جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة – الجزائر
ISSN: 1112-4377, EISSN: 2588-2384
المجلد: 30. العدد. 04. السنة. 2026.
مجلة المعيار
EL MIEYAR

رحلة البطل وتحولاته –دراسة حالة "اس" من فيلم أبو ليلى 2019 أنموذجا

The Hero's Journey and Its Transformations: A Case Study of S in Abu Leila 2019

حيزية مكي[1]
mekkihizia@gmail.com
https://doi.org/10.6084/m9.figshare.28120817

تاريخ الاستلام: 2026/04/01 تاريخ النشر: 2026/09/15
Received: 01/04/2026 published: 15/09/2026

ملخص المقال :

تتناول الدراسة ماهية البطل وتحولات مفهوم البطولة من الميثولوجيا إلى السينما، من خلال تحليل شخصية اس في فيلم أبو ليلى لأمين سيدي يومدين 2019، منطلقة من إشكالية تبحث في تحولات مفهوم البطولة في سياقات السينما باعتبارها فنا حداثيا، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، وقد قمنا بتقسيم الدراسة إلى ثلاثة محاور، يبحث أولها في المفهوم النظري للبطل وأنواع المآثر، ثم تطرقنا إلى بنية الشخصية في السينما وتكوينها من الحياة الداخلية إلى الخارجية، ثم دراسة حالة اس ومقارنته بنماذج البطل الأسطوري والإنساني التراجيدي، وانتهينا إلى بضع نتائج أهمها أن شخصية اس تمثل تحولا صارخا لمفهوم البطل، عندما تركز على الصراع النفسي أكثر من الإنجازات الخارقة، وعلى الرغم من ضعفه الذي يتعارض ومفهوم البطولة الشائع يظل اس محور الرحلة، ليكشف عن تفاعل مع التجربة الانسانية ينتهي إلى نضج داخلي وفهم للألم، ما يوفر فهما جديدا مختلفا للبطولة والقوة.

كلمات مفتاحية: بطل أسطوري، بطل إنساني، رحلة البطل، شخصية درامية.

Abstract:

This study examines the essence of the protagonist and the transformation of the concept of heroism from mythology to cinema through an analysis of the character "S" in Amin Sidi-Boumédiène's 2019 film Abu Leila. *It investigates the changing concept of heroism within cinematic contexts, considering cinema a modernist art form. Adopting a descriptive-analytical approach, the study is organized into three sections: the first explores the theoretical concept of the protagonist and the different types of heroic exploits; the second examines the structure and construction of the cinematic character from inner to outer life; and the third presents a case study of "S" in comparison with the mythological hero and the tragic human hero. The findings reveal that "S" embodies a significant transformation in the concept of the protagonist by privileging psychological conflict over extraordinary achievements. Despite his weakness, which challenges conventional notions of heroism, "S" remains the central figure of the journey, offering a new understanding of heroism grounded in inner maturity, human experience, and the understanding of suffering.*

Keywords: *Mythic Hero; Human Protagonist; the Hero's Journey; Dramatic Character.*

مقدمة:

(1) المدرسة العليا لعلوم وتقنيات تأطير الشباب– تيقصراين (الجزائر).

منذ خرج الإنسان من كهفه في رحلات الصيد وجمع الثمار والترحال، توسم فيه المخيال الجمعي وفي رحلاته ملامح استثنائية، تبلورت فيها صُورة كيان خارق أو محارب قوي يندرج بين الآلهة والبشر وأنصافهم، وظهرت بطولته في أفعاله التي تتخللها أفعال شجاعة وتضحيات نبيلة تهدف إلى تحقيق الخلاص الجماعي أحيانا كثيرة على حساب الخلاص الفردي مثل هرقل، وأحيانا أيضا ما كان البطل شخصية محكومة بقدر تراجيدي، يقع عليه دون سبيل للمقاومة أو الهرب مثل أوديب وآخيل، ولكن مع تراكم مظاهر التغير الاجتماعي الذي صار يجنح في مجتمعات الحداثة وما بعدها نحو الفردانية تغيرت ملامح البطل من الشكل الأسطوري إلى شكل أكثر إنسانية وأحيانا إلى شكل مأزوم متصدع وأحيانا أيضا في صورة اللا بطل، في السينما باعتبارها فنا حداثيا، يقوم الفيلم أساسا على شخصية وفعل يقع عليها، فتقوم بدورها برد فعل، أي على تمركز الفعل والحدث حول شخصية مركزية، إن ما يقع في هذا الإطار ويبلغنا هو القصة، ومع تطور السرد بدأت حاجة السينما إلى رواية القصص الخيالية احتاجت إلى ذاك الرصيد الثري الذي يزخر به الموروث الجمعي والمخيال الشعبي عند مختلف الحضارات والأمم، مما ساهم في بلورة فكرة النجم السينمائي، التي تقاطعت بدورها مع صورة البطل وظهرت الضرورة إلى تصدير صُورة البطل الجديد/ البشري مثل تشارلي شابلن البطل الفقير الإنساني، الذي يسعى إلى الخير رغم ضعفه وعجزه، ثم تبلورت فكرة البطل مع نجوم آخرين مثل أفلام الويسترن وأفلام الحروب والملاحم حيث يجنح البطل القوي إلى نصرة الحق وتحقيق العدل مثل تشارلتون هيستون في فيلم بن حور، كيرك دوغلاس في سبارتاكوس، جون واين في عدد من الأفلام انتقل من أداء دور البطل القوي، إلى البطل المتسلط إلى البطل المهتز، إلى بطل أسطوري ثم رجل يعيش على شبح البطولة، نذكر منها حصن الأباتشي/Fort Apache 1948، النهر الأحمر/Red River 1948، الألامو/The Alamo 1960، شجاعة حقيقية/True Grit 1969، وغيرهم، لقد بدا البطل الكلاسيكي في الكثير من الأحيان والمواقف مدفوعا بغايات أنانية وشخصية، متعارضا مع قيم الجماعة، خارجا عن القانون...الخ، ولاحقا ظهرت أفلام الأبطال الخارقين –التي انتقلت من القصص المصورة إلى الشاشات السينمائية–، والذين يسعون لتحقيق العدالة ومحاربة الشر، ولم يختلفوا كثيرا عن النموذج الأسطوري و–الكلاسيكي المدفوع بلاشيء سوى من شجاعته ورغبته في تحقيق العدالة أو الانتقام– ولكن في قالب حداثي أكثر، وانتقلت الشخصيات من صبغات بشرية وأنصاف آلهة تتمتع بقوة ما ورائية إلى صبغات خارقة مصدرها الفضاء أو التجارب العلمية وطفراتها الجينية، وظهرت شخصيات مثل سوبرمان، وهيلك (الرجل الأخضر)، الرجل العنكبوت...الخ، وحتى اللابطل ممثلا في فينوم/ Venom.

في السينما الجزائرية يخضع تصنيف البطل إلى ما يفرضه السياق التاريخي الاجتماعي، مُرتبطا غالبا بأفلام الثورة يظهر البطل شعبيا مقاوما ومضحيا نبيلا، يسعى إلى حماية رفاقه في النضال وتحقيق الهدف الأسمى ألا وهو الاستقلال، كما ظهر أيضا في بعض الأفلام الاجتماعية التي ظهرت بعد الاستقلال كجزء من منظومة البطولة الجماعية التي تحاول القيام بالدولة الحديثة واللحاق بالركب التقدمي، مثل ليلى ومريم في فيلم ليلى والأخريات 1978 لسيد علي مازيف، اللواتي عكسن صورة المرأة ودورها في مجتمع ما بعد الاستقلال، أو تكريسا لمظاهر التحولات الاجتماعية مثل البطل الفاسد في فيلم الغولة 1972 لمصطفى كاتب، ...الخ، لكن شيئا فشيئا تغير مفهوم البطل في بعض التجارب السينمائية الجزائرية، وظهر البطل المتأزم، اللا بطل الذي يحاول استعادة بوصلته الإنسانية واحترام الذات في فيلم التائب مثلا وأفلام أخرى في هذا المقال سوف نتتبع رحلة البطل اس في فيلم أبو ليلى 2019 لأمين سيدي بومدين ونستخرج التحولات التي لحقت بشخصيته خلال تلك الرحلة، لذلك جاءت إشكالية الدراسة لتكون كالآتي: كيف تتكشف رحلة البطل في السينما من خلال تحولات مفاهيم البطولة في سياق سردي معاصر؟ وفي ضوء هذه الإشكالية، تفترض الدراسة أن رحلة البطل ولابد تعكس تفاعلات متعددة بين الفرد والمجتمع، وأن تحولات الشخصية ليست مجردة، إنما هي مؤشر على التحولات الثقافية والاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الحديثة والمعاصرة (المجتمع الجزائري في دراستنا)، كما يرجحُ أن السينما باعتبارها فنا حداثيا، فإنها تعيد تشكيل مفهوم البطولة التقليدي لتقدم صورا متنوعة

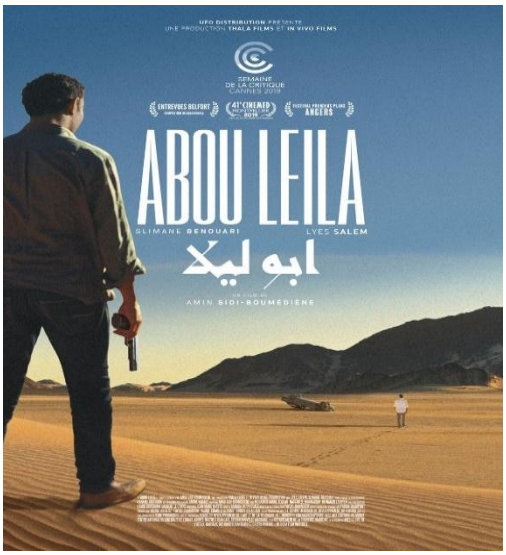
للبطل تتراوح بين الصيغ الأسطورية، المتأزمة واللابطل، بما يعكس صراعات الإنسان بين طموحه الشخصي وقيم الجماعة، كما تفترض أن السينما الجزائرية تعرض التحولات المحتملة في سياقها التاريخي والاجتماعي الخاص، حيث ينتقل البطل من صورة المقاوم الجماعي إلى صورة شخصية متأزمة تطارد بوصلتها الإنسانية والأخلاقية المفقودة، وعن أسباب اختيار فيلم أبو ليلى لأمين سيدي بومدين تحديدا، فلأنه فيلم حديث لم تتناوله البحوث بالدراسة والتحليل، كما أنه فيلم على قدر من النضج المعرفي والفكري، وهذا ليس شيئا نقوله في سبيل إطلاق شيء من أحكام جاهزة، بل بعد مشاهدات متكررة للفيلم لاحظنا أنه عبارة عن حمولة فلسفية نفسية رمزية، أثارت فينا كباحثة في مجال الدراسات السينمائية إعجابا بقصة الفيلم ولغة مخرجه السينمائية كما وهو بدوره ما أثار رغبة في مقاربة الموضوع بحثيا ونقديا، أما عن أهداف البحث فتسعى إلى دراسة تطور صورة البطل في المشهد السينمائي، وتحليل الرحلة باعتبارها أداة لفهم التحولات النفسية والاجتماعية للشخصية المركزية، واستخراج أنماط البطولة المختلفة وربطها بالتحولات الثقافية الاجتماعية الكبرى، مع تقديم نموذج تحليلي لمفهوم البطل في السينما الجزائرية المعاصرة من خلال دراسة شخصية إس في فيلم أبو ليلى 2019، أما عن المنهج فقد اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لدراسة النصوص السينمائية ولتحليل العلامات والدلالات المرتبطة بالبطل وفقا للنموذجين الأرسطي والكامبلي خاصة، واستخدام دراسة حالة لتحليل رحلة البطل في فيلم أبو ليلى، كما اخترنا أن يتشكل البحث من المحاور الآتية:

تأسيس نظري للدراسة، يتناول مختلف المفاهيم والمصطلحات والشروحات التي تشكل الجانب النظري المعرفي، من تقديم لماهية البطل وتحولات المفهوم عبر مختلف المراحل الأدبية والفكرية من الميثولوجيات القديمة إلى النصوص الكلاسيكية ثم تبلوره بشكل جديد ومختلف في الآدبيات الحديثة، ثم تطرقنا إلى ماهية الرحلة، رحلة البطل وشروطها وعتباتها، ثم تناولنا الشخصية وأنماطها ومكوناتها، خاصة ملامح الشخصية– البطلة.

2.انقلاب النموذج البطولي، تفكيك المسار الكامبلي في فيلم أبو ليلى:

1.2 البطاقة الفنية للفيلم الأنموذج:

الشكل 1:الملصق الدعائي الرسمي للفيلم:



المصدر: صور غوغل، أبو ليلى 2019.

الصنف: دراما طريق، فانتازي، إثارة نفسية.

إخراج: أمين سيدي بومدين.

سيناريو: أمين سيدي بومدين.

تصوير: كانامي أونوياما (Kanamé Onoyama).

بطولة: إلياس سالم، سليمان بن واري، عزوز عبد القادر.

انتاج: In Vivo Films، KNM production.

البلد: الجزائر، فرنسا، قطر.

الزمن: 135د.

سنة الإصدار: 2019/ 15 جويلية 2020 (في فرنسا)

1.1.2 القصة:

تدور أحداث الفيلم في الجزائر سنة 1994، حيث يشقُ لطفي (إلياس سالم) برفقة صديقه اس (سليمان بن واري) في رحلة تمتد من الشمال المضطرب إلى أعماق الصحراء، في تعقب إرهابي فار يدعى أبو ليلى، متورط في اغتيال صحفي والدخول في اشتباك دموي مع دورية الشرطة أودى بحياة أحد عناصرها (زميل اس)، يستندان في رحلتهما إلى معلومة واهية تلقاها اس، فتغدو المطاردة نفسها موضع شك، وتتخذ الرحلة طابعا قلقا يتخلله احتكاك بوجوه غريبة ومواقف مشحونة ومرض شديد يحل باس، تكشف في تكاثفها تدريجيا هشاشة الواقع من حولهما.

وخلال هذا المسار، يتكفل لطفي برعاية اس، صديق طفولته، الذي يرزح تحت وطأة اضطراب ما بعد الصدمة، كما تنهشه اعتلالات نفسية وأوهام متشابكة من أيام طفولته المضطربة العنيفة، في وقت يواصل فيه اس هوسه بتتبع أثر أبو ليلى عبر إشارات مبعثرة وأخبار غير موثوقة بإصرار غريب من لطفي على الوثوق بحدس صديقه المضطرب رغم وضوحه للعيان، تنعطف الرحلة بشكل مبالغ به نحو العنف حينما يقضي لطفي واس ليلة في أحد المراقد، لتستحيل إلى مجزرة مروعة تُباد فيها عائلة بريئة على يد اس، الذي يندفع بعدها —مضرجا بالدماء– في ما يتخيلهُ مطاردة للجاني أبو ليلى عبر كثبان الصحراء، لينتهي الأمر بحادث يفقده وعيه، ليُعثر عليه لاحقا من قبل فريق من الرحالة، يضم مصورة شابة ودليلين من أبناء المنطقة، يحاولون إسعافه وانتشاله من حالته، بينما ينشغلون بتعقب ما يُشاع أنه نمر الصحراء الذي يثير فزع الأهالي ويفترس أبناءهم. غير أن اس الغارق في هلوساته ينفصل عنهم مدفوعا برغبة قاتمة في مواجهة مصيره منفردا، فيتبعه أحد الدليلين سعيا لإنقاذه من تهديد يتجاوز الحيوان المتربص إلى عطب داخلي يفتك به، وتتوالى الأحداث في مسار تتقاطع فيه المطاردة الخارجية مع الأحلام والهلوسات مع انهيار الذات، ويتداخل فيها الواقعي بالمتخيل في بنية مشوبة بالتوتر والالتباس تقود اس إلى حتفه في مواجهة لا واعية مع نمر الصحراء، متخيلا إياه أبو ليلى.

2.2 في ماهية البطل وتحولات المفهوم، دراسة حالة شخصية اس– بين البطولة والبطولة السلبية:

تزخر الميثولوجيا والسرديات الشعبية بقصص الأبطال، لأنهم يمثلون مادة سردية جديرة بالتدوين والتأمل، فالبطل هو الشخصية المركزية التي تتحدد قيمتها عبر أفعال تجاوز أفق المألوف، سواء على مستوى الإنجاز أو التجربة، إنه كائن يوجه وجوده نحو غاية تتخطى حدود الحياة اليومية ويضفي على مساره طابعا استثنائيا، وتنقسم مآثر الأبطال إلى نمطين متمايزين؛ مآثر جسدية تتجسد في أفعال الشجاعة والمواجهة، كخوض الصراعات وإنقاذ الآخرين، ومآثر روحية تقوم على اختبار داخلي عميق، يُفضي إلى تحول في وعي البطل وارتقائه إلى مستوى أسمى من الإدراك، ليعود مُحملا بدلالة أو رسالة، وتنبثق مغامرة البطل من لحظة خلخلة أولى (فقدان إتزان)، تتمثل إما في فقدان جوهري أو في

اقتلاع قسري من فضاء الأمان، بما يدفعه إلى عبور المجهول وخوض سلسلة من الاختبارات، وفي هذا المسار، يسعى البطل إما إلى استرداد ما فُقد أو إلى بلوغ معرفة أو تجربة تمنحهُ شكلا من أشكال الإكتمال ضمن بنية رحلية تقوم على ذهاب وعودة (كامبل، 1999، الصفحات 185-186).

عادة ما يتمركز السرد التقليدي حول بطل واحد يشغل قلب الحكاية، حيث تُهيمن قصة رئيسة واحدة على طول خط الفيلم، ويتصدر بطلها الدور المحوري الرئيس، ويسمى باعتباره عنصرا دراميا رئيسا بالشخصية، وتتشكل الشخصية في السينما خلال مرحلة الكتابة على مستويين متكاملين، المستوى الأول هو الحياة الداخلية للشخصية، والتي تمتد منذ لحظة الولادة إلى اللحظة الراهنة، أو حتى اللحظة التي يبدأ فيها الفيلم، وتمثل هذه المرحلة السيرة الكاملة للشخصية بما تشمل من عناصر تشكل هويتها، جنسها، مظهرها، عمرها، انتماءها الاجتماعي والثقافي، شبكة علاقاتها، معتقداتها وقيمها، وكل ما يساهم في بناء شخصية متماسكة قادرة على التعبير عن نفسها في المرحلة التالية من التطور الدرامي، وتعتبر هذه المعطيات ضرورية لتحديد الخلفية النفسية والاجتماعية وواقعية تمثيلها على الشاشة، أما المستوى الثاني هو الحياة الخارجية للشخصية، الذي يبدأ مع اللحظة الأولى لظهور الشخصية في الفيلم، حيث يتم الكشف عنها من خلال تحديد حاجتها الفعلية وأفعالها المباشرة، تُعد الحاجة المحرك الأساسي لدوافع الشخصية، فهي تحدد سلوكها وتوجهاته، وتفسر الأفعال التي تقوم بها أمام المشاهد، هذه الأفعال المتجلية بصريا على الشاشة تشكل بدورها الصراع الدرامي الأساسي الذي يقوم عليه الفيلم بأكمله، سواء من خلال الصراع الداخلي للشخصية أو الصراع مع القوى الخارجية المحيطة بها، وبهذه الطريقة يتحقق الترابط بين الحياة الداخلية التي توفر السياق والتحليل النفسي للشخصية، والحياة الخارجية التي تُجسدها وتعرضها في إطار السرد السينمائين مما يمنح الفيلم وحدة درامية وعمقا نفسيا يتيح للمشاهد التفاعل في الشخصيات وفهم دوافعها الحقيقية (فيلد، 1989، الصفحات 37-42).

3.2 أنواع البطل (البطل الإيجابي والبطل السلبي):

من البديهي أن يميل بطل الحبكة الرئيسة إلى أن يكون فاعلا وديناميكيا، تُحركهُ رغبة واضحة تدفعه إلى السعي والمطاردة عبر تصاعد مستمر في الصراع والتغير، في المقابل، قد يظهر بطل الحبكة الصغيرة أقل تفاعلا أو أكثر سلبية من حيث الفعل الخارجي، لكن يمكن تعويض ذلك بمنحه عُمقا داخليا أو وضعه داخل سياقات درامية كثيفة، ومنه فالقصة تتحرك عبر ما يحدث له وما يقع عليه لا ما يفعلهُ، لذلك غالبا ما يلجأ الكاتب لتعويض سكونه إما بعمق نفسي أو بأحداث تضغط عليه، والبطل إما إيجابي يسعى خلف رغبة معينة فيقوم بفعل مباشر، أي ينخرط في صراع ضد القوى المضادة، وإما بطل سلبي يبدو ظاهريا غير نشط أثناء سعيه خلف رغبته الداخلية أو الحاجة كما دعاها سيد فيلد، على أن يتم تعويض رغبته الداخلية للصراع أو بإحاطته بأحداث درامية (مكي، 2006، صفحة 69)، ومنه فالبطل السلبي لا يقود الأحداث كما يفعل البطل التقليدي، لا يخوض معارك، لا ينقذ الآخرين، ولا يغير العالم، بل يظهر ساكنا، مترددا، قليل المبادرة، لكن خلف ذاك السكون هناك حرب داخلية ضروس، لأن هدف البطل السلبي هو قضاء حاجة نفسية ووجودية أكثر من كونها حاجة مادية، ، وبالتالي أيضا يمكن أن نقول أن البطل السلبي هو بطل مطحون، ومنه فالفرق فعلا ليس في مقاييس القوة أو الضعف ولكن في طبيعة الفعل.

في أبو ليلى، تدور القصة حول رجلين، لطفي واس، يظهران منذ المرحلة الأولى لبدء الحدث معا، ولكن أحدهما هو الشخصية الرئيسة، أما الآخر فهو شخصية أساسية، يعبر سيد فيلد عن الشخصية الرئيسية بأنها الشخصية التي تخطط للأشياء، والتي تقوم بالفعل... وبطريقة ما فإن خلق الشخصية الرئيسية يساهم في تشكيل أبعاد الشخصية الأساسية (فيلد، 1989، صفحة 37)، وهذا قد يضع

المشاهد منذ اللحظة الأولى في مغالطة معرفية، لا تتكشف إلا بتقدم الأحداث إلى مرحلة متقدمة جدا من وسط الفيلم أو مرحلة الصراع، تُظهر اللقطة المختارة الأولى من المتتالية الثانية بالفيلم لقطة قريبة/ Close shot للطفي وصديقه اس في سيارة شكل 2 (فضاء سردي مغلق) عبر طريق صحراوي ممتد (فضاء مفتوح)، يخلق الفراغ والانقسام الذي يبدأ من داخل السيارة بين لطفي واس ويمتد خارجها على طول الطريق إلى الاختلاف بين شخصيتي لطفي وصديقه، ويظهر ربما لمحات من شخصيتهما، شخصية لطفي مراعية مسؤولة متيقظة متقدمة على الأخرى، بالمقابل اس مستسلم في النوم، منهك لسبب لم نعلمه بعد ولكن الطريق الممتد عبر الأفق في الخارج يوحي بأنه كان طويلا وموحشا، وضعية الجسد المتراجعة إلى الخلف الملقاة في الكرسي كأنها تغوص فيه والتي تتجه بزاويتها إلى لطفي كأنه يحتمي به أو كأنه يتبعه تظهر ما يبدو أنه الشخصية المُسيطرة من التابعة في الفيلم، بالنسبة للإضاءة فيظهر أن المخرج أمين سيدي بومدين اعتمد اضاءة طبيعية، حيث تلقي أشعة الشمس القوية بظلالها على الشخصيات داخل السيارة لتظهر لُطفي في أعلى يمين الشاشة بملامح حادة وجادة تكاد تذهب إلى شيء من القسوة، بالمقابل وضعية إس في جزء أدنى من الخلفية تخلق بعض الضبابية على ملامح إس، ربما تفتح بابا على تأويلات متباينة، هل إس رجل متعب؟ هل أصابه الطريق بالمرض؟ هل الرحلة كانت مضنية بحيث لم يتحملها؟ أم أن الأمر أكبر مما يظهر مبدئيا؟

الشكل 2: لقطة قريبة/ Close Shot



المصدر: فيلم أبو ليلى 2019

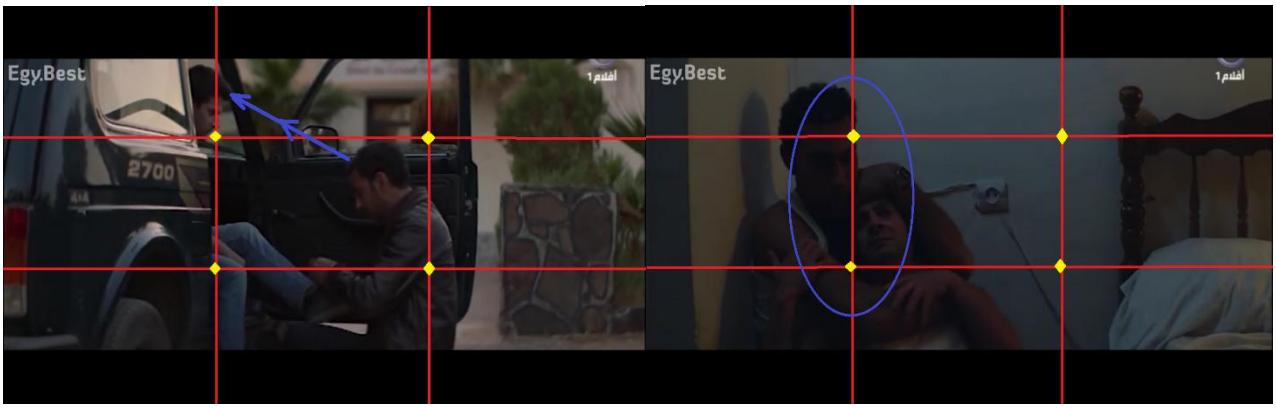
تستمر المعلومات بالتسرب إلى المشاهد على نفس النمط عندما يظهر لطفي في لقطة متوسطة (شكل 3) مقرفصا بينما يرفع قدم اس إلى حجره أو حضنه ليربط حذاءه، لطفي الذي ليس من الصعب أن يميز المشاهد عندما يراه للوهلة الأولى أنه رجل قوي، حازم يضع – مطأطأ الرأس بشيء من الخنوع– قدم إس في حضنه بغير مبالاة، ليس خنوعا سلبيا تحكمه القوة والسيطرة إنما استسلام يظهر بين الأفراد الذين يملكون علاقة متينة كالعلاقة الأسرية أو الصداقة المتينة، فإن شكل العلاقة يُظهر متانتها واهتمام لطفي باس، إنه شخص عزيز إلى نفسه، في مشهد آخر (شكل 4) مجددا يستيقظ لطفي على صوت إس المفزوع الذي يظهر أنه يتعرض إلى نوبة هلع، دون تردد يقفز إليه لطفي يحاول تهدئته ثم يحتضنه بين يديه بقوة، يلتحم به في انتظار انتهاء نوبته، مُجددا تَظهر متانة العلاقة بينهما، يبدو أن لطفي مُعتاد على نوبات إس لذلك يظهر أن علاقتهما تتجاوز زمالة أو صداقة وتتجاوز الشفقة والإحسان إلى التقبل.

يُمثل اس في فيلم أبو ليلى أحد البطلين الذين تقوم الرحلة وأحداث الفيلم كاملة عليهما، بشكل متكافئ بصريا، حيث يبدأ الفيلم باستعراضهما معا بعد المشهد الافتتاحي، والذي يبدأ من مشهد وجودهما في السيارة، غير أن المتلقي سرعان ما سيدرك أنهما يشكلان نقيضا سواء في الشكل أو المضمون طوال المشاهد التي يظهر فيها البطلان إلى جانب بعضهما أو مشاهدهما معا، في اللقطة القريبة الأولى

التي يظهر فيها البطلان يكون لطفي متيقظا، يقود السيارة بينما اس يغط في نوم عميق، وبينما يمثل لطفي نموذجا صحيا سويا، فهو شاب قوي البنية، يتمتع بهيئة حازمة وجادة، اس على النقيض منه يحمل كل الظاهر غير الصحية وغير السوية، فهو ليس قويا بل العكس، هزيل الجسد، تبدو عليه مظاهر التخاذل، ضعيف البنية، مريض بالفعل، ولكن يُصر النقاد والدارسون بأن الفيلم كما هو متعارف عليه يحتوي على بطل رئيس وحيد، محوري، تقوم اللعبة كاملة على أساس اختباره، ولكن في فيلم أبو ليلى من الصعب تحديد هذا الأمر تماما مع بداية الفيلم وحتى مرحلة متقدمة، لينكشف أن أمين سيدي بومدين قد صدَّر صورة غير نمطية للبطل أو الشخصية الرئيسة بالفيلم، ألا وهي اس بينما لطفي هو في حقيقة الأمر شخصية أساسية مُقادة.

كما يعبر سيد فيلد عن طبيعة الشخصية، عن أن الفعل هو جوهرها، هو الكشاف البصري الذي يعتمد عليه المتلقي لفهمها وفهم الفعل ومنه السياق الدرامي للفيلم، ويستشهد بأن العوق الجسدي قد يكون عاكسا للخصائص الانفعالية للشخصية (فيلد، 1989، صفحة 42)، وكذلك اس في أبو ليلى لا بد وأن خصائصه البصرية التي يلتقطها المتلقي منذ المشاهد الأولى لا تبعث على الراحة، فضعفه ومرضه وتخاذله يثيرون الكثير من الأسئلة، لماذا يقوم شخص معتلٌ مرهق غير قادر على الوقوف باستقامة برحلة كهذه؟

الشكل 3: لقطة متوسطة. **الشكل 4: لقطة قريبة إلى الصدر.**



المصدر: فيلم أبو ليلى 2019

3. تمثلات التكوين والتحول، البطل بين التشكيل والرحلة:

1.3 سيرة حياة البطل:

ينتمي الأبطال إلى مرحلة حضارية مبكرة غالبا ما تصور بمزيج رمزي من القوى الطبيعية، مثل جذع أفعى أو رأس ثور، بحيث يحمل منذ ولادته قوى الخلق التلقائية للعالم الطبيعي، ويُصبح بذلك معنى هيئته مرتبطا بالكون وطاقاته ومع ذلك يحتاج البطل الإنساني إلى الهبوط إلى المستوى اللاإنساني، أي مواجهته محدودياته وتجارب الحياة، لإعادة التواصل مع ما هو إنساني، وهذا يُشكل المغزى الأساسي لرحلة مغامرته، ثم إنه نادرا ما يرى المؤرخون ورواة الأساطير الأبطال العظام على أنهم مجرد كائنات عابرة فاقت أفق زمانهم، عائدة بمساكب طبيعية، على العكس منه، فإن التوجه السائد هو تزويد البطل منذ ولادته بقوى خارقة، بحيث تُعرضُ حياته بالكاملة كسلسلة من المعجزات، تتوحد ذروتها في المغامرة العظمى، فتجعل رحلة البطل تجربة كونية متكاملة، وليس مجرد اختبار بشري عادي (كامبل، البطل بألف وجه، 2003، صفحة 322)، ويحيل هذا المفهوم إلى طرق ونماذج تصوير البطل البدائي الأسطوري أولا على أنه كائن رمزي يملك قوة خارقة ومع ذلك يعيش جوا من المغامرات والمعجزات، أما البطل الإنساني فهو مقيدٌ نوعا ما، تعلمه تجارب الحياة عبر مسار طويل من المواقف التي تترك أثرها

على مسار تطوره الداخلي ونضجه النفسي، لذلك غالبا ما تكون رحلة البطل الإنساني رحلة اكتشاف وتعليم، حيث تكمن القيمة في التفاعل مع الواقع الإنساني وليس فقط في وجود قوة خارقة.

لقد كانت وما تزال القصص تُغطي حياة الإنسان كاملة، ولكن الأمر بالنسبة لعمر قصة الفيلم مختلفٌ، ومن ثم ينوه روبرت مكي أن أفضل استراتيجية سردية ممكنة للبدء هي قلب الأحداث الجوهرية التي تتعلق باللحظة المحورية في حياة البطل، أي بعد تحديد تاريخ ذروة الحدث أو النقطة الحاسمة، فيُنصح بافتتاح السرد في زمن قريب قدر الإمكان من الذروة، بحيث يظل المتلقي متصلا مباشرة بالحدث المركزي، بينما يتزود بصريا عن طريق الخلفيات والتفاصيل التي تسبق الحدث المحفز تدريجيا، في مرحلة البداية، تحقق هذه الطريقة ضغطا زمنيا على السرد بحيث لا يُستنزف الحدث الدرامي في أحداث ثانوية، وفي نفس الوقت يمنح الشخصيات فرصة توسيع السيرة الدرامية قبل وقوع التحول المركزي، مما يسمح بفهم الشخصيات ودوافعها، ومن البديهي أن يثير الحدث المخفز في البطل رغبة واعية تدفعه للسعي لتصويب الأمور (استعادة التوازن)، ولكن الأكثر إثارة دراميا بالفعل هو أن يثير الحدث المحفز رغبة لا واعية، لأن التعقيد الذي تحدثه الأفعال المبنية على مرجعية نفسية لا واعية من الشخصية لتصبح كما دعاها روبرت مكي بالعمود الفقري للقصة (**مكي، 2006، الصفحات 226-231**).

اس هو ولا شك بطل إنساني، مقيد بشدة إلى التجارب التي تركت أثرها الواضح على هيئته كاملة، وانعكاس اضطراباته الداخلية النفسية على هيئته الخارجية، جسد مثقلٌ بالمرض والتعب المزمن، وبالكوابيس والهلاوس، ورغم اعتقاد اس ولطفي أن الرحلة التي يقومان بها هي مطاردة شرسة، لكنها في الحقيقة رحلة اكتشاف وتفاعل مع طبيعتهما البشرية، ومع ذاوتهم، يعيش اس طوال الفيلم كوابيس ونوبات صدمة فيما يحاول لطفي تهدئته والحرص على سلامته كل مرة، ليبرز مجددا أحد المفاهيم التي تناولها أرسطو حول هذا النموذج من الأبطال وهو البطل التراجيدي، يرى أرسطو في فن الشعر أن المأساة —إلى جانب الملهاة– هي أغنى فلسفة يمكن أن يسردها التاريخ (**أرسطوطاليس، 1953، صفحة 103**)، على أنها لا يمكن أن تكتفي بسرد الأحداث دون ذكر الأسباب والدوافع، ولا إبراز الأشخاص دون توضيح النوايا والطباع، وجوهرها يقوم على إثارة الخوف والرحمة عن طريق استعراض الشقاء والألم الذي تعيشه الشخصية البطلة، ويصف البطل الغارق في المأساة بأنه لا يميل إلى النجاح أي لا تتملكه رغبة تحقيق النصر، غالبا بسبب الظلم الذي لطالما لحق به، أو بسبب خطأ آخر (**أرسطوطاليس، 1953، الصفحات 109-110**)، إن المتلقي لا يدرك كما دعاها أرسطو تصاريف الدهر التي وقعت على اس ولا مأساته، لكنه يستشعر ضعفا لا يبدو طبيعيا بإفتراض أن الرحلة أو المأساة فعل مناصفة بين الشخصيتين لطفي وأس، وربما يفكر بأن الفعل لم يحدث بعد، وأن الحدث سوف يقع لا محالة، كما أشار روبرت مكي في مرحلة تمتد إلى ما بين 15 دقيقة إلى 25 دقيقة، أين تفقد حياة البطل توازنها، لكن أبو ليلى يتفق مع حالة أخرى أشار إليها أرسطو بالفعل، ألا وهي أن يُرتكب الفعل خارج المسرحية —كما يعبر أرسطو– أو خارج الفيلم كما يحدثُ في أبو ليلى، على أن تحدث التتمة في المأساة أو في الفيلم، أس تعرض إلى شيء —حدث فقدان اتزان–، وهو أحد ثلاث حالات للفعل، بالإضافة إلى فعل يُرتكب دون علم فاعله (البطل)، كمثل عندما قتل أوديب والده عن جهل منه به، وفعلٌ يقدم صاحبه عليه بجهل منه أيضا، لكنه يدرك جهلهُ قبل فعله فيتراجع عنه، إذا هي إما أن يُفعل أو لا يفعل، بعلم أو بغيره (**أرسطوطاليس، 1953، الصفحات 39-40**)، وتنتمي هذه الأفعال عادة إلى زمرة الأفعال المركبة، والأفعال إما بسيطة وفي الأصل أنها لا تثير جلبة إلا عن طريق شيء من الصدفة أو السخرية أو مركبة مقعدة تحكمها ما دعاه أرسطو بالتحول والتعرف، وهي أدوات تحقق التأثير المرجو من المأساة، أي اثارة الخوف والرحمة والعطف ...الخ، وأما التحول فهو إنقلاب الفعل إلى ضده، على أن يقع تبعا للاحتمال والضرورة، أما التعرف فهو انتقالٌ من الجهل إلى المعرفة، يخلق تبدلا في المشاعر، الإنفعالات أو المعرفة، من الكره إلى الحب، أو

عكسه، وأفضل أنواع الفعل المركب هو تعرفٌ مصحوبٌ بتحول، وعندما يثير التحول الرحمة أو الخوف أو الكراهية، يظهر عنصر ثالث يسمى باثوس أو داعية الألم، وهو فعل يؤدي إلى تألم البطل أو هلاكه (موته) (**أرسطوطاليس، 1953، الصفحات 29-32**)، من المثير أن يكون فيلم أبو ليلى على هذا القدر من العمق الدرامي، الفلسفي بحيث نستطيع أن نلتمس في قصة أو رحلة اس ولطفي شيئا كثيرا من هاته الشروط أو الخطوات التي تجعل من الفيلم على قدر من النضج الفني والمعرفي، حيث يشهد الفيلم بالفعل تحولا شديد اللهجة، عندما يتسبب أس في مذبحة المبيت، ثم يحل التعرف أو الانتقال من جهل إلى معرفة، تؤدي بدروها إلى صدمة إنفعالية لدى لطفي كما لدى المتلقي، لطفي الذي رغم تحذيرات الآخرين فضل أن يؤمن بصديقه أس وأن يتبعه إلى الجنوب بناء على إشاعة غير مؤكدة، يثير هذا التحول الخوف، كما يثير شيئا أعمق، حول مدى تورط اس، هل أس بحالته النفسية المعتلة تلك مُذنبٌ حقا؟ وربما كرحمة بروح أس وتكفير عن فعلته فإنه يهلك في آخر الفيلم (فعل باثوس)، وهو يمكن أن نقول تطهيرٌ تعيشهُ الشخصية مع المتلقي، وحدهُ لطفي يُترك لمصير مفتوح.

2.3 رحلة البطل:

اتفقت المرويات القديمة على اختلاف منابعها، على أن رحلة البطل تنتظم وفق بنية نواتية واحدة قوامها: انفصال البطل عن العالم المألوف، يعقبه صراع لبلوغ مصدر قوى متعالية أو فوق طبيعية، ثم عودة محملة بمعنى أو قوة مانحة للحياة، وغالبا ما يمر البطل في هذه المرحلة بتجربة موت رمزي أو عزلة قصوى تشبه الفناء، حيث تمثل هذه المرحلة من اللاوجود شرطا لتحوله، إذ يخرج منها وقد ازداد قوة وصلابة، كأنها لحظة ميلاد جديد تؤسس لعودته بصفته بطلا مكتملا مؤهلا لاستعادة ميزان القوى أو اعادة تشكيل العالم (**كامبل، البطل بألف وجه، 2003، صفحة 45**).

في أبو ليلى، ينطلق اس ولطفي في رحلة نحو الجنوب (الصحراء) في مطاردة أبو ليلى، وهو انفصالٌ مادي لكليهما عن عالمهما المألوف، أو الشمال المشتعل، ولكنهُ إنطلاق أيضا، يسميه كامبل بإنفصال/ إنطلاق، يتكون من تلبية نداء أو دعوة تعلن عن نفسها للانطلاق في الرحلة، إن الصراع الذي يقع فيه كل من اس ولطفي هو صراع متشعبٌ على عدة أوجه ومستويات، صراع مع الزمن، لطفي يحتاج بالفعل إلى القبض على أبو ليلى والعودة إلى عمله الذي تخلى عنه مؤقتا كرمى لأس، صراع مع البيئة المحيطة، يظهر أن سُكان الشمال أو الغرباء ليسوا فعلا محل ترحيب في الأماكن التي نزل عليها أس ولطفي، ثم صراعٌ نفسي بالفعل يعيشهُ أس مع هلاوسه وكوابيسه التي تلازمه ليل نهار، لكن أس ليس مؤهلا ليحصل على معنى أو قوة مانحة للحياة، على العكس تماما تدفع هلاوس أس به إلى ارتكاب مجزرة.

كما تعود ذكريات طفولة إس لتقتحم أحلامه منذ بداية الرحلة، بالضبط حلمٌ من الطفولة حيث يُحضره والده ليُشارك في عملية ذبح أضحية وهو بالكاد صبي في سنواته الأولى، مُؤمنا أن التضحية التي يقوم بها هي اختبار لمروئته وشجاعته (الرُجولة على حد تعبير الشخصية)، وأن الله عندما أمر سيدنا إبراهيم بتقديم أضحية فإنما قد أراده أن يصير رجلا، ويذهب الأب في تطرفه إلى حد وضع إس تحت سكينته استعدادا للتضحية به بعدما فُقدت الأضحية التي يبدو أيضا أن إس هو ذاته من أفلتها رحمة بها (شكل 05)، يقول أوتو رانك أن أسطورة ولادة البطل تبدأ بوضعية الطفل في الرحم الحامي، حيث يتعرض لإضطهاد الأب (**رانك، 2022، صفحة 107**)، ولكن البطل في أبو ليلى ليس كلاسيكيا بأي شكل من الأشكال، وبالتالي، فإنه من البديهي ألا يشبه الإنفصال الذي يعيشه إنفصال البطل المألوف، مجددا يتحدث كامبل عن هذه النقطة وإن كان لا يقدمه بفهم لشخصية واقعية لكن التصوير البصري لشخصية الأب في الفيلم ضروري لفهم بنية شخصية اس، يعتبر كامبل أن شخصية الأب باعتبارها بنية نفسية تتشكل عبر إسقاطات الطفولة ومخاوفها، ويستخدم عبارة الأب المارد للتعبير عن صورة السلطة داخل الذات، التي تنتج عن تمركز الأنا في مرحلتها الطفولية، وتتحول مع الزمن إلى سلطة قمعية شبه مقدسة، أو ما يشبه إلها زائفا، يسميه أيضا عبادة الأوثان، حيث يشكل التمسك بتلك الصورة خطأ معرفيا ونفسيا، لأنهُ يغلق أفق الإدراك ويمنع

الذات من بلوغ رؤية أكثر تبصرا للعالم، وتتقاطع تحليل كامبل مع تصورات يونغ حول فكرة الظل، حيث يتجسد الصراع في بنية مزدوجة ناتجة عن الذات بين جهة سلطة أبوية متعالية، ودوافع مكبوتة دعاها كامبل بالتنين، ثم تقوم المصالحة على تحرر مزدوج، من الخضوع للسلطة المتخيلة، ومن الخوف من الدوافع المكبوتة، أي من التماهي مع الأنا التي تنتج الانقسام، وعادة لا يتحقق هذا التحول عبر مواجهة عنيفة، بل عبر إعادة تأويل صورة الأب بوصفها قابلة للشفقة والاحتواء، ما يؤدي إلى تفكيك البنية الوهمية للصراع وانهيار الإله المزيف، ويبرز في هذه المرحلة دور العنصر الأنثوي كوسيط حدسي يتيح للذات عبور الأزمة دون انهيار، ما يفتحُ أفقا جديدا لإدراك الذات والعالم في صورة أكثر توزانا وصدقا، لكن هذا التحليل يضعنا خارج الصورة ما لم ندرك ونحيط علما أن اس ليس بطلا كلاسيكيا، بل هو يقترب أكثر من نموذج اللا بطل، فالملامح والبنية العامة تتناقى وصورة البطل، يصفه كامبل بأنه المنقذ الذي يحول حدود وجوده إلى قوة للكفاح، ويرتقي بتلك التجربة الفردية إلى معان إنسانية عامة وثابتة (**كامبل، البطل بألف وجه، 2003، الصفحات 134-142**)، لكن اس ليس كذلك، إنه يمقت وجوده بينما تمعن تجاربه الفردية في تدمير حياته ويومياته وكل ما يمكن أن يحقق له ارتباط إنساني سوي بالآخرين سوى من علاقته بلطفي، التي ندرك أنها علاقة احتواء أكثر مما هي علاقة متكافئة بينهما، كما أنه ضعيف ومتأزم، يتذبذب بين الواقع والأحلام (الكوابيس)، يعيش على الأدوية، ليظهر أن أصنام طفولته قد حطمته تماما، وما محاولاته للتعايش (نكتشف لاحقا أن اس بدوره شرطي دورية) إلا أقنعة ضعيفة سرعان ما تنهار ويعود تنينه إلى الواجهة، رغم ذلك يستعر الصراع خلال مرحلة التيه، ويظهر النموذج الأنثوي بشكل طفيف من خلال ذكرى القصة التي كانت ترويها له أمه في طفولته، قصة التحولات الثلاثة في خطب زرادشت لنيتشه، إن رحلة البطل ليست إنكار العقل، إنما الانتصار على الألام (**كامبل، البطل بألف وجه، 2003، صفحة 07**)، لكن بطريقة ما إن بطل الحكاية في أبو ليلى لا ينتصر الانتصار الذي عهدنا عليه الأبطال، بل ينجو بطريقته الخاصة، في ولادة جديدة تفهم من المفهوم اللاواعي للموت ذاته بوصفه عودة أبدية إلى الرحم (**رانك، 2022، صفحة 113**)، تمثل العودة إلى الرحم عودة إلى منطقة أو حالة الأمان الأولى التي عاشها الإنسان الأول أو إنسان ما قبل الميلاد، أو إنسان الكهف ..، إن الموت والعودة إلى الرحم هُنا يمثل العودة لنيل خلاص المؤنث الأبدي أو الالتحام مع النموذج الأنثوي.

الشكل 05: لقطة متوسطة



المصدر: فيلم أبو ليلى 2019.

خاتمة:

تظهر الميثولوجيا والسرديات الشعبية أن البطل هو شخصية مركزية تتحدد قيمتها غالبا عبر أفعال تتجاوز المألوف، سواء جسدية أو روحية، وينبثق مغامره من لحظة خلخلة أولى تدفع البطل إلى عبور المجهول واجتياز اختبارات متعددة تنتهي بعودة محملة بالمعنى أو القوة، ومع ذلك، تظهر شخصية اس من فيلم أبو ليلى تحولا في هذا المفهوم الكلاسيكي، فاس ليس بطلا أسطوريا أو فاعلا ديناميكيا، بل هو بطل إنساني متأزم، هش، محدود القدرة، يعيش صراعا داخليا عميقا، تؤثر عليه صدمات الطفولة واضطرابات النفس بشكل مباشر وينكعس ذلك على سلوكه ومظهره الخارجي، ما يقربه من نموذج اللا بطل، فرغم ضعفه، اس هو محور الرحلة، التي تتكشف مراحلها بين الواقع والأحلام لتبرز صراعا داخليا مستمرا، ويعكس مصطلح كامبل عن الأب المارد والظل النفسي لدى يونغ سر التحولات الأساسية للبطل التي لا تتحقق عبر القوة في هذا النموذج، بل عبر إعادة تفسير الصور الرمزية للسطلة والذات، والمرور بصراع نفسي مزدوج، تتحقق نهايته بتحرر جزئي أو صراع مع الذات أو غيرها، ومنه لا تقاس بطولة اس بالقوة بل بتفاعله مع التجربة الإنسانية المضنية، التي عكست ملامح بطل تراجيدي إنساني يثير الشفقة والعطف.

المصادر والمراجع:

1. فيلم أبو ليلى، (2019)، أمين سيدي بومدين
2. أرسطوطاليس. (1953). *فن الشعر*. (عبد الرحمان البدوي، المترجمون) القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
3. أوتو رانك. (2022). *رضة الولادة*. (ثائر ديب، مهيار ديب، المترجمون) القاهرة: دار رؤية.
4. جوزيف كامبل. (1999). *قوة الأسطورة*. (حسن صقر، ميساء صقر، المترجمون) دمشق: دار الكلمة.
5. جوزيف كامبل. (2003). *البطل بألف وجه*. (حسن صقر، المترجمون) دمشق: دار الكلمة.
6. روبرت مكي. (2006). *القصة*. (جابر عصفور، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
7. سيد فيلد. (1989). *السيناريو*. (سامي محمد، المترجمون) بغداد: دار المأمون.

References :

1. Film Abou Laila (2019), Amine Sidi Boumédiène.
2. Aristotle. (1953). Poetics. (A. Badawi, Trans.). Cairo: Egyptian Renaissance Library.
3. Rank, O. (2022). The Trauma of Birth. (T. Deeb & M. Deeb, Trans.). Cairo: Dar Ru'ya.
4. Campbell, J. (1999). The Power of Myth. (H. Saqr & M. Saqr, Trans.). Damascus: Dar Al-Kalima.
5. Campbell, J. (2003). The Hero with a Thousand Faces. (H. Saqr, Trans.). Damascus: Dar Al-Kalima.
6. McKee, R. (2006). Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. (G. Asfour, Trans.). Cairo: Supreme Council of Culture.
7. Field, S. (1989). Screenplay: The Foundations of Screenwriting. (S. Mohammed, Trans.). Baghdad: Dar Al-Ma'mun.