جامعة الجزائر 3

كلية علوم الإعلام والاتصال

قسم علوم الإعلام

صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي

الخارجون عن القانون 1969 وأبواب الصمت 1987

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال

إعداد الطالبة:

قنوس إناس

إشراف الأستاذ:

أ.د. جمال شعبان شاوش

المشرف المساعد:

د.عبد المؤمن بشبيش

العام الجامعي: 2026/2025

كلمة شكر وعرفان:

أتوجه بخالص عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور "جمال شعبان شاوش"، على كرم قبوله الإشراف على هذا البحث، وعلى ما قدّمه لي من توجيهات سديدة ومعارف قيّمة لم يبخل بها خلال فترة إعداد هذه الأطروحة، فله مني كل الامتنان والعرفان.

كما أتقدم بتحية تقدير واحترام للمشرف المساعد، الدكتور "عبد المؤمن بشبيش".

الإهداء:

الحمد لله الذي أعانني على إتمام هذا العمل، بعدما كنت أراه حلما بعيد المنال...مضت السنين بخطى سريعة، ووجدت نفسي في آخر الرّكب، أحمل على كتفي أثقال تراكمات أنهكتني، لكن عون الله كان أقرب ممّا ظننت، فبلّغني هذه اللحظة التي أحمده عليها حمدا يليق بجلاله.

ومن نعم الله عليّ والتي لا تحصى، نعمة **والديّ** الحبيبين، اللذين كان حضورهما وحبّهما سندي في كل خطوة في حياتي، فهما يلتقيان في قلبي في مرتبة واحدة، كما يلتقي الجذر بالساق ليقيم الشجرة. فكان حضور **أبي** الغالي قوة أستند إليها، وكلماته زادا يشحذ عزيمتي، و**أمي** التي أحاطتني بعنايتها اللامتناهية، وخصّتني بطمأنينة لا تشبه إلا قلبها، وكانت تحرص طوال الطريق على أن تبعد عني كل ما يشغلني عن العلم، حتى في أبسط التفاصيل، إذ كانت تعدّ لي ألذّ الأطباق كي لا أنصرف إلى تعب المطبخ عن متابعة بحثي. حفظكما الله لي وشفاكما من كل سقم.

وإلى **زوجي** العزيز، رفيق الرحلة الذي كان لصبره وتشجيعه وفهمه أثر بالغ في إتمام هذا العمل، شكرا لوقوفك إلى جانبي في لحظات التعب، ولإيمانك الدائم بقدرتي على الوصول.

إلى ابني الحبيب **محمد مهدي** وابنتي الحبيبة **أليس شيراز**، حفظهما الله ورعاهما من كل شر وجعل حياتهما مليئة بالنجاح والفرح.

إلى **اختي** الحبيبة الداعمة لي دائما وزوجها وأبنائها، اسأل الله أن يديم عليهم الخير والسعادة ويبارك في حياتهم، وأخي العزيز **سيدعلي** وزوجته وأبنائه، حفظهم الله ورعاهم وإلى أخي العزيز **حمزة**، شكرا جزيلا على دعمك وتشجيعك المستمرّ، أما أخي الصغير العزيز **عادل**، فأعجز عن تعويض كل ما بذلته من جهد، وأسأل الله أن يمدّك بكل خير ويجزيك عني كل جميل.

إلى عائلة زوجي الكريمة أقدم لهم تحياتي الخالصة راجية الشفاء العاجل لحماتي.

إلى أصدقاء الجامعة الذين تشاركت معهم دروب العلم والجدّ، أسأل الله أن يوفقهم ويسعدهم في حياتهم ويجزيهم خير ما عملوا، وعلى رأسهم صديقتي وأختي حياة عمروش.

إلى كل الأشخاص الذين ساهموا في تسهيل خطوات إتمام هذا العمل وعلى رأسهم:

السيدة **ليلى سعيدي** بكلية علوم الإعلام والاتصال على دعمها الدائم ومساعدتها القيّمة، والأستاذ **عادل مخالفية**، مدير المركز الجزائري للسينما "**سينماتيك**" الذي يسّر لي الحصول على وثائق الأرشيف التي استعنت بها في إعداد الملاحق، وكذا السيدة **أكليوات سميرة**، المكلفة بأرشيف الصحافة المكتوبة بالمركز، والسيدة **فرحات سمية**، المكلفة بأرشيف الكتب والملصقات بنفس المركز.

السيدة **خامس سامية**، إطار بالمركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر **1954**، وأيضا الأساتذة **رشيد بن حميميد** و**سعيد شيكيدان** بكلية علوم الإعلام والاتصال، على مساعدتهما القيّمة.

كل الشكر والامتنان لهم جميعا، فقد كان لتعاونهم وإسهامهم أثر بالغ في إنجاز هذا العمل، وأعتذر لكل من نسيه قلمي عن ذكره هنا، شاكرة له دعمه ومساندته.

خطة البحث:

I. الإطار المنهجي والمفاهيمي للبحث:

1. مقدمة.
2. إشكالية البحث.
3. تساؤلات البحث.
4. أسباب اختيار الموضوع.
5. أهمية البحث.
6. أهداف البحث.
7. المنهج المتبع.
8. عينة البحث.
9. تحديد المفاهيم والمصطلحات.
10. الدراسات السابقة.

II. الإطار النظري والمعرفي للبحث.

1. السينما الجزائرية: من توثيق حرب التحرير إلى التأويلات المفتوحة.

تمهيد.

1.1. صورة الجزائري في السينما الاستعمارية الفرنسية.
2.1. الإنتاج السينمائي الجزائري خلال الثورة التحريرية.
3.1. تطور الرؤية السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال.
4.1. تحديات السينما الجزائرية خلال العشرية السوداء.
5.1. تحولات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة.
6.1. نماذج مختارة عن ملامح البطل الثوري في السينما الجزائرية.

خلاصة.

2. اللغة السينمائية: من البناء البصري إلى الخطاب التحليلي:

تمهيد.

1.2. مدخل نظري للسينما.
2.2. المفاهيم اللسانية والبصرية للسينما.

3.2. البنية السيميولوجية للغة السينمائية.
4.2. السرد الفيلمي وبنية الشفرات.
5.2. اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز.
6.2. نموذج فرانسيس فانوي لتحليل الحكاية الفيلمية.
خلاصة.

3. البطل الثوري في السينما: من الأسطورة النضالية إلى التمثيل الرمزي للشعوب.

تمهيد.

1.3. سيميائية الشخصية وبناء المعنى.
2.3. أنماط الشخصيات في الأفلام السينمائية.
3.3. تطور مفهوم البطل في السياق السردي.
4.3. دور البطل في البناء الدرامي لقصة الفيلم.
5.3. أسس بناء القصة وتفكيك الخطاب السردي.
6.3. نماذج لوظائف الشخصيات في الخطابات السردية.
1.6.3. رحلة البطل في ضوء نظرية "جوزيف كامبل".
2.6.3. وظائف الشخصية في البناء الروائي في ضوء منهج "فلاديمير بروب".
3.6.3. تحليل البطل في السرد السينمائي وفق نموذج "ألخيرداس غريماس".
خلاصة.

4. تجليات البطل الثوري في السياقات التاريخية للسينما الغربية والعربية.

1.4. تحولات صورة البطل الثوري عبر تاريخ السينما الغربية.

تمهيد.

1.1.4. محطات أساسية في تاريخ السينما.
2.1.4. تمثلات البطل الثوري في المتخيل السينمائي الأمريكي.
3.1.4. البطل الثوري في مسار السينما الروسية.
4.1.4. البطل الثوري عبر تاريخ السينما الإيطالية.

2.4. تمظهرات البطل الثوري في تاريخ السينما العربية.

1.2.4. البطل الثوري من خلال تاريخ السينما المصرية.

2.2.4. السينما السورية وتمثيل البطل الثوري عبر مسارها.

3.2.4. قراءة في تاريخ السينما العراقية وتمثيل البطل الثوري.

4.2.4. البطل الثوري عبر تاريخ السينما الليبية بين التمجيد والرمزية.

خلاصة.

III. الإطار التطبيقي:

1. التحليل السيميولوجي لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

تمهيد.

1.1. بطاقة فنية عن الفيلم.

2.1. بطاقة فنية عن المخرج.

3.1. ملخص الفيلم.

4.1. خلفيات إنتاج الفيلم.

5.1. تحليل ملصق الفيلم.

6.1. القراءة الوصفية والتقنية للفيلم:

1.6.1 العناصر الدالة الكبرى للفيلم.

2.6.1. القراءة التقنية للفيلم.

7.1. التمفصلات السردية التعبيرية والخطابية لصورة البطل في الفيلم:

1.7.1. التجنيد الإجباري: الشرارة التي فجّرت وعي البطل الثوري الجزائري.

2.7.1. قراءة في التضمين الديني لفيلم **الخارجون عن القانون (الثائرون).**

3.7.1. روح التآزر والتضامن في مواجهة القهر الاستعماري.

4.7.1. المطاردة والاعتقال في مسار البطل الثوري.

5.7.1. البطل أمام الإهانة والإذلال من المستعمر.

6.7.1. الوشاية والخيانة والقايد في صف الاحتلال ضد أبناء وطنه.

7.7.1. البطل من مجند مهان إلى رمز للتمرد والحرية.

8.7.1. سياسة الإغراء الاستعماري والاستغلال القسري.

9.7.1. حين يصبح الانتقام عدالة، وردّ الاعتبار صرخة في وجه الخيانة.

8.1. نتائج التحليل.

2. التحليل السيميولوجي لفيلم أبواب الصمت:

تمهيد.

1.2. بطاقة فنية عن الفيلم.

2.2. بطاقة فنية عن المخرج.

3.2. ملخص الفيلم.

4.2. خلفيات إنتاج الفيلم.

5.2. تحليل ملصق الفيلم.

6.2. **القراءة الوصفية والتقنية للفيلم:**

1.6.2. العناصر الدالة الكبرى للفيلم.

2.6.2. القراءة التقنية للفيلم.

7.2. **التمفصلات السردية التعبيرية والخطابية لصورة البطل في الفيلم:**

1.7.2. أبواب الصمت: حين تنطق الشاشة بأسماء الشهداء.

2.7.2. الصيد والفروسية كتمثيل للبطولة والهوية في أبواب الصمت.

3.7.2. البطل والتجنيد الإجباري كبديل قسري للرفض الوطني.

4.7.2. خيانة الوطن: بين التواطؤ الظاهري والانتماء الكامل.

5.7.2. الإغراء كسلاح ناعم للاستعمار في أبواب الصمت.

6.7.2. آلة التعذيب الاستعمارية في أبواب الصمت.

7.7.2. بعض الإنسانية وسط الجحيم الاستعماري.

8.7.2. ملامح التضمين المسيحي التحريضي في أبواب الصمت.

9.7.2. تجليات التضحية من أجل الوطن في فيلم أبواب الصمت.

8.2. نتائج التحليل.

النتائج العامة.

الخاتمة.

الملاحق.

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس المحتويات.

- **قائمة الجداول:**

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
1	جدول "**آلان رينيه**" للتقطيع التقني	25
2	تصور "**فرانسيس فانوي**" للحكاية الفيلمية.	146
3	محور التجنيد الإجباري: الشرارة التي فجّرت وعي البطل الثوري الجزائري.	292
4	محور قراءة في التضمين الديني لفيلم **الخارجون عن القانون**	294
5	محور روح التآزر والتضامن في مواجهة القهر الاستعماري	295
6	محور المطاردة والاعتقال في مسار البطل الثوري	296
7	محور البطل أمام الإهانة والإذلال من المستعمر	297
8	محور الوشاية والخيانة: القايد في صف الاحتلال ضد أبناء وطنه.	301
9	محور البطل من مجند مهان إلى رمز للتمرد والحرية	304
10	محور سياسة الإغراء الاستعماري والاستغلال القسري	306
11	محور حين يصبح الانتقام عدالة...وردّ الاعتبار صرخة في وجه الخيانة.	308
12	محور أبواب الصمت: عندما تنطق الشاشة بأسماء الشهداء	309
13	محور الصيد والفروسية كتمثيل للبطولة والهوية في **أبواب الصمت**	387
14	محور البطل والتجنيد الإجباري كبديل قسري للرفض الوطني	389
15	محور خيانة الوطن: بين التواطؤ الظاهري والانتماء الكامل	390
16	محور الإغراء كسلاح ناعم للاستعمار في **أبواب الصمت**	391
17	محور آلة التعذيب الاستعمارية في **أبواب الصمت**	392
18	محور بعض الإنسانية وسط الجحيم الاستعماري	393
19	محور ملامح التضمين المسيحي التحريضي في **أبواب الصمت**	395
20	محور تجليات التضحية من أجل الوطن في **أبواب الصمت**	396

- **قائمة الأشكال والصور:**

الرقم	عنوان الشكل	الصفحة
1	نموذج يوضّح المربع السيميائي لـ "**غريماس**"	32
2	مجموعة صور توضح صناعة المشهد الاستشراقي للمصورين الفرنسيين أثناء الاستعمار.	54
3	ملصقات أفلام للسينما الفرنسية عن الجزائر بعد الاستقلال	57
4	ملصقات أفلام وثائقية فرنسية حول حرب الجزائر	58
5	ملصق فيلم "**الجزائر تحترق**"، "**رينيه فوتييه**" على اليمين والمصور "**جمال شندرلي**" على اليسار.	60
6	ملصقات أفلام جزائرية ثورية في فترة الستينات	63
7	ملصق الفيلم الوثائقي "**هنّ**" سنة 1966	65
8	ملصق الفيلم الوثائقي **هنّ**، 50 سنة فيما بعد	65
9	ملصقات أفلام جزائرية في فترة السبعينات	66
10	ملصقات أفلام جزائرية في فترة الثمانينات	67
11	ملصقات أفلام جزائرية في فترة التسعينات	69
12	ملصقات أفلام جزائرية في الألفية الثالثة	73
13	ملصقات أفلام جزائرية ناطقة بالأمازيغية.	75
14	نموذج يوضّح الرموز الرمزية: استخدام الألوان	162
15	صورة للأخوين "**أوغست ولويس لوميار**"	176
16	صورة لجهاز **السينماتوغراف**	176
17	جورج ميليس وملصق فيلمه "**الرحلة إلى القمر**"	177
18	صورة للمخرج البريطاني "**جورج ألبرت سميث**"	178
19	صورة للسينمائي البريطاني "**جيمس ويليامسون**"	178
20	صورة للسينمائي الفرنسي "**شارل باتيه**".	178
21	صورة للمخرج الأمريكي "**إيدوين ستانتون بورتر**".	179
22	صورة للمثل والمخرج الفرنسي "**ماكس ليندر**"	179
23	صورة للأيقونة "**شارلي شابلن**".	180
24	صورة للمخرج الأمريكي "**ديفيد وارك غريفيت**".	181

25	بعض ملصقات أفلام عصر الريادة "**البستاني المُرشَّش L'arroseur arrosé**"، "**رحلة إلى القمر Le voyage dans la lune**"، "**خروج العمال من مصنع لوميير La sortie de l'usine Lumière**"	193
26	ملصقات أفلام "**الطفل**"، "**مولد أمة**" و"**التّعصّب**"	194
27	ملصق فيلم "**مغني الجاز**"	194
28	صور بعض شخصيات العصر الذهبي للسينما	195
29	صور بعض شخصيات العصر الانتقالي للسينما	195
30	ملصقات بعض أفلام العصر الفضي للسينما.	286
31	صورة توضّح إيماءة الابتسامة	287
32	صورة توضّح إيماءة رفع الكتفين.	287
33	صورة توضّح إيماءة مفتوحة	288
34	صورة توضّح إيماءة مغلقة	311
35	لقطات من محور التجنيد الإجباري في فيلم "**الثائرون**"	323
36	لقطات من محور التضمين الديني في فيلم "**الثائرون**".	325
37	لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "**الثائرون**".	335
38	لقطات من محور المطاردة والاعتقال في فيلم "**الثائرون**"	338
39	لقطات من محور الإهانة والإذلال في فيلم "**الثائرون**".	342
40	لقطات من محور الوشاية والخيانة في فيلم "**الثائرون**".	347
41	لقطات من محور التمرّد والحرية في فيلم "**الثائرون**".	351
42	لقطات من محور سياسة الإغراء الاستعماري في فيلم "**الثائرون**".	354
43	لقطات من محور الانتقام في فيلم "**الثائرون**".	399
44	لقطات من محور تخليد أسماء الشهداء في فيلم "**أبواب الصمت**".	402
45	لقطات من محور الصيد والفروسية في فيلم "**أبواب الصمت**".	411
46	لقطات من محور التجنيد الإجباري في فيلم "**أبواب الصمت**".	414
47	لقطات من محور خيانة الوطن في فيلم "**أبواب الصمت**".	422
48	لقطات من محور الإغراء الاستعماري في فيلم "**أبواب الصمت**".	426
49	لقطات من محور التعذيب الاستعماري في فيلم "**أبواب الصمت**".	433
50	لقطات من محور الإنسانية في فيلم "**أبواب الصمت**".	439

51	لقطات من محور التضمين المسيحي التحريضي في فيلم "**أبواب الصمت**".	**442**
52	لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "**أبواب الصمت**".	**448**

- **قائمة الملاحق:**

الرقم	عنوان الملحق	الصفحة
1	ملصق فيلم "**الأفيون والعصا**"	81
2	ملصق فيلم "**وقائع سنين الجمر**"	87
3	ملصق فيلم "**مصطفى بن بولعيد**"	93
4	ملصق فيلم **الوهراني**"	98
5	ملصق فيلم "**دروب المجد**"	202
6	ملصق فيلم "**القلب الشجاع**"	209
7	ملصق فيلم "**تشي**" بجزأيه	215
8	ملصق فيلم "**ستالينغراد**"	221
9	ملصق فيلم "**روما...مدينة مفتوحة**"	229
10	ملصق فيلم "**يسقط الاستعمار**"	238
11	ملصق فيلم "**كيرة والجن**"	241
12	ملصق فيلم "**الرسالة الأخيرة**"	250
13	ملصق فيلم "**المسألة الكبرى**"	256
14	ملصق فيلم "**أسد الصحراء**"	263
15	ملصق فيلم **الخارجون عن القانون** "**الثائرون**"	272
16	ملصق فيلم "**أبواب الصمت**".	370
17	حوار مع مخرج فيلم "**الثائرون**" "**توفيق فارس**" نشر في جريدة "**المجاهد**" يوم 21 ديسمبر 1968.	482
18	حوار مع المخرج "**عمار العسكري**" حول فيلم "**دورية نحو الشرق**" نشر في جريدة **المجاهد** يوم 18 أفريل 1974.	486
19	مقال صحفي عن فيلم "**أبواب الصمت**" بعنوان: الصمت الذي انفجر بركانا...	487
20	مقال في جريدة **المساء** حول فيلم "**أبواب الصمت**" بعنوان "بلا رتوش أو فلسفة"	488

21	مقال صحفي تحت عنوان: "إنتاج سينمائي وطني جديد...الجمهور الجزائري يلتقي مع **أبواب الصمت**.	**489**
22	مقال صحفي من جريدة "**المجاهد**" حول فيلم "**أبواب الصمت**" بتاريخ 30 أفريل 1989 بعنوان: "**La relance إعادة الانطلاقة**".	**490**
23	مقال صحفي من جريدة "**المجاهد**" حول "**أبواب الصمت**" بعنوان: "حسان النية وأبواب الصمت في قاعات العرض بالسينماتيك" يوم 19 أكتوبر 1989.	**491**
24	مقال صحفي حول فيلم "**أبواب الصمت**" بعنوان: **une oxygénation de la mémoire** بتاريخ: 17 جوان 1989.في جريدة **la revolution algérienne.**	**492**
25	مقال صحفي حول فيلم "**أبواب الصمت**" بعنوان: "**عمار العسكري**" يطرق أبواب الصمت" في جريدة الشعب يوم: 09 أفريل 1987.	**493**
26	حوار صحفي مع المخرج "**عمار العسكري**" بعنوان: أبواب الصمت وأشياء أخرى"، نشر في جريدة المجاهد بتاريخ: 20 نوفمبر 1987، العدد 1424.	**494**

صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية

ملخص:

يهتم هذا البحث بدراسة صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية، من خلال مقاربة سيميولوجية سردية تسعى إلى الكشف عن آليات بناء المعنى داخل الخطاب الفيلمي، بالاعتماد على المربع السيميائي عند "ألخيرداس جوليان غريماس"، وذلك بهدف تحليل البنية الدلالية للشخصيات والعلاقات التي تنظم الصراع داخل الفيلم الثوري الجزائري. وقد وقع اختيارنا على فيلمي "الخارجون عن القانون" (الثائرون) 1969 للمخرج "توفيق فارس"، و"أبواب الصمت" 1987 للمخرج "عمار العسكري" باعتبارهما من أبرز الأعمال التي جسّدت صورة البطل الثوري في مرحلتين مختلفتين من تاريخ السينما الجزائرية.

وينطلق البحث من اعتبار السينما وسيلة اتصالية وثقافية مؤثرة، استطاعت منذ نشأتها أن تتحول إلى أداة للتعبير والتوثيق وبناء الوعي الجماعي، خاصة في الجزائر، حيث ارتبطت السينما منذ بداياتها بالثورة التحريرية، وأسهمت في نقل معاناة الشعب الجزائري والتعريف بقضيته الوطنية. ومن هذا المنطلق، سعى البحث إلى دراسة كيفية تشكّل صورة البطل الثوري داخل الخطاب السينمائي الجزائري، والكشف عن الأبعاد الرمزية والسردية التي تحملها هذه الشخصية.

وقد تم تقسيم هذه الدراسة إلى إطار منهجي، وآخر نظري تناول مسار السينما الجزائرية واللغة السينمائية والمفاهيم السيميولوجية والسردية، إضافة إلى دراسة صورة البطل الثوري في السينما في السينما الجزائرية والعالمية، ثم إطار تطبيقي خُصّص لتحليل الفيلمين المختارين من خلال الشخصيات، الفضاءات، المونتاج، الموسيقى، والخطاب الكلامي.

وقد أظهرت نتائج الدراسة أن صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية تتنوع بين المقاومة المباشرة والمقاومة الرمزية الصامتة. ففي فيلم "الخارجون عن القانون"، يظهر البطل "سليمان" كشخصية تنتقل من الخضوع إلى التمرّد، ليجسّد الوعي الثوري الجماعي والرغبة في التحرر من الاستعمار. أما في "أبواب الصمت"، فيقدّم "عمار البكوش" كبطل صامت تتحول إعاقته وصمته إلى وسيلة رمزية للمقاومة، بمال يمنح الشخصية بعدا إنسانيا عميقا.

كما كشف توظيف المربع السيميائي عند "غريماس" عن مجموعة من الثنائيات الضدية التي تنظم الخطاب الفيلمي، مثل: "الحرية/الاستعمار"، "الوفاء/ الخيانة"، "القهر/الكرامة"...في "الخارجون عن القانون". و"الصمت/الكلام"، "القيد/الحرية"، "الضعف/القوة"...في "أبواب الصمت". وقد ساهمت العناصر السينماتوغرافية من فضاءات، مونتاج، موسيقى وإضاءة في تعميق هذه الدلالات وتجسيد التحول من القيد إلى الحرية.

وخلصت الدراسة إلى أنّ الثورة الجزائرية، كما تُجسّدها هذه الأعمال السينمائية، لا تُقدّم بوصفها مواجهة عسكرية فقط، بل كتجربة إنسانية ووطنية قائمة على قيم التضامن والكرامة والهوية الجماعية، وهو ما يجعل البطل الثوري رمزا للذاكرة الوطنية والمقاومة الشعبية، ويؤكد أهمية المقاربة السيميو–سردية في تعميق فهم الخطاب السينمائي والكشف عن أبعاده الفكرية والدلالية.

Abstract :

This research focuses on the image of the revolutionary hero in Algerian cinema through a semio-narrative approach based on **Greimas's** semiotic square, with the aim of uncovering the deep structures that organize cinematic discourse and generate meaning. The study analyzes two Algerian revolutionary films: "**Outlaws**" **(The Rebels)** by "**Toufik Farès**" and "**The Doors of Silence**" by "**Ammar Askari**", selected for their rich narrative, symbolic, and aesthetic dimensions in portraying the resistant hero.

The study is based on the idea that Algerian cinema was not merely a means of entertainment, but emerged from the heart of the liberation struggle, becoming a tool of resistance, memory, and collective consciousness. In this context, the revolutionary hero occupies a central place in Algerian cinematic discourse, embodying values such as freedom, dignity, sacrifice, and national identity.

The research adopts an analytical method combining semiotics and narrative analysis through the theories of **Greimas**, **Propp**, **Campbell**, and **Christian Metz**, while also drawing on concepts related to cinematic language, character functions, and visual and

auditory narrative techniques. The study does not limit itself to Algerian cinema alone, but also expands to selected examples from Western and Arab revolutionary cinema in order to broaden the comparative perspective and enrich critical analysis.

The findings reveal that the image of the revolutionary hero in the two films varies between direct resistance and symbolic silent resistance. In "**Outlaws***"*, the character "**Slimane**" evolves from submission to armed rebellion, representing a collective revolutionary consciousness. In contrast, "**The Doors of Silence"** presents "**Ammar Bakouche**" as a silent hero whose body, silence, and disability become signs of inner resistance and symbolic strength.

The analysis also demonstrates that **Greimas's** semiotic square helps uncover several fundamental oppositions such as freedom/colonialism, loyalty/betrayal, oppression/dignity, silence/speech, and weakness/strength. These oppositions structure the conflict and define the hero's position within the cinematic narrative. The study further highlights the role of cinematic elements — space, editing, music, and silence — in producing meaning and shaping the symbolic image of the revolutionary hero.

Finally, this research confirms that Algerian cinema goes beyond mere historical documentation to become a symbolic and cultural space that contributes to preserving national memory and transmitting collective identity. It also emphasizes the importance of the semio-narrative approach in film analysis while opening new perspectives for future studies on the relationship between cinema, history, and identity.

Résumé:

Cette recherche s'intéresse à l'image du héros révolutionnaire dans le cinéma algérien, à travers une approche sémio-narrative fondée sur le carré sémiotique de « **Greimas »**, afin de révéler les structures profondes qui organisent le discours filmique et construisent le sens. L'étude prend pour corpus deux films algériens révolutionnaires : « **Les Hors-la-loi** » ***(*****Les Révoltés*****)*** de « **Toufik Farès** » et « **Les Portes du silence** » d'**Ammar Askari,** choisis pour la richesse de

leurs dimensions narratives, symboliques et esthétiques dans la représentation du héros résistant.

La recherche part de l'idée que le cinéma algérien n'a pas été un simple moyen de divertissement, mais qu'il est né au cœur de la lutte de libération nationale, devenant ainsi un outil de résistance, de mémoire et de construction de la conscience collective. Dans ce contexte, la figure du héros révolutionnaire apparaît comme un élément central du discours cinématographique algérien, puisqu'elle incarne les valeurs de liberté, de dignité, de sacrifice et d'identité nationale.

L'étude s'appuie sur une démarche analytique combinant la sémiologie et l'analyse narrative, à travers les théories de **Greimas**, **Propp**, **Campbell** et **Christian Metz**, tout en mobilisant les concepts liés au langage cinématographique, aux fonctions des personnages et aux procédés de narration visuelle et sonore. Le travail ne se limite pas au cinéma algérien, mais s'ouvre également à quelques modèles du cinéma révolutionnaire occidental et arabe, afin d'élargir la perspective comparative et d'enrichir la réflexion critique.

Les résultats ont montré que l'image du héros révolutionnaire dans les deux films varie entre la résistance directe et la résistance symbolique silencieuse. Dans « **Les Hors-la-loi** », le personnage de « **Slimane** » passe de la soumission à la révolte armée, représentant une conscience collective de lutte. En revanche, « **Les Portes du silence** » présente « **Ammar Bakouche** » comme un héros silencieux, dont le corps, le silence et le handicap deviennent des signes de résistance intérieure et de force symbolique.

L'analyse a également révélé que le carré sémiotique de **Greimas** permet de mettre en évidence plusieurs oppositions fondamentales telles que : liberté / colonialisme, fidélité / trahison, oppression / dignité, silence / parole, faiblesse / force. Ces oppositions structurent le conflit et définissent la position du héros dans le récit filmique. L'étude a aussi souligné le rôle des éléments cinématographiques — espace, montage, musique et silence — dans la production du sens et dans la construction symbolique du héros révolutionnaire.

Enfin, cette recherche confirme que le cinéma algérien dépasse la simple fonction de documentation historique pour devenir un espace symbolique et culturel participant à la préservation de la mémoire nationale et à la transmission de l'identité collective. Elle met également en évidence l'importance de l'approche sémio-narrative dans l'analyse des œuvres cinématographiques, tout en ouvrant de nouvelles perspectives de recherche autour des rapports entre cinéma, histoire et identité.

الإطار المنهجي والمفاهيمي للبحث

1. مقدمة:

تعتبر السينما من بين أبرز وسائل الاتصال التي فرضت نفسها كقوة اتصالية وثقافية مؤثرة، لكونها فن جماهيري قادر على التأثير في الوعي الجمعي، كما أنها تتميز باستنادها على الصورة باعتبارها العنصر الأكثر رسوخا في ذهن المتلقي، فالسينما لغة بصرية في جوهرها، قادرة على التأثير حتى في غياب الصوت، كما ظهر في تجارب السينما الصامتة والنجاح المبهر الذي حققه روادها أمثال: **شارلي شابلن، لوميار، غريفيت**... وغيرهم، ومنذ تلك البدايات تطورت السينما لتصبح أداة بالغة القوة في التعبير والتوثيق والتأثير، مسجّلة تحولات المجتمعات وحاملة لذاكرتها التاريخية والثقافية.

أما عن السينما الجزائرية فلم تكن مجرد وسيلة ترفيه، بل ولدت من رحم الثورة التحريرية، فتشبّعت بالفكر النضالي، مدفوعة برغبة في تدويل القضية الجزائرية، والتشهير بفضائع الاستعمار الفرنسي أمام العالم، وقد وظفت الكاميرا سلاحا، واشترك كل من المخرج والممثل والمشاهد في صياغة خطاب تحرري، يتجاوز مرحلة التوثيق إلى بناء الوعي الفكري الجماعي.

وإذا كانت السينما الجزائرية قد نشأت مشحونة بروح المقاومة والكفاح الشعبي، فإن حضور البطل الثوري فيها لا يعدّ مجرد خيار فني، بل هو امتداد طبيعي لهويتها النضالية. حيث حملت الكاميرا منذ بداياتها قيما كبرى كالحرية والعدالة والانتماء، فكان البطل الثوري التجسيد الرمزي لهذه المبادئ في السياق السردي والبصري للفيلم، وتعدّ شخصية البطل عنصرا محوريا في بناء الفيلم، إذ لا تؤدي دورا دراميا فحسب، بل تحمل دلالات رمزية تعبر عن تطلعات جماعية وتحاكي وعيا جمعيا يتفاعل معه المتلقي. وتبعا لاختلاف السياقات الثقافية والسياسية، تنوعت أنماط البطل السينمائي بين الكلاسيكي والمضاد والمأزوم، وصولا إلى البطل الثوري الذي يعكس جوهر النضال الشعبي والرغبة في التحرر من كافة أشكال الهيمنة.

ومن هذا المنطلق، قمنا باختيار موضوع صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية كمجال للتحليل، نظرا لأهميته في تشكيل الذاكرة البصرية الوطنية، وارتباطه العميق بالمراحل الحاسمة من التاريخ السياسي والاجتماعي للجزائر.

والبطل حسب "**فلاديمير بروب Vladimir Propp**"، هو الشخصية التي تدفع الحكاية إلى الأمام وتشكّل محور التغيير والفعل[1] ، أما البطل الثوري فهو من يتمحور حوله فعل المقاومة والتحرر، ويقدّم سرديا كرمز لنضال جماعي ضد القمع أو الاستعمار، وهو امتداد معاصر لصورة البطل الملحمي، لكن ضمن سياق سياسي واجتماعي محدد، كما يشير إلى ذلك الباحث "**روبرت روزنستون Robert Rosenstone**"، [2] في تحليلاته للسينما التاريخية.

وفي هذا السياق، يتناول بحثنا آليات بناء وتوليد المعنى في السينما الثورية الجزائرية من خلال مقاربة سيميولوجية وسردية تستند إلى تصور "**ألخيرداس جوليان غريماس Algirdas Julian Greimas**" في تحليل الفواعل، وتركز بشكل خاص على صورة البطل الثوري، سواء كان فردا يجسد الروح النضالية أو مجموعة تعكس العمل الجماعي المقاوم، وقد وقع اختيارنا على فيلمين هما: **الخارجون عن القانون "الثائرون" 1969** للمخرج "**توفيق فارس**"، ويعدّ من الأفلام الأوائل التي قدّمت صورة جماعية للبطل الثوري، بينما الفيلم الثاني هو "**أبواب الصمت" 1987** للمخرج "**عمار العسكري**"، الذي قدّم معالجة سينمائية عميقة لصمت البطل الثائر.

وإن اختيار هذين الفيلمين لم يكن اعتباطيا، بل نظرا لثرائهما من حيث البنية الدرامية، والشخصيات الرمزية، والتوظيف المكثّف للغة السردية، إضافة إلى ما يحمله كل منهما من خلفية إنتاجية في مرحلتين متباعدتين من تاريخ السينما الجزائرية.

وسنسعى من خلال هذا التحليل إلى إبراز كيفية اشتغال المعنى، ودور البطل الثوري، من خلال العودة إلى مستوى البنية السردية والدلالية، وكيف تتجلى من خلاله صورة البطل، بوصفها انعكاسا لتحولات الذات الجزائرية من الضعيف المستعمَر إلى الفاعل المتحرر، ضمن سردية نضالية تشكّل السينما أحد أقوى أعمدتها الرمزية.

وفي هذا الصدد سيتم تقسيم بحثنا إلى ثلاثة أطر رئيسية: الإطار المنهجي، الإطار النظري ثم الإطار التطبيقي. في الجانب النظري، تناولنا أربعة محاور أساسية حيث توقفنا أولا عند مسار السينما

[1]-Vladímir Propp, **Morphology of the Folk Tale**, trans. Laurence Scott (Bloomington: Indiana University Press, 1968), originally published in 1928, p14.

[2] -cinemadoc.hypotheses.org. **Quand le film défie l'historien –Robert A Rosenstone**, rédigé par : Rémy Besson, édité le : 23.06.2010.

الجزائرية منذ ما قبل الثورة التحريرية، مع هيمنة السينما الكولونيالية الفرنسية، ثم خلال الثورة المسلحة بإنشاء المدرسة السينمائية في الجبال لتوثيق الأحداث وتعريف العالم بالقضية الجزائرية وجرائم الاستعمار، لننتقل بعد ذلك إلى السينما الجزائرية بعد الاستقلال وما واجهته من تحديات خلال العشرية السوداء، وصولا إلى الألفية الجديدة مع نماذج من الأبطال الثوريين في الأفلام الجزائرية. أما المحور الثاني، فركّز على اللغة السينمائية من خلال مفاهيمها اللسانية والبصرية وبنيتها السيميولوجية والسردية، إضافة إلى مقاربة "**كريستيان ماتز Christian Metz**"، ونموذج "**فرانسيس فانوي Francis Vanoye**" لتحليل الحكاية الفيلمية. وفي المحور الثالث، سلطنا الضوء على البطل الثوري ودوره في بناء المعنى السيميائي وأهميته الدرامية والسردية في ضوء نظريات "كامبل، بروب وغريماس". بينما خصص المحور الرابع لدراسة تجليات البطل الثوري عبر السينما الغربية (**الأمريكية، الروسية والإيطالية**) وكذا السينما العربية (**المصرية، السورية، العراقية والليبية**). وفي الإطار التطبيقي، قمنا بتحليل سردي لفيلمي: **الخارجون عن القانون** "**الثائرون**" و**أبواب الصمت** من خلال البطاقات الفنية والملخصات وتحليل الملصقات والقراءات التقنية، إلى جانب دراسة التمفصلات السردية التي تجسد صورة البطل في مواجهة الاستعمار وما يرتبط بها من تضحية وخيانة وهوية وطنية، وصولا إلى النتائج التحليلية. وقد اختتمنا البحث بالنتائج العامة والخاتمة، ثم قائمة المراجع والمصادر والملاحق.

2. إشكالية البحث:

تُعدّ السينما المعاصرة أداة أساسية للتعبير الثقافي والفكري، إذ تجاوزت الترفيه لتصبح وسيلة لإنتاج المعنى وتشكيل الوعي الجمعي عبر خطاب بصري مُركّب، يجمع بين الجماليات والتأثير النفسي، ما يجعلها إحدى ركائز **القوة الناعمة*** في تشكيل الهويات. ويرى "**إدغار موران Edgar Morin** " و"**أندريه بازان André Bazin** " أنها منظومة فكرية تعيد إنتاج الواقع وتُولّد الخيال الجمعي، كما تعكسه أفلام مثل: "**الرسالة، وقائع سنين الجمر، المومياء**" التي تمزج بين البطولة الفردية والذاكرة الجمعية.

وتتوزع أدوار السينما على أربعة أبعاد متداخلة، منها **البعد الإيديولوجي**، حيث تُرَوِج القيم وفق تصور "**لوي ألتوسير Louis Althusser** " حول أجهزة الدولة الإيديولوجية، و**اجتماعي وسياسي**، إذ تُسهم في مساءلة الواقع وتغييره، و**استشرافي**، حيث تستشرف المستقبل كما عند "**بول فيريليو Paul Virilio** و**فريديريك جيمسون Frederic Jameson** "، و**ثقافي**، بوصفها وسيطا يحفظ الذاكرة الجماعية ويعيد بناء الهوية ضمن رؤية جمالية تُعبّر عن روح العصر.[3]

وفي هذا الإطار سعت السينما الثورية الجزائرية إلى إعادة تشكيل الذاكرة التاريخية، من خلال أعمال تستند إلى أحداث واقعية، عبر عدسات الكاميرا لمخرجين رسّخوا بصمتهم الإبداعية فيها، سواء فيما يخص التناول السردي، أو الاختيارات الجمالية وكذا طريقة صوغ الشخصيات.

وعليه، فقد مثّلت شخصية البطل الثوري محورا أساسيا في هذه الأفلام، إذ لا يعدّ مجرد عنصر ضمن الحبكة السينمائية، بل صورة رمزية للهوية الجزائرية في صراعها من أجل التحرر.

وبناء على ذلك، يهدف هذا البحث إلى تحليل صورة البطل الثوري في فيلمين جزائريين وقع الاختيار عليهما لثرائهما الدلالي والرمزي، وهما: **الخارجون عن القانون "الثائرون"** للمخرج "**توفيق فارس**"، وفيلم **أبواب الصمت** للمخرج "**عمار العسكري**"، وسيعتمد في هذا التحليل على المقاربة السيميولوجية السردية، لما تتيحه من أدوات لتفكيك الرموز والأنساق البصرية واللغوية التي تشكّل البنية

* **القوة الناعمة**: هي القدرة على التأثير والإقناع وجذب الآخرين من خلال الثقافة والقيم والصورة الإيجابية بدلا من استخدام القوة أو الإكراه.

[3] -Chen Shaolei, Zhang Jihang**, Ideological functions and development management of the film and television culture industry**, Proceedings of the international conference on Global politics and socio humanities, united kingdom, 2023, p-p, 74-81.

الفيلمية، وكشف الرسائل الضمنية التي يسعى كل مخرج إلى إيصالها من خلال اختياراته الجمالية والسردية.

بالتالي، فإن الإشكالية التي سنطرحها في هذا البحث تتمحور حول السؤال الرئيسي التالي:

ماهي طبيعة التشكيلات الخطابية والرمزية التي قدمها كل من الفيلمين الثوريين الجزائريين: "الخارجون عن القانون" (الثائرون) و"أبواب الصمت" عن صورة البطل؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، سنطرح **مجموعة من التساؤلات** التي تمثل ركائز أساسية لتفكيك الإشكالية وتتمثل فيما يلي:

1. ماهي النماذج السينمائية المقدمة عن البطل الثوري في فيلمي "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** و"**أبواب الصمت**"؟
2. فيما تتمثل المعاني والدلالات السردية التي نقلت إلى المشاهد من خلال أفلام عينة البحث؟
3. ما الآليات التعبيرية والسرديات الخطابية التي يركز عليها المخرج لإيصال رسالة للمتلقي عن مرجعية البطل الثوري في فيلمي "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** و"**أبواب الصمت**"؟
4. ما مدى توظيف الأساليب السينماتوغرافية المستخدمة في الفيلمين المختارين للبحث؟
5. كيف يكشف المربع السيميائي لـ "**غريماس**" عن الثنائيات الضدّية لصورة البطل الثوري في فيلمي "**أبواب الصمت**" و"**الخارجون عن القانون**"؟

3. أسباب اختيار الموضوع:

أ. الأسباب الذاتية:

1. اهتمامي الشخصي بالسينما نظرا لقدرتها الكبيرة في التأثير على المتلقي ومحاكاتها لواقع المشاهد.
2. يتقاطع موضوع البحث مع تخصصي الجامعي في السمعي البصري.
3. شغفي بالتحليل السيميولوجي[4]* للأفلام إذ يعدّ منهجا دقيقا وفعّالا في تفكيك رموز الخطاب السينمائي والكشف عن المعاني الضمنية.

* **السيميولوجيا**: من المفاهيم الشائعة في مجالات متعددة، كعلوم الإعلام والاتصال، اللغة، الفنون، الطب وغيرها. ففي المجال الطبي تشير السيميولوجيا إلى العلم الذي يهتم بالكشف عن الأمراض من خلال تتبع أعراضها، أي التعرف على العلل استنادا إلى الإشارات الدالة عليها. [4]وفي علوم الإعلام والاتصال، تعنى السيميولوجيا

4. انتمائي لعائلة ثورية ورغبتي في معرفة مدى صدق تجسيد أحداث الثورة من خلال الأفلام الثورية.
5. السعي لتقديم لمسة مغايرة في طرق تحليل الأفلام السينمائية، إذ يعتبر هذا المجال حقلا مفتوحا لاكتشاف قراءات جديدة ومعان خفية.

ب.الأسباب الموضوعية:

1. فهم آليات تجسيد مضامين الأفلام الثورية الجزائرية، وكذا التقنيات الفنية والسينمائية المستخدمة.
2. إبراز كيفية تحول السينما الجزائرية منذ نشأتها في رحم الثورة إلى أداة فنية تسعى لاستعادة الذاكرة الوطنية وتجسيد البطل الثوري كرمز للهوية والنضال.
3. تسليط الضوء على السينما الثورية الجزائرية حيث تشكل الثورة الجزائرية مصدر إلهام للعديد من السينمائيين الجزائريين والأجانب.
4. الكشف عن الأبعاد السيميولوجية والمعرفية لتمثيل البطل الثوري بوصفه دلالة رمزية تتجاوز الشخصية الواقعية في السينما الجزائرية.
5. يتمثّل البعد الأكاديمي في كون الموضوع يندرج ضمن الدراسات السينمائية الخاصة بالتحليل السيميولوجي، مما يساهم في إثراء البحث العلمي في مجال الصورة والهوية الوطنية.

بدراسة وفهم مختلف دلالات الرسائل الاتصالية، وتحليل الرموز والمعاني التي تنقلها، وأصل كلمة "**سيميولوجيا**" تعود إلى اللغة اليونانية، وتتكون من "**Sémeion**" بمعنى علامة، و"**Logos**" وتعني خطاب أو علم، أي هي "**علم العلامات**" كما عرّفها اللغوي "**دي سوسور**".

ويعرّفها السيميائي الأرجنتيني "**لويس جورج بريتو Luis Jorge Prieto**" بأنها العلم الذي يدرس أنظمة العلامات، سواء كانت ذات أصل لغوي أو غير لغوي كالإشارات والمؤشرات. ويعتمد هذا العلم على مقاربات متعددة تستفيد من علوم مثل: اللسانيات، البلاغة، الأسلوبية، الشعرية، وحتى علم النفس، لما تتسم به العلامات من طابع نفسي واجتماعي.

وأول مرة ظهر فيها مصطلح **السيميولوجيا**، كان في مخطوطة كتبها "**دي سوسور**" سنة **1894**، وورد ضمن ما نشر بعد وفاته سنة **1916**، تحت عنوان: محاضرات في اللسانيات العامة. ومن جهة أخرى، انتشر مصطلح السيميوطيقا لدى الباحثين الأنجلو-ساكسونيين، وقد ارتبط بالعالم الأمريكي "**شارل ساندرس بيرس**".

أما "**رولان بارث**" فكان من أبرز المدافعين عن مصطلح السيميولوجيا ويرى أنها فرع من اللسانيات، بينما العكس بالنسبة لـ "**دي سوسور**". واعتمد "**بارث**" على تطبيق ثنائيات "**دي سوسور**" على السيميولوجيا مثل: **اللسان/الكلام، الدال/ المدلول، التركيب/النظام، التقرير/ الإيحاء**.

إجرائيا تستخدم السيميولوجيا السردية كأداة لتحليل الرموز والعلامات البصرية داخل الفيلمين المختارين في بحثنا، ويركّز التحليل على كيفية توظيف الصورة السينمائية وعناصرها (الإضاءة، اللون، الحركة...) في بناء المعنى وتكثيف دلالات الثورة والمقاومة. كما ينظر إلى كل مشهد كعلامة تحمل مضمونا إيديولوجيا يعكس الصراع والتحول المجتمعي. وبهذا تفهم السيميولوجيا كمنهج يكشف البعد الرمزي للسرد الفيلمي.

4. أهمية البحث:

1. توضيح أهمية المقاربة السيميولوجية السردية نظرا لغوصها في أعماق الخطاب السينمائي والسعي لفهم رموزه ودلالاته.
2. الكشف عن مختلف الوسائط الفنية والتقنية التي تسهم في نجاح الفيلم لترسيخ الوقائع الثورية في الذاكرة الجماعية.

5. أهداف البحث:

1. الكشف عن الرموز والدلالات وتحليل الأبعاد السيميولوجية للأفلام محل الدراسة.
2. تسليط الضوء على تحديات المخرج في نقل الوقائع التاريخية دون تزييف أو إخلال.
3. إبراز دور السينما الجزائرية في كشف الحقائق التاريخية المتعلقة بالثورة المجيدة.
4. إثراء الساحة الأكاديمية بمرجع علمي يعالج موضوع السينما الثورية الجزائرية بالتحليل والتدقيق.

6. المنهج المتبع:

تختلف تعريفات الباحثين فيما يتعلق بمصطلح المنهج، حيث تقابله في اللغة العربية كلمة منهاج وتعني الطريق الواضح أو السبيل المنظم، أما في اللغة الفرنسية فمصطلح **Méthode** يعني سلسلة من الخطوات الفكرية المنظمة، والتي نتبعها للوصول إلى نتائج محددة، ووفقا لما أورده "**موريس أنجرس Maurice Angers**"، فهو يعني مجموعة من الإجراءات الدقيقة التي يعتمدها الباحث لتحقيق نتائج علمية واضحة.[5]

وانطلاقا من هذا التعريف، يرى "**عمار بوحوش**" بدوره بأن المنهج هو مجموعة من القواعد العامة وفق إطار منظم بهدف الوصول إلى الحقيقة العلمية، فهو الأسلوب الذي يعتمده الباحث للكشف عن الحقيقة. [6]

---

[5] -ينظر: أحمد بدر **علوم الإعلام، البحث العلمي، المناهج، التطبيقات**، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2008، ص 127.

[6] - ينظر: عمار بوحوش، **دليل الباحث في المنهجية وكتابة الرسائل الجامعية**، موفم للنشر، الجزائر، 2002، ص 47.

ولأن المقاربة ترتبط بشكل وثيق بالمنهج من حيث الوظيفة التحليلية، يعرّف "**موريس أنجرس**" المقاربة بأنها أسلوب مميز وغير تقليدي لاستخدام النظرية العلمية ضمن سياق التحليل أو البحث. [7]

وفي الإطار نفسه، يرى اللغوي الدانماركي "**لويس هامسليف Louis Hjelmslev**" أن المقاربة السيميولوجية هي مجموعة من الآليات والخطوات المنهجية المستخدمة في وصف وتحليل الظواهر مع التركيز على العلاقات التي تربطها بعناصر أخرى داخل النسق الدلالي. [8]

ويرتكز بحثنا على ما قدّمه كل من "**جاك أومون وميشال ماري**" بشأن أهمية التقطيع التقني في تحليل الفيلم، كمدخل أساسي لفهم بنيته البصرية والسردية. إلى جانب الاستناد إلى المقاربة "**السيميو-سردية" أو السيميائيات السردية"** كما نظّر لها "**ألخيرداس جوليان غريماس**"، الذي يعتبر الفيلم نصّا دلاليا متعدد المستويات، يخضع لآليات تأويلية تمكّن من الكشف عن بنياته العميقة ووظائفه الرمزية.

وفي هذا الصدد سنبدأ بعرض موجز لما قدمه كل من "**جاك أومون* وميشال ماري**" *****وهما من أبرز تلامذة المنظر السينمائي "**كريستيان ماتز**"، نموذجا تحليليا يرتكز على دراسة الدال السينمائي، أي الشكل البصري واللغوي الذي يشكل البنية الظاهرة للفيلم، واستقراء الأبعاد الوظائفية للشفرات السمعية البصرية للوصول إلى المعنى العام للفيلم، ويتطلب هذا النوع من التحليل التركيز على:

1. الأدوات الوصفية Instruments descriptifs:

هي مختلف الآليات التحليلية التي تشمل تقنيات التقطيع التقني للمشاهد، وتحديد محطات التقسيم الدرامي، بالإضافة إلى وصف دقيق للصور والمكونات البصرية المشكّلة للنسيج السردي للفيلم. [9]

ويمثل التقطيع التقني عملية تحديد الوحدات الأساسية التي يتكون منها الفيلم، أي اللقطات وهي وحدات مستقلة زمنيا، تنفصل عما يسبقها ويتبعها، وبالتالي فهي تختلف جذريا عن الصور الثابتة كالصورة الفوتوغرافية أو الإطار الفردي من شريط الفيلم، فاللقطة ليست عنصرا ساكنا، بل بنية

---

[7]- ينظر: موريس أنجرس، ترجمة :بوزيد صحراوي وآخرون، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، دار القصبة للنشر، الجزائر2006 ، ص99 .

[8] -Judith Lazar**, Sociologie de la Communication**, Armand Colin, Paris, 1991, P138.

***جاك أومون** ناقد سينمائي وأكاديمي فرنسي بارز وُلد عام 1942، ودرّس في أرقى المؤسسات الثقافية الفرنسية.

***ميشال ماري** مؤرخ سينمائي وأستاذ فرنسي وُلد عام 1945، يشغل كرسي الدراسات الفرنسية بجامعة مونتريال ويدرّس في السوربون الجديدة.

[9] -فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**، دار الخلدونية، الجزائر، 2012، ص 164.

ديناميكية تتحقق من خلال الحركة داخل حدودها، وهذا يمنحها طابعا سينمائيا حيويا يتجاوز السكون البصري نحو التعبير السردي المتحرك. [10]

2. التقسيم الدرامي Segmentation dramatique:

هو إجراء تحليلي يكشف عن الترابط الوظيفي بين مختلف اللقطات، عبر تتبع تسلسلها السردي وتحديد الوحدات السردية المتجانسة التي تكون المقاطع الدرامية للفيلم.

3. وصف الصور السينمائية Description des images filmiques:

يقوم هذا الوصف بتحليل بنية الصورة ومكوناتها البصرية، مثل: الألوان، الإضاءة، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، ما يستوجب تفعيل الجانب الإدراكي لدى المحلل للتمكن من تفكيك شفرات الصورة وفهم دلالاتها الرمزية.

4. الأدوات الاستشهادية Les instruments citationnels:

تتضمن جملة من الوسائل التي تسمح بتوثيق وتحليل الفيلم بدقة، كالوصف المفصل للقطات أو المشاهد، مع التوقف عند لقطات معينة، والتركيز على رموز أو معاني محددة.

5. نسخة من الفيلم Extrait du film:

تستخدم لتسهيل عملية التحليل من خلال تقنيات مساعدة ممثل: الإعادة البطيئة، الوقف عند الصورة، حتى يتمكن المحلل من فحص أدق التفاصيل. [11]

6. التوقف عند الصورة:

بهذا الإجراء يتمكن الباحث من ملاحظة كل العناصر البصرية التي قد يغفل عنها عند المشاهدة العادية للفيلم، عبر تقنية تجميد اللقطة مؤقتا (**figer les plans**).

7. الأدوات الوثائقية Instruments documentaires: وتتضمن ما يلي:

أ. المعلومات السابقة لبثّ الفيلم:

وفيها مختلف المعلومات والوثائق المتعلقة بالسيناريو، ميزانية الإنتاج، التصريحات والروبورتاجات، المقابلات الصحفية التي تسبق البثّ والتصوير.

---

[10] - Jacques Aumont, Michel Marie, **l'Analyse des films,** Paris, éditions Nathan , 1988,p 07.

[11]– فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**، مرجع سبق ذكره، ص165 .

ب. **المعلومات اللاحقة لبثّ الفيلم:**

أي المعلومات المتعلقة بتوزيع عدد النسخ، أماكن البيع والنشر، الدخل والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد. [12]

ومن خلال الإسقاطات النظرية السابقة لما جاء به كل من "**كريستيان ماتز، جاك أومون وميشال ماري**" تم تصميم جدول التقطيع التقني، والذي اعتمدناه لتقطيع مضامين المتتاليات المختارة للتحليل في أفلام بحثنا ويحتوي على نختلف المؤشرات النظرية المذكورة سابقا وجاء الجدول على الشكل التالي:

رقم اللقطة	مضمون اللقطة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت		
						الموسيقى	الحوار	ضجيج

الجدول رقم 1: جدول آلان رينيه للتقطيع التقني[13]

ونظرا لاعتمادنا في تحليل فيلمي **الخارجون عن القانون "الثائرون" وأبواب الصمت**، على المقاربة **السيميو–سردية** كما طوّرها "**غريماس**"، ارتأينا تمهيد هذه القراءة النظرية بتقديم تصور شامل للأسس التي تقوم عليها هذه المقاربة، والتي سنبني عليها قراءتنا للخطاب الفيلمي. ومن هذا المنطلق، فكرنا في البدء بالتعريف بأصل مصطلح **السيميائيات**، وتحديد ملامح مفهوم **السرد** عند "**غريماس**"، مرورا بالإرث الشكلاني، الذي يعدّ محطة تأسيسية انطلق منها "**غريماس**" لتشييد نموذجه التحليلي.

ولكن التحليل السيميولوجي للنصوص التعبيرية، وخصوصا السمعية البصرية منها، لا يرتكز على نموذج واحد، بل يستند إلى شبكة متكاملة من المقاربات التي طوّرها عدد من المفكرين والباحثين في مجال اللسانيات، السيميولوجيا، وتحليل الخطاب، في مقدمتهم: "**رولان بارث Roland Barthes**" الذي أسّس لتقنية تحليل الدلالات الإيديولوجية الخفية في كتابه " **الأساطير Mythologies**" سنة **1957**، و"**كريستيان ماتز Christian Metz**" الذي اشتغل على تحليل السينما باعتبارها نظاما لغويا بصريا في كتابه "**اللغة والسينما Langage et Cinéma**" سنة **1971**، كما قدّم "**أمبرتو إيكو Umberto Eco**"

---

[12] –فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**، مرجع سبق ذكره، ص 166.

[13] –مراد بوشحيط، **منهج التحليل الفيلمي، من النظرية إلى التطبيق**، مجلة الاتصال والصحافة، المجلد3، العدد2، المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام، الجزائر، 2016، ص 98.

مفاهيم محورية حول التأويل المفتوح في كتابه "**العمل المفتوح L'œuvre ouverte**" سنة **1965**، بينما طوّر "**شارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce**" تصنيفه الثلاثي للعلامات "**الأيقونية– المؤشرية – الرمزية**"، والذي يعدّ أساسا للعديد من التطبيقات السيميائية البصرية من خلال سلسلة من المجلدات والمقالات ما بين سنتي (**1931–1958**).

وبالموازاة مع التحليل السيميولوجي، برزت المقاربات السيميولوجية السردية كأداة تحليلية لفهم البنية العميقة للنصوص السردية، سواء المكتوبة أو السمعية –-لبصرية. ومن أبرز رواد هذا الاتجاه "**فلاديمير بروب Vladimir Propp**" الذي وضع في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية الشعبية Morphology of the Folktale**" نموذجا بنيويا يحدد **31** وظيفة سردية متكررة في الحكايات الشعبية. كما قدّم "**تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov**" تصورا عاما لبنية الحكاية الكلاسيكية (**توازن–اضطراب– استعادة التوازن**) في كتابه "**قواعد الديكاميرون* Grammaire du Décaméron**" سنة **1969**، وأسهم "**غريماس**" بنموذج "**المربع السيميائي Le carré sémiotique**" وتحليل البرنامج السردي في كتابه "**علم الدلالة البنيوي Sémantique structurale**" سنة **1966**، بينما عمل "**جيرار جينيت Gérard Genette**" على تطوير مفاهيم مثل: **الزمن، الرؤية، الصوت السردي**...في كتابه "**أشكال Figures**" سنة **1972**. [14]

إذن، يعود أصل مصطلح "**سيميوطيقا**" إلى اليونانية القديمة، حيث تعني كلمة "**سيميون Semeion**" علامة أو إشارة. وقد ظهر الاستخدام الأول لهذا المصطلح في المجال الطبي تحت اسم "**سيميوتيكا**" والتي كانت تشير إلى علم الأعراض، ولا يزال هذا المعنى حاضرا في بعض السياقات الطبية الحديثة حيث يستخدم لوصف أحد فروع التشخيص.

لكن مع تطور المعرفة، اكتسب مصطلح **السيميائيات** دلالات أوسع وتعددت استخداماته، ففي الرياضيات مثلا: يستخدم للدلالة على الفرع الأسس المعرفية للعلم، بينما اعتمد بعض المنظرين من التراث الأنجلو–ساكسوني المصطلح كمرادف للشعر، في حين استخدمه اللسانيون أمثال: "**رولان بارث**

---

* **الديكاميرون**: مؤلَّف أدبي من القرن 14 للكاتب الإيطالي **جيوفاني بوكاتشيو**، يضم 100 حكاية يرويها 10 شباب خلال عشرة أيام في عزلة هربًا من الطاعون.

[14]- **علم السرديات**، نشر في: **16.05.2025**، لوحظ في: **25.05.2025**، على الرابط: **en.wikipedia.org.**

ولويس هامسليف" للإشارة إلى أنظمة العلامات بصفة عامة. أما "**غريماس**" ومدرسته البنيوية، فقد ذهبوا إلى أبعد من ذلك، معتبرين السيميائيات نظرية عامة في إنتاج المعنى، حيث قال في القاموس المنطقي لنظرية اللغة" : "إن **السيميائيات*** ينبغي أن تفهم أولا وقبل كل شيء بوصفها نظرية في المعنى".

1. الأسس النظرية والمنهجية للسرد السيميائي:

تعدّ السيميائيات السردية فرعا متخصصا من علم العلامات، يعنى بدراسة كيفية بناء المعنى وتوصيله عبر السرد بوصفه تسلسلا منظما من الأفعال أو الأحداث، ويطبق هذا الحقل أدوات التحليل السيميائي لفهم عناصر الحكي واستكشافها كعلامات دالة تنقل معاني ثقافية وجمالية ضمن وسائط متعددة كالأدب، السينما، المسرح.

يعود تأسيس هذا الاتجاه إلى "**غريماس**" الذي طوّر مقاربة بنيوية جديدة مستلهما من أفكار "**دي سوسور**" و"**بروب**"، بهدف تحليل الخطاب بوصفه نظاما دلاليا مركّبا، وليس مجرد بنية لغوية وقد أحدث هذا التوجه نقلة نوعية في فهم السرد، من كونه شكلا حكائيا إلى اعتباره نظاما دالا يمكن تفكيك رموزه ودلالاته.

---

* ويرجع الاستخدام الفلسفي الحديث لمصطلح "**علم العلامات**" إلى الفيلسوف الإنجليزي "**جون لوك John Locke**" سنة **1690**، الذي تناول العلامات كوسائل للتعبير البشري، دون أن يحصرها في اللغة وحدها. غير أن التأسيس العلمي الحقيقي لهذا الحقل يعود إلى جهود "**فيرديناند دي سوسور Ferdinand De Saussure** " في أوربا، و"**شارل ساندرس بيرس**" في أمريكا، اللذين وضعا بشكل مستقل أسس "**علم العلامات**" كمجال للدراسة المنهجية للعلامات ووظائفها. وبرزت مساهمة "**بيرس**" خصوصا في تقديمه لنموذج ثلاثي للعلامة (**الرمز، المؤشر، الأيقونة**)، مؤسسا بذلك نظرية متكاملة أثّرت في مجالات متعددة ممثل: الاتصال واللغويات والفلسفة والمعرفة.

اقترح "**دي سوسور**" نموذجا ثنائي البنية للعلامة، يتكون من "**الدال**" أي الصورة الصوتية أو الشكل، و"**المدلول**" أي المفهوم أو المعنى، وقد شدّد على أن العلاقة بين هذين الجزأين اعتباطية، أي لا تقوم على رابط طبيعي بل تبنى على "**des conventions**" أي أعراف أو اتفاقيات اجتماعية وثقافية، كما أكد "**دي سوسور**" أن العلامة لا تكتسب معناها في ذاتها، بل من خلال علاقتها بالعلامات الأخرى داخل النظام اللغوي، مما يجعل اللغة نسقا من الفروقات لا من القيم الذاتية.

وفيما بعد مثّلت أفكار "**دي سوسور**" و"**شارل ساندرس بيرس**" القاعدة التي بنيت عليها الدراسات السيميائية المعاصرة، ومع تطور البحث في القرن العشرين، أصبحت السيميائيات فرعا معرفيا قائما بذاته، يطبّق في مجالات متعددة مثل: الأدب، وسائل الإعلام، والثقافة البصرية. ومن أبرز المفكرين الذين وسّعوا آفاق هذا الحقل: "**رولان بارث، أمبرتو إيكو، جوليا كريستيفا Julia Kristeva**"، حيث ساهم كل منهم في نقل السيميائيات من حقل لغوي إلى فضاء ثقافي وتحليلي أرحب.

بالتالي، فإن السيميائيات تكشف كيف تنتج العلامات المعنى داخل السياقات الثقافية والاجتماعية، من خلال دراسة العلاقة بين "**الدال والمدلول**". أما في منظور "**غريماس**" فهي نظرية في المعنى تحلل النصوص بوصفها شبكات دلالية وسردية معقدة.

من الضروري التمييز بين علم السرد والسيميائيات السردية، فالأول يعالج البنية الزمنية والسببية للنصوص السردية بوصفها نوعا من الخطاب، بينما تنظر السيميائيات السردية إلى السرد كعملية تمثيل دلالي يمكن أن تشمل وسائط لغوية، بصرية أو أدائية. وبهذا المعنى، لا تقتصر السرديات على الأدب فحسب، بل تشمل المسرح، السينما، الكوميكس، الوثائق، اليوميات، وكل نص يحمل نظاما من العلامات ينتج المعنى، وقد وسّع باحثون أمثال: "**رولان بارث، إيكو، كريستيفا**" هذا التوجه ليشمل تحليل الأنساق الثقافية والإيديولوجية التي تحتكم إليها البنى السردية.

وبالتالي، فإن السيميائيات السردية لا تنظر إلى السرد كحكي فقط بل كأداة تحليل لتفكيك تمثلات المجتمع وقيمه من خلال ما تبنيه النصوص من علاقات ومعاني.[15]

2. مفهوم السرد عند غريماس:

يقدم "**غريماس**" مفهوما* موسّعا للسرد، لا يقتصر على الحكايات التقليدية، بل يشمل كل أشكال الخطاب باعتباره نظاما دلاليا عميقا ينظّم إنتاج المعنى.

---

[15] – **جوهر علم العلامات**، تاريخ الاطلاع: 26.05.2025، على الساعة: 11:45، على الرابط: **www.semiology.net**

* هذا المفهوم مستلهم من عدد من الباحثين المنتمين إلى الإرث الشكلاني، والذين مهّدوا لتطور الدراسات البنيوية للسرد، حيث يبرز "**سعيد بن كراد**" في تحليله أن السيميائيات السردية، تشكّلت انطلاقا من أعمال "**فلاديمير بروب**"، خصوصا كتابه "**مورفولوجيا الحكاية الشعبية**" سنة **1928**، حيث حدد **31** وظيفة سردية، و**7** أدوار رئيسية للشخصيات، معتبرا أن قيمة الشخصية تحدد بوظيفتها السردية، لا بصفاتها الذاتية. ورغم أهمية هذا الطرح، تعرّض لانتقادات أبرزها من "**كلود ليفي شتراوس Claude Lévi- Strauss**" الذي اتهم "**بروب**" بإهمال البعد الرمزية والدلالي. أما "**غريماس**" فلم يرفض نموذج "**بروب**"، بل أعاد تأطيره ضمن رؤية سينمائية أشمل تقوم على: 1. **إصلاح المفاهيم**: مثل استبدال "**الوظيفة**" بـ "**الفاعل**" و"**الملفوظ**".

2. تبسيط النموذج: بتجاوز الدوائر الوظيفية لصالح "**البرنامج السردي**" الذي يركز على المعنى العميق بدل البنية الظاهرة. كما يوضح "**بن كراد**" أن "غريماس" يرى أنّ السرد ليس تمثيلا للأحداث فحسب، بل وسيلة لبناء المعنى، والمعنى لا يستخرج من الكلمات مباشرة، بل من العلاقات الداخلية بين عناصر النص. ويطرح ثلاث مستويات تحليلية:

1. **البيانات العميقة**: مفاهيم عامة مثل "**الخير والشر**".
2. **البيانات السطحية**: الأحداث والملفوظات.
3. **البيانات التعبيرية**: كيفية تمثيل القيم داخل النص. وبالنسبة للنماذج **المرجعية لـــ "غريماس"** فقد اعتمد على ثلاث نماذج رئيسية:

1. فلاديمير بروب: تحليل الحكاية الشعبية.

2. إتيان سوريو Etienne Souriau: النموذج المسرحي القائم على ستة عناصر (القيمة، المرسل، المستفيد، المعيق، المساعد، التحول).

3. لوسيان تينيير Lucien Tesnière: ثلاثية الفعل (فاعل/فعل/مفعول به)، والتي ألهمت مفهوم العامل، كمفهوم تجريدي يشمل ما يتجاوز الشخصية.

فالسرد وفقا له، ليس شكلا لغويا ظاهريا، بل مبدأ تنظيمي شامل، تتجلى بنياته في مختلف الوسائط، من اللغة إلى السينما والفن. وهو يرى أن تأسيس نظرية سيميائية للسرد يتطلب بناء بنى سردية عميقة، مستقلة عن اللغة، تفسّر كيفية نشوء المعنى من داخل النصوص لا من خارجها. لذا يركّز على تحليل العلاقات الداخلية بين العناصر السردية، ويعتبر المعنى ناتجا عن تفاعلها لا عن السياق الخارجي.

وتتوزع بنية النص لديه إلى مستويين متكاملين:

أ. **المستوى السطحي:**

يشمل المكون السردي (**تحولات الشخصيات**)، والمكون الخطابي (**الصور والأساليب**).

ب. **المستوى العميق:**

يضم شبكة العلاقات الدلالية ونسق العمليات التي تنظم الانتقالات بين القيم، بالاعتماد على "**الوحدات المعنوية الصغرى**".

ويؤكد "**غريماس**" أن فهم الحكاية يتطلب ربط هذين المستويين، حيث يعكس السطح ما يخفيه العمق من معان، كما أن التحليل السيميائي لا يبحث عما يقوله النص أو من يقوله، بل كيف يقال، وكيف تنظّم المعاني داخليا، وباختصار، فإن السرد عند "**غريماس**" هو نظام دلالي شامل، وتحليله يتم من داخل النص عبر تفكيك بنياته العميقة، دون الرجوع إلى سياقات خارجية.[16]

وتنقسم بنية النص السردي حسب "**غريماس**" ، إلى خمس مراحل أساسية: [17]

أ. **النموذج العاملي Le modèle actantiel:** يشمل الفواعل الستة وهي:

1. **الذات le sujet:** وهو البطل أو الفاعل الذي يسعى إلى تحقيق هدف معين.
2. **الهدف l'objet:** وهو ما يسعى إليه الفاعل (شيء، فكرة، قيمة...).
3. **المرسل le destinateur:** وهو المحفّز الذي يدفع الذات نحو السعي إلى هدفها وقد يكون (شخص، فكرة، وطن...).

---

[16] -قادة عقاق، **السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص، سيمياء السرد الغريماسية نموذجا**، مجلة الخطاب، المجلد3، العدد 3، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص-ص، 226-229.

[17] **-قناة الدكتور ثائر العذاري**، محاضرة بعنوان: **نظرية العوامل لتحليل النص السردي**، بتاريخ: 21.05.2021، تاريخ الاطلاع: 17.05.2025، على الساعة: 03:45، على الرابط: **www.youtube.com.**

4. **المتلقي le destinataire**: وهو المستفيد من تحقيق الذات لهدفها مثل (الذات نفسها، المجتمع...).
5. **المساعد l'adjuvant**: أي كل ما يسهّل مهمة الذات (شخصيات، ظروف، أدوات...).
6. **المعارض l'opposant**: أي كل ما يعترض مسار الذات (خصم، عائق، ظرف معادي...).

هذا النموذج يسمح بفهم السرد بوصفه سلسلة من الصراعات والدوافع التي تتحرك ضمن منطق وظيفي، بهدف الكشف عن المعنى الكامن في النص.[18]
ويمتاز النموذج بالمرونة، إذ يمكن للعوامل أن تتحول من خانة لأخرى حسب تطور النص. وبذلك يمكن القول، بأن النموذج السيميائي عند "**غريماس**" كما حلله "**بن كراد**" لا يقتصر على تمثيل الحكايات، بل يستخدم لفهم الأنشطة الإنسانية والأنساق الثقافية، مما يجعله أداة فكرية قوية لتحليل المعنى في النصوص والخطابات.

ب. العلاقات السردية الثلاث: [19]

1. **الرغبة volition**: وتمثل العلاقة بين الذات والهدف الذي تصبو إليه، أي ما يدفع السرد إلى الأمام عبر طموح الذات لتحقيق شيء ما.
2. **الاتصال communication**: حيث تظهر العلاقة بين المرسل والمتلقي ويتم نقل الرسالة أو المهمة التي تطلق الفعل السردي.
3. **القدرة/القوة Pouvoir/force**: حيث تحدد مدى قدرة الذات على الفعل، وتتجلى عن طريق العوامل التي تساعدها أو تعرقلها، في وجهتها نحو الهدف. [20]

ت. البرنامج السردي:

1. **التمهيد Manipulation**: هذه المرحلة تكون تحفيزية للذات من خلال المرسل الذي يقوم بإقناعه للسعي نحو هدفه.

---

[18] **-narrationetcafeine.fr, Qu'est-ce que le schéma actantiel de Greimas ? édité le : 21.09.2021, consulté le : 24.05.2025.**

[19] **–سعيد بن كراد**، محاضرة بعنوان: **السيميائيات والتأويل**، من تسيير الدكتور: عبد الخالق عمراوي، على قناة اليوتوب جزيرة القصص. بتاريخ: 06.03.2017، على الرابط: **www.youtube.com.**

[20]- en.wikipedia.org, **Algirdas Julien Greimas**, last edited on 3 July 2025, at 10 :13.

2. **الكفاءة Compétence**: وهي جل القدرات أو المعارف التي تكتسبها الذات حتى تتمكن من إنجاز الفعل أي تحقيق هدفها.
3. **الأداء Performance**: هنا تأتي مرحلة تنفيذ الفعل، حيث تواجه الذات مختلف التحديات لتتمكن من بلوغ الهدف أو الفشل.
4. **الجزاء Sanction**: في هذه المرحلة يأتي الحكم على أداء الذات، إما بالمكافأة أو العقاب، وهذا ما يمنح للسرد معنى ختاميا.[21]

إذن فالبرنامج السردي، هو الإطار الذي ينظم هذه المراحل الأربع، ويعبر عن منطق الفعل من الانفصال إلى الاتصال (أو العكس)، مثلا:

من ذات **U** (انفصال) موضوع ⟵ إلى ذات ⋂ (اتصال) موضوع.

كما يمكن أن يتجسد الصراع بيت ذاتين تسعيان لتحقيق نفس الهدف، مما يظهر تداخل البرامج داخل النص.[22]

ث.المربع السيميائي:

هو أداة تجريدية تمكن من تحليل العلاقات المتقابلة بين القيم مثل: **الخير/الشر**، وتحولها في النص إلى حبكات وصراعات ملموسة، ويصبح السرد أداء لإنتاج المعنى لا مجرد تمثيله. ويقوم المربع السيميائي على أربعة خانات أو أقطاب وهي:

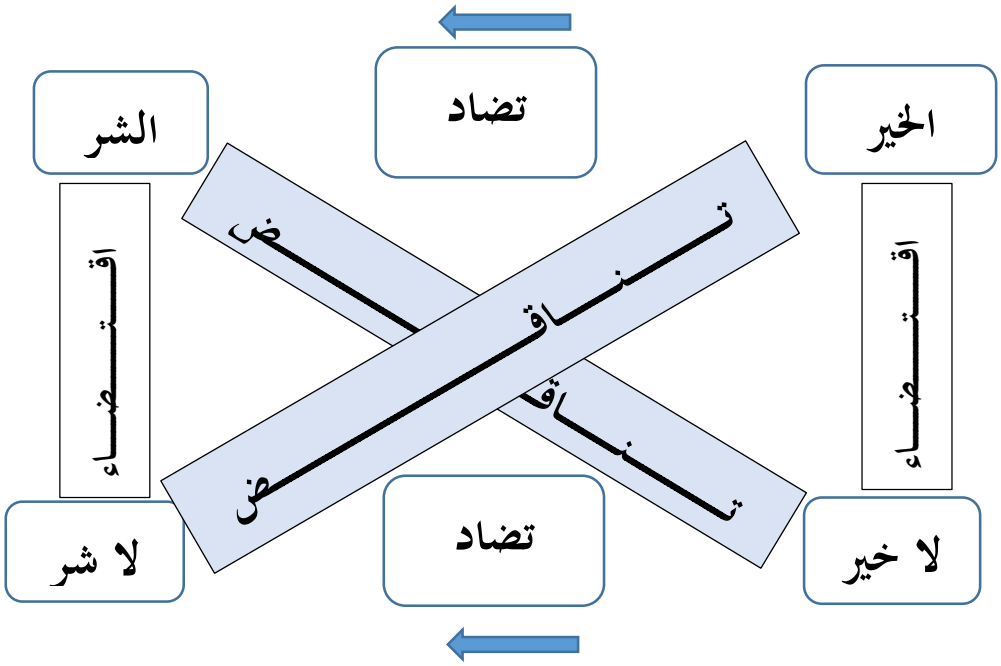
1. **S1/S2** ، هما قطبان متضادان تماما مثل: **الحرية/العبودية، الخير/الشر، العز/الذل**...ويمثلان الصراع الأساسي.
2. نفي **S1** أي **S1–** مثل: **لا حرية، لا خير، لا عز**، حيث يتم نفي العنصر الأول، مما يخلق حالة وسطية.
3. نفي **S2** أي **S2–** مثل: **لا عبودية، لا شر، لا ذل**، أي نفي العنصر الثاني، كذلك حالة وسطية.

---

[21] -Dirk de Geest, "**The Narrative Semiotics of A. J. Greimas**", Image and Narrative, Issue 5: The Uncanny, January 2003.

[22] -توفيق وزير، **السيميائيات السردية: كتاب سعيد بن كراد نموذجا**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 15، العدد 2، الوادي، الجزائر، 2023، ص-ص، 198-208.

إذن فالمربع السيميائي يعتبر أداة تحليلية، يتم استخدامها للكشف عن العلاقات العميقة بين المفاهيم المتضادة في النص مثل: **الخير/الشر، العدل/الظلم**...الخ، وهذا من خلال نفي كل طرف، وهنا يظهر مستوى ثالث من المعنى وهو الحالة الوسطية التي تتجاوز الثنائية المباشرة، وبالتالي يتم فهم الخطاب السينمائي بشكل أكثر تعقيدا وتأويلا.



الشكل رقم 01: المربع السيميائي لـ "غريماس"[23]

ج. العلاقة بين الفاعل والممثل Acteur/ Actant:

1. **الفاعل Actant**: يمثل وظيفة سردية مثل: البطل أو المعارض.
2. **الممثل Acteur**: يمثل شخصية محددة بالاسم والصورة، هذه الشخصية تجسد الفاعل أي الوظيفة داخل القصة.

وقد تجتمع عدة أدوار في شخصية واحدة، أو تتقاسم عدة شخصيات نفس الدور البنيوي، وهذا ما ينتج سردا غنيا ومعقدا.[24]

---

[23] – قناة الأستاذ إبراهيم حجاج على اليوتوب، عنوان المحاضرة: **المربع السيميائي لجريماس بالتطبيق**، بتاريخ:06.07.2022، تاريخ الاطلاع: 15.05.2025، على الساعة: 21:30، على الرابط: **www.youtube.com**.

[24] -Denise Cliche, **Schémas et programmes narratifs : de Greimas à Fontanille**, revue Protée, volume 34, n° 01, université du Québec, Canada, 2006, p77.

إلى جانب ذلك، اعتمدنا في تحليلنا على أداة المقابلة العلمية التي أُجريت مع عدد من المختصين في مجال السينما.

7. عينة البحث:

تساءل الصحفي "**شيلدون جاوايزر Sheldon Gawiser**": "كيف يمكن استطلاع رأي ألف شخص فقط، والادعاء بمعرفة رأي **250** مليون أمريكي؟". ويعبر هذا السؤال عن جوهر فكرة العينة، أي كيف يمكن تعميم نتائج دراسة تجرى على جزء صغير من مجتمع كبير، سواء كان أفرادا أو وثائق أو وسائل إعلام، لتشمل المجتمع بأكمله.[25]

وفي هذا السياق، فإن العينة هي جزء ممثل من المجتمع الأصلي تختار وفق معايير إحصائية تراعي طبيعة البحث ومصادر بياناته، بهدف توفير صورة دقيقة عن خصائص المجتمع، وهي تمكن الباحث من تعميم النتائج دون الحاجة إلى دراسة جميع مفردات المجتمع، خصوصا عند تعذر ذلك أو صعوبته.[26]

وانطلاقا من هذا المفهوم، يمثل مجتمع البحث لدينا مجموع الأفلام السينمائية الجزائرية التي تناولت موضوع الثورة المجيدة، وقد اعتمدنا على العينة القصدية أو العمدية، ويعرفها "**سمير محمد حسين**" بأنها اختيار عمدي أو تحكمي يقوم به الباحث لعدد من وحدات المعاينة، حيث يرى أنها تمثل المجتمع الأصلي تمثيلا دقيقا. [27]

وتتكون العينة القصدية المعتمدة في بحثنا من الفيلمين الجزائريين الثوريين: **الخارجون عن القانون "الثائرون" 1969** للمخرج **توفيق فارس**، و**أبواب الصمت 1987** للمخرج **عمار العسكري**. وقد وقع اختيارنا على هذين الفيلمين لما يحتويانه من مضمون فني وتاريخي غني يجسد معالم الثورة الجزائرية، وهذا بعد مناقشات مع رئيس التخصص وأعضاء لجنة التكوين في الدكتوراه، الذين أبدوا اتفاقا على أن هذين العملين يعدّان من أبرز النماذج السينمائية التي تعكس بعمق مضمون الثورة التحريرية وتخدم مسار

---

[25] –يوسف تمار، **تحليل المحتوى للباحثين والطلبة الجامعيين**، ط1، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص–ص، 23.24.

[26] – محمد عبد الحميد، **تحليل المحتوى في بحوث الإعلام**، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2010، ص17.

[27] – ينظر: يوسف تمار، **العينة في الدراسات الإعلامية الاتصالية**، دار بغدادي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 10.

البحث. فضلا عن مجموعة من الدوافع التي جعلتنا نختار هذين الفيلمين تحديدا من بين الأعمال الجزائرية ذات الطابع الثوري ومنها:

1. يرتبط هذان الفيلمان ارتباطا مباشرا بسرديات البطل الثوري وتمثلاته في الخطاب السينمائي الجزائري.
2. أثار الفيلمان نقاشات معرفية حول تمثيل ودور البطل الثوري في السينما الجزائرية، مما حفّزنا على دراسة هذا الموضوع وتحليله في سياقه السردي والسيميائي.
3. ترتكز البنية الدرامية في هذين الفيلمين على الشخصيات التي أدّت أدوارا متباينة في تشكيل الحدث، لذا رأينا من الضروري تحليل وظائف هذه الشخصيات وتفكيك طبيعة حضورها السردي والدلالي داخل النصين السينمائيين.

8. تحديد المفاهيم والمصطلحات:

1. الصورة:

أ. لغة:

اشتقت هذه الكلمة من الفعل "**صوّر**"، والمصوّر هو أحد أسماء **الله** الحسنى، كما ورد في لسان العرب ويقصد به الذي أبدع خلق جميع الكائنات، وميّز كل الموجودات بصورة وهيئة خاصة بها، دون أن يقتبس من مثال سابق رغم تعددها واختلافها. [28]

وقد ورد في "**معجم الجرجاني**" أن الصورة تعبر عن هيئة الشيء، بعد تركيبه، أي شكله وتناسق أجزائه، وكثيرا ما تستخدم إلى جانب مصطلحات أخرى مثل: **الهيولى***، الجسم، الجواهر المفرّدة، في إطار سياقات فلسفية ودلالية مترابطة. وذكر لسان العرب أن الصورة تشير إلى ماهو ظاهر من الشيء، وتدلّ على حقيقته وهيئته، كما تستخدم بمعنى الصفة وجمعها صور.

ومصطلح الصورة باللاتينية يعني **imago**، مشتق من الأصل اليوناني "**أيقونة icon**" والذي يدل على التشابه والمحاكاة. فصار المصطلح يشير إلى التمثيل البصري للأشياء عبر التشابه المنظوري، سواء في الرسم والتصوير، أو في شكل المجسمات كالنحت والنقوش البارزة، كما استخدم اللاتينيون مصطلحي

---

[28]– **المصور**، نشر بتاريخ : 13.05.2012، لوحظ في : 24.04.2020، على موقع : **www.islamweb.net**.

* **الهيولى**: كلمة يونانية تعني الأصل أو المادة، وهي واحدة في جميع الأشياء، في الجماد والنبات والحيوان.

Simulacrum أي **الخيال**، و**Phantom** أي **الشبح**، في سياق تصوير الموتى بهدف منحهم حياة رمزية جديدة. بالنسبة للإغريق فقد تداولوا مصطلح النظرة **Regard**، والتي اعتبروها شرطا للحياة بديلا عن التنفس، وهكذا تعكس كل هذه المفاهيم مدى القوة الرمزية التي حظيت بها الصورة في معتقدات الشعوب القديمة، ودورها الكبير في تمثيل الحياة واستحضار الغياب. [29]

ب. اصطلاحا:

يرى "**الراغب الأصفهاني**" أن الصورة هي الهيئة التي تميز الأشياء عن غيرها، وهي نوعان: نوع محسوس تدركه الحواس ويمكن أن يلاحظه الجميع، من بشر وحيوانات، والنوع الثاني: صورة عقلية، يدركها فقط أصحاب العقول والبصيرة وهو خاص بالنخبة، وتتمثل فيما يميز الإنسان من عقل وتفكير، أو المعاني الخاصة التي ترتبط بشيء دون الآخر. [30]

أما "**إبراهيم محمد سليمان**" فيرى أن الصورة تمثل بديلا بصريا عن الواقع، كأنها جزء منه يعرض أمام المتلقي، وهذا ما يجعل العالم محسوسا ومرئيا من خلال وسيلة بصرية. [31]

ت. **التعريف الإجرائي:**

في إطار بحثنا، تعرّف الصورة إجرائيا بأنها الكيفية التي يقدّم بها البطل الثوري على الشاشة، من خلال ملامحه، أفعاله، ملابسه، والأماكن التي يظهر فيها، مدعومة بعناصر فنية مثل: الإضاءة، الألوان، زوايا التصوير، حركات الكاميرا...وتهدف هذه الصورة إلى إيصال رسائل مرتبطة بالبطولة والثورة، وتجسيد أبعاد المقاومة. ويتم تحليلها من حيث رمزيتها ودورها في بناء المعنى وتعزيز الرسالة الفكرية للفيلم.

2. البطل:

حسب دائرة المعارف الأمريكية التي تستند إلى الأصل الإغريقي للكلمة، فإن **البطل Hero**، كائن يشمل صفات البشر والآلهة، أو شخصية تخلّدها أعمالها وإنجازاتها العظيمة، وتاريخيا يمثل العظماء

---

[29] **-أحمد** دعدوش، **قوة الصورة**، ناشري للنشر الإلكتروني، منشورات السبيل، ط1، د.ب، 2014، ص 31.

[30] -شاكر لعيبي، **الصورة حسب الراغب الأصفهاني**، مجلة تلويحة المدى، العدد 4480، من موقع: **www.almadapaper.net**، نشر يوم: 2019/07/29 على الساعة : 06:55.

[31] -إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، مركز البحوث والدراسات العليا، العدد 16، المجلد 2، جامعة الزاوية، ليبيا، 2014، ص160.

المشهورين مثل: **نابوليون، الإسكندر الأكبر، كولومبوس، يوليوس قيصر، كسرى**...وفي الأدب المعاصر، يعتبر البطل الشخصية المحورية والأهم التي ترتكز حولها الأحداث. [32]

يرى "**توماس كارلايل Thomas Carlyle**" أن صور الأبطال تندرج ضمن خمسة نماذج رئيسية: إما يكون **إلها، نبيّا، رجل دين، شاعر أو كاتب**. [33]

أما "أرسطو **Aristote**"، فيقسم أبطال التراجيديا إلى ثلاثة أنواع: البطل الخيّر، البطل الشرير، والبطل الذي يقع بينهما.[34] كما يعرّف البطل بأنه الشخص القادر على إنجاز ما يعجز عنه الآخرون، ووجوده ضروري في المجتمع، خاصة في أوقات المحن والضعف والتحديات. [35]

كما يطلق مصطلح البطل أو البطلة في المسرح على الشخصية الرئيسية في العمل الدرامي، سواء كانت رجلا أم امرأة، والتي يتولاها عاجة الممثل أو الممثلة في دور البطولة، وتسمى أيضا بـ "**البروتاغونيست Protagonist**، أي الشخصية المحورية التي تتمحور حولها الحبكة الدرامية.

ويشكّل البطل أو البطلة محور التوتر والصراع في المسرحية، ويكون المحرك الأساسي للأحداث وتطوراتها. يتعلق به الجمهور ويتتبع مصيره باهتمام، نظرا لما يمثله من رمز للتغيير أو المقاومة أو الانكسار، وغالبا ما يكون موضوع تعاطف أو انجذاب، تبعا لطبيعة الدور والمسار الدرامي الذي يسلكه.[36]

التعريف الإجرائي:

في سياق بحثنا حول الأفلام الثورية، يتم تعريف البطل إجرائيا، بأنه الشخصية الأساسية التي تشكل محور السرد السينمائي، وتمثل روح النضال والسعي نحو التغيير. ويبنى حضور البطل من خلال أفعاله ومواقفه ورمزيته، ويجسّد بصريا عبر عناصر فنية مثل: زوايا التصوير، الإضاءة...وهذا بهدف ترسيخ الرسالة الثورية للفيلم والتأثير في وعي المشاهد ودفعه للتفاعل مع القضايا المطروحة.

---

[32] - **The Encyclopédia Americana, Grôler incoporated, Danbury, - USA , 1989, p 144**

[33] - توماس كارلايل، **الأبطال**. ترجمة محمد السباعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1930، ص01.

[34] – بتصرف عن أرسطو، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الفصل التاسع، الفقرة الثامنة، مصر، 1953، ص53.

[35] –هشام عودة، **البطل**، مجلة القافلة، على الرابط: https://qafilah.com/ar/، لوحظ بتاريخ 15.12.2024 على الساعة 01.45.

[36] – ينظر: شكري عبد الوهاب، **النص المسرحي: دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1997، ص 228.

ويتجلى هذا التصور في عيّنة بحثنا، من خلال شخصية "**سليمان**" في فيلم "**الخارجون عن القانون**" كما أدّاها الممثل الجزائري "**سيد أحمد أقومي**". وشخصية "**عمار البكوش**" في فيلم "**أبواب الصمت**" كما جسّدها الممثل الفرانكو تونسي "**نورالدين سولي**". حيث يُشَكِّل كل منهما نموذجا للبطل الثوري في تمثيله السردي والبصري.

3. البطل الثوري:

ظهر مفهوم البطل الثوري في العصر الحديث، وتحديدا بين أواخر القرن **18**، وبداية القرن **19**، متزامنا مع اندلا ع الثورات الكبرى في الولايات المتحدة وفرنسا...الخ، وقد لعب عدد من الشخصيات أدوارا محورية في تجسيد تطلعات الشعوب نحو الحرية والمساواة.

ويشير المؤرخ "**إيريك هوبزباوم Eric Hobsbawm**" في كتابه "**عصر الثورة: أوربا 1789–1848**"، إلى أن تلك الثورات مثّلت نقطة تحول جذري في التاريخ الأوربي، حيث أفرزت أبطالا، جسّدوا آمال الجماهير في تحقيق التغيير الحقيقي. ومن بين أبرز هذه الشخصيات، يعدّ "**جورج واشنطن George Washington**" رمزا للاستقلال الأمريكي، فقد قاد الثورة ضد البريطانيين وأسهم في تأسيس النظام الجمهوري الجديد، ولم يكن "**واشنطن**" قائدا عسكريا فحسب، بل مثّل الفضيلة المدنية والسياسية، إذ ساهم بشكل حاسم في بلورة المبادئ الأساسية للحكومة الامريكية الوليدة.

وفي أمريكا اللاتينية، برز "**سيمون بوليفار Simon Bolivar**"، كبطل ثوري بعد قيادته لحركات التحرير في دول مثل: فنزويلا وكولومبيا وبيرو، محققا استقلالها عن الاستعمار الإسباني، ليصبح رمزا للوحدة والسيادة في القارة.

أما في فرنسا، فقد تجسّدت الثورة بشخصية "**ماكسيمليان روبيسبيار Maximilien Robespierre**" الذي مثّل وجها ثورويا مركبا، فقد دافع بقوة عن مبادئ الحرية والمساواة، لكنه ارتبط بفترة "**عهد الإرهاب**"، التي شهدت موجات من القمع والإعدامات ضد المعارضين، مما جعل صورته متأرجحة بين البطل المدافع عن الجمهورية، والحاكم المتشدد المسؤول عن القمع الثوري.[37]

---

[37] - سلوى دبوق، **رحلة البطولة: كيف تغيّرت صورة البطل عبر الزمن؟** نشر في: 22.10.2024، لوحظ بتاريخ: 15.12.2024 على الساعة: 17:45، على الرابط: **www.alrai3.com.**

في هذا السياق، ينظر إلى البطل الثوري، ليس فقط من زاوية إنجازاته العسكرية أو السياسية، بل من خلال رمزيته وقدرته على التأثير في الوعي الجماعي ودفع المجتمع نحو التحرر والتغيير. وغالبا ما يجسد هذا النموذج من البطولة في شخصية الشاب، لما يتمتع به من طاقة وحيوية واستعداد للتضحية، فالشباب يمثّلون روح الثورة، وينظر إليهم كقوة دافعة للحراك، لذلك يحتلون مركزا محوريا في كثير من الأعمال الثورية.

التعريف الإجرائي:

من خلال بحثنا نقصد بالبطل الثوري الشخصية الرئيسية في فيلمي **أبواب الصمت والخارجون عن القانون "الثائرون"**، التي تمثل روح المقاومة والتحدي ضد الظلم والاستعمار، يظهر هذا البطل كشاب شجاع مستعد للتضحية، ويقود الأحداث داخل الفيلم ليعبر عن طموحات شعبه في الحرية. نحلل هذه الشخصية من خلال طريقة تصويرها، تصرفاتها والرموز المرتبطة بها، لأنها تلعب دورا مهما في إيصال الرسالة الثورية والإنسانية التي يعبر عنها الفيلمان.

4. السينما:

أ. لغة:

هي اختصار لكلمة "**سينماتوغراف Cinématographe**"، أي التسجيل الحركي، ولها عدة دلالات، فهي تشير في آن واحد إلى الجانب التقني، عملية إنتاج الأفلام وطريقة عرضها، كما تطلق التسمية على قاعة العرض، وتشمل كل الأنشطة المرتبطة بهذا المجال. [38]

ب. اصطلاحا:

تعدّ الصورة فن الصورة المتحركة، ويرتبط هذا التعريف بفترة ما بين اختراع السينماتوغراف وظهور السينما الناطقة عام **1927**، فالسينما عكس الصورة الفوتوغرافية الثابتة، لأنها تقوم على تسجيل الواقع بالصوت والصورة المتحركة معا، وتعرف اللقطة السينمائية بأنها المدة الزمنية الممتدة بين بداية تشغيل الكاميرا وتوقفها، فاللقطة في الأساس هي زمن قبل أن تكون صورة. وحتى عندما توظف صورة فوتوغرافية

[38] –مريم أوكسل، **صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة قسنطينة 3، الجزائر، ص21.

ثابتة داخل الفيلم، فإنها تفقد طبيعتها الأصلية، وتعاد صياغتها ضمن زمن محدد، وأصوات مصاحبة تمنحها الحياة، وتخلق "**وهم illusion**" يوهم بالحركة. [39]

والسينما طبعا هي وسيلة إعلامية جماهيرية، تستخدم للتوجيه والإقناع والتثقيف والتعليم، لكنها قد تتحول إلى أداة لهدم الوعي وإفساد الذوق العام في حالة أسيئ توظيفها أو انحرف محتواها. [40]

كما أنها فن الصور المتحركة، فالصورة السينمائية في جوهرها، تمثل حقيقة متحركة، وقد أشار "**إيزنشتاين**" إلى أن الحركة تعدّ القيمة الجمالية الأولى للصورة على الشاشة، فالحركة والاستمرارية عنصران أساسيان في تعريف السينما وجوهر تجربتها البصرية والجمالية. [41]

التعريف الإجرائي:

في سياق بحثنا يمكننا تعريف السينما إجرائيا، بأنها الوسيط الفني الذي يوظف لتمثيل الأحداث والشخصيات الثورية من خلال الصورة المتحركة والصوت والمونتاج، تحلل السينما هنا كأداة بصرية وسردية تجسّد واقع المقاومة، وتظهر البطل الثوري عبر مشاهد تمثيلية وإيقاع درامي يسهم في بناء رسالة الفيلم وتوجيه وعي المشاهد نحو قضايا التحرر والعدالة.

5. السينما الثورية: [42]

تعدّ شكلا فنيا ملتزما يحمل بعدا نضاليا، توظفه الشعوب لرواية مسارات كفاحها ضد الاستعمار والظلم، فهي لا تقتصر على توثيق المعاناة، بل تتخطاها لإيقاظ الوعي الجماعي، وتحفيز الجماهير على التفاعل مع قضايا الحرية والكرامة، وهذا من خلال صورها ومشاهدها، وتصبح أداة فاعلة في التأثير وفضح الواقع، كما تساهم في تعزيز الهوية الجماعية وبعث روح المقاومة.

---

[39] - عمار محمود، **مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية**، نشر بتاريخ: 27.02.2014، لوحظ في: 12.09.2019، على الساعة: 15:35، على موقع: **www.EyeOnCinema.net**

[40] –محمد منير حجاب، **المعجم الإعلامي**، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص 299.

[41] –محمد منير حجاب، **الموسوعة الإعلامية**، المجلد 4، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2003، ص1452.

[42] –نبيل زاوي، **السينما الثورية الجزائرية ودورها إبان الثورة التحريرية الجزائرية**، مجلة قضايا تاريخية، العدد 17، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر، 2022، ص 135.

التعريف الإجرائي:

نعرّف السينما الثورية إجرائيا كأداة بصرية تجسد النضال الشعبي وتعبر عن روح المقاومة، في سياق الثورة التحريرية الجزائرية التي هدفت إلى طرد الاستعمار الفرنسي واستعادة السيادة الوطنية. ومن خلال تحليل فيلمي **أبواب الصمت والخارجون عن القانون "الثائرون"**، نرصد كيف تساهم الصورة السينمائية في بناء وعي جماعي وتحفيز الحس الثوري.

6. الفيلم السينمائي:

إن **الفيلم السينمائي Motion Pictures**"، هو أحد اشكال التعبير الفني، الذي يقوم على تسجيل سلسلة من الصور المتحركة على شريط حساس، ثم عرضها بواسطة أجهزة ومعدات خاصة، وعلى الرغم من أن كل صورة تلتقط هي في الأصل صورة ثابتة، فإن تتابع عرض هذه الصور بسرعة منتظمة هو ما يخلق لدى المشاهد وهم الحركة.

ويستخدم مصطلح "**الفيلم**" للإشارة إلى المادة السينمائية في جميع مراحلها: قبل التصوير، أثناءه، بعد التحميض، وحتى بعد الطباعة والإعداد للعرض. وقد عرّف المخرج المصري "**صلاح أبو سيف**" الفيلم بأنه: قصة تروى للجمهور عبر سلسلة من الصور المتحركة. وينطوي هذا التعريف على ثلاثة عناصر أساسية:

1. **القصة:** وهي المحتوى أو المادة السردية المعروضة.
2. **الجمهور:** وهو المتلقي الذي تروى له القصة.
3. **الصور المتحركة:** وهي الأداة البصرية التي تستخدم لإيصال القصة إلى المشاهدين.[43]

كما يعدّ الفيلم السينمائي مضمونا فكريا متكاملا، يستند إلى حصيلة من المعارف والثقافات المتنوعة، ويجسّد نظاما وخطابا ذا طابع ثقافي واجتماعي وسياسي وفكري محدد. وتكمن قوة تأثيره في تماسك عناصره البصرية واللغوية، التي تمنحه القدرة على التعبير بفعالية وتحقيق الإبداع الفني.[44]

---

[43]- بدر سعدون، **تاريخ السينما**، نشر في 01.12.2015، لوحظ بتاريخ: 13.06.2020، على الرابط: **kenanaonline.com.**

[44] -كريمة قلاعة، **الأفلام التسجيلية: الدور الفاعل في بناء صورة الثورة التحريرية وغرس القيم الوطنية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 5، العدد 15، جامعة وهران، الجزائر، 2016، ص 211.

التعريف الإجرائي:

إجرائيا، يمكن وصف الفيلم السينمائي بأنه خطاب بصري يجمع ببين الصورة والحكاية ليجسد مفاهيم الثورة والمقاومة، ويحلل في الفيلمين محل بحثنا، باعتباره أداة سردية وفكرية تعبر عن التحولات الاجتماعية والسياسية من خلال بناء الشخصيات، والمشاهد والرموز.

7. الفيلم الروائي:

يقصد به الفيلم الذي يروي قصة مشوقة ببنية سردية تقليدية تتضمن: مقدمة (**استهلال**)، تطور في الأحداث (**أفعال**) ثم نهاية (**خاتمة**)، ويعتمد هذا النوع من الأفلام على مكونات درامية أساسية كالبطل (الفاعل)، إلى جانب شخصيات مساعدة أو معارضة تسهم في تطور الحبكة. [45]

ويعرف السيناريست الفرنسي "**روبرت بريسون Robert Bresson**" الفيلم الروائي على أنه عمل خيالي يستند إلى بناء سردي إبداعي، يستلهم أحداثه من الواقع، ويعتمد أكثر على خيال المؤلف والمخرج، يمنح القصة طابعا ابتكاريا غير مقيد بالوقائع الفعلية. ويتم إنجاز هذا النوع من الأفلام بالاستعانة بممثلين محترفين لتجسيد الشخصيات لتأدية المشاهد والمواقف الدرامية، وفي كثير من الأحيان، يتم تصويره داخل استوديوهات مزودة بالديكورات، فهي جزء أساسي للتكوين البصري للفيلم، بالإضافة إلى العناصر الفنية الأخرى، وأحيانا يصوّر في مواقع واقعية أو أماكن عامة. أما عن الصوت فيعتمد على الحوار بشكل رئيسي. [46]

كما يقدم الفيلم الروائي قصة سردية أو حكائية، وقد استند في بداياته إلى التقاليد المسرحية من حيث الموضوع والبناء، ومع تطور الفن السينمائي تم الاستغناء تدريجيا عن الأشكال المسرحية لصالح الأساليب السينمائية الخاصة، وتم استبدال التمثيل المسرحي بأسلوب تمثيلي يتناسب مع متطلبات الكاميرا والميكروفون، وهذا ما أضفى طابعا بصريا وصوتيا، أكثر انسجاما مع طبيعة الفيلم.

التعريف الإجرائي:

في سياق بحثنا، يعرّف الفيلم الروائي إجرائيا بأنه بناء سردي خيالي قائم على حبكة درامية وشخصيات محددة، يوظّف لتجسيد أفكار الثورة والمقاومة، ويحلل في الفيلمين المختارين بوصفه أداة

---

[45] –محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2001، ص165.

[46] – منى سعيد الحديدي، **الفيلم التسجيلي (تعريفه، اتجاهاته أسسه وقواعده)**، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة، 1990، ص 20.

فنية لإعادة تشكيل الواقع من منظور رمزي، يعكس الصراع بين القمع والتحرر من خلال البطل الثوري وتطور الأحداث.

8. الدراسات السابقة:

1. الدراسة الأولى:

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**"[47]، التي تقدم بها الباحث **محمود إبراقن** بجامعة الجزائر سنة **2001**، تهدف إلى بحث علاقة السيميولوجيا بالعملية الاتصالية من أسسها وأدواتها وآلياتها، مع إبراز دور السيميولوجيا في تحليل السينما، باعتبارها وسيلة اتصال فعالة ومؤثرة، من خلال تحليل فيلمي "**السفراء**" للمخرج التونسي "**ناصر القطاري**"، وفيلم "**كل الآخرين يدعون علي**" للمخرج الألماني "**راينر فاسبيندر Rainer Fassbinder**" ويعالجان موضوع الهجرة المغاربية. وانطلقت الدراسة من الإشكالية التالية: ما علاقة السيميولوجيا (الفكر البنيوي السوسوري) بالظاهرة الاتصالية بصفة عامة وظاهرة السينما بوصفها وسيلة اتصال مهمة بصفة خاصة؟

واعتمد الباحث على دراسة العناصر التعبيرية والعناصر الدالة التي تتألف منها اللغة السينمائية، والاستناد إلى الشفرات الخمس لـ "**رولان بارث**"، لاسيما الشفرة الثقافية وكذا التحليل النصي وبالتحديد التحليل المشهدي وفق منهجية "**كريستيان ماتز**". وتوصل إلى أن علم اللسان يعنى بدراسة الاتصال البشري عبر الدلائل اللفظية، وقد أشار "**دي سوسور**" إلى علم أوسع هو السيميولوجيا، بينما ميّز "**بيرس**" مؤسس السيميوطيقا الحديثة، بين ثلاث أنواع من العلامات: **الأيقونة، المؤشر، الرمز**. ومن أبرز النتائج التي توصل إليها "**دي سوسور**" وضعه لمبادئ بنيوية مكّنت من دراسة اللسان علميا.

تتقاطع هذه الأطروحة مع بحثنا في تناولها للغة السينمائية، كوسيلة اتصال دلالية، من خلال تحليل العناصر البصرية مثل: زوايا التصوير وحركة الكاميرا. غير أن بحثنا يختلف من حيث المنهج، إذ نعتمد على المقاربة السردية لـ "**غريماس**"، لتحليل أدوار الشخصيات ووظائفها ضمن المسار السردي الثوري، ورغم هذا الاختلاف المنهجي، يظل الهدف مشتركا، وهو تفكيك الرموز البصرية وبنية الخطاب السينمائي في سياق المقاومة والثورة.

---

[47] - محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2001.

2. الدراسة الثانية:

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "**صورة المجاهد في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية سيميولوجية للأفلام المنتجة ما بين: 2009–2016**"[48]، التي تقدمت بها الباحثة "**سليمة شيقر**"، بجامعة الجزائر **3** سنة **2020**، تهدف إلى تحليل نماذج تمثيل المجاهد في السينما الجزائرية من خلال أفلام سير ذاتية، وكشف الدوافع والأبعاد الإيديولوجية وراء تقديم هذه الصورة، مع إبراز دور المخرج الجزائري في تجسيد الوقائع التاريخية للمجاهدين خلال الثورة التحريرية، من خلال الأفلام التالية: **خارجون عن القانون 2010، زبانة 2012، الوهراني 2014، البئر 2016**، وانطلقت الدراسة من إشكالية محورية هي: كيف تتجلى صورة المجاهد في السينما الجزائرية من خلال الأفلام المنتجة في الفترة الممتدة بين سنتي **2009** و **2016**؟ وقد اعتمدت الباحثة في دراستها لصورة المجاهد على مقاربتين سيميولوجيتين أساسيتين: مقاربة "**رولان بارث**" التي تميز بين الدلالة التعيينية والتضمينية، ومقاربة "**كريستيان ماتز**" التي تفكك البنية السردية والبصرية للفيلم عبر مستويات الكاميرا، الأداء، المونتاج، وقد استعانت في ذلك برؤيتي تلميذي "**ماتز**": "**جاك أومون وميشال ماري**" اللذين طورا منهج التحليل النصي للكشف عن بنية الدال الفيلمي وخطابه السردي، مما شكل إطارا منهجيا فعّالا لتحليل تمثّلات المجاهد في السينما الجزائرية. وتوصلت إلى أن أفلام مثل: **البئر وخارجون عن القانون**، قد أظهرت حضورا عاطفيا قويا ومحتوى سرديا مكثفا يجعل المتلقي في تفاعل وجداني مع شخصية المجاهد، مما يعزز مشاركته في بناء المعنى، كما برز البعد الأيقوني على حساب الألسني، وأصبحت الشخصية محورا سيميائيا تقود باقي العناصر، مما ساهم في تعميق التلقي والانخراط في المسار السردي.

وتتقاطع هذه الأطروحة مع بحثنا في تركيزها على تحليل تمثلات الشخصية الثورية في السينما الجزائرية، باعتبارها محركا أساسيا لبناء المعنى، إذ اعتمدت الباحثة على المقاربة السيميولوجية–السردية، مستندة إلى تصور "**غريماس**" وهو ما نوظفه أيضا في تحليل وظائف البطل الثوري داخل البنية الحكائية. كما نشاركها الاهتمام بالعناصر البصرية كاللقطة، الحركة والمونتاج في تجسيد رمزية النضال. وتبرز كلتا الدراستين دور السينما في بناء الوعي الجماهيري واستحضار الذاكرة الوطنية عبر الصورة السينمائية.

---

[48] – سليمة شيقر. **صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2020.

3. الدراسة الثالثة:

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "**اتجاهات السينما الجزائرية في الالفية الثالثة**"[49] التي تقدمت بها الباحثة "**منصور كريمة**" بجامعة وهران سنة **2013**، وتهدف إلى استكشاف هوية السينما الجزائرية المعاصرة، بوصفها مرآة للتفاعلات والتحولات الوطنية في مختلف تجلياتها.

وانطلقت الدراسة من مجموعة من الإشكاليات وهي: ماهي الصورة التي عكستها أفلام الألفية الثالثة واقعيا وسياسيا واجتماعيا؟ هل نلمس وجود علاقة جدلية بين الواقع الجزائري سياسيا واجتماعيا بوصفهم مواضيع، وأداة الكشف عن تلك المواضيع في أفلام الألفية الثالثة؟ هل استطاعت سينما الألفية الثالثة بالجزائر أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيم الاجتماعية الموجودة في واقع المجتمع انطلاقا من فضاء وطني ثقافي تهيمن عليه مدونات أجنبية؟ هل استطاعت مضامين هذه الأفلام أن توطّد العلاقة بين السينما والمجتمع الجزائري؟

اعتمدت الباحثة المنهج التاريخي لتتبع تطور السينما الجزائرية، والمنهج التحليلي لدراسة موضوعات الأفلام والعناصر الفنية المكونة لها، إلى جانب المنهج السيميولوجي لتحليل اللقطات الدالة واستكشاف دلالاتها الرمزية والمعنوية، وتوصلت إلى أنه أثناء الثورة شكلت السينما الجزائرية، مرآة لمبادئ الكفاح من خلال تصوير المجاهدين في الجبال، وفي العشرية الأخيرة ازداد بفعل عودة الاستقرار وانتعاش النشاط الثقافي، لكنه ظل محكوما بالمناسباتية مع توجه لمواجهة الظواهر الاجتماعية واستلهام مضامينه من الأدب الروائي.

يتقاطع بحثنا مع أطروحة الباحثة **كريمة منصور**، في اهتمامهما المشترك بتتبع تطور السينما الجزائرية منذ نشأتها خلال الثورة التحريرية إلى تحولاتها في الألفية الثالثة، حيث ركّزت الباحثة على دور السينما في التعبير عن الهوية الوطنية والتحولات السياسية والاجتماعية، كما يجمع بين العملين الاعتماد على التحليل السيميولوجي للعناصر الفنية كزوايا التصوير، حركة الكاميرا، سلم اللقطات لفهم الدلالات الرمزية. ومن خلال تحليل فيلمي "**أبواب الصمت**" و "**الخارجون عن القانون الثائرون**"، نسعى بدورنا إلى إبراز كيف تسهم السينما الثورية في توثيق الذاكرة وتعزيز وعي جماعي مقاوم.

---

[49] - كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر، 2012.

4. الدراسة الرابعة:

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "**العنف في السينما الأمريكية المعاصرة، عصابات نيويورك نموذجا**"[50]، التي تقدمت بها الباحثة "**عبدو نادية**" بجامعة وهران سنة **2017**، تهدف إلى تحليل تمثلات العنف في السينما الأمريكية، خاصة في فيلم "**عصابات نيويورك Gangs of New York**" للمخرج "**مارتن سكورسيزي Martin Scorsese**"، واستكشاف أبعاده السياسية والإيديولوجية داخل الخطاب السينمائي. وانطلقت الدراسة من إشكالية محورية تتساءل عما إذا كان العنف ظاهرة عابرة مرتبطة بالربح الاقتصادي أم وسيلة لفرض هيمنة ثقافية وسياسية على المجتمعات الأخرى. وقد اعتمدت الباحثة المنهج التكاملي، الذي جمع بين المنهج التاريخي والمقارن والتحليلي الوصفي، تيعا لطبيعة كل محور في الدراسة. وتوصلت إلى أن العنف لا يقدم فقط في إطار ترفيهي، بل يستخدم كأداة إيديولوجية ترسخ صورا نمطية وتؤثر في وعي المتلقي، كما يوظف بوظيفة نفسية تعرف بـ "**التطهير Catharsis**" عبر تقديمه في قالب بصري جمالي.

تتقاطع هذه الأطروحة مع بحثنا في اعتبار السينما أداة إيديولوجية تسهم في تشكيل الوعي الجماهيري، من خلال توظيف رمزي للشخصيات وتحليل الخطاب السينمائي عبر المقاربة السيميولوجية، كما تضمنت معطيات غنية في الجانب النظري، خاصة فيما يتعلق بنشأة السينما وتطورها، من المرحلة الصامتة إلى الناطقة، إضافة إلى ما قدمته من تأريخ شامل لنشأة وتطور السينما الأمريكية، وبناء على ذلك تم توسيع مجال بحثنا ليشمل إلى جانب السينما الجزائرية، السينما العربية والغربية، مع التركيز على النموذج الأمريكي لما يتميز به من إنتاج سينمائي واسع يبرز صورة البطل الثوري وقد تم اختيار عينة من الأفلام الأمريكية التي تناولت هذه الصورة قصد تحليلها.

5. الدراسة الخامسة:

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ "**سيميوتيقا التواصل في الخطاب السينمائي، ميكانيزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك، فيلم مكتوب للمخرج "نبيل عيوش" نموذجا**"[51]، **مقاربة في لسانيات**

---

[50] – نادية عبدو، **العنف في السينما الأمريكية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران 1، الجزائر، 2016.

[51] **-** زهرة المنصوري، **سيميوتيقا التواصل في الخطاب السينمائي، ميكانيزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك**، أطروحة دكتوراه الدولة في اللسانيات، جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب، 2001.

الخطاب، التي تقدمت بها الباحثة **زهرة المنصوري** بجامعة ابن زهر أكادير بالمغرب سنة **2001**، تهدف إلى البحث في إشكالية المعنى والإدراك، وانطلقت الدراسة من عدة تساؤلات: لماذا التساؤل عن معنى الأشياء مادامت تحمل معناها بشكل بديهي؟ ثم هل هناك معنى واحد أم معاني متعددة للشيء الواحد؟ كيف تتسم عملية إنتاجه وإدراكه؟ وماهي الميكانيزمات والآليات التي تتحكم في عملية معقدة كهذه؟ وقد اعتمدت الباحثة المنهج السيميوتيقي باعتباره منهجا من مناهج لسانيات الخطاب وهذا لتحليل البنية الدلالية للفيلم. وتوصلت من خلال معالجتها لمستوى التلفظ الملفوظ أن السيميوتيقا هي نظرية إنتاج واستقبال وإدراك، تهم كلا من الذات المبدعة والذات المدركة في الآن نفسه.

يتقاطع بحثنا مع أطروحة **زهرة المنصوري** في تركيزها على تحليل إنتاج المعنى السينمائي من خلال المنهج السيميوتيقي، حيث اعتمدت الباحثة على لسانيات الخطاب لفهم آليات توليد الدلالة بين صانع الفيلم والمتلقي وهو ما نستلهمه في تحليل تمثيل البطل الثوري وعلاقته بالسياق الرمزي والبصري. كما يشكل النموذج العاملي والسردي لـ"**غريماس**" أداة مشتركة بيننا لفهم العلاقة بين الفاعلين والمكان والدلالة في الخطاب السينمائي.

الإطار النظري والمعرفي للبحث

1. السينما الجزائرية: من توثيق حرب الحرير إلى التأويلات المفتوحة:

تمهيد:

انطلاقا من شغفي بالسينما وحرصا على توسيع أفق البحث، ارتأيت ألا يقتصر هذا العمل على السينما الجزائرية فقط، بل أن يمتد ليشمل نماذج من السينما العربية والغربية أيضا، بما يسمح بتقديم رؤية أشمل وأكثر انفتاحا على التجارب السينمائية المختلفة. ويأتي هذا الاختيار من منطلق تعزيز المقاربة التحليلية عبر وضع التجربة الجزائرية ضمن سياقها السينمائي الأوسع، دون أن يخرج ذلك عن صلب الموضوع، بل على العكس، يساهم في إبرازه بصورة أكثر وضوحا واتساعا، ويجعل من هذا العمل مرجعا يمكن أن يستفيد منه الطلبة والباحثون في دراساتهم، باعتباره يفتح زوايا متعددة للقراءة ويعكس اتساع الرؤية وعمق الاهتمام بالمجال السينمائي.

وفي البداية، سينطلق بحثنا من السينما الجزائرية باعتبارها محور الدراسة الأساسي، لكونها ترتكز على تحليل فيلمين ثوريين جزائريين يجسّدان صورة البطل الثوري في سياقه الوطني. وفي الفصول اللاحقة، سيتم التوسع نحو نماذج من السينما الغربية والعربية، بهدف توسيع زاوية التحليل ومقارنة تمثلات البطل الثوري، بما يُعزّز عمق الدراسة ويُغني نتائجها.

وقد انبثقت السينما الجزائرية من رحم الكفاح التحرري، حيث ولدت في خضم الثورة المسلحة ضد الاستعمار الفرنسي، وشكّلت منذ بداياتها أداة نضالية استخدمتها جبهة التحرير الوطني لتوثيق كفاح الشعب الجزائري، ولتكون صوتا بصريا للمقاومة في الداخل والخارج، وبعد الاستقلال، دخلت السينما الجزائرية مرحلة جديدة تمثلت في بناء هوية وطنية من خلال أعمال جسّدت الذاكرة الثورية، وركّزت على سرد تاريخ النضال الشعبي، إلى جانب التطرق إلى القضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تشغل المجتمع الفتي.

وقد أفرزت هذه المرحلة جيلا من المخرجين الذين وضعوا بصمتهم في المشهد السينمائي الوطني والعالمي، على غرار "**محمد لخضر حمينة**"، الذي توّج بالسعفة الذهبية لمهرجان "**كان**" عن فيلمه الشهير "**وقائع سنين الجمر**". و"**أحمد راشدي**" الذي أبدع في معالجة قضايا الهوية والتاريخ، و"**مرزاق علواش**" الذي اختار مسارا مختلفا عبر مقاربة الواقع الاجتماعي بجرأة وتفصيل.

ورغم التحديات التي عرفتها الجزائر خلال العشرية السوداء في التسعينات، والتي أثّرت سلبا على البنية التحتية الثقافية، لم تخفت شعلة السينما تماما، بل واصلت بعض الأصوات السينمائية مقاومة الصمت المفروض، من خلال أعمال عكست ألم المرحلة، مثل فيلم "**رشيدة**" للمخرجة "**يمينة بشير شويخ**" الذي عالج بواقعية معاناة النساء خلال الإرهاب.[52]

وفي العقود الأخيرة، بدأت السينما الجزائرية تستعيد أنفاسها بثقة متجددة، عبر ظهور موجة جديدة من المخرجين الشباب، الذين لجأوا إلى الإنتاج المستقل، ولامسوا مواضيع معاصرة تتصل بالتحولات الاجتماعية والهوية والذاكرة والحرية، مما أعاد للسينما الجزائرية تألقها في المهرجانات الإقليمية والدولية، مع الحفاظ على جذورها الثورية والإنسانية.

وسنتناول فيما يلي مختلف المراحل التي مرّت بها السينما الجزائرية بالتفصيل، مع الإشارة إلى أبرز الأعمال السينمائية المنتجة خلال كل فترة، كما سنتوقف عند السينما الكولونيالية الاستعمارية التي وظفتها فرنسا كأداة دعائية تخدم مشروعها الاستعماري، من خلال تهميش الجزائري وتقديمه في صورة نمطية دونية، باعتباره كائنا بدائيا يشكّل ديكورا فقط في الأفلام.

وبما أن موضوع بحثنا يتمحور حول صورة البطل الثوري، فإن السينما الجزائرية بما تحمله من إرث نضالي، تعدّ نموذجا مثاليا لهذا التناول، لذا اخترنا تحليل عدد من الأفلام الجزائرية الثورية، بهدف الوقوف على الكيفية التي شكّلت بها صورة هذا البطل في الخطاب السينمائي الوطني.

[52] –مقابلة مع الأستاذ: **عادل مخالفية**، مدير المركز الجزائري للسينما "سينماتيك"، أجريت بتاريخ: 13 جوان 2023.

1.1. صورة الجزائري في السينما الاستعمارية الفرنسية:

1.1.1. السينما الكولونيالية قبل اندلا ع الثورة المسلحة:

لقد شكّلت بدايات السينما في الجزائر امتدادا مباشرا للاستعمار الفرنسي، حيث لم تكن سوى أداة دعائية لترسيخ الهيمنة الاستعمارية، فبعد سنوات قليلة فقط من انطلاق عروض الأخوين "**لوميار Lumière**"، في باريس سنة **1895**، بدأ المصور "**فليكس ميسغيش Félix Mesguich**"، الفرنسي المولود في الجزائر، بتسجيل مشاهد من الجزائر العاصمة ووهران، لعرضها لاحقا على المستوطنين، ما مثّل أول استخدام للكاميرا في توثيق الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر. [53]

ثم تطورت البنية التحتية للسينما بوتيرة بطيئة، فلم تفتح أول قاعة عرض إلا في سنة **1908**، ثن ارتفع عدد القاعات تدريجيا ليصل إلى **7** بحلول **1914**، ثم إلى نحو **150** قاعة عرض بحلول **1933**، لكن كلها كانت موجهة للمستوطنين الأوربيين، ولا مجال فيها للشبان الجزائريين.

إذن لطالما سخّرت السينما كآلة استعمارية واضحة، في ظل هيمنة شركات مثل: "**غومون Gaumont** و**باتي Pathé**"، وباستخدام عروض موجهة خصيصا لترسيخ الثقافة الفرنسية[54] وتهميش الهوية العربية الإسلامية، وقد عبّر العقيد "**مارشان Jean Baptiste Marchand**" [55] عن توجهها بوضوح حيث قال أن الضحك سلاح لتعطيل الفكر المقاوم، وراء ستار الترفيه البريء.

وكانت السينما الاستعمارية في الجزائر وسيلة ناعمة بيد الاحتلال الفرنسي، استخدمها لتسلية السكان المحليين وإلهائهم عن واقعهم السياسي، وترويج صورته كمتحضّر ومتمدّن، بينما قدّم الجزائري بصورة مشوّهة ككائن بدائي وسلبي، وقد مرّت السينما الكولونيالية بثلاث مراحل: بدءا بمرحلة التسلية والتشويه، ثم الترويج للحضارة الزائفة، وأخيرا توظيف الصورة لترسيخ الهيمنة الثقافية والسياسية.

المرحلة الأولى: ركّزت على الطابع الغرائبي، حيث تم تصوير الجزائري ككائن هامشي والطبيعة كديكور ساحر دون مضمون إنساني، كما في أفلام "**الواحة**" و"**حديقة الله**".[56]

---

[53] -Abdelghani Megherbi, **Les Algériens au miroir du cinéma colonial, contribution à la sociologie de la décolonialisation**, Edition S.N.E.D, 1982, p15.

[54] –ينظر: ليزبيث مالكموس– روى أرمز، **السينما العربية والإفريقية**، تر: سهام عبد السلام، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، القاهرة، 2003، ص24

[55] -see : Hafez Sabry (1995**), Shifting identities in Maghribi cinema** : **The Algerian Paradigm**, Alif : Journal of comparative poetics (15). 39-80. Doi : 10.2307/521681.

[56] -Abdelghani Megherbi, **Les Algériens au miroir du cinéma colonial**, op cit, p63.

المرحلة الثانية: اتسمت بالتحقير، فصوّرت الجزائريين كسذّج وبهلوانيين في أفلام مثل: "**علي ينفخ في الزيت**" و"**المسلم المضحك**"[57]، وبالمقابل، يتم تمجيد المستعمر كمنقذ متحضر، وتجلّى ذلك في أفلام كـ "**وجوه محجبة أرواح مغلقة**".

المرحلة الثالثة: شهدت تحولا نحو الدعاية المنظمة بعد **1945**[58]، حيث تم استخدام السينما لتلميع صورة الاستعمار وتبريره، مع فرض رقابة صارمة على المحتوى، وقد ركّزت الأفلام على إظهار الفرنسيين كرموز حضارية، والجزائريين كمتخلفين، كما في أفلام "**بي بي الموكو**" و"**اللعبة الكبرى**"، لتكريس التبعية الثقافية وتشويه الهوية الوطنية.[59]

وقد لعبت السينما الكولونيالية في الجزائر دورا مهما في تغييب وعي الجزائريين عبر تصويرهم بشكل دوني، مقابل تمجيد المستعمر كرمز للتحضّر، ولم تكتف هذه الأفلام بالسخرية من الجزائريين، بل قارنته بالمستعمر المثالي ورّجت للمسيحية والطعن في الإسلام، كما في أفلام "**صليب الجنوب**"[60] و"**نداء الصمت**"، حيث تم تصوير الصحراء كأرض خالية تنتظر التمدين، وقد استخدمت المناظر الطبيعية كخلفيات في أفلام أجنبية عديدة، واستقطبت الطبيعة الجزائرية مخرجي السينما الصامتة والناطقة، مثل: "**جاك فيدر Jacques Feyder**" بفيلمه "**الأتلانتيد**" سنة **1921**، و"**جان رينوار Jean Renoir**" بفيلم "**البلد**" سنة **1929**، ثم "**جوليان دوفيفييه Julien Duvivier**" و"**كريستيان جاك Christian Jaque**" في أفلام بارزة مثل: "**غولغوتا Golgotha**" سنة **1935**، وفيلم "**واحد من الفيلق Un de la légion**" سنة **1936**، مستغلين المناظر كخلفية جذابة.[61]

هكذا أصبحت السينما أداة ناعمة بيد الاستعمار لتكريس الهيمنة الثقافية، ومحو الهوية الوطنية، وتثبيط أي وعي ثوري، خصوصا بعد مجازر **08** ماي **1945**، حيث تحولت السينما إلى وسيلة رقابية موجهة. لكن السينما الجزائرية بعد الاستقلال ستسعى بكل وعي إلى قلب المعادلة، وجعل الكاميرا أداة تحرر لا أداة هيمنة.

---

[57] -نادية موسلي، **الحركة الوطنية الجزائرية من خلال السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2018، ص 80.

[58] –Abdelghani Megherbi, Ibid, p 78.

[59] – إبراهيم العريس، **الصورة والواقع: كتابات في السينما**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1978، ص23.

[60] – نسيمة عثماني، **صورة الطفل في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2018، ص 98.

[61] –نسيمة عثماني، مرجع سبق ذكره، ص–ص، 99–100.

إن فرنسا عندما احتلت الجزائر عام **1830**، وقامت بإرسال الجيوش ورافقتها عدسات المصورين الاستعماريين، الذين سعوا إلى توثيق ما ظنّوه "**حياة النساء الجزائريات**"، ومع مطلع القرن العشرين، اصطدم هؤلاء المصورون بواقع مخالف لتصوراتهم، نساء محجبات من الرأس إلى القدمين، غائبات عن الفضاء العام، ولا يظهرن سوى أعينهن.

ورغم ذلك، لم يتوقف المصورون، بل لجأوا إلى صناعة "**المشهد الاستشراقي**" * حيث استعانوا بعارضات أزياء من الهامش الاجتماعي، وصمّموا استوديوهات تحاكي "**الحريم**" كما تخيّلوه، مستخدمين الشيشة والسجّاد والأباريق، وحتى القضبان لإضفاء إيحاءات بالحصار والرغبة، بعض العارضات عرض عليهن نزع الحجاب مقابل المال، لتصوير مشاهد توحي بالإغراء والتوافر الجنسي.

أنتجت هذه الصور على شكل بطاقات بريدية، وقد أصبحت لاحقا موضوعا لكتاب "**الحريم الاستعماري**" للمفكر الجزائري "**مالك علولة**" *، الذي نشر أول مرة عام **1981**، وبيّن فيه كيف أن هذه الصور لا تعكس واقع المرأة الجزائرية، بل تكشف عن خيال المستعمر الذي أراد أن يرى ما يتوافق مع أسطورته الاستشراقية. ففي كثير من الحالات، كانت الصورة الواحدة تعاد نشرها بتعليقات مختلفة لتوهم بأنها تمثل نساء من مناطق متعددة، رغم أن النموذج واحد. وبهذا تحولت المرأة الجزائرية في المخيال البصري الاستعماري إلى وهم معلّب يخدم الخطاب الكولونيالي، ويقصي الواقع لصالح المتخيّل.[62]



*__المشهد الاستشراقي__ هو مشهد سينمائي (أو أدبي أو فني بشكل عام) يُقدِّم الشرق – وخاصة العالم العربي أو الإسلامي – من منظور **غربي استعلائي ونمطي**، يُظهر "**الآخر الشرقي**" على أنه غريب، متخلّف، بدائي، غامض، أو مثير جنسيًا، وذلك وفقًا للرؤية التي نقدها **إدوارد سعيد** في كتابه الشهير **الاستشراق**.

***مالك علولة** (13 نوفمبر 1937 – 17 فبراير 2015) كاتب وشاعر وناقد جزائري، عُرف بتحليله النقدي للصورة الاستعمارية للمرأة الجزائرية، وخاصة في عمله البارز الحريم الكولونيالي(The Colonial Harem) .

[62]- سارة سينتيلز، **البطاقات البريدية الاستعمارية والنساء كأدوات لصناعة الحرب**، بتاريخ: 05.10.2017، لوحظ في: 23.05.2025، على الرابط: **newyorker.com**.



الشكل رقم 02: مجموعة صور توضح صناعة المشهد الاستشراقي للمصورين الفرنسيين أثناء الاستعمار.

نلاحظ إذن كيف وظفت فرنسا الصورة والسينما كأدوات استعمارية لإعادة تشكيل وعي الجزائريين، وتشويه هويتهم، خاصة عبر تقديم المرأة كمجرد موضوع جنسي مثير يخدم الخيال الاستشراقي، بقد كانت الصورة الاستعمارية سواء في الفيلم أو الفوتوغرافيا، وسيلة لفرض الهيمنة الثقافية وتغييب الذات الجزائرية.

2.1.1. تمثيل الثورة الجزائرية في الخطاب السينمائي للاستعمار الفرنسي:

وقد أنشأت فرنسا مراكز سينمائية خلال حرب التحرير بالجزائر، لتوظيف السينما كسلاح دعائي ونفسي يبرز الجيش الفرنسي كضامن للأمن، ويخفي جرائم الاستعمار[63]، وتم فرض رقابة صارمة على الأفلام، ومنعت العديد من الأعمال المؤيدة للقضية الجزائرية مثل: "**b/582**"، و"**الجندي الصغير**"، هدفت هذه الأفلام لتزييف الواقع وإقناع الجزائريين بشرعية الاستعمار، كما ظهرت أفلام فرنسية لاحقة تناولت الحرب بشكل نقدي مثل: "**موريال زمن العودة**" لـ "**آلان رينيه Alain Resnais**" [64]و"أكتوبر في باريس" الذي يوثق العنف البوليسي ضد مظاهرة الجزائريين في فرنسا عام **1961**[65]، لكنها عانت من المنع والتضييق، مما يعكس الصراع بين الحقيقة والرقابة في تصوير حرب الجزائر. وبعد "**اتفاقية إيفيان**" قدّم "**كريس ماركر Chris Marker**" فيلم "ماي الجميل"[66] الذي ناقش رفض المجتمع مواجهة ذاكرة الحرب خلال الاستعمار.

---

[63] – سامية عزي، **أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة الوطنية عبر الأفلام**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2013 ، ص.47 .

[64] –أحمد بجاوي، **السينما وحرب التحرير، الجزائر، معارك الصور**، تر: مسعود جناح، منشورات الشهاب، باتنة، الجزائر، 2014، ص 153.

[65] –سارة جودي، **حرب التحرير الجزائرية من منظور شبكة الجزيرة**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2017، ص 136.

[66] –أحمد بجاوي، مرجع سبق ذكره، ص-ص، 154-155.

وقد استخدمت فرنسا السينما كسلاح دعائي لتجميل صورتها وتبرير احتلالها، من خلال تصوير الجزائر كمكان آمن مزدهر تحت حمايتها، وخضعت أغلب الأفلام للرقابة الرسمية والذاتية، مما غيّب الحقيقة وصوت الجزائري باستثناء بعض الأعمال الناقدة التي غالبا ما منعت أو تم تجاهلها.

يتجلى لنا إذن كيف استغلت فرنسا السينما لطمأنة شعبها، وقدّمت الحرب على أنها عملية سلمية تحافظ على الأمن، وفي الوقت نفسه، أخفت الأفلام الحقيقة، فلم تظهر التعذيب والمجازر، بل رسمت صورة مزيفة وهادئة، وهكذا ساعدت السينما على إخفاء الواقع وتبرير القمع.

3.1.1. تحولات النظرة الاستعمارية الفرنسية في السينما لجزائر الاستقلال:

سمحت فرنسا بعرض بعض أفلام حرب الجزائر بعد الاستقلال مثل: "**الحياة السعيدة**"، "**موريال**" و"**معركة في الجزيرة**" للمخرج "**آلان كافالييه Alain Cavalier**"، الذي أثار غضب الرقابة مجددا بفيلمه "**المتمرد**" عام **1964**، كما أنتجت أفلام أخرى منها: "**مظلات شيربورغ**" للمخرج "**جاك دومي Jacques Demy**"، "**الإجازة**" سنة **1967**، و"**وداعا الصديق**" سنة **1968**، و"**إيليز أو الحياة الحقيقية**" للمخرج "**ميشال دراك Michel Drach**". وقد لاقت هذه الأفلام رواجا لأنها قدّمت منظورا فرنسيا للحرب، ركّز على مشاعر الجنود وعائلاتهم، مما يعكس ذاكرة جماعية متباينة في المجتمع الفرنسي، حيث طغى الصمت والتساؤل على الخطاب السينمائي.[67]

وفي عام **1973**، أخرج "**إيف بواسيه Yves Boisset**" فيلم "**لا شيء يذكر**" الذي تناول قصة ثلاثة جنود فرنسيين رفضوا الحرب وأعدموا، فكشف مأساة الشباب الفرنسيين الذين زجّوا في دوامة العنف والتعذيب، مقدّما إدانة صريحة لضباط اليمين ودورهم في تلك الجرائم.[68]

وبين السبعينات والتسعينات، برزت أفلام كثيرة تناولت حرب الجزائر والاستعمار الفرنسي، مع تركيز خاص على تجربة الأقدام السوداء بعد اندماجهم في فرنسا، ومن أبرزها: "**le crabe- tambour**" للمخرج "**بيار شندرفير Pierre Schoendoerffer**"، و"**الأرض في الباطن**" سنة **1978** للمخرج "**توني غاتليف**

[67] –سارة جودي، مرجع سبق ذكره، ص 137.

[68] –أحمد بجاوي، مرجع سبق ذكره، ص 156.

Tony Gatlif" الجزائري الأصل. وفيلم "**Le coup de sirocco**" سنة **1979** للمخرج "**ألكسندر أركادي Alexandre Arcady**" الذي صور هجرة الأقدام السوداء الفوضوية في أيام الحرب الأخيرة. [69]

وفي **1989**، أخرج "**جيرار موريلات Gérard Mordillat**" ففيلم "**شقيقي العزيز**" الذي يصور معاناة شاب مجند أرسل إلى فيلق تأديبي وهرب منه، مسلطا الضوء على صعوبات تجنيد الشباب في الحرب[70] ، وفي **1990**، قدّمت "**بريجيت روان Brigitte Rouan**" فيلم "**Outremer**" الذي يصور حياة ثلاث شابات خلال الثورة. ومع نهاية التسعينات، برز مخرجون فرنسيون من أصل جزائري مثل: "**بوعلام قرجو**" بفيلم "**العيش في الجنة**" سنة **1998**، و"**روجيه حنين**" بفيلم "**الشمس**"، و"**رشيدة كريم**" بفيلم "**تحت أقدام النساء**" الذي يعكس النضال النسائي خلال الحرب في فرنسا.

ورغم تراجع الرقابة، اتسمت هذه الأفلام بتركيزها على مشاكل المستوطنين الأوربيين وغابت عنها صورة الشعب الجزائري وقضيته الحقيقية، بحسب الكاتب "**سليم عقار**".[71]

وفي **2005**، قدّم "**فيليب فوكون Philippe Faucon**" فيلم "**الخيانة La trahison**" الذي غاص في تفاصيل الحرب والعمليات العسكرية، وتلاه سنة **2006** فيلم "**حضرات العقيد Mon colonel**" للمخرج "**لوران هيربيت Laurent Herbiet**" الذي تناول التعذيب والقمع عبر قصة جندي شاب، مع جروح لم تلتئم بعد في **2006**،[72] وقدّم "**مهدي شارف**" فيلم "**خراطيش غولواز**" من منظور طفل عن نهاية الحرب، وكذلك فيلم "**العدو الحميم**" سنة **2007** للمخرج "**فلوران سيري Florent Siri**" الذي انتقد الاستعمار الفرنسي وكشف عن فضائع الجيش وأساليب التعذيب، مؤكدا أن العدو الحقيقي هو الإنسان نفسه في ظل هذا الظلم. [73]

بهذا يتجلى لنا كيف شهدت السينما الفرنسية بعد استقلال الجزائر تحولا من الصمت إلى الاعتراف الحذر، مركّزة على معاناة الجنود والمستوطنين. ومع ذلك، ظلّت صورة الجزائري مغيّبة، وغابت السردية الجزائرية العادلة داخل الفضاء السينمائي الفرنسي.

---

[69] -سارة جودي، المرجع نفسه، ص 138.

[70] -أحمد بجاوي، المرجع نفسه، ص 157.

[71] -سارة جودي، المرجع نفسه، ص-ص، 138-139.

[72] - عبد الغني إرشن، **السينما الفرنسية والحرب التحريرية الجزائرية، الصورة والإيديولوجية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2018.

[73] -أحمد بجاوي، المرجع نفسه، ص171.



الشكل رقم 03: ملصقات أفلام للسينما الفرنسية عن الجزائر بعد الاستقلال.

4.1.1. الأفلام الوثائقية الفرنسية عن حرب التحرير الجزائرية:

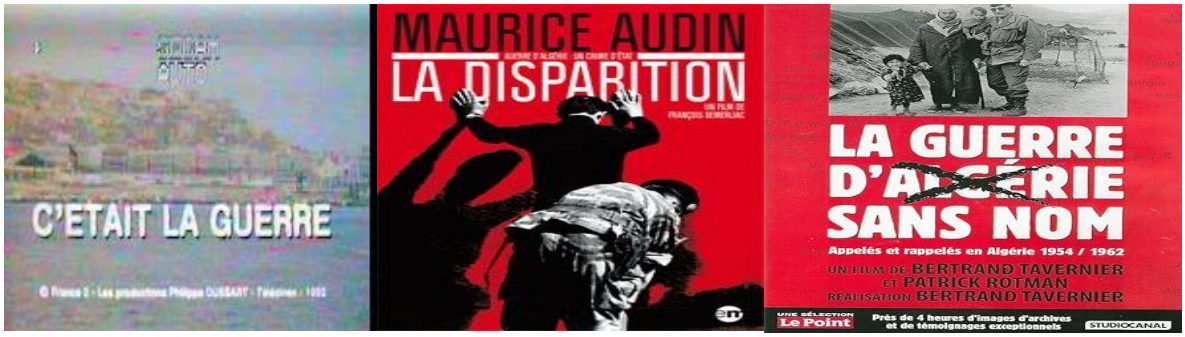
منذ عام **1945**، أنتجت فرنسا عشرات الأفلام الوثائقية لدعم روايتها الاستعمارية، خاصة خلال حرب التحرير الجزائرية، فأنجزت **83** فيلما بين **1945–1950**، ثم تراجع الإنتاج لاحقا. وقد سعت هذه الوثائقيات إلى تلميع صورة الاستعمار وإخفاء جرائمه مثل: **porte du ciel**، **De la croix peintre de l'islam**، ولاحقا ظهرت أعمال نقدية مثل: سلسلة **La guerre d'Algérie** في **1984**، وفيلم **La guerre sans nom** سنة **1992** للمخرج "**برتراند تافيرنييه Bertrand Tavernier**" الذي تناول معاناة الجنود وتأثير الحرب على البلدين، كما أخرج "**أحمد راشدي**" و"**موريس فيليفيك Maurice Failevic**" فيلم "**C'était la guerre**"، وقدّم "**بنجامين ستورا Benjamin Stora**" سنة **1991**، سلسلة السنوات الجزائرية التي وثّقت الذاكرة الجماعية للحرب عبر أربع حلقات تناولا مختلف مراحلها وآثارها. وأنتجت فرنسا ما بين **2001–2004**، عددا من الوثائقيات التي بدأت تظهر نقدا واضحا لماضيها الاستعماري في الجزائر، كما قدّم "**أندريه غازو André Gazut**" عام **2002**، فيلمين يدينان جرائم الاستعمار.

وعاد "**بنجامين ستورا**" سنة **2004** بفيلمي: الاستقلال بوجهين والجزائر صيف **1962**، إضافة إلى سلسلة محادثات مع رجال الثورة الجزائرية التي وثّقت شهادات قادة جزائريين، ورغم هذا التحول، فقد استخدمت السينما الوثائقية الفرنسية خلال الثورة كأداة دعائية لتبرير الاستعمار وتلميع صورته.

5.1.1. أفلام وثائقية فرنسية للاحتفال بخمسينية الاستقلال:

منذ عام **2010**، اتجهت القنوات الفرنسية لإنتاج أفلام وثائقية حول حرب الجزائر، بمناسبة الذكرى الخمسين للاستقلال، مركّزة على الذاكرة الجماعية والفردية، ومن بين الأعمال البارزة أفلام "**دانيال**

كوبفريستان Daniel Kupferstein" عن قمع مظاهرات **17** أكتوبر **1961**، وفيلم "**موريس أودان يختفي Maurice Audin**" للمخرج "**فرانسوا دوميرلياك François Demerliac**" الذي كشف وقائع تعذيب وقتل المناضل الجزائري. وبهذا، فقد تطور الخطاب الوثائقي الفرنسي من التبرير الاستعماري إلى الاعتراف الجزئي بالحقائق المغيّبة، على الرغم من استمرار المجتمع الفرنسي في التحفظ عليها، وقد مثّلت هذه الأفلام خطوة نحو واجهة الذاكرة الاستعمارية، وساحة لصراع رمزي حول التاريخ والعدالة.



الشكل رقم 04: ملصقات أفلام وثائقية فرنسية حول حرب الجزائر.

6.1.1. تأثير السينما الكولونيالية في تشكيل الوعي السينمائي الجزائري:

رغم الطابع الدعائي للسينما الكولونيالية إلا أنها ساهمت بشكل غير مباشر في تعريف بعض الجزائريين خاصة النخب بفن السينما، ما أثار وعيا بصريا، ساعد لاحقا في توظيفها كأداة مقاومة. وقد صوّر بعض الهواة الفرنسيين جوانب واقعية من الحياة الجزائرية بعيدا عن الرواية الرسمية، مما فضح تناقضات الاستعمار[74]، ومع مجازر **08** ماي **1945**، بدأت سينما فرنسية ناقدة تعرّي جرائم الاحتلال. وفي المقابل، أنشأت جبهة التحرير الوطني جهازا سينمائيا لتوثيق الثورة ومواجهة الدعاية الاستعمارية، مما جعل من السينما أداة نضالية فعّالة داخليا وخارجيا.

وقد أدركت جبهة التحرير الوطني مبكرا التأثير الكبير للصورة في تشكيل الوعي، فسارعت إلى إنشاء خدمة البثّ السينماتوغرافي، كأداة إعلامية بديلة لمواجهة الرواية الاستعمارية الفرنسية. كان الهدف من هذه الخدمة هو توثيق كفاح الشعب الجزائري ونقله إلى العالم بصور صادقة، بعيدا عن التحريف الإعلامي الذي تمارسه سلطات الاستعمار. وخلال عقد الخمسينات، نظّمت هذه الهيئة أكثر من **300** عرض

---

[74] – قدور جدي، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية**، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 57.

سينمائي داخل الجزائر وخارجها، سعيا لحشد التأييد الدولي للقضية الجزائرية ودحض الرواية الاستعمارية الزائفة. [75]

لقد استخدمت جبهة التحرير السينما كأداة ديبلوماسية لإيصال صوت الثورة إلى العالم، فصارت الكاميرا منبرا سياسيا يخاطب الرأي العام الدولي، وساهمت في تعزيز التضامن مع حركات التحرر العالمية.

2.1. الإنتاج السينمائي الجزائري خلال الثورة التحريرية:

لقد بدأت السينما الجزائرية مع الثورة التحريرية كأداة نضال لنقل صوت المجاهدين وفضح جرائم الاستعمار أمام العالم[76] ، حيث أنشأ جيش التحرير إدارة سينمائية وأسهم مخرجون متعاطفون مثل: "**روني فوتييه René Vautier**"، في تصوير الكفاح وتوثيقه من خلال أفلام وثائقية قصيرة مثل: **الجزائر تحترق وساقية سيدي يوسف**. ورغم نقص الإمكانيات، لعبت هذه الأعمال دورا إعلاميا مهما، وبدأ عرضها على المستوى الدولي لتعريف العالم بعدالة القضية الجزائرية، بينما منعت داخل البلاد من قبل الاستعمار.

وأسهمت أول فرقة فنية لجبهة التحرير في التعريف بعدالة الثورة عبر عروض دولية، ومع قلة الخبرة التقنية، شكّل تأسيس مدرسة سينمائية بالأوراس عام **1957** بقيادة "**روني فوتييه**" انطلاقة حقيقية للتكوين السينمائي الثوري، تحت اسم "**فرقة فريد**"، وبمشاركة المناضل والمصور الجزائري "**جمال شندرلي**"[77]، ويعدّ "**روني فوتييه**" أول من وثّق بكاميراه معارك جيش التحرير في الأوراس، بعد نشاطه في فرنسا، وانضم إليه لاحقا سينمائيون فرنسيون متعاطفون مثل: "**بيار كليمون Pierre Clément**"، "**يان لوماسون Yann le Masson**" و"**بيار شولي Pierre Cholet**"، ليساهموا معا في تصوير بدايات الثورة الجزائرية.

وتشكّلت هذه الفرقة في ظروف ميدانية صعبة، وعملت بإمكانيات تقنية متواضعة، لكنها مثّلت منعطفا مهما في استخدام السينما كأداة كفاحية توثق واقع المعركة وتفضح جرائم الاستعمار، كما قامت الفرقة بتدريب شباب جزائريين على التصوير والمونتاج، وكانت مسؤولة عن إنتاج الأفلام الوثائقية الأولى.

---

[75] -see : Hafez Sabry (1995), **Shifting identities in Maghribi cinema : The Algerian Paradigm**, Alif : Journal of comparative poetics (15). 39-80. Doi : 10.2307/521681.

[76] – عبد القادر التلمساني، **فنون السينما**، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2001، ص137.

[77] -Lotfi Meherzi, **Le cinéma algérien : institution, imaginaire, idéologie**, édition sned, Alger, p 62.

انطلقت السينما الثورية الجزائرية بأفلام وثائقية قصيرة دعمت الثورة إعلاميا، وبالرغم من ضعف الإمكانيات إلا أن هذه الأعمال البسيطة شكّلت نواة السينما الجزائرية.

وكما أسلفنا يعتبر فيلم "**الجزائر تحترق L'Algérie en flammes**" لـ"**روني فوتييه**"، من أبرز هذه الأعمال حيث وثّق نضال الشعب ضد الاستعمار بدعم من ألمانيا الشرقية[78]، وقد شكّل أول نقلة فعلية نحو سينما ثورية جزائرية، وجاء كردّ على منع الاستعمار لفيلم "**غطاسين الصحراء**" سنة **1952** للمخرج "**الطاهر بن حناش**"، وهو أول عمل جزائري خالص وقد حظر لافتقاده لأي إشراف فرنسي.[79]



الشكل رقم 05: ملصق فيلم "الجزائر تحترق"، المخرج "رينيه فوتييه" على اليمين والمصور "جمال شندرلي" على اليسار.

كما أنشأت الحكومة المؤقتة مصلحة سينمائية لتوثيق الثورة بدعم من مناضلين فرنسيين لكم القمع الاستعماري، منع عرض هذه الأعمال داخل الجزائر، ورغم التضييق، واصل الثوار إنتاج أفلام قصيرة تطورت لاحقا لأعمال أطول، بدعم من مخرجين أجانب، مثل أفلام: "**اللاجئون**" سنة **1958** و"**جزائرنا**" سنة **1960**. [80]

واصل المخرجون نقل معاناة الجزائر عبر الصورة، وكان فيلم "**ساقية سيدي يوسف**" لكل من: "**فوتييه**" و"**كليمون**" من أبرزها، حيث وثّق مجازر فرنسا وحرّك الرأي العام العالمي، ورغم الصعوبات استمر إنتاج أفلام فضحت الاستعمار، أغلبها بجهود فرنسية مؤيدة للثورة، وعرضت خارج الجزائر فقط. [81]

---

[78] **-Cinéma, production cinématographique**, 1957-1973, ministère de l'information et de la culture, service des arts audio-visuels, p12.

[79] – أبو سراج، صفحة "**طولقة القديمة**" على منصة **الفايسبوك**، بتاريخ: 13 أوت 2020، لوحظ يوم: 26.01.2025.

[80] -**Cinéma, Production cinématographique**, 1957-1973, op cit, p : 13.

[81] -Abdelghani Megherbi, **Les Algériens au miroir du cinéma colonial** ; op cit, p :66.

وفي أواخر سنة **1956**، التحق "**جمال شندرلي**" بصفوف جيش التحرير الوطني في الولاية الثانية، مزوّدا بكاميرتين، وبدأ بتوثيق أولى الصور الميدانية للثورة الجزائرية، وهي صور ستستعمل لاحقا في أفلام وثائقية شهيرة للمقاومة، أبرزها فيلم "**جزائرنا**".[82]

وخلال سنة **1957**، واصل "**شندرلي**" عمله الميداني في نفس المنطقة تحت قيادة العقيد "**علي كافي**"، حيث صوّر تقارير حول الغارات الجوية الفرنسية وحياة المجاهدين اليومية. وفي عام **1958**، وبينما كان في منطقة بني صبيح قرب الميلية، صادف قصفا بـ "**النابالم *napalm**"، فبادر إلى تصويره، ثم عاد إلى تونس لنقل تلك الصور إلى شقيقه "**عبد القادر شندرلي**" ، بهدف تسليمها للأمم المتحدة، واستخدامها كدليل لإدانة فرنسا التي كانت تنفي استخدام هذا السلاح في الجزائر.[83]

وبعدها أعادت جبهة التحرير الوطني تحرير فيلم "**جزائرنا**"، تحت عنوان "**صوت الشعب**"، كما تم إنتاج فيلم "**عمري ثماني سنوات**"، سرّا في فرنسا مستندا لرسومات أطفال لاجئين، وظهرت أفلام مثل: "**ياسمينة** و**بنادق الحرية**" لتوثيق معاناة الشعب. وأمام الظروف القاسية، نجحت تلك الأعمال في نقل صورة نضال الجزائريين وفضح الاستعمار. وفي المقابل، ركّزت السينما الفرنسية على تبرير الاحتلال وتجميل صورته، وهكذا تحولت السينما إلى ساحة صراع بصري بين مستعمر يسعى للهيمنة، وشعب يوظف الصورة السينمائية للمقاومة.

3.1. تطور الرؤية السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال، تبنّت الجزائر سياسات اشتراكية لإدارة شؤونها السياسية والاقتصادية، ما انعكس بوضوح على توجهات الدولة الثقافية، خاصة في مجال السينما، فقد أصبحت الحكومة الممول الأساسي للإنتاج السينمائي المحلي، وبرز هذا الدعم بشكل خاص خلال فترة حكم الرئيس "**هواري بومدين**"، إذ أولى أهمية كبيرة للثقافة البصرية، وجعل من السينما وسيلة لتعزيز الهوية الوطنية وترسيخ قيم الثورة. في

[82] –مقابلة مع السيدة: **سامية خامس**، إطار بالمركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، أجريت بتاريخ: 07 فيفري 2024.

* **النابالم** هو مادة حارقة شديدة الالتصاق، تُستخدم في الحروب وتشتعل بسرعة عند ملامستها للهواء، وتتسبب في حرائق مدمرة وإصابات بشعة.

[83] -Said Chikdene**, Le cinéma Algérien pendant la guerre de libération nationale (1954-1962) la bataille d'images**, Revue de la communication et du journalisme, volume 8, n° 2, école nationale supérieure de journalisme, Alger, 2021, p 176.

هذا السياق، نشأ مناخ ثقافي عام تميّز بما سمّي "**استمرار المسيرة الثورية**"، وهو ما أسهم في بلورة ملامح سينما جزائرية ملتزمة تعكس طموحات الأمة الفتية وتوثّق نضالاتها.[84]

بهذا دخلت السينما الجزائرية مرحلة انتقالية ركّزت على القضايا الاجتماعية والنفسية وآثار الثورة، رغم ضعف الدعم، نتيجة أولويات الدولة، وبين **1957–1980**، تم إنتاج **387** فيلما تنوع بين السياسي والاجتماعي والتاريخي، مع سيطرة اللغة العربية.

يعدّ الإنتاج السينمائي في الجزائر بعد الاستقلال إنجازا مهما لدولة خرجت من حرب مدمرة، خاصة مع تأسيس مؤسسات دعم مثل: الديوان الوطني للأحداث ومركز التوزيع الشعبي سنة **1963**، والمركز الوطني للسينما والمعهد الوطني للسينما سنة **1964**، ومصلحة سينما الجيش سنة **1965**، إلى ديوان التجارة والصناعة السينمائية سنة **1967**، والمركز الوطني للتسويق سنة **1968**، وتم دمج الديوان الوطني للأحداث مع ديوان التجارة والصناعة السينمائية سنة **1974**، كما أنشأت مديرية السينما بوزارة الإعلام عام **1975**، وجميعها تحت سيطرة الدولة. وما بين سنتي **1962–1965**، ركّزت السينما على أفلام قصيرة تعكس قضايا سياسية واجتماعية. وحسب "**جورج سادول**" كان هناك حوالي **400** دار عرض أغلبها أوربية، وبعد رحيل الفرنسيين أسندت إدارتها لأشخاص غير متمدرسين، مما أدى إلى تدهور البنية وجودة الجمهور. ثم جاء مرسوم **1964**، لإنشاء المركز الوطني للسينما الذي أمم دور العرض وأسس شركة توزيع ومكتبة سينمائية ومعهد لتدريب السينمائيين الشباب، لكنه استمر ثلاثة أعوام فقط قبل تركيز الميزانية على الإنتاج. [85]

وشكّلت السينما الجزائرية في هذه المرحلة أداة لتوثيق آثار الاستعمار وبناء الوعي الوطني، خاصة من خلال الأفلام الوثائقية القصيرة التي تناولت قضايا سياسية واجتماعية ملحّة مثل: الصحة والتعليم والأمية والتضامن...وبرزت أفلام مثل: **استفتاء، تبسة تحت الصفر، نور للجميع، القدس**، في سياق هيمنة الدولة على الإنتاج وتوجيهه نحو تمجيد الثورة ونقل صورة المجتمع الجديد. [86]، ومن أبرز هذه

---

[84] – يوسف خليل، **تاريخ السينما الجزائرية المعقد مع الاستعمار والإبداع والنظرة الغربية**، في: 12.05.2023، لوحظ بتاريخ: 22.11.2024، على الرابط: **www.newarab.com.**

[85] –ظافر هنري عازار، **نظرة على السينما العالمية المعاصرة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1987، ص318.

[86] –كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2012، ص 45.

الأعمال نذكر: فيلم "**سلم حديث العهد**" سنة **1965** للمخرج "**جاك شاربي Jacques Charby**" الذي تناول معاناة أطفال الاستقلال. وفيلم "**الليل يخاف من الشمس**" سنة **1965** للمخرج "**مصطفى بديع**" كأول تجربة روائية جزائرية حاول من خلالها المخرج اختزال قرن ونصف من الاستعمار في عرض مكثّف امتد لأكثر من ثلاث ساعات[87]. فيلم "**فجر المعذبين**" سنة **1965** للمخرج "**أحمد راشدي**" الذي وثّق كفاح الشعوب المستعمرة ضد الامبريالية عبر وثائق تدين الاستعمار. و"**ريح الأوراس**" سنة **1966** للمخرج "**محمد لخضر حمينة**" الذي جسّد مأساة عائلة جزائرية دمرتها الحرب. أما فيلم "**الطريق**" سنة **1968** للمخرج "**محمد سليم رياض**" فسلّط الضوء على معاناة المعتقلين خلال الثورة وظروف سجنهم. ويعدّ فيلم "**حسان طيرو**" سنة **1968**، أول أعمال "**رويشد**" السينمائية مقتبسا من مسرحية من تأليفه، وأخرجه "**محمد لخضر حمينة**" حيث يجسّد "**رويشد**" شخصية رجل بسيط يرفض الانخراط في الثورة مكتفيا بحياده، لكن تقلب حياته عندما يشتبه فيه بالخطأ على أنه مجاهد، فيجد نفسه وسط صراع لم يختره. [88]



الشكل رقم 06: ملصقات أفلام جزائرية ثورية في فترة الستينات.

ورغم التحديات الاقتصادية والهيمنة الرسمية، تطورت السينما لتعبر عن هوية وطنية مقاومة، مستفيدة من تجارب غربية، مع استمرار الحرب كموضوع محوري في أعمال الستينات.

أما بالنسبة للفيلم الجزائري الناطق بالأمازيغية فهو يثير أحيانا لبسا في تحديد هويته، إذ لا تحدد اللغة وحدها طابع الفيلم، بل تلعب الموضوعات والمضامين الدور الأهم في تحديد انتمائه الثقافي، فحتى وإن تمّت ترجمة أي عمل إلى لغات متعددة، تظل خصوصيته الأصلية مرتبطة ببيئته ومحتواه. وقد عبّر العديد

---

[87] –أحمد بغالية، **اتجاهات السينما المغاربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، الجزائر، 2018، ص 20.

[88]- ليزبيث مالكموس –روى آرمز، مرجع سبق ذكره، ص 152.

من الكتّاب الأمازيغ عن واقعهم وهويتهم من خلال لغات أخرى مثل: **مولود فرعون ومولود معمري،** دون أن يفقدوا الصلة بمرجعيتهم الثقافية، ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن اللغة لا يجب أن تكون عائقا أمام العمل الفني، فجوهر الفيلم وهويته يتحددان من خلال مضمونه والموضوع الذي يعالجه، وليس باللغة المستخدمة في إنتاجه، وفي هذا الإطار، يقتصر مهرجان الفيلم العربي بوهران على الأعمال الناطقة بالعربية، مما يؤدي إلى استبعاد الأفلام الأمازيغية، رغم كونها جزءا لا يتجزّأ من السينما الجزائرية. وعلى نفس المنوال، يستثني مهرجان الفيلم الأمازيغي الأفلام المنتجة بالعربية، ما يعكس تمييزا على أساس اللغة يحدّ من التلاقي الثقافي. فالحل المقترح يكمن في الترجمة المتبادلة، كما تؤكد تجربة التلفزيون الجزائري الذي قام بدبلجة العديد من الأفلام العربية إلى الأمازيغية دون المساس بجودتها أو قيمتها الفنية.[89]

وفي السياق ذاته، تعدّ رواية الأفيون والعصا للكاتب "**مولود معمري**" أول عمل روائي يتحول إلى فيلم سينمائي، بينما تأخر تحويل روايته الأخرى "**الربوة المنسية**" إلى السينما نحو **28** عاما، إذ كتب المخرج "**عبد الرحمن بوقرموح**" سيناريو الفيلم بالأمازيغية سنة **1968**، لكنه لم يحصل على الدعم اللازم إلا سنة **1996**. إذن، تكشف لنا هذه المعطيات عن الصعوبات التي تعانيها السينما الأمازيغية في الجزائر، بسبب تهميشها في المهرجانات الرسمية وقلة الدعم الموجه لها، لكنها تواصل رغم ذلك في الحفاظ على الذاكرة والتعبير عن الواقع الثقافي الأمازيغي.

وفي سياق مرحلة ما بعد الاستقلال وبداية التأسيس، ظهرت بوادر مبكرة لتوظيف السينما كأداة للتعبير عن قضايا المرأة، لاسيما من خلال منظور اجتماعي وتوثيقي جديد، ففي عام **1966**، قدّم المخرج "**أحمد لعلام**" فيلما وثائقيا بعنوان "**هنّ**"، تناول فيه واقع بنات الثانوية، مفسحا لهن المجال للتعبير عن رؤيتهن للمجتمع، في خطوة تعدّ جريئة آنذاك، ثم يعود المخرج بعد خمسة عقود إلى الشخصيات النسوية ذاتها في فيلمه الجديد "**هنّ، 50 سنة فيما بعد**" سنة **2009**، ليعيد فتح النقاش معهن حول مسارات حياتهن وتقييمهن لمكانتهن في الجزائر المستقلة، في محاولة لقراءة التحولات الاجتماعية والسياسية من خلال تجاربهن الشخصية.[90]

---

[89] –بغداد أحمد بلية، **فضاءات السينما الجزائرية نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر**، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص 103.

[90] – بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 97.



الشكل رقم 07: ملصق الفيلم الوثائقي "هنّ" سنة 1966.



الشكل رقم 08: ملصق الفيلم الوثائقي هنّ، 50 سنة فيما بعد.

1.3.1. السينما الجزائرية في فترة السبعينات:

شهدت السينما الجزائرية في هذه المرحلة، تحولا نوعيا بتوسيع مواضيعها، لتشمل القضايا الاجتماعية والزراعية، بعيدا عن الحصرية الثورية[91]، حيث برز تيار السينما الجديدة تزامنا مع برنامج الثورة الزراعية بأعمال تعكس الحياة اليومية والثقافة الشعبية مثل: **تحيا يا ديدو، عطلة المفتش الطاهر، الشبكة،** بالإضافة إلى أعمال ثورية بارزة على المستوى العالمي في هذه الفترة خاصة فيلم "**دورية نحو الشرق**" للمخرج "**عمار العسكري**" سنة **1971**، وكذا فيلم "**وقائع سنين الجمر**" للمخرج "**محمد لخضر حمينة**" والذي حاز على السعفة الذهبية سنة **1975**.



الشكل رقم 09: ملصقات أفلام جزائرية في فترة السبعينات.

[91] –بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 86.

كما برز عدد من الأفلام التي عالجت قضايا المرأة في سياقات اجتماعية وثقافية مرتبطة بما بعد الاستقلال، ومن أبرز هذه الأعمال فيلم "**نوة**" سنة **1972**، للمخرج "**عبد العزيز طولبي**"، الذي قدّم صورة لواقع المرأة في ظل التقاليد والقيود الاجتماعية، وفيلم "**الفحّام**" سنة **1972** للمخرج "**محمد بوعماري**" حيث تجلّت معاناة المرأة في بيئة محافظة تحكمها السلطة الذكورية، وكذلك فيلم "**ريح الجنوب**" سنة **1975** للمخرج "**محمد سليم رياض**" الذي صوّر صراع فتاة جزائرية بين التقاليد ومطلب الحرية، كما يعدّ فيلم "**ليلى والأخريات**" سنة **1977**، من أوائل الأفلام التي منحت صوتا جماعيا للنساء، مقدّما شهادات واقعية حول تطلعاتهن وتحدياتهن اليومية في مجتمع ذكوري.

بالتالي، كانت فترة السبعينات بمثابة العصر الذهبي للسينما الجزائرية، حيث بلغ الإنتاج السنوي نحو خمسة أفلام وطنية، وشهدت قاعات العرض إقبالا جماهيريا واسعا، وتوّج هذا النجاح بفيلم "**وقائع سنين الجمر**" للمخرج "**محمد لخضر حمينة**، الحاصل على السعفة الذهبية بمهرجان "**كان**" سنة **1975**، والذي شاهده أكثر من **44** مليون مشاهد في بلد لم يتجاوز تعداد سكانه آنذاك **20** مليون نسمة. كما بدأت السينما الجزائرية تشهد تحولا نوعيا من الخطاب الوطني الرسمي نحو مقاربة اجتماعية نقدية، تجسّدت بوضوح في فيلم "**عمر قتلاتو الرجلة**" سنة **1975** للمخرج "**مرزاق علواش**" الذي نقل السرد السينمائي إلى واقع المدن.



الشكل رقم 09: ملصقات أفلام جزائرية في فترة السبعينات.

إذن، شهدت السينما الجزائرية خلال السبعينات تحولا نوعيا من التركيز على الخطاب الثوري الرسمي إلى معالجة قضايا اجتماعية وثقافية تمس الحياة اليومية، والواقع الشعبي والنسوي، هذا التحول عكس نضجا في الرؤية السينمائية من خلال الاقتراب من الفرد وهمومه داخل المجتمع، كما ظهرت نزعة نقدية جديدة تميل إلى الواقعية، وبدأت تبرز التوترات بين التقاليد والتحديث في مجتمع ما بعد الاستقلال.

2.3.1. السينما الجزائرية في فترة الثمانينات:

في هذه الفترة، ظهر جيل من السينمائيين المغتربين الذين أنتجوا في فرنسا أفلاما حول موضوع الهجرة أو الضواحي مثل: "**مهدي شارف**" بفيلم "**شاي في حرم أرخميدس Thé au harem d'Archimède**" سنة **1985**، ومن أجل الوصول إلى جمهور أوسع، بدأ بعض المخرجين التصوير بالفرنسية وبطواقم أوربية. ومع نهاية الثمانينات انتقلت الإنتاجات إلى موضوعات أكثر عالمية.[92]

لقد عرفت السينما الجزائرية تحولا ملحوظا في هذه المرحلة، مع بداية الانفتاح السياسي وتراجع هيمنة الدولة على القطاع، حيث تم السماح للقطاع الخاص بالمشاركة في الإنتاج والعرض، فكانت المواضيع متنوعة وشملت قضايا اجتماعية تعكس تغير الإيديولوجيات، ودائما مع استمرار حضور موضوع الثورة. إلى جانب بروز الكوميديا كنوع شعبي من خلال افلام مثل: **حسان الطاكسي** سنة **1982**، الذي جسّد مغامرات سائق سيارة أجرة من قدماء المجاهدين داخل شوارع الجزائر العاصمة، مع أداء بشخصية "**رويشد**" المميزة، تلاه فيلم "**الطاكسي المخفي**" عام **1989**، الذي سلّط الضوء على النقص في وسائل النقل بأسلوب فكاهي ساخر، وكان من أكثر الأعمال شهرة في نهاية الثمانينات. وكذلك فيلم "**عاصفة رملية**" للمخرج "**محمد لخضر حمينة**" سنة **1982** وشارك في مهرجان "**كان**" ، ومثّل الجزائر في ترشيحات الأوسكار في الدورة الخامسة والخمسين لأفضل فيلم أجنبي لكنه لم يقبل ضمن القائمة النهائية.



الشكل رقم 10: ملصقات أفلام جزائرية في فترة الثمانينات.

كما يعدّ فيلم "**القلعة La citadelle**" سنة **1988**، للمخرج "**محمد شويخ**" من أبرز أفلام التراجيديا الكوميدية الجزائرية التي تناولت قضايا النوع الاجتماعي، حيث يطرح نقدا للسلطة الأبوية من خلال قصة شاب يجبر على زواج تقليدي، ما يكشف التوتر بين التقاليد والرغبة في التحرر.[93]

---

[92] **-Le cinéma Algérien**, Vitaminedz.com, publié par nassima-v le 05 septembre 2007, consulté le : 19.08.2024.
[93] -en.wikipedia.org. **film la citadelle**, last edited in : 25.04.2025.

وقد تميزت السينما الجزائرية بنضج أكبر في تناول قضايا المرأة، حيث تم الانتقال من المعالجة الرمزية إلى الطرح المباشر، ومن أبرز الأعمال في هذه الفترة فيلم "**حورية**" سنة **1986** للمخرج "**سيدعلي مازيف**"[94]، الذي عالج موضوع حرية المرأة ورفضها للزواج القسري في سياق اجتماعي مغلق، مبررا إصرار البطلة على تقرير مصيرها، وقد تميز هذا الفيلم بتقنيات سردية جديدة، وبلغة بصرية أكثر عمقا، ما يعكس تطور النظرة إلى المرأة كفاعلة وليست مجرد ضحية أو تابع اجتماعي، هذا التحول يعدّ مؤشرا على بداية مسار نسوي داخل السينما الجزائرية، كان أكثر وضوحا في أعمال التسعينات وما بعدها.

في السياق ذاته، تميزت الكاتبة والمخرجة "**آسيا جبار**" بإسهام نسوي استثنائي من خلال فيلميها "**نوبة نساء شنوة**" سنة **1979**، وفيلم "**الزردة**" سنة **1981**، حيث اعتمدت على الشهادات النسائية الشفوية لرواية التاريخ من منظور النساء، في محاولة واعية لإعادة الاعتبار لدور المرأة في الذاكرة الوطنية، وتوسيع أفق السرد السينمائي الجزائري ليشمل الصوت النسائي المهمّش، لتحدث بذلك مصالحة حقيقية بين السينما والتاريخ وفقا للباحث والناقد "**أحمد بجاوي**".[95]



الشكل رقم 10: ملصقات أفلام جزائرية في فترة الثمانينات.

بهذا فقد عرفت السينما الجزائرية في الثمانينات، تحولا تدريجيا من الخطاب الثوري المهيمن إلى معالجة قضايا اجتماعية وثقافية أكثر تعقيدا كالهجرة، البطالة، أزمة الهوية...مع بداية تراجع سيطرة الدولة على الإنتاج، وتزامن ذلك مع بروز السينما النسوية، التي بدأت تفرض حضورها من خلال طرح قضايا المرأة من الداخل، كرفضها للقيود الاجتماعية، فشكّلت هذه المرحلة نواة لسينما نقدية متنوعة تبحث عن ذلت جزائرية متعددة الأصوات، لاسيما النسوية منها.

---

[94] -بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 97.

[95] –جمال شعبان شاوش، **السينما الجزائرية: من السرد الوثائقي إلى الخطاب التأويلي، معطيات، مسارات، تساؤلات**، النشر الجامعي الجديد للطباعة والنشر، تلمسان، الجزائر، 2022، ص46.

4.1. تحديات السينما الجزائرية خلال العشرية السوداء:

عرف قطاع السينما في الجزائر تراجعا حادا في فترة التسعينات بسبب العشرية السوداء، حيث طغى العنف والإرهاب ومشاهد الرعب المأساوية على المشهد الوطني وتفكك المؤسسات، وتوقفت معظم المشاريع وهجر المبدعون البلاد، ومنهم من التزم الصمت الإجباري، وأمام كل هذه الظروف القهرية، ظهرت أعمال سينمائية تحدّت الواقع المرير بجرأة، وتناولت قضايا الإرهاب، الشعوذة، الأسرة، والمرأة في زمن الأزمة مثل: **رشيدة، باب الواد سيتي، كرنفال في دشرة، امرأتان، عائلة كي الناس، زهرة اللوتس.** لكن هذه الأعمال بقيت محدودة التأثير بفعل الانغلاق الثقافي وصعوبة الإنتاج والعرض.[96]



الشكل رقم 11: ملصقات أفلام جزائرية في فترة التسعينات.

وقد اعتبر المؤرخ الفرنسي "**بنجامين ستورا**" العقد الأسود في الجزائر أي مرحلة التسعينات "**حربا بلا صور**"، دارت في ظل "**ثقافة الصمت**". ومع انتهاء هذه الحقبة سعى العديد من المخرجين إلى كسر هذا الصمت عبر أعمال سينمائية تهدف إلى إعادة تمثيل تلك الفترة وجعلها مرئية، توثيقا للذاكرة ومحاولة لفهم آثارها العميقة على المجتمع الجزائري.[97]

ومع بداية التسعينات، اقتحمت الروائية "**حفصة زيناي كوديل**" مجال الإخراج بفيلم "**الشيطان امرأة**" سنة **1993**، الذي يتطرق لموضوع الإرهاب والشعوذة[98]، تلتها "**يمينة بشير شويخ**" بفيلم "**رشيدة**" سنة **2002**، الذي عالج قضية الإرهاب من منظور نسائي، كما ابدعت "**جميلة صحراوي**" في فيلم "**بركات**" متناولة الأزمة السياسية من خلال قصص نساء في مواجهة العنف، بالإضافة إلى فيلم "**مال وطني**"

---

[96] –خالد عمر بن قفة، **أيام الفزع في الجزائر**، مركز الحضارة العربية، ط1، مصر، 1998، ص08.

[97]– جاي أوستن، **عرض الحرب الخفية في السينما الجزائرية**، نشر في: 04.01.2019، لوحظ بتاريخ: 28.10.2023، على الرابط: **manchesterhive.com.**

[98] -en.wikipedia.org, **Hafsa Zinai Koudil**, last edited on: 23.01.2023, at 17 :51.

للمخرجة "**فاطمة بلحاج**" سنة **2007**، والذي يتناول أيضا قضية الإرهاب ومعاناة أم وبناتها في منزل تقتحمه مجموعة من الإرهاب وتغتالهن الواحدة تتلو الأخرى بكل وحشية.



الشكل رقم 11: ملصقات أفلام جزائرية في فترة التسعينات.

بهذا فقد أثبتت السينمائيات الجزائريات قدرة لافتة على تقديم رؤى نقدية لقضايا المرأة والمجتمع، وساهمن في إثراء المشهد السينمائي الوطني، بالرغم من التحديات الاقتصادية والاجتماعية، واضعات بصمتهن في مسار الثقافة الجزائرية المعاصرة.

كما سلّط المخرج "**محمد شويخ**" الضوء على المرأة الجزائرية خلال الصراعات السياسية في التسعينات، من خلال فيلمه "**دوار النساء**" سنة **2007**، حيث صوّر مقاومة مجموعة من النساء في قرية جزائرية ضد الإرهاب، مبرزا شجاعتهن في وجه العنف المسلّح. [99]



الشكل رقم 11: ملصقات أفلام جزائرية في فترة التسعينات.

أما فيما يتعلق بالفيلم الأمازيغي، فيعتبر فيلم "**ماشاهو**" للمخرج "**بلقاسم حجاج**" عام **1995**، أول فيلم ناطق بالأمازيغية، ثم "**جبل باية**" للمخرج "**عزالدين مدور**" سنة **1997**، وفيلم "**الربوة المنسية**" للمخرج "**عبد الرحمن بوقرموح**" التي اقتبسها من رواية الكاتب "**مولود معمري**".

[99] –بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص97.



الشكل رقم 12: ملصقات أفلام جزائرية ناطقة بالأمازيغية.

أما أواخر التسعينات، فتميّزت بالملل والإحباط الذي تم التعبير عنه سينمائيا بأسلوب ساخر وفي أعمال مثل: **سلام يا ابن العم Salut Cousin**" سنة **1996**، للمخرج "**مرزاق علواش**"، وفيلم "**عرش الصحراء**" سنة **1997** للمخرج "**محمد شويخ**" وقد جسّدت تدهور العلاقات الاجتماعية.[100]



الشكل رقم 11: ملصقات أفلام جزائرية في فترة التسعينات.

وفي هذا الصدد، يشدد الدكتور "**فيصل صحبي**" على أن النهوض بالسينما الجزائرية يتطلب تحويلها إلى "**بضاعة ثقافية**"، تدمج في الفضاءات العمومية والنوادي لتستعيد علاقتها بالجمهور. بدل الاعتماد على السياسات الفوقية فقط. ويرى أن الحل يبدأ من القاعدة عبر بناء جمهور واع وتوفير بنية عرض حقيقية، مع دعم التعليم ونوادي السينما، مشيرا إلى أن الأزمة هيكلية وقديمة، فحتى في فترات الازدهار كانت السينما تعاني غياب البنية وتراجع الدعم، ما زاد من تعقيد الوضع في التسعينات.[101]

إذن فقد عرفت السينما الجزائرية في هذه المرحلة، انهيار بنيوي بفعل العنف السائد وتفكك المؤسسات، ما أدى إلى توقف الإنتاج وهجرة المبدعين، ومع ذلك برزت محاولات فردية تحدّت هذا الواقع وقدّمت رؤى نقدية وإنسانية رغم الانغلاق الثقافي وصعوبة التوزيع، وقد كشفت هذه المرحلة هشاشة البنية

---

[100] - **Le cinéma Algérien**, Vitaminedz.com, publié par nassima-v le 05 septembre 2007, consulté le : 19.08.2024.

[101] – خيرة بن ودان، **تزامنا والشروع في إعادة فتح القاعات مختصون يؤكدون**، بتاريخ: 04.04.2021، لوحظ في: 02.01.2025، على الساعة: 04:15، على الرابط: **www.annasronline.com**.

السينمائية الوطنية، مما سلّط الضوء على الحاجة لإصلاح هيكلي يبدأ من بناء جمهور واع ودعم فضاءات العرض والتعليم السينمائي.

5.1. تحولات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة:

مع بداية الألفية الثالثة، انتعشت السينما الجزائرية نسبيا عبر إنتاجات مشتركة وتمويل أجنبي، في ظل تراجع دعم الدولة، وقد ظهرت ثلاث أنماط من الدعم: **محلي محدود، مشترك مع دول أخرى، وأجنبي بالكامل**، وهذا ما أثّر على طبيعة الخطاب السينمائي. حيث أن بعض الأعمال قدمت رؤية مهادنة للتاريخ مثلما لاحظت الباحثة **"لبنى رحموني"** في تحليلها لفيلم "**خراطيش غولواز**" للمخرج "**مهدي شارف**"[102]، وأخرى ذات إنتاج مشترك، حققت نجاحا جماهيريا، ونالت جوائز دولية مثل: "**مسخرة**" للمخرج **"إلياس سالم"** سنة **2008، أنديجان 2006**، وفيلم **الخارجون عن القانون** سنة **2010**، للمخرج **رشيد بوشارب**، يعالج تاريخ حركة استقلال الجزائر من منظور المهاجرين الجزائريين في فرنسا، مركّزا على التهميش والنضال السياسي، حظي الفيلم بالترشيح لجائزة الأوسكار، وأثار جدلا واسعا في الأوساط الفرنسية، بسبب مضمونه السياسي.

فيلم "**أيام سابقة les jours d'avant**" هو إنتاج جزائري–فرنسي من إخراج "**كريم موساوي**" وصدر عام **2015**، ويعدّ من الأفلام المتوسطة الطول، وقد تم عرضه على قناة "**Arte**" الفرنسية في **28** أكتوبر **2017**، يروي الفيلم قصة جابر ويمينة، شابان يسترجعان ذكريات مراهقتهما في الجزائر عشية اشتعال العشرية السوداء، حيث تتقاطع حياتهما اليومية، مع حدث سياسي مأساوي، ليعكس الفيلم بأسلوب إنساني تأثير العنف على جيل بأكمله. وقد برز فيلم "**196** متر" المعروف أيضا بعنوان "**الجزائر Alger**" من نوع الجريمة والتشويق وأخرجه "**شكيب طالب بن دياب**" سنة **2024**، وقد حصد الجائزة الكبرى لأفضل فيلم في الدورة **28** من مهرجان **"رود آيلاند"** السينمائي الدولي، كما تم اختياره لتمثيل الجزائر في المنافسة الرسمية على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم دولي، في دورتها **97** سنة **2025**، وتدور أحداث الفيلم في الجزائر العاصمة، حيث تعمل دنيا طبيبة نفسية محترفة بالتعاون مع المفتش سامي، على حل لغز اختفاء فتاة شابة تم اختطافها، مما يقودهما إلى مواجهة ظلال الماضي المضطرب للجزائر.

---

[102] –لبنى رحموني، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية المعاصرة**، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 11، العدد 5، جامعة قالمة، الجزائر، 2017، ص522.



الشكل رقم 12: ملصقات أفلام جزائرية في الألفية الثالثة.

وقد شهدت الألفية الثالثة تطورا ملحوظا في التجربة النسائية داخل السينما الجزائرية، حيث برزت مخرجات قدمن أعمالا عالجت قضايا المرأة والمجتمع من زوايا جديدة، عكست وعيا سرديا وجماليا متقدما، وجرأة في الطرح، فبالإضافة إلى الأفلام المذكورة سابقا والتي أنتجت فعليا خلال الألفية الثالثة، إلا أننا أدرجناها ضمن أفلام العشرية السوداء، نظرا لارتباطها الموضوعي المباشر بقضية الإرهاب، وكونها تعبر سرديا وجماليا عن موقف مناهض له، مما يجعلها امتدادا فنيا لتلك المرحلة الحرجة من تاريخ الجزائر.

كما برزت أسماء نسوية أخرى، أسهمت في إثراء المشهد السينمائي الجزائري من خلال معالجات جريئة وواعية لقضايا المرأة والمجتمع من بينهن المخرجة "**نادية شيرابي**" وفيلم "**ما وراء المرآة**" الذي تطرق لموضوع العنف ضد المرأة من خلال تسليط الضوء على جريمة اغتصاب المحارم، وما تخلفه من آثار نفسية واجتماعية عميقة على الأطفال مجهولي النسب، وانعكاساتها الواسعة على بنية المجتمع ككل.
أما عن فيلم "**حتى آخر الزمان**" [103]سنة **2017** للمخرجة **ياسمين شويخ**، فهو يقدم قصة درامية رومنسية تدور حول حفار قبور عجوز وامرأة تقرر التحضير لجنازتها أثناء حياتها، تم إنتاج الفيلم بدعم مشترك من شركة **Making og productions** والمركز الجزائري لتطوير السينما "**CADC**"، إلى جانب صندوق تطوير الفن والتقنية والصناعة السينمائية، كما نال دعما إقليميا من برنامج "**إنجاز**" الإماراتي التابع لمهرجان "**دبي** " السينمائي الدولي.
وقد حاز الفيلم على عدة جوائز مهمة، منها: **العنّاب الذهبي**" في مهرجان عنابة للفيلم المتوسطي، وجائزة أفضل دور نسائي للمثلة "**جميلة عراس**"، والوهر الذهبي في مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي

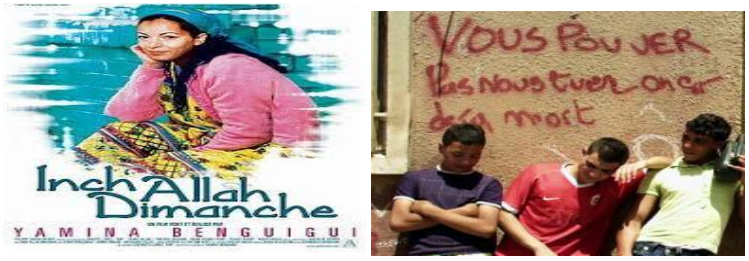
[103] **فيلم إلى آخر الزمان**، آخر تعديل: 05.08.2025 ,ar.wikipedia.org-

سنة **2018**، والخنجر الذهبي كأفضل فيلم روائي طويل في مهرجان **مسقط** السينمائي الدولي، إضافة إلى مشاركته في المسابقة الرسمية لمهرجان دبي السينمائي الدولي ضمن قسم "**المهر الطويل**".



الشكل رقم 12: ملصقات أفلام جزائرية في الألفية الثالثة.

وفي إطار السينما النسوية خارج الوطن، برزت مجموعة من المخرجات الجزائريات المقيمات في أوربا، واللواتي استفدن من إمكانات الإنتاج والتمويل المتاحة في السياق الأوربي، دون أن يتخلين عن الالتصاق بالقضايا الجزائرية الجوهرية، ومن بين هذه الأصوات نذكر: "**يمينة بن غيغي**" التي تناولت في فيلمها "**إن شاء الله الأحد**" قضايا الهجرة والاندماج من منظور أنثوي مهاجر، و"**صبرينة دراوي**" في فيلم "**قولي لي**" سنة **2008**، حيث عاجلت موضوع صراع الهوية واللغة، بينما طرحت "**أمل كاتب**" في فيلم "**لن نموت**" تحديات نساء مهمشات في مجتمع مضطرب. أما "**أمل بجاوي**" فقد قدّمت رؤى مؤلمة ومعمّقة في فيلمين هما: "**الانحراف الكبير**" وفيلم "**ابن**" سنة **2003**[104]، عالجت فيهما قضايا حساسة تمس العنف الأسري والهجرة والاضطراب النفسي.



الشكل رقم 12: ملصقات أفلام جزائرية في الألفية الثالثة.

[104] –بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 100.

وبالنسبة للفيلم الناطق باللغة الأمازيغية، فيلم "**أرزقي الثائر**" للمخرج "**جمال بن ددوش**"[105] سنة **2007**، الذي يعرض مقاومة "**بلحبيب**" ضد الاستعمار الفرنسي في القرن **19**، وفيلم "**سي محند أو محند**" سنة **2022** للمخرج "**علي موزاوي**"، الذي يروي سيرة الشاعر القبائلي الثائر.[106]



الشكل رقم 13: ملصقات أفلام جزائرية ناطقة بالأمازيغية.

وكما ينص أحد قوانين الفيزياء على أن "**الطبيعة تكره الفراغ**"، وينطبق هذا المفهوم على المشهد السينمائي الجزائري، حيث أدى الفراغ الناتج عن تراجع الإنتاج المحلي إلى ظهور أفلام تنتج في أوربا، تتناول قضايا جزائرية من منظور غربي موجه أساسا للجمهور الأوربي ومهرجاناته، ومن أبرز هذه الأعمال فيلم "**بابيشا**" سنة **2019** للمخرجة الفرنسية من أصل جزائري "**مونيا مدور**"، الذي يروي قصة مصممة أزياء خلال العشرية السوداء، ويظهر أن ضحايا الإرهاب هم فقط من لا يلتزمون بالشعائر الدينية كالحجاب، هذا التمثيل السطحي للقضايا المعقدة لا يخلق فجوة مع المجتمع الجزائري فحسب، بل يزيد من التوتر بين هذه الأعمال والسلطات الجزائرية، التي ترى فيها تشويها لواقع البلاد.[107]



الشكل رقم 12: ملصقات أفلام جزائرية في الألفية الثالثة.

---

[105] –بغداد أحمد بلية، مرجع سبق ذكره، ص 105.

[106]– وكالة الأنباء الجزائرية، **فيلم سي محند أومحند" للمخرج علي موزاوي يعرض على الصحافة**، نشر في: 19.07.2022، لوحظ بتاريخ: 17.11.2022 على الساعة: 18:50، على الرابط: **www.aps.dz.**

[107] - يوسف خليل، **تاريخ السينما الجزائرية المعقد مع الاستعمار والإبداع والنظرة الغربية**، في: 12.05.2023، لوحظ بتاريخ: 22.11.2024، على الرابط: **www.newarab.com.**

ويشدد الناقد والمنتج "**أحمد بجاوي**" على أن السينما الجزائرية، غنية بمواهبها وفقيرة في إمكانياتها، محذّرا من أن الصناعة ومواهبها بدأت تختفي شيئا فشيئا خلال فترة التسعينات، حيث أدّى الإرهاب وغلق قاعات العرض إلى هجرة كبار المحترفين والعزوف على الإنتاج السينمائي الوطني، ورغم ذلك، يرى أن الإرادة السياسية تعيد الأمل خصوصا بعد إعلان إنشاء هيئة للإشراف على الإنتاج السينمائي.[108]

وفي السياق ذاته، أطلقت وزارة الثقافة في مارس **2021**، برنامج عروض سينمائية في عدة ولايات لإحياء القاعات المغلقة وإعادة الجمهور إلى قاعات العرض، وقد رحّب المختصون بالمبادرة، مؤكدين أن تطوير السينما يتطلب إرادة سياسية، تمويلا مناسبا، وتغييرا في ذهنية الفاعلين، بالانتقال من الاعتماد على الدعم إلى بناء صناعة سينمائية حقيقية تحافظ على الهوية وتحقق مردودية اقتصادية.

كما يؤكد الكاتب الصحفي "**إبراهيم صديقي**" أن السينما الجزائرية لا تستغل سوى **5%**، من طاقاتها، رغم دعم الدولة والتزامها بتطوير القطاع، ويرى أن النهوض بالسينما يبدأ بإدراج الثقافة والفنون في التعليم، وتأهيل القاعات السينمائية مع التركيز على جودة المحتوى لاسترجاع ثقة الجمهور.

ويقوم فريق بحثي بقيادة الدكتور "**عبد القادر مالفي**"[109] ضمن مركز "**كراسك**" بوهران وبالتعاون مع جامعة مستغانم، بإعداد فيلم وثائقي ينتظر أن يكون مرجعا علميا حول واقع السينما الجزائرية، وقد أظهرت المعطيات الأولية أن السينما في الجزائر ليست مجرد تعبير فني، بل صناعة ثقافية واقتصادية تعاني من اختلالات على مستوى التكوين، التمويل، البنية التحتية، وتوزيع الأعمال من خلال شهادات مخرجين بارزين مثل: "**أحمد راشدي، سيدعلي مازيف، محمد حويذق ولطفي بوشوشي**، وتقنيين مثل: **كمال مكسّر**". وكشف المشروع عن غياب منظومة احترافية تواكب تطور الصناعة، مقابل حضور لافت للإبداع الفردي رغم شح الإمكانيات.

وقد خلص الباحثون إلى أن تأخر التكوين وتراجع دور المؤسسات المتخصصة منذ التسعينات، ساهم في تعطيل تطور الصناعة السينمائية، مع غياب جمهور فعلي نتيجة غلق قاعات العرض وغياب بيئة ثقافية حاضنة.

---

[108] -jordantimes.com, **Algerian film industry vies for revival after decades of neglect**, édité par : AFP le : 09.04.2024.

[109] - خيرة بن ودان، **تزامنا والشروع في إعادة فتح القاعات مختصون يؤكدون**، بتاريخ: 04.04.2021، لوحظ في: 02.01.2025، على الساعة: 04:15، على الرابط: **www.annasronline.com.**

ومن جهته، يؤكد المخرج الجزائري–فرنسي، "**نذير مقناش**" في مقابلة لوكالة "**فرانس براس France Presse**" خلال مهرجان "**أنغوليم Angoulême**" للسينما الفرانكوفونية (**أوت 2023**)، على أن النهوض بالسينما الجزائرية يستلزم وجود إرادة سياسية حقيقية، موضحا أن السبيل الأمثل لذلك يكمن في العودة إلى النهج التقليدي، ومن خلال انتقاء المشاريع ودعمها ماليا، ضمن مناخ من الحرية والإبداع.[110]

كما يعبّر المخرج الفرنسي–جزائري "**داميان أونوري Damien Ounouri**"، أحد أبرز وجوه الجيل الجديد في السينما الجزائرية، عن فخره قائلا: "كل فيلم جزائري يتم إنتاجه هو انتصار لنا جميعا"، وفي حديثه مع موقع "**ميدل إيست آي Middle East eye**"، أشار إلى أن رؤية أفلام مثل: "**المباركة**" للمخرجة "**صوفيا جاما**" في مهرجان البندقية، أو "**حتى تعود الطيور**" للمخرج "**كريم موساوي**" في مهرجان "**كان**"، دليل على أن هناك متسعا للجميع، وأن السينما الجزائرية بدأت تجد جمهورا دوليا أوسع.

ويؤكد "**جاك شكرون**" مؤسس شركة "**أفلام الضفتين**" لتوزيع الإنتاجات المستقلة من أكثر من عشرين دولة، أن عدد الأفلام الجزائرية التي تصل إلى الساحة الدولية شهد تزايدا ملحوظا.

أما الممثل والمخرج "**إلياس سالم**" فيختزل طموحات الكثير من المبدعين الجزائريين بقوله: "لطالما حلمت أن يعترف بنا وبجزائريتنا، بطريقتنا في رؤية العالم، في الضحك وكل شيء، على المستوى العالمي."[111]

نلمس إذن أن السينما الجزائرية قد شهدت تنوعا ملحوظا في الإنتاجات والأساليب خلال الألفية الثالثة، مع بروز أصوات شابة من الرجال والنساء عالجوا قضايا الهوية والمرأة والإرهاب بجرأة سردية وجمالية، إلا أن هذا الانتعاش الإبداعي ظل محدود الأثر داخليا بفعل غياب التكوين، ضعف البنية التحتية وتراجع الجمهور. ويجمع النقاد والمخرجون على أن النهوض بالقطاع يتطلب إرادة سياسية حقيقية، وتمويلا مستداما، ومنظومة عرض وتوزيع فعالة.

---

[110] – **المخرج نذير مقناش: "السينما الجزائرية حية... وتطويرها يحتاج لإرادة سياسية**، نشر في: 27.08.2023 على الساعة: 11.04، على الرابط: **montécarlo-doualiya.com.**

[111] – جوردان الغرابلي، **الموجة الجزائرية الجديدة...عندما تنقص الكلمات، هنا يأتي دور السينما**، نشر في: 29.11.2017، لوحظ بتاريخ: 18.08.2022 على الرابط: **www.middleeasteye.net**.

6.1. نماذج مختارة عن ملامح البطل الثوري في السينما الجزائرية:

تمهيد:

نشأت السينما الثورية الجزائرية في ظل ظروف تاريخية استثنائية، حيث تحولت إلى وسيلة فنية وثقافية بارزة لنقل معاناة الشعب الجزائري وكفاحه البطولي ضد الاستعمار الفرنسي. ولم تكن هذه السينما مجرد تصوير لواقع ثوري، بل عبّرت عن الذاكرة الجماعية وروح المقاومة والإرادة الشعبية بناء دولة مستقلة.

وقد شكّلت وسيلة توثيق فنية عكست نضال الشعب ضد الاستعمار مع إبراز تضحيات المجاهدين ومعاناة المدنيين، كما قدمت صورة البطل المقاوم كرمز للصمود مما جعلها أكثر من مجرد تسلية، بل مرآة حقيقية للتاريخ الثوري ومصدرا لترسيخ الوعي الوطني. ومن بين هذه الأعمال نذكر ما يلي: **فجر المعذبين 1965**[112]، وهو فيلم وثائقي حربي من إخراج "**أحمد راشدي**" ويعدّ من أوائل الأفلام بعد الاستقلال، يستلهم فكر "**فرانتز فانون**" ويوثق كفاح الشعوب المستعمرة، ليغدو مرجعا في السينما الثورية الجزائرية. أيضا فيلم "**الليل يخاف من الشمس**" سنة **1965**، [113]وهو فيلم درامي سياسي من إخراج "**مصطفى بديع**" يصور معاناة الجزائريين تحت الاحتلال من خلال مشاهد تمثيلية تعبّر عن الواقع الاجتماعي والسياسي قبل الاستقلال. و"**معركة الجزائر**" سنة **1966**،[114] من إخراج "**جيلو بونتيكورفو Gillo Pontecorvo**"، يعكس كفاح الجزائريين في العاصمة ضد الاستعمار الفرنسي وبأسلوب قريب من الوثائقي، فيلم "**ريح الأوراس**" سنة **1966**، من إخراج "**محمد لخضر حمينة**" يحكي قصة أم تبحث عن ابنها المعتقل، ليجسّد واقع الأسر الجزائرية في ظل القمع الاستعماري. وفيلم "**الجحيم في عشر سنوات**" سنة **1968**، من إخراج جماعي، يوثق معاناة الشعب الجزائري خلال عقد من الاحتلال، مركزا على التعذيب والقمع. فيلم "**الخارجون عن القانون الثائرون**" سنة **1969**، للمخرج "**توفيق فارس**"، يروي هروب جندي جزائري من الجيش الفرنسي، وتحوله من الخضوع إلى المقاومة. وكذا "**الأفيون**

---

[112] - شيماء محمد، **مهرجان القاهرة السينمائي يكرم الجزائري أحمد راشدي**، نشر في: 07.10.2009، على الساعة: 12:16، لوحظ بتاريخ: 19.07.2023، على الرابط: **www.youm7.com**.

[113] **فيلم الليل يخاف من الشمس**، آخر تعديل: 25.08.2025 على الساعة: 03:58.**ar.wikipedia.org-**

[114] -محمد شرقي، **قراءة في فيلم معركة الجزائر، من منظور جدل: التيمة، الشكل، التصنيف الأنواعي**، مجلة جماليات، المجلد 1، العدد 1، جامعة مستغانم، الجزائر، 2014، ص 128.

والعصا" سنة **1969**، للمخرج "**أحمد راشدي**" مقتبس عن رواية للكاتب "**مولود معمري**" ويصور النخراط مثقف جزائري في الثورة، وصراعه الفكري ضد الاحتلال. فيلم "**دورية نحو الشرق**" سنة **1971**، للمخرج "**عمار العسكري**"، يعرض مهمة خطيرة لمجاهدين ينقلون السلاح ويجسّد روح التضحية والوطنية. "**وقائع سنين الجمر**" سنة **1974** للمخرج "**محمد لخضر حمينة**" فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان "**كان**"، ويتناول التحول الاجتماعي والسياسي الذي مهّد لثورة نوفمبر، من خلال قصة فلاح بسيط. بالإضافة لفيلم "**أبواب الصمت**" سنة **1987**، [115]للمخرج "**عمار العسكري**" والذي يروي قصة شاب أبكم وأصم يقرر الانضمام إلى الثورة، متحديا إعاقته والاحتلال. والعديد من الأفلام الثورية الأخرى، التي تعكس تنوعا غنيا في تقديم صورة البطل الثوري، إذ تتراوح بين الطرح الواقعي المباشر والرؤية الرمزية العميقة. مما يدل على التزام السينما الجزائرية بتوثيق نضال الشعب ضد الاستعمار، وتسليط الضوء على التحولات الفردية والجماعية التي رافقت هذا المسار التحرري. وقد تجلى البطل الثوري في صور متعددة: المجاهد، المثقف، الأم، الشاب البسيط بل وحتى الصديق الخائن مثل سنرى من خلال فيلم "**الوهراني**"، ضمن سرد سينمائي يعكس تعقيدات الثورة وأبعادها الإنسانية والاجتماعية.

ولفهم تمثيل البطل الثوري في هذه الأعمال، قمنا باختيار مجموعة من الأفلام لتحليل ملامح البطولة فيها، مع إبراز اختلاف الرؤى الإخراجية والمعالجات الفنية، ويعود هذا التباين إلى اختلاف الحقب الزمنية التي أنتجت فيها هذه الأفلام، ما أتاح لكل مخرج التعبير عن رؤيته الخاصة تجاه الثورة، حسب السياق التاريخي والثقافي الذي أنجز فيه العمل، وهكذا يظهر لنا كيف تطورت مقاربة السينما الثورية من النظرة البطولية الكلاسيكية إلى رؤية أكثر إنسانية وواقعية في الحاضر.

[115]– **أبواب الصمت يعيد القصة من البداية ويكشف من المجاهد**، نشر في: 23.02.2013، لوحظ بتاريخ: 24.02.2025 على الساعة: 16:23، على الرابط: **www.djazairess.com**.

1.6.1. الأفيون والعصا:



الملحق رقم 01: ملصق فيلم الأفيون والعصا.

تمهيد:

يعتبر فيلم "**الأفيون والعصا**" من أبرز المحطات في تاريخ السينما الجزائرية والعربية، لما يمثّله من مثال راقي للسينما الملتزمة، التي تجعل من السينما وسيلة للتعبير عن الوعي الجماعي وحمل الرسالة الوطنية والإنسانية.

تميّز الفيلم بلغة بصرية قوية، وبأسلوب رمزي عميق، جمع بين الإبداع الفني والطرح الفكري في تناول قضايا الاستعمار، الهوية والمقاومة، كما اتسم برؤية إخراجية ناضجة وأداء تمثيلي بارز، ما جعله يحتل مكانة مرموقة في ذاكرة الفن السينمائي الجزائري.

وقد ساهم هذا العمل في ترسيخ السينما كأداة توثيق وتأريخ، وفضاء للتعبير عن صوت الجماعة الوطنية، ليصبح مرجعا أساسيا في السينما الثورية، ومنبرا فنيا يعكس نضال الشعوب ضد الاستعمار والقهر.

1. خلفيات إنتاج فيلم "الأفيون والعصا":

أنتج فيلم "**الأفيون والعصا**" في سياق جزائري خاص بعد الاستقلال، حين كانت البلاد تسعى إلى ترسيخ هوية وطنية وتوثيق الذاكرة الثورية عبر الفن، وقد جاء هذا الفيلم في إطار تشجيع الدولة

على السينما الثورية، فتميّز بجودة فنية عالية وأداء مميز من ممثلين جزائريين كبار، مع دعم تقني فرنسي أضفى عليه طابعا عالميا.

والفيلم مقتبس من رواية الكاتب" **مولود معمري**" وأخرجه "**أحمد راشدي**" في أولى تجاربه، حيث جسّد من خلاله رؤيته لسينما تواكب الواقع الثوري لا بتقليده فقط، بل بإعادة تشكيله بوعي فني وإنساني عميق. وكان اختيار اقتباس فيلم "**الأفيون والعصا**" من الرواية خيارا واعيا، استند إلى عدة أسباب أبرزها: الاستفادة من نجاح الرواية المحبوبة وتحويلها إلى تجربة سينمائية تلامس الجمهور، وسعي السينما لتعزيز مكانتها الثقافية إلى جانب الأدب، خاصة في أوساط النخبة، بالإضافة إلى الاعتماد على النصوص الأدبية لسدّ النقص في كتابة السيناريو خلال تلك المرحلة.

ومهما اختلفت الدوافع، فإن النتيجة كانت إيجابية، إذ ساهمت السينما في إحياء الأدب وإيصاله إلى جمهور أوسع عبر تحويل الكلمات إلى مشاهد حية تنبض بالحركة والصوت، وجاعلة المؤلف يرى أبطاله مجسّدين أمامه في الشاشة.[116]

ويتصدّى المخرج "**أحمد راشدي**" في الفيلم للفكرة الاستعمارية القائلة: "**إذا أردت أن تحكم شعبا، فاستعمل العصا، فإن لم تنفع فاستعمل الأفيون والعصا**"، من خلال تصوير دقيق لواقع القرية الجزائرية زمن الاحتلال. يظهر الفيلم كيف ظلت هذه القرى، رغم محاولات التخويف والتظليل وفية للمقاومة وعصيّة على الخضوع. وحين فشل الاستعمار في السيطرة عبر الأفيون الرمزي أي التخدير الثقافي والدعائي، لم يبق أمامه سوى القمع المباشر، إلا أن هذا القمع ذاته، كما يصور الفيلم، تحوّل إلى محفّز للنهوض إذ نرى في الختام مشهدا بصريا مؤثرا لسكان القرية وهم يتضامنون مع المجاهدين ويرفضون التبليغ عنهم والاستسلام حتى آخر نفس.[117]

وفيما يلي سنستعرض بإيجاز أبرز الخلفيات التي ساهمت في إنتاج الفيلم المتميز "**الأفيون والعصا**":[118]

---

[116] –زبيدة بوغواص، **الفيلم الروائي في السينما الجزائرية الثورية**، مجلة آفاق علمية، المجلد 12، العدد 02، جامعة تمنراست، الجزائر، 2020، ص 282.

[117] – **الأفيون والعصا، فيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية يعرض بالأمازيغية**، نشر بتاريخ: 28.12.2021، لوحظ في: 19.05.2024، على الرابط: **alarab.co.uk**.

[118] –حصة ما بيناتنا، حوار مع المخرج أحمد راشدي على قناة الشروق، يوم: 20.01.2019 على موقع: **www.youtube.com**.

1. السعي لبناء ذاكرة وطنية بعد الاستقلال:

فبعد نيل الجزائر لاستقلالها عام **1962**، برزت حاجة ملحة إلى توثيق تضحيات الشعب ونضاله، ضد الاستعمار الفرنسي، ولم تقتصر هذه المهمة على الكتب والخطابات بل امتدت إلى السينما كوسيلة قوية للتأثير في الوجدان الجماعي وتعزيز الشعور بالانتماء الوطني.

2. دعم الدولة للثقافة والفن:

في تلك المرحلة أولت الدولة الجزائرية أهمية كبيرة للقطاع الثقافي، لاسيما السينما باعتبارها أداة استراتيجية لشر الوعي الوطني. وقد ساهم هذا التوجه في تمكين مخرجين مثل "**أحمد راشدي**" من تجسيد مشاريع فنية طموحة تعكس روح الثورة وقيمها.

3. الاعتماد على الأدب الجزائري:

حيث استند الفيلم إلى رواية "**الأفيون والعصا**" للكاتب "**مولود معمري**"، وهي عمل أدبي غني بالرموز والدلالات النقدية للاستعمار وتأثيراته النفسية والاجتماعية، هذا الاقتباس منح الفيلم عمقا فكريا وجعل منه أكثر من مجرد عمل درامي. وفي هذا الصدد يرى الكاتب "**أمين الزاوي**" في نصوص مولود معمري مادة سينمائية خصبة غنية بالصور الجاهزة والأحجام المناسبة، وحوارات طبيعية خالية من التصنع وشخصيات تعبر بصدق عن عمق الإنسان الجزائري في لحظات الصراع بين الحرية والاستعمار دون مبالغة أو تزييف.[119]

4. نضج السينما الجزائرية:

شهدت السبعينات بداية ازدهار السينما الجزائرية من حيث التقنيات والأساليب الإخراجية، وظهور طاقات إبداعية في مجالات الإخراج والكتابة والتمثيل، ما أسهم في تشكيل ملامح سينما ذات هوية وطنية وإنسانية مميّزة.

5. السياق الإقليمي والدولي:

جاء الفيلم في فترة كانت فيها حركات التحرر تتصاعد في مختلف أنحاء العالم، وكانت السينما في دول العالم الثالث وسيلة لتبادل التجارب النضالية، لهذا لاقى الفيلم صدى واسعا خارج الجزائر.

---

[119] –أمينة علّاق، **مقاربة التحليل السيميولوجي: من الدراسات الأدبية إلى الدراسات السينمائية**، مجلة اللغة العربية، المجلد 24، العدد 4، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2022، ص 204.

كل هذه العوامل تظافرت لتشكيل فيلم لا يعدّ مجرد إنتاج سينمائي بل وثيقة بصرية تسرد بعمق وجدان أمة ومسيرة نضال شعب.

وأردف "**أمين الزاوي**" أن عرض فيلم "**الأفيون والعصا**" قد شكّل حدثا استثنائيا في السينما الجزائرية، حيث حقق إقبالا غير مسبوق في أكثر من **600** قاعة عرض، وقد عكس الفيلم كما الرواية، البعد الأسطوري للجزائر، مقدما صورة للإنسان البسيط الحالم بالحرية والعدالة، كما تميّز بطرح موضوعي وجريء للثورة الجزائرية، موضحا أن الصراع لم يكن بين جزائريين وفرنسيين فحسب، بل بين مستعمِرين ومستعمَرين، مع إظهار تنوع المواقف داخل كلا الطرفين. [120]

2. أحداث فيلم "الأفيون والعصا":

تدور أحداث فيلم "**الأفيون والعصا**" في القرية الجزائرية "**تالة**" الواقعة بمنطقة القبائل الكبرى وتحديدا في الأربعاء ناث يراثن بولاية تيزي وزو. يعود الدكتور "**بشير**" الذي اعتاد حياة الراحة في المدينة إلى مسقط رأسه ليجدها تحولت إلى أحد معاقل المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، لكن عودته لم تكن عادية، إذ يفاجأ بحجم القمع والمعاناة التي يعيشها أهله تحت بطش قوات الاحتلال.

وأمام مشاهد الظلم والتنكيل، يقرر "**بشير**" ترك حياة الرفاهية والانخراط في صفوف المجاهدين، رفقة شقيقيه، ليشارك في الكفاح المسلح إلى جانب أبناء قريته، ومع تصاعد العمل الثوري، تردّ قوات الاستعمار بتكثيف حملاتها الوحشية، فتدخل القرية في دائرة عنف وظلم، تتخللها مواقف بطولية تعبّر عن صمود الشعب وإصراراه على المواجهة، حيث يصبح النضال الخيار الوحيد أمام واقع لا يحتمل الخضوع.

3. بطاقة فنية لفيلم "الأفيون والعصا:

فبلم "**الأفيون والعصا**" تاريخي حربي، مدته **131** دقيقة، أنتج سنة **1969**، أخرجه "**أحمد راشدي**"، يصور الفيلم نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، وتجذّر روح المقاومة في وجه القمع والتضليل، من إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية، ضمن فريق عمل متميز شمل:

[120] -أمينة علّاق، مرجع سبق ذكره، ص 205.

"**محمد بوزيد**" في الديكور، "**إيريك بلوي Eric Pluet**" في التركيب، "**فيليب أرتوي Philippe Arthuys**" [121]في الموسيقى، "**رشيد مرابطين**" في التصوير، وعرض لأول مرة في جويلية **1971**.

4. الشخصيات:

1. **مصطفى كاتب**: في دور الدكتور "**بشير لزرق**"، الطبيب المثقف الذي يعود إلى قريته "**تالة**" وينخرط في صفوف المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي.
2. **سيدعلي كويرات**: في دور "**علي**" شقيق الطبيب "**بشير**"، الشاب الثائر الذي يجسّد روح النضال الشبابي في مواجهة الاحتلال.
3. **ماري جوزي نات**: أدت دور "**فرّوجة**" أخت **علي** و**بشير**، تمثّل رمزا للنقاء والتضحية وتجسّد دورا محوريا في دعم الثوار والتكتم عنهم، هي ممثلة جزائرية–فرنسية، وقامت الممثلة الجزائرية "**ياسمينة**" بدبلجة الصوت.
4. **جون لوي ترانتينيون Jean Louis Trintignant**: أدّى دور الضابط الفرنسي الأسير في أيدي المجاهدين، يظهر صراعا داخليا بين واجبه العسكري ومشاعره الإنسانية تجاه السكان المحليين.
5. **رويشد**: أدّى شخصية الخائن "**الطيب البياع**"، حيث كان عميلا للسلطات الفرنسية ضد أبناء قريته.
6. **محي الدين بشطارزي**: جسّد شخصية "**دا محند**"، أحد كبار القرية الذي يمثل الحكمة والتجربة، ويعتبر صوت العقل في مواجهة التحديات.
7. **حسن الحسني**: يجسّد دور شخص يتعاون ظاهريا مع السلطات الاستعمارية الفرنسية، لكنه في الحقيقة يعمل سرا لصالح الثورة الجزائرية. ونفس الدور أوكل إليه في فيلم "**أبواب الصمت**" حيث تقمص شخصية الخائن ظاهريا لبلده، لكنه يقوم بالكفاح من قلب الثكنة العسكرية الفرنسية، سنتعرف على شخصية "**صالح الكومبا**" عند تحليلنا لفيلم "**أبواب الصمت**".

بهذا، فإن شخصيات فيلم "**الأفيون والعصا**" تجسّد تنوع المجتمع الجزائري خلال الثورة، بين الطبيب "**بشير**"، الشاب المقاوم "**علي**"، المرأة المناضلة "**فروجة**"، والحكيم "**دا محند**"، كما يبرز الفيلم شخصيات

[121] -facebook.com. page **: Archives numériques du cinéma algérien.** 17.05.2025.

تجسّد الخيانة مثل: **الطيب**، أو النضال السري مثل: "**حسن الحسني**"، لتقدم لوحة غنية بصراعات الإنسان في زمن الاحتلال.

5. الديكور:

تم تصوير الفيلم في قرية "**تالة**" بمنطقة الأربعاء ناث يراثن بولاية تيزي وزو، وهي بيئة ريفية أصيلة اضفت على العمل بعدا واقعيا عميقا، فقد ساهمت المشاهد الطبيعية والبنى المعمارية التقليدية، من منازل بسيطة وأزقة ضيقة ومساجد تاريخية، في نقل تفاصيل الحياة اليومية للجزائريين تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، مما عزز مصداقية السرد السينمائي وأضفى على الفيلم طابعا حيا، يجسد واقع المقاومة في أحضان الريف الجزائري.

6. التصوير والإضاءة:

تولى "**رشيد مرابطين**" مهمة تصوير الفيلم في مواقع طبيعية، خاصة في قرية "**تالة**" بمنطقة القبائل، مما أضفى على المشاهد طابعا واقعيا ووثائقيا، استخدمت الكاميرا زوايا تصوير متنوعة مثل اللقطات العامة لتصوير المناظر الطبيعية والمواجهات العسكرية، واللقطات القريبة لتسليط الضوء على مشاعر الشخصيات. كما اعتمد الفيلم على الإضاءة الطبيعية في معظم مشاهده، مما أضفى طابعا واقعيا على الأحداث. وفي المشاهد الليلية أو الداخلية استخدمت الإضاءة الخافتة لخلق جو من التوتر والدراما، مع توظيف الظلال لتسليط الضوء على الصراع بين النور والظلام كرمز للصراع بين الاحتلال والمقاومة.

7. الصوت والموسيقى:

قام بتأليف الموسيقى التصويرية للفيلم الموسيقار الفرنسي "**فيليب أرتوي Philippe Arthuys**"،[122] الذي يعتبر من رواد الموسيقى التصويرية في السينما الجزائرية. تميزت موسيقاه بمزجها بين الطابع الغربي والتقاليد الموسيقية الجزائرية كالناي والطبول، كما اعتمد المخرج على مؤثرات صوتية واقعية لتعزيز الإحساس بالزمان والمكان مثل: أصوات الانفجارات، إطلاق النار، وصخب الحياة اليومية في القرية، تم تصوير هذه الأصوات بدقة عالية، مما ساعد في نقل المشاهدين إلى قلب الأحداث وجعلهم يشعرون وكأنهم جزء من التجربة الثورية.

[122] -facebook.com. page **: Archives numériques du cinéma algérien.** 17.05.2025**.**

8. صورة البطل الثوري في فيلم "الأفيون والعصا":

يقدم فيلم "**الأفيون والعصا**" صورة مغايرة للبطل التقليدي، حيث يبرز البطل الجماعي كمفهوم رمزي يجسد تلاحم مختلف فئات المجتمع الجزائري في وجه الاستعمار، من الدكتور "**بشير**" المثقف العائد لحمل السلاح، إلى "**علي**" المجاهد الميداني، و"**فروجة**" المرأة المناضلة، مرورا بالفلاحين، الشيوخ وحتى الأطفال، وتتكامل الأدوار في لوحة نضالية واحدة حيث يعكس الفيلم روح الثورة كفعل جماهيري، يعبر عن فعل شعبي جمعي، حيث تتحد الإرادة الفردية مع الصمود الجماعي في سبيل الحرية والكرامة.[123]

2.6.1. فيلم وقائع سنين الجمر:



الملحق رقم 02: ملصق فيلم وقائع سنين الجمر

تمهيد:

يعدّ فيلم "**وقائع سنين الجمر**" للمخرج "**محمد لخضر حمينة**" سنة **1974**، علامة فارقة في تاريخ السينما الجزائرية والعربية، يصور بأسلوب بصري مشحون بالرمزية، معبرا عن معاناة الشعب الجزائري تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، ويسرد التحولات الاجتماعية والسياسية التي مهّدت لاندلاع ثورة التحرير. وتميّز العمل بجماليته الفنية الرفيعة واستخدامه المكثّف للغة السينمائية، ما جعله يحظى بإشادة

[123] – التقسيم المعتمد في هذا التحليل من إعداد الطالبة، استنادا إلى مجهودها الشخصي في ترتيب الفقرات وبنائها.

دولية واسعة. وقد توّج هذا التميز بفوزه بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان "**كان**" السينمائي ليصبح أول فيلم عربي وإفريقي يحصل على هذا التكريم العالمي، مؤكدا مكانة السينما الجزائرية في المشهد السينمائي الدولي.

1. خلفيات إنتاج فيلم وقائع سنين الجمر:

يعدّ الفيلم من أبرز أعمال المخرج "**محمد لخضر حمينة**"، وقد تناول بدايات الثورة الجزائرية بأسلوب ملحمي مدعوم بإمكانيات تقنية وفنية غير مسبوقة في السينما العربية آنذاك، حيث حظي الفيلم بدعم واسع من الدولة الجزائرية، ما مكّن من استخدام تقنيات متطورة كعدسات **panavision** وشريط **70** ملم، وأسهم في إنتاج بصري متميز، وقد نال السعفة الذهبية في مهرجان "**كان**" سنة **1975**، في سابقة أولى عربيا وافريقيا، ورغم هذا النجاح العالمي، وجهت انتقادات محلية للفيلم تتعلق بميزانيته المرتفعة، التي رأى البعض أنه كان يمكن توظيفها في إنتاج أفلام وطنية متعددة.

وقد شارك في كتابة السيناريو "**رشيد بوجدرة وتوفيق فارس**" إلى جانب المخرج "**محمد لخضر حمينة**"، مما أضفى على الفيلم عمقا فكريا يعكس التحولات السياسية والاجتماعية التي مهّدت للثورة. ويجسّد الفيلم بذلك، توجه الدولة الجزائرية في تلك المرحلة نحو توظيف السينما كأداة لتكريس الذاكرة الوطنية وتعزيز الهوية الثقافية.[124]

2. أحداث فيلم وقائع سنين الجمر:

يعتبر الفيلم علامة بارزة في تاريخ السينما الجزائرية والعربية، إذ يصور ملحمة كفاح الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، من خلال سرد تصاعدي لمسار الوعي الوطني، ممتدا من عام **1939** حتى الفاتح من نوفمبر **1954**، يتابع الفيلم قصة "**أحمد**"، فلاح بسيط يضطر لمغادرة قريته بسبب الجفاف والمجاعة، ليواجه قسوة الحياة في المدينة، في صورة تعكس معاناة الجزائريين في ظل الاحتلال، يتألف الفيلم من ستة فصول، ترصد كل مرحلة تحولا في مسار الشعب نحو الثورة:

---

[124]- محمد حجازي، **وقائع سنوات الجمر...أول فيلم عربي ينال السعفة الذهبية**، نشر في: 21.01.2022. 14:49، لوحظ بتاريخ: 22.09.2023، على الرابط: **www.almayadeen.net.**

1. **سنوات الرماد**: تبدأ المأساة في الريف، حيث تدفع الكوارث الطبيعية والفقر المدقع الفلاحين إلى الهجرة القسرية في ظل الاحتلال.
2. **سنوات الجمر**: يجبر الجزائريون على المشاركة في الحرب العالمية الثانية ضمن الجيش الفرنسي، في مفارقة مريرة تبرز التناقض بين التضحية والاستعمار.
3. **سنوات النار**: يتصاعد الوعي السياسي ويبدأ الشعب يدرك أن طريق الخلاص لا يمر عبر إصلاحات وهمية، بل عبر المواجهة.
4. سنة العربة **1948**: يسلط الفيلم الضوء على تزوير الانتخابات من قبل السلطة الفرنسية، ما يدفع الجزائريين إلى فقدان الأمل في الحلول السلمية.
5. **سنوات اللهب**: تنمو المقاومة المنظمة، وتبدأ بوادر العمل المسلح، حيث تنشأ الخلايا الثورية وتتصاعد التحركات الشعبية.
6. **الفاتح نوفمبر 1954**: لحظة إعلان الثورة المسلحة، تتوج مسارا طويلا من المعاناة، وتبرز أن النضال لم يكم عشوائيا، بل نتاج وعي متراكم وتجربة جماعية ناضجة.

من خلال هذه البنية الدرامية، يبرز الفيلم أن الثورة الجزائرية لم تكن انفجارا عفويا، بل نتيجة طبيعية، لعقود من الظلم والاستغلال. وقد اختار المخرج "**محمد لخضر حمينة**" أن يقدم هذا السرد عبر صورة شاعرية وأسلوب بصري فني، ما منح الفيلم طابعا ملحميا قويا.

وجاء التتويج الأبرز للفيلم عندما فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان "**كان**" عام **1975**، ليصبح أول فيلم عربي وافريقي يحقق هذا الإنجاز. وبعد **13** عاما فقط من الاستقلال. هذا الفوز على أرض فرنسا التي استعمرت الجزائر لأكثر من قرن، مثّل انتصارا رمزيا في الجانب الثقافي وقد أعاد الاعتبار لتاريخ شعب قاوم بالفكر والسلاح وبالسينما. [125]

[125]– **وقائع سنوات الجمر..قصة فيلم جزائري فاز بالسعفة الذهبية ل "كان" قبل 48 عاما**، نشر في: 27.05.2023، لوحظ في: 15.03.2025، على الساعة: 22:50، على الرابط: **www.maghrebvoices.com**.

3. بطاقة فنية لفيلم وقائع سنين الجمر:

"**وقائع سنين الجمر**" هو فيلم روائي ثوري، مدته **177** دقيقة، أنتج سنة **1974**، أخرجه "**محمد لخضر حمينة**"، يصور الفيلم مسيرة الشعب الجزائري من المعاناة تحت الاستعمار إلى اندلاع الثورة في 1 نوفمبر **1954**، من إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية، وضم فرق عمل متميز شمل: "**مارسيلو قاتي Marcello Gatti**" في التصوير، "**يوسف طبني**" في التركيب، "**فيليب أرتوي**" في الموسيقى، "**حسان سوفي**" في الديكور، وعرض لأول مرة في **26** نوفمبر **1975**.

4. الشخصيات:

1. **يورغو فوياجيس Yorgo Voyagis**: ممثل يوناني، جسّد شخصية "**أحمد**" الفلاح البسيط الذي يتحول إلى مناضل وطني واعي نتيجة القهر والاستعمار.
2. **محمد لخضر حمينة**: أدّى دور "**الميلود**"، الراوي المجنون الذي يمثّل ضمير الشعب وصوته الرمزي.
3. **العربي زكال**: في دور "**سي العربي**"، مناضل سياسي ثائر، يغتال على يد الاحتلال الفرنسي.
4. **السيدة كلثوم**: في دور عمة "**أحمد**"، رمز الحكمة والتقاليد في المجتمع الريفي.
5. **الشيخ نور الدين**: في دور "**أكلي**"، الحداد الصديق الذي يمثّل العمل والتضامن في الريف الجزائري.
6. **حسن الحسني**: في دور "**بقال القرية**"، مجسّدا معاناة الشعب تحت وطأة الفقر والاستعمار.
7. **ليلى شنة: (ممثلة مغربية)**: في دور "**زوجة أحمد**"، جسدت امرأة جزائرية قوية وصبورة تمثل دعامة الأسرة في المحن.
8. **سيد علي كويرات**: في دور "**السعيد**"، ابن عمة "**أحمد**" وشريكه في الكفاح، يرمز للتضامن الشعبي.
9. **محمد سيساني**: في دور "**قائد الدرك**"، ممثلا القمع الاستعماري والسلطة الظالمة.
10. **يحي بن مبروك**: في دور "**قويدر**" ابن عم "**أحمد**" في المدينة، يعكس تأثير الحياة الحضرية على الجزائريين.

إذن تمثل شخصيات فيلم "**وقائع سنين الجمر**" مختلف فئات الشعب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة. من الفلاح البسيط إلى المناضل السياسي، ومن المرأة الصابرة إلى المجنون المثقف، مرورا بالعمال والتجار ورجال القرية، وتتكامل أدوراهم لتقدم صورة شاملة لمعاناة الجزائريين وتحول وعيهم من الخضوع إلى المقاومة.

5. **الديكور**:

لعب الديكور في فيلم **وقائع سنين الجمر** دورا محوريا في تجسيد البيئة الجزائرية القروية والزمن الكولونيالي بدقة وواقعية، فقد اعتمد المخرج على أماكن تصوير حقيقية مثل: **القرى الجبلية والمناطق الصحراوية**، ما أضفى على الفيلم طابعا وثائقيا حقيقيا يعزز مصداقية الأحداث. وتم تصميم الديكورات بعناية لتعكس البؤس الاجتماعي والمعيشي الذي كانت تعانيه الطبقات الفقيرة، فبرزت الأكواخ الطينية، الأسواق الشعبية والحقول القاحلة، في مقابل منشآت المستعمر التي اتسمت بالقسوة والسلطوية كالثكنات ومراكز الشرطة.

6. **التصوير والإضاءة**:

اعتمد فيلم "**وقائع سنين الجمر**" على التصوير في مواقع طبيعية جزائرية مثل: **الأغواط، غرداية وسور الغزلان**[126]، ما أضفى واقعية وجمالا بصريا يعكس قسوة الحياة تحت الاستعمار، وقد استخدم مدير التصوير الإيطالي "**مارسيلو قاتي Marcello Gatti**" تقنيات متطورة كـ **Eastmancolor**، وعدسات **Panavision** [127]، ما منح المشاهد عمقا بصريا مميزا، أما الإضاءة فجمعت بين الضوء الطبيعي والتأثيرات الدرامية، لتعكس بدقة الحالة النفسية للشخصيات وتبرز تحولها من الخضوع إلى التمرد.

---

[126] **-ar.wikipedia.org.** آخر تعديل كان يوم: **12.08.2025 على الساعة: 05:40.**

[127] - **Chronique des Années de Braise** . International Dictionary of Films and Filmmakers 28 Aug. 2025 www.encyclopedia.com

7. الصوت والموسيقى:

استخدمت الموسيقى في فيلم "**وقائع سنين الجمر**" بشكل تعبيري مؤثر، حيث ألّفها "**فيليب آرتوي Philippe Arthuys**"، لتعكس الألم والمعاناة وتعزز البعد الدرامي للثورة، وقد تميزت النغمات بالحزن والتوتر، ورافقت تطور الشخصيات والأحداث. كما ساهمت المؤثرات الصوتية الواقعية في تعزيز أجواء القمع والمقاومة.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "وقائع سنين الجمر":

يجسّد فيلم "**وقائع سنين الجمر**" صورة البطل الثوري بوصفه جماعيا لا فرديا، حيث لا يقدم "**أحمد**" كبطل خارق يقود الثورة، بل كنموذج للفرد الجزائري الذي يمر بمراحل من المعاناة والقهر ثم الوعي، ليصبح جزءا من نهوض شعبي شامل.

وتتجلى هذه الصورة من خلال المعاناة المشتركة التي تطال كل فئات المجتمع، والوعي السياسي المتنامي بين الفلاحين والحرفيين، وصولا إلى مشهد الانتفاضة الشعبية الجماعية في نهاية الفيلم. كما يعزز الراوي المتجول "**الميلود**" هذا الطابع الجماعي للسرد، من خلال توثيقه لوقائع شعب بأكمله لا لحكاية فردية معزولة. وهو طيلة الفيلم يردد كلمات بصيغة الجمع: **نوضوا، نوضوا...راكم مطلوبين تكونو وجود....يظنوا بلي الجنة موجودة هنايا**...الخ.

وهكذا يقدم الفيلم الثورة كفعل جماهيري نابع من وجع مشترك ووعي متراكم، يجعل من الشعب الجزائري بأسره البطل الحقيقي للثورة.

إلى هنا، يتضح من خلال تحليل فيلمي: "**الأفيون والعصا**" و"**ووقائع سنين الجمر**"، أن السينما الجزائرية في مرحلة ما بعد الاستقلال ركّزت على تمجيد البطل الجماعي، باعتبار الشعب هو الفاعل الحقيقي في الثورة، وقد عكس هذا التوجه وعيا جماعيا لدى المخرجين الذين عاشوا تجربة الاستعمار، فجاءت أفلامهم توثيقا لروح المقاومة الشعبية. وفي المقابل، نطرح تساؤلا حول تطور هذا الخطاب في أفلام أنتجت لاحقا حول محافظة السينما الجزائرية عن صورة البطل الجماعي أم هناك رؤى إخراجية جديدة تعيد قراءة الثورة بعمق ونضج أكبر.

وهذا ما سنحاول معرفته عقب قراءتنا لفيلمي "**مصطفى بن بولعيد**" و"**الوهراني**"، اللذين أنتجا في فترة زمنية بعيدة عن مرحلة ما بعد الاستقلال المباشرة.[128]

3.6.1. فيلم "مصطفى بن بولعيد":



الملحق رقم 03: ملصق فيلم مصطفى بن بولعيد

تمهيد:

تعدّ السينما وسيلة فعالة لاستحضار التاريخ، خاصة عندما يتعلق الأمر بمراحل مفصلية مثل الثورة الجزائرية، ومن بين المحطات البارزة في هذا المسار، يبرز فيلم "**مصطفى بن بولعيد**"، باعتباره نموذجا لمحاولة استعادة سيرة رموز الثورة، ليس فقط لتوثيق الأحداث، بل لإعادة طرح الأسئلة حول النضال والقيادة والهوية الوطنية من منظور سينمائي. هذا النوع من الأفلام لا يكتفي بسرد الوقائع، بل يسعى إلى إحياء الذاكرة الجماعية. ويطرح تصورا فنيا حول إمكانية تجسيد البطولة في سياق وطني وتاريخي معقد.

1. نبذة عن سيرة الشهيد البطل "مصطفى بن بولعيد":

ولد "**مصطفى بن بولعيد**" في **05** فيفري **1917**، بـــ **آريس** ولاية **باتنة**، من عائلة أمازيغية ميسورة. يعدّ من أبرز قادة الثورة الجزائرية. إذ جمع بين النضال السياسي والنقابي والعسكري، وكان من

[128] - التقسيم المعتمد في هذا التحليل من إعداد الطالبة، استنادا إلى مجهودها الشخصي في ترتيب الفقرات وبنائها.

مؤسسي المنظمة الخاصة واللجنة الثورية للوحدة والعمل، وعضو لجنة الستة التي أطلقت الثورة في **01 نوفمبر 1954**، كما ترأس لقاء مجموعة ال **22** الحاسم، واعتقل سنة **1955**، ثم فرّ من السجن ليواصل قيادة المعارك في الأوراس، استشهد في **22** مارس **1956**، بانفجار جهاز مفخخ، وقد لقّب بـ "**أسد الأوراس**" و"**أبو الثورة**" وبقي رمزا للبطولة والوفاء لقضية الوطن.[129]

2. خلفيات إنتاج فيلم "مصطفى بن بولعيد":

أنتج فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" عام **2008**، كمبادرة من وزارة المجاهدين الجزائرية، بالتعاون مع مؤسسة ميسان بلقيس فيلم والتلفزيون الجزائري، أخرجه "**أحمد راشدي**" وبطولة "**حسان قشاش**"، ونظرا لوجود مشاهد لم تدرج في الفيلم، تم لاحقا إنتاج مسلسل بنفس العنوان عام **2010**، بنفس المخرج والبطل، لاستكمال السرد التاريخي، شارك في الفيلم نحو **600** ممثل من داخل الجزائر وخارجها، ما منحه طابعا ملحميا. ويعدّ هذا العمل، كما أوضح كاتب السيناريو "**الصادق بخوش**"، وسيلة لاستلهام قيم النضال والوفاء من سيرة البطل، بينما جاء اختيار "**أحمد راشدي**" ليكون مخرجا للفيلم والمسلسل، فذلك تقديرا لخبرته وتاريخه السينمائي الوطني الطويل.[130]

3. أحداث فيلم "مصطفى بن بولعيد":

يروي فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" السيرة النضالية للقائد الثوري الجزائري، منذ نشأته في الأوراس ووعيه المبكر بالظلم الاستعماري، إلى انخراطه في حزب الشعب والمنظمة الخاصة. حيث أسهم في بناء الخلايا المسلحة وتدريب المناضلين. ويتناول الفيلم لقاء مجموعة ال **22** وقرار تفجير الثورة في الفاتح نوفمبر **1954**، وتكليف "**بن بولعيد**" بقيادة منطقة الأوراس. كما يعرض مشاهد اعتقاله، ثم فراره من سجن الكدية، وعودته إلى المعركة قبل استشهاده يوم **22** مارس **1956**، بانفجار جهاز مفخخ، وقد اعتمد المخرج أسلوبا توثيقيا تقليديا يركز على البطولة والعمل المسلح، لكنه افتقر إلى التعمق في الجانب الإنساني الشخصية، مما جعل السرد أقل تأثيرا من الناحية الدرامية.

---

[129] **-ar.wikipedia.org**. آخر تعديل للصفحة: 16.03.2025، على الساعة: 14:36.

[130] **–أسد الجزائر" يجول قريبا في قاعات السينما**، نشر في: 12.12.2008، لوحظ في: 24.10.2023، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

4. الانتقادات الموجهة للفيلم:

تظهر الانتقادات الموجهة لفيلم "**مصطفى بن بولعيد**" للمخرج "**أحمد راشدي**"، خللا واضحا في التوازن بين الرسالة الوطنية والطرح الفني، حيث طغى البعد الدعائي على العمق الدرامي والإنساني. فالفيلم رغم بدايته الواعدة التي توحي بعمل ملحمي، سرعان ما يكشف عن معالجة تقليدية تقدّم البطل في صورة مثالية ثابتة، تفتقر إلى التوتر الداخلي أو اللحظات الإنسانية المؤثرة. [131]

وقد اعتمد السرد على خطاب مباشر وشخصيات نمطية، بينما غابت التفاصيل التي تمنح الشخصيات واقعية وعمقا إخراجيا، وانصبّ التركيز على مشاهد المعارك والانفجارات، مقابل تهميش للبعد الاجتماعي والثقافي المحيط بالثورة. كما زادت بعض الهفوات الفنية مثل: تفاوت الماكياج وتكرار اللقطات، من ضعف البناء البصري.

ورغم الجهد الإنتاجي الكبير والإخلاص الواضح للقضية الوطنية، بقي الفيلم أسير رؤية تقليدية تشبه الأعمال الدعائية في بدايات السينما الثورية، دون أن ينجح في تقديم معالجة سينمائية مؤثرة ومتماسكة تواكب تطورات اللغة البصرية المعاصرة.

5. بطاقة فنية لفيلم "مصطفى بن بولعيد:

فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" روائي تاريخي، من إخراج "**أحمد راشدي**"، مدته **178** دقيقة، أنتج سنة **2008**، ويصور المسيرة النضالية لقائد الثورة الجزائرية من بدايته السياسية حتى استشهاده، مبرزا دوره في تفجير الثورة ومقاومة الاستعمار الفرنسي. ويضم فريق عمل متميز يشمل: "**إيريك بيغوليتو Eric Beguelietto**" في التصوير، **أحمد كبي** في الديكور، **صافي بوتلة** في الموسيقى.

6. الشخصيات:

تجسّد الشخصيات المشاركة في فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" نخبة من رموز الثورة الجزائرية وهي كالتالي:

1. **حسان قشاش**: في دور "**مصطفى بن بولعيد**"، القائد العسكري لمنطقة الأوراس، وأحد أبرز مؤسسي العمل المسلح، وقدّم شخصية مركزية تمثل روح القيادة والتضحية.

---

[131]- حكم البابا، **فيلم مصطفى بن بولعيد: نص فقير وإخراج تلفزيوني**، نشر في:10.01.2009، لوحظ بتاريخ: 06.01.2024، على الساعة: 03:40، على الرابط: **www.alarabiya.net**.

2. **سليمان بن عيسى**: أدى دور "**ميصالي الحاج**" الزعيم السياسي التاريخي ومؤسس حزب الشعب، الذي مهّد فكريا لمسار التحرر الوطني.
3. **رشيد فارس**: في دور "**محمد العيفة**"، مجاهد ميداني يمثّل القاعدة الشعبية للثورة.
4. **أحمد بن عيسى**: في دور "**سي لخضر**"، أحد المناضلين الذين ساهموا في الهيكلة العسكرية، مجسّدا التنظيم والانضباط.
5. **شوقي بوزيدي**: في دور "**محمد بوضياف**"، من القادة السياسيين والعسكريين في مجموعة الستة، ما يعكس التنسيق بين الفكر والفعل الثوري.
6. **حكيم جاما**: في دور **ديدوش مراد**"، الشاب المثقف والشهيد الذي يمثل البعد الفكري والطلابي للثورة.
7. **خالد بن عيسى**: في دور "**العربي بن مهيدي**" أيقونة التحدي والصبر، ورمز العمل السري والتخطيط الجريء.

يبرز هذا التوزيع التمثيلي حرص الفيلم على تقديم مشهد ثوري جماعي متكامل، رغم أن المعالجة ركّزت بالأساس على مسيرة "**مصطفى بن بولعيد**"، مما منح الفيلم بعدا توثيقيا يغلب عليه الطابع التعليمي والتكريمي أكثر من التعمق الدرامي. كما تجسّد هذه الشخصيات رموز الثورة الجزائرية في قالب تاريخي تقليدي، يركّز على أدوارهم البطولية والتنظيمية، ورغم كثرة الشخصيات طرحت معظمها بشكل نمطي دون تعمق في ملامحها الإنسانية.

7. الديكور:

جاء الديكور في فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" متقنا إلى حد كبير، إذ حرص صنّاعه على إعادة بناء البيئة التاريخية والاجتماعية للجزائر خلال أربعينات وخمسينات القرن العشرين. استعان الفريق بعناصر واقعية ومواقع تصوير طبيعية، مما عزز مصداقية الأحداث وأضفى على العمل طابعا توثيقيا يحاكي بدقة المرحلة الاستعمارية. وقد أشرف على تنفيذ الديكور فريق متخصص ضم كل من: **أحمد كبي، كيسومة جودا، مصطفى تيكرودجا، جمال زوران**، الذين ساهموا في تصميم مشاهد السجون، القرى الجبلية، مراكز الثوار والمواقع العسكرية، بما يعكس روح المقاومة في تفاصيل المكان ويخدم السياق الثوري للفيلم.

8. التصوير والإضاءة:

اعتمد التصوير في فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" على الطابع التوثيقي، مستفيدا من اللقطات الواسعة للجبال والمواقع القتالية لإبراز البعد الملحمي للثورة الجزائرية، وقد تولى مهام التصوير كل من: "**إيريك بيغوليتو Eric Beguelietto**"، "**طارق بن عبد الله**"، "**يوسف بن يوسف**"، "**أحمد ينيس**" حيث ساهم تنوع خلفياتهم في تقديم صورة سينمائية متوازنة. أما الإضاءة، فغلب عليها الطابع الطبيعي مما خدم الواقعية التاريخية، إلا أن بعض المشاهد افتقرت إلى التوظيف الفني العاطفي للإضاءة، مما أثّر على العمق الجمالي ولم يضف الكثير إلى البعد الشعوري للمشاهد.

9. الصوت والموسيقى:

تميز الصوت في فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" بجودة تقنية عالية، خصوصا في مشاهد المعارك والانفجارات، حيث وظّفت المؤثرات الصوتية لإضفاء طابع واقعي وميداني يعزز التوتر والدراما.
أما الموسيقى التصويرية فقد شارك في إعدادها كل من: **صافي بوتلة، سليم دادة، حميد جمعي**، ورافقت المشاهد بأسلوب يتماشى مع الطابع التاريخي للفيلم، وقد ساعدت الموسيقى في تعزيز الإحساس بالحماس والتأمل، لكنها في بعض المواضع بدت نمطية، دون لمسة موسيقية تميز الفيلم عن غيره من الأعمال الثورية.

10.صورة البطل الثوري في فليم "مصطفى بن بولعيد":

يقدم فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" صورة مثالية للبطل الثوري، حيث يصور "**بن بولعيد**" كقائد شجاع، حاسم، يجسّد صفات النبل والتضحية، مع التغاضي نوعا ما في شخصيته عن أي أبعاد إنسانية معقدة، يغلب على ظهوره الطابع الدعائي، إذ يبرز دائما في موقع القيادة والتوجيه، وهذا ما يجعله أكثر قربا للرمز الأسطوري منه إلى شخصية واقعية.
كما تكاد تغيب عن الفيلم عرض علاقاته الشخصية، رغم كونه أبا لسبعة أبناء، ستة ذكور وبنتا واحدة[132]، كما تتكرر فيه الخطابات الثورية والشعارات، مما يجعل البطولة فردية وأحادية البعد.
بالتالي، فإن فيلم "**مصطفى بن بولعيد**" يعدّ محاولة لتخليد رمز من رموز الثورة الجزائرية، وقد تميز بتوثيق دقيق وإنتاج ضخم، لكنه افتقر إلى العمق الدرامي والبعد الإنساني.

[132] **آخر تعديل للصفحة: 12.05.02025، على الساعة: 16:25. .ar.wikipedia.org-**

وبمقارنته مع فيلم "**الأفيون والعصا**"، يظهر لنا تحول في رؤية المخرج "**أحمد راشدي**" من تمجيد النضال الجماعي إلى التركيز على البطولة الفردية، وهو ما يعكس تغيرا في الخطاب والسياق الإنتاجي بين الفيلمين. كما أن "**أحمد راشدي**" قد واصل في إخراج أفلام أخرى من نوع السيرة الذاتية الممجدة للشخصيات الثورية: **كريم بلقاسم، لطفي**.[133]

5.6.1. فيلم الوهراني:



الملحق رقم 04: ملصق فيلم الوهراني

تمهيد:

يأتي فيلم "**الوهراني**" للمخرج الفرانكو-جزائري "**إلياس سالم**"، في سياق تحول السينما الجزائرية من تمجيد الثورة إلى مساءلة ما بعد الاستقلال. حيث يشكّل العمل محطة فنية جريئة، تفتح نقاشا حول قضايا الهوية، الذاكرة والسلطة. وينتمي مخرج الفيلم إلى الجيل الجديد من السينمائيين الذين لا يكتفون بسرد الوقائع، بل يطرحون أسئلة جادة عن التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري بعد **1962**، ومن خلال خلفية سياسية وإنسانية معقّدة، يدفعنا فيلم "**الوهراني**" إلى إعادة التفكير في تبعات الثورة ومسؤولية من حملوا رايتها.

[133] - التقسيم المعتمد في هذا التحليل من إعداد الطالبة، استنادا إلى مجهودها الشخصي في ترتيب الفقرات وبنائها.

1. أحداث فيلم "الوهراني":

يتناول فيلم "**الوهراني**" للمخرج "**إلياس سالم**" قصة صداقة بين مجاهدين، حميد وجعفر سرعان ما تتصدع علاقتهما بعد الاستقلال، بسبب خيانات سياسية وأخلاقية تعكس خيبة جيل الثورة، وعليه، يسلط الفيلم الضوء على التحولات العميقة التي شهدتها الجزائر بعد **1962**، من تلاشي القيم الثورية وتفشي الفساد والانقسامات، ويقدم الفيلم سردا جريئا يناقش انهيار الحلم التحرري، ويطرح تساؤلات حادة حول الهوية، السلطة ومعنى الاستقلال. فالصداقة التي كانت رمزا للأمل، تتحول إلى خيبة أمل لوطن بأكمله، ما يجعل فيلم "**الوهراني**" شهادة فنية ونقدية على مرحلة صعبة من التاريخ الجزائري، كما نتابع في أحداث الفيلم كيف ينصدم "**جعفر**" حين عودته بعد الاستقلال بعد النضال مع صفوف المجاهدين، حيث يجد زوجته قد توفت بعد إنجابها لطفل نتيجة تعرضها للاغتصاب من طرف أحد العساكر الفرنسيين، لا لذنب إلا كونها زوجة مجاهد عن وطنه، يكبر ذلك الطفل ويراه "**جعفر**" عند رجوعه، يرفضه في البداية لكنه يأبى أن يتخلى عنه ويتبناه لأنه ذكرى من زوجته التي أحبها.

2. الانتقادات الموجهة لفيلم "الوهراني":

يبرز فيلم "**الوهراني**" للمخرج "**إلياس سالم**" حساسية تناول الثورة الجزائرية في السينما، إذ أثار جدلا حادا عقب صدوره بسبب مشاهد اعتبرت مسيئة للمجاهدين، كتعاطي الخمر ودخول الملاهي، ما دفع شخصيات دينية وسياسية مثل: "**الشيخ شمس الدين والطاهر بن بعيبش**" إلى المطالبة بمنعه. في المقابل دافع عنه مثقفون ونقاد معتبرين إياه عملا فنيا حرا يرفض الخضوع للوصاية الإيديولوجية، ويدعو إلى التعامل مع الثورة كتجربة بشرية متعددة الأبعاد. وقد نال الفيلم جائزة أفضل مخرج عربي في مهرجان "**أبو ظبي**"[134] وكان ثاني أعمال "**إلياس سالم**" بعد فيلم "**مسخرة**".

ورأى الدكتور "**سمارة نصير**" أن منع الفيلم يمس بحرية التعبير المكفولة دستوريا، منتقدا من نصّبوا أنفسهم حماة للوطنية، معتبرا أن السينما فضاء للنقاش وليس للمحاكمات.

أما الناقد "**يوسف بعلوج**" فرأى في الفيلم قراءة جديدة لآثار الثورة بعد الاستقلال، منتقدا ما أسماه بالخوف من كشف استغلال الشرعية الثورية، ومن جهته أكّد "**إلياس سالم**" أن الجدل لم يكن متوقعا،

---

[134] – ياسين بودهان، **الوهراني: يثير عاصفة بشأن تاريخ الثورة الجزائرية**، نشر في: 17.11.2014، لوحظ بتاريخ: 14.08.2019، على الساعة: 01:55، على الرابط: **www.aljazeera.net**.

لكنه رحّب به كمدخل لحوار ثقافي أوسع. مشددا على أن تصوير المجاهدين بواقعية لا يعدّ إساءة، بل محاولة لفهمهم ككائنات بشرية لا رموز مقدسة. [135]

3. بطاقة فنية لفيلم "الوهراني":

فيلم "**الوهراني**"، روائي ثوري، مدته **123** دقيقة، أنتج سنة **2014**، أخرجه "**إلياس سالم**"، يصور الفيلم التحولات السياسية والأخلاقية في الجزائر بعد الاستقلال، من خلال قصة صداقة بين ثوريين تنهار بفعل الخيانة والسلطة. من إنتاج "**دار إم سالا**"، "**الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي**" و"**ليث ميديا**"، ودعم من "**الصندوق الوطني لتطوير الفن والتقنية والصناعة السينماتوغرافية**"، وضم فريق عمل فرنسي كامل شمل: "**فلورونس ريكار Florence Ricard**" في التركيب، "**ماتياس دوبليسي Mathias Duplessy**" في الموسيقى، "**بيار كوتيرو Pierre Cotereau**" في التصوير، "**نيكولا دو بواسكوي Nicolas de Boiscuillé**" في الديكور، عرض لأول مرة في **19** نوفمبر **2014**.

4. الشخصيات:

تجسّد شخصيات فيلم "الوهراني" صراعا يعكس تمزقات المجتمع الجزائري بعد الاستقلال:

1. **إلياس سالم:** في دور "**جعفر**" الملقب بـ "**الوهراني**"، يمثّل المثقف الذي يحلم بمشروع وطني حقيقي بعد الاستقلال، لكنه يصطدم بواقع سياسي فاسد.
2. **خالد بن عيسى:** في دور "**حميد**"، ويجسّد البراغماتي، الانتهازي، الذي يستغل الثورة كوسيلة للنفوذ على حساب رفاقه.
3. **نجيب أودغيري:** في دور "**فريد**"، ويمثّل رمز النقاء الثوري، متمسك بقيم الحرية والعدالة، لكن يتم اقصاؤه بسبب رفضه للفساد والانحراف.

بهذا، يقدم الفيلم من خلال هذا الثلاثي قراءة نقدية لواقع ما بعد الاستقلال، مع الكشف عن خيبة جيل الثورة والتناقضات حول بناء الدولة الجزائرية الحديثة. [136]

---

[135]- توفيق بوقاعدة، **فيلم الوهراني يفضح الفساد ويطرح أسئلة الهوية وتوزيع الثورة**، نشر في : 03.02.2015، لوحظ بتاريخ : 20.06.2021، على الساعة : 04:20، على الرابط: **www.dw.com**.

[136] - رامي عبد الرزاق، **الوهراني...مساحة التاريخ وعمق الواقع**، نشر في: 05.11.2014، لوحظ بتاريخ: 24.02.2020، على الساعة: 17.30، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

5. الديكور:

تميّز الديكور في فيلم "**الوهراني**" بدقة لافتة في استحضار أجواء الجزائر في ستينات القرن الماضي، حيث أعاد مهندس الديكور "**نيكولا دو بواسكوي**" بناء الفضاءات بما يعكس روح تلك المرحلة الانتقالية، وتم توظيف ديكورات للمكاتب الرسمية، الشقق، المقاهي، الحانات، وهذا ما ساهم في خلق بيئة واقعية تجسّد التناقضات السياسية والاجتماعية لما بعد الاستقلال. وأضفى على الفيلم طابعا أصيلا يعزز الشعور بالزمان والمكان لدى المشاهِد.

6. التصوير والإضاءة:

اعتمد الفيلم في تصويره وإضاءته على أسلوب بصري واقعي يميل إلى البساطة، حيث استخدم مدير التصوير "**بيار كوتيرو**" إضاءة طبيعية في أغلب المشاهد لتعزيز الإحساس بالواقع والمصداقية، كما تميّزت الكاميرا بحركاتها البطيئة والمتأنية، مما سمح بتركيز المشاهد على التفاعلات النفسية للشخصيات، أما في لحظات التوتر أو المواجهة، فقد استخدمت الإضاءة بشكل أكثر حدّة لتكثيف البعد الدرامي، مثل مواجهة "**جعفر**" لـ "**حميد**" وهو على فراش المرض، عند رفعه ستارة النافذة ودخلت أشعة الشمس الساطعة لتضيء المكان، أي تنكشف الحقائق وتظهر كالنور الكثيف، والإضاءة الخافتة خاصة في الملاهي، حيث تجري المواجهات والصراعات، يعمّ الظلام والضوء الخافت فيها لأنها أماكن توحي بالتوتر والبيئة الغير صحية: **فساد، خمور، قمار**...الخ.

7. الصوت والموسيقى:

أدت الموسيقى التصويرية التي ألّفها "**ماتياس دوبليسي**" في فيلم "**الوهراني**" دورا فنّيا حساسا، حيث جاءت نابضة بالمشاعر، ما أضفى عمقا وجدانيا على اللحظات المفصلية في السرد، في المقابل، اتّسم التصميم الصوتي، بإدارة "**بيار أندريه Pierre André**"، "**غوينولي لو بورن Gwennolé le Borgne**" و"**مارك دواسن Marc Doisne**"، مع اعتماد دقيق على الأصوات الطبيعية دون الإفراط في استخدام المؤثرات، حفاظا على الطابع الصادق للفيلم.

8. صورة البطل الثوري فيلم "الوهراني":

يقدم فيلم "**الوهراني**" صورة مختلفة لصورة البطل الثوري، من خلال شخصية "**جعفر**"، المجاهد المثالي الذي يعود بعد الاستقلال حالما بتحقيق مشروع وطني صادق، إلا أنه اصطدم بواقع سياسي

فاسد، وخيانة رفيقه، يحول هذا الحلم إلى خيبة، ويبرز هشاشة القيم أمام الانتهازية، لا يصور "**جعفر**" كبطل خارق، بل كإنسان مثقل بالأسى والشكوك، مما يمنح الفيلم بعدا إنسانيا وواقعيا. وبهذا الطرح يكسر المخرج "**إلياس سالم**" التمجيد التقليدي، ويحول الفيلم إلى تأمل جريء في مخلفات الثورة وتبعاتها، وصراع الهوية في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال.[137]

[137] - التقسيم المعتمد في هذا التحليل من إعداد الطالبة، استنادا إلى مجهودها الشخصي في ترتيب الفقرات وبنائها.

خلاصة:

تعكس الأفلام الجزائرية تنوعا واضحا في تصوير البطل الثوري، وتطورا في طريقة مقاربة الثورة سينمائيا، ففي "**الأفيون والعصا**" تتجلى البطولة في شكلها الجماعي، بينما يركز "**مصطفى بن بولعيد**" على تمجيد القائد الفرد، أما "**وقائع سنين الجمر**" فيقدّم مزيجا بين البطل الفردي والجماعي من خلال معاناة الفلاح المقاوم. في حين يعيد "**الوهراني**" النظر في هذه الصورة، مقدما بطلا إنسانيا يصطدم بإشكالات ما بعد الاستقلال، وهو ما يعكس نضجا فنيا ونقديا في السينما الجزائرية، التي باتت تميل إلى مساءلة التاريخ بدل الاكتفاء بتمجيده.

وقد شكّلت السينما الجزائرية منذ الاستقلال، وسيلة تعبير تناولت قضايا الهوية، الثورة والتاريخ، إضافة إلى الانشغالات الاجتماعية والاقتصادية، ورغم تعرّضها لتقلبات عدّة، من هيمنة الدولة، إلى الانفتاح على القطاع الخاص، ثم الركود خلال العشرية السوداء، فقد استطاعت أن تصمد وتجدّد نفسها بفضل الإنتاج المشترك وبروز المواهب الجديدة، كما ساهمت السينما النسوية والأمازيغية، وأفلام المهجر في إثراء الساحة السينمائية.

واليوم، أمام السينما الجزائرية فرصة جديدة للانفتاح والتطور في ظل الثورة الرقمية، بما يتيح لها الوصول إلى جمهور أوسع، شريطة الحفاظ على استقلاليتها وذاكرتها التاريخية.

2. اللغة السينمائية: من البناء البصري إلى الخطاب التحليلي:

تمهيد:

لقد ظهرت السينما في أواخر القرن التاسع عشر، في سياق التحولات الكبرى التي شهدها الغرب مع الثورة الصناعية وتطور العلوم البصرية، فكانت ثمرة تفاعل بين التكنلوجيا والإبداع، ووسيلة فنية تجاوزت حواجز اللغة والثقافة والمكان، أسهمت دول مثل: فرنسا، أمريكا، ألمانيا، روسيا وإيطاليا في تأسيس هذه الفن، كل بإبداعاته وأساليبه، مما مهّد لظهور ما نعرفه اليوم بـ "**الفن السابع**".

ومنذ ذلك الحين، أصبحت السينما لغة عالمية يفهمها الناس في كل مكان، تمتلك أدواتها الخاصة في بناء المعنى وإيصال الرسائل.

وهنا تبرز أهمية "**اللغة السينمائية**" باعتبارها النظام التعبيري الذي يمنح السينما هويتها المستقلة، فهي تتكون من عناصر بصرية وصوتية مثل: زوايا التصوير، الإضاءة، حركات الكاميرا، المونتاج، الإيقاع والموسيقى، والتي تتكامل لصياغة خطاب بصري قادر على التأثير في المتلقي.

ولا يقل فهم هذه اللغة عن معرفة تاريخ السينما، إذ يمنحنا القدرة على تحليل الأفلام بعمق وفكّ رموزها الجمالية والسردية، وهو ما يشكّل الأساس المنهجي لبحثنا.

وقبل أن ننتقل إلى تاريخ السينما ومراحل تطورها، من الضروري أن نبدأ بتوضيح مفهوم السينما والتعرف على خصائصها ووظائفها ودورها كوسيلة تواصل قوية لها تأثير واسع.

ولكي تعمّ الفائدة من خلال هذا البحث، من المهم تقديم تعريفات للسينما، كما وضعها كبار المفكرين والنقاد، وذلك لتكوين فهم سليم يساعد في متابعة تاريخها وتطورها من الناحية الفنية والثقافية والتواصلية.

1.2. مدخل نظري للسينما:

1.1.2. مفهوم السينما:

اعتبر المخرج والناقد الفرنسي "**لويس دولوك Louis Delluc**"* السينما لغة قائمة بذاتها، تمتلك أدواتها التعبيرية الخاصة ولغتها البصرية المميزة، وليست مجرد امتداد للمسرح أو الأدب، كان يرى فيها فنّا مستقلا قادرا على صياغة المعاني وإيصال الرسائل بأسلوبه الفريد، ودعا النقاد والمفكرون إلى التعامل معها ككيان إبداعي مستقل، له خصوصيته وأسلوبه المميز في التعبير، إذ أن "**لويس دولوك**" كان يدافع عن استقلالية السينما في بداياتها، خشية انصهارها داخل قوالب الفنون التقليدية، أو الاستغلال التجاري على حساب قيمتها الفنية، لذلك أكّد على ضرورة اعتبارها فنّا يملك لغة وأدوات خاصة، ومع مرور الوقت ومختلف التطورات التي طرأت على السينما، تجاوزت مرحلة كونها مجرد وسيلة تعبير فني، فصارت أداة فعالة في التأثير الجماهيري، تلعب دورا كبيرا في تشكيل الوعي، ونقل الأفكار مما منحها دورا ثقافيا وحضاريا بارزا في العصر الحديث. [138]

وتفطّن "**فلاديمير لينين Vladimir Lenin**"* ، منذ عام **1922** إلى أهمية السينما ودورها في التأثير على الجماهير وتشكيل الوعي الجماعي، خاصة فيما يتعلق بالسياقات السياسية والاجتماعية. أما "**مارشال ماكلوهان Marshall Mc Luhan**"* ، فقد صنّف السينما ضمن وسائل الاتصال الساخنة، التي تنقل رسائل مكثفة للمتلقي مما يتطلب منه انتباها كاملا لفهمها بالمقارنة مع وسائل الاتصال الباردة التي تقدم محتوى أكثر بساطة وتفاعل أقل. [139]

يتضح لنا كيف تغيّرت نظرة المفكرين للسينما، من كونها مجرد وسيلة ترفيه، إلى أداة فكرية وثقافية قادرة على التأثير في الوعي الجماهيري، وكيف أصبحت جزءا من منظومة الاتصال والتغيير الاجتماعي، بفعل خصوصية لغتها البصرية. أما "**ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci**"*، فقد أدرك منذ القرن **15** قصور الفن التقليدي في تمثيل الحركة والحياة، وكان يحلم بابتكار فن قادر على النطق والحركة، وتحقق

---

* **لويس دولوك** (1890–1924) هو مخرج وناقد فرنسي رائد، ساهم في ترسيخ السينما كفن راقٍ وأسس أول نادٍ سينمائي في فرنسا.

[138] –محمود إبراقن، **ماهي السينما؟** منشورات المبرق، ج1، الجزائر، 2013، ص11.

* **فلاديمير لينين** (1870–1924) زعيم ثوري روسي ومؤسس الدولة السوفيتية، قاد ثورة أكتوبر، وطوّر الفكر الماركسي فيما عُرف باللينينية.

* **مارشال ماكلوهان** (**1911**–1980) فيلسوف كندي اشتهر بنظرياته حول تأثير وسائل الاتصال، واعتبر التلفاز وسيلة تغيّر وعي المجتمعات.

[139] –محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص12.

* **ليوناردو دا فينتشي** (1452–1519) فنان ومخترع إيطالي من عباقرة عصر النهضة، أبدع في الفن والعلم والهندسة، ويُعد من أعظم الرسامين في التاريخ.

هذا الحلم مع "**إتيان جول ماراي Etienne Jules Marey**"* عام **1878**، باختراعه البندقية المصورة لتصوير الحركة المتتابعة. وبفضل جهود كل من: "**ماراي، إيديسون *والأخوين لوميار**، تطورت السينما لتصبح فنا لا يقتصر على تسجيل الواقع، بل يمكنها التحكم في الزمن وإيقاع الحركة، كما في تقنية الوقوف على الصورة التي تعزز التأمل والتفصيل.[140]

واستحقت السينما لقب "**الفن السابع**" لقدرتها على دمج الفنون الستة الأخرى، في إطار عمل فني متكامل يجمع بين الصوت والصورة ويخاطب العقل والعاطفة. وقد أشار "**ثروت عكاشة**" أن السينما تجاوزت الاشكال التقليدية كالأوبرا، فهي لا تعتبر فقط كتابة بالصور، بل وسيلة اتصال جماهيرية مؤثرة تشمل الروائي والتسجيلي وكذا الرسوم المتحركة. [141]

بالنسبة للعرب، فقد استبدلوا كلمة "**السينما**" بمصطلح "**الخيّالة**"، للتعبير عن قدرتها على مزج الواقع بالخيال، ويعود هذا التعريب للمصطلح إلى الشيخ "**محمد رشيد رضا**"*، الذي اقترح استبدال عدة مصطلحات خاصة بالتقنيات الحديثة، أدرجها ضمن مجلته "**المنار**"، ومنها مصطلح "**الخيّالة**" فيما يخص السينما، وذلك في إطار تبسيط المفاهيم العلمية للقارئ العربي.[142]

بهذا نلاحظ إذن كيف تطورت السينما من حلم إلى واقع تقني وثقافي، حيث ظهرت استجابة لحاجة الإنسان إلى تمثيل الحركة والحياة، وتفرّدت في جمع الفنون ضمن عمل واحد متكامل، وهذا ما أكسبها مكانة رفيعة بين الفنون. ويظهر اعتماد مصطلح "**الخيّالة**" وعيا مبكرا لدى العرب بأهمية هذا الفن وضرورة توطينه لغويا وثقافيا.

وبفضل التطور التكنلوجي والغوص في عصر العولمة، تمكنت السينما من تطوير عوالم وكائنات خيالية بدقة مذهلة، وبما أن السينما تعتمد على التمويل الضخم، فإن الدولة الغنية تتحكم غالبا في توجهاتها

---

* **إتيان جول ماراي**: (1830–1904) عالم وطبيب وفيزيولوجي ومخترع فرنسي، اشتهر بابتكاراته في التصوير التسلسلي ودراساته لحركة الإنسان والحيوان.

* **توماس إديسون** (1847–1931) مخترع أمريكي بارز طوّر الفونوغراف والمصباح الكهربائي وآلة التصوير السينمائي وأسّس مختبر مينلو بارك للأبحاث.

[140] –محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص13.

[141] – ثروت عكاشة، **موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى**، الجزء 1، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1976، ص 64.

* **محمد رشيد رضا**: وُلد في 23 سبتمبر 1865 بلبنان وتوفي في 22 أغسطس 1935بمصر، مفكر إصلاحي إسلامي وصحفي بارز، تتلمذ على محمد عبده وأسس مجلة المنار.

[142] – فؤاد شاكر، **سينمائيات، طرائف وحكايات**، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، مصر، 2002، ص6.

لخدمة مصالحها، وبذلك يبقى نجاحها مرهونا بالإقبال الجماهيري والأرباح التجارية، أكثر من التقييم الفني أو النقدي. [143]

وبالإضافة إلى دورها التثقيفي والترفيهي، يتم استغلال السينما كذلك في الترويج الإيديولوجي والحرب النفسية وبهذا تحيد عن رسالتها الفنية، مما يساهم في تراجع القيم، لكن بالرغم من ذلك، تبقى وسيلة فعّالة لتوسيع الوعي وتجسيد نضج الإنسان الفني. [144]

وتتجلى لنا مفارقة السينما المعاصرة بين قدراتها الإبداعية الهائلة ودورها كأداة للهيمنة الثقافية والسياسية، وقد طغت المصالح الاقتصادية والإيديولوجية على رسالتها الفنية الأصيلة، ورغم هذا التوظيف النفعي، تظل السينما قوة معرفية وجمالية تسهم في تنمية وعي الفرد والمجتمع.

2.1.2. خصائص السينما:

تعدّ السينما فنّا مركبا يجمع بين الصوت والصورة والحركة، مما يمنحها قدرة فريدة في التأثير على المشاهدين من خلال مخاطبة حواسهم وعواطفهم، وقد أشار الرئيس الأمريكي "**فرانكلين روزفلت Flanklin Roosevelt**"[145] إلى هذه القوة بقوله أنّ صناعة الصور المتحركة يمكنها أن تتحول لأقوى أداة للدعاية في العالم، سواء حاولت ذلك أم لم تحاول. ومن جانبه، وصف المخرج الفرنسي "**آبل غانس Abel Gance**"* السينما بأنها موسيقى الضوء، واعتبرها شكلا فنيا ساميا يتجاوز الموسيقى التقليدية. توضح هذه الرؤية كيف أن السينما قادرة على تقديم الواقع بأساليب بصرية وموسيقية تؤثر في الجمهور بعمق. أما الفيلسوف الألماني "**يورغن هابرماس Jurgen Habermas**"* فقد تناول دور السينما في تشكيل المعاني داخل المجال العام، مشيرا إلى أن فهم الأفراد للرسائل السينمائية، يتأثر بتفاعلهم مع مضمون هذه الرسائل وسياقها الاجتماعي والثقافي.

كما تتميز السينما بقدرتها على اختزال الزمن، إذ تستطيع تلخيص أحداث تمتد لسنوات في بضع دقائق، أو توسيع لحظة قصيرة لتسليط الضوء على تفاصيلها، كما تسمح بإعادة عرض الأفلام وتوقيفها

---

[143] - ناجي فوزي، **آفاق الفن السينمائي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص9.

[144] - ألكسندر كراغانوف، **السينما بين الإيديولوجية وشباك التذاكر**، تر: سامي كعكي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص12.

[145] -علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص 59.

* **آبل غانس** (1889–1981) هو مخرج فرنسي مبتكر، عُرف بأعماله الملحمية واستخدامه لتقنيات سينمائية متقدمة، ومن أبرز أفلامه "نابليون " (1927).

* **يورغن هابرماس** (1929) فيلسوف وعالم اجتماع ألماني بارز، عُرف بنظريته في الفعل التواصلي ودفاعه عن العقلانية والديمقراطية في الفضاء العمومي.

لشرح بعض النقاط، وهذا ما يعزز من قيمتها التعليمية. بالإضافة إلى ذلك تعتبر السينما مزيجا من الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية، مما يجعلها وسيلة فعّالة لنقل الأفكار والمشاعر.

بالتالي، فإن هذه الخصائص تجعل السينما أداة قوية للتأثير الاجتماعي والثقافي، قادرة على تشكيل الوعي الجماعي وتوجيه الرأي العام.

3.1.2. أهمية السينما: [146]

تعتبر السينما من أبرز الوسائط الثقافية التي تتداخل فيها الابعاد الاجتماعية والحضارية والاقتصادية والترفيهية، إذ تلعب دورا حيويا في التنشئة الاجتماعية من خلال نقل التراث وتشكيل وعي الأفراد، وتعزيز الشعور بالانتماء بالهوية. وهذا ما يجعلها مرآة عاكسة لتفاصيل الحياة اليومية للأفراد. كما أن السينما تمثّل جسرا حضاريا للتواصل بين الشعوب، بما تتيحه من تبادل ثقافي يتجاوز حواجز اللغة عبر الترجمة والدبلجة. أما على الصعيد الاقتصادي، فقد تحولت السينما إلى صناعة قائمة بحد ذاتها، تستثمر في التوزيع والتسويق، وتستقطب أصحاب القرار من خلال تكاملها مع علوم الإعلام والنفس والاجتماع. وإلى جانب كل ذلك تبقى السينما وسيلة ترفيهية أساسية تتيح للإنسان فرصة للهروب من رتابة الحياة اليومية، وتنعش وجدانه بخيالها، فتجمع بين المتعة والفائدة، وتسهم في دعم الوعي الجماعي وتعزيز الولاء الوطني والتعاون المشترك بهدف تحقيق التنمية.

4.1.2. وظائف السينما:

تقوم السينما بعدة أدوار تتجاوز حدود الترفيه، إذ تعتبر وسيلة إعلامية فعالة تنقل الحقائق والمعلومات التي تتعلق بالقضايا والأحداث، كما تسهم في تشكيل الرأي العام من خلال تأثيرها القوي والحيّ على المتلقي، بما يرسّخ المعلومات ويثير الاهتمام، بالإضافة إلى مساهمتها في التوجيه والإرشاد عبر تعديل الاتجاهات وتشكيلها. ومن الناحية النفسية، فهي تؤدي وظيفة التأثير في القيم والميول وإقناع الجمهور بمواقف معينة. كما أن لها دورا معرفيا، يبرز في تعزيز الوعي وتوسيع إدراك الفرد، وهذا ما يساعده على فهم الواقع، واتخاذ قرارات أكثر وعيا بخصوص ما يدور حوله من قضايا اجتماعية وثقافية.

5.1.2. قوة السينما في التأثير على الجمهور:

تعتبر السينما أداة تأثير قوية بفضل امتزاجها الفريد بين الصوت والصورة والموسيقى والفن، وهذا ما يمنحها قدرة استثنائية على الإقناع أكثر من أي وسيلة أخرى، وقد أدرك الصحفيون والمفكرون

---

[146] –أمينة آيت الحاج، **صورة المسلم في الأفلام الهوليوودية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2020، ص 56.

العلاقة الوثيقة بين السينما والسياسة، إذ تستخدم الأفلام كناقل فعّال للإيديولوجيا، محمّلة برسائل تخدم مصالح السلطات السياسية أو الاقتصادية أو الثقافية.

فالسينما لا تكتفي بكونها تعكس الواقع فحسب، بل تقوم أيضا بإعادة إنتاجه وفق منظور معين، وهذا ما يجعلها أداة إيديولوجية بامتياز، ذات تأثير قوي، يصعب على المتلقي الهروب من الإطار المحدد من التصورات الموجهة. [147]

وتبرز تجربة الأخصائي الأمريكي في علم النفس "**ديفيد ميتشل David Mitchell**" سنة **1982**، قوة الصورة في التأثير العميق والدائم على الذاكرة، إذ خاض تجربة مع مجموعة من الأشخاص، حيث تعرّفوا على صور عرضت لهم منذ **17** سنة، رغن نسيانهم للمشاركة في التجربة أصلا، مما يؤكد قدرة الصورة على اختراق الإدراك البشري. وقد استغلت السينما هذه الخاصية الاستثنائية لتوجيه الجماهير نحو مواقف سياسية معينة، وترسيخ قيم ومعايير ثقافية داخل المجتمعات.

كما أن القادة العسكريين والمدنيين في أمريكا هم كذلك أدركوا أهمية السينما كأداة دعائية، حيث قال الجنرال "**جورج كاتليت مارشال George Catlett Marshall**" بأن الفيلم يجب أن يؤدي دورا عسكريا في أوقات الحرب، نظرا لما له من قدرة على إثارة الحماسة الوطنية، وتلعب السينما أيضا دورا مؤثرا في تشكيل صورة التاريخ في أذهان الناس، بحيث تخلق أحيانا صورا وهمية عن الماضي، تطغى على الحقيقة الفعلية.

ومن جهة أخرى، تؤثر السينما على التكوين الأخلاقي للجمهور خاصة الأطفال والمراهقين، فهي بشكل غير مباشر، تسهم في تشكيل سلوكياتهم ونظرتهم إلى ثقافتهم، ما يجعلها أداة فعّالة في صناعة الوعي الجماعي والتوجه الأخلاقي. [148]

إذن، نقول بأن دور السينما يبرز كأداة إيديولوجية ذات تأثير عميق في تشكيل الوعي والسلوك، لما لها من قدرة على اختراق الإدراك الجماهيري، إلى جانب توظيفها في السياسة والحرب والثقافة، وهذا ما يجعل منها وسيلة هامة في صياغة التصورات الجماعية وإعادة إنتاج الواقع.

6.1.2. البوادر الأولى للرقابة في تاريخ السينما:

إن السينما هي فن جماهيري متاح لكل فئات المجتمع، ويجذب أشخاصا من مختلف الأعمار، خاصة فئة الشباب التي تشكّل النسبة الأكبر من جمهوره، مما يجعل لها تأثيرا واضحا في تشكيل الذوق

---

[147] –أحمد سالم، **صورة الإسلاميين على الشاشة**، مركز نماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت، لبنان، 2014، ص 12.

[148] –زهير عطوف، **التسويق الغربي للقيم، في الإعلام والسينما وهوليوود**، مركز إدراك للدراسات والاستشارات، سوريا، 2018، ص–ص، 10–11.

العام والسلوك الاجتماعي، وتعدّ السينما وسيلة ذات تأثير مزدوج، فهي قادرة علة نقل رسائل تربوية إيجابية كما يمكن أن تروّج للعنف والانحلال كذلك.

ونظرا لهذا التأثير القوي، فقد ظهرت الرقابة السينمائية في وقت مبكر من القرن العشرين، حيث بدأت في روسيا عام **1908**، ثم انتشرت في أوربا وأمريكا، وكان أول نظام رقابي في الولايات المتحدة عام **1915**، وتختلف معايير الرقابة من بلد لآخر للسياسات والثقافات والدين، مما أثار جدلا بين من يرى الرقابة وسيلة لحماية المجتمع، ومن يراها تقييدا لحرية التعبير.

ورغم الدعوات لإلغائها في بعض الدول مثل "فرنسا" في الستينات، ما تزال الحاجة قائمة لرفع الوعي السينمائي من خلال تعليم الناس كيفية تحليل الأفلام وفهم رسائلها، حتى تصبح السينما وسيلة للتثقيف وليس فقط للترفيه. وهذا ما يؤكد الدور الكبير للسينما في التأثير على السلوك والذوق العام، ويبرز وجود الرقابة كوسيط للضبط الاجتماعي وتعزيز الوعي النقدي لدى الجمهور لتجاوز المشاهدة السطحية والتفاعل بوعي مع المحتوى السينمائي.

7.1.2. أثر التكنلوجيا الحديثة على صناعة الفيلم السينمائي:

لقد تطور الفيلم السينمائي بشكل تدريجي، من الرسوم والصور الثابتة إلى الرسوم المتحركة ثم أضيف الصوت واللون، وتبع ذلك ظهور الشاشة العريضة والتقنيات الثلاثية الأبعاد، بل وحتى تجارب لإدخال حاسة الشم في المشاهدة. وفي السنوات الأخيرة، ازدادت علاقة السينما بالتكنلوجيا الرقمية، خاصة مع ظهور الأنترنيت التي لم تعد فقط وسيلة للنشر والتوثيق، بل اصبحت منصة مهمة للتسويق والعرض وتقديم النقد السينمائي.

وقد بدأ ارتباط السينما بالأنترنيت عام **1982**، عندما نشر أول مقال نقدي إلكتروني عن فيلم "**غاندي**" وبعد ذلك أطلقت قاعدة بيانات **IMDb** عام **1990**، لتوثيق الأفلام والمعلومات عنها. وفي عام **1992**، ظهرت أولى الحملات الترويجية للأفلام عبر الأنترنيت، وتبعتها مواقع متخصصة في أخبار السينما مثل: **سينفابل** و **Ain't It Cool News**. ومع تطور الوسائط الرقمية، أصبحت مقاطع الفيديو الدعائية والبثّ المباشر جزءا من حملات الترويج للأفلام الكبيرة مثل: "**تيتانيك وحروب النجوم**". وقد جسّدت بعض الأفلام هذا التداخل المباشر بين السينما والأنترنيت مثل فيلم: **you've Got Mail** سنة **1998**،

الذي اعتمد على البريد الإلكتروني كعنصر رئيسي في أحداثه، مما يبرز دور الأنترنيت كمكون أساسي ومؤثر في مختلف مراحل صناعة السينما الحديثة.[149]

وفي عام **1995**، أحدثت شركة **Pixar** نقلة نوعية بإصدار فيلم **Toy Story**، الذي كان أول فيلم رسوم متحركة ينفّذ بالكامل باستخدام تقنية **CGI**، ثم جاء فيلم **The Matrix** عام **1999**، ليدخل السينما في مرحلة جديدة من الابتكار البصري، من خلال تقنيات متطورة مثل: تجميد الحركة والكاميرا الذاتية، التي فتحت آفاقا جديدة للإبداع السينمائي.[150]

وشهد عام **2009**، نقلة كبيرة في عالم السينما مع فيلم **Avatar** للمخرج "**جيمس كاميرون James Cameron**"*، الذي جمع بين التصوير ثلاثي الأبعاد، وتقنيات متقدمة لالتقاط الحركة، ما اعتبر تطورا تقنيا مهمّا في مجال التصوير السينمائي. ومنذ عام **2010**، تغيّر أسلوب عرض وتوزيع الأفلام بظهور منصات البث الرقمي مثل: **نيتفليكس Netflix** التي قدّمت طريقة جديدة للمشاهدة وأثّرت على دور العرض التقليدية.

وفي السنوات الأخيرة، من **2016** إلى **2023**، بدأ الذكاء الاصطناعي يدخل مجال السينما، سواء في كتابة النصوص، أو فهم تفضيلات الجمهور، أو حتى في المونتاج والإنتاج، كما ظهرت تجارب جديدة باستخدام الواقع الافتراضي والواقع المعزّز، مما أضاف بعدا تفاعليا جديدا لتجربة المشاهدة.[151]

وهكذا، مرّت السينما بتحولات تقنية سريعة جعلتها تواكب العصر الرقمي، حيث تطورت من الصورة الثابتة إلى تقنيات ثلاثية الأبعاد واستخدام الذكاء الاصطناعي، وساهمت الأنترنيت في تغيير طريقة تواصل السينما مع الجمهور من خلال الترويج والنقد وتوزيع الأفلام، في حين أصبحت منصات البث الرقمي جزءا مهما من هذه الصناعة، وكل هذا التطور عزّز مكانة السينما كفنّ متجدد قادر على استيعاب التكنلوجيا وتقديم تجربة مشاهدة أوسع وأكثر تميّزا.

---

[149] – **نشأة السينما وتطورها في العالم**، تاريخ الاطلاع: 25.08.2019، على الساعة: 20:30، على الرابط: **www.yabeyrouth.com**.

[150] - Christopher Campbell, "**How 'Toy Story' Became the 'Die Hard' of Animated Movies ?** 24.06.2019 ? **filmschoolrejects.com.**

* **جيمس كاميرون** (ولد عام 1954) مخرج وكاتب كندي شهير، عُرف بأفلام مثل "تيتانيك" و"أفاتار"، وبتقديمه تقنيات مبتكرة في صناعة السينما.

[151] -Bergur Thormundsson, "**Artificial Intelligence (AI) Worldwide – Statistics & Facts**,", 18.08.2025, available at : **www.statista.com**.

2.2. المفاهيم اللسانية والبصرية للسينما:

1.2.2. اللغة:

لطالما كانت اللغة وسيلة الإنسان الأساسية للتعبير عن أفكاره ومشاعره وواقعه، فهي ليست مجرد أداة للتواصل، بل نظام دلالي معقد يجمع بين الأصوات والكلمات والصور ضمن سياق اجتماعي وثقافي وفني، ومع تطور وسائل التعبير، ظهرت السينما كفنّ حديث يملك لغته الخاصة التي لا تعتمد فقد على الكلام بل تستخدم الصورة، الحركة، الإيقاع، الصوت والإضاءة لتوصيل المعنى.

وقد نشأ مفهوم **اللغة السينمائية** نتيجة لهذا التغير في طرق التعبير، وأصبح موضوعا مهما للدارسين والنقاد منذ أوائل القرن العشرين، خاصة في أعمال مفكرين مثل: "**مارسيل مارتن Marcel Martin**"*، "**جون ميتري Jean Mitry**"*، و"**كريستيان ماتز Christian Metz**"*، فالسينما لم تعد مجرد تقليد للمسرح أو الرواية، بل خلقت أسلوبها الخاص، يجمع بين رموز سمعية وبصرية لصنع المعنى وتوجيه المتلقي.

إن الحديث عن اللغة السينمائية لا يقتصر على الجوانب التقنية لتكوين الصورة، بل يشمل أيضا فهم كيفية إنتاج المعنى بصريا، وكيف يبنى السرد من خلال عناصر جمالية متداخلة، وعلى الرغم من تقاطعها مع علم اللغة وعلم الرموز، تظل السينما فنا مستقلا له طريقته الخاصة في التعبير.

وتعدّ اللغة من أهم الوسائل التي ابتكرها الإنسان لتنظيم أفكاره والتعبير عن تجربته والتواصل مع الآخرين، وقد تطورت مفاهيمها من خلال مدارس فكرية ولسانية مختلفة، فاللغة ليست فقط كلمات تقال أو تكتب، بل هي نظام بصري معقّد ينتج المعنى بحسب السياق، وفي الفنون التعبيرية، تتعدى اللغة حدود الكلام، لتشمل الصورة والحركة والصوت، كما نرى في السينما، ومن هذا المنطلق، يصبح من المهم فهم اللغة كأداة إبداعية وليس فقط كوسيلة للتواصل. كما يرى "**دي سوسور***، **مدرسة براغ***والبنائيون **الأمريكيون**"* أن اللغة ليست مجموعة من الكلمات المنفصلة، بل هي نظام جماعي مترابط، حيث لا

---

* **مارسيل مارتن** :ناقد ومؤرخ سينمائي فرنسي، وُلد عام 1926 وتوفي عام 2016، عُرف بإسهاماته البارزة في تحليل وتاريخ السينما.

* **جون ميتري**: ناقد ومؤرخ ومنظّر سينمائي فرنسي، ومؤسس السينماتيك في باريس، وُلد عام 1904 وتوفي عام 1988.

* **كريستيان ماتز**: (12 /12/ 1931 – 7 /12/ 1993) ناقد وسينمائي فرنسي، من مؤسسي السيميولوجيا وتحليل اللغة البصرية للأفلام.

* **فرديناند دو سوسير** (26 /11/ 1857 – 22 /02/ 1913) عالم لغوي سويسري، يُعد مؤسس علم اللغة الحديث وأحد أعمدة المدرسة البنيوية في اللسانيات.

* **مدرسة براغ اللغوية**، التي تأسست عام 1926 على يد فيلام ماتيزيوس وعدد من اللغويين الروس، تأثرت بأفكار دي سوسير وبرزت في الثلاثينات كأحد أبرز التيارات البنيوية في دراسة اللغة.

* **البنائيون الأمريكيون** هم لغويون ظهروا في القرن العشرين بالولايات المتحدة، ركّزوا على تحليل بنية اللغة صوتيًا وتركيبيًا، واهتموا بوصف اللغات غير المكتوبة، ومن أبرزهم بلومفيلد، سابير، ووورف.

يكون للصوت أو الكلمة معنى بمفرده، وإنما يكتسب معناه من علاقته ببقية عناصر اللغة، سواء من خلال التشابه أو الاختلاف بينها. وبناء على ذلك، يهدف هذا البحث إلى فهم البنية النظرية للغة السينمائية، وتتبع تطورها، وتحديد أهم مكوناتها، من خلال منهج يجمع بين التحليل الرمزي والسردي، لفهم كيف تتحول الصورة السينمائية إلى لغة تحمل دلالاتها، وتنتقل من الوضوح المباشر إلى الإيحاء والتأويل.

2.2.2. الكلام:

الكلام هو الاستخدام الفردي للغة، ويظهر من خلال التلفظ وتركيب الكلمات حسب القواعد المعروفة، بمعنى آخر، هو الطريقة التي يطبق بها الشخص النظام اللغوي لإنتاج خطاب معين، مستخدما ما توفره اللغة من قواعد وتراكيب. وبحسب أفكار "**دي سوسور**" وأتباعه، فإن اللغة تعدّ نظاما اجتماعيا متكاملا، لا يمكن فهم أجزائه إلا من خلال علاقتها ببعضها البعض. بينما يمثّل الكلام التطبيق العملي لهذا النظام حيث يجسد اللغة في الواقع، فاللغة هي الإطار النظري أما الكلام فهو تفعيله واستخدامه الفعلي.

وتعدّ اللغة العنصر الأساسي في عملية الاتصال، كما بيّن "**رومان جاكوبسون Roman Jakobson**" * في نموذجه الذي حدّد ست وظائف للغة هي: الوظيفة التعبيرية، الافهامية، الشعرية أو الجمالية، التوصيلية، الميتالغوية (التي تشرح اللغة نفسها) وكذلك الوظيفة المرجعية. وهذه الوظائف لا يمكن أن تتحقق بدون وجود اللغة، فهي الأساس البنيوي لأي عمل فني.

وفي السياق البصري، لا يمكن فهم الصورة بمعزل عن مكانها داخل اللغة البصرية، فهي لا تكتسب معناها الكامل إلا عندما ترتبط بهذه اللغة، فالصورة هي الأداة الأساسية في الخطاب البصري، نستخدمها للتعبير عن أفكارنا ومشاعرنا وتجاربنا، لذلك فهي وسيلة فعّالة لنقل المعنى، وتكوين الوعي وتراكم المعرفة.

---

* **رومان جاكوبسون** (1896–1982) هو عالم لغويات روسي بارز، وضع نموذجًا للاتصال اللغوي حدد فيه ست وظائف أساسية للغة، أبرزها الوظيفة الشعرية والتواصلية.

وكما تعتبر اللغة وسيلة لترميز الواقع، فإن الصورة أيضا تعدّ شكلا من أشكال هذا الترميز، وتشكّل الأساس المادي للغة السينمائية، التي تعبّر عنها من خلال عناصر بصرية مثل: الحركة، زوايا الكاميرا، الأحجام، الألوان، الإضاءة وغيرها من الوسائط البصرية.[152]

يتّضح من نموذج "**جاكوبسون**" أن اللغة هي العنصر الأساسي في عملية التواصل، وأن الصورة في السينما ليست منفصلة عن اللغة، بل تعدّ شكلا بصريا لترميز الواقع، وتلعب دورا مهما في إنتاج المعنى داخل الخطاب البصري، أما "**لويس هامسليف**" * فيرى أن كل لغة تعتمد على مادة تعبير واحدة أو مزيج من عدة مواد، ويقصد بها الجانب المادي أو الحسي الذي يظهر من خلاله الدال (مثل الصوت أو الصورة)، فمادة التعبير هي ما يعطي للعلامة شكلها المحسوس، وهي أساس وجودها ضمن عملية التواصل.[153]

وتعدّ اللغة أيضا وسيلة للتفاهم بين الناس، ولكل مجموعة بشرية لغتها الخاصة التي تعبّر بها عن نفسها، بل حتى داخل المجتمع الواحد، تختلف اللغة حسب الطبقات، فلغة المثقفين ليست مثل لغة العمال أو الفلاحين، ويعتبر الأديب الناجح هو من يستطيع مخاطبة كل فئة بلغتها وبما يناسب فهمها.

وقد اختلف النقاد حول اللغة الأنسب في الأدب: فالبعض دعا لاستخدام اللغة اليومية، بينما فضّل آخرون استخدام الفصحى في السرد والعامية في الحوار، في حين رأى فريق ثالث أن الأفضل هو المزج بينهما بلغة وسطى.

وهنا تظهر اللغة كأداة تعبير تعكس تنوع الطبقات والثقافات، مما يتطلب من الكاتب مراعاة هذا التنوع ليصل خطابه بفعّالية إلى الجميع، وهذا يفسّر تنوع الآراء حول اللغة الأدبية المناسبة.

وفي هذا السياق، لا نهدف إلى مناقشة اللغة من منظور لغوي بحت، بل ننظر إليها كوسيلة إبداعية تستخدم في صياغة العمل الفني، وتضفي عليه جماله، أي كأداة تصنع المعنى وتسهم في بناء الشكل الفني، لا كأداة تواصل فقط.

---

[152] – ينظر: يحي محياوي، **الحقيقة والخيال في الأفلام التاريخية الجزائرية**، دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2022، ص109.

* **لويس هامسليف** (1899–1965) هو لغوي دنماركي بارز، عُرف بنظريته في العلامة اللغوية ومفهوم "مادة التعبير"، وكان من مؤسسي المدرسة الكوبنهاغنية في اللسانيات البنيوية.

[153] - محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2001، ص 200.

3.2.2. الصورة:

في إطار بحثنا عن صورة البطل الثوري في السينما، تبرز الصورة بوصفها العنصر المحوري والوسيط التعبيري الأهم في بناء الخطاب السينمائي، إذ تشكّل مفتاح المعنى ومحور تدفّق الدلالات الرمزية والوجدانية، فالسينما باعتبارها فنّا بصريا في جوهرها، لا تكتفي بعرض الواقع، بل تعيد تشكيله ضمن نظام دلالي مستقل، تحكمه قواعد جمالية وإيديولوجية خاصة.

وإذا كان "**أرسطو**" قد رأى أنّ "**التفكير مستحيل دون صور**" فإن حياتنا المعاصرة تؤكد هذه الرؤية، إذ أصبحت الصورة أساس التمثّل والمعرفة، كما أشار "**آبل غانس**" إلى أننا نعيش في عصر الصورة، بينما وصفها "**رولان بارث**" [154] بأنها تمثّل جوهر حضارة الصورة.

من هذا المنطلق فإن تحليل صورة البطل الثوري، يتطلب فهما عميقا لطبيعة الصورة السينمائية، بوصفها ليست مجرد تمثيل بصري للواقع، بل خطاب رمزي يحتاج إلى تفكيك وتأويل. وهنا تتجلى أهمية المقاربة السيميولوجية التي ترى الصورة نصّا بصريا مفعما بالعلامات، يكشف ابعاده الثقافية والسياسية والنفسية من خلال القراءة التحليلية.

وعليه، فإن فهم صورة البطل الثوري لا يقتصر على تتبع مساره الدرامي أو تطور شخصيته، بل يشمل دراسة الطريقة التي يبنى بها بصريا عبر اللغة السينمائية للفيلم، من زوايا التصوير، الإضاءة، حركات الجسد، الأزياء والمونتاج، وكل ما يشكّل البنية الجمالية للصورة، فهي التي تجسّد رمزية الثورة، وتبرز أبعاد البطل الفكرية والنضالية، لتكون بذلك مركز التحليل وجوهر التأويل في مقاربتنا السيميائية.

1. مفهوم الصورة:

تعتبر الصورة وسيلة تعبير وتواصل فعّالة في مجالات متعددة[155]، نظرا لقدرتها على تمثيل الواقع والتأثير في المتلقي، وقد جاءت في القرآن الكريم، بمعاني التشكيل والإتقان، إذ يعدّ المصور اسما من أسماء الله، والذي يدل على خلق الإنسان في أحسن تقويم[156] ، ولغويا تدل كلمة صورة على تجسيد الشيء وهيئته، سواء عبر الرسم أو التصوير. [157]

---

[154] –عبد الحميد شاكر، **عصر الصورة الايجابيات والسلبيات**، عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص36.

[155] –إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، المجلة الجامعة، العدد 16، المجلد 2، ليبيا، 2014، ص167.

[156] –ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2000، ص350.

[157] –مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص528.

أما في اللاتينية، فترتبط بالمحاكاة والتقليد **imitari**[158]، أما اصطلاحا، فكما توضّح "**مارتين جولي Martine Joly**"[159]، فالصورة أداة غير لغوية للتواصل، تنقل الواقع وتعتمد على تماثل بصري شبه كامل بين الشكل والمعنى، فهو ما يمنحها قوة دلالية خاصة.

وعليه، فإن الصورة ليست مجرد تمثيل للواقع، بل وسيلة تعبير تنقل المعنى من خلال شكلها، وهي تملك قوة خاصة لأنها توصل الأفكار والمشاعر بطريقة بصرية تؤثر في المتلقي وتدعوه للتأمل والتفسير.

2. نشأتها وأنواعها:

ترجع أصول الصورة وفق آراء الباحثين إلى عصور ما قبل التاريخ، حيث ظهرت على شكل نقوش رمزية في حضارات قديمة مثل: مصر وبلاد الرافدين، حوالي **4000** سنة قبل الميلاد، وكانت تستخدم آنذاك للتعبير عن مفاهيم ومعاني محددة. ومع تطور الحضارات، تحولت تلك النقوش إلى رموز اصطلاحية تحمل دلالات متفقا عليها ضمن المجتمع. [160]

ويقسّم "**ريجيس دوبريه Régis Debray**" * تاريخ الصورة إلى ثلاثة مراحل أساسية:

1. **عصر الوثنية:** حيث ارتبطت الصورة بالطقوس والخرافات حتى اختراع الطباعة.
2. **عصر الفن:** الممتد من عصر النهضة حتى القرن العشرين، حيث أصبحت الصورة أداة جمالية وثقافية.
3. **عصر الرؤية:** تميّز ببروز السينما والتلفزيون.

لكن يلاحظ أن هذا التصنيف يعكس وجهة نظر أوربية ويهمش تطور الفنون البصرية في حضارات الشرق مثلا. [161] ومع بزوغ فجر عصر النهضة، شهدت الصورة تطورا لافتا مع توسع استخدام النحت والطباعة، حيث نقشت الرسوم على الخشب والحجارة والنحاس، في ساهم في انتشار الصورة على نطاق واسع.[162]وقد بلغت الصورة ذروتها مع اختراع التصوير الفوتوغرافي في أواخر القرن **19**، وتطور

---

[158] –جوديت لازار، "**الصورة**"، تر: حميد سلاسي، على الموقع التالي: www.saidbengrad.free.fr

[159] -Martine Joly**, l'image et les signes**, Armand Colin, 2éme édition, Paris, 2011, p26.

[160] –ينظر: عبيدة صبطي، نجيب بخوش، **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص66.

* **ريجيس دوبريه** (2 ديسمبر 1940) فيلسوف وصحفي فرنسي، عُرف بالميديولوجيا ودعمه للثورات اللاتينية وشغل مناصب رسمية بعد عودته لفرنسا عام 1973.

[161] –أحمد دعدوش، نفس المرجع، ص34.

[162] -Voir : Bernard Cocula, claude peyroutet, **sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels**, Librairie de lagrave, Paris, 1986, p34.

الصورة السينمائية والتلفزيونية في القرن العشرين، ما أدّى إلى تحولها من أداة مقدسة إلى خطاب بصري موازي للنص المكتوب من حيث التعبير والدلالة. [163]

أما المقولة الشهيرة: "**الصورة تساوي ألف كلمة**" فهي ليست حكمة صينية كما يشاع، بل أطلقها المعلن الأمريكي "**فريد برنار Fred Bernard**" عام **1927** لأغراض دعائية، ونسبها كذبا إلى التراث الصيني ليضفي عليها مصداقية رمزية. [164]

بهذا يتضح لنا كيف تطورت الصورة من وسيلة رمزية بدائية، إلى خطاب بصري متكامل، يعكس تحولات فكرية وثقافية كبرى، كما نكشف عن البعد الإيديولوجي في توظيف الصورة، والتلاعب بأصولها التاريخية لتعزيز تأثيرها الدعائي والمعنوي.

لقد شهدت الصورة تطورا ملحوظا بفضل التقدم التكنلوجي في وسائل الاتصال الرقمية، فأصبحت تتنوع بأصناف متعددة. ويقترح "**بول ألماسي Paul Almassi**" * تصنيفا منهجيا للصور ضمن خطاطة تقسمها إلى نوعين رئيسيين:

1. **الصنف الأول**: يشمل ما يعرف بالصور المتحركة، مثل الصور السينمائية والتلفزيونية والفيديوهات، والتي تتميز بتتابعها الزمني وحركتها المستمرة.
2. **الصنف الثاني**: يضم الصور الثابتة وينقسم بدوره إلى:

أ. **الصور الجمالية**: التي تنتج لأغراض فنية وتعبيرية.

ب. **الصور النفعية**: وتشمل الصور الوثائقية، الإشهارية والإخبارية، والتي تستخدم لأغراض إعلامية، توثيقية أو ترويجية.

وبغضّ النظر عن نوعها، تؤدي الصورة وظائف متعددة، فإلى جانب وظيفتها الأساسية في التسجيل، تبرز لها وظائف ثانوية مثل: التواصل، الإقناع، النقد، ما يجعلها أداة فعّالة في نقل الرسائل والتأثير في المتلقي. [165]

وبناء على ما سبق، يمكننا تصنيف الصور إلى الأنواع التالية:

---

[163] -جوديت لازار، **الصورة**، تر: حميد سلاسي، مرجع سبق ذكره.

[164] -أحمد دعدوش، نفس المرجع، ص10.

* بول ألماسي (**Paul Almásy**) 29مايو 1906 – 23 سبتمبر 2003) هو مصور صحفي منشأه المجر واستقر في فرنسا/سويسرا، ويُعدّ من أبرز مصوري القرن العشرين في الوثائقي والبورتريه.

[165] -الزهراء زرقين، **مستويات تحليل الصورة: من العتبات السيميولوجية إلى المقاربات السوسيولوجية**، مجلة رؤى للدراسات المعرفية والحضارية، المجلد 6، العدد 2، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2020، ص 103.

1. **اللوحة القديمة:** استخدم الإنسان منذ فجر التاريخ الرسم على جدران الكهوف للتعبير عن حياته ومخاوفه قبل وجود اللغة.[166]
2. **الكاريكاتور**:فن نقدي ظهر في أوربا في القرن **17**، يتميز بتضخيم ملامح للسخرية أو الانتقاد.[167]
3. **الصورة الصحفية:** تشبه الواقع، لكنها تحوي وجهة نظر مصور أو محرر، ما يستلزم تحليلها كالنص المكتوب.[168]
4. **الصورة السينمائية:** تبدو الصورة السينمائية سهلة من منظور تقني لأنها مجرد وحدة تكوِّن اللقطة، لكنها تصبح معقدة عندما ندرك أنها تحمل دلالات ورؤى تُعبِّر عن الذات والآخر، فهي ليست صورة فقط بل خطاب يُعبِّر عن العالم ويعيد تشكيله.[169]

كما تعدّ الصورة السينمائية نتاجا لعمليات فنية وصناعية متعددة، من الكتابة والتمثيل إلى التقطيع والعرض، وهي في جوهرها علامة سيميائية تنقل الواقع أو تعيد تشكيله، كما تعدّ وسيطا للتواصل والإبداع، تغني نظرتنا للعالم وتحوّل الصورة إلى وثيقة فنية وتاريخية مع مرور الزمن.[170]

وقد تأسس التعبير البصري على حركتها الزمنية وحضورها اللحظي والمشترك بين الصوت والصورة، [171]كما يؤكد "**جون إبستاين Jean Epstein**"، وتبرز واقعية، آنية، وسرعة تأثير وفق "**كريستيان ماتز**".[172]

وتعدّ الصورة السينمائية مؤثرة بفضل واقعيتها الآنية، وقدرتها على نقل مشاعر ومعاني وجدانية، إذ تقدم كشكل فني يعكس رؤية المخرج، ويحدد "**ماتز**" خصائصها في[173]: الميكانيكية، الأيقونية، التعددية، الحركية، كما تشمل تقنياتها: الصور المركبة، الصور غير المضغوطة، وأنواعا مختلفة من التباين (البصري، الموضوعي، الحامل، اللوني) ما يمنحها ثراء دلاليا وبصريا.

---

[166] –ينظر: قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص191.

[167] –ينظر: قدور عبد الله ثاني، نفس المرجع، ص238.

[168] –ينظر: موسوعة لاروس، **شبابنا: الاتصالات منذ البداية حتى الانترنيت**، تر: أنطوان الهاشم، د.ط، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، د.ت، ص15.

[169] –عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مرجع سبق ذكره، ص 88.

[170] –أمينة آيت الحاج، مرجع سبق ذكره، ص 87.

[171] –نور الدين عبد الواحد حادو، **الخطاب السينمائي الجزائري**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، وهران، الجزائر، 2016، ص45.

[172] -Ed Sikov**, Film studies, an Introduction**, Columbia university press, new york, usa, 2010,p07.

[173] -ينظر: سيد أحمد سماش، **سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها**، مجلة أنثروبولوجيا، المجلد 3، العدد 6، 2017، ص 41-42.

5. **الصورة الإعلانية:** تطورت مع الصناعة لتصبح أداة تسويقية بارزة، عبر الأفلام والملصقات. [174]
6. **الصورة الذهنية:** انطباع ذهني عن شخص أو موضوع، يتشكّل عبر الخبرة أو وسائل الإعلام، ويؤثر في تقييم المجتمع، ويرجع بعض الباحثين، بداية استخدام هذا المصطلح إلى "**غراهام دالاس Graham Dallas**" عام **1908**. [175]
7. **الصورة النمطية:** نموذج أو نمط ثابت، صعب التغيير حتى مع وجود أدلة مضادّة، وثّق لأول مرّة عام **1789**، على يد الطابع الفرنسي "**فيرمان ديدو Firmin Didot**"، ثم قنّن نظريا في كتاب الرأي العام لـ "**والتر ليبمان Walter Lippman**" عام **1922**. [176]

وهكذا، تعكس أمواع الصور تطور استخدام الصورة كوسيلة للتعبير والتأثير، بدءا من اللوحة القديمة التي كانت شكلا بدائيا للتواصل، إلى الصورة السينمائية التي دمجت بين البصر والزمن، لتخلق خطابا بصريا معقدا، وتتنوع وظائف الصورة بين: النقد (الكاريكاتور)، الإعلام (الصحفية)، التسويق (الإعلانية)، والتأثير في الإدراك العام (الذهنية والنمطية).

ويكشف هذا التدرج عن انتقال الصورة من التمثيل المباشر للواقع إلى إنتاج معاني رمزية وثقافية تؤثر في وعي الأفراد والجماعات.

ويكمن الفرق بين الصورة الذهنية والنمطية، في أن الأولى إيجابية تبنى على حقائق، وتستلزم جهدا لإقناع المتلقي، أما النمطية فهي سلبية قائمة على تعميمات جاهزة تنتجها السلطة في سياق الهيمنة.

ويرى "**جاك شاهين**" أن غياب التمثيل العربي المنظّم في هوليوود، ساهم في ترسيخ هذه الصور السلبية، وهو ما عبّر عنه "**عمر الشريف**" من خلال تفضيله لدوامة الصمت للحفاظ على مسيرته. [177]

إن الصورة الذهنية تنشأ من تراكم المعتقدات والانطباعات والإدراك وتختلف قوتها باختلاف التجارب والخبرات، وهي مشحونة بالعاطفة، ديناميكية وقادرة على التطور[178]، كما تؤدي وظائف معرفية وسلوكية تساعد الفرد على التكيف وفهم العالم.

---

[174] -قدور عبد الله ثاني، مرجع سبق ذكره، ص235.

[175] -محمد بلحوت، **دور الإعلام الجديد في تصحيح الصورة الذهنية**، مجلة أكاديميا للدراسات السياسية، العدد 5، الشلف، الجزائر، 2021، ص71.

[176] -ينظر: أحمد سالم، **صورة الإسلاميين على الشاشة**، ط1، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، 2014، ص55.

[177] -أحمد سالم، **صورة الإسلاميين على الشاشة**، مرجع سبق ذكره، ص67-68.

[178] -موسى باقر، **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص-ص، 57-58.

وتلعب وسائل الإعلام دورا بارزا في تشكيلها، إذ تعيد إنتاج الواقع بصريا وفق خطاب موجه، حيث يعدّ التلفزيون الأداة الأقوى بفضل التكرار والرسائل الموجهة التي تؤثر في إدراك المشاهدين وفق نظرية الغرس الثقافي.[179] أما الإذاعة، فقد برزت كوسيلة فعّالة للتأثير في الرأي العام خاصة في أوقات الحرب والمناطق المعزولة. [180]

وتساهم الصحف في خلق أو تعديل التصورات عبر تغطياتها، وتبرز السينما بوصفها قوة رمزية خطيرة، تخلق واقعا بصريا بديلا كما يرى "**جاك أومون**"، وتستخدم في نقل الأفكار أو التلاعب بها. مثلما فعلت السينما الأمريكية إبان الحرب الباردة، أو السينما الجزائرية في فترة الاستعمار الفرنسي.

ويتبيّن من خلال هذا العرض، أن الصورة ليست مجرد تمثيل بصري للواقع، بل خطاب معقد يحمل أبعادا رمزية وثقافية وإيديولوجية، وقد تطورت تاريخيا من التعبير البدائي إلى أداة فاعلة في تشكيل الوعي الفردي والجماعي، وتختلف وظائف الصورة بحسب طبيعتها وسياق استخدامها. من الإعلام إلى الفن، ومن السياسة إلى الإعلان.

كما أن الصورة الذهنية والنمطية تعبران عن عمق تأثير الوسائط في تشكيل التصورات، وهو ما يبرز أهمية الوعي النقدي في قراءة الصور ومساءلة مضامينها، خصوصا في ظل التلاعب الرمزي الذي تمارسه بعض الجهات عبر السينما أو الإعلام لتكريس هيمنتها.

لذا تبقى الصورة سلاحا ذو حدّين، إما أداة للتحرر والمعرفة، أو وسيلة للتضليل والسيطرة.

4.2.2. مفهوم اللغة السينمائية:

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المفاهيم الحديثة التي ظهرت مع تطور النقد السينمائي وتقدم تقنيات الصورة ونقل المعلومات، وتحدّث عنه "**مارسيل مارتن**" في كتابه "**اللغة السينمائية**"، حيث بيّن كيف عبّرت السينما عن نفسها بطرق متعددة خلال أول خمسين سنة من وجودها.

ويعني هذا المصطلح أن للسينما لغة خاصة بها، تعتمد على رموز صورية تساعد في إيصال المعنى مثل: الألوان، طريقة التقطيع، نوع اللقطة، زاوية التصوير، طريقة عرض المشهد ومكان الكاميرا، وكل هذه

---

[179] –مقابلة مع الأستاذ: **رشيد بن حميميد**، أستاذ بكلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3، أجريت بتاريخ: 27 ديسمبر 2023.

[180] –نفيسة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر3، الجزائر. 2012، ص–ص، 80–81.

العناصر لها دور دلالي مهم، كما أن للصوت المرافق للصورة دورا كبيرا أيضا، حيث يستخدم لإضافة معان وتأثيرات صوتية تعزّز من فهم المشهد وتعطيه دلالات إضافية.[181]

يتضح لنا أن اللغة السينمائية تعتمد على رموز سمعية وبصرية تستخدم بشكل منظم لصنع المعنى، حيث تعدّ الكاميرا ومؤثرات الصوت من أهم أدوات التعبير في الفيلم، وهي ما يمنح السينما لغتها الخاصة والمميزة.

وترى "**نسمة البطريق**" أن اللغة السينمائية هي لغة تعتمد على الصور المتحركة، لكنها ليست سهلة الفهم للجميع، لأنها تقوم على رموز ودلالات معقدة ناتجة عن تراكم ثقافي وفكري، ولذلك فإن فهم هذه اللغة يتطلب من المتلقي أن يملك مهارات معينة تساعده على تحليل الرموز وفهم معانيها العميقة.[182]

هذا يعني أن اللغة السينمائية لا تفهم بشكل تلقائي أو مباشر، بل تحتاج من المشاهد، خلفية ثقافية وقدرة على التحليل لفهم الرموز والدلالات التي تحملها، فالصورة المتحركة لا تنقل المعنى وحدها، بل تبنى دلالتها من خلال تراكمات فكرية وثقافية معينة.

وتعني اللغة السينمائية أيضا، تسلسلا من اللقطات التي تترابط لتشكل لغة بصرية خاصة، حيث تعتبر كل لقطة مثل جملة تحتوي على فعل وفاعل على الأقل (وبقصد هنا اللقطة كما تظهر بعد المونتاج، لا كما تصوّر أولا). ومثل الجمل في النثر، قد تكون اللقطة بسيطة أو معقدة، حسب عدد العناصر التي تتضمنها، ويعتمد نوع اللقطة على اللحظة الدرامية التي يريد المخرج التعبير عنها، وتدمج هذه اللقطات داخل المشهد لتصبح جزءا من الأسلوب الفني العام للفيلم.[183]

نلاحظ هنا، أن اللغة السينمائية، تشبه اللغة الكلامية في تركيبها، حيث تقوم اللقطة بدور الجملة في إيصال المعنى، وتصمم اللقطة بحسب متطلبات المشهد الدرامي، وتندمج مع باقي عناصر الفيلم مما يجعلها تسهم في نقل الفكرة وإضفاء لمسة جمالية في نفس الوقت.

---

[181] – ابتسام مركيش، **الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2018، ص-ص، 76-77.

[182] – نسمة أحمد البطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص112.

[183] – نيكولاس تي بروفيريس، **أساسيات الإخراج السينمائي، شاهد فيلمك قبل تصويره**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014، ص28.

5.2.2. نشأة اللغة السينمائية وروادها الأوائل:

لم يظهر مفهوم اللغة السينمائية فقط مع تطور سيميولوجيا السينما في السبعينات، بل بدأ قبل ذلك في فرنسا مع رواد الموجة **الانطباعية impressionnistes** مثل: "**لويس دولوك Louis Delluc**" *، "**آبل غانس Abel Gance**" *، و"**جان إبستاين Jean Epstein**"* إلى جانب منظرين كبار مثل: "**روبير باتاي Robert Bataille**" *، "**أندريه بازان André Bazin**" *و"**مارسيل مارتن Marcel Martin**".

وهذا يدل على أن فكرة اللغة السينمائية تعود إلى بدايات التفكير السينمائي، حين طرحت السينما كفنّ مستقل له أدواته الخاصة، مختلف عن الأدب والمسرح، فقد دعا "**دولوك وغانس**" إلى استقلال السينما عن الفنون التقليدية، واعتبر أنها تمتلك لغة خاصة بها. فقد رأى "**دولوك**" أن السينما يجب أن تكون فرنسية في أصلها، ولكن عالمية في خطابها، بينما اعتبر "**غانس**" أن السينما لغة صور لا كلمات، ويجب أن تبنى لها قواعد خاصة مثل باقي اللغات.

أما "**جان إبستاين**" فأكّد أن للسينما لغتها الخاصة التي تستمدها من طبيعتها البصرية، وفي عام **1955**، أصدر "**مارسيل مارتن**" كتابه "**اللغة السينمائية**"، موضحا فيه أن هذه اللغة لم تظهر فجأة، بل تطورت تدريجيا بفضل تجارب مخرجين كبار مثل: "**غريفيت Griffith** و**إيزنشتاين Eisenstein**"، وأن اللغة السينمائية تظهر بشكل واضح في الأفلام السردية، بينما تظل ضعيفة أو مستعارة في الأفلام غير السردية.

هذا كله يعكس التوجه المبكر نحو اعتبار السينما فنا مستقلا لع لغته الخاصة، تقوم على الصورة وتسعى للتحرر من تأثير الفنون الأخرى.[184]

فاللغة السينمائية لم تظهر بشكل جاهز، بل تطورت مع الوقت بفضل تجارب المخرجين. وتعتمد بشكل أساسي على الصورة في التعبير، خاصة في الأفلام التي تروي قصة.

---

* **لويس دولوك** كان كاتبًا ومخرجًا وناقدًا سينمائيًا فرنسيًا وُلد عام 1890 وتوفي عام 1924، ويُعد من روّاد السينما الفرنسية.

* **آبل غانس** كان مخرجًا وكاتب سيناريو ومنتجًا فرنسيًا، يُعد من روّاد التعبير السينمائي وأحد أبرز مؤسسي الطليعة السينمائية الأولى.

* **جون ألفريد إبستاين** كان مخرجًا ومُفكرًا وروائيًا فرنسيًا، وُلد عام 1897 في وارسو وتوفي عام 1953 في باريس.

* **روبير باتاي: مؤلف كتاب "النحو السينمائي"**.

***أندري بازان:** ناقد سينمائي فرنسي ومؤسس "دفاتر السينما"، أثر في حركة "الموجة الجديدة" وسينمائييها مثل تروفو وجودار.

[184] -محمود إبراقن، **ماهي السينما؟** ج1، منشورات المبرق، الجزائر، 2013، ص-ص، 123-125.

ويؤكد "**جون ميتري Jean Mitry**"، في كتابه "**جمال وسيكولوجية السينما**"، أن السينما وسيلة فعالة للتواصل، لأنها تملك مقومات اللغة، فهي تنظم الأفكار وتنقلها وتحوّلها إلى معان محسوسة، ويوضح أن هذه اللغة لا تعتمد على الكلمات، بل على تسلسل الصور.

إذن، بالنسبة لـ "**ميتري**" فالسينما لغة مستقلة لأنها تعبر عن الأفكار من خلال الصور، لا من خلال الكلمات، وهي تختلف عن اللغة اللفظية لأنها لا تستخدم رموزا مجردة أو عشوائية، بل تعتمد على صور تشبه الواقع ما يجعل معناها أوضاح وأقرب للإدراك.[185]

يعني ذلك أن خصوصية اللغة السينمائية، تظهر في اعتمادها على الصور التي تشبه الواقع بشكل مباشر، وليس على الرموز المجردة مثل اللغة الكلامية، وهذا ما يجعلها أكثر وضوحا وحسية وقربا من الواقع.

6.2.2. أسس اللغة السينمائية:

تأخذ السينما مادتها من الواقع الاجتماعي وتعبّر عنه من خلال صور ومعاني متداخلة تشكّل ما يعرف بـ "**اللغة السينمائية**"، والتي تقوم على مجموعة من المبادئ الأساسية وأبرزها:

1. الإيجاز:

في السينما يعني توصيل المعنى بأقل عدد ممكن من التفاصيل، مع التركيز على العناصر المهمة والمؤثرة في الحدث، يستخدم لتكثيف السرد والحفاظ على انتباه المشاهد، من خلال حذف الأمور غير الضرورية، أو التي يمكن فهمها ضمنا، مما يمنح الفيلم إيقاعا أسرع وتأثيرا أقوى، لذلك فالإيجاز ليس مجرد أسلوب، بل عنصر أساسي في بناء اللغة السينمائية، ولا يقتصر دور الإيجاز على تقليل التفاصيل فقط، بل يمكن أن يكون أداة فنية تستخدم لخلق التشويق أو التلميح لمعاني خفية، حيث تحذف بعض الأحداث أو الوقائع عن قصد ليكملها المشاهد من خلال تأويله الخاص، وهذا يجعل التجربة السينمائية أكثر عمقا وتأثيرا. وللإيجاز في السينما وظيفتان رئيسيتان:

أ. **اختيار التفاصيل الأهم:** أي التركيز على اللحظات الأساسية وتجاهل ماهو ثانوي، لضمان تركيز المشاهد على ماهو جوهري.

ب. **الحذف المتعمد لبعض المعلومات:** وهذا بهدف إثارة المشاهد وتحفيز خياله، لكم يجب أن يكون هذا الحذف، واضحا ضمن السياق حتى لا يتحول إلى غموض يضعف القصة. والإيجاز هنا

---

[185] –محمود إبراقن، **ماهي السينما؟** مرجع سبق ذكره، ص133.

يستخدم كأداة فنية ذكية تهدف إلى إيصال المعنى بفعالية وجمالية، مع الحفاظ على وضوح السرد وتماسكه.

2. الرمز:

يعتبر من العناصر الأساسية في اللغة السينمائية، لأن السينما تعتمد بشكل كبير على الصورة التي تحمل إيحاءات ومعاني تتجاوز المباشرة، وفي هذا السياق، يرتبط الرمز بالإيجاز، حيث أن حذف أو إخفاء مشهد لا يعني غيابه، بل يترك للمشاهد أن يفهمه من خلال الرموز الموجودة في الصورة، مما يضيف عمقا للتأويل ويزيد من تفاعل المشاهد مع المعنى غير المباشر. والرمز في السينما لا يعني الإخفاء فقط، بل ينبع من العناصر الظاهرة على الشاشة، وتكمن قوته في قدرته على حمل معنيين: واحد ظاهر وبسيط وآخر أعمق يحتاج لتفكير وتأويل. وبهذا يصبح الرمز أداة غنية تضيف للصورة طبقات من المعنى، وتمنح المشاهد إحساسا بوجود دلالات خفية خلف ما يراه.

والهدف من استخدام الرمز ليس التزيين أو الغموض، بل التأثير على المشاهد نفسيا وفكريا، من خلال إشراكه في فهم المعنى، لكن هذا التأثير يعتمد على عوامل مثل: الذوق الفني للمشاهد، وخلفيته الثقافية ومستوى إدراكه وسياقه الاجتماعي. لذلك يجب استخدام الرمز بحذر ووعي، وفي إطار يخدم القصة والمعنى وليس بشكل عشوائي. وغالبا ما يظهر الرمز في شكلين أساسيين هما: الاستعارة الرمزية والمعنى الرمزي.

أ. الاستعارة الرمزية:

في السينما هي تقنية تقوم على وضع لقطتين متتاليتين، بحيث يبنى المعنى من خلال التشابه أو التناقض بينهما في الشكل أو المضمون. ومن خلال هذا التفاعل بين الصورتين يظهر معنى رمزي أعمق لا يمكن فهمه من كل لقطة بمفردها، بل من العلاقة بينهما، وهو ما يعكس رؤية المخرج ويساعد في تطوير القصة. وفي كتابه "**اللغة السينمائية**"، قسّم "**مارسيل مارتن**" الاستعارة الرمزية إلى ثلاثة أنواع:

1. الاستعارة التشكيلية:

تعتمد على التشابه أو التناقض في الشكل بين لقطتين (مثل الحركة أو التكوين)، وتكون وظيفتها تعبيرية وجمالية أكثر من كونها درامية.

2. الاستعارة الدرامية:

تذهب أبعد من الشكل، وتستخدم لتفسير أو توضيح فكرة ضمن القصة، مثالها في فيلم "**الإضراب**" للمخرج "**إيزنشتاين**"، حيث تعرض لقطات لعمّال يقتّلون بجانب لقطات لحيوانات تذبح، لإظهار القسوة بطريقة رمزية قوية.

3. الاستعارة الإيديولوجية:

وهي أعمق الأنواع، لأنها تحمل أفكارا أو مواقف فلسفية أو اجتماعية تتجاوز أحداث الفيلم، وتعبّر عن رؤية المخرج حول قضايا كبرى مثل: الحرية، العدالة أو مصير الإنسان.

بهذا، فإن الاستعارة الرمزية في السينما تستخدم كأداة فنية لإيصال معاني غير مباشرة تثري الصورة وتضيف بعدا فكريا وجماليا للسرد.

ب. المعنى الرمزي:

يعتبر الرمز الناتج من لقطة واحدة أو من مشهد مستقل أكثر عمقا من الرمز الذي يظهر من تتابع لقطتين كما في الاستعارة الرمزية، لأن هذا الأخير، قد يجعل المشاهد يشعر بأن المخرج يفرض عليه المعنى، أما في حالة الرمز داخل لقطة واحدة، فإن المشاهد يشارك بوعي في فهم المعنى، مما يجعله أكثر تفاعلا من الناحية الفكرية والعاطفية. وينشأ المعنى الرمزي داخل اللقطة من خلال تفاعل عنصرين بصريين، إما بتشابه بينهما أو بتناقض، وهذا التفاعل يدفع المشاهد إلى التفكير وربط الصورة بمعان أعمق. لكن فهم هذا الرمز يعتمد على وعي المشاهد، خياله، خبرته وثقافته. وكما في الاستعارة الرمزية، يقسّم الرمز السينمائي إلى ثلاثة أنواع:

1. **الرمز التشكيلي:** يعتمد على التشابه أو التناقض في الشكل بين عنصرين بصريين داخل الصورة، وقد يذكر المشهد بشيء من الواقع أو بلقطة سابقة. مما يمنح الصورة معنى أعمق.
2. **الرمز الدرامي:** يساعد في شرح الأحداث أو التمهيد لها، ويخدم القصة بشكل مباشر، لذلك فهو عنصر مهم في تطور الحبكة.
3. **الرمز الإيديولوجي:** يحمل رؤية فكرية أو فلسفية من صانع الفيلم، ويتناول قضايا عامة، ويحتاج فهمه إلى وعي ثقافي وفكري عميق.[186]

وبهذا، يعدّ الرمز في السينما أداة قوية لصناعة المعنى، يدعو المشاهد للمشاركة في التفسير، ويضيف عمقا بصريا ودراميا حين يستخدم بشكل مدروس يخدم القصة دون أن يتحول إلى غموض غير مبرر.

---

[186] -أمينة آيت الحاج، مرجع سبق ذكره، ص-ص، 102-107.

7.2.2. عناصر اللغة السينمائية:

تعدّ عناصر اللغة السينمائية الأساس الذي يبنى عليه أي فيلم، وهي التي تساعد في إيصال المعنى وصنع الدلالة باستخدام الصورة والصوت والنص، وتنقسم هذه العناصر إلى ثلاث مجموعات رئيسية هي:

1. **الوحدات التعبيرية:** وتشمل العناصر البصرية مثل: زاوية التصوير، حجم اللقطة وحركة الكاميرا، وتستخدم لنقل المشاعر والمعاني بشكل بصري.
2. **الوحدات الصوتية:** تتضمن الأصوات، الموسيقى والحوار، وتساعد في توضيح المعنى وزيادة التأثير العاطفي.
3. **الوحدات النصية:** مثل: العناوين أو الكلمات التي تظهر على الشاشة، وتكمل المعنى وتوجّه فهم المشاهد.

هذا التداخل بين الصوت والصورة والنص، يظهر أن السينما ليست مجرد صور متحركة، بل نظام لغوي متكامل، يستخدم عدة وسائط لخلق تجربة فنية غنية.

1. الوحدات التعبيرية: تنقسم إلى فسمين هما:

أ. **الأوضاع الخاصة:** وهي عناصر تستخدم بدقة لإيصال معاني معينة، ومن أبرزها:

1. **اللقطات:**

هي الوحدة الأساسية في تصوير المشاهد، وهي ما تصوره الكاميرا في مرة واحدة دون توقف، أي من لحظة التشغيل إلى التوقف، وتكتسب أهميتها من طريقة استخدامها في الفيلم من خلال المونتاج، حيث تساهم في فهم القصة وتوصيل الدلالات.[187]

وقد اختلف الباحثون في تعريف اللقطة، فـ "**كريستيان ماتز**" يعتبرها الوحدة الأساسية للفيلم، بينما يرى "**جون ميتري**" أنها تتكون من ثلاث عناصر: **الحدث** (ما يحدث في الصور)، **الزاوية** (مكان الكاميرا) و**الحقل** (المجال داخل الكادر). أما "**إيزنشتاين**" فيرى اللقطة بشكل أكثر مرونة، حيث لا تقتصر على الشكل أو الحجم، بل تكتسب معناها من خلال علاقتها باللقطات الأخرى في المونتاج، مع ما تحمله من إيقاع وتناغم بصري.

---

[187] – آلان كاسبيار، **التذوق السينمائي**، تر: وداد عبد الله، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1989، ص 28.

- **أنواع اللقطات:**

1. **اللقطة العامة:** تظهر مساحة كبيرة وتستخدم كبداية لتعريف المشاهد بالمكان والعناصر.
2. **اللقطة الجامعة:** تبرز الشخصيات مع جزء من المكان المحيط.
3. **اللقطة البعيدة جدا:** تقدم نظرة شاملة للمكان لبناء السياق العام.
4. **اللقطة المتوسطة:** تصور الشخص من الرأس إلى الخصر، وتستخدم كجسر بين اللقطات القريبة والبعيدة.
5. **اللقطة المتوسطة القريبة:** تظهر الشخص من الرأس إلى الصدر، وتبرز ملامح الوجه.
6. **اللقطة القريبة:** تركز على الوجه أو الكتفين وتستخدم لإظهار المشاعر.
7. **اللقطة القريبة جدا:** تبرز جزءا من الوجه، وتستخدم في اللحظات العاطفية.
8. **اللقطة شديدة القرب:** تركز على تفاصيل دقيقة كالعين وتعطي دلالة قوية. [188]
9. **لقطة الجزء الكبير:** تظهر مشاهد مكتظة بالعناصر كالمظاهرات أو المعارك.
10. **لقطة الجزء الصغير:** تركز على منطقة محددة من المكان وتبرز الشخصيات في لحظات معينة.
11. **اللقطة الأمريكية:** تظهر الشخص إلى منتصف الفخذ وتبرز الحركة.

وكل نوع من هذه اللقطات يخدم وظيفة معينة في السرد، ويؤثر في طريقة فهم المشاهد للحدث أو الشخصية، ويظهر مدى قدرة الكاميرا على التحكم في المسافة والمشاعر.[189]

2. حركات الكاميرا:

بدأ استخدام حركة الكاميرا سنة **1896**، حينما اكتشف المصور "**ألكسندر بروميو Alexandre Promio**" * التأثير القوي لتحريك الكاميرا أثناء ركوبه قاربا في البندقية، وسجّل أول حركة كاميرا تعرف بـ "الترافلينغ". وفي نفس السنة، قدّم "**ويليام كينيدي ديكسون William Kennedy Dickson**"* أول استخدام بحركة البانوراما، وهي تدوير الكاميرا حول محورها.

ومع الوقت، أصبحت الكاميرا تستخدم اثناء الحركة في القطارات والسفن والطائرات، لكنها بقيت أداة تسجيل فقط، حتى جاء فيلم "**التعصّب**" سنة **1916**، للمخرج "**غريفيت**" الذي استخدم حركة

---

[188] –على الربعات، **تداعيات اللقطة في الوسيط البشري**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 29، العدد 5، فلسطين، 2015، ص–ص، 924-925.

[189] –مقابلة مع الأستاذ: **سعيد شيكيدان**، أستاذ بكلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3، أجريت بتاريخ: 17 أفريل 2024.

* **ألكسندر بروميو** (1868–1926) كان من أوائل مصوري الأفلام المتحركة لدى لويس لوميير وأحد أوائل رواد التصوير السينمائي الإخباري.

***ويليام كينيدي ديكسون**، المهندس والمخترع والمصور السينمائي البريطاني، ولد في فرنسا عام 1860 وتوفي بالمملكة المتحدة عام 1935.

الكاميرا، كجزء من السرد الدرامي، ومنذ ذلك الحين، أصبحت حركة الكاميرا عنصرا مهما في اللغة السينمائية، تحمل دلالات مختلفة حسب نوعها وطريقة استخدامها.[190]

لم تعد الكاميرا السينمائية مجرد أداة ثابتة تلتقط ما يجري أمامها من زاوية واحدة، بل أصبحت كيانا متحركا ونشطا يضيف للسينما حيوية وعمقا بصريا جديدا، ففي بدايات السينما، كانت الكاميرا تسجّل الأحداث دون حركة، حتى جاء المخرج الفرنسي "**جورج ميليس Georges Melies**"، وبدأ بتحريك الكاميرا للأمام وربطها بالمشهد، مما شكّل خطوة مهمة في تطوير اللغة البصرية للسينما. ومع تطور الزمن، تطورت أيضا أدوات التصوير، فظهرت حوامل ذات رؤوس متحركة في أوربا وأمريكا، سمحت بحركات ناعمة افقية ورأسية، وفي فرنسا، قامت مؤسسة "**شارل باتيه**" بصناعة عربات تصوير (**الشاريو**) تتحرك على قضبان ما ساعد في تتبع دقيق لحركة الكاميرا.

كما بدأت تظهر تقنيات أكثر جرأة، مثل تثبيت الكاميرا على قطارات وسفن، أو تصوير المشاهد مقلوبة، أو استخدام الحركة العكسية داخل الكاميرا لخلق لقطات تبدو وكأنها تسير عكس الزمن. وبهذا أصبحت الكاميرا أداة فنية مرنة، تساهم في التعبير والإبداع، وأضفت على السينما بعدا بصريا أكثر حيوية وتأثيرا.[191]

أ. حركة الترافلينغ أو التنقل Travelling:

هي انتقال الكاميرا داخل المشهد السينمائي في اتجاهات مختلفة، كأن تتحرك للأمام أو الخلف، أو بشكل جانبي أو دائري، مع بقاء موقع الكاميرا ثابتا من حيث المحور عندما تتحرك الكاميرا إلى الأمام تقترب من الشخصية أو الشيء المصوّر، ما يزيد من التركيز عليه، أما الحركة إلى الخلف، فهي تفتح المشهد على مساحة أوسع أو تكشف عن شيء جديد، وقد تستخدم لإحداث المفاجأة.

يوجد أيضا ترافلينغ يرافق حركة الشخصية، أو يتحرك بشكل جانبي لتصوير المكان من زاوية مختلفة، مما يضفي تنوعا بصريا وجمالا على المشهد، وتنفّذ هذه الحركات بوسائل مختلفة مثل:

1. **باستخدام العربة (الشاريو)**: تثبّت الكاميرا على عربة تتحرك على سكّة، ويقودها تقني محترف بالتنسيق مع فريق التصوير والممثلين.

---

[190] – فران فينتورا، **الخطاب السينمائي، لغة الصورة**، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2012، ص 224.

[191] – سعيد شيمي، **الصورة السينمائية، من السينما الصامتة إلى الرقمية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، مصر، 2013، ص 36.

2. **باستخدام الكاميرا المحمولة:** تنفّذ يدويا وتتطلب مهارة عالية، وغالبا ما تستخدم في أماكن ضيقة أو معقّدة، ويمكن دعمها بجهاز ستيدي كام لتثبيت الصورة أثناء الحركة.
3. **عن طريق السيارة:** تركّب الكاميرا على سيارة معدّلة تسمح بزوايا تصوير متعددة، وقد تستخدم أيضا عربات بديلة كعربات المصانع أو المصاعد حسب الحاجة.

هذه التقنية لم تعد مجرد وسيلة لتصوير المشهد، بل أصبحت عنصرا مهما في سرد القصة وتحريك مشاعر المشاهد، حيث تستخدم للتعبير عن التوتر، القرب أو حتى المفاجأة.

كما يوجد عدة أنواع أخرى للترافلينغ هي:

1. **ترافلينغ الدخول أو الخروج من الحدث:** تتحرك الكاميرا للدخول إلى قلب المشهد أو للخروج منه، مما يساعد في إدماج المشاهد أو إخراجه من السياق الدرامي بشكل مقصود ومدروس.
2. **الترافلينغ الأمامي نحو شخصية ثابتة:** تتحرك الكاميرا إلى الأمام باتجاه شخصية لا تتحرك، مما يسلط الضوء على حالتها النفسية أو يضيف شحنة شعورية قوية للمشهد.
3. **الترافلينغ الرجعي بعيدا عن عنصر ثابت:** تبتعد الكاميرا تدريجيا عن موضوع أو شخصية ثابتة، بهدف خلق مسافة رمزية أو الكشف عن تفاصيل جديدة في المكان المحيط.
4. **ترافلينغ الوصف الأسلوبي***: يستخدم لإبراز الجمال البصري للمشهد أو لإضفاء طابع فني خاص، وغالبا ما يكون الهدف منه التعبير الجمالي أكثر من السرد القصصي.
5. **ترافلينغ المرافقة:** ترافق الكاميرا شخصية تتحرك سواء كانت تمشي أو تركض أو تقود، مما يحافظ على تركيز المشاهد على الحركة وتطور الحدث بانسيابية.

إذن، نلاحظ أن الترافلينغ يعدّ من الأدوات البصرية المهمة التي تمنح المخرج القدرة على التحكم في إيقاع المشهد وانفعالاته دون الحاجة لتحريك الكاميرا من مكانها، وتستخدم أنواع الترافلينغ المختلفة بذكاء لدعم البعد الدرامي أو الجمالي، مما يثري التجربة السينمائية ويعزّز من تأثيرها على المتلقي.

*مشهد الأسلوبية في التصوير :يشير إلى اللحظة التي يستخدم فيها المخرج أو المصور **أسلوبًا بصريًا مميزًا** ليعبر عن فكرة أو شعور معين. الأسلوب هنا يشمل استخدام زوايا الكاميرا، الإضاءة، الألوان، التكوين، الحركة، والعدسات بطريقة تعكس طابعًا خاصًا أو توقيعًا بصريًا للمصور أو المخرج.

ب. **حركة الزوم Zoom:**

تعرف أيضا بالترافلينغ البصري، وهي لا تعتمد على تحريك الكاميرا بل على تعديل بعد عدسة الكاميرا **(البعد البؤري)** أثناء التصوير، باستخدام عدسة الزوم، وتستخدم هذه الحركة في الحالات التي يصعب فيها استخدام العربات: مثل الأماكن الضيقة أو التصوير العمودي.

الزوم يسمح بالانتقال السريع من لقطة عامة إلى لقطة قريبة، مما يخلق تأثيرا بصريا يوحي بالاقتراب المفاجئ من الحدث أو الابتعاد عنه، ما يثير مشاعر مثل: التوتر أو الانتباه. ويمكن التحكم فيع يدويا أو الكترونيا، ويعدّ أداة فعّالة في المشاهد التي تتطلب سرعة أو دقة في تغيير اللقطة دون تغيير موقع الكاميرا.

وبشكل عام، فقد تطورت حركة الكاميرا من أداة تسجيل بسيطة إلى وسيلة فنية قوية تساعد على بناء المعنى وتوجيه نظرة المشاهد داخل السرد السينمائي.

ت. **الحركة البانورامية:**

هي واحدة من أبسط وأشهر الحركات في السينما، حيث تدور الكاميرا حول محورها الثابت دون أن تتحرك من مكانها، وتستخدم هذه الحركة لعرض المشهد على شكل خطوط أفقية، وكانت في السابق تستعمل لربط لقطتين معا، وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من هذه الحركة وهي:

1. **الحركة الأفقية Pan**: تدور الكاميرا إلى اليمين أو اليسار، وتستخدم لمتابعة حركة شخص أو لربط عناصر مختلفة في المشهد، أو لتمثيل نظرة شخصية تبحث في المكان.
2. **الحركة العمودية Tilt***: تتحرك الكاميرا إلى الأعلى أو الأسفل، وتستخدم لاستكشاف الفضاء العمودي مثل متابعة شيء يصعد أو يهبط.
3. **الحركة الجامعة**: تجمع بين الاتجاهين الأفقي والعمودي، وتستخدم لتقديم رؤية أوسع للمكان أو الأحداث، وغالبا ما تعطي إحساسا بالحيوية في المشهد.[192]

ورغم أن هذه الحركات لا تغيّر موقع الكاميرا، إلا تظل وسيلة فعالة لتوسيع المشهد بصريا وربط عناصره، لكنها أقل تأثيرا مقارنة بالحركات الأكثر تعقيدا مثل الترافلينغ والكاميرا المحمولة.

---

* **Tilt تيلت**: الكاميرا تتحرك **عموديًا** لأعلى أو لأسفل.

[192] – **فران فينتورا**، مرجع سبق ذكره، ص-ص، 224-226.

3. زوايا التصوير:

تعدّ زاوية التصوير من أهم عناصر اللغة السينمائية، لأنها تساعد في إيصال مشاعر ومعاني معيّنة للمشاهد، فاختيار زاوية معينة ليس مجرد قرار تقني، بل هو وسيلة تعبير تؤثر على نظرة المشاهد للحدث أو الشخصية، فقد تجعله يتعاطف أو يشعر بالخوف أو الرفض.

لذلك على المخرج أن يختار زاوية الكاميرا بعناية حسب المعنى الذي يريد توصيله، فزاوية الكاميرا تظهر لنا الحدث من وجهة نظر محددة، وتساعد في تشكيل الشعور والانطباع العام للمشهد. وهناك أنواع مختلفة من زوايا التصوير، وكل نوع له وظيفته وتأثيره الخاص:

1. **زاوية مستوى النظر**: تكون الكاميرا على مستوى عين الشخص، وتعطي إحساسا طبيعيا وحياديا، تستخدم في المشاهد العادية التي لا تحمل توترا أو مشاعر قوية.
2. **الزاوية العالية**: تكون الكاميرا في الأعلى وتنظر للأسفل على العنصر المصوّر، ما يجعل الشخصية أو الحدث يبدو ضعيفا أو صغيرا.
3. **الزاوية المنخفضة**: توضع الكاميرا في الأسفل وتنظر للأعلى، مما يمنح العنصر قوة رهيبة، وتستخدم لتأكيد أهمية الشخصية أو الحدث.
4. **زاوية نظر الطائر**: تلتقط من مكان مرتفع جدا، وتظهر المشهد من الأعلى، فتعطي إحساسا بالشمول أو بالضياع وأحيانا بالتحكم أو الغرابة.
5. **الزاوية المائلة**: تكون الكاميرا مائلة بشكل غير معتاد، ما يخلق شعورا بعدم التوازن أو التوتر، وتستخدم للتعبير عن اضطراب أو حالة نفسية غير مستقرة.
6. **زاوية المجال والمجال المعاكس**[193]: تستخدم في الحوارات لتظهر الشخص المتكلم والمستمع بشكل متوازن، مما يساعد في فهم التفاعل بين الشخصيات.

إن زاوية التصوير لا تعمل وحدها بل تتكامل مع حركات الكاميرا وتكوين الصورة لتوصيل المعنى بشكل أفضل، فهي أداة مهمة للتعبير عن الحالة النفسية أو الاجتماعية، وتساعد في إيصال رسائل الفيلم وإبراز وجهة النظر التي يروى من خلالها الحدث.

ب. الأوضاع غير الخاصة:

1. الإضاءة:

[193] –محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 182.

هي عنصر أساسي في صناعة الأفلام، فهي لا تستخدم فقط في رؤية الأشخاص والمكان، بل تساعد على خلق جو مناسب لكل مشهد، فمثلا تستخدم إضاءة خافتة ودافئة في المشاهد الرومنسية، بينما تستخدم إضاءة قاتمة في مشاهد الحزن أو العنف لتعزيز الشعور بالتوتر أو الكآبة.

- **أنواع الإضاءة السينمائية:**

1. **الإضاءة الرئيسية:** المصدر الأساسي للضوء في المشهد، تحدد الجو العام للصورة.
2. **الإضاءة التكميلية:** تستعمل لملىء مساحات الظلال المتبقية على الشخص وتبرز التفاصيل غير الواضحة.
3. **الإضاءة الجانبية:** تسلّط الضوء من أحد الجوانب لتحديد الملامح وإضافة عمق للصورة.
4. **الإضاءة الخلفية:** توضع خلف الشخصية لتمييزها عن الخلفية وإضفاء طابع درامي.
5. **الإضاءة الأمامية:** توجه مباشرة نحو وجه الممثل لتوضيح تعابيره.
6. **الإضاءة العلوية:** تأتي من الأعلى وتستخدم لإبراز ملامح الوجه أو المكان.
7. **الإضاءة السفلية:** تأتي من الأسفل، وغالبا ما تستخدم في مشاهد الرعب لإضفاء غموض أو توتر.

فالإضاءة إذن ليست فقط وسيلة لإنارة مكان التصوير بل أداة تعبيرية، تساعد في إيصال المشاعر والمعاني البصرية للمشاهد.

2. الديكور:

هو المكان الذي تدور فيه أحداث الفيلم مثل: البيت، مقهى، صحراء...الخ، ويتم اختياره بعناية ليتناسب مع مضمون المشهد، وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الديكور:

أ. **الطبيعي:** يصوّر كما هو في الواقع.

ب. **الاصطناعي:** يبنى خصّيصا للتصوير.

ت. **الافتراضي:** يصمّم باستخدام برامج الكمبيوتر.

والديكور لا يستخدم فقط لتحديد المكان، بل له دور كبير في التعبير عن أجواء الفيلم وشخصياته، كما أن الألوان والأشكال فيه تحمل رموزا فمثلا:

- **الخطوط الطولية:** تعطي إحساسا بالقوة والحرية.
- **الخطوط الأفقية:** توحي بالهدوء.

- **الخطوط المائلة**: تعبّر عن القلق أو التوتر.

3. الشخصيات:

تقدم الشخصيات في السينما من خلال:

- **الجانب الفيزيولوجي**: مثل الطول، الوزن، الملامح ولون البشرة.
- **الجانب النفسي**: مثل المشاعر، العقد، والدوافع الداخلية.

وتصنّف أيضا حسب خلفيتها الاجتماعية (**فلاح، بورجوازي، مهمّش**...) وهذا يظهر في شكلهم، لباسهم، طريقة كلامهم وأسلوب حياتهم.

كما يتضمن السيناريو غالبا تفاصيل دقيقة عن شخصية كل بطل مثل: ميولها واحتياجاتها النفسية كالشعور بالأمان أو الحماية، إضافة إلى اهتماماتها ومواهبها. مثل حب التعلم أو الرغبة في التنافس. فالشخصية في الفيلم لا تقدم كفرد عادي فقط، بل تمثل رأيا أو موقفا معينا تجاه موضوعات الفيلم.

وتعدّ الشخصيات من أهم العناصر التي تسهم في بناء المعنى داخل الفيلم، حيث تتكامل صفاتها الجسدية والنفسية والاجتماعية لتكوين شخصية درامية واضحة ومؤثرة، وتساعد هذه العناصر في جذب انتباه المشاهد وإشراكه في القصة، سواء على المستوى العاطفي أو الفكري.

2. الوحدات الصوتية:

1. الموسيقى:

تعتبر الموسيقى وسيلة مهمة جدا لإيصال المشاعر وبناء الجو العام للفيلم، فهي ليست مجرد خلفية صوتية، بل عنصر فني يساعد على نقل الحالة النفسية للمشهد، كما تسهم في الانتقال بين المشاهد بطريقة سلسة حتى لو تغيّر المكان أو الزمان.

من الناحية الفنية، تعرف الموسيقى على أنها أصوات منظمة بمرور الزمن، وتكمن قوتها في تناغم الإيقاعات وتسلسلها. ويمكن أن تعبّر الموسيقى عن الفترة الزمنية التي تدور فيها الأحداث، أو قد تكون جزءا من المشهد، مثل مشهد لشخصية تعزف أو تستمع إلى موسيقى.

ومنذ بداية السينما الناطقة، أصبحت الموسيقى تلعب دورا أكبر، فهي تملأ لحظات الصمت، وتزيد من التوتر أو الإثارة، كما تضيف جمالا وإيقاعا للمشهد.

أ. وظائف الموسيقى في الفيلم:

- التعبير عن مشاعر الشخصيات أو المواقف.

- استخدام آلات معينة مثل الكمان لإضفاء طابع عاطفي.
- تحدث تأثيرا مزدوجا عبر خلق تناقض دلالي، كأن ترافق مشهدا حزينا موسيقى مرحة، ما يولّد شعورا بالمفارقة أو الصدمة، ويعزّز من وقع المشهد على المتلقي.

ب.أنواع الموسيقى في السينما:

1. **موسيقى التتابع:** تستخدم لربط مشاهد متعددة حتى وإن لم تكن مرتبطة بشكل مباشر في القصة، وتعبّر عن الإيقاع العام للفيلم.
2. **الموسيقى التحذيرية:** تستخدم لإثارة التوتر أو القلق، وتنبه المشاهد إلى اقتراب حدث مهم أو خطير.
3. **الموسيقى الفجائية أو الكوميدية:** تستخدم لإحداث صدمة مفاجئة أو لأغراض فكاهية، مثل مرافقة حركات مضحكة أو الانتقال المفاجئ بين المشاهد.

وباختصار، فإن الموسيقى في السينما ليست فقط للزينة، بل عنصر أساسي يعزّز المعنى، ويؤثر بعمق في تجربة المشاهد.

وقد قسّم عالم الأنثروبولوجيا "**آلان ميريام**"، وظائف الموسيقى إلى عدة جوانب مهمة في حياة الإنسان ومنها:

1. التعبير عن المشاعر والأفكار: تستخدم الموسيقى للتعبير عن الانفعالات المختلفة، كما تساعد في إيصال الأفكار بطريقة مؤثرة وعاطفية.
2. الترفيه: تعدّ الموسيقى وسيلة ممتعة تستخدم في معظم الثقافات للتسلية، ولهذا نجدها حاضرة بقوة في الأفلام بجميع أنواعها.
3. تحفيز الحركة الجسدية: ترافق الموسيقى أنشطة مثل: الرقص والرياضة، لأنها تحفّز الجسم على الحركة من خلال إيقاعها.
4. الحفاظ على الثقافة: الموسيقى تعكس القيم والعادات السائدة في المجتمع، وتسهم في نقلها من جيل إلى آخر، سواء كانت تقليدية أو متغيرة.
5. تعزيز الروابط الاجتماعية: تساعد الموسيقى في جمع الناس حول مناسبات وأهداف مشتركة مثل: الاحتفالات أو المناسبات الوطنية، كما تستخدم في الأماكن العامة لتحسين الأجواء.

وهكذا لا تقتصر الموسيقى في السينما على كونها مجرد صوت في الخلفية، بل تعدّ أداة مهمة تضيف للجانب الدرامي، وتساعد في توجيه مشاعر المشاهد وتوقعاته، من خلال هذه الوظائف المتنوعة، تسهم الموسيقى في تعميق تجربة المشاهدة وتعزيز فهم الحدث الفيلمي.

2. الصوت:

يعرف الصوت بأنه ذبذبات تنتج عن تغيرات في ضغط الهواء، وتنتقل من مصدر الصوت إلى أذن الإنسان، فعندما نتحدث أو نعزف أو نعزف على آلة موسيقية، تهتز جزيئات الهواء، مما ينتج موجات صوتية، تصل إلى الأذن وتفسّر كأصوات.

وقد بدأت محاولات الجمع بين الصورة والصوت في أواخر القرن **19**، عندما اخترع "**توماس إديسون Thomas Alva Edison**" جهاز "**الفونوغراف**" عام **1877**، لتسجيل وتشغيل الصوت، ثم ابتكر عام **1891** جهازا يعرض الصور المتحركة يعرف بـ "**الكينيتوسكوب**"، ودمجه لاحقا مع الفونوغراف، ليصنع جهازا يسمى "**الكيتوفون**" فكان هذا أولى محاولات ربط الصوت بالصورة.

وفي بدايات السينما، وتحديدا سنة **1895**، كانت الأفلام تعرض دون صوت، لكن كان يعزف في القاعات موسيقى حيّة لمرافقة العرض، وفي عام **1926**، حدث تطور مهم حين تمكن المخرجون من تسجيل الصوت على شريط الفيلم نفسه، مما أتاح مزامنة الصوت مع الصورة، وأدّى لاحقا إلى ظهور الموسيقى التصويرية، التي أصبحت عنصرا أساسيا للفيلم، وتمنح جوائز لأفضل أعمالها في مهرجانات عالمية مثل الأوسكار، وتنقسم الأصوات في الأفلام إلى نوعين رئيسيين هما:

أ. **الأصوات الطبيعية:** مثل صوت الرياح، المطر، الأمواج، الطيور والحيوانات.

ب. **الأصوات البشرية:** مثل: الكلام، الضحك، البكاء، أو أصوات ناتجة عن استخدام الإنسان للآلات مثل: صوت السيارات والطائرات.

بالتالي فالصوت ليس فقط مكمل بل جزء لا يتجزأ من التجربة السينمائية الكاملة.

ولتحقيق جودة أفلام عالية، يجب الانتباه إلى عدة عناصر مهمة منها:

- **الدقة:** من الضروري أن يكون الصوت واضحا ونقيا خصوصا في الحوارات والموسيقى لأن ذلك يؤثر بشكل كبير على تفاعل المشاهد مع الفيلم.
- **تناسق الصوت مع المشهد:** يجب أن يتناسب نوع الصوت مع طبيعة المشهد، مما يجعل التجربة السينمائية أكثر واقعية وإقناعا.

- **المنظور الصوتي**: يجب أن يتغير مستوى الصوت بحسب قرب أو بعد مصدره عن الكاميرا، ليحاكي الواقع بدقة.
- **حركة الصوت**: يجب أن يتحرك الصوت مع حركة مصدره داخل المشهد، مما يعزز الإحساس بالحياة والواقعية.
- **الأصوات الخلفية**: مثل الأصوات في الشوارع أو المطاعم، تستخدم لإعطاء المشهد جوا واقعيا، بشرط ألا تطغى على الحوار أو تصرف الانتباه.
- **مونتاج الصوت**: وهو دمج الحوارات والمؤثرات والموسيقى، بشكل متناغم لدعم القصة وتحريك مشاعر المشاهد.

ومع تطور السينما أصبح للصوت دور كبير في جعل الأداء أكثر طبيعية من خلال الحوار المباشر والموسيقى والمؤثرات، فمثلا صوت الراوي يستخدم لربط المشاهد، تحديد الزمن وتسريع السرد.
وأيضا يعتبر الضجيج أداة فعالة لإبراز واقعية الحدث، بشرط أن يكون له دور واضح في دعم الصورة، وقد حذّر الناقد "**كريستيان ماتز**" من استخدام أصوات غير مفهومة أو غير ضرورية لأنها قد تربك المشاهد وتقلل من تأثير الصورة.

3. الصمت:

إن الصمت في الفيلم لا يعني فقط غياب الصوت، بل هو فراغ سمعي يحدث عند توقف الحوار أو الموسيقى أو المؤثرات، ورغم أنه يبدو كأنه لا شيء، إلا أن له دورا كبيرا في التعبير الفني داخل الفيلم.
وعندما يستخدم الصمت في اللحظة المناسبة، يمكن أن يحمل معاني قوية مثل إثارة التوتر أو دفع المشاهد للتأمل أو التركيز على لحظة درامية مؤثرة، لذلك يعتبر الصمت أداة تعبيرية مهمة، لا تقل أهمية عن الصوت منه، في بناء المشهد وإيصال المشاعر والمعاني.

3. الوحدات النصية:

تعدّ البيانات المكتوبة جزءا مهما من عناصر الفيلم، وتلعب دورا في إيصال معنى وبناء الخطاب السينمائي، وتستخدم في أربعة سياقات رئيسية:

1. **الترجمة**: تعرض كترجمة مكتوبة **Sous-titres**، لفهم حوارات فيلم أجنبي بلغته الأصلية، ما يساعد المشاهد على متابعة القصة.

2. **التعبير عن معلومات أساسية:** تظهر في جنريك البداية والنهاية، حتى تعرض أسماء المشاركين في صناعة الفيلم، ورغم إمكانية نطق هذه المعلومات **Son Phonique** تبقى الكتابة ضرورية وأساسية.
3. **التوضيح والإشارة:** يمكن أن تكتسب طابعا دلاليا مؤشريا **index** وفق مفهوم "**شارل ساندرس بيرس**"*، فتستخدم البيانات المكتوبة لتكبير عناصر معينة داخل الصورة مثل: عنوان جريدة أو اسم شخص على بطاقة، وتظهر عادة بلقطات قريبة، هذا يعطيها دلالة مهمة ويوضّح التفاصيل للمشاهد.
4. **الاندماج داخل المشهد:** تظهر أحيانا ضمن مشاهد الفيلم نفسها مثل: لافتة مؤتمر أو شعار مناسبة، مما يساعد في توضيح الحدث وتعزيز سياقه السردي.[194] وبالتالي، فإن البيانات المكتوبة في الفيلم ليست مجرد كلمات، بل عنصر تعبيري يستخدم للترجمة، التوضيح والدلالة والتواصل البصري، وتعدّ جزءا من بناء المعنى داخل الفيلم.

8.2.2. خصائص اللغة السينمائية:

تعدّ الصورة في السينما علامة رمزية أو مجازية تحمل معنى، ولا تفهم هذه العلامات بشكل فردي، بل من خلال ترابط مجموعة لقطات تكوّن وحدات دلالية أكبر، هنا تبرز أهمية التكوين، أي طريقة ترتيب عناصر المشهد من ألوان، إضاءة، أشكال، إيقاع وغيرها، بهدف خلق توازن بصري ورسالة درامية.

ومن أبرز مظاهر التعبير في السينما ما يعرف بـ "**الانزياح**"، وهو إعادة صياغة الواقع أو الخطاب المألوف بشكل رمزي أو فني، باستخدام أدوات مثل: الصورة، الإضاءة أو الصوت، هذا الانزياح يبتعد عن النقل الحرفي للواقع، لينتج دلالة جديدة تثير التأمل أو الدهشة لدى المشاهد، وتحفّز ذاكرته البصرية والعاطفية.

إن اللغة السينمائية لا تقتصر على الصور فقط، بل تتكون من عدّة مستويات (**الصورة، الحركة، الصوت، اللون، الإضاءة، الكتابة**)، ولا تحمل هذه العناصر دلالاتها بشكل منفصل، بل ضمن سياق بصري محدد يتم تنسيقه غالبا من خلال المونتاج الذي يعيد ترتيب هذه العناصر لينتج سردا بصريا يحمل معاني رمزية.[195]

---

* **تشارلز ساندرز بيرس** (1839–1914) فيلسوف وعالم منطق ورياضيات أمريكي، يُعد مؤسس البراغماتية وأحد أبرز رواد الفكر الفلسفي الحديث.

[194] –أمينة آيت الحاج، مرجع سبق ذكره، ص–ص، 115–120.

[195] –سعيد عموري، **من النص السردي إلى الفيلم السينمائي**، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جامعة بجاية، 2015، ص16.

ومع تطور السينما بدأ المخرجون يدركون أن تركيب صورتين مختلفتين يمكن أن ينتج معنى جديدا، وليس مجرد تتابع زمني، هذا الاكتشاف هو ما أطلق انطلاقة اللغة السينمائية كأداة تعبير فني، وليس فقط كوسيلة توثيقية.

ورغم أن الرواد الأوائل لم يمتلكوا قواعد جاهزة لبناء هذه اللغة، إلا أن تجاربهم وضعت الأسس لفهم السينما كوسيلة تعبير خاصة، تتيح نقل المشاعر والأفكار من خلال عناصر سمعية وبصرية، ومثل أي لغة طبيعية تطورت السينما بمرور الوقت، وابتكر صانعوها رموزا جديدة تفهم من قبل الجمهور، مما يجعلها لغة مرنة ومتجددة، تعكس التغيرات الثقافية والنفسية في المجتمعات، وبحسب رؤية "**جون ميتري**" تعدّ الصورة السينمائية نوعا من العلامات الأيقونية أي التي ترتبط بمرجعها من خلال التشابه، لا بالاتفاق أو العرف، كما في اللغة اللفظية، فالصورة ترى وتفهم عالميا، بينما الكلمة تعتمد على اللغة الأم. كما أن اللغة السينمائية تتميز بكونها أحادية الاتجاه[196]: المخرج يرسل الرسالة، والمشاهد يتلقاها دون تفاعل مباشر، على عكس الحديث الشفهي الذي يسمح بالحوار.

إذن فاللغة السينمائية هي نظام دلالي معقد يجمع بين الصوت والصورة والحركة، لإنتاج معنى رمزي يتجاوز نقل الواقع بشكل مباشر، إنها لغة خاصة، سمعية وبصرية، تعتمد على التشابه وتعبّر عن الأفكار والمشاعر بأسلوب لا يمكن تحقيقه من خلال الكلمات وحدها، مما يمنحها خصوصية تعبيرية وتواصلية فريدة.

3.2. البنية السيميولوجية للغة السينمائية:

تتميز اللغة السينمائية بكونها لغة مرئية متسلسلة، تعتمد على تتابع الصور بطريقة خطية، ما يمنح المشاهد إحساسا بالاستمرارية والسلاسة، حتى وإن كان الفيلم يتكون في الأصل من وحدات منفصلة (**لقطات، مشاهد**)، يشبه هذا البناء في طبيعته اللغة اللفظية، حيث تستمد الكلمات معناها من علاقتها بما يسبقها ويتبعها، وليس من وجودها الفردي فقط، لكن السينما تقدم هذا التتابع عبر تركيب بصري، يجعل التجزئة غير مرئية تقريبا للمشاهد، فيبدو له الفيلم ككل متماسك.[197]

---

[196] –أمينة آيت الحاج، **صورة المسلم في الأفلام الهوليوودية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2021، ص99.

[197] – فايزة يخلف، **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ص186.

إلا أن اللغة السينمائية تختلف عن اللغات اللفظية من حيث طبيعتها وأدواتها، فهي لا تتبع نظاما لغويا منطقيا أو نحويا صارما، ولا ترتبط بثقافة معينة أو لغة منطوقة محددة، بل تتأسس على الصورة المنقولة بالكاميرا، والتي تعدّ تمثيلا مباشرا وكونيا للواقع، مفهوما عالميا دون الحاجة إلى ترجمة أو ترميز لغوي.
وفي إطار التحليل السيميائي، تنقسم الشرعات أي القواعد أو الخصائص التعبيرية إلى ثلاثة أنواع تعكس طبيعة السينما المركبة:

1. الشرعات الخاصة:

وهي الخصائص التقنية والجمالية التي تميز السينما عن باقي الفنون مثل: زوايا الكاميرا، حركات العدسة، الإيقاع البصري، المونتاج الخاص كا**لمزج التدريجي Le fondu enchainé** * الذي اعتبره "**كريستيان ماتز**" أداة رئيسية لبناء المعنى داخل الفيلم. هذه الأدوات السينمائية الخاصة تمنح السينما هويتها الفنية المستقلة.[198]

2. الشرعات العامة:

وهي العناصر التي تتقاطع فيها السينما مع فنون أخرى مثل:

- **المسرح:** في توزيع الأدوار، بناء المشاهد، الأداء التمثيلي.
- **الأدب:** في عناصر السرد، الحكي، الشخصيات، الحبكة.

ورغم أنها ليست حصرية بالسينما إلا أنها تستخدم داخل الفيلم بطريقة بصرية خاصة تناسب طبيعته.

3. الشرعات البصرية:

وهي مرتبطة بفنون بصرية أخرى مثل: التصوير الفوتوغرافي، الرسوم المتحركة، الكوميكس (الشرائط المصورة)، وقد أشار إليها الدكتور "**محمود إبراقن**" باعتبارها منظومة من العلامات البصرية التي تكون البنية الدلالية للصورة السينمائية، ما يبرز الطابع الأيقوني للصورة في الفيلم، أي قدرتها على الإشارة إلى معاني من خلال التشابه البصري مع الواقع.
ومن خلال هذا التداخل بين عناصر خاصة وعامة وبصرية، تتكون اللغة السينمائية كمنظومة دلالية معقدة تجمع بين:

1. التعبير البصري المباشر (الصورة والحركة).

***المزج التدريجي**: هو صورة مجازية تنتمي إلى شرعة دلائل علامات الوقف للغة السينمائية.

[198] – محمود إبراقن، تر: أحمد بن مرسلي، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 2006، ص-ص، 16-17.

2. الرمزية التعبيرية الإيقاع، الانزياح، الدلالة).

3. الاقتباس من فنون أخرى دون فقدان استقلالها.

وهذا ما يمنح السينما قوة تعبيرية فريدة، لا تعتمد على الكلمة بل على الصورة والصوت والزمن، فالسينما ليست فقط وسيلة عرض، بل لغة لها بنيتها الخاصة، تبنى من خلال رموز متعددة تحاكي الواقع، وتعيد تشكيله على نحو إبداعي يلامس الإدراك الحسي والانفعالي للمشاهد.

4.2. السرد الفيلمي وبنية الشفرات:

يجمع عدد من منظري السينما البارزين من بينهم "**كريستيان ماتز**"، "**جون ميتري**" و"**فرانسيس فانوي Francis Vanoye**"، على أن السينما ليست مجرد وسيلة عرض أو ترفيه، بل هي لغة خاصة لكنها ليست بسيطة أو موحدة كباقي اللغات، بل لغة مركبة وهجينة تتكون من تفاعل مجموعة من العناصر السينمائية، تعرف باسم "**الشفرات**" أو "**السنن**"، وهي بمثابة الوحدات التي تبنى عليها بنية الخطاب الفيلمي.

ويصنف "**فرانسيس فانوي**" في كتابه "**السرد المكتوب والسرد الفيلمي**"، الشفرات إلى نوعين أساسيين هما:

1. **الشفرات الخاصة (الخالصة)**: هي الشفرات التي تنتمي لشكل حصري للسينما ولا توجد في فنون أخرى مثل: تقنيات التقطيع "**المونتاج**"، حركات الكاميرا، تغيير الزوايا واللقطات، وهذه الشفرات تستخدم لبناء الإيقاع البصري وتوجيه نظرة المشاهد.
2. **الشفرات العامة (غير الخالصة)**: وهي تلك الشفرات التي تشترك فيها السينما مع فنون أخرى مثل:
   - **الأدب**: السرد، الحبكة، الشخصيات مثل (البطل، الخصم، المساعد، المعارض).
   - **المسرح**: بناء المشهد، الأداء التمثيلي، الحوار.

كما تدخل ضمنها الشفرات البلاغية، التي تكثف المعنى من خلال الصورة، وتستخدم بكثرة في السينما الإعلانية لفعاليتها الرمزية والاختزالية.

وبذلك، فإن اللغة السينمائية تتكون من شبكة دلالية متعددة المستويات، تتفاعل فيها العناصر الخاصة بالسينما مع مكونات مأخوذة من أنساق تعبيرية أخرى.

ومثلما تمتلك الرواية لغتها الخاصة القائمة على تراكم الجمل وتتابعها، تمتلك السينما أيضا بنية سردية مرئية، تتجلى من خلال تتابع الصور والمشاهد، وقد أشار "**رولان بارث**" إلى أن السرد ليس حكرا على اللغة المنطوقة أو المكتوبة، بل يمكن أن تنقله الصورة أيضا، سواء كانت ثابتة أو متحركة. وفي الرواية، تتشكل القصة من تتابع الجمل الذي ينتج دلالة كلية.

أما في السينما فيتحقق السرد عبر سلسلة من الصور البصرية أو الصوتية أو المكتوبة، كل منها تحمل معنا جزئيا، لكنها تكون معا نسيجا سرديا متماسكا يعبّر عن الدلالة العامة للفيلم.

وتلعب الصورة السينمائية جورا محوريا في بناء المعنى، فهي ليست مجرد وسيلة عرض بل أداة تعبير عميقة خصوصا من خلال: توظيف عمق المجال، تحديد البؤرة البصرية داخل الكادر، استخدام الاستعارات البصرية والتكوين الرمزي، العناية بالجماليات كالإيقاع، التناسق والرمزية.

وقد أشار "**مارسيل مارتن**" في كتابه "**جمال وسيكولوجية السينما**" إلى أن هذه الأبعاد الجمالية تسهم في توسيع المعنى وخلق امتداد تأويلي للصورة.[199]

من كل ما سبق نقول بأن اللغة السينمائية ليست لغة تقليدية بل نظام تعبيري سمعي بصري معقد، يبنى من شفرات خاصة بالسينما وأخرى مشتركة مع فنون السرد. وتعمل هذه الشفرات معا لخلق سرد بصري غني، تعدّ فيه الصورة مركز التعبير والدلالة، وهو ما يمنح السينما خصوصيتها كلغة عالمية تتجاوز الكلمات وتعتمد على الحضور البصري والرمزي لإيصال المعنى.

إذن تظهر السينما والرواية تقاطعا واضحا من حيث الوظيفة السردية، إذ تقوم الصور في الفيلم بنفس الدور الذي تؤديه الجمل في النص الأدبي، حيث تسهم في بناء المعنى وتطور الحكاية، وتعدّ الصورة السينمائية وسيلة تعبير أساسية تستخدم من خلال عناصر بصرية متعددة لإنتاج دلالات تتجاوز ماهو ظاهر على الشاشة.

في هذا الإطار، يميز "**ماتز**" بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية التقليدية، مؤكدا أن الصورة ليست كلمة والمشهد ليس جملة، ورغم هذا الاختلاف، يرى "**ماتز**" أن السينما تشترك مع اللغة في بنيتها التكوينية، خاصة من خلال آلية المونتاج التي تشبه إلى حد بعيد عملية بناء الجملة في اللغة، إذ تتيح توليد المعاني من خلال ترتيب العناصر داخل تسلسل زمني.

---

[199] – ينظر: يحي محياوي، **الحقيقة والخيال في الأفلام التاريخية الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2021، ص 49.

كما يرى أن ما يميز العلامة في السينما هو وجود ما يسميه "**الدائرة القصيرة**" ببين الدال والمدلول، بمعنى أن ما يظهر على الشاشة (**الدال**)، يتطابق تقريبا مع ما يفهمه المشاهد (**المدلول**). على عكس اللغة اللفظية التي تتطلب ما يعرف بـ **الإفصاح المزدوج**، حيث يجب على المتلقي أن يفسر الرموز الصوتية والدلالية لفهم المعنى.

في السينما لا يحتاج المشاهد إلى تفسير رمزي أو وساطة لغوية معقدة، فالصورة تنقل المعنى مباشرة وهو ما يمنح السينما خصوصية في التواصل البصري، تقوم على الوضوح والشفافية، وتبسط عملية الاستيعاب مقارنة باللغة المكتوبة أو المحكية.[200]

ويشدد "**ماتز**" على أن المونتاج هو العنصر الجوهري في بناء المعنى داخل الخطاب السينمائي، فهو الذي يمنح الصور المتتابعة بعدها السردي ويحولها من لقطات منفصلة إلى خطاب بصري متكامل. وبما أن السينما بطبيعتها تحاكي الحكي، فقد أصبح من الممكن تطبيق مفاهيم السرد الأدبي عليها كما هو الحال في الفنون القصصية الأخرى مثلك الرواية.

وينطلق "**ماتز**" من فكرة لسانية مفادها أن كل سرد هو خطاب، لكن ليس كل خطاب سردا" وبناء على ذلك، يمكن النظر إلى الفيلم على أنه نص سردي يمكن تحليله باستخدام أدوات السرد الأدبي، دون أن نغفل خصوصية السينما كفنّ بصري مستقل، ويرى "**ماتز**" أن الفيلم يمكن أن يحلل من ثلاث زوايا:

- كنص: يحتوي على عناصر الحكاية.
- كخطاب: يعبّر عن طريقة تقديم الحكاية بصريا.
- كموضوع: يحمل رؤية فنية وثقافية.

وقد سلك هذا المنهج "**فرانسيس فانوي**"*في تحليله لبنية الحكاية الفيلمية، مستندا إلى تصورات "**فلاديمير بروب**" حول الحكاية الشعبية.

---

[200] – جيمس موناكو، مرجع سبق ذكره، ص 417.

* **فرانسيس فانوي** هو أستاذ وسينمائي فرنسي بارز، جمع بين دراسة السينما والعلاج بالحركة، وله مؤلفات مرجعية في تحليل الفيلم والسرد البصري.

ورغم نجاح هذه الدراسات في تسليط الضوء على الجانب السردي للسينما، إلا أنها كثيرا ما تغفل البعد البصري الخاص بها، فهي تتعامل مع الفيلم وكأنه مجرد نص مكتوب أو شفهي، مما يجعلها تقلل من أهمية الصورة كوسيط دلالي مستقل.[201]

وعليه، فإن الحوار الصوتي في السينما ليس هو العنصر الأساسي في بناء المعنى بل هو مكمّل، أما الصورة بما تحمله من عمق بصري وجماليات تشكيلية، فهي التي تنتج المعنى الحقيقي.

لهذا، فإن السينما تمتلك لغة سردية خاصة تشبه في بنيتها اللغة الأدبية، لكنها تعتمد على الصورة والمونتاج بدلا من الكلمات وتتميز علاماتها ببساطة التأويل وشفافية الدلالة، ما يجعلها قادرة على إيصال المعنى بشكل مباشر، ومع ذلك فإن إخضاع الفيلم لتحليل أدبي محض قد يهمل خصوصية السينما كلغة بصرية، حيث تكمن قوتها الحقيقية في التكوين البصري والتعبير الصامت أكثر من الكلام.

5.2. اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز:

يعدّ "**كريستيان ماتز**" من أبرز رواد سيميولوجيا السينما، حيث شكّلت دراسته الشهيرة "**هل السينما لسان أم لغة؟** " المنشورة في مجلة "**اتصالات**" الفرنسية، منطلقا أساسيا لتأطير العلاقة بين السينما والنظرية السيميائية، وقد أكد "ماتز" أن السينما باعتبارها فنّا وخطابا بصريا، تمثّل لغة قائمة بذاتها، لها بنياتها، رموزها، وآلياتها الدلالية، شأنها شأن باقي اللغات الطبيعية.

من هذا المنطلق بدأ "**ماتز**" في توظيف أدوات السيميولوجيا لتحليل الفيلم السينمائي، مركّزا على تفكيك العلامات البصرية والسمعية، التي تشكّل نسيج الخطاب الفيلمي. فبالنسبة إليه، تمثّل سيميولوجيا السينما مجالا جديدا، لا يزال في طور التبلور، إلا أن بعض مكوناته، قد تطورت بما يكفي لتطبق عمليا على تحليل الشريط السينمائي ككل.

في هذا السياق، دعا "**ماتز**" إلى الجمع بين مستويين من التحليل: الأول يستند إلى ما سمّاه بالسنن الثقافية والأنثروبولوجية، وهي المعارف الإدراكية والأيقونية التي يكتسبها الفرد عبر التنشئة الاجتماعية. أما المستوى الثاني: فيتعلق بالسنن التقنية والفنية الأكثر تخصصا مثل: قواعد التصوير، التأطير، المونتاج والبنية السردية.

---

[201] – ينظر: صليحة مرابطي :**بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما**، اطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2018، ص 38.

ولقد ساهمت كتاباته المبكرة في صياغة نموذج تحليلي متكامل يعالج التركيب المعقّد للصورة السينمائية، ويستوعب مختلف الأبعاد الفنية والتقنية والجمالية التي تتداخل في إنتاج المعنى داخل الفيلم.

وبهذا، وضع "**ماتز**" أسس تعامل السيميولوجيا مع السينما بوصفها "**متنا دلاليا**" يمكن إخضاعه لأدوات التفكيك والتأويل ضمن ما يعرف بـــ "**سيميولوجيا السينما**"[202].

وقد سعى إلى تحليل الفهم النظري للسينما من النظرة الضيقة التي تقاربها من منطلق فوتوغرافي، فبينما تقوم الفوتوغرافيا على تجميد اللحظة الزمنية، فإن السينما —من وجهة نظره– هي فن حي ومتحرك، حيث تمثل اللقطة جزءا من تدفق زمني ديناميكي لا يمكن تحليله كصورة ثابتة.

انطلاقا من ذلك، شدد "**ماتز**" على ضرورة تأسيس سيميولوجيا خاصة بالسينما تراعي طبيعتها الحركية والتعبيرية، منتقدا المحاولات التي اختزلت السينما في بعد بصري جامد.

كما بيّن أن السينما ليست وسيلة تواصل تقليدية، لأنها لا تتيح تفاعلا مباشرا، بين المرسل والمتلقي كما هو الحال في الحوار الشفهي، بل هي لغة أحادية الاتجاه تنقل رسائلها من خلال الصورة، الصوت والإيقاع دون أن تنتظر ردا.

ويرى "**ماتز**" أن السينما والتلفزيون يستخدمان نفس الأدوات التعبيرية (الصوت، الصورة، الحركة، المونتاج...) لكن الفرق بينهما ليس على مستوى البنية السيميولوجية، بل يرتبط بالسياق الثقافي وطبيعة الاستقبال، إذ تختلف التجربة السينمائية عن تجربة المشاهدة التلفزيونية من حيث التلقي والانخراط العاطفي. كما أكد "**ماتز**" على أهمية علم اللسانيات في فهم اللغة السينمائية، سواء من جهة بناء السرد أو تحليل استقبال المتفرج للصور، وقد وظف في تحليله مفاهيم لسانية مثل: **الدال والمدلول، التركيب، الاستبدال...**

معتبرا أن هذه المفاهيم تنطبق على السينما باعتبارها نظاما من العلامات يماثل في بنيته الأنظمة اللغوية الأخرى، وهو في ذلك يتفق مع "**دي سوسور**" الذي يرى اللسانيات فرعا من السيميولوجيا.[203]

كما يرى "**ماتز**" أن المونتاج بوصفه أداة حاسمة تتجاوز حدود اللقطة المفردة، إذ يسمح ببناء تسلسل دلالي عبلا ربط الصور، ما يمنحها عمقا ويوسع أفق المعنى. وفي كتابه **"اللغة والسينما"** يوضح "**ماتز**" أن السينما لا تستخدم لغة جاهزة كما في الحياة اليومية، بل تخلق لغتها الخاصة، لذلك يرى أن المخرج

---

[202]– بدر الدحاني، **حديث عن سيميولوجيا السينما : مقدمة موجزة في سيميائية الفيلم**، نشر في: 10.03.2024، لوحظ بتاريخ: 26.12.2024، على الساعة:04:21، على الرابط: **www.mana.net.**

[203] – ينظر: عامر طارق، **حضور المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2022، ص47.

يجب أن يكون مبدعا وخالقا لهذه اللغة لا مجرد ناقل، ويقول:" حين لا تكون اللغة موجودة مسبقا، يجب أن تكون فنانا ما لتتحدث بها...فلكي تتكلم بها، عليك أن تبتكرها" وهذا يعكس رؤية "**ماتز**" للسينما كفعل إبداعي يتطلب اختراع رموز وأدوات جديدة للتعبير، وهو ما يجعل من الإخراج السينمائي عملية فنية مركبة تتجاوز التكرار أو النقل.[204]

ويعتبر "**ماتز**" اللغة السينمائية منظومة دلالية مركبة تتكون من تفاعل خمسة عناصر أساسية تنقسم إلى:

أولا: شريط الصورة: ويشمل عنصرين أساسيين هما:

1. **الصور الفوتوغرافية المتحركة:** وهي أساس التعبير البصري في الفيلم، تمثل تمثيلا مباشرا للواقع.
2. **البيانات المكتوبة:** مثل العناوين، الترجمة أو الكتابات التي تظهر داخل الكادر وتسهم في توضيح أو تعميق المعنى.

ثانيا: شريط الصوت: ويتكون من ثلاثة عناصر هي:

1. **الصوت المنطوق:** مثل الحوار أو السرد.
2. **الأصوات التشابهية:** وهي المؤثرات الصوتية الطبيعية أو البيئية التي تحاكي الواقع.
3. **الموسيقى التصويرية:** وتستخدم لإبراز الحالة الشعورية أو إضفاء بعد درامي على المشهد.

ويؤكد "**ماتز**" أن قوة اللغة السينمائية تنبع من التفاعل بين هذه العناصر الخمسة، حيث لا يكتسب كل عنصر معناه منفصلا، بل من خلال تداخله مع العناصر الأخرى، وهذا التفاعل هو ما يميز السينما عن غيرها من أنماط التعبير، ويمنحها لغة خاصة متعددة الوسائط، قادرة على إنتاج معاني مركبة ومؤثرة.[205]

- **التفكيك السردي للسينما عند "كريستيان ماتز":**

يعدّ "**كريستيان ماتز**" من أبرز الباحثين الذين تناولوا السرد السينمائي من زاوية ظاهراتية (**فينومينولوجية**)، حيث استند في نموذجه إلى سيميائيات "**غريماس**"، معتمدا على ما يعرف بالبنيات الأولية للدلالة، وهي مفاهيم تساعد في تفسير كيف يتكون المعنى في الفيلم.

من خلال هذه البنيات، استخدم "**ماتز**" أداة منهجية تعرف بالمربع السيميائي الذي يوضح العلاقات بين مواقف مثل: **القبول/المنع**، والتي تتحول داخل الفيلم إلى أفعال يقوم بها شخصيات مثل:

---

[204] – ينظر: جيمس موناكو، **كيف تقرأ فيلما**، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، مصر، 2016، ص 157.

[205] – ينظر: فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2006، ص96.

السماح/الرفض، يساعد هذا النموذج على تحليل تسلسل الأحداث والمنطق السردي في الفيلم بطريقة منظمة. [206]وقد ميّز "**ماتز**" بين مستويين في بناء الفيلم:

أ. **الحكاية**: وهي سلسلة الأحداث كما تحدث زمنيا ومنطقيا.

ب.**الخطاب**: وهو طريقة عرض تلك الأحداث في الفيلم، أي المقاطع البصرية المنظمة التي تكوّن الخطاب السينمائي.

وبناء على هذا التمييز، يرى أن الحكاية منفتحة وقابلة للتأويل، في حين أن الخطاب مغلق ومقصود، حيث يتم بناء الفيلم من مقاطع ترتب بشكل دقيق لإيصال معنى محدد، بعيدا عن عشوائية الواقع، ويركز نموذجه على:

- الحكاية كوحدة زمنية تسرد من خلال ذات فاعلة.
- الخطاب كترتيب بصري مستقل يحمل دلالة خاصة.
- الحدث كوحدة أساسية في الحكاية، والمقطع كوحدة أساسية في الخطاب السينمائي.

مع ذلك يوجه لـ "**ماتز**" نقد جوهري لأنه رغم محاولته إظهار خصوصية السينما فقد اعتمد على مفاهيم قادمة من اللسانيات والأدب مثل الشعر والرواية. وأسقطها على السينما دون أن يستمد أدواته من داخلها، وقد أدى ذلك إلى تهميش دور المخرج بوصفه مبدعا يضفي رؤيته الفنية، فجعل منه مجرد ناقل أو منسق للصور، بدلا من أن يكون ذاتا فاعلة في إنتاج المعنى.[207]

كما اختزل "**ماتز**" الإبداع السينمائي في تصنيف العلاقات البصرية والرمزية، دون أن يعطي أهمية كافية للبعد الذاتي والوجداني الذي يميز الفن السينمائي عن باقي الأنظمة الرمزية، وهذا يطرح تساؤلات نقدية حول مدى ملاءمة مقاربته روح السينما كتجربة فنية عاطفية، وليست فقط نظاما دلاليا محكما.

من هنا، يقدم "**ماتز**" رؤية شاملة للسينما باعتبارها لغة مستقلة تبنى من شفرات مرئية وسمعية متداخلة، وليست مجرد محاكاة للواقع أو استنساخ اللغة اللفظية. كما يبرز أهمية دور المخرج كمبدع مسؤول عن اختراع لغته السينمائية الخاصة، لا مجرد استخدام أدوات جاهزة، مما يجعل من العملية الإخراجية فعلا تعبيريا خلّاقا.

---

[206] –عامر طارق، مرجع سبق ذكره، ص 161.

[207] – ينظر: عامر طارق، مرجع سبق ذكره، ص 164.

6.2. نموذج فرانسيس فانوي لتحليل الحكاية الفيلمية:

يقترح "**فرانسيس فانوي**" نموذجا منهجيا لدراسة الحكاية في السينما، يقوم على مقاربة سردية مستمدة من الأدب وخاصة من الرواية، ويمكن تلخيص هذا النموذج في ثلاث محاور رئيسية:

1. منطلقات التحليل:

ينطلق "**فانوي**" في تحليله للحكاية السينمائية من نتائج دراسات السرد الأدبي، لاسيما تلك التي تناولت بنية الرواية، ويعتمد على المفاهيم والمناهج السردية التي طورها نقاد الأدب لتطبيقها على الخطاب الفيلمي، مؤمنا بأن هناك تقاطعات منهجية بين الرواية والسينما في الجانب السردي.

2. المرجعية النظرية:

يستند النموذج إلى مجموعة من التيارات والمفكرين أبرزهم: "**فلاديمير بروب Vladimir Propp**" و"**تيزفيتان تودروف Tzvetan Todorov**" في تحليل البنية الحكائية، "**جيرار جينيت Gérard Genette**" في مفاهيم الزمن والرؤية السردية، "**رولان بارث Roland Barthes**" في مستويات الدلالة والنص، الدراسات البنيوية خاصة أعمال "**لويس هامسليف Louis Hjelmslev**" و"**إيميل بنفنيست Emile Benveniste**" في تحليل البنية اللغوية، السيميولوجيا السينمائية كما وضعها "**كريستيان ماتز**" التي تمثل الإطار الذي يوحّد بين العناصر الصوتية والبصرية.

3. تفكيك بنية السرد السينمائي:

اعتمادا على هذه المرجعيات، يحلل "**فانوي**" السرد السينمائي من خلال مستويين متكاملين:

أ. **القصة:** وهي المحتوى السردي، أي تسلسل الأحداث وفق ترتيب زمني أو سببي منطقي.

ب. **الخطاب:** وهو الطريقة التي تعرض بها هذه الأحداث في الفيلم، من حيث البناء السمعي والبصري وتوزيع المشاهد، وتركيب اللقطات. كما يميز "فانوي" بين:

1. **العبارة expression:** وهي الشكل التعبيري الذي يظهر به الفيلم (صورة، صوت، كتابة...).
2. **المحتوى contenu:** وهي المعاني والدلالات التي تستخلص من هذا الشكل.

وهكذا، يدمج "**فانوي**" بين الجانب الشكلي والمضموني، بهدف تحليل الفيلم كوحدة سيميولوجية متكاملة، تجمع بين الصوت والصورة داخل نظام دلالي موحّد، يمكن دراسته بمفاهيم مستعارة من علم اللغة والسرد.[208]

إذن، فهو يرى أن تحليل الحكاية الفيلمية يجب أن يتم عبر تفكيك بنيتها السمعية والبصرية، من خلال مرجعية سردية ولسانية وسيميولوجية، ويعدّ نموذجه من أبرز المحاولات التي تسعى لتقريب المسافة بين الأدب والسينما مع مراعاة خصوصية كل منهما.

الفيلم			
العبارة (المدلول)		**المحتوى (الدال)**	
مادة	**شكل**	**مادة**	**شكل**
–صور متحركة **–ضجيج** **–صوت** **–موسيقى** **–صوت**	**–تركيب الصور** **–الصور/الصوت** **–الصورة/الكلام** **الصورة/الموسيقى والأشكال** **والألوان**	**–أحداث واقعية** **–أحداث واقعية** **–أحاسيس** **–أفكار مجردة** **(تاريخية–خرافية)**	**–بنية السرد** **–بنية السرد** **–بنية الأفكار** **والتيمات** **–أسطورية**

الجدول رقم 02 : تصور فرانسيس فانوي للحكاية الفيلمية.

يركز نموذج "**فرانسيس فانوي**" على تطبيق مفاهيم السرد الأدبي، في دراسة الفيلم السينمائي، حيث يستند إلى مرجعيات نظرية مثل: **فلاديمير بروب ورولان بارث ولويس هامسليف**، كما يميّز "**فانوي**" بين القصة، باعتبارها تسلسلا زمنيا منطقيا للأحداث، والخطاب الذي يمثّل الطريقة التي تعرض بها هذه الأحداث بصريا وزمنيا على الشاشة، كما يحلل السرد السينمائي من خلال ثنائية العبارة والمحتوى لفهم كيفية تشكّل المعنى داخل الفيلم، معتمدا في ذلك على إطار سيميولوجي يراعي تفاعل الصورة، الصوت والبنية الرمزية.

[208] **- صليحة مرابطي، مرجع سبق ذكره، ص 42.**

خلاصة:

يتضح من كل ما سبق أن السينما ليست مجرد فن بصري للترفيه، بل هي ظاهرة حضارية متكاملة، تجمع بين الجمال والتأثير الثقافي والاجتماعي والسياسي، فمنذ بداياتها مع أفكار "**دافنشي**"، مرورا بتطورها الفني والتقني، ثم حصولها على لقب "**الفن السابع**"، وصولا إلى دورها اليوم كوسيلة إعلامية مؤثرة أثبتت قدرتها على التأثير في وعي الناس وصناعة الرأي العام وتشكيل ثقافتهم.

كما أن تطورها مع التكنلوجيا، فتح أمامها آفاقا واسعة، مكنتها من إعادة تصوير الواقع وصناعة عوالم جديدة تجمع بين المتعة والتفكير، وبين التوثيق والإبداع.

ورغم وجود تأثيرات اقتصادية أو فكرية تتحكم في بعض جوانبها، تظل السينما فنّا راقيا وجسرا للتواصل الإنساني، وأداة لبناء المعاني وتشكيل الوعي، ما يجعل من الضروري أن يكون لدى الجمهور وعي بها وثقافة سينمائية.

وبناء على ذلك، ندرك أن السينما ليست فقط وسيلة بصرية، بل تمتلك لغة خاصة بها تعرف بـ "**اللغة السينمائية**"، وهي الطريقة التي تعبر بها السينما عن أفكارها من خلال عناصر مثل: الصورة، الحركة، الإضاءة، المونتاج والصوت، ومع تطور السينما تطورت هذه اللغة أيضا، لتصبح أداة دقيقة لنقل الرسائل والمعاني. وقد حاول باحثون مثل: **كريستيان ماتز**، و**فرانسيس فانوي**، تفسيرها عبر علم اللغة وعلم العلامات، باعتبارها سردا بصريا متسلسلا.

وفهم هذه اللغة مهم جدا لتحليل الأفلام، خاصة عند دراسة صورة البطل الثوري، لأن الطريقة التي يقدّم بها هذا البطل على الشاشة ترتبط بشكل مباشر بالأساليب البصرية والرمزية التي تستخدمها السينما لإيصال رسائلها، وهذا ما سنقوم بتحليله لاحقا باستخدام مقاربة سردية سيميولوجية تهدف إلى كشف رموز هذه اللغة وفهم دلالاتها.

3. البطل الثوري في السينما: من الأسطورة النضالية إلى التمثيل الرمزي للشعوب:

تمهيد:

تعدّ شخصية البطل من أقدم الشخصيات وأكثرها حضورا في الأعمال الأدبية والسينمائية، إذ تمثّل محور السرد ومركز التفاعل الدرامي، فهو الشخصية التي تدور حولها الأحداث، وتواجه التحديات، وتسعى لتحقيق هدف أو تجاوز أزمة. وغالبا ما يصوّر البطل كرمز للقيم الإيجابية كالعدالة، الشجاعة والتضحية، وإن اختلفت صورته باختلاف العصور والمدارس الفنية، من البطل الأسطوري في الملاحم القديمة، إلى البطل الواقعي[209] أو حتى البطل المهزوم في الأدب الحديث.

كما يعبّر البطل عن رؤية المجتمع لنفسه، وعن تطلعاته وصراعاته، مما يجعل تحليله أداة لفهم السياقات الفكرية والثقافية التي أنتجته.

ويندرج موضوع بحثنا ضمن تحليل صورة البطل الثوري، اعتمادا على المقاربة السيميولوجية السردية، لـ "**ألخيرداس جولين غريماس**"، من خلال الكشف عن أبرز الثنائيات السردية التي تتجلى في الفيلمين محل الدراسة: **الخارجون عن القانون "الثائرون"** و**أبواب الصمت**، ونسعى عبر ذلك إلى تتبع السمات الرئيسية للبطل الثوري وفق موقعه ودوره السردي.

وقبل الانتقال إلى الجانب التطبيقي من التحليل، ارتأينا عرض مجموعة من النماذج لأفلام ثورية من السينما الغربية والعربية والجزائرية، بهدف إثراء الإطار التحليلي لصورة البطل داخل الخطاب الفيلمي.

---

[209] – سعيد مقيديش، **تطور مفهوم صورة البطل في الرواية العربية الحديثة**، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية، المجلد 1، العدد 1، جامعة أفلو، الأغواط، الجزائر، 2017.

1.3. سيميائية الشخصية وبناء المعنى:

تعدّ الشخصية محورا مركزيا في الخطاب الروائي، إذ تكتسب المكونات السردية الأخرى معناها من خلال تفاعلها معها، ما يجعلها مركزا دلاليا يضفي على النص عمقا اجتماعيا وثقافيا، ورغم تعدد المقاربات النقدية، تظل الشخصية من أكثر العناصر تعقيدا، لتداخلها مع التحولات الفكرية والاجتماعية، خاصة بعد القرن **19**، حيث أصبحت تمثّل تجسيدا لقيمة الفرد.

وترتبط جذور الشخصية بمصطلح **Persona** اللاتيني الذي يعني "**القناع**"، مما يعكس بعدها الرمزي. وقد تناول "**أرسطو**" الشخصية من منظور الفعل، بينما ركّز "**بروب**" على الوظيفة التي تؤديها داخل الحكاية، أما "**تودوروف**" فاعتبرها وظيفة نحوية، في حين جرّدتها البنيوية من بعدها الوجودي، واعتبرها "**بارث**" كائنا ورقيا، و"**هامون Philippe Hamon**"بناء لغويا. ومع ذلك تبقى الشخصية انعكاسا لرؤية المؤلف للعالم.

وقد تنوعت تصنيفاتها بين نامية وثابتة، مرجعية وواصلة واستذكارية (**هامون**) أو كعوامل سردية وفق ترسيمة "**غريماس**" (**مرسل، مرسل إليه، ذات، موضوع، مساعد، معيق**) مما يعكس دورها الفاعل داخل البنية السردية.[210]

كما تعدّ الشخصية بناء ديناميكيا متكاملا يمنح الفرد وحدة وتميزا، ويعبّر عن طريقة تفكيره ومشاعره وسلوكياته واستجاباته تجاه المواقف المختلفة. [211] ويشير "**سيد فيلد**" إلى أن الشخصية هي العنصر الجوهري في السيناريو وعماد القصة، مؤكدا أن فهم الشخصية وخاصة الرئيسية، [212]شرط أساسي قبل الشروع في الكتابة. وتتكون الشخصية من أبعاد متكاملة تشمل الجانب الجسدي والاجتماعي والنفسي، ما يمنحها طابعا فريدا ولا يختزل بناؤها في مظهرها فقط، بل يشمل دوافعها واهتماماتها وخصائصها النفسية التي تكشف عن عمقها الداخلي،[213] بالتالي، فإن فهم الشخصية هو مفتاح صناعة قصة مؤثرة تحمل روح السيناريو ورسائله.

---

[210] -زهيرة بنيني، **بنية الخطاب الروائي عند غادة السمّان**، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة باتنة، الجزائر، 2008، ص-ص، 62-69.

[211] **-**فايزة يخلف، **مبادئ في سيميولوجيا الإشهار**، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 74.

[212] -سيد فيلد، تر: سامي محمد، "**السيناريو**"، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989، ص37.

[213] **-**ينظر: رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد الصالح، **فن كتابة السيناريو**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص88.

وشهد مفهوم الشخصية تحولا واضحا عبر الزمن، ففي الشعرية الأرسطية كانت تعدّ عنصرا ثانويا خاضعا لسير الأحداث، تستخدم كأداة لخدمة الحبكة دون وعي ذاتي أو عمق إنساني،[214] أما في الكتابة السينمائية، فيعتمد كاتب السيناريو على شخصيات مستمدة من الواقع، لا ينقلها كما هي، بل باختيار سمات معينة منها لصياغة شخصية درامية مكثّفة تعكس تعقيدات الحياة بأسلوب فني مبسّط. [215]

بهذا، فإن التحول السينمائي في بناء الشخصية يعكس نقلة نوعية من كونها مجرد أداة ضمن الحبكة إلى كيان تعبيري مستقل يحمل دلالات اجتماعية ونفسية، هذا التطور يظهر وعيا سرديا جديدا يمنح الشخصية عمقا تركيبيا ووظيفيا في النص الحديث.

2.3. أنماط الشخصيات في الأفلام السينمائية:

أ. شخصية البطل:

تعدّ شخصية البطل القلب النابض في بنية الفيلم، إذ تحتل موقعا محوريا يجذب اهتمام المشاهد ويحرّك مجرى الأحداث، ويستلزم بناؤها عناية دقيقة في إبراز ملامحها، دوافعها وتطورها عبر الزمن السردي، لتصبح الجسر الذي يعبر من خلاله الجمهور نحو فهم أعمق للقصة والتفاعل معها على المستويين: العاطفي والفكري. [216]

ويرى "**فرانك هارو**" في كتابه "**فن كتابة السيناريو**" أن البطل هو الشخصية المحورية في الفيلم، ويعود أصل الكلمة إلى اليونانية: **proto** وتعني **الأول**، و**gona** تعني **المعركة**، أي **المحارب الأول** أو أول من يخوض الصراع، فالبطل هو من يخوض الحدث، ويخوض رحلة الكفاح، سواء سعيا للحب أو الثأر أو تحقيق إنجاز ما، وينتظر منه أن يثير تعاطف المشاهد.

غير أن البطولة لا تشترط صفات مثالية أو لطافة، فقد يكون البطل شخصية سلبية كـ "**مايكل كورليوني**" في فيلم "**The Godfather**"[217]، لكنه يظل جذابا للمشاهد، بفعل وضوح دوافعه وعمق صراعاته الداخلية، ما يخلق نوعا من التماهي رغم قسوته.

---

[214] –ينظر: مخفي إكرام، **دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية**، مجلة الآداب واللغات، المجد4، العدد2، جامعة محمد بشير الابراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2018، ص–ص، 247–248.

[215] –جمعة مصطفى عطية، **الخيوط الروائية والشخصيات في الفيلم السينمائي**، نشر بتاريخ: **04.10.2017 على الرابط**:**www.alraimedia.com**.

[216] –ينظر: سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 362

[217] –فرانك هارو، تر: رانيا قرداحي، **فن كتابة السيناريو**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2013، ص–ص، 55–56.

وقد تطورت صورة البطل من النموذج الملحمي، الذي يتغلب على الشرور الخارقة، إلى شخصية معاصرة تعكس تعقيدات الواقع والإنسان، مع إبراز أبعاده النفسية والاجتماعية،[218] بذلك، بات البطل مركز الثقل الدرامي الذي تنعكس من خلاله تحولات الإنسان وصراعاته، سواء أكان رمزا للفضيلة أم نموذجا للضعف الإنساني.

إن الأبطال في السرد القصصي هم الشخصيات التي يتعاطف معها الجمهور أو يعجب بها مثل: "**هاري بوتر**" في **Harry Potter and the Philiosopher's Stone** أو أبطال مسلسل **Friends**، لكن قد يكون البطل "مضادا" للبطل التقليدي، يفتقر للقيم البطولية أو يسعى وراء أهداف سلبية مثل: توني مونتانا ف **Scarface** أو والتر وايت في .**Breaking bad**

في التلفزيون، قد يكون هناك بطل واحد محوري كما في مسلسل **Louie** حيث يتابع المشاهد شخصية "لوي" في خطوط قصصية متعددة، أو عدة أبطال متساوين في الأهمية، كما في **Game of Thrones** الذي يضم شخصيات مثل: جون سنو **Jon Snow** و **دينيريس تارجريان Daenerys Targaryen** لكل منهم مسار مستقل.

وبالمثل، يمكن للأفلام الروائية الطويلة أن تضم عدة أبطال في قصص متوازية مثل: فيلم **Love Actually** الذي يتتبع تسع مجموعات من الشخصيات يجمعها موضوع الحب.

ولجعل البطل أكثر جاذبية، يفضّل أن يكون نشطا يتخذ القرارات ويخلق الصراع، لا مجرد شخصية تفاعلية تستجيب لما يفعله الآخرون. وفي بعض القصص قد يبدأ البطل بردود فعل ثم يصبح أكثر نشاطا تدريجيا، لكن الشخصية الاستباقية غالبا ما تمنح القصة حيوية أكبر.[219]

ومن الأمثلة المشهورة عن الأبطال الرئيسيين في الأفلام العالمية، يحمل "**فرودو**" في **The Lord of the Rings** عبئ تدمير الخاتم لإنقاذ العالم. وفي **The Matrix**يتجلى "**نيو**" كبطل منقذ يكتشف قدراته ليحرر البشر من سيطرة الآلات. في حين يمثّل "**جاك**" في **Titanic** روح الحرية والحب رغم المأساة. كل هؤلاء الأبطال يشتركون في سمة أساسية: أنهم يضحّون من أجل الآخرين ويمنحون القصة معناها الإنساني العميق.

---

[218] -ينظر: سليمة شيقر، مرجع سبق ذكره، ص-ص، 30-31.

[219] **-www.openscreenplay.com** .بطل الرواية. تاريخ الاطلاع: 27.05.2025، على الساعة: 03:30، على الرابط:

ومن بين أكثر الأبطال شهرة عالميا نجد: **سوبر مان، سبايدر مان** و**آيرون مان** من عالم الأبطال الخارقين، حيث يمثّلون رموزا للشجاعة وحماية الضعفاء. كما يبرز "**إنديانا جونز**" كمغامر يسعى خلف الاكتشافات الخطيرة. كما نجد "**روكي**" كرمز للإصرار والتحدي، و"**رومبو**" كبطل محارب يواجه الظلم والاضطهاد. وفي أفلام الأنيميشن يظهر "**شراك Shrek**" كبطل غير تقليدي، و"**إلسا**" من "**Frozen**" كأيقونة عالمية للقوة الداخلية والتحرر.

ب.البطل المضاد:

هو شخصية محورية تجسّد نقيض البطل الرئيسي، وتلعب دورا حاسما في تصعيد الصراع ودفع سير الأحداث، ويضيف وجوده توازنا بين قوى الخير والشر، مما يثري البنية الدرامية ويعمّق فهم المشاهد لتوترات القصة وأبعادها المتقابلة. [220]

ومن أمثلته في السينما العالمية هناك: **الجوكر Joker** في **The Dark Knight** الذي يمثّل الفوضى مقابل عدالة "**باتمان**". و"**دارث فادر Darth Vader**" في "**Star Wars**" وهو رمز الظلام والاستبداد. و"**سكار Scar**" في "**The Lion King**" الذي يجسّد الغدر والطمع مقابل براءة وشجاعة "**سيمبا**". وهكذا يصبح البطل المضاد مرآة تظهر قيمة البطل وتوضح طبيعة الصراع الدرامي.

بالتالي، فإن البطل في العمل السينمائي، يشكّل الركيزة الأساسية التي تتمحور حولها الوقائع الدرامية، فهو المعبّر عن جوهر الصراع والمحرّك لمسار السرد.

ت.الشخصيات الثانوية:

تلعب الشخصيات الثانوية دورا مهما في بناء السيناريو، حيث تسند إلى جانب البطل أو خصمه بحسب تطور الأحداث الدرامية، ومن خلال تفاعلها مع الشخصيات الرئيسية تساهم في تعميق الصراع وتثبيت الحبكة، مما يضفي على القصة تماسكا وثراء دراميا. [221]

نلاحظ إذن أن وجود البطل المضاد يعكس توازنا دراميا ضروريا، يبرز الصراع ويكشف أبعاد البطل الرئيسي، فيما تضيف الشخصيات الثانوية، عمقا للسرد من خلال تفاعلاتها وتنوع أدوارها، بذلك تتكامل العناصر لتمنح القصة واقعية درامية تغني تجربة المشاهدة وتعزّز التماهي.

---

[220] –ينظر: عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص 72.

[221] –سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 583.

مثلا في "**هاري بوتر**" نجد "**هيرميون**" و"**رون**" وهما شخصيتان ثانويتان لكنهما أساسيتان في نجاح البطل. وفي **The Lord of the Rings** يبرز "**سام**" صديق "**فرودو**" الوفي الذي يمدّه بالقوة. أما في "**The Lion King**" فنجد "**تيمون** و**بومبا**" اللذين يقدمان الدعم والكوميديا في آن واحد، وفي سلسلة **Batman** تشكّل شخصية "**ألفريد**" الخادم الوفي ركيزة إنسانية وأخلاقية للبطل.

3.3. تطور مفهوم البطل في السياق السردي:

شهد مفهوم البطل عبر التاريخ تحولات جذرية، فقد كانت الشعوب القديمة تصوّره ككائن خارق، فنسجت حوله الأساطير والملاحم التي تميّز قوته وجبروته، غير أن هذا التصور تغيّر مع بزوغ عصر النهضة، حيث بدأت النظرة إلى الفرد تتبدّل بفعل التحولات الاجتماعية والاقتصادية، فابتعد الأدب تدريجيا عن البطل الأسطوري ليقدم بديلا أكثر واقعية وإنسانية.

لم يعد البطل ذلك النموذج المتعالي، بل أصبح إنسانا عاديا يعيش صراعات داخلية وخارجية نابعة من تفاعله مع محيطه الاجتماعي والثقافي، خاصة ضمن الطبقات المهمّشة، وقد ساهم هذا التحول في ولادة ما يعرف بـ **البطل المضاد Anti-Hero**، وهي شخصية تفتقد الصفات البطولية التقليدية لكنها تناضل من أجل التغيير، معبّرة عن واقع الإنسان الحديث وهمومه اليومية.

وفي هذا السياق، لم تعد دراسة البطل في الأدب مجرد تحليل لشخصية مركزية، بل أصبحت مقاربة اجتماعية وثقافية، إذ ينظر إلى البطل بوصفه نتاجا لبنية مجتمعية وفكرية معينة، وتجسيدا لقيم وتناقضات يشارك فيها الجمهور لا بوصفه شخصية خارقة معزولة.[222]

وانطلاقا من هذا التحول، يعدّ البطل في السياق السردي محور الحكاية، وأداة تعبير عن التوترات النفسية والاجتماعية التي يجسّدها النص. ففي الروايات الكلاسيكية، غالبا ما يظهر البطل كشخصية من العامة أو البورجوازية، وتصعد اجتماعيا حتى تلامس حدود الأسطورة كما نرى في شخصيتي: "**هاملت Hamlet** و**دون كيشوت Don Quichotte**". أما في الرواية الحديثة، فقد تراجع البطل الأسطوري لصالح شخصية واقعية، مأزومة، قلقة، تواجه العالم من زاويتها الداخلية، حاملة معها ملامح الانكسار والضياع. ويفرّق النقاد بين البطل والنموذج المثالي، فالبطل يتميز بالوعي والتحول، في حين يبقى النموذج ثابتا وأخلاقيا. وقد تنوعت صور البطل بين الملحمي الذي يمثّل شخصية مثالية خارقة، تجسّد القيم العليا

---

[222] –سهام مصطفاوي، **شخصية البطل الثوري في المجموعة القصصية "نفوس ثائرة" للقاص "عبد الله ركيبي"**، مجلة المفكر، المجلد 1، العدد 2، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2017، ص–ص، 12–16.

وتلعب دورا محوريا في التاريخ السياسي والروحي والخرافي الذي يتجسد في شخصيات غير بشرية كالحيوان أو الجماد، يتصرف بعقل ومشاعر إنسانية كما في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة.

والواقعي الذي يمثّل فئة اجتماعية أو حالة نفسية ويظهر غالبا كضحية للظلم الاجتماعي، وفقا لتطور السياقات الثقافية والاجتماعية.

ففي الرواية العربية، اتجه السرد إلى تقديم أبطال من البيئة الشعبية تعكس هموم الناس، بينما قدمت الرواية الجزائرية خاصة بعد الاستعمار، نماذج من أبطال يعيشون صراع الهوية والانتماء كما في شخصية "**اللاز**" عند "**الطاهر وطار**".[223]

بهذا، فقد أصبح البطل مرآة لتحولات المجتمع العربي لا رمزا مطلقا، بل شخصية مركبة تعيش الصراع وتعبّر عن وعي جماعي متجدد، بالإضافة إلى أن البطل في السرد يعكس تطور وعي الإنسان وتحولات المجتمع، منتقلا من البطولة الخارقة إلى تمثيل الصراع النفسي والاجتماعي، وهو لم يعد نموذجا مثاليا بل صورة مركبة تعبّر عن الواقع والهوية والتغيرات الثقافية.

4.3. دور البطل في البناء الدرامي لقصة الفيلم:

تطور مفهوم البطل عبر العصور، منتقلا من الكائنات الأسطورية المرتبطة بالآلهة، إلى شخصيات واقعية تعبّر عن قيم المجتمع وتحولاته.

في الحضارات القديمة كبلاد الرافدين، مصر، الهند والصين، كان البطل مرتبطا بالآلهة أو أنصاف الآلهة، ويمثّل الشجاعة والحكمة والخلود، كما في "**جلجامش**"، "**هوانغ دي**"، "**أرجونا**" و"**رمسيس الثاني**".

وفي اليونان، ظهرت نماذج مثل: "**هرقل وأوديسيوس**" جمعت بين القوة والذكاء وأبرزت صراع البطل مع الذات والواقع.

ومع العصور الوسطى، أعيد تشكيل صورة البطل لتنسجم مع القيم الدينية والاجتماعية. وبرز "**الفارس النبيل**" في أوربا مثل (**الملك آرثر، روبن هود، جان دارك**)، وفي العالم الإسلامي برزت شخصيات مثل: **خالد بن الوليد، الحسين بن علي، صلاح الدين الأيوبي، قطز**...التي جمعت بين البطولة الدينية والعسكرية.

وفي آسيا، جسّد "**الساموراي**" في اليابان قيم الشرف والانضباط، بينما كان المثقفون والمسؤولون في الصين أبطالا للفضيلة والخدمة العامة خلال عصر "**سونغ**".

---

[223] –سعيد مقيديش، مرجع سبق ذكره.

ومع "**عصر النهضة**" تغيّرت صورة البطل نحو الإنسان الكامل، مثل: "**ليوناردو دا فينشي**" و"**مايكل أنجلو**" الذين جمعوا بين الفن والعلم والإبداع. وساهم ظهور العبقرية الفردية في تقديم فنانين مثل: "**شيكسبير**" و"**رامبرانت Rembrandt**" كأبطال ثقافيين كشفوا عن تعقيدات النفس البشرية. وفي **عصر التنوير**، برز العلماء والفلاسفة كأبطال مثل: "**نيوتن Isaac Newton**"، "**فولتير Voltaire**" و"**روسو Jean Jacques Rousseau**"، حيث أصبحت العقلانية والتفكير النقدي أساسا للبطولة.

أما في العصر الحديث، أي من القرن **18** إلى منتصف القرن **20**، فقد تأثرت البطولة بالثورات والتحولات السياسية، فظهر "**البطل الثوري**" مثل: **تشي غيفارا**"، "**جورج واشنطن**"، "**سيمون بوليفار Simon Bolivar**" و"**ماكسيمليان روبيسبيير Maximilien Robespierre** ".

كما برز البطل القومي مع تصاعد النزعة الوطنية، مثل: **جوزيبي غاريبالدي Giuseppe Garibaldi**" في إيطاليا، و"**جمال عبد الناصر**" في العالم العربي.

وفي ذات السياق، ظهرت البطولة الاجتماعية كما أوضح "**هاورد زين**" من خلال شخصيات مثل: "**فريديريك دوغلاس Frederick Douglass**"و"**سوزان برونل أنتونيSusan Brownell Anthony** " الذين ناضلوا من أجل العدالة وحقوق المهمّشين.

ومع تقدم التكنلوجيا، أصبح العلماء والمخترعون رموزا للبطولة مثل: "**توماس إديسون، ماري كوري Marie Curie**" و"**آينشتاين**" حيث غيّروا رؤيتنا للعالم.

وفي ظل الحروب والأزمات، تحولت البطولة من الفرد إلى الجهد الجماعي، كما في رمز "**الجندي المجهول**"، وقيادات مثل: "**نيلسون مانديلا Nelson Mandela**" التي عبّرت عن نضال جماعي منظم.

وشهد عصر ما بعد الحداثة تحولا جذريا في صورة البطل، حيث لم يعد البطل مثاليا بل أصبح معقّدا، رماديا ومتعدد الأبعاد مثل: **توني سوبرانو Tony Soprano**، **سعيد مهران وجيمس بوند James Bond**" يعكسون صراعات داخلية وتحديات أخلاقية وتحولات في الهوية. كما ساهم الإعلام الرقمي في إنتاج أبطال جدد مثل: المؤثرين ونشطاء الأنترنيت، الذين يؤثرون في مجتمعاتهم الافتراضية، ويقودون حملات تغيير اجتماعي.

وقد أعادت فترة ما بعد الحداثة أيضا الاعتبار للفئات المهمّشة والمنسية كما في "**بلاك بانتر Black Panther**" وثنائية الخير والشر، وأبطال مثل: "**جاك سبارو Jack Sparrow**" و"**جون سنو Jon Snow**، الذين يتميزون بالتردد والشك والاعتراف بالأخطاء. بهذا، فقد تحولت صورة البطل عبر الزمن من رمز

خارق يمثّل المثل العليا إلى إنسان معقّد يعكس تناقضات الواقع وتساؤلات العصر. ففي عالم تتزايد فيه الأزمات، أصبح البطل مرآة لمجتمع يبحث عن معنى في ظل التغير المستمر، ومثالا حيّا لصراع الإنسان مع ذاته ومع محيطه.[224]

إن البطل إذن هو من يقف في قلب كل فيلم روائي ناجح، لأنه يمثّل الشخصية التي يتماهى معها الجمهور ويعيش رحلتها، هذا الارتباط لا يحدث صدفة، بل هو نتاج تناغم عناصر متعددة:

1. نص سينمائي محكم يرسم شخصية إنسانية واقعية.
2. إخراج يوظف زوايا الكاميرا وتكوين المشهد لتعزيز القرب من البطل.
3. تصوير يعكس حالته النفسية.
4. موسيقى وإضاءة وتصميم فني يرسّخ أجواءه.
5. أداء تمثيلي صادق ينقل مشاعره بوضوح.
6. مساهمة المونتاج في ضبط الإيقاع العاطفي وإبراز التحولات الدرامية.

وعبر هذا التكامل تتحول شخصية البطل إلى مرآة إنسانية نابضة، تجعل المشاهد يعيش التجربة وكأنها واقعه، وهو ما يمنح السينما قوتها الباقية في الذاكرة.[225]

بالتالي، فإن بطل الرواية أو الشخصية الرئيسية **Protagonist** هو المحور الأساسي في أي عمل أدبي أو سينمائي، إذ يكون مركز الاهتمام في السرد من خلال الصراع الذي يخوضه ضد الغريم أو الخصم **Antagonist**، ويتخذ البطل القرارات الحاسمة ويتحمل نتائجها، كما يؤثر على مسار باقي الشخصيات التي تستمد وجودها ودورها من علاقتها به. ويمكن تشبيهه بالشمس التي تدور حولها الكواكب، في منظومة تمثل الشخصيات الأخرى. ويستخدم مصطلح "**بطل الرواية**" في الأدب، المسرح، السينما والتلفزيون، وقد يعرف أيضا بـ "**الشخصية المحورية**". أما الغريم، فدوره خلق العقبات وتأجيج الصراع لاختبار قدرات البطل وكشف نقاط قوته وضعفه.

---

[224] – سلوى دبوق، **رحلة البطولة: كيف تغيّرت صورة البطل عبر الزمن؟** نشر في: 22.10.2024، لوحظ بتاريخ: 15.12.2024 على الساعة: 17:45، على الرابط: **www.alrai3.com.**

[225] - حمزة الخطيب، **دور عناصر السينما في خلق التعاطف مع البطل في الأفلام الروائية**، تاريخ الاطلاع: 09.08.2025، على الرابط: **www.shoman.org**

وتعود جذور مفهوم البطل إلى المسرح الإغريقي، حين قدّم "**ثيسبيس Thespis**" * شخصية تتحاور مع الجوقة عام **536** ق.م، ثم أضاف "**أسخيلوس Aeschylus**" شخصية ثانية، وتبعه "**سوفوكليس Sophocle**" بإضافة شخصية ثالثة، ما أتاح تطور الحوار الدرامي، مثل "**روميو**" في مسرحية "**روميو وجولييت**" حيث يمثّل "**تيبالت Tybalt**" الغريم أو البطل المضاد، و"**هاملت**" في مسرحية "**هاملت**" يمثّل فيها "**كلوديوس**" الغريم وهو عم "هاملت" وقاتل أبيه. وأحيانا يظهر ما يعرف بـ "**بطل الرواية الوهمي**" الذي يبدو في البداية الشخصية المحورية، لكنه يختفي أو يموت أثناء السرد، كما في فيلم "**سايكو Psycho**" سنة **1960** لـ "**ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock**".[226].

يعدّ إذن البطل محور القصة، فهو الشخصية التي تدور حولها الأحداث وتروى غالبا من وجهة نظره، كما في سيرة "**عمر المختار**" في فيلم "**أسد الصحراء**" سنة **1981**، الذي نتابع من خلاله مسيرة النضال ضد الاستعمار.

وغالبا ما يكون البطل الأكثر تغيّرا بين الشخصيات إذ يمتلك نقصا أو عيبا يتطور مع الأحداث، كما في شخصية "**أحمد**" في فيلم "**الأرض**" للمخرج "**يوسف شاهين**" الذي يتحول من شخص عادي إلى مناضل. أو "**مايكل كورليوني Michael Corleone**" في فيلم "**العرّاب**" الذي يتغيّر من شاب مسالم إلى زعيم مافيا قوي.

كما يتميز البطل بامتلاكه هدفا واضحا يسعى لتحقيقه، مثل "**شمس**" في "**الكيت كات**" التي تحلم بالمغادرة رغم المعوقات، أو "**روكي بالبوا**" الذي يسعى للفوز لتحقيق ذاته.

ويعمل البطل أيضا كمؤشر عاطفي يعكس المشاعر التي يريد صنّاع الفيلم إيصالها، كما في "**يحي**" من فيلم "**عمارة يعقوبيان**" الذي يجسّد الإحباط والأمل، أو شخصية "**ويل هانتنغ**" في فيلم " **Good Will Hunting**" الذي يعكس صراع الموهبة والقيود النفسية.

وفي ذروة الأحداث، يواجه البطل خصمه مواجهة مباشرة، سواء جسديّا أو نفسيا، كما فعل "**علي**" في فيلم "**المومياء**" لـ "**شادي عبد السلام**" في مواجهة سلطة التقاليد.

---

* **ثيسبيس**، ممثل وكاتب إغريقي عاش في القرن 6 قبل الميلاد، يعدّ **رائد المسرح المأساوي** بإدخاله الحوار بين الممثل والجوقة واستخدام الأقنعة في التمثيل.

226 -ar.wikipedia.org, psycho (novel) .10.08.2025 .14:36 .26.12.2023 تاريخ الاطلاع:

من هذا المنطلق، ولتطوير بطل الرواية، من المهم تحديد الشخصية التي تمثّل محور القصة أو الحبكة، والتي تدور حولها الأحداث ويهم الجمهور متابعتها. كما ينبغي التعرف على الشخصية التي ستشهد أكبر تحول خلال السرد، وتوضيح طبيعة هذا التغيير.

ومن العناصر الأساسية أيضا تحديد الهدف الذي يسعى البطل إلى تحقيقه طوال القصة، واستخدامه كأداة لخلق تجربة عاطفية متوافقة من نوع العمل وأسلوب الترفيه المراد تقديمه.

كما أن البطل عليه أن يواجه الخصم في لحظة حاسمة تحدد مصيره، مع مراعاة أن يكون نشطا وفاعلا في أحداث القصة، يتخذ القرارات ويؤثر في مجرى الأحداث بدل الاكتفاء بردود الأفعال. [227]

ويمكن تعريف **البناء الدرامي** بأنه تسلسل خطي للأحداث المترابطة، يقود في النهاية إلى حل درامي. أما طريقة توظيف هذه العناصر البنيوية فهي التي تحدد شكل الفيلم. فعلي سبي المثال، فيلم "**آني هول ANNIE HALL**" الذي يروى بأسلوب الاسترجاع الزمني "**Flashback**" ومع ذلك يحتفظ ببداية ووسط ونهاية واضحة. وينطبق الأمر ذاته على أفلام "**العام الماضي في مارينباد L'année dernière à Marienbad**" و"**المواطن كين Citizen Kane**"، " و"**هيروشيما حبيبتي Hiroshima Mon Amour**" و"**كوبوي منتصف الليل Midnight Cowboy**".[228]

أ. مفهوم المأساة عند "أرسطو":

يرى "**أرسطو**" أن المأساة ليست مجرد نظام شعري أو التزام بالوزن، بل هي شكل فني متميز يقوم على محاكاة فعل جاد وكامل وعظيم، بلغة رفيعة مزخرفة بكل أنواع الزخارف على أجزاء العمل المختلفة. وتعرض أحداث المأساة بالفعل المباشر أمام الجمهور، لا بالسرد، بهدف إثارة مشاعر الشفقة والخوف وصولا إلى التطهير النفسي "**الكاثارسيس Catharsis**"*، ويشترط "**أرسطو**" أن تكون المأساة مترابطة البناء ذات بداية ووسط ونهاية منسجمة، خالية من الزوائد، وبحجم ومدة ملائمين يحافظان على انتباه المشاهد، مع توظيف لغة شعرية سامية بالإيقاع واللحن والصور المجازية لتقديم صورة مكثفة ومعززة للجانب الجاد من الحياة.

---

[227] - **www.openscreenplay.com**:على الرابط، 03:30، على الساعة: 27.05.2025. تاريخ الاطلاع: **بطل الرواية**.

[228] –سيد فيلد، مرجع سبق ذكره، ص 26.

* **الكاثارسيس** هو تطهير المشاهد من مشاعر الخوف والشفقة عبر التجربة المأساوية على المسرح.

ب.العناصر الستة للمأساة:

قسّم "**أرسطو**" **المأساة**" إلى ستة عناصر رئيسية مرتبة حسب الأهمية:

1. **الحبكة**: أي ترتيب الأحداث وبنائها، وهي العنصر الأهم في المأساة.
2. **الشخصية**: تمثل دوافع الشخصيات وتصرفاتها، وعلى رأسها البطل المأساوي.
3. **الفكر**: أي ما تفكر به الشخصيات أو تعتقده، ويظهر في خطاباتها وحواراتها.
4. **الأسلوب**: أي اللغة الفنية التي تعبّر عن الأفكار والمشاعر.
5. **اللحن**: الأغاني والموسيقى التي تزيّن العمل المسرحي.
6. **المشهد**: أي الجانب البصري للعرض المسرحي.

ت.البطل المأساوي:

يرى "**أرسطو**" أن البطل المأساوي المثالي هو شخصية ذات مكانة رفيعة وشأن عظيم، صالحة في جوهرها لكنها ليست مثالية تماما ولا شريرة بالكامل، بحيث تأتي مأساتها نتيجة خطأ بشري أو عيب مأساوي "**هامارتيا Hamartia**"* كجهل أو خطأ في التقدير أو التهور والغطرسة "**Hybris**"* لا بسبب فساد أخلاقي أو شر متعمد. وقد رفض "**أرسطو**" تصوير رجل فاضل تماما ينتهي به الحال إلى سوء الحظ لأن ذلك يثير النفور لا الشفقة. كما رفض تصوير رجل شرير ينتهي بخير لأنه غير مؤثر وغير أخلاقي، أو رجل شرير ينتهي بشرّ لأنه قد يكون أخلاقيا لكنه لا يثير التأثر. أما النموذج الأمثل للمأساة، فهة رجل صالح إلى حد ما، مشهور ومزدهر، يسقط من عليائه نتيجة خطأ في الحكم، مما يثير في الجمهور مشاعر الشفقة والخوف ويقودهم إلى عملية التطهير النفسي "**الكاثارسيس**".[229]

5.3. أسس بناء القصة وتفكيك الخطاب السردي:

يعتمد بناء قصة مؤثرة على وجود بطل مركزي يتمتع بسمات جاذبة ومعقدة، تجمع بين القوة والضعف، وتثير التماهي لدى المتلقي من خلال صراعاته الداخلية وهدفه الواضح الذي يسعى لتحقيقه رغم التحديات المتصاعدة، يقابله خصم قوي يشكّل تهديدا فعليا، بينما تسهم الشخصيات الثانوية مثل: الأصدقاء أو المرشدين، في تعميق السرد وتوسيع أبعاده العاطفية والدلالية.

---

* **الهامارتيا**: هي الخطأ أو العيب الإنساني غير المتعمد الذي يقود البطل المأساوي إلى سقوطه المأساوي.

* **Hybris**: تعني الغطرسة أو الكبرياء المفرط الذي يدفع البطل لتحدي القوانين الإلهية أو الأخلاقية، مما يؤدي غالبًا إلى هلاكه المأساوي.

229– ديليب باراد، **شعر أرسطو**، نشر في: 22.08.2023. 07:50، لوحظ بتاريخ: 17.12.2023، على الرابط: **www.wikieducator.org**.

ويكمن نجاح العمل القصصي، في تحقيق توازن سردي بين بطل متكامل وصراع فعّال وشخصيات داعمة تغني الحدث وتضفي عليه حيوية.[230]

وفي هذا الإطار، تندرج السرديات كواحدة من أهم الحقول النقدية المعاصرة التي ظهرت في سياق تراكمي من المعارف والعلوم الإنسانية، لتشكّل امتدادا لمفهوم الشعرية كما طرحه "**تزفيتان تودوروف**" سنة **1969**، ضمن ما سمّاه "**علم الحكي La science du récit**"، وتسعى السرديات إلى الكشف عن البنى العميقة والقوانين التي تنظم الخطاب الروائي، من خلال تحليل أنساقه البنيوية والدلالية.

ويفهم "السرد **narration**" على أنه عملية تحويل الحدث من واقعه المعيش إلى تمثيل لغوي داخل النص، وهو فعل مركزي في الحكاية يتجلى عبر أنماط تعبير متعددة: من الأسطورة والخرافة إلى الدراما والسينما، ويتكون من ثلاثة عناصر رئيسية:

1. **الراوي** (مرسل الخطاب).
2. **المروي** (الحدث).
3. **المروي له** (المتلقي).

وهي تعمل ضمن نسق تواصلي تنتقل فيه الرسالة السردية من خلال وسيط لغوي، ما يمنح النص بعدا بنيويا خاصا يسهم في تشكيل العلاقة بين السارد والشخصيات، ويعزّز من فاعلية البناء الحكائي.[231]

كما تقوم البنية السردية في العمل السينمائي على تنظيم الزمن الحكائي وفق ما حدّده "**جيرار جينيت**" سنة **1972** في كتابه "**Le discours du récit**"، من حيث الترتيب، التواتر، والمدة، حيث يعاد تشكيل زمن القصة عبر تقنيات مثل: "**الاسترجاع Flashback**" و"**الاستباق Préfigurant**"، مما يساهم في بناء التشويق وتعميق تطور البطل والثيمات. كما تتحدد زاوية التلقي من خلال "**البؤرة السردية Focalisation**" التي قد تكون داخلية أو خارجية أو صفرية، وفقا لدرجة اقتراب الراوي من وعي الشخصيات أو ابتعاده عنه، وهو ما يوجه التأثير العاطفي والمعرفي على الجمهور.[232]

وفي مؤلفه الشهير "**S/Z**" قدّم "**رولان بارث**" تحليلا دقيقا لقصة "**سارازين Sarrasine**" للكاتب الفرنسي "**Honoré de Balzac**" وهي قصة لا تتجاوز عشرين صفحة، لكن "بارث" أفرد لها كتابا يزيد عن مائتي صفحة، حيث قام بتفكيك النص إلى **561** وحدة قرائية، وفسّرها من خلال خمسة شفرات

---

230 –فرانك هارو، **مرجع سبق ذكره**، ص.ص، 104- 105.

231 –زهيرة بنيني، مرجع سبق ذكره، ص 233.

232 -fr.wikipedia.prg, Gerard Genette, der modification : 15.07.2025, consulté le : 06.08.2025.

أساسية تتشابك لتشكّل القصة: الشفرة التأويلية، الشفرة الثقافية، شفرات الأحداث، الشفرة الدلالية، والشفرة الرمزية. وقد اختار "**بارث**" هذه القصة لقصرها وثرائها بالمعاني، مما أتاح له تطبيق مفهومه عن تعددية الدلالة، واستكشاف إمكاناتها التأويلية التي وفّرت له متعة معرفية وجمالية في التحليل.[233]

بعض هذه الشفرات (**التأويلية والسردية**) تعمل على مستوى تسلسل الأحداث الداخلي، فيما تضيف الشفرات الأخرى (**الدلالية، الرمزية والثقافية**) عمقا إيحائيا ومعنويا للنص. وشبّه "**بارث**" ترتيب هذه الشفرات في السرد بتناغم النغمات في لحن موسيقي، حيث يسهم كل عنصر في بناء الكل السردي، وندرجها فيما يلي:

1. **الشفرة التأويلية Code herméneutique**: تقوم على إخفاء معلومات محورية لخلق الغموض والتشويق، عبر "**الفخاخ**" و"**الإجابات الجزئية**" التي تدفع المتلقي لطرح الأسئلة والبحث عن الحل، تعرف أيضا بـــ "**رموز الألغاز**"، وتكثر في قصص الغموض والرعب مثل فيلم **Scream** سنة **1996**، حيث يؤجل الكشف النهائي للحفاظ على الانغماس في القصة.

2. **الشفرة السردية Code Proaïrétique***:

تتمثّل في الأحداث التي تدفع الحبكة للأمام وتولّد توقّعات لدى الجمهور حول ما سيحدث لاحقا، مثل مشاهد المطاردة في أفلام الأكشن أو المواجهات النهائية بين البطل والخصم، كما في المعركة في فيلم **Captain America– Civil War** سنة **2016**، التي شدّت الجمهور لمعرفة أي بطل سينتصر.

3. **الشفرة الدلالية Code Sémantique**:

تتعلق بالعلامات التي تحمل دلالات تتجاوز معناها المباشر، وتعمق فهم الشخصيات أو المكان أو الحبكة، مثل بدلة "**جيمس بوند**" التي ترمز إلى الأناقة، أو قصر **واين** الذي يعكس ثراء "**بروس واين**" أو **الرصيف $\mathbf{9/\frac{3}{4}}$** في "**هاري بوتر**" الذي يرمز للانتقال إلى عالم السحر.

4. **الشفرة الرمزية Code Symbolique**: تعتمد على التضاد الثنائي بين العلامات مثل (**حار/بارد، خير/شر**) لإبراز الفروقات البنيوية في النص. مثال ذلك: ألوان **سيوف الليزر** في **Star Wars** التي تميّز "**الجيداي**" (**أزرق/أخضر**) عن "**السيث**" (**أحمر**). كما تتحول بعض العلامات عبر تكرارها

---

[233] –سامية بقاح، (**s/z**) (**س/ز**) **لرولان بارث، قراءة في كتاب، مجلة كلية الآداب واللغات**، المجلد 1، العدد 1، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، 2015، ص 191.

* مصطلح **proaïrétique** في نظرية رولان بارت يُترجم إلى العربية عادةً بـ" الشفرة السردية "أو" الشفرة الإجرائية"، ويُقصد بها سلسلة الأحداث أو الأفعال التي تدفع السرد إلى الأمام، حيث تؤدي كل واقعة إلى واقعة أخرى، وتشكل ترابط الحبكة وتطورها.

من رموز دلالية إلى رموز رمزية مثل: مشهد **غروب الشمس** في " **Star Wars :A new Hope**" سنة **1977** الذي أصبح رمزا رمزيا في "**Skywalker of The Rise** " سنة **2019**.



الشكل رقم 14: نموذج توضّح الرموز الرمزية: استخدام الألوان.

5. الشفرة الثقافية Code Culturel:

ترتكز على المعرفة المشتركة أو الموروث الثقافي الذي يوظّفه النص مثل مشهد -**A Space Odyssey 2001** سنة **1968**، الذي يربط بين استخدام القرد للعظمة كسلاح وبين المركبة الفضائية، في إشارة رمزية لتطور البشرية.

وقد اعتمد "**بارث**" في توضيح شفراته السردية الخمس على رواية "**بالزاك**" القصيرة "**سارازين**" سنة **1830**، حيث يجمع عنوانها وجملتها الأولى كل هذه الشفرات.

حيث اعتبر العنوان شفرة تأويلية لأنه يثير التساؤل، ولا يكشف معناه إلا لاحقا حين يتّضح أنه اسم نحّات.

في الجملة الافتتاحية: "**كنت غارقا في أحد أحلام اليقظة تلك التي تسيطر على أكثر الرجال سطحية، وسط أكثر الحفلات صخبا**"، تمثّل عبارة "**كنت غارقا**" شفرة سردية، و"**حفلة صاخبة**" شفرة دلالية، لما تحمله من إيحاء بالثراء والرقي، أما المقارنة بـ "**أكثر الرجال سطحية**" فهي شفرة ثقافية ترتبط بخبرتنا الاجتماعية. ويظهر البعد الرمزي في التناقض بين أحلام الفرد الصامتة وصخب الجماعة مجسّدا صراع الهوية الفردية والجماعية.[234]

[234] **رموز السرد الخمسة لرولان بارث**، تاريخ الاطلاع: 09.08.2025. : media-studies.com-

6.3. نماذج لوظائف الشخصيات في الخطابات السردية:

1.6.3. رحلة البطل في ضوء نظرية "جوزيف كامبل Joseph Campbell *":

1. مراحل الرحلة:

تعتبر نظرية "**رحلة البطل**" لـ "**جوزيف كامبل**" من أهم نماذج التحليل السردي في الأدب والسينما، حيث تظهر كيف أن البنية السردية للبطل، تمرّ بمراحل واضحة، وفي كتابه "**البطل ذو الألف وجه**" سنة **1949**، صاغ "**جوزيف كامبل**" مفهوم رحلة البطل، موضحا أن معظم الحكايات في مختلف الثقافات، تتبع نمطا سرديا مشتركا، ينبثق من العقل الجمعي، حيث تتكرر القصة ذاتها بصور متعددة، وتتلخص مراحل الرحلة فيما يلي:

1. **العالم الاعتيادي:** ينطلق البطل من بيئة مألوفة تمثّل نقطة البداية مثل: في قصة "**الأسد الملك**" يعيش "**سيمبا**" مرحلة طفولة مرحة في مملكة والده.
2. **المغادرة:** يتلقى نداء المغامرة ويتردد بداية قبل أن يشرع في الرحلة بمساعدة مرشد أو محفّز.
3. **التحدي والمواجهة:** يواجه اختبارات وصراعات تكشف أعماقه، وقد يمرّ بلحظة فاصلة تمثل "**الموت الرمزي**" مثل: "**بطن الحوت**" أي دخول البطل في عمق التحدي فالأمر يشبه الدخول إلى بطن الحوت من شدّة ظلمة وغموض الأزمة التي يمرّ بها البطل.
4. **العودة:** يعود إلى عالمه القديم وقد تغيّر داخليا، حاملا معه خبرة أو حكمة يقدّمها للآخرين.

2. أبعاد النظرية:

إذن تمثل نظرية رحلة البطل لـ "**جوزيف كامبل**" إطارا سرديا عالميا، يركّز على التحول الداخلي للبطل عبر مراحل نفسية متعددة، تنسجم مع تجربة الإنسان، حيث تبدأ الرحلة بصراع بين الرغبة والحاجة، مرورا بتجارب مؤلمة بمثابة الموت الرمزي داخل بطن الحوت، وتنتهي بتوازن جديد داخلي.
لكن لا يشترط أن تلتزم جميع القصص بكل المراحل، فالذات هي المفتاح، فأحيانا نجد البطل الحقيقي في شخصية ثانوية تكشف عمقا أكبر، وهو ما نراه واضحا في أفلام مثل: **The Matrix**، كما تعبر

*** جوزيف كامبل: ميثولوجي أمريكي، عُرف بأعماله في الأساطير المقارنة، مشروعه الفكري على وحدة التجربة الإنسانية عبر رمزية "البطل ذو الألف وجه."**

قصص العزلة التي يعيشها الكاتب عن فكرة العقل الجمعي المشترك بين الناس، رغن الاختلافات الفردية.[235]

وباختصار، فإن رحلة البطل تصوغ الطريقة التي تحاكي بها الأعمال الدرامية الصراع الإنساني، فتتيح للمتلقي فرص التماهي النفسي والتفاعل، مما يجعلها أداة سردية فعّالة في السينما الحديثة.

2.6.3. وظائف الشخصية في البناء الروائي في ضوء منهج "فلاديمير بروب" *:

لقد كانت الشخصية قديما مجرد اسم بلا أبعاد نفسية، أما في الأدب الحديث، فأصبحت متداخلة مع الأحداث، تعكس مزاجها وحالتها النفسية، مما أضفى عليها عمقا وواقعية، ويلاحظ في بعض الروايات، خاصة ذات الطابع الاعترافي، خلط بين الكاتب والشخصية، وهو أمر مردّع غالبا إلى قراءة سطحية تؤول النص بعيدا عن مقاصده الفنية.

وقد سعت دراسات عديدة لتصنيف الشخصيات ووظائفها ومن أبرزها نموذج "**فلاديمير بروب**" في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية الخرافية**"، حيث حدّد **31** وظيفة ثابتة للشخصيات، تبنى عليها كل القصص، رغم اختلاف الأسماء والصفات، مؤكدا أن جوهر القصة يكمن في بنائها الداخلي لا في مظهرها الخارجي، والوظائف هي:

1. **الغياب**: تبدأ القصة بغياب شخصية رئيسية، مما يفتح المجال لحدوث المغامرة.
2. **التحذير**: يقدم تنبيه بخطر محتمل غالبا يهمل ويؤدي إلى نتائج كارثية.
3. **المخالفة**: عندما يتجاهل التحذير أو يعصي أمرا، مما يتيح للشرير الظهور.
4. **الاستطلاع**: إذ يحاول الشرير جمع معلومات من الضحية، غالبا بنجاح وبطرق خادعة.
5. **الحصول**: ونتيجة للاستطلاع فإن الشرير يحصل على معلومات عن ضحيته.
6. **الخداع**: يتنكّر الشرير بصفة خيّرة لخداع الضحية والسيطرة عليها.
7. **الاستسلام**: الضحية تنخدع وتساعد العدو دون قصد، فتتبع أوامره وتنفّذ خططه.
8. **الشر**: الشرير يسبب أذى يطلق شرارة أحداث القصة.
9. **الفقدان**: ضياع شيء يدفع الشخصية للبحث عنه ويحرك القصة.

---

[235]– حسام وليد، **نظرية "رحلة البطل" ...الهيكل القصصي الواحد**، نشر في: 23.04.2017. 04:25، لوحظ بتاريخ: 16.07.2024، على الرابط: **www.elcinema.com**.

* **فلاديمير بروب** باحث روسي في الفلكلور ينتمي إلى المدرسة البنيوية، اشتهر بتحليله لبنية الحكايات الشعبية بتفكيكها إلى وحدات سردية ثابتة.

10.**التوسط أو الحادثة الموصلة:** هي اللحظة التي يتم تكليف شخصية ما بمهمة، فتتحول الشخصية من حالة سلبية أو محايدة إلى فعل ومبادرة.

11.**بداية الفعل الضاد:** اتخاذ البطل لقرار مضاد هو بداية رحلته.

12.**المغادرة:** يرحل البطل لمغامرة جديدة، ويقابل شخصيات مانحة تقدم له أدوات سحرية.

13.**الوظيفة الأولى للمانح:** المانح يختبر البطل بطرق متعددة تؤدي لتحوله وحل أزمته.

14.**ردة فعل البطل:** يتفاعل البطل مع المانح، وتحدد أفعاله النجاح أو الفشل.

15.**الحصول على الوسيط السحري:** البطل يحصل على أداة سحرية (كمكافأة، شراء، صدفة...الخ).

16.**التحول المكاني بين مملكتين:** التوجيه، أي انتقال البطل بين عالمين ويرمز لتحول في المهمة أو الشخصية.

17.**الصراع:** يواجه البطل الشرير في معركة أو منافسة أو لعبة قد تترك أثرا جسديا عليه.

18.**النصر:** يتغلب البطل على الشرير بالهزيمة أو القتل أو النفي.

19.**إزالة سوء الطالع:** يتجاوز البطل أثر الشر، ويصلح الخلل أو يسدّ النقص السابق.

20.**العودة:** يعود البطل غالبا بشكل خارق أو بطرق غير مألوفة مما يرمز لانتصاره وتغيّره.

21.**المطاردة:** يتعرّض البطل للمطاردة بأشكال متعددة، منها الاتهام أو التحول أو التتبع الخفي.

22.**النجدة أو الإنقاذ:** ينقذ البطل من المطاردة أو الفشل، إما بنفسه أو بمساعدة مفاجئة من آخر.

23.**الوصول دون انكشاف الأمر:** يصل البطل دون أن ينكشف أمره إلى الوطن أو على بلد آخر.

24.**ادعاءات كاذبة:** يزيّف البطل الكاذب حقائق ويدّعي أمورا لا أساس لها.

25.**مهمة صعبة:** يكلّف البطل بمهمة شاقة تعدّ عنصرا مميّزا في الحكاية.

26.**الحل:** تنجز المهمة بنجاح وتظهر حلول مناسبة لكل مشكلة.

27.**التعرّف:** يعرّف البطل بعلامة أو إنجاز أو يكافأ بعد فترة من الغياب.

28.**كشف الادّعاء:** يفضح البطل الكاذب أو الشرير، غالبا نتيجة لمهمة أو عبر تعبير غير مباشر.

29.**الظهور الجديد:** يظهر البطل بهيئة جديدة تعكس تحوّله واكتسابه لقوة أو وعي جديد.

30.**العقاب:** يعاقب الشرير بالعزل أو القتل أو النفي، بما يتناسب مع أفعاله.

31.الزفاف: يختم البطل القصة بالزواج أو الفرح، وهو رمز النهاية السعيدة.[236]

بهذا، يقدّم نموذج "**فلاديمير بروب**" تصوّرا منهجيا لبنية الحكاية الخرافية من خلال **31** وظيفة سردية تتكرر بصرف النظر عن اختلاف الشخصيات أو السياقات الثقافية، ما يجعل القصة أكثر قابلية للتحليل البنيوي.

هذا النموذج يظهر كيف تتحرك الشخصيات داخل إطار سردي منتظم، بحيث لا تعرّف بناءا على أسمائها أو صفاتها، بل على أفعالها ووظائفها في تطور الحبكة، ويبرز "**بروب**" أهمية التحول والتحدي والعودة كبنية أساسية في رحلة البطل، ويعدّ هذا التحليل أداة قوية لفهم كيف تبنى القصص الكلاسيكية من الداخل، ويستخدم حتى اليوم في كتابة السيناريو وتحليل الأدب الشعبي.

3.6.3. تحليل البطل في السرد السينمائي وفق نموذج "ألخيرداس غريماس":

1. البطل في ضوء النظرية البنائية الشكلانية:

لقد أحدثت الشكلانية الروسية نقلة نوعية في تحليل الأدب، إذ حوّلت الاهتمام من المضمون إلى بنية السرد وأسلوبه، معتبرة أن جمالية العمل الأدبي تنبع من تنظيمه الداخلي لا من محاكاته للواقع أو رسالته الأخلاقية.

وقد ركّزت على مفهوم أدبية الأدب بوصفه نتاجا لخصائص لغوية وشكلية تميز النص عن غيره، وفي هذا الإطار، شدّدت مدرسة "**براغ**" بقيادة "**رومان جاكوبسون**"* على أن الشكل اللغوي هو ما يمنح الخطاب أدبيته، وأن التشكيلات الأسلوبية تسهم في تعزيز جماليات النص ودلالاته.

ويعدّ الخطاب الفيلمي نموذجا فنيا معقدا يجمع بين عناصر متعددة كالمؤلف، الممثل، الصوت والصورة والمونتاج، كما قدّم "**فلاديمير بروب**" نموذجا وظيفيا يقوم على ثبات الأفعال داخل السرد، بغض النظر عن الشخصيات، مما مهّد لاحقا لتطورات بنيوية وسيميائية على يد مفكرين مثل: "**رولان بارث**" و"**غريماس**"، مستندين في ذلك إلى اللسانيات البنيوية التي أسسها "**دي سوسور**".[237]

يتبيّن لنا كيف ركّزت الشكلانية الروسية ومدرسة "**براغ**" على بنية النص وأسلوبه كوهر للأدب، معتبرة أن جماليته تنبع من تنظيمه اللغوي الداخلي لا من مضمونه. وقد أسهم هذا النموذج في تطوير نماذج

---

[236] –ينظر: علي محمد علي آل شايع عسيري، **التحليل الوظائفي للشخصية الروائية وفق منهج "فلاديمير بروب"**، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، المجلد 8، العدد 33، جامعة الإسكندرية، مصر، 2017، ص-ص، 1112-1121.

* **رومان ياكوبسون** هو لساني وناقد أدبي روسي، من رواد المدرسة الشكلية، أسهم بشكل بارز في تطوير التحليل البنيوي للغة والشعر في القرن العشرين.

[237] – أرسطو، **فن الشعر**، مرجع سبق ذكره، ص 96.

تحليلية مثل: "**نموذج بروب**"، مما مهّد لظهور السيميائيات والبنيوية الحديثة، ويذهب كل من: "**كلود ليفي شتراوس Claude Lévi- Stauss**" *، و"**غريماس**" إلى أن البنية السردية والسيميائية تشكّل جوهر التفاعل داخل الخطاب، حيث يعدّ البطل العنصر المحرك للفعل السردي، سواء في النصوص المكتوبة كالرواية أو في الخطاب البصري كالفيلم. ففي النص الأدبي، يتجلى البطل من خلال الكلمات، بينما يظهر في السينما كعلامة أيقونية تحمل شحنات رمزية، تتجاوز حضوره كإنسان عادي، بفضل نظام دلالي مشفّر، وتنبع أهمية البطل من كونه فاعلا محوريا يحرك باقي مكونات السرد، في توافق مع التطور الأرسطي الذي يربط بين مصير الإنسان والفعل الذي يصدر عنه.[238]

يتّضح لنا، أن البطل هو القلب النابض للسرد، يجسّد فعله المحوري في النصوص من خلال اللغة، وفي السينما عبر رموز بصرية ذات دلالات تتجاوز الواقع، فوظيفته السردية تعبّر عن تحولات المعنى وتجسّد الصراع بين الذات والعالم، وفق تصور أرسطي يربط الفعل بالمصير.

وتعتمد البنائية السيميائية في تحليل شخصية البطل على منطق ثابت يتجاوز المتغيرات النفسية أو التاريخية، مستندة إلى مفاهيم وظيفية مثل: المرسل، المرسل إليه، المعاون، المضاد، فالبطل يحلل كفاعل داخل بنية سردية منظمة، بوصفه عنصرا وظيفيا محوريا يحرّك الأحداث ضمن نظام دلالي متكامل، سواء من خلال اللغة أو الصورة. ومن الجوانب الأساسية في التحليل البنيوي والسيميائي ما يلي:

أ. **الوظائف المركزية**: وهي نواة السرد التي تشكّل البنية الأساسية للعمل، وتستخدم لتثبيت منطق الحدث، أو توجيه مساره من خلال ظهورها في لحظات حاسمة، [239]وتتكامل وظيفة البطل هنا مع باقي العناصر لتشكيل خطاب متماسك وفق تصور "**ماتز**"، الذي يرى أن الخطاب فضاء تتقاطع فيه رسائل متعددة تنتج المعنى الكلي.

ب. **الوحدات الثانوية التكميلية**: وهي تفاصيل سردية لا ترتبط بشكل مباشر بجوهر الحدث، لكنها تملأ الفجوات بين الأفعال الجوهرية، وتثري السياق سواء بصريا أو لغويا، [240] مثل: لحظة انتقال الكاميرا من رنين الهاتف إلى ردّ البطل.

---

* **شتراوس ريخارد**: موسيقي ألماني بارز، وأحد مؤسسي المدرسة الموسيقية الحديثة، أثار الجدل بين المحافظين ونال إعجاب المناصرين لتجديد الموسيقى.

238 – أرسطو، **فن الشعر**، مرجع سبق ذكره، ص 97.

239 – ينظر: رولان بارت، **النقد البنيوي للقصة القصيرة**، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983، ص426.

240 – ينظر: أندرو دادلي، **نظريات الفيلم الكبرى**، تر: جرجيس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 214.

وباختصار، تشكّل الوظائف المركزية محرك السرد وتحولاته، بينما تسهم الوحدات التكميلية في تعزيز العمق والانسجام دون أن تؤثر جوهريا في تطور الحدث.

2. بنية البطل وفق المفهوم العاملي:

يعدّ تحليل بنية البطل وفق التصور العاملي، أحد أهم مستويات التحليل السيميائي، إذ ينظر إليه كفاعل داخل نظام سردي قائم على ثنائيات وظيفية مثل: **الثبات/الحركة، المساعد/الخصم**...ووفقا لـ "**غريماس**" يتكون هذا النظام من ثلاث علاقات عاملية مترابطة: **مرسل/مرسل إليه، بطل/موضوع، مساعد/معارض**، حيث يفصل بوضوح بين دور البطل بوصفه المحرك الرئيسي للسرد، وبين باقي الشخصيات التي تكمل البنية وتخدم تطورها ضمن الخطاب السردي.

وتبنى شخصية البطل وفق تصور "**غريماس**" ضمن نظام سردي تتفاعل فيه مع قوتين متقابلتين:

1. **المساعد**: الذي يسانده في تحقيق هدفه.
2. **المعارض**: الذي يعترض طريقه.

ويمرّ الفاعل السردي خلال مساره بثلاث مهام رئيسية هي:

أ. **المهمة التأهيلية**: يقنع فيها البطل، الطرف المعني بالمهمة عبر إبرام عقد رمزي، على أن تتوفر لديه الرغبة والقدرة والمعرفة الكافية بالهدف.

ب. **المهمة الأساسية**: يباشر فيها البطل تنفيذ مشروعه، إما بالنجاح والاتحاد مع الموضوع، أو بالفشل والانفصال عنه، كما يظهر في أفلام: تيتانيك والقلب الشجاع.

ت. **المهمة التمجيدية**: يقيّم فيها البطل ويكافأ حسب نتيجة فعله، ما يعكس البعد الرمزي والقيمي للمسار الذي خاضه.[241]

وقد كشف "**فلاديمير بروب**" هذه البنية الثلاثية، واعتبرت مساهمته حجر الأساس في التحليل السيميائي، ليس لدقة تحاليله بل لقدرتها التحفيزية على إنتاج فرضيات جديدة.

لكن "**غريماس**" أعاد النظر في هذا النموذج، مشيرا إلى أن الترتيب الكرونولوجي (**الزمني**) للمهمات ليس منطقيا دائما، إذ يمكن أن توجد شخصيات مؤهلة لا تنجز الفعل، أو أفعال عظيمة لا تحظى بأي اعتراف. لهذا، يقترح قراءة معكوسة:

---

[241] –ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 71.

فالمهمة التمجيدية تفترض وجود مهمة حاسمة، وهذه تفترض مسبقا مهمة تأهيلية، أي أن المنطق السردي يتحرك من النتيجة إلى السبب وليس العكس.

ويؤكد "**جوزيف كورتيس Joseph Courtés**" هذا الطرح، مبنيا نموذجه السردي على مبدأ الافتراض العكسي أيضا، إذ يرى أن التقويم النهائي يفترض وجود علاقة تعاقدية تربط بين المرسل، المرسل إليه، والفاعل، فالجزاء يمنح بناء على التزام مسبق تعاقدت عليه الأطراف، وشرطه وجود تحفيز أولي (**إيعاز أو تمهيد**) من المرسل للفاعل.

وبناءا على هذه التعديلات المنهجية التي أدخلها "**غريماس وكورتيس**" على نموذج "**بروب**"، نستخلص أن التحليل السيميائي يقوم على بعدين متكاملين:

أ. **بعد معرفي**: يتمثل في مرحلتي التمهيد والتقويم.

ب. **بعد تداولي**: يدرك من خلال فعل الفاعل ومساره.[242]

3. وظائفية البطل واشتغال الدلالة الفيلمية:

يعتبر الخطاب الفيلمي منظومة دلالية متكاملة تتكون من عناصر مرئية وسمعية تتفاعل بتنظيم دقيق لإنتاج المعنى، يقوم هذا التفاعل على مبدأ الترابط السياقي، حيث لا تحمل العناصر دلالتها منفردة،[243] بل تستمد قيمتها من علاقتها ببقية الأجزاء، وقد يحدث تضارب بين هذه العناصر أحيانا، لكنه يكون مقصودا لإحداث تأثير أو خلق دلالة خاصة، وتنقسم لغة الفيلم إلى نوعين من الوحدات:

أ. **الوحدات التركيبية:**

هي العناصر الأساسية التي تشكّل المشاهد واللقطات وتحمل معنى مباشر.

ب. **الوحدات التدعيمية:**

هي مكونات مساندة لا تملك دلالة مستقلة، وإنما تكسب معناها من سياق استخدامها لتوضيح الوحدات الأساسية وتعميق دلالاتها. ويعدّ البطل محور هذه البنية حيث تتكامل العناصر حوله لبناء الخطاب السردي البصري، وتفهم دلالة العناصر بحسب موقعها السياقي، فمثلا: سيارة فاخرة وحدها لا تعني شيئا، لكن ظهور شخص فقير داخلها يخلق مفارقة دلالية قوية.

---

[242] –رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص–ص، 33- 34.

[243] - وليام راي، **المعنى الأدبي**، تر: يوتيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1990، ص 47.

وفي الأفلام الفكرية مثل أفلام "**سيرجي إيزنشتاين Sergei Eisenstein**"، حيث تكون الشخصية أداة مركزية لنقل الرسالة، أما في الأفلام الجمالية أو الأسطورية، فيغلب الشكل البصري على مركزية الشخصية. وفي السينما السيكولوجية، تتحدد دلالة الشخصية من خلال موقعها داخل البنية، ما يجعل السياق المرجعي عنصرا حاسما في تشكيل المعنى.[244]

وعليه، فإن الخطاب الفيلمي هو بنية دلالية تتفاعل فيها العناصر السمعية والبصرية ضمن سياق منظم، وتبنى دلالتها من علاقتها ببعضها لا من معناها المنفرد، ويتحدد دور الشخصية خاصة البطل، بحسب نوع الفيلم وسياقه، مما يجعل السياق المرجعي مفتاحا لفهم المعنى.

وفي الأفلام الملحمية مثلا يتحمل البطل مسؤولية جماعية يرافقه مساعدون (**جيش أو شعب**) لتحقيق المهمة التمجيدية كما في فيلم: "**طروادة** أو **300**".

في المقابل، في أفلام الخيال العلمي مثل: **حديقة الجوراسيك**، تسيطر الآلة وتقنيات ما بعد الحداثة، فيتراجع دور الشخصية الإنسانية إلى المستوى الثانوي. ويتحدد دور البطل والعناصر الأخرى، بحسب نوع الفيلم والسياق العام، وتبرز دلالتهم من خلال تصادمها وتكاملها داخل بنية سردية متماسكة. فالشخصية لا تكتسب قيمتها إلا عبر تفاعلها مع باقي مكونات العمل، من منظور بصري ومضاميني. وتترجم هذه التفاعلات عبر بعدين:[245]

حضور مباشر في المشهد، ووجود رمزي داخل ذهن الجمهور ما يجعل البطل مفتاحا لفهم أعمق للمعنى خلف الصورة.

إذن، يعكس دور البطل في الفيلم وظيفته داخل السياق السردي، إذ يتعاظم حضوره في الأفلام الملحمية بينما يتراجع في الخيال العلمي لصالح التقنية، ويتكمن دلالته في تفاعله مع العناصر الأخرى، بما يمنحه بعدا تأويليا يتجاوز ظهوره البصري نحو معنى رمزي أعمق.

---

[244] – ينظر: بيار مايو، **الكتابة السينمائية**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997، ص 43.

[245] يوري لوتمان، **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، تر: نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 48.

خلاصة:

وفي الختام، يمكن القول أن شخصية البطل تشكّل العمود الفقري للخطاب السردي، سواء في النصوص الأدبية أو في السينما، حيث تبنى حولها شبكة من العلاقات والدلالات التي تمنح السرد تماسكه وعمقه.

ومن خلال المقاربة السيميولوجية السردية، يتضح أن البطل ليس مجرد فاعل درامي، بل يمثّل نقطة تقاطع بين البنية الشكلية والبعد الدلالي، ويتجلى حضوره عبر تفاعله مع باقي العناصر كالمساعد والمعارض، ضمن منطق وظيفي محكم، مع تكامل الأبعاد السمعية والبصرية.

بهذا يغدو تحليل صورة البطل أداة فعّالة لفهم الخطاب السردي بكل تشعّباته، ويكشف عن التفاعل الخفي بين الشكل والمضمون، وبين الفرد والمجتمع، وأيضا بين الرمز والواقع.

4. تجليات البطل الثوري في السياقات التاريخية للسينما الغربية والعربية:

1.4. تحولات صورة البطل الثوري عبر تاريخ السينما الغربية:

تمهيد:

منذ نشأتها في أواخر القرن **19**، تجاوزت السينما دورها الترفيهي لتتحول تدريجيا إلى مرآة تعكس تحولات المجتمعات، وأداة قوية للتعبير عن القضايا الإنسانية الكبرى، وعلى رأسها النضال من أجل الحرية والعدالة والتحرر من الظلم. فقد لعبت دورا محوريا في توثيق الأحداث، وإثارة النقاشات السياسية والاجتماعية، وتشكيل الوعي الجمعي، خاصة فيما يتعلق بموضوع البطل الثوري بوصفه رمزا للتغيير ومواجهة الاستبداد.

وفي هذا السياق، برزت مدارس سينمائية غربية تميّزت بإنتاج أعمال ذات بعد ثوري حربي أبرزها السينما الأمريكية، والروسية والإيطالية، وجاء اختيار هذه الدول الثلاث لما تمتلكه من رصيد سينمائي غني يعيد إنتاج صورة البطل المقاوم في سياقات متعددة، سواء ضد الاحتلال أو في مواجهة الأنظمة القمعية.

فالسينما الأمريكية، رغم طابعها التجاري الغالب، لم تغفل البعد الإيديولوجي وقدّمت أعمالا تناولت الثورة والحرب والتمرد، أما السينما الروسية فقد ولدت من رحم الثورة البلشفية واتخذت منذ بدايتها طابعا سياسيا واضحا، جعل من البطل الثوري محورا لأحداثها. بينما قدّمت السينما الإيطالية من خلال الواقعية الجديدة، نموذجا يجمع بين الحس الإنساني والنزعة الثورية، معبّرة عن التناقضات الطبقية والمقاومة ضد الفاشية.

غير أن فكرة السينما تعود جذورها إلى قرون قبل ولادتها الفعلية، حين وضع العالم المسلم "**ابن الهيثم**" في القرن **11** أسس فهم الضوء والرؤية، ما مهّد الطريق لابتكار الصورة المتحركة. وتوالت بعد ذلك اختراعات أساسية مثل: الكاميرا المظلمة وأجهزة عرض الصور المتتابعة كـ "**الزويتروب**" و"**الكينيتوسكوب**"، وصولا إلى التصوير الفوتوغرافي وتصوير الحركة في أواخر القرن **19**.

ومع تطورها السريع، انتقلت السينما من الأفلام الصامتة إلى الناطقة وأدخلت الألوان والمؤثرات الخاصة، ثم جاءت الثورة الرقمية التي دمجت الحاسوب في عمليات التصوير والمونتاج وإنتاج المؤثرات، وظهرت الأفلام ثلاثية الأبعاد والرسوم المتحركة الرقمية وحتى توظيف الذكاء الاصطناعي، وهكذا تحولت السينما إلى صناعة عالمية تمزج الإبداع البشري بالتكنلوجيا وتعكس تطور الخيال الإنساني.

انطلاقا من هذا الإطار، سيستعرض هذا البحث المراحل التاريخية والتقنية التي مرّت بها السينما قبل الانتقال إلى رصد ملامح البطل الثوري في السينما الثورية للبلدان الغربية الثلاث المختارة، بوصفها امتدادا فنيا للحركات التحررية ومرآة لنضالات الشعوب ضد الإمبريالية والرأسمالية والحروب الاستعمارية.

1.1.4. محطات أساسية في تاريخ السينما:

1. إرهاصات السينما:

لقد بدأت فكرة السينما من تأمل الإنسان في كيفية رؤية الأشياء وحركتها، حيث كانت في البداية مجرد فكرة علمية تهتم بدراسة الضوء والبصر، وساعدت أبحاث البصريات والمرايا والغرفة المظلمة في تمهيد الطريق لظهور الصورة المتحركة، هذا التراكم العلمي عبر العصور والحضارات، ساعد في وضع الأسس الأولى لفن السينما، الذي أصبح لاحقا، وسيلة مهمة للتعبير البصري.

- **نظرية الكاميرا المظلمة عند "الحسن ابن الهيثم"*:**

تعود فكرة الغرفة المظلمة إلى العصور القديمة، حيث استخدمها اليونانيون وظهرت بشكل بدائي عند المصريين والرومان، لكن التطور العلمي الحقيقي حصل في العصور الإسلامية، عندما شرح العالم "**الحسن ابن الهيثم**"[246] هذه الفكرة بطريقة علمية في كتابه "**المناظر**" عام **1021**.

وقد تحدّث "**ابن الهيثم**" عن الصندوق ذو الثقب، وهو ما أصبح فيما بعد أساس الكاميرا، ثم لاحقا استفاد علماء مثل: "**إسحاق نيوتن**"*، "**يوهانس كيبلر Johannes Kepler**" *و"**ليوناردو دافنشي**" من أفكاره. ثم جاء "**روبرت بويل Robert Boyle**"* عام **1660**، وتبعه "**يوهان زان Johann Zahn**" *عام **1685**، حيث واصلوا تطوير هذه الفكرة. لمن رغم كل هذه الجهود لم تثبت الصورة داخل الصندوق إلا في القرن **19** مع اختراع التصوير الفوتوغرافي الحديث.[247]

وبالتالي، بدأت فكرة الغرفة المظلمة بشكل بسيط عند القدماء، وشرحها "**ابن الهيثم**" بشكل علمي دقيق، لتصبح لاحقا الأساس الذي بنيت عليه الكاميرا والتصوير.

---

* **الحسن بن الهيثم** (965–1040) عالم مسلم موسوعي برع في الفيزياء والرياضيات، ويُعد مؤسس علم البصريات الحديث.

[246] –محمود إبراقن، **ماهي السينما**، مرجع سابق، ص30.

* **إسحاق نيوتن** (1643–1727) عالم فيزياء ورياضيات إنجليزي، وضع قوانين الحركة والجاذبية، ويُعد من أبرز رموز الثورة العلمية.

* **يوهانس كبلر** (1571–1630) عالم فلك ورياضيات ألماني، وضع قوانين حركة الكواكب وكان من رواد الثورة العلمية ومؤسسي علم الفلك الحديث.

* **روبرت بويل** (1627–1691) عالم أنجلو–إيرلندي،كيميائي وصاحب قانون بويل للغازات، جمع بين التجريب العلمي والفكر الفلسفي واللاهوتي.

* **يوهان زان**: هو رياضي وفيلسوف وكاتب ألماني ولد في 1641، وتوفي في 1707.

[247]– رنا السيلاوي، "**اكتشافات غيرت العالم "الكاميرا**"، نشر في: 17.04.2021، لوحظ بتاريخ: 05.10.2022، على الرابط: **www.arabiaweather.com**.

2. رواد السينما الصامتة:

كانت السينما الصامتة هي البداية الحقيقية لما يعرف اليوم بالفن السابع، ففي ذلك الوقت لم يكن هناك صوت، لكن الصورة وحدها كانت كافية لسرد القصة، من خلال تعبيرات الوجه وحركات الجسد والموسيقى الحية، التي كانت تعزف في قاعات العرض. وقد بدأت السينما في هذه المرحلة تكتسب عناصر السرد والإخراج والتصوير، ورغم بساطة الإمكانيات قدّم الرواد أفلاما لا تزال خالدة حتى اليوم، ومهّدت لولادة السينما الحديثة.

1. الأخوان لوميار Auguste et Louis Lumière*:

يعتبر عام **1895**، بداية حقيقية للسينما، حيث دمج الأخوان "**أوغست ولويس لوميار**" بين غدة تقنيات سابقة مثل: **اللعبة البصرية، الفانوس السحري، التصوير الفوتوغرافي**، وتمكنا من اختراع أول جهاز يلتقط الصور المتحركة ويعرضها على الشاشة.

وقدّما أول عرض عام في **28** ديسمبر **1895**، داخل قبو بمقهى "**الجراند كافيه Grand café**" بشارع **الكابوسين les capucines** في باريس، وبعدها بأشهر قليلة انتقلت العروض إلى نيويورك، حيث طوّر "**أرمات*** و**جينكينز***" جهاز عرض جديد أطلق عليه اسم "**فيتاسكوب**". ولاحقا، دعا "**توماس إديسون**" هؤلاء المطورين للانضمام إلى شركته التي كانت تستغل جهاز "**الكينيتوسكوب**"، وساهم في إطلاق جهاز عرض مطور في أفريل **1896**، مما ساعد في انتشار السينما كوسيلة ثقافية حول العالم.[248] كان اسم آلة العرض التي استخدمها الأخوان "**لوميار**"، "**السينماتوغراف**" وهي كلمة مستوحاة من الكلمة اليونانية **Kinématos** وتعني الحركة، ومنها جاء مصطلح "**سينما**" المعروف اليوم.[249]

وأفلام "**لويس لوميار**" كانت بمثابة أرشيف بصري مهم يوثق الحياة اليومية في أواخر القرن **19**، كما قام بتدريب عدد من المصورين مثل: "**برومیو Promio**" "**شارل مواسون Charles Moisson**" و"**فليكس**

---

* **الأخوان أوغست ولويس لوميار**: مهندسان وصناعيان فرنسيان، لعبا دورا رئيسيا في تاريخ السينما والتصوير الفوتوغرافي.

* **توماس أرمات** (1866–1948) مخترع أمريكي وأحد رواد السينما، شارك مع تشارلز جينكينز في اختراع جهاز الفيتاسكوب.

* **تشارلز فرانسيس جنكينز** (1867–1934) مهندس أمريكي، من رواد السينما المبكرة، وأحد مخترعي التلفزيون.

[248] - **نشأة السينما وتطورها في العالم**، تاريخ الاطلاع: 25.08.2019.20h30. على الرابط: **www.yabeyrouth.com.**

[249] –ألبرت فولتوم، **السينما آلة وفن**، تر: صالح عزالدين وفؤاد كامل، تقديم: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1996، ص32.

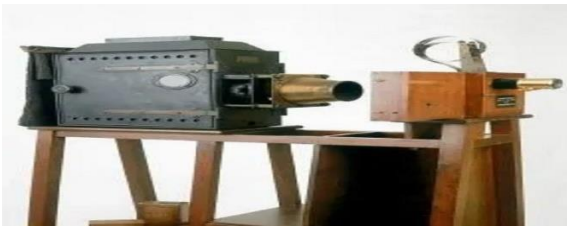
ميسغيش"[250] الذين ساهموا في نشر السينما في العالم، بما في ذلك في الدول العربية مثل: الجزائر، مصر، تونس، المغرب...حيث نقلوا تقنيات التصوير وساهموا في تعليم أسس الفن السينمائي.[251]

ويرى "**جورج سادول Georges Sadoul**" أن جماعة "**لوميار**" هم من وضعوا الأساس للأفلام الوثائقية وأفلام التحقيق السينمائي وأسسوا المونتاج السينمائي. [252]

وبهذا يمكن القول، أن سنة **1895** شكّلت نقطة تحول في تاريخ السينما بفضل اختراع السينماتوغراف الذي غيّر السينما من مجرد تجربة تقنية إلى وسيلة فنية وثقافية عالمية، وكان لمصوري "**لوميار**" دور كبير في التوثيق والتعليم ونشر هذا الفن. [253]



الشكل رقم 15: صورة للأخوين أوغست ولويس لوميار



الشكل رقم 16: صورة لجهاز السينماتوغراف

2. **جورج ميليس Georges Méliès *:**

يعتبر "**جورج ميليس**" أحد أوائل المبدعين في تاريخ السينما ويلقب بـ "**أب الفن السينمائي**"، لأنه كان أول من استخدم السينما كوسيلة للترفيه والسحر البصري، كان مهتما بالعروض السحرية والمسرح، واستفاد من هذا الشغف لتقديم أفلام تجمع بين الخيال والعروض البصرية المبهرة. [254]

عندما شاهد "**ميليس**" أول عرض للأخوين "**لوميار**" عام **1895**، أدرك مباشرة الإمكانيات الكبيرة لهذا الاختراع، بينما كان الأخوان "**لوميار**" يعتبرانه مجرد أداة للتوثيق، "**ميليس**" رأى فيه وسيلة جديدة للخيال والإبداع، فبدأ في استخدام عناصر المسرح مثل: السيناريو، الممثلين، الديكور والأزياء في أفلامه. لقد كان "**ميليس**" من أوائل من استخدم الإضاءة الكهربائية في التصوير السينمائي قبل عام **1906**، وابتكر طريقة استخدام حركة الكاميرا (**الترافلينغ Travelling**) لخلق خدع بصرية مثل: تصغير أو تكبير الشخصيات. هذه الأساليب جعلت الكاميرا أكثر حيوية وساعدت في تطوير فن المونتاج فيما بعد.

---

[250] –ينظر: جان بيار جانكولا، **تاريخ السينما الفرنسية**، تر: رندة الرهونجي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003، ص17.

[251] -Claude Michel Cluny, **Dictionnaire des nouveaux cinémas arabe**, la bibliothèque arabe Sindbad, 1978, p395.

[252] –ينظر: جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، منشورات عويدات، ط1، لبنان، **1968**، ص7.

[253] –مراد مراح، **الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، الجزائر، 2018، ص 15.

* **جورج ميليس**: سينمائي فرنسي ولد في 1861/12/8، وتوفي في 1938/01/21 ابتكر عدة أساليب تقنية في السينما كالمونتاج.

[254] –عبدو نادية، **العنف في السينما الأمريكية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران 1، الجزائر، 2016، ص 57.

وأخرج "**ميليس**" العديد من الأفلام بعضها كان تقليدا لأعمال الأخوين "**لوميار**" مثل: لعبة الورق ومرور القطار، وبعضها مستوحى من أفلام "**إديسون**" مثل: الرقصات الثعبانية. كما قدّم أفلاما خيالية مثل: "**الرحلة إلى القمر**" الذي يعتبر أول فيلم في نوع الخيال العلمي. وأخرى دينية مثل: "**آلام المسيح**"، وعلمية مثل: "**كسوف الشمس**". إلى جانب اقتباسات أدبية مثل: **يوليوس قيصر وسندريلا**.

وباختصار، كان "**جورج ميليس**" أول من حوّل السينما من مجرد أداة للتوثيق إلى وسيلة للخيال والسحر، وابتكر أفكارا بصرية جديدة دمجت بين المسرح والسينما، مما ألهم أجيالا من المخرجين، وساهم في تطوير لغة السينما كما نعرفها اليوم مثل: "**غريفيت**" الذي صرّح قائلا: "**أنا مدين لـ "ميليس" بكل شيء**".[255]



الشكل رقم 17: جورج ميليس وملصق فيلمه "الرحلة إلى القمر"

3. جورج ألبرت سميث Georges Albert Smith *:

في إنجلترا، ظهرت مساهمات مهمة في تطور السينما، كان أبرزها ما قدّمه "**جورج ألبرت سميث**"، أحد أوائل المخرجين البريطانيين، الذي جعل الكاميرا تتحرك بشكل يعبر عن نظرة البطل أو المشاهد، مما حرر الصور من الجمود المسرحي. بهذا الأسلوب نقل "**سميث**" السينما من الرؤية الثابتة إلى تعبير بصري وكان له دور كبير في تطوير لغة السينما. ويعتبر "**سميث**" قد تجاوز أساليب الرواد الأوائل مثل: "**إديسون**" الذي اقتصر على زاوية الرؤية الموروثة عن **الزويتروب** *و**مسرح العرائس***، وكذا "**لوميار وميليس**" الذين اعتمدوا على كاميرا ثابتة تحاكي المسرح.

---

[255] –جورج مدبك، **موسوعة السينما المصورة في العالم**، ج1، دار الراتب الجامعية، سلاسل سوفنير، بيروت، 1999، ص22.

* **جورج ألبرت سميث: مصور ومخرج ومنتج أفلام بريطاني، ولد في 1864 وتوفي في 1959**.

* **الزويتروب** جهاز عرض صور متحركة اخترعه هورنر عام 1834، وطوّره رينو عام 1876 باستخدام المرايا لعرض أوضح.

* **مسرح العرائس** فن مسرحي قديم يخاطب العقل والمشاعر، جذب الأطفال للتعليم والترفيه، وظهر عند اليونانيين ثم تطور في الصين واليابان.



الشكل رقم 18: صورة للمخرج البريطاني "جورج ألبرت سميث".

4. جيمس ويليامسون:*

هو أيضا من رواد السينما البريطانيين وتميّز باستخدامه للتنقل بين اللقطات القريبة والعامة في فيلمه "**الهجوم في مهمة للصين**" وهو ما ساعد في تطوير فن المونتاج، ووضع أسس السرد البصري الحديث.



الشكل رقم 19: صورة للمصوّر البريطاني "جيمس ويليامسون".

5. شارل باتيه Charles Pathé:*

في فرنسا، برز اسم آخر هو "**شارل باتيه**" الذي بدأ يبيع أجهزة الفونوغراف، ثم تحول إلى واحد من أهم المنتجين السينمائيين، وأسس مفهومي المنتج والموزع، وغيّر طريقة التفكير في الفيلم، من مجرد عرض إلى مشروع صناعي متكامل، رأى السينما كمصدر للترفيه والتعليم والإعلام. وصرّح عام **1901**، بأن السينما ستصبح مسرحا وصحيفة ومدرية المستقبل. كان يستورد أفلام "**إديسون**" ويقلدها، ما يعكس نظرته العملية والمبكرة لمستقبل السينما كصناعة عالمية.



الشكل رقم 20: صورة للسينمائي الفرنسي "شارل باتيه".

---

* **جيمس ويليامسون:** مصور إسكتلندي ولد في 1855/11/08، وتوفي 1933/08/18، عرف بتقنية اللقطات المستمرة من خلال ربط اللقطات المتعددة.

* **شارل باتيه:** (1863–1957) رائد في صناعة السينما والتسجيل، أسّس شركة "باتيه فرير" وساهم في تطوير الإنتاج والتوزيع السينمائي عالميًا.

6. إيدوين ستانتون بورتر Edwin Stanton Porter:* [256]

أما في الولايات المتحدة الأمريكية، فقد كان "**بورتر**" من أبرز الأسماء خاصة بفيلمه الشهير "**سرقة القطار الكبرى**"، حيث طوّر استخدام المونتاج بشكل فعّال. وقد أدرك "**بورتر**" أن ترتيب اللقطات أهم من مجرد تسلسلها، ما جعله أحد المؤسسين الحقيقيين لفن تركيب الفيلم.



الشكل رقم 21: صورة للمخرج الأمريكي "إيدوين ستانتون بورتر".

7. ماكس ليندر Max Linder:*[257]

تألق بين عامي **1905** و**1925**، ويعدّ أول نجم كوميدي في السينما الصامتة، وابتكر شخصية "**ماكس**" الأنيقة والماكرة وقدّم من خلالها مجموعة من الأفلام القصيرة والطويلة بأسلوب بصري مبتكر في الأداء والإخراج. ومن أشهر أفلامه: **seven years bad luck** سنة **1921**، و فيلم **the three must get theres** سنة **1922**، وكان تأثيره كبيرا على الكوميديا السينمائية وألهم نجوما كبار مثل: **شارلي شابلن**. وقد ساهم "**ليندر**" في وضع أسس الفكاهة البصرية، مما جعله واحدا من أبرز المؤثرين في تطوير الكوميديا في السينما.



الشكل رقم 22: صورة للمثل والمخرج الفرنسي "ماكس ليندر"

---

* **إيدوين ستانتون بورتر** (1870–1941) مخرج ومصور أمريكي رائد في السينما، ساهم في تطوير تقنيات المونتاج والسرد السينمائي.

[256] – عبدو نادية، مرجع سبق ذكره، ص 67.

* **ماكس ليندر** (1883–1925) ممثل ومخرج فرنسي، من أوائل نجوم الكوميديا في السينما الصامتة ومُلهِم شارلي شابلن.

[257] -en.wikipedia.org, **Max Linder**, last edited on : 04.08.2025 at 14 :19.

8. **شارلي شابلن:*** [258]

يعدّ رمزا عالميا للسينما الصامتة ويلقب بالأب الروحي لعشاق هذا الفن. وصفه الناقد "**أندريه بازان**" بأنه بطل شعبي مثل: **أوليس Ulysse** الأسطوري. [259]

وخلال الحرب العالمية الأولى، وقع "**شارلي شابلن**" عقدا مع شركة "**Mutual**" لإنتاج **12** فيلما من بينها: الاستشفاء، المهاجر، الإطفائي، عامل الآلة، المرابي...التي أظهرت عبقريته الفنية.

وقال الناقد "**لويس دولوك**" عنه: بعد أن تجاوز "**ماكس ليندر**" ارتقى "**شابلن**" إلى مصاف "**موليير**". وبذلك لم يكن "**شابلن**" مجرد فنان كوميدي، بل أصبح أيقونة ثقافية عالمية، تجاوزت شهرته حدود الفن وجعلت منه أسطورة في تاريخ السينما.



الشكل رقم 23: صورة للأيقونة "شارلي شابلن".

9. **ديفيد وارك غريفيت David Wark Griffith:**

أحدث ثورة في عالم السينما وجعلها أكثر بلاغة وتأثيرا، وصفه تلميذه "**إيريك فون ستروهايم Eric Von Stroheim**، بأنه أدخل الجمال والشعر إلى وسيلة ترفيهية. [260]

وتميز "**غريفيت**" عن غيره بتطويره لفن المونتاج، حيث لم يكتف باستخدام اللقطات العامة مثل "**بورتر**"، بل اعتمد التقطيع بين لقطات متنوعة: الزوايا، التأطير، مما أعطى الفيلم طابعا دراميا أكثر عمقا.

ويعتبر الناقد "**جون ميتري**" أن أعظم إنجاز لـ "**غريفيت**" هو استخدام التوليف (**المونتاج**) كمبدأ إخراجي رئيسي. ورغم النجاح الكبير لفيلمه "**مولد أمة**" عام **1915**، فقد تعرض لعدة انتقادات بسبب مضمونه العنصري. فقام في العام التالي بإنتاج فيلم "**التعصب**"، كعمل ضخم يعبر عن قيم التسامح

---

* **شارلي شابلن (16 أبريل 1889 – 25 ديسمبر 1977)** ممثلًا ومخرجًا كوميديًا بريطانيًا أيقونيًا، اشتهر بشخصية "المتشرد" وأفلامه الصامتة.

[258] – عبدو نادية، مرجع سبق ذكره، ص 73.

[259] –أندري بازان، **ماهي السينما، نشأة السينما ولغتها**، ج1، تر: ريمون فرنسيس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص105.

[260] –ديفيد روبنسون، **تاريخ السينما العالمية (1895–1980)**، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص53.

والإنسانية، وبذلك ساهم "**غريفيت**" بشكل كبير في تطور السينما الصامتة، من خلال إبداعه في المونتاج واستخدامه للصورة كوسيلة تعبير قوية ومؤثرة.



الشكل رقم 24: صورة للمخرج الأمريكي "ديفيد وارك غريفيت".

وقد استمرت السينما الفرنسية في السيطرة على السوق العالمية، حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، حيث كانت شركة الإخوة باتيه الأكبر عالميا، لكن مع الحرب تراجع إنتاج أوربا، وبرزت هوليوود بقوة بسيطرة شركات مثل: بارامونت، لويس. جولدوين وميترو التي استثمرت أموالا ضخمة.

بعد الحرب أصبحت السينما أكثر واقعية وطموحا، وبدأت أوربا في العودة للمنافسة بأساليب فنية جديدة خاصة في: فرنسا، ألمانيا، والاتحاد السوفياتي. ومن أبرز المخرجين الذين برزوا في تلك الفترة:" "**سيرجى إيزنشتاين Sergei Eisenstein**"، "**دزيغا فيرتوف Dziga Vertov**"*، "**جون رينوار Jean Renoir**"، "**فيتوريو دي سيكا Vittorio de Sica**"، كما ظهرت المدرسة التعبيرية الألمانية التي ركّزت على المشاعر والواقع النفسي.

3. السينما الناطقة:

يرى الباحث "**جون أنيموس Jean Onimus**" [261] أن الصورة في السينما تكمل الكلمة، لأنها تلامس المشاعر وتصل إلى أعماق النفس خاصة في المواضيع التي تعجز فيها اللغة عن التعبير، ويؤكد أن كل جزء من الفيلم يتحدث بلغة عالمية يمكن للجميه فهمها، بغض النظر عن ثقافاتهم.

ويشير "**جلين ويلسون Glen Wilson**" في كتابه "**سيكولوجية فنون الأداء**" [262] إلى أن الإنسان يتواصل بلغتين.

أ. **لغة الكلام:** وتستخدم لنقل المعلومات والتفكير المنطقي.

ب. **لغة الجسد:** وتعبر عن المشاعر الحقيقية بشكل لاشعوري.

---

* **دزيغا فيرتوف**: ولد في 02.01.1896 وتوفي في 12.02.1954، هو مخرج أفلام وثائقية روسي.

[261] -Jean Onimus, **réflexion sur l'art actuel**, Desclée de Brouwer, Belgique, 1964, p167.

[262]– جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، تر: شاكر عبد الحميد، مطابع الوطن، الكويت، 2000، ص167.

وقد تتطابق هاتان اللغتان أو تختلفان، لكن لغة الجسد تظل الأقوى والأكثر تأثيرا، خصوصا في مجالات الفن مثل التمثيل والرقص، لأنها تعبر عن الذات بعمق لا تنقله الكلمات. كما أن **لغة الإشارات** تحمل قوة تعبيرية تضاهي اللغة المنطوقة. ويقول اللغوي "**دي سوسور**" أن الكتابة لا تكون ذات قيمة إلا إذا كانت قابلة للتفسير.

ويعزز هذا الرأي "**رولان بارث**" بمفهوم "**المقوّي**" سواء كان نصا أ صورة، حيث تساعد الصورة على توجيه المتلقي نحو معنى معين، تماما كما يفعل الممثل عندما يعيش دوره.

وقد تميزت السينما الصامتة بتنوع عناصرها البصرية مثل: **الإضاءة، السيناريو، الموسيقى**...ما أعطاها طابعا فنيا مميزا. وترى الباحثة "**صوفيا أليسا**" أن الموسيقى كانت عنصرا أساسيا في عروض السينما الصامتة، لتعويض غياب الحوار وإضافة روح للصمت.

ومع الوقت، أصبحت المؤثرات الصوتية وسيلة تعبير مستقلة في السينما، ويقول المفكر "**إدغار موران Edgar Morin**" أن الموسيقى تمنح الصور معاني إضافية، وقد واجه مخرجو السينما الصامتة تحديين مع غياب الصوت:

أ. كيف يظهرون أن الشخصية تسمع شيئا؟

ب. كيف يجعلون المشاهد يشعر بوجود صوت؟

لذا استخدموا إشارات جسدية مثل: مدّ الأذن أو تكوير اليد، كما في فيلم "**متنوعات**" حيث نرى صورة امرأة تمشي تتداخل مع صورة أذن رجل يصغي. وفي فيلم "**الضمير المنتقم**" استخدم "**غريفيت**" صورا متكررة مثل: قلم يطرق على الطاولة أو قدم تدق الأرض لإيصال شعور بوجود صوت، وتعرف هذه الطرق باسم المؤثرات الصامتة. [263] وهي مثال على إبداع المخرجين في تعويض غياب الصوت.

ويرى المخرج "**ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock**" أن الأفلام الصامتة كانت الشكل الأنقى للسينما ولم تكن تفتقر سوى لعنصر واحد هو الصوت الطبيعي. [264]

ومع أن الأفلام الصامتة كانت ناجحة جدا، إلا أن ظهور الفيلم الناطق أثار قلق بعض الفنانين، فقد قال "**شارلي شابلن**" ساخرا أن السينما بدأت تنهق!! بينما اعتبر المخرج الياباني "**أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa**"، أن الصوت قد يضعف من تأثير الصورة بدلا من دعمه.

---

[263] -ينظر: مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية والكتابة بالصورة**، تر: فريد المزاوي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ط1، 2009، ص109.

[264] – ينظر: فرانسوا تروفو، **هيتشكوك**، تر: عبد الله عويشق، حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، سوريا، 1997، ص59.

وكانت أول محاولة لإنتاج فيلم ناطق جاءت من فرنسا سنة **1898**، عندما اخترع "**أوغست بارون Auguste Baron**" جهازا يسجّل ويعرض الصوة مع الصوت، وتبعته شركة "**غومون Gaumont**".

لكن في أمريكا، تزامن ظهور الفيلم الناطق مع الأزمة الاقتصادية، ما أدى إلى إغلاق الكثير من دور العرض، ويقول المؤرخ "**جورج سادول**" أن "**هوليوود**" في البداية سحرت الجماهير، لكن وبسبب تراجع الدخل، اضطرت شركات السينما للحصول على تمويل من رجال أعمال مثل: "**روكفلر Rockefeller** ومورغان **Morgan**"، ما أدى إلى فرض رقابة مالية مشددة على صناعة السينما.

وهكذا، واجهت السينما تحديات كبيرة، من صمتها الساحر إلى ولادة الصوت، ومن الحرية الإبداعية إلى القيود المالية، لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الفن السابع.

ومع بداية الحرب العالمية الأولى، تراجع إنتاج السينما في أوربا، مما أتاح الفرصة للولايات المتحدة للسيطرة على الأسواق العالمية، وارتفعت صادراتها من الأفلام بشكل كبير، وبحلول نهاية الحرب أصبحت أمريكا تنتج حوالي **85%** من أفلام العالم. [265]

هذا النجاح شجّع المنتجين الأمريكيين في التركيز أكثر على السوق المحلية ومواضيعها، مما ساعد على تحول "**هوليوود**" إلى مركز عالمي لصناعة السينما، بفضل طقسها المناسب للتصوير طوال السنة.

وبعد الحرب، بدأت الأبحاث تتسارع في مجال الصوت السينمائي، خاصة مع تطور الراديو، واهتمام شركات كبرى مثل: "**جنرال إلكتريك، ويسترن إلكتريك**"، وظهرت أنظمة مختلفة لتسجيل الصوت مثل: نظام "**تراي أرجون**" في ألمانيا، وكانت شركة "**الإخوة وارنر Warner Bross**" من أوائل من تبنى فكرة الأفلام الناطقة، فعقدت شراكة مع "**ويسترن إلكتريك**" وأطلقت شركة "**فيتافون**" عام **1926** لإنتاج الأفلام الصوتية. [266]

وفي عام **1927**، قدّمت شركة "**الإخوة وارنر**" أول فيلم ناطق جزئيا بعنوان "**مغني الجاز**" من إخراج "**آلان كروسلاند Alain Crosland**" وبطولة المغني الشهير "**آل جولسون Al Jolson**"[*267] الذي طلى

---

[265] –عزالدين عطية المصري، **الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، غزة، فلسطين،2010.،591.

[266] –ديفيد روبنسون، **تاريخ السينما العالمية (1895–1980)**، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص53.

*آل جولسون **(1886–1950) مغني وممثل أمريكي، نجم أول فيلم ناطق "مغني الجاز" (1927)، وأحد أشهر فناني العشرينيات.**

[267] -ينظر: جاك ناشبار، **سينما الغرب الأمريكي**، تر: رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص122.

وجهه بالأسود وحقق الفيلم نجاحا كبيرا إذ بلغت أرباحه **3.5** مليون دولار، وساهم في صعود استوديو الإخوة "**وارنر**" ليصبح من أبرز استوديوهات "هوليوود".[268]

ورغم أن "**مغني الجاز**" لم يكن ناطقا بالكامل، إلا أنه اعتبر أول فيلم ناطق في التاريخ، ومهّد الطريق لفيلم "**ليالي نيويورك**" كأول فيلم ناطق بالكامل، هذه التجربة مثّلت ثورة تقنية قادتها "**شركة وارنر**"، وجاءت في وقت كانت فيه هوليوود تبحث فيه عن حلول للخروج من الأزمة الاقتصادية التي بدأت سنة **1929**.[269]

وقد استقبل الجمهور الأفلام الناطقة بحماس، لكن بعض المخرجين والنقاد لم يرحّبوا بها واعتبروها تراجعا لأن السينما الصامتة كانت تعدّ لغة عالمية مفهومة للجميع، وقد أشار الناقد "**جورج سادول**" إلى أنه من بين **850** فيلما أمريكيا عام **1928**، لم يكن منها إلا **8** أفلام تستحق التقدير الفني، ما يدل على أن البداية لم تكن مثالية وأن الانتقال إلى السينما الناطقة تطلب وقتا لتقديم أعمال عالية الجودة.[270]

4. الصوت والموسيقى في السينما الناطقة:

تلعب الموسيقى دورا مهما في السينما الناطقة، حيث تساعد في استحضار الشخصية ومرافقتها أثناء الحدث الدرامي، وغالبا ما تكون مرتبطة بالصورة. لكنها أحيانا تتناقض معها لتعطي دلالات مختلفة، وبعد دخول الصوت إلى الأفلام، أصبح الصمت عنصرا فعّالا ومؤثرا في بعض الحالات، إذ أن غياب الصوت في عالم سينمائي يلفت الانتباه ويخلق شعورا بالتوتر أو الانتظار، كما لو أن هناك شيئا كبيرا على وشك الحدوث، بعض المخرجين استخدموا الصمت للتعبير عن حالات نفسية أو حلمية بطريقة سريالية، خاصة في أفلام الجريمة أو المطاردة. حيث يوحي الصمت بالقلق أو الخطر أو بداية جديدة، لذا أصبح الصمت في الفيلم الناطق أداة درامية تستخدم بعناية لنقل مشاعر أو توقعات معينة.

5. المونتاج:

كلمة "**مونتاج Montage**" أصلها فرنسي، وتعني الجمع أو التجميع، والمقصود بها في المجال السينمائي هو ترتيب اللقطات والمشاهد وربطها معا في تسلسل معين أو حذف بعضها، وذلك بهدف التعبير عن فكرة محددة وفق رؤية المخرج، أي إيصال القصة للمشاهد ومنحها دلالتها النهائية، ويمكن

---

[268] -ينظر: محمود الزواوي، **صناعة الأفلام**، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2006، ص43.

[269] -عبدو نادية، **العنف في السينما الأمريكية المعاصرة**، مرجع سبق ذكره، ص 100.

[270] -ينظر: جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، مرجع سبق ذكره، ص30.

أن يشمل ذلك الجمع بين لقطتين أو أكثر، سواء في مشهد قصير أو فيلم طويل، وقد أوضح المخرج والكاتب الروسي "**سيرغي آيزنشتاين**" أن وضع لقطتين سينمائيتين متتاليتين يولد بالضرورة معنى جديدا ناتجا عن هذا الترتيب.[271]

ويمكن أن يوظف المونتاج البصري لربط اللقطات بهدف سرد قصة بتسلسل زمني، أو لخلق انطباع بصري وتوضيح ترابط الأفكار، مثل فيلم "**الإضراب Strike**" سنة **1924**، للمخرج الروسي "**آيزنشتاين**"، حيث أعقب مشهد قمع العمال على يد الفرسان بلقطات لذبح الماشية، في تشبيه بصري قوي، كما يمكن للمونتاج أن يشمل دمج الأصوات لتحقيق تعبير فني، عبر المزج بين الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية في أنماط معقدة كما في فيلم "**الابتزاز Blackmail**" للمخرج "**ألفريد هيتشكوك**" سنة **1929**، حيث تتكرر كلمة "**السكين**" في وعي فتاة مذعورة تعتقد أنها ارتكبت جريمة قتل.

وقد نشأت تقنية المونتاج في المراحل الأولى من ظهور السينما الصامتة على يد "**جورج ميليس**" الذي استخدم التقطيع لخلق خدع بصرية، كما برزت بشكل خاص في أعمال المخرجين الأمريكيين: "**بورتر وغريفيت**"، ومع ذلك ارتبط اسم المونتاج غالبا بالمدرسة الروسية وتقنياتها، التي وصلت إلى الجمهور الأمريكي بشكل أوضح عبر مشاهد المونتاج التي قدّمها "**سلافكو فوركابيتش Slavko Vorkapic**" في أفلام ثلاثينيات القرن العشرين. [272]

وتقوم نظرية المونتاج السوفياتية التي برزت في بدايات القرن العشرين، على فكرة أن ترتيب لقطتين أو أكثر يخلق معنى أعمق من مجموع أجزائهما، وهو ما بدأ مع "**تأثير كوليشوف**" *وطوّره المخرج "**سيرغي آيزنشتاين**" الذي اعتبر المونتاج "**عصب السينما**" في أفلامه مثل: "**الإضراب**" و"**المدرّعة بوتمكين**" حيث استخدم "**آيزنشتاين**" لقطات قصيرة متتابعة لإثارة انفعال المشاهد وبناء سرد بصري قوي، كما في مشهد "**سلالم أوديسا**" الشهير، أثّرت هذه النظرية على موجات سينمائية لاحقة وألهمت مخرجين

---

[271] –خالد المحمود، **الصور المتحيّزة: التحيّز في المونتاج السينمائي**، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2011، ص 82.

[272] **-www.britannica.com** مقال بعنوان: **الأفلام والمونتاج، وسائل الإعلام الجديدة**. بقلم: إيميلي رودريغيز، في: 21.03.2016. تاريخ الإطلاع: 11.08.2025.

* **تأثير كوليشوف**، ابتكرها السينمائي الروسي ليفي كوليشوف، هو ظاهرة سينمائية يظهر فيها كيف يخلق ترتيب اللقطات معنى أو شعورًا في ذهن المشاهد، حتى لو كانت كل لقطة بمفردها محايدة.

عالميين مثل: "**هيتشكوك Hitchcock**"، "**سبيلبرغ Steven Spielberg**"، "**سكورسيزي Martin Scorsese**"، "**دي بالما Brian de Palma**"، ليصبح المونتاج لغة أساسية في صناعة الأفلام.[273]

وقد قسّم "**آيزنشتاين**" المونتاج إلى خمسة أنواع ندرجها فيما يلي:

1. المونتاج المتري:

يقوم على تحديد طول اللقطات وعلاقتها ببعضها، بغض النظر عن محتواها فكلما قصر زمن اللقطة، قلّت المدّة المتاحة للمشاهد لاستيعاب ما تحمله من معلومات، مما يرفع مستوى التوتر في المشهد، كما أن الإكثار من اللقطات القصيرة يعزّز الإيقاع السريع ويضفي على المشهد إحساسا أكبر بالتوتر.

2. المونتاج الإيقاعي:

يعتمد على خلق استمرارية بصرية داخل اللقطات وبينها، من خلال الحركة المتطابقة واتجاه الشاشة، ويتيح هذا الأسلوب إمكانية تصوير الصراع، حيث يمكن تمثيل القوى المتعارضة باتجاهات شاشة متقابلة، أو كأجزاء متقابلة داخل الكادر. مثال على ذلك: في مشهد سلالم الأوديسا في فيلم "**المدرعة بوتمكين**" سنة **1925**، حيث يظهر الجنود ينزلون السلالم من أحد أركان الشاشة، بينما يحاول المدنيون الفرار من الركن المقابل.

3. المونتاج النغمي:

يقوم على اتخاذ قرارات مونتاجية تهدف إلى إضفاء طابع وجداني محدد على المشهد، وهو طابع يمكن أن يتغير مع تطور الأحداث وتقدم المشهد، يستمد هذا المفهوم اسمه من الموسيقى، حيث تشير "**النغمة**" أو "**المقام**" إلى الإحساس الذي يضفيه اللحن، والذي يمكن أن يتبدل بتغيير المقام. وينطبق ذلك على السينما، إذ تستخدم النغمة كدليل لتفسير المونتاج النغمي. ورغم أن الفكرة قد تبدو أقرب إلى الطابع الذهني، فإنها تتفق مع ما أشار إليه "**إنجمار بيرغمان Ingmar Bergman**" من أن المونتاج يشبه الموسيقى في عزفه على أوتار العاطفة عبر المشاهد المختلفة. فالعواطف تتبدل، وكذلك تتغير نغمة المشهد، مثلا في مشهد سلالم الأوديسة دائما، حيث يعمق موت الأم الشابة وسقوط عربة الطفل من حدة المأساة التي تجسّدها المذبحة.

---

[273] مقال بعنوان: **نظرية المونتاج الروسية**، بقلم: جيسون هيليرمان، نشر في: 15.02.2021، لوحظ بتاريخ: 06.04.2024 **.www.nofilmschool.com-**

4. المونتاج التوافقي:

يشير إلى النغمات المصاحبة التي ترافق النغمة الأساسية وتختلف باختلاف الآلة التي تعزفها، فمثلا: نغمة "**دو**" على البيانو تحمل توافقات مختلفة عن نفس النغمة على آلة الكمان. وفي السينما يقوم المونتاج التوافقي على دمج المونتاج المتري والإيقاعي والنغمي معا، بحيث تتداخل سرعة الإيقاع والأفكار والعواطف لإحداث الأثر المطلوب لدى المشاهد، ففي نفس المشهد، يهدف هذا المزج إلى إثارة غضب المتفرج، من خلال لقطات تبرز قسوة الجيش في استخدام قوته ومعاناة المدنيين العزّل، مما يعزّز الرسالة الدرامية للمشهد.

5. المونتاج الذهني:

هو أسلوب يهدف إلى إدخال الأفكار ضمن تتابع من اللقطات المشحونة بالعاطفة. مثلا في فيلم "**أكتوبر**" سنة **1928**، للمخرج "**سيرجي آيزنشتاين**" حيث يصور "**ألكسندر كبرينسكي Alexander Kerensky**" زعيم "**المينشفيك**" *في الثورة الروسية الأولى، وهو يصعد السلم بسرعة في إشارة إلى صعوده السريع إلى السلطة بعد سقوط القيصر، ويقطع المخرج هذا المشهد بلقطات لطاووس آلي يتباهى بريشه، ليعبّر بذلك عن رؤيته لـ "**كيرينسكي**" كشخص متعجرف ومغرور، وهو أحد الأمثلة البارزة لهذا الأسلوب في الفيلم.[274]

وإلى جانب التصنيفات التي وضعها "**آيزنشتاين**" لأنواع المونتاج، اخترنا التركيز في هذا التحليل على ثلاثة أنماط رئيسية، سنحاول من خلال الفيلمين المدروسين تحديد حضورها وتوظيفها وفق كل محور من محاور السرد وهذه الأنماط هي: المونتاج الموازي، المونتاج التعبيري، المونتاج الإيديولوجي.

1. المونتاج الموازي:

هو أسلوب في تركيب المشاهد، يستخدم لتوضيح فكرة عبر فكرة أخرى، أو من خلال سلسلة من الأفكار المتوازية التي تسير في الاتجاه نفسه وتبرز المفهوم ذاته. ويقوم هذا النوع من المونتاج على

---

* **المينشفيك** هم فصيل ماركسي روسي انشق عام 1903 عن حزب العمال الاشتراكي الديمقراطي، وتميزوا بدعوتهم لحزب واسع القاعدة ومعارضتهم لأسلوب البلاشفة الثوري المركزي.

[274] –كين دانسايجر، **تقنيات مونتاج السينما والفيديو**، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011، ص–ص، 47–48.

إدماج مشاهد أو قصص قد لا تكون مرتبطة ماديا بالسياق السردي المباشر للفيلم، لكنها ترتبط به ذهنيا أو فكريا أو عاطفيا، فتعمل كمشهد مكمّل ومفسّر للمعنى المطلوب.[275]

يعني أن المخرج يعرض مشهدين أو أكثر في نفس الوقت يحدثان في أماكن مختلفة لكنهما مرتبطان في المعنى أو الفكرة مثلا: نرى شخصا يصلي في المسجد وفي نفس الوقت نرى مجاهدا يحارب الاستعمار، فرغم أن الحدثين مختلفان، إلا أن المخرج يريد أن يوضح أن الصلاة والجهاد يجتمعان في الإيمان. وأحد أشهر أمثلة المونتاج الموازي نجده في فيلم "**The Godfather**" سنة **1972** للمخرج "**فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola**" حيث يعرض المخرج مشهد تعميد طفل في الكنيسة بالتوازي مع تنفيذ رجال المافيا لعمليات اغتيال دموية. في هذا المشهد، يتم تركيب لقطات طقسية دينية للمعمودية إلى جانب لقطات القتل، ليكشف التناوب المرئي عن التناقض الصارخ بين القداسة والعنف، ويبرز بعمق الازدواجية الأخلاقية لشخصية "**مايكل كورليون Michael Corleone**" بين العالم المقدّس وعالم الجريمة.[276]

2. المونتاج التعبيري:

يعتمد على عناصر بصرية تهدف إلى استحضار المشاعر والحالات المزاجية لدى الجمهور، مركزا على التأثير العاطفي أكثر من السرد الواقعي، ويشمل ذلك استخدام الموسيقى واللقطات الدرامية، إلى جانب الألوان والإضاءة وزوايا التصوير، لابتكار جو محدد يعزّز تجربة المشاهد العاطفية.[277]

أي أن المشاهد يشعر بمشاعر معينة مثل: الحزن أو الخوف أو الفرح...عن طريق الموسيقى، الإضاءة والألوان وزوايا التصوير، واللقطات الدرامية، بدل التركيز فقط على سرد الأحداث.

ومن أشهر الأفلام التي استعانت بهذا النوع من المونتاج، يتحدى فيلم "**شروق الشمس Sunrise– أنشودة إنسانين**" سنة **1927**، للمخرج "**مورناو**"، التصنيفات التقليدية، إذ يجمع بين التعبيرية والواقعية.

---

[275] –عبد العزيز العابد، **جمالية الإخراج في الفيلم (اللقطات والمونتاج)، فيلما الطاكسي المخفي وكرنفال في دشرة أنموذجا**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 7، العدد 2، جامعة وهران، الجزائر، 2020، ص 524.

[276] - **An Analysis of the Structure of The Godfather**, Part One," in Studies in the Literary Imagination, Vol.16 No. 1, by : William Simon, 1983, pp. 75-90.

[277]– **أنواع المونتاج : دليلك لفهم أدوات السرد البصري في صناعة الفيديو**، نشر في : 08.12.2024 على موقع: **www.t3lm.com**. تاريخ الاطلاع : 03.04.2025.

فقد جاء "**مورناو**"***** من خلفية السينما التعبيرية في "**فايمار**" بألمانيا*، حيث قدّم أعمالا مثل: "**نوسفيراتو**" سنة **1922** و"**الضحكة الأخيرة**" سنة **1924** التي مزجت بين تصوير نفسي مظلم وملامح واقعية، وهو ما مهّد بتجربته الهوليوودية.

في "**شروق الشمس**"، يتجلى هذا المزج في المشهد، الصور المؤطرة، وفي المونتاج. وأبرز مثال هو "**مشهد المستنقع**"، حيث يغادر الرجل زوجته ليلتقي بالمرأة القادمة من المدينة، وقد تم تصميم المستنقع داخل الاستوديو بالكامل، بدخان وضوء قمر اصطناعي ومناظر مصطنعة، ومع ذلك بدت حقيقية، مما أتاح لـ "**مورناو** " التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات (**الظلام رمز الشر**) مع الحفاظ على الإيهام بالواقع.

الإضاءة أيضا عنصر أساسي، حيث تصوّر المرأة ليلا بإضاءة خلفية ومنخفضة كرمز للشر، بينما تصوّر الزوجة نهارا بإضاءة عالية وناعمة كرمز للطهارة. الضوء هنا **موتيف*** تعبيري وواقعي معا، كذلك التكوينات البصرية تبرز الحواجز المرئية وغير المرئية بين الشخصيات، مع مؤثرات بصرية (**تعريضات متعددة**) تظهر عوالم خيالية مرتبطة بنفسياتهم.

المونتاج بدوره يجمع بين التعبيرية والواقعية، من خلال التوازي بين عناق الرجل والمرأة مقابل عناق الزوجة لطفلها (تعبيري يعكس التناقض بين الحب والخيانة). وأيضا من خلال القطع السريع المستمر في مشهد خنق المرأة (واقعي يعزّز استمرارية الحركة).

بهذا المزج، استطاع "**مورناو**" أن يجعل جمهوره يصدّق القصة من جانب، ويتفاعل نفسيا وعاطفيا مع الشخصيات من جانب آخر. لذا يبقى فيلم "**شروق الشمس**" فيلما يتجاوز حدود التصنيف، ويعتبر من أكثر الأفلام تأثيرا واحتراما في تاريخ السينما.[278]

فريدريك فيلهلم مورناو** (**F.W. Murnau**) مخرج ألماني رائد في السينما الصامتة، اشتهر بأعماله التعبيرية مثل **نوسفيراتو** (**1922**) وشروق الشمس***(**1927**) ، حيث مزج بين الواقعية والتعبيرية بأسلوب مبتكر.

***التعبيرية الألمانية** هي تيار سينمائي ظهر في ألمانيا خلال عشرينيات القرن العشرين، تميز باستخدام الديكورات المبالغ فيها، والإضاءة الحادة، والظلال العميقة للتعبير عن الحالات النفسية والاضطرابات الداخلية للشخصيات. هدف هذا الاتجاه إلى تجسيد العاطفة والخيال بدلًا من محاكاة الواقع الموضوعي.

* **الموتيف التعبيري** هو عنصر فني متكرر يُستخدم للتعبير عن فكرة أو شعور وتعميق المعنى في العمل الأدبي أو الفني.

[278] **-twistedladdermovies.wordpress.com, Expressionism and Realism in Sunrise- A song of two humans**, written by : Jonathan Amerikaner, 03.12.2003, at : 10 :00 am.

3. المونتاج الإيديولوجي:

المونتاج الفكري أو الإيديولوجي هو أسلوب يعتمد فيه المخرج على ربط لقطات متباينة لإيجاد علاقة رمزية أو مجازية بينها، ويهدف هذا الأسلوب إلى دفع المشاهد لاستنتاج معنى أعمق يتجاوز تسلسل الأحداث الظاهر، وهو ما يرتبط غالبا بتأثير "**كوليشوف**".*

ومن خلال كسر التوقعات التقليدية، يحدث المونتاج الفكري صدمة أو مفاجأة تدفع الجمهور للتفطير والتأمل، كما يمكن أن يثير مشاعر قوية ويحفّز تفاعلا ذهنيا مع الفيلم، ويستعين به المخرجون لإبراز الصراع والتحكم في إيقاع السرد والموسيقى، ومواءمة العناصر البصرية بطريقة تعزّز الرسالة وتزيد من قوة التأثير الفني والفكري على المشاهد.[279]

يعني أن المخرج يضع لقطات مختلفة جنبا إلى جنب ليوصل فكرة أو معنى غير ظاهر مباشرة في القصة. مثلا: إذا عرضنا لقطة لجندي يبتسم، ثم لقطة لمدفعية تقصف، فقد نفهم أن الجندي سعيد بالدمار، هنا المعنى لا يأتي من المشاهد نفسها، بل من الربط بينها، فهو أسلوب يجعلنا نفكر ونستنتج معنى عميق من خلال الجمع بين صور قد تبدو غير مرتبطة، لكنه يوجهنا لفهم رسالة معينة، بهذا فالمخرج يريد أن يدين أو يكشف قساوة الحرب ولاإنسانية الجنود.

أبرز مثال على ذلك نجده في فيلم "**الإضراب Strike**" لـ "**آيزنشتاين**"، حيث قام المخرج بالمونتاج بين مشاهد ذبح ثور في المسلخ ومشاهد قتل العمال المضربين، هذا التوازي البصري لا يربط الحدثين بشكل مباشر في القصة، لكنه يخلق معنى رمزيا قويا: إذ يشبّه قتل العمال بعملية ذبح الحيوان، في إيحاء إيديولوجي يفضح قسوة السلطة ويعزّز البعد العاطفي والفكري لدى المشاهد.[280]

وكان "**غريفيت**" من أوائل من فهموا أهمية المونتاج، واستخدموه كوسيلة للتعبير الفني، فقد أدرك أن ترتيب اللقطات يمكن أن يعطيها معنى جديدا لا تملكه وحدها، وأن تنسيق الصورة وزاوية التصوير والمكان والزمان يضفي على الفيلم بعدا دراميا وفنيا، فالمونتاج هو الذي يمنح الفيلم استمراريته ومعناه الحقيقي.

---

*تأثير كوليشوف، الذي اكتشفه المخرج السوفيتي **ليف كوليشوف** في عشرينيات القرن الماضي، يبين أن معنى المشهد في السينما يتشكل من **تركيب اللقطات وتسلسلها**، لا من كل لقطة على حدة. فقد أظهر كوليشوف أن الجمهور يفسر تعبير وجه الممثل الثابت بشكل مختلف بحسب اللقطة التي تسبقه أو تليه.

279 – **أنواع المونتاج**، على موقع: **www.aisevenp.com**.

280 -www.masterclass.com, **Soviet montage theory : History, types and examples**, 20.07.2022.

ويعتبر المونتاج أحد القوانين الأساسية في تشكيل المعاني داخل الفيلم، حيث يبنى المعنى على التفاعل بين لقطات غير متجانسة توضع جنبا إلى جنب، وهو ما يجعل من السينما فنا فريدا يختلف عن المسرح أو الفنون الأخرى، فعناصر مثل: الديكور أو أداء الممثلين موجودة في المسرح أيضا، لكن ما يميز السينما فعلا هو طريقة تركيب الصور أو التوليف، الذي ينتج معنى لا يظهر من الصورة بمفردها، بل من علاقتها بما يسبقها أو يليها.

وهكذا رأينا كيف تطورت السينما من التعبير الصامت إلى الناطق، وكيف تعامل المخرجون مع غياب الصوت بابتكار لغة جسدية وموسيقية مميزة، كما توضحت لنا أهمية المونتاج كأهم عنصر يميز السينما عن غيرها من الفنون لأنه يخلق المعنى من خلال تتابع الصور وتنظيمها بشكل إبداعي.

6. ظهور السينما الملونة: [281]

أطلقت شركة "**ديزني**" سلسلة الرسوم المتحركة **Silly symphonies** بين عامي **1929** و**1939**، وتم عرض أول فيلم رسوم متحركة طويل بالألوان بعنوان "**بياض الثلج** و**الأقزام السبعة**" سنة **1937**، والذي حقق نجاحا كبيرا لدى الجمهور.

وبدأت محاولات استخدام الألوان في السينما في وقت مبكر على يد "**إديسون**" و"**شارل باتيه**"، ثم تطور هذا الاستخدام ليصبح وسيلة للتعبير الرمزي والدرامي وليس مجرد تلوين بسيط.

وفي الأربعينات ومع بداية ظهور التلفزيون وتراجع الإقبال على السينما، أدخلت "**هوليوود**" تقنيات جديدة مثل: **سينما سكوب**، **سينراما** و**الشاشة العريضة**، بهدف جذب الجمهور، من جديد إلى صالات العرض. كل هذه التطورات تظهر كيف أن السينما كانت دائما تواكب التغيرات في أذواق الناس وتواجه التحديات التقنية بابتكار.

فتقنيات العرض الحديثة التي ظهرت لمواجهة التلفزيون، تدلّ على وعي صانعي السينما بأهمية التجربة البصرية في استعادة اهتمام الجمهور، وهكذا فإن التفاعل بين الفن والتقنية كان دائما عاملا رئيسيا في تطور السينما كوسيلة للترفيه والثقافة.

---

[281] –ينظر: محمود إبراقن، **ماهي السينما؟** ج2، مرجع سبق ذكره، ص20.

7. ظهور الأفلام ثلاثية الأبعاد:

تمنح الأفلام ثلاثية الأبعاد المشاهد إحساسا بعمق بصري، وقد ظهرت هذه التقنية لأول مرة عام **1915**، لكنها لم تنتشر في البداية بسبب تكلفتها العالية. ومع انتشار التلفزيون في أمريكا، بدأت تستخدم كوسيلة لجذب الجمهور إلى السينما.

ومع تطور تقنيات التصوير الرقمي، أصبحت تستخدم بشكل محدود خاصة في أفلام الأكشن والخيال العلمي، ومن قبل استوديوهات كبرى فقط، نظرا لارتفاع تكلفتها.

ومن الواضح أن تطور الأفلام ثلاثية الأبعاد يظهر العلاقة بين التقدم التكنلوجي واحتياجات السوق، فهي لم تنتشر في بدايتها بسبب التكلفة، لكنها أصبحت لاحقا أداة تجارية فعالة لجذب الجمهور. كما أن تركز استخدامها في أنواع معينة من الأفلام يدل على أن الابتكارات التقنية غالبا ما توظف في خدمة الأشكال الأكثر ربحا في صناعة السينما.

8. التصوير الرقمي:

حتى بداية القرن **21**، كانت السينما تعتمد على "**أفلام السليوليد**"* في التصوير، [282] لكن مع ظهور وانتشار التصوير الرقمي في الألفية الثالثة، بدأت الصناعة تتحول تدريجيا نحو هذه التقنية، وأصبح استخدامها واسعا منذ عام **2010**.

وتبنّت معظم الاستوديوهات الكبرى مثل: **برامونت**، التصوير الرقمي كخيار أساسي، بينما بقي التصوير على الفيلم التقليدي خيارا محدودا ومكلفا، يفضله بعض المخرجين الذين يفضلون الطابع الكلاسيكي للصورة، ومع تطور التكنلوجيا، أصبح التصوير الرقمي مرتبطا ارتباطا وثيقا بعمليات ما بعد الإنتاج مثل التلوين الرقمي وإضافة المؤثرات البصرية، مما أتاح إمكانية واسعة للإبداع البصري في السينما.

هذا التحول يعكس ثورة تقنية أثّرت بشكل كبير على طريقة إنتاج الأفلام والتعبير البصري فيها، حيث وفّر التصوير الرقمي مرونة وسرعة أكبر في العمل الفني، كما يظهر من خلاله استمرار النقاش بين أنصار الكفاءة التقنية الحديثة، وأولئك المتمسكين بجمالية الصورة الكلاسيكية على الفيلم الخام.

---

*__أفلام السليوليد__ الأفلام التقليدية التي تُصوَّر على شريط بلاستيكي حساس للضوء قبل ظهور التصوير الرقمي، وتتميّز بجمالها ودفء ألوانها.

[282]– علياء طلعت، **تاريخ الفن السابع. كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي؟** نشر في: 20.02.2021، لوحظ بتاريخ: 14.06.2023، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

وكخلاصة عامة لتاريخ السينما منذ بداياتها الصامتة حتى العصر الحديث، من خلال التصنيف الذي وضعه الناقد السينمائي "**فيليب كونجليتون Philippe Congeleton**"، الذي قسّم تطور السينما إلى ثمانية عصور، كل منها يمثل مرحلة مهمة في مسار هذا الفن:

1. عصر الريادة 1895-1910:

بدأت السينما في هذه المرحلة كاختراع جديد، حيث تم استخدام الكاميرا لأول مرة وظهر أول مخرج وممثّل، كانت الأفلام قصيرة، صامتة وغالبا ما تكون تسجيلات وثائقية أو مقتطفات مسرحية، ومن أبرز الأفلام في هذا العصر: "**رحلة إلى القمر**" سنة **1902** لـ "**جورج ميليس**" الذي أدخل الخدع البصرية إلى السينما.



الشكل رقم 25: ملصقات أفلام "البستاني المُرشَّش L'arroseur arrosé"، "رحلة إلى القمر Le voyage dans la lune"، "خروج العمال من مصنع لوميير La sortie de l'usine Lumière"

2. عصر الأفلام الصامتة 1911-1926:

تميّز بتطور أساليب المونتاج وتنوع أنواع الأفلام وبدأ التركيز على الدراما والرواية السينمائية بدلا من التسجيلات، وظهر في هذا العصر مبدعون مثل: شابلن وغريفيت، وارتفعت تكلفة الإنتاج واهتمام الجمهور بجودة الفيلم.



الشكل رقم 26: ملصقات أفلام "الطفل"، "مولد أمة" و"التعصّب"

3. عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية 1927-1940:

شهد ولادة السينما الناطقة مع عرض أول فيلم ناطق هو "**مغني الجاز**" عام **1927**. كما بدأت الألوان والرسوم المتحركة تظهر بوضوح، وازدادت شهرة نجوم السينما وانتشرت جوائز الأوسكار.



الشكل رقم 27: ملصق فيلم "مغني الجاز"

4. العصر الذهبي 1941-1954:

في ظل الحرب العالمية الثانية ازدهرت أفلام الكوميديا والموسيقى والرعب، وظهرت أفلام جماهيرية بميزانيات متفاوتة، إلى جانب بداية أفلام الخيال العلمي، ومن أبرز نجوم هذه المرحلة: "**كاري غرانت Cary Grant**"، "**أودري هيبورن Audrey Hepburn**"، "**فريد أستير Fred Astaire**".



الشكل رقم 28: صور بعض شخصيات العصر الذهبي للسينما

5. العصر الانتقالي 1955-1966:

بدأت السينما تتضح فنيا وتقنيا، وانتشرت الأفلام الملونة، وبدأت المواضيع الاجتماعية تطرح بشكل أعمق، وظهر تأثير التلفزيون، مما دفع السينما للتركيز على النوعية، ومن أبرز الأسماء: "**ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock**"، "**ماريلين مونرو Marilyn Monroe**"، "**إليزابيت تايلور Elizabeth Taylor**".



الشكل رقم 29: صور بعض شخصيات العصر الانتقالي للسينما

6. العصر الفضي 1967-1979:

تعتبر هذه الفترة بداية السينما الحديثة، مع أفلام جريئة ومليئة بالأفكار الجديدة مثل: **الخريج، بوني وكلايد**...وظهرت أنظمة رقابة جديدة وتراجع استخدام الأبيض والأسود، وبرز مخرجون مثل: **"فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola"** وممثلون مثل: **"مارلون براندو Marlon Brando".**



الشكل رقم 30: ملصقات بعض أفلام العصر الفضي للسينما.

7. العصر الحديث 1980-1995:

بدأ انتشار استخدام الكمبيوتر في المؤثرات الخاصة مثل: فيلم الإمبراطورية تقاوم **1980**، وظهرت تقنيات الفيديو المنزلي والتلفزيوني السلكي، وأصبح الاعتماد أكبر على الميزانيات الضخمة، وظهر الانترنيت كوسيلة للترويج السينمائي.



ملصق فيلم "الإمبراطورية تقاوم".

8. العصر البلاتيني 1996-إلى يومنا هذا:

شهد هذا العصر تطورا كبيرا في علاقة السينما بوسائل الاتصال الحديثة، وظهر الانترنيت كجزء أساسي من صناعة وتسويق الأفلام، وتم إنتاج أفلام بميزانيات ضخمة مثل: **"تيتانيك"**، وظهرت قنوات فضائية للأفلام الوثائقية، التي بدأت تكتسب شهرة واسعة مثل: "فهرنهايت **Fahrenheit 9/11**"

للمخرج "**مايكل مور Michael Moore**" سنة ، حيث ينتقد سياسة الرئيس الأمريكي "**جورج بوش**" في التعامل مع أحداث سبتمبر ، وفيلم "**سوبر سايز مي Super Size me**" وهو تجربة خاصة قام بها المخرج "**مورغان سبورلوك Morgan Spurlock**" ووثّقها في هذا الفيلم، لكي يبيّن أثر الوجبات السريعة على صحة الإنسان. وخصّص "**ماكدونالدز**" بهذه التجربة [283]، مما شجّع على إنتاج المزيد من الأفلام الوثائقية التي تناولت موضوعات معاصرة ومؤثرة.



ملصق فيلم فهرنهايت 11/9



ملصق فيلم سوبر سايز مي

بعد سنة **2005** شهدت السينما تحولا تدريجيا نحو الرقمنة الكاملة وبدأت الاستوديوهات باستخدام الكاميرا الرقمية وتوسيع الاعتماد على المؤثرات البصرية **CGI**، ما أتاح إنتاج أفلام ضخمة مثل: "**أفاتار**" عام **2009** الذي كان نقطة تحول كبير في استخدام تقنية الابعاد الثلاثية.[284]

ومع حلول عام **2010**، أصبحت منصات البث الرقمي مثل: "**نيتفليكس**" تشكّل تحديا لصالات السينما، حيث بدأ الجمهور يفضل مشاهدة الأفلام من المنزل، خاصة مع تطور جودة العرض وتنوع المحتوى.

ثم جاءت جائحة كوفيد **19**، في عام **2020**، لتسرع هذا التحول، بعد أن أغلقت دور السينما في أغلب دول العالم وأصبحت شركات كبيرة مثل: ديزني ووارنر بروذرز، تطلق أفلامها مباشرة عبر الانترنيت، وهو ما اعتبره البعض نهاية لحقبة السينما التقليدية.

وفي نفس العام حققت السينما الكورية إنجازا تاريخيا بفوز فيلم "**Parasite**" بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم، مما فتح الباب أمام المزيد من الاعتراف بالسينما الآسيوية.

وبعد عام **2022**، شهدت صناعة السينما في الهند والصين نموا واضحا، حيث تجاوز عدد الأفلام المنتجة فيهما عدد أفلام هوليوود، ومع تقدم الوقت بدأ الذكاء الاصطناعي يدخل مراحل الإنتاج

---

[283] -ينظر: نهلة عيسى، **الأفلام الوثائقية**، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020، ص-ص، 5-16.

[284] - Bergur Thormundsson, "**Artificial Intelligence (AI) Worldwide – Statistics & Facts**,", 18.08.2025, available at : **www.statista.com**.

السينمائي من كتابة السيناريو إلى عمليات المونتاج، ما أثار الكثير من النقاش حول تأثيره على مستقبل الإبداع الفني. [285]

وبالنظر إلى تطور السينما من بداياتها الصامتة وحتى سنة **2025**، نلاحظ كيف مرّت بتحولات كبيرة من أفلام قصيرة وبسيطة إلى إنتاجات ضخمة، تستفيد من أحدث التقنيات وكذا الذكاء الاصطناعي. إذن كل مرحلة من تاريخ السينما عكست تغيرات ثقافية وتقنية من الخدع البصرية والصوت واللون إلى تأثير التلفزيون وهيمنة الأنترنيت والبث الرقمي.

ولقد تغيّرت لغة السينما من الترفيه الخفيف إلى طرح قضايا سياسية واجتماعية معقدة، كما برزت السينما العالمية والأفلام المستقلة والوثائقية كأدوات للتغيير. واليوم أصبحت السينما أكثر تفاعلا وتنوعا، تعكس تنوع الإنسانية وتستخدم أقصى إمكانات التكنلوجيا الحديثة.

285 - Ruihan Zhang and others., **Generative AI for Film Creation: A Survey of Recent Advances,** published : 11.04.2025, available at : **www.arxiv.org.**

2.1.4. تمثلات البطل الثوري في المتخيل السينمائي الأمريكي:

تمهيد:

تعتبر السينما الأمريكية قوة ثقافية واقتصادية وسياسية أثّرت في الوعي العالمي وليست مجرد صناعة ترفيهية، بفضل مخرجين مبدعين مثل: "**غريفيت، هيتشكوك، سبيلبرغ** وغيرهم الكثير...ممن ساهموا في تجديد لغة السينما لتجمع بين المتعة البصرية والعمق الرمزي.

وتبرز السينما الأمريكية صورة البطل الثوري من خلال مجموعة من الأفلام التي تناولت قضايا التحرر ومقاومة الاستعمار، حيث تجاوزت هذه الأعمال البعد المحلي لتطرح نضالات إنسانية شاملة، ومن أبرزها: فيلم "**دروب المجد** **Paths of Glory**[286]" سنة **1957** للمخرج "**ستانلي كوبريك Stanley kubrick**" الذي يكشف عبثية الحرب والظلم العسكري من خلال دفاع عقيد فرنسي عن جنود أبرياء في سياق معركة خلال الحرب العالمية الأولى. وفيلم "**القلب الشجاع Brave Heart** " سنة **1995** للمخرج والممثل "**ميل غيبسون Mel Gibson**" الذي يجسّد نضال القائد الأسكتلندي "**ويليام والاس**" ضد الاحتلال الإنجليزي بروح ملحمية. كذلك فيلم "**تشي Che** " سنة **2008** للمخرج "**ستيفن سودربيرغ Steven Soderbergh**" الذي يستعرض سيرة "**تشي غيفارا**" كبطل عالمي يقود ثورات ضد الاستعمار والظلم. هذه الأعمال سنتطرق إليها بالتحليل خلال هذا الجزء من بحثنا، كذلك نذكر أفلاما أخرى أمريكية ذات طابع ثوري بي مثل: "**المهمة The Mission**" سنة **1986** للمخرج "**رولان جوفيه Roland Joffé**" الذي يصور نضال الشعوب الأصلية في أمريكا الجنوبية ضد الاستعمار الإسباني والبرتغالي، مجسّدا صراعا بين الإيمان والعدالة وأيضا فيلم "**المجد Glory**" سنة **1989** للمخرج "**إدوارد زويك**" الذي يروي نضال أول كتيبة من الجنود الأمريكيين السود في الحرب الأهلية من أجل الكرامة والحرية. فيلم "**الوطني The Patriot**"[287] سنة **2000** للمخرج "**رولان إيميريش Roland Emmerich**" الذي يروي قصة مزارع يتحول إلى قائد ثوري في وجه الاستعمار البريطاني أثناء حرب الاستقلال الأمريكية. فيلم "**التحدي Defiance**" سنة **2008** للمخرج "**إدوارد زويك Edward Zwick**" الذي يبرز مقاومة يهودية بقيادة أربعة أشقاء ضد الاحتلال النازي في أوربا الشرقية.

---

[286] -www.imdb.com.paths of glory.

[287] -yardbarker.com. the 20 best movies and tv shows about the american revolution, updated : 01.03.2025, by : thomas west.

إذن، تظهر هذه الأفلام تنوعا في تناول مفهوم البطل الثوري، ما بين سرد تاريخي وإنساني، وتؤكد التزام السينما الأمريكية بتقديم رؤى فنية تعبّر عن نضالات الشعوب من أجل العدالة والتحرر.

وقبل الشروع في تحليل الأفلام المختارة، سنبدأ أولا باستعراض أبرز المحطات التاريخية التي شكّلت مسار تطور السينما الأمريكية.

1. من البلاك ماريا إلى البلوكباستر*:

بدأت السينما الأمريكية أواخر القرن **19**، حيث أنشأ "**توماس إديسون**" أول استوديو باسم "**بلاك ماريا**" في **نيوجيرسي**، مستفيدا من تقنيات التصوير المبكر، وكانت **كاليفورنيا** تبرز تدريجيا كمركز إنتاج رئيسي، وبسبب حروب براءات الاختراع التي قادها "**إديسون**"، فرّ صناع السينما إلى "**لوس أنجلس**" نظرا لطقسها المعتدل وتنوع مواقع التصوير، فتحولت منذ عام **1912**، إلى عاصمة السينما خاصة بعد تصوير "**غريفيت**" أول أفلامه فيها عام **1910**، وأسّست "**هوليوود**" هويتها تدريجيا، مدفوعة بهجرة المخرجين من أوربا بعد الحرب العالمية الأولى، وبدخول الصوت للأفلام مع "**مغني الجاز**" عام **1927**، ما أدى إلى تراجع السينما الصامتة وازدهار الإنتاج السينمائي الناطق.

وخلال العشرينات والثلاثينات ازدهرت شركات مثل: "**ديزني Disney**"، "**فوكس Fox**، "**يونيفارسال Universal**" وقادها رجال أعمال يهود من أصول مهاجرة.

وبحلول الأربعينات، أصبحت هوليوود تنتج نحو **400** فيلم سنويا، بفضل استقرار البنية التحتية وتطور استوديوهات الصوت، كما ساعدت الحرب العالمية الأولى والإنفلونزا الإسبانية في تقليص المنافسة الأوربية، وعندما واجهت تحديات التوزيع الدولي بعد إدخال الصوت، جرّبت هوليوود النسخ المتعددة اللغات لكنها فشلت، ما دفعها لاحقا لتبني أساليب أخرى للانتشار العالمي.

وامتد العصر الذهبي لهوليوود من عام **1913** إلى **1962**، واعتمدت الاستوديوهات الكبرى مثل: **MGM**، **Warner Brothers**، و **Paramount** على نظام إنتاج مغلق، يوظف آلاف العاملين وينتج أفلاما ضمن قوالب سردية محددة كالكوميديا والويسترن والموسيقى، كما ساعد قانون "**هايز**" الأخلاقي* في ضبط المحتوى وتعزيز سيطرة هده الاستوديوهات.

---

* **البلوكباستر blockbuster** أي الفيلم الضخم الإنتاج الذي يحقق نجاحًا تجاريًا هائلًا، ويجذب جمهورًا واسعًا عند عرضه في صالات السينما.

* **قانون هايز** هو ميثاق أخلاقي وُضع عام 1930 لتنظيم محتوى أفلام هوليوود ومنع العنف والجنس والإساءة للدين، وقد بدأ تطبيقه الفعلي سنة 1934 بعد إنشاء مكتب تطبيق الإنتاج برئاسة جوزيف بريين، وظل معمولًا به حتى استُبدل بنظام تصنيف الأعمار عام 1968.

شهدت هذه المرحلة إنتاج أفلام كلاسيكية بارزة، وأول فيلم رسوم متحركة طويل "**سنو وايت Snow white**" لـ "**ديزني**"، فيما هيمنت "**MGM**" على نظام النجوم. ومع صدور قرار قضائي عام **1948**، يمنع امتلاك الاستوديوهات لدور العرض، بدأ تفكيك النظام القديم، ما أدّى إلى انتهاء عصر النجوم والعقود الطويلة.[288]

وقد تأثرت السينما بالحرب العالمية الثانية، فاتجهت نحو الواقعية، مع أفلام توثّق أجواء الحرب وحياة الجنود، كما في أعمال: "**جون هيوستن John Huston**" و"**فرانك كابرا Frank Capra**"[289].

وبعد الحرب تراجعت السينما بسبب انتشار التلفزيون وظهور القائمة السوداء، وتحولات سياسية وثقافية، لكنها حافظت على تفوقها الفني والإنتاجي في الخمسينات والستينات. [290]

ثم ظهرت "**هوليوود الجديدة**" في أواخر الستينات،[291] وقادها مخرجون شباب تأثروا بالموجة الفرنسية الجديدة مثل: "**كوبولا**، "**سبيلبرغ Steven Spielberg**" و**سكورسيزي**، حيث قدّموا أفلاما مبتكرة جمعت بين الجرأة الفنية والجاذبية الجماهيرية، وبرزت أفلام مثل: "**العرّاب The Godfather**، الفك المفترس **Jaws**، **سائق الطاكسي Taxi Driver**، **حروب النجوم Star Wars**"، مما دشّن حقبة سينمائية حديثة ركّزت على النجاح التجاري والإبهار البصري ووضعت أساسات السينما الأمريكية المعاصرة.

وفي الثمانينات، تم إدخال تصنيف **PG-13** عام **1984**، لتحديد جمهور الأفلام بدقة أكبر، وفي التسعينات برزت تقنيات جديدة مثل: الصوت الرقمي والمؤثرات البصرية **CGI**، في أفلام مثل: **Terminator 2**، **Jurassic Parc**، ومع بداية الألفية الثالثة دخلت السينما الأمريكية عصر الإنتاج الرقمي بالكامل، وهيمنت أفلام الأبطال الخارقين على السوق، لكن منذ سنة **2023**، بدأت تراجعا في الشعبية بسبب التكرار والإرهاق الجماهيري.

أثّرت جائحة كورونا على نماذج التوزيع، مما دفع الاستوديوهات لاعتماد البث الرقمي المباشر، كما فعلت "**وارنر بروس**" عام **2020**، مثيرة جدلا حول مستقبل العرض السينمائي، كما شهدت هوليوود في **2023** إضرابات تاريخية للكتّاب والممثلين بسبب قضايا الأجور وحقوق الذكاء الاصطناعي، انتهت باتفاقيات جديدة تحمي حقوقهم. أما على مستوى التمثيل فقد تطورت صور الأقليات في السينما،

---

[288] -en.wikipedia.org**. cinema of the united states**.

[289] -ينظر: عبدو نادية، مرجع سبق ذكره، ص 105.

[290] -ينظر: محمود الزواوي، **روائع السينما، أفضل 100 فيلم أمريكي**، دار الأهلية، الأردن، ط1، 2006، ص 290.

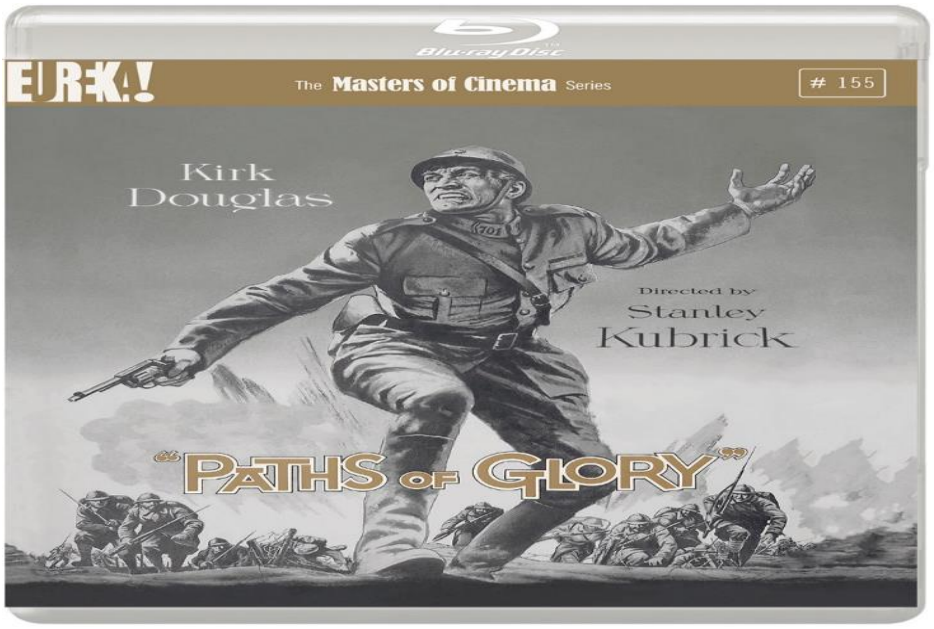
[291] -ينظر: ناجح حسن، تر: أمير العمري، **النقد السينمائي في بريطانيا**، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2004، ص 23.

مع تصاعد تمثيل الأمريكيين من أصل إفريقي وآسيوي، وتحول بارز في معالجة الشخصيات العرقية نحو التنوع والواقعية، بدفع من نجاح أفلام مثل: **Parasite, Crazy Rich Asians**.

وتقوم هوليوود أحيانا بتعديل محتوى أفلامها لتلائم الرقابة الصينية وتضمن دخول السوق الصينية بتجنب مواضيع حساسة كالتبت أو تغيير جنسية الأشرار، كما حدث في بعض أفلام "**مارفل**" وقد تم منع عرض أعمال مثل: **South Park**، بينما أقصي "**ريتشارد جير Richard Gere**" بسبب مواقفه السياسية.

وتتربع سبعة شركات كبرى على عرش الإنتاج والتوزيع السينمائي وهي: "**يونيفارسال بيكتشرز Universal Pictures 1912**، **بارامونت Paramount 1912**، **كولومبيا Columbia 1924**، **وارنر بروذرز Warner Brothers 1923**، **ديزني Disney 1923**، **توانتيث سانتوري فوكس 20 th Centuru Fox** سنة **1935**، **سوني بيكتشرز Sony Pictures 1987**،[292] وقد تحولت هذه الشركات من كيانات ناشئة إلى قوى عالمية تصنع ثقافة العصر وتؤثر في الاقتصاد العالمي من خلال الترفيه.

2. فيلم دروب المجد Paths of Glory:



الملحق رقم 05: ملصق فيلم دروب المجد.

[292] -www.britannica money.com. **sony corporation**, published on : 25.07.2025.

تمهيد:

يقدم فيلم "دروب المجد" **1957**، رؤية مختلفة لمفهوم البطولة في سياق الحرب، حيث لا يظهر البطل في صورة المحارب المنتصر، بل في هيئة ضمير أخلاقي يقف في وجه العبث، من خلال شخصية "**العقيد داكس**" حيث يصور "المخرج "**ستانلي كوبريك**" ثورة هادئة ضد السلطة العسكرية الجائرة، إذ يتحول "**داكس**" من قائد في الميدان إلى مدافع عن الجنود المظلومين في محكمة صورية. البطولة هنا لا تكمن في القتال فحسب بل في الوقوف في ثبات أمام الظلم، وفي الدفاع عن الكرامة الإنسانية داخل نظام لا يعرف سوى الطاعة والعقاب.

1. خلفيات إنتاج فيلم "دروب المجد":

جاء إنتاج فيلم "**دروب المجد**" عام **1957**، نتيجة مسار فني وإنساني تراكمي في حياة المخرج "**ستانلي كوبريك Stanley Kubrick**" الذي نشأ على حب الصورة والتفكير التحليلي منذ الطفولة، حين أهداه والده كاميرا وكذا شغفه بلعبة الشطرنج، كانت هذه الأدوات أكثر من مجرد هوايات، فقد شكّلت نواة رؤيته السينمائية لاحقا، إذ أصبحت الكاميرا وسيلته لفهم العالم والتعبير عنه، والشطرنج منحه مهارة التخطيط وتحليل تعقيدات النفس البشرية. وكان يوصف بأنه رجل أدب في جسد مراهق، ما جعله يميل لتحويل النصوص الأدبية إلى أفلام تنبض بالتأمل والعمق.[293]

استند الفيلم إلى رواية "**دروب المجد**" التي كتبها الصحفي والكاتب الأمريكي "**همفري كوب Humphrey Cobb**" ***عام **1935**، وهي رواية واقعية تهاجم همجية الحرب وفساد السلطة العسكرية، وتستلهم أحداثها من واقعة حقيقية عرفت باسم "**قضية عريفي سوان Les Caporaux de Souain ou les fusillés de Souain**"* بفرنسا، حين تم إعدام أربعة جنود فرنسيين ظلما عام **1915**، فقط لإرضاء القيادة العسكرية والرأي العام بعد فشل هجوم ميداني، وقد عاش "**كوب**" أهوال الحرب بنفسه،

293- بلال المازني، **ستانلي كوبريك..ثورة الفلسفة والجنون لدى أعظم مخرجي هوليود**، نشر في: 06.04.2021، تاريخ الاطلاع: 17.03.2024، على الساعة: 01:15، على الرابط: **doc.aljazeera.net.**

***همفري كوب** (1899–1944)روائي أمريكي ومؤلف رواية "**دروب المجد** 1935 المناهضة للحرب، واستلهمها من تجربته كمقاتل في الح ع 1.

***عريفي سوان أو معدومي سوان** هو الاسم الذي أطلق على أربعة عريفين فرنسيين، **لويس جيرارد، لوسيان ليشات، لويس ليفولون وتيوفيل موباس** – الذين تم إعدامهم كمثال في 17 مارس 1915 أثناء الحرب العالمية الأولى. لقد تم اختيارهم بشكل تعسفي من قبل قياداتهم العسكرية من داخل شركتهم، والتي رفضت المشاركة في هجوم جديد محكوم عليه بالفشل في سوان في المارن. تم إعادة تأهيل العرفاء الأربعة في مارس 1934 من قبل المحكمة العسكرية. إنها واحدة من أبرز وأفضح حالات الظلم العسكري خلال الحرب العالمية الأولى.

حيث خدم في الخطوط الأمامية في الحرب العالمية الأولى وشارك في معركة "**أميان**"، مما أعطى لروايته صدقا وتجربة شخصية عميقة، وقد استوحى "**كوب**" اسم روايته من بيت ورد في المقطع التاسع من قصيدة "**توماس غراي**" "**مرثية مكتوبة في مقبرة ريفية**".*

ورغم محاولة تحويل الرواية إلى مسرحية من قبل الكاتب المسرحي "**سيدني هوارد sidney Howard**" عام **1935**، إلا أنها لم تلق النجاح المطلوب بسبب جرأتها وصراحتها في كشف وجه الحرب البشع، وبعد أكثر من عشرين عاما قرأ "**ستانلي كوبريك**" الرواية مجددا، وأدرك قوتها الفنية والإنسانية، فقرّر تحويلها إلى فيلم، وتعاون مع شركائه: "**جيم تومسون Jim Thompson**" و"**كالدر ويلينغهام Calder Willingham**"، وقاموا بشراء حقوق الرواية من أرملة المؤلف مقابل **10.000** دولار.

واختار "**كوبريك**" النجم "**كيرك دوغلاس Kirk Douglas**" لأداء دور العقيد "**داكس**"، أي الشخصية التي تمثل الضمير الأخلاقي في وجه المؤسسة العسكرية القمعية. وقد دعم "**دوغلاس**" المشروع بقوة، رغم صعوبة تسويقه تجاريا نظرا لطبيعته المضادة للنزعة الحربية.

أنتج الفيلم بميزانية محدودة وتم تصويره في ألمانيا، بعد منع السلطات الفرنسية التصوير على أرضها نظرا لطبيعة الفيلم الفاضحة لسياسة المؤسسة العسكرية الفرنسية.

ونجح الفيلم رغم كل التحديات في أن يصبح من أهم أعمال "**كوبريك**"، ومن أبرز الأفلام المناهضة للحرب في تاريخ السينما، فلم يكتف بكونه اقتباسا بل أعاد تشكيل الرواية بصريا وفكريا، مقدما إدانة واضحة للسلطة العسكرية حين تتحول إلى آلة للقمع والتضحية بالبشر من أجل وهم المجد.

وهكذا، تحولت رواية منسية إلى صرخة سينمائية خالدة بفضل رؤية "**كوبريك**"[294] الذي لم ير في الحرب بطولة، بل مأساة إنسانية تهدّد القيم وتفضح هشاشة العدالة.

2. أحداث فيلم دروب المجد:

إن فيلم "**دروب المجد**" للمخرج "**ستانلي كوبريك**" هو عمل مناهض للحرب يستند إلى رواية واقعية كتبها "**همفري كوب**". ويستعرض الفيلم التناقض الصارخ بيت تضحيات الجنود البسطاء وفساد القيادات العسكرية الفرنسية، حيث يكلف جنرال طامع في الترقية بتنفيذ هجوم انتحاري على تلة تحت السيطرة الألمانية، وبعد الفشل، يقيم محاكمة صورية لثلاثة جنود بتهمة الجبن، ليضحى بهم للحفاظ

---

* قصيدة" **مرثية مكتوبة في مقبرة ريفية** "هي قصيدة تأملية كتبها الشاعر الإنجليزي **توماس غراي** عام **1751**، تتناول فكرة المساواة بين البشر أمام الموت وتمجّد بساطة حياة القرويين بعيدًا عن غرور المجد والسلطة.

[294] -en.wikipedia.org, paths of glory, last edited on : 28.08.2025, at 21 :25.

على شرف المؤسسة. وفي قلب الأحداث، يبرز العقيد "**داكس**" مثّله "**كيرك دوغلاس**"، كصوت أخلاقي يقود المعركة مع رجاله، ثم يدافع عنهم في المحكمة، رافضا تحويلهم إلى أدوات في لعبة قذرة.

يعتمد "**كوبريك**" على تصوير بصري دقيق، خاصة في مشاهد الخنادق والمعارك، حيث تظهر الكاميرا الجنود كبيادق في رقعة "**شطرنج**" يضحى بهم لصالح قطع أعلى، ما يعكس عشقه للعبة الشطرنج منذ نعومة أظفاره، ويستلهم الفيلم عناصر من كتاب "**فن الحرب**" للجنرال الصيني "**سون تزو Sun Tzu**"* حيث يروي المقطع من الكتاب أن الملك أراد اختبار كفاءة القائد "**سون تزو**" فأمره بتدريب جواري القصر على تنفيذ الأوامر العسكرية، وعندما استهزأت الجواري بالأوامر، أمر "**سون تزو**" بقطع رأس قائدتي المجموعتين لتأكيد الانضباط، بعدها، أطاعت الجواري أوامره بدقة، ليثبت "**سون تزو**" أن القيادة الناجحة تقوم على الحزم والطاعة والنظام. [295]

وفي أحد أكثر المشاهد تأثيرا، يظهر الجنرال وهو يطلب قصف خنادقه لإجبار الجنود على التقدم لكن ضباط المدفعية يرفضون. كما يبرز الفساد في مشهد محاكمة صامتة متوترة، تتوج بجملة صادمة: "**كان يجب أن يكون هناك جثث !!**".

وينهي "**كوبريك**" الفيلم، بمشهد إنساني قوي، حيت تغني أسيرة ألمانية أمام جنود فرنسيين في حانة، فيتحول ضحكهم إلى بكاء صامت،[296] مشهد يعرّي هشاشة الجندي ويكشف زيف المجد، وقد منع عرض الفيلم في فرنسا حتى الستينات، لما فيه من نقد لاذع لمؤسستها العسكرية، لكنه بقي واحدا من أعظم أفلام "**كوبريك**"، وتشريحا بصريا وأخلاقيا لانهيار القيم في ظل العسكرة، [297]حيث تستبدل البطولة بالخوف، والشرف بالأوامر والمجد بالعار.

3. بطاقة فنية لفيلم دروب المجد:

دروب المجد هو فيلم تاريخي حربي، مدته **88** دقيقة، أنتج سنة **1957**، أخرجه "**ستانلي كوبريك**"، يصور الفيلم عبثية الحرب ووحشية السلطة العسكرية من خلال مأساة جنود يضحى بهم ظلما لتغطية

---

* **سون تزو** هو جنرال وفيلسوف صيني عاش في القرن 16 ق.م، يعدّ مؤلف كتاب "فن الحرب" وأحد أبرز المنظرين في الاستراتيجيات العسكرية عبر التاريخ.

[295] الترجمة العربية لكتاب "**فن الحرب**"، تر: رؤوف شبايك، آخر تحديث: 2025. .**www.shabayek.com-**

[296]– ليلى محمود " **دروب المجد**" ...**رائعة من "كوبريك"**، نشر في: 27.04.2013، تاريخ الاطلاع: 27.06.2023، على الساعة: 02.35، على الرابط: **www.kassioun.org**.

[297]– محمد بن عزيز، **كوبريك في" دروب المجد" قرن على جراح الحرب العالمية الأولى**، نشر في 22.03.2016، على الساعة: 05:30، لوحظ بتاريخ: 17.01.2024، على الرابط: **www.hespress.com**.

فشل القيادات خلال الحرب العالمية الأولى، إنتاج شركة برينا للإنتاج، **Bryna Productions, Harris-Kubrick Pictures**، وضم فريق عمل متميز شمل: "**جورج كراوز George Krause**" في التصوير، "**جيرالد فرايد Gerald Fried**" في الموسيقى، "**إيفا كرول Eva Kroll**" في التركيب، "**لودفيغ رايبر Ludwig Reiber**" في الديكور، وعرض لأول مرة في **25 ديسمبر 1957**.

4. الشخصيات:

يضم فيلم "**دروب المجد**" مجموعة من الشخصيات التي تجسّد بعمق الصراع بين الضمير الإنساني والسلطة العسكرية الفاسدة خلال الحرب العالمية الأولى، في مقدمتهم، "**كيرك دوغلاس**" بدور "**العقيد داكس Dax**"، الضابط الشجاع الذي يقود رجاله في هجوم انتحاري. على جانبه "**رالف ميكر Ralph Meeker**" بدور "**العريف باريس**" أحد الجنود المحكوم عليهم ظلما. و"**جو تورکل Joe Turkel**" بدور "**بيار أرنو**" الجندي البسيط الذي يتم اختياره عشوائيا للمحاكمة. و"**تيموتي كاري Timithy Carey**" بدور "**موريس فيرول**" الجندي المضطرب نفسيا، ما يعكس المأساة الإنسانية التي يعيشها الجنود.

على الجانب الآخر، يجسّد "**أدولف منجو Adolphe Menjou**" دور "**الجنرال برويلار**" المتلاعب بالقيادات لتحقيق مصالحه. و"**جورج ماكريدي George Macready**" في دور "**الجنرال ميرو**" الذي يضحي بجنوده لتغطية فشله، بينما يمثل "**ريتشارد أندرسون Richard Anderson**" بشخصية "**سانت أوبان**" البيروقراطية الصمّاء. ويبرز "**واين موريس Wayne Morris**" في دور "**الملازم روجيه**"، هشاشة القيادة الميدانية. وتظهر "**كريستيان كوبريك Christiane Kubrick**" وهي الزوجة الثالثة للمخرج "**ستانلي كوبريك**"، بدور المغنية الألمانية في المشهد الختامي، بأغنيتها التي تعيد للجنود لحظة من إنسانيتهم.

فإذن، عبر هذا الطاقم، يعكس الفيلم انهيار القيم العسكرية أمام النزاهة الفردية، ويظهر الحرب ككارثة أخلاقية تسحق فيها الكرامة تحت ثقل الأوامر والطاعة العمياء.

5. الديكور:

تولى الألماني "**لودفيغ رايبر**" مسؤولية تصميم الديكور في فيلم "**دروب المجد**" سنة **1957**، حيث عمل كمدير فني ضمن استوديوهات **بافاريا** في **ميونيخ**، بخبرته الممتدة منذ عشرينيات القرن الماضي، وقد نجح "**رايبر**" في خلق بيئة بصرية واقعية تجسّد أهوال الحرب العالمية الأولى، من الخنادق الموحلة التي تعبّر عن معاناة الجنود إلى القصور الفخمة التي ترمز لترف القيادات العسكرية. وقد صوّر الفيلم في

قصر" **شلايسهايم**" بألمانيا الغربية بعد منع السلطات الفرنسية التصوير بسبب نقد الفيلم لمؤسستها العسكرية.[298]

وأظهر "**رايبر**" ببراعة التباين الطبقي بين الجبهة والقيادة، فجعل من التصميم عنصرا سرديا يعمّق رسالة الفيلم المناهضة للحرب، ويبرز التناقض الصارخ بين التضحية في الميدان والنفاق في القصور.

6. التصوير والإضاءة:

لعب التصوير والإضاءة في فيلم "**دروب المجد**" دورا جوهريا في تجسيد رؤية "**ستانلي كوبريك**" المناهضة للحرب، من خلال تعاون ناجح مع مدير التصوير "**جورج كراوس**" الذي استخدم لقطات طويلة داخل الخنادق، تتبع "**العقيد داكس**" بخطى ثابتة، لتعزيز الإحساس بالاختناق والرعب، بينما أبرز الانضباط البصري تشابه الجنود بالبيادق، في دلالة على التنظيم القاسي للمنظومة العسكرية، كما عكست اللقطات العامة المبرزة للدمار والخراب لاإنسانية الحرب، في مقابل اللقطات القريبة بالمحكمة التي سلّطت الضوء على الألم الفردي.[299]

أما الإضاءة، فجاءت طبيعية ومظلمة في مشاهد الخنادق، ما عزّز الإحساس بالكآبة والواقعية، في مقابل إضاءة ساطعة وباردة في مشاهد القصور، أين يظهر ترف القيادات ورفاهيتهم.

وبهذه العناصر البصرية، لم يكتف "**كوبريك وكراوس**" بتصوير الحرب، بل فضحا بشاعتها، وجعلا من الكاميرا أداة احتجاج فني وإنساني.

7. الصوت والموسيقى:

استخدم "**كوبريك**" في فيلم "**دروب المجد**" الصوت والموسيقى بتقشف مدروس، لتعزيز الألم النفسي والمأساوي للحرب، وقد تولى "**جيرالد فرايد**" تأليف الموسيقى، معتمدا على إيقاعات عسكرية صارمة مثل: دقات الطبول، لتجسيد انضباط الجيش وصموده، لكن الأبرز هو توظيف الصمت في مشاهد المحاكمة والمواجهة الحاسمة، ما ضاعف من التوتر والرهبة، وتبلغ القوة التعبيرية ذروتها في المشهد

---

[298] **-en.wikipedia.org, Paths of glory, last edited on : 28.08.2025, at 21 :25.**

[299]- محمود قاسم، **السينما ومائة عام من الحرب العالمية الأولى. دروب المجد. دروب الجبناء**، تاريخ الاطلاع: 15.04.2025، على الرابط: **www.alarabi.nccal.gov.kw.**

الختامي، حين تغني فتاة ألمانية أغنية حزينة أمام الجنود، فتنقلب سخريتهم إلى دموع، في لحظة إنسانية نادرة وسط جمود الحرب.[300]

وهكذا يصبح الصوت في الفيلم أداة للكشف عن هشاشة الإنسان في مواجهة السلطة والعبث.

8. صورة البطل الثوري في فيلم دروب المجد:

يجسّد "**العقيد داكس**" في فيلم "**دروب المجد**" نموذج البطل الثوري الأخلاقي الذي ينتمي إلى المؤسسة العسكرية، لكنه يواجه ظلمها من الداخل بثبات وشجاعة، فهو محامي سابق التحق بالجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الأولى، ولم يسمح للانضباط العسكري بأن يقتل ضميره الإنساني، حيث يشارك رجاله في هجوم انتحاري يدرك عبثيته، ويرفض تنفيذ أوامر "**الجنرال ميرو**" بإطلاق النار على الجنود الذين لم يغادروا خنادقهم مما يجسّد مقاومته بالفعل.

وبعد فشل الهجوم، يتحول "**داكس**" إلى محامي يدافع عن ثلاثة جنود اتهموا ظلما بالجبن، ويقف في المحكمة العسكرية الصورية مستخدما حججه القانونية والأخلاقية، مؤكدا أن الجنود ضحايا وليسوا جبناء، وفي هذا السياق يقتبس من الكاتب الإنجليزي "**صامويل جونسون Samuel Johnson**"* قوله الشهير: "**الوطنية هي الملاذ الأخير للأوغاد**".[301] مشيرا إلى أن استغلال القادة لشعارات الوطنية لتبرير جرائمهم وسحق الأفراد باسم الشرف.

كما تتجلى مواقفه الأخلاقية حين يرفض عرض "**الجنرال برويلار**" بترقية مقابل صمته، ليؤكد تمسكه بالمبادئ على حساب المصلحة. ما يبرز صلابته في وجه السلطة. وفي المشهد الختامي، حين يشاهد جنوده يتأثرون بأغنية ألمانية حزينة تؤديها فتاة أسيرة، تنقلب سخريتهم إلى بكاء، في لحظة إنسانية نادرة، يجسّد "**داكس**" فيها رمزيته كثائر يعيد لجنده إنسانيتهم المهدورة.

بهذا، فإن "**داكس**" يمثل الثائر من داخل النظام، لا يسعى إلى إسقاطه، بل إلى فضح فساده، وبطولته تتمثل في النصر الأخلاقي أمام عالم تحكمه المصالح والنفاق.

300- آمنة بعلوشة، **كوبريك...ملحمة اصطدام الكاميرا بالأحلام**، نشر في: 28.10.2024، تاريخ الاطلاع: 16.12.2024، على الساعة: 15:20، عبر الرابط: **megazine.ultrasawt.com**.

* **صامويل جونسون**: 1709-1784، كاتب وناقد وشاعر انجليزي، يعدّ من أبرز الأدباء في القرن 18، اشتهر بمعجمه للغة الإنجليزية ومقولاته النقدية والفكرية العميقة.

301 - www.historicalmoviereviews.com Hahn, Andrew. **Paths of Glory (1957): Patriotism is the Last Refuge of the Scoundrel.** 25 January 2021.

3. فيلم "القلب الشجاع":



الملحق رقم 06: ملصق فيلم القلب الشجاع

تمهيد:

إن فيلم "**القلب الشجاع**" الصادر عام **1995**، هو عمل سينمائي تاريخي ملحمي، من بطولة وإخراج "**ميل غيبسون Mel Gibson**"، وقد حاز على خمس جوائز أوسكار، من بينها أفضل فيلم وأفضل مخرج، ويعدّ الفيلم من أبرز الإنتاجات التي تناولت فكرة التحرر الوطني والمقاومة الشعبية، حيث مزج بين الدراما التاريخية والتصوير السينمائي الملحمي ليقدم تجربة بصرية وعاطفية عالية التأثير، ما جعله من أبرز الأفلام التي صوّرت البطل الثوري في مواجهة الاحتلال والطغيان.

1. خلفيات إنتاج فيلم القلب الشجاع:

إن فيلم "**القلب الشجاع**" هو من أبرز الأفلام التاريخية التي جسّدت نضالا شعبيا من أجل الحرية، مستلهما شخصية "**ويليام والاس William Wallas**" الثائر الأسكتلندي الذي قاد انتفاضة ضد الاحتلال الإنجليزي في القرن **13**.

استند الفيلم إلى قصيدة ملحمية للشاعر "**بلايند هاري Blind Harry**" من القرن **15**، رغم افتقاره للدقة التاريخية واعتماده على السرد الشعبي المتخيل، وقد طوّر المشروع أولا داخل شركة "**MGM**" بإشراف المنتج "**آلان لاد**" الإبن، ثم انتقل لاحقا إلى شركة "**غيبسون**" وهي "**آيكون برودكشنز**" وتولّت توزيعه "**بارامونت بيكتشرز**" في أمريكا، "و**20 th century fox**" عالميا.

تم تصوير الفيلم في أسكتلندا وإيرلندا بين جوان وأكتوبر **1994**، للاستفادة من الطبيعة المحلية والدعم اللوجستي والضريبي الذي قدّمته الحكومة الإيرلندية، ما ساعد على إنجاز معارك ضخمة بتكاليف أقل، مثل مشهد "معركة ستيرلينغ **Stirling**" الذي تطلّب **90** ساعة من التصوير. واستخدام نفس الكومبارس في الجانبين لتوفير النفقات، ورغم تحفظ "**غيبسون**" في البداية على إخراج الفيلم، إلا أن انسحاب المخرج "**تيري جيليام Terry Gilliam**"، أفسح له المجال لتولي العمل وتحويله إلى ملحمة سينمائية أيقونية. [302]

ورغم نجاحه الكبير، حيث تم تتويجه بخمس جوائز أوسكار، تعرّض الفيلم لانتقادات تاريخية مثل: استخدام "**النيلج**" لتلوين الوجوه، وهي مادة لم تكن موجودة آنذاك، وصدر جزء ثاني عام **2019** بعنوان "**روبرت ذا بروس Robert the Bruce**".[303] ويجسّد الفيلم توجه "**غيبسون**" لإنتاج عمل درامي ملحمي، يوظّف التاريخ لطرح سردية إنسانية عن الثورة والحرية، حتى لو كان ذلك على حساب الدقة التاريخية، ما جعله علامة بارزة في سينما الحروب والتحرر.

2. أحداث فيلم "القلب الشجاع":

يروي الفيلم ملحمة القائد الأسكتلندي "**ويليام والاس**" الذي يتحول من مزارع بسيط يسعى لحياة هادئة إلى قائد ثوري يواجه الاحتلال الإنجليزي بقيادة الملك "**إدوارد الأول**". وبعد مقتل والده وشقيقه، ينشأ "**والاس**" في المنفى، ويعود لاحقا إلى وطنه متجنبا السياسة، لكنه يجبر على الثورة بعد إعدام زوجته "**مارون**" بوحشية، بسبب قانون حق الليلة الأولى، فينتقم ممن قتلها، مطلقا شرارة تمرد شعبي، يتوسع بانتصارات، أبرزها "**معركة ستيرلينغ**". لكن خيانة النبلاء تؤدي إلى هزيمته في "**معركة فالكيرك**"، ويبدأ حرب عصابات شرسة، قبل أن يخدعه الأمير "**روبرت بروس**" ويسلمه للإنجليز.
يحاكم في لندن بتهمة الخيانة، ويرفض الاعتراف بملك إنجلترا، ويدان بالعذاب المطهّر، حيث يعذب حتى الموت، رافضا طلب الرحمة ويصرخ بكلمة "**حرية**" التي تتحول إلى نداء ثوري خالد. يعدم جسديا لكن صرخته تلهم "**روبرت بروس**" الذي يحقق لاحقا نصر "**بانوك بورن Bannockburn**"* باسم "**والاس**".

---

[302]- ذكي مكاوي، **في ذكرى إعدام ويليام والاس..ما لا تعرفه عن رائعة ميل جيبسون Braveheart** نشر في : 23.08.2022، على الساعة 10:00، تاريخ الاطلاع: 21.09.2022، على الرابط: **www.youm7.com** .

[303] **-en.wikipedia.org. film Robert the Bruce,** last edited on : 05.07.2025, at : 20 :35.

*بانوك بورن **Bannockburn** هي قرية في اسكتلندا.

ويعدّ مشهد الإعدام ذروة رمزية الفيلم، حيث تتحول لحظة الموت إلى ولادة لثورة شعب. وقد أدار "**ميل غيبسون**" المشهد ببراعة فنية عالية، مستخدما الصمت والموسيقى بخفوت ليبرز قوة الكلمة والأثر، ويشبه مشهد إعدام "**عمر المختار**" حيث يختلط الألم بالكرامة، وتتحول لحظة الموت إلى لحظة ولادة جديدة لفكرة المقاومة.

وهكذا، يبقى "**القلب الشجاع**" أحد أبرز الأفلام الثورية التي خلّدت الكرامة والحرية في وجه القمع.

3. مغالطات الفيلم:

رغم ما حققه الفيلم من نجاح سينمائي عالمي، إلا أنه يعجّ بالتحريفات التاريخية التي تضعف مصداقيته كمرجع وقائعي، حيث استند الفيلم إلى ملحمة شعرية كتبها الشاعر "**بلايند هاري Blind Harry**" * في القرن **15**، أي بعد وفاة "**ويليام والاس**" بأكثر من قرنين، هذا الاعتماد على الأسطورة الشعبية فتح الباب أمام صنّاع الفيلم لإعادة تشكيل الوقائع بما يخدم الخطاب الدرامي والملحمي.

وقد صرّح "**ميل غيبسون**" لاحقا أن "**والاس**" الحقيقي كان محاربا عنيفا أقرب إلى "**بيرسركر Berserker**"*وأنه اختار إضفاء طابع النبل والشهامة على الشخصية لأغراض فنية وسردية. في المقابل، صوّر الفيلم "**والاس**" كفلاح بسيط ثار بسبب مقتل زوجته "**مارون**" نتيجة قانون حق الليلة الأولى، وهو قانون لا وجوه له في السجلات التاريخية، ولا يوجد دليل أيضا على زواج "**والاس**" أصلا.

كما تجاهل الفيلم دور القائد "**أندرو موري**" في معركة "**ستيرلينغ**" وحرّف تفاصيلها، حيث انتصر الأسكتلنديون تاريخيا بمباغتة الإنجليز أثناء عبورهم جسرا ضيّقا، بينما صوّرها الفيلم كصدام مفتوح في سهل واسع. أما في معركة "**فالكيرك Falkirk**" فقد أظهر الفيلم خيانة النبلاء وانسحاب المشاة الإيرلنديين إلى جانب "**والاس**" وهو أمر مخالف للواقع، حيث قاتل الإيرلنديون في صفوف الجيش الإنجليزي، بينما تمثّلت الهزيمة الحقيقية في تفوّق العدو بالفرسان والرماة والانسحاب المفاجئ لحلفاء "**والاس**" من النبلاء الأسكتلنديين.

ومن بين المغالطات الأخرى، ارتدى الأسكتلنديون في الفيلم "**تنورات**" وهي لم تظهر تاريخيا إلا بعد ثلاث قرون، وظهر الجيش الإنجليزي بزيّ موحّد لم يكن موجودا أصلا في القرون الوسطى، كما ابتدع

---

* **بلايند هاري** هو شاعر أسكتلندي من القرن الخامس عشر، كان ضريرًا واشتهر بقصيدته الملحمية "والاس" التي خلدت بطولة الثائر ويليام والاس.

***بيرسركر**: هو مصطلح نرويجي قديم يُطلق على نوع من المحاربين الشرسين في الأساطير الإسكندنافية، كانوا يقاتلون في حالة من الهياج والغضب الشديد، أشبه بالجنون، ويعتقد بعض المؤرخين أنهم ربما استخدموا نباتات مهلوسة أو مسكرات ساعدت في بلوغهم هذه الحالة.

الفيلم علاقة خيالية بين "**والاس**" والأميرة "**إيزابيلا**"، التي كانت طفلة في فرنسا حين أعدم، ومشهد انتقامه من الملك المحتضر بإخباره أن حفيده ابن غير شرعي، لا يمتّ للواقع بصلة.

ورغم كل هذه المغالطات التاريخية الواضحة، فإنه حقق نجاحا عالميا واسعا، بفضل جودته الفنية العالية، وإخراجه البصري الملحمي، وحاز على خمس جوائز أوسكار، من بينها أفضل فيلم وأفضل مخرج، كما أسهم في إحياء الاهتمام بتاريخ أسكتلندا، وساهم في ترسيخ "**ويليام والاس**" كبطل قومي، رغم ابتعاد الفيلم عن الدقة التاريخية.

وقد رأى بعض النقاد أن الرسالة الضمنية للعمل تستحضر بشكل غير مباشر ذاكرة الاستقلال الأمريكي عن الاستعمار البريطاني، وهذا ما يفسّر تعاطف الجمهور الأمريكي الواسع مع رمزيته التحررية.[304]

ومع ذلك لم يحقق الفيلم نجاحا تجاريا كبيرا كما كان متوقعا، إذ بلغت إيراداته حوالي **75** مليون دولار، بالكاد تغطي تكلفته الإنتاجية التي وصلت إلى **72** مليون دولار، كما أثار الفيلم جدلا حادا من قبل منظمات حقوق الحيوان، على خلفية اتهامات باستخدام خيول حقيقية في مشاهد عنف قاسية، وهو ما نفته الشركة المنتجة، مقدمة صورا، تثبت استخدام نماذج اصطناعية، في حين تحدّى "**ميل غيبسون**" الجمهور بدفع خمسة دولارات لمن يستطيع التمييز بين الحقيقي والمزيّف. [305]

في الختام، فإن فيلم "**القلب الشجاع**" يقدم سردا بطوليا عاطفيا أكثر من كونه توثيقا دقيقا للتاريخ، إذ مزج بين الأسطورة والدراما لتجسيد نضال "**والاس**" لكنه وقع في تشويه متعمّد لحقائق تاريخية لصالح حبكة درامية مؤثرة، كما رسم صورة سوداوية للطابع الوحشي في القرون الوسطى دون تقديم قراءة متوازنة للطرفين المتنازعين.

ورغم الانتقادات، نجح الفيلم في تحقيق أثر ونجاح ثقافي على المدى الطويل، وجعل من شخصية "**والاس**" رمزا شعبيا عالميا للمقاومة والكرامة.

---

[304]– إياد العطار، **القلب الشجاع...براعة في تزوير التاريخ**، نشر في: 23.03.2010، تاريخ الاطلاع: 17.05.2024، على الرابط: **www.kabbos.com**.

[305]- ذكي مكاوي، **في ذكرى إعدام ويليام والاس..ما لا تعرفه عن رائعة ميل جيبسون Braveheart** نشر في : 23.08.2022، على الساعة 10:00، تاريخ الاطلاع: 21.09.2022، على الرابط: **www.youm7.com** .

4. بطاقة فنية لفيلم القلب الشجاع:

هو فيلم تاريخي حربي مدته **177** دقيقة، أنتج سنة **1995**، أخرجه "**ميل غيبسون**" يصور الفيلم نضال القائد الأسكتلندي "**ويليام والاس**" في سبيل تحرير بلاده من الاحتلال الإنجليزي في أواخر القرن **13**، ومن إنتاج شركات: **The Icon Prodution**s و **Ladd Company**، وشمل فريق عمله: **جون تول John Toll** في التصوير، "**ستيفن روزنبلوم Stephen Rosenblum**" في التركيب، "**جيمس هورنر James Horner**" في الموسيقى، "**توماس إيدوين ساندرس Thomas Edwin Sanders**" في الديكور، وعرض لأول مرة في **24** ماي **1995**.

5. الشخصيات:

تقدم شخصيات فيلم "**القلب الشجاع**" لوحة درامية متكاملة تجسّد الصراع الأزلي بين الحرية والاستبداد. ويقوم "**ميل غيبسون Mel Gibson**" بدور "**ويليام والاس**" في شخصية البطل الثوري الأسكتلندي الذي يواجه الاحتلال الإنجليزي بشجاعة، كذلك "**صوفي مارسو Sophie Marceau**" في دور الأميرة "**إيزابيلا**" التي ترتبط به عاطفيا، وأيضا شخصية "**الملك إدوارد**" الذي جسّده "**باتريك ماكغوهان Patrick Mc Goohan**" كرمز صارم للطغيان، بينما يعكس "**روبرت بروس**" الذي أداه "**أنغوس ماكفايدن Angus Macfayden**" صراع الانتماء بين الخيانة والوطن، و"**كاثرين ماكورماك Catherine Jane Mc Cormack**" في دور "**مارون**"، زوجته التي يشعل مقتلها شرارة الثورة، وإلى جانب "**والاس**" صديقه الوفي "**هاميش**" الذي جسّده "**براندن غليسون Brendan Gleeson**".

وتشكّل هذه الشخصيات نسيجا إنسانيا معقدا، يبرز التضحيات العاطفية والسياسية في زمن الصراع والحروب.

6. الديكور:

تولى "**توماس إيدوين ساندرس**" تصميم ديكور فيلم "**القلب الشجاع**" حيث أبدع في إعادة إحياء أجواء القرون الوسطى بدقة واقعية، واستخدم القلاع الإيرلندية القديمة كمواقع تصوير تجسّد البيئة الأسكتلندية بمساعدة بعض الفنيين لتنفيذ رؤيته. [306] وتميز الديكور بمزج البساطة الريفية مع الطابع الملحمي، ما منح الفيلم قوة بصرية هائلة. وبهذا نال "**ساندرس**" ترشيحا لجائزة الأوسكار تقديرا لإبداعه.

[306] **-shotonwhat.com. braveheart.**

7. التصوير والإضاءة:

تولى "**جون تول**" [307] مسؤولية التصوير والإضاءة في فيلم "**القلب الشجاع**"، حيث أبدع في استخدام الإضاءة لتعزيز الطابع الدرامي والتاريخي للعمل، واعتمد إضاءة قوية في مشاهد المعارك لإبراز الدماء والتفاصيل الواقعية، بينما استخدم إضاءة ناعمة في اللحظات الرومنسية، ونظرا لتقلبات الطقس فقد جمع بين الإضاءة الطبيعية والاصطناعية بمرونة.

8. الصوت والموسيقى:

أبدع "**جيمس هورنر**" في تشكيل موسيقى تصويرية مزجت بين الطابع الملحمي والحزن باستخدام آلات تقليدية كالقربة والكمان، مما عمّق الأثر العاطفي للمشاهد، أما الصوت فكان متوازنا وقويا من هدير المعارك إلى أدق همسات الشخصيات مما منح الفيلم قوة سينمائية مؤثرة.

9. صورة البطل الثوري في فيلم "القلب الشجاع":

يجسّد فيلم "القلب الشجاع" شخصية "**ويليام والاس**" كنموذج للبطل الثوري الذي ينبثق من الشعب ليقود ثورة ضد الاحتلال الإنجليزي، جامعة بين الشجاعة والفكر والكرامة، يبدأ بدافع شخصي إثر مقتل زوجته لكنه يتحول إلى رمز وطني يوحّد الأسكتلنديين بكلمته وسيفه،[308] ويظهر وعيا سياسيا وثقافيا عميقا، حيث يتحدث بعدة لغات ويتقن فنون القيادة، لكنه في الحقيقة لا يسعى للسلطة والمنصب بل إلى نيل الحرية، وصرخته "**حرية**" عند إعدامه تصبح أيقونة نضالية خالدة. تمثّل قصته تحول الإنسان العادي إلى رمز إنساني للمقاومة حيث يتحول الحزن إلى ثورة.

---

[307] - coryhambley.wordpress.com, 25.06.2014, staging of braveheart.

[308] -historum.com.13.06.2015. Bruce fought for the English at Battle of Falkirk ? last edited : 17.11.2021.

4. فيلم "تشي Ché":



الملحق رقم 07: ملصق فيلم تشي بجزأيه

تمهيد:

فيلم "**تشي Ché**" سنة **2008**، هو عمل سينمائي ملحمي من إخراج "**ستيفن سودربيرغ Steven Soderbergh**"، يسلط الضوء على أحد أبرز رموز الثورة في القرن العشرين، المناضل الأرجنتيني "**إرنستو تشي غيفارا Ernesto Che Guevara**"، يقدم الفيلم في جزأيه رؤية درامية وسيرة ذاتية لمسيرة "**غيفارا**"، من دوره في الثورة الكوبية إلى محاولته إشعال ثورات مماثلة في بوليفيا وأمريكا اللاتينية عموما. ويعتمد الفيلم على أسلوب واقعي في السرد ليجسّد صورة البطل الثوري الذي نذر حياته للنضال ضد الاستعمار والاستغلال والدفاع عن قضايا الشعوب.

1. خلفيات إنتاج فيلم "تشي":

يجسّد الفيلم شخصية أحد أبرز رموز الثورة في القرن الماضي "**تشي غيفارا**"، بأسلوب واقعي بعيدا عن التسلسل التقليدي، يعرض الجزء الأول بعنوان "**الأرجنتيني The Argentine**" دور "**غيفارا**" في الثورة الكوبية، بينما يتناول الجزء الثاني بعنوان "**غيريلا Guerrilla**" مغامرته الثورية في بوليفيا، حتى أسره وإعدامه، واستند الفيلم إلى مذكراته.[309] وكتب السيناريو "**بيتر بوشمان Peter Buchman**"، وقام ببطولته "**بينيتشيو دل تورو Benicio Del Toro**"، وقد واجه المشروع تحديات إنتاجية كبرى، ومرّ بمحطات مختلفة بين مخرجين ومواقع تصوير متعددة، واعتمد الفيلم سينما الحقيقة بأسلوب بصري وسردي متنوع، ليقدم صورة مركبة ومتعمقة، لـ "**غيفارا**" كثائر أممي، ما جعله من أبرز الأفلام التي خلّدت شخصيته في الذاكرة السينمائية العالمية.[310]

---

[309] – سارة عابدين، **ذكرى وفاة غيفارا 5 أفلام عن أيقونة الثورة**، نشر في: 09.10.2019، تاريخ الاطلاع: 25.07.2023، على الساعة: 02:20، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

[310] **-en.wikipedia.org.Che, last edited on : 17.07.2025, at : 17 :55.**

2. أحداث فيلم "تشي":

يقدم الفيلم في جزأيه، سردا ملحميا لمسيرة "**إرنستو تشي غيفارا** "من النصر إلى الانكسار، ويبدأ الجزء الأول "**الأرجنتيني**" بلقائه مع "**فيدال كاسترو**" عام **1955**، ثم مشاركته الفاعلة في الثورة الكوبية، حيث يبرز كقائد عسكري ومفكر ثوري، وينتهي بانتصار الثورة عام **1959**، أما الجزء الثاني "**حرب العصابات Guerrilla**" فيتناول محاولته إشعال ثورة في بوليفيا سنة **1966**، وسط صعوبات بيئية وعسكرية وعزلة سياسية، لتنتهي رحلته بأسره وإعدامه عام **1967**.[311]

وقد عرض الفيلمان مجتمعين لأول مرة في مهرجان "**كان**"، حيث فاز "**بينيتشيو دل تورو**" بجائزة أفضل ممثل، وحقّقا لاحقا توزيعا عالميا، رغم عدم تغطية الإيرادات (**40.9** مليون دولار) للميزانية التي قدّرت بـ (**58** مليون دولار)، ويبرز الفيلم تحول "**غيفارا**" من رمز منتصر إلى شهيد ثوري معزول في معالجة إنسانية وواقعية تعكس عمق التزامه السياسي وتناقضات نضاله الأممي.

3. بطاقة فنية لفيلم "تشي":

هو فيلم تاريخي نوع سيرة ذاتية، مدته **257** دقيقة، أنتج سنة **2008**، أخرجه "**ستيفن سودربيرغ**" يصور مسيرة المناضل "**إرنستو تشي غيفارا**" من انتصاره في الثورة الكوبية إلى استشهاده خلال محاولته إشعال ثورة في بوليفيا، من إنتاج شركات: **Telecinco cinema, Wild Bunc, Section eight Productions**، وفريق عمله يشمل: "**بيتر أنروز Peter Andrews**" في التصوير، "**ألبرتو إغليزياس Alberto Iglesias**" في الموسيقى، "**بابلو زوماراغا Pablo Zumarraga**" في التركيب، "**أنتكسون غوميز Antxon Gomez**" في الديكور. وعرض لأول مرة في **21** ماي **2008**. [312]

4. الشخصيات:

تجسّد شخصيات فيلم "**تشي**" لسنة **2008**، تنوعا ثوريا غنيا، حيث يمثل "**بينيتشيو دل تورو**" الذي جسّد شخصية "**تشي غيفارا**" البطل الأممي الذي نذر نفسه للتحرر العالمي، ويجسّد "**داميان بيشير Demian Bichir**" الذي جسّد شخصية "**فيدال كاسترو**" العقل السياسي للثورة، كما يبرز "**رودريغو سانتورو Rodrigo Santoro**" في دور "**راوول كاسترو**" كشخصية تنظيمية داعمة، كما تجسّد "**فرانكا بوتينتي Franka Potente**" في دور "**تانيا**" نموذج المرأة المناضلة الصامدة.

---

[311] **-rogerebert.com. Che, 14.01.2009.**
[312] **-www.imdb.com. Che.**

هذه الشخصيات تعكس وحدة الفكر والعمل داخل الحركات التحررية، وتظهر كيف يتكامل البعد الإنساني مع النضال السياسي.

5. الديكور:

اعتمد الفيلم على ديكور بسيط وواقعي، صممه "**أنتكسون غوميز**" وقد عكس بصدق البيئات القاسية التي تنقّل فيها "**غيفارا**" من جبال كوبا، إلى غابات بوليفيا، وركّز التصميم على المعسكرات الثورية والطرقات الوعرة ومواقع الاشتباك، ما عزّز الإحساس بالعزلة والمعاناة، وساهم في إضفاء مصداقية بصرية للطابع الوثائقي والدرامي للفيلم.

6. الإضاءة والتصوير:

اعتمد الفيلم على تصوير رقمي واقعي ما أعطى الصورة طابعا حيا وقريبا من الوثائقي، واستخدمت الإضاءة الطبيعية بشكل كبير، لتعزيز الإحساس بالحياة القتالية البسيطة، في الغابات والجبال، هذا الأسلوب البصري خدم صدق الأحداث وأبرز قسوة البيئة التي عاش فيها الثوار.

7. الصوت والموسيقى:

استخدم الفيلم أصواتا بيئية واقعية وموسيقى محدودة وخافتة من تأليف "**ألبرتو إغليزياس**" لدعم اللحظات الإنسانية دون التأثير على صدق السرد، مما منح الفيلم مصداقية درامية عميقة.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "تشي":

يقدم الفيلم صورة البطل الثوري من خلال شخصية "**إرنستو تشي غيفارا**" كرمز للنقاء الثوري والالتزام العميق بالعدالة الاجتماعية، لا كبطل خارق بل كقائد متواضع يعيش بين جنوده.

في الجزء الأول يظهر كمناضل مثقف وواعي، يقاتل بالسلاح والفكر، ويخاطب العالم من منبر الأمم المتحدة بلغة قوية تدين الظلم. أما في الجزء الثاني، فيجسّد "**غيفارا**" الصلابة في مواجهة الفشل والعزلة، رافضا التراجع رغم المرض والملاحقة.

ويظهر الفيلم جانبه الإنساني، من خلال رعايته للمقاتلين ومشاركتهم تفاصيلهم اليومية، بفضل دراسته للطب وتخرجه سنة **1953**، فكان يعالج رفاقه، رغم مرضه الربو، وأنشأ مستشفيات ميدانية خلال المعارك، وصولا إلى لحظة استشهاده الصامتة التي خلّدته رمزا أمميا للثورة. [313]

---

[313] آخر تعديل للصفحة: 14.08.2025 على الساعة: 12:33.**تشي غيفارا**.ar.wikipedia.org-

بهذا، تجمع هذه الصورة بين الفكر والمبدأ والتضحية، لتقدم "**تشي**" كبطل إنساني خالد في ذاكرة النضال العالمي.

إذن، فمن بداياتها الصامتة في **نيوجيرسي**، مرورا بعصر النجوم وهوليوود الكلاسيكية، ثم انفجار التكنلوجيا وصعود أفلام "**البلوكباستر**"، وصولا إلى السينما الرقمية والعالمية، حافظت السينما الأمريكية على مكانتها كصناعة نابضة بالحياة وذات تأثير واسع يتجاوز حدود الولايات المتحدة.

ورغم ما تواجهه من انتقادات، تبقى قوة ثقافية عالمية ومنصة بارزة لسرد الحكايات وصناعة الخيال، حاضرة بعمق في الذاكرة البصرية والثقافية على مر الأجيال.

3.1.4. البطل الثوري في مسار السينما الروسية:

تمهيد:

تعدّ السينما الروسية من أعرق المدارس السينمائية في العالم، إذ أسهمت بعمق في تشكيل الوعي السينمائي العالمي، خاصة بعد الثورة البلشفية، حيث تحولت إلى أداة فعّالة لنشر الفكر الاشتراكي، وبلغت أوجّ ازدهارها خلال فترة الاتحاد السوفياتي، برز خلالها مخرجون كبار أمثال: **سيرغي إيزنشتاين، بودوفكين ودزيغا فيرتوف**، الذين أحدثوا ثورة في تقنيات المونتاج والسرد البصري، ثم جاء "**أندريه تاركوفسكي**" لينقل السينما الروسية إلى آفاق فلسفية وجمالية عالمية. ورغم التحديات التي واجهتها بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، واصل جيل جديد من المخرجين إنتاج أعمال تعكس عمق وتنوع المجتمع الروسي، لتظل السينما هناك مرآة فكرية متميزة.

وقد تجسّدت صورة البطل الثوري في السينما الروسية عبر مراحل تاريخية مختلفة: من الثورة على القيصرية في فيلم "**المدرعة بوتمكين**" سنة **1925**، إلى البطولة الشعبية في "**تشاباييف**" سنة **1934**، والمقاومة القومية ضد الغزو في "**الكسندر نيفسكي**" سنة **1938**، والنضال البلشفي في "**شورس**" سنة **1939**، وفي العصر الحديث نجد في فيلم "**نافالني**" سنة **2022**، نموذج البطل المعارض للاستبداد، بينما يقدم فيلم "**ستالينغراد**" سنة **2013**، صورة البطل الوطني الذي يجسّد شجاعة الجنود في مواجهة الغزو النازي، حاملا عبئ الوطن ومقاوما حتى النهاية.

1. رحلة السينما الروسية من المدرعة بوتمكين إلى تشيبوراشكا:

بدأت السينما الروسية عام **1896** بعروض الأخوين "**لوميار**"، وتبعها أول فيلم محلي صوّره "**كانيل سيرف Camille Cerf**" خلال تتويج نيكولاس الثاني[314]، وتميزت تلك الفترة بأعمال رواد مثل: "ألكسندر خانجونكوف **Alexandre Khanzhonkov**" و"**ياكوف بروتازانوف Yakov Protazanov**"، وشهدت ميلاد الرسوم المتحركة الروسية على يد "**لاديسلاس ستاريفيتش Starevich** Ladislas"، وظهور أول مخرجة روسية "أولغا **بريوبرازينسكايا Preobrazhenskaya** Olga" بفيلم "**الآنسة فلاحة**" سنة **1916**، وارتفع الإنتاج السينمائي أثناء الحرب العالمية الأولى، وظهرت أفلام دعائية، وكان فيلم "**الأب سيرجيوس**" سنة **1917**، من آخر أفلام الفترة القيصرية وأول ما عرض في عهد السوفيات.

وأدرك "**لينين**" مبكرا أهمية السينما، فتم تأميمها عام **1919**، وإنشاء أول معهد سينمائي في موسكو، كما برز "**سيرغي إيزنشتاين**" كمجدد في المونتاج، خاصة في فيلم "**ألكسندر نيفسكي Alexander Nevsky**" سنة **1938**، إلى جانب مساهمات "**ليف كوليشوف Lev Kuleshov**" الذي طوّر نظريات في تركيب المعنى من خلال المونتاج.

ثم في فترة العشرينات، عرفت السينما الروسية ازدهارا مستوحى من الحركة البنائية، وبرزت مجلات سينمائية مثل: "**كينو–فوت**". ويعتبر فيلم "**المدرعة بوتمكين**" سنة **1925**، علامة فارقة لاستخدام السينما لأغراض دعائية، ومن جهته، تميز "**بودوفكين Vsevolod Pudovkin**" بمونتاجه المعرفي، كما في فيلم "**الأم**" في **1926**، وظهر "**ألكسندر دوفجينكو Alexander Dovzhenko**" بفيلم "**الأرض**" سنة **1930**، و"**دزيغا فيرتوف Dziga Vertov**" بفيلمه الوثائقي "**الرجل الذي يحمل كاميرا**" سنة **1929**.

أما في عهد "**ستالين**" فتحولت السينما إلى أداة دعائية في ظل الواقعية الاشتراكية، لكن ظهرت أعمال موسيقية كأفلام: "**غريغوري ألكسندروف Grigori Alexandrov**"، وأخرج "**إيزنشتاين**" أفلاما ملحمية مثل: "**إيفان الرهيب**" سنة **1944**.

وبعد الحرب العالمية الثانية، تراجع الإنتاج رغم بعض الأعمال الملونة مثل: "**الزهرة الحجرية**"، لكن مع نهاية الخمسينات استعادت السينما زخمها بأفلام مؤثرة ومميزة.

[314] **-en.wikipedia.org. cinema of Russia, last edited : 25.06.2025.**

أما النوع الكوميدي فقد حافظ على شعبيته، رغم الرقابة المفروضة، ودلك من خلال مخرجين مثل: "**ليونيد غايداي Leonid Gaidai**" و"**إلدار ريازانوف Eldar Ryazanov**". كما ظهرت أفلام مغامرات وافلام تاريخية مثل: "**شمس الصحراء البيضاء**"، كما حققت سينما الحرب حضورا عالميا.

وقد تعاون المخرج "**أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa**" مع السوفييت في "**ديرسو أوزالا**" الحائز على **أوسكار** سنة **1976**، كما تألق "**يوري نورستاين Yuri Norstein**" في الرسوم المتحركة، بالإضافة إلى حصول فيلم "**موسكو لا تؤمن بالدموع**" على **أوسكار** سنة **1981**، ونال فيلم "**تعال وشاهد**" جائزة النقاد في مهرجان "**موسكو**" علم **1985**، كما نجح "**أندريه كونشالوفسكي Andrei Konchalovsky**" بهوليوود بمجموعة من الأفلام، ثم لاحقا، واجهت السينما صعوبات بسبب انهيار الدعم الحكومي وتغلغل السينما الغربية في السوق الروسية.

كما شهدت السينما الروسية تراجعا حادا في الإنتاج في فترة التسعينات بسبب الأزمات الاقتصادية بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، حيث انخفض عدد الأفلام من **300** عام **1990**، إلى **28** فقط عام **1996**، ورغم إلغاء الرقابة الرسمية وتحرر التعبير، بقيت بعض القيود قائمة.

ثم اتجهت السينما لمعالجة قضايا الحرب والستالينية، خصوصا حرب الشيشان، وظهرت مهرجانات جديدة كـ "**كينوتافر وجائزة نيكا**".

ورغم هذا التراجع، حقق عدد من المخرجين، نجاحات دولية مثل: "**كيرا موراتوفا Kira Muratova**" و"**بافيل لونجين Pavel Lungin**"، و"**ألكسندر روجوكين Alexander Rojokine**"، "**سيرغي بودروف Sergei Bodrov**" و"**نيكيتا ميخالكوف Nikita Mikhalkov**".

ومع بداية الألفينات، استمرت السينما الروسية في التألق، وبرزت أفلام تناولت مواضيع متنوعة، من الكوميديا إلى السيرة الذاتية. كما واصل مخرجون كبار نجاحاتهم بأعمال مثل: "**العودة**" لـ "**أندريه زفياجينتسيف Andrei Zvyagintsev**"، "**السفينة الروسية**" للمخرج "**ألكسندر سوكوروف Alexander Sokurov**"، وأعاد "**فيدور بوندارتشوك Fydor Bondarchuk**" مشهد الحرب في "**الفرقة التاسعة**"، وقد عكست هذه الأعمال استمرار حيوية السينما الروسية رغم التحديات، وذلك بفضل تنوعها وقدرتها على الجمع بين العمق الفني والمعالجة الواقعية لقضايا المجتمع والتاريخ.

وفي العقدين الأخيرين، شهدت السينما الروسية تحولات كبيرة، ما بين النجاحات الفنية والتجارية والقيود السياسية، ففي عام **2014**، شددت الحكومة الرقابة من خلال قانون شهادة العرض، ومنعت

الألفاظ النابية، وهذا ما أثّر على بعض أنواع الأفلام، ولكن رغم ذلك، حققت السينما الروسية إنجازات دولية مهمة منها: فوز فيلم "**فاوست**" بجائزة **الأسد الذهبي**، وفيلم "**كيف أنهيت هذا الصيف؟**" بجائزة **الدب الذهبي**، وتصدر فيلم "**ستالينغراد**" لسنة **2013** [315]شباك التذاكر الروسي، أما في الرسوم المتحركة فازدهرت أفلام مثل: **ماشا والدب**.

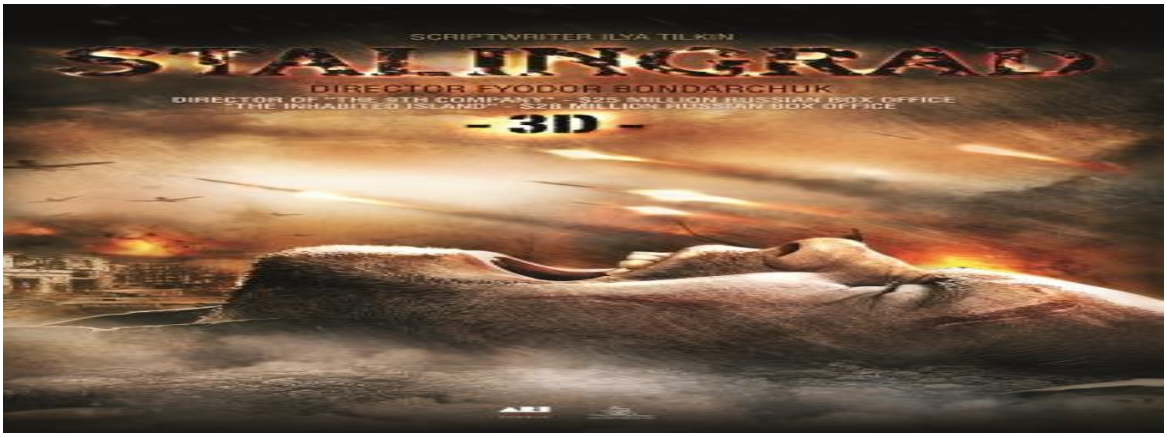
وخلال الفترة: **2019–2023**، حققت أفلام مثل: "**تشبوراشكا**"[316] و"**التحدي**"، أرقاما قياسية بينما نالت أفلام مثل: **داو**، **ناتاشا**، و**زوجة تشياتشوفسكي**، جوائز في مهرجانات "**برلين وكان**"، وقدمت السينما الروسية تنوعا كبيرا بين الدراما والخيال العلمي والأفلام التجريبية.

وبخصوص الغزو الروسي لأوكرانيا، عام **2022**، فقد تأثر القطاع السينمائي كثيرا، ما أدى إلى انسحاب شركات الإنتاج والتوزيع الأجنبية وتراجع مبيعات التذاكر، وحظر الوفود الروسية في مهرجانات دولية، وهذا رغم رفض بعض الفنانين للمقاطعة الشاملة.

وتضم روسيا أكثر من **400** شركة إنتاج، و**600** شركة توزيع، إضافة إلى استوديوهات تصوير كبرى، وتعتبر مهرجانات مثل: "**موسكو وكينوتافر وقازان**" من أبرز الفعّاليات السنوية. كما يلعب معهد **VGIK** دورا محوريا في تخرج المبدعين منذ تأسيسه عام **1919**.

ورغم التحديات السياسية والاقتصادية، لا تزال السينما الروسية تثبت قدرتها على البقاء والتجدد، وتحقق نجاحات لافتة تجمع بين الجودة الفنية والقبول الجماهيري.

2. فيلم ستالينغراد:



الملحق رقم 08: ملصق فيلم ستالينغراد

[315] **فيلم ستالينغراد يتصدر إيرادات الأفلام الروسية**، نشر في: 12.11.2013، تاريخ الاطلاع: 14.06.2025، على **al-sharq.com..-** الساعة: 19:25.على الرابط:

[316] **almarsad.com. 02.12.2023.-**

تمهيد:

شهدت السينما العالمية معالجات متعددة لمعركة **ستالينغراد**، أبرزها الفيلم الروسي "**ستالينغراد**" سنة **2013** للمخرج "**فيودور بوندارتشوك**"، الذي يعدّ أضخم إنتاج روسي بتقنية **Imax 3d**، ويتميز الفيلم بتركيزه على البعد الإنساني للجنود السوفييت، حيث يجسّد بطولاتهم في الدفاع عن بناية استراتيجية خلال المعركة، ويمزج الفيلم بين الواقعية التاريخية والتقنيات البصرية الحديثة، مما يجعله نموذجا للاتجاه الجديد في السينما الروسية التي توظف الذاكرة الوطنية بروح درامية ملحمية تبرز التضحيات الجماعية والمقاومة البطولية.

1. خلفيات إنتاج فيلم ستالينغراد:

يعدّ فيلم "**ستالينغراد**" سنة **2013**، من أبرز الإنتاجات السينمائية الروسية الحديثة، إذ مزج بين الدقة التاريخية والبراعة التقنية ليقدم معالجة إنسانية لمعركة "**ستالينغراد**"، وقد استلهم المخرج "**فيودور بوندارتشوك**" رؤيته من أدب "**فاسيلي غروسمان**" ومذكرات الناجين من المعركة، مقدما سردا يركز على مجموعة جنود يتحصنون في مبنى استراتيجي وسط أهوال الحرب، وبلغت ميزانيته **30** مليون دولار، وحقق الفيلم إيرادات **66** مليون دولار، ورشّح لجائزة الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبي، مما جعله علامة فارقة في السينما الروسية المعاصرة.[317]

2. أحداث فيلم ستالينغراد:

يجسّد الفيلم الروسي "**ستالينغراد**" ملحمة إنسانية وسط أهوال واحدة من أعنف معارك الحرب العالمية الثانية، حيث تدور أحداثه حول خمسة جنود سوفييت يتحصنون في مبنى مدمّر، يطلّ على نهر الفولغا في نوفمبر **1942**، هناك تنشأ علاقة إنسانية مع فتاة شابة تدعى "**كاتيا**"، تمثّل رمز البراءة والاستمرارية في وجه الدمار، بالتوازي يقدم الفيلم قصة حب معقدة بين ضابط ألماني اسمه "**كان**" وامرأة روسية تدعى "**ماشا**"، ما يضفي على السرد بعدا نفسيا يعكس هشاشة العدو وصراعه الداخلي، ويتحول المبنى إلى رمز للوطن المحاصر، بينما تجسّد النار والثلج التناقض بين الدمار والنقاء، عبر سرد مزدوج يمزج بين القتال والعاطفة. ويقدم الفيلم رؤية تتجاوز تمجيد الحرب ليتأمل في مصير الإنسان وسط الفناء، ويبرز التضحية الفردية والجماعية كجوهر للكرامة الوطنية.

[317] **-en.wikipedia.org. Stalingrad, last edited on : 25.04.2025, at : 02 :20.**

3. بطاقة فنية لفيلم ستالينغراد:

هو فيلم روسي تاريخي حربي مدته **135** دقيقة، أخرجه "**فيودور بوندارتشوك**" سنة **2013**، يصور ببراعة إنسانية ومقاومة الجنود السوفييت للغزو النازي خلال إحدى أشرس معارك الحرب العالمية الثانية، من إنتاج شركات: **Non- stop Productions, Art Pictures Studio, Columbia**، ويتشكل فريق عمله من: "**أنجيلو بادالامينتي Angelo Badalamenti**" في الموسيقى، "**ماكسيم أوسادشي Maksim Osadchiy**" في التصوير، "**ناتاليا غورينا Natalia Gorina**" في التركيب، "**بولينا غافريلوفا Polina Gavrilova**" في الديكور، وعرض لأول مرة في **23** سبتمبر **2013**.

4. الشخصيات:

يقدم فيلم "**ستالينغراد**" سنة **2013**، مجموعة شخصيات متنوعة، تعكس البعد الإنساني العميق للحرب من أبرزهم: "**الكابتن غروموف**" أداء "**بيوتر فيودوروف Pyotr Fyodorov**" القائد الصارم، والجندية "**كاتيا**" أداء "**ماريا سمولنيكوفا Maria Smolnikova**" التي ترمز للبراءة والمقاومة. وكذا الضابط الألماني "**كان**" جسّده "**توماس كريتشمان Thomas Kretschmann**" الذي يعيش صراعا عاطفيا في قلب المعركة تجاه المواطنة الروسية "**ماشا**" أداء "**يانينا ستوديلينا Yanina Studilina**".[318]

تتداخل مصائر الجنود الروس، كل يحمل جرحه الشخصي من مغني تحول إلى مقاتل، إلى رجل فقد عائلته، وطفلة تمثل البراءة وسط دمار الحرب، هذا التنوع يمنح الفيلم عمقا إنسانيا يبرز أن المعارك لا تخاض بالسلاح فقط بل بالمشاعر والمواقف المصيرية.

5. الديكور:

تولت "**بولينا غافريلوفا**" مسؤولية تشكيل ديكور فيلم "**ستالينغراد**" سنة **2013**، ويعدّ عنصرا محوريا في تجسيد أجواء الحرب، حيث أعاد بناء المدينة المدمّرة بدقة واقعية مذهلة، واستخدمت مواقع اصطناعية ومفتوحة لتشكيل أنقاض المباني والخنادق، مما عزّز الشعور بالحصار والرعب، وبهذا، فقد شكّلت الخلفية البصرية جزءا هاما في السرد، وأسهمت في إبراز فضاعة المعركة وقسوة الظروف التي عاشها الجنود والمدنيون على حد سواء.

[318] **-elcinema.com, Yanina Studilina.**

6. الإضاءة والتصوير:

تميز فيلم "**ستالينغراد**" باستخدامه تقنية **Imax 3D**، ليصبح أول فيلم روسي يصور بالكامل بهذه التقنية، وأول فيلم غير أمريكي يعرض بصيغتها، استخدمت معدّات تصوير متطورة من شركة **3ality technica** الأمريكية،[319] ما أضفى واقعية مذهلة على مشاهد الحرب، واعتمدت الصورة على الألوان الباردة كالرمادي والأزرق لتجسيد البرودة والموت، بينما وظفت الإضاءة النارية والانفجارات لتكثيف الشعور بالخطر والفوضى، حيث لم تكن الإضاءة مجرد أداة تقنية بل عنصرا تعبيريا يعكس الحالة النفسية للشخصيات وظلمة المرحلة التاريخية.

7. الصوت والموسيقى:

قدّم الملحن الأمريكي "**أنجلو بادالامينتي**" موسيقى تصويرية مؤثرة لفيلم "**ستالينغراد**" امتزجت فيها النغمات الحزينة بالعاطفة، مضفية طابعا إنسانيا عميقا على مشاهد الحرب القاسية، وقد عرف "**بادالامينتي**" بتعاونه مع "**ديفيد لينش**" في أعمال مثل: **Mulholland Drive**و **Twin Peaks**، وجاءت موسيقاه هنا لتعكس التوتر والبطولة وسط الدمار. [320] أما من ناحية الصوت فقد تم استخدام تقنيات حديثة لتقديم تجربة سمعية واقعية تنقل هدير المعارك بانسيابية دقيقة، مما عزّز من قوة الفيلم الدرامية والبصرية.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "ستالينغراد":

يجسّد الفيلم البطولة الثورية من خلال بطولة جماعية لجنود سوفييت عاديين، يتحولون إلى رموز للمقاومة والفداء، لا يقوم الفيلم على بطل واحد بل على إرادة جماعية للدفاع عن الوطن، رغم ضعف الأسلحة والظروف القاسية، هؤلاء الجنود جاؤوا من خلفيات بسيطة واجتمعوا في مبنى مدمر يمثل رمز الصمود، ويصمدون فيه رغم أوامر الانسحاب، يدفعهم واجبهم وكرامتهم المسلوبة.

وقاموا باستخدام العقل والفطنة بدل القوة النارية، فمزجوا بين الشجاعة والذكاء في تفجير دبابة بأسلوب يبرز المقاومة الفكرية والروحية، ولم يفقدوا إنسانيتهم، بعضهم تحدّث عن الفن والشعر، وكأنهم يشعرون بالحياة رغم القصف، ما رسّخ صورتهم كبناة حضارة وليسوا مجرد عناصر في الجيش. كما ابرزت علاقتهم مع كاتيا الجانب العاطفي لحماية البراءة في ظل الحرب.

---

[319] **-cms.red.com. Stalingrad the first russian movie shot in 3d for an imax release,** 15.07.2013.

[320] **- Angelo Badalamenti Scoring Stalingrad**. 15.02.2012. Available at: **www.filmmusicreporter**.

في النهاية، ورغم مقتل معظم الشخصيات، تروى قصة النصر على لسان "**ابن كاتيا**"، دلالة على أن كفاحهم لم ينسى بل تناقلته الأجيال.

وبهذا، يقدم الفيلم ملحمة إنسانية، من صمود وسط الدمار، ودفاع عن الكرامة، واحتضان القيم الإنسانية، كالحب والفن في خضم الحرب، ليؤكد أن البطولة الحقيقية لا تكمن في السلاح وحده بل بالإيمان والتضحية لتحقيق النصر.

وهكذا استطاعت السينما الروسية المحافظة على مكانتها ضمن الإبداع البصري العالمي، منذ بداياتها في الإمبراطورية الروسية، مرورا بازدهارها السوفييتي، وحتى مرحلة ما بعد الاتحاد، وقد تمكن مخرجون كبار من جعل السينما وسيلة فعالة للتعبير وبالرغم من التحديات الحديثة كالرقابة والعزلة السياسية، تواصل السينما الروسية تجددها واحتفاظها بهويتها الخاصة في عالم متغير.

4.1.4. البطل الثوري عبر تاريخ السينما الإيطالية:

تمهيد:

تعتبر السينما الإيطالية من أعمق مدارس الفن السابع، وكانت بداياتها مع إنتاجات ملحمية في أوائل القرن 20، وبلغت ذروتها بعد الحرب العالمية الثانية مع الواقعية الجديدة. التي جسّدت حياة الناس بصدق وإنسانية، ويعود الفضل لمخرجين مثل: **روسيليني**، و**دي سيكا**.

وبعدها في فترة الخمسينات والستينات، تألقت بأسماء جديدة مثل: **فيليني، أنطونيوني وبازوليني**، الذين منحوا السينما الإيطالية بعدا جماليا وفلسفيا عميقا، إلى جانب مخرجين معاصرين أمثال: "**تورناتوري وسورينتينو**"، وظلت السينما مرآة لروح المجتمع، ومصدر إلهام عالمي بأسلوبها الفريد والمتميز في سرد الواقع بعمق.

وقد جسّدت السينما الإيطالية ما بعد الحرب العالمية الثانية، صورة البطل الثوري من خلال شخصيات عادية تقاوم الاحتلال والفاشية بشجاعة إنسانية، وقدمت أفلاما مثل: "**روما...مدينة مفتوحة**" سنة **1945**، للمخرج "**روبرتو روسيليني**" نموذجا ناصعا للمقاومة الشعبية ضد النازية، فيما عبّر فيلم "**الحرب الكبرى**" سنة **1959**، عن معاناة الجنود في الحرب عبر تراجيديا بطولية. أما فيلم "**الجنرال ديلا روفير**"[321]، سنة **1959**، فصوّر تحول محتال إلى بطل داخل سجون الاحتلال. وفيلم "**صحراء التتار**"

[321] **-en.wikipedia.org, General Della Rovere**, last edited : 03.07.2025, at : 00 :16.

سنة **1976**، عالج عبثية الحرب بانتظار غزو لا يأتي، وفاز فيلم "**المتوسط**" سنة **1991**، بالأوسكار لعرضه تجربة جنود في عزلة عن الحرب.

هذه الأعمال، عكست روح المقاومة الجماعية والبطولة الأخلاقية في وجه القمع.

1. السينما الإيطالية كذاكرة حية وهوية وطنية:

بدأت السينما الإيطالية سنة **1896**،[322] بتوثيق حياة العائلة المالكة، وسرعان ما تطورت لتنتج أفلاما تاريخية ملحمية مثل: "**كابيريا**،[323] **كوفاديس**... مستخدمة تقنيات مبتكرة عزّزت من الهوية الوطنية.

وفي مطلع القرن **20**، انتشرت دور السينما المتنقلة إلى جانب شركات إنتاج رائدة، في حين مهّدت أفلام مثل: "**ضائع في الظلام**" لظهور الواقعية الجديدة فيما بعد.

وفي فترة الأربعينات، شهدت السينما الإيطالية ولادة الواقعية الجديدة، وقد ركّزت على الطبقات الفقيرة والواقع الاجتماعي، بأعمال خالدة مثل: "**سارق الدراجة**" للمخرج "**فيتوريو دي سيكا Vittorio De Sica**"، كما ظهرت أولى ملامح النجومية السينمائية مع ممثلات بارزات وأفلام ميلودرامية، وأيضا ازدهرت الكوميديا.

وفي الفترة ما بين **1916–1919**، برزت الحركة المستقبلية كأول طليعة سينمائية أوربية، وقد روّجت لأفكار الحداثة والسرعة، إلا أنها تراجعت مع نهاية الحرب العالمية الأولى، وهذا راجع لضعف الصناعة والمنافسة الأجنبية. وعقب الحرب، دخلت السينما الإيطالية في أزمة، بسبب ضعف التنظيم وارتفاع التكاليف، لكنها شهدت بدايات التجديد مع تجارب مخرجين مثل: "**أليساندرو بلاسيتي Alessandro Blasetti**"و"**ماريو كاميريني Mario Camerini**". ثم في فترة الثلاثينات، أحدث إدخال الصوت إلى السينما نقلة كبيرة، وظهر أول فيلم ناطق بعنوان: "**أغنية الحب**" عام **1930**، كما تم تأسيس مهرجان البندقية السينمائي سنة **1932**.

ثم في عام **1937**، تم انشاء استوديوهات "**شينيتشيتا**" وهذا بدعم من النظام الفاشي، لتعزيز الإنتاج السينمائي المحلي، وبرزت أفلام الهواتف البيضاء، التي مجّدت البورجوازية والقيم التقليدية، وتم استخدام السينما كأداة دعائية في عهد "**موسوليني**" من خلال أفلام تمجّد الفاشية مثل: "**سكيبيو**

---

[322] **-en.wikipedia.org, cinema of Italy,** last edited on : 21.08.2025, at : 11 :30.

[323] - إبراهيم العريس .**كابيريا الضائعة بين قرطاجة وروما... السينما في خدمة الأيديولوجية**، نشر في: 07.12.2024، على الرابط: **independentarabia.com.**

أفريكانوس"ومن جهته قدّم "**روبرتو روسيليني Roberto Rossellini**" ثلاثية واقعية خلال الحرب مهّدت للواقعية الجديدة. وبهذا فقد شكّلت هذه المرحلة، رغم التوظيف السياسي، بنية تحتية قوية، وقد أسهم ذلك في ترسيخ مكانة السينما الإيطالية عالميا.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، برزت الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، وركّزت على قضايا الطبقة العاملة والواقع اليومي، بممثلين غير محترفين وتصوير حقيقي، ومن الأفلام البارزة: "**سارق الدراجة**"[324] و"**روما...مدينة مفتوحة**"، وبعدها ظهرت حركة "**الكاليغرافيزم**"* التي اهتمت بالجماليات، كما تطورت الرسوم المتحركة مع مبدعين مثل: "**برونو بوزيتو Bruno Bozzetto**".

وفي خمسينيات القرن الماضي، انتقل التركيز نحو السينما الوجودية، بقيادة "**مايكل أنجلو أنطونيوني Michael Angelo Antonioni**"، الذي عالج الاغتراب الإنساني بأسلوب تأملي، في حين قدّم "**فيديريكو فيليني Federico Fellini**" أعمالا رمزية وخيالية وكان لها تأثير عالمي مثل: "**لا دولتشي فيتا**"، "**لاسترادا**"، كما ظهر تيار الواقعية الوردية الأكثر تفاؤلا ومهّد لبروز نجمات مثل "**صوفيا لورين**"، وازدهرت الكوميديا الإيطالية التي عالجت بذكاء ساخر القضايا الاجتماعية، ومن بين نجوم الكوميديا، "**ألبرتو سوردي**" وكذلك "**توتو**" الذي اشتهر في الخمسينات والستينات بشخصيته الساخرة، كما لاقت سلسلة "**دون كاميلو وبيبوني**" نجاحا جماهيريا واسعا داخل إيطاليا وخارجها.

كما تحولت "**روما**" في هذه الفترة، إلى مركز عالمي لصناعة الأفلام، فيما يعرف بـ "**هوليوود على نهر التيبر**"، حيث تم جذب الإنتاجات الأمريكية الضخمة لاستوديوهات "**تشينيتشيتا**" . وفي نفس المرحلة، عرفت أفلام "**السيف والصندل**" ازدهارا كبيرا وقد كانت مستوحاة من الملحمة والتاريخ وبرز مخرجون مثل: "**سيرجيو ليوني Sergio Leone**".

كما شهدت هذه الفترة تنوعا كبيرا في الأنواع السينمائية مثل: "**ميوزيكاريللي**" و"**السباغيتي ويسترن**" الذي انطلقت شهرته مع ثلاثية "**ليوني وكلينت إيستوود**"، كما لمع نجم الثنائي الكوميدي "**بود سبانسر وتيرينس هيل**"، وحققت أفلامهم شعبية واسعة.

---

[324] الشعثاء سلطان، **سارق الدراجة..الفرح المختلس في زحمة القلق والضياع**، نشر في: **alshaatha-films.blogspot.com.-** **22.02.2015**

* **حركة الكاليغرافيزم** الإيطالية (1930–1940) ركزت على **الجماليات البصرية والفخامة في الديكور والملابس واللقطات السينمائية** بعيدًا عن الواقع الاجتماعي والسياسي.

بالإضافة إلى بروز نوع "**جيالو**" كأفلام رعب وغموض مميزة مع إخراج بصري قوي، كما ظهرت أفلام "**بوليزيوتيشي**" التي كانت تهتم بمعالجة الفساد والجريمة والمطاردات. كما نجح الثنائي الكوميدي "**فرانكو وسيسيو**" في تقديم أكثر من **100** فيلم شعبي.

في جانب أكثر جدّية، عالجت سينما الستينات والسبعينات قضايا اجتماعية وسياسية، بفضل مخرجين مثل: "**فرانشيسكو روسي Francesco Rosi**" و"**إليو بيتري Elio Petri**" وقدما أفلاما تنتقد السلطة والعدالة.

وبهذا، فإن هذه المرحلة قد شكّلت ذروة الوعي السياسي في السينما الإيطالية، وبعدها حدثت تحولات كبيرة في الفترات اللاحقة، حيث برزت أسماء مثل: "**لينا فيرتمولر Lina Wertmuller**" و"**إيتوري سكولا Ettore Scola**" في سينما المؤلف، كما ازدهرت الكوميديا المثيرة بفعل التحرر الجنسي، وظهرت أيضا "**السينيجياتا**" النابولية كنوع درامي غنائي محلي.

ثم واجهت السينما الإيطالية تراجعا في فترة الثمانينات، بسبب صعود التلفزيون وأفلام هوليوود، بالرغم من بروز بعض الأسماء مثل: "**فيليني**" و"**موريتي Nanni Moretti**"، أما في التسعينات، فقد عادت السينما الإيطالية إلى الواجهة العالمية بفضل مخرجين مثل: "**تورناتوري Giuseppe Tornatore**" و"**بينيني Roberto Benigni**" بأفلام مثل: "**سينما باراديسو**" و"**الحياة جميلة**".

كما عرفت حيوية أكبر مع إنتاجات قوية مع بداية الألفية الثالثة بأفلام مثل: "**غرفة الابن، غومورا، Il Divo**، وارتفعت حصة السوق مما عزّز حضورا إيطاليا مجددا في المشهد السينمائي الدولي.

بهذا، فقد تميزت السينما الإيطالية الحديثة بالإبداع والتنوع، فمن الدراما الاجتماعية، إلى أفلام الأبطال الخارقين، والرسوم المتحركة. كما واصلت حصد الجوائز الدولية مثل: **الأوسكار** و**الدب الذهبي**، وتم إنشاء مبادرات مثل: **100** فيلم للإنقاذ، والمتاحف السينمائية الكبرى، في **تورينو**، **روما** و**بولونيا**، وهذا بهدف حفظ التراث السينمائي في الذاكرة الثقافية الإيطالية والعالمية. [325]

[325] **-en.wikipedia.org, cinema of Italy,** last edited on : 21.08.2025, at : 11 :30.

2. فيلم روما...مدينة مفتوحة:



الملحق رقم 09: ملصق فيلم روما...مدينة مفتوحة

تمهيد:

يعدّ فيلم "**روما...مدينة مفتوحة**"، علامة فارقة في تاريخ السينما الإيطالية، إذ أرسى أسس الواقعية الجديدة، من خلال تصويره لمقاومة الشعب الإيطالي للاحتلال النازي، بأسلوب شبه وثائقي، حيث اعتمد الفيلم على ممثلين غير محترفين ومواقع حقيقية في شوارع "**روما**" ما منحه طابعا صادقا يعكس معاناة الناس اليومية. وركّز على شخصيات مثل: "**الكاهن دون بييترو**" و**المهندس مانفريدي**" اللذان يجسّدان بطولة الإنسان العادي في وجه الفاشية، وقد نال الفيلم جائزة كبرى في مهرجان "**كان**" **1946**، واعتبر رمزا للواقعية الإنسانية في السينما العالمية.

1. خلفيات إنتاج فيلم روما...مدينة مفتوحة:

بدأ تصوير فيلم "**روما....مدينة مفتوحة Roma...Citta Aperta**" فور تحرير "**روما**" [326]في أوت **1944**، في ظل الحرب المستمرة، ليقدم شهادة صادقة عن انتفاض الشعب الإيطالي ضد الاحتلال النازي، بميزانية محدودة وبموارد بسيطة، استخدم "**روسيليني**" ممثلين غير محترفين ومواقع تصوير حقيقية في شوارع "**روما**" مدمرة، متجنبا الاستوديوهات التي تضررت أثناء الحرب. وقد ركّز الفيلم على المقاومة الجماعية بعيدا عن البطولة الفردية.

[326] **-Jonathanrosenbaum.net. Rome Open City : History as adventue 20.08.2022.**

ورغم الصعوبات المالية والتوزيعية (حيث انسحب أول موزع من عرش الفيلم)، وحصد الفيلم لاحقا "**السعفة الذهبية**" في مهرجان "**كان**" سنة **1946**، وأرسى أسس الواقعية الجديدة *في السينما الإيطالية، ليظل رمزا لتأثير الأفلام الواقعية في كشف ألم الشعوب وروح المقاومة.

2. أحداث فيلم "روما...مدينة مفتوحة":

يعدّ الفيلم من ابرز أعمال الواقعية الجديدة في السينما، تدور أحداثه في شتاء **1944**، أثناء الاحتلال النازي لروما، ويروي قصة "**مانفريدي**" المناضل الشيوعي الهارب من "**الغوستابو**"*، ويجد ملجأ لدى صديقه "**فرانشيسكو**" وخطيبته الأرملة "**بينا**"، ثم تتطور الأحداث ليشارك في المقاومة أيضا الكاهن "**دو بييترو**" وكذا أطفال الحي، وبعد وشاية تروح ضحيتها "**بينا**" لإنقاذ خطيبها الذي تم إلقاء القبض عليه، كما يتم تعذيب "**مانفريدي**" حتى الموت، ويتم إعدام القس "**دون بييترو**" في مشهد مؤثر بحضور الأطفال من بعيد، وفي تلك الأثناء يطلقون صفاراتهم كرمز للحرية ورفض مشاهد الاغتيال.

تم تصوير الفيلم بعد تحرير **روما** بإمكانيات بسيطة ومواقع واقعية، وممثلين غير محترفين مما منحه طابعا وثائقيا قويا. بالتالي، يجمع الفيلم بين التوثيق والدراما، حيث يجسّد "**مانفريدي**" النضال السياسي، و"**بينا**" الشعب البسيط، و"**دون بييترو**" الضمير الديني، وقد فاز بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان "**كان**" سنة **1946**، وأحدث ثورة في السينما العالمية، مؤكدا أن البطولة ليست في الانتصار العسكري بل في صمود الإنسان وثباته على مبادئه.

3. بطاقة فنية لفيلم "روما...مدينة مفتوحة":

هو عمل درامي حربي واقعي، من إخراج "**روبرتو روسيليني Roberto Rossellini**" سنة **1945**، مدته **103** دقائق، يصور كفاح الشعب الإيطالي والمقاومة السرية ضد الاحتلال النازي خلال الحرب العالمية الثانية، مسلطا الضوء على البطولات اليومية والتضحيات الإنسانية في وجه القمع. من إنتاج شركة **Minerva Film**، فريق عمله يشمل: "**أوبالدو آراتا Ubaldo Arata**" في التصوير، "**رينزو روسيليني Renzo Rossellini**" في الموسيقى، "**إيرالدو دا روما Eraldo da Roma**" في التركيب،

---

* **الواقعية الجديدة** هي حركة سينمائية إيطالية ظهرت بين 1942 و1961، ركزت على معاناة الفقراء بعد الحرب، باستخدام التصوير في المواقع الحقيقية وممثلين غير محترفين، بأسلوب بسيط يُشبه الوثائقي.

* **الغوستابو** جهاز الشرطة السرية النازية في ألمانيا خلال حكم أدولف هتلر، وقد أُسّس عام 1933.

"**روزاريو مينيا Rosario Megna**" في الديكور، عرض لأول مرة في **24** سبتمبر **1945**، خلال مهرجان **روما** السينمائي الدولي.

4. الشخصيات:

تجسّد الفيلم شخصيات نابضة بالحياة، تمثل تنوع أطياف المقاومة الإيطالية في وجه الاحتلال النازي، من خلال شخصية "**بينا**" التي أدتها "**آنا مانياني Anna Magnani**" في دور الأم المناضلة التي تلاقي حتفها محاولة إنقاذ خطيبها واللحاق به بعد أن قبض عليه **الغوستابو**، في حين يجسّد القس "**دون بييترو**" أداء "**ألدو فابريزي Aldo Fabrizi**" ضمير الإيمان والدين الذي يقف بجانب المقاومة حتى الموت، أما "**جورجيو مانفريدي**" الذي أدى دوره الممثل "**مارسيلو باقلييرو Marcello Pagliero**" المهندس الشيوعي والذي يرمز إلى الثبات الثوري، حتى يقتل تحت التعذيب دون أن يفشي أسرار رفاقه. وتتكامل هذه الشخصيات مع "**فرانشيسكو**" العامل الشجاع، وكذا "**ابن بينا**" الصغير "**مارشيلو**" الذي يشارك الأطفال في أعمال مقاومة صامتة. وفي المقابل، تقدم "**مارينا**"[327] صورة مؤلمة لخيانة الوطن والرفاق حين تسلّم "**مانفريدي**" للنازيين تحت تأثير الإغراء والمخدرات.

كل هذه الشخصيات ترسم معا لوحة درامية واقعية عن صراع الإنسان ضد القمع، وتخلّد الروح الجماعية للمقاومة الإيطالية كقيمة أخلاقية وإنسانية خالدة.

5. الديكور:

تميز ديكور الفيلم بالواقعية والبساطة، حيث تم تصويره في شوارع وأحياء **روما** المتضررة جرّاء الحرب، مما أضفى طابعا توثيقيا صادقا على الأحداث، وقد ابتعد المخرج عن الديكورات المصطنعة، معتمدا على المباني الحقيقية لإبراز القمع والمعاناة تحت الاحتلال النازي، ما ساهم في ترسيخ أسلوب الواقعية الإيطالية الجديدة.

6. الإضاءة والتصوير:

تم تصوير الفيلم سنة **1945**، وسط ظروف إنتاجية صعبة حيث استخدم "**روسيليني**" مواقع حقيقية في **روما** بعد تدمير استوديوهات "**تشينيتشيتا**" جراء الحرب العالمية الثانية، واعتمد على الإضاءة الطبيعية والمصادر المحدودة في المشاهد الداخلية، مما أضفى طابعا توثيقيا واقعيا يجسّد معاناة الحياة تحت

[327] **-cinemaneorealismo.wordpress.com, The Legacy of italian neorelaism, 16.09.2014.**

الاحتلال. وهذا النهج عزّز من أسلوب الواقعية الإيطالية الجديدة، وجعل الفيلم أحد أبرز أعمالها في تاريخ السينما.[328]

7. الصوت والموسيقى:

لعبت الموسيقى والتصميم الصوتي في الفيلم دورا جوهريا في تعميق الطابع الواقعي والدرامي، خاصة في ظل ظروف الإنتاج الصعبة بعد الحرب، وأضيفت الأصوات والموسيقى لاحقا، حيث ألّف "**رينزو روسيليني**" موسيقى تصويرية ميلودرامية مكثّفة دعمت المشاهد المؤثرة، كما استخدم الفيلم موسيقى داخلية مثل: صفير الأطفال لنشيد المقاومة، ما عزّز الإحساس بالواقعية وجعل الصوت عنصرا فاعلا في نقل التوتر والمعاناة بما ينسجم مع روح الواقعية الإيطالية الجديدة.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "روما...مدينة مفتوحة":

يجسّد الفيلم صورة البطل الثوري من خلال شخصيات شعبية بسيطة قاومت الاحتلال النازي بشجاعة وصمت مثل: القس "**دو بييترو**" الذي تم إعدامه دون ارتكابه لجريمة أو خيانة، و"**بينا**" الأم المناضلة التي سقطت ضحية رصاص الغزاة، و"**مانفريدي**" المهندس الشيوعي الذي عانى تحت التعذيب حتى الموت، وبهذا فإن البطولة في الفيلم هي جماعية وليست فردية حيث يشارك الجميع: "**الرجال، النساء والأطفال**، في نضال يومي صامت من أجل الكرامة والحرية. ومن خلال نهايته المؤثرة، يظهر الفيلم أن روح المقاومة لا تنتهي باستشهاد الأبطال بل تنتقل إلى الأجيال القادمة لتصبح الحرية قضية مستمرة.

إن السينما الإيطالية هي انعكاس حي لتاريخ غني بالإبداع، تجاوزت فيه كونها فنّا بصريا لتصبح وسيلة تعبّر عن وجدان الشعب وثقافته وهويته، حيث انطلقت في الساحات الشعبية وبلغت أوجها مع الواقعية الجديدة، وبعدها انفتحت على أساليب فنية متنوعة، وهذا ما جعلها تصنع لنفسها أسلوبا فريدا يتسم بالجرأة والشاعرية.

وقد أفرزت مسيرة السينما الإيطالية، أسماء خالدة أثّرت بشكل كبير في السينما العالمية، وتجسّدت روحها من خلال الصوت والصورة، وبالرغم من مختلف التحديات، لا تزال السينما الإيطالية نابضة بالحياة والتجدد، مؤكدة مكانتها كمدرسة سينمائية فنية متميزة، في سرد الواقع الإنساني.

[328] -canaacademy.org, Rome open city & the rise of italian neorealism , 29.10.2024.

خلاصة:

في ختام هذه الرحلة عبر تاريخ السينما الغربية من هوليوود بتأثيرها العالمي، مرورا بالسينما الروسية بعمقها الفكري، وصولا إلى السينما الإيطالية بجمالها الإنساني وتنوعها، يتضح أن السينما لم تكن يوما مجرد وسيلة للترفيه، بل ذاكرة حيّة تحفظ تاريخ وثقافاتها، وأداة فنية قادرة على تشكيل الوعي الجمعي، والتعبير عن الذات والواقع، فهي فن الحياة بكل أبعادها، وسرد بصري يمنح لحظات الزمن معنى واستمرارية.

وقد أظهرت الأفلام التي قمنا بتحليلها "**دروب المجد، القلب الشجاع، تشي، ستالينغراد، روما ...مدينة مفتوحة**"، صورة البطل الثوري كرمز للمقاومة في مواجهة الاستبداد والاحتلال، حيث يلتقي البعد الفردي للشجاعة مع الانتماء الجماعي لقضية عادلة، ورغم اختلاف السياقات التاريخية والجغرافية، يبقى القاسم المشترك هو ذلك البطل الذي يرفض الخضوع، وينهض لمواجهة الظلم، مدفوعا بالإيمان بالحرية والكرامة، وتشكّل هذه النماذج مجتمعة مرآة لضمير الشعوب، وتجسيدا سينمائيا لفكرة الإنسان الذي يواجه الطغيان من أجل عالم أكثر عدلا وإنسانية.

2.4. تمظهرات البطل الثوري في تاريخ السينما العربية:

تمهيد:

دخلت السينما إلى العالم العربي في أواخر القرن **19**، في إطار الجولات التي خاضها مصورو "**الأخوين لوميار**" في كل من: "**الجزائر، تونس، مصر، فلسطين، سوريا ولبنان**...حيث قاموا بتصوير مقاطع قصيرة توثّق الحياة اليومية. ومع مرور الزمن صارت هذه الأفلام ذات قيمة تاريخية وثقافية، إذ تعتبر أولى الوثائق البصرية التي سجّلت مشاهد من المجتمعات العربية، مما دفع بعض الأصوات مثل: المخرج المغربي "**مؤمن السميحي**"[329]للمطالبة بإعادتها من الدول الغربية التي تحتفظ بها.

وقد تناولت السينما العربية صورة البطل الثوري باعتباره رمزا للتحرر والمقاومة، لكنه لم يقدّم كبطل خارق بل كشخصية إنسانية تعبر عن صراع الشعب ضد القهر والفساد، وتنوعت صورته حسب السياقات، من الفدائي في وجه الاستعمار إلى المواطن الثائر على الأنظمة.

في هذا السياق برز تيار "**السينما الثالثة**[330] الذي أسّسه المخرجان "**فرناندو سولاناس Fernando Ezequiel Solanas**"، و"**أوكتافيو جيتينو Octavio Getino**، عام **1969**، عبر مقالة بعنوان: "**نحو السينما الثالثة**"، كحركة سينمائية ثورية مناهضة للاستعمار والاستغلال، وركّزت على توثيق النضال الشعبي ورفع الوعي السياسي، وانتشرت في العالم العربي وافريقيا وآسيا، لتسهم في تشكيل ذاكرة بصرية للمقاومة.

ونستعرض من خلال بحثنا نماذج نت بلدان عربية عرفت نضالا مريرا مثل: **مصر، سوريا، العراق وليبيا**، حيث شكّلت السينما مرآة لصوت الشعوب وهمومها ووسيلة لفهم العلاقة بين الثورة والبطولة والذاكرة الجماعية.

---

[329] –جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، تر: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968، ص 515.

[330]– شفيق طبارة، **من أمريكا اللاتينية إلى لبنان "السينما الثالثة" شاهدة على الثورة**، نشر في: 28.10.2019، تاريخ الاطلاع: 15.02.2021، على الساعة: 14:50، على الرابط: **www.al-akhbar.com**.

1.2.4. البطل الثوري من خلال تاريخ السينما المصرية:

تمهيد:

تُعَدُّ السينما المصرية من أقدم وأهم التجارب في العالم العربي، إذ بدأت في أوائل القرم العشرين، وسرعان ما أصبحت رائدة على مستوى المنطقة، وهذا بفضل كثرة إنتاجاتها وتنوع مواضيعها حتى أصبحت القاهرة تعرف بـــ "**هوليوود الشرق**"، واستقطبت أبرز الفنانين والمخرجين، وأسهمت بشكل كبير في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي، حيث عكست تطورات المجتمع المصري مما جعلها مرجعا فنيا وثقافيا هائلا في الوطن العربي بأسره. وظهرت صورة البطل في السينما المصرية كتمثيل لوجدان شعب واجه الاستعمار بإصرار.

وفي هذا السياق، ففقد تناولت السينما المصرية محطات تاريخية مثل: ثورة **1919**، والمقاومة ضد الاحتلال البريطاني والعدوان الثلاثي، مقدمة البطل بشكل إنساني يمزج بين الوطنية والتضحية الشخصية.

وقد تجلّت ثورة **1919** من خلال عدد من الأفلام جسّدت روح المقاومة والنضال ضد الاحتلال البريطاني منها: "**في بيتنا رجل**" سنة **1961**، "**بين القصرين**" سنة **1964**، "**شياطين الليل**" سنة **1964**، "**المغامرون الثلاثة**" سنة **1964**، "**الجزاء**" سنة **1965**، "**إسكندرية ليه؟** [331] سنة **1979**، حيث عبّرت هذه الأفلام عن وعي الشعب المصري وصموده وركّزت على بطولات الافراد والجماعات في مواجهة الاستعمار.

وبالإضافة إلى هذه الأعمال، يبرز فيلمان آخران هما: "**يسقط الاستعمار**" و"**كيرة والجن**"، كنموذجين بارزين لصورة البطل الثوري، حيث يستعرضان مقاومة المصريين الشجاعة خلال ثورة **1919**، ويبرزان شخصية المناضل الوطني الذي واجه القمع بعزم وإيمان بالحرية. إذن فبالرغم، من قلة الأعمال التي خصصت بالكامل لثورة **1919**، [332]فإن روحها تجسّدت في أفلام مثل: "**يسقط الاستعمار**، و**كيرة والجن**" التي أبرزت البطولات الفردية والجماعية ولعبت دورا توثيقيا ووجدانيا، ما منح البطل الثوري موقعا رمزيا في الذاكرة الوطنية.

---

[331]- فايزة هنداوي، **عودة أفلام مقاومة الاحتلال البريطاني إلى السينما المصرية**، نشر في: 17.09.2019، تاريخ الاطلاع: 16.10.2020، على الساعة: 03:30 على الرابط: **www.alquds.co.uk**.

[332]- منى محمود، **ثورة 1919 في السينما..كيف خدمت "الشاشة" الضمير الوطني**، نشر في: 08.03.2019، تاريخ الاطلاع: 16.06.2019، على الساعة: 04:10، على الرابط: **www.vetogate.com**.

1. السينما المصرية: إرث فني يواكب الأجيال:

لقد دخلت السينما إلى مصر مبكرا، حيث شهدت الإسكندرية أول عرض سينمائي في جانفي **1896**، وهذا بعد شهر واحد فقط من أول عرض عالمي بباريس،[333] وسرعان ما بدأ التصوير والتوثيق السينمائي في مصر، بجهود شركات أجنبية، قبل أن يظهر رواد محليون مثل: "**محمد كريم**"، "**محمد بيومي**" و"**أحمد جلال**" الذين أسسوا للسينما المصرية.

وفي عام **1923**، تم تأسيس شركة مصر للتمثيل والسينما على يد "**طلعت حرب**"، [334]وتبعها إنشاء "**استوديو مصر**" عام **1935**، وهذا ما شكّل نقطة تحول في تاريخ السينما المصرية. وأطلق ما يعرف بـ "**العصر الذهبي**"، وقد لعب الأستوديو دورا رئيسيا في تطوير الصناعة من خلال توفير معدات حديثة وكفاءات فنية، وأسهم في إنتاج أفلام ذات جودة وانتشار عربي واسع.

وقد تميزت هذه المرحلة بكثرة الأفلام الغنائية، خصوصا تلك التي أخرجها "**محمد كريم**" وقام ببطولتها "**محمد عبد الوهاب**" مثل: "**دموع الحب، يوم سعيد، ورصاصة في القلب**..."وقدمت هذه الأعمال وجوها جديدة مثل: "**ليلى مراد، نجاة علي، فاتن حمامة**" ورسّخت مكانة السينما المصرية في العالم العربي. [335]وبعد الحرب العالمية الثانية، تأثرت السينما المصرية على المستوى الاقتصادي والثقافي، فظهرت موجة من الأفلام التجارية السطحية، التي كانت من إنتاج أثرياء الحرب بهدف الربح،[336] بينما استمرت بعض الأفلام الجادة من إنتاج "**استوديو مصر**" و"**محمد كريم**" وظهر مخرجون جدد مثل "**صلاح أبو سيف**".

ومن أبرز ملامح مرحلة ما بين **1945–1952**، هو الارتفاع الملحوظ في وتيرة الإنتاج، حيث بلغ عدد الأفلام المنتجة سنويا بين **60** و**70** فيلما، ما يعكس الطفرة الكمية التي عرفها القطاع السينمائي في تلك الفترة، كما شهدت بداية ظهور الأفلام بالألوان الطبيعية، وهذا ما يعتبر نقلة تقنية مهمة.

وضمن جهود تنظيم الصناعة، تم تأسيس غرفة السينما لتنسيق العلاقات بين الإنتاج والتوزيع ودور العرض، أما على الصعيد الدولي، استعادت مصر حضورها في المهرجانات السينمائية العالمية بعد انقطاع، وبدأت في تجارب الإنتاج المشترك مع عدد من الدول العربية منذ عام **1947**، كما تم اقتباس

---

[333] –جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص 23.

[334] –جان ألكسان مرجع سبق ذكره، ص 20.

[335] –جان ألكسان، مرجع سبق ذكره، ص 37.

[336] –وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2012، ص 29.

أول عمل أدبي لـ "**طه حسين**" إلى السينما من خلال فيلم "**ظهور الإسلام**"، المأخوذ عن كتابه "**الوعد الحق**"، ما شكّل خطوة نوعية في ربط الأدب بالسينما.

أما في الفترة ما بين **1952–1963**، فقد شهدت السينما تحولات عميقة بعد "**ثورة يوليو**"، حيث دعمت الدولة الثقافة وأنشأت مؤسسات مثل: **وزارة الإرشاد القومي ومؤسسة دعم السينما**. [337] وبدأت الأفلام تتناول القضايا الاجتماعية والسياسية كالفقر والاستعمار...متأثرة بالواقعية الإيطالية. كما ازداد التعاون مع الأدباء الكبار مثل: **نجيب محفوظ، إحسان عبد القدوس توفيق الحكيم وطه حسين**...مما ساهم في رفع مستوى الإنتاج الفني والفكري. [338]

وقد بدأت السينما المصرية في الستينات، تجربة جديدة بإشراف مؤسسة السينما، حيث تساوى إنتاج القطاع العام مع القطاع الخاص، إلا أن معظم الأفلام كانت سطحية ومقلدة دون عمق سردي، مما أدى لاحقا إلى مراجعة شاملة للسياسات الإنتاجية، ورغم المحاولات الإصلاحية، عاد القطاع الخاص للسيطرة بعد ضغوط كبيرة وانتهت تجربة السينما العامة عام **1971**.

ثم عاد الإنتاج السينمائي للازدهار بشكل كبير، في فترة السبعينات مع تحولات النظام السياسي وحرب أكتوبر، لكن ذلك لم ينعكس إيجابا على المستوى الفني. حيث طغت الأفلام الضعيفة تجاريا، مع القليل من المحاولات الجادة التي لم تحقق النجاح التجاري المرجوّ.

ومع فترة الثمانينات وعودة الخصخصة، ظهرت شركات جديدة للإنتاج، لكن الفوضى ظلت تسير على الصناعة، سواء في إدارة الإنتاج أو المستوى الفني.

وفي بداية الألفية الجديدة، برز جيل جديد من نجوم الكوميديا الشباب، وارتفعت الإيرادات بشكل ملحوظ، بالإضافة إلى تحسن المستوى الفني العام، خاصة في عامي **2007** و**2008**، رغم استمرار الاعتماد على القطاعين الخاص والعام معا.

ومنذ سنة **2010**، واصلت السينما المصرية تقديم أعمال كوميدية وتجارية ناجحة، إلى جانب موجة أفلام شعبية أثارت الجدل لأسباب فنية وأخلاقية. ومع ذلك، برزت أعمال ذات طابع فني ونقدي قوي، تناولت قصايا اجتماعية وإنسانية بطرح مميز، ما حافظ على التوازن بين السينما الجماهيرية والفنية.

---

[337] –وليد قادري، مرجع سبق ذكره، ص 31.

[338] –جان ألكسان، مرجع سبق ذكره، ص–ص، 56–57.

وهكذا تظل السينما المصرية ركيزة أساسية في الفن العربي، عكست واقع المجتمع من خلال التعبير عن همومه وطموحاته، وقدمت أعمالا بارزة ومؤثرة، من خلال الجمع بين الأصالة والتجديد، ومع بروز جيل جديدة من الفنانين وتطور الإنتاج الرقمي، دخلت مرحلة جديدة من التنوع والنضج، ويعتمد استمرار نجاحها علة دعم المواهب وحرية الإبداع.

2. التعريف بثورة 1919:

إن ثورة **1919**، كانت انتفاضة شعبية كبرى اندلعت في مصر بقيادة "**سعد زغلول**"[339] ضد الاحتلال البريطاني، نتيجة السياسات القمعية وسوء الأوضاع المعيشية خلال الحرب العالمية الأولى. وتجريد المصريين من حقوقهم. وشارك فيها مختلف فئات المجتمع من طلاب وفلاحين ونساء وعمال، مطالبين بالحرية والاستقلال.

وبدأت شرارتها بعد نفي "**زغلول**" إلى مالطا، وتوسعت لتشمل كل أنحاء البلاد، مصحوبة بتظاهرات حاشدة واضرابات وعنف دموي.

ورغم قمعها، أرغمت بريطانيا على تقديم تنازلات، انتهت بإعلان استقلال مصر عام **1922**، لتصبح الثورة محطة مفصلية في مسيرة النضال الوطني.

3. فيلم يسقط الاستعمار:



الملحق رقم 10: ملصق فيلم يسقط الاستعمار

[339]- **حكاية شعب ناضل ضد الاحتلال الإنجليزي...100 سنة على ثورة 19..سعد زغلول قادها..والمصريون باركوها بجميع طوائفهم..وبريطانيا ترضخ لمطلب استقلال مصر في 15 مارس 1922، نشر في:** 2019.**05.03**،تاريخ الاطلاع: 17.07.2025، على الساعة: 01:52، على الرابط: **www.elbalad.news**

تمهيد:

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، جاء فيلم "**يسقط الاستعمار**" من تأليف وإخراج "**حسين صدقي**" كعمل وطني يجسّد روح المقاومة والوجدان الشعبي في مواجهة الاحتلال البريطاني. لم يكن مجرد دراما تاريخية، بل وثيقة فنية تعبر عن التحولات الاجتماعية والنفسية للشعب المصري، وتظهر كيف تحول الألم إلى وعي والطفل إلى ثائر، والحب إلى دافع للنضال من أجل الحرية.

1. خلفيات إنتاج الفيلم:

أنتج فيلم "**يسقط الاستعمار**" في أواخر الأربعينيات، في ظل تصاعد الغضب الشعبي ضد الاحتلال البريطاني، ومعاهدة **1936** التي كبّلت مصر، وجعلتها تدفع ثمن صراعات لا تخصها، في خضم غارات الحرب العالمية الثانية، وفضائح سياسية مثل "**الأسلحة الفاسدة**".

وتشكّل وعي وطني جديد، قاد إلى بروز تنظيم الضباط الأحرار، وفي هذا المناخ السياسي المتوتر، جاء الفيلم كصرخة فنية تجسّد آلام المصريين، وتوثّق مقاومة الشعب، وتعرّي خيانة النظام، ليصبح شهادة فنية صادقة على مرحلة من الغليان الوطنية والمقاومة المتصاعدة.

2. أحداث فيلم "يسقط الاستعمار":

يجسّد فيلم "**يسقط الاستعمار**"[340] ملحمة وطنية تنقل تحول الألم إلى نضال، من خلال قصة مجاهد، ابن معلم مدرسة استشهد في مظاهرة، يوم ولادة ابنه، فنشأ هذا الأخير على حب الوطن ومقاومة الاحتلال البريطاني، ورغم الاعتقال والمآسي واصل مجاهد كفاحه عبر الصحافة والعمل الفدائي، وانضمامه للضباط الأحرار حتى تحقق الجلاء عام **1954**.

ولا يكتفي الفيلم بسرد الأحداث فقط، بل يبعث الوعي ويظهر كيف يمكن للفن أن يكون أداة في معركة التحرر، كما يجسّد حسين صدقي صورة الفنان الوطني المخلص لقضيته.

3. بطاقة فنية لفيلم "يسقط الاستعمار":

هو فيلم تاريخي حربي، مدته **90** دقيقة، أنتج في أواخر أربعينات القرن العشرين، كتبه وأخرجه الفنان "**حسين صدقي**" الذي أدى أيضا دور البطولة، ويجسّد الفيلم نضال الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني. الفيلم من إنتاج شركة "**أفلام مصر الحديثة**" التي أسسها الفنان "**حسين صدقي**"،

---

[340]- خالد إسماعيل، **يسقط الاستعمار. أول فيلم يحكي قصة كفاح الفدائيين ضد الانجليز**، نشر في: 21.07.2020، تاريخ الاطلاع: 17.07.2022، على الساعة: 02:45، على الرابط: **www.maspero.eg.**

وضم فريق عمل شمل: "**محمود نصر**" في التصوير، "**سيد شلبي**" في الصوت، "**كامل حفناوي**" في الديكور، "**إحسان فرغل**" في التركيب، عرض لأول مرة في 1 ديسمبر **1952**، واعتبر من أبرز أفلام المقاومة في تاريخ السينما المصرية.

4. الشخصيات:

يعدّ فيلم "**يسقط الاستعمار**" من أبرز الأفلام الوطنية في تاريخ السينما المصرية، حيث جسّد نضال الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني، شارك في بطولته نخبة من ألمع نجوم الفن في تلك الحقبة، وفيما يلي قائمة بأبرز الممثلين وأدوارهم في الفيلم:

1. **حسين صدقي**: قام بدور مزدوج حيث جسّد شخصية "**فهمي**"، المدرّس الوطني الذي يستشهد في مظاهرة، وشخصية "**مجاهد**" الابن الذي يواصل مسيرة النضال ضد الاحتلال.
2. **شادية**: أدت دور "**عزّة**"، الفتاة التي تربّت مع "مجاهد" وتشاركه مشاعر الحب والوطنية.
3. **محمود المليجي**: جسّد شخصية "**حمدي**" شقيق "**مجاهد**" الذي يعود من إنجلترا متأثرا بالثقافة الغربية.
4. **زهرة العلا**: لعبت دور "**نعمات**" شقيقة "**مجاهد**" التي تمثّل الجانب الأسري في حياة البطل.
5. **عزيزة حلمي**: أدت دور "**والدة مجاهد**" التي تربيه على حب الوطن والانتقام لوالده الشهيد.

وقد تميزت شخصيات فيلم "**يسقط الاستعمار**" بتركيبتها الرمزية والوطنية، حيث حمل كل منها بعدا نضاليا أو إنسانيا يعكس واقع مصر في ظل الاحتلال، وقد عبّرت الشخصيات عن توازن بين العاطفة الفردية والقضية الوطنية، مما أضفى على الفيلم بعدا دراميا مؤثرا ومتماسكا.

6. الديكور:

تم استخدام ديكورات واقعية، تعكس بدقّة بيئة مصر في الأربعينات: منازل بسيطة، شوارع مزدحمة، مقرات أمنية تابعة للمستعمر، ساحات احتجاج، وقد تم توظيف الديكور للتنقل بين القاهرة المحاصرة والسودان[341]، مما يعزّز الإحساس بالمكان والانتقال الجغرافي.

[341] **يسقط الاستعمار**، آخر تعديل في: 12.08.2025. على الساعة: 06:28. ar.wikipedia.org-

7. الإضاءة والتصوير:

تم استخدام الإضاءة الخافتة في مشاهد السجن جسّدت اليأس والاضطهاد، بينما عكست الإضاءة الساطعة في مشاهد النضال الأمل والصحوة، وهذا ما يجسّد الصراع بين الاحتلال والتحرر.

8. الصوت والموسيقى:

وظّف الفيلم موسيقى تصويرية وطنية تعزّز الشعور بالانتماء، حيث تصاعدت في مشاهد المقاومة لتعكس الحماس، وانخفضت في لحظات الحزن لتزيد من الأثر العاطفي. كما استخدم الأصوات الطبيعية كالهتافات والقنابل وأزيز الطائرات، لخلق بيئة واقعية للمشاهد وكأنه في قلب الأحداث.

9. صورة البطل الثوري في فيلم "يسقط الاستعمار":

تجسّد شخصية "**مجاهد**" في فيلم "**يسقط الاستعمار**" صورة البطل الثوري المتكامل، إذ يولد يوم استشهاد والده برصاص الاحتلال، فتغرس فيه والدته وناظر المدرسة قيم الوطنية والثأر من المستعمر، يبدأ نضاله عبر العمل السياسي والمظاهرات، ثم يعتقل ظلما بتهمة التعاطف مع النازية، لكنه لا ينكسر، بل يكمل دراسته في السجن، ويحصل على شهادة الحقوق وبالتالي يزيد وعيه بالمقاومة وضرورة التخطيط لطرد المستعمر من بلاده، وبعد الإفراج عنه يواصل كفاحه في السودان عبر الصحافة الوطنية، ثم ينضم لكتائب التحرير ويشارك في عمليات فدائية ضد الاحتلال بمنطقة القناة.

بالنسبة لعلاقته بـ "**عزة**" الفتاة الوطنية، تمنحه بعدا إنسانيا وعاطفيا، كي يوازن بين الحب والوطن، أما عن اسمه "**مجاهد**" فهو يحمل دلالة رمزية جهاده من أجل التحرر. وينتهي الفيلم بإعلان الجلاء عام **1954**، حيث يظهر "**مجاهد**" وسط الجماهير، لا كبطل فردي، بل كرمز ثوري للنضال الوطني الذي لا يتوقف حتى الشهادة أو الاستقلال.

4.فيلم كيرة والجن:



الملحق رقم 11: ملصق فيلم كيرة والجن

تمهيد:

يعدّ فيلم "**كيرة والجن**" ملحمة وطنية معاصرة تجسّد المقاومة السرية ضد الاحتلال البريطاني عقب ثورة **1919**، مستندا إلى وقائع حقيقية وشخصيات تاريخية. ويروي الفيلم نضال "**أحمد كيرة**" و"**عبد القادر الجن**"، حيث يجتمع الفكر والسلاح في مواجهة الاستعمار بمعالجة درامية قوية، يرصد الفيلم تفاصيل القاهرة الملتهبة، ويبرز دور الفدائيين المجهولين الذين خاضوا معارك الظل دفاعا عن الوطن والكرامة.

1. خلفيات إنتاج الفيلم:

فيلم "**كيرة والجن**" هو عمل سينمائي ملحمي، استند إلى رواية **1919*** للكاتب "**أحمد مراد**" الذي تولى أيضا كتابة السيناريو، وأخرجه "**مروان حامد**" في خامس تعاون فني بينهما بعد نجاحات سابقة. [342]

يستعرض الفيلم مرحلة ما بعد ثورة **1919**، مسلّطا الضوء على شخصيات حقيقية قادت المقاومة السرية ضد الاحتلال البريطاني، في مشهد يعيد إحياء الروح الوطنية. وبلغت ميزانية الفيلم نحو **104** مليون جنيه مصري، ليعدّ من أضخم الإنتاجات في تاريخ السينما المصرية، وقد استغرق تحضيره سنوات من

***رواية1919** : هي عمل أدبي من تأليف الكاتب المصري أحمد مراد، صدرت عام2014 وتُعد واحدة من أبرز الروايات التاريخية المعاصرة في الأدب العربي الحديث. استلهم مراد في هذه الرواية أحداثًا واقعية من فترة ثورة 1919 ضد الاحتلال البريطاني، لكنه أعاد صياغتها بأسلوب سردي شيّق يجمع بين التوثيق والخيال.

[342] **فيلم كيرة والجن**، آخر تعديل: 27.08.2025، على الساعة: 06:10..ar.wikipedia.org-

العمل الدؤوب، شمل إعادة بناء بيئة الحقبة من حيث الديكورات والأزياء بدقّة عالية، وطرح الفيلم في **30** جوان **2022**، محققا أكثر من **118** مليون جنيه من الإيرادات. [343] وضم نخبة من النجوم على رأسهم: "**كريم عبد العزيز**" في دور "**أحمد كيرة**" و"**أحمد عز**" في دور "**عبد القادر الجن**"، إلى جانب "**هند صبري، سيد رجب، أحمد مالك، هدى المفتي**"، ويجمع الفيلم بين السرد الدرامي المشوّق والإنتاج المتقن، ليكون تجربة سينمائية وطنية تعيد للذاكرة بطولات منسية وتؤكد أن الفن قادر على تخليد النضال الشعبي.

2. أحداث فيلم "كيرة والجن":

فيلم "**كيرة والجن**" مستوحى من وقائع حقيقية خلال ثورة **1919** ضد الاحتلال البريطاني، يسلط الضوء على شخصيات وطنية، خاضت معارك سرية من أجل حرية مصر، وتدور القصة حول "**أحمد كيرة**" طالب الطب، الذي استخدم معرفته للتركيبات الكيميائية لصنع متفجرات لصالح التنظيم السري. [344] و"**عبد القادر شحاتة الجن**"، الشاب الصعيدي الذي حاول اغتيال وزير مصري موالي للاحتلال، وتراجع في اللحظة الأخيرة لإنقاذ طفلين، قبل أن يلقى عليه القبض ويحكم عليه بالإعدام. ثم تبرز في القصة "**دولت فهمي**" البطلة القبطية التي ضحّت بسمعتها لإنقاذ الجن بادّعائها أنه كان عشيقها، مما خفّف الحكم عليه. لكن اعترافها أدّى إلى مقتلها على يد عائلتها في جريمة شرف مأساوية. كما أصبح "**أحمد كيرة**" المعروف بـ "**بعبع الإنجليز**"، من أخطر المطلوبين [345]بعد مشاركته في عمليات اغتيال ضد الاحتلال. فلجأ إلى إسطنبول حيث اغتاله عملاء بريطانيون.

يجسّد الفيلم هذه الشخصيات الوطنية، ويوثّق تضحياتهم الجسيمة في إطار درامي مشوق يعيد إحياء مرحلة مفصلية من تاريخ مصر، وبطولات منسية بثوب سينمائي ملحمي، ورغم بعض الانتقادات، يبقى العمل تحية فنية لتضحيات رجال ونساء المقاومة المصرية.

343- عماد صفوت، **تعرف على صناع فيلم كيرة والجن قبل طرحه في دور العرض السينمائي 30 يونيو**، نشر في: 12.06.2022، تاريخ الاطلاع: 17.08.2023، على الساعة: 04:50، عبر الرابط: **www.youm7.com.**

344- علاء عبد الرازق، **كيرة والجن...قصص الأبطال الحقيقيين من الواقع على السينما المصرية**، نشر في: 19.07.2022، تاريخ الاطلاع: 28.05.2023، على الساعة: 01:45، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

345- تعرف على قصة البطل الحقيقي لفيلم كيرة والجن، نشر في: 04.07.2022، تاريخ الاطلاع: 24.05.2024، على الرابط: **www.alghad.tv.**

3. بطاقة فنية عن فيلم "كيرة والجن":

هو فيلم تاريخي حربي، مدته **175** دقيقة، أنتج سنة **2022**، أخرجه "**مروان حامد**"، ويصور كفاح الشعب المصري في مواجهة الاحتلال البريطاني بكل شجاعة وإصرار. من إنتاج: شركة **سينرجي** للإنتاج الفني، وضم فريق عمل متميز شمل: "**أحمد المرسي**" في التصوير، "**هشام نزيه**" في الموسيقى، "**باسل حسام**" في الديكور، "**أحمد حافظ**" في التركيب. وتم عرضه لأول مرة في **30** جوان **2022**.

4. الشخصيات:

1. **كريم عبد العزيز:** في دور "**أحمد عبد الحي كيرة**" لعب دور الطبيب والمناضل وأحد قادة التنظيم السري المقاوم للاحتلال البريطاني.
2. **أحمد عز:** في دور "**عبد القادر شحاتة الجن**"، الشاب الصعيدي الثائر، الذي انضم إلى صفوف المقاومة.
3. **هند صبري:** في دور "**دولت فهمي**"، المعلمة القبطية التي ضحّت بسمعتها لإنقاذ "**الجن**".
4. **سيد رجب:** في دور "**نجيب الهلباوي**" أحد القيادات العليا في التنظيم السري للثوار، لكنه خان البلد في النهاية.
5. **أحمد مالك:** في دور "**إبراهيم شوكت**" الشاب الوطني المتحمس وعضو التنظيم السري.
6. **هدى المفتي:** في دور "**نرجس**"، راقصة مساندة للثوار.
7. **سام هزلدين:** في دور الضابط "**هارفي**"، العميل البريطاني الذي يطارد أعضاء المقاومة.
8. **رزان شوكت:** في دور **إيميلي**، موظفة إنجليزية متعاطفة مع الثوار وعلى علاقة مع "**كيرة**".

وبهذا، فإن الفيلم قد جمع بين التمثيل القوي والسرد التاريخي المثير، ما جعله أحد أبرز الأعمال السينمائية الوطنية في مصر.

5. الديكور:

تميز فيلم "**كيرة والجن**" بديكوراته الغنية التي أعادت إحياء أجواء القاهرة في عشرينيات القرن الماضي، تحت إشراف مهندس الديكور "**باسل حسام**"، وشملت أبرز المواقع: "**كافيه ريش، القبو السري للمقاومة، ميدان التحرير، وثكنات قصر النيل**، إضافة إلى **المناطق الأثرية**. واستعان فريق

الديكور بمراجع تاريخية وتقنيات غرافيك متطورة لتنفيذ هذه الديكورات خلال خمسة أشهر،[346] مما أضفى على الفيلم واقعية بصرية عميقة تعكس روح تلك المرحلة.

6. الإضاءة والتصوير:

لقد وفّق مدير التصوير "**أحمد المرسي**" في منح فيلم "**كيرة والجن**" هوية بصرية مميزة، [347]من خلال درجات الألوان التي استخدمها، وكذا الإضاءة الواقعية التي تعكس أجواء العشرينات من القرن العشرين. كما صوّر مشاهد القبو الضيقة ببراعة بإضاءة خافتة مراعاة لقلة مصادر الضوء في تلك الفترة، بالإضافة إلى اعتماد تقنيات متقدمة في تصوير الأكشن والمطاردات، مما أضفى على الفيلم طابعا ديناميكيا وحيويا.

7. الصوت والموسيقى:

ومن جهته، فقد أبدع "**هشام نزيه**" في تأليف الموسيقى التصويرية للفيلم، حيث استخدم أنماطا موسيقية، تعكس التوتر والدراما في الأحداث، وقد ساهمت الموسيقى في تعزيز الإحساس بالزمان والمكان، مما أضاف عمقا وشاعرية للمشاهد.

وبفضل هذه العناصر الفنية المتكاملة، نجح فيلم "**كيرة والجن**" في تقديم تجربة سينمائية تنقل المشاهد إلى قلب الأحداث التاريخية، مع الحفاظ على جودة عالية في التقنيات السمعية والبصرية.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "كيرة والجن":

يقدّم فيلم "**كيرة والجن**" رؤية عميقة تستلهم روح ثورة **1919**، مجسّدا عبر شخصيتي "**كيرة والجن**" صورة مركبة للبطل الثوري، الذي يقاوم بالفكر والسلاح معا، ويبرز البطولة كمسار نضالي طويل قائم على الوعي والتضحية في سبيل الوطن.

أ. صورة البطل الثوري الأول "كيرة":

تجسّد شخصية "**أحمد عبد الحي كيرة**" البطل الثوري الذي نشأ في بيئة مقهورة بالاستعمار، وشكّل الظلم دافعه للنضال. درس الطب، واستغل معرفته الكيميائية لصنع المتفجرات ومواجهة الاحتلال ضمن التنظيم السري، هو لم يكن مجرد مقاتل، بل مثقف واعي جمع بين العلم والسياسة،

---

[346]- رودينا مجدي، **مهندس ديكور كيرة والجن: بناء كافيه ريش استغرق 5 اشهر ...والمناطق الاثرية الأصعب**، نشر في2022.08.21، تاريخ الاطلاع: 16.03.2025، على الساعة: 02:45، على الرابط: **www.cairo24.com**.

[347]- جرافيكس وإضاءة ليلية...**كواليس تصوير أحمد المرسي لفيلم كيرة والجن**، نشر في: 08.07.2022، تاريخ الاطلاع: 27.10.2022، على الساعة: 03:27، على الرابط: **www.elbalad.news**.

وآمن بأن المقاومة تبدأ من الفكر. أما عن علاقته بـ "**دولت فهمي**" فقد كشفت جانبه الإنساني، حيث كانت زميلته في النضال السري وتأثر كثيرا بعد مقتلها على يد أخيها، إلى جانب علاقته بـ "**إميلي**" ابنة القاضي الإنجليزي التي كانت تمدّه بالمعلومات دون معرفتها بعمله لصالح التنظيم السري، وبالرغم من اغتياله في إسطنبول، فقد بقيت نهايته شهادة على أن البطولة مسار ووعي، لا لحظة غضب عابرة.

ب. صورة البطل الثوري الثاني "الجن":

كذلك يقدم فيلم "**كيرة والجن**" شخصية "**عبد القادر شحاتة الجن**"، [348]كبطل شعبي نشأ في أسيوط عام **1898**، وتربى يتيم الأب على يد شقيقه، وانخرط مبكرا في العمل الثوري كموزع للمنشورات ضد الاحتلال البريطاني. ورغم خلفيته الفكرية البسيطة، إلا أنه أظهر وعيا سياسيا، جعله عنصرا فاعلا في التنظيم السري، وقد كلّف بمحاولة اغتيال وزير الأشغال "**محمد شفيق**" ففشل في المحاولة الأولى، بسبب إنسانيته أمام وجود طفلين في السيارة التي قرر تفجيرها والوزير بداخلها. كما فشل في المحاولة الثانية لأنه أخطأ الهدف، فحكم عليه بالإعدام، ثم تم تخفيف الحكم بالمؤبد مع الأعمال الشاقة، وأفرج عنه في **1924**، بعد تولي "**سعد زغلول**" منصب رئيس الوزراء.

وقد استغل فترة سجنه في التثقيف والتخطيط، كما برز جانبه العاطفي في علاقته مع "**دولت فهمي**" التي ضحّت بسمعتها لإنقاذه من الإعدام بصفتها زميلة له في التنظيم السري.

كما يحمل اسمه رمزية خاصة، لأن الجن يعكس الغموض والتخفي والذكاء والخفة، وهكذا كان دوره في المقاومة. ورغم غياب تفاصيل عن حياته بعد خروجه من السجن، إلا أنه يمثّل رمزا للبطل الصامت الذي ناضل بالفكر والسلاح. وتجسّدت من خلاله إرادة شعب لا يقهر.

ت. مقارنة بين البطلين الثوريين "أحمد كيرة وعبد القادر الجن":

يقدم فيلم "**كيرة والجن**" مقارنة درامية بين بطلين من خلفيتين مختلفتين، ولكن هدفهما واحد، وهو مقاومة الاحتلال البريطاني. وقد نشأ "**أحمد كيرة**" في بيئة علمية كطالب في الطب، فقاوم بالعلم والتخطيط، بينما ولد "**عبد القادر الجن**" في بيئة فقيرة، فبدأ نضاله بالتمرد والعنف، ثم انتقل إلى الوعي الفكري والنضال مع التنظيم السري.

---

[348]- علاء عبد الرازق، **كيرة والجن...قصص الأبطال الحقيقيين من الواقع على السينما المصرية**، نشر في: 19.07.2022، تاريخ الاطلاع: 28.05.2023، على الساعة: 01:45، على الرابط: **www.aljazeera.net**.

لذلك فكلاهما، شاركا في مقاومة جمعت بين الفكر والسلاح، "**كيرة**" بالكيمياء حيث قام بصنع المتفجرات، و"**الجن**" بالتخطيط والتنفيذ الميداني.

بالنسبة للعلاقات العاطفية والإنسانية، فقد ارتبط كلاهما بـ "**دولت فهمي**" حيث كانت زميلتهما في التنظيم السري، كما شهدت على نفسها زورا لإنقاذ "**الجن**" من الإعدام بدافع النضال المشترك لخدمة مصر وكذا نظرا للمشاعر التي يتبادلانها.

وينتهي الفيلم بنهاية مأساوية بالنسبة لـ "**كيرة**" الذي تم اغتياله من طرف العملاء الإنجليز في تركيا والتنكيل بجثته، أما "**الجن**" فقد خرج من السجن لكن شعوره بالذنب لم يفارقه بعد علمه بمقتل "**دولت فهمي**" على يد أخيها الذي انتقم لشرف أخته دون أن يفهم حقيقة ادعائها بعلاقتها بـ "**الجن**" وعملها في التنظيم السري.

في الختام، يظهر لنا فيلما "**يسقط الاستعمار وكيرة والجن**" كيف جسّدت السينما المصرية صورة البطل الثوري بوصفه رمزا للنضال الشعبي ضد الاستعمار، كل في سياقه الزمني والسياسي.

في يسقط الاستعمار، ينهض البطل من قسوة الواقع ليكون صوتا للثورة ضد الاحتلال البريطاني، بينما في "**كيرة والجن**"، يتسلح البطل بالعلم والعمل السري لمواجهة الاحتلال البريطاني. لذلك فكلا الفيلمان يقدمان البطل ليس كرمز للشجاعة فقط، بل بالوعي العميق بالقضية والاستعداد للتضحية.

2.2.4. السينما السورية وتمثيل البطل الثوري عبر مسارها:

تمهيد:

تعتبر السينما السورية من أبرز التجارب الفنية في العالم العربي، بدأت في وقت مبكر من القرن العشرين، وقد تميزت بأفلام تطرح قضايا هامة تعبر عن مشاغل المجتمع السوري، ورغم الصعوبات التي واجهتها، فقد حافظت على وجودها من خلال أعمال قوية ومخرجين وفنانين، أوصلوا صوت سوريا إلى العالم العربي والدولي.

وقد احتلت صورة البطل الثوري في السينما السورية مكانة محورية، حيث عبّرت عن وجدان الشعب في مقاومته للاحتلال الفرنسي، مقدمة نموذج المواطن البسيط الذي يتحول إلى رمز وطني، كما جسّدت هذه الأعمال الصراع المزدوج ضد المستعمر والخونة، كما عكست تنوع أشكال النضال من خلال بطولات فردية وجماعية، ومن أبرز هذه الأعمال:

مسلسل "**نهاية رجل شجاع**" سنة **1994**، مسلسل "**إخوة التراب**" سنة **1996–1998**، مسلسل "**باب الحارة**" سنة **2006** وتبعه **13** جزءا، فيلم "**مريم**" سنة **2013**، مسلسل "**بروكار**" سنة **2020**، [349]كما يبرز فيلم "**الرسالة الأخيرة**" كأحد النماذج البارزة، حيث يصور بطلا وطنيا يقاوم الاحتلال بعزيمة، ليجسّد روح التحدي والتحرر التي امتازت بها تلك المرحلة.

1. السينما السورية: من البدايات المتعثرة إلى الحضور الدولي:

لقد شهدت السينما السورية بداياتها في مدينة **حلب** بعروض متنقلة سنة **1908**، وتم إطلاقها رسميا في دمشق عام **1912**، على يد "**حبيب السماش**"[350] وتم إنتاج أول فيلم سنة **1928**، بعنوان "**المتهم البريء**"، من قبل شركة "**حرمون فيلم**"، وبعدها تأسست شركة "**هيليوس فيلم**" التي أنتجت فيلم "**تحت سماء دمشق**" عام **1933**، وقد كان فشلها بمثابة درس تقني وجماهيري هام، وأعلن عن نهاية السينما الصامتة في سوريا.

وتميزت مرحلة البدايات بأفلام روائية ناطقة قليلة من إنتاج بعض الهواة، بدون دعم تقني أو مؤسسات واضحة، ثم تلتها مرحلة رسمية مع تأسيس دائرة السينما ومؤسسة السينما الحكومية، التي قامت بمحاولات لإنتاج أعمال جادة، بالرغم من سيطرة القطاع الخاص على دور العرض وبحثه عن الربح السريع.

أما فيما يتعلق بالأفلام الوثائقية، فقد قام "**نور الدين رمضان**" سنة **1936**، بإنجاز أول أفلام إخبارية تتضمن تسجيلات لمظاهرات وأحداث سياسية سورية بالرغم من معارضة سلطات الانتداب.

وبعدها شهدت السينما السورية تحولا كبيرا بالتزامن مع تأسيس المؤسسة العامة للسينما عام **1963**، حيث بدأ القطاع بالإنتاج بعد عقود من هيمنة الخواص، وجاءت هذه الخطوة استجابة لمطالب المثقفين بضرورة تدخل الدولة لتنظيم قطاع السينما، وتحويله من مجرد ترفيه إلى أداة ثقافية وفكرية.

وقد عرفت المؤسسة في بداياتها إنتاج أفلام قصيرة بهدف التعريف بسوريا وتوثيق نهضتها الحديثة، بالإضافة إلى أفلام تسجيلية متميزة تربط الواقع بالطرح الإبداعي. في حين اتسمت سينما القطاع الخاص خلال هذه المرحلة بالتقليد والاهداف التجارية المفرطة، عبر إعادة إنتاج أفلام عربية وأجنبية، وهذا ما أدى إلى إضعاف هويتها.

---

[349]– سامر محمد إسماعيل، **الدراما السورية "تشيطن" الجنود الفرنسيين وتشوه المقاومة**، نشر في: 27.03.2024، تاريخ الاطلاع: 16.11.2024، على الساعة: 03:50، عبر الرابط: **www.independentarabia.com**.

[350] –**جان ألكسان، مرجع سبق ذكره، ص 89**.

ومن جهة أخرى، تركّزت صالات السينما بنسبة **48 %**، في دمشق وحلب، أما توزيعها في باقي المحافظات فكان ضعيفا جدا. وهذا راجع لعدة عوامل اقتصادية واجتماعية وتنظيمية، وهذا ما أثّر على حجم الجمهور وتنوعه.

وفي أواخر الستينات، شهدت السينما السورية تحولا نوعيا مع صدور مرسوم عام **1969**، ينص على استيراد وتوزيع الأفلام حصريا [351]بالمؤسسة العامة للسينما، بهدف تعزيز البعد الثقافي والوطني لهذا الفن، بدل الاكتفاء بالربح التجاري كما كان الحال بالنسبة للقطاع الخاص.

ثم في السبعينات، تميزت السينما السورية بالاهتمام بالقضية الفلسطينية، فظهرت أفلام مثل: "**رجال في الشمس**" و"**المخدوعون**"، بالإضافة إلى أعمال مقتبسة من الأدب السوري مثل: "**اليازرلي**" و"**المغامرة**". كما بدأت السينما في طرح قضايا اجتماعية وسياسية من خلال أفلام مثل: القلعة الخامسة، وأفلام الجريمة مثل: "**قتل عن طريق التسلسل**" وأيضا أفلام نخبوية مثل: "**أحلام المدينة**".

أما القطاع الخاص فقد ركّز على الربح السريع، بإنتاج مشترك مع مصر ولبنان، يغلب عليه المحتوى الترفيهي السطحي، ويعتمد على الإغراء بشكل كبير، باستثناء بعض التجارب المميزة مثل: "**الحدود**" و"**التقرير**" لـ "**دريد اللحام**" حيث قدّما نقدا اجتماعيا وسياسيا لاذعا.

وعرف الإنتاج السينمائي السوري في مرحلة التسعينات وتيرة بطيئة في الإنتاج، مع احتكار المؤسسة العامة لاستيراد الأفلام. لكنها قدّمت أعمالا ذات مستوى فني جيّد بفضل مجموعة من المخرجين العائدين من الخارج بخبرات جديدة. ومن جهته، تراجع إنتاج القطاع الخاص وتحوّل إلى الدراما التلفزيونية التي عرفت ازدهارا ملحوظا بفضل القنوات الفضائية. [352]

واستمر الإنتاج السينمائي السوري في الألفية الجديدة،[353] بجودة متميزة رغم الكمية المحدودة نسبيا، واعتمد على خبرات قديمة إلى جانب أجيال شابة واعدة. ورغم تراجع حجم الإنتاج في السنوات الأخيرة بسبب الاهتمام المتزايد بالدراما، إلا أن السينما السورية تواصل حضورها الدولي من خلال أفلام المؤسسة العامة للسينما التي تحصد جوائز عالمية.

---

[351] –جان ألكسان، مرجع سبق ذكره، ص–ص، 99–119.

[352]– سنان ساتيك، **السينما السورية... 70 عاما من التعثر والنجاح**، نشر في: 01.12.2019، تاريخ الاطلاع: 27.05.2025، على الساعة: 18:27، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

[353]**-ar.wikipedia.org.** **السينما السورية**، آخر تعديل: 22.06.2025، على الساعة: 19:35.

كما يشكّل مهرجان **دمشق** السينمائي الدولي منصة سنوية تجمع بين الإنتاج المحلي والعالمي، وتؤكد استمرار الحضور السينمائي السوري رغم التحديات والعراقيل.

2. الرسالة الأخيرة:



الملحق رقم 12: ملصق فيلم الرسالة الأخيرة

تمهيد:

يعدّ فيلم "**الرسالة الأخيرة**" نموذجا مميزا في مسار الدراما الوطنية السورية، حيث لا يقتصر على تقديم سرد تاريخي لأحداث فترة الانتداب الفرنسي، بل يقدم معالجة درامية عميقة للصراع بين سلطة الاستعمار وتطلعات الشعب. مسلّطا الضوء على مختلف التحولات في تلك المرحلة المفصلية من تاريخ سوريا.

من خلاله تبرز صورة البطل الثوري كرمز للمقاومة الواعية، ويتحول الفيلم إلى منصة للتأمل في مفهوم النضال والعدالة والحرية في المجتمع السوري.

1. خلفيات إنتاج فيلم "الرسالة الأخيرة":

أنتج فيلم "**الرسالة الأخيرة**" في مطلع الألفية الجديدة ضمن توجه وطني لإحياء الذاكرة التاريخية وتسليط الضوء على النضال السوري ضد الاستعمار الفرنسي، خاصة في ظل الأوضاع التي شهدتها البلاد آنذاك، وكان الدعم من المؤسسة العامة، وقد اعتمد المخرج "**باسل الخطيب**" على أسلوب يجمع بين الواقعية والتعبير الفني، مقدما رؤية درامية تتجاوز التوثيق إلى طرح فلسفي وإنساني، وقد تناول الفيلم واقع الأربعينات من خلال شخصية "**طاهر الطوبي**" العائد من الغياب، ليصطدم بواقع يسوده الفقر والاحتلال فيحاول تغييره.

وقد نال الفيلم استحسانا نقديا وجماهيريا، بفضل الأداء المميز للمثلين، خاصة بطل الفيلم "**أيمن زيدان**"، وكذلك بفضل السيناريو العميق الذي عالج قضايا الكرامة والحرية والعدالة، بهذا، يعتبر الفيلم نموذجا للدراما الوطنية السورية التي جسّدت بوعي فني نضال شعب في مواجهة القهر والاستعمار.

2. أحداث فيلم "الرسالة الأخيرة":

تدور أحداث فيلم "**الرسالة الأخيرة**" خلال أربعينيات القرن العشرين، حيث كانت سوريا تخضع للانتداب الفرنسي في ظل واقع يسوده القمع والاستغلال، ويعود بطل الفيلم "**طاهر الطوبي**" إلى بلدته بعد غياب، حالما بإرساء العدالة مستندا على المال والقوة، ومع توسع مشروعه، يصطدم بعوائق سياسية وأخلاقية تكشف له استحالة تحقيق العدالة الشاملة، فهذا بعدّ ضربا من المثالية في عالم مضطرب.

ويعكس المخرج "**باسل الخطيب**" هذا التوتر، من خلال رؤية بصرية داكنة، معتمدا على لوحة ألوان قاتمة متدرجا ما بين الرمادي والأسود والأزرق الغامق، فيما تظهر الألوان الفاتحة في لحظات الفرح كزفاف "**طاهر**". إذن، هذا التوظيف للألوان والديكورات يعبّر عن التناقض بين الأمل والخذلان، خاصة في مشاهد مثل: غرفة الشطرنج المظلمة أو مشهدي الإعدام: أحدهما سوداوي بخلفية مفحمة كرمز للخيانة، والآخر شاعري لمظلومة بريئة تغرق في ماء النهر الأزرق الصافي. [354]وهي "**شهلا**" الزوجة الثالثة لـ "**طاهر الطوبي**" التي اتهمت في شرفها ظلما من قبل زوجته الثانية "**حورية**" فأمر بقتلها دون التأكد من براءتها.

وهكذا، يقدم الفيلم مأساة الإنسان في سعيه لتحقيق العدالة وسط واقع لا يرحم، حيث تنتهي رحلة البطل، بإدراكه المرّ أن العدالة صعبة المنال وهي مشروع يظل ناقصا في مواجهة قسوة التاريخ.

3. بطاقة فنية عن فيلم "الرسالة الأخيرة":

فيلم "**الرسالة الأخيرة**" دراما تاريخي، مدته **115** دقيقة، أنتج سنة **2000**، أخرجه "**باسل الخطيب**"، يصور الفيلم سوريا في ظل الانتداب الفرنسي وسطوة الأغاوات، بينما يعاني الناس تحت وطأة القهر والبؤس، من إنتاج: الشام الدولية للإنتاج السينمائي والتلفزيوني وسانيلاند فيلم، وضم فريق عمل متميز يشمل: "**قمر الزمان علوش**" و"**باسل الخطيب**" في السيناريو والحوار، "**سمير كويفاتي**" في

354- خالد الخضري، **باسل الخطيب في استراحة سينمائية من أعباء التلفزيون "الرسالة الأخيرة" فيلم مؤثث بعناصر طبيعية**، نشر في جريدة الحياة في: 17.05.2002، تاريخ الاطلاع: 18.02.2022، على الساعة: 21:20، على الرابط: **www.basil-alkhatib.com**.

الموسيقى التصويرية، "**خالد دهني**" في التركيب، "**هشام المالح**" في التصوير، وقد عرض لأول مرة في **17** جوان **2000**.

4. **الشخصيات**:

يضم فيلم "**الرسالة الأخيرة**" مجموعة شخصيات متنوعة تجسّد الواقع السوري في ظل الانتداب الفرنسي، حيث يلعب "**أيمن زيدان**" دور "**طاهر الطوبي**" المهاجر العائد إلى قريته حاملا حلم العدالة، لكنه يصطدم بواقع استعماري مرير، وتشاركه "**نورمان أسعد**" بدور "**حورية**" المرأة التي تمثّل الحب والغيرة القاتلة في الوقت ذاته. بينما يجسّد الفنان التونسي "**فتحي الهداوي**" دور الضابط الفرنسي رمز القمع والاستبداد، ويظهر "**طلحت حمدي**" في دور "**حامد بيك**" والد "**حورية**" مناضل سياسي يمثل صوت الحكمة في الفيلم، و"**نبيلة النابلسي**" في دور "**أم محمود**" تقدم صورة لمعاناة النساء الكادحات خلال الحرب، أما "**سامر المصري**" فيجسّد شخصية الشاب المتمرد والساعد الأيمن لـ "**طاهر طوبي**". أما الممثلة اللبنانية "**كريستين شويري**" فتمثّل التأثير الثقافي الأجنبي محاولة الضغط على "**طاهر الطوبي**" مستعينة بقوتها الناعمة. وهذا التنوع يعكس بعمق صراعات المجتمع بين الاحتلال والتقاليد، وبين الحلم بالتغيير وواقع القهر.

5. **الديكور**:

تم توظيف الديكور والألوان في فيلم "**الرسالة الأخيرة**" بشكل رمزي عميق، يعكس الواقع السياسي والنفسي في سوريا خلال الأربعينات فنلاحظ كيف تسود تدرّجات لونية قاتمة تعبّر عن القمع واليأس، بينما نرى مشاهد ذات ألوان زاهية كما في زفاف "**طاهر وشهلا**"، حيث استخدم اللون الأبيض كرمز للبراءة والنقاء. والأسود للخيانة والظلم والقسوة مثل: مشهد زفاف طاهر مع حورية القاسية، وهذا ما خلق صراعا بصريا بين الخير والشر، ويتم تجسيد مأساة الإنسان في مواجهة الاستعمار والخذلان.

6. **الإضاءة والتصوير**:

استخدم مدير التصوير "**هشام المالح**" في فيلم "**الرسالة الأخيرة**" الإضاءة لتعميق البعد النفسي للمشاهد، حيث طغت عليها الألوان الداكنة لتعكس القهر والظلم، وفي المشاهد الداخلية أبرزت الإضاءة الخافتة عزلة الشخصيات ومعاناتها، بينما منحت الإضاءة الطبيعية في المشاهد المفتوحة إحساسا بالأمل، خاصة في لحظات الفرح. ما أوجد تباينا بصريا يجسّد الصراع بين النور والظلام.

7. الصوت والموسيقى:

لقد أسهمت موسيقى "**سمير كويفاتي**" في تعميق الأبعاد الدرامية، بتنوعها بين الشجن والتوتر، معبرة عن الصراعات النفسية وثقل الواقع السياسي، وكان هناك تكامل بين الموسيقى والإضاءة الكئيبة والديكور المعتم لتشكّل لوحة فنية موحدة، تعكس رمزية التراجيديا في الفيلم.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "الرسالة الأخيرة":

في فيلم "**الرسالة الأخيرة**" يجسّد "**طاهر الطوبي**" صورة البطل الثوري الذي يعود إلى بلدته الخاضعة للانتداب الفرنسي، حاملا حلم التغيير والعدالة، وهو يتميز بشخصية مثقفة وواعية، يمزج بين القوة والفكر، فهو يقاوم بالسلاح، بالإضافة إلى إدراكه تعقيدات الواقع.

يظهر جانبه العاطفي من خلال علاقاته مع زوجاته إذ ينبهر في بداية زواجه بـ "**حورية**" التي ما لبثت أن نشرت شرّها في كامل المنطقة، خاصة بعد زواج "**طاهر**" للمرة الثالثة من "**شهلا**" فتكيد لها "**حورية**" وتقنعه بخيانة "**شهلا**" له، ما يدفعه إلى الانتقام الأعمى دون التأكد من صحة ادعائها، فيأمر بقتلها عند النهر ويطفو جسدها الطاهر العفيف المغدور، ليكتشف الحقيقة متأخرا، وفي النهاية، يموت مسموما على يد زوجته "**حورية**" لأنه لم يرضى بمسايرتها في تنفيذ مخططاتها الشريرة، فهو كان يأمل عند عودته إلى قريته في إرساء مبادئ العدالة والحرية وكان يحمل كل صفات النبل والشجاعة والطيبة، إلا أن الواقع المأساوي الذي صدمه مع وجود زوجة يملؤها الحقد والسوداوية والمخططات الشيطانية، كل تلك العوامل حالت دون أن يتمكن من تجسيد المساعي التي كان يصبو إليها. وحتى اسمه "**طاهر**" يعكس كل الصفات التي كان يتحلى بها إذ يرمز للطهارة.

وتبقى السينما السورية دليلا على إبداع قوي رغم كل الصعوبات التي مرّت بها، فهي لم تكن فقط وسيلة للتسلية والترفيه، بل كانت دائما نافذة تعبّر من خلالها عن مشاعر الناس وحكاياتهم الصادقة. وتظل الجهود الفردية والمبادرات متواصلة رغم التحديات، ويبقى الأمل حيّا في أن تسترجع السينما السورية بريقها، وتعود بقوة لتسرد حكايات شعب مناضل.

3.2.4. قراءة في تاريخ السينما العراقية وتمثيل البطل الثوري:

تمهيد:

تعدّ السينما العراقية من أعرق التجارب في العالم العربي، إذ انطلقت مع بدايات القرن العشرين، وظلّت على مرّ العقود مرآة صادقة لتاريخ العراق، وحاضرة رغم الحروب والأزمات التي عصفت بالبلاد. وقد تنوع إنتاجها بين الأعمال الحكومية والمبادرات الخاصة. مما أتاح هامشا للإبداع والتجديد، وأسهم في بروز تجارب سينمائية مميزة.

كما شكّلت سجلا بصريا للنضال الوطني ضد الاستعمار البريطاني، مسلطة الضوء على محطات مفصلية من مقاومة الشعب، لتغدو أداة فنية وتاريخية تحفظ ذاكرة الأمة وتوقظ روحها التحررية.

ومن أبرز هذه الأعمال: فيلم "**نجم البقال**" سنة **2013**، [355]للمخرج "**عامر علوان**" الذي يصوّر انتفاضة النجف عام **1918**، بقيادة "**نجم البقال**"، وفيلم "**الشياطين الحمر**" [356]سنة **2012**، للمخرج "**رحيم الحسيني**" الذي يرمز لمعاناة أطفال البصرة في ظل الاحتلال. كما يبرز الفيلم الوثائقي "**رجال ثورة العشرين**" الذي يوثق أبرز شخصيات وأحداث الثورة ضد الاستعمار. إلى جانب وثائقي "**ثورة العشرين–وطن وراية**" سنة **2020** [357]، الذي أنتج بمناسبة الذكرى المئوية للثورة. وسلّط الضوء على محطات المقاومة الشعبية.

ويعتبر فيلم "**المسألة الكبرى**" نموذجا بارزا لتجسيد صورة البطل الثوري في مواجهة المستعمر، حيث يعكس من خلال حبكته الدرامية، روح التحدي والكفاح من أجل الاستقلال. ما يجعل هذه الأعمال ركيزة مهمة في بناء الذاكرة الوطنية وتعزيز وعي الأجيال بتاريخهم النضالي.

---

[355]- **فيلم عراقي جديد عن مقاومة الاحتلال البريطاني**، نشر في: 27.02.2013، تاريخ الاطلاع: 02.08.2021، على الساعة: 15:40، عبر الرابط: **www.alsumaria.tv**.

[356]– **فيلم إيراني–عراقي حول الاحتلال البريطاني للعراق**، نشر في: 10.01.2013، تاريخ الاطلاع: 17.12.2022، على الساعة: 22:30، على الرابط: **www.alalam.ir**.

[357]- قناة الرافدين. **فيلم وثائقي بعنوان: ثورة العشرين...وطن وراية**، نشر في: 30.06.2020، تاريخ الاطلاع: 16.05.2025، على الساعة: 01:10، على الرابط: **www.youtube.com**.

1. السينما العراقية: مسيرة تحدي وإبداع بين الماضي والحاضر:

لقد شهدت السينما العراقية بداياتها الأولى سنة **1909**، بعروض صامتة في الساحات المفتوحة، ومع مرور الوقت، تم افتتاح دور عرض في عشرينيات القرن الماضي. ثم بدأ عرض الأفلام الناطقة في فترة الثلاثينات،[358] فزاد الإقبال الجماهيري عليها خاصة فيما يتعلق بالأفلام الغنائية.

وبعد الحرب العالمية الثانية، بدأت محاولات القطاع الخاص في إنتاج الأفلام، وعرفت العراق إنتاج أول فيلم عام **1946**، بعنوان "**ابن الشرق**"، ثم تبعه فيلم "**القاهرة–بغداد**"، ومع بداية الستينات تأسست أول مؤسسة رسمية للسينما، وتطور الإنتاج ليتنوع بين الأفلام الوثائقية والروائية.

وزاد عدد دور العرض، وبلغ ذروته في السبعينات، وحققت بعض الأفلام الوثائقية نجاحا كبيرا ومشاركات في مهرجانات دولية. وقد أثّرت الحروب والانهيارات السياسية سلبا على استمرارية الإنتاج، بالرغم من إنتاج أكثر من **50** فيلما في القطاع الخاص، و**41** فيلما في دائرة السينما. [359]

فبالتالي، وأمام كل هذه التحديات، إلا أن السينما العراقية عرفت أعمالا مهمة كفيلم "**المسألة الكبرى**" عام **1983**، ويعتبر من أضخم الإنتاجات العراقية، حيث جسّد أحداثا وظنية بارزة، وقد تم ترشيحه للجائزة الذهبية في مهرجان موسكو السينمائي الدولي.

ومنذ عام **2003**، شهدت السينما العراقية تراجعا كبيرا بسبب غياب الدعم الرسمي، وتدهور البنية التحتية نتيجة الغزو الأمريكي للعراق، فتوقفت دور العرض وشركات الإنتاج، ما أدّى بالكثير من المبدعين إلى الهجرة والعمل في الخارج. ورغم هذه الظروف الخانقة، برزت سينما مستقلة فنية وجادّة، رفعت اسم العراق في مهرجانات عالمية،[360] من خلال أفلام متميزة مثل: "**ابن بابل**" سنة **2009**، للمخرج "**محمد الدراجي**" و"**شارح حيفا**" سنة **2019**، للمخرج "**مهند ياسين**"، وفيلم "**جنائن معلقة**" سنة **2022**، للمخرج "**أحمد ياسين**"، وقد حصدت جوائز وحققت صدى دوليا.

358- **دور السينما في مدينة بغداد بالعهد الملكي وأثرها في الحياة الاجتماعية**، نشر في: 11.12.2017، تاريخ الاطلاع: 24.09.2020، على الساعة: 14:45، على الرابط: **www.iraqnla.gov.iq.**

359 - باسل مغربي، **السينما العراقية : تاريخ طويل وإنجازات قليلة**، نشر في: 18.02.2018، تاريخ الاطلاع: 14.06.2022، على الساعة:09:15، على الرابط: **www.arab48.com**.

360- علي الزبيدي، **السينما العراقية ما بين التاريخ والميكنة**، نشر في: 14.04.2025، تاريخ الاطلاع: 25.04.2025، على الساعة: 15:25، على الرابط: **www.aljazeera.net**

وفي عام **2025**، بدأت ملامح الانتعاش من جديد تتبادر على السينما العراقية، مع عودة الإنتاج التجاري بفضل الدعم من الشركات الخاصة، كما عادت الجماهير إلى صالات العروض داخل المجمعات التجارية.

وقد عرف المشهد السينمائي العراقي حيوية متميزة في موسم عيد الفطر **2025**، بفضل أفلام مثل: "باب رقم **7**" للمخرج "**أنس منفي**" وكذلك فيلم "**ندم**" للمخرجة "**ريكا البرزنجي**". وكنوع من الدعم، أطلقت وزارة الثقافة منحة رئيس الوزراء لدعم السينما العراقية، بقيمة تجاوزت خمسة مليارات دينار[361]، مما أعطى دفعة قوية لإعادة بناء هذا القطاع وتوسيع دائرة الإنتاج الوطني.

2. فيلم "المسألة الكبرى":



الملحق رقم 13: ملصق فيلم المسألة الكبرى

تمهيد:

يعدّ فيلم "**المسألة الكبرى**" من أبرز الإنتاجات السينمائية العراقية التي وثّقت مرحلة مهمة من تاريخ العراق الحديث، حيث يجسّد بأسلوب درامي ملحمي أحداث ثورة العشرين ضد الاحتلال البريطاني. أخرجه المخرج "**محمد شكري جميل**" وشارك فيه عدد من النجوم العراقيين والعالميين، ليقدم رؤية وطنية تعبّر عن شجاعة الشعب العراقي وتلاحمه بقيادة الشيخ "**ضاري المحمود**". ويجمع الفيلم بين السد التاريخي والطرح الفني، ليبرز صورة البطل الشعبي الذي يمثّل روح المقاومة والتضحية من أجل الوطن، مما يجعله علامة فارقة في مسيرة السينما العراقية.

---

[361]- جواد السامرّائي، **العراق يطلق منحة ضخمة بقيمة 5 مليارات دينار لدعم السينما**، نشر في: 22.04.2025، تاريخ الاطلاع: 29.08.2025، على الرابط: **www.iraqinews.com**.

1. خلفيات إنتاج فيلم المسألة الكبرى:

إن فيلم "**المسالة الكبرى**" (**صراع الولاءات**) كترجمة لعنوان الفيلم النسخة الإنجليزية "**Clash of Loyalties**"، هو إنتاج سينمائي وطني ضخم أنتج في العراق عام **1983**، في سياق سعي النظام آنذاك لتعزيز الخطاب القومي خاصة خلال الحرب العراقية–الإيرانية، ويتناول الفيلم أحداث ثورة العشرين ضد الاحتلال البريطاني، من خلال شخصية الشيخ "**ضاري المحمود**"، مبرزا دور العشائر العراقية وتلاحمها في الدفاع عن السيادة، من إخراج "**محمد شكري جميل**" وساهم في كتابته وتوثيقه "**لطيف جريفاني**" الكاتب السينمائي البريطاني من أصل عراقي. الذي كشف لاحقا كواليس إنتاج الفيلم والصعوبات التي واجهته. مثل: توقف التصوير بسبب الحرب والتحاق بعض الممثلين بالمعارك. وقد أنجز الفيلم بميزانية ضخمة بلغت **24** مليون دولار، مستفيدا من إمكانيات لوجستية ومواقع تصوير واقعية وتقنيات حديثة، ليقدم صورة بصرية توثق ملحمة وطنية، ورغم عدم توزيعه في الغرب، إلا أن الفيلم حظب باستحسان نقدي وجماهيري كبير، وتم اعتباره محاولة رائدة لجلب هوليوود إلى بغداد وفق ما أراده الرئيس "**صدام حسين**" كما دكرت صحيفة "**التلغراف**".[362]

بهذه الخلفيات يعدّ فيلم "**المسألة الكبرى**" عملا سينمائيا وطنيا بامتياز، جمع بين التوثيق الفني والدراما التاريخية، وسعى إلى تجسيد روح المقاومة العراقية وتخليد واحدة من أهم محطات النضال الوطني ضد الاحتلال البريطاني.

2. أحداث فيلم "المسألة الكبرى":

يروي فيلم "**المسألة الكبرى**" للمخرج "**محمد شكري جميل**"* بأسلوب درامي ملحمي أحداث ثورة العشرين، مركّزا على مقاومة الشعب العراقي للاحتلال البريطاني، من خلال شخصية الشيخ "**ضاري المحمود**" الذي قاد عشيرته ضد المستعمر، وتحولت المواجهة إلى صدام دموي عقب مقتل الضابط البريطاني "**الكولونيل ليشمان Gerard Evelyn Leachman**"، ما أدى إلى اعتقال الشيخ ومحاكمته محاكمة صورية، قبل أن يتوفى عام **1928** في السجن، حيث ترددت روايات شعبية تقول أنه تمت تصفيته بحقنة قاتلة على يد طبيب بريطاني.

---

[362]- **فيلم المسألة الكبرى...عندما أراد صدام جلب هوليوود إلى بغداد**، نشر في: 13.12.2020، على الساعة: 02:35، على الرابط: **www.arabi21.com**.

* **محمد شكري** جميل (**1937–2025**) مخرج سينمائي عراقي درس السينما في المملكة المتحدة، وأخرج أفلام منها: "الأوجاع والمسرات" عام 2013.

كما يبرز الفيلم رموز المقاومة مثل: **محمد المهدي البصير**، ويجسّد وحدة الشعب العراقي بكل أطيافه ضد سياسة "**فرّق تسد**".[363]

وقد تم تصويره في مناطق عراقية حقيقية، مما منحه واقعية عالية تعكس البيئة السياسية والاجتماعية في فترة العشرينات، وقد تغنى العراقيون بالشيخ "**ضاري**" في أهازيجهم مثل: "**هزّ لندن ضاري...وبجّاها أي بكّاها**" وخلّدته الشاعرة "**ساجدة الموسوي**" في قصيدتها: "**بل رجال ونعم الرجال**" ضمن ديوان "**ويبقى العراق**".[364]

وهكذا، يظل الفيلم علامة بارزة في السينما العراقية بفضل إخراجه المتقن وأداء الممثلين، كما أنه يخلّد التضحيات ويحفّز الوعي الوطني والتاريخي لدى الأجيال.

3. بطاقة فنية عن فيلم "المسألة الكبرى":

فيلم حربي تاريخي مدته **184** دقيقة، أنتج سنة **1983**، من إخراج "**محمد شكري جميل**"، يتناول الفيلم "**ثورة العشرين**" وأحداثها وكيف تصدّى العراقيون للاحتلال الإنجليزي تلك الفترة، من إنتاج: "**جمهورية العراق**"، وضم فريق عمل متميز شمل: "**رمضان كاطع، محمد شكري جميل ولطيف جريفاني**" في السيناريو والحوار، "**رون غودوين Ron Goodwin**" في الموسيقى التصويرية، "**بيل بلوندن Bill Blunden**" في التركيب، "**جاك هيلديارد Jack Hildyard**" في التصوير، وعرض لأول مرة في **21** جانفي **1983**.

4. الشخصيات:

يضم فيلم "**المسألة الكبرى**" نخبة من الممثلين الذين جسّدوا شخصيات محورية من مختلف شرائح المجتمع العراقي والبريطاني خلال ثورة العشرين. ليعكسوا عمق التلاحم الوطني في مواجهة الاحتلال.

وقد أدى "**غازي التكريتي**" دور الشيخ "**ضاري المحمود**" قائد قبيلة "**زوبع**" وأحد أبرز رموز الثورة الذي اغتال "**الكولونيل ليشمان**" الضابط البريطاني المتغطرس، والذي أدى دوره الممثل البريطاني "**أوليفر ريد Oliver Reed**". كما جسّدت "**هيلين رايان Helen Ryan**" شخصية "**ميس بيل**" المستشارة البريطانية ذات النفوذ السياسي والاستخباراتي. وشارك "**سامي قفطان**" في دور "**خميس**" نجل الشيخ المنخرط في

---

[363]– فالح حسن الكناني، **فيلم "المسألة الكبرى للمخرج محمد شكري جميل والمتظاهرين الشباب من أبناء العشائر**، نشر في: 09.03.2013، تاريخ الاطلاع: 24.06.2023، على الساعة: 11:15، على الرابط: **www.kitabat.com**.

[364]- علي القحيص، **رحيل مخرج فيلم المسألة الكبرى**، نشر في: 31.01.2025، تاريخ الاطلاع: 14.03.2025، على الساعة: 23:50، على الرابط: **www.koul-alarab.com**.

النضال المسلح، وظهرت "**فاطمة الربيعي**" بدور زوجة الشيخ **ضاري**، ممثلة دور المرأة العراقية في الكفاح، بينما لعب "**يوسف العاني**" دور الشاعر "**محمد مهدي البصير**" ممثلا صوت المثقفين الداعمين للثورة. بالتالي، يظهر هذا التنوع في الشخصيات تفاعل مختلف فئات المجتمع في مواجهة الاستعمار، ويعزّز البعد الإنساني والوطني للفيلم.

5. الديكور:

من العناصر الفنية الأساسية كذلك في فيلم "**المسألة الكبرى**" لدينا الديكور الذي يجسّد البيئة العراقية في عشرينيات القرن الماضي، حيث عكس بدقة تفاصيل الحياة اليومية والمعمار التقليدي لتلك الفترة، وقد تم تصوير الفيلم في مواقع حقيقية وهي: **حي المنصور ببغداد، أهوار الدجلة والفرات، بابل، الكوت**،[365] ما منح المشاهد مصداقية وواقعية عالية، كما استخدمت الديكورات في تصوير الأسواق الشعبية، المجالس العشائرية، والمنازل القديمة التقليدية، لنقل روح العصر وأجواء المقاومة ضد الاحتلال البريطاني. وبذلك، أسهمت هذه التفاصيل البصرية، في تعزيز السرد الدرامي، مبرزة التناقض بين بساطة الحياة الشعبية والوجود العسكري البريطاني مما أثرى البنية الفنية للفيلم.

6. الإضاءة والتصوير:

لعبت الإضاءة في فيلم "**المسألة الكبرى**" دورا فنيا محوريا في تعزيز البعد الرمزي والدرامي، حيث استخدمت بشكل ذكي لتجسيد القيم الوطنية والتضحيات الجماعية، وقد تم استخدام أبرز تقنيات الإضاءة مثل: **الإضاءة الخلفية blacklight** [366]في مشاهد الفرسان، والتي هدفت إلى تجريد الشخصيات من فرديتها وتحويلها إلى رموز جماعية للفداء والمقاومة، وهذا ما عزّز الإحساس بالوحدة الوطنية. كما يظهر التباين بين الإضاءة الطبيعية في المشاهد الخارجية التي سلّطت الضوء على البيئة العراقية الأصيلة. والإضاءة الاصطناعية في المشاهد الداخلية التي عمّقت التوترات النفسية والصراعات السياسية. بذلك، فإن الإضاءة قد ساهمت في إضفاء عمق فني ومعنوي على سرد الفيلم.

---

[365] **المسألة الكبرى**، آخر تعديل: 25.08.2025، على الساعة: 06:30.. **ar.wikipedia.org-**

[366] **- تقنيات التصوير والدلالة في فيلم المسألة الكبرى**، نشر في: 15.02.2025، تاريخ الاطلاع: 26.04.2025، على الساعة: 17:30، على الرابط: **www.middle-east-online.com.**

7. الصوت والموسيقى:

لقد شكّلت الموسيقى التصويرية التي ألّفها الموسيقار البريطاني "**رون غودوين**" المعروف بأعماله في السينما العالمية، عنصرا محوريا في بناء صورة درامية مؤثرة عن ثورة العشرين. حيث تنوعت بين النغمات الحزينة التي عبّرت عن معاناة الشعب في ظل الاحتلال والقمع. وبين المقاطع الحماسية التي جسّدت روح التحدي والمقاومة. وهذا ما ساهم في ربط الوقائع التاريخية بالمشاعر الإنسانية.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "المسألة الكبرى":

تتجسد صورة البطل الثوري في فيلم "**المسألة الكبرى**" في شخصية الشيخ "**ضاري المحمود**" الذي مثّل رمزا للمقاومة الوطنية خلال ثورة العشرين ضد الاحتلال البريطاني، نشأ في بيئة عشارية أصيلة كشيخ لقبيلة "**زوبع**" متشبعا بقين الكرامة والحرية، وكان رافضا للإهانة من طرف "**الكولونيل ليشمان**" فقام بقتله. ومن هنا بدأت شرارة اندلاع الثورة، كما أنه كان يملك رؤية سياسية واعية في تنظيم الثورة وقيادة المعارك، بذلك جمع بين الفكر والسلاح معا. وتجاوز انتماءه العشائري، فصار يدعو إلى الوحدة الوطنية. وبالرغم من حماسته القتالية، فقد أظهر جانبا إنسانيا وعاطفيا في حرصه على المدنيين.

حتى اسمه له رمزيته البطولية، لأن "**ضاري**" معناه "**الشجاع، الجريء، المفترس**..."وكان له نصيب كبير من اسمه لأنه تحلى بكل هذه الصفات مجتمعة، وفي نهاية رحلته الثورية تم اعتقاله ووافته المنية في السجن، بفعل حقنة قاتلة من طرف طبيب بريطاني سنة **1928**، لكن ذكراه بقيت خالدة في أذهان العراقيين، حيث جسّد النموذج الحي للقيادة الثورية النزيهة والواعية.

في الختام، نقول أن فيلم "**المسألة الكبرى**"، يقدم رسالة وطنية تتمثل في وحدة العراقيين وتكاتفهم ضد الاستعمار البريطاني خلال ثورة العشرين. كما يبرز الفيلم قيم الكرامة والسيادة وينبذ محاولات التفريق الطائفي التي واجهها الشعب بوعي وطني، وبهذا، يعدّ توثيقا بصريا يلهم الأجيال بالحفاظ على الهوية الوطنية وروح التضحية.

إذن تعدّ السينما العراقية جزءا مهما من الذاكرة الثقافية والفنية للبلاد، حيث عبّرت عن تحولات المجتمع وتغيراته، كما ساهمت في تشكيل وعيه الفكري والثقافي، وبالرغم من كل الصعوبات والتحديات التي تقف في وجه السينما العراقية، إلا أنها مازالت تملك رصيدا غنيا من التجارب الإبداعية، ومازال الأمل قائما بعودة قوية ومستقبل واعد أمامها.

4.2.4. البطل الثوري عبر تاريخ السينما الليبية بين التمجيد والرمزية:

تمهيد:

لقد واجهت السينما الليبية صعوبات كثيرة خلال تاريخها، وظلت متمسكة بمهمة التعبير عن المجتمع الليبي وثقافته، وسجّلت أولى المحاولات السينمائية في منتصف القرن العشرين، وقد تذبذبت بين فترات من النشاط والحيوية، وبين الركود والخمول، بسبب الظروف السياسية والاقتصادية. التي ساهمت في إضعاف الكم الإنتاجي للسينما الليبية. وهي اليوم تسعى لاستعادة حضورها على الواجهة وتطوير نفسها لتتصدر مكانة مميزة على النطاق العربي والعالمي.

وتعتبر السينما الثورية في ليبيا وسيلة فنية بارزة لتوثيق نضال الشعب الليبي ضد الاستعمار الإيطالي، حيث تناولت عدة أعمال بطولات المقاومة الوطنية، وعلى رأسها شخصية "**عمر المختار**". ومن أبرز هذه الأعمال فيلم "**أسد الصحراء**" الذي قدّم سردا دراميا مؤثرا لمسيرة المختار كرمز للمقاومة، مجسّدا شجاعته في مواجهة الظلم وسعيه لاستقلال الوطن.

كما برزت أفلام وثائقية مثل: "**سيدي نجيب**" سنة **2023** للمخرج "**ناجي سلامة**"، الذي وثّق سيرة الشهيد الأردني "**نجيب البطاينة**"[367] وانخراطه في صفوف المقاومة الليبية في تجسيد روح التضامن العربي. ويأتي أيضا فيلم "**الركض في الصحراء**" سنة **2007**، من إخراج "**جيمس مول James Moll**"، الذي ربط بين مغامرة عبور الصحراء وتاريخ المنطقة تحت الاستعمار، مضفيا بعدا سياسيا وثقافيا. بالتالي، تعكس هذه الأعمال عمق الذاكرة الليبية وروح الصمود، موثقة مقاومة لم ترض بالاستسلام، وجعلت من السينما أداة لحفظ الكرامة وتخليد التضحيات.

[367] –توفيق عابد، "سيدي نجيب...من سجل البطولة"، فيلم عن أردني قاوم الاستعمار الإيطالي في ليبيا، نُشِر في: 06.11.2022، على الساعة: 21:58، تاريخ الاطلاع: 13.04.2023، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

1. السينما الليبية: من البدايات المبكرة إلى بوادر النهضة الجديدة:

وقد عرفت ليبيا السينما مبكرا بسبب الوجود العثماني، حيث انطلقت العروض السينمائية عام **1908** في طرابلس عبر سينماتوغراف باب البحر وكان هذا قبل الغزو الإيطالي.

وبعدها انتشرت دور العرض بسرعة في مختلف المدن، وقد تم تصوير أول فيلم وثائقي سنة **2011** بعنوان "**سكان الصحراء الليبية**"، ويوضح المؤرخ الليبي "**مادغيس أومادي**" أنه قد انتشرت السينما في أوساط المجتمع الليبي منذ بداياتها، وتزايد الإقبال على الأفلام الصامتة. وفيما بعد تم استخدام دور العرض في تقديم المسرحيات وتنظيم نزالات الملاكمة.

وخلال فترة النظام الملكي، شهدت ليبيا ازدهارا في الإقبال على السينما، خاصة بعد الاستقلال عام **1951**، وقامت الدولة بتشجيع الصناعة السينمائية المحلية. وتم افتتاح مركز للأفلام الوثائقية عام **1959**، ما أدى إلى زيادة الإنتاج وظهور فرق متنقلة لعرض الأفلام في أنحاء البلاد وصارت السينما وسيلة ترفيه شعبية. وشارك فنانون ليبيون في إنتاجات ذات طابع محلي ودولي، وتم عرض أول فيلم روائي ليبي طويل عام **1973** بعنوان "**عندما يقسو القدر**" للمخرج "**عبد الله الزروق**". ومع وصول "**معمر القذافي**" إلى الحكم سنة **1969**، انعكس ذلك سلبا على السينما الليبية، حيث اعتبرها "القذافي" أداة إمبريالية وقام بتأميم دور العرض، وإنشاء "المؤسسة العامة للخيّالة"، وأدّى ذلك إلى تراجع في الإنتاج، وتلاشت معه الطموحات السينمائية. وبالرغم من مشاركة ليبيا في إنتاج أفلام كبيرة كـ "**الرسالة**" و"**أسد الصحراء**"، إلا أن النشاط السينمائي ظل يعاني من الركود، وتفاقمت المحدودية في الإنتاج حتى بعد سقوط النظام عام **2011**، نتيجة الحرب وتدمير دور العرض.[368]

وقد أطلق مخرجون شباب مبادرات لإحياء السينما الليبية، وخاصة بعد تأسيس الهيئة العامة للسينما والمسرح والفنون، ومع إنشاء مؤسسات تعليمية فنية، يظلّ الأمل قائما في نهضة سينمائية مستقبلية. ورغم التحديات، بدأت ملامح نهضة سينمائية تظهر في ليبيا، ويعود الفضل لجهود جيل جديد من المخرجين الشباب الذين يسعون لإنتاج أعمال مميزة بالرغم من الإمكانيات.[369]

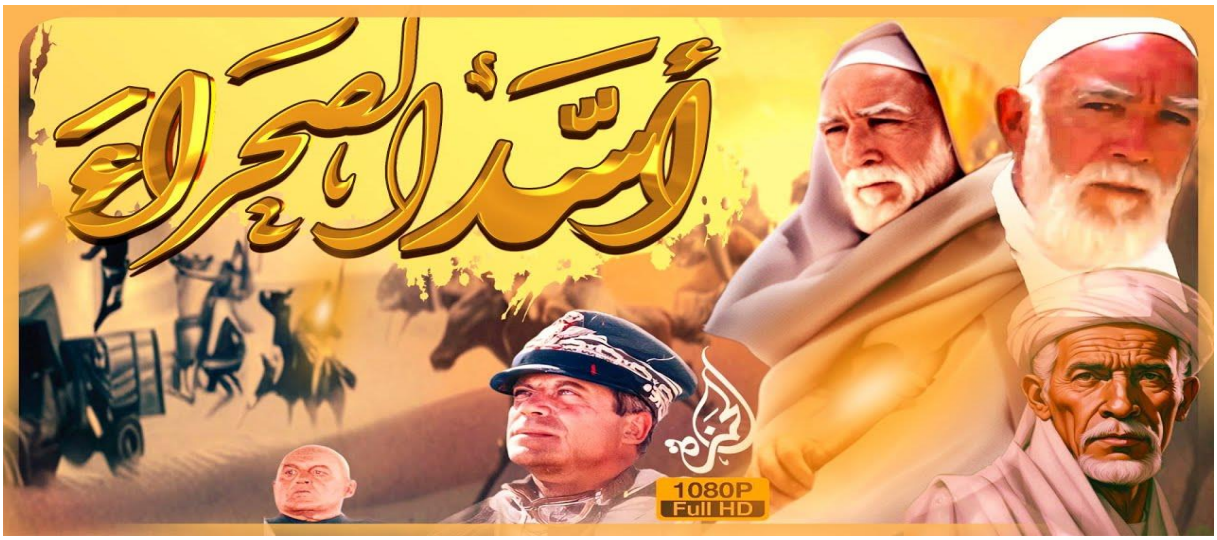
---

[368]– **السينما في ليبيا..دخلت مع العثمانيين وازدهرت في ظل الملكية وذهبت مع القذافي**، نشر في: 24.03.2023، تاريخ الاطلاع: 19.10.2023، على الساعة: 12:22، على الرابط: **www.maghrebvoices.com.**

[369]– إسلام الأطرش، **بدأت قبل الغزو الإيطالي وتعرضت للإهمال...محاولات لإحياء السينما الليبية المنسية منذ السبعينات**، نشر في: 26.01.2023، تاريخ الاطلاع: 17.04.2024، على الساعة: 18:45، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

ومن بين هؤلاء المخرجين: "**فرج معيوف**" الذي قدّم أعمالا مثل: "**ثورة طفل، سجون العذاب، أثر، 205**"[370] وقد حققت هذه الأعمال حضورا دوليا في عدة مهرجانات، وهذا ما يوضح إصرار السينمائيين الليبيين على إعادة إحياء هذا الفن، وتعزيز مكانة الثقافة الليبية على نطاق عالمي.

2. فيلم "أسد الصحراء":



الملحق رقم 14: ملصق فيلم "اسد الصحراء"

تمهيد:

رغم محدودية إنتاجها، تعدّ السينما الليبية منبرا فنيا مؤثرا في توثيق نضال الشعب الليبي ضد الاستعمار الإيطالي، ويعدّ فيلم "**أسد الصحراء**" سنة **1981**، للمخرج "**مصطفى العقاد**"، أبرز نموذج لذلك، حيث قدّم شخصية "**عمر المختار**" بصورة ملحمية تجسّد الشجاعة والصمود.

في الفيلم، لا يظهر "**المختار**" كمجاهد فقط، بل أيضا كمعلم يزرع القيم في نفوس الأطفال، مما يضيف بعدا إنسانيا وأخلاقيا لشخصيته. وقد جمع الفيلم بين البعد التاريخي والرمزية الثورية لتخليد نضال الليبيين في وجه الاستعمار.

1. خلفيات إنتاج فيلم "اسد الصحراء":

يعتبر فيلم "**أسد الصحراء**" سنة **1981**، للمخرج "**مصطفى العقاد**" عملا سينمائيا ملحميا يجسّد نضال "**عمر المختار**" والمقاومة الليبية ضد الاحتلال الإيطالي، بتمويل من الحكومة الليبية بقيادة "**معمر القذافي**"، وبتكلفة بلغت نحو **35** مليون دولار. وقد استعان "**العقّاد**" بالكاتب "**هاري كريغ**

---

[370] - ضاوية خليفة، **المخرج فرج معيوف...حديث عن السينما الليبية التي تنفض غبار الإهمال**، نشر في: 01.01.2025، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

Harry Craig" وبنى قرية خاصة وسط الصحراء الليبية لاستيعاب فريق العمل الذي ضمّ نحو **500** شخص وأكثر من **10.000** كومبارس، وواجه تحديات لوجستية ومناخية هائلة، وقد استند الفيلم إلى وثائق وأرشيفات إيطالية مما منحه مصداقية تاريخية عالية، وساهم فيه طاقم عالمي مثل: "**جاك هيلديارد**" في التصوير، و"**موريس جار**" في الموسيقى.

ورغم الإشادة النقدية الواسعة من نقاد كبار مثل: "**فنسنت كانبي Vincent Canby**" و"**دينيس ماك سميث Denis Mack Smith**"، إلا أن الفيلم لم يحقق إيرادات تجارية كبيرة، إذ لم تتجاوز 1.5 مليون دولار بسبب التوزيع المحدود والرقابة، أبرزها الحظر في إيطاليا حتى عام **2009**، وفقا لما ذكره الناقد "**محمود الزواوي**" في كتابه "**روائع السينما**".[371]

وقد جسّد شخصية "**عمر المختار**" النجم العالمي "**أنتوني كوين Anthony Quinn**" بينما أدى الصوت العربي المميز "**عبد الله غيث**"، الذي أضفى بعمق أدائه بعدا إنسانيا مؤثرا، وقد أشاد "**العقاد**" بدور "**غيث**" مؤكدا أن أداءه الصوتي لا يقل أهمية عن تمثيل "**كوين**"، الذي بدوره عبّر عن اعتزازه بالنسخة العربية. أما عن استعداده لتجسيد شخصية "**عمر المختار**" فقال "**مصطفى العقاد**" أنه قبل تصوير الفيلم بشهر، طلب منه ارتداء الملابس العربية للشخصية، لكي يتعايش مع الدور، وهذا ما حدث بالفعل فهو ممثّل عبقري.[372]

وبهذا، يعتبر الفيلم وثيقة تاريخية وفنية رفيعة، تخلّد نضال الشعب الليبي، وتعزّز الوعي العربي، جامعا بين الرؤية السينمائية الراقية والرسالة الوطنية العميقة.

2. أحداث فيلم "أسد الصحراء":

يعتبر فيلم "**أسد الصحراء**" عملا سينمائيا ملحميا، يوثّق السنوات الأخيرة من حياة "**عمر المختار**" ما بين **1929–1931**، قائد المقاومة الليبية ضد الاحتلال الإيطالي، حيث يصدر الزعيم الفاشي "**بينيتو موسوليني Benito Mussolini**" أوامره بإرسال الجنرال "**رودولفو غراتسياني Rodolfo Graziani**" لقمع الثورة.

---

[371] – بلال المازني، **أسد الصحراء...شهيد الثورة الليبية ورائعة العقاد**، نشر في: 18.04.2019، تاريخ الاطلاع: 23.03.2021، على الساعة: 23:15، على الرابط: **doc.aljazeera.net.**

[372]- هايدي عبد الرافع، **بين المصري والعالمي...من تفوق في تجسيد شخصية عمر المختار؟** نشر في: 16.09.2020، لوحظ في: 15.11.2022، على الساعة: 02.40، على الرابط: **www.washwasha.org.**

يبدأ الفيلم بمشهد هادئ لجبال ليبيا وأطفال يلهون في أمان، قبل أن ينقلب المشهد بانفجار عنيف، في مفارقة بصرية قوية تعكس تحول السلام إلى رعب، وقد جسّد "**أنطوني كوين**" شخصية "**المختار**" كرمز للنضال الوطني والكرامة، لا كمجاهد فقط بل كمعلّم ومربي يحمل رسالة إنسانية، وواجه "**غراتسياني**" في مشهد أيقوني قال فيه: "**نحن لن نستسلم، ننتصر أو نموت...**"

ورغم ضخامة الإنتاج والطاقم التقني المحترف لإنجاز الفيلم وخاصة المشاهد الملحمية مثل: "إنزال الدبابات، والكمين الذي أسر فيه "المختار" بعد سقوط نظارته الشهيرة، إلا أن الفيلم لم يحقق أرباحا كبيرة، وصنّف ضمن أكبر الخسائر في تاريخ السينما. كما منعت الحكومة الإيطالية عرض الفيلم لعقود، بدعوى الإساءة لجيشها. حتى عرضه لأول مرة على قناة "**سكاي سينما**" الإيطالية في **11** جوان **2009**، بعد يوم من زيارة "**القذافي**" لروما، وقد أشاد النقاد بالفيلم، واعتبروه عملا يجمع بين الرعب والنبل، ويدين الاستعمار بقوة غير مسبوقة. ولهذا، فالفيلم يعدّ فعلا وثيقة بصرية تخلّد نضال شعب، وشخصية "**المختار**" كرمز عالمي للحرية.

3. **بطاقة فنية عن فيلم "أسد الصحراء":**

يعتبر الفيلم من نوع السيرة الذاتية الحربي، مدته **167** دقيقة، أنتج سنة **1981**، أخرجه "**مصطفى العقاد**"، يروي الفيلم قصة نضال القائد الليبي "**عمر المختار**" ضد الاحتلال الإيطالي وصموده حتى لحظة استشهاده بالإضافة إلى صمود الشعب الليبي. من إنتاج: شركة **فالكون** للإنتاج الدولي **Falcon international production**، وضمّ فريق متميز شمل: "**موريس جار Maurice Jarre**" في الموسيقى التصويرية، "**جاك هيلدياردJack Hildyard**" في التصوير، "**جون شيرلي John Shirley** في التركيب، "**هاري كريغ Harry Craig**" في السيناريو. وعرض لأول مرة في **17** أفريل **1981**.

4. **الشخصيات:**

تضمّ شخصيات فيلم "**أسد الصحراء**" مجموعة متنوعة تجسّد الصراع الحاد بين المقاومة الليبية والاحتلال الإيطالي، حيث قدّم "**أنطوني كوين Anthony Quinn**" شخصية "**عمر المختار**" كقائد حكيم وشجاع يحمل رسالة الحرية، في مواجهة "**الجنرال غراتسياني**" الذي جسّده الممثل البريطاني "**أوليفر ريد Oliver Reed**" كرمز للقسوة والبطش. والزعيم "**موسوليني**" الذي مثّله "**رود ستايغر Rod Steiger**" كصورة للتوسع الاستعماري. كما عكست شخصية "**مبروكة**" من أداء "**إيرين باباس Irene**

Papas" في دور المرأة الليبية المساندة للثوار بما فيهم أبناؤها الذين استشهدوا في سبيل الوطن. أما فيما يتعلق بشخصية "**الشارف الغرياني**" فقد أصدر القضاء الليبي حكما بردّ الاعتبار لـ "**الشارف الغرياني**" بعد الجدل الذي أثاره تصويره كخائن في فيلم "**أسد الصحراء**"، وألزم الدولة بالاعتذار وحذف مشاهده، وسط انقسام المؤرخين بين من يعتبره وطنيا حاول مهادنة إيطاليا، ومن يراه متعاونا مع الاحتلال الفاشي.[373]

بالإضافة إلى شخصيات "**علي ووالدته**" حيث يرمز الطفل للبراءة والأمل في غد أفضل، ووالدته تبرز معاناة النساء بنفس قدر الرجال في الحروب وأكثر، حيث تعرضت للشنق في ساحة المعسكر دون رحمة من المستعمر، كما يوضح الفيلم شخصيات نسائية كنّ عرضة للاغتصاب من طرف ذئاب المحتل الإيطالي. فهذا التنوع في الشخصيات يعكس تعقيدات الواقع الليبي تحت وطأة الاحتلال، مما جعل الفيلم وثيقة تاريخية حيّة تخلّد مقاومة شعب وتمسكه بقيم الحرية والكرامة.

5. الديكور:

لعب الديكور في فيلم "**أسد الصحراء**" دورا محوريا في تجسيد الحقبة التاريخية للاحتلال الإيطالي، من خلال محاكاة دقيقة للقرى الليبية، المعتقلات، مواقع القيادة العسكرية. وقد ساعد تصوير المشاهد في الطبيعة الليبية، من جبال وصحاري ومباني تقليدية على تعزيز المصداقية البصرية ونقل معاناة الشعب الليبي وواقع المقاومة بأسلوب واقعي مؤثر.

6. الإضاءة والتصوير:

قدّم مدير التصوير البريطاني "**جاك هيلدياردّ**" في فيلم "**أسد الصحراء**" رؤية بصرية ملحمية، مستخدما الإضاءة الطبيعية للصحراء الليبية لإبراز التناقض بين قسوة الاحتلال وجمال الأرض الليبية، وقد عكست لقطاته العامة شعور العزلة والمواجهة، بينما أضفت الإضاءة الخافتة في مشاهد الاعتقال والتعذيب، بعدا نفسيا وإنسانيا قويا، مما ساهم في تعميق الطابع الدرامي والوطني للفيلم.

---

[373] -**بعد 40 عاما..عودة الجدل حول الشارف الغرياني في ليبيا**، نشر في: 19.10.2022 على الساعة:12:20، تاريخ الاطلاع: 16.05.2025.. على الرابط Skynewsarabia.com.

7. الصوت والموسيقى:

لقد أبدع الموسيقار الفرنسي "**موريس جار**" في تأليف الموسيقى التصويرية [374] لفيلم "**أسد الصحراء**" حيث مزج ببراعة بين الآلات الغربية والشرقية، ما أضفى على الفيلم طابعا موسيقيا مميزا يجسّد روح المقاومة والبطولة، وبخبرته السابقة في فيلم "**الرسالة**"، كان خيارا مثاليا لهذا العمل التاريخي، وقد تكاملت موسيقاه مع عناصر الفيلم الأخرى، كالديكور الواقعي، الإضاءة المدروسة والتصوير السينمائي الواسع، لتخلق أجواء درامية حماسية تخلّد نضال الشعب الليبي، وتقدم للمشاهد تجربة فنية وإنسانية متكاملة تعبّر عن الشجاعة والتضحية.

8. صورة البطل الثوري في فيلم "أسد الصحراء":

يقدم فيلم "**أسد الصحراء**" صورة ملحمية متكاملة للبطل الثوري "**عمر المختار**" الذي يجسّد روح المقاومة الليبية في وجه الاستعمار الإيطالي، ليس فقط كمحارب أو شيخ المجاهدين كما يطلق عليه، بل كمربّي نشأ في بيئة صحراوية بسيطة وتشرّب بالقيم الإسلامية كالعدالة والكرامة، بالتالي، فقد حمل فكرا نضاليا يجمع بين السلاح والعقيدة، فقد كان معلّما في الزوايا السنوسية [375]وقد قاد المعارك ببصيرة ووعي سياسي، مقتنعا بأن النصر لا يتحقق بالقوة فقط، بل بالصبر والتضحية. بالنسبة لتلقيبه بـ "**أسد الصحراء**" فهو يعكس صلابته وشجاعته، أما عن اسمه الفعلي "**عمر**" فنسبة للصحابي الجليل "**عمر بن الخطاب**" رضي الله عنه، عمر الفاروق بين الحق والباطل، و"**عمر المختار**" واقف مع الحق لإنهاء الظلم والقهر على شعب بلاده، كما أن "**المختار**" يرمز لتضحيته النبيلة التي اختاره الله تعالى ليكون أهلا لها، رافضا للذل والاستعمار. وكانت نهايته بطولية حيث تم إعدامه شنقا أمام جمع غفير من الليبيين وعساكر الجيش الإيطالي، وكانت لحظة تحول إلى رمز خالد للحرية والصمود.

إن السينما في ليبيا تعكس حياة المجتمع وآماله وتطلعاته، وبالرغم من كل التحديات والعراقيل التي تشوب طريقها، إلا أنها مازالت تحتفظ بأهميتها كوسيلة للتعبير الفني والثقافي، وأمام الاهتمام المتزايد بالإنتاج السينمائي من طرف المختصين، يظل الامل قائما لتعود السينما الليبية إلى الواجهة، مع إنتاجات مزدهرة على المستوى المحلي والعالمي.

---

[374]- رباب محمد، **مصطفى العقاد في ذكرى رحيله السادسة...صدى عالمي لا يغيب**، نشر في: 10.12.2011، لوحظ في: 16.03.2023، على الساعة: 21:47، على الرابط: **www.albayan.ae**.

[375] -ar.wikipedia.org. **عمر المختار**، آخر تعديل: 28.09.2025، على الساعة: 10:41.

خلاصة:

في ختام بحثنا عن صورة البطل الثوري في السينما العربية، يتبين لنا أن هذه النماذج تجسّد رمزية الوعي الوطني والالتزام بقضايا التحرر والكرامة، فقد تناولت السينما المصرية في فيلمي "**يسقط الاستعمار**" و"**كيرة والجن**" بطولات فردية وجماعية في مواجهة الاحتلال البريطاني ضمن سياق ثورة **1919**، بينما السينما السورية في الرسالة الأخيرة صراع البطل ضد الاستعمار الفرنسي في قالب إنساني فلسفي عميق. أما فيلم "**المسألة الكبرى**" في العراق، فسلّط الضوء على ثورة العشرين من خلال بطولات واقعية تجسّد روح المقاومة الشعبية. وقدّمت السينما الليبية في "**أسد الصحراء**" شخصية "**عمر المختار**" كرمز خالد للتحدي والصمود ضد الاستعمار الإيطالي.

وبهذا، فقد استخدمت السينما العربية الفن ليس فقط لتوثيق التاريخ، بل لتأصيل الذاكرة الجماعية وترسيخ قيم الحرية والنضال الوطني.

الإطار

التطبيقي

تمهيد:

في هذا الجانب التطبيقي من البحث سنعتمد مقاربة تحليلية سيميولوجية وسردية لفيلمين من السينما الجزائرية هما: "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) للمخرج "**توفيق فارس**" وفيلم "**أبواب الصمت**" للمخرج "**عمار العسكري**"، وذلك من خلال توظيف أدوات التحليل السيميائي والسردي المعتمدة وفق النموذج العاملي الذي وضعه "**ألخيرداس غريماس**". ويمثّل هذا النموذج أداة فعّالة في تفكيك البنية العميقة للخطاب السينمائي، من خلال تتبع العلاقات بين الشخصيات والمحاور الأساسية التي تقوم عليها البنية السردية للفيلم. سيتم تقسيم الفيلمين إلى أهم المحاور، وتحليل كل محور على حدة لاستخراج الثنائيات الضدية المهيمنة، وتفكيكها ضمن مربعات سيميائية تمكّن من الكشف عن البنية الدلالية التي تحكم النص الفيلمي. كما سنعتمد على التقطيع التقني، وفق المنهجية التي اقترحها "**آلان رينيه**"، مما يتيح لنا الوقوف عند خصوصية اللغة السينمائية المستعملة، وكيفية توظيف الأدوات التقنية من مونتاج، زوايا التصوير، إضاءة، صوت...في خدمة الرسالة السردية والدلالية للفيلم.

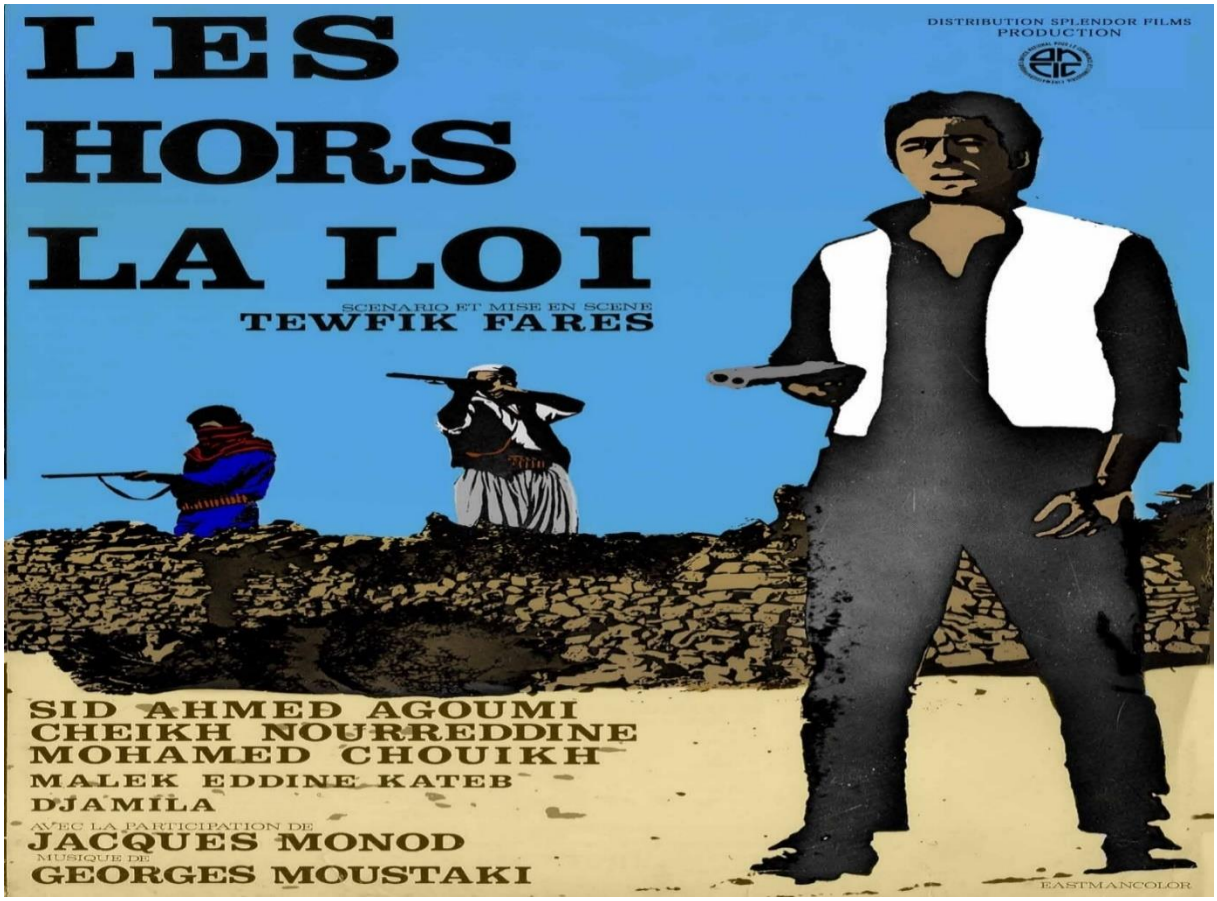
1. التحليل السيميولوجي لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

تمهيد:

يعدّ فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) للمخرج "**توفيق فارس**"، من أبرز المحاولات الجزائرية المبكرة التي قدّمت صورة مغايرة للبطل الثوري، بعيدا عن النمط الدعائي، حيث يركّز على التحول النفسي والوعي التدريجي بالمقاومة.

ويوظف الفيلم الفضاءات الطبيعية بكثافة، والسرد القريب من أفلام الويسترن، لإبراز تشكّل البطل كنتاج لتجربة فردية تتحول إلى وعي جماعي، ليصبح بذلك عملا يتجاوز سرد المقاومة إلى التأمل في نشأة المقاوم ذاته.

1.1. بطاقة فنية لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):



الملحق رقم 15: ملصق فيلم الخارجون عن القانون "الثائرون"

- **العنوان: الخارجون عن القانون "الثائرون".**
- **المخرج: توفيق فارس.**
- **السيناريو: توفيق فارس.**
- **سنة الإنتاج: 1969.**
- **البلد المنتج: الجزائر.**
- **النوع: روائي ثوري.**
- **اللغة المستعملة: العربية والفرنسية.**
- **مدة العرض: 106 دقيقة.**

الفريق التقني:

- **مدير التصوير: رشيد مرابطين.**
- **مدير الإضاءة: بوعلام لبيب.**
- **الموسيقى التصويرية: جورج موستاكي.**
- **مدير الإنتاج: إسماعيل آيت سي سالمي.**
- **مديرة التركيب: هيلين آرنال.**
- **الإنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية.**

طاقم التمثيل:

- **سيد أحمد أقومي: في دور سليمان.**
- **محمد شويخ: في دور علي.**
- **الشيخ نور الدين: في دور موح.**
- **مالك الدين كاتب: في دور إبراهيم.**
- **جميلة: في دور والدة سليمان.**
- **جاك مونود: في دور الحاكم الفرنسي.**

♦ لمحة عن المسار الفني للمثل "سيد أحمد أقومي":

اسمه الحقيقي: **سيد أحمد مزيان**، من مواليد **05** أكتوبر **1940** ببولوغين في الجزائر العاصمة، يُعدّ من أبرز الممثلين الجزائريين الذين تألقوا في المسرح والسينما والتلفزيون. بدأ مسيرته الفنية في ستينيات القرن الماضي، وشارك في أكثر من **50** عملا سينمائيا، من بينها أفلام ذات بعد تاريخي ووطني. كما تولّى مناصب ثقافية مهمة منها إدارة المسرح الوطني الجزائري وعدد من دور الثقافة في تيزي وزو، عنابة وقسنطينة. عُرِف بأسلوبه الواقعي وقدرته على تجسيد الشخصيات المركّبة، مما جعله من الوجوه البارزة في الساحة الفنية الجزائرية.

2.1. بطاقة فنية عن المخرج "توفيق فارس":



المخرج توفيق فارس

ولد "**توفيق فارس**" عام **1937** في برج بوعريريج، وتلقى تعليمه في جامعة السوربون بباريس، وبعد الاستقلال، برز في الصحافة السينمائية، وقد شارك عام **1963**، في تأسيس قسم الوقائع السينمائية الجزائرية، وصمّم أكثر من **200** برنامج إخباري ونحو **50** فيلما وثائقيا. كما كتب سيناريوهات مثل: "**ريح الأوراس**، **ووقائع سنين الجمر**" الحائزين على جوائز مرموقة في مهرجاني "**كان وموسكو**".[376] وفي عام **1969**، أخرج فيلمه الروائي المتكامل الأول "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**)، وتبعته أعمال تلفزيونية مثل: "**العودة**" و"**جيل الحرب**". وبعد انتقاله إلى فرنسا، أسّس برنامج "**موزاييك**" **1977**–**1987** على قناة **FR3**، وشارك في إنتاج وإخراج مئات الساعات من المحتوى الثقافي. وأخرج أيضا سلسلة استقصائية للشباب "**تيليسيتي Télécité**"، وكتب ديوانين شعريين: "**الأغنية الأخيرة**" سنة **1962**، و"**آثار الصمت**" سنة **1989**. وتم تكريمه عام **2010** بوسام ضابط في الفنون والآداب الفرنسي من قبل وزير الثقافة الفرنسي "**فريديريك ميتيران Frédéric Mitterand**".[377]

[376] **-fr.wikipedia.org, le vent des aures,** der modification : 02.07.2025, à : 23 :00.
[377] **-algeriades.com**, le guide de l'Algérie à l'affiche**, Tewfik Fares,** consulté le : 20.06.2025.

3.1. ملخص عن فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

في قلب الجزائر المستعمرة، يصوغ فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**)، حكاية تحول مصيري لشاب جزائري يدعى "**سليمان**"، كان في السابق مجنّدا في صفوف الجيش الفرنسي. قبل أن يزجّ به في السجن على يد نفس النظام الذي خدمه بسبب التجنيد الإجباري. غير أن القضبان لم تكن نهاية لمساره بل بداية يقظة، فالسجن بما فيه من عزلة وقهر، لا يولّد الخضوع يل يوقظ الرفض، ولا يمنح الحرية بل يستفزّها. وحين يفرّ سليمان من المعتقل، لا يهرب فقط من العقوبة بل يتحرر من تبعية داخلية وهوية مفروضة عليه قسرا. فكان مرض والده شرارة تدفعه للتحرر من القيود.

وأثناء سجنه، يلتقي بسجينين آخرين هما موح وعلي، وتتشكّل بين الثلاثة نواة مقاومة ورغبة في الفرار، ويقطعون الجبال والغابات، هاربين من قوات الاحتلال، ويصبح كل يوم ينجون فيه فعلا من أفعال المقاومة.

ولا يكتفي الفيلم بسرد مسار الثوار الثلاثة في بعده السياسي، بل يضيء على بعد إنساني وعاطفي دافئ، من خلال شبكة الشخصيات المساندة مثل: "**سي أحسن**" صديق العائلة، "**الخال موهوب**" وابنة خاله "**داودة**" التي تمهدهم بالمؤونة والمعلومات، وتخفي حبا صامتا تجاه "**سليمان**". هذا التواطؤ العائلي الحميم يمنح الثورة بعدا وجدانيا، ويجعل من الكفاح فعلا نابعا من داخل الأسرة.

ولا يخلو الفيلم من صراعات جانبية تعمق الطابع الدرامي حيث يتشارك الثلاثي في مهمة جريئة لإنقاذ والدة "**سليمان**" المحتجزة على يد أبناء القائد الخائن، الذي سلّم "**سليمان**" للسلطات الفرنسية، ما أدّى إلى مقتله على يد "**سليمان**" نفسه في لحظة ثأر شخصي تتقاطع فيها العدالة بالعاطفة.

ثم ينضم إلى الثلاثي، "**إبراهيم**" الذي كان قد استلف منه "**سليمان**" حصانا ليتجه به إلى القرية لرؤية والده وهو يحتضر، وشكّل هذا الصديق القديم، إضافة قوية للمجموعة، ويشارك في عملية تحرير "**علي**" بعد أن يعتقل من جديد، هذا التعاون يعكس نوعا من التضامن الشعبي التلقائي في وجه عدوّ واحد.

وما يميز الفيلم أيضا هو روحه المرحة، حيث تتخلل الأحداث لحظات طريفة ومواقف ساخرة بين الأصدقاء، ما يذكر بحكايات **البيكارسكية***، التي تناولت مغامرات المتشردين ومواقفهم الهزلية، إلا أن

* **البيكارسكية** هي نوع أدبي إسباني ظهر في القرن السادس عشر، يصوّر مغامرات بطل فقير وماكر يُدعى "**البيكارو**"، يتنقّل في مجتمع فاسد محاولًا النجاة، وتتميّز بالنقد الساخر والسرد الواقعي.

ثوار هذا الفيلم ليسوا هاربين من المجتمع بل حماة له، وهم لا يسعون إلى النجاة الفردية بل إلى تحرير الوطن من الاحتلال.

وهذا ما يشير إليه المخرج خلال اللقاء الذي أجراه مع الصحفيين: **مليكة طويلي ونورالدين تواتي** والذي نُشِر في جريدة المجاهد يوم **21** ديسمبر **1968**، من خلال الملحق رقم **17**، حيث يذكر أن الرواية تعتمد على شخصيات قوية وشريفة تتفوق على نموذج "**رينغو**"* الشهير.[378]

4.1. خلفيات إنتاج فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

يعتبر فيلم "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** نتاجا لرؤية المخرج "**توفيق فارس**" في تقديم قراءة صادقة لتاريخ الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أصبح بعض الرجال في نظر السلطة الفرنسية خارجين عن القانون، رغم أنهم لم يكونوا مجرمين، بل دافعوا عن شرفهم وكرامتهم ضد الظلم الاستعماري، ويُجسّد شخصية "**سليمان**"، المجنَّد قسرا في الجيش الفرنسي والذي يفرّ للالتحاق بوالده المريض ليجده قد توفي، مع استمرار التمرّد برفقة رفاقه، وبداية النضال الوطني.

واعتمد المخرج على شكل "**الويسترن الجزائري–الإفريقي**" كأداة فنية ليست مجرّد تقليد، بل لتحليل الواقع الجزائري وخلق سرد تاريخي صادق يُوضّح الصراع بين الشرف والظلم، مع الحرص على السيناريو كأساس للعمل، إذْ أُعيد بناء النص بعناية ليضمن الصدق التاريخي والاجتماعي ويبرز تطور الشخصيات ومنطق الرحلة.

وقد واجه الإنتاج تحديات كبيرة نتيجة ضعف سوق السينما الجزائرية ونقص الخبرة التقنية، لكنّه شكّل فرصة لتطوير مهارات الفريق الفني. كما أشار المخرج "**توفيق فارس**" خلال حواره مع جريدة "**المجاهد**" إلى أن النقد السينمائي المحلي غالبا ما يكون غير حاسم ويفتقر إلى الصدق، ما ينعكس على جودة الإنتاج، معتبرا أن تدريب الشباب ومنحهم الثقة هو السبيل للنهوض بالمستوى الفني.

قبل العرض، واجه الفيلم انتقادات مبكرة بسبب جرأة نوعه الجديد، حتى توقّع البعض أنه لن ينجح، إلّا أن المخرج ردّ مازحا بالمثل الشعبي الجزائري: "**كي يزيد نسمّيوه بوزيد**" في إشارة إلى ضرورة مشاهدة العمل قبل الحكم عليه.

---

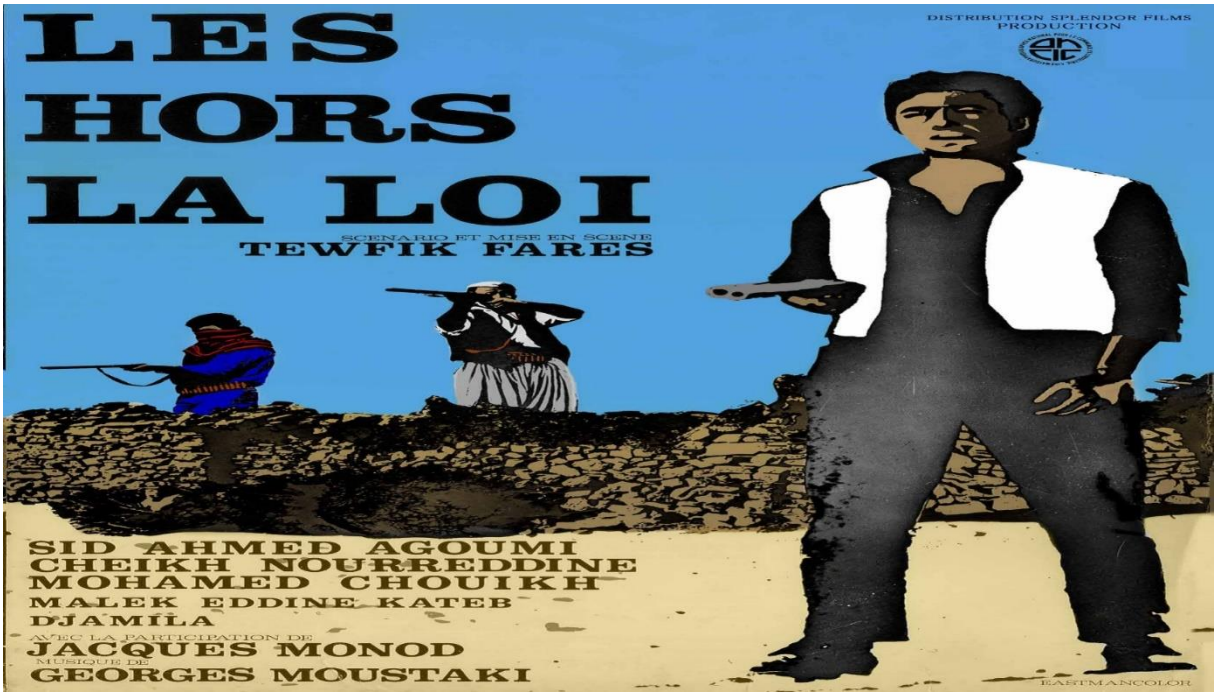
* نموذج أفلام "**رينغو**" ظهر أولا في السينما الإيطالية خلال الستينيات، وأول من تقمص هذه الشخصية هو الممثل "**جوليانو جيما**" في فيلم " **A Pistol for Ringo**" سنة 1965، وانتشر النموذج لاحقا في بعض الإنتاجات الأوربية، لكنه ظل مرتبطا بالويسترن الإيطالي.

[378] -ينظر: **الملحق رقم 17**، حوار مع مخرج فيلم "**الثائرون**" **توفيق فارس** نشر في جريدة المجاهد يوم 21 ديسمبر 1968، من إعداد الصحفيين: **مليكة طويلي ونور الدين تواتي**.

كما سُئِل المخرج عن سبب اختيار أماكن تصوير وعرة مثل: **إيمولا، صدوق، أقبو** التي تقع على سفوح **وادي الصومام**، فأجاب أنها مواقع ملائمة تماما لأجواء الفيلم دون أن تفرض صعوبات تُذكر أثناء التصوير، ورغم وعورة الطبيعة، فقد تمكّن الفريق من تجاوز التحديات التقنية بمرونة، لما تتمتع به هذه المواقع من جمال بصري يخدم الرؤية الفنية للعمل.

في النهاية، يُظهر الفيلم كيف تحوّل التّمرّد الفردي إلى ثورة جماعية، ويعرض صراع الشرف والعدالة مع الظلم الاستعماري بطريقة تعكس قوة الروح الجزائرية وتاريخها.

5.1. تحليل ملصق فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):



أ. الصورة الرئيسية للبطل:

تسيطر صورة البطل في ملصق فيلم "**الخارجون عن القانون**" **(الثائرون)**، على المشهد البصري، حيث يتربع في المركز الأعلى والأوسع، ما يضفي عليه مكانة رمزية رفيعة داخل الخطاب الترويجي للعمل، يقف في وضعية عمودية، بجسد متماسك وكتفين مشدودين، فيمنح إحساسا بالسكون الظاهري والفعل الكامن المحتمل.

السّلاح المتدلي من يده اليمنى لا يقدّم كأداة عنف، بل يبدو كامتداد طبيعي لجسده، فهو مستعدّ للفعل الثوري الواعي.

ملامحه محاطة بظلّ يضفي على وجهه غموضا وتوترا بصريا، تبدو غير واضحة تماما، وكأن الضوء يحجب تفاصيله عمدا، ولحيته الخفيفة، فمه المطبق وعيناه المشدودتان نحو الأفق، تفيض بصمت كثيف، مشحون بالدلالة، حيث تتحول النظرة الثابتة إلى تعبير عن الإرادة والعزم العميقين.

أما ملابسه الداكنة والبسيطة، فترسّخ انتماءه إلى هوية شعبية، تجرّده من بطولة فردية نمطية، وتمنحه صفة الذات الجماعية المناضلة. إنه **sujet** في بنية "**غريماس**" السردية، أي ذات فاعلة انطلقت من موقع الخضوع، وهاهي تتهيّأ للتحول إلى مركز للفعل. صمته الذي نلمسه في الصورة وهدوءه، لا يعبّر عن خضوع أو استسلام، بل عن كمون ينبّئ بانفجار رمزي وشيك.

ب. العنوان:

يحمل عنوان الفيلم "**الخارجون عن القانون**" **(الثائرون)** وزنا دلاليا واضحا وبسيطا، حيث أن صيغة الجمع تشير إلى أن الحكاية لا تدور حول بطل فردي بل حول مجموعة متضامنة تواجه واقعا قمعيا، فالعنوان يعلن عن فعل جماعي منظم، لا عن حالة فوضى أو عنف فردي، ويرتبط العنوان بالثورة أي الحركة والتمرّد، لكن حسب ماهو موضح في الملصق، فهذا التمرد يكون هادئا ومدروسا لا مجرد انفعال عشوائي.

وقد كتب العنوان بخط عريض وواضح، يحتل مكانا متقدّما في الترتيب البصري، ويكمّل حضور البطل، ليشكّل معه ثنائية رمزية: صورة تجسّد وعنوان يسمّي، فالبطل لا يمثّل نفسه فقط بل يجسّد "**الثائرين**" جميعا، وكأنه الواجهة المرئية لصوت جماعي.

لكن في المقابل، تترجم الكلمة بالفرنسية إلى" **Les Hors la loi**" أي "**الخارجون عن القانون**" وهي ترجمة خاطئة تضعف المعنى النضالي، وتوحي بالخروج على النظام بشكل غير مشروع، أما الترجمة الأدق فكان من المفترض أن تكون "**Les Révolutionnaires**"، لأنها تعبّر عمّن يقودون ثورة لأجل قضية عادلة، هنا يظهر التباين بين دقة العنوان العربي، وطبيعة الترجمة الفرنسية التي قد تحمل دلالات سياسية مغايرة، أو على الأقل غير منصفة.

ويبرز المخرج في نفس الحوار أن عنوان الفيلم "**الخارجون عن القانون**" يرمز إلى مقاومي الظلم الاستعماري الذين رآهم الأهالي ممثّلين لعدالة غائبة لا مجرمين، ويؤكّد أن توظيف شكل الويسترن هو

أسلوب فني لتحليل الواقع الجزائري وصياغة "**ويسترن جزائري إفريقي**" يعكس حقيقة التاريخ بعنفه وصدقه. [379]

ت.الصور الثانوية:

في ملصق الفيلم تمثّل الصور الثانوية، رفيقي الكفاح "**موح** و**علي**"، ونرى أنها لا تظهر بوضوح تام، بل يشوبها شيء من الغموض، تماما كما هو الحال في صورة البطل الرئيسي "**سليمان**"، هذا الغموض ليس نقصا في الإضاءة على الملامح فحسب، بل هو مقصود دلاليا، إذ يحافظ على طابع السّرية والتكتم الذي تتسم به طبيعة النضال الثوري في الفيلم. كما أن غياب التفاصيل الحادة في ملامحهم يوحي بأنهم لا يمثّلون ذواتا فردية فقط، بل رموزا لكافة الثوار الذين يعملون في الظل دون أضواء ولا ضجيج.

ث.الألوان:

يعتمد ملصق الفيلم على بناء لوني مقصود، توظّف فيه الألوان لتكثيف الدلالة وتوجيه نظرة المتلقي، حيث تسيطر على الخلفية، الزرقة الفاتحة، لتشكّل فضاء مفتوحا يحاصر الشخصيات، وكأنه الأفق الذي تمتد نحوه الثورة أو فضاء الحرية، الأزرق هنا ليس مجرد خلفية بصرية حيادية، بل يمنح الشخصيات الثلاث وضوحا بصريا مع لمسة من الأمل والاتساع.

أما اللون الأسود، فيغلّف هيئة البطل الأمامية، مشيرا إلى الحزم، الغموض، والجدّية الصارمة التي تميّز موقعه القيادي، وهذا السواد لا يستخدم للظلال فقط بل يمنح الشخصية وزنا بصريا وثقلا رمزيا، يتوافق مع دوره كفاعل **sujet** في الحكاية الثورية.

الألوان الترابية من بني**marron** و**بيج beige**، تظهر بوضوح في خلفية الأرض والحجارة، وتعزّز حضور المكان وتجذّر الثوار فيه كأبناء الأرض لا كغرباء عنها، هذه الألوان توحي بالقرب من الواقع الريفي والجغرافي للثورة الجزائرية.

لكن الملاحظة اللافتة تكمن في هيئة "**علي**"، حيث يرتدي زيّا بلون أزرق داكن مع حزام بني وشال بنفس اللون يغطّي وجهه جزئيا، بطريقة تذكرنا بـ "**رعاة البقر Cow-Boys**" في الغرب الأمريكي، مثل هيئة "**سليمان**" نوعا ما وكلاهما يرتدي حذاء كلاسيكي يشبه "**الصونتياق Santiags**" الذي يرتديه

---

[379] -ينظر: **الملحق رقم 17**، حوار مع مخرج فيلم "**الثائرون**" **توفيق فارس** نشر في جريدة المجاهد يوم 21 ديسمبر 1968، من إعداد الصحفيين: **مليكة طويلي ونور الدين تواتي**.

"**الكوبوي**". هذا التكوين البصري يضفي غموضا وشراسة رمزية على الشخصية، فالثائر يظهر في صورة المقاتل الحرّ، الخارج عن سلطة القانون الظالم.

في المجمل، يتناغم توزيع الألوان، بين الأزرق، الأسود والبني، ليعكس أبعادا مختلفة للصراع الثوري كالحزم والانتماء...وبالتالي فإن اللون في الملصق ليس مجرد زينة بل عنصر لغوي في خطاب بصري متكامل.

6.1. القراءة الوصفية والتقنية للفيلم:

1.6.1. العناصر الدالة الكبرى للفيلم:

1. تحليل جنريك الفيلم:

أ. جنريك البداية:

لا يبدأ الفيلم مباشرة بجنريك اعتيادي، بل بشاشة سوداء ثم لقطة لافتة لمسدس مصوّب نحو هدف من زاوية ذاتية (**كاميرا ذات منظور شخصي**)، تضع المشاهد في موضع "**الفاعل**" وتجعله يرى انطلاق الرصاصة كما لو كان هو من يطلقها، في حركة إخراجية تخلق صدمة أولى، وتدخلنا مباشرة في أجواء التوتر.

تليها مشاهد تمهيدية تسبق الجنريك، تعرض مقتطفات من حياة البطل "**سليمان**"، وهو مجنّد في صفوف الجيش الفرنسي، وذلك قبل مجازر **8** ماي **1945**، ونرى كيف تثير تصرفاته مشكلات مع قيادته، ما يؤدي إلى معاقبته وسجنه، وفي لحظة درامية، يقرر الهروب ليلا وهو يركض في الظلام، وعند هذه اللحظة وتحديدا في الدقيقة **3:22**، يبدأ جنريك البداية.

يظهر أولا اسم الجهة المنتجة "**الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية**"، يكتب أولا بالفرنسية ثم بالعربية، تليه كتابة عنوان الفيلم "**Les Hors La Loi**"، بالخط العريض، ثم "**الثائرون**" بالعربية، تتزامن هذه العناوين مع مشاهد للبطل سليمان وهو يمشي على قارعة طريق محاطة بالأشجار، يسير هادئا ويداه في جيبيه، وخلفه عربة يجرّها حصان، هذه المشاهد تأتي كلها بالأبيض والأسود، مما يمنحها طابعا تاريخيا تأمليا.

بعدها، تبدأ أسماء الممثلين بالظهور:

- **سيد أحمد أقومي**: بالفرنسية ثم بالعربية.
- **محمد شويخ**.

- **الشيخ نور الدين.**
- **مالك الدين كاتب.**
- **جميلة.**

ثم بافي الممثلين، تليهم أسماء الطاقم التقني: التصوير، الموسيقى، المونتاج...وينتهي جنريك البداية في الدقيقة **5:45**، ليبدأ الفيلم بالألوان، في انتقال دالّ على التحول. حيث يعتبر فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) أول فيلم جزائري تم تصويره بالألوان.

ب. جنريك النهاية:

عند **1**سا و**43** دقيقة، يبدأ جنريك النهاية، تتوالى فيه أسماء الممثلين من جديد، برفقة موسيقى تصويرية مألوفة كانت قد رافقت أيضا بعض أحداث الفيلم، وتتميز بطابعها القريب من موسيقى أفلام الغرب الأمريكي، مما يكرّس الإيحاء الرمزي الذي اعتمده المخرج، حيث يتقاطع الثائر الجزائري مع صورة "**الكوبوي**" الحرّ الخارج عن القانون الاستعماري.

وبعد عرض أسماء الممثلين والطاقم الفني، يختتم جنريك النهاية بكلمات شكر موجهة إلى عدد من الجهات الرسمية والمحلية التي ساهمت في إنجاز الفيلم. ومن بينها بلديات: "**صدّوق، إيمولا، أقبو، بجاية، واد أميزور**"، إضافة إلى مصالح حكومية مثل: وزارة الفلاحة، وزارة البريد والمواصلات، وزارة التربية الوطنية، ومديرية الجسور والطرق بولاية سطيف، فضلا عن قوات الدرك الوطني، الجيش، وجنود مدينة موزاية.

استخدام اللغة الفرنسية أولا ثم العربية في كتابة الجنريك في الفيلم، بحيث يعكس ترتيب اللغات في الجنريك (**الفرنسية قبل العربية**) استمرار الهيمنة الرمزية للاستعمار اللغوي والثقافي، رغم أن الفيلم يدين الاحتلال الفرنسي، فهذا الترتيب تناقضا بين خطاب الفيلم الثوري والبنية اللغوية للعرض، ما يعكس ازدواجية الهوية الجزائرية وتأثير الإرث الكولونيالي، كما يمكن تفسيره كخيار استراتيجي لمخاطبة جمهورين.

2. زمان الفيلم:

قرّر المخرج "**توفيق فارس**" الغوص في مرحلة دقيقة وحاسمة من التاريخ الجزائري، وهي مرحلة ما قبل اندلاع الثورة التحريرية المسلحة عام **1954**، إنها الفترة التي بدأ فيها الوعي الوطني يتشكّل على مستوى الأفراد، من خلال انتفاضات شعبية صغيرة سرعان ما قمعها الاستعمار. ومع بداية القرن

العشرين، ظهرت مجموعات سياسية جديدة قادت النضال وأسّست الحركة الوطنية نحو الاستقلال، في الوقت الذي كشف فيه الاستعمار عن وحشيته في مجازر سطيف وقالمة وخراطة سنة **1945**.[380]

الفيلم لا يتناول الحرب التحريرية ذاتها، كما لا يقترب من فترة ما بعد الاستقلال وما حملته من صراعات سياسية داخلية، بل فضّل "**المخرج**" ترك هذه المراحل لأعمال سينمائية أخرى، مخصّصا فيلمه لتسليط الضوء على النفور والكره لدى الشباب الجزائري تجاه المستعمر الفرنسي والتجنيد في صفوفه.

هذا الخيار يظهر جليا منذ المشهد الافتتاحي للفيلم، حيث يظهر "**سليمان**" في ساحة تدريب تابعة للجيش الفرنسي، ورغم ارتدائه للزي العسكري الفرنسي، إلا أن أسلوبه في مخاطبة النقيب والملازم يكشف عن رفض داخلي وتمرّد صامت على الوضع المفروض عليه، مشيرا إلى أنه جندي مجنّد قسرا ضمن قانون التجنيد الإجباري الذي سنّته فرنسا عام **1912**، وطبّقته على شعوب مستعمراتها لاسيما خلال الحربية العالميتين.

ومن الدلائل الأخرى التي تساعد على تحديد الإطار الزمني للفيلم، هو ما قاله النقيب الفرنسي في أحد المشاهد حين هدّه "**سليمان**" بإرساله إلى الحرب "**الهند–صينية الفرنسية**"، وهي حرب وقعت بين عامي **1940** و**1954**، هذا التهديد يحدد بوضوح أن أحداث الفيلم تجري قبل "**نوفمبر 1954**" أي قبل انطلاق الكفاح المسلح في الجزائر، مما يؤكد أن الفيلم يتناول مرحلة التمرد الفردي ولم تتحول بعد المستوى الوطني.

3. مكان الفيلم:

يشير ذكر بلديات مثل: بجاية، أقبو، وادي أميزور، صدوق وإيمولا في جنريك نهاية الفيلم، إلى أن التصوير جرى في منطقة القبائل الصغرى، وهي منطقة جبلية تقع شرق الجزائر، تعرف بثقافتها الأمازيغية وتضاريسها الوعرة التي طالما احتضنت روح المقاومة، بالتالي، فاختيار هذه الجبال كموقع رئيسي لا يعدّ محض صدفة. فالقرى التي تظهر في الفيلم تعكس ملامح الجزائر العميقة، من منازل طينية بسيطة، ساحات جماعية، وتحف فخارية، وأدوات معيشية تقليدية تجسّد حضور الهوية الأمازيغية في أدق تفاصيل الحياة اليومية. وبذبك يتحول المكان إلى شاهد على محاولة محو الثقافة المحلية من طرف المستعمر. وهذا ما صرّح به المخرج كذلك خلال حواره مع جريدة المجاهد حول سبب اختياره لتلك المواقع رغم وعورتها. فقال إن سفوح وادي الصومام هي مواقع مناسبة تماما لأجواء الفيلم، مؤكدا أن

[380] **-le Maghreb des films.fr, Hors la loi,** consulté le : 22.06.2025.

الجغرافيا لم تُشكِّل أي صعوبات تُذكر أثناء التصوير، بل كانت ملائمة للرؤية الفنية التي أراد تجسيدها. وعلى الرغم من وعورة الطبيعة وصعوبة الوصول إلى بعض المواقع، أوضح المخرج أن الفريق لم يواجه عراقيل تقنية كبيرة، إذ جرى التعامل مع تحديات نقل الكاميرات والعُمّال بمرونة وتنظيم مكّنهم من العمل بسلاسة، وتم اختيار هذه المواقع تحديدا لما تتمتع به من جمال بصري يخدم العمل السينمائي ويُعزّز الجو الدرامي الذي يتطلبه الفيلم. [381]

4. سيميائية الشخصية في فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

وتعدّ نظرية "**فيليب هامون Philippe Hamon**" من أهم المقاربات السيميائية الحديثة في دراسة الشخصية، إذ يعتبرها علامة لغوية تتشكّل من "**دال ومدلول**" داخل النص، وترتبط الشخصية عنده بعملية إبلاغ لسانية تجعل معناها نابعا من البنية النصية نفسها لا من المرجع الخارجي أو الواقع، وبذلك تتحول الشخصية من كونها صورة أدبية أو انعكاسا للواقع إلى وحدة دلالية تبليغية تفهم من خلال النص فقط. ويؤكد "**هامون**" أن الشخصية ليست:

1. مقولة أدبية محضة بل وحدة نحوية وظيفية تسبق البعد الجمالي.

2. مقولة **مؤنسنة*** بالضرورة، فقد تكون كيانا مجردا أو اعتباريا.

3. مفهوما مرجعيا أو نفسيا، بل مقولة سيميائية.

4. معطى جاهزا، إذ يسهم القارئ في بنائها مثلما يفعل النص.

ويستخلص من ذلك أن للشخصية وظيفة نحوية وأخرى ثقافية، وأن أنسنتها مشروطة بفاعليتها، ويمكن تحليلها في الخطابات المختلفة باعتبارها نتاج تفاعل بين النص والقارئ.

ولانتماء الشخصية للنص السيميائي يشترط "**هامون**" خضوعها لوحدات تمييزية محدودة وقواعد تركيب واضحة وانخراطها في قصدية تبليغية، ويرى أن تحليلها يتم بوصفها شبكة صفات تتشكل داخل النص وتتجدد عبر تأويل القارئ. ويرتكز هذا المنهج على ثلاث محاور هي:

1. **مدلول الشخصية:** أي أوصافها ووظائفها وعلاقاتها.
2. **النموذج العاملي:** الذي ينظّم أدوارها السردية.

---

[381] -ينظر: **الملحق رقم 17**، حوار مع مخرج فيلم "**الثائرون**" **توفيق فارس** نشر في جريدة المجاهد يوم 21 ديسمبر 1968، من إعداد الصحفيين: **مليكة طويلي ونور الدين تواتي**.

* **الأنسنة:** تعني إضفاء الصفات الإنسانية على ما ليس إنسانا مثل قول: الشمس غاضبة أو الزمن يركض...الخ فهذا أنسنة للطبيعة والزمن.

3. **دال الشخصية:** ويتكون من الإشارات وعلى رأسها الاسم.
وبذلك يغدو مفهوم الشخصية علامة سيميائية ممتلئة تتكون في النص وتتجدد بالقراءة.[382]
وفي مستهلّ التحليل، نتوجه أولا لدراسة البعد السيميائي لشخصية بطل الفيلم "**سليمان**":

1. شخصية سليمان (البطل):

تشكّل شخصية "**سليمان**" في الفيلم، أكثر من مجرد بطل تقليدي فهو رمز لأي شاب جزائري يعيش تناقضات ما قبل الثورة المسلّحة، حيث يظهر منذ البداية كشاب ممزق وتائه بين قانون التجنيد الإجباري الذي فرضه الاستعمار الفرنسي وبيت رغبته في استعادة كرامته وهويته الأصلية، أيضا يرتدي الزيّ العسكري لكنه لا ينتمي إليه فعليا إذ يصبح المظهر في هذه الحالة رمزا للاغتراب لا للانضباط فصمته الظاهري لا يدلّ على خضوعه، وتعبيرات جسده ونظراته، مشحونة برفض سيتحول لاحقا إلى فعل، ثم عودته إلى قريته للقاء والده قبل وفاته يكشف جذوره الثقافية. ولا يظهر لنا "**سليمان**" كمناضل مكتمل بل كشخصية في طور التّشكل بالموازاة مع الثورة التي لم تندلع بعد بل لا تزال فكرة تختمر داخل النفوس.

2. شخصية موح (المساعد):

يمثّل "**موح**" في الفيلم شخصية ذات عمق رمزي كبير، إذ يرمز للحكمة وأرض الأجداد وتاريخ المنطقة، وهو يحتفظ بالذاكرة الجماعية، إنسان بسيط لكنه مشبع بالكرامة، وهو يواجه الاستعمار بمظهره، لغته، عاداته، دعابته الساخرة، والتي تمثّل قناع ذكي للحقيقة ويستخدمها كسلاح في وجه المستعمر. أما عن كونه صديقا لـ "**سليمان**" فهو يدعمه بحكمته دون أن يفرض رأيه عليه، وكأنه "**الأب البديل**" الذي يذكّره بجذوره وهويته بكل هدوء وسلاسة، لكنه هدوء يسبق العاصفة الثورية.

3. علي (المساعد):

هو شخصية هادئة بطبعها، يرفض الظلم في صمت، لكنه يحمل داخله بذور التمرد ونلمس ذلك في حديثه مع "**سليمان**" عن رغبته في امتطائهم للأحصنة للهروب من السجن. وبعد سقوطه في فخّ الإغواء من طرف "**زوجة مارك**" المعمر الفرنسي الذي كان يعمل لديه، إلا أن هروبه بعد اكتشاف الأمر لم يكن بدافع الخوف فقط، بل لأنه يدرك تماما المصير المأساوي الذي ينتظره على يد منظومة

---

[382] – وردة معلم، **الشخصية في السيميائيات السردية**، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006، ص-ص، 319-325.

استعمارية ظالمة لا ترحم، وإحساسه ووعيه بالظلم هو ما يربطه بـ "**سليمان**"، فمثلا، حين علم بالخطر الذي يهدد والدته من طرف أبناء القايد، الذي سبق لسليمان أن انتقم من والدهم بعد خيانته بوطنه وتسليمه للدرك الفرنسي، في تلك اللحظة لم يتردد "**علي**" في الذهاب للمساعدة، حيث يدفعه إحساسه تجاه الأم التي تمثّل الوطن في السياق السينمائي، وكذا خوفه على "**والدة سليمان**" الذي يعادل خوفه على والدته، وهكذا يتحول "**علي**" من شخصية هامشية مترددة إلى فاعل نشط يسعى في مسار التحرر والانعتاق.

4. شخصية والدة "سليمان" (مساعدة):

تمثّل صورة المرأة الجزائرية القوية والرافضة للخضوع، فهي ليست مجرد أم تنتظر عودة ابنها، بل تمثّل امتدادا رمزيا لروح المقاومة التي يحملها "**سليمان**" نفسه، عند اقتحام منزلها من قبل أبناء القايد انتقاما لمقتل والدهم، لم ترتبك ولم تستسلم، بل واجهتهم بكل صلابة وكرامة عالية، كشفت عن شخصية فريدة لا تقل شجاعة عن شخصية ابنها المتمرّد. فحديثها مع "**ابن القايد**" اتّسم بنبرة استفزازية ساخرة، مليئة بالثقة، مما جعله يقول ساخرا إنها "**لابد أن تكون والدة ذلك المتمرد من طريقة كلامها معه وسلاطة لسانها**"، وهذا ليس غريبا على من أنجبت شابا يرفض الاستسلام للظلم، وسيميائيا، تتحول الأم هنا إلى رمز للأرض، وللأصالة الجزائرية الرافضة للذل مهما كان مصدره، كما أن ارتداءها للزي التقليدي الخاص بالمرأة القبائلية يرمز إلى تمسّكها بعاداتها وتقاليدها يرمز إلى تمسّكها بعاداتها وتقاليدها، ويعكس تجذّرها العميق بأرضها وأصولها.

وبهذا، فدورها في الفيلم ليس ثانويا، بل تؤكد أن المرأة الجزائرية، حتى في صمتها تعدّ طرفا فاعلا في المعركة من أجل الاستقلال والحفاظ على الكرامة والهوية.

5. شخصية داودة (مساعدة):

تجسّد "**داودة**" ابنة خال "**سليمان**" نموذج "**المساعدة**" وفق تحليل الفواعل الست لـ "**غريماس**"، حيث تلعب دور الداهم الصامت والفعّال في آن واحد، مدفوعة بمشاعرها المكتومة تجاه "**سليمان**" وبموقفها تجاه مقاومة المستعمر.

وهذا ما تدركه نتيجة القمع الذي يمارسه المستعمر ضد شباب منطقتها وبالتالي تسعى لتوفير الحماية والمساندة لـ "**سليمان**" ورفاقه لوعيها بعدالة قضيتهم. هي إذن صوت التضامن الأنثوي الذي يقف مع

الحق رغم تواجدها في مجتمع محافظ ووجود سلطة استعمارية قمعية. إيمانا منها بأن الحرية ليست هدفا حكرا على الرجال فقط بل نداء يشمل الجميع.

6. شخصية الحاكم الفرنسي (معارض = السلطة الاستعمارية):

تتجلى في الفيلم شخصية "**الحاكم الفرنسي**" كرمز للسلطة الاستعمارية باستعلائها وتجبّرها، وكذا قوانينها وأدواتها القمعية، وما يعزّز هذه الرمزية، بنيته الجسدية الضخمة التي توظف بصريا كرمز للقوة والتفوق، والتي تعكس السيطرة الاستعمارية المطلقة. بالإضافة إلى نظراته الصارمة، صوته الجهوري الآمر، مشيته الواثقة، وحضوره الطاغي وكلها عناصر تبرز حضوره كأداة استعمارية بعيدا عن التعاطف والإنسانية. كما أن طريقته في التعامل مع المساجين الجزائريين لا تخلو من القسوة والسعي لإذلالها بشكل ممنهج ومقصود، محاولا كسر كبريائهم وإبقائهم في حالة دائمة من التبعية والخضوع.

7. شخصية القايد (معارض=خائن):

يجسّد "**القايد**" في الفيلم نموذج الخيانة الداخلية، بعد أن كان يفترض به أن يكون ممثّلا لسلطته المحلية في خدمة مجتمعه، إلا أنه يتحول إلى وسيط خائن بين الاستعمار الفرنسي وأبناء بلده.

وسيميائيا، لباسه التقليدي الذي يفترض أن يربطه بالهوية المحلية، يتحول إلى غطاء يخفي علاقته بالمستعمر، ما يضفي على حضوره تناقضا بصريا ودلاليا، فهو جسد محلي بروح استعمارية.

وهذا الانسلاخ من هويته، طمعا منه بالامتيازات والجاه، وهو طبعا أشد فتكا من العدو الخارجي، لأنه يعرف المجتمع من الداخل ويضربه من حيث لا يتوقع.

بالتالي، فقتله على يد "**سليمان**" ليس فقط فعل انتقام شخصي بل تطهير رمزي من خيانة الداخل، في انتظار التحرر الكامل حتى القضاء على أعوان المستعمر من أبناء الوطن.

8. شخصية "هيلين" (معارضة = قوة استعمارية ناعمة):

تجسّد "**هيلين**" زوجة المعمر الفرنسي "**مارك**" وجها مغايرا من وجوه الاستعمار، الوجه الناعم، المخادع، إذ أنها لا تستخدم العنف المباشر، مثلما يفعل "**الحاكم** أو **القايد**"، لكنها تمارس نوعا آخر من السيطرة يقوم على الإغواء والتلاعب النفسي والجسدي.

"**هيلين**" بلباسها الأوربي الأنيق والمغري، وسلوكها الجريء، توظّف كأداة للفتنة، فهي تغوي "**علي**" الشاب الجزائري البسيط، ليس بدافع الحب، بل بوصفه خاضعا تابعا يمكن التأثير عليه واستغلاله. وهنا

يسقط "**علي**" في فخّ "**خيانة الذات**" ويتحول إلى مطارد هارب من سلطة استعمارية لا ترحم. بهذا، فـ "**هيلين**" تمارس استعمارا ناعما، أنثويا، لكنه لا يقل خبثا أو خطورة عن سطوة السلاح.

5. لغة الجسد في فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

لقد كان ممثلو السينما الصامتة مثل "**شارلي شابلن**" يعتمدون كليا على لغة الجسد للتعبير، ومع ظهور السينما الناطقة تراجع دورها واختفى كثير ممن لم يجيدوا الدمج بين التعبير اللفظي وغير اللفظي، ويعدّ كتاب "**التعبير عن المشاعر عند الإنسان والحيوان**" لمؤلفه "**تشارلز داروين Charles Darwin**" الذي نشر عام **1872**، من أوائل الأعمال المؤسسة لدراسة لغة الجسد، بينما أثبت أستاذ علم النفس "**ألبرت ميحرابيان Albert Mehrabian**" أن تأثير الرسالة يعتمد بنسبة **7 %** على الكلمات، و**38 %** على نبرة الصوت، و**55 %** على التعبير غير اللفظي.[383]

وتعدّ بعض الإيماءات عالمية يسهل التّعرّف عليها عبر مختلف الثقافات، ومن أبرزها **الابتسامة** التي تميّز بسحب جانبي الفم إلى أعلى مع ظهور الأسنان، وهي إشارة يفهمها الجميع باعتبارها تعبيرا عن الودّ. وتبيّن الأبحاث أن وجود إيماءات مشتركة بين البشر يعزّز من فعالية التواصل، لأنها مفهومة بغضّ النظر عن اللغة أو الخلفية الثقافية.



الشكل رقم 31: صورة توضّح إيماءة الابتسامة.

ومن الإيماءات العالمية أيضا **رفع الكتفين**، وتحمل مجموعة إشارات متزامنة تعني عدم المعرفة أو الاستسلام أو عدم الاهتمام، وتتميز بالكشف عن اليدين، دلالة على عدم وجود نية عدوانية، وأيضا رفع الحاجبين كإشارة للخضوع أو الاستغراب، وكذا رفع الكتفين، في حركة لا إرادية لحماية منطقة الحلق* كدفاع غريزي.

---

383 –آلان وباربارا بيز، **المرجع الأكيد في لغة الجسد**، مكتبة جرير، ط1، السعودية، 2008، ص 09.

* **منطقة الحلق**: تعني الجزء الأمامي من الرقبة الذي يوجد فيه الحنجرة، وهو من أكثر مناطق الجسم حساسية وحيوية لأنه يحمي مجرى التنفس والصوت.



الشكل رقم 32: صورة توضّح إيماءة رفع الكتفين.

ولفهم لغة الجسد بدقة، يجب اتباع ثلاث قواعد أساسية وهي:

1. **قراءة الإيماءات كعنقود متكامل:** حيث لا يتم تفسير أي فعل جسدي منفردا، بل ضمن مجموعة من الحركات التي تشكّل جملة دلالية متناسقة.
2. **قراءة الإيماءات في سياقها:** فقد تدل وضعية ما على الحزن في سياق معين، لكنها قد تكون مجرد إرهاق في سياق آخر.
3. **كشف التناقض بين الكلام ولغة الجسد:** فعندما تتعارض الكلمات مع الإشارات الجسدية، غالبا ما تعبّر لغة الجسد عن الحقيقة لأنها تظهر دون وعي.

ورغم أهمية فهم لغة الجسد، يجب الحذر من إساءة تأويلها، لأن بعض الإشارات قد تنتج عن التعب أو ضيق الملابس وليس عن مشاعر حقيقية، كما يصعب تزييف لغة الجسد كليا، لأن الكثير من الحركات تظهر لاإراديا، مثل: الابتسامة الصادقة التي تكشفها عضلات العين.

وتنقسم الإيماءات غالبا إلى نوعين:

1. **إيماءات مفتوحة:** كإظهار راحتي اليدين، وتشير على الصدق والانفتاح والرغبة في التواصل.



الشكل رقم 33: صورة توضّح إيماءة مفتوحة

2. **إيماءات مغلقة:** كعقد الذراعين، وتدل على الدفاع عن النفس أو الرفض أو عدم الارتياح.[384]



الشكل رقم 34: صورة توضّح إيماءة مغلقة.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك إيماءات عديدة أخرى سنتعرض لبعضها من خلال دراسة شخصيات الفيلمين محل التحليل: "**أبواب الصمت والخارجون عن القانون "الثائرون"**".

كما تعد لغة الجسد خطابا مكتملا يعبّر من خلال الحركات والإيماءات عن المشاعر والمواقف بمعزل عن الكلام، إذ يستخدمها الناس لإظهار الودّ أو الشك أو الدفاع أو الإخفاء. وتشمل دلالاتها طريقة الجلوس والتفاعل بين الجنسين وما يرتبط بها من إشارات تعكس نظرة الفرد إلى ذاته ونظرة الآخرين إليه، ويتبين أن العديد من هذه الإشارات والحركات الجسدية ذات الدلالة الجنسية تحمل أيضا معنى التسلط والهيمنة، خصوصا في الثقافة العربية التي تمنح الجسد معاني اجتماعية وأخلاقية معينة. فالجسد الأنثوي غالبا ما يحمّل بدلالات الحياء والتحفّظ، بينما يُتوقّع من الرجل التعبير عن القوة والثقة، حتى في الحب، حيث يُسمح للمرأة بإظهار مشاعرها، بينما يُنتظر من الرجل ضبطها. وهكذا تصبح الحركات الجسدية رمزا لتمثُّلات اجتماعية وثقافية تحدد صورة كل من الرجل والمرأة داخل المجتمع.[385] أي أن بعض الإيماءات تُستخدم لا للتعبير فقط، بل لفرض علاقة غير متكافئة تظهر صاحبها في موقع القوة والهيمنة مقابل وضع الآخر في موقع الخضوع، مثلما سنرى من خلال تحليل لغة جسد شخصيات الفيلمين المختارين للتحليل.

---

[384] – أشرف ماهر لبيب، **لغة الجسد**، دورة في مركز التدريب الدولي، قسم التنمية البشرية وتنمية وتطوير الذات، الجزء الأول، 2016، ص-ص، 6-10.

[385]– فؤاد إسحاق الخوري، **لغة الجسد**، دار الساقي، لبنان، 2000.

1. سليمان (جسد متمرّد رافض للخضوع):

تُظهر لغة جسد "**سليمان**" منذ بداية الفيلم صراعا داخليا واضحا، إذ أن حركاته مشدودة، وخطواته تبدو واثقة ظاهريا لكنها تفتقر للطمأنينة، بحيث يعرف تماما أنه غريب عن المكان والزيّ الذي يرتديه. وهذا ما نلمسه من خلال نظراته القلقة التي تكشف عن رفض صامت للوضع المفروض عليه. فتمرُّده لا يبدأ بالكلام، بل نلاحظه في جسده، الذي يكاد ينفجر معلنا رفضه للخضوع.

2. علي (جسد ممزّق بين الغريزة والندم):

يبدو "**علي**" هادئا في الظاهر، لكن ملامحه تكشف ما يخفيه، فحين يروي علاقته بزوجة المعمر الفرنسي "**مارك**"، يظهر عليه الذنب والارتباك بوضوح، حيث نلاحظ عيونا منخفضة، صوت خافت، ووجه متوتر، وهو لا يتحرك كثيرا وكأن جسده منكمش على نفسه من الخجل تحت ثقل السر. وفي لحظة اعترافه، يبدو كشاب أدرك خطأه متأخرا، فحمله الندم نحو اختيار الطريق الأخلاقي مهما كان ثمنه.

3. موح (جسد الحكمة والخبرة):

يظهر "**موح**" كشخص بسيط وحكيم في الوقت ذاته، ويتواصل بجسده بقدر ما يتواصل بالكلام، يتحرك بهدوء وثقة، فهو خبر الحياة جيدا. وفي مشهد إنقاذ "**علي**" من السجن، يستخدم جسده للتمويه، حيث يتظاهر بالسُّكر ويتمايل أمام الحرّاس الجزائريين ليشتت انتباههم، بهذا يصبح جسده وسيلة للخداع الذكي، باعتباره يجمع بين العفوية والمكر لمواجهة القمع الاستعماري.

6. الديكور في فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

لقد شكّل الديكور في فيلم "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)**، عنصرا أساسيا في إعادة خلق أجواء ما قبل الثورة التحريرية بطريقة بسيطو وواقعية. فقد اعتمد على فضاءات ريفية تقليدية تضم: أثاثا خشبيا، أواني فخّارية، وزرابي محلية، مما منح المشاهد إحساسا بالأصالة والانتماء. كما قدّم الفيلم تباينا واضحا بين فضاء القرية الدافئة والعفوية البسيطة التي ترمز للهوية والتاريخ والصمود، وبين فضاء الثكنة العسكرية الباردة والمنظمة والتي عكست روح السيطرة والانضباط الاستعماري.

ويشمل الفضاء الريفي كل ما يتعلق بالريف، الفلاحين، الزراعة، بالإضافة إلى الحرف والصناعات والخدمات المرتبطة بالسكان الريفيين. وهو فضاء ديناميكي ومتعدد الأبعاد والوظائف، اقتصادية واجتماعية وبيئية، ويحتاج إلى سياسات تدعم التنوع والتنمية المستدامة.[386]

وحتى مكتب "**الحاكم العسكري**" لم يخْلُ من بعض العناصر التقليدية، في محاولة شكلية لإظهار التقرّب من البيئة المحلية أو إضفاء شرعية على وجوده وأيضا نوع من فرض الذات والرغبة في الاستيلاء على التقاليد المحلية. كما رأينا السجن بقضبانه الحديدية التي ترمز بوضوح للقمع وكبت الحريات. مقابل البيوت الطينية التي ترمز للجذور الراسخة في تلك الأرض.

وبهذا أصبح الديكور وسيلة تعبير بصرية تجسّد صراع الهوية بين المقاومة والاستعمار، وتؤكد أن معركة التحرر ظهرت أيضا في شكل الفضاءات ومكوناتها.

7. التصوير في فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

لعب التصوير السينمائي في فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) تحت إدارة "**رشيد مرابطين**" دورا محوريا في تعزيز البعد الدرامي والبصري للفيلم، حيث نجح في ترجمة التوترات الداخلية والخارجية عبر لغة الصورة. وقد اعتمد "**مرابطين**" على إضاءة طبيعية تتناغم مع البيئة الريفية الجزائرية، وهذا ما أضفى صدقا وواقعية على المشاهد اليومية داخل الفضاء المحلي أي القرية التي تنبض بالحياة والدفيء وهذا ما عمّق الإحساس بالانتماء والحفاظ على التراث، في مقابل ضوء أكثر برودة وخافت في فضاءات الاحتلال الفرنسي، مثل الثكنة ومكتب الحاكم، وقد تميّز التصوير بتنوع زوايا الكاميرا واللقطات العامة التي تبرز التضاريس الجبلية وتضفي على الفضاء بعدا رمزيا للمقاومة، وكذا اللقطات القريبة على ركّزت على تعابير الوجوه حتى تنقل لنا الصراع النفسي للشخصية دون الحاجة إلى حوار.

386 –تاليدا جيامباشو، إيوان أليكيو، **المقاربات المفاهيمية للفضاء الريفي**، أرشيف ميونيخ الشخصية للأبحاث الاقتصادية، جامعة لودفيغ ماكسيميليان، ميونيخ، ألمانيا، 20 نوفمبر 2014.

8. الموسيقى في فيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

لعبت الموسيقى التي ألّفها الموسيقي الفرنسي ذو الأصول اليونانية "**جورج موستاكي Georges Moustaki**" في فيلم "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** دورا محوريا في إثراء رمزية الفيلم، حيث جاءت الألحان مزيجا حسّاسا بين النغمة الغربية الحالمة واللمسة المحلية المعبّرة عن روح الريف الجزائري، خاصة في المشهد الذي يعزف فيه "**موح**" على آلة العود داخل الزنزانة، في إحالة ذكية إلى شخصيته كموسيقار أيضا. بهذا، لم تكن الموسيقى عنصرا تجميليا فقط بل انسجمت مع السرد، فرافقت بعمق مراحل التمرّد ولحظات التأمل والانكسار. لقد اتّسمت الألحان بالحزن والهدوء كانعكاس لحزن الشعب وألمه في صمت.

2.6.1. القراءة التقنية لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

1. محور التجنيد الإجباري: الشرارة التي فجّرت وعي البطل الثوري الجزائري:

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	/	يظهر أصبع على الزناد يطلق خمسة رصاصات في اتجاه الدارئة.	/	صوت إطلاق الرصاص.	/
02	04 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	/	يظهر وجه البطل يرتدي خوذة أثناء تأمين بندقيته بعد الانتهاء من الرمي.	/	صوت تأمين البندقية.	/
03	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	ساحة تجمع الجنود	قائد المعسكر مع مساعده.	/	/	النقيب يستفسر الملازم عن المجند الجديد الذي أبلى حسنا في الرمي.
04	09 ثا	لقطة متوسطة	ترافلينغ المرافقة	عادية	ساحة تجمع الجنود	قائد المعسكر ومساعده وأحد المجندين.	/	/	يتقدم النقيب والملازم نحو المجند لاستفزازه.
05	06 ثا	لقطة جامعة	بانورامية	عادية	ساحة تجمع الجنود	مربع من الجنود يسير بخطوات منظمة.	/	صوت الخطوات المنظمة.	/

06	08 ثا	لقطة متوسطة	ترافلينغ المرافقة	عادية	ساحة تجمع الجنود	مربع الجنود يسير بخطوات منظمة لينظم إليهم "سي أحسن".	/	صوت الخطوات المنظمة.	سي أحسن يخبر سليمان بمرض والده (باباك راهو مريش ويقولك لازم جي).
07	10 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	ساحة تجمع الجنود	ينتظر "سي أحسن" خروج"سليمان" الذي تشاجر مع الملازم.	/	صراخ المجندين أثناء الشجار.	الملازم يأمر سليمان بعدم مغادرة الثكنة le capitaine a dit que tu) étais volontaire pour l'indochine, tu partiras par le prochain bateau, en attendant, nous allons te garder au frais). فيضربه سليمان بالبندقية ويتدخل الجنود لفض الشجار في الساحة.
08	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	ساحة تجمع الجنود	الباب الرئيسي للثكنة.	/	صوت موسيقى عسكرية.	/
09	03 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	ساحة تجمع الجنود	مركز الحراسة في الثكنة.	/	صوت أقدام سريعة.	سقوم جندي بالتبليغ عن حالة فرار.
10	09 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عالية	مدخل الثكنة أثناء الليل	الجدار الخارجي للثكنة.	/	صوت أقدام سريعة في الأحراش.	/

جدول رقم 03

2. محور قراءة في التضمين الديني لفيلم الخارجون عن القانون "الثائرون":

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	فناء منزل سليمان.	مجموعة من ارجال يرتلون القرآن.	/	صوت قراءة القرآن.	يسأل سليمان سي أحسن عن حالة والده ليخبره بأنه توفي (وبابا كيفاش راهو....مات الله يرحمو).
02	06 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	فناء منزل سليمان.	سليمان وسي أحسن يتحاوران.	/	صوت قراءة القرآن.	يسأل سليمان سي أحسن عن والدته ليخبره بأنها بخير وأن موعد الجنازة في اليوم التالي (ويما؟ راهي لاباس...والدفينة غدوة)
03	07 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	غرفة كبيرة لبيت ريفي	مجموعة رجال يرتلون القرآن يتوسطهم نعش والد سليمان.	/	صوت قراءة القرآن.	/
04	09 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	غرفة كبيرة لبيت ريفي	يدخل سليمان غرفة المنزل الكبيرة فينهض شخص ليقوم بتعزيته.	/	صوت قراءة القرآن.	/
05	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	غرفة كبيرة لبيت ريفي	يتقدم سليمان حول نعش والده لينزل	/	صوت قراءة القرآن.	/

							ويقبل رأسه ثم ينصرف.		
06	05 ثا	لقطة قريبة	ترافلينغ الرجوع	عادية	غرفة كبيرة لبيت ريفي		داودة ووالدتها تحضران القهوة.	/	صوت قراءة القرآن.	/

جدول رقم 04

3. **محور روح التآزر والتضامن في مواجهة القهر الاستعماري:**

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	طريق ريفي	يظهر رجل على متن عربة يجرها حصان	/	صوت العربة وحوافر الأحصنة	يطلب صاحب العربة من سليمان الصعود
02	09 ثا	لقطة قريبة	ترافلينغ جانبي	عادية	طريق ريفي	يظهر سليمان وصاحب العربة يتحاوران	/	صوت العربة وحوافر الأحصنة.	يسأل صاحب العربة من سليمان عن مقصده ليخبره بأنه متوجه إلى الجبل (وين راك رايح؟ طالع للجبل)
03	06 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام مستودع للحدادة	تتوقف العربة التي كانت تقل صاحبها وسليمان أمام مستودع الحدادة	/	صوت العربة والحوافر مع مطرقة الحداد	ينادي صاحب العربة على الحداد إبراهيم للتقدم نحوهم (إبراهيم أرواح)
04	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	أمام مستودع للحدادة	يتقدم الحداد إبراهيم نحو العربية	/	/	يطلب صاحب العربة من إبراهيم أن يمنح لسليمان حصانا يتنقل به إلى منطقة جبلية ليتم إرجاعه لاحقا (أعطيني حصان نطلع بيه للجبل)
05	04 ثا	لقطة جامعة	بانورامية	عادية	ساحة قرية جبلية	يظهر ضابطان من جيش الاستعمار	/	/	لم يستجب سكان القرية لأسئلة الدركيين بخصوص علاقتهم بسليمان

							يستفسران مجموعة من السكان		
06	09 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	ضفاف الوادي	يظهر موح وعلي يقدمان المساعدة لسليمان	/	صوت خرير المياه	يتساءل موح وعلي عن مدى خطورة الإصابة التي تعرّض لها سليمان (جرح خفيف فقط راح يتعالج)
07	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	ضفاف الوادي	يقوم موح وعلي بتضميد جراح سليمان ولفّه بشاش أبيض	/	صوت خرير المياه	يتحاور موح وعلي حول كيفية إيصال سليمان إلى الجبل (كيفاش باش نوصلوه للجبل)
08	06ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	ضفاف الوادي	يقدم موح وعلي المساعدة لسليمان	/	/	/
09	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل غرفة	تقوم داودة بتغطية سليمان المصاب	/	/	يتقدم الخال إلى موح وعلي ويطلب منهما أخذ قسط من الراحة (انتوما تاني لازم تروحو ترقدو)
10	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عالية	أمام مدخل الغرفة	يسلم موح علبة الدواء لداودة لترعى سليمان	/	/	يطلب موح من داودة تقديم الدواء لسليمان كلما شعر بالألم (إيلا حس بالوجع ولا السخانة اعطيلو حبة من هادو بشوية ماء)
11	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام مدخل منزل ريفي	يقف طفلان أمام مدخل المنزل ثم		/	/

							يشرعان في الركض عبر طريق قروي		
12	09 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل الغابة	يتواجد سليمان وموح وعلي في الغابة وتتقدم إليهم داودة محملة بقفة أطعمة.	موسيقى قيثارة	موسيقى	تخبر داودة سليمان وموح وعلي بأن سكان القرى المجاورة أيضا شاركوا في جلب المؤونة لهم
13	06 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل الغابة	تتقدم داودة محو سليمان وموح وهي تركض		موسيقى متقطعة	تخبر داودة سليمان وموح بأن علي تم القبض عليه من طرف الدرك الفرنسي
14	05 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	أمام حائط حجري	يقف سليمان مه موح يحاوره ثم ينطلق بحصانه مسرعا نحو الغابة		صوت حوافر الحصان	يخبر سليمان صديقه بأنه سيذهب لعلي ولن يتخلى عنه (ما نسمحش في علي)
15	09 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	طريق ريفي	يتمشى سليمان وموح على الأحصنة		صوت حوافر الأحصنة	يطلب سليمان من موح البحث عن مكان سري يقصدانه ثم يراقبان أخبار القرية (نشوفو بلاصة)
16	06 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	أمام مستودع الحدادة	يصل سليمان وموح عند الحداد إبراهيم		/	يتم التشاور حول كيفية الدخول إلى مقر الدرك الفرنسي
17	09 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	على سطح بناية	يقف سليمان وموح وإبراهيم يراقبون مقر الدرك الفرنسي	موسيقى تحفيزية	صوت الموسيقى	يقوم إبراهيم بتوضيح الأمر لسليمان وموح بشأن تخليص علي من قبضة الدرك الفرنسي

18	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	تسلق جدار	يقوم سليمان بتسلق جدار مقر الدرك الفرنسي.	موسيقى تحفيزية	صوت الموسيقى	/
19	09 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	أمام مقر الدرك الفرنسي، طاولة، علبة كبريت، سجائر وأحجار الدومينو.	يقوم موح بتمويه الحراس من خلال التظاهر بالسّكر.		/	يقوم موح بترديد كلمات غير مفهومة أمام حراس المقر متظاهرا بكونه في حالة سكر
20	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	على سطح مقر الدرك الفرنسي.	يجلس سليمان وإبراهيم يلعبان الدومينو وهما يرتديان بذلات الدرك الفرنسي		صوت الصرصور	/
21	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	سلم الثكنة الذي يؤدي من السطح الى أسفل.	يشعل إبراهيم سيجارة		صوت نباح الكلب والصرصور	يشعل إبراهيم الحداد سيجارة وهو يتساءل عن نجاح الخطة
22	09 ثا	لقطة قريبة	ترافلينغ جانبي	عادية	أمام زنزانة السجن	ينزل سليمان من الدرج إلى زنزانة السجن.	موسيقى قيثارة	/	/
23	06 ثا	لقطة قريبة.	بانورامية	عادية	أمام زنزانة السجن	يتقدم سليمان نحو الحارس وفي يده مسدس.	موسيقى قيثارة	صوت المفاتيح	يطلب سليمان من الحارس تسليم مفاتيح غرفة الحجز

الجدول رقم 05

4. **محور المطاردة والاعتقال في مسار البطل الثوري:**

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	07 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	طريق قروي بين البيوت الحجرية	يتقدم عنصران من الدرك الفرنسي	/	صوت الأقدام مع نباح الكلاب	يقول الدركي لصاحبه (il n'ya personne ici)
02	08 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	طريق قروي بين البيوت الحجرية	يظهر صبيان يركضان نحو الدركيين ثم يتوقفان	/	صوت الأقدام	الدركي يسأل الأطفال (ou est la maison de Slimane؟)
03	06 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	طريق قروي بين البيوت الحجرية	يغادر الصبيان وهما يركضان	/	صوت الأقدام	ينادي الدركي على الصبيين (Hé ! attendez !!)
04	09 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	في المقبرة	يتقدم أحد الرجال نحو سليمان	/	صوت قراءة القرآن	يخبر الخال سليمان بأن الدرك يبحث عنه (الجدارمية راهم يحوسو عليك)
05	09 ثا	جامعة	بانورامية	عادية	مرتفع جبلي	يظهر الدركيان يقتربان من المقبرة	موسيقى قيثارة	/	/
06	10 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	داخل مقر الدرك الفرنسي	يظهر دركي ممدد على كرسي يقابل الكاميرا بظهره وخزانة قديمة وغرفة الحجز فيها سليمان موح وعلي	موسيقى العود	/	/

جدول رقم 06

5. **محور البطل أمام الإهانة والإذلال من المستعمر:**

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	07 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	أمام اسطبل الحيوانات	يقف سليمان مع موح وعلي أمام موضع الحنفيات يغتسلون ويقابلهم عناصر الدرك الفرنسي	/	صوت خافت ومتقطع لسيلان الماء من الحنفية	يصرخ الدركي على سليمان وصديقيه " **terminez vos taches dans l'écurie et nettoyez la salle**"
02	06 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	عند مدخل الاسطبل	يقف سليمان وصديقيه يتحاورون	/	/	بنبرة يتخللها الغضب يردد موح (يرمونا فالحبس ويزيدو يحرثو علينا الشمايت)
03	07ثا	قريبة	بانورامية	عادية	مدخل الاسطبل	سليمان مع صديقيه	/	/	Mais qu »est ce que vous attendez !!
04	10 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	داخل الاسطبل	يقف سليمان وصديقاه يقابلهم عناصر الدرك الفرنسي	/	/	ينادي دركي على موح et !! toi le vieux viens vite !!
05	10 ثا	جامعة	بانورامية	عادية	ساحة المقر	يقف الحاكم الفرنسي والقايد وبعض رجال الدرك وينادى على سليمان للتقدم نحو الحاكم	/	/	الحاكم الفرنسي يوبخ سليمان alors c'est toi le déserteur !! tu refuses de servir ton pays !! ويرد عليه سليمان ce n'est pas mon pays !!
06	09 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	أمام غرفة الحجز	يقف الدركي مع وجود سليمان وموح وعلي داخل غرفة الحجز	/	/	الدركي يوبخ سليمان on verra la gueule que tu feras quand tu auras 12 balles dans ta peau
07	08 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	أمام غرفة الحجز	يقف الدركي أمام غرفة الحجز	/	/	الدركي يوبخ سليمان وموح وعلي على نسيانهم إطعام الأحصنة.. j'ai

									oublié de vous donner à bouffer moi !!
08	10 ثا	جامعة	بانورامية	عادية	في ساحة القرية	يجمع رجال الدرك الفرنسي سكان القرية	/	/	قائد الدرك الفرنسي يهدد الأهالي et pour ceux qui n'ont pas d'argent c'est la contrainte par corps, la corvée, les travaux forcés !!
09	06 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة القرية	يجمع رجال الدرك الفرنسي سكان القرية			يواصل الدركي تهديداته للأهالي on va vous envoyer faire les routes !! à la caillasse !! jusqu'à ce que vous ayez rembourser votre dette envers l'administration !!

جدول رقم 07

6. **محور الوشاية والخيانة: القايد في صف الاحتلال ضد أبناء وطنه:**

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	09 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	على سفح مرتفع	يلتفت سليمان إلى الخلف ليجد القايد والشانبيط يحاصرانه	/	/	يتحدث القايد إلى سليمان (كون تتحرك نحرش عليم الشانبيط تاعي يقتلك كي الكلب)
02	05 ثا	جامعة	بانورامية	عادية	على سفح مرتفع	يطلب سليمان من القايد تركه وشأنه	/	/	اسمع يا القايد خليني نروح ..فالأمر هذا ماكان ما دخلك
03	03 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	فوق ظهر الحصان	يرفض القايد طلب سليمان	/	/	يرد القايد على سليمان (ايه نخليك تروح !! انت نيّة !! أيا قدّم !!
04	08 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	على سفح مرتفع	يتقدم سليمان نحو القايد الذي يقوم بصفعه ويأمر الشانبيط بتكبيله	/	/	يطلب القايد من الشانبيط تكبيل سليمان (هات المكحلة تاعم وامشي كتفلو يديه)
05	07 ثا	جامعة	بانورامية	عادية	مدخل قرية جبلية	يظهر القايد والشانبيط ومعهما سليمان مقيد اليدين	/	صوت غلق الأغلال	/
06	05 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	داخل مكتب القائد العسكري	يظهر قائد عسكري فرنسي بالزي المدني	/	/	/

							ودركي معهما قايد جديد بدل الذي قتله سليمان		

جدول رقم 08

7. **محور البطل من مجند مهان إلى رمز للتمرد والحرية:**

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	09 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	داخل الاسطبل	يقف سليمان مع علي في الاسطبل يقومان بتمشيط الحصان	/	صوت خافت للمشط على ظهر الحصان	يخاطب علي سليمان (واش رايك كون كل واحد منا يقفز على حصان ..ولا نسرقو طونوبيل...تعرف تسوق؟
02	06 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	داخل غرفة الحجز	يقف علي يخاطب سليمان	/	/	يخاطب علي سليمان (زعما نقدرو نهربو الليلة ؟؟ يرد عليه سليمان: لازم نهربو
03	05 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	داخل غرفة الحجز	سليمان في زاوية الغرفة	/	صوت نباح الكلاب	يخاطب سليمان علي (كبر نيتك ..نخرجو من هنا ولاباس)
04	05 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	داخل غرفة الحجز	يتقدم الدركي الفرنسي لفتح باب غرفة الحجز فيهاجمونه ويغمى عليه.	**موسيقى قيثارة**	/	يطلب سليمان من موح وعلي الإسراع في الهرب (موح سرّج لعواد....علي السلاح.
05	08 ثا	جامعة	بانورامية	عادية	على ضفاف الوادي	يمتطي علي وموح حصانين	/	صوت صفارة الإنذار يأتي من القرية	يتكلم علي مع موح (راك تسمع فيها ؟

06	06 ثا		بانورامية	عادية	على ضفاف الوادي	يمتطي علي وموح حصانين	/	صوت خرير المياه في الوادي.	يخاطب علي موح (الليل بدا يطيح يلزمنا نكملو الطريق) يرد عليه موح (يكونو كامل في دار الجدارمية)

جدول رقم 09

8. **محور سياسة الإغراء الاستعماري والاستغلال القسري:**

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	10 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	ساحة منزل كولونيالي	يستحم علي في حوض السباحة ثم تقترب منه هيلين	/	صوت الماء	تخاطب هيلين علي بالفرنسية قائلة له: ماذا كان سيقول رب العمل لو وجدك هنا؟..لكنك تعرف جيدا أنه لن يعود قبل المساء
02	07 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل حوض السباحة	تدخل هيلين لحوض السباحة وتقترب من علي	/	صوت الماء	ثم تقول (أريد أن أسبح ...لا تقلق لن أقول شيئا للمدير سيكون سرا بيننا.
03	09 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل مستودع التبن	ينام علي على حزم التبن لتدخل عليه	/	/	لا تخف المدير المدير لم يعد ليس لديك ما تخشاه...أرغب في لمس بشرتك السمراء

جدول رقم 10

9. **محور حين يصبح الانتقام عدالة..وردّ الاعتبار صرخة في وجه الخيانة:**

10.اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	04 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	ساحة منزل كولونيالي	يشهر سليمان سلاحه ويتقدم نحو القايد الذي يمتطي حصان	/	صوت صفارة الإنذار	ينادي سليمان على القايد ثم يطلق عليه النار
02	08 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	أمام منزل قروي	ابن القايد يطرق بقوة باب منزل والدة سليمان	/	صوت نباح الكلاب	يخاطب ابن القايد النسوة المتواجدات بالبيت (افتحوا الباب قالولي يمات سليمان تسكن هنا
03	09 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	داخل فناء المنزل	يدخل أبناء القايد والشانبيط وتقابلهم والدة سليمان	/	/	تتساءل والدة سليمان عن هوية هؤلاء الأشخاص (باية .شكون..شكون انتوما شكون جابكم
04	08 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	داخل فناء المنزل	يقترب ابن القايد من والدة سليمان	/	/	يخاطب ابن القايد والدة سليمان (حنا أولاد القايد لي قتلو وليدك) لترد عليه (وليدي ما قتل حتى واحد راهو فالحبس
05	05 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	أمام منزل سليمان	يقف سليمان وهو يشهر سلاحه وهو يعلم أن أبناء القايد	موسيقى الخوف والتوتر	/	يخاطب سليمان أبناء القايد (يا أولاد القايد)

							يختبؤون في منزله /ينتظرون عودته		
06	06 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	أمام منزل سليمان	يواصل سليمان اشهار سلاحه وتوجيهه لباب المنزل	/	/	يا أولاد القايد راكم تسمعو فيا ، ياك كنتو تحوسو عليا، راني جيتكم علاش راكم تتخباو فالدار؟؟
07	09 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	أمام منزل سليمان	يخرج أبناء القايد من المنزل برفقة والدة سليمان مقيدة اليدين كرهينة	/	صوت الرياح	يخاطب أبن القايد سليمان (راك تشوف في يماك...دوك اسمعني مليح يا سليمان رانا خارجين واحد بعد لاخر ويدا بلاك ربي وقرصت على الأول ...الثاني يفرغ فيها الموكحلة.
08	07 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة القرية	يجمع رجال الدرك الفرنسي الأهالي ويطابونهم بالأموال فجأة يظهر سليمان وموح وعلي يشهرون بنادقهم	/	/	يخاطب سليمان رجال الدرك بالفرنسية (هل تريدون المال ؟ ليس عليكم سوى أن تأتوا لأخذه ..إن أتيتم سوف نقتلكم ...قرروا"
09	08 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة القرية بين المنازل	يواصل سليمان تحديه رجال الدرك الفرنسي	/	صوت فتح الأحزمة	يرد قائد الدرك بالفرنسية (سنغادر) ثم يطلب منه سليمان نزع الأحزمة (أنزعوا أحزمتكم ...دعوها تسقط عند أقدامكم)

10	10 ثا	متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة القرية	مغادرة رجال الدرك الفرنسي وفرحة الأهالي.	موسيقى آلة القانون والناي	/	/

جدول رقم 11

7.1. التمفصلات السردية التعبيرية والخطابية لصورة البطل في الفيلم:

يعدّ فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**)، نموذجا فنيا يجسّد الصراع من أجل التحرر والهوية في سياق استعماري، ويستخدم مشاهد المغامرة والمطاردة ليعبّر عن هذا الصراع. ويمكن فهمه من خلال ثلاث مستويات: الأحداث الظاهرة في القصة، وأدوار الشخصيات في السرد، وكذا المعاني العميقة التي تكشف التناقض بين الثنائيات [387]مثل: **الخير/الشر، القيد/ الحرية**...الخ، ويبيّن لنا الفيلم كيف يتحول البطل من شخص هارب إلى مناضل يشارك في الكفاح الجماعي، وبالتالي يجسّد معنى البطولة والهوية الوطنية. وسنتعرف فيما يلي على أهم المحاور التي يحتويها الفيلم ونسعى إلى تحليلها سرديا وسيميولوجيا وفق منهج "**غريماس**":

1.7.1. التجنيد الإجباري: الشرارة التي فجّرت وعي البطل الثوري الجزائري:

قبل جنريك البداية، يفتتح فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) بمشهد قوي يجسّد لحظة وعي وثورة داخلية، حيث يظهر البطل "**سليمان**" وهو يتدرب على الرماية في ساحة التدريب العسكرية، في صفوف الجيش الفرنسي، مطلقا الرصاص بدقة لافتة، وقد اعتمد المخرج هنا على لقطة قريبة لليد فوق الزناد بزاوية عادية، فيما تتحرك الكاميرا بحركة بانورامية أفقية تتابع اتجاه الطلقات، ومع امتداد اللقطة لثمانية ثواني يتصاعد التوتر ويغدو الفعل أكثر ثقلا وأهمية. هذا الأداء يثير إعجاب النقيب الفرنسي الذي يقترب منه ويسأله بدهشة عن مصدر هذه المهارة، فيجيبه "**سليمان**" ببرود ووضوح أنه يتدرب وكأن الهدف في يوم ما سيكون أحد ضباط الجيش الفرنسي. وهذا التصريح الجريء من "**سليمان**" يصدم النقيب، وهنا يوظّف المخرج لقطة قريبة لإبراز ردود الأفعال بين النقيب ومساعده الملازم، في مشهد يدوم سبع ثواني ويمنح الواقعية للنقاش حول المجند الجديد.



الشكل رقم 35: لقطات من محور التجنيد الإجباري من فيلم "الثائرون"

[387] **-narrative-environments.github.io, structuralism, 02.02.2016.**

وبعد هذا الحوار يأمر النقيب بنقل "**سليمان**" إلى جبهة القتال في الهند الصينية، حيث كانت الحرب مشتعلة نتيجة التوسع الاستعماري الفرنسي الذي زجّ بجنوده وبشباب مستعمراته ومنهم الجزائريون في معركة لا علاقة لهم بها، ويصوّر تقدم النقيب ومساعده نحو "**سليمان**" لاستفزازه خصوصا عندما كشف "**سليمان**" عن سبب براعته في التصويب قائلا أن الهدف يوما ما قد يكون أحد الجنود. ولهذا يجب أن يتقن لصيب الهدف.

ويستمر الفيلم في فضح سياسة التجنيد الاجباري التي فرضتها فرنسا على الجزائريين[388]، إذ لم يخف "**سليمان**" تمرّده ورفضه لتلك المنظومة الاستعمارية. ففي مشهد آخر يدخل "**سي أحسن**" إلى ساحة تجمع الجنود حيث يخبر "**سليمان**" بمرض والده، بينما يسمع صوت الخطوات المنظمة للجنود، داخل الثكنة التي لا يشعر فيها "**سليمان**" بالانتماء مما زاد من شعوره بالغربة والتمرد. فانعكس ذلك على سلوكه، لاسيما عندما ضرب الملازم الفرنسي بعد مواجهة حادة في ساحة التدريب، حيث يتدخل الجنود الجزائريون ليس لفك النزاع بل لإحكام قبضتهم على "**سليمان**" ومنعه من الهرب بعد أن اعتدى على المازم. وقد كشفت اللقطة عن المفارقة المؤلمة حين ينقض عليه زملاؤه من المجندين الجزائريين أنفسهم ويمسكون به ويكبلونه، إذ تمكن الاستعمار من اختراق وعي بعضهم وإقناعهم أن ولاءهم يجب أن يكون للجيش الفرنسي لا لوطنهم ولا لإخوانهم.



الشكل رقم 35: لقطات من محور التجنيد الإجباري في فيلم "الثائرون"

ورغم ذلك ينجح "**سليمان**" في الهروب من الثكنة مع لقطات سريعة، وسط أصوات الأقدام والموسيقى العسكرية في تمهيد درامي لانطلاق مساره الثوري، مدفوعا بإيمانه العميق أن مكانه الحقيقي ليس بين

---

[388] –جمال بلفردي، **المجندون الجزائريون ضمن الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الأولى (1914–1918)**، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، المجلد 4، العدد 3، جامعة الواد، الجزائر، 2018، ص 241.

جدران الغزاة، بل مع أولئك الأحرار الذين يقاومون الاستعمار، أي أبناء الأرض الذين رفضوا الخضوع والانصياع، مؤمنين بعدالة قضيتهم وبحقهم في تقرير مصيرهم فوق ترابهم.

- **تحليل النموذج العاملي Le modèle actantiel**[389]: يتكون من خمسة عناصر هي:

"الفواعل الستة، العلاقات السردية الثلاث، البرنامج السردي، علاقة الفاعل بالممثل Acteur/actant، المربع السيميائي". ونبدأ في تحليل أول عنصر وهو **"الفواعل الستة"**:

أ. **الفواعل* الستة les actants:**

يتجلى النموذج العاملي حسب تحليل "**غريماس**" في فيلم **"الخارجون عن القانون" (الثائرون)**، كتمثيل درامي لمسار تحولي من الخضوع القسري إلى التمرد الواعي، من خلال تجربة بطل الفيلم "**سليمان**" الذي يعكس مسارا رمزيا لتحول الفرد المجند قسرا إلى ذات ثائرة مقاومة. وفيما يلي سنقوم بإدراج الفواعل الستة وفق هذه الثنائية: "**خضوع/تمرد**":

1. الذات sujet: سليمان المجند قسرا:

يجسّد "**سليمان**" نموذجا للمجند الجزائري الذي زجّ به في صفوف الجيش الفرنسي الاستعماري دون خيار ضمن سياسة التجنيد الاجباري، غير أن هذه الذات الخاضعة سرعان ما تبدأ في التحول داخليا، نتيجة الرفض والتمرد على منظومة استعمارية تستغله وتستعبد جسده وهويته، وبالتالي يصبح "**سليمان**" فاعلا محوريا يقود مسارا للتحرر من هذا الخضوع العسكري.

2. الموضوع objet: التحرر من الاستغلال العسكري والعودة إلى الانتماء الوطني:

لا يتمثل الهدف الذي يسعى إليه "**سليمان**" في الهروب فقط من الخدمة العسكرية، بل في التحرر الرمزي من صورة العبد الخاضع في جيش الاحتلال، ويتجلى الهدف في النقاط التالية:

- قطع الارتباط مع آلة القمع العسكرية المستعمِرة.
- استرجاع الكرامة المسلوبة من خلال التجنيد القسري.
- إعادة تشكيل الهوية الوطنية والالتحاق بالثورة والنضال.

---

[389] –زهرة المنصوري، **سيميوتيقا التواصل في الخطاب السينمائي، ميكانيزمات تفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك**، أطروحة دكتوراه الدولة في اللسانيات، جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب، 2001، ص110.

***الفاعل** في نظرية السرد هو **دور وظيفي** داخل البنية السردية، لا يقتصر على الشخصيات بل يشمل كل ما يُحدث فعلًا (حتى الأشياء). قدّمه غريماس في ستة أدوار (بطل، خصم، هدف، مساعد، مرسل، مستقبل)، وتوسّع فيه بروب وكريستيفا ولاتور لإبراز ديناميكية الأدوار وتحوّلها داخل القصة.

3. **المرسِل Le destinateur**: حيث يتلقى "**سليمان**" الدفع من أجل التمرد من مصدرين هما:

أ. **مرسل خارجي**: التجنيد الإجباري والعقوبة الظالمة بالإضافة إلى الإهانة من ضباط الجيش الفرنسي.

ب. **مرسِل داخلي**: الشعور العميق بالذنب لانتمائه لجيش لا يمثّله، وإحساسه بالغربة.

4. **المتلقي Le destinataire**:

في هذه الحالة يتمثّل المستقبِل أو المتلقي لهروب "**سليمان**" فيما يلي:

أ. **الجزائر**: أي وطنه الذي يستفيد من هروب أحد أبنائه من جيش المستعمِر.

ب. **سليمان نفسه**: إذ يعتبر "**ذات فاعلة**" تسعى لاسترجاع كرامتها المهدورة بخدمتها في صفوف العدوّ.

5. **المساعد L'adjuvant**:*

في هذا المحور يتمثل عامل "**المساعد**" في "**سي أحسن**" صديق العائلة الذي ذهب إليه إلى الثكنة لإخباره عن مرض والده، وبالتالي منحه دافعا للخروج من الثكنة واللحاق بأبيه المحتضر.

كذلك "**سور الثكنة**" المتوسط الارتفاع، حيث مكّنه من التّسلق ولاذ بالفرار بسهولة.

6. **المعارض L'opposant**:

أ. **الجيش الفرنسي**: الذي يمثّل العنف والسلطة الاستعمارية.

ب. **المجندون الجزائريون الخاضعون**: الذين عارضوا ضرب "**سليمان**" للملازم الفرنسي وأمسكوا به.

- **المعادلة السيميائية لثنائية الخضوع/التمرّد**:

ذات خاضعة ="**سليمان**" ⟵ الهدف = الحرية + الكرامة+ الهروب من التجنيد ⟵ المتلقي = الجزائر والذات نفسها "**سليمان**".

هذه المعادلة تجسّد كيفية التحول من حالة الخضوع القسري إلى حالة التمرد الواعي، بحيث يصبح التجنيد الإجباري نقطة انطلاق لمسار نضالي يعيد تشكيل الهوية والانتماء.

* **l'adjuvant : Le terme adjuvant est dérivé du verbe latin adjuvare qui signifie "aider"**

ب.العلاقات السردية الثلاث Les relations narratives: [390]

1. علاقة الرغبة Volition*:

يمثّل "سليمان" "**الذات sujet**" التي تسعى لتحقيق "**الهدف objet**" والذي يتمثّل في التحرر من القهر الاستعماري، وتحركه رغبة قوية في التمرد، ما يشكّل جوهر العلاقة السردية، حيث ينتقل من مجنّد خاضع إلى مقاوم واعي.

- **المعادلة الرمزية لهذه العلاقة:**

الرغبة volition (الذات ⟵ الموضوع) = 1.

بمعنى أن الرغبة موجودة ومحققة لهذا كتب الرقم 1 كنتيجة للمعادلة. فلو كانت الرغبة غائبة عند الذات كانت النتيجة ستكون 0 أي رغبة منعدمة بينما 1 يعني حالة إيجابية.

أي أن "**سليمان**" (**الذات**) يمتلك رغبة قوية ومحققة (1) في التحرر من القهر، وهذا ما يحركه نحو التمرد والعمل المقاوم، وهذا يبرز التحول الأساسي للذات من الخضوع إلى الفاعلية الواعية ضمن السياق السردي.

2. علاقة الاتصال Communication: [391]

يعتبر قمع التجنيد والاهانة الاستعمارية بمثابة المرسِل الذي يشكّل رسالة توقظ في "**سليمان**" وعيا ثوريا، والمتلقي هو الجزائر وكذا الذات الفاعلة "**سليمان**" التي تتحفّز للتمرد، مما يجعل الاتصال محركا لمسار التحرر.

- **المعادلة الرمزية لهذه العلاقة:**

الاتصال (المرسِل ⟵ المستقبل) = 1.

وتوضح المعادلة أن الاتصال بين المرسِل أي "**القمع والإهانة**" والمتلقي "**الجزائر وسليمان**" فعّال ومثمر أي إيجابي (1)، بحيث يحفّز الوعي الثوري ويدفع نحو التمرد. وبذلك يصبح فعل القمع نفسه شرارة لمسار التحرر.

---

[390] – قناة الدكتور ثائر العذاري، محاضرة بعنوان: **نظرية العوامل لتحليل النص السردي**، بتاريخ: 21.05.2021، تاريخ الاطلاع: 17.05.2025، على الساعة: 03:45، على الرابط: **www.youtube.com**.

* **Volition** هي الإرادة أو القدرة على اتخاذ القرار والفعل عن قصد واختيار

[391] – قناة الخليفة، حلقة بتاريخ: 04 أفريل 2021. بعنوان: **النموذج العاملي في أقل من عشر دقائق**، تاريخ الاطلاع: 24.04.2025، على الساعة: 08:25، على الرابط: **www.youtube.com**.

3. علاقة الكفاءة Compétence:

في السرد يظهر "**سي أحسن**" كمساعد يدعم "**سليمان**" في طريق التمرد، ووالده المريض الذي يرغب في الذهاب لرؤيته قبل وفاته، مقابل معارضين يتمثّلون في الجيش الفرنسي، وبعض المجندين الجزائريين الخونة، ورغم هذه العوائق فإن دعم المساعدين يوازن التهديدات ويمنح "**سليمان**" القوة والكفاءة اللازمة للتمرد والتحرر.

- **المعادلة الرمزية لهذه العلاقة:**

الكفاءة (المساعدون – المعارضون) > 0.

وتبين المعادلة بأن قوة المساعدين تفوق تأثير المعارضين (<0>)، مما يمنح "**سليمان**" الكفاءة اللازمة لمواصلة التمرد. هذا التوازن الإيجابي بين الدعم والتهديد يحسم لصالح تحقيق هدف التحرر.

ت.البرنامج السردي: [392]

1. التمهيد Manipulation:

يتجلى **التمهيد** في هذا المحور من الفيلم، من خلال الإهانة التي يتعرّض لها "**سليمان**" الذات، بنقله سرا إلى حرب لا تعنيه، وخذلان رفقائه الجزائريين المجندين المتواطئين مع العدو. هذا الأسباب تعتبر المرسِل الذي يفجر داخله رغبة في كسر الخضوع والانخراط في مسار التمرد والمقاومة.

- **المعادلة الرمزية:**

التمهيد (المرسِل ← الذات) = 1.

بمعنى أن "**المرسِل destinateur**" يدفع "**الذات sujet**" إلى التمرد عبر **التحفيز السلبي*** أي "**الإهانة وخيانة زملائه**".

فالمعادلة توضّح أن المرسِل (**الإهانة والخيانة**) نجح في دفع الذات "**سليمان**" إلى التمرد (1)، حيث تحوّل التحفيز السلبي إلى دافع قوي للمقاومة، وهذا ما يجعل التمهيد لحظة حاسمة لانطلاق مسار التحرر.

---

[392] – قناة الأستاذ عباس سمير، عنوان المحاضرة: **السيميائيات السردية مع سمير عباس**، بتاريخ: 07.03.2021، تاريخ الاطلاع: 28.04.2025، على الساعة: 18:30، على الرابط: **www.youtube.com**.

* **التحفيز السلبي:** أي تشجيع الشخص على العمل أو الطاعة عن طريق الخوف من العقاب أو لتجنب نتيجة سيئة.

2.الكفاءة compétence:

في هذا المحور من التحليل، تتجلى العناصر المساعدة في "**سي أحسن**" الذي أبلغ "**سليمان**" بمرض والده فحفّزه على المغادرة من الثكنة. وكذلك والده المريض الذي مثّل نداء وجدانيا للعودة. إلى جانب السور غير العالي للثكنة والذي سهّل هروبه.

وهذه العوامل مجتمعة شكّلت عنصر "**الكفاءة**" لدى "**سليمان**" لكسر قيد الخضوع والانطلاق نحو التمرد.

- **المعادلة الرمزية:**

الكفاءة (الذات + المساعدين – المعارضين) > 0.

إذن فالكفاءة الإيجابية لـ "**سليمان**" تفوق عوائق الخصم أو المعارض **0** "**opposants**"، مما يمكّنه من تحقيق هدفه والهروب، وهذا بفضل العوامل المساعدة "**Adjuvants**".

أي أن العوامل المساعدة (**سي أحسن ، والد سليمان، السور المنخفض**) رفعت كفاءة "**سليمان**" لتتجاوز عوائق الخصم (> 0). وبالتالي فهذا التفوق مكّنه من كسر الخضوع والهروب نحو مسار التمرد.

3.الأداء Performance:

يتجلى الفعل السردي أو الأداء في هذا المحور، من خلال ردّ "**سليمان**" المستفزّ للنقيب في ساحة الثكنة وضربه للملازم، وفي الأخير تسلّق السور وتمكّن من الهروب. أي انتقاله من وضعية الخضوع إلى حالة التمرد والثورة، أي تحول الذات التي تسعى نحو التحرر.

- **المعادلة الرمزية:**

الأداء (الذات ← الهدف) = 1.

أي أن الذات قد حققت الهدف، مما يعني فعل سردي إيجابي محقق.

حيث يتوضح لنا أن "**سليمان**" أنجز هدفه (1) بالانتقال من الخضوع إلى التمرد عبر أفعاله الجريئة والهروب من الثكنة، فهذا الأداء السردي الإيجابي يجسّد بدايته الفعلية في مسار التحرر.

4. الجزاء Sanction:

يتجلى **المتلقي destinataire** في الوطن "**الجزائر**" + "**سليمان الذات**"، وبعد تحقيق الأداء أي فعل الهروب يتحقق "**الجزاء**" أي التحرر من الثكنة والتوجه لرؤية والده.

- **المعادلة الرمزية:**

الجزاء (الهدف ⟵ المتلقي) = 1.

فالمعادلة تبيّن أن التحرر من الثكنة تحقق لصالح المتلقي أي "**الجزائر** و**سليمان**" بنجاح =1. بمعنى أن الهدف وهو التحرر قد تم إنجازه لصالح المتلقي أي فعل ناجح.

ث .علاقة الفاعل بالممثل Acteur/ Actant: [393]

وفقا لـ "**غريماس**" يشكّل الفاعل البنيوي وظيفة مجردة داخل البرنامج السردي مثل: "**الذات، المساعد، المعارض، المرسِل**" بينما الممثل الشخصي هو الذي يجسّد هذه الوظيفة داخل النص (**شخصية بشرية أو كيان رمزي أو عنصر مادي**...الخ). وبهذا نميز بين من يقوم بالفعل ومن يحرّك المعنى ضمن البنية.

وفي سياق ثنائية "**الخضوع/ التمرد**" في هذا المحور، تتجلى علاقة الفاعل بالممثل بوضوح من خلال شخصية "**سليمان**" الذي لا يقدَّم فقط كمجنَّد سابق أو هارب من ثكنة عسكرية، بل كرمز للمقاومة والنضال في وجه المنظومة الاستعمارية التي فرضت الخضوع عبر التجنيد الاجباري.

- **المعادلة الرمزية:**

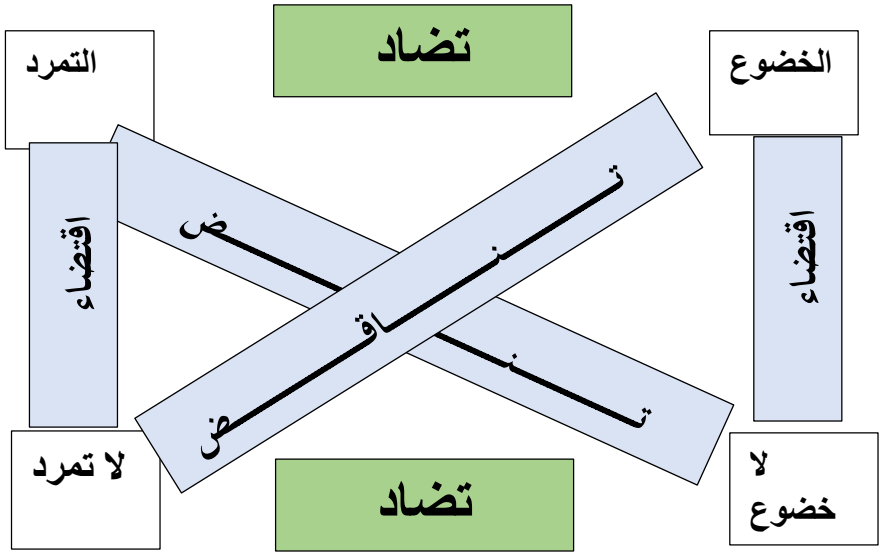
سليمان (الممثل) = الفاعل (المتمرد والمقاوم)، أي أن "**سليمان**" كشخصية في الفيلم لا يمثّل فقط نفسه كشخص بل يجسّد الفاعل المجرد* في السرد، وهو التمرد في مواجهة الخضوع الذي فرضه المستعمر عبر التجنيد والإقصاء. فالمعادلة تبرز أن "**سليمان**" الذات يقوم بتجسيد الدور المرتبط بفعل المقاومة.

---

[393] - Dirk de Geest, "**The Narrative Semiotics of A. J. Greimas**", Image and Narrative, Issue 5: The Uncanny, January 2003.

* **الفاعل المجرّد**: هو فكرة أو قوة خفية تسبب الأحداث وتؤثر في الشخصيات دون أن تكون إنسانا.

ج. المربع السيميائي: ثنائية الخضوع / التمرد: [394]



المربع السيميائي له أربعة أقطاب كما يتوضح لنا أربعة أوضاع ضد الاستعمار:

- **الخضوع soumission** S1: يمثّل المجندين الجزائريين الخاضعين لأوامر الجيش الفرنسي المنصاعين طوعا أو خوفا أي قبول السلطة الاستعمارية والانصياع لأوامرها.
- **التمرد Révolte** S2: تمثّله شخصية "**سليمان**" الذي رفض وضعه كمجنّد قسري وهرب من الثكنة ليباشر نضاله الثوري، أي رفض السلطة الاستعمارية والانخراط في الثورة.
- **عدم الخضوع Non Soumission S1–** : حالة الحياد أو الرفض السلبي، كمن يشاهد الظلم ولا يتحرك ضده أو يتعاون أي الرفض السلبي أو عدم الانخراط في نظام القهر دون فعل مقاوم واضح.
- **عدم التمرد Non révolte S2–**: أي رفض المقاومة مثل الذين يقون خاملين بدافع الخوف أو التواطؤ أي السكوت رغم توفر أسباب التمرد.

بهذا، تتجسّد لنا العلاقة بين انخراط الفرد أو امتثاله أو حتى صمته، ويبرز دور "**سليمان**" كقوة تعبّر عن الانتقال من الخضوع إلى التمرد.

---

[394] – قناة الأستاذ إبراهيم حجاج، عنوان المحاضرة: **المربع السيميائي لجريماس بالتطبيق**، بتاريخ:06.07.2022، تاريخ الاطلاع: 15.05.2025، على الساعة: 21:30، على الرابط: **www.youtube.com**.

إذن يوضّح المربع السيميائي، تدرّج المواقف من الخضوع التام إلى التمرد الفعلي، مرورا بأوضاع الحياد أو السكون. وفي هذا السياق، يشكّل "**سليمان**" نقطة التحول الحاسمة التي تدفع السرد من الامتثال والخضوع للمحتل إلى الفعل الثوري الواعي.

ونستخلص من خلال هذا المحور جملة من القيم المركزية أهمها: **الوعي الوطني** الذي ينمو داخل "**سليمان**" منذ اللحظة الأولى، إذ أنه يوجه مهاراته نحو مواجهة المستعمر بدل خدمته. كما تتجلى قيمة **المقاومة والتمرد** في رفضه الانصياع للمنظومة الاستعمارية، حيث يُصرّح المخرج "**توفيق فارس**" من خلال الحوار الذي أجراه مع جريدة "**المجاهد**"[395] على أن الأشخاص المصنّفين كـ "**خارجين عن القانون**" في نظر السلطة الاستعمارية آنذاك، لم يكونوا سوى جزائريين يدافعون عن كرامتهم في وجه قمع استعماري يقوم بتجريم كل المطالبين بالحرية، في حين أن المقاومة هي فعل مشروع وحق وطني طبيعي لكل فرد غيور على بلده، وليست عبارة عن تمرّد وعصيان كما حاول الاستعمار تصويره، وهذا مقابل حضور قيمة مضادة أو سلبية وهي **الخيانة والانقسام الداخلي**، حيث يقف بعض الجزائريين في صف الجيش الفرنسي. لكن مسار "**سليمان**" يبقى واضحا وهو التوجه نحو الحرية والانتماء للوطن وهو ما يمهّد لتحوله إلى فاعل ثوري ضمن أبناء وطنه.

كما سنتوقف في هذا المحور من التحليل عند أبرز **الثنائيات*** التي تكررت في السياقات الدرامية، لنكشف كيفية توظيفها ودورها في تعميق البعد الفني والفكري للعمل مثل: ثنائية **الرجل والمرأة**، فالرجل حاضر في مواجهة العدوّ بالسلاح بينما تغيب المرأة جسديا لكنها تظل رمز الوطن والأرض.
أما الثكنة فتشكّل **فضاء داخليا** للهيمنة والقهر في مقابل **الفضاء الخارجي** الذي يجسّد الحرية والانتماء، وفي هذا الصدد، فإن وعي الإنسان بالمكان أو الفضاء المحيط به يبدأ بالتّشكّل منذ ولادته، ويظلّ البيت الذي نشأ فيه رمزا للأمان والخصوصية، حيث يُوفّر الحماية والاستقرار النفسي من المخاطر والتهديدات. بينما العكس بالنسبة للطبيعة الخالية من البشر والغربة والمنفى والسجن...فهي أماكن يفتقد فيها الإنسان الأمان والحرية ويعاني من الضيق والظلام والإذلال.[396]

---

[395] -ينظر: **الملحق رقم 17**، حوار مع مخرج فيلم "**الثائرون**" **توفيق فارس** نشر في جريدة المجاهد يوم 21 ديسمبر 1968، من إعداد الصحفيين: **مليكة طويلي ونور الدين تواتي**.

***الثنائيات** في السرد تقوم على توظيف مفاهيم متعارضة تكشف أبعادًا أعمق للنص. فهي تولّد توترًا وتفاعلاً يثري الحبكة ويزيد جاذبيتها للقارئ.

[396] -Saad Nadhom Issa, **The semantic Shift of place in the cinematic film (the film « Platform » is an example,** AL- Academy Journal, issue 114, Iraq, 2024, p 194.

كما يطل البعد الديني عبر ثنائية **الإسلام والمسيحية**، حيث استُعمل الدين المسيحي لتبرير الاحتلال في حين يبقى الإسلام عنوانا للمقاومة والجهاد في سبيل الله والوطن.
ويتقاطع **الماضي** المرتبط بالاستعمار مع **المستقبل** الموعود بالتحرر، تماما كما يتقابل **الصغير** المستعمَر مع **الكبير** المستعمِر في صراع غير متكافئ القوى. وتتوزع هذه التوترات كلها بين **الأسود** كرمز للظلم و**الأبيض** الذي يرمز للأمل الذي ينير المسار الثوري لـ "**سليمان**".

بالنسبة **للفضاءات الضيقة والواسعة*** التي وظفها المخرج من خلال هذا المحور: فتعتبر **الثكنة العسكرية** فضاء ضيقا كرمز للقهر والقمع، وخضوع المجندين الجزائريين لجيش لا يمثّلهم. مقابل ذلك، شكّل الفضاء الواسع في **ساحة التدريب** مجالا للهروب والانفلات والانفتاح على الحرية. بهذا يصبح الفضاء في الفيلم أداة رمزية لتجسيد الانتقال من القمع إلى المقاومة.

وفيما يتعلق بـ **المونتاج** الذي اعتمده المخرج في هذا المحور من فيلم "**الخارجون ن القانون" (الثائرون)** فكان **المونتاج الإيديولوجي**، فالمشاهد ليست مجرد تسلسل زمني للأحداث، بل صُمِّمت لتكشف البعد السياسي والفكري الكامن خلف تجربة البطل "**سليمان**". بحيث نرى كيف تتحول لقطات التدريب على الرماية إلى رسالة رمزية ضد الاستعمار، حين يعلن "**سليمان**" أن هدفه الحقيقي قد يكون ضابطا فرنسيا. كما يربط المخرج بين صور التمرد الفردي وبين سياق أوسع يكشف سياسة التجنيد الاجباري التي فرضتها فرنسا على الجزائريين. حتى لحظة مواجهة "**سليمان**" مع الملازم الفرنسي ثم تكبيله من طرف زملائه الجزائريين، لا تُقدَّم فقط كحدث درامي، بل كصورة إيديولوجية توضّح اختراق الاستعمار لعقول بعض الجنود وسلبهم وعيهم الوطني. فهذا النوع من المونتاج لا يكتفي بعرض صور للحركة أو للمشاعر فقط، بل يحوّل هذه الصور إلى رسالة سياسية واضحة.

فيما يخص **الخطاب الكلامي** في السرد الفيلمي، فقد عرّفته الباحثة "**زاريتسكايا**"* بأنه الجزء اللفظي من الفيلم ضمن مجال الخطاب السينمائي، ويتكون من الحوارات والمونولوجات، ويتكامل مع العناصر

---

*في السرد، تُجسّد **الفضاءات الضيقة** العزلة والاختناق، بينما تُوحِي **الفضاءات الواسعة** بالحرية والانفتاح. فهي ليست مجرد أماكن، بل عناصر دلالية تؤثر في إيقاع الأحداث وصورة الشخصيات.

* **زاريتسكايا آنا نيكولايفنا .Zaretskaya Anna. Nikolaevna:** هي باحثة لغوية روسية متخصصة في "الخطاب السينمائي**film discourse** قدّمت دراسات مهمة حول **تحقق المعنى الضمني (subtext)** ضمن السرد السينمائي، مثل أطروحتها حول «خصوصيات تحقيق المعنى الضمني في خطاب الفيلم.

غير اللفظية (كالصور والحركات الصوتية والإشارات التاريخية والثقافية)، ليتناغم في بناء الرسالة الفنية الفيلمية.

كما يعدّ موضوعا متنامي الاهتمام في الدراسات اللسانية، حيث يجمع بين المكونات اللفظية والبصرية والخارج–لغوية، مما يجعله **نصا مكرولا macro linguistique** * تعدد الوسائط. وقد تناول باحثون روس مثل: "**زاريتسكايا ولوتمان وسامكوفا**" هذا المفهوم من زوايا مختلفة، مميزين ببين النص السينمائي كجزء محدود، والخطاب السينمائي كسياق أوسع يشمل البعد السيميائي والثقافي. كما أظهرت الدراسات أن معجم السينما يتطور عبر الاقتراض والاشتقاق والتركيب، ويختلف حسب اللغات (الروسية، الإنجليزية، الألمانية)، وهذا ما يجعل الخطاب السينمائي مجالا واعدا لفهم التداخل بين اللغة والفن والثقافة.[397]

إذن بخصوص **الخطاب الكلامي** في هذا المحور من الفيلم فهو يتّخذ طابعا ثوريا احتجاجيا، حيث يعبّر "**سليمان**" بوعي واضح عن رفضه الانتماء إلى جيش الاستعمار الفرنسي، ويظهر حواره مع الضباط في شكل صدامي واستفزازي، يتجاوز حدود الموقف الفردي ليعكس معاناة المجندين الجزائريين عموما. وهكذا يتحول كلامه إلى خطاب تحريضي، يهيّئ للثورة ويغذّي الوعي الوطني لدى الجمهور، وهذا ما نلمسه في المشهد الذي يواجه فيه "**سليمان**" النقيب الفرنسي بعد أن أُعجب بمهارته في التصويب، فيجيب "**سليمان**" بجرأة أن الهدف الذي يتدرّب عليه قد يكون يوما ما أحد جنوده. هذا التصريح الصادم يعبّر عن رفضه الضمني للانتماء إلى جيش الاستعمار ويكشف الطابع الثوري التحريضي لخطابه.

2.7.1. قراءة في التضمين الديني لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون):

في مشهد العودة المؤلم يصل "**سليمان**" إلى منزل العائلة بعد فراره من الثكنة، آملا في وداع والده المريض، لكنه يصدم بخبر وفاته، ويتم استقباله بمشهد جنائزي تقليدي يعكس عمق التمسك بالهوية الدينية: من رجال يتلون القرآن، ونعش يتوسط الغرفة، وصمت مهيب يخيّم على المكان. حيث نسمع

* نصًا مكرولًا**texte macrolinguistique** نص **مركّب** أو **شامل** يتكوّن من عدة نصوص صغرى (**micro-textes**) أو وحدات دلالية مترابطة، بحيث يشكّل في مجموعه وحدة متكاملة ذات معنى عام.

397 - Aleksandr Aleksandrovich Ilin, **Le discours cinématographique et le lexique cinématographique comme objets de recherche linguistique." Science in the Megapolis**, no. 74, Université pédagogique de la ville de Moscou (**MCPU**), publié le : 16.05.2025.

صوت التلاوة في الخلفية كرمز لصمود الهوية الإسلامية رغم محاولات الطمس التي مارسها الاستعمار الفرنسي لعقود.

وهنا يوظف المخرج لقطات متوسطة بزاوية عادية مع حركة بانورامية أفقية تظهر الرجال وهم يتلون القرآن بينما "**سليمان**" واقف مع "**سي أحسن**" في فناء المنزل ويتفاجأ بالتلاوة فيدرك وفاة والده ويسأله بمرارة عن حال والدته، وامتدت اللقطة ثماني ثواني أضفت ثقلا عاطفيا على المشهد وجسّدت قسوة الفقد. ثم يخبره "**سي أحسن**" بأن الدفن سيكون في يوم الغد.

وفي قاعة الاستقبال الواسعة، يعتمد المخرج على لقطات متوسطة وقريبة لمتابعة أجواء الحزن: حيث يُرى النعش محاطا بالرجال المرتّلين للقرآن، بينما يدخل "**سليمان**" لتلقي التعازي، ثم يتقدم نحو والده، ويقبّل رأسه في لقطة حميمة موجعة. وبعدها تنتقل الكاميرا إلى مشهد آخر، حيث تظهر داودة ووالدتها تحضّران القهوة في لقطة قريبة قصيرة (**5 ثواني**)، تبرز الطقس الاجتماعي المرافق للجنازة وتكثّف إحساس الوداع. لكن المفارقة تبرز في الجزء الأخير من المقطع، حيث ينقل الجثمان دون مرافقة التلاوة المعتادة أو التكبيرات، بل بموسيقى تصويرية حزينة غربية النبرة، فهذا التغيير قد يعود لخلفية المشرف الموسيقي "**جورج موستاكي**" ذو الأصول اليونانية اليهودية، والذي ربما أضفى على المشهد بعدا جنائزيا إنسانيا عاما لكنه بعيد عن الخصوصية الإسلامية.



الشكل رقم 36: لقطات من محور التضمين الديني في فيلم "الثائرون".

تتبيّن لنا في هذا المحور **قيمة الهوية الدينية** من خلال طقوس الجنازة الإسلامية التي تؤكد تجذّر الانتماء الروحي للأرض والدين في مواجهة محاولات الاستعمار لطمسها. وتُعرف الهوية الدينية بأنها الانتماء إلى معتقد ديني وتُبنى على النصوص المقدسة التي تمنحها القداسة والرمزية، وينبغي أن يكون هذا الانتماء فعليا من خلال الالتزام بالعبادة والمعتقدات والقيم الروحية بحرية ودون إكراه.[398] كما تبرز لنا قيمة أخرى وهي **قيمة الأسرة** * وذلك عبر حضور "**سليمان**" في لحظة فقدان والده، بما تحمله من رمزية

[398] –سعدية بن دنيا، **الهوية الدينية وسؤال الاختلاف**، مجلة الإنسان والمجال، المجلد 4، العدد 7، جامعة البيّض، الجزائر، 2018، ص 83.

* **الأسرة** تُمثّل البيئة الأساسية لتنشئة الفرد اجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا، وتغرس فيه القيم وتوفّر له الأمان والحنان، كما تُعدُّه للمساهمة في تقدم المجتمع وفخر الأمة.

العودة إلى الجذور. غير أن إدماج موسيقى غربية حزينة بدل التلاوة في المشهد الأخير يكشف عن صراع القيم الثقافية بين الخصوصية الإسلامية والطابع الأجنبي الغربي.

وفيما يخص **الثنائيات** يتجلى لنا توظيف ثنائية **الرجل والمرأة:** إذ يهيمن الرجال على الطقوس بينما تبقى النساء خلف الكواليس رمزا للصبر والكتمان. كما يقابل **المكان الداخلي** للبيت الذي يحتضن الجثمان دفئ الهوية، **بالمكان الخارجي** حيث يُفقد الطقس الإسلامي مع استبداله بموسيقى غربية.

ويظهر التوتر بين **الإسلام** بهويته الروحية والقرآنية، وبين **المسيحية** في النغمة الموسيقية التي تحلّ محلّ التكبير. ويتقاطع الماضي المتجذّر في العادات الدينية مع مستقبل يهدده الاستلاب الثقافي الذي يُعدّ نتيجة حتمية لأي مجتمع يفقد هويته الثقافية ويتخلى عن مقوماته الأساسية. وينشأ الخوف من الاستلاب الثقافي نتيجة الشعور بفقدان الهوية والتبعية لثقافة مهيمنة، ويُعدّ شعورا طبيعيا لدى الأفراد والمجتمعات، وفي العالم العربي والإسلامي غالبا ما ترافق مشاريع التحديث والتنمية مخاوف من ضياع الهوية كضريبة لهذا التغيير.[399]، وأخيرا، يرمز **الأبيض** في الكفن للنقاء واليقين بالآخرة، بينما يثقل **الأسود** الحاضر بظلال الحزن والاستعمار.

أما عن **الفضاءات** فيوظّف المخرج **الفضاء الضيق** للغرفة التي يحتضنها النعش، ليجسّد ثقل الحزن العائلي وخصوصية الطقس الإسلامي، حيث يمتلئ المشهد بالصمت والتلاوة. أما عن انتقال الجثمان إلى الخارج فينفتح المشهد على **فضاء واسع** ترافقه موسيقى غربية، مما يكشف عن التوتر بين الهوية المحلية والهيمنة الاستعمارية الثقافية. وهذا الانتقال من الضيق إلى الاتساع يعكس صراع الداخل الأصيل التقليدي والخارج المتأثر بالغرب.

وبالنسبة لنوع **المونتاج** المستخدم من طرف المخرج في هذا المحور من الفيلم فهو **المونتاج التعبيري** بسبب أن تركيز المخرج لم يكن حول تسلسل الأحداث أو الربط بين قصتين مختلفتين (كما في المونتاج الموازي)، ولا على بناء خطاب فكري مباشر ذو طابع سياسي أو إيديولوجي، بل اعتمد على الأجواء البصرية والصوتية (التلاوة القرآنية، الصمت، الموسيقى الغربية الحزينة، وكذا حركة الكاميرا من الفضاء الداخلي الضيّق إلى الفضاء الخارجي الواسع). بالتالي، فالمونتاج هنا تعبيري لأنه يخلق إحساسا عاطفيا وجوّا نفسيا يشعر المتفرّج بوطأة الفقد وتوتر الهوية.

---

399 –سليم عطاوة، عامر يحياوي، **مفهوم الاستلاب الثقافي وأثره في الهوية لدى الشباب الجزائري**، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، المجلد 1، العدد 1، جامعة الجلفة، 2016، ص 72.

وفيما يتعلق بـ **الخطاب الكلامي** الخاص بهذا المحور، فهو يركّز على الحزن والفقد، من خلال كلمات العزاء وتلاوة القرآن، من خلال الحوار الذي دار بين "**سليمان**" و"**سي أحسن**" الذي يعدّ بسيطا لكنه يكشف عن صدمة الموت وتمسّك العائلة بالإيمان، إذ أن الكلام هنا ليس ثوريا أو نضاليا، بل وجدانيا يعبّر عن عمق الروابط العائلية والهوية الدينية، فهو خطاب يواسي، يعكس الصبر ويؤكد الانتماء للأرض والدين.

3.7.1. روح التآزر والتضامن في مواجهة القهر الاستعماري:

يعكس مشهد هروب "**سليمان**" من الثكنة روح التضامن الشعبي الجزائري، من خلال تفاصيل بسيطة لكنها عميقة الدلالة مثل: رجل بسيط يتوقف بعربته في طريق ريفي، ويعلو صوت حوافر الأحصنة في ترافلينغ مرافق للعربة بينما من "**سليمان**" الركوب ويسأله عن وجهته فيجيب نحو الجبل. ويتوقف المشهد أمام مستودع الحدادة حيث يبرز "**إبراهيم**" بملامحه القاسية ويده الملطخة بالنار والحديد، فيطلب منه "**سليمان**" حصانا. مع لقطات متوسطة بزاوية عادية وبانورامية أفقية حيث يتجسّد هذا العبور البسيط كجسر بين الحياة اليومية الريفية وبداية مسار مقاوم. وكأن الريف كله يضع بين يدي "**سليمان**" أدوات الرحلة.



الشكل رقم 37: لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "الثائرون".

ثم في ساحة قرية جبلية، ببانورامية واسعة تدوم أربع ثواني، يتقدم ضابطان من جيش الاستعمار لاستجواب الأهالي عن "**سليمان**". لكن الصمت الجماعي يبدو أثقل من الكلمات، ويعكس تواطؤا شعبيا صامتا ورفضا واضحا للتعاون مع المحتل. هذا التواطؤ لا يقل بطولة عن الفعل المسلّح.



الشكل رقم 37: لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "الثائرون".

وعلى ضفاف الوادي، حيث يتدفق الماء بصوت يضفي سكينة، يتحول المشهد إلى لقطات متوسطة وقريبة، بحركة بانورامية، يظهر فيها "**موح وعلي**" يقدمان المساعدة لـ "**سليمان**" ويطمئنّان على جرحه قبل تضميده بالشاش الأبيض، وذلك على إثر الرصاصة التي تلقّاها من طرف مساعد القايد بعد قتله لسيده الخائن مثله. وفي هذه المشاهد، يمتزج الألم بالعناية والرعاية، والماء الجاري يرمز للاستمرار بالنضال والسعي نحو الحرية.



الشكل رقم 37: لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "الثائرون".

ثم داخل الغرفة، تقترب الكاميرا من المشهد بلقطة قريبة تدوم سبع ثواني، حيث تعتني "**داودة**" بابن عمتها "**سليمان**" وتضع الغطاء فوق جسده المصاب، ثم يسلّمها "**موح**" علبة الدواء ويوصيها بتقديمه لـ "**سليمان**" كلما شعر بالألم، بالتالي، هذا يعكس امتداد المقاومة في قلب البيت نفسه بعيدا عن حمل السلاح والمواجهة المباشرة.



الشكل رقم 37: لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "الثائرون".

وبعدها تتسارع اللقطات في مشاهد متتابعة، حيث نرى طفلين يركضان عبر طريق قروي لإخبار أهل القرية بقدوم رجال الدرك الفرنسي في لقطة متوسطة تدوم ثماني ثواني، ثم "**داودة**" تظهر محمّلة بقفّة طعام لتخبر "**سليمان**" أن سكان القرى المجاورة جميعا ساهموا في تزويدها بالمؤونة، لتتبعها في لقطة أخرى وهي تركض داخل الغابة بخطوات قلقة لتعلن خبر اعتقال "**علي**"، وهنا، يعلو الإيقاع الدرامي حيث يتحول المشهد فرحة المشاركة والطمأنينة إلى صدمة الخطر الذي يواجه صديقهم.



الشكل رقم 37: لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "الثائرون".

كذلك يتصاعد التوتر في مشاهد الهروب الجريئة، حيث يقف "**إبراهيم الحداد**" إلى جانب "**سليمان**" و"**موح**" على مقربة من مقر الدرك الفرنسي، وهو يشرح لهم تفاصيل خطة تحرير "**علي**"، وتتحرك الكاميرا بانوراميا أفقيا في لقطات متوسطة وقريبة، حيث تلتقط تسلّق "**سليمان**" للجدار، بينما يلهي "**موح**" الحراس بادّعاء السّكر، ويتخلل ذلك مشاهد لرفيقيه متنكّرَين بزيّ الدّرك وهما يلعبان الدومينو على سطح مقر الدّرك بعد أن تمكّنا من الولوج إليه، ثم ينتقل المخرج إلى مشهد نزول "**إبراهيم**" عبر سلّم السجن نحو زنزانة المساجين ومع إيقاع القيتار، يصير المشهد أشبه بعدّ تنازلي يشعر المتفرج بالقلق. وفي ذروة التوتر، يقترب "**سليمان**" من الحارس في لقطة قريبة، ويوجّه نحوه المسدّس على وقع رنين المفاتيح ويطالبه بتسليمها، كانت ست ثواني ثقيلة تختزل رهبة اللحظة والقرار الحاسم، الذي يعلن بداية المسار الدرامي الذي يبرز التحوّل من فكرة فردية راودت "**سليمان**" إلى ملحمة جماعية يشترك فيها جميع أصدقائه.



الشكل رقم 37: لقطات من محور التضامن الشعبي في فيلم "الثائرون".

أ. الفواعل الستة:

تبرز لنا في هذا المحور ثنائية: "**التضامن / الخيانة**" كصراع داخلي بين وعي جماعي يدعم المقاومة ويناضل من أجل التحرر، كما يتجسّد من خلال أهل القرية، **داودة وإبراهيم** في مقابل خيانة القايد وتسليم "**سليمان**" للسلطة الاستعمارية.

1. الذات Sujet :

يمثل "**سليمان**" عنصر الذات داخل البنية السردية، حيث يجسّد قيمة التضامن حين ينخرط في الفعل المقاوم، متجاوزا ماضيه الذي هرب منه كمجنّد لدى الجيش الفرنسي، ليتجه للكفاح من أجل تحرير بلده من قبضة المحتل.

2. الموضوع Objet:

الهدف هو ترسيخ المقاومة الجماعية والتعاون بين الأفراد، في مقابل الخيانة التي تهدد النضال.

3. المرسِل Le destinateur:

يتمثّل في الوعي الذي يوقظ "**سليمان**" نحو الانخراط في صفوف الثورة، خصوصا بعد صدمة الخيانة التي تعرّض لها من طرف القايد وأبنائه.

4. المتلقي Le destinataire:

يتجسّد في الوطن الذي يتم استرجاع حريته بفضل روح التضامن بين أبنائه، وأيضا في الذات "**سليمان**" نفسه من خلال بناء الثقة بين رفاقه وأهله وسكان قريته.

5. المساعد L'adjuvant:

وهم الأشخاص الذين يمثّلون رموز التضامن والتآزر مع "**سليمان**" وهم: "**موح وعلي وإبراهيم**" وكذلك "**داودة**" التي تخاطر بحياتها لإيصال الطعام خاصة في فترة الاستعمار والظروف المزرية، وكذلك سكان القرية وخال "سليمان" من خلال تضامنهم لحمايته.

6. المعارض:

وهم الأشخاص الذين يمثّلون الخيانة بكل أشكالها مثل: القايد وأبنائه المتحالفين مع الاحتلال، المخبرون، وطبعا السلطة الاستعمارية التي تبحث عنه للقصاص منه بعد فراره من الثكنة وضربه للملازم الفرنسي.

- **المعادلة السيميائية لثنائية: "التضامن/ الخيانة":**

سليمان ← "**الذات**" وهو يسعى لتحقيق التضامن والمقاومة من أجل الحرية ←"**الموضوع**" مدفوعا بالوعي بضرورة التخلص من قيد التجنيد وكذا الوعي بخيانة أبناء بلده← "**المرسِل**"، مدعوما برفاقه وأهل قريته← "**المساعد**"، ضد الخونة والقايد والسلطة الاستعمارية ← "**المعارض**"، وذلك لصالح الوطن الجزائر وكذا لذات "سليمان" ← "**المتلقي**".

حيث يخوض "**سليمان**" رحلة تحوّل من ماضيه كمجنّد في صفوف العدوّ إلى فاعل إيجابي يسعى لتحرير بلده، وذلك بمساعدة رفاقه وأهله وأهل قريته الذين شاركوه وعيه بضرورة النهوض والسعي والثورة ضد المحتل الغاصب.

ب. العلاقات السردية الثلاث:

1. **الرغبة:** حيث يملك "**سليمان**" (**الذات**) رغبة فعلية في تحقيق التضامن واسترجاع الثقة بعد خيانة زملائه المجندين قسرا في الثكنة سابقا.

- **المعادلة الرمزية:**

Volition (sujet →objet)= 1.

وتعكس علاقة الرغبة إرادة "**سليمان**" القوية في تجاوز ماضيه والعمل على بناء تضامن حقيقي مع جماعته، وهذه الإرادة تمثّل دافعا حاسما نحو تحقيق الهدف أي المقاومة ضد المستعمر والخونة.

2. علاقة الاتصال:

وتتجسّد علاقة الاتصال من خلال فعل الخيانة والقمع الذي يجسّده المستعمِر وأعوانه (**المرسِل**)، والذي يتحول إلى محفِّز يوجّه رسالة إلى المتلقي (**الوطن والذات**)، بالتالي هذه الرسالة تفعّل الوعي وحسّ الكفاح لدى الذات لتوجّهه نحو الفعل الثوري. وكما يقال فإن "**الأزمة تولّد الهمّة**".

- **المعادلة الرمزية:**

Communication (destinateur → destinataire) = 1.

نفهم من خلال المعادلة، أن علاقة الاتصال توضّح على أن الخيانة رغم سلبيتها، إلا أنها تتحول إلى رسالة توقظ "**سليمان**" وتدفعه نحو الانخراط في المقاومة.

3. علاقة القوة/ الكفاءة:

بالرغم من وجود الخونة والسلطة الاستعمارية والمخبرين...الخ أي المعارضين، إلّا أن التضامن والدعم من الرفاق والعائلة (**المساعدين**) يمنحون "**سليمان**" الكفاءة والقوة للتحرّك والكفاح.

- **المعادلة الرمزية:**

Compétence = (Adjuvant – Opposant) > 0.

نلاحظ من خلال هذه العلاقة (**القوة والكفاءة**) أن عوامل الدعم والتضامن تتفوق على المعارضين. وهذا ما يمنح "**سليمان**" القدرة على مواصلة النضال.

ت. البرنامج السردي Le Programme narratif:

1. التمهيد:

يتمثّل التمهيد في ثنائية "**التضامن والخيانة**" في فعل الخيانة من المجندين والقايد وأبنائه والإهانة والقمع من طرف المستعمر ضد "**سليمان**"، ما يجعل وعيه ينمو نحو استعادة التضامن الشعبي والانخراط في الكفاح التحرري.

- **المعادلة الرمزية:**

التمهيد = المرسِل (الخيانة والإهانة) ⟵ سليمان (الذات)⟵ الموضوع (التضامن والتحرر من الاستعمار).

2. الكفاءة:

حيث يكتسب "**سليمان**" الكفاءة من خلال الدعم من طرف المساعدين (**موح، علي، داودة، الخال، سي أحسن، أهل القرية، إبراهيم**) مما يمكّنه من مواجهة الخونة والاستعمار.

- **المعادلة الرمزية:**

Compétence = (Adjuvants – Opposants)$> 0.$

حيث تتجسّد كفاءة "**سليمان**" في تفوق دعم المساعدين على قوة الخونة والاستعمار، مما يمنحه القدرة على التحرك بثبات، وهذا التفوق يترجم التضامن الشعبي إلى قوة فعلية تدعم مسار المقاومة.

3. الأداء:

يعكس الأداء تحقق الفعل السردي عبر تلاحم "**سليمان**" مع مساعديه لتنفيذ عمليات المقاومة بنجاح، من أبرزها "**إنقاذ علي**"، وهذا ما يجسّد انتصار التضامن على الخيانة والمعارضين.

- **المعادلة الرمزية:**

Performance= (compétence+ volition+ soutien) – (opposants + obstacles) > 0.

أي أن الأداء يتحقق بوجود الكفاءة مع الرغبة بالإضافة إلى الدعم المتحصل عليه من قبل المساعدين، كل هذه العوامل تتفوق على المعارضين والعوائق التي يزرعونها في طريق "**سليمان**" (**الذات**).

4. الجزاء:

حيث يتم مكافأة "**سليمان**" رمزيا باستعادته للكرامة والتضامن بين أبناء شعبه، وكذا بمعاقبة الخونة والثورة ضد المستعمر.

- **المعادلة الرمزية:**

Sanction = (Dignité + Solidarité) – (punition+ Revolution) $> 0.$

ث.علاقة الفاعل بالممثل:

حيث يُجسّد الفاعل المجرّد أي (**التضامن**) عبر مجموعو من الشخصيات مثل: أهل القرية (**داودة، الخال موهوب، سي أحسن**) والأصدقاء (**موح، علي وإبراهيم**) حيث يجسّدون قوة جماعية ضد الخيانة، من

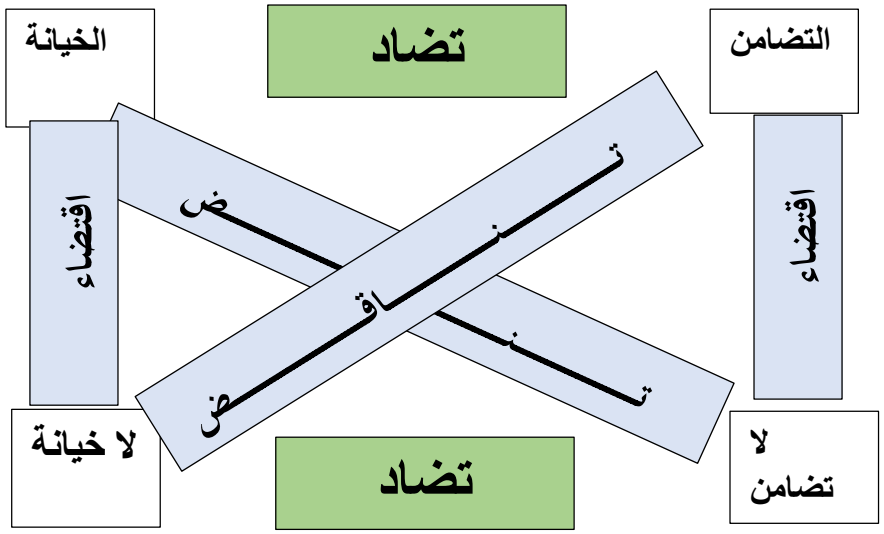
خلال أفعالهم التي تتمثّل في حماية "**سليمان**"، من تقديم الطعام والدواء والمشاركة في المخاطر...الخ، فهذا التضامن يمنح الفعل الثوري بعدا إنسانيا وجماعيا ساميا.

- **المعادلة الرمزية:**

Acteurs (Amis + Voisins) = Actant (solidarité).

حيث تظهر علاقة الفاعل بالممثل في تجسيد التضامن كقيمة مجرّدة من خلال شخصيات واقعية تدعم "**سليمان**" ماديا ومعنويا، الشيء الذي يجعل المقاومة فعلا إنسانيا يتخطى حدود الفرد ليشمل الجماعة بأسرها.

ج. المربع السيميائي:



تتجسّد ثنائية "**التضامن والخيانة**" داخل المربع السيميائي بالشكل التالي:

- **التضامن S1**: يظهر من خلال دعم **أهل القرية وأصدقاء** "**سليمان**"، حيث تتجسّد روح المساعدة المتبادلة بين أفراد الجماعة في أحلك الظروف.
- **الخيانة S2**: تتمثّل في شخصيات مثل: **القايد** وأبنائه الذين يسلّمون الثوار للمستعمر ويخدمونه قلبا وقالبا.
- **لا تضامن S1**–: تشير إلى من يتخلى عن الجماعة بدافع المصلحة الشخصية مثل: **القايد وأبنائه** أو بدافع الخوف مثل: المجندين قسرا.

- **لا خيانة S2** –: تتجلى فيمن يظل وفيا للثورة ومبادئها ومساندا للثوار رغم المخاطر التي تواجهه مثل: "**داودة، موح، علي، الخال، إبراهيم، أهل القرية**"...كلهم اختاروا طريق الوفاء والمصلحة العامة للوطن وأبنائه على حساب المصلحة الشخصية.

فإذن، يكشف المربع السيميائي أن **التضامن والخيانة** ليسا مجرد نقيضين، بل تحيط بهما حالتان هما: "**لا تضامن**" و "**لا خيانة**" حيث تعكسان مواقف وسطية أو حيادية، في حين كان يجدر بهم اتخاذ موقف الأحرار الذين يدافعون عن شرفهم وشرف وطنهم.

ويعكس هذا المحور **قيمة التضامن الشعبي** الذي نلمسه من خلال مبادرات بسيطة لكن ذات معاني عميقة، مثل: **العربة** التي تم إيصال "**سليمان**" بها وتوجيهه من قبل صاحبها إلى "**إبراهيم الحداد**" الذي استلف منه "**الحصان**"، والتّكتّم الجماعي **لأهل القرية** أمام رجال الدرك الفرنسي، وتعاون **الخال** مع ابن اخته وأواه في منزله رفقة أصدقائه، وكذا دعم "**داودة**" ابنة خاله التي عالجته وهو مصاب وزوّدته مع أصدقائه بالمؤونة والأخبار رغم قسوة الطبيعة وظروف الاستعمار والخوف خاصة بالنسبة لفتاة في سنّها، وعليه، فإن التضامن الشعبي يُعزّز روح الجماعة ويجعل الاهتمام بالمصلحة العامة يفوق الانشغالات الفردية، مما يزيد من قدرة المجتمع على مواجهة مشكلاته وتحقيق أهدافه المشتركة ، وتظهر هذه القيم بوضوح في ممارسات مثل: "**التويزة** " التي تُجسّد التعاون والتكافل والعيش المشترك بروح المحبة والسلام.[400]

كما تبرز **قيمة الصداقة** مع "**موح** و**علي**" التي تتحول إلى قوة ثورية مشتركة داخل السجن وخارجه، والصحبة الطيبة تُعزّز المحبة والألفة في المجتمع، وتساهم في تقوية الإيمان واستقامة السلوك، وقد أكّد الرسول صلى الله عليه وسلم على أهمية اختيار الصديق الصالح، لأنه يؤثر على دين الإنسان وأخلاقه، لقوله عليه الصلاة والسلام:" **الرجل على دين خليله، فلينظر أحدكم من يُخالِل**"[401]

---

[400] –لطفي دهينة، **دور العمل التطوعي في تنمية ثقافة المواطنة وتعزيز قيم التضامن الشعبي**، مجلة العلوم القانونية والسياسية، المجلد 9، العدد 3، جامعة الوادي، الجزائر، 2018، ص 259.

[401] – مشتاق ناظم نجم المجمعي، **الصحبة الطيبة وأثرها في سلوك الفرد**، كلية العلوم الإسلامية، جامعة ديالى، بغداد، العراق، نشر في: 12.03.2023، على الموقع: www.islamic.uodiyala.edu.iq.

إلى جانب ذلك، يتجلى دور **المرأة** في المقاومة في شخصية "**داودة**" التي تُمثِّل نموذجا للمرأة المناضلة التي ترى أن المقاومة مسؤولية جماعية، فقد دعمت "**سليمان**" ورفاقه ووقفت إلى جانبهم بثبات. وكغيرها من نساء الريف، لم يقتصر دورها على الدعم المعنوي، بل أسهمت في التموين بالغذاء والملبس والعناية بالجرحى، ونقل الرسائل وجمع الأخبار عن تحركات العدو بسرية تامة. كما سخّرت أعمالها اليومية في تمويه العدو وخداعه وشاركت في إرشاد الثوار ليلا عبر المسالك الوعرة ورغم الحصار والموت المحدق فقد استمرت المرأة الريفية في العطاء والصمود، مؤكدة أن حضورها كان ركيزة أساسية في نجاح المقاومة.[402] ، كما يظهر **وعي الأطفال** الوطني المبكر، كرمز لاستمرارية القضية من جيل لآخر.

وبالنسبة **للثنائيات** الموظّفة في هذه المشاهد، تحضر **ثنائية الرجل والمرأة** عبر أدوار متكاملة، فالرجل يقاوم بسلاحه وجسده، بينما المرأة "**داودة**" تساند في الخفاء. كذلك ثنائية **المكان الداخلي** عبر السجن وما يحمله من قيود وإذلال، و**المكان الخارجي** أي القرية والحقول كفضاء يعبّر عن الحرية والتكافل بين سكان القرية. وهذا يقودنا إلى ثنائية **الإسلام** الذي يدعو إلى التكافل بين أبناء الوطن الواحد و**المسيحية** التي يجسّد أبناؤها آلة الاستعمار الأجنبية. بالإضافة إلى ثنائية **الماضي** الذي تعكسه قيم التضامن والوفاء بين الأصدقاء والجيران، بينما **المستقبل** نقرأه في وعي الأطفال الذين يخطون أولى بوادر الاستقلال. وأخيرا، ثنائية **الأبيض** في نقاء القرية وطيبة سكّانها في مقابل **سواد** السجن والقمع الاستعماري.

وفيما يتعلق بـ **الفضاءات** الضيقة والواسعة، فقد اعتمد المخرج في مشاهد الهروب على **الفضاءات الضّيقة** مثل السجن والثكنة لإبراز القمع وضغط الاستعمار السكان المحليين، وفي المقابل، قدّم **الفضاءات الواسعة** كالقرية والحقول والطرقات المفتوحة كرمز للتضامن الشعبي والحرية والانتماء إلى هذه الأرض الشاسعة. وبالتالي، فإن الفضاءات تجسّد بصريا لمسار الثورة من الكبت والقمع إلى الانفراج والحرية.

---

[402] –فاطمة حبّاش، **إسهامات المرأة الجزائرية في النضال الوطني إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر**، مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية، المجلد 2، العدد1، جامعة تيارت، 2019، ص 477.

أما فيما يخص نوع **المونتاج** الذي اعتمده المخرج في هذه المشاهد، فهو **المونتاج الإيديولوجي**، حيث جمع مشاهد متفرقة مثل: العربة، الحصان، تكتم الأهالي، مساعدة داودة، وعي الأطفال...الخ، ليصوغ منها خطابا بصريا يتحول عبر المونتاج إلى رمز للتضامن الشعبي في مواجهة الاستعمار. إذ أن الفعل المقاوم لا يقتصر على "**سليمان**" وحده، بل ثمرة تواطؤ جماعي بين أبناء القرية كلها، فالثورة هي مسؤولية مشتركة بين الجميع.

وبخصوص **الخطاب الكلامي** في هذا المحور فهو قليل جدا لكنه دال وذو معنى عميق، بحيث يقتصر على جمل قصيرة مثل: سؤال الرجل لـ "**سليمان**" عن وجهته، أو جواب "**إبراهيم**" حين قال له "**أعد إلي الحصان ولا أطالبك بدفع ثمن كرائه**"، أو وصية "**موح**" لـ "**داودة**" بتقديم الدواء. إلى جانب **صمت** سكان القرية أمام رجال الدرك، وتكتّمهم عن مكان "**سليمان**". إذن، هذه الكلمات والأفعال البسيطة تعكس عمق التضامن الشعبي، حيث لا حاجة للخطابات الطويلة، بل يكفي الفعل والمساندة اليومية. وعليه، يصبح الكلام جزءا مكمّلا للصورة.

4.7.1. المطاردة والاعتقال في مسار البطل الثوري:



الشكل رقم 38: لقطات من محور المطاردة والاعتقال في فيلم "الثائرون".

بعد دفن والده، وبين أحضان قريته التي احتمى بها هربا من بطش وقمع الثكنة الاستعمارية، يباغت القايد "**سليمان**" بكشف مكانه حين اتجه رجال الدرك الفرنسي إلى قريته لإلقاء القبض عليه. وفي لقطات عامة يظهر لنا الدركيان وهما يصعدان الى قمة الجبل حيث توجد قرية "**سليمان**"، ثم يتقدّمان داخل الطريق القروي المحاط بالبيوت الحجرية التقليدية، وعلى وقع الأقدام السريعة ونباح الكلاب، يهمس أحد الدركيين إلى الآخر:" **il n'y a personne ici !**"، ثم يظهر صبيان أمامهما،

فيسألهما الدركي "**ou est la maison de Slimane ?**"، لكن الصبيين يفرّان مسرعين لإبلاغ سكان القرية بقدوم الدركيين وسط المؤثرات الصوتية، فيناديهما الدّركي: "**Hé ! attendez !!**"، لتتصاعد الموسيقى الحزينة التي رافقت موكب الجنازة وحمل الجثمان، فتكثّف الإحساس بالمطاردة والخوف، لكن فرار الطفلين فيه رمزية الوعي المبكّر بالمقاومة وبالسّخط على سلطة استعمارية يرفضونها في بلادهم.

وبعدها في لقطة قريبة داخل المقبرة، يقترب الخال من "**سليمان**" هامسا: "**الجدارمية راهم يحوسوا عليك**"، ثم تتحول الكاميرا بعدها إلى لقطة عامة أخرى على مرتفع جبلي بزاوية عادية وحركة أفقية، حيث يقترب الدركيان على وقع موسيقى القيتار، في مشهد يحاصر البطل من الأعلى، ثم تنتقل المشاهد إلى داخل مقر الدرك الفرنسي، حيث يجلس أحد الحراس بظهره نحو الكاميرا على كرسي خشبي بجانب خزانة قديمة، فيما يقبع "**سليمان، موح وعلي**" في زنزانة باردة، بهذا نلاحظ الانتقال المحكم، من الفضاء المفتوح الواسع، الذي تعمّ فيه الحركة بين سكان القرية والأطفال ومطاردة الدرك لـ "**سليمان**"، إلى فضاء مغلق خانق يتجسّد في زنزانة مغلقة باردة.



الشكل رقم 38: لقطات من محور المطاردة والاعتقال في فيلم "الثائرون".

وعليه، يكشف هذا المحور عن عدة **قيم** متداخلة منها السلبية مثل: **الخيانة** التي يجسّدها القايد حين يفضح مكان "**سليمان**" ويضع مصلحته فوق مصلحة الوطن، تلك الخيانة المقيتة من القايد وشاكلته مقابل قيمة **التضحية** التي يمثّلها "**سليمان**" بدفعه ثمن تمرّده ورفضه للمستعمر. وتُعبِّر التضحية الوطنية عن بذل الوقت والجهد والمال والنفس في سبيل تحرير الوطن وتحقيق استقلاله ونهضته في كل المجالات، بما يخدم مصالح الشعب في الحاضر والمستقبل. وهي تُمثِّل جوهر النضال الوطني، فلا نضال بلا تضحية، ولا تضحية بلا مشروع للتحرر والبناء لاستعادة كرامة الوطن. وقد أرشدتنا سنن الله أنّ

الأمم هي التي تحرّر نفسها بنفسها من التخلف والاستعباد، فتكتسب الحرية والكرامة وتعيد إنتاج مجدها الحضاري عبر العمل والوعي الذاتي.[403]

وأخيرا، يعكس المحور **قيمة الصمود**، حيث يتحول السجن من قيد يكبّل قدرات الفرد وطموحاته إلى مصدر للنضال والسعي نحو استرجاع حرية الوطن المسلوبة.

أما عن **الثنائيات**، فتتجلى ثنائية **الرجل والمرأة**، من خلال خيانة القايد الذي يرمز للانكسار والذل، مقابل صمود النساء والأمهات اللواتي يؤازرن ويقدمن المساعدة اللازمة. كما نرى **المكان الداخلي** أي الزنزانة الباردة يقابله **المكان الخارجي** أي القرية الشاسعة المفتوحة، ما يبرز التباين بين فضاء الحرية وفضاء الأسر. وأيضا ثنائية أخرى بين **الإسلام** الذي ينادي للكرامة والوفاء حسب ما شاهدناه من خلال الشخصيات المساندة، وبين **المسيحية** الاستعمارية التي تحضر عبر آلة القمع الفرنسية. أما عن ثنائية **الماضي** و**المستقبل**، من خلال خيانة بعض الجزائريين للثورة وأبناء الوطن، فيُلقى بهم في مزبلة التاريخ، ونلتفت إلى **المستقبل** عبر وعي الأطفال الذين سيرفعون شعلة المقاومة ويواصلون المسير، وأما عن اللونين **الأبيض** و**الأسود**، فنشاهد براءة الأطفال وأهل القرية في تضامنهم وتآزرهم كرمز للون **الأبيض**، بينما يطغى اللون **الأسود** على وجه الخيانة وأقبية السّجن.

وقد وظّف المخرج في هذا المحور **الفضاءات الواسعة** للقرية التي ترمز للانتماء والدفيء الجماعي، قبل أن تتحول القرية إلى ساحة يحضر فيها الدرك الفرنسي ويطوقون المكان، بالإضافة إلى **الفضاء الضيق** للزنزانة الباردة والتي تجسّد القهر وهذا ما يجسّد مسار البطل من الحرية المؤقتة إلى الحصار.

أما عن نوع **المونتاج** فقد استعان المخرج بـ **المونتاج الإيديولوجي** أساسا، حيث لا يهتم فقط بإثارة المشاعر كما في المونتاج التعبيري، ولا بالمقارنة بيم مسارين كما في المونتاج الموازي، وإنما يجمع لقطات متفرقة مثل: "خيانة القايد، وعي الأطفال، تلاحم الأهالي، وصولا إلى أسر "**سليمان**".

وبذلك، يصبح المونتاج وسيلة فكرية تؤكد أن الثورة مسؤولية جماعية وليست فردية خاصة بشخص واحد فقط.

---

[403] –علي البكالي، **من وحي الضمير...مفاهيم في الانتماء والمواطنة**، مركز نشوان الحميري للدراسات والإعلام، ط1، اليمن، 2021، ص 105.

وبالنسبة لـ **الخطاب الكلامي** في هذا المحور من فيلم "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** فهو يتميز بالاختصار والحدّة إذ يقتصر على جمل قصيرة وموحية مثل: همس الخال لـ "**سليمان**": "**الجدارمية راهم يحوسوا عليك**"، أو أسئلة الدرك بالفرنسية للأطفال ولسكان القرية، فهذه العبارات البسيطة تحمل طابعا تحذيريا يعكس أجواء المطاردة والخوف، بالتالي، فإن الكلام هنا، يكشف الخطر المحدق بالبطل وينبهه إلى ما ينتظره.

5.7.1. البطل أمام الإهانة والإذلال من المستعمر:

في محور الإذلال والإهانة التي كابدها الجزائريون تحت ظلم الاستعمار الفرنسي، يوظّف المخرج لغة سينمائية دقيقة تجسّد هذا القهر وتكشف النظرة الدونية للمستعمر تجاه أبناء البلد، ففي لقطة قريبة أمام اسطبل الخيول، يظهر "**سليمان**" وصديقاه "**موح وعلي**" يغتسلون عند الحنفيات على وقع صوت الماء المتساقط، قبل أن يقتحم المشهد صراخ الدركي بالفرنسية: " **il vous faut une heure pour vous décrasser ? on a du boulot pour vous !! toi le vieux, tu vas nettoyer la salle et laver le parterre, vous deux !! allez d'abord vous occuper des chevaux ensuite on verra !! allez exécution !!**، فيتضاعف الإحساس بالمهانة في لقطة أخرى عند مدخل الاسطبل، حيث يردد "**موح**" بامتعاض: "**يرمونا فالحبس ويزيدو يحرتو علينا الشمايت !!**



الشكل رقم 39: لقطات من محور الإهانة والإذلال في فيلم "الثائرون".

لتقطع الكاميرا بحركة بانورامية على وجه الدركي الغاضب وهو يصرخ مستعجلا: " **qu'est ce que vous attendez ??**"، وننتقل بعدها إلى مشهد آخر في ساحة مقر الدرك، حيث ينادي أحد العساكر بغلظة على "**موح**" " **et le vieux !! huit centimes pour remlplir ton sceau ou pour faire la Cosette ? allez grouille !!**" ما يعمّق الإحساس بالقهر النفسي والجسدي.

وفي مشهد آخر، نشاهد الحاكم الفرنسي محاطا بالقايد ورجال الدرك، وهو يوبّخ "**سليمان**" : "**Tu es désobéissant au service de ton pays !!**"، فيقابله "**سليمان**" بثبات يشعّ منه روح التحدي والتمرد ويرد قائلا: "**Ce n'est pas mon pays !!**"، فتتجلى المواجهة بين الاستعلاء الاستعماري والرفض من أبناء الأرض.



الشكل رقم 39: لقطات من محور الإهانة والإذلال في فيلم "الثائرون".

أما داخل الزنزانة، فتظهر لقطة قريبة صدرية أمام غرفة الحجز توترا خانقا، حيث يقترب الدركي مهددا "**سليمان**" بغضب: "**On verra la gueule que tu feras quand tu auras douze balles dans ta peau !!**" ثم يلتفت نحو "**موح وعلي**" متوعدا، "**Quand à vous deux, vous allez me rattraper vos conneries, et fissah !! , j'ai oublié de vous donner à bouffer moi !!!**"، هنا ينكشف لنا عنف اللغة المستخدمة والتي تعتبر أداة للسيطرة والإذلال.



الشكل رقم 39: لقطات من محور الإهانة والإذلال في فيلم "الثائرون".

ويبلغ هذا الاستعلاء ذروته في ساحة القرية، حيث يطوّق الدرك الأهالي بلقطة جامعة أفقية، ويخاطبهم الضابط الفرنسي بلغة متغطرسة هو الآخر، "**Pour ceux qui n'ont pas d'argent, ça sera la contrainte par corps, la corvée, les travaux forcés**"، ثم تنتقل الكاميرا إلى تصوير وجوه السكان

المرهقة والقلقة بلقطات قريبة، ثم يواصل الدركي تهديده: " **on va vous envoyer faire les routes, jusqu'à ce que vous ayez payé votre dette envers l'administration**"، وهذا ما يرسم لنا ملامح منظومة قمعية جعلت من الإهانة والاحتقار وسيلة دائمة لإخضاع الجزائريين، وكشف بعمق ذهنية استعمارية لم ترَ في الأهالي سوى خدم مرغمين على الطاعة تحت سطوة الحديد والنار.



الشكل رقم 39: لقطات من محور الإهانة والإذلال في فيلم "الثائرون".

يكشف إذن محور الإذلال في فيلم **"الخارجون عن القانون" (الثائرون)**، عن قساوة الاستعمار الفرنسي الذي لم يكتف بالهيمنة العسكرية، بل سعى إلى تحطيم كرامة الجزائريين عبر الإهانات المستمرة والعنصرية المقيتة، غير أن هذه الإهانات لم تضعف عزيمتهم، بل زادتهم وعيا بضرورة المقاومة. خاصة "**سليمان**" الذي جسّد بشجاعته رفضا واضحا للخضوع والهوان. حيث تبرز مشاهد السخرية والاستهزاء التي تعرّض لها الأسرى وكذا الشعب باسره، تبرز ذهنية استعلائية رخيصة ترى في الجزائري مجرد خادم أقلا شأنا، لكن تلك الإهانات والشتائم والقهر تحولت إلى حوافز ثورية عمّقت الإصرار على التحرر من قهر المستعمر.

بالتالي، تنعكس **ثنائية الرجل والمرأة** في هذا المحور من خلال تركيز الإهانة على الرجال، بينما تترك النساء تتألم في صمت فيتضاعف لديها وقع المهانة. أما **المكان الداخلي** كالزنزانة ومركز الدرك، فيصبح فضاء خانقا للإذلال الفردي لكل شخص على حدة، مقابل **المكان الخارجي** المتمثّل في ساحة القرية، حيث تمارس الإهانات علنا على السكان جميعا. وبالنسبة لثنائية **الإسلام** و**المسيحية**، فيرتبط **الإسلام** بمبادئ الكرامة والعدل، بينما تقابله غطرسة المحتل **المسيحي** وهيمنته.

وعن ثنائية **الماضي** فتتمثل في سياسة الإذلال المتجذرة منذ بداية الاستعمار اللعين، بينما **المستقبل** نلمسه من خلال وعي "سليمان" ورفضه الانصياع والخضوع.
أما **ثنائية الأبيض والأسود**، فنجد **الأبيض** كرمز للكرامة والتمسك بالأرض، أما **الأسود** فهو دلالة على قبح الإهانات والاستعباد الذي فرضه المحتل.

وفيما يخص **الفضاءات** الخاصة بهذا المحور، فتم توظيف **الفضاء الضيق** داخل مركز الدرك والزنزانة لتكثيف شعور الإذلال، حيث يتم محاصرة الجزائريين بين الجدران وتُفرض عليهم أعمال شاقة ومهينة تحت صراخ المستعمِر. وفي المقابل، يظهر **الفضاء الواسع** للقرية كمسرح للإهانات العلنية الجماعية، ما يجعله ساحة قمع وذل بينما يُفترض أنه فضاء الانتماء لأرض الأجداد وأصولهم متجذرة في ذلك المكان الفسيح وليس العكس.

أما ما يتعلق بنوع **المونتاج**، فهو **إيديولوجي** بالأساس، إذ أن المخرج لا يكتفي بخلق إيقاع عاطفي أو مشحون بالتوتر كما في المونتاج التعبيري، ولا يعتمد كذلك على توازي قصتين كما في المونتاج الموازي، بل يركّب مشاهد متفرقة: كالإهانات الفردية في الزنزانة والإذلال في الاسطبل، والسخرية من المساجين، ثم تليها، الإهانات العلنية في ساحة القرية...وتجتمع هذه المشاهد لتشكّل خطابا فكريا يكشف الذهنية الاستعمارية القائمة على العنصرية والاحتقار، وفي المقابل، يبرز رفض الجزائريين للخضوع كما جسّده "**سليمان**".

وبخصوص **الخطاب الكلامي**، فيتّسم بطابع استعلائي وقهري فأغلب الحوارات صيغت بصوت المستعمر الفرنسي، وجاءت مفعمة بالصراخ والأوامر المهينة التي تحطّ من قيمة الجزائري وتعامله كخادم، بينما يكتفي الجزائريون بجمل قصيرة وصمت معبّر، مثلما فعل "**سليمان**" حين ردّ على الحاكم الفرنسي:"**هذا ليس وطني !!**"

يتجلى لنا إذن، التباين بين الثرثرة الاستعمارية الصاخبة وبين الصمت الرافض للخضوع من الجزائريين.

6.7.1. الوشاية والخيانة، والقايد في صف الاحتلال ضد أبناء وطنه:



الشكل رقم 40: لقطات من محور الوشاية والخيانة في فيلم "الثائرون".

يجسّد **القايد** في هذه المتتاليات ذروة الخيانة الوطنية، إذ يتخلى عن كل رابطة بينه وبين أهله وأبناء وطنه، إذ يسخِّر نفسه كأداة خاضعة ومطيعة وخدومة في يد المستعمر الغاصب لأرضه، حيث نشاهد في لقطة غطسية "**سليمان**" محاصرا بين "**القايد والشانبيط**"، والقايد يهدده بشدّة قائلا: "**كون تتحرك نحرض عليك الشانبط تاعي يقتلك كي الكلب**"، لكن "**سليمان**" يلتفت إليه راجيا أن يتركه وشأنه في قوله: "**فالأمر هادا ماكان ما دخلك خليني نروح !!**"، لكن اللقطة القريبة على القايد فوق حصانه تكشف ابتسامته الساخرة وهو يجيبه:" **إيه نخليك تروح !! أنت نيّة!! أيّا قدّم !!**، في مشهد يرسّخ كيفية إذلال الضحية على يد ابن بلدته!!

ثم يتصاعد التوتر حين يصفع القايد "**سليمان**" بقسوة حين تقدّم إليه كما طلب منه، في لقطة قريبة تصوّر لحظة الإهانة وهو يأمر **الشانبيط** :"**هات المكحلة تاعك وامشي كتفلو يديه**"، وبعدها يتداخل

صوت غلق الأغلال مع لقطة متوسطة تُظهِر "**سليمان**" يساق مكبّلا بين القايد ومساعده الشانبيط عند مدخل القرية، في صورة تختزل مدى القهر والخيانة التي طالته، ومن جهتهم أيضا وعلى نفس شاكلة أبيهم يهرول أبناؤه إلى الحاكم الفرنسي لإبداء ولائهم بعد أن انتقم "**سليمان**" من والدهم وقتله.

ثم تنتقل المشاهد إلى الداخل، ويظهر وجه آخر للخيانة في شخصية **القايد** الذي يخلفه بعد مقتله على يد "**سليمان**"، ورغم ارتكاب هذا القايد الجديد لجرم الخيانة هو الآخر، حيث خان وطنه وتحالف مع الاستعمار، إلا أن بعض ملامح النخوة ظلّت حاضرة في داخله، حيث يشهد على شهامة الجزائريين بتأكيده للحاكم الفرنسي أن "**علي**" لن يشِي بأصدقائه مهما طاله من تعذيب، وهذا الموقف يثير غضب الحاكم إذ يفهم من كلام القايد أنّ الشهامة أو النيف كما ذكره القايد خصلة تميّز الجزائريين دون غيرهم، وهو ما اعتبره الحاكم نوعا من الإهانة التي لم يستطع تقبّلها، كاشفا بذلك حساسية المستعمر تجاه أي اعتراف بتفوّق أخلاقي للشعب الذي يسعى لإخضاعه.



الشكل رقم 40: لقطات من محور الوشاية والخيانة في فيلم "الثائرون".

وكذلك على خطى سيّده، مضى مساعد القايد في درب الخيانة ولا يتردد في تنفيذ أوامره، فيكبِّل "**سليمان**" دون تعطيل حين يُؤمر بذلك، وأيضا لما توجّه أبناء القايد لمنزل "**والدة سليمان**"، لم يتوان لحظة عن مدّ يد العون لهم، رغم أن والدهم كان قد سقط صريعا على يد "**سليمان**" جزاء خيانته وتسليمه للمحتل الفرنسي، غير أن الموقف انقلب حين واجهه "**موح وعلي**" اللذان جاءا لنصرة "**سليمان**" وإنقاذ والدته، فأصاباه برصاصة في كتفه، لتتبدّد حينها غشاوة الولاء الأعمى من عينيه، في لحظة وعي مؤلم، يعترف بخطيئته، ويقرّ بندمه معلنا أنه لا يستحق سوى أشدّ العقاب على ما اقترفه من خيانة.

إذن يكشف لنا هذا المحور من الفيلم، عن **القيمة** السلبية **للخيانة الوطنية**، المتمثّلة في القايد وأعيانه الذين تخلّوا عن انتمائهم لوطنهم في سبيل خدمة المستعمِر، طمعا في الامتيازات المادية والمعنوية التي تمنحها لهم فرنسا كمكافأة لهم على دعمها وإبداء العداء لبني جلدتهم، فالخائن إذن أو ما يُعرف بـ "**الحركي**"، هو الجزائري الذي تعاون مع الجيش الاستعماري الفرنسي خلال الثورة التحريرية (**1954-1962**). وتشير الدراسات التاريخية إلى أنّ ما يقارب **60** ألفا من هؤلاء غادروا إلى فرنسا مع جيش الاحتلال بعد الاستقلال، في حين بقي عدد يتراوح بين **55** و **75** ألفا داخل الجزائر، حيث تعرّض بعضهم لأعمال انتقامية. أما اليوم فتُقدِّر بعض المصادر الفرنسية عدد الحركى وعائلاتهم بنحو نصف مليون شخص يعيشون بفرنسا.[404]

وفي المقابل تبرز **قيمة النخوة والشهامة** أو كما يُعرف بالجزائرية "**النيف**" كخصلة متجذّرة في الشعب الجزائري تعجز قوة الاحتلال عن محوها وطمسها رغم جهودها، باستثناء طبعا ضِعاف النفوس والعقيدة الذين أغوتهم فرنسا الاستعمارية ببعض الهدايا التافهة مثلهم، لكنها عظيمة في نظرهم. وتُعدُّ النخوة والمروءة قيم أصيلة عربية وإسلامية ترتكز على العطاء دون مقابل، وكانت أكثر انتشارا في الماضي بين الناس المتماسكين والمتعاونين، لذا فمن المهم العودة للأخلاق الإسلامية والتراث للحفاظ عليها في المجتمع المعاصر.[405] كما تتجلى **قيمة الندم والتوبة** عند مساعد القايد حين يكتشف خطأه بعد فوات الأوان، وهذا ما يعكس احتمالية عودة الوعي لدى البعض من الخونة المغرّر بهم من طرف المستعمر لقلّة حيلتهم أمام تهديدات العدوّ، ومن ثمّ تبرز **قيمة التسامح** التي لمسناها لدى "**سليمان**" الذي عفا عنه بعد اعترافه بخطئه، وندمه على خيانته وغدره.



الشكل رقم 40: لقطات من محور الوشاية والخيانة في فيلم "الثائرون".

---

404 – "**الحركي**"..**الخائن يتحدث لأول مرة منذ الثورة الجزائرية**، نشر في: 04.10.2016، لوحظ بتاريخ: 05.09.2024، على الساعة: 13:35، على الرابط: **www.aljazeera.net**

405– عبد الله بن أحمد آل شاهين الكواري، **من كل بستان وردة...النخوة والمروءة**، نشر في: 19.11.2019، على الساعة: 22:55، لوحظ بتاريخ: 15.03.2023، على الرابط: **www.raya.com**.

وما يطرحه الفيلم في مشاهد القايد وأعوانه، يكشف عن أكثر أشكال الصراع قسوة وإيلاما وهو: "**صراع جزائري–جزائري**" فهذا النوع من الصراع يكون بين أبناء الوطن الواحد، حين يتغلغل الاستعمار داخل النسيج الاجتماعي ويفكّكه من الداخل، هنا يتحول الأخ أو ابن القرية إلى أداة بيد المحتل، فيصير الغدر مضاعفا، لأنه لا يأتي من عدوّ خارجي معلَن وواضح، بل من شخص يُفترض أن يكون سندا ودرعا، ويكون هذا الصراع الداخلي أشدّ وقعا من مواجهة المستعمِر نفسه.
وهذا الصراع، يعكس نجاح الاستعمار في خلق العدوّ الداخلي عبر الترهيب والمصالح المادية والامتيازات، بحيث تصبح الخيانة سلوكا يوميا مُبرّرا عند البعض، لكنه في الوقت نفسه يفضح هشاشة هذا الولاء المصطنع، إذ سرعان ما ينهار أمام تجذّر قيم النيف والكرامة.

أما بالنسبة **للثنائيات** الموظّفة في هذا المحور، فتتجلى لنا ثنائية الرجل والمرأة من خلال خيانة القايد وأبنائه لأبناء وطنه الأحرار، في مقابل صمود "**والدة سليمان**" التي بقيت رمزا للصبر والشجاعة. وعن ثنائية "**المكان الداخلي والخارجي**"، يمثّل منزل والدة "**سليمان**" المكان الداخلي الذي يرمز للهوية والتقاليد المتجذّرة لدى أصحاب الأرض الأصليين، فيما يقابله "**المكان الخارجي**" المتمثّل في المساحة الشاسعة للجبل المحيط بالقرية حيث كان رجال الدرك الفرنسي يلاحقون ويطاردون "**سليمان**".
كما يظهر التناقض بين **الإسلام** كمنظومة أخلاقية ترفع من قيمة "**النيف والشهامة**"، وديانة المستعمِر **المسيحية** المحرّفة التي يستعملونها غطاء لتبرير الظلم والبطش. كما يطل علينا **الماضي** عبر خيانة بعض أبناء الجزائر للثورة ولوطنهم الأم، بينما يتمثل **المستقبل** في وعي الجيل المقاوم الذي يفضح الخيانة ويدافع عن الأرض والعِرض. أمّا بشأن **ثنائية الأبيض والأسود**، فيظهر **الأبيض** في الشهامة والاعتراف بالذنب، بينما يتجسّد **الأسود** في بشاعة الخيانة الملطّخة بالذل والانكسار.

وفيما يرتبط **بالفضاءات** في هذه المقاطع من الفيلم، تتجلى **الفضاءات الواسعة** كساحات للهيمنة الاستعمارية، حيث يعتلي القايد حصانه مرتفعا عن مستوى "**سليمان**" في مشهد فيه تعالي وتجبُّر، مقابل **الفضاءات الضيقة** التي يلقى فيها القبض على "**سليمان**" مكبّلا كدلالة على الإذلال من طرف الخونة.

في حين تتحول بيوت القرية، من فضاء آمن تغمره السكينة إلى مسرح للخيانة والاعتداء على حرمة البيوت، مثلما فعل أبناء القايد حين هاجموا بيت والدة "**سليمان**"، لكن نفس البيت ونفس الفضاء الضيق يستعيد فيما بعد بعده التحرري حين يعترف **الشانبيط** بذنبه وينقلب مكان القيد إلى مكان للوعي والتوبة.

كما نبحث في هذا المحور من الفيلم عن نوع **المونتاج** الذي استعان به المخرج، وهو المونتاج الإيديولوجي، حيث يركّب مشاهد متفرقة مثل: خيانة القايد وصفع "**سليمان**" وبعدها ولاء أبناء القايد للمستعمِر، ثم اعتراف المساعد بخطئه، إلى جانب صمود الأم، كلّها مشاهد تنتج خطابا فكريا، يطرح رؤية حول الصراع الداخلي بين الجزائريين وحول خطورة العدوّ الذي يصنعه الاستعمار من داخل النسيج الاجتماعي أي المقارنة بين الولاء للمستعمر والخيانة الوطنية من قبل حثالة المجتمع الجزائري وبين الشهامة والنيف كصفات متجذّرة في الجزائريين المحافظين على مبادئهم الوطنية مهما صادفهم من إغراءات.

وفي سياق **الخطاب الكلامي** المندرج ضمن هذا المحور من الفيلم، فيحمل في الغالب طبيعة الخيانة والصراع الداخلي. فالقايد يستخدم لغة تهديدية وساخرة مثل: "**كون تتحرك نحرّش عليك الشانبيط..**"، أو "**إيه نخليك تروح ..انت نيّة !!**" وهي عبارات تعكس خضوعه للمستعمر وتنكّره لأبناء جلدته. كما يفتقد خطابه لأي بعد إنساني، حيث يرسّخ سلطة زائفة مستمدّة من خدمة الاحتلال. أما أبناؤه الخونة مثله، فيتضّح أن خطابهم أكثر خضوعا حين يهرولون نحو الحاكم الفرنسي مرددين بفخر "**Nous sommes à vos ordres Monsieur l'administrateur**" في لحظة تختزل الانبطاح التام. ومن جهة أخرى الخوف على مصيرهم المنتظر بعد مقتل أبيهم وفقدانهم للحماية المصطنعة التي كان يوفّرها لهم. وفي المقابل، يظهر خطاب المقاومة على لسان "**سليمان**" الذي يواجه القايد برجاء أولا ظنّا منه أن بعض أشلاء النخوة والرجولة لا تزال بداخله، ثم بصلابة لاحقا، مما يبرز التناقض بين لغة الخيانة والهوان ولغة الوفاء والشرف. وبالتالي يصبح الكلام أداة لكشف الانقسام بين الجزائريين أنفسهم، بين من باعوا قضيتهم ووطنهم من أجل ماديات بالية، وبين من تمسّكوا بالكرامة والنخوة.

7.7.1. البطل من مجنّد مهان إلى رمز للتّمرّد والحرية:

تتجلى في الفيلم فكرة الهروب كأحد رموز التمرد على السلطة الاستعمارية ورفض الانصياع لقيودها، وتنبع هذه الفكرة من لحظة مؤثرة، حين يفرّ "**سليمان**" من الثكنة العسكرية مدفوعا برغبة إنسانية نبيلة وهي رؤية والده المحتضر قبل أن يفارق الحياة، إلا أنه يصل متأخرا ويكون الموت قد سبقه. وبعد مطاردة حثيثة من طرف رجال الدرك الفرنسي، وبتواطؤ خسيس من القايد، يتم تسليم "**سليمان**" للمستعمر ويُزجّ به في السجن.



الشكل رقم 41: لقطات من محور التمرّد والحرية في فيلم "الثائرون".

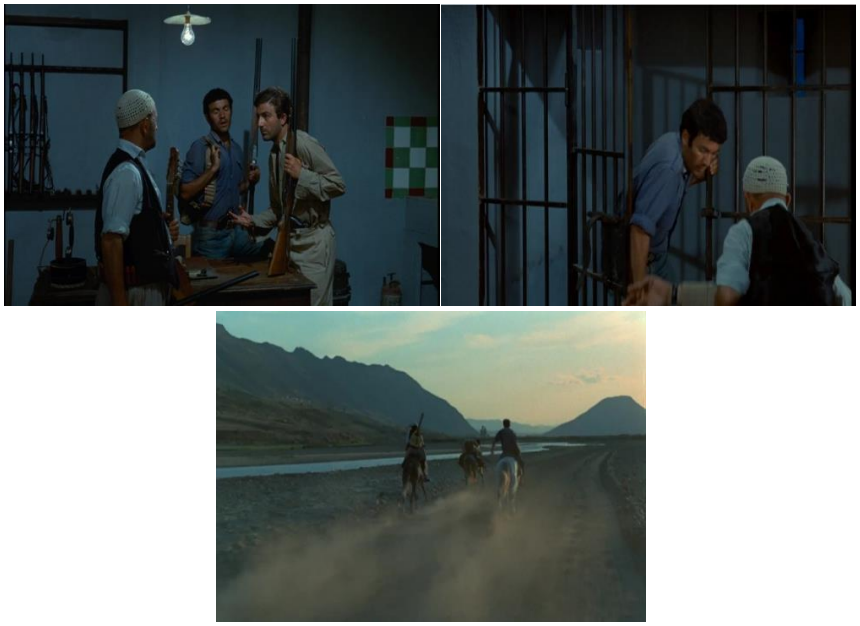
ثم داخل الزنزانة، يلتقي بـ "**موح وعلي**" وتتشكّل بين الثلاثة علاقة صداقة متينة، ومنها تبدأ بذور الثورة بالنموّ، وفي الاسطبل، وفي لقطة قريبة، يقف "**سليمان**" رفقة "**علي**"، وهما ينظّفان ظهر الحصان وصوت المشط الخافت يتخلل حديثهما، ويكسر "**علي**" الصمت هامسا بسخرية مؤلمة:" **واش رايك كون كل واحد فينا يقفز على حصان ولا نسرقو طونوبيل...تعرف تسوق؟؟**"، في مشهد طريف يخفف توتر الأسر لكنه يخفي توقا شديدا للحرية.



الشكل رقم 41: لقطات من محور التمرّد والحرية في فيلم "الثائرون".

وبعد ذلك تنتقل الكاميرا إلى داخل غرفة الحجز، حيث يهمس "**علي**": "**زعما نقدرو نهربو الليلة؟** " فيردّ "**سليمان" بحزم :"لازم نهربو**"، وتتعالى في الخلفية أصوات نباح الكلاب، ويظهر "**سليمان**" في زاوية الزنزانة يؤكد لصديقه بثقة:" **كبّر نيّتك...نخرجو من هنا ولاباس**"، في إشارة واضحة لعزيمته وحماسه رغم الوقوع في الأسر.

وفي مشهد آخر من نفس المحور، ومع تصاعد موسيقى الغيتار، يطلب "**سليمان**" من رفيقيه:" **موح سرّج لعواد...علي السلاح**" بعد أن تمكّن الثلاثة من مباغتة الدركي الحارس والخروج من الزنزانة، وبهذا تحولت الفكرة التي كانت تراود "**علي**" و"**سليمان**" إلى فعل حقيقي وبداية للهروب نحو الحرية والكرامة.



الشكل رقم 41: لقطات من محور التمرّد والحرية في فيلم "الثائرون".

ثم ينتقل بنا المخرج إلى ضفاف الوادي، حيث تُظهر لقطة جامعة "**موح وعلي**" يمتطيان حصانين بينما يتردد صدى صفارة الإنذار من القرية، ويلتفت "علي" قائلا:" **راك تسمع فيها**"، قبل أن ينتقل المشهد إلى لقطة متوسطة على وقع خرير المياه حيث يردِف قائلا:" **الليل بدا يطيح يلزمنا نكملو الطريق**" فيجيبه "**موح" يكونو كامل في دار الجدارمية**" مشدّدا على ضرورة المضيّ قدما رغم المطاردة.

وبهذه الشكل، يبدو واضحا أن مشاهد الهروب عند البطل "**سليمان**" ورفيقيه، ليس مجرّد فعل جسدي فحسب، بل يمثّل رمزا للتحرر من السجن المعنوي الذي فرضه الاستعمار على الجزائريين، وذلك انطلاقا من لحظة مأساوية حين يفشل "**سليمان**" من وداع والده قبل وفاته ومرورا بخيانة القايد وتسليمه

للفرنسيين، وصولا إلى لقاء رفيقيه داخل الزنزانة حيث تتشكّل نواة الثورة. ومن هنا تتحول همسات التمرد داخل جدران الحجز بين الأصدقاء من مجرد فكرة إلى حقيقة فتحت لهم الأبواب للانطلاق نحو الفضاءات الواسعة والعيش بكرامة.

ونلاحظ كيف ترافق الكاميرا الأصدقاء الثلاثة في حركة ترافلينغ وهم يمتطون أحصنتهم ويتسابقون نحو الفضاء المفتوح رغم الإصابة والمطاردة، في مواجهة حقيقية مع سلطة استعمارية سعت دائما لإذلال الجزائريين فما كان من أبناء الجزائر إلا المواجهة والمقاومة المباشرة لاسترجاع الحرية المسلوبة.

وتتجسّد من خلال هذا المحور من الفيلم، **قيمة** سامية هي **الحرية** كحق لا يُمنح بل يُنتزع، كما يبرز **التضامن** بين "**سليمان**" ورفيقيه "**علي وموح**"، الذين وحّدتهم المعاناة والامل في الخلاص، فصاروا شركاء في التمرد والمواجهة. كما تظهر لنا **قيمة الشجاعة** لدى الجزائريين في تحدي المستعمِر رغم الألم والجراح، تأكيدا على أن المقاومة لابد لها من روح جماعية مفعمة بالإيمان بالقضية.

ومن هذا المنطلق، تتجلى أمامنا **ثنائية الرجل والمرأة** في كون الرجال "**سليمان، علي وموح**" فاعلين مباشرين في كسر القيود، بينما تظهر المرأة "**داودة**" كداعمة ومساندة تغذّي فعل التمرد.

كذلك الأمر في **ثنائية المكان الداخلي** والمعبَّر عنه بالزنزانة التي تمثّل القيد والذل، يقابله **المكان الخارجي** حيث نشاهد القرية وساحتها الفسيحة وكذا ضفاف الوادي التي كان يعدو فيها الأصدقاء على أحصنتهم دلالة على الحرية والانعتاق والانطلاق.

إلى جانب **ثنائية الإسلام والمسيحية**، بحيث يحمل **الإسلام** كل قيم الصبر والكرامة والشرف، في مواجهة **مسيحية** المستعمِر كأداة للسيطرة والإخضاع.

وأيضا، **الماضي** حاضر في إرث الذل والخضوع الاستعماري، لكن **المستقبل** يشرق مع لحظة الفرار التي تبشِّر ببذور الثورة. في حين يتجسّد **الأبيض** في النور المتمثِّل في الحرية والكرامة، بينما يرمز **الأسود** إلى سواد الزنزانة والهوان الاستعماري.

وفيما يرتبط بـ **الفضاءات**، فتم إدراج **الفضاء الضيق** للزنزانة كمجال خانق يجسِّد الأسر والقهر والظلم، وبعدها ينفتح المشهد على **فضاءات واسعة** ممتدة في الطبيعة والحقول أثناء فرار "**سليمان**" ورفيقيه على ظهور الخيول في رمزية للحرية والانعتاق، وهذا ما يشير إلى الانتقال من الاستسلام والرضوخ إلى المقاومة والوقوف الندّ للندّ.

إضافة إلى ذلك، فإن نوع **المونتاج** في المحور الخاص بالهروب هو **مونتاج تعبيري** بالدرجة الأولى، حيث أن المخرج يُركّب المشاهد ليُحدث تصاعدا في الإيقاع العاطفي والتوتر الدرامي من خلال همسات الأمل داخل الزنزانة، إلى لحظة الانقضاض على الحارس، ثم مطاردة الاحصنة وسط الطبيعة، هذا الانتقال من الفضاء الضيق إلى الفضاء الواسع يخدم التعبير عن الانعتاق والبحث عن الحرية.
كما أن توظيف الأصوات في الخلفية كنباح الكلاب، صفارات الإنذار، وخرير المياه وكذا الموسيقى التصاعدية كلها عوامل تعمّق الإحساس بالإثارة والتحرر وإثارة الانفعالات.

وفي الاتجاه ذاته، يتميز **الخطاب الكلامي** بطابع ثوري تمرّدي، إذ يخرج من دائرة الهمس في الزنزانة إلى إعلان صريح وعزم فعلي يتجلى في عبارات "**علي**" الساخرة أولا التي تخفف التوتر لكنها تنطوي على رغبة عميقة في الحرية، وبعدها ردود "**سليمان**" الحازمة:" **لازم نهربو....كبّر نيّتك**"، حيث ينتقل الكلام من مجرد آمال وأحلام إلى وعود حقيقية بالفعل والمقاومة، ثم ما تلبث أن تتصاعد نبرة اللغة في لحظة المواجهة، حين يوجّه "**سليمان**" رفيقيه بوضوح:" **موح سرّج لعواد...علي السلاح**" ، فيتحول القول إلى فعل ثوري، ويغدو الخطاب الكلامي أداة لشحذ العزيمة الجماعية نحو التمرد والانعتاق.

8.7.1. سياسة الإغراء الاستعماري والاستغلال القسري:

في ساحة منزل كولونيالي وفي لقطة قريبة على وقع خرير الماء، يستحم "**علي**" في حوض السباحة حين تقترب منه "**هيلين**" وهي زوجة صاحب البيت المعمّر الفرنسي "**مارك**" بخطوات لئيمة وتخاطبه بالفرنسية:" **ماذا كان سيقول رب العمل لو وجدك هنا؟..لكنك تعرف جيدا أنه لن يعود قبل المساء..**"وبعدها تتجرّأ أكثر وتنزل داخل الحوض بجوار "**علي**" وتبتسم بخبث وتقول:" **أريد أن أسبح..لا تقلق، لن أقول شيئا للمدير، سيكون سرا بيننا**".
وفي مشهد آخر، داخل مخبأ التبن، حيث ينام "**علي**" على حزم القش، لتدخل "**هيلين**" نحوه هامسة بأنها تريده ولا داعي للخوف مادام مدير عمله غائبا، وبهذا تكشف بوضوح عن رغبة محمّلة بالإغراء والهيمنة.



الشكل رقم 42: لقطات من محور سياسة الإغراء الاستعماري في فيلم "الثائرون".

هنا تتجلى ملامح ما يمكن وصفه بـ "**القوة الناعمة Soft Power** " للاستعمار، حيث تستغل "**هيلين**" موقعها ونفوذها لإخضاع "**علي**" ولكن ليس بدافع الحب، بل انطلاقا من نزعة غرائزية تكسوها فوقية استعمارية ترى الجزائري مجرد "**خادم**" يمكنها التلاعب به كما تشاء. وعندما يتم ضبطها مع "**علي**" من طرف زوجها تسارع إلى اتهامه زورا بالاعتداء عليها مدّعية كونها ضحية للدفاع عن سمعتها.
وبهذا توظّف "**هيلين**" نموذجا فاضحا لنساء الاستعمار الفرنسي اللواتي وظّفن أجسادهن وسلطتهن كأدوات للهيمنة والسيطرة، في صورة رمزية لطبيعة الاستغلال الكولونيالي المعقّد الذي جمع بين القوة والجسد والنفوذ.

ويكشف لنا هذا المحور عن **قيمة** الوعي بخطورة **القوة الناعمة** للاستعمار، التي لم تعتمد فقط على السلاح بل استعملت النفوذ الاجتماعي والجسد كأدوات للهيمنة.
وقد كان الفلاسفة الصينيون مثل: "**لاوتسزي**" في القرن السابع قبل الميلاد أول من دعا إلى "**القوة الناعمة**"، وتم تشبيهها بالماء القادر على تفتيت الصخر، وانتشرت تعاليم "**كونفوشيوس**" لنشر الأخلاق والفضيلة كأساس للحكم. كما ساهمت البوذية التي نشأت في شمال الهند في القرن السادس قبل الميلاد في تعزيز القوة الناعمة عبر المحبة والتسامح ومساعدة الفقراء، ما ساعد على انتشارها السلمي في آسيا.

وتُظهر هذه التجارب أن القوة الناعمة تتجسّد في الأخلاق والثقافة والدين، مؤثرة في تنظيم المجتمعات ونشر الاستقرار.[406]

لكن أول مرة ظهر فيها مفهوم "**القوة الناعمة**" كانت عام **1990** في مقال لـ "**جوزيف ناي**" وهو أستاذ في الجامعة الأمريكية للعلوم السياسية ، وقد نُشِر في مجلة "**Foreign Policy**"، بعنوان "**القوة الناعمة Soft Power**"، وهو يُعرّفها بأنها القدرة على جعل الآخرين يريدون ما تريد الدولة عبر الجذب والاستمالة بدل الإكراه، وتعتمد هذه القوة على الموارد الثقافية والسياسية والأخلاقية للدولة، وهي تُكمّل القوة الصارمة لتُشكّل ما يُعرف بـ "**القوة الذكية**" ، ويُقِرّ "**ناي**" بأن مفهوم "**القوة الناعمة**" ليس جديدا بالكامل، إذ يمكن إرجاعه إلى الفلاسفة القدماء، ويُطبّق على الدول والمنظمات والأفراد في مجالات القيادة والسياسة الدولية[407]

كما تبرز لنا في هذه المشاهد **قيمة الكرامة المهدورة** حين يتعرّض الجزائري للاستغلال والافتراء دون إمكانية الدفاع عن نفسه أمام سلطة استعمارية تملك القوة القمعية. كما نلمس القيمة السلبية لـ **الزيف** و**الخداع** الذي اتّسمت به بعض نساء المستعمِر لتبرير رغباتهن وتوريط الأبرياء. وأيضا يظهر لنا البعد الأخلاقي المتمثل في ضرورة التحصين والتعفف من الإغراءات التي تخفي وراءها نوايا السيطرة والإذلال.

أما عن **الثنائيات**، فنبدأ بثنائية **الرجل والمرأة** في صورة "**علي**" المستضعف مواجها "**هيلين**" المتسلّطة التي توظِّف أنوثتها كأداة للقهر والتّحكم.

وعن ثنائية **المكان الداخلي** فيتمثّل في مخبأ التبن الذي يتحول إلى فضاء لنصب فخّ لـ "**علي**"، وبالموازاة تمثّل المزرعة والحقول **المكان الخارجي** الذي حاول "**علي**" أن يحتمي فيه هربا من شباك "**هيلين**" وبحثا عن حريته.

وتتجسّد **ثنائية الإسلام والمسيحية** في "**علي**" كرمز للمسلم المقهور عكس "**هيلين**" المسيحية التي تمثّل السلطة الاستعمارية المتعالية.

---

406 –أحمد محمود صفي الدين عبد العزيز ماضي، **التطور التاريخي لدور القوة الناعمة**، مجلة البحوث المالية والتجارية، المجلد 25، العدد 2، جامعة بور سعيد، مصر، 2024، ص 83.

407 –سلام توري، فاطمة بقدي، **القوة الناعمة في السياسة الخارجية الجزائرية تجاه إفريقيا**، مجلة مدارات سياسية، المجلد 8، العدد 1، مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات، الجزائر، **2024**، ص **172**.

وفيما يخص **ثنائية الماضي والمستقبل**، فالماضي الاستعماري يفرض منطقه وهيمنته بالإذلال والقوة، بينما المستقبل ينفتح على الوعي بوجوب التحرر من أشكال الهيمنة الناعمة.
كذلك نجد **ثنائية الأبيض والأسود**، حيث يرمزان لبراءة "**علي**" التي تم استغلالها، أمام زيف وبهتان شهادة "**هيلين**" التي تستمد قوّتها من منظومة استعمارية منحازة.

وعن **الفضاء الضيق** فيظهر داخل مخبأ التبن كحيّز خاص تستغله "**هيلين**" لفرض سلطتها وقوتها الناعمة على "**علي**" ومن جهة أخرى، نلمس **الفضاء الواسع** في المزرعة وما جاورها من حقول أين يجد "**علي**" ملجأ يفرّ فيه من قبضة "**هيلين**".

وبالنسبة لنوع **المونتاج**، فهو **تعبيري** بالدرجة الأولى، فالمشاهد تبنى على لقطات قريبة ومتوسطة، مع التركيز على تفاصيل الجسد والنظرات وحركة الماء، ما يخلق إيقاعا سمعيا وبصريا، فالمونتاج هنا لا يقدّم مجرد سرد للأحداث، بل يتم الانتقال بين الأماكن الداخلية والخارجية للتعبير عن الفرق بين الفضاء المغلق الذي يحاصر "**علي**" بالإغراء والاستغلال، والفضاء المفتوح الذي يدلّ على الحرية نوعا ما. وحتى صوت الماء، يعكس الهدوء الظاهري لكنه يخفي توترا وخوفا داخليا يعتري "**علي**".

ويتّسم **الخطاب الكلامي** في هذه المحور بطابع إغرائي، استعماري يقوم على التلاعب والهيمنة الناعمة. فكلمات "**هيلين**" محمّلة بالتلميحات الجنسية والوعود بالسّرّية، لكنها في العمق تخفي فوقية استعمارية حيث تنظر إلى "**علي**" كخادم مطيع من السهل إخضاعه، بالتالي فالخطاب هنا ليس بريئا أو إنسانيا، بل أداة قهر نفسي تُمارس ناعم يخفي نوايا السيطرة، كما أنها تفتري على "**علي**" لتبرئة نفسها أمام زوجها. مما يكشف كيف يمكن للكلام أن يغدو أداة استغلال وخداع.

9.7.1. حين يصبح الانتقام عدالة...وردّ الاعتبار صرخة في وجه الخيانة:

في ساحة منزل كولونيالي، ومع تصاعد صفّارة الإنذار، يظهر "**سليمان**" في لقطة قريبة وهو يُشهر سلاحه ويتقدم بخطوات حاسمة نحو القايد الممتطي صهوة حصانه، يخاطبه بحدّة ثم يطلق النار عليه، ليحسم مواجهة الخيانة انتقاما بالرصاص. لكن هذا الفعل لم يكن مجرّد اندفاع شخصي أو رغبة عابرة في سفك الدم، بل كان قرارا نابعا من شعور عميق بالواجب تجاه نفسه وأرضه.

فاغتيال القايد لم يكن مجرّد تصفية حسابات، بل فعل رفضا قاطعا للخيانة والعمالة للاستعمار، والتخلص من أحد أهم مصادر الوشاية والغدر في المنطقة، ولا يعتبر قتله جريمة أبدا، بل دفاعا عن شرف البلاد والعباد.



الشكل رقم 43: لقطات من محور الانتقام في فيلم "الثائرون".

وأمام منزل والدة "**سليمان**" وعلى وقع نباح الكلاب، يطرق ابن القايد الباب بقوة وهو يخاطب النسوة:" **افتحوا الباب، قالولي يمات "سليمان" تسكن هنا**"، ثم ينتقل المشهد إلى فناء المنزل حيث تخرج "**أم سليمان**" متسائلة بارتباك:" **باية !! ...شكون انتوما؟ شكون جابكم؟**" ليدخل اثنان من أبناء القايد برفقة الشانبيط ويقترب منها الابن الأكبر بوقاحة:" **حنا أولاد القايد لي قتل وليدك**" فتردّ بصلابة:" **وليدي ما قتل حتى واحد، راهو فالحبس**"، وبعد أن يصل خبر اقتحام أبناء القايد لمنزل والدته، يهبّ "**سليمان**" لنجدتها، ثم يقف خارج المنزل مشهرا سلاحه، وهو يخاطبهم:" **يا أولاد القايد...راني جيتكم، علاش راكم تتخباو فالدار؟**"، ثم يخرجون الواحد تلو الآخر وهم يمسكون بوالدة "**سليمان**" مقيّدة اليدين كرهينة، ليهدّده أحدهم ببرود:" **راك تشوف في يماك...ايدا قرصت عاللول، التاني يفرغ فيها المكحلة**"، ويعتبر هذا الانتقام لوالدهم القايد، مجرّد انتقام أعمى لا يمتّ بأي صلة للأخلاق والمبادئ، حيث أنهم اقتحموا بيت امرأة أعزل وبقوا في ساحته أياما في انتظار قدوم "**سليمان**"، في مشهد يصطدم بعادات المجتمع الجزائري الذي يقدّس حرمة البيوت ويصون الأعراض، فحسب تقاليد القرية وتعاليم الدين الإسلامي، كان الأولى بسكان القرية أن يهبّوا للدفاع عن نسائها ولو كلّفهم ذلك حياتهم، لأن الكرامة والعرض في أعرافنا خطوط حمراء لا تُساوم.



الشكل رقم 43: لقطات من محور الانتقام في فيلم "الثائرون".

وتكتمل صورة الانتقام في أبهى تجلياتها، حين يعود "**سليمان**" رفقة "**موح وعلي**" لنصرة أبناء قريتهم، بعدما فرض الدرك الفرنسي الغرامات، وطالب السكان بالكشف عن هوية من سرق صندوق الخزينة. ثم يظهر الثلاثة في لحظة حاسمة ليواجهوا المحتل، فيطردون رجال الدرك من القرية، في مشهد يُعبّر عن الرفض القاطع للذل والاستعباد. ويُجسِّد التضامن العميق بين أبناء الوطن الواحد. وقد قرّروا أن يأخذوا زمام المبادرة ويحموا أهلهم من بطش المستعمِر، مؤكّدين أن الجزائر ليست ملكا للغزاة، بل أرضا حرّة لا يصونها إلا أبناؤها المستعدّون للتضحية بكل ما يملكون.

حيث يفاجِئ "**سليمان**" مع "**موح وعلي**" رجال الدرك الفرنسي وهم يجمعون الأموال من الأهالي، ليخاطبهم بالفرنسية متحدّيا:" **هل تريدون المال؟ تعالوا لتأخذوه...وإن أتيتم سنقتلكم**"، فيردّ قائد الدرك بتردّد:" **سنغادر**.."، فيقاطعه "**سليمان**" بصرامة أكبر:" **انزعوا أحزمتكم... دعوها تسقط عند أقدامكم**"، فتتعالى أصوات فتح الأحزمة قبل أن يغادروا على وقع موسيقى القانون والناي، وسط فرحة الأهالي العارمة.



الشكل رقم 43: لقطات من محور الانتقام في فيلم "الثائرون".

ويبلغ الانتقام ذروته في نهاية الفيلم، حين يتّخذ كل من "**سليمان، موح وإبراهيم**" في لحظة مصيرية ليهبّوا لإنقاذ "**علي**" من قبضة المستعمِر، هذا التكاتف لم يكن مجرّد نجدة عادية، بل كان صفعة مدوّية في وجه الخيانة والظلم، وتجسيدا حيّا لقوة التضامن بين الأحرار، بحيث تكسّرت قيود القهر في وجه استعمار اعتقد دائما أنه لا يُقهر.



الشكل رقم 43: لقطات من محور الانتقام في فيلم "الثائرون".

أ. **الفواعل الستة Les actants:**

سنعمل فيما يلي على تحليل النموذج العاملي لثنائية "**الانتقام/ التسامح**" على النحو الآتي:

1. الذات sujet:

يُشكّل "**سليمان**" محور الاحداث في فيلم "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)**، حيث يبدأ بالانتقام من القايد الذي خانه وسلّمه للفرنسيين، ثم يهرب من السجن ليقاتل من أجل كرامته ووطنه، فينتقم لوالدته بعد أن اقتحم أبناء القايد بيتها، لكنه يُظهر أيضا طيبة قلبه حين يسامح "**الشانبيط**" لحظة اعترافه بخطئه الشنيع جرّاء كونه من أتباع القايد الخائن وابنائه، وفي النهاية، يتّحد مع رفاقه لإنقاذ صديقه "**علي**"، فيتحول من شخص ينتقم لنفسه إلى بطل يقاتل من أجل الجميع ورمزا للشجاعة والتسامح.

2. الموضوع objet:

يتمثّل موضوع "**سليمان**" في السعي لاستعادة الكرامة والعدالة، إذ يتحوّل انتقامه من القايد والمستعمِر إلى فعل مقاومة يهدف لتحرير نفسه وأبناء قريته من القهر والاستعباد. فهو يجمع بين الثأر الشخصي والنضال الجماعي من أجل الحرية.

3. المرسِل Le destinateur:

المرسِل في مسار "**سليمان**" وفقا لهذا المحور من الفيلم، هو الظلم الاستعماري الذي مثّله الاحتلال الفرنسي وخيانة القايد، إذ دفعته الإهانة والاعتداء على والدته ومعاناة قريته مع الضرائب، إلى تحويل انتقامه الشخصي إلى دفاع جماعي عن الكرامة والوطن.

4. المتلقي Le destinataire:

في هذا المحور من الفيلم، يتجسّد المتلقي في "**سليمان**" ذاته، الذي يسعى لردّ اعتباره. وفي أسرته وأصدقائه وأبناء قريته الذين شاركوه الألم والنضال. بينما تمثِّل الجزائر الأم المتلقي الرمزي لرسالته المقاومة ضد الظلم والخيانة.

5. المساعد L'adjuvant:

يتمثّل المساعد بالنسبة لـ "**سليمان**" في هذا المحور في أصدقائه "**موح، علي وإبراهيم**" و**الخال** وابنته "**داودة**" و**أبناء قريته** الذين دعموه وساندوه في مقاومته، بالإضافة إلى شجاعته وإيمانه بروح التضامن الوطني التي منحته القوة لمواجهة الظلم وتحقيق العدالة.

6. المعارض L'opposant:

يتجلى المعارض للذات "**سليمان**" في هذا المحور الخاص بالانتقام، في القايد الخائن وأبنائه والدرك الفرنسي، الذين جمعوا بين الخيانة الداخلية والقمع الاستعماري، فشكّلوا جبهة معادية تسعى لإحباط مقاومته ومنعه من استعادة كرامته وكرامة شعبه.

- **المعادلة السيميائية لثنائية "الانتقام/ التسامح**، يمكن صياغتها على الشكل التالي:

ذات منتقمة sujet= سليمان ← الهدف أو الموضوع objet = استعادة الكرامة وتحقيق العدالة والدفاع عن الشرف والوطن ← المتلقي = الوطن والذات نفسها "سليمان".

تظهر هذه المعادلة كيف تغيّر "**سليمان**" من شخص يسعى إلى الثأر، إلى مناضل من أجل كرامة وطنه، فجمع بين الانتقام من الظالمين والدفاع عن القيم، وانتهى إلى العفو عن مساعد القايد بعد اعتراف الأخير بخطئه وندمه الشديد، وهذا دليل على نضج وإنسانية "سليمان" بحيث جسّد قيمة سامية وهي "**العفو عند المقدرة**".

ب. العلاقات السردية الثلاث Les relations narratives:

1. علاقة الرغبة:

"**سليمان**" هو الشخصية التي تسعى لتحقيق هدفها في استعادة الكرامة والعدالة عبر الانتقام من الخونة، لكنه لا يتوقف عند ذلك، بل تتطور إرادته لتشمل التسامح والعفو عند الاعتراف بالخطأ.

- **المعادلة الرمزية:**

الرغبة (الذات ← الموضوع = 1).

وتعني أن الذات "**سليمان**" لديه رغبة قوية وإرادة حقيقية لتحقيق هدفه، حيث تجمع بين العدالة والرحمة.

2. علاقة الاتصال:

تتمثّل الدوافع عن "**سليمان**" في الخيانة والظلم، الذي تعرّض له داخل الثكنة، ثم على يد القايد وأعوانه، إضافة إلى الأذى الذي لحق بوالدته وأصدقائه، وهذا ما أشعل بداخله رغبة الانتقام. أما المتلقي فهو الوطن و"**سليمان**" نفسه، إذ يدفعه الألم للثأر ثم للتسامح عند الاعتراف بالخطأ.

- **المعادلة الرمزية:**

الاتصال (المرسِل ← المتلقي = 1).

وتعني المعادلة أن الاتصال بين الدوافع والنتيجة كان قويا وفعّالا، فقام بتحويل الانتقام إلى وعي يجمع بين العدالة والرحمة.

3. علاقة الكفاءة أو القوة:

لقد ساعد "**سليمان**" كل من "**موح، علي، إبراهيم، داودة، الخال وأبناء القرية**"، حيث وفّروا له الدعم والحماية وساعدوه في تنفيذ خططه، بينما واجه معارضة قوية من القايد وأبنائه والدرك الفرنسي والنقيب والملازم داخل الثكنة، ورغم قوة الأعداء المعارضين، فإن تعاون المساعدين وتضامنهم جعله ينتصر في نهاية المطاف، ويختار التسامح مع من اعترف بخطئه بدل الانتقام الأعمى.

- **المعادلة الرمزية:**

الكفاءة (المساعدين– المعارضين > 0).

وتعني أن دعم المساعدين كان أقوى من معارضة الأعداء، رغم اختلال توازن القوى، مما منح "سليمان" القوة والقدرة على تحقيق أهدافه.

ت.البرنامج السردي:

1. التمهيد:

تبدأ مرحلة التمهيد عندما يتعرّض "**سليمان**" لسلسلة من الأحداث القاسية مثل: التجنيد الإجباري في الجيش الفرنسي، وإهانته من طرف النقيب والملازم، ثم خيانة القايد له وتسليمه للدرك الفرنسي، حيث ظل قابعا في السجن، ثم الاعتداء على والدته، كل هذه المواقف القاسية كانت الشرارة التي دفعت فيه روح التمرّد والرغبة في الانتقام وردّ الكرامة. ومع تطور الأحداث، يتحوّل هذا الدافع إلى وعي إنساني حين يعفو عن مساعد القايد بعد اعترافه بخطئه.

- **المعادلة الرمزية:**

التمهيد (المرسِل ← الذات = 1).

بمعنى أن العوامل الضاغطة نجحت في تحفيز "**سليمان**" للتمرد والانتقام، وأن هذا التحفيز بلغ ذروته بتحوّله لاحقا إلى تسامح ونبل إنساني.

2. الكفاءة:

تظهر كفاءة "**سليمان**" في قدرته على الاعتماد على مساعديه مثل: "**موح، علي، إبراهيم، داودة، الخال وأبناء القرية**"، الذين وفّروا له الدّعم المادي والمعنوي وساعدوه في الهروب ومواجهة

أعدائه، رغم عدم التكافؤ بين قوة مساعديه وبين قوة معارضيه مثل: القايد، الجيش الفرنسي، لكنه تفوق عليهم بذكائه وشجاعة رفاقه، وهذا ما سهّل عليه الوصول إلى هدفه والانتقام تارة، والتسامح تارة أخرى.

- **المعادلة الرمزية:**

الكفاءة (الذات + المساعدين – المعارضين > 0).

بحيث أن قوة "**سليمان**" الذات، ومساعدة حلفائه وأتباعه، تفوق عوائق أعدائه، مما يجعل كفاءته إيجابية وتُمكِّنه من النجاح.

3. الأداء:

بحيث يتنقل "**سليمان**" من الرغبة إلى الفعل من خلال سلسلة أفعال حاسمة: " قتل القايد الخائن، الانتقام لوالدته بمساعدة موح وعلي، وفي النهاية يختار العفو عن مساعد القايد بعد اعترافه بخطئه، وهكذا يُجسِّد عدالة إنسانية ناضجة.

- **المعادلة الرمزية:**

الأداء (الذات ← الموضوع = 1).

أي أن "**سليمان**" الذات قد حقّق هدفه باستعادة الكرامة والعدالة، وهذا ما يعكس أداء إيجابيا يجمع بين القوة والتسامح.

4. الجزاء، المكافأة:

إذ يحصل "**سليمان**" على مكافأتين: واحدة نفسية، بشعوره بالانتصار لكرامته وكرامة قريته بعد الانتقام من القايد، والأخرى معنوية، حين تتشبّع ذاته بالرضا بعد عفوه عن مساعد القايد، وبهذا فإن بطل الفيلم يجمع بين القوة والرحمة.

- **المعادلة الرمزية:**

الجزاء (الموضوع أو الهدف ← المتلقي = 1).

نفهم أن الهدف وهو التحرر من القيود مثل التجنيد الإجباري والسجن...الخ، قد تحقّق بنجاح، وبالتالي حصل على مكافأة إيجابية تُعبِّر عن نضجه الإنساني من خلال موازاته بين العدالة والتسامح.

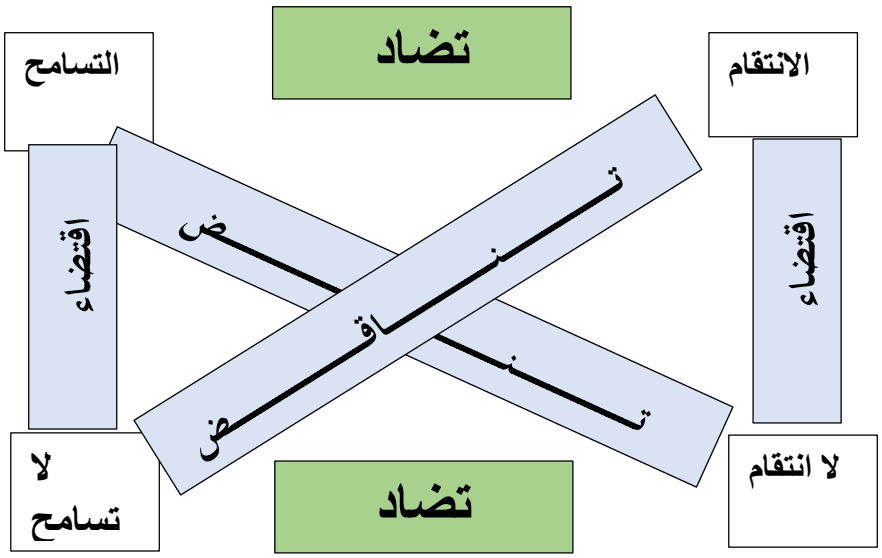
ث. **علاقة الفاعل بالممثل Acteur/ Actant:**

يُعتبر "**سليمان**" هو الفاعل في ثنائية "**الانتقام/ التسامح**"، حيث أن الممثل يُجسّد هذا الصراع بواقعية، حيث يبدأ "**سليمان**" بدافع الانتقام من الظلم والخيانة، وفي النهاية يلجأ إلى التسامح بعد اعتراف أحد خصومه بخطئه.

- **المعادلة الرمزية:**

سليمان (الممثل) = الفاعل (المسار الانتقالي من الانتقام إلى التسامح).

ج. المربع السيميائي: ثنائية الانتقام /التسامح:



ويضم أربعة اقطاب وهي:

- **الانتقام Vengeance S1**: يُجسّده "**سليمان**" حين يقتل القايد وينتقم لوالدته وصديقه، دفاعا عن كرامته وعدالته.
- **التسامح Tolérance S2**: يظهر عندما يعفو "**سليمان**" عن مساعد القايد بعد اعترافه بخطئه، فيحقّق بذلك العفو عند المقدرة.
- **عدم الانتقام Non vengeance** –S1: وهذا يعني تجاهل الأذى الذي تعرّض له "**سليمان**" وترك حقّه دون دفاع أو مواجهة.

- **عدم التسامح Intolérance** S2– : أي الإصرار على العقاب رغم التوبة أو الاعتراف بالخطأ من طرف الشخص المؤذي.

وهكذا، يجمع "**سليمان**" بين الانتقام المشروع والتسامح الإنساني، محقّقا توازنا بين العدل والرحمة، أما باقي أوضاع المربع السيميائي، فتُعبّر عن مواقف وردود فعل سلبية أو متطرفة.

بالنسبة للقيم التي نلمسها في هذا المحور من الفيلم، فتبدو لنا **قيمة الانتقام المشروع**، حيث أن "**سليمان**" لم يقم بانتقام شخصي فقط، بل بدفاع عن الوطن والأصدقاء ضد الخيانة، بالتالي، نلمس وجود نوعين من الانتقام هما: الثّأر المرتبط بالرغبة في العقاب والسيطرة، وكذا، التعويض العادل المرتبط باستعادة العدالة، حيث يعمل الأخير كحاجز ضد الآثار السلبية للثّأر ويدعم العدالة الإجرائية،[408]وعليه تبرز لنا قيمة الدفاع كذلك عن **الشرف والكرامة**. إلى جانب **قيمة التضامن والوحدة** بين أبناء الوطن الواحد في مواجهة عدوّ مشترك. وفي النهاية تتحقّق **قيمة الحرية** عندما ينجح "**سليمان**" من الفرار من الثكنة ثم يفرّ مرة أخرى من السجن، وأخيرا وبعد أن يرسم خطته مع أصدقائه يتمكن ثلاثتهم من إنقاذ "**علي**"، فتكون تلك المشاهد بمثابة انتصار على القهر والاستعباد الممارس على الجزائريين من طرف المحتل الفرنسي.

ونلمس في هذا المحور عدة **ثنائيات** مثل: **الانتقام العادل والمشروع** لـ "**سليمان**" الذي يغتال القايد الخائن لوطنه وبني جلدته، أمام **الانتقام الأعمى** لأبناء القايد الذي يفتقد لأي بعد أخلاقي، بالإضافة إلى **ثنائية الرجل والمرأة**، حيث يدافع "**سليمان**" ورفاقه عن حرمة بيت والدته من انتهاك أبناء القايد له، أمام صمود والدته وشجاعتها دلالة على صمود المرأة الجزائرية أثناء الثورة ومواجهتها للمحتل الفرنسي جنبا إلى جنب مع الرجل.

كما يظهر الصراع بين **المكان الداخلي** أي بيت الأم الذي تعرّض لهجوم أبناء القايد، و**المكان الخارجي** المتمثِّل في ساحة القرية التي تتحوّل إلى مسرح للمواجهة بين "**سليمان**" وأبناء القايد.

ونلمس حضور مبادئ **الدين الإسلامي** في قيمة حماية العِرض والكرامة، مقابل ممارسات المستعمِر الفرنسي **المسيحي** وعملائه.

---

[408] -Monica M Gerber, Jonathan Jackson, **Retribution as Revenge and Retribution as Just Deserts**, Social Justice Research, volume 26, published : 12 January 2013, Springer New York, United states.

وفي **ثنائية الماضي والحاضر**، يتجلى الانتقام كجسر بين الماضي المشحون بالخيانة والغدر، وبين المستقبل المشرق والمفعم بالحرية والوحدة والتضامن.
أما **ثنائية الصغير والكبير**، يشترك الجميع ومن كل الفئات في فعل المقاومة والنضال.
فيما يُشكِّل الصراع بين **الأسود والأبيض** رمزا للاختلاف الجذري بين انتقام أصحاب الأرض والقضية وبين قمع واضطهاد الاستعمار الدخيل.

وفيما يخص **الفضاءات** المعتمدة في هذا المحور، فتدور الأحداث بين **أماكن ضيّقة** خاصة مثل: بيت القايد وبيت والدة سليمان، حيث تقع الخيانة وانتهاك حرمة البيوت، ومن ناحية أخرى، تظهر ساحة القرية كمكان للمواجهة والتضامن الشعبي ضد الاستعمار، نفس الشيء بالنسبة للريف والحقول، حيث تصبح فضاءات للهروب والمقاومة حيث انطلق "**سليمان**" ورفاقه على أحصنتهم يستنشقون عبق الحرية.

أمّا ما يتعلق بنوع **المونتاج**، فقد استخدم المخرج **المونتاج الإيديولوجي**، حيث جمع بين عدّة مشاهد مثل: قتل القايد واقتحام بيت الأم ومواجهة الدرك بسبب الضرائب، وإنقاذ "**علي**" من السجن، كلها مشاهد تُوضّح فكرة وطنية واضحة وهي أن الانتقام عند "**سليمان**" ليس مجرّد غضب وتمرّد بسبب قضية شخصية فقط، بل دفاعا عن الكرامة والوطن. لأن المونتاج لا يعمل فقط على شدّ انتباه المشاهد، بل يُمرّر دائما رسالة فكرية ومثال هذا المحور حول العدالة ورفض الخيانة والتضامن ضد الاستعمار.

وبخصوص طبيعة **الخطاب الكلامي** في هذا المحور، فهو يرتكز على الحِدّة والصرامة، فخطاب "**سليمان**" حين يواجه القايد وأبناءه يتّسم بالقوة المباشرة التي تفضح الخيانة وتثبت شرعية وعدالة الانتقام الوطني، في حين، يكشف خطاب أبناء القايد عن وقاحة الانتقام الأعمى حين يقتحمون بيت الأم وينتهكون حرمته. أما مواجهة "**سليمان**" ورفاقه لرجال الدّرك حين تهجّموا على سكان القرية وطالبوهم بدفع الضرائب مرة ثانية، فتحمل طابع التحدي والإذلال للمستعمِر.

8.1. نتائج التحليل:

أفضى تحليل فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) إلى جملة من النتائج المهمة التي نلخّصها في النقاط الآتية:

1. في البداية كان "**سليمان**" مجنّدا قسرا في صفوف الجيش الفرنسي، لكنه سرعان ما تمرّد عليهم وصار مقاوما شجاعا، وبهذا فهو يرمز للشاب الجزائري في فترة ما قبل الثورة المسلحة، الذي عاش بين الطاعة للمستعمِر والرغبة في الحرية، ثم تفطّن لوضعه ودافع عن كرامته ووطنه.
2. "**موح**" هو الحكيم الصامت الذي يجسّد الأرض والذاكرة، ويمنح دعمه لـ "**سليمان**" دون أن يفرض نفسه، وإلى جانب حكمته يضفي حسّه الفكاهي روحا خفيفة للفيلم وسط القهر، كما يجعل من جسده وسيلة ماكرة للمقاومة.
3. "**علي**" ينتقل من الشاب المتردد إلى المقاوم الفعّال، إذ يرى في "**أم سليمان**" رمزا للوطن ويقرر حمايتها، فيُجسّد وعيا وطنيا بسيطا وحقيقيا، وملامحه المتوترة ونظراته المطأطئة الحزينة تعكس صراعه الداخلي بين الشعور بالذنب وتنامي الوعي.
4. "**والدة سليمان**" تجسّد صورة الجزائر الأم، شامخة في كبريائها ورافضة للذل، وحضورها القوي يجعلها رمزا للأصالة والمرأة الجزائرية المناضلة والقوية.
5. "**داودة**" هي المساندة الصامتة، تدعم "**سليمان**" بوعيها وعاطفتها نحوه، فتُجسّد صورة التضامن الأنثوي مع مسيرة التحرر.
6. **الحاكم الفرنسي**، يُجسّد صورة الاستعمار المتغطرس، بجسده الضخم وسلوكه القاسي الذي يرمز إلى آلة القمع والعنف.
7. **القايد** يمثّل الخيانة من الداخل، إذ يرتدي لباسا محليا، بينما يخدم مصالح المستعمِر، ليغدو رمزا للتواطؤ الذي ينبغي التخلص منه، وهذا ما فعله البطل "**سليمان**".
8. "**هيلين**" تمثّل الوجه الناعم للاستعمار، حيث تستعين بالإغواء بدل السلاح، وبهذا فهي تكشف الأساليب الخفية التي يعتمدها المستعمِر للسيطرة على الجزائريين.
9. يبرز الفيلم أن الثورة كانت فعلا جماعيا، شارك فيه الأصدقاء والعائلات، حيث كل فرد ما يستطيع لمساندة الآخر.

10.كما تظهر أحداث الفيلم أن الثورة كانت نضالا وطنيا للثوار، وفي الوقت نفسه، تجربة إنسانية عاشوها بين الحب والألم والرغبة في الانتقام.

11.ويمزج الفيلم بين الجِدّ والهزل، ليؤكّد أن الثورة لم تكن كفاحا مسلّحا فحسب، بل قامت أيضا على الفكر والروح الجماعية.

12.كتابة العنوان بالفرنسية قبل العربية تعكس استمرار الأثر الثقافي للاستعمار في الجزائر، رغم أن الفيلم ذاته يوجّه نقدا صريحا لفرنسا الاستعمارية.

13.تجري أحداث الفيلم قبل اندلاع ثورة **1954**، في فترة كان فيها الوعي الوطني، ما يزال يتشكّل عبر انتفاضات شعبية سرعان ما قمعها الاستعمار، ومع بدايات القرن العشرين برزت التشكيلات السياسية كمرحلة جديدة من المقاومة، أسّست لاتجاهات الحركة الوطنية نحو الاستقلال.

14.يتّضح أنّ الجزائريين في الجيش الفرنسي، كانوا ضحايا للتجنيد الإجباري، ممّا ولّد لدى الكثير منهم رفضا طبيعيا تطوّر لاحقا إلى ثورة منظمة. غير أن البعض الآخر خضع تماما لسياسة الترغيب التي مارستها فرنسا، فانسلخوا عن هويتهم وسعوا خلف مصالح شخصية على حساب مصلحة الوطن.

15.تم تصوير الفيلم في جبال منطقة القبائل، حيث تمتزج الطبيعة بالأصالة الأمازيغية والروح الثورية، فتنتقل الجبال من كونها عنصرا طبيعيا عاديا إلى دلالة رمزية على الحرية والتحدي.

16.وعليه، فالديكور في الفيلم لم يكن مجرّد خلفية بصرية بل حاملا للرموز فمثلا: القرية الطينية جسّدت الهوية والمقاومة، بينما عبّرت الثكنة والسجن عن القمع والاضطهاد، وحتى استخدام الأواني الفخارية المحلية في مكتب الحاكم الفرنسي، فقد عكس اصرار المحتل لفرض السيطرة على الثقافة.

17.جمعت الموسيقى بين الطابع الغربي واللمسات المحلية لتعكس أجواء الريف الجزائري، فحملت في طياتها حزنا وتمرّدا، أمّا عزف "**موح**" على العود داخل السجن فقد أضفى بُعدا رمزيا أعمق.

18.في المحور الأول تتجلى **قيم** المقاومة والتمرّد في مواجهة الخيانة والانقسام الداخلي لبعض الجزائريين، فيما تبرز الهوية الإسلامية في المحور الثاني من خلال التلاوة والكفن والصمت المهيب، دلالة على تمسُّك الشعب الجزائري بدينه رغم محاولات الطمس الاستعماري. وأيضا قيمة الأسرة والجذور، إذ تشير عودة "**سليمان**" لحظة وفاة والده، رمزية الارتباط بالأصل والأرض والعائلة. أما المحور الثالث فيبيّن قيمة التضامن الشعبي من خلال مبادرات بسيطة كالعربة والحصان وتكتّم سكان القرية وكذا مشاركة المرأة في الثورة وحتى الأطفال، وفي المحور الرابع تتقابل خيانة القايد مع تضحية "**سليمان**"

وصموده في السجن، ليأخذنا المحور الرابع إلى مواجهة أكثر حدّة حيث تتجسّد الخيانة في القايد مقابل تضحية "**سليمان**"، فيما يتحوّل السجن من فضاء للقهر إلى رمز للصمود، ويتكامل هذا البعد في المحور الخامس حيث تظهر قيم الكرامة والشجاعة التي جعلت الجزائريين يحوّلون الإهانة والإذلال إلى قوة وصبر. ثم يأتي المحور السادس ليكشف خيانة القايد وأعوانه في مقابل النيف والشهامة كقيم راسخة تهزم الاستعمار، مع بروز الندم والتوبة والتسامح كأبعاد إنسانية بين الموالين للمستعمِر والمعادين له. وفي المحور السابع تتجسّد قيمة الحرية كحق يُمنح ولا يُنتزع عبر التّمرد والمواجهة. ثم يكشف المحور الثامن عن خطورة القوة الناعمة وضرورة التّعفف والتحصين إزاء الاستغلال. وفي الأخير يقودنا المحور التاسع إلى قيمة الانتقام المشروع والدفاع عن الكرامة ويغدو الفعل الفردي إلى مقاومة وطنية.

19.ثم تظهر لنا **الثنائيات** ففي المحور الأول مثل: **الرجل والمرأة، الداخل والخارج، الإسلام والمسيحية، الماضي والمستقبل والصغير والكبير** لتجسّد صراع القهر ثم التمرد والتحرر لمسار "**سليمان**" الثوري. ومن هذا المنطلق، يكشف المحور الثاني عن الصراع بين الأصالة والتمسك بالتقاليد والتأثر بالثقافة الأجنبية، ويبرز المحور الثالث روح التضامن بين الناس، وأيضا الأمل في مستقبل مشرق يحمله الأطفال رغم القهر. أما المحور الرابع فيوضّح الاشتباك بين الوفاء والخيانة وبين الحرية والأسر. وبالنسبة للمحور الخامس، فتصبح الإهانات مصدر قوة تدفع نحو الوعي الجماعي، ويُفصح المحور السادس عن البعد الأخلاقي للصراع بين الشهامة والخيانة، فيما يبيّن المحور السابع التعاون بين المقاومين ومن يساندهم، أما المحور الثامن فيُركّز على خطورة الاستعمار الناعم الذي يُوظّف الإغراء والخداع، ويختم المحور التاسع بالانتقام العادل الذي يربط الماضي المؤلم بالمستقبل المضيء مؤكّدا أن الكرامة الجماعية هي أساس المقاومة.

20.فيما يتعلق بـ **الفضاءات** فترمز الثكنة إلى القهر في المحور الأول، بينما تُمثّل ساحة التدريب والهروب الحرية، وينتقل الفيلم في المحور الثاني من حزن البيت إلى اتساع الخارج، في الثالث، يظهر السجن رمزا للقمع في حين ترمز القرية والحقول للمقاومة والتحرر. أما في الرابع فيتقابل دفئ القرية مع ضيق الزنزانة، وفي المحور الخامس، يتجسّد القهر الفردي والجماعي من قبل الاستعمار، وفي السادس، يتحوّل الفضاء من الإذلال إلى الوعي والتحرر، أما في السابع فيُعبّر الانتقال من الزنزانة إلى الطبيعة عن التحول من الأسر إلى المقاومة. ثم في المحور الثامن يظهر صراع بين السيطرة داخل الغرفة المغلقة

وبين الحرية في الخارج. وفي التاسع تتحول الفضاءات الجماعية والطبيعية إلى رمز للتضامن والمقاومة في مواجهة الخيانة.

21. وعن **المونتاج**، فقد استخدم المخرج المونتاج الإيديولوجي في المحور الأول من الفيلم، ليُحوّل الأحداث إلى رسالة سياسية ضد الاستعمار، ثم في الثاني لجأ إلى المونتاج التعبيري لإبراز الجو النفسي عبر الصمت والموسيقى. وفي الثالث والرابع، عاد إلى المونتاج الإيديولوجي لتجسيد المقاومة الجماعية والربط بين الخيانة والتضامن. وبعدها في الخامس والسادس، استعان بالمونتاج الإيديولوجي لإبراز وعي المقاومة والبعد الأخلاقي للصراع. أما في السابع والثامن فغلب عليه الطابع التعبيري الذي ركّز على التحرر والإغراء كأدوات استعمارية، ثم عاد المخرج في المحور التاسع إلى المونتاج الإيديولوجي ليجعل الانتقام فعلا وطنيا يرمز لوحدة الشعب ضد القهر.

22. في المحور الأول، يكون **الخطاب الكلامي** لـ "**سليمان**" ثوريا يدعو للتمرد على الاستعمار، أما في الثاني فيصبح الخطاب عاطفيا ودينيا يُعبّر عن الصبر والإيمان. بينما في الثالث، يغلب عليه الصمت كرمز للمقاومة الهادئة، ثم في الرابع يبدو الخطاب حادّا ومتوترا يعكس المطاردة والخطر. ويبرز في المحور الخامس التباين بين صراخ المستعمِر وصمت الجزائريين المليء بالكرامة. أما في السادس، فتكشف لغة القايد خيانته وغدره، بينما يزداد كلام "**سليمان**" قوة وثباتا، وفي السابع يتحول الكلام إلى أداة تحريض وثورة. وبعدها في المحور الثامن تظهر اللغة كوسيلة خداع استعمارية عبر كلمات "**هيلين**" الناعمة. وأخيرا في التاسع، يعود الخطاب إلى القوة ليُجسّد صراع الكرامة ضد القهر الاستعماري.

23. في الأخير، فإن الاستعمار لم يكتف بالعدو الخارجي بل صنع عدوّا داخليا حين حوّل بعض الجزائريين إلى أدوات في يده، فصار الصراع بين الإخوة أكثر إيلاما لأنه يهزّ الثقة داخل المجتمع.

كخلاصة، يمكن القول أن بنية فيلم "**الخارجون عن القانون**" **(الثائرون)**، تقوم على تداخل النموذج العاملي والمربع السيميائي عند "**غريماس**"، حيث يتمحور حول ثنائية مركزية هي: "**الحرية/ الاستعمار**". إذ يُجَسِّد "**سليمان**" قيمة الحرية والتمرد، بوصفه بطلا تحوّل من الخضوع القسري إلى المقاومة الواعية، في مقابل الحاكم الفرنسي الذي يُمثّل سلطة الاستعمار القمعي وأساليبه العنيفة. كما يرمز "**القايد**" إلى الخيانة الداخلية والتواطؤ مع المستعمِر، في حين يؤدي "**موح**" و"**علي**" دور المساعدين كلّ بطريقته من خلال الحكمة والدعم الصامت ثم التحول نحو الوعي والمقاومة. وتُمثّل "**والدة سليمان**" و"**داودة**"

الامتداد الرمزي للأرض والتضامن الجماعي بفضل صمودهما وتضحياتهما. أما "**هيلين**" فتُجسّد الوجه الناعم للاستعمار، حيث تعتمد الإغواء والخداع بدل العنف المباشر لتكشف عن آليات الهيمنة غير الظاهرة.

وبذلك، يتوزّع الفعل السردي بين قوى مساندة للثورة وأخرى معيقة لها، ضمن شبكة من العلاقات التي تعكس صراعا بين القيم كالحرية والقهر، الوفاء والخيانة...الخ، وبالتالي، يبرز الفيلم بنية سردية قائمة على تقابل هذه الأقطاب حيث يتحوّل الفعل الفردي إلى وعي جماعي وتغدو المقاومة مسارا إنسانيا ووطنيا يُسهم في إعادة بناء الهوية في مواجهة الاستعمار.

2.التحليل السيميولوجي لفيلم "أبواب الصمت":

تمهيد:

يعتبر فيلم "**أبواب الصمت**" واحدا من أهم وأقوى الأفلام في تاريخ السينما الجزائرية بعد الاستقلال، ليس لأنه يعرض واحدة من أصعب فترات الجزائر فحسب، بل يتجاوز السرد البطولي الذي اعتدنا مشاهدته في الأفلام الثورية.

وقد اختار المخرج "**عمار العسكري**" أن يسلّط الضوء على شخصية مختلفة تماما فهو شاب أصمّ وأبكم، يعيش في قرية بسيطة ويجد نفسه وسط دوامة الاستعمار والقمع، لكنه رغم إعاقته يصبح رمزا للمقاومة والعزيمة في صمت.

كما أن الفيلم لا يقدم صورة نمطية للمجاهد الشجاع المدجج بالسلاح، بل يقترب من الإنسان العادي، المهمّش، الذي لم يذكره التاريخ كثيرا لكنه كان حاضرا في قلب المعركة وسعى لنيل الحرية، بهذا فإن الفيلم قد طرح مسألة عميقة عمّن يستحق أن يخلّد اسمه فعلا في ذاكرة الوطن. وقدّم رسالة تعيد الاعتبار لمن حاربوا في الظل، كما يُلفت الانتباه إلى أهمية الصمت أحيانا وكيف يمكن أن يكون أبلغ من آلاف الكلمات.

1.2. بطاقة فنية عن فيلم أبواب الصمت:



الملحق رقم 16: ملصق فيلم أبواب الصمت

- **العنوان** :أبواب الصمت.
- **المخرج** :عمار العسكري.
- **السيناريو** :مراد بوربون وعمار العسكري.
- **سنة الإنتاج** :**1987**.
- **البلد المنتج** :الجزائر.
- **النوع** :روائي ثوري.
- **اللغة** :العربية – الفرنسية.
- **مدة العرض** :حوالي **105** دقائق.

1. الفريق التقني:

- **مدير التصوير** :يوسف صحراوي.
- **مدير الديكور**: محمد بوجمعة.
- **الموسيقى** :نوبلي فاضل
- **مدير الإنتاج**: مصطفى نية.
- **مدير التركيب** :رابح دابوز.

- **الإنتاج** :المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية **CAAIC** والتلفزيون الجزائر **ENTV**، والشركة التونسية للإنتاج والتنمية السينمائية **SATPEC.**

2. طاقم التمثيل:

- **نور الدين سولي** في دور عمار بكوش.
- **حسان الحسني** في دور الضابط صلاح.
- **كريستين ميلسر** في دور إليزابيث دي لوريس.
- **ميشيل رول، أريزكي حامدي، عبد الرحمن شريطي، بن يوسف حطاب** وغيرهم.

♦ سبب اختيار الفنان التونسي "نور الدين سولي":

استقدم المخرج "**عمار العسكري**" الفنان "**نور الدين سولي**" وهو ممثل تونسي–فرنسي، مزدوج الجنسية، لأداء دور البطولة في فيلم "**أبواب الصمت**"، مجسّدا شخصية ثورية جزائرية. يندرج هذا الخيار ضمن استراتيجية فنية واعية انتهجها العديد من المخرجين العرب، حيث لجؤوا إلى أسماء معروفة دوليا لتعزيز حضور أفلامهم في المهرجانات العالمية والتعريف بالقضايا الوطنية وعلى رأسها الثورة الجزائرية.
هذه المقاربة ليست جديدة، فقد سبقه إليها "**محمد لخضر حمينة**" في فيلمه التاريخي "**وقائع سنين الجمر**"، حين أسند الدور الرئيسي لممثل من أصل يوناني، وهو ما ساهم في نيل الفيلم للسعفة الذهبية في مهرجان **كان** عام **1975**، وكذلك استعان مخرج مسلسل "**فاطمة نسومر**" بالممثلة السورية "**رنا الأبيض**". بينما لعب الممثل الأمريكي الشهير "**أنطوني كوين**" دور البطولة في فيلم "**أسد الصحراء**" للمخرج "**مصطفى العقّاد**"، ما منح العمل إشعاعا عالميا أكبر.
فإذن كان اختيار "**نور الدين سولي**" مدروسا، فقد وُلد يوم **4** جويلية **1961**، وبدأ مسيرته في المسرح التونسي قبل أن ينتقل إلى فرنسا في سن **21** عاما، ويلتحق بمدرسة التكوين المسرحي **Cours Florent**، حيث صقل مهاراته الفنية، وبعد ذلك شارك في أعمال تلفزيونية بارزة، من بينها السلسلة الشهيرة[409] "**La vallée des espoirs**"، مما منحه شهرة معتبرة لدى الجمهور الفرنسي.

[409] **–fr.wikipedia.org, Noureddine Souli,** der modification : 18.09.2024, à : 13 :57.

ومن هذا المنطلق، رأى "**عمار العسكري**" في "**سولي**"، وجها مناسبا يمكن أن ينافس به على الساحة الدولية، خاصة ضمن مهرجان "**كان**" الذي تُمنح فيه امتيازات وفرص أوفر للفنانين المعروفين لدى الجمهور الفرنسي، لذا فإن الاستعانة بـ "**سولي**" لم تكن فقط لموهبته، بل أيضا لقدرته على فتح أبواب عالمية أمام الفيلم، وتوسيع صدى الثورة الجزائرية في الوعي السينمائي الدولي.

2.2. بطاقة فنية للمخرج "عمار العسكري":[410]



المخرج عمار العسكري

يعدّ "**عمار العسكري**" أحد أعمدة السينما الجزائرية ومن روّادها الأوائل، الذين آمنوا بأن الكاميرا ليست مجرد أداة فنية، بل سلاح مقاومة وذاكرة نابضة تخلّد مجد الثورة الجزائرية، وتؤرّخ لمعاناة شعب واجه الاستعمار ببسالة. وقد تميّز بأسلوب إخراجي واقعي ناضج، حيث يدمج الجمالية البصرية بالالتزام الوطني. واستطاع أن يجعل من السينما لغة صامتة تصرخ بوجه الظلم وتُجسّد الكفاح.

وُلد "**عمار العسكري**" سنة **1942**، بمدينة عين الباردة بولاية **عنابة**، ونهل من عوالم الفن السابع في بلغراد بيوغوسلافيا، حيث نال شهادة عليا في الإخراج السينمائي من أكاديمية المسرح والسينما، ثم واصل مسيرته الأكاديمية في جامعة الجزائر بدراسات عليا في الاقتصاد والسياسة، قبل أن يختار الكاميرا وسيلته للتعبير عن قناعاته الثورية والإنسانية.

---

[410]– و.ا.ج، **سينما الراحل عمار العسكري، مبدع رائعة دورية نحو الشرق**، نشر في : 30.04.2025، على الساعة : 18:30، على الرابط: **www.aps.dz**.

وقد لمع نجم "**العسكري**" منذ بداياته، من خلال أفلام قصيرة عكست أحلام الجزائر بعد الاستقلال، ليؤكد حضوره لاحقا بفيلمه الشهير "**دورية نحو الشرق**" سنة **1971**، الذي يعدّ لوحة ملحمية حية عن المجاهدين في جبال الجزائر، حاملة في طياتها القيم السامية للثورة بمساعدة أسماء ذات ثقل مثل: **حسان بن زيراري، حاج إسماعيل والعيّاشي حجاجي**.

ثم جاء عمله الأبرز "**أبواب الصمت**" سنة **1987**، وهو تحفة سينمائية وإنسانية بامتياز، إذ نقل فيها قصة "**عمار البكوش**"، المقاوم الأبكم والأصم، لتغدو لغة الصمت أبلغ من الكلام، في فضح جرائم الاستعمار الفرنسي وكشف بشاعة القمع. وقد برع في هذا الفيلم الممثل "**حسن الحسني**" مانحا الدور بعدا إنسانيا وطنيا عميقا.

أما فيلمه "**المفيد...سننتصر**" سنة **1978**، فقد تناول قضايا الثورة الزراعية في مرحلة البناء الوطني، وحاز عنه جائزة برونزية في مهرجان دمشق السينمائي، فيما شكّل فيلم "**زهرة اللوتس**" سنة **1998** آخر إبداعاته، وجمع فيه بين الجزائر والفيتنام عبر قصة صحفية فيتنامية تبحث عن جذورها، في تشابك فني بين تجربتي شعبين تقاطعت مقاومتهما في وجه الاستعمار.

كما أن "**العسكري**" لم يكن مخرجا فحسب، بل مناضلا ثقافيا ونقابيا شرسا، شغل مناصب بارزة مثل: أمين عام نقابة السينمائيين والتقنيين ومدير المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية، وكان حاضرا في مشهد الذاكرة من خلال عضويته في مؤسسة "**مفدي زكريا**" و"**جمعية أضواء**" التي ترأسها حتى وفاته.

رحل "**عمار العسكري**" يوم **1** ماي **2015**، تاركا خلفه إرثا سينمائيا خالدا ومشروعا لم يكتمل، كان يأمل من خلاله أن يوثّق نضال "**فرانز فانون**"، وبرحيله، فقدت الجزائر صوتا سينمائيا ناطقا بالصمت، ورجلا وهب حياته ليكون الفن مرآة للثورة، وذاكرة لا تموت.

3.2. ملخص عن فيلم "أبواب الصمت":

يبدأ فيلم "**أبواب الصمت**" بمشهد رمزي عميق، حيث يتم نقش اسم "**عمار البكوش**" على جدارية تخليد الشهداء في إحدى القرى الجزائرية، لكن هذا الفعل يستفزّ مسؤول البلدية الذي يعتبر إضافة الاسم إساءة لرموز الوطن. مما يدفع أحد المجاهدين السابقين المعروف بلقب "**الكومبا**" إلى أن يروي القصة الحقيقية لهذا البطل الصامت.

حيث تدور أحداث الفيلم في منطقة قالمة في شرق الجزائر خلال خمسينات القرن الماضي، وتحكي عن عائلة "**بن زيمات**" التي اشتهرت بالصيد والفروسية في الأرياف، ثم يولد في هذه العائلة، الطفل "**عمار**" الذي يصاب في صغره بحمى شديدة تجعله أصم وأبكم، فيتكفّل جدّه بتربيته ويعلّمه ركوب الخيل والصيد حتى يصير شابا قويا وصلبا. ثم يميل قلبه لفتاة من قريته فيتبعها فقط بنظراته في صمت.

ومع انطلاق الثورة التحريرية يحاول "**عمار**" الانضمام لصفوف جيش التحرير، لكنه يُقابل بالرفض بسبب إعاقته التي قد تُشكّل عبئا، وبعدها في مشهد مؤثر، تشنّ قوات الاحتلال الفرنسي هجوما داميا على القرية، حيث تقتل فيه الأهالي دون رحمة، وتُرتكب مجازر مروّعة بحق النساء، ومن بينهم عائلة "**عمار**"، كل تلك الأحداث المرعبة، يشاهدها "**عمار**" من بعيد عاجزا عن التدخل، وفي تلك اللحظة يدفن قلبه تحت أنقاض الألم، ويقرر مغادرة القرية، باحث عن ملجأ ينسيه تلك الأهوال وعازما على الانتقام مستقبلا.

بذلك ينتقل إلى منطقة أخرى، حيث ينمكن "**الباشاغا**" من خداع الشباب، مدّعيا أن ما حدث في القرية من مذابح كان من فعل المجاهدين، وأخذ يمدح لهم مزايا الالتحاق بصفوف جيش أمهم فرنسا على حد قوله، فيلتحق "**عمار**" لكنه بعد أن يتم اكتشاف إعاقته يتم رفضه كذلك ويهزأ به الرقيب "**مولار**" ومساعده، إلا أن النقيب "**دي لوريس**" يُعجب بمهارته الفائقة في استخدام السلاح، فيُكلّفه بالاعتناء بالأحصنة في الاسطبل، وبقيت صورة "**مولار**" وجنوده عالقة في ذهنه على أنهم نفسهم المجرمون الذين هجموا على قريته بوحشية.

وخلال عمله، يرافق "**عمار**" زوجة النقيب الفرنسي في رحلات الصيد والفروسية والتّسوّق، ثم تتطور العلاقة بينهما لتصبح أكثر حميمية وجرأة بعد عدة محاولات منها لإغوائه، وعلى إثر ذلك، يقنعه "**صالح الكومبا**" بالعمل لصالح جبهة التحرير الوطني من داخل الثكنة نظرا لقربه من النقيب وزوجته، كما قام "**الكومبا**" بإقناع العديد من الشباب المجندين قسرا بالتعاون مع الجبهة.

كما يعرض الفيلم مشاهد قاسية من تعذيب المجاهدين الأسرى على يد الاحتلال، ما دفع بـ "**عمار**" الذي ظلّ طوال الوقت يُخطط في صمت يُقرر تنفيذ انتقامه، فلم تكن ذكريات الغارة التي دمّرت حياته تفارقه، وفي ساعة الحسم، يُنفّذ عمليته البطولية داخل الثكنة، ويُلحق خسائر فادحة في صفوف الجيش الفرنسي، لكنه يتردّد في قتل زوجة النقيب رغم خيانتها له، فيصيبها فقط برصاصة في كتفها، ويسمح بنقلها بعيدا عن الخطر.

وفي الأخير، وبعد أن يستنفذ "**عمار**" كل ذخيرته وتخور قواه عقب ليلة كاملة من المجابهة بالرصاص لجنود الثكنة، في الصباح يتم استقدام دبّابة لتدمير المكان الذي تحصّن فيه "**عمار**" أمام عجز الجنود على النيل منه لبراعته في القنص، ويُستشهد في مشهد مهيب، ترتفع فيه زغاريد النساء وتكبيرات الرجال تخليدا لبطل صامت، لا يجيد الكلام لكنه يتقن الفعل، ليظلّ اسمه منقوشا في ذاكرة من عرفوه ولو من بعيد.

4.2. خلفيات إنتاج فيلم "أبواب الصمت":

جاء انطلاق تصوير فيلم "**أبواب الصمت**" للمخرج "**عمار العسكري**" في أجواء ودّيّة جمعت السينمائيين والمخرجين والممثلين وممثلي الصحافة وعددا من الضيوف من عالم الأدب والفنون، حيث أشرف وزير الثقافة والسياحة آنذاك "**بوعلام بسايح**" على الحفل التقليدي لبداية التصوير.

ويستند الفيلم إلى سيناريو أعدّه "**عمار العسكري**" و"**مراد بوربون**" فيما استلهمت قصّته من أحداث واقعية، جرت في قلعة **بوصبع** نواحي "**قالمة**" في أواخر الخمسينات، وتروي حكاية شاب حُكِم عليه بالسجن لمدة **25** عاما إبان الثورة التحريرية. حسب ما ذكره مخرج الفيلم في حوار له نشر في جريدة "**المجاهد**" [411].

وقد أكّد الوزير، أن انطلاق تصوير هذا العمل يُمثّل خطوة أساسية في إعادة بعث السينما الجزائرية ضمن برنامج للمؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائي **ENAPROC** التي كان مديرها العام "**محمد سليم رياض**" وقد تولّى تسييرها حديثا في تلك الفترة. ويتضمن البرنامج إنتاج ستّة أفلام روائية طويلة وعدّة أفلام وثائقية، ويتولى الإنتاج كل من **ENAPROC**، والتلفزيون الجزائري والمؤسسة التونسية **SATPEC**، التي تساهم أيضا في عمليات النسخ والمونتاج وتطوير الفيلم.

وقد جرة تعبئة الطاقم التقني بالتعاون بين خبراء المؤسستين لضمان جودة التنفيذ. ويُذكر أن ميزانية إنتاج الفيلم بلغت حوالي **4.000.000** دج، فيما تتم عملية التصوير لمدة تقارب عشرة أسابيع بدائرة حجوط بولاية تيبازة، نظرا لطبيعة المشروع الفني ومتطلباته التقنية. وذلك وفقا للمقال الذي نُشر في عدد آخر من جريدة "**المجاهد**".[412]

---

[411] – **الملحق رقم 26**: حوار صحفي مع المخرج "**عمار العسكري**" بعنوان: **أبواب الصمت وأشياء أخرى**"، نشر في جريدة المجاهد، بتاريخ: 20 نوفمبر 1987، العدد 1424 ، بقلم الصحفية: **وفاء عيواز**.

[412] – **الملحق رقم 22**: مقال جريدة "**المجاهد**" حول "ابواب الصمت" بتاريخ 30 أفريل 1987 بعنوان: "La **relance** **إعادة الانطلاقة**".

5.2. تحليل ملصق فيلم "أبواب الصمت":



1. الصورة الرئيسية للبطل:

يحتل وجه البطل مركز الصورة بلحيته الخفيفة ونظرته الثابتة نحو الأفق، فلا يظهر فقط كشخص صامت بل كقوة فاعلة في الأحداث، كما أن صمته لا يعني العجز، بل يعبّر عن قوة داخلية وإصرار عميق، وتصبح نظرته الحادة وسيلة للتعبير عن العزم والانتماء، فنفهم من خلال ذلك أن صمته سيغدو بمثابة اللغة التي تحرّك القصة بدل الكلمات.

2.عنوان الفيلم:

في فيلم **"أبواب الصمت"** لا يُعدّ العنوان مجرّد تسمية، بل رمز يحمل معاني عميقة، إذ أن "**الأبواب**" تمثّل التحوّل والعبور، أما "**الصّمت**" فيعبّر عن معاناة البطل وقوّته الداخلية بدل الكلام والثرثرة، لذلك، يوجّع العنوان المشاهد منذ البداية لفهم مضمون الفيلم.[413]

يظهر العنوان في الملصق بخطّ عريض ولامع باللون الأحمر، كأنه محفور على الجدار، مما يمنحه قوة ووضوحا، ويرمز اللون الأحمر إلى الدم والتضحية.

3. الصور الثانوية:

تتواجد خلف صورة البطل في الملصق خلفية رمزية محمّلة بالمعاني:

أ. امرأة ترتدي فستانا أبيض، تمثّل الحب والمشاعر الناعمة تجاه البطل.

ب.إلى جانبها يظهر رجل مسنّ بثياب تقليدية، يرمز إلى الماضي والذاكرة الجماعية التي يستند إليها البطل في رحلته.

---

[413] –بوزيد قاسم، **سيميائية العنوان في فيلم أبواب الصمت لعمار العسكري**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 4، العدد1، جامعة وهران1، 2017، ص98.

ت. بالإضافة إلى مشهد طبيعي، فيه دلالة على الانتماء للأرض والجذور المرتبطة بالنضال والمقاومة.
وبالنسبة للنموذج العاملي لـ "**غريماس**" فتمثّل هذه الصور الثلاث ملامح "**المرسِل Destinateur**" وهي ترمز إلى "**الحب، الذاكرة، الأرض أو الوطن**"، التي لها دور دفع الذات أو البطل إلى تحقيق هدفه.

4. **الألوان**:

تُظهر دراسة سيميولوجيا الألوان وتحليل دلالاتها التعبيرية [414]في قصائد الشّاعرين: "**خليل حاوي** (من لبنان)، و"**سيمين بهبهاني**" (من إيران)، مجموعة من الرموز والمعاني التي تعكسها الألوان المستخدمة في ملصق فيلم "**أبواب الصمت**".
حيث لا تأتي الألوان كعنصر جمالي فقط، بل تحمل دلالة عميقة تُسهم في بناء المعنى البصري والرمزي للفيلم.

أ. **اللون الأحمر**: يُعدّ الأحمر لونا مُحفّزا قويّا يرتبط بالعواطف المتأججة والطاقة الجسدية، فهو يرمز إلى الحب والغضب والعنف في آن واحد. ممّا يجعله تجسيدا بصريا للمشاعر الحادة والمتناقضة.

ب. **اللون الأسود**: هو لون الليل، ويرتبط بمعاني كثيفة مثل: الظلمة، الحزن، السّواد، العزاء والموت، ورمزيا، هو اللون الذي يعارض الأبيض.

ت. **اللون الأبيض**: هو نقيض الأسود، ويرتبط في دلالاته بالنقاء والطهارة، والتقوى والعِفّة والنظافة، وغالبا ما عُرف كلوْن الآلهة في الثقافات المختلفة، كما يستخدم كرمز للسلام والحرية.

ومع ذلك لا يخلو الأبيض من دلالات سلبية إذ يُقترن أحيانا بالحزن والموت والمرض مثل الكفن الذي لونه أبيض. وهذا ما يمنحه بُعدا رمزيا مزدوجا يجمع بين الصفاء والشُّؤم.[415]

وهكذا فإن الألوان في ملصق فيلم "**أبواب الصمت**" رموزا تُعبُر عن أعماق شخصية "**عمار**" وصراعاته الداخلية، فالأحمر يرمز إلى الثورة والعنف والشغف والقوة، والأسود يعكس الحزن والموت والاحتلال فهو الواقع الذي يتخبّط فيه البطل، بالنسبة للأبيض فهو يرمز للأمل والنقاء.
وهذا ما يجعل من الملصق نصّا بصريا مفعما بالمعاني والدلالات وليس مجرّد وسيلة ترويج للفيلم.

---

[414] –سعيد بن كراد، **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، سوريا، 2012، ص 264.

[415] –سميرة سليماني نسب، مقال بعنوان: **دراسة جماليات سيميولوجيا الألوان ودلالات التعبير في شعر خليل حاوي وسيمين البهبهاني**، المجلد 2، العدد 53، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، إيران، 2019، ص46.

6.2. القراءة الوصفية والتقنية للفيلم:

1.6.2. العناصر الدالة الكبرى للفيلم:

1. تحليل جنريك الفيلم:

إن الجنريك هو مشهد افتتاحي أو ختامي للفيلم، يُعرض فيه تسلسل الأسماء المشاركة في العمل مثل: المخرج، الممثلون، كاتب السيناريو، الفنيّون...ولا يقتصر دوره على التعريف بأصحاب الفيلم، بل يحمل وظيفة فنية تُمهّد للمُشاهد أجواء الفيلم وإحساسه العام من خلال تناغم الموسيقى، الألوان، والإيقاع البصري.[416]

أ. جنريك البداية:

لا يُفتتح فيلم "**أبواب الصمت**" بجنريك تقليدي كما في الأعمال الكلاسيكية، بل بمشهد افتتاحي مكثّف الدلالة، يسبق ظهور العناوين، بحيث تُفتح الشاشة على خلفية سوداء تتوسّطها عبارة تعريفية كالتالي:" الأحداث مستوحاة من وقائع حقيقية جرت في منطقة قالمة"، في تذكير مبكّر للمُتلقي بأن ما سيتم عرضه يحمل مصداقية تاريخية ووزنا وطنيا.

ثم ينتقل السرد البصري مباشرة إلى مشهد تخليد اسم الشهيد "**عمار البكوش**" على لوحة حجرية نُصبت في ساحة البلدية، تخلّد أسماء شهداء الثورة الجزائرية، ويُشرف المرحوم "**حسن الحسني**" في دور "**صالح الكومبا**" على عملية النّقش، بينما يقوم شاب بنقش الاسم باللغتين العربية والفرنسية. هنا تتداخل العناوين الرسمية (العنوان، الجهات المنتجة) بشكل عُضوي مع المشهد ذاته، حيث تبدأ أسماء الإنتاج والجهات المشرفة بالظهور تدريجيا على الشاشة، دون أن تُقطع استمرارية الحدث، ما يمنح الجنريك بُعدا سرديا لا شكليّا فقط.

عند الدقيقة **1:06**، يبدأ الحوار بين "**صالح الكومبا**" والشاب النقّاش في لقطة مقربة تُبرز ملامح "صالح الكومبا" المتأثرة، تليها حركة بانورامية أفقية على وجوه الحاضرين، تكشف عن تقديس جماعي للصمت أمام ذكرى الشهداء، وتكون اللحظة مشحونة بالدلالات الرمزية والوجدانية.

---

[416] - André Gaudreault et François Jost**, Le récit cinématographique**. Paris : Éditions Nathan, France, 1990.

وعند الدقيقة **1:43** تُعرض عبارة سيناريو: **مراد بوربون وعمار العسكري**، متزامنة مع انطلاق الموسيقى التصويرية، إيذانا ببدء جنريك البداية الفعلي. يُكتب اسم "**حسن الحساني**" أولا ثم باقي طاقم التمثيل، في تتابع كلاسيكي ترافقه اللقطات التصويرية.

لكن الملفت، أن الجنريك يتوقّف مؤقتا بعد الدقيقة الثانية، ليفسح المجال للحدث الدرامي، ثم يُستأنف مجددا عند الدقيقة **8:10** في انسجام جمالي مع مشهد رمزي آخر، إذ نشاهد جد "**عمار البكوش**" يمتطي حصانه ويركض بخفّة ومهارة بين الحقول، لكن هذا التزامن ليس عبثيا، إذ جاء مباشرة بعد قول "**صالح الكومبا**" أنّ عائلة "**بن زيمات**" عُرفت باحترافها الفروسية والصيد، ما يهيّئ المشاهد لفهم الخلفية النفسية والجسدية لـ "**عمار**" كبطل صامت لكنه مؤهّل.

وبعدها تتوالى أسماء الطاقم التقني خلال هذا المشهد الديناميكي إلى غاية الدقيقة **9:06**، حيث تنتهي المرحلة الافتتاحية كلّيا وتبدأ الوقائع السردية الفعلية للفيلم.

ب. جنريك النهاية:

ينطلق جنريك النهاية عند الساعة **1:45:40** من الفيلم بكلمة "**بمشاركة**"، متبوعة بقائمة الممثلين، وذلك بالتزامن مع مشهد بصري شديد الرمزية، إذ نرى قطارا يسير في الأفق بهدوء وثبات، وفي هذه اللحظة يدرك المتلقي أن القصة قد وصلت إلى نهايتها وأن البطل "**عمار البكوش**" قد استُشهد، لكن القطار لا يتوقف بل يواصل سيره في دلالة بليغة على أن الحياة تمضي والمقاومة لا تنتهي.

إذن يتحول القطار إلى استعارة مجازية قوية لاستمرارية الكفاح الجزائري، حيث يرمز إلى أن استشهاد الأبطال ليس نهاية، بل بداية لمسيرة جديدة يحمل فيها الآخرون المشعل، لأن الجزائر كما يوحي المشهد، بلد لا يعجز عن إنجاب الثوار والابطال لاسترجاع السيادة والحرية.

يُعرض الجنريك بالتزامن مع موسيقى خاشعة ترافق عرض أسماء الطاقم التمثيلي والفني، من العاملين على الملابس، الماكياج، الإضاءة، التصوير، الكهرباء، التركيب، إلى مساعدي الإخراج وغيرهم ممن ساهموا في العمل.

ثم تُعرض عبارات الشكر للجهات الرسمية والمدنية التي دعمت إنجاز الفيلم وفي مقدمتها: وزارة الدفاع الوطني، وزارة الداخلية، وزارة الفلاحة، مديرية الأمن الوطني، إضافة إلى السلطات المحلية لولاية تيبازة، منظمات الأحزاب، وسكان حجوط، بوركيكة، وشنوة، تقديرا لمساهماتهم القيّمة.

كما يُذكر المركز السينمائي "**قمرت Gammarth**" بتونس، واستوديو "**كلابريا روما**" الذي تولّى الترجمة كجزء من التعاون الفني الإقليمي.

وتستمر الموسيقى على خلفية شاشة سوداء إلى غاية الدقيقة **1:47:08**، حيث يُختتم الفيلم بلحظة صامتة عميقة، تؤكّد أنّ ذاكرة الشهداء لا تنطفئ.

وهكذا، يُشكّل الجنريك في "**أبواب الصمت**" رمزا سيميائيا يربط بين الذاكرة والزمن، إذ يدمج الصورة والموسيقى واللغة ليُجسّد استمرارية المقاومة التي يرمز إليها القطار في نهايته رغم الصمت.

وبالنسبة لكتابة الجنريك باللغة الفرنسية فقط فهو اختيار يعكس أبعادا متعددة، فمن الناحية التاريخية والسياسية يُبرز هذا الخيار استمرار حضور لغة المستعمِر في خطاب بصري يدور حول المقاومة والهوية، بالإضافة إلى أن الفيلم موجّه نحو جمهور دولي ومنصات عرض أجنبية، حيث تمنح الفرنسية للفيلم بعدا عالميا، خصوصا في إطار المهرجانات والفضاءات الثقافية الفرنكوفونية.

2. زمان الفيلم:

إن زمن الفيلم مرتبط ارتباطا وثيقا بسيرورة الأحداث، لكنه لا يُحدد بشكل صريح من خلال تواريخ دقيقة كما هو الحال في فيلم "**معركة الجزائر**" أو "**الأفيون والعصا**"، ومع ذلك يمكن تحديد الإطار الزماني للفيلم من خلال مسار شخصية "**عمار**" وسعيه للالتحاق بصفوف جبهة التحرير الوطني، مما يدلّ على أن ولادته ونشأته سبقت اندلا ع الثورة التحريرية، وأن حياته امتدت إلى ما بعد اندلاعها. فالفيلم يقدم إشارتين زمنيتين مباشرتين فقط: الأولى، في بداية الفيلم على لسان ممثّل البلدية في عملية تدشين النصب التذكاري، حيث يقول: اليوم نحيي الذكرى الخامسة والعشرين للاستقلال"، ما يعني أن الأحداث بلغت سنة **1987**، أي سنة إنتاج فيلم "**أبواب الصمت**"، أما الإشارة الثانية، فترِد في حديث "**صا لح الكومبا**" حين يُحدد سنة استشهاد البطل بـ **1959**، أي بعد خمس سنوات من اندلا ع الثورة المسلّحة وفي ذروتها.

وبالتالي، يُغطي الفيلم مرحلة زمنية تمتد من قبل الثورة، مرورا بأحداثها، وصولا إلى ما بعد الاستقلال، دون التّقيّد بتأريخ تقليدي.

3. مكان الفيلم:

تدور أحداث فيلم "**أبواب الصمت**" في الشرق الجزائري، وتحديدا بولاية قالمة ذات التاريخ الثوري العريق، وما يحيط بها من مناطق ريفية، وقد اعتمد المخرج على المناظر الطبيعية الخلّابة التي تزخر بها

الجزائر، حيث صوّر مشاهد في التلال، الهضاب، الجبال، الغابات، المزارع، والحقول الممتدة على مدّ البصر، جاعلا من الطبيعة عنصرا أساسيا في بناء المشهد البصري، وديكورا حيّا للفيلم الثوري، ما أضفى عليه طابعا واقعيا عميقا.

ولم يتم اللجوء للديكورات المصطنعة إلا في المشاهد الداخلية، مما منح الفيلم صدقا بصريا وأبعده عن طابع "**البلاطوهات**" المفبركة التي تُفقد الأعمال السينمائية شيئا من مصداقيتها.

كما أن عبارات الشكر الواردة في جنريك النهاية، والموجّهة إلى السلطات المحلية لولاية تيبازة وسكان حجوط، بوركيكة وشنوة، تدلّ بوضوح على أن هذه المناطق استُخدِمت أيضا كمواقع تصوير، وقد مثّلت الخلفية الواقعية لمشاهد مثل: الحصن العسكري الفرنسي، والسوق الذي اشتغل فيه "**عمار**" بعد انتقاله إلى المدينة، والمدينة التي صُوِّر فيها مشهد دفت حاكم البلدية، وكذا مشهد اغتيال الشيخ الذي كان يجرّ حماره رفقة ولديه، في أعقاب تحريض القسّ المسيحي.

4.سيميائية الشخصية في فيلم "أبواب الصمت":

تُركّز السيميائية باعتبارها علم العلامات، على تحليل الرموز داخل العمل الفني، وتبرز في فيلم "**أبواب الصمت**" من خلال عدة شخصيات هامة، سنعرض منها ما يلي:

1. عمار البكوش (بطل الفيلم) "الذات":

لم تكن إعاقة "**عمار البكوش**" في فيلم "**أبواب الصمت**" ضعفا بل قوة داخلية دفعته ليصبح رمزا للإرادة والتحدي، فصمته لم يكن عجزا بل موقفا يدلّ على الوعي والثبات. واسمه نفسه يحمل دلالة رمزية، فـ "**عمار**" يعني البناء والإعمار والعطاء، فهو يُعمّر ذاكرة الوطن بالفعل الثوري، أما "**البكوش**" فيرمز إلى الصمت القوي، ويُجسّد "**عمار البكوش**" تحول الإنسان الجزائري من الخضوع إلى المقاومة ومن الألم إلى الفعل، ورغم استشهاده في الأخير، إلا أنه يظل حيّا في الذاكرة، إذ يرمز القطار في النهاية إلى استمرار النضال بعد رحيله.

2. إليزابيت (زوجة النقيب الفرنسي) "مساعدة":

تجسّد "**إليزابيت**" زوجة النقيب الفرنسي، المرأة المضطربة داخل محيط عسكري ذكوري وفق نظام استعماري صارم، ما جعلها تعيش في صراع بين رفضها لظلم زوجها من جهة وعجزها عن مقاومته من

جهة أخرى، بالنسبة لملابسها وأناقتها مقارنة بالفقر الذي يعيشه الجزائريون الذين تعيش بالقرب منهم، فهذا يعكس التفاوت الطبقي والغرابة وسط محيطها، بالتالي، فهي تُقدّم صورة للمعمرين الفرنسيين الذين لا يمارسون العنف بشكل مباشر مثل جيش بلادهم، لكنهم يستفيدون من الخيرات والرفاهية التي تمنحها لهم البلاد التي يُعمّرونها.

3.صالح الكومبا (صديق عمار) "مساعد":

يُمثّل شخصية الشاهد والذاكرة الحية التي تحفظ قصة البطل وتنقلها للأجيال، فدوره لا يقل أهمية عن دور "**عمار**"، فهو يُكمل رسالة الشهداء بكلمة الحق بعد أن أكملوها بدمهم وحياتهم.
أما اسمه "**صالح الكومبا**" فيحمل دلالة رمزية، فـ "**الكومبا**" مأخوذة من الكلمة الفرنسية "**combat**" التي تعني المعركة، مما يعكس طبيعته المحاربة، فقد كان مجنّدا في الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية وحرب الهند الصينية، لكنه مع اندلاع الثورة الجزائرية المسلّحة، استغلّ وجوده داخل الثكنة الفرنسية لخدمة جبهة التحرير الوطني، حيث كان ينقل الأخبار من الداخل ويُشجّع المجندين الجزائريين على الانضمام إلى المقاومة، كما شارك في بعض العمليات الثورية.

4.النقيب الفرنسي دي لوريس "أداة للقمع" (معارض):

هو يجسّد الوجه القاسي للسلطة الاستعمارية الفرنسية، إذ يظهر دائما في مشاهد العنف والتعذيب، دون مشاعر أو إنسانية، ماعدا بداية الفيلم حيث أبدى إعجابه بـ "**عمار**" في التصويب وقرّر الاحتفاظ به كمرافق له ولزوجته في رحلات الصيد والفروسية. لكنه في الحقيقة يمثل آلة القمع بامتياز ويفرض وجوده بالقوة، وهذا ما أثّر أيضا على علاقته بزوجته "**إليزابيت**" فصارت تخلو من أي عاطفة، ما دفعها لملاحقة "**عمار**" والإطاحة به.

5. الباشاغا: العميل والخائن لبلده "معارض":

هو يمثّل شخصية الجزائري العميل والخائن الذي تخلّى عن وطنه ووقف إلى جانب المستعمِر، حيث يتكلم بلغته، ويمارس سلطته على أبناء بلده، شكله وهندامه يوحيان بتمسّكه بعادات بلده لكنه يطعنه من الداخل فهو أخطر من المحتلّ نفسه.
وهكذا فإن الشخصيات في فيلم "**أبواب الصمت**" تُمثّل شبكة رمزية، من البطل "**عمار البكوش**" الذي يتحوّل من الصمت والمراقبة الى الفعل والمقاومة، بينما يُمثّل **النقيب** سلطة القمع الخالية من

العاطفة، في حين تبدي زوجته "**إليزابيت**" بعض الرحمة والمشاعر لكنها رغم ذلك تجسّد التواطؤ مع السلطة الاستعمارية فهي مستفيدة من خيرات محيطها، ويبرز "**صالح الكومبا**" كرمز للذاكرة وتوثيق الأحداث ويستفيد منه جيل الثورة بفضل خبراته السابقة. أما **الباشاغا**، فهو يرمز للخيانة في أبشع صورها حيث يخون بلده وأبناء جلدته ويتنصّل لأصله خدمة للمستعمِر الذي ينتهك حرمة وطنه الأم.

5.لغة الجسد في فيلم "أبواب الصمت":

إن **لغة الجسد** هي أي حركة يقوم بها الإنسان، سواء كان يقصدها أم لا، وهي تساعد في فهم ما يشعر به أو يُفكّر فيه. وتشمل هذه اللغة تعبيرات الوجه ونظرات العين ووضعية الرأس واليدين وغيرها من الإشارات اليومية. وهي شكل مهمّ من أشكال التواصل غير الكلامي، يحمل معاني يتّفق عليها الناس مثل: هزّ الرأس للدلالة على الموافقة، وتختلف هذه الإشارات من ثقافة إلى أخرى، وقد تكون أقوى تأثيرا من الكلام نفسه. لذلك تعدّ لغة الجسد وسيلة مهمّة لفهم الآخرين وتفسير رسائلهم الخفيّة.[417]

وتظهر **لغة الجسد** في فيلم "**أبواب الصمت**" كوسيلة مهمة للتعبير والتواصل، خاصة أن الفيلم يرتكز على صمت البطل بالدرجة الأولى، بالتالي، فحركات الشخصيات ونظراتهم تحلّ محلّ الكلام في الكثير من المشاهد، وتكشف مشاعر المقاومة والخوف والإعجاب، وهذا ما يبرز بوضوح من خلال علاقة "**عمار**" مع "**إليزابيت**".

1. عمار البكوش:

هو لا يستخدم الصمت فقط للتعبير، بل حتى جسده يعتبر من بين وسائل التعبير كذلك، فظهوره المتكرر عاري الصدر مستعرضا عضلاته يرمز إلى قوته ورجولته، وهذا ما جعل "**إليزابيت**" تنجذب إليه وتشعر بميول غريزية تجاهه رغم اختلافاتهما الاجتماعية.

كما نلاحظ في لحظة الحسم حين عزم "**عمار**" على تنفيذ انتقامه من العدوّ الفرنسي، وهو يحضّر الأسلحة والذخيرة داخل مخزن الثكنة ويراقب بحذر وصبر أعداءه من بعيد قبل الهجوم، وعند تنفيذه لمهمته ونفاذ ذخيرته واقتراب الدبابة، يجلس متعبا وثابتا، يسترجع ذكرياته المؤلمة تحت الاستعمار، وعيناه مليئتان بالإصرار والثبات على موقفه المعادي للفرنسيين وعلى تحقيقه لثأره ممّن تسببوا في دمار قريته

[417] – عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مرجع سبق ذكره، ص 106.

وحياته بعد أن كان شاهدا على المذبحة المروّعة، وحتى في لحظاته الأخيرة، يبقى شامخا يرفض الاستسلام مؤمنا بالنصر أو الشهادة، وكانت له الشهادة وبقيت ذكراه في أذهان من عايشوه وشهد "الكومبا" بعد سنين بموقفه المشرّف تجاه وطنه فسُجّل اسمه ضمن قائمة الشهداء الأبرار.

2. إليزابيت:

تعبّر لغة جسدها استنادا إلى حركاتها المتمايلة وملابسها المكشوفة وسلوكها الجريء، تجعلها أداة للإغواء داخل فضاء عسكري يُفترض فيه الانضباط والجدّية، بالتالي، فإن جسدها يُمثّل صورة الإغراء الاستعماري الناعم، فالاستعمار يستخدم أدوات مغايرة للعنف والقوة، كالجاذبية الجنسية مثلا، للتأثير على المقاوم وإضعاف موقفه، مثلما حدث في مشهد مغادرتها للثكنة رفقة الملازم "**فارامون**" حيث يرمز جسدها حينها إلى الخذلان والرحيل بالنسبة لـ "**عمار**"، وتأكّد بذلك أنها لم تكن بالبراءة التي تخيّلها وأنها قد تكون متعمّدة إلهاءه عن المقاومة.

3. النقيب دي لوريس:

تتسّم لغة جسده بالقوة والسيطرة، فهو يقف ويتحرّك بطريقة تعكس منهج العنف والقمع، مؤمنا بأن الغاية تبرر الوسيلة، كما أن حركاته القاسية ونظراته الحادّة تظهران اقتناعه بأن الحرب لا مكان فيها للمشاعر. وأن تحقيق الهدف أسمى من الإنسانية والرحمة.

4. صالح الكومبا:

نلمس من خلال لغة جسد "**الكومبا**" تعبيره عن إصراره وتأدية مهامه بسريّة، إذ يقترب من الشخص الذي يُحدّثه بنظرة واثقة، ويشير بيديه ليؤكّد كلامه، ويتحرك بهدوء وحذر، وهو يقنع المجندين الجزائريين قسرا بالعمل سرّا مع الثورة. وفي الوقت نفسه، يخفي هويّته الحقيقية كمجاهد، فيتظاهر وسط الجنود الفرنسيين في الحانة وكأنه يشاركهم اللهو والشّرب، بينما هي مجرّد حيلة ووسيلة تُمكّنه من التّسلل إلى أماكن التعذيب، وهو يبتسم بمكر في وجه الملازم "**مولار**" الذي تساوره الشكوك حياله، لكنّ "**الكومبا**" وبفضل خبرته، ينجح في إقناعه بولائه المزيّف لفرنسا، بينما يخفي وراء ابتسامته قلبا مؤمنا بالثورة.

5.الباشاغا:

يظهر الخائن في مواقفه دائما قريبا من النقيب "**دي لوريس**" حيث يضحك معه ويتودد إليه ويسعى لنيل رضاه، لكنه مدرِك تماما أن لا مكانة له بين الفرنسيين لولا خيانته لوطنه وخدمته لهم على

حساب إخوانه الجزائريين، كما يظهر وهو يدير حملة تجنيد في صفوف الجيش الفرنسي وينادي على الجزائريين لإقناعهم بالانضمام من خلال الوعود والمغريات، وعند بدء تنفيذ "**عمار**" لمهمته البطولية، يسير بخفّة خلف النقيب ويشرع لمرافقته عند سماع الطلقات ليبدو مخلصا له، لكن رصاصة "**البكوش**" كانت أسرع، فسقط الاثنان معا، ويسقط معه قناع الخائن العميل متخلّيا عن شرفه وشرف وطنه.

بهذا فإن لغة الجسد في فيلم "**أبواب الصمت**" تعدّ وسيلة مهمّة لفهم الشخصيات وكشف نواياها الحقيقية، فهي تُعبّر عن قوة "**عمار**"، "**إغواء إليزابيت**"، "**قسوة النقيب**"، "**خضوع الباشاغا**" و"**دهاء الكومبا**"، فاللغة البصرية للجسد تساعد المشاهد في فهم الصراع الداخلي دون الحاجة إلى كلمات.

6. الديكور في فيلم "أبواب الصمت":

لقد لعب الديكور في فيلم "**أبواب الصمت**" من تصميم "**محمد بوجمعة**" دورا محوريا في تجسيد الرؤية الإخراجية من خلال فضاءات ناطقة دلاليا وجماليا، فقد تجاوز عمله حدود التزيين البصري إلى بناء فضاءات تنبض بالمعنى، فالمواقع الطبيعية المفتوحة تعكس روح المقاومة والحرية، بينما تُمثّل الفضاءات الاستعمارية المغلقة، كالثكنة ومكاتب الضبّاط، رموزا للهيمنة.

غير أن هذا التّميّز في الديكور، لم يخْلُ من بعض الملاحظات النقدية، أبرزها ظهور لوحات فنية لنساء عاريات في صالة منزل النقيب وغرفته الخاصة، وكذلك في حانة العساكر. هذه الصور بدت نشازا عن الطابع العام للفيلم، لاسيما أنه عمل ثوري يُفترض أن يُشاهده جمهور عائلي لاستحضار الذاكرة التاريخية الوطنية، كما أن إدراج مثل هذه الصور يتنافى مع قيم المجتمع الجزائري المحافظ، ويُخالف مبادئ ديننا الإسلامي الرافضة للرذيلة والتّعرّي. كان من الأجدر في هذا السياق، تجنّب هذا النوع من الرموز البصرية التي تسيء إلى طهارة رسالة الفيلم، وتُربِك المتلقي بدل أن تُعزّز وعيه بالثورة.

غير أنه ينبغي التنويه إلى أن الهدف الأساسي من السينما الجزائرية، خاصة في مثل هذه الأعمال، لا يقتصر على المتلقي الجزائري المحافظ، بل يتجاوز ذلك إلى الحضور في المحافل الدولية والسعي وراء نيل الجوائز في المهرجانات العالمية. وبما أن الفيلم يحمل طابعا ثوريا، كان من الطبيعي أن يُركّز المخرج على إبراز صورة المستعمِر الفرنسي كما كانت خلال الحقبة الاستعمارية. من هنا نفهم الحضور المكثّف للصليب والرموز الدينية المسيحية في منزل النقيب، بما يرمز إلى تمسُّك المعمِّرين بديانتهم ومساعيهم لسحب السُّكان المحليين إليها، وعلى إثر ذلك، فقد استغلّ المستعمِر هشاشة بعض الفئات الفقيرة

مثل: **فطيمة** التي تشتغل كخادمة في بيت النقيب، لجعلها أكثر عُرضة لمحاولات التنصير، سواء بالترغيب أو بالترهيب.

7. التصوير في فيلم "أبواب الصمت":

يُشكّل التصوير في فيلم "**أبواب الصمت**" بإدارة مدير التصوير "**يوسف صحراوي**"، عنصرا جماليا وتعبيريا محوريا يتجاوز البعد التقني، ليسهم بفعّالية في بناء المعنى وتعزيز الحمولة السيميائية للفيلم. واعتمد "**صحراوي**" على تنويع الزوايا والإيقاع البصري بين الكاميرا الثابتة والمتحركة، فبدت اللقطات الثابتة في مشاهد النصب التذكاري أو التعذيب مشبعة بالرهبة والوقار، بينما استعان باللقطات المتحركة في مشاهد الغابات والمطاردات، حيث أبرز توتر الأحداث والشخصيات. فيما عزّزت اللقطات البانورامية للطبيعة الجزائرية هذا الإحساس بالانتماء والجذور، في مقابل اللقطات القريبة داخل الثكنة وتوحي بالحصار والاضطهاد.

أما الإضاءة فقد تم توظيفها ببراعة، حيث أضفى ضوء النهار الطبيعي واقعية وثائقية على المشاهد الخارجية، بينما خدمت الإضاءة الخافتة في الفضاءات الاستعمارية مشاهد القمع مثل: مشاهد تعذيب الأسرى داخل المعتقل والظلمة السائدة، وأيضا مشاهد الخوف عند اقناع "**صالح الكومبا**" للمجندين الجزائريين بالانضمام لصفوف الثورة أو الاتفاق على عمليات فدائية، حيث نلاحظ إضاءة ضئيلة توحي بالخوف من انكشاف أمرهم وتردّدهم في نفس الوقت.

8. الموسيقى في فيلم "أبواب الصمت":

تم تأليف الموسيقى في فيلم "**أبواب الصمت**" من طرف الموسيقار الجزائري "**نوبلي فاضل**" وتُعدّ من أبرز عناصر التعبير الفني في الفيلم نظرا لقدرتها على التأثير، وقد تميّزت موسيقى الفيلم بتنوعها بين المقاطع الهادئة الشّجيّة، والمقاطع المشحونة التي تتماشى مع مشاهد المطاردات والتعذيب.

وبشكل خاص، يكتسب عزف الناي من طرف "**صالح الكومبا**" بعد كل مشهد من مشاهد الألم أو الفقد دلالة رمزية قوية، إذ يتحول الناي إلى صوت الذاكرة والحنين والرّثاء على رفاق النضال وعلى رأسهم "**عمار البكوش**"، بالتالي، فإن هذا العزف لا يُعدّ مجرّد فاصل موسيقي، بل يُعبّر عن الحزن الجنائزي، ويُؤكّد على استمرارية الحكاية رغم الموت.

2.6.2. القراءة التقنية للفيلم:

القراءة التقنية للفيلم:

1.6.1. أبواب الصمت: عندما تنطق الشاشة بأسماء الشهداء:

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	50 ثا	لقطة متوسطة	أفقية	عالية	ساحة القرية	يظهر الأهالي امام نصب مخلد لأسماء الشهداء	/	صوت المطرقة عند النحت مع صوت الصرصور	الجنريك
02	09 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام النصب التذكاري	يظهر صالح الكومبا يحدث النحات وخلفه جموع من الأهالي	/	صوت المطرقة والصرصور	يخاطب صالح الكومبا النحات (أيوة.. زيد شوية وخلاص)
03	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	جدارية تحمل أسماء الشهداء	يقوم النحات بنحت إسم عمار البكوش على الجدارية	/	صوت المطرقة والصرصور	يرد النحات على صالح الكومبا(راك تشوف يا سي صالح هاذي ماشي خدمة هاذي كل شي راهو معوج)
04	10 ثا	لقطة عامة	بانورامية	عادية	ساحة النصب التذكاري	/	موسيقى جينيريك البداية	/	/
05	08 ثا	لقطة جامعة	بانورامية	عادية	ساحة النصب التذكاري	يقف مجموع المواطنين والمسؤولين	موسيقى عسكرية	صوت العصافير	/
06	09 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام جدارية الشهداء	يقف المسؤول يتلو كلمة على الحضور	/	/	يخاطب المسؤول الجمع (إخواني أخواتي السلام عليكم .. الشهداء الأبطال الشيء لي قاموا بيه والتضحيات تاعهم راهي دين علينا كلنا)
07	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام جدارية الشهداء	يواصل المسؤول في تلاوة كلمته على الحضور	/	/	ها نحن نحتفل بالذكرى 25 لعيد الإستقلال... عاشت الجزائر الإشتراكية عاشت جبهة التحرير الوطني.. المجد والخلود لشهدائنا الأبرار)
08	04 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام الجدارية	ينزع المسؤول الستار على الجدارية ليجد إسم عمار البكوش منقوشا	/	صوت العصافير	/
09	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	أمام الجدارية	يلتفت المسؤول إلى الأهالي	/	/	يتساءل المسؤول (شكون لي قام بهذا التشويش.. هذا تخريب شكون قام بهاد العمل سوف يعاقب عليه)

10	08 ثا	لقطة متوسطة	أفقية	عادية	ساحة القرية	يرفع الأهالي ايديهم في إشارة منهم بأنهم شاركوا في نقش اسم عمار البكوش على الجدارية	/	/	/
11	07 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	ساحة القرية	يتقدم شخص من بين الجموع يخاطب المسؤول	/	/	(أسمع لي سي محمد رانا عارفين قيمة العملية.. وكلنا نتحمل المسؤولية)
12	07 ثا	قريبة	بانورامية	عادية	على سرير المرض في المستشفى	يتحدث صالح الكومبا عن عمار البكوش	/	/	(قلت لك سبّب خسائر كبيرة للعدو وهذا هو المهم)

جدول رقم 12.

2.7.2. الصيد والفروسية كتمثيل للبطولة والهوية في أبواب الصمت:

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	04 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	وسط سهل	يظهر جد عمار على حصانه يركض بسرعة	/	صوت أقدام الحصان	صوت صالح الكومبا يتكلم عن عائلة بن زيمات (فيهم صيادين محترفين)
02	06 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	خلف ضخرة بأحد السهول	يظهر الجد يعلم حفيده كيفية مسك بندقية الصيد والرمي وخلفهما حصان	موسيقى	/	يسمع صوت الراوي (جد عمار ما قطعش لياس.. بدا يربي فيه في مدرسة الحياة)
03	02 ثا	لقطة متوسطة	أفقية	عادية	وسط الأحراش والحشائش	أرنب يركض ثم يتعرض لطلق ناري	/	صوت طلق ناري	/
04	05 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	خلف صخرة بأحد السهول	يقف الجد وحفيده يتعانقان بعدما أصاب الهدف وخلفهما يقف الحصان	موسيقى	/	/
05	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	أمام كوخ ريفي	يجلس عمار ينظف بندقية الصيد	/	صوت قراءة القرآن	صوت الراوي (فاتو سنين عمار ولى راجل.. مي كان عارف بلي ماشي راجل كيما لوخرين)
06	09 ثا	لقطة قريبة	أفقية	عادية	أمام مستودع للحدادة	يمسك عمار حصانه ويهم بالخروج من المستودع نحو الساحة المقابلة	أغنية تراثية (القصبة)	/	/
07	06 ثا	لقطة عامة	بانورامية	عادية	في بستان الأشجار	يعود النقيب الفرنسي وعمار على أحصنتهما من رحلة الصيد	موسيقى	/	/
08	04 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	برج المراقبة	يقف عسكري فرنسي يراقب المكان	موسيقى	/	ينادي العسكري من برج المراقبة (ils arrivent)
09	06 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة الثكنة	ينزل النقيب من على ظهر الحصان ويخاطب عمار والحارس	موسيقى	/	(le gibier aux cuisines.. et les chevaux à l'écurie)
10	05 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	على أطراف الغابة	زوجة النقيب مع عمار في رحلة صيد	/	صوت البلبل	/
11	06 ثا	لقطة جامعة	بانورامية	عادية	في سهل شاسع	زوجة النقيب رفقة عمار يركضان بالخيول	موسيقى	صوت أقدام الخيول	/
12	ثا 2.7.	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	على أطراف الغابة	زوجة النقيب مع رفقة عمار وهي تصوب البندقية نحو الهدف	موسيقى	صوت العصافير	/

جدول رقم 13

3.7.2. البطل والتجنيد الإجباري كبديل قسري للرفض الوطني:

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة السوق	يظهر الشانبيط أو القايد على ظهر الحصان يخاطب رواد السوق	/	/	(أيا رجال وقت الإختيار راهو لحق.. أنا ما عندي شك في إخلاصكم ليا ولأمنا فرنسا)
02	04 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	في ساحة السوق	القايد على ظهر الحصان	/	/	(أيا الناس لي قادرين يرفدو السلاح يتبعوني للبيرو نجردوهم)
03	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة الثكنة مقابل حقل الرمي	يسلم ريتون البندقية لعمار بهدف الرمي	/	/	صوت العسكري موجهًا كلامه لعمار (allez vas-y)
04	06 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	في ساحة الثكنة العسكرية	يتقدم النقيب نحو عمار وبقية العساكر في التجمع	/	/	يسأل لقائد العسكري عمار (eh mon garçon dis-nous qui tu es? D'ou viens-tu?)
05	07 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	ساحة الثكنة العسكرية	يظهر مجموعة من العساكر يقيدون عدد من الرجال ويدفعونهم بأسلحتهم	/	/	Allez avance allez plus vite! Plus vite connard plus vite!

جدول رقم 14.

4.7.2. خيانة الوطن: بين التواطؤ الظاهري والانتماء الكامل.

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	05 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل حانة للجنود الفرنسيين	يقف الخائن رشيد ينادي عل أحد الأشخاص	/	أغنية أجنبية وصوت الكؤوس	Hé toi la-bas.. toi la-bas..! viens ici!
02	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل حانة للجنود الفرنسيين	يتقدم المجند بلقاسم نحو الخائن رشيد الذي يبدأ في طرح الأسئلة	/	أغنية أجنبية	Comment tu t'appelles? parle-moi en français
03	03 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل حانة الجنود الفرنسيين	الخائن رشيد يقوم بإحراج المجند بلقاسم	/	أغنية أجنبية	Belkacem.. essuie moi mes chaussures
04	05 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل قاعة الحفلات للمعمرين	يحتفل الباشاغا مع بعض القادة العسكريين ورجال السياسة	/	أغنية أجنبية	/

جدول رقم 15.

5.7.2. الإغراء كسلاح ناعم للاستعمار في أبواب الصمت:

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	05 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل الإسطبل	تختبئ زوجة النقيب خلف حزمات التبن	/	صوت صهيل الأحصنة	/
02	04 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل الإسطبل	تتقدم زوجة النقيب نحو عمار محاولة التحرش به	/	صوت صهيل الأحصنة	/
03	08 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	إحدى غرف منزل النقيب	يجلس عمار على الأريكة وزوجة النقيب تتوجه نحوه	موسيقى	/	تخاطب زوجة الملك عمار (Ammar viens ici..)
04	04 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	إحدى غرف منزل النقيب	تتقدم زوجة النقيب نحو عمار وتمد يدها نحوه	/	/	(je m’en fiche..n’aie pas peur viens ici..)
05	37 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	إحدى غرف منزل النقيب	عندما يحاول عمار الخروج تتحرش به زوجة النقيب وتقطع عليه الطريق	موسيقى	/	/

جدول رقم 16.

6.7.2. آلة التعذيب الاستعمارية في أبواب الصمت:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	08 ثا	لقطة متوسطة	أفقية	عادية	على أطراف الغابة	تهبط مروحية فرنسية ويبدا الجنود بالنزول والركض والانتشار داخل الغابة	موسيقى	صوت المروحية وأثار الأقدام	/
02	03 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	عند مدخل الغابة مع تواجد بعض الأكواخ	يطارد العساكر الفرنسيين النساء والأطفال	موسيقى	صوت الأقدام وصراخ النساء والأطفال	/
03	07 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام بيوت القرية	يهاجم العساكر الفرنسيين على البيوت ويقومون بإخراج الشيوخ والنساء والأطفال بقوة	موسيقى	صراخ النساء والأطفال	/
04	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	في ساحة القرية	يقوم العساكر الفرنسيين في تجميع الاهالي	موسيقى	صراخ النساء والأطفال	صوت القائد العسكري (allez vite)
05	03 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	ساحة القرية	يسقط أحد العساكر فتاة في الأرض ويحاول الإعتداء عليها وهي تصرخ	/	صوت المروحيات	تصرخ الفتاة (بابا.. بابا.. بابا)
06	04 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام جدار البيت	يقف والد الفتاة وخلافه ثلاثة عساكر يحاول تخليص إبنته فيتم إطلاق النار عليه	/	صوت إطلاق النار	/
07	06 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	أمام جدار أحد البيوت	يقف مجموعة من الرجال ووجهوهم مقابلة للجدار فيتم إطلاق النار عليهم جماعيًا	/	صوت إطلاق النار	صوت أحد الرجال (اشهد أن لا إله إلا الله وأشهد...)
08	05 ثا	لقطة جامعة	أفقية	عادية	في ساحة الثكنة العسكرية	يتم إنزال بعض الرجال من الشاحنة العسكرية وهم مكبلون مع الإعتداء عليهم بالضرب	موسيقى	صوت أثار الأقدام	يخاطب العساكر الفرنسيون الرجال (allez avancez!)
09	04 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل سرداب التعذيب	يشرع العساكر الفرنسيين في تعذيب إثنان من الرجال	موسيقى	/	(allez parle!c'est Molard qui te le dit et avec force)

10	05 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل سرداب التعذيب	يتم وضع أحد الرجال فوق الطاولة مع إيصاله بالتيار الكهربائي	موسيقى	صراخ	(Aissa.. donne le jus.. plus vite)
11	08 ثا	لقطة متوسطة	ترافلينغ المرافقة	عادية	داخل سرداب التعذيب	يتمشى صالح الكومبا بين الأشخاص الذين تعرضوا للتعذيب وهو يحمل قارورات الخمر	/	أغنية أجنبية	يخاطب القائد العسكري صالح الكومبا (mets-le ici et cours au camp!)

جدول رقم 17.

7.7.2. بعض الإنسانية وسط الجحيم الاستعماري:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	03 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل حانة الجنود الفرنسيين	بعدما يقوم الخائن رشيد بإهانة المجند بلقاسم يقوم أحد المجندين محاولاً الدفاع عنه	أغنية أجنبية	ضحكات الحاضرين	(reste assis petit, tu ne vois pas que c'est une affaire entre arabes et ça ne te regarde pas !!)
02	09 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	في غرفة الإستقبال بمنزل الحاكم العسكري الفرنسي	تقوم زوجة الحاكم بتوبيخ زوجها	أغنية أجنبية	/	(tu en as vu pas mal.. comme le sergent Molard.. qui torture par plaisir.. oui par plaisir)
03	05 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل غرفة النوم بمنزل النقيب الفرنسي	تقوم زوجة الحاكم بإنتقاد زوجها	/	صوت الصرصور	(c'est vrai je proteste contre vos méthodes inhumaines)
04	07 ثا	لقطة قريبة	بانورامية	عادية	داخل غرفة النوم بمنزل النقيب الفرنسي	تقوم زوجة الحاكم بإنتقاد زوجها	/	صوت الصرصور	(en me retrouvant ici j'ai découvert un autre monde)
05	08 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل غرفة النوم بمنزل النقيب الفرنسي	تواصل زوجة إنتقاد زوجها	/	صوت الصرصور	(je comprends la force de ces gens.. qui luttent pour leur dignité et leur liberté)

جدول رقم 18.

8.7.2. ملامح التضمين المسيحي التحريضي في أبواب الصمت:

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	**الديكور**	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
01	11 ثا	لقطة متوسطة	بانورامية	عادية	داخل المقبرة المسيحية	يقف القس يقرأ على الجمع الذي يحضر الجنازة	/	صوت العصافير	(avant de laisser notre frère a son repos éternel.. nous savons que le sang innocent sera toujours vengé)
02	09 ثا	لقطة متوسطة	أفقية	عادية	داخل المقبرة المسيحية	جمع من المشيعين يقابلون القس وهقو يقرأ عليهم التأبينية	/	صوت العصافير	(nous appelons la vengeance et dieu saura porté le glaive dans la barbarie qu'il a lâchement assassinée)

جدول رقم 19.

9.7.2. تجليات التضحية من أجل الوطن في أبواب الصمت:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الديكور	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات	الحوار
1	6ثا	مقربة صدرية	بانورامية	تصاعدية	غرفة عمار البكوش في الثكنة	صالح الكومبا يحثّ عمار على التطوع لمساعدة جبهة التحرير	/	صوت صرصور الليل	انت كنت معول تطلع للجبل ، بصح المكتوب ما سهلكش.
2	5ثا	مقربة صدرية	بانورامية	غطسية	غرفة عمار البكوش في الثكنة	يواصل صالح الكومبا حديثه	/	صوت صرصور الليل	درك عندك ما تعاونا عندك
3	4ثا	مقربة صدرية	بانورامية	تصاعدية	غرفة عمار البكوش في الثكنة	يواصل صالح الكومبا حديثه	/	صوت صرصور الليل	تؤدي واجبك هنا ولا فالجبل كيفكيف.
4	5ثا	مقربة صدرية	بانورامية	غطسية	غرفة عمار البكوش في الثكنة	يواصل صالح الكومبا حديثه	/	صوت صرصور الليل	الجبهة تحتاجني وتحتاجك.
5	5ثا	مقربة صدرية	بانورامية	تصاعدية	غرفة عمار البكوش في الثكنة	يواصل صالح الكومبا حديثه	/	صوت صرصور الليل	انت قريب مالقبطان وعيالو.
6	6ثا	مقربة صدرية	بانورامية	أفقية	غرفة عمار البكوش في الثكنة	صالح يحدث عمار عن ضرورة مساعدة الأسير تحت التعذيب	/	صوت صرصور الليل	صالح يحدث عمار: مازال !!عمار المجاهد حي ما بقاتلو حتى قوة راه !راح يتكلم لازم تعاوني..
7	4ثا	متوسطة	بانورامية	أفقية	في السوق	شاب يستعد لإطلاق النار على حاكم البلدية	/	صوت الناي يعزف في السوق مع شخص يحيط به الناس يتغنى بأغاني شعبية	/
8	10 ثواني	عامة	بانورامية	أفقية	أمام البلدية	حاكم البلدية ومساعدوه	/	صوت الناي	/

							يخرجون من الباب الرئيسي		
9	11 ثانية	متوسطة	بانورامية	أفقية	أمام محل الفواكه	الشاب يستلم قفة بها مسدس من صديقه في المحل	/	صوت الناي	الشاب: ne bougez pas !!ne criez pas ! allez à genoux !
10	5ثا	صدرية	بانورامية	غطسية	أمام محل الفواكه	الشاب يهدد الحاكم ورفاقه بالمسدس ويأمرهم بالجلوس على الركب	/	موسيقى توحي بالتوتر والخوف	Vous payerez vos crimes gratuits !
11	10ثا	عامة	بانورامية	أفقية	في غرفة صالح الكومبا	يجلس صالح مع مجندين جزائريين يتباحثان طريقة تنفيذ عملية ضد المحتل الفرنسي	/	صوت صرصور الليل	ديرو العملية تاعكم الليلة خاطرش غدوة يفوت الحال
12	11 ثا	عامة	بانورامية	أفقية	في غرفة صالح الكومبا	يتفق صالح الكومبا مع عمار البكوش على تنفيذ عملية ضد الجيش الفرنسي ثم يلتحقون بالمجاهدين في الجبال.	/	صوت صرصور الليل	نعملو عملية ونطلعو للجبل
13	10ثا	مقربة صدرية	بانورامية	أفقية	في ساحة التدريب	عمار يختبئ خلف جدار في الساحة ويطلق النار على الجنود الفرنسيين	موسيقى الحفلة الراقصة بمناسبة العيد الوطني الفرنسي	صافرة الإنذار	النقيب: ce n’est rien mon commandant

14	7ثا	عامة	بانورامية	أفقية	في قاعة الاحتفال	النقيب يطمئن الحضور بعدم الهلع	موسيقى الحفلة	صراخ الحضور من النساء والرجال	النقيب: pas de panique !
15	20ثا	متوسطة	بانورامية	أفقية	أمام غرفة الذخيرة من السلاح	عمار يشن هجوما بالرصاص ضد الجنود الفرنسيين وهم يهاجمونه كذلك	/	صوت الرصاص صراخ الحضور	النقيب: cessez le feu, vous allez tout faire sauter !!
16	5ثا	صدرية مقربة	بانورامية	أفقية	في ساحة الثكنة	عمار يصيب إليزابيت في كتفها فتتكأ على أحد الحواجز	موسيقى حزينة	/	/
17	25 ثا	مقربة صدرية	بانورامية	أفقية	في غرفة السلاح	عمار يتكأ على الرشاشات بعد أن نال منه التعب وشاهد دخول الدبابة لتفجر المكان	موسيقى حزينة	عمار يعود بذاكرته إلى الأهوال التي لاقاها أهله وسكان قريته بعد هجوم الجنود الفرنسيين...صراخ وبكاء ....ثم صوت المهراس تدقه النساء بعد استشهاد عمار	/

جدول رقم 20.

7.2. التمفصلات السيميولوجية لفيلم أبواب الصمت:

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات السيميولوجية السردية التي تُعنى بتحليل البنى العميقة للخطاب السينمائي، وذلك من خلال أدوات نظرية كبار منظري السّرد مثل: "**غريماس وتودوروف وفان ديك**"[418] ، ويعدّ فيلم "**أبواب الصمت**" نموذجا ثريا لتحليل الكيفية التي تتحول بها الشخصيات والرموز في السينما إلى معاني معبّرة عن الهوية والوطن وبأسلوب فني مؤثر.

1.7.2. أبواب الصمت: حين تنطق الشاشة بأسماء الشهداء:

في ساحة المدينة، وعلى امتداد لقطة متوسطة بزاوية أفقية تدوم **30** ثانية، يتعالى صوت المطرقة على الحجر ممتزجا بصرير الصرصور، في مشهد يُخيّم عليه جوّ من الخشوع، يقف الأهالي أمام نصب مخلّد لأسماء الشهداء، بينما يتقدم "**صالح الكومبا**" يبتسم مخاطبا النحّات:" أيواه..زيد شوية وخلاص"، فيجيبه النّقّاش بجدّيّة وهو ينقش اسم "**عمار البكوش**" راك تشوف يا سي صالح، هادي ماشي خدمة هادي، كل شي راه معوّج"، لأنه كان ينجز عمله ليلا وعلى عجل، خوفا من اكتشاف السلطات.
وهنا يتقاطع الخطاب الواقعي مع البعد الرمزي، إذ يردّ "**صالح**" بمرارة:" بالاك هاقدة خير، اسمو معوّج كيفو..حتى حياتو كانت معوّجة كيفو"، في إحالة إلى الانكسارات والمآسي التي طالت حياة "**البكوش**" منذ صغره، حيث أصيب بالصمم والبكم في طفولته، ثم لما صار شابّا شهد المجزرة التي ارتكبها مجرموا الجيش الفرنسي ضد سكان قريته حيث أبادوها عن بكرة أبيها بعد أن اغتصبوا بناتها، ومن بينهنّ فتاة أحلامه.



الشكل رقم 44: لقطات من محور تخليد أسماء الشهداء في فيلم "أبواب الصمت".

وفي صباح اليوم التالي، وأمام جدارية الشهداء، تصوّر الكاميرا في لقطات متوسطة، مسؤولا من البلدية وهو يلقي كلمته أمام الجمع:" إخواني، أخواتي، السلام عليكم.. الشهداء الأبطال التضحيات تاعهم راهي دين علينا، ها نحن نحتفل بالذكرى الخامسة والعشرين للاستقلال، عاشت الجزائر الاشتراكية،

[418] - narrative-environments.github.io, structuralism, 02.02.2016.

عاشت جبهة التحرير الوطني، المجد والخلود لشهدائنا الأبرار"، على وقع صوت العصافير، يُسدل الستار، ليظهر اسم "**عمار البكوش**" منقوشا على الرخام، فيتغيَّر مزاج المشهد فجأة، حيث يتراجع المسؤول بنبرة حادة:" شكون لي دار هاد التخريب؟، ليقابَل بصمت ثقيل تتبعه حركة جماعية مؤثرة، حيث يرفع الأهالي أيديهم جميعا في نفس الوقت، في إشارة رمزية إلى أنّهم جميعا شاركوا في النّقش. وبعدها يتقدّم شخص بثبات من بين الجموع، وبلقطة مقربة صدرية يواجه المسؤول مباشرة قائلا:" رانا عارفين قيمة العملية...وكلّنا نتحمل المسؤولية"، في تأكيد على أن فعل النّقش لم يكن مبادرة شخصية بل موقفا جماعيا.



الشكل رقم 44: لقطات من محور تخليد أسماء الشهداء في فيلم "أبواب الصمت".

ورغم التناقض الإخراجي الذي يُظهر المسؤول وهو يخاطب "**صالح الكومبا**" أمام النصب التذكاري، في حين أن الحضور أخبروه بأنه نُقل إلى المستشفى في الليلة الماضية إثر وعكة صحّية، فكان من الممكن أن يتنقّل المسؤول بنفسه إلى المستشفى ليخاطب "**صالح الكومبا**" وجها لوجه، إلا أن أداء الممثّل الراحل "**حسن الحسني**" يُضفي على المشهد قوة استثنائية، إذ يُجسّد شخصية "**صالح الكومبا**" وهو على فراش المرض، مسترجعا تاريخ عائلة "**بن زيمات**" المعروفة بالفروسية والشجاعة، ومؤكّدا أن "**عمار**" استحقّ بجدارة أن يُخلّد اسمه مع الشهداء، هذه المشاهد تُكسب الفيلم بُعدا إنسانيا عميقا، خصوصا وأن "**حسن الحسني**" صوّر مشاهده الأخيرة قبل وفاته، فاختلطت حياة الممثّل الحقيقية بدور الشخصية الرمزية في وداع فني مؤثّر.

ويُجسّد هذا المحور مجموعة من **القيم**، من أهمها: **قيمة الوفاء للشهداء** عبر تخليد أسمائهم رغم تضييق السطلة الرسمية، وأيضا قيمة **الذاكرة التاريخية الجمعية** التي تحفظ تاريخ البطولة وتُورّثُه للأجيال، كما تتجلى قيمة **الصّدق والأمانة** في شهادة "**صالح الكومبا**" التي تمزج بين الحقيقة الفنية وحقيقة معاناة الممثّل ما يمنح المشهد حسّا وجدانيا عميقا.

وهكذا يكون الوفاء للشهداء إذ ليس مجرد كلمات أو احتفاء رمزي بذكراهم، بل هو التزام عملي بمبادئهم وقضاياهم التي بذلوا أرواحهم ودماءهم من أجلها، ويتجسّد هذا الوفاء في مواصلة طريقهم بثبات وعزم، إلى جانب رعاية أسرهم وإصلاح الواقع وصون مكاسب تضحياتهم، إضافة إلى الاعتراف بفضلهم في منح الأمة عزّتها وحريتها. كما أن تكريم الله لهم وجعلهم في مكانة رفيعة، يُحمِّلُنا مسؤولية عدم خيانة رسالتهم أو التفريط في وصاياهم. فالوفاء الحقيقي لهم هو أمانة تستوجب الإخلاص والعمل ليبقى الوطن الذي حلموا به منتصرا عزيزا، وننال برضا الله ما نالوه من كرامة وخلود.[419]

ومن خلال **ثنائيات** هذا المحور الذي يتناول تخليد أسماء الشهداء، يظهر التوازن بين **الرجل والمرأة**، إذ أن "عمار" يُجسّد **الشجاعة والتضحية** في سبيل الله والوطن، ما دفع "**صالح الكومبا**" والحضور إلى تخليد اسمه ضمن قائمة الشهداء الأبرار، وتظهر صورة المرأة في نساء القرية اللواتي حضرن في ساحة النّصب تأكيدا على وحدة الذاكرة والوفاء لذكرى الشهداء.

ويظهر أيضا التباين بين **المكان الداخلي** أي المستشفى الذي يرقد فيه "**صالح الكومبا**" و**المكان الخارجي** وهو ساحة القرية والنصب التذكاري".

كما يحضر البعد الديني عبر **الإسلام** الذي يُقدّس الشهادة في سبيل الوطن، كما يبرز التوتر بين الماضي المأساوي لـ "**عمار**" وما شهده من مجازر، والمستقبل الذي يُصرّ الأهالي على تخليده في الذاكرة الجماعية. بالإضافة إلى ثنائيات أخرى مثل: **الصغير والكبير** كالأطفال والشيوخ في ساحة التدشين، وكذا **العالم الدنيوي والآخرة**، حيث يُصبح النصب التذكاري وسيلة وصل بين التضحية في الحياة والخلود بعد نيل الشهادة، ليؤكّد الفيلم على صراع الأبيض والأسود كرمز لما يتذكّره الناس وما تتجاهله السّلطات.

أما **فضاءات** الفيلم فتتنوع بين **أماكن واسعة** مثل: ساحة القرية والنصب التذكاري، حيث يجتمع الناس في مشهد يُوحي بالوحدة والتلاحم، وبين **أماكن ضيقة** مثل: غرفة "**صالح الكومبا**" في المستشفى، والتي تُعبّر عن الاعتراف وإعلاء كلمة الحق.

ويُظهِر **المونتاج** في هذا المحور من الفيلم بُعدا **إيديولوجيا** واضحا، إذ ربط المخرج بين لقطات مختلفة ليبرز المعاني الرمزية، فمشهد تجمّع الأهالي أمام النصب فهو يُعبّر عن وحدة الشعب، أما غضب المسؤول

---

[419] –زيد الشريف، **الوفاء للشهداء أمانة في أعناقنا**، نشر في: 07.12.2022، لوحظ في: 14.06.2023، على الساعة: 14:25، على الرابط: **www.thagafaqurania.com**.

فيرمز لتناقض السلطة مع مطالب الشعب، وعن مشهد "**صالح الكومبا**" المريض، فيجمع بين الألم الفردي والذاكرة الجماعية، ما يجعل المونتاج أداة للتعبير عن التضامن الشعبي في مقابل محاولات الطمس والنسيان.

ومن ناحية **الخطاب الكلامي**، فهو يبدو بسيطا لكنّه مليء بالمعاني، فحديث "**صالح الكومبا**" مع النقّاش يبيّن صعوبة نقش الاسم بسرعة وفي الوقت نفسه يرمز إلى حياة الشهيد القاسية حسب ما قاله "**الكومبا**"، ثم خلال التدشين، يتكلّم المسؤول بخطاب رسمي مفعم بالشعارات، في حين يردّ الأهالي بصمت جماعي قوي يحمل رسالة أعمق، وفيما يخصّ شهادة "**صالح**" المريض فجاءت صادقة، تمزج بين تجربته الخاصة وذاكرة القرية كلها. وهكذا، فإن الكلام يصبح وسيلة تكشف التناقض بين خطاب السلطة من جهة، وصوت الشعب والإنسانية من جهة أخرى.

2.7.2. الصيد والفروسية كتمثيل للبطولة والهوية في أبواب الصمت:

يُعدّ "**عمار البكوش**" امتدادا لعائلة "**بن زيمات**"، العائلة المشهورة بفروسيتها وبراعتها في الرماية، كما يروي صديقه "**صالح الكومبا**": "**صيادين محترفين**".

ومنذ صغره، تلقّى "**عمار**" هذه المهارات على يد جده، الذي أولاه رعاية خاصة بعدا أصيب بالصمم والبكم إثر سقوطه من على ظهر الحصان، ورغم حزن الجد العميق على علّة حفيده، إلا أنه لم يستسلم، بل علّمه بكل حب وصبر، تقاليد العائلة ومهاراتها، حتى غدا فتى قويا، ماهرا في ركوب الخيل والصيد، وبينما يتردّد صوت الراوي، يظهر في لقطات متوسطة جد "**عمار**" يمتطي حصانه مندفعا بسرعة وسط السهل، على وقع أصوات حوافر الخيل، ثم على أنغام موسيقى هادئة، يقول:" فاتو سنين، عمار ولّى راجل، مي كان عارف بلي ماشي كيما لوخرين".



الشكل رقم 45: لقطات من محور الصيد والفروسية في فيلم "أبواب الصمت".

وبعد وفاة الجد والمجزرة الرهيبة التي اجتاحت قريته، حيث قُتِل الرّجال واغتُصِبت النساء وقُتِلن، ومن بينهن الفتاة التي أحبّها، غادر "**عمار**" نحو المدينة يحمل وجعه وصمته. وهناك اشتغل في اسطبل النقيب الفرنسي الذي أُعجب سريعا بمهاراته العالية في ترويض الخيول والصّيد، ثم عيّنه مرافقا خاصا لزوجته في جولاتها الفروسية. ومع مرور الوقت، انجذبت الزوجة "**إليزابيت**" إلى هدوء "**عمار**" وأخلاقه التي افتقدتها عند زوجها، لتقع في غرامه وتبدأ في التخطيط للإيقاع به.

كما نشاهد في ساحة الثكنة، عودة النقيب و"**عمار**" من رحلة صيد، فيخاطب الحارس بلهجة آمرة أن يأخذ الطرائد إلى مطابخ الثكنة، ويستدير لـ "**عمار**" طالبا منه إدخال الأحصنة إلى الاسطبل بنبرة هادئة مع ابتسامة خفيفة توحي بالانسجام الظاهري بينهما.

وبعدها، ينتقل السرد بمرونة إلى أطراف الغابة، حيث ترافق زوجة النقيب "**عمار**" في رحلة صيد، بين ركض الخيول في السهل الشاسع وتصويبها البندقية نحو الهدف، يبرز التوتر العاطفي بينهما، ويُمهّد لعلاقة تتجاوز حدود المسموح بين طرفين متناقضين أي مستعمِر ومستعمَر.



الشكل رقم 45: لقطات من محور الصيد والفروسية في فيلم "أبواب الصمت".

1. تحليل النموذج العاملي Le modèle actantiel:

وتتجلى لنا من خلال محور الصيد والفروسية ثنائية: **الحرية/السيطرة:**

أ. **الفواعل الستة:** [420]

1. **الذات sujet:**

تتمثّل في "**عمار البكوش**" الذي يقود عملية الصيد ويُجسّد رمز القوة والتحكم، لإثبات مهارته وهويته من خلال الصيد والفروسية سواء في طفولته أو في علاقته بالفرنسيين لاحقا.

2. **الموضوع objet:**

هدفه من إتقان الصيد والفروسية أولا كمهارة، ثم الاعتراف بمكانته وقيمته كفراس وصيّاد سواء مع أبناء بلده أو من طرف المستعمِر.

3. **المرسِل Le destinateur:**

كان المرسِل هو جدّه في طفولته ينقل له ويعلّمه التقاليد العائلية في الصيد والفروسية، حتى لا يشعر بالعجز من إصابته بالصم والبكم، وبعدما كبر وانتقل للعمل في الثكنة العسكرية في خدمة النقيب، طلب منه مرافقة زوجته في رحلاتها للصيد والفروسية.

4. **المتلقي Le destinataire:**

في صغره، كان "**عمار**" نفسه هو المتلقي الذي يكتسب الكفاءة والمهارة، ثم أصبح يستغل مهاراته لتعليم زوجة النقيب، ومساعدة النقيب كذلك في الصيد. فصار "**المتلقي**" كل من النقيب وزوجته.

5. **المساعد L'adjuvant:**

يتمثّل في عدة عوامل مجتمعة مثل: الحصان، بندقية الصيد، الجد، الطبيعة، الحيوانات، ...كلها عوامل ساعدته في إبراز مهاراته.

6. **المعارض L'opposant:** يتجسّد في شعوره بازدواجية الهوية بين خدمته للمستعمِر وانتمائه الوطني، وكذلك استغلال زوجة النقيب الوضع لإغوائه.

---

[420] –زهرة المنصوري، مرجع سبق ذكره، ص110.

فبالتالي، تكون **المعادلة السيميائية** كما يلي:

"**عمار**"← (**الذات sujet**)، يسعى لاكتساب الهوية وإثبات رجولته ← (**الموضوع objet**) مدفوعا بقيم الجد، ومدعوما بالفروسية والصيد ← (**المساعد**) أمام عرقلة زوجة النقيب بسبب إغوائها له، وكذا وجوده في كنف المستعمِر الذي احتل بلاده ← (**المعارض**).

ب.العلاقات السردية الثلاث:

1. علاقة الرغبة:

"**عمار البكوش**" هو الفاعل أو الذات، ويسعى لتأكيد ذاته عبر إبراز مهاراته في الصيد والفروسية.

- **المعادلة السيميائية:**

الرغبة (الذات ← الموضوع) = 1.

إذ أن "**عمار**" يمتلك رغبة حقيقية في استثمار قدراته وتأكيد ذاته، لكن بعدها يتم استغلاله ضمن منطق المستعمِر القائم على السيطرة والتّملّك.

2. علاقة الاتصال:

في هذا المحور يتمثّل "**المرسِل**" في الجد والواقع الاستعماري، الذي ينقل إلى المتلقي (عمار، النقيب وزوجته) أن المهارة يمكن أن تكون أداة للتحرر والانعتاق أو أداة للهيمنة.

- **المعادلة السيميائية:**

الاتصال (المرسِل ← المتلقي) = 1.

علاقة الاتصال توضّح أن الجد والواقع الاستعماري يقدمان رسالة مزدوجة عن المهارة، إما كأداة تحرر أو كوسيلة هيمنة من طرف النقيب وزوجته، غير أن "**عمار**" اختار استغلال قدراته كأدوات للتحرر ولهذا فضّل توظيف ما تعلّمه في التضحية من أجل وطنه.

3. علاقة الكفاءة:

يمتلك "**عمار**" كفاءة عالية بفضل دعائم قوية كالمهارات التي ورثها عن الجد وعلاقته بالطبيعة والحصان. لكنها في مواجهة معارضة من زوجة النقيب والنقيب نفسه اللذان يسعيان لتطويعه ضمن منطق التبعية الاستعمارية.

- **المعادلة السيمائية:**

الكفاءة (المساعدون – المعارضون) > 0.

تظهر علاقة الكفاءة في تفوق عناصر الدعم التي تمنح "**عمار**" المهارات والقدرات، على معوقات الاستعمار وإغواء زوجة النقيب.

ت.البرنامج السردي:

1. التمهيد:

حيث يتلقى "**عمار**" المهارات في الصيد والفروسية من طرف جدّه كرمز للقيم والتقاليد، كما تلعب البيئة الريفية دورا هاما في صقل هذه المهارات، وبعدما ينتقل إلى العمل لدى "**النقيب وزوجته**" أي المستعمِر، يتم استغلال تلك المهارات بمنطق السيطرة والهيمنة.

- **المعادلة السيميائية:**

التمهيد = اكتساب المهارات ⟵ الجد والبيئة الريفية ⟵ عمار.

يبرز التمهيد انتقال القيم والمهارات من الجد والبيئة الريفية إلى "**عمار**" **مما** يمنحه قاعدة قوية في الصيد والفروسية، غير أن هذا الإرث سيُوظّف لاحقا ضمن منطق السيطرة الاستعمارية، **مما** يجعل "**عمار**" في صراع بين انتمائه لأرضه وتوجده في المكان الخطأ.

2. الكفاءة:

تتجلى الكفاءة في مسار "**عمار**" في امتلاكه للمهارات التي اكتسبها من الجد والبيئة الملائمة، لكن هذه الكفاءة تواجه تحدّيا ناعما ومراوغا، وهو محاولات الإغواء من قبل زوجة النقيب الفرنسي، التي تهدف للسيطرة عليه بمنطق السيطرة الاستعمارية وليس لمشاعر عفيفة قد تتناسى من خلالها كل الفروقات بينهما.

- **المعادلة السيميائية:**

الكفاءة = (المهارات + الجد+ البيئة الملائمة، الحصان) – (إغواء زوجة النقيب + منطق السيطرة الاستعمارية) > 0.

3.الأداء:

"عمار" (الذات) + الكفاءة (المهارات) ⟵ خدمة المستعمِر ⟵ الوعي بالاستغلال والتحرر.

حيث في مرحلة الأداء، يوظّف "**عمار**" مهاراته في البداية في خدمة المستعمِر، دون أن يدرك خطورة ذلك، وبعد تنامي الوعي عنده تتحول هذه المهارات إلى أداة لخدمة وطنه ومحاربة المستعمِر.

4. الجزاء:

بعد أن يدرك "**عمار**" لضرورة تكريس مهاراته في خدمة بلده ومحاربة المستعمِر الذي احتل بلده ونهب خيراته وقتّل أبناءه بوحشية، يقرر تغيير مساره ورفض السيطرة والهيمنة التي فرضها عليه "النقيب وزوجته" فيختار طريق الكفاح والتضحية، وينال الجزاء وهو الرضى عن قراره السليم وأن هويته الجزائرية الحرة لا تقبل منه التعامل مع العدو الاستعماري بينما هذا الأخير يبيد إخوانه دون رحمة، وخير مثال: قريته وسكانها الذين تم تقتيلهم ببشاعة.

ث.علاقة الفاعل بالممثّل:

تتوضّح علاقة الفاعل بالممثل في هذا المحور المتعلق بالصيد والفروسية في فيلم "**أبواب الصمت**" من خلال شخصية "**عمار البكوش**"، الذي يبدأ رحلته كشابّ بسيط يمتلك مهارات رفيعة في الصيد والفروسية، والتي قد تعلّمها من جدّه منذ صغره، هذه المهارات يقوم باستعراضها في البداية لدى المستعمِر بعد أن تم رفضه من طرف المجاهدين، لكن يتم استغلال مهاراته من قبل زوجة النقيب التي تستغل تواجدها معه لإغوائه وفرض سيطرتها عليه بحكم موقعها العالي فهي السيدة وهو مجرّد خادم.

لكن في لحظة وعي من "**عمار**" يقوم بتحويل مهاراته من وسيلة للسيطرة عليه إلى وسيلة للتعبير عن كرامته وهويّته.

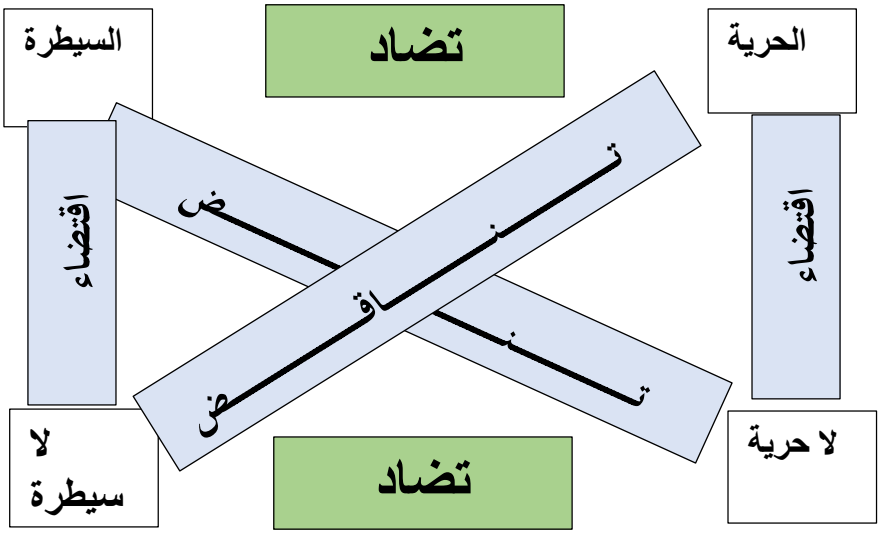
بالتالي، يُجسّد "**عمار**" (**الممثل**) ← الفاعل المجرّد الذي يتمثّل في الهوية الرافضة للسيطرة.

- **المعادلة السيميائية:**

الفاعل (الهوية الرافضة للسيطرة) = **الممثّل** (عمار البكوش) + مسار التحول (من استغلال المهارات إلى توظيفها للمقاومة والتحرر).

ج.المربع السيميائي: ثنائية الحرية/ السيطرة:

يتحول "**عمار**" من مجرّد خادم للمستعمِر يمارس الصيد والفروسية بأوامر منه، إلى شاب حرّ يستخدم مهاراته بإرادته، أي أن هذه المهارات تصبح رمزا لانتقاله من الخضوع إلى الحرية.



وفقا للمربع السيميائي وثنائية الحرية/ السيطرة، تصاغ الأقطاب الأربعة للمربع كالتالي:

S1= **الحرية Liberté**.

S2= **السيطرة Domination**.

-S1 = **لا حرية Non liberté**

-S2 = **لا سيطرة Non domination**

في المربع السيميائي، تشير علاقة (**التضاد Contrarité**) إلى تعارض بين قيمتين إيجابيتين مثل (**الحرية ↔ السيطرة**) فلا يمكن أن تتحققا معا.

أما علاقة (**التناقض Contradiction**) فهي بين قيمة ونفيها مثل (**الحرية ↔ اللاحرية**) أي أن وجود إحداهما ينفي الأخرى تماما.

في حين تُظهر علاقة (**الاقتضاء Implication**) ارتباطا منطقيا بين نفيين مثل (**اللاحرية ↔ اللاسيطرة**)، أي أن غياب أحد القطبين يؤدي إلى غياب الآخر.

وفيما يخص **القيم** المستخلصة من هذا المحور، فيجسّد "**عمار**" **قيمة الوفاء لتقاليد** عائلته المعروفة بالفروسية والشجاعة، إذ ورث عن جدّه قيمة المهارة في الصيد وركوب الخيل رغم إصابته بالصمم والبكم نظرا لتشجيعه له والوقوف على تلقينه كل معارفه وخبراته وإمكانياته كي لا يشعر بالنقص أمام أقرانه، بالتالي، تندرج هذه المهارات المكتسبة ضمن التراث الشعبي الذي يُورِّثه الأجداد للأحفاد من قيم وعادات وتقاليد وممارسات تعكس هوية المجتمع وذاكرته الجماعية، ويُعدّ الحفاظ عليه وفاء للأجيال

السابقة وصَوْنًا لخصوصيتنا الثقافية. وتشير الدراسات إلى أنّ التراث يشمل عناصر مادية وغير مادية كالفنون والعادات والآثار، وهو يُسهم في تعزيز الانتماء والاستمرارية الحضارية. ولذلك فإن حمايته ضرورية لمواجهة التغيُّرات المعاصرة التي قد تُهدّد وجوده.[421]

كما يعبّر مساره عن **قيمة الإرادة والتحدي***، حيث تجاوز إعاقته ليصبح شابّا قويا وماهرا وبارعا في مواهبه، كذلك يرمز صمته إلى قيمة الصبر والصمود أمام المآسي التي عاشها بعد المجزرة التي دمّرت قريته وأفقدته أحبته، وبعد انتقاله إلى المدينة، تجلّت فيه **قيمة النُّبل والانضباط**، وسط بيئة استعمارية تفتقر إلى هذه القيم الإنسانية السامية، الأمر الذي جعل زوجة النقيب تُعجب به وتسعى لإيقاعه في شباكها.

ومن بين **الثنائيات** الموظفة في هذا المحور من الفيلم، ثنائية **الرجل والمرأة**، حيث يمثّل "**عمار البكوش**" الشهامة والصمت والنُّبل، في حين تُمثِّل زوجة النقيب ثنائية الإغواء والخيانة.

وأيضا ثنائية **المكان الداخلي** تتجلى في الاسطبل كمكان داخلي يعكس الخضوع والانبطاح، أما **المكان الخارجي** فيبرز في الحقول الشاسعة التي ترمز إلى الحرية والجذور.

كما نلمس ثنائية الدين بين **الإسلام** المتجذّر في قيم عائلة "**بن زيمات**"، و**المسيحية** ديانة الاستعمار التي يُمثّلها النقيب وزوجته كرموز للهيمنة والتعجرف.

وتتجلى ثنائية **الماضي** و**المستقبل** في معاناة "**عمار**" بعد الفاجعة التي حلّت بقريته وخطفت أهله وحبيبته في الماضي، وعزمه على بناء مستقبل قائم على تطوير ذاته بفضل مهاراته.

وأما ما يرتبط بـ **الفضاءات**، فقد تنوعت بين فضاءات واسعة مثل المزارع والغابات وميادين الفروسية، حيث يظهر ارتباط "**عمار**" بالخيل والصيد في فضاء حر ومفتوح يعبّر عن الفروسية والهوية. وفي المقابل هناك فضاءات ضيقة مثل بيت الجدّ حيث شاهدنا "**عمار**" صغيرا يعاني الحمى التي فقد على إثرها السمع والنطق، واسطبل النقيب الفرنسي الذي يُقيّد حريته ويشعره بالخضوع، فهذه الفضاءات الضيقة ترمز إلى القيد والاستغلال، وهكذا كانت رحلة "**عمار**" حتى الآن تتناوب بين فضاء الحرية والنُّبل إلى فضاء الأسر والهيمنة الاستعمارية.

---

[421] –رقية طرشاوي، **التراث الثقافي ودوره في الحفاظ على الهوية**، مجلة آفاق فكرية، المجلد 11، العدد 2، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2023، ص 308.

* عرضت صحيفة "**الجارديان**" البريطانية دراسة حول الطرق التي تساهم في تعزيز **الإرادة القوية والتحدي**، فهي أساس النجاح والإبداع، وتساعد الشخص على مواجهة العقبات وتحقيق أهدافه رغم الصعوبات، وتيتم تعزيز الإرادة بالتوكّل على الله، التخطيط السليم، وتحديد أهداف واضحة، وطلب الدعم المعنوي من المحيطين. كما يمكن تقويتها يوميا بممارسة التأمل وتحسين وضعية الجلوس، تصحيح لغة الحوار والالتزام بالمواعيد النهاية وأيضا مراقبة الإنفاق المالي وتطوير الوعي بالقرارات اليومية...هذه الممارسات تمنح الشخص عزيمة أكبر وقدرة على المثابرة وتحقيق طموحاته.

ويمكن القول بأنّ **المونتاج** في هذا المحور يحمل طابعا تعبيريا، حيث استخدم المخرج ترتيب الصور واللقطات لتقوية المعنى العاطفي في حياة "**عمار**". فمشاهد الطفولة مع الجدّ تنتقل مباشرة إلى المجزرة، لتُعبِّر عن التحول من البراءة إلى المأساة.
كما تُعبِّر مشاهد ركوب الخيل والصيد عن القوة والبراعة التي اكتسبها رغم إعاقته، بينما تُظهر اللقطات التي تجمعه بزوجة النقيب وسط الطبيعة حالة التوتر والإغراء في ظل الواقع الاستعماري. وبهذا، يصبح المونتاج وسيلة بسيطة وواضحة لتجسيد رحلة "**عمار**" بين الصمت والبطولة.

ويتّخذ **الخطاب الكلامي** في هذا المحور أسلوبا بسيطا وواقعيا في البداية، عندما يروي "**صالح الكومبا**" أصل "**عمار**" ومهاراته التي ورثها عن عائلته. ثم يتحوّل إلى خطاب رمزي يبرز صمت "**عمار**" الذي يدلّ على صبره وطيب روحه أكثر من الكلام.
وفي المدينة، يصبح الخطاب على لسان النقيب الفرنسي متسلطا وآمرا، بينما يردّ "**عمار**" بصمت وحكمة. أما حديث زوجة النقيب، فيتّسم بالإيحاء والإغراء وأسلوب المراوغة الذي تعتمده للإيقاع بـ "**عمار**".

3.7.2. البطل والتجنيد الإجباري كبديل قسري للرفض الوطني:

قبل أن يصل "**عمار البكوش**" إلى بيت النقيب "**دي لوريس**"، كان قد قصد بعض خلايا المجاهدين راغبا في الالتحاق بصفوف جيش التحرير الوطني، غير أن رغبته قوبلت بالرفض بسبب إعاقته –**الصمم والبكم**– التي رأى فيها المجاهدون عائقا في ساحة القتال. ورغم هذا الإقصاء، ظل هاجس حمل السلاح يطارده، لا بدافع الانتقام وحده، بل كصرخة صامتة لاستعادة كرامته التي سلبت منه ومن شعبه.

ثم ينتقل السرد بعدها إلى ساحة السوق، حيث يُظهر لنا الفيلم الصراع بين الخيانة والوفاء للوطن، حيث يُطلُّ **الباشاغا** على ظهر حصانه وسط الحشود، بصوت متعالي ماكر:" أيا الرجال، وقت الاختيار رهو لحق...أنا ما عندي حتى شك في إخلاصكم ليا ولأمّنا فرنسا"، وتقترب الكاميرا في لقطة قريبة تبرز ملامحه القاسية وهو يواصل بحزم:" **أيا الناس لي قادرين يرفدو السلاح يتبعوني للبيرو نجردوهم**"، في مشهد يختزل ولاءه العلني للاستعمار، وتجنيده للأهالي ضد أبناء وطنهم.

في هذا المشهد، يلتقي حزن "**عمار**" بعد رفض المجاهدين له مع خيانة الباشاغا في السوق وتقديسه لأمّه فرنسا !! فنرى تناقضا مؤلما: بين شاب أعزل يريد حمل السلاح من أجل تحرير بلده، وبين الخونة الذين يستخدمون السلاح ضد أبناء بلدهم.



الشكل رقم 46: لقطات من محور التجنيد الإجباري في فيلم "أبواب الصمت".

وفي ساحة الثكنة العسكرية، يُسلم العسكري البندقية لـ "**عمار**" وهو يأمره بصرامة:" **allez vas-y**"، فيرفع "**عمار**" البندقية بثبات، ويقوّص ببراعة ويعجب به الرقيب "**مولار**" ويبدي انبهارا بدقّة تصويب "**عمار**" فيطلب منه التصويب ثانية فلا يفهمه "عمار بسبب إعاقته فيغضب "**مولار**" ويستعدّ لضربه وهنا يتقدم النقيب "**دي لوريس**" الذي كان يراقب من بعيد، بخطوات واثقة نحو الشاب الصامت، متسائلا بفضول مريب:" **ah mon garçon, dis-nous qui tu es ? d'où viens-tu ?**"، محاولا اختراق صمته وكشف هويته.

ثم يتقدّم أحد المجندين الجزائريين ليوضّح لهما أن "**عمار**" أصم وأبكم"، ما جعل إعجاب "**مولار**" وانبهاره يتحولان إلى سخرية لاذعة، آمرا إياه بالمغادرة، وواصفا إياه بالمخبول غير الصالح للجيش. غير أن النقيب "**دي لوريس**" لا تفوته الموهبة التي لمسها في رماية الشاب، فيقرر الاحتفاظ به للعمل في رعاية الخيول، ومرافقته في رحلات الصيد، بل يذهب أبعد من ذلك، حين يمدح مهاراته أمام زوجته بإعجاب مفرط، مشبّها إياه بالنمرود*، ما يثير فضولها نحوه.



الشكل رقم 46: لقطات من محور التجنيد الإجباري في فيلم "أبواب الصمت".

* **النمرود** هو ملك جبّار ورد في المرويات الدينية والتاريخية، يُنسب إليه ملك بابل، ويُعد من أوائل الطغاة في التاريخ. تحدّى الله وادّعى الألوهية، ويُقال إنه جادل النبي إبراهيم عليه السلام. ارتبط اسمه بالبطش والصيد، فأصبح رمزًا للاستكبار والجبروت، يُستحضر كثيرًا في الأدب للإشارة إلى القوة المتسلّطة أو الخارقة.

وفي هذه الأثناء، كان الجيش الفرنسي يواصل تجنيد المزيد من الجزائريين، إما عبر الإغراء بالمزايا، وسط أوضاع معيشية خانقة، أو بالقوة عبر قانون التجنيد الإجباري الذي فُرِض منذ سنة **1912**[422] ، على سكان المستعمرات الافريقية، وتم استخدامه لاحقا لتعبئة الجنود في الحربين العالميتين، ومن بعدها في قمع الشعوب المستعمَرة نفسها.

وفيما بعد، يظهر العساكر يدفعون مجموعة من الرجال المقيّدين وهم يصرخون باحتقار:" **allez avance sale felouse…plus vite, connard**" على المشهد قسوة الاستعمار وإذلاله للأسرى.



الشكل رقم 46: لقطات من محور التجنيد الإجباري في فيلم "أبواب الصمت".

ويعكس هذا المحور قيم **الإرادة والتحدي** لدى "**عمار البكوش**"، إذ لم تمنعه إعاقته من السعي لحمل السلاح والانخراط في مسار الكفاح.

كما يبرز قيمة **الكرامة المهدورة** والرغبة في استرجاعها أي بعد رفض المجاهدين له، وكذا بسبب سخرية "**مولار**" منه وتهزيئه أمام الملئ بسبب إعاقته متجاهلا براعته في التصويب، ولذا نلمس أيضا قيمة **الإصرار على النجاح** رغم الانكسارات.

ومن ناحية **الثنائيات**، تتبيّن لنا ثنائية **الرجل والمرأة**، في "**عمار وإليزابيت**"، إذ يتحول من تلميذ لجدّه إلى هدف تسعى زوجة النقيب لإغوائه.

كما تتّضح ثنائية **المكان الداخلي والخارجي**، من الجبال حيث المجاهدين والفضاء المفتوح، إلى الثكنة والاسطبل حيث يتم استغلاله.

والتناقض بين **الإسلام** المتجذّر في قيم المقاومة، والاستعمار **المسيحي** القائم على الهيمنة.

---

[422] –جمال بلفردي، **المجندون الجزائريون ضمن الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الأولى (1914–1918)**، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، المجلد 4، العدد 3، جامعة الواد، الجزائر، 2018، ص 241.

كذلك يتقاطع **الماضي** المأساوي لـ "**عمار**"، مع **المستقبل** الذي يراه في حمل السلاح وتجسيد مهاراته والدفاع عن كرامته.
وبالنسبة لثنائية **العالم الدنيوي والآخرة**، فتظهر في تفضيل التضحية بالنفس من أجل الوطن، على العيش في كنف المستعمِر وإغراءاته المادية.

وفي شأن **الفضاءات** الموظفة خلال هذا المحور، فتتنوع بين **فضاءات واسعة** كالغابات وميادين الصيد، حيث يمارس "**عمار**" مهارات الفروسية والرماية، وفي المقابل، نجد **فضاءات ضيقة** مثل: ساحة الثكنة والاسطبل، حيث يتم استغلال كفاءاته ومهاراته لخدمة المستعمِر. وهذا ما يعكس انتقال "**عمار**" من فضاء الحرية والمقاومة إلى فضاء القيود والسيطرة.

وبخصوص **المونتاج** في هذا المحور من فيلم أبواب الصمت، فهو **موازي** من خلال الانتقال بين مشهد رفض المجاهدين لـ "**عمار**" وكذا استهزاء "**مولار**" به بسبب إعاقته ومشهد السوق حيث يخون الباشاغا إخوانه، وهذا ما يُوضّح أن المخلص لوطنه والساعي إلى حمل السلاح لإبراز مهارته والتّمكن من الدفاع عن وطنه، يتعرّض للإقصاء والنّبذ من طرف أبناء بلده، وأيضا محلّ سخرية من قبل المستعمِر، أما الباشاغا الخائن والعميل يحظى بمكانة مرموقة وسط البيئة الاستعمارية التي باع نفسه من أجلها.

وعن **الخطاب الكلامي**، فهو يتّخذ طابعا متنوعا، إذ أن حوار **الباشاغا** في السوق تتجلّى فيه خيانته وولاءه لفرنسا بشكل صريح وواضح من خلال مصطلحات مثل: "**أمّنا فرنسا !!**"، أما عن كلام العساكر الفرنسيين، فيجمع بين السخرية من "**عمار**" والإعجاب بمهارته، لأنهم يطمحون إلى استغلاله.

4.7.2. خيانة الوطن: بين التواطؤ الظاهري والانتماء الكامل:

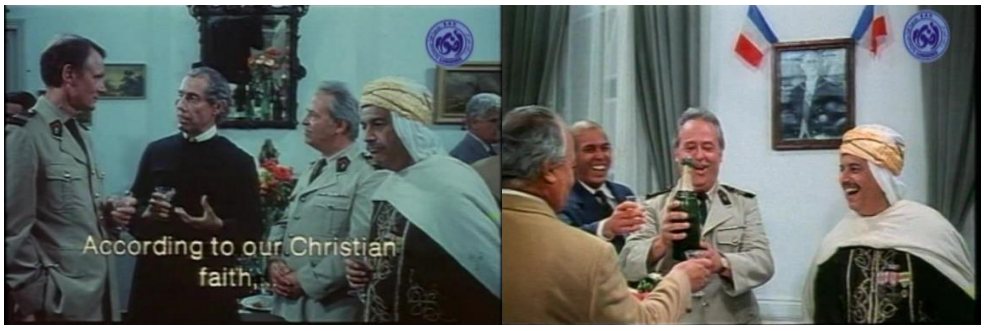
داخل حانة الجنود الفرنسيين، ينادي الخائن "**رشيد**" المدعو "**ريتون**"، أحد المجندين بازدراء، فيقترب منه "**بلقاسم**" متردّدا، فيصرخ في وجهه أن يُحدِّثَه بالفرنسية، ثم يأمره بوقاحة أم يمسح حذاءه أمام الجميع، ثم يركله بوحشية ويطرحه أرضا، في مشهد يفضح خيانة وذل "**ريتون**" أمام المستعمِر، من خلال سلوكه المتعجرف. وكذلك يُبيّن الهوان والإذلال الذي لحق بالجزائريين على يد بني جلدتهم ممّن باعوا ضمائرهم للاستعمار.

ثم في لقطة قريبة داخل قاعة الحفلة، يظهر "**الباشاغا**" وهو يحتفل مع القادة العسكريين ورجال السياسة والقس المسيحي، في مشهد يبرز خضوعه التام للمستعمِر.



الشكل رقم 47: لقطات من محور خيانة الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

وفي مشهد آخر من الفيلم، يُطلّ "**الباشاغا**" وهو أحد رموز الخيانة خلال احتفال فاخر يُقام بمناسبة العيد الوطني الفرنسي في **14 جويلية**، حيث يشارك المسؤولين الفرنسيين نشوتهم بشعارات "**الحرية، المساواة، الإخاء**" تلك المبادئ التي لم تُطبّق يوما على أبناء المستعمرات، ونرى "**الباشاغا**" يحتفل ويشرب الخمر، غير آبهٍ تماما بمأساة وطنه، وقد رضي عن بيع شرفه في مقابل الامتيازات والحماية التي وفّرها له الاحتلال، له ولعائلته. ويظهر بلباس تقليدي جزائري، في تناقض صارخ مع أفكاره وسلوكه المتنصِّل من هويته، ففي الوقت الذي يحافظ فيه على مظهره الوطني، يفضحه ولاؤه الخسيس وخيانته وانصهاره في كنف المنظومة الاستعمارية.



الشكل رقم 47: لقطات من محور خيانة الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

ثم ينتقل "**الباشاغا**" برفقة النقيب والرائد ليتحاوروا مع القسّ المسيحي الذي أخذ يمدح الديانة المسيحية ويُشيد بالقدّيس "**أوغستين**"* المولود بالجزائر. ويتجلّى في هذا المشهد أبعاد الاستعمار الساعي لطمس الهوية الإسلامية، وهنا يظهر امتعاض "**الباشاغا**" من حديث "**القِسّ**" ليبادر قائلا:" أن لكلّ ديانته"، ونفهم من خلال المشهد أنه رغم حبّه لفرنسا، لكنه يشير أن لا أحد يملك الحق في فرض ديانته على

* ولد "القديس أوغستين" عام 354 م، بطاغست (سوق أهراس حاليا) في الجزائر، وتوفي عام 430 م في هيبون (عنابة). ويعدّ من أبرز فلاسفة اللاهوت المسيحي، جمع بين الفكر الإيماني والعقلي، وخلّف مؤلفات مثل: الاعترافات ومدينة الله، أثّرت عميقا في الفلسفة الغربية واللاهوت المسيحي.

الآخرين. ما يعني أن "**الباشاغا**" بقي متمسّكا بديانة أجداده رغم خروجه عن عاداتهم ومبادئهم وبيعه لوطنه.

بالتالي، فإن موقف "**الباشاغا**" ومن هم على شاكلته من الخونة، لا يعطي وزنا حقيقيا لمسألة الدين، فخيانة الوطن تعدّ خيانة لكل القيم، بما في ذلك الدين ذاته، ومن يبيع بلاده فقد باع ضميره ولا فرق بين من يخون الأرض ومن يتخلّى عن العقيدة.

في حين، يبدو "**صالح الكومبا**" في الظاهر مندمجا بين الجنود داخل الحانة وفي الثكنة، فتلك المشاهد توحي لنا بتواطؤه مع الجيش الفرنسي، إلا أن هذه الصورة تخفي وراءها حقيقة أعمق، فهو يتعمّد لعب دور الخائن، مستخدما هذا القناع للتغلغل في صفوف العدوّ وخدمة الثورة من الداخل، وذلك بحكم خبرته كمجنّد سابق في الجيش الفرنسي، حيث شارك في الحرب العالمية الثانية ضد ألمانيا وإيطاليا، ثم في حرب الهند الصينية ضد فيتنام، وعلى إثر ذلك فقد استطاع أن يُوظّف معرفته بالجيش الفرنسي لنقل الأخبار إلى المجاهدين، وتوعية المجنّدين الجزائريين بخطورة الانخراط في صفوف المستعمِر وضرورة العمل لصالح جبهة التحرير الوطني من موقعهم داخل الثكنة. وبهذا جعل "**الكومبا**" من وجوده داخل الثكنة، منبرا سرّيا لدعم الثورة في سبيل تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي.



الشكل رقم 47: لقطات من محور خيانة الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

أ. الفواعل الستّة:

1. الذات/الفاعل sujet: تتمثّل في "**عمار البكوش**" الذي يتحول من شخص صامت دون حراك في الثكنة إلى مناضل ثوري، بعدما استفاد من معرفته بالجيش الفرنسي ووجوده بالقرب من الجنود والنقيب وزوجته، ما سمح له بالأخذ بنصائح "**صالح الكومبا**" لتنفيذ أعمال ضد المستعمر.

2. الموضوع/ الهدف objet:

ويتجسّد في استعادة الكرامة الوطنية والانتماء لجبهة التحرير ورجال النضال، عبر التخطيط وتنفيذ العمليات ضد المستعمِر.

3. المرسِل Le destinateur:

ويتجلّى في "**صالح الكومبا**" الذي يُوجّه "**عمار**" ويُشجّعه على الثورة، بتذكيره بالمجازر التي حلّت بقريته وأهلها، حتى يزرع فيه الولاء للوطن وحتمية الأخذ بالثأر والعمل على قمع هذا الاستعمار الغاشم ونيل حرية الجزائر.

4.المتلقي Le destinataire:

يعتبر المتلقي هو الوطن و"**عمار**" معا، إذ يسترجع الوطن جزءا من كرامته من خلال مقاومة أبنائه من أجل تحريره، في حين يشعر "**عمار**" بالرضا وتحقيق الذات من خلال تأدية واجبه وتضحيته في سبيل وطنه.

5. المساعد:

يتمثّل عنصر المساعد بالدرجة الأولى في "**صالح الكومبا**" الذي يوقظ لدى "**عمار**" وعيه الوطني ويحثّه على الوقوف إلى جانب جبهة التحرير واستغلال قربه من النقيب وزوجته لتحقيق ذلك إضافة إلى تواجده داخل الثكنة ومدركا لكل تحرّكات العدوّ، كما يعتبر بعض المجندين قسرا في صفوف الجيش الفرنسي من العناصر المساعدين، حيث يلاحظ "**عمار**" كيف يقتنعون بوصايا "**صالح الكومبا**" ويتشجّع من خلال العمليات التي يؤدونها من داخل الثكنة قبل أن يعزم على اتّخاذ نفس المسار.

6.المعارض:

يتجلّى هذا العنصر من خلال **الباشاغا** و**ريتون** وأتباعهم الذين يجسّدون خيانة الوطن والعمالة للمستعمِر، بالإضافة إلى زوجة النقيب التي تستغلّ "**عمار**" عاطفيا، ممّا يعطّل تأديته لواجبه الوطني ويعرقل مساره الثوري.

ب.العلاقات السردية الثلاث:

1. الرغبة:

حيث يملك **الفاعل/الذات** وهو "**عمار**" رغبة حقيقية في مقاومة خيانة الوطن والانضمام إلى جبهة التحرير والعمل في صفوفها، والتراجع عن خدمة المستعمِر التي تُشعره بالندم حيث يسعى إلى خدمة بلده وليس المحتل، مع مساعدة "**صالح الكومبا**" والمجندين الجزائريين الذين يقتدي بنضالهم، فيتحقق بذلك طموحه لتجسيد هدفه في تحرير بلاده من المستعمِر.

- **المعادلة السيميائية:**

الرغبة = (عمار "الذات") ⟵ (حب الوطن + مقاومة الخونة) ⟵ الهدف (الانخراط في الثورة + استرجاع الكرامة).

بهذا نلمس من علاقة الرغبة كيف تحوّل "**عمار**" من التردد والخوف إلى الاقتناع التام بكلام "**صالح الكومبا**" الذي يدعمه وأيضا مواقف بعض المجندين الأحرار شجّعته للتّحرك نحو الثورة واسترجاع الكرامة.

2. الاتصال:

هذه العلاقة تعكس رسائل التحفيز والتشجيع التي تصله من "**صالح الكومبا**" والمجندين الجزائريين، وندمه على خدمته للمستعمِر بدل العمل على تحرير بلده.

- **المعادلة السيميائية:**

الاتصال = المرسِل (صالح الكومبا + المجندون + ندمه على خدمته للمستعمِر) ⟵ الفعل الثوري.

يعني أن رسائل التحفيز من "**صالح الكومبا**" والمجندين، تجعل "**عمار**" يفهم أن ولاءه لا يجب أن يكون إلا لوطنه الجزائر، ما يجعله ينخرط في الفعل الثوري ويحارب المحتل والخونة.

3.الكفاءة:

كفاءة "**عمار**" تعني أن مهاراته ودعم "**صالح الكومبا**" والمجندين المتحالفين، تساعده على تنفيذ الفعل الثوري، على الرغم من وجود المعارضين وعرقلتهم لمساره.

- **المعادلة السيميائية:**

الكفاءة = (مهارات عمار + دعم صالح الكومبا + المجندون) – (المعارضون + الخونة) = الفعل الثوري بنجاح.

أي أن كفاءة "**عمار**" تعني أنه بفضل مهاراته ودعم "**صالح الكومبا**" وتشجّعه من خلال مواقف بعض المجندين، يستطيع التّغلّب على المعارضين والخونة، ما يؤهله لتنفيذ الفعل الثوري بنجاح.

ت.البرنامج السردي:

1. التمهيد:

حيث يتحفّز "**عمار**" من خلال ندمه على خدمته للمستعمِر، وكذلك من خلال تشجيع "**صالح الكومبا والمجندين**)، وهذه العوامل تدفعه للمشاركة في الثورة كفاعل حقيقي لصالح بلده.

- **المعادلة السيميائية:**

التمهيد = (الندم + تحفيز صالح الكومبا والمجندين) = جاهزية عمار لأداء الفعل الثوري ومحاربة الخونة والمعارضين.

2. الكفاءة:

كفاءة "**عمار**" هي مجموع مهاراته الشخصية ودعم "**صالح الكومبا**" وبعض المجندين، ما يمنحه القدرة على تنفيذ الفعل الثوري رغم عرقلة المعارضين والخونة، أي أن عوامل المساعدة تتفوّق على العوامل المعارضة.

- **المعادلة السيميائية:**

الكفاءة = (مهارات عمار + دعم صالح الكومبا والمجندين) – (الخونة وإليزابيت) = تنفيذ الفعل الثوري = 1.

3. الأداء:

وهذا يعني استغلال "**عمار**" لمهاراته وكفاءاته، إلى جانب دعم "**الكومبا**" والمجندين لتنفيذ العمل الثوري، وعليه تتحول الرغبة والكفاءة إلى فعل ثوري ضد المستعمِر.

- **المعادلة السيميائية:**

الأداء = الذات (عمار) + الكفاءة (المهارات ودعم الحلفاء) – المعارضين = أداء الفعل الثوري بنجاح.

4. الجزاء:

هو جهود "**عمار**" التي تؤدي به إلى استعادة كرامته والانتماء لوطنه بدل خدمة المستعمِر، وتحقيق هدفه بالمشاركة في العمل الثوري وحمل السلاح الذي يبرع في استخدامه، وبهذا يشعر بالرضا عن أدائه ونيله للشهادة، فهذا هو الجزاء العظيم.

- **المعادلة السيميائية:**

الجزاء = الفعل الثوري ← استرجاع الكرامة + الانتماء للوطن + الشهادة.

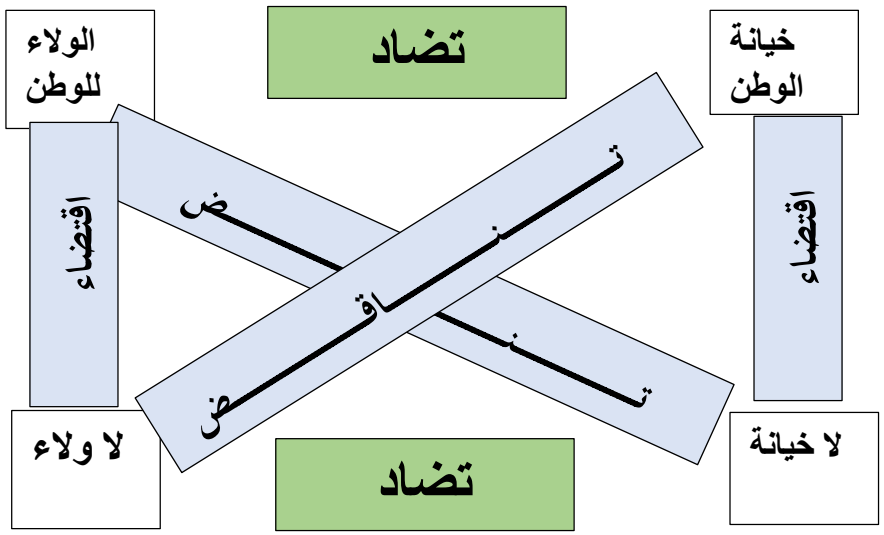
ث.علاقة الفاعل بالممثل:

يُجسّد الممثل دور "**عمار البكوش**" الذي يمثّل الفاعل في القصة، إذ يظهر كيف يتحول من خادم للمستعمِر إلى مناضل من أجل وطنه، ليُعبّر عن التضحية وحب الوطن.

- **المعادلة السيميائية:**

الفاعل (**عمار البكوش**) ← يؤدي الفعل وهو الواجب الوطني تجاه بلده ← يُجسّده الممثل، من خلال التحول من خادم للمستعمِر، إلى مناضل يضحّي بنفسه لحرير وطنه.

ج.المربع السيميائي: ثنائية خيانة الوطن / الولاء للوطن:



- S1 **خيانة الوطن Trahison** : أي خدمة المستعمِر وتفضيل المصلحة الشخصية على مصلحة الوطن.
- S2 **الولاء للوطن Loyauté** : بمعنى المشاركة في المقاومة والدفاع عن الوطن والتضحية من أجله.
- S1- **لا خيانة Non Trahison**: أي الامتناع عن خيانة الوطن، أو الصمت دون تقديم منفعة للوطن (البقاء في الحياد).
- S2- **عدم الولاء Non Loyauté**: هذه حالة الامتناع عن دعم الوطن أو المقاومة.

بهذه الطريقة، يعكس **المربع السيميائي** تباين المواقف تجاه الوطن، حيث يُمثّل الولاء الفعل الإيجابي والخيانة الفعل السلبي، تجاه الوطن.

فيما يُحدد قطبا "**لا خيانة**" و"**عدم الولاء**"، المواقف المحايدة أو المترددة التي تمتنع عن الفعل الإيجابي أو السلبي بشكل واضح.

إذن يكشف هذا المحور من الفيلم **القيم السلبية** لـ **الخيانة والذل**، حيث باع بعض الجزائريين ضمائرهم للمستعمِر مقابل امتيازات زائفة، فنرى مظهرهم وهيئتهم تقليدية جزائرية، لكن ولاءهم لأمهم فرنسا مثل "**الباشاغا**". وفي المقابل، يمثّل "**صالح الكومبا**" قيمة **التمويه** و**التظاهر** بموالاته لفرنسا، لكنه في الحقيقة، يخدم وطنه من داخل الثكنة دون أن يتفطّنوا له، حيث يسمح له موقعه داخل الجيش الفرنسي وخبراته السابقة بدعم الثورة سرّا.

بهذا، يتّضح لنا أن الصراع لم يكن فقط ضد العدوّ الفرنسي، بل كان **صراعا جزائريا– جزائريا**، ما بين خونة باعوا وطنهم وبين مخلصين ضحّوا بأنفسهم من أجله.

إن الخيانة الوطنية تُعدّ من أبشع الأفعال لما تنطوي عليه من نقض للعهد والبيعة وحِنثٍ باليمين، وتخالف أوامر الله ورسوله وتُفضي إلى أضرار جسيمة تمس ضروريات الدين والمجتمع. وقد حذّر النبي صلى الله عليه وسلم من الغادرين، موضّحا عِظم عقابهم يوم القيامة. فالخيانة دليل على ضعف الهمة وعدم القدرة على مواجهة الصعاب، بينما الأوفياء ينالون الشرف والكرامة ويحققون السلامة والنجاح. أما الخائن لوطنه فمحروم من الكرامة ولا يلقى السلامة، ويخسر مكانته ومجده أمام الله والناس. لذا، فالوفاء للوطن والدين يرفع صاحبه ويحفظه من مخاطر الغدر والخيانة.[423]

فخيانة الوطن جريمة لا تُغتفر لأنها تمس كرامته وأمنه وشرفه، ولا يمكن لأي ذريعة أن تبرر التجاوز على الوطن الذي هو بمنزلة العِرض والشرف. وخيانته تبقى وصمة عار تلاحق صاحبها في الدنيا والتاريخ مهما حاول تبرير فعلته، إذ يظل الخائن منبوذا لا ينسى الناس غدره سِرا كان أو علنا، كما أن الخيانة تجعل صاحبها أداة بيد الأعداء لتنفيذ مخططات الهدم والإفساد.

---

[423] -حمزة الطيار، **خيانة الوطن عار ونار**، نُشر في: 23.07.2020، لوحظ بتاريخ: 22.10.2022، على الساعة: 17:45، على الرابط: **www.alriyadh.com**.

وقد خلّد التاريخ نماذج مخزية للخونة كـ "**أبي رغال**" الذي كان الدليل لأبرهة الحبشي لهدم الكعبة، وعندما توفي بالطريق دُفن هناك ولا يزال قبره يُرجم إلى يومنا هذا بالمغمس بالجمرات*. وكذلك "**ابن العلقمي**" الذي كان دليلا لـ "**هولاكو**" على عورات بغداد وتدمير دولة الإسلام. فكم بيننا اليوم من هؤلاء الخونة الذين باعوا أوطانهم والإسلام بدوره جرّم الخيانة واعتبرها من أعظم الذنوب، وترك لوليّ الأمر إنزال العقوبة الرادعة بمرتكبها وذلك حماية للمسلمين.

وفي النهاية سيظل الخائن صغيرا مهما تزيّن بالمناصب والألقاب، لأن خيانة الوطن لا تُنسى ولا تُغتفر ولا يمحيها التاريخ.[424]

وعن **الثنائيات** التي تتجلى لنا من خلال هذه المشاهد من فيلم "**أبواب الصمت**" هناك ثنائية "**الخائن والوفي**"، حيث يُمثّل "**ريتون والباشاغا**" رمز الذل والولاء الأعمى للاستعمار الفرنسي، مقابل "**صالح الكومبا**" الذي يخدم الوطن سرّا.

وأيضا ثنائية **المكان الداخلي والخارجي**، تعكس الحانات ومجالس الاحتفال الفرنسي فضاءات للفساد والخيانة، في مقابل الفضاءات الثورية التي تمثّلها غرفة "**الكومبا**" في الثكنة التي يخطط فيها رفقة "**عمار**" والمجندين الآخرين عن العمليات التي تخدم الجبهة.

كما تبرز كذلك ثنائية **الماضي والمستقبل**، من خلال شخصية "**صالح الكومبا**"، الذي يستغلّ خبرته في الحروب الماضية إلى جانب الجيش الفرنسي، ليُحوّلها إلى رصيد لمستقبل الوطن والعمل على تحريره.

أما فيما يتعلق بـ **الفضاءات** من خلال هذا المحور من الفيلم، تتجلى **الفضاءات الضيقة** في مشاهد الحانة والثكنة وزنزانات التعذيب، حيث يعاني الأسرى الجزائريون تحت سلطة الاستعمار القمعية. أما **الفضاءات الواسعة**، فتتمثّل في حقول الفروسية والصيد.

وبخصوص **المونتاج**، فهو يظهر بأسلوب أيديولوجي وتعبيري في الوقت نفسه، حيث يربط المخرج بين اللقطات ليكشف بوضوح مشاهد الخيانة والذل، مثل مشهد "**ريتون**" في الحانة وهو يُذلّ المجند الجزائري.

---

* **المغمس** هو واد تاريخي مشهور يقع شرق مكة المكرمة، ويُعرف أيضا باسم "**الوادي الأخضر**"، ارتبط بحادثة الفيل الشهيرة عندما حاول جيش أبرهة الحبشي هدم الكعبة، ويُعرف كذلك بدفن "**أبي رغال**" الخائن دليل "**أبرهة**"، ويقع بين مشعر عرفات ووادي حنين.

[424] –عبد الصمد الخولاني، **بين الوطنية والخيانة...خيط رفيع لا يراه إلا الأوفياء**، نُشر في: 03.01.2016، لوحظ بتاريخ: 17.09.2021، على الساعة: 15:40ن على الرابط: **www.althawra.ye**

كما يعتمد المونتاج الموازي، لربط احتفال "**الباشاغا**" مع الضباط الفرنسيين والقسّ، بمشهد إذلال المجند في الحانة، ليتّضح لنا أن الخونة والعملاء كانوا سببا في مضاعفة معاناة الشعب الجزائري.

وبالنسبة لـ **الخطاب الكلامي** لهذا المحور، فهو يتّخذ طابعا واقعيا يفضح الخيانة والذل، فـ "**ريتون**" يتحدّث بالفرنسية وبعجرفة لا تطاق مع المجندين الجزائريين أبناء بلده ويذلّ هذا وينهر ذاك، مثلما فعل مع "**بلقاسم**" حين أمره بمسح حذائه أمام الجنود في الحانة، ما يؤكد مدى ولائه للمستعمِر وكرهه لكل ماهو جزائري فقد انسلخ تماما من جزائريته.

أما "**الباشاغا**"، فيستعمل خطابا رسميا واحتفاليا بالخمور مع الفرنسيين غير مبالي بديانته أو أصوله رغم هيئته التي تبرز مدى تمسّكه بها.
بينما يقدّم "**صالح الكومبا**" خليطا في نوع خطابه الكلامي، إذ يوظّف لغة المستعمِر وسط الجنود والضباط حتى يتمكّن من تمويههم واقناعهم بولائه لفرنسا وأنه في خدمتها دائما، ثم يتغير نوع الخطاب الكلامي حين يخاطب المجندين الجزائريين سرّا في غرفته وكذا حديثه مع "**عمار**" حيث نلمس خطابا نضاليا ثوريا وهو يبثّ فيهم العزيمة للعمل لصالح جبهة التحرير الوطني من داخل الثكنة.

5.7.2. الإغراء كسلاح ناعم للاستعمار في أبواب الصمت:

تُجسّد "**إليزابيت**" زوجة النقيب "**دي لوريس**" الوجه الناعم للاستعمار الفرنسي، فهي تُظهر تعاطفا ظاهريا مع الجزائريين لكنها في الحقيقة واحدة من المستفيدين من الحرب، إذ أنها تنعم برفاهية العيش في بلد محتلّ، في حين يُحرم أهل البلد من أبسط مقومات الحياة، وربما لم تكن لتحظى بهذا البذخ لو بقيت في فرنسا.



الشكل رقم 48: لقطات من محور الإغراء الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

وقد كلّف النقيب "**دي لوريس**" "**عمار**" بمرافقة زوجته في نزهاتها للصيد وركوب الخيل، ما فسح المجال لنشوء إعجاب متبادل بين "**إليزابيت وعمار**"، تطور لاحقا إلى علاقة محرّمة. ومن خلال هذه القصة، يفضح الفيلم أحد أساليب الاستعمار التي لا يستعمل فيها السلاح، وهي الإغواء الناعم. فقد عرفت فرنسا كيف تستميل بعض الجزائريين عن طريق إثارة غرائزهم وإلهائهم عن قضيتهم الأساسية وهي مقاومة الاحتلال وتحرير الوطن.

وداخل الاسطبل وعلى وقع صهيل الأحصنة، تظهر زوجة النقيب مختبئة خلف حزمات التبن تترقّب "**عمار**"، ثم تتقدم نحوه بجرأة محاولة التحرش به وإغوائه.



الشكل رقم 48: لقطات من محور الإغراء الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

ثم كذلك على شرفة منزل النقيب، وفي لقطات قريبة على إيقاع موسيقى توحي بالتوتر، تتوجه "**إليزابيت**" نحو "**عمار**" بخطوات جريئة وهي تخاطبه بدلال وتدعوه للاقتراب، فيحاول "**عمار**" الانسحاب، لكنها تعترض طريقه وتتحرّش به باندفاع، في مشهد يجمع بين الإغراء والحصار الذي تفرضه على "**عمار**" رغما عنه لأنها السيدة وهو الخادم عندها.



الشكل رقم 48: لقطات من محور الإغراء الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

تُظهر هذه المشاهد الخاصة بمحور الإغراء، **قيمة الاستعمار الناعم**، الذي لم يعتمد على السلاح وحده، بل استخدم الإغواء كوسيلة للهيمنة والسيطرة، حيث تم استغلال الجزائريين لإبعادهم عن قضيتهم الوطنية. كما نلمس **قيمة التفاوت الطبقي** بين نساء المعمّرين المترفات مثل "**إليزابيت**"، والجزائريات المقهورات مثل "**فطيمة**".

ومن خلال ذلك يُذكِّر الفيلم بأهمية **قيمة الوعي** بالمقاومة للتمكن من مواجهة هذا النوع الخفي والمخادع من الاستعمار الذي يغزو النفوس قبل الأوطان.

أما عن **ثنائيات** هذا المحور، فتتبدّى لنا من خلال ثنائية **الرجل والمرأة**، عبر شخصية "**إليزابيت**" التي توظّف جسدها وساطة زوجها العسكرية لإغواء "**عمار**" وإخضاعه .كما تظهر ثنائية **المكان الداخلي والخارجي**، بين فضاءات الصيد ومنزل النقيب حيث الاستغلال والترف، وبين القرى الجزائرية الغارقة في الفقر والخراب.

ونرى أيضا ثنائية "**القوة الناعمة Soft Power والقوة الصلبة Hard Power** "، فالنقيب "**دي لوريس**" يمارس القهر العسكري، بينما تمارس زوجته الإغواء النفسي. وقد سعى الاستعمار لتوريط الجزائري في الملذّات الزائلة لإغفاله عن رسالته في المقاومة وتحرير الجزائر.

حيث تقوم القوة في العلاقات الدولية على قدرة الدولة في التأثير على سلوك الآخرين لتحقيق أهدافها، وتتجسّد أساسا في "**القوة الصلبة**" المبنية على الإكراه العسكري والاقتصادي، وكذا "**القوة الناعمة**" التي تعتمد على الجذب الثقافي والقيمي. وقد برز في السنوات الأخيرة مفهوم "**القوة الحادة**" حيث تستخدم الدول السلطوية أدوات إعلامية وثقافية مخادعة لاختراق قيم الديمقراطيات وتهديد استقرارها من الداخل.[425]

وتُعرّف القوة الناعمة في **قاموس أكسفورد** بأنها: أسلوب الإقناع في العلاقات الدولية ويعتمد على النفوذ الاقتصادي والثقافي للدولة للتأثير على الآخرين وتحقيق أهدافها. ويرى "**جوزيف ناي Joseph Nye**" بأنها القدرة على الحصول على ما تريد عبر الجاذبية بدل الإجبار أو الدفع المالي، مستندة إلى

[425] - بشار نرش، **في تحولات القوة**، نُشر في: 17.03.2022، لوحظ بتاريخ: 06.08.2024، على الرابط: **www.alaraby.co.uk**

جاذبية الدولة وقيمها وسياساتها. بالتالي، فالقوة الناعمة تقوم على الجذب والإقناع بدلا من القوة أو الإكراه لتحقيق النتائج المرجوّة. [426]

وبالنسبة للقوة الصلبة، فهي قدرة الدولة على التأثير في الآخرين باستخدام العصا **(الإكراه)** أو الجزرة **(الإغراء)**. ويُؤكد "**ناي**" أنها تشمل القوة العسكرية والقوة الاقتصادية، فالعسكرية تعتمد على الردع والتدخل المباشر، بينما الاقتصادية تستخدم الإغراء أو العقوبات لدفع الدول لخدمة مصالح الدولة.

بالتالي، فقد شملت القوة الصلبة الجانب الاقتصادي بعد أن أصبح الاعتماد على القوة العسكرية وحدها غير فعّال ويؤدي إلى خسائر بشرية ومادية ضخمة، فرغم قوتها، إلا أن تأثيرها مؤقت يتطلب تجهيزات كبيرة، كما يثير مقاومة وغضب الآخرين ويضُرّ بصورة الدولة دوليا، وقد أظهرت تجارب الولايات المتحدة في فيتنام وأفغانستان والعراق حدود القوة الصلبة ونتائجها السلبية.[427]

وبخصوص **الفضاءات** الخاصة بهذا المحور، فتبرز **الفضاءات الضيقة** في المشاهد التي تجمع "**عمار**" و"**إليزابيت**" داخل الاسطبل أو المنزل، حيث يسود التوتر كونها علاقة محرّمة تتّسم بالسرّية والخضوع. وفي المقابل، تتّسع الفضاءات الواسعة في رحلات الصيد وركوب الخيل وسط الحقول، حيث تبدو الحرية ظاهريا، لكنها في الحقيقة هي حرية مقيّدة بسلطة المستعمِر.

ويمكن القول، أن **المونتاج** في هذا المحور يحمل طابعا **تعبيريا** واضحا، إذ يربط بين اللقطات بطريقة تُبرز التوتر النفسي عند "**عمار**" أمام الإغواء الذي تمارسه عليه "**إليزابيت**"، كما في المشاهد التي تتناوب بين الاسطبل وشرفة منزل النقيب، حيث تتقاطع نظرات "**إليزابيت**" الجريئة مع حيرة وخوف "**عمار**"، فالمشاهد مشحونة بالإغراء والحصار في آن واحد.

إلى جانب **المونتاج الموازي**، بين الفضاءات الضيقة كالإسطبل والمنزل، والفضاءات الواسعة كحقول الصيد وركوب الخيل، ويكشف هذا النوع من المونتاج، زيف الحرية الممنوحة تحت سلطة المستعمِر القمعية.

---

[426] –أحمد محمود صفي الدين عبد العزيز ماضي، **التطور التاريخي لدور القوة الناعمة**، مجلة البحوث المالية والتجارية، المجلد 25، العدد 2، جامعة بور سعيد، مصر، 2024، ص 89.

[427] –حميد حمد السعدون، **الاستخدام الأمريكي للقوة الصلبة والقوة الناعمة في السياسة الخارجية**، مجلة دراسات دولية، العدد 64، مركز الدراسات الاستراتيجية والدولية، جامعة بغداد، العراق، 2016، ص 3.

وفيما يرتبط **بالخطاب الكلامي** في هذا المحور فهو يحمل طابعا إغرائيا واستعماريا في آن واحد، إذ تستخدم "**إليزابيت**" لغة ناعمة مفعمة بالتودد والدلال لتُربِك "**عمار**" وتُغويَه، محاولة استغفاله عن وعيه الوطني، فهي تخفي خلف عباراتها الرقيقة سلطة المستعمِر وسيطرته.

وفي المقابل، يتّسم الخطاب الكلامي لـ "**عمار**" بالصمت والحيطة والحذر، أما عن خطاب النقيب فيتميّز بالصرامة والأوامر العسكرية مجسّدا القوة الصلبة بامتياز، بينما خطاب زوجته بكلماتها العاطفية يعكس سحر **القوة الناعمة**، ما يجعلنا نقارن بين خطاب يجمع بين الترغيب والترهيب أمام الجزائريين.

6.7.2. آلة التعذيب الاستعمارية في أبواب الصمت:

يتجلى في فيلم "**أبواب الصمت**" الوجه الوحشي للاستعمار الفرنسي من خلال المشاهد التي توثّق المجازر الرهيبة التي ارتكبتها قواته في قرية "**عمار البكوش**"، حيث تم اغتصاب النساء وقتلهن كما قُتِل جميع الأهالي بهمجية وساديّة دون تمييز بين رجل وامرأة، كبير أو صغير..

حيث تهبط مروحية عسكرية على أطراف الغابة وينتشر الجنود بسرعة بين الأشجار، وسط موسيقى مشحونة بالتوتر وأصوات الأقدام، ثم يطاردون النساء والأطفال ويُخرجون الشيوخ بعنف، قبل أن تُجمع الجُموع في ساحة القرية، وتسقط فتاة أرضا تحت تعنيف أحد العساكر وهي تصرخ:" **بابا، بابا!!** " وعند محاولة إنقاذها من والدها يسقط أرضا برصاص الجنود ويُصفّ الرجال قرب الجدار وتتعالى أصوات الشهادة قبل أن يُعدموا جماعيا وسط وابل من الرصاص. وهذا كلّه على مرأى من "**عمار**" الذي كان يختبئ بعيدا ويراقب الجزرة دون أن يكون بوسعه إنقاذ أحد منهم.






الشكل رقم 49: لقطات من محور التعذيب الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

ثم في ساحة الثكنة العسكرية، يُنزل الجنود الفرنسيون بعض الرجال مكبّلين من الشاحنة وسط وقع الأقدام ويتم دفعهم بالنّعال، وتتحرّك الكاميرا ببطئ لتبرز وجوه الضحايا الملطّخة بالدموع والألم، في صورة تختزل وحشية ودموية الاستعمار الفرنسي.

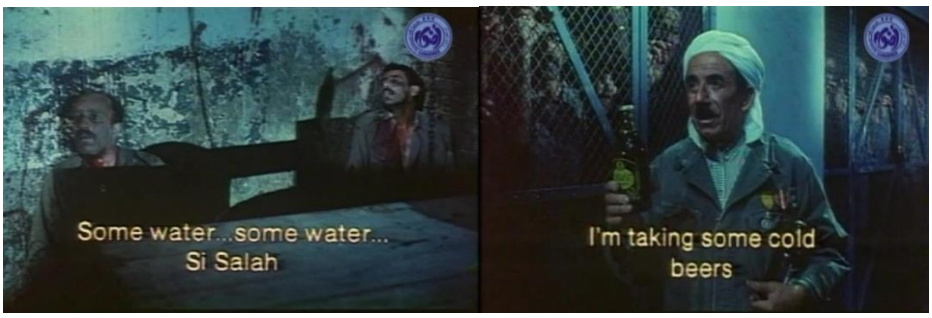
كما يعكس الفيلم في مشاهد المعتقل، أهوال التعذيب الذي سلّطه الملازم "**مولار**" على الأسرى الجزائريين، بمساعدة الرقيب الخائن "**رشيد** أو **ريتون** كما ينادونه" الذي تحوّل إلى أداة قمع في يد المحتل ضد أبناء وطنه.

وداخل سرداب التعذيب، يصرخ "**مولار**" في وجه الأسير تحت التعذيب:" **Tu vas parler, c'est Molard qui te le dit et te force**"...وتتتابع اللقطات القريبة حين يصرخ "**مولار**" ثانية على الجندي المكلف بتشغيل آلة الصعق الكهربائي:" **Aissa, donne le jus, plus vite**"، والأسير يرتجف وصرخاته تتعالى من هول الصعق الذي يتعرّض له، فيما يصرخ "**مولار**" في وجه "**ريتون**" ليُشغِّل الموسيقى بأعلى صوت حتى لا يُسمع صوت صراخ الأسرى إلى بيت النقيب ويقلقون راحته هو وزوجته.



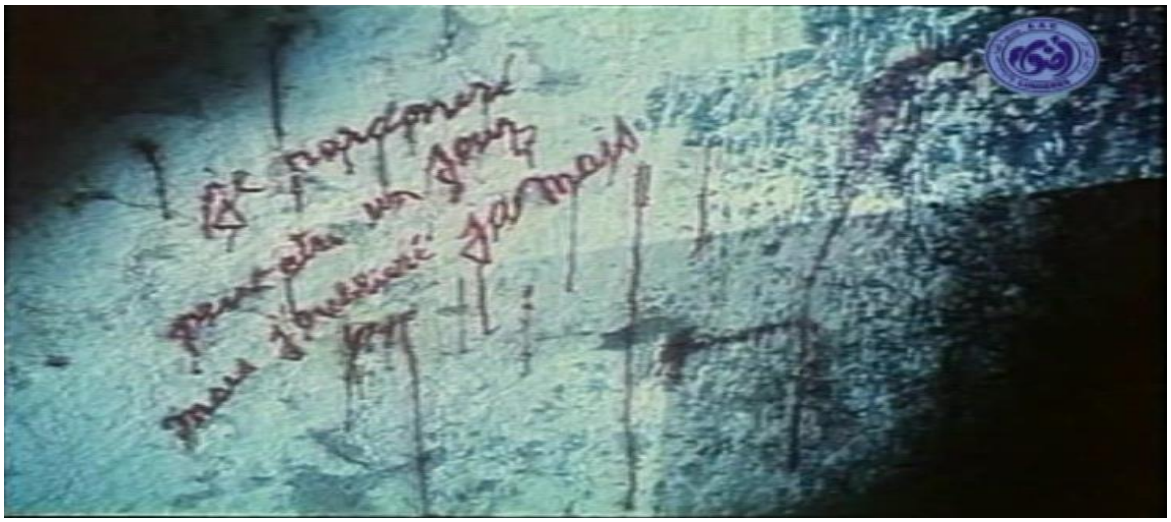
الشكل رقم 49: لقطات من محور التعذيب الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

وسط هذا الجحيم، يظهر "**صالح الكومبا**" في مشهد بالغ الذكاء، مرتديا الزيّ العسكري الفرنسي كالعادة متظاهرا أمام الجميع أنه موالي للجيش الفرنسي، وأخذ يتجوّل في سراديب التعذيب في المعتقل، حاملا قوارير الخمر لـ "**مولار وريتون**"، ليتمكن من تنفيذ مهامه التّجسّسية في صمت تحت غطاء الانتماء الزائف. ويقتحم الرقيب "**مولار**" الصمت صارخا في وجه "**الكومبا**" **Mais qu'est ce que tu fous là vieux connard, pose-les ici et fous le camp**"، فيتراجع "**الكومبا**" بينما ترافقه حركة الترافلينغ كاشفة خطواته الثّقيلة بين الأجساد المعذَّبة.



الشكل رقم 49: لقطات من محور التعذيب الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

وفي أحد الممرات المعتمة داخل المعتقل، كُتِبت جملة دامية على الجدار بدم أحد الشهداء الذين كانوا تحت التعذيب: "**Je pardonnerai peut-être un jour, mais j'oublierai jamais**"، بمعنى "**قد أسامح يوما ما، لكني لن أنسى أبدا**"، وقد أضاءت عليها كاميرا المخرج ببراعة، عبر بقعة ضوء مُركّزة وسط عتمة المشهد، لتجعل من العبارة صرخة أبدية في وجه الجلّاد، وشهادة دامغة على جرائم الاحتلال الفرنسي في حق الشّعب الجزائري.



الشكل رقم 49: لقطات من محور التعذيب الاستعماري في فيلم "أبواب الصمت".

تكشف هذه المشاهد من هذا المحور عن **القيم** السلبية لـ **وحشية الاستعمار الفرنسي**، الذي سلّط أبشع أنواع العذاب ضد الجزائريين. إذ أنّ الرقيب "**مولار**" وجنوده ومعهم الخونة أمثال "**ريتون**"، يمارسون التعذيب في المعتقل بوحشية منزوعة الرحمة، مستمتعين بآلام الأسرى دون أدنى إحساس إنساني، فقد اعتادوا رؤية الدم وسماع صرخات المسجونين حتى تحوّلت قسوتهم إلى سلوك مَرضي يبعث فيهم شعورا بالنشوة والفخر كلما زاد عذاب الضحايا واشتد الألم.

ومن الناحية النفسية، ما يقوم به "**مولار** و**ريتون**" يمكن تفسيره بأنه شكل من "**السادية sadisme**" أي اضطراب الشخصية السادية وهو خلل نفسي يتجلى في شعور الفرد بالمتعة عند إلحاق الأذى الجسدي أو النفسي بالآخرين، مع غياب تام للتعاطف والشعور بالذنب. يتّسم صاحبه بحبّ السيطرة والإذلال واستخدام العنف والتلاعب لفرض الهيمنة، إضافة إلى الاستغلال والعدوان المستمرّ. كما يميل إلى التفكير الجامد والشك بالآخرين. ويتّخذ ألم الآخرين وسيلة لإشباع شعوره بالقوة وغالبا ما يظهر هذا السلوك في بيئات تسمح بالتحكم بالناس مثل: الأجهزة الأمنية أو السجون، مثلما هو الحال بالنسبة لـ "**مولار**" فهو سجّان ومستعمِر في الوقت ذاته. فلا عجب أن يكون بتلك القسوة والسادية.

وتنتشر السادية أكثر بين الذكور، وقد ترتبط جذورها باضطرابات نفسية أو خبرات طفولة قاسية تتطور من تعذيب الحيوانات إلى العنف تجاه البشر.[428]

[428] -حنين عارف، **اضطراب الشخصية السادية**، نُشِر في: 11.11.2020، لوحظ بتاريخ: 26.10.2022، على الساعة: 15:30، على الرابط: **www.e3arabi.com**

وهذا ما تؤكده "**إليزابيت**" لزوجها النقيب "**دي لوريس**" حين كلّمها عن إصابة بعض الأبرياء من جنوده، فتردّ عليه ساخرة:" **أبرياء !! مثل الرقيب "مولار"** ؟ الذي يقتل ويُعذِّب بدافع المتعة؟

وما يُجسّد كذلك وحشية الرقيب **مولار**"، إطلاقه النار بهستيريا خلال الهجوم ضد قرية "**عمار البكوش**" وبملامح تفضح حقده وقسوته تجاه الجزائريين ورغم أن ما نراه مجرد تمثيل سينمائي، إلا أنه يعكس حقيقة كراهية المستعمِر، الذي كان يقتل أبناء الجزائر بهمجية دون أدنى رحمة.

كما تُبرز هذه المشاهد قيمة **الخيانة** حين يتحوّل بعض العملاء إلى أدوات بيد المحتل لقمع أبناء وطنهم، أمّا حضور "**الكومبا**"، فيُجسّد قيمة **التمويه**، من داخل المعتقل عبر التظاهر بالولاء للعدوّ. ويُعدّ التمويه العسكري أسلوب يهدف إلى الاندماج مع البيئة المحيطة باستخدام اللون والملمس والإضاءة، وليس مجرد التشبه بالشجرة كما يُوضّحه الرقيب "**مايكل بيزا**" من الجيش الأمريكي. ويشمل التمويه أكثر من الزي القتالي أو بذلات الغيلي*، فهو يعتمد أيضا على الاختباء وراء حواجز طبيعية أو صناعية لتوفير الحماية الجسدية.[429]

ويعتبر تمويه "**صالح الكومبا**" في الفيلم مثالا واضحا على التمويه ضد العدو، فهو يُخفي انتماءه الحقيقي لجبهة التحرير الوطني، ويعمل داخل ثكنة الجيش الفرنسي دون إثارة الشكوك، مستغلا ثقة الضباط وكونه محاربا قديما في صفوف الجيش الفرنسي في إطار التجنيد الإجباري، فكان يقوم بتزويد المقاومة بالمعلومات والمساعدة اللازمة من داخل المنظومة الاستعمارية، وهذا التمويه الاستخباراتي لا يعتمد على إخفاء الجسد، بل على مخادعة العدو من الداخل وأمامه دون أن يشعر.

كما تُرسّخ عبارة الشهيد المكتوبة بالدم، قيمة **الذاكرة الجماعية** التي ترفض النسيان، وتجعل من التضحيات صرخة خالدة في وجه الظلم. إذ أن الذاكرة الجماعية تحافظ على كرامة الأمة وقوتها، لأنها تمنع نسيان الماضي وتُبقي روح النضال والمقاومة حيّة في وجدان الشعب، حيث يرى الكاتب والصحفي البريطاني "**جورج أورويل George Orwell**" أن السيطرة على الذاكرة تعني التحكم بالمستقبل وبالحاضر، لأن ما نتذكّره وما ننساه، يُحدّد داخل إطار جماعي مشترك، فالذاكرة الجمعية ليست مجرد ذكريات فردية متراكمة، بل بناء رمزي وثقافي ينسجم فيه ملايين الأفراد ليشعروا بأنهم يملكون ماضيا واحدا وهوية

---

* **بذلات الغيلي**: هي زيّ تمويه خاص بالقناصة يُغطّى بخيوط وألياف تشبه النباتات ليخفي الجندي تماما داخل البيئة الطبيعية.

[429]– **التمويه والاختفاء العسكري...ماهي أساليب التخفي والقنص التي باتت صناعة بمليارات الدولارات** ؟ نشر في: 14.02.2024، على الساعة: 13:25، لوحظ بتاريخ: 27.03.2025، على الرابط: **www.arabicpost.net.**

مشتركة. وهو ما أكّده عالم الاجتماع الفرنسي "**موريس هالبواكس Maurice Halbwachs**"، بأن الفرد لا يتذكّر بمعزل عن جماعته، لأن المجتمع هو الذي يمنح الماضي معنى ويعيد صياغته وفق قيمه ورؤيته.
ويُمثِّل الوعي الجمعي وفق عالم الاجتماع الفرنسي "**إيميل دوركايم Emile Durkheim**"، مجموع المعتقدات والمشاعر المشتركة بين أفراد المجتمع، ويُؤسس لاستمرارية الهوية عبر الزمن، بينما يراه الفيلسوف الفرنسي "**بول ريكور Paul Ricoeur**" فعلا تأويليا يعيد بناء الماضي وفق الحاضر. وتُظهر التجارب التاريخية مثل: ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ورواندا بعد **1994**، كيف تتحول الذاكرة الجمعية إلى قوة رمزية للشفاء والمساءلة الأخلاقية.
كما يُوسّع عالم النفس السويسري "**كارل غوستاف يونغ Carl Gustav jung**" المفهوم إلى اللاوعي الجمعي، الذي يحوي رموزا وموروثا إنسانيا مشتركا، يُشكِّل جسورا بين التاريخ والنفس.
بالتالي، تعدّ الذاكرة الجمعية أداة للمقاومة والتّذكّر، تنتج سرديات مشتركة تمنح المجتمع الانتماء والمعنى.[430]

وبشأن **الثنائيات** الموجودة في المحور مثلا: ثنائية **الرجل والمرأة**، من خلال المأساة التي حلّت بقرية "**عمار البكوش**"، حيث تم قتل الرجال واغتصاب النساء ثم قتلهن أيضا.
أما عن **المكان الداخلي** فنلاحظه في سراديب المعتقل، بينما **المكان الخارجي** يُمثّله فضاء القرية حيث تمّت المجازر الدموية.
كما يبرز الصراع بين **الماضي والمستقبل**، في العبارة الدامية على الجدار، التي تحفظ الذاكرة لتُورِّثها للأجيال. وأيضا ثنائية **الصغير والكبير**، فيتساويان في فضاعة القتل، ليبقى الأمل في الآخرة تعويضا عن ظلم العالم الدنيوي، ونحسب كل من سقطوا في سبيل تحرير الجزائر شهداء عند الله.

وعلى صعيد **الفضاءات الضيقة** فهي تتجلّى في زنازين المعتقل والممرات المعتمة حيث يُمارس التعذيب، وسط الاختناق والقهر والقمع، بينما تنفتح **الفضاءات الواسعة** في مشاهد اقتحام القرية، مع مداهمة الجنود وسط الساحات والحقول، بحيث تتحول الطبيعة المفتوحة إلى مشرح دموي للمجزرة. بالتالي، نستخلص من خلال **الفضاءات** أن العنف الاستعماري لا يستثني مكانا حتى يُمارس همجيته سواءا كان الفضاء ضيّقا أو واسعا.

---

[430] -عبد الرحمن حسنيوي، **الذاكرة الجمعية...من يحلم فينا حين نحلم معا؟**، نُشر في: 18.10.2025، لوحظ بتاريخ: 06.11.2025، على الرابط: **www.alaraby.co.uk.**

ويتّضح لنا أن نوع **المونتاج** الذي استعان به المخرج في هذا المحور، حيث يكون **موازيا** في بعض المشاهد، إذ يربط بين مشاهد المجازر في قرية "**عمار البكوش**"، وكذا تعذيب الأسرى في المعتقل، ليبرز بشاعة عنف المستعمِر، وخيانة العملاء الموالين له، كما يستخدم اللقطات القريبة والمتوسطة لتجسيد الرّعب والصمت والذّل، مع مؤثّرات صوتية مكثّفة، كما يكشف عن شساعة الفرق بين القوة الوحشية للمُستعمِر أمام ضعف الضحايا وقلّة حيلتهم.

ثم يتحول المونتاج **إيديولوجيا**، في دور "**صالح الكومبا**" في المقاومة من داخل الثكنة والمعتقل ما يُوضِّح أن المأساة جماعية وتحتاج لتكاتف جميع فئات المجتمع الجزائري والتّوحد في وجع المحتل الغاصب وحتى ضد الخونة الجزائريين الذين لا تقلّ قذارتهم عن قذارة المستعمِر ذات نفسه.

وفيما يرتبط بـ **الخطاب الكلامي** في هذا المحور، فيتّسم بالتهديد والترهيب الواضح، مثلما نلاحظ مع الرقيب "**مولار**" الذي يستخدم الصوت العالي والأوامر القاسية لإرهاب الأسرى الجزائريين مثل قوله:" **Tu vas parler, c'est Molard qui te le dit et te force**"، وكذا "**Aissa, donne le jus, plus vite** "، لتأكيد السيطرة والقمع، كما يترافق تهديده وصراخه مع العنف الجسدي والصعق بالكهرباء، ممّا يزيد من الرهبة والفزع لدى الضحايا وأجواء من الخوف والذل، في حين يتميّز الخطاب الكلامي لدى "**صالح الكومبا**" قليل الكلام كثير الدّهاء، فخلف صمته ونظراته يخفي مقاومة لصالح الثورة من عقر دار المستعمِر وفي قلب المعتقل.

7.7.2. بعض الإنسانية وسط الجحيم الاستعماري:

تتجلى في مشهد حانة الجنود، إحدى أقسى لحظات الإهانة في الفيلم، حيث يظهر الخائن "**ريتون**" وهو يُمعِن في إذلال أحد المجندين الجزائريين الشباب، المستضعف والخائف، بإهانته أمام الجميع، وإجباره على مسح حذائه ثم ركله وطرحه أرضا، وفي تلك اللحظة، يقوم أحد الجنود الفرنسيين من مقعده وقد ثار داخله الإحساس بالظّلم، فيهُمّ بالتدخّل لإنقاذ الجندي الجزائري، غير أن الرقيب "**مولار**" يوقفه ببرود قائلا:" **أنها مشكلة بين العرب، ولا علاقة لك بها**"، هنا نفهم كيف أن المحتلّ يُغذّي الانقسام ويتلذّذ بمشاهدة الجزائريين يتناحرون فيما بينهم.



الشكل رقم 50: لقطات من محور الإنسانية في فيلم "أبواب الصمت".

وفي مشهد آخر، يظهر الوجه الآخر للاستعمار عبر "**إليزابيت**" زوجة النقيب "**دي لوريس**" التي تتصاعد مشاعرها بالرفض لما تشهده من وحشية، حين تسمع صرخات الأسرى الجزائريين تحت التعذيب، فتواجه زوجها باستياء حاد، متّهمة إياه وجيشه باللجوء على أساليب همجية، مؤكدة أنها سئمت من مشاهد العنف التي تُمارس داخل المعتقلات، وتعود لاحقا لتُوبّخَهُ مُجدّدا بسبب الطرق اللاإنسانية التي يُنتزع بها الاعتراف من الأسرى، مصارحة إياه بأنها وجدت في بعض الجزائريين الذين تعرّفت عليهم مثل: "**نصيرة** و**عمار البكوش**" إنسانية عميقة يفتقر إليها زوجها وكل من يدّعون تمثيل الحضارة.

كما تواجه زوجها بعد دفاعه عن الأساليب الدموية التي ينتهجها "**مولار**" في التعذيب قائلة:" **Des innocents comme le sergent Molard ? qui torture par plaisir..oui par plaisir !!**" في حركة متوسطة تكشف التوتر بينهما. ثم تضيف قائلة:" **C'est vrai je proteste contre vos méthodes inhumaines, en me retrouvant ici j'ai découvert un autre monde**" بلقطة قريبة تحاصر انفعالها. وتواصل انتقادها للنقيب بصدق:" **Je comprends la force de ces gens..qui luttent pour leur dignité et leur liberté**" مؤكّدة انحيازها الأخلاقي الواضح.



الشكل رقم 50: لقطات من محور الإنسانية في فيلم "أبواب الصمت".

وهذا الموقف من "**إليزابيت**"، يفتح نافذة على حقيقة تاريخية مهمة: حيث لم يكن كل الفرنسيين في صفّ الاستعمار، فقد وقف بعضهم إلى جانب الجزائريين في نضالهم المشروع منذ بدايات الثورة وعلى رأسهم: "**رينيه فوتييه**" الذي شكّل مع مدير التصوير الجزائري "**جمال شندرلي**" فرقة "**فريد**"، وأخرج أولى الأفلام الوثائقية عن الثورة، مساهما في نقل معاناة الجزائريين إلى العالم.

كذلك، "**موريس أودان والدكتور شولي، جاك فيرجيس** محامي **جميلة بوحيرد** وزوجها فيما بعد، **جون بول سارتر** وآخرون كثر...مناضلون فرنسيون اختاروا أن يقفوا مع الحق، ضميرهم سبق قوميتهم فرفضوا الظّلم، ودفع بعضهم حياته ثمنا لذلك.

وما يُعرف تاريخيا بـ "**حملة الحقائب**"[431] هو الاسم الذي أُطلِقَ على مجموعة من الشباب والشابات الفرنسيين الذين اختاروا الانضمام إلى صفوف الثورة الجزائرية، متحدّين بذلك سلطات الاستعمار ومجتمعهم الفرنسي. وكانت مهمتهم الأساسية تتمثّل في جمع التّبرّعات المالية لفائدة جبهة التحرير الوطني، ثم نقلها في حقائب إلى عناصر الجبهة داخل الأراضي الفرنسية.

هؤلاء المتطوعون لم يكونوا جزائريين بل فرنسيين من خلفيات يسارية وإنسانية آمنوا بعدالة القضية الجزائرية، وساهموا في دعمها عبر شبكات سرّية، بالتنسيق مع ما كان يُعرف بـ "**فدرالية جبهة التحرير الوطني**" في فرنسا، أي الجهاز التنظيمي للجبهة داخل التراب الفرنسي. وكانت مشاركتهم بمثابة خرق من الداخل للنظام الاستعماري، وقد شكّلوا أحد أبرز وجوه التضامن الفرنسي مع الكفاح الجزائري.

وهكذا، يُظهِر الفيلم في جانب منه، أن المعركة لم تكن فقط بين شعب مستعمَر وبين مستعمِر، بل أيضا بين من ظلّوا أسرى مصالحهم، ومن تجرّؤوا على خيانة تلك المصالح من أجل إنصاف أصحاب الحق.

ومن بين **القيم** التي نكتشفها من خلال هذا المحور من الفيلم، القيمة السلبية **للذل والخيانة**، والتي يُجسّدها "**ريتون**" بكل وقاحة، إذ جعل من أبناء وطنه أداة لإرضاء نزواته أمام المستعمِر، وهذا ما نلاحظه في ردّة فعل الرقيب "**مولار**" عندما شاهد "**ريتون**" يحتقر ويُذلّ زميله الجزائري، تلك النظرات الخبيثة المفعمة بالغبطة والغرور والفخر لأنه مُدرك تماما بأن "**ريتون**" وشاكلته، مستعدّون لإرضاء أمهم

---

[431]– إيمان عويمر، **أصدقاء ثورة الجزائر..من هم؟ وكيف دافعوا عن الاستقلال؟**، نشر في: 09.05.2022، على الساعة: 04:07، تاريخ الاطلاع: 13.06.2024، على الرابط: **www.alarabiya.net**.

فرنسا بشتّى الطرق، وأن المنظومة الاستعمارية قد تمكّنت من فرض سيطرتها الكاملة على أدمغتهم، وهذا بالنسبة له يعتبر إنجازا عظيما، لذلك لم يتوانى في التعبير عن سعادته وهو يجني ثمار جهوده في ترويض كلاب ضالّة لصالح فرنسا، فهذا **الصراع جزائري–جزائري** يُثلج صدورهم المريضة.

وفي مقال للدكتور "**غازي الرقيبات**" يلفت الانتباه إلى أنّ خيانة الوطن هي من أفظع الجرائم التي لا تُغتفر، لأنها تنبع من نفوس دنيئة تفتقد للضمير والشجاعة، ويربط الخيانة بالفساد السياسي، حيث يستغلّ البعض مناصبهم لتحقيق مكاسب شخصية، على حساب مصلحة الأمة. كما يؤكد أن الخونة يبيعون وطنهم ومبادئهم ليغتنوا ماديا، لكنهم يُدمّرون شرفهم، وينتهي بهم الأمر في عزلة وخزي، ويعتبر أن هؤلاء يستحقون أقسى العقوبات وأنّ المسؤولية الأخلاقية والوفاء للوطن أعظم من أي منفعة دنيوية، فمن الضروري إعادة ترسيخ قيم الأمانة والنُّبل في نفوس الناس لمحاربة الخيانة.[432]

ومن ناحية أخرى، تتجلى **قيمة الضمير الإنساني** الذي يسمو فوق كل انتماء قومي أو عقائدي، من خلال مواقف "**إليزابيت**" والجندي الفرنسي الذي هبّ لنصرة المجنّد "**بلقاسم**" بعد تعرُّضِه للإهانة من طرف "**ريتون**"، وأيضا العديد من الفرنسيين الذين وقفوا بشجاعة إلى جانب الثورة الجزائرية، مؤكدين أن إنسانية المرء قد تتجاوز حدود الهوية والانتماء.

فالضمير هو ذلك الإحساس الداخلي الذي يُوجّه الفرد نحو السلوك القويم، ويمنعه من ارتكاب ما يناقض مبادئه الأخلاقية. وقد انشغل الفلاسفة بهذا المفهوم عبر العصور، إذ اعتبره "**أفلاطون**" و "**أرسطو**" جزءا من الروح التي تُميز بين الخير والشر. بينما رأى "**إيمانويل كانط**" فيه أساسا لبناء الأخلاق الشخصية. ومن جهته يُؤكد علم النفس أنّ الضمير يتشكّل داخل "**الأنا العليا**" من خلال التربية والتفاعل الاجتماعي منذ الطفولة، ليصبح مصدرا للمسؤولية والشعور بالذنب والتعاطف مع الآخرين. وبهذا يغدو الضمير قوة أساسية لحماية القيم الإنسانية وبناء مجتمع عادل ومستقر.[433]

ومن خلال نماذج "**رينيه فوتييه**" و"**حملة الحقائب**" تترسّخ **قيمة التضامن** التي تجعل من مقاومة الظلم قضية إنسانية شاملة.

---

[432] -غازي الرقيبات، **خيانة الوطن جريمة لا تُغتفر**، نُشر في: 25.03.2019، على الساعة: 10:45، لوحظ بتاريخ: 26.11.2023، على الرابط: **www.sarayanews.com**.

[433] -سماح مطر، **الضمير: دوره في تشكيل القيم الإنسانية وتعزيز السلوك الأخلاقي**، نشر في: 04.07.2024، لوحظ بتاريخ: 27.02.2025، على الساعة: 15:40، على الرابط: **www.orobanews.com**.

وفيما يخص **الثنائيات** التي تتجلى في هذا المحور من الفيلم، لدينا ثنائية **الخائن والوفي** عبر "**ريتون**" الذي يتفنّن في إذلال مواطنيه، في مقابل بعض الفرنسيين الأحرار الذين اختاروا الوقوف مع الجزائر.
أما عن ثنائية **المكان الداخلي والخارجي**، فيظهر الإذلال داخل الحانة من "**ريتون**" للمجند الجزائري "**بلقاسم**"، وهناك مشاهد إنسانية عند اعتراض "**إليزابيت**" لجرائم زوجها، هذا بالنسبة للمكان الداخلي، أما عن المكان الخارجي فيمكن اعتبار جبال الثوار التي اشتغل فيها صديق الثورة "**رينيه فوتييه**" والعديد من مواطنيه لنصرة القضية الجزائرية العادلة.
كما تنعكس ثنائية **الرجل والمرأة** في موقف "**إليزابيت**" كأنثى رافضة لجرائم وعنف زوجها، بينما يبرّر ذلك زوجها بأنها متطلبات الحرب.
وأيضا ثنائية **الماضي والمستقبل**، حيث يُرسّخ الاستعمار وبشاعته جراحا لم تندمل، في حين يزرع المتعاطفون الفرنسيون مع الثورة الجزائرية بذور الأمل في غد أفضل في رحاب الاستقلال والحرية.

وبشأن **الفضاءات الضيقة** فهي تبرز في الحانة والمعتقل، حيث يتم ممارسة الإذلال والتعذيب داخل أماكن مغلقة خانقة في ظل قسوة وهمجية المستعمِر إلى جانب خيانة بني جلدتهم ومشاركة المستعمِر في تعذيبهم والتّلذّذ بصيحاتهم وآهاتهم.
أما **الفضاءات الواسعة** فنلمسها في أماكن تواجد المساندين للثورة من الفرنسيين الأحرار وكذا "**إليزابيت**" التي اتخذت من بيتها منبرا تُفصح فيه لزوجها عن وجهة نظرها التي تعكس إنسانيتها الطاغية.

وحول نوع **المونتاج** الذي استعان به المخرج من خلال هذه المشاهد فهو **موازي**، ذلك أن المخرج يُقدم مشاهد متوازية تقارن بين الوجه القاسي للاستعمار من خلال "**ريتون**" والمجازر الممارسة ضد القرية وقساوة أشكال التعذيب الوحشية التي يتعرّض لها الأسرى الجزائريون داخل المعتقلات، وبين الوجه الإنساني الذي تظهر به "**إليزابيت**" مع أنها زوجة نقيب فرنسي من المفروض أنّ الممارسات العنيفة والعنصرية لا تشكّل لها عائقا، لكن شاهدنا العكس، فهي لم تحتمل البيئة التي تحيط بها والظّلم الذي يقترفه زوجها وجيشه، رغم استفادتها مادّيا من الرفاهية التي تنعم بها باحتلال الجزائر، كذلك الجندي الفرنسي الذي انتفض من مكانه في الحانة بسبب تصرّف "**ريتون**" الأرعن والعدواني الذي أيقض حسّه الإنساني رغم كونه واحدا من الجنود الذين جلبتهم فرنسا للمشاركة في ذبح الجزائريين وإذلالهم، إلا أن جانبا إنسانيا فيه لا يزال حيّا بينما مات ضمير "**ريتون**" وأمثاله.

ونختم هذا المحور بالتعرف على طبيعة **الخطاب الكلامي** الذي يبرز بشدّة، وهو الأسلوب الساخر، إذ يظهر الرقيب "**مولار**" وهو يبرّر صمت الحضور أمام إذلال المجندين الجزائريين من طرف "**ريتون**" قائلا بسخرية:" **C'est une affaire entre arabes et ça ne te regarde pas !!**"، ما يعكس سياسة الاستعمار في تغذية الانقسام والشعور بالنشوة كلما زاد عدد الموالين لفرنسا الاستعمارية.

كما يكشف الحوار بين "**إليزابيت**" وزوجها عن رفض أخلاقي وإنساني للوحشية والدموية حيث قالت:" **Des innocents !! comme le sergent Molard ? qui torture par plaisir !! oui par plaisir !!**" مؤكدة انحيازها للحق والإنسانية.

بالتالي، فإن **الخطاب الكلامي** يُظهر فرقا واضحا بين قسوة المستعمِر مثل النقيب "**دي لوريس**" والرقيب "**مولار**" والخائن "**ريتون**"، وبين مواقف إنسانية صادقة تدافع عن الحق حتى على حساب مصالحها مثلما فعل "**حملة الحقائب**" وكل المساندين الفرنسيين للثورة الجزائرية، فمنهم من دفع حياته ثمنا لموالاته لقضية عادلة بسبب معارضته لسياسة بلاده الجائرة.

8.7.2. ملامح التضمين المسيحي التحريضي في أبواب الصمت:

لقد امتدت السياسية الاستعمارية الفرنسية أثناء تواجدها في الجزائر على كل جوانب الحياة ولم تكتفي ببسط الهيمنة بالقوة العسكرية والهمجية فحسب، ولا بالقوة الناعمة وحدها، بل أيضا عبر الاستغلال الديني. ويتجلى هذا التوجه بوضوح في مشهد جنازة الحاكم الفرنسي الذي اغتاله شاب مجاهد في السوق، كردّ فعل طبيعي من شاب غيور على بلده من مستعمِر ظالم ودخيل.

وبعدها ينتقل المشهد إلى لقطة متوسطة، في المقبرة المسيحية ومع صوت العصافير في الخلفية، حيث يظهر القسّ وهو يخاطب الحاضرين بوقار وهو ينعي الحاكم الفرنسي قائلا:" **Avant de laisser notre frére à son repos eternel, nous savons que le sang innicent sera toujours vengé**"، ثم يواصل حديثه بنبرة يملؤها الغضب والتحريض المسيحي المباشر:" **Nous appelons la vengeance et Dieu saura porter le glaive dans la barbarie qu'il a lachement assassinée**". وتوظّف اللغة السينمائية في هذا المشهد عبر الانتقال من زاوية تصاعدية تُمجّد القسّ المسيحي في الأعلى إلى أفقية لتسليط الضوء على التفاعل العاطفي على الحضور.



الشكل رقم 51: لقطات من محور التضمين المسيحي التحريضي في فيلم "أبواب الصمت".

وبسرعة يتأثّر الحضور بكلمات الكراهية التي بثّها القسّ، ويرفع البعض مسدّساتهم وقد عزموا على تنفيذ دعوته حرفيا واندفعوا إلى الشارع، راغبين في الانتقام، وفي مشهد مأساوي، يصادفون رجلا بسيطا يسوق حماره ببطء وقد اصطحب طفليه الصغيرين، فيتبعونه بلا رحمة ويغتالونه أمام ولديه، لا لشيء سوى لتفريغ حقدهم وإرواء غليلهم في الردّ على مقتل الحاكم المستعمِر، متناسين أنه دخيل على هذه الأرض وجاء بغرض القضاء على أصحاب الأرض ليحظى بالعيش الرغيد في بلد لا ينتمي إليه أصلا. وأمام مشهد الاغتيال، يصرخ أحد المعمّرين الفرنسيين بهستيريا من شرفة منزله وهو يتابع المشهد المروّع بقوله:" **قتلة...قتلة Assassins...Assassins**، ما يعيدنا لصورة "**إليزابيت**" وهي تنفجر في وجه زوجها شاتمة كل الأساليب الوحشية والدموية التي يتّبعها ضد الجزائريين، وكذا صورة المساندين الفرنسيين للثورة الجزائرية الذين رفضوا همجية جيش بلادهم ولم يتقبّلوا الاغتيالات والمشاهد المرعبة التي مارسها جيش بلادهم ضد شعب جزائري أعزل. ونفس الشيء بالنسبة للمُعمّر من شرفة منزله، فرغم رفاهيته التي منحها إياه احتلال الجزائر إلا أنّ إنسانيته أبت تقبُّل سلسال الدم الذي يجري تحت قدميه.



الشكل رقم 51: لقطات من محور التضمين المسيحي التحريضي في فيلم "أبواب الصمت".

أما الغالبية، فتكمن المفارقة المؤلمة في كونهم ينتفضون لمصرع واحد من مواطنيهم، بينما لا يُحرّك فيهم مقتل آلاف بل ملايين الجزائريين ساكني الأرض وأصحاب الحق أي شعور أو تأنيب الضمير، فهم يفرحون لقمع شعبٍ بأكمله، ويحزنون لفقد طاغية يسهر على عملية القمع تلك!!

وفي لحظة مشحونة بالعاطفة المصطنعة، يخاطب القسّ "النقيب **دي لوريس**" في حفلة **14 جويلية**، قائلا:" **أن قلبه يتألّم لرؤية جزائرهم تتألّم!!** " وكأنه يضفي شرعية لتواجد الاستعمار، وكأن الجزائر باتت فعلا جزءا من وطنهم!! لا بلدا مُغتصبا من أهله الذي تتمّ تصفيته بكل بشاعة ووحشية.



الشكل رقم 51: لقطات من محور التضمين المسيحي التحريضي في فيلم "أبواب الصمت".

يتحدّث القسّ وكأنه أحد أبناء الأرض، متناسيا أنه غريب عنها، دخيل، جاء في ركاب المستعمرين، ويحاول منح الغزاة حقا لا يملكونه، فكيف لمن عبر البحار واحتلّ الأرض بقوة السّلاح، أن يطالب بالقضاء على سكّانها الأصليين ليحظى هو بالأمان والطمأنينة؟ بينما هو نفسه من جاء بالعنف والدمار والخراب وليس الجزائريون من احتلوا أراضي فرنسا وقمعوا سكّانها!! وأن الجزائر كانت تنعم بالسّلام قبل أن تطأها أقدام المحتلّين الأنجاس.

ويكشف لنا هذا المحور من الفيلم عن قيمة **التحريض الديني** للقسّ المسيحي وإضفاء شرعيّة زائفة على وجوده لتبرير جرائمه ضد الجزائريين الذين يدافعون عن أرضهم رغم أن حقهم الطبيعي يكمن في مقاومة الاستعمار الفرنسي والسعي نحو استقلال وطنهم.

وأيضا يفضح **قيمة التناقض** حيث ينتفض لفقد فرد واحد من أفراده بينما يصمت أمام المذابح الجماعية ضد أصحاب الأرض والتي هو المتسبّب فيها أصلا.

وهذا يُعدّ امتدادا لسياسات الاستعمار حيث أسّس كل من الجنود والمبشّرين المسيحيين للاستعمار الفرنسي في الجزائر، مركّزين على تنصير أكبر عدد من السكان واعتبروا اللغة العربية عائقا أمام أهدافهم. وقد مارس الاستعمار سياسة دينية تمزج بين الترهيب والترغيب، بحيث شملت تحويل المساجد إلى كنائس ومراكز إدارية وطبية، وتدمير ستة مساجد كبرى ما بين **1830** و**1832**، ونفي العلماء المعارضين، ومصادرة أموال الأوقاف وإخضاع القضاء للقانون الفرنسي. كما تم تسهيل نشاط البعثات التنصيرية

مثل: اليسوعية وإنشاء أسقفية الجزائر سنة **1838**، وجمعية الآباء البيض عام **1869**، لتوسيع التأثير الديني عبلا التعليم والخدمات الخيرية.[434]

وبالنسبة **للثنائيات**، فتتجلّى بوضوح ثنائية **الدين الإسلامي والمسيحي**، حيث يتحول خطاب القسّ إلى أداة استعمارية للتحريض والتبرير، مقابل إيمان الجزائريين بقضيتهم وعدالة مقاومتهم.
وعن ثنائية **المكان الداخلي والخارجي**، نلاحظ الفضاء المغلق للمقبرة أثناء الجنازة الرسمية، ويقابلها المكان الخارجي وهو الساحة العمومية التي تم فيها اغتيال المواطن الجزائري البريء بتحريض من القسّ.
أما **الماضي** فينعكس عبر مشهد انتقام الساب في السوق بسبب العنف الاستعماري، و**المستقبل** دائما هو حلم الجزائريين جميعا بنيل الحرية.

كما تتجسّد **الفضاءات الضيقة** في قاعة الجنازة حيث يلقي القسّ الخطاب التحريضي، ويرفع مشاعر الضغينة والكراهية، في المقابل، تنفتح **الفضاءات الواسعة** في الساحة العمومية حيث يتم اغتيال الأب البسيط أمام أطفاله، وهذا ما يُفسّر انتشار التحريض من الفضاء الضّيق إلى الفضاء الواسع.

وفيما يخص **المونتاج** فهو **أيديولوجي**، ذلك أن لقطات الجنازة، والخطاب التحريضي للقسّ وبعدها انتقال العنف من الفضاء الداخلي أي المقبرة بشكل لفظي، إلى الفضاء الخارجي حيث الساحة العمومية.
بالتالي، فالمونتاج، يربط بين الدين المسيحي والعنف الاستعماري، ليُظهر كيف يبرّر وجود المحتلّ ويُغذّي الكراهية والعدوانية، أي نقل رسالة أيديولوجية حول الهيمنة والقمع الاستعماري.

كما يتّخذ **الخطاب الكلامي** طابعا تحريضيا واستعماريّا واضحا، حيث يستخدم القسّ اللغة لإضفاء شرعية على الاحتلال ويدعو للانتقام من الجزائريين، فالمستعمِر يُصوّر نفسه ضحية بينما يرتكب المذابح في حق أصحاب الأرض، هو يستغلّ الدين للسيطرة على عقول الناس، يقتل الأبرياء وينادي بتبرئة المجرمين!!

---

[434] –صادق حطابي، **جرائم الاستعمار الفرنسي ضد مقومات المجتمع الجزائري (السياسة الفرنسية ضد اللغة والدين والتعليم من 1870–1914 نموذجا)**، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد 10، العدد 2، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2022، ص 73.

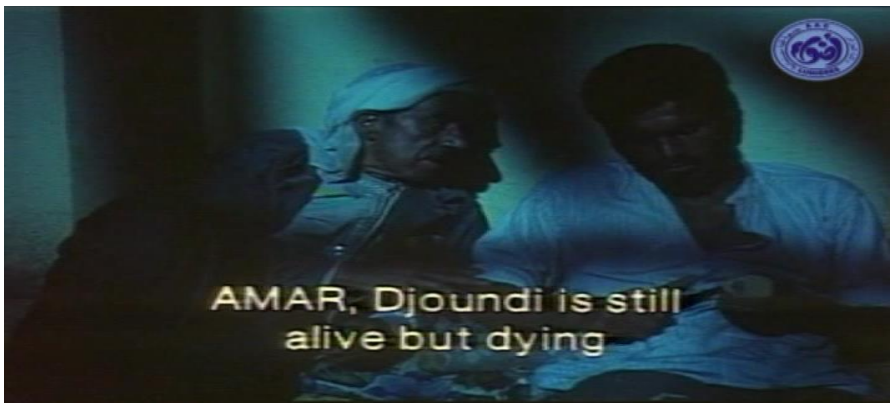
9.7.2. تجليات التضحية من أجل الوطن في أبواب الصمت:

يقوم "**صالح الكومبا**" بإيقاظ الحسّ الوطني لدى "**عمار البكوش**"، بتذكيره بأنّ جبهة التحرير الوطني تحتاج إليه، خاصة وأنه قريب من النقيب "**دي لوريس**" وزوجته "**إليزابيت**" ممّا يجعله مؤهلا للقيام بدور فعّال في خدمة الثورة، كما يُحذّره من أن الأسرى الذين هم تحت وطأة التعذيب الوحشي، قد ينهارون في أي لحظة ويعترفون بمعلومات خطيرة بخصوص أسرار الجبهة وهذا ما يبحث عنه الجيش الفرنسي، وبالتالي، يجب التدخل سريعا لإنقاذهم.

حيث نشاهد هذه اللقطات والمشاهد عندما يواجه "**صالح الكومبا**" "**عمار**" وهو في غرفته في الثكنة قائلا له:" **انت كنت معول تطلع للجبل، بصح المكتوب ما سهلكش، ..دوك عندك ما تعاونا عندك...تؤدي واجبك هنا ولا فالجبل كيفكيف...**"

هنا، تتنوع اللقطات بين تصاعدية تبرز "**صالح الكومبا**" عاليا وهو واقف لأنه يمثّل "**صوت الحق**" الذي يرفض الباطل وهو يسعى لإقناع "**عمار**" باتباع نهجه، ثم غطسية تجاه "**عمار**" في الأسفل وهو جالس على فراشه، حيث يرفع عينيه للأعلى ينظر لـ "**صالح الكومبا**" محاولا فهم قصده، فهو أصمّ !! كما يضيف "**الكومبا**" قائلا :" **الجبهة تحتاجني وتحتاجك...انت قريب مالقبطان وعيالو**".

ولما يحذّره عن خطورة الوضع بالنسبة للأسرى تحت التعذيب يقول عبر لقطة مقربة:" **عمار!! المجاهد مازال حي، ما بقاتلو حتى قوة، راه رايح يتكلم...لازم تعاوني..**"



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

وبفضل ذكائه الحاد، وخبرته العسكرية التي اكتسبها كمقاتل سابق في صفوف الجيش الفرنسي، يتمكّن "**صالح الكومبا**" من التّسلل إلى داخل المعتقل، مستغلّا علاقته الوثيقة بالعساكر الفرنسيين، وبتنسيق مُحكم مع "**عمار البكوش**"، حيث يتّفق الاثنان على خطة دقيقة، يقوم خلالها "**عمار**" بإطلاق

الأحصنة من الاسطبل، ما يُحدث فوضى في ساحة التدريب، ويُربك الجنود، ممّا يُفسح المجال أمام "**صالح**" للتّسلّل بسلاسة إلى داخل معتقل التعذيب.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

داخل المعتقل، يتّجه "**صالح**" إلى أحد الأسرى وقد أنهكه التعذيب، وأوشك على تسليم روحه لبارئها، حيث أخذ يتوسّل الأسير إلى "**الكومبا**" لكي ينهي حياته، خوفا من أن يضعف تحت وطأة الألم، ويفشي أسرارا قد تُعرّض رفاقه للخطر.

هذا المشهد المأساوي، يُجسّد وحشية ما كان يعيشه المجاهدون في أقبية التعذيب، ويكشف عن الوجه القبيح للاستعمار الذي تمادى في إذلال الأجساد وزهق الأرواح.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

ثم نشاهد صورة أخرى للتضحية في سبيل الوطن، وذلك في السوق الشعبي مع خلفية صوت الناي الحزين، حيث يظهر شاب يتأهّب لاغتيال حاكم البلدية في حين كان الجميع منشغلا بالمغني الشعبي ويستمع إليه. في تلك اللحظة، عند خروج الحاكم ومرافقيه، من باب البلدية بلقطة عامة، يتلقى الشاب

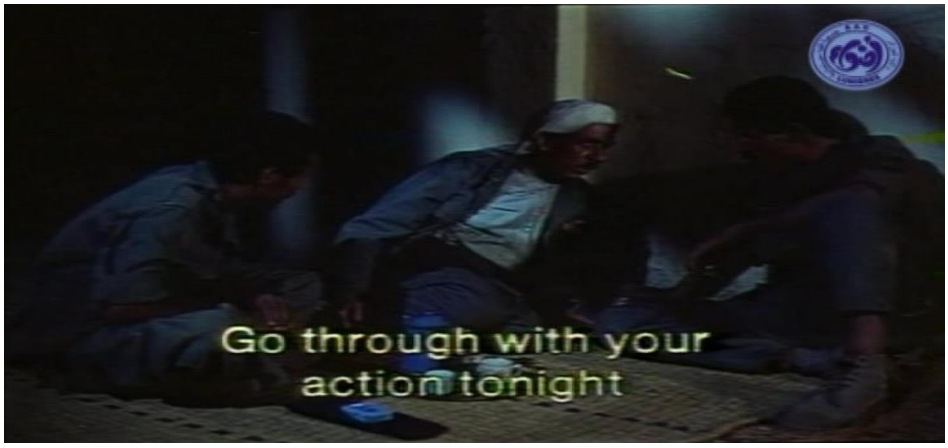
قفّة بها مسدس من صديقه أمام محل الفواكه مصحوبة بصرخة:" **Ne bougez pas ! ne criez pas**"، ثم نفّذ عملية الاغتيال الجريئة ضد حاكم البلدية الفرنسي، ممّا يبرز أن نار الثورة ملتهبة في قلب كل شاب غيور على وطنه.

ونلاحظ في هذه المشاهد، انتقال الكاميرا من لقطة تصاعدية تبرز الشاب المناضل وهو يوجه المسدس قائلا:" **A genoux ! vous payerez vos crimes gratuits**"، في حين تُظهر الكاميرا ضعف الحاكم وخوفه في لقطة غطسية صدرية، مما يزيد من التوتر الدرامي للمشهد.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

ننتقل إلى غرفة "**صالح الكومبا**" في الثكنة، حيث يسيطر صوت صرصور الليل على أجواء المشهد، فيمل تلتقط الكاميرا بزاوية أفقية "**صالح الكومبا**" جالسا مع مجنّدين جزائريين، يتباحثون في سرّية حول تنفيذ عملية وشيكة ضد المحتل، فيخاطبهم "**الكومبا**" بنبرة صارمة:" **ديرو العملية تاعكم الليلة !! خاطرش غدوة يفوت الحال!! "**



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

وخلال احتفالات ال **14** من جويلية، الموافق لعيد الثورة الفرنسية، الذي يُرفع فيه شعار "**الحرية، الإخاء، المساواة**"، حيث يتجلّى التناقض الصارخ بين المبادئ المعلنة والممارسات الفعلية، إذ أن التاريخ الاستعماري الأسود لفرنسا يقف شاهدا على زيف تلك الشعارات الرّنّانة التي سرعان ما تتلاشى أمام جرائمها في حق الشعوب المستضعفة.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

في تلك الأثناء، يبلغ التصعيد ذروته في المشهد الحاسم، حين يُقدم "**عمار البكوش**" الذي ظلّ يُراقب اللحظة المناسبة بكل صبر وثبات، لتنفيذ عملية هجومية جريئة وخطيرة. ثم يفتح النار بشجاعة ومهارة لافتة على كبار مسؤولي الاستعمار، في مشهد تحوّلت بندقية الصيد التي تدرّب عليها منذ صغره رفقة جدّه، إلى سلاح مقاومة يُدوّي بصوت الثورة.

وبعدها، في ساحة التدريب وتحت وقع صافرة الإنذار الممزوجة بموسيقى الحفل الراقص، يبدأ "**عمار**" من جهته حفلا صاخبا بصوت الرصاص مختبئا خلف الجدار وموجّها سلاحه نحو الجنود الفرنسيين، فيما يصرخ النقيب بارتباك:" **Ce n'est rien mon commandant**".

وينتقل المشهد إلى قاعة الاحتفال حيث تسيطر الفوضى مع صراخ النساء والرجال، بينما يحاول النقيب تهدئة الحاضرين قائلا:" **Pas de panique**".

فيما يواصل "**عمار**" هجومه ببسالة متحدّيا الرصاص الذي يقابله من الجنود، وأخذ يُسقطهم الواحد تلو الآخر، إلى أن تضطر القوات الفرنسية إلى الاستعانة بدبّابة لقصف غرفة السلاح التي كان يتحصّن بها، بعد أن عجزوا عن النيل منه بالأسلحة التقليدية.

وبعد ليلة كاملة من الصمود، يسقط شهيدا، واقفا في وجه آلة القمع، تاركًا خلفه ذكرى خالدة لروح صلبة قاومت المحتل بكل عزيمة وإصرار وواجهت الموت فداء للوطن الجزائر.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

ويبلغ التوتر ذروته أمام غرفة الذخيرة، حيث يشنّ "**عمار**" هجوما بالرصاص وسط صوت الطلقات وصراخ الحضور، وخروجهم من قاعة الاحتفال مرعوبين، فيما يصرخ النقيب مُحذّرا: " **Cessez le feu !! vous allez tout faire sauter !!**".



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

في ساحة الثكنة، ومع تصاعد الموسيقى الحزينة، يصيب "**عمار**" زوجة النقيب "**إليزابيت**" في كتفها، فتترنّح متّكئة على أحد الحواجز.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

يتم تقديم هذه المشاهد بأسلوب يعكس تقنيات **السينما التعبيرية**، حيث ترتكز الكاميرا على ملامح القلق والتوتر التي ترتسم على وجه "**عمار البكوش**" داخل غرفة السلاح في الثكنة، وهو يستند على الرّشّاشات منهكًا في تجسيد بصري لمعاناة المقاوم وصراعه الداخلي، ثم يزداد التوتر حدّة مع اقتراب

الدبابة واقتحامها المكان لتفجيره بعد أن عجز الجنود الفرنسيون على مواجهة وابل الرصاص الذي كان يقصفهم به "**عمار**" ببراعة شديدة.

وترافق تلك المشاهد موسيقى حزينة تُعمِّق الإحساس بالخطر والانكسار، ليصبح المشهد كلّه تعبيرا مكثّفا عن الألم والمقاومة في لحظات الاختناق الأخيرة أمام آلة القمع الاستعمارية.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

وفي ختام هذا المسار، يظهر "**صالح الكومبا**" جالسا في الحانة يعزف على **الناي** بنغمة حزينة، يُودّع من خلالها رفيق دربه "**عمار البكوش**" الذي ارتقى شهيدا، وتتوالى المشاهد المعبّرة: من زغاريد النساء الممزوجة بالدموع، وفطيمة بينهن يعتصرها الحزن، وصوت قرع المهاريس يُدوّي في الخلفية، بينما جمع من السكان، رجال، نساء وأطفال يقرؤون الفاتحة على روحه الطاهرة التي فاضت إلى بارئها دفاعا عن شرف بلاده.

حتى الأطفال لم يتخلّفوا عن المقاومة، حيث وظّفهم المخرج وهم يخطّون على الجدران شعارات مثل: "**الحرية**"، "**جيش التحرير الوطني**" و "**تحيا عمار البكوش**" باللغة الفرنسية، ممّا يرمز إلى تشبّع هؤلاء الأطفال بلغة المستعمِر، رغما عنهم في مقاعد الدراسة، حيث سعت فرنسا بكل ما أوتيت من وسائل، إلى طمس ملامح الهوية الجزائرية العريقة، وعلى الرغم من ذلك، تم استخدام هذه اللغة التابعة للمحتل الغاصب كوسيلة للتعبير عن التمرّد، مما يبرز براءة أبناء الثورة ووعيهم المبكّر بانتمائهم لوطنهم الجزائر.

فهذا تعبير واضح عن رفضهم للواقع الاستعماري، حيث تحولت الجدران إلى فضاء بديل يفرّغون فيه إحساسهم بالقمع والحرمان من حرية التعبير، كما يُجسِّدون وعيهم المبكّر بقيم الثورة والتحرر.

ومن جهة أخرى، فإن كتابتهم لاسم "**عمار البكوش**" على الجدار، يبرز مدى تمجيدهم لأبطال ضحّوا بحياتهم كي ينعموا هم بالأمن والحرية في وطنهم، مما يؤكّد أن روح المقاومة كانت شاملة، ولم تقتصر على الكبار فقط، بل امتدّت إلى الصغار الذين عبّروا ببراءة عن حلم التغيير وكسر الصمت.

وكل تلك اللقطات المتتابعة، جسّدت بعمق الحزن العارم الذي خيّم على القلوب، حدادا على فقدان أحد أبناء الوطن الذين سقطوا في سبيل الحرية.



الشكل رقم 52: لقطات من محور التضحية من أجل الوطن في فيلم "أبواب الصمت".

وبالعودة للسينما التعبيرية، فنضيف أنها ظهرت في بدايات القرن العشرين تحت تأثير الحركة التشكيلية التعبيرية، ومع الأزمة الاقتصادية بعد الحرب العالمية الأولى التي فرضت الإنتاج على السينمائيين بوسائل

بسيطة. وبهذا برزت أفلام مثل: "**الغولم**" ثم "**متروبوليس**" التي أسهمت في تأسيس السينما الحديثة، وقد اعتمدت هذه السينما على الديكور المسرحي والضوء والظل لإبراز القلق واللامرئي والخفي داخل الشخصيات، بدل تصوير الواقع كما هو. وقد بلغت ذروتها في زمن جمهورية "**فايمار**" قبل أن تتراجع مع صعود النازية، لكنها تركت أثرا كبيرا استمر في أعمال العديد من المخرجين العالميين حتى اليوم.[435]

أ. الفواعل الستة:

1. الذات/الفاعل Sujet:

أي "**عمار البكوش**" الذي يسعى للتحول من موقع الشكّ والتردّد إلى موقع التضحية والانخراط في الفعل الثوري.

2. الموضوع objet:

أي الانتماء الوطني واسترجاع الكرامة المهدورة عن طريق الانخراط في الثورة لضرب المستعمِر من داخل الثكنة.

3. المرسِل Le destinateur:

يتمثّل في الضمير الحي لدى "**عمار**" وندمه على خضوعه لزوجة النقيب وتحفيز "**الكومبا**" له بتذكيره بضرورة العمل لصالح الجبهة.

4. المتلقي Le destinataire:

هو الوطن ككل و"**عمار**" نفسه، حيث يتلقّى الرضا الداخلي بدفاعه عن وطنه.

5. المساعد L'adjuvant:

يتمثّل في "**صالح الكومبا**" بالإضافة إلى عامل الندم على خدمته للمستعمِر، وتأثّره الشديد بالمآسي التي تحدث مع الاسرى الجزائريين تحت التعذيب، وجزء من المساعدة تلقّاه من طرف "**إليزابيت**" حيث وجد فيها بعض التعاطف مع الجزائريين ما جعله ينحاز لقضية بلده وأن لا مفر له من الخوض في مواجهة العدوّ.

---

[435] –صالح كاظم، **السينما التعبيرية في ألمانيا: رحلة قصيرة في زوايا الحداثة**، نشر في: 20.01.2010، لوحظ في: 10.10.2025 على الساعة 04.35، على الرابط: **www.elaph.com**

6.**المعارض L'opposant:**

يتمثّل في السلطة الاستعمارية برمّتها، و"**إليزابيت**" جزئيا، حيث ورّطت "**عمار**" في لعبة الإغواء، ممّا جعل مسار وعيه يتعطّل في البداية.

بهذا، فإن الفواعل الستة توضّح كيف انتقل "**عمار**" من الخضوع للاستعمار أي خدمة النقيب وزوجته وكذا الخوض في غراميات مع "**إليزابيت**" عطّلت مساره الثوري، إلى الوعي بالثورة والمواجهة بفضل ندمه على ماضيه وتشجيع "**صالح الكومبا**" له، وكذا تأثره ببعض المجندين الذين انخرطوا قبله موضّحين انحيازهم لصفوف بلدهم وجعل خدمتهم في الثكنة شكلية فقط. بالإضافة إلى تأثّره العميق بالوضع المأساوي للأسرى الجزائريين.

ب.العلاقات السردية الثلاث:

1. الرغبة:

حيث يمتلك "**عمار**" رغبة فعلية في التكفير عن أخطاء الماضي والانخراط في الفعل الثوري التحرري، بعد ندمه على خدمته لدى المستعمِر وكذا علاقته بـ "**إليزابيت**"، فتصبح العلاقة بين الذات والهدف محققة وفعّالة.

- **المعادلة السيميائية:**

الرغبة = (الذات "عمار البكوش") ⟵ الهدف = (التكفير عن الماضي + الانخراط في الفعل الثوري) =1.

2. الاتصال:

يتأثر "**عمار**" بكل من العوامل التالية: ندمه عن أخطاء الماضي ووعيه الوطني بضرورة الانخراط في الثورة وحديثه مع "**صالح الكومبا**"، وهذا ما يجعله يتحوّل من شخص خادم للمستعمِر إلى مقاتل من أجل الوطن.

- **المعادلة السيميائية:**

الاتصال = المرسِل (الندم + الوعي الوطني + كلام صالح الكومبا) ⟵ المتلقي (عمار +الوطن).

3.القوة/ الكفاءة:

رغم الصعوبات التي واجهها "**عمار**" أي "الإعاقة، قساوة الاستعمار، إغواء زوجة النقيب، إلا أنه بعدها اكتسب قوة وكفاءة إيجابية تمكّنه من التضحية من أجل وطنه وذلك بفضل مساندة "**صالح الكومبا**" ومهاراته في الصيد والفروسية وكذا وعيه بالتوبة عن أخطائه.

- **المعادلة السيميائية:**

الكفاءة = (دعم صالح الكومبا + مهارات الصيد والفروسية + التوبة) – (الاستعمار+ الإعاقة + إغواء زوجة النقيب) >0.

ت.البرنامج السردي:

1. التمهيد:

إذ يتم استفزاز وعي "**عمار**" عبر الندم الداخلي والنداء المستمر لـ "**صالح الكومبا**" ، وهذا ما يؤدي به إلى الفعل الثوري.

- **المعادلة السيميائية:**

التمهيد = (الندم + نداء صالح الكومبا) ⟵ عمار ⟵ السعي نحو الفعل التحرري.

2. الكفاءة:

يمتلك "**عمار**" المهارات والدعم من طرف "**صالح الكومبا**" لكنه يواجه عامل المعارض وهو: السلطة الاستعمارية وإليزابيت، فهو دائما تحت المراقبة بما أنه يعيش داخل الثكنة.

- **المعادلة السيميائية:**

الكفاءة = (المهارات + دعم الكومبا) – (السلطة الاستعمارية + إليزابيت + الرقابة المستمرة) >0.

3. الأداء:

هنا ينخرط "**عمار**" في الفعل النضالي ويبدأ بشنّ عمليات من داخل الثكنة دون أن يشعر به العدوّ. وهذا ما يؤكد تحوله السردي من ذات خاضعة إلى ذات فاعلة بامتياز.

- **المعادلة السيميائية:**

الأداء = (الذات "عمار" + الكفاءة (المهارات+ دعم صالح الكومبا) ⟵ الانخراط في الفعل النضالي التحرري والتحول السردي.

4. **الجزاء:**

يكون الجزاء بنجاح "**عمار**" في إثبات حبّه لوطنه، ويسترجع كرامته المهدورة بالتضحية من أجله.

- **المعادلة السيميائية:**

الجزاء = الفعل الثوري (تضحية عمار) ⟵ المكافأة (استعادة الكرامة + الانتماء الوطني).

ث.علاقة الفاعل بالممثل:

الفاعل Actant = هو الواجب الوطني واسترجاع الكرامة.

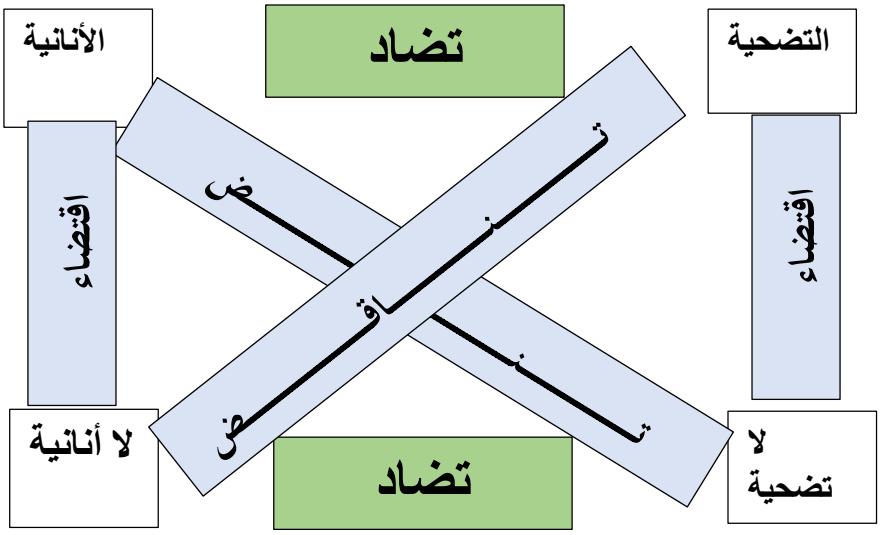
الممثل Acteur = عمار البكوش.

أي أن "**عمار**" الممثل يجسّد الفاعل المجرد المتمثّل في التضحية والكرامة، حيث يكون في البداية خادما لدى المستعمِر وخاضعا لـ "**إليزابيت**"، لكنه تدريجيا يتحول أداؤه إيجابيا من خلال انخراطه في الفعل الثوري.

- **المعادلة السيميائية:**

علاقة الفاعل بالممثل = الفاعل (الواجب الوطني + استرجاع الكرامة) = الممثل (عمار البكوش) ⟵ التحول من خادم للمستعمِر إلى ذات ثورية إيجابية.

ج.المربع السيميائي: ثنائية التضحية / الأنانية:



- S1 **التضحية Sacrifice**: أي نكران الذات من أجل الآخرين أو الوطن.

- S2 **الأنانية Egoïsme**: هي تغليب المصلحة الشخصية على مصلحة الآخرين أو الوطن.
- S1- **عدم التضحية Non sacrifice**: أي الامتناع عن تقديم المساعدة.
- S2- **عدم الأنانية Non égoïsme**: الحياد أو الصمت دون تضحية .

من خلال هذا المحور تظهر لنا ثنائية: "**التضحية / الأنانية**" ، حيث تبرز علاقة التضاد بين القيمتين "التضحية ضد الأنانية"، أما علاقة التناقض فهي نفي كل قطب لذاته، كما تُظهر علاقة الاقتضاء أن التضحية لا تتحقق إلا بنفي الأنانية.
وفي هذا الإطار، يتحول "**عمار البكوش**" من موقع التردد إلى فعل التضحية، بينما يُمثّل العملاء والخونة قطب الأنانية الفاضحة.

وبالنسبة لـ "**القيم**" المستخلصة من مشاهد هذا المحور، تتجلى لنا قيمة **الوعي الوطني** عند "**صالح الكومبا**" حيث حرص على تحفيز رفاقه للانخراط في العمل الثوري لصالح جبهة التحرير، علما منه أن الاستقلال لابد له من هبّة جماعية لأبناء الجزائر.
وما يُقدمه الفيلم من صورة حيّة عن وعي "**صالح الكومبا**" ونشره للوعي في عقول المجنّدين و"**عمار البكوش**"، ليس إلا امتدادا لذلك الوعي الوطني الذي تبلور لدى الجزائريين في الواقع التاريخي تدريجيا تحت وطأة السياسة الاستعمارية القمعية، خاصة بعد هول مجازر **08** ماي **1945**، التي كشفت للجزائريين استحالة تحقيق حقوقهم بالطرق السلمية، ورسّخت فيهم قناعة بأن الحرية لا تُنتزع إلا بالكفاح المسلح. كما ساهم فشل الإصلاحات الفرنسية كالقانون الخاص سنة **1947**، وأزمة حركة انتصار الحريات الديمقراطية في اتساع الهوّة بين الشعب والمنظومة الاستعمارية، وازداد الإيمان بضرورة توحيد الصفّ الوطني. وقد تزامن ذلك مع تأثيرات إقليمية ودولية كنجاح الثورات في مصر وتونس والمغرب وانتشار حركات التحرر العالمي، ممّا عزّز روح المقاومة لدى الجزائريين.
وفي هذا السياق، برزت جهود التنظيم الثوري من خلال اللجنة الثورية للوحدة والعمل ثم اجتماعات لجنة ال**22**، والستة، التي مهّدت لاندلا ع ثورة أول نوفمبر.
وهكذا أصبح الوعي الوطني ناضجا، يدفع الشعب إلى الثورة التحريرية باعتبارها الحل التاريخي الوحيد لاستعادة السيادة والكرامة الوطنية.[436]

---

[436] -الأستاذ أكرم للتاريخ والجغرافيا، **من تبلور الوعي الوطني الجزائري إلى الثورة التحريرية**، نشر في: 28.10.2024، لوحظ بتاريخ: 16.11.2025، على الرابط: **www.Profhisgeo.com**.

كما نلمس قيم **الشجاعة والفداء والتضحية** من أجل الوطن، من خلال استشهاد "**عمار البكوش**" الذي كان حلمه الكفاح في صفوف جبهة التحرير اعتمادا على مهارته في حمل السلاح فكانت له الشهادة في سبيل الوطن مثل المجاهدين في الجبال.

وفي هذا الإطار، يرى الكاتب "**عبد الكريم بكار**" أن التضحية تقوم على التخلي عن شيء ذي قيمة من أجل هدف أسمى، وهي فعل نبيل يحتاج قوة نفسية وانضباطا ذاتيا لأنها ترتبط غالبا بألم الفقد والحرمان. وتتنوع مقاربات الفلاسفة لها بين كونها تطهيرا للنفس أو شكلا من جهاد الذات، بينما قد تُفهم اجتماعيا بوصفها واجبا بديهيا لا يُقدَر حق قدره، رغم ما يبذله أصحابها من وقت وجهد وصحة لإرضاء من حولهم.

ومن الجانب الديني، يُبرِز الإسلام قيمة التضحية بوصفها ركيزة أساسية في بناء شخصية المسلم ودعامة متينة لنهضة المجتمع، وقد ظهرت هذه القيمة جليا في مواقف المسلمين الأوائل الذين بذلوا المال والجهد لنصرة دينهم وإخوانهم.

وتقوم التضحية في الإسلام على قدر الاستطاعة، دون تحميل المرء ما لا يطيق، فهي قد تكون بالمال أو الوقت أو النفس بحسب حاجة الموقف، ولهذا امتلأت السيرة بأمثلة مشرقة تُجسّد روح البذل والعطاء، وتُظهر أن التضحية سبيل لرفعة الفرد والمجتمع وتقرّب صادق إلى الله.

وترتكز الشهادة في سبيل الله على أعظم صور التضحية وهي بذل النفس، غير أن مفهوم التضحية أوسع من ذلك، إذ تختلف قدرة الناس على العطاء باختلاف أولوياتهم، فبين من يُقدم المال أو الوقت، ومن يُضحي بأهله أو أحبّته، يتجلى اختلاف البشر في مراتب البذل، حتى وإن جمعهم إيمان واحد ومعتقد مشترك.[437]

كما تتجسّد قيمة **المقاومة الرمزية** من شعارات الحرية التي خطّها الأطفال على الجدران كتعبير عن وعيهم بهويتهم وانتمائهم.

وفي المقابل، يفضح الفيلم **القيم المزيّفة** للشعارات الفرنسية "**الحرية، الإخاء، المساواة**" التي انهارت أمام جرائمهم الشنيعة.

كما يكرّس الفيلم في الأخير قيمة **الذاكرة الجماعية**، حيث: **الزغاريد، المهاريس، قراءة الفاتحة على أرواح الشهداء**، كلها مظاهر، تؤكد الوعي الجماعي للشعب الجزائري بضرورة التلاحم لتحرير الوطن.

---

[437] -إيناس محروس بوبس، **قتلى أو شهداء أو ضحايا؟ عن مفهوم التضحية ما بين اللغة والفلسفة والفكر الإسلامي**، نُشر في: 18.06.2025، لوحظ بتاريخ: 27.06.2025، على الرابط:**www.aljazeera.net .**

وفيما يخص "**الثنائيات**" المجسّدة في هذا المحور، لدينا ثنائية **الرجل والمرأة**، من خلال البطولة الميدانية لكل من "**عمار البكوش** و**صالح الكومبا**" مقابل، صمود "**فطيمة**" والنساء بالزغاريد والدموع.
وعن ثنائية **المكان الداخلي** و**الخارجي**، فالمعتقل المغلق الداخلي بما يحويه من تعذيب ووحشية، يقابله المكان الخارجي الرحب الواسع للغابة والجبال التي تحتضن الثورة.
أما ثنائية **الماضي والمستقبل**، فتظهر في استشهاد "**عمار**" الذي يبقى خالدا في الذاكرة، بينما يواصل الأطفال كتابة شعارات الثورة على الجدران، حاملين لواء الغد ومشعل المستقبل.
وثنائية **العالم الدنيوي والآخرة**، تتجلى في استشهاد الأبطال وصعود أرواحهم إلى بارئها، أمام استمرار المعارك والتضحيات حتى تحقيق الاستقلال.

وفي شأن **الفضاءات الضيقة** فهي تتمثّل في أقبية المعتقلات وغرف التعذيب حيث يتم تكريس وحشية الجيش الفرنسي بامتياز على الأسرى المجاهدين، وكذلك في لحظة تحصّن "**عمار البكوش**" داخل غرفة السلاح قبل استشهاده، فهي فضاءات ترمز للاختناق من الاستعمار وأساليبه القمعية.
أما **الفضاءات الواسعة**، فتظهر في الغابة والقرية التي تهتزّ بصوت الرصاص والزغاريد، وحتى في جدرانها التي تتحول إلى لوحات يخطّ عليها الأطفال شعارات الحرية.

وفي تصنيف **المونتاج** في هذا المحور فهو إيديولوجي، بالنظر للربط بين مشاهد التعذيب، المقاومة، الاغتيال، والاستشهاد، فالمخرج يقدّم خطابا فكريا وسياسيا واضحا، لأنه يبرز زيف شعارات فرنسا مقارنة بجرائمها الدموية. كما يكشف قسوة الاستعمار مقابل عظمة المقاومة الجزائرية، حيث يسعى الثوار إلى بلوغ الاستقلال والحرية أو نيل الشهادة وتسليم المشعل للأجيال الأخرى.

وما يتعلق بـ **الخطاب الكلامي**، فيركّز خطاب "**صالح الكومبا**" على إيقاظ الواجب الوطني لدى "**عمار البكوش**" مذكّرا إياه بموقعه الاستراتيجي داخل الثكنة وبالقرب من النقيب وزوجته، وهذا ما يسمح له بحماية الأسرى وخدمة الثورة. ويستخدم في حواراته نبرة التحذير والإلحاح لتأكيد ضرورة الاستعجال نظرا لخطورة الموقف.
كما أن مشاركة الأطفال في كتابة شعارات الثورة يرمز للوعي المبكر بالهوية والانتماء، كما ويُوضّح الذاكرة الجماعية للمقاومة.

8.2. نتائج التحليل:

بعد الانتهاء من تحليل فيلم "**أبواب الصمت**"، توصّلنا إلى مجموعة من الاستنتاجات التي نعرضها في النقاط التالية:

1. **عمار البكوش** في فيلم "**أبواب الصمت**" بطل صامت، تتحول إعاقته إلى مصدر للقوة والإرادة، أما اسمه "**عمار**" من العمارة يرمز للبناء والتشييد أن بناء وطنه الجزائر، أما "**البكوش**" فتعني الأبكم، وجسده ونظراته تعكس القوة والصمود والعزم على حماية الوطن مهما كلّفه الثمن.
2. **إليزابيت** تمثّل أنثى تعاني من الاضطراب والحصار وسط عالم عسكري ذكوري، وتُجسّد فرنسا المدنية أي المعمّرين حيث استفادوا من الاستعمار دون ممارسة القمع المباشر. وعن جسدها وثيابها الفاخرة فيبرزان الفجوة الطبقية بينها وبين سائر النساء الجزائريات اللواتي يعانين من الفقر والحرمان مثل "فطيمة". ولهذا نلمس ازدواجية في شخصيتها بين ما ذكرناه وبين انتفاضها أحيانا ضد زوجها وجيشه رافضة التعذيب والقمع. أما جسدها فيتحول إلى أداة إغواء لـ "**عمار**" فهي تجسّد "**القوة الناعمة**" لفرنسا الاستعمارية.
3. **صالح الكومبا** يمثل الشاهد الحافظ للذاكرة الجماعية وراوي بطولات "**عمار**"، واسمه يرمز إلى المعركة **combat** فهو محارب قديم ومقاوم سرّي داخل الثكنة لضمان استمرار الثورة. وجسده يعكس المكر العسكري بحكم خبرته ومن حركاته نلمس التنقل بين الخداع الظاهر والولاء الحقيقي للثورة.
4. **النقيب دي لوريس** يمثل القمع الاستعماري بلا بعد إنساني، كآلة للتعذيب والسيطرة، أما جسده ولغته وحركاته فهي صارمة وحادة، وتعكس العنف والتّحكم بلا رحمة.
5. يمثل **الباشاغا** الخيانة والعمالة فهو يخدم المحتل رغم أصله الجزائري، مبرزا دور خونة الداخل في تقوية سلطة الاستعمار، أما جسده وحركاته فتعكس الولاء البارز لفرنسان بينما هندامه يوحي بتمسّكه بتراث وطنه في مفارقة عجيبة!!
6. الصورة الرئيسية في ملصق الفيلم تركز على وجه البطل "**عمار البكوش**" بملامح جدية ونظرة حادة نحو الأفق، حيث يتحول صمته إلى رمز للشجاعة والانتماء، ليكون هو **الفاعل/الذات** في النموذج العاملي لـ **غريماس**.

7. عنوان الفيلم "**أبواب الصمت**" فيه رمزية فـ "**الأبواب**" تعني العبور والتّحول، و"**الصمت**" يعني المقاومة في هدوء وتركيز، أي أنها لا تحتاج للكلام بقدر ما تحتاج للإرادة والصبر والتضحية. وقد كُتب العنوان باللون الأحمر العريض لإبرازه بصريا وأيضا هو لون الدم.
8. الصور الثانوية في خلفية الملصق (**إليزابيت بالأبيض، صالح الكومبا، والمشهد الطبيعي**) هي عناصر ترمز على التوالي لـ "**الحب، الذاكرة والوطن (الأرض)**، وهي عناصر تُحفّز البطل وتوجّهه في مساره النضالي.
9. الألوان في الملصق (**الأحمر، الأسود، الأبيض**) نلاحظ من خلالها **ثنائيات** وهي: الثورة والموت والدم بالنسبة للأحمر، الألم والحزن والفقد بالنسبة للأسود، والنقاء والتضحية والشهادة بالنسبة للأحمر.
10. في فيلم "**أبواب الصمت**" جاء جنريك البداية مُدمجا في السرد البصري، حيث تداخلت العناوين مع مشاهد تخليد اسم الشهيد لصنع أجواء رمزية للصمت والذاكرة. أما جنريك النهاية، فارتبط بمشهد القطار الذي يرمز لاستمرارية الكفاح بعد استشهاد الأبطال مؤكدا أن المقاومة لا تنتهي. وجاءت كتابة الجنريك بالفرنسية حيث تحمل بعدا سياسيا وجماليا، إذ تعكس حضور لغة المستعمِر وموجّهة الخطاب نحو جمهور دولي.
11. يغطّي فيلم "**أبواب الصمت**" زمنا يمتدّ من ما قبل الثورة التحريرية إلى ما بعدها، حيث تُفهم الأحداث من مسار "**عمار**" دون تحديد تواريخ دقيقة، ويكتفي الفيلم بإشارتين زمنيتين: ذكرى الاستقلال سنة **1987**، وسنة استشهاده **1959** في أوجّ الثورة.
12. تتنوع **فضاءات** وأماكن تصوير "**أبواب الصمت**" بين طبيعة "**قالمة**" الخلّابة وما جاورها من ريف وجبال وغابات وحقول، مما منح العمل صدقا بصريا بعيدا عن الديكورات المصطنعة. كما تم التصوير في مناطق من "**تيبازة**" مثل: حجوط، بوركيكة، وشنوة لتجسيد مشاهد الحصن العسكري والسوق والمدينة.
13. تحليل ديكور فيلم "**أبواب الصمت**" يبرز أن المواقع الطبيعية تعكس روح المقاومة والحرية، فيما تمثّل الثكنة العسكرية القمع والهيمنة، وفيما يخص بعض الاختيارات الفنية الجانبية مثل: لوحات النساء العاريات، فقد بدت متناقضة مع النمط الوطني للفيلم رغم الطابع الثوري والهدف الدولي للعمل.

كما استخدم المخرج الرموز الدينية المسيحية لتجسيد سياسات التنصير والاستعمار مع المجتمع المحلي.

14.التصوير في فيلم "**أبواب الصمت**" يعكس المشاعر والصراع بين الحرية والقمع، فالكاميرا الثابتة والمتحركة، مع الحركات البانورامية عن الطبيعة واللقطات الضيقة للثكنة والمعتقل، تعزّز التوتر والانتماء والجذور. أما الإضاءة الطبيعية والخافتة فهي تُعمّق واقعية المشاهد وتحول الضوء والظلمة إلى عناصر درامية تعكس الواقع الاستعماري والطبيعة الثورية للفيلم.

15.موسيقى "**نوبلي فاضل**" في "أبواب الصمت" تتجاوز الوظيفة التقليدية لتعكس الألم، الفقد، والتوتر المصاحب للأحداث، وعزف الناي بواسطة "**صالح الكومبا**" يرمز إلى الذاكرة والحنين، مؤكدا استمرار المسار رغم الموت.

16.يبرز المحور الأول **قيمة الوفاء للشهداء والذاكرة الجماعية**، مع شهادة "**صالح الكومبا**" التي تضيف بعدا وجدانيا عميقا، لتنتقل السردية في المحور الثاني إلى "**عمار البكوش**" نموذج الإرادة والتحدي والصمود أمام المعاناة والإعاقة. وفي المحور الثالث، يتعزّز تمسّكه بالكرامة والحرية عبر الفروسية والرماية، ثم يظهر في المحور الرابع، الصراع الداخلي الجزائري–جزائري بين الخيانة والولاء، ما يؤكد أهمية الوحدة والوعي الوطني، ويتصل بذلك المحور الخامس الذي يكشف عن استراتيجيات القوة الناعمة للاستعمار الفرنسي والإغواء مقابل وعي الشعب ومقاومته. أما في المحور السادس فتتجلّى وحشية المستعمِر وخيانة العملاء مقابل صمود وتضحيات الأحرار، لتنتقل الأحداث في المحور السابع إلى مواجهة خيانة العملاء وقمع الاستعمار بالضمير الإنساني، أما المحور الثامن فيبرز ازدواجية المستعمِر وتلاعبه بالدين المسيحي، أمام وعي الجزائريين وصمودهم. قبل أن تتوحد كل هذه القيم في المحور التاسع من خلال وعي "**صالح الكومبا**" ، واستشهاد "**عمار البكوش**"، ورمزية مقاومة الأطفال، لتؤكد الذاكرة الجماعية دورها في غرس جذور الحرية ونقل البطولة للأجيال القادمة.

17.تتجلى في محاور فيلم "**أبواب الصمت**" **ثنائيات: الرجل والمرأة، الماضي والمستقبل، الصغير والكبير، الدنيا والآخرة**، وذلك لتسليط الضوء على الشجاعة والتضحية والشهادة ووحدة الذاكرة الجماعية، مع التوتر بين **المكان الداخلي والخارجي**. وتنتقل الأحداث بعدها لتبرز بطولة "**عمار البكوش**" وإرادته الصلبة في مواجهة الماضي المأساوي وإغراءات الاستعمار، مع صمته وهدوئه الذي يُجسّد المقاومة. ويستمر المسار في توضيح دور الفروسية والرماية كرموز للحرية والكرامة،

وصراع الخيانة والوفاء بين الجزائريين حيث يوظف "**صالح الكومبا**" خبرته لصالح الثورة. ثم تظهر أساليب الاستعمار الناعم مع الإغواء والخداع النفسي مقابل وعي الشعب ومقاومته، في ظل المجازر والاعتداءات التي تربط الماضي بالمستقبل وصمود التضحيات. ويتجلى التضامن والضمير الإنساني في مواجهة الخيانة والقمع. ويبرز صراع الدين لاستنطاق وعي الجزائريين ومقاومتهم. وأخيرا، تتوّج المقاومة الجماعية بصمود الأبطال واستمرار الأطفال في حمل شعلة الثورة لاستمرار المقاومة عبر الأجيال.

18.وتتنوع **الفضاءات** في فيلم "**أبواب الصمت**" بين الرحابة والضيق، لتعكس الصراع بين الحرية والقيد، في البداية، تعبّر الساحة والنصب التذكاري عن الوحدة الجماعية، وتمتد الفضاءات لاحقا، بين الأرض الواسعة وفروسية "**عمار**" مقابل الثكنة والاسطبل، حيث يتحول البطل إلى أداة بيد المستعمِر. وتتواصل الثنائية بين الغابة التي ترمز للحرية والمعتقل والحانة التي ترمز للقهر والقمع، لتبرز معاناة الجسد والروح تحت الاحتلال. ومع تصاعد الأحداث، تتناوب الأمكنة بين الفضاءات المفتوحة التي تحتضن المقاومة والضيقة التي تُجسّد الخيانة والتعذيب. وفي النهاية، تتّسع الصورة بالغابات والقرى والساحات حيث يكتب الأطفال، مقابل أقبية المعتقل وغرف التعذيب.

19.يعتمد فيلم "**أبواب الصمت**" على تنوع أساليب **المونتاج** لخدمة المعنى، بداية، وظّف المخرج **المونتاج الأيديولوجي**، لربط الأهالي والنصب التذكاري و"**صالح الكومبا**"، مؤكدا وحدة الذاكرة. ثم يستخدم **المونتاج التعبيري** لإبراز تطور "**عمار**" من الطفولة إلى البطولة وتوتره النفسي مع زوجة النقيب، ثم يتواصل الدمج بين التعبيري والايديولوجي في إبراز صراع الكرامة والمهانة. وفي المقابل، يبرز **المونتاج الموازي** علاقة المستعمِر بالمستعمَر بين قسوة "**ريتون**" وأمثاله وضمير "**إليزابيت**" وأصدقاء الثورة الجزائرية. ثم الأيديولوجي في مشهد جنازة الحاكم الفرنسي والخطاب التحريضي للقسّ المسيحي. ويتواصل نفس نوع المونتاج في المحور التاسع، حيث يربط نشاهد التعذيب والمقاومة والاستشهاد، مؤكدا استمرار الوعي والفداء والذاكرة الجماعية عبر الأجيال وتجسيد البطولة الرمزية للأطفال، لتتبلور كل القيم السابقة في مواجهة شاملة للاستعمار.

20.يبرز فيلم "**أبواب الصمت**" تنوع الخطابات بين الرسمي والعاطفي، ليعكس صراع القيم والمواقف. في البداية، يتقابل خطاب السلطة الصاخب مع هدوء "**صالح الكومبا**" المعبّر عن الذاكرة الجماعية، ثم يظهر الخطاب الواقعي لـ "**عمار**" وصمته الرمزي، مقابل أوامر النقيب وإيحاءات "**إليزابيت**" بما

يكشف التوتر بين القيم والمقاومة. ثم يتطور الخطاب ليجسّد صراع الخيانة والوفاء من خلال "الباشاغا" و"**ريتون**" مقابل تمويه "**الكومبا**"، بينما يعبّر خطاب "**إليزابيت**" الإغرائي عن القوة الناعمة للاستعمار و**النقيب** الصارم عن القوة الصلبة للاستعمار. وتتواصل المواجهة بخطاب "**مولار**" العنيف وردّ "**صالح**" الحكيم والصامت، ثم يظهر البعد الإنساني في رفض "**إليزابيت**" لبشاعة التعذيب، ولاحقا، يستخدم القسّ خطابا دينيا لتبرير الاحتلال. ويختتم الفيلم بخطاب "**صالح الكومبا**" الوطني الموجه للأطفال، مؤكدا الذاكرة الجماعية واستمرار روح المقاومة.

في الأخير نقول بأن بنية فيلم "**أبواب الصمت**" تقوم على تداخل النموذج العاملي والمربع السيميائي عند "**غريماس**"، حيث يتمحور حول ثنائية: "**الحرية/الاستعمار**". إذ يُمثّل "**عمار البكوش**" قيمة **الحرية**، في مقابل "**النقيب دي لوريس**" الذي يجسد الاستعمار والقمع. كما يرمز "**الباشاغا**" إلى الخيانة. ويقوم "**صالح الكومبا**" بدور المساعد الداعم للثورة. أما "**إليزابيت**" فتظل شخصية متذبذبة بين المساعدة والمعارضة، بحكم ترددها بين بين التعاطف مع الثورة لأنها رأت في شخصيات مثل: "**عمار البكوش**" و"**فطيمة**" نماذج تناضل من أجل استرداد أرضها والدفاع عن حقها المشروع، وبين انتمائها إلى فرنسا الاستعمارية التي تُقيّد موقفها وتجعلها تعيش صراعا داخليا دائما.

وبالتالي، يعكس الفيلم صراعا قيميا بين أقطاب متقابلة، يحدد البنية السردية للعمل.

النتائج العامة

يمكن القول أنّ تحليلنا لفيلمي "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** و"**أبواب الصمت**"، أتاح لنا الوقوف عند جملة من النتائج التي تعكس بعمق ملامح الواقع الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي، حيث تجلّى الوعي الجمعي، وتكشّفت مسارات النضال الفردي والجماعي في مواجهة الاستعمار.
وقد سعينا من خلال هذه القراءات إلى مقاربة السؤال الرئيسي للإشكالية المطروحة والإجابة عن تساؤلاتها الفرعية.

ويتكامل هذا الجانب التطبيقي مع الإطار النظري للبحث، الذي تناولنا فيه مسار السينما الجزائرية منذ نشأتها وحتى المرحلة المعاصرة، إلى جانب دراسة نماذج من الأفلام ذات الطابع الثوري، فضلا عن التطرق للغة السينمائية والمفاهيم اللسانية والبصرية، وقراءة وظائف الشخصيات في الخطابات السردية عند كل من "**كامبل، بروب وغريماس**".
كما استعرضنا نماذج من السينما الثورية العالمية، من الأمريكية والروسية والإيطالية. وكذا من السينما العربية من خلال التجارب: المصرية، الليبية والعراقية.
وبهذا فقد شكّل تحليل فيلمي "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)** و"**أبواب الصمت**"، أرضية خصبة لفهم كيفية تجسيد صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية، وهو الموضوع المركزي الذي يقوم عليه البحث. ونُدرج النتائج العامة في النقاط التالية:

1. يعتبر "**كريستيان ماتز**" السينما لغة مستقلة متعددة الوسائط، تقوم على تفاعل الصوت والصورة والموسيقى مع بيانات مكتوبة. ويُؤكد على دور المخرج كمبدع يبتكر لغته السينمائية الخاصة.
2. وتعدّ الشخصية في السينما محورا دلاليا يعكس أبعادا نفسية واجتماعية، ويتنوع بنائها بين البطل، البطل المضادّ والشخصيات الثانوية لتشكيل الحبكة، وقد تطورت صورة البطل تاريخيا من كائن أسطوري مثالي، إلى شخصية متعددة الأبعاد تعكس صراعات الإنسان المعاصر.
3. يُظهر فيلم "**الخارجون عن القانون" (الثائرون)**، البطل "**سليمان**" وهو ينتقل من جندي خاضع في صفوف الجيش الفرنسي إلى متمرّد حرّ ومقاوم، بينما يُقدّم "**أبواب الصمت**" البطل "**عمار البكوش**" كمقاوم صامت يجعل من صمته وإعاقته قوة رمزية في المواجهة. بما يعكس تنوع تمثّلات البطولة في السينما الجزائرية.

4. في فيلم **الخارجون عن القانون**، تظهر رمزية البطل من خلال ثنائيات واضحة مثل: الخيانة /الوفاء، والداخل مقابل الخارج، والقهر مقابل الكرامة، كما نلمس هذه الثنائيات في فيلم "**أبواب الصمت**" عبر الفضاءات الضيقة والواسعة التي تعكس صراع القيد والحرية تحت الاحتلال.
5. في فيلم "**الخارجون عن القانون**" يبقى "**سليمان**" بطلا جماعيا مرتبطا بالذاكرة الشعبية، بينما يتحول "**عمار**" في فيلم "**أبواب الصمت**" من فرد صامت إلى رمز جماعي يمتد أثره إلى الأطفال، تأكيدا لاستمرار المقاومة عبر الأجيال.
6. تُقدَّم المقاومة في السياق السردي للفيلمين كفعل وطني يتجاوز البعد العسكري المباشر، لتغدو ممارسة أخلاقية وإنسانية تُرسّخ قيم الكرامة وتحفظ الهوية الوطنية.
7. يكشف السرد من خلال الفيلمين عن الوجه المزدوج للاستعمار، حيث يجمع بين القوة الصلبة المتمثّلة في التعذيب والقمع والتنكيل، والقوة الناعمة القائمة على الإغواء والخداع، ما يجعل المتلقي يفهم الصراع في صورته الكاملة.
8. يبرز الفيلمان الثورة كمأساة مليئة بالألم والتضحيات، لكنها تمنح وعيا جديدا وفرصة لاستعادة الحرية والكرامة.
9. يُوضّح الفيلمان كيف تعاون بعض الجزائريين مع الاستعمار ضد أبناء بلدهم، وكذا تسليط الضوء على استغلال رجال الدين للسلطة لبثّ الخطاب المسيحي التحريضي ضد أصحاب الأرض.
10. يُظهر الفيلمان رفض الجزائريين الانخراط في النظام الاستعماري، سواء عبر تمرد "**سليمان**" العلني في "**الثائرون**"، أو التّمرّد الصامت في "**أبواب الصمت**" مؤكّدين رفضهم لتقمص هوية المستعمِر، باستثناء الخونة والعملاء الذين أغوتهم الامتيازات التي منحتهم فرنسا.
11. يؤكد الفيلمان مشروعية الثورة الجزائرية وأن النضال المسلّح ضد الاستعمار، كان ضرورة حتمية نتيجة قهر الشعب واستعباده في بلده.
12. دور المرأة في الثورة، حيث تُجسّد "**داودة**" في "**الخارجون عن القانون**" و"**نصيرة**" في "**أبواب الصمت**" صورة المرأة الجزائرية المناضلة لا كخادمة أو خلف الجدران بل كشريكة في النضال والوعي.
13. أما ما يتعلق بالآليات التعبيرية التي ركّز عليها المخرجان، فيتجسّد التحوّل في فيلم "**الخارجون عن القانون**" (**الثائرون**) عبر خطاب كلامي مباشر، حيث تلعب الحوارات والشعارات الثورية والوجدانية دورا محوريا في إبراز مسار "**سليمان**" من جندي خاضع إلى بطل مقاوم. بينما في "**أبواب الصمت**"

يُستبدل الكلام بالرمز البصري، فيغدو الصمت وإعاقة وجسد "**عمار**" لغة بديلة تكشف القهر وتُفجّر روحه النضالية.

14.وبالنسبة للأساليب السينماتوغرافية التي تم توظيفها في فيلم "**الخارجون عن القانون**" **(الثائرون)** وفي "**أبواب الصمت**"، فتتجلّى الطبيعة والقرية والجبال كفضاءات رحبة ترمز للحرية والانتماء، في مقابل الثكنات والزنازين التي تُجسّد القهر والقمع والخيانة ويكشف الانتقال بين هذين الفضاءين عن مسار البطل من ضيق القيد إلى رحابة الانعتاق.

15.في كلا الفيلمين، تم الاستعانة بالمونتاج بوظيفة أيديولوجية تربط الخيانة بالوفاء، والقمع بالمقاومة، وبوظيفة تعبيرية تكثِّف التوتر النفسي والعاطفي، خاصة في لحظات المواجهة المصيرية.

16.في "**الخارجون عن القانون**" **(الثائرون)** يعكس المزج بين الموسيقى الغربية والأنغام المحلية صراع الهوية في ظل الاحتلال، بينما في "**أبواب الصمت**" تمتزج الموسيقى بالصمت عبر نغمات الناي التي يعزفها "**صالح الكومبا**"، لتصبح بدورها رمزا للمقاومة الداخلية والحفاظ على الثقافة المحلية.

17.يتّضح لنا أنّ الفيلمين معا يُشكّلان لوحة متكاملة لصورة البطل الثوري في السينما الجزائرية، حيث تتقاطع الرموز السردية والبصرية والصوتية لتجعل من المقاومة فعلا جماعيا يتجاوز حدود الفرد، وهكذا تتكامل ثنائية الصوت والصمت، الفضاء الرحب والضيق، الألم والأمل، لتُجسّد الثورة كذاكرة حيّة وهوية مستمرّة عبر الأجيال.

وبشكل عام، يُبيّن تحليل فيلمي "**الخارجون عن القانون**" **(الثائرون)** و"**أبواب الصمت**"، أن صورة البطل الثوري في السينما الجزائرية، تتنوع بين المقاومة المباشرة والصامتة. ففي "**الخارجون عن القانون**" يقدم المخرج البطل الثوري كفاعل مباشر ضد الاستعمار من خلال شخصية "**سليمان**"، التي تُعبّر عن التحول من الخضوع إلى المقاومة.

أما في "**أبواب الصمت**"، فيعتمد المخرج أسلوبا رمزيا هادئا، حيث يصبح الصمت والإعاقة وسيلة للتعبير عن النضال في شخصية البطل "**عمار البكوش**" بما يعكس ابعد الإنساني العميق للثورة.

وبذلك، يعكس كل فيلم رؤية مختلفة للثورة، لكنهما يلتقيان في إبرازها كمسار للتحرر واستعادة الكرامة والهوية.

وانطلاقا من هذه النتائج، يتّضح أن توظيف المربع السيميائي عند "**غريماس**" مكّن من الكشف عن البنية العميقة لصورة البطل الثوري في كلا الفيلمين، عبر إبراز شبكة من الثنائيات الضدية التي تنظم الخطاب الفيلمي.

ففي "**الخارجون عن القانون**" تتجلى هذه الثنائيات بشكل مباشر من خلال تقابل كل من: "**الحرية/ الاستعمار**"، "**الوفاء/ الخيانة**"، "**القهر/ الكرامة**"...حيث يتموقع "**سليمان**" ضمن قطب المقاومة والتحرر في مواجهة قوى القمع والتبعية.

أما في "**أبواب الصمت**" فتظهر هذه الثنائيات بشكل رمزي من خلال تقابل: "**الصمت/ الكلام**"، "**القيد/ الحرية**"، "**الضعف/ القوة**"...إذ يتحول "**عمار البكوش**" من شخص يبدو عاجزا إلى شخصية تُعبّر عن قوة عنيفة.

وعليه، يكشف المربع السيميائي أنّ صورة البطل الثوري لا تُبنى فقط على أفعاله الظاهرة، بل تتشكّل من علاقات متقابلة تحدد موقعه في الصراع. سواء من خلال المواجهة المباشرة في "**الخارجون عن القانون**" أو عبر التعبير الرمزي الصامت في "**أبواب الصمت**".

الخاتمة

على ضوء ما سبق، يتّضح أنّ توظيف المربع السيميائي لـ "**غريماس**" ضمن المقاربة **السيميو–سردية** في تحليل فيلمي "**الخارجون عن القانون**" و"**أبواب الصمت**"، قد أسهم في تقديم قراءة أكثر عمقا وتحليلا لصورة البطل الثوري في السينما الجزائرية، من خلال الكشف عن الثنائيات الضدية التي تنظّم الخطاب الفيلمي وتحدّد موقع الشخصية داخل مسار الصراع. فقد أظهرت النتائج أنّ هذه الصورة لا تُبنى على الأفعال الظاهرة فحسب، بل تتشكّل عبر علاقات متضادة مثل: "**الحرية والاستعمار**"، "**الوفاء والخيانة**"...سواء بشكل مباشر كما في "**الخارجون عن القانون**" أو برمزية هادئة كما في "**أبواب الصمت**". وفي هذا الصدد، تتجلى أهمية اعتماد التحليل **السيميو–سردي**، في كونه يتجاوز القراءة الوصفية والسطحية للفيلم، لينفذ إلى بنيته الدلالية العميقة، حيث يُمكّن من تفكيك العلاقات الخفية التي تنظم المعنى داخل الخطاب الفيلمي، إذ لا يقتصر الغرض منه على تتبّع الأحداث أو وصف الشخصيات، بل يتعدّى ذلك إلى الكشف عن الأنساق الرمزية التي تتحكم في بناء صورة البطل الثوري من خلال القيم المتقابلة ضمن طبيعة الصراع.

فضلا عن قدرته على الربط بين الشكل والمضمون، أي بين التقنيات السينمائية كـ "**الفضاء، المونتاج، الصوت**" والدلالات الفكرية والإيديولوجية التي تحملها، مما يمنح قراءة أكثر شمولا وعمقا مقارنة بالتحليلات التقليدية التي تكتفي بالمحتوى الظاهر. وفي هذا السياق، أسهمت العناصر السينماتوغرافية من فضاءات ومونتاج وموسيقى، في إبراز هذا التباين، حيث تقابلت الفضاءات المفتوحة والضيقة وتكامل الصوت مع الصمت، لتجسيد الانتقال من القيد إلى الحرية.

وقد أبرز التحليل عن تباين في تمثيل البطل الثوري، حيث يقوم "**الخارجون عن القانون**" على إظهار التحوّل التدريجي للشخصية من الخضوع إلى التمرّد، بما يعكس وعيا نضاليا جماعيا. في حين يتّجه "**أبواب الصمت**" إلى تقديم بطل صامت من خلال حركاته ورموزه الصامتة وهذا ما يضفي بعدا إنسانيا عميقا لشخصيته.

كما تجلّت الثورة الجزائرية المجيدة من خلال الفيلمين، بوصفها ملحمة وطنية تتجاوز بعدها العسكري الضّيق لتقوم على منظومة متكاملة من القيم الأخلاقية والجماعية، التي تتجسّد في روح التضامن ودور المرأة الفاعل، واستمرار الوعي الوطني عبر الأجيال. ومن ثمّ، لم يعد البطل الثوري مجرّد شخصية سردية، بل غدا تجسيدا حيّا للذاكرة الجماعية، ومرآة للهوية الوطنية.

وبناءا على ذلك، تؤكد السينما الجزائرية قدرتها على تجاوز وظيفة التوثيق، لتتحول إلى فضاء دلالي يُسهم في إعادة بناء الوعي وصياغة الذاكرة الجماعية، في تفاعل مستمر بين التاريخ والتمثيل الفني. كما يبرز هذا البحث أهمية المقاربة **السيميو–سردية** في تعميق فهم الخطاب السينمائي، وفتح مسارات جديدة للتأويل والتحليل.

وإذا كان هذا البحث قد سعى إلى الإحاطة بصورة البطل الثوري من زاوية محددة، فإنه يتيح للطلبة والباحثين فرصة لاستكشاف جوانب جديدة للثورة والمقاومة الجزائرية، وفهم التداخل بين اللغة السينمائية، البعد التاريخي، والبعد الإنساني، بطريقة شاملة ومتكاملة. كما يجدر التأكيد أن هذا البحث لا يُمثّل نهاية الدراسات حول موضوع البطل الثوري في السينما الجزائرية، بل يفتح آفاقا جديدة للطلبة والباحثين للتوسع في هذا المجال، واكتشاف جوانب ربما خفيت علينا، أو تناولها من وجهة نظر مغايرة، بما يعزّز المعرفة ويُوسّع دائرة البحث العلمي حول الثورة والسينما والهوية الوطنية.

الملاحق



الملحق رقم 01: ملصق فيلم الأفيون والعصا.



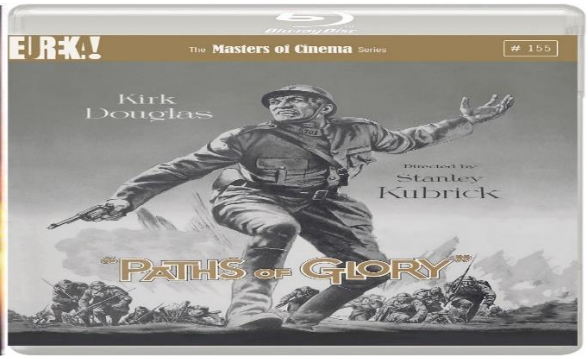
الملحق رقم 02: ملصق فيلم وقائع سنين الجمر.



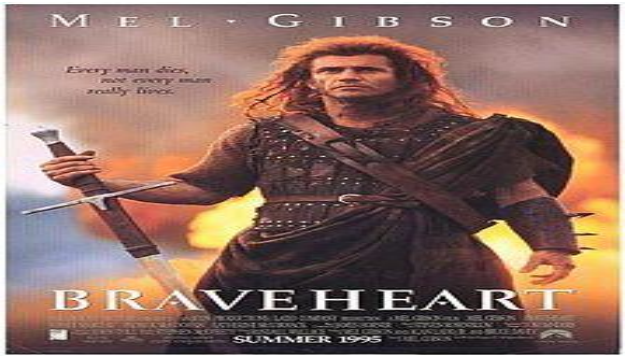
الملحق رقم 03: ملصق فيلم مصطفى بن بولعيد



الملحق رقم 04: ملصق فيلم الوهراني

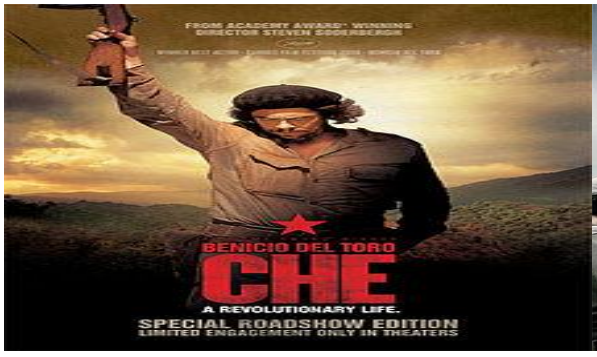


الملحق رقم 05: ملصق فيلم دروب المجد

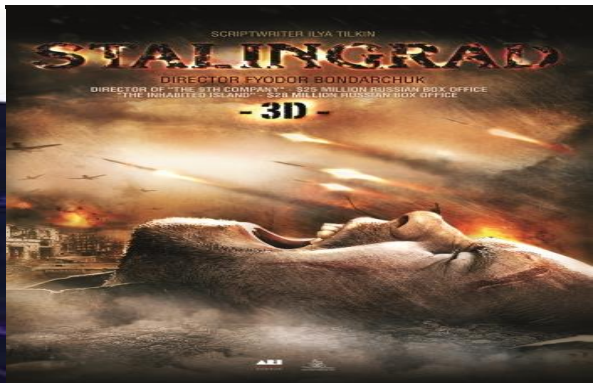


الملحق رقم 06: ملصق فيلم القلب الشجاع





الملحق رقم 07: ملصق فيلم "تشي" بجزأيه.



الملحق رقم 08: ملصق فيلم ستالينغراد



الملحق رقم 09: ملصق فيلم روما..مدينة مفتوحة.



الملحق رقم 10: ملصق فيلم يسقط الاستعمار



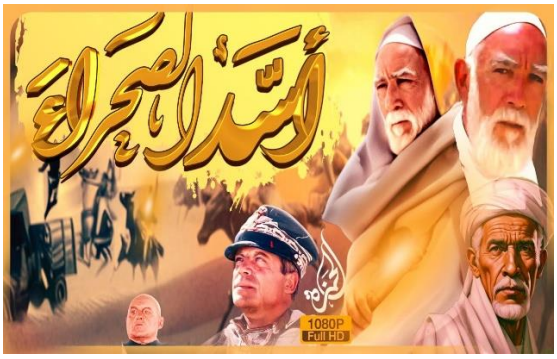
الملحق رقم 11: ملصق فيلم كيرة والجن



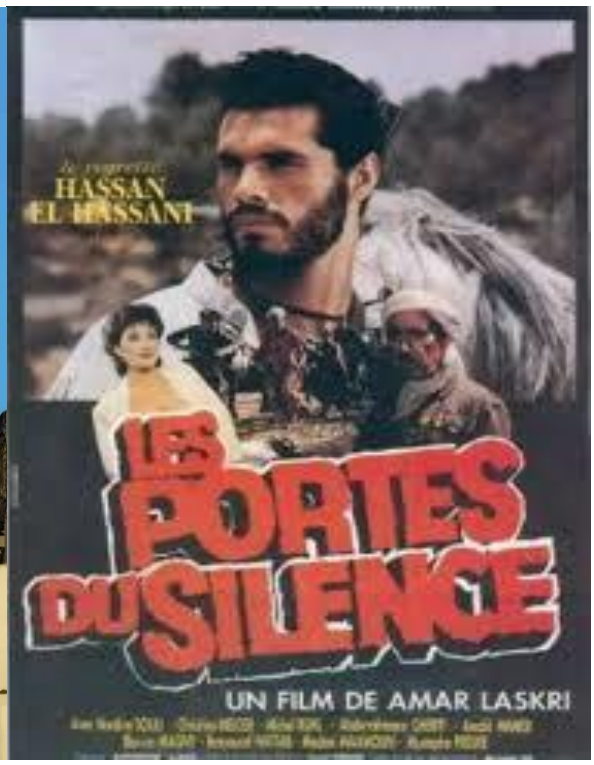
الملحق رقم 12: ملصق فيلم الرسالة الأخيرة



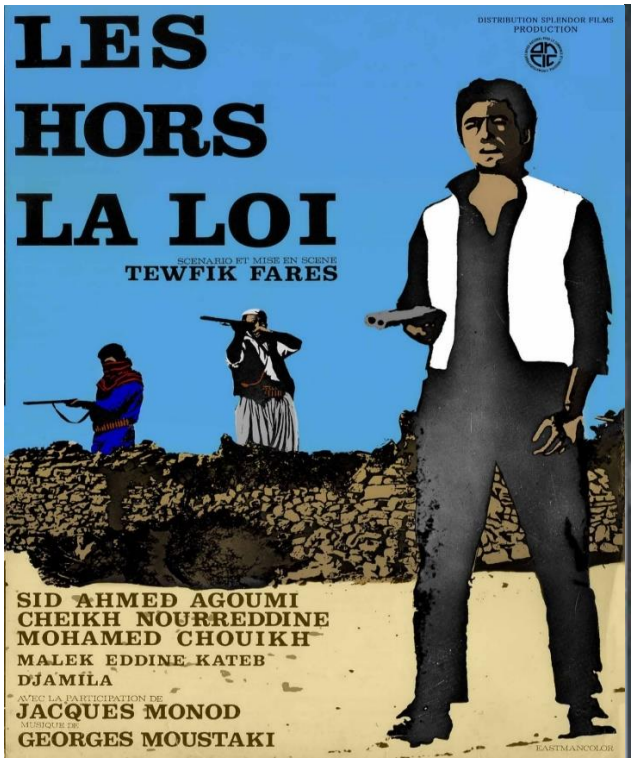
الملحق رقم 13: ملصق فيلم المسألة الكبرى



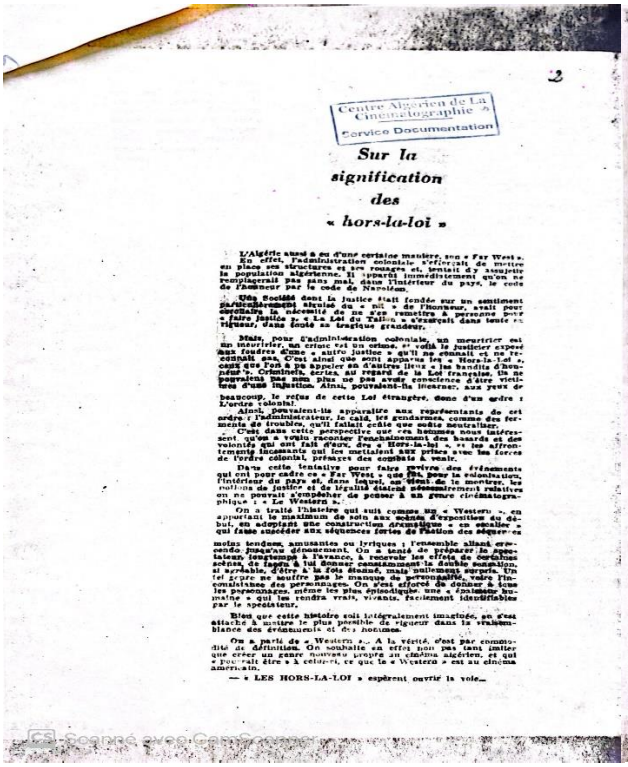
الملحق رقم 14: ملصق فيلم أسد الصحراء



الملحق رقم 15: ملصق فيلم أبواب الصمت



الملحق رقم 16: ملصق فيلم الخارجون عن القانون "الثائرون"



Centre Algérien de la Cinématographie
Service Documentation

Sur la signification des « hors-la-loi »

L'Algérie abrite à sa manière, son « Far West ». En effet, l'administration coloniale s'efforçait de mettre en place ses structures et ses rouages et, tenait d'y asservir la population algérienne. Il apparaît immédiatement qu'on ne remplacerait pas sans mal, dans l'intérieur du pays, le code de l'honneur par le code de Napoléon.

Une fluidité dans la justice était fondée sur un sentiment particulièrement aigu de « mâ » de l'honneur, avait pour corollaire la nécessité de se faire soi-même la personne de « faire justice ». « La Loi du Talion » s'exerçait dans toute sa rigueur, dans toute sa tragique grandeur.

Mais, pour l'administration coloniale, un meurtrier est un meurtrier, un crime est un crime, et voilà le justicier exposé aux foudres d'une « autre justice » qu'il ne connaît ni ne reconnaît pas. C'est ainsi que sont apparus les « Hors-la-loi », ceux que l'on a pu appeler en d'autres lieux « les bandits d'honneur ». Criminels, certes, au regard de la Loi française. Un ne pouvait les nommer plus ne pas avoir conscience d'être victimes d'une injustice. Ainsi, pouvaient-ils incarner, aux yeux de beaucoup, le refus de cette Loi étrangère, donc d'un ordre : l'ordre colonial.

Alors, pouvait-il apparaître aux représentants de cet ordre : l'administrateur, le caïd, les gendarmes, comme des ferments de trouble, qu'il fallait gérer que cette situation.

C'est dans cette perspective que ces hommes nous intéressent qu'on a voulu raconter l'acharnement des hasards et des volontés qui ont fait d'eux, des « Hors-la-loi », et les affrontements flagrants qui les mettaient aux prises avec les forces de l'ordre colonial, présages des combats à venir.

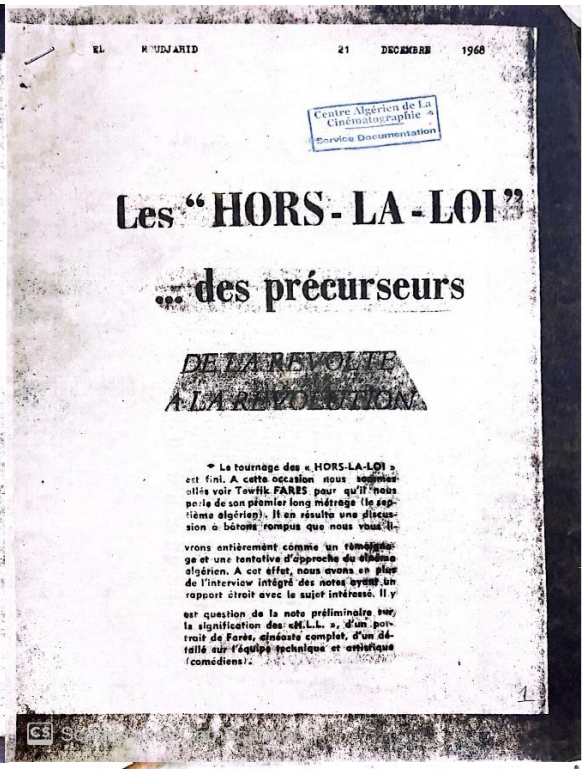
Dans cette tentative pour faire revivre des événements qui ont pour cadre ce « Far West » que fut, pour la colonisation, l'intérieur du pays et, dans lequel, un désert de la morale, les notions de justice et de légalité étaient nécessairement relatives on ne pouvait s'empêcher de penser à un genre cinématographique : « Le Western ».

On a traité l'histoire qui suit comme un « Western », en apportant le maximum de soin aux scènes d'exposition du décor, en adoptant une construction classique en « trois actes », qui fasse succéder aux séquences fortes de l'action des séquences moins tendues, amusantes ou lyriques ; l'ensemble allant crescendo jusqu'au dénouement. On a tenté de préparer le spectateur, lentement à l'avance, à recevoir les effets de certaines scènes, de façon à lui donner constamment la double sensation, si agréable, d'être à la fois étonné, mais nullement surpris. Un tel projet ne souffre pas le manque de personnalité, voire l'inconsistance des personnages. On s'est efforcé de donner à tous les personnages, même les plus épisodiques, une « épaisseur humaine » qui les rendra vrais, vivants, facilement identifiables par le spectateur.

Bien que cette histoire soit intégralement imaginée, on s'est attaché à mettre le plus possible de rigueur dans la vraisemblance des événements et des hommes.

On a parlé de « Western ». A la vérité, c'est par commodité de définition. On souhaite au fond pas tant imiter que créer un genre nouveau propre au cinéma algérien, et qui « pourrait être » à celui-ci, ce que le « Western » est au cinéma américain.

— « LES HORS-LA-LOI » espèrent ouvrir la voie...



EL MOUDJAHID 21 DECEMBRE 1968

Centre Algérien de la Cinématographie
Service Documentation

Les "HORS-LA-LOI" ... des précurseurs

DE LA REVOLTE A LA REVOLUTION

« Le tournage des « HORS-LA-LOI » est fini. A cette occasion nous sommes allés voir Tewfik FARES pour qu'il nous parle de son premier long métrage (le septième algérien). Il en résulte une discussion à bâtons rompus que nous vous livrons entièrement comme un témoignage et une tentative d'approche du cinéma algérien. A cet effet, nous avons en plus de l'interview intégré des notes ayant un rapport étroit avec le sujet intéressé. Il y est question de la note préliminaire sur la signification des « H.L.L. », d'un portrait de Farès, cinéaste complet, d'un détaillé sur l'équipe technique et artistique (comédiens).

Centre Algérien de la Cinématographie
Service Documentation

Interview recueillie par Malika Touili et Noureddine Touazi

Q. — En disant cela, vous pensez à une sorte de cinéma algérien de la Libération, comme le cinéma italien de Libération. Après le cinéma italien, il y n eu un refus total d'abord des structures de production, des thèmes sociaux ou autres et c'est une véritable révolution dans le cinéma. On apprenait aux gens à regarder la réalité telle qu'elle est avec des méthodes de prise de vue tout à fait originales et, en fin qui concerne le cinéma algérien, on a l'impression que le thème, c'est un thème original dans la mesure où c'est une nouveauté parce que c'est la révolution, mêlant à la méthode, à la formulation, on en est encore au stade d'influences extérieures, de techniques extérieures que l'on ne sait pas utiliser, adaptées en quelque sorte au thème et aux problèmes de la révolution, de la guerre d'Algérie.

R. — Oui, attention (sourd le carrick d'un air désobligeant). Cela ne veut pas dire pas la nécessairement qu'il n'est révolutionnaire que dans la mesure où on fait des films sur la révolution. Non. Il est révolutionnaire en tant que tel. C'est-à-dire que, même si je fais un film, par exemple, pourquoi pas une histoire d'amour entre Alia et Adlan. Je n'en sais rien, cela ne marche pas que, par exemple, je doive essayer où le dérisoire arrivera à le traiter d'une façon révolutionnaire. Voyez Tous parlent d'une libération. Oui. Parce que la libération du pays, c'est la libération de tout. Quoi. Je veux dire qu'on a utilisé le mot de décomplexer. Oui, c'est aussi de se décomplexer de l'ère coloniale et de se décomplexer vis-à-vis du passé. Voyez.

Effectivement, ma tendance de la guerre, le cinéma italien — vous avez cité le cinéma italien — s'est trouvé tout d'un coup engagé dans une nouvelle voie qui on a appelé le néo-réalisme, et qui correspondait à ce qui a été le produit de la guerre effectivement qu'a apporté la guerre. Mais dans, par référence à un cinéma traditionnel d'avant-guerre, qu'il soit français, italien ou américain, etc., tandis que chez nous il n'y a pas de référence.

Je vous disais tout à l'heure que la naissance du cinéma algérien, il est dans la révolution. Le cinéma algérien, c'est un enfant de la révolution, donc il est libre. La révolution, la liberté, en même temps, a fait un enfant libre si on veut. Je ne sais pas si c'est correct ce que je dis là, mais enfin c'est une image.

Il faut aussi que nous fassions notre apprentissage. Je disais tout à l'heure qu'il n'y a pas de science infuse. On ne peut pas, du jour au lendemain, faire bien. Le cinéma, c'est d'abord une affaire de technique, une affaire donc de métier. Que nous fassions notre apprentissage, c'est normal. Mais que, en faisant notre apprentissage, nous nous contentions de copier ce qui a été fait, ce qui existait. Alors cela devient dangereux.

Il faut nous garder du retour en arrière. Il faut faire ce qu'on a envie de faire. Il faut prouver notre propre originalité sur le plan de ce que nous créons. Mais il faut le faire. Quand on ne nous pas le faire du premier coup, je veux dire, nous connaissons la fameuse phrase du Cid : « Mes égaux à deux fois tu ne sont point connaître. Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maîtres ». On n'est pas des Cid. On fait notre apprentissage. Si nous avons un peu de chance, nous allons le faire très vite, et si nous avons beaucoup de chance, il y aura tout d'un coup des gens qui n'auront pas besoin de faire d'apprentissage et qui sortiront des œuvres de grande classe.

Q. — Quels sont d'après vous les défauts essentiels qui ont porté préjudice à la qualité des films algériens?

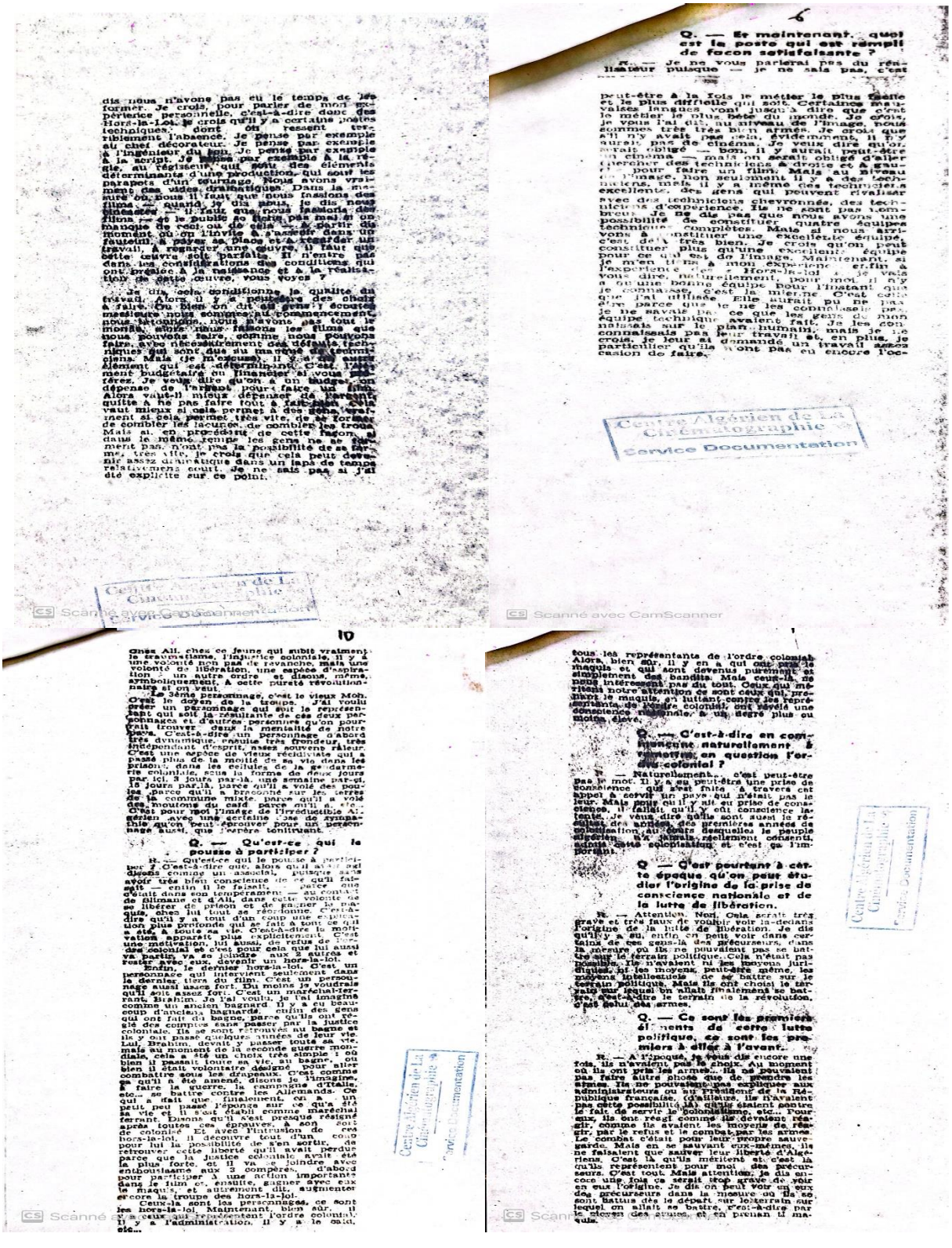
R. : Si vous dites qu'il y a défaut, c'est déjà un jugement de valeur. Si vous pensez qu'ils ont porté préjudice à la qualité, cela est aussi un jugement de valeur. Je ne sais pas. Vraiment c'est très difficile de répondre à cette question dans la mesure où cela serait très prétentieux de ma part d'être à la fois juge et partie. Je veux dire que si je faisais de la critique cinématographique, cela me serait très facile de répondre à cette question, mais je fais du cinéma. Autrement dit, je serais mal-à-mon aise à la question, à un parei examen.

Q. — On a remarqué dans les films algériens qui ont été faits jusqu'ici que la scénario est.. un défaut apparent, une sorte d'entrave ou d'obstacle au développement et à la production cinématographique algérienne.

R. : « Out. Ce n'est le gros problème, le problème à l'ordre du jour. Effectivement, ce peut pas faire de films sans scénario. C'est le contresens. On peut faire, on peut sûr, un film sans scénario, à la rigueur, cela ne donne pas de résultat aussi satisfaisant qu'un film pour de résultat particulièrement brillant. Soit. Je dis, tout arrive, cela veut dire tout simplement que le public lira de scénario et en voilà le scénario, devenu génial.

Mais, effectivement, on a parlé on parle ici de crise de spectateurs. Mais il ne peut pas parler d'une crise de spectateurs alors qu'on est en période de création cinématographique où on n'existe. C'est pour cela que je suis partisan d'une structure dans mon exploration de ce qu'est le cinéma. Je suis parti, de deux expériences, une fictionnelle et l'autre documentaire qui est l'actualité, une sorte de chronique générale. Cinéma ce qui est, ce qui se fait. Voilà. Mais c'est pas d'un seul coup qu'on fait un film de scénariste. Il faut qu'il ait aussi un l'expérience de la création, les deux à la fois et que des scénaristes apparaissent et je crois aussi qu'il faut que les gens qui font du cinéma, qui ont la chance de pouvoir faire du cinéma, qu'ils aient la volonté de faire du cinéma, qu'ils aient la chance de pouvoir faire un film, s'entraînent à exercer de la conscience, à essayer d'avoir de la rigueur dans la forme d'un scénario. Si cela n'est pas, s'ils n'en sont pas capables, ou s'ils ne veulent pas, pendant des années, ils peuvent demander le concours à des gens dont ils ne le font pas, mais ils peuvent faire appel à un scénariste algérien qui y est à même, qui peut-être pourra faire écrire sous votre forme bien à eux et exactement selon leurs vœux. Donc, on disait cela, le scénariste, cela ne veut rien dire. Cela veut dire que cela correspond à un genre de fait, un film initial à un point de départ. Il se trouve que, moi, j'ai cette chance, j'ai cette possibilité de faire du scénario de cinéma parce que, dès le départ, dès le moment où j'ai commencé, cela a été ce qui m'a plu sur les rails. Cela a été, à moi, mon point de départ. Mais ce n'est pas le cas de tout le monde et même, c'est peut-être même un cas particulier. Voyez. Alors et, maintenant, en tant que cinéaste, j'examine cette situation, je me dis, mon rôle à moi, mon devoir à moi, c'est de pouvoir contribuer, dans la mesure où on fait appel à moi, contribuer à essayer de trouver une solution. Cela est solidement avec une réalisateurs qui ont des idées ou des idées de films. Cela, s'il y a des gens qui se mettent la vocation du scénario, ce qu'ils travaillent, par exemple avec moi, ce que j'ai cette chance d'avoir depuis une certaine expérience, une certaine technique, je me forment petit à petit avec moi, à ce qu'ils parviennent à leur tour leurs outils de travail. Je crois que c'est très important parce qu'un film, pour moi, il faut qu'il ait un bon scénario. On peut faire un film très bien réalisé avec un mauvais scénario mais ce qui est primordial d'abord pour le spectateur, dans le film, c'est la signification donc, fatalement, l'histoire. La réalisation peut être la plus intelligente possible, si le scénario est vide, c'est un mauvais film. C'est tout. On admirera les qualités de réalisation, mais sans plus. Si le public ne marchera pas avec qui n'aura pas cette possibilité de suivre une histoire, parce que le public veut pour qu'on lui raconte une histoire. Mais, un moment, quand je dis qu'on lui raconte une histoire, cela ne veut pas dire qu'il faut que ce soit... un commencement, une introduction... un développement, une conclusion comme dans n'importe quel récit. Une histoire, c'est quelque chose où il y a tout. C'est tout. Peu importe, comment elle est construite. Ce qui est important, c'est que la construction soit belle qu'elle soit tout en regarde. Voilà pour ce qui est du scénario.

CS Scanné avec CamScanner



dis nous n'avons pas eu le temps de le former. Je crois, pour parler de mon expérience personnelle, c'est-à-dire donc des Hors-la-loi, je crois qu'il y a certains postes techniques, dont on ressent terriblement l'absence. Je pense par exemple au chef décorateur. Je pense par exemple à l'ingénieur du son. Je pense par exemple à la script. Je pense par exemple à la régie, au régisseur, qui sont des éléments déterminants d'une production qui souffre parapets d'un tournage. Nous avons vraiment des vides dramatiques. Dans la mesure où nous il faut que nous fassions des films — quand je dis nous, je dis nous algériens — il faut que nous passions des films et le public ne doit pas ressentir ce manque de recul ou de cela — A partir du moment où on l'invite à s'asseoir dans un fauteuil à payer sa place, c'est pour un travail, à regarder une œuvre, il faut que cette œuvre soit parfaite. Il n'entre pas dans les considérations des conditions qui ont présidé à la naissance et à la réalisation de cette œuvre, vous voyez ?

Je dis cela conditionne la qualité du travail. Alors il y a beaucoup des choses à faire. Bien sûr, dans ces années-là, nous sommes au commencement, nous tâtonnons, nous n'avons pas tout le monde, enfin, nous faisons les films que nous pouvons faire, comme nous pouvons faire, avec nécessairement des défauts techniques qui sont dus au manque de moyens. Mais (je m'excuse) il y a un autre élément qui est déterminant. C'est l'élément budgétaire ou financier que vous ignorez. Je vous dire qu'on a un budget on dépense de l'argent pour faire un film, alors autant mieux défendre cet argent, quitte à ne pas faire tout à fait un film, il vaut mieux si cela permet à des gens d'apprendre si cela permet très vite, de se former de combler les lacunes de combler les trous. Mais si en procédant de cette façon, on dans le même temps les gens ne se forment pas, n'ont pas la possibilité de se former, très vite, je crois que cela peut devenir assez dramatique dans un laps de temps relativement court. Je ne sais pas si j'ai été explicite sur ce point.

Centre Algérien de la Cinématographie Service Documentation

Scanné avec CamScanner

6

Q. — Et maintenant, quel est le poste qui est rempli de façon satisfaisante ?

R. — Je ne vous parlerai pas du réalisateur puisque — je ne sais pas, c'est peut-être à la fois le métier le plus facile et le plus difficile qui soit. Certaines mauvaises langues vont jusqu'à dire que c'est le métier le plus bête du monde. Je crois, je vous l'ai dit, au niveau de l'image, nous sommes très très bien armés. Je crois que s'il n'y avait pas cela, évidemment, il n'y aurait pas de cinéma. Je veux dire qu'on serait obligé — bon, il y aurait peut-être un cinéma — mais on serait obligé d'aller chercher des techniciens à droite et à gauche pour faire un film. Mais au niveau de l'image, non seulement il y a des techniciens, parfois il y a même des techniciens excellents, des gens qui peuvent rivaliser avec des techniciens chevronnés, des techniciens d'expérience. Ils ne sont pas nombreux. Je ne dis pas que nous avons une possibilité de constituer quatre équipes techniques complètes. Mais si nous arrivons à constituer une excellente équipe, c'est déjà très bien. Je crois qu'on peut constituer plus qu'une excellente équipe pour ce qui est de l'image. Maintenant, si je m'en tiens à mon expérience, enfin à l'expérience de Hors-la-loi, je vais vous dire, naturellement, pour moi, il n'y a qu'une bonne équipe, pour l'instant que je connaisse, c'est la mienne. C'est celle que j'ai utilisée. Elle aurait pu ne pas être parce que je ne les connaissais pas. Je ne savais pas ce que les gens de mon métier sur le plan humain, mais je les connaissais pas leur travail et, en plus, je leur ai demandé un travail assez particulier qu'ils n'ont pas eu encore l'occasion de faire.

Centre Algérien de la Cinématographie Service Documentation

10

Ones Ali, chez ce jeune qui subit vraiment le traumatisme, l'injustice coloniale, il y a une volonté non pas de revanche, mais une volonté de libération, une envie d'autre chose, un autre ordre, si disons, même, symboliquement. A cette pureté révolutionnaire si on veut.

Le 3ème personnage, c'est le vieux Moh. C'est le doyen de la troupe. J'ai voulu créer un personnage qui soit le représentant qui soit la résultante de ces deux personnages et d'autres personnes que pourrait trouver dans la mentalité de notre pays. C'est-à-dire un personnage plutôt très dynamique, faisant très frondeur, très indépendant d'esprit, assez souvent rieur. C'est une espèce de vieux récidiviste qui a passé plus de la moitié de sa vie dans les prisons, dans les cellules de la gendarmerie coloniale, sous la forme de deux jours par ici, 3 jours par-là, une semaine par-ci, 15 jours par-là, parce qu'il a volé des oranges parce qu'il a braconné sur les terres de la commune mixte, parce qu'il a volé des moutons du caïd parce qu'il a été chez pour moi jimage de l'indigène Algérien avec une certaine dose de symphathie qu'on peut éprouver pour un personnage aussi que certes tonitruant.

Q. — Qu'est-ce qui le pousse à participer ?

R. — Qu'est-ce qui le pousse à participer ? C'est-à-dire que, alors qu'il n'en a pas discuss comme un associé, puisque sans avoir très bien conscience de ce qu'il faisait — enfin il le faisait, parce que c'était dans son tempérament — au contact de Hallmane et d'Ali, dans cette volonté de se libérer de prison et de gagner la paix, chez lui tout se réconcilie. Je dirais dire qu'il y a tout d'un coup une explication plus profonde qui se fait à tout ce qu'il a été, à toute sa vie. C'est-à-dire la motivation apparaît plus explicitement. C'est une motivation, lui aussi, de refus de l'ordre colonial et c'est pour cela que lui aussi va partir va se joindre aux 3 autres et restez avec eux devenir un hors-la-loi.

Enfin, le dernier hors-la-loi, c'est un personnage qui intervient seulement dans le dernier tiers du film. C'est un personnage aussi assez fort. Du moins je voudrais qu'il soit assez fort. C'est un maréchal-ferrant, Brahim. Je l'ai voulu, je l'ai imaginé comme un ancien bagnard. Il y a eu beaucoup d'anciens bagnards, enfin des gens qui ont fait du bagne, parce qu'ils ont réglé des comptes sans passer par la justice coloniale. Ils se sont retrouvés au bagne et ils y ont passé quelques années de leur vie. Lui, Brahim, devait y passer toute sa vie, mais au moment de la seconde guerre mondiale, cela a été un choix très simple : ou bien il passait toute sa vie au bagne, ou bien il était volontaire désigné pour aller combattre sous les drapeaux. C'est comme ça qu'il a été amené, disons je l'imagine, à faire la guerre, la campagne d'Italie, etc... se battre contre les Allemands. Ce qui a fait que finalement, en a peut peu passé l'éponge sur ce qu'a été sa vie et il s'est établi comme maréchal ferrant. Disons qu'il s'est presque résigné après toutes ces épreuves à son sort de colonisé. Et avec l'intrusion de ces hors-la-loi, il découvre tout d'un coup pour lui la possibilité de s'en sortir, de retrouver cette liberté qu'il avait perdue parce que la justice coloniale avait été la plus forte et va se joindre avec enthousiasme aux 3 compères, d'abord pour participer à une action importante dans le film et, ensuite, gagner avec eux le maquis, et autrement dit, augmenter encore la troupe des hors-la-loi.

Ceux-là sont les personnages, ce sont les hors-la-loi. Maintenant, bien sûr, il y a ceux qui représentent l'ordre colonial. Il y a l'administration, il y a le caïd, etc...

Centre Algérien de la Cinématographie Service Documentation

Scanné avec CamScanner

1

tous les représentants de l'ordre colonial. Alors, bien sûr, il y en a qui ont pris le maquis et qui sont devenus purement et simplement des bandits. Mais ceux-là, ne nous intéressent pas du tout. Ceux qui méritent notre attention, ce sont ceux qui, prenant le maquis, en luttant, comme des représentants de l'ordre colonial, ont éveillé une conscience nationale à un degré plus ou moins élevé.

Q. — C'est-à-dire en commençant naturellement à remettre en question l'ordre colonial ?

R. — Naturellement... c'est peut-être pas le mot. Il y a eu peut-être une prise de conscience qui s'est faite à travers cet appel à servir un pays qui n'était pas le leur. Mais pour eux il y a eu prise de conscience, il fallait qu'il y ait conscience latente. Je veux dire qu'ils sont aussi le résultat des années, des premières années de colonisation, au cours desquelles le peuple algérien n'a jamais réellement consenti, même dans la résignation, et c'est ça l'important.

Q. — C'est pourtant à cette époque qu'on peut étudier l'origine de la prise de conscience nationale et de la lutte de libération.

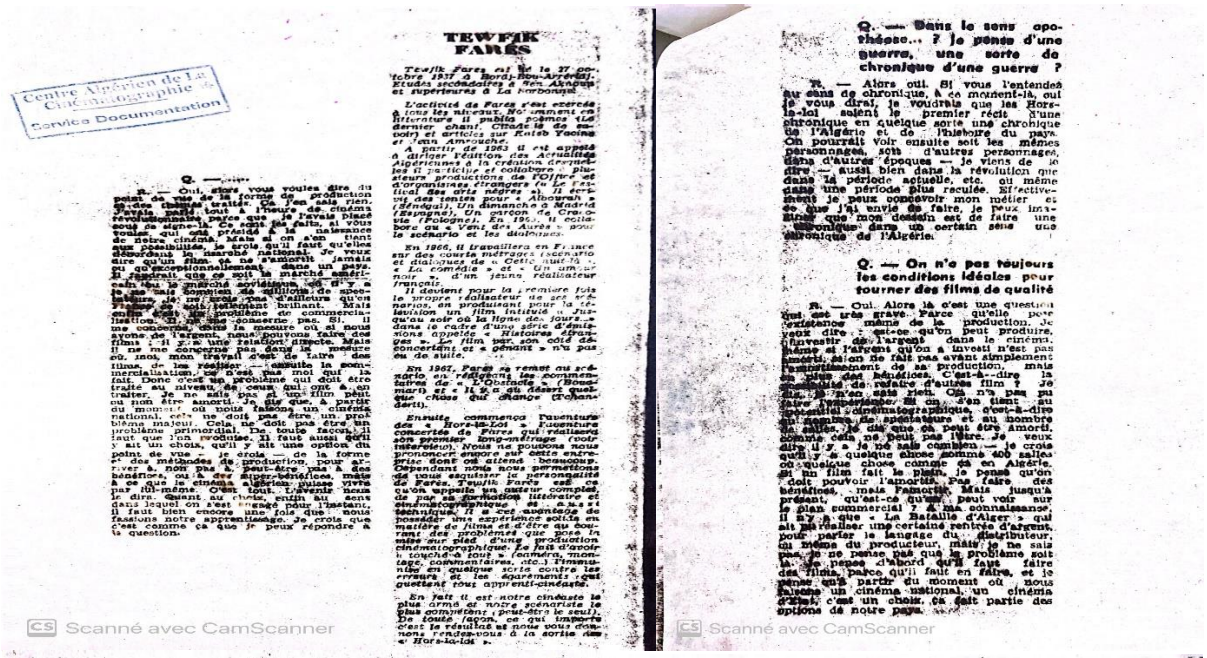
R. — Attention. Non, cela serait très grave et très faux de vouloir voir dès maintenant l'origine de la lutte de libération. Je dis qu'il y a eu, enfin on peut voir dans certains de ces gens-là des précurseurs, dans la mesure où ils ne pouvaient pas se battre sur le terrain politique. Cela n'était pas possible, ils n'avaient ni les moyens juridiques, ni les moyens, peut-être même, les moyens intellectuels de se battre sur le terrain politique. Mais ils ont choisi le terrain sur lequel on allait finalement se battre, c'est-à-dire le terrain de la révolution, c'est celui des armes.

Q. — Ce sont les premiers éléments de cette lutte politique, ce sont les premiers à aller à l'avant.

R. — A l'époque, je vous dis encore une fois, ils n'avaient pas le choix. Au moment où ils ont pris les armes... ils ne pouvaient pas faire autre chose que de prendre les armes. Ils ne pouvaient pas expliquer aux administrateurs ou au Président de la République française, d'ailleurs, ils n'avaient pas cette possibilité, qu'ils étaient contre le fait de servir le colonialisme, etc... Pour eux, ils ont réagi comme ils devaient réagir, comme ils avaient les moyens de réagir, par le refus et le combat, par les armes. Le combat était pour leur propre sauvegarde. Mais en se sauvant eux-mêmes, ils ne faisaient que sauver leur liberté d'Algériens. C'est là qu'ils méritent et c'est là qu'ils représentent pour moi des précurseurs. C'est tout. Mais attention, je dis encore une fois ce serait trop grave de voir en eux l'origine. Je dis on peut voir en eux des précurseurs dans la mesure où ils se sont battus dès le départ sur le terrain sur lequel on allait se battre, c'est-à-dire par le niveau des armes, et en prenant le maquis.

Centre Algérien de la Cinématographie Service Documentation

Scanné avec CamScanner



TEWFIK FARÈS

Tewfik Farès est né le 27 octobre 1937 à Bordj-Bou-Arréridj. Etudes secondaires à Ben Aknoun et supérieures à La Sorbonne.

L'activité de Farès s'est exercée à tous les niveaux. Notamment en littérature il publia *Poèmes (Le dernier chant. Chaque le de sa couleur)* et articles sur Kateb Yacine et Jean Amrouche.

A partir de 1963 il est appelé à diriger l'édition des Actualités Algériennes à la création desquelles il participe et collabore : plusieurs productions de l'Office et d'organismes étrangers (le Festival des arts nègres de Dakar (Sénégal), Un dimanche à Madrid (Espagne), Un garçon de Cracovie (Pologne). En 1965, il collabore au « Vent des Aurès » pour le scénario et les dialogues.

En 1966, il travaillera en France sur des courts métrages (scénario et dialogues de « Cette nuit-là », « La comédie » et « Un amour noir » d'un jeune réalisateur français).

Il devient pour la première fois le propre réalisateur de ses scénarios, en produisant pour la télévision un film intitulé « Jusqu'au soir où la ligne de jours » dans le cadre d'une série d'émissions appelée « Histoires d'aujourd'hui ». Le film par son côté déconcertant et « gênant » n'a pas eu de suite...

En 1967, Farès se remet au scénario en réalisant les commentaires de « L'Oubliette » (Boucharit) et « Il n'y a qu'un désert quelque chose qui change (Ouchandarti).

Ensuite commence l'aventure des « Hors-la-Loi » l'aventure concertée de Farès qui réalisera son premier long-métrage (voir interview). Nous ne pouvons nous prononcer encore sur cette entreprise dont on attend beaucoup. Cependant nous nous permettons de vous exposer le personnalité de Farès. Tewfik Farès est ce qu'on appelle un auteur complet, de par sa formation littéraire et cinématographique et aussi technique. Il a cet avantage de posséder une expérience solide en matière de films et d'être au courant des problèmes que pose la mise sur pied d'une production cinématographique. Le fait d'avoir touché à tout : caméra, montage, commentaires, etc..) l'immunise en quelque sorte contre les erreurs et les égarements que guettent nous apprentis-cinéastes.

En fait il est notre cinéaste le plus armé et notre scénariste le plus compétent (peut-être le seul). De toute façon, ce qui importe c'est le résultat et nous vous donnons rendez-vous à la sortie des « Hors-la-loi ».

Q. — Dans le sens apothéose... ? Je pense d'une guerre, une sorte de chronique d'une guerre ?

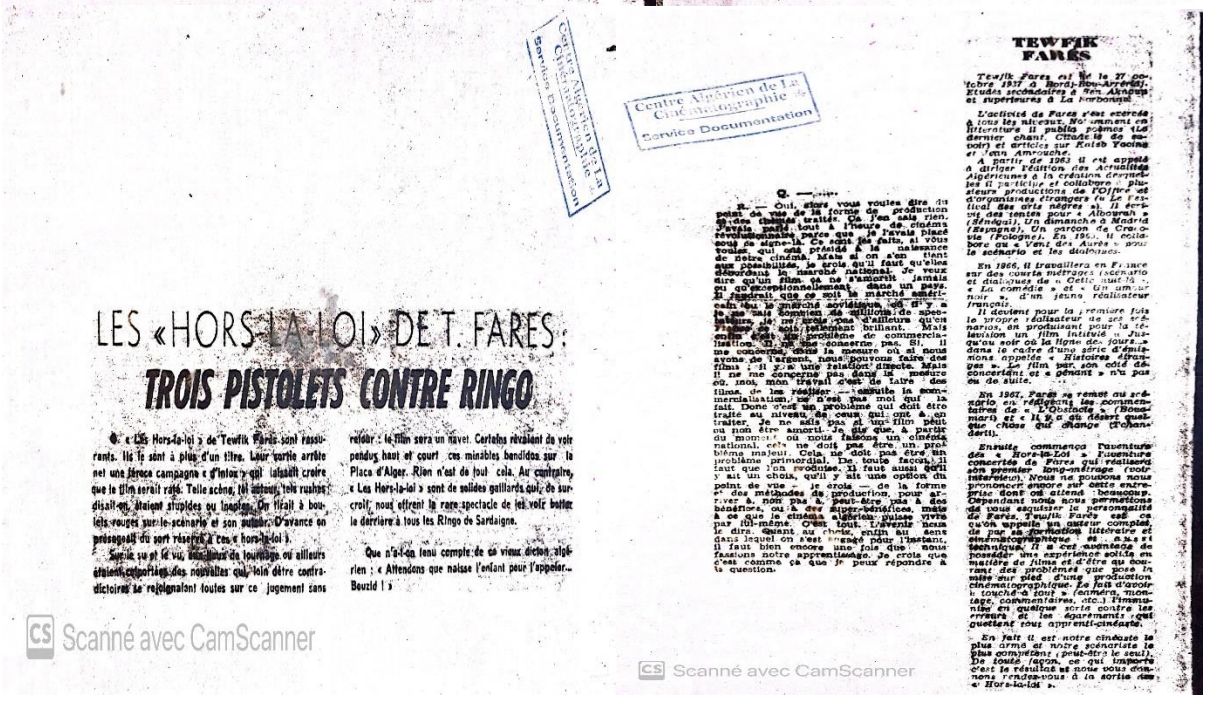
R. — Alors oui. Si vous l'entendez au sens de chronique, à ce moment-là, oui je vous dirai, je voudrais que les Hors-la-loi soient le premier récit d'une chronique en quelque sorte une chronique de l'Algérie et de l'histoire du pays. On pourrait voir ensuite soit les mêmes personnages, soit d'autres personnages, dans d'autres époques — je viens de le dire — aussi bien dans la révolution que dans la période actuelle, etc. ou même dans une période plus reculée. Effectivement je peux concevoir mon métier et ce que j'ai envie de faire, je peux instituer mon désir de faire une chronique dans un certain sens une chronique de l'Algérie.

Q. — On n'a pas toujours les conditions idéales pour tourner des films de qualité

R. — Oui. Alors là c'est une question qui est très grave. Parce qu'elle pose l'existence même de la production. Je veux dire : est-ce qu'on peut produire, investir de l'argent dans le cinéma, même si l'argent qu'on a investi n'est pas récupéré, dès lors le fait pas n'vrait simplement l'amortissement de sa production, mais un peu des bénéfices. C'est-à-dire : le film ? Je ne sais rien. On n'a pas pu faire d'étude là-dessus. D'en tirant au moins l'amortissement de sa production, c'est-à-dire le capital cinématographique, c'est-à-dire le capital de spectateurs et au nombre de salles. Je ne l'avais pas peut-être, comme cela ne peut pas l'être. Je veux dire : il y a je ne sais combien — je crois qu'il y a quelque chose comme 400 salles où quelque chose comme ça en Algérie, et si un film fait le plein, je pense qu'on peut pouvoir l'amortir. Pas faire des bénéfices, mais l'amortir. Mais jusqu'à présent, qu'est-ce qu'on peut voir sur le plan commercial ? A ma connaissance, il n'y a que « La Bataille d'Alger » qui ait pu rentabiliser une certaine somme d'argent, pour parler le langage du distributeur, du moins du producteur, mais je ne sais pas, je ne pense pas que le problème soit là. Je pense d'abord qu'il faut faire des films, parce qu'il faut en faire, et je pense qu'à partir du moment où nous faisons un cinéma national, un cinéma d'Etat, c'est un choix, ça fait partie des options de notre pays.

Centre Algérien de La Cinématographie Service Documentation

Scanné avec CamScanner



LES «HORS-LA-LOI» DE T. FARÈS :

TROIS PISTOLETS CONTRE RINGO

Q. — Les Hors-la-loi de Tewfik Farès sont rassurants. Ils le sont à plus d'un titre. Leur sortie arrête net une féroce campagne d'intox qui laissait croire que le film serait raté. Telle scène, tel acteur, tels rushes disait-on, étaient stupides ou loupés. On rêvait à boules-rouges sur le scénario et son auteur. D'avance on présageait du sort réservé à ces « hors-la-loi ».

Sur ce, ce fut vu, les jours de tournage où ailleurs étaient exportées des nouvelles qui, loin d'être contradictoires se rejoignaient toutes sur ce jugement sans retour : le film sera un navet. Certains révélant du voir pendus haut et court ces misérables bandits sur la Place d'Alger. Rien n'est de tout cela. Au contraire, « Les Hors-la-loi » sont de solides gaillards qui, de surcroît, nous offrent la rare spectacle de les voir botter le derrière à tous les Ringo de Sardaigne.

Que n'a-t-on tenu compte de ce vieux dicton algérien : « Attendons que naisse l'enfant pour l'appeler... Bouzid ! »

Scanné avec CamScanner

Centre Algérien de La Cinématographie Service Documentation

Scanné avec CamScanner

Q. — Donc l'essentiel de même est politique ou bien il y a d'autres thèmes.

R. — Le thème est politique. L'intention de ce grand film est celle-ci : c'est montrer un certain nombre de gens qui ne sont pas en forte, qui ont pris des armes pour lutter contre un ordre, contre l'ordre colonial. Donc par conséquent il y a un thème politique. Il y a un thème aussi philosophique et il y a un thème social ou sociologique dans le sens où ils sont le produit d'une certaine forme d'état social. Je pense par exemple à l'un des héros du film qui est le plus jeune des hors-la-loi qui est Ferguène, le gars colon qui travaille chez un colon. Je n'ai pris dans cet état de choses que l'aspect d'une réalité impossible de l'ordre colonial de l'époque considérée. Il y a donc aussi un thème sociologique.

Q. — Qui sont ces hors-la-loi ?

R. — Les hors-la-loi sont trois. En vérité ils sont comme les quatre mousquetaires, ils sont trois et il y a un quatrième qui est dans le groupe qui est Silmane. C'est un jeune qui doit avoir entre 20-25 ans, mais l'âge ne fait rien à l'affaire, mais qui normalement devrait être un vieux, mais il est jeune, parce qu'il sert sous ses drapeaux. Il est israélite et il va déserter pour deux raisons, pour deux raisons qui, en vérité ne font qu'une très profonde et l'autre assez profond qui est celui de refuser de servir un pays qui n'est pas le sien et de refuser de servir sous un uniforme qu'il estime ne pas devoir être le sien. Il y a un thème de fidélité, fidélité à son pays, à ses racines qui l'ont fait naître, à sa mère et les gens qui l'entourent. C'est au début un homme qui n'a pas conscience de lui-même, qui est le produit d'une certaine forme d'état social, de pensée, d'esprit qu'il va combattre et de point de départ, de départ en tant que tel, de cet homme qui est le point de départ de ce film. Il va vivre aux côtés de trois hors-la-loi. Ensuite il y a un thème sentimental : je fais un film sentimental si je veux faire un film sur les portraits. Je crois — en gros, je n'en sais pas grand-chose — que ce film, un autre film, sera différent. Ce ne sera pas un film sur les portraits, je crois — en gros, je ne le pense pas — que ce sera un film où il deviendra un Zarra. C'est ce qui va constamment le point de départ de cet homme d'action et de réflexion.

D'abord c'est quelque chose qui n'est pas quelque chose d'impossible. Ce n'est pas le problème des évadés. Ce n'est pas le problème de Zorro ou de Fu Manchu. Mais c'est un problème d'époque. Et il faut tenir compte, pour un homme qui s'engage dans un maquis, de la façon dont il va voir pendant une année. C'est ce que j'ai pu me rendre compte, c'est une époque où ils traitent les choses, les problèmes de votre vie, vous les utilisez encore en chevaux. Et puis, ce problème de dimension est un autre aspect au film.

Q. — Les autres hors-la-loi ?

R. — Ont, les autres hors-la-loi. Alors il y a le 3ème personnage. C'est Ali. Il est plus jeune que Ferguène d'ailleurs de toute la troupe. C'est un jeune ouvrier agricole. Il n'a pas dépassé 20 ans. Il est victime d'une injustice. Il est accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, qu'il estime tout au moins ne pas avoir commis. Je ne veux pas entrer dans le détail parce que je ne veux pas vous dévoiler le ressort du film. Et il se retrouve en prison pour cela. Et c'est en prison qu'il rencontre Silmane qui, lui-même, déserte. Il va être puni aux compagnies. Il se trouve en prison. Et c'est là qu'il décide des évasions et de s'enfuir et de rester ensemble

Q. — Est-ce que vous pouvez nous dire comment vous avez été amené à faire ce film ?

R. — C'est un film qui se veut d'aventures et il reste... aussi un peu d'aventure. J'aime beaucoup... J'ai commencé par prononcer un mot qui a fait goûter beaucoup d'encre et qui a fait beaucoup parler, j'aime beaucoup le western. Bon, cela est déjà une chose. Je pense que c'est un des plus grands genres cinématographiques et ce n'est le plus grand. Je veux dire en tant que genre, c'est-à-dire qu'il est régi, qui obéit à certaines règles, comme la tragédie classique à la règle des trois unités. Le western, en tant que genre cinématographique, est quelque chose de très particulier et c'est peut-être le plus grand parce que c'est lui qui a les plus grandes exigences. C'est pourtant un genre de grand public, un genre même de divertissement et paradoxalement c'est celui qui a les plus grandes exigences.

Q — Peut-être aussi le plus spécifiquement cinématographique ?

R. — Effectivement, peut-être, si on veut, le plus spécifiquement cinématographique dans sa forme de récit, puisque, peut être des romans policiers on peut lire des romans tout écrits, mais il n'y a pas de western d'un plan de la littérature. Voyez. Donc, effectivement, c'est sûrement un genre spécifiquement cinématographique. Donc c'est un genre pour lequel j'ai beaucoup, c'est un genre pour lequel j'ai une certaine admiration. Je dis encore une fois, non pas tant pour les thèmes qu'il traite, mais pour ce qu'il représente en tant que genre. J'estime en tant que technicien maintenant et en tant que cinéaste, j'avais envie de faire un film qui me permette comme ça ces grand actions, cette espèce d'évasion dans — pour dans un paysage — belle espèce d'espace, cette espèce d'appel de l'aventure, tout ce qu'on voudra, et je voyais ça sur le plan technique comme presque un plaisir. Alors j'avais envie de faire un film comme et, en voyant des westerns, je me disais « ah ce que j'aimerais faire des westerns, ce que j'aimerais faire un film comme ça ». Puis, à la réflexion, il m'a semblé qu'il y avait ici aussi, dans nous, une possibilité cinématographique du point de vue de ce genre. Je veux dire quand je regarde cette espèce de far-West qu'a été l'Algérie pour le colonialisme français je pense que, quand je vois les réactions qui ont existé dans la population et ce qui s'est passé à travers l'histoire, la petite histoire même si on veut, pourquoi pas, de l'Algérie, je pense qu'il y a là, j'ai pensé qu'il y avait des éléments qui pouvaient concourir à la naissance d'un genre cinématographique ainsi spécifiquement algérien.

C'est pour ça que le mot western n'a aucune valeur pour moi s'il est compris dans l'acception américaine. Cela n'a pas de sens : un western c'est un western. C'est américain, point.

Q. — Là vous touchez le problème de la formation et, justement la formation est très négligée, actuellement, c'est le règne de la débrouillerie, du laisser-aller et cela date beaucoup, énormément à la naissance du cinéma algérien.

R. — C'est le règne de la débrouillardise, je dirai de la débrouillardise. Au contraire, c'est le règne du rien du tout. Quand on voit dans le passé le règne du tout et du n'importe quoi, quand on voit les ratés et qui agissent sans trop savoir comment, c'est-à-dire avec une maîtrise et une sûreté extraordinaires, je ne dirai pas en connaissant ce qu'on peut avec ce qu'on a. Il apparaît à travers par exemple mes expériences des Hors-la-Loi, il apparaît qu'il y a quelques techniens, qui sont d'ailleurs de mouvants dans un film, qui permettent que le film se fasse et qui aident à faire ce pas là, c'est une grande révélation pour moi, cela m'a donné une grande confiance dans les techniciens surtout au niveau de l'image. C'est-à-dire dans, au niveau de la structure même du cinéma, qui sont excellents. Il y a le cadreur, il y a le chef-opérateur, il y a un ingénieur avec ces sonorités, il y a des électriciens et des machinistes qui sont des professionnels, vraiment, qui font leur travail en connaissance. Tout le reste, ça n'est, pour l'instant, que de l'improvisation ou de la débrouillardise. Alors je pense que le jour où il y aura des techniciens de l'appareillage, des techniciens qui commenceront, nous essayons un peu des choses, mais il faudrait pouvoir travailler dans la risque. Il faut que ce soit des risques calculés, parce que nous avons des responsabilités, des moyens qu'on a mis à notre disposition, et nous sommes surtout investis d'une confiance. On nous a fait confiance pour faire un film. Parce qu'à partir du moment où j'ai un appel de fonds sur le plan de quelqu'un, un budget, il faut quand même un minimum de confiance. Mais je pense que d'ici quelque temps, un an, deux ans, on pourra faire des choses beaucoup plus intéressantes, travailler de façon complètement en professionnels et c'est ce que je souhaite pour moi-même une fois. J'ai parlé de choix, c'est-à-dire que je veux dire que pour le moment où j'ai engagé un film — et qu'il y a des faiblesses, des lacunes — il faut les combler par n'importe quelle solution, ou qu'on me passe le mot débrouillardise, mais je pense que dans quelques années, je pense qu'il y aura pas cher d'improvisateurs, je pense que les techniciens ne seront vraiment pas autre chose que des techniciens. Moi, j'aurais souhaité avoir un chef décorateur mais je ne l'ai pas eu. Et vaut-il mieux prendre un chef décorateur et avoir, par le même occasion, les jeunes qui veulent qui aient la possibilité, non seulement de faire quelque chose intéressant, un film, mais en même temps de travailler avec des professionnels ? Qu'est-il mieux ? Qu'est-il mieux ? Qu'est-il mieux ? Je ne sais pas. Je pense que je possédais une technique, une expérience, celle de l'utilisation du matériel cinématographique de longue date, j'avais cinématographique de longue date, j'avais une certaine connaissance du travail, j'ai pu compenser en disant pour les différents chapitres, pour les différents postes techniques qui sont des faiblesses des points faibles actuellement.

Centre Algérien de la Cinématographie
Service Documentation

Q. — Votre but n'est d'ailleurs pas dans le western?

R. — Non, bien sûr, mon but est ailleurs. Je veux dire que j'ai vu des éléments qui pouvaient se rapprocher du western, qui pouvaient concourir à la création de ce genre cinématographique mais, à la fin, cela va beaucoup plus haut. C'est dans les intentions, plus profond, indépendamment du genre cinématographique. Ce qui avait important dans ce genre cinématographique, c'est que ça touche à l'histoire et à la sociologie, à l'histoire si vous voulez politique et sociale de notre pays. C'est-à-dire que en faisant les « Hors-la-loi », mon but n'est pas simplement de divertir le spectateur comme on dit, mais c'est aussi de traiter d'une époque qui touche à notre histoire, d'une époque qui est très particulière et d'une conduite, de réactions d'hommes qui soient très particulières à cette époque. Je m'explique. Les personnages sont soumis, enfin sont pris dans l'époque coloniale. Il sont pris en tant que refusant de subir cette époque, et c'est la loi coloniale. J'apporte une précision au titre : « Hors-la-loi », ça veut dire hors-la-loi coloniale. Voyez. Je crois que j'ai dû déjà le dire et je le précise une fois encore. Je veux dire que mon intention profonde c'est, c'était, c'est de montrer en quel que sorte des hommes qui avaient, à un degré ou à un autre, une conscience nationale, et qui ont refusé, qui n'étaient pas suffisamment armés pour pouvoir faire ce qui a été fait beaucoup plus tard, mais armés, j'entends au sens général du terme, je n'entends pas qu'ils avaient des armes, enfin c'est pas une question d'armes, — et qui étaient appelés qui étaient prêts à refuser un ordre, l'ordre colonial et à lutter contre cet ordre colonial. En plus, ils sont le produit des années, le produit de l'histoire du pays, c'est-à-dire qui, dans cette situation, dans cet assujettissement qu'a placé le colonialisme ils ont pu, ont voulu refuser l'assujettissement et ils ont pris le maquis. Autrement dit, ils se sont à la fois isolés de l'ordre colonial et isolés pour l'attaquer, pour le combattre. Si vous voulez, vous résumer

Centre Algérien de la Cinématographie
Service Documentation

Q. — Donc, il s'agit, dès le départ, quand même d'insoumis qui sont des futurs éléments qui vont mener la bataille politique. Au départ c'est plutôt des insoumis qui livrent une bataille contre le colonialisme non pas sur le plan politique, mais parce qu'ils sont victimes d'une injustice et que les événements font de telle sorte qu'ils sont arrivés à un point où ils se trouvent engagés dans une action politique et là ils s'engagent à fond. Votre film s'arrête à quel moment ? à quel moment de l'histoire... coloniale ?

R. — Oui. J'aurais pu choisir n'importe quelle époque entre 1918 et 1954. L'action du film se passe en 1945-1946 mettons, c'est-à-dire tout de suite au lendemain de la seconde guerre mondiale et surtout au lendemain des événements de 1945 qui ont été marquants et qui ont à la fois provoqué les purs réactions du colonialisme, parce qu'il sentait déjà que c'était son « grand dû exigé », il sentait que le grand bouleversement, la grande révolution allait arriver, venir. Voyez. Alors, j'ai pris cette époque aussi parce que, sur le plan de la psychologie, c'était relativement plus simple. C'est une époque plus proche de nous. Cela me posait moins de problèmes au niveau des reconstitutions de costumes, le véhicules, de décors, etc... Donc, il y a un choix qui est au niveau de l'histoire et aussi un choix qui est au niveau des moyens, des difficultés de reconstitution. Voilà. J'ai dit la première guerre mondiale. Donc, j'aurais pu faire le film entre 1918 et 1939. Pourquoi ? J'ai dit la première guerre mondiale, parce que l'origine de mes hors-la-loi, l'origine de ces hors-la-loi, c'est la guerre de 14-18, au moment où les Français ont eu besoin pour la première fois de faire la conscription, de faire appel aux Algériens pour aller servir la France au combat. Il se trouvait il y a un phénomène qui s'est produit, c'est celui de la désertion, c'est-à-dire, insoumission, refus d'obéissance, des Algériens, des refus d'obéissance, sous le drapeau français. Il y en donc les premières désertions et en masse, parce qu'ils avaient découvert, naturellement ces gens qui avaient refusé de servir la France premièrement le maquis. Ils prenaient le maquis et en prenant le maquis, ils se trouvaient donc recherchés par les gendarmes, recherchés souvent avec l'aide du caïd et ils se trouvaient, pour défendre leur liberté, ils se devaient de lutter contre les gendarmes, contre les administrateurs, contre les raids, contre les officiers des affaires indigènes, etc.. C'est-à-dire contre

Service Documentation

Q. — Notre but, ce n'est pas de dénigrer, de lancer des invectives contre le cinéma algérien, mais plutôt de voir les défauts, éventuellement faire connaître ces défauts, soit aux spectateurs soit au metteur en scène pour qu'il en tire parti.

R. : Oui. Mais justement ce serait, encore une fois ce n'est pas qu'il faille éviter de dénigrer — je n'ai pas l'habitude de dénigrer — mais je veux dire que si je peux déjà personnellement voir les qualités et les défauts du cinéma algérien, cela voudrait dire que je vais pouvoir, moi, faire des films de qualité. Voyez. Alors je crois que c'est assez difficile. Ce qu'on peut poser maintenant comme exigence, je crois qu'il faut qu'on s'attache à faire du cinéma de qualité sur le plan technique. — Cela pose tout simplement un problème de techniciens — bon, bien sûr, il y a celui des moyens de travail, mais aussi et surtout, celui des techniciens. Si vous me demandez quels sont les techniciens qui vous font défaut et non plus quels sont les défauts techniques, quels sont les techniciens qui font défaut au cinéma algérien — parce que c'est cela qui conditionne la qualité technique — Je le peux, vous répondre. Je peux vous dire effectivement nous sommes — je le dirais tout à l'heure — à la naissance. Nous n'avons encore pas eu le temps ni de former tous les techniciens nécessaires, ni même que les techniciens formés aient acquis suffisamment d'expérience, comparé que nous n'avons pas eu antérieurement de production. D'ailleurs, à ce propos, j'ouvre une parenthèse, en disant que la télévision, qui est quelque chose de déterminant dans la formation du technicien, puisqu'elle est grande consommatrice de pellicule et de programmes, elle est par excellence l'école de la technique. La télévision est pour moi déterminante dans cette formation future du technicien, à la limite on devrait presque nécessairement faire passer les techniciens du cinéma algérien par le stade de la télévision. C'est-à-dire qu'un jeune technicien formé passe à la télévision. Il prend le temps qu'il faudra pour se former. Il a la possibilité de rester chez de la pellicule à la télévision. Il n'a pas la possibilité d'en gâcher car cinéma parce que ça coûte trop cher. Vous comprenez ? Voilà. Bon, je ferme tout de suite le parenthèse si vous voulez, on y reviendra par la suite. Mais, donc, je lis, c'est la question que vous m'avez posée. Elle peut se résumer ainsi : quels sont les techniciens qui nous font défaut ? Cela conditionne directement le résultat, cela conditionne les défauts ou les qualités du cinéma algérien. Les techniciens qui nous font défaut, il y en a bien sûr. Je

Service

Q. — Vous avez tourné ce film à Immoula, Seddouk et Akbou, un peu sur les versants de la vallée de la Soummam. Vous avez certainement dû rencontrer des difficultés au cours du tournage (des décors...) ?

R. — Oui. Vous avez cité des noms qui appartiennent à la géographie de la vallée de la Soummam. Des difficultés au niveau du tournage ? Oui. Il y en a eu, énormément. Mais je ne pense pas qu'ils aient tenu essentiellement à la géographie. La géographie n'y fait rien du tout. C'est dire que j'avais au contraire le site approprié.

Q. — Difficultés techniques (déplacements de caméra, de travellings...) quand même, la nature est sauvage et difficile d'accès.

R. — Non, pas du tout. Effectivement, c'est difficile de travailler dans de routes qui présentent des difficultés d'accès, etc.. Mais notre métier à nous, les techniciens, c'est de résoudre ce genre de difficultés. Si nous avons les moyens pour travailler, c'est à nous de savoir utiliser ces moyens, de savoir installer nos appareils et ce que nous avons à noter, c'est de pouvoir faire le travail dans les décors où nous travaillons.

Q. — Pourquoi avez-vous choisi cet endroit ?

R. — C'est très simple. J'ai choisi cet endroit parce qu'il convient à l'atmosphère de mon film. En plus parce que, c'est très beau du point de vue du site.

La spécialisation, permettez-moi l'expression, nous pend au nez. Et je ne veux pas me spécialiser dans ce genre. Ce que je souhaite par contre, c'est que si le genre réussit, il convient aux spécialistes, s'il est intéressant, je souhaite que les Hors-la-loi soient le point de départ d'un genre cinématographique qui soit exploité par d'autres cinéastes.

Q. — Les Hors-la-loi font-ils partie d'une fresque ?

R. — C'est très ambitieux de me parler de fresque. Je n'aime pas beaucoup les fresques. Il n'y a que les peintres qui en font et encore, les grands peintres. Les cinéastes ne peuvent pas faire de fresques.

Scanné avec CamScanner



LES HORS-LA-LOI

PRÉSENTATION

L'Algérie aussi a eu d'une certaine manière, son « FAR WEST ».

En effet, tandis que l'administration coloniale s'efforçait de mettre en place ses structures et ses rouages, et tentait d'y assujettir la population algérienne, il apparut immédiatement qu'on ne remplacerait pas sans mal, dans l'intérieur du pays, le code de l'honneur par le code Napoléon.

Une société dont la justice était fondée sur un sentiment particulièrement aiguisé du « NIF », de l'honneur, avait pour corollaire la nécessité de ne s'en remettre à personne pour « faire justice ». La « LOI du TALION » s'exerçait dans toute sa rigueur, dans toute sa tragique grandeur.

Mais, pour l'Administration Coloniale, un meurtrier est un meurtrier, un crime est un crime, et voilà le justicier exposé aux foudres d'une « autre justice » qu'il ne connait et ne reconnaît pas. C'est ainsi que sont apparus les « HORS-LA-LOI », ceux que l'on a pu appeler en d'autres lieux « Les bandits d'honneur ». Criminels, certes, au regard de la loi française, ils ne pouvaient pas non plus ne pas avoir conscience d'être victimes d'une injustice. Ainsi, pouvaient-ils incarner, aux yeux de beaucoup, le refus de cette loi étrangère donc d'un ordre : l'ordre colonial.

Ainsi, pouvaient-ils apparaître aux représentants de cet ordre : l'administrateur, le Caïd, les gendarmes, comme des ferments de troubles, qu'il fallait coûte que coûte neutraliser.

C'est dans cette perspective que ces hommes nous intéressent, qu'on a voulu raconter l'enchaînement des hasards et des volontés qui ont fait d'eux, des « HORS-LA-LOI », et les affrontements incessants qui les mettaient aux prises avec les forces de l'ordre colonial, présage des combats à venir...

SCÉNARIO

Au cours d'une séance d'entraînement au tir où l'on apprécie ses talents de tireur, Slimane, soldat de 2e classe, manifeste des sentiments dénués de sympathie vis-à-vis de ses officiers, ce qui lui vaut d'être désigné comme volontaire pour l'Indochine. Il devra partir par le prochain bateau. Mais Slimane est décidé à déserter.

En rentrant à la caserne un homme de son Douar vient lui apprendre que son père est à l'agonie et qu'il souhaite le revoir. Mais arrivé à la caserne et pour sanctionner l'altercation du champ de tir, son officier veut mettre Slimane en prison. Slimane tente de s'enfuir. Il est arrêté, jeté en prison d'où il parvient à s'échapper le soir même pour gagner à pied d'abord, à cheval ensuite, le Douar où se meurt son père.

Quand il arrive il est trop tard, son père est mort. Déserteur, Slimane est recherché par les gendarmes qui arrivent au Douar au moment de l'enterrement. Slimane tente de gagner la montagne et le Douar de son oncle El-Mouhoub, mais le Caïd lui coupe la fuite et le livre aux gendarmes. Voilà Slimane enfermé à la Gendarmerie dans la vallée. C'est là qu'il fait connaissance de deux co détenus; le vieux Moh et le jeune Ali. L'un est un irréductible, voleur de bétail, détrousseur de poulaillers, braconnier invétéré, l'autre est un jeune ouvrier agricole accusé injustement d'un délit.

Tous trois décident de tenter une évasion et de gagner le maquis. L'évasion réussit. Slimane, avant de quitter le village, veut se venger du Caïd qui l'a livré. Il abat le Caïd et réussit à rejoindre ses compagnons mais il est blessé. C'est dans la maison de l'oncle, haut dans la montagne, que Slimane est conduit par ses amis, après avoir été soigné.

Voilà Slimane et ses deux compagnons chez l'oncle El-Mouhoub, Slimane veillé et soigné par la douce et belle Dawda, sa cousine. Les jours passent et Slimane guéri, mais ne pouvant se servir de son bras gauche momentanément paralysé, manifeste le désir de faire venir sa mère.

On apprend alors que celle-ci est quasiment pri... des deux fils du Caïd qui veulent venger la ... de leur père. Ils se sont installés chez la mère de ..., comptant sur une visite probable de celui-ci.

...gré les conseils de son oncle et de ses amis ..., malgré les supplications de Dawda, ... seul au Douar de sa mère et réus... à triompher des fils du Caïd, lui... la vie qu'à ses deux amis Moh et Ali ... secret pour parer à toute traîtrise.

Désormais c'est la vie de « HORS-LA-LOI » pour les trois compagnons. Cependant leurs actions ont un caractère très particulier. C'est ainsi qu'ils volent la recette des impôts... Mais ils rendent l'argent aux habitants du Douar. Dawda joue les agents de liaison. C'est elle qui apporte aux « HORS-LA-LOI », provisions et nouvelles. Jusqu'au jour où Ali manifeste lui aussi le désir de descendre dans la vallée pour aller rendre visite à sa mère, à ses frères et sœurs.

... ne y consent.

Ali ne reviendra pas. Il sera vu, dénoncé, et se retrouvera dans la cellule de la Gendarmerie. Slimane décide d'aller le délivrer, au grand dam du vieux Moh qui rechigne mais suit quand même. Les deux compagnons profitent de la foule du jour de marché pour pénétrer dans le village et vont se réfugier chez Brahim, le maréchal-ferrant, en attendant d'agir. Brahim est un ancien forçat rangé. Mais quand il apprend que Slimane veut tenter de pénétrer dans la Gendarmerie pour délivrer Ali, le goût de l'action le reprend. Il veut être de la partie.

A la nuit tombée, les trois hommes ont mis leur ... point. Ils pénètrent dans la Gendarmerie grâce à un stratagème, neutralisent les gardiens et réussissent à en sortir à l'aube, emmenant avec eux Ali délivré.

Au lever du jour, ils sont quatre « HORS-LA-LOI » à retrouver le maquis, la montagne, la liberté.

FICHE TECHNIQUE :

Production et Distribution	O.N.C.I.C. (Alger)
Format	35 mm
Cadrage	1/66
Durée	107 mn
Procédé	Eastmancolor
Directeur de la Photographie	Rachid MERABTINE
Caméra	Youcef SAHRAOUI
Directeur de la Production	Smail AIT SI SEMMI
Décors	Georges MOUJAR
Scénario et Film de Slimane	Tewfik FARES

INTERPRÉTATION :

Sid Ahmed AGOUMI	Slimane
Cheikh NOURREDDINE	Moh
Mohamed CHOUIKH	Ali
Malek Eddine KATEB	Brahim
Jacques MONOD	L'Administrateur
DJAMILA	Zhéra
Jane AUGIER	Hélène
Jean BOUISE	Marc

OFFICE NATIONAL POUR LE COMMERCE ET L'INDUSTRIE CINEMATOGRAPHIQUE
Immeuble "Les Asphodèles" BEN-AKNOUN - ALGER

CS Scanné avec CamScanner

الملحق رقم 17: حوار مع مخرج فيلم "الثائرون" توفيق فارس نشر في جريدة المجاهد يوم 21 ديسمبر 1968، من إعداد الصحفيين: مليكة طويلي ونور الدين تواتي.

- **ملخص الحوار:**

س: ما الذي أردت إظهاره من خلال فيلم "الخارجون عن القانون" ؟

المخرج: كنت أرغب في تقديم رؤية صادقة لتاريخ الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، حين تراكمت التناقضات قبل الثورة، وهؤلاء الرجال الذين أصبحوا في نظر القانون الفرنسي خارجين عن القانون، لم يكونوا مجرمين، بل كانوا يدافعون عن شرفهم وكرامتهم ضد الظلم الاستعماري.

س: وماذا عن شخصية **سليمان** ؟

المخرج: سليمان يُجنّد قسرا في الجيش الفرنسي، ويهرب ليلحق بوالده المريض ليجده قد توفي، ثم يتم تسليمه من طرف القايد الخائن فينتقم منه ويقتله، ويواصل التمرد برفقة رفاقه في السجن وهما "**موح وعلي**" ، بالتالي، يمثلون مقاومة جماعية تعكس بداية النضال الوطني.

س: لماذا اخترت شكل الويسترن الجزائري الافريقي؟

المخرج: استخدمت هذا الشكل الفني ليس تقليدا، بل كأداة لتحليل الواقع الجزائري، وخلق سرد تاريخي صادق يعكس الصراع بين الشرف والظلم، ويجعل المشاهد يفهم أبعاد المرحلة.

س: ما دور السيناريو في عملك؟

المخرج: السيناريو هو الأساس، وهو المشكلة الكبرى، في السينما الجزائرية أحيانا، بدأت بفكرة بسيطة وأعدّت بناء النص بعناية لضمان الصدق التاريخي والاجتماعي، ولإبراز تطور الشخصيات ومنطق المرحلة.

س: وما التحديات التي واجهتها أثناء الإنتاج؟

المخرج: واجهنا صعوبات كبيرة بسبب ضعف سوق السينما الجزائرية، ونقص التدريب والخبرة التقنية، لكن الفيلم كان فرصة لتعزيز كفاءات الفريق، الذي يمتلك ضميرا مهنيا حقيقيا.

س: لقد قمتم بتصوير هذا الفيلم في إيمولا، صدوق وأقبو وعلى سفوح وادي الصومام، فهل واجهتم صعوبات أثناء التصوير، مثل مشاكل الديكور؟

المخرج: نعم، لقد ذكرت أسماء تنتمي إلى جغرافيا وادي الصومام، ومع ذلك، لا أعتقد أن هذه الجغرافيا شكّلت أي مشاكل خاصة أثناء التصوير، بل على العكس، كان الموقع مناسبا جدّا لأجواء الفيلم.

س: رغم ذلك، الطبيعة وعرة ويصعب الوصول إليها، فهل واجهتم صعوبات تقنية مثل: نقل الكاميرا أو العمال؟

المخرج: لا، لم يكن هناك مشاكل كبيرة على الإطلاق. بالفعل، العمل في طبيعة وعرة صعب، لكننا تعاملنا مع هذا الصعوبات التقنية بطريقة مناسبة، وتمكنا من تنظيم التنقلات والعمل بسلاسة.

س: لماذا اخترتم هذا المكان تحديدا؟

المخرج: الأمر بسيط جدا، اخترت هذا الموقع لأنه يتناسب تماما مع أجواء الفيلم، ومن وجهة نظر سينمائية فهو جميل جدا ويخدم الرؤية الفنية للعمل.

س: كيف ترى النقد السينمائي المحلي؟

المخرج: النقد غالبا غير حاسم، وهذا ينعكس على جودة الإنتاج. ويجب أن تكون السينما الجزائرية صادقة وجذابة، وأن تواجه الواقع من جذوره، مثل سينما التحرير الإيطالية.

س: في الختام، ما الرسالة الكبرى للفيلم؟

المخرج: الفيلم يصوّر التحول من التمرد الفردي إلى الثورة الجماعية، ويبرز الصراع بين الشرف والعدالة من جهة، والظلم الاستعماري من جهة أخرى، مجسّدا قوة الروح الجزائرية.

EL MOUDJAHID 18 AVRIL 1974

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation

AMAR LASKRI :

• Comment j'ai tourné mon film

• Définir une politique du cinéma



Né en 1942 à Ain Berda, dans la wilaya de Annaba, Amar Laskri a été formé par l'Institut du Cinéma de Belgrade en Yougoslavie. Comme presque tous les cinéastes algériens, il a fait ses premières classes à l'école du court-métrage. En 1968, il tourne pour la chaîne nationale de télévision, un film dont l'acteur principal est le futur réalisateur de « Tahia ya Didou », Mohamed Zinet. Plus tard, Amar Laskri participe à un film collectif consacré à l'enfance et la guerre : « L'enfer à 10 ans ». Le volet de cette œuvre collective qu'il signe alors s'intitule : « Hier, des témoins ». En 1967, enfin, il dépose le sujet du film — qui aurait dû être tourné en 1968 — qu'il vient également d'achever : « Patrouille à l'Est ».

* Amar Laskri, il vous a fallu plusieurs années pour réaliser votre premier long métrage. Comment cela s'explique-t-il ?

AMAR LASKRI :

« Cela tient surtout au manque flagrant de confiance envers les jeunes — qu'ils aient terminé des études ou qu'ils aient été formés sur le tas — qui caractérisait la politique cinématographique à l'époque où j'avais déposé le sujet de « Patrouille à l'Est ». Il y avait des bloquages partout. Aussi bien au niveau de la fameuse commission des scénarii — fameuse parce qu'elle n'a jamais existé — qu'à celui de l'ex-CNC. Le plus grave, c'est que ce manque de confiance s'est répercuté jusque dans notre travail, et que cela avait créé des problèmes de rapports humains. Cela explique, entre autres faits, que j'ai dû attendre si longtemps pour tourner mon premier long métrage. »

* C'est une expérience malheureuse ?

AMAR LASKRI :

« Bon ! finalement le film s'est quand même fait heureusement, malgré beaucoup de retard. Cette expérience, je ne la regrette pas dans la mesure où il m'a été donné de savoir à fond ce qui se passe dans le système. Ça a toujours été une lutte permanente pour faire accepter le scénario, pour faire démarrer le film, faire admettre le budget. »

* Cette lutte, vous l'avez assumée seul ?

AMAR LASKRI :

« Evidemment non, et la plupart de mes collègues — indépendamment d'un soutien moral — n'ont pas ménagé leurs efforts pour faire admettre le principe de tourner, sans ambiguïté aucune, des films. Il ne fallait surtout pas admettre le fait qu'on devait mendier ce qui était notre dû. »

* Ces difficultés à tourner un film tiennent-elles à la nature du budget, ou y a-t-il d'autres raisons ?

AMAR LASKRI :

« A l'origine, c'était presque une affaire d'hommes. Lorsqu'on a [illegible] les structures du CNC au profit de l'ONCIC, il n'y avait pas un changement radical. Certes, on avait remplacé les individus, mais la politique était restée la même. Aujourd'hui [illegible] au cinéma. Je vois que les difficultés qui ont amené tout ce retard du film « Patrouille à l'Est » sont d'ordre bureaucratique évidemment, mais aussi d'ordres technique, financier.

« J'en arrive à dire que le cinéma algérien n'est pas conçu en tant que cinéma intégré dans une politique bien définie, mais à travers certaines expériences, certaines œuvres que j'estime être accidentelles : elles sont positives pour certains, négatives pour d'autres. C'est contre cette forme de politique que nous avons lutté, et que nous lutterons toujours, pour définir une orientation précise du cinéma. »

* Vous avez parlé de difficultés financières à propos de « Patrouille à l'Est ». En fait, combien ce film a-t-il coûté ?

AMAR LASKRI :

« Si j'ai bonne mémoire, le devis établi se situait entre 100 ou 110 millions anciens. Je ne crois pas que nous ayons dépassé cette somme... »

* Le traitement du film a-t-il été fait sur place ?

AMAR LASKRI :

« Nous l'avons développé ici aux laboratoires de l'ANP, mais pour des raisons techniques, nous avons terminé le film en France. Il y avait certaines parties que nous ne pouvions pas traiter en Algérie, telle, par exemple, la récupération de certaines archives de guerre qu'on ne pouvait pas avoir ici... »

* Quels ont été les problèmes de tournage de « Patrouille à l'Est » ?.

AMAR LASKRI :

« Ils étaient surtout d'ordre matériel. Il fallait récupérer pour les besoins du film, tout un matériel de guerre de l'époque. Nous avons quand même été largement aidés par l'ANP et la direction générale de la Sûreté nationale. C'est qu'il nous fallait reconstituer tout un arsenal de guerre. »

* Cela a-t-il pris beaucoup de temps ?

AMAR LASKRI :

« Oui ! D'autant plus que le tournage s'est échelonné sur cinq mois. Nous avons commencé au mois de juillet 1971, et le tournage n'a été terminé qu'en décembre, alors qu'il fallait une certaine unité de lieux, de temps, d'action. Et entre l'été, l'automne et l'hiver, cela nous a pris énormément de temps. »

* Au stade final, le montage de « Patrouille à l'Est » est très serré. Est-ce par respect du découpage initial ?

AMAR LASKRI :

« Nous n'avons pas été fidèle au découpage technique original, dans la mesure où lorsqu'on tourne, il se présente toujours des choses nouvelles. Mais effectivement, nous avons par contre beaucoup travaillé sur le montage, Dabouz et moi. Ça a été le stade déterminant de la création du film. »

* La bande-son du film est très élaborée aussi.

AMAR LASKRI :

« Nous avons fait beaucoup de recherches à ce niveau. Aussi bien ici en Algérie qu'en France. Il fallait recréer toute une ambiance de guerre. C'est pour cela que la bande-son est presque égale en importance, à l'image dans ce film. Il y avait un mariage strict du fond et de la forme, de l'image et du son. Donc, il a fallu presque extérioriser le fond par la forme. »

* Et l'image ?

AMAR LASKRI :

« Je crois que le directeur de la photo du film a fait un excellent travail et qu'il est à féliciter. Il a fallu qu'il tienne compte lui aussi d'un certain nombre de raccords de tons, de luminosité. Et c'était très délicat. »

* Amar Laskri, « Patrouille à l'Est » est-il un film de guerre ?

AMAR LASKRI :

« Je dirai plutôt que c'est un film SUR la guerre. »

* Des projets ?

AMAR LASKRI :

« Oui. Mon vœu actuel est de faire un film sur la construction des villages agricoles socialistes. »

Extrait d'une interview recueillie au magnétophone par Djamel-Eddine MERDACI



CINÉMA

Dès qu'on veut applaudir une création, une production, notamment dans le domaine culturel, on reçoit souvent, de la part de ceux-là mêmes qui ont fait l'œuvre, un flot de malaises... Et si, au cours de la discussion, on cherche à définir les malaises, on reçoit alors un flot de difficultés matérielles, de contradictions, mais jamais, la satisfaction, que risque de connaître l'auteur, ne transperce, ne serait-ce qu'à travers un sourire voilé. Alors, d'où vient ce phénomène ?

Une production nationale vient *enfin* d'être terminée : *«Patrouille à l'Est»*. Nous avons rencontré le jeune réalisateur Amar Laskri qui, pendant trois ans, a «souffert» sur ce film. Il nous dit brutalement : *Patrouille à l'Est»* a trop duré. Il a trop duré pour des raisons humaines, bureaucratiques, matérielles et financières... Son regard s'assombrit, il baisse la tête, la redresse brusquement : *«les choses, déclare-t-il, doivent être claires, nettes et précises quand il s'agit de la culture. Parler d'une action culturelle sans l'insérer dans un cadre politique, c'est ignorer la réalité politique, c'est faire fi de l'idéologie. L'instrument qu'est la culture ne doit pas gommer la fonction de l'idéologie. Nous ne devons pas être les «innocents» de la culture»*.

Né le 22 janvier 1942 à Aïn El Baerda (wilaya d'Annaba), Amar Laskri a rejoint le maquis dès l'âge de 15 ans. En 1962, il fait des études cinématographiques à Belgrade (Yougoslavie).

Avant de réaliser «Patrouille à l'Est», Laskri a participé au tournage de l'«Enfer à Dix ans», «Hier des témoins» (dont le thème est l'enfance et la guerre). Sa participation à ces deux œuvres, Laskri nous la décrit en ces termes : *«Cela a été pour moi une expérience séduisante, car il s'agissait d'un travail collectif qui était plein d'entre*

cinéma de prestige. C'est une expérience, je dois le dire, qui est plus proche de la réalité».

Il vient de tourner «Le communiqué» un court-métrage qui sera l'objet d'un complément de programme.

«Patrouille à l'Est»

Ce film long métrage, va être très bientôt distribué. Probablement à la fin du mois de mars 1974. On apprend qu'il a déjà été présenté récemment à Paris (copie «zéro»).

LASKRI:

"Quel cinéma?""

aux étudiants et travailleurs algériens émigrés en France, sous l'égide de l'Amicale.

Le film retrace un épisode de la guerre de libération. Mais à travers cette toile de fond, nous explique le réalisateur, nous avons essayé de traiter des problèmes du passé et du présent.

C'est l'histoire d'une patrouille qui part d'une «zone interdite», de l'intérieur de l'Algérie, avec pour mission de ramener un officier français fait prisonnier, au commandement de l'ALN. A travers toutes ces péripéties, nous revivons la participation du peuple à la lutte. Il y a aussi l'histoire des «zones interdites» surtout la mise en relief de l'intensification de la guerre et de la «ligne Morice».

A travers cela, ajoute le réalisateur, nous avons visé la démystification de l'héroïsme. Tous ceux qui luttaient étaient des hommes. Ils luttaient et ils espéraient et ils devaient mourir pour un idéal. Amar Laskri ajoute : *«Nous avons traité du problème de la relève sur le plan révolutionnaire. Nul n'est indispensable. La relève se fait d'elle même, la négation ne peut s'immiscer en*

homme. Nous avons essayé de dégager certaines réflexions sociales, politiques et économiques».

Le pari n'est pas gagné

Vous me demandez d'où vient ce malaise. Ce phénomène qui plane au dessus de la culture ? Eh bien, je vous dis d'abord que : *«Le venez vous distraire, venez comprendre la situation et transformer votre vie, apparaît aberrant dans le cadre d'une révolution culturelle à caractère socialiste. Avant de proclamer une révolution, culturelle, il faut penser aux moyens de former des hommes pour l'assumer».*

Tenez, prenons l'exemple des arts audio visuels, et parlons de notre cinéma. Le cinéma est la meilleure arme actuellement, dont on peut et on doit se servir. Mais comment s'en est-on servi jusqu'à présent ? Certes, le cinéma algérien existe, mais il n'existe qu'à travers des œuvres accidentelles. Or, il serait temps d'arrêter ce rôle [illegible] des amateurs du septième art. Et lorsqu'une œuvre est accidentellement valable, les qualificatifs pleuvent et on nous parler du cinéma djedid... Si on continue à croire que le langage cinématographique découle mécaniquement de la technique et croire, par la même, que l'idéologie (ou la signification) produite et véhiculée par les films vient de la caméra, c'est que le cinéma en tant qu'appareillage technique aura primé sur le cinéma en tant que message idéologique. Nous dénonçons, puisque le cinéma est une arme, que celle-ci ne doit pas à double tranchant. Chaque cinéaste, devrait se définir selon la conception socialiste du pays. Pour conclure, l'auteur de «Patrouille à l'Est» salue la tenue du prochain congrès de l'Union des arts audio-visuels (UAAV), en espérant dit-il que de ce congrès découlerait peut être une véritable politique du cinéma.

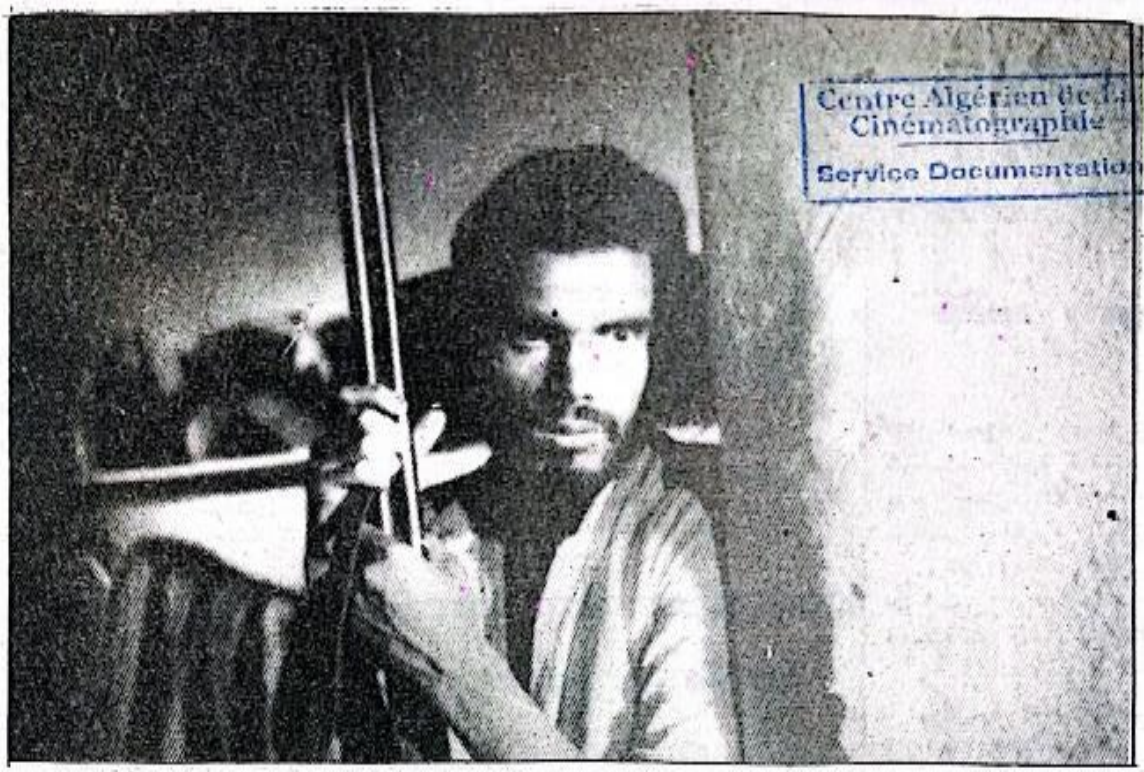
Propos recueillis par :
MIMI MAZIZ

ONCIC

Laskri (à gauche), Bouzerari et Ahmed dans «Patrouille à l'Est».

72

الملحق رقم 18: حوار مع المخرج عمار العسكري حول فيلم "دورية نحو الشرق" نشر في جريدة المجاهد يوم 18 أفريل 1974 من إعداد الصحفي: جمال الدين مرداسي.


Centre Algérien de la Cinématographie
Service Documentation

قراءة اولى في فيلم «ابواب الصمت»

الصمت الذي انفجر بركانا ...

اذا سلمنا ان الفيلم السينمائي ما هو في النهاية الا قصة مصورة متحركة تعكس مشاهده وصوره احداثا صنعها اناس معينون ، و في زمن ومكان محددين . فان هذا يدعونا بالضرورة الى التسليم بحقيقة لا نعتقد انها خافية على احد هي ان العمل بإخلاص ووفاء من اجل تلك الوقائع والحقائق والاحداث كاملة وسليمة من التحريف والتزييف والتشويه قدر المستطاع- خاصة اذا تعلق الامر بمرحلة حاسمة من تاريخ امة او شعب ما- امر لا جدال فيه . مثلما الشان بالنسبة لفيلم «ابواب الصمت» لعمار العسكري الذي عرضته التلفزة الوطنية ليلة الفاتح من نوفمبر (مشكورة) بمناسبة الاحتفال بهذه الذكرى العزيزة على كل غيور على هذا الوطن الغالي ..

«ابواب الصمت» عالج حادثة تاريخية تتعلق بالثورة التحريرية الكبرى . وقعت احداثها في احدى المداشر الواقعة في اقصى الحدود الشرقية الجزائرية المتاخمة للحدود التونسية .. بالضبط في نواحي مدينة قالمة كما اعلن عن ذلك المخرج نفسه في الفيلم .. هذا التصريح الجريء كان كافيا ليشكل لدى المخرج هاجسا يدفعه ويحثه على تقصي الحقائق وتسجيلها بدقة ونزاهة .. وذلك ما حدث فعلا .. لوعيه الكامل وقناعته اللامشروطة من ان ما هو مقدم على انجازه (الفيلم) يشكل وثيقة تاريخية هامة عن ثورتنا المجيدة .. فكان من جملة القضايا والحقائق التي اثارها مع العلم انها شائكة وحساسة جدا قضية بعض التجاوزات والاخطاء التي وقعت في حق البعض من ابناء الجزائر البررة الذين ضحوا من اجل عزة هذا الوطن زخم الاحداث رمى بهم في زاوية النسيان فهمشوا وظلموا لا لشيء سوى انهم جاهدوا في الخفاء فكان نصيبهم بالتالي حيزا في هذا الاخفاء لا اكثر ..

المخرج استطاع ان يثير هذه الاشكالية بحدة وفي اوانها .. نقول في اوانها لاننا نعيش عهد الاصلاحات وحتى تكون هذه الاخيرة شاملة فعدم اهمال هذا الجانب امر ضروري ان لم نقل يعتبر الاقدام على ذلك جريمة ... بشجاعة المستعمر .. جبروته.. والمقابل عكس ايضا وحاشيته نالت حصة الاسد في الفيلم .. وبالمقابل عكس ايضا شجاعة الانسان الجزائري الاقدام الذي لا تهيبه ولا تنقص من عزيمته المعاملة اللانسانية التي يعامله بها المستعمر الذي يعدي الحضارة والتقدم .. لكن على حساب من .. ؟ ان قابل المستعمر على ارتكاب الجرائم الشنعاء ضد الشعب الاعزل ولد لدى ابناء هذا الشعب روحا انتقامية دفعته الى العمل بكل ما اوتي من قوة الى استرجاع كرامته المفقودة وحرمته المنتهكة .. فوقع ما وقع كما صور الفيلم جزءا منه .. وبالفعل قد تحقق النصر الذي كان حلما بعيد المنال ..

بقي فقط ان نشير في هذه العجالة الى الناحية التقنية التي كانت جيدة في عمومها ما عدا بعض الزلات والهفوات التي سقط فيها المخرج كان يشهر في وجه المتفرج باسلحة يدعي انها فرنسية بينما هي واضحة وضوح الشمس بانها جزائرية وسوفياتية الصنع .. فلو اجهد نفسه قليل لاستطاع ان يحصل على نفس الاسلحة المتنوعة التي استعملت ابان الثورة ضد الجزائريين اذ ان بقاياها وشظاياها ما تزال مشتتة في مختلف الاودية والوهاد التي عرفت اعنف الوقائع خاصة في السنوات الاخيرة ..

CS Scanné avec CamScanner

تعليق : ع . اورتيلان

الملحق رقم 19: مقال صحفي عن فيلم "أبواب الصمت" بعنوان: الصمت الذي انفجر بركانا... من إعداد "ع. أورتيلان".

فيلم المساء

«ابواب الصمت»

بلا رتوش او فلسفة

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation

الكلام عن ثورة التحرير الجزائرية 1954/1962 يتطلب امانة كبيرة في كل عمل فني او ادبي جزائري وفي فيلم «ابواب الصمت» لعمار العسكري بشكل خاص - خاصة الذي عايش احداث حرب التحرير - تلك الامانة . وقد عثرت في هذا الفيلم التحريري بصفة مباشرة وبلا اي ريتوشات وهذه هي الميزة الحسنة في آخر اعمال هذا المخرج .

الموضوع الذي تطرق اليه الفيلم لم يعتد السينما الجزائرية طرحه وهو حساس - وهذه هي الميزة الحسنة الثانية في الفيلم - ويتمثل في اعطاء الاعتبار لمجاهد شهيد شاب اصبح ايقونة .. اي انه خدم القيادات الاستعمارية ابان حرب التحرير لكن الحقيقة تقول غير ذلك .

ان العودة في حدث تاريخ ثورة التحرير - كحدث - امر ضروري يشتغل على الخرافة والموضوعية وقد راع كاتب السيناريو مراد بورايو وعمار العسكري هذه الحقيقة حيث اعتمدا - بلا شك - على البحث والتدقيق والرجوع الى مصادر الاحداث في الكتابة حتى يبنى عليها شهادة مصورة محفوظة لاجيالنا القادمة .

ان ابسط ما ينبغي عليه هنا توثيق سيظهر للعيان اجلا او عاجلا خاصة ونحن نعيش فترة كتابة تاريخ ثورتنا لمجيدة لذلك يمكن القول ان هذا لمبدأ قاعدة على وجود اعادة تاريخية في هذا الفيلم .. لان اعادة الاعتبار عادة ما تتطلب البحث الدقيق والادلة الدامغة .

وتأتي قيمة الفيلم في مضمونه الذي يطرح مشكلة من اهم المشكلات التي واجهت الثورة الجزائرية وهي مشكلة جزء لابأس به من الوطنيين الذين خدموا الثورة من داخل المعسكرات الاستعمارية وكم كانت قيادات الثوار الجزائرية حريصة وحذرة عندما كان الامر يتعلق بهؤلاء الذين لم تكن متساهلة في استقبالهم بل كانت تعد لهم اختبارات صعبة وفي غاية الدقة والصرامة حتى تتأكد من صدق وطنيتهم .

وفيما يخص هذا الجانب الاخير فان الفيلم لم يظهر ذلك غير ان الكلام عن هذه المشكلة يجرنا الى ذكر هذه النقطة مجددا .

وداخل مضمون الفيلم .. فان المشاهد سيلاحظ كيف كانت العلاقة بين الانسان الجزائري وشقيقه الفرنسي .. فهي علاقة كانت مبنية على ارضية سوداء وبيضاء .. وقد اظهرتها تأويلات الفيلم السينمائية وقد دعم هذه الصفة المباشرة الحوار الذي جاء على لسنة الممثلين والتي هم باشاعوات ، وقبلة ، وبكيك كانوا ينظرون الى الفرد الجزائري .. نظرة عنصرية ذات بعد ماركسي ، والفيلم بمساطة سلوبه في الاخراج نجح في تبليغ مؤداه الى الاذهان المتفرج .

ثالثة المستحيلات في هذا الفيلم بساطة وسهلة الفهم لانها - كما قلت - اعتمدت على حقائق تاريخية واضحة تخص الاستعمار بحيثه كان وفي اي زمان كان، فهي علاقة ثنائية بين ابيض واسود حيث وصوت بمتفكر ، يتكسر القيد ، ومستقل ، يفتح الخيرة ، فهو هناك اوتانا مختلفة بينها . حتى الفرد الاستعماري الطيب الذي يختلف مع الاستعماريين الاخرين يعبر في نضاله بفرة استقلال مختلف وقد رمز اليها المخرج في العلاقة الجنسية الموجودة بين زوجة الضابط الفرنسي والشهيد عمار البكوش ويدون اي مبالغة فان صور معاني هذه العلاقة قد نجح الفيلم في ايصالها الى اذهان المشاهد وقد يرجع في الاساس الى نوع التقنيات المستخدمة في انجازه .

تقنيات بسيطة ومحكمة في اغلبها رغم بعض الجوانب السيئة في عملية التركيب .. هذه الاخيرة في النقطة الحساسة في الفيلم التي يمكن اعتبارها ، السلبية الوحيدة فيه ، ويعيب وجودها في تصوير الشخاص في التأويلات الاسترجاعية فخلاص بانه والتأويلات الاخرى التي تدخل في عملية التركيب عموما جاء مشوشا نوعا ما لكن هناك بعض من ايجابياته استطاعت ان تنقذ مجموع الفيلم من زلة سقطة لغوية .

● الموسيقى التصويرية لعبت دورا هاما في اضفاء اجواء التوتر والغضب والكبت التي تلازم عمار البكوش داخليا وقد كانت تخدمت عوالم الخيال توبيلي فاضل مميزة تعبيرا صادقا عن داخلية البطل الذي كان يئن ويتعذب في صمت لكن المشاهد يحس ويعيش تلك المعاناة بفضل موسيقى تصويرية صادقة ومتكاملة مع الموضوع .

كما انها اضفت الاجواء المطلوب وجودها في الافلام الحربية التي تعتمد على الحركة والمؤثرات الصوتية الكبيرة . وقد كان توزيعه الموسيقي صدقا خاصة في مشاهد المظاهرات الجزائرية وعموما ... المشاهد التي تدور على الثانية وهي تلك المشاهد سيستمتع المشاهد للقطات من فيلم «النهاية الآن» البوكالبس هزه الفرد كوبولا .

م. بن بريكة



الضابط وزوجته



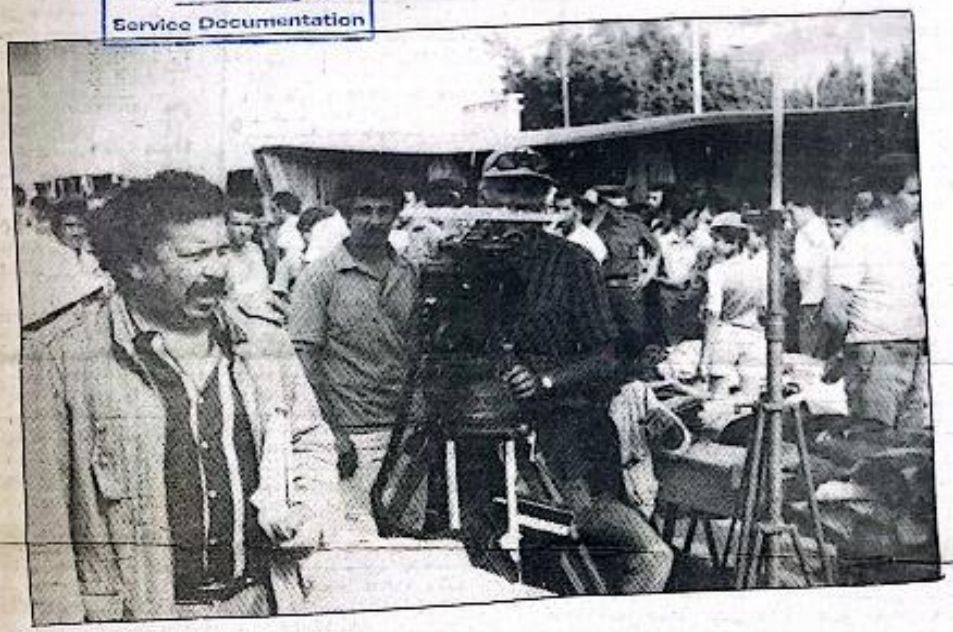
الحقيقة كما هي في هذه اللقطة الثانية

CS Scanné avec CamScanner

الملحق رقم 20: مقال في جريدة المساء حول فيلم "أبواب الصمت" بعنوان "بلا رتوش أو فلسفة" من إعداد الصحفي "م. بن بريكة".

انتاج سينمائي وطني جديد :

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation



من المنتظر أن ينطلق قريبا بقاعات السينما في الجزائر العاصمة عرض فيلم «أبواب الصمت» الذي كتب له السيناريو مراد بوربون بالاشتراك مع مخرجه عمار العسكري ويعتبر هذا الفيلم آخر عمل سينمائي اشترك فيه المرحوم حسن الحسني الذي أصر على اتمام تصوير اللقطات الاخيرة وهو على فراش المرض بالمستشفى العسكري في الجزائر العاصمة .

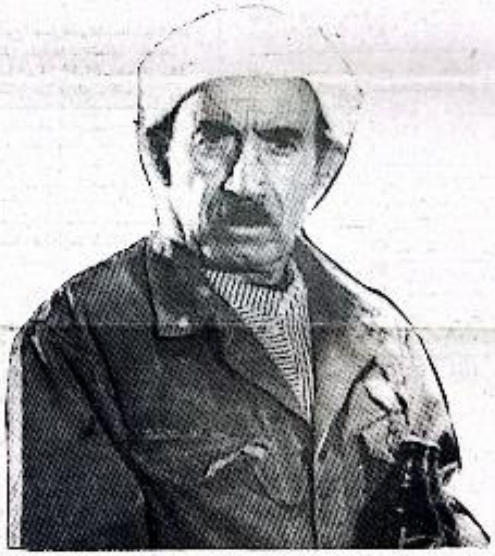
جمهور الجزائري يلتقي مع أبواب الصمت

□ محمد واد فل

تتناول احداث قصة الفيلم نشأة
ياة شاب ابكم يدعى «عمار البكوش»
ي فقد السمع والقدرة على الكلام
سقوطه من على ظهر حصان ، وهذه
دثة سببت لوالده خيبة أمل كبيرة
علق عليه آمالا كبيرة حيث علمه
سمية والرماية منذ صباه وتزامنت
مراهقة بانطلاق ثورة نوفمبر
ة حيث راى بعينيه أعمال البطش
ب وانتهاك الحرمات والقتل
يه التي مارسها جنود الاستعمار
ض شعب سكان القرى والارياف .
المشاهدة ولدت في نفس هذا
لحقد والكراهية فحاول الالتحاق
الثورة ولكن الجبهة رفضته
ملاقته وحاول الانتقام في صفوف
ر ولكنه اصطدم بنفس الرفض
ضابط الفرنسي اعجب ببراعته
اجية فجعله خادمه الخاص ،
رفق على صديقه العزيز صالح
لحدي سبق له ان اشترك في
ـروب في صفوف جيش
الفرنسي وتحصل على ثلاثة

خلال احداث الفيلم محاور

ـود ممارسات الجيش
الفرنسي في مساهمة



الاهالي الابرياء للقيام باعمال القتل والتعذيب وانتهاك الحرمات وقد ظهرت عدة مشاهد توضح هذه الحقيقة .

2 ـ علاقة الخونة المتعاملين مع الجيش الاستعماري من خلال دعوة الشباب الى التجنيد في صفوف والتشهير بجنود جيش التحرير واعتبارهم خارجين عن القانون .

3 ـ موقف المعمرين من الثورة وحرب التحرير فالبعض يؤيد موقف الجيش الاستعماري في ممارساته .

والبعض الآخر يتعاطف مع الثورة خاصة زوجة الضابط الفرنسي التي ام تتقبل أصوات المعتقلين وهم يصرخون من الوان التعذيب وتتعاطف مع الثوار والمواطنين والمدافعين عم حقهم في الاستقلال والحرية خصوصا بعدا أن ارتبطت بعلاقة غرامية مع البكوش .

ولكن التساؤل المهم الذي ظهر في الفيلم هو موقف التاريخ من الاشخاص الذين انضموا الى صفوف الاستعمار ولكنهم خدموا الثورة .

وقاموا بأعمال بطولية وهل يمكن اعتبارهم من الشهداء ام من الخونة ومن يشهد لهم بنضالهم قضية البكوش في الفيلم انتهت بشهادة صالح الكوميا ولكن ما مصير المئات ان لم نقل الآلاف الذين خدموا قضية وطنهم في صفوف الاستعمار .

يمكن السؤال أيضا عن ردة فعل أبناء هؤلاء بخدمانهم الجليلة لذا لم يبرهنوا على اخلاصهم ويلتحقوا بصفوف الثورة .

ومن المؤكد أن حرب التحرير الوطنية لم تخل من بعض الاشخاص الذين لعبوا على الحبلين فخلال عهد الاحتلال كانوا من أخلص المتعاونين مع الاستعمار بطريق أو بآخر ولكن مع ظهور الاستقلال تحولوا الى اشد المخلصين مع الثورة ومن المجاهدين الابطال الذين قاوموا الاستعمار كيف لا اذا كان الامر عبارة عن وثائق تعتمد على بعض الشهادات الشخصية يمكن الحصول عليها بالرشوة أو المعارف الشخصية ، وقد تعرض محمود زموري الى هذه الوضعية في فيلمه السنوات المجنونة خاصة في المشاهد الاخيرة من الفيلم مع ظهور الاستقلال .

وقد سبق لهذا الفيلم ان عرض في الايام الثانية لسينما البحر الابيض المتوسط التي انتظمت بعنابة حيث تحصل على جائزة احسن موسيقى تصويرية كما عرض في الدورة الثانية عشرة لمهرجان قرطاج السينما الذي انتظم في أكتوبر من السنة الماضية وعرض في مهرجان القاهرة الدولي في ديسمبر من نفس السنة ومن المنتظر ان يعرض في مهرجان الخليج في دورته العشرين خلال الشهر الحالي من هذه السنة .

Centre Algérien de la Cinématographie Service Documentation Scanned

الملحق رقم 21: مقال صحفي تحت عنوان: "إنتاج سينمائي وطني جديد...الجمهور الجزائري يلتقي مع ابوب الصمت. بقلم الصحفي: محمد واد فل".

L Moudjahid. 30/avl 1987.

PREMIER TOUR DE MANIVELLE DE « LES PORTES DU SILENCE »

CINEMA

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation

La relance

C'est dans une ambiance aussi émouvante que conviviale, partagée par des cinéastes, des téléastes, des interprètes, des représentants de la presse spécialisée, et de nombreux invités du monde des lettres et des arts, que M. Boualem Bessaih, membre du Comité central, ministre de la Culture et du Tourisme, a présidé mardi soir à Chéraga (Alger) la traditionnelle cérémonie du « premier tour de manivelle » d'un nouveau film algérien intitulé : « LES PORTES DU SILENCE ». Le budget du tournage, qui va durer dix semaines à Hadjout (Tipaza), s'élève à 4.000.000 de dinars. Cette œuvre sera réalisée par Ammar Laskri pour l'Entreprise nationale de production cinématographique (ENAPROC), dont le nouveau directeur général est le cinéaste Mohamed Slim Riadh. Il est à signaler la participation de la Télévision nationale et celle d'une société tunisienne (SATPEC).



Le premier tour de manivelle d'une nouvelle production de l'Entreprise Nationale de Production Cinématographique (ENAPROC), « Les portes du silence » d'Amar Laskri, a été donné mardi soir à Alger.

La cérémonie s'est déroulée en présence de M. Boualem Bessaih, membre du Comité Central, ministre de la Culture et du Tourisme, du Secrétaire général et de hauts cadres du ministère, ainsi que de nombreux réalisateurs, cinéastes et téléastes et de personnalités du monde de la culture et des arts.

« Les portes du silence », dont le scénario et les dialogues sont signés par le réalisateur lui-même et Mourad Bourboune, s'inspire de faits réels. Il retrace une histoire d'amour durant la guerre de libération et la réhabilitation d'un homme vingt-cinq années après le recouvrement de l'indépendance. « Les portes du silence » est une coproduction de l'ENAPROC et de l'Entreprise Nationale de Télévision (ENTV) qui mettra à la disposition d'Amar Laskri une équipe technique. La Société Tunisienne de production et d'Exploitation cinématographique (SATPEC) sera également associée en assurant les travaux de laboratoire, développement et tirage des copies du film.

L'acteur tunisien Noreddine Souit figure au casting aux côtés de Hassan El Hassani, Ziani Fekri, Hamidi Rezki, Chetiti Abderahmane, Marie-Christine Adam, Michel Ruhl et Xavier Magny.

Le tournage de ce film se tera dans "la daira de Hadjout (wilaya de Tipaza) et durera environ dix semaines. Amar Laskri auteur de « Patrouille à l'Est » et « El-Moufid », sera assisté par Ahmed Oukaira et Hamida Ait El-Hadj qui vient de mettre en scène la pièce de théâtre « Le chant de la forêt » au TNA.

Pour la réalisation de ce film, Amar Laskri bénéficie de l'aide des autorités locales, de l'Armée Nationale Populaire, de la Sûreté Nationale, etc. Le coût de la production est estimé à 4.000.000 de dinars.

Avec le premier tour de manivelle, l'ENAPROC entame la concrétisation de son programme de production qui comprend six longs métrages et plusieurs documentaires et courts métrages. Ce film sera également une illustration réelle de l'engagement fait par M. Boualem Bessaih lors du 3ème Panorama de Constantine en vue de relancer la production cinématographique.

M. Boualem Bessaih a déclaré à la dresse que « le début du tournage de ce film marque le point de départ d'une nouvelle étape pour le cinéma algérien. Les projets de films, les scénarios et la volonté de toutes les parties concernées existent et les prochains jours confirmeron nouvelle situation ».

L'ENAPROC, rappelle-t- ticipe à la réalisation du long métrage malgache « Ma Elle prend part également à duction du film du Sénégal bène Ousmane « Le camp « roye » dont le premier tour « velle a été donné lundi à

« Camp de Thiaroye »

Le cinéaste Sembène Ousmane et l'équipe technique algérienne qui l'assiste ont procédé lundi, au premier tour de manivelle symbolique de la première coproduction cinématographique entièrement africaine « Camp de Thiaroye ».

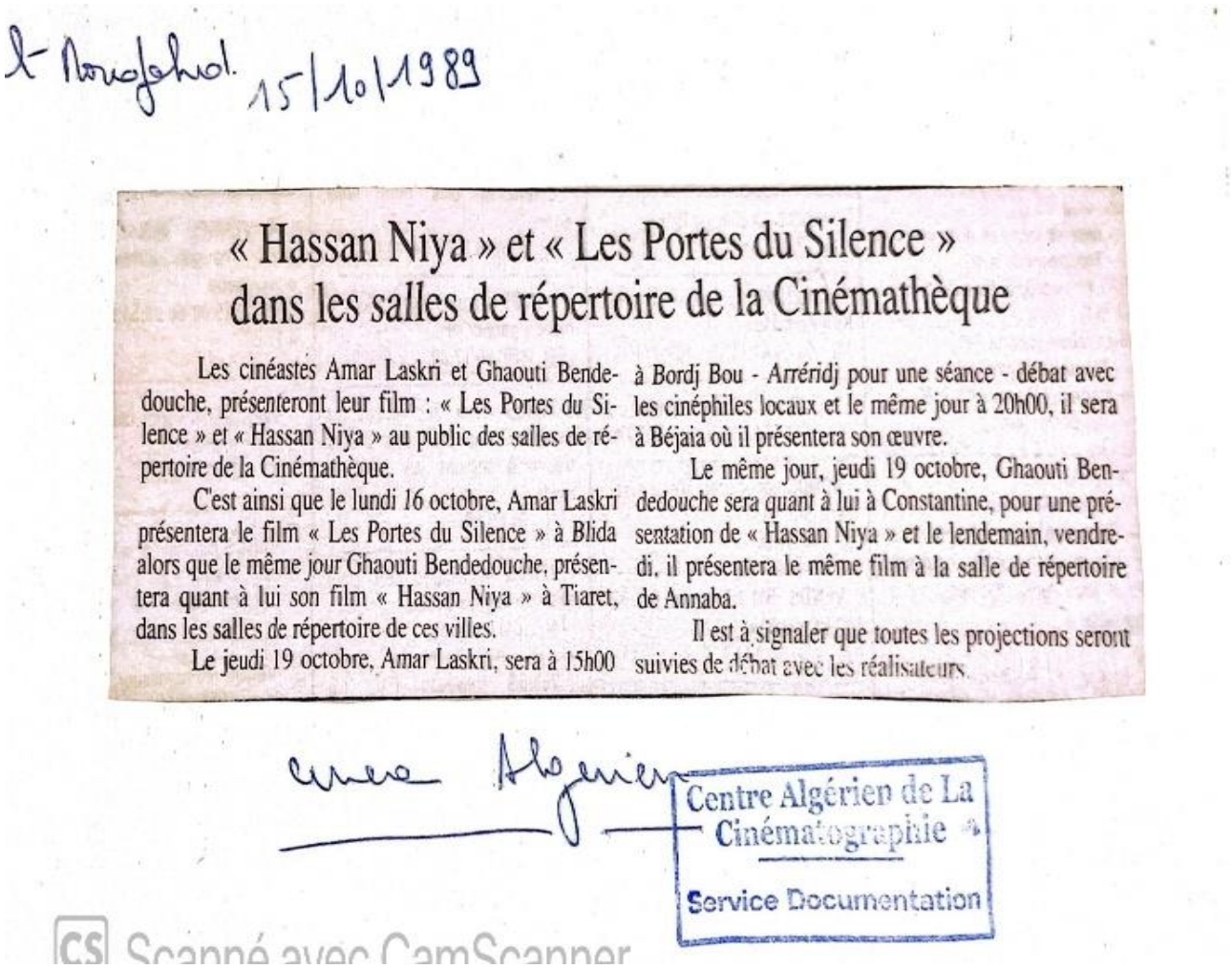
La cérémonie a eu lieu à une quarantaine de kilomètres au nord de Dakar, dans une parfaite réplique du camp de transit militaire de Tiaroye des premiers jours du lendemain de la deuxième guerre mondiale, un village se trouvant en réalité à une douzaine de kilomètres de la capitale sénégalaise.

Elle a eu lieu en présence du ministre sénégalais de la communication, M. Djibo Ka, M. Ahcène F'Zeri, ambassadeur d'Algérie au Sénégal, et de plusieurs membres du corps diplomatique accrédité à Dakar.

Cette coproduction sénégalo-algéro-tunisienne s'emploie à retracer historiquement et artistiquement les événements tragiques qui se sont déroulés dans le désormais triste camp de transit militaire de la coloniale à Thiaroye, en 1944. Evénements qui ont vu des tirailleurs sénégalais composés de so originaires de plusieurs pays l'Afrique de l'Ouest, se sou contre les représentants sur les de l'armée coloniale française recouvrer un certain nomb droits élémentaires, et se fa nalement massacrer jusqu'à nier.

Le tournage sur ce studio deur nature se poursuivra cinq semaines. Toutes les ces extérieures au camp ont lisées déjà en ville, notamm port de Dakar.

الملحق رقم 22: مقال صحفي من جريدة "المجاهد" حول فيلم "أبواب الصمت" بتاريخ 30 أفريل 1987 بعنوان: " La relance إعادة الانطلاقة".



Le Moudjahid 15/10/1989

« Hassan Niya » et « Les Portes du Silence » dans les salles de répertoire de la Cinémathèque

Les cinéastes Amar Laskri et Ghaouti Bendedouche, présenteront leur film : « Les Portes du Silence » et « Hassan Niya » au public des salles de répertoire de la Cinémathèque.

C'est ainsi que le lundi 16 octobre, Amar Laskri présentera le film « Les Portes du Silence » à Blida alors que le même jour Ghaouti Bendedouche, présentera quant à lui son film « Hassan Niya » à Tiaret, dans les salles de répertoire de ces villes.

Le jeudi 19 octobre, Amar Laskri, sera à 15h00 à Bordj Bou - Arréridj pour une séance - débat avec les cinéphiles locaux et le même jour à 20h00, il sera à Béjaia où il présentera son œuvre.

Le même jour, jeudi 19 octobre, Ghaouti Bendedouche sera quant à lui à Constantine, pour une présentation de « Hassan Niya » et le lendemain, vendredi, il présentera le même film à la salle de répertoire de Annaba.

Il est à signaler que toutes les projections seront suivies de débat avec les réalisateurs.

Cinéma Algérien

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation

Scanné avec CamScanner

الملحق رقم 23: مقال صحفي من جريدة "المجاهد" حول فيلم "أبواب الصمت" بعنوان: "حسان النية وابواب الصمت في قاعات العرض بالسينماتيك يوم 19 أكتوبر 1989.

e revolution algerienne: 17/06/1989 .



A. LASKRI

ne l'accepte que parce qu'il s'avère être un excellent tireur, son père l'ayant initié, depuis son jeune âge, au maniement des armes et au tir. Remarqué par le capitaine de la garnison (Michel Ruhl), Bekkouche est engagé comme « boy » chez lui. Séduite par sa beauté et ses qualités de cavalier et de tireur hors pair, Elisabeth, la femme du capitaine (Christine Meller) s'éprend de lui et demande à son mari de le mettre à son service. Tout en l'initiant à la chasse, Bekkouche devient très vite l'amant d'Elisabeth. Mais au contact de la réalité et grâce à l'aide d'un ancien combattant de l'armée française (Hassen El Hassani) qui a fait l'Indochine, l'Allemagne et l'Italie, Bekkouche prend petit à petit conscience et décide un beau jour de passer aux actes...

Malheureusement, le produit fini est loin de refléter l'idée de départ pourtant séduisante. Du début à la fin, le film est truffé de poncifs, de clichés et de stéréotypes. A force de vouloir être réaliste, le réalisateur ne laisse nulle place à la poésie, à l'humour, à l'émotion. La plupart des scènes (hélicoptères, assaut des paras, massacre, viol, torture, etc.) donnent l'impression (réelle) de « déjà vu ». L'on ne peut s'empêcher de penser en les voyant à des films comme **« L'opium et le bâton »**, **« La bataille d'Alger »**, etc. Les effets visiblement trop recherchés nuisent au film. La caméra n'arrive pas à se faire « oublier ». On sent constamment sa présence, ce qui enlève cette indispensable magie que dégagent les bons films, en d'autres termes les films qui accrochent, qui tiennent le spectateur cloué à son siège, qui le font rêver, voyager, rêver et pleurer sans parler de certaines erreurs techniques notamment dans le montage. Tous les spectateurs ont remarqué par exemple l'effet de rupture dans la séquence se rapportant au départ d'Elisabeth en vacances à Alger et qu'on retrouve on ne sait comment dans son appartement à la caserne. Mais il n'y a pas que cela. Il y a les dialogues qui ne sont convaincants ni en arabe ni en français (langue de bois, formules fleuries, etc.), les invraisemblances dans les détails historiques, le jeu parfois gauche des acteurs (scènes d'amour entre Bekkouche et Elisabeth),etc.

Malgré le jeu si naturel de Hassan El Hassani, malgré la beauté de l'image signée par youcef Sahraoui et la musique de Noubli Fadhel (**« Les portes du silence »**) a remporté le **« Prix de la meilleure musique »** le film resté très en-deçà de ce qui a été produit dans le genre y compris en-déçà de **« Patrouille à l'Est »**, tourné pourtant au début des années soixante-dix et avec beaucoup moins de moyens que ceux dont a disposé le réalisateur pour faire **« Les portes du silence »**.

A la décharge de Laskri : La copie projetée à Annaba n'est que la copie zéro, laquelle, selon le réalisateur, nécessiterait encore deux mois de travail au moins pour être définitivement au point.

Au bénéfice de Laskri : Hassen El Hassani qu'on voit jouer pour la dernière fois à l'écran. Et qu'on voit, surtout au début du film, sur son lit de mort à l'hôpital militaire d'Alger, livide, les traits tirés quasi agonisant, dire son texte...

C'est le moment le plus intense, la scène la plus poignante, la plus pathétique du film. Et pour cette scène uniquement, ne serait-ce que pour cette scène, le film mérite d'être vu.

Lazhari LABTER

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation

LES PORTES DU SILENCE

DE A. LASKRI

Une oxygénation de la mémoire

A la sortie de projection, les avis étaient essentiellement mitigés et pour le dire nettement, *Les portes du silence* de Amar Laskri n'a pas franchement suscité l'adhésion.

Marquons donc les réticences. Elles portent d'abord sur le scénario. Amar Laskri et Mourad Bourboune – le scénariste – sont partis de faits réels, survenus dans la région de Guelma pendant la guerre de libération nationale, sur lesquels ils ont tenté le greffon fictionnel d'une histoire d'amour entre une femme d'officier et son servant sourd-muet.

Ce greffon ne réussit pas et, en l'espèce, on peut même dire que l'histoire « réelle » – celle des faits avérés – le rejette et il fonctionne à casser la puissance virtuelle du récit. Cet amour entre un personnage qui dit et fait vrai – le sourd-muet – et une dame qui sent l'artifice de la création et dont les envolées anticolonialistes font au plus sourire, si encore cela se pouvait, demeure peu crédible, même s'il signale une prégnance thématique actuelle de la cinématographie algérienne sur laquelle il faudra revenir.

Les réticences portent aussi sur la construction. Il est sûr que *Les portes du silence* – dont Laskri a présenté la copie « zéro » à Annaba – gagnerait à être délesté de quelques longueurs, de certains bavardages, à mieux serrer le propos essentiel qui reste l'aventure singulière du sourd-muet. Ajouterai-je que toute la séquence générique où « Salah combat », témoigne sur son lit de mort, n'apporte pas de plus au propos de Laskri, tant il est patent que nous assistons plu à l'agonie du comédien qu'i celle du personnage et, Ama Laskri a suffisamment fait se preuves pour avoir besoin d'u scoop macabre comme locomo tive.

Ceci dit, il convient de dir avec clarté que le film de Las kri est un film important a moins pour les motifs suivants

1) Pour son indéniable quali té technique. L'image de *Le portes du silence* est l'une de plus belles proposées à An naba.

2) La belle performance du comédien qui a su donner une authentique présence au sourd muet.

3) Et surtout cette rage de filmer et de montrer, qui suintait dans toutes les images de carnage et de massacre qui donnèrent les vrais moments forts du film. Des images que le cinéma algérien ne montre plus.

4) Et il faut situer, à ce niveau, l'immense mérite de Amar Laskri, celui précisément d'être lui-même, fut-il à contre-courant. Et d'évidence, traiter de la guerre de libération nationale, c'est un peu « archéo », sinon provocateur. Comme si l'urgence de dire et de montrer a disparu dès lors que l'on a plus ou moins bien, ou plus ou mal dit et montré les choses de la libération nationale...

Par-delà toutes les réserves, *Les portes du silence* apporte comme une oxygénation à la mémoire et donne, surtout à un public jeune, quelques image fortes d'une France criminelle trop rapidement oubliée.

C.

Scanné avec CamScanner

الملحق رقم 24: مقال صحفي حول فيلم "أبواب الصمت" بعنوان: une oxygénation de la mémoire كتبه الصحفي "لزهاري لبتر" في 17 جوان 1989.في جريدة la revolution algérienne.



سينما :

عمار العسكري يطرق « أبواب الصمت »

● محمد الشريف مرنين

بستعد المخرج الجزائري (عمار العسكري) لإخراج فيلم جديد يضاف الى حصيلة روائع الثورة التحريرية كمساهمة جديدة في كتابة التاريخ الوطني الحافل بالاحداث والبطولات .

● عندما نفتح « أبواب الصمت » تبدو الحقيقة جلية هذا ما يريده (عمار العسكري) في فيلمه هذا الذي كتب سيناريوه من قصة واقعية رقمة « مراد بوروبة » ، وتتقسم مراحل قصة الفيلم الى مرحلة حالية 1987 ومرحلة ما قبل الثورة ، وخلال الثورة المسلحة ، تتحصر وقائعها بين المغامرة والعاطفة في تسلسل تاريخي دقيق .

وستكون ساحق ولاية تيبازة قاعدة الانطلاق في تصوير الاحداث ابتداء من 11 أفريل الى غاية منتصف شهر جوان 1987 ، وقديكون هذا الفيلم تحفة سيلولوزية تتوج الذكرى الخامسة والعشرين للاستقلال .

وجدير بالذكر أن المخرج (عمار العسكري) قد أخرج في ماي 1974 ، فيلم « دورية نحو الشرق » والذي كتب نجاحا باهرا وكان محل اعجاب معظم نقاد الفن السابع ، ولذلك ، فقد يكون نجاحه في هذا الفيلم هو الدليل الكافي لجعل (عمار العسكري) الى أفلام حرب التحرير ، ان مثل هذه الافلام تتطلب تقنية واسعة ، من ديكور منسق ، وفحص دقيق للمناظر التي تتطلب اجراءات حساسة لتصوير وقائع الفيلم ، وقد اتخذ بهذا الشأن كل التدابير الخاصة في وضع المخطط الرئيسي والبرنامج العملي لهذا المشروع .

● اضافة الى فيلمه « دورية نحو الشرق » 1974 ، أخرج بعد خمس سنوات فيلم « العنيد » (1979) ويبدو أن الفارق الزمني بين نشاطاته السينمائية أمضى شاسعا ، حيث ظهر من جديد على السينما بعد ثماني سنوات فما هي الاسباب التي جعلت من المخرج (عمار العسكري) يحدد نشاطاته السينمائية في ثلاث أفلام خلال ما يقرب من 14 سنة ؟!

من هذا السؤال أجاب المخرج (عمارالعسكري) موضحا أن المشكلة ليست ذاتية ، بل هي تحمل طابعا شموليا لكل السينمائيين الجزائريين ، وأن الاسباب متعددة :

● منها مشكلة عدم وجود مراكز لتكوين السينمائيين في مجالات التمثيل وفن الديكور والتركيب والاخراج وغيرها وهو ما جعل المخرجين الفلاح يتحصرون في طاقة الفراغ ، ومن الصعب أن يجد المخرج ممثلا أو ممثلة يتوفر فيهما ما يتطلب السيناريو ، ولذلك يلجأ المخرج الى البحث والتنقيب عن أشخاص عاديين ليمثلوا كممثلين ، فوجب تدريبهم واعادة تدريبهم ، بغض النظر عن ممثلين مسرحيين فلاثل أمثال رويشد ، حسن الحسني ، سيد علي كويرات الخ ... فالسينما الجزائرية تنظر الى عنصر الشباب وبالتالي فنحن بحاجة الى مدرسة سينمائية ذات اختصاص محض ،، لمن هو البديل اذا غاب الممثلون المتمارسون ؟ وما عسانا نفعل اذا بقينا هكذا . بغير مدارس اختصاص ؟ .

● أضف الى ذلك ان القطاع السينمائي لم يحظ بالاهتمام اللائق اذا اقتصر في بداية الامر على مؤسسة الانتاج والتوزيع والاستغلال السينمائي باطاره الضيق ، ثم تحولت المؤسسة - مع شيء من التوسيع - الى الديوان القومي للصناعة والتجارة السينماتوغرافية وخلال الثمانينات اقتسم الديوان الى مؤسسات متخصصة مشتركة - منها المؤسسة الوطنية للانتاج السينمائي ، والتي تتحدد مسؤولياتها في انتاج الافلام وتحديد التكاليف المالية والوسائل المادية ، ولو افترضنا أن هناك قاعدة صناعية سينمائية مستقلة لكان بامكانها ادارة كل مسائل الاعلام السينمائي في خلق مدارس ، ومراكز تكوين ، وبناء بلاتوهات (إستوديوهات للتمثيل) ومراكز للتحصيص وغيرها .... وبفعل ذلك ، قد يخلق مجتمع سينمائي واع يخدم الثقافة الجماهيرية والاعلام الوطني ، ويدفع بعجلة المسار السينمائي الى قائمة المجد .

● اننا في عصر يلعب فيه الاعلام دورا من أهم الادوار ، فهو المرشد وكذلك المفسد من وراء البحر يحمل العيب والفسخ والفساد ولهذا وجب علينا ادراج سياسة اعلامية حاسمة تتوجها المبادئ الوطنية الاساسية في بناء مجتمعنا ، وان تنشيط وتشجيع الاعلام الوطني كفيل بخلق سينماوطنية موحدة توجه وتصقل الافكار كما تقلل من جهة أخرى الاستيراد السينمائي الذي يطغى على قاعاتنا ، ومنها ستكون هذه السينما الدافع القوي للحركة الثقافية والاعلامية ، وأن مبدأ الاهتمام بالاعلام يعني الاهتمام بالشباب وبناء جيل ذي هوية وطنية تتحدى كل وسائل الدعاية المعادية .

1987 أفريل 09 : الشعب

Centre Algérien de La Cinématographie
Service Documentation

Scanné avec CamScanner

الملحق رقم 25: مقال صحفي حول فيلم "أبواب الصمت" بعنوان: "عمار العسكري يطرق أبواب الصمت" كتبه الصحفي: محمد الشريف مرنين" في جريدة الشعب يوم: 09 أفريل 1987.

لقاء مع السينمائي
عمار العسكري



أبواب الصمت وأشياء أخرى..



اجرت اللقاء : وفاء عيواز
تصوير : رشيد عفون

المد والجزر الذي يطبع السينما الجزائرية ليس وليد الصدفة، بل ناتج عن صعوبات كبيرة، تقف عائقا أمام الانتاج، والنقص الذي تعاني منه السينما في الهياكل والتجهيزات ليس بالأمر الهين. اذ لا يمكن لها أن تنشط وأن تنتج بدون أجهزة خاصة وبدون قاعدة مالية كافية، ويبدو أن الاهتمام بهذا القطاع الحساس، بدأ يأخذ نصيبه من الاهمية خاصة بعد طرح ملف السمعي - البصري على مجلس الوزراء للمناقشة وخاصة السينما التي تعتبر سلاحا ثقافيا وايديولوجيا قويا، لم يستغل بعد، مما جعلها تتخبط في مشاكل لا حصر لها، عن كل هذه القضايا التي تمس هذا القطاع، كان لنا لقاء بالمخرج السينمائي عمار العسكري، حول اخر انتاجه وهو فيلم « أبواب الصمت » الذي سيشاهده الجمهور قريبا. وتشعب بنا الحديث الى وضعية السينما حاليا وآفاقها.

المجاهد : قبل اليده نود أن نعرف من هو عمار العسكري ؟

عمار العسكري : أنا سينمائي جزائري، إتخذت من السينما سلاحا ايديولوجيا أناضل به.

وأنا ملتزم في افلامي بقضايا شعبي. فقبل فيلم « أبواب الصمت » الذي يعتبر رابع أفلامي الطويلة، أخرجت أفلام قصيرة في كل من الجزائر وبوغسلافيا. حيث تابعت فيها دروسي في السينما. وتم ذلك بقرار من جيش التحرير الوطني، اثناء الثورة، وقد قمت هناك باخراج أفلام قصيرة منها فيلم حول النزوح الريفي نحو بلغراد، وفيلم تيرا زيجي وبه نلت ديبلوم في السينما، وعندما رجعت الى الجزائر، أخرجت أفلاما أخرى منها فيلم يروي قصة حياة موظف جزائري في أول يوم من شهر رمضان مع محمد زينات. ويغلب على هذا الفيلم الطابع الهزلي وكذلك فيلم « البلاغ »، وهو من الحجم المتوسط، أما أفلامي الطويلة والتي تتحدث عن الثورة نجد فيلم - « الجحيم في عشر سنوات (1966)، وفيلم « دورية في الشرق » (1974)، وفيلم « المفيد سنغلب » وهو يتحدث عن كيفية بناء الاشتراكية في المجتمع الجزائري ونتائجها على الحياة الاجتماعية، وآخرهم فيلم « ابواب الصمت » (1987) الذي كما ترون أضع له اللمسات الاخيرة هذه الايام.

المجاهد : بالمناسبة، هل أبواب الصمت استمرارا للافلام التي تتحدث عن الجانب البطولي للثورة الجزائرية ام أنه يدخل في اطار آخر ؟

عمار العسكري : أبواب الصمت مقتبس عن قصة واقعية جرت أحداثها في قلعة بوصبع بناحية قالمة في أواخر الخمسينات، وهي تعبر عن فترة هامة من تاريخ الثورة، إعتمدت في فيلمي هذا على (فلاش باك)، أي تركت الكاميرا تعود الى ثلاثين سنة مضت مع بطل الفيلم عمار البكوش الذي أبيدت عائلته كلها على مرأى منه من طرف الاستعمار، ومن جراء الفاجعة، يصبح ابكما واصما « أي لا يسمع ولا يتكلم »، وللانتقام من قاتل عائلته يلتحق بصفوف جيش التحرير، لكنه لا يقبل نظرا للمعاهة التي فيه ولكنه لا ييأس ويحاول الكرة مرة ثانية، ولكن هذه المرة بين صفوف الجيش الفرنسي، ومن داخله يحاول عمار الانتقام لذويه، مستغلا التناقضات التي يعيشها الجيش الفرنسي في الجزائر.

وما يمكن قوله ان فيلم « أبواب الصمت » لا يتكلم عن الثورة مباشرة، وانما يحاول ان يكشف إحدى وجوه الاستعمار الفرنسي، بكل تناقضاته وسلبياته، اذ لاول مرة جعلنا الكاميرا تتوجه نحو الخصم وتتحرك بين صفوف جيشه ومن داخل هذا الجيش نفسه تبدأ أحداث هذا الفيلم. وقد جمع الفيلم بين ممثلين فرنسيين، وتونسيين وجزائريين، وهوعبارة عن تعاون مشترك بين الجزائر وتونس ويدخل في اطار التعاون الفني بين البلدين، وقد تم تصويره بولاية تيبازة وتحديدا بين دوائر حجوط، بوريكة، جبال شنوة ومراد.

المجاهد : كيف ترون وضعية السينما خاصة بعد اعادة الهيكلة ؟

عمار العسكري : هناك مشاكل عديدة تجعل وضع السينما يتردى يوما بعد يوم، والعجيب أن بعد 25 سنة من الاستقلال لا توجد صناعة سينما توغرافية قائمة بذاتها، أعطي مثالا. بالنسبة للتحميض فانه تم في الخارج خاصة في ايطاليا وتونس. والسينما عندنا تشكو من انعدام قاعدة مالية كافية للانتاج. فالفيلم الواحد مثلا يكلف تقريبا 400 مليون دينار. لكن هناك أمل في اصلاح القطاع السينمائي، وهذا ما نتمناه، ونعمل من أجله، خاصة بعد اجتماع مجلس الوزراء الذي تطرق في إحدى جلساته الى ملف السمعي - البصري وركز بالخصوص على السينما من اجل تطويرها بتوفير وسائل الانتاج وانشاء الهياكل القاعدية واتخاذ الاجراءات اللازمة لذلك. وسيتم مع مطلع العام الجديد فتح غبار للتحميض التابعة للجيش الوطني الشعبي، والوقت حان للتفكير باستخدام أساليب جديدة لتطوير الانتاج السينمائي، وعلى الدولة ان تحتكر التوزيع وهذا مهم جدا، اذا اردنا ان نخلق سنما جزائرية متباشية مع قيمنا، وبالتالي تسد الابواب أمام الغزوالثقافي الامبريالي.

المجاهد : ما هو موقفكم من القطاع الخاص، في التوزيع السينمائي ؟

عمار العسكري : أنا مع القطاع الخاص غير الطفيلي، مع القطاع الخاص المنتج، ولكن القطاع الخاص المستغل فانا ضده، إذا رجعنا الى الواقع نجد ان القطاع الخاص الذي ينشط لا يعير اهتماما للمجاهيات الثقافية الجزائرية، بل بالعكس نجد أحيانا يعزز الغزو الثقافي من خلال نوعية الافلام التي يأتي بها، إذ أغلبها تدور حول العنف، والجنس : وتساءل لماذا لا يبادر الخواص في بناء قاعات جديدة أو يصلحوا المتبقى منها (حوالي 50 قاعة)؛ ولماذا لم يؤسسوا استديوهات، انها تساؤلات تستدعي منا ان نكون يقظين بدور هذا القطاع لذلك أركز دائما على نقطة هامة وهي احتكار الدولة للتوزيع، بصفة عامة جعل ثالوث الانتاج والتوزيع واستغلال القاعات اكثر فعالية.

المجاهد : ماهو واقع الصناعة السينمائية عندنا، وما مدى استخدامها للوسائل التقنية الحديثة في العالم.. ؟

عمار العسكري : لا توجد صناعة سينمائية عندنا، اننا نعمل بوسائل تقليدية لم تعد تتماشى مع عصر الانفجار الصناعية والوسائل التقنية الحديثة فنقص الانتاج له مبرراته، لا اريد ان أهرب من السؤال ولكن هذه حقيقة يجب توضيحها للناس، والاعمال التي ترونها تخرج من حين لاخر معظمها يرجع الى جهود الخواص والسينمائيين، فانا أؤمن مع بعض الزملاء ان السينما سلاح تحافظ به على السيادة الوطنية وتحديدا تحمي به الثقافة الوطنية والشخصية الثقافية الجزائرية، من أجل هذا الهدف نعمل رغم قساوة الظروف، ونعتقد ان الدور لا يقتصر فقط على السينما وانما يجمع كل الفنون (مسرح، رسم، موسيقى، غناء..) أي كل الفنون التي هي بمثابة مرآة تعكس الاوجه المختلفة لثقافة شعبنا، ولكي تكون هذه المرآة عاكسة لهذه الثقافة وصادقة فيما تحمله، يجب ان يوضع قانون خاص بالفنان يحميه ماديا ومعنويا، فهناك فنانون ذهبوا دون ان تستغل طاقاتهم الابداعية، واذكر منهم على الخصوص الفنان محمد زينات الذي يوجد في احدى المستشفيات العقلية بأوربا ولا نعرف مصيره بعد، وكذلك المرحوم الطيب أبو الحسن، الحاج عمر، عويشة وغيرهم.. إذن تطوير السينما مرتبط بتطوير الواقع الفني والثقافي عامة، وهذا يتطلب ارادة سياسية قوية تضطلع بهذه المهمة، ونحن من جهتنا يجب ان نناضل بالصورة والصوت والحركة : وأن نقيم أعمالنا (تقييما ذاتيا)، لنصل الى المصداقية التي تعتبر الاساس لكل عمل فني موجه للملايين الاشخاص. وأهدافنا تتلخص في انشاء مؤسسة سينماتوغرافية قوية، تجمع بين الانتاج والتوزيع واستغلال القاعات، وكذلك خلق اشكال جديدة للعمل السينمائي، والتكوين البشري الذي يعطي نفسا جديدا للحركة السينمائية اذ أن التكوين السينمائي مازال ضعيفا بالنسبة للممثل والمصور وعمال القطاع بصفة عامة، وهذا الضعف دون شك يؤثر سلبا في الانتاج..

وأخيرا.. أشكر كل المساهمين في انجاز فيلم أبواب الصمت من مؤسسة الانتاج (ENAPROC) ، « وساتياك » التونسية ومؤسسة التلفزة، ومؤسسات الدولة (الجيش الوطني، الامن الوطني)، وكذلك جماهير دوائر تيبازة، حجوط، بوريكة وجبل شنوة على مساعدتهم، ونترك الكلمة الاخيرة للجمهور بعد مشاهدة الفيلم.

Scanné avec CamScanner

الملحق رقم 26: حوار صحفي مع المخرج "عمار العسكري" بعنوان: أبواب الصمت وأشياء أخرى"، نشر في جريدة المجاهد بتاريخ: 20 نوفمبر 1987، العدد 1424 ، بقلم الصحفية: وفاء عيواز.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. باللغة العربية:

I. القواميس والمعاجم والموسوعات:

1. ثروت عكاشة، **موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى**، الجزء 1، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1976.
2. مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004.
3. محمد منير حجاب، **المعجم الإعلامي**، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2004.
4. محمد منير حجاب، **الموسوعة الإعلامية**، المجلد 4، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2003.
5. موسوعة لاروس، شبابنا: **الاتصالات منذ البداية حتى الانترنيت**، تر: أنطوان الهاشم، د.ط، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، 2002.

II. الكتب:

1. ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2000.
2. إبراهيم العريس، **الصورة والواقع: كتابات في السينما**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1978.
3. أحمد بجاوي، **السينما وحرب التحرير، الجزائر، معارك الصور**، تر: مسعود جناح، منشورات الشهاب، باتنة، الجزائر، 2014.
4. أحمد بدر **علوم الإعلام، البحث العلمي، المناهج، التطبيقات**، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2008.
5. أحمد دعدوش، **قوة الصورة**، ناشري للنشر الإلكتروني، منشورات السبيل، ط1، د.ب، 2014.
6. أحمد سالم، **صورة الإسلاميين على الشاشة**، مركز نماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت، لبنان، 2014.
7. أرسطو، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الفصل التاسع، الفقرة الثامنة، مصر، 1953.
8. آلان وباربارا بييز، **المرجع الأكيد في لغة الجسد**، مكتبة جرير، ط1، السعودية، 2008، ص 09.
9. آلان كاسبيار، **التذوق السينمائي**، تر: وداد عبد الله، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1989.
10. ألبرت فولتوم، **السينما آلة وفن**، تر: صالح عزالدين وفؤاد كامل، تقديم: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1996.
11. ألكسندر كراغانوف، **السينما بين الإيديولوجية وشباك التذاكر**، تر: سامي كعكي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
12. أندرو دادلي، **نظريات الفيلم الكبرى**، تر: جرجيس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.
13. أندري بازان، **ماهي السينما، نشأة السينما ولغتها**، ج1، تر: ريمون فرنسيس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
14. إيريك بويسنس، تر: جواد بنيس، **السيميولوجيا والتواصل**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2017.

15. برنار توسان، تر: محمد نظيف، **ماهي السيميولوجيا**، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
16. بغداد أحمد بلية، **فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر**، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.
17. بيار مايو، **الكتابة السينمائية**، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997.
18. توماس كارلايل، **الأبطال**. ترجمة محمد السباعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، 1930.
19. جاك ناشبار، **سينما الغرب الأمريكي**، تر: رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997.
20. جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
21. جان بيار جانكولا، **تاريخ السينما الفرنسية**، تر: رندة الرهونجي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003.
22. جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، تر: شاكر عبد الحميد، مطابع الوطن، الكويت، 2000.
23. جمال شعبان شاوش، **السينما الجزائرية: من السرد الوثائقي إلى الخطاب التأويلي، معطيات، مسارات، تساؤلات**، النشر الجامعي الجديد للطباعة والنشر، تلمسان، الجزائر، 2022.
24. جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، تر: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968.
25. جورج مدبك، **موسوعة السينما المصورة في العالم**، ج1، دار الراتب الجامعية، سلاسل سوفنير، بيروت، 1999.
26. جيمس موناكو، **كيف تقرأ فيلما**، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، مصر، 2016.
27. خالد عمر بن قفة، **أيام الفزع في الجزائر**، مركز الحضارة العربية، ط1، مصر، 1998.
28. خالد المحمود، **الصور المتحيّزة: التحيّز في المونتاج السينمائي**، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2011.
29. ديفيد روبنسون، **تاريخ السينما العالمية (1895–1980)**، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
30. رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد الصالح، **فن كتابة السيناريو**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
31. رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
32. رولان بارت، **النقد البنيوي للقصة القصيرة**، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983.
33. زهير عطوف، **التسويق الغربي للقيم، في الإعلام والسينما وهوليوود**، مركز إدراك للدراسات والاستشارات، سوريا،2018.
34. سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
35. سعيد بن كراد، **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، سوريا، 2012.
36. سعيد شيمي، **الصورة السينمائية، من السينما الصامتة إلى الرقمية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، مصر، 2013.
37. سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.
38. سيد فيلد، **السيناريو**، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989.
39. شكري عبد الوهاب، **النص المسرحي: دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1997.
40. ظافر هنري عازار، **نظرة على السينما العالمية المعاصرة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1987.
41. عبد الحميد شاكر، **عصر الصورة الايجابيات والسلبيات**، عالم المعرفة، الكويت، 2005.

42. عبد القادر التلمساني، **فنون السينما**، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2001.
43. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009.
44. عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011.
45. علي البكالي، **من وحي الضمير...مفاهيم في الانتماء والمواطنة**، مركز نشوان الحميري للدراسات والإعلام، ط1، اليمن، 2021.
46. علي خليل شقرة، **الإعلام والصورة النمطية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
47. عمار بوحوش، **دليل الباحث في المنهجية وكتابة الرسائل الجامعية**، موفم للنشر، الجزائر، 2002.
48. فايزة يخلف، **مبادئ في سيميولوجيا الإشهار**، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
49. فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**، دار الخلدونية، الجزائر، 2012.
50. فؤاد إسحاق الخوري، **لغة الجسد**، دار الساقي، لبنان، 2000.
51. فؤاد شاكر، **سينمائيات، طرائف وحكايات**، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، مصر، 2002.
52. فرانسوا تروفو، "**هيتشكوك**"، تر: عبد الله عويشق، حسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، سوريا، 1997.
53. فران فينتورا، **الخطاب السينمائي، لغة الصورة**، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2012.
54. فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، تر: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2013.
55. قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.
56. كهينة سلام، **مطبوعة محاضرات في مقياس السيميولوجيا**، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2019.
57. كين دانسايجر، **تقنيات مونتاج السينما والفيديو**، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011.
58. ليزبيث مالكموس- روى أرمز، **السينما العربية والإفريقية**، تر: سهام عبد السلام، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1، القاهرة.2003.
59. مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية والكتابة بالصورة**، تر: فريد المزاوي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ط1، 2009.
60. محمد عبد الحميد، **تحليل المحتوى في بحوث الإعلام**، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2010.
61. محمود إبراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم** تر: أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 2006.
62. محمود إبراقن، **ماهي السينما؟** ج1، منشورات المبرق، الجزائر، 2013.
63. محمود الزواوي، **روائع السينما، أفضل 100 فيلم أمريكي**، دار الأهلية، الأردن، ط1، 2006.
64. محمود الزواوي، **صناعة الأفلام**، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2006.
65. منى سعيد الحديدي، **الفيلم التسجيلي (تعريفه، اتجاهاته أسسه وقواعده)**، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة، 1990.

66. موريس أنجرس، ترجمة :بوزيد صحراوي وآخرون، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، دار القصبة للنشر، الجزائر2006 .
67. موسى باقر، **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.
68. ناجح حسن، **النقد السينمائي في بريطانيا**، تر: أمير العمري، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2004.
69. ناجي فوزي، **آفاق الفن السينمائي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
70. نسمة أحمد البطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004.
71. نهلة عيسى، **الأفلام الوثائقية**، الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020.
72. نيكولاس تي بروفيريس، **أساسيات الإخراج السينمائي، شاهد فيلمك قبل تصويره**، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014.
73. وليام راي، **المعنى الأدبي**، تر: يوتيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1990.
74. يوري لوتمان، **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، تر: نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، سوريا، ط1، 1989.
75. يوسف تمار، **تحليل المحتوى للباحثين والطلبة الجامعيين**، ط1، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
76. يوسف تمار، **العينة في الدراسات الإعلامية الاتصالية**، دار بغدادي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

III. المجلات العلمية:

1. إبراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، المجلة الجامعة، العدد 16، المجلد 2، ليبيا، 2014.
2. أحمد محمود صفي الدين عبد العزيز ماضي، **التطور التاريخي لدور القوة الناعمة**، مجلة البحوث المالية والتجارية، المجلد 25، العدد 2، جامعة بور سعيد، مصر، 2024.
3. أشرف ماهر لبيب، **لغة الجسد**، دورة في مركز التدريب الدولي، قسم التنمية البشرية وتنمية وتطوير الذات، الجزء الأول، 2016، ص-ص، 6-10.
4. أمينة علّاق، **مقاربة التحليل السيميولوجي: من الدراسات الأدبية إلى الدراسات السينمائية**، مجلة اللغة العربية، المجلد 24، العدد 4، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2022.
5. بوزيد قاسم، **سيميائية العنوان في فيلم أبواب الصمت لعمار العسكري**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 4، العدد1، جامعة وهران1، الجزائر، 2017، ص98.
6. توفيق وزير، **السيميائيات السردية: كتاب سعيد بن كراد نموذجا**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 15، العدد 2، الوادي، الجزائر، 2023.
7. حميد حمد السعدون، **الاستخدام الأمريكي للقوة الصلبة والقوة الناعمة في السياسة الخارجية**، مجلة دراسات دولية، العدد 64، مركز الدراسات الاستراتيجية والدولية، جامعة بغداد، العراق، 2016.
8. خديجة بومسلوك، **مصطفى بن بولعيد، بين المتخيل الفيلمي والسيرة الثورية**، مجلة جماليات، المجلد 4، العدد 1، جامعة مستغانم، الجزائر، 2017.
9. رقية طرشاوي، **التراث الثقافي ودوره في الحفاظ على الهوية**، مجلة آفاق فكرية، المجلد 11، العدد 2، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2023.

10.زبيدة بوغواص، **الفيلم الروائي في السينما الجزائرية الثورية**، مجلة آفاق علمية، المجلد 12، العدد 02، جامعة تمنراست، الجزائر، 2020.

11.الزهراء زرقين، **مستويات تحليل الصورة: من العتبات السيميولوجية إلى المقاربات السوسيولوجية**، مجلة رؤى للدراسات المعرفية والحضارية، المجلد 6، العدد 2، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2020.

12.سامية بقاح، **(s/z) (س/ز) لرولان بارث، قراءة في كتاب، مجلة كلية الآداب واللغات**، المجلد 1، العدد 1، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، 2015.

13.سعدية بن دنيا، **الهوية الدينية وسؤال الاختلاف**، مجلة الإنسان والمجال، المجلد 4، العدد 7، جامعة البيّض، الجزائر، 2018.

14.سعيد عموري، **من النص السردي إلى الفيلم السينمائي**، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جامعة بجاية، 2015.

15.سعيد مقيديش، **تطور مفهوم صورة البطل في الرواية العربية الحديثة**، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية، المجلد 1، العدد 1، جامعة أفلو، الأغواط، الجزائر، 2017.

16.سلام توري، فاطمة بقدي، **القوة الناعمة في السياسة الخارجية الجزائرية تجاه إفريقيا**، مجلة مدارات سياسية، المجلد 8، العدد 1، مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات، الجزائر، **2024**

17.سليم عطاوة، عامر يحياوي، **مفهوم الاستلاب الثقافي وأثره في الهوية لدى الشباب الجزائري**، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، المجلد 1، العدد 1، جامعة الجلفة، 2016.

18.سميرة سليماني نسب، **دراسة جماليات سيميولوجيا الألوان ودلالات التعبير في شعر خليل حاوي وسيمين البهبهاني**، المجلد 2، العدد 53، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، إيران، 2019.

19.سهام مصطفاوي، **شخصية البطل الثوري في المجموعة القصصية "نفوس ثائرة" للقاص "عبد الله ركيبي"**، مجلة المفكر، المجلد 1، العدد 2، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2017.

20.سيد أحمد سماش، **سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها**، مجلة أنثروبولوجيا، المجلد 3، العدد 6، 2017.

21.صادق حطابي، **جرائم الاستعمار الفرنسي ضد مقومات المجتمع الجزائري (السياسة الفرنسية ضد اللغة والدين والتعليم من 1870–1914 نموذجا)**، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد 10، العدد 2، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2022، ص 73.

22.عبد العزيز العابد، **جمالية الإخراج في الفيلم (اللقطات والمونتاج)، فيلما الطاكسي المخفي وكرنفال في دشرة أنموذجا**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 7، العدد 2، جامعة وهران، الجزائر، 2020.

23.علي الربعات، **تداعيات اللقطة في الوسيط البشري**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 29، العدد 5، فلسطين، 2015.

24.علي محمد علي آل شايع عسيري، **التحليل الوظائفي للشخصية الروائية وفق منهج "فلاديمير بروب"**، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، المجلد 8، العدد 33، جامعة الإسكندرية، مصر، 2017.

25.فاطمة حبّاش، **إسهامات المرأة الجزائرية في النضال الوطني إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر**، مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية، المجلد 2، العدد1، جامعة تيارت، 2019.

26.قادة عقاق، **السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص، سيمياء السرد الغريماسية نموذجا**، مجلة الخطاب، المجلد3، العدد 3، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

27. كريمة قلاعة، **الأفلام التسجيلية: الدور الفاعل في بناء صورة الثورة التحريرية وغرس القيم الوطنية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 5، العدد 15، جامعة وهران، الجزائر، 2016.

28. لبنى رحموني، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية المعاصرة**، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 11، العدد 5، جامعة قالمة، الجزائر، 2017.

29. لطفي دهينة، **دور العمل التطوعي في تنمية ثقافة المواطنة وتعزيز قيم التضامن الشعبي**، مجلة العلوم القانونية والسياسية، المجلد 9، العدد 3، جامعة الوادي، الجزائر، 2018.

30. محمد بلحوت، **دور الإعلام الجديد في تصحيح الصورة الذهنية**، مجلة أكاديميا للدراسات السياسية، العدد 05، الشلف، الجزائر، 2021.

31. محمد شرقي، **قراءة في فيلم معركة الجزائر، من منظور جدل: التيمة، الشكل، التصنيف الأنواعي**، مجلة جماليات، المجلد 1، العدد 1، جامعة مستغانم، الجزائر، 2014.

32. مخفي إكرام، **دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية**، مجلة الآداب واللغات، المجلد4، العدد 2، جامعة محمد بشير الابراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2018.

33. مراد بوشحيط، **منهج التحليل الفيلمي، من النظرية إلى التطبيق**، مجلة الاتصال والصحافة، المجلد3، العدد2، المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام، الجزائر، 2016.

34. نبيل زاوي، **السينما الثورية الجزائرية ودورها إبان الثورة التحريرية الجزائرية**، مجلة قضايا تاريخية، العدد 17، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر، 2022، ص 135.

35. وردة معلم، **الشخصية في السيميائيات السردية**، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006، ص-ص، 319-325.

IV. أطروحات الدكتوراه:

1. ابتسام مركيش، **الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2018.
2. أحمد بغالية، **اتجاهات السينما المغاربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، الجزائر، 2018.
3. أمينة آيت الحاج، **صورة المسلم في الأفلام الهوليوودية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2020.
4. زهيرة بنيني، **بنية الخطاب الروائي عند غادة السمّان**، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة باتنة، الجزائر، 2008.
5. زهرة المنصوري، **سيميوتيقا التواصل في الخطاب السينمائي، ميكانيزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك**، أطروحة دكتوراه الدولة في اللسانيات، جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب، 2001.
6. سليمة شيقر. **صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2020.
7. صليحة مرابطي، **بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما**، اطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2018.
8. عامر طارق، **حضور المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2022.

9. عبد الغني إرشن، **السينما الفرنسية والحرب التحريرية الجزائرية، الصورة والإيديولوجية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2018.
10. فايزة يخلف، **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، الجزائر، 2006.
11. قدور جدي، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009.
12. كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر، 2012.
13. محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2001.
14. مراد مراح، **الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، الجزائر، 2018.
15. مريم أوكسل، **صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة قسنطينة 3، الجزائر.
16. نادية عبدو، **العنف في السينما الأمريكية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران 1، الجزائر، 2016.
17. نادية موسلي، **الحركة الوطنية الجزائرية من خلال السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2018.
18. نسيمة عثماني، **صورة الطفل في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2018.
19. نفيسة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر3، الجزائر. 2012.
20. نور الدين عبد الواحد حادو، **الخطاب السينمائي الجزائري**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، وهران، الجزائر، 2016.
21. يحي محياوي، **الحقيقة والخيال في الأفلام التاريخية الجزائرية**، دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2022.

V. رسائل الماجستير:

1. سارة جودي، **حرب التحرير الجزائرية من منظور شبكة الجزيرة**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2017.
2. سامية عزي، **أهمية الأرشيف السمعي البصري في بناء الذاكرة الوطنية عبر الأفلام**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3 ،2013 .
3. عزالدين عطية المصري، **الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، غزة، فلسطين،2010.
4. وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2012.

VI. المقابلات:

1. مقابلة مع الأستاذ: **عادل مخالفية**، مدير المركز الجزائري للسينما "سينماتيك"، أجريت بتاريخ: 13 جوان 2023.

2. مقابلة مع السيدة: **سامية خامس**، إطار بالمركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، أجريت بتاريخ: 07 فيفري 2024.
3. مقابلة مع الأستاذ: **رشيد بن حميميد**، أستاذ بكلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3، أجريت بتاريخ: 27 ديسمبر 2023.
4. مقابلة مع الأستاذ: **سعيد شيكيدان**، أستاذ بكلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3، أجريت بتاريخ: 17 أفريل 2024.

5. المواقع الالكترونية:

1. إبراهيم العريس .**كابيريا الضائعة بين قرطاجة وروما... السينما في خدمة الأيديولوجية**، نشر في: 07.12.2024، على الرابط: **independentarabia.com.**
2. الأفيون والعصا، فيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية يعرض بالأمازيغية، نشر بتاريخ: 28.12.2021، لوحظ في: 19.05.2024، على الرابط: **.alarab.co.uk.**
3. أبواب الصمت يعيد القصة من البداية ويكشف من المجاهد، نشر في: 23.02.2013، لوحظ بتاريخ: 24.02.2025 على الساعة: 16:23، على الرابط: **www.djazairess.com**.
4. أبو سراج، صفحة "**طولقة القديمة**" على منصة **الفايسبوك**، بتاريخ: 13 أوت 2020، لوحظ يوم: 26.01.2025.
5. الأستاذ أكرم للتاريخ والجغرافيا، **من تبلور الوعي الوطني الجزائري إلى الثورة التحريرية**، نشر في: 28.10.2024، لوحظ بتاريخ: 16.11.2025، على الرابط: **www.Profhisgeo.com**.
6. "أسد الجزائر" يجول قريبا في قاعات السينما، نشر في: 12.12.2008، لوحظ في: 24.10.2023، على الرابط: **www.aljazeera.net**.
7. إسلام الأطرش، **بدأت قبل الغزو الإيطالي وتعرضت للإهمال...محاولات لإحياء السينما الليبية المنسية منذ السبعينات**، نشر في: 26.01.2023، تاريخ الاطلاع: 17.04.2024، على الساعة: 18:45، على الرابط: **www.aljazeera.net**.
8. آمنة بعلوشة، **كوبريك...ملحمة اصطدام الكاميرا بالأحلام**، نشر في: 28.10.2024، تاريخ الاطلاع: 16.12.2024، على الساعة: 15:20، عبر الرابط: **megazine.ultrasawt.com**.
9. أنواع المونتاج: دليلك لفهم أدوات السرد البصري في صناعة الفيديو، نشر في: 08.12.2024 على موقع: **www.t3lm.com** تاريخ الاطلاع: 03.04.2025.
10.أنواع المونتاج، على موقع: **www.aisevenp.com.**
11.إياد العطار، **القلب الشجاع...براعة في تزوير التاريخ**، نشر في: 23.03.2010، تاريخ الاطلاع: 17.05.2024، على الرابط: **www.kabbos.com**.
12.إيمان عويمر، **أصدقاء ثورة الجزائر..من هم؟ وكيف دافعوا عن الاستقلال؟**، نشر في: 09.05.2022، على الساعة: 04:07، تاريخ الاطلاع: 13.06.2024، على الرابط: **www.alarabiya.net.**
13.إيميلي رودريغيز، **الأفلام والمونتاج، وسائل الإعلام الجديدة**، في: 21.03.2016. تاريخ الاطلاع: 11.08.2025، على الرابط: **www.britannica.com**.

14.إيناس محروس بوبس، **قتلى أو شهداء أو ضحايا؟ عن مفهوم التضحية ما بين اللغة والفلسفة والفكر الإسلامي**، نُشر في: 18.06.2025، لوحظ بتاريخ: 27.06.2025، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

15.باسل مغربي، **السينما العراقية: تاريخ طويل وإنجازات قليلة**، نشر في: 18.02.2018، تاريخ الاطلاع: 14.06.2022، على الساعة:09:15، على الرابط: **www.arab48.com**.

16.بدر الدحاني، **حديث عن سيميولوجيا السينما: مقدمة موجزة في سيميائية الفيلم**، نشر في: 10.03.2024، لوحظ بتاريخ: 26.12.2024، على الساعة:04:21، على الرابط: **www.mana.net.**

17.بدر سعدون، **تاريخ السينما**، نشر في 01.12.2015، لوحظ بتاريخ: 13.06.2020، على الرابط: **kenanaonline.com**.

18.بشار نرش، **في تحولات القوة**، نُشر في: 17.03.2022، لوحظ بتاريخ: 06.08.2024، على الرابط: **www.alaraby.co.uk**

19..**بطل الرواية**، تاريخ الاطلاع: 27.05.2025، على الساعة: 03:30، على الرابط: **www.openscreenplay.com.**

20. بعد 40 عاما..عودة الجدل حول الشارف الغرياني في ليبيا، نشر في: 19.10.2022 على الساعة:12:20، تاريخ الاطلاع: 16.05.2025.على الرابط: Skynewsarabia.com.

21.بلال المازني، **أسد الصحراء...شهيد الثورة الليبية ورائعة العقاد**، نشر في: 18.04.2019، تاريخ الاطلاع: 23.03.2021، على الساعة: 23:15، على الرابط: **doc.aljazeera.net.**

22.بلال المازني، **ستانلي كوبريك..ثورة الفلسفة والجنون لدى أعظم مخرجي هوليوود**، نشر في: 06.04.2021، تاريخ الاطلاع: 17.03.2024، على الساعة: 01:15، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

23. الترجمة العربية لكتاب "**فن الحرب**"، تر: رؤوف شبايك، آخر تحديث: 2025. **www.shabayek.com**

24.تعرف على قصة البطل الحقيقي لفيلم كيرة والجن، نشر في: 04.07.2022، تاريخ الاطلاع: 24.05.2024، على الرابط: **www.alghad.tv.**

25.تقنيات التصوير والدلالة في فيلم المسألة الكبرى، نشر في: 15.02.2025، تاريخ الاطلاع: 26.04.2025، على الساعة: 17:30، على الرابط: **www.middle-east-online.com.**

26.التمويه والاختفاء العسكري...ماهي أساليب التخفي والقنص التي باتت صناعة بمليارات الدولارات؟ نشر في: 14.02.2024، على الساعة: 13:25، لوحظ بتاريخ: 27.03.2025، على الرابط: **www.arabicpost.net.**

27.توفيق بوقاعدة، **فيلم الوهراني يفضح الفساد ويطرح أسئلة الهوية وتوزيع الثورة**، نشر في: 03.02.2015، لوحظ بتاريخ: 20.06.2021، على الساعة: 04:20، على الرابط: **www.dw.com.**

28.توفيق عابد، "**سيدي نجيب...من سجل البطولة**"، **فيلم عن أردني قاوم الاستعمار الإيطالي في ليبيا**"، نُشِر في: 06.11.2022، على الساعة: 21:58، تاريخ الاطلاع: 13.04.2023، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

29. جاي أوستن، **عرض الحرب الخفية في السينما الجزائرية**، نشر في: 04.01.2019، لوحظ بتاريخ: 28.10.2023، على الرابط: **manchesterhive.com.**

30.جرافيكس وإضاءة ليلية...**كواليس تصوير أحمد المرسي لفيلم كيرة والجن**، نشر في: 08.07.2022، تاريخ الاطلاع: 27.10.2022، على الساعة: 03:27، على الرابط: **www.elbalad.news**.

31.جمعة مصطفى عطية، **الخيوط الروائية والشخصيات في الفيلم السينمائي**، نشر بتاريخ: 04.10.2017، لوحظ في: 29.10.2019، على الساعة: 20:45، على الرابط: **www.alraimedia.com**.

32.جواد السامرّائي، **العراق يطلق منحة ضخمة بقيمة 5 مليارات دينار لدعم السينما**، نشر في: 22.04.2025، تاريخ الاطلاع: 29.08.2025، على الرابط: .**www.iraqinews.com**.

33.جوديت لازار، "**الصورة**"، تر: حميد سلاسي، على الموقع التالي: **www.saidbengrad.free.fr**.

34.جوردان الغرابلي، **الموجة الجزائرية الجديدة...عندما تنقص الكلمات، هنا يأتي دور السينما**، نشر في: 29.11.2017، لوحظ بتاريخ: 18.08.2022 على الرابط: **www.middleeasteye.net**.

35.جوهر علم العلامات، تاريخ الاطلاع: 26.05.2025، على الساعة: 11:45، على الرابط: **www.semiology.net**.

36.جيسون هيليرمان، **نظرية المونتاج الروسية**، نشر في: 15.02.2021، لوحظ بتاريخ: 06.04.2024، على الرابط: **www.nofilmschool.com**.

37."**الحركي**"..**الخائن يتحدث لأول مرة منذ الثورة الجزائرية**، نشر في: 04.10.2016، لوحظ بتاريخ: 05.09.2024، على الساعة: 13:35، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

38.حسام وليد، **نظرية "رحلة البطل" ...الهيكل القصصي الواحد**، نشر في: 23.04.2017. 04:25، لوحظ بتاريخ: 16.07.2024، على الرابط: **www.elcinema.com**.

39.حصة ما بيناتنا، حوار مع المخرج أحمد راشدي على قناة الشروق، يوم: 20.01.2019 على موقع: **www.youtube.com**.

40.حكاية شعب ناضل ضد الاحتلال الإنجليزي...100 سنة على ثورة 19..سعد زغلول قادها..والمصريون باركوها بجميع طوائفهم..وبريطانيا ترضخ لمطلب استقلال مصر في 15 مارس 1922، نشر في: 05.03.2019،تاريخ الاطلاع: 17.07.2025، على الساعة: 01:52، على الرابط: **www.elbalad.news**.

41.حكم البابا، **فيلم مصطفى بن بولعيد: نص فقير وإخراج تلفزيوني**، نشر في:10.01.2009، لوحظ بتاريخ: 06.01.2024، على الساعة: 03:40، على الرابط: **www.alarabiya.net**.

42.حمزة الخطيب، **دور عناصر السينما في خلق التعاطف مع البطل في الأفلام الروائية**، تاريخ الاطلاع: 09.08.2025، على الرابط: **www.shoman.org**.

43.حمزة الطيار، **خيانة الوطن عار ونار**، نُشر في: 23.07.2020، لوحظ بتاريخ: 22.10.2022، على الساعة: 17:45، على الرابط: **www.alriyadh.com.**

44.حنين عارف، **اضطراب الشخصية السادية**، نُشِر في: 11.11.2020، لوحظ بتاريخ: 26.10.2022، على الساعة: 15:30، على الرابط: **www.e3arabi.com**

45.حوار مع المخرج أحمد راشدي في حصة ما بيناتنا على قناة الشروق على اليوتوب، نشر بتاريخ: 20.01.2019.

46.خالد إسماعيل، **يسقط الاستعمار. أول فيلم يحكي قصة كفاح الفدائيين ضد الانجليز**، نشر في: 21.07.2020، تاريخ الاطلاع: 17.07.2022، على الساعة: 02:45، على الرابط: **www.maspero.eg**.

47.خالد الخضري، **باسل الخطيب في استراحة سينمائية من أعباء التلفزيون "الرسالة الأخيرة" فيلم مؤثث بعناصر طبيعية**، نشر في جريدة الحياة في: 17.05.2002، تاريخ الاطلاع: 18.02.2022، على الساعة: 21:20، على الرابط: **www.basil-alkhatib.com**.

48.خيرة بن ودان، **تزامنا والشروع في إعادة فتح القاعات مختصون يؤكدون**، بتاريخ: 04.04.2021، لوحظ في: 02.01.2025، على الساعة: 04:15، على الرابط: **www.annasronline.com.**

49.**دور السينما في مدينة بغداد بالعهد الملكي وأثرها في الحياة الاجتماعية**، نشر في: 11.12.2017، تاريخ الاطلاع: 24.09.2020، على الساعة: 14:45، على الرابط: **www.iraqnla.gov.iq.**

50.ديليب باراد، **شعر أرسطو**، نشر في: 22.08.2023. 07:50، لوحظ بتاريخ: 17.12.2023، على الرابط: **www.wikieducator.org**.

51.ذكي مكاوي، **في ذكرى إعدام ويليام والاس..ما لا تعرفه عن رائعة ميل جيبسون Braveheart** نشر في : 23.08.2022، على الساعة 10:00، تاريخ الاطلاع: 21.09.2022، على الرابط: **www.youm7.com** .

52.رامي عبد الرزاق، **الوهراني...مساحة التاريخ وعمق الواقع**، نشر في: 05.11.2014، لوحظ بتاريخ: 24.02.2020، على الساعة: 17.30، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

53.رباب محمد، **مصطفى العقاد في ذكرى رحيله السادسة...صدى عالمي لا يغيب**، نشر في: 10.12.2011، لوحظ في: 16.03.2023، على الساعة: 21:47، على الرابط: **www.albayan.ae**.

54. **رموز السرد الخمسة لرولان بارث**، تاريخ الإطلاع: 09.06.2025، على الرابط: **www.mediastudies.com**.

55.رنا السيلاوي، "**اكتشافات غيرت العالم "الكاميرا"**، نشر في: 17.04.2021، لوحظ بتاريخ: 05.10.2022، على الرابط: **www.arabiaweather.com**.

56.رودينا مجدي، **مهندس ديكور كيرة والجن: بناء كافيه ريش استغرق 5 اشهر ...والمناطق الاثرية الأصعب**، نشر في2022.08.21، تاريخ الاطلاع: 16.03.2025، على الساعة: 02:45، على الرابط: **www.cairo24.com.**

57.زيد الشريف، **الوفاء للشهداء أمانة في أعناقنا**، نشر في: 07.12.2022، لوحظ في: 14.06.2023، على الساعة: 14:25، على الرابط: **www.thagafaqurania.com**.

58.سارة سينتيلز، **البطاقات البريدية الاستعمارية والنساء كأدوات لصناعة الحرب**، بتاريخ: 05.10.2017، لوحظ في: 23.05.2025، على الرابط: **newyorker.com**.

59.سارة عابدين، **ذكرى وفاة غيفارا 5 أفلام عن أيقونة الثورة**، نشر في: 09.10.2019، تاريخ الاطلاع: 25.07.2023، على الساعة: 02:20، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

60.سامر محمد إسماعيل، **الدراما السورية "تشيطن" الجنود الفرنسيين وتشوه المقاومة**، نشر في: 27.03.2024، تاريخ الاطلاع: 16.11.2024، على الساعة: 03:50، عبر الرابط: **www.independentarabia.com**.

61.سعيد بن كراد، محاضرة بعنوان: **السيميائيات والتأويل**، من تسيير الدكتور: عبد الخالق عمراوي، على قناة اليوتوب جزيرة القصص. بتاريخ: 06.03.2017، على الرابط: **www.youtube.com**.

62.سلوى دبوق، **رحلة البطولة: كيف تغيّرت صورة البطل عبر الزمن؟** نشر في: 22.10.2024، لوحظ بتاريخ: 15.12.2024 على الساعة: 17:45، على الرابط: **www.alrai3.com.**

63.سماح مطر، **الضمير: دوره في تشكيل القيم الإنسانية وتعزيز السلوك الأخلاقي**، نشر في: 04.07.2024، لوحظ بتاريخ: 27.02.2025، على الساعة: 15:40، على الرابط: **www.orobanews.com**.

64.**السينما في ليبيا..دخلت مع العثمانيين وازدهرت في ظل الملكية وذهبت مع القذافي**، نشر في: 24.03.2023، تاريخ الاطلاع: 19.10.2023، على الساعة: 12:22، على الرابط: **www.maghrebvoices.com.**

65.شاكر لعيبي، **الصورة حسب الراغب الأصفهاني**، مجلة تلويحة المدى، العدد 4480، من موقع: **www.almadapaper.net**، نشر يوم: 2019/07/29 على الساعة : 06:55. لوحظ بتاريخ: 26.04.2022.

66. الشعثاء سلطان، **سارق الدراجة..الفرح المختلس في زحمة القلق والضياع**، نشر في: 22.02.2015، على الرابط**: alshaatha-films.blogspot.com.**

67.شفيق طبارة، **من أمريكا اللاتينية إلى لبنان "السينما الثالثة" شاهدة على الثورة**، نشر في: 28.10.2019، تاريخ الاطلاع: 15.02.2021، على الساعة: 14:50، على الرابط: **www.al-akhbar.com**.

68.شيماء محمد، **مهرجان القاهرة السينمائي يكرم الجزائري أحمد راشدي**، نشر في: 07.10.2009، على الساعة: 12:16، لوحظ بتاريخ: 19.07.2023، على الرابط: **www.youm7.com**.

69.صالح كاظم، **السينما التعبيرية في ألمانيا: رحلة قصيرة في زوايا الحداثة**، نشر في: 20.01.2010، لوحظ في: 10.10.2025 على الساعة 04.35، على الرابط: **www.elaph.com**

70.ضاوية خليفة، **المخرج فرج معيوف...حديث عن السينما الليبية التي تنفض غبار الإهمال**، نشر في: 01.01.2025، على الرابط: **.doc.aljazeera.net.**

71.عبد الرحمن حسنيوي، **الذاكرة الجمعية...من يحلم فينا حين نحلم معا؟**، نُشر في: 18.10.2025، لوحظ بتاريخ: 06.11.2025، على الرابط: **www.alaraby.co.uk.**

72.عبد الله بن أحمد آل شاهين الكواري، **من كل بستان وردة...النخوة والمروءة**، نشر في: 19.11.2019، على الساعة: 22:55، لوحظ بتاريخ: 15.03.2023، على الرابط: **www.raya.com**.

73.عبد الصمد الخولاني، **بين الوطنية والخيانة...خيط رفيع لا يراه إلا الأوفياء**، نُشر في: 03.01.2016، لوحظ بتاريخ: 17.09.2021، على الساعة: 15:40ن على الرابط: **www.althawra.ye**

74.علاء عبد الرازق، **كيرة والجن...قصص الأبطال الحقيقيين من الواقع على السينما المصرية**، نشر في: 19.07.2022، تاريخ الاطلاع: 28.05.2023، على الساعة: 01:45، على الرابط: **www.aljazeera.net.**

75.**علم السرديات**، نشر في: 16.05.2025، لوحظ في: 25.05.2025، على الساعة: على الرابط: **en.wikipedia.org**.

76.علياء طلعت، **تاريخ الفن السابع. كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي؟** نشر في: 20.02.2021، لوحظ بتاريخ: 14.06.2023، على الرابط: **doc.aljazeera.net**.

77.علي الزبيدي، **السينما العراقية ما بين التاريخ والميكنة**، نشر في: 14.04.2025، تاريخ الاطلاع: 25.04.2025، على الساعة: 15:25، على الرابط: **www.aljazeera.net**.

78.علي القحيص، **رحيل مخرج فيلم المسألة الكبرى**، نشر في: 31.01.2025، تاريخ الاطلاع: 14.03.2025، على الساعة: 23:50، على الرابط: **www.koul-alarab.com**.

79.عماد صفوت، **تعرف على صناع فيلم كيرة والجن قبل طرحه في دور العرض السينمائي 30 يونيو**، نشر في: 12.06.2022، تاريخ الاطلاع: 17.08.2023، على الساعة: 04:50، عبر الرابط: **www.youm7.com**.

80.عمار محمود، **مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية**، نشر بتاريخ: 27.02.2014، لوحظ في: 12.09.2019، على الساعة: 15:35، على موقع: **www.EyeOnCinema.net.**

81.غازي الرقيبات، **خيانة الوطن جريمة لا تُغتفر**، نُشر في: 25.03.2019، على الساعة: 10:45، لوحظ بتاريخ: 26.11.2023، على الرابط: **www.sarayanews.com**.

82.فالح حسن الكناني، **فيلم "المسألة الكبرى للمخرج محمد شكري جميل والمتظاهرين الشباب من أبناء العشائر**، نشر في: 09.03.2013، تاريخ الاطلاع: 24.06.2023، على الساعة: 11:15، على الرابط: **www.kitabat.com**.

83.فايزة هنداوي، **عودة أفلام مقاومة الاحتلال البريطاني إلى السينما المصرية**، نشر في: 17.09.2019، تاريخ الاطلاع: 16.10.2020، على الساعة: 03:30 على الرابط: **www.alquds.co.uk**.

84.**فيلم إيراني–عراقي حول الاحتلال البريطاني للعراق**، نشر في: 10.01.2013، تاريخ الاطلاع: 17.12.2022، على الساعة: 22:30، على الرابط: **www.alalam.ir**.

85..**فيلم ستالينغراد يتصدر إيرادات الأفلام الروسية**، نشر في: 12.11.2013، تاريخ الاطلاع: 14.06.2025، على الساعة: 19:25.على الرابط: **al-sharq.com.**

86.**فيلم عراقي جديد عن مقاومة الاحتلال البريطاني**، نشر في: 27.02.2013، تاريخ الاطلاع: 02.08.2021، على الساعة: 15:40، عبر الرابط: **www.alsumaria.tv**.

87.قناة الأستاذ إبراهيم حجاج، عنوان المحاضرة: **المربع السيميائي لجريماس بالتطبيق**، بتاريخ:06.07.2022، تاريخ الاطلاع: 15.05.2025، على الساعة: 21:30، على الرابط: **www.youtube.com**.

88.قناة الأستاذ عباس سمير، عنوان المحاضرة: **السيميائيات السردية مع سمير عباس**، بتاريخ: 07.03.2021، تاريخ الاطلاع: 28.04.2025، على الساعة: 18:30، على الرابط: **www.youtube.com**.

89.قناة الخليفة، حلقة بتاريخ: 04 أفريل 2021. بعنوان: **النموذج العاملي في أقل من عشر دقائق**، تاريخ الاطلاع: 24.04.2025، على الساعة: 08:25، على الرابط: **www.youtube.com**.

90.قناة الدكتور ثائر العذاري، محاضرة بعنوان: **نظرية العوامل لتحليل النص السردي**، بتاريخ: 21.05.2021، تاريخ الاطلاع: 17.05.2025، على الساعة: 03:45، على الرابط: **www.youtube.com**.

91.قناة الرافدين. **فيلم وثائقي بعنوان: ثورة العشرين...وطن ورواية**، نشر في: 30.06.2020، تاريخ الاطلاع: 16.05.2025، على الساعة: 01:10، على الرابط: **www.youtube.com**.

92. ليلى محمود " **دروب المجد" ...رائعة من "كوبريك"**، نشر في: 27.04.2013، تاريخ الاطلاع: 27.06.2023، على الساعة: 02.35، على الرابط: **www.kassioun.org**.

93. محمد بن عزيز، **كوبريك في" دروب المجد" قرن على جراح الحرب العالمية الأولى**، نشر في22.03.2016، على الساعة: 05:30، لوحظ بتاريخ: 17.01.2024، على الرابط: **www.hespress.com**.

94.محمد حجازي، **وقائع سنوات الجمر...أول فيلم عربي ينال السعفة الذهبية**، نشر في: 21.01.2022. 14:49، لوحظ بتاريخ: 22.09.2023، على الرابط: **www.almayadeen.net**.

95.محمود قاسم، **السينما ومائة عام من الحرب العالمية الأولى. دروب المجد. دروب الجبناء**، تاريخ الاطلاع: 15.04.2025، على الرابط: **www.alarabi.nccal.gov.kw**.

96.المخرج نذير مقناش: "السينما الجزائرية حية... وتطويرها يحتاج لإرادة سياسية، نشر في: 27.08.2023 على الساعة: 11.04، على الرابط: **montécarlo-doualiya.com.**

97.مشتاق ناظم نجم المجمعي، **الصحبة الطيبة وأثرها في سلوك الفرد، كلية العلوم الإسلامية**، جامعة ديالى، بغداد، العراق، نشر في: 12.03.2023، على الموقع: www.islamic.uodiyala.edu.iq.

98.المصور، نشر بتاريخ: 13.05.2012، لوحظ في: 24.04.2020، على موقع: **www.islamweb.net.**

99.منى محمود، **ثورة 1919 في السينما..كيف خدمت "الشاشة" الضمير الوطني**، نشر في: 08.03.2019، تاريخ الاطلاع: 16.06.2019، على الساعة: 04:10، على الرابط: **www.vetogate.com**.

100. نشأة السينما وتطورها في العالم، تاريخ الاطلاع: 25.08.2019، على الساعة: 20:30، على الرابط: **www.yabeyrouth.com**.

101.هايدي عبد الرافع، **بين المصري والعالمي...من تفوق في تجسيد شخصية عمر المختار؟** نشر في: 16.09.2020، لوحظ في: 15.11.2022، على الساعة: 02.40، على الرابط: **www.washwasha.org.**

102.هشام عودة، **البطل**، مجلة القافلة، على الرابط: **www.qafilah.com/ar**، لوحظ بتاريخ 21.03.2025 على الساعة 01.45.

103.وقائع سنوات الجمر..قصة فيلم جزائري فاز بالسعفة الذهبية ل "كان" قبل 48 عاما، نشر في: 27.05.2023، لوحظ في: 15.03.2025، على الساعة: 22:50، على الرابط: **www.maghrebvoices.com**.

104.وكالة الأنباء الجزائرية، **سينما الراحل عمار العسكري، مبدع رائعة دورية نحو الشرق**، نشر في : 30.04.2025، على الساعة : 18:30، على الرابط: **www.aps.dz.**

105.وكالة الأنباء الجزائرية، **فيلم سي محند أومحند" للمخرج علي موزاوي يعرض على الصحافة**، نشر في: 19.07.2022، لوحظ بتاريخ: 17.11.2022 على الساعة: 18:50، على الرابط: **www.aps.dz**.

106.ياسين بودهان، **الوهراني: يثير عاصفة بشأن تاريخ الثورة الجزائرية**، نشر في: 17.11.2014، لوحظ بتاريخ: 14.08.2019، على الساعة: 01:55، على الرابط: **www.aljazeera.net**.

107.يوسف خليل، **تاريخ السينما الجزائرية المعقد مع الاستعمار والإبداع والنظرة الغربية**، في: 12.05.2023، لوحظ بتاريخ: 22.11.2024، على الرابط: **www.newarab.com.**

6. الأفلام:

1. روبرتو روسيليني، روما، مدينة مفتوحة، إنتاج: 1945.

2. حسين صدقي، يسقط الاستعمار، إنتاج: 1952.

3. ستانلي كوبريك، دروب المجد، إنتاج: 1957.

4. أحمد راشدي، الأفيون والعصا، إنتاج: 1969.

5. توفيق فارس، الخارجون عن القانون "الثائرون"، إنتاج: 1969.

6. محمد لخضر حمينة، وقائع سنين الجمر، إنتاج: 1974.

7. مصطفى العقاد، أسد الصحراء، إنتاج: 1981.
8. محمد شكري جميل، المسألة الكبرى، إنتاج: 1983.
9. عمار العسكري، أبواب الصمت، إنتاج: 1987.
10. ميل غيبسون، القلب الشجاع، إنتاج: 1995.
11. باسل الخطيب، الرسالة الأخيرة، إنتاج: 1998.
12. أحمد راشدي، مصطفى بن بولعيد، إنتاج: 2008.
13. ستيفن سودربرغ، تشي، إنتاج: 2008.
14. فيدور بوندارشوك، ستالينغراد، إنتاج: 2013.
15. إلياس سالم، الوهراني، إنتاج: 2014.
16. مروان حامد، كيرة والجن، إنتاج: 2022.

- **باللغة الفرنسية:**

1. Aleksandr Aleksandrovich Ilin, **Le discours cinématographique et le lexique cinématographique comme objets de recherche linguistique." Science in the Megapolis**, no. 74, Université pédagogique de la ville de Moscou (MCPU), publié le : 16.05.2025.
2. **algeriades.com**, le guide de l'Algérie à l'affiche**, Tewfik Fares,** consulté le : 20.06.2025.
3. André Gaudreault et François Jost, **Le récit cinématographique**. Paris : Éditions Nathan, France, 1990.
4. Abdelghani Megherbi, **Les Algériens au miroir du cinéma colonial, contribution à la sociologie de la décolonialisation**, Edition S.N.E.D, 1982, p15.
5. Bernard Cocula, claude peyroutet, **sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels**, Librairie de lagrave, Paris, 1986, p34.
6. **Le cinéma Algérien**, Vitaminedz.com, publié par nassima-v le 05 septembre 2007, consulté le : 19.08.2024.
7. cinemadoc.hypotheses.org. **Quand le film défie l'historien –Robert A Rosenstone**, rédigé par : Rémy Besson, édité le : 23.06.2010.
8. **Cinéma, production cinématographique**, 1957-1973, ministère de l'information et de la culture, service des arts audio-visuels, p12.
9. Claude Michel Cluny, **Dictionnaire des nouveaux cinémas arabe**, la bibliothèque arabe Sindbad, 1978, p395.
10. Denise Cliche, **Schémas et programmes narratifs : de Greimas à Fontanille**, revue Protée, volume 34, n° 01, université du Québec, Canada, 2006, p77.
11. facebook.com. page : **Archives numériques du cinéma algérien**. 17.05.2025.
12. **fr.wikipedia.prg, Gerard Genette,** der modification : 15.07.2025, consulté le : 06.08.2025.
13. Jacques Aumont, Michel Marie, **l'Analyse des films**, Paris, éditions Nathan , 1988,p 07.
14. Jean Onimus, **réflexion sur l'art actuel, Desclée de Brouwer**, Belgique, 1964, p167.

15. Judith Lazar**, Sociologie de la Communication**, Armand Colin, Paris, 1991, P138.
16. Lotfi Meherzi, **Le cinéma algérien : institution, imaginaire, idéologie**, édition sned, Alger, p 62.
17.le maghrebdes films.fr, Hors la loi, consulté le : 22.06.2025.
18. Martine Joly**, l'image et les signes**, Armand Colin, 2éme édition, Paris, 2011, p26.
19.-narrationetcafeine.fr, **Qu'est-ce que le schéma actantiel de Greimas** ? édité le : 21.09.2021, consulté le : 24.05.2025.
20. Page facebook : **Archives numériques du cinéma algérien,** édité le : 17.05.2025.
21. Saad Nadhom Issa, **The semantic Shift of place in the cinematic film (the film « Platform » is an example,** AL- Academy Journal, issue 114, Iraq, 2024.
22. Said Chikdene, **Le cinéma Algérien pendant la guerre de libération nationale (1954-1962) la bataille d'images,** Revue de la communication et du journalisme, volume 8, n° 2, école nationale supérieure de journalisme, Alger, 2021, p 176.

- **باللغة الإنجليزية:**

1. **An Analysis of the Structure of The Godfather**, Part One," in Studies in the Literary Imagination, Vol.16 No. 1, by : William Simon, 1983, pp. 75-90.
2. **Angelo Badalamenti Scoring Stalingrad**. 15.02.2012. Available at: **www.filmmusicreporter**.
3. Bergur Thormundsson, "**Artificial Intelligence (AI) Worldwide – Statistics & Facts**,", 18.08.2025, available at : **www.statista.com**.
4. **canaacademy.org, Rome open city & the rise of italian neorealism ,** 29.10.2024.
5. Chen Shaolei, Zhang Jihang**, Ideological functions and development management of the film and television culture industry**, Proceedings of the international conference on Global politics and socio humanities, united kingdom, 2023, p-p, 74-81.
6. Christopher Campbell, "**How 'Toy Story' Became the 'Die Hard' of Animated Movies ?** 24.06.2019 ? **filmschoolrejects.com.**
7. **Chronique des Années de Braise** . International Dictionary of Films and Filmmakers 28 Aug. 2025 www.encyclopedia.com.
8. **cinemaneorealismo.wordpress.com, The Legacy of italian neorelaism,** 16.09.2014.
9. **cms.red.com. Stalingrad the first russian movie shot in 3d for an imax release,** 15.07.2013.
10. **coryhambley.wordpress.com, 25.06.2014, staging of braveheart.**
11. Dirk de Geest, "**The Narrative Semiotics of A. J. Greimas**", Image and Narrative, Issue 5: The Uncanny, January 2003.
12. Ed Sikov, **Film studies, an Introduction,** Columbia university press, new york, usa, 2010,p07.
13. **en.wikipedia.org**, **Algirdas Julien Greimas**, last edited on 3 July 2025, at 10 :13.
14. **en.wikipedia.org.Che, last edited on : 17.07.2025, at : 17 :55.**
15. **en.wikipedia.org, cinema of Italy,** last edited on : 21.08.2025, at : 11 :30.
16. **en.wikipedia.org. cinema of Russia, last edited : 25.06.2025.**
17. **en.wikipedia.org. film Robert the Bruce,** last edited on : 05.07.2025, at : 20 :35.
18. **en.wikipedia.org, General Della Rovere**, last edited : 03.07.2025, at : 00 :16.

19. **en.wikipedia.org. Stalingrad, last edited on** : 25.04.2025, at : 02 :20.
20. www.historicalmoviereviews.com Hahn, Andrew. **Paths of Glory (1957): Patriotism is the Last Refuge of the Scoundrel.** 25 January 2021.
21. **historum.com.**13.06.2015. **Bruce fought for the English at Battle of Falkirk ?** last edited : 17.11.2021.
22. **Jonathanrosenbaum.net. Rome Open City : History as adventue 20.08.2022.**
23. -jordantimes.com, **Algerian film industry vies for revival after decades of neglect**, édité par : AFP le : 09.04.2024.
24. Hafez Sabry (1995), **Shifting identities in Maghribi cinema : The Algerian Paradigm**, Alif : Journal of comparative poetics (15). 39-80. Doi : 10.2307/521681.
25. imageandnarrative.be. **la sémiotique narrative de A.j.Greimas**, author : Dirk de Geest, published : january 2003.
26. Monica M Gerber, Jonathan Jackson, **Retribution as Revenge and Retribution as Just Deserts**, Social Justice Research, volume 26, published : 12 January 2013, Springer New York, United states.
27. **narrative-environments.github.io, structuralism, 02.02.2016.**
28. Ruihan Zhang and others., **Generative AI for Film Creation: A Survey of Recent Advances,** published : 11.04.2025, available at : **www.arxiv.org.**
29. **shotonwhat.com. braveheart.**
30. The Encyclopédia Americana, Grôler incoporated, Danbury, - USA , 1989, p 144.
31. **twistedladdermovies.wordpress.com**, **Expressionism and Realism in Sunrise- A song of two humans**, written by : Jonathan Amerikaner, 03.12.2003, at : 10 :00 am.
32. Vladímir Propp, **Morphology of the Folk Tale**, trans. Laurence Scott (Bloomington: Indiana University Press, 1968), originally published in 1928, p14.
33. yardbarker.com. **the 20 best movies and tv shows about the american revolution,** updated : 01.03.2025, by : thomas west.
34. **www.britannica money.com. sony corporation, published on : 25.07.2025.**
35. **www.imdb.com.paths of glory.**
36. **www.masterclass.com, Soviet montage theory : History, types and examples, 20.07.2022.**

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر وعرفان	
الإهداء	
خطة البحث	5
قائمة الجداول	9
قائمة الأشكال	10
قائمة الملاحق	13
مقدمة	16
إشكالية البحث	18
أسباب اختيار الموضوع	20
أهمية البحث	21
أهداف البحث	21
المنهج المتبع	22
عينة البحث	32
تحديد المفاهيم والمصطلحات	34
الدراسات السابقة	42
الإطار النظري	
1. السينما الجزائرية: من توثيق حرب التحرير إلى التأويلات المفتوحة	49
1.1. صورة الجزائري في السينما الاستعمارية الفرنسية	51
2.1. الإنتاج السينمائي الجزائري خلال الثورة التحريرية	59
3.1. تطور الرؤية السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال	61
4.1. تحديات السينما الجزائرية خلال العشرية السوداء	69
5.1. تحولات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة	72
6.1. نماذج مختارة عن ملامح البطل الثوري في السينما الجزائرية	78
2. اللغة السينمائية: من البناء البصري إلى الخطاب التحليلي	102

1.2. مدخل نظري للسينما	**103**
2.2. المفاهيم اللسانية والبصرية للسينما	**110**
3.2. البنية السيميولوجية للغة السينمائية	**136**
4.2. السرد الفيلمي وبنية الشفرات	**137**
5.2. اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز	**140**
6.2. نموذج فرانسيس فانوي لتحليل الحكاية الفيلمية	**144**
3.البطل الثوري في السينما: من الأسطورة النضالية إلى التمثيل الرمزي للشعوب	**148**
1.3. سيميائية الشخصية وبناء المعنى	**149**
2.3. أنماط الشخصيات في الأفلام السينمائية	**150**
3.3. تطور مفهوم البطل في السياق السردي	**153**
4.3. دور البطل في البناء الدرامي لقصة الفيلم	**154**
5.3. أسس بناء القصة وتفكيك الخطاب السردي	**159**
6.3. نماذج لوظائف الشخصيات في الخطابات السردية	**163**
1.6.3. رحلة البطل في ضوء نظرية "جوزيف كامبل"	**163**
2.6.3. وظائف الشخصية في البناء الروائي في ضوء منهج "فلاديمير بروب"	**164**
3.6.3. تحليل البطل في السرد السينمائي وفق نموذج "ألخيرداس غريماس"	**166**
4.تجليات البطل الثوري في السياقات التاريخية للسينما الغربية والعربية	**172**
1.4. تحولات صورة البطل الثوري عبر تاريخ السينما الغربية	**172**
1.1.4. محطات أساسية في تاريخ السينما	**174**
2.1.4. تمثّلات البطل الثوري في المتخيل السينمائي الأمريكي	**198**
3.1.4. البطل الثوري في مسار السينما الروسية	**217**
4.1.4. البطل الثوري عبر تاريخ السينما الإيطالية	**224**
2.4. تمظهرات البطل الثوري في تاريخ السينما العربية	**233**
1.2.4. البطل الثوري من خلال تاريخ السينما المصرية	**234**

2.2.4. السينما السورية وتمثيل البطل الثوري عبر مسارها	**246**
3.2.4. قراءة في تاريخ السينما العراقية وتمثيل البطل الثوري	**253**
4.2.4. البطل الثوري عبر تاريخ السينما الليبية بين التمجيد والرمزية	**260**
الإطار التطبيقي	
1. التحليل السيميولوجي لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون)	**270**
1.1. بطاقة فنية عن الفيلم	**271**
2.1. بطاقة فنية عن المخرج "توفيق فارس"	**273**
3.1. ملخص الفيلم	**274**
4.1. خلفيات إنتاج الفيلم	**275**
5.1. تحليل ملصق الفيلم	**276**
6.1. القراءة الوصفية والتقنية للفيلم	**279**
1.6.1. العناصر الدالة الكبرى للفيلم	**279**
2.6.1. القراءة التقنية للفيلم	**291**
7.1. التمفصلات السيميولوجية التعبيرية والخطابية لصورة البطل في الفيلم	**311**
1.7.1. التجنيد الإجباري: الشرارة التي فجّرت وعي البطل الثوري الجزائري	**311**
2.7.1. قراءة في التضمين الديني لفيلم "الخارجون عن القانون" (الثائرون)	**322**
3.7.1. روح التآزر والتضامن في مواجهة القهر الاستعماري	**325**
4.7.1. المطاردة والاعتقال في مسار البطل الثوري	**335**
5.7.1. البطل أمام الإهانة والإذلال من المستعمِر	**338**
6.7.1. الوشاية والخيانة والقايد في صف الاحتلال ضد أبناء وطنه	**342**
7.7.1. البطل من مجنّد مهان إلى رمز للتمرد والحرية	**347**
8.7.1. سياسة الإغراء الاستعماري والاستغلال القسري	**350**
9.7.1. حين يصبح الانتقام عدالة، وردّ الاعتبار صرخة في وجه الخيانة	**353**
8.1. نتائج التحليل	**364**

2.التحليل السيميولوجي لفيلم "أبواب الصمت"	**368**
1.2. بطاقة فنية عن الفيلم	**369**
2.2. بطاقة فنية عن المخرج "عمار العسكري"	**371**
3.2. ملخص الفيلم	**372**
4.2. خلفيات إنتاج الفيلم	**374**
5.2. تحليل ملصق الفيلم	**375**
6.2. القراءة الوصفية والتقنية للفيلم	**377**
1.6.2. العناصر الدالة الكبرى للفيلم	**377**
2.6.2. القراءة التقنية للفيلم	**385**
7.2. التمفصلات السيميولوجية التعبيرية والخطابية لصورة البطل في الفيلم	**399**
1.7.2. أبواب الصمت: حين تنطق الشاشة بأسماء الشهداء	**399**
2.7.2. الصيد والفروسية كتمثيل للبطولة والهوية في أبواب الصمت	**402**
3.7.2. البطل والتجنيد الإجباري كبديل قسري للرفض الوطني	**410**
4.7.2. خيانة الوطن: بين التواطؤ الظاهري والانتماء الكامل	**413**
5.7.2. الإغراء كسلاح ناعم للاستعمار في أبواب الصمت	**422**
6.7.2. آلة التعذيب الاستعمارية في أبواب الصمت	**426**
7.7.2. بعض الإنسانية وسط الجحيم الاستعماري	**432**
8.7.2. ملامح التضمين المسيحي التحريضي في أبواب الصمت	**437**
9.7.2. تجليات التضحية من أجل الوطن في فيلم أبواب الصمت	**442**
8.2. نتائج التحليل	**458**
النتائج العامة	**464**
الخاتمة	**470**
الملاحق	**474**
قائمة المصادر والمراجع	**495**
فهرس المحتويات	**513**