البنية الفنية للأفلام الثورية في الجزائر

د. سوالمي الحبيب جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

اهمت المصادر التاريخية إسهما كبيرا في تزويد السينما العالمية بالمواضع الفنية، وذلك لما يزخر به من عوارض جرت أحداثها في الماضي لشخصيات أثرت بشكل كبير في تغيير الوقائع التاريخية، كما تؤدي السينما مهاما كبيرة تخولها رصد التاريخ بصورة فنية، تخدم التاريخ فيتجدد من خلالها فيصبح أكثر شمولية، كما تتطور السينما جراء إعادة ترجمتها للتاريخ، ومن هذا المنطلق تسعى جاهدة لتؤرخ لماضي الشعوب بطريقة تستحضره، وتنقله عبر الزمن. إن إقرارها بالماضي التاريخي كظاهرة حدثت لا يجعلها تعيد ما وقع، ولكنها ترصده بطريقة تستدعي فيها الغائب وتجعله مُمَثَلا أمام الجمهور .

وبمعنى آخر ، فإن السينما تحاول استنطاق المسكوت عنه، مردها في ذلك تحاشي التكرار و النقل، وبالتالي تميل إلى الخصوصية وتنتقل بذلك من الكل إلى الجزء لتقول ما لم يقله التاريخ أو تحاكي الذي كان سيحدث ولكنه لم يحدث.

ولما كانت السينما تستحضر المتخيل وتعمل على تجسيده بطريقة تراها مناسبة للراهن، فإن أسلوب مناقشتها للحوادث التاريخية والشخصيات البارزة، تختلف تماما عن الأسلوب التاريخي الذي قام برواية الأحداث والشخصيات من وجهة نظر تخدمه هو، ولكن العمل السينمائي يتعامل مع العناصر التاريخية بآليات جديدة تتكيف مع المتلقي الذي يشاهد الأحداث والشخصيات عبر الأيقون السينمائي.

ولقد كثر الحديث حول معنى الاستلهام والاقتباس من التاريخ إلى السينما، خاصة الحوادث المهمة ومشاهير الشخصيات، وأصبح التعامل مع المادة التاريخية يسوده شيء من اللبس والضبابية، لذلك حاولت السينما جاهدة عرض ما حدث حقيقة، لكن بالطريقة التي تختارها هي حيث تتجاوز المعطى التاريخي إلى المعطى الفني.

تؤرخ السينما للتاريخ بطريقة تجعله أكثر استمرارية، كي تحاول في الوقت نفسه أن توحد ذلك المتخيل التاريخي إلى مجسد مادي، يُرى و يُشاهد، حيث إن خصوصية الفن السينمائي بوصفه عملا مصورا، يتطلع دائما إلى توفير الراحة، بعيدا عن جهد القراءة العينية، سعيا منها استدعاء التاريخ مجسدا على شاشتها " وبما أن التاريخ ليس بأية حال، رقصة بالية نسقت خطواتها مقدما فالأجدر بنا أن نضع في طريقة أكبر عددا من الكاميرات حتى نتأكد أننا نصور على الطبيعة – على التاريخ طبعا"[1]؛ إذ أن العمل السينمائي في تعامله مع التاريخ يتوقف على مبدأ الإقرار بالحادثة التاريخية، التي يتم تكوينها انطلاقا من الوثائق. ومن هنا، تتأسس رؤية المخرج انطلاقا من مشروعية الحادثة وما مدى مصداقيتها، والمحافظة على عليها في الفيلم، عملا بمبدأ مفاضلة الأمانة التارخية عن البراعة السينمائية.

ويؤكد أرسطو اختلاف الحدث التاريخي عن الحدث الدرامي بقوله " ليس من شأن الشاعر بناء ما تقدم – أن يروي أشياء حدثت بالفعل- بل أشياء يمكن أن تحدث: أشياء جاهزة ....طبقا لقانون الضرورة و الاحتمال"[2]، فالتاريخ، يتعامل مع الواقع من وجهة نظر عامة و هي الكلية الكبرى. ومن هنا، يصبح الفن أوسع من التاريخ. فالشخصية مثلا يرصدها التاريخ من خلال ما قدمته وأنجزته، كون التاريخ يقر بالفعل والحدث لا بالشخصية، أما محاكاة الشخصية في السينما، فهو ليس من قبيل ما قدمته من انجازات وأعمال. وإنما تتجاوز ذلك بالرجوع إلى الوراء لتحاكي ماضيها، و تفاصيلها الخاصة والعامة وعلاقتها مع الآخرين- العائلة، والمحيط. إن السينما بهذا، وحدها القادرة على تصوير الماضي والعودة إليه واستحضاره وكأنه يقع اللحظة.

يعتبر الحدث من بين الدعائم الأساسية في تحريك القصة سواء كانت رواية تاريخية أو مؤداة على الركح أو معروضة سينمائيا، وعلى الرغم من أن الحدث عنصر مشترك بين هذه الفنون، إلا أن تقديمه يختلف من شكل إلى آخر. كما يختلف أيضا حسب نظرة المبدع واختياره للمواضيع المناسبة.

فالحدث من هذا المنظور يأخذ مظاهر عدّة، بغض النظر عن تعدد الشخصية أو انفرادها في النص التاريخي أو الروائي أو المسرحي، فالرواية تقوم على حادثة أساسية واحدة تتفرع عنها حوادث أخرى، إذ يصورها الكاتب في زمن ممتد"[3]. والحال نفسه بالنسبة للمسرح والسينما ولكن الفرق الجوهري بين هذه الفنون هو طريقة تقديم الحدث وسرده، فيما أنه ينطلق من بداية ثم إلى الوسط، ليصل إلى نهاية فهو روح القصة التي تعرض في شكل رواية أو في شكل مسرحية أو فيلم.

ومن هنا، فإن الحدث الذي تحاكيه الدراما "لا يمكن أن ينفرد الجزء بوظيفة معينة، إنما يستمد وظيفته من علاقاته بالأجزاء الأخرى، فالحدث الذي تتصل عناصره أو أجزاءه بعضها ببعض، هذا الاتصال الحتمي العضوي، لا يمكن أن يكون مجرد مجموعة حوادث أيا كانت طبيعتها"[4]. وبالتالي فإن الحدث المعروض على المسرح أو عبر السينما يتحرك وينمو ويتطور بسرعة لأنه حدث نوعي. وعليه، تعمل الأحداث الثانوية على تغذيته بشكل عضوي متكامل. إن هذا التفرد الذي يتميز به الحدث الدرامي عن نظيره العادي هو الذي يتجاوز فيما بعد الحادث التاريخي وهو ما تتوق السينما إلى معالجته ضمن سياقات درامية وجمالية.

وتحاول الأفلمة السينمائية أثناء اشتغالها أو تعاملها مع المتون التاريخية، المحافظة بقدر الإمكان على حيثيات الواقعة التاريخية من أسباب ونتائج. ولهذا الغرض، توظف السينما عبر شاشاتها أدوات إجرائية، تستطيع من خلالها تحويل القصة التاريخية إلى قصة سينمائية، من منظور فني وجمالي، وكأننا نضع للقصة التاريخية عالما غير عالمها، حيث تُوفر لها سبل العيش بمعطيات جديدة.

والقصة السينمائية "هي الشكل الذي تبتكره المشاهد والأعمال السردية من خلال الافتراضات والاستنتاجات وهي النتيجة التي تتبلور عندها، حيث يلتقط المشاهد مؤثرات السرد"[5]، والتي تعمل على تفكيك التاريخ إلى عناصر مختلفة ثم تعيد بناءه في شكل جديد يتماشى والآليات السينمائية.

وجاءت الأفلام الثورية الجزائرية، لتوثق لتاريخ الجزائر بالصورة والصوت، حيث عمدت السينما إلى إعادة حكي الإرث الثوري من وجهة نظر خاصة، لذلك سارعت الدولة الجزائرية بعد الاستقلال إلى تمويل وإنتاج كل الأعمال السينمائية، التي من شانها أن تروج لتاريخها البطولي المجيد داخليا و خارجيا.

وبما أن الحدث الثوري اكتسى طابعا متميزا في تاريخ الشعب الجزائري ظهرت الأفلام الثورية نتيجة له. إذ اهتمت بشكل أو بآخر بالحدث التاريخي وحاولت رسم ملامحه عبر الأيقون السينمائي مثل معركة الجزائر، دورية نحو الشرق، العفيون والعصا.

– الحدث في دورية نحو الشرق.

يُستهل فيلم دورية نحو الشرق ببداية كلاسيكية، حيث تبدأ قصته بتمهيد إطلالي على الجو العام لحياة الفلاحين والمجاهدين معا، وذلك عبر مناظر متنوعة ولقطات سريعة نرى من خلالها الهدوء والسكينة لسكان القرية، وهم يمارسون نشاطهم اليومي بشكل اعتيادي منتظم، فالفلاح يعمل بمحراثه الخشبي في الأرض بمعية طفله الصغير الذي يراقب عن كثب المحراث وهو يشق الأرض.

في المنظر الثاني، يتجمع الصبية ذكورا وإناثا لتعلم القرآن وترتيله من عند شيخ الكتاب. أما المنظر الثالث فتأخذنا الكاميرا عبر حركاتها السريعة وبلقطات قريبة ثم كبيرة بتقنية traveling إلى دور المرأة القروية، وهي تطحن القمح والشعير، بواسطة مطحنة الحجر الدائرية[6]. وأخرى تحضر اللبن، وفي الوقت نفسه و بمناظر مختلفة، نشاهد بين الأشجار والصخور والأماكن العالية بعض الحراس من المجاهدين، الذين يراقبون حركات العدو، ومباشرة بعد هذا المنظر تطلعنا الكاميرا على مشهد لجيش التحرير يؤدون فريضة الصلاة. وبعد انتهاءهم، يبدأ رئيس المجموعة بتوجيه المجاهدين وحثهم على الحرص والمثابرة.

تعرض المقدمة الافتتاحية، الحدث المصور بطريقة تسلسلية تخضع إلى القصة التي تتكون في الأصل من بداية ووسط ونهاية؛ فالبداية من خلال العرض التصويري الأول، أو بمعنى آخر المشهد الافتتاحي مثلت الهدوء الساكن عن طريق وصف الحياة اليومية للفلاحين. لكن تتطور حركة الكاميرا لاحقا بمناظر مختلفة، لتضعنا أمام سرد سينمائي غير متجانس، وذلك من خلال الحراسة المكثفة في أعالي الجبال ووراء الأشجار والصخور. فهذا الوضع يحيلنا إلى جو غير مستقر في الأصل ممثلا في وجوه الحراس، وكأنهم يترقبون شيئا ما، متأهبين لحالة طارئة، قد تكون هجوما مفاجئ من العدو.

فالوضع على هذا الحال وفي سياقه الواقعي بات أمرا عاديا بالنسبة لحياة الفلاحين والمجاهدين في الوقت نفسه. ولكن توحي الصور الملتقطة والمتكررة لمجموعة المجاهدين أن هناك أمرا جديدا سوف نعرفه فيما بعد .

تنتقل الكاميرا في المشهد الثاني، إلى المدينة وبالتحديد في العاصمة، لتوقفنا بطريقتها التصويرية عن حياة الكولون المملوءة بالرفاهية والازدهار، وذلك من خلال تصوير بعض الفيلات الضخمة، ومن زاوية أخرى نرى أحد المواطنين الجزائريين يشاهد بعض الصور الفوتوغرافية لتلك المباني التي يقطنها الفرنسيون[7]، يحدث قطع، وبعدها تعود بنا الكاميرا إلى القرية من جديد، تعرفنا على ممرضات جيش التحرير، وهن يحضرن الأدوية والكمادات الجراحية تأهبا لأية عملية يقوم بها المستعمر[8]. وفجأة يبدأ القصف الجوي

عن طريق الطائرات الحربية وتبدأ معها حركة الكاميرا السريعة واصفة عبر مناظر مختلفة الاختفاء السريع للفلاحين والجنود والأطفال لتبقى الحركة متواصلة جوا، مرصدة بذلك القصف المكثف للقنابل على الأرض، دون أن تخلف خسائر بشرية.

ومن زاوية علوية نرى الحياة الإنسانية في حالة من السكون التام، المصحوب بالريب والترقب، ومن ثمة تجيء مرحلة الهدوء توافقا مع أصوات الحراس وهم يرددون "العافية...العافية" *.

ويبدأ الحدث الرئيس عند نهاية المشهد الافتتاحي، من خلال المهمة التي سندت إلى بعض المجاهدين والمتمثلة في نقل جندي فرنسي أسير إلى المنطقة الشرقية بالقرب من الحدود التونسية، وهي مهمة صعبة محفوفة بالمخاطر والصعاب، نظرا للمنطقة الوعرة والمسافة الطويلة، إضافة إلى التواجد شبه الدائم للعدو الفرنسي للمسالك المؤدية، ومن هنا تتجلى معالم الحدث الرئيسي وتتضح من خلاله الهدف الذي ستناضل من اجله شخصيات الفيلم.

إن قراءة عنوان الفيلم حسب ما ورد في أحداثه، لا يتماشى مع مضمونه. وذلك لسبب بسيط جدا. حيث أن الدورية تعرف في الجانب العسكري بالمراقبة، وتفقد أماكن الحراسة وكذا بعض المناطق المهمة الخاصة بالجيش، والدورية في الأصل اللغوي الفرنسي patrouille، تعني مجموعة أفراد لها مهمة مراقبة مراكز الحراسة، وعليه فعنونة الفيلم على النحو الذي جاء به، لا يخدم العتبة الدلالية المرجوة، ولا يحمل التناص المناط به، ولعلنا نرجح في هذا، عنوانا أقرب قياسا بأحداث القصة، على نحو "مهمة نحو الشرق.

وتعتبر نهاية المشهد الافتتاحي، مقدمة أساسية لبداية حركة الفعل، خاصة عندما ننتقل من الحالة العامة إلى الحالة الخاصة، ومن المألوف إلى اللامألوف، فالحياة القروية بما تحمله من سمات في جوها اليومي، من كرّ وفرّ بين المجاهدين والفرنسيين، لا تشكل وضعا متميزا في حياتهم الطبيعية.

إذ أن خاصية الحدث في هذا الموضع بالذات، وبخاصة الأفلام التاريخية، تكتسي طابعا مركبا، يحدث من خلاله ما يسمى بالتحول والتعرف، أو ما يسمى في نظرية الدراما بالانقلاب والاستكشاف، اللذين ينبعان من القصة الفنية بحيث تصبح النتيجة طبيعية لمراحل الحدث السابقة لذلك عرض الفيلم في مقدمته حالة ما، ومن ثمة وضعنا أمام المهمة الأساسية التي أسندت إلى الفريق، وكأننا انتقلنا من حالة جهل إلى حالة علم[9].

ويتطلع الحدث في هذا الفيلم إلى مهمة المجموعة، المتمثلة في إيصال الجندي الفرنسي الأسير إلى الحدود الجزائرية التونسية، حيث يقوم قائد المجموعة سي محمود، بذكر تفاصيل العملية ويأمر المجموعة بالانطلاق مع الجندي، وذلك بعد دقيقة صمت ترحما على الأرواح الزكية الطاهرة[10].

يبدأ المسير مصحوبا بموسيقى تصويرية، وصور مختلفة عن شخصيات المجموعة، وكأن مخرج الفيلم يبتعد ضمنيا، تاركا الأحداث والشخصيات تقرر مصيرها بنفسها، "فعلى السينمائي أن يغيب نفسه تماما. أمام القص ويترك الأحداث والشخصيات تروي القصة عوضا عنه، حيث تحل الشخصيات محل المؤلف، ويحل الفعل محل استخدامه ومحاكاته"[11]. وبطريقة فنية تبتعد الكاميرا عن الحدث بموسيقى مصاحبة ويبدأ الاختفاء تدريجيا.

تعتبر مهمة المجموعة هدفا مركزيا تناضل من أجله، والمتعارف عليه في الدراما أن الأبطال يناضلون من أجل

تحقيق غاياتهم النبيلة، فهم بالتالي ليسوا بمنآى عن العقبات التي تحولهم دون الوصول إلى ذلك، وعليه فإن وجود الفعل بهذه الطريقة هو قرين بنقيضه، الأمر الذي يقدمه فيلم دورية نحو الشرق في المشهد الثالث عندما تبدأ العراقيل في مواجهة مهمة الرجال، التي يكشفها الفيلم عبر عدة اصطدامات جاءت كالتالي :

الاصطدام الأول: تعتبر الاصطدامات الدرامية من بين المكونات الأساسية، التي تعمل على تقوية الصراع وتأجيجه، كما تسعى أيضا إلى تحقيق عنصر التشويق والمفاجأة، لذلك نجد فيلم دورية نحو الشرق مفعما بهذه العناصر، نظرا لكثرة الاصطدامات فيه، لأن المخرج يعرض لنا تلك المواجهات الدرامية في مناطق مختلفة، ومقسمة حسب المسار الذي سلكته المجموعة، فبعد تخطي منطقة الانطلاق، تجد المجموعة نفسها أمام اشتباك عنيف بين فرقة مجاهدة أخرى والعدو الفرنسي، حيث يحاول أفراد المجموعة التموقع في مكان آمن، ومراقبة الوضع من بعيد، وما إن تتفوق الفرقة على العدو، تواصل المجموعة سيرها نحو هدفها المنشود.

الاصطدام الثاني:جبل بوعسلوج قريب من دوار العلمة 21 أوت 1950، الدقيقة التاسعة والعشرون من زمن الفيلم.

تواصل المجموعة مهمتها الأساسية بعد قسط من الراحة، وبلقطات بعيدة تشاهد المجموعة دخانا كثيفا يتصاعد من الجبال، وما إن تسرع بالاختفاء حتى تفاجئ برجلين فارين، فيخبرانهما عن القرية التي دمرها العدو دمارا كاملا[12]، ويتم هذا الوصف والشرح عن طريق الفلاش باك، وفي هذا الوضع بالذات تقرر المجموعة تحرير الأسرى بأسرع وقت ممكن. وهو ما ولجت إليه المجموعة، حيث تمكنت من العدو ووفقت في فك الأسرى.

الاصطدام الثالث: جبل هوارة 22 أوت 1950، الدقيقة الخامسة والأربعون من زمن الفيلم.

تطلعنا الكاميرا في هذه المرحلة، على الاستراحة الليلية التي استغرقت بضع ساعات، في بيت أحد الفلاحين، لكن في الصباح الباكر تُفاجأ المجموعة بقدوم الجيش الفرنسي، الذي كان يمشط المنطقة، وفي المقابل نشاهد هروب المجموعة مع صاحب البيت، وابنه "أبوبكر"، وفي هذا الوضع المتأزم والحدث المتطور، تشتبك المجموعة مع وحدات الجيش الفرنسي في قتال عنيف، حيث يشاهد أحد المجاهدين مكان إطلاق المدافع، فيذهب إلى ذلك المكان، ويحاول تعطيلها وضرب مراكزهما الأساسية، ما أدى إلى فقدان المجموعة اثنين من رجالها ويصاب آخر في ذراعه، فيحمل أبوبكر الرشاش لأول مرة، وينضم إلى المجموعة بصفة رسمية.

الاصطدام الرابع: المنطقة المحرمة ليلا، ساعة وعشرون دقيقة من زمن الفيلم.

تستريح المجموعة في أحد البيوت الريفية كما ألفناها سابقا، وبعد الانتهاء من العشاء تواصل المجموعة مسيرها، لتخطي المنطقة المحرمة المملوءة بالأسلاك الكهربائية، والحراسة العسكرية المشددة، وخارج المجال المرئي نسمع صوت المذياع وهو يشيد بالثورة وبطولاتها.

تصل المجموعة إلى الأسلاك الكهربائية، وهي العقبة الأخيرة والصعبة في الوقت نفسه، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على التركيز النفسي، لعبور الأسلاك، وتخطي الألغام المزروعة في المنطقة، وفي هذه اللحظة بالذات، يشتد القلق

والاضطراب النفسي لدى أفراد المجموعة، إذ تفقد اثنين من رجالها، وفي هذه الظروف الصعبة، ينكشف أمرها لدى الجيش الفرنسي، الذي يسارع إلى تطويق المنطقة، فيستشهد كل أفراد المجموعة إلا أبا بكر، حيث انسحب خفية، رفقة الجندي الأسير عبر الوادي، ليوصله في الأخير إلى المكان المحدد، وبالتالي تحقق المجموعة هدفها عن طريق أبي بكر، الذي واصل المسيرة فيما بعد، مع المجموعة الأخرى التي تسلمت الجندي الأسير، وينتهي الحدث بمواصلة النضال والكفاح.

والمتتبع لحركة الحدث الرئيسي في الفيلم يلمس ذلك الصدع الفني، الناجم عن عدم ملازمة النقيض للحدث الرئيسي، الذي كان مغيبا، حيث لم يسارع الجيش الفرنسي في البحث عن الجندي المفقود، وهي مهمة كان ينبغي على صاحب الفيلم أن يركز عليها، حتى يبين لنا مدى أهمية الجندي المفقود من حيث هو شخصية فاعلة ومحورية في الحدث.

- الشخصية:في فيلم العفيون والعصا.

تعتبر الشخصية في الأعمال الفنية، المركز المحوري الذي تدور وفقه بقية العناصر المكونة لهذه الفنون، وبما أن الفنّ يحاكي الإنسان غالبا، فإن دوره في الأعمال الفنية أضحى أمرا طبيعيا منذ الأزل ، إذ بدأ العمل الفني معه، حيث عمل الإنسان على تطويره بتجسيد شخصيته المساهمة في تحريك أحداث حياته، جاعلا من عمله الفنّي مرآة عاكسة لهواجسه وتطلعاته، لذلك مثل الإنسان عبر مراحل تطوره ذلك الدور الفاعل والمنفعل في تطوير الحياة الإنسانية.

والشخصية في الأدب القصصي أيّا كان شكلها التعبيري، الذي صيغت فيه، تهدف دائما إلى ما هو ضروري ومحتمل، بحيث تتصرف حسب ما يبدو لها ضروريا ومحتملا[13]، كما أن الشخصية الفنية تتحدد هويتها " بين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص...من خلال سماتها ومظهرها الخارجي"[14]، أما من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر " فتتعامل مع الشخصية بوصفها دليلا signe له وجهان، أولهما دال، signifiant وثانيهما مدلول signifie وهي تتميز عن الدليل المعنوي اللساني من حيث إنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص"[15]، لذلك تكون الشخصية دالا من خلال ما تتخذه لنفسها من أسماء أو صفات، حيث تحيلنا إلى هويتها التي تميزها عن الشخصيات الأخرى، وتكون مدلولا، عن طريق ما تذكر به في النص أو العرض.

والشخصية في العمل السينمائي " كائن أيقوني يتمظهر كعلامة دالة مكونة من الصورة والصوت، وتنتمي الشخصية إلى النسق الفيلمي الذي تأخذ منه قيمتها ووظيفتها ووجهها الدال"[16].

لذلك تختلف الشخصية الفيلمية عن نظيراتها في الفنون الأخرى، من حيث طرق التقديم والظهور، فالتاريخ مثلا يدرس الشخصية لمضمونها وسيرتها النضالية، وبالتالي تأتي الشخصية التاريخية لتقدم نفسها عبر ما يسمى بالقراءة، التي تبقى مرهونة بمدى معرفة متلقي النص، لمجموع الثقافات والمعارف الفكرية والعلمية، التي تأسست من خلالها هذه الشخصية، والتلقي من هذا المنظور يكتسي طابع التخييل المجرد لا التصوير المجسد.

أما الشخصية الفيلمية، فإنها تنكشف بوضوح عبر الصورة التي تقدمها السينما، ويقول سيد فيلد* وهو يتحدث عن كيفية رسم الشخصية في الفيلم:" تنقسم الشخصية في الفيلم إلى مرحلتين أساسيتين، الحياة الداخلية. التي تبدأ منذ ولادتها حتى لحظة بداية الفيلم، وهي بذلك تأليف لسيرة الشخصية،أما الحياة الخارجية. تبدأ من اللحظة التي يبدأ فيها الفيلم وهي بداية لخاتمة القصة"[17].

وتكمن أهمية الشخصية في كونها تتطور بطريقة إرجاعية، أي أنها تنمو في الحاضر عن طريق تاريخها الماضي، كما أنها تنكشف من خلال الصورة بواسطة مواصفاتها الاجتماعية، وبنيتها الفيزيولوجية، لتصل في الأخير إلى عمقها النفسي.

والشخصية كما تناولها كتاب الدراما، تنقسم إلى قسمين، الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، أما طبيعتها فتتمظهر عبر تواجدها داخل الأحداث، فهناك الشخصية النامية التي تخضع لمبدأ التطور والنمو، وتشارك بشكل كبير في تغيير الأحداث، والشخصية الجاهزة التي تعرض كما هي، في سلوكها من بداية الفيلم حتى نهايته، أي لا تؤثر ولا تتأثر بمجرى الأحداث.

ويأتي تصوير الشخصية، من باب يرتبط أصلا بوضعها في الواقع الذي تنتمي إليه، ومن هنا تبرز مكانتها من حيث قدرتها في الكشف عن هويتها، ومدى استطاعة المبدع استحضارها سينمائيا، فإذا كانت الشخصية من وضع خيال المؤلف إبداعيا. فينبغي عليه العمل على رسم ملامحها وتوضيح ماضيها. أما إذا كانت شخصية تاريخية، قامت بفرض وجودها في الماضي، وأصبحت متناولة في الكتب التاريخية والروائية، فإنه يتعين على الكاتب في هذه الحالة مراعاة سلوكها وما جاء على ألسنة الكتاب والمؤرخين، حتى يتسنى له معرفة حياتها، متفاديا بذلك الأخطاء الفنية والجمالية.

لذلك، يصعب معالجة هذا النوع من الشخصيات عن طريق استحضارها سينمائيا، وفي هذا الصدد يشير غودار إلى أهمية الشخصية التاريخية بقوله:" إن الشخصيات التاريخية مثلا، لا بد من معرفة مكانتها قبل تموضعها داخل اللوحة..."[18]، وهذا من أجل تقديم شخصية فنية تظهر بين التاريخية المتخيلة والسينمائية المجسدة، لذلك تأتي " الدراما التاريخية لتتيح لنا مساحة من الإبداع عبر الحلم.."[19]، ومن هنا ترسم الشخصية التاريخية في السينما بطريقة مكشوفة، وبخاصة تلك المتعلقة بمظهرها.

وجاءت الشخصيات في فيلم العفيون والعصا، معلنة عن مبادئها، منذ أول ظهور لها، حيث رسم لنا العرض السينمائي الخطوط العريضة، التي تموضعت من خلالها أهدافها والمتمثلة في النضال الثوري، وبذلك يقسم الفيلم الشخصيات السينمائية إلى نوعين أساسين هما:

1- الشخصيات الرئيسة:

- علي البطل الثوري: عمل الفيلم بطبيعته السينمائية على إبراز شخصية علي المناضلة في صفوف جيش التحرير، بنوع من القوة الاستعراضية من باب جعلها تتواجد في أغلب مناظر الفيلم، وحملت شخصية علي من خلال ظهورها السينمائي خصائص متعددة ورثتها عن عائلتها الثورية، وكذا من أهل قريتها في تالة، الشيء الذي مكنها من قيادة المجاهدين وتنفيذ العمليات بكل نجاح، على الرغم من وجود قائد المنطقة " عباس"، الذي لم يظهر

إلا في منظر أو منظرين، وبذلك يتولى علي كل الأمور المتعلقة بالقتال.

علاقة علي بشخصيات الفيلم:

العائلة: تبرز شخصية علي داخل العائلة من خلال أخوته البشير الطبيب، وشخصية "بلعيد" الأخ الأكبر الذي كان في فرنسا ثم عاد إلى الجزائر، ويبدو جليا عن طريق الصورة السينمائية ومجموع العلاقة المنسوجة بين هؤلاء الأخوة، بأن علي أصغر إخوته وأقدرهم على القتال، ومن ناحية أخرى، يتمتع بحب شديد من طرف أمه العجوز وأخته "خدوجة" المتزوجة بصديقه عمار.

القرية:

يحظى علي بشعبية كبيرة لدى سكان القرية نظرا لما يقدمه من تضحيات في سبيل حمايتها من العدو، والمحافظة على أهل قريته، فنجد الإمام والشيخ، "دا محند" يتكلمان عنه بفخر واعتزاز ويقومان بالدعاء والتضرع إلى الله لنصرته مع إخوانه المجاهدين.

الثوار:

يعمل علي في جبهة القتال بوصفه قائدا للعمليات القتالية، فهو الآمر الناهي المطاع، ذلك لأن ظروف الحرب تحتم على المقاتلين تنصيب قائد يستطيع صنع القرار حتى تكون الكلمة واحدة، ومن هذا المنطلق تختفي شخصية عباس القائد الحقيقي للمنطقة، ولا تظهر بشكل كبير في الفيلم، على الرغم من تكرار اسمها على لسان الضباط الفرنسيين الذين يلحّون في طلبه والقبض عليه.

إن شخصية علي لما تتمتع به من شخصية صارمة، سواء كان هذا في مناطق القتال، أو في القرية أو في العائلة نفسها، جعلها تتميز بالشجاعة والإقدام وكتمان السر، وعدم الثقة بالعدو، ومن الناحية الفيزيولوجية يتمتع ببنية جسدية قوية تؤهله لأن يكون مقاتلا شرسا في الميدان.

لقد ناضلت شخصية علي في الفيلم بشكل جعل الحدث يتطور بطريقة تصاعدية، زادت من إيقاعه، وشدت انتباه الجمهور إليه، ومن بين اللوحات التي يبرز فيها مدى تأثير شخصية علي في تغيير مجرى أحداث الفيلم نذكر مايلي:

– **اللوحة الأولى:** تطلعنا عين الكاميرا بعد لقاء البشير الطبيب، بأخيه علي في المغارة[20]، عن بداية معركة جديدة، حيث تخرج الفرقة المسلحة بقيادة البطل إلى الخارج، متوجهة إلى ميدان القتال، وهناك تبدأ المعركة بين الطرفين، لتنتهي بالقبض على البطل وصديقه عمار[21].

اللوحة الثانية: تبدأ عندما يقرر الجندي الفرنسي الهرب مع علي، بعدما تم إعدام صديقه عمار ورميه من الطائرة، وفي هذه المرحلة، تبدأ ثنائية الأضداد بين شخصيتين مختلفتين في التفكير والتوجه؛ فالجندي الفرنسي بعدما شاهد عملية الإعدام، يصحو ضميره الإنساني ويقرر إطلاق سراح السجين ليهرب معه، لكن في المقابل جاء رد علي بالرفض غير واثق في الجندي الفرنسي، فعندما أطلق سراحه مباشرة فرّ مسرعا دون أن يلتفت وراءه، على الرغم من مناداة وإلحاح الجندي الفرنسي، الذي كان يود مرافقته[22]. لكنه وبعد برهة من الزمن، وبمرور الأحداث بدأت الموالفة بين شخصية علي وشخصية الجندي الفرنسي.

اللوحة الثالثة والأخيرة: يلقى القبض في هذه المرحلة على علي وصديقه بعد معركة ضارية، كانت

للطائرات الحربية دورها الإيجابي في القبض على المجموعة الفدائية.

وفي المناظر الأخيرة، وفي ساحة القرية يموت علي واقفا برصاص العدو، ويتسلم بعد ذلك الأخ الأكبر بلعيد السلاح، ليفجر بعد ذلك المركز الفرنسي[23]. كما ينتهي الفيلم بالقصف المدفعي، الذي أدى إلى دمار شامل للقرية.

2- فروجة المرأة الصامدة:

ظهرت شخصية فروجة في الفيلم بصورة كبيرة ومكثفة في أحداثه، حيث تأثرت بمجريات الثورة بصفة مباشرة، جعلها صامدة في وجه العدو الفرنسي، وبخاصة أمام الطيب الحركي الذي يستعمل معها كل وسائل القمع محاولا من وراء ذلك معرفة مكان أخيها علي، لكنه وبالرغم من هذه الممارسات ظلت المرأة صامدة كاتمة للسر.

لقد مثلت الدور فطومة بطريقة فنية جيدة، حيث جعلت المتفرج الجزائري يتعاطف معها في كل الظروف، وبما أن شخصية فروجة كانت محط أنظار المشاهدين، فإن شخصيتها البسيطة أعطتها شعبية كبيرة، لأنها مثلت الأم التي تعنى بتربية طفلها وتتألم لفقدانه، وفي المقابل فهي تلعب دور الزوجة الوفية التي تنتظر زوجها عمار المجاهد، الذي سقط شهيدا في معركة الشرف. كما أنها شغلت دور الأخت المطيعة والأمينة على سر أخيها علي، حيث حاول الفرنسيون عبثا إرغامها على الإدلاء بمكانه، لكنها وقفت صامدة. كما تحملت إهانات الطيب الحركي، ولم تتفوه بكلمة واحدة عن مكان تواجد المجاهدين.

وتظهر شخصية فروجة من خلال الفيلم بأنها امرأة ريفية جميلة الشكل رقيقة المشاعر، قوية الصبر والعزيمة، وهي سمات وصفت بها المرأة الجزائرية أثناء الثورة.

إن عمل فروجة في الفيلم جاء ليتكامل مع عمل أخيها في الجبال، وبالتالي لم تكن هناك قوة للمجاهدين لولا صمود هؤلاء النسوة في البيوت والمحافظة على أسرار رجالهن، وكذا الدور التقليدي المناط لهن داخل البيت من تربية للأولاد، وتحضير طعام المجاهدين.

3- البشير الطبيب:

يبدأ الفيلم مركزا على شخصية البشير الطبيب منذ بدايته، حتى جعلنا نتوهم بأنه بطل الفيلم، الذي نرغب في رؤيته دائما، ذلك لأن البطل في مخيالنا، هو ذاك الرجل المقدام الذي يحارب ولا يموت، حيث ينتصر في غالب الأحيان، وهي خاصية تميزت بها الأفلام الأمريكية، ولكن الشيء المهم الذي ناقشه الفيلم من خلال شخصية البشير الطبيب، هو التضحية في سبيل الوطن، فعلى الرغم من الحياة السعيدة والمهنة النبيلة والمكانة المرموقة التي كانت تعيشها شخصية الطيب رفضت وانتفضت بكل قواها على القانون الفرنسي متمردة عنه حيث حاولت بفضل ثقافتها أن تكون مركزا سريا للفدائيين في العاصمة غير مبالية بخطورة الموقف.

وظهرت شخصية الطيب في الفيلم دالة على مستواها الثقافي والمهني، حيث يعرض عملها الطبي الشجاع، على الرغم من انعدام الإمكانات الضرورية. كما عبرت الشخصية نفسها على تحديها لكل العراقيل المهنية، محاولة فرض وجودها ضمن معسكر المجاهدين، ومن جانب آخر وفي مراحل متطورة من أحداث الفيلم، نشاهد عبر مناظر مختلفة، البشير الطبيب يحمل سلاحا، ويدخل في مواجهة مع العدو، ونقرأ من ورا ء هذه اللوحة: إن شخصية

الطبيب تستطيع حمل السلاح بكل شجاعة وإقدام شأنها في ذلك شأن علي البطل.

لكن من وجهة نظر أخرى لم يشاهد الطبيب في مراحل الفيلم إلا نادرا، لأن المخرج ركز على الجانب المسلح وأهمل بذلك حياة البشير المهنية في الجبال مع الجرحى الثوار.

4- شخصية الجندي الفرنسي:

حاول المخرج توظيف شخصية الجندي الفرنسي من أجل خدمة الحدث من جهة، واستنطق العسكر الفرنسي من جهة أخرى. ومن هذا المنطلق نرى الجندي يقوم بتحرير سجينه، رافضا بذلك الأسلوب الهمجي الممارس من طرف زملائه، وبالتالي أظهر المخرج شخصية الجندي الفرنسي بوصفها تمثل الرأي الآخر، حيث أراد من خلال توظيفه، تمرير خطابه السينمائي المتمثل في مدى إنسانية المجاهد الجزائري في تعامله مع الجنود الفرنسيين.

5- القائد الفرنسي:

جاءت شخصية العقيد الفرنسي تحمل في أفكارها عقلية السلطة الفرنسية من جميع نواحيها، على غرار ما أظهرته جميع الأفلام الثورية الجزائرية من بطش وقوة التي يتمتع بها القادة الفرنسيون.

عمل القائد الفرنسي من خلال ظهوره السينمائي في مكان واحد المتمثل في مركز القيادة، حيث نشاهده في مكتب العمليات تارة، وأمام المركز بالقرب من الساحة تارة أخرى، ويأتي توظيف شخصية القائد الفرنسي على هذا الأساس لتكون ممثلة في السلطة العسكرية الفرنسية، وسياستها القمعية ضد سكان القرية والثوار، ومن هنا كان القائد الفرنسي البطل الضد الذي حاول الإمساك بالبطل علي. كما ظهر القائد عبر الشاشة في جميع مناظر الفيلم المتوالية، بظهور قوي وحازم، وبخاصة في حجم اللقطات القريبة والمتوسطة، وذلك يعود بالأساس إلى مركزه العسكري الحساس، لذا حاول المخرج تقديمه للمتلقي بصورة تنم عن القوة والجبروت. ولكن لم يعرض الفيلم شخصية القائد بشيء من التحليل النفسي العميق، واكتفى بصورتها المادية من حيث عملها الوظيفي.

6- شخصية الطيب الحركي:

أراد المخرج من خلال توظيف شخصية الطيب الحركي تعظيم قوة الثوار وتمجيدهم، لما بذلوه من جهد كبير في محاربة الاستعمار من جهة وتعقب الخونة، الذين يعملون ضد وطنهم من جهة أخرى، وفي هذا السياق قام الراحل الفنان رويشد بتمثيل شخصية الطيب بطريقة مؤثرة جدا، لكن عرض المخرج الشخصية بطريقة خطية مسطحة، وهذا من بين المطبات التي وقع فيها مخرج الفيلم، حيث قدم المخرج شخصية الطيب في عملها المنوط بها، داخل العمل السينمائي دون تبرير لمواقفها، مما جعلها تقوم بأعمال ضد سكان القرية دون دافع قوي، فنراه يتعامل بكل قسوة مع أهله وأقربائه وسكان دشرته، وبخاصة مع فروجة أخت علي وأمها.

ويتوقف الفيلم في المقابل ليسجل موقفا عاطفيا مؤثرا، حيث تجلى ذلك في إحدى المناظر عندما قام الطيب بضم ابن فروجة إلى أولاده. كما لم يوضح الفيلم سبب واضح لخيانته المزعومة، إلا في مقطع واحد المتمثل في منولوج قصير جدا لم يتجاوز الثواني فقط، جاء فيه:"كلكم عندكم شجر الزيتون غير أنا...كلكم تحقروا الطيب وتستهينوا بيه"[24].

ونستطيع القول في الأخير: إن الفيلم كان بسيطا في رسمه للشخصيات، لأنه لم يتطرق لا من قريب ولا من بعيد إلى ماضي الشخصيات التي تمثل المرجع الأساسي والمبرر الفني في وجودها بهذا الشكل في الفيلم.

الهوامش:

1- أندريه بازان. ماهية السينما – نشأة السينما و لغتها ج1 تر. دريمون فرانسيس مراجعة وتقديم،: أحمد بدرخان- مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر القاهرة 1968/ ص 31.

2- رشاد رشدي – نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن – ط2 – دار العودة بيروت – 1975 – ص19.

3- عزيزة مرين- القصة و الرواية- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر- 1983 - ص 63.

4- رشاد رشدي - نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن – م. س- ص 19.

5- يحي عزمي ، السرد في السينما، منشورات أكاديمية الفنون مركز اللغات و الترجمة ص 131.

6- فيلم دورية نحو الشرق: شريط DVDم.1-2-3-(د3).

7- فيلم دورية نحو الشرق: م10- (د 9.)

8- فيلم دورية نحو الشرق : م12-13- (د 10.)

* تدل على زوال الخطر ورجوع الهدوء والسكينة.

9- رشاد رشدي: نظرية الدراما- م. س- ص37.

10- دورية نحو الشرق م س –م-20-21-22-23-24- د (12-15).

11- جون بول تروك- فن كتابة السيناريو –م س- ص224.

12- الفيلم دورية نحو الشرق م-50-51- (د 38.)

13- ينظر رشاد رشدي – نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن – م. س- ص 37.

14- د حميد الحميداني – بنية النص السردي من منظور النقد الادبي – المركز الثقافي العربي- ط1 – 1991- ص50.

15- حسن بحراوي- بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط 1- 1990- ص 223.

16- حمادي كيروم – الإقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي- م. س- ص 301.

* كاتب ومنظر امريكي وأستاذ مختص في كتابة السيناريو – جامعة العلوم السينمائية بأمريكا.

17- سيد فيلد - السيناريو– تر سامي محمد – دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد – 1989- ص 38.

18- جيل دولوز- الصورة والزمن – تر . حسن عودة – منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما – دمشق – 1999- ص 54.

19- مجدي الطيب- ايام السادات – مجلة سينما – مطبعة ANEP- عدد01- جويلية أوت – 2000- ص 5.

20- فيلم العفيون والعصا: م38 (د 35).

21- فيلم العفيون والعصا: م 50 (43).

22- فيلم العفيون والعصا: م 61 (د52).

23- فيلم العفيون والعصا: م 106 (1سا و53د).

24- فيلم العفيون والعصا: إخراج أحمد راشدي.