# الفضاء – الصورة و أدلجة التاريخي في فيلـــم "خارج عن القانون" للمخرج رشيد بوشارب

**الدكتورة: وافيـة بن مسعود**
**قسم اللغة العربيـــة و آدابهـــا**
**جامعة الجزائـــر**

يعتبر الفضاء من المباحث السيميائية التي أخذت حظا وافرا من التنظير والتحليل، لكننا داخل هذه المحاضرة سنناقش وضع الفضاء - الصورة داخل اللغة السينمائية وعلاقته بباقي عناصرها، فهو يأخذ داخل الصورة السينمائية وضعا معقدا ومتشعبا بفعل الطبيعة المادية والبصرية للوسيط الذي ينقله وهو الصورة المتحركة، مما يجعله يقع على رأس العناصر المهيمنة في صياغة بنية هذا الفن.

أشارت جماعة "مو" إلى أهمية الفضاء بالنسبة إلى الفنون البصرية؛ إذ"يعد الفضاء معطى فوريا في المسرح، والسينما والفنون المرئية عموما، ناهيك عن ديكور الحركة الذي يتعمق باعتباره موضوع عمليات تلاعب متعددة". a

إن ما تتحدث عنه الجماعة هنا هو الوضع الذي يأخذه الفضاء داخل تكوين هذه الفنون؛ حيث لا يستطيع المشاهد والمتلقي فصله عن الصورة، فهو حاضر بالقوة في بنيتها وتشكيلها الداخلي، بدءا من الإطار إلى أدق التفاصيل الأيقونية والتشكيلية التي تتوزع داخله وفق نظام معين لتجسيد غاية ودلالة معينة، كما أنه يعد عنصرا من عناصر المحكي وجزءا من الرسالة التي يقدمها مثل بقية العناصر الأخرى: الشخصيات، والزمن، والأحداث.

يعمل الفضاء في هذه الحالة على ترسيخ أمرين داخل الصورة، إذ من جهة تعتمد عليه

طبيعتها البصرية من أجل وضع حدودها وتماسك عناصرها، ومن جهة أخرى يجعل اللغة البصرية أقرب إلى الإيهام بالواقع من خلال حضورها المادي ومظهرها الخارجي، فالصورة هي تشكيل للحظة زمنية ما نجمدها داخل إطار معين لإبقائها معنا إلى الأبد أو على الأقل لفترة زمنية طويلة.

## 1- مفهوم الفضاء السينمائي

ترتبط السينما بالمظهر الفضائي الذي يجعلها تشكل عالما موازيا للواقع الذي نعيشه ، فـ" المعنى في السينما لا يتقيد بالأحداث أو المحتوى المعروض. فمن جهة، يمكن القول إن الأحداث في السينما ليست معروضة، فالصورة السينمائية لا تتشكل لتمثيل الأشياء وأفعال الواقع .وإنما تقدم الواقع من خلال الواقع.ومن جهة أخرى، المونتاج ليس هيئة لغوية أو خطابية، إنما هو تحديد للصور المتحركة، فكل لقطة هي قطع على لحظة من حركة الفكر مقارنة بتلك التي نضعها عندما نكون أنفسنا في مواجهة وضعية ما."b

مما يعني بعبارة أكثر تبسيطا أن هذا المظهر الفضائي للسينما لا يجعلها نقلا للواقع فقط كما يرى البعض ذلك بسبب طبيعتها الملتصقة بموضوعها الذي تعبر عنه – على الأقل طبيعتها الأيقونية- ، و إنما تؤسس واقعها الخاص من خلال تشكيل عالم متميز باستثمار آليات وقواعد العالم الواقعي، فأي صورة سينمائية تحمل معها طابعها الفضائي والمادي، إلا أن هذا البعد لا يمكنه أن يصنع استقلاله الخاص وتفرده عن آليات هذه اللغة خصوصا المونتاج الذي يسيطر على حركة الصور الفيلمية، التي تجعل من كل صورة نراها لحظة مدرجة داخل مسار مستمر، يمكن أن تشابه تحيين تواصل لفظي معين في وضعية وسياق ما.

يظهر لنا الفضاء الفيلمي صورة ازدواجية لحضوره منذ البداية؛ حيث يقع باعتباره فضاءً مؤَطرا ومؤطِرا في الآن ذاته، فإذا كان البعد الزمني للفيلم يبقى ضمنيا، فإن الفضاء يظهر فيه بشكل صريح، تعلن فعاليته من اللقطة الأولى التي ينفتح بها الفيلم، فما نشهده أولا ليس التتابع الحدثي بتتابع الصور، و إنما الفضاء الذي يحتوي باقي عناصر المحكي

الأخرى، فالفضاء مؤطِر لكونه مرتبطا بتكوين الصورة، أو بعبارة أكثر تبسيطا بطبيعة اللغة البصرية، وهو مؤطَر لأنه يتشكل داخل هذه البنية وفق تشعبات وأنظمة معينة تتيح للشخصيات الحركة ضمن مجال معين، كما ترسم حدوده أيضا بفعل الرؤية وحسب تغيرات وجهات النظر، والفضاء في الحالتين ليس بعدا تشكيليا فحسب، و إنما يتدخل في صياغة الإستراتيجيات المنتجة للدلالة في الفيلم أو في علاقته بالمشاهد.

يمكننا هنا أن نقدم عينتين من الفيلم الذي نتقصد تحليله في هذه المحاضرة ، و قبل ذلك علينا أن نقدم له بطاقة لمن لا يعرفه:

العنوان:خارج عن القانون (Hors la loi)

السنة : 2010

النوع : فيلم تاريخي مطول

سيناريو وحوار: أوليفي لورال ورشيد بوشارب

مدير التصوير: كريستوف بوكارن

الإخراج: رشيد بوشارب

التمثيل : جمال دبوز، رشدي زام، سامي بوعجيلة، شافية بودراع، احمد بن عيسى، العربي زكال، صبرينة سايفيكو إلخ

العينة الأولى: نتعرض فيها للفضاء المؤَطِر الذي يظهر من البداية فيما يتعلق بالإطار و كيفية إدارة عناصره، مثلما هي الحال في اللقطة الأولى من الفيلم ؛ حيث يظهر تتابع الصور:

1 .....2.....3.....4

يحمل هذا الإطار المستطيل بحدوده الأربعة الصورة وما يتحرك بداخلها من شخصيات وفضاء ، ويمنعها من التماهي مع ما يوجد خارج حدوده . إنه يحفظ لها خصوصيتها وتفردها من جهة ومن جهة أخرى ينظم طريقة انتقال عين المشاهد من لقطة إلى لقطة ، ومن متتالية إلى متتالية.

العينة الثانية :نتعرض فيها للفضاء المؤَطر، الذي يقع داخل الصورة ويعبر عن حدود حركة الشخصيات والحدث إلخ ، وهو ما يوجد في المتتالية رقم "17" التي سنقتطع منها هذه اللقطات:

1.....2.....3

إذا كان الإطار هو الحد الذي يعمل على إدارة التفاصيل ، وهو يملك سمة فضائية ، فهو ليس الوحيد الذي يملك هذه السمة، لأنه يحيل إلى وجود فضاء موضوعي آخر هو سلسلة الأفضية الجزئية المبثوثة داخل المحكي الفيلمي ، مثلما نجد في هذه اللقطات التي تشير إلى الحي القصديري الذي تعيش فيه العائلات الجزائرية في "نونتار"(Nanterre) بفرنسا بالإضافة إلى شخصية الابن الأوسط مسعود الذي يعود إلى والدته بعد نهاية حرب الفيتنام. إذن فهذا الفضاء الموضوعي يقع و يعرف بالقوة و الضرورة داخل المعايير الذي ترسمها الصورة الفيلمية.

## 1- عناصر الفضاء السينمائي

نتحدث هنا عن العناصر التي تشكل الصورة في الأساس ، و هي: الإطار ،و العناصر التشكيلية والعناصر الأيقونية، واللقطة والمتتالية؛ إذ يتشكل الفضاء من التشكيلي والأيقوني من جهة واللقطة والمتتالية من جهة أخرى، وبذلك تتأسس أبعاد الإطار المحدد للصورة على الشاشة.

2-1 الإطار:

يشكل الإطار حاجزا لم يوجد داخله و ما يوجد خارجه أيضا و لكن يتحكم في الاثنين معا المجال والمجال الضديد بما أنهما يشكلان مسار الصورة السينمائية و فاعلية حركتها؛ فإذا كان المجال يتميز بوضوح فيما هو محدود داخل الإطار و ما هو مرئي فيه، فالمجال الضديد يتعلق بما هو غير حاضر في المجال و يفترض أن يكون موجودا خارجه، و لا يجري التعرف عليه إلا بعودته للدخول مجددا باعتباره مجالا.

يمكننا هنا أن نستفيد من التحديد الذي يعرضه " نويل بورش"(Burch ):" الفروق الدقيقة بين الأنماط المختلفة للحقل الخارجي بتقسيمه إلى ستة أقسام : الأربعة الأولى محددة من طرف الحواف الأربع للإطار، الجانبين،و الأعلى والأسفل، و يشير الجزء الخامس إلى الفضاء المتموقع خلف الكاميرا ويتعلق السادس بالمجال الخارجي المتموقع خلف الديكور أو ما وراء الأفق... يظهر بورش أن هذا النظام من العلاقات بين الفضاء المعروض والفضاء المفترض يتأسس من خلال ثلاثة إجراءات رئيسية : مداخل ومخارج الشخصيات، ونظرات الشخصيات الموجهة نحو المجال الخارجي، وحقيقة أن جزءا من جسد الشخصيات يمكن أن يظل خارج المجال(على سبيل المثال في اللقطة المكبرة أو اللقطة القريبة ) "c

نرى إذن أن أجزاء الإطار الأربعة تتحكم في أغلبية الفضاء المعروض صُوَريا و لا يضاف إليها إلى موقع الكاميرا و المجال الذي يتعدى أفق الكاميرا ذاتها ، و هو الذي يعود بعد ثوان قليلة للدخول إلى حدود الإطار من جديد ليدعم حركية و تطور الصورة السينمائية التي توهم المشاهد بالاستمرارية عبر هذه الآلية .

يتشكل ما يوجد داخل الإطار باستخدام التكوين كذلك، باعتباره يقوم بـ"إدارة الناس والأشياء داخل الكادر، أو بمعنى أدق تنظيم الناس والأشياء داخل إطار الصورة – في كل مشهد- بغرض أساسي هو جذب اهتمام المشاهد وتوجيه عينيه، وقيادتهما إلى مساحات أو أماكن أو أشخاص معينة قبل غيره. ويتم التكوين في الصورة المتحركة في المكان والزمان معا؛ حيث تتغير في الغالب أحجام مكونات الصورة أثناء تصوير اللقطة، عندما يتقدم ممثل نحو آلة التصوير أو عندما تتحرك آلة التصوير نفسها."d

يعمل التكوين على إخراج عناصر الصورة بشكل منسق بتأثيث الفضاء بالأحجام

والأشكال والأشياء لجعلها تتخذ دلالة ما أو تحرك شعورا ما لدى المشاهد، لكننا في هذا العنصر لن نركز إلا على العناصر التشكيلية في صناعة الصورة وهي الخطوط الألوان، وإنما سنذهب باتجاه الديكور والأجسام وغيرها من العناصر الأيقونية الممكنة الظهور في الفيلم قيد الدراسة.

نستنتج إذن أن الفضاء في الصورة السينمائية لا يتعلق بالعالم الحكائي الذي تنقله فقط، و إنما يتعلق أيضا بالتقنيات البصرية التي تستخدم من أجل تمكين هذا النقل، هذا معناه أن دراسة الفضاء السينمائي تفترض التركيز على الآليات التشكيلية مثل الخطوط و الألوان و الأحجام والأشكال من ناحية، والمظاهر الأيقونية كالأشياء والأجسام و الأماكن من ناحية أخرى، كما يجدر بنا ملاحظة أن هذا التدقيق لا يظهر داخل اللقطة فقط باعتبارها الوحدة الصغرى التي نتعامل معها داخل الخطاب السينمائي، و إنما أيضا على مستوى أعم و هو المتتالية؛ أين نصبح بمحاذاة البحث عن الفضاء الحكائي وتجلياته أكثر من البحث عن تشكيل الصورة، و هذا يؤدي إلى حتمية كلية تجعل الفضاء حاضرا بالضرورة و بصورة دائمة في الفيلم حتى في أدق تفاصيله.

سنشير هنا على ثلاث عينات يحرك فيها الإطار حركة الشخصيات، الحدث ، و الزمن:

العينة الأولى: تتحرك الشخصيات في حدود الإطار، كما هو الحال في المتتالية رقم"8":

1 ..... 2 ..... 3

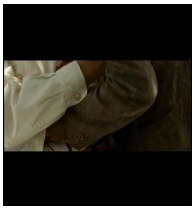
4 ..... 5 ..... 6

نلاحظ في هذا التتابع الصوري أن الشخصية تتحرك وفقا لحركتين؛ تبدأ الأولى من الصورة الأولى حتى الثالثة ، غذ تقطع الصورة من اليسار إلى اليمين في المنتصف ، لكنها ما تلبث أن تتحرك مع الحركة الثانية التي تسيطر على الصور المتبقية ؛ حيث تبدأ بالانتقال من المخطط الأمامي إلى المخطط الخلفي في إشارة مبدئية من المحكي الفيلمي إلى تورط شخصية "عبد القادر"- الابن الأكبر للعائلة- في حركة الاحتجاج التي اجتاحت مدينة سطيف في الثامن ماي 1945 من جهة ، و تورطه من جهة أخرى في مسار المحكي الذي بدأ يأخذ منعطفا آخر بالنسبة إليه بدخوله السجن و التعاون مع الخلايا السياسية للجبهة في فرنسا، لتتحرك رحلته داخل هذا الفيلم، حيث يفهم المشاهد وضعه من الحركة و الفضاء دون استعمال اللفظي للتصريح بذلك.

يمكننا أن نلاحظ أيضا أن المخرج يعمد هنا على استخدام التبئير عبر عيني الشخصية"عبد القادر" ليعرض نتائج المجزرة التي قامت بهذا فرنسا في ذلك اليوم في سلاسل الجثث المكدسة على حافتي الطريق، فهذه النظرة ليست مبرمجة من طرف المصور الأكبر المسئول عن عرض الصور داخل الفيلم في أغلب الأحوال ولكنها نظرة ذاتية لشخصية من شخصيات المحكي ، لكنها ليست مفردة و إنما تمثل نموذج الإنسان الجزائري المضطهد ، مما يجعل ما يعرض بعد ذلك أكثر قابلية للتصديق لدى المشاهد أولا ، ثم التأثير على عواطفه و تفاعله مع الحدث ثانية، فهذه الصور لا تخاطب العاطفة من البداية لكنها تجعلها في المرتبطة الثانية لتخاطب العقل بذلك.

العينة الثانية: تتجسد الأحداث داخل الصورة و تتطور فاعليتها و مساراتها كما هو الحال في المتتالية رقم "10":

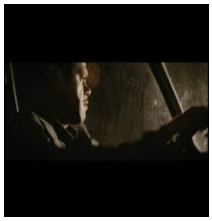
1..... 2 .... 3 4



5.....6.....7.....8

تعرض هذه اللقطات من المتتالية تفاصيل مقتل القايد على يد الابن الأصغر للعائلة "السعيد" قبيل رحيله إلى فرنسا مع والدته ، و يكون بذلك قد حقق انتقامه لإخراج عائلته من القرية التي تنتمي إليها وقتل والده و أختيه بعد ذلك.

العينة الثالثة: هنا يظهر التطور الزمني للمحكي و تتجسد مظاهره بصريا على مستوى الصورة، حتى إذا كان ذلك مدمجا لفظيا داخل الإطار كما هو الحال في المتتالية رقم "61" و المتتالية رقم "28":



م 61/ 1 2 3 4

م 28/ 1

تظهر السلسلة الأولى عن طريق اللون انتقال الصور من اللون الأسود الحالك إلى الأبيض في إشارة إلى انتقال الزمن من الليل إلى النهار ، أما الصور الثانية ، فنجد أن الزمن يعرض فيها لفظيا عبر استخدام الأيقونة – الكتابة "بعد عام ، شتاء 1957"، و هو الأمر الذي لا يخرج عن حدود الصورة و إنما تتحكم في ظهوره ببطء ، محولة النص اللفظي إلى

صورة مادية تشكيلية.

**التشكيلي في الصورة السينمائية**

يبقى التشكيلي مرتبطا في الصورة بالتكوين في حد ذاته لكنه لا يغطي إلا جزءًا منها، وهو ذلك الذي يرتبط بتسيير الإطار وحدوده الأربعة بتحديد اتجاه و مسار حركة الكاميرا، أو كيفية تنظيم كل العناصر المشكلة للصورة باستعمال المساحة الموجودة داخل الإطار والخطوط أيضا، أو باستثمار الإضاءة والألوان في إبراز هذا و اختزال ذاك .

**الخطوط**:

تتحرك الخطوط في الصورة داخل حدود الإطار ، و اتجاه حركة يشير إلى مرجع لانتقال شخصية ما، أو شيء معين داخل الفضاء، وهي الخطوط الأفقية والعمودية وخطوط العمق، فيما تلخصه الباحثة "جينيفر فان سيل"(Jennifer Van Sijll)" في كتابها "التقنيات السردية السينمائية" على النحو التالي:

ـــ المحور السيني : هو الخط الذي يعمل على تقسيم الصورة أفقيا، ويمكن أن تتحرك الأشياء بناءً عليه من اليمين إلى اليسار أو العكس.

ـــ المحور العيني : هو الخط الذي يقسم الصورة عموديا، و يمكن الأشياء من الصعود أو النزول .

- المحور الميمي : يمتد من مقدمة الصورة أو ما يسميه أهل السينما "بالمخطط الأمامي إلى المخطط الخلفي لها كما يمكن أن يحدث العكس أيضا فيمر المحور من المخطط الخلفي إلى المخطط الأمامي، و هو المحور الذي يمنح المشاهد الإحساس بالبعد الثالث، أو عمق المجالe

يمكننا أن نجد هذه الخطوط مدمجة في كل تشكيل سينمائي للصورة، و هي في الأصل ذات طبيعة تشكيلية، لكن وجودها المتكرر يقابله تنوع دلالاتها حسب السياق الذي توضع فيه، و إن كنا نشير من البداية أن حضور المحورين السيني والعيني في صورة دون المحور الثالث يجعلنا أمام صور ذات بعدين فقط، أما وجود المحور الميمي فيدل على بنية تكوينية تحاول إضافة البعد الثالث، أو ما نسميه أيضا بوهم العمق.

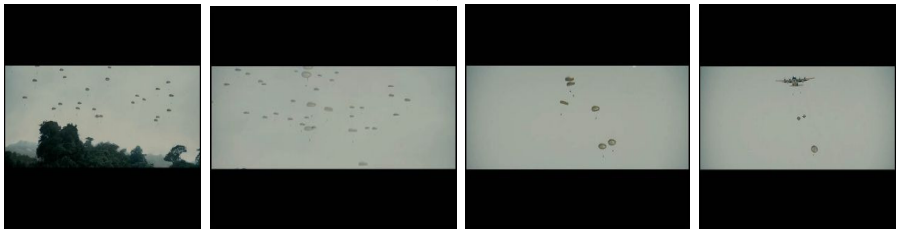
و نعرض هنا عينات ثلاث:

العينة الأولى: تظهر كيفية اشتغال المحور السيني داخل الصورة المتتالية "49"

4 3 2 1

تعرض هذه الصور حركة رجلي الشخصية التي تقطع الصورة من اليمين إلى اليسار بالاتجاه نفسه الذي نستعمله للقراءة، مما يحرك لدى المشاهد أن الشخصية تختار مسارا إيجابيا ومسعى طيبا من أن يرى من تكون لأنها لا تسير عكس المسار الذي يتجه المشاهد إليه، و بذلك تعمل الخطوط إلى شحن دلالة الصورة بالتدريج و تتوقع عن كونها مجرد عناصر محايدة ، لأن المتتبع لمسار الأحداث سيعلم أن مجيء الشرطة إلى حانة الأخ الأصغر "السعيد"بحثا عن أخيه "عبد القادر" جعلته يتحرك ليلا لتحذير أخويه وهو التصرف الذي سيعزز بعد ذلك رابط الدم لمواجهة كل الروابط الأخرى الممكنة داخل المحكي.

العينة الثانية : تظهر كيفية اشتغال المحور العيني داخل الصورة، المتتالية رقم"9"



1.....2.....3.....4

تأتي حركة المظلات المتساقطة من السماء نحو الأرض لتقطع الصور من الأعلى على الأسفل بشكل عمودي يقسم الصورة إلى نصفين.

العينة الثالثة: تظهر كيفية اشتغال المحور المميي داخل الصورة المتتالية رقم"16"

1.....2.....3.....4

5.....6.....7.....8

يضبط المحور المبي الصورة في شقين، عبر وضع الحاجز الحديدي في منتصف الصور، فيظهر المخطط الامامي و المخطط الخلفي ، ثم يعمد المخرج إلى تصوير الحدث عبر لقطة الفخ تؤطر لقاء الابن عبد القادر والأم في السجن والكلام الذي دار بينهما، ثم لقطات متوسطة لكل منهما، مما يشكل وضعية ملتبسة لدى المشاهد، فالحاجز في الصورة يضع إشكالية الفصل بين الشخصتين، هذا الفصل المادي يقابل باللقطات التي تبناها المخرج، اللقطة الفخ الأصل فيها أنها تنتج دلاليا ترابطا عاطفيا بين الأم وابنها، و رابطا من علاقة مركبة يؤكدها الجانب اللفظي الذي يدور بينهما:

الأم: اسمع مليح واش راح نقول. أنت ما سرقتش، ما قتلتش، مكش مجرم، والحبس للرجال وانت راجل.

الابن: كلش فايت يا أما ، قريب نخرج و تولي ليكم، وين تكونوا نلقاكم،

الأم : نطلب ربي إن شاء الله انتم تدفنوني، وتقبلوا عزايا في الجبانة، ما تخافش يا وليدي ، كون راجل، نقولك أبقى على خير ،كون راجل.. عبد القادر استحفظ بروحك إذا استحفظت بروحك راك استحفظت بيا أنا.. ربي معاك

يؤكد الحوار ما طرحته الصورة هنا من علاقة معقدة بين الاثنين ، فالأم هذا الرمز للوطن والأصالة تربط بقاءها ببقاء هذا السياسي الذي يقبع في سجون فرنسا، وهي دلالة على

ارتباط الجزائري بهذا الشق المحوري في حياته الاجتماعية و الحضارية في تلك الفترة.

الألوان:

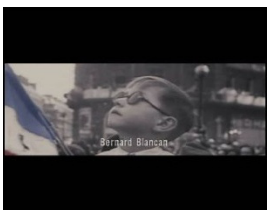
يعد اللون ماهية لا يظهر إلا مقترنا بالأشياء و المادة، فيصبح مهما جدا في تكوين الصورة خصوصا في السينما المعاصرة التي انتقلت من الأبيض والأسود إلى تعدد الألوان وتدرجها ؛ حيث أصبحت خاصية من خصائصها، تؤدي وظائف متعددة بين التشكيل و الدلالة في الصورة، إلا أننا نركز هنا على ما يتعلق بتمييز الأجسام أو خلق انسجام بينها لأن " استخدام الألوان الباردة يجعل الأجسام تتراجع إلى المخطط الخلفي للصورة، أما الألوان الساخنة فتجعل الأشياء نافرة ومهيمنة في الصورة داخل المظهر الأمامي"f ، إذا لدينا في هذه الحالة عينتين:

العينة الأولى: تحملها المتتالية رقم "2"

1

تظهر الصورة استخدام الألوان الترابية التي تجسد ارتباط الإنسان و كل ما يصنعه بالأرض التي ينتمي إليها ، فيتحد بطلك لون التراب مع لون الأحجار و الطين التي بني منها الجدار.

العينة الثانية: تغيير الألوان بين المتتاليتين"4"و"5"




م 4/ 1 2 3 4

م 5 / 1 2 3 4

يعمد المخرج في هاتين المتتالين على اعتماد اللون الأبيض و الأسود أولا ، ثم الانتقال في المتتالية الثانية إلى بالتصوير بالألوان ، مما يجعلنا نقول ما أشار إليه "يوري لوتمان" بشأن أن "السينما بطبيعة مادتها ، لا تعرف إلا الحاضر مثلها كمثل الفنون الأخرى التي تستعمل العلامات الصورية"g، مما يعني أن المخرج قرر إدماج الماضي التاريخي في حاضر الصورة شيئا فشيئا، ومع ذلك فإن هذا لم يمنع أن يدرك المشاهد هذا التحول وأن يعي جدواه، بإعادة تكرار هذا التاريخ فكأنه حاضر في حياتنا الحالية دون

فواصل و دون قطيعة، مع تغيير جذري هو أنه يقرأ في حالتنا هذه برؤية معاصرة ليس شرطا أن تكون عالقة في شراك المؤرخ أن إيحاءات التاريخ كما كان بالفعل .

الإضاءة:

تعتبر الإضاءة مكونا هاما في السينما ولا تتشكل إلا وفق تأثيراتها، ولديها وظائف متعددة يجملها الباحث "كرم شلبي" في النقاط التالية :

1 إظهار البعد الثالث و هو العمق في المنظر.

2 تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات المحيطة به، وتوجيه أو لفت نظر المشاهدين إلى موقع الأحداث.

3 الحصول على أفضل تكوين ممكن، و ذلك بتوزيع الأضواء و الظلال.

4 خلق الإحساس بالوقت و الزمن الذي تجري فيه الأحداث.

5 تدعيم القيم الدرامية و إبراز موضوع القصة و لونها.

6 تدعيم خداع الحقيقة.

7 إضافة البريق أو النصوع أو اللمعان للصورة.

8إضفاء مسحة جمالية على الوجوه .

9 تجسيد الإحساس و خلق حالات مزاجية خاصة.

10 تعميق الإحساس بالمسافة و الحيز و إفراغ وحدة التكوين و التركيب في المنظر.

11 إظهار جوانب معينة من المنظر و إبرازها و التأكيد على وجودها أو أهميتها أو إخفائها والتقليل من أهميتها وعدم الإحساس بوجودهاh

نلاحظ بيسر أن هذه الوظائف كلها تتعلق بالفضاء، و إن بدا بعضها في الظاهر متعلقا بالزمن أو أحداث القصة، لأن ظهورها يرتبط بوجود الفضاء بالضرورة، فالإطار باعتباره حيزا فارغا يملأ بالأشياء، فهي تخضع إلى ما يوجد بين البياض و السواد في تقديمها الباهت والناصع، والظاهر و الخفي، لأن الإضاءة تقرر بالضبط ما الذي على المشاهد أن يراه و يركز عليه و ما الذي عليه أن يستنتجه أو يؤوله .

تتعلق الإضاءة بعملية التصوير في حد ذاتها و تقديم عناصر الصورة، و توزيع الإضاءة يعمل من خلال الزوايا التي توجه من باتجاه المشهد، و أنواعها كثيرة من هذه الناحية، نذكر منها الإضاءة العلوية، والمنخفضة، والجانبية، والخلفية، و الأمامية...إلخ ، و تتفاعل مع الأجسام والأشكال والألوان، وتبعا لذلك يتصرف المصور في نوع الإنارة وكثافتها من أجل التحكم في نسبة انتشار الضوء عليها.

لدينا هنا ثلاث عينات :

العينة الأولى:المتتالية رقم "12"

1.....2.....3.....4

1.....2.....3.....4

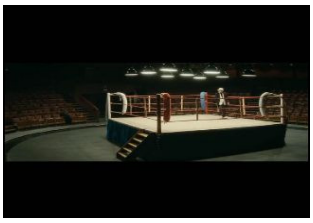
نلاحظ هنا أن المخرج يستخدم تقنية المظلم المنير بالتركيز على إضاءة الشخصية التي تغادر عنبر السجن متجهة إلى الإعدام، ثم تتجه هذه الإضاءة باتجاه النافذة التي يعبر من خلالها النور/ الحقيقة (الوقائع)، لنلاحظ من جديد أن الذي يعتليها ليدرك ما يجري هو الابن ذاته"عبد القادر". هو من رأينا عبر نظرته مجزرة فرنسا في الجزائر في 8 ماي 1945، لنعيد الكرة هذه المرة لمشاهدة فعل المقصلة ونقله للمشاهد برؤيته الخاصة ، وهنا يتدخل العنصر التشكيلي لتكثيف الفعل الدرامي داخل المشهد، باستعمال المحور العيني الذي يتجسد في حركة المقصلة، التي تبدأ عموديا من فوق إلى تحت ،في حركة إن بدأت لا مجال إلى إيقافها . إنها قدر لا يمكن الهروب منه ، ولا مصادرته.

العينة الثانية: المتتالية رقم "14":

1.....2.....3.....4

تبدو الإضاءة التي تحكم الفضاء خافتة، بتكييف الإضاءة الجانبية لتغطية الفضاء أو انعدام الإضاءة تماما، مما يعتم الفضاء وتأثيثه، ويركز على ملامح الشخصيات التي لا تظهر بوضوح، فتبدو وكأنها تنام في فضاء ضيق ومحدود الأفق تشكيليا و دلاليا، مما يجعل القارئ يركز على الشخصيات و حركاتها أكثر. يؤدي هذا التشكيل الجانبي للدلالة إلى خصوصية الفضاء الذي يغزوه البرد و الشعور بالغربة ، فيستفز المشاهد إلى ربط هذا الوضع بما تركته الأم و الابن في وطنها الأم و ما ينتظرهما في هذا الفضاء الجديد.

العينة الثالثة: المتتالية رقم "53"



1 2 3

نرى الإضاءة فيه تقوم بدور تشكيلي واضح، و بعد ذلك تمنح هذا الشكل دلالة إضافية في محيطه الكلي الذي يحكمه، فالمظهر الأول يحيل إلى تشكيل الإضاءة لمربع موجود داخل الإطار باعتماد تقنية المضيء/ المظلم؛ حيث تتحدد بؤرة الإطار محكومة بالضوء "مساحة الحلبة "، في حين يكون ما يحيط بهذا المربع مظلما، مما يضطر المشاهد للتركيز على بؤرة الضوء لا إراديا، وذلك لتثمين المكان بالنسبة للشخصية القابعة داخله "الابن الأصغر السعيد ". لقد استطاع الوصول إلى حلبة الملاكمة و بداية تحقيق مسعاه حتى و إن كان تحت الراية الفرنسية ، رغم التهديد الذي يلحقه من طرف الجبهة ليكف عن ذلك عن طريق أخويه .

2-3 الأيقوني في الفضاء السينمائي

سنركز في هذه النقطة على الأيقوني المشكل للصورة والفضاء معا داخل الفيلم ، الذي يرتبط في الأساس بالجسد.

الجسد:

يعتبر الجسد أهم ممثل للأيقونية داخل الصورة السينمائية؛ حيث يكون مسئولا عن تأثيث الصورة، ويكون مسئولا عن تحريكها من جهة و على ربط اللقطات بعضها ببعض من جهة أخرى، فالجسد هنا شيء له طبيعة فضائية و فاعلية دلالية، لأنه مرئي بالدرجة الأولى لكننا سندرسه بين الجسد المرئي والجسد الرائي.

انطلاقا من هذا الأمر علينا اعتبار الجسد شكلا بالدرجة الأولى، وقد ننطلق من مقولة "ميرلوبونتي" التي يقول فيها" إن جسدي شكل وهو يشارك بحضوره في كل شكل. إنه شكل؛ هو أيضا و بالتمام دلالة كثيفة. إنه لحم و النظام الذي يقيمه منتظم حول محور انطباق مركزي أو حول مدار هو انفتاح لـ... إنه إمكانية مقيدة ليست حرة- وفي نفس

الوقت هو مكوّن من مكونات كل شكل. "i

و هذا يعني بعبارة أخرى أن الجسد شكل، لكنه شكل منتج للعالم من حيث هو مدركه، بان لعلاقته معه، فالعلاقة بين الجسد و العالم المحسوس هي علاقة متعالية شاقولية أكثر منها علاقة خطية و هي تفتح أفقا دلاليا محوريا في قراءة النصوص التي يكون عنصرا في تكوينها .

نجد هنا تمييز الجسد الأنثوي و الجسد الرجولي ،أو الميت و الحي ،أو القوي والضعيف، أو العلاقات التي تقوم بين الشخصيات من خلال الملابس، والهيئات، والحركات والتفاصيل عموما، فكل شخصية تدخل عالم المحكي تتحدد باعتبارها أيقونا حاملا لمميزات معينة تجعله مختلفا عن باقي النماذج الأخرى، مما يظهره متفردا، لذلك ما سنبحث عنه هو الكيفية التي يقدم بها الفيلم هذا المرئي؛ و كيفية تأثيره على تشكيل العالم الحكائي

نحيل هنا على ثلاث عينات :

العينة الأولى: المتتالية رقم "7":

1.....2.....3.....4

5.....6.....7.....8

12.....11.....10.....9

يبدأ المشهد بلقطة ثابتة لجثة الأب في وسط فناء المنزل ، ثم لقطات قريبة جدا من الشخصيتين الوالد و الأب لمحاول رصد التلاحم بين الجسدين الحي و الميت ، و التاثيثر على المشاهد و استدراجه عاطفيا نحو الحدث ، ثم لقطة ضد إسقاطية تصور الابن السعيد من تحت لتوجيه بصره إلى الأعلى ناظرا إل داخل البيت بعد سماع نواح والدته الآتي من الداخل . ننتقل بعد ذلك إلى لقطة مرافقة لسعيد و هو يصعد السلالم ؛ حيث تواجهه جثة أخته الأولى ، و هنا تحاول الكاميرا توجيه نظره و تتبعه في رصد هندسة الجسد المرمي على الأرض ، بمجرد انتقال نظره يكتشف جثة أخته الثانية ، في مشاهد سريعة وانتقالات سريعة بينها أيضا . إنها كارثة الموت الجماعي الذي حل بالأسرة الجزائرية .

ما يلبث سعيد أن يتجه على صوت أمه في الأخير الذي يقبع في شرفة البيت ليجتمع الجسدان في لقطة وسط معا لحمل الكارثة و تصوير رد فعل الأم و انهيار الجسد الذي يسقط بهدوء على الجدار ليحمله بعد أن خارت قواه .

العينة الثانية: المتتالية "49"

1

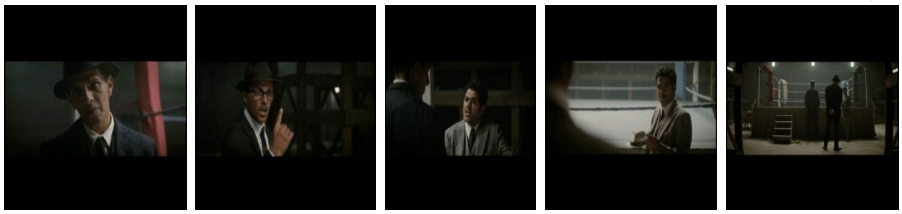
2

نشاهد في الصورة الأولى مكانا مغلقا يجمع الأخوين مسعود وعبد القادر، وهو السيارة، ولكن سرعان ما ننتقل إلى الصورة الثانية حيث نجد التحاق الأخ الأصغر السعيد بهما، ليلتقي الثلاثي المحرك الأساسي للمحكي الفيلمي بأكمله في مكان واحد، ضيق و غارق في العتمة.

نلاحظ هنا أن تشكيل الصورة الثانية يمنحنا شكل المثلث الذي ينظم حركة

الشخصيات؛ حيث تكون قاعدته حاملة لعبد القادر على اليمين، ومسعود على اليسار، ورأسه يحمل السعيد وحيدا كالعادة عندما يتعلق الأمر بتصوير العلاقة بين الأخوة الثلاث، مما يشير إلى اتفاق جوهري و ميثاق بثقة عمياء بين الاثنين، الميثاق الذي يخرقه السعيد دائما بخروجه عن القضية التي يؤمنان بها (الجبهة والكفاح لأجل الجزائر)، ومع ذلك يساعد في دفع النفقات إلى أخويه، و في حالة هذه المتتالية نجده يعود للتضامن معهما بمجرد ما يتعلق الأمر برابط الدم الذي يجمعه بأخويه و ضمان حمايتهما من الشرطة التي تبحث عنهما.

العينة الثالثة: نجد فيها المتتالية رقم "41" و المتتالية رقم "2" التي تؤكد الوضع المتوتر الذي يحكم العلاقة بين الإخوة:



1.....2.....3.....4.....5

6.....7.....8.....9.....10

تظهر أمامنا حلبة الملاكمة و النجاح الذي وصل إليه السعيد في بداية تحقيق مسعاه حتى و إن كان تحت الراية الفرنسية فالأمر لا يهمه بقدر ما يهمه أمر الحلم بالحياة و الطموح ذاته، و التهديد الأخير له من طرف الجبهة ليكف عن ذلك عن طريق أخويه و ينتظر فعل ذلك بعد استقلال الجزائر ، مما يظهر صراع الأخوين معه داخل الفضاء، لذلك تظهر الصور أن تصوير الشخصيات يأتي منفردا و إن اجتمع فيجمع مسعود وعبد القادر معا في مواجهة السعيد ،أو استعادة وضعية المثلث الذي تحدثنا عنها سابقا ، لينتهي التصوير، بعبد القادر

الذي يرى أن تصفية أخيه السعيد أصبحت محتمة ومسعود الذي يستبعد ذلك وينكره مهما كانت الأسباب و إن حدث ذلك فيجب أن يقتل هو أولا، مما يجعل الفيلم يشير إلى قراءة أخرى للتاريخ ، الرؤية التي تفرض الانتصار لروابط الدم لا رابط الانتماء السياسي، وأن الاختلاف لا يعني التصفية.

مما يجعلنا نتساءل عن مسار السعيد داخل المحكي الفيلمي ، فهو الوحيد الذي رفض العمل عند الفرنسي وانتقل إلى السعي خلف طموحه الذي حقق من خلاله شراء البار ليسدد مصاريف صالة الملاكمة وتحقيق حلمه بصناعة ملاكمين جزائريين يصلون على العالم .الحلم الذي بدأه في الجزائر وجنت عليه أحداث الثامن ماي، والوضع العسكري في البلاد . إنه يجنح نحو حب الحياة والنزعة إلى التنصل من أي التزام آخر غير التزام العائلة.

يجعلنا هذا نصل إلى الصراع الهادئ بين الحلم و ما يتطلبه الواقع / بين الملاكمة و الثورة والسعي وراء الحرية ، أيهما أولوية بالنسبة للأخوين، و منه الحياة و الموت ، كما نصل على نتيجة ذلك معروضة مسبقا عبر تشكيل الصورة في المتتالية رقم"2":

1

2

تجمع هذه اللقطات ثلاثية الأرض، المالك، القايد ومرافقيه. إنها لحظة الحركة وسحب المشاهد إلى الفيلم، وتحريك الأحداث، فمشهد العائلة أمام القايد، يظهر السعيد تضمه الوالدة ، وهو في الأخير داخل المحكي الفيلمي من بقي حيا في مسار الأحداث ، أما الأب و الابنين الأخيرين فكانوا على خط واحد داخل الصورة و نهايتهم كانت واحدة، هي الموت.

الأشياء و الديكور:نتحدث هنا عن مختلف الأشياء المادية التي تقع عليها عين الكاميرا أثناء التصوير و تعتبر جزءا من الديكور و تهيئة اللقطات.

العينة : تظهر المتتالية رقم "2" و المتتالية رقم "55"

4 3 2 1

4 3 2 1

تعتبر هذه اللقطات محورية لقراءة الفيلم رغم وضعها الثانوي الذي حظيت به . إنها تشكل نوعا من الروابط السيميائية بين التفاصيل و مسار المحكي الفيلمي ، فسلسلة الصور الأولى تحيل على الفعل الذي تقوم به الأم قبل الرحيل عن القرية ، فتجمع قليلا من تراب القرية في قطعة قماش لتأخذها معها. إنه تراب الوطن و شيء من الأصل الذي تنفصل عنه قسرا و توضح ارتباطها العميق به الذي لا يسمح لها بالتنازل عنه بشكل بسيط؛ حيث نلاحظ الكاميرا ، تأخذ لقطات مكبرة جدا ليدي الشخصية و هي تجمع التراب ، ثم تنتقل بحركة بانورامية عمودية إلى تصوير وجه الأم لنقل بكائها و ملامحها التعيسة التي ترافق هذا الفعل.

هذا الأمر الذي يشير إلى ما "تمتاز العلامات الصوَرية أو الأيقونية بكونها أكثر وضوحا ، أكثر قابلية للإدراك "j غير أن وضوحه يكون مدعوما بالسياق الذي يوضع فيه و الدلالة التي ينقلها ، فإذا انتقلنا إلى السلسة الثانية نجد لقطة ثابتة تجمع الأم بابنها الأوسط مسعود ، تترك له وصيتها الأخيرة المتمثلة في تراب الوطن؛ حيث تطلب عادته إلى الوطن أو دفنه معها في قبرها ، لكن هذه الجزئية هي الوحيدة التي لم تفعل في نهاية المحكي الفيلمي لتمنح لها

فعاليتها السيميائية الحقيقية.

نلاحظ إذن أن كل هذه المظاهر التشكيلية و الأيقونية تقع إما بشكل مغلق داخل اللقطة الواحدة وإما تتوزع داخل المتتالية بأكملها أو تنتقل بين المتتاليات ، فهذا التعدد في مظاهر الفضاء الفيلمي يحيل إليه " أندريه غارديبه" باختصار في اعتبار أنه لا يمكن اختزال الفضاء إلى مجموعة من الشظايا المرئية والمسموعة؛ فهو ينتج عن عملية معقدة تدرج الذات المشاهدة بالعمل على مستوى اللقطة و المتتالية:

- لقطة : يرتكز هذا التشكيل على مرجعية واقعية فضائية أولية هي منبع الشاشة الثنائي، يجري تحويلها في الحال، ذلك لأن القوانين البصرية التي تبنين اللقطة و الصورة داخليا تضع الشروط اللازمة لهذه المشكلة الكلاسيكية في تكوين الصور.

-المتتالية : تكون على وجه التحديد على مستوى هذه الوحدة السردية المتعالية المسماة "المتتالية" (التي سيتم تعريفها ببساطة شديدة بأنها "لحظة" للمحكي مع معناها الخاص، ويتألف من عدة لقطات) وتؤسس بشكل كامل الفضاء الحكائي. وهذا يستند أساسا إلى وجود علاقة ازدواجية، و متزامنة في كثير من الأحيان؛ المجال و المجال الضديد، المرئي والمسموعk، هذا الأمر الذي سيتأكد في حديثنا عن أنواع الفضائي الفيلمي.

أنواع الفضاء السينمائي

يأخذ الفضاء السينمائي شكل المكان الجغرافي ظاهر الأمر، نظرا لطبيعته الصورية التي تجعله أقرب إلى الواقعية ، لكننا إذا أعدنا تشكيل رؤيتنا له من وجهة نظر فنية و تخيُّلية ، ثم أدرجنا النموذج السردي الذي يقع فيه فإننا نجد أنفسنا " إزاء نوعين من الأماكن، أولهما المكان الفني، و ثانيهما المكان الهندسي، فالمكان الفني هو المعطى والناتج النهائي لما تمخض عنه رؤية الفنان للمكان الهندسي في مجمل السياقات الإبداعية التي قوامها الفنان والمادة و الموضوع و التعبير"l و ما يقصده الباحث هنا هو المكان في تشكيله الهيكلي المرتبط بالواقع في الأساس أما المكان الفني فيمكننا اعتباره فضاءً بمفاهيمنا المستعملة في هذا البحث، نظرا إلى كونه يتأسس بإدراج المكان الواقعي ضمن سياقات إبداعية تملؤه بصفته فراغا بتكثيف دلالاته وتأثيرها في القراءة العامة للعمل الفني.

يعتبر الباحث انطلاقا من ذلك أن المكان الفني هو"الحيز الذي يجري فيه الحدث عبر الصور المتحركة ويخضع لانتقائية تميزه عن الأماكن الأخرى لتصوير ذلك الحدث، و هو إما مكان طبيعي ( خارجي) مما لا دخل للإنسان في بنائه كالغابات و الجبال و الصحارى و غيرها، أو مكان فيزيقي بناه الإنسان كطراز العمارة، و الأثاث و يخضع لاشتراطات البعد النفسي و الاجتماعي و الثقافي، فهو مرتبط بالأحاسيس والدوافع والحاجات، و يأتي في سياق النمط الاجتماعي ( القرية / المدينة) و يستند المكان السمعي البصري، إلى خصائص ذاتية تميزه و تربط أجزاءه بعلاقات إنشائية يجري لإظهارها من خلال الوسائل التعبيرية الصورية كالإطار و الإضاءة و العمق و خواص التصوير و الحركة و الزمن"m

إن الفضاء من وجهة النظر هذه يحيل إلى المكان المادي و الفضاء الذي يعيد تشكيله بالعمليات التخيلية، مما يعمل على بناء فضاء متخيل و فني يبني عالمه الخاص بكل عناصره، لذا علينا أن نعلم أن الفضاء يتشكل من أمكنة جزئية، و أن هذا المكان عليه أن يحدد لنفسه موضعا داخل الصورة، ويتم تحديد هذه الأنواع على أساس الروابط الفضائية التي تظهر بين اللقطات وأشكال صيرورتها وفعاليتها داخل الإنتاج الدلالي للمحكي .

يبدأ أي تحديد و تحليل للفضاء؛ مهما كانت أنواعه بعد ذلك بتشغيل الفضاء المرئي والفضاء المفترض، أو ما يسميه بعض الباحثين و أهل السينما : المجال – المجال الخارجي(Champs – Hors champs) أو المجال – المجال الضديد ( Champs-Contre Champs) ، يعني ذلك أن الفضاء المفترض هو ذلك الذي يغطيه الحقل الخارجي، بما هو موجود خارج الحدود الأربعة للإطار أو خلف الكاميرا أو خلف الأفق، وتظهر العلاقات القائمة بين الفضائين بحركة الشخصيات أو بحركة الكاميرا، أو تغيير حجم اللقطات .

يأتي تحديد الفرق بين المجالين من خلال الربط الناتج عن التبئير، و وجهات النظر وتوزيع بعض الباحثين للمجال باعتباره بعدا فضائيا، والمجال الضديد باعتباره بعدا زمنيا فـ" الحقل هو القياس الفضائي لرسم الحدود، و يعتبر الحقل الخارجي قياسه الزمني، و يجب أن لا ننسى أن الجدلية نفسها تقود الفيلم إلى المرور من الحقل إلى الحقل الخارجي، ثم عندما يصبح الحقل الخارجي حقلا،يعمل على المرور إلى حقل خارجي آخر،فلا يستبعد

القياس الفضائي هنا أيضا"n

و هذا لا يدل على شيء أكثر مما يدل على الطبيعة الفضائية للمجالين على الرغم من اختلاف وظائفها من جهة، وعلى تلازمهما من جهة ثانية لأن كل فضاء افتراضي الآن هو فضاء مرئي فيما بعد.

3-1 الفضاء المفرد ( الهوية)(L'identité Spatiale).

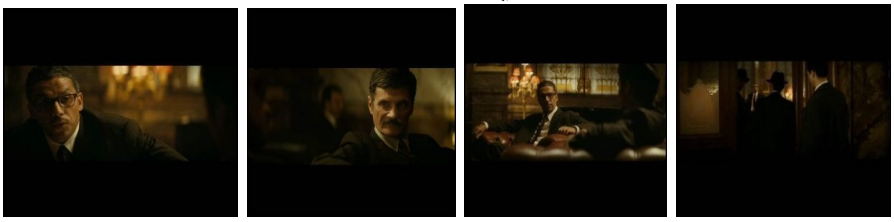
يعتبر هذا النوع من الأفضية المؤسسة للعالم الحكائي، ذلك الذي يستمر حضوره على امتداد لقطات معينة، لذلك تعمل فعاليته على محورين: يكون الأول شكليا و يمنح الصورة حيزا لتشغيل الحركة ويكون الثاني دلاليا، و يسمح أيضا بتسهيل تعاقب الصور و تطوير المسار السردي للعمل في هيكله الشمولي، فنجد "في فيلم معين، وهذا ما نحن نحاول توضيحه هنا، كل رابط له مستوى أول للدلالة الفضائية. فهو يتشكل على المخطط السردي، بالتعبير المتعاقب لدلالات المستوى الأول التي يقوم المصور الأكبر بدفع المحكي من خلالها .مما يمكننا من تحديد أربعة أنواع جوهرية من الروابط الفضائية ... وأبسطها ذلك الذي يمفصل قطعين فضائيين ( قطعين للفضاء الحكائي) في تداخل جزئي من لقطة إلى أخرى . هذا النمط من المفصلة الفضائية . يمثل شكلا من " العودة إلى المكان ذاته" .ذلك هو السبب الذي يجعلنا نتكلم في هذه الحالة عن "الهوية" الفضائية.فنحن نقابله بالفضاء الغيري الذي تندرج فيه الأنماط الثلاثة لتمفصل الفضاء السينمائي "o

يؤسس الفيلم لهذا النوع من الأفضية بروابط متعددة؛ أين يبقى الفضاء مرتبطا باللقطة ذاتها،وهو أكثر أنماط الهوية الفضائية شيوعا، تؤسسه تقنية"" القطع في "(cut- in ) الذي تظهر إما بالربط (على المحور الواحد أو لا) أو باللقطة القريبة ( أو اللقطة المكبرة)، و تكرر عند المرور من لقطة إلى أخرى،فتحضر شريحة من المقطع الفضائي منظورا إليها في زمن أول.ثم تأتي اللقطة التي تعرض في الموضع الثاني وتظهر أيضا تفصيلا من الأول . والعملية عكسية كذلك، تعرض المرور من لقطة قريبة إلى لقطة متوسطة تظهر التفصيل قبل المجموع، وهي أيضا حالة من حالات الهوية الفضائية، و البانورامية

والترافلينغ تنتميان إلى هذا الصنف أيضا،رغم أنه يحدث في بعض الأفلام أن تعمل على تثمين انطباع "الهوية" بالعمل على خلق فضاء ــ زمن متناقض . "p

في هذه الحالة نحن أمام استمرارية تركز على الفضاء الواحد أو المفرد، إما على مستوى اللقطة أو على مستوى المتتالية، لبعث وإنتاج انطباع لدى المتلقي بأهمية المكان و الحركة التي تنشأ فيه .

العينة : يظهر في المتتالية رقم"50" التي نأخذ منها هذه اللقطات.

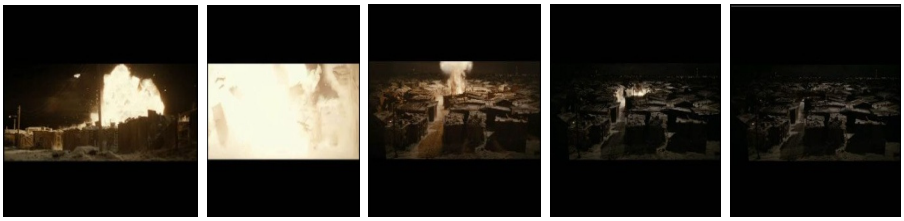


1.....2.....3.....4

5.....6.....7.....8

تبدأ اللقطات بترافلينغ مرافق للكولونيل جاك و هو يدخل الفضاء المغلق مع مسعود ليقابل عبد القادر، ثم لقطة قريبة تجمعهما معا لتبين لقاء فكرين و قضيتين في مكان مغلق لا يوصل إلا إلى طريق مسدود فضاء واحد لا تتحرك فيه الشخصيات بقدر ما تحركه الكاميرا حولها .

العينة الثانية : المتتالية رقم "51"



1.....2.....3.....4.....5

6.....7.....8.....9.....10

نجد هنا لقطات عامة للمكان الواحد هو الحي القصديري من وضعيات متعددة ، مختلفة و لكنها لمرجع بصري واحد رسخته الصور داخل ذاكرة المشاهد ؛ حيث تظهر الصور التفجير و الحرق الذي تعرض له الفضاء كرد فعل عنيف من طرف الشرطة الفرنسية باستهداف الحي الشعبي لإخافة عناصر الجبهة؛ حيث يمكننا أن نلاحظ هنا أن فضاء البيوت القصديرية التي يسكنها الجزائريون ، يعتبر لدى الفرنسيين و الجزائريين على حد سواء بلدا يعيش داخل بلد و كونا داخل كون مختلف تماما؛ حيث يشكل صراع هويتين و قضيتين . إنها الثورة الجزائرية داخل فرنسا بشكل محدد.

2- 3 الفضاء الغيري(L'altérité Spatiale) :

يحتوي هذا الفضاء على محورين للتشكيل : الاستمرارية والانفصال، فالفضاء الغيري" يعرف درجات متعددة، و يعتمد على فعل الحركة الذي تؤديه الشخصيات . فالأمر يتعلق هنا بمعطى أساسي يفرض وجود حركة على الأقل يظهر بناءً على طبيعتها بروز فضائي، و تغيير في معطيات تحليل معين مثلما نفعله هنا: تنقل الشخصيات. ونستنتج على الأقل حالتين عامتين داخل كل نوع من أنواع الفضاء الغيري، حسب كيفية ظهور الشخصية وخروجها من المجال "q

يتأسس هذا الرابط بالضرورة في الفعل الانتقالي الذي تمارسه الشخصيات بمرورها من مكان إلى آخر بين اللقطات أو المتتاليات، و هو يرتبط بمبدأين الاستمرارية و الانفصال؛ حيث تبقى الاستمرارية مؤسسا أوليا للفضاء الغيري و أولى مظاهره هو الانفصال الذي يتجسد في فرعين آخرين هما: الفضاء القريب و الفضاء البعيد.

تظهر الاستمرارية باستعمال" رابط الاستمرارية بين مقطعين فضائيين يظهر عندما تكون المعلومات المتضمنة داخل اللقطتين تحيل المشاهد إلى إدراج استمرارية مباشرة (و افتراضية

دون عيوب) بين مقطعين في حالة مماثلة، لأن الفضاء الثاني يكون متموضعا داخل المجال الضديد المباشر للحقل المعروض في اللقطة الأولى، ولا شيء يمنع التواصل البشري المباشر ( لا يجب أن يكون هناك حاجز يفصلها) بين الشخصيات الحدثية ... الحاضرة في المقطعين .. "r

هذا يعني أن نكون أمام مقطعين فضائيين تستمر بينهما مجموعة من المعلومات أو تحرك شخصية من فضاء إلى آخر، من المجال إلى المجال الضديد،باستمرار التواصل بين الفضائين رغم اختلافهما، أو دمج فضاء ضمن فضاء آخر أشمل، و هذا ما يجعل الانتقال بين الأفضية البانية للعالم الحكائي سلسا بين اللقطات والمتتاليات. ونجد أمثلة كثيرة له في الفيلم الذي بين أيدينا، تبعا لأن هذا النمط يمنح الانسجام والتجانس بين الأفضية، و يسمح بانتقال الشخصيات بسلاسة دون الإشارة إلى قطيعة فضائية في معظم الأحيان ، كما يناسب الطبيعة السردية للعمل بتركيزه على صيرورة الأحداث و قيمة تحريكها داخل الفضاء خصوصا في السينما التي يعتبر فيها هذا المقوم العماد الذي يستند عليه تشكيل الصورة في أدق أبعادها، لأنها حتى و إن حاولت تجاهله تجدها محاطة به بالضرورة، تبعا للنمط البصري الذي يحمل هذا العالم الحكائي و يحاول مجاراته .

مما يجعل" السينما ، في جميع الحالات، لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول فقط جزءا منه، تقتطعه بحجم الشاشة. في السينما يقسم العالم الموضوعي إلى حقلين : حقل الاشياء المرئية و حقل الأشياء اللامرئية. و ما إن تتوجه عين الكاميرا نحو شيء ما حتى يولد التساؤل فقط حول ما تراه العين ولكن أيضا حول ما يبقى بعيدا عنها و غير موجود بالنسبة لها. و بالتالي فإن بنية العالم القائم خارج حدود الشاشة تطرح نفسها كقضية جوهرية بالنسبة للسينما"s

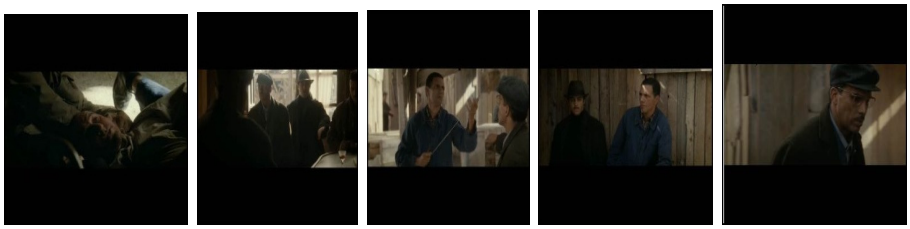
3-3 الفضاء القريب (L'espace proche).

تعد الاستمرارية النمط الثاني من أنماط التواصل و الربط الفضائي، أما الفصل فينتج لنا نمطين آخرين هما الفضاء القريب و الفضاء البعيد؛ إذ " نميز بسهولة القريب (المقرب )من(البعيد). فتظهر ثلاث حالات مختلفة للانفصال القريب.؛ إذ هناك انفصال قريب، يظهر في جميع الحالات التي يستطيع فيها المشاهد أن يفترض بناء على معلومات ذات

طبيعة فضائية مبثوثة في الفيلم( على سبيل المثال نظرات التقريب، وهي إحدى وسائل تنمية البصر و الهاتف إحدى وسائل تنمية السمع) وجود علاقات بين فضائين غير متقاربين باستخدام المونتاج ( مع ملاحظة أن الشرط الأول لظهور مقطعين فضائيين منفصلين أن يكون كل فضاء منهما منطلقا من ذاته، و ليس استمرارا لفضاء آخر، بمعنى أنه لا يلامسه مباشرة). "t فالعينة التي سنأخذها هنا تتعلق بالتقاطع الفضائي الذي يظهر في المتتاليتين "23"و"24"

1.....2.....3.....4.....5

6.....7.....8.....9.....10



11.....12.....13.....14.....15

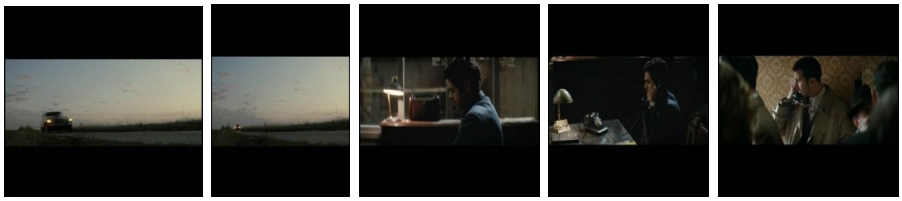
يتم الانتقال الفضائي هنا من الحي إلى المطعم و من المطعم إلى الحي، حيث يتجسد صراع التيارات الجزائرية ، و كيفية تصفية الجبهة لكل من لم يدعم التوجه نفسه ، حيث تنتقل شخصيتي مسعود و عبد القادر لإنذار مالك المطعم ليلا فيقابلان بالضرب و الشتم و الطرد من إلى الحي خارجا ، ليعود في الصباح من حي إلى المطعم ليقتلا الرجل

نهارا مفسران بذلك الأفعال و النتائج ، بالإضافة إلى استغلال الإضاءة الطبيعية ؛ أي الليل و النهار لتجسيد السلطة الفعلية للجبهة على الفضاء .

3-4 الفضاء البعيد (L'espace lointain)

يعد هذا النوع من الفضاء النمط الثاني من أنماط الانفصال بين المقاطع الفضائية، فهو" ينضم إلى صلاحية المرور بين لقطتين، فضائين في انفصال بعيد، تتميز بيسر عن الأنماط الثلاثة الأخرى، وليس أقلها بسبب انتشار معادلها اللساني. إذا كان الفرق بين الهنا التابع للاستمرارية و الهناك التابع للانفصال القريب يبدو في بعض الأحيان دقيقا جدا، فالهناك البعيد خاص بالانفصال البعيد و يمكن أن يكون سهل التأسيس في الواقع، وسينظر له بالضرورة بوصفه بعيدا عن كل ما هو داخل اللقطة الثانية، و مسقطا على فضاء آخر غير قابل للاختزال في الفضاء المعروض في اللقطة السابقة"u

العينة : تظهر جانبا من المتتاليتين "60"و"61"



1.....2.....3.....4.....5

6.....7.....8.....9.....10

نجد هنا أن شخصية سعيد هي التي تربط بين أمكنة مختلفة داخل المحكي الفيلمي و متباينة التكوين بين المكان المغلق (المكتب) و في السيارة على الطريق في مكان خال ، ثم الانتقال إلى الحدود الفرنسية الألمانية لمساندة أخويه للتخلص من الفخ الذي نصبته لهما

الشرطة . إنها أماكن متباعدة ، و لا روابط بينها غير الشخصيات التي تتحرك داخلها.

يمكننا أن نقول في نهاية هذا التحليل ما قاله "لوتمان"ف"عندما نفهم السينما، عندها فقط سنقتنع بأنها ليست بأي حال استنساخا تابعا و آليا للحياة، بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية و فعالة تنتظم فيها عناصر التشابه و التباين في عملية معرفية للحياة ، مكثفة و لا تخلو أحيانا من الدرامية"v، مما يعني أن ما حمله المحكي الفيلمي "خارج عن القانون "ليس الواقع و إنما إعادة قراءة للواقع وفق وعي كاتب السيناريو المخرج . إنها قراءة أخرى لتاريخ الثورة الجزائرية و العلاقات الفرنسية الجزائرية، صحيح أننا نشاهد بعض الحقائق التاريخية إلا أننا نشاهد قراءة جديدة لها بتفعيل دلالة الشخصيات الثلاث ومصائرها المختلفـــــة ، و ارتباطها بالأرض و إن كان الأمر بأشكال مختلفة . شخصيات مختلفة التشكيل والانتماء ، تجمع بينها الأم و العائلة و الدم ، الذي لم تتمكن التفاصيل الأخرى من تشتيتها مهما كانت أهميتها .

# الهوامش و المراجـــع

a Groupe µ, Rhétorique générale, Seuil , Paris, 1982,p 186

b André Parente, Cinéma et narrativité, pp 33-34

c Pierre Beylot, Le récit audiovisuel, p140-141, rapporter de:
.Burch, praxis du cinéma , paris , Gallimard, 1969 ;p 30-51

dعلي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة المصري العامة للكتب، ط1، القاهرة، 2006، ص119

e Jennifer Van Sijll traduit par Thierry Le Nouvel, Les techniques narratives du cinéma, les 100plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître, Eyrolles, 2ème, Paris, 2007, p2-3

f Christiane Cadet, René Charles, et Jean Luc Galus, La communication par l'image, Nathan, 2ème Ed , Paris, 1990, p 26

g يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص 19

hأكرم شلبي، الإنتاج التلفيزيني و فنون الإخراج، دار و مكتبة الهلال – دار الشروق، ط1، بيروت – جدة، 2008، ص 148- 149

iموريس مرلو-بونتي، المرئي و اللامرئي، ص315

j يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص 11

k André Gardies, Le récit filmique, pp 74- 75

lطاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة و المكان، دار الشروق، ط1، الأردن، 2002، ص 28-29.

mطاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة و المكان ، ص 25

n André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p87

o Op, Cit, pp92-91

p André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p92

q André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p93

r André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p93

s يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص 37

t André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p95-94

u André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p96

v يوري لوتمان ، مدخل على سيميائية الفيلم ،ص 10