# الدلالة السيميولوجية والنفسية للون في فيلم "مصطفى بن بولعيد"

# SEMIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL SIGNIFICANCE OF COLOR IN THE FILM "MUSTAPHA BEN BOULAID"

**بوشنافة كريمة[1]***

[1] مخبر دراسات الإعلام ووسائط الرقمية، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي–الجزائر–

bouchenafa.karima@univ-oeb.dz

تاريخ الاستلام: 2024/03/17 تاريخ القبول: 2024/05/20 تاريخ النشر: 2024/06/20

**ملخص:**

تهدف هذه الورقة البحثية إلى تسليط الضوء على أهمية الألوان في السينما وكيفية استخدامها كأداة لتعزيز الرسائل والتأثيرات النفسية في الأفلام من خلال إثراء المعرفة المتعلقة بالدلالات السيميولوجية والنفسية في مجال الدراسات السينمائية وتطبيقها على الأفلام السينمائية الجزائرية، وفي هذه الورقة البحثية اخترنا دراسة الفيلم السينمائي "مصطفى بن بولعيد" في محاولة فهم دلالة اللون من منظورين سيميولوجي ونفسي وذلك بتحليل كيفية استخدام الألوان في الفيلم وما الرسائل والتأثيرات التي يمكن أن تنقلها إلى الجمهور. تسعى الدراسة أيضًا إلى فهم كيف يمكن للألوان أن تعمل على توجيه المشاهدين نحو فهم معين أو تجربة نفسية معينة أثناء مشاهدة الفيلم.. إذ توصلت الدراسة إلى نتائج تأكد أن اللون وسيلة فنية قوية لنقل الرسائل وإيصال التأثيرات النفسية للمشاهدين. إلا أنه يجب أن يتم تحليل الدلالات اللونية في سياق الفيلم نفسه والعوامل الثقافية والنفسية المحيطة به.

**كلمات مفتاحية:** دلالة، اللون، الفيلم السينمائي، السيميولوجي، النفسي.

**Abstract:**

The aim of this research paper is to shed light on the importance of colors in cinema and how they can be used as a tool to enhance messages and psychological effects in films. The study seeks to enrich the knowledge related to semiotic and psychological connotations in the field of film studies and their application to Algerian films. In our study, we chose to analyze the film "Mustafa Ben Boulaïd" to understand the significance of color from both semiotic and psychological perspectives. This is achieved by analyzing the use of colors in the film and the messages and effects they can convey to the audience. The study also aims to understand how colors can guide viewers towards a specific understanding or psychological experience while watching the film.

The study has reached conclusive results that confirm that color is a powerful artistic means to convey messages and deliver psychological effects to viewers. However, it is essential to

analyze the connotations of colors within the context of the film itself, considering the cultural and psychological factors surrounding it.

**Keywords:** significance, color, film cinematic Semiotics, psychology.

✶ المؤلف المرسل: بوشنافة كريمة الإيمايل: bouchenafa.karima@univ-oeb.dz

## مقدمـة:

بمجرد تخيل الأشياء بلون واحد ، يتبادر للدهن تساؤل كيف سنستمتع بالأرض إذا كانت فقط باللون الأبيض والأسود، لماذا الألوان في الحياة وما هي دلالاتها ، وكيف تتواجد، وما أهمية تواجدها بالحياة، لو كان المحيط أو البحر أو النهر لونه احمر أو اصفر، هل ستتمتع أو تشعر بالإحساس الذي تشعر به وأنت تراه ازرق، ماذا لو كانت الأشجار لونها كلها واحد بثمارها و إزهارها، هل ستتوق نفسك لها كما تتوق الآن لها في كرنفال اللون على جميع الشجر ، والتي تهذب النفس وتولد في الروح الصيرورة والجمال، وجود اللون وتوازنه في الحياة شيء مهم في استمرار الحياة ، والطبيعة بما تحتويه في تشكيلها البديع للون وتنسيقه مع الأشياء يعطي إيحاء وشعوراً بالحياة، ولولا هذا الترتيب البديع لكانت الحياة جافة، لان طبيعة الألوان ترسل لأفكارنا وذهنياتنا انطباعات وأحاسيس وشعورا لكي ندرك الحياة وما عليها من مخلوقات ولها أيضا علاج حسي ونفسي وذهني ولغوي في حياة كل منا، ومنذ تواجد الإنسان كان اللون هو الشيء الذي عبر من خلاله عن عما يجول بخاطره وفكره، وكانت تنعكس على نفسيته وعلى طموحه، ومع تطور الإنسان تطور معه اللون وأصبح يضع له الدلالات والمعاني والرموز، فالمسرح الروماني عندما كانت تقام عليه العروض المسرحية، كان اللون وحده هو تلك اللغة التي عبر بها وأوصل المعلومة للمتلقي، مثل الرداء الأحمر الذي كان يدل على الحرب والعداء واللون الأبيض الذي يدل على السلام والصفاء و الأخضر الذي يدل على النعمة والرخاء..الخ

منذ البدايات الأولى لصناعة السينما وظهورها للوجود، كان الأبيض والأسود هما اللونان الرئيسيان وبفضلهما حققت السينما نجاحها، مما أدى إلى صانعي السينما بالتفكير وجعل الأفلام ملونة كما الحياة، على الرغم من عدم استغنائهم عن الأبيض والأسود، ولم يمنعهم ذلك من التعبير عن موضوعاتهم ومعالجتها بالرمادي و الأبيض والأسود، وبعد دخول الألوان توسعت آفاق استخدام الفيلم وتوسعت رؤى و قدرات المخرجين للتعبير، وأدركوا أهمية اللون ومشاكله المتعلقة بالاستخدام أو حتى من ناحية التقنية اللونية.

الفيلم السينمائي يتنفس عن طريق اللون، في خلقه للإحساس العام والخاص ووضع المعنى في الصورة السينمائية، انطلاقا من هذه الفكرة سنحاول من خلال هذه الورقة البحثية تسليط هذه المقاربة على الفيلم الذي اخترناه للدراسة وهو فيلم "مصطفى بن بولعيد" من خلال استخراج دلالة الألوان المستخدمة فيه من الناحية السيميولوجية والنفسية من خلال الإجابة الإشكالية التالية:

ما هي دلالة الألوان المستخدمة في الفيلم السينمائي "مصطفى بن بولعيد" بين السيميولوجي والنفسي؟

### 1.1 الإطار المنهجي للدراسة:

### 2.1 أهمية الدراسة:

- ✓ ترتبط أهمية الدراسة أساسا بموضوع اللون في الأفلام السينمائية الجزائرية، باعتبار الفيلم هو شريحة مقتطعة من الحياة، وهو عبارة عن رؤية صانعه (مؤلف/مخرج) لهذه الحياة، ونظرا لما يكتسيه اللون في السرد السينمائي من أهمية ولأنه يعد من التقنيات الأساسية للتواصل في نقل المضامين الظاهرة والكامنة في وسائل الإعلام المختلفة خاصة السينما، فإن دراستنا هذه تكتسي أهميتها:
- ✓ من خلال أنها تكشف الغطاء عن الدلالات اللونية في الأفلام السينمائية سواء السوسيوثقافية أو الجمالية وأيضا إبراز أهمية اللون في السرد السينمائي.
- ✓ إظهار أهمية اللون ودوره في الإنتاج السينمائي، كونه يعد سياقا أساسيا للتواصل ونقل المضامين الظاهرة والكامنة في الأفلام السينمائية.

### 3.1 أهداف الدراسة:

نصبوا من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف لعل أهمها:

- ✓ إلقاء الضوء على اللون في البناء السينمائي وأهميته في نجاحه.
- ✓ الوصول إلى فهم مختلف الدلالات والمعاني الكامنة وراء اللون السينمائي الموظف في فيلم "مصطفى بن بولعيد"
- ✓ محاولة إظهار المقاربات الفكرية الفلسفية والنفسية التي اهتمت باللون، خاصة منها التي تجعله كنوع إتصالي.
- ✓ الكشف عن مختلف الدلالات والمحددات اللونية في فيلم "مصطفى بن بولعيد"
- ✓ الكشف عن علاقة اللون بالمكان والأشياء في فيلم "مصطفى بن بولعيد".

### 4.1 منهج الدراسة:

ولما كان موضوع الدراسة يهدف إلى الكشف عن الدلالات الضمنية والظاهرة للون في الأفلام السينمائية الجزائرية، فإن طبيعة الدراسة وخصوصية الموضوع، تفرض استخدام المقاربة السيميولوجية l'approche sémiologique، حيث يعرف موريس أنجرس المقاربة على أنها طريقة خاصة غير تقليدية في استعمال النظرية العلمية، وهذا لا يعني حسب موريس التقليد الأعمى بهذا التناول إذ يجوز للباحث التغيير فيه ، وفق ما تقتضيه نوعية الإشكالية البحثية. (موريس، 2006، الصفحات 99-101)

## تحديد المفاهيم والمصطلحات:

**1.2 الدليل:** ويقسمه (شارل ساندرس بيرس) **Charle Sanders Pierce** إلى ثلاثة أقسام :دال ومدلول بالإضافة إلى المرجع، ويعرف الدليل على أنه كل ما يأخذ مكان شيء ويمثله وتكون هناك علاقة طبيعية مع هذا الشيء كالدخان دليل وجود النار.(Germahn & Raymond, 1983, p. 16)

### 2.2 اللون اصطلاحا:

أما اللون اصطلاحا في الموسوعات الحديثة، ففيه تفصيل في ضوء تطور العلم فهو خاصية ضوئية تعتمد على طول الموجة، ويتوقف اللون الظاهري لجسم ما على طول موجة الضوء الذي يعكسه (غربال، 1986، صفحة 1581)، وهو من الأشياء التي لا تعلل ولا يمكن التأصيل لها بل جرت العادة والعرف على تحديده و معاينته، أي لا نسأل عن أصله الأول ولا هل هو جسد أم كائن حي أم وسيلة للتميز بين الأشياء فهو باختصار خلق من مخلوقات الله – تعالى– له أهداف مقصودة وأدوار شتى. (غمشي، 2003، الصفحات 11-12)

### 2.3 السرد الفيلمي:

الحكاية الفيلمية حكاية مركبة سمعية بصرية تتشكل وفق علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له". ولدراسة الحكاية الفيلمية أهمية متعددة نظريا وتربويا و إبداعيا وحضاريا،و أهميته القصوى تتمثل في سعيها نحو بناء تحليل عام للحكاية الفيلمية" (الزاهير، 1993، الصفحات 8-9-17).

## اللون في المشهد السينمائي:

تكثر الأنساق اللونية في المشهد السينمائي الواحد، في تصوير المنظر الطبيعي وفي الألبسة التي يرتديها الممثلون، أو في الديكور الموجود في الغرفة المصورة، وهكذا تذكر الألوان في نص السيناريو، قبل أن تبصر في المشهد، لأن السيناريست هو خالق اللون في العمل، معتمدا المخيال والكتابة، فهو نظام "...من نهايات وبدايات، ومواضع الحبكة، ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات" (فيلد، 1989، الصفحات 173-174) وينال لون الأزياء والماكياج فيه جانبا من التفصيل.

ويكون المنظر (LA SCENE) هو "الوحدة الدرامية المستقلة، ويتضمن فعلا مستمرا له تاريخ دقيق ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن (توروك، 1995، صفحة 204) ولهذا نبصر ألوانا تشكل ديكوره وفضاءه تختلف تماما عن ألوان المناظر الأخرى المتتابعة. ولكن استخدام الإضاءة

يبقى أمرا مهما يلازم كل المناظر من دون إستثناء إلا المناظر الليلية توظف فيها الإضاءة بصورة منخفضة وضعيفة.

قد وضع صانعوا الأفلام مبدأ المعادلات الوظيفية، التي تعني "أن مختلف الطرائق الشكلية أو التقنية، حركات الكاميرا، الإضاءة ،الموسيقى أو اللون ، مثلا يمكن أن يحل بعضها محل البعض الآخر لأنها تستطيع القيام بالدور نفسه دون خرق المعايير ولا انتهاك الوحدة و التلاحم" (توروك، 1995، صفحة 258)، فمثلا الحركات التي تصنعها الكاميرا ، يمكن للون أن يقوم بها عن طريق الإضاءة والوهم البصري، ولو تلتقط صورة لشيخ عجوز بغية إدخالها في المشهد، لأمكن اللون أن يصنع وجها عجوزا عن طريق المؤثرات البصرية باستعمال الأصباغ والماكياج، ومواد لونية متنوعة، تؤدي الأنساق اللونية المرئية لغة الترميز والتدليل، لفهم تفاصيل القصة وإظهار معان، يتعذر الحكي عنها، والتلفظ بها. فاللون الأخضر مثلا "...مرتبط بشكل مباشر برموز الحياة، براعم الوريقات الصغيرة، الأوراق، والهيكل الخضري نفسه، كما ترتبط ارتباطا وثيقا برموز الموت والفناء، تعفن الأوراق، والأوحال، والظلال على وجه فارقته الحياة" (سيرجي، 1975، صفحة 115) ويرمز اللون – الأسود الذي يظهر في أجزاء الممثلات – إلى المأساة والحزن والموت ، كما يدل اللون نفسه على الجمال والفرح، من خلال الكحل، والثوب الذي يرتديه المتزوج. ويشير البياض إلى فرح المتزوجة في زواجها، ويحقق مدلول الحزن في مناطق معينة.

وفي فترة معينة ظل اللون مقيدا بنظام لا يتغير على أساس أن له وظيفة تقنية ولم يتحرر من القواعد التي يرسمها المخرج ولا يخرج عنها، والمعلوم أن اللون يختار بناء على رغبة الفنانين و جمهور المتلقيين، لأن حقل مرئي يسهم في عملية السرد ويجلب المتعة والجمال. فمثلا" في الأفلام الحديثة التي تعتمد ربطا موناتاجيا للقطات ملونة مع لقطات بالأبيض والأسود، نلاحظ عموما أن الأولى ترتبط بموضوع القصة الفني ذاته، أي بـ(الفن)، بينما تعيدنا الثانية إلى الواقع القائم خارج حدود الشاشة" (لوتمان، 1989، صفحة 31).

وقد نخلص إلى القول أن الأنساق اللونية شهدت انقلابا، فمن الأفلام بالأبيض والأسود تظهر الأفلام الملونة المحاكية للواقع الملون الذي نسكنه. وهذا الاعتقاد بأن الفيلم بالأبيض والأسود "يظل فيلما وثائقيا ، وليس ممثلا روائيا ، إنه يمثل الحياة البسيطة والواقع الخام على هذه الخلفية المشوشة حيث يتداخل التمثيل بالواقع الذي يغدو هو ذاته تمثيلا" (لوتمان، 1989، صفحة 32)، فالأبيض والأسود يمثلان نسقا مرئيا يجعل الواقع داخل المشهد عقيما، و وهميا، بينما النسق اللوني المتعدد ينقل أسماء الألوان – عن طريق الرؤية – كما حددت في نص السيناريو، أو العمل الروائي بتدرجاتها وتداخلاتها وتضادها.

## 3. سيميولوجية وسيكولوجية اللون:

يسمح العقل البشري بإدراك بعض مما تراه العين ويرفض إدراك البعض الآخر وفقا لما يعتبره العقل مستساغا له أو غير مستساغ، فالمستساغ بالتأكيد سيترك في النفس تأثيرا يظل يصاحبه كل ما تذكره الإنسان وبذلك يدخل ضمن عالم المدركات والممسوسات لذلك فإن جميع الخطوط والألوان والكتل والضوء والظل والفراغات هي مظاهر يتلقاها العقل عبر العين، وعملية الإدراك ليست عملية مباشرة حال وقوع الشيء أمام العين بل هي حلقات مترابطة من تنبيهات تصل وفق سقف زمني إلى إدراك العقل ويدخل اللون ضمن عالم المدركات التي تشمل سلوك الإنسان وعاداته فإدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان. (قاسم، 1982، صفحة 14)

وقد قامت العديد من الدراسات بدراسة التأثير السيكولوجي للون على الإنسان مثلما قامت بدراسة التأثير السيكولوجي للون سينمائيا ، فنحن نعلم أن العين البشرية تستوعب مع الدماغ الأسود والأبيض أسرع من الصورة الملونة بسبب أنها تحتاج إلى وقت أكبر من اجل إدراك الصورة الملونة (حمودة، 1981، صفحة 43) ، فهناك ارتباط عالي المستوى بين التعبير اللوني وتداعي المعاني والخواطر و الأفكار ولكن بعض الباحثين يرون عكس ذلك لأنهم لا يعتقدون بنظرية التداعي كما يرى **أدولف أرنهايم** لأنها لم تعد تحظى في جمال الألوان بأية أهمية أكثر من تلك التي تحظى بها في أي مجال آخر. (سعد، 1975، صفحة 43)

حيث يعتبر أن ردود الفعل الناتجة عن اللون إنما تعزى إلى أن اللون مباشر جدا للدرجة التي تجعل منه ناتج عن تفسير يرتبط به عن طريق التعليم (سعد، 1975، صفحة 44) ويؤكد ذلك مارسيل مارتين فإدراك اللون لا يكون إلا عندما يكون ذو قيمة دلالية، ويمكن اعتماد قسمين رئيسيين للتأثير اللوني:

أ- **التأثير السيكولوجي للون في السينما:**

يقسم التأثير السيكولوجي للون إلى تأثيرات مباشرة وغير مباشرة، فالمباشرة تظهر الشكل الخارجي للموضوع بالشكل الذي يرغب صانع العمل، أما غير المباشرة فهي مرتبطة بالتخزين والتجربة وحياة الشخص السابقة حيث تعود بنا إلى نظرية التداعي وعلاقة اللون بالماضي الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء و السكينة بينما الألوان الحارة توحي بالعنف و العدوانية (جانيتي، 1981، صفحة 51) والكثير من الآراء تؤكد هذه التأثيرات للون، ومثلما للون تأثير سيكولوجي فإنه أحيانا يعطي انطباعا عن الشخص الذي يستخدمه وكما للألوان المجردة تأثيرات فإن للتدرجات اللونية أو المجاميع اللونية تأثيرات سيكولوجية فقد يصبح التدرج اللوني ذو تأثير رمزي ودلالة موضوعية، إذ أن بالإمكان عمل التكوينات اللونية سواء كانت متناغمة أو متناقصة لإعطاء إحساسات أو تأثيرات على العين البشرية سواء إيجابا أو سلبا وهي تقوم بمساعدة التأثير لوحي العاطفة المتماسكة لكل لون والانتقال من حالة العزلة إلى حالة ربط.

**ب-التأثير الدرامي والجمالي للون:**

مثلما للون تأثير سيكولوجي فإن له تأثيرات ومعاني درامية هي قريبة جدا من تلك السيكولوجية عدا إنها تعنى بالجانب الدرامي، فالألوان الباردة توحي بالابتعاد في الشاشة والنقل للشخصية أو الجسم الملون، بينما الحارة توحي بالتقدم في الكادر للسيطرة على هذه المعاني فيتم تحليل كل مشهد لمعرفة المزاج النفسي والانفعالي ومن ثم التخطيط لاستعمال اللون أو مجموعة الألوان التي توحي بذلك المزاج (المهندس، 1989، صفحة 30) وتحقق أهمية اللون من خلال:

إبراز جسم ما عن الأجسام الأخرى حيث يستطيع المخرج إبراز شخصية دون الشخصيات الأخرى المحيطة أو جسم معين للفت النظر إليه وإلى أهميته ضمن مجموعة تختلف عنه لونيا سواء كان هذا الجسم حارا أو باردا.

تكوين وخلق التأثيرات الدرامية لأن اللون يدخل في الطبيعة لذلك نجد أن له تأثيرا كبيرا على الطبيعة البشرية لذلك فإن الفنان بإمكانه أن يلعب دورا فعالا في إعطاء النمط الأسطوري والتفكير وتوجيه الرؤية ليكون اللون ذا صلة بين الفنان والمشاهد الذي يتلقى ذلك العمل (فرج، 1982، صفحة 481)

إعطاء الإحساس بالعمق ضمن اللقطة حيث أنها تؤثر في حركة الأشخاص والأجسام في المكان.

رغم أن بعض الآراء تقول إننا لا نحتاج إلى اللون سوى في الأفلام الخرافية والأسطورية والتي تتحدث عن الطبيعة، وكذلك الرأي الذي يؤكد أن اللون متى ما صرف المشاهد عن الانتباه إلى أحداث الدراما، فإنه يعتبر دخيلا لذلك فإن للون تأثير درامي عالي والعديد من الأمثلة الفيلمية تؤكد ذلك، مثلما للتأثير السيكولوجي فإن للتدرجات والتناقضات اللونية تعبيرات حيث أن توزيع مناطق عديدة بألوان عديدة في الكادر تقوم بمساندة التعبير الروحي والعاطفي والدرامي المتماسك والمتحرك ديناميكيا والانتقال باللون من حالة العزلة إلى حالة ربط بجمل وكلمات ناطقة فيما بينها لونيا لتقوم بإرسال الكلام المطلوب منها تحقيقه في العمل الفني تصويريا.

## 4. السينما ... في الجزائر

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف و المسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي (1979، صفحة 13) ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائما مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر و سورية و لبنان و العراق.

فقد ولدت السينما في الجزائر ولادة سلمية وسارت بخطوات تطورية مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي وأن تقدم أفلاما ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة إذ أنها ولدت في قلب الإعصار في قلب معركة التحرير.

قبل حرب التحرير و حتى عام 1946 لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت في أغلبيتها إلى لغتين الفرنسة والعربية.

هكذا نجد أن السينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن، وقد حرصت على أن تحفظ أشرطتها في أماكن مأمونة، وقد كان لا بد في هذه المرحلة من جمع الأفلام خارج البلاد فهربت النسخ السلبية للأفلام المصورة، وجمعت في يوغوسلافيا وثائق مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني ومصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وشهدت هذه المرحلة في إخراج و إنجاز أول الأفلام الجزائرية، أنجزت هذه الأفلام في الوقت الذي كان فيه الشعب الجزائري يواصل كفاحه المسلح من أجل التحرير الوطني والاستقلال، لا يخفى أن هذه الأفلام صورت وأنجزت في ظروف صعبة جدا وبوسائل مادية محدودة وعلى أيدي سينمائيين تنقصهم التجربة ولكنها كانت بحق شهادة هامة وبرهانا ملموسا على تلك المرحلة الصعبة، ومن هذه الأفلام : اللاجئون (وزارة، 2000، صفحة 12) أنتج بين عامي 1956-1957، وهو فيلم قصير 16 د، أخرجته سيسيل دي كوجيس، وأخذت مناظره في تونس، وقد كلف هذا الفيلم مخرجته سنتين من السجن.

## 1.5 ظهور وتطور السينما الجزائرية خلال زمن الثورة:

أدرك قادة جبهة التحرير الوطني أهمية الصورة وقدرتها على التأثير مبكرا، ورغم ذلك كان على الجبهة انتظار ثلاثة سنوات من أجل تفعيل هذه الوسيلة وذلك عندما اتجه عدد من المناضلين في عام 1956 وعلى رأسهم روني فوتييه René vautier إلى الجبال حاملين عتاد التصوير. وعن هذا قال رونيه فوتييه:"... بالنسبة لى كان الأمر ضروريا و إلزاميا من أجل الكشف عن الوجه الحقيقي لفرنسا الاستعمارية ".في سنة 1957 وبعد الاتفاق بين رونييه وعبان رمضان تم إنشاء أول مدرسة سينمائية جزائرية في أعالي الجبل " l'école de cinéma du maquis" بالولاية الأولى للمنطقة الخامسة وبالضبط في تبسة أطلق عليها اسم "فرقة فريد" "Groupe Farid"وضع تحت إشراف رونيه فوتييه، أما المترددون على المدرسة فكانوا أربعة أو خمسة جنود استشهد أغلبهم في ساحة الشرف.

وفي هذا الإطار يقول رونيه فوتييه :"طلب عبان رمضان أن نكون تقنيين جزائريين في الجبال ...لكن مدرسة السينما التي تم إنشائها في الجبال بداية 1957 في المنطقة الخامسة بالولاية الأولى لم تزدهر بسبب موت كل الأعضاء الذين كانت تضمهم".(el kenz, 2003, pp. 79-80)

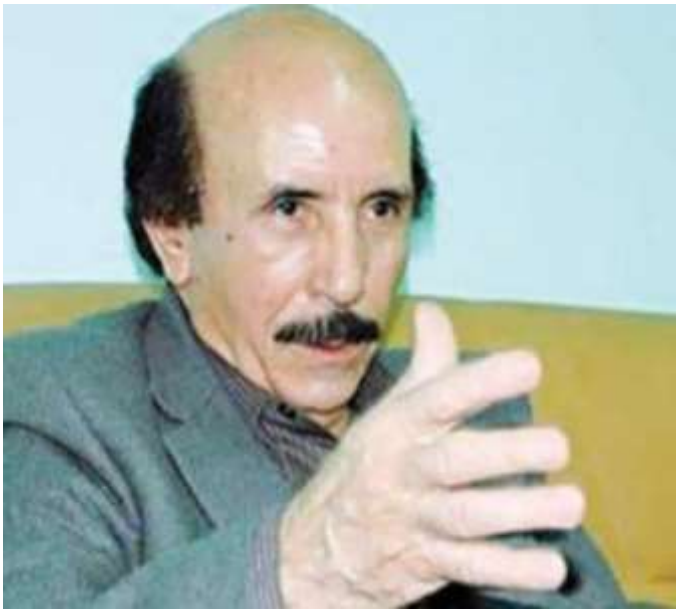
## 2.5 السياسة السينمائية الجزائرية المنتهجة بعد زمن الاستقلال (1962-1990):

رغم أن الحكومة الجزائرية المؤقتة أولت اهتماما كبيرا بقطاع الثقافة الذي أشار إليه قادة الثورة في مؤتمر الصومام 1956 ثم اجتماع طرابلس في ،1962 إلا أن الوضع العام للجزائر ما بعد الحرب التي عدت من بين أكثر الحروب دموية ودمار دفع الدولة الفتية إلى تحديد الأولويات لتجعل الثقافة بشكل عام والسينما بشكل خاص من المشاريع المؤجلة لكنها بالمقابل لم تتوقف عن إنتاج الأفلام، وهو ما أكده إسماعيل آيت سي سالمي، الذي أشار إلى أن الدولة الجزائرية أجلت المشاريع الكبرى في قطاع السينما كبناء الاستوديوهات والمخابر التي كانت تتطلب إمكانيات بحيث كانت لها أولويات أخرى، فالاستعمار الذي غادر حاملا كل ما في الخزينة من مال (110 مليار فرنك فرنسي) خلف اقتصادا محطما والبطالة والفقر ونقصا في السكن وانتشار الأحياء القصديرية، إلى جانب مليون ونصف مليون شهيد و300.000 يتيم، والساحة الثقافية قد شكلتها طبقة رفيعة من المثقفين غريبة ناتجة عن تكوين فرنسي والأغلبية الساحقة تتخبط في أمية دهماء، بالإضافة إلى غياب الإطارات التقنية والصحية.(el kenz, 2003, pp. 84-85)

أما في المجال السينمائي لم يخلف الاستعمار عند مغادرته الجزائر أي هيئة سينمائية تسمح بنهوض سريع للفن السابع على غرار الدول الأخرى فلم يكن هناك لا أستوديو ولا مخبر ولا إديتوريوم ولا مدرسة تكوين أو صناعة مرافقة للإنتاج السينمائي الضروري، ومن تم كان لزاما البدء من الصفر.

## 5. الإطار التطبيقي للدراسة:

### 1.6 بطاقة فنية عن المخرج :



ولد **أحمد راشدي** عام 1938 في مدينة تبسة الواقعة في شرق الجزائر، عند بلوغه السادسة عشرة من عمره شارك في حركة التحرير عام 1954 التي فجرت واحدة من أقوى الثورات التحريرية في العالم، درس الأدب الفرنسي والتاريخ والسينما، بدأ العمل في السينما مع المخرج الفرنسي **رينيه فوتييه René Vautier** الذي كان يعمل لصالح جبهة التحرير الوطني الجزائرية، بعد استقلال الجزائر عام 1962 ترأس أول مركز للسمعيات والبصريات شارك عام 1962 في إنتاج فيلم جماعي عنوانه "مسيرة شعب"، في عام 1964 أصبح مسؤولا في قسم السينما الشعبية في المركز القومي للسينما

الجزائرية، ثم مسؤولا في قسم الإنتاج لدى المؤسسة القومية لتجارة وصناعة السينما بين عامي 1967 و 1973، قام بإخراج أكثر من 20 فيلما روائيا وتسجيليا إلى جانب مشاركته في إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية، كما شارك في إنتاج الفيلم العالمي (زد) للمخرج اليوناني الفرنسي **كوستا غافراس** –**Costa Gavras**.

من أشهر أفلامه: مسيرة شعب 1963، فجر المعذبين 1965، العفيون والعصا 1969، تحيا الجزائر 1972، طاحونة السيد فابر 1973، حليم في باريس، على في بلاد السراب 1979، الطاحونة 1986، كانت الحرب 1993، مصطفى بن بولعيد 2007.

## 2.6 بطاقة فنية عن الفيلم:

- **عنوان الفيلم:** مصطفى بن بولعيد.
- **النوع:** شريط طويل 35 مم.
- **النسخة الأصلية:** العربية.
- **الترجمة:** الفرنسية والإنجليزية.
- **مدة الفيلم:** ساعتين و أربعين دقيقة.
- **المخرج:** أحمد راشدي.
- **الإنتاج:** ميتم بلقيس للأفلام.
- **سيناريو:** الصادق بخوش.
- **التركيب:** محفوظ بوجمعة وايزابيل دوفينيك.
- **الصورة:** يوسف بن يوسف، طارق بن عبد الله، أحمد بنيس ،بيجلييتو.
- **الصوت:** يوسف راشدي.
- **الديكور:** جودت قسومة.
- **موسيقى:** صافي بوتلة ، صالح سماعي ،سليم دادا.
- **سنة الصدور:** 2007 في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية.
- **مكان التصوير:** الجزائر العاصمة وجبال الأوراس.
- الممثلون:
- حسن قشاش . – مبروك فروجي.

- سليمان بن عيسى. – أحمد رزاق.
- رشيد فارس. – يحيى مزاحم.
- شوقي بوزيد. – أحمد بن عيسى.
- علي جبارة. – عبد الحكيم جمعا.
- جمال دكار. – سامي علام.
- حميد رماس. – خالد بن عيسى.

### 3.6 ملخص الفيلم:

مصطفى بن بولعيد من مواليد 1916 ابن أسرة ميسورة الحال، جند في صفوف الجيش الفرنسي، حيث شارك في الحرب العالمية الثانية، وكان واحد من أصحاب الدور البطولي في المعارك التي شارك فيها مما أهله لنيل أوسمة عديدة اعترافا بدوره. كان همه انتصار الحلفاء ولاسيما فرنسا التي كانت قد قدمت وعودا عديدة للجزائريين بالاستقلال إذا ما ساعدوها في الانتصار على النازية....لكن بعد انقضاء الحرب وانتصار الحلفاء، دخل إلى الجزائر ليتفاجأ بالمجزرة الهمجية التي ارتكبها العدو المنتصر الذي قاتل إلى جانبه، في حق أبناء شعبه العزل الذين خرجوا في 8 ماي 1945 بمظاهرات سلمية مطالبين فرنسا بتنفيذ وعودها. ولكن هيهات على كيان احترف الكذب والنكوص بالوعود...

أمام ذلك حسم مصطفى بن بولعيد أمره وآمن بأن الاستعمار الجاثم لن يخرج بغير الكفاح المسلح .فبدأ بالتحضير لأرضية الانطلاق، سواء كان من خلال الاتصال بالرجال الذين يتوسم فيهم الإرادة والإيمان باستقلال الجزائر من خلال العمل المسلح... أو باستخدام علاقاته الواسعة عربيا ودوليا للبدء في جمع الأسلحة وتخزينها تمهيدا لانطلاق الثورة التحريرية ...

وبعد سلسلة من النقاشات شكل هو ورفاقه حركة انتصار الحرية الديمقراطية وصولا إلى المنظمة الخاصة... ووصولا أيضا إلى مؤتمر مجموعة (22) حيث كان رئيس المؤتمر الذي حضر بيان أول نوفمبر ليكون هذا التاريخ موعد الحسم مع التردد، وانطلاق واحدة من أعظم الثورات على المستوى العالمي. فتمت هيكلة وتقسيم الجزائر إلى مناطق أساسية ... حيث قاد عملية انطلاق ثورة التحرير في الفاتح نوفمبر 1954...

### 6. تحليل نتائج الدراسة:

يتميز فيلم "مصطفى بن بولعيد" بواقعية شديدة وهذا بفضل اللقطات الوثائقية المأخوذة من أرشيف الثورة التحريرية والتي جاءت معبرة عن الزمن التاريخي الحي، كذلك برز الواقع في تلك المشاهد الحية التي تمثل الحياة اليومية لرجال الثورة و بالتالي تم إعادة الواقع بكل حيثياته، حيث يدخل هذا الفيلم ضمن ما يعرف بسينما

الواقع ،لأنه يصور أحداثا وقعت بالفعل فهو يروي قصة تجارب إنسانية رائدة في التاريخ الثوري أي يعيد بأمانة وحرص أدق تفاصيل الواقع، هذا النوع من السينما يمثل مرحلة متوسطة بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي، فهو من ناحية يلتزم بأحداث الواقع وشخصياته كالفيلم التسجيلي لكنه من ناحية أخرى يتمتع بقدر أكبر من الحرية، الابتكار و العلاج الفني.

إن فيلم "مصطفى بن بولعيد" ركز على نموذجين من الثوار الجزائريين، فالأول تمثل في الرجل السياسي و الثاني تمثل في الرجل العسكري.

إن أهمية الفضاء في فيلم "مصطفى بن بولعيد" تكمن في كونه يعبر عن الفضاء الخارجي من خلال إظهار شخصية مصطفى بن بولعيد متنقلة عبر فضاء خارجي مقتصر على المناظر الطبيعية والبيوت القديمة المبنية من الأحجار التي تزخر بها منطقة الأوراس، في مقابل هذا الفضاء عمل الفيلم على توظيف الفضاء الداخلي من خلال إبراز المظاهر الريفية التي كانت تخدم المجاهدين إبان زمن الاستعمار، كما عمد المخرج إلى تصوير فضاء المدينة لكي يبين مدى النشاط والتحرك الذي وصلت إليه الثورة التحريرية في المدن، ولكي يكون وسيلة تعبير عن كفاح شخصية تاريخية.

لقد كان لحركات الكاميرا ولنوعية اللقطات دورا كبيرا وهاما في عملية إبراز وضعية الشخصيات في فيلم "مصطفى بن بولعيد" فقد ركز المخرج أحمد راشدي أثناء عملية تصوير الفيلم على أخذ نوعية معينة من اللقطات والتي كانت من أهمها اللقطة المتوسطة والقريبة، حيث كانت تهدف من الأول إعطاء أهمية متنامية لشخصية البطل " مصطفى بن بولعيد " وهذا من خلال التركيز على الإشارات والإيماءات التي كان يقوم بها أثناء عملية التصوير.

تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تستعمل لغرض تمرير رسائل فيلمية ضمنية تحمل أفكار منتجيها وكذا أفراد المجتمع عن الشخصية التاريخية "لمصطفى بن بولعيد" التي طالما كتب عنها وسمعنا عنها في نصوصنا التاريخية، هذه الصورة ذات توجه إيديولوجي تحرري تغرس في نفوسنا الإحساس بقيم الحرية والتحرر.

## 7. نقد نتائج الدراسة:

يهدف أحمد راشدي من خلال هذا الفيلم إلى التوثيق للثورة التحريرية مثل ما هو الحال بالنسبة للأعمال الأخرى، غير أن فيلم "مصطفى بن بولعيد" يختلف قليلا من حيث الأحداث والشخصيات التاريخية.

ترك كاتب السيناريو في هذا الفيلم العديد من الثغرات التي تجعل المشاهد يطرح العديد من الأسئلة والتي بدورها كانت تحتاج إلى إجابة واضحة، حيث أنه قد تعامل مع قصة "بن بولعيد" بشكل سطحي في أهم الأحداث

المتعلقة بالثورة بشكل عام – و هنا يكون حضور بن بولعيد فيها أمر بديهي نظرا لكونه من أبرز المخططين للثورة– أما إذا كان الحديث عن شخصية "بن بولعيد" البطلة في الفيلم فيمكن القول عنها أنها كانت بصورة سطحية، حيث يرى المشاهد أن بن بولعيد مجرد مناضل عادي إلا في بعض المشاهد كقائد ومدبر لتفجير الثورة وقيادتها في الأوراس خاصة في المشهد الذي نراه يقدم خطبته لتوعية المجاهدين وإيقاظ الهمم في نفوسهم قبل اندلاع الثورة أو في الاجتماعات التي سبقت هذا الحدث.

أهمل كاتب السيناريو العديد من المبادئ المتعلقة بحياة البطل التي كانت ستجعل من عمله أكثر منطقية وإقناعا، خاصة وأن الشخصية البطلة لا بد وأن تكون أكثر تميزا وهذا التميز ينبع بدوره من دوافع وعوامل لتجعلها تتصرف أو تفكر أو تحدث الثورة... أو ما شابه و إذا ما عدنا إلى التاريخ قليلا فإننا سنجد أن "بن بولعيد" كان شخصا ثريا من "عائلة ميسورة الحال ومتعلم ومثقف علما انه درس في المدرسة الفرنسية حتى المرحلة الإعدادية " (عباس، 2009، صفحة 37) وهنا تكمن إحدى الثغرات التي تركها كاتب السيناريو والتي بدورها ستدفع المتلقي يطرح السؤال – كيف لشخص ثري مثل "بن بولعيد" أن يقحم نفسه في إعصار الثورة متحملا الألم والموت...

وبطبيعة الحال هناك العديد من المواقف والدوافع في تكوين الشخصية الثورية التي لا بد من تجسيدها بغية جعل العمل وحياة "بن بولعيد" أكثر إقناعا، ومن جهة أخرى فإن تجسيد هذه المبادئ التي كانت وراء شهامة بن بولعيد ومساره الثوري، مفيد في تلقين المشاهد دروسا عن الشخصية الجزائرية وبطولتها عندما يتعلق الأمر بالعزة والكرامة واسترجاع الحرية، وهذا لا يعني أن باخوش أو راشدي قد أهملا هذا الجانب، إلا أنه يمكن القول أن تجسيد تاريخ شخصية ثورية مثل "بن بولعيد"، كان يحتاج إلى تنقيب أكثر عن مثل هذه المواقف والدوافع التي كانت ربما ستجعل حياة البطل في الفيلم أكثر إقناعا وتميزا عن باقي الشخصيات الأخرى، ومنه فإن السيناريو كان يفتقر إلى أهم الدوافع والعوامل التي تساهم في تحقيق عنصر التحول لدى الشخصية الرئيسية، خاصة وأننا نلاحظ التغيير الذي طرأ على شخصية "بن بولعيد"، من حدث لآخر لم يكن مبررا وهذا ما يجعله إنتاجا محليا، كما أن المشاهد الأجنبي لا يمكن أن يفهم مسار حياة هذا البطل، بل لا يمكن أن يلمس تلك البطولة في شخص "بن بولعيد"، لأن اطلاعه على التاريخ البطل أقل بكثير مما هو الحال بالنسبة للمشاهد المحلي فمن مشهد الخدمة العسكرية إلى مناضل في حزب سياسي دون أي رابط بين الأحداث.

اقتصر الفيلم على تجسيد التاريخ، والبقاء فيه حيث لا يمكن اكتشاف ذلك الإسقاط الذي أراده صادق باخوش كاتب السيناريو، ولا أحمد راشدي على الحاضر – اللهم إلا فيما يخص التذكير بالأحداث التاريخية للثورة و مكانة شخصية "بن بولعيد" وسط هذه الأحداث والتوثيق لها، وإعادة إحيائها في الفيلم السينمائي للتذكير بأمجاد

الشعب والشخصيات العظيمة الثورية، والتي يمكن اعتبارها رمزا لبطولة الشعب الجزائري، ولهذا فإن الفيلم يستعرض الأحداث من وجهة نظر تاريخية بحيث لا يعالج من خلالها الواقع المعاصر.

يستعرض الفيلم قضية الأسر التي تعرض لها بن بولعيد ومن معه في سجن الكدية، مبرزا إصرار الجزائريين وذكائهم في مواجهة الصعاب وهذا الأمر يبدو واضحا في التخطيط للفرار، غير أن المشاهد يلحظ ذلك الإسهاب والإطالة في تجسيد حياة البطل "بن بولعيد" في السجن، بل يمكن القول أن جزءا كبيرا من حياته قد حصر في الأسر، فكان يجدر الاهتمام بمآثره في المعارك ضد المستعمر و إعطائها وقتا أكبر في الفيلم أكثر مما هو الحال بالنسبة للسجن، و إن كانت حياة البطل في السجن تعتبر جزءا أساسيا في نضاله الثوري ضد المستعمر.

ومن جهته اهتم المخرج احمد راشدي بتجسيد مشاهد المعارك والقصف أكثر من الاهتمام بشخصية البطل في الحرب، حيث نرى "بن بولعيد" فيها مجرد محارب عادي، إلا في بعض حواراته مع المجاهدين التي نلتمس من خلالها انه قائد ثوري.

أما مشهد وفاة "بن بولعيد" و استشهاده بتلك الطريقة قد جعل نهاية الفيلم تبدو ضعيفة حتى وإن كان التاريخ يحتوي نفس الحدث الذي استشهد فيه "بن بولعيد"، حيث ظهر بنفس الطريقة في الفيلم والتي كان يفترض أن تأخذ بعدا إيديولوجيا عن بطولة الشهيد والشعب بصفة عامة، فربما كان من الأحسن أن تجسد وفاة "بن بولعيد" في معركة طاحنة أو جراء عملية قصف أو ما شابه ذلك، وهذا لجعل النهاية أكثر قوة وتأثيرا في المتلقي، ولهذا يرى بعض المختصين في مجال الصناعة السينمائية وخاصة الأفلام التاريخية، أنه لا يجب أن نتقيد في أعمالنا السينمائية بكل ما يقوله التاريخ، بل يسمح تغيير ما يمكن تغيره لإثبات أفكارنا وإيديولوجياتنا فيما يتعلق بثورتنا وتاريخنا وهويتنا بصفة عامة.

إن مختلف الملاحظات التي تحدثنا عنها اتجاه هذا الفيلم، لا يمكن أن تنقص من أهميته في ترسيخ التاريخ الثوري المجيد، وتجسيد أحداث الثورة الجزائرية بأبطالها العظماء، الذين ندين لهم بالعزة والكرامة فكان الفيلم قد استعرض شخصيات ثورية عظيمة من أمثال مصالي الحاج وكريم بلقاسم وبوضياف والعربي بن مهيدي ...و آخرون، كما أن الفيلم يستعرض البيئة المادية التي جرت فيها الأحداث من خلال الجبال والغابات التي جعلت المتفرج في العديد من المشاهد يدرك حقا منطقة الأوراس التي شهدت هذه المعارك والأحداث الثورية.

إن إخراج عمل سينمائي مثل فيلم مصطفى "بن بولعيد"، ليس بالأمر الهين فهو يتعلق بشخصية بطلة لها مكانتها في تاريخ الجزائر ولهذا يكون التعامل مع التاريخ في السينما أمر صعب، إذ يحتاج إلى التنقيب وتحري دقيق عن المادة التاريخية المراد معالجتها في الأفلام، ومن جهة أخرى فإن العمل وسط الظروف البيئية التي

شاهدنها في الفيلم كانت تشكل أكثر معاناة، وخطورة على الممثلين ولهذا ربما يكون العمل السينمائي الثوري أكثر صعوبة.

ويبقى الكاتب الصادق باخوش والمخرج أحمد راشدي مشكوران على هذا العمل الذي كان على الأقل قد ترك بصمة لتخليد التاريخ الثوري المجيد، مبرزا مآثر "بن بولعيد" ورحلته في الكفاح والنضال السياسي والثوري ضد المستعمر من خلال ما تحدث عنه التاريخ، والشخصيات الوطنية والمقربون من "بن بولعيد" الذين عايشوه، وعرفوا عنه الكثير مما يؤكد أنهم دون شك كانوا من أهم المصادر التي استعان بها باخوش وراشدي في صياغة قصة البطل في فيلم سينمائي.

## خاتمة:

إن الأذواق لم تتفق في الارتياح إلى لون بعينه، وعدم الارتياح إلى لون آخر، فما اتفق على أنه لون صاخب قوي متعب كالأحمر مثلا، أو لون هادئ مريح كالأخضر، قد لا تراه نفس أخرى بمثل هذه السمات، و بمثل هذا التأثير ألم يصرح القرآن بصفرة اللهب الشديد لجهنم كأنها قصور، مع أن الصفرة من الألوان المريحة الهادئة، وكذلك ردود الفعل الإنساني من الطمأنينة اتجاه ألوان والنفور من ألوان أخرى، وعليه فإن الانسجام الواحد بين الألوان قد لا يكون له الأثر الواحد في جميع حالات النفس، فحين تتقبل النفس الألوان قد يحدث فرحا، وحين لا تتقبلها قد تؤدي إلى حزن وأسى.

لذا وجدنا أن دلالة اللون في فيلم "مصطفى بن بولعيد" يمكن أن تفسر بين معاني السيميولوجية والنفسية بحيث تعامل الفيلم مع استخدام الألوان بشكل متقن لنقل رسائل وتأثيرات عميقة على الجمهور إتباعا لخطوات تنوع دلالات الألوان بناءا على السياق والمحتوى وتفسير الجمهور، فاللون وسيلة فنية قوية لنقل الرسائل وإيصال التأثيرات النفسية للمشاهدين، غير أنه ينبغي أن يتم تحليل الدلالات اللونية في سياق الفيلم نفسه والعوامل الثقافية والنفسية المحيطة به.

## الإحالات وقائمة المراجع:


- **المؤلفات باللغة العربية:**

1-أنجرس، موريس. (2006). *منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبا علميا* (الإصدار 2). (المترجمون صخري، بوزيد،)، دار القصبة للنشر، الجزائر.

2-إيزنشتاين، سيرجي. (1975). *الإحساس السينمائي*. (المترجمون سهيل جبر)، دار الفرابي، بيروت.

3-جانبول، توروك، (1995) *فن كتابة السيناريو*. (المترجمون المقداد، قاسم)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

4-حسين حلمي، المهندس، (1989) *دراما الشاشة* (الإصدار 1)، الهيئة المصرية العامة ،القاهرة، مصر

5-وزارة الثقافة والإعلام الجزائرية، (2000). دليل الإنتاج السينمائي الجزائري. وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية.

6-حسين صالح، قاسم (1982)، *سيكولوجية إدراك الشكل واللون*، مؤسسة الرياض للنشر، بغداد، العراق

7-سد، فيلد (1989)، *السيناريو*. (المترجمون سامي، محمد) دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق

8-شفيق محمد، غربال، (1986). *الموسوعة العربية الميسرة* (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار نهضة.

9-عبد الرحمن، قلج سعد، (1975)، *جماليات اللون في السينما*، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر.

10-عبد الرزاق، الزاهير، (1993)، *السرد الفيلمي- قراءة سيميائية-* دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب

11-عبدو، فرج، (1982)، *علم عناصر الفن*، دار دلفين ميلانو، ايطاليا.

12-لوي دي، جانيتي، (1981)، *فهم السينما*، (جعفر علي، المترجمون) دار الرشيد، بغداد، العراق.

13-يحي، حمودة، (1981)، *نظرية اللون*، دار التراث للنشر، بيروت، لبنان.

14-يوري، لوتمان، (1989)، *مدخل إلى سيميائية الفيلم* (الإصدار 1)، (المترجمون نبيل الدبس) ، مطبعة عكرمة، دمشق، سوريا.

15-محمد عباس،(2009)، ثوار عظماء، شهادات 17 شخصية وطنية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر

- **المؤلفات باللغة الأجنبية:**

16-Germahn, C., & Raymond, L. (1983). *introduction a la linquistique générale* (éd. 2): persse de l'université de Montréal, Montréal, Canada.

17-Nadia el kenz, (2003)L'odyssee des cinémathèque : la cinémathèque Algérienne à la recherche d'une mémoire perdu .ANEP, Alger .

**الأطروحات:**

18-بن عمر، غمشي. (2003). سيميولوجيا اللون في التشكيل الإسلامي. *رسالة ماجستير تخصص فنون*، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر.

**المقالات:**

19-مقال بعنوان "سينما ولدت في قلب الإعصار"، (1979)، جريدة البعث السورية (5068)، 13.