مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي
ISSN 1112-9255
المجلد8، العدد 03 – ديسمبر 2021

OEB Univ. Publish. Co.

تاريخ مهن السمعي البصري ووسائلها في الجزائر –دراسة تطبيقية ميدانية على الأفلام –

History of Algerian cinema professions and their means Field application study on films

غمشي بن عمر *، جامعة وهران –1–، الجزائر.
elsabaihi@gmail.com

تاريخ التسليم:(2020/10/23)، تاريخ المراجعة:(2021/04/06)،تاريخ القبول:(2021/05/15)

ملخص :

سعت هذه الدراسة للوقوف على مهن السمعي البصري وخصوصياتها في السينما الجزائرية عبر مختلف مراحل الصناعة السينمائية، وسعت أيضا لتقصي سمات تطور حرف السينما الجزائرية، وذلك من خلال البحث في شروط إنجاز الفيلم وظروفه، والتغييرات التي حدثت على مستوى التقنيات ووسائلها؛ بغية الوصول إلى معرفة ظروف صناعة الفيلم السينمائي بالجزائر، ولأجل ذلك اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي لتحديد تاريخ مهن الفيلم الجزائري، وعلى أداتي المقابلة وأيضا أداة الملاحظة

خلصت الدراسة إلى أن المهن احتفظت بأدوارها ووظائفها ولم تتغير نذكر على سبيل المثال مهنة كتابة السيناريو، مهن الإخراج مهنة السكريبت، كما خلصت إلى انه وفي مرات عدة تم الاستغناء عن بعض المهن تماشيا مع ضعف الميزانية وغياب المهنيين المختصين.

الكلمات المفتاحية: سينما، فيلم سينمائي، سينما جزائرية، مهن السمعي البصري، مهن السينما.

Abstract :

This study sought to discover the audiovisual professions and their characteristics in Algerian cinema. In other words, it aims to seek cinematographic careers through the stages of cinematography in Algeria, by studying the conditions of cinema. This is to better understand the conditions of cinematography in Algeria and to emphasize the importance of those responsible for crafts and working methods. This descriptive and analytical study was based on the interview (especially electronic via senders) with professionals, in addition to the observation tool.

The study concluded that the Algerian film professions sometimes reflect the independence of each profession and sometimes overlap between the professions. In addition, some have been canceled in some films, and there is a professional who plays several roles. He also concluded that the professions retained their roles and functions and had not changed.

Keywords : Cinema , Algerian cinema, cinematographic film, audiovisual trades, cinematographic professions.

*** المؤلف المراسل: غمشي بن عمر ، الإيميل: elsabaihi@gmail.com**

مقدمة:

تعددت وتنوعت المهن السمعي البصري وعبر مراحلها المختلفة؛ فهناك مهن قبل الانتاج، ومهن الانتاج السينمائي وأيضا مهن مرحلة ما بعد الانتاج السينمائي؛ ولعل أبرز هذه المهن هي: مهنة كتابة السيناريو، إدارة الانتاج، اليرجيسور، إدارة التصوير، المصور، مساعد مصور أول، مساعد مصور ثاني، الإضاءة، الصوت، الكلابمان، ملتقط الصوت، مساعد مهندس صوت، ملتقط الضجيج، مهنة الديكور، الاكسيسواريست، الماكياج السينمائي، الحلاقة السينمائية، تصميم الزي السينمائي، منسق الملابس، التمثيل السينمائي، السكريبت، الإخراج السينمائي، مساعد المخرج السينمائي، المونتاج، تأليف الموسيقى التصويرية، وللبحث ضمن هذا المجال (مجال مهن السينما) جاءت هذه الدراسة لاستجلاء هذه المهن وخصوصياتها في السينما الجزائرية؛ أي أنها تسعى للوقوف على مهن السينما عبر مراحل الصناعة السينمائية بالجزائر، وذلك بالوقوف على شروط إنجاز الفيلم وظروفه والتغييرات التي حدثت على مستوى التقنيات ووسائلها منطلقين من الاشكالية الآتية: ما هو واقع مهن السينما في الفيلم الجزائري؟ وما هي خصوصيات المهن وأدوارها عبر تاريخ السينما الجزائرية؟

وتهدف هذه الدراسة، على وجه الخصوص، للبحث في سمات تطور حرف السينما الجزائرية، للوصول إلى معرفة ظروف صناعة الفيلم السينمائي بالجزائر، والإشارة إلى أهمية القائمين على مهن العمل وتقنياته.

للإجابة على إشكالية هذه الدراسة اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي لتحديد تاريخ مهن الفيلم الجزائري ووظائفه ووسائله وظروفه وشروطه، واعتمدت أيضا على أدوات المنهج العلمي المتمثلة في أداة المقابلة مع المهنيين بواسطة عرض أسئلة مباشرة موجهة إليهم، كما استندت على أداة الملاحظة (وبالأخص ملاحظة كواليس الأفلام le making of).

أما مجتمع البحث فكان مجموع الأفلام التي أنتجت عبر كل المراحل من طرف مخرجين جزائريين، وبدعم من مؤسسات الدولة، مع التركيز على الدراسة التطبيقية لفيلم وقائع سنين الجمر لتقصي واقع التقنيات السينمائية في المنجز اجزائري، واخترت السينما الجزائرية للبحث فيها لأنها تمثل بيئة الباحث ووسطه، وأيضا لقلة الدراسات حول مهن السينما الجزائرية.

2. مهنة كتابة السيناريو في الفيلم الجزائري (Le Scénario)

طبق كتّاب السيناريو الجزائريون التقنيات المتعارف عليها في فن الكتابة، فأدرجوا السطر الأول الذي يحدّد المكان، وخارجي أو داخلي، والزمن الطبيعي (ليل أو نهار)، ثم ذكروا في السطر الثاني وصف اللقطة ومضامينها. مثال ذلك سيناريو فيلم (وقائع سنين الجمر) الذي كتبه توفيق فارس ولخضر حامينا (جمال الدين مرادسي، 1980، ص ص 20-21):

"شط – خارج – نهار

الأرض يابسة مغطاة بشقوق عريضة عميقة. كما لو كانت

الأرض المحرومة من الماء منذ شهور
فاغرة فاها من العطش الذي يضع قشرتها المحروقة مائة
مرة في فرن صيف لا ينتهي.
الحوافر الصغيرة المشقوقة للأغنام تثير غبارا رقيقا يغشي القطيع خطو الحيوانات بطيئ – متردد متعثر
الكلب يمر، لا مباليا، مفتوح الخطم. متدلي اللسان، لاهثا.
فجأة تترنح شاة ثم تسقط بلا ضجة منكمشة الأرجل.
غائرة العين، ميتة، طفل (10 سنوات)، قدور يقترب من الجنة،
يقبع على ركبتيه، يرفع رأس الحيوان ثم يتركها تسقط
قدما رجل (أحمد) يلبس بومنتن، يتوقف أمام قدور ابنه
الذي يرفع رأسه إلى أبيه
نظره يمتد إلى أفق الشط –صوت بندير غايطة– في طرف الهضبة الشاسعة عند مدخل الدوار، تظهر
مجموعة الرجال والنساء، المشاكل تتقدمهم – أحمد وقد يتبادلان النظر.
أحمد – إنه الركب ! إنهم يتوجهون لطلب الغيث من سيدي تامر–
يجب أن أذهب: ارع الغنم...يترك أحمد الماشية عند الطفل ويتوجه بخطوات واسعة نحو الركب (جمال
الدين مرادسي، 1980، ص ص 20–21)".

تضمن نموذج سيناريو "وقائع سنين الجمر" وصفا للقطات مستقلا من لقطة إلى أخرى، واعتمد الكاتب الأسلوب الروائي السردي الذي ينقل تفاصيل الأشياء (الأرض يابسة مغطاة بشقوق عريضة عميقة– قشرتها المحروقة). (الحوافر الصغيرة المشقوقة).

يدرج الكاتب الأفعال التي تحدد حركات الأشياء والحيوانات والشخصيات، مثل (خطو الحيوانات بطيئ – متردد، الكلب يمر لا مباليا– تترنح شاة ثم تسقط– قدور يقترب). وتشكل هذه الحركات خطوطا مستقيمة ومنحنية (S)، واتجاهات أفقية وعمودية، ومن اليمين نحو اليسار والعكس.

ينتقل السيناريست من مشهد إلى آخر بواسطة صيغ الوصف مثل (الحوافر الصغيرة المشقوقة...)، ولا يستعمل أرقام المشاهد أو الروابط، والانتقالات الشائعة (رابط اللون، رابط حركة الممثل) أو مؤثرات المونتاج (التلاشي البصري...) ويركز في السطر الأول على تحديد نوع الديكور (شط) ونوع الإضاءة (نهار) ووصف الديكور (خارج)، من دون تسمية المشهد وترقيمه، ومن دون تحديد نوع اللقطات والحركات.

يحتوي السيناريو على الحبكة المتمثلة في كارثة أو مأزق العطش الذي أودى بحياة الإنسان والأرض والحيوان. وتضمن القرارات التي اتخذها السكان في الذهاب إلى الولي (سيدي تامر)؛ طلبا للغيث. وتتجلى أنواع التهديد في النص، فيظهر التهديد المادي في مواجهة العطش، ويتجلى التهديد ضد

الكرامة في مسؤولية الأب نحو أسرته وماشيته، والتهديد ضد السعادة يلتمس في موت الكائنات وتوترها، واستبعاد الرفاهية داخل بيئته الاجتماعية.

تناول الكاتب وظائف البطل المتعارف عليها، مثل: وظيفة الرحيل والسفر لأحمد الذي يتوجه مع الركب لطلب الغيث من الولي (سيدي تامر)، وكذلك وظيفة الاقتراب من الجنة، ووظيفة الفراق التي تظهر في مفارقة ابنه الذي يرعى الغنم. وحرص الكاتب على توظيف القيم مثل التعاون (الركب الذي يتوجه لطلب المطر)، ومحبة الأسرة، ومحبة الوطن (الأرض العطشى)، و"الوطن تشكيل مكاني وإنساني ورمزي خارق، يكثف جغرافيا بشرية متموجة الانتماءات والثقافات واللهجات" (محمد نور الدين أفاية، 1988، ص 132). واشتغل السيناريست على الصراع الدرامي مع الغريزة (العطش)، فقام مثلا: أحمد بفعل درامي (التوجه نحو الولي) من أجل حاجة درامية (مواجهة العطش).

3. مهنة الانتاج في الأفلام الجزائرية (Le producteur)

يكون المنتج مسؤولا عن تدبير ميزانية الفيلم وصرفها، "وعليه أن يراقب جداول التنفيذ وأن يبحث مع مدير الإنتاج ميزانية التكاليف، وعليه أن يحضر اجتماعات مناقشة السيناريو وتوزيع الأدوار وعليه أن يتابع عمل المخرج"(أوزويل بليكستون،د.ت، ص 70).

ويقتطع من الميزانية جزء يتصرف فيه الرجيسور (Le Regisseur) لشراء الوسائل وكراء الديكورات وضمان مأكولات ومشروبات وإقامات فريق العمل.

تم دعم ميزانية الأفلام الجزائرية من طرف الدولة الجزائرية بواسطة المؤسسة الوطنية للتلفزيون، ومراكز السمعي البصري والسينما، ولهذا قاموا بعرض أغلب الأفلام عبر حامل التلفزيون الجزائري؛ للمشاهدة. ولم تكن ثقافة الداعمين الخواص موجودة (Les sponsorin(gs) الذين يموّلون ميزانية الأفلام بمقابل اقتطاع النسبة من كمية الضرائب.

4. مهنة الريجيسور في الفيلم الجزائري (Le Regisseur)

يتكفل بشراء الوسائل أو كرائها من كاميرات أو ديكورات أو أكسسوارات، ويقوم بتدبير أماكن التصوير لاستغلالها سينمائيا، ويكون عارفا بأثمان الشراء والكراء. يكلّف بتحضير الإقامة لفريق العمل، ويضمن طعام الغداء والعشاء والمشروبات، ووسائل تنقلهم.

يقتطع جزء من الميزانية التي يشرف عليها مدير الإنتاج؛ للقيام بمهامه على أكمل وجه، ومن مهاراته أن تكون لديه ارتباطات مع الأشخاص الداعمين، والذين يوفرون بيوتهم وحيواناتهم وأراضيهم للتصوير. وكذلك يتطوعون للتمثيل في الأفلام.

5. مهنة مدير التصوير في الفيلم الجزائري (Directeur de la photo)

بقيت مهنة مدير التصوير على حالها، ولم تتغير أدوارها ووظائفها عبر تاريخ السينما الجزائرية، وبقي واقع المهنة ثابتا إلا الوسائل المستعملة في إدارة التصوير، صارت جديدة ذات مستوى تكنولوجي عالٍ. مثل الكاميرات ووسائل الإضاءة، وظهور المرشحات.

يقوم مدير التصوير بمراعاة قاعدة التثليث، وإعطاء الجو العام للقطة بواسطة توزيع الإضاءة المناسبة. "يخلق جو الليل في فضاء داخلي وسط النهار، وضد ذلك ضوء النهار يدخل من النافذة أو الباب في وقت الليل (الزمن الحقيقي)، ويقوم بخلق وضعية الفرح أو الحزن بواسطة تكثيف الإضاءة (un dosage de la lumière) والظل (l'ombre) ومؤثر التضاء (le contraste)، ويعالج الكادر حتى لا يبتعد عن الحقيقة والواقع"(أحمد مسعد، 2017).

يحدد مدير التصوير مواقع الكاميرا، ومصادر الضوء وفق مسافات مبرّرة تقنيا ودلاليًا. ويختار الأجواء المناسبة (les atmposphères, les climats) لمضمون اللقطة وطبيعة المكان. "ويقدم وجهة نظره حول الديكور والأزياء، ويراقب الماكياج لإعطاء الأثر المطلوب"(أحمد مسعد، 2017). ويجنب الظلال داخل الكادر التي يحدثها حامل الميكروفون (la perche)، ويراقب اختراقها للكادر، ويحذر من نقص درجة الإضاءة بين اللقطات المتعاقبة، ويتجنب رابط الإضاءة الخاطئ (faux raccord).

يعاين مدير التصوير (repérage) أماكن التصوير رفقة المخرج وآخرين لاحتساب كمية الضوء المتوفرة، وتحديد الكادر، والإحاطة بالعوائق الموجودة كالأضواء (lumières parasites) والأصوات (sonores parasites) والأشياء كوجود محلات تجارية أو أعمدة كهرباء في ديكورات تاريخية. و"قبل التصوير يجتمع مدير التصوير مع المخرج والرؤساء (les chefs poste) لتحضير المشروع، وقراءة السيناريو، وجدول الميزانية (le depouillement) وبعدها مباشرة معاينة الديكور لكل مكان. وبناء على هذا التحضير تتم المقاربة في كيفية معالجة الصورة ووظيفتها طبقا لمضمون السيناريو"(أحمد مسعد، 2017).

يصحِّح مدير التصوير الأخطاء التي تقع على مستوى أنواع اللقطات وإيقاعاتها، وأنواع حركات الكاميرا، ولكن لا يقترحها أثناء التصوير، فهي من صلاحيات المخرج. ويضع مدير التصوير: "خطط (les schémas) الإضاءة، ودرجات الألوان (les teintes des couleurs) لتحديد الفترة التاريخية (فيلم تاريخي، حربي، فكاهي)"(أحمد مسعد، 2017).

1,5 واقع مهنة إدارة التصوير (مستويات التغيير):

يؤكد مدراء التصوير في السينما الجزائرية "أن المهنة لم تتغير في العمق في كل مراحلها، وبقيت نظريا كما هي، لكن التغيير طرأ على مستوى الوسائل اللوكسمتر(luxmètre)، الكولرمتر (colorimètre)، ومختلف المرشحات، ومصادر الضوء بسيطة وتطبيقية (plus pratiques)، ولكن أهداف المهنة هي نفسها" (أحمد محروق، 2017).

تم التغيير كذلك على مستوى وسائل التصوير مقارنة بالوسائل الرقمية الجديدة. مثل: "بوي (Bauer)، كوتن (Coûtant)، أريفلكس (Arriflex)، كونفكس (Konvacs)، بيار (paillard). ولكن

أنواع اللقطات بقيت ثابتة لأنها عالمية (universelle)" (أحمد محروق، 2017). تستعمل عبر مراحل السينما الجزائرية من خلال الكاميرات الكلاسيكية، والكاميرات الرقمية.

2,5 خصوصيات إدارة التصوير في السينما الجزائرية:

تتميز المهنة بوجودها في "البيئة الجزائرية الواسعة، والبحر الأبيض المتوسط والصحراء الكبيرة، أجمل منظر لكمية الضوء (le bel aspect de sa luminosité) [....] مدير التصوير الجزائري يعمل في كامل التراب الجزائري(le territoire) ويجد صعوبة في التحكم في الصورة نظرا للفرق بين ضوء الصحراء والشمال والتحكم (la maitrise) في الإضاءة داخل العمران من منطقة إلى أخرى (اللومبات، الشموع)"(أحمد مسعد، 2017).

ترتكز إدارة التصوير في الوسط الجزائري "على قراءة السيناريو بمختلف معطاياته الفنية أو بمعنى آخر أجوائه [....] وتصوير فيلم في العاصمة يختلف عن تصويره في منطقة القبائل؛ لأن الضوء الموجود في العاصمة سواء في الهواء الطلق أو داخل البيوت ليس مثله كما في منطقة القبائل" (علال يحياوي، جريدة الشروق، يوم 2017/12/17).

وتطور إيقاع اللقطة وتغيره من طرف مدير التصوير: "دحو بوكرش، فبفضله أدخلت اللقطات السريعة في السينما الجزائرية" جمال الدين مرادسي، مجلة شاشتان، ع49، ص30).

6. مهنة التصوير في الفيلم الجزائري (la prise de vus):

كان يصوّر الفيلم الجزائري بكلّ أنواع اللقطات الشائعة والحركات، مثل: العامة والمتوسطة والصدرية وغيرها، ومن الحركات الترافلنج والزوم والمسحية. ووظفوا المؤثرات كالبعد البؤري (le focus) وعمق المجال (profondeur du champ). وركز المصوِّر على قاعدة التثليث في تقسيم الكادر وتوزيعه، وراعى خطوط القوة وخطوط التلاشي، وبؤر الاهتمام.

توفر فقط "مقاس 16 أو 35 مم (la pellicule 16 ou 35mm)، ووسائل تصويرهم صعبة، فلا تستطيع رؤية العمل ومراجعته أثناء التصوير(les ruchs)"(عبد القادر بودبزة، 2017)، ولم تكن المقاسات الأخرى موجودة مثل (HD, Full HD, 4K) لعدم وجود الكاميرات الرقمية.

كانوا يصورون بكاميرات مثل: "(باسم) وهي كاميرا فيلم ثم تطورت إلى بيتاكام الجزئين وهي كاميرا تصوير مربوطة مع جهاز التقاط الصوت. وكذلك كاميرات الستينات (caméra paillard et éclair)، ومنها أيضا: (بال فلوال –اريفلاكس)"(غوثي شقرون، 2017).

يعتبرجمال شندرلي اول من "قدم لجيش التحرير الوطني النواة الأولى لخدمة التصوير الفوتوغرافي ثم السينمائي في تونس(أحمد بجاوي، 2014، ص 61). عمل كمراسل للأحداث المصورة، كما غطى من 1955 إلى أوت 1956 عددا من الأحداث المتصلة بحرب التحرير الوطني." (أحمد بجاوي، 2014، ص 62).

اضافة الى التقني "سمار قدور الذي يعتبر أول مصور منسي في تاريخ حرب التحرير، في حين كان يعيش في تونس قبل الحرب أين تعلم على يد فنيين إيطاليين كيف يتعامل مع الكاميرا [...] وفي عام 1957 طلب منه عبد الحفيظ بوصوف القيام بالتصوير بواسطة كاميراته من نوع بال أندهوال 16مم عمليات التدريب للجيش التحرير الوطني في القواعد الواقعة بين وجدة والقاعدة الخلفية بن مهيدي الواقعة على الحدود الجزائرية المغربية"(أحمد بجاوي، 2014، ص 63).

1,6 أنواع الكاميرات الكلاسيكية: (رايموند سبوتزوود، د.ت ، ص124-129).

1- ميتشيل طراز (NC.Model) [....] برجع لأربع عدسات، حاجب متغير 175 درجة.
2- ميتشيل طراز (B.N.C) داخل غلاف عازل للصوت.
3- ديبري (Debrie) حاجب 180 درجة.
4- فوكس (Fox): برج ذو عدسات أربع، حاجب 200 درجة.
5- أريفليكس (Arriflex 35mm) كاميرا ألمانية ممتازة جدا ودقيقة الحجم، وهي أول كاميرا تستعمل المنظار العاكس. برج ذو عدسات ثلاث، حاجب 130 درجة.
6- كاميفليكس (cameflex) كاميرا فرنسية ظهرت سنة 1948 [...] حاجب متغير 200 درجة، 230 درجة، برج، وعدسات ثلاث متباعدة. وتبادلية، سعة 30 و120 متر من الفيلم، محرك لولبي أو كهربائي، فولت سرعة من 8-32 صورة في الثانية، الوزن بما فيه العدسات الثلاث و120 متر من الفيلم والمحرك الكهربائي (14 رطل).
7- ميتشيل 16 مللي: كاميرا مصمتة جزئيا [...] الوزن (55 رطل).
8- أوريكون (Auricon pro): ذات غلاف مانع للصوت، مجهزة بمحرك كهربائي، 115 فولت، خزانات سعة 200 قدم، حاجب ثابت 170 درجة، الوزن (26 رطل)"

2,6 أنواع حوامل الكاميرات القديمة:

كان المصوِّر يحمل الكاميرا فوق كتفه، وبيده، أو يضعها فوق حامل ثلاثي (tripied)؛ لاتلقاط الصور الثابتة، أو يستعمل الرافعة (la grue, la girafe) لتصوير اللقطات كراين (Crane). ويستخدم حامل (chariot, la dolly)؛ للقيام بحركات الترافلينج الأساسي أو الخلفي أو المتابع والمرافق. وكان حامل العربة (le chariot) يمشي بواسطة العجلات (support roulant) أو بواسطة السكة (le rail).

7. مهنة الإضاءة في الفيلم الجزائري (l'éclairage)

لم تتغير أنواع الإضاءة عبر مراحل السينما الجزائرية، فتم توظيف الإضاءة الرئيسية، والإضاءة التكميلية، وإضاءة الديكور، ولم تتغير أيضا اتجاهاتها مثل: إضاءة المواجهة (de face)، الإضاءة العلوية (plangée)، الإضاءة الجانبية (de profil de coté)، ولكن التغيير تمثل فقط في الوسائل كالكشافات (projecteurs) والعواكس(réflecteurs).

تعتبر وسائل الإضاءة في "سنوات الستينات والسبعينات جد بسيطة؛ من أجل مشهد واحد، تتم إضاءة آلاف الواط، وكانت مصادر الضوء متمثلة في لومبات التنجستن (Lampes tangstone)"(عبد القادر بودبزة، 2017).

واستعملوا مصادر إضاءة قديمة مثل: "مصابيح "بروت (Brute)" تسحب ما يصل إلى 225 أمبير لكل منها، وهي مصابيح قوسية ضخمة، والإضاءة المتوهجة (مصباح التنجستن الفتيلي) والذي يتراوح معدله من 10 كيلو واط، وإضاءة الكُوَارْتز (Quartz) الفتيلية، والتي يكون بها الغلاف الزجاجي مصنوعا من مادة الكوارتز ومملوءً بالغاز"(كين دالي، 1987، ، ص48-49).

لم يستعملوا المرشحات التي تعطي اللون الإضائي المناسب؛ لأن الفيلم كان بالأبيض والأسود خاليا من الألوان. ولكنهم وظفوا مؤثرات الإضاءة الشائعة مثل: التضاد (Le contraste)، وتقنية السيلويت (Silhouette) وتقنية خارج مجال الإضاءة، وتقنية الظلال (effet d'ombres).

8. مهنة الصوت في الفيلم الجزائري (La prise de son)

لم يتغير واقع مهن الصوت عبر تاريخ السينما الجزائرية، فكان مهندس الصوت (ingénieur du son) مسؤولا عن تسجيل الصوت بوضوح، ويحدد مواضع الميكروفونات والمسافات مع مصادر الصوت، وكان مكلّفا بنقل الحوارات والمؤثرات؛ لتبرير الجو العام (effets sonores) وكان يساعده ملتقط الصوت (le perchman) في التقاط الصوت من مصدره بواسطة الحامل (la perche, la girage)، ويستمع لنصائح مهندس الصوت في احترام المسافة، ونصائح مدير التصوير في عدم اختراق الكادر.

تغيرت وسائل الصوت من القديمة إلى الوسائل الجديدة عبر مسار السينما الجزائرية، ومن الأجهزة القديمة أنواع الميكروفونات: "1-ميكروفون مدفعي: يوجه عادة من خارج اللقطة تماما نحو الموضوع 2- ميكروفون يد، أو حامل 3- ميكروفون القلادة، دبوس الصدر 4- الميكروفون ذو الذراع (الحامل) وهو ميكروفون اتجاهي يتحكم به عن طريق مشغِّل الذراع حيث يتابع حركات الممثلين""(كين دالي، 1987، ، ص97).

وكان يلتقط كذلك: "بمكروفونات ذات اتجاهين مع مسجِّل صوت يسمى الناقرا (le nagra)"(غوثي شقرون، 2017). أو تسمى: "الناقرا 4.2.2 (le nagra 4.2.2)"(عبد القادر بودبزة، 2017)

كان مهندس الصوت يسجّل الصوت لوحده مستقلا عن التقاطه بواسطة الكاميرا؛ لاستحالة التزامن بين الصوّت والصورة أثناء التصوير؛ فيقع الانحراف الزمني (Le décalage)؛ ولهذا يتم التزامن (Le synchronisation) فقط أثناء مرحلة الميكساج.

9. مهنة الديكور في الفيلم الجزائري (Le Décor):

يعتبر الديكور حقيقيا وطبيعيا في الأفلام الجزائرية، يتوزع في البيوت والجبال والغابات والصحراء والأرض والشوارع والأحياء والسجون والمعتقلات والشواطئ، فتم استغلال الفضاءات الواقعية وإنجاز الأفلام فيها وايضا بناء ديكورات جديدة. والتركيز على مخلفات الاستعمار مثل المقاهي والسجون، واللجوء إلى الأكواخ المعزولة والمهجورة، والمسالك والطرق الطبيعية عبر الجبال والغابات.

يوظف المخرج الجزائري الديكور الحقيقي؛ نظرا "لغياب الاستوديو [...] وعموما تم التصوير في الديكور الطبيعي"(Lotfi Maherzi, p137). ولكن المخرج لخضر حامينا يبحث قصدا عن الديكور الواقعي الحقيقي الذي يؤدي وظيفة الصّدق والحقيقة. فانتظر زمنا طويلا حتى تسقط الأمطار في فيلم (وقائع سنين الجمر)، واختار أرضا قاحلة جافة عطشى ومشقوقة على هيئتها الحقيقية. وكذلك انتظر مدة زمنية لهبوب الزوبعة الرملية بقوّة لخلق الجو العام الحقيقي لفيلم (ريح الرمال) بدل استعمال الوسائل لتحريك الرمال كالمروحيات.

يلجأ بعض المخرجين الجزائريين للاستعانة بالديكور الواقعي (décor réel)؛ بمبرِّر "الرهان الأيديولوجي المعروض في مواضيع الأفلام الجزائرية، وكذلك الوطنية (la nationalisme) في المحتوى الفيلمي"(Lotfi Maherzi, p 346). وأدى بالمخرجين إلى إظهار الأرض وإعمارها وحمايتها واستغلالها وزرعها وسكناها.

10. مهنة الماكياج في الفيلم الجزائري (Le Maquillage):

يقوم الماكيير بوضع الماكياج التزييني في وجه الممثلين عبر الفيلم الجزائري، كالبودرة (fon de teint) في الوجه، وأحمر الشفاه في الشفتين، والخال في الوجه (الشامة) والكحل في العينين (الإثمد). ويوظف الحنّاء في الشعر واليدين والرجلين؛ من أجل التزيين، أو طلبا للشفاء، أو للإيحاء إلى جوّ الاحتفال والترفيه. و"نبات الحناء، فقد كان له دور كبير في عالم الزينة والماكياج في مصر الفرعونية ويؤكد المؤرخون أيضا أن بنات النيل هن أول من استخدم الحناء في عمل نقوش الجلد وكدهان للأظافر وكصبغة للشعر"(وفاء رضوان، د.ت ، ص 09).

يصنع المكلف بالماكياج رسومات الوشم في وجه الممثلة وفي يديها، للإيحاء إلى عدة دلالات داخل الفيلم الجزائري. كان الوشم في الفيلم الثوري يحمي الفتاة من انتهاك شرفها، وينفر جنود الاستعمار من الاقتراب منها، فكانوا يكرهون الواشمة ويعافونها.

تَشِمُ المرأة في جبهتها خطوطا، وتضع نقطة في وسط ذقنها تسمى (حبة ابنة العم) للإشارة إلى ارتباطها الاجتماعي (الخطوبة أو العقد)، وترسم أشكالا وورودا ورموزا. كان الوشم شائعا وسط بيئة الرِّيف، يميز المرأة الريفية التي تستقبل المجاهدين في بيتها، وتطبخ لهم الطعام وتوفر لهم دفء الموقد والحطب. وتوفر لهم الحماية والأمن، وتخبئ أسلحتهم، وتخبئهم عن أنظار الاستعمار أثناء عمليات التمشيط والبحث عنهم.

11. مهنة الزي السينمائي الجزائري (Costumes):

تفتقر السينما الجزائرية إلى الأفلام التي –من الضروري– أن تتناول الزي الجزائري سينميائيا عبر التاريخ القديم، ما عدا فترة الثورات الشعبية وثورة التحرير. "وقد عاشت صناعة الأزياء في الحضارات القديمة بين التأثر والاقتباس من بعضها البعض [....[وكل حضارة لها أزياء تلائم ثقافة وعادات وتقاليد وأذواق الناس فيها ومع البيئة والمناخ"(محمد حسين جودي، 1997، ص06).

يعود مصمِّم الأزياء إلى النماذج (croquis) والرسومات الموجودة في الكتب والمنمنمات للإطلاع على شكل الزي الجزائري في العهد التركي؛ من أجل توظيفه سينمائيا. أو الاعتماد على "ألبوم تركي مخطوط، يضم مجموعة كبيرة من اللوحات الملونة المرسومة بالألوان المائية"(آمال المعري، 1999، ص08). أو الاستعانة بكتب تاريخ الأزياء، أو كتب التاريخ التي أشارت إلى الموضوع المبحوث. اشتهر لباس "الحايك" في الأفلام الجزائرية، تلبسه الشخصية في الفضاء الخارجي، من أجل التسوّق أو التنزّه أو لإخفاء الأسلحة أو للتمويه. ويحدّد نوع القماش مكانة المرأة الاجتماعية والفروق العمرية، وأنواع الارتباط الاجتماعي. ومن أنواع الحايك: "حايك المرمة" وهو عبارة عن مستطيل أبيض اللون بطول 3 أمتار وعرض 2 متر من الصوف أو الحرير حسب فصول السنة أو حسب المرتبة الاجتماعية"(سنية خميس صبحي، 2007، ص ص110-111).

يرتدي الممثل الجزائري عباءة الكتّان والبرنوس من الصّوف؛ من أجل الحماية والسّتر، والوقاية من البرد والحرارة، والخروج بهما للتسوّق والزيارات وقضاء الحوائج. ويحدد البرنوس السينمائي مكانة الرجل الاجتماعية ومدى تقبله وسط البيئة.

وظف الحايك كثيرا في الفيلموغرافيا الجزائرية، ترتديه المرأة عند الخروج من البيت إلى الشارع أو الأسواق، وبيوت الأقارب. واستعمل الحايك في فيلم "معركة الجزائر" مثلا؛ حيث يلبسه المجاهدون للاختفاء وتمويه الخصم حتى لا يعرفهم، ولبسته النسوة لحاجات اجتماعية، ولإخطاء الأسلحة والرسائل. كما تتزين به أخريات طلبا لجذب الرجال وشد انتباههم، وذلك بتوفير شروط الأناقة، وهي "محاولة جعل الرداء يأخذ شكل الجسم قد تطورت تدريجيا فأصبحت نوعا من التأنق وإبراز الجمال في الجسم"(تحية كامل حسين، 1996، ص4).

يحدد نوع الحايك المكانة الاجتماعية للابسه، ويحدد أدوارها ووظائفها، ونوعها الجنسي (صغيرة، السّن، كبيرة)، ويجعل الحايك المرأة ذات تقبل اجتماعي، من خلال سلوكها ومشيها وجلوسها. وكانت المرأة في العاصمة: "تترك عينين فقط لترى بهما المحيط من حولها، أما في الغرب وفي بعض مناطق الجنوب الجزائري فكانت المرأة تترك عينا واحدة وتسمى: تلحيفة بوعوينة. وفي بعض الولايات تترك المرأة الوجه كله عاريا"(تحية كامل حسين ،1996، ص39).

تقوم المرأة بشدّ القماش على جانبي جسدها من طرف واحد أو من الطرفين، وترخي الجزء العلوي فوق رأسها وعلى جوانب صدرها "وكثيرا ما ينسج من قطعة واحدة من الحرير الخالص المنصب

خاصة في المدة وعن العائلات الغنية وتسميه "حايك مرمة" أو ينسج من القماش الممزوج بالحرير أو بالقطن"(تحية كامل حسين، 1996، ص46).

12. مهنة الحلاقة السّينمائية (La coiffure):

انتشرت –عبر الأفلام الجزائرية– الحلاقة العسكرية (coupe mélitaire) بالنسبة للمجاهدين وجنود الخصم. وكذلك تسريحة الشعر الكثيف والطويل بالنسبة للشباب داخل المدن مثل شخصية البطل في فيلم (عمر قتلاتو الرجلة)، وسرّحت النساء شعورهن بجعله طويلا ومظفورا يميّز المرأة الجزائرية في الريف والمدينة.

قامت الشخصيات النسوية بقصّ شعورهنّ إلى تسريحات مربعة(Carrés) للتشبه بالفرنسيات وتمويه جنود الاستعمار، فيقتحمن فضاءات الخصم ويدخلن بكلّ سهولة، وهذا ما حدث في أفلام وضعن القنابل في الخمارات والمقاهي والأسواق دون تسلل أو خوف.

13. مهنة السكريبت في الفيلم الجزائري (Le scripte):

يؤدي السكريبت دور ضمان التتابع والاستمرارية عبر لقطات الفيلم الجزائري، ويتجنب وقوع الروابط الخاطئة (faux raccords) التي تهدد مسار الفيلم الطبيعي. ويسجل نوع اللقطة ورقمها، ورقم المشهد، وزمن ابتداء التصوير وزمن الانتهاء، والشخصيات وطبيعة اللقطة (جيدة، متوسطة، سيئة)(محمد بلخطوات، 2017).

تقوم السكريبت أيضا "بالإجابة على أسئلة المخرج فيما يختص بتفاصيل المنظر [....] وتقوم أيضا بكتابة تقرير عن كل لقطة تم تصويرها، ويمكنها بناء على ذلك أن تذكر المخرج نوع عدسة التصوير التي استعملت للقطة الأخيرة"(أوزويل بليكستون، د.ت، ص163). وتسجّل تفاصيل اللقطة عند الانتهاء؛ لاستراحة فريق العمل (soulager) أو وقفة لشرب القهوة (pause café).

يسجّل السكريبت يوميا في تقارير معينة، العوائق التي واجهت إنجاز العمل مثل: (المناوشات بين الممثلين، أو انسحاب بعضهم، أو تعطل وسائل الصوت أو الإضاءة أو التصوير). ويدوّن زمن العمل، وزمن ابتدائه وانتهائه وعدد الساعات الإضافية.

يذكر كاتب المخرج المشرف عليه (المخرج) بتصحيح الأخطاء التي تقع أثناء التصوير مثل: "حركة الرجل والسيدة كانت من اليمين إلى اليسار، فيذكر ذلك المخرج للمحافظة على الاتجاه نفسه"(أوزويل بليكستون، د.ت، ص164).

14. مهنة مساعد المخرج:

كان مساعد المخرج يؤدي أدواره المتعارف عليها، يقرأ السيناريو ويضع جدول الميزانية (dépouillement) مفصلا، يتضمن الألبسة ووسائل الإضاءة والأكسسوارات والديكورات وعدد الممثلين.

ويضع خطة عمل لكل يوم (plan de travail) تحتوي على زمن ابتداء المشهد وانتهائه، وعينة الشخصيات وحواراتهم، ونوع الأكسسوار والديكور والأزياء المناسبة.

يقوم مساعد المخرج بتحضير المشهد والاستعداد للتصوير، وكذلك مراجعة الحوارات مع الممثلين و"تصحيح الأداء والحركة (répétition mécanique)"(بلخطوات محمد، 2017). وأخطاء النطق والكلام، وتوفير جو الهدوء (le climat) والإنصات داخل بيئة التصوير، وهو المسؤول عن الانضباط والجدية بالنسبة للممثلين، فينصحهم بعدم التأخر والوصول مبكرا، وضرورة حفظ الحوارات، ويسلمهم مقاطع الأداء للاستعداد لأداء الدور.

15. مهنة إخراج الفيلم الجزائري (la réalisation):

وظف بعض المخرجين الجزائريين الكاميرا؛ لتقوم بدور الممثّل وتنوب عنه، وأدت وظائفه، وتحركت في كل الاتجاهات والخطوط المستقيمة والمنحنية (S). فمثلا: "في فيلم (نوبة نساء) [....] إن الكاميرا، هنا، هي أي امرأة عربية تسير خارج البيت بمفردها، وتنظر إلى المحيط، ومكونات الطبيعة..أنها تنظر وتحاول أن تجد النساء الأخريات"(آسيا جبار، 1982، ص48).

تخترق المرأة بواسطة الكاميرا فضاءات الذكور، وتواجه القهر والعبودية والإكراهات والزمن الاجتماعي الذي "هو بدوره زمن طاغ من جهة اعتباره مستندا إلى حضور ذكوري يلغي فيه مكانة المرأة كعنصر انساني خصب ومنتج"(نور الدين أفاية، 1988، ص126).

عالج المخرج الجزائري مواضيع حقوق الإنسان وانتهاك الحريات والعبودية وقيم التسامح والتعاون والمواطنة، وتناول غرائز العطش والجوع والجنس، ومواضيع الارتباط الاجتماعي كالزواج والطلاق، وحرية المرأة، والاضطهاد الذكوري، والشرف والعنف الرمزي والمادي.

لقي بعض المخرجين صعوبات وعوائق في إخراج أفلامهم مثل: "سيد علي مازيف الذي وجد الضعف التقني في (العرق الأسود). لقد أخرج الفيلم 16 مم أسود وأبيض غير قابل للمحو [....] ولقد كانت السيطرة على الممثلين وتوجيههم غير منضبطين في (العرق الأسود)"(جمال الدين مرداسي، 1980، ص12).

15 .1 حركات الممثل والخطوط في الفيلم الجزائري:

وضع المخرجون حركات الممثلين من اليسار إلى اليمين؛ للتعبير عن الشخصيات الإيجابية، وللإيحاء إلى السفر والقوة والمواجهة والسلم، ووظف المخرجون حركات اليمين نحو اليسار للدلالة إلى تحرك الشخصيات السلبية، وإلى العنف والضعف والانسحاب والرجوع والعودة والتوتر. "ففي فيلم (خط الوصول) لحبيب فغالي، علي يفيض حياة، عندما يكون مع الأطفال، تنتقل الكاميرا بلا انقطاع؛ لأن الحركية وحدها هي التي يمكنها نقل شخصيته [...] إن باقي الشخوص يتحركون قليلا، إنهم لا يكادون يتحركون ليمشوا"(حبيب فغالي، 1980، ص58).

وظف المخرجون أنواع الخطوط داخل الكادر، يتبعها الأشخاص ووسائل النقل، مثل الخطوط المستقيمة (-) التي تعبر عن الاستقامة والاستقرار والثبات والقرارات. والخطوط المنحنية (S) التي تعبّر عن التردد والضعف والتوتر والتهديد. والخطو الدائرية (O) التي تعبر عن الإغماء وغياب القرار والحصار والسجن. ففي فيلم خط الوصول، "مدير المدرسة يدور حول نفسه في باحة الراحة – هذا العالم المغلق، حاولت تصويره بنوع من ثبوت الكاميرا [....] وفي المشهد الذي يصور الحارس البلدي ورئيس البلدية يكون التركيب بطيئا، ثقيلا إلى أقصى حد؛ ليشير إلى الجو البيروقراطي"(حبيب فغالي، 1980، ص58).

15 .2 الرؤية الإخراجية:

تتعدد أساليب إخراج الفيلم الجزائري، فمنهم من يرتكز على نقل الأحداث كاملة، ومنهم من يعالج جزءً منها، وبرز مخرجون يعطون أهمية لسيرورة الموضوع مقارنة بالجانب الشكلي وتوجد "أفلام تفتقر إلى التفاصيل خلافا للأفلام الإيطالية مثلا –ولدينا مشاهد كثيرة تدور حول شخصيتين تؤديان حوارا يوهم بالجدية وقليلا ما يحظى جو وحياة الشخصيات بالاهتمام. إليك هذا المثال، فقد مضت خمس دقائق تقريبا ونحن نتحاور في هذا المكتب، وقد مر شخص وأطل من شق الباب، وتلفظ بكلمتين، فمثلا هذه الجزئية تجعل الوضعية صادقة"(حاج رحيم، 1979، ص34).

نشاهد أفلاما جزائرية تتناول المعارك والمواجهات، ولا تعالج الأحداث التفصيلية آنذاك، مثل: الجوع وقصص الحب، والأمراض الاجتماعية والنفسية، والصراعات وحقوق المرأة. ويركزون على قوة البطل ومعاركه ونضالاته، واستبعاد خصوصياته وسماته النفسية، وتناول مراحل حياته العمرية وظروف نشأته واهتماماته.

يقوم المخرج بإجراء "بحث عميق ودراسة جادة حول الموضوع قبل التصوير وكتابة السيناريو، وذلك بالتعاون مع الخبراء، وجمع المعلومات الهامة حول المجتمع، دون نسيان جانب الإبداع الضروري، وفي كل مرحلة وفترة مختلفة عن الأخرى في الإخراج، لكن دون السقوط في فخ الموضة"(سيد علي مازيف، 2017).

تتحدد الرؤية الإخراجية لكل فيلم "بربط الأفلام بشخصية المخرجين، المبدعين، فلا توجد إيديولوجيا رسمية ولا توجهات، [....] الفيلم (نوة) في سنة 1972 بدون ديكور وماكياج، والسنوات 1954 إلى 1972 متشابهة"(Abdelaziz Tolbi, 1976, p41-43).

تتغير الرؤية الإخراجية بالنسبة للمخرج من فترة إلى أخرى، ويستعمل أدوات الإخراج المتعارف عليها مثل أنواع اللقطات والحركات وقاعدة التثليث والخطوط والحركات وإدارة الممثلين، لكن "الزمن

يأتيك بوسائل جديدة في نوعية الآلات التقنية المستعملة، أما الإبداع في الإخراج ليس له زمن [....] الرقمنة وكل الأبعاد الحديثة هي في خدمة الإخراج وليس العكس. وعلى هذا نجد الأعمال الأخيرة أو معظمها تفتقد إلى الروح والأحاسيس ما يجعل العمل عبارة عن ميكانيك ليس له أي تأثير على الجمهور"(حازرلي محمد، 2017).

16. مؤثرات المونتاج الكلاسيكية في الأفلام الجزائرية:

تؤدي هذه المؤثرات أدوار الجمع بين لقطتين والانتقال، ومنها:

1- حذف الزمن (l'Ellipse):

يضعه المركّب الجزائري عوض القطع المباشر؛ للتعبير عن مرور الزمن بواسطة استعماله لجمل من الحيل البصرية، كدوران عقارب الساعة بسرعة، أو تسارع السحاب أو تعاقب الفصول، أو عن طريق صيغ: مرور شهر، مرور عام مثلا، وتكون في أسفل الكادر (le sous- titrage).

2- تقنية الفلاش باك (le Flash-Back):

يستعمل هذا المؤثر؛ للتعبير عن أحداث في الماضي أو الذكريات، ويكون الزمن استذكاريا استرجاعيا، وتظهر لقطات الاسترجاع باللون الأبيض والأسود.

3- تقنية الفلاش فروارد (prolepse, flash-forward):

"تشير إلى استباق في الحكي في زمن معطى"(Jean Marc Rudnicki, p83). ويقوم المركب بعرض لقطات لأحداث في الزمن المستقبل قبل وقوعها في السياق الفيلمي، وتكون عبارة عن حركات تنبؤية.

4- الاختفاء التدريجي والظهور(fondu au noir, fondu enchainé, fondu au blanc):

"ويستخدم لإنهاء الفصول"(آرثر سونيسن، 1966، ص123) ، أو للانتقال من حدث إلى آخر أو من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، عن طريق الاختفاء نحو السواد أو نحو البياض. و"يتم التعبير عن مرور الوقت [....] بتغيير الإضاءة من النهار إلى الليل [....] وتغيير الملابس التي يرتديها نفس الممثل [....] أو اختلاف المنظر الخلفي الذي يبدو وراءه"(نيرنس سان جون مارنر، 1982، ص55). أو الانتقال من صورة ضبابية إلى واضحة (effet flou-net).

5- القطع أثناء الحركة:

"يجب أن يتم القطع في أثناء الحركة ذاتها. وليس قبلها أو بعدها"(رودي بريتز، 1970، ص134.) وأحيانا يقتضي التركيب القطع عند انتهاء الحركة، مثل: حركة الممثل للنظر إلى مصدر التهديد أو للنظر إلى مصدر الصّوت (لقطة وجهة النظر (PDV). أو ليشاهد منظرا خارج الكادراج

(حادث مرور). إن التركيب يندرج ضمن أدوار السينما "تعرف المكان والزمان داخل اللقطات عن طريق الحركة السريعة، الحركة البطيئة، التقدم نحو الحدث أو الابتعاد عنه"(فوغل، د.ت، ص63).

6- استعمال الزوم (le zooming):

لتقريب الموضوع (zoom en arrière)، أو إبعاد الموضوع (zoom en avant) أو الزوم السريع (zoom vif) أو البطيئ (ralenti, lent).

7- خارج المجال (hors champ):

يتحرك الممثل ليرى منظر حادث مرور، ولكنه لا يظهر، فقط يعبر عنه بالملامح والإيماءات فالمركب يعمل على الانتقال والربط أثناء الحركة.

8- المجال وضد المجال (champ et contre champ):

يقوم المركب بالقطع أثناء انتهاء الممثل من كلامه، ثم الانتقال إلى الآخر في لقطة مباشرة (de face) وتصوير الآخر من الخلف أو جزء من الظهر أو جانب الجسد (de profil)، أو (en amorce). ويعطي هذا الربط تركيبا تناوبيا (alternatif).

9- الترافلينج (le travelling):

يكون مؤثرا يقوم مقام التركيب والقطع، سواء الأمامي (en avant) أو الخلفي (en arrière) أو المتابعة (d'acompagnement, suivi) أو المضطرب (zigzag).

10- مؤثرات الضباب والغبش (les effets de floue):

"إنجاز وضعية أطول فوكيس (بعد بؤري longue focale) للزوم؛ من أجل تحقيق عمق المجال"(Claude Tarmand, Guy Fournie, 1973, p78) ، فيظهر الموضوع الأمامي واضحا، وأما الخلفي نراه ضبابيا وغبشا والعكس؛ وهذا لإبراز بؤر الاهتمام

11- مؤثر الغطاء (les caches):

"تصوير لقطة من خلال المنظار، بحيث يتم تصميم ورق أسود في شكل منظار [....] يكون مجاورا للعدسة في محور مرئي (l'axe optique)، وهذا المؤثر يكون مع الزووم"(Claude Tarmand, Guy Fournie, 1973, p79). أو التقاط اللقطة من خلال كادر لفتحة باب أو نافذة.

17. أساليب المونتاج الكلاسيكي:

17 .1 رموز أنواع القطع:

يقوم المركب الجزائري بوضع رموز وإشارات تبين أنواع القطع، "1-الاختفاء والظهور التدريجي [...] يؤشر بعلامة حرف "V" مطولة، 2- القطعات القافزة: عند حذف فعل ضمن لقطة بشكل متعمد فإنها تؤشر بحرف "V" قصير، على كلا إطارين متجاورين، وملتقيا عند مكان اللصقة 3- القطعات غير المقصودة: إذا أريد الإشارة إلى إهمال لصقة ما بنسخة العمل، أشر بخطين متوازيين على اللصقة [....] 4- ظهور تدريجي خطان مائلان مفتوحان من نقطة الإظلام إلى الطول الكامل 5-

اختفاء تدريجي: خطان مائلان متجمعان على طول المؤشر المختفي إلى الإظلام. 6- المزج (التداخل): خط واحد متجه من أحد طرفي الفيلم إلى الطرف المقابل"(كين دالي، 1987، ص191-194).

2. 17 وسائل المونتاج الكلاسيكي في الفيلم الجزائري:

استعمل المركب الجزائري وسائل تقليدية للقيام بعملية التركيب، فاستخدم "المقص لقطع الفيلم، وجهاز لحام لوصله ثانية، وزوج من الملفات للف الفيلم أماما وخلفا، وآلة موفيولا (Moviola) لمشاهدة الفيلم [....] لها محرك متغير السرعة حتى يمكن الإسراع بحركة الفيلم أو إبطاؤها حسب الطلب، وللموفيولا أيضا مفتاح للحركة العكسية يمكن بواسطته تحريك الفيلم إلى الوراء"(رايموند سبوتر وود، د.ت، ص161-163).

يقوم المركب بمشاهدة الفيلم بواسطة آلة الموفيلا، ويضع رموز القطع على الفيلم مثل علامة (V) أو خطين مائلين؛ لتحقيق مؤثرات التركيب المطلوبة، ويوظف عملية القطع واللصق، و"هناك مصباح موضوع تحت لوحة من الزجاج المضفر لكي يتمكن من رؤية الفيلم بتمعن وهو يضع الفيلم على هذا الزجاج المضفر لكي يفحص صوره، وهناك عدسة مكبرة تسمح له بالتغلب عند الضرورة على صغر حجم الصورة، وملاحظة تفاصيلها"(ميشيل وين، د.ت، ص202).

يقطع المركب أجزاء الفيلم بواسطة المقص، ثم يقوم بعملية اللصق بواسطة "مكابس صغيرة، ويكشط طرف الفيلم لبضعة ملليمترات (للتخلص من المادة الفوتغرافية) بواسطة مكشط، ويوضع قليل من المادة المذيبة (للساند) على الجزء المكشوط ثم توضع قطعتا الفيلم في جهاز اللصق فتلتحم بالضغط قطعتا السيليلويد"(ميشيل وين، د.ت، ص202). ويركز المركب على تحقيق التزامن بين الصورة والصوت؛ لأنه تم التقاطهما منعزلين، ويستحيل الجمع بينهما لاختلاف السرعة.

يستعمل المركب "جهاز (سينكرونايزر) وهو عبارة عن عجلات مزودة بأسنان مزدوجة أو رباعية تستطيع أن تمسك بعدد من الأفلام"(ميشيل وين، د.ت، ص203). ويقوم هذا الجهاز بخلق التناسب والتزامن بين الصورة وأنواع الصوت من حوارات ومؤثرات وموسيقى. ويستبعد الانحراف الزمني (le décalage).

اسخدم المركبون الجزائريون "مادة الكولا أو الغراء (la collote) والشريط اللاصق (Scotch)، للصق (pour coller)، والمقص للقطع. والمسؤول على تحضير الوسائل (la tache materielle) هم المساعدون للمركّب؛ وهذا من أجل التقليص من فيلم كميته (1000 متر من المقاسات) إلى (1600 متر من المقاسات)"(رشيد بن علال، 2018).

يشتغل المركب على حذف اللقطات المجانية (plans gratuits) من المادة الجافة المصورة (les rushs)، ويقوم بخلق الحذف الزمني (l'Ellipes)؛ للإيحاء إلى مرور الزمن. والعمل على إنجاز

المؤثرات مثل التلاشي البصري أو الظهور (fondu en chaine, fondu au blanc)، ويتمثل التركيب أيضا في "وضع الترتيب بين اللقطات والتتابع (la mise en ordre) للقطات المعطاة، والمتتابعة، ومعالجة الصورة (le degrossisage progressif) والصوت، وخلق التزامن (la synchronisation) بين شريط الصوت (les bandes sons) والصورة. ووضع روابط القطع (les liens de coupe, raccords) والبحث عن الإيقاع وتنظيم أنواع الصوت (la mise en place)"(رشيد بن علال، 2017). وتكون الروابط عند حركة الممثل ونظرته (Regard)، وعند ردود الأفعال، وعند انتهاء الصوت أو الكلام مثلا، والمسؤول عن الانتقالات هو المخرج.

18. الدراسة الميدانية التطبيقية: واقع التقنيات السينمائية في فيلم وقائع سنوات الجمر

1- البطاقة التقنية للفيلم.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية

سيناريو: محمد لخضر حامينا وتوفيق فارس، بمساعدة: رشيد بوجدرة

إخراج: محمد لخضر حامينا

تمثيل: العربي زكال

شيخ نور الدين

حسن الحسني

ليلى شنة

سيد علي كويرات

طه الأميري

يحيى بن مبروك

نادية طالبي

مساعد المخرج الأول: عبد الرحمن بوقرموح

مساعد المخرج الثاني: ارزقي نبتي

سكريبت: انيتا ستريزي

بمساعدة: نادية طالبي

مدير التصوير: مارسيلو قاتي

المصور: سيرجيو ستريزي

مساعد التصوير: مصطفى بلمهوب

أحمد بن عروش

ايفو سينا

مسؤول الماكياج: مانليو روشيتي (Manlio Rochettï)

ديكور: حسان صوفي

مسؤول الآلاتي: مصطفى شافعي

ميكساج: ستوديو بيانكو

مهندس الصوت: فارتان كارا

كوزيان

مساعد مهندس الصوت: خير الدين بوضياف

مدير المونتاج: يوسف طبني

موسيقى: فيليب ارتويس

2- مهنة السيناريو:

عالج سيناريو الفيلم الظروف القاسية التي سبقت ثورة التحرير وأدت إلى وقوعها مثل القحط والجفاف والعطش والفقر والحاجة والعري والطاعون، والغربة والجوع، وأيضا انتهاك حقوق الإنسان واستعباد المواطنين واضطهادهم. يشرح حامينا السيناريو "كيف جاءت الثورة الجزائرية والأسباب الحقيقية [....] والثورة الجزائرية هي تحرير ضد الاستعمار ومن أجل شؤون وحقوق الإنسان، فالفرنسيون نسوا أن الجزائريين لهم أفراحهم وآلامهم، وأنهم انسانيون" (claude Dupon, 1975, p36.). يأملون في تحسين وضعياتهم الاجتماعية، ويبحثون عن السعادة والرفاهية والعيش الكريم وضمان البقاء.

يحتوي سيناريو الفيلم على الأفعال الدرامية، من أجل تحقيق الحاجات الدرامية، مثل فعل الانتقال لحاجة البحث عن الماء. وجلب المطر؛ وذلك بإقامة الاحتفال عند الولي الصالح؛ طلبا للاستسقاء. وكذلك مغادرة شخصية (أحمد) أرضه وعشيرته، بحثا عن تحسين حالته الاجتماعية المزرية، وطلبا للرفاهية والرزق، وهروبا من الأمراض والفقر، وظروف الجفاف والقحط والعطش.

تناول السيناريو حبكات ومآزق درامية؛ تمثلت في أزمة الجفاف التي أدت إلى عطش الإنسان والحيوان، وموت الماشية وانشقاق الأرض ويبسها. وبروز الصراع المادي بين الجزائريين حول تقسيم ماء (الغدير) الملوّث. وظهور المجاعة بسبب انعدام الزرع ويبس الضرع. وواجه البطل (أحمد) مأزق البطالة وقلة الأعمال أثناء تواجده في المدينة، وقد وجد عملا وفرح به يختص بتكسير الحجارة وحملها، ولكنه تعرض لمأزق آخر، يتمثل في مواجهة صاحب العمل (المعمِّر) الذي أساء إليه، فأسقطه أرضا وضربه.

واجه البطل كارثة الطاعون الذي أصاب الناس وقتل الكثيرين، فواجه البطل (أحمد) مأزق منعه من مغادرة أرض الطاعون، وانعدام الأطباء والأدوية، ووفاه أسرته ماعدا ابنه (المولود الجديد اسماعيل). وتعرض البطل (أحمد) للتهديدات المعروفة في السيناريوهات مثل: التهديد بالإساءة من طرف انتهاك المعمِّر لحقوق الفردية في تناول الطعام، وكذلك واجه التهديد ضد الجسد عندما عوقب في مركز الشرطة، وتعرض للتهديد ضد الكرامة المتمثل في تواجده عند أخيه على استحياء وهو عاطل بدون عمل. وأما التهديد ضد السعادة تجلى في مآزق العطش والجفاف الذي يهدد حياتهم ورفاهيتهم.

تضمن نص السيناريو وظائف البطل المتمثلة في (الرحيل والانتقال) طلبا للرزق والعمل وهروبا من الظروف والحوائج. وتضمن وظيفة (الجرأة والشجاعة) من طرف البطل (أحمد) في مغادرة أرضه وقومه. وكذلك وظيفة (الاستخبار) التي تتجلى عبر مشهد مراقبة مركز الشرطة وانتظار خروج (المناضل) من المركز.

ركز كاتب السيناريو على وظيفة (خرق المنع)، حينما منع أهل البطل (أحمد) وعشيرته شخصية أحمد من مغادرة الأرض والرحيل، ولكنه رفض (مواقفهم الدرامية) وخرق قرارهم بالامتناع عن الذهاب واتجه نحو المدينة.

يعتبر زمن الفيلم دراميا ليس حقيقيا يلخص سياقا تاريخيا معينا "ويصف هذا الفيلم المراحل الحاسمة في تاريخ الجزائر منذ سنوات الرماد التي تميزت بالمصادرات إلى غاية الأيام التي تلت الانتفاضة...ويحكي الفيلم قمع 8 ماي 1945 وبدون التعرض لها صراحة. وكذا الانتخابات المزورة في عام 1947 [...] ويقوم فيلم سنوات الجمر بتحفيز المشاهد لفهم سبب حشر الناس في المناطق السهبية وتوجيههم نحو الحرف الشاقة والباسئة، الأمر الذي يجعلهم يثورون على أوضاعهم" (أحمد بجاوي، 2014، ص23).

نموذج لنص سيناريو الفيلم: (جمال الدين مرداسي، 1980، ص20.)

شط – خارج– نهار

الأرض يابسة، مغطاة بشقوق عريضة عميقة، كما لو كانت الأرض
المحرومة من الماء منذ شهور

فاغرة فاها من العطش الذي يضع قشرتها المحروقة مائة مرة
في فرن صيف لا ينتهي

الحوافر الصغيرة المشقوقة للأغنام تثير غبارا رقيقا يغشي القطيع

خطو الحيوانات بطيئ – متردد متعثر.

الكلب يمر، لامباليا، مفتوم الخطم، متدلي اللسان، لاهثا.

فجأة تترنح شاة ثم تسقط بلا ضجة منكمشة الأرجل.

غائرة العين، ميتة، طفل (10 سنوات)، قدور يقترب من الجنة،

يقبع على ركبتيه، يرفع رأس الحيوان ثم يتركها تسقط

قدما رجل (أحمد) يلبس بومنتن، يتوقف أمام قدور ابنه

الذي يرفع رأسه إلى أبيه

نظره يمتد إلى أفق الشط –صوت بندير غايطة– في طرف الهضبة
الشاسعة عند مدخل الدوار، تظهر مجموعة الرجال والنساء،
المشاعل تتقدمهم – أحمد وقد يتبادلان النظر.
أحمد – إنه الركب ! إنهم يتوجهون لطلب الغيث من سيدي تامر–
يجب أن أذهب: ارع الغنم...يترك أحمد الماشية عند الطفل
ويتوجه بخطوات واسعة نحو الركب" (جمال الدين مرداسي، السيناريو، 1980، ص21.)

وصف تقنيات السيناريو :

قام كاتب السيناريو بتوظيف الوصف الدقيق للمشاهد وعرض التفاصيل المتعلقة بالأماكن والأشخاص والأشياء والحيوانات مثل: وصف الأرض اليابسة المشقوقة العطشى، وتشبيه قشرتها المحروقة بالطين المحروق في الفرن. وقام أيضا بوصف عطش الكلب من حيث هيئته المتمثلة في اللسان المتدلّي؛ الذي يعبر عن شدة العطش وقوة الجفاف والقحط.

3– مهنة مدير التصوير:

ضمن مدير التصوير عدم ظهور الميكروفون داخل الكادر ولا آثار ظلاله، وتجنب وقوع الرابط الخاطئ المتعلق بالإضاءة؛ حيث توفرت لقطات الفيلم على نفس كمية الضوء وشدتها وسطوعها، وحافظ على الجو العام نفسه ولم يغيره.

قام مدير التصوير بوضع الكشافات تحديد مسافات الميكروفونات وضبط نوع الكادراج المناسب حسب مقتضى الجو العام للقطة الذي يوحي إلى طبيعة البيئة الصحراوية وخصوصياتها؛ حيث تزداد كثافة الضوء وكميته ودرجة تشبعه وسطوعه، وتضمن البيئة عدم وجود العوائق الضوئية (les parasites d'éclairage).

4– مهنة التصوير:

تم عرض اللقطات الكبيرة (gros plans) في الفيلم؛ للتعبير عن المشاعر وانفعالات القلق والإحباط والخوف، وتم تصوير اللقطات الواسعة(plans larges) لتحديد وضعيات الشخصيات داخل الديكور. والتقطت اللقطات المتوسطة ولقطات وجهات النظر (الذاتية) وتضمن الفيلم اللقطات المجانية التي لا تؤدي وظائف (plans gratuits batards) مثل: مشاهد المجنون (الميلود) الطويلة.

وظف المصور حركات الكاميرا المتعارف عليها، فاستعمل الحركة البانورامية؛ لمسح المكان أو تحديد حجم الموضوع، ولجأ إلى الترافلينج الخلفي (travelling en arrière)، للتعبير عن العزلة والوحدة والتهديد مثل لقطة البطل (أحمد) وولده رفقة الماشية الميتة في الصحراء. واعتمد ترافلينج المرافقة أو المتابعة (de suivi, d'acompagnement)؛ لمرافقة البطل أثناء الرحيل ومغادرة أرضه، أو أثناء سيره في المدينة رفقة شخصية الميلود؛ بحثا عن أخيه (قدور).

اعتمد المصور لقطات علوية (كراين crane) بواسطة استعمال حامل الرافعة (la grue)، وذلك في حركة الصعود وحركة الهبوط. واستعانوا بحامل العربة فوق السكة (la Dolly, le rail) لإجراء ترافلينج أمامي أو خلفي، شاريو (travelling chariot).

5- مهنة الإضاءة :

اعتمد الفيلم الإضاءة الطبيعية الحقيقية التي تتوفر عليها البيئة الصحراوية من دون الاستعانة بمصادر الإضاءة الاصطناعية مثل الكشافات، وخاصة في مشاهد الصحراء. ولكن المكلف بالإضاءة وظف الكشافات في الأماكن المغلقة، واستعان بضوء النار؛ وهذا تحقيقا لرؤية المخرج التي تسعى لنقل الواقع بكل مكوناته؛ حيث أن ضوء النهار الحار والساطع والأصفر يعبر عن العطش والجفاف والقحط.

6- مهنة الصوت:

تمكن مهندس الصوت من تسجيل أصوات ذات جودة عالية بواسطة المسجل (la nagra)، ويلتقط الصوت لوحده مستقلا عن الصورة. ويؤدي الصوت وظيفة تحديد الجو العم من خلال التقاط الضجيج، نباح الكلاب، أصوات الإبل والغنم وخرير الماء، والعربات والقطار، وصوت المطر (les bruits, effets sonores)؛ وهذا للإشارة إلى البيئة الصحراوية البدوية، وإلى المدينة، وإلى كثرة موتى الطاعون الراكبين فوق عربات ذات أصوات مكرّرة. وأصوات المعاول التي تكسر حجارة الجبل؛ للتعبير عن قساوة العمل وشدته.

تفتقر بيئة الفيلم إلى العوائق الصوتية (les parasites du son) التي تحقق الروابط الخاطئة مثل: أصوات الطائرات الحربية غير المناسبة لفترة الفيلم، "فأحيانا الأمكنة والديكورات تخلق مشاكل حقيقية على مستوى التقاط الصوت كالضجيج وتلوث الصوت (pollution sonore) وخاصة في تصوير الفيلم التاريخي (film d'époque)، ولهذا من الضروري لمهندس الصوت المشاركة في معاينة أمكنة التصوير" (كمال مكسر، يوم 2017/12/29، الساعة: 11:52) ؛

لمعرفة العوائق تم وضع خطة لتجنبها كاختيار الأوقات المناسبة للتصوير، أو القيام باستبعادها أثناء العمل، أو استغلالها في تحقيق الجو العام (le climat).

7- مهنة الآلاتي:

يقوم بتامين الوسائل مثل الكاميرات ووسائل الإضاءة، وحامل الكاميرا (la giraffe, la crue)، والكشافات وحامل الشاريو (le chariot).وبثبتها تجنبا للاهتزاز والاضطراب عند تحريك الكاميرا.

8- مهنة الماكياج:

استعمل الماكيير الماكياج الدرامي في لقطات الفيلم، فوضع الألوان القاتمة لرسم الشحوب في وجوه الممثلين؛ للتعبير عن المأساة والحزن والإحباط والإرهاق. وقام الماكيير بإظهار الوجوه محفورة والشفاه يابسة ومقشرة لشدة العطش والجفاف، وكان العرق حقيقيا يسيل لشدة الحر وقسوة العيش.

وضع مؤثر الماكياج في جبهة المناضل للإيحاء إلى ثقب الرصاصة التي قتلته، وكذلك وضع مؤثر آخر في جسد مناضل الحزب، ويتمثل في الدم الأحمر على ثوبه الأبيض للتعبير عن اختراق رصاصة صدره.

9- مهنة الأزياء:

تناسب الأزياء فترة الفيلم وسياقه التاريخي، وهي "جزء من الحياة (tranche de vie) لم يكن بالصدفة من 1939 إلى 1954 لتصوير 130 سنة من الاستعمار"(claude Dupont , 1975, p37.). فارتدى الممثلون الزي التقليدي الجزائري المتمثل في العباءة البيضاء والعمامة للخروج للعمل، وطلب الماء، وموسم الحصاد والرحيل، ولبس القايد العباءة والبرنوس للتعبير عن مكانته الاجتماعية ومنصبه.

ارتدت المرأة اللباس الصحراوي لسترها والخروج من البيت، وغطت الرأس بالغطاء، ولكن شخصية المجنون (الميلود) تميزت بلون العباءة الداكن للإيحاء إلى الغوض والجنون والحكمة. وكان مقياس العباءة واسعا بلا أكمام، وكان المجنون يمشي حافيا وعاري الرأس.

10- مهنة الديكور:

يوظف المخرج حامينا الديكور الواقعي والحقيقي في فيلم (وقائع سنين الجمر)؛ لارتباطه بالأرض وحبه لها، فصور المشاهد في حيه وبيئته التي ولد فيها، والصحراء والبيوت

القديمة، ولم يقم ببناء ديكورات جديدة، وإنما قام باستغلال الأرض المقشرة واليابسة على حقيقتها ولونها القاتم وترابها المحروق؛ ليكون التأثير والشعور حقيقيين.

انتظر المخرج مدة طويلة لتصوير مشهد تعارك الساكنة حول ماء الغدير وقتلهم بعضهم بعضا؛ وذلك ليتساقط المطر الحقيقي فوق رؤوسهم عوض استخدام الماء البديل، وتم نقل مشهد واقعي صادق. وتفاعل الممثلون في الجو العام بعفوية وتأثر طبيعي، وشعور غريزي ببرودة ماء المطر وخفته والانتفاع به.

11- مهنة الأكسسوارات:

استعمل الأكسسواريست وسائل حقيقية تتعلق بفترة الفيلم، فاستخدم السيارات في ساحة المدينة، والسيوف التي يحملها (القيّاد)، والملاعق وقصعة الكسكسي من الخشب، والمناجل للحصاد، وعربات نقل الجثث المصابة بالطاعون، وارتبطت لواحق الديكور بالبيئة الواقعية لتوثيق الفترة وتسجيلها.

12- مهنة التمثيل:

كان أداء الممثلين سينمائيا في الفيلم، وتجنبوا الأداء المسرحي وكثرة الحركات وأنواع التكلف في الأداء، وعمل المخرج على إدارتهم وتوجيههم وتصويب أخطائهم "فالممثلون بحاجة إلى تدريب متكرر مثل الخياطة بواسطة الإبرة" (محمد لخضر حامينا، برنامج الماشاء، قناة الجزيرة، 2014.).

يؤدي الممثل دوره حسب نوع اللقطة، فيركز على إبراز الانفعال عبر الوجه حسب اختيار اللقطة الكبيرة، فيظهر الغضب أو الحزن أو الدهشة أو السرور عن طريق اختيار كفاءة الوجه.

وتحقق هذا الأداء عند البطل في لقطات تعرضه لمأزق فناء أغنامه، ويبس الأرض، ومأزق الطاعون والبطالة، وتعرضه للإهانة من طرف صاحب العمل. وموت أسرته وفنائها.

كان أداء الممثلين الآخرين واقعيا وبسيطا وارتجاليا وعفويا حسب الموقف الدرامي، وتمثل ذلك في نوع أسلوب كلِّ ممثل أو إيقاع جسمه، فهناك: "نسق بالمكان، نسق بالوقت، ونسق بالقوة، فهناك نموذج من الناس يمشي بخطوات واسعة (نسق مكاني) ويؤدي إيماءات بطيئة (نسق وقتي) ويعبر عما في نفسه بتعبيرات حادة (نسق نوعي)" (لين أوكسنفورد، 1981، ص12). فاختلف إيقاع الفلاح عن إيقاع المناضل وإيقاع القايد وإيقاع الشيخ، وميزتهم الحركة والملامح والانفعالات. وكانت حوارات الممثلين قصيرة وموجزة.

13- مهنة السكريبت (كتابة الإخراج):

ضمن كاتب المخرج عدم وقوعle territoire) ويجد صعوبة في التحكم في الصورة نظرا للفرق بين ضوء الصحراء والشمال والتحكم (la maitrise) في الإضاءة داخل العمران من منطقة إلى أخرى (اللومبات، الشموع)"(أحمد مسعد، 2017).

ترتكز إدارة التصوير في الوسط الجزائري "على قراءة السيناريو بمختلف معطاياته الفنية أو بمعنى آخر أجوائه [....] وتصوير فيلم في العاصمة يختلف عن تصويره في منطقة القبائل؛ لأن الضوء الموجود في العاصمة سواء في الهواء الطلق أو داخل البيوت ليس مثله كما في منطقة القبائل" (علال يحياوي، جريدة الشروق، يوم 2017/12/17).

وتطور إيقاع اللقطة وتغيره من طرف مدير التصوير: "دحو بوكرش، فبفضله أدخلت اللقطات السريعة في السينما الجزائرية" جمال الدين مرادسي، مجلة شاشتان، ع49، ص30).

6. مهنة التصوير في الفيلم الجزائري (la prise de vus)

كان يصوّر الفيلم الجزائري بكلّ أنواع اللقطات الشائعة والحركات، مثل: العامة والمتوسطة والصدرية وغيرها، ومن الحركات الترافلنج والزوم والمسحية. ووظفوا المؤثرات كالبعد البؤري (le focus) وعمق المجال (profondeur du champ). وركز المصوّر على قاعدة التثليث في تقسيم الكادر وتوزيعه، وراعى خطوط القوة وخطوط التلاشي، وبؤر الاهتمام.

توفر فقط "مقاس 16 أو 35 مم (la pellicule 16 ou 35mm)، ووسائل تصويرهم صعبة، فلا تستطيع رؤية العمل ومراجعته أثناء التصوير(les ruchs)"(عبد القادر بودبزة، 2017)، ولم تكن المقاسات الأخرى موجودة مثل (HD, Full HD, 4K) لعدم وجود الكاميرات الرقمية.

كانوا يصورون بكاميرات مثل: "(باسم) وهي كاميرا فيلم ثم تطورت إلى بيتاكام الجزئين وهي كاميرا تصوير مربوطة مع جهاز التقاط الصوت. وكذلك كاميرات الستينات (caméra paillard et éclair)، ومنها أيضا: (بال فلوال –اريفلاكس)"(غوثي شقرون، 2017).

يعتبرجمال شندرلي اول من "قدم لجيش التحرير الوطني النواة الأولى لخدمة التصوير الفوتوغرافي ثم السينمائي في تونس(أحمد بجاوي، 2014، ص 61). عمل كمراسل للأحداث المصورة، كما غطى من 1955 إلى أوت 1956 عددا من الأحداث المتصلة بحرب التحرير الوطني." (أحمد بجاوي، 2014، ص 62).

اضافة الى التقني "سمار قدور الذي يعتبر أول مصور منسي في تاريخ حرب التحرير، في حين كان يعيش في تونس قبل الحرب أين تعلم على يد فنيين إيطاليين كيف يتعامل مع الكاميرا [...] وفي عام 1957 طلب منه عبد الحفيظ بوصوف القيام بالتصوير بواسطة كاميراته من نوع بال أندهوال

16مم عمليات التدريب للجيش التحرير الوطني في القواعد الواقعة بين وجدة والقاعدة الخلفية بن مهيدي الواقعة على الحدود الجزائرية المغربية"(أحمد بجاوي، 2014، ص 63).

1,6 أنواع الكاميرات الكلاسيكية: (رايموند سبوتزوود، د.ت ، ص124-129).

1- ميتشيل طراز (NC.Model) [....] برجع لأربع عدسات، حاجب متغير 175 درجة.

2- ميتشيل طراز (B.N.C) داخل غلاف عازل للصوت.

3- ديبري (Debrie) حاجب 180 درجة.

4- فوكس (Fox): برج ذو عدسات أربع، حاجب 200 درجة.

5- أريفليكس (Arriflex 35mm) كاميرا ألمانية ممتازة جدا ودقيقة الحجم، وهي أول كاميرا تستعمل المنظار العاكس. برج ذو عدسات ثلاث، حاجب 130 درجة.

6- كاميفليكس (cameflex) كاميرا فرنسية ظهرت سنة 1948 [...] حاجب متغير 200 درجة، 230 درجة، برج، وعدسات ثلاث متباعدة. وتبادلية، سعة 30 و120 متر من الفيلم، محرك لولبي أو كهربائي، فولت سرعة من 8-32 صورة في الثانية، الوزن بما فيه العدسات الثلاث و120 متر من الفيلم والمحرك الكهربائي (14 رطل).

7- ميتشيل 16 مللي: كاميرا مصمتة جزئيا [...] الوزن (55 رطل).

8- أوريكون (Auricon pro): ذات غلاف مانع للصوت، مجهزة بمحرك كهربائي، 115 فولت، خزانات سعة 200 قدم، حاجب ثابت 170 درجة، الوزن (26 رطل)"

2,6 أنواع حوامل الكاميرات القديمة:

كان المصوِّر يحمل الكاميرا فوق كتفه، وبيده، أو يضعها فوق حامل ثلاثي (tripied)؛ لاتلقاط الصور الثابتة، أو يستعمل الرافعة (la grue, la girafe) لتصوير اللقطات كراين (Crane). ويستخدم حامل (chariot, la dolly)؛ للقيام بحركات الترافلينج الأساسي أو الخلفي أو المتابع والمرافق. وكان حامل العربة (le chariot) يمشي بواسطة العجلات (support roulant) أو بواسطة السكة (le rail).

7. مهنة الإضاءة في الفيلم الجزائري (l'éclairage)

لم تتغير أنواع الإضاءة عبر مراحل السينما الجزائرية، فتم توظيف الإضاءة الرئيسية، والإضاءة التكميلية، وإضاءة الديكور، ولم تتغير أيضا اتجاهاتها مثل: إضاءة المواجهة (de face)، الإضاءة العلوية (plangée)، الإضاءة الجانبية (de profil de coté)، ولكن التغيير تمثل فقط في الوسائل كالكشافات (projecteurs) والعواكس(réflecteurs).

تعتبر وسائل الإضاءة في "سنوات الستينات والسبعينات جد بسيطة؛ من أجل مشهد واحد، تتم إضاءة آلاف الواط، وكانت مصادر الضوء متمثلة في لومبات التنجستن (Lampes tangstone)"(عبد القادر بودبزة، 2017).

واستعملوا مصادر إضاءة قديمة مثل: "مصابيح "بروت (Brute)" تسحب ما يصل إلى 225 أمبير لكل منها، وهي مصابيح قوسية ضخمة، والإضاءة المتوهجة (مصباح التنجستن الفتيلي) والذي يتراوح معدله من 10 كيلو واط، وإضاءة الكُوَارْتز (Quartz) الفتيلية، والتي يكون بها الغلاف الزجاجي مصنوعا من مادة الكوارتز ومملوءً بالغاز"(كين دالي، 1987، ، ص48-49).

لم يستعملوا المرشحات التي تعطي اللون الإضائي المناسب؛ لأن الفيلم كان بالأبيض والأسود خاليا من الألوان. ولكنهم وظفوا مؤثرات الإضاءة الشائعة مثل: التضاد (Le contraste)، وتقنية السيلويت (Silhouette) وتقنية خارج مجال الإضاءة، وتقنية الظلال (effet d'ombres).

8. مهنة الصوت في الفيلم الجزائري (La prise de son)

لم يتغير واقع مهن الصوت عبر تاريخ السينما الجزائرية، فكان مهندس الصوت (ingénieur du son) مسؤولا عن تسجيل الصوت بوضوح، ويحدد مواضع الميكروفونات والمسافات مع مصادر الصوت، وكان مكلّفا بنقل الحوارات والمؤثرات؛ لتبرير الجو العام (effets sonores) وكان يساعده ملتقط الصوت (le perchman) في التقاط الصوت من مصدره بواسطة الحامل (la perche, la girage)، ويستمع لنصائح مهندس الصوت في احترام المسافة، ونصائح مدير التصوير في عدم اختراق الكادر.

تغيرت وسائل الصوت من القديمة إلى الوسائل الجديدة عبر مسار السينما الجزائرية، ومن الأجهزة القديمة أنواع الميكروفونات: "1-ميكروفون مدفعي: يوجه عادة من خارج اللقطة تماما نحو الموضوع 2- ميكروفون يد، أو حامل 3- ميكروفون القلادة، دبوس الصدر 4- الميكروفون ذو الذراع (الحامل) وهو ميكروفون اتجاهي يتحكم به عن طريق مشغِّل الذراع حيث يتابع حركات الممثلين""(كين دالي، 1987، ، ص97).

وكان يلتقط كذلك: "بمكروفونات ذات اتجاهين مع مسجِّل صوت يسمى الناقرا (le nagra)"(غوثي شقرون، 2017). أو تسمى: "الناقرا 4.2.2 (le nagra 4.2.2)"(عبد القادر بودبزة، 2017)

كان مهندس الصوت يسجّل الصوت لوحده مستقلا عن التقاطه بواسطة الكاميرا؛ لاستحالة التزامن بين الصوّت والصورة أثناء التصوير؛ فيقع الانحراف الزمني (Le décalage)؛ ولهذا يتم التزامن (Le synchronisation) فقط أثناء مرحلة الميكساج.

9. مهنة الديكور في الفيلم الجزائري (Le Décor):

يعتبر الديكور حقيقيا وطبيعيا في الأفلام الجزائرية، يتوزع في البيوت والجبال والغابات والصحراء والأرض والشوارع والأحياء والسجون والمعتقلات والشواطئ، فتم استغلال الفضاءات الواقعية وإنجاز الأفلام فيها وايضا بناء ديكورات جديدة. والتركيز على مخلفات الاستعمار مثل المقاهي والسجون، واللجوء إلى الأكواخ المعزولة والمهجورة، والمسالك والطرق الطبيعية عبر الجبال والغابات.

يوظف المخرج الجزائري الديكور الحقيقي؛ نظرا "لغياب الاستوديو [...] وعموما تم التصوير في الديكور الطبيعي"(Lotfi Maherzi, p137). ولكن المخرج لخضر حامينا يبحث قصدا عن الديكور الواقعي الحقيقي الذي يؤدي وظيفة الصِّدق والحقيقة. فانتظر زمنا طويلا حتى تسقط الأمطار في فيلم (وقائع سنين الجمر)، واختار أرضا قاحلة جافة عطشى ومشقوقة على هيئتها الحقيقية. وكذلك انتظر مدة زمنية لهبوب الزوبعة الرملية بقوّة لخلق الجو العام الحقيقي لفيلم (ريح الرمال) بدل استعمال الوسائل لتحريك الرمال كالمروحيات.

يلجأ بعض المخرجين الجزائريين للاستعانة بالديكور الواقعي (décor réel)؛ بمبرِّر "الرهان الأيديولوجي المعروض في مواضيع الأفلام الجزائرية، وكذلك الوطنية (la nationalisme) في المحتوى الفيلمي"(Lotfi Maherzi, p 346). وأدى بالمخرجين إلى إظهار الأرض وإعمارها وحمايتها واستغلالها وزرعها وسكناها.

10. مهنة الماكياج في الفيلم الجزائري (Le Maquillage):

يقوم الماكيير بوضع الماكياج التزييني في وجه الممثلين عبر الفيلم الجزائري، كالبودرة (fon de teint) في الوجه، وأحمر الشفاه في الشفتين، والخال في الوجه (الشامة) والكحل في العينين (الإثمد). ويوظف الحنّاء في الشعر واليدين والرجلين؛ من أجل التزيين، أو طلبا للشفاء، أو للإيحاء إلى جوّ الاحتفال والترفيه. و"نبات الحناء، فقد كان له دور كبير في عالم الزينة والماكياج في مصر الفرعونية ويؤكد المؤرخون أيضا أن بنات النيل هن أول من استخدم الحناء في عمل نقوش الجلد وكدهان للأظافر وكصبغة للشعر"(وفاء رضوان، د.ت ، ص 09).

يصنع المكلف بالماكياج رسومات الوشم في وجه الممثلة وفي يديها، للإيحاء إلى عدة دلالات داخل الفيلم الجزائري. كان الوشم في الفيلم الثوري يحمي الفتاة من انتهاك شرفها، وينفر جنود الاستعمار من الاقتراب منها، فكانوا يكرهون الواشمة ويعافونها.

تَشِمُ المرأة في جبهتها خطوطا، وتضع نقطة في وسط ذقنها تسمى (حبة ابنة العم) للإشارة إلى ارتباطها الاجتماعي (الخطوبة أو العقد)، وترسم أشكالا وورودا ورموزا. كان الوشم شائعا وسط بيئة الرِّيف، يميز المرأة الريفية التي تستقبل المجاهدين في بيتها، وتطبخ لهم الطعام وتوفر لهم دفء الموقد والحطب. وتوفر لهم الحماية والأمن، وتخبئ أسلحتهم، وتخبئهم عن أنظار الاستعمار أثناء عمليات التمشيط والبحث عنهم.

11. مهنة الزي السينمائي الجزائري (Costumes):

تفتقر السينما الجزائرية إلى الأفلام التي –من الضروري– أن تتناول الزي الجزائري سينميائيا عبر التاريخ القديم، ما عدا فترة الثورات الشعبية وثورة التحرير. "وقد عاشت صناعة الأزياء في الحضارات القديمة بين التأثر والاقتباس من بعضها البعض [....[وكل حضارة لها أزياء تلائم ثقافة وعادات وتقاليد وأذواق الناس فيها ومع البيئة والمناخ"(محمد حسين جودي، 1997، ص06).

يعود مصمِّم الأزياء إلى النماذج (croquis) والرسومات الموجودة في الكتب والمنمنمات للإطلاع على شكل الزي الجزائري في العهد التركي؛ من أجل توظيفه سينمائيا. أو الاعتماد على "ألبوم تركي مخطوط، يضم مجموعة كبيرة من اللوحات الملونة المرسومة بالألوان المائية"(آمال المعري، 1999، ص08). أو الاستعانة بكتب تاريخ الأزياء، أو كتب التاريخ التي أشارت إلى الموضوع المبحوث.

اشتهر لباس "الحايك" في الأفلام الجزائرية، تلبسه الشخصية في الفضاء الخارجي، من أجل التسوّق أو التنزّه أو لإخفاء الأسلحة أو للتمويه. ويحدّد نوع القماش مكانة المرأة الاجتماعية والفروق العمرية، وأنواع الارتباط الاجتماعي. ومن أنواع الحايك: "حايك المرمة" وهو عبارة عن مستطيل أبيض اللون بطول 3 أمتار وعرض 2 متر من الصوف أو الحرير حسب فصول السنة أو حسب المرتبة الاجتماعية"(سنية خميس صبحي، 2007، ص ص110-111).

يرتدي الممثل الجزائري عباءة الكتَّان والبرنوس من الصّوف؛ من أجل الحماية والسّتر، والوقاية من البرد والحرارة، والخروج بهما للتسوّق والزيارات وقضاء الحوائج. ويحدد البرنوس السينمائي مكانة الرجل الاجتماعية ومدى تقبله وسط البيئة.

وظف الحايك كثيرا في الفيلموغرافيا الجزائرية، ترتديه المرأة عند الخروج من البيت إلى الشارع أو الأسواق، وبيوت الأقارب. واستعمل الحايك في فيلم "معركة الجزائر" مثلا؛ حيث يلبسه المجاهدون للاختفاء وتمويه الخصم حتى لا يعرفهم، ولبسته النسوة لحاجات اجتماعية، ولإخطاء الأسلحة والرسائل. كما تتزين به أخريات طلبا لجذب الرجال وشد انتباههم، وذلك بتوفير شروط الأناقة، وهي "محاولة جعل الرداء يأخذ شكل الجسم قد تطورت تدريجيا فأصبحت نوعا من التأنق وإبراز الجمال في الجسم"(تحية كامل حسين، 1996، ص4).

يحدد نوع الحايك المكانة الاجتماعية للابسه، ويحدد أدوارها ووظائفها، ونوعها الجنسي (صغيرة، السِّن، كبيرة)، ويجعل الحايك المرأة ذات تقبل اجتماعي، من خلال سلوكها ومشيها وجلوسها. وكانت المرأة في العاصمة: "تترك عينين فقط لترى بهما المحيط من حولها، أما في الغرب وفي بعض مناطق الجنوب الجزائري فكانت المرأة تترك عينا واحدة وتسمى: تلحيفة بوعوينة. وفي بعض الولايات تترك المرأة الوجه كله عاريا"(تحية كامل حسين ،1996، ص39).

تقوم المرأة بشدّ القماش على جانبي جسدها من طرف واحد أو من الطرفين، وترخي الجزء العلوي فوق رأسها وعلى جوانب صدرها "وكثيرا ما ينسج من قطعة واحدة من الحرير الخالص المنصب خاصة في المدة وعن العائلات الغنية وتسميه "حايك مرمة" أو ينسج من القماش الممزوج بالحرير أو بالقطن"(تحية كامل حسين، 1996، ص46).

12. مهنة الحلاقة السّينمائية (La coiffure):

انتشرت –عبر الأفلام الجزائرية– الحلاقة العسكرية (coupe mélitaire) بالنسبة للمجاهدين وجنود الخصم. وكذلك تسريحة الشعر الكثيف والطويل بالنسبة للشباب داخل المدن مثل شخصية البطل في فيلم (عمر قتلاتو الرجلة)، وسرّحت النساء شعورهن بجعله طويلا ومظفورا يميّز المرأة الجزائرية في الريف والمدينة.

قامت الشخصيات النسوية بقصّ شعورهنّ إلى تسريحات مربعة(Carrés) للتشبه بالفرنسيات وتمويه جنود الاستعمار، فيقتحمن فضاءات الخصم ويدخلن بكلّ سهولة، وهذا ما حدث في أفلام وضعن القنابل في الخمارات والمقاهي والأسواق دون تسلل أو خوف.

13. مهنة السكريبت في الفيلم الجزائري (Le scripte):

يؤدي السكريبت دور ضمان التتابع والاستمرارية عبر لقطات الفيلم الجزائري، ويتجنب وقوع الروابط الخاطئة (faux raccords) التي تهدد مسار الفيلم الطبيعي. ويسجل نوع اللقطة ورقمها، ورقم المشهد، وزمن ابتداء التصوير وزمن الانتهاء، والشخصيات وطبيعة اللقطة (جيدة، متوسطة، سيئة)(محمد بلخطوات، 2017).

تقوم السكريبت أيضا "بالإجابة على أسئلة المخرج فيما يختص بتفاصيل المنظر [....] وتقوم أيضا بكتابة تقرير عن كل لقطة تم تصويرها، ويمكنها بناء على ذلك أن تذكر المخرج نوع عدسة التصوير التي استعملت للقطة الأخيرة"(أوزويل بليكستون، د.ت، ص163). وتسجّل تفاصيل اللقطة عند الانتهاء؛ لاستراحة فريق العمل (soulager) أو وقفة لشرب القهوة (pause café).

يسجّل السكريبت يوميا في تقارير معينة، العوائق التي واجهت إنجاز العمل مثل: (المناوشات بين الممثلين، أو انسحاب بعضهم، أو تعطل وسائل الصوت أو الإضاءة أو التصوير). ويدوّن زمن العمل، وزمن ابتدائه وانتهائه وعدد الساعات الإضافية.

يذكر كاتب المخرج المشرف عليه (المخرج) بتصحيح الأخطاء التي تقع أثناء التصوير مثل: "حركة الرجل والسيدة كانت من اليمين إلى اليسار، فيذكر ذلك المخرج للمحافظة على الاتجاه نفسه"(أوزويل بليكستون، د.ت، ص164).

14. مهنة مساعد المخرج:

كان مساعد المخرج يؤدي أدواره المتعارف عليها، يقرأ السيناريو ويضع جدول الميزانية (dépouillement) مفصلا، يتضمن الألبسة ووسائل الإضاءة والأكسسوارات والديكورات وعدد الممثلين.

ويضع خطة عمل لكل يوم (plan de travail) تحتوي على زمن ابتداء المشهد وانتهائه، وعينة الشخصيات وحواراتهم، ونوع الأكسسوار والديكور والأزياء المناسبة.

يقوم مساعد المخرج بتحضير المشهد والاستعداد للتصوير، وكذلك مراجعة الحوارات مع الممثلين و"تصحيح الأداء والحركة (répétition mécanique)"(بلخطوات محمد، 2017). وأخطاء النطق والكلام، وتوفير جو الهدوء (le climat) والإنصات داخل بيئة التصوير، وهو المسؤول عن الانضباط والجدية بالنسبة للممثلين، فينصحهم بعدم التأخر والوصول مبكرا، وضرورة حفظ الحوارات، ويسلمهم مقاطع الأداء للاستعداد لأداء الدور.

15. مهنة إخراج الفيلم الجزائري (la réalisation):

وظف بعض المخرجين الجزائريين الكاميرا؛ لتقوم بدور الممثّل وتنوب عنه، وأدت وظائفه، وتحركت في كل الاتجاهات والخطوط المستقيمة والمنحنية (S). فمثلا: "في فيلم (نوبة نساء) [....] إن الكاميرا، هنا، هي أي امرأة عربية تسير خارج البيت بمفردها، وتنظر إلى المحيط، ومكونات الطبيعة..أنها تنظر وتحاول أن تجد النساء الأخريات"(آسيا جبار، 1982، ص48).

تخترق المرأة بواسطة الكاميرا فضاءات الذكور، وتواجه القهر والعبودية والإكراهات والزمن الاجتماعي الذي "هو بدوره زمن طاغ من جهة اعتباره مستندا إلى حضور ذكوري يلغي فيه مكانة المرأة كعنصر انساني خصب ومنتج"(نور الدين أفاية، 1988، ص126).

عالج المخرج الجزائري مواضيع حقوق الإنسان وانتهاك الحريات والعبودية وقيم التسامح والتعاون والمواطنة، وتناول غرائز العطش والجوع والجنس، ومواضيع الارتباط الاجتماعي كالزواج والطلاق، وحرية المرأة، والاضطهاد الذكوري، والشرف والعنف الرمزي والمادي.

لقي بعض المخرجين صعوبات وعوائق في إخراج أفلامهم مثل: "سيد علي مازيف الذي وجد الضعف التقني في (العرق الأسود). لقد أخرج الفيلم 16 مم أسود وأبيض غير قابل للمحو [....] ولقد كانت السيطرة على الممثلين وتوجيههم غير منضبطين في (العرق الأسود)"(جمال الدين مرداسي، 1980، ص12).

15 .1 حركات الممثل والخطوط في الفيلم الجزائري:

وضع المخرجون حركات الممثلين من اليسار إلى اليمين؛ للتعبير عن الشخصيات الإيجابية، وللإيحاء إلى السفر والقوة والمواجهة والسلم، ووظف المخرجون حركات اليمين نحو اليسار للدلالة إلى تحرك الشخصيات السلبية، وإلى العنف والضعف والانسحاب والرجوع والعودة والتوتر. "ففي فيلم (خط الوصول) لحبيب فغالي، علي يفيض حياة، عندما يكون مع الأطفال، تنتقل الكاميرا بلا انقطاع؛ لأن الحركية وحدها هي التي يمكنها نقل شخصيته [...] إن باقي الشخوص يتحركون قليلا، إنهم لا يكادون يتحركون ليمشوا"(حبيب فغالي، 1980، ص58).

وظف المخرجون أنواع الخطوط داخل الكادر، يتبعها الأشخاص ووسائل النقل، مثل الخطوط المستقيمة (–) التي تعبر عن الاستقامة والاستقرار والثبات والقرارات. والخطوط المنحنية (S) التي تعبّر عن التردد والضعف والتوتر والتهديد. والخطو الدائرية (O) التي تعبر عن الإغماء وغياب القرار والحصار والسجن. ففي فيلم خط الوصول، "مدير المدرسة يدور حول نفسه في باحة الراحة – هذا العالم المغلق، حاولت تصويره بنوع من ثبوت الكاميرا [....] وفي المشهد الذي يصور الحارس البلدي ورئيس البلدية يكون التركيب بطيئا، ثقيلا إلى أقصى حد؛ ليشير إلى الجو البيروقراطي"(حبيب فغالي، 1980، ص58).

15 .2 الرؤية الإخراجية:

تتعدد أساليب إخراج الفيلم الجزائري، فمنهم من يرتكز على نقل الأحداث كاملة، ومنهم من يعالج جزءً منها، وبرز مخرجون يعطون أهمية لسيرورة الموضوع مقارنة بالجانب الشكلي وتوجد "أفلام تفتقر إلى التفاصيل خلافا للأفلام الإيطالية مثلا –ولدينا مشاهد كثيرة تدور حول شخصيتين تؤديان حوارا يوهم بالجدية وقليلا ما يحظى جو وحياة الشخصيات بالاهتمام. إليك هذا المثال، فقد مضت خمس دقائق تقريبا ونحن نتحاور في هذا المكتب، وقد مر شخص وأطل من شق الباب، وتلفظ بكلمتين، فمثلا هذه الجزئية تجعل الوضعية صادقة"(حاج رحيم، 1979، ص34).

نشاهد أفلاما جزائرية تتناول المعارك والمواجهات، ولا تعالج الأحداث التفصيلية آنذاك، مثل: الجوع وقصص الحب، والأمراض الاجتماعية والنفسية، والصراعات وحقوق المرأة. ويركزون على قوة البطل ومعاركه ونضالاته، واستبعاد خصوصياته وسماته النفسية، وتناول مراحل حياته العمرية وظروف نشأته واهتماماته.

يقوم المخرج بإجراء "بحث عميق ودراسة جادة حول الموضوع قبل التصوير وكتابة السيناريو، وذلك بالتعاون مع الخبراء، وجمع المعلومات الهامة حول المجتمع، دون نسيان جانب الإبداع الضروري، وفي كل مرحلة وفترة مختلفة عن الأخرى في الإخراج، لكن دون السقوط في فخ الموضة"(سيد علي مازيف، 2017).

تتحدد الرؤية الإخراجية لكل فيلم "بربط الأفلام بشخصية المخرجين، المبدعين، فلا توجد إيديولوجيا رسمية ولا توجهات، [....] الفيلم (نوة) في سنة 1972 بدون ديكور وماكياج، والسنوات 1954 إلى 1972 متشابهة"(Abdelaziz Tolbi, 1976, p41-43).

تتغير الرؤية الإخراجية بالنسبة للمخرج من فترة إلى أخرى، ويستعمل أدوات الإخراج المتعارف عليها مثل أنواع اللقطات والحركات وقاعدة التثليث والخطوط والحركات وإدارة الممثلين، لكن "الزمن يأتيك بوسائل جديدة في نوعية الآلات التقنية المستعملة، أما الإبداع في الإخراج ليس له زمن [....] الرقمنة وكل الأبعاد الحديثة هي في خدمة الإخراج وليس العكس. وعلى هذا نجد الأعمال الأخيرة أو

معظمها تفتقد إلى الروح والأحاسيس ما يجعل العمل عبارة عن ميكانيك ليس له أي تأثير على الجمهور"(حازرلي محمد، 2017).

16. مؤثرات المونتاج الكلاسيكية في الأفلام الجزائرية:

تؤدي هذه المؤثرات أدوار الجمع بين لقطتين والانتقال، ومنها:

1- حذف الزمن (l'Ellipse):

يضعه المركّب الجزائري عوض القطع المباشر؛ للتعبير عن مرور الزمن بواسطة استعماله لجمل من الحيل البصرية، كدوران عقارب الساعة بسرعة، أو تسارع السحاب أو تعاقب الفصول، أو عن طريق صيغ: مرور شهر، مرور عام مثلا، وتكون في أسفل الكادر (le sous- titrage).

2- تقنية الفلاش باك (le Flash-Back):

يستعمل هذا المؤثر؛ للتعبير عن أحداث في الماضي أو الذكريات، ويكون الزمن استذكاريا استرجاعيا، وتظهر لقطات الاسترجاع باللون الأبيض والأسود.

3- تقنية الفلاش فوارد (prolepse, flash-forward):

"تشير إلى استباق في الحكي في زمن معطى"(Jean Marc Rudnicki, p83). ويقوم المركب بعرض لقطات لأحداث في الزمن المستقبل قبل وقوعها في السياق الفيلمي، وتكون عبارة عن حركات تنبؤية.

4- الاختفاء التدريجي والظهور(fondu au noir, fondu enchainé, fondu au blanc):

"ويستخدم لإنهاء الفصول"(آرثر سونيسن، 1966، ص123) ، أو للانتقال من حدث إلى آخر أو من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، عن طريق الاختفاء نحو السواد أو نحو البياض. و"يتم التعبير عن مرور الوقت [....] بتغيير الإضاءة من النهار إلى الليل [....] وتغيير الملابس التي يرتديها نفس الممثل [....] أو اختلاف المنظر الخلفي الذي يبدو وراءه"(نيرنس سان جون مارنر، 1982، ص55). أو الانتقال من صورة ضبابية إلى واضحة (effet flou-net).

5- القطع أثناء الحركة:

"يجب أن يتم القطع في أثناء الحركة ذاتها. وليس قبلها أو بعدها"(رودي بريتز، 1970، ص134.) وأحيانا يقتضي التركيب القطع عند انتهاء الحركة، مثل: حركة الممثل للنظر إلى مصدر التهديد أو للنظر إلى مصدر الصّوت (لقطة وجهة النظر (PDV). أو ليشاهد منظرا خارج الكادراج (حادث مرور). إن التركيب يندرج ضمن أدوار السينما "تعرف المكان والزمان داخل اللقطات عن طريق الحركة السريعة، الحركة البطيئة، التقدم نحو الحدث أو الابتعاد عنه"(فوغل، د.ت، ص63).

6- استعمال الزوم (le zooming):

لتقريب الموضوع (zoom en arrière)، أو إبعاد الموضوع (zoom en avant) أو الزوم السريع (zoom vif) أو البطيئ (ralenti, lent).

7- خارج المجال (hors champ):

يتحرك الممثل ليرى منظر حادث مرور، ولكنه لا يظهر، فقط يعبر عنه بالملامح والإيماءات فالمركب يعمل على الانتقال والربط أثناء الحركة.

8- المجال وضد المجال (champ et contre champ):

يقوم المركب بالقطع أثناء انتهاء الممثل من كلامه، ثم الانتقال إلى الآخر في لقطة مباشرة (de face) وتصوير الآخر من الخلف أو جزء من الظهر أو جانب الجسد (de profil)، أو (en amorce). ويعطي هذا الربط تركيبا تناوبيا (alternatif).

9- الترافلينج (le travelling):

يكون مؤثرا يقوم مقام التركيب والقطع، سواء الأمامي (en avant) أو الخلفي (en arrière) أو المتابعة (d'acompagnement, suivi) أو المضطرب (zigzag).

10- مؤثرات الضباب والغبش (les effets de floue):

"إنجاز وضعية أطول فوكيس (بعد بؤري longue focale) للزوم؛ من أجل تحقيق عمق المجال"(Claude Tarmand, Guy Fournie, 1973, p78) ، فيظهر الموضوع الأمامي واضحا، وأما الخلفي نراه ضبابيا وغبشا والعكس؛ وهذا لإبراز بؤر الاهتمام

11- مؤثر الغطاء (les caches):

"تصوير لقطة من خلال المنظار، بحيث يتم تصميم ورق أسود في شكل منظار [....] يكون مجاورا للعدسة في محور مرئي (l'axe optique)، وهذا المؤثر يكون مع الزووم"(Claude Tarmand, Guy Fournie, 1973, p79). أو التقاط اللقطة من خلال كادر لفتحة باب أو نافذة.

17. أساليب المونتاج الكلاسيكي:

17 .1 رموز أنواع القطع:

يقوم المركب الجزائري بوضع رموز وإشارات تبين أنواع القطع، "1-الاختفاء والظهور التدريجي [...] يؤشر بعلامة حرف "V" مطولة، 2- القطعات القافزة: عند حذف فعل ضمن لقطة بشكل متعمد فإنها تؤشر بحرف "V" قصير، على كلا إطارين متجاورين، وملتقيا عند مكان اللصقة 3- القطعات غير المقصودة: إذا أريد الإشارة إلى إهمال لصقة ما بنسخة العمل، أشر بخطين متوازيين على اللصقة [....] 4- ظهور تدريجي خطان مائلان مفتوحان من نقطة الإظلام إلى الطول الكامل 5- اختفاء تدريجي: خطان مائلان متجمعان على طول المؤشر المختفي إلى الإظلام. 6- المزج (التداخل): خط واحد متجه من أحد طرفي الفيلم إلى الطرف المقابل"(كين دالي، 1987، ص191-194).

17 .2 وسائل المونتاج الكلاسيكي في الفيلم الجزائري:

استعمل المركب الجزائري وسائل تقليدية للقيام بعملية التركيب، فاستخدم "المقص لقطع الفيلم، وجهاز لحام لوصله ثانية، وزوج من الملفات للف الفيلم أماما وخلفا، وآلة موفيولا (Moviola) لمشاهدة الفيلم [....] لها محرك متغير السرعة حتى يمكن الإسراع بحركة الفيلم أو إبطاؤها حسب الطلب، وللموفيولا أيضا مفتاح للحركة العكسية يمكن بواسطته تحريك الفيلم إلى الوراء"(رايموند سبوتر وود، د.ت، ص161-163).

يقوم المركب بمشاهدة الفيلم بواسطة آلة الموفيلا، ويضع رموز القطع على الفيلم مثل علامة (V) أو خطين مائلين؛ لتحقيق مؤثرات التركيب المطلوبة، ويوظف عملية القطع واللصق، و"هناك مصباح موضوع تحت لوحة من الزجاج المضفر لكي يتمكن من رؤية الفيلم بتمعن وهو يضع الفيلم على هذا الزجاج المضفر لكي يفحص صوره، وهناك عدسة مكبرة تسمح له بالتغلب عند الضرورة على صغر حجم الصورة، وملاحظة تفاصيلها"(ميشيل وين، د.ت، ص202).

يقطع المركب أجزاء الفيلم بواسطة المقص، ثم يقوم بعملية اللصق بواسطة "مكابس صغيرة، ويكشط طرف الفيلم لبضعة ملليمترات (للتخلص من المادة الفوتغرافية) بواسطة مكشط، ويوضع قليل من المادة المذيبة (للساند) على الجزء المكشوط ثم توضع قطعتا الفيلم في جهاز اللصق فتلتحم بالضغط قطعتا السيليلويد"(ميشيل وين، د.ت، ص202). ويركز المركب على تحقيق التزامن بين الصورة والصوت؛ لأنه تم التقاطهما منعزلين، ويستحيل الجمع بينهما لاختلاف السرعة.

يستعمل المركب "جهاز (سينكرونايزر) وهو عبارة عن عجلات مزودة بأسنان مزدوجة أو رباعية تستطيع أن تمسك بعدد من الأفلام"(ميشيل وين، د.ت، ص203). ويقوم هذا الجهاز بخلق التناسب والتزامن بين الصورة وأنواع الصوت من حوارات ومؤثرات وموسيقى. ويستبعد الانحراف الزمني (le décalage).

اسخدم المركبون الجزائريون "مادة الكولا أو الغراء (la collote) والشريط اللاصق (Scotch)، للصق (pour coller)، والمقص للقطع. والمسؤول على تحضير الوسائل (la tache materielle) هم المساعدون للمركّب؛ وهذا من أجل التقليص من فيلم كميته (1000 متر من المقاسات) إلى (1600 متر من المقاسات)"(رشيد بن علال، 2018).

يشتغل المركب على حذف اللقطات المجانية (plans gratuits) من المادة الجافة المصورة (les rushs)، ويقوم بخلق الحذف الزمني (l'Ellipes)؛ للإيحاء إلى مرور الزمن. والعمل على إنجاز المؤثرات مثل التلاشي البصري أو الظهور (fondu en chaine, fondu au blanc)، ويتمثل التركيب أيضا في "وضع الترتيب بين اللقطات والتتابع (la mise en ordre) للقطات المعطاة، والمتتابعة، ومعالجة الصورة (le degrossisage progressif) والصوت، وخلق التزامن (la synchronisation) بين شريط الصوت (les bandes sons) والصورة. ووضع روابط القطع (les liens de coupe, raccords) والبحث عن الإيقاع وتنظيم أنواع الصوت (la mise en place)"(

رشيد بن علال، 2017). وتكون الروابط عند حركة الممثل ونظرته (Regard)، وعند ردود الأفعال، وعند انتهاء الصوت أو الكلام مثلا، والمسؤول عن الانتقالات هو المخرج.

18. الدراسة الميدانية التطبيقية: واقع التقنيات السينمائية في فيلم وقائع سنوات الجمر

1- البطاقة التقنية للفيلم.

إنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية

سيناريو: محمد لخضر حامينا وتوفيق فارس، بمساعدة: رشيد بوجدرة

إخراج: محمد لخضر حامينا

تمثيل: العربي زكال

شيخ نور الدين

حسن الحسني

ليلى شنة

سيد علي كويرات

طه الأميري

يحيى بن مبروك

نادية طالبي

مساعد المخرج الأول: عبد الرحمن بوقرموح

مساعد المخرج الثاني: ارزقي نبتي

سكريبت: انيتا ستريزي

بمساعدة: نادية طالبي

مدير التصوير: مارسيلو قاتي

المصور: سيرجيو ستريزي

مساعد التصوير: مصطفى بلمهوب

أحمد بن عروش

ايفو سينا

مسؤول الماكياج: مانليو روشيتي (Manlio Rochettï)

ديكور: حسان صوفي

مسؤول الآلاتي: مصطفى شافعي

ميكساج: ستوديو بيانكو

مهندس الصوت: فارتان كارا

كوزيان

مساعد مهندس الصوت: خير الدين بوضياف

مدير المونتاج: يوسف طبني

موسيقى: فيليب ارتويس

2- مهنة السيناريو

عالج سيناريو الفيلم الظروف القاسية التي سبقت ثورة التحرير وأدت إلى وقوعها مثل القحط والجفاف والعطش والفقر والحاجة والعري والطاعون، والغربة والجوع، وأيضا انتهاك حقوق الإنسان واستعباد المواطنين واضطهادهم. يشرح حامينا السيناريو "كيف جاءت الثورة الجزائرية والأسباب الحقيقية [....] والثورة الجزائرية هي تحرير ضد الاستعمار ومن أجل شؤون وحقوق الإنسان، فالفرنسيون نسوا أن الجزائريين لهم أفراحهم وآلامهم، وأنهم انسانيون" (claude Dupon, 1975, p36.). يأملون في تحسين وضعياتهم الاجتماعية، ويبحثون عن السعادة والرفاهية والعيش الكريم وضمان البقاء.

يحتوي سيناريو الفيلم على الأفعال الدرامية، من أجل تحقيق الحاجات الدرامية، مثل فعل الانتقال لحاجة البحث عن الماء. وجلب المطر؛ وذلك بإقامة الاحتفال عند الولي الصالح؛ طلبا للاستسقاء. وكذلك مغادرة شخصية (أحمد) أرضه وعشيرته، بحثا عن تحسين حالته الاجتماعية المزرية، وطلبا للرفاهية والرزق، وهروبا من الأمراض والفقر، وظروف الجفاف والقحط والعطش.

تناول السيناريو حبكات ومآزق درامية؛ تمثلت في أزمة الجفاف التي أدت إلى عطش الإنسان والحيوان، وموت الماشية وانشقاق الأرض ويبسها. وبروز الصراع المادي بين الجزائريين حول تقسيم ماء (الغدير) الملوّث. وظهور المجاعة بسبب انعدام الزرع ويبس الضرع. وواجه البطل (أحمد) مأزق البطالة وقلة الأعمال أثناء تواجده في المدينة، وقد وجد عملا وفرح به يختص بتكسير الحجارة وحملها، ولكنه تعرض لمأزق آخر، يتمثل في مواجهة صاحب العمل (المعمِّر) الذي أساء إليه، فأسقطه أرضا وضربه.

واجه البطل كارثة الطاعون الذي أصاب الناس وقتل الكثيرين، فواجه البطل (أحمد) مأزق منعه من مغادرة أرض الطاعون، وانعدام الأطباء والأدوية، ووفاه أسرته ماعدا ابنه (المولود الجديد اسماعيل). وتعرض البطل (أحمد) للتهديدات المعروفة في السيناريوهات مثل: التهديد بالإساءة من طرف انتهاك المعمِّر لحقوق الفردية في تناول الطعام، وكذلك واجه التهديد ضد الجسد عندما عوقب في مركز الشرطة، وتعرض للتهديد ضد الكرامة المتمثل في تواجده عند أخيه على استحياء وهو عاطل بدون عمل. وأما التهديد ضد السعادة تجلى في مآزق العطش والجفاف الذي يهدد حياتهم ورفاهيتهم.

تضمن نص السيناريو وظائف البطل المتمثلة في (الرحيل والانتقال) طلبا للرزق والعمل وهروبا من الظروف والحوائج. وتضمن وظيفة (الجرأة والشجاعة) من طرف البطل (أحمد) في مغادرة أرضه وقومه. وكذلك وظيفة (الاستخبار) التي تتجلى عبر مشهد مراقبة مركز الشرطة وانتظار خروج (المناضل) من المركز.

ركز كاتب السيناريو على وظيفة (خرق المنع)، حينما منع أهل البطل (أحمد) وعشيرته شخصية أحمد من مغادرة الأرض والرحيل، ولكنه رفض (مواقفهم الدرامية) وخرق قرارهم بالامتناع عن الذهاب واتجه نحو المدينة.

يعتبر زمن الفيلم دراميا ليس حقيقيا يلخص سياقا تاريخيا معينا "ويصف هذا الفيلم المراحل الحاسمة في تاريخ الجزائر منذ سنوات الرماد التي تميزت بالمصادرات إلى غاية الأيام التي تلت الانتفاضة...ويحكي الفيلم قمع 8 ماي 1945 وبدون التعرض لها صراحة. وكذا الانتخابات المزورة في عام 1947 [...] ويقوم فيلم سنوات الجمر بتحفيز المشاهد لفهم سبب حشر الناس في المناطق السهبية وتوجيههم نحو الحرف الشاقة والباسئة، الأمر الذي يجعلهم يثورون على أوضاعهم" (أحمد بجاوي، 2014، ص23).

نموذج لنص سيناريو الفيلم: (جمال الدين مرداسي، 1980، ص20.)

شط – خارج– نهار

الأرض يابسة، مغطاة بشقوق عريضة عميقة، كما لو كانت الأرض

المحرومة من الماء منذ شهور

فاغرة فاها من العطش الذي يضع قشرتها المحروقة مائة مرة

في فرن صيف لا ينتهي

الحوافر الصغيرة المشقوقة للأغنام تثير غبارا رقيقا يغشي القطيع

خطو الحيوانات بطيئ – متردد متعثر.

الكلب يمر، لامباليا، مفتوم الخطم، متدلي اللسان، لاهثا.

فجأة تترنح شاة ثم تسقط بلا ضجة منكمشة الأرجل.

غائرة العين، ميتة، طفل (10 سنوات)، قدور يقترب من الجنة،

يقبع على ركبتيه، يرفع رأس الحيوان ثم يتركها تسقط

قدما رجل (أحمد) يلبس بومنتن، يتوقف أمام قدور ابنه

الذي يرفع رأسه إلى أبيه

نظره يمتد إلى أفق الشط –صوت بندير غايطة– في طرف الهضبة

الشاسعة عند مدخل الدوار، تظهر مجموعة الرجال والنساء،

المشاعل تتقدمهم – أحمد وقد يتبادلان النظر.

أحمد – إنه الركب ! إنهم يتوجهون لطلب الغيث من سيدي تامر–

يجب أن أذهب: ارع الغنم...يترك أحمد الماشية عند الطفل

ويتوجه بخطوات واسعة نحو الركب" (جمال الدين مرداسي، السيناريو، 1980، ص21.)

وصف تقنيات السيناريو :

قام كاتب السيناريو بتوظيف الوصف الدقيق للمشاهد وعرض التفاصيل المتعلقة بالأماكن والأشخاص والأشياء والحيوانات مثل: وصف الأرض اليابسة المشقوقة العطشى، وتشبيه قشرتها المحروقة بالطين المحروق في الفرن. وقام أيضا بوصف عطش الكلب من حيث هيئته المتمثلة في اللسان المتدلّي؛ الذي يعبر عن شدة العطش وقوة الجفاف والقحط.

3- مهنة مدير التصوير:

ضمن مدير التصوير عدم ظهور الميكروفون داخل الكادر ولا آثار ظلاله، وتجنب وقوع الرابط الخاطئ المتعلق بالإضاءة؛ حيث توفرت لقطات الفيلم على نفس كمية الضوء وشدتها وسطوعها، وحافظ على الجو العام نفسه ولم يغيره.

قام مدير التصوير بوضع الكشافات تحديد مسافات الميكروفونات وضبط نوع الكادراج المناسب حسب مقتضى الجو العام للقطة الذي يوحي إلى طبيعة البيئة الصحراوية وخصوصياتها؛ حيث تزداد كثافة الضوء وكميته ودرجة تشبعه وسطوعه، وتضمن البيئة عدم وجود العوائق الضوئية (les parasites d'éclairage).

4- مهنة التصوير:

تم عرض اللقطات الكبيرة (gros plans) في الفيلم؛ للتعبير عن المشاعر وانفعالات القلق والإحباط والخوف، وتم تصوير اللقطات الواسعة(plans larges) لتحديد وضعيات الشخصيات داخل الديكور. والتقطت اللقطات المتوسطة ولقطات وجهات النظر (الذاتية) وتضمن الفيلم اللقطات المجانية التي لا تؤدي وظائف (plans gratuits batards) مثل: مشاهد المجنون (الميلود) الطويلة.

وظف المصور حركات الكاميرا المتعارف عليها، فاستعمل الحركة البانورامية؛ لمسح المكان أو تحديد حجم الموضوع، ولجأ إلى الترافلينج الخلفي (travelling en arrière)، للتعبير عن العزلة والوحدة والتهديد مثل لقطة البطل (أحمد) وولده رفقة الماشية الميتة في الصحراء. واعتمد ترافلينج المرافقة أو المتابعة (de suivi, d'acompagnement)؛ لمرافقة البطل أثناء الرحيل ومغادرة أرضه، أو أثناء سيره في المدينة رفقة شخصية الميلود؛ بحثا عن أخيه (قدور).

اعتمد المصور لقطات علوية (كراين crane) بواسطة استعمال حامل الرافعة (la grue)، وذلك في حركة الصعود وحركة الهبوط. واستعانوا بحامل العربة فوق السكة (la Dolly, le rail) لإجراء ترافلينج أمامي أو خلفي، شاريو (travelling chariot).

5- مهنة الإضاءة :

اعتمد الفيلم الإضاءة الطبيعية الحقيقية التي تتوفر عليها البيئة الصحراوية من دون الاستعانة بمصادر الإضاءة الاصطناعية مثل الكشافات، وخاصة في مشاهد الصحراء. ولكن المكلف بالإضاءة وظف الكشافات في الأماكن المغلقة، واستعان بضوء النار؛ وهذا تحقيقا لرؤية المخرج التي تسعى لنقل الواقع بكل مكوناته؛ حيث أن ضوء النهار الحار والساطع والأصفر يعبر عن العطش والجفاف والقحط.

6- مهنة الصوت:

تمكن مهندس الصوت من تسجيل أصوات ذات جودة عالية بواسطة المسجل (la nagra)، ويلتقط الصوت لوحده مستقلا عن الصورة. ويؤدي الصوت وظيفة تحديد الجو العم من خلال التقاط الضجيج، نباح الكلاب، أصوات الإبل والغنم وخرير الماء، والعربات والقطار، وصوت المطر (les bruits, effets sonores)؛ وهذا للإشارة إلى البيئة الصحراوية البدوية، وإلى المدينة، وإلى كثرة موتى الطاعون الراكبين فوق عربات ذات أصوات مكرّرة. وأصوات المعاول التي تكسر حجارة الجبل؛ للتعبير عن قساوة العمل وشدته.

تفتقر بيئة الفيلم إلى العوائق الصوتية (les parasites du son) التي تحقق الروابط الخاطئة مثل: أصوات الطائرات الحربية غير المناسبة لفترة الفيلم، "فأحيانا الأمكنة والديكورات تخلق مشاكل حقيقية على مستوى التقاط الصوت كالضجيج وتلوث الصوت (pollution sonore) وخاصة في تصوير الفيلم التاريخي (film d'époque)، ولهذا من الضروري لمهندس الصوت المشاركة في معاينة أمكنة التصوير" (كمال مكسر، يوم 2017/12/29، الساعة: 11:52) ؛ لمعرفة العوائق تم وضع خطة لتجنبها كاختيار الأوقات المناسبة للتصوير، أو القيام باستبعادها أثناء العمل، أو استغلالها في تحقيق الجو العام (le climat).

7- مهنة الآلاتي:

يقوم بتامين الوسائل مثل الكاميرات ووسائل الإضاءة، وحامل الكاميرا (la giraffe, la crue)، والكشافات وحامل الشاريو (le chariot).وبثبتها تجنبا للاهتزاز والاضطراب عند تحريك الكاميرا.

8- مهنة الماكياج:

استعمل الماكيير الماكياج الدرامي في لقطات الفيلم، فوضع الألوان القاتمة لرسم الشحوب في وجوه الممثلين؛ للتعبير عن المأساة والحزن والإحباط والإرهاق. وقام الماكيير بإظهار الوجوه محفورة والشفاه يابسة ومقشرة لشدة العطش والجفاف، وكان العرق حقيقيا يسيل لشدة الحر وقسوة العيش.

وضع مؤثر الماكياج في جبهة المناضل للإيحاء إلى ثقب الرصاصة التي قتلته، وكذلك وضع مؤثر آخر في جسد مناضل الحزب، ويتمثل في الدم الأحمر على ثوبه الأبيض للتعبير عن اختراق رصاصة صدره.

9- مهنة الأزياء:

تناسب الأزياء فترة الفيلم وسياقه التاريخي، وهي "جزء من الحياة (tranche de vie) لم يكن بالصدفة من 1939 إلى 1954 لتصوير 130 سنة من الاستعمار"(.claude Dupont , 1975, p37).

فارتدى الممثلون الزي التقليدي الجزائري المتمثل في العباءة البيضاء والعمامة للخروج للعمل، وطلب الماء، وموسم الحصاد والرحيل، ولبس القايد العباءة والبرنوس للتعبير عن مكانته الاجتماعية ومنصبه.

ارتدت المرأة اللباس الصحراوي لسترها والخروج من البيت، وغطت الرأس بالغطاء، ولكن شخصية المجنون (الميلود) تميزت بلون العباءة الداكن للإيحاء إلى الغوض والجنون والحكمة. وكان مقياس العباءة واسعا بلا أكمام، وكان المجنون يمشي حافيا وعاري الرأس.

10- مهنة الديكور:

يوظف المخرج حامينا الديكور الواقعي والحقيقي في فيلم (وقائع سنين الجمر)؛ لارتباطه بالأرض وحبه لها، فصور المشاهد في حيه وبيئته التي ولد فيها، والصحراء والبيوت القديمة، ولم يقم ببناء ديكورات جديدة، وإنما قام باستغلال الأرض المقشرة واليابسة على حقيقتها ولونها القاتم وترابها المحروق؛ ليكون التأثير والشعور حقيقيين.

انتظر المخرج مدة طويلة لتصوير مشهد تعارك الساكنة حول ماء الغدير وقتلهم بعضهم بعضا؛ وذلك ليتساقط المطر الحقيقي فوق رؤوسهم عوض استخدام الماء البديل، وتم نقل مشهد واقعي صادق. وتفاعل الممثلون في الجو العام بعفوية وتأثر طبيعي، وشعور غريزي ببرودة ماء المطر وخفته والانتفاع به.

11- مهنة الأكسسوارات:

استعمل الأكسسواريست وسائل حقيقية تتعلق بفترة الفيلم، فاستخدم السيارات في ساحة المدينة، والسيوف التي يحملها (القيّاد)، والملاعق وقصعة الكسكسي من الخشب، والمناجل للحصاد، وعربات نقل الجثث المصابة بالطاعون، وارتبطت لواحق الديكور بالبيئة الواقعية لتوثيق الفترة وتسجيلها.

12- مهنة التمثيل:

كان أداء الممثلين سينمائيا في الفيلم، وتجنبوا الأداء المسرحي وكثرة الحركات وأنواع التكلف في الأداء، وعمل المخرج على إدارتهم وتوجيههم وتصويب أخطائهم "فالممثلون بحاجة إلى تدريب متكرر مثل الخياطة بواسطة الإبرة" (محمد لخضر حامينا، برنامج الماشاء، قناة الجزيرة، 2014.).

يؤدي الممثل دوره حسب نوع اللقطة، فيركز على إبراز الانفعال عبر الوجه حسب اختيار اللقطة الكبيرة، فيظهر الغضب أو الحزن أو الدهشة أو السرور عن طريق اختيار كفاءة الوجه.

وتحقق هذا الأداء عند البطل في لقطات تعرضه لمأزق فناء أغنامه، ويبس الأرض، ومأزق الطاعون والبطالة، وتعرضه للإهانة من طرف صاحب العمل. وموت أسرته وفنائها.

كان أداء الممثلين الآخرين واقعيا وبسيطا وارتجاليا وعفويا حسب الموقف الدرامي، وتمثل ذلك في نوع أسلوب كلٍّ ممثل أو إيقاع جسمه، فهناك: "نسق بالمكان، نسق بالوقت، ونسق بالقوة، فهناك نموذج من الناس يمشي بخطوات واسعة (نسق مكاني) ويؤدي إيماءات بطيئة (نسق وقتي) ويعبر عما في نفسه بتعبيرات حادة (نسق نوعي)" (لين أوكسنفورد، 1981، ص12). فاختلف إيقاع الفلاح عن إيقاع المناضل وإيقاع القايد وإيقاع الشيخ، وميزتهم الحركة والملامح والانفعالات. وكانت حوارات الممثلين قصيرة وموجزة.

13- مهنة السكريبت (كتابة الإخراج):

ضمن كاتب المخرج عدم وقوع الروابط الخاطئة (les faux racords) في الفيلم مثل رابط الإضاءة أو الديكور أو الصوت أو الأزياء، أو حركات الممثلين ونظراتهم. وضبط زمن ابتداء اللقطة وزمن انتهائها. وسجل ساعات العمل والساعات الإضافية، والعوائق التي تعطل السير الحسن للعمل.

يضع السكريبت مخطط عمل يحدد فيه بدايات اللقطات ونهاياتها، ورقم المشهد ونوع الديكور والممثلين وأكسسواراتهم، ويصنف كل لقطة بصفة حسنة أم سيئة أم جيدة. ويسجل نوع الرابط الخاطئ مثل الماكياج، وينبه المخرج بتصحيح الخطأ، ويضمن عدم وقوع القفز على المحاور (les sous d'axes).

14- مهنة مساعد المخرج:

يقوم مساعد المخرج بدوره المعتاد، فيضع جدولا يحدد فيه متطلبات الفيلم واحتياجاته، ويعين بذلك مدير الإنتاج في ضبط الميزانية، فيضبط عدد الممثلين، والأكسسوارات والديكورات والأزياء. ويضع المساعد خطة عمل لكل يوم تصوير، ويحدد فيها اسم الممثلين وحواراتهم، ونوع المشهد ومكان التصوير والأكسسوارات ونوع الضوء.

يوفر مساعد المخرج الهدوء أثناء التصوير، ويضمن انضباط الممثلين واحترامهم لتوقيت التصوير، ويراقب أداءهم الميكانيكي (répétition mécanique)، ويراجع مع الممثلين حواراتهم ويصحِّحها. ويساعد المخرج في إدارة الممثلين وتحديد وضعياتهم (la mise en place).

15- مهنة الإخراج:

اعتمد المخرج حامينا أدوات سلم اللقطات المعروف، فركز على اللقطة الصدرية، والمتوسطة، والعامة، والعلوية، واعتمد الحركات البانورامية في مسح الساكنة أثناء تواجدهم عند الولي الصالح؛ لتحديد الحجم وتقديم معلومة تناولهم القربان. وكذلك تم عرض حجم جثث المصابين بالطاعون في حركة مسحية.

وظف المخرج الترافلينج الخلفي؛ للتعبير عن عزل الشخصيات في الصحراء ووحدتهم، وتهديدهم بواسطة العطش والجوع والمرض. وإظهار غربتهم ورحيلهم عن الأرض والوطن. واستخدم المخرج ترافلينج المتابعة؛ لمرافقة الشخصيات وهي تسير نحو البيت ونحو ماء الغدير.

أعطى حامينا أهمية "لمعالجة التفاصيل الدقيقة داخل اللقطة الواحدة" (حوار مع محمد لخضر حامينا، برنامج بلا قيود، 2014.) ومثل ذلك لقطة الممثل كويرات وهو ينظر نحو الحشرة تدب على رجله المخبوءة في حذاء حقير ممزق. واستعان المخرج بحواف الكادر؛ لإخراج الشخصيات والأشياء (القطار) (المخارج les sorties)، ولإدخالها (les entrés).

اشتغل المخرج على تقسيم الكادر وفق قاعدة التثليث؛ لتحديد أهمية الموضوع عبر خطوط القوة ونقاطها، وتخصيص المساحة الأكبر لبؤرة الاهتمام، لمقتضى الضوروات الإخراجية، فيصور حامينا الموضوع "أكبر من حجمه الحقيقي، وهذا هو دور الصورة" (حوار مع محمد لخضر حامينا، برنامج بلا قيود، 2014).

وضع المخرج حامينا الممثلين (la mise en place) في وضعية الخط المستقيم (−)، وتمثلت في جلوس الساكنة في خط أفقي وهم مستندون إلى الجدار يتقاسمون ماء الشرب. وكذلك تجلت في قدوم (القياد) على أحصنتهم للقيام بالعقوبة والجزاء الدرامي.

تم عرض المذبحة داخل الساحة في هيئة الدائرة (O)؛ للإيحاء إلى محاصرتهم وضياعهم وسط الساحة المغلقة، وخداعهم من طرف العدو، وإصابتهم بالتيهان والصدمة. وأيضا ظهرت شخصيات الفيلم في وضعية المثلث (Δ) عبر لقطة حوار البطل (أحمد) مع الشيخ مرتكزين في نقطة راس المثلث، وأما العشيرة توزعت على قاعدة المثلث. ويمثل راس المثلث بؤرة الشخصية الإيجابية التي اتخذت القرار للهجرة والرحيل، وترفض الانسحاب.

وجه المخرج الممثلين للتحرك من اليسار إلى اليمين بصفتهم شخصيات إيجابية قوية غير مترددة في اتخاذ القرار، وترفض الانسحاب وغير منهزمة. ويظهر هذا في اللقطة الابتدائية (l'attaque) عندما يسير البطل (أحمد) فوق أرض محفورة ومشقوقة نحو ابنه رفقة الماشية الميتة. ومثال آخر: تتحرك العشيرة نحو ماء الغدير؛ طلبا للخير والماء، وعدم الانهزام أمام مأزق العطش والجفاف.

تتحرك الشخصيات السلبية من اليمين إلى اليسار؛ من أجل العودة إلى الأرض والأهل، وتكون الشخصية ضعيفة، مترددة في اتخاذ القرار، ومنسحبة. ويتتمثل ذلك في لقطة البطل (أحمد) يحمل ابنه بين ذراعيه، ويمشي به من أجل إسعافه من مرض الطاعون، ويظهر جسد أحمد منهارا ومحبطا وضعيفا.

قام المخرج برسم خطوط مختلفة لمسار شخصيات الفيلم، مثل الخط المستقيم (−) لمسار (أحمد)؛ للإشارة إلى اتخاذ القرار وقوة الشخصية، والأمل في إيجاد العيش الكريم في المدينة، والموقف الرافض للبقاء أمام محاولات الإقناع من طرف العشيرة، والشيخ.

وظف حامينا الخط المنحني (S) للإشارة إلى فقدان الأمل والتهديد من طرف الخصم، ويظهر الخط في حركة المناضل بعد خروجه من مركز الشرطة أين تم تعذيبه، وكذلك حركة أحمد المنحية بعد خروجه من مركز التعذيب. وبرز الخط المنكسر (Z) الدال على القوة في السير عبر المسالك الوعرة؛ للاستسقاء من ماء الغدير. وأضاف المخرج الخطوط المتقاطعة (#) من خلال المسالك المتداخلة داخل المدينة، التي يعبرها أحمد ثم يعود أدراجه؛ خوفا من المرض وللدلالة إلى فقدان الأمل، والتردد في اتخاذ

القرار واليأس. ورسم المخرج الخط المنحني (S) لشخصية الميلود. الذي يتحرك في المقبرة والمدينة والبيوت القديمة؛ للإشارة إلى الجنون والاضطراب والحكمة والنصيحة.

16- مهنة المونتاج:

وظف المركب القطع المباشر (montage direct) بين اللقطات، واستبعد مؤثرات المونتاج الشائعة، مثل الظهور التدريجي (fondu au blanc)، والتلاشي البصري (fondu au noir)، ولجأ المخرج إلى الحيل البصرية؛ للإشارة إلى مرور الزمن وحذفه (l'Ellipes)، فعرض صورا من الأرشيف سريعة لأحداث 08 ماي 1945 (le stokage, stock shots). استرشد المركب بالروابط الصحيحة؛ من جل القطع، ويعدّ المخرج مسؤولا عن وضع الروابط والتنقلات (raccords, transitions) فاعتمد المركّب على نقطة انتهاء الكلام وانتهاء المدة الزمنية، وانتهاء المقطع الموسيقي، وانتهاء الحركات، وعند ردود الأفعال، ونظرات الممثلين (les regards)، والانتقال بواسطة تحقيق الزمن الطبيعي؛ المتمثل في تعاقب الليل والنهار قام المركب لفيلم (وقائع سنوات الجمر) "بالتزامن بين الصوت والصورة، واختيار أحسن اللقطات (bonnes prises) بالتنسيق مع المخرج والسكريبت. ويحذف اللقطات الأخرى، وتكون اللقطات مرقمة، وتم استعمال آلات ثقيلة لقراءة الفيلم أثناء المونتاج مثل: ستانبك الألمانية (steenbeck) الأكثر توظيفا واستعمالا في أوربا مقارنة بالأطلس الفرنسية (l'Atlas)" (علياوي بلعباس، 2018/01/02 الساعة: 12:01).

قائمة المراجع :

أولا – المراجع باللغة العربية:

- أفاية، محمد نور الدين، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل. (الرباط: مطابع عكاظ، 1988).
- أوكسنفورد، لين، تصميم الحركة، تر: سامي عبد المجيد، (العراق:دار الكتب للطباعة، ط1981).
- بجاوي، أحمد، السينما وحرب التحرير، الجزائر، معارك الصور، (منشورات الشهاب، 2014).
- بريتز، رودي،الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني، تر:أنور محمد خورشيد، (مصر: عالم الكتب،1970).
- بليكستون، أوزويل، رجال السينما، تر: أحمد الحضري، (مصر: دار النهضة العربية، د.ت).
- حسين جودي، محمد، تاريخ الأزياء القديم، (الأردن: دار صفاء، ط1، ج1،1997).
- خميس صبحي، سنية، أنماط من الأزياء التقليدية، (القاهرة. عالم الكتب،2007).

دالي كين، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، (بيروت: الدار العربية للموسوعات،1987).

-

رضوان، وفاء، النقش والزخرفة بالحناء، (القاهرة: دار الطلائع، د.ت).

سبوتروود، رايموند، الفيلم وأصوله الفنية، تر: محمد علي ناصف، (مصر: الدار المصرية للتأليف، د.ت).
سونيسن، آرثر، التأليف للتلفزيون، تر: إسماعيل رسلان، (مصر: الدار المصرية للتأليف،1966).
فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، (دار الكنوز، د.ت).
كامل حسين، تحية، تاريخ الأزياء، وتطورها، (مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر1996).
مارنر، نيرنس سان جون، الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة،1982).
المعري، آمال، أزياء المرأة في العصر العثماني، (مصر: دار الأفاق العربية،1999).
وين، ميشيل، حرفيات السينما، تر: حليم طوسون، (مصر: المكتبة العربية، د.ت).
مرادسي، جمال الدين. دحو بوكرش، فيلم مرجع، مجلة شاشتان، (ع49، أكتوبر، الإذاعة والتلفزة).
مرداسي، جمال الدين، مجلة الشاشتان، (ع23-24، أفريل- ماي 1980).
مرداسي،جمال الدين. حوار مع سيد علي مازيف، مجلة شاشتان، (ع23 -24، أفريل 1980).
حوار مع محمد لخضر حامينا، برنامج الماشاء، (قناة الجزيرة، 2014).
حوار مع محمد لخضر حامينا، برنامج بلا قيود، (قناة الجزائرية، 2014).
حوار مع آسيا جبار. نوبة نساء، مجلة شاشتان، (ع49، أكتوبر ، الإذاعة والتلفزيون1982).
حوار مع المخرج حبيب فغالي، فيلم خط الوصول، مجلة شاشتان، (ع23-24، أفريل 1980).
حوار مع المخرج حاج رحيم، أجراه: موني براح، مجلة شاشة، (ع 11، مارس 1979).
حوار مع مدير التصوير علال يحياوي، المحاور: حسان مرابط، جريدة الشروق، يوم 2017/12/17.
محمد بلخطوات، ورشة تدريبية في مهنة السكريبت،.2017
مقابلة مع المخرج سيد علي مازيف. 2017، المحاور: غمشي بن عمر، عبر المسانجير
مقابلة مع المركب رشيد بن علال. المحاور: غمشي بن عمر، يوم 4جانفي 2018.
مقابلة مع مدير التصوير أحمد مسعد. المحاور: غمشي بن عمر، عبر المسانجير
مقابلة مع غوثي شقرون، المحاور: غمشي بن عمر، يوم 15 ديسمبر 2017، الساعة: 15:46، عبر المسانجير
مقابلة مع المخرج حازرلي محمد، يوم 16 ديسمبر 2017، الساعة: 12:43، المحاور: غمشي بن عمر، عبر المسانجير
مقابلة مع المركب علياوي بلعباس، يوم 2018/01/02 الساعة: 12:01، المحاور: غمشي بن عمر، عبر المسانجير

مقابلة مع مدير التصوير أحمد محروق، يوم 19 ديسمبر 2017، الساعة: 12:36، المحاور: غمشي بن عمر، عبر المسانجير
مقابلة مع مهندس الصوت كمال مكسر، يوم 2017/12/29، الساعة: 11:52، المحاور: غمشي بن عمر، عبر المسانجير

مقابلة مع عبد القادر بودبزة، المحاور: غمشي بن عمر، يوم 17 ديسمبر 2017، الساعة: 06:50 عبر المسانجير.

Claude Tarmand, Guy Fournie, Le cinéma Amateur en 10 leçons, (Paris: Librairie Hachette, 1973).

Dupon, Claude, Longue rencontre avec Mohamed Lkhdar Hamina, propos recueillis au magnétophone à cannes, revue écran,(Juillet, Aout, 1975, Paris).

Entretien avec Abdelaziz Tolbi, par T.Giraud et M.Bensalma, revue cahiers du cinéma, N266, mai 1976.

Jean Marc Rudnicki, Ecrire un court métrage, Editions Discit, Paris.

Lotfi Maherzi,Le cinéma algérien, Algérie: SNED.