فاعليّة المُدرَك الحسّي في تشكيل البُعد الدّلالي للصّورة السّينمائيّة في فيلم "البئر".

The effectiveness of the perceived sensory in the formation of the semantic dimension of cinematic picture in the "Well" film.

تاريخ الاستلام : 2020/10/09 ؛ **تاريخ القبول :** 2020/11/29

1 * محمد الأمين بن ربيع

2 أ.د. محمد منصوري

1 مخبر المتخيل الشفوي بين حضارة المشافهة وحضارتي الكتابة والصورة. جامعة الحاج لخضر باتنة 1 ، الجزائر.

2 جامعة الحاج لخضر باتنة 1، الجزائر.

ملخص

يُعتبر المدرَك الحسّي أداة للمعرفة ومكوّنا للوعي الإنساني. والسّينما في قوتها ورونقها، تحيل بشكل أكبر إلى الإدراكية الحسيّة، لأنّها تقوم على الذّائقة الجماليّة، والبصريّات المدهشة، واستفزاز المشاعر والخيال، وبالتالي التحفيز على الإدراكيّة المعقولية. لذا لا يمكن أن تكون أداة توصيل الفيلم للمشاهد مجردةً؛ فليس هناك فيلم دون صوَرٍ، وخيال سينمائيّ، وإبداع بصري، ومؤثّرات صوتيّة ومكياج وإضاءة وألوان، تساهم كلها في خلق الحكي بالإيهام، والوصول بالمشاهد إلى ذروة الاستمتاع بما يشاهده، كما توصل إليه الرّسالة التي اشتغل صانعو الفيلم على تبليغها. تَوفّر فيلم البئر للمخرج لطفي بوشوشي بما هو مُنجز سينمائي تخييلي على كل المدرَكات الحسّية التي من شأنها تشكيل الصّورة السينمائيّة التي يطمح المشاهد إلى رؤيتها في الفيلم السّينمائي.

الكلمات المفتاحية: مدرك، حسي، صورة، سينمائية، فيلم، بئر.

Abstract

Perceptive is an instrument of knowledge and a component of human consciousness, and cinema in its power and luster, which refers more to sensory perception, because it based on aesthetic taste, surprising optics, provoking feelings and imagination, and stimulating rational perception. So the film's delivery tool cannot be abstract; there is no film without pictures, cinematic imagination, visual creativity, sound effects, makeup, lighting and colors, all of which contribute to creating narration with illusion, and bringing the viewer to the heights of enjoying what he sees, as the message that worked Film makers to notify it .The well movie directed by Lotfi Bouchouchi has all the sensory perceptions that will form the cinematic picture that the viewer aspires to see in the movie.

Keywords: cinematic, film, perceptive, picture, viewer, well.

Résumé

La perception est un outil de connaissance et une composante de la conscience humaine, et le cinéma dans sa puissance et son éclat, qui se réfère davantage à la perception sensorielle, car il est basé sur le goût esthétique, et les optiques surprenantes, et provoquant des sentiments et de l'imagination, et stimulant la perception rationnelle. L'outil de livraison du film ne peut donc pas être abstrait; il n'y a pas de film sans images, imagination cinématographique, créativité visuelle, effets sonores, maquillage, éclairage et couleurs, qui contribuent tous à créer une narration avec illusion et à amener le spectateur à apprécier ce qu'il voit, comme le message qui a fonctionné Les cinéastes de le notifier. Le puits est un film réalisé par Lotfi Bouchouchi a toutes les perceptions sensorielles qui formeront l'image cinématographique que le spectateur aspire à voir dans le film.

Mots clés: cinématographique, film, image, puits, perspicace, spectateur.

* Corresponding author, e-mail: med2004_b2004@yahoo.com

© جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1، الجزائر 2020.

1 - مقدّمة

شكّلت الثّورة الجزائريّة مصدر إلهام للمبدعين الجزائريين وغير الجزائريين في مجالات متعددّة، وقد كانت السينما من بين أكثر الفنون الإبداعيّة استلهاما من الثّورة وموضوعاتِها، بخاصّة إذا تعلّق الأمر بنضال الشّعب الجزائري والممارسات القمعيّة التي مارسها المستعمِر الفرنسي ضدّ المدنيين، وقد التصقت أعمال سينمائيّة كثيرة بذاكرة المشاهد الجزائري، وصارت علامات فارقة في تاريخ السّينما الجزائريّة، على غرار فيلم دوريّة نحو الشرق (1971) لعمّار العسكري، معركة الجزائر (1966) لجيلو بونتيكورفو، الأفيون والعصا (1969) لأحمد راشدي، ولم يتوقّف الأمر عند الرعيل الأول من السينمائيين، الذين تُعدّ معايشتهم لأحداث الثورة الجزائرية عن قرب سببا هامّا في اتخاذها مادة لإنتاجاتهم السّينمائية، إذ إن تأثير الثورة لا يزال مستمرا على الجيل الجديد من السينمائيّين، ممّن وجدوا في العودة إلى موضوع الثورة الجزائرية ومكوناتها خيرَ مادةٍ لتشكيل أفلامهم، وهذا ما نراه عند إلياس سالم في فيلمه الوهراني (2014)، ولطفي بوشوشي في فيلمه البئر (2016).

لا يزال الإقبال على مشاهدة الأفلام الثّورية معتبَرا، وتعدّ هذه النوعية من الأفلام من أكثر الأفلام قبولا لدى جمهور المشاهدين، بسبب ارتباطها بتاريخ الجزائريين، هذا التاريخ الذي يعتبرونه مشرّفا ومدعاة للفخر، في زمن تراجعت فيه القيم المماثلة، ولكن لا يُعد ارتباط أفلام الثورة بتاريخ الجزائريين وحده ما يدفعهم إلى الإقبال على هذه الأفلام، فالفيلم يبقى سلعة استهلاكية من الواجب أن تُرضيَ ذوق المشاهد وتنال إعجابه حتى يُقبل عليها، ولذا كان من واجب السينمائيين الاشتغالُ على ما يثير الإدراك الحسّي لدى المشاهد، صورةً وصوتا، لضمان استمتاعه بالعمل الذي يشاهده، ومن أجل الوصول به إلى مرحلة الإدراك العقلي للرسالة التي يريد صُنّاع الفيلم إيصالها إليه.

انطلاقا من العناصر المشكِّلة للمدرَك الحسّي يأتي السّؤال عن فاعليته في تشكيل البعد الدلالي للصّورة السينمائية، فكيف يمكن للإضاءة والدّيكور والألوان أن تشكّل بعداً دلاليا للصورة السينمائيّة؟ وما مدى فاعليّة هذه العناصر في إثارة الإدراك الحسّي للمشاهد؟ وكيف تبلغ به مرحلة الإدراك العقلي؟ من خلال هذا المقال سنحاول الإجابة عن هذه الإشكاليات معتمدين المنهج الوصفي المعزّز بإجراءات المنهج السيميولوجي، ومتخذين من فيلم البئر أنموذجا لمقالنا.

2. الصّورة الفيلميّة أساسُ الفيلم السينمائي:

يبحث المشاهد في السّينما عن المُتعة أوّلا، والأفلام التي تستهويه هي تلك التي تتوفّر على اشتغال واضح على الصّورة الفيلميّة، ولذا نجحت السينما الغربية وسينما هوليود بصفة خاصة، وحققتا الانتشار العالمي، إذ "توظّف السينما في الولايات المتحدة وفي الغرب عموما لتغطي على تناقضاته من خلال ما تثيره في نفوس الجمهور من صراع في المواقف والمشاعر، لا سيما أولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الفقيرة وغير المتعلمة من خلال ما يعرض عليهم من قصص خيالية وأحلام"[1]، وهذا يحتاج إلى الاشتغال على الصورة الفيلمية التي ستؤثر في المدرَك الحسّي للمشاهد، من خلال تقديم تعبيرات فنية مؤثّرة، بإمكانها شدّ انتباه المشاهد وإثارة عواطفه وانفعالاته، هذه الصّورة التي تُعدّ ركيزة بناء الفيلم السينمائي، الذي هو وسيلة من وسائل التعبير الفني، لذا فإنّ توخّي الجودة في التعبير أمرٌ حتمي لصنّاع السينما، فالجودة هي الضامن لانتشار الفيلم ورواجه. والحديث عن جودة الفيلم يتطلّب بدايةً توفّرَه على العناصر الأساسية والمثاليّة لصناعة الصورة، التي يمكن اعتبارها "المادة الأولية الفلميّة، ولكنها

الأكثر تعقيدا أيضا، لأن تكوينها يتميز بالفعل، وبازدواج عميق، فهي نتاج نشاط أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع، الذي يتقدّم إليها بدقّة وموضوعية، غير أنها في نفس الوقت نشاط موجه في الاتجاه المحدّد والمرغوب فيه من طرف المخرج"[2]. وتعدّ الصورة أساس الفيلم السينمائي لأنّ شريط أي فيلم يتكون من سلسلة من الصور الثابتة، التي تقوم بتصويرها الكاميرا السينمائية، إذ تقوم الكاميرا السينمائية بتصوير صور فوتوغرافية منفصلة ينطبع كل منها على كادر منفصل، وعند عرض هذه الصور، واحدة تلو الأخرى بالسّرعة نفسِها التي صُوّرت بها، يتولّد الشّعور بحركة متّصلة هي أساسُ الحركة الموجودة في الفيلم. ومن المعلوم أن الشّريط يمرّ داخل الكاميرا بسرعة 24 صورة كل ثانية، وهو ما يعني أن كلّ صورة تقف أمام العدسة لتحصل على كمّية الضّوء اللاّزم لتسجيل ملامح الصّورة في زمن 48/1 من الثّانية، وفي 48/1 من الثانية تغلق العدسة ليمرّ الشريط في الكاميرا حتى تصل الصّورة الموالية إلى موقعها أمام عدسة الكاميرا، وإذا كان الشعور بالحركة المتصلة في العقل البشري يمكن تحقيقه بعَرض 12 صورة كل ثانية أمام العين، فإنّ الكاميرا في السينما قد صُمّمت لتصوير 24 صورة، تُقتنص من خلال "تفاعل كيماوي لعمل الأشعّة المضيئة، على سطح الفيلم الحسّاس، بواسطة جهاز بصري حسّاس"[3]، وهكذا تتحوّل الصّور الثابتة بعد تجميعها وتحريكها بشكل متتالٍ إلى صورة متحرّكة تمثّل البنية الأساسيّة للفيلم السينمائي.

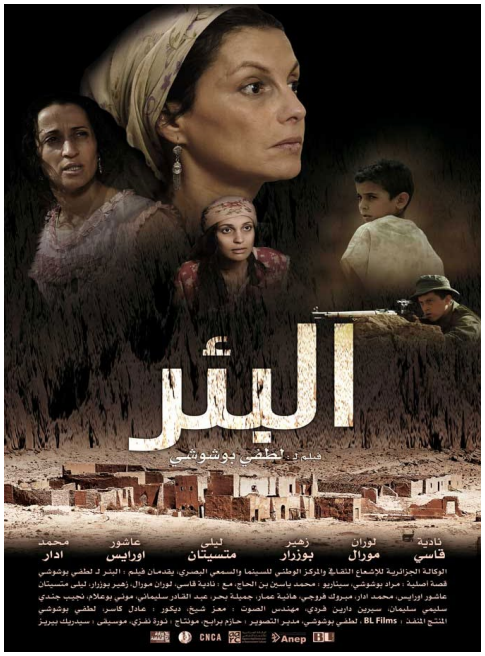
3. المدرَك الحسّي وتشكيل البُعد الدلالي للصورة الفيلمية:

1.3 بطاقة تقنية لفيلم البئر:

- التصنيف: دراما تاريخية.
- تاريخ الصدور: سبتمبر 2015.
- مدة العرض: 96:00 د.
- اللغة: اللهجة الجزائرية/ اللغة الفرنسية.
- الإخراج: لطفي بوشوشي.
- السيناريو: محمد ياسين بن الحاج عن قصة لمراد بوشوشي.
- المنتج: الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي/ المركز الوطني للسينما والسمعي البصري/BL films
- مدير التصوير: حازم برابح.
- الديكور: عادل قاصر/ لطفي بوشوشي.
- الماكياج: هاجر بن حوالة.
- الملابس: حميدة أمزال.
- موقع التصوير: الأغواط.
- التشخيص: نادية قاسي "فريحة"، لوران مورال "الملازم إنسيناس"، ليلى متسيتان "خديجة"، عاشور أورايس "بن عودة"، محمد أدار "مولاي".
- أهم التتويجات: الخنجر الذهبي لأفضل فيلم روائي طويل من مهرجان مسقط السينمائي الدولي، الجائزة الكبرى في مهرجان الفيلم المغاربي بوجدة، جائزة أوماروغاندا لأحسن عمل عن مهرجان واغادوغو الأفريقي للسينما، جائزة أحسن عمل في مهرجان مالمو للفيلم العربي بالسويد.

- ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في قرية نائية تقع في منطقة من صحراء الجزائر، أواخرَ خمسينيّات القرن الماضي، حين كانت الثورة الجزائريّة في أوجها، يقوم أهالي القرية بإلقاء جثة قائد عسكري فرنسي في البئر الوحيدة التي يشربون منها، حتى يتجنبوا العقاب في حال ما اكتشف الجنود الفرنسيون الذين يحاصرون القرية الأمر، وهذا ما منعهم من استخراج الماء من البئر، ممّا أوقعهم في أزمة عطش قاتلة، بالإضافة إلى الأزمة الرئيسيّة المتمثلة في حصار الجنود الفرنسيين لقريتهم، بعد أن اشتبهوا في وجود المجاهدين داخلها واحتجازهم لقائدهم أو قتله، غير أن القرية لم تكن تضمّ سوى النساء والأطفال وثلاثة شيوخ، يكاد العطش يقتلهم جميعا، وعمد المخرج إلى تجسيد معاناتهم في أبسط مظاهر الحياة اليوميّة لهذا المجتمع النسوي الذي غاب عنه الرجال إما لالتحاقهم بجيش التحرير الوطني أو لاستشهادهم، مبرزا حدّة المسؤوليات الملقاة على عاتق المرأة من حماية بيتها وأطفالها الذين أثّر فيهم العطش، والتواجد المهدّد لعساكر الاحتلال. وأمام استمرار الحصار ونفاد الماء المخزن لدى الأُسَر وموت الماشية وظهور علامات الجفاف على أجساد الصغار، تعتزم نساء القرية رفع التحدي ومواجهة رصاص قنّاصي الكتيبة الفرنسية المحاصِرة للقرية والخروج منها بحثا عن مصدر للماء، غير مباليات بالموت الذي كان يترصّد كل واحد يتخطى حدود القرية.



الشكل 1: ملصق فيلم البئر.

2.3. جماليّات تشكيل دلالة الصورة سينمائيا:

السينما خطابٌ بصري، يعتمد على العناصر الحسّية التي يمكن إدراكها بصريّا لتشكيل الصورة السينمائية، والمخرج هو المسؤول الأوّل عن نمذجة هذا الخطاب وفق رؤيته الخاصة، لأنّ "العنصر الأساس في عمل المخرج التلفزيوني أو السينمائي هو التّكوين

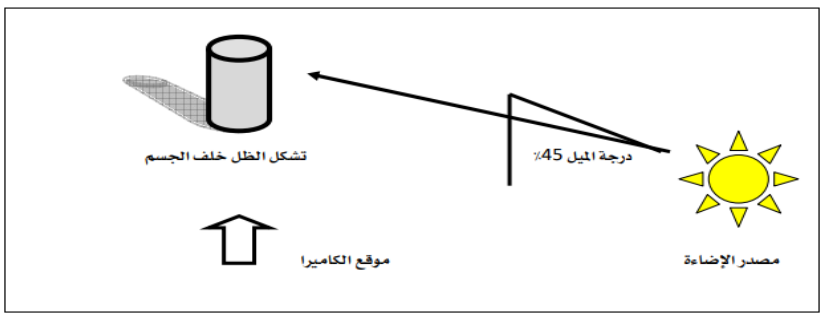
الصّوَري، فهو الأساس الذي يستند في التعبير والدلالة على أيّ فكرة أو رؤيا، إن لم تكن الرّؤيا هي التّكوين بحدّ ذاتها، فأيّ رؤيا إنّما هي مجموعة من التكوينات التي تعبّر عن موقف أو حدث، يروم الرّائي التجسيد، والتكوين الصوري هو الدعامة التي تكمن في العمل الإخراجي الصوري لتحقيق الرؤية"[4]، والمخرج بعد ضبط رؤيته للسيناريو، يعمل مع فريق عمله على تكوين هذه الصورة، اعتمادا على أربعة عناصر أساسية تتمثل في: الإضاءة، الديكور، الألوان والمكياج، وبعض هذه العناصر أشار إليها لوي ديلوك حين قسم "الكتابة السينمائية إلى أربعة عناصر هي الديكور، الضوء، الكثافة والقناع"[5]، وفيما يلي استعراض لهذه العناصر.

1.2.3. جماليات الإضاءة:

تتمثّل أهمية الإضاءة في كونها "العنصر الخلاّق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى... إذ إنّها تساهم على الأخصّ في خلق الجو"[6]، الذي من شأنه أن يمنح المشاهد إدراك الزمن والمكان اللذين تدور فيهما الأحداث. وتعمل الإضاءة على إبراز معالم الفيلم، فالإضاءة في الفيلم البوليسي تختلف عن الإضاءة في الفيلم الكوميدي، وإضاءة أفلام الرعب لها أسلوبها الخاص، فهي تختلف تماما عن الفيلم الاستعراضي أو الموسيقي، وهنا نجد أن توصيات المخرج لمدير التصوير وفنيّي الإضاءة لها من الأهمية القدرُ الذي يساعد على تحديد هويّة الفيلم ونوعيته.

- **الإضاءة الخارجية وفاعلية موقع التصوير:**

تمّ تصوير فيلم البئر في منطقة تابعة لولاية الأغواط الواقعة جنوب الجزائر العاصمة، وهي منطقة سهبية، وعلى غرار كل المناطق السهبية في الجزائر تتمتّع منطقة الأغواط بمناخ شبه قاري، مما يعني أنها تعرف صيفا حارا وشتاءً باردا، أما الجوّ فيها فهو صحوٌ غالبا، أي أنّ نهارها يتوفّر على شمس ساطعة ذات ضوء متوهّج، وقد تمكّن المخرج لطفي بوشوشي بمعيّة مدير التصوير حازم برابح من استغلال هذه الخاصية الطبيعية في المنطقة حين اختارا موقع التصوير ووقته، إذ نلاحظ أنّ القرية التي تدور بها الأحداث، موجودة في سفح جبل أجرد كلسي، مما ساهم في زيادة السطوع. وأغلب مشاهد الفيلم التُقطت كادراتها في فضاءات خارجيّة، في وقتِ ما بعد الزّوال. ويبدو أن مُدير التّصوير قد اختار تسليط الضّوء من الجهة الجانبية بزاوية 45% "في هذه الحالة تتكوّن ظلال خفيفة في الجانب الأيمن من الجسم مع تكوين ظلّ خفيف أيضا خلف الجسم مباشرة، وهذا الأمر يحدث عند التّصوير ظهرا وكذلك قبل العصر بساعة واحدة في ضوء النهار"[7].



الشكل 2: التصوير الخارجي، درجة الميل 45%، الظل خفيف يمينا.

والمميّز لدى المخرج أنّه احترم زمن سرد الأحداث اعتمادا على الإضاءة، إذ يمكن أن نلاحظ أن حدثا واحدا استمر على مدار 18 دقيقة كاملةً، ضمن مشهد طويل، تبدو دقائقه واقعية بسبب بقاء الظلّ الخفيف الذي يظهر عن يمين الشخصيات والذي لم يتغير إلا بشكل طفيف بالكاد يُمكن للمشاهد ملاحظته، ويتعلق الأمر بمشهد بحث خديجة عن ابنها الطاهر، وهو ما يجعل المشاهد يتوقّع أن يكون المشهد قد صُوّر في تلك الدّقائق دون الحاجة لإيقافه أو إعادة بعض كادراته، في حين أن مشهدا مدته 18 دقيقة قد يتطلب أياما من أجل تصويره، والحصول على النتيجة المطلوبة منه.

الشكل 3: صورة من مشهد بحث خديجة عن ابنها، الظل خفيفٌ يظهر على جانب الشخصيات.

الشكل 4: صورة من كواليس مشهد بحث خديجة عن ابنها، الكاميرا مثبتة يسار الشخصيات.

تعد الإضاءة الخارجية في فيلم البئر فعّالة انطلاقا من اعتمادها على ضوء الشمس وقت التوهج والسطوع، مما يعني أن المخرج قد استفاد منها لتأدية وظائف عديدة في مشاهد فيلمه، من ذلك:

أ- إنارة الإطار إنارة شاملة مع توزيعها توزيعاً مناسباً، يجعل محتوى الإطار واضحا بشكل جليّ، فلا يَخفى على المشاهد أي جزء من محتوياته.

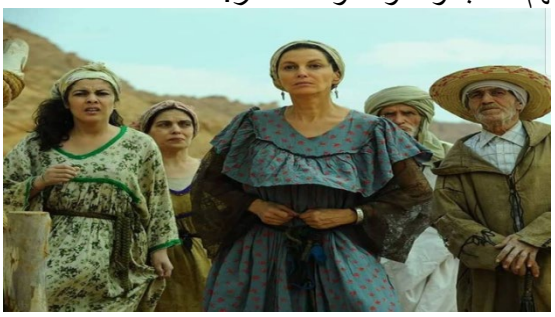
ب- تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه، بالإضافة إلى لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث. مثلما نراه في مشهد استنطاق توفيق حين وقف الملازم يستجوبه، وجعلَ المخرجُ الملازمَ وسط الإطار بشكل بارز.

الشكل 5: صورة من مشهد استنطاق توفيق والملازم وسط الإطار.

ج- إضفاء القوّة المعبّرة، وإمكانيات التأثير في الموضوع، مثلما نراه في مشهد خروج خديجة من القرية ومواجهتها لرصاص القنّاص الفرنسي.

د- إعطاء الجوّ العام، والإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث، فمن خلال مشاهد فيلم البئر يمكننا تحديد زمن الأحداث بساعات الظّهيرة صيفا.

هـ- تحقيق جمال الصورة، من خلال اللقطات المقربة مع التركيز على ملامح الوجوه، كما نراه في وجوه القرويين بعد أن دفعت فْرَيْحة ابنها خارج القرية لإيجاد الماء، فنرى على ملامحهم التّعب والخوف والاستنكار.



الشكل 6: القرويون وعلامات التعب والخوف بارزة بفضل قوة الإضاءة.

و- الإيهام بالبُعد الثالث أو العمق، أي بُعد الأشياء أو قربها، وهذا يتحقّق بفضل الظّل الخفيف الذي يبدو بجانب الشخصيّات، أو من خلال طيات الثياب.

الشكل 7: صورة توضح دور الظل في الإيهام بالبعد الثالث.

ز- التعبير عن موضوع الفيلم، فالمأساة التي تعيشها القرية متمثّلة في الحصار والعطش تحتاج إضاءة قوية شبيهة بالوهج الذي نراه منبعثا في أيام الصّيف الحارة والطويلة.

الشكل 8: لقطة تبين سطوع الشمس مما يضطر خديجة إلى التظليل على عينيها بيديها.

- **الإضاءة الداخلية وفاعليتها في تشكيل الانفعالات:**

بالحديث عن الإضاءة الداخلية نتوقف بداية عند مواقع التصوير الداخلية، التي اختارها المخرج بعناية فائقة لتتناسب وطبيعة الموضوع المعالج في الفيلم وزمنَه، وتمثّلت تلك المواقع في بيوت قديمة مبنية بالحجارة والطّين، وهي ليست بيوتا بالمعنى الواقعي للكلمة إنّما هي عبارة عن غرف متجاورة لا يفصل بينها سوى أزقة ضيقة، تجمع تلك البيوتُ/ الغرفُ، أفرادَ الأُسرة، فيكون فيها نومهم ومعيشتهم وطبخهم، بالإضافة إلى أنّها تتضمّن زاوية لحيواناتهم، وقد حرص المخرج على إظهار أحد البيوت/ الغرف، بكامل تفاصيله في المشهد الأول من الفيلم، حين كانت فريحة مع أولادها تستمع إليهم وهم يرتّلون القرآن.

الشكل 9: صورة بيت فريحة، يظهر على اليمين جزء من النول وعلى اليسار الحيوانات.

ولأن البيوت قديمة الطراز وتقع في قرية معزولة، والحِقبة الزمنية تعود إلى خمسينيات القرن الماضي، سنلاحظ أنها لا تتوفّر على الكهرباء وبالتالي الغياب التّام للمصابيح الكهربائية، لذا غلب البهوت على مواقع التصوير الداخلي، ومصدر الضوء الذي يُفترض أنّه يضيء البيوت هو النوافذ أو الشقوق الموجودة في الأبواب، لذا نرى سقوط الضّوء على بعض الموجودات داخل الغرف مما يوحي بوجود كُوّات تسمح بدخول أشعة الشّمس.

الشكل 10: أشعة الشمس تدخل عبر النافذة لتضيء الغرفة.

عادة ما تُستخدم الكشّافات لإضاءة مواقع التّصوير الدّاخلية، غير أن المخرج قدّم الصّورة بشكل واقعي، ذلك أن الإضاءة الخافتة المعتمدة على الأشعّة المتسرّبة عبر الشّقوق ساعدت في تشكيل الانفعالات على وجوه الشخصيّات، بخاصّة حين يتعلّق الأمر بالإرهاق الشّديد بسبب العطش، مثلما نلاحظه على وجه فريحة وهي تحمل وعاء صغيرا لتسقي أبناءها، المتحلّقين في حلقة لترتيل القرآن.

الشكل 11: دخول الضوء عبر النافذة يضيء الغرفة.

والتصوير الداخلي حين يعتمد على الإضاءة الخافتة، يجعل المدرك الحسي يبدو بارزا في مناطق بعينها، ويعمد المخرج إلى التّركيز على تلك النّقاط دون غيرها بفضل الضّوء، بخاصّة إذا كانت اللّقطة مقرَّبة من وجه الشخصيّة، أو مضخّمة، حيث "تنتج عن هذه الإضاءة ظلال قوية غامقة في الجانب الأيمن من الجسم، وفي الخلف مباشرة. أما في حالة التصوير المكبر للوجه فتظهر ظلال قوية في بعض مناطق الجهة اليمنى من الوجه منطقة العين والرقبة فتزيد الإحساس بالعمق الفراغي"[8]، وتُوهِم المشاهد بالبعد الثالث، وتمنحه تصوّرا واقعيا لتعبيرات الوجه التي هي تجسيد لانفعالات الشخصية، وهذا ما يمكن ملاحظته في الصورتين المواليتين.

الشكلان 12 و13: الإضاءة الداخلية تركز على إظهار تعابير الوجه والانفعالات.

يمكن للإضاءة الداخلية أن تزيد من أهمية شخصيّة ما في اللقطة على حساب شخصيّة

أخرى، أو تظهر جمال قطع الإكسسوار، أو مكونات الديكور، إذ يمكن عرضها في ضوء كامل أو في الظّل. وتغيُّر الإضاءة يدلُّ على أن باباً أو نافذة قد فتحت. كما أنّ لها أهميّة كبرى في خلق جو الفيلم، وقد تكشف عن قدر من المعلومات المباشرة في القصة.

2.2.3. الديكور شخصيّة سينمائية:

يُركّز صنّاع السّينما على الدّيكور، ويراهنون على دوره في نجاح العمل السينمائي، بما هو وسيلة للتّعريف بشكل غير مباشر بقصّة الفيلم وزمن أحداثه، وكلمة "ديكور décor هي كلمة فرنسية الأصل، يقابلها في الانجليزية، setting/ sets، والكلمة الفرنسية الأكثرُ شيوعا وشمولا لأنها تشمل المناظر والأثاث والخلفيات، وعادة ما يُعنى بها التجميل الزخرف، وتثير في الذّهن بعض الصور الجمالية"[9]. وفي فيلمه البئر قام لطفي بوشوشي بمعيّة مهندس الديكور عادل قاصر باختيار مكوّنات تتناسب وموضوع الفيلم، وقد كان تركيزهما على الدّيكور الداخلي، لأنّ "ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ إنه يعطي الحرّية الكاملة للسيناريست وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث وهو في الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منهما، لأن الدّيكور الدّاخلي بمثابة تجسيد للحالة النفسيّة للشخصيّات في الفيلم"[10]، وقد يقدّم الدّيكور دورا في العمل من خلال إحالته على واقع الشخصيّات وأمزجتها ورغباتها ومستواها الثقافي والمادي.

بالنّسبة للدّيكور الخارجي لفيلم البئر، فلا يتضمن أشياء تُذكر سوى بعض القطع الخشبية والحديديّة التي يبدو أنها بقايا عربات وأدوات فلاحيّة مرميّة في أماكن متباعدة.

المميَّز في ديكورات بيوت القرية في فيلم البئر هو تشابهها، إذ إنها متماثلة في بساطتها ونوعيّتها، فالمخرج ومهندس الدّيكور اعتمدا على ديكور يتناسب والحِقبة الزمنيّة للفيلم والمستوى المعيشي لسكّان القرية، ولذا كانت أغلب البيوت تتوفر على ما يلي:

- **الأفرِشة:**

أغلبها مصنوعة من الصوف، كما أن بعض البيوت بها جلود خراف وعجول تُستخدم كأفرشة، بالإضافة إلى بُسط مصنوعة من الحلفاء. لا أَسرّة في البيوت، سوى دَكّات مرفوعة بواسطة الطوب تُستخدَم كأسرّة، بعد أن فُرشت بألِحفة الصّوف، كالدكّة الموجودة في بيت فريحة.

الشكل 14: صورة لبعض الأفرشة من بيت فريحة.

- **الأواني:**

لا تتوفّر البيوت على أوانٍ كثيرة، إلا بعض الكؤوس والصّينيات، وجلّ تلك الأواني جِرار وقُلَل من مختلف الأحجام، تعبّر عن اهتمام القرويين بتخزين الماء النادر، وفي المشهد الأوّل نرى فريحة وقد علّقت جرّة الماء عاليا حتى تبعدها عن أيادي الأطفال. وإنّما اختار المخرج هذا الموقع للجرة ليعبّر عن أهمية الماء وتعب القرويين في الحصول عليه حتى وإن كان متاحا أمامهم.

الشكل 15: فريحة تغرف الماء من الجرة المعلقة.

- **النّول:**

يظهر النّول في أكثر من بيت من بيوت القرية، والملاحظ دائما أنه نول غير مكتمل، لا يزال الاشتغال على النسيج في بداياته، وكأنما يحاول المخرج التعبير من خلاله عن الأزمة التي تسببت في تعطيل كل شيء.

الشكل 16: نول غير مكتمل في بيت فريحة.

- **الأثاث الخشبي:**

يكاد ينعدم الأثاث الخشبي من البيوت في الفيلم، وذلك أمرٌ مقصود من المخرج الذي يسعى أن يجعل الدّيكور في خدمة الموضوع، فمن المتوقّع أن تخلو بيوت السّكان الذين لا يجدون ماء أو طعاما من الطاولات والكراسي، غير أن بيت الحاج مولاي - وهو شخصية غامضة في الفيلم- يتوفر على بعض الصناديق والطاولات الخشبية، وذلك ما يعكس مكانته كرجل ميسور الحال مقارنة ببقية الأهالي، لأن الديكور "يقدّم الشخصية حتى قبل أن تظهر، يشير إلى وضعها الاجتماعي، أذواقها عاداتها طريقة عيشها، وبالتالي فإنّ الدّيكور يجب أن يرتبط ارتباطا قويا بالمشهد"[11]، لأن دوره لا يمكن أن يكون جماليا فقط، لأن الفعل الدلالي الرمزي الذي يؤديه يعد فعالاً.

3.2.3. اللّون من الإدراك الجمالي إلى التّكثيف المجازي:

شهدت السينما تطورا ملحوظا "بعد ابتكار السينما الملونة عام 1952"[12]، وهذا التطوّر إنما يرجع الفضل فيه إلى محاولة إرضاء الجماهير التي كان إقبالها في تزايدٍ على السّينما بعد ظهور الألوان فيها، إذ أصبحت أكثر جمالا وإبهارا من سينما الأبيض

والأسود، كون الألوان تمنح الفيلم ميزة إدراكِ الطبيعة الحقيقيّة للأشياء، وتجعل المشاهد بالإضافة إلى استمتاعه بجماليّة الفيلم، يدرك مضامينه بشكل أفضل، ويستشعر قربه من واقعه، رغم أن العين "تحتاج إلى وقت أكبر من أجل إدراك الصّورة الملوّنة"[13] بخلاف الصّورة بالأبيض والأسود، إلا أنّ ذلك لم يمنع إقبال الجمهور على الفيلم الملوّن أكثر من إقباله على الفيلم بالأبيض والأسود، بسبب التأثير السيكولوجي للّون على نفسيّة المشاهد، ولذا يختار المخرجون ألوان أفلامهم بدقّة، لتسهيل مسألة توصيل الرسائل التي يرغبون في تبليغها للمشاهد. وهذا ما اشتغل عليه لطفي بوشوشي في فيلمه البئر، حيث استخدم الشريطَ الملون ذا نسبة الامتداد المقدرة بـ: 2,35:1 - 35 مم، وهو الشريط الذي يكثُر استخدامه في التّصوير السينمائي والتلفزيوني، مع تركيزه في التّصوير واختيار الملابس والماكياج على الألوان الفاتحة، وسبب ذلك يرجع إلى أن "الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء والسّكينة بينما الألوان الحارّة توحي بالعنف والعدوانية"[14]، وهذا الأمر كان مقصودا من المخرج في غالب المَشاهد، إذ حاول في فيلمه نقل رسالة مفادها أنّ الحياة يجب أن تستمر في ظل أيّ ظرف، ورغم تربّص الموت بالأهالي من كل جانب، بسبب العطش أو بسبب رصاص قناصي الكتيبة، وسيلاحظ المشاهد أن أغلب الألوان المستخدمة في الفيلم تراوحت ما بين الأبيض والأصفر والأخضر والأزرق. وفيما يلي استعراض لأهم الألوان المستخدمة في الفيلم، ودلالاتها:

- **الأبيض لون الحياة والموت:**

يعدّ اللون الأبيض من أكثر الألوان المحبّبة إلى النفس، حيث إنّه "يبعث على الأمل والتفاؤل، والصفاء والتسامح ويدلّ على النقاء"[15]، ولهذا السبب اختاره المخرج ليكون لون ثياب أغلب الأطفال في الفيلم، فنرى أبناء فريحة في المشهد الأول وهم يرتلون القرآن في البيت، مرتدين ثيابا بيضاء فضفاضة، تتناسب والجو الروحاني الذي كانوا يعيشونه من خلال حلقة الترتيل، وسردهم قصة النبي إبراهيم ودخول الأطفال الجنة بلا حساب. ونرى اللون نفسه في مشهد صلاة الاستسقاء حين اصطف الأطفال خلف الشيخ لأدائها وكلهم يرتدون ثيابا بيضاء ترمز إلى نقائهم، طالبين الغيث الذي هو سبب استمرار الحياة.

الشكل 17: الأبيض لون الثياب في صلاة الاستسقاء.

ثم تتحوّل دلالة الأبيض إلى الضدّ حين يرتدي سكان القرية في المشهد الأخير من الفيلم ملابس أغلبها ذات لون أبيض، ويسيرون باتجاه الجسر المؤدي إلى خارج

القرية، رغم علمهم أن الموت يتربص بهم إذا تخطوا حدود القرية، فنراهم قد جهزوا أنفسهم للموت باللون الأبيض، في مقاربة للون ثيابهم بلون الكفن الأبيض. بالإضافة إلى استخدام الأبيض في الملابس، استخدمت مسؤولة الماكياج هاجر بن حوالة اللون الأبيض كماكياج على وجوه أهل القرية، ليكون بذلك اللون الأبيض دالا على الشحوب الناتج عن سوء التغذية والعطش، مما يعني أنه "قد يمثّل حالة سلبية، فيرمز إلى المرض والسوء"[16].

الشكل 18: اللون الأبيض أساس ماكياج الشخصيات في القرية.

- **الأخضر لون الموت:**

كثيرا ما ارتبط اللون الأخضر بدلالة الحياة والأمل والاستمرارية في الثقافة العربية بشكل خاص، غير أن المخرج اختار اللون الأخضر ليكون لون ثياب الجنود الفرنسيين، وهكذا "يحمل اللون الأخضر دلالة غير مرغوب بها"[17] في الفيلم، لأنّ سياق الفيلم وقصته سيجعلان من هذا اللون غير مُحبّب، بخاصة إذا عرفنا أن هذا اللّون لم يتجلّ في الفيلم إلاّ من خلال ملابس الجنود وسعف النّخلة الموجودة بالقرب من القرية، وهي النخلة المائلة الآيلة إلى السقوط.

الشكل 19: الجنود الفرنسيون وهم يراقبون القرية.

- **الأزرق لون الحياة:**

يعتبر اللون الأزرق من أكثر الألوان رواجا لدى الذائقة العامة، كونه يرتبط بمفاهيم إيجابية في كثير من الأحيان، منها "الصفاء والشفافية، وغالبا ما تعاملت هذه الشفافية مع مفردات الواقع المادي، وغالبا أيضا ما يتّصل بعالم السّماء وعالم الأرض"[18] كالبِحار مثلا، وهذا اللون في فيلم البئر يتجلّى فعلا من خلال السّماء بشكل بارز، إذ تركز كاميرا المخرج في كثير من المشاهد على السماء الممتدة التي تبدو بلا نهاية، وهي سماء صافية تتوسّطها الشّمس، غير مبشرة بغيث قريب من شأنه أن يرفع غبن العطش القاتل عن أهل القرية. نرى الأزرق أيضا في أكثر من مشهد مستخدَما في الثوب الذي ترتديه فريحة، التي يُسنِد إليها السيناريست دور القائمة ببعث الرغبة في الحياة لدى الأهالي، من خلال إصرارها على الخروج من القرية بحثا عن الماء،

ووقوفها في اجتماع القرويين موجهةً وآمرةً، كأنّما هي سيّدة القرية، رغم وجود ثلاثة رجال يُفترض أنّهم يتحمّلون مسؤولية القرية ومسؤولية الموجودين فيها. وقد ربط المخرج بشكل مجازي بين اللّون الأزرق واسم الشخصيّة فُرَيْحَة (تصغير فرحة)، لأن الأزرق "لون جاد حساس، محافظ إلى حدّ كبير، ويعتبر رمزا للمعاني المطلقة، ولذلك فهو يشير إلى حب الحياة، وللمساحات الواسعة والتأمّل"[19]، وهذا بالتّحديد ما كانت تفعله فريحة في الفيلم، إذ نراها تتعلق بالحياة وتحاول دفع البقية للتعلق بها، حتى وإن كان إقدامهم على الحياة مغامرة غير محسوبة العواقب. كما نرى الأزرق في ملابس مولاي، وهو الرجل الذي يبدو ميسور الحال مقارنةً بباقي الأهالي، وهو الوحيد من بينهم من يمتلك كمية كبيرة من الماء سرّ الحياة والبقاء.

الشكل 20: فريحة وسط الأهالي تقنعهم بضرورة الخروج بحثا عن الماء.

- **الأصفر لون العجز:**

تجلّى الأصفر في الفيلم من خلال فساتين أغلب نساء القرية، اللواتي يظهرن منذ بداية الفيلم وهنّ يعشن قلقا إزاء وضعهن ووضع أطفالهن، ولكنهنّ لا يملكن شيئا ليواجهن به هذا القلق سوى الانتظار، فهن عاجزات عن القيام بأيّ شيء، لذا يقبعن في منازلهنّ أو يخرجن إلى ساحة القرية ينظرن إلى الأزمة وهي تتفاقم دون أن يحرّكن ساكنا، إنما يكتفين بالمشاهدة والتعبير عن القلق بالحركات والأصوات، كما يتجلى اللون الأصفر من خلال الغرفة التي يجتمع فيها القرويون لتباحث شأنهم (الشكل 19)، إذ يُفترض أن تكون مطلية بالأبيض غير أن الطّلاء زال عن الجدران فظهر من تحته اللون الأصفر الذي "يعكس بعض الخصائص السلبية، فالأصفر الداكن كان يستخدم للدلالة على الخيانة الوطنية والحسد، وكذلك يعتبر الأصفر رمزا للجبن والتحامل والاضطهاد"[20]، وكل ذلك اشتغل عليه المخرج بشكل جلي من خلال بعض مشاهد الفيلم، إذ يصوّر اجتماع القرويين في الغرفة للتباحث بشأن الطاهر ابن خديجة وقد عاد بعد غياب عن القرية، لتكتشف فريحة أنه كان مع الجنود الفرنسيين يطلعهم على بعض أخبار القرية، فكان بذلك خائنا لقضية وطنه. وكذلك نرى الأصفر معبّرا عن الاضطهاد في مشهد استنطاق توفيق، حيث كان متنكرا بفستان عليه زهور صفراء اللون، وتعرض للتنكيل والضرب المبرح من أجل معرفة مخبأ المجاهدين.

4. خاتمة:

تمكّن لطفي بوشوشي في فيلمه البئر من استثمار المُدرَك الحسّي في تشكيل الصورة السينمائية، وذلك من خلال:

- الاختيار المناسب لموقع التصوير الخارجي، مما سمح بالحصول على إضاءة ساطعة وقوية.
- قدّمت الإضاءة الخارجية تصوّرا بالجفاف والحرارة.
- اعتمد المخرج في المشاهد الداخليّة على إضاءة خافتة، تُظهر للمشاهد أن مصدرها النوافذ وشُقوق الأبواب فقط، وذلك ليسمح للظلاّل بالتشكّل على وجوه الممثّلين ممّا يسمح بإبراز التعابير النفسيّة والانفعاليّة بشكل أفضل.
- اختار المخرج ديكورات الفيلم بعناية وجعل منها شخصيّةً فاعلةً في الفيلم؛ حين جعلها تعبّر عن واقع الحقبة الزمنيّة التي تدور خلالها أحداث الفيلم، ومستوى الشخصيّات المادي ووضعِها الاجتماعي.
- اختيار الألوان في الفيلم لم يكن عشوائيا، بخاصّة ألوان الملابس والماكياج حيث كانا التجلّي الأبرز لاستخدام الألوان، فجعل من الأبيض لونا يدل على المتضادات، والأخضر لونا للموت مخالفا بذلك الدلالة النمطية لهذا اللون، أما الأزرق فكان اللون الأكثر إيجابية في الفيلم من خلال ربطه بالحياة، أما الأصفر فكان لونا للعجز.

هوامش المقال:

[1] وسام فاضل راضي، (2011)، السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والإعلامية والثقافية، ط1، مصر، العربي للنشر والتوزيع، ص، 84.

[2] محمد نور الدين أفاية، (1988)، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، الرباط، مطابع عكاظ، ص، 15.

[3] عقيل المهدي يوسف، (1999)، جاذبية الصورة السينمائية، بيروت، دار الكتاب الجديدة، ص، 35.

[4] عبد الباسط سلمان، (2018)، الإخراج والسيناريو، مصر، الدار الثقافية للنشر، ص، 73.

[5] عبد الباسط الجهاني، (2017)، جماليات السينما، الصورة والتعبير، لندن، E-KUTUB، ص، 40.

[6] مارسيل مارتن، (2017)، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، القاهرة، أقلام عربية للنشر والتوزيع، ص، 72.

[7] عبد العزيز قاسم محمد الطائي، (2017)، التصوير الفوتوغرافي علم وفن، ط1، لبنان، دار الكتب العلمية، ص-ص، 152-153.

[8] المرجع نفسه، ص، 169.

[9] كرم شبلي، (1977)، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، ط1، السعودية، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، ص، 177.

[10] تحسين محمد صالح، (2016)، أدب الفن السينمائي، ط1، الأردن، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، ص، 117.

[11] حورية حراث، (2013)، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري، دراسة سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص، 28.

[12] زهير الخالدي، (1979)، خطوات على طريق السينما، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص، 14.

[13] يحيى حمودة، (1981)، نظرية اللون، بيروت، دار التراث للنشر، ص، 43.

[14] لوي دي جانيتي، (1981)، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد، ص، 49.
[15] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، (2008)، اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، ط1، الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، ص، 77.
[16] المرجع نفسه، ص، نفسها.
[17] المرجع نفسه، ص، 35.
[18] المرجع نفسه، ص، 60.
[19] إياد محمد الصقر، (2010)، فلسفة الألوان، ط1، عمان الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، ص، 100.
[20] حسين جمعة، (2006)، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، القاهرة، دار السحاب للنشر والتوزيع، ص، 30.