

دلالة اللغة السينمائية في الفيلم الجزائري "التحدي"

The connotation of the cinematographic language in the Algerian film "Challenge"

خالف أمال*	مالفي عبد القادر
جامعة عبد الحميد بن باديس (الجزائر)	جامعة عبد الحميد بن باديس (الجزائر)
khalef-amal1984@outlook.fr	malfi.abdelkader@yahoo.fr

تاريخ القبول: 2021/12./02

تاريخ الاستلام: 2021/05../19

الملخص:

أثارت لغة السينما جدلا واسعا وسط الباحثين فتابنت وتضاربت المواقف، فريق اعتبر أنّ السينما محاولة نقل الواقع كما هو بوسائل تقنية، وبالتالي لا يمكن القول أنّ للسينما لغة، أما الفريق الثاني اعتبر اللغة السينمائية لغة لسانية معادلين بين الكلمة واللقطة، وبين الجملة والمشهد، في حين يرى جان ميتري أنّ "اللغة السينمائية تختلف عن اللغة اللسانية، لأنها تقوم على أساس تعاقب في شكل لقطات متتالية، أما الدلالة السينمائية تقوم على أساس علاقة تماثل بين الدال والمدلول، يؤيده كريستيان ميتز مشيرا إلى أنّ السينما لها لغة خاصة بها تختلف عن باقي اللغات" (فينتورا، ف، 2012، صفحة 7)، يبدعها المخرج انطلاقا من رؤيته السينمائية وتوظيف تقنياتها لإنتاج دلالات فيلمه، هذه التقنيات هي واحدة في كل الأعمال السينمائية، ومع ذلك لانجد فيلما يشبه آخر، هذا التباين راجع للاهتمامات الخاصة بالمخرج وتوجيهاته الفكرية، وقدرته الابداعية في توظيف، تقديم وعرض هذه العناصر.

كلمات مفتاحية: الدلالة؛ الصور؛ اللغة السينمائية؛ فيلم التحدي.

Abstract:The language of cinema has aroused wide controversy among scholars, and attitudes have varied and contradictory, one group considered that cinema is an attempt to convey reality as it is by technical means, and therefore one cannot to say that the cinema has a language, as for the second group, the cinematographic language was considered as a linguistic language. While Jean Mitri considers that the cinematographic language differs from the linguistic language, because it rests on a succession in the form of successive plans, as for the cinematographic connotation, it rests on a relation of similitude between the signifier and the signified, supported by Christian Metz , noting that cinema has its own language which differs from other languages. The director creates it from his cinematographic vision and uses his techniques to produce the semantics of his film, these techniques are the same in all cinematographic works, however, we do not find one film that looks like another, this contrast is due to the director's, his intellectual orientations and his creative capacity to employ, present and display these elements.

Keywords: indication; Pictures; cinematographic language; Challenge film.

1. مقدمة:

مسألة تحديد مفهوم اللغة السينمائية أساسي لفهم عملية إنتاج المعنى والدلالة الفيلمية، فبدايات لغة السينما حسب دانيال ايرخون كانت باكتشاف المخرجين السينمائيين طريقة جديدة في توصيل إحساس أو فكرة ما من خلال جمع رمزين مختلفين، "ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط إحداها بالأخرى." (دانييل أ.، 1997، صفحة 10). هذا وتقوم اللغة السينمائية على تطابق كل دال بصري أو صوتي مع مدلوله، ومن بين الذين اهتموا بدراسة اللغة السينمائية مارسيل مارتن الذي ركز على ماهية اللقطة والصورة السينمائية باعتبارهما المكون الأساسي للغة السينمائية "الصورة هنا بمعنى اللقطة تكون المكون الأساسي للغة السينمائية، فهي المادة الأولية الفيلمية التي تحمل في طياتها حقيقة خاصة ومعقدة." (شعبان، 2011). فكيف يتم توليد الدلالة وبناء المعنى في الفيلم انطلاقاً من لغته السينمائية؟ وما هي أهم تقنيات إنتاج هذه الدلالة؟

تتطلب أي دراسة اعتماد منهج يتفق وطبيعة الموضوع، ولأننا بصدد دراسة تشكّل الدلالة الفيلمية وتحديد معانيها التي تُولدها بغية التأثير في الجمهور المشاهد، ولن يتجسد هذا التأثير إلا عند إدراك وفهم شيفرات الفيلم بعد تلقيها وتحليلها من قبل المتفرج، عليه إختيار المنهج السيميائي لتحليل الفيلم السينمائي، الذي يعتبر من أهم المناهج النقدية المعاصرة المعتمدة في مقارنة الأنشطة البشرية بالتحليل، التفكيك، التركيب والتأويل، بهدف الوصول لآليات إنتاج المعنى، من خلال التوغل في البنيات العميقة التي ستؤدي إلى اكتشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها هذه الخطابات والأنشطة باعتبارها علامات، إشارات، رموز وأيقونات، أي أن منهج التحليل السيميائي يبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة، وهو لا يهتم بدراسة مضمون الخطاب ولا بحياة صاحب الخطاب أو سيرته بقدر اهتمامه بالكيفية التي تم بها هذا الخطاب.

كما اعتمدنا أيضا منهج التحليل الفيلمي بغية تفكيك بنية الفيلم إلى أجزاء أساسية، ثم إعادة بنائه للوصول إلى معلومات تغني التحليل، وذلك بتوظيف تقنيات الوصف المتمثلة في التقطيع والتجزئة، إذ يهدف التقطيع إلى وصف الفيلم في حالته النهائية بأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدة والوحدات السردية الموجودة في الفيلم، وتجزئة الفيلم تشمل المتتاليات الفيلمية. إضافة إلى التقنية الشاهدية المتمثلة في ملخص الفيلم، الفوتوغرام (التوقف على الصورة ثابتة) لتسهيل دراسة الحدود الشكلية للصورة من حيث التأطير، عمق المجال، التركيب، الإضاءة، بل حتى حركات الكاميرا إذ تسمح سلسلة من الفوتوغرامات بتفكيكها ودراستها بصورة أكثر تحليلية، والبطاقة الفنية للفيلم. أما عن الهدف من وراء تبني موضوع دلالة اللغة السينمائية وتحليل الفيلم الجزائري "التحدي" تحليلا سيميائيا، هو تسليط الضوء على اشتغال عناصر الفيلم السينمائي بدءاً من كتابة السيناريو وصولاً إلى تقنية التوليف، وكيف تترجم هذه العناصر الرؤية الفنية للمخرج.

2. تقنيات اللغة السينمائية في إنتاج الدلالة الفيلمية:

دلالة الألفاظ أمر يتصل بجوانب حياتنا المختلفة المتشعبة، والتواصل بمستوياته المختلفة بين الأفراد والجماعات أو الدول مرهون بتحديد دلالة الألفاظ وأي خلل في تحديد دلالة الألفاظ المستعملة بينهم يؤدي إلى خلل في عملية التواصل، والذي ربما ينتج عنه مشكلات لها

عواقب سيئة. ما دفع دراسة دلالة الكلمات دراسة علمية تتصف بالدقة والعمق، بغية الوصول إلى تحديد أدق للمعنى، والكشف عن جوانبه المختلفة (محمد د.، 2001، صفحة 181)، ضمن علم الدلالة التي لم يعد مقتصرًا على دراسة المعنى في اللغة، بل تعداها إلى مجالات أخرى مثل دراسة الدلالة الفيلمية التي تنتجها لغة سينمائية انطلاقًا من مجموعة تقنيات هي السيناريو، لقطات وزوايا التصوير، حركة الكاميرا، الإضاءة، الصوت والتوليف. البداية ستكون من السيناريو الذي وجد بظهور "القصة في الأفلام السينمائية" لعيني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيًا في سياق متتابع من المواقف، والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية" (عزالدين، 2010، صفحة 290)، يعرفه سد فيلد في جملة بأنه "قصة تروى بالصورة"، فالسيناريو "عمل تحليلي يوجد الطريق إلى تجسيد العناصر بعناية وبأساليب فنية وفق معطيات الفن السينمائي، وهو حصيلة عمل جماعي بين المخرج والسيناريست خاصة في حال كون الفيلم مأخوذ عن عمل موضوعي مسبقًا، ففي السيناريو ترسم الطريق إلى اللقطات من تحليل المؤلف إلى إيجاد الرابطة بينها وبين العرض السينمائي، السيناريو هو الإخراج مع الوسائل الدرامية، والفيلم هو الدراما مع وسائل الإخراج" (سيمون، 2019، صفحة 77)، وعموماً ينقسم السيناريو إلى أدبي وهو "نص وصفي يبنى على السرد السينمائي يحوي ثلاث فصول تمثل بداية، وسط ونهاية القصة، إن السرد السينمائي هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبنى قصة الدراما، فيمثل التأثير الرئيسي على المتفرج الذي يجب عليه بشكل إيجابي أن يبنى المعنى أكثر من كونه يستقبل هذا المعنى لكي يجعله يبدو متسقًا ومتناسكًا" (دانييل ف.، 2009، صفحة 163)، أي أن السرد السينمائي هو خطاب فيلمي ينقل معلومات عما يحدث في العالم وأيضًا آلية تحدد كيفية نقل هذه المعلومات إلى المشاهد (وارن، 2012، صفحة 61)، وعليه يشترط في السرد السينمائي توفر المرسل (مخرج الفيلم)، الرسالة (الفيلم)، قناة الإرسال (تلفزيون أو سينما)، ومستقبل (المتفرج)، أما سيناريو التصوير هو عبارة عن قائمة اللقطات، آخر محطة في إعداد السيناريو أين يوضع مخطط عمل تقني لتنفيذ النص النهائي، يشرف عليه المخرج بالتعاون مع السيناريست، يتم خلاله تحديد المعلومات الأساسية لطاقت تنفيذ الفيلم وهي رقم المشهد، رقم اللقطة ومحتواها ومدتها، مكان التصوير (داخلي/خارجي)، زمن التصوير (نهار/ليل)، أنواع اللقطات (عامة، متوسطة، قريبة...)، زوايا التصوير، موضع الكاميرا (متحركة/ثابتة) وطبيعة حركتها، طبيعة الديكور والملابس، وأحيانًا يتبع برسومات تجسد كل هذه المعلومات والتقنيات يطلق عليها ديكوراج، ومن أجل بناء السرد السينمائي في السيناريو يجتمع عدد من العناصر تتحد بينها بنسق سردي ليحسد لنا بنية السيناريو الأدبي أهم هذه العناصر الحدث، الحبكة، العقدة الدرامية، الذروة، حل العقدة، ولأن السيناريو عبارة عن قصة مكتوبة نجده يتوفر على شخصيات، زمن، ومكان. كما يحتاج المخرج لإنجاز فيلمه إلى اللقطة ذلك لأنها "البناء الجزئي للمشاهد وأصغر وحدة في الفيلم السينمائي أو التلفزيوني، وأساس اللغة السينمائية لذلك يرتبط مفهوم اللقطة بتقنيات هذه اللغة من زوايا التصوير، حركات الكاميرا، أحجام العدسات، التوليف... إلخ، لللقطة قدرة على كشف عالم الواقع الخفي الذي لا يدركه المشاهد إلا عبر لغة السينما" (حسين س.، صفحة 59). تصنف اللقطات الفيلمية إلى ثلاث أنواع رئيسية وفق مقياس الحجم البشري، لقطة عامة، لقطة متوسطة، ولقطة قريبة، يندرج تحت كل نوع أنواع ثانوية من اللقطات. يلتقط المخرج لقطات ومشاهد فيلمه باتخاذ العديد من الزوايا المختلفة لوضع كاميرا التصوير من زاوية؛ عادية، مرتفعة، منخفضة، وجانبية، ويمكن أيضًا أن تكون الكاميرا أثناء عملية التصوير ثابتة في مكانها، أو متحركة وهي ثابتة على حامل قد يكون كتف المصور، أو حركتها بواسطة عربة Dolly أو الكرّين، ويمكن حملها بالسولدر sholder من طرف المصور يسمح له بالتقاط صور بشكل ثابت دون اهتزاز، وتتمثل حركات الكاميرا أثناء التصوير في الحركة البانورامية الأفقية والعمودية، حركة الترافيلينغ، الحركة الدائرية، الحركة المقربة (إلى الأمام)، والحركة المستبعدة (إلى الخلف). إضافة إلى التقنيات السابقة نجد تقنية الإضاءة

والألوان، إذ استطاعت أفلام السينما بالأبيض والأسود تصوير أهم تفاصيل القصة الفيلمية، فكان لها تأثير واقعي وعاطفي على المتفرج أصبح هذا التأثير أكثر عمقا بظهور الألوان الذي منحت دلالات إضافية سمحت بانسجام عناصر اللغة السينمائية وتعزيز الدراما في الفيلم، يرى سرجي إزنشتاين أن استخدام اللون في الفيلم يكون أولا ولأقصى حد عاملا دراميا، وهو ما أشار إليه أيضا المخرج الإيطالي مايكل أنطونيوني مخرج فيلم الصحراء الحمراء *The red desert* مؤكدا أهمية استخدام اللون لإنتاج الدراما الفيلمية، من الضروري أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه (سعيد، 2002، صفحة 40)، ويضيف إزنشتاين إلى أهمية الألوان في إنتاج الدراما الفيلمية أهمية التفكير في دلالات الألوان وعلاقتها بالفنون الأخرى بالأخص الموسيقى حيث يقول: "ينبغي علينا عند الاقتراب من مشكلة اللون في الفيلم أن نفكر أولا وقبل كل شيء في المعاني المرتبطة بلون معين، وقد نهتم أيضا بالعلاقة بين الموسيقى واللون والتي سوف تؤدي بنا إلى ذلك النوع من المونتاج المسمى بالتوليف الكروموفوني أي مونتاج الصوت واللون (محمد، 2014، صفحة 32)، الدلالة اللونية تختلف من مجتمع لآخر وفق عادات وتقاليده وممارسات متوارثة عبر الأجيال، فمثلا اللون الأبيض يستخدم للدلالة على الخير والفرح والتفاؤل عند معظم الشعوب، هو دلالة على الحزن والحداد لدى سكان أستراليا الأصليين، ومع هذا الاستعمال الهائل للألوان في تصوير الأفلام إلا أن السينما لم تستغني نهائيا عن توظيف اللون الأحادي الذي اعتمدته لتصوير مشاهد ولقطات سابقة (فلاش باك) للعودة إلى الوراء للتذكير. إضافة إلى الألوان يستعين المخرج أثناء تصوير الفيلم إلى أنواع من الإضاءة تحدد على أساس الجنس الفيلمي وطبيعة المشهد، بغية توضيح الموضوع أو الشخصية، والحركة داخل إطار الشاشة، تتمثل أنواع الإضاءة في إضاءة أساسية عالية ذات إضاءة ساطعة متساوية مع تباين منخفض وظلال مميزة أو واضحة قليلا، تستخدم للدلالة على الهدوء، السلام، الخير، التفاؤل، البساطة، المرح، الخفة وما إلى ذلك، في حين الإضاءة الأساسية المنخفضة مستوى منخفض من الإضاءة مع مجموعة من الإضاءات الطبيعية العالية التباين، غالبا ما تعزز مؤثرات الإضاءة الأساسية المنخفضة عن طريق الأزياء والديكورات الداكنة، وهي إضاءة مرتبطة بالأحداث الغامضة والقصص المثيرة والفيلم القاتم (مارلين، 2013، صفحة 396)، أنواع أخرى للإضاءة تحدد انطلاقا من زاوية التصوير أين يوضع مصدر الضوء وهي خمسة، إضاءة أمامية تستخدم لإظهار الشخصية أو الموضوع المصور بشكل ناعم وجذاب نتيجة الظلال القليلة التي تنتجها، إضاءة خلفية تظهر تفاصيل دقيقة وتبرز حدود الشكل كما تضفي الإحساس بالعمق، إضاءة علوية يعتمد عليها المخرج لإظهار جو حيوي شبابي أو نفسي مثلا للدلالة على انفصام الشخصية لدى البطل، أما الإضاءة السفلية فتنبئ بوقوع حدث مأساوي، أو إضفاء جو مشؤوم أو لعكس الشر الداخلي للشخصية .

بدأت السينما صامتة منذ 1895 لغياب الحوار المنطوق، إلا أن المؤثرات الصوتية والموسيقى رافقوا عرض الأفلام حيث كانت دور العرض تخصص أحد أركان قاعاتها لعازف البيانو الذي كان يؤدي موسيقى ارتجالية قد تتلاءم مع موضوع الفيلم أو مضمون المشهد وقد لا تتلاءم إلا أنها كانت تولد نوعا من الإحساس أثناء مشاهدة الفيلم، واستمر الأمر على هذا الحال إلى غاية 1927 أين تم عرض أول فيلم ناطق في تاريخ السينما "مغني الجاز" للمخرج آلان كروسلاندي، لقي إقبالا جماهيريا واسعا، وفي المقابل انشطرت الساحة السينمائية بين مؤيد ومعارض، في الفئة الأولى نجد أندريه بازان الوحيد الذي لم يستنكر قدوم الصوت، ولم تكن لديه مشكلة في دمج الصوت خاصة الكلمة المنطوقة، إذ اعتبر أن الصوت امتدادا طبيعيا لتأصيل واقعية السينما، لأنه كان يرى الأفلام الصامتة في الوقت الذي كان ينظر إليها قبل

قدوم الصوت على أنها العصر الذهبي للسينما، بأنها أفلاما ناقصة غير مكتملة، وتفتقد إلى الصوت أحد أهم عناصر الواقع، بينما نجد في القسم الثاني بيلا بالاش المؤيد بشدة لسيادة الصورة في السينما على أن الكلمات المنطوقة أقل تعبيرا من الإيماءات وتعبيرات الوجه التي تصاحبها وأن تلك هي التي تشكل اللغة الحقيقية للسينما، فحسبه أن النظر إلى وجوه بعضنا البعض وفهم إيماءاتها يمكننا تعلم وفهم والشعور بأحاسيس بعضنا البعض. رودولف آرنايم هو الآخر كان معارضا لظهور الصوت في الفيلم حيث يقول: "نظرا لأن الصورة تنطق بالفعل فليست هناك حاجة للأصوات أو التعبيرات الحرفية، في الصمت العام للصورة يمكن لشظايا مزهية محطمة أن تتحدث بالضبط بنفس الطريقة التي تحدثت بها شخصية مع جارها."، فأرنايم نادى بالعودة إلى السينما الصامتة التي تمثل عصر الصورة الذهني. بين معرض ومؤيد نجد إيزنشتاين، بودفكين، ورينيه الذين لم يرفضوا الصوت بل استنكروا طريقة استخدامه، فمعظم الأصوات كانت غير مترامنة مع مصدرها الظاهر على الشاشة، وفي المقابل اعترفوا بأن إضافة الموسيقى والمؤثرات الصوتية وحتى الكلمة المنطوقة من الممكن أن تحسن من قوة الصورة في السينما (مارلين، 2013، صفحة 109، 110، 113).

يتكون شريط الصوت السينمائي من مجموعة عناصر تساهم في إنتاج دلالة الفيلم أهمها الحوار وهو تبادل الحديث بين شخصيتين أو أكثر، من أجل تبادل الأفكار والآراء وإبداء الرأي أو التعبير عن معلومات بصوت مسموع، ما يساعد المتفرج على فهم واستكشاف ومعرفة طبيعة الشخصية، وبالتالي تسهيل عملية تدفق السرد السينمائي وتزيد قوة التأثير الدرامي، لذا غالبا ما يعتمد المخرج في تصوير الحوار على لقطات متوسطة متبادلة بين الشخصيتين، أو لقطة عامة إذا كان الحوار بين مجموعة أشخاص مثلا أصدقاء يجتمعون في مطعم، قد تحاور الشخصية ذاتها بصوت داخلي وهو ما يسمى بالمونولوج يتم تحاور الشخصية مع نفسها وتبادل أفكارها لوحدها بدون أن تنطق، فلا تسمعها الشخصيات الحاضرة معها في الشاشة لكن صوتها مسموع للمتفرج، وقد يرافق هذا الحوار الداخلي للشخصية إيماءات وتعبير بالوجه كابتسامة أو علامات استنكار وخوف مثلا، أما المنولوج الخارجي أو مناجاة النفس قد تكلم الشخصية الجماد مثل صورة أو لعبة ولكن بصوت منطوق.

لقد ارتبط الحوار بباقي تقنيات اللغة السينمائية بإسهامه في إنتاج دلالات فيلمية انطلاقا من طبيعته والوظائف التي يؤديها لتعزيز وتقوية الصورة الفيلمية. زيادة على الحوار يضم شريط الصوت الموسيقى، يشير إليها الفري في تعريفه أنها "كل مجموعة من النغم رتبت ترتيبا محددًا، منفردة أو مقترنة بالكلام، ولكن الموسيقى حيث هي صناعة أو فن شامل تشتمل على الألحان والمبادئ التي بها تلتئم وبها تصوير أكمل وأجود، وليست صناعة الموسيقى إذا صناعة ألحان فحسب، وإنما تشتمل أيضا على الأسس النظرية التي تبني عليها جودة الألحان وكلماتها." (عزالدين، 2010، صفحة 516، 517). شكلت الموسيقى جزءا مهما من التجربة السينمائية منذ بداياتها، فتوظيف المخرج للموسيقى في فيلمه هدفه تأكيد مشاعر وأحاسيس الممثلين أثناء أداء أدوارهم، وتعميق السرد السينمائي زيادة على إمكانية الموسيقى في تحديد البعد الزمني وأحيانا حتى البعد المكاني، عنصر آخر من شريط الصوت هو المؤثرات الصوتية، تعرف عموما بأنها: "صوت الطبيعة أو لغتها المسموعة بما فيها من جماد، أو أشياء ثابتة أو متحركة، وأصوات الحيوانات والطيور والأصوات الإنسانية التي نتبين كلماتها."، يعتمد المخرج لإضفاء جو حيوي على فيلمه، يمكن تسجيلها أثناء التصوير تزامنا مع الصورة، وفي حالة تعذر الأمر يمكن تسجيلها لاحقا في عملية المونتاج الصوتي، تستخدم المؤثرات الصوتية للدلالة على واقعية المشهد كما توحى بالحركة والزمان والمكان، تنقسم المؤثرات الصوتية إلى طبيعية واصطناعية، تتحدد الأولى في أصوات موجودة في الطبيعة مثل أصوات الحيوانات أصوات الآلات (سيارة، غسالة، تلفاز...)، أما الثانية النوع الثاني من المؤثرات الصوتية يتم إنتاجه عند تعذر الحصول عليها في الطبيعة مثل أصوات الديناصورات، الزوابع الرملية

والإعصار...، كما لحدة صوت المؤثر دور في زيادة قوة التوتر لدى المتفرج، تستخدم للدلالة على التشويق والإثارة، أما المؤثرات ذات الصوت المنخفض تولد تأثير ضعيف تستخدم للدلالة على القلق والغموض، أما المؤثرات الصوتية التي تسمع خارج المشهد مثل صوت سقوط المطر، صوت الرعد، صوت إطلاق النار ... تزيد من إدراك المتفرج للوضع الخارجي للمشهد، وتستخدم لتوليد الرعب والتشويق والإثارة، تضاف المؤثرات الصوتية إلى الفيلم بعد الانتهاء من تصويره، أي في مرحلة المونتاج الصوتي حيث يصعب التحكم فيها لو أنها سجلت مع الحوار (عزالدين، 2010، صفحة 510).

يعد التوليف أو التركيب فن وعملية ترتيب الأحداث أو اللقطات وإعادة بناء التوقيت الزمني والحيز المكاني لها من أجل توضيح السرية السينمائية ومنحها الاستمرارية، مؤكداً على أن التوليف زيادة على ما ذكر هو وسيلة للتلاعب بالواقع، كما يعتبر أحد العناصر الرئيسية في تكوين الدلالة السينمائية، فقد أصبحت السينما ذات قدرة تعبيرية واسعة بعد توظيفها التوليف جعلها تتميز عن أساليب الفنون الأخرى في التعبير، " ولا يظن أحد بأن عملية التوليف هي وظيفة آلية يمكن لأي كان القيام بها، بل إنها تقتضي فكراً جمالياً وحساً فنياً رفيعاً من القائم بالمونتاج يشارك به جمالية المخرج وتحسسه الفني في صنع الصورة السينمائية المؤثرة." (وليد، 2011-2012، صفحة 107)، أكثر أنواع التوليف تداولاً واعتماداً في السينما التناوبي والمتوازي، الأول أسلوب ترتيب الأحداث بشكل متابعي تقع تلقائياً في زمن غير واقعي وفي أماكن مختلفة ما يسمح في زيادة المدة الزمنية للسرد الفيلمي، أما النوع الثاني ابتكره ادوين بورتر وطوره غريفت، أكثر أنواع التوليف استعمالاً في اللغة السينمائية إنه يفيد في عرض خطوط القصة التي تتعارض مع بعضها أو ترتبط ببعضها، وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب بين أحد محاور الاهتمام ومحور آخر (دانييل أ.، 1997، صفحة 14)، وترتب الأحداث بشكل تتابع زمني، لكن بخلاف التوليف التناوبي هذه الأحداث ليست تلقائية ما يعني عدم افتراضها كتأخير زمني، أهم أساليب التوليف نجد القطع والانتقالات، يستخدم القطع لربط لقطتين منفصلتين بحيث تحل الثانية على الفور محل الأولى، وتظهر شيئاً لم تظهره اللقطة السابقة، وينقسم إلى القطع المباشر حيث تحل لقطة على الفور محل لقطة سابقة، فيتم إلصاق نهاية الشريط الأول للقطعة الأولى مع بداية الشريط الثاني للقطعة اللاحقة، في القطع المتباين تحل اللقطة محل أخرى وتكون مختلفة في طبيعتها، أما القطع التوازي يقدم حدثين متزامنين يقعان في نفس الزمن وفي مكانين مختلفين، في القطع الشكلي يكون القطع من شيء إلى آخر يشبهه في الشكل، وقطع المطابقة شبيهه بالقطع الشكلي، ففيه تكمل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها إلى درجة أنه لا يبدو هناك قطع في التسلسل فيما يخص الزمان والمكان، رغم أن التسلسل ينقطع في كثير من الأحيان (ديك، 2012، صفحة 120، 121، 122)، في حين القطع القافر يصل لقطتين ليس بينهما استمرارية، سواء كان هذا الوصل يؤدي إلى تغير اتجاه الشاشة أو يقوم بالتركيز على الحدث غير متوقع، أو أنه ببساطة لا يجعل المتفرج يرى في اللقطة الثانية اتصالاً للسياق مع اللقطة الأولى، هذا التمزق أو الانقطاع في الاستمرارية يمكن أن يكون مفيداً في التجربة السينمائية كما يمكنه أن يضر بها، أصبح المتفرج يتقبل هذا النوع من القطع لوعيه بأن عدم الاستمرارية يستخدم للدلالة على عدم استقرار المجتمع أو الشخصية، إنه ينبه المتفرج إلى أنه يرى فيلماً يجب أن يكون واعياً بأن الفيلم يقوم بالتلاعب به (كين، 2011، صفحة 175).

تقنيات اللغة السينمائية لا يقتصر تطبيقها على دراسة تحليلية للأفلام السينمائية بل أيضا على الأفلام التلفزيونية، ذلك لأن جلها إن لم نقل كلها معتمدة من قبل المخرج التلفزيوني من أجل إنتاج دلالة فيلمه، وعليه سأعمل على تحليل الفيلم التلفزيوني "التحدي" للمخرج الجزائري حسين مزياني لمعرفة آلية توظيف المخرج تقنيات اللغة السينمائية من أجل إنتاج الدلالة في فيلمه.

3. تقنيات اللغة السينمائية في الفيلم الجزائري "التحدي":

فيلموغرافيا الجزائرية غنية بالتجارب التي تحمل لغتها السينمائية دلالات لامنتهية للمشاهد بهدف ترك تأثير معين، هذه اللغة تتأسس وفق آليات هي واحدة في جميع الأعمال السينمائية سواء العالمية أو الوطنية، ومع ذلك نجد بعضها أكثر دلالة من الآخر، الأمر راجع للاهتمامات الخاصة بالمخرج وتوجيهاته الفكرية، وقدرته الإبداعية في توظيف وعرض عناصر لغة فيلمه، فكيف وظف المخرج السينمائي الجزائري حسين مزياني عناصر اللغة السينمائية في فيلم "التحدي" من أجل إنتاج الدلالة السينمائية؟

أنتج التلفزيون الجزائري سنة 2018م فيلم "التحدي" للمخرج حسين مزياني*، يحكي قصة شابين تحديا للإعاقة، رشيد لاعب كرة القدم والابن الوحيد لزيدة والهاشمي، تعرض لحادث سيارة وهو في طريقه لشراء تجهيزات عرسه، ما سبب له إصابة على مستوى النخاع الشوكي أدى إلى شلل في الجزء السفلي من الجسم، لكن الأطباء أشاروا إلى إمكانية استعادته الحركة إذا التزم بالعلاج الفيزيائي، غير أن الشاب رفض واستسلم لحالته بالرغم من محاولة والديه، ليوافق في الأخير لأن خطيئته رفضت الارتباط به لأنه معاق، الشاب الثاني لزهرة خريج جامعي يعود إلى قريته وعائلته المكونة من الأم يمينة، الأب مبارك، الأخت صليحة، والأخ الأصغر مختار، بعد إنهاء الخدمة الوطنية، يتعرض لزهرة لانفجار لغم في المكان الذي كان يرعى فيه أخوه الصغير بالأغنام، تسبب له الحادث في بتر رجله اليمنى فكان عليه الالتحاق بالمستشفى لتلقي العلاج اللازم لركبته ثم وضع رجل اصطناعية. يتقاسم الشابين المصابين نفس الغرفة بإحدى المستشفيات الجزائرية التي كان يتردد عليها من فترة إلى أخرى محي الدين المدعو محيو المصاب بمرض سكوربوز أي اعوجاج العمود الفقري، مع ذلك كان يعيش حياته بصفة طبيعية، فكان مثالا للتحدي، حاول زرع هذا الشعور لدى المرضى، وبالفعل نجح في إقناع رشيد بمواصلة علاجه، بينما لزهرة فكان منذ البداية راض بقضاء الله ومؤمن بقدره الأمر الذي جعله يواظب على العلاج بشكل منتظم ومستمر وبالتالي لم يطل بقاؤه في المستشفى. كما تواجد الشابين في نفس الغرفة جعل عائلتهما تتعارف وتنشأ بينهما نوع من الاحترام والتقدير، لتتطور العلاقة بعد تعافي رشيد وزواجه من أخت لزهرة.

بدأت حبكة الفيلم من الحياة الهادئة للشابين وعلاقتهم الطيبة مع أفراد أسرتهما، لكن هذه الحياة تأخذ منعرج آخر بعد إصابة الشابين في حادثين أديا إلى إعاقتهما، فينشأ الصراع بين استسلام وتحدي الإعاقة، كان هذا الصراع قوي لدى الشاب رشيد مقارنة مع الشاب لزهرة، في الأخير يتعافى لزهرة ويوضع له رجل اصطناعية ثم يغادر المشفى، أما رشيد بعد جهد يقتنع ويقرر مواصلة علاجه ليسترجع عافيته هو

* حسين مزياني مواليد 20 ديسمبر 1965 بالجزائر العاصمة، درس بثانوية الإخوة حامية la belle سابقا، ثم التحق بجامعة علوم وتكنولوجيا هواري بومدين USTHB، تقلد منصب مدير المؤسسة العمومية للتلفزيون الجزائري في أبريل 2005 إلى يومنا هذا، عمل مساعد مخرج في العديد من المسلسلات الجزائرية منها المشوار 1996، حنان امرأة 2003، ظل الورد 2004، والليالي البيضاء 2007. مسلسل دوامة الحياة 2005 كان أول عمل من إخراج حسين مزياني، بعدها اشترك في إخراج مسلسل عندما تنمرد الأخلاق مع المخرج السوري فراس الدهني 2008، وأخرج فيلم التحدي 2018.

الآخر ويغادر المشفى، وبذلك استطاعا الشابين تحديا الإعاقة ومواصلة حياتهما من أين توقفت. صورت مشاهد الفيلم بين جزائر العاصمة وإحدى قرى باتنة، كما تنوع تصويرها بين فترات الليل والنهار حيث اعتمد المخرج لقطات لحركة السحاب و طلوع أو غروب الشمس للدلالة على مرور الوقت وعلى الليل والنهار، أما عن الأماكن تنوعت بين داخلية مثل البيت، المستشفى، قاعة المسرح، وأماكن خارجية مثل الملعب، القرية، الطريق، الغابة، باحة المنزل، ولقد صورت مشاهد الفيلم بين الجزائر العاصمة وباتنة.

يتمحور فيلم التحدي حول شخصيتين رئيسيتين رشيد ولزهر، رشيد رياضي طموح، لكن بعد تعرضه للحادث انغلق على نفسه استسلم للإعاقة رفض العلاج وقطع الأمل بالشفاء، فأصبح يائسا رافضا للحياة وحاد الطباع، الممثل نقل إحساس اليأس، الغضب، عدم تقبل حالته، وأحيانا تكون هذه الأحاسيس مختلطة، لذا اعتمد المخرج على لقطات قريبة لرشيد توضح ملامح تعكس هذه الأحاسيس، إضافة إلى ترده عبارات تدل على يأسه وفقدانه الأمل في الشفاء منها "مرانيش حاب نداوي، رشيد مات، الكرسي ... هذيك هي حياتي، محال نعاود نوقف على رجلينا، حياتي لكنت بانيها وكنت نحوس عليها راحت مراحش تعاود تولي، أنا راني راض بحالتي ... " (حسين، 2018)، أما لزهر شاب هادئ يحاول تكوين حياته المهنية بعد إنهائه الخدمة الوطنية، حالته النفسية تأثرت بعد الحادث لكنه لم يستسلم للإعاقة، كان مؤمنا بقضاء الله لذا أراد أن يعالج ليعود بسرعة إلى كنف أسرته، فالحياة بالنسبة إلى لزهر لم تتوقف عند الإعاقة، أداء الممثل كان مقنعا وكأن حقيقة رجله بترت.



لقطة قريبة لرشيد توضح علامات اليأس والغضب

في الجزء الثاني لمشهد البداية صور المخرج لقطة متوسطة جانبية للزهر وهو يدق باب بيتهم، ثم يبدأ مشهد آخر يليه بلقطة متوسطة أمامية لرشيد وهو يفتح باب منزلهم ويدخل إليه دلالة على البداية الفعلية للفيلم، وكأن المخرج يقول للمتفرج لقد دخلنا الفيلم.

ركز المخرج على اللقطات القريبة المناسبة للحوار، ونقل تعبير الوجه العاكسة لانفعال وعلامات تأثر الشخصيات، بالإضافة إلى اللقطات العامة أو الجماعية لنقل وصال الترابط العائلي. في الدقيقة 23 و 54 ثا وظف المخرج سواد مرافق بصرخة الأم زبيدة عند تلقيها خبر حادث ابنها للدلالة على قوة الصدمة وقوة الألم في نفس الوقت. لقطة من الخلف تتضمن مرآة السيارة تعكس عيني رشيد والطريق من واجهة السيارة، أراد المخرج من خلالها أن يعبر بأن رشيد ليس هو سبب الحادث لأنه كان يتقرب بانتباه الطريق وهو يقود.



لقطة من الخلف لرشيد وهو يقود السيارة

اعتمد المخرج أثناء التصوير أكثر على ثبات الكاميرا، وأحيانا قليلة تكون حركة مصاحبة أو أفقية مثلما ختم الفيلم بحركة أفقية من اليمين إلى اليسار باتجاه نافذة مفتوحة للدلالة على نافذة نحو الأمل والحياة، كما استعان بزوايا تصوير أمامية وأحيانا جانبية. الإضاءة هي أيضا كان لها دلالتها في الفيلم، حيث وظفها المخرج في الدقيقة 25 و56 ثا حيث كانا والدا رشيد في الرواق عليهما إضاءة ثم تنتقل الكاميرا بحركة مصاحبة للأب أين دخل غرفة الضيوف لحظات قليلة تدخل زبيدة وهنا كانت الإضاءة قليلة وذلك للدلالة على الانتقال من السعادة إلى الحزن والألم على ابنهما. أما في مشهد رفض الخطيبة وأمها ربط علاقة مع إنسان معاق، جعل المخرج الإضاءة على الهاشمي وزبيدة أكثر مقارنة بالأم وابنتها ليعكس قسوة المجتمع على الانسان المعاق من خلال هاتين الأخريتين.



لقطة عامة بإضاءة قليلة لوالدي رشيد توضح حالة حزنهما عليه.

ورد في الفيلم حوارات تدل على الموضوع مفادها قدرة المعاق تحدي الإعاقة ونظرة المجتمع الكاسرة له ومواصلة حياته بشكل طبيعي، ففي حوار الأب الهاشمي مع ابنه بعد رفض الخطيبة ربط حياتها بابنه المعاق، فيقول "... أنا عقلية الله غالب وليدكم قاصر منقدرش تنزوج به، علاه مراکش راجل منقدرش تعيش نورمال كيما كاع الناس، حكموا عليك بالموت مرتين، ناس مترحمش، اسمع طبيب راه قال كراه عندك اسبور وقادر توقف، اسمعني مليح لازم تعاود توقف على رجلك لازم تعاود تسوق الطنويل لازم تعاود ترجع تلعب بالون، عالم ميرحمش". حوار محي الدين مع رشيد ولزهر: "... المسرح علمني حب الآخر، علمني أي أنا لي نروح للمجتمع مش المجتمع لي يجيني". وفي حوار آخر له مع الشابين: "شوف يا رشيد وليدي أنا بنادم عادي، لوكان نخم العكس راح نضيع بين نظرات الناس لي مترحمش ومنقدرش نحقق حلمي، المجتمع عندو مقياس نتاعو وأنا ثاني عندني مقياسي لازم نفرضو لأنني عندني الحق.... الإعاقة عمرها ما كانت عندي مشكل... لكن الإعاقة في حد ذاتها تحدي يا تكون يا متكونش." (حسين، 2018)

تنوعت موسيقى الفيلم بين هادئة دلالة على الحياة الهادئة للأسرتين قبل وقوع الحادثين، وساخبة في مشاهد وقوع الحادثين لخلق الإثارة لدى المتفرج، وحزينة للدلالة على الألم والحزن التي تعيشه عائلتا الشابين بعد الحادثين، وموسيقى حيوية للدلالة على الأمل، أما المؤثرات الصوتية فكان صوت انفجار اللغم، وصوت اصطدام السيارة .

مزج المخرج بين التوليف المتوازي والتناوبي بهدف ربط شخصيتين مختلفتين (رشيد، لزهر)، وحدثين مختلفين (حادث السيارة، انفجار اللغم)، في مكانين مختلفين (جزائر العاصمة، باتنة)، لكن في نفس الزمان، فرتبت مشاهد الفيلم بشكل تتابع زمني وفي أماكن مختلفة من أجل إنتاج استمرار بصري يسعى لإيجاد العلاقة بين هذين الحدثين وشخصيتهما، كما كان التوليف التناوبي حاضرا، ومن وسائل التوليف وظف طريقة القطع بين المشاهد واللقطات، واتبع أيضا القطع من خلال مرور الزمن.

4. خاتمة:

إنّ الدراسة التحليلية لعناصر الفيلم من لقطات، زوايا التصوير، المتوليف... بغية الوصول إلى دلالاتها أصبح الشغل الشاغل لمعظم الباحثين، وأيضاً الاهتمام بكيفية توظيف هذه العناصر من قبل كل مخرج، صحيح أنّ عناصر الفيلم هي نفسها في كل إنتاج سينمائي ومع ذلك لا نجد فيلماً يشبه آخر، الأمر راجع إلى اختلاف الرؤى والمهارات السينمائية لدى المخرجين، لأنّ هذه الدراسات أصبحت تركز على تحليل الوحدات الصغرى للفيلم، فكانت القراءة السيميائية الأكثر تناولاً في مقارنة الأنشطة الفيلمية بالتحليل، التفكيك، التركيب والتأويل، بهدف الوصول لآليات إنتاج المعنى، من خلال التوغل في البنيات العميقة التي ستؤدي إلى اكتشاف البنيات الدلالية الضمنية للأفلام باعتبارها علامات، إشارات، رموز وأيقونات، أي أن القراءة السيميائية تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبني الدالة.

وقد اكتسبت السينما خلال مراحل تطورها لغة خاصة، كيانها الصورة والصوت جعلها تختلف عن اللغة المكتوبة والمنطوقة، كما جعلها مجال خصب للدراسات التي دائماً إلى تحديد الدلالة السينمائية وآلية إنتاجها. تقوم اللغة السينمائية على آليات أساسية تتمثل في اللون، التقطيع، الوسط، زاوية التصوير، العرض والتقديم، بالإضافة إلى موقع الكاميرا في مكان يعد جزءاً من الدلالة، زيادة على ذلك الصوت المرافق للصورة هو الآخر يمثل جزءاً من المضمون، حيث يتم إدماج مؤثرات صوتية خارجية متعددة الدلالة، وتبقى الصورة هي النواة الأساسية للغة السينمائية، ويبقى توظيف عناصر هذه اللغة يختلف من مخرج إلى آخر وفق منظوره، ثقافته، ومهاراته وخبرته السينمائية، وهذا ما التمسناه من خلال تحليلنا فيلم التحدي للمخرج الجزائري حسين مزياي الذي وظف تقنيات اللغة السينمائية المشكّلة لشريط الصورة وشريط الصوت وفق مطلقاته ورؤيته لفكرة الفيلم. المعنى الفيلمي ينبثق ويصل إلى المتفرج عبر رؤية المخرج التي اختارت ونظمت السياق الذي يقدم هذا المعنى، الذي لا يمكن أن يتم التحكم فيه عبر أية قواعد، تناول المخرج للبيئة المشهد وطريقة تصويره وتقديمه عبر لقطات تختلف من مخرج لآخر، وهذا الاختلاف يرتبط بالمنظور الذي يتناوله من خلاله، فضلاً عن ارتباط ذلك بباقي العناصر المتواجدة والفعالة في السياق الفيلمي الذي لا توجد له طريقة تناول ثابتة يمكن أن تتكرر من مخرج لآخر دون تغيير، وإنما هي بنية ذهنية في المقام الأول، لذا فهي متغيرة من شخص لآخر، ولا يمكن تحديدها عبر قواعد ثابتة.

5. قائمة المراجع:

Michelangelo Antonioni (المخرج). (1964). *Il Deserto Rosso [The Red Desert]* [فيلم سينمائي].

أريخون دانييل. (1997). قواعد اللغة السينمائية. (أحمد الحضري، المترجمون)

برنارد ديك. (2012). تشريح الأفلام. (محمد منير الأصبحي، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

بكلاند وارن. (2012). فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلى تارانتينو. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

خيرى سعود محمد. (2014). إشكالية النص السينمائي في بحوث ودراسات. الإسكندرية.

دانسايجر كين. (2011). تقنيات مونتاج السينما والفيديو. (أحمد يوسف، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

داود محمد محمد. (2001). العربية وعلم اللغة الحديث. مصر: دار الغريب.

سلمان حسين. الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق.

شاوش جمال شعبان. (2011). قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية. الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي". الجزائر.

- شيمي سعيد. (2002). *إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- عطية المصري عز الدين. (2010). *الدراما التلفزيونية: مقوماتها وضوابطها الفنية*. فلسطين، كلية الآداب: الجامعة الإسلامية غزة.
- فرامبتون دانييل. (2009). *الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما*. (أحمد يوسف، المحرر) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- فرايليش سيمون. (2019). *الدراما السينمائية*. (غازي منافخي، المترجمون) دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- فيب مارلين. (2013). *أفلام مشاهدة بدقة*. (محمد هاشم عبد السلام، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- فينتورا، ف. (2012). *الخطاب السينمائي - لغة الصورة*. (علاء شنانة، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- قادري وليد. (2011-2012). *صورة الإسلاميين في السينما المصرية*. الجزائر، كلية العلوم السياسية والاعلام: جامعة الجزائر.
- مزياني حسين (المخرج). (2018). *التحدي [فيلم سينمائي]*. الجزائر.