

مقدمة:

إن السينما بشكل عام إنما تؤثر على الرأي العام من خلال الموضوع الذي تطرحه وإن واحدة من جماليات السينما هي هذا التأثير نظرا للدور الذي تؤديه وخطورته في توجيه أفكار الناس وسلوكهم، وربما التأثير في قيمهم الاجتماعية والأخلاقية (1).

ولعل الناحية الجمالية هي أولى اهتمامات صانع الفيلم حيث تصبح السينما لدى المشاهد ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية والبيئية لخلق أفق مفتوح الدهشة والإيحاء، وبالتأكيد فإن تلقي المشاهد وكيفية إدراكه للسمات الجمالية، يجب أن تكون معروفة لدى صانع الفيلم السينمائي. في ضوء ذلك كله تأسست السمات الجمالية للفيلم الروائي، التي ترتكز بالأساس على استخدام المونتاج، والإضاءة، واختيار زوايا الكاميرا؛ وفي ذلك يقول جون لوك كودار: "للجمال وهو روعة الحقيقة قطبان، هناك مخرج يبحث عن الحقيقة وما إن يجدها فإنها ستكون بالضرورة جميلة، وآخر يبحث عن الجمال وما إن يجده فإنه سيكون حقيقيا، يجد المرء هذين القطبين في الخيالي والوثائقي" (2).

تزخر الأفلام السينمائية بتشكيلات على مستوى عال من الإبهار والتميز والجمال الذي يظهر جليا في الاستخدام الجيد للإضاءة والديكور واختيار الألوان المناسبة التي تجسد الجمالية المطلوبة في العمل السينمائي.

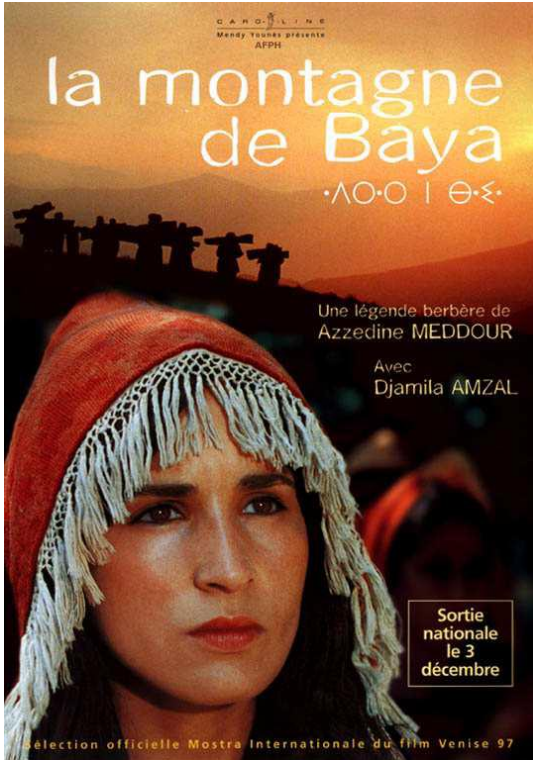
حسب المنظرين في السينما فإن الدرامي الأفضل من أجل وضع المشهد في إطاره الجغرافي والاجتماعي المناسب،

و في هذا الصدد يرى برزاك Barzacq: "إن تطور ديكور الأفلام قد تزامن مع تطور جماليات وتقنيات السينما عموما إلا أنه في الأصل ظهر في فن المسرح" (3). أما الإضاءة فتؤدي دورا كبيرا في إضفاء

دلالات جمالية وتعبيرية تعمق من مساحة المعنى المنبثق في الصورة، وتخلق حالة مزاجية لدى المشاهد وتزيد من الثراء الدلالي والرمزي.

وعلى غرار السينما العالمية حاولت السينما الجزائرية أن توجه كاميراتها إلى ما يحدث في المجتمع وتكون مرآة عاكسة له واستطاعت أن تكون مدرسة فنية صنعت الفرجة والترغيب، وتقدم وثيقة حية عن الثورة وتاريخ الجزائر ونالت اعترافا دوليا لما تحمله من فكرة وبعد جمالي، وسارت الموجة الجديدة للمخرجين الجزائريين في المنحى نفسه.

وفي هذه الدراسة ارتأيت أن أتناول فيلم **جبل باية** "أذرار ن باية" بالوصف والتحليل لمخرجه الجزائري **عز الدين مدور** ، في محاولة لمعرفة إلى أي مدى برزت القيمة الجمالية للإضاءة والديكور والألوان في هذا الفيلم، وما هي الإضافات البصرية التي عكستها؟ من هنا، تطرح إشكالية الدراسة التساؤلات الآتية : إلى أي مدى تسهم الإضاءة والديكور والألوان في



إضفاء دلالات جمالية وتعبيرية تعمق من مساحة المعنى المنبثق عن الصورة المرئية في فيلم **جبل باية**؟ ما هي الجماليات الناتجة عن اللون، والإضاءة، والديكور في فيلم **جبل باية** يهدف البحث إلى الكشف عن الدور الجمالي والتعبيري للإضاءة والديكور واللون في الفيلم. وتكمن أهمية البحث في الخوض في القيم الجمالية للون والديكور والإضاءة في السينما الروائية وما تمثله هذه الأخيرة من إضافة لإثراء السياق الفيلمي، فضلا عن الوظيفة التعبيرية والجمالية التي تؤديها في بناء اللقطة السينمائية. واعتمد البحث من حيث المنهج على دراسة الحالة والمتمثلة في تحليل فيلم **جبل باية** وفق إجراء تحليلي وصفي سيميولوجي؟.

1. التحليل النظري لجماليات الفيلم السينمائي

1. إدراك الجمال في صناعة السينما:

تمثل الجمالية في المجال الفني الموقف النظري من ظاهرة الجمال في نتاجات الفن المختلفة، حيث تركز على تنظيم العناصر المرئية وترتيبها داخل العمل الفني بما يبعث الرضا والسرور والدهشة.

إن المشكلة الرئيسية في فلسفة الجمال هي أن نميز بين العناصر البنائية المشتركة وسط الأنواع المحيرة من التجارب الجمالية المتنوعة، وهنا يثار السؤال عن ماهية الجمال أو طبيعته، فزهريّة الورد، وضوء القمر، وموسيقى **بتهوفن**، ونصب الحرية، هذه كلها يمكن أن توصف جميلة، لكنها قائمة متنافرة، أو غير متجانسة من الأشياء، ولو نظرنا إليها نظرة عادية، لوجدنا أن لا تشابه يربطها، ومع ذلك فلا بد أن تكون طبيعة مشتركة بين هذه الأشياء المختلفة جميعا؛ وهذه الطبيعة المشتركة تحدث فينا نوعا من

الانطباع، يطلق عليه الانطباع الجمالي. ويتشكل هذا الانطباع من خلال إدراكه الذي يتم على نوعين، إدراك داخلي وإدراك خارجي، والمقصود بالإدراك الخارجي، هو إدراك الموضوعات الخارجية عن طريق الحواس الخمس، أما الإدراك الداخلي فهو الإدراك الذي يتم من التأمل الذاتي لحالاتنا النفسية، وأفكارنا ومشاعرنا وانفعالاتنا وعواطفنا، إن العملية السينمائية برمتها ما هي إلا عملية عقلية، فالسينما فن العقل بالضبط، كما إن الموسيقى فن الأذن والرسم فن العين⁽⁴⁾.

إن فهم الجمال هو عملية معرفية ومن ثم يمكن أن تكون فعلا خالصا للتصور أو فعلا خالصا للإدراك، أو جمعا لهما معا. ولكن السينما -ومن دون قصدية في بداياتها وبقصديّة واضحة فيما بعد- نتجت عن تطور الوعي الثقافي لصانعي الأفلام وكذلك التطور الكبير في التقنية المستخدمة، فبعد أن لاحظ صناع الأفلام انبهار الجمهور بتلك الصور المعروضة في الشاشة، بدؤوا مرحلة جديدة لتطوير هذه الأفلام لتحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير على هذا الجمهور. وبالتأكيد فإن أي تطوير أو محاولة للتطوير تضيف جمالية حتى لو كانت نسبية على الفيلم؛ حيث يتم من خلال العمل على تطوير كافة العوامل الداخلة في صناعة الفيلم، لخلق سمات جمالية للسينما.

إن الوظيفة الأساسية لصانع الفيلم لا تتركز فقط في نقل الواقع، بل في خلق عالم جديد عالم إنساني حقا، فالفنان يحمل العالم في جنباته، ويحاول جاهدا خلق عالم يستطيع أن يجذب المشاهد إلى نواح عدة، ولعل الناحية الجمالية هي أولى اهتماماته، حيث تصبح السينما لدى المشاهد ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية والبيئية لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة والإيحاء، فالسينما منذ اختراعها تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف والدهشة، ولذلك فإن تلقي المشاهد وكيفية إدراكه للسمات الجمالية، يجب أن تكون معروفة لدى صانع الفيلم السينمائي، في ضوء ذلك كله تأسست السمات الجمالية للأفلام السينمائية⁽⁵⁾.

وتأسيسا للسينما كفن، فقد حاول مُنظرو الأفلام في النصف الأول من القرن العشرين تبرير الدراسة الجدية للسينما بالقول إنها شكل من أشكال الفن، وقد انطلقوا لانجاز ذلك الهدف بمحاولة تحديد الخواص التي تحدد الفيلم باعتباره فيلما، أي التي تميز الفيلم عن الفنون الأخرى.

كانت أول مدرسة فكرية تدافع عن الفيلم بصفته فنا هي مدرسة الشكليين، مثل **رودولف ارنهيلم** وصانع الأفلام **سيرجي ايزنشتاين**، وبالنسبة للشكليين، الخاصية المميزة للفيلم هي عدم قدرته على محاكاة التجربة البصرية للحياة الواقعية محاكاة كاملة، وقد يبدو ومن المستغرب في البداية أن الشكليين ركزوا على القيود التي تقيد الفيلم في تعريفه بصفته فنا، لكنهم طرحوا مقولة "إن هذه القيود تعرف الإمكانيّة التعبيرية للفيلم، فقيود الفيلم تتيح لصانع الفيلم فرصة استغلال التجربة اليومية للحياة الواقعية وتشويهها لأغراض فنية"⁽⁶⁾.





2. جماليات الفيلم السينمائي:

تمثل السينما خطابا بصريا، لديه القدرة على التوغل في كافة جوانب حياة الإنسان، بل ولديه القدرة على تشكيلها، وذلك من خلال فاعلية الخيال التي تبدأ مع انتقال المشاهد من الحياة الواقعية إلى عالم الخيال. وتتمثل الجماليات السينمائية إذن في دراسة الاختصار على تقليدها بقبحها أو جمالها، أي أن الخيال يبدأ بالإفصاح عن أبعاده الجمالية وقدرته على الخلق عندما يدرك الفنان العلاقة بالأشياء ويستجمع المعاني. وتتمثل الجماليات السينمائية إذن في دراسة

الموقف النظري والتطبيقي من ظاهرة الجمال في السينما، وإيجاد علاقات فنية وجمالية وتعبيرية بين عناصر التكوين السينمائي.

من بين الجماليات التي تنطوي عليها السينما نذكر ما يلي:

✓ جماليات الإضاءة:

تؤدي الإضاءة دورا كبيرا وواضحا في مجال الأعمال الفنية، وتتجلى الإضاءة منفردة بطاقة تعبيرية وجمالية عالية أو بمشاركة العناصر الصورية والصوتية مثل الأزياء، الديكور، والإكسسوار، والمؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر، لتخلق صورة بصرية جميلة ذات تعبير دلالي.

إن الهدف من الإضاءة هو تحقيق صورة تتوفر فيها الأجواء المناسبة للبيئة ومجرى الأحداث، أي عندما يضع مدير التصوير إضاءته، يجب أن يعمل على وقف مكونات المكان الذي يحوي الحدث، وهذا ما يقع على عاتق المخرج لتحديد رؤيته الخاصة به.

فعند دخول اللون على الضوء يعطيه قدرة جديدة بخلق الجو العام لأن اللون له خاصية التأثير النفسي المباشر، وله مدلولاته عند الإنسان فضلا عن كونه أحد العناصر التي تستخدم لتكوين مجموعة مضامين تعبر عن أفكار الفنان نفسه. فالإضاءة تعد أهم عنصر في التصوير السينمائي، فهي التي تشكل كل ما تراه عدسة التصوير لتكسبه العمق أو التسطیح، الإثارة أو الملل، الواقعية أو الافتعال (7).

في سياق آخر، تساهم الإضاءة في التعبير عن المواقف المختلفة للفيلم، فهي بمثابة خلفية للصورة بكل ما تحمله في إبراز الموضوع الأساسي، فإذا كان هناك جريمة في حجرة مثلا، فمن الطبيعي أن يضاء ركن واحد لإحداث التأثير المطلوب، ويمكن أن نقيس على ذلك الإضاءة المطلوبة للمواقف المختلفة مثلا في حفلة عيد الميلاد تكون الإضاءة عالية أي تشمل كل أركان المشهد، وتكاد تكون متساوية في توزيعها على الأجسام المختلفة، بينما تكون الإضاءة في موقف حزن منخفضة ومتساوية، للتعبير عن الخوف لابد أن تتوفر درجة عالية من التباين بين الظل والضوء.

كما نستخدم مع موقف رومانسي إضاءة ناعمة جد خالية من الظلال، ولأن القلق هو اضطراب نفسي في اتجاهات متباينة، فينبغي أن تنقل لنا الإضاءة هذا التوتر، فتكون تارة من الشمال وتارة أخرى من اليمين، من الأسفل ثم من الأعلى. وبالتالي فإن وظيفة الإضاءة لا تقتصر على مجرد توفير الوضع المناسب لالتقاط الصورة، بل تتعداه إلى تحديد الزمن الذي تجري فيه الأحداث (8).

وتستعصي بذلك عملية التصوير ما لم تكن هناك إضاءة، فالإضاءة هي التي تجسم الأشياء تخلق الإحساس بها، حيث إن أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله لا يمكن أن يكون له إحساس بصري ما لم تكن هناك إضاءة مسلطة عليه، وهذه الإضاءة ليست بالضرورة أن تكون اصطناعية (9).





✓ جماليات الديكور:

كلمة ديكور décor هي كلمة فرنسية الأصل يقابلها في اللغة الانجليزية (sets, setting, scenery)، والكلمة الفرنسية الأكثر شيوعا وشمولا لأنها تشمل المناظر والأثاث والخلفيات، وعادة ما يعنى بها التجميل، الزخرف، وتثير في الذهن بعض الصور الجمالية التي ترتب بها البيوت⁽¹⁰⁾. يعد الديكور عنصرا دراميا هاما في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساهم في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويرى **ليون برزاك** L.Barzaq إن تطور ديكور الأفلام تزامن مع تطور جماليات وتقنيات السينما عموما، إلا أن الديكور في الأصل ظهر في فن المسرح. وقد ظهرت في أواخر العشرينات موجة جديدة في تصميم الديكورات سيمت هذه الموجة بالسينما الحرة أو السينما الحقيقية، تقوم مبادئ هذه الموجة على ضرورة العودة إلى الطبيعة وإلى الديكورات الطبيعية حتى يتمكن السينمائي من تبليغ إحساسه إلى المشاهد، ففيلم بلا مناظر خارجية، لا سماء، ولا شمس، لا نبات، سيؤدي إلى الشعور بالاختناق. ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية، لكن دائما الحضور، هدفه البحث في كل فيلم عن بعد الدرامي الأفضل، من أجل وضع المشهد في إطاره الجغرافي والاجتماعي المناسب.

وبحسب المنظرين في السينما فإن الديكور يحتل في الفيلم المرتبة الثانية من حيث الأهمية، بعد عنصر الممثلين على شرط أن يكون الديكور بمعان واضحة، بلا غموض، لأن المشاهد حسب **ليون برزاك** ليس لديه الوقت لتفسير معاني الديكورات المبهمة⁽¹¹⁾.

ويعد **روبار مولي ستيفنس** R.M.Stevens من بين الباحثين الذين درسوا بتعمق دور الديكور في السينما، حيث ذكر في كتابه **فن السينما** سنة 1929: "يمكن أن يكون الديكور في السينما جيدا، سواء أكان واقعا، قديما، حديثا، إذا لعب دورا حقيقيا، ينبغي على الديكور أن يقدم الشخصية حتى قبل أن تظهر، يشير إلى وضعها الاجتماعي، أذواقها، عاداتها، طريقة عيشها، وبالتالي فإن الديكور يجب أن يرتبط ارتباطا قويا بالمشهد"⁽¹²⁾. كما أشار **اندري بازان** A.Bazan في تعليقه على أحد الأفلام بما يلي: "رأيت كيف ينسجم دور الديكور مع الممثلين في شرح الوضعيات وتبريرها، وإظهار الشخصيات، وإرساء مصداقية المشاهد"⁽¹³⁾.

وباختلاف الأنواع السينمائية من أفلام بوليسية، مغامرات، تختلف الديكورات في جوهرها، قد تكون مفرحة أو عجيبة، أخرى حزينة أو مخيفة، هذه المسألة تبقى إبداعية، وتتعلق بإحساس مصمم الديكور، ومواهب الشخصية التي تسمح بتكيف



أسلوبه مع وجهة نظر مخرج الفيلم؛ وعلى هذا النحو، يظهر الديكور جو السرد لأن كل لقطة تحمل



دلالتها موافقة للإطار الذي وضعت فيه الصورة. كما توجد ديكورات تملك في حد ذاتها قوة درامية، مثل الأماكن المنعزلة، الجزر الخالية، أو استخدام عناصر طبيعية لزيادة البعد الدرامي وتقوية الجو العام

للسرد الفيلمي، مثل المطر الغزير الذي يوحي بفكرة الحزن، أو الفشل، إلى جانب العواصف والريح والضباب الذي يقول عنه النقاد أنه عامل طبيعي يضفي على الموقف عنصر الشك. وبخصوص ديكور الفيلم التاريخي فيتميز بخصوصية معينة تراعي الدقة في وصف الفترة التاريخية التي يعالجها الفيلم، حيث يقول ستيفنس "....الأثاث، الملابس، الهندسة المعمارية، هي عناصر تحكي ذلك العصر، وينبغي أن يجد المشاهد على الشاشة نظرة الماضي الذي يتطلع إلى معرفته"⁽¹⁴⁾. في سياق متصل، يؤدي الديكور الذي تتحرك في فضاءه الإكسسوارات دورا يحرك المعنى، فديكورات المبنية والقصور تتميز عن المباني البسيطة في وسط المدينة أو المنازل الريفية في أطرافها، حيث يتحرك الديكور في سياق النص الفيلمي. كما انه عن طريق الشفرات التي تحملها الأزياء يمكن أن نلتصم زمكانية المشهد أو البيئة، فللزي وظائف عدة، فوظيفة الزي للشعوب البدائية أكثر من حماية الجسد إذ يحمل معنى العادات والمعتقدات، فللزي دلالة طقسية تنقل الإنسان إلى عالم غير العالم الذي يعيشه⁽¹⁵⁾.



✓ جماليات الألوان:

اللون هو الطبقة الظاهرية للشكل ومع ذلك نجد انه يتغلغل إلى باطنية الشكل، و يتحد معها ليساعد في إبراز المضمون أو الفكرة المحملة في مادية الشكل من خلال ارتباطه بسلوكية البشر وماله من اثر مباشر على الحواس الإنسانية، أثناء سقوط بعض الموجات الضوئية على شبكية العين وإحداث عدد من الذبذبات المختلفة وحسب طول الموجة لكل لون من الألوان، وهذا ما يساعد على تحديد الرضا أو عدم الارتياح لبعض الألوان، ويضطلع اللون بدور مهم في سيكولوجية البشر لأنه يرتبط بما يحبون ويكرهون، فالبعض يحب اللون الأخضر، أو الأزرق لمشابهته لفضل الربيع أو السماء الزرقاء الصافية التي تدل على الراحة والهدوء، ويكرهون اللون الأحمر لأنه يدل على الخطر والأسود على الحزن والأصفر يدل على المرض. وهذه الدلالات على الأكثر ترتبط في التكوين المزاجي للأفراد ولا يجب أن تكون قاعدة أو أساس عند المصمم عند تناوله للألوان وتوظيفها في العملية التصميمية إذ يقول هيربرت ريد "... لا علاقة لتلك القيم الترابضية بالقيمة الجمالية للون إذ يؤخذ بوصفه ذاك، وإن جاز أن تكون ذات علاقة كبيرة بارتكاز أي فرد بعينه إزاء عمل فني معين، فنحن في الخبرة الجمالية إنما ندخل بدافع الحدس في طبيعة اللون ونتذوق عمقه أو دفته أو أسلوب إبراز مختلف أنواعه، أو بعبارة أخرى صفاته الموضوعية ثم نقدم خطوة أخرى فنوحد بين تلك الصفات وبين انفعالاتنا.." (16).

يميل صناع الأفلام إلى استخدام أحد الطرق الأساسية في تناول الألوان، إما أن يختار أو يستعمل لونا واحدا في كل الفيلم، أو أن يعمل على أن يبدو اللون طبيعيا ولكنه منظم بطريقة لتحقيق التباين بين المشاهد وهي الصيغة الأكثر استخداما، ويمكن استعمال عدة أنواع من الألوان مقصودة للأعمال المرحة (17).





ويرى بعض السينمائيين أن النسق اللوني ينبغي أن يسهم في المعنى الخاص بأي شعور داخلي، وإن هذا المعنى قد يكون غير واضح تماما مثل الشعور المرتبط به وهناك اعتقاد واسع الانتشار بأن التعبير اللوني يقوم على تداعي المعاني والخواطر والأفكار لذا نجد **ايزنشتاين** يعبر عن ذلك بقوله "...يبدو أن هناك اتفاقا عاما على أن الألوان تختلف عن بعضها البعض من حيث التعبير النوعي الحسي"⁽¹⁸⁾.
إن للألوان تأثير بالغ الأهمية والتأثير وإبلاغ الرسالة السينمائية بجذب انتباه المشاهد وخلق جو وجداني انفعالي، وتكمن جمالية الألوان في حسن استخدامها فيمكن خلق الجمالية عن طريق تباين الألوان وهو التضاد، فالأبيض هو نقيض الأسود، والتباين يلعب دورا كبيرا في تغيير حجم الأشكال وإبرازه وأيضا شاعرية التوافق بين الألوان حيث هي عبارة عن اتحاد موفق للألوان ينشأ عن طريق خاصية المصاهرة والتقارب الموجود بين الألوان واتحاداتها البصرية، فإذا ما استخدمت الألوان الدافئة تعطي توافقا لونيا ونفس الحال إذا استخدمت الألوان الباردة معا⁽¹⁹⁾.

2. الجماليات السينمائية في فيلم "جبل باية"

1. التحليل التعيني للفيلم:

▪ بطاقة فنية عن المخرج:

عز الدين مدور من مواليد 8ماي 1947 بسيدي عيش، ولاية بجاية، حيث قضى طفولته هناك، درس الأدب الفرنسي بجامعة الجزائر، ثم تخصص ابتداء من سنة 1971 في دراسة السينما في جامعة موسكو بروسيا، عاد واستقر بالجزائر ابتداء من سنة 1976 واستطاع أن يخرج العديد من الأفلام القصيرة للمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري، بالإضافة إلى عدة حصص تلفزيونية وأفلام وثائقية. رحل عز

الدين مدور في 17ماي 2000 عن عمر يناهز 52 سنة، ولم يستمتع بالفيلم الذي أخرجه ولم يحفل بالصدى الذي حققه.

أما عن أعماله يمكن أن نحصرها فيما يلي:

- 1980 : « les nouvelles croisades »
- 1982 : « la fille et le papillon »
- 1983 : « entre nous »
- 1985 : « combien je vous aime »
- 1986 : « polisario année 15 »
- 1988 : « un survivant raconte »
- 1990 : « des faits et des faits »
- 1991 : « la légende de Tiklat »
- 1992 : « djurdjura »
- 1993 : « le chacal doré »
- 1997 : « adrar n Baya »
- 1998 : « la douleur muette »



▪ بطاقة فنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: أذرار ن باية أو جبل باية

المخرج: عز الدين مدور.

الإنتاج: Imago caroline, ENPA, ENTV

مدير الإنتاج: عز الدين عابد.

مدير التصوير: بشير سلامي.

مهندس الصوت: أمين قويدر.

سنة الصدور: 1997.

مدة الفيلم: 1 سا و 50 د.

سيناريو وحوار: عز الدين مدور، وجون بيار ديدو Jean pierre dedo

ركيزة الفيلم: فيلم ملون.

الممثلون: جميلة أمزال في دور باية.

- عبد الرحمان دبيان في دور جندل.
- علي اغيل علي في دور العجوز بلعيد.
- وردية كسي في دور العجوز علجة.
- كمال عبد الرحمان في دور سعيد.

▪ ملخص الفيلم:

تعود أحداث الفيلم في تصويره التاريخي إلى حياة سكان منطقة القبائل في السنوات الأولى من دخول الاستعمار الفرنسي في الجزائر. وتدور وقائع الفيلم حول الشرف والتأثر الذي كان يميز عادات وتقاليد أبناء هذه المنطقة؛ باية التي قتل زوجها من طرف ابن أحد الحكام الموالين للاستعمار الفرنسي قصد الزواج بها بعد أن أحبها، وحقنا للدماء تتسلم دية من والد القاتل، غير أن أبناء قريتها حاولوا الاستيلاء على قيمة تلك الدية قصد إعادة بناء قريتهم التي دمرها الاستعمار، بالإضافة إلى إنعاش الزراعة وتربية المواشي كمصدر الرزق بالنسبة لهم بعدما تمت مصادرة أراضيهم من طرف الحكام الموالين للاستعمار. فضلا عن إصرارهم على تزويجها لقاتل زوجها قصد كسب رضا الحاكم، باية ترفض الفكرة وتؤكد أن تلك الدية ستكون نفسها دية قاتل زوجها بعد أن يثار له ابنها الوحيد، وهو ما حدث فعلا بعدما صار ابنها شابا يافعا استطاع أن ينتقم لموت والده، حيث يقتل ابن البايع في ليلة زواجه، لتكون الدية نفسها التي تلقتها باية في زوجها هي دية المقتول لوالده.

السمات الجمالية للإضاءة، اللون، والديكور في فيلم جبل باية:2

✓ جماليات الإضاءة:

تراوحت الإضاءة المستعملة في الفيلم بين الإضاءة الطبيعية التي تعتمد بالأساس على ضوء الشمس ولون السماء، إضافة إلى استعمال الإضاءة الاصطناعية في بعض المشاهد من الفيلم، وتجلى ذلك في إنارة البيوت سواء منها الجبلية التي يسكنها الفلاحون، أو القصور التي يسكنها الباشاغات. لقد استعمل الضوء بكثرة على الوجه لإبراز الملامح التعبيرية أو ما يسمى بالإضاءة على الوجه، وذلك بالاعتماد على اللقطة القريبة جدا أو المقربة، وهو ما سجلناه في اللقطات التي تظهر فيها البطلة سواء لإظهار حزنها أو خوفها أو فرحها، كما وظف الإضاءة الباهرة للتعبير عن الفرح والسعادة، التضاد بين الضوء والظلام، وهو ما خلق جوا من التشويق والدرامية في الفيلم. وتعززت الجمالية في استخدامه الكبير لضوء الشمس الذي تمركز على وجوه الممثلين أو الطبيعة الخلابة التي تم التصوير فيها.

✓ جماليات الديكور:

ما لاحظناه في الفيلم هو الديكور الطبيعي الذي اعتمد عليه المخرج، فنقريرا أغلبية المشاهد تم تصويرها في الجبل، ما عدا بعض المشاهد التي تصور القصر من الداخل والخارج وبعض البيوت الجبلية

داخل الكهوف والمغارات.استخدامه للديكور الطبيعي شكل لوحة جمالية أضفت على الفيلم الإيهامية بعيدا عن الخيال والتصنع، فجاءت اللقطات شبه حقيقية وهذا ما يميز أسلوب عز الدين مدور الذي ينتمي إلى المدرسة الروسية.

لقد تراوحت العلامات الجمالية في الديكور بين جمال الشخصيات حيث تم اختيارها بعناية فائقة،وهي شخصيات معروفة لدى المشاهد الجزائري؛ وجمالية اللباس المزركش بالألوان والنقوش الأمازيغية، التي تحمل خصوصية منطقة القبائل وقد ظهر جليا في لباس النساء والأطفال، ولباس الباشاغا الذي يحمل لمسة تركية استنادا للحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداث للفيلم.وبذلك تنوعت ملابسهم و تباينت، فالباشاغا وأهله والحياة التي يعيشها تمتاز ملابسهم بطابع الملابس العثمانية،عكس ملابس باية التي تراوحت بين القشابية والأحذية الجلدية، والبرنوس الذي يرمز للطهارة والعفة والستر للمرأة، ورمز الرجولة لدى الرجل الأمازيغي. وبالتالي يعكس اللباس الأبعاد الثقافية للمنطقة، وصورا جعلتنا نلمس الماضي البعيد، فكانت سمة أضفت لمسة إبداعية في الفيلم.

إلى جانب جمالية الحركة التي تجسدت في طريقة أداء الرقصات النسائية التي تتراوح بين الخفة والسرعة، ولم يغفل المخرج عن جمال المرأة القبائلية التي ظهرت في الفيلم بكامل أنوثتها وعفتها، فالكحل والمرأة،والحلي الفضية والخلخال هي أدوات الزينة التي تتجمل بها، وهو ما عكس جمالية المظهر في الفيلم.

أما العمران فنجد نوعين،الأول يتمثل في الطابع العمراني العثماني الذي يتميز بالقصور والفسيفساء والفناءات التي تتوسطها نافورة، أما النوع الثاني فيتمثل في البيوت الحجرية التقليدية التي تتميز بسقف القرميد والزخرفة الحائطية، والقلال الموجودة في كل بيت.



✓ جمالية اللون:

تم توظيف مزيج من الألوان بناء على الديكور المستعمل في الفيلم، فجاءت الألوان متنوعة وموحية في استخداماتها، تراوحت بين اللون الأحمر، الأخضر، الأبيض، والأسود والبرتقالي.

اللون الأحمر : ظهر جليا في لباس البطلة التي ترتدي برنوسا أحمر ويرمز إلى القوة، الطاقة الطموح، العزم، النصر، الحب، فهو لون مثير مستوحى من النار والدم والثورة، جاء ليعكس مزاجية باية وعزمها على الثأر لزوجها، وكذا وقوعها في حب **جندل** زعيم العصاة. كما يرمز الأحمر إلى لون الأرض التي سقيت بالدم وهي جوهر الفيلم وبؤرة الصراع بين القرويين والاستعمار.

اللون البرتقالي: وهو لون المجد والاعتزاز والتباهي ويظهر في لباس القرويين أثناء احتفالات أنزار إله المطر في الأسطورة الأمازيغية.

اللون الأسود: ويوحى بالحزن والألم، شمل لباس البطلة في عزاء قاتل زوجها ولباس والد المقتول.

اللون الأخضر : وهو لون الاخضرار والانبعاث الروحي، الأمل، الهدوء والسكينة، تجلى في الصورة الطبيعية للجبل في أجمل حلة له، من اخضرار النباتات، والأشجار والغابات.

اللون الأبيض: يرمز للنقاء والوضوح والسعادة والحياة، تمثل في لباس باية بعد أن قررت الخروج من حزنها والاستحمام في النهر إشارة إلى رغبتها بالزواج مرة أخرى، فعكس لون الصفاء والعفة التي بداخلها، وماء النهر يوحي بالأمان (الماء هو الأمان مثل أمازيغي).

أضفت هذه الفسيفساء من الألوان جمالية ورونقا على الفيلم، تخطت حدود الإعجاب إلى الانبهار بالحلة الإبداعية التي جاءت منسجمة ومتناغمة مع الشخصيات والمشاهد الدرامية.

3. نتائج التحليل: خلصنا في هذا البحث إلى جملة من الملاحظات جاءت كما يأتي:

- ✓ يتوفر فيلم **جبل باية** على تشكيلة فائقة التنوع من مفردات المكان، وتتراوح أماكن السرد والأحداث فيما بين المشاهد التي تمثلت في الديكور الطبيعي، من تصوير للغابة، والأراضي السهلية الخصبة، مروراً إلى الجبال التي تزخر بها منطقة القبائل، ويتمثل الفضاء الآخر في المدينة ذات النمط العصري أو التركي في البناء من القصور والنافورات، وهنا نلمس جمالية المكان.
- ✓ دراما المخرج **عز الدين مدور** هي دراما الأيام والليالي، والفصول والسنوات، تشبه في تركيبتها أسلوب الدراما الوثائقية في سرد الحقائق، فجاءت متسلسلة زمنياً وهو ما صنع جمالية الزمان.
- ✓ فسيفساء الألوان المستخدمة انعكست على مجمل الديكورات والتفاصيل الجمالية التي ظهرت داخل بنية الفيلم.
- ✓ نلاحظ أن الإضاءة في الفيلم تبدو منسجمة مع الحالة الطبيعية للإضاءة في فصل الشتاء، وما يبعثه الخشب والنار من دفء وشاعرية على المشاهد.



✓ إن عنصر الديكور وملحقاته من قطع الأثاث والإكسسوارات له دلالات وإيحاءات عن رمزية المكان.

✓ لقد رسمت متتالية طقوس ما قبل الحرث إبداعا لا متناهيا في الفيلم.

✓ برزت قيمة الأرض كقيمة جمالية تمسك بها السكان وحاربوا من أجلها.

✓ العلاقة الوطيدة بين القرويين في ذلك الجبل الذي كان من المفروض أن لا حياة فيه، غير أنه أصبح الملاذ الآمن لهم، وظهرت "التبوية" كرمز للتكافل الاجتماعي بينهم.

✓ الحب كقيمة جمالية تجلت في العلاقة العفيفة التي جمعت البطلة باية وجندل زعيم العصابة، علاقة تطغى عليها الإنسانية والحشمة والأنفة الأمازيغية.

✓ الأرض، الجبل، القرويون، الاستعمار، الثأر، الحب، ثنائيات لقصة تاريخية تحمل قدسية المكان والزمان.

الخاتمة:

إن أي فيلم، ومهما تميز على مستوى الأداء والتعبير، فإن مدى نجاحه يكون دائما مرتبطا بمدى اهتمامه بالجانب الجمالي الذي يفترض بصانع الفيلم أن يعي إدراك المشاهد المسبق له، لأن "مقولة الجميل قائمة في جوهر العقل البشري الذي تنطوي طبيعته على مبدأ جمالي"؛ لذلك فإن الأفلام التي لا تعتنى بالفعل الجمالي لا يمكن لها أن تحظى بالاهتمام المطلوب من قبل المشاهد، وستفتقد العالم المؤثر في العملية الإبداعية الفيلمية كلها، "فالجمل صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وإن النفس تفتن إلى الجمال وتحسه، وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بدهشة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور" (20).

كما أن التطورات التقنية الهائلة في أدوات الصناعة السينمائية، وكذلك التحولات التي شملت أساليب الخلق والإبداع الفني، قد أسهمت كثيرا في تطور السمات الجمالية للسينما، كذلك القيم الجمالية القائمة على محاكاة أوضاع الطبيعة وأشكالها والقيم الجمالية المبتكرة من شأنها أن تؤدي دورا في ذلك.

استطاع المخرج الجزائري عز الدين مدور في فيلمه جبل باية بطريقة إبداعية أن يصور حقبة زمنية من تاريخ الجزائر في منطقة القبائل، وظف فيه الميكانيزمات الطبيعية والتراثية والثقافية للمنطقة، مشكلا

لوحة سينمائية معبرة، لم يغفل فيها عن الجانب الإنساني الذي كانت تعيشه المنطقة، وصور التكافل الاجتماعي من خلال مناظر "التويذة" في الحقول أو بناء المنازل، وأسطورة "أنزار" إله المطر الذي تقدم له فتاة جميلة كهدية في حال انقطاع الغيث عن المنطقة.

الهوامش:

1. كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع - دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، ط. 1، سوريا، دار أفكار للدراسات والنشر، 2012، ص.110.
2. المرجع نفسه، ص.100.
3. حورية حراث، الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري- دراسة سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2013، ص.27.
4. كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع - دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، ص.96-97.
5. نفسه، ص.100.
6. وارن تكلاند، فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، سوريا، منشورات وزارة الثقافة، ص.46-47.
7. حسين أزهر جواد، التشكيل الجمالي للإضاءة والديكور في البرامج التلفزيونية، مجلة الأكاديمي (جامعة بغداد)، عدد: 2011، 59، ص.59-60.
8. حورية حراث، الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري- دراسة سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2013، ص.29.
9. عبد الفتاح رياض، عبد الباسط سلمان، سحر التصوير فن وإعلام، ط.1، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 2005، ص.229.
10. كرم شلبي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، ط.1، السعودية، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، 1977، ص.177.
11. حورية حراث، مرجع سبق ذكره، ص.27.
12. المرجع نفسه، ص.28.
13. نفسه، ص.28.
14. نفسه، ص.28.
15. ماجدة سلمان محمد، توظيف الشفرة الثقافية لإنتاج المعنى في الفيلم الروائي - فيلم الكمان الأحمر - أنموذجا، مجلة الأكاديمي (العراق)، 2010، ص.208.
16. باسم عباس العبيدي، أثر العلاقات اللونية في الربط البنائي للهيئات والفضاءات في التصميم الإعلاني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (الأردن)، المجلد 38، العدد 01، 2011، ص.19.
17. محمد علي علوان، مرجع سبق ذكره، ص.235.
18. سعد عبد الرحمان قلج، جماليات اللون في السينما، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1975، ص.44.
19. عبد الفتاح رياض، عبد الباسط سلمان، مرجع سبق ذكره، ص.228.
20. رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009، ص.19.

