



دار الشؤون الثقافية العامة

د. صالح الصحن

التذوق السينمائي والتلفزيوني

دراسة نقدية في السينما والتلفزيون

الصفحة	الموضوع
7	التذوق
21	التذوق الفني.. في السينما والتلفزيون
29	التكوين
32	الفنون الجميلة
42	الفن السابع
45	الاستجابة
55	التشويق
60	ما الذي يثيرنا في الفيلم؟
75	التوقع
79	الأحياء
84	الاختزال
89	الخيال
96	أفلام الفانتازيا
97	أفلام الخيال العلمي
106	عالم الفيلم
111	افتتاحية الفيلم
118	الأرتجال
129	بين السينما والتلفزيون
150	اللغة السينمائية
155	بين الوثائقي والتسجيلي
164	بين الواقعية والانطباعية في السينما
173	ملامح السريالية في السينما
181	اللقطة
191	التتابع
196	الزمن في السينما
210	المكان في السينما
235	اللون في السينما
264	الإضاءة
268	الأزياء
273	الأيقاع
285	الموسيقى
291	السيمائية في السينما

307	تسمية الأفلام
320	ما بعد الحداثة والسينما والتلفزيون
334	قالوا في السينما
341	المصادر

المحتويات

التذوق

معنى التذوق:

يأتي التذوق من الفعل ذاق، لأداء وظيفة التمييز في خاصية طعم الأطعمة والأشياء الأخرى. فقد ورد في

القاموس المحيط^١، ذاقه ذوقاً وذواقاً ومذاقاً ومذاقاً اي: اختبر طعمه، ودلت الكلمة ايضاً على معانٍ أخرى، فجاءت، ذاق القوس: أي جذب وترها اختباراً، واذاق زيدٌ بعدك كرمًا، اي صار كريماً. وتذاوقوا الرماح اي تناولوها، ومهما اتسعت قوة الدلالة والتعبير لمفردة التذوق فإنها تأسست في معنى عميق لها ورد في القرآن الكريم في سورة هود (٩) {ولئن أذقنا الانسان منا رحمة} وكذلك {فأذاقها الله لباس الجوع والخوف} (النحل/ ١١٢)، {وقيل لهم ذوقوا عذاب النار} (السجدة/ ٢٠).

وفي هذا المعنى القرآني الكريم فتحت افقاً واسعاً للتعبير فقد استخدمت للطعام والراحة والحرية والعذاب والموسيقى والاعمال الأدبية والفنية الأخرى، وازاء هذه الخاصية، اقترنت الكلمة برغبات واختيارات لتقبل اشياء دون غيرها. فقد جاءت كلمة (الذوق) كصفة لمن يحسن اختيار الأشياء بشكل أمثل ولمن يجيد فن التعامل مع الآخرين والمواقف بأعلى مستويات اللياقة والتهديب، لما لها من دلالة كامنة من القدرات والمهارات في تنسيق وترتيب الأشياء وتوظيفها بما يحافظ على الجدوى وسعة التأثير التي تتركها في الآخر، وقد تطلق الكلمة احياناً على من يحافظ على الأصول والتقاليد واحترام القوانين واللوائح.

وللتذوق معنى آخر في حقول الأدب والفن، فقد عُـدَّ عنصراً ضرورياً لإكمال مهمة التلقي التي تهدف الى الوصول الى ذائقة الجمهور والتأثير فيه.

والتذوق له عميق الصلة بالتلقي وقبول الاشياء او رفضها، ذلك لانه يشكل (موقف) المرء ازاء ما يحيط به ، وهو ايضا امام ما يتعلق بمشاهدة المعروضات الفنية ، ولن يكتفي التذوق بالفطرة، ولن يقتصر على بساطة الفهم، وإنما يعتمد على جملة من عناصر المعرفة والثقافة والخبرة ومهارات واضحة في التمييز بين الاشكال والاجناس والمدارس والاتجاهات الفنية، وان ديمومة التذوق ترتبط في معرفة ومتابعة المتغيرات المستمرة التي تحصل في حرفيات العمل الفني وتوجهاته الفكرية والجمالية، مع التعدد المتباين في الأفكار والاساليب، من بناء وتفكيك وتحليل وتداول وتأويل وحدائث وما وراءها وغيرها من المفاهيم، والتذوق الذي يحدد مستوى التلقي، وهو الذي يحمل القدرات الكامنة التي تغذي الموقف الذي يتخذه المتذوق المتلقي ازاء المنجزات الفنية ولكن ليس بمستوى النقد، وانما بمستوى الفهم والتفسير على الاقل للحصول على المعنى والهدف الذي يحمله العمل او المنجز الفني. وقد اختلف الباحثون والمفكرون في تحديد مفهوم التذوق الفني في الأدب والفن رغم التقارب والتوافق

في ما طرحوه وتفقهوا فيه، ومنهم^٢:().

● أديسون: عرّف هذه الملكة على انها ملكة الروح التي تنتبه الى علامات النقص لديه وتستجيب لها من خلال النفور.

^١ (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، (القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٨)، ٩٥١.

^٢ (شاكر عبد الحميد، (التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩)، ص ٣٠-٣١.

- الناقد الكندي نورثروب فراي: ان الذوق على الرغم من انه فطري في جانبٍ منه، فإنه قابل أيضاً للتثقيف والتهديب من خلال القراءة والحوار والاطلاع على كتابات افضل نقاد الماضي والحاضر.
- فاغر: ان التربية والتعليم يؤثران دون شك في عملية التذوق وتفضيل الافراد للأشياء الجميلة. وان التذوق يقوم على اساس استعدادات بايولوجية مسبقة، والتذوق هو قوة النفس التي تجعلها تحب او تكره ما يواجهه المرء من أشياء.
- في كشف اصطلاحات الفنون: ان الذوق قوة إدراكية لها اختصاص بادراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية.
- هربرت ريد: (عندما نسأل ما الفن؟ فاننا نكون بحق متسائلين عن صفة او خاصة العمل الفني

التي تروق لحواسنا)^٣).

بمعنى ان السؤال المثير في الفن ومنجزه المرئي او المسموع يحملُ هاجساً يحدد مدى القرب او البعد من ذلك الإحساس به وبما يعبر عن الذائقة وخياراتها.

وفي كتابه (مبادئ التربية الفنية) يعرف د.محمود البسيوني التذوق الفني على انه [القدرة على الاستجابة للمؤثرات الجمالية، بحيث تجعل مشاعر الشخص تهتز لها، وتجعله يعيش معها، ويستمتع بها، ويجعلها

جزءاً من حياته، ورصيماً يزداد مع الزمن]^٤).

أما الكاتب والباحث حمدي خميس فيصف التذوق بأنه عملية اتصال او ملائمة بين طرفين، الأول هو الفنان ممثلاً. والثاني هو المتذوق ذاته.

- جيروم ستولنيتز: في كتابه النقد الفني يقول(): (عندما يصدر شخص حكماً جمالياً، فانهم يريدون ان يعرفوا بأية سلطة يتكلم، إن كانت هناك سلطة على الإطلاق. ولكنك ترى مدى الاسئلة التي يثيرها هذا الاعتقاد: فما معنى.. الذوق السليم؟ وهل هناك اي تمييز يمكن قبوله بين الذوق السليم وبين الذوق الرديء؟ ويرتبط بهذين سؤال آخر: هل هنالك اي معنى للكلام عن "تحسين" الذوق او "تربيته".

● سوزان لانجر: (ان الفنون تموضع الحقيقة الذاتية، وتجعل خبرتنا الخارجية عن الطبيعة ذاتية، ولهذا فان الفن هو تربية للوجدان، والمجتمع الذي يهمل مثل هذه التربية يعيش في فوضى العواطف، والفن الرديء مفسدة للوجدان، وهو عامل من اهم العوامل التي تساعد على انتشار اللاعقلانية، وتنتج

المستبدين والدهماء)^٦).

3
() هربرت ريد، (تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٥) ص ٣٠.

4
() محمود بسيوني، (مبادئ التربية الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩)، ص ٣٧.

5
() جيروم ستولنيتز، (النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤) ص ٥٨٧.

6
() راضي حكيم، (فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦) ص ١٠٨.

● بوسويه: (ان الجمال لا ينحصر الا في النظام، أي في الترتيب والنسب.. وهكذا فهو ينتمي الى العقل، اي الى القدرة على الفهم والحكم على الجمال)(^٧).

● بودلير: (إنها هذه الغريزة المدهشة، الأزلية للجمال التي تجعلنا ننظر الى الارض ومناظرها او تقابل للسماء. ان العطش الذي لا يروي لكل ما هو فيما وراء الدنيا والذي تكشف عن الحياة لهو اقوى دليل على ابدیتنا. والروح ترى عن طريق الشعر ومن خلال الشعر، عن طريق ومن خلال الموسيقى ترى الاشياء العليا التي تقع فيما وراء القبور. وعندما تجلب قصيدة شعر جميلة الدموع الى حافة العيون فان الدموع ليست دليلاً على سرور مبالغ فيه بل هي بالأحرى شاهد على ضيق قد احتاج، وعلى توتر في الاعصاب، وطبيعة كانت حبيسة ما لم يكن مكتملاً، تريد ان تصل حالاً على هذه الأرض نفسها الى جنةٍ تكشفت)(^٨).

● كانت: (يوجد بين ملكة المعرفة وملكة الرغبة الشعور بالرضى، وبالتالي فان العلاقة بين "العقل النظري" و"العقل العملي" هي ملكة الحكم على الشعور بالرضى او اللارضى)(^٩).

والتذوق الجمالي عند (كانت) (^{١٠}) اساسه احساس وإدراك مرتبط بملكة الذهن والعقل عند الانسان وهو بالضرورة خالٍ من شوائب النفع المادي او المصلحة او اللذة البيولوجية، فهو لذة تأملية صرفة، لهذا يؤكد كانت وجود اربعة أحكام (لحظات) لأي تذوق او حكم جمالي ذهني.

١. اللحظة الأولى (وفقاً للكيف): ويقصد فيها ان حكم التذوق الجمالي والفني هو حكم وعمل واحساس مجرد من صورة نفعية او لذة بايولوجية تحاول اخضاع العمل الفني لها، وحتى في القيم المنطقية حسب نسبية الامان والمكان، فالحكم الجمالي هو حكم تأملي صرف، فاللذة تأملية ومتعة تأملية خالصة بعيدة عن المنافع ورغبة الامتلاك والانتفاع.

٢. اللحظة الثانية (وفقاً للكم): هي الاتفاق العام (لفئة واحدة) بدون ترتيب مسبق، فهو حكم جماعي للكامل بشكل غير مرتب او متفق عليه وحتى يصل الى تحقيق حاجات اللاوعي عند الانسان. فالجميل وفقاً للكم هو الذي يتحقق في ذاتنا جميعاً وهو كلي لا فردي، اي اتفاق المشاعر.

٣. اللحظة الثالثة: (الضرورة والتحقيق): وتسمى بحسب الجهة اي من حيث الامكان والضرورة لتحقيق الحكم الجمالي والاحساس بالجمال، ومن ثم العمل به اي بمعنى آخر انه الاحساس بالجمال وتحقيقه بامكانية واقعية وحتمية التحقيق بشكلها العقلي ومنطقها النظري.

⁷ () جان برتلمي، (بحث في علم الجمال، ت.د انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠)، ص ٣٨٢.

⁸ () المصدر نفسه، ص ٣٨٥.

⁹ () ١.١. بالاشوف، (الجمال في تفسيره الماركسي، عدد من الفلاسفة السوفيت، ت: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨)، ص ١٣.

¹ () ينظر: نجم عبد حيدر، (علم الجمال آفاقه وتطوره، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١)، ص ٦٢.

٤. اللحظة الرابعة: (هي لحظة العمل بالغايات): أولاً ما يسمى بالفنون الآلية التي غاياتها نفعية او لذة خارجية ثانياً الفنون الجميلة التي تكون غاياتها وجودها في ذاتها فلا وجود لغاية خارجية عنها. ● بليخانوف: (فحکم الذوق يفترض دون شك انعدام أية افكار نفعية عند الشخص الذي ينطق بهذا

الحكم).^{١١}

● هيغل: (اننا حين ننظر الى الجميل، لا نعي المفهوم ولا انضواء وهذا الجميل تحت المفهوم إياه وبالتالي فاننا لا نقبل بفصل الموضوع الواحد (الفرد) عن المفهوم العام.. ان احكام الذوق هي احكام

تأليفية اذ انها تخرج عن حدود المفهوم وحتى حدود التأمل للموضوع وتلحق به كمحمول شيء ما).^{١٢}

● بومغارتن: (ان الملكة الجمالية ملكة منطقية متدنية من الادراك المعرفي).^{١٣}

● مارك جيمينيز: في كتابه ما الجمالية: (ان حكم الذوق هو تحديداً حكم تفكيري وجامع (في الوقت عينه)، وهو لا يتعلق، بالطبع، بالذوق الموصول بالحواس، حيث أن كل واحد حر في أن يقدم ما يشعر به على أنه يجلب له من المتعة أو الألم، أو انه مستحسن ام لا، هذا الحكم يبقى دائماً ذاتياً، يتحدث (كأنت) عن الذوق المتصل بالتفكير عن الذي يجدد، حكم الجميل، هذا الحكم ذاتي، من دون مفهوم، لو كان هناك مفهوم للجميل، لجرى تطبيقه مباشرةً على الجميع، وهو مع ذلك جامع: "اذا كنا نحكم ونثمن الأغراض تبعاً للمفاهيم، فإننا نفقد بذلك أي تمثيل ممكن للجمال، ليس في الأماكن اذاً، وجود

قاعدة يمكن لأحدنا، في ختامها، بل تجبره على أن يقر لشيء ما بأنه جميل").^{١٤}

● هيغل: مهما حاول العمل الفني أن يبني عالماً متماسكاً وقائماً من تلقاء نفسه، فإنه، بصفته

موضوعاً واقعياً، لا يوجد لذاته، بل يوجد لنا نحن، أي من أجل جمهورية يتأمله وينتشي به).^{١٥}

● جورج سانتنيانا)^{١٦}: الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجوداً موضوعياً، او في لغة أقل تخصصاً – الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته.. والجمال قيمة،

١ () ١.١. بالاشوف، (الجمال في تفسيره الماركسي، عدد من الفلاسفة السوفيت، ت: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨)، ص ١٧.

١ () المصدر نفسه، ص ٢١.

١ () مارك جيمينيز، (ما الجمالية؟ ت: شريل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩)، ص ٣٠.

١ () المصدر نفسه، ص ١٤٢.

١ () هانس روبرت ياوس، (جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٤)، ص ٨٧.

١ () جورج سانتنيانا، (الاحساس بالجمال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٨٩٦) ص ٧٤.

اي ليس ادراكاً لحقيقة واقعة او لعلاقة، وانما هو انفعال لطبيعتنا الارادية التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلاً اذا لم يولد اللذة في نفس احد.

● جون دوي: (اذا اردنا ان نفهم الظاهرة الجمالية في اسمى صورها التي ظفرت من الناس بالقبول، فلا بد لنا من ان نبدأ بدراستها في شكلها الخام، أعني في الأحداث والمناظر التي تستوقف بصر

الانسان او سمعه، مثيرةً اهتمامه ومولدةً لديه نوعاً من المتعة حين ينظر وينصت).^{١٧}

● بندتو كروتشه: "علم الجمال: هو المجال الذي يدرس تجلي الروح عن نفسها في جميع مظاهره، ذلك التجلي الذي تعبر فيه الروح عن نفسها في أمثلة جزئية مجسمة، وعلم الجمال يشمل كل انواع التعبير فيما عدا التفكير المنطقي".

ويقول أيضاً: إن الاشياء الجميلة والاعمال الفنية غير موجودة في ذاتها وإنما موجودة في نفوس

^{١٨}

المبدعين والمتذوقين).)

ان التذوق في الأدب والفن هو اسم وصفة لحاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس او انقباضها من خلال النظر الى اثر من آثار العاطفة او الفكر، ويمكن ان نستخلص ان كلمة التذوق تدور استعمالها في اللغة حول:

(١) حاسة الذوق الفسيولوجية وتمييز طيب الطعم ولذيذه من خبثه.

(٢) حاسة شعورية معنوية او عاطفية تجاه الاشياء في الجالات الفنية والأدبية، وان حالة الانبساط

^{١٩}

او الانقباض في لحظة معينة تأتي عند التفاعل مع العمل الفني او القطعة الأدبية).)

وقد سبق ان اختلف البعض من الباحثين على مشكلة التذوق الفني، فهناك من يعده استمتاعاً بوجود طبيعي من الجمال وآخر من يعتمد على الذات، التي تترك وتتحسس وتتذوق مواضيع الحياة والفن والانسان والاشياء ويقول في هذا الدكتور زكريا ابراهيم بكتابه مشكلة الفن.

(... والواقع اننا لو سلمنا بما يقوله كروتشه من انه ليس للجميل أدنى وجود طبيعي، لو قلنا مع باش Basch بأن المهم في التجربة الجمالية إنما هو الذات لا "الموضوع" لَوَجَبَ علينا أن نجعل من (التأمل)

^{٢٠}

أو (المشاهدة) او (الإدراك الجمالي) الموضوع الرئيسي في علم الجمال كله).)

وبحثاً عن خيارات النزوع نحو الجمال نجد ان التذوق السمعي والبصري للأشياء لن يبتعد ابداً عن الحالة السايكولوجية للانسان، ولن يتقاطع ابداً مع مستوى الإدراك والوعي والمعرفة والخبرات المتراكمة وما تتركه البيئة وأثرها النافذ في سلوك المرء. ذلك ما يولد الوسيلة او السمة التي تبني

1

(جون دوي، (الفن خبرة، ترجمة: د.زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣) ص ١٢.

1

(جمال مرسى بدر، (بندينو كروتشه (فن سير الخالدين)، مجلة الرسالة العدد ١٠١٦، ١٩٥٢.

1

(طارق بكر فزاز، (النقد الفني المعاصر، مؤسسة طارق فزاز للنشر، الرياض، ٢٠٠٢)، ص.

2

(زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢١٨.

جسور الذائقة الجمالية بين الذات والمواضيع والأشياء، وقد حدد بعض علماء الجمال بعضاً من سمات

٢١

الاستجابة الجمالية التي ترسم موقف الذات ازاء العمل الفني.. وهي: (١) التوقف: ومعنى هذا ان ثمة فعلاً منعكساً جمالياً يتمثل في استجابة الذات للموضوع الجمالي، بايقاف مجرى تفكيرها العادي والكف عن مواصلة نشاطها الارادي، من اجل الاستغراق في حالة من المشاهدة او التأمل التي تكون بمثابة مفاجأة لها.

٢. العزلة او الوحدة: ومعنى هذا ان للسلوك الجمالي قدرة انتزاعية هائلة، لأن من شأنه ان يستبعد من مجال ادراكنا كل ما عدا الاثر الفني او الموضوع الجمالي، فلا نلث ان نجد انفسنا وجهاً لوجه امام الموضوع المشاهد.

٣. الإحساس بأننا موجودون بإزاء ظواهر (لا حقائق) ومعنى هذا ان الشعور الجمالي يفتقر الى الواقعية بالضرورة، نظراً لما للموضوع الجمالي من طابع ظاهري فنحن حين نشاهد اي عمل فني نشعر باننا لا ندرك الا شيئاً صورياً خداعاً، وبالتالي فاننا لا نهتم بمضمون ذلك الشيء. بل نقصر كل اهتمامنا على النظر الى شكله او مظهره.

٤. الموقف الحدسي: ومعنى هنا ان رائدنا في السلوك الجمالي، ليس هو الاستدلال والبرهنة والبحث العقلي وانما رائدنا الحدس والعيان المباشر والادراك المفاجئ، فننجذب الى الموضوع او ننفر منه نتيجة لإحساس مبهم يتملكنا منذ البداية.

٥. الطابع العاطفي او الوجداني: وهنا نلاحظ ان الموقف الجمالي ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب، وانما هو ايضاً موقف وجداني يجعلنا نربط الموضوع الجمالي بالحساسية لا بالقصور العقلي، وعلى حين ان جانب (المعرفة) يبدو بشكل ظاهر في شتى مظاهر نشاطنا البشري العادي (كالادراك الحسي، والفهم العقلي، والسلوك العملي).

٦. التقمص الوجداني: او التعاطف الرمزي، ومعنى هذا اننا حينما نحكم (مثلاً) على اي موضوع حكماً جمالياً، فاننا نضع انفسنا موضعه. محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية، عن طريق بعض الحركات العضلية او العضوية، وكأننا نقوم بعملية (محاكاة باطنية) على حد تعبير جروس Groos. كما يحصل في التقمص الوجداني مع بعض الشخصيات المسرحية او السينمائية بانتقال الانفعالات والتأثر الوجداني كالعدوى بمعايشة الالام والاوجاع والمعاناة.

والقدر الكبير الذي منحه الذوق الفني للمرء هو ان يجعله في حالة تأمل مسترشدة بمعارف وخبرات متعددة تنفع في الفهم والتفسير والاكتشاف والتلذذ بقيمة المنجز الفني، وهو أقرب ما يكون الى الاستغراق الذي يتطلب جهداً معيناً يبذله المتلقي للخوض في غمار وعالم هذا المنجز، فهو عند هربرت ريد يُعد (اسلوباً من الإدراك الحسي الجمالي الذي يكتشف فيه المشاهد عناصر الاحساس بالعمل الفني

٢٢

ويطابق فيه عواطفه الشخصية وبين هذه العناصر). وفي احيانٍ اخرى لن يجد المشاهد المتلقي ذلك التطابق الذي ولده الاحساس بالعواطف الشخصية، الأمر الذي ينجب وقتها اعمالاً رديئة وغير ناجحة ولن تقترب من ذائقة الجمهور، لفشلها التعبيري وبما ان الاعمال الفنية خاضعة لمعيار جمالي وفكري وما يتبعه من اشكال واساليب وتقنيات عرض تعزز من القدرات التعبيرية لهذا العمل دون

2

(المصدر نفسه، ص ٢١٩ .)

2

(هربرت ريد، (تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٥) ص ٤٧ .)

الأخر وبما يسمح للمشاهد حرية الانتقاء والتمييز والانجذاب، فقد وضعت سوزان لانجر رؤيتها في ذلك التمييز بين مستويات هذه الاعمال بقولها. (ان ما يميز الاعمال الفنية هو جمالها، فالجمال هو التعبيرية، والشكل الجميل هو الشكل المعبر، ولهذا فأنها تمثل هذا الاتجاه القوي في تفسير الفن على

اعتبار انه ظاهرة ذات معنى وليس مجرد لذة او خبرة حسية سارة^{٢٣}()). وقد يختلف اتجاه آخر برؤيته ازاء التذوق ومدى علاقته بالمتلقي، ولكن ينبغي ان نتمسك بضرورة توفر احساس المرء بما يحيط به اشكال وظواهر واحداث وافعال وصور وتكوينات، وان اختلفت المستويات فلا بد ان تتخذ من السمع والبصر وسائل مثلى للاحاسيس والمشاعر التي تستهدف الذائقة لجلب القبول او الرفض او التلذذ والمتعة او عدمها.

وقد يتساءل البعض منا عن سبب البقاء الراسخ او الخلود لبعض الاعمال الفنية وما تركته من اثر فني معين دون غيرها من الاعمال سواء كان فيلماً او رواية او مقطوعة موسيقية او لوحة او قصيدة، وقد وجدنا اغلب الاجابات المختلفة في الاختصاص تصب في قوة التأثير الجمالي او الانفعالي التي تبثها اشكال او موضوعات هذه الاعمال وطرائق تشكيلها في الصنعة الابداعية في نفوس المتذوقين لها. والباحث الدكتور مصري عبد الحميد حنورة صاحب كتاب سيكولوجية التذوق الفني قدم نموذجاً تحليلياً

٢٤

بنائياً للتذوق اشتمل على اربعة ابعاد او اوجه وهي:()

١. البعد العقلي او المعرفي: ويشمل على عمليات الاستدلال والفهم والمقارنة.
 ٢. البعد الجمالي: ويشتمل على عمليات التقويم، والتفعيل والايقاع والميول.
 ٣. البعد الاجتماعي والثقافي: ويشمل المعايير والقواعد العامة لرفض العمل الفني او قبوله.
 ٤. البعد الوجداني: او الذي يعبر عن درجة الرضا او الميل او الانفعال بالعمل الفني.
- وان هذه الابعاد المتوفرة في الذات الانسانية تجعلها تستجمع احكاماً جمالية منسجمة مع نزعتها السلوكية العامة والخاصة لتقبل او تنجذب او ترفض اعمالاً فنية دون غيرها، ولأنها حالة شعورية او عاطفية تجاه الأشياء والظواهر في المجالات الأدبية والفنية فانها بحاجة الى رأي يعبر عن حالة القبول او الرفض، وبلاشك ان هذا الرأي للمتلقي ينبغي ان لا يفتقر الى القدرة على الاستجابة للمؤثر الجمالي في هذه الاعمال. لأنه هو المستهدف والمخاطب لاغراض المتعة والترفيه والمعرفة ولكي يمارس المرء عملية التذوق الفني يفترض ان يخضع الى اطار ثقافي وبيئة ذات ثقافة معينة وغنية وقادرة على ان يستمد منها حالات التأمل والابصار ادراكاً منه انه امام منجزات ثقافية او فنية، تتطلب الفهم والتفسير والتلذذ باحساس عال. ويمكن النظر الى التذوق على انه انفتاح على مجمل الآراء والرؤى المعبرة عن المشاعر واحاسيس الآخرين ذلك ما يعزز سمة التذوق ويزيد من قدراتها الجمالية، والنقد الفني بوصفه معنى بفهم معاني وموضوعات الفن والاستمتاع بخصائص الجودة والرقي للمنجز الفني، فله الدور الفعال في تحريك سمة الذائقة لدى المتلقي وبحدود لا تقبل الانقسام. وهنا يضيف الدكتور محسن محمد عطية استاذ النقد والتذوق الفني بجامعة حلوان: (يساهم النقد الفني في تعميق متعة المتذوق، إذ ان المعلومات التي يقدمها النقاد تساهم في عملية التذوق، عندما تكون مثل هذه المعلومات حول تأثير

2

() راضي حكيم، (فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦) ص ٩٩.

2

() مصري عبد الرحمن حنوره، (سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧) ص ٧٠.

العمل او عن مغزاه في عالم المتذوق، وحول معنى وجوده في ذلك العالم، فيشبع حاجة المتذوق نحو تفسير مشاعره التي تنعكس في العمل الفني عن ذلك العالم، مثل مشاعر الحب او الخوف او الغضب او الهدوء او الاثارة، ومع ذلك فليس البحث عن المعنى والاستمتاع باكتشافه هو الوظيفة الوحيدة للنقد الفني، فهناك دافع اجتماعي في النقد، إذ ان المتذوق يستمتع كذلك بمشاركة الآخرين فيما قد عثر عليه، لأنه من الصعب الاستمتاع بأي شيء دون التفكير في ردود فعل شخص آخر نحوه، وهذا هو السبب في رغبة المتذوق في التحدث عن الفن التشكيلي، او عن الموسيقى، او الأفلام، فهو يود ان يعرف اذا

٢٥

ما كان لدى الآخرين الاستجابات نفسها ام لا، أو ربما يريد ان يقنع الآخرين بقول تأويلاته وآرائه). (و). ونعتقد تلك مهمة من مهمات الناقد الجمالي في اشاعة المفاهيم والاحكام النقدية الموضوعية الباحثة نحو السمات الإبداعية الأكثر اصالة في الاعمال الابداعية المتميزة عن سواها، والتي تدفع بقدرات المتذوق نحو معرفة واستخدام وممارسة ابداء الحكم على الاعمال الفنية وتفضيلها والتلذذ بمفردات السامي والجميل وذو المعنى والشكل والرسالة، واشباع حاجة الذائقة بما هو مثير ومدهش ونبيل ومتقد، والتي لا تثار دون اشتداد درجة فاعلية انفعالات المرء ومستوى مشاعره التي تشكل مصدر التلذذ والمتعة. وفي هذا يدلنا الباحث الدكتور ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي.. (ان المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة شيء ما عقب قراءتنا لقصيدة من القصائد هو هذا الاحساس الذي يعقب عملية التكيف، وتنسيق الدوافع وتحررها، وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والاحساس بالقبول، وهذا الاحساس هو الذي يدفع الناس الى تسمية هذه الحالة، حالة اعتقاد او تصديق. فيقول بعضهم مثلاً ان هذه القصيدة او تلك تجعلنا نعتقد في وحدة الوجود او خلود الروح.. اثر

٢٦

تدخل الانفعالات والمزاج الشخصي في عملية التذوق الجمالي لقصيدة ما). (و). ولهذا نجد ان التذوق الفني ما هو الا موقف ازاء العمل الفني الذي نشاهده او نسمعه او نقرأه او نشعر به، ذلك لأنه منجز ومكتمل قبل ان تقع عليه عملية التذوق، ولكن يبقى المتذوق متأملاً ومشاركاً بقدر متفاوت من التفاعل، والتفسير، والتلذذ (ليس في التذوق الفني سوى عملية "شهادة وتكريس تقوم بها ازاء العمل الفني. فالرجل المتأمل او المشاهد او المتفرج لا يجلب للعمل الفني شيئاً، اللهم الا شهادته او تأييده او تواطؤه، وليس الصحيح ان يقال ان العمل الفني كائن فينا، بل الصحيح ان يقال اننا كائنون

٢٧

فيه). (و). ونعتقد في مثل هكذا صورة من صور التذوق في مشاهدة لوحة او فيلم سينمائي او تمثيلية تلفزيونية نكون ازاءها كمشاهدين او انها قد نفذت الى صميم شعورنا، او انها وصلت الى درجة ان ننسى الموقف الذي نحن فيه، او اننا مجرد مشاهدين او اننا اصبحنا على علاقة متينة مع الشخصيات

2
() محسن محمد عطية، (نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، القاهرة،

٢٠٠٢) ص ١٨.

2

() راوية عبد المنعم عباس، (القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧) ص ٢٩.

2

() زكريا ابراهيم، (مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦) ص ٢٢٧.

والاحداث والافعال والامكنة، او ان ثمة اتحاد وتفاعل حقيقي قد حصل مع العمل الفني، وبقدر عالٍ من التقمص او اية زاوية من زوايا المحاكاة والادراك الجمالي.

ويعد التذوق عنصراً هاماً من عناصر التلقي التي تتطلب تفاعلاً حيويًا مع طبيعة المادة الفنية او الأدبية وسمات منجزها وصانعها، وبمستويات متفاوتة بحسب بيئة المتذوق ونوع المعرفة والخبرة التي يمتلكها مع المهارات الخاصة وخصوصية الدور الذي يقوم به، ففي ارتقاء مستويات التذوق يكون

^{٢٨}
المنجز الفني في اهتمام والى اكثر، (ينصب اهتمام "ياوس" * على قضايا التجربة الفنية او الممارسة الجمالية، التي يتجلى فيها الفن كفاعلية انتاجية واستقبالية واتصالية ايضاً كما ان النص بدوره، يمتلك قدرات فنية مرتبطة ببعضها البعض ارتباطاً وثيقاً وملازماً، ولايد من النظر في مسألة الخبرة الجمالية ودراستها. فياوس لا يهتم فقط بالبعد التاريخي لتلقي الأدب. وانما يسعى كذلك الى دراسة البعد الجمالي الذي يلعب دوراً مركزياً في تحقيق العلاقة الجدلية بين الانتاج وتلقي والتفاعل الذي يحدث بين الذات المتلقية والذات المنتجة، ولكن لا يتحقق الاثر الجمالي الا بمعرفة مختلف العناصر الفنية التي تنشط

^{٢٩}
الخبرة الجمالية والعملية الابداعية ككل). (.

وان ما يتحقق من تفاعل بين عناصر التلقي وهي صانع العمل ومنجزه والمتذوق ينتج المعرفة والمعنى وفسحة من الارتياح وال جذب والرفاه، وبقدر مرتبط بطبيعة هذا المنجز ودفعه الممتد الى العروق، الذي يتولد منه تراكم خبرة جراء الممارسة وبتجاه ايجابي لا يخلو من افادة وتنوير، (ان معظم الاتصال مع الفن يكون بسبب المتعة Genuss، ولهذه الكلمة معنيان في اللغة الالمانية وقد اراد (ياوس) ان يضمن مفهومه المعنيين كليهما، ويمكن ترجمة Genuss في أكثر استعمالها شيوعاً اليوم بالمتعة او البهجة، فان الصيغة الفعلية لهذه الكلمة هي Geniessen كانت تستخدم بصورة عامة في القرن الثامن عشر

^{٣٠}
لتدل على الإفادة في شيء ما، فهي بكلا معنييها هي.. الإلهام الذي ولد الاهتمام بالمعنى). (.

وحدود الذائقة تتعدى مساحة المتعة التي يحققها العمل الفني، باحثه عن ما يجاورها من معنى وفهم ومعرفة لحقائق الأشياء ومدى محاكاتها للواقع، الأمر الذي يتطلب تفسيراً لمجريات الفعل والاداء والصورة والشكل والحركة وكل ما ينظم تحت بنية العمل، وهذا لن يتحقق بمعزل عن التفاعل او الاصغاء والتأمل والتفاعل مع مجمل العلاقات المرئية والصوتية الفاعلة في اللقطة والمشهد وبنية التتابع لهما، تفسيراً هو اقرب الى الحقيقة والى المعنى الأكبر للنص والى فهم لا يخلو من جدل للرهان على مستوى النص الفيلمي في تشغيل عنصر التأويل (فحركة الفهم وانتاج المعنى وادراك الدلالات واستدراك الحقائق مسألة لا يعتربها التوقف او التعطيل مادام ايضاً اللفظ الجواني او التعبير الباطني يسمع همسه كأصدار لا تنتهي ذبذباتها ولا تستنفذ طاقاتها، وعلاقة الانسان بالعالم هي اساساً عبارة عن

² * هانس روبرت يابوس، صاحب كتاب جمالية التلقي.

² (روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: د.عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، الجزائر، ٢٠١٣)،

ص ١١٤.

³ (المصدر نفسه، ص ١١٥.

لغة اي فهم، بهذا المعنى يصبح "التأويل" عبارة عن البعد العالمي للفلسفة وليس فقط القاعدة المنهجية

لما يمكن ان نسميه بالعلوم الانسانية^{٣١}(). والتأويل هنا ليس فسحة تفكير مزاجية، غير متأصلة، وانما سلسلة خيارات مترابطة تنحت في المعنى العميق الذي يعتمد الدقة والوضوح وعدم اللبس وعمقها غائر في المعنى الباطن والمعنى الدال والرمزي، والذي يفهم كثيراً في القديم والجديد، دون تحريف وزيف، (فهم النص يقتضي الاستعداد للتعبير عن شيء ما عبر هذا النص وانطلاقاً منه، الوعي الذي يتشكل في مدرسة فن التأويل عليه ان يبدي نوعاً من قبلية التأثير بالنظر الى غيرية النص، لكن هذه القابلية لا تفترض "الحياد" او امحاء الذات (انسحاب رأي المؤول) فهي تستلزم المطابقة مع مقاصد النص والكشف عن آراء القارئ واحكامه المسبقة، ينبغي ان ينتبه القارئ الى تحيزه حتى يتمكن النص من الظهور في غيريته والحصول على امكانية الكشف عن حقيقته المتوارية في مواجهة رأيه المسبق

الخاص^{٣٢}()). وطرح غادامير تعريفاً مشتقاً لمعنى التأويل جاء فيه:
[كلمة الهيرومنطيقا "فن التأويل" كما هو الحال مع الكلمة المشتقة عن الاغريقية والتي تفصلت مع لغتنا العلمية، تتوزع في المستويات المختلفة للتفكير، تدل الهيرومنوطيقا - قبل كل شيء - على ممارسة فكرية دليلها الآلية او الفن، وهو ما يستحضر تشكيل اللفظ الذي يدل على التقنية Tkhne. تتخذ الفن هنا دلالة الاعلان والتراث والتفسير والتأويل وتشمل طبعاً عارض الفهم كأساس ودعامة له والضروري عندما لا يستعاب دلالة الشيء بصورة صحيحة او دون لبس^{٣٣}].()

3
(هانس غيورغ غادامير، (فلسفة التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٦) ص ٢٦- ٢٧.

3
(المصدر نفسه، ص ١٢٩.

3
(المصدر نفسه، ص ٦١.

التذوق الفني.. في السينما والتلفزيون

يشكل التذوق الفني في السينما والتلفزيون معياراً رئيسياً لقياس مستوى ما يصل إلينا من معنى ناتجاً عن مشاهدتنا لمعطيات المشهد البصري وما يدور في الفضاء الدرامي المرئي الذي تطرحه السينما والتلفزيون.

ويعتمد هذا المعيار على مستوى تقنية الصنعة فكرياً وجمالياً، المحملة بخواص الصورة وعناصر تركيب المنجز الفني ككل، وكذلك على مستوى التلقي وما يتسم به المتذوق من مهارات معرفية عامة ومتخصصة في حيثيات الصورة وميادين علاقتها مع الشكل والحركة والجمال والضوء واللون وطرائق السرد والتقنيات المتعددة وغيرها من القدرات.

والسينما والتلفزيون من المنجزات السمعية والبصرية التي تتخذ اشكالاً عدة برامجياً ودرامياً، حققت أعمالاً جمة في العقود الزمنية الممتدة منذ نشأتها ولحد الآن، إذ كشفت عن تعدد مختلف من مدارس واتجاهات وأساليب عبرت عن التباين الفلسفي والجمالي لهذه الاعمال والتي خُلد فيها التاريخ الفني نتاجات ابداعية لافتة في ذائقة المشاهد بأختلاف الرؤى وطرائق تناول، والتذوق الفني ينتمي الى مدرسة معرفية فنية يتحتم عليها ان تعلم ابجديات اللغة السينمائية والتلفزيونية، وبما يقودنا الى معرفة عناصر هذه اللغة وكيفية تركيبها وتجانسها وتناسقها في شكل ومضمون المنجز الفني. ويقودنا التذوق ايضاً الى الموقف، الى الحكم.. الى القبول او الرفض تبعاً لاقتراب هذا العمل من ذائقة المتلقي او الابتعاد عنه، او بما لا يتطابق نفسياً وروحياً ومعرفياً، او قد يكون صعباً شائكاً معقداً، لا يسهل هضمه، وفك رموزه وشفراته وغاياته، (فالواقعية الحقبة في كل صورة لا تخرج ابدأ عن الذوق السليم، ومتعة العين والأذن، ومتعة الروح والعقل، ومهما كان هناك من قبح في الواقع المعاش فان مشاكلته تتم في بناء متناسق يعطيه سمة الجمال الفني، وبهذا الأسلوب يكون المشاهد اكثر استعداداً لتقبل اية رسالة

واستيعابها)^{٣٤} (.) وهنا ينبغي على المتلقي تنشيط سمة التمييز والتشخيص، والتي تستمد قدرتها من السعة المعرفية التي تمنحه الادراك والابصار في الرفض او القبول، او التفاعل او الامتعاض بما ينضج الموقف الذهني الجمالي للذائقة.

وعالم اليوم أصبح يتعامل مع المنجزات الفنية الإبداعية وما طرأ عليها من انعكاسات اسلوبية واتجاهات متعددة وتقنيات فنية مبتكرة، بتعدد لا متناه من الفهم والاستيعاب والتفسير والتأويل متأثراً بثقافات متنوعة، متصارعة، ملتزمة او غير ذلك والى حد الاغتراب والضياع، الأمر الذي يجعلنا ننظر الى ان عالم الصورة في السينما والتلفزيون هو جزء من التعامل والذي نخشى عليه وهو يواجه اعقد التقنيات الاليكترونية والمؤثرات المدهشة سمعياً وبصرياً.

بالإضافة الى العوالم الافتراضية والبرامج والمهارات الصورية المعقدة التي تروج للقلق والريبة بما تقدمه من استهداف كبير لحياة الانسان وتاريخه وحرياته ومعتقداته ومشاعره واحاسيسه والى مزاجه النفسي اليومي، عبر صور وأفكار ومفاهيم لا ترتقي الى ذائقة الانسانية ومكانته اللانقطة ودوره المتحضر في الحياة، واذا كنا نسترشد بالتداولية بحثاً عن اجابات جلية لاشكالات جوهرية تكمن في

³ () حسين حلمي المهندس، (دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠)، ص ١٠.

معرفة من الذي يعرض؟ والى من؟ ماذا يعرض بالضبط؟ وكيف يُعرض شيئاً ويقصد بشيئاً آخر؟ ذلك من مهمات الفهم والإدراك الذي يمد سمة التذوق بقدرات التلذذ والتفسير. والكاتب عبد الرحمن محمد العياط يرى في التذوق على انه عملية احساس وجداني بمواطن الجمال في العمل الفني ويشير له على انه اتصال وجداني بين الجمهور المتلقي وبين العمل الفني بعد اكتشاف السمات الجمالية، حيث يلقي العياط الدور الرئيسي لعملية التذوق على المتلقي ومستويات وعيه وثقافته وخبراته العملية اذ يقول: (المتذوق ذاتي التفاعل، لا تتعدى درجة قبوله او رفضه للعمل السينمائي ابعاده الفردية، فليس له صفة الاعلان بالحكم الجمالي على الاعمال السينمائية، لأن عملية تذوقه للعمل السينمائي تشوبها الذاتية النفسية والمزاجية، والانطباعية والخلفية الاجتماعية والبيئية، ومخزونه من الثقافة السينمائية، وقد لا تتوفر لدى المتلقي لغة حوار راقية وهي التي ينقل بها صورة العمل السينمائي، ولذلك تتوقف عملية

٣٥

التذوق على مدى درجة دراية المتلقي بعناصر الفيلم السينمائي وانواعه). وهنا لا يمكن التصور المطلق على ان اغلب او جميع طبقات التلقي من الجمهور ذو الدراية الكافية بعناصر الفيلم ومعطياته المرئية والسمعية. الأمر الذي يفتح آفاق تباين مستويات التلقي تبعاً لدرجات المعرفة والاطلاع والتخصص واكتساب المهارات الفنية، (ان دوافع الذهاب الى السينما تختلف من فرد لآخر ومن عمر لآخر، ومن جنس لآخر، ومن ثقافة لأخرى، مع وجود جوانب خاصة تقف وراء فعل الذهاب او المشاهدة، لكننا نعتقد ان نشاطات مثل التخيل، واحلام اليقظة، والتوحد مع الأبطال لهذه الأفلام او تلك ومحاولة المتفرج الخروج من أسر حياته (الراكدة) وان يحيا حياة ثانية هي حياة هؤلاء الأبطال، وان يحقق من خلال بعض ما تمنى ان يحققه في حياته هي من الأمور المهمة هنا وخاصة عند المشاهدة

٣٦

لأفلام الحب والبطولة والقيام بالمآثر العظيمة). ذلك لأن التذوق الفني في السينما والتلفزيون له خاصية مميزة وذات فعالية تأثيرية كبيرة بفضل الصورة، ولهذا نراه يدفعنا بفعل السعي الى الحلم والتأمل الادراكي والتحسس المادي الى التشخيص وتمييز الأشياء التي نراها ونسمعها، ونحلم بها، فالصورة المرئية هي مَنْ يقع عليها فعل الرؤية وقوة التحسس، وليس غريباً ان تشترط هذه الصورة جملة من العناصر الحركية كي تحتفظ بصفتها المرئية، فالمكان والضوء والحركة واللون والموجودات الحقيقية والافتراضية، ومجمل العلاقات الداخلة في الفضاء والدائرة الصورية، ولكن اشتراطات جمالية تتطلب تنسيقاً محكماً لهذه العناصر لخلق تكوينات مؤثرة وفاعلة بشخصها وباحتة عن معنى وفلسفة للحدث (ان السينما تقوم بالتكوين الخاص او الانشاء الخاص لمشاهدها او المتلقي لها وتحويله الى حالم شبه مستيقظ، فالمشاهد للسينما هو مشاهد راغب او مملوء بالرغبات وحالة المشاهدة التي "تكوّن" هذا المشاهد، وكذلك نص الفيلم نفسه، بأعتبارهما يحركان بنيات التخيل اللاشعوري، وتكون السينما هنا بشكل يفوق اي شكل آخر، قادرة فعلاً على

3

() عبد الرحمن محمد العياط، (معنى التذوق وكيفية تذوق الفيلم السينمائي، المعهد العالي للنقد الفني، جمعية فنون أدبية،

مصر، ٢٠١٤) ص ٧.

3

() شاعر عبد الحميد، (التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩)، ص ٣٦٧.

إعادة إنتاج أو الاقتراب من بنية ومنطق الاحلام والاشعور(٣٧). وهنا تتحرك مهارات المتلقي بتشغيل حالات التماثل والاقتراب والتشابه مع الافعال والشخصيات التي تقوم بها، بما يصل حد التوحد مع الذات الأخرى أو استعارة دورها للتعيش مع ما تقوم به من دور، وذلك ما يخلق حالة اندماج صورة الفيلم مع الحلم الذي يلبسه المتلقي بحثاً عن المتعة والمعنى، وبما يجعل المشاهد المتلقي يلاحق العرض البصري ويبحث ويكتشف كفاءات الصنعة والتركيب والأساليب التي تختلف من صانع الى آخر وفق التنوع المتعدد من الأفكار والمعتقدات البصرية، (ظهرت السينما الجديدة أو سينما الفن التي تقوم على اساس تداخل الأزمنة. والنهائيات المفتوحة، والحيرة، والمتاهة الفردية، أو الجماعية وإثارة الأسئلة، لا تقديم الاجابات، مع الاهتمام كذلك بجماليات جديده هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه، التي تطلبت

ايضاً ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصه بالتلقي والتفضيل الجمالي(٣٨).
واضافة الى عناصر الصورة واللغة السينمائية يشكل التلفزيون محركاً فاعلاً لاستمالة الذائقة لدى الجمهور بما يعرض من اشكال وعروض لا تخلو من الإثارة والتشويق، (ان التلفاز في التسعينات يهدف الى استمالة واستثمار الأذواق لكسب رضا شريحة كبيرة من جمهور المقرجين بتقديم نتاجات تستند الى العروض الجريئة التي غالباً ما تسعى الى ارضاء نوع من الفضول لدى الجمهور مثل

عروض المسابقات التلفازية التي يتحرق المرء لها شوقاً للمشاركة فيها(٣٩). وهذه الاغراءات التي صممت عملت على بناء اشكال حديثة من البرامج التفاعلية التي عدت المشاركين من الجمهور مادة اساسية وفاعلة في صناعة المنجز التلفزيوني المحمل بمستوى عالٍ من الذائقة والتلقي مع الجمهور وباحساس عال وبمشيئة التدوق السينمائي الذي يعرضه معجم الفن السينمائي على انه: (الاحساس بزوايا الجمال، والقدرة على تقييم العمل السينمائي ونقده نقداً سليماً، ويمكن تنمية الاحساس بالجمال

الفني والقدرة على التمييز بين الجيد والسيء من الأفلام(٤٠).
ومما تقدم نرى ان الذائقة الجمالية للمشاهد والمستمع ليست اشارة جاهزة يخضع لها الجميع وبكل الأحوال والاهواء والظروف وانما هي جملة قدرات قد تتوفر عند هذا دون ذاك وفي هذا الوقت دون غيره، وهي تسترشد بأفاق ومفاهيم قد وضعت من قبل باحثين ومفكرين في شؤون التلقي والتدوق الجمالي، (تقدم نظرية التلقي وسيلة لفهم نصوص الوسائط، من خلال فهم الطريقة التي تتم بها قراءة هذه النصوص بواسطة الجمهور، واصحاب النظريات الذين يطلون الوسائط من خلال دراسات التلقي مهتمون بالتجربة الخاصة بمشاهدة السينما والتلفزيون، وكيف يتم خلق المعنى من خلال هذه التجربة،

() شاكِر عبد الحميد، (التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التدوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩)، ص ٣٨٢.

() المصدر نفسه، ص ٣٦٥.

() بيير بورديو (التلفاز ونفوذ الصحافة، ترجمة: مها محمد، دار المأمون، بغداد، ٢٠١٠)، ص ٧٦.

() أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، (معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣) ص ١٣٣.

ومن المفاهيم المهمة في نظرية التلقي هي ان نصوص الوسائط – مثل فيلم او برنامج تلفزيوني – لا تتضمن معنىً داخلياً في ذاتها، ولكن يتم خلق المعنى بالتفاعل بين المتفرج والنص، وبكلمات اخرى، يتخلق خلال مشاهدة المتفرج الفيلم واستيعابه له، وتؤكد نظرية المتلقي على ان عوامل السياق – اكثر من عوامل النص ذاته، تؤثر على الطريقة التي يرى بها المتفرج فيلماً او برنامجاً تلفزيونياً، وتشمل هذه العوامل السياقية عناصر من هوية المتفرج، وظروف العرض والمفاهيم المسبقة لدى المتفرج فيما يتعلق بنمط وطريقة انتاج الفيلم والبرنامج التلفزيوني، بل تشمل ايضاً القضايا الاجتماعية والتاريخية والسياسية العامة، وباختصار فان نظرية التلقي تضع المتفرج في سياق، وتأخذ في الاعتبار كل العوامل

المختلفة التي قد تؤثر على الكيفية التي يقرأ بها النص ويخلق المعنى منه^{٤١})). ولغرض تحديد معرفة أولية للمنجز المرئي في السينما أو التلفزيون، ينبغي ان يلم المتلقي بعناصر الصورة وما تحمل من اشتراطات وهي:

- الصورة.. تكون الصورة حيث يكون الضوء.
- اللقطة، الحجم، الزاوية، النوع.
- التكوين، عناصره وأشكاله.
- الأضاءة ومستويات استخدامها.
- اللون ودلالاته، وكيفيات التوظيف.
- الشخصيات، مركز الاهتمام، مستوى ونوع الدور.
- الازياء ودورها التعبيري.
- الموجودات – طراز – موديل – فترة زمنية.
- المكان – الحقيقي + الديكور.
- الزمن: زمن اللقطة+ الزمن الذي تدل عليه.
- الأطار: الأطار المغلق، الأطار المفتوح.
- الموضوع والفكرة التي تحملها اللقطة.
- الأيقاع، الداخلي، الخارجي.
- ما تحمل من علامة، إشارة، شفرة.
- الدلالة: وتحريك منظمة التفسير.
- المعنى: ومستويات فهم المنجز المرئي، المعنى الظاهر والمعنى المبطن.
- علاقة اللقطة بالمشهد والحدث، وما قبلها وما بعدها من لقطات.
- خضوع اللقطة الى المونتاج لبيان دورها وأهميتها.
- علاقة اللقطة بالاتجاه والمذهب الفني، والمدارس الفنية.
- أهمية اللقطة في سياق المشهد والحدث.
- الأسلوب الأخرجي للمنجز المرئي.
- دور المؤثرات الصوتية والصورية في تحريك البعد التعبيري للقطة، والمشهد في بنية المنجز.

⁴ () باري كيث جرانت، (موسوعة السينما (شيرمر) ترجمة: أحمد يوسف، الجزء الثالث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٦) ص ١٠٧٥.

– السياق الذي توضع به الصورة أو اللقطة أثر كبير في معرفة المعنى الذي تحمله. ويجدر بالمتدوق ان يجيد فهم الحركة الخاصة بالمثل أو الكاميرا وحركة الأشياء، لما تنطوي عليه من شكل خاص في التعبير عن حالة، غالباً ما يراد بها ان تنتمي الى المعنى العام الذي يجري في عروق العمل الفني، والايماة احدى حركات الممثل التي تتطلب الفهم والتفسير، والايماة: (التعبير بحركة من اعضاء الجسم او بلامح الوجه، عن المعاني والانفعالات الداخلية، وابرار قسمات

الشخصية التي يؤديها الممثل، من حركة او كلمة، او لكنة ملازمة ذات دلالة معينة^{٤٢}()). فيما يرى هانز جيورج جادامر ان الايماة تقترن وتفترب الى اللغة والى حد ما، وبقدر حدود مستوى التعبير والإفصاح عن ما يمكن كشفه، (انني ارى ان هذا يمكن فعله من خلال لغة الايماة gesture، فما تعبر عنه الايماة يكون "هناك" في الايماة ذاتها. ان الايماة هي شيء ما يكون جسدياً برمته وروحياً برمته في وقت واحد، فالايماة لا تكشف عن اي معني كامن وراء ذاتها، فمجمال وجود الايماة يكمن فيما تقوله، وفي نفس الوقت فان كل ايماة تكون ايضاً معتمة بطريقة ملغزة، انها سر يحتفظ بشيء ما بقدر ما يكشف، لأن ما تكشف عنه الايماة، انما هو وجود المعنى اكثر من كونه معرفة المعنى، او لنقل – لوعبرنا عن ذلك بمصطلحات هيجلية – ان الايماة تكون جوهرأ اكثر من كونها موضوعأ، وكل ايماة تكون انسانية، ولكن ليس كل ايماة تكون على وجه الحصر ايماة خاصة بوجود بشري، والواقع انه ليست هناك اية ايماة تكون مجرد تعبير عن شخص مفرد، فالايماة مثل اللغة – تعكس دائماً عالماً من المعنى الذي تنتمي اليه، والايماة التي يكون الفنان قادراً على ان يظهرها في عمله،

فالايماة التي تتيح لنا ان نفسر عالمنا، لا تكون ابدأ مجرد ايماة انسانية فقط^{٤٣}()). وفي السينما والتلفزيون تشتغل الايماة في تجسيد الأفعال والحركات، بما ينسجم مع الظاهر والمضمر من المعاني التي يلوح بها الدور والشخصية، ذلك ما يعتمد على اتقان فعل الاداء من قبل الممثل والقائم على عمق صورة التفسير التي يطرحها المخرج في تنفيذ المشاهد، باعتبار ان الايماة وسيطاً تعبيرياً يتطلب المستلزمات البصرية والسمعية للتكوين، اي لصناعة حركة الايماة المطلوبة. ويقول كريسيان ميتز بوصفه منظراً: (ان المتعة الرئيسية للسينما تكمن في اشباعها لرغبة اساسيه – ملحة- متعة تلصصنا، أو حب النظر، في العرض المسرحي الحي أو المباشر، شاهد ممثلين مدركين أو على دراية بوجودنا وبالتالي فقد اعطونا موافقة ضمنية على وجودنا هذا، في السينما، الممثلون على الشاشة في مكان وزمان مغايران تماماً على نحو جوهري، حتى عند النظر مباشرة الى عدسة الكاميرا، لايمكن للممثلين ابدأ أن يحدقوا فينا بدورهم، وبالتالي يمكننا النظر إليهم كما نشاء ونهوى، لكنهم يعجزون تماماً عن رؤية تطلعنا فيهم، في صميم جاذبية أو متعة السينما، يتطلب رخصه أو اذن يسمح بتطلع لا يخضع

للقانون، بري يخلو من الذنب لأنه تلصص آمن^{٤٤}()). وهذه السمة التي يفضل أن يتمتع بها المتلقي في النظر الى السينما، في الأصغاء والتحديق والانتباه لمجريات الفيلم مع زيادة نسبة الفضول المعرفية للتحقق من معرفة علاقات عناصر الفيلم واطراف صراعه ونزعات الممثلين في تجسيد الشخصيات

4
(احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، (معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩١٣)، ص ١٦١.

4
(ينظر، حجلي الجميل، ص ١٨٣.

4
(مارلين فيب، (افلام مشاهدة بدقة، ترجمة: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣)، ص ٣٣٨.

وقدراتهم في إيصال المعنى والشعور والاحساس بالدور، إضافة الى أدراكه بمحمولات الصورة واللقطة والمشهد والأغراض التي تحملها الحركات والتصاميم والتكوينات البصرية التي تحتل ثقلأً كبيراً في بنية الفيلم.

التكوين: composition

ان من متطلبات بناء صورة تلفزيونية كانت أم سينمائية هو أن نحسن تنظيم هذه الصورة أو اللقطه، بمعنى أن نعمل على ترتيب وتنظيم عناصر الصورة وفقاً للموضوع او الفكرة التي تحملها، وما تتبناه من دور في أطار السرد القصصي، الفيلمي ولهذا نجد أن هناك جملة من العناصر الفاعلة التي يجب أن تسهم في تشكيل وبناء التكوين:

- تحديد المكان، الفضاء، الفراغ، الفسحة.
- لابد من وضع معيار لكيفية توزيع الشخصيات والكتل والموجودات في الصورة، يأخذ بعين الحرفة منطقة الأهتمام وطبيعة الحدث أو الفعل في هذه الصورة أو اللقطة.
- ادراك مستوى التوازن بين الشخصيات والموجودات على اساس الوظيفة أي الدور. فمثلاً: في مشهد يدور في صف مدرسي. يمكن أن نقسم الصورة في التكوين الى منطقتين الأولى يحتلها المعلم والثانية يحتلها التلاميذ، بناء على الوظيفة والدور الموكل له في أداء مهمته، ويمكن انشاء تكوين غير متوازن لاغراض تلبي رغبته المخرج وقصديته، كأن يشغل يمين الكادر شخصاً ما ويقابله في اليسار فراغاً دون أدنى عشبة صغيرة، أو عمود كهرباء مثلاً، بما يدل على الفراغ وعدم التوازن أو الغربة.
- يرتبط مستوى تكوين الصورة بحجم الصورة والحاجة الى إشغالها بما يمكن من عناصر.
- على صانع التكوين أن يربنا حقيقة العلاقات القائمة بين الاشخاص ومع ما يتوفر من موجودات وما تحمل من أهمية وضرورة.
- على مصمم الصورة أو اللقطة، أن يعي أهمية عمق المجال ومستوى التباين بين الضوء والظل، وكذلك أهمية المنظور.
- لابد من ادراك القيم الجمالية المتضمنه في الصورة.
- هناك عناصر أساسية للتكوين، أجمع المنظرون على ضرورة توفرها وهي الخط والشكل

٤٥

- والكتلة والحركة وكما وضعها جوزيف ماشيللي.))
- تعد الحركة بالنسبة للصورة اكثر ثقلاً ن الصورة ذات الجسم الثابت.
- الصورة التي تتمتع بأضاءة متوهجة اكثر ثقلاً من الصورة المظلمة.
- الصورة الحاملة للخطوط المستقيمة هي غير الصورة ذات الخطوط المائلة.
- للأطار أهمية كبيرة في تركيز العين لمشاهدة موجودات الصورة كافة ومنعها من الشرود خارج الشاشة. والأطار لن يقتصر على الشكل المستطيل في كادر اللقطه بل يتعدى الى اكثر من حالة، فمثلاً اعمدة الكهرباء والاقواس والأبراج والابواب والشبابيك، وجناح الطائرة، واغصان الشجرة، والنخلة، وغيرها التي تشكل أطراً مع ما يتوفر من أشخاص أو موجودات حركيه كانت أم ثابتة.
- (تتوقف جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين في الصورة. على ما يتميز به هذا العنصر في الحجم والشكل والضوء واللون والحركة واتجاهها بالإضافة الى تقابله بما يحيط من أشياء، ووضعه في الصورة، فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر، يمكن أن يوازنه جسم صغير متحرك في

4

() جوزيف ما شيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧٧،

الجانب الآخر، مثل عربة صغيرة تتحرك نحو جبل، وذلك لأن كل منهما له نفس الوزن من الناحية

٤٦

النفسية أو الناحية الصورية) (٤٦).

وإن معرفة التكوين تقودنا الى أن نفهم، كيف تكوّن الصورة؟ وكيف يتم بناء المشهد؟ وما هي سمات هذا العالم الذي يدور به الفيلم ؛ وكيف تكون اجواءه؟، ذلك ما يساعدنا كثيراً على ملاحقة تفاصيل القصة الدرامية (سواء كانت فيلماً أم مسلسلاً تلفزيونياً)، وكيف نستمتع بها، وان نتعرف على انواع متعددة من الشخصيات وطبائعهم وادوارهم وحركاتهم وانفعالاتهم واسلوب اداءهم، وهناك الكثير من الاشياء في الفيلم يستطيع صانع الفيلم أن يتحكم بمستوى أظهارها بدءاً من الصورة واللون والحركة والأضاءة والاماكن والعلامات وغيرها، ليس فقط أن نتعرف عليها. وانما لغرض تنمية القدرة على فهم وتفسير معطيات المنجز المرئي (سينما، تلفزيون). وما يتسم به أحياناً من اشكال ومضامين قد تنتمي الى اتجاهات ومدارس معينة، فالتلقي يتطلب معرفة فلسفة المنجز المرئي والقضية التي يتناولها، وكذلك يتطلب معرفة، كيف تصل الينا هذه الفلسفة ونفهمها، ونميز أي اسلوب واية طريقة في المعالجة الأخراجية، ان مهمة التدوق، هي أشتداد لمستوى الوعي والمهارات الفنية والمعرفية لدى المتلقي آزاء عالم الصورة ولغتها الحركية.

الفنون الجميلة: Fine Arts

تتعامل الذائقة الجمالية لدارسي الفن ومتذوقيه ولمختلف مستويات المعرفة والثقافة والبيئات المتعدده مع الكثير من الأشياء بمستوى مختلف من التقبل والمتعة أو العكس، ومن ضمن هذه الأشياء، وأهمها هي الفنون الجميلة، التي نبحث عن المعنى العميق لها، لماذا سميت جميلة والى أي مدى تسهم في التأثير لدى المتلقي؟ وهل هناك طبقات مختلفة من التعبير وأسلوب الصنعة؟ وكيف تنظر إليها في تماس أو مقارنه مع الواقع في الحياة وهل أن جميع الأعمال يمكن أن تكتسب معها ذات الصفة، نعتقد أن من سبقنا كان له الأثر المعرفي الواسع في تحديد أدق المفاهيم والتعريفات للفنون الجميلة.

فقد جاء في معجم الفن السينمائي: beaux arts

(هي تلك المجموعة من الفنون، التي يمارسها الانسان الفنان، والتي تجمع بين العفوية والابتكار، والتي تتميز باكتمال وظيفتها في التعبير الفني، بمجرد وجودها في الحياة، وهناك نظريات كثيرة من قديم الزمن حتى اليوم، لاعطاء اساس فلسفي وجمالي. لمفهوم الفنون الجميلة حتى تتميز عن الفنون التشكيلية والتطبيقية وغيرها، اما المسرح والسينما فيمكن اعتبارهما من الفنون الجميلة، حيث انهما يقدمان تعبيراً فنياً متكاملأ في حد ذاته، الا انهما يستخدمان ويجمعان عديداً من الفنون التطبيقية و عدة عمليات

حرفية وآلية لا يمكن اعتبار اية واحدة منها فناً جميلاً قائماً بذاته).^{٤٧}

ذلك ان هذا التخصيص للفنون الجميلة يأتي لارتباطها بسعة المدارك والاحاسيس المرهفة والتلذذ بالجمال وعلى وفق التنظيم والترتيب والتنسيق والتناغم، اضافة الى خضوعها الى جملة من المعايير الخالصة التي بموجبها نستطيع ان نصنف ما هو جميل وما هو غير ذلك، بفعل ادراك التصورات الذهنية والجمالية لمعنى الفن والتي تجعلنا ننتقي ونميز ونختار بل ونتخلى عن الفوضى التي تملأ الحياة، ويذكر رالف ستيفنسون في كتابه (السينما فناً)، (ان الدوس هكسلي يرى ان "الفن هو نتيجة حتمية للتنظيم وينبع من الرغبة في التنظيم"، وان هنري جيمز يؤكد على ان الحياة كلها استغراق وفوضى بينما الفن كله تمييز واختيار، وكذلك هيربرت ريد على ان الفن هو شيء يكونه الاحساس والانفعال يصقل الشكل الحسن والانتان يؤديان الى التناغم الذي هو إشباع احساسنا بالجمال، وفكرة

الانتقاء والترتيب هذه تقود الى مقولة ان الفن عمل ابداعي).^{٤٨}

وهذا ما ينسجم مع دعوة الكثير من الباحثين والمفكرين الى الاستفادة من التجربة الخاصة والحدس والالهام عند الفنان لتفعيل سمة الانتقاء والترتيب والتمييز بتقديم الافكار والموضوعات المعبرة عن الفن والجمال والحقيقة ومحاكاة الواقع وينسب متفاوتة في تلامسها مع ذائقة المتلقي وبما يحقق رد فعل

4
(احمد كامل مرسي، مجدي وهبه، (معجم الفن السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣) ص ١٤٢.

4
(رالف ستيفنسون، جان ر. دويري، (السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، الفن السابع، دمشق، ١٩٩٣) ص ١٣.

ما ازاء ما يحيط به من مؤثر خارجي، وقد كتب كولردج: (سر العبقرية في الفنون الجميلة كان في

٤٩

جعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، وجعل الطبيعة فكرة، والفكرة طبيعة). (وحتى هذا السر لا يبتعد عن مفهوم تجربة استغراق الفنان والتأمل. ومن ثم التعبير بشكل فني عن ما يتصدى له الفنان من مواضيع وبأشكال وبمعالجات متعددة، فكثيرة هي المهارات التي يعتقد أصحابها فناً. لكنها ليست كذلك، فاستنساخ اللوحات والرسوم واعادة صب القطع النحتية من جديد، يعد بمثابة نشاطاً صناعياً تجارياً بحتاً خالٍ من الفن والإبداع، وفي هذا يطرح كتاب "السينما فناً" توصيفاً لبعض الأنشطة الفنية ومدى قربها وبعدها عن سمات ومعايير الفنون الجميلة: [كل ما سنحاوله هنا هو اعطاء فكرة عامة عن مسار الحدود دون رسمها بصورة بالغة الدقة او الصرامة، ومحور اهتمامنا بشكل عام هو الفنون الجميلة، باستثناء الفنون التطبيقية او الصناعية، مثل الرياضة والهوايات والعلوم والفلسفة والحكم والعلاقات الاجتماعية، ومع ذلك فهناك العديد من الحالات الواقعة على خط الحدود، فالرقص يعتبر وسيلة ترويح عن النفس لكنه يتدرج بشكل متواصل حتى الباليه، احد الفنون الجميلة، وفي الفيلم السينمائي يمكن للتمثيل المعتمد على المهارة (المبارزة واستخدام المسدس، وكوميديا الحركات السريعة والعنيفة) ان يتخذ شكل الباليه، اما المتعة المماثلة التي يقدمها لاعب قدير في الكريكيت او الاسكواش او كرة القدم، فهي تنتمي الى عالم الرياضة وليست فناً، كما تتجلى الصعوبة نفسها في التمييز الدقيق بين الفنون الجميلة كالشعر والرسم والموسيقى (التي تقتصر غايتها على اىصال التجربة او الاحساس، وبين الفنون التطبيقية مثل الهندسة المعمارية وصناعة الفخار وصناعة الأثاث وتصميم الأزياء والتي تحمل الخصائص الوظيفية والجمالية معاً، وتكمن احدى صعوبات التمييز المحدد في أن ما اعتبر بالأمس من الأشياء المفيدة يعتبر اليوم عملاً فنياً (معروضات المتاحف مثلاً) وتتجلى الصعوبة الثانية في ان الفنون الجميلة قد تحتوي على مظاهر ثانوية مفيدة - فقد ساعدت روايات ديكنز في مجال الاصلاح الاجتماعي، وعزز فيلم ايزنشتاين الكسندر نافسكي جهود الحرب الروسية كما نشر فيلم لينلي ريفنتسال انتصار الارادة عبادة النازية، وشجعت موسيقى المارسيليز جنود الثورة.. وفي عالم السينما يمكن لفيلم وثائقي انتج بغاية الاقناع او التوجيه ان يصل الى درجة الروعة الجمالية مثل اي فيلم روائي صرف وذلك اذا قمنا بتعريف كلمة وظيفي بمفهومها العريض، فالفنون الجميلة لها وظيفتها الخاصة

٥٠

بها والتي تدخل مجال الترويح عن النفس ويظهر العواطف والالهام والتسامي). (والفنون الجميلة الإبداعية تعمد لا شعورياً الى استيعاب فهم ما يروق لنا، بحيث نلتقط النغمة الأقرب الى النفس او اللون الجميل المناسب للذائقة او متعة التوازن او التناسق والتنظيم في ترتيب التكوينات من الأشكال والحجوم والنسب بما يجعلها هي الأقرب والأمثل الى ذائقتنا الجمالية وتفعيل دورها الانتقائي من مجمل ما يحيط بنا.

(والفنون الجميلة جميعاً هي "الفنون التي تُشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شيء تستجمله وتخف نفسك اليه وهو مغلول الحياة منقبض عن وظائفها، حتى الأخلاق، ما

4

(المصدر نفسه، ص ١٤).

5

(رالف ستيفنسون، نفس المصدر السابق، ص ١٦).

من جميل فيها الا كان جماله على قدر ما فيه من غلبته على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على

٥١

تصريف اعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار). ومع الاحتفاظ باشتراطات تكوين المنجز الفني الذي يفترض ان يعبر عن فكرة او احساس او واقع موضوعي معين، ان تمر عبر وسائل وصياغات وأشكال ومضامين بعيداً عن التكرار والتقليد وقريباً مع سيادة التجديد الممتد من سياقات الابداع الاصولية كتواصل معرفي وفني يحقق الانتماء والاسلوب والطابع الشخصي الذاتي للمبدع.

ويمكن الإشارة الى الفرق والاختلاف بين الفن والصناعة، والتي لم يبدأ فصل مشكلات الاستايقا وتصوراتها عن المشكلات التقنية أو الخاصة بفلسفة الصناعة إلا في القرن السابع عشر بحسب ما

٥٢

يذكره، روبين جورج كولنجود في كتابه مبادئ الفن(١)، حيث اشار الى ان الصناعة عند اليونانيين تعني نوعاً من التخصص في المهارة مثل النجارة او الحدادة او الجراحة دون ان يكون لهم تصوراً لما تعنيه بكلمة فن، والذي يعد شيئاً جد مختلف عن الصناعة، وقد وردت كلمة ars في لاتيني العصر الوسيط مثل كلمة art في الانجليزية الحديثة المبكرة، التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها – كانت تعني اية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر او التنجيم، وقد بقي هذا المعنى على عهد شكسبير ايضاً.

وفي أواخر القرن الثامن عشر ازداد الانفصال الى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة Fine Arts والفنون النافعة، ولم يقصد بالفنون الرقيقة بالفنون التي تحتاج الى مهارة عالية، بل قصد بها الفنون

الجميلة. Le belle art- les beaux arts

وفي القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان واستغنى عن الصفة (جميلة)، واستبدلت بكلمة الجمع (فنون)، كلمة المفرد (فن) واصبحت الكلمة ذات معنى عام. ويبدو ان هذا الفصل لا يخلو من غموض وتداخل بين الكلمتين والتي تتطلب تثبيت المعاني القياسية وسمات المعيارية الحقة في ازالة اللبس والتداخل، الأمر الذي كان يعاني منه كونجود في قوله: (.. ولكن هذا كان من الناحية النظرية وحدها، إذ ان هذا الاستعمال الجديد لكلمة (فن) شبيه بالعلم الذي يرفعه اول المقتحمين في القتال في اعلى القمة

٥٣

– للدلالة على النصر – والذي لا يثبت ان أعلى القمة قد احتل بالفعل). ويمكن ايجاز ما تعنيه كلمة (الصناعة) من معنى ومفهوم.. التي تؤكد على انها القدرة على إحداث نتيجة

٥٤

سبق تصور ها بوساطة فعل خاضع للوعي والتوجيه. ومن خصائصها:)

5

() عادل مصطفى، (دلالة الشكل وقراءة في كتاب الفن، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤) ص ١٠٩.

5

() روبين جورج كولنجود، (مبادئ الفن، الدار المصرية للترجمة والتأليف، القاهرة، ١٩٦٦)، ص ١٢.

5

() روبين جورج كولنجود، نفس المصدر السابق، ص ١٢.

5

() المصدر نفسه، ، ص ٢٣ - ٢٤ - ٢٥.

- (١) الصنعة دائماً تتضمن وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية، وتستخدم الكلمة (وسيلة) بغير الدقة للدلالة على الأشياء التي تستخدم لتحقيق غاية مثل الأدوات والآلات او الوقود، وبحري الدقة نرى انها تنطبق على الأفعال القائمة على هذه الأشياء مثل تشغيل الادوات وصيانة الآلات واحراق الوقود. وتختفي الوسيلة من الوجود بمجرد ظهور الغاية.
- (٢) الصنعة تتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ، فالصانع يعرف ما يريد فعله قبل ان يفعله، هذه المعرفة لا غنى عنها اطلاقاً في حالة الصنعة. فاذا شرع انسان في عمل منضدة ولم يتصورها الا في صورة مبهمه، كأن يتصور عرضها قدمين او ثلاث اقدام او ست، او يتصور الارتفاع عن الارض ما بين قدمين وثلاث اقدام وما الى ذلك فإنه لم يعد صانعاً.
- (٣) هناك اختلاف بين المادة الخام وبين الشيء المنتج بعد إتمامه او الشيء المصنوع، فالصنعة ينبغي ان تمارس في شيء ما، وترمي الى تغيير هذا الشيء الى شيء مختلف.
- (٤) هناك اختلاف بين الشكل والمادة، فالمادة هي ما يتماثل في كل من الخامه والشيء المنتج بعد انتهاءه، والشكل هو ما يختلف او هو ما يتغير بفعل ممارسة الصنعة.
- (٥) هناك صلة تراتبية بين مختلف الصناعات، فأى منها يزود الآخر بما يحتاج اليه، وفيها المواد والوسائل والاجزاء، مثال ذلك الغابات وما ترتبط بفارس الغابات وقاطع الاخشاب، كتل خشبية، والواح وخامة النجار ومنجم وحطب وفحم وغيرها من الآثا.

وفي الفصل الخامس من نقد الحكم الجمالي بكتاب نقد ملكة الحكم يقارن كانت^{٥٥} بين ثلاثة صنوف من الموضوعات التي تحدث في انفسنا بهجة (أي من حيث علاقتها بالشعور، وهي الملائم the Agreeable، والخير The Good، والجميل The Beautiful، والموضوعان الأولان (الملائم والخير) يتعلقان بملكة الرغبة desire. وبالتالي يحققان بهجة مقرونة بالناحية الفسيولوجية في حالة الملائم وبالناحية العملية الخالصة في حالة الخير: فنحن نحكم على شيء ما بأنه ملائم. فيما يوافق او يشبع رغبتنا، على نحو ما يلئم الطعام، ونحن نحكم على شيء ما بأنه خير حينما نراه موافقاً لتحقيق الصالح لنا وللآخرين، ولكننا في حالة الجميل نحكم على الموضوع بأنه جميل، فقط على اساس ان هذا الموضوع يحدث بهجة في انفسنا لا تتوقف على اي شيء. فهي بهجة نزيهة خالصة، اي تتبع من ارادة حرة غير مدفوعة بأية اغراض او دوافع، باطنية كانت او خارجية، ولذلك ينتهي (كانت) الى ان الحكم الجمالي او حكم الذوق هو ملكة تقدير موضوع ما يبهجنا بمنأى عن اية مصلحة، وموضوع هذه البهجة يسمى جميلاً. وهذا اول شرط من شروط الحكم الجمالي.

وان ما يرادف المصطلح (Fine Art) في الالمانية هو مصطلح: dischone hunst وهو يعني حرفياً "الفن الجميل" "Beautiful art" ولكن ما هو الجميل؟.. اننا حتى في يومنا هذا يمكن ان نلقى مفهوم الجميل في تعبيرات عديدة لازالت تحتفظ بشيء ما من المعنى اليوناني القديم لكلمة الخير Kalon، فنحن ايضاً في حالات معينة نربط مفهوم الجميل بما هناك من اعتراف صريح بأن بعض الاشياء تستحق المشاهدة التي جعلت لتشاهد.

(٥٥) ينظر: هانز جيورج جادامير، (تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧) ص ٩٣.

(٥٦) هانز جيورج جادامير، نفس المصدر السابق.

والتعبير الالمانى die Schone sitlichkeit وهو يعنى حرفياً: "الحياة الأخلاقية الجميلة" - لازال يحتفظ بذكرى العالم السياسى الاخلاقى لدى اليونان الذى وضع ته المثالية الالمانية مع تضاد مع النزعة الآلية الخالية من الروح كما هو الحال لدى شيلر وهيجل. فان الجميل يمكن تعريفه على نحو مقنع باعتباره شيئاً ما يحظى باعتراف وقبول شامل، ولذلك فانه ما يميز حسننا الطبيعى بالجميل انه حس لا نستطيع معه ان نسأل لماذا يسرنا. فنحن لا يمكن ان نتوقع اي طائل من وراء الجميل: حيث انه لا يخدم اي غرض، فالجميل يحقق ذاته بنوع من التحدد الذاتى.

ويتمتع بتمثيله الذاتى الخاص، وان النظام السماوى للعالم هو ما قدم الرؤية الحقيقية للجميل بالنسبة لليونان وبمثابة عنصر فيثاغورى في فكرة الجميل اليونانية. فمن خلال حركات السماء المنتظمة يكون لدينا استبصارات للنظام لا نجد لها مثيلاً في أي مكان آخر، فالدورة المنتظمة للسنة والشهور وتناوب النهار والليل شواهد تقدم افضل ثوابت للخبرة بالنظام.

ومن خلال هذا المنظور فان مفهوم الجميل وخاصة في فكر افلاطون، يلقى وصفاً ميتولوجياً لقدر الانسان ولتحدداته مقارنة بالالهى. وافلاطون يصف خبرة الحب المتنامى على نحو مدهش ومتقن. ويربطها بالإدراك الروحى للجميل والنظم الحقيقية للعالم. فبفضل الجميل فاننا نكون قادرين على اكتساب تذكر دائم للعالم الحقيقى. وهذا هو طريق الفلسفة. وافلاطون يصف الجميل باعتباره ذلك الذى يتألق بوضوح ويجذبنا الى ذاته، بوصفه التجلى الساطع للمثال، ففي الجميل الذى يتمثل في الطبيعة والفن، نعاني هذا التنوير المقنع الذى ينتزع اعترافنا بأن: هذا حقيقى. وقد عرّف باومجارتن علم الجمال ذات مرة بأنه "فن التفكير بطريقة جميلة" وأي شخص له اذن حساسة سوف يلاحظ على الفور ان هذا التعبير قد صيغ على غرار تعريف فن البلاغة بأنه: (فن الحديث بطريقة حسنة) لأن فنّي البلاغة والشعر كانا مرتبطين معاً منذ عصر القدماء.

والفنون هي أنشطة بشرية مختلفة، بعضها يقال عنها تطبيقية وأخرى جميلة، وهناك من يطلق عليها فنون الزينة، والتي تقترب الى حد ما مع الحاجات الأساسية في المنازل والمحال التجارية والاعلانات، وهناك فنون بحجم كبير واخرى صغير، وبما يسمح في تداخل التمييز بين هذه وتلك، فالفن تعبير عن منجز بشري مبتكر يحتمل الخيال كثيراً ويكره الاستنساخ، وتقليد الأشياء بالتركرار فهو عند ارسطو محاكاة للطبيعة، وهو نشاط نافع لن يقتصر على اللهو او اللعب، وانما تكريس لقدرات الانسان لتكييف الطبيعة لرغباته واغراضه، (وفي العصور الحديثة اصبح اصطلاح (الفنون الحرة) يشير الى اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ على اعتبار ان هذه جميعاً لا تدخل في دائرة التعليم الصناعى والمهني، ولازال كثير من المعاجم الانجليزية الحديثة تنص على ان المدلول الحضارى لكلمة فن بوصفه نشاطاً يهدف الى غايات عقلية ثقافية، دون ان يكون له ادنى طابع علمى او مهني. ولعل هذا هو السبب في ان كليات الآداب في الجامعات الانجليزية لازالت الى يومنا هذا تحمل اسم كلية الفنون Faculty of

(Arts). وقد عرّف الفن الكثير من الفلاسفة والمفكرين والباحثين، ومنهم:

- جليانوس وراموس: مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة التي تؤدي في جملتها الى تحقيق غاية واحدة بعينها.

واننا اذ نتساءل.. هل يقتصر الفن على جملة مبادئ؟ لا غير؟

- جورج سنثيانا: معنى عام ويجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الانسان عن طريقها على بيئته الطبيعية لكي يشكلها ويصوغها ويكتفها.
- معنى خاص: يجعل من الفن مجرد استجابة الى المتعة او اللذة، لذة الحواس ومتعة الخيال، دون ان يكون للحقيقة اي مدخل في هذه العملية وهو متعة استطبيقية او لذة جمالية.
- مولر فريفلس: لفظ الفن كما يطلق على شتى ضروب النشاط او الانتاج الذي يجوز او ينبغي ان تتولد منها آثار جمالية (استطبيقية).
- سدني كولفن: ان الفنون الجميلة هي بين شتى فنون الانسان تلك التي تتبع عن نزوعه نحو عمل اشياء او انتاج موضوعات بطرق شتى.
- اولاً من اجل اللذة الخاصة المستقلة عن اية منفعة مباشرة التي يستشعرها في اداته لتلك الاعمال او انتاجه لمثل هذه الموضوعات، وثانياً من اجل اللذة المماثلة التي يستشعرها من مشاهدة او تأمل تلك الاعمال حين يحققها غيره من الناس.

معجم اكسفورد:

- الفنان هو ذلك الشخص الذي يمارس عملاً لا غاية له سوى اثاره اللذة او انتزاع الاعجاب، او ذلك الرجل الذي يمارس احد الفنون الجميلة القائمة اولاً وقبل كل شيء على اشباع الحس الجمالي عن طريق كمال الأداء، ابداعياً كان ام تمثلياً، وبهذا المعنى يكون الفن مجرد مهارة في احداث الجمال او استثارة اللذة الجمالية او ارضاء الحس الاستطريقي لدى الانسان دون ان تكون ثمة منفعة خاصة او غرض معين يرمي اليه الفنان من وراء انتاجه الفني سوى تلك المتعة الجمالية ذاتها.
- كانت: ان الفن عمل يقصد من وراءه المتعة الجمالية الخالصة.
- دولاكروا: ان الفن لا يبدأ الا في اللحظة التي يتمكن المرء من الانصراف عن الطابع النفعي للحياة العملية لكي يحرر نفسه من حصار المنفعة و ارادة الحياة.
- لانج: ان مقدرة الانسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الوهم دون ان يكون له أي غرض شعوري يرمي اليه، سوى المتعة المباشرة.
- سلي: ان الفن هو انتاج موضوع له صفة البقاء، او إحداث فعل عابر سريع الزوال يكون من شأنه توليد لذة ايجابية لدى صاحبه من جهة، واثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة او المستمعين من جهة اخرى بغض النظر عن اي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية او الفائدة الشخصية.
- برودان: ان الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ الى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري حتى تنفذ بأبصاره الى اعماق الكون لكي يعيد خلقه مرسلأ عليه اضواء من الشعور، الفن هو اسمى رسالة للانسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذي يحاول ان يفهم العالم وان يعيننا نحن بدورنا على ان نفهمه.
- شارل لالو: ان الفن بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، انما هو عبارة عن عملية التحوير او التغيير التي يدخلها الانسان على مواد الطبيعة، او هو على حد تعبير بيكون الانسان مضافاً الى الطبيعة، وبهذا المعنى يشمل لفظ (الفن) شتى الفنون الميكانيكية والصناعية والتطبيقية، بما في ذلك فن الهندسة وفن الطب وغيرهما من الفنون التي تستلزم من المهارة والصناعة ما قد يقربها من الفنون الجميلة كالادب والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها.

● فوسيون: ان الصورة ليست مجرد خط بياني يرسم لنا سير حركة ما، كما انها ليست مجرد ظاهرة مصاحبة للفعل، وانما هي شيء يتمتع بوجود خاص، نظراً لأنها موضوع قائم بذاته، ومعنى هذا ان (الصورة) هي شيء عيني يمكن ان نعهده بمثابة بناء للمكان والمادة. نظراً لأنها لا تتجلى الا بفضل ضرب من التوازن في الكتل ونوع من التمايز في الظلال والاضوء، بل بواسطة مجموعة من اللمسات الخاصة، سواء اكانت معمارية ام نحتية ام تصويرية ام نقشية.

الفن السابع: Seventh Art

لم تكن الدهشة التي حققتها السينما منذ أيامها الأولى، عابرة ذلك لأنها أثارت الجمهور الواسع وشغلت أهتمامه ورغبته العالية في مشاهدة هذا العالم الجديد، وما يحمل من سحر وصنعة وخيال، تناولت فيه مواضيع متعددة لها في الواقع نصيب وفي الخيال أيضاً رحلات كثيرة بأوهام وتصورات واحلام وتنبؤات ساعدت الخلق والابتكار في التكوينات والاشكال والصور وبما يتطلب اللون والضوء والكتلة والحجم والموسيقى والشعر الرسم والحركة وكل العناصر المرئية والسمعية، الأمر الذي أثار اهتمام المفكرين والمنظرين في معرفة قدرة السينما على أستثمار العديد من الفنون المتداخلة والمجاورة معها في خلق علاقات بصرية فائقة هدفها تقديم المعرفة والمتعة والجمال باستثارة الروح والاحاسيس والمشاعر والفكر بعالم آخر يعزف موسيقاه على الضوء والحركة.

فقد جاء في معجم الفن السينمائي:

"اسم للفن السينمائي، وكان اول من اطلقه عليها هو الناقد الفرنسي الايطالي الاصل ريتشيو كانودو Riciotto Canudo الذي ولد في ايطاليا ١٨٧٩، وعاش في باريس منذ ١٩٠٢ ومات بها عام ١٩٢٣، وقد اشترك كانودو في تحرير اكثر من ١٥ مجلة وجريدة، وكتب ابحاثاً ودراسات في الموسيقى والمسرح والسينما، كما كتب الرواية والشعر والمسرحية، وانشأ عام ١٩٢٣ مجلة (الفنون السبع) على ان اعظم كتابات كانودو هي مجموعة المقالات التي كتبها عن السينما نشرت في كتاب بعنوان (مصنع الصورة). وقد سمي كانودو السينما بالفن السابع على حد تعبيره اذ يقول: (.. لأن العمارة والموسيقى وهما اعظم الفنون، مع مكملتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كونوا حتى الآن، الكورال سداسي الايقاع، للحلم الجمالي على مر العصور، ويرى كانودو ان السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستة، انها الفن التشكيلي في حركة، فيها من طبيعة (الفنون التشكيلية)

ومن طبيعة (الفنون الايقاعية) في نفس الوقت ولذلك فهي الفن السابع(٥٨).. ويتساءل كثيراً كانودو عن ابعاد فن السينما وما يمكن ان تضاف الى الفنون المتعلقة بالهندسة والرسم والموسيقى والشعر والنحت والرقص وما يمكن ان يتحقق من حالة انسجام بين تشكيل الصورة وايقاعها، وما يمكن ان يقترب من توافق العلم بالفن، وبما يحقق ان تكون السينما فناً متجدداً متفاعلاً مع ميادين الحياة كافة، وان يتخذ نمطاً تعبيرياً خاصاً يخاطب الروح والذات والجسد والوجود والجمال وكل ما هو مادي وغير مادي، وفي هذا يقول هنري آجيل: (ان كانودو، اذ يبدو متقدماً حتى على القسم الاعظم من متفرجي زماننا، كان يرى الصدق الاسمي للسينما في التعبير عن داخل النفس وليس في تقديم الوقائع، ان على صانع السينما ان يحول الواقع ليجعله على صورة حلمه الداخلي، عليه ان يتلاعب بالاضواء التي يتم التقاطها في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية وبهذا يكون كانودو قد ضم صوته الى العبارة التي اطلقها ابييل غانس الذي كان يرى في السينما (موسيقى الضوء) وهو

سيكون الأول بين اقطاب ذلك الخط الشعاري الذي استمر حتى ايامنا(٥٩).

5
(احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، (معجم الفن السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣) ص ٣١٣.

5
(هنري آجيل، (علم جمال السينما، ت: ابراهيم العريس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٥) ص ١٤.

والسينما لدى جان كوكتو على انها فن، وان افكاره تبنت السينما بكل التصاق وجذب لفكرة انها ذات قيمة وهدف وجمال وصورة شعرية، تستمد مداها التعبيري من الضوء، والخيال الساحر، و(كوكتو كفدائي محارب في قضية الفن السابع، لقد كره كوكتو كلمة (سينما)، مفضلاً استخدام مصطلح عفا عليه الزمن بالفعل وهو (صناعة السينما)، صناعة السينما هو الاسم الذي اطلقه الاخوان لومبير على آلة تصويرهما، الكاميرا، واصبح كوكتو المالك للتسمية بالمعنى البديل: يصف قاموس، روبر الصغير " كلمة سينما بأنها " عفا عليها الزمن او تعليمية" ويوضح ذلك الاقتباس التالي من كوكتو: "ان صناعة

السينما هي فن وسوف تحرر نفسها من عبودية الصناعة^{٦٠}(). والسينما كفن بمعنى انها التعبير الأمثل عن اعماق الروح والنفس والهواجس بعيداً عن الاستنساخ والنقل الحرفي، وعالم آخر بلغة بصرية، (كان كانودو يريد من الفن السابع ان يقدم شيئاً آخر مختلفاً عن تلك الملاحم الكبرى التي تقدمها السينما الامريكية، غير ان افكار الكاتب في هذا المجال ليست دقيقة تمام الدقة، فهو احياناً يرى في السينما فن الحياة الشاملة، اي الفن الذي عليه ان يدل على المعنى المتجدد دوماً للحياة، وان يكون التعبير الشامل عن الروح والجسد، و احياناً يعطي لنمط التعبير الجديد هذا توجهاً صوفياً في جوهره، (ان على السينما ان تطور هذه الامكانية الرائعة والصائبة، امكانية التعبير عن اللامادي، وان كانودو يرى الصدق الاسمي للسينما في التعبير عن داخل النفس وليس في تقديم الوقائع وعلى صاحب السينما ان يتلاعب

بالاضواء في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية^{٦١}(). وأشتغال السينما على الضوء يأتي بالدرجة المتقدمة، بما يتميز به العالم المرئي واللامرئي والحركي في مخاطبة العقل والادراك والاحساس واستنهاض الوعي العميق لفهم الاشكال والمضامين وهي تحاط بتيارات واسعة من المذاهب والمدارس والاتجاهات، ولكن لم تستثني السينما ان تتعامل مع بقية الفنون التي وضعها اتيان سوريو كتصنيف اجمع عليه الفلاسفة والمفكرون وهي النحت / العمارة، والرسم / الزخرفة، التلوين التمثيلي/ والتلوين الصرف، الموسيقى التعبيرية / الوصفية، الايماءه/ الرقص، الادب/ الشعر، واخيراً السينما/ الضوء، ذلك ما يجعل السينما في منظومة مركبة قابلة للتفاعل والتناغم والتجسيد.

6 () جان كوكتو، فن السينما، الفن السابع، ترجمة: نماضر فاتح، دمشق، (٢٠١٢)، ص ١٢.

6 () هنري أجيل، (علم جمال السينما، ت: ابراهيم العريس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (٢٠٠٥)، ص ١٣.

الاستجابة: Response

للبحث والتقصي عن جذور كلمة (الاستجابة) وما تدل على معنى معيناً في الحياة والثقافة والفن، يتطلب

العودة الى اصلها اللغوي الوارد من الفعل استجاب، استجابةً، فهو مُستجيب، ومفعوله مُستجاب له^{٦٢}). فنقول (افاستجاب الله له) وفاستجاب له ربه فصرف عنه كيدهن، ونقول ايضاً: استجاب لأوامر الحاكم، او استجابت الحكومة لمطالب الناس، ونقول ايضاً: كانت استجابته تلبية لرغبة الأهل. فاعلم المعاجم العربية لن تبعد كثيراً عن المعنى المتداول في الحياة العامة والخاصة لمفردة (الاستجابة) ولكن اذا ما استخدمت في حقول متعددة ومختلفة تكون قد نشترط اشياء معينة يتوافق مع طبيعة الحقل، ففي علم النفس يرد الفعل استجاب مرتبطاً بسرعة او ببطئ كريد على فعل او رد جاء

على شكل كلمة او حركة او اي مصدر انتباه^{٦٣}). وهذه الاستجابة تتطلب القبول او الرفض وهي مرتبطة بطبيعة وتربية وثقافة الفرد ويحدد شكلها تبعاً لذلك، فقد تكون سريعة او بطيئة او مترددة، وقد تتطلب مهارات وسمات تنفعها في الفهم، والاجابة والتحمل وبحسب مصدر الفعل الحامل للاتارة والاستجابة في المعرفة والتعليم والثقافة تتطلب الكثير من العناصر الاضافية كرسيد معرفي ومعلوماتي وفهم عميق لمعطيات ما يجري من عروض تتطلب الاستجابة، فالقراءة واللوحة والفيلم وبقية المنجزات (ثقافية وفنية) تعتمد بالدرجة الاساس على مستويات الاستجابة التي لا تبعد ولن تنفصل عن مستويات التلقي واشتراطاته، التي تتمثل بمعرفة حرفيات الصنعة الفيلمية مثلاً في حقل السينما والتمتع الدقيق بمعرفة عناصر الصورة المرئية مع ما يجاورها من مجرى الصوت وملحقاته فضلاً عن معرفة افكار ومفاهيم المدارس والاتجاهات والمذاهب الفنية واشكالها المختلفة والمتعددة والمتباينة، التي تتأثر بها عملية صناعة الفيلم.

ويقول البروفيسور ميشوت فان دن بيرك:

(ان مشاهدة الفيلم تطلق العديد من ردود الفعل العاطفية القوية لدى الجمهور الذي يشعر بها فعلاً. وهذه المشاركة العاطفية غالباً ما تتخذ شكل الاندماج مع احدى شخصيات الفيلم، بحيث يشعر المشاهد بالانفعالات المطابقة للحالات التي تجد فيها تلك الشخصية نفسها، كما ان رد الفعل الاجمالي عند المشاهد سوف ينجم عن التفاعل والاتحاد بين الاستجابات الحسية والذهنية وتثير ردود الفعل الحسية الأفكار والانفعالات التي تسهل بدورها عملية تقبل المشاهد للصور المادية الملموسة. وعندما يصل تأثير الفيلم الى مداه الأقصى يمكن لمشاركة المشاهد الذهنية ان تصل الى حالة من التوتر تجعله

يستغرق كلياً في المشهد الى درجة تقترب من احلام اليقظة او الذهول^{٦٤}).).

⁶ () معجم لسان العرب.

⁶ () معجم الوسيط.

⁶ () رالف ستيفنسون، جان ر. دويري، (السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، الفن السابع، دمشق، ١٩٩٣) ص ٢٨٥.

ونعتقد ان الأستجابة ممكن ان تكون فاعله بمستوى العلاقة مع المنجز الفني إذا ما توفرت لها بعض العوامل المساعدة في تنشيط تلك العلاقة ومنها:

- سمة الاستجابة عند المتلقي تشكل جزءاً من اشتراطات التلقي التي تعمل على وفق افكار ومفاهيم ومتطلبات، وهي تحمل فهم الفيلم وما يحصل من ردود أفعال وما ينجم من تفسيرات متوقعة.
- ترتبط الاستجابة بمستويات الخصوصية الذاتية للمتلقي بما يتمتع به من وعي وثقافة واطلاع، مع ما يملك من خبرات وتجارب في حياته العملية.
- للبيئة أثر كبير، كما للعمر والجنس والجذر العرقي والقومي والانتماء فضلاً عن المعطيات النفسية والبيولوجية والخلفية والاجتماعية والتي تحفز الاستجابة.
- تؤثر في مستويات الاستجابة امور تتعلق بالمفاهيم والمعلومات التي حصل عليها المتلقي قبل مشاهدته الفيلم، بل وحتى طريقة عرض الفيلم، والظروف التي رافقت العرض لها ايضاً تأثير في كيفية الاستجابة للفيلم.

- تتعلق استجابة المتلقي للفيلم بمفهوم الاقتران الشرطي وهو أحد مفاهيم علم النفس الذي يستحضر ما يحصل من تشابه واقتران مع ما يجري في الفيلم من احداث وصور وافعال واماكن وشخصيات يكون المتلقي قد سمعها او رآها او قرأ عنها في زمن سابق وفي سياق آخر، او قد يحصل الاقتران بما يجري حالياً من حوادث مهمة شغلت الرأي العام واصبحت مصدر اقتران مع ما يعرضه الفيلم من وقائع قد تقود الى فهم معين وتفسير مطابق ام مغاير.

- تبقى عملية الاستجابة مفتوحة لدى المتلقي، حتى بعد انتهاء عرض الفيلم وخاضعة لمنظومة فهم وتفسير الفيلم وما يتعلق بفك الرموز والشفرات والعلامات واعادة النظر بما كان يجري من معطيات مرئية حركية فاعلة في نسيج السرد الفيلمي.

- يستجيب المتلقي كمتذوق افلام سينمائية او دراما تلفزيونية، الى طريقة سرد الحكاية الصورية او معالجتها الاخراجية، فقد يتضمن السرد الفيلمي مشاهد كثيرة من التوتر والصخب والفوضى، وبعدها تأتي مشاهد الهدوء والاسترخاء، مما يقترب من حالة العطش والارواء، وهذا ما يحفز سمة الاستجابة في التفاعل مع معطيات الفيلم.

- يتولد عند الاستجابة موقف يتعلق بذائقة المتلقي القابلة او الراضية لما تسمعه وتراه، وهذا الموقف يجدر به ان يكون على قدر من الصلة بالوعي والادراك، وان تكون هذه الصلة قبل او بعد حالة الاستجابة.

كما يمكن الاستعانة بأراء ومفاهيم متعددة لآخرين قد نظروا للاستجابة من زوايا متعددة مثلاً:

- بسبب اهتمام منظري السينما الكلاسيكيين بالسينما كوسيط للايديولوجيا، فانهم اكثر اهتماماً بشكل كامل بالنص، وينطلقون من افتراض ان المعنى يخلقه النص، وان النص يحدد استجابة

٦٥

المتفرج).

- تقترح الدراسات الثقافية البريطانية ثلاثة أطر لقراءة النصوص، اعتماداً على صاحب النظرية ستيوارت هول، قراءة سائدة او مفضلة تقبل تماماً ايديولوجيا النص، وقراءة معارضة تعارض تماماً

الايديولوجيا المتضمنة في النص. وقراءة الثالثة وسطية تقبل وتعارض اجزاء من الايديولوجيا النص

٦٦

لكي تلائم احتياجات الفرد المحددة().

– وفي حقل التلفزيون يرى السوسيولوجي الامريكي ليوروستن ان استجابة الجمهور المتلقي وشدة نزعه الى الترفيه وهو ما يفعله التلفزيون من استجابة الى هذه النزعة فيقول: (حين تكون للجمهور حرية الاختيار بين منتجات متنوعة، فانه يختار "الخفيف لا الجاد" و"الهروب من الواقع"

٦٧

على الواقع نفسه، والمغري لا المفجع، والتافه لا العميق، والحكاية لا الواقع، والمسلي لا الهام().

● يقول مايكل ريفاتير: (ان التأويل الذاتي.. للاستجابة.. يعتمد على عناصر خارجة عن فعل

٦٨

التواصل، ولكن الاستجابة ذاتها تُختبر موضوعياً بالنسبة لحقيقة التواصل().

– (مع ادخال المونتاج، وأساليب السرد المركبة، تغيرت اساليب الاستجابة للافلام، وتعار جماليات السينما مع جماليات سابقة عليها تقوم على أساس التأمل المبتعد او البعيد، كما يحدث مثلاً عند التأمل للوحة او تمثال موجود (هناك) على الجدران، او فوق قاعدة، في حالة انعزال واكتفاء بذاته، لقد اعترفت الافلام الاولى صراحة بوجود المشاهد، واعترف المشاهد بوجودها، وتم العمل مع تقدم فن السينما وتقنياتها على الاهتمام الدائم باثارة خيال المشاهد وكذلك حب استطلاع وانفعالاته، وعلى اكمال هذه الحالات من خلال زيادة جاذبية الأفلام والتلاعب بعناصر الصوت، والصورة، والقصة

٦٩

وغير ذلك من المكونات().

– (يقارن كريستيان ميتر بين حالة المشاهد أمام شاشة السينما، وحالة الطفل امام المرأة، فيقول ان المشاهد امام الشاشة يكون غائباً، على عكس حال الطفل امام المرأة، فهو يكون حاضراً، فالمشاهد لا يستطيع ان يتوحد مع نفسه كموضوع، لكنه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك مع الشاشة، دونه، وبهذا المعنى لا تكون الشاشة مرآة، انه يكون غائباً عن الشاشة لكنه حاضر في قاعة المشاهدة

٧٠

بكل حواسه ووجدانه().

– للاستجابة عناصر تساعد على تنشيطها وابقاؤها كالاهتمام والتأمل والقبول والاستغراق والفهم والتعاطف، ذلك ما يدفع بها الى اتخاذ موقف معين أزاء العمل الفني، وفي هذا يشير جيروم ستولنيتر في كتابه (النقد الفني) فيقول: (.. ويشير لفظ "المتعاطف" في تعريف "الموقف الاستطريقي" الى الطريقة

6

() موسوعة السينما، ج٣، ص١٠٨٣.

6

() سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون، اديب خضور، دمشق، ٤٦.

6

() نقد استجابة القارئ، جين ب.تومبكنز، الكتاب الجديد، ص٢٤.

6

() التفضيل الجمالي، د.شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة ٢٦٧، ص٣٦٨.

7

() التفضيل الجمالي، ص٣٨٥.

التي نعدّ بها انفسنا للاستجابة للموضوع، فعندما ندرك موضوعاً بطريقة استطبيقية، نفعل ذلك لكي نتذوق طابعه الفردي، وندرك ان كان الموضوع جذاباً، او مثيراً، او مليئاً بالحيوية. او هذه كلها معاً، واذا شئنا ان نتذوق الموضوع، فلا بدّ لنا من ان نقبله (على ما هو عليه) وعلينا ان نجعل انفسنا متلقين للموضوع و"نهى" انفسنا لقبول اي شيء قد يقدمه للادراك، واذن من الواجب ان نكتب اية استجابات

٧١

تكون "غير متعاطفة" مع الموضوع. وتؤدي الى تباعدنا عنه او وقفنا منه موقف العداة).
- مثال: عند مشاهدتنا فيلماً معادياً انتج ضمن المواصفات الفنية المتقنة وبلغة سينمائية عالية فضلاً عن الاماكن والازمنة والايقاع وحركة الممثلين وعلاقتهم المتباينة في السرد الفيلمي، ولكن موضوع الحكاية الفيلمية مشوه ومحرف وفيه الكثير من المغالطات التاريخية وبما يتناقض مع معتقداتنا السائدة والراسخة، ولهذا نجد انفسنا اكثر موضوعية في الاستجابة الى الجانب الفني الجمالي للفيلم مع الاحتفاظ برفضنا لرسالة الفيلم الفكرية وعدم التعاطف معها لعدم شرعيتها، او لما تحمله من اخطار جسيمة تهدد وجودنا ومعتقداتنا.

- قد يقف امام الاستجابة ويحول دونها شيء يصعب تجاهله، ذلك هو المزاج، الذي يتدخل بمستويات الميل نحو العمل الفني وتحديد درجة الاستجابة له، وفي بحثنا عن جواب لسؤال يعني بكيفية حصول عملية التلقي والاستجابة من قبل الجمهور، وجدنا في كتاب جانيت ستيغر "المشاهدون الضالون" وفيه ممارسة التلقي التي يعدها الكتاب صعبة ومعقدة، ولكن ان كثير من الذين بحثوا في نظريات التلقي اضافة الى جانيت ستيغر، مثل تيموثي كوريغان، ومiriam هانسن، وغيرهم والتي تؤكد

٧٢

على ثمة عناصر لا بد من توفرها في طريقة الاستجابة وهي: (١)

(١) نوع الفيلم: اساسه الحركة، اساسه الحكمة، منتج من منتجات هوليوود، فيلم عالمي مع ترجمة كتابية، حكاية ذات بداية ووسط ونهاية، ولها خاتمة، حكاية ذات نهاية سائبة تترك لدى المشاهد اسئلة حول ما تؤول اليه الحكمة او حول مصير الشخصيات.

(٢) طريقة العرض: دار سينما، فصل دراسي، شريط، قرص فيديو رقمي، محطة تلفزيونية تابعة لاحدى الشركات، محطة تلفزيونية بالاشتراك.

(٣) طبيعة المشاهد: ذو معرفة ومتعاون، لا ينتقد ولا يهتم، مُنتبه وهادئ مشاكس وثرثار.

(٤) تركيبة جمهور المشاهدين: متجانسون عرقياً لها من اعراق مختلفة، على سبيل المثال جمهور اقلية من السود مع قلة من البيض يحضر فيلماً عن حياة الامريكيين الافارقة، جمهور اقلية من البيض مع قلة من السود يحضر فيلماً لا يظهر فيه اي شخص من الامريكيين الافارقة على الإطلاق، باختصار ان يكون المرء عضواً في اقلية من بين مشاهدين فيلم موجه الى الاكثرية، او العكس.

(٥) مستوى التماهي: المدى الذي لا يستطيع المشاهدون ضمنه التمييز بين المشاهدين وعلاقتهم بعضهم مع بعض ومع الحكمة فحسب، ولكن ايضاً مدى استطاعتهم ان يروا انفسهم واشخاصاً آخرين في الشخصيات.

7

() النقد الفني، ص ٤٦.

7

() برنارد ف.ديك، (تشریح الأفلام، ترجمة: محمد منير الاصبحي، الفن السابع، دمشق ٢٠١٣)، ص ٥٧٧.

(٦) المنظور العقائدي: احد انصار حقوق المرأة في فيلم توجهه ذكوري وفيه تقليل من شأن النساء او معاملتهن كأنهن لا يصلحن الا للجنس، اشتراكي يشاهد فيلماً يمجّد الرأسمالية، او رأسمالي في فيلم يتعاطف مع القضايا اليسارية، جمهور متجانس سياسياً في فيلم ينسجم انسجاماً كاملاً مع معتقداتهم.

(٧) الاعتبارات الجمالية: جماهير من المشاهدين الذين لديهم احساس بترتيب المشهد ويقدرّون الاستخدام الفني للاضاءة والالوان وقادرون على رؤية كيف تعمل هذه العناصر في الفيلم، حتى لو كانت الحكاية ضبابية ومشوشة، جماهير من المشاهدين المطلعين على اعمال مخرج معين ويشاهدون اثاراً اسلوبية او تكرارات المواضيع في احداث افلامه، مرتادو السينما الذين يعتبرون الاسلوب الفني للفيلم اكثر اهمية من الحكمة.

(٨) استراتيجية التسويق: الاعلانات في الصحف والدعايات الاذاعية والتلفزيونية والمشاهد المأخوذة من الفيلم التي يمكن ان تؤثر على استجابة المشاهدين استجابة ايجابية اذا وجد ترابط بين الاستراتيجية ونوع الفيلم الذي شجع الجمهور على توقعه او في الحالة السلبية، اذا كانت العلاقة غائبة ويشعر الجمهور انه تعرض للغش.

منذ حوالي اربعين سنة تقريباً اقترح دي. دبليو. هاردنغ ان حالة الاستجابة مناظرة لحالة النميمة: [فالكاتب المسرحي، والروائي، وكاتب الاغنية، وفريق انتاج الأشرطة السينمائية، جميعهم يفعلون الشيء نفسه مثل النمام.. فكل واحد منهم يُعري مُتلقيه بالموافقة على ان التجربة التي يصورها هي تجربة ممكنة وممتعة، وان موقفه من هذه التجربة، الكامن في تصويره، موقف ملائم، وعلى الرغم من ان "دوري المُضيف والمتلقي متبادلان في النميمة من أحدهما للآخر" فان الشرط الأساسي للمشاهد يحدد المستمع في النميمة والمتلقي في الفن]. وعلى هذا النحو فان اشتراط الاستجابة يتطلب توافقاً او غير ذلك، يحصل بين المتلقي والعمل الفني او الأدبي وصاحبه الذي يعرف كيف يقدم ادواته

٧٣

لآخرين). (١)

(إن سياق الفرجة على الفيلم، وخصائص الفيلم ذاته، والذاتية الخاصة للمتفرج، يجب ان تؤخذ كلها في الحسبان، عند تحديد استجابات وتفسيرات المتفرج الفعلي، ويعتقد عادة ان نظرية الشاشة تولي اهتماماً اكبر بالقوى الحاسمة للنص السينمائي، على حساب كل من السياق والمتفرج، لكن الآخر في حقيقته أعقد من ذلك بكثير، فاذا كان النص السينمائي يحدد وضع المتفرج او يقوم ببناء المتفرج. فان المرء يقوم بتحليل النص لكي يحدد كيف يتم تحديد هذا الوضع. وهذا يفسر التركيز على تحليل النص في معظم نظرية الشاشة.

وبالطبع، فان الدرجة التي يمكن ان يقال إن نظرية الشاشة تتجاهل المتفرج الفعلي، هذه الدرجة تعتمد على اذا ما كان المرء يعتبر كيان المتفرج شخصاً ام وضعاً، لكن النظرية تكون خاوية اذا لم تضع في اعتبارها ان المتفرج الفعلي يحتل الادوار التي يبينها النص، وهنا هو السبب في ان نظرية الشاشة تصف المتفرج غالباً على ان لديه دوافع، ولا وعياً ورغبات، وخيالات، لذلك فان "المتفرج" ليس مجرد دور او وضع، لكنه نموذج لشخص حقيقي، وفي الحقيقة فان تحليل النص ذو فائدة في تحديد (استجابة) المتفرج، في حالة: (١) اذا كان هناك اعتقاد بان المتفرجين الفعليين يتشاركون في خصائص

7

(١) جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠١٦، ص ٢٣٨.

نفسية مهمة. و(٢): سياقات الفرجة المختلفة غير مهمة نسبياً في علاقاتها ببعض (وليس بالضرورة

٧٤

كل) عناصر التفاعل بين المتفرج والنص).

وورد مفهوم (التماهي) في نظريات علم النفس ووجد له سمة تتعامل فيها الذات مع الشيء عبر خيال الأنا مع الآخر، بشكل مباشر دون تدخل خارجي ولكنه مرتبط بتجربة الذات ومرجعياتها ومكوناتها النفسية. وقد وصفه فرويد على أنه (تماهٍ مباشر دونما وساطة يحتل موقعاً ما قبلياً لكل توظيف

٧٥

للشيء). وفي السينما وفي حدود التلقي والمشاهدة والاستجابة والتذوق والفهم والتفاعل مع الفيلم، شخصيةً وحدثاً وفعلاً ومكاناً وأشياء أخرى كثيرة، هذه الحدود تتيح للمرء الذات المشاهد ان يتماهي مع الصورة وما تحتوي من عناصر ومحركات، وبفضاء من الخيال، كأنك ترى ذاتك في المرأة. وتصبح كما لو كنت هنا، (يتعين ان نَمَيِّر بعناية التماهي الاولي في السينما عن التماهي الاولي في التحليل النفسي، ومن نافلة القول: ان كل تماهٍ في السينما (من ضمنه ذاك الذي يسميه جون لويس بودري تماهٍ اولي) بما أنه من صنع ذات قد شكَّلت، تجاوزت اللاتميز البدائي للطفولة وبلغت الرمزي، من شأن التماهي الثانوي في نظرية التحليل النفسي، ويقترح كريستيان متيز تحاشياً لكل لبس ان يستبقي عبارة (التماهي الاولي) للمرحلة ما قبل الأوديبية في تاريخ الذات وان يُسمي "تماهٍ سينمائي اولي" المُشاهد مع نظره المخصَّص به. في السينما ما يؤسس إمكانية التماهي الثانوي، الحكائي، التماهي مع الممثل، مع الشخصية مثلاً في حالة فيلم روائي، انما هي بادئ ذي بدء، قُدرة المشاهد على ان يتماهي مع الذات التي للرؤية، مع عين الكاميرا التي رأت قبله، هي قدرة تماهٍ، دونها لن يكون ذلك الفيلم شيئاً سوى تعاقب اطيف وأشكال وألوان، حرفياً "ليس بالإمكان التعرف عليها" على شاشة، وان التماهي الاولي في السينما، انما هو الذي به يتماهي المشاهد مع نظره الخاص به ويتجشم نفسه اعتباراً بؤرة للتمثل وذاتاً مفضلة مركزية ومتعالية للرؤية، انما هو الذي يرى ذاك المشهد الطبيعي انطلاقاً من وجهة النظر الوحيدة تلك، ان تمثل ذاك المشهد ينظم برمته لأجل مكان ظرفي ووحيد، هو تحديداً المكان الذي يعنيه انما هو، في هذه الحركة الكاملة، الذي يصطحب بالنظر، دون ان يكون عليه حتى تحريك الرأس، ذاك الفارس الذي يركض في المروج، انما هو نظره الذي يكون بالضبط مركز هذا المسح الدائري للمشهد في الحالة المدارية ذاك المكان المفضل والفريد دوماً والمركزي دوماً والمكتسب مسبقاً من غير جهد لقوة محرّكة، انما هو مكان الرب، مكان الذات كلية الادراك وكلية الحضور التي تكوّن

٧٦

الذات، المُشاهد وفق النمط الايديولوجي والفلسفي للذات المرتكزة التي تكون النزعة المثالية).

(وفي نظرية "الفكر" عن استجاباتنا العاطفية لعالم متخيل، فإن موراي سميث ونويل كارول يجادلان بأن المتفرج يمكن ان يتحرك عاطفياً بواسطة افكار التسلية الخيالية، دون الحاجة الى الاعتقاد بصدقها، انهما يفرقان بين الفكر والأيمان (أو التصديق). وبالنسبة لكارول فاننا نعتقد في شيء عندما "نستمع

7 كارل بلاتينيا، الفرجة والمشاهدة، دليل روتلديج للسينما والفلسفة المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣، ص ٤١٤.

7 (جاك امون وآخرون). (جماليات الفيلم، دار كلمة، ٢٠١١)، ص ٢٣٩.

7 (ينظر: جاك امون وآخرون). (جماليات الفيلم، دار كلمة، ٢٠١١)، ص ٢٥٢-٢٥٣.

بافتراض ما على نحو ايجابي " ولكننا في { السينما تحركنا الأفكار دون ان نصدقها بالضرورة، لذلك

فإنه يقرر أن: "مضامين الفكر التي نأخذها بدون تصديق يمكن ان تحركنا عاطفياً"^{٧٧} (). وكذلك يرد عند دانييل فرامبتون فيقول: (الاندماج مع الفيلم يساعد على توليد استجابات جديدة، اننا نذهب الى السينما لكي نرى اشياء جديدة، ونتعلم اشياء جديدة، ونحصل على تجارب جديدة، وبالنسبة لهايدجر فإن الفن يؤجل "التصرفات والتقييم والمعرفة والنظر العاديين" عند المتفرج، إن الأفلام تؤجل معتقداتنا و رغباتنا العادية، وتصبح مشاهدة الأفلام وصولاً للنشوة في الانفتاح على العالم، لنغير نظرتنا عن العالم، ان السينما تبدو كأنها تنشئ نوعاً جديداً من التصديق، إننا نتعرف على واقعها كما لو انه واقعنا، لكننا لا نتوقع ان واقعها سوف يتصرف دائماً على النحو الذي يتصرف به واقعنا "في الحقيقة

اننا نحب ان يختلف واقعها عن واقعنا بدرجة ما"^{٧٨} (). وهذا ما يميز التوصيف الذي نطلقه على واقع الحياة الحقيقية وواقع العالم الفيلمي الذي تسوده معتقدات خارجية علينا كمشاهدين ان نتعامل معها ليس على أساس المطابقة والأقتراب من الواقع وانما ننتهياً نفسياً وذهنياً وادراكياً لتفعيل سمه التصور الجديد لنظام هذا العالم الفيلمي وكيف يجري بعلاقاته وفرضياته الخاصة.

7
() دانييل فرامبتون، (الفيلموسوفي، ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩)، ص٢٣٨.

7
() المصدر نفسه، ص ٢٤١.

التشويق: Suspense

يعد التشويق احد الدعائم الرئيسية لمستوى التذوق أو التلقي الذي يشعر به المشاهد أزاء مايجري من احداث وحركات وافعال ومشاهد، والتشويق لا يخلو من القلق والتوتر، وفيه حاله شعوريه من الشد والانجذاب والتمتع بما يجري من صور وأصوات، وهو قد يسبق وقوع الحدث وقد يقع اثناءه، وقد يحصل في تأجيل ما يقع أو ما يقال بكسر التوقع، والمعالجة الاخراجية قد تلجا الى قصر الزمن او اطالته أو تكراره وبما يتعامل مع رغبة المشاهد ليس على أساس تقديم المادة الجاهزة، وانما يراد منها البحث والتقصي والربط والمقارنة والتفسير والتوقع والتحليل وما الى ذلك من أدوات تقود المشاهد الى الاستمتاع بمجريات الحكاية الفلمية والدرامية بكل إثارة وتشويق، ولن يقتصر التشويق على البناء الفيلمي ولحظة اطلاق الحدث ونتائج الفعل ورد الفعل وغيرها. فالكوميديه والمواقف الظريفة والمواقف الغريبة والتعامل مع الحوار والشخصيات والمستوى اللامألوف في صناعة الاشكال والأداءات تبحث كثيراً عن الأثارة والتشويق سيما وإن كانت بعيدة عن التصنع والاختلاق، ومصممة على وفق معايير الصدق والأقناع والخيال الحر الواسع، ولكنها لن تتخلى عن المفاجأة، والمفارقة، واتقان بناء المشاهد وتتابعها، بمقدار من السرعة التي تحدد مستوى الايقاع، ويقول الكاتب اشرف توفيق بكتابه (كتابة السيناريو، تدريبات وتطبيقات): (ويمكننا أن نقول فيما تعلق بعناصر التشويق، إن أي فيلم وأي مسلسل لابد أن يكون "متشوقاً" ولا بد أن يحوي عنصر التشويق بمعنى استثارة الالهة لدى المتفرج في أن يعرف الذي سيحدث بعد ذلك، إلا ان الفروق في الاعمال الدرامية تكون في النوع، ولشرح ذلك نقول ان المتفرج يجلس وهو يريد أن يعرف ماذا يلي ذلك؟ وما يترتب على هذا؟ وماذا سيأتي بعده؟ وهكذا، والكاتب البارح ينبغي ان يعطي ما يريد ان يعطيه لجمهوره بالقطارة، وبحذر، وبحساب، فهو يعطي لأنه لزاماً عليه أن يعطي، لزاماً عليه أن يجعل المتفرج يعرف من هي البطلة، ماذا تفضل، اين تقطن، ما مشكلتها؟ وعليه ان لايسرف في العطاء حتى لا يحرق اوراقه ولا يبخل على المتفرج حتى لا يصيبه

٧٩

بالغموض). ()

والتشويق: (هو أحد الدعائم الرئيسية التي يركز عليها البناء الدرامي، من أجل السيطرة على انتباه المشاهد والتأثير فيه، انه مزيج من الترقب والقلق الناجمين عن خلق شوق مستمر، في احساس المشاهد لمعرفة ما سوف يحدث، والتشويق في العمل الروائي، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بخلق عنصر "المفاجأة" وعلى ذلك فان الخط الروائي المشوق يجب ان يتحرك عبر سلسلة من المفاجآت التي تعمل على رفع درجة الترقب المستمر لدى المشاهد، وتضعه في حالة شوق دائم لمعرفة ما قد تتطور اليه الاحداث، ومن قديم قال المخرج الامريكي جريفيث ابو الفن السينمائي في العالم، عن عنصر التشويق ما يلي:

٨٠

(دع الجمهور يضحك او يبكي كما تشاء، لكن دعه ينتظر دائماً، ويهتم بالمتابعة). ()

يعد التشويق هو الحلقة الوسطى بين المنجز الفني والمتلقي، وهو الذي يحدد مستوى الصلة بينهما، ذلك الذي يحفز المتلقي للبحث عن المعنى الفيلمي ومعرفة اجزاءه وتفسيرها، ومعرفة الرسالة التي يبغها،

7

(0) اشرف توفيق، (كتابة السيناريو، تدريبات وتطبيقات، دار العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٦)، ص ٢٥٥.

8

() من كتاب معجم الفن السينمائي.. أحمد كامل مرسي.. مجدي وهبة. ص ٣٥٠.

فبدون تشويق، يكون المشاهد المتلقي في (جفاء) مع مجريات الاحداث واشكالها ومتغيراتها، ذلك الذي لم ينجب المعنى ولن يحقق المتعة والتلذذ بعناصر الفيلم. ولم يكن التشويق جرة جاهزة تتحقق بمجرد الاشارة الى شيء ما او الاحساس به وانما هي نتاج اثاره ذهنية وعاطفية، وإدراكية، ومرتبطة بمستويات الوعي والمعرفة والخبرة وجملة المعلومات والثقافات التي يطلع عليها المتلقي بما في ذلك الحالة السايكولوجية له وثقافته السينمائية.

- وهناك جملة من الحالات والاشارات التي يتحقق فيها التشويق، منها:
- ليس بعيداً ان يتحقق التشويق بفكرة العمل الفني والموضوع الذي يتناوله.
 - ويتحقق التشويق بالطريقة التي يتم بها عرض العمل الفني، الفيلم، او المسلسل التلفزيوني، كأسلوب السرد وطريقة الروي والحكي.
 - للمعالجات الإخراجية وبناء المشاهد بشكل محكم ومثير وممتع اثر كبير بانتاج وتحقيق التشويق وشد المتلقي.
 - يتحقق التشويق احياناً بنوع الشخصيات التي قرأ عنها المتلقي الكثير من القصص والمعلومات وبما زاده رغبة في مشاهدة الكيفية التي سيراه مجسداً في الفيلم كشخصية فاعلة فيه.
 - قد يجذب كثيراً بعض المتلقين الى بعض الممثلين والممثلات في تجسيدهم لادوار معينة، مطابقة ام غير مطابقة مع السمة المألوفة التي عرف عنها الممثل، والممثلة وهذا ما يزيده تشويقاً في متابعة الأحداث وحركة وأفعال التمثيل.
 - قد تكون الأماكن مصدراً هاماً في جذب وتشويق المشاهد لما لها من خصوصية ورمزية ودلالة تعبيرية عن معنى روعي او تاريخي او واقعة لها اثر كبير في النفوس، فضلاً عن المناظر والاماكن الخلابة التي تذهب بالمشاهد الى عناصر الرخاء والهدوء والجمال.
 - تزداد نسبة التشويق بما يتضمن الفيلم من مشاهد المفاجأة وعناصر التغيير والتبدلات في المواقف ومجرى الاحداث وبما يزيد من مستوى التوتر الدرامي وزيادة الصراع.
 - يلجأ بعض المخرجين الى خلق مشاهد مثيرة في الفيلم يراد منها كسر التوقعات التي يحتملها المشاهد وإحلال بدلاً عنها احداثاً وفعالاً بمشاهد تقلب مجرى الاحداث الى ما يمكن عن تعقيد واشتداد الأزمة.
 - ما يحصل من تداخل واشتباك الاحداث وأكتناف الغموض فيها يقود الى الفلق والتوتر وبما يجعل المشاهد المتلقي وهو يبحث عن حلول وتفسيرات توصله الى متابعة خيوط الحدث ومعرفة تفاصيله المنسوجة على وفق طريقة ارادها المخرج سبباً لخلق التشويق.
 - ان احد العوامل التي تزيد من وتائر التشويق في الفيلم هو لهفة المتلقي في التعرف على (اسرار) لمعلومات او قضايا يكون صانع الفيلم قد أخفاها، ويجعل الحاجة الى البحث عنها أمر ضروري وحاسم لمعرفة خيوط وعلاقات القصة ومسارها السردية وحقيقتها المرورية فيلماً.
 - يعمل بعض المخرجين للاشتغال على (الايحاء) لأشياء وسلوكيات وحقائق ومعلومات تحفز المشاهد وتزيد من مستوى تشويقه لمعرفة إن كانت هذه قد تحققت او تم التوصل الى معرفة حقيقتها بعد ان كانت مجرد ايحاء.
 - لن يحجب تشويق المتلقي إن وجد في الفيلم سيلاً من المعلومات والثقافات والمعارف وغيرها من الحقائق والقصص، والاكتشافات والاطلاع على عوالم لم يراها من قبل.
 - ان مستويات بناء الفيلم بدءاً من الفكرة والموضوع والحبكة والطريقة التي تم بها الاستهلال وكيف تنطلق الافعال وتتولد الصراعات وكيف تنشأ الأزمة وحتى تصل الى الذروة وما هي الحلول المتاحة لانفراج الأزمة مع اشاعة الاجواء النفسية في الفيلم مع درجة ومستوى الايقاع الذي يتمتع به الفيلم وغيرها من العناصر تعود الى خلق علاقة عميقة مع المتلقي في المتابعة والتشويق.
 - يتحقق التشويق بالاشتغال الذي يقوم به المخرج، في التصوير واختيار اللقطات وحركة الكاميرا وملاحقة الأفعال والاحداث، وبما في ذلك المستوى التقني لكفاءة الصورة وعناصرها الجمالية، وكذلك في المونتاج واسلوب القطع والربط بين اللقطات مع التقديم والتأخير في ربط المشاهد ونسجها

لغرض ملاحقة المعنى فضلاً عن المكساج والموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار، وبما يسود ذلك من ايقاع يشد المشاهد الى المتابعة والتلذذ بمجريات القصة الفيلمية، اضافة الى الاضاءة والالوان الطاغية في مشاهد الفيلم وخلق الاجواء التي تضفي الحالة النفسية الملائمة لطبيعة الاحداث الجارية في الفيلم، سواء ان كانت احداث عنف وجرائم ام علاقات انسانية آمنة او علاقات رومانسية ومشاعر واحاسيس في الحب والحياة، وكلها تتطلب تكوينات مدروسة لا بد من توفر عناصر فاعلة فيها، تحقق الجذب والانتباه.

● يتحقق التشويق بما يصنعه المخرج من (ابهار ودهشة) يخلق عوالم وأجواء غير مألوفة وتقليدية، وتحمل ابتكاراً جديداً في الشكل المرئي والأسلوب الخاص بالعرض، وعلى مدى تأريخ السينما وتنوع الأنواع الفيلمية ومدارسها واتجاهاتها تعددت الأشكال والاصناف الفيلمية ومدارسها واتجاهاتها تعددت الأشكال والاصناف الفيلمية بانتماءاتها الفنية، فقد دهشتنا الأفلام الواقعية والتاريخية والكلاسيكية والرومانسية والتعبيرية والسريالية والغرائبية والسحرية والخيالية بما يجعل المتلقي امام عالم جديد بلغة سينمائية اكثر ميلاً لفلسفة الفيلم واتجاهه الفني الذي ينتمي اليه.

● ان الاختلاف ما بين الحبكة والتكوين يوحيه الأختلاف ما بين التشويق والتوتر، فنحن نستطيع الأحساس بالتشويق والتوتر في الوقت نفسه، ولكن التشويق يرتبط بحدث معين على وشك الوقوع، بينما يكون التوتر اكثر امتداداً وتواصلاً، ثمة توتر بلا تشويق في مشهد سلالم الأوديسا، وفي وداع الصبي لأمه في فيلم (انشودة جندي) وفي اكل شابنلن الأحذية في فيلم (البحث عن الذهب) وفي الذروة عندما ينتظر الرجال على السفينه دوي المدافع، وهذا كشف لتداخل الحبكة والثيمة ووحدهما، فأن

الحبكة يُعبر عنها في التشويق، بينما تتطور الثيمة عبر توترات متراكمة^{٨١}).

⁸ جون هوارد لوسون، (السينما، العملية الابداعية، تر: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد)، ص ٤٤.

ما الذي يثيرنا في الفيلم؟

- يمكن أن تتحقق الأثرية بحسب اختيار نوع وطبيعة القصة والموضوع الذي تتناوله.
- يمكن الاعجاب بالطريقة أو الشكل الذي تسرد فيه القصة.
- اختيار نماذج الأبطال بمختلف ادوارهم شكلاً واداءً.
- الدهشة البصرية في مشاهد الفيلم ولقطاته.
- الاماكن التي تم التصوير فيها وحسن بناء الديكورات وملحقاته.
- اسلوب معالجة الفيلم والطريقة الأخراجية المميزة والمثيرة.
- الاتجاه او المدرسة التي تقف وراء فكرة الفيلم وفلسفته.
- انسجام وتفاعل جميع عناصر الفيلم بما يحقق اللوحة السمعية البصرية.
- التقنيات الحديثة ومستوى الإبهار في خلق غير المتوقع والممكن، تقنياً.
- توفر الصدق والاقناع وعدم الزيف والمبالغة المفرطة.
- بناء الشكل الفيلمي ومعمارية الصورة في حمل المضمون والمعنى.
- الاشتغال على مواضيع فلسفية اكثر عمقا وخلق جدلاً فكرياً ومعرفياً في الفيلم.
- تفرد الفيلم بتناوله موضوعاً مبتكراً لم يسبق ان تناوله أحد من قبل.
- قد يحمل الفيلم لغزاً صعباً او شفرة تحمل بعداً احادياً او مزدوجاً او أكثر.
- قد يكون هذا الفيلم درساً اكاديمياً واحترافياً معاً لما يتمتع به من قدرات عالية وكفاءة متقنة الصنعة فكرياً وحرفياً وجمالياً.
- قد يحمل الفيلم شحنات عاطفية عالية بما تحرك وتلامس مشاعرنا واحاسيسنا الذاتية.
- ما يمكن ان يحمله الفيلم من رساله فكرية وسمات جمالية.
- القدرة على إثارة الجدل بين الاوساط كافة.

وفي هذا الأطار يمكن استعراض بعض الامثلة الفيلمية التي تركت اثراً بالغاً في هذا المجال ومنها:

- فيلم مولد أمة: اخراج: ديفيد وارك جريفيث - ١٩١٥ -
يعد هذا الفيلم مهماً في تاريخ السينما، وتسبب في اثارة جدل كبير لدى الاوساط كافة، بسبب اهتمامه بقصة لمنظمة امريكية مناهضة للسود، وكشف الدور السلبي الذي يقوم به الامريكيون السود. ورغم هذا الجدل، الا ان النقاد والمؤرخين كتبوا عن هذا الفيلم كعمل سينمائي متميز في تاريخ السينما، بسبب ما اضافته من تكنيك عال في الفيلم وتسجيل مشهد اغتيال الرئيس لنكولن على يد الممثل الاسود جون بوث. من أهم واروع الاحداث والمشاهد في الذاكرة السينمائية.
- فيلم سائق التوكسي: اخراج: مارتن سكور سيزي - ١٩٧٦ -
حقق الفيلم جدلاً كبيراً، لاختياره موضوعاً مضطرباً ومشعباً بالعنف والرعب المفرط، وفيلم يعد من افلام المستوى الفني المتقدم كتابة واخراجاً وتمثيلاً وموسيقى. وكانت بطولة الممثل روبرت دينيرو من أهم علامات الاثارة في الفيلم، فقد تدرّب على قيادة سيارات الاجرة بمدينة نيويورك لمدة اكثر من شهر وبواقع نصف اليوم، واللجوء الى سمات الاضطراب العقلي، كما قام الممثل هارفي كايتيل بالمعايشة مع اجواء الليل والسماصرة، رغم انهما من دارسي مناهج التمثيل وأصوله.
- فيلم ساحر أوز - اخراج: فيكتور فيلمنج - ١٩٣٩ -
يحمل الفيلم اثاراً عالية ببراعة المؤثرات الخاصة والديكورات المدهشة والتصوير على الطبيعة بالألوان الزاهية، مع تنوع ملون بالازياء واستخدام الموسيقى والاغاني الرائعة، مع سحر الاطفال ولكنها تستهوي الكبار. واستخدام ١٠٠ قزم وهو أكبر عدد يستخدم مع الأفلام الاخرى - وقد استخدم الفيلم عدة شخصيات تعد من الشخصيات التقليدية في الفولكلور الأمريكي المحببة لديهم. بما ادخل هذا الفيلم في وجدان واهتمام الشعب الامريكي.
- فيلم سايكو: الفريد هيتشكوك: ١٩٦٠
اثار فيلم سايكو اهتمام النقاد والمختصين، لامتلاكه مقومات وعناصر الفيلم البارع، والتي تكمن في موضوعه العام ومشهد الجريمة في الحمام، وبراعة الاخراج في تنفيذه مع قوة النص والسيناريو المعد، مع دقة ومهارة التصوير وتوظيف الموسيقى التصويرية التي رافقت مشاهد الرعب والخيانة والجريمة والتخفي وما الى ذلك من متغيرات.
- فيلم العراب: اخراج: فرانسيس فورد كوبولا - ١٩٧٢ -
يتميز فيلم العراب بمواصفات وسمات الفيلم المتكامل، من كتابة السيناريو الى مهارة الاخراج وبراعة التمثيل واسلوب السرد السينمائي ومقومات البناء من ايقاع وموسيقى ومونتاج، فضلاً عن أتقان الدور الذي تجلّى في شخصية العراب والممثل مارلون براندو الذي اثار اعجاب المتلقي في ادائه المثير.
- فيلم ٢٠٠١ رحلة الى الفضاء - اخراج: ستانلي كوبريك - ١٩٦٨ -
اثارنا هذا الفيلم لأسباب تتعلق بالفلسفة التي يحملها، وهي عمق العلاقة بين الانسان والمخلوقات الفضائية والعد التنازلي الذي يخبئه الغد، والسبيل الذي يتجه فيه الانسان وقدره الى ما لا نهاية محددة. ويعد الفيلم رؤية خيالية لطموح الانسان الازلي، والسعي الى فهم اسرار الكون، ومما يثير ايضاً هي المعالجات الاخراجية للفيلم ومستويات التصوير باستخدام التكنولوجيا مع رواد الفضاء ومركبات الفضاء واجواء سطح القمر وما الى ذلك من غموض.
- فيلم الختم السابع: انغريد بريغمان -

قال الكثير من النقاد ان فيلم الختم السابع اتى ليحدث تبديلاً في وظيفة السينما الفكرية، فضلاً عن اللغة السينمائية والتوغل العميق في الزمن الذي يربط به العصور ففي هذا الفيلم استخدام للتعبير عن كل ما يعتمر في الذهن من افكار ومفاهيم وقلق وظنون وتساؤلات ميتافيزيقية، بل تذهب عميقاً الى الروح والذات والوجود والموت. فيلم أثار انتباه الجميع لأنه فريد من النوع والموضوع والشكل والمعالجة والفكر الفلسفي الذي يحمله. مع الرسالة التي تربط بين وباء العصور الوسطى مع القنبلة النووية الحديثة.

● فيلم: راقصة في الظلام.. لارس فون ترير...

اطلق النقاد تسمية (التحفة) على هذا الفيلم، ومن عناصر الابهار به هو اختياره الموضوع، وهو الحلم الأمريكي الحقيقية التي لم تتحقق. وانه فيلم بشكل غنائي موسيقي، ميلودرامي بتوظيف زمان ومكان ليس بطابع الصدفة واستخدام الرمزية المقصودة في التأكيد على التناقض بين العدل والقانون، فيلم اشتهر بمهارة التصوير والاضاءة والمونتاج وتوظيف الاغاني بأسلوب تعبيرى لا مثيل له في استخدام سابق في السينما.. أكثر من حلم في هذا الفيلم لدى البطلة سلمى.

● فيلم الساموراي السبعة .. اكيرا كوروساوا...

فيلم يحتل دائماً مركزاً عالياً في قائمة اعظم الأفلام في تاريخ السينما – فيلم نفذ باحساس مرفه ووعي عال بتوظيف درجات اللون مع شخصيات الفيلم المختلفة، فضلاً عن التعامل مع البطولة بشكل متعدد يشمل (٧) أبطال، وتقدمهم ساكيولوجياً واجتماعياً. مع ادارة المعارك ببراعة التصوير بكاميرات عدة مع التوليف الخلاق المعتمد على الانتقالات المدهشة، فضلاً عن البناء الموسيقي للفيلم بالتناغم مع حركة الطبيعة وجمالها الذي كشف عن واقع الحياة، وهذا الفيلم كما قيل عنه فيلم بسيط الدرس اممي عالمي التوجه، كوني الانتماء، وفي الوقت نفسه بدا شديد المحلية اليابانية يحمل شكلاً خاصاً به فيلم استثنائي، انجز بمهارة اخراجية متقدمة ويحمل رسالة فكرية فذة في تبني أسئلة الانسان ونزعاته وطموحاته في العيش.

● فيلم في مديح الحب... جان لوك غودار ...

عندما نقول قصيدة سينمائية عن فيلم غودار، لا نعني ان لاسلوب طابع الشعر او روح الشعر او بناءه، وانما نعني الشعر حرفياً، وبكل معنى الكلمة، ولكن بلغة السينما، وليس بلغة الأدب، وقد ابتكر غودار الشعر السينمائي في افلامه في الاعوام العشرين الأخيرة، ووصل الى ذروة النضج مع (في مديح الحب) – اللقطات السينمائية هي اللقطات التي نعرفها في كل فيلم تماماً، مثل الكلمات في الأدب، ولكنها لا تتوالى لتروي قصة، وانما لتبني شكلاً مثل بحر الشعر يتم التعبير عنه بالضوء والظل والظلام والنور والتكوين الثابت والمتحرك، والعلاقة بين ما نراه على شريط الصور وما نسمعه على شريط الاصوات، والعلاقة بين الاصوات والصمت، ويستخدم غودار كل ما هو مرئي، وكل ما هو سمعي، وكل ما هو سمعي ومرئي من دون قيود مسبقة، وبعيداً عن التصنيفات النظرية للاجناس والاشكال السينمائية: من اللقطات التمثيلية والتسجيلية الى لقطات الارشيف، ومن الكتابة بالكلمات على الشاشة، مثل الافلام الصامتة الى الديجتال فيديو، ومن الابيض والاسود الى الألوان، ولكن التحرر من القيود المسبقة والتصنيفات النظرية لا يعني بالطبع الفوضى. فهناك شكل صارم شديد الدقة، تماماً مثل الشاعر

في القصيدة الأدبية، حيث يبدو استرساله وتدفعه كما لو كان يتبع عواطفه واهواءه على نحو تلقائي،

٨٢

بينما هو في الحقيقة يخضع لقواعد دقيقة صادقة). (.

● فيلم الحبل: ل هيتشكوك .. سيناريو.. آثار لورانس -

يُعد فيلم الحبل إضافة سينمائية رائعة، سجلها المخرج العبقري الفريد هيتشكوك، لتاريخ السينما، وهي الفريدة النوع والمعالجة، ذلك لأنها تعتمد اللقطة المتواصلة لمجريات الحدث دون انقطاع، وبما تتمتع به من قدرة ومهارة في ملاحقة أفعال وحركات ومواقع الشخصيات وهم في غرفة واحدة، ويمكن تسجيل الميزات التي سجلها الفيلم..

- ان حركة الكاميرا مرتبطة بأفعال الشخصيات، وباندماج وقدرة في الاداء والتعبير باللقطة الطويلة.

- من خلال حركة الكاميرا، اعطى المخرج الكثير من التنوع في حجوم اللقطات وزواياها وبشكل مونتاجي.

- حافظ الفيلم على متتابعة احداثه المتواصلة، ويمكن واحد دون ادنى ملل وبايقاع متوثب.

- اختيار الموضوع عن حكاية مثيرة لا تخلو من عنف وجريمة وهي ان بطلي الفيلم براندون وفيليب يقتلان ديفيد خنقا بالحبل، واخفاه بصندوق كبير كالتابوت، بعد ان توضع عليه الكتب وبانتظار عائلة القتل وعدد من الاصدقاء لحضور حفل عشاء.

- لن تتخلى الكاميرا عن دورها في التقاط الايماءة والحركة والفعل ورد الفعل، والذهاب والاياب والكشف والاظهار والاستعراض والملاحقة وترقب المتوقع وغيره، ذلك بأن هيتشكوك جعلها تكتب صوراً ناطقة وبلقطة طويلة.

- غلبت سمة الحوار كثيراً في الفيلم، بادارة مسار الصراع، خاصة بعد فترة اخفاء الجثة وكشفها.

- التقيد في مكان واحد وهي (غرفة) لم يكن عائناً امام اطلاقنا على حكاية نسمعها او نراها بمجرد صوري مزدحم بشهوة الكاميرا في تعلقها، مما يجري من احداث واطهار.

- مستويات التغيير في اشكال اللقطات من عامة الى كلوز أب (close-up) الى توشوت (-two shot) الى توشوت مع أوفر شلدر (over-sholder) مع متابعة البان (pan) ودخول وخروج وبما يتيح للعين ان ترى كل ما ترغب مشاهدته.

- ساد الفيلم بناءً سردياً محكماً، قادنا الى ملاحقة خيوط الجريمة والبحث عن مفاتيح كشفها من خلال سيناريو دقيق مبني على التنامي شيئاً فشيئاً، باتجاه محمول الحبكة الذي زادنا توتراً وتشويقاً، مرتبطاً بالمكان والموسيقى ومفردات الديكور وموجوداته.

- كانت نهاية الفيلم مستوفية لاشتراطات المتعة، بعد شكوك روبرت المتنامية، ومسكه الحبل والتلويح به، ورجوعه مرة ثانية، بعد مغادرة الحفل، قاد الى التعجيل في انتظارنا بطول فترة اخفاء الجثة، مع شكوكه بحمل براندون مسدساً، وبمشاجرة بسيطة مع فيليب يستولي روبرت على المسدس ليرمى طلقات من شباك الغرفة ليعلم الجميع ان ثمة جريمة قد حصلت، مما طالب الآخرين الاسراع بحضور الشرطة وكشف الدلالة، وينتهي الفيلم بهذه اللقطة المتواصلة الطويلة كدرسٍ اخراجي جديد.

● فيلم انقاذ الجندي راين - ستيفن سبيلبيرغ - ١٩٩٨

تكمّن اثاره هذا الفيلم بنوع القصة والموضوع الذي تتناوله، بمهمة انقاذ جندي امريكي قتل اشقاؤه الثلاثة في الحرب ويبقى هو الوحيد في اسرته كي يرجع الى أهله.. بعد خوض المعارك الشرسة والكبيرة. وكذلك ما قدمه الفيلم من تجسيد مذهل لكل تفاصيل المعارك الحربية، من عنف وبسالة، وشراسة، وتحقيق، صورة أقرب ما تكون الى التسجيل الحقيقي الواقعي، بعد الاستعانة بكبار المستشارين العسكريين، لغرض تدريب الممثلين على مهام الإنقاذ والمغامرة. فضلاً عن دور المخرج في بقاء الممثلين في المعسكرات لمعايشة الظروف الحقيقية للحياة العسكرية، وفي مناخات غير منزلية، وصعبة وقاسية للغاية. أما الأداء المذهل الذي قدّمه النجم توم هانكس، فقد كان اشارة وعلامة بليغة في رصانه المشاهد وبث روح التفاعل مع بيقية الممثلين، فيما تميّز الفيلم بقدراته الانتاجية التي وفّرت لحشود كبيرة من الجنود حوالي الف جندي، مع تأمين آلات واجهزة الإنزال الحقيقي، مع أجهزة تصوير خاصة، مع اطلاق كبيرة من السوائل الحمراء لتقليد صبغة الدم في البحر، وانواع خاصة من المعدات الحربية المتفوقة، كان مستوى التصوير بتكنيك عالٍ وبمهارة اخراجية فذة في حجوم اللقطات وانتقالاتها، وصناعة تكوينات بمستويات فائقة التشكيل المعبر عن مساحات واسعة من المعارك، مع قوة المؤثرات السمعية واصوات الرصاص واجواء الحرب والقتال. هذا الفيلم يُعد تحفة بصرية مدهشة في نوع مهم من انواع الفيلم الذي يحمل السمة الجمالية والفكرية المميزة.

("انقاذ الجندي راين" فيلم حربي، لكنه ايضاً فيلم ايديولوجي، ونزعته في الدرجة الاولى انسانية.. ينظر الآن الى فيلم سبيلبيرغ هذا باعتباره من أفضل الافلام الحربية في تاريخ السينما، وكأفضل فيلم انجز عن الحرب العالمية الثانية، وتمكن من التعبير - ولو فقط خلال ثلث الساعة الاولى منه - عن الحرب كمجزرة تختلط فيها الدماء والاجساد والضحايا، بحيث يصبح من الصعب البقاء عند القسمة (المانيكية) بين الصديق والعدو، الطيب والشرير.. ميّز الفيلم بأنه أوصل النظرة الفردية الى الحرب، الى الذروة، حين حول جزءاً قاسياً وعنيفاً من الحرب، الى مجرد مهمة هدفها انقاذ مجند فرد من أتون

الحرب، لمجرد ان امه كانت قد فقدت ابناءها الآخرين).^{٨٣}

● فيلم الغريزة الأساسية (٢) - إخراج: مايكل كاتون - جونز ٢٠٠٦
ان ما يثير في هذا الفيلم، هو اختيار القصة المتواصلة مع الجزء الأول من السلسلة، حيث تنتقل مؤلفة الروايات الشعبية المثيرة كاترين تراميل (الممثلة شارون ستون) لمتابعة ابحاثها للاعداد لتأليف رواية جديدة. وتبدأ القصة بقيادة الروائية سيارتها بسرعة جنونية في شوارع لندن فيما يجلس الى جانبها احد نجوم كرة القدم (نجم كرة القدم الامريكية السابق ستان كوتيمور) في وضع غير لائق، فتفقد السيطرة على السيارة التي تغرق في نهر التايمز، مما يؤدي الى غرق لاعب كرة القدم، الا ان الكاتبة تنجو من

الحادث بمعجزة^{٨٤}).

قصة مليئة بالغموض والاكاذيب والاعواء والجاذبية، والجريمة المدبرة والانتقام، وأيهام التحقيق والتتصل من الجريمة، وغيرها من المفاتيح التي تعجّل في زيادة سخونة ودرامية السرد الفيلمي.

● فيلم ١٢٧ ساعة: داني بويل ٢٠١٠

٨٣ () السينما والتاريخ والعالم، ابراهيم العريس، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٢٢.

٨٤ () روايات السينما - الجزء الرابع - ص ٣٩٦.

يحمل هذا الفيلم الكثير من عناصر الإثارة والتشويق بفعل حبكة القصة التي كتبها أرون رالستون عن معاناة مغامر لمدة ١٢٧ ساعة أي أكثر من خمسة أيام بعد ان سقطت عليه صخرة في وادٍ ضيق وعلى ذراعة دون ان يجد مسعى للتخلص منها، وهو البعيد عن الآخرين، ولا أحد يعلم به ويسمع صراخه، ومن اثاره هذا الفيلم الدرامي انه في مكان واحد وممثل واحد، وليس هناك ادنى حل سوى بتر ذراع المتسلق، ان كانت هذه فرصة للخلاص من ثقل الصخرة وحشرها في مكان ضيق وصعب للغاية، وهناك محاولات للمتسلق بتصوير نفسه وترك وصية لعائلته، وهناك استرجاعات كثيرة من المشاهد التي يتذكر فيها عائلته واصدقائه وصدقاته، ويعد مشهد بتر الذراع من قبله وببده التي يحمل فيها آلة جراحة بمعاناة وألم ويأس وخذلان، بحثاً عن أفضل سبيل للحياة حتى وان تخطى عن ذراعه، مشهد مثير حقاً.

– في السينما حيث مشاهد الأعتداء الجسدية أو النفسية، متواترة حيث الأمر يتعلق بأختصاص مأساوي أساسي مهياً سلفاً لتمامه قوي، سوف يجد المشاهد نفسه في احبان كثيرة جداً صلب الوضعية المزروجة التي تقضي بالتماهي في أن واحد مع المعتدي والمُعدي عليه، مع الجلال والضحية، هي ازدواجيه سمتها الغامضة ملازمة لمتعة المشاهد في هذا الصنف من المتتاليات أيًا كانت النوايا الواعية للمخرج، وهي في مقام أس الأفتنان الذي تمارسه سينما الرعب أو التشويق، مثل افلام ذهان لهيتشكوك^{٨٥} (١٩٦١، أو أليان لريدلي سكوت ١٩٧٩).

- فيلم (حصان الحرب War Horse) – ستيفن سبيلبيرغ – ٢٠١١
- فيلم تميّز إخراجاً وانتاجاً وتأليفاً وتمثيلاً ومونتاجاً، ويجمع بين الأفلام الحربية و افلام الدراما وقصص الأطفال، ومن العناصر المميزة المثيرة في هذا الفيلم.
- ظهر الحصان واسمه (جوي) وكأنه شخصية رئيسية في القصة.
- يدخل الحصان بالحرب مع ضابط يلقي مصرعه ويتأسر مع الخيول عند المانيا وبعدها يستخدم لجر سيارة اسعاف.
- الحصان جذاب ومحط اهتمام من يقترب منه و ثم تدريجه على اصوات خاصة له.
- عُلق على الحصان وسام، ذات الوسام الذي علق على ضابطه (البيرت).
- في مشهد يفترق البيرت عن حصانه، بعد ان فقد بصره جراء انفجار، وينتقل الى الجبهة الفرنسية، وعند وصوله الى المركز الطبي للعلاج، مع وصول الحصان المصاب كذلك، يطلق البيرت صوتاً لتذكير الحصان بتربيته له وفيه نرى الحصان يتوجه اليه، اعتزازاً واسترجاعاً لزمان التربية والمعاملة.
- هناك مشهد وقت الغروب، حيث يأتي من الأفق شخص علي جواد يقترب ويترجل، ويقوم امرأة ورجل باحتضان الحصان، فيما تعزف الموسيقى المشبعة عاطفياً.
- للفيلم رسالة انسانية ضد الحرب والدمار والموت التي تعاني منها الحياة.
- شاهدنا مشاهد لخنادق معارك وكأنها حقيقية وطبيعية.
- كعادته سبيلبيرغ يخلق البيئة الحقيقية لحدثه لذلك فقد نقل كميات كبيرة من الوحل والطين الى مواقع التصوير تجسيداً لواقعية المعركة.

– مشهد هروب الخيول وفزعها واصطدامها بالأسلاك الشائكة، واصابتها.

– هنالك براعة واضحة في التمثيل والقدرة على قيادة الخيول.

– لعبت المؤثرات الصوتية والتقنية دوراً كبيراً باضفاء القدرة التعبيرية للفيلم.

● فيلم (الفنان **The Artist**). إخراج: ميشال هازانا فيشوس – ٢٠١١ –

تكمن اثاره هذا الفيلم الفرنسي – وبلجيكي الانتاج، انه استخدم عدداً قليلاً جداً من الكلام وتم تصويره بالأسود والأبيض، وصامت، وانها خطوة جريئة ان يقدم هذا المخرج على الاشتغال الصامت بالأسود والأبيض، وبسيادة للموسيقى التصويرية وبمقومات فنية متعددة، عالية الاتقان، وباستخدام اضاءة وظلال واضحة التأثير التعبيري في سياق الفيلم، وبقصدية واعية في استخدام الاشتغالات التقنية قديماً وحديثاً، كذلك اختيار الموضوع الذي يتناول الفترة الانتقالية المهمة في تاريخ السينما التي شهدت تحولاً كبيراً من افلام الصامتة الى الافلام الناطقة ومن المثير حقاً في الفيلم هو اداء الممثل جان دو جاردان في تجسيد دور الممثل جورج فالنتين والممثلة بيرينيس بيجو في دور البطلة بيبي ميلر.

● فيلم الجاذبية: **Gravity** – إخراج: الفونسو كوارون ٢٠١٣

فيلم يحمل إثارة مميزة وتنتشر فيه الدراما والخيال العلمي، وتشويق عالٍ، وتكمن أهمية الفيلم بالموضوع الذي يتناوله، وهو ما تتعرض له رحلة فضائية في مكوك الفضاء من تحطم شطايا عن اختبار روسي، ما يلحق أضراراً بليغة وانفصال خبيرة الهندسة ريان ستون عن مكوك الفضاء فيما يحاول رائد الفضاء مات كوالسكي بانقاذها واعادتها الى المكوك، وبمحاولات عديدة تؤدي الى انقطاع الاتصال مع مركز القيادة الفضائية في مركز الأرض، هذا الفيلم تطلب تقدماً تكنولوجياً في مجال التصوير والمؤثرات الصوتية، وخلق اجواء تصوير لأحداث تدور في الفضاء الخارجي وكشف لنا واقعية صورية للفضاء والطواهر الطبيعية السائدة في سياقات النشاط الفضائي بقدرات تصوير مذهشة في الحركة والزوايا وحركات الكاميرا، وبما قدم من اثاره وتشويق، واقناع، فضلاً عن أداء الممثلين الرئيسيين، (ساندرا بولوك والممثل جورج كلوني) واتقان حرفة التمثيل بأجواء رحلة فضائية، واشترطات قوانينها الفيزيائية، بعد خبرة من التدريب والفهم المتقن للدور والموضوع وهدف الفيلم.

● فيلم: ضاع كل شيء **All is Lost**. إخراج: جي سي شاندر – ٢٠١٣

فيلم يجمع بين الدراما والمغامرة والحركة – ومن سمات تفردته واثارته انه في مكان واحد وهو البحر، ويمثل فيه ممثل واحد أدى دوره الممثل روبرت ريد فورد.

ويتناول قصة ترمز الى فكرة صراع الانسان مع الطبيعة من اصل الحياة، بعد مواجهة اخطار البحر من عواصف وانقلاب زورق وتدمير وسائل الانقاذ، مع تلاطم امواج البحر وسط اسماك القرش القاتلة، عبر خطوات ومراحل دراماتيكية يسودها اليأس وفرصة الأمل من لعنة العرق والموت، ذلك الفيلم الذي تم تصويره بمهارة وبمتابعة لقطات متعددة الاشكال والزوايا والحركات وبأسلوب نابض بالتشويق والاثارة، مع اداء الممثل الذي جسد كل الحركات والمغامرات بدون بدائل رغم الإكثار من المشاهد الواقعية في ظل العواصف والامواج، وتحت البحر، وفي اجواء نستطيع سماع الاصوات الحقيقية للمطر والرياح والعواصف والامواج لتجسيد المبنى التعبيري للاحداث، ومما يمكن الإشارة اليه في سمة التفرد لهذا الفيلم هو ان الممثل لن يستخدم سوى عدد قليل من الحوار والكلام اعتماداً على السرد الصوري وما يكتنز من تكوينات ولوحات صورية ناطقة وحاملة قضية يتعرض لها انسان في عرض البحر واخطاره المقيتة.

● فيلم (سكاي فول) **Sky fall**، المخرج: سام مينديس ٢٠١٢

- عناصر التشويق التي اشتغل بها المخرج كانت متعددة منها:
- سلسلة احداث ومطاردات مثيرة.
- علاقات غرامية، نساء جميلات، ممثلين من جنسيات مختلفة.
- تصوير مشاهد في بريطانيا والصين وتركيا (اسطنبول).
- تصوير حركة وانتقالات سريعة مثيرة.
- الموضوع محمل بالآثار، من قضايا ارباب ومخبرات ومطاردات، وبحث وتفتيش وذات حركة وتقطيع نابض بالانتباه والمتابعة وشد المتلقي.
- مشاهد معارك واشتباكات بالايدي فوق القطارات بشكل فريد في السينما.
- سرعة الايقاع وبراعة المونتاج والتقطيع.
- ان اسم جيمس بوند يكفي من الاثارة والتشويق والاداء المدهش، ذلك ان صيغة الفيلم تحمل ذات النكهة التي يكتبها المؤلف إيان فلمنج مؤلف روايات جيمس بوند.
- فيلم العاب الجوع: **The Hunger Games** جاري روس ٢٠١٢
- فيلم يجمع الخيال العلمي والمغامرات والاثارة والتشويق والحركة والدراما.
- تدور الاحداث في المستقبل بعد دمار امريكا الشمالية بالكوارث ونهوض دولة بديلة عنها.
- العاب الجوع هو مسابقات سنوية لشباب وفيه قتال حتى الموت ينقل بكاميرات تلفزيونية.
- من المشاهد المثيرة هو الفتاة كانتس والعبها في استخدام القوس والسهم وصيد الغزلان.
- في الفيلم اشارات واسقاطات تتعلق بامريكا ومواطنيها الذين انشغلوا باشياء أقل اهمية في الحياة.
- يتميز الفيلم بسرعة الايقاع ومشاهد مثيرة ومشوقة.
- تجسيد متقن لمشاهد العنف والمشاعر العاطفية والصراع.
- تجسيد وبيان الاختلاف بين طبقتين الاولى مترفة وتقدمها بأسلوب ساخر وبألوان براقية والانغماس بالمتع والملذات والأزياء المثيرة المبهجة أما الثانية فقد ظهرت بألوان واقعية طبيعية متوازنة.
- جدارة التمثيل وبطولته والاداء المميز للممثلة جنيفر لورنس التي مثلت دور شخصية (كانتس) وكذلك الممثل جوش هوتشيرسون.
- ذئب وال ستريت - مارتن سكورسيزي ٢٠١٣
- يتمتع هذا الفيلم بالكثير من عناصر التشويق، منها الموضوع الذي يتناوله عن حياة رجل ثري جشع يتعاطى المخدرات والمشروبات والادمان والاستهتار.
- حادث غرق يخت في مياه ايطاليا وقيادة طائرة هليكوبتر تحت تأثير المخدرات.
- ملذات وحفلات صاخبة مع شلة اصدقاء.
- سلوكيات احتيال وتلاعب في الاسهم المالية وجمع الثروات.
- بلاغة المستوى الصوري للسيناريو والتصوير والمونتاج والايقاع وعناصر الاثارة والتشويق.
- استخدام المخرج لاسلوب قيام البطل بمخاطبة ذاته (تداعي حر) ومخاطبة الجمهور.
- براعة التمثيل لدى ليوناردو ديكابريو والتدريب على استخدام تناول المخدرات.
- تناول الموضوع قضية اخلاقية والتلاعب بالمال العام وسلب ارادة الشعب.
- مشهد انهيار التاجر ودخوله السجن وسقوط كبريائه الفاحش.
- سحرة البنك ... لويس ليتيرير ٢٠١٣

– فيلم يتناول قصة اربعة خبراء للخدع السحرية لتنفيذ عمليات سطو ضد رجال اعمال جشعين وتوزيع الاموال على جمهور العروض.
– امتاز الفيلم بالعروض السحرية.
– عمليات سطو وسرقة اموال وهروب السحرة وهم يوزعون النقود المزيفة على الجمهور واخفاء العملات الأصلية.

– من عناصر الدهشة هو حصول المفاجأة غير المتوقعة وهو اعتراف احد السحرة بأن عميل مكتب التحقيقات الفيدرالية (رودس) هو شريك خامس مع السحرة الأربع.
– ان عنصر الاثارة والتشويق يتمثل بتفاصيل سينمائية مثيرة باستخدام الخدع السحرية المذهلة واستخدام الحيل والمفاجآت والتطورات غير المتوقعة والمطاردات والحركات السينمائية المثيرة المستمدة من حبكة القصة المحكمة والمواقف الكوميديا المستمرة.
– التصوير والمونتاج والمؤثرات الصوتية والصورية عملت على شد انتباه الجمهور.
– اداء الممثلين اللافت في ادوار السحر والخداع والتضليل امر يتطلب الحركة المتوصلة واللون الظريف وسرعة الاداء والتنقل والاقناع.

● جي. إدار ... كلينت إيستوود ٢٠١١

– فيلم من السيرة والدراما، يتعلق بحياة مدير مكتب التحقيقات الفيدرالية.
– تكمن الاثارة في تناول الفيلم لشخصية مثيرة للجدل ومليئة بالتناقضات.
– الاثارة تتسم بنظرة من يحيط بهذه الشخصية بين خوف واعجاب وبين احتقار وازدراء.
– شخصية جي ادجار هوفر، لها في طفولتها رغبة في ارتداء الملابس النسائية.
– ما يثير في الشخصية هو ميولها المثلية، ومن المفارقة ان جي ادجار كان في مشهد اكثر غضباً وهو يلوح ويشير بأنه مثلي، رغم انه في تصريحاته الشائعة انه من ألد اعداء المثلية، ووقف الى الضد منهم.

– الاسلوب الاخراجي اتخذ من ال Flash Back – والعودة الى الوراء، لبيان مستوى الفرق والتناقض بين حال الشخصية وسلوكياتها المتناقضة، والتي تثير الدهشة والاستغراب والتعجب والاثارة وعدم التوقع.

– استخدم المخرج اشتغالاً مع الممثل ليوناردو دي كابريو، بطريقة تجسيد الشخصية ببالغ الاحساس والتوجس والواقعية ودرجة عدم التمييز بين الشخصية على الشاشة والممثل في الحياة.
– ساعدت العناصر الفنية على تفعيل مستوى الاثارة والتشويق والانتباه بعرض التفاصيل الدقيقة الواقعية مع اشتغال على دقة تصاميم الأزياء وبناء الديكورات وتصميم الاضاءة والالوان مع الخيرات المتقنة في لمسات المكياج التعبيرية المتفردة في الفيلم.

● المكالمة The Call ... براد اندرسون ٢٠١٣

– فيلم نسج بخيوط مثقلة بالاثارة والترقب والمفاجآت التي تولد التشويق، فعاملة الهاتف تتلقى مكاملة من فتاة مختطفة مختبئة، ويقطع الاتصال فجأة ثم تعيد العاملة الاتصال بها وعند صوت الهاتف يسمع الرجل المجرم الصوت ويفهم ان الفتاة المختطفة قد اتصلت ويكتشف امرها، ويشد غضبه ويقتلها، بعد ان كانت غلطة غير مقصودة في اتصال متكرر من عاملة الهاتف وهذه أحداث تثير القلق والمتغيرات الدرامية، ومن عناصر الاثارة ايضاً هي محاولة عاملة الهاتف (جوردان تيرنر) بملاحقة المجرم والاستعانة بصديقها بول فيليبس ضابط الأمن للحصول على معلومات عن المجرم (مايكل فوستر) الذي فقد شقيقته التي كانت ترتبط به بعلاقة خاصة، مما أدى به الى خطف فتيات جميلات وقتلهن وسلخ رؤوسهن، والذي تم الامساك به وتعذيبه مقيداً حتى الموت البطيء، كذلك من عناصر الاثارة والتشويق

ذلك الاشتغال الاخراجي الكفوء والبناء السردى والاداء المتقن للممثلين وبالأخص الممثلة (هالى بيرى) مع العمل على تطوير درامى متنامى لشخصيات الفيلم وبحسب المتغيرات الدرامية، فضلاً عن مشاهد المطارقات والملاحقات فى الحركة والمغامرة والانفعال مع المهارة والقدرة باجادة العمل على هاتف الطوارىء ومكالماته التى غالباً ما تتلقى المفاجآت والاخبار عن الجرائم وعمليات السطو والحوادث الاخرى، والتي تتطلب غالباً التركيز على اللقطات القريبة لكشف مساحة الانفعالات للممثل وما يجرى له من افعال وحوادث مع كشف مماثل لأوسع مساحة من التكوينات واللقطات الواسعة لاطلاع المتلقى المشاهد على تفصيلات الحادثة بكل تفاصيلها ومحتويات المكان ودلالاته ومدى علاقته بالحدث.

التوقع: Expectation

يعد التوقع لدى مشاهدة الأفلام ومتابعة مجريات الاحداث في القصة المرئية عاملاً مهماً في مساعدة المتلقي باكتشاف خيوطاً جديدة من مسارات الحدث وبشيء أقرب الى التكهّن او التنبؤ، او الاعتقاد بما سيحصل بعد حين، رغم التفاوت بين هذه الحالة وتلك. ذلك ما يعتمد قطعاً على الخزين المعرفي وتراكم الخبرة ومستوى الوعي الذي يمتلكه القارئ، المشاهد، المتلقي، فالمتابعة الدقيقة وفهم معطيات الأفعال ودوافعها مع خلق نسيج من ربط العلاقات الدرامية بعضها ببعض تقود الى اشتداد درجة التوقع بما سيحصل، والتي تعمل على وفق مفهوم (قد يحصل) و(محمّل الحدث)، والنتيجة التي نسجلها (حصلت ام لم تحصل) بعد التوقع، تفقد اهميتها بضعف مستوى الانشداد والتشويق اذا ما انكشفت بسهولة ودون ادنى عناء وتفكير وحساب دقيق، ذلك ما نحتاجه في السينما والفيلم وفي حيثيات بناء القصة الفيلمية وكيفية بناء الحبكة وخصوصية المكشوف والمخبوء من الاشخاص في الحوادث وآليات دس الاسرار والمخفيات بغية البحث عنها، وتشتغل السينما احياناً في البناء الفيلمي على كسر التوقع لاحداث المفاجأة التي تعزز من زيادة وتأثير القصة ودرجة الصراع، لأن ذلك يعد من ضرورات البناء القصصي الذي لن يرضي ان يكون صفحة سهلة سائغة امام القارئ او المشاهد، ولهذا نجد ان التشويق والمفاجأة هي اقرب العناصر الى التوقع وما يمكن ان يحصل سلباً كان ام ايجاباً وما يمكن ان يترك اثراً للمتلقي، صاحب التوقع، كجزء من مفاتيح فهم الفيلم والتمتع بما يجري من حوادث وافعال وأشكال مرئية مثيرة، واشتغل الكثير من المخرجين على اسلوب كسر التوقع وابعاد المتلقي عن الفيلم قليلاً او أكثر كما فعل غودار بتحقيق الانفصام وخلق اقرب ما يكون الى الاغتراب الذي استخدمه بروتولد بريشت في المسرح، (وفي فيلم "الغافيل" يتلاعب غودار بتوقعاتنا وهي توقعات مستمدة من خبرتنا السينمائية السابقة، فهو على المستويات المتعددة، يقلد ساخرأ اجناس افلام العصابات والخيال العلمي والكابوس اللاطوبوي وكذلك الفيلم التسجيلي عن الديكورات المدنية. وتحول هذه المحاكيات الساخرة

٨٦

دون اندماجنا مع ما نشاهده على الشاشة، لأنها تثير درجة عالية الى حد ما من التباعد العاطفي).
ومعروف ان المتلقي يحرص على معرفته وخبراته التي تجيز له التوقعات والاحتمالات بفعل عملية الفهم والتفسير وملاحقة احداث الفيلم والى اي مدى تذهب وتؤول، وان هذه القدرات هي اكثر تحسناً بالمؤثرات الجمالية التي يتركها الفيلم في ذائقة التلقي، في حين جاء فيلم الغافيل لكسر التوقعات المحتملة في السرد السينمائي، يرسم غودار ابطالاً وهم في طريق تدمير انفسهم من حيث اللغة والاداء والتعبير. وقد يحتمل بناء الفيلم عدداً من التوقعات المتحققة او غير ذلك، (يتنقل النص الفني في حقل مزدوج التوتر: إنه يقوم بإسقاط مزدوج، من جهة على عدد من الترقبات النمطية لتتابعات العناصر في النص، ومن جهة ثانية على نفس الترقب في الواقع، يتوصل ابطال القصص الخرافية، بفضل السحر، الى تحقيق معجزات خارقة، هذا الحدث يتطابق تماماً مع تصورنا عن "موضوع القصص الخرافية" لكنه

٨٧

يختلف جذرياً عن فكرتنا حول معايير تجربتنا الحياتية اليومية). (.)

8

() آلان كاسبيار، (التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، سلسلة الالف كتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧٧.

8

() بيوري لوتمان، (مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠١)، ص٧٧.

ويرد لدى لوتمان مثلاً يقترب الى حد ما مع التوقع الذي يحمله المشاهد، (لكن مشاهد الزواج في فيلم "حين تمر الغرائق" يكتسب ايضاً معنى آخر، انه يمثل حدثاً لا واقعياً، والتناقض بين الاحساس بالواقعية الذي يمتلكنا امام الشاشة و علمنا التام بلا واقعية هذا الحدث يحول مسار التوتر الفني ويعطيه توجهاً جديداً، ثمة التباس اضافي ينبع من ان النص لا يقبل تأويلأً خطياً من نوع "ما رآه بوريس لحظة موته" أو "ما كان يرغبه بوريس" نحن هنا أمام خليط غريب ومركب تمتزج فيه رؤى انسان يعاني سكرات الموت مع تأملات المتفرجين حول افتراضات لم تتحقق، أكثر بساطة وأكثر طبيعية من الواقع ذاته، وتأتي البهجة العارمة، واللقطات التي تبدو وقد أملتها اسلوبية النهاية السعيدة لتضاف، لدى المشاهد، الى وعيه بأن البطل يموت في هذه الأثناء، ويزيد من حدة الصراع بين الزمن الفيلمي بانسيابية البطيء، والزمن الواقعي الآني، ربط اللقطات في تلاحق تسارع على عكس الطريقة التي تعتمد الى تقديم الموت

٨٨

في لقطة ثابتة، وفي موازاة ذلك يجري الصراع بين الحداثين الواقعي واللاواقعي..(.)، وان صانع الفيلم يعمل غالباً على جعل التوقع والترقب والتكهن من ضرورات البناء الدرامي لما لهذا البناء من جدوى جمالية تسد حاجة التلقي والذائفة السمعية والبصرية، فما هو متوقع الحدوث ولن يحدث او حدوث شيء لم يكن متوقفاً أمر يحقق حتماً المفاجأة والدهشة والاثارة لتعزيز مستوى البناء والحبكة، وهو الذي يزيد من شعور المتلقي ويعمقه بتفاعل كبير مع سير الاحداث.

وهذا ما تحقق في فيلم المحفوظ ٢٠١٢ الى حد ما للمخرج سكوت هيكس، حيث يعثر بطل الفيلم لوجان ثيبولت (الممثل زاد إيفرون) على صورة شابة امريكية جميلة مدفونة في رمال ساحة المعركة في العراق اضافة الى عثوره على عنوانها في احدى الولايات الذي قاده الى التعرف عليها واقامة علاقة معها بحسب الصدفة التي سجلت مصيراً بنهاية حسنة، مع الشابة بيث (الممثلة تيلور شيلينج). في مشهد خضع لبناء خارج حدود التوقع لخلق المفاجأة غير المتوقعة، والتي شكلت انعطافة في مجرى القصة واسلوب سردها.

وعنصر المفاجأة هو واحد من الكثير من الحالات ذات العلاقة بالتوقع وما قد يحققه من أثر درامي فاعل في الحكاية الفيلمية ففي فيلم بروميثيوس ٢٠١٢ اخراج: ريديلي سكوت، وفيه يفاجأ فريق المستكشفين بعدم وجود أي أثر للحياة في الكوكب الذي قصدته رحلة على متن مركبة فضائية (بروميثيوس) حيث لا يوجد حياة ولا جو يصلح للتنفس، ولكن وجدوا خطوط مستقيمة على سطح الكوكب ادراكاً منهم انها ليست موجودة في الطبيعة، ويحتمل ان يكون وراءها مسبب، وتوقعوا ان تقودهم هذه الخطوط الى شيء معين، وفعلاً الى قبة واسعة تشبه الهرم الى حد ما، ذلك ما جاء متوافقاً مع التوقع، باثارة جديدة من المتغيرات.

(لا يمكن للقارى إنطاق نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في اطار السند الادبي الذي يستتبعه هذا النص، وهذا الفهم القبلي يحتوي على التوقعات يحددها

٨٩

المجتمع والطبقة التي ينتمي اليها وكما يحددها أيضاً تاريخه الشخصي(.) ذلك أن محاولة فهم النص وتفكيك شفراته وعلاماته ودلالاته أمر يرتبط بمدى ما يحمله المتلقي من عمق معرفي ودراسة واعية

8

() يوري لوتمان، (مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠١)، ص ١٢٨.

8

() هانس روبرت ياوس، (جمالية التلقي، تر: رشيد بنحو، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٤)، ص ١٣٥.

بالحياة والعالم وقواعد الأبنية التي تعتمد عليها النصوص الأدبية في تصميم أشكالها وما تضره من معانٍ وافكار وحكايا، وبعض من الفهم المسبق الذي يمنح المتلقي حصانة في التعامل مع المتوقع والمفاجأة والمتغيرات.

ففي الدراما التلفزيونية والفيلم السينمائي، يعمل المخرج وكاتب السيناريو على الأشتغال الدرامي بتضمين مشاهد القصة وخبوطها السردية مثابات دالة على التوقع، بمعنى أن يزرع احتمالات حدوث أفعال ووقائع ساعدت بعض المعطيات الدرامية على حدوثها، مما يزيد من شدة احتماليه توقع وقوعها إلا أنها لم تقع وهنا يحصل كسر التوقع الذي يزيد وتائر القلق والتوتر وهو جزء من تدفق النبض الدرامي الذي يفود خيوط القصة الى أنسيابية قد تكون في متناول متابعة وفهم المتلقي أو قد تخرج عن أطار معرفة اتجاهها وبما يضعف مستوى احتمالية المتغيرات، ويعمل المخرج على تأجيج المشاعر والأحاسيس بفعل هذا الأشتغال الذي يتطلب من المتلقي معرفة ذات خبرة في اصول السرد الفيلمي، إضافة الى معرفة أسلوب المخرج في حرفيات العمل الأخرجي ورؤاه الفلسفيه والجمالية، وعند محاولة معرفة مجريات احداث الفيلم والتلذذ بفهم تفاصيل خيوط الحكاية وتفسير اللقطات وانتقالاتها وطرائق المونتاج من قبل المتلقي، نجد أن توفر مثل هذه المعرفة تعزز من قدرة المتلقي لبناء توقعاته فقد يحقق له لذةً ومتعةً في قدرته على فهم وتفسير وتحليل معطيات الفيلم، وإن لم يحصل فقد يزيد من وتائر الغموض والتردد وتداخل الافكار، ولكن ذلك يُعد جزءاً من عناصر الاثارة والتشويق، وأن ما يمكن توقعه من أفعال وحوادث قد يحصل ولكن بعد حين.

الإيحاء.. inspiration

ورد في معجم المعاني الجامع ان المصدر هو أوحى، وهو تلميح بشيء قريب الحدوث، هناك ايحاء بسقوط الطائرة في المحيط، ويرد ايضاً على انه تأثير في تفكير الشخص وسلوكه بغير استخدام اساليب

الإقناع. كأن كلامه كله بايحاءٍ من زوجته، وفي المعجم الوسيط^{٩٠}، هناك ايحاء ذاتي وهو عملية عقلية تنتهي بقبول الفرد للأفكار التي تنجم في ذات نفسه دون نقد او تحقق. او ايحاء لنفسه باتخاذ موقف او سلوك من غير نقد او تحقق. وفي معجم الاصوات يأتي الإيحاء من أوحى أي: الهمة به/ كلمه بكلام يخفى على غيره/ القاه اليه/ أشار/ كتب اليه/ ارسله / أمره/ أسرع به/ اسرع فيه/ أصابه خوف/ صاح/ بطى، ناح./

وجاء في معجم المعاني الجامع^{٩١} (أن الفعل أوحى، أوحى إلي/ إوحى لـ يوحى أوح إيحاءً، فهو موحٍ والمفعول موحى.. وأوحى اليه بسرٍ إي أفشاه ويوحى الله بآياته الى انبيائه، يلهمهم إياها.

ويأتي في معجم اللغة العربية المعاصر^{٩٢}.. وحي..

الوحي: الإشارة والكتابة والرسالة والالهام والكلام الخفي، وكل ما القيته الى غيرك.

٩٠
() المعجم الوسيط.

٩١
() معجم المعاني الجامع.

٩٢
() معجم اللغة العربية المعاصر.

وحي الشعراء: ما يوحى به اليهم فيلهمهم الشعر، والوحي في القرآن: هو وحي من أمين الوحي جبريل عليه السلام. وهو ما يلقيه الله تعالى على قلب نبي من الانبياء بواسطة ملك او غير ملك وأمين الوحي هو جبريل عليه السلام.

والايحاء في الحقول المعرفية هو ما يمت بصلة لإشارة ذهنية لثمة شيء قد يرد الى الذاكرة او قد يحدث او قد يأتي على المسامع والأنظار وهو حالة تسبق الوقوع والرؤية والسماع وبقدر قد يلجأ اليها الكاتب او المخرج او الرسام والنحات عبر ادواته المختلفة المتعددة كالضوء والكلمة واللون والشكل والحركة في الصورة والصوت. وما الى ذلك من حدود تعبيرية قد تأتي كشفرة او رسالة مسبقة قد تُدرَك وقد تكون خارجة عن الوعي، وقد يعبر الايحاء عن ايجاز لفكرة ما، يراد الاشارة اليها دون ابتذال واستهلاك ويشتغل الايحاء على مستويات التوقع والاحتمالات في مشاهد القصة الفيلمية، ذلك ما يتطلب في متابعتنا لمجريات الأحداث الفيلمية ان لا تكون سهلة الفهم والتفسير دون عناء، ودون تأمل، ودون اشتباك وتداخل ودون غموض، ولهذا نرى ان مستويات التشويق والتوتر والانجذاب تأتي من حالات الغموض والاسرار والعقد واخفاء الخيوط التي تقود الى حقيقة الافعال والاحداث وكسر التوقع لجعل المتلقي اكثر تفاعلاً واكثر فهماً واستيعاباً.

وفي السينما يشتغل الايحاء في كثير من الأفلام وكأنه جزء مهم ومثير تتضمنه معطيات السرد الفيلمي وأدواته الحاملة للمعنى، فهو تأثير في منطقة التلقي وتستهدف اللاوعي وبيتني رسائل وعلامات وموجودات مرافقة للشعور والاحساس الذي يقود الى معانٍ معينة ومحددة، ويأتي الايحاء احياناً لغرض كشف وإظهار اثر شيء يسعى المتلقي لمعرفة او ثمة شيء او حدث قد اختفى ولم يعد يُرى، الا بما يشير او يدل عليه الايحاء، وقد ورد في كتاب علم جمال وعلم نفس السينما لجان ميتري بعض الأمثلة منها:

● فيلم وجدان انتقامي ١٩١٤ المستوحى من بعض قصص إدغار الـن بو القصيرة، كان غريفيت يوحى بواسطة اللقطات المجسمة بما يدور في ذهن الاشخاص وبالحركة السرية الدفينة فيهم، وبسلوكهم النفسي، على غرار المنديل الذي تقبض اليد بتشنج عليه تحت المنضدة في حين يتردد الشباب وهو نهب الانفعال في الاجابة على اسئلة قاضي التحقيق، والقلم الذي ينقر به هذا الأخير على مكتبه دلالة على نفاذ الصبر.. الخ.

● فيلم الهارب (ت. انيس، ١٩١٤) ويظهر أحد المشاهد بعض جنود الصدام الأمريكيين وهم يلعبون الورق في حانة، احدهم يغش في اللعب، وخلال العراك الذي اعقب ذلك، وتعرض طاولة اللعب لبعض التدافع، اختلطت اوراق اللعب بعضاً ببعض وانقلبت زجاجة الويسكي التي عليها آلة التصوير التي ظلت ملازمة موقعها، وبدلاً من ملاحقة الحركة الجارية بلقطات مروحية، لم تعد ترينا الا المنضدة الخالية، واوراق اللعب المبعثرة والزجاجة تستكمل إفراغ ما بقي فيها ببضع بقبقات حشرجة مرافقة. وهذا ما يوضح سمة الإيحاء لما تدل وتقود اليه حيثيات هذا المشهد من فوضى وعراك وضجيج وبعثرة الورق وتدافع وشجار وما الى ذلك من اجواء غير متوازنة، وموحية لما قد تنجم اليه من آثار وتداعيات، ويقول مارسيل مارتن (فكل صورة يمكنها أن تعني اكثر مما تظهر، والسينما كونها قادرة على اظهار

كل شيء، مضطرة الى أن تحصر نفسها في الأيحاء، لكن هذا الأضرار بعيد عن يكون عائقاً، بل هو

٩٣

على العكس من ذلك تفوق وسر من اسرار قوة السينما المدهشة). (٩٣).
وحيثما يكون الأيحاء عن طريق الضوء فهذا سبيل لتجسيد شكل حركي له قواه التعبيرية الدالة على المعنى والتبدل، ففي فيلم أماديوس للمخرج ميلوش فورمان ١٩٨٤ - والذي يتناول حياة الموسيقار موتزارت يتعامل المخرج مع الاضاءة بمستويات تعبيرية مختلفة ومرافقة للحالة النفسية للموسيقار العجوز سيليري وهو في حالة احباط، حيث نرى خفوت الاضاءة وكذلك تشتت الاضاءة في حالة الراحة النفسية، فالمخرج اراد في هذا الأيحاء عن طريق الضوء متابعة حالة الشخصية والتبدلات التي تحصل، وانتاج المعنى المكثف المشار اليه ايحاءً دون شرح وسرد واطالة، اما ان يلجأ المخرج للتعامل مع اللون فنتلك حالة لا تخلو من ايحاء، فنجد في افلام كثيرة يكون اللون فيها حاملاً دلالاته الأيحاءية لفهم ما وحالة ما، ففي افلام رعب واثارة كثيرة استخدمت اللون الازرق لغرض الأيحاء بالوحشة والخوف والقلق والبرودة، فيما تعاملت بقية الالوان الاخرى لأغراض معروفة وشرنا اليها في فصل آخر.

وفي عالم V الصوت يقول بيلا بيلاج، (.. أما في السينما فقد يكون الصمت شديد الحيوية والتنوع محملاً بالايحاءات والتعبير على الرغم من غياب الصوت، وقد توحى نظرة صامتة بالكثير ويجعلها صمتها اكثر تعبيراً لأنها ستدفعنا الى قراءة ايماءات وجه الشخص الصامت التي نشعرنا بتقلبه، وتوتره، وما

٩٤

يحملة من ترهيب، والصمت لا يوقف العمل في الفيلم بل يضيف اليه وجهاً حياً). (٩٤).
في فيلم شمال - شمال غربي يستعمل هيتشكوك لقطة الرافعة للايحاء بما ينتظر إحدى الشخصيات، فحين يكتشف فيليب فاندام (جيمس ميسون) ان عشيقته عميلة امريكية، يقرر قتلها على ظهر طائرة، ويعلق قائلاً: (افضل طريقة للتخلص من هذه المسألة هي من ارتفاع شاهق - فوق الماء) وحين يذكر

٩٥

الارتفاع، تتحرك آلة التصوير على رافعة نحو الأعلى). (٩٥).
استخدم كاتب سيناريو فيلم (الدكتور سترينجلاف) العديد من الرموز والاسماء والنكات والمواقف الهزلية ذات الأيحاءات الجنسية في الفيلم، وذلك في محاولة للربط بين الحرب وهوس الجنس ومن ضمن ذلك ان الاسماء المستخدمة لجميع شخصيات الفيلم الرئيسية ذات ايحاءات جنسية مباشرة، او غير مباشرة، مثل (الدكتور سترينجلاف) الذي يعني (الحب المنحرف) والكولونيل جاك ريبير المأخوذة عن اسم جاك السفاح، والميجر كنج كونج وهو اسم القرد العملاق الذي يعشق امرأة شقراء في فيلم

٩٦

الخيال العلمي الشهير كنج كونج). (٩٦).
● فيلم ليون (لوك بيسون)

٩
() مارسيل مارتين، (اللغة السينمائية والكتابة بالصور، ترجمة: سعد مكاي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٩)، ص ٧٠.

٩
() لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٣١٥.

٩
() تشريح الافلام - برنارد ف.ديك - الفن السابع - ص ١٠٩.

٩
() افضل مئة فيلم - المدى - ص ١٣٠.

فيلم يتناول فتاة مفجوعة بمقتل عائلتها، وتلجأ الى صديق قناص ماهر (ليون) يدرّبها على طريقه الأخذ بثأر عائلتها، ففي بداية الفيلم تخطو الفتاة (ناتالي بورتمان) باتجاه شقة الجار (ليون) متجاهلة باب شقتها وما رأته من جثث عائلتها، وكأن باب شقة الجار هو ما تقصده وهو منزلها، وهي تسير وشحنات القلق والرعب والتوتر يغلف وجهها وجسدها وهي ترتجف، ولن تتوقع ان باب الجار سيفتح دون عناء، ولكن عند فتح الباب والكاميرا تلاحق وجهها وقد رافقه سطوع الضوء الذي طبع على وجهها تعبيراً عن (ايحاء) يحمل دلالة ننتفس الحياة بدلاً من الموت، وهو ذات التعبير والدلالة التي يشعر به المشاهد وهو يتابع سير الفتاة، بشعور خفي، من خلال الأضواء، دون وسائل اخرى لأيصال المعنى ادراكاً، وهنا أستغلت الأضواء (موحية) بما يمكن ان يتبدل بفعل دلالة الضوء دون العتمة التي تمر بها (ناتالي).

● فيلم أماديوس (ميلوش فورمان) ١٩٨٤.

(في التحفة السينمائية اماديوس Amadeus كان هناك استغلالاً للأضواء بشكل رائع للغاية، ويبرز هذا في مشاهد اعتراف الموسيقار العجوز (سيليري) للقسيس، إذ نلاحظ في هذه المشاهد تغيراً في الأضواء من الشدة الى الخفوت، وتغير الضوء يتماشى مع تغير الحالة النفسية للموسيقار، ارتفاعاً وهبوطاً، فعندما يكون محبط تظلم الغرفة وعند انشراحه تضيء، وهكذا احتل الضوء موقع (الايحاء) فأصبح دليلاً معبراً عن مشاعر بطل الفيلم، والحاجة الى استخدام (الايحاء) كهذا تنبع من رغبة المخرج في تكثيف المعنى، وايصاله بشكل مركز، دون مزيد من الشرح والأطالة، فالمعنى سيتسرب ويستقر في نفس المشاهد بطريقة غير مباشره دون أن يدرك كيف والى متى، ولو اراد ادراك ذلك، فهو بحاجة الى التركيز في كافة عناصر المشهد من ديكور واداء ولون وموسيقى وأضواء، لأن هناك دلالات خفية

ستكون ملقاة هنا وهناك لن نراها عياناً لكننا نحس ونشعر بها). (٩٧)

الاختزال .. shothand

السينما فن قائم على الاختزال والتكثيف، فهناك اختزال للزمن، ولطول اللقطة والمشهد وهناك اختزال للمشاعر، فهو طرح جزء من كل، والاختزال ضد فكرة ان طرح الحدث كاملاً، والاختزال يشمل احياناً ما هو فائض وغير مُجدي، ورتيب، وهو ذا صلة عميقة جداً مع ايقاع الفيلم واسلوب بناءه، والاختزال يرتبط بسايكولوجية الفعل ومن يؤديه، فهو يحتمل كثيراً السرعة التي تحددها ضرورة الانتقالات الدرامية والجمالية السارية في الحدث، مع ان الدراما تحتمل قبول الأفعال السريعة والأفعال البطيئة وغيرها من المستويات.

(في العالم كله هناك، بالفعل، هيئات ومنظمات للترفيه تستثمر السينما والتلفزيون وغيرهما من اشكال العرض.. اظن ان الشيء الذي لأجله يذهب الفرد عادة الى السينما هو الزمن: الزمن الضائع المبدد، الفرد يرتاد السينما ليرى تجربة حية، ذلك لأن السينما، بخلاف اي فن آخر، توسع وتعزز وتكثف تجربة الفرد، لا تعززها فحسب بل تحددها ايضاً، في هذا تكمن قوة السينما.. لا النجوم ولا الحبات

القصصية ولا عنصر الترفيه له علاقة بهذه القوة(٩٨). وتاكوفسكي الذي يتبنى فكرة النحت في الزمن، التي اذا ما اسقطت كمثّل سينمائي تطبيقي نجد ان النحت عنده يتطلب صياغة تحتمل الحذف والازالة والقطع، ونحت الزمن في فن السينما مبني على تجانس العناصر الفنية المشاركة في اللقطة والمشهد لغرض تحديد ما يمكن رسمه من حدود في الشكل والحركة والمدة والسرعة والايقاع بل وحتى كمية وطبيعة الاضاءة وتنسيق الموجودات بما يعطي للجزء مكانته الفاعلة في المساحة العامة لكل المتعلق بالحدث الكبير. وفي الفيلم هناك اكثر من وجه للاختزال، فقد نختزل بزيادة سرعة اللقطة او نعتمد الرمز المعبر عن الشيء المراد الاشارة اليه، وحياناً حذف اجزاء من الحكاية وقد يطال الاختزال في حجوم الاشكال والتكوينات وزمن اللقطة والمشهد ذلك ما يرتبط بشكل مباشر بعمليات المونتاج وطرائق السرد.

أمثلة فيلمية على الأختزال في السينما..

● فيلم سيرنار. أندريه ميخالوف كونشالوفسكي ١٩٧٩.

ان اندريه ميخالوف كونشالوفسكي، كان رحيماً بنا عندما اكتفى بالكلمات دون الصور لكي يخطرنا بمصير هذه الانسانية المبهجة، التي ملأت الدنيا شعراً وحباً وتوهجاً، ومن الواضح اننا بازاء مخرج يشفق علينا وعلى ابطاله الشهداء الذين يعز عليه ان يجسد مصائرهم الدامية، فهو لا يطلعنا على تفاصيل كيفية مقتل (نيقولاي) ويكتفي بأن يظهر لنا "سيبريدون" خارجاً من باب كوخ، في كفة بلطة،

وأصابعه مخضبة بالدماء.. اختزال بديع يمس شغاف القلب، برقة مؤثرة(٩٩).

● فيلم التعصب: غريفيث .. ١٩١٦

في هذا الفيلم عرض المخرج مشهد صلب المسيح في شكل قوي ومركّز للغاية وتصوير المأساة كلها في اربع لقطات:

٩
() اندريه تاركوفسكي، (النحت في الزمن، تر: امين صالح، المؤسسة العربية للنشر، بيروت)، ص ٦٢.

٩
() السينما الأوروبية - الفن السابع - ص ٧٦.

لقطة ١: طريق يمتد طويلاً.. حافاً مترياً.. يظهر المسيح ومعه اثنان من قطاع الطرق يحملون صليباً.
لقطة ٢: يتقدم موكب قطاع الطرق لصعود التل والمسيح يتأوه من شدة الألم، تحت ثقل الصليب.
لقطة ٣: يقترب الموكب من أعلى التل. وقد بدأت الشمس بعد الظهيرة تتحدر الى اسفل نحو الغروب.
لقطة ٤: المسيح وقد أحاط به اللسان وهما أيضاً تم صلبهما يتدليان من الصليب فوق قمة التل.
الشمس وقت الغروب وهي تبدو كقرص احمر اللون ضخم في الأفق البعيد وبهذا تم استشهاد المسيح
ويصيح ضغط الزمن في هذه الحالة مصدراً لقوة عاطفية عميقة بعد حذف فترة من الزمن وهذا تعبير

فني يتميز بالاختصار والايجاز (١٠٠).

والسينما تعتمد الصورة أداة تعبيرية، لكن وسائل التعبير عادة مختلفة من مخرج لآخر، فالايجاز والاختزال أهم المهمات التي ينبغي ايجاد المعنى به وبما يحقق افقاً تعبيرياً فائقاً، ونبذ الاطالة والشرح والتكرار والمباشرة، والايجاز هو ما يترك الفرصة للمتلقى من التأمل والفهم والتفسير للغايات التي يحملها الوسيط وما يتعلق به من اطراف واجزاء وعناصر، لتحقيق الوعي على اكمل وجه، وبما يمت من صلة بالأحاسيس والمشاعر.

وتقول كلود ادمون مايني، (إن السينما تؤثر مباشرة على الروح الحساسة، إنها تخاطب الحواس دون ان تكون ملزمة بالمرور على وسيط من الفهم، وهي لذلك تتجنب الغلطة التي لا تفتأ تهدد فنون اللغة: ان تحصر الوعي الانساني في الجزء الواضح فيه، وان لا تخاطب الاياه، إذ لا يحتاج شيء في

السينما، لكي يوجد، الى ان يكون واعياً كلياً) (١٠١).

وبهذا القدر من التأثير الذي تتركه السينما على الاحساس والمشاعر الانسانية، وفي تحريك حواسه ومداركه كي يذهب المتلقي الى أبعد ما يمكن من تقصي في مساحة الوعي دون ان يستبعد ما هو خافٍ ومضمر من الحركات والصور والاشارات، ذلك لأن السينما تذهب بعيداً في بحثها عن المعنى ودلالاته، بوعي كامل، دون هفوات.

فالاختزال او الايجاز يتقصد اخفاء بعض الحركات والمواقف والحوادث العنيفة الدامية او المحرمة اخلاقياً واجتماعياً ودينيماً، وذلك ما يتطلب الاشارة اليها بأسلوب رمزي وعلامي.

وقد وردت كذلك بعض الأمثلة الفيلمية عن الايجاز في الفيلم في كتاب اللغة السينمائية لمارسيل مارتن،

١٠٢
منها: (١٠٢)

● فيلم (الرأي العام): ان المنظر المشهود الذي يعثر فيه البطل على الفتاة التي كان قد أحبها في الماضي، وهو يجهل كل ما وقع في حياتها منذ انفصالهما، ويعتقد ان في وسعه معاودة غرامهما المنقطع، ثم يحدث ان تفتح الفتاة درجاً فتسقط منه ياقة رجل.

1
() دينامية الفيلم: جوزيف وهاري فيلدمان - ص ٦٠.

1
() مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ت: فريد المزاوي، الفن السابع، ٢٠٠٩)، ص ٧٠.

1
() المصدر نفسه، ص ٧١.

- فيلم (احسن سنوات حياتنا): الضابط الطيار يستيقظ بعد ليلة أفرط فيها في الشراب على سرير لا يعرفه، وهو لا يتذكر شيئاً، فيفحص السرير وهو يتساءل اين يمكن ان يكون، فإذا به سريري نسائي سخت يد صاحبتة في زخرفته بالحريير والوشي، مترف الى حدٍ كاد يبلغ مرتبة الفساد في الذوق، وفجأة يرفع يده بحركة قلقة الى جيب بنطلونه ليتحقق من رزمة دولاراته.
- فيلم (هذا البلاج الصغير الجميل): نرى احدى شخصيات الفيلم تتخطى بحركة تلقائية الدرجة المحطمة من السلم قبل ان تنبها الخادمة الى خطر تلك الدرجة، فتتأكد ان هذه الشخصية التي مثلها جيرار فيليب عاشت من قبل هذا الفندق.
- ان يكون هدف الايجاز إخفاء لحظة حاسمة في الحدث عن المتفرج بغرض إثارة شعوره بالتوقع القلق في نفسه يسمى (التشويق)، ففي فيلم (الملاحقة العجيبة) حيث تدور في الشارع الرئيسي، لمدينة من مدن (الغرب) معركة مبيتة بين شاب شجاع وثلاثة مجرمين، لكن الكاميرا تنتقل الى حانة ينتظر فيها الزبائن الجامدون من الرعب نتيجة القتال، ومن هناك نسمع طلاقات نارية ثم يفتح الباب فجأة ويظهر احد المجرمين، لكنها ما ان يخطو بضع خطوات حتى ينهار ميتاً، بينما يصل البطل سليماً ومعافى.
- فيلم ("الدورية المفقودة): وفيه جماعة صغيرة من الرجال تحاصر في قلعة صغيرة في قلب الصحراء من قبل اعداء لا نراهم مطلقاً. ومن هذه الجماعة يلقي الواحد بعد الآخر مصرعه دون ان تأتيهم القوة على حركة دفاعية، وبعضهم يجن من هذا الوجود غير المنظور وجود العدو المميت.
- فيلم (الرحلة الطويلة): عندما تنصب على سفينة الشحن قذائف طراد الماني، فهنا يظل العدو غير منظور، والمشهد كله مغمور في جو لا يطاق من حتمية القدر التي لا مفر منها.
- فيلم (روما مدينة مفتوحة): وفيه يضطر القسيس عضو المقاومة الى إزهاق روح المريض الذي سيظهر بأنه يمنحه البركة الأخيرة، كي يبرر وجوده في البيت، وليبعد شكوك الشرطة، والفيلم لا يرينا هذه الحركة التي لو ظهرت لحطمت القوة الدرامية للمشهد، وهو لا يوحي لنا به الا في بقية الحدث ومع ادخال لمسة ذات طابع كوميدي خفيف يساهم عند ذلك بشكل مفيد في اراحة المتفرج.

الخيال: Imagination

ورد في الحياة العامة ان الخيال هو ما يفكر به المرء خارج حدود الواقع والحياة الحقيقية، ذلك ما يقترب من افكار واوهام وأحلام واعتقادات لا علاقة لها بالواقع، وجاء في قاموس المورد الحديث

لمنير بعلبكي ٢٠١٣، ص ٥٧٠. (١٠٣)

Imaginable	ممکن تخيلّه، ممکن تصوّره
Imaginal	خيالي، تخيلي
Imaginary	خيالي، تخيلي، متخيل
Imaginary Quantity	الكمية التخيلية
Imagination	تخيل، خيال، ملكة الخيال، قدرة مبدعة، حنكة، دهاء، اهتمام، ثمرة من ثمرات الخيال.
Imaginative	خيالي، تخيلي، ميّال الى التخيل، واسع الخيال، بارع التصوير المجازي
Imagin	يتخيل، يتصور، يظن، يعتقد.

وقد ورد في الموسوعة العلمية الطبية^{١٠٤}:(
تعريف الخيال لدى ارثرت ريبير:

● (عملية اتحاد الذكريات والخبرات السابقة والصور التي تم تكوينها مسبقاً وتوظيفها داخل بنية جديدة، وهو عبارة عن نشاط يقوم به الانسان بكل ابداع، وقد يكون مبنياً على اساس رغبات الانسان او الواقع الذي يعيشه او قصص مستقبلية او مراجعات عن ماضيه، فهو بذلك توقعات الحاضر ومراجعة الماضي وابتكار المستقبل).

● تعريف الخيال لدى كيت إيجان: (تمرين العقل وتنشيط وظائفه المختلفة، وهو ليس وظيفة عقلية بحد ذاتها، فهو القدرة على التفكير بالاشياء الممكنة، وهو يعبر عن الحدائة والمقدرة على الانتاج والتكوين لدى الفرد، وتساعد العقل على إثراء معلوماته وأفكاره والمقدرة على تكوين الصور وتخيلها هي عامل مشترك وشكل من اشكال الخيال.

وقد ورد في القاموس المحيط^{١٠٥}:(

1
() منير بعلبكي، (قاموس المورد الحديث، بيروت، ٢٠١٣)، ص ٥٧٠.

1
() الموسوعة العلمية الطبية، ص ٧٨.

1
() الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (قاموس المحيط)، ص ١٠٧٢.

والخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة.
والخيال: هو ما تشبه لك في اليقظة والنام من صورة كما جاء في معجم المعاني الجامع، وفي المعجم الوسيط ورد ان الخيال العلمي (أدب، فن) نوع أدبي او سينمائي تكون فيه القصة الخيالية مبنية على الاكتشافات العلمية التأملية والتغيرات البيئية وارتداد الفضاء، والحياة على الكواكب الأخرى).

١٠٦
وورد في تعريف موسوعة لالاند: ان الخيال هو نسخ حسي او ذهني لما أدركه البصر مع او بدون تركيب جديد للعناصر التي تولف هذه المخيلة، كما انه تمثيل عيني من انشاء فعالية الفكر.
● (الخيال أهم من المعرفة، فهو رؤية مسبقة لجاذبية الحياة المستقبلية).. (البرت اينشتاين).
● (من خلال الخيال، تشكل النفس المادة وتمنحها حياة): افلوطين.
● (الخيال هو إمكانية إبرام كل الانواع غير الشرعية من الزواج والطلاق بين الأشياء). فرانسيس بيكون.

الخيال هو القدرة العقلية او المعرفية، التي يستطيع الشخص بواسطتها تشكيل بعض عناصر الحياة كصورة ذهنية، تشكياً يتناسب مع مرحلة النمو العقلي التي يمر بها الفرد، ثم الاحتفاظ بهذه العناصر في ذاكرته حيث يتم استحضارها عند اللزوم والحاجة.

١٠٧
● سمات الخيال: (موسوعة موقع المقاتل).
١. الدينامية: إذ ينتقل بمرونة بين الافكار والمعطيات بصورة نشطة، ومازجاً بين اكثر من صورة في وقت واحد، ومتحركاً من الكل الى الجزء وبالعكس.
٢. يعد الخيال قاسماً مشتركاً بين العديد من المتغيرات المعرفية كالادراك والتذكر والتفكير والحدس والابداع.
٣. الخيال الابداعي بنائي يتضمن الكثير من عمليات التنظيم العقلي، لتكوين الصور والتصورات الجديدة.

٤. يختلف الخيال عن التخيل، في أن التخيل هو النشاط الحر الذي ينتقل من موضوع الى آخر على نحو حر تماماً من دون التزام بروابط او نظام او قوانين، كالشخص الذي يبني قصوراً في الهواء ثم يهدمها ليبنى قصوراً أجمل منها، وهكذا، اما الخيال فهو عملية كلية تضم العمليات الفرعية الخاصة بالتخيل والتخييل والمتخيل.

٥. يجب الخيال مواطن الاحساس والمشاعر والرغبات والامنيات والتصورات.
٦. هناك خيال حر وخيال علمي وخيال فانتازي.

● قاموس الأفلام الشامل: **The Complete Film Dictionary**

1
() اندريه لالاند، (موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد خليل، منشورات عويدات)، ص ١٠٣.

1
() موسوعة مقاتل الايكترونية، ص.

يعرف الافلام الخيالية: مجموعة من الصور المتحركة التي تتميز بوجود شخصيات واحداث غير محتملة، بل احياناً مستحيلة الوجود، وتخلق مثل هذه الافلام عالماً لا نعرف مثيلاً له خارج قائمة العرض السينمائي، وهو عالم يتم فيه التعليق او الايقاف للفيزياء او البيولوجيا في حالتها العادية^{١٠٨}).

١٠٩

● يعرف بيتر نيكولز الفيلم الخيالي: ()

(الفيلم الذي يدور في عالم يختلف عن عالمنا الفعلي الذي نعيش فيه، في ناحية مهمة واحدة او اكثر.. ويدور الفيلم الخيالي في عالم آخر كلية، مثل (عودة الجيداي) ضمن سلسلة فيلم (حرب النجوم) او في عالم مستقبلي تخيلي او عالم ماضٍ مستقبلي مثل (كونان البربري) مع استبعاد الافلام التي تدور في ماضٍ تاريخي مثل (بن هور) او في المستقبل القريب جداً مثل (اعراض صينية). ويصنف نيكولز الافلام الخيالية الى فئات ثلاث اساسية هي: الخيال العلمي، ثم افلام المسوخ والرعب الخوارقي ثم الافلام التي تدور في الماضي التخيلي، اي افلام السيف والسحر وغيرها.

● في موسوعة الخيال **Encyclopedia** يصف جون كلوت وجون جرانت:

(ان النصوص الخيالية يمكن ان تحدد خصائصها على انها تلك النصوص التي تتحرك دائماً نحو الكشف عن الطبقة غير القابلة للاختزال الى ما هو أقل منها من القصة، اي نحو الجوهر الذي يكون احياناً غامضاً، لكنه يكون في النهاية كلي القدرة والاحاطة والتفسير ايضاً، وترتبط الاحداث المحورية في النص الخيالي بعضها مع بعض بروابط قوية، كما ترتبط مع العالم الذي يتم السرد بشأنه، وكذلك مع الموضوع الرئيسي المتكرر داخل النص، وبطريقة تسمح بحدوث نوع من الحكي الذي يكون بلا نهاية، وثمة طفرات غير مترابطة لا تنتهي داخل السرد، مع احساس خاص بالنهاية او الاكتمال ايضاً،

١١٠

هكذا حقيقي في السينما وحقيقي في الادب وغيرهما من الوسائط ايضاً).

● الخيال في تصور ابن سينا: دور محدد يتمثل في (حفظ صور المحسوسات التي اذا ما غابت عن الحس بقيت في الخيال او المصورة. ومن ثم فان الخيال هنا مستودع او خزانة للصور الحسية الغائبة، اما التخيل فهو القوة الوهمية التي تدرك الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني

١١١

الجزئية، والخيال لدى ابن سينا يأتي في مرتبة اقل من التخيل او الوهم).

— ولأن (الفانتازيا) كمصطلح كانت توحى بحرية اكبر للعقل، سواء بالنسبة الى الاستبصار الابداعي او الادراك او الخداع الإدراكي Illusion (الإيهام). فان كلمة (توهم) Fancy بدأت تحيط بها الشكوك وعدم الثقة من خلال النزعة العقلانية المتزايدة خلال القرن السابع عشر، وقد كان هوبز

1

() شاكر عبد الحميد.. الخيال.. عالم المعرفة، ص ٤٢٤.

1

() بيتر نيكولز، (السينما الخيالية، الالف كتاب، تر: مدحت محفوظ، القاهرة، ١٩٩٣)، ص ١٢.

1

() شاكر عبد الحميد - الخيال، ص ٤٢٥.

1

() شاكر عبد الحميد، (الخيال، عالم المعرفة، ٢٠٠٩، الكويت)، ص ٤٣.

هو آخر كاتب كبير يفضل الاستخدام لكلمة (توهم) Fancy بدلاً من (خيال) للإشارة الى الحرية
الإبداعية والاختراعية العظيمة للعقل^{١١٢}).

– التحول أو التحويل جوهر السحر، وهو جوهر الخيال، وجوهر السينما الخيالية أيضاً، وما يحدث في هذه الحالات كلها، هو تحويل لشيء معين الى شيء آخر أو اخراج لشيء معين آخر، وهكذا

^{١١٣}
فان صناع السينما الخيالية هم سحرة أو حواة بالمعنى الحرفي والمعنى المجازي^{١١٣}.)
ولهذا اشتغلت كثيراً السينما عمليات فانتازية في تحويل القرد الى انسان والدمية الى قطة أو كلب أو فيل وحولت الكهوف الى قصور والسواقي الى بحار وغاصت في العالم السفلي وطبقاته لتخلق منه عوالم لم تكن في توقعات المتلقي من فضاءات ونظام حركي، بما في ذلك اشعاعات الاحجار الكريمة والاختام والفلاذ التي بمجرد ان تمرّ على الشيء لتحقيق فعل التحويل من حال الى حال آخر اكثر غرابة وعجائبية مدهشة ومخيفة، اما الأشباح والشياطين والمردة والسحرة وغيرها فقد غزت المشاهد الخيالية الفانتازية كمعلم من معالم السينما الخيالية.

– يعرف معجم المصطلحات السينمائية الفانتازيا ومعجم الفن السينمائي القصة الخيالية، بأنها: (نوعية من الافلام تعتمد على القصة او على تجربة تدور احداثها في مجال الخيال، او في دنيا الاحلام

^{١١٤}
او الهلوسة التي تساعد على التشخيص أو تتراءى في مخيلة الراوي^{١١٤}.) والفيلم الخيالي هو فيلم يعتمد على قوة الخيال وبراعة الحيلة السينمائية، وهو يصور الأشياء والاشخاص والكائنات، بما يخلق حقيقة وجودها في الطبيعة والحياة اليومية وهو يكون مأخوذاً من فكرة شاعرية أو فلسفية مثل (حلم

^{١١٥}
ليلة صيف) أو (فاوست) أو حكاية خرافية مثل (فرانكشتاين) و(الحساء والوحش^{١١٥})).
ويمكن تثبيت بعض الملامح التي يتسم بها الخيال في مهمته الوظيفية:

– للخيال اشتراط لا يبد منه في العمل الإبداعي في السينما وغيرها من الفنون.
– الخيال له مساحة واسعة في خلق الاجواء والفضاءات والاماكن والشخصيات والافعال التي لن نجد لها شبيهاً في الواقع.

– يذهب الخيال الى كل الزوايا والنقاط المتخفية أحياناً في التداول والذاكرة.
– يقترب الخيال من الوعي والادراك والتأمل، والشعور بما حولنا وغير ذلك من المسافات.
– قد يكون الخيال معيناً للذاكرة.
– يشتغل الخيال في منطقة الحضور والغياب.
– للخيال علاقة متينة بسؤال (ماذا لو؟).

1
(المصدر نفسه، ص ٤٤ .

1
(المصدر نفسه، ص ٤٠٤ .

1
(معجم المصطلحات السينمائية / موقع اليكتروني .

1
(أحمد كامل مريس، مجدي وهبة، (معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣)، ص ١٣٠ .

- يعد الخيال ملكة لانتاج الصور الذهنية التي ترد في البال وفي حدود العقل والفكر (سمعياً ومرئياً) وبما يزيد المعرفة رصيماً اضافةً.
- ينبغي التمييز بين الخيال والوهم والخداع، والزيغ.
- للخيال ارتباط عالٍ بالإحساس الفاعل، النشاط، المتحرك، المرهف.
- يتساءل جلبرت رايل في تحليله للخيال قائلاً: "كيف يستطيع شخص أن يتوهم إنه يرى شيئاً ما من دون أن يدرك أنه لا يراه؟" ويجيب عن ذلك بما يأتي: (إن تخيل أحدنا لهلْفِلين Helvellyn (وهو اسم جبل) لا يلزم عنه امتلاك احساسات بصرية بمثل ما تلزم تلك الاحساسات البصرية عن مشاهدة هِلْفِلين ومشاهدة لقطات فوتوغرافية له، فالتخيل ينطوي على فكرة امتلاك معاينة لهلْفِلين، واذن فهو عملية أكثر دقة من عملية امتلاك معاينة لهلْفِلين، انه استخدام واحد من بين استخدامات اخرى لمعرفة الكيفية التي سوف يظهر بها هِلْفِلين، أو بمعنى آخر، التفكير بالكيفية التي يظهر بها هِلْفِلين، والتوقعات التي يحققها التعرّف عند الاطلاع على هِلْفِلين، لا تتحقق بالفعل في حالة تكوين صورة متخيلة عنه، ولكن فعل تكوين الصورة هذا هوشىء يشبه التجربة التي تحقق تلك التوقعات، وينطوي فعل تكوين الصورة على امتلاك احساسات باهته، أو أطياف احساسات، ولكنه بمقابل هذا لا ينطوي على الاحساسات التي يجعل عليها المرء اذا كان يرى الجبل فعلاً).^{١١٦}

1 () جين.ب. توميكنز، (نقد استجابة القارئ، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠١٦)، ص ١١٣.

أفلام الفانتازيا: Fantasy

مع أن كل الاعمال السينمائية، بما فيها الأفلام التسجيلية أيضاً، ترتبط بشكل أو بآخر بالخيال، إلا أن المفهوم العام لمصطلح (الفيلم الخيالي) أو (الفانتازيا) يعتمد كثيراً على استثمار الطاقة التي لا حدود لها للوسيط الفني السينمائي، وذلك بهدف إحداث المعجزات أو الأمور المثيرة للفضول: أفلام الخيال العلمي وأفلام الرعب وحكايا الجن وما شابه، وفي هذا الصدد يمكن القول بأنه إذا كان الأشقاء (لوميير) هم آباء السينما في أشكالها التسجيلية أو الواقعية، فإن (ميلييه) هو أبو أفلام الفانتازيا، تضم أعمال اسلاف (ميلييه) التي صنعها مخرجون لامعون أمثال: جيمس ويل (فرانكشتاين) و(عروس فرانكشتاين)، دراكولا للمخرج تود براوننغ، أورفييه و(الجميلة والوحش) للمخرج جان كوكتو، ليلة الشيطان لـ: جاك تورنور، قضية حياة أو موت، و"الحذاء الأحمر" و"حكايات هوفمان" للمخرجين (باول) و(بريسبرغ)، قطيع الذئاب لـ: نيل جوردان، فاوست للمخرج (جان سفانكماير)، الذبابة لـ: ديفيد كرونينبرغ، لقاءات حميمة من البعد الثالث و(الحديقة الجوراسية) لـ: ستيفن سبيلبيرغ.

وفي الحقيقة يمكن القول بأن السينما بحد ذاتها ليست سوى خيال أو فانتازيا، فجزر كلمة Fantasy في اليونانية هو Phantasia أي (جعل الشيء مرئياً) المشتقة من فعل Phanatasien (يجعله مرئياً) ودخلت هذه الكلمة إلى اللغة الانكليزية من كلمة Fantasie باللغة الفرنسية القديمة في القرن الرابع عشر وذلك ضمن نطاق واسع من المعاني، بما فيها (ظهور الشبح، شبح، ترائي وهمي، هلوسة، إيهام،

١١٧

وهم) هذا الأحق القادم من الوهم.. من قصيدة ترويلس وكريسيدي لـ: تشوسر (.). والفنتازيا، أصبحت في محل ألفه شديدة مع المتفرج بعروضها التي سادت البرامج التلفزيونية والمسلسلات الدرامية التلفزيونية والأفلام السينمائية وبما حققت قبولاً لافتاً لدى المتلقي، جراء حيوية الفكرة واشتغالات تنفيذها التي وظفت فيها أحدث التقنيات الحديثة والمؤثرات والخدع الفنية المتعددة.

أفلام الخيال العلمي: Science fiction

تحتل أفلام الخيال العلمي مساحة عريضة في شاشات العرض العالمية وتخضع لامكانيات انتاجية وفيرة وتعي جيداً حرفة الصنعة وبناء الأشكال والاماكن والاجواء وما يرافقها من اجهزة ومعدات تقنية فائقة الكفاءة، وتحدث عن مواضيع كونية مهمة وذات ابعاد فلسفيه ومغامرات خطيرة مبتكرة تتطلب تكنولوجيا متقدمة.

ففي فيلم مهمة إندر ٢٠١٣ للمخرج: جافين هود، يتناول انقاذ الكرة الارضية في صراعها مع خصوم قادمه من كوكب آخر وهي كائنات فضاء عدائية، أما فيلم (ثور: العالم المظلم) ٢٠١٣، اخراج آلان تيلور وفيه تتناول القصة مغامرات منتقم عتيد (ثور) ومحاربه (الاقزام السود) لانقاذ العوالم التسعة ومن ضمنها الكرة الارضية واحلال السلام، وكذلك مافعله المخرج مارك فورستر في فيلمه حرب الزومبي ٢٠١٣، الذي طرح لنا مخلوقات خيالية عطشى لدماء ودماغ البشر ولها عودة الى الحياة بعد الموت بفعل السحر، وكذلك المخرج جوزيف كوسينسكي في فيلم (النسيان) ٢٠١٣، الذي يتخذ من عام (٢٠٧٧) زمناً تدور به الاحداث وهي تدمير القمر وغزو الارض من قبل مخلوقات الفضاء وفيه تقنيات معقدة التركيب تتطلب المهارة والتدريب والممارسة في تنفيذ الادوار والقيادة والحركة.

وكذلك هنالك العديد من الافلام التي اكتسبت سمة الخيال العلمي صنفاً ونوعاً لها، لأنها اعتمدت الخيال والابتكار وخلق الافكار والمواضيع المعقدة والخطيرة، والتي تتطلب تقنيات حديثة للغاية في تنفيذ المؤثرات الصوريه والصوتيه وبأحداث برامج المونتاج والحيل السينمائية المثيرة. وجاء في كتاب السينما الناطقة ان أفلام الخيال العلمي هي:

نمط سينمائي يتمتع بشعبية واسعة منذ الأيام التي اقتبس فيها (ميليه) بتصرف رواية (جول فيرن) "رحلة الى القمر ١٩٠٢، ولكن بوجود بعض الاستثناءات النادرة كفيلم "أشياء قادمة" لـ:ويليام كاميرون مينتيسيز، الذي اقتبس الفيلم عن رواية بقلم (إتش.جي. ويلز) الا انه لم يحظ بسمعة طيبة منذ اصداره الا بعد منتصف القرن العشرين، فان افلام الخيال العلمي كانت تعتمد في صنعها على ميزانيات ضئيلة وتمثيل رديء ومؤثرات خاصة تبعث على السخرية بالاضافة الى قصصها المضحكة. وفي ١٩٦٥ كتبت (سوزان سونتاغ) في مقالتها (تخيّل الكارثة) عن افلام الخيال العلمي، ووصفتها بأنها شكل بسيط وعفوي من الفن الشعبي، لكن هذا النمط السينمائي مر بمرحلة حساسة في نهاية الستينات (في ذات الوقت الذي بدأ فيه برنامج أبولو الفضائي) عندما صنع (ستانلي كوبريك) فيلمه ٢٠٠١: أوديسا الفضاء الذي يجد طريقه دوماً الى أحسن عشر قوائم من أفضل الأفلام، بينما النجاح الكبير الذي حققه (جورج لوكاس) في ثلاثيته: "حرب النجوم" في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات جعل من افلام الخيال العلمي ذات الميزانية الكبيرة، تستقطب اهتمام الاستوديوهات وجماهير المشاهدين على حدٍ سواء لدرجة تحولت فيها افلام الميزانية المنخفضة الى افلام من الدرجة الاولى، وتشير بعض المصادر الى ان اعلى افلام هذا النمط كلفةً هو فيلم الخيال العلمي المثير والمشوق (المبيد ٢): يوم البعث للمخرج: جيمس كاميرون، بالاضافة الى فيلم المخرج (كيفن رينولد) "عالم الماء" الذي كان بمثابة الرد الفاشل على سلسلة افلامه (ماكس المجنون). ومن الأمثلة البارزة عن افلام الخيال العلمي التي ظهرت في الجزء الأخير من القرن العشرين، تجدر الاشارة الى: "لقاءات حميمة من البعد الثالث" و"المخلوق الفضائي إي.تي." لـ:ستيفن سبيلبيرغ، "مخلوق غريب من الفضاء" و"بليد رنر" لريديلي سكوت، "غرباء من الفضاء" و"الهوة" لـ:جيمس كاميرون، بالاضافة الى سلسلة افلام (المبيد) و"يعد الاستقلال" و"العنصر الخامس" و(الرجل النجمي) و(الشيء) لـ:جون كاربنتر، الذي قام ايضاً بتأليف واخراج اجمل الافلام الكوميديا عن الخيال العلمي "النجم المظلم" بميزانية ضئيلة. يتجلى عنصر

الفكاهة في هذا الفيلم في الأساليب المتواضعة، المتبعة في صناعة افلام مغامرات الفضاء في الخمسينات والطموح الميتافيزيقي لفيلم (اوديسا الفضاء ٢٠٠١). ومن الافلام الباروديا الساخرة الاخرى، تجدر الاشارة الى ان عنوان فيلم (كرات الفضاء) ل:ميل برووكس.

ولا بد من التنويه الى ان هذا النمط السينمائي، لم يقتصر على سوق المؤثرات الخاصة فحسب، بل استقطب اهتمام العديد من صانعي الافلام الجادين، بمن فيهم (جان لوك غودار) الذي صنع بعض الافلام على تيه افلام الخيال العلمي كفيلم: الفافيل، و"الأم {ل}" و"اندرية تاركوفسكي" في فيلميه: (سولاريس والمطارد)، كريس ماركر في فيلمه "الجدار" وهو فيلم عن السفر عبر الزمن مصنوع بالكامل (باستثناء لقطة واحدة مقربة) من الضوء الثابتة الذي استوطن منه (تيري غيليام) فيلمه (١٢ اقرد) الذي اكتسب شهرة واسعة ونجاحاً منقطع النظير.

وبمعزل عن حالة إستثنائية واحدة وردت عام ١٨٥١ في كتاب من تأليف (دبليو، ويلسون) فإن مصطلح "الخيال العلمي" فنياً لم يظهر قبل نهاية العشرينات، وهو مصطلح ابتدعه محرر إحدى المجلات يدعى (هوغو غير نزيك) الذي ماتزال ذكراه حية الى الآن بجائزة (هوغو) التي تمنح سنوياً للمؤلفين السينمائيين عام ١٩٢٩، عندما قدم لقرائه جائزة: (قصص العجائب العلمية) بقيمة ٥٠ دولار عن افضل رسائل القراء، حول موضوع: ماذا يعني الخيال العلمي بالنسبة لي. وتجدر الاشارة الى ان اول قصة خيال علمي كتبها (إتش. جي. ويلز) بعنوان: (آلة الزمن) ونشرت عام ١٨٩٥، كان العام ذاته ايضاً المصادف لظهور ابتكاء الاشقاء "لوميير"، ويقول كيفن جاكسون: "إن السينما التي كان ينظر اليها الجيل الأول على انها اداة خيال علمي هي وسيط يتألف من تمثيل استعمال الزمان والمكان، ولا بد ان وصف (ويلز) للسفر عبر الزمن مستوحى من إدراكه للتجربة المعاصرة المتمثلة في تقديم وارجاع

شريط الفيلم" (١١٨).

المواضيع التي يذهب اليها الخيال ويتناولها في الأفلام:

- متروبوليس: أول فيلم خيال علمي ١٩٢٦ لفرينتز لانج يتناول تتابعات تدور في المستقبل.
- خفافيش ميكانيكية ذات تحكم عن بعد بالأشعة.. (فيلم اجنحة الليل).
- زواحف دقيقة تطلق صراخاً (لا ترى بالعين المجردة). فيلم (الاختناق).
- شخص يتعرض الى اشعاع نووي ويتحول الى صلب عقلياً وبدنياً وينتقم ممن خانوه. (أخطر رجل).
- شخص غريب الاطوال، يخترع مادة مضادة لمفعول الجاذبية الارضية. (الأستاذ شارد الذهن).
- مصاصو الدماء، مقتعون، مخلوقات متعفنة تبدو ميتة. (مصاصو الدماء).
- بيت مسكون، وتبادل ارواح. (اسطورة منزل الجحيم)
- اطفال يتحولون بفعل الاشعاع الى زومبيات ضارة، ويقتلون آباءهم. (الاطفال)
- مخ فضائي عملاق يهبط الى الارض، ويجري اتصالاً تخاطرياً مع مجموعة من الاطفال ويجعلهم تحت سيطرته لوضع حد لتجارب الصواريخ النووية. (اطفال الفضاء).
- استطراد بـ(كومبيوتر يرتدي حذاء التنس)، ودواء سحري يمنح قوة خارقة للانسان. (فيلم اقوى رجل في العالم).

1
() السينما الناطقة: كيفن جاكسون.. الفن السابع، ص ٤٠٤.

- فكرة المسخ والمومياء والحركة الخارقة.
- مدينة مستقبلية يحكمها الكمبيوتر.. (الفافيل)
- كوكب صغير جداً ذو زهرة واحدة (وردة تتكلم). (الأمير الصغير).
- كائنات حشرية سكان القمر واطفال يرتدون بدلاً خاصة وعجول القمر، (أول رجال على القمر).
- مخترع غريب الاطوار، يجمّد الزمن مصادفة في باريس. (باريس النائمة)
- الهولندي الطائر بحار خرافي. (باندورا والهولندي الطائر)
- مخلوقات صغيرة متعددة الاطراف ذات اسنان حادة، تدعى البوجينزا. (البوجينز).
- سيارات مسكونة، وحالات تصادم. (تصادم).
- غريبو الخلق (نصف انسان نصف نبات) تلتهم الحشرات. (التطفرات)
- ضفادع تتحول الى ارانب مدللة، وتحول ديدان الى أهوال أكلة للحوم. (تلوى)
- فكرة تناسخ رجل مع رجل قتلته زوجته. (تناسخ بيتر براود)
- حياة تدب في صنم، كائن مرعب يصرخ ويتحرك بسرعة مذهلة. (ثلاثية الفرع)
- مناظر سيراليوية، عمليات صلب وسحال وطفادع وعناكب سامة، وقزم بدون أذرع، براز يتحول الى ذهب وتشويهه للأعضاء وافرع شجر دامية وحكيم بصدر عبارة عن رأس فهد. (الجبيل المقدس)
- طبيب في جزيرة نائية يحوّل الحيوانات الى بشر باستخدام الجراحة. (جزيرة الارواح المفقودة).
- فتاة ترندي جلد حمار وتهرب الى مملكة اخرى مدعية انها شخصية نكرة متواضعة. ويسفر هذا عن زواجها بالأمير. (جلد الحمار)
- جمجمة تمارس التأثير على جامع الأثریات الغربية بيتر كوشينج وتدفعه للقتل. (الجمجمة)
- مسخ طول ٣٠ قدم يمسك به على شواطئ ايرلندا وتحاول استعادته. (جورجو)
- قرويون يتحولون الى صخور، وامرأة برأس افعى، واساطير اخرى. (الجورجون).
- الحشرة: المسوخ صراصير سوداء كبيرة تخرج من شق في الأرض عقب احد الزلازل وتصبح حارقة حين تحك اذيالها بعضها البعض وتحرك الناس والأشياء. (الحشرة).
- امرأة في قبيلة صخرية تهرب من تقديمها كقربان وتقيم صداقة مع ديناصور رضيع. (حين سادت الديناصورات الأرض)
- الفارس الذي يعبر بجواده وبصحبة تابعه ساخر اللسان، المناظر الواسعة الخربة لأوروبا في عصور الظلام التي تعاني من الطاعون والفوضى اثناء فترة الحملات الصليبية، وفي الصباح الباكر يقابل الفارس شبح (الموت) على الشاطئ، بعد ذلك يذهب ليقدم اعترافه للكنيسة ولكن من يتلقى اعترافه هو (الموت) الذي يشير اليه بأن الله قد لا يكون موجوداً ليسمع صلواته. (الختم السابع)
- مصاصة دماء قاتلة، فتيات عاريات، فنية محنكين، اعمال شيطانية، غوص تحت الثلوج، متعرجين، قتل تحول، شهوانيات، انتقام جنسي، ضد النساء المحنثسات، ايداء بدني غرس وتد في قلب دراكيولا من قبل أحد الملحين، نهوض من القبر. (دراكيولا – افلام متعددة).
- عامل غبي في محل لبيع الزهور، يكتشف ان ثمة زهرة شاذة تأكل الناس، ولا تكف عن الصياح "اعطني طعاماً". (دكان الاهوال الصغير)

- قاتل مهووس وأكل للحوم البشر، تحوم الشبهات حول انه احد علماء مركز ابحاث دكتور زافيه ويتضح ان الجاني اخترع لحماً صناعياً واصابه الجنون. (دكتور اكس)
- جيكيل الذي يجرب الهرمونات الانثوية ويصبح (هايدا) مؤثلاً. (د. جيكيل وهايدا)
- دكتور سترينجلاف: كوميديا ساخرة من اخطار محتملة من سياسة التسليح النووي، وجعل الشخصيات الرئيسية منجذبة الى الرغبة في رؤية مشهد يوم القيامة، عالم مجنون دكتور سترينجلاف الذي تنيره جنسياً فكرة المحرقة التطهيرية، وجسد هذا بالصوت المبحوح والأطراف المرتعشة بأداء فائق، والركوب فوق القنبلة الذرية والهبوط بها الى الهدف كما الحصان الهائج وصيحات النصر والنشوة.
- لص بغداد: تميزت الفانتازيا فيه من خلال الحصان الطائر الميكانيكي والجني العملاق والقزم الهائل والعنكبوت المسوخي، والبساط السحريين والساحر الشرير.
- اوديسة الفضاء ٢٠٠١: اعظم فيلم خيال علمي لعام ١٩٦٨ - يقدم قرود اذكيا و يجسد رؤية غير متوقعة وفائقة الأثارة للتطور الانساني، وخلق مقولات ميثافيزيقية، بعيداً عن السرد التقليدي، وخال من الحوار، وفكرته تدل على ان الانسانية لازالت في طور الطفولة، الارض ما قبل التاريخ، ومسلة سوداء، وسفينة فضاء، مناظر خارقة، تتابعات تكنولوجية للمستقبل.
- حرب النجوم: خليط من حواديت الاساطير (الاميرة التي يختطفها ساحر شرير) ومن اجتياز تجارب الحياة (شاب يتجه نحو النضج) في زمن سحيق في مجرة بعيدة عنا، ومخاطبة الطفولة في الذات الانسانية، وتقليص الابعاد الجنسية.
- اليوميات المريخية: رؤية براديري الحلمية السحرية للمريخ والتي تتقمص بطرق مختلفة اهل الأرض الذين استقروا في المريخ، وهناك القناع والشبح، وسفن رملية منزلقة.
- الفك المفترس: استطراد للفك المفترس، لحظاته وهو يمسك بذيل فستان امه ولا يتركه ابدأ، رئيس البوليس يحذر ان القرش المسوخي لازال هناك يصول غاضباً، ويثير الفزع لدى الجميع، سمكة ميكانيكية (بروس) وهي تبدو اكثر اصطناعية، مراهقون في قارب يصبحون طعماً للقرش، في مشهد الذروة يعض بروس هليكوبتر.
- فرانكشتاين: سابع وآخر افلام هامر عن فرانكشتاين (الآن) يدير مصحة عقلية للمجرمين المجانين، ولازالت تتسلط عليه فكرة صنع مسوخ من جنث الناس، (براوسي) الذي اصبح فيما بعد دارث فادير (حرب النجوم) يحمل (مخ) أحد الأساتذة، وجسد مسخي، ولا يملك المرء الا الشعور بالأسى تجاهه ككل ابرع نسبياً من بعض الافلام السابقة في السلسلة، وهناك فيلم فرانكشتاين (بدون تقدير): يعد اول فيلم رعب بمعنى الكلمة، وهو اول فيلم يقدم (مسخاً) وهناك رعب حقاً، اوجلي مرعباً لدرجة هائلة (صنع مكياجه بنفسه) ذا يدين مغطاتين بالوبر، وشعر رمادي طويل وحشى يحيط بوجه ابيض ممنقع ذي عينين غائرتين.
- فاوست: فيلم خيالي كلاسيكي من مخرج (نوسفيراتو) حتى في النسخ الباهتة التي نراها عادة من الافلام الصامتة، له خلفيات معمارية هائلة، وبتحليقه مع الشيطان ميفيستو (يانينجر) فوق العالم بعباءته السوداء التي يحو بها البلاد من على وجه الأرض، وبرئيس الملائكة المجنح، بل وبفرسان نهاية العالم الأربعة الذين يمرقون راكبين عبر السماء.
- استمرت افلام الخيال العلمي في الانتاج دون انقطاع، ففي عام ٢٠١٤ كان فيلم بين النجوم لكريستوفر نولان وفيلم حراس المجرة لجيمس جن، وفيلم: كابتن اميركا- جندي الشتاء لأنتوني روسو

وجو روسو. وفيلم مباريات الجوع: الطائر المقلد لفرانسيس لورنس. وفيلم الرجل العنكبوت المذهل لمارك ويب، وفيلم فجر كوكب القردة لمات ريفز.

● وفي عام ٢٠١٥، كانت افلام متعددة تناولت مواضيع من الخيال العلمي منها: فيلم ماكس المجنون، طريق الغضب لجورج ميلر. وفيلم: المريخي لريديلي سكوت، وفيلم حرب النجوم: القوة تنتهض، لجي. جي. أبرامز، وفيلم العالم الجوراسي لكولين تريفورد، وفيلم المنتقمون عصر التون لجوس ويدون، وفيلم الرجل النملة لبيتون ريد، وفيلم مباريات الجوع: الطائر المقلد الجزء الثاني لفرانسيس لورنس.

● وكذلك في عام ٢٠١٦، ظهرت مجموعة من افلام الخيال العلمي منها: فيلم الوصول لـ دينيس فيكينوف وفيلم ديدبول لـ تيم ميلر وفيلم دكتور سترينج لسكوت ديريكسون، وفيلم كابتن اميركا، الحرب الأهلية لانتوني روسو وحو روس وفيلم شارع كلوفر فيلد لجان كراتنبرج، وفيلم المتمردة من قصص حرب النجوم لجاريث أدواردز وفيلم يوم الاستقلال: العودة لرونالد إيميريش، وفيلم باتمان ضد سوبرمان: فجر العدالة لزاك سنايدر، وفيلم وراء ستار تريك لجستين لين. وفيلم: أليس تنظر عبر المرأة لجيمي بوبين.

● أما في عام ٢٠١٧ فقد ظهرت عدة افلام خيال علمي منها:

١. Okia اخراج : بونغ جون.
 ٢. Blade Runner ٢٠٤٩ اخراج: دينيس فيلينوف.
 ٣. Thor Ragnarok اخراج تاياكا وايتسيني.
 ٤. Marjorie Prime اخراج مايكل المبرادا.
 ٥. Kong:Skull Island اخراج: بيتر جاكسون.
 ٦. Wonder Woman اخراج: باتي جينكينز.
 ٧. War for the Planet of the Apes اخراج: مات ريفيز.
 ٨. Guardians of the Galaxy اخراج: جيمس جن.
 ٩. Alien Covenant اخراج: ريديلي سكوت.
 ١٠. The Oiscovery اخراج: تشارلي ماكديول.
- ومن افلام خيال علمي لسنة ٢٠١٨، منها:
١. Upgrade تطوير، اخراج: لاي وانيل.
 ٢. Avengers: infinity War المنتقمون، اخراج: جوس ويدن.
 ٣. Ready Player one استعداد اللاعب الأول، ستيفن سبيلبيرغ.
 ٤. Annihilation أباداة، اخراج: أليكس غارلان.
 ٥. Deadpool، اخراج: ديفيد ليتش.
 ٦. Pacific Rim uprising حافة المحيط الهادي: انتفاضة، اخراج: ستيفن إس ديناييت.

عالم الفيلم:

ان معنى النسيج الذي يجمع عناصر الفيلم كافة من قصة واحداث و افعال وشخصيات وأماكن ومستلزمات الصورة والصوت وبمستويات زمنية متعددة أمر لا يمكن ان يتجاوز مع الواقع المعاش وما يمكن ان نتصوره في تداخل وتطابق معه، ذلك ما يتطلب جملة من اشتراطات عالم آخر هو عالم الفيلم وسياقاته الخاصة به، (ان اشياء كثيرة تحدث في نطاق الفيلم دون ان نتوقع لها ان تحدث في الحياة الواقعية، وتعمل الشخصيات اموراً تعارض مجريات ما تقضي به قاعدة "السبب والنتيجة" في حياتنا اليومية المعتادة، وتصبح المصادفات والحوادث العارضة التي تتحدى التصديق في العادة مقبولة

١١٩

بفضل انسياب الاحداث في سياق الفيلم). (١)

وان ما يجب ان ندركه داخل الفيلم هو ان نتحصن بجملة مفاهيم واعتقادات يبثها الفيلم ذاته اي خاصة به وليس بالضرورة ان تكون متطابقة مع ما تعتقده خارج الفيلم فقط، قد يضع جداراً عازلاً امام فهمنا وتفاعلنا مع مجريات الفيلم ومعتقداته الداخلية، فعالم الفيلم يحتمل صناعة افكار واحداث وشخصيات غير واقعية تزيدنا من الانشداد اليها وتشجعنا لمسألة التصديق والاقناع بما يجري من معطيات حاملة افقاً خيالياً ممتعاً. والسينما طرحت في افلام كثيرة قصصاً وشخصيات من افتراضات خيالية عولجت بصنعة تقنية وذهنية وجمالية كانت بمستوى الذائقة والاستقبال، فيلم أفاتار والختم السابع ٨،٥، وأوديسة الفضاء والبرتقالة الميكانيكية والكلب الاندلسي، والعام الماضي في مارينباد وسايكو وعدداً كبيراً من الافلام المهمة.

وان ما طرحته مثل هذه الافلام من مواضيع وشخصيات كانت قابلة لأن نتقبل شكلها ودورها وتصرفاتها بحدود عالم الفيلم وانها قابلة للاقناع والتصديق و بحدود سلسلة العلاقات التي تجريها مع الشخصيات الاخرى ومستوى الدور الفاعل في نظام الحكي المسرود وسياق الفيلم، وبما يجعلنا ان نتخلى عن فكرة مطابقة الشخصية داخل الفيلم مع واقعية الاحداث الخارجة عن واقع وعالم الفيلم وبعيداً جداً عن فكرة استنساخ الواقع والامتثال اليه. وعالم الفيلم يختلف كثيراً عن عالم الواقع، فهو بناء معماري لتشكيل منظومة سمعية مرئية محكية بطرائق سردية متعددة تحتمل التكتيف والاختزال والايحاء والرمز والشفرة والعلامة والانتقالات المرئية بفعل تبدلات حجوم اللقطات والزوايا وحركاتها المختلفة التي تلاحق افعال الشخصيات في الحدث، مع تدفق ايقاعي يحتمل الموسيقى والمؤثرات الصوتية فضلاً عن ما يحتمله الفيلم من مساحات معينة من الخيال والاحلام والهواجس وما يضيف من حدس وشعور وادراك واع ام غير واع، بما في ذلك من خزين في الذاكرة والرجوع الى الوراثة واستدعاء الماضي كصور مائلة امام عين الحاضر مع التطلع في التنبؤ للمستقبل وما سيحصل غداً، والفيلم عالم ذهب بعيداً عن الواقع بمواضيع العنف والاسطورة والملاحم وأفكار تبنتها مدارس واتجاهات نصبت للواقع كمائن من التصدي لواقع الحياة اليومية وسباته المزمن.

ويرد في كتاب كراكور طبيعة الفيلم السينمائي: (ان الفيلم يمكنه ان يعطي المشاهد شعوراً بأن الاحداث المعروضة، كما هي في الحياة ليست مكتملة، ويستنتج ان البنية الطبيعية للسينما هي بنية (النهاية المفتوحة) ويعني هذا نوعية الحبكة التي تمثل شريحة من الحياة، وليس النهاية الكاملة المنتهية الحتمية

1
(الان كاسيار، (التنوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٨٩)، ص ١١٧.

١٢٠
للتراجيديا او الكوميديا ذات البنية الشكلية(١). وعالم الفيلم والسينما له القدرة في تقديم الحركة بما يمكن ان نراه من تأثير وسحر ومعنى، وكذلك تجيد السينما فن عرض الظواهر الطبيعية ومشاهد الحياة بما تمنحها سمة التشويق والانتقاط والتخصيص كحركة الأشياء والاشجار والطائرات والسفن والطيور والمياه والغيوم والنار والبخار والدخان وحركة الحيوانات وغيرها، وللسينما ايضاً كما قلنا الانتقاء والتخصيص من حركة الايماءة والاشارة وحركات التعبير المختلفة وبما تمنحه طاقة مفعمة بالاحساس والشعور بالتفاعل والانسجام. (الفيلم فهو العالم الذي تعرضه الحكاية، الفيلم يحفظ شرائح من العالم وهي اللقطات التي هي على عكس المكتوب الذي لا يعرف سوى حاله واحدة هي حروف سوداء على ورق ابيض، اما التسجيل الفيلمي فيتشكل في وحدة تتألف من حالات عديدة، صورة، موسيقى، حروف، مؤثرات صوتيه، لغة متزامنه أو غير متزامنه، اضافة الى كل امكانات التسجيل الفني داخل اطار

١٢١
الكادر أو خارجه(٢). وتشمل من هذه الامكانات حركة الممثل والكاميرا في تجسيد الفعل والحدث، للحكايه المروية في زمن ما ومكان ما وفي عالم غير واقع الحياة.

● جيل دولوز: (مع السينما يغدو العالم صورته الخاصة، وليس صورة تغدو هي العالم).
● (ان المتفرج لعالم الفيلم يقوم ببناء الأحداث والشخصيات المتخيلة طبقاً لنظام ترتيب الصور، وهو بذلك يقوم ببناء ما أطلق عليه الشكليون الروس - ومن بعدهم بوردويل - الحكبة أو Syuzhet - وهو السرد كما يعرض بالضبط على الشاشة، في تتابع غير كامل وليس في ترتيب زمني عادي في الأغلب، واعادة ترتيب الاحداث المصورة في تتابع سببي، يمكن للمتفرج ان يبني "القصة" او Fabula من الـ Syuzhet.

وبمجرد ان يفهم المتفرج ما يجري في الفيلم ببناء الـ (fabula)، فإنه قد يرغب في الاستمرار في توليد معانٍ أكثر للفيلم، والعملية التي يقوم بها النقاد الاكاديميون بذلك طبقاً لبوردويل - تصبح شديدة التنظيم والصرامة، حيث انها محكومة بمعايير مؤسساتية - ومع ذلك، فإن العملية التفسيرية بنائية بقدر ما أن الإدراك بنائي، وذلك لأنها نشطة في قيامها بالاستدلال والاستنتاج، وفي تحليل بوردويل، فان الناقد يضع خرائط للمفاهيم في ابنية هي "مجالات دلالية" وهي اشارات تعتبر في التقاليد مؤثرة في فهم

١٢٢

المتفرج وحمل المعنى(٣).

(الكتاب الطليعيون، التكعيبيون والمستقبلون والتعبيريون والسرياليون أرادوا تقليص المسافة الجمالية بين العمل والمشاهد بأن يغمرونه في قلب دوامة من الاحاسيس الذاتية والانفعالات المباشرة، بديهي ان السينما تنبع تماماً من هذه الثورة الثقافية، وجزئياً من تأثيرها، فالصورة العملاقة المعروضة على

1
() رالف ستيفنسون، وجان ر. دوبري، (السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ١٩٩٣)،

ص٢٦٦.

1
() قيس الزبيدي، (الفيلم التسجيلي، واقعية بلاضفاف، دار الثقافة الفلسطينية، ٢٠١٧)، ص١٦٧.

1
() كاثرين طومسون جونز: النزعة التشكيلية، دليل روتلديج للسينما والفلسفة، المشروع القومي للترجمة، ت: احمد يوسف،

القاهرة، ٢٠١٣)، ص٢٣٦.

شاشة كبيرة في غرفة سوداء، تضرب بكامل قوتها من تتوجه اليه، فالتأثير بصري وينتج حرفياً من ظاهرة بصرية، عملت السينما دائماً على ابرازها من خلال وسائل تكنولوجية متطورة على نحو متزايد، شاشات ضخمة، مونتاج متسارع، مؤثرات خاصة، لكن التأثير عقلي ايضاً حقاً، بفضل قوة سحر الحكمة نفسها. واسقاط المشاهد فيما هو معروض عليه، والسينما مثلما يلاحظ بيلا بالاز "لغت مسافة المشاهد الثابتة، هذه المسافة التي كانت تشكل جزءاً من جوهر الفنون البصرية، لم يعد المشاهد خارج عالم الفن المغلق على نفسها ولا شيء مماثل حدث في أي فن آخر). تظهر ايدولوجية جدتها

١٢٣

جزرية، وكأنها لأول مرة، في هذا الحذف للمسافة الحميمة للمشاهد). (ويريد الجمهور رحلة وجدانية من الفيلم الذي يراه، وهو ما يتطلب دعوة للجمهور لكي يتوحد مع الشخصية الرئيسية، والدخول معها فيما بعد في صراعها الداخلي، ويمكن ان نضرب مثلاً لتوضيح هذه النقطة ففي فيلم باتريس شيرو "الملكة مارجو" ١٩٩٦ تجد الأميرة مارجو الكاثوليكية، نفسها تحت ضغط امها كاترين دي ميديتشي للزواج من البروتستانت هنري بوربون أمير نافاري، الزمن هو عام ١٥٧٢ حينما كان الكاثوليك والبروتستانت في فرنسا يتصارعون من اجل الوصول الى السلطة. ومن العناصر الحاسمة في الحكمة مذبحه القديس بارتولوميو وهي المذبحة التي ارتكبتها الحكام الكاثوليك ضد البروتستانت، ان الرحلة الداخلية لمارجو وهي اللب الوجداني للقصة، هي حب مارجو لزوجها البروتستانت وبسبب هذا الحب فانها تقف الى جانب الزوج هنري ضد امها واشقائها وباتخاذها هذا الموقف فانها تتخلى عن حصنها الأمين وعن كل شيء وهكذا فان رحلتها الوجدانية تجعل الجمهور يشاركها هذا الصراع والتحول الدرامي. لقد صنعت المخرجة نفسها فيلم (الشعور الحميمي) ١٩٩٩ - الذي يدور حول غريبين يلتقيان كل اسبوع لممارسة الجنس في لندن المعاصرة.

ورغم ان البطل يصبح اكثر حياً لرفيقته، فان الفيلم لا يسمح لنا ابدأ للدخول الى عالمه الذاتي الخاص، لذلك فرغم التجربة الجنسية في الفيلم فانه لا يؤثر فينا من الناحية الوجدانية. وهكذا يبقى الجمهور في

١٢٤

فيلم (الشعور الحميمي) غارقاً في برود التلقي بينما يحدث العكس تماماً في فيلم (الملكة مارجو). (وهنا مثالان من حيث النظر الى عالم الفيلم وما يجري فيه من احداث وافعال وسلوكيات قد تتنازل تعامل الجمهور معها وقد يحدث العكس وبالقدر الذي تحدده ثقافة المتلقي ومستوى التربية الاجتماعية والبيئية ومدى اقترابها او ابتعادها من مجريات قصة الفيلم وطقوسها وما قد يعجب الجمهور من معتقدات داخلية او خارجية وما يمت بعالم الفيلم من صلة وتماس. فقد يرتكب البطل في قصة فيلمية ما، سلوكاً أثماً قد يلحق بالبنية الأخلاقية والاجتماعية خرقاً لن يأتي أصلاً حتى في مخيلة وتصورات المشاهد وما يتسم من سجايا، ويحمل من معتقدات وقيم راسخة في حياته الحقيقية.

1 (المصدر: جيل لبيوفيتسكي، جان سيرو، (شاشات العالم، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٢)، ص ٤٨.

1 (كين دانسايجر. (فكرة الاخراج السينمائي، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩)، ص ٥٢.

افتتاحية الفيلم..

غالباً ما يعتني المخرجون في السينما والتلفزيون بالبداية التي ينطلق بها الفيلم والمسلسل التلفزيوني، فهي أساس فني يعتمد المخرج في تثبيت اول نقطة اهتمام وتذوق وتسحب المتلقي لمتابعة مجريات القصة الواردة في العمل الفني، وقد اختلفت هذه البدايات او الافتتاحيات فمنها من يبدأ سريعاً وآخر بطيئاً، او عنيفاً وآخر هادئاً وبما ينسجم وبناء السيناريو واحكام شكله المصمم.

وقد عدها بعض الباحثين على انها مقدمة وهي جزء هام في جسد بناء الفيلم تكاد ان تكون واجهة تحمل قيمة ومكانة وهوية الفيلم لأنها خصصت اصلاً لأغراض زيادة مستويات التذوق الفني وشد الجمهور. (ان طبيعة البناء السينمائي تفرض مشاكل خاصة على الحركة الافتتاحية للفيلم، والتي لا يمكن عدها عرضاً بالمعنى الضيق للكلمة، رغم انها لا بد وان تتضمن مادة ايضاحية، كما ولا يمكن وصفها على انها استهلال، رغم انها لا بد وان تحدد نغمة العمل ومزاجه وتؤذن بتطور فكرته الرئيسية، ان كلمة (مقدمة) كلمة مضطربة، تقتفر الى صفة الابداع، وهي كلمة توحى ببداية مناقشة اكثر من ايحاءها بانطلاقة رحلة في الصورة والصوت لكن كلمة (مقدمة) قد تفيد بدلاً من اخرى اكثر تأثيراً بالنسبة

١٢٥

للمشهد الافتتاحي). (.

ويشترك كاتب السيناريو والمخرج في اهمية الحاجة الى الافتتاحية كمدخل لا بد منه رغم اختلاف سياقات تنفيذ الصورة لعدد الصفحات والتي جرت على اساس ان السيناريو المكون من ٩٠ صفحة سينفذ في فيلم طوله ساعة ونصف وهكذا وبما يتطلب صفحتين او ثلاث لكتابة الافتتاحية في السيناريو، لتحقيق ما يلي:

- بناء وتائر التشويق.
- جر او سحب المتلقي او القارئ الى المشاهدة او القراءة بلهفة.
- خلق بوادر الحيرة والتساؤل والاستفهام.
- تعزيز وتفعيل سمة الفضول لدى المشاهد او القارئ.
- خلق اساس بناء القيمة للسيناريو او الفيلم.
- العمل على ارضاء الذائقة.

١٢٦

ويرى جورج دافيد في كتابه (الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية) () ان هناك عدة طرق للافتتاحية:

– افتتاحية الانفجار: وهذا النوع يشد المشاهد كما في فيلم عادل امام (النوم في العسل) نرى ان العريس يترك عروسه ويقف امام القطار وينتحر، وبهذه الطريقة نأسر تفكير المشاهد ونجذب اهتمامه لما يلي.

– افتتاحية البناء: هذه الافتتاحية تدخل القصة ببطء وهي مرحلة تعريف المشاهد على الموضوع والشخصيات، ومعظم الأفلام تبدأ بهذا النوع من الافتتاحيات.

1 () جون هوارد لوسون، (السينما، العملية الابداعية، ترجمة: علي ضياء الدين.. دار الشؤون الثقافية - بغداد)، ص ٤٠٦.

1 () جورج دافيد، (الكتابة السينمائية على الطريقة الامريكية - الفن السابع، دمشق ٢٠٠٤)، ص ٧٢-٧٣.

– الافتتاحية البطيئة: هذا النوع بطيء جداً، يسير بخطى بطيئة بهدف ربط المشاهد مع الرواية وشخصياتها، ويتميز الانكليز بهذا الاسلوب وهدفه تحضير المشاهد غير ان هذا الاسلوب غير مستحب لدى المشاهدين والنقاد الامريكيين.
مثال:

أحد الافلام الامريكيين (كرامر ضد كرامر)

من بطولة داتسن هوفمان وميريل ستريب، وهو كتابة عن قصة صراع في المحكمة بين زوجين مطلقين على الأحقية بتربية الابن، حيث يفتح الكاتب قصته بطريقة جميلة جداً، اقتصر على انتظار ميريل ستريب لزوجها على الباب مع حقيبتها بجانبها، وعندما يحضر تعلمه بأنها قررت ان تتركه، نجد هنا بأن الافتتاحية ليست سوى نهاية لقصة اخرى، طبعاً حتى يطلق الزوجان يجب ان يكونان قد تزوجا اولاً. وهنا لا نعرف شيئاً عن زواجهما ولكن ما فهمناه هو افتراق الزوجين لتبدأ القصة.

فيلم: لورانس العرب: نجد لورانس راكباً دراجة نارية يقودها بسرعة جنونية وفي طريقه يحاول تفادي الاصطدام بسيارة ولكنه يتحى عن الطريق ويصطدم بشجرة ويسمى فلاش باك لأنه بدأ الفيلم من النهاية مما يشد اهتمام المشاهد بالشخصية وبالفيلم.

فيلم: الموت بالقوة. بدأت القصة بوجود جان ماكلين على متن الطائرة في طريقه الى لوس انجلوس لزيارة زوجته حيث يعيشان منفصلين، هذه الافتتاحية بطيئة بهدف التأسيس والتعريف بالمشاكل بين الزوجين.

فيلم: روكي. تبدأ القصة بروكي على الحلبة حيث نجده ملاكماً غير مبالٍ تنقصه الخبرة هذه الافتتاحية ايضاً ما هي الا تهيئة للمشاهد هل يفهم الشخصيات لتقبل تصرفاتها باقناع فيما بعد.

فيلم: الحكم. هنا نرى (غالين) في مأتم يحاول كسب الزبائن يجعل نفسه قريباً للمرحوم ليحصل على دعوى، هذه الافتتاحية ايضاً من النوع البطيء لكنها مهمة جداً بحيث تأتي كمقدمة واضحة للحدث اللاحقة. فقد بدأت القصة بتقديم الشخصية الرئيسية وحاجتها للعمل.

وبإمكان تقديم الافتتاحية وهي المكتنزة ايجازاً متقناً وبانتقاء مدروس واسلوب اقرب ما يكون تمهيدياً ولتقريب مستويات التلقي لحدود الرغبة واللهفة والتعرف على ماهية الفيلم من حيث المشكلة المحيطة بشخصيات الفيلم، وهذا ما تسعى اليه السينما في مهنة العرض البصري الذي يحتمل الدهشة والمفاجأة منذ اللحظات الاولى .. وليس من الاشتراط والالزام ما يمكن الاشارة الى المشهد الختامي للفيلم وما تؤول اليه الاحداث من نهاية للمعطيات، رغم جراءة بعض الكتاب والمخرجين من التقرب الى حدود النهايات وبعلامات صريحة او رمزية. (مادامت الحركة في الزمان سمة جوهرية من سمات البناء السينمائي، فان توطيد مخطط زمني في المشاهد الافتتاحية لفيلم ما، قد يوفر للحدث صيغة مؤثرة. وهذا ما يتحقق في تلك الافلام التي يروى فيها الحدث كله او جزء منه باستعادة الماضي: تقدم مقدمة الفيلم (أو نقطة الانطلاق). وضعاً نهائياً ينطوي على مرحلة حل العقدة. او الاقتراب منها. لهذا فان ثمة رابطة واضحة بين المشهد الافتتاحي والخاتمة. وان نمط الاسباب والنتائج، انما هو نمط متمسك بالذروة

المعروفة كلياً او جزئياً).^{١٢٧}

1
() جون هوارد لوسون، (السينما العملية الابداعية، ترجمة: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢)،

ولكن ما يجدر فيه الرغبة والتأثير هو ان تقدم افتتاحية لا تخلو من التعقيد والغرابة وان تثبت فيها ملامح من علاقات الشخصيات بالحدث وبالاماكن، وان يبدو على وجوههم بعض من مزاجهم النفسي وبما لهم من صلة بثيمة الفيلم وهذا لا يتحقق الا بمقدار الشحنة التعبيرية المتوفرة في الاداء والتركيب، (يكون من المرغوب فيه دائماً ابتداء فيلم ما بتعبير سمعي بصري قوي الا ان هذا التعبير لا يمكن ان يكون فعالاً، اذا لم يعبر بوضوح عن الثيمة بتعابير انسانية، ففي فيلم الحياة الحلوة، يكون المنظر الافتتاحي لطائرة الهيلوكوبتر التي تحمل تمثال المسيح فوق روما منظرأ مدهشاً لكنه لا ينطوي الا

على علاقة مجردة بالثيمة^{١٢٨})). وهذا ما سعت اليه المعالجة الاخراجية التي وضعها فيليني بخلق الروابط المرئية بين الشخصية والحدث وهي في طريقها الذي يتطلب زمناً درامياً للنمو والتغيير والتطور باتجاه كشف الحقائق والخصائص المتعلقة بالشخصية وثيمة الفيلم، (وان وظيفة المقدمة خلق نغمة عاطفية للفيلم شديد القوة، بحيث نكون مستعدين لمشاهدة الشخصيات تجربتها، وفهم ما تشعر

به نحو بيئتها، وما تستطيع وما لا تستطيع بهذا الخصوص^{١٢٩})).
وقد تحمل الأفنتاحية عدداً من الأغراض والدوافع منها:

- تعدد الافتتاحية مدخلاً ايضاحياً.
- تحدد نغمة العمل ومزاجه.
- ترتبط مع سياق الأحداث الفيلمية.
- تعد نقطة انطلاق مفصلة ومعقدة.
- ايدان بكشف الشخصيات والمكان وحيوية الاحداث.
- كشف ملامح الحكمة.
- تحمل تصميماً لا يخلو من الدهشة والأثارة.
- قد تخفي شيئاً ما او شخصية ما لاغراض الترقب والتشويق.
- احياناً تنطلق بشكل عنيف أو هادئ وحسب رؤية صانع الفيلم.
- فتح الاستعداد لمتابعة استمرارية الحدث.
- تحمل ثيمة لها شروط تطور واضحة.
- تتشابه مع مهمة التمهيد عن دوافع العمل المتداخلة في الفيلم.
- (يجب ان يعرف القارئ ماذا يجري بادئ ذي بدء، عليك ان تمهد لمعلومات قصتك ببريقة بصرية، يجب ان يعرف القارئ، (من) هي الشخصية الرئيسية؟ و(ما) ماهي (المقدمة) الدرامية؟

وعن أي شيء تدور؟ وما الوضع الدرامي والظروف التي تحيل بالفعل^{١٣٠})).

1
(المصدر نفسه، ص ٤١٣.

1
(المصدر نفسه، ص ٤٠٨.

1
(سيد فيلد، كتابة السيناريو، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٩، ص ٨٣.

● (المخرج لابد ان ينشغل في (بداية) الفيلم بالتأسيس الجغرافي للمكان والعلاقات بين الشخصيات، ان المشاهد (الاولى) هي التي تضع المتخرج في قلب الحدث. وتجعله يعيش بين الشخصيات ويلم بالاجواء المحيطة بهم).^{١٣١}

● (البداية والاستهلال، تعد فقرة لبث المعلومات، أما على شكل راوٍ او حدث عرضي او المزج بينهما، وتقدم في بداية القصة وتتطور، في الفصل التالي، ثم تنفجر بكشف مفاجئ ك لحظة تنوير).^{١٣٢}

● (عليك أن.. تزن تأثير واصالة (بدايتك) المثيرة او الخادعة، قبل استخدامها، فاذا لم تكن جيدة للغاية فلا تستخدمها).^{١٣٣}

● في المشهد الافتتاحي لفيلم المتوحشة لسام بيكنباو ١٩٦٩، يرتدي افراد العصابة المتوحشة زي الجنود الأمريكيين، وهم يدخلون قرية في تكساس ويسرقون مصرفاً، كانت السرقة متوقّعه، فرجال السكة الحديدية وصيدو المكافات جميعاً تحت قيادة ديك تورنتون (روبرت رايمان) العضو السابق في العصابة المتوحشة كانوا قد نصبوا فخاً لبيشوب بايك ورجاله، وينتج عن ذلك مصرح اكثر من نصف رجال العصابة، لكن العديد من اهل المدينة يلقون مصرعهم ايضاً ويهرب بايك وأربعة من رجاله.... ان المشهد الافتتاحي يؤسس لعنف لا يرحم ولا يلين، ويضفي طابعه على توازن الفيلم وأن تأثير المشهد الافتتاحي يطغي عليه عنف المعركة الأخيرة).^{١٣٤}

● من المحتمل ان يدرك معظم مشاهدي فيلم فيليني ٨ 1/2 أهمية المقطع الافتتاحي، الذي يطفو فيه أحد الرجال في سيارته فوق ازدهام مروري، لكنهم قد يجدون صعوبة في التواصل الى تفسير سريع

لمعنى المقطع بالنسبة للقصة التي تلي.^{١٣٥} وان بداية الفيلم ٨ 1/2 هي الافتتاح بالحلم ومواجهة المتلقي بالخيال والادراك الذي يحمله المخرج سينمائياً ورؤيته للواقع، روحياً وسايكولوجياً وميتافيزيقياً، والعالم الداخلي الذاتي لفيليني.

● ان الشيء المميز تماماً في ظهور (أستير) في أفتتاحيته فيلم (موكب عيد الفصح ١٩٤٨ Easter Parade) ليس هو غناء ورقصه، يقدر ماهو حقيقة أن ألوان ملابسها زاهية منذ اول لقطة في الفيلم – الحلة الرمادية، القميص القرمزي، الصدرية البيضاء، القرنفلة الزرقاء، ربطة العنق السوداء،

١ () وليد سيف، اسرار، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٤، ص ١٥٤.

١ () لويس هيرمان، الأسرار العلمية لكتابة السيناريو، ت: مصطفى محرم، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، (٢٠١٥)، ص ١٠١.

١ () ادريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ت: مصطفى محرم، رؤية للنشر، القاهرة، (٢٠١٧)، ص ٥٧.

١ () كين دانسايجر، (تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، (٢٠١١)،

ص ٢٠٩-٢١٠.

١ () تيموني كوريغان، (دليل موجز للكتابة عن الفيلم، الفن السابع، (٢٠١٣)، ص ٢٠.

المنديل الأبيض، دبوس ربطة العنق اللؤلؤي، الحذاء الذي يغط الكاحل قد حولته الى مزحة جدية تماماً... وكذلك... حركة جسده وقدرة شخصيته الاستعراضية، وهو مايعطي لهذا الجسد قيمته
السينمائية^{١٣٦}.)

● (يتطور المشهد الافتتاحي على سياق الخطوط (الرومانتيكية)، المعهودة، فالجو العام ناعم والوقت موات عطوف، شعل أحد العشاق سيجارة، ويجذب هذا الفعل انتباه جندي ألماني فيقتله، وتقتل المرأة بعده بقليل، تهشمت توقعات المتفرجين لرواية عاطفية خيالية، وفي فقره لاحقه تلتقط عاهرة جندياً أمريكياً، وفي الفراش يتذكر لقاءه منذ سنه أشهر سابقة مع امرأة جميلة تدعى فرانسيسكا، وفي لقطة استرجاع (فلاش باك) نرى تلك المرأة التي يتذكرها هي الآن العاهرة دون أن يتعرف عليها، وحينما ينام ترحل عنه، تاركة له مذكرة تبلغه أين يعثر على فرانسيسكا البرثية التي تعيش في
ذكرياته^{١٣٧}.)

● والمخرج هنا أراد أن يشعل ضوء الأنتباه في بؤرة فعل مثيرة تساعد على الجذب، بعد أن يرافقها ويتبعها فعل أكثر إثارة وهو مقتل جندي ثم امرأة، ليترك الأمر بهذا المدخل الافتتاحي، للمتفرج كي يبني له تصوراً، وماذا سيجري بعد؟ وماهي طبيعة الحكاية؟ وكيف تجري الاحداث؟. أنه أفتتاح لمشهد لا يخلو من إثارة ومعنى مفتوح.

1
() ستيفن كوهان - انا راى هازك، (الجل على الشاشة، مكتب فنون، الهيئة العربية، ت: عصام زكريا، مصر، ٢٠١٣)،

ص ١٠٨.

1
() آلان كاسييار، (التدوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، سلسلة الالف كتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٩٠.

الأرتجال: Improvisation

لعل كلمة أرتجال في حياتنا العامة تحمل دلالة على القول أو الحديث الذي ينطقه المتكلم دون ورقة أو تحضير مسبق، وهو ما ساد وشاع بهذا المفهوم من معنى، وقد يتساءل البعض هل ان هذه الكلمة لها

ما يمت من صلة بكلمة (مرجل) مثلاً أو (رجل) وفي تصفحنا في معجم المعاني الجامع (١٣٨) وجدنا أن:

١. ارتجال (اسم)
- مصدر إرتجل
- قام بارتجال خطبة: تحدث شفويًا من الذاكرة دون تحضير.
- الارتجال: الفوضى في العمل بلا استعداد ولا تحضير.
٢. إرتجال (فعل)
- ارتجل يرتجل، أرتجالاً، فهو مرتجل والمفعول مُرتجل
- ارتجل: سار على رجليه
- ارتجل برأية: انفراد ولم يشاور أحداً فيه
- ارتجل الطباخ: طبخ في المرجل
- ارتجل النهار: ارتفع
- ارتجل الشاة: رجلها
- ارتجل الشيء: جعله تحت رجليه
- ارتجل المتكلم الحديث: أتى به دون اعداد مسبق ابتدعه دون روية.

اما في معجم المصطلحات السينمائية فقد جاء بالارتجال:

الأداء العفوي الذي لا يخضع لسيناريو مكتوب ولا يتقيد بحوار أثناء اخراج الفيلم السينمائي. هناك مخرجون عديدون من امثال روبرت التمان وجون كازافيت وجان لوك جودار اشتهروا بأسلوبهم الذي يتيح للممثل ان يرتجل اثناء ادائه للدور، ومن ثم يفسح له فرصة المساهمة في دفع قصة الفيلم وتناميها. ومثل هؤلاء المخرجين يكونون تقديراً خاصاً للتأثير الناتج عن الأداء الطبيعي والعفوي الفوري، الذي يمكن ان تحققه فكرة الارتجال. واحياناً يلجأ الممثل الى اسلوب الارتجال اثناء التدريبات على اداء الدور (البروفات). وذلك كوسيلة لإحراز مواقف كوميدية او درامية تسجل في حينها وتدخل ضمن

١٣٩

السيناريو الرسمي للفيلم).

ويحمل الأرتجال بعض الدوافع منها:

- الارتجال هو الخروج عن النص.
- الارتجال لم يأخذ بعين الاهتمام التصميم المسبق.
- الارتجال لم يقتصر على نصوص الحوار وانما يتعدى الى الأضافة في الاداء الحركي الذي تدرّب عليه.

١
() معجم المعاني الجامع — مصدر الفعل أرتجال...

١
() معجم المصطلحات السينمائية - خيرية البشلاوي - ص ١٠٧.

- قد يضيف الارتجال مايزيد من قيمة المشهد.
- قد يسبب الارتجال اخطاءً تشوه هدف المشهد ومعنى الفيلم.
- الارتجال وما يمكن ان يضيفه او يحذفه من كلمات أو حركات تعبيرية فانه بلا شك لن يتطابق مع المستوى الايقاعي للفيلم وقياس نبض التدفق الفيلمي.
- يقول الممثل روبرت دي نيرو رداً على سؤال: هل ان الارتجال ضروري لممثل مثلك؟ (نعم، ولكن يتوجب عليّ ان التزام بالكلمة المكتوبة عند العمل مع نصوص لديفيد ماميه، على سبيل المثال (كاتب سيناريو المنبذين) وهنا يجب اتباع ايقاع اللغة، وإلا فان عدم الالتزام يخلق عدم توازن لاسيما مع مخرجين امثال (مايكل مان) الذي يعمل بدقة الجراحين احياناً كثيرة. والواقع ان الارتجال ليس هاجساً، ولكن مجرد أمر يتطلبه النص احياناً. فعلى سبيل المثال، كان دوري في فيلم Heat يفرض عليّ ان اتحلى بشخصية باردة وقدرة كبيرة على ضبط النفس، ولذا على المخرج ان لا يكون بليداً ويضغط على الممثل. والا فأنه سوف يكسر العفوية لديه، دي بالما وسكوريزي، من انصار الارتجال، واذا كانا لا يترددان في اعادة كتابة بعض الاشياء اثناء التصوير، فهذا يعني ان لديهما تصوراً جيداً
- عاماً للفيلم)^{١٤٠}).
- في الكوميديات الصامتة القديمة، كانت المهارة في الارتجال مطلباً اساسياً من متطلبات تكنيك الممثل، على كل ممثل كوميدي ان يكون جاهزاً، عند الحاجة، للبدء بلعب موقف معين^{١٤١}.) وهذا قد يأتي الارتجال من عدم حفظ الممثل للدور الذي يجعله يلجأ الى ارتجال حوارات يعتقد انها تصب في محور المشهد او هي اقرب الى المعنى او الغرض المطلوب فيه ولن نجد في هذا المسوغ سمة مقبولة حرفياً، كونها لا تخلو من الاخطاء والتشويه.
- (يمكن للارتجالات ايضاً ان تستنبط معنى من الحوار والفعل. ان استخدامها يسبر فيما اذا كان الحوار يعبر مباشرة عن العواطف، ام انه طريقة لاختفاء المشاعر ومن اجل ان ينجح ارتجال ما يجب على الممثل ان يفهم ذهنياً خلفية الشخصية، مكياجها العاطفي، وضعها الاجتماعي، مستواها الاقتصادي، دوافعها الداخلية وتوضيحاتها الخارجية، من هذه القاعدة، يتواصل الممثل مع كل ارتجال،
- نظراً لكونه تخيلاً عدداً من الطرق التي لا تستجيب فيها الشخصية).^{١٤٢}.)
- ان احد المتطلبات الرئيسية للمخرج هو المرونة في الارتجال، وتعديل مفهوماته مع افكار ومقدرات العاملين معه، ومع ضغوط الظروف والطبيعة الملموسة للأشياء المصورة^{١٤٣}.) وهذا ما

1
(المصدر: جريدة الخليج ٢٢/١١/٢٠١٣، روبرت دي نيرو - الارتجال في السينما ضرورة، اعداد: محمد هاني

عطوي).

1
(التمثيل السينمائي - ماري الين اوبراين - الفن السابع، ص ٢٣.

1
(المصدر نفسه، ص ١٤٤.

1
(المصدر نفسه، ص ٢١٤.

يدعنا نعتقد ان الارتجال ليس نزعة تمرد ضد المخرج من قبل العاملين وانما ثمة وجهات نظر قد تختلف في حالٍ دون آخر، وقد تدفع الظروف وطبيعة العمل الى الخروج قليلاً من قواعد العمل، ورغم ذلك فان هذا الخروج لا يخلو من المخالفة والانحراف عن سكة العمل، اذا ما ثبتنا ان بعض حالات الارتجال قد نالت استحسان المخرج وقد اضافت للعمل دفعاً تعبيرياً مضاعفاً من قبل الممثل او المصور او الآخرين.

— قد تقترب مارلين مونرو في اداءها احياناً من الارتجال بسبب نسيانها الحوار وما تتعرض اليه من اکتئاب ونوبات اذى شخصي وادمان على العقاقير ذلك ما يتطلب احياناً اعادة تصوير المشهد عشرات المرات. ففي استوديو فوكس بهوليوود تكرر تصوير لقطة ٤٠ مرة بسبب نسيانها لجزء من حوارها في فيلم (حكة السبع سنوات).

— فيلم الدار البيضاء: اخراج مايكل كيرتيز.. ١٩٤٢ Casablanca

ان فيلم الدار البيضاء ينفرد بعوامل كثيرة وعن معظم الافلام المتميزة، وذلك من حيث انه قد يكون اكثر فيلم (مرتجل) في تاريخ السينما الامريكية، وتنطبق عبارة "ارتجال" على هذا الفيلم في جميع مراحل اعداده وانتاجه. حتى ان سيناريو الفيلم لم يكن قد اكتمل عندما بدأ تصوير مشاهد الفيلم، كما ان نهاية الفيلم غيرت اكثر من مرة في النص السينمائي قبل ان يستقر الرأي على نهايته الحالية.. ومن المفارقات ان حوار الفيلم كان قد يغير بين لقطات الفيلم، مما اثار سخط ممثليه الذين لم يتمكنوا من حفظ ادوارهم قبل تصوير المشاهد. ولم يكن احد، بمن في ذلك كتاب سيناريو الفيلم متأكداً من نهاية الفيلم، اي هل ستبقى بطلة القصة إبلسا مع عشيقها ريك في الدار البيضاء.. ام انها ستراقق زوجها في

الطائرة التي ستقلع من المطار، وهذا هو ما فعلته^{١٤٤}).

— في مقابلة مع المخرج الفرنسي غي لوفران.. وسؤال عن تعامله مع الممثلين، يقول: (وحدث ان تخاصمت مع بعض الممثلين، والممثل فرناند رينو، وبعد الشريطين الأولين اللذين صورناهما معاً، لم يعد يرغب في العمل معي، لأنني لم اكن لأسمح له بابرار كل (قفشاته) و(تكشيراته). كان ممثلاً قادراً على اداء دوره بطريقة تجمع بين التلقائية والحساسية، ويستطيع اضحاك الناس على طريقة

موليير في زمن باتت مرارته تقضي على الضحك^{١٤٥}).

— المخرج ايريك، روهمر: (اعتقد ان على العمل ان يسير من تلقاء ذاته، اذا تم اختيار الممثلين بشكل جيد، واذا احبوا أدوارهم منذ البداية، لا أميل الى التوجيه والتدخل واسداء النصائح مثلما يحدث في الاخراج المسرحي، وهذا ما لا أؤمن به في السينما، فعلى الممثل ان يؤدي دوره ويختار الحركة التي يجدها افضل من غيرها، عليه ان يكون مقتنعاً بالشخصية التي يجسدها، وما على المخرج الا ان

يصور الحكاية^{١٤٦}).

1
() افضل مئة فيلم امريكي، محمود الزواوي - المدى - ص ١٧-١٨.

1
() السينما الفرنسية في قرن، اريك لوغيب، الفن السابع، ص ٢٠٢.

1
() المصدر نفسه، ص ٢١٦.

وهذا ما يؤكد ان المخرج قد تخلى عن ادارته للممثل وتعامل معه على الطريقة التجارية ومنحه (الارتجال) دون ادنى مطابقة مع السيناريو المثبت في العمل.

– هنالك مثال لتجربة مخرج يبدو انه يتعامل مع مسألة الارتجال بأسلوب لا يخلو من وعي ودراية بكيفية التعامل مع اداء الممثل واستثمار مهاراته، ويقول المخرج ايف سيامي وهو طبيب ومخرج سينمائي فرنسي في رد لسؤال له عن كيفية التعامل مع الممثلين.

(لا يسعني توضيح كلامي الا بهذه الطريقة، فقبل تصوير (تعب الأبطال) كان الممثلون، ومن بينهم ماريا فيلكس، وكذلك التقنيون، حاضرين، ولما حضر رينوار بل "مسيو رينوار" كما كان يخاطب، سألوه ماذا سنفعل؟ اجاب: لست ادري أنا! وتابع: "هيا ابدؤوا بالتمثيل يا جماعة" – لكن، ماذا نمثل يا سيد رينوار؟ - لديكم نص، افعلوا ما شئتم". كان ذلك رائعاً كان رينوار يهيء الظروف للممثلين فيعطون افضل ما يقدرون عليه، ولا يتدخل بلمساته كمخرج الا في النهاية، وبطريقة غريزية، تلك هي نظريتي

لكن ذلك لا يمنعي احياناً من اللجوء الى فرض آرائي على طريقة كلوزو * لاسيما في المشاهد

الذقيقة جداً، كما حصل لي خلال تصوير (الحرية) و(تعب الأبطال) و(رب العمل الماهر).^{١٤٨}
– المخرج مارسيل كامبي: افسر للممثلين في البداية سيرورة الأحداث بشكل عام، وعندما يكون امامي ممثلون رائعون، كما في "اورفيوس زنجيا" و"جدار الاطلسي" اترك لهم الكثير من الحرية، إذ يمكن السماح ببعض الارتجال مع الممثلين القديرين، اما غيرهم فمن المستحسن توجيههم وادارتهم

بسلطة واضحة).^{١٤٩}
– الكسندر أستريك (مخرج فرنسي): ما إن اشرع في اخراج شريط تلفازي تاريخي حتى اتخلي

عن الارتجال واقتفي بكل تواضع نموذج لوتشيونوفيسكونتي).^{١٥٠}
– المخرج الفرنسي برنار بوردوري: ينبغي ان يكون هناك نوع من التفاهم، وقد الجأ الى تكييف الدور حسب الشخصية.. نبدأ باتباع النص ثم نحورّ بعض الكلمات او الجمل، فلكل واحد طريقته في التعبير، واذا لم يكن النص لشكسبير او لأنويله، نستطيع تحويله وخلال التصوير احاول عدم السقوط

في الكليشيهات والمبالغات التي تصور الحياة اليومية).^{١٥١}

¹ * كلوزو: مخرج فرنسي، يتعامل مع الممثل بشدة ويصعق ويقول للممثل (انت صاحب طباع عنيدة، ويلذ لي ان احطم عنادك).

¹ () السينما الفرنسية، اريك لوغيبب، ص ٢٢٦.

¹ () المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

¹ () المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

¹ () المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

– جان شارل تاكيا..

(تظل امكانية التحوير قائمة مع الممثلين حتى اثناء التصوير، مع المحافظة على الخطوط العريضة للسيناريو، وذلك عن دون الاستسلام للارتجال، وهذا ما يعجبني في السينما الامريكية: التلقائية في قول

١٥٢

الاشياء ببساطة، مع الجدوى والحيوية، في وقت مختزل). (.)

ان الارتجال بنفسه يمكن ان يحوي معنىً مختلفاً لأي صانع أفلام يجري تجاربه معه، استخدم (جان روش) في فيلم مثل (الصيف الطويل) الكاميرا كأداة لها علاقة بالطب النفسي مع السماح لها بتشكيل طرف ثالث، في النقاشات الدائرة بالاعتقاد ان الناس في وجودهم النصحي يكونون قريبين من البوح بالحقيقة عن انفسهم، لكنه يصور ايضاً ساعات من الشريط السينمائي ويبرز الفيلم في تمرير هذا فيه، حيث يرتجل كل من (تروفو وغودار) عندما يحلو لهما، صورّ (جون كاسافيتش) فيلم (الظلال) الذي اعلن فيه وبكل فخر العمل كارتجال كامل اعتمدت فيه شرعية كل لحظة معطاة على درجة تلقي الممثل التي اعتمدها للوصول اليها. يمكن للارتجال ان يحقق تلك التلقائية التي يحن اليها العديد من صناع الافلام.

كان مؤيدو الارتجال مهتمين كثيراً بفكرة إطلاق العرض في دور السينما فكان هناك: تحرير الممثل لجعل المساهمات تذهب خلف نطاق دوره كما يسجله النص، وتحرير الكاميرا من اية خطة متصورة بصرامة بشكل مسبق، والحرية بالإبداع اثناء لحظة التصوير، وارسال الفيلم بعيداً في انحراف مفاجئ اذا كانت هذه فكرة جيدة، بدت الكثير من الافلام شبه الارتجالية ساذجة بشكل محرج. فكان منظر ممثل سيء يمثل دوراً جيداً أكثر فرحاً من ممثل سيء يجاهد لا يصال شيء داخلي غير محدد جيداً، يفوق الوصف او أي شيء آخر. وحتى في حالة الفيلم الارتجالي كما فعل ظلال، فقد بدا أنه قد نجح كتجربة مرة واحدة والى الأبد وكمرحلة في تاريخ عمل المخرج لا يستطيع العودة لها وان حاول حيث يتبعه

١٥٣

الآخرون بتقليده على ان يتحملوا العواقب). (.)

ونعتقد ان ما يقوم به البعض من مخرجين او ممثلين او فنيين وغيرهم، من اداء ارتجالي انه خلق لاداة جديدة تتحكم بما خطط له، وتم تصميمه، وطرح تشكيل آخر للتجربة يرافقه معنى وتفسير محاذ لسلسلة الحركات والأفعال والمقولات التي تلامس بعض العواطف الا انها قد تخالف نظام التوقع وما قد يقبل الإقناع وما قد يذهب الى حدود التأويل والفهم المخالف. وحالة الارتجال تراود الكثير من المخرجين وبحسب ما يتلائم مع اسلوبهم الفني والفكري، والتي يعتقدونها البعض انها عملية خلاقية، فيقول انطوينوني: (أذهب بعيداً لنصف ساعة تقريباً قبل ان نبدأ التصوير ويمكن ان تقول بأنني كنت ابتكر

١٥٤

جزءاً من فيلم). (.)

1
() المصدر نفسه، ص ٢٩٠.

1
() السينما المعاصرة، بينلوبي هيوستن، الفن السابع، ص ٢٤٣.

1
() بينلوبي هيوستن، السينما المعاصرة، (ترجمة، زياد نسيم، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٧). ص ٢٤٦.

أما غودار فيقول: (تكون لديّ فكرة في عقلي فأطورها مع ممثلي. وبالرغم من اننا نعمل من خلال نص

١٥٥

مكتوب الا ان الحوار يمكن ان يوضع على الورق قبل لحظات قليلة من التصوير). وهذا ما يبيح لصانع الفيلم ان يمشي على مناطق الارتجال احياناً ويقدر مفتوح في فلسفة تجسيد الفيلم وبما لا يحقق مشكلة كبيرة مع وسائل الانتاج التي قد تضطر الى استحداث تغييرات كبيرة في القدرات المسخرة اصلاً لتنفيذ النص كما دُوّن على الورق.

(أما السمة الاساسية للسينما الامريكية المستقلة كما عبّر عنها ذلك الفيلم وعنوانه (ظلال) فتقوم في ما هو معروف من ان احداث الفيلم وحواراته مرتجلة، وكان الارتجال في ذلك الحين سيد الموقف في فن الاخراج السينمائي، في اوربا بشكل عام، اما في امريكا فانه لم يكن لا مقبولاً ومعروفاً، ومن هنا حين ارتبط به فيلم (ظلال) بدأ الحديث عن اوربا السينما الامريكية واستقلالها وما شابه، والمخرج كازافتس صارح صديقه الباحث راي كارني في جامعة بوسطن بأن الفيلم ليس مرتجلاً تماماً بل انني حققته

١٥٦

انطلاقاً من سيناريو مكتوب سلفاً وحوارات معظمها حضر قبل التطوير بزمان). (في توصيف ورد في الفصل الأخير من كتاب هنري اجيل علم جمال السينما، ان بودوفكين (ميل للتحضير) وايزنشتاين (المرتجل)، ونراه يدافع عن هذا الارتجال وكأنه قد خط له طقساً خاصاً بالعمل اذ يقول:

(ان النص الذي سيشتغل عليه فريق العمل في الفيلم ينبغي ان ينحصر في بضعة اوراق تشير الى الخطوط الرئيسية في المشهد الذي سيصور والى الأثر المطلوب احداثه، لا ينبغي ابدأ ان يكون هناك وصف مفصل لعملية الاخراج التي ستليه، فمثل هذا الوصف سيكون من شأنه ان يشل الحيوية مسبقاً. ان العمل الفني لا يستحوذ على وجوده الا في اللحظة التي ينجز فيها ميدانياً على يد المخرج، فبالاتصال مع الواقع بل مع الحاجز تتولد لحظة الإلهام إذ عند ذلك فقط سيولد النسغ الخلاق بحرية لينفخ الحياة

١٥٧

في الموضوع الذي ينبغي تجسيده). (

وهذا الطقس الذي يروق لايزنشتاين ليس من باب كسر لوائح التصميم او التخلي عن القواعد والقيم بقدر ما كان هناك ثمة فرق كبير بين اوراق النص والميدان بمكانه وزمانه والوانه وحركات شخصياته وما للاداء من بث روح الحيوية وتفجير المواهب الخلاقة في التعبير وتجسيد الحالات الواردة في ثنايا القص وشرائع السرد، ذلك ما اتصف به الكثير من عمالقة الفن السينمائي امثال فلاهرتي وروسليني وفيسكوني وغيرهم، فضلاً عن اعتراف فيليني صراحة بأن الحل شيء يتقرر في الشارع او في الاستوديو، ومنهم من اطلق على مثل هذه الحالات لحظات الخلق او الابتكار او لعبة الصدفة، او الالهام الفوري واغلبها تقترب من مفهوم الارتجال، خصوصاً لو جاء متماشياً مع بنية النص وايقاع الفيلم وفلسفة الفكرة مع الحفاظ على المعنى دون ادنى تحريف وتشويه.

1
(المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

1
(ابراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٠٥.

1
(علم جمال السينما، هنري اجيل، ص ١٧٩.

● فيلم ماش: لروبرت ألتمان - ١٩٧٠

سجل فيلم ماش علامة بارزة في الارتجال بسبب منح الحرية للممثلين من قبل المخرج بعدم الالتزام بالنص وتغيير الحوارات الواردة فيه، فضلاً عن الأسلوب التجريبي الذي اعتمده المخرج في الفيلم، إضافة إلى خصوصية معالجته لبعض المواضيع وبجراحة تعدت التقاليد والاشتراطات، مع إجراء تغييرات كثيرة في السيناريو التي أثارت غضب الكاتب ريج راندر، إضافة إلى زج القصة بشخصيتين طبييين جراحين في مستشفى عسكري لن يتقيدا بأنظمة الجيش والسلطة وتعاملهما بمرح وانفلات

١٥٨
وفوضى ادعاءً منهما بأنهما يخفان من وطأة الحرب ومأساتها). (.)

● فيلم "سفر الرؤيا الان" فرانس فورد كوبولا ١٩٧٩

في هذا الفيلم تعرض موقع التصوير إلى اعصار أدى إلى تدمير الديكورات والمواقع التي بنيت بملايين الدولارات مما تسبب ارباكاً وتأخيراً في العمل، وفيه تدخل مارلون براندو البطل في إعادة كتابة دوره في الفيلم وتقصير ذلك الدور رغم اعتراض المخرج كوبولا الذي وافق على مضض بعد الجدل والمشاحنات، فقد تخلل حوار الكولونيل كيرتزر الذي قام بتمثيله الممثل مارلون براندو على تصويره في الظلال بسبب احراجه من الزيادة المفرطة في وزنه والتي فاجأ بها مخرج الفيلم عند وصوله إلى

١٥٩
موقع التصوير). (.)

– (هناك بعض المخرجين السينمائيين، خاصة انجمار بيرجمان، وجون كازافيتيس، وكين لوتش، ومايك لي، يستخدمون الارتجال كمصدر للدراما، لا تفترض ان ذلك أسهل من العمل من خلال سيناريو، فالمشاهد المرتجلة بأكملها بين ايدي الممثلين، يمكن للايقاع والتطور ان يصبحا فانتين، او مهزوزين، او مثيرين للجنون، وفي العادة فان الممثلين يدورون حول مشكلة ما قبل ان ينطلقوا منها،

١٦٠
وفي بعض الاحيان سوف تراهم – بسبب الاحباط او الهلع- يدفعون شخصياتهم قسراً نحو الحل). (.)
– (كثيراً ما يفتت المخرجون الحوار الأصلي إلى رماد او يعيدون كتابته مع الممثلين، محاولين إلى حد ما تطويعه وفق مواهبهم المختلفة، يحاول آخرون بأقصى ما يمكنهم استرجال حوار في لحظة التصوير وذلك باعطاء الممثلين ببساطة بعض الافكار العامة، المشكلة غالباً في ذلك، عوض الحوار الطبيعي الذي يدفع حركة الفيلم إلى الامام، ان يقع الحوار المرتجل في التكرار والهراء الاحمق الذي

١٦١
لا يختلف كثيراً عن تفاهة حوار سكيرين). (.)

1
() أفضل مئة فيلم امريكي، محمود الزواوي، المدى، بغداد، ٢٠١٢، ص .

1
() أفضل مئة فيلم امريكي، محمود الزواوي، المدى، بغداد، ٢٠١٢، ص ١٣٨.

1
() مايكل رابيجر، الاخراج السينمائي، تقنيات وجماليات، ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، (٢٠١٣)، ص ٣٣٣.

1
() المصدر: اندريه فايدا، الرؤية المزدوجة، ص ٢٦.

● فيلم اضواء المدينة.. تشارلي تشابلين.. ١٩٣١
 - احد المشاهد الافتتاحية للفيلم من باب سيارة فخمة ويخرج من الباب الآخر وسط ازدحام حركة المرور ويجد نفسه في مواجهة بائعة الزهور الشابة الكفيفة التي تعتقد خطأ حين تسمع صوت باب السيارة وهو يغلق انه مليونير، ولكن رغم ان وقت المشهد حوالي دقيقة او أكثر قليلاً الا ان عملية تصويره اعيدت اكثر من ٣٠٠ مرة الى ان اقتنع شابن على اللقطة المطلوبة، وهذا ما تطلب عدة اسابيع من التصوير والاعادات.

● فيلم رحلة الى الفضاء: اوديسا الفضاء ٢٠٠١.. ستانلي كوبريك ١٩٦٨
 - في هذا الفيلم المميز هنالك جرأة في بناء نسيج الفيلم، والاعتماد على البناء البصري بدلاً من الحوار، اذ تعتمد كوبريك ان يقدم قصته بالصورة والمؤثرات الصوتية دون الاعتماد على الحوار.. في هذا الفيلم تبقى في مشاهد متعددة فترة حوالي نصف ساعة دون حوار، والصورة تروي وتتلقى الاندماج والتشويق برفقة الموسيقى، علماً ان طول فترة الفيلم حوالي ١٤٠ دقيقة.

● الارتجال: Improvisation

تمثيل مشهد معين دون الالتزام بالنص الأصلي، وهو اسلوب شائع في الأفلام ذات الميزانية المنخفضة اكثر من انتشاره في الأفلام الروائية التي تنتجها الاستوديوهات الكبيرة، ومع ذلك فان اشهر اللحظات في تاريخ السينما انجزت عن طريق الارتجال، فعلى سبيل المثال المونولوج الذي يردده (ترافيس بيكل) المعقد نفسياً في عبارة ارتجالها (روبرت دونيرو) "هل تنظروا لي؟" في فيلم "سائق التاكسي" للمخرج (سكورسيزي) سيبقى محفوظاً في ذاكرة السينما، يعود أصل كلمة Improvisation الى اللغة الايطالية حيث يعني فعل Improviser يغني او يتحدث بشكل عفوي وفوري، ثم انتقل الفعل الى

الانكليزية عبر فعل improviser باللغة الفرنسية السائدة في القرن السابع عشر.)^{١٦٢}

بين السينما والتلفزيون

لازالت اشكاليه الفرق بين السينما والتلفزيون قائمة على مستوى تحليل الوظيفة لكل منهما وكذلك لطبيعتها كجهازين بصريين اضافة الى الحرفة والتقنيات والاساليب التي تقترب وتبتعد أحياناً بما يشخص سمة الأداء المختلفة بينهما، مع دورهما في صناعة الخطاب البصري وآليات تحليل الصورة وبناء السيناريو والتصميم المُعد فيهما للأهداف الفكرية والمعرفية والجمالية فقد اختلف العديد من الباحثين والمفكرين وكبار المخرجين في آراءهم وتحليلاتهم في النظر الى السينما والتلفزيون.

ورغم سيادة التقنيات الحديثه والأشتبك بين الوسيطتين، إلا ان هذا لن يصل الى المستوى الذي يساعد على إزالة الفروقات والاختلافات رغم نقاط التقارب والتشابه والاشترك، لكن التحليل الفلسفي والجمالي للسينما والتلفزيون وضع الوسيطتين في مجاورة يمكن الاحتفاظ بها، دون إزالة أحدهما، ودون إعلان وحدتهما رغم الآراء الحادة لبعض المفكرين التي تقف بعدم المساواة، بل تجهر بالفرق الكبير بينهما، وبما يضع السينما في المرتبة التي لن يصل اليها التلفزيون. فقد ورد في كتاب حياة الصورة وموتها.. لريجيس دوبري، الكثير من المفاهيم والافكار والتشخيصات منها:

¹ () كيفن جاكسون، (السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، الفن السابع، دمشق ٢٠٠٨)، ص ٢٣٤.

- ان الفوتوغرافيا ليست تشكياً مصغراً بمقدار ما أن التلفزيون ليس سينما مصغرة، انه صورة مغايرة ومن دون شك ان التلفزيون قد سعى في بداياته الى ان يمارس السينما، كما سعت الفوتوغرافيا الى ان تمارس التشكيل. (٣٠٢)
- احبي التلفزيون في مرحلة اولى (الفضائل الخصوصية للسينما كما ارست الفوتوغرافيا التشكيل الحق في كامل مشروعيته. (٣٠٢)
- توجد الصورة في الفوتوغرافيا والسينما وجوداً فيزيقياً، فالفيلم متوالية من الوحدات الصورية (الفوتوغرامات) المرئية بالعين المجردة، في حالة تتابع اما في الفيديو فليس ثمة فيه من الناحية المادية صور وانما اشارة كهربائية غير مرئية بذاتها. تمشط خمساً وعشرين مرة في الثانية خطوط محرك، نحن الذين نعيد تأليف الصورة، كل عناصر الصورة السينمائية تسجل فوراً وبجماعها، انها كل أما نقل الصورة الضوئية الى اشارة كهربائية في السينما التلفزيونية (وهي تقنية تسجيل فيلم سينمائي في الفيديو) فانه يتم نقطه نقطة ثم يقوم الانبواب المحلل بتفكيك صورة الفيديو بواسطة تحليل العناصر خطأ خطأ وشبكة شبكة، فكل عنصر او اشارة فيديو تشكل خيراً، والصورة الفيديو ليست مادة وانما اشارة ولكي ترى يلزم ان تمرأ برأس مسجل. (٣٠٣)
- فالسينما صناعة (كما قال اندريه مالرو): انها صناعة عند البث والتوزيع، ان مجمل سيكولوجية التلفزيون سينتهي الى مقولة عرضية مثيرة للهزء من هذا القبيل، اذا كانت السينما تحمل لبس صناعة فنية تنتج سلسلة من الانماط، بأن التلفزيون من رأسه الى اخمص قدميه انتاج وبث وتوزيع وصناعة آلية، ان العمل السينمائي قابل للتوصيل لكنه ليس معمولاً للتواصل كالمنتوج التلفزيوني. (٣٣٥)
- السينما والتلفزيون يتمايزان تمايز الحالة المرئية وفعل "الرؤية" و"المراقبة" والمراجعة. كما يتمايز الفعل الأغريقي (رأى وأدرك) عن فعل (تأمل وحدق) في الشيء ومنه اشتقت لفظتا: المسرح والفرضية.
- ان الصورة الفوتوغرافية حررت الفن التشكيلي من واجب المشابهة، حرر التلفزيون السينما من واجباتها الوثائقية، اي من الموضوعات الاجتماعية.
- لقد دفع الوسيط الأكثر خفة بتحويله للصورة الى شيء مبتذل، بأخيه الكبر السينما الى المزايدة على الهائل والضخم كي يبرر وجوده. (٣٣٦)
- ان التلفزيون يحمل الفيلم الذي يمر عبره منذ زمن ليس بالقصير، وكما فتنت الفوتوغرافيا الفن التشكيلي، فإن السينما قد تركت التلفزيون لمدة طويلة تحت تأثيرها المغناطيسي، بل قد غدت السينما السلاح المطلق لمبرمجي القنوات التلفزيونية غير المتخصصة. (٣٣٧)
- اذا كانت السينما تنحدر من المسرح ومن السيرك والاستعراض الغنائي.. الخ. فان التلفزيون يبدو سلباً للهاتف.
- ان التعارض بين الشاشتين الكبرى والصغرى ينطلق من ثنائية الكيميائي/ الاليكترونين السليلويد/ الشريط، والمسرحة الحميمية، لكنه لايقف عندها، انه لا يعارض بين الصورة كلحظة استثنائية في الحياة اليومية والصورة العادية للحياة اليومية.
- ان التلفزيون والسينما لهما نفس القيمة والكرامة الاجتماعية: فهما يتوجهان للجمهور ويرغبان في إثارة اعجابه، بل ذلك واجبهما، وبعد هذا الاستسلام سنتجه جهة سيرج داني، كريستوف كلومب في العالم الجديد البصري، لنسير صحبته في فيافي الدورادو الجديد، ان اشراقات هذا المستكشف البلهوان ذي الحبل الخطر. الذي يجري من صورة لأخرى متوزعاً بين شهرية السليلويد ويومية

الايكتر ومغناطيسي وبين مجلة دفاتر السينما وجريدة ليبراسيون، تتضاف الى البيانات السديدة والعالمية لمستكشفي الاقتصاد الجديد السمعي البصري كروني يونيل مثلاً، وذلك قصد الامساك بحدود عصر التلفزيون.

- السينما مكان عمومي حيث يحس كل واحد بنفسه وحيداً، وازاء التلفاز الذي يشاهده كل واحد في بيته فإن المرء يحس بنفسه بأنه كل الناس. ص ٣٣٩.
- تستعمل الشاشة الكبرى ضمير المخاطب الجمع لتفادي الأنعزال رأساً لرأس، أما الشاشة الصغيرة فانها تستعمل ضمير المخاطب الفرد وذلك لتشمل الجماهير.
- السينما فن اقتصادي كما قال دوبلانتى بل انها اكثر اقتصاداً من التلفزيون لأن الم تفرج يدفع الثمن ليرى فيلماً كل مرة.
- ان عاشق السينما بدوي مرتحل غير قابل للضبط والمراقبة، أما عاشق التلفزيون فهو كائن منزلي قابل للتحكم والمراقبة.
- يعكس التلفزيون الناجح جمهوره، اما السينما الجيدة فانها تهشم المرآة العاكسة، ويصنع التلفزيون الأهالي، اما السينما فتنشء الخونة، لوسطهم الأصلي او الانسان الكوني الرحال.
- يؤكد التلفزيون، بوصفه جهازاً ايديولوجياً، ومن ثمة نرجسياً، انتماءً معيناً، اما السينما فانها باعتبارها منمية للانفلاتات الذهنية والجسمية، تفتلنا من جذورنا (لتجعل منّا شيئاً آخر غير نبتة او حبة خضر).
- ان وظيفة الصورة المنزلية اجتماعية في المقام الأول، إذ هي تمنح الطمأنينة وتعمق الروابط الاجتماعية، اما الصورة السينمائية المعروضة فوظيفتها وظيفة الحلم الهروبية والهاربة في القاعدة، فاحدهما هي في أحسن حالاتها شهادة مشدودة الى الواقع الحالي والماضي، أما الثانية فقد تكون تنبؤية. (كما مع جان رينوار وجان لوك غودار وستانلي كوبريك). ٣٤٢
- ان الناقد التلفزيوني يتحدث عن الزمن الذي يمضي، فهو صحفي سياسي مقنع أما ناقد السينما "في زمن السينما" فقد كان يناوب بالمكتوب بين عناصر الخلود البصري. ٣٤٢
- إن قيمة مخرجين سينمائيين من قبيل، رينوار او أورسون ويلز أو فيم فينדרز لا تتعلق بالموضوع المطروق، اما في التلفزيون ان كل موضوع مهم يجعل من اعادة بثه مهماً. واذ كان الفيلم الجيد هو الأسلوب فان البرنامج التلفزيوني الجيد هو الوضعية، أما الفيلم التلفزيوني فانه يكون اولاً موضوعاً جيداً، إن ذلك يشبه الفرق بين الايحاء والتقرير والشعر والنثر. "الأيقونة تضاف الى عالم يفقر اليها. و"الاشارة" جزء من العالم الذي تحيل اليه. والسينما تحدثنا عن العالم والناس، ولكن هذا الفن ذا المنزع الواقعي يرغب في سديم مصفى عبر زاوية نظر ذاتية مؤطرة ومحاوره ومقطعة ومؤلفة، أما التلفزيون فانه يعيش في أحسن حالاته حين ينبثق سديم وضعية ما في الصورة. ٣٤٣
- اذا كان الفيلم الجيد مؤثراً فإن مسلسلاً تلفزيونياً جيداً يجذب الاهتمام، ففيما يحفر الأول في أعماقنا ولعاً عابراً يغلفنا الثاني بفنائض من مزاج واثق، نحن نعبر عن تعاطفنا مع البطل التلفزيوني، غير ان الرواية كما الفيلم قد يثيران فينا حس التماهي، كما لو ان ليس ثمة نفس المقدار في صياغة تقرد الانماط البشرية، فخارج التخيّل والوثائقي التاريخي "الذي يتقنه التلفزيون" شكل التلفزيون، أي فضاء التوافق هذا الذي تحوّل الى وسيط، المنبر الأساس للمبني للمجهول، مع وجود هامش صغير لتقبل الاعمال الأصلية والأصيلة، أما السينما فهي أرخبيل الأنا حيث لا يكون كل سينمائي مسؤولاً. إلا عما يُعرض، وبدون حجة جماعية، فالفعل السينمائي وهو يفرض علينا اعتباراً اناءه يفصح عن طابع مستبد شيئاً ما. ان عرضاً سينمائياً يثبت المرء في كرسبه في صمت مخيط الفم مركز الحدقتين في

وضعية تنويم اختياري، أما ازاء بث تلفزيوني فأنا نظل مسترخين نمارس الرواح والأياب وندرش وأيادينا في الجيوب ص ٣٤٤

● باعتبار الصورة التلفزيونية "فن واضحة النهار" كما يقول سيرج داني، فأنها تجهل ثنائية الظل والضوء، اما السينما فباعتبارها "فن التعبيرات الجسدية" مثلها مثل الرقص.. نجدها في طريقة مشي كاري كوبر والمشية المراوحة لجون واين فهي توفر ضرباً من اللذة الحسية عبر العلاقة الجسدية الدافئة التي تقيمها الرؤية بين اجساد الممثلين. (٣٤٦).

● السينما لها فضل "تقريب البعيد وإبعاد القريب" وذلك بواسطة سلسلة من المسافات والهروب والتقهر، حيث تنتج الذات حريتها بأختيار ما هو قريب او بعيد منها كل لحظة، بالمقابل تتلقى الصورة التلفزيونية فضاءها عوض ان تنظمه "لم يعد ثمة من وجود للقطعة الكبرى لأن ليس ثمة غير اللقطات الكبرى.. وتظل الصورة التلفزيونية حبيسة مجال الأشارية او المتخيل وهو ما يجعل من الصورة السينمائية حافزاً على النمو، والصورة التلفزيونية سبباً في التقهر، فالمرهق يصبح راشداً عبر الشاشة الكبرى، والراشد صيباً عبر الشاشة الصغرى. ص ٣٤٦

● السينما واقعة اخلاقية أما التلفزيون فواقعة اجتماعية، فالأولى تنتمي الى المنزع الانساني لأنها تبني واقعاً تحت مسؤولية نظرة معينة هي نظرة السينمائي، اما الثانية فلها نزوع نحو الاعمال ذات الطابع الانساني لأنها تمزج بين المؤثر والتصوير واللحظات الحياتية. (٣٤٧).

● ومع ان التلفزيون "لا أخلاقي" الى حد كبير في وسائله الداخلية ونساء وخداع وصائد مغر، ولا يهتم كثيراً بالنتائج الناجمة عن صورته وبمتابعة مواضيعه، فإنه ينجح كثيراً في وعظ الآخرين، اي نحن فهو يقدم لنا ا خيار وأشرار كل يوم وبما أنه عنصر حتمي للقضايا العظيمة. فهو لنا بمثابة قس القرية، إذ هو يمارس هذا الجانب الرهباني على الأقل بالترتيب اليومي للاحداث والشخصيات الصاعدة أي "المرئية" والهابطة، أي خارج المجال، فجدول البرامج يطرد الفوضى، ولهذا فان ذلك يشكل تنظيفاً للفوضى المحيطة، فنشرة الأخبار اكثر بعثاً على الأمن للرعية، والقداس في موعده المحدد، والقس النجم ذو وجه أليف وتتابع المواد ثابت (السياسة، الاقتصاد، المجتمع، الأحداث الأجنبية، والثقافة في النهاية). ص ٣٤٧

● تحتفظ السينما بتقدمها على التلفزيون بالوقت الذي تضيّعه، فحظها يكمن في طولها وفي فتورها ووقفاتها، تلك الأوقات الثمينة الميئة التي بدونها تفقد الحذوف او القفزات الحكائية كل أثر أو معنى. لاتزال الصورة السينمائية تعانق لحد الآن زمن عصر الكتابة باعتباره زمناً جامعاً، فالفيلم الجيد يبني مدداً للعيش الطيب. ص ٣٤٧

● ثمة تاريخ للسينما، والسينما بدورها انها مثل الرواية، ليس هناك من تاريخ للتلفزيون لأنه اللحظة، وهو في ذلك مثله مثل الجريدة، والفيلم الذي لا يلاقي رواجاً عند عرضه لا يعني انه يفعل ذلك فيلم منته، فهو يوثق في كتالوغ او بأرشيف في الخزانة السينمائية، أما البرنامج التلفزيوني الذي "لاقي النجاح" حتى ولو احتضنه المركز الوطني السمعي البصري INA بمعايير الصارمة، فهو يمت مباشرة بعد بثه. ص ٣٤٨

● تخضع الصورة المعروضة على الشاشة الكبرى لمنطق الشمولية، اما الصورة الموثقة لمنطق التشذر، ولشمولية ومقطعية المدة والأجناس والاحداث وانماط الجمهور، ففيما ترشح السينما عقدة رؤية مع كتلة مفترضة سواء كانت شعباً او جمهوراً لتقترح عليها خطاباً او حكاية يكتفي التلفزيون بهز جمهوره عبر التماس مع توترات محلية صغيرة.

● بالرغم من ان التلفزيون ذو نزعة أسروية فانه لا يضع ابداً أسرة، فليس له لا عصابة ولا شبكة في الماضي كانت هناك أندية سينمائية ولا توجد اليوم اندية تلفزيونية.

● عاشق التلفزيون متخم فهو ليس يخضع لنظام غذائي أوديبى كما هو حال عاشق السينما ليس للتلفزيون قوة تكوينية وجينالوجية، وهو لا يحث على التماهي، فقد عرفنا كلنا في مراهقتنا الرغبة في التشبه بغاري غرانت او جيمس دين، فيما لا ينجح مقدمو الأخبار سوى في جعل الانتهازيين والوصوليين، لا المغامرين يحلمون، والتلفزيون لا يحث على الكبر. من ذا الذي دخل التاريخ ومعه مصباحه المنير سيقول محلل نفساني لاكاني: الشاشة الصغيرة تسير في اتجاه المتخيل والكبرى صوب الرمزي، ويقول جان لوك غودار ابطء "أمام الشاشة الصغرى يفتح المنفرج عينيه، أما أمام الكبرى فيغض البصر، ففي الحمام البصري لنا كل الحظوظ لتكون متأثرين على ان لا نكون متمردين.

● يقول يوري لوتمان في كتابه مدخل الى سيميائية الفيلم: (لم يتوان التلفزيون الغربي عن استغلال ظاهرة حب المشهدية Le Speetaculaire تلك بمستواها المتدني، والتي استمدت العون من احساس المنفرج ان الدم الذي يراه هو دم حقيقي، والكوارث التي يشاهدها هي ايضاً كوارث حقيقية، وسخرها لغايات تجارية بحتة. إذ يقوم هذا التلفزيون اليوم بتصوير تحقيقات صحفية من مسرح العمليات العسكرية ذاته، وعرض مآسي الحياة الدامية بكل تفاصيلها، وذلك بهدف الإثارة وجذب الأنظار، طريق

١٦٣

طويلة وشاقة قطعتها السينما اذن قبل ان تتمكن من تحويل امانتها تلك الى ادارة معرفية). ويرى الكاتب الامريكي البرت فولتون في كتابه "السينما آلة وفن" الصادر في عام ١٩٥٨ ان ثمة فروقات أفرزتها التجربة في العمل بحقلي السينما والتلفزيون ومنها:

● ان السينما فن وآلة معاً. فهل ترى من الممكن ان نقول شيئاً كهذا عن التلفزيون؟ واذا كان

١٦٤

التلفزيون فناً فهل تراه فناً مختلفاً عن فن السينما؟).

● ان هؤلاء الذين يرون ان التلفزيون فن يمكن مقارنته بفن السينما والقياس مع الفارق، انما

يفكرون في وظيفته الثالثة*، والرأي سليم اذا أمكن ان ندلل مثلاً على ان التمثيلية التلفزيونية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الفيلم السينمائي، او بعبارة أخرى، اذا كان "الترتيب" الذي يتميز به التلفزيون يختلف عن ترتيب اللقطات في الافلام السينمائية.

● ان الترتيب في اذاعة تمثيلية تلفزيونية يتم باستخدام عدة كاميرات، وبدلاً من الانتظار حتى تطبع الصور ثم ترتب في لقطات منفصلة فان مخرج التمثيلية التلفزيونية يقوم بعمليات القطع والترتيب

١٦٥

1

() مدخل الى سيميائية الفيلم، ص ٢٥.

1

() البرت فولتون، السينما آلة وفن، (تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨)، ص ٣٦٨.

1

* لآلة التلفزيونية ثلاث وظائف رئيسية: أولها: تسجيل وارسال الاحداث الاخبارية، اي الاذاعة التلفزيونية والوظيفة الثانية: هي اذاعة الافلام السينمائية، والثالثة: هي اذاعة المسرحيات وبرامج المنوعات والدعاية.. الخ. ص ٣٦٨. السينما فن وآلة.

أثناء سير التمثيلية نفسها وذلك بالتحول من كاميرا الى أخرى، ومع ان طريقة الترتيب هنا مختلفة عنها في السينما فان الترتيب ذاته واحد في الحالتين من الناحية الأساسية.

● ان حدود الترتيب الممكنة في التلفزيون أقل مرونة مما هي في السينما. ولناخذ مثلاً عملية التصوير السينمائي لاثنتين من الممثلين يدور بينهما حوار. ان الكاميرا في السينما، تستطيع ان تصور المشاهد اولاً من احد الجانبين ثم تصوره من الجانب المقابل بعد فترة يتم فيها تغيير وضع الكاميرا. أما التلفزيون فيصعب فيه مثل هذا التغيير إن لم يكن مستحيلاً لأنه لا بد من ان توضع كاميرا في كل من الجانبين، مما يترتب عليه ان تقع كل كاميرا منهما في مجال رؤية الأخرى.

● إن التلفزيون مقيّد على نحو آخر، بسبب صغر حجم شاشة العرض وانخفاض درجة الوضوح في الصورة التلفزيونية عنه في الصورة السينمائية، مما يدفع الى تصوير المناظر في التلفزيون من مسافات قريبة الى الكاميرا نسبياً، وهذا القيد المفروض على المسافة والمجال المكاني، باضافة الى ما ذكرنا من قيود، يجعل التمثيلية التلفزيونية أقرب الى المسرحية منها الى الفيلم التلفزيوني.

● ليس في الترتيب التلفزيوني للقطات شيء تعجز السينما عن الوصول اليه، فإذا كان التلفزيون فناً فهو فن السينما.

● خاصية واحدة في التلفزيون لا تتمتع بها السينما، هي خاصية المباشرة والفورية.

● ان البعد الثالث في السينما يضيف الى الفيلم واقعية جديدة، ومع هذا فان فيلماً ذا بعدين اثنتين فقط قد تكون له مزايا فنية في صميم افتقاره الى هذا الواقع، ويقول "رودولف أرنهيلم": "إن قاطرة في فيلم ذي بعدين تصبح على الشاشة وهي قادمة نحو مقدمة المنظر أكبر مما هي في حقيقتها، على حين ان من يلاحظ قاطرة حقيقية لا يشعر بهذا التأثير، والسبب في هذا الاختلاف هو ما يسميه علماء النفس "ثبات الحجم". فمع ان الصورة التي تسقط على شبكية العين كما هو الأمر في اللوحة الفوتوغرافية، تتلاشى بالتناسب مع مربع المسافة فان الحجم يبدو للرائي ثابتاً. وإذ يعتمد (ثبات الحجم) على ثلاثة ابعاد، فانه لا يظهر الا في الفيلم ذي الأبعاد الثلاثة ولا يظهر في الفيلم ذي البعدين.

مثال: مشهد:

في فيلم "الرباعية" في قصة "الغلال الغريبة" يتوقف فيه تأثير احدى اللقطات على كون الفيلم ذا بعدين هو المشهد الذي يعزف فيه جورج على البيانو كاختبار لمقدرته كعازف موسيقى: فالمنظر هنا غرفة جلوس كبيرة، واللقطة هي تلك التي تمتد فيها لوحة مفاتيح البيانو التي ترمز الى اطماع جورج وتمثل ذروة الاهمية في الفيلم فتحل الجزء الاسفل من اطار الصورة فتجعل كل شيء آخر في الغرفة يبدو في حجم الاقزام ولو كان الفيلم ذا ابعاد ثلاثة لاستحال هذا التأثير وفقاً لنظرية "ثبات الحجم". ص ٣٧٢.

● إن الصور على الشاشة السينمائية أوضح من صور التلفزيون كما أنها أصدق من حيث الصوت واللون، فضلاً عن ان السينما يمكن ان تكتسب أبعاداً ثلاثة على حين يقتصر التلفزيون على بعدين اثنتين فقط. وعلى أي حال فإن السينما في الوقت الحالي أصدق من التلفزيون. وان الفروقات في مدى الواقعية بين السينما والتلفزيون قد بدأت تقل بفضل التعديلات والتحسينات التي ادخلت على آلة التلفزيون فزادت من قدرتها على التعبير الصادق.

الأستاذة الدكتورة منى الصبان في كتابها "أنا.. والمونتاج" التي سلطت الضوء فيه على تجارب خاصة في السينما المصرية وقراءة لمفاهيم وأفكار ناجمة عن الميدان العملي التطبيقي في الإخراج والمونتاج، حيث الفهم المجرب عن اللغة السينمائية والبلاغة والايقاع والشكل والرؤية والأسلوب وغيرها.. وعن الفروق بين تقنية الإخراج في السينما وفي التلفزيون يقول المخرج هنري بركات:

توجد أوجه اختلاف كما توجد أيضاً أوجه تشابه بينهما، فكلاهما يعتمد على رؤية المخرج، وقد يكون التصوير بكاميرا واحدة مريحاً أكثر للمخرج، حيث لا يتقيد كثيراً بالمجال الذي تتحرك فيه الكاميرتان، ففي السينما يشعر المخرج انه يمتلك عناصر المكان والديكور بالكامل، ايضاً هناك خلاف هام، يتعلق بالحوار، فالفرق في عنصر الزمن بين الفيلم السينمائي الذي لا يتعدى الساعتين وبين المسلسل التلفزيوني الذي لا يقل عن عشرين حلقة مما يتيح غزارة في الحوار التلفزيوني، والذي يجعل بعض المخرجين ينزلقون في التطويل في الحوار، لزيادة عدد ساعات العرض، وبالتالي عدد حلقات المسلسل، وهو ما يؤثر على الناحية الاقتصادية وهذا عيب الـ V اخراج التلفزيوني. ص ٧٦

المخرج د.سمير سيف: ص ١٥٣

ان الاختلاف الأساسي - من وجهة نظري الخاصة - هو اختلاف في أسلوب المعالجة الدرامية، وليس في أسلوب الإخراج أو التصوير. وذلك لأن العمل التلفزيوني وسيط Medio اعلامي مرئي كالعامل السينمائي، فالمعالجة البصرية والصوتية واحدة في النوعين. الا ان المعالجة الدرامية تختلف باختلاف نوعية الموضوعات التي تلائم التلفزيون وطريقة طرح هذه الموضوعات، فظراً لأن العمل التلفزيوني لا يقل في العادة عن عشر ساعات ونصف تترجم الى مسلسل من ثلاث عشرة حلقة، مما يعطي مساحة أكبر لعرض موضوع العمل، في حين ان العمل السينمائي المحدد بساعتين فقط في الغالب يجعلنا نزاعى التدقيق الشديد في الكتابة السينمائية، فلا داعي مثلاً لتكرار معنى من خلال جملة ما تم طرحها قبلاً او الالتزام بتحديد الأضافة التي يضيفها أحد المشاهد الى العمل قبل اضافته للمشاهد الأخرى، وذلك على عكس العمل التلفزيوني تماماً، وهناك ايضاً سبب آخر غير المدة الزمنية لكل من النوعين، فعندما يذهب المتفرج ليرى فيلماً في إحدى دور العرض السينمائي، فإنه يهئ نفسه لكي يكون متفرغاً تماماً للفرجة، يساعده في ذلك المناخ الذي تهيئه دار العرض، اما عند مشاهدة مسلسل تلفزيوني في البيت، يصبح من الصعب جداً تحقيق مثل هذا المناخ، فالنور مضاء وقد يتواجد أشخاص آخرون منشغلين بأحاديث جانبية، وقد يدق جرس التلفون أو الباب فيضطر للإجابة، حتى عند تحقيق التفرغ التام للفرجة، فهناك يوم كامل أربع وعشرون ساعة تنقضي بين مشاهدة حلقتين متتاليتين فتجربنا هذه الحقيقة على أن نشير من وقت لآخر الى العلاقات بين شخصيات المسلسل وتطورها مع الوقت، وفي سؤال للدكتورة منى الصبان.. هل وفرت امكانيات المونتاج في الفيديو النتيجة نفسها التي وفرتها امكانيات المونتاج في السينما؟

يجيب د.سمير سيف: مؤكداً ان هناك أوجه تشابه وأوجه اختلاف بين هذين النوعين من التقنية، فتقريباً يتم تنفيذ اللقطات نفسها والتبطين نفسه للمشاهد بأن نأخذ جزءاً من لقطة نطعم بها فجوة Gap في لقطة أخرى، وكل هذا يستغرق وقتاً ويكلف مالياً، الا ان مونتاج الفيديو مريح أكثر من هذه الناحية، أما الصعوبة فتكمن في مونتاج الصوت، لأنه لا يوجد به ما نسويه بالدبلاج، فلو أن أحدهم عطس او تكلم بصوت عالٍ او مرت إحدى السيارات لفسد المشهد. على حين انه يمكن التعامل مع كل ذلك في العمل السينمائي، حيث يمكن ان يتم التصوير ليلياً في أحد الشوارع وسط الآلاف من الجماهير وتبدو الصورة من خلال المونتاج كما لو كان الشارع خالٍ من الناس تماماً، ويؤكد ذلك ما يتم تركيبه من المؤثرات الصوتية في المشهد كأصوات صراير الغبط او عواء بعض الكلاب. وتحقيق هذا مستحيل في الفيديو، ولذلك يتم اللجوء الى التصوير الخارجي في أضيق الحدود، لان السيطرة على التصوير الداخلي تكون أيسر كثيراً من ناحية الصوت، أما فيما يتعلق بالصورة فالفيديو أيسر من السينما لأن التعامل مع الكاميرا تم من خلال مجموعة من الأزرار، فلا تحتاج الى أي تجهيزات خاصة مثلما تحتاج كاميرا التصوير السينمائي. ص ١٦٣.

– في كتاب السينما الفرنسية في قرن تأليف إيريك لوغيب () يتعرض عدد غير قليل من مخرجي السينما الفرنسيين الى عدد من الأسئلة الباحثة عن الفكر والتجربة والأسلوب والاتجاه والطريقة وما الى ذلك من معطيات الحرفة ومن ضمنها عدد من وجهات النظر المختلفة والمتباينة بخصوص الفروقات بين السينما والتلفزيون.

– مارسيل ليربييه:

سينما أو تلفزيون، انهما المهنة نفسها: الصورة، تماماً مثلما ينتمي البيانو والأوركسترا الى الفن ذاته: الموسيقى، اجتماع البيانو والأوركسترا يتيح إنجاز السمفونيات، أما التوليفات ما بين الشاشة الكبيرة والشاشة الصغيرة، فمن شأنه وهذا ما أمله، ان يؤدي الى الفن الشامل.

– جان رينوار:

ان وسيلتي التعبير، السينما والتلفزيون، مازال أمامهما وقت طويل للتطور منفصلين، مع اختصاصيين لكليهما، وسرقات متبادلة لا ابتكاراتهما. وأؤكد لك ان اليوم الذي تنتهي فيه هذه المنافسة، وتتكامل وسائلهما من دون تنافس ليس قريباً، وعندما يهل، يتوجب على السينما أن تكون الأمل في جعل التلفزيون احدى وسائلها والثأر لنفسها منه. لاسيما وان أكثر ما يتبجح به هو أفلام السينما من الأفلام الصامتة وصولاً الى السينما سكوب.

– كلود أوتون – لارا:

ثمة مسألة رحابة ومدى، في السينما، تحتاج الصورة التي نشتغل عليها، الى رحابة واتساع. وهناك شيء آخر يفرق بين السينما والتلفزيون، فهذا الأخير يناسب الفرجة الحميمية، في موازاة ذلك، تكتسب الأفكار التي نريد التعبير عنها في فيلم سينمائي، درجة من القوة، بحيث تتطلب استقبالها جماعياً، شخصياً أو عمل من اجل الجمهور، بل من اجل اوسع جمهور ممكن، فالسينما فن شعبي، لذلك ارفض ما يسمى بقاعات الفن والتجربة، لا وجود لسينما موجهة لجمهور ذكي، وسينما للآخرين. والنجاح هو المحك الأول والأخير.

– كريستيان – جاك:

التلفزيون وسيلة تعبير أحبها وأقدرها، لها الكثير من المزايا القابلة للأعجاب. اولها عدم الاضطرار الى الاستناد على نجوم التمثيل، وكثيراً ما أدى الهوس بالممثل النجم الى مثل هذا المنطق: اذا لم تتمكن من أخذ "غابان" نأخذ "فرنانديل" وذلك من دون اجراء أي تغيير على السيناريو والحوار وروح الفيلم إجمالاً. كذلك يتيح التلفزيون العودة الى تلك الأفلام ذات الميزانية الصغيرة والتي تعود الى مرحلة ما قبل الحرب. وهي في كل الاحوال لم تكن أسوأ من الأفلام التي تنجز حالياً بتكاليف أكبر. في الثلاثينات كان يمكن اخراج الأفلام في اثني عشر يوماً. ولا أدعي انها كانت ناجحة دوماً، لكنها لا تفتقر الى بعض المحاسن وهي التي علمتني مهنتي وهياتني للتلفزيون، لقد مارست الديكور سابقاً، وظل لي منه الكثير، فأنا أعد دفاتر لكل افلامي، كل شيء في موقعه، وأسجل الزوايا المدروسة والمتوقعة جيداً، ويتميز التلفزيون ايضاً بكونه لا يستوجب حضور "المدفعية الثقيلة" التي تبطئ التصوير السينمائي. وفي الأخير فإن من دواعي سرور المخرج إدراكه بأن مسلسلاً فرنسياً – انجليزياً – ألمانياً – كندياً –

1
() إيريك لوغيب، (السينما الفرنسية في قرن، الفن السابع).

مشاركاً مثل "جو غايار" قد شوهد في وقت واحد من قبل مائة وخمسين مليون متفرج تلفزيوني، غير ان التلفزيون يظل آلة في منتهى الخطورة ايضاً.

– هنري جورج كلوزو:

تلفزيون، سينما.. لا فرق في وسيلتي التعبير مادام الأمر يتعلق بشخصيتي بيكاسو وكاراجان، وعلى ذكر الموسيقى يتوجب عليّ القول إن هناك مبالغة في استخدامها كحشو للصورة وهذا ما سعت دوماً الى تحاشيه.

– موريس كلوش:

المعركة بين السينما والتلفزيون مفتعلة، ولا بد لها من نهاية.

– جان كوكتو:

التلفاز: "علاقات التقدير والاستخدام نفسها التي بين قلم حبر ناشف وريشة ذهبية، من دون ذكر ريشة الإوزة".

السينما: جعل اللامرئي يرتدي الضوء.

– رينيه كليمون:

السينما وريشة المسرح والأدب، ثم جاء التلفزيون الذي يبعث القشعريرة وصدمة الواقع، اعتقد ان على المخرج السينمائي ان يتجاوز الواقع بواسطة الخيال، بسبب ظهور التلفزيون، سوف تلجأ السينما تدريجياً الى دراسة سيكولوجيات الأشخاص، والطباع، والعلاقات الانسانية، وهكذا لن يبقى مجال للسهولة والابتذال.

– راؤول أندريه:

اعرف ان التلفزيون أساء للسينما. ومع ذلك أبدي بعض التسامح ازاءه، وهكذا يمكنني البقاء في بيتي لمشاهدة فيلم قديم لم أتمكن من رؤيته سابقاً، أحب أيضاً بعض عروض مسرح المنوعات، ومن الواضح انه سوف يأتي يوم لإيجاد حل يجعل من الجمع بين السينما والتلفزيون شكلاً فرجياً متكاملًا ومكتملاً.

– بيار غاسبار – بيت:

السينما، التلفزيون.. إنهما مهنة واحدة، أول افلامي التلفزيونية أخرجتها كما لو كانت للسينما. في المستقبل لن يتم النظر اليهما الا بوصفهما وسيلتين، سمعيتين بصريتين، مصيرهما التكامل، لو أننا استخدمنا في السينما وسائل التلفزيون في البث، لثم استرجاع تكاليف الأفلام بعد عروض قليلة! علينا ان ندرك بأن كل تاريخ فرنسا ينتقل الى الأشرطة، سواء في الولايات المتحدة او في هنغاريا، وتكاد ألمانيا بدورها ان تغرقنا، واليك بمثال آخر: في الفيليبين توجد تسع قنوات تبث لثلاثمائة جزيرة، الفرجة دائمة، وهناك امكانية الاختيار، أنا مقتنع بحاجة التلفزيون الدائمة الى الأفلام السينمائية، وانا مع الكم، لأنه يوفر فرصة أكبر للنوع، ينبغي التوصل الى صيغة انتاج عريض ومتكامل.. أنا مع التطبيع بين السينما والتلفزيون.

– جان – بيار ملفيل:

من المثير للفضول، في العالم كله، قيام نوع من التراتبية ما بين الفرجة التلفزيونية والسينما، أي انه من النادر رؤية مبدعين سينمائيين يتخلون عن السينما، باستثناء روسيليني الذي يمثل حالة خاصة بالنسبة للتلفزيون، إن ما يحدث هو العكس، عادة، وفي هذا المجال، لا يجد المخرجون الامريكيون الشباب، العاملون في التلفزيون، أية مشكلة في الانتقال الى السينما، لكن من الصعب رؤية ويليم ويلر

مثلاً يفعل ذلك، ان الصورة المتقنة تظل أجمل، في السينما، وأكثر جاذبية من الصورة التلفزيونية الصغيرة وغير المحددة بما يكفي.

– إيف روبير:

في سؤال: هل تعتقد بأن التلفزيون أثر في السينما؟ يجيب: - هذا أمر مؤكد على الصعيد التقني، وخاصة على مستوى الكتابة، ان الحكاية ذات الشكل التلفزيوني تركت أثراً خطراً في المشاهد، لكنها جاءت لصالح المخرج، وعلمته الجدوى والفاعلية، تذكر بأن التلفزيون هو الذي وفر لحوالي خمسمئة مليون مشاهد امكانية رؤية اولى الخطوات التي خطاها الانسان على سطح القمر، وياله من مشهد جميل.

– ايريك روهمر:

انا أعرف التلفزيون.. ورغم ان الصورة أقل جودة من السينما، فلست ضد هذه الوسيلة، لا أحب طريقتة في التأثير على سيرورة الحياة، أما في السينما فتستطيع ان تذهب كل يوم، لكنك تمارس الاختيار. ومن الأفضل ان يجد الفيلم جمهوره الخاص. وان يسترجع تكاليف العمل.

– ميشال بوارون:

ان التقارب بين التلفزيون والسينما أمر محتوم، ومن جانب آخر لا بدّ للسينما ان تشكل جزءاً من التلفزيون، حتى وإن كان ذلك عبر المسلسلات، وللتلفزيون جانب ايجابي يتمثل في الاكتشاف السريع للمواهب الشابة، اذا تركت لها حرية التعبير.

– دنيس دي لا باتوليير:

لقد تمكن التلفزيون من تعويد عين المتفرج على لغة أكثر حرية، وبهذه الطريقة قدّم خدمة للسينما، ولا بد من تكامل الوسيطتين لأنهما تشكلان مهنة واحدة، لكن يتوجب ايجاد طريقة عمل أسرع للسينما، والحال ان السينمائي الذي يتعامل مع التلفزيون كثيراً ما يجد نفسه سجيناً لصيغة المسلسل.

– جورج فرانجو:

مشكلة التلفزيون أن سرعته مضاعفة، قياساً بالسينما، ولا بد للمرء ان يعتاد ايقاعاً أسرع إذا اراد التعامل معه، ذات يوم طلب مني اقتباس ست وعشرين قصة قصيرة في شهر واحد، ولإخراج إحدى تلك القصص طلبت سبعة عشر ديكوراً، فلم يقدموا لي سوى اربعة.

التلفزيون هو أيضاً مدرسة "الزوم" فاللقطات المقربة تحل محل تحريك الكاميرا، اي العكس تماماً. أما الامريكيون فيستطيعون انجاز افلام تلفزيونية حقيقية، أفلام تنتمي الى السينما.

– ألان روب – غريبيه:

اعتقد بإمكانية تصوير شريطين في آن، أحدهما يكون مخصصاً للتلفزيون، والثاني للسينما، وذلك بالشخصيات والديكورات نفسها. وخلال عملية المونتاج، يكفي تزويد كل فيلم بـ ٥% من الصور المختلفة لنحصل على حكاية مغامرتين مختلفتين تماماً، وقد يشكل ذلك بداية نوع جديد من التعاون بين السينما والتلفزيون.

– فريدريك روسيف:

في سؤال له.. هل تؤمن بـ "حرب أهلية" بين السينما والتلفزيون؟ أجاب:- ينبغي ان يظلا متكاملين، ومن الخطأ الخاط بينهما لأن ذلك قد يؤدي الى عدم التمييز بين المتخيّل الفردي والمتخيّل الجماعي. أما من وجهة النظر التقنية، المحض فيمكن الانتقال بسهولة من هذه الوسيلة التعبيرية الى تلك، مع ضرورة الملاحظة بأن التلفزيون يتطلب تفاصيل أقل في البناء. أما السينما فتتطلب احتقالاتاً جماعياً يجري في العتمة، مع ضرورة الدفع قبل الدخول، في حين يتم استقبال التلفزيون في البيت، ويمكن المتابعة معه او تركه في منتصف الطريق، السينما اختيار، والتلفزيون صدمة، السينما تؤثر فيك دفعة

واحدة، والتلفزيون يفعل ذلك بالتقسيط، وفي زمن متقطع، ومع ذلك ينبغي ايجاد تعايش بينهما. فهما وسيلتا تعبير تستجيبان لحاجات مختلفة، والخلط بينهما يؤدي الى عدم فهم هذه وذاك.

— الكسندر أستريك:

أتصرف في التلفزيون كما في السينما، إذ يشكلان وسيلة تعبير متماثلة في الواقع، وما ان اشرع في إخراج شريط تلفزيوني تاريخي حتى أتخلى عن الارتجال واقتفي بكل تواضع نموذج لوتشينو فيسكونتي.

— جورج لوثر:

عن السينما: كثيراً ما تنجح حكاياتي الي روح الدعابة والسخرية انطلاقاً من مواقف الحياة لدى المتميزين بالخلج، ويصعب الذهاب بعيداً في المواقف الميلودرامية عندما يتعلق الأمر بفيلم بوليسي. أحب هذا النوع الى درجة عدم الرضا عما سبق، ابحت عن حكاية يمكن تقديمها.

عن التلفزيون: قد أجاأ الى مسلسل تاريخي، او مسلسل يتيح الفرصة للسفر الى آخر العالم مدة سبعة أشهر. لكن المؤسف ان التلفزيون لا يملك مثل هذه الامكانيات، وانا اكره البث المباشر في التلفزيون، وأشبهه بالكاتب الذي لا يحق له التشطيب.

— إدوارد مولينارو:

اعتقد أننا، السينمائيين جميعاً، مدعوون اليوم أو غداً، الى التعامل مع التلفزيون، بل أننا مجبرون على ذلك، فالناس قللوا من توجههم الى قاعات السينما، وازدادت صعوبات العيش في المدن، لم يعد احد راغباً في الخروج ليلاً، حتى افلامنا السينمائية سوف تبث من خلال التلفزيون، زد على ذلك ان التلفزيون في فرنسا يعاني من احتكار شنيع بحيث يمكن تشبيه الوضع باحتكار أمير وحيد لمطبعة غوتبيرغ في ذلك العصر. والحال ان وسائل التعبير ينبغي ان تكون في متناول الجميع، سوف يأتي الوقت الذي يتم فيه تكبير شاشات التلفزيون الى أقصى حد ممكن، وتوجد حلول لهذه المشاكل كما في كتاب ألدوس هكسلي، وهذا ما حصل هذه الأيام، ونحن في عام ٢٠١٨ بانتشار الشاشات التلفزيونية العملاقة في الساحات والشوارع والاماكن التي تستقطب اكبر عدد ممكن من الجمهور للمشاهدة وفعلاً تحقق حلم مولينارو.

— بيار شونдорفر:

في سؤال: ما رأيك في الصورة، كيف تتجلى سينمائياً وتلفزيونياً؟ أجاب:- هذا الأمر لا يتطلب موقفين مختلفين حقاً، وبالمقابل أجد ان علاقة مشاهد التلفزيون بجهازه تختلف عن علاقة هاوي السينما بالشاشة، فالمترجم على التلفزيون لا يقوم بجهد الخروج من بيته ودفع ثمن تذكرته، ولأن الشاشة اصغر فإن تأثيرها أقل، أما الفيلم الجميل في السينما فهو جذاب يجعلك لا تحوّل عنه نظرك ثانية واحدة، في الواقع يختلف الايقاع وبناء الصورة ما بين التلفزيون والسينما، وكذلك الشأن بالنسبة لاختيار المواضيع، وما أحاوله شخصاً في التلفزيون هو عمل، كانت تسمح به السينما في الماضي ولم تعد كذلك، إنه الريبورتاج الشامل، وكذلك اجراء المقابلات مع الشخصيات المشهورة.

— جاك دوراي:

اعتقد صراحة انه سوف يصير التلفزيون ذا آفاق واسعة، خاصة اذا حافظ على اساليبه، وينبغي على السينما ان تفعل ذلك ايضاً، ما يعجبني في التلفزيون هو ما يعتبر مستحيلاً في السينما، البث المباشر. غير ان البث المباشر لا يخلو من التزوير والتركيب في أحيان كثيرة، وهذا نقص في الصدقية والشرف، خاصة وان التلفزيون من شأنه التعبير عن حقائق لا تعوّض، والسينما ليست مجرد صور. ان صورة واحدة يمكن ان تعادل كتاباً.

— فرانسوا تروفو:

يُقال، على وجه حق، غالباً، إن السينما فن هروب، الكثير من المثقفين يرفضون هذا المفهوم لأنهم يريدون "يقاظ" الجمهور أكثر من مساعدته على "الهروب". ثمة جانب صدق في كلتا النظريتين. أما أنا فقد جئت إلى السينما من باب الهروب، وكانت انواع الافلام السينمائية توفر لي أهم مهرب او ملجأ. لاشك ان السينما الامريكية كانت توفر هروباً أعمق لكنها كانت أقل صدقاً. وأصر على تقديم شخصيات قابلة للتصديق من دون جعلها تتحرك في مواقف واهية، واعتقد انني توصلت الى ذلك في "عروس الميسسبي" فأنا مؤمن بفن شعري يخص السينما، لا أتعامل الا مع ما هو محسوس ولا مجال في افلامي لكلمات مثل: الرب، الروح، الكائن السامي، ما يهمني هو الانسان. وأريد التوصل الى جعل الكاميرا إحدى شخصيات الفيلم، والحال ان الكاميرا ينبغي ان تكون غير مرئية في توازن دائم مع حوافز دائمة. قد أرضى باخراج مسلسل وليس برنامج منوعات ويمكن لهذا المسلسل ان يكون من تمثيل الأطفال، فالكثير من المخرجين للتلفزيون يجعلونك تقرأ، وراء صورهم، حنينهم الى السينما، ومن هذا المنطلق كان من شأن مارسيل بانبول وساشا غيتري، ان يتحوالا الى ملكين في التلفزيون.

— تجرباً التلفزيون في أعمال تحمل القلق والتوتر والصراع، وأظهرت شخصيات حادة في السلوك تعيش أجواء غير متوقعة، لدرجة ان المشاهد بقي متمسكاً بمكانه مشدوداً ومتابعاً للأحداث دون ملل، وهذا ما كنا نعيشه ولازلنا في السينما، وهذه الحالة ليست اطلاقاً عاماً وانما نسبياً ولا يجرؤ عليها

١٦٧

الكثيرون.)

— يعتقد البعض ان عرض الفيلم السينمائي في شاشة التلفزيون هي محاولة لكسب الجمهور الى التلفزيون وسحبه من السينما.

— المادة الروائية القصصية هي الرصيد المشترك للسينما والتلفزيون ولكن تختلف وسائل المعالجة والتوظيف وطرائق التجسيد.

— هناك مشهد سمعي بصري في العالم، على الوسيلتين الاقتراب منه.

— اعتماد التلفزيون على سرد الحوار بشكل اساسي كصفة ملازمة للعمل الدرامي التلفزيوني وبما يجعلنا نتمسك بالفرق الكبير مع السينما التي لا تولي اهمية كبيرة للحوار كما يوليها التلفزيون.

— نعتقد ان التقنيات الحديثة قرّبت الكثير من السمات بين السينما والتلفزيون وبحسب قول المخرج مأمون البنى: (بدأت الفروقات تتلاشى بعد التطور التقني الذي ما برح يمدنا بأجهزة تقنية دعمت الصورة واصلحت بين الأخوين السينما والتلفزيون بسبب ان مخرجين سينمائيين اقتحموا مجال الدراما

١٦٨

التلفزيونية في الثمانينات وقلبوا الطاولة على اللغة التلفزيونية.) اخوان متعاديان.. ومعروف ان هناك اشتغال لدى البعض من المخرجين للدراما التلفزيونية بأسلوب ونكهة سينمائية بفعل اجادة حركة الكاميرا والممثل واسلوب السرد وخلق الأجواء.

1
() من أسرار المهنة بين السينما والتلفزيون، صحيفة بتوقيت دمشق، ٢٠١٦).

1
() جريدة الوسط اليومية، العدد (٤٤٨٠) في ٢٠١٤ - ١٣ ديسمبر - منصوره عبد الامير .

– هنالك مشتركات بينهما – الكاميرا – الاضاءة – الالوان- الممثل- الديكور ورغم ذلك هنالك اختلاف في البناء والبنية والشكل والمعالجة والاسلوب والرؤية، وهناك اللقطة للسينما والمشهد للتلفزيون.

– التقنيات الحديثة انجزت شاشات تلفزيونية كبيرة الحجم وبقيمة وضوح وكفاءة صورية عالية المستوى جذبت اليها المشاهد وكأنها في اطار المنافسة مع السينما.

– الفيلم ملزم بزمن غير زمن الدراما ومسلسلاته وحلقاته المتعددة.

– هناك فرق بين من يحمل الريموت كونترول ويقلب رغباته في المشاهدة من بين آلاف القنوات والمصادر الصورية وآخر من يقطع المساحات ليقطع البطاقة ويذهب الى صالة السينما كي يشاهد فيلماً، قد يخضع الى سيطرة الفيلم او قد يتمرد عليه بفعل مستوى التفاعل مع المعطيات السمعية، والبصرية، واللغة السينمائية بالذات.

– ومن وجهة نظر المتذوق، ان طريقة جلوس المشاهدين في السينما بترتيب الصفوف المتقاربة تجيز للمشاهد وتفعل روح التأثر بما حوله من انفعالات وردود افعال بل وحتى الصمت والاصغاء للفيلم وبما يفتح الاستعداد النفسي للتلقي وتحريك الذائقة، وان اجواء صالة السينما الواسعة وطقوسها هي أكبر بكثير من غرفة المشاهدة المنزلية المحدودة في التلفزيون.

– وسيلتان يتمتعان بخصوصية الاختلاف والتشابه احياناً، كلٌ له أدواته وعناصره وجمهوره ولكن آليات العمل واختلاف الاساليب جعل من هذا الاختلاف واقعاً، وبما يتيح لكل وسيلة ان تعمل بمعزل عن الأخرى رغم المشتركات المتبادلة بينهما، ولكن ان نجاح احدهما هذا لا يعني فشل الآخر، ولكن ايضاً ان الصورة في التلفزيون لها طقوسها اما في السينما فلها طقوسها الأخرى وهناك كما هو معروف نكهة سينمائية لا نجدها في التلفزيون.

– وإن لم تكن منافسة التلفزيون للسينما، الأمر الذي استثار الأزمه، إلا انها زادت من حدتها بحيث أن السينما، حين سعت للعثور على وسائل تجاوز أزمته، شنت هجوماً على التلفزيون، فعرضت من شاشاتها وجعلت الفيلم الملون شيئاً نهائياً، فالسينما تبحث عن خلاصها، وتعثر عليه، في مجالي الأثارة والتاريخ، وهكذا أنت روما القديمة، وأتى فرسان المائدة المستديرة... الخ. أتوا حاملين هالاتهم الأسطورية، ولكن ضمن حدود ما يمكن تصديقه، إن التاريخ والجغرافيه هما اختباران للصدق، كما أنهما في الوقت نفسه مصدر ان للروعه، إذن فالسينما لن تهرب من الخيال وانما ستهرب في الزمان

١٦٩

والمكان عبر (التكينكلور) و(السينما سكوب)(.)

– تباينت الآراء بأطلاق تسمية اللغة السينمائية واللغة التلفزيونية هناك من ينفي وجود الفرق بينهما وهناك من يعتقد ان ادوات الحرفة السينمائية قد تختلف عن التلفزيون ولكنهما يقتربان بتسمية هي اقرب اليهما وهي اللغة المرئية او الصورية بمعنى اننا يتوجب علينا فهم العمل السينمائي او العمل التلفزيوني من خلال ما نراه وما نسمعه اي السمعي البصري – رغم اختلاف طقوسهما (السرديّة والجمالية) كما اسلفنا-.

1
(إدغار موران، (نجوم السينما، تر: ابراهيم العريس، المنطة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٢)، ص٣٨.

اللغة السينمائية

للبحث عن وسيلة تخاطب يراد منها الفهم وتبادل الأفكار والمفاهيم علينا ان نجد لغة ذات نظام وقواعد وابدعيات تضعنا في تداول ذهني وعاطفي واضح، وهذا ما ساد في اغلب المجتمعات من لغات متعددة وتفرعاتها الدقيقة، وفي السينما شاع اصطلاح "اللغة السينمائية" للتعبير عن وجود ثمة قواعد واشترطات خاصة بهذه اللغة دون غيرها، وبعض الباحثين والمفكرين وضعوا مؤلفاتهم تحت هذا العنوان وآخرون ممن ابتعد عن هذه التسمية لأسباب قد تنفي وجود هذه اللغة اصلاً، فمنهم من قال وكتب بعناوين اخرى منها/ لغة السينما او قواعد السينما/ او فهم السينما او فن السينما او السينما فناً، أو الفيلم السينمائي، وغيرها، والسينما التي تتبنى الصوت والصورة الآن باستخدام أمثله لمختلف الطرائق والسبل التقنية الحديثة والبرامج التي تعتمد على دقة وكفاءة العقول الاليكترونية والمؤثرات السمعية والصورة لتجعل من الشاشة عرضاً مدهشاً ومبهراً يلامس العاطفة والعقل والخيال والفكر والجمال وبأطر عميقة وفلسفة فهم وتفسير خاصة، ذلك الذي يتطلب ان ينطوي تحت مسمى خاص به وهو اللغة السينمائية، وبالقدر الذي يحمل هذا التأثير وهذا التفاعل المطلوب من المتلقي، فاللغة السينمائية حروفها متعددة، وهي الصورة التي نراها في المكان والديكور والاضاءة واللون والممثل والموجودات (الاكسسوارات) وما يضاف اليها من طرائق المونتاج والمؤثرات الصوتية والحيل والخدع السينمائية فضلاً عن العلامات والاشارات والايقونات والشفرات المتعددة التي تقود الى الفهم وانتاج المعنى المراد من تفسير الفيلم.

أما الصوت فهو الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت وبما تشكل من توظيف وانسجام متقن مع الخيارات البصرية لتعزيز وحدة الخطاب الذي تبثه اللغة السينمائية، اللغة التي تبث ما هو سمعي ومرئي بما في ذلك المفردة والكلمة والجملة كوحدات تعبيرية، دون ادنى مقارنة بين الصورة بالكلمة والمقطع بالجملة وغيرها (أشار جيل دولوز في كتابه الأول (الصورة - الحركة) الى محاولة بازوليني ايجاد مقاربات في السينما مع اللغة، ووجدها مقاربات غير موفقة لأنه إن كان للقطعة من نظير فسيكون في المنظومة المعلوماتية وليس في المنظومة اللسانية، ويعود دولوز في فترة لاحقة الى مناقشة مسألة العلاقة بين السينما واللغة، والتي يجدها مسألة عسيرة، لكنه ينبه الى انها ساعدت على صياغة شروط وإمكانات سيميائية الفيلم، ويطري دولوز حدراً ممتز في تناوله هذه العلاقة، إذ انه لم يسأل (ما الذي يجعل فن السينما لغة؟) انما طرح السؤال بشكل آخر: ما الذي يجعلنا ننظر الى السينما بمثابة لغة؟) وقد وضع مبرز امامنا جوابين: الأول: الذي تبينه الواقعة التاريخية، وهو ان السينما تطورت بالدرجة الاولى، الى سينما سردية تروي حكايات والثاني: يتعلق بتتابع الصور واقتراجه، كمعنى من

١٧٠

العبارة الملفوظة، مما ادى الى النظر الى اللقطة المنفردة بمثابة سردية صغرى). وفي كتابه بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني ناقش الباحث قيس الزبيدي مسألة الإقرار باللغة السينمائية كلغة ام غير ذلك مستعيناً بأراء الكتاب والباحثين المختصين ومنهم:

جان ميتري: ان السينما لغة، لا انها تختلف عن اللغة المنطوقة، رغم انها فهي لغة في نهاية الأمر مادامت تشارك اللغة المنطوقة اللفظية في خاصية ائصال المعنى.

1 () قيس الزبيدي، (بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، قدمس للنشر والتوزي، دمشق، ٢٠٠١)، ص ٦٤.

– الناقد دينا دريفوس: تقول الشيء نفسه الذي يقوله متري الا انها ترفض النظر الى السينما بمثابة لغة.

– ميتينز: ان الملاحظة التي يوردها ميتري ومفادها انه من اليسير مناقشة ان كل لغة ينبغي ان تشبه اللغة المنطوقة، تجعلنا نستنتج ان لغة الفيلم لاختلافها عن اللغة المنطوقة هي بالتالي ليست لغة. والسينما فن حين تصبح لغة.

– بودوفكين: ان المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج الى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة، ومجموعة اللقطات تمثل الجملة.. وهنا ما لا يتوافق مع ما طرحه دولوز بأن الصورة لا رديف لها في اللغة المنطوقة.

– تودروف: (ان الادب ليس نظاماً رمزياً وانما هو نظام فهو يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة مادة خاماً).

ولتباين الآراء هذه واختلافها يقودنا الاعتقاد بأن الاعمال المرئية السينمائية والتلفزيونية تتطلب لغة لفهمها وتفسيرها والاستمتاع بها ولكن يتولد لدينا التساؤل وهي انها موجودة قبل وجود (اللغة) وأية لغة؟ رغم ادراكنا بما يحمله العمل الفني من محاولات شتى تقودنا الى فهمه وتفسيره من خلال المستويات التعبيرية التي تبنيها الصورة والحركة والعلامة واللون والاضاءة وايقول الممثلين وعموم التكوينات والفضاءات الدالة بوصفها ادوات تعبير خاضعة لنظام تركيب مونتاجي يسهل عملية الفهم، وبفهمنا الفيلم والمنجز المرئي نكون قد أدركنا ان وسيط ذلك هي اللغة المرئية او لغة الفيلم او اللغة السينمائية.

(ليس هدفنا إبعاد صفة اللغة عن السينما او التلفزيون او تبني مثل هذه الصفة واعتبار الفن السمعي البصري لغة مجازاً، وانما الوقوف عند اشكالية موجودة حقاً يجب فهمها بعمق، وبالتالي تجنب اعتبار الوسيط السينمائي أو التلفزيوني وكأنه يستند الى لغة جاهزة لها قاموسها وقواعدها العامة، ففي كل لغة

تدل كل كلمة على مفهوم يشكل معناها)^{١٧١} (.) ويذكر جيمس موناكو في كتابه (كيف تقرأ فيلماً بعض من الفرق بين السينما والتلفزيون واختلاف عناصرهما.

(ان التلفزيون ليس فقط مجهزاً على نحو افضل في الوسائط الأخرى لتناول التطورات المرهفة للشخصية. لكنه أيضاً على العكس مجهز على نحو اضعف لتوالي العناصر الدرامية الأساسية، ولأن التلفزيون أقل تركيزاً بكثير من السينما (انه يعطينا معلومات بصرية وسمعية اقل)، فأن مسلسلات الأكشن والأبهار تظهر على شاشة التلفزيون على نحو أضعف من قاعة العرض السينمائي. ولأن التلفزيون اقل حميمية بالتأكيد من قاعة العرض السينمائي، فإنه لا يستطيع تناول الدراما العالية للأفكار

١٧٢

والمشاعر)(.)

ويبقى التلفزيون مؤثراً بصرياً بأشغاله للمسلسل بحرفية اكثر من الفعاليات الأخرى، وفيه تظهر وتبرز الشخصيات ويتسع حجم الانتباه الى الموديل والموضه والعادات والتقاليد والسلوكيات والاماكن والمدن والمعالم، فضلاً عن القصص وموضوعاتها وما تحمل من مشكلات وصراعات.

1 () قيس الزبيدي، (بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، قدمس للنشر والتوزي، دمشق، ٢٠٠١)، ص ٦٧.

1 () جيمس موناكو، (كيف تقرأ فيلماً، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٦)، ص ٤٨٧.

تتشارك السينما مع التلفزيون في كثير من العناصر وما يتطلب ذلك من أدوات ومستلزمات، ونعتقد ان السينما هي أكثر اتقاناً من التلفزيون الذي فتح آفاقه كثيراً لاعمال لا تخلو من البساطة والسطحية والاستهلاك مع طغيان الخطاب الاعلامي والدعائي والتجاري وما الى ذلك من فعاليات خالية من تقنيات السرد والسيناريو والبنى الجمالية ولهذا نجد ان السينما حريصة جداً في بناء لغتها على أساس حرفيات بناء اللقطة والمشهد والاحجام والزوايا والحركة وتقنيات تحريك الكاميرا من شاريو وكريين وعدسات الزوم والبانوراما والمواصفات الدقيقة العالية الكفاءة التي تتمتع بها الكاميرات السينمائية ومواقع التصوير المختلفة وطرائق المونتاج باستخدام احدث الخدع ومهارات الحيل والمؤثرات الصوتية والصوتية ومواضيع الخيال والاساطير والاحلام والغرائب والعجائب مع توظيف كبير للسميما بشتى صنوفها ودلالاتها لخلق اشكال مبهرة قائمة على الدهشة والتأمل والتفسير وانتاج المعنى. لهذا نجد ان طغيان استخدام مصطلح اللغة السينمائية هو أمر فرضته طبيعة السينما وتميزها كجنس ثقافي مرئي له وسائله التعبيرية الجمالية.

– ويقول روجيه اودان في كتابه السينما وانتاج المعنى:

(.. وينظر ش. منز الى مسألة التمييز بين السينما والتلفزة في الفصل العاشر من كتابه (الخطاب والسينما) ولكنه يفعل ذلك لينتقل فوراً الى القرار بأن يعتبر السينما والتلفزة طريقتان متميزتان تقنياً واجتماعياً لخطاب واحد. غير انه يشير الى ان الفروق تظل وانها قد تنتقل الى المرتبة الأولى لو درسنا المزدوجة (سينما – تلفزة) دراسة داخلية، ومن المؤكد ان الفروق التقنية في طريقة اسقاط الصور

١٧٣

اسقاطاً متقطعاً ليس بدون تأثيرات على موقف المشاهد(١). ونرى أن مستقبل التطورات التقنية المقبلة قد تلعب دوراً كبيراً في تغيير خارطة المساحة التي تنافس فيها التلفزيون مع السينما بأحتمالات متعددة قد يظهر منها التغيير المفاجى في نسب الحرارة والبرودة التي تتمتع بها كلا الوسيلتين والتي وصفها مارشال ماكلوهان بأن السينما وسيط حار أما التلفزيون فوسيط بارد ويقدر حدود مستوى الفرجة ومستويات التلقي.

1
() روجيه اودان، السينما وانتاج المعنى، ٢٠٠٦، ص ٥٤.

بين الوثائقي والتسجيلي

غالباً ما تهدف بعض اجناس الفنون الى معالجة بعض الظواهر والوقائع والأحداث بشكل فني مميز يشترط فيه حسن التصور واتقان التجسيد، والسينما ليست قسوة عن هذا المفهوم، ذلك لتميزها ولسعة توظيفها لكثير من المهارات الابداعية المتعددة التي تضم بعضاً من هذه الأجناس وعلى وفق التقاليد الحرفية الشائعة، وهناك الكثير من الذين اهتموا بتسجيل الوقائع والظواهر والأحداث وحولتها السينما الى وثيقة دالة ومعبرة عن ما تم تناوله من مواضيع، مخرجون كبار، منهم جريسون وفلاهرتي وبول روثا وفوريست هاردي وآخرون.

والثقافة الفنية التي تصف وتحلل الأعمال السينمائية والتلفزيونية تطلق مسميات ومصطلحات باتت مألوفة التداول، منها الافلام الوثائقية والافلام التسجيلية، وقد يشار اليهما احياناً بانفصال تام او تداخل شديد مما يصعب فصلهما، والتجارب السينمائية المتعددة كشفت عن اعمال قد تحمل من هذا بشيء ومن ذاك بشيء آخر، الأمر الذي حقق التشابه والاختلاف بينهما.

ومن هنا نرى ضرورة التوصيف الدقيق لفيلم يقوم على تصوير ما يجري من احوال الناس وهم يمارسون حياتهم اليومية ومعاناتهم وبمختلف التفاصيل. وكذلك لفيلم يبحث عن الوثيقة دليلاً في تثبيت الوقائع وحققها، والمتمثل بالصوت والصورة.

فالتسجيلي ورد من الفعل "يسجل" اي ان الكاميرا تسجل ماتراه من فعل وحدث واشارة، وكذلك الوثائقي الذي يرد من (الوثيقة) التي تسجل الأثر والصورة والرمز والمكان والنص والصوت وغيرها من الدلائل التي تقود الى الثقة واليقين والتصديق لغرض تحقيق الإقناع، وبكلا الحالين نجد ان التسجيل لأية وقائع مصورة يُعد وثيقة تعرف عن مضمونها وشكلها.

وان فكرة (الفيلم التسجيلي) قديمة قدم السينما نفسها، فقد بدأت في النصف الثاني للقرن التاسع عشر مع التجارب الأولى، ووجدت اول تعبير مهم لها في عمل الأخوين لوميير Lumiere، فقد عمل اوغست ماري لويس نيكولاس ولويس جان للفيلم التسجيلي ما عملوه للسينما ككل، وكان ذلك بهدف إظهار الفائدة والقيمة المتأصلتين في تصوير الواقع اليومي وتوثيق الحياة اليومية.

اشتق مصطلح التسجيلي / الوثائقي من الكلمة الفرنسية القديمة document ويشير قاموس تأريخ اللغة الفرنسية، الصادر عن دار Lerobert الى ان مفردة (وثائقي) documentum بمعنى "مثال" نموذج/ موديل، عبرة، تدریس، برهان، وإن الأسم منحوت من الفعل docere "يُعلم ويُدرّس" ويفيد المعنى مدرسي الطاعة، واشتق منه كلمة Doktor ومذهب او عقيدة Doktrin. تسرّب مفهوم التسجيلي استناداً الى القاموس نفسه الى لغة الفيلم عام ١٩٠٦ عبر مصطلح Scene documetaire ولم يستقر الا عام ١٩١٥ للتدليل على فيلم بدون معالجة خيالية، واطلق على افلام قصيرة ومتوسطة، وصاحب هذه التسمية مصطلح docu ثم اكتسبت في عام ١٩٦٧ جانباً سلبياً تأتي من اللغة الانكليزية في تسمية (المكتب القومي الكندي التابع لانتاج الافلام التسجيلية) الذي أسسه جون جريسون الذي يعود له الفضل في ادخال المصطلح الانكليزي documentary الذي أطلقه على فيلم روبرتت فلاهرتي

١٧٤
Moana ١٩٢٦ وعرف الفيلم التسجيلي آنذاك بأنه "معالجة خلاقه للواقع" (.)

1
() قيس الزبيدي، (الفيلم التسجيلي، واقعية بلا ضفاف، دار وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠١٧)، ص ١٥.

فالكاميرا التي تتواجد عدة أيام وشهور لتسجيل الوقائع اليومية لحياة البدو ومعيشتهم وعملهم اليومي وحركة رعي الإبل ومجمل العلاقات القائمة هناك وكذلك الحال بالنسبة لغيرهم كالاسكيمو، وسكان الاهوار وغيرهم، انما تصنع وثيقة ناصعة للكشف عن طبيعة وحقيقة هذه الشريحة ويومياتها وسماتها الخاصة وبقصد عديدة، انه تسجيل بما تعده الكاميرا من لقطات وزوايا وحركات، وبالأضواء الطبيعي والاضاءة، وبلمسات لا تخلو من ابتكار وخلق، لهذا نجد ان التسجيلي في شكله المرئي وطريقة تركيبه البنائي كفيلم هو حامل للسمة الوثائقية كصفة دون قصد، بل وحتى الفيلم الروائي الذي اتقن صنع تجسيد الاحداث والوقائع (المعاصرة او التاريخية) في اجواء واماكن هي اقرب ما يكون الى حقيقة الواقعة وبأزياءها والوانها وطرزها وفضاءاتها وبأداء فريد يتجاوز حدود التذوق والمتعة ليصل حد التجسيد التعبيري العالي لأجواء الحدث والوقائع الحقيقية، دون خشية وتردد من الشعور بأجواء وطقوس الحياة الدينية، الاسلامية عند النظر الى لقطات ومشاهد فيلم الرسالة كوثيقة باتت علامة دالة لما يشير الى الاسلام واجواءه وتاريخ الرسالة النبوية..، وكذا الحال، قصة غرق العبارة تايانك المجسدة بالفيلم الذي ابدعه جيمس كاميرون كوثائق لتجسيد الحدث المروع والمثير، وقد ورد في معجم الفن السينمائي ان: الفيلم التسجيلي (الوثائقي) وقد حصرت كلمة الوثائقي بين قوسين بعد ان جاءت بعد التسجيلي كترديد لها، وهذه دلالة على زوال الفوارق بينهما إذ يقول: (documentary film) وهو (نوع من الافلام غير الروائية، لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة، سواء كان ذلك بنقل الاحداث مباشرة. كما جرت في الواقع، او عن طريق اعادة تكوين وتعديل هذا الواقع، بشكل قريب من الحقيقة الواقعة، على عكس الجريفة السينمائية او الافلام الاخبارية التي تصور الحوادث الجارية كما وقعت، وهذا النوع من الافلام يعتمد على فكرة رئيسية وتكون له قيمة اجتماعية وثقافية، ذات موضوع وذات مضمون درامي، ومهمته ان يقدم المعارف والمعلومات بطريقة مشوقة وفنية، وله عدة اشكال ومدارس. والفيلم التسجيلي يكون عادة قصير الطول يبدأ من ثلاث دقائق حتى ثلاثين دقيقة، وقد يمتد الى الساعة أو أكثر في بعض الأحيان، وظهرت كلمة (التسجيلي) لأول مرة في مقال فني لجريسون في مجلة نيويورك صن ١٩٦٦ حول فيلم (موانا) الذي أخرجه روبرت فلاهرتي وصور فيه حياة سكان جزر البحار الجنوبية، والكلمة مأخوذة في الأصل من تعبير فرنسي، وقد حدد جريسون ما يعنيه بهذا التعبير بقوله "ان الفيلم التسجيلي هو المعالجة الخلاقة للواقع والحوادث الجارية" وعلى مر السنين اصبحت كلمة الافلام التسجيلية اليوم، تعبير عن نشاط سينمائي واسع، يتمثل في استخدام الافلام

١٧٥

للتحليل الاجتماعي ونشر الوعي الثقافي وتدعيم المشاعر الانسانية). (و يشير قاموس اكسفورد الى ان اول استعمال لهذا المصطلح في اللغة الانكليزية هو ما ورد بعد أربع سنوات على مقال فلاهرتي، وقد ظهر كتاب "السينما حتى الآن" بقلم بول روثا: (الفيلم الوثائقي) او فيلم الاهتمامات الخاصة بما في ذلك الافلام العلمية والثقافية والاجتماعية، مع ان النظرة العامة الى الفيلم التسجيلي او الوثائقي بالمقارنة مع الفيلم الروائي قد تقلل من شأن الفيلم الوثائقي. الا انه يمكن

1 () أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، (معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣)، ١٠٧.

القول بأن هذا النمط من الافلام قد يتوجه اليه بعض السينمائيين المتميزين يجعله بمثابة اغنى وأكبر

١٧٦

جوهره على تاج السينما). (.

وكل المصادر تشير الى ان الفيلم التسجيلي او الوثائقي هو من أفلام المعرفة الحامل للمعنى والمعلومات المستمدة من الواقع والحياة، وبتفسير جمالي وبشكل خاص واسلوب معين ومعالجات محددة تجعله يتخذ (نوعاً) خاصاً من أجناس الافلام. والمخرج التسجيلي بازيل رايت وضع بعض الفوارق بين التسجيلي والروائي إذ يقول: (يختلف الفيلم التسجيلي عن الفيلم الروائي في ان الروائي يصنع خصيصاً لتسليّة الناس والحصول على المال. أما الفيلم التسجيلي فيصنع ليتقف الناس، ومن ثم يعمل على رفع مستوى الحياة الانسانية، وليس من اهدافه الحصول على المال، وبينما يتعامل الفيلم الروائي مع الخيال اساساً، يتعامل الفيلم التسجيلي مع الوقائع والأول يتم تصويره في الاستوديو غالباً، أما الثاني فيجري

١٧٧

تصويره في الموقع نفسه). (.

وبالامكان الاشارة الى أهم الفوارق الحاصلة بينهما هي مستويات تناول الفكرة والموضوع ومعالجتها، فالروائي يذهب بعيداً في التخيل واقتناص مواضيع افكار قد لا ترد ابدأ في مجرى الوقائع الحياتية التي يتناولها التسجيلي، وأن التقنيات الحديثة وتعدد اساليب المعالجة قد امتدت لمساحات أوسع في التوظيف البصري في عالم السينما والتي نقلت الأخير الى السمة الشعرية في الاسلوب والتناول الا ان الفارق الأبرز بينهما هو القصة والحكاية والتمثيل والشخصيات وبناء الحكمة وقد تميّز المخرج روبرت فلاهرتي (١٨٨٤- ١٩٥١) في طرح نوع جديد متميز من الافلام التسجيلية وذلك بتضمينه السرد الوثائقي والروائي معاً، وبروح شاعرية لا تخلو من الدفق العاطفي، بعد ان حول الانسان العادي بطلاً في أحد أفلامه، فقد عاش الواقع وسجلّ حداثته ووقائع الحياة الانسانية بكاميرته الخاصة العارفة بطبائع وعادات وطقوس الناس كما ظهر في فيلمه الشهير (نانوك الشمال) بلقطات حقيقية معبرة بصرياً عن اللغة التعبيرية لواقع حياة الاسكيمو، (هناك اشياء مشتركة كثيرة بين الدراما التسجيلية والميلودراما، فطبيعة الصراع ومكان الشخصية الرئيسية من الشخصيات الأخرى وبقية العناصر الدرامية.. الطابع، كلها متشابهة بين الميلودراما والدراما التسجيلية لكنهما يختلفان في مسألة الاسلوب، أي طريقة تقديم

١٧٨

القصة). (.

ومعروف ان حرفة الفيلم التسجيلي لم تتخذ من العقدة محوراً لبناءه، ذلك لانه لا يعتمد على القصة او الرواية وانما يهتم بتسجيل وقائع احداث وظواهر هي اقرب من الواقع وبعيداً عن الخيال وتتعامل مع الشخصيات الحقيقية دون غيرهم. ولهذا ابتعد الفيلم التسجيلي عن شباك التذاكر وشهرة النجوم والنزعة التجارية، رغم انه لم يقتصصر على صفة الزمن القصير بل قد يتعدى احياناً الى زمن اطول، وحسب

1
() كيفن جاكسون، (السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٨)، ص ١٣٨.

1
() هاشم النحاس، (الروائي والتسجيلي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠)، ص ٢٠٥.

1
() بات كوير وكين دانسايجر، (كتابة سيناريو الافلام القصيرة، ترجمة احمد يوسف - المشروع القومي للترجمة، القاهرة،

٢٠١١)، ص ٢٣٩.

طبيعة الموضوع وطريقة معالجته كما حصل في فلم نانوك للمخرج فلاهرتي والذي اثبت فيه ان الفيلم هو حصيلة الفن والواقع. وكذا الحال مع دزيغا فيرنوف الذي تسيد شاعرية الفيلم التسجيلي من خلال "عين السينما" الذي يذهب بها في تصويره لوقائع الحياة الى مستوى الكشف والتحليل وتقديم الشكل الجديد في التعبير لاعتقاده ان الكاميرا هي اداة نستطيع من خلالها ادراك تام للاشياء، لما لها من قدرة بصرية في ملاحقة ورؤية الاشكال والافعال والحوادث والاحاسيس، (ان العين الميكانيكية - الكاميرا السينمائية تندفع وتتمدد بوساطة الحركات، تتحسس في فوضى الاحداث المرئية طريق حركتها الخاصة وتأرجحها وتجرب وتمدد الزمن وتجزئ الحركة، أو على العكس تمتص الزمن وتبتلع السنين وترسم بهذا مخططاً لأحداث طويلة لا تستطيع العين العادية ان تستوعبها، العين السينمائية هي امكانية جعل الشيء غير المرئي مرئياً، غير الواضح واضحاً، المخفي بارزاً، المقنع مكشوفاً، التمثيل تصرفاً طبيعياً،

الكذب حقيقة^{١٧٩}()). ولسنا هنا بصدد المراجعة التاريخية لنشأة وتطور الفيلم الوثائقي التسجيلي والذي اثبتته الوقائع ان السينما بدأت تسجيلياً اي منذ بدايات (لوميير) وفيلم القطار وواقعية حركة العمال ودخول حركة القطارات وحركة البحار والمسافرين وغيرها. ولكن ما يمكن تثبيته من سمات وعناصر من الواجب توفرها في الفيلم الوثائقي، من خلال تجارب المخرجين التسجيليين والتي لازالت مصدر الهام في الفكر والجمال، ومنها السمة الموضوعية والسمة الصورية والصوتية والحقيقة والوثيقة والاشخاص والموجودات والاحداث والمكان والزمان وقد سجل باري هامب الضرورة الهامة لمستوى الفيلم الوثائقي او التسجيلي في تحقيق التواصل مع الجمهور كشرط اساسي من شروط النجاح والذي

عبر اشتراطات وضعها في كتابه (صناعة الافلام الوثائقية)^{١٨٠} وهي:

١. ما هو مقدم حقيقي، بمعنى ان حقيقته موثقة ويمكن التحقق من صحتها.
 ٢. ان الفيلم الوثائقي نفسه هو بحث عن الحقيقة، ويقدم بكل امانة ما وجده كدليل للمشاهد كي يقيمه.
 ٣. ان يزعم ان يعرض الأحداث والسلوك كما وقعت. وهكذا يعرض نظيراً دقيقاً وأميناً للأحداث التي وقعت او السلوك الذي تم.
- وهذه السمات، كان يشعر بها المخرج التسجيلي (الوثائقي) بشيء من الحساسية والحذر من اتهامه بمخالفة الحقيقة والتزييف رغم ان عمله المتمسك بالوثيقة وبعض من معطيات الواقع يقترب من سمة التدوين التاريخي في تقريب صورة الواقعة وبعيداً عن الاختلاق والتخييل وبمعالجة خلافة للواقع.

وقد حدد بيل نيكولز خمسة انواع من الفيلم الوثائقي واطلق عليها التسميات والسمات التالية^{١٨١}):

¹ () قيس الزبيدي، قراءة في نظرية الصورة في الفيلم التسجيلي، الفيلم الوثائقي، قضايا واشكالات مجموعة باحثين، الدار العربية للعلوم - ناشرون - مركز الجزيرة - الدوحة - (٢٠١٠)، ص ١٦٥.

¹ () باري هامب، (صناعة الافلام الوثائقية، ترجمة: ناصر ونوس، ابو ظبي، كلمة، (٢٠١١)، ص ٤٢.

¹ () وارن بکلاند، فهم دراسات الافلام، الفن السابع، ٢٠١٢، ص ٢٢٠.

١. الفيلم الوثائقي التفسيري: يسعى الصوت السلطوي القادم من المجهول والمنظور الشعاري الى كشف معلومات عن العالم التاريخي نفسه والى رؤية العالم من جديد، حتى وان انتهى الأمر بأن تبدو هذه الآراء رومانسية ووعظية.

٢. فيلم المراقبة الوثائقي: صيغة فيلم المراقبة في تمثيل الأحداث اتاحت لصانع الفيلم ان يسجل دون تطفل ما يفعله الناس حين لا يخاطبون آلة التصوير مخاطبة صريحة. لكن صيغة فيلم المراقبة حددت صانع الفيلم باللحظة الحاضرة وتطلبت انفصلاً منضبطاً عن الاحداث.

٣. الفيلم الوثائقي المتفاعل: فيلم نشأ من الرغبة في جعل منظور صانع الفيلم اكثر وضوحاً. ونشأت اساليب المقابلات وتكتيكات التدخل، ما أتاح لصانع الفيلم ان يشارك مشاركة اكبر في الاحداث الراهنة.

٤. الفيلم الوثائقي الانعكاسي: نشأ الفيلم الوثائقي الانعكاسي من رغبة لجعل قواعد التمثيل نفسها اكثر ظهوراً ولتحدى الانطباع بالواقعية الذي تنقله الصيغ الثلاث الأخرى في العادة على نحو خالٍ من المشكلات.

٥. الفيلم الوثائقي الأدائي: وهو ما يؤكد على الجوانب الذاتية في خطاب موضوعي كلاسيكي، وحدوده المحتملة هي ان فقدان التشديد المرجعي قد يضع مثل هذه الأفلام في مرتبة الفن الطبيعي، والاستخدام المفرط للأسلوب.

وتضع الكاتبة باتريشيا أوفرهايد فصلاً بكتابها الفيلم الوثائقي عن الاخلاقيات والشكل حيث تقول:
● (وتُعد المسائل الأخلاقية حاسمة بالمقدار نفسه الذي تتمتع به المسائل الجمالية في الخيارات الشكلية امام صناع الافلام الوثائقية، وكان مخرج الافلام التاريخية الامريكي جون إليس والمنظر بيل نيكولز الى جانب آخرين، قد دعوا صناع الافلام المحترفين الى وضع المعايير الأخلاقية بأنفسهم. ويبقى السؤال حول المقدار المسموح به من محاكاة الواقع وتقليده مطروحاً، فمن السهل شجب تزييف الحقائق الصريح، على الرغم من انه أمر شائع منذ بدايات السينما، حيث انتج استديو توماس أديسون لقطات من حرب الفيلبين مأخوذة في نيوجيرسي كما ان التسجيل المفترض لحادثة غرق سفينة (مين)

١٨٢

في ميناء هافانا جرى تصويره في حوض استحمام في نيويورك).
وتتعرض صناعة الافلام الوثائقية احياناً الى الشرخ الاخلاقي في التعامل مع الوثيقة الصادقة الحقيقية واللجوء الى اعادة تمثيلها لمحاولة الحفاظ على روحية المكان والزمان وافعال الشخصيات وهذا ما يعرض الفيلم الى الخلط وجعل الجمهور يفهم ما هو حقيقي وما هو مصنوع ومشوش، مع معرفتنا بأن بعض الافلام الوثائقية تتضمن على عناصر روائية احياناً، وكذلك لا ننسى ان هناك الكثير من الافلام التي اكتسبت اسم الدراما الوثائقية، (يُطلق عادة على الافلام التي تستخدم الممثلين والحوارات من أولها الى آخرها مع رخصة إبداعية لاعادة تجسيد احداث حقيقية اسم الدراما الوثائقية

١٨٣

Docudramas).()

ومن بين هذه الدراما الوثائقية:

1
() باتريشيا اوفرهايد: (الفيلم الوثائقي، ت: مريم عيسى، المدى، بغداد، ٢٠١٧)، ص ٤٦.

1
() المصدر نفسه، ص ٤٩.

١. Faces Places ٢٠١٧ اخراج: اغنس فاردا.

٢. Ex Libris ٢٠١٧ اخراج: فريدريك وايزمانو.

٣. LA ٩٢ ٢٠١٧ اخراج: راهول جين.

٤. The Great Beyond ٢٠١٧ اخراج: كريستوفر نيكولاس Jim and Andy

ويقول بات كوبر وكين دانسايجر بشأن سيادة المصدقية التي يتمتع بها الواقع في منظومة الدراما التسجيلية (في قلب الدراما التسجيلية يوجد "احساس صدق الواقع" وسواء كان التركيز على أناس حقيقيين او مكان حقيقي، او حدث تاريخي، فان الدراما التسجيلية تعتمد على هذا الاحساس، ان ذلك قد حدث لأناس حقيقيين في مكان وزمان حقيقيين، واستخدام الأسلوب، بالإضافة الى العناصر الدرامية، يركز على صدق الواقع ذلك. كما ان هناك زمناً سوف يخصص ايضاً لدعم احساس صدق الواقع: التفاصيل، والعادات، والاعراف، كل ذلك سوف يميز موضوع الدراما التسجيلية، ومع ذلك فان هذا لا يعني بالضرورة ان التركيز سوف يكون على شخصيات مشهورة مرموقة، رغم ان هذه الشخصيات كانت مادة وفيرة بالنسبة للدراما التسجيلية، لكنه يعني انه ايأ كان المستوى – ثري أم فقير، شهير ام مغمور، فان تركيز السرد سوف يكون "انثروبولوجيا" عن المكان والزمان – كما سوف يكون على

١٨٤

الخصائص الدرامية للحدث او الشخص). (١)

وعادةً ما تتسم به المعالجات الإخراجية للدراما التسجيلية ان يكون الاشتغال على منح المتلقي أعلى مستوى من الاحساس بالمكان ودوره في الحدث وما يرمز له من أهمية وابعاد، فضلاً عن دور الشخصيات الفاعلة في قلب القصة سواء كانت تمثل دور الفارس المقاتل في المعركة او دور المقهور المسحوق في جور الحياة وقهرها القاسي، مع الاشتغال على وجهات النظر للإشارة الى الغايات التي يحملها الفيلم ومعطيته.

¹ (١) بات كوبر وكين دانسايجر، (كتابة سيناريو الافلام القصيرة، ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة،

(٢٠١١)، ص ٢٤٠.

بين الواقعية والانطباعية في السينما

١٨٥

يؤكد لوي دي جانيتي في كتاب فهم السينما () ان الأخوة لومبير وجورج ميلييه هما من كان لهم الدور الرائد في تأسيس التقاليد الواقعية والانطباعية في السينما، وهي ليست بحدود تقاليد بقر ما هي اتجاهات تعتمد الطريقة والاسلوب والخيار المتفرد في النظرة الى الواقع، وفي سعينا للبحث عن الفرق بين هذين الاتجاهين نجد ان عفوية وسيولة الاحداث تقود الى النظر اليها بواقعية في حين ان الاحداث المشبعة بالخيال وافق التصورات البعيدة غالباً ما تنحى باتجاه الانطباعية، وهذا ما يقودنا الى النظر للشكل او للمضمون من زوايا مختلفة. ورغم ان الواقع غالباً ما يكون المادة الخام في الفيلم ولكن ان كيفية التعامل معه وآليات صيغته هو ما يفتح آفاقاً في الأسلوب ويمكن بيان تلك الفروقات.

– أغلب الواقعيين يؤكدون ان اهتمامهم الكبير هو المضمون وليس الشكل او التقنية. المضمون يأتي دائماً في المقدمة، وكل ما يشنت التركيز على هذا المضمون ينظر اليه بريية، في الواقع، ان الواقعية في أكثر حالاتها تطفراً نتجة الى الوثائقية مع التأكيد على تصوير الاحداث والناس الحقيقيين. اما السينما الانطباعية فانها تميل من الناحية الثانية الى توكيد الشكل والتقنية.

– الواقعي باختصار يحاول ان يحافظ على الايهام بأن عالم فيلمه هو مرآة موضوعية وغير محرّفة عن العالم الفعلي.

– الانطباعي يصنع طرزاً عن عمد ويشوه مادته الخام حتى لا يبقى مجالاً للخطأ الا للساذج جداً كي يميّز الصورة الانطباعية للشيء او الحدث عن الشيء الحقيقي نفسه.

– الأفلام الانطباعية من الناحية الاسلوبية فيها تزويق، يهتم المخرج فيها بالتعبير عن "رؤيته" الشخصية والذاتية للواقع، ويعنى الانطباعيون بالحقائق السايكولوجية والروحية الباطنية، ويشعرون بأنه يمكن ايصالها بشكل جيد عن طريق تشويه الوجه الخارجي للعالم المادي. آلة التصوير تستخدم كأداة للتعليق على المادة، أو كوسيلة لتأكيد طبيعة وجودها الجوهرية وليس المادية.. والتناول في هذه الافلام على درجة عالية من المكانة وكذلك (التدخل) في شؤون الطبيعة ولكن هذه الحقيقة (المشوهة) بذاتها هي التي تعطي هذه الافلام منها البارز.

– الافلام الواقعية تتجه الى تشجيع مساهمة الجمهور، حيث يقدم المخرج مادته مع هامش كبير وضع لامكانية التفسير، الشخصيات والاحداث فيها الكثير من الغموض كما هي الحال في الحياة، ولا يعطى للمشاهد غالباً الا النزر اليسير من التلميحات بصدد مغزى بعض المشاهد واللقطات.

– الافلام الانطباعية تميل الى وضوح اكبر.. والمشاهد عموماً اكثر سلبية، اذ ان المخرج يهيء له اغلب ما يحتاجه من الايضاحات والاحكام.

– النموذج الأكثر تطفراً في الفيلم الانطباعي نجده في السينما – الطليعية وبعض هذه الافلام تجريدي بحيث ليس فيه غير الشكل المطلق (بعبارة اخرى - الوان وخطوط واشكال مجردة) الذي يكون المضمون.

عن الشكل والمضمون يُعبّر بدقة هرمان جي فاينبرك في دراسته الرائعة جوزيف فون شتيرينبرك فيقول: (ان الطريقة التي تروي بها القصة هي جزء من القصة، يمكن لك ان تروي القصة بصورة جيدة او رديئة، ويمكن لك ايضاً ان ترويها بصورة مرضية او رائعة، وذلك يعتمد على من يروي

1
() لوي دي جانيتي، (فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١)، ص ١٥.

القصة، وهذا يفسر لنا لماذا يكون الشكل بعد التحليل الأخير.. ذا أهمية حاسمة أكثر من المضمون رغم ان الأخير في الظروف المثالية هو الذي يملئ اسلوب الأول) (فهم السينما – ص ٢٣).

● يقول جانيتي:
ان احسن استخدام لمصطلحي (الشكل) و(المضمون) هو في استخدامهما نسبياً، حيث يفيدان الفرز المؤقت للجوانب المحددة، في العمل الفني من اجل دراسة ادق، ان مثل هذا الفرز غير الطبيعي هو فرز مفتعل بالطبع لكن هذه الوسيلة تعطينا دائماً رؤية مفصلة أكبر في العمل الفني بصورة عامة. (فهم السينما – ص ٢٣).

– أحدث التساؤلات حول النزعة الواقعية قد جاءت من نظرية الإدراك السينمائية، خاصة فيما يتعلق بالصورة الرقمية، فالتناول الذي يعتمد على بازان بشكل صارم سوف ينظر الى الصورة المولدة كومبيوترياً باعتبارها تحريكاً او رسماً تشكلياً، ولكن من هذه الصورة عند (ستيفن برينس) تطرح تحديات جديدة للواقعية ونظريات المماثلة او المشابهة التي تقوم عليها، وهو يرى انه لم يعد هناك معنى في التفكير في صورة او مشهد اما باعتبارها واقعيين او شكلانيين، وسواء كان المتفرج يشاهد فيلماً تسجيلياً ام محلياً ام كوميدياً رومانسية، فانه سوف يضع المعنى بالطريقة ذاتها.. سوف يؤسس تقييمه

١٨٦

على المجموعة نفسها من الافتراضات والاشارات البصرية او الخبرات والتجارب).
– الواقعية في تاريخ السينما تشير الى طريقتين مختلفتين في صناعة الافلام، ومعالجتين للصورة السينماتوغرافية، ففي الحالة الاولى تشير الواقعية السينمائية الى مماثلة فيلم ما للواقع ومصداقية الشخصيات والاحداث، وهذه الواقعية اكثر وضوحاً في سينما هوليوود الكلاسيكية، وفي الحالة الثانية فان الواقعية السينمائية تأخذ نقطة انطلاقها من القدرة الآلية للكاميرا على نسخ الواقع، وتنتهي عادة

١٨٧

عند معارضة قواعد صناعة السينما الهوليوودية).
ونعتقد ان مماثلة الفيلم للواقع تكمن في جريان تدفقه كحدث غير قابل للوضوح بسهولة، ذلك لأن اساليب السرد فيه مرتبطة بثنائية السبب والنتيجة. وما يمكن ان يحصل خارج حدود التوقع والاعتقاد، كقدر ينبغي تقبله، وكذلك ان من مثابات الواقعية والتمائل مع الواقع، هي صياغة وتصميم الاماكن والازياء وشكل الوقائع والاحداث، واللجوء الى اساليب المونتاج وطرق بناء تركيب المشاهد لما يسرع ويبطئ ويخفي ما يمكن اخفائه، مع الحفاظ على تدفق السرد واسلوب التتابع وخلق الاستمرارية زماناً ومكاناً وبمستوى ايقاعي متزامن مع اللقطة والمشهد بحيث يبقى المتلقي في تواصل مع عالم الفيلم.

– سيطرت على الفترة ما بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٤٥ في تاريخ السينما الايطالية تأثيرات الواقعية الجديدة، التي يمكن تعريفها على نحو أدق باعتبارها لحظة ان نزعة في السينما الايطالية، أكثر من كونها مدرسة او جماعة فعلية من المخرجين وكتاب السيناريو ذوي العقلية المتقاربة والموجهة نظرياً،

1

() باري كيث جراننت، (الموسوعة السينمائية (شيرمر) ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ج٣، ٢٠١٦)،

ص١٠٦٦.

1

() موسوعة السينما، ج٣، ص١٠٤٦-٢٠١٦.

ومع ذلك كان تأثيرها هائلاً، ليس فقط على السينما الإيطالية، بل أيضاً على سينما الموجه الجديدة

الفرنسية، وأفلام متفرقة في شتى أنحاء العالم^{١٨٨}.) ومن ملامحها:

- كان المخرجون الإيطاليون الذين تحرروا حديثاً من الرقابة الفاشية، قادرين على الجمع بين رغبة في واقعية سينمائية وثيمات اجتماعية وسياسية واقتصادية لم يكن النظام يتسامح معها من قبل.
- الواقعية الجديدة تأخذ في الاغلب موقفاً بالغ الانتقاد للمجتمع الإيطالي.
- رفض المواضيع الدرامية والسينمائية التقليدية المرتبطة بالسينما التجارية في كل من روما وهوليوود مع ان البعض اراد التخلي تماماً عن السيناريوهات الأدبية المكتوبة من اجل التركيز على الارتجال.
- الرغبة في التخلي تماماً عن السيناريوهات الادبية (المكتوبة) من اجل التركيز على الارتجال.
- تسجيل وقائع الحياة اليومية العادية غير الدرامية في حياة الناس بالاستعانة بسيناريو مكتوب، وتقادي (النهاية السعيدة) المرتبطة بهوليوود بكل اشكالها.
- الواقعية الجديدة تفضل التصوير في المواقع الطبيعية اكثر من العمل في الاستوديو.
- الاستخدام الذكي للممثلين غير المحترفين بواسطة روسيليني دوي سيكا، فيسكونتي، رغم ان العديد من الأفلام التي تعتبر واقعية جديدة اعتمدت على اداء ممثلين بأداء بارع وممثلات محترفات وذوي الخبرة.

- يعدها بعض المؤرخين على ان الواقعية الجديدة هي هجيناً من التقنيات التقليدية والتجريبية معاً. وان الملائمة السياسية كانت الدافع وراء تفسيرات الواقعية الجديدة في فترة ما بعد الحرب.

- ان المديح الأكثر تأثيراً للواقعية الإيطالية اليوم يؤكد على حقيقة ان سينما الواقعية الجديدة الإيطالية تعتمد على الصنعة بقدر ما تعتمد على الواقعية.

- (الواقعية الجديدة تعني عدم وجود سيناريو او ممثلين او استوديو او نهايات سعيدة).
- يجمع النقاد على اعتبار مجموعة صغيرة من الأفلام هي افضل الأمثلة على هذه اللحظة القصيرة من تاريخ السينما الإيطالية، روسيليني، روما مدينة مفتوحة، ١٩٤٥، بايزا (١٩٤٦)، وكلاهما كتب لهما السيناريو فيديريكو فيليني ١٩٢٠-١٩٩٣ - ودي سيكا "ماسحو الأحذية" ١٩٤٦، و(سارقو الدراجة) ١٩٤٨ ومعجزة في ميلان ١٩٥١ اومبيرتو دي ١٩٥٢ وكلها كتب لها السيناريو شيرازي زافاتيني ١٩٠٤-١٩٨٩ ولوكينو فيسكونتي (هواجس) ١٩٤٣، و(الارض تهتز) ١٩٤٨ والأول اقتباس فضفاض عن رواية جيمس كين لعام ١٩٣٤ (ساعي البريد يدق الجرس مرتين) والثاني عن

١٨٩

رواية جوفاني فيرجا لعام ١٩٨١ (المنزل عند شجر الورد).)

ومن المعروف كان لظهور الموجه الفرنسية الجديدة الممثلة بجان لوك جودار وفرانسوا تروفو وجاك ريفيت وايريك رومير اضافة جديدة لتراث السينما وخطواتها المتجددة، فقد كانت على توافق وانسجام مع الواقعية الجديدة على ان صناعة الافلام يمكن ان تكون من غير غطاء انتاجي ضخم، اعتماداً على

1
() موسوعة السينما، ج٣، ص ٦٣١-٢٠١٦.

1
() الموسوعة السينمائية، ج٣، ص ٦٣٤.

القدرات الابداعية المبتكرة لدى السينمائيين، في اختيار موضوعاتهم وفي طرائق التناول والمعالجة الجمالية لها.

(واجتمع تروفو وعدد من زملائه النقاد في كراسات السينما، جان لوك جودار كلود شابروول وايريك رومير وجاك ريفيت وقرروا بشكل واع بإزاحة (سينما بابا) واحلال السينما الشابة الخاصة بهم محلها وتأسيس انفسهم باعتبارهم (مؤلفين) مستخدمين كتاباتهم النقدية للتحضير لصنع الافلام، وفي مهرجان كان السينمائي في مايو ١٩٥٩ كان الاقرار الرسمي بوصول الموجة الجديدة، وقد فاز الفيلم الروائي

- ١٩٠
- الطويل الاول من اخراج تروفو (٤٠٠ ضربة بجائزة الاخراج). ومن ملامحها.
- ان افلام الموجة الجديدة قد وجدت طرقاً لتقادي العقبات التي فرضتها الاتحادات والنفقات بخصوص الحد الأدنى من طاقم الفنيين بالإضافة الى عقبات التصوير في المواقع الطبيعية.
 - رفض الأشياء التي تعد مطلقاً مثل الممثلين النجوم المشهورين واشترطات الجودة التقنية.
 - اشار سينمائيو الموجة الجديدة الى نوع الافلام التي صنعوها، مع وجود تطورات معاصرة في التقنية السينمائية كان لها الاثر في اواخر الخمسينات وبداية الستينات، مثل الكاميرات خفيفة الوزن والمحمولة على اليد، ككاميرا أريفلكس وإكلير، التي فتحت امكانات جديدة امام طرق التصوير. كما ان الافلام الخام الأكثر حساسية جعلت من الممكن التصوير دون الحاجة الى اضاءة اصطناعية زائدة.
 - الاستفادة من طريقة تسجيل الصوت المتزامن في المواقع الطبيعية.
 - استهدف جودار المخرجين القدامى اصحاب (سينما بابا) وانتقد بقسوة حركات الكاميرا في افلامهم، ومادة الموضوع، والتمثيل، والحوار، وقال: (اننا لا نستطيع ان نسامحك لانكم لم تصورا أبداً الفتيات كما نحبهن والصبيان كما نراهم كل يوم، والآباء كما نكرههم او نعجب بهم، والاطفال كما يثيرون دهشتنا، او يجعلوننا غير مباليين بهم، بكلمات اخرى، الاشياء كما هي في الحقيقة). (الموسوعة، ص ٦٧٦).
 - كانت افلام جودار، وتروفو وشابروول ورومير، وريفيت، تميل الى ان تتفادى الموضوعات الكبيرة، لتفضل حميمية عادات الحياة اليومية الفرنسية، التي تتركز في الشوارع، والحانات، والدكاكين، والشقق والحياة العائلية، والعلاقات بين الرجل والمرأة، والعلاقات الاخرى، والتصوير في المواقع الطبيعية واستخدام اللهجة العادية، وقد يتعدى ذلك الى الشتائم.
 - منذ بداية السينما والى الآن، هناك اختلاف بين الأفلام، فكرة وموضوعاً وصنعة، وهناك فروقات وتقاطعات ينظر اليها النقاد كأساس تشخيصي في نقد وتقويم وتصنيف هذه الافلام فمنها ما يشير الى تصورات ينظر من خلالها الى الحياة بفعل وحدة الزمان والمكان ومنها ما يشير الى اعتقاداته الذاتية في النظر الى العالم، وهذا ما بدأ منذ فترة الاخوة لوميرير بواقعيتهم وجورج ميلييه بتعبيريته، ولكن متغيرات الفكر والشكل والجمال، ذهبت اكثر بعداً وعمقاً من هذا التقاطع الصارم بين الاتجاهين، بفعل افكار ومفاهيم سيمياء السينما وافكار ونزعات ما بعد الحداثة، وقبل هذا يمكن بيان ملامح التعبيرية التي سادت في بعض الأفلام السينمائية.
 - الميل الى الذاتية اكثر من الموضوعية.
 - التقرب الى الخيال اكثر من الواقع ومما هو حياتي.

- اهتمام عالٍ بالصورة والشكل والتكوين والحركات والمكان والديكورات والازياء، وبما يغير الاستخدام التقليدي المؤلف.
- الاقتراب من الاغتراب والعجائبي اكثر من التوافق والانسجام الطبيعي.
- الابتعاد عن السرد التقليدي.

- (والتعبيرية في معناها الدقيق تشير الى الحركة الفنية في فترة تاريخية محددة في المانيا في اوائل العشرينات. كما يشير المصطلح ايضاً الى افلام الفن الالمانية في العشرينات، التي كانت متأثرة بالتعبيرية على نحو قوي. وهذه الأفلام تتضمن سمات اسلوبية مثل الاضاءة في المقام العالي (التناقض الكبير بين الضوء والظل) وزوايا الكاميرا بالغة الحدة، وحركة الكاميرا الذاتية والديكورات الاسلوبية، والتمثيل غير المطابق للطبيعة، والسرد غير الخطي، وميل نحو الصور التي تشبه الاحلام، ومضمون مخيف رهيب يميل عادة الى قصص المبالغة الحسية، والتعبيرية في التعريف الواسع قد تشير الى افلام الرعب التي انتجتها شركة يونيفرسال خلال الثلاثينات والافلام نوار (التي صنع العديد منها سينمائيون المان في المنفى) خلال الأربعينات والخمسينات بالاضافة الى أفلام معاصرة، تلمح الى السينما

١٩١

التعبيرية الالمانية مثل افلام جاي مادين (ولد عام ١٩٥٦))(). ومعروف انه منذ العشرينات التي ظهر بها فيلم عيادة الدكتور غاليغاري ١٩٢٠، وفيلم متروبوليس ١٩٢٧، وفيلم راسكولنيكوف ١٩٢٣، وفيلم تورغوس ١٩٢١ وغيرها كانت تحمل الملامح التي دعت اليها التعبيرية والتي تتمتع بثناء بصري ومقاربة الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، مع العشق الخلاق للفانتازيا، وبما يمكن من أجازة التباين الحاد أو المتداخل بين الأضواء والعتمة، وقد ورد قول (بول فيغينر) عن الفيلم التعبيري: "كل شيء يعتمد على الصورة... بحيث يتلاقى العالم الفانتازي للماضي مع العالم الحالي، أدركت بأن تقنية الصورة ستحدد مصير السينما، حيث يلعب الضوء والظلمة في السينما الدور ذاته للايقاع والانغماس في

١٩٢

الموسيقى"(). وكذلك تقدم كريستين تومسون تعريفاً للفيلم التعبيري كمصطلح اسلوبي حيث تراه: (قابلاً لمحاولة عامة لتقليص الفوارق بين المظاهر الأربعة لعملية الأخراج، الأضواء، الأزياء، مزاج وسلوك الشخصيات، واطار العمل، يقوم الفيلم التعبيري، قدر الأمكان، بصناعة مادة بصريه مفردة

١٩٣

من هذه المظاهر، وتكون النتيجة تأكيداً على البناء الكلي()). وتكمن في (اطار العمل) الكثير من الخيارات التي تتيح لصانع العمل ان يخلق ويبتكر ما يراه هو الأقرب الى روح الفيلم.

1
() موسوعة السينما - شيرمر، ج ٣، ص ٢٠١٦، ص ٤٥٥.

1
() إيان روبرتس، (السينما التعبيرية الألمانية عالم الضوء والظلال، تر: يزن الحاج، الفن السابع، ٢٠١٣)، ص ١٣.

1
() إيان روبرتس، المصدر السابق، ص ١٤.

ملاح السريالية في السينما

أحتلت السريالية في السينما مكانة مثيرة لها، وأضافة مخالفة مع مثيلاتها من المدارس والاتجاهات وبما تميزت به من رؤى وافكار ونزعات ومعتقدات بعد إن رسمت لها شكلاً خاصاً بها، ووسيلة تعبير متفردة، ومشبعة بالخيالات والاحلام، والتخيلات، والرد على كل ما يفرض كواقع وسائد وحتمي وثابت، وتقليدي فالسرياليه متعلقه باستجابته المتفجع بالتيقن او عدمه، وبما يؤخذ على أن هذا واقعي ام غير واقعي، وبما يمكن ان ننظر الى الاشياء وندرکها، وما يمكن من احداث توازن بين معتقداتنا الخارجية والداخلية، بما في ذلك الاحلام والصدفة والهواجس والغراية والمرئي والامرئي.

وجاء في كتاب التذوق السينمائي: (ان تصنيف الوقائع والاحداث والشخصيات والمواقف الى ما يعد واقعياً أو غير واقعي أمر اساسي في خبرتنا بالافلام السينمائيه، وفي السرياليه السينمائيه يترك المتفجع عن عمد غير متيقن مما اذا كانت الوقائع أو الأشياء الموجودة في الفيلم تؤخذ على انها واقعيه أو غير واقعيه ولايعني عدم اليقين الذي يميز السرياليه السينمائيه انه الغموض، فمفهوم السرياليه الذي نبسطه هنا خاص بعلم الظواهر وعليه ان يتعامل مع الطريقه التي تبدو بها الظواهر لعين الرائي بعيداً تمام البعد عما قد يكون هناك في الواقع. فالعنصر الغامض هو ذلك الذي يستعصي تفسيره ولكن ليس فيما

١٩٤

يخص واقعيته او لاواقعيته او انه النمط الآخر للمشكله التي ينخرط فيها السيريالي(ي). (جاء في كتاب علم جمال السينما لهنري آجل بعض الافكار عن السرياليه:

– السينما جوهر سريالي، هي وسيلة التعبير المنشودة عن المحتوى المستتر للحياة حسب رؤية أدو كيرو.

– الحاح الشاشة على (المتخيل) أكثر من الحاحها على (المُعاش).

– ان المزج الكبير بين الحياة والحلم، بين المدرك واللامدرك، يتحقق عن طريق السينما.

– ان الزمن هنا مقوض معدم ومحطم، والحاضر والمستقبل لم يعودا متناقضين، تعيش الأمس او الغد بمثل الراحة التي تعيش بها اليوم، بل واننا نرى الأمس والغد في وقت واحد حسب رؤية اندريه بريتون.

– ان الخدعة السينمائية ألغت كل القوانين الفيزيائية، كل شيء طبيعي.. كل شيء ممكن.. انه المسعى السريالي الذي يهدف اساساً الى أفلمة ما هو سحري في مجرى الحياة اليومية.

– ان السينما ستكون المكان المميز الذي منه سيبرز "السحري".

– يرى جورج هونيه: ان السحري يظهر في الواقعي والما – فوق - طبيعي والفريد والحب والنعاس والهلوسة والجنس والاضطرابات التي يسببها هذا الأخير والجنون وضروب الحنين والفوضى المزعومة من كل الاصناف والدم والصدفة والخوف وكل انواع الهرب والاشباح ووقت

١٩٥

الفراغ وتفسير الأحلام والتجريبية والعبثي والحكايات التي تروي للنوم ووقفاً، والسريالية(ي).

1 () آلان كاسبيير، (التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، سلسلة الاف كتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٣٣.

1 () علم جمال السينما، ص ٤٨.

– السينما من بين كل الفنون، هي التي في حوزتها أفضل الوسائل لاستغلال عنصر المزاجية، وبالغة به أقصى حد لمدها، ففي السينما نستطيع ان نندمج مع الحلم والواقع في آن معاً، والستار الذي يفصل بينهما، عندما يغمره النور قادر على ان يسفر عن حركات الروح التي تثبت في الحياة حيويتها^{١٩٦}).

– هناك هدم للمكان - الزمان الواقعيين لصالح الخيالي.
– تأخذ العلاقات بين الأشخاص والأشياء فيه معنى استعارة مرموزة.
– هنالك احلام يقظة تستثيرها الهلوسات.
– استخدام الاعوجاج والالتواء البصري وتشويه الصورة لملاقاة الضياع والهديان والصدمة والفجعة.

– تعارض وتجاوز لا يتوقفان بين الماضي والحاضر، بين الخيالي والواقع.
– تجسيد لا واقع هلوسي، على انه واقع مادي، واستدراج المشاهد من دون ان يحس لأن ينزلق الى العماء العقلي الذي عند الشخصية وبالوسائل السينمائية، ايصال الايحاء الى المشاهد بالجنون الذي سقط بكل القصة إزاءه^{١٩٧}).

– تتحرك الأشكال المادية، مؤسلبية، وبمظهر يتحول بفعل الحركة واللون الى تكوينات أرابيسكية ترتقي الى متعال يدرك الاستطالات الرمزية، بل الميتافيزيقية الأكثر تجريباً^{١٩٨}).

– نزعة فنية ترمي الى تحرير الابداع الفني من قيود المنطق، ومن الاهتمام بالقواعد والأصول الاخلاقية او الجمالية، معبرة بذلك عن النشاط الحقيقي للفكر، سواء كان في حالة شعورية ام لا شعورية، في حالة حلم ام يقظة، في حالة مرضية أم في صحة نفسية، وقد كانت السريالية عرضة للكثير من التقلبات فامتزجت بالدين تارة، والسياسة تارة أخرى^{١٩٩}).

– تحتل السريالية في السينما اللعب في الخيال والعبث والحلم والأوهام والجنون والهديان، وكذلك كشف التناقضات بين الأشياء والأشخاص، وتنحى الى التمرد والنقد اللاذع والتهكم والسخرية وبلا حدود من كل رمز يمثل سلطة وأداة تحكم وشروط وقواعد.

– السريالية في السينما هي مشروع في قوة التصور، كي نرى السينما بقدرات هائلة لإخراج المكبوت في الواقع، وبشاعرية خالصة وبأحلام عميقة وبما ينأى على ما هو مادي وملمس وما هو محدود من زمان ومكان.

1
() السينما التجريبية، ص ٢٦٢.

1
() السينما التجريبية، ص ٢٧٣.

1
() المصدر نفسه، ص ٢٧٦.

1
() معجم الفن السينمائي، ص ٣٤٩.

– تستخدم الصدفة في الفيلم السريالي لتستحدث توازناً بين المعتقدات الخارجية والداخلية^{٢٠٠}.)
– يؤثر السرياليون وسيلة استخدام المطابقات التي تتصف بالغرابة والتي تصدم المشاعر أحياناً، ويتحقق هذا عادة بوضع شيء ما في غير موضعه المناسب، وبذلك يحيل واقع الأشياء والأحداث إشكالاً محيراً^{٢٠١}.)

– ان مصدر السريالية السينمائية لا يتعين موقعه فيما هو غير واقعي، او في واقع أعلى او في اسلوب مرئي بالذات، وانما له ركيزته الأصيلية في استجابة المتفرجين استجابة مميزة لما يرونه ويسمونه – هي عدم التيقن مما اذا كان ما يلاحظونه، ينبغي ان يؤخذ على انه واقعي أو غير واقعي. وهذا يحدث عندما تكون احداث الفيلم من نوع لا تستطيع مع المعتقدات الخارجية او الداخلية ان تؤكد للمتفرجين الكيفية التي ينظرون بها اليها ويقدرونها. ويمكن ان يتولد مؤثر عدم اليقين يشتمل الوسائل، أحياناً تغيير الاحداث التي تعد بسهولة واقعية من طبيعتها فجأة. وأحياناً اخرى يبقى المتفرج غير متيقن طوال مجرياتها، ان تجربة المتفرج تلعب دوراً هاماً في تحديد مدى نجاح مؤثر عدم اليقين، ونتيجة

لذلك، يعتمد الكثير من ملامح الفيلم السريالية على الأوقات التي تشاهد فيها لوجودها ذاته^{٢٠٢}.)
وجاء كذلك في كتاب فهم السينما أن:

– السريالية تتجه الى الغرابة والفضاعة، الكثير من الفطنة في افلامها يوصف اليوم بأنه "كوميديا سوداء" لأن التأكيد على النكات المريضة والبشعة^{٢٠٣}.)

– اهتم السرياليون كثيراً بالأفعال العفوية، سواء في الفن البدائي، أو في حالات السكر، او في ألعاب الأطفال، او في الخيالات، او السلوك الاجتماعي المنحرف. كانوا يتحمسون بصورة خاصة

للآلية الذاتية – أي نوع من النشاط الفني. (الخارج عن السيطرة)^{٢٠٤}.)
– ادخلوا مبدأ الترابط الحر الذي كان قاعدة الاسلوب الأدبي المعروف بقناة الوعي في العديد من

الأفلام السريالية^{٢٠٥}.)

²
() التذوق السينمائي، ص ١٣٧.

²
() التذوق السينمائي، ص ١٣٩.

²
() المصدر نفسه، ص ١٥٠.

²
() فهم السينما، ص ٥١١.

²
() المصدر نفسه، ص ٥١٣.

²
() فهم السينما، ص ٥١٣.

– السينما هي الوسط النموذجي لإيصال الدقة الغريبة في الأحلام وفقاً للسرياليين كما ان اغلبهم

٢٠٦

كان يتفق مع سلفادور دالي بأن الفن هو (لا معقولة ملموسة).).

– كان السرياليون أقل توجهاً الى التقنيات من الدادائيين، فالسريالية اكثر واقعية بالمعنى النسبي فقط أو أقل اعتماداً على التشويهات الفوتوغرافية الخاطفة، وتؤكد السريالية على الاحساس باللا إتجاه

٢٠٧

في الميزانسين).).

– تقطع الموجودات من سياقها الطبيعي، وتوضع في مواضع اعتباطية مذهشة.

٢٠٨

– كلما لامسنا المجهول كلما زادت اهمية ان يصبح حقيقياً (كوكتو).).

– نشأت المدرسة السريالية الفنية في فرنسا وازدهرت في العقدين الثاني والثالث في القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري، وكانت السريالية تهدف الى البعد عن الحقيقة واطلاق الأفكار المكبوتة، والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام، واعتمد فنانون

٢٠٩

السريالية على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام).).

– السريالية – كما وردت في معجم الفن السينمائي. ص ٣٤٩

جاء في البيان السريالي الذي نشره الشاعر الفرنسي اندريه بريتون عام ١٩٢٤ (ان السريالية حالة نفسية لا إرادية، يقصد المرء ان يعبر عن طريقها سواء بالكلام او بالكتابة او بأية وسيلة اخرى، عن العمليات الوظيفية للفكر، وما يمليه خاطر في غيبة كل قيد، او رقابة يمارسها العقل، وبعيداً عن أي شواغل او اهتمامات جمالية او أخلاقية، وبتعبير آخر فان السريالية تستمد مادتها من كل ما يمر بالذهن عفو الخاطر، وقبل أي تأمل او تفكير، ومن تيار اللاوعي والاوتوماتيزم – اي الفعل اللارادي- وأحلام اليقظة – وقد ظهرت السريالية في الأفلام السينمائية مثل:

● فيلم (المحارة والقسيس) اخراج جيرمين دولاك Germaine Dulac عن سيناريو الشاعر انطونان آرتو – عام ١٩٢٨.

● فيلم (كلب اندلسي) اخراج: لويس بونيويل Luis Bunuel وقد اشترك مع المخرج في كتابة السيناريو الرسام السريالي سلفادور دالي، عام ١٩٢٨.

● فيلم (العصر الذهبي) ١٩٣٠ – بونيويل وسلفادور دالي.

● فيلم (المحاكمة) اخراج: اورسون ويلز.

● فيلم (وصية اودفيه): اخراج جان كوكتو.

● فيلم (العام الأخير في مارينباد) اخراج: الآن رينيه.

2

(المصدر نفسه، ص ٥١٣.

2

(المصدر نفسه، ص ٥١٣.

2

(المصدر نفسه، ص ٥١٧.

2

(ويكيبيديا ...

- فيلم ٨½ - لفيليني - وفيلم. Amar cord 1974.
- فيلم Eraser head ١٩٧٧ للمخرج الأمريكي ديفيد لينتس.
- فيلم بابليون - ل: أبيل غانس.
- سحر البرجوازية الخفي .. ١٩٧٢ - لويس بونويل.
- حسناء النهار ١٩٧ - لويس بونويل.
- نازارين ١٩٥٨ - لويس بونويل.
- رضيع روزماري ١٩٦٨ - رومان بولانسكي.

- مثال توضيحي.. كيف تعاملت السريالية في فيلم كلب أندلسي..
- بما أن السريالية تعتمد الغرابة فمنذ البداية ان تسمية الفيلم لا علاقة له بما يجري في قصة الفيلم، فليس هناك كلب ولا أندلسي.
- استخدام المطابقات والتحويلات في اثاره المشاعر، إذ يقف بونويل ذاته أمام نافذة يشد شفرة الموس، وتغطي سحابة عابرة وجه القمر، ثم يشق بحد الموس عين امرأة ليفتحها، واحداث الرعب.
- خلق صورة تجريدية يصعب على المتفرج التعرف على طابع الفيلم.
- خلق الاضطراب الذهني بسلسلة الصور المترابطة.
- تأسيس بنية تبدو انها طبيعية، ثم يعقبها تحول في غير موضعه، وصورة الحشرات التي تزحف فجأة خارجة من ثقب في يد احدى الشخصيات، مثال لهذا التحول المذهل.
- وفي منظر آخر: يتودد رجل في جرة الى امرأة.. وهي تتراجع عبر الغرفة وتمسك بمضرب تنس وتشهره بوجهه كسلاح، ومن الصور كذلك – يمسك الرجل طرف الحبل ويجذبه، وهي في هلع تام، بعد ان ترى آلتا بيانو ضخمتان تنسدل عليهما جثتان لحمارين.
- خلق الحالات الشاذة والحيرة والدهشة والاستغراب بأغلب الافعال.
- الزمن في كلب أندلسي غريب وغير مفهوم، ولا يوجد تطور خاضع للتسلسل الزمني. فمن المنظر الأول، ننتقل قداماً الى ما بعد ثمان سنوات ثم نرتد الى ما قبل ست عشر سنة، ويحدث الفصل الختامي في الربيع.
- الذهول السائد في عدم ادراك واقعية الاحداث ام انها رؤى احلام ام محض تجريد، أو ما يراودنا من هواجس.
- مازالت احدى صور الفيلم تهز المشاعر قالبية عاليها سافلها، وهي صورة العين يحزها حد موس الحلاقة قاطعاً إياها، لا بسبب وطأة الصورة وشدتها المروعة بقدر ما مرد الأمر بداهة العلاقة المباشرة مع الغيمة التي تمر حاجبة الشمس، فالأمر متعلق بشعرية صورة تنسم بال:بصرية بشكل نافر، وليس برمز من الرموز، سواء كان حقيقياً أم مزيفاً، يتعلق الأمر بصورة – صدمة.
- (في هذا الفيلم وضع بونيويل حماراً ميتاً فوق آلة بيانو، لا شيء واضح أو مبرر، ويترك
- ٢١٠
- المشاهد كي يحاول ايجاد "أسباب" لهذه الأحداث والاستعراضات الشاذة)(. وازاء هذه المركبات البصرية الغريبة في الافلام، والتي تحمل صدمة للمالوف من التلقي، انما تدل على نزعة تدعوا الى تحطيم اشكال القيود واللجوء الى الاحلام للهروب من زيف الواقع والشعور بالتححرر الذاتي من السلطة والدولة والكنيسة والعائلة والقوم والرمز والمثل والقيم اضافة لكسر ثوابت الامتثال والتقيد والالتزام، وهي بذات الوقت ضد كل كبت واسوار وضد كل سطحية وبساطة، (الاثار الفنية الاكثر عمقاً هي تلك التي تحتوي على معانٍ خفية غير ظاهرة، كلما غمر الفنان نفسه خلال الاستبطان، ابتعد عن توكيدات الحقائق وقرب اكثر من غموض الاحلام... ما نريده هو اللغز وليس الحقيقة، الغموض هو الذي يوجه
- ٢١١
- الفن وليس الوضوح، والسريالية هي انتصار للغموض) (. وهذا ما يتوافق مع تداعيات الهلوسة

2
() فهم السينما – ص ٥١٥.

2
() أموس فوجل، (السينما التدميرية، تر: امين صالح)، ١٩٩٥.

وتيار الوعي والفضاء الامعقول والتقاطع مع كل ما هو مخطط وحبكة وسرد وشروط، وفصل الاشياء
عن سياقاتها، والعمل على تشويه الواقع.

اللقطة

هي الوحدة الأساسية في الفيلم، وهي ما تسجله الكاميرا من مقطع محدد يحتمل زماناً ومكاناً وشخصيات وموجودات وحركة وما الى ذلك من ضوء كأساس لا بد منه في تأسيس اللقطة ومن اشتراطات مطلوبة لتكوينها وما تحمل من هدف وغرض وعلاقات مع ما يجاورها، فهي الحاملة للحياة والموت والمعنى والوجود، والسكون والانفجار، والهدوء والتوتر فهي ذات الحجوم المتعددة والاشكال المختلفة والزوايا المتباينة.

واللقطة هي (جزء من الفيلم الخام، الذي يتم تصويره بصفة مستمرة دون توقف للمرء او المنظر او اي شيء يراد تصويره، وتحدد اللقطة من لحظة ادارة الكاميرا وهي في وضع معين، الى ان تتوقف، وتختلف اللقطات السينمائية طولاً وحجماً. ومن هذه اللقطات يتكون المشهد او الموقف. ومن مجموعة هذه المشاهد او المواقف يتكون الفيلم. فاللقطة هي وحدة اللغة السينمائية، واللقطة بايجاز من وجهة نظر التصوير هي الجزء من الفيلم المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران، وبين اللحظة التي يتوقف فيها، وهي من وجهة نظر التوليف هي الجزء من الفيلم الموجود بين ضربتي المقص، ثم بين لصقتين، ومن وجهة نظر المشاهد، هي الجزء من الفيلم الموجود بين مشهدين اي بين حجمي اللقطتين، وقد اختلفت الآراء في تقسيم وتحديد احجام اللقطات، بين السينمائيين في فرنسا وبريطانيا وغيرها، وان كان التقسيم المشترك العام هو اللقطات القريبة والمتوسطة والعامة، غير ان حدود كل لقطة، غير متفق عليه، كما ان هناك فروقاً أساسية بين ما ينسب منها الى جسم الانسان والى

٢١٢

المناظر العامة او غير هذا وذاك من الاشياء موضوع التصوير). (.
وصناعة اللقطة أمر يتطلب عدداً من الاعتبارات الهامة ومنها:

- مراعاة الدقة والأهمية والتوازن والضرورة في مهمة توزيع كل ما يظهر في اللقطة من اشخاص وادوات واكسسوارات وباشتراطات بناء التكوين.
- مراعاة تصميم الحركة، في اللقطة، شكلاً، ونوعاً، وسرعة، وغرضاً.
- ان أية لقطة لا بد ان تحمل معنىً محدداً او معيناً. وهذا المعنى مرتبط بحجم اللقطة ودلالاتها، (داخل المكان السينمائي يبرز الحجم النسبي (النسبة المقياسية) للاشخاص والأشياء، ويقدم فيلم رومان بولانسكي (سكين في الماء) ١٩٦٢ - توضيحاً بيانياً بصفة خاصة لكيفية استخدام النسبة المقياسية لتنمية العلاقات الدرامية، فالقصة تدور حول ثلاث اشخاص: زوجان وقتى يلتقيان به مصادفة وهما في طريقهما الى قضاء عطلة الأسبوع في نزهة بحرية على ظهر زورقهما، نرى الرجل في مطلع الفيلم في (لقطة قريبة جداً) ومعه (الفتى) في (خلفية الصورة) في هذه اللقطة، تعبر النسبة المقياسية جيداً عن العلاقات بينهما، فاللقطة القريبة للرجل تجعله يهيمن على المكان السينمائي، وتتباين ضخامته النسبية مع حجم الصورة الضئيل الذي أسبغ على (الفتى). وبهذا عبر عن سيطره الرجل على الفتى من خلال النسبة القياسية، ولكن ما أن ركبوا الزورق حتى انعكست النسبة والعلاقات الاساسية الآن يستحوذ (الفتى) على الأنتباه في (أمامية الصورة) بينما نشاهد الرجل في (خلفيتها) بقوام ضئيل نسبياً،

وفي (لقطة أخرى أيضاً) تدل الاوضاع النسبية داخل المكان السينمائي المؤطر، وهنا يعبر موقع الصبي

- بين الزوجين عن الفجوة العاطفية التي شقها في صميم علاقاتهما معاً^{٢١٣}).
- تنتقل اللقطة الاحساس والشعور والفعل ورد الفعل من خلال الدور التعبيري لها.
- قد تنتقل اللقطة حلاً أو خيلاً أو حالة من الغموض والأبهام.
- تحتمل اللقطة الاضافات الجمالية أو الشكلية أو الزخرفية أو الرمزية بما تحمل من غرض واتجاه.

- ترتبط اللقطة بالزمن وبحسب التقديرات الدرامية للفعل المجسد فيها.
- تتطلب اللقطة بناء المستوى الفني من حيث العمق والمنظور والاضاءة واللون والتكوين، والشكل.

- يمكن تصوير مشهد بلقطة واحدة متحركة.
- في حرفية تركيب اللقطة يمكن الأخذ بعين الاهتمام المكان الذي تشغله اللقطة، ضمن سلسلة من اللقطات قد تشغل اماكن أخرى بما للحدث من صلة متسلسلة.
- للقطة ايقاع مطلوب ربطه وتواصله مع ايقاع اللقطة والمشهد الذي يليها.
- يقول ميخائيل روم في احاديثه الاخراجية.

(ان كل لقطة تعكس جزءاً من العالم أو تعبر عنه، ان المخرج إذ يركب لقطته ويضع الناس والمواد داخلها، يبدو كمن يعيد احياء جزء من الحياة على الشاشة، ان تعبئة اللقطة لتمتلك اهمية كبرى، ولا يمكن اطلاقاً اعتبار الاوعية والاثاث والجدران غير مهمة، ها انني اعرض عليكم غرفة، والانطباع الذي ستثيره فيكم هذه الغرفة يعتمد على ماذا أصوره كيف اصور، ما هي اللقطات الكبيرة التي استخدمها، وما هي الأشياء التي اضعتها في عمق اللقطة، يمكن تصوير الغرفة ذاتها، بحيث انكم ستشعرون بالاعجاب بصاحبها، او بحيث تشعرون بالنفور منه، ان كل شيء سيعتمد على ماذا ستضعون في المرتبة الاولى. ان المخرج اذ يبني اللقطة يبدو كمن يستوعب الحياة، اذ اضافة الى الانسان، يحتوي اللقطة دائماً على الوسط، وعلى المخرج ان ينظم هذا الوسط، بحيث يعطي من خلال

٢١٤

هذا التنظيم مواصفات اضافية لكل ما يحدث داخل اللقطة). (.

- هناك علاقة ضرورية بين اللقطة والعدسة المستخدمة، وحسب الحاجة.
- مثال: ان العدسات ذات الزاوية الواسعة تعطي لقطة ترى العالم بها من منظار واسع، وتؤدي الى الشعور بتضخيم عمق اللقطة. اما العدسات ذات الزاوية الضيقة اي العدسات المقربة فانها تضخم المرئيات اكثر وتبسط اللقطة واكثر عمقاً، وهكذا بالنسبة للعدسات التي تصور حرائق النيران والحيوانات المفترسة والتصوير تحت الماء.

– فعندسة عين السمكة تشوه الوجوه والأشياء القريبة منها، اما عدسة اللقطة العادية فتحتوي على قدر من السياق المرئي دون العدسة الواسعة ففيها يهتم المخرج بمقدمة ووسط الكادر، وهذا النوع من اكثر اللقطات استخداماً، أما لقطة عدسة التليفوتو فلها من العمق المحدد، فوسط الكادر وعمقه يكونان

2 () آلان كاسبيار، (التنوع السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، سلسلة الالف كتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٨.

2 () احاديث حول الاخراج السينمائي - ميخائيل روم، ص ٦٧.

خارج بؤرة العدسة، وفيها من الصعب تمييز الابعاد والمسافات وتستخدم احياناً لزيادة التوتر في تصميم لقطات لا يوجد فرق بين مقدمة الكادر وخلفيته فاذا ما صور شخص يمشي يمثل هذه العدسة فانه يبدو

٢١٥

كما لو كان يمشي في مكانه دون ان يتقدم خطوة وبما يزيد من شدة التوتر والقلق).
- تعد الاضاءة من بين العناصر العديدة للقطعة، والتي تضيف الى طبيعة هذه اللقطة، فان الاضاءة هي اكثر هذه العناصر أهمية.. ويجب على المخرج ان يكون لديه افكار عامة وأفكار صغيرة حول

٢١٦

المزاج النفسي الذي يريد تحقيقه في الفيلم وبناء اللقطة).
- في الثقافة المرئية ظهر مصطلح معمارية اللقطة وخضوعها الى اشتراطات التشكيل بوصفها نحتاً من تجانس العناصر المرئية وانسجامها مع بعض لتشييد التكوين الذي يتسلح بالكتلة والشكل والخطوط والحركة وان معيار قبول اللقطة لدى المتلقي هو ما تتركه من اثر تعبيرى ودعم للمعنى الذي تتبناه اللقطة، رغم اختلاف الأنواع ومهارات الفهم والتفسير وهناك لقطات صممت بعناية واتقان وكأنها لوحة تشكيلية لما تحتوي من عناصر ابهار ودهشة.

- في حدود مدى رؤية اللقطة، (تتسم الرؤية الانسانية بأنها رؤية مجسمة لانها عن طريق عينين اثنتين، اما رؤية الكاميرا فهي مسطحة لانها بعين واحدة، والصورة تعرض في نهاية الأمر على شاشة ذات بعدين، ومن ثم كان على المصور ان يعرف كيف يعوض هذا القصور بخلق الأيهام بالعمق في صورته، وذلك بمساعدة بعض القيم الصورية مثل: تقابل الخطوط الواقعية المتوازية في العمق، التعقيم التدريجي، تداخل الاجسام الموضوعه على ابعاد مختلفة في العمق، الضوء والظلال، المنظور الهوائي، وكلها وسائل للايحاء بالعمق، بدونها تبدو الصورة مسطحة مهما كانت كاملة من الناحية

٢١٧

التكنولوجية).
- رغم سيادة معنى اللقطة في السينما والتلفزيون وما لها من دور كبير في تأسيس بنية الفيلم

والمنزج المرئي عموماً فان آراء المنظرين قد تختلف او تتداخل قريباً او بعداً عن مفهوم اللقطة، (يعرف (جيل ميتري) حسب مصطلحاته التعريفية: حدث وزاوية وحقل، حدث لمضمونه وزاوية لتموضع الكاميرا وحقل للمساحة المؤطرة. ويعرفها (ايزنشتاين) ببساطة انها قطعة قابلة للتلاعب، بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة والصوت والحركة وبشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها. وكريستيان ميتز يرى انها جزئية فيلمية

٢١٨

Taxema).

2
() احاديث حول الاخراج السينمائي - ميخائيل روم، ص ٦٧.

2
() فكرة الاخراج السينمائي، كين دانسايجر، ص ١٣٥.

2
() مقدمة كتاب التكوين في الصورة السينمائية - هاشم النحاس، ص ٨.

2
() الخطاب السينمائي - لغة الصورة - فران فينتورا - ص ٢٣، الفن السابع.

– نعتقد ان اللقطة تننفس حيوية من خلال علاقتها بأشياء نجدها ضرورية منها الضوء وعمق الميدان والتجاور والتداخل والتقاطع والتوازي والسطوع والخطوط والكتل والشكل وهنا ما يتم الاحساس به عبر سائر عمليات المونتاج واجراء مجمل العلاقات القائمة بين لقطة ولقطة لغرض الوصول الى مستوى تركيب أمثل درامياً وجمالياً وهذا ما يحصل بين لقطتين تشتركان ببعض العناصر من اشخاص الى موجودات بربط مطابق او بين لقطتين لا يشتركان بعناصرهما وانما لغرض التواصل والاستمرار وتدفق الحدث وهذا ما يحصل عند الفصل بين اللقطات لعدم تشابههما.

– في صناعة اللقطة علينا أن ندرك انها جزء من خيط سردي مثبت في السيناريو يتطلب الارتباط بما قبله وما بعده ولهذا يتطلب ان نحسب حساب حركة اللقطة وسرعتها (ايقاعها) وكذلك اتجاهها وتطابق وجهة النظر او اختلافها، بمعنى ان نضع آليات ربط اللقطات ومونتاجها ونحن نقوم بتسجيل هذه اللقطة او تلك، وكذا الحال يسري على نقطة الاهتمام وحجم الكادر وزاوية اللقطة.

– (على الرغم من ان تصوير لقطات الفيلم يقع على عاتق مدير التصوير ومساعديه، الا ان التصميم الاساسي لتكوين اللقطة يرجع الى المخرج نفسه، فاللقطة تعبر عن رؤيته هو، وان كان يستعين في تسجيلها بمدير التصوير، على ذلك يتعين على المخرج ان يكون على علم بالحد الأدنى للاس والمعلومات الخاصة بالتصوير السينمائي مثل العدسات الرئيسية وتأثيراتها المختلفة على ابعاد المنظور والتأثيرات المختلفة لحركات الكاميرا والتأثيرات والوظائف الجمالية للاضاءة وهذا لا يعني

٢١٩

ان يبقى مدير التصوير مجرد تسجيل الصورة وانما هو الخبير الاول في هذا المجال). (تحصل اللقطة على اهتمام اكثر عند منحها تبدلات في الأشكال والابعاد والاحجام ومخالفة المؤلف للشاشة بحيث لن تتخلى عن مهمتها الأساسية كوسيلة الفيلم الاولية للتعبير.

– (لقد أقر، عالمياً ومنذ ان صنع اول فيلم سينمائي، بأن الصورة السينمائية المرتبة لها خصوصية أساسية واحدة تميزها عن الصورة المرئية في الفنون الأخرى، هي "الحركية" ولأن هذا الاصطلاح وبخاصة اذا وضع في هذا قالب الوقور (الخصوصية الحركية)، سيكتسب نوعاً من الهالة الغامضة،

٢٢٠

فمن المستحسن ان نتذكر انه في جوهره براغماتي، ويمس سمات محددة في آلية السينما). (بإمكاننا اعطاء اللقطة تعريفات عدة: (وحدة مونتاج صغرى)، (وحدة تكوين اساسية في القصة السينمائية)، (مجموعة العناصر الداخلية للقطة)، (وحدة الدلالة السينمائية). بإمكاننا ايضاً الاشارة الى ان دينامية العناصر داخل اللقطة يجب الا تتجاوز حدوداً معينة كي لا تتداخل هذه اللقطة

٢٢١

مع لقطة اخرى جديدة). (.

وجاء في السينما الناطقة لكيفن جاكسون – ٤١٩ الفن السابع عن اللقطة: Shot:-.

2
() لغة السينما – علي ابو شادي – الفن السابع – ص ٢٧١.

2
() الكسندر باكشي في الوسيط السينمائي، الفن السابع، ص ٣٥٥.

2
() يوري لوتمان، (مدخل الى سيميائية الفيلم، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠١)، ص ٤٦.

العنصر الأصغر في النحو السينمائي الذي يتألف من صورة واحدة متواصلة تستمر اما لأقل من ثانية واحدة (كوميض الفلاش)، او تستغرق بكرة كاملة من شريط التصوير (كما هو الحال في اللقطات التي يبلغ طول الواحدة منها ١٠ دقائق في فيلم الحبل لهيتشكوك)، او كلقطة المتابعة المفصلة التي افتتح فيها (التمان) فيلمه "اللاعب". كما يمكن للقطعة الواحدة ان تعطي مواضيع مختلفة وان تمر بأي عدد من زوايا التصوير لكنها تنتهي بقطع للانتقال الى لقطة جديدة. ان دراسة رموز اللقطات امر واسع للغاية، الا ان معظم تلك الرموز يشير الى كيفية تحريك الكاميرا اثناء تصوير اللقطة (لقطة بانورامية او لقطة مائلة)، بالإضافة الى تحديد عدد الأشخاص الموجودين في اللقطة (لقطة لشخصين او لقطة لثلاثة أشخاص..). وما هي علاقة اللقطة بالجسم المصور – والمقصود بذلك: المسافة الفاصلة بين الكاميرا والمادة قيد التصوير: لقطة متوسطة البعد او لقطة بعيدة.. وما هو الدور الذي تلعبه هذه اللقطة في نحو وقواعد الفيلم (كلقطة تعريف..). ومن اهم اللقطات نذكر:

- لقطة مصورة من الرافعة: Crane shot.
 - لقطة متحركة مأخوذة بواسطة كاميرا مثبتة على منصة مزودة بعجلات. dolly shot.
 - لقطة متابعة: follow shot
 - لقطة مأخوذة من زاوية عالية: high shot
 - لقطة دخيلة تدخل ضمن اللقطات: insert shot
 - لقطة منخفضة المستوى: low shot
 - لقطة رئيسية: master shot
 - لقطة تدويرية او بانورامية: pan shot
 - لقطة تبين ردة فعل شخصية ما: reaction shot
 - لقطة متابعة: travelling shot
 - لقطة زووم: Zoom shot
- وهناك توصيفات لأسماء اللقطات حسب وظائفها وضعها سيربازيل بارتليت والتي يعرف فيها (اللقطة: shot) على انها جزء من مشهد تصويره احدى الكاميرات دفعة واحدة، سواء كانت ثابتة ام متحركة، وهناك ايضاً:
- لقطة اثنين متوسطة: Medium Two shot
 - لقطة تتبع: Tracking shot لقطة تتبع فيها الكاميرا (متحركة على عربتها، الموضوع المصور وقد تقترب منه او تبتعد، أو تمر الى جانبه).
 - لقطة توضيحية: Establishing shot وفيها تطلع المشاهد على السمات العامة للمنظر المصور، حتى يدرك علاقة اجزاء بعضها ببعض الآخر عندما يظهر كل جزء في لقطة قريبة.
 - لقطة ثلاثة: Three shot يظهر فيها ثلاثة أشخاص.
 - لقطة جماعية: Group shot يظهر اكثر من ثلاثة.
 - لقطة زاوية مرتفعة: High Angle Shot توجه فيها الكاميرا الى الموضوع المصور من مستوى اعلى من مستواه.
 - لقطة عامة: Long shot وفيها تكون الكاميرا بعيدة عن الموضوع المصور بعداً يكفي للالمام به بشكل عام، وقد تظهر قرية، أو حياً سكنياً أو مجموعة كبيرة من الناس او منظرًا طبيعياً.
 - لقطة عامة متوسطة: Medium Long shot لقطة اقرب قليلاً الى الموضوع المصور من اللقطة العامة.

- لقطة عكسية: Reverse shot تظهر الموضوع المصور من الجانب المقابل للجانب الذي اخذت منه اللقطة السابقة.
- لقطة قريبة: Close shot لقطة تقترب فيها الكاميرا من الموضوع المصور لإبراز احد اجزائه.
- لقطة كاملة: Full shot تشمل جميع عناصر الموضوع المصور، حجرة مثلاً.
- لقطة كبيرة: Close up لقطة تقترب فيها الكاميرا من الموضوع المصور لإظهار جزء منه فقط في حالة جسم الممثل تشمل وجهه وكفيه.
- لقطة كبيرة جداً: Big close up قريبة جداً من الموضوع المصور - ولا يظهر الا جزء صغير يملأ الشاشة.
- لقطة متوسطة: Medium shot لقطة تظهر الممثل حتى ركبتيه.

ويرى يوري لوتمان ان اللقطة هي جزء من عالم مرئي انجبتة الكاميرا، وفي حياتنا السينمائية هنالك حقول مرئية واخرى لا مرئية. وبقدر حدود الشاشة وخارجها ومدى مستوى الرؤية التي قد تتعدى مساحة الصورة وبفعل ذهني قائم بذاته، اما العالم والمستوى المرئي فذلك يرتبط بشكل الصورة وخضوعها للمونتاج والتقطيع والاجزاء وغيرها من العلاقات، ويقول لوتمان بشأن اللقطة: (يسمح عالم الفيلم المجرأ الى لقطات بعزل أية جزئية، وتكتسب اللقطة نفس القدر من الحرية التي تتمتع بها الكلمة: يمكن فصل لقطة ما عن سياقها وتسليط الضوء عليها، وتركيبها مع لقطات اخرى وفق قوانين الربط والتجاوز الدلالية (السيمنتيكية) وغير العادية واستعمالها بمعنى استعاري Sens figure، مجازي Metaphorique أو كنائي Metonymique تأخذ اللقطة، اذا نظرنا اليها كوحدة منفصلة. معنى مزدوجاً، انها تدخل اللاستمرارية والتقطيع والوزن La Mesure الى الزمان والمكان السينمائيين، وبما ان قياس هذين المفهومين يتم في الفيلم، بوحدة قياسية واحدة (اللقطة) فأنهما يصبحان قابلين للاستبدال، بمقدرونا، انطلاقاً من اي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتداداً مكانيّاً، ان نصوره في

السينما كسلسلة زمانية، وذلك عن طريق تجزئته الى لقطات ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات). (٢٢٢)
 واستخدام المخرجين لحجوم اللقطات وانواعها استخداماً نسبياً بمعنى ان ما يعتبره احد المخرجين لقطة متوسطة قد تكون لقطة مقربة متوسطة عند مخرج آخر، فأسلوب المخرج ومهاراته قد تجعله واثقاً من استخدامه للقطات. (كان المخرج الفرنسي جان لوك غودار مغرماً بالقول ان اللقطة المقربة اخترعت

٢٢٣

للمأسة، واللقطة البعيدة للمهارة). (٢٢٣)

ذلك ما تعطيه اللقطة المقربة من كشف تعبيرى لعاطفة ما قد لا نراه في البعيدة، فضلاً عن قوة التعبير عن الفعل ورد الفعل الذي تتسم به اللقطة القريبة. وكذلك من انواع اللقطات نستطيع ان نكتشف مستويات الرؤية، أي وجهات النظر تبعاً للزاوية التي تنطلق منها اللقطة، فهناك لقطة ذاتية ترى ما تراه الشخصية. أما اللقطة الموضوعية فترى ما تراه آلة التصوير، مثال: (في فيلم جون فورد عناقيد الغضب حين يدخل افراد عائلة جود في شاحنتهم الى هوفر فيل يكون ساكنو المكان ينظرون الى الامام

2
 () مدخل الى سيميائية الفيلم - يوري لوتمان - المؤسسة العامة للسينما - دمشق (٢٠٠١)، ص ٤٢.

2
 () برنارد ف. ديك، (تشريح الافلام، ت: محمد منير الاصبحي، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٣)، ص ٩٦.

وهم يخطون الى جانب الطريق لإفساح الطريق امام الشاحنة، من الذين يحدقون به؟ هم في الواقع يحدقون بعائلة جود التي لا نراها، ولكن بالنسبة لما يظهر على الشاشة، فهم يحدقون بنا، لقد وضعنا

٢٢٤

فورد خلف عجلة القيادة من اجل ان نرى الفقر والقذارة من خلال أعين الكاميرا). (وذلك تتضح صورة أخرى من صور وجهات النظر في فيلم يكون البطل فيه أعمى وهنا لا نتعرف على وجهة نظره بقدر ما يصلنا من احساس له بما يجري حوله من اصوات وحركات ومتغيرات. وكذلك بطل فيلم النافذة الخلفية المصور الذي يتلصص عن منافذ الشقق التي يراها من فتحة شقته المطلة عليها، لذلك نجده بكاميرته يصوره هذه وتلك وأخرى وأخرى باوضاع وحركات وافعال ومواضيع مختلفة تثير فضوله ووجهة نظره التي لا نراها نحن ولكن من خلاله.

²
() مصدر سابق، ص ١٠١.

التتابع: Sequence

يعد مصطلح Sequence في السينما بمعنى التتابع ويعني سلسلة من اللقطات المتعاقبة تمثل جانباً من القصة السينمائية، وتشكل الوحدة الروائية المترابطة في هذه القصة، كسلسلة لقطات نزال الملاكمة مثلاً وسلسلة لقطات المطارادات او الهروب وغير ذلك، وبشكل عام فان هذه السلسلة تتألف من عدة مشاهد مع إنه في بعض الاحيان يصعب التمييز بين هذه المشاهد. فعلى سبيل المثال، سلسلة مشاهد نزال الملاكمة في فيلم (الثور الهائج) تبدو ذات روح واحدة ويصعب التمييز بين مشاهدها المنفصلة، ومن ناحية عملية، فان مصطلحي Scene (مشهد) و Sequence (سلسلة من المشاهد او اللقطات)

٢٢٥

يستعملات كمرادفان لبعضهما البعض في اغلب الاحيان(.

٢٢٦

وجاءت Sequence بمعنى التتابع في المصطلحات الادبية الحديثة ()، وبروب يحدد وظائف الحكاية الشعبية باحدى وثلاثين وظيفة قائلاً انها تظهر في الحكاية الشعبية تتابع Sequence ثابت لا يتغير.

٢٢٧

أما في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة () فتأتي مفردة Sequence بمعنى المقطع وهي:

- ١- مجموعة تركيبية، تعزل في تعبير.
 - ٢- تتابع معقد للوظائف عند بروب وبريموند.
 - ٣- المقطع الاولي هو تتابع الوظائف الاساسية عبر مجموع ثلاثي:
 - أ- وظيفة وامكانية الحركة.
 - ب- السلوك المنجز.
 - ج- النتيجة.
 - ٤- اما المقطع المعقد فهو تسلسل مقطعين اولين في تصور بريموند.
 - ٥- يشير المقطع في السيميائية السردية الى وحدة نصية تم الحصول عليها بطريقة تجزيئية.
- وفي السينما أيضاً يرد التتابع على انه التسلسل او التتابع هو الطريقة او الفن الوحيد الذي من الممكن ان نختبر من خلاله قصة ما على الشاشة بطريقة واقعية – والتسلسل هو ما يضعه الكاتب او المخرج من ترتيب للقطات او المشاهد يتيح للمشاهد او القارئ ان يفهم شيئاً ما دون التصريح به بشكل مباشر. مثال: ورد في كتاب الكتابة السينمائية على الطريقة الامركية لجورج دافيد، ص ٢٠: (اذا عرضنا صورة لطائرة ما، وبعدها صورة لمدينة نيويورك وبعدها وضعت صورة لنفس الطائرة تطير وبعدها اضع صورة لمدينة شيكاغو وبعد شيكاغو صورة لنفس الطائرة وهي تهبط. ماذا يمكن ان يستخلص

٢
() السينما الناطقة، كيفن جاكسون، الفن السابع، ص ٤١٤.

٢
() محمد عناني، (ادبيات المصطلحات الادبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦)، ص ٣٥.

٢
() سعد علوش، (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص ١٨١.

المشاهد؟ طبعاً لا يوجد استنتاج سوى أن هذه الطائرة اقلعت من مطار نيويورك وهبطت في مطار شيكاغو.

من المستحيل للمشاهد ان يستنتج غير هذا، وذلك لأنني انا من فرض هذا الاستنتاج على المشاهد دون علمه ودون اذنه، انا الذي اختار، وقرر. ان الرحلة من نيويورك الى شيكاغو تستغرق حوالي الساعة والنصف ولكنني دخلت هذا الحدث في مخيلة المشاهد خلال ثوان هذا ما يسمى بـ(التسلسل او التابع)، الذي ما هو الا وضع مشاهد قصيرة او طويلة متصلة ببعضها، بحيث بإمكانها فعل المستحيل ويكون

٢٢٨

لها معنى كبير مع انه ليس من الضرورة ان تكون متصلة().

ويعد التابع فن معني بسرد القصة او الفيلم، وتسلسل وربط اللقطات والمشاهد هو فتح الاضواء على كشف احداث القصة او الفيلم، (وان المونتاج كا اللقطات المتعاقبة يعادل في الواقع عملية الادراك الطبيعي التي تقوم على تتابع لحظات الانتباه، إننا نكوّن دائماً وبشكل غير واع رؤية شاملة بواسطة معطيات نظرنا المتتابهة، كذلك يعيش المتفرج تتابع لقطات الفيلم مثل تتابع لحظات الادراك الواحد،

٢٢٩

إنه المونتاج إذن الذي يعطي للمتفرج وهم الادراك الواقعي()، وهناك مثال آخر يحتمل السرد المطول والممل بإمكان اختزاله باتقان، فمثلاً أحد الأشخاص يطلب من صديقه ان يلتقيه يوماً ما في احد المقاهي لمفاتيحه بأمر ضروري، وهنا يتطلب التصوير اماكن مختلفة من منزله مروراً بالطريق وصولاً الى مكان اللقاء بعد تقدمه يكون هذا الشخص قد تهيأ لاعدادها تمهيداً لطرح فكرة الطلب الذي يبغيه وهي قصداً من المال للاستلاف. وهذا ما يتطلب المزيد من اللقطات والزمن اما اذا اردنا ان نختزل هذه الاطالة فيمكن ان يبدأ المشهد في اتصال هاتفي (على سبيل المثال) للتمهيد في طلب هذا الشخص للقاء صديقه ومفاتيحه بالأمر، ذلك ما يتطلب عدداً قليلاً من اللقطات وينتهي المشهد بطريقة تتابع سردي يحقق الافناع والتشويق وانتاج المعنى. ويقول كارل رايز في كتابه تقنية المونتاج السينمائي، ما أنجزه جريفت بأسلوب التابع (اكتشاف جريفت الاساسي.. يكمن في ادراكه ان التسلسل الفيلمي يجب ان يتكون من لقطات ناقصة تحكم الضرورة الدرامية ترتيبها واختيارها، عندما سجلت كاميرا (بورتري) من دون تحيز الحدث من مسافة (اي، في نقطة عامة) بين جريفت ان الكاميرا يمكن ان تلعب دوراً ايجابياً في سرد القصة عن طريق تقسيم الحدث الى اجزاء صغيرة وتسجيل كل منها من انسب وضع للكاميرا، تمكن جريفت من تنويع التأكيد الذي يريده من لقطة الى اخرى وبالتالي

٢٣٠

التحكم في التكتيف الدرامي للاحداث اثناء تقديم القصة().

ومن متطلبات التابع هو اننا لا بد ان نتخذ منظوراً لرؤية ما يحدث وباستمرارية متدفقة رغم القطع والاضمار وبلقطات مختلفة متنوعة تعتمد تعدد وجهات النظر ولكن علينا ان نحسب اختيارها وتنسيقها

2
() جورج دافيد، (الكتابة السينمائية على الطريقة الامريكية، الفن السابع، ٢٠٠٤)، ص ٢٠.

2
() ألبير يورجنسون - صوفي برونيه، (المونتاج السينمائي، ت: مي التلمساني، اكااديمية الفنون، مصر، ١٩٩٠)، ص ٢٩.

2
() مارلين فيب، (افلام مشاهدة بدقة، ترجمة: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣)، ص ٢٧.

واجادة مستوى تسلسلها بما يحقق الشحنة الدرامية والتأثير الجمالي ومن الافلام الكلاسيكية فيلم (سكرتيرته) لهاورد هوكس ١٩٤٠ تتناوله مارلين فيب في كتاب افلام مشاهدة بدقة اذ تقول: (تقنية المونتاج في "سكرتيرته" تلتزم بالتقاليد الكلاسيكية للمونتاج غير المرئي.. "معظم اللقطات تدفق في سلاسة بالغة لدرجة ان معظم الناس لا يدركون الحذف او القطعات الا في حالة اظهارها بصورة معينة. اللقطة الاولى من الفيلم، لقطة التتبع الجانبية بطول غرفة الاخبار، تم ربطها باللقطة الثانية لنساء جالسات الى لوحة التحويل، عن طريق المزج الذي يدمج بسلاسة لقطة واحدة بالتي تليها، نعومة القطع وسلاسته تأكد الى حد بعيد لأن الكاميرا تقتفي الأثر المصور بنفس السرعة في اللقطتين المربوطتين. وبذلك تشجع المتفرج ان يركز على التدفق المتواصل لحركة الكاميرا وليس على القطع، القطع بين اللقطة الثانية والثالثة تصعب ملاحظته لان حركة "هيلدي" متطابقة بدقة، فحركتها وهي تبتعد عن النساء الجالسات الى لوحة التحويل في اللقطة الثانية متواصلة بسلاسة في لقطة متوسطة لهيلدي في اللقطة الثالثة مرة اخرى، انواع القطع الأخرى التي تظهر بشكل متكرر في الفيلم مثل لقطة وجهة

٢٣١

النظر واللقطة العكسية والتوليف المتقاطع تبدو سلسلة الى حد بعيد). (١). وهذا ما اتضح من حركات الكاميرا السريعة وحسن التركيب لقطة بلقطة مع تركيب حوار متقن بالمعنى والمعلومات وبما يحقق السبب والنتيجة في البناء الفيلمي بما في ذلك الاحتفاظ بالسياق السردى المدعم بالاتساق والتناغم الشكلي وتنسيق ردود الأفعال بما يحقق الجذب والتشويق لما تحمله الصورة من بريق وخزين من المعاني والدلالات وبأيقاع زمني متقد بالحيوية. (يتطلب تنسيق orchestration تتابع احداث الفيلم تغيرات في سرعة الحركة وفي الحالة المزاجية، ان الوقفة التي تلي عموماً الحركة الاولى ليست مجرد فترة لالتقاط الأنفاس، بل انها تعمق من استجابتنا لما قد حدث وتعمق كذلك من توقعنا بالحركة المتسعة التي ستلي، في اشارته الى ان ايقاع الحياة يصبح احياناً ايقاعاً ساكناً ويضيف انطونيوني قائلاً: ثمة اوقات يظهر فيها هذا الايقاع ساكناً تقريباً وثمة اوقات اخرى يسير فيها بسرعة

٢٣٢

مروعة). (٢).

وهنا تكمن جمالية تحقيق التتابع من خلال المتغيرات الحاصلة في لقطة الفعل الحركي وما تخلله من سكون وخفوت وتوقف مع استنهاض جديد أو استئناف لدفق الحركة التي يرافقها الانفعال والمزاج والغرض المحمول لللقطة.

(١) مارلين، فيب، (افلام مشاهدة بدقة، ترجمة: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١٢٧.

(٢) جون هوار لوسون (السينما العملية الابداعية، ترجمة: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١)، ص ٤٣.

الزمن في السينما

للزمن أهمية كبيرة في الفيلم، وان مستوى قياسه والأحاساس به يحدد ويكشف واقع الفيلم واختلافه عن واقع الحياة، فالزمن له قدره على كشف الفترة والمرحلة والتأريخ، وله أيضاً وظيفة بيان السرعة من البطئ، ومن المراوحة أو القفز، وهو الذي يشعرنا بالاجتياز عند الحركة، وللزمن نبض مستدام وقابل للتغيير في البنية الدرامية وحركة اطراف الصراع في الفيلم، وبه نختزل ونكثف ونحذف وبه يتحرك المونتاج في ربط اللقطات والمشاهد، وبه ايضاً نحرك الصورة الى الوراء (استرجاعاً) والى الأمام (استباقاً) والزمن له سلطة التحكم بمستويات الأيقاع داخل بنية المشهد والفيلم ككل، والزمن لن يتعد في علاقته مع المكان، ويُعدّ الزمن في السينما نبضاً لحيوية الأشخاص والأشياء والأحداث الواقعة في الفيلم وبمستوى متماثل مع أهمية المكان رغم اختلاف تشكيلهما وابعادهما اللذان يسهمان في تركيبية الفيلم، ورغم وجود بعض الفنون وقربها من المكان او الزمان الا ان السكون والحركة هي ذات المعايير التي تقودنا الى القيمة والاحساس والتأثير. فالحركة في السينما هي احياء لروح الافعال والاشياء والاشكال وخلق عالم جديد متجانس في ابعاده الزمانية والمكانية (ان السينما تستطيع ان تظهر بصورة مرئية ما اكتشفه العلم بشكل تجريبي ونظري.. ويمكننا القول ان الفيلم عن طريق تغيير البعد الزمني، يستطيع في احدى الحالتين استبدال المكان بالزمان، وفي الحالة الثانية استبدال الزمان بالمكان، وهكذا تكون السينما قادرة على اثبات ان المكان والزمان على قدم المساواة، بعد ان ضمن الوحدة المتجانسة ذاتها).^{٢٣٣}

والزمن في السينما له قيمة عليا في اشكال التعبير، وهو الذي يسود العلاقات المتواصلة والمنقطعة في معطيات القصة المصورة المتحركة في الفيلم، وله ارتباط كبير بمستوى الادراك والاحساس باللقطة والمشهد ومجرى الافعال والصراعات والبناء الدرامي للحدث، والزمن في الفيلم هو اجتياز مكان الى مكان آخر ومن لقطة لأخرى وهو شاهد للمتغيرات الحاصلة في ثنايا القصة، فقد يقصر وقد يطول وقد يكون متسارعاً او بطيئاً، لما له من صلة بسمات وسلوكيات الشخصيات الدرامية. ذكية نشيطة ام كسولة خاملة، ويقدر مرتبط بحركة الشخصيات وابقاعها في الحياة الدرامية، وقد يذهب الذهن بعيداً ما بين الحلم واليقظة، ويخلق في اجنحة التخيل، وقد يجد له مواقع افتراضية، ولكنه ليس سائناً وانما يخضع الى تحكم صانع الفيلم بمديات أمره ومساره (حضوراً وغياباً) وابقاعه وتدفعه في مجرى الحدث الدرامي بعيداً عن تمثلاته الحقيقية في الواقع.

(أشار بودوفكين الى ان تجزئة زمن الفعل الى وحدات (لقطات صورت من وضعيات وزوايا مختلفة)، يجعل من كل لقطة لحظة مختلفة من الزمن الحقيقي، مثبتة في خط زمني فيزيائي لا يقبل التغيير، كما في الطبيعة، لكن صانع الفيلم يستبعد بعض اللقطات عند التقطيع، ويقصر ويجمع بعضها الآخر بطرق مختلفة، فيعيد بناء الفعل الاصلي، وينتج نظام زمني جديد بسبب التدخل في زمن اللقطات المنقاة، الذي

٢٣٤

يخلق هذا الكل الجديد).^{٢٣٤}

² () رالف ستيفنسون وجان ر. دوبري، (السينما فنًا، ترجمة: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣)، ص ١٥٣.

² () لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: أبيه حمزاوي، الفن السابع، ٢٠٠٦)، ص ١٣٧.

وينظر رالف ستيفنسون وجان ر. دوبري الى الزمن في السينما من ثلاثة أوجه: المادي والنفسي والدرامي، فالزمن المادي هو الزمن الذي يتطلبه تصوير الحدث ومشاهدته على الشاشة. في حين ان الزمن النفسي هو الشعور العاطفي والذاتي للمتفرج عند رؤيته الفيلم على الشاشة، اما الزمن الدرامي فذلك الزمن الذي خضع لتدخل صاحب الفيلم وتصرف معه عند ضغطه وتقصيره وتسريعه وانطباعه وحسب متطلبات الحدث والفعل واللقطة والمشهد والحبكة.

الزمن المادي:

(ان الفيلم بكل مظاهره يعيد تقديم حركة العالم المادي بجانبه الزمني على نحو كامل، فنحن نشاهد على الشاشة رجلاً يمشي، أو شجرة تتمايل مع النسيم أو حصاناً يقفز، بنفس السرعة التي نشاهدها بها في الحياة الواقعية تماماً، لكن الظاهرتين مختلفتان كلياً، ففي السينما هناك سلسلة من الصور الساكنة يتم عرضها على الشاشة وكل منها تستغرق رؤيته جزءاً من ثمانية واربعين من الثانية، وبينما تتغير صورة باخرى تظلم الشاشة لمدة جزء من ثمانية واربعين من الثانية لذلك ففي سرعة العرض الاعتيادية لاربعة وعشرين كادراً في الثانية توجد صور على الشاشة لفترة تعادل نصف الزمن في النصف الثاني تكون الشاشة مظلمة، واستناداً الى حقيقة ان الانطباعات في عصبنا البصري تستمر بعضاً من الثانية

٢٣٥

فاننا نشعر بالصورة التالية قبل ان يتلاشى انطباع الصورة السابقة). (٢٣٥)

الزمن النفسي:

(في عالم الواقع تقرر حالتنا الذهنية طريقة مرور الوقت، اما في السينما فالأمر عكس ذلك. وطريقة مرور الوقت على الشاشة هي التي تؤثر على حالتنا الذهنية، ويجعل الزمن يمر بسرعة باستخدام التقطيع السريع، والموسيقى الصاخبة أو الحيوية، والتكوين الديناميكي للصور، والحركة السريعة (هزلية أو مثيرة). يستطيع صانع الفيلم ان يحدث لدى جمهوره حالة نفسية من الابتهاج والضحك في الكوميديا والاثارة في فيلم مغامرات، الرعب والشفقة في التراجيديا، ويجعل الزمن يمر ببطء - بتصوير مشاهد هادئة تماماً، واستخدام موسيقى ملطفة ناعمة، وتركيب ساكن للصورة، وتقطيع بطيء. يستطيع ان يحدث حالة نفسية من الشاعرية أو الرضا أو الحزن أو الحنين أو الاسى وتعتمد الحالة

٢٣٦

النفسية المثارة الى درجة كبيرة على سياق الفيلم وطبيعته). (٢٣٦)

وهناك مثال فيلمي يمكن الاستدلال به لمعرفة كيفية اشتغال الزمن النفسي في خلق التأثير واكتشاف المعنى: ففي الفيلم الامريكي (جماعة الشعراء الموتى) انتاج عام ٨٩ اخراج بيتر وير (حيث يستطيع الاستاذ جون كيننج المدرس بأكاديمية ويلتون العريقة الشهيرة بتقاليدها وتزمت ادارتها، ان تساعد مجموعة من تلاميذه على اكتشاف قدراتهم الكامنة ويحرر اراذلتهم وينطلق بهم الى آفاق رحبة مما يثير حفيظة ادارة الاكاديمية التي تنجح في النهاية في طرده من المدرسة ويحل محله مدير الاكاديمية اللفظ، لكن تلاميذه حين يرونه وقد جاء ليجمع حاجياته ويمر عبر الفصل، تتحرك في داخلهم الرغبة في التعبير لاستادهم عن حبهم له وابلاغه - دون كلام - عن ان جهوده معهم قد اثمرت، ويدير المخرج

2

() رالف ستيفنسون وجان ر. دوبري، (السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣)،

ص ١١٢.

2

() المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(بيتر وير) حدثاً قد يستغرق في الواقع ما لا يزيد عن دقيقة، ليأخذنا داخل ذوات هؤلاء الشبان ومن خلال القطعات المتتالية على الوجوه المتحفزة ومدير المدرسة والاساذ كيتينج ويمدد الزمن ويجعل الدقيقة كزمن واقعي تتجاوز الدقائق كزمن فيلم وتحمل شحنة شعورية يجعلها تبدو وكأنها دقائق لن تنتهي كزمن نفسي).^{٢٣٧}

الزمن الدرامي:

(على الرغم من ان المخرج يملك الحرية في التعامل مع الزمن كما يشاء، فان محاولة تكثيف فترة زمنية كبيرة في فيلم ما قد تسبب خسارة في القوة الدرامية، وفي حالة الفيلم الذي تتألف قصته من قسمين منفصلين تماماً، يمكن الى حد ما المحافظة على وحدة الزمان و(المكان) بواسطة الرجوع الى الماضي، وبدلاً من ان تظهر البداية ومن ثم النهاية بعد عشر سنين او عشرين سنة، يمكن ان يبدأ الفيلم بالمرحلة الثانية ويرجع الى المرحلة الاولى، ثم يعود وينتهي في المرحلة الثانية، وبذلك يشكل الحدث الرئيسي وحدة تستند الى الحاضر الذي يغطي مجرد فترة زمنية قصيرة ويكون البناء اكثر تناسقاً، وان

التقطيع من لقطة الى اخرى يمكن ان يكون وسيلة لاختصار الزمن واغفال الامور غير الاساسية).^{٢٣٨} ولكن بمقدار وسرعة لا تخلو من حذر وانتباه المخرج ومراعاة بناء القصة وكيفيات السرد وحركة الشخصيات وادارة الصراع بينهم بما يتاح لمجرى القصة التنامي والتطور بمسارات لا تخلو من القطع والتشويق والتغيرات والتوترات والسيطرة على منافذ الايقاع بما يتناسب وحركة الاحداث والشخصيات داخل الحكمة، والتي تحتمل التنوع في حجوم وزوايا وحركة اللقطات واستخدام حركة التسريع او الابطاء او التوقف او الرجوع الى الماضي وبتقنيات المونتاج المتعددة التي تخلق التشويق ورفع مستويات المشاهدة والتلقي.

في ضوء الأفكار والمفاهيم التي طرحها جون هوارد لوسون في كتابه (السينما العملية الأبداعية) عن أهمية ودور الزمن في السينما يمكن تثبيت ما يلي:

- تستطيع السينما وضع الاحداث في أي نظام زمني، الا انها تؤكد على اثرها المباشر؛ فهي تتعامل مع الماضي وحتى مع المستقبل كما لو انهما في صيغة الحاضر.
- ان السينما هي الوحيدة القادرة على نسج نموذج زمني تكون فيه كل الاجزاء واضحة بالتساوي، وتنطوي كلها على نفس الأثر السمعي - البصري على وعينا.
- ان وعينا بالزمن يتخلل الحدث، وهو يؤثر في طول ودرجة سرعة كل لقطة، وان الطول الدقيق للقطعة هو ما يخلق قيمتها العاطفية.
- يشير سيلدز: ان الفن الأقرب الى السينما هو الموسيقى، لأن عنصر الزمن في كليهما ذا مغزى كبير.. ويصور التشابه المفصل قائلاً:

ان النغمة التي نسمعها، في زمن ابسط أشكالها، انما هي جزء من سياق نغمات تخلق للحن، وان وجه المرأة الذي نراه عند النافذة يرتبط بالمخبر السري الذي رأيناه توأ، وهو يبحث عن هذه المرأة مع الرجل الآخر الذي سيسدل في الحال ستار النافذة، وان طول الزمن الذي تستغرقه كل من هذه اللقطات

2
() علي ابو شادي، (لغة السينما، الفن السابع، دمشق ٢٠٠٦)، ص ١٩٤.

2
() المصدر نفسه، ص ١٤٦.

واجتماعها سوية يخلق للفيلم ايحاءاً يتوافق مع احد النغمات التي في الموسيقى ومع نبرتها والتي تعين طابعها الزمني.

– ان الغاء الزمن الاعتيادي هو واحد من اكثر التأثيرات المدهشة التي يمكن ان تقدمها السينما، وان ابتكاء القطع Cutting في الافلام، موازياً لابتكار المنظور في الرسم، انما هو علامة بارزة في تاريخ الفن.

– اذا كانت السينما تلغي الزمن الاعتيادي، فما الذي تضعه في مكانه؟ يقدم سيلدز هنا اجابة تقنية: "قد يأخذ الامر ساعة واحدة للكشف عن احداث تقع في عشر دقائق، او ربما يجري تكثيف حياة برمتها الى ثلاث ساعات.

– وان أي تدخل في هيئة الزمن، تقصيراً ام امتداداً انما يعتمد على مستوى الوعي بما يجري والاحساس بالزمن ومتغيراته المرافقة للاحداث.

ويقول ألان روب – غريسيه عن فيلمه (العام الماضي في مارينباد): (ليس ثمة، في فيلم ما، واقع غير واقع الفيلم، ولا زمن غير زمن الفيلم، ولو يسألني الناس، كم استغرق زمن مارينباد؟ عامان؟ عام واحد؟ شهرين؟ ثلاثة أشهر، ايام؟ فسأقول لهم: كلا، بل ساعة واثنين وثلاثين دقيقة، وهو أمد الفيلم،

ولا توجد قصة مارينباد بعيداً عن اسلوب قولها^{٢٣٩}). وهو في هذا يرى صورة واحدة لزمن الفيلم مما يخلق عثرة قادمة أمام تقنية السرد التي في المحتمل أن تتعرض للتشطي، وهو بهذا قد يصنع لحظة وذاكرة، ويخلق عالم ذهني وصور من جماد متمثلة بالمكان والديكور والأثاث التي تشكل لحظة خلود لتكوين يعود الى الماضي والى الزمن.

وتقنيات البناء والتصميم النهائي للفيلم – وهذا مثال لكيفية التحكم بالزمن الفيلمي لخلق مهمة جداً في عملية التلقي، والتذوق السينمائي وفي الوسيط السينمائي تقول مايا ديرين: (وكمثال على استخدام زمن اللقطة في خلق التوتر، اذكر المشهد الأخير من آخر فيلم لي، وهو فيلم قصير يقدم دراسة للكاميرا عن تصميم الرقص ١٩٤٥، ينطلق الراقص بقفزة من الأرض، وتقطع اللقطة بينما جسده لا يزال يتصاعد ضمن الكادر، يلي ذلك لقطة باتجاه السماء ترينا قدمه وهما تتحركان في مستوى افقي، ثم لقطة يهبط فيها ضمن الكادر، فلقطة يحط فيها على الارض. ولقد تم تصوير ذلك كله بالحركة البطيئة دون حركات سريعة لافتة للانظار، بل كانت لتسلسل اللقطات شكلاً اشبه بالعموم البطيء. ومع ذلك يمكنني القول انها ولدت توتراً أكثر من اي تسلسل آخر في افلامي الاربعة وذلك لسبب بسيط هو ان القفزة استغرقت وقتاً

^{٢٤٠}

سينمائياً أطول بكثير مما تستغرقه في الواقع).

وفي فصل خاص عن الزمن يتحدث المعلم مارسيل مارتن عن الزمن بوصفه قوة لا تقاوم ولا رجوع فيها، ومن خلال الكاميرا يمكن التحكم والسيطرة على الزمن بفعل الحركة المتعددة الالوجه، مع التأكيد على أهمية الزمن كوسيلة تعبيرية تاريخياً ومدّة، ومع التوقف عند سمة الاحساس بالزمن وهو بهذا يقول:

2
() جون هوارد لوسون، (السينما العملية الابداعية، ترجمة علي ضياء الدين، الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢)، ص ٣٩٤.

2
() لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: ابية حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ١٦٧.

(ان الفيلم، بفضل أمده الزاخر بالصور وعدم اكترائه المطلق بالزمن، يشبه الى حدٍ مذهل مجرى الوعي والاحساس الذاتي بالزمن عند البشر، فليس من المدهش اذن ان يلعب الزمن في السينما مثل هذا الدور الكبير، لا كإطار للقياس فحسب بل على الاخص مبدأً ثلاثياً للزمن: زمن العرض: مدة الفيلم، زمن الحدث: مدة الحكاية الدييجتكية، زمن الادراك: الاحساس بالمدة عند المتفرج وهو احساس متغيّر وذاتي

٢٤١

الى أعلم درجة..). (و. ويرد عنده الكثير من الأمثلة الخاصة باستخدامات متعددة للزمن منها:
- فيلم اونيزم الساعاتي: الاسراع في الزمن - نرى البطل الراغب في الحصول السريع الى وضع يده على ميراث، يخرب ساعة المرصد المنظمة وهنا تتزايد سرعة الايقاعات الزمنية بشكل خارق.

- فيلم رجل العاصفة: الابطاء بالزمن: وفيها يمسك المخرج بإدراك الحركات الفائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة (رصاص مسدس، أجنحة مروحة).
عكس الزمن:

- فيلم خجولان: استخدام المخرج رينيه كلير الايحاء باضطراب المحامي الشاب الذي يتخبط في مجرى أفكاره ويكرر دفاعه معيداً ما ابتدأ به وهنا نرى المشهد في الفيلم وفيه زوج يحمل ازهاراً الى زوجته وهو يدور بالمقلوب عدة مرات، وبسرعة متزايدة تتناسب مع تفاقم اضطراب المحامي.

- فيلم سقوط آل اوشر: احساس ذاتي: وفيه يجعل المخرج ابشتين الصور تخفق فيها النبضات، وفيها صور وقع دقات الساعات الممزق في ذهن صاحب القصر المتعكر.

- فيلم ايقات المدينة: يصور المخرج سكسдорف الارهاق البدني الذي سبق العاصفة بصور ناس خائرين يتصببون عرقاً، مع موسيقى متأرجحة ودوي متفاقم لدقات ساعة.

- فيلم الملاك الأزرق: التعبير عن الزمن الذي يمر، وفيه ينتزع الاستاذ آخر اوراق سنة ١٩٢٤ بمكوة تجعيد الشعر، ثم يقوم المزج باظهار تاريخ سنة ١٩١٩.

- فيلم حطام الأمبراطورية: الإيجاز البليغ.

يفتح الفيلم بعنوان: كنا نحارب متفهمين، الذي يوضح ان المشهد يدور حوالي سنتي ١٩١٨ - ١٩٢٠، ثم يستهل الجزء الثاني من الفيلم بصورة محطة سكة حديدية تحمل جهاز تحويل الخطوط فيها على اثقالة تاريخ سنة ١٩٢٨.

- فيلم: ذو الوجه المجروح.. الأيحاء

يحدث في الفيلم ان نرى "نتيجة" تتساقط اوراقها على ايقات طلقات البندقية السريعة اللقطات، او الالتجاء الى حركة فيلمية ذات طابع تعبيرى، فيكون التعبير عن تزايد الصلة الحميمة العواطف الغرامية بين شخصيتين عن طريق مصافحات يتزايد طولها شيئاً فشيئاً كما في فيلم (حوادث واخبار).

- فيلم اعشاب بحرية: التعبير عن انقضاء الزمن.

وفيه وضعت لقطة لعشب تجلده الرياح الثائرة بين اللحظة التي يَلْفُ فيها احد العمال سيجارة واللحظة التي يحاول فيها ان يشعلها.

- فيلم نزهة ريفية: نجد ان حركة الكاميرا الطويلة الى الوراء على النهر الذي تتساقط فيه نقط من المطر، لها (فيما عدا قيمتها الدرامية المدهشة الجريئة) معنى هروب الزمن نحو ماضٍ لا يعود.

2
() مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية والكتابة بالصور، ترجمة: سعد مكاي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٩)، ص ١٩٨.

والزمن لدى آلان كاسبيار في علاقته بالفيلم ينقسم الى ثلاثة أنواع هي: (١):

١. الزمن الدرامي: ان مقتضيات الحكمة ورسم الشخصيات والموضوع وغيرها من ملامح التطور الروائي تؤسسه وتبنيه، ويمكن للاحداث الضخمة ذات النطاق الواسع جداً، مثل حرب نابليون ضد روسيا، ان تصور من خلال الزمن الدرامي فيما لا يزيد على ساعات قلائل، كما في النسخ المتعددة لفيلم (الحرب والسلام) ومن المعهود عندما تصور حادثة ما بلغة الزمن الدرامي ان يحذف الكثير منها. اذ لا يلزم المشاهد ان يرى كل مراحل الحدث لكي يتعرف عليه او يمثله ليشكل جزءاً من (كل) مقنع كافٍ من الناحية الجمالية.

٢. الزمن الطبيعي: عندما يحاول فيلم من الأفلام ان يعرض كافة اطوار الاحداث، يتدخل زمن آخر واعني به الزمن الطبيعي، والقلة القليلة جداً من الافلام بنيت بأسرها وفقاً للزمن الطبيعي، وابرز مثل ملحوظ منها فيلم "كليو من الخامسة الى السابعة" اخراج: انيبس فاردا ١٩٦٢، فهو يروي طوال ساعتين في حياة امرأة ذات يوم معين، لا شيء أكثر، ولا شيء أقل، اي ان الرمز الطبيعي يشير الى تركيب فيلمي للاحداث بنفس معدل السرعة الذي كانت تحدث به في العالم خارج نطاق الفيلم. وتجارب السينما في العالم على امتداد تاريخها الطويل أعطت الأشكال المختلفة والمتعددة من الافلام والتي مرت عبر اتجاهات ومدارس واساليب شتى، وبات من الواضح ان غالبية هذه الافلام تجاهلت الزمن الطبيعي، وكثيراً مما ابعده عن الحرفة السينمائية، الأمر الذي جعله ينحصر بعددٍ قليل جداً من الأفلام والتجارب ذات السمة النادرة.

١. الزمن التأثيري: تنسق الاحداث في الزمن التأثيري بغية ان يكون لها تأثيرات معينة على احساس المتفرج الذاتي بالزمن، ومن ثم تنفذ بعض المناظر المعتمدة على ترتيب وسرعة الاحداث لتبدو وكأنها تبطئ الحركة، والبعض الآخر كأنها يمر طائراً.

ويرى جان ميتري ان الصورة في السينما هي آنية، وهي ناتجة عن اختيار وعن تنظيم، يخضع لإطار وتعاقب يحدد استمراريتها، وهي مقدمة لمتلقي يستقبلها بوعي ومدرك حسي، كواقع بديل عن الواقع الحقيقي، ولهذا نجد ان المكان والزمان يخضعان لمفهوم ميتري بقدر أقل من حياة الواقع المادي. (الزمن - المكان الواقعي سواء كان وهمياً او لم يكن، ينتسب لانطباعات نحن على الدوام مركزها. وبذلك يبدو لنا "حقيقياً" عندما نكون في انزياح عن المركز تجاه الزمان - المكان السينمائي الذي يتوالى امامنا، بما في ذلك عندما يحدث ان تسقط ذهنياً نفسنا عليه وفي وسطه. وهذا الأمر ملازم داخلياً لكل عرض، وتقصد هدمه يعني هدم الفن ذاته، واستطراداً، هدم السينما التي ليست العالم وانما "تمثيل

العالم") (١).

بمعنى ان تمثيل العالم او الواقع ينتج واقعاً آخر، ليس شبيهاً بالواقع الحقيقي، ولا أكثر زيفاً، وانما يندرج تحت مسمى (موازيات) لأنه لن يتخلى عن الممكنات المطلوبة اجتماعياً ونفسياً ودرامياً.

(١) آلان كاسبيار (التذوق السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٦٦).

(٢) جان ميتري (علم نفس وعلم جمال السينما، ج ٢، ترجمة: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠)،

والزمن لدى جيل دولوز الذي تطرق اليه في الصورة - الزمن، على أنه ثمة صيرورة انتقال إذ يقول: (ولكن الشكل الذي يكتسبه ذلك الذي يتغير، هو ذاته لا يتغير، ولا ينتقل، انه الزمن، الزمن ذاته (قليل من الزمن في حالته الصرف): صورة - زمن Image - Temps، مباشرة تعطي لما يتغير شكلاً ثابتاً. في داخله يولد التغير، فالليل الذي يتغير الى نهار او العكس، يحيل الى طبيعة مية، يسقط عليها النور خافتاً او ساطعاً، كما في فيلم "قلب ذو نزوات" او فيلم "امرأة الليل". ان الطبيعة المية هي الزمن، لأن كل ما يتغير هو في داخل الزمن، غير ان الزمن ذاته لا يتغير، ولن يكون بوسعه ان يتغير الا في داخل زمن آخر في الزمن اللانهائي. وعليه ففي اللحظة التي تتواجه فيها الصورة السينمائية بالصورة الفوتوغرافية على وجه الدقة فانها تتميز بنحو جذري جداً. وان الطبيعات المية تدوم زمناً، تمتلك ديمومة، عشرة ثوان للاداء، وهذه الديمومة الزمنية لمشهد الاناء هي بدقة صورة ما يظل باقياً عبر تعاقب حالات التغير. يمكن لدراجة ايضاً ان تبقى، أعني ان تجسد الشكل الثابت لما يتحرك، شرط ان تظل متوقفة عن الحركة، متكئة على الجدار، كما في فيلم "حكاية عشب متموج" فالدراجة والاناء والطبيعات المية هي الصور الصرف والمباشرة للزمن وكل منها يمثل الزمن، في كل مرة، في ظل هذه الشروط او تلك لما يتغير داخل الزمن، فالزمن هو الملاء أعني الشكل الثابت الذي لا يتبدل والمترع

٢٤٤

بالتبدلات)(.)

والتغيرات التي تحصل بمدة الزمن وحركته لن تأتي في السينما بمعزل عن مسوغ لفعلي ما وحركة ما وغرض ما وسمية ما، فضلاً عن المزاج والحالة النفسية والاجتماعية التي تعترف بها فعل الشخصية واحساسها، إذ يقول جيل دولوز: (ان زيغ الحركة الملائم للصورة السينمائية يحرر الزمن من كل ارتباط، ويصنع تمثيلاً مباشراً للزمن، بعكسه لعلاقة التبعية التي يقيمها الزمن مع الحركة السوية). ويأتي قول دولوز هذا كتعليق سابق لما جاء به جان لويس شيفر عن عمق الصلة بين الزمن والاحساس في السينما.

"السينما هي التجربة الوحيدة التي يكون الزمن فيها بالنسبة لي معطى كاحساس"، وهذا ما يحقق للزمن مستوى يكون فيه سابقاً على الحدوث المنتظم لكل فعل، فاذا ما تعلقت الحركة السوية بالزمن بحيث تعطينا تمثيلاً غير مباشر عنه، فان الحركة الزائغة تنشي بأسبقية الزمن. كما يقول دولوز، في مناقشته لطروحات برغستون عن الزمن ودعوته لانشطار الزمن في كل لحظة الى حاضر وماض، حاضر يمضي، وماض يدوم. وستكون ديمومة الزمن ذاتية، وستشكل حياتنا الداخلية والتي يؤكد فيها ان برغسون سيتخلى عن هذه المفاهيم يوماً ما، ذلك لان الذاتية الوحيدة هي الزمن. الزمن اللاكرونولوجي (اللامرتب زمنياً) ونحن الذين مستنبطون في الزمن وليس العكس وان نكون داخل الزمن وليس الزمن مستنبطاً فينا، نحن في داخل الزمن نتحرك ونحيا ونتغير ويضرب دولوز مثلاً سينمائياً يكشف فيه كيف اننا نسكن الزمن، وكيف نتحرك فيه بالشكل الذي يحتويه (فيلم Zvenigora لدوفجنكو، وفيلم دوار لهيتشكوك وفيلم احبك، احبك لريسي، ففي فيلم ريسي تكون الكرة الضخمة احدى اجمل الصورة البلورة، في حين ان ما نراه في داخل البلورة هو الزمن بشخصه تدفق الزمن فالذاتية ليست على الاطلاق ذاتيتنا نحن، انها الزمن، الروح أو العقل، الكامن، فالراهن يكون على الدوام موضوعياً، لكن

الكامن هو الذاتي، لقد كان ذلك في البداية هو التآثر Laffoot أي ما نكابه داخل الزمن ومن ثم الزمن

٢٤٥

ذاته، الكمون المحض الذي ينشطر الى مؤثر ومتأثر، تأثر الذات بالذات كتعريف للزمن). (٢٤٥).
والزمن في السينما، اي الزمن عالم الصورة والصوت، وهو عنصر يخضع لارادة صانع الفيلم في تحريكه والتحكم فيه، ذلك لأنه يواجه مهمة تشكيل الخطاب وحسب ما يعتقد في طرق واساليب، فهو قد يتعرض الى الضغط والتكثيف والاختصار، وقد يجعله المخرج مدة افتراضية لخيالنا والسماح لنا في التحليق بشكل خيالي، وهو ايضاً قد يرتبط بسرردنا للاحداث ومستويات بناءها وابقاعاتها، وقد يتداخل مع ازمنا اخرى، او يتوقف مؤقتاً ليظهر مرة اخرى واخرى، وله كذلك القدرة على الاختفاء ويقصد به واعية في الاغفال، وبحسب ارادة صانع الفكرة والفيلم، وهذه المتغيرات المتعددة من المرونة والقدرة على التفاعل مع الاحداث تسترشد بتقنيات سردية وفنية لخلق المعنى والتشويق وصناعة

٢٤٦

الفضاءات الدرامية التي تتيح التعدد المختلف لوجهات النظر في التلقي والذائقة الجمالية). (٢٤٦).
والزمن في مفاهيم ما بعد الحداثة قد يذهب بعيداً الى التداخل والأكثر غموضاً وتصدياً لكل حرفيات النظام السردى والكشف عن عمق الوجود والذات والحاضر والمستقبل، والبحث عن طرائق التفكير ومناطق الوعي دون ادنى اغطية او حواجز واشترطات، لذلك تمكنت بعض النزعات والاتجاهات السينمائية في افلام ما بعد الحداثة/اساليب وطرائق حديثة وغير تقليدية في السرد والبناء الفيلمي واشكال المعالجات البصرية وبما يتجانس مع المتغيرات التي يعيشها الآن الانسان في هذا العالم.

(ان الزمن في افلام ما بعد الحداثة ليس هو ذلك الزمن الخطي التراكمي بل هو ذلك الزمن المختلط، غير واضح المعالم، ذلك الزمن الفاقد للنظام التراتبي الذي اعتاد على تقديمه صانعو الافلام التقليدية للمتلقي)، وان سمة هذا النوع من الزمن انه ليس متجاوراً مع الماضي: والحاضر والمستقبل، وانما نستطيع ان نتصوره زمناً عائماً ولا ينتمي الى الواقع، ولن نجده الا في الواقع الفيلمي (فالعالم الفيلمي ينحو الى الكشف عما هو قابع بدواخل النفوس، ولكنه لا يحتوي على خروقات سردية شكلية، تتسبب في تشظي الزمان او المكان، الا في المشاهد التخيلية/ احلام اليقظة – من قبل الزوج – الخاصة بخيانة الزوجة، فهذه اللقطات لا تعبر عن اي نوع من انواع الزمن الحقيقي، بل تمثل نوع من انواع الزمن الحقيقي، بل تمثل نوع من الزمن الذي يخرق طبيعة انواع الزمن الفيلمي، فهو لا ينتمي او يمثل الزمن

٢٤٧

الحاضر، او الزمن الماضي، او حتى زمن مستقبلي، وانما هو زمن معلق، زمن تخيلي). (٢٤٧).
وثمة صنعة يقوم بها مخرج الفيلم بتقديم شخصياته المتفاعلة في حكاية مروية من قبلهم في أماكن يشار اليها على الواقع الحدث والصراع، وفي ازمنا خضعت للانتقاء وبمدد مرافقة لايقاع الفعل والحدث والفيلم بشكل عام، ذلك انه تركيب لم يعد استنساخاً لما حصل، بقدر ما هو مقطعاً بما يدل على كيفية الحصول او الوقوع؟ (ان الفيلم فن زمني ومكاني، والمخرج كما يقول بودوفكين، هو الذي يوجد زمانه

2
() جميل دولوز، (الصورة الزمن، ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما – دمشق ١٩٩٩)، ص ١١٢.

2
() (ما بعد الحداثة والسينما، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٠)، ص ٤٦٧.

2
() علاء عبد العزيز، المصدر السابق، ص ٤٨١.

(السينمائي) ومكانه (السينمائي)، وكما يقول مارسيل مارتن، ان الفيلم يطحن المكان والزمان بحيث يتحول كل منهما الى صورة الاخر ضمن تفاعل جدلي، وتستند حرية السينما الى قابلية مزدوجة للحركة، وهي قابلية الكاميرا للحركة داخل المكان، وقابلية اللقطات للحركة ضمن ترتيبها، ومدتها الزمنية، والفيلم حرية العمل ضمن تبدلات لا تنتهي للواقع المادي حيث تصبح قوانين الزمان والمكان (طبعة ومرنة) ويشير جورج بلوستون الى ان (الزمان له الاسبقية في الرواية والمكان له الاسبقية في الفيلم).. والفيلم يمثل الزمان بالانتقال من موضع الى موضع داخل المكان، لكنه يقول ايضاً.. ان الزمان

والمكان يظلان في نهاية المطاف كلا متلازماً لا يفصل^{٢٤٨}(). ويبقى الزمن متلازماً لكل الأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية و متمحوراً في تركيب بنية العديد من الأجناس الفنية الأبداعية، وبما يتمتع به من عمق الصلة بالأحاساس والحركة والموسيقى والأيقاع والدلالة والهوية والأسلوب، فالزمن كاشف للبداية والوسط والنهاية وهو الدال عن الماضي والحاضر والمستقبل وهو الذاهب أحياناً الى عالم الاحلام والتخييل، وبمقياسه ومعياره نعرف التوقف والاستمرارية والديمومه، ونعرف المتوثب والخامل وكذلك من هو السابق وما هو اللاحق، وفي الزمن يكمن التعاقب والتراتب، ويكشف كذلك القديم والجديد واللاحق، ذلك ما يمكن تضمينه في النسيج الدرامي للمنجز المرئي وتقنيات السرد في السينما والتلفزيون.

2
() رالف ستفسون وجان ر. دويري، (السينما فناً ترجمة: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣)، ص ١٧٠.

المكان في السينما..

قد يفهم التعبير عن المكان تلك المسافة المحددة أو الممتدة والحاملة للأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق. سواء احتوت على موجودات ام لم تحتوي، ولكن حقول المعرفة وميادينها قد تنظر الى المكان من اوجه مختلفة ومتعددة وبما يمت من صلة بالحياة والانسان، بالواقع او بالخيال، وبما يرتبط بأبعاد سايكولوجية ووظيفية متباينة، وكثير من العلماء والمفكرين اثبتوا تصوراتهم المختلفة عن المكان، (فأرسطو يعده امتداداً رياضياً في حين يرى افلاطون على انه الحيز الذي تكون فيه الأشياء اما الحسن بن الهيثم فقد ناقش التصور الفضائي واثاره المعرفية وقال انه يرفض تعريفات ارسطو عن طريق

٢٤٩

المظاهرات الهندسية، ووضع تعريفاً للمكان انه امتداد احداثي رياضي). فقد رفض الحسن بشكل قاطع بدهة الادراك المكاني، وبالتالي استقلالية الرؤية، وبدون افكار ملموسة عن المسافة وحجم الارتباط يمكن للبصر ان يخبرنا شيئاً عن هذه الأمور، ويرى (كانت) ان (الزمان والمكان ليسا الا اطارين من اطر المعرفة، يأتي بها العقل الانساني لترتيب الاشياء، ولا وجود للمكان والزمان خارج

٢٥٠

العقل، اي خارج ادراكه). فالمكان بحدوده المرئية هو الموضع والأثر والفسحة والحيز وما الى ذلك من نشوء، فهو المحل الذي تنشأ وتلد وتنطلق منه الأشياء والحركات، والمكان في فلسفة كانت هو (صورة قبلية توجد في العقل سابقة على اية تجربة، بل هو الصورة التي تنتظم فيها الى جانب الزمان

٢٥١

كل تجربة حسية ممكنه).، والمكان هو المولد والوطن والبيئة وهو الذاكرة وما تحمله من ملامح ومعالم وموروثات، وهو ما قد يشكل رمزاً وسمة ودلالة وقداسة، فهي المأوى، كهفاً كان ام عشاً ام عريناً ام بيتاً، وكذا الحال بالنسبة للخيام والصرانف والمنازل والبيوت، فالمكان في نظر غاستون

٢٥٢

باشلار "المكان يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية" ()
ويضيف كذلك باشلار ان: (كل الامكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكرة البيت، وان الخيال يعمل في هذا الإتجاه أينما لقي الإنسان مكاناً يحمل أقل صفات المأوى، وسوف نرى الخيال يبني (جدراناً) كم خلال دقيقة، مريحاً نفسه بوهم الحماية، أو على العكس في ما نراه يرتعش خلف الجدران سميقة

٢٥٣

متشككاً بفائدة (قوى التحصينات). (المكان يرتبط بطبيعة الحياة والمعيشة والعمل والبيئة، وهو

2

() موسوعة ويكيبيديا.

2

() عمار محمود، (لغز المكان في فيلم سايكو، مقدمة حول المكان آفاق سينمائية، ٤/مايو/٢٠١٣)، ص ١٠.

2

() غادة الامام، (جاستون باشلار، جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٠)، ص ٢٨٩.

2

() غاستون باشلار (جماليات المكان، تر: غالب هلسا، كتاب الأقاليم، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠)، ص ١٠.

2

() غاستون باشلار المصدر السابق، ص ٤٣.

الذي يحمل العادات والتقاليد المكتسبة، بفعل حركة الناس واعمالهم وسلوكياتهم فيه، وهو ما يجذب اليه الحنين والألفة والهوية والانتماء وفي السينما يعد المكان جزءاً من الحدث، وله ابعاد درامية في مستويات التعبير والتجسيد، بقدر ما يحمل من دلالة وسمات اكثر متوافقة مع معطيات الحدث والفعل والصراع، فالمكان له من الاولوية في التأثير الذي يتركه الفيلم لدى المشاهد، وقد استشهد مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية في فصل المكان بمقولتين هامتين عن المكان احدهما لموريس شيرر بأن "السينما هي فن المكان" والاخرى لأيلي فور بأن السينما تجعل من المدة الزمنية بعداً من ابعاد المكان^{٢٥٤}).

ذلك ما نجده بحرفيات عمق الميدان وابعاد المكان والفسحة المتاحة لحركة الاحداث والافعال التي تتطلبه عمقاً للصورة وحركات الكاميرا ورسم وتصاميم اللقطات التي تخضع للمونتاج وكيفيات التركيب التي يجب ان تأخذ بعين الحرفة على ان الفيلم هو نتاج لتتابع زمني للقطات والمشاهد والصور، تحت سقف يعيد تركيب العلاقات الزمنية والمكانية في عالم آخر هو عالم الفيلم. وقد ورد في كتاب "السينما فناً" (ان للعنصر المكاني في السينما بنيته وخصائصه التي تميّزه بشكل جوهري عن العنصر المكاني في الطبيعة او النحت او التصوير او المسرح او أي مجال آخر ويشكل العنصر المكاني السينمائي عالماً مستقلاً تماماً بنفسه، والمخرج يقوم باعادة خلق كاملة للعالم الطبيعي، ويعتبر المشاهد

ذلك حقيقياً بقدر تقبله لبعض الأعراف المعينة)^{٢٥٥} () وورد ايضاً عن المكان من خلال دور الكاميرا وقدرات المخرج في وضع تصاميم متعددة في اللقطات والتكوينات البصرية في العمل حيث (يمكنه تحليل المكان عن طريق تفكيكه ثم اعادة تشكيله بصورة وحدة متكاملة جديدة، وتستطيع الكاميرا الغاء المسافات، وتكبير المواضيع او تصغيرها بحسب رغبتها، ويمكنها ابراز المنظور او الغاؤه او تحريفه واخيراً، تستطيع الكاميرا التحكم بالاشكال والحجوم والمظاهر بواسطة الخلفية والاضاءة وزاوية التصوير)^{٢٥٦}).

في كتاب اللغة السينمائية يرى مارسيل مارتن ان "السينما تعالج المكان بطريقتين: فهي اما ان تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا وقد كتب بالاش: بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموساً، لا مجرد صورة للمكان مفروضة في المنظور الفوتوغرافي، او فهي تحققه، بخلق ابعاد مكانية اجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب واماكن جزئية قد لا تكون لها اية علاقة مادية فيما بينها، ونحن نعرف تجربة كوليشوف التي اوضحت ما كان يدعو "الجغرافية الخلاقة" إذ جمع المخرج السوفيتي اربع لقطات تمثل على التوالي:

١. رجل يمشي من اليسار الى اليمين.

٢. امرأة تمشي من اليمين الى اليسار.

٢
() مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فريد المزوي، الفن السابع، دمشق ٢٠٠٩)، ص ٢١٣.

٢
() رالف ستيفسون وجان ر. دوبري، (السينما فناً، ترجمة: خالد الحداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ١٩٩٣)، ص ١٠٣.

٢
() المصدر نفسه، ص ١٠٨.

٣. الرجل والمرأة يلتقيان ويتصافحان.

٤. بناء ابيض كبير يتقدمه سلم فسيح.

٥. الشخصيتان تصعدان بخطى متناسقة على السلم" (٢٥٧).

وفي هذه التجربة يمكن اثبات:

١. ان اللقطات المأخوذة في اماكن شديدة التباعد.
٢. لقطة البيت الكبير هي البيت الابيض مأخوذة من فيلم امريكي.
٣. اللقطة رقم ٥ هي صورة امام كاتدرائية في موسكو.
٤. اعطي المشهد احساساً بوحدة مكانية كاملة.
٥. ان بامكان السينما ان تعرض مساحة فيلمية مكونة من اجزاء وقطع وتعمل على تركيبها في وحدة تتابع خلاق.

ورغم رغبة البعض الطامح نحو تصميم تشكيلية المكان في الفيلم الا ان مجمل تنوع اماكن متعددة في الفيلم يعد مكملاً لسلسلة تتابع وحدة الحدث في وحدة مكانية متنوعة. تحتل الاختلاف والتباين وبقدر لا يخلو من تنوع الاحداث والافعال في البناء السردي للفيلم، وترد في الوسيط السينمائي أمثلة تكشف عن امكانية توظيف المكان في الفيلم على وفق رؤية المخرج وطبيعة الحدث.

"إذا تم تناول موضوع المكان بطريقة حساسة، فإن الفضاء التصويري يمكن ان يكون أحد العناصر الديناميكية في تعبيرية اللقطة، إذ يمكنه ان يزود الموضوع بعاطفة اضافية وبقيمة في الأسلوب، هناك أمثلة عديدة على افلام كانت التصويرية العالية اهم ملامحها المتميزة، ورفعتها الى مستويات فوق عادية منها فيلم دريبر Dreye آلام جان دارك ١٩٢٨، في هذا الفيلم تم تسطيح الفضاء التصويري من اجل الحصول على اسلوب يركز بشكل مدهش على اللقطات القريبة ككتلة، في تباين قوي مع الخلفية المصنوعة من نماذج غرافيكية من الأبيض والرمادي والاسود، هذا الترتيب التصويري المحكم، جذب المشاهد الى بنية عاطفية لدراما متوترة احتوته ضمن احساس مسيطر قابض للنفس ومزاج

٢٥٨

متوتر" (٢٥٨).

ويمكن توظيف المكان بوصفه شكلاً صورياً فعّالاً في مستويات بناء اللقطة وما تهدف اليه من معنى "في فيلم مايك نيكولس الجريح ١٩٦٧، لكي يطيل عرض الجهد المضطرب الذي بذله داستين هوفمان ليصل الى الكنيسة في الوقت المناسب ويوقف زواج فتاته، صور المخرج المشهد عن بعد، ولكن بعدسات مقربة جعلت الشاب الراكض يبدو قريباً جداً، وفي نفس الوقت قلصت هذه العدسات المنظور

٢
() مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية، ترجمة: فريد المزواي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٩) ص ٢١٨.

٢
() لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: أبيه حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ١٤٤.

المكاني حوله، فولدت الانطباع بأن عدوه لن يوصله الى أي مكان رغم جهده اليائس، وبدا سجيناً في خواء"^{٢٥٩}).

وفي المكان نرى الديكور وسائر الموجودات والشخصيات وجموع الناس أمام الكاميرا ومن زوايا مختلفة وبمستويات متعددة وبمساحات مكانية على عمق المنظور، والأهم من هذا علينا ان نبحث عن الفسحة الفاعلة في المشهد التي تحرك فينا الاحساس وتعطينا المعنى، "ليس المدى المكاني هو الذي يصل الى الاحساس. بل امتداد المكان لا غير ولا أكثر. وفعلاً فإن المدى المكاني لا يمكن ان يحسه المشاهد الا بدءاً من اللحظة التي يقع النظر فيها عليه من زوايا مختلفة متعاقبة، وهذا الأمر حاسم، فانه هو الذي يعلل ولادة السينما بصفقتها فناً كما ان المادة الفيلمية لم تتل صك ولادتها الا مع هذه الحركية

٢٦٠

في المكان وبواسطتها"^{٢٦٠}).

فال فيلم وما يحمل من اشارات ودلالات وعلامات وتكوينات متعددة محسوسة او مجردة يمكن ان يمد جسور الصلة بالنفس اي ذات المتلقي وشعوره بالارتياح والهدوء او القلق والتوتر، بالبهجة أو المأساة. وبما يمكن ان يوفر مناخاً خاصاً يخلقه عالم الفيلم "ذلك ان السينما فن مادي محسوس ناشب بقوة في الزمان والمكان للذين يمساكن به، والذي يمكنه ان يعيد تشكيلهما وفق طريقة معينة لا ان ينتهك قانونهما. لا تملك السينما ان تشير الى افكار وان تخاطب الادراك الا بواسطة اشياء بشكلها المحسوس

٢٦١

وبعلاقات تلك الأشياء ضمن مجموعة معطاة"^{٢٦١}) ونعتقد ان ما طرأ من متغيرات في الأفكار والأساليب والاتجاهات المتعددة في مفاهيم السينما اتاحت لبعض المحدثين في انتهاك بعض من قوانين وتقاليد الزمان والمكان وبقدر مستمد من الرؤى الفكرية والجمالية الخاصة بهم في تسخير منظومات التقنيات الحديثة والتعامل مع الاشكال والتكوينات المرئية في فناءات سردية حديثة تحتل الغرابة والعجائبية والسريرية وما الى ذلك من الوان.

في اطار التعامل مع المكان في السينما، المكان المقصود، المؤثر، والمرتبط بهدف وأهمية اللقطة، ذلك ما اشار اليه لويس جاكوب.

"يفقد المكان ابعاده المتعددة في السينما، إذ يكف عن الاحاطة بالأشياء، ويقتصر على بعدين، على مساحة مسطحة، ويعطى المكان الفيزيائي نسباً وحدوداً بصرية جديدة، عن طريق وضع عدة كاميرات، وعدسات ذات بؤر مختلفة، يضاف اليها رؤية صانع الفيلم الانتقائية، وبذلك يعني المكان بترتيب الموضوع المعالج ضمن مساحة الشاشة، ويتحول الى عنصر تصويري مرتبط مباشرة بتكوين وفعالية

٢٦٢

اللقطة"^{٢٦٢}).

2
() لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: أبيه حمزوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ١٤٥.

2
() جان ميتري، (السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢١٩٩٧)، ص ١٨.

2
() المصدر نفسه، ص ٥٨.

2
() لويس جاكوب (الوسيط السينمائي...)، ص ١٤٤.

وهو ما يدل على ادراك مرئي للمكان وبمستويات وحجوم وزوايا مختلفة ومن وجهة نظر متعددة لا تخلو من صيغة المسافة التي تتحرك بها الكاميرا وسعيها لالتقاط ما هو اجدر بالانتباه والاثارة. ولاختيارات المكان لدى المخرج اهمية بالغة الدقة المنبثقة من عمق الرؤية ومستوى معالجته الاخراجية في ترجمة الاحداث صورياً، حتى وان تطلبت القصة اماكن اخرى متعددة، الأمر الذي يعزز مستوى التفاعل بين الشخصيات والاحداث والاماكن التي تدور بها الأفعال والوقائع، وفي هذا يتحدث بنيلوبي هيوستن عن عدد من اماكن استخدمها المخرج انطونيوني مواقع لقصصه وافلامه اذ يقول: "ان ما يحدث مشروط بالمكان الذي يحدث فيه، عملية البحث على الجزيرة في المغامرة Lavventura" وهو واحد من أكثر المقاطع براعة في الأداء في السينما المعاصرة كلها، يعطينا صورة عن تقنيته في اوجها. كل مجابهة، كل لقطة للصخر والبحر والأرض والفقراء، كل جزء ملئ وحاد من الحوار، كل تدخل من الخارج قوارب الشرطة والهليكوبتر يدفع نحو الامام كشفه لصورة الذهن الشاملة، لقد قال: "احتاج الى أن الحق شخصياتي الى ما وراء اللحظات المعتبرة تقليدياً هامة، ان اكتشفها حتى حين يبدو وكأن كل شيء قد سبق وقيل له" ولكنه يتبع الناس ايضاً في المكان بذلك الوعي للخلفية، وهو واحد من

اسهامات كل المخرجين الكبار تقريباً^{٢٦٣} (١). ومن هذا يتبين ان الوعي بالمكان يتعدى حدود مساحته الفيزيائية، سواء كان ديكوراً في استوديو، او في الطبيعة شارعاً، ام منزلاً، ام بحراً، او بستاناً، ذلك ما يتطلب الشعور والاحساس بمستوى الألفة الفاعلة بين الشخصيات واهمية المكان، ودوره في حيثيات الأحداث الواقعة، وهنا تتحدد اهمية دور الكاميرا في اظهار هذا المستوى وآليات تجسيده، (ان ما يهمنا من المكان هو ما تراه الكاميرا منه، سواء باستمرارية حركتها في استعراضه او بكسر الاستمرارية عن طريق القطع وتجاوز اللقطات، وكاننا بذلك نعيد تشكيل المكان بما نراه على الشاشة حسب اختيارنا

وتنظيمنا وبما تكمله المشاهد في خياله)^{٢٦٤} (٢). وهنا يحتم على دور الكاميرا وقدرات المخرج الخلاقة مراعاة عملية التدوق الفني ومستوى استيفائها بالاحساس بالمكان في تحقيق الجدوى، من خلال:

- الاحساس بالتوافق الجاري بين المكان والحدث والشخصيات والقصة.
- الاحساس بالتأثير النفسي الذي يتركه المكان لدى المتلقي.
- استخلاص المعنى الرمزي الذي يحمله المكان ودلالاته الفكرية.
- علاقة المكان مع الاماكن الأخرى التي تجري فيها تحولات الاحداث.
- حجم المكان ليس شرطاً ثابتاً لأهميته، فقد يكون الامان في عش العصفور افضل بكثير مما لا نجده في بعض القصور الفخمة.

- الاحساس بالمكان يرتبط بمستويات التكوين الذي يرسمه المخرج فمساحات المكان الواسعة تمنح الاحساس بالهدوء والفراغ، في حين ارتفاع الاماكن الشاهقة توحى بالقوة والعظمة، اما الأبنية والفضاءات ذات الخطوط المائلة فقد تمنح التأثير بعدم التوازن والاضطراب، وكذا الحال بالنسبة للاشكال المتقاطعة المعبرة عن الصدام والصراع والاختلافات، وغيرها من الحركات، وبهذا نجد ان بعض المخرجين يبحثون عن اماكن اخرى في مخيلتهم، في التعبير عن صورة الحدث السائدة في

² (١) بنيلوبي هيوستن، (السينما المعاصرة، ترجمة: زياد نعيم، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٧)، ص ٣٣.

² (٢) حسين حلمي المهندس، (دراما الشاشة للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية للكتاب المعاصر، ١٩٩٠)، ص ١٣.

الفيلم، فهناك خلق وبحث عن اماكن مفعمة بالحرية والامان وهناك اخرى اماكن موحشة ومشوهة، تبعث عن القلق والمصير المأزوم وغيرها، ولن نبتعد في تأكيدنا على ان اندريه بازان اكد بأن السينما فن المكان بقوله: (ان فيلم فان كوخ الذي اخرجها الان رينيه هو احدى الروائع الصغيرة، ابتداءً من عمل تصويري كبير يستخدمه ويوضحه، ولكنه لا يحل محله، ان هذا التحديد في الخلق يعود الى سببين رئيسيين فأولاً لا يستطيع النقل الفوتوغرافي للوحه، على الاقل عن طريق عرضها على الشاشة، ولا يستطيع التنقل ان يدعى انه يحل محل الأصل او ان يكون له شبيهاً، ولكن حتى لو استطاع النقل ذلك فأنا يكون من اجل هدم ذاتيته الجمالية ما دامت افلام التصوير تقوم بالذات على إنكار ما يعتبر اساساً لهذه الذاتية: التجديد في المكان، عن طريق الاطار وعدم تحديد الزمان، ان السينما كفن للمكان والزمان،

٢٦٥

هي عكس التصوير، ولهذا السبب فان هناك شيئاً ما يجب ان يضاف اليها(). وهو ما يمكن ان نجده في مستوى الاحساس بالواقع وهو في تشكيل آخر، وكذلك الاحساس بمستوى الصدق والاقناع بتمثلات المكان وابعاده الجمالية، حيث يضيف بازان: (وبما ان السينما في اساسها هي فن تحويل الطبيعة الى دراما، فلا يمكن ان تكون هناك سينما دون بناء مكان مفتوح يحل محل الكون بدلاً من ان يتداخل فيه، وهذا الشعور بالمكان، ليس في وسع الشاشة ان توهمنا به دون ان تلجأ الى بعض الضمانات الطبيعية، ولكن المسألة ليست مسألة بناء ديكور، او مسألة فن معماري او بناء ضخامة، بقدر ما هي عزل للحافز الجمالي الذي يكفي ادخاله بكمية متناهية في ضآلتها في الاخراج، حتى يدفع اندفاعاً كاملاً نحو التحول الى "طبيعة" ففي وسع الغابة المصنوعة من الخرسانة المسلحة في فيلم نيبيلونجن ان تبدو رائعة لا حدود لها ولكننا لا نصدق حقيقة مكانها إذ يكفي حفيف غصن فقط من شجرة البتولا بتأثير الرياح،

٢٦٦

تحت الشمس، للايحاء الينا بجميع غابات العالم().

نعم هذا ما يجب على المخرج ان يعي المكان على اساس الاشكال المغلقة والاشكال المفتوحة التي تنتج للمتلقي فرصة التأمل وحرية البحث عن المعنى على وفق المدارك والمعرفة الثقافية، ذلك ما يذكرنا بصورة التماهي في السينما والتي قد تذهب احياناً الى حالات الاندماج دون وسيط مع الشخصية او الشيء. وامكانية نمو العلاقة الثنائية بين الذات والآخر، بين الذات والشيء، ففي كتاب جماليات الفيلم لمجموعة باحثين يرد ان: (التماهي الاولي في السينما، إنما هو الذي به يتماهى المشاهد مع نظره الخاصة ويتجشم نفسه باعتباره بؤرة للتمثل وذاتاً مفضلة مركزية ومتعالية للرؤية، انما هو الذي يرى ذلك المشهد الطبيعي انطلاقاً من وجهة النظر الوحيدة تلك، باستطاعتنا ان نقول ايضاً ان تمثل ذلك المشهد ينتظم برمته لأجل مكان ظرفي محدد، هو تحديداً المكان الذي لعينيه، انما هو في هذه الحركة الكاملة الذي يصطحب بالنظر، دون ان يكون عليه حتى تحريك الرأس، ذلك الفارس الذي يركض في المروج، انما هو نظره الذي يكون بالضبط مركز هذا المسح الدائري للمشهد في الحالة المدارية ذاك المكان المفضل والفريد دوماً والمركزي دوماً والمكتسب مسبقاً من غير جهد كقوة محركة، انما هو

2

() اندريه بازان، (ما هي السينما، ج٢، ترجمة د.ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨)، ص٥٨.

2

() اندريه بازان، مصدر سابق، ص١١٨ - ١٢٠.

مكان الرب، مكان الذات كلية الادراك وكلية الحضور التي تكون الذات – المشاهد وفق النمط

٢٦٧

الايدولوجي والفلسفي للذات المرتكزة التي تكون للنزعة المثالته). (٢٦٧). وفي السينما قد تقترب او تتباين الأفكار المتعلقة برويتنا للفيلم، للشخصيات وللأشياء فيه، وهذا شيء لن يبتعد فيه عن التجربة البشرية حيث الاهتمام بالطبيعة، وما يخترنه الوعي البشري من افكار، تنغذى وتنمو سمعياً ومرئياً، ومن المعروف ان الزمان والمكان لن ينفصلا عن هذه التجربة، وبمستويات متعددة ومتباينة، تشكل حجماً او قيمة في الذائقة وعلاقة الذات بالاشياء المحيطة بالمكان غياباً وحضوراً.

وهنا يذكر دانييل فرامبتون في كتابه الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما (الظاهراتية تكشف كيف اننا – في "تفكيرنا" في الاشياء التي أمامنا – "نملك" هذه الأشياء بمعنى ما، كما كتب ميرلوبونتي: (أن ترى هو أن "نملك على البعد". وعندما نرى شيئاً فأنا نأخذ هذا الشيء ونجعله ملكنا. أن هذا الامتلاك الغريب للعالم كما يصفه ميرلوبونتي يعكس مثل المرأة امتلاك السينما لشخصياتها وأماكنها، وبالنسبة لميرلوبونتي فان هذا هو السبب في ملائمة الفلسفة للسينما، لان الفلسفة تتألف من "وصف امتزاج الوعي بالعالم، واشتراكهما في جسد واحد، وتواجد الوعي مع العديد من (الأخر). انها مادة سينمائية

٢٦٨

بلامنازع. إن انتباه / قصد السينما يمتزج مع الأشياء التي نراها، لتصنع اشياء مقصودة جديدة). (٢٦٨). ويرد في ذات الموضوع مثلاً يستهدف المغزى والهدف الذي تحمله بعض مهمات السينما، (إن رؤية مكعب يدور حول نفسه امامي، تجعلني ارى وجهين او ثلاثة للمكعب في اي لحظة، وأنا اقصد (لذلك أعيش) الأوجه التي (يفترض انها) تغيب عن ناظري، اننا نقصد هذا الغياب وهذا الحضور وننتبه اليهما، والوعي هو دائماً عن شيء في الاحساس الذي يقصده ويشكل هوية الأشياء. لذلك فان "هوية" المكعب تنتمي الى بُعد مختلف، اننا "نفكر" في هوية المكعب، وعندما ندركه فاننا الذين نعطي المكعب

٢٦٩

هويته، ونبدأ في اكتشاف المزيد عن ذاتيتنا عن العالم). (٢٦٩). وهذا الغياب الذي يحيلنا الى الشعور بوجود بعض المشاهد في الفيلم وهي خارج الشاشة ، ولكن لها أثر فاعل في معطيات الحدث، وقد يكون غيابها سبباً في الانتباه اليها والبحث عن ما تحمله من فكرة، مما يتصوره ويتخيله المتلقي بحقيقة الفيلم وموضوعاته المعروضة.

وحتى المشاهد والاماكن التي نراها في الصورة، لن تكون جذابه وفاعلة ومؤثرة، بمعزل عن حركة الكاميرا وتكويناتها، وزواياها، ومستوى الاضاءة والصبغة المخصصة من الالوان، وتحديد دلالاتها (والسينما هي التفكير في المكان، منطق مكاني يمكن ان يصف ويفهم ويعيد تشكيل الاشياء والناس بمدخل هذا المكان، وحتى بازان ابدى اعجابه "بالقدرة المذهلة وحادة الذهن للكاميرا على الحركة في فيلم مثل (الآباء المزعجون)، ومثل معظم المنظرين، رأت ايفيت بيرو في البداية نوعاً من الذاتية فقط

2
() جاك اومون، وآخرون، (جماليات الفيلم، تر: ماهر تريمش، دار كلمة ، ابو ظبي، ٢٠١١)، ص.٢٥٣.

2
() دانييل فرامبتون، (الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩)، ص ٧١.

2
() المصدر نفسه، ص ٧٠.

في الحركة السينمائية، لكنها ادركت بعد ذلك ان هذا لم يكن كافياً، "في ايقاعات حركات الكاميرا، في دورانها، وميلها وتحولها وعبورها واحاطتها بالأشياء، في سرعتها البطيئة، او السريعة، يكمن مثال جمالي خفي، فكرة شاملة مستقلة عن الخط القصصي" .. لقد بنت الكاميرا الحياة في كون منفصل.. لقد أذابت واقعية المكان.. اننا نشعر في هذا المكان بأن كل شيء أصبح نسبياً، أي شيء او حدث يمكن ان يحل محل شيء او حدث آخر، وكل شيء عابر وغير ملموس مثل اي شيء غيره، يعرض لنا كيف تتداخل الواقعية الفيزيائية والواقعية الرمزية للمكان". وبالتالي فان بيرو تصل الى ان ترى الحركة باعتبارها توضيحية وتفسيرية، انها تتأمل فيلم (العام الماضي في مارينباد وتحاول ان تمسك بعض قوته).^{٢٧٠}

والمكان في أفكار ومنجزات ما بعد الحداثة لم يعد مكاناً محدد المعالم، ولم يعد فضاءً مباشراً، رغم انه لم يفقد المعاني والدلالات التي انيطت به، ولكن يتمثل بمستوى لا يخلو من غموض الملامح وصعوبة التواصل، ولهذا نجد (ان المكان ما بعد الحداثي قابل لأن يتم تحميله في أي لحظة، فهو مجرد خلفية، قابلة للابدال والتغيير، خلفية اللقطة البيضاء لا يوجد بها أية تضاريس او معالم واضحة، تمكن المتلقي من تحديد المكان او الزمان، اي ان المكان الما بعد حداثي هو (اللامكان)، ان مجتمع (اللامكان)، هو عالم يتواجد فيه كل شيء وكل شخص في الحال وفي كل مكان.. وعلى هذا الاساس يصبح الانسان قادراً على التحرر من اسر (المكان) ومن (الزمان) ولا يعني هذا النمط التدميري، ان اهميتها قد

توارت، بل يعني وجود قدر كبير من المرونة في تناولها))، وهذا ما يؤثر بشكل مباشر على طرائق عديدة في سرد الاحداث وتقنيات المونتاج ومتطلبات البناء الفيلمي والبنية الزمنية له، وبما له من علاقة في تواصل الخط الايقاعي والذهني الباحث عن المعنى والدلالة وتجسيد الافكار، وان مسألة التعامل مع المكان، في مفهوم ما بعد الحداثة هي اقرب ما تكون الى التناغم بين ما هو واقعي وما هو خيالي في بنية الزمان والمكان، وبقدر لا يتخلى عن الغموض والموقف المبهم، الأمر الذي يضع المتلقي في حال من التشويش والتداخل والصدق، بما يجري او عدمه، فلو جسدنا مشاهد تخيلية نعتقدنا محرقة ولن تحصل في الواقع فان أمر عرضها امام المتلقي تخيلياً قد يذهب به بعيداً الى احتمال التصديق والتمتع بما يراه بعيداً وهو في هذا تجسيد للرغبات المكبوتة، ومنح المتلقي فرصاً لرؤية ما يمكن ان لا يراه في الصورة والشاشة، وهذه واحدة من الزوايا التي يمكن ان نتوقع حصولها برويتنا للمكان في ما بعد الحداثة. او ان متغيرات المستوى التقني الحديث في امكانية التلاعب بالمكان كخلفية متغيرة باجهزة الحاسوب تكون على وفق الحاجة للمتغيرات السردية للقصة وجزئياتها. (أوجد المخرج ستانلي كوبريك من خلال فيلمه (عيون واسعة مغلقة) نوعاً من الدمج والفصل بين الواقعي والخيالي على مستوى البنية الزمنية والمكانية، فالعلاقة بين المشاهد التمثيلية وبين المشاهد التخيلية التي تتوارد على ذهن بطل الفيلم هي علاقة ذات طبيعة خاصة، فكل المشاهد التخيلية التي تتوارد على ذهنه، تختص بالعلاقة الجنسية لزوجته مع البحار، وقد ظهرت هذه المشاهد باللونين الابيض والاسود، اي تمت ازاحة باقي الالوان منها – عمداً – من اجل ايجاد نوع من المفارقة والاختلاف بين تلك الصور

² () دانييل فرامبتون، مصدر سابق، ص ٢٠٣.

² () (ما بعد الحداثة والسينما، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٠)، ص ٥١١.

التخيلية التي نراها بعين مخيلة بطل الفيلم وبين باقي مشاهد ولقطات الفيلم التي صورت بالالوان، اي تم الفصل بينهما فيما يتعلق بخطية الزمن والمكان في اطار السرد والحكي التمثيلي للواقع الفيلمي (للاحداث).^{٢٧٢}

وهناك مثال على امكانية استخدام الحاسوب في توظيف بنية الزمان والمكان في الفيلم، حيث يرد: (.. ويقدم لنا صانعو فيلم "المصفوفة" عالم افتراض مرن، في تعامله مع الزمان { والمكان، مما يتحكم في تشكيلها هو الكمبيوتر المركزي الموجود بسفينة المتمردين، الذي من خلاله يمكنهم ابدال ملابسهم او اسلحتهم، وكذلك تحديد اماكن تواجدهم ومنافذ هروبهم، وايضاً التحكم في سرعة حركتهم الزمنية، ويتجلى هذا في استخدام وسائل الازاحة البصرية والصوتية، فالبنيات المكانية الحاوية للممثلين قد اصبحت مجرد خلفيات تختفي او تتبدل ويحل محلها خلفيات اخرى، ففي مشهد الاستعداد للمعركة الاخيرة لمجابهة حراس البوابات واطلاق سراح مورفيوس يقف (نيو) و(ترنتي) Trintiy على خلفية بيضاء، عندها نستطيع ان نحدد المكان او الزمان الخاص باللقطة، حيث يتم تبديل تلك الخلفية البيضاء

في ذات اللقطة بصفوف وارفف مكدسة بالسلاح من مختلف الاشكال والأحجام).^{٢٧٣} ويرى آلان كاسبيار في كتابه التذوق السينمائي، ان هناك ثمة تأثيراً سينمائياً محدداً بالزمان والمكان؛ إذ يعتقد ان المكان الفيلمي له كبير التأثير الفاعل على التلقي في تحريك الذائقة والاحساس بالمكان، حيث يصفه (بالمكان فوق الشاشة) اذ يقول: (المكان فوق الشاشة ثنائي وثلاثي البعد معاً، وطابعه الثنائي البعد مستمد بالطبع من حقيقة ان الصور الفيلمية تعرض على سطح مستوي (ثنائي البعد). ومن ثم يمكن ان ترى كل صورة فيلمية مثل اللوحة الزيتية، ويحاول بعض المخرجين ان يؤكدوا على

المظهر ذي البعدين بابتكار تكوينات خلاصة فائنة على مستوى الشاشة).^{٢٧٤} ويمكن معالجة المكان فوق الشاشة على وفق التمثلات التالية:

- الموقع: وفيها تكون الأشياء او الناس داخل المنظر الطبيعي الذي نشاهده أمامنا على الشاشة.
 - الاتجاه: وفيها وجهة النظر لتلك الأشياء من واحد للآخر.
 - الامتداد: وهو حدود المساحة التي تشغلها الأشياء في نطاق الكادر.
 - الحجم: وهو حجم وشكل الأشياء فوق الشاشة.
- وفي ضوء هذه التمثلات، يتم تحقيق مستويات الاستواء والعمق من خلال الاشتغال على سطح البعدين، وعلى مستوى العمق الذي يحققه تصميم البعد الثالث في تقديم صور فيلمية تنسم بثنائية وثلاثية البعد كليهما.

ويمكن الاستعانة ببعض الامثلة الفيلمية التي تعاملت مع المكان والتي أخذت بتصرف من كتاب: روائع السينما للكاتب محمود الزواوي:

² () علاء عبد العزيز، المصدر السابق، ص ٥٠٦.

² () نفس المصدر السابق، ص ٥١٠.

² () آلان كاسبيار (التذوق السينمائي، سلسلة الالف كتاب، القاهرة، ١٩٨٩)، ص ٦٢.

● مثال: فيلم شيرلوك الصغير ١٩٢٤ - اخراج وتمثيل باستر كيتون.^(١)

(في فيلم باستر كيتون شيرلوك الصغير نرى كيتون عامل العرض السينمائي يغلبه النوم امام لوحة التشغيل، ويحلم انه يغادر مكانه بجوار جهاز العرض السينمائي ليحتل مقعداً في الصالة، وبعد مشاهدته الفيلم فترة من الزمن، يتجه الى موقع الشاشة ثم يدخل في الفيلم ذاته، ولكن معظم المتفرجين - وقد اخذتهم الدهشة من فعل يخالف الواقع الى هذا الحد، يضحكون، بينما يشارك كيتون في المواقف الجارية في سياق الفيلم. ويرتبط تأثير هذا المنظر بعلاقة المتفرج بمكان الشاشة، او عندما يجلس رواد الفيلم في اماكنهم بالصالة يدركون ان هناك مكاناً آخر هو مكان الفيلم الذي يشاهدونه، فهم منتبهون دائماً الى وجودهم في مكان ثلاثي البعد مألوف في دار السينما. ولكن انتباه المتفرج مركز على المكان المتغير في الفيلم، وتتطابق عينه مع عين الكاميرا وهي تتحرك خلال مكان الفيلم، وتتتابه المشاعر والاحاسيس التي تراوده لو كان فعلاً يجول في ارجاء مثل هذا المكان، ويحتفظ مرتاد السينما بنوع من التنبه الى ان المرء لا يستطيع الانتقال من مكانه الى حيث تجري وقائع الفيلم، فليس ثمة مكان يمكن ان يعبره بين المكانين - مكانه بالصالة ومكان الفيلم، وينبني اقرارنا بأن ما نلاحظه امامنا هو (مجرد شريط سينمائي) على مثل هذه النوعيات الاساسية من التنبه، وعندما يقوم كيتون بعبوره المستحيل لهذا المكان اللاموجود بيننا وبين الفيلم يغمرنا احساس حي شديد بعبثيه الموقف ونصدم بهذا التحدي لما نعتقده في

علاقتنا بمكان الفيلم، وهنا اساس المرح الصاخب الناجم عن ذلك). (١).

ويضيف ايضاً الآن كاسييار: (ويبدأ معظم المخرجين في خلق ايهام الواقع ولتحقيق ذلك يضعون الاشياء ويخرجون الحدث الدرامي داخل الكادر بطرق تهدف الى اضاء سمات العمق على المكان فوق الشاشة، ويمكن ان يكون الايهام مؤثراً تماماً، وحينما تجول الكاميرا في موقع تختلج في صدور المتفرجين مشاعر اشبه كثيراً بتلك التي يحسونها عندما يسرون هم انفسهم في ارجائه ولو ان الرؤية والسمع وحدهما يعملان في ادراك المكان الفيلمي يجافي ادراك المكان الواقعي في الحياة يلعب الوعي الحركي دوراً مماثلاً وحينما تكون الكاميرا ساكنة يعرف الفيلم الاشياء، وكأنها امام او خلق شيء آخر، اما على مقربة او على مبعده من المتفرج، واما يمثل الميزات الاخرى التي تخص ادراكنا اليومي

للمكان). (١).

● فيلم أنا اسطورة **I am legend**.. اخراج فرانسيس لورنس ٢٠٠٧

يظهر المخرج فرانسيس لورنس حساسية نحو هيبية وجلال ووحشة ووحدة المكان والمواقع المقفرة في تصوير مدينة نيويورك كمدينة مهجورة تصطف فيها طوابير السيارات المهملة وتنمو في شوارعها الاعشاب والنباتات التي تم احضارها من ولاية فلوريدا لهذا الغرض، ذلك لان الفيلم يتحدث عن مدينة

² (١) الآن كاسييار، مصدر سابق، ص ٦٤.

² (١) الآن كاسييار، مصدر سبق، ص ٦٤-٦٥.

² (١) نفس المصدر، ص ٦٢.

نيويورك في المستقبل اي عام ٢٠١٢ عندما تتعرض لفيروس قاتل يؤدي بحياة البشر باستثناء رجل واحد فقط لامتلاكه المناعة ضد الفيروس.

● فيلم المحقق السري **Sleuth**. اخراج: كينيث براناج ٢٠٠٧
يستخدم المخرج حركات الكاميرا المبتكرة والموسيقى التصويرية لتعزيز حبكة القصة المثيرة، كما يستخدم المنزل الريفي الفخم للروائي الثري حيث يدور الحديث مع غريمه الشاب تحت مراقبة الكاميرات والديكورات غير المألوفة كاحدى شخصيات الفيلم الرئيسية.

● فيلم المليونير المشررد: **Slumdog Millionaire** اخراج: داني بويل + لفلين تاندان
ينجح المخرجان في تقديم صورة واقعية للمكان، للحياة في الهند، تجمع بين عالم الفقر والتشررد والبؤس من جهة وبين التقدم وانتشار التعليم وتعلم الحاسوب من جهة اخرى ويحولان مدينة بومباي الى شخصية رئيسية من شخصيات الفيلم.

● قدر من العزاء: **Quantum of solace** اخراج مارك فوستر ٢٠٠٨
تنوع اماكن التصوير.. وتنوع كبير في الاشكال، ولهذا حصلت مطاردات تتطلبها قصة الفيلم. مطاردات السيارات والدراجات النارية والمطاردات الجوية للطائرات والطائرات المروحية ومطاردة القوارب السريعة، وفوق اسطح المباني وسباق الخيل وحتى المطاردات في شبكات الصرف الصحي. وصورت مشاهد الفيلم في بريطانيا وايطاليا والنمسا واسبانيا والمكسيك وتشيلي وبنما، أي تصوير في سبع أماكن مختلفة في سبع دول غير متجاورة.

● رامبو: **Rambo** – اخراج: سيلفستر ستالون ٢٠٠٨
اختيار مسبق للمكان: يقول سيلفستر ستالون انه قرر قبل كتابة سيناريو فيلم "رامبو" ان يختار (المكان) كموقع لاحداث قصة الفيلم وهي منطقة حرب فعلية، واجرى اتصالات مع كل من الامم المتحدة ومجلة الجندي المرتزق، واستفسر منهما عن أكثر مناطق العالم عنفاً ودماراً وانتهاكاً لحقوق الانسان، فكان الجواب الذي حصل عليه هو (الحرب الاهلية المستعرة منذ اكثر من ٦٠ عاماً في بورما أو ما يعرف حالياً بدولة ميانمار)، التي اختارها (مكاناً) على اثر ذلك كموقع لأحداث قصة فيلمه الجديد.

● فيلم أفاتار **Avatar** – اخراج: جيمس كاميرون ٢٠٠٩
مكان افتراضي، تقع احداث فيلم افاتار في المستقبل في العام ٢١٥٤ وتشتمل على رحلة من الولايات المتحدة، تضم مجموعة من المحاربين السابقين والعلماء الى (كوكب) يطلق عليه اسم (باندورا)، يبعد عدة سنين ضوئية عن كوكب الارض، وضمن فكرة الخيال العلمي في الفيلم، يعيش في كوكب باندورا سكان اصليون مسالمون، عمالقة يبلغ طول الواحد منهم ثلاثة أمتار يتعايشون بانسجام مع الطبيعة ومع الحيوانات الاصلية، وقد عالج المخرج كل معطيات الفيلم كواقع افتراضي، بالقدرات والتقنيات الحديثة في المؤثرات البصرية والصوتية وتفصيل بصرية غير مسبوقة.

● فيلم: ١٢٧ ساعة: **Hours** ١٢٧ – اخراج: داني بويل: ٢٠١٠
يستند سيناريو الفيلم الى كتاب بعنوان (بين صخرة ومكان صعب) صدر عام ٢٠٠٤ ويتناول مغامرة مروعة يعلق خلالها تحت صخرة في وادٍ ضيق بولاية يوتا على مدى اكثر من خمسة ايام وبالتحديد (١٢٧) ساعة كما يتضح من عنوان الفيلم – ويتعرض المغامر بسقوطه وسقوط صخرة على ذراعه اليمنى التي تعلق بين الصخرة وبين جدار وادٍ ضيق.. والمخرج هنا يتعامل في معظم الفيلم مع موقع واحد وممثل واحد هو بطل الفيلم جيمس فرانكو، ذلك لأن صبغة الفيلم هي حركة ومغامرات يقوم ببطولته شخص غير قادر على الحركة. ومن أقوى المشاهد المؤثرة في هذا الفيلم هو المشهد المعبر

عن بتر ساعد بطل الفيلم دون ان يظهر على الشاشة بفعل استخدام المؤثرات الصوتية ومعالجة فائقة
بلغة سينمائية بالغة التأثير).^{٢٧٨}

● فيلم حفرة الأرنب: **Rabbit Hole** – اخراج: جون كاميرون مينشيل ٢٠١٠
في هذا الفيلم ليست هناك حفرة كمكان وليس هناك ارنب. ولكن قصة الفيلم تدور حول معاناة يتعرض
لها زوجان بعد وفاة ابنهما في حادث مأساوي بعد ان خرج راكضاً لكي يلحق بكلبه خارج المنزل
ودهسته سيارة عابرة. ويأتي اسم الفيلم (حفرة الارنب) من صورة قصة (أليس في بلاد العجائب) التي
تذهب أليس وراء ارنب راكضاً باتجاه (مكان) آمن وهو اختباءها في حفرتها وتدخل معها.

● أليس في بلاد العجائب – اخراج: تيم بيرتون ٢٠١٠.
المكان هنا يمثل العالم السفلي. الشخصية المحورية في الفيلم هي أليس تتعرض الى احراج من قبل
المغفل ابن اللورد اسكوت الذي يطلب يدها وهي في حالة حزن شديد على والدها حيث تتهرب وتجري
وراء ارنب هارب وتقع في حفرة ارنب كبيرة وتجد نفسها في عالم يعرف العالم السفلي في بلاد
العجائب الذي نجح المخرج في تصويره كمكان مثير للازعاج والقلق.

● فيلم قلوب عشوائية: **Random Hearts** – اخراج: سيدني بولاك ١٩٩٩
يظهر اهتمام المخرج سيدني بولاك بالتفاصيل، إذ يدخل المشاهد الى اعماق معالم مدينة واشنطن
وشوارعها وازقتها، كما يطلع المشاهد على الجوانب الدقيقة المختلفة المتعلقة بحادث سقوط الطائرة،
وعملية الانقاذ والتحقيقات المتعلقة بذلك، وقد شهد حطام الطائرة في الفيلم بشكل واقعي، مدهش حتى
ان عشرات الأشخاص اتصلوا بمراكز الشرطة حين رأوا حطام الطائرة يطفو فوق الماء للابلاغ عن
الحادث. اعتقاداً منهم بأنه حادث حقيقي.

● فيلم المجالد: **The Gladiator** – اخراج: ريدلي سكوت ٢٠٠٠
يتناول قصة في القرن الثاني للميلاد حول القيصر الروماني ماركوس اوريليوس وصورت مشاهد
الفيلم في بريطانيا والمغرب ومالطا، وتم في الاخيرة تشييد مسرح روماني خاص للفيلم بتكلفة كبيرة.
ذلك ما تتطلبه الحاجة التاريخية لتجسيد وقائع الفيلم في تلك الحقبة الزمنية.

● فيلم الوطني **The Patriot** – اخراج: رولاند ايميرتس عام ٢٠٠٠
يتميز الفيلم بالتفاصيل الواقعية للمعارك التي تظهر وحشية الحرب وضراوتها وبكل اسلحتها الفجة،
التي تمثل الفترة الزمنية للثورة الامريكية والتي صورت مشاهداً في مواقعها الحقيقية، وتمت الاستعانة
بخبراء في التاريخ الامريكي من مؤسسة سميثسونيان الشهيرة في واشنطن للمحافظة على الدقة
والاصالة التاريخية لاحداث ومواقع الفيلم.

● فيلم الساعات **The Hours** – اخراج: ستيفن دالري ٢٠٠٢
يقدم فيلم الساعات قصصاً متداخلة لثلاث نساء، تقع في ازمنة واماكن مختلفة وتقع احداث كل منها في
يوم واحد من حياة كل منهن، ومحور القصة الثلاث هو شخصية مسز دالوي في الرواية الرابعة
للمؤلفة فيرجينيا وولف وتأثيرها على حياتهن. والمكان في هذا الفيلم مختلف ومتغير، والجزء الاول
من القصة تقع احداثه في منزل ريفي في بلدة ريتشموند الانكليزية في ١٩٢٣ حيث الكاتبة فيرجينيا
ولف هناك، اما الجزء الثاني فكان في مدينة لوس انجليس في ١٩٥١، حيث ربة البيت لورا براون

²
() محمود الزواوي، (روائع السينما الجزء الخامس)، ص ٣٩٣.

وهي حامل، اما الجزء الثالث فستكون لحياة الصحفيه كلاريسافون عام ٢٠٠١. في مدينة نيويورك.^{٢٧٩})

● فيلم مملكة الفردوس **Kingdom of Heaven**، اخراج: ريديلي سكوت ٢٠٠٥
فيلم يتناول الصراع على مدينة القدس في فترة الحروب الصليبية، ولهذا يتطلب تجسيد مصداقية الوقائع والاماكن، حيث استخدم في الفيلم:

- ١٢,٠٠٠ و ١٥,٠٠٠ زي يشتمل كل منهما على ١٥ قطعة للمحاربين.
- بنيت ٣ أبراج ضخمة استخدمت في حصار مدينة القدس بـ ٢٠ متر ووزن ٢٥ طن.
- تم بناء مجسم لمدينة القدس على ارض بلغت مساحتها ٢٨,٠٠٠ م^٢ وبلغ طول الواجهة الامامية

^{٢٨٠}

٦٠٠ م وارتفاع جدرانه ١٨ م.)

● فيلم مدينة الخطيئة **Sin City** – اخراج: روبرت رودريجيز ٢٠٠٥
فرانك ميلر، كونتين تارانتينو، ما يميز فيلم مدينة الخطيئة، ان مخرجه تعمد ان يكون فيلمه خارج اطار الزمان والمكان، فمع ان مشاهد المباني العالية توحى بأن أحداث الفيلم معاصرة، فان السيارات التي نراها في الفيلم تعود الى اواسط القرن الماضي. ولكننا نفاجاً ايضاً بمشاهدة سيارة فيراري حديثة، وكذلك هو الحال بالنسبة للازياء التي تعود الى عقود سابقة، لأن قصة الفيلم غير مرتبطة بفترة زمنية معينة، ولكن هناك قصدية بأختيار الأماكن.

● فيلم ماري انطوانيت: اخراج: صوفيا كوبولا ٢٠٠٦
ان الحكومة الفرنسية سمحت بتصوير معظم مشاهد الفيلم في قصر فرساي، ومع ان قاعة المرايا الشهيرة في القصر كانت تخضع لعمليات ترميم، فقد سمح بتصوير الحفلة الراقصة لزفاف ماري انطوانيت والملك لويس السادس عشر فيها، ويمثل قصر فرساي شخصية رئيسية من شخصيات الفيلم ولأنه المحور الذي تدور فيه الأحداث.

● فيلم حرب النجوم: **Star Wars** – اخراج: جورج لوكاس ١٩٧٧
يقدم فيلم حرب النجوم قصة علمية خيالية تقع أحداثها في الفضاء الخارجي في (مجرة) بعيدة عن (النظام الشمسي) ويستخدم الفيلم أحدث ما توصلت اليه هوليوود من الأساليب التكنولوجية والمؤثرات السينمائية الخاصة ببراعة فائقة. والتعامل مع المكان الافتراضي والخيالي وليس في عالم الواقع.

● فيلم سفر الرؤية الآن **Apocalypse Now**، اخراج: فرانسس فورد كوبولا ١٩٧٩
اعصار يجتاح الموقع الرئيسي لتصوير مشاهد الفيلم في الفلبين مما ادى الى تدمير كامل للتابلوهات التي كلف بناؤها ملايين الدولارات وتمت اعادة وتمديد فترة تصوير المشاهد. ففي هذا الفيلم يُعد المكان مشكلة أعاققت اسلوب العمل ومصير الفيلم.

● فيلم شمال مع شمال غرب: **North By North West** – اخراج: الفريد هيتشكوك ١٩٥٩
استخدم المخرج الفريد هيتشكوك مجموعة من الديكورات الواقعية الفضة في فيلم (شمال مع شمال غرب)، فبعد ان منعه الامم المتحدة من تصوير مشاهد الفيلم داخل مقرها بمدينة نيويورك، تمكن من

²
() محمود الزواوي، (روائع السينما الجزء الرابع)، ص ٢٦١.

²
() المصدر نفسه، ص ٣٦٢.

ادخال كاميرات خفية الى المبنى لتصوير الردهات الداخلية، ثم تم بناء ديكورات مطابقة للاصل في الاستوديو لتصوير المشاهد التي تقع داخل مقر المنظمة العالمية.

● فيلم النافذة الخلفية **Rear Window** – اخراج: الفريد هيتشكوك ١٩٥٤

لجأ المخرج الفريد هيتشكوك الى تصوير جميع مشاهد فيلم "النافذة الخلفية" من داخل شقة المصور، باستثناء عدد قليل من اللقطات في نهاية الفيلم، اي ان الكاميرا لا تخرج من تلك الشقة، وما يراه المصور من داخل شقته هو ما يراه مشاهدو الفيلم. وقد استخدم المخرج هيتشكوك في الفيلم اكبر موقع ديكور خارجي في تاريخ استوديو بارامونت السينمائي في هوليوود ليمثل مجمع الشقق السكنية في مدينة نيويورك، واشتمل المجمع على ٣٢ شقة، تم تجهيز ١٢ منها بالأثاث والمعدات كاملة. بحيث تكون صالحة للسكن، وقد اخراج الفريد هيتشكوك الفيلم من داخل الشقة الرئيسية موجهاً تعليماته للممثلين المقيمين في الشقق عبر الاتصال اللاسلكي.

● فيلم امريكي في باريس – اخراج: فنسنت مينيللي ١٩٥١

فيلم استعراضي – تخلل الفيلم عدة عروض راقصة، يقع بعضها في شوارع باريس وحدائقها العامة، وقد صمم رقصات هذا الاستعراض الفنان جين كيللي. وقامت مصممة الديكور الشهيرة ايرين شرف بتصميم الفقرات المختلفة في هذا الاستعراض وفقاً لأساليب عدد من مشاهير الرسامين العالميين، وهم ادوارد مانيه وفنسنت فان كوخ وراؤول دافي وهنري روسو وموريس اوتريلو وهنري دي تولوس لوتريك، واستغرق بناء تابلوهات هذا الاستعراض ستة اسابيع باشتراك ٣٠ رساماً عملوا بدون توقف، وبلغت التكلفة الاجمالية لهذا الاستعراض نصف مليون دولار، اي نحو خمس تكاليف انتاج هذا الفيلم، وقد صورت مشاهد الفيلم في استديو مترو – جولدين ماير – وتم بناء ٤٤ تابلوه في الاستوديو لهذا الغرض.

● فيلم بن هير – **Ben Hur** – اخراج: وليام وايلر ١٩٥٩

في الفيلم سباق مثير وخطير لعربات الجياد. وقد استغرق طول عرض السباق في الفيلم ١٥,٠٠٠ دقيقة واستخدمت فيه ١٨ عربة صنعت وفق مواصفات تلك الحقبة الزمنية في القرن الاول الميلادي والاحتلال الروماني، وتم بناء ملعب مدرج خاص لهذا السباق على مساحة بلغت ١٨ فدانا في استوديوهات سينيسيتا خارج مدينة روما، واستخدام ١٥٠٠٠ كومبارس كمشاهدين في الملعب، وتم تصوير مشاهد السباق على مدى خمسة اسابيع، وتم تشييد ٣٠٠ تابلوه تضمنت عشرة مربعات شارعية لمدينة القدس، وتشبيد بحيرة صغيرة لتصوير المعركة البحرية بالإضافة الى الملعب المدرج، جاء ذلك خلال قراءة مستفيضة للنص بعد تقديم الابحاث والدراسات للمحافظة على اصالة المواقع والمشاهد والديكورات والازياء التاريخية.

● فيلم فارجو: **Fargo** – اخراج: جول كوين ١٩٩٦

يتميز الفيلم بروعة وواقعية تصويره على يد المصور روجر ديكنز، الذي صور المناطق المغطاة بالثلوج، بحيث تظهر شخصيات الفيلم احياناً وكأنهم يتحركون في حلم. فالطرق تختفي وكأن السهول المترامية الاطراف المغطاة بالثلوج تبتلعها، ويعطي الاحساس بالمساحات الشاسعة لمناطق لا تعرف حدوداً وكأنه يترجم اسم الفيلم Fargo الى المعنى الحرفي للكلمة التي تعني باللغة العربية "اذهب بعيداً".

● فيلم سيدتي الجميلة **My Fair lady** اخراج: جورج كيوكر ١٩٦٤

جميع مشاهد فيلم سيدتي الجميلة صورت داخل الاستوديو بما في ذلك مشهد سباق الخيل.

● فيلم الشقة **The Apartment** - اخراج: بيلي وايلدر ١٩٦٠
هنا تشكل الشقة مكاناً مهماً في الفيلم، ذلك لان قصته تدور عن موظف امريكي شاب يقوم باخلاء شقته لكي يسمح لمدرائه المتزوجين في الشركة بتأجيرها واستخدامها لقضاء وقت مع عشيقاتهم، وسرعان ما يجد نفسه مضطراً للبقاء خارج الشقة لساعات طويلة وبحالٍ لا يحسد عليه، مما يتعرض الى ضغوط المدراء لتضارب مواعيد استخدام الشقة من قبلهم. ولهذا نجد ان الشقة هي محور الاحداث الكوميديّة القائمة في الفيلم. لأنها أصبحت تشكل له مازقاً في حياته. ومكاناً صورت أغلب المشاهد فيها، وتدور الأحداث حولها.

● فيلم الهاوية **The Abyss** - اخراج: جيمس كاميرون ١٩٨٩
يتحدث الفيلم عن غرق غواصة نووية امريكية، حيث صور اكثر من اربعين بالمئة من مشاهد فيلم الهاوية تحت سطح البحر (مكاناً للاحداث)، وهو شيء لم يحدث في اي فيلم سينمائي آخر، وصورت بعض مشاهد الفيلم في اعماق المحيط، كما استخدم خزانان ضخمان لمفاعل نووي لتصوير المشاهد المائية الاخرى، وملئ أحد الخزائين بـ٧ ملايين ونصف جالون وملئ الآخر بـ٢ مليون ونصف جالون من الماء، مما شكل اكبر تابلوهات مائية ووضعت على سطح الماء في الخزائين مئات الملايين من حبات الخرز لحجب ضوء الشمس مما اوجد جواً مظلماً في اعماق الخزائين شبيها بجو اعماق المحيط. كذلك تم تصوير الكثير من المشاهد خلال الليل لاكتساب الجو المظلم في اعماق المحيط. وهذه مهارة متميزة في خلق اجواء مكان صالح لتصوير احداث الفيلم داخل الماء.

● فيلم ابنة رايان: فريد زينمان ١٩٧٠
استفاد الفيلم من معطيات المكان استفادة كاملة: البحر، رمال الشاطئ، الغابة، الطيور، اشعة الشجر.. والطبيعة هنا ليست مناظر خلابة، او تعبيراً سلبياً عما يجيش في صدر الانسان، ولكنها طبيعة مشاركة، ايجابية بشكل ما، يتعدد دورها ووظيفتها في الفيلم.. انها تنشي بما تعرفه مرتين، مرة عندما تظهر آثار اقدام (اوز) وعشيقتها، وتتبع الزوج الآثار، وينحني، بألم ليلمس أثر حذاء زوجته كما لو كان يريد ان يتأكد، لكن الطبيعة لا تكذب.. ومرة اخرى، عندما يرى الزوج حبات الرمال داخل حافة قبعة زوجته، اذن فقد خلعتها وألقها جانباً في لقائها مع الميجور، هذا ما يدركه (ريتشارد) فلا يستطيع الا ان يجمع الحبات ويصبها على المنضدة ويتأملها، فيبدو انه يرى فيها الكثير (٢٨١). انه مكان يفشي بالخيانة.

● تصميم ديكور بديلاً عن المكان الأصلي..
ليست كل الاماكن تصلح لتصوير الأحداث الواقعة والمتعلقة فيها فهناك احياناً تفاصيل في النص مرتبطة بالرؤية الخاصة للمخرج، اذ تتولد لديه فناعات بملائمة أماكن التصوير الحقيقية أو الديكورات المصممة عنها، وبحسب قدراته التفسيرية والجمالية التي تحقق الهدف البصري للمشاهد، ولهذا نجد ان بعض المخرجين يلجأون الى بناء ديكورات افلامهم لتسهيل مهمة التصوير وبتضحيات ادنى، ذلك ما يتعلق بالمسوغات الحرفية التي تقود الى هذا الخيال، وبعيداً عن مزاج او نزعة ذاتية، وهناك أمثلة فيلمية أكدت مثل هذه الحالات التي لاقت اعجاباً كبيراً.

● فيلم: جميع رجال الرئيس – اخراج: آلان باكولا ١٩٧٦

- ٢٨٢
- وفيه ينال مصمم ديكور هذا الفيلم المهندس جورج جينز جائزة الأوسكار (١). لتصميمه غرف تحرير الأخبار في صحيفة واشنطن بوست بديكور واقعي جداً، وبدليل عن المكان الأصلي للصحيفة، يشعرك كمتذوق وكأن الفيلم صور في مكاتب الصحيفة نفسها. لأنه لو صور في الموقع الأصلي لتوقف العمل الصحفي في الصحيفة لعدة اسابيع وربما تكون قد أفلست جراء هذا التوقف وانتشار الآلات التصوير وكوادرها في اروقة الصحيفة، ويمكن تثبيت جدوى هذا الاجراء المبتكر.
- وجد الصمم ان هذا الخيار هو أفضل الاماكن للتصوير.
 - خلق انسيابية حركة الكاميرا في الاروقة دون ان تتقاطع مع مكاتب اخرى.
 - اتاحة الفرصة لاختفاء ما يتطلب اخفاءه.
 - جعل الصحيفة تعمل في مواقعها الأصلية دون توقف وارباك.
 - اتاحة فرصة الاحساس بالمساحة الكلية للديكور دون ان توضع فيها المعدات وتشغلها.
 - الحرية في استعمال القواطع المتحركة بمنفعة كبيرة.
 - يمكن لمصمم الديكور تحت ظروف الاستوديو ان يختار ويستفيد من العناصر الهامة لغرف التحرير لخلق كثافة ومعنى لا يمكن الحصول عليها في الغرف الحقيقية.
 - اتاحة الفرصة لتصميم اضاءة تشبع الحاجة في اماكن الديكور اكثر منه في المواقع الأصلية.

● فيلم النافذة الخلفية: **Rear Window** – الفريد هيتشكوك ١٩٥٤ (١)

- ٢٨٣
- وفي هذا الفيلم استخدم المخرج هيتشكوك أكبر موقع ديكور خارجي في تاريخ استوديو باراماونت السينمائي في هوليوود ليمثل مكاناً بديلاً عن مجمّع الشقق السكنية في مدينة نيويورك، واشتمل المجمع على ٣٢ شقة تم تجهيز ١٢ منها بالاثاث والمعدات كاملة بحيث تكون صالحة للسكن. وقد اخراج الفريد هيتشكوك الفيلم من داخل الشقق الرئيسية موجهاً تعليماته للممثلين المقيمين في الشقق عبر الاتصال اللاسلكي.
- وتتلخص قصة الفيلم، ان هناك مصوراً تتعرض ساقه للكسر في عمل ما، مما يضطر للمكوث في شقته بانتظار الشفاء، لكنه من خلال نافذة شقته المطلّة على نوافذ عديدة من المجمع السكني يحاول التقاط الصور وتفاصيلها لعوائل عديدة، ويتلصص باستخدام عدسات كبيرة مما يدفعه فضوله لمعرفة المزيد من الاسرار والافعال التي تحصل في غرف العوائل المختلفة، يذكر ان الكاميرا لا تخرج من شقة المصور، وان ما يراه من قصص عائلية، نراها نحن كمشاهدين، فهناك الراقصة التي تتدرب على الرقص، وهناك العانس الحاملة بالزواج، وهناك عازف البيانو المحيط، وفنانة النحت، والزوجان المنذمران من حرارة الجو، والبائع وزوجته وشجاراتهما، وجريمة قتل وتقطيع جسدها، وادوات الجريمة، وهناك المفاجأة عندما تعود خطيبة المصور وتتدخل شقة القاتل المشتبه به الذي يعود الى شقته فجأة حيث تتعرض حياة بطله الفيلم الى الخطر، وما يمكن ان نتوقعه من خطر ومواقف جديدة، كل ذلك نعرفه من كاميرا المصور وهو جالس في شقته.

2
(١) اندريه فايدا، (الرؤية المزدوجة، ترجمة: صلاح صلاح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣)، ص ٥٦.

2
(٢) محمود الزواوي، (افضل مئة فيلم امريكي، مؤسسة المدى، بغداد، ٢٠١٢)، ص ١٩٤.

اللون في السينما..

نستطيع ان ندرك لون الأشياء التي تحيط بنا بعد انعكاس أشعة الضوء عليها، بما يجعلنا ان نميزها عن غيرها، كون اللون هو التمثل الظاهري للأشكال والأشياء التي نراها، فاللون له اهمية خاصة في الحياة وفي الفن، وله تأثير نافذ على الاحاسيس والمشاعر، وبما له من علاقة متلازمة مع الحالات النفسية والأمزجة، فعممة الأشكال وانغلاقها لا تساوي بريقها ووهجها وانفتاحها، واللون له علاقة مباشرة مع المواسم والمناخات، فألوان الربيع ليست هي في الخريف، (فالصلة الجمالية للون هي ببساطة على النحو التالي: إننا ندخل حدسياً في طبيعة اللون، ونقدّر عمقه او دفأه او نغمته – أعني خصائصه

٢٨٤

الموضوعية – ثم نبدأ بعد ذلك في مطابقة هذه الخصائص مع انفعالاتنا). واجناس الفن جديرة باستخدامات متعددة للألوان وحسب ما تحمل من دلالات وتعبيرات مباشرة او رمزية، فألوان الشباب لم تعد هي ملائمة للشيوخ، وألوان الحزن كذلك تنحسر في الأفراح، مثلما اللون الاحمر الذي يحمل الخطر والدم والعنف، احياناً نراه في توظيف آخر، يدل على الحب والعاطفة والعلاقات الحميمة، ويرتبط اللون بالفعل الانساني والاجتماعي والمهني، فاللون الأبيض يتنافس على ارتدائه اجيال الدراسة والعلم والمهن الانسانية النبيلة الفذة. فيما يرتدي اللون الاسود بعض من سيدات القصور والمجمعات وكذلك الأقتران الذي اشتهر به اكثر من سواه في التعبير عن الاحزان والفواجع.

أما ثمة دلالات، بعضها دال عن الغموض او التلون والتقلب والنفاق، فقد عبر الكثير من الرسامين والمخرجين عن هذه الحالات باللون الرمادي المتأرجح والمشتق من الأبيض والاسود، كدلالة موقف وسلوك، ويقول ويليام جونسون في بناء العلاقة مع اللون:

(ان اللون، على خلاف الشكل او الكتلة او حتى الصوت، شيء غير ملحق بالعرض، بل هو تجربة ذاتية، فاللون هو ردة فعل الدماغ على طول معين من موجات الضوء المرتد، أو المرسل، او المنكسر، عن الجسم الذي نشاهده، ان الالوان تشكل تكاملاً وتبايناً وانسجاماً وصداماً لأسباب فيزيائية وفيزيولوجية، فالألوان تتفاعل لتلغي مفعول بعضها بعضاً، او لتؤكد عليه او لتقلل منه، فنحصل على

٢٨٥

نتيجة تؤثر على المتفرج، بشكل يبعث سروراً اكثر او اقل حسب كل حالة). (صانع الفيلم الذي يتقن اللعب بالضوء والصورة والتشكيل واللون، يجدر به ان يتعامل مع الألوان لأغراض تعبيرية، وذات دلالة تشكل مفاتيح لفهم وتفسير الفضاء والمشهد وما تدور به من حركة، فالألوان تحمل في كل حالة صورة من صور التعبير، فالموت هو اقرب الى الذبول والهلاك واليابسة وما الى ذلك من علاقة باللون الاصفر والبرتقالي، أما خيارات تعدد الألوان واختلاف انواعها لدى الشخصية فذلك اقرب ما يكون الى بعض من مزاجية الشخصية، او انها قد توحى الى تعدد وجهات النظر، اذا ما ارتبطت بأكثر من شخصية واكثر من حالة ترتدي فيها لوناً خاصاً بها، فاللون يشكل جذباً للعين وإرضاءً لها، فهو يميز الأشياء.

2

() هريبرت ريد، (تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل اسعد، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٥)، ص ٤٥.

2

() لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: أبيه حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٢٤٣.

ومهما تعددت وتدرجت الألوان، وتعرضها لحركة الضوء، فهي مرتبطة باحساس الفرد بها ادراكاً وتأملاً وتعبيراً، لما لها من آثار سايكولوجية معينة تتمثل احياناً بالقلق، والتوتر، وشدة الانفعال، او الحب، والهدوء والاسترخاء، وبعض الباحثين اشار الى أهمية تفسير عملية الاحساس بالالوان (معظم العلماء يوافقون على نظرية اقترحها العالم توماس بينج وطورها الفيزيائي هلمهوتز Helmholtz: ان الخلايا المخروطية في شبكة العين تنقسم الى ثلاثة أنواع، الأول حساس او اكثر حساسية للاطوال الموجية الطويلة من الضوء، ولذلك فهي مسؤولة عن الاحساس باللون الاحمر، والمجموعة الثانية اكثر حساسية للمنطقة المتوسطة من الاطوال الموجية ومسؤولة عن الاحساس باللون الاخضر، والثالثة

٢٨٦
 اكثر حساسية للاطوال الموجية القصيرة وتحس باللون الازرق). (١). واذا ما اثبتت هذه المجاميع الثلاث للخلايا المخروطية بنفس الدرجة فاننا نجد ان احساساً باللون الابيض قد تحقق، فضلاً عن ان مديات هذه الاطوال الموجية قد تمتد لتحسن الاحساس بالالوان الاخرى، كالاصفر والبرتقالي والبنفسجي، والاحساس هو المفتاح المخول لتفسير لغة الالوان وما تتمتع به من خصائص ومزايا، فهناك الباردة (الاخضر والازرق والاسود) التي تعمل عكس ما تحمله الالوان الدافئة (احمر، برتقالي، اصفر) التي تساعد على ارتفاع ضغط الدم، ولكن للفن دور واضح في تقنيات التوظيف واسلوب التعامل مع اللون، بقدر يحتمل التخفيف او الطغيان، او الفاتحة او الغامقة او التداخل والتركيب بما يحرك موجات التأثير المختلفة في الرؤية. (الالوان تشبه الموسيقى، حيث ان الموسيقى موجات صوتية تدركها الاذن، والالوان موجات صوتية تدركها العين ولها ترددات مختلفة تؤثر على العين، كما تؤثر

٢٨٧
 الموجات الموسيقية على الاذن). (٢). وان مسألة ان تدركها العين، اي ان تقع في مساحة الرؤية، وبرغبة ناجمة عن الحاجة والتطلع والبحث عن المعنى والمعرفة، وما يحمله هذا اللون او هذه الصورة على حدٍ سواء، وفي هذا يقول المصور غابريال بلانشار (إن مصوراً لا يكون مصوراً، الا لانه

٢٨٨
 يستعمل الواناً قادرة على اغواء العين، وعلى محاكاة الطبيعة). (٣).
 وهنا في هذا قدرات كامنة في اللون لاشباع رغبة العين، كما يشبع الافكار والمفاهيم والقيم ديمومة الفكر والاعتقاد، ولو تأملنا العين وهي ترى يوماً الاشياء والاشكال بمختلف الوانها وبمساحات واسعة ومتعددة وبكثافة متفاوتة وبتوزيع منسق أو خالٍ من الترتيب، الا ان ما تراه العين هو اكثر بكثير من حاجتها لهذا، فاللون الذي ينظم ضمن V اللوحة او اللقطة هو الذي يحظى بانتباه العين وبقصديّة استحوذت عليها مهارة الصنعة والابداع، ذلك لأن ثمة استخدام اللون لأغراض تعبيرية يأتي لتشخيص واقع ما، أو حصر موضوع ما، يراد منه القرب والانتباه والتفاعل، مع الأثر والترتيب والحركة والتحول وبما يتلائم مع المسار النفسي، (ان لتعبير الألوان اثر مترتب على تكتمها، ويتمثل الأمر في الدلالة بواسطة حركتها، اعني: بواسطة تحولاتها او تضادها، وبواسطة الحركة المتنقلة غير المستقرة

٢
 (١) عدلي محمد عبد الهادي، محمد عبد الله الدرايسة، (نظرية اللون، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ٢٠١١)، ص ١٥.

٢
 (٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

٢
 (٣) مارك جيمينز، (ما الجمالية، ترجمة: شريل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩)، ص ٨٠.

للاشكال والألوان، مع تركيز النبيرة على هذه مرة وعلى تلك مرة أخرى، وبدلاً من انشاء تكوينات

٢٨٩

متناغمة في ذاتها، يحسن ابداع بنى لها رنين مع المعنى النفسي للدراما). (و ان الطاقة التعبيرية والرمزية للالوان، يمكن ان تستمد بعضاً من قدرتها من البيئة الاجتماعية او الدينية او الحرفية المهنية، مع مصادر معرفية متعددة، فكثير من المجتمعات تتعامل مع بعض الالوان دون سواها وبأغراض مختلفة. (ولئن كان الاحمر منشطاً ومولداً للحركة، فالبنفسجي على العكس منه

٢٩٠

محبط وكابح، وليس مصادفة تلك التي جعلت شعوباً عديدة تختار البنفسجي كلون واحد للحداد... (و) وهناك رأي آخر للشاعر (غوته) في نظرية الالوان وبما يتعلق باللون الأحمر ومدى تأثيره واهميته لدى البعض من المجتمعات، (الجانب الفاعل هو هنا في اوج طاقته، ولا مجال للدهشة ازاء واقع ان الناس المندفعين بعنف الأقوياء وعديمي الثقافة يتأثرون تأثراً خاصاً بهذا اللون، وهذا الايثار معروف عالمياً عند الشعوب المتوحشة، وعندما يبدأ الاطفال الذين تركت لهم الحرية، باستخدام الالوان، فانهم

٢٩١

يسرفون في استخدام الاحمر الزنجفري (الفاقع) والاحمر القرمزي (القاني). (و) ولن نكتفي بهذا القدر من التوصيف الذي يلصق علاقة بعض الشعوب ببعض الالوان وكيفية التعامل معها، اذ ان بعض المتغيرات الحديثة التي طرأت على مستوى التحضر والمدنية والعيش بسلام قادت بعض المجتمعات ان لم نقل اكثرها، الى وسائل وطرائق وأساليب مستمدة من ثقافات وأفكار حاملة بعلم الجمال والتعامل الشعري مع الاشكال والالوان والمواضيع، على وفق المشاعر الانسانية والمحبة والعاطفة، وبأقل قدر من التوحش والاضطراب، والسياق الطاعي له تأثير كبير على الاحساس باللون والمساعدة على توظيفه لدور او سمة ما، فشهرة الأخضر وانتشار مساحات واسعة من الحقول والحدائق والبساتين هي السبب في منح اللون الأخضر دلالة الربيع والتجدد والأمل والنمو والحياة، على العكس تماماً عند اصفرار هذه الحقول وذبولها ما يدل على الجفاء والموت واليأس، في حين نجد ان صفرة لون الليمون ونضارتها لها دلالة اخرى وتعبير مغاير، لا علاقة له بالهلاك والذبول والتيبس، ويمكن الاستدلال بما ورد على لسان جان ميترى في كتابه علم نفس وعلم جمال السينما من خطوط

٢٩٢

عريضة تحدد المسار المتعلق بالالوان): (و) ١. الألوان، بعملها كمنبه حسي، مسندة رمزياً الى ميول تُنتج عن طريق تنبيهها ردود فعل من طبيعة واحدة او من الرتبة ذاتها.

2

() جان ميترى، (علم نفس وعلم جمال السينما، ج ١، ترجمة: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠)،

ص ٢١٨.

2

() المصدر نفسه، ص ٢٢١.

2

() المصدر نفسه، ص ٢٢١.

2

() جان ميترى، نفس المصدر السابق، ص ٢٢٥

٢. عند تجريدها من الظاهرات المادية التي انتجتها، تصبح الالوان قدراً بقدر قيماً "في ذاتها" يمكن ان تُنسب دلالاتها الى صفات ذات معنى تفيض، يُعطي للون معنى كفي، ويعمل منه اشارة تقيّد لحساب الميول المقصودة بالدلالة بموجب حكم ذي طبيعة اجتماعية او عاطفية.

٣. على الرغم من ان الرموز تقوم على اساس من ارتباط حسي جلي الوضوح، فسرعان ما تضع هذه الرموز في خضم عموميات مبهمة، وهي لا تعود عندئذ الا معانٍ مجردة تُلمح (بالكسر) من بعيد احياناً بمعنى المنبهات البدائية، وهي إذ تمعن اكثر فأكثر في الذاتية، لا يعود للالوان من دلالة الا بالرجوع الى نظام يختاره صاحبه، يقول فان كوخ عن لوحته مقهى ليلى: سعيت لأن اعبر بالأحمر والاخضر عن الاهواء البشرية الرهيبة. القاتمة ملونة بالأحمر الدموي والاصفر الاصم، وفي منتصف الصالة طاولة بليارد بالاخضر، واربعة مصابيح صفراء بلون ليموني لها اشعاع برتقالي واخضر، في كل ناحية من اللوحة معركة وطباق تتناقض فيه مقامات الأخضر والاحمر الاكثر تنوعاً في شخصيات السوقة النائمين ضئيلي القامة، اما القاعة الفارغة والكئيبة، فلونها بنفسي وازرق، الأحمر والاخضر اللذان لطاولة البليارد مثلاً، يتعارضان مع القدر الصغير العذب، طراز لويس الخامس عشر، الذي على منصة المحاسبة حيث توجد باقة زهر، ملابس صاحب المحل البيضاء في احدى الزوايا، في هذا الاتون، تصبح بلون اصفر بصفرة الليمون، واخضر شاحب مضيء.

واللون في السينما له قدر كبير من الأهمية والوجود في مساحة التكوين واللقطة والمناظر العامة، فهو سمة لما ترتدي الشخصيات وما تظهر به الاشكال من مبانٍ وشوارع وأثاث وادوات بما في ذلك الفضاءات وما يمكن ان يتغير جراء الحوادث والمتغيرات وتبدل المناخات، ولهذا يتطلب من صناع الأفلام معرفة مجمل المتطلبات اللازمة لتوظيف الالوان في انتاج الصورة في السينما والتلفزيون ومنها:

- ضرورة ان يكون تنسيق بنائي للالوان.
- ان يدرك صانع الفيلم ان هناك قيماً لونية تحملها الصورة.
- ان يكون للون تأثير من خلال البعد التعبيري الذي يحمله.
- توظيف الألوان يخضع لمعايير وقواعد ونظم.
- ان يقيم اللون مع بقية العناصر علاقات تحقق الانسجام في وحدة التكوين.
- ان تحمل الألوان العديد من الدلالات والرموز والمعاني.
- ان يراعى في توظيف الالوان مستويات البريق والتوهج او الخفوت والحاجة المطلوبة الى ذلك في الفعل والحدث والدور والاجواء العامة.
- ان يحسب بدقة حجم ومساحة اللون الذي يشغل المكان ومبرراته.
- مراعاة مستوى العلاقة بين المكان والبيئة والمناسبة والظرف والموسم والسياق والموضوعة في اختيارات الالوان.
- مراعاة الحالات السايكولوجية في التعامل مع التكوين اللوني.

وقد كتب ايزنشتاين في هذا يقول:

(بشكل عام يعتبر التفسير السايكولوجي للون مسألة زئبقية جداً.. في الفن ليست العلاقات والتوافقات المطلقة هي الحاسمة، وانما العلاقات الاعباطية التي تطرأ ضمن منظومة الصور والتي يملئها العمل

٢٩٣

الفني بحد ذاته)(.).

– الاهتمام بالقيمة الجمالية التي يساهم بها اللون مع اللقطة والمشهد.

– لثقافة المجتمع ومستويات المعرفة دور كبير في التعامل مع اللون ودلالاته.

وفي هذا السياق يرى جان ميري ان اللون دور اكبر بكثير من شكل الصبغة التي يتصف بها فهو يقول (على اللون بكل الاحوال ان يكون على علاقة مع المضمون - شأنه شأن كل العناصر الدالة في الفيلم – يجب الا يكون له استقلاله الذاتي غير المعطل مادياً بالنسبة للمشاهد. ويجب ان يظهر وكأنه (التقط) لا كأنه (موجه) حتى لو كان فعلاً كذلك لاسباب من طبيعة تقنية – والقول كافٍ عن اللون انه لا يستجيب لتقديم تعليقه المرئي في حدوث وقائع مادية (على غرار الصور تماماً التي تصبح بفعل تركيب الفيلم اشارة ولكنها ترتبط قبل كل شيء بوصف وقائع الاحداث). ان اللون فن الرسم هو علامة المبدع في

٢٩٤

العالم، الا انه في السينما علامة على الوجود الموضوعي للعالم، وذلك بالغاً ما بلغته ذاتية الرؤية)(.). والألوان كما يراها لويس جاكوب في الوسيط السينمائي (تعتبر الألوان عنصراً عظيم الأهمية في صناعة السينما لقدرتها على خلق روابط شخصية، وازافة معانٍ، بعضها يستفز ويزعج وأخرى لها تأثير مهدئ، فالأزرق مرتبط بالحزن، والبني بالاحباط.. والاحمر بالمأساة، والاخضر بالحسد، هناك

٢٩٥

الوان بهيجة واخرى حزينة، الوان توحى بالبذخ براقه لامعه، واخرى باهتة هادئة لا حياة فيها)(.). ويختلف آخرون في النظر والاحساس ببعض الألوان التي اشار اليها جاكوب، فلم يعد مطلقاً ان الأزرق قد ارتبط بالحزن اكثر من اللون الاسود، ولم يعد كذلك اللون الاحمر واقتترانه بالمأساة، ذلك اللون الذي اشتهر التلويع به وتوظيفه كثيراً للعاطفة والدم والعنف والحب، ذلك اللون الذي تعشقه النساء بفساتين الاثارة والجاذبية والحميمية، كذلك اللون الاخضر الذي دلّ كثيراً على النضارة والارتواء والربيع والنمو، فهو أبعد ما يكون دالاً للحسد الذي قد يقترب من اللون الاصفر وما له من علاقة بالوجه الاصفر والكيد والحقد والبغضاء والحسد، وفي السينما يراد للون دور هام يشترك في البناء التركيبي للقطه والمشهد في ظل السكون والحركة. ويقول والت ديزني، (تشكل الألوان عنصراً مكماً للصورة، ولاستخدامها معنىً اكبر بكثير من مجرد نقل آلي للواقع الذي تقوم به الكاميرا بمفردتها، فكما ان الموسيقى تتدفق من حركة الى اخرى كذلك الألوان على الشاشة تتدفق من مقطع الى آخر، انه حقاً

2

() لويس جاكوب (الوسيط السينمائي، ترجمة: ابيه حمزاوي، لفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٢٦٢.

2

() جان ميترى، (علم نفس وعلم جمال السينما، ترجمة: عبدالله عويشق، المؤسسة العامة للسينما - دمشق، ٢٠٠٠)،

ص ٢٣٦.

2

() لويس جاكوب المصدر السابق نفسه، ص ٢٠٨.

نوعاً من الموسيقى). وان استخدام اللون في السينما يأتي احياناً الى التعبير عن البديل الذي تحققه الكلمات من معانٍ بفعل ما يتصف من ثراء رمزي، وما يحمل من دلالات واحالات الى ما يمكن فهمه، من خلال التشبيه والاقتران والمطابقة، وهنا يمكن الاقتراب من المفهوم القائل (ان الصلة الموجودة

٢٩٧

بين رمزية اللون واللغة اكثر واقوى من الصلة القائمة بينها وبين اللون). وان هذه الصلة الرمزية بين الحالتين لم تكن مطلقة وانما تشترك في جانب او اكثر نسبياً، كعلاقة اللون الاحمر بالدم. وما يمكن ان نستدل من رمزية الدم، كصحة، وحياء، وما الى ذلك من علاقة بتحاليل المختبرات، وكذلك ما يوحي الدم من رمز كالقتل والعنف والشرف والتضحية والمواقف، فاللون في الفيلم هو ناقل للمعنى من مشهد الى آخر، وهو عنصر يغذي المزاج ويزين الفضاء الفيلمي واللون لن يقف ضد المضمون في علاقات العناصر الفيلمية، ويسهم اللون كذلك في مستوى تدفق الايقاع الفيلمي لأنه جزء من الصورة الدرامية باعتباره عنصراً تعبيرياً في البناء الفيلمي، وهو ليس اللون الذي نراه في حياتنا الواقعية، فاختيار اللون يتطلب شدة وكثافة وظلال ويتطلب معرفة قوة تأثيره مع ما يجاوره ويتداخل معه من الوان ضمن التكوين والتشكيل الواحد، ليحقق امام قوة الجذب والذائقة استجابة فاعلة من المتلقي. وهناك استخدامات متعددة للون واحد ولكن لاغراض مختلفة بحسب ولبام جونسون: (قد يبقى الأخضر هادئاً، كما في فيلم رينيه مورييه، فأوراق الشجر التي نراها من خلال النافذة حين تزور هيلين اصدقاءها انطوان وانجيل، الهادئين، تتناسب مع الهناءة والرضا التي تسود هذا الملاذ، لكن الأخضر يمكن ان يكون ضاعطاً كما في فيلم هيتشكوك (ق. رمز للقتل): اللون الاخضر الغامق لستارة النافذة العريضة في الخلف التي يختبئ القاتل وراءها، او مثيراً للاشمزاز، كما في فيلم الصحراء الحمراء: الجدار المبقع الذي تنتقل اللقطة اليه بعض خضوع جوليانا لرغبة زوجها. او ممثلناً بالحنين، كما في فيلم "روزي" لحظة الحقيقة: لون اشجار الزيتون وحقولها حين يعود ميغلين الى قرينته. او محرضاً، كما في فيلم اغنية تحت المطر: الثوب الحريري الاخضر الليموني الذي تضعه سيد غاريس عندما تؤدي رقصتها الاولى. او موتراً، كما في فيلم فرينيس لانج" (راتكو الشرير): غطاء المصباح ذو اللون الاخضر البازلاني في مكتب

٢٩٨

الشريف حين يحاول آرثر كندي وميل فيررر الهرب من السجن الاخضر الذي يوحى بالخطر؟). وتأتي هذه الاستخدامات المتعددة والمختلفة الاطار والغرض لما للون من آلية عالية في تحديد قوة التأثير في المشهد واللقطة وانه يتمتع بمدى بصري كبير يتيح له الكشف والايضاح وفهم الاشكال وادراك علاقاتها ببعض.

2 () لويس جاكوب (الوسيط السينمائي، ترجمة: ابيه حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٢١٠.

2 () سعد عبد الرحمن قلعج، (جماليات اللون في السينما، المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٥)، ص ١٤٤.

2 () لويس جاكوب (الوسيط السينمائي، ترجمة: ابيه حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٢٥١-٢٥٢.

- فيلم الصحراء الحمراء-()

يقول انطونيوني في مؤتمر صحفي بمهرجان فينيسيا ١٩٦٤ بعد فوز فيلمه الصحراء الحمراء بالأسد الذهبي: (ولدت القصة، عندما ذهبت الى رافينا، التي لم اكن قد رأيتها منذ فترة ما. فولد الفيلم في الموقع. وولد اللون معه، وهذا الموقع هو البيئة الصناعية للفيلم) وفي حديث مع المخرج الفرنسي غودار، عن نفس النقطة، حيث يقول (كان هدفي هو التعبير عن جمال هذا العالم الصناعي، فحتى المصانع الموجودة فيه كان يمكن ان تكون جميلة جداً، فربما تبدو خطوط ومنحنيات تلك المصانع ومداخنها اكثر جمالاً من خط من الاشجار، وبالنسبة لي، فأني احاول القول بان ذلك النوع من الامراض العصبية الذي يراه المرء في الصحراء الحمراء يرجع اساساً الى الافتقار للتكيف، فهناك افراد يستطيعون تكيف انفسهم وآخرون لم يكتسبوا المقدرة - على هذا بعد، لانهم مازالوا مرتبطين جداً بأبنية او ايقاعات الحياة التي لم تعد لها الآن قائمة، وهذه هي حالة جوليانا، واذا كنت قد اخترت امرأة عادية قادرة على التكيف لما كانت هناك اي دراما).

وقد تحققت جملة من الاهداف جراء استخدام الالوان في فيلم الصحراء الحمراء وهي:

١- الاستخدام الذاتي للالوان: ذكر انطونيوني (ان الفيلم يحتوي على مستتقع قد طلى بأكمله بدرجة معينة من درجات اللون الرمادي، وفي الكوخ المقام بجوار البحر، طليت احدى الحجرات بدرجة من درجات اللون الاحمر، حيث كان يدور الكثير من الاثارة الجنسية والحديث عن الجنس، وكأنما اراد ان يحدث صدى الحديث الموجودين في الحجرة حيث يرجع اللون الاحمر صدى حديثهم، حيث يعلق: من الضروري ان نتدخل في الفيلم الملون بهدف تغيير النتيجة، او يهدف التأثير عليها، فنبعد الواقعية العادية المألوفة، وتأتي بدلاً منها واقعية اللحظة.

٢- أضفى اللون على بيئة الفيلم من الصفات ما جعلها ترقى الى مستوى الشخصية في الدراما، ويقول ستانلي كوفمان (ان انطونيوني يحيط الفيلم بصدى مرئي من معمل التكرير، فنرى كومة من البراميل الصفراء والزرقاء تبدو لنا في البداية مضطربة، خارج نطاق الضبط البصري، عبر السور المصنوع من السلك، فتظهر كتلة متماسكة زرقاء صفراء، وفي الخلفية عندما يتسع المنظر الطبيعي

٣٠٠

نرى المدخنة وهي تنفث في السماء الزرقاء الباردة دخانها ذو اللون الاصفر الليموني). (٣- استخدام اللون ليؤدي الدور التقليدي للتعليق الموجود في افلام انطونيوني السابقة ويرى غودار ان الحوار في هذا الفيلم (الصحراء الحمراء) كان ايسر وله دور وظيفي اكبر من ذلك الذي قام به الحوار في افلام انطونيوني السابقة، ويوافق انطونيوني على هذا: (اعتقد ان هذا صحيح، دعنا نقول ان الحوار في هذا الفيلم قد أنقض الى ادنى حد ممكن، وانه بهذا المعنى يرتبط باللون، فاني مثلاً لم اكن لاقدم على تنفيذه، ذلك المنظر الخاص بالكوخ، حيث يتحدثون عن المخدرات، والعقارات المثيرة للشهوة الجنسية، بدون استخدام الأحمر، اني لم اكن لاقدم على تنفيذ - في فيلم ابيض واسود على

الاطلاق – ان الأحمر يضع المتفرج في حالة ذهنية تسمح له بقبول هذا الحوار، فاللون هنا يعتبر صحيحاً بالنسبة للشخصيات وكذلك بالنسبة للمتفرج).

٤- استخدام اللون لبناء تناسق مرئي – فالواقع ان انطونيوني قد استخدم اللون بوصفه العنصر المتصف بالقدر الاعظم من عدم الاستقرار في منظر طبيعي اجمالي يتميز بالغرابة المحيرة المزججة، انه منظر طبيعي في الشتاء، يبدو الناس فيه متفوقين مرتجفين بتأثير البرد، ويقوم الضوء بتغيير القيم اللونية.

٥- استخدام اللون في التعبير غير الواقعي عن الواقعية – فيقول انطونيوني في حديثه مع غودار (اني اشعر بالحاجة الى التعبير عن الواقعية باصطلاحات وعلاقات متبادلة ليس واقعية تماماً). وكمثال لهذه الناحية من نواحي استخدام اللون، نجد ان وصول كورادو الى محل جوليانا في فيا الجيري يبدأ بالازدياد المفاجئ لشكل تجريدي ابيض اللون يمتد عبر الجزء الاسفل للكادر، وبعد لحظة نرى ان هذا الشكل الابيض هو سقف العربة، ويعلق انطونيوني على هذا بقوله: ان الخط الابيض التجريدي الذي يدخل الصورة عند بداية مشهد الشارع الرمادي الصغير، يهمني اكثر من العربة التي تصل: انه وسيلة للاقتراب من الشخصية بدلالة اشياء، بدلاً من الاقتراب منها عن طريق حياتها فحياتها اساساً لأنهم

٣٠١

نسبياً (أحد سواي)).

٦- استخدام اللون كوسيلة لمساعدة وتعزيد التعبير – فقد كان عنوان الفيلم في البداية هو celeste everde (الأزرق والأخضر السماويين) ولكن انطونيوني اهمل هذا الأسم لأنه لم يكن حاسماً قوياً بالقدر الذي يجعله يصلح كعنوان فيلم، ولأنه يرتبط باللون ارتباطاً مباشراً. ولقد ولد الفيلم بالألوان، وساعدت التعبير بواسطة اللون.

٧- إعطاء الدراما قيمة جمالية مساوية لقيمتها السيكولوجية – إذ يرى ستانلي كوفمان – ان هذا الفيلم جدير بالمشاهدة من اجل الوانه فقط على الأقل، فقد احتوى فيلم الصحراء الحمراء على الكثير من السمات والعلامات التي اصبحت مميزة لاستخدام انطونيوني للألوان الذي يقول: ان التصوير بالألوان كان بمثابة تغيير هام بالنسبة لي، اذ كان علي ان اغيّر من اسلوبي الحرفي بسبب الألوان. الا ان الالوان لم تكن هي المبرر الوحيد لتغيير اسلوبي الحر في الاخراج. كما ادركت ان بعض الحركات

٣٠٢

المعينة لآلة التصوير لا تتلائم دائماً مع جميع النوعيات اللونية).

استخدام ستانلي كوبريك للون:

فيلم اوديسا الفضاء ٢٠٠١-

بمجرد ان يبدأ الفيلم تنزلق بسلاسة عبر فضاء اللون الأزرق البحري (الداكن) يحفل بالنجوم، ونلتقي القمر، حيث قد تم تقديمه على الشاشة للمرة الاولى بأكثر الطرق قدرة على الاقناع، تصحبنا النغمات المرحة للدانوب الأزرق. ومناظره الداخلية ايضاً تتصف بنفس القدر من الجمال والروعة، فتنقل فيها

3

() ينظر: سعد عبد الرحمن فليح، جماليات اللون في السينما – ص ١٥٠ - ١٥١.

3

() المصدر نفسه، ص ١٥٢.

من الابيض التام الشفافية لمحطة الفضاء والمنقط بالقليل من الاثاث، الى الحجرة الدائرية الضخمة حيث رواد الفضاء القاصدين الى القمر ينغمسون في العاب الجمباز. التي لا تقتصر مكان ادائها على الارض فقط. بل يمتد ايضاً الى السقف، او يلاحظون انفسهم في الاحاديث التي اجريت معهم، وتبدو لهم صورهم على شاشات تلفزيون مبسطة مقامة على مائدة طعام بجوار الاطباق المحتوية على طعامهم

٣٠٣

- المخلق كيميائياً على هيئة عجائن، والفيلم مليء باللوازم المرئية الفردية منها():
- ١- هال - ٩٠٠ العقل الاليكتروني الناطق: وهو يبدو على الشاشة كعين اليكترونية، عبارة عن انسان اصفر ناصع داخل شريط من الضوء الأحمر الذي يلون العقيق والضوء الأزرق. ويمتاز صوت هال - وهو تسجيل لصوت الممثل دوجلاس رين، بأنه صوت حيادي متعادل متزن، ينطق جميع الكلمات ببطء، وبالقدر الكبير من الادب الآلي، وعندما فشلت مؤامرة (هال) كان على رائد الفضاء الوحيد الذي بقي على قيد الحياة ان يشق طريقه داخل دماغ العقل الاليكتروني ذو الومض الأحمر للون.
 - ٢- نجد ايضاً فندق هيلتون المداري: المقام في احدى محطات الفضاء المشكلة على هيئة عجلة فيريس ويدوي مدق الصوت بالدانوب الارزق والفندق المداري مزخرف باللون الابيض الرصاصي ويحتوي على كراسي باللون الماجنتا مشكلة على هيئة عظام الحوض متناثرة خلاله.
 - ٣- المنليث Monolith: وهو حجر ضخم مفرد يكون عادة على شكل عمود او مسلة اسود اللون. وقد اسماه بعض النقاد، اللوح Slab، ويمثل نوعاً من قوة الحياة، وقد نجح كرمز مرئي وذو صفة تجريدية خالصة، وان هيئته هي نفس هيئة عناصر دماغ العقل الاليكتروني. ويظهر المنليث الاسود اربع مرات في الفيلم مقترناً مع اجسام سماوية، ويمثل ظهوره في كل مرة تغييراً عظيماً في قدر الانسان وفي كل مرة يظهر فيها المنليث، كنا نرى القمر والشمس في اقتران مداري.
 - ٤- المنزل الشبيه بمساكن اهل الأرض الذي يصل الى بومان، بعد ان مر بالدوامة المتألفة من الوان ذات اثر سايكولوجي، حيث يدخل الى حجرة معيشة وافرة الاتساع تحتوي على سرير ذات ارضية لامعة مضيئة، وموثثة على غرار طراز لويس السادس عشر، مزخرفة بنراء اللون الابيض واللون الذهبي، وتتصف جميع مواد الغرفة بدرجة من الغرابة مثل تلك المميزه للمعان ونصوع ارضيتها وجدرانها. وفي اثناء وجود بومان في هذا المسكن نراه فجأة وقد احيط بالأضواء، وتبدو هذه البيئة الناصعة، وكأنها تنقيه وتطهره، ثم تصعقه فجأة الى جسم ذابل، ويرى نفسه والعمر يتقدم به باستمرار، ويبقى جسمه الحي مسجى على سرير في حالة من التوتر يحيط به البياض الذي يبدو وكأنه قد انتزع منه كل بقايا الفساد الارضي، وبعد هذا التطهير يأتي عيد الظهور لبومان، ويظهر المنليث للمرة الأخيرة وي طرح الضوء القوي اللامع المنبعث منه فوق جسد بومان الذابل حيث يبدو وكأنه قد امتصه في داخله.

استخدام فيديريكو فيليني للألوان:

في حدود تجربته الفيلمية الأولى كان فيليني حذراً من استخدام اللون، ويعتقد انه يواجه امراً صعباً، ففي فيلمه الأول "أضواء حفل المنوعات" Variety Lights عام ١٩٥٠ بالتعاون مع المخرج البيرتو لاتودو تحدث قائلاً:

(اعتقد ان عمل الأفلام بالألوان عملية مستحيلة، فالسينما حركة، واللون ثبات وجمود، وتعتبر عملية مزج هاتين الوسيلتين من وسائل التعبير الفني بمثابة طموح فاقد الأمل، مثل المطالبة بالتنفس تحت

الماء، فإذا اردت ان تعبر تعبيراً صادقاً عن القيم اللونية للوحة ما او لمنظر طبيعي، او لمنظر ما، او أي شيء آخر، فإنه يتحتم عليك ان تثيره طبقاً لتعليمات ومواصفات معينة، وان يتم تنفيذ هذا على اساس كل من الذوق الشخصي، والمقتضيات الحرفية الفنية، ويمضي كل شيء على ما يرام طالما بقيت آلة التصوير ساكنة في موضعها، ولكن ما ان تشرع آلة التصوير في الحركة قريباً او بعداً عن الأشياء التي قد تمت اضاءتها على اساس السابق شرحه، حتى تتغير شدة تلك الاضاءة، سواء بالزيادة او النقصان، وبالتالي اما ان تزداد شدة القيم اللونية وأما ان تضعف وتتحرك آلة التصوير وتتغير

٣٠٤
(الانارة).

وهنا يدرك فيليني أهمية حركة الكاميرا في الاستخدام الأمثل للاضاءة مع القدرة على اجادة سمة التحكم بها كعناصر فاعلة لاستخراج القوة التعبيرية للون والتصرف بقيمه اللونية، ففي فيلمه جوليتا والارواح كانت هناك جرأة عالية في استخدام الألوان، اذ يقول: (ان اللون جزء من الأفكار والمفاهيم بنفس الكيفية التي يكون للون الأحمر او للون الاخضر الذي تراه في حلم ما هذا التفسير، او ذلك، فاللون لا يشارك فقط في لغة الفيلم، بل يشارك ايضاً في عقدة الفيلم نفسها، وهذا هو السبب الذي يجعلني بالرغم من الخدع والمخاوف التي تلازم التصوير بالالوان - اعتقد ان اللون اثناء لما يأتي به من

٣٠٥

ايحاءات بالفلق والانزعاج او الشؤم او النحس، او المظهر الشبيه بالكرنفال او الحزن او الكابه).

وفي فيلم توني داميت - وهو القصة الثالثة من قصص فيلم حكايات غير عادية Histories Extraordaires الذي اشترك فيه مع فيليني مخرجين آخرين، استخدم فيليني الألوان الصارخة، والوجوه المصبوغة كجزء من التعبير عن ضياع العالم الذي شبهه بعض النقاد بالسيرك، واستخدم كلا اللونين الابيض والاسود كملايس لشخصيات شريرة، فالأبيض هو لون ثوب ابيض من ثياب القرن الماضي ترتديه طفلة وجهها ملائكي ونظراتها شيطانية وتمسك بكرة بيضاء.. واللون الاسود هو لون ملابس المرأة العجوز التي ترى توني مناسباً لكي يراهن الشيطان على رأسه. واستخدم اللون الذهبي ممثلاً في السيارة فيراري التي وعد بها القساوسة مقابلاً لتمثيلة الدور الرئيسي في الفيلم. كما استخدم الالوان السوداء والرمادية والزرقاء الداكنة ليوحى بالفشل الذي تتم عليه حفلة توزيع جوائز السينما الايطالية، كما استخدم المخرج الالوان الناصعة والغريبة ليعبر بها عن الضياع والتمزق واليأس

٣٠٦
(والشر).

- فيلم جوليتا والاشباح لفيليني:

(يتسم الفيلم بتنظيمه البصري الممتاز، الوان غنية ومتنوعة، تقوي بعضها بعضاً، اكثر مما تشوش، لكن هذا سرعان ما كشف ميل فيليني للغرابة والطرافة هذا الميل دفع المتفرج في فيلمي (ثمانية ونصف) و(الحياة الحلوة) بالأسود والابيض لان يجلس وينتظر منجذباً الانتقال الى المشاهد التالية. اما

3
() سعد عبد الرحمن قلع، ص ١٦٦.

3
() المصدر نفسه، ص ١٦٧.

3
() سعد عبد الرحمن قلع، مصدر سابق، ص ١٧١.

في جوليتا والاشباح الملوك فقد كان مشهدا البيشما وحفل سوزي مملين ومؤذيين. وعلى الرغم من ذلك فان فيليني يستخدم اللون بشكل ممتاز في جوليتا والاشباح، ليرينا التداخل ما بين الخيال والواقع، في البداية يكون الاثنان متميزان عن بعضهما، رؤى جوليتا معتمة (اخضر ضبابي لذكريات جدها، رؤى سيد العدالة، حلم القارب الوهمي على الشاطئ) بينما كان محيطها الواقعي مضيئاً - ملوناً، ثم تزداد رؤاها ضياءً الى ان تختلط بالواقع (ظهور الطفل في الحديقة، وسوزي في الحمام) ان هذا التحول يقتضي الكثير من الذكاء والبراعة، ولنعطي مثلاً واحداً، لقطات لهب الورقة البرتقالي الذي يمثل الاحتراق في الرهان مكررة اكثر واكثر وبسرعة متزايدة، بما ان المرء يستجيب الى اللون اولاً ثم الى الشكل فان اللهب يبدو حقيقياً اكثر واكثر مع مرور اللقطة (٣٠٧).

استخدام جان لوك غودار للألوان:

٣٠٨

فيلم بيرو المجنون-()

– في المنظر الأخير من الفيلم يطلي بيرو وجهه باللون الأصفر ويجري عبر صخرة ممسكاً بحزمتين من اصابع الديناميت، ويلوح بهما كما لو كان جناحين اضافيين متحركين، ولون هاتين الحزمتين اصفر، ويبدو المنظر وكأنما بيرو يحاول الطيران بمعاونة حزمتي الديناميت، ثم يلف بيرو الديناميت حول رأسه كسور يخفيها وراءه، ثم يشعل الفتيلة، ثم يرينا المخرج الانفجار من على مسافة تقدر بحوالي مائة ياردة، وينتهي الفيلم بانتحار بيرو.

– عمد المخرج في المناظر التي تعرض لنا الحفل البرجوازي، الذي اضطر بيرو الى حضوره، حيث وجدنا جمعاً تافهاً داخل حجرة مليئة بالكلام والفراغ، الى استبدال ظلال فيلا سكويز التي تؤكد تعديل وتغيير الاضاءة، بمسحة لونية سائدة مسيطرة على كل شيء، فنرى كل شيء احمر في وقت من الاوقات، ولا نستطيع ان نجد لهذا اللون الاحمر اي ارتباط بالمعاني الرمزية للون الأحمر الشائعة، لاستخدام في الادب والفن التشكيلي والحياة.

– عندما يعرض الفيلم لنا هناك مناظر الطبيعة التي هرب اليها فرناندو مع صديقتة، نراها في البداية جميلة ملئية بالألوان الناصعه ولكنها بعد أن تفقد الكثير من جمالها عندما يخفق في تحقيق امله في المجتمع الجريء الشجاع. وبذلك يشتمل هذا الفيلم على استخدام متقدم للون واعطاء الجو النفسي للمتفرج.

3
() لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: ابيبة حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٧٢-٧٣.

3
() سعد عيد الرحمن قلعج (جماليات اللون في السينما -) ص ١٨٠.

استخدام انجمار بريغمان للألوان:()

- في فيلم (هؤلاء النسوة) استخدم بريغمان اللون لتقوية و ابراز الملاحظة والحسن والجمال المميز للديكور، بوسائل صناعية ومؤسلة معتمدة.
- تحت سطح الفيلم يكمن بحث معقد مركب عن طبيعة ذلك الشيء الفاسي، الخادع، المضلل، المغرور، الاناني، السري، والضروري الذي نسميه الفن.
- في هذا الفيلم لم يؤد اللون اي دور آخر علاوة على دوره الزخرفي.
- في فيلم عاطفة ماء، الذي يتناول العنف المتأصل في طبيعة البشر، استخدم بريغمان الألوان بشكل رائع ويسمو ويتفوق على بقية أفلامه:
- في بداية الفيلم دفء رقيق من مناظر طبيعية وحفل غداء بلون ذهبي مبتهج.
- يرى جوردون جو ان الفيلم يشتمل على اصداء لاستخدام انجمار برجمان للون الاحمر في اخر اجه المسرحي لهيداجابلر.
- تلوين ارجواني في تصوير ممارسة الحب.
- استخدام درجات لونية شبيهة بتلك المستخدمة في الاسلوب الطبيعي في الفن التشكيلي.
- سيادة اللون الابيض يوحى بالمظهر المضاد للفساد.
- استخدام المناظر الخارجية المشتتة على الجليد المكسو بسحابة من غبار.
- هناك تباين ما بين الالوان المكبوتة التي انقص تشبعها وهناك الالوان الزاهية التي رافقت مشاهد احلام الأرملة.
- ان انجمار بريجمان استخدم اللون في هذا الفيلم كوسيلة تعبير اساسية تساعد المتفرج على استيعاب فكرة الفيلم.
- في فيلم (صرخات وهمسات) لبريغمان اشتغال مغاير في توظيف اللون عن بقية افلامه التي برع فيها بالأسود والابيض، ففي هذا الفيلم ساد اللون الاحمر على اروقة القصر وستائره وارضيته فيما منح اللون الابيض لأربع من النساء، حيث الألم والمأساة همساً وصراخاً، اذ استهدف الروح بعمق واقعاً وخيالاً وحلماً، وهي تعاني من الموت القادم الذي يصيب احد شخصياته (أنيس) بالسرطان.

استخدامات متعددة للألوان في أمثلة فيلمية:()

- استعمل فيلم الفصول الأربعة ١٩٣٣، طيفاً واسعاً من الألوان للتعبير عن تبدل الألوان في الطبيعة خلال الفصول الأربعة، فعندما تهب الرياح الشمالية يتبدل لون الغابة من احمر ذهبي الى ازرق بارد.
- تضمّن فيلم "بيكي شارب" ١٩٣٥ اطيافاً واسعة للون تراوحت من الرمادي البارد الى ظلال الأحمر الفاتح، كل مجموعة وكل لباس وكل نشاط اعطي لونه الخاص بشكل يناسب المزاج وروح الموضوع، ويبلغ الفيلم ذروته في مشهد الحفل الكبير الذي يسبق معركة واترلو، حيث يبدأ الحفل

3 () سعد عبد الرحمن فليج (جماليات اللون في السينما -) ص ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣.

3 () لويس جاكوب، (الوسيط السينمائي، ترجمة: ابيية حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦).

بهدهء رزين بألوان من متدرجات الأزرق الفاتح، وعندما تصل الأخبار عن تحضير نابليون للمعركة الى المحتلفين، يتحول اللون الى الأزرق الغامق ويزداد شدة، ومع هدير المدافع البعيدة يدب الهلع في النفوس، ويهرع الناس الى مغادرة المكان، فتتحول الالوان الى الأصفر والبرتقالي والاحمر الفاتح، اخيراً يصبح صوت المعركة مسموعاً وصاخباً فيخيم اللون الاحمر القرمزي على الشاشة حيث ينتقل الجنود بيزاتهم الطويلة الحمراء المزينة بأشرطة من احمر قان يتوافق مع الذروة الدرامية للموضوع.

– فيلم بوابة الجحيم ١٩٥٣ – كانت ألونه منسجمة مع الجو البطولي لليابان القديمة، وقد صمم (كينو غاسا) نمطاً لونياً هادئاً ومسيطرأً وذكياً يعمل على تشكيل مزاج المشاهد، وتوضيح طبيعة الفعاليات الجارية، ولم تكن الالوان اضافة تجميلية بل عنصراً اساسياً في بنية وتركيب الفيلم، بدأ من التناغمات الحمراء والبرتقالية التي تصف الفوضى في القصر الامبراطوري، الى الأزرق الفولاذي في مشهد الاغتيال وهو ذروة القصة – كانت الصورة نسيجاً حريزاً ناعماً محبوبكاً بموسيقى اللون ومطعماً بتوتر لطيف وبايقاعات هارمونية انيقة.

– فيلم مظلات شيربورغ ١٩٦٤: تواجهنا الوان جريئة ومتوازنة تتراوح ما بين الإبهار والفظاظة السطحية، ألوان تذكر بلوحات الاعلان او برسوم الفكاهة او الفن الشعبي، صمم اللون بحواف حادة لامعة ونافرة تهاجم الحواس بشكل بصري لا ذهني، بحيث تعطي حيوية لصورة هي اساساً نوع من خيال المراهقين الساذج.

– فيلم رجل وامرأة ١٩٦٦: فيلم رومانسي يستخدم بوضوح اسلوباً جديداً في التكوين، قام فيه تطور اللون المدهش على التناوب ما بين مشاهد بألوان حقيقية مع مشاهد بلون واحد من الرمادي القريب من البني المائل الى الأزرق او الأخضر مع الوان اخرى تعكس وتعمق تيار المشاعر بين الشخصين الرئيسيين وترفع مستوى رد فعل المشاهد عن طريق تعدد أطيف اللون وظلاله.

– فيلم الكسندر فورد "خمسة من شارع براسكا" نجد لقطات طويلة عديدة للبطلة وهي تلعب لعبة الاستغماية مع صديقها عند المغيب بين انقاض وارسو، ويبرز شعرها الأشقر البراق، حتى عن بعد، وهو يلعب بحيوية بين الانقاض المشربة باللون الأزرق، هذا التباين البصري، الأقوى من اي تباين يمكن ان نحصل عليه بالأبيض والاسود، يرفع حدة التناقض بين الحب والدمار.

– فيلم "ساحة بيتين" في مشهد حفل توزيع الشهادات، يدعم تباين اللون المزاج العام، فوسط جو عام من الاثارة والتفاؤل نرى هوب لانج، مقطبة وهي تفكر باحتمالات المستقبل، حيث يشكل لون ثوبها وقفاها القرمزي البهيج الذي يسيطر على الشاشة تناقضاً صارخاً مع وجهها المحبب.

– فيلم Ride the high Country لـ بيكنباه: هناك نوع من التباين، نجد فيه ان تلوين الوجه مهم بقدر اهمية تلوين ديكور المشهد، خلال حفل الزفاف في صالون الحانة لمخيم المنجم يلعب وجه إلزا المنمش وشعرها الذهبي، امام الألوان القاتمة واللزجة لديكور الخلفية.

– فيلم "الرولز رايس الصفراء": وفيه ما يميزه من استخدام اللون بشكل يولد التجاور اللوني، بين ثوب رئيسة العصابة (شيرلي ماكلين) الوردية الصارخ والفاضح وهي تقف الى جوار الرولز رايس الصفراء، صدفة، او تصادم بين العلاقات اللونية التي لا مقابل لها في الاسود والابيض.

– فيلم نيفادا سميث: لـ هاف أويه.. ان اكثر الأشكال شيوعاً في موضوع التباين في اللون هو الذي نراه عادة في اللقطات الخارجية الطويلة، بين لون السماء الأزرق والالوان الدافئة للمناظر الطبيعية او الأبنية، وسواء اعاد السبب في خلق المؤثرات لهذا التباين وحده ام لكون الأزرق لوناً مترجعاً والالوان الدافئة متقدمة فان تلك اللقطات الخارجية تميل لتوليد انطباع بسعة الفضاء اقوى من الأبيض والاسود. ففي المشاهد الاولى ينطلق الفتى يطارد الرجال الذين قتلوا أبويه، حيث كانت السماء

صافية ورائقة بشكل مميز، جعلت الأزرق البعيد وسعة الفضاء الشاسعة يوحيان بالطريق الطويل الذي على الفتى نيفادا ان يمشيه كي يصل الى غايته.

– فيلم كانشن جونغا لـ ساتياجث راي.. ان الفشل في ربط اللون مع الزمن هو السبب في ضعف هذا الفيلم، فيظهر كثير من الصور منفردة استخداماً متفهماً للون فأن الحركة ضمن المشهد او في الانتقال من مشهد الى آخر غالباً ما قضت على التأثير العام. لم يكن الانتقال المستمر في تغيير اللون موفقاً، لأن الفعل في الفيلم كان ينتقل بين ستة او سبعة اشخاص في نفس العائلة، وبدلاً من مساعدة المقاطع المختلفة في التماسك والترابط فان اللون قام بزيادة تنافرها واختلافها.

– فيلم الكانكان الفرنسي لـ جون رينوار – حيث بدأ مرتبكاً ومثيراً للسخرية في معالجته لعنصر الزمن، حيث حاول ان يشربه بحسية لوحا أبيه من خلال استخدامه المنهجي لألوان الباستيل الرقيقة الشاحبة، لكن تكرار ذلك في مشهد تلو الآخر جعل الصورة تبدو متخمة.

– فيلم كويدام – لـ كوباياشي – في الفصل الأول يهجر الساموراي الطموح زوجته المتواضعة ويتزوج من امرأة انانية معروفة بعلاقاتها المتنوعة، اثناء تجوال الزوجين في السوق ترى الزوجة قماشاً أزرق بنفسجياً يثير اعجابها، فتأخذه بيدها وتضعه على وجهها. ما يذكر الزوج بزوجه الاولى وهي جالسة الى نولها تنسج، يمر الزمن وينهار الزواج، وفي ظهيرة احد الايام وبينما يأخذ الساموراي قبيلولة، تدخل زوجته الثانية وهي تلبس ثوباً مصنوعاً من ذلك القماش، الذي يبدو قائماً في الغرفة، خافتة الاضاءة، تحاول ايقاظه، وهي ترتب على وجهه بمروحتها فيتشاجران، وحين يتصاعد غضب الزوجة يظهر الرداء الأبيض الذي تضعه تحت الثوب بشكل سريع ومضيء، لقد عكس هذا التغيير في اللون من الأزرق البنفسجي الى الأبيض التبدل الذي حدث في الزواج، وخلقت الومضة البيضاء الحادة بين الالوان إحساساً بصرياً بالمرارة.

– فيلم: البريء المتوحش: لـ نيكولاس راي: وفيه يستخدم اعداد الديكورات القطبية مفاتيح اللون الابيض، ورغم ان استخدام الألوان الأخرى غير متقن الا ان الفيلم حافظ على تميّز بصري وبالمثل كان الاعداد في القطب الجنوبي الذي صورت فيه معظم مشاهد فيلم دلبرت مان بسرعة قبل ان ينوب.

– فيلم: دكتور زيفاجو: ديفيد لين: استخدم لين في هذا الفيلم اللون الأزرق المائل للأبيض كلون اساسي للتلج والجليد، تماماً كما استخدم البرتقالي المصفر للون الصحراء في فيلم لورانس العرب، والأصفر المخضر للغابة في فيلم (جسر على نهر كواي)، وهذا ما يفسر جزئياً لماذا تترك المناظر في افلام لين انطباعاً بصرياً أقوى بكثير من غيرها من الأفلام.

– فيلم فقدان البراءة لـ لويس جيلبرت: يتحدث الفيلم عن طالبات مدرسة انكليزيات علقن في حانة في الريف الفرنسي. المشاهد الخارجية يعمها جو الاضاءة بأشعة الشمس، سماء صافية زرقاء، ونباتات خضراء براقية، اما المشاهد الداخلية فمصممة لتكون بألوان دافئة، الوان الخشب الموجود بكثرة في البيت، زجاجات النبيذ المصفوفة ولقطات قريبة لشعر سوزانا الذهبي وشعر جين الاحمر، وان مجموعتي الالوان في المشاهد الخارجية والداخلية قامت بدعم بعضها بشكل مستمر، واتخذت بريقاً واضحاً يعكس نظرة الطالبات المبتهجة لما يحيط بهن.

– فيلم: دوار: لـ هيتشكوك: يستخدم هيتشكوك تبايناً مشابهاً بين الداخل والخارج، وهو يخلق تنويعات مذهلة، يسيطر في الخارج الأخضر والأزرق، وفي الداخل الألوان البنية الرقيقة اضافة الى البرتقالي والأصفر، لكن هيتشكوك يكتف التباين في لحظات الذروة عن طريق زيادة طغيان الألوان وتحويلها الى فاقعة. من بين الاعدادات الداخلية لدينا الحائط الأحمر الفاقع في مطعم ايرني حيث يرى سكوتي مدلين لأول مرة، ولون النار البرتقالي في شقة سكوتي عندما يعيدها بعد محاولتها الانتحار

غرقاً. اما في الخارج فلدينا لون العشب الأخضر الساطع في الحديقة الأمامية لمتحف الفن، حيث تذهب مادلين لرؤية لوحة (كارلوتا فالد)، الشخصية التي تقمصتها، ثم اللونان الأزرق والأخضر المضيئان في الغابة، حيث تلقي مادلين تعويذتها السحرية الرومانتيكية على سكوتي، عند الذروة في غرفة الفندق عندما يحول سكوتي جودي أخيراً الى مادلين، يقلب هيتشكوك عالم الوانه رأساً على عقب فيضيء عناقهما بأشعة النيون الأخضر التي تدخل من النافذة، يساعد اللون في تحويل ما كان مقصوداً به مجرد تدبير ميلودرامي الى دراسة أسرة للهوس والوهم.

– فيلم قصة حبيبين: إخراج اندريه ميخالكوف كونسالوفسكي ١٩٧٤ .
– في هذا الفيلم ينمو الاستخدام الدرامي للون الواحد والألوان المتعددة داخل الفيلم الواحد. فالجزء الثالث من الفيلم عندما تضيع آمال الشاب الذي دافع برجولة عن الوطن، وعاد ليجد حبيبته قد تزوجت من آخر. وان الجميع يقفون ضد محاولة استردادها. فان كل شيء يبدو لعينيه أميل الى السواد، وهو يتزوج من فتاة لا يحبها في البداية، وينجب منها اكثر من طفل، وعلى استحياء، بمرور الوقت وتباعد الأحزان، تبدأ الالوان في العودة، فيكتشف بطريقة بالغة الرقة، ان شريطة النبتة العذبة الحمراء ثم يتوالى ظهور الألوان، ان انتقال الفيلم من اللون الواحد الى الألوان يعبر بوضوح عن ان دوافع الحياة وعواملها اقوى من اسباب الموت والفاء).^{٣١١}

اللون في سينما بازوليني:

– اللون في افلام بازوليني هي حاملة الدلالة والرمز والاستعارة دون تزييف.
– ظهر في بعض افلامه لون التراب والطين والارض وعلاقتها بالانسان وحياته.
– غالباً ما تسود افلام بازوليني صورة الجسد بكل ما يحمل من اجزاء ووظائف، وقد خاطب العقل والضمير والذات والرغبة والحرية والوجود، بما يتيح له من منافذ نقدية لمؤسسات السلطة العامة وكشف ما خفي من فضائح وممارسات في انتهاك الحياة والانسان والقيم الروحية بما فيها الرعب والوجع واللذة والهلاك، كما حصل في افلام اوديب وميديا وسالو وغيرها.
– في أفلام نفذها يازوليني عن الشرق وهي الف ليلة وليلة والديكاميرون وحكايات كانتربري، كانت هناك معالجة لملامح ومزايا الاجواء الشرقية والقصور وزخرفة الاماكن، وتوهج الألوان، في اماكن الثراء، والترف، والسلاطين، مع عرض متزامن لأماكن البؤس، والفقير، والشقاء، الذي يعاني منه المعدومون، فكانت الأجساد والامان مشعة بزوايا ظاهرة وخفية، وفي اطار كشف الوقائع والحقائق، دون اكرات لآية معايير، تحذ من ظاهرة عري الاجساد وممارساتها الحسية وحركاتها وانواع مختلفة من التلذذ والاستمتاع، بما في ذلك مشاهد الألم والعذاب الذي اشتهرت به مشاهد فيلم سالو وعري الشباب والفتيات، وهم يتلقون ابشع ممارسات الانتهاك الاخلاقي والمعيشي بمصحات مشبوهة اعدت لهذا الغرض.

– كان اسلوب بازوليني باستخدام اللون ليس لاغراض الكشف الخارجي فحسب، وانما لكشف الباطن المستور المتخفي، الذي يدعي شيئاً روحياً كبيراً، ويمارس ادنى ما تتدرج به النفس من ملذات

ودناءات سفلية، وبهذا كان بازوليني يتعامل مع اللون على وفق الأطر الجمالية والبناء الشعري في أسلوبه الاخراجي ورؤاه الفلسفية في السينما.

٣١٢

اللون في فيلم ألف ليلة وليلة لبازوليني():
تميّز فيلم بازوليني (الف ليلة وليلة) بشعرية سينمائية، اجاد فيها قراءة الواقع عبر أغواره التي سبرها في كشفه الحقائق، وتجاهل كل ما هو مزيف وكاذب، والنظر الى الأشياء بقصدية واعية وعميقة، ولهذا نجد ان لعبة اللون في هذا الفيلم، لم تكن من باب الامتثال للصرعة والتقليد، وانما على اساس الاقتران بالدلالة، وما تشع به من معانٍ عدة، فألوان مكونات السوق لامست حقائق المشهد، من دون تزييف لأن هدفها الناس بعفويتهم وبساطتهم، في حين ظهرت المشاهد في البيوت الطينية الفقيرة بلون الأرض التي انعكست بدورها على الوجوه البشرية، بفعل التصوير الذي نفذ بأجواء مغبرة، ساعدت على التجانس اللوني الذي يحمل صبغة ترابية تؤكد عمق الصلة بين الأرض والاجواء ومن يسكنها من بشر، أما في المشاهد الإباحية في الخيمة فقد تعذر على بازوليني منحها الصيغة الواحدة، فراح يظهر الألوان البراقة الناصعة لأجواء اثاره المشهد بغرابتة الوظيفية وألوانه التي توحى بالحسية والتماس الجسدي، وكذلك اشتغل الفيلم في مشاهد وصول الملكة (زمرد) في الجامع لتسلم حكم سلطان المملكة التي دعت فيها الى حضور الناس بمختلف أجناسهم ووظائفهم ومراتبهم بارتداء الانواع المتعددة والمختلفة من الالوان والاشكال.

كل بحسب وظيفته ودوره الفاعل في المشهد، فهناك الملابس الزرقاء المذهبة بالخیوط الصفراء. وألوان الملابس الاسلامية والتاريخية والشعبية والمهرة وعمال الطعام والورود والخدمة والهدايا وحراس المداخل وغيرهم. ومما يلفت النظر التركيز على ألوان الجدران المزركشة، بأبهي النقوش والرسوم الاسلامية والشرقية التي وجدناها في جدران الجامع وفي قصور السراييب تحت الأرض، مما يدعونا الى الامعان والفهم ان الالوان التي شاعت في الفيلم هي جزء مكمل للبنية الشكلية والصورية الشرقية التي رسمها بازوليني، والمستمدة من ثقافة المجتمع وموروثه الحضاري والتاريخي، وقد ذهب بازوليني في المنحى الوظيفي والسلوكي للشخصية وعدّها مسوغاً لارتداءها وما يلائمها، فقد ارتدى (نور الدين) الثوب الفاتح الأقرب الى البياض، تناغماً مع براءته، في حين ألبس (برسوم) ثوباً اسوداً داكناً، دالاً على اقرب ما يقوم به من احتيالات وتجاوزات، في حين تعاطف مع الشيطان الجني الوديع والقصر تحت الأرض عندما غزا الفتاة زوجة الشيطان، واطاح بها، فتجوال الشيطان في اروقة المدينة حاملاً الحذاء سائلاً عن صاحبه، لينتقيه ويسامحه ويصفح عنه ويعانقه، ان لم تكن لحظة سماح مشفوعة اخلاقياً، فهي تمثل في الأقل لحظة التحلي عن قرار القتل العمد للشباب وقتل الفتاة تخيلاً.

– فيلم أليس في بلاد العجائب: تيم بيرتون – ٢٠١٠

تعامل المخرج في هذا الفيلم الذي يجمع بين الروائي والرسوم المتحركة بلغة لونية مع شخصيات الفيلم، بدأ بالأرنب الأبيض داخل الحفرة الداكنة، فيما منح اللون الاحمر للملكة الحمراء (الممثلة هيلينا يونهام كارتر) المستبدة بالحكم والسلطة، اما اللون الابيض فكان لشقيقتها الملكة البيضاء (الممثلة آن هاثاواي)،

3
() صالح الصحن، (ألف ليلة وليلة في السينما والتلفزيون عند الغرب، دار ضفاف، الشارقة، ٢٠١١)، ص ٢٧٠.

التي تسعى لاستعادة العرش من الحمراء. فيما كانت هناك يرقة زرقاء أبسوليم (بصوت الممثل الان ريكرمان)، وتحاول البيضاء استعادة الحكم والسلطة بعد ان تنفي شقيقتها الحمراء الى العالم الخارجي وتمنحها قارورة صغيرة مليئة بدم جابرووكي (مساعدها)، الا ان تقرر الرجوع الى العالم السفلي مرة اخرى. وهنا تبرز براعة التحكم بتصاميم الاشكال والشخصيات والاماكن، وما ترمز وتدل اليه بفعل المؤثرات البصرية ودقة التصميم للديكور والملابس والعناصر الأخرى.

– فيلم البجعة السوداء: دارين ارونوفسكي: ٢٠١٠

فيلم تدور قصته على انتاج الباليه من قبل فرقة معروفة في نيويورك ومن عروض الفرقة، انها تحتاج الى راقصة باليه تقوم بدورين هما البجعة البيضاء البرينة والبجعة السوداء المثيرة، وفي حالة التغيير تم استبدال البطلة التي تقوم بدور البجعة البيضاء التي تمثل البراءة، بعد منافسة كبيرة مع الأخريات، ويحاول المدير الفني للفرقة اقامة علاقة معها، الا انها ترفض بتأثير من امها الراقصة الفاشلة التي تتحكم بحياة ابنتها، مما حدا بمدير الفرقة ان يختار راقصة باليه جديدة للقيام بدور البجعة السوداء التي تتصف بالاثارة والمكر والغرابة.

– فيلم وجهاً لوجه.. انجمار بريجمان.. ١٩٧٦

تظهر المرأة التي تجسد الموت مرتين في الجزء الأول: مرة في الحركة الأولى ومرة في الحركة الثانية، اما في الجزء الثاني فهناك أربعة احلام، حلما في الحركة الثالثة، وحلمان في الحركة الرابعة، والاحلام عند بريجمان حقيقية اكثر من الواقع نفسه، ويسود كل حلم لون معين، الأحمر في الحلم الأول، والابيض في الحلم الثاني. والاسود في الحلم الثالث، وكلها تعبر عن مطاردة الموت لبطلته (جيني)، وترتبط هذه الالوان بالوان "صرخات وهمسات" الرئيسة حيث كانت الشخصيات تتحرك دائماً في الابيض بين اثاث اسود وخلفيته جدران حمراء، وكان بريجمان قد قال يوماً، انه كان يتخيل الروح في طفولته شيئاً اسوداً كبيراً لونه أحمر من الداخل، اما الحلم الرابع في (وجهاً لوجه) فيسود فيه اللون

الأصفر حيث ترى (جيني) جنازتها وهي راقدة في التابوت، ثم ترى حرق التابوت حتى يندثر^{٣١٣}).

– فيلم (Short term : 2013)^{٣١٤}

يحكي الفيلم عن مؤسسة لتأهيل المراهقين الذين يعانون من بعض الأضطرابات، بطلة الفيلم (جريس) هي المسؤولة عن هؤلاء المراهقين، قبل ان تحضر الى المؤسسة مراهقة حادة وعنيفة الطباع (جيدن) العلاقة بينهما يفترض أن تتجه من مرحلة الرفض والنفور من جانب (جيدن) الى الطمأنينة على (جريس) كي تساعد كل منهما الأخرى، وذلك التغيير والانتقال الذي يحكيه المخرج (ديستون كريتون) في ثمانية دقائق عظيمة سينمائياً، كانت الألوان هي احدى خياراته الفنية الفاعلة جداً منه، الفصل يبدأ بهرب (جيدن) من المؤسسة وتتبعها (جريس) وتطلب منها مصاحبتها، توافق (جيدن) بشرط الحفاظ على مسافة كافية بينهم.

3
() سمير فريد، مخرجون واتجاهات في السينما الاوربية، الفن السابع، ٢٠٠٣، ص ٢٤.

3
() محمد المصري: (الألوان في سينما ٢٠١٣، صحيفة المصري اليوم الالكترونية، ٢/٣/٢٠١٤)، القاهرة.

في اللقطة الاولى: يختار المخرج (ديستون كريبتون) لقطة واسعة لهم، يبدو هناك تقارباً جسدياً بين الفتاتين، وهي مقارنة بصرية عميقة بالنسبة لماضيهم المشترك، وتكون ألوان اللقطة باردة تماماً (الرصاصي، الابيض، الاخضر).

في تتابع اللقطات اللاحق، تتغير المعطيات في كل مرة، تصبح اللقطة أقرب، المسافة بين الفتاتين تقل، والألوان نفسها تتغير، من الوان باردة (الاخضر، الاسود، الرصاصي)، في اللقطة الثانية الى غلبة اللون الاصفر في اللقطة الثالثة، الى اللون البرتقالي الدافئ جداً في اللقطة الرابعة، في المشهد الذي ينتهي عليه التتابع، تكون الشخصيتين في ذروة الحكاية، ويبدأ جانباً من ماضيهم القاسي في الظهور. فتاتان جالستان على الارض وليس على السرير.. منزويتان جداً، تضع احدهما يدها فوق كتف الأخرى، والألوان الدافئة قطعاً تكون في اكثر درجاتها راحة خلال الفيلم، في تلك اللحظة تحديداً تكتمل العلاقة بين الفتاتين بالصورة التي ستظل عليها.

– فيلم Gravity الجاذبية:

لا يملك المخرج الفونسو كوران في فيلمه الذي يدور بالكامل في الفضاء، ذلك الترف في التحكم في العالم، بقدر ما يخضع للصورة الحقيقية عن الفضاء، باستثناء مشهد الختام فهو يتعامل مع ثلاثة الوان اساسية: الأزرق الذي يغلب على شكل الأرض والاسود كلون للخلفية الفضائية، والابيض في المركبات البشرية وملابس رواد الفضاء وهو يعتمد على ثلاثة مصادر للاضاءة: الارض والشمس والنجوم باختلافها بين السطوع والخفوت ويستغل الحدة اللونية بين الفضاء الأسود والرواد ذوي الملابس البيضاء في لقطتين الاولى حين ترتطم بقايا القمر الصناعي الروسي بالمركبة الامريكية. وهنا اللقطة كافية للتعبير كونها صغيرة جداً في هذا الفضاء المتسع، اما اللقطة الثانية فهي لـ مات كوينسكي حين يفك رباطه مع ستون ويتوه في الفضاء الى الابد، يؤكد (كوران) على نفس الأمر بشكل بصري.

اطار الغروب والشرق في اشارة الى الحياة والموت بالنسبة لسياق الفيلم. استخدام اللون الأحمر حين تتوه "ستون" في الفضاء في العشر دقائق الأولى. وكذلك في استخدام اشعة الشمس الحمراء في طور الغروب وهي لحظة موت الشخصية وعلى وجهها في اللقطة الاولى التي تكون فيها مخيفة وبما يزيد التوتر وبما يقرب من الموت.

حين ينفذ اكواليسكي، ستون ويبدأن في التحرك ناحية السفينة الروسية، تكون هناك لحظات هادئة ووراءهم يكون اللون الأصفر المطمئن للشمس وشروقها كدلالة للنجاة.

– فيلم Ex Machina لـ اليكس غارلاند:

في هذا الفيلم يستخدم اللون الأحمر بانتشار واسع في اشارة الى الشر والعنف وان ثمة حدث خطير ما سيحدث.

– فيلم: Hotel chevalier لـ:

استخدام طاع للون الأصفر، في اشارة من المخرج، للايحاء بمشاعر السعادة والاسترخاء، رغم انه يعبر عن الخداع والغيرة والكيد، لكن المخرج ذهب في اللون الأصفر لبعض اللقطات، لتصاميم طالت الملابس والأسرة والجدران والاضاءة كتشكيل متناغم للفضاء.

– فيلم: only God forgives: رايان جوسلينغ:

في هذا الفيلم، هناك تعبير لوني مؤثر ودال على الانفصال والعزلة، بفعل التباين الذي وضعه المخرج في مشهد سادة اللون الأزرق، بعيداً عن اللون الأحمر، الذي طغى على بقية المشاهد، ليظهر الشخصية في حالة انعزال تام عن الواقع، بطول الاختلاف وعدم التوافق مع الآخرين، ومع اجواءهم وامكنتهم والوانهم وفضاءاتهم.

الإضاءة

- الإضاءة جزء هام وحتمي في التكوين البصري في المشهد واللقطة في السينما والتلفزيون.
- للإضاءة اشتغال في خلق الأثر النفسي والعاطفي.
- خفوت الإضاءة وتلاشيها يسبب في اكتناف الغموض والخوف والمخاطر.
- للإضاءة دور هام في تعزيز القيم الجمالية للمكان، اذ ما تفاعلت مع الألوان.
- سطوع الإضاءة يعبر عن الثقة والأمان والاسترخاء السائدة في المشهد.
- (للإضاءة السينمائية ثلاثة اغراض، الاول هو وضوح الصورة، فمن المهم ان يستطيع المتفرجون تمييز كل العناصر المهمة في الكادر، والتي تتراوح من تعبيرات الوجه وايماءات الجسد الى وجود قطع اكسسوار مهمة، وفي بدايات السينما كان ذلك هو الغرض الوحيد من الإضاءة، لكن حوالي عام ١٩٠٥ ظهرت عوامل أخرى، فالغرض الثاني للإضاءة هو السعي الى مزيد من الواقعية، وبدأت الافلام في ادخال مخططات بصرية توحى بأن الإضاءة تأتي من مصادر منطقية داخل العالم الذي تم تصويره، وكان استخدام "إضاءة المؤثرات" – كما كانت تعرف آنذاك – تمهد الطريق العام. الغرض الثالث: هو خلق جو عام او تأثير وجداني وأصبح تطور التقنيات الخاصة بالإضاءة كعنصر مهم من (الميزانسين) اداة مهمة للتلاعب برود افعال الجمهور تجاه الشخصيات والاحداث السردية، وشيئاً فشيئاً تكونت مجموعة من تقنيات الإضاءة المتعارف عليها، والتي تستخدم في مواقف درامية محددة، وهكذا اصبحت اساليب الإضاءة المختلفة مرتبطة بقوة بالانماط الفيلمية).^{٣١٥}
- احياناً نحتاج سواتر او عوازل بأشكال واحجام مختلفة تفيد في التحكم في شدة التوهج في مواقع التصوير أو على الكاميرا في خلق ظلال يحتاجها المشهد، أو احياناً لمنع ظهور بعد المعدات او حوامل المايكروفونات من ترك ظلالها في الكادر.
- ليس في اشتغال الإضاءة في الأفلام اسلوباً ثابتاً او قاعدة لا بد منها، وانما لكل مخرج اسلوب خاص في طريقة توظيف الإضاءة وفقاً لاسلوبه البصري وقدراته المتقدمة في بناء المشهد ومعماريته التشكيلية.
- ان على مدير التصوير ان يهتم بتصميم الإضاءة بحسب اتفاهه مع المخرج على آليات موضع الكاميرا.
- هناك علاقة تتطلب تنسيقاً مبكراً بين مصمم الديكور مع مدير الانتاج والمدير الفني ومدير التصوير والمخرج المنفذ في مراعاة وضع المصاييح واماكن تثبيتها بعد مراعاة الجدران والسقوف والكواليس المتعلقة بديكورات المشهد بما يساعد على اخفاء مصادر الإضاءة داخل الكادر.
- هناك علاقة جديرة بانتباه صانع العمل الفني وهي ان بعض الألوان المستخدمة في الديكور او الملابس او أي فضاء في المشهد، لها ارتباط مباشر بتصميم وتنفيذ الإضاءة، ويقدر قد يصل الى ان ثمة حرارة لونية تبعث من بعض المصاييح وتترك تأثيرها على ما تصطدم به من الوان.

3
() موسوعة السينما – باري كيث جرانت، المركز القومي للترجمة – القاهرة ٢٠١٦) ص ٢٧٤.

– للاضاءة الاصطناعية المصممة تأثير درامي فاعل اكثر من اعتمادها على مصادر الضوء الطبيعية، بفعل ما تمتلك من تقنيات التحكم باستخدامها لخلق المسحة الجمالية والشكل التعبيري المطلوب.

– التقنيات الرقمية الحديثة لها تأثير كبير باستخدام الاضاءة بفعل معدات التحكم الحديثة وكذلك التعامل مع حاجة الكاميرات الرقمية من الاضاءة والتي عُرفَ عنها انها تعطي صورة واضحة وبمستويات منخفضة من الضوء.

– رغم التطورات الحديثة الساعية لخلق اجواء بصرية مذهشة عبر تكوينات جذابة في مشاهد السينما والتلفزيون الا ان هناك سياقات من الصعوبة تجاوزها وهي ان مشاهد الكوميديا لها اضاءتها المبهجة المشعة الساطعة في حين ان مشاهد الحزن عكس ذلك، وكذلك المشاهد الدرامية والصراعات التي تتطلب تبايناً واضحاً وحسب المتغيرات السردية، اما مشاهد الرعب والاثارة والقلق والتشويق فلها من العتمة احياناً والظلال العميقة والمستويات المنخفضة في بعض الاماكن، والتبدلات السريعة المرافقة لمجريات الموقف المتأزم.

– الاضاءة هي نقطة الاشارة التي تدلنا الى رؤية اية بقعة داخل اللقطة، وبما تحمل من تباين بين عناصرها.

– للاضاءة قدرة على متابعة ومرافقة الكاميرا في حركتها لخلق التعبير المطلوب والتي تتطلب تغييرات متواصلة لعناصر الضوء الساقط.

– هناك اضاءة ساطعة وأخرى مظلمة او منخفضة، وعكسها عالية، وهناك ناعمة ومنتشرة، وهناك قليلة التباين ملبدة بالظلال، وهناك اضاءة متدرجة تعتمد على اشباع المكان والمنظر كله باضاءة ناعمة غير مباشرة وحادة، مع وجود ظلال خفيفة تعطي الاحساس بالتدرج. وجاء في كتاب لغة السينما تقسيمات تساعد في عملية توزيع الاضاءة:

– [تنقسم الاضاءة الى: ١- اضاءة أمامية: وتوجه الى وجه الممثل من الامام. والظلال التي يلقيها هذا الضوء لا تكاد تراها آلة التصوير، فيبدو الوجه دون ظلال تقريباً، ومضاء بالكامل، وبالتساوي بحيث لا يبرز اي عنصر عن سواه، ولذلك فان الاضاءة الامامية، في حالة التصوير بالابيض والاسود، تنتج صور مسطحة خالية من التنويع، وتبدو الشخصية أقل أهمية. ٢- 3/4 أمامية: وتبدو الشخصية فيها قوية، بحيث يبدو ثلاثة ارباع الوجه، وتغمر الظلال الربع الباقي، ونلمح الكثير من تفاصيل الوجه ونظرة احدى العينين. ٣- خلفية: ويستقر فيها الضوء خلف رأس الممثل مباشرة، وتعطي تأثيراً مضاداً لما تحدثه الاضاءة الامامية، حيث لا يصل الضوء الى العدسة، وتبدو الرأس من حدودها الخارجية فقط، ويبقى الوجه في الظلام، ونلمح فقط اطراف الشعر وخلف الرقبة، وهي الاماكن التي يقوم حافة الضوء باثارتها. ٤- 3/4 خلفية: وفيها يبدو معظم الوجه في ظلام تام، ما عدا جزء طفيف من الجانب الذي يوجد به مصدر الاضاءة، وتبدو الشخصية في حالة غموض وتعطي الاضاءة احساساً بالوتر، ٥- اضاءة جانبية: وتضيء جانباً واحداً من الوجه وتترك النصف الآخر في ظلم بحيث يبدو الوجه مقسماً، مما يساعد على خلق الاحساس بانقسام الشخصية وهناك ايضاً انواع الاضاءة الرأسية وهي:

– اضاءة علوية: وتوضع فيها اللمبات فوق الرأس، مما يتسبب في تكوين ظلال ثقيلة عند العينين، واسفل الانف، وتحت الذقن، بحيث لا نرى عيني الممثل مما يزيد من جرعة الغموض، حيث تقصح العينان دائماً عن دواخل الشخصية، ووجودها في الظلام سيجعل الشخصية مجهولة، مما يعطي تأثيراً قاسياً.

– اضاءة منخفضة: حيث يرى المشاهد الضوء يتسلق صفحة الوجه، وتبدو الذقن وفتحتا الأنف مضاءة بشدة، وتلقى عظام الخدين بظلالها على العينين، وتكون الجبهة مظلمة، وهي طريقة اضاءة كثيراً ما تستخدم في أفلام الرعب وأفلام دراكولا وغيرها، حيث يبدو الوجه مخالفاً تماماً لما اعتاد عليه

٣١٦
المتفرج].()

– (وفي بداية القرن الواحد والعشرين، فان دخول السينما الرقمية اصبح له تأثير مهم على متطلبات الاضاءة بالنسبة لانواع معينة من صناعة الأفلام. واذا كانت معظم الأفلام التي تعرض في دور العرض لاتزال تصنع بمقاس ٣٥ ملم. مما يتطلب مستويات اعلى بكثير من الضوء مقارنة بالعين البشرية، فان الكاميرات الرقمية تستطيع ان تصنع صورة واضحة بمستويات منخفضة جداً، من الضوء المتاح، وهو ما أثبت استخداماً شائعاً مع السينمائيين التسجيليين، حيث انه حتى المشاهد الداخلية يمكن الآن تصويرها بدون مصابيح اضافية، ولتحقيق اغراض خاصة بالتكوين، يفضل استخدام اضاءة مساعدة في كل الاحوال، كما ان التصوير الرقمي باستخدام الضوء المتاح أصبح مفضلاً بين السينمائيين الراغبين في تبني اسلوب تسجيلي لخدمة الواقعية، كما في حالة فيلم مايكل ونترتوتوم " ٩ اغنيات " ٢٠٠٤ وهو فيلم روائي طويل رقمي تم تصويره كاملاً في المواقع الحقيقية باستخدام الضوء

٣١٧
المتاح).()

3
() علي أبو شادي، لغة السينما، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦، ص ٩٩- ١٠٠.

3
() موسوعة السينما (شيرمر) باري كيث جرانت، ت: أحمد يوسف، ٢٠١٦، ص ٢٩٠.

الأزياء..

– تعد الأزياء إحدى العناصر المرئية في تكوين المشهد السينمائي والتلفزيوني، وقدرها فاعل في بناء الصورة وما تحمل من هدف وعنوان، وتصميمها يأتي من الفهم الدقيق لأصل الحكاية المرئية وفلسفتها ومتغيراتها التاريخية، فهي ترتبط بالطراز والعصر والموضة، وتحمل أهمية فائقة في مجمل معطيات العمل الفني، ولها علاقات حيوية مع المناظر والديكورات والصبغة اللونية السائدة والمتغيرة في انتقالات المشاهد، فهي المعبرة عن عصر أو حقبة معينة أو تحمل رمزاً أو دلالة، وهي المناسبة لسلمات الشخصيات وأدوارهم المتباينة، وما إلى ذلك من علاقات في الجو والمناخ والظروف المتعددة، وفوق هذه المزايا لها من الأهمية الضرورية في إضفاء المسحة الجمالية للقطعة والمشهد والتكوين برتمه.

– تكمن أهمية الأزياء في السينما في الوظيفة الجمالية والدرامية لها، وهي جزء مكمل للشخصية (الممثل).

– معروف أن أي خطأ فني في الأزياء يمكن أن يسبب مشكلة في العمل الفني، أما إذا سقطت أعيننا على فتق أو فتح أزرار أو خيطٍ راحٍ فيمكن أن يعيب اللقطة والمشهد، ويمكن أن يُغيي اللقطة، واعدتها مرة أخرى.

– يجدر بمصمم الأزياء أن يبحث عن أصالة الثوب وملحقاته وبما يلائم الحدث والفترة التاريخية، وأن يعمل على اشتغالات حرفية من خياطة وقصِّ وصبغ وكوي للتوصل إلى أصل وحقيقة الأزياء ودقة أشكالها ومضامينها.

– الأزياء ترتبط بالحالة النفسية والاجتماعية والمهنية للشخصية وبقدرٍ ملتصق باحساسها ومتطلبات الدور المناطة به.

– الأزياء لها ارتباط فاعل مع الإضاءة والتصوير ومواقع العمل في الليل والنهار وكذلك مع مصفف الشعر والماكياج، أثناء التصوير وما بعده وما قد يحصل من متغيرات وتعديلات أثناء الحركة في التمثيل.

– تساعد الأزياء الممثل في معاشته الدور وسمه الشخصية والشعور في أهمية نوع الأزياء التي يرتديها، بما يظهره ملائماً وجيداً، حتى وإن تطلب من الإضافات من فصال وحشو وصبغ واكمام وازرار وشرائب وبعض الملحقات الجمالية.

– يتطلب العمل في الأزياء الكثير من المعرفة التاريخية لأصول الأزياء وتطورها وتنوعها واختلافها وتبدلاتها وتباينها من مجتمع إلى آخر ومن عصرٍ إلى آخر ومن حالٍ إلى آخر، وعلى مختلف الشخصيات من الإباطرة إلى الحرفيين.

– (يصف بيير توسي "جوهر تصميم الأزياء" بأنه قبول كل مشروع على أنه مغامرة جديدة وهو معروف بدقته وحسه الجمالي القوي وقدرته على إضافة الواقعية للسرد، أيًا كانت فترته التاريخية،

وبشكل لا مئيل له) (٣١٨).

– (يجب على مصمم الأزياء أن يعمل بالقرب من احتياجات مدير التصوير، فمن أجل تناول مشهد القتال الليلي في الظلام (روكو وإخوته) ١٩٦٠، استخدم (توسي) خطأً أبيضاً في سترة آلان

3
() دريك ستوتسمان - الموضة عملية الانتاج - موسوعة السينما، ج الأول، ٢٠١٤ - ص ٩١٦.

ديلون لكي يضيء وجهه، وفي قطار شانجهاي السريع ١٩٣٢- فان مصمم القبعات جون فريديريكس دعم وجه مارلين ديتريتش في لقطة ليلية باستخدام ريشات بيضاء في تكوين على هيئة حرف ((في))^{٣١٩}
(.)

— هنالك بعض الأعمال يظهر فيها الممثلون بملابسهم الشخصية ويقدر من الاتفاق بين المخرج والممثل وهذا ما يتطلب وعياً كبيراً ودراية دقيقة بالحالة المطابقة للشخصية مع متغيراتها وكذلك انتماءها للحقبة الزمنية ومدى علاقتها بالموضة والعلاقة التي يمكن ان تحملها، ومن الاشارات غير المحببة في مثل هذه الحالة هو تكرار ذات الملابس او بعض منها في أعمال ومناسبات اخرى بما يفقدها الأهمية ويكسبها الاستهلاك العديد من المعجبين والجمهور (بعض الملابس التي يتم تقليدها على نطاق واسع تصبح في بعض الحالات بصمة خاصة، مثل الفستان الشهير بدون حمالات لريتا هيوارت في جيلدا (١٩٤٦، جان لوي)، وقميص نوم إليزابيث تيلور في (قطة فوق صفيح ساخن) ١٩٥٨، هيلين روز، وفانلة مارلون براندو الضيقة بدون اكمام طويلة في عربة اسمها الرغبة ١٩٥١، من تصميم لوسيندا بالارد، وفستان مارلين مونرو ذي الطيات وبدون اكمام في "هرشة السنة السابعة"^{٣٢٠}
(.)، ويليام ترافيللا(١٩٥٥).

— الأزياء بالنسبة للممثل ليست لتجميل صورته في الشاشة من زاوية ذاتية، وانما لغرض منح الدور لهذا الممثل السمة المطلوبة والفاعلة في شرح وسرد القصة في الفيلم.
— (يشير ادغار موران في كتابه "النجوم" الى: ان الملابس في الحالة الخاصة للنجم السينمائي،

لها غاية تزيينية وتعطي مظهراً مثالياً للموضوع الحقيقي مهما كان وضيعاً)^{٣٢١}
— (للملابس في السينما وظيفتان اساسيتان اولهما انها وسيلة توصيل المعلومات، فمن خلال الملابس، يمكن ان نتعرف على العصر والزمن الذي تدور فيه الاحداث، ومن طريقة التفصيل ونوع الملابس نتعرف على طبقة الشخصية، فالأزياء التاريخية تدل على العصر وملابس رجال الدين – مثلاً – تدل على عملهم، وكذا ملابس خدم المطاعم، او انها تدل على الحالة المادية من حيث الفقر او الغنى. ويستخدمها كبار المخرجين كوظيفة ثانية، للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية او التعبير عن البيئة مثل استخدام فيليني في فيلم (جوليتا والأرواح) للألوان الحمراء والصفراء وقطع الريش الكثيرة، للتعبير عن سوقية العالم الذي يعيش فيه زوج البطلة، عالم يبدو وكأنه يجمع مواصفات السيرك، الى جانب مواصفات بيت الدعارة، وقد استطاع فيليني من خلال الأزياء ان يفصل بين عالمين مختلفين داخل الفيلم، عالم البساطة الذي تمثله جوليتا من خلال ملابسها التقليدية والعالم الثاني كثير التعقيد من خلال الملابس الباذخة والغريبة والفخمة التي ترتديها النساء الأخريات)^{٣٢٢}
(.)

3
() دريك ستوتسمان - الموضة عملية الانتاج - موسوعة السينما، ج الأول، ٢٠١٤ - ص ٩١٦.

3
() دريك ستوتسمان - الموضة عملية الانتاج - موسوعة السينما، ج الأول، ٢٠١٤ - ص ٩١٥.

3
() رالف ستيفنسون وجان ر. دوبري - السينما فنًا، ت: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣، ص ١٩٢.

3
() علي ابو شادي، (لغة السينما، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٢٤٣.

– للمخرج خيارات مفتوحة في التعامل مع توظيف الملابس بما يلائم ويتوافق مع طبيعة دور الشخصية واهميتها في الفيلم، فقد يتلاعب المصمم بحجم الأزياء او في طريقة تغيير الألوان وانسجامها لمقاصد قد تلحق نوع من السخرية والازدراء من هذه الشخصية، او قد يمنح الأيحاء صفة سايكولوجية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية، فالمهرج والصلعوك والخادم والبائس واللص والمخادع وغيرها من الشخصيات التي تمنح ما يناسبها من ازياء تعزز من سماتها وحالتها التي تعيشها. على العكس من الشخصيات المتوازنة المهذبة الفاضلة التي تتصف بالسمو والهيبة فذلك من الدقة والتنسيق والتناغم بأسلوب تصميم الأزياء المناسبة مع قدر من الألوان الملائمة لسماتها، ومن خلال الأزياء نستطيع ان نبث العنف او الصراع والقتل او الفرح والبهجة واحياناً ما يشير الى التحقير والاستهجان أو العكس، وبالقدر من الجلال والهيبة والكبرياء.

– الملابس في اكثر الأفلام والمسرحيات حساسية ليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع، ان طراز الملابس يمكن ان يوحي مجالات سايكولوجية معينة، في فيلم (أكل القرع) لجاك كليتون مثلاً استخدمت طرز الملابس وتصفيف الشعر للبطلة (آن بانكروفت) لكي تعبر عن احساسها بالحرية والقيء، فعندما تكون سعيدة، عادة مع اطفالها او عندما تكون حاملاً فان ملابسها عادية ومهملة بعض الشيء وشعرها متروكاً ومبعثراً، وعندما تشعر بالنعاسة وعدم الجدوى تصبح ملابسها أنيقة ومواكبة للطرز ولكن غريبة عقيمة، أحد أزيائها المؤثرة بصورة خاصة يتكون من بدلة ذكية الخياطة وقبعة من طراز قبعات (كريتا كاربو) مبالغ فيها تخفي شعرها، والتأثير النهائي يشبه الى حد ما بدلة مجانيين أنيقة^{٣٢٣}).

– في كل من السينما والمسرح، الملابس هي وسيلة تعبير، اذ انها توصل المعلومات عن طريق الأيحاء بالأفكار والمشاعر، لقد كانت ملابس ايزنشتاين تخالف كثيراً الدقة التاريخية من اجل الأيحاء بالحقيقة الرمزية، ففي فيلم الكسندر نيفسكي، نجد المكننة الشرسة للجنود الألمان تعبر عنها الخوذة المعدنية من طراز القرون الوسطى، حيث تحول الغزاة الى اشكال لا انسانية بأخفاء ملامح وجوههم، الضباط الألمان يلبسون أيد مقطوعة وملحقات حيوانية كشارات فوق خوذهم، وتبدو خيولهم آلية بأغطية رؤوسها الطرازية نيفسكي، والجنود الروس من الناحية الثانية يلبسون الخوذ التي توحى بمناظر الكنائس الروسية، والملابس المعدنية التي تسمح بمرونة كبيرة في الحركة^{٣٢٤}).

– والملابس لدى مارسيل مارتن تعد عنصراً نوعياً ولها دور مماثل كبقية العناصر ولها قدرات تعبيرية وجمالية ولها مستويات في القرب والبعد من الواقع. (ان الملابس في الفيلم لا تكون مطلقاً عنصراً فنياً منعزلاً، وينبغي النظر اليها من جهة اسلوب خاص للأخراج في إمكانها ان تزيد او تنقص من تأثيره، وهي تبرز من اعماق مختلفة الديكورات لكي تخلع على حركات الشخصيات ومواقفها قيمتها، تبعاً لهيئة الشخصيات وتعبيرها، وبذلك تؤدي الملابس دورها، بالتعاون او بالتناقض مع

3
() لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت:جعفر علي - دار الرشيد للنشر، بغداد، (١٩٨١)، ص ٤٠٠.

3
() فهم السينما، ص ٤٠١.

مجموعة الممثلين وفي اللقطة ككل وأخيراً، يسع الملابس تحت هذه الاضاءة او تلك ان تتشكل وتزداد قيمتها بواسطة الضوء او تمحى بواسطة الظلال).^{٣٢٥}

– للملابس قدرة على كشف هوية الشخصيات بما يتعلق الأمر بسلوكها الفاعل في دور الشخصية، كما انها تساعد على تعزيز مستوى الاداء والتعبير لدى الممثل، وهي التي تزيد او تنقص من قدر وهيبة هذه الشخصية او تلك. وللملابس ملامح تعبيرية عن ثقافة الفرد ومدى اطلاعه ومعايشته للعصر، وفي السينما تخضع الملابس الى قصدية التلاعب والتحرير بما يتعلق بطبيعة الدور الذي تضطلع به الشخصية فأثواب الاغراء والايحاءات الحسية لها من الدلالات المعبرة عن أهواء الشخصية والملابس المقنعة كذلك تحمل اخفاءً لحقائق يراد منها تمرير الأغراض وتنفيذ المطامع، كما يرتدي اللصوص، كذلك ملابس الحفلات المزركشة واللاتقليدية هي الأخرى لها من الغرض التي تتطلبها الحفلة وأجواءها وما للشخصية من صلةٍ ودور.

الأيقاع

يعد الأيقاع عنصراً هاماً في المنجز المرئي (سينما وتلفزيون)، لما له من أهمية عالية في ذائقة المتلقي ومستويات التدفق الفني، فسرعة الايقاع لها من الدلالة في تعجيل الفعل والحدث والحركة، بعكس بطئه الدال على الخمول والترهل والهون وبما يحقق الملل والتذمر أحياناً، والايقاع له الدور الفعال في نسيج بناء الفيلم، وكذلك في تنسيق مديات السرعة الخاصة بحركة الممثل والكاميرا والمشاهد عموماً، وبما يناسب المواقف المقترنة بالأدوار، فمشاهد الهيبة والجلال والعظمة ليست مشاهد البهلوانيات وحركات الصبيان واللصوص والصعاليك والاشرار، ويرتبط الايقاع بمستوى تدفق الافعال والأحداث والمسوغات الدافعة لها، وبما يشكل مقاطع واجزاء فاعلة في الحكاية الفيلمية، وكل حسب دافعيته وانطلاقه، وإن ما يُقدم في الفيلم من شخصيات واحداث، عليها أن تتحمل أزر القضية التي يدور فيها الفيلم، وعليها أيضاً أن تمتثل الى إيقاع الدور الموكل اليها، وتتفاعل مع ما يتوفر من معطيات وموجودات، وأجواء، تتسم بالمشاعر، والعواطف، والانفعالات، إن مستويات التلقي الباحثة نحو الفهم والتفسير والمعنى لا تخلو من سمو الاحاسيس التي تستقبل ما يجري من وقائع داخل عالم الفيلم وبما يقربها من لغة الفيلم (سمعياً ومرئياً).

وفي رجوعنا الى أصل كلمة الايقاع فقد وردت في معجم المصطلحات السينمائية:

(Rythme) (الكلمة) مشتقة اصلاً من اليونانية بمعنى الجريان او التدفق، والمقصود به هو التواتر والنتابع بين حالي الصمت والصوت، او النور والظلام، او الحركة والسكون، او القوة والضعف او القصر والطول، او الاسراع والابطاء، او التوتر والاسترخاء.. الخ. هو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين كل الاجزاء الاخرى، في قالب متحرك ومنتظم، سواء في الاسلوب الادبي او الشكل الفني. والايقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، اي عمل من اعمال الادب والفن. ويعتمد الفنان او الاديب على الايقاع، باتباع طريقة من هذه الطرق الثلاثة: التكرار، او التعاقب، او الترابط. والايقاع في الفن السينمائي هو عبارة عن احساس نابض بالحوية، يحركه تناسق العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة، بين الطول والقصر، بين السرعة والهدوء، وبين ما تزخر به هذه اللقطات، من شحنات عاطفية وتماسك بنائي متطور، يستهدف تدعيم الحركة الدرامية، التي تستحث

3
() مارسيل مارتين، (اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ت: فريد المزاوي، الفن السابع، ٢٠٠٩)، ص ٦١-٦٢.

هذا الايقاع وتبرره من اجل هذا، يجب الاهتمام بالايقاع في كل مرحلة من مراحل الفيلم، سواء في الكتابة او الاخراج او الاداء او التوليف السينمائي، انه الوسيلة التي توحد بين مختلف عناصر الفيلم

٣٢٦

الفنية، بطريقة متماسكة ومعبرة وبالغة التأثير). (.

وقد وردت تعريفات عدة عن الأيقاع، اختلفت فيما بينها، ومن أوجه زوايا متباينة، ففي تعريف وضعه فانسنت داندي Vincent Dindy يقول فيه: (الايقاع هو النظام والتناسب في المكان والزمان، والذي يكون نتيجة، لذلك افضل تنظيم للخطوط والاشكال والحركات والاصوات). وهنا في هذا التعريف يتسع الى اكثر من جنس تعبيرى، من اجناس الفن، وبما يقترب من وحدة النتيجة المتحققة في الأجزاء بفعل النظام والتناسب، ولكن نعتقد ان المتغيرات العلمية والفيزيائية قد تشمل آليات العمل في النظم والتناسب وتدفعها الى بعض التغييرات في بنية الايقاع واشتراطاته التوافقية، في حين ذهب ا. ا. ريتشاردز Ivor Armstrong Richards بتعريفه الذي ينص على ان (.. النسيج الذي يتألف من التوقعات

٣٢٧

والاشباع، او خيبة الظن، او المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع.. هو الايقاع)، (.)، وفي هذا اقتراب شديد من سياقات الايقاع الدالة على تألف نسيج يصل حدود المقاطع، ولن تتحقق هذه الشدة اذا ما طبقت على ما يحصل من مفاجآت او خيبات الظن، في حين تصل متناسقة وبنسب متوازنة الى حدود التوقع والاشباع. ذلك ما نعتقه من اشكالية في التعريف الذي ورد لدى ا. ا. ريتشاردز.. والايقاع لن يتخلى عن الحركة والتدفق والتناغم، فتجده بتعريف ديريك بوسكيل Derek Bowskill، (انه ذلك التدفق والحركة، او مظهر التدفق والحركة، الكافي والضروري لكي يمنح انطباعاً طبيعياً من الحياة

٣٢٨

والحيوية) () ويهدف خلق الاثارة والانتباه لدى المتلقي، وبما يحفز ذائقته ويؤكد ريتشارد بولسلافسكي على ان الايقاع هو: (التغييرات المنظمة المحسوبة التي تطرأ على كل العناصر المختلفة التي يتضمنها العمل الفني – على شريطة ان تثير كل هذه التغييرات انتباه المتفرج بطريقة مطردة،

٣٢٩

وتؤدي حتماً الى الهدف النهائي الذي يقصده الفنان) (.) ورغم الشمول العام الذي يتسم به هذا التعريف، الا ان بعض العناصر قد لا يحصل فيها تغييرات طارئة، وتظل تحتفظ بحيويتها وايقاعها بفعل الحركة المناطة بها، وقدر اسهامها في بناء اللقطة او المشهد، في سياق البناء الفيلمي؛ ومما تجدر الاشارة إليه، ان مثابات الاحساس بمستوى الايقاع كثيرة، فيها الصمت والسكون، ومنها الحركة، ومنها التنظيم، ومنها الفوضى، فضلاً عن السرعة والبطء والاتزان والانحراف وغيرها، وبما يقودنا الى قياس وحدة التدفق الجارية في مسار بناء الحدث.

3

(المصدر: معجم الفن السينمائي، ص ٢٩٦.

3

(حسين حلمي المهندس، (دراما الشاشة، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠)، ص ٢٢٧-٢٢٨.

3

(حسين حلمي المهندس، مص، ص ٢٢٧-٢٢٨.

3

(حسين حلمي المهندس، (دراما الشاشة، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠)، ص ٢٢٧-٢٢٨.

وورد في كتاب السينما فناً.. وكما في الفنون الأخرى.. (يعتبر الايقاع في الفيلم مسألة علاقات في النسب والتوازن، وبتعميم زائد، يمكن القول ان الايقاع ينشأ عن محتوى الفيلم، فالمدة الزمنية للقطات، مثلاً، تعتمد على محتواها البصري والدرامي، وتحتاج الصورة البسيطة من اجل فهمها الى زمن اقل من الصورة المعقدة، واللقطة القريبة اقل من اللقطة الطويلة، والكادر الثابت اقل من الكادر المتحرك. والصورة ذات الطابع الدرامي القوي اقل منها الصورة الحيادية، واللقطة ذات التباين الحاد مع سابقتها

٣٢٠
اقل من اللقطة المشابهة لها). (.)

وفي ضوء الشكل والمحتوى، أو الثابت والمتحرك، والبسيط والمعقد، واي من هذا التباين، نجد ان ثمة محركات فاعلة تثير في الايقاع نبضاً وتدقفاً، ففي الصوت تجد الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت تدخل ضمن المنظومة المنتجة للايقاع، اما في العناصر المرئية من صور وشكل وصور ولون وكنتل وخطوط وحركات الممثلين والموجودات والاشياء، اضافة الى حركات الكاميرا وزواياها ومجمل العلامات المكانية والزمانية، تعد هي الاخرى عناصر ايقاعية وبمستويات مختلفة، وهذا ما يتضح من خلال الاستخدام الأمثل لزمن اللقطة بالقدر الدرامي المطلوب فيها، وبما يسد حاجة زمن المشاهدة من قبل المتلقي، مع تحقيق زمن الربط مع اللقطة التي تليها، وبمسوغ درامي وجمالي مثبت اصلاً في مخطط السيناريو، ويبقى ما يمكن الإشارة اليه، هو الضرورات النفسية، ومستوى المزاج السائد في اللقطة، والمشهد، والاجواء العامة، وبما يتعلق بالحالة النفسية للابطال، واختلافات ادوارهم، ففي كل مشهد ايقاع خاص به، والمشاهد المتعددة المترابطة، ايضاً تخضع لايقاع خاص ايضاً، يكون المخرج قد رسمه ايقاعاً لمجمل الفيلم، (فالايقاع الداخلي: هو الذي تخلفه الحركة داخل المشهد نفسه او طريقة تصويره.. فالمشهد الذي يتم تصويره من فوق سيارة او موتوسيكل يعطينا شعوراً بالحركة السريعة، عكس المشهد الذي يصور من فوق مركب صغيرة، فإنه يعطينا احساساً بالحركة البطيئة والمطولة، وعلى المونتير ان يعي الايقاع الخاص لكل مشهد، والذي يتحدد من خلال عوامل كثيرة منها حركة الكاميرا.. ومكان الحدث و(درجة وسرعة الحوار) وعدد الاحداث التي تتم في نفس الوقت.. والايقاع الخارجي: وهو الذي يعتمد على طول الزمن الذي تستغرقه المشاهد المستقلة، والفيلم الذي يحتوي على العديد من المشاهد التي تبدأ وتتطور وتنتهي خلال عدة دقائق، مما يعطي المشاهد احساساً بطبيئاً متأنياً، وهو الايقاع الخارجي، وقد يكون العكس عندما تكون المشاهد اقصر مما يعطي ايقاعاً

٣٣١
خارجياً سريعاً). (.)

والمنجز المرئي (سينما وتلفزيون) هو عرض متحرك تتخلله اللقطات والمشاهد الساكنة والمتحركة والهادئة والمثيرة، وبحسب ما يرد في القصة التصويرية، فهناك لقطة مصممة ان تبقى لفترة طويلة لغرض ما. اما الاخرى فقد اريد لها ان تكون خاطفة، وكل حال له درجته في السرعة والحركة والفعل، وهذا ما يمنح الفيلم مساحات متباينة ومختلفة من الايقاعات المتعددة، والتي تسهم بالمتابعة والنشويق واحكام نسج الاحداث، بمعزل عن القوالب الجاهزة التي لا تمنحها الا الرتابة والملل، ذلك لان ايقاع اي لقطة مستمد من الفعل والحركة فيها، وكذلك مزاج الشخصيات والشحنة النفسية السائدة بالجو العام

3
() رالف ستيفنسون وجان ر. دوبري، (السينما فناً، ت: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٢)، ص ١٤٠.

3
() علي ابو شادي، (لغة السينما، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٢٠٠.

للقطعة والمشهد، وبما يمت من صلة بما قبلها وما بعدها من لقطات، والايقاع لن يمنح لهذه اللقطة او ذلك المشهد وانما هو ما يمكن من احساس بحركة الاشياء والافعال والشخصيات داخل اللقطة، وفي هذا نقول جيزيل بروليه: (لا يمكن اعطاء ايقاع، فهو دائماً اثر ناتج عن نشاط، يوجد الايقاع وينعكس

الايقاع فيه، وهو مدة قابلة للفهم ومعاشة في آن معاً^{٣٣٢}). وهو ما يمكن ادراكه حسيّاً، وبما يمكن من تقارب بين الاشكال والحركات والمدد الزمنية، وبشكل يخضع للتنظيم والتفاعل، ويكاد يقترب من المعنى الذي اطلقه جان ميتري على انه (النظام في الحركة) اذ يقول: (والفيلم السينمائي، بمقتضى هذا المعنى، يمكن النظر اليه كتطور ايقاعي، استمرارية تناوبية من حيث زمن المقاطع، وهي نفسها متناوبة

بموجب زمن اللقطات)^{٣٣٣}(. وفي ذات السياق يرى ميتري: ان مسألة بناء المدد الزمنية للقطات وتغليفها بنظام ترتيب منسق هو ما يمنحها وجوداً قابل للدراك الحسي وتحقيق معنى من المعاني. (.. وهكذا.. فاستمرارية الفيلم السينمائي المؤلفة من تعاقب فضاءات وأزمنة، لا تكف عن التمايز، تخلق ما بين تلك الخلايا او اللقطات، سلسلة من العلاقات، تضاف الى علاقات المضمون الدرامية او الرمزية، ويظهر الفيلم بالتالي بمثابة تطور مكان - زمان منقطع، مختلف كلياً عن المجموعة الاتصالية Continuum وحيدة الاتجاه التي ل:المكان - الزمان الواقعي (الخاص على اية حال بعالمنا المباشر)

على الرغم من كونه يعكس التخطيط الهيكلي للواقع مع المباشر المتصل بعضه ببعض)^{٣٣٤}(. وان هذا النسيج المركب الذي يتحدث عنه جان ميتري هو الاساس الذي يجعل الايقاع عاملاً حيويّاً في الفيلم، وتكاد تجف الحياة في الفيلم اذا اختفى الايقاع، ذلك لانه لم يكن شيئاً مضافاً للفيلم، بقدر ما هو أحد عناصر التناغم والبناء والتركيب والتنظيم، الذي يشمل مجمل علاقات عناصر الفيلم الصورية والسمعية وبشكل منسجم يتخلله التقطيع والانتقال والتبدلات، (.. وقد يشبّه الايقاع بالوحدات التي توجد في الزمن، ويختلف اسلوب خلق هذه الوحدات وطبيعتها باختلاف كل فن من الفنون، ففي الموسيقى يتم خلق الايقاع بالانتظام والتكرار المتعاقب لنغمات معينة، كما في ضربات الطبل في المارش، اما في الشعر فيتم خلق الايقاع بتوالي النبرات، او طريقة النطق. المبنية على تعاقب المقاطع الهجائية، واما في الرقص فيتم خلق الايقاع بتغيير الخطوات، ويتم خلق الايقاع في الفيلم بأسلوب التقطيع، وطالما يتم عرض سلسلة من اللقطات على الشاشة فيوجد بينهما حتماً فواصل، وتعرف هذه الفواصل

بالقطع)^{٣٣٥}(.)

3
() جان ميتري، (علم نفس وعلم جمال السينما، ت: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠)، ص ٢٨١.

3
() جان ميتري، (علم نفس وعلم جمال السينما، ت: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠)، ص ٢٨٢.

3
() جان ميتري، (علم نفس وعلم جمال السينما، ت: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠)، ص ٧.

3
() جوزيف وهاري فيلدمان (دينامية الفيلم، ت: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦)،

ومن المعروف، ان اسلوب القطع يحدد مستوى سرعة بقاء الزمن في اللقطة، فان كان قصيراً فسيكون الايقاع سريعاً، وان كان طويلاً فقد يكون بطئياً، وهكذا، وي طرح كين دانسايجر في كتابه (تقنيات مونتاج

السينما والفيديو) (٣٣٦) فصلاً عن تغيرات في سرعة الايقاع، يكشف فيها عدداً من الأمثلة الفيلمية التي يوظف فيها الايقاع على نحو معين وذو غرض وفاعلية وتأثير، ومنها:

– فيلم الاستعراض الكبير.. للمخرج كينج فيدور: وفيه استخدام على نحو فعال للايقاع، لكي يخلق توتراً جمالياً في مشهد السيرة عبر الغابات.

– فيلم: برلين، سيمفونية مدينة عظيمة: وفيه يستخدم المخرج والتر روتمان الايقاع ليمسك بحيوية المدينة.

– فيلم: لا يمكن ان تأخذها معك، وفيه يستخدم المخرج فرانك كابرال الايقاع، لكي يضيف الحيوية على السرد المثقل بالحوار.

– فيلم راشمون: وفيه يستخدم المخرج اكيرا كير وساوا الايقاع استخداماً ديناميكياً، ولأهداف اكثر تنوعاً، من خلال تعدد وجهات نظر القصة الأربع وبايقاعات متعددة مختلفة.

– فيلم سايكو: هنا يقوم هيتشكوك في مشهد الحمام باستخدام جوهر المونتاج، الذي يعده هو تغير الايقاع الذي يحرك المشهد في حالة التوقع الى عنف القتل، ثم الى سكون الموت.

– فيلم (ليلة يوم شاق) للمخرج ريتشارد ليستر، وهنا نجد مزيجاً ديناميكياً من الحركة والقطع القافز وتنوع وجهة النظر، لخلق صورة سينمائية لحيوية الشباب، والاستمتاع بالفوضوية، وهو استخدام فعال للايقاع، وبما يقترن مع سرعة الايقاع في السينما.

(والخطوة التالية في استخدام الايقاع تبدو في احد المستويات عودة او ارتداد لأفكار ايزنشتاين، ففي فيلم العصابة المتوحشة لسام بيكنبا، خاصة في المشهد الافتتاحي والنمر المهمة فيه، مثل السرقة والمذبحة، تعتمد على تغيير الايقاع لخلق احساس بفوضى العنف، انظر الى مشهد الموت في فيلم (بوني وكلايد)، الذي بني عليه سام بيكنبا في مشهد المذبحة التي تنتهي بمصرع آخر الرجال الاربعة في العصابة المتوحشة، فهذا المشهد الأخير يبدو انه الاستخدام الاقصى للايقاع لتجميد المتفرجين في كراسيهم وإثارة الرعب فيهم. وعند هذه النقطة يبدو الايقاع مرتبطاً بانماط فيلمية محددة. مثل القصة البوليسية في (العصابة الفرنسية) في (الوجه ذو الندبة) وفيلم التشويق في (الفك المفترس) والفيلم الحربي في (نهاية العالم الآن)، وفي كل نمط فيلمي، وفي كل فيلم، هناك هدف مختلف، ولكن هناك بشكل عام هدف مشترك، هو مزيج من الاثارة والبصيرة في الذات الممزقة للشخصية الرئيسية.. وعلى الرغم من ان الايقاع اصبح مؤخراً اكثر ارتباطاً بمخرجي افلام الحركة مثل ماكجي صاحب فيلم (ملائكة تشارلي) وتوني سكوت في فيلم (رجل على نار)، فان الاستخدام الأكثر هجومية للايقاع كان عند جون ووه في معالجته من نمط افلام الأكشن، والمغامرات للفيلم البوليسي الذي يدور عن عالم

3
() كين دانسايجر، (تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١)،

العصابات (عصابة القتلة البدلاء)، بينما الاكتشاف الأكثر اتساقاً للإيقاع وامكاناته فيووجد في افلام

٣٣٧

ستيفن سبيلبيرغ مثل، انقاذ الجندي رايان ١٩٩٨، وحرب العوالم (٢٠٠٥).

٣٣٨

وقد عرض جان ميتري في كتابه المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما () جملة من الأفكار والمفاهيم والتعريفات الخاصة بالإيقاع السينمائي، ذلك ما نرى من تعدد في وجهات النظر واختلاف الرؤية الى الصيغ والبناء والشكل والمعنى، والاحاطة بمجمل حركات الاشياء والعناصر المرئية والسمعية بنظام زمني متغير لا يفصل عن المشاعر والاحاسيس، وهذه بعض الافكار والتعريفات التي وردت في فصل الايقاع السينمائي):

اسوننشاين: الايقاع هو هذه الخاصية التي تتسم بها سلسلة من الاحداث في الزمن، وتنتج في ذهن من يدركها انطباعاً عن نسب ما بين مدد الأحداث او مجموعة الأحداث، التي تتألف هذه السلسلة منها. فرانسيس وارين: سلسلة من الظاهرات تحدث وفق فواصل في المدة، أو غير متغيرة، وانما منتظمة بموجب قانون وتكون بذلك ايقاعاً.

أ.ايختال: الايقاع هو في الزمن ما عليه التناظر بالنسبة للمكان.

فانسان ديندي: الايقاع هو النظام والنسبة مكاناً او زماناً.

غاستون باشلار: اذا كانت حركة التناقض ما بين الوظائف هي ضرورة وظيفية، فمن شأن الايقاع ان يكون جدلية صيرورة بأكثر من كونه تغيرات دورية واقعة على الاستمرارية، وتغير فينا الانسياب العادي لسيالة الزمن. ان الايقاع يتطور عملياً وفقاً لتناوب الشدة والتراخي، اللذين ليسا الا تعبيراً عن نزاع يتجدد بلا انقطاع.

جان ميتري: فالإيقاع اذن لا يدرك حسيماً باعتباره ايقاعاً، الا بقدر إحاطة الوعي به، ويمكن للمرء ان يدرك حسيماً، بمثابة ايقاع، علاقات هي زمنياً من رتبة ثانية او احد اجزاء الثانية، في نسبة هذه العلاقات الى مجموعة قد تبلغ في بعض الحالات نصف دقيقة، ان كل طور ايقاعي يمكن بطبيعة الحال ان تكون له كذلك علامات ايقاعية مع المراحل التالية من الفيلم او القصيدة او التوزيع الموسيقي.

لودفيغ كاجيس: الإيقاع هو احدى الظاهرات العامة في الحياة التي يشارك فيها كل مخلوق حي والانسان كذلك، الوزن هو ابتداء انساني، ويمكن للإيقاع ان يتجلى بشكله الأكمل في غياب تام للوزن، لكن الوزن بالمقابل لا يمكن ان يظهر من دون عون الايقاع له.

ليون موسيّاك: اذا حاولنا دراسة الايقاع السينمائي، يتبين انه على تماثل كبير مع الايقاع الموسيقي.. وهذا هو السبب في ان القصيدة السينمائية كما اتصورها ستكون متصلة بعلاقة قرابة ونسب مع السمفونية لكون الصور في الاولى بالنسبة للعيش هي ما عليه الاصوات في الثانية بالنسبة للاذن.. والى ايقاع هو ما يستمد الصنيع السينمائي منه ترتيبه والتناسب فيه، ومن دون ذلك لن يتمكن الصنيع ان يتسم بسمات عمل فني.

جان ميتري:

3

() كين دانسايجر، (تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١)،

ص٢٨٩.

3

() جان ميتري، (المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما، تر: عبد الله عويشو، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٩)، ص٢٢٨.

- ايّاق الفيلف السيناائي ايّاق خطي؁ أيّ الايّاق الخاص بتطور سردي؁ ولحكاية لا يّلتقي مجري احداثها المتواصل الخطي وبأية حال الشروط نفسها مرة اخرى. وكون المضمون يّظل في حالة حركة وفي تحرك دائمين؁ فالعودات في الفيلف لا صلة لها الا بنحو معين في التمثيل؁ وليس المعطى الممثل؁ شدة الحركة تعطي هي ذاتها بحركات مختلفة؁ والمدة ذاتها بأفعال متنوعة والاطر عينه بمضامين لا علاقة فورية بينهما.
- ايّاق الفيلف الذي تنبّه الأحساس له لأول مرة بفضل واقعات تركيب الفيلف ترتّب على ذلك التنبّه استنتاج ان الايّاق هو من تداعيات تركيب الفيلف.
- تركيب الفيلف؁ غير كونه يّتيح بناء الفيلف؁ فهو فعلياً يّتيح تعريف النسب الزمنية للقطات والمقاطع؁ بما يعني على مستوى الواقع؁ تعريف طولها النسبي لولا ان الايّاق ليس مجرد علاقات مدة؁ ولا يكون الفيلف منطوياً على ايّاق بفعل قرار كفي تعسفي بتركيب سلسلة من اللقطات وفق نسبة قياسات محددة؁ الايّاق بأكثر هو علاقات شدة؁ ولكنها علاقات شدة في علاقات مدة.
- ليس الايّاق الفيلفي بنية مجردة تخضع لقوانين الشكل او لمبادئ قابلة لتطبيقها على عمل اي كان؁ بل على العكس؁ فهي بنية مملوءة فرض المضمون تحديدها؁ عن طريق الحدث الجاري فقط؁ بحركيته الملحمية والدرامية والنفسية؁ يمكن للايّاق الذي يسند هذا الحدث ان يدرك حسياً كايّاق؁ والا فهو ليس الا شكلاً فارغاً لا يعلله شيء ويبقى عدم الأثر.
- لا تعرف السينما وزناً بطبيعة الحال؁ وتبدل اللقطات في فيلم لا تنظمه ضربات متساوية الزمن؁ غير ان الوحدة الزمنية في السينما تكفلها السرعة الثابتة لتتابع يتوالى بمعدل ٢٤ صورة في الثانية؁ تلك وتيرة موحدة للسرعة هي التي تنظم في أن معاً استمرارية الحركة والوحدة الايّاقية للفيلف؁ وجلي ان الامر انما يتعلق بوتيرة سرعة آلية - على غرار الوزن - وليس عيار سرعة الحركة tempo الذي يكفله العمل ذاته داخل اطار وحدة الـ ٢٤ صورة بالثانية.
- (لا يحدد الايّاق الفيلفي فقط طول اللقطات المؤلفة اثناء التصوير زمنياً؁ وانما يحدد ايضاً

٣٣٩

قوس مجري الزمن وتوتره داخلها).()

ولأهمية الزمن في السينما؁ يّده تاركوفسكي على انه الشكل الطاعي في الفيلف؁ ويشبهه كقيمة الصوت في الموسيقى؁ والشخصية في الدراما؁ واللون في الرسم؁ ويعد مسار الزمن في الفيلف؁ في اللقطة والمشهد هو الذي يشكّل الايّاق؁ وهو المجس الدقيق لنظام الحركة في الفيلف؁ وفي تعبير آخر يمكن وصفه بروح الفيلف النابضة؁ وان الاحساس بالزمن ذهنياً وعاطفياً؁ يقود الى الشعور بتأثير الايّاق في العمل الفني؁ سواء كان ساكناً ام متحركاً.

- ينبغي ان يكون الايّاق ودرجة السرعة في الفيلف مناسبين لموضوعه؁ وللجمهور؁ فايّاق الفيلف التعليمي؁ او الاعلاني؁ او الاخباري؁ سيتبع محاكمته العقلية الموضوعية؁ اما الفيلف الروائي فسيتبع

٣٤٠

الشكل الانفعالي والايّاق الدرامي المناسب لاحدائه.()

3
() قيس الزبيدي؁ (الفيلف التسجيلي؁ واقعية بلاضفاف؁ دار الثقافة الفلسطينية؁ ٢٠١٧)؁ ص ١٧٦.

3
() السينما فناً؁ ص ١٤١.

– ما يميز الفيلم هو انه يعمل في المجالين المكاني والزمني معاً، ويجمع بين الايقاعين الثابت^{٣٤١} والديناميكي. ()

– يستعرض ج.ب.ب. كارتييه مشكلة الايقاع في المونتاج. .. فكل لقطة ينبغي تحديدها وربطها ذهنياً مع ما يسبقها، ثم تأتي مرحلة الحد الأقصى من الانتباه، حيث يجري تقييم اهميتها الكاملة، ثم يسترخي الانتباه ويصبح نافذ الصبر ضجراً اذا كانت اللقطة طويلة، واذا تم قطع اللقطة لحظة اكتفاء المشاهدة تماماً، يمكن شد انتباه المشاهد بشكل متواصل، وسيصل الفيلم^{٣٤٢} الى الايقاع المقنع. ()

وبناء على ما جاء، نرى ان الايقاع لم يأتي كعلاقة ربط لقطات فقط ربطاً فيزيائياً او آلياً، وانما يخضع لجملة علاقات مرتبطة بالسبب والنتيجة، والفعل ورد الفعل ومحملة بالاحاسيس والمشاعر، والتأثير الذي تتركه اللقطة في حالة القطع والمونتاج فضلاً عن انها مطالبة بالتشويق والاثارة والاقناع والتوصل الى المعنى الذي يقود الى تفسير الفيلم.

(يمكن للايقاع أن يؤسس احساساً بالزمن والمكان، ففي فيلم ستانلي كوبريك اوديسا الفضاء ٢٠٠١، ١٩٦٨، وباري ليندون ١٩٧٥، وقد استخدم كوبريك الايقاع بنفس الدرجة في (موقعة هيو) في فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" ١٩٨٧، كما فعل في افلامه المبكرة، وفي مشهد الموقعة ذلك يساعد الايقاع، وأسلوب كاميرا سينما الحقيقة، وتصميم المناظر، والصوت، على تأسيس المكان، فالمدينة التي ظهرت في الفيلم، تمت اعادة بنائها في انجلترا من اجل التصوير، كما اعتمد مارتن سكور سيزي بقوة على الايقاع لكي يخلق نسخته من مدينة نيويورك في فيلم (الشوارع الوضيعة) ١٩٧٣، واعتمد جورج لوكاس على الموسيقى والايقاع ليخلق رؤيته عن كاليفورنيا الشماليه في بداية الستينيات في فيلم (نقوش^{٣٤٣} امريكية) ١٩٧٣.)

³ () السينما فناً، ص ١٣٩.

³ ()السينما فناً، ص ١٤٢.

³ () كين دانسايجر، (تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١)،

ص ٥٢٢.

الموسيقى

ليس هناك ثمة محددات تقف أمام ابصار السينما ومسامعها في تناول المواضيع والافكار والقصص المنتشرة في الحياة وفي التخيلات والاحلام والهواجس، ولهذا نجد أن السينما لها من العلاقات الوثيقة مع الأدب والعلوم وجميع أنواع الفنون، ومنها الموسيقى، ذلك النهر الذي يسقي الاجناس الفنيه والادبية جميعها، بخير رابط وأمثلة وثاق، فمنها الزمن والايقاع والحركة ونبض المادة فيزيائياً وجمالياً وفنياً ومرتبباً بالمشاعر والاحاسيس والمدارك، وعند الحديث عن الموسيقى، بمعنى اننا في فضاء الايقاع، وحركة عنصر الحكى الفيلمي، ولدور الموسيقى شأن كبير في أشاعه الأجواء والأمزجة لمجرى المشاهد الفيلمية، ومن اشتراطات البناء الفيلمي لابد من توفر مستوى التحكم في قدرات الايقاع ومديات الزمن ومستوى الاداء الموسيقي والحانه، وطبيعه توظيفه في المشاهد الفيلمية الحكائية، وبما يحقق سقف التوازن الدرامي والسردى للفيلم وبما يعبر عن المكان والزمان والشخصية والحدث وبنفس الافعال والحركات، والعلاقات المبنية في الصور وتبدلاتها وانتقالاتها، وللموسيقى اثر كبير في مرافقه الشخصيات ومشاهد الأحداث والحوارات وبما يمكن من اجواء والحان مناسبة تتطلب احياناً بعضاً من المؤثرات الصوتيه ولها من الرفقة في مجاورة المشاهد برمتها عند استمراريتها وعند توقفاتها وانتقالاتها التي يتطلب منها حضور اكبر في سد بعض الفراغات وما يمكن من املاء.

ولم تكن الموسيقى يوماً ما في حياتنا الخاصة أو في حياتنا الثقافية والفنية جملة فائضة عن الحاجة، بقدر ما هي وسيطاً تعبيراً له حروفه ولغته وانغامه والحانه وثرأه الصوتي الأكثر التصاقاً بالذات والنفس والوجدان والاحساس والشعور، وهي الأكثر قرباً الى الكلمة والصورة والشكل والحركة والمكان والزمن والحياة وايقاعها المتدفق، ويمكن توصيف مكانتها في السينما والدور الذي تضطلع

٣٤٤

فيه في بناء الفيلم: كما جاء في كتاب فهم السينما: ()

– سواء كانت الموسيقى مرتبطة بأغنية أم لا فانها يمكن ان تكون محددة أكثر اذا ما جاورت صورة فيلمية.

– يعتقد بعض الموسيقيين ان الصورة تميل الى سلب الموسيقى من جمالها وغموضها.

– زعم الناقد السينمائي بول روثا بأن الموسيقى يجب ان يفسح لها المجال لكي تسيطر على المصورة في بعض الأحيان.

– تستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة.

– لسنا مع بعض المخرجين الذين يدعون الى التعامل مع الموسيقى بدرجة أقل من جيد جداً لنلا تحرف الانتباه عن الصورة. وانما نتفق مع توظيف موسيقى الملحنين الكبار وبمستويات عالية الاتقان في صناعة الافلام وانسجام عال.

– على المخرج ان يدرك الحاجة الجمالية والدرامية للفيلم من الموسيقى.

– يمكن ان تقوم الموسيقى بمهمة المقدمة للايحاء بالجو العام الذي يدور فيه الفيلم.

– بعض انواع الموسيقى يمكن ان توحى بالمكان والطبقات وحتى المجاميع العرقية.

– يمكن استخدام الموسيقى للتوقع وخاصة عندما لا يسمح الاطار الدرامي للمخرج بتهيأة الجمهور لحدث ما.

– يمكن للموسيقى ان توحى بعواطف الممثلين الباطنية والمخفية.

- ترافق الموسيقى الحدث ومستوى التعبير واداء الممثل وحركاته وانفعالاته واحاسيسه.
 - الموسيقى بإمكانها ان تستحضر القلق لدى المشاهد.
 - يمكن للموسيقى ان تعبر عن التحول العاطفي السريع ضمن المشهد المتواصل الواحد.
 - الموسيقى يمكن ان تقوم بوظيفة التباين الساخر في المشهد.
 - يمكن تحديد معالم الشخصية والايحاء به من خلال الالحن الموسيقية المكررة.
 - تستطيع الموسيقى ان تعبر عن الموضوع الرئيسي للفيلم
 - من وظائف الموسيقى الفيلمية المتكررة توكيد الحوار، ومن المعروف انها تسعف الحوار
- ٣٤٥
- الردىء الضعيف والتمثيل البائس). (.

- فالموسيقى هي تعبير عن أحاسيس ومشاعر الممثل وهي عزف متوافق مع الحدث وطبيعته ومنسجم مع هوية المكان والبيئة والعصر وثقافة مجتمع الحدث. والموسيقى قد تمهد سلفاً لوقوع الحدث ككل او الأفعال وردودها المتعددة، ونعتقد انه من غير الصحيح ان تطغى الموسيقى على نكهة الفيلم وصيغته القصصية المصورة، وليس من البناء الفيلمي ايضاً ان يتم اختيار الموسيقى على اساس اسم العازف الرفيع واسم مقطوعته الموسيقية، ذلك قد ينجم عدم توافق هذه الموسيقى مع سير الاحداث ومزاجها التعبيري، وبمعنى آخر يمكن الحذر من حشر المقطوعات الموسيقية الجاهزة او المؤلفه اقاماً وبدون فهم مستوى المطابقة بين الصورة وادائها وبناءها موسيقياً وهنا يمكن الاستعانة بما ورد في كتاب مدخل الى سيميائية الفيلم ليوري لوتمان اذ قال: (ان الجمع بين الصور المرئية والمسموعة يجب ان يكون معلاً فنياً لا أن يتم بصورة آلية، وان عدم التزامن بين الصورة والصوت

٣٤٦

هو الذي يكشف هذا التعليل). (.

ورد في كتاب تشريح الافلام لبرنارد . ف. ديك عن تداعيات والموسيقى قائلاً: (للموسيقى وظيفتان رئيسيتان في الافلام. فهي اما تدفع الحكاية قدماً او تضيف تحسينات اليها، وحين تضيف تحسينات الى الحكاية، تعتبر اداة من ادوات الحكمة ولا تدخل في النص التحتي، وفي فيلم ميتشل ليسن السيدة التي يلفها الظلام ١٩٤٤، تحاول البطلة ان تتذكر اغنية من عهد طفولتها هي مفتاح اضطرابها العصبي الوظيفي، وفي فيلم جزيرة كوني ونسخته الثانية شارع ويش، تندفع مغنية (وهي بيتي غريبيل في كلا الفيلمين) اندفاعاً مبالغاً فيه في غناء انشودة رقيقة، ما يستدعي تعليمها طريقة غنائها بشكل صحيح. وقد رأينا في افلام كثيرة كيف ان العمل في كتابة اغنية او وضع لحن لها يمثل لحظة ذات اهمية في الفيلم. كما ان هناك اغاني تدخل في حياة الشخصيات وتخرج منها فتصبح اغنياتهم الخاصة. وتُعرف في لحظات درامية مناسبة، والمثال الكلاسيكي هو اغنية (مع مرور الزمن) في فيلم كازبلانكا. وفي بعض الافلام الموسيقية التصويرية كلاسيكية. وعادة تكون موسيقى باليه او اوبرا تقذف فناناً مجهولاً الى النجومية، كما في فيلم الحذاء الأحمر، او الى سور السمعه، كما في اوبرا المتخيلة (سلامبو)، في فيلم المواطن كين، واحياناً تشكل قطعة موسيقية ذروة احد الافلام محدثة مؤثراً لا يمكن للكلمات ان تحققه، (تذكر رجلي المنسي)، في فيلم المنقبون عن الذهب ١٩٣٣، وكونشرتو جورج غرشوين بمقام

3
() هذه التوصيفات أخذت بتصرف من كتاب فهم السينما.. ص ٢٧١.

3
() يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، ص ٢٩.

ف رابسودي باللون الأزرق ١٩٤٥ وباليه العنوان في فيلم فنسنت فيلي امريكي في باريس
٣٤٧
(١٩٥١)).

وتعمل الموسيقى احياناً على خلق حالة اقتران مع الشخصية حين توظف بشكل عميق يرفع من مستوى التفسير، اثر استخدامها بتكرار او بانسجام عال مع الموقف المرافق للشخصية، كما ان للموسيقى دوراً فاعلاً في صياغة الرابطة الانسانية وبما تحمل من آمال وتطلعات وقهر واستعباد وسلب حقوق، فقد تتعامل مع طبقات الفقراء بما يلائم حالهم ومعاناتهم وقد تقترب كثيراً قومياً لاشاعة المطالبة بالحقوق المدنية لمجتمعات تعاني الحرية والاستقلال، فنجدها تهوى وتنتعش بموسيقاها التي تعد لغتها الوطنية ورمزها اللحني المقترن بها وكثيراً من الافلام التي تناولت الحروب والملاحم قدمت أناشيد المجد ضمن سياق الافلام وما رافقها من موسيقى تصويرية. بقي ان نشير الى ان بعض اختيارات المخرجين لبعض القطع الموسيقية التي لم تؤلف خصيصاً لأفلامهم وانما يحتمل ان ظهرت في فيلم آخر، مما يتسبب في ازاحات وتدايعات قد تذهب بالفيلم الى اجواء اخرى بعيدة عن سياقه ومكوناته التركيبية. ولكن حَرَصَ المخرجون الأفاضل على حسن اختياراتهم الموسيقية لأفلامهم بما حقق ثراءً تعبيرياً متميزاً فأفلام ايزنشتاين ايفان الرهيب والكسندر نيفسكي نالت الجذب المشوق بتضمينها الموسيقى الكلاسيكية التي وضعها بروكوفيف وكذلك موسيقى شتراوس التي اشتهرت في اوديسة الفضاء ٢٠٠١ لستانلي كوبريك الذي اتقن توظيفها بإدهاش مثير، وموسيقى باخ في فيلم الصمت لبريغمان وهناك الكثير الكثير من العلامات الموسيقية الشاخصة في قواها التعبيرية في الأفلام، مثل حرب النجوم ورجل المطر والملك الاسد والقلب الشجاع وتاينتك والعراب وسيد الخواتم والرسالة واستخدامات كثيرة من الشجن واللحن والانغام والاعاني والفواصل الموسيقية التي تعاملت مع السيناريو والحدث والشخصيات وفعالها والمكان والزمان وهدف ورسالة الفيلم بقدر عالٍ من الانسجام في خلق بنية الفيلم.

سئل المخرج الفرنسي كلود سوتيه عن أهمية الموسيقى فقال:
انها تشكل مناخاً، وهذا المناخ ينبغي ان يكون غير مرئي، كما يمكن القول ان كل شيء في الفيلم ينبغي ان يكون لا مرئياً، باستثناء تماهي الممثل مع الشخصية، وكذلك هو شأن التقنية واللقطات، انا ضد الموسيقى التي تعرض نفسها كموسيقى، فالشريط في حد ذاته موسيقى، انه الموسيقى، ان نغمات ضمن موسيقى الفيلم ان هناك موسيقاراً سيذوم، اما اذا كان مجرد (موضة) فمصيره الاضمحلال معها، وهذا

٣٤٨

ينطبق على السينما، اذا كان الفيلم يساير موضة ما، ندرك جيداً انه سوف يتلاشى). (.

فيلم الرجل الثالث.. كارل ريد.. ١٩٤٩

تميز هذا الفيلم بموسيقاه التصويرية التي وضعها الموسيقار انتون كاراس بعزف منفرد على آلة السنطور وبقدرة تعبيرية لحنية اشاعت فيها جو القلق والتوتر والنقلات اللحنية المفاجئة تعبيراً عن اجواء الكذب والشر السائدة في الفيلم وبما جعلت تعاطف الجمهور معها في الفيلم وبعد عرضه، وتكاد ان تكون شخصية من شخصيات الفيلم الفاعلة والتي تركت اثراً مميزاً في ذاقتته.

فيلم شجرة الحياة: **The Tree of life** اخراج تيرنيس مالك - ٢٠١١

3
(برنارد.ف.ديك،(تشریح الأفلام، تر: محمد منير الاصبحي، الفن السابع، دمشق ٢٠١٣)، ص ٣٦٨.

3
() السينما الفرنسية في قرن، اريك لوغيب، الفن السابع، ص ٢٨٠.

يقول محمود الزواوي في روائع السينما – الجزء السادس – ان هذا الفيلم هو تقديم لسلسلة مشاهد (تاريخ الكون) في مونتاج شعري لأروع ما يشاهد من صور الافلام التسجيلية العلمية، ويتميز فيلم شجرة الحياة بتأكيده على اللغة البصرية المذهلة اكثر من اهتمامه بالحوار واستخدامه البارع للموسيقى التصويرية لتعزيز صورة الطفولة التي يقدمها الفيلم، كما يستخدم مقتطفات قصيرة بأصوات الممثلين في دور الراوي لكل منهم للتعبير عن حالة ذهنية تتفوق على الحوار المباشر، وان الفيلم ليس كقصة سردية تشتمل على شخصيات عادية واحداث درامية، بل ما يشبه سيمفونية تشتمل على حركات موسيقية يعبر كل منها عن ظواهر الطبيعة وامزجتها، بحيث تلعب الموسيقى دوراً اهم من الكلمات، واستخدم الفيلم ٣٥ من المختارات الموسيقية القصيرة لأبرز مؤلفي الموسيقى الكلاسيكية مثل باخ

٣٤٩

وبراهمز وماهler وهولست. وقد وصف احد النقاد فيلم (شجرة الحياة) بأنه ليس الا (قصيدة شعر).).

وجيف سميث يصف الوظيفة الموسيقية فيقول:

يمكن للموسيقى في السينما أن تفي بالوظائف السردية، بينما تعمل بطريقة لا يكون بها المتفرج واعياً بها، وبذلك فإن الموسيقى السينمائية تبدو عند سماعها محتوية على تناقض أو مفارقة، انها تعطي بعضاً من المتع الجمالية، والأبنية الشكلية، والمعزى العاطفي، كما تفعل الموسيقى الأخرى، لكن المقصود

٣٥٠

أن تعمل بطريقة مختلفة تماماً).).

وأخيراً، لا بد من القول أن وجود الموسيقى في الحياة والفن أمر لا يمكن تجاوزه ذلك لأنه مرتبط نفسياً وحركياً وادراكياً بالأحاساس، والمشاعر الأنسانية، وهو جزء من ادوات التدوق الفني لكل الاعمال الفنية الجديرة بالاستماع والمشاهدة.

3

(محمود الزواوي، روائع السينما، الجزء السادس، دار الأهلية، عمان، ٢٠١٥)، ص ٢٩-٣٠.

3

(جيف سميث، (الموسيقى، دليل روتلديج للسينما والفلسفة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٣)، ص ٣١٩.

السيمائية في السينما..

تنتهي السيمياء الى علم يهتم بالعلامات أو الاشارات، وقد شَخَّص هذا العلم اثنان من المفكرين البنيويين هما شارل ساندريس بيرس وفرديناوند دوسوسير باضافة اسهامات معرفية جمة في نظريات الاتصال والتلقي وتحليل النصوص ولغة الخطاب، بما انعكس بشكل مؤثر على عدد من المفاهيم المرئية والمفاهيم اللغوية واللسانية، وتفعيل دور العلامة وقدرتها في التعبير عن الأفكار والرؤى، وينحى سوسير في علاماته بمسار قد لا يقترب من منحى بيرس رغم الاعتقاد المتقارب بأاساسيات علم الاشارة، فيقول سوسير: (من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة الاشارات في المجتمع، وسيكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبالنتيجة جزء من علم النفس العام سأسميه سميولوجي Semiology اي علم الاشارة، سيبين هذا العلم، ما الذي يكون العلامات وأية قوانين تتحكم بها، واللسانيات ليست الا جزءاً من العلم العام للاشارات وبالامكان تطبيق القوانين التي يكتشفها علم الاشارة على اللسانيات وستحدد

٣٥١

اللسانيات منطقة واضحة المعالم ضمن كتلة الحقائق الانثروبولوجية). وفي هذا اهتمام لسوسير في اللغة واللسان والكتابة وبقدر الحدود الاجتماعية والنفسية للفرد وحياته العامة، في حين يذهب بيرس الى منطقة اشتغال اخرى اذ يقول: (اعتقد اني بينت ان المنطق بمفهومه العام، هو اسم آخر لعلم الاشارة Semiotic المبدأ شبه الضروري او الشكلي للعلامات، واعني عندما اصف هذا المبدأ شبه الضروري او الشكلي اننا نلاحظ خواص مثل هذه العلامات كما نعرفها وعن طريق هذه الملاحظة وبعملية لا اعراض بتسميتها بالتجريد، نقاد الى أقوال عرضة للخطأ بالتأكيد، وهي بهذا غير ضرورية ابدأ بخصوص ما يجب ان تكون عليه خواص كل العلامات التي يستخدمها

٣٥٢

الفكر العلمي اي الفكر القادر على التعلم بالتجربة). ومن منطق العلامات الذي يذهب به بيرس نكون قد اطلعنا على اشكال محددة للعلامات مع خواص وعلاقات ومفهوم خاص بالتجربة، وان هناك ثمة انظمة علامائية تخضع لمبادئ واشترطات في علم الاتصال، وهنا يقول رومان جاكوبسن (تتألف كل رسالة من علامات لهذا يتعامل علم العلامات الذي تؤسس بنية كل العلامات اياً تكن، ومع خصائص استخدامها في الرسائل، كذلك مع خصوصيات الانظمة الاشارية المتعددة والرسائل المتنوعة التي

٣٥٣

تستعمل تلك الانواع المختلفة للعلامات). وهذا ما يفتح سبل توظيف الألسنية التي يشير إليها سوسير في سيميائيته التي تتوغل حدود اللغة والمعنى والصورة والخيال وبما يقرنا من السينما وادراك ادواتها وادراكها من العلامات (المقصود بالألسنية السيميائية للسينما، تلك المقاربة التي تحاول ان تعمل للخطاب السينمائي ما تعمله الألسنية للغات الطبيعية اي تفكيك اليات انتاج المعنى وتفهم اسلوب

3
() ترنس هوكز، (البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦)، ص ١١٣.

3
() ترنس هوكز، (البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦)، ص ١١٣.

3
() نفس المصدر، ص ١١٥.

فهم الفيلم)) (١). وللعلامة اشكال وتمثلات متعددة فقد ترد حرفاً او كلمة مكتوبة او منطوقة او مرسومة وقد ترد لوناً او عطراً او اشارة او حاسة معينة وقد ترد احياءاً او شفرةً وكل ما يقود الى ما يعطي الدلالة والمعنى والقصد والفهم. (تختلف الاشارات السمعية في شكلها عن الاشارات البصرية، فالاولى تستخدم الزمان وليس الفضاء عاملاً بنيوياً رئيسياً، اما الثانية فتستخدم الفضاء اكثر مما تستخدم الزمان، والاشارات السمعية "الزمانية" تميل الى ان تكون رمزية بطبيعتها بينما تميل الاشارات البصرية "المكانية" الى ان تكون ايقونية او تمثالية في طبيعتها، وتنتج الاشارات السمعية بالجهد والاتقان المناسبين وبلغة الفن الصيغ الرئيسية للغة المنطوقة والموسيقى. اما الاشارات البصرية والمكانية فنتج الاشكال الفنية للرسم والنحت وفن العمارة.. الخ. وهناك طبعاً خلف هذه التعميمات العريضة، صيغ

٣٥٥

فنية تجمع الاثنين مثل: الدراما والابورا (المسرحية الموسيقية) والفيلم التلفزيوني.. الخ(٢). والعلامة في السينما، لن تقترن بشيء محدد في الدلالة، فقد تخضع لثقافة التلقي والبيئة والوسط وقد تقود العلامة الى معانٍ متداخلة او ابعد بكثير من التصور والفهم المتداول، وبما يمت من صلة بالسباق، والتي تتطلب منا النظر في فهم العلامة ودلالاتها من زوايا متعددة، ومعروف ان عالم النفس (لا كان) ينظر اليها في ضوء التحليل النفسي وامبرتو ايكو يراها شكلاً اكثر انفتاحاً لفلسفة الخطاب، وهناك من يعدها منظومة منتجة للدلالة وانتاج المعنى، ونعتقد اننا نحاول الاقتراب الى الخيار الذي عبر عنه رولان بارت، إذ قال: (نرى من وجهة نظر استقبالية، ان موضوع دراسة السيميائية هو كل منظومة من الاشارات مهما كان مضمونها ومهما كانت حدودها: من صور وأيماءات واصوات ملحقة ومهما كانت اغراض ومركبات هذه المضامين التي نعود فنجدها في طقوس او في بروتوكولات او مشاهد

٣٥٦

تمثيلية إنما تشكل منظومات ذات مدلول ان لم نقل انها تشكل "خطابات"(٣). وان مثل هذه العلامات اتو الاشارات لها القدرة على ان تعطي معنىً متكافئاً من الفهم والدلالة والمفهوم للأشياء والحركات والظواهر، فالثروة في الافلام لها من القيمة التي يستحق عليها الكسب او الصراع، وكذا الحال بالنسبة للزهور والطيور وقضبان السجن والرتبة العسكرية والماركات التجارية والسياحية ومختصرات الأسماء والمؤسسات والصور والاماكن والالوان والاصوات والايقونات المختلفة وغيرها من العلامات التي تعطي معنىً معادلاً مادياً للميزة الرئيسية للعلامة، فهي تعد جزءاً من لغة وتسهم في نظام واشترطات الاتصال، او انها تحمل رسالة او خطاباً يجد في الفيلم وسيطاً تعبيرياً لملاقاة الجمهور سمعياً ومرئياً. وقد تضمنت العلامة كثيراً في افلام متعددة، استخدمها غريفيث وايزنشتاين وويلز وغودار وفليني وبازوليني وانطونيوس وغيرهم من الكثيرين ولازل اشتغالها قائماً وبنماء مثير، ففي فيلم Blow up بلو آب تسود كاميرة المصور الفوتوغرافي، علامة للتصوير والرصد والوثيقة، واثبات الوقائع، وهو يلاحظ في احدى الحدائق شاباً او فتاة يتبادلا القبل ويأخذ لهما عدداً من الصور. ويقول

3
() روجيه اودان، (السينما وانتاج المعنى، ترجمة: فائز بشور، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٥.

3
() ترنس هوكز، (البنوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦)، ص ١٢٣.

3
() روجيه اودان، (السينما وانتاج المعنى، ترجمة: فائز بشور، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ٨.

يوري لوتمان عن الفيلم: (فيلم انطونيوني شاهد هام عن السيرورات التلقائية التي شهدتها السينما المعاصرة كانت السينما طوال المدة التي تلت الحرب العالمية الثانية تبتعد في الحقيقة عن تقاليد ايزنشتاين - تقاليد السينما الذهنية، سينما الأفكار - باحثة عن الحقيقة السينمائية في كثافة الواقع الخام. ولعل (بلو آب) يرسم بداية منعطف جديد باتجاه تقاليد ايزنشتاين - اخذت السينما تعي نفسها كنظام علامات، وتتعمد استخدام هذه الخصوصية، التحليل السينمائي لصور التقطت صدفة تسمح باكتشاف وجود جريمة قتل، والتحليل السيميائي للعالم، إذ يزعزع الايمان الاعمى بثباتية (الوقائع) لفتح السبيل

امام انطونيوني لبلوغ الحقيقة السينمائية^{٣٥٧}(). والسينما في هذا الجانب من الضفة الاخرى للواقع، لم تتخذ موقفاً متناقضاً، وخصماً سلبياً للحياة، بل يذهب في التلقي الى عوالم وفضاءات تخيلية محتملة غير محتملة الوقوع وبما تذهب به كوامن الذات والنفس والارادة والرغبات قيد الحصول وبملامسة انسانية لن تتخلى عن النبيل والسمو والحقيقة والجمال ولهذا يتطلب حسن الصنعة واجادة اللغة والتشكيل المرئي والسرد وازمنته وفضاءاته التي رسمت لحركات افعال الشخصيات المشاركة في أحداث قصة الفيلم وبما يحمل من علامات و اشارات مختلفة، (ان تركيب العلامات الكلمية والعلامات الصورية يقود، الى بروز متواز لنمطين سرديين في السينما، لكننا الآن سنواجه اهتمامنا الى مسألة اخرى وهي: التداخل المتبادل الذي نجده في السينما، بين نظامين سيميائيين مختلفين جذرياً، حتى الكلمات فيها اخذت تنحو منحى الصور، في اللوحات المكتوبة Carton التي كانت تتخلل الفيلم الصامت مثلاً اصبحت الكتابة ذاتها سمة اسلوبية دالة، وبات كبر قياس الاحرف المكتوبة يفهم على انه علامة ايقونية لارتفاع

شدة الصوت^{٣٥٨}).

ويستخدم يوري لوتمان المثال التوضيحي التالي:

● فيلم "المرأة المتزوجة" لجان لوك غودار الذي قد تثير قيمته الفنية مناقشات عديدة، لكن لا جدال حول اهميته السيميائية الفانقة وسط نسيج مركب من العلامات الكلمية والصورية المتداخلة نرى مشهداً للبطلة تصغي لثرثرة فتاتين تجلسان على طاولة مجاورة لطاولتها في احد البارات (تحتل طاولتهما متقدمه اللقطة) شريط الصوت ينقل حوار الفتاتين بينما ينقل الكلام المكتوب على الشاشة (السوتيز) افكار البطلة. لكن اهمية هذا الفيلم تذهب الى أبعد من ذلك، انه يلقي الضوء على اتجاه آخر اكثر دلالة، فالى جانب الاستشهادات الادبية المسموعة هنالك استخدام واسع للكاتب والمجلات يعدّ ما

3
() يوري لوتمان (مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق)، ص ٦٤.

3
() يوري لوتمان (مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق)، ص ٦٤.

نقرأ فيها نوعاً من المفاتيح التي تساعد على فهم مضمون الفيلم.. ان تجسيد هذه المواضيع هو علامة

٣٥٩

يقونية وللکلمة فيه وظيفة صورية).).

والصورة في السينما علامة سيميائية غنية بما تحتوي من مركبات في الضوء واللون والتشكيل والموجودات والحركة وما تحمل من حروف وارقام ورموز واية ايقونات مرئية، فهي محملة بما يمكن نقله للمتلقي ادراكياً وحسياً وذهنياً فضلاً عن البعد الذي يقف خلف هذه الصورة ومحمولاتها العلامية، وما يمكن من احالة الى معان أخرى، وكذلك الاهتداء الى مستويات القرب او البعد من المعنى المشار اليه او الاشارة الى الفهم المباشر او الضمني او النسبي، وما الى ذلك من اشتراطات السياق واجواءه، وكذلك ما يمكن من تماثل بين السينما والواقع وما يربطهما من علائق سيميائية. (بخصوص السينما، ان الادراك الحسي لحركات البقع المضيئة وتحويراتها على الشاشة، تناظر ادراك الحركة والضوء في العالم الطبيعي. ان لخصائص الضوء المادية - ضمن تصور واقعي ساذج بعض الشيء - قيمة توضيحية فيما يتعلق بتفسير الصورة السينمائية، لكن هذا التناظر بين النوعين في الادراك الحسي لا يتم بالضرورة على حساب القوام السيميائي لما يجري فعلاً على الشاشة السينمائية، وبالفعل بدلاً من احالة دلالة الحركة والضوء على الشاشة السينمائية الى ادراكها الحسي مشكل سيميائياً وانه لا يتم تحديد آثار الضوء وحركته في الادراك المسمى ادراكاً "طبيعياً" وعلى الشاشة السينمائية الا بسبب

٣٦٠

الاشكال السيميائية الصغرى التي يرسمها فعلاً الادراك الحسي).).

وقد تتعدى طرق ووسائل التعبير في السينما الى استخدامات زوايا التصوير متعددة الأوجه وتقديم اشكال غير مألوفة وخارجة عن السياقات الواقعية وبأوجه من الغرابة والتزييف فضلاً عن استخدامات الضوء والاضاءة والألوان بأشكال غير تقليدية مع حركات التسريع والابطاء واعادتها بما فيها الجمل والكلمات والاصوات وبما تحافظ على خيوط التواصل والجدب مع الذائقة (ان تكرار الموضوع ذاته على الشاشة يخلق نوعاً من المتتالية الايقاعية، بحيث تأخذ علامة الموضوع بالتححرر من مدلولها المرئي، واذا كان الشكل الطبيعي للموضوع المعني يمتلك منحى معيناً او تغلب عليه بعض السمات من نوع "اغلاق - انفتاح - او "ظل الضوء" فإن التكرار يقوم بحجب الدلالات المادية وابرز الدلالات المجردة المنطقية او المثيرة للتداعيات، مثال ذلك السلاسل الرخامية والاروقة في فيلم "السنة الفائتة في مارينباد" كذلك الأروقة والغرف في فيلم "المحاكمة" لاوروسن ويلز او التعارض بين الغرف والطائرات الذي رأيناه في فيلم تروفو "البشرة الناعمة" او درجات مرفأ أوديسا والمدافع في فيلم المدرعة بوتمكنين.. ان الأشياء الخاضعة للتكرار في السينما تكتسب "تعبيراً" قد يصبح اكثر دلالة من

٣٦١

الاشياء ذاتها).).

3
() نفس المصدر السابق، ص ٦٤، ٦٥.

3
() جاك فونتانى، (سيمياء المرئي، ترجمة: د.علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٣)، ص ٣٤.

3
() يوري لوتمان (مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الرئيس، مراجعة: قيس الزبيدي - مؤسسة السينما، دمشق،

٢٠٠٤)، ص ٧٧.

وان هذه الحالات الفيلمية المختلفة تدلنا على اشكال من العلامات الظاهرة في الفيلم وعلى الاوضاع والحركات الدرامية فيه بل وحتى العناصر الخيالية التي يمكن الاشارة اليها، من خلال قدرة وفعالية الصورة، الصورة الحاملة للمكونات والابعاد والحدود والمعززة بأطار معين، والمثيرة فينا الدهشة والقبول او الامتعاض، والتي نقف امامها حياناً بمستويات من الابهام او الايحاء او الاحالة او الاقتران والمقاربة او اية مشتركات او كودات تسمح لنا فهمها والاعتقاد بما يجري فيها ضمن اطار الفيلم (ان الصور التي يتم انتاجها في اطار مكاني او زمني بعيد عن اطارنا، هي تلك التي تتطلب اكثر قدر ممكن من التفسير، وان مسألة التفسير هي مسألة سيميائية وفلسفية عامة، تتخطى بشكل كبير حالة الصورة،

وان صح القول المعنى مرتبط دوماً بالتفسير(٣٦٢). والتفسير مهمة الوعي والمعرفة والخبرة التي يفترض ان تحقق المعنى المقصود وان تجنبنا الفهم المتداخل واللبس المشوه وان لاتبعدنا عن الهدف والقصد. وفي مهمة التلقي، قد نحصل على فهم متداخل او معنى مزدوجاً يحتمل التشابه بغياب الفروقات التي قد تلامس الشكل او المضمون ويقول دافيد فيكتروف في كتابه الأشهار والصورة: (ان المعنى المزدوج يقوم في البلاغة الكلاسيكية بتكرار الاصوات نفسها، ولكن بمعنى مختلف، فلنستعرض فروود مثلاً على ذلك يدخل رجل شاب الى صالون باريسى ويقدم باعتباره من أقارب ج.ج. روسو. فلندقق انه بالاضافة الى ذلك اصهب، وسيوضح ان هذا الشاب أهوج وخجول الى درجة ان صاحبة

المنزل تعلن لاصفيائها: "لقد عرفوني على رجل شاب اصهب وبليد، ولكن ليس روسو.(*) (٣٦٣ ٣٦٤) وهنا يكمن المعنى المزدوج في الصورة الصوتية لسماع كلمة روسو التي تحيل الى الفيلسوف والتي اقترنت باللحظة المرئية لشكل الشاب الاصهب، وليس هناك ما يجمع بين عبقرية روسو وبلادة الشاب الاصهب، ومعروف ان التلقي والذائقة الجمالية في حال يتطلب الدقة والحذر من الاختلاط وتداخل المعاني والصور ولكن بمعرفة عميقة لسياق الجملة والكلمة والمشهد واللقطة والمعطيات المرافقة له تخلصاً من الابهام والوهم (ان التعرف على قصدية النص هو التعرف على ستراتيجية سيميائية، وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية احياناً انطلاقاً من أسس اسلوبية متداولة، فمجرد ما نسمع الى قصة تبدأ بـ"كان يا مكان" فأنا سندرك ان الأمر يتعلق بحكاية خرافية قارئها النموذجي سيكون طفلاً او رجلاً يرغب في تفحص ردود افعال صيبانية). قد يتعلق الأمر بطبيعة الحال، بحالة من حالات السخرية، وسيقرأ النص بعد ذلك قراءة عالمية، وفي هذه الحالة، كان علي ان اعترف بأن النص يوهمني

بأنه يبدأ بداية خرافية(٣٦٥).).

3
() جاك امون (الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٣)، ص ٣٤٤.

3
* كلمة روسو Rousseau تحيل صوتياً على Roux الدالة على الأصهب.

3
() دافيد فيكزوف، (الاشهار والصورة، ترجمة سعيد بنكرا، دار الامان، الرباط، ٢٠١١)، ص (١٠١).

3
() امبرتو ايكو، (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعي بنكرا، المراكز الثقافية العربي، الدار البيضاء،

٢٠٠٠)، ص ٧٨.

أمثلة فيلمية باستخدام العلامة..

● فيلم الكفارة: ٢٠٠٧ اخراج: جور رايت – **Atonement**

يحاول روبي بعد العودة الى كوخه ان يطبع رسالة اعتذار لسيبيليا على الآلة الكاتبة، مستخدماً بعض العبارات الجنسية المثيرة، ثم يستدرك ويغيّر اسلوب كتابة الرسالة بشكل لائق، ويذهب ليلتقي ببيروني ويتوسل اليها ان تسلم رسالته الى اختها سيبيليا، ثم ينتبه انه سلّم الرسالة الحاملة للعبارات البذيئة. ويركض جاهداً للحاق بها فلم يجدها، حيث تقوم بيروني بقراءة الرسالة قبل ان تسلمها الى اختها ثم تُطلع ابنة عمها (لولا) على محتوى الرسالة.. وهنا يستخدم المخرج "الرسالة" اسلوباً في خرق الصلة وعلامة لفقدان الثقة، ومفتاحاً لانطلاق مشكلات اضافية لخيوط سرد القصة وتحميلها تعقيداً اكثر.

● فيلم منقح **Redacted** – ٢٠٠٧ – إخراج: بريان دي بالما

فيلم يتناول مقتل امرأة عراقية وجنينها من قبل الجنود الأميركيين في سامراء، ومداومة منزل الفتاة واغتصابها هي وحرقت المنزل، وسمي الفيلم بهذا الاسم (منقح) لما يحدث من رقابة مشددة وتنقيح للمعلومات والاعخبار والتقارير المصورة التي ترد من الحرب الى أميركا، سلطة ومجتمع، وان ما حصل في العراق من انتهاكات وجرائم تعرض الى التنقيح وتزييف الحقائق وحجبها، وفي هذا بعداً سيميائياً لانتهاك الحقائق وتشويه المعنى من خلال علاقة (الأسم) بفكرة الفيلم ورسالته الهادفة الى أدانة مَنْ ينتهك الحقيقة.

● فيلم القارئ **The Reader** ٢٠٠٨ – إخراج: ستيفن دالري

وفيه تتمثل علاقة (القراءة) من خلال مشاهد قراءة البطل مايكل لمقتطفات من الأدب العالمي كملحمة الأوديسة لهوميروس وقصة السيدة صاحبة الكلب لتشيخوف، بناء على طلب من البطلة حنه شميتز (كيت وينسليت) التي تربطهما علاقة حميمة جاءت صدفة وهو في طريقة الى منزله عندما كان في سن (١٥)، وكذلك التسجيلات الصوتية التي يرسلها لها وهي في السجن، عندما اتهمت مع اخريات حارسات سجن تسببن في مقتل مجموعة نساء يهوديات، واستمر مايكل في تواصله معها وتعليمها ما تحتاجه من قراءة وكتابة التي تعاني من هضمها، وكذلك هناك علاقة اخرى باتهامها بانها كانت تكتب تقارير عما يحصل في معسكر الاعتقال، رغم انها لا تجيد الكتابة. فشفرة الفيلم هي سمة (الكتابة) و(القراءة) التي بُني عليها سيناريو الفيلم ومعالجته الصورية.

● فيلم: إجراء عادي **Standard Operating procedure** – اخراج: إيرول موريس

تتحدث قصة الفيلم عن تناول توثيق ممارسات التعذيب والاهانة في سجن ابو غريب، وفيها من العلامات والاشارات ذات البعد السيميائي الأكثر تعبيراً فمشهد ربط سجين عراقي بطوق في رقبتة وتحريكه كالكلب صورة لعلامة بالغة الأثر في تجسيد الاهانة، وكذلك الصور التي التقطها الجنود الأميركيون ذاتهم داخل السجن ونشرها، حملت الكثير من الفضائح المخزية التي تسببت في ردود افعال كبيرة ضد الحرب وضد امريكا وتثبيت "العلامة" الدامغة للادانة – وعندها تساءل المخرج إيرول موريس - هل بالامكان ان هذه الصورة تغيّر العالم؟ وهو يعتقد انها غيرت مجرى الحرب ضد العراق وغيرت امريكا نفسها – وان صور الفيلم قدّمت دليلاً على الرعب الذي يمارس في السجون.

● فيلم امسك سمات **Get Smart** ٢٠٠٨ – اخراج: بيتر سيجال

وفيه يقوم البطل ماكسويل سمات العميل السري والشخصية الهزلية بمرحلة تدريب واستخدام بعض الاسلحة والاجهزة الدقيقة الحديثة المثيرة للضحك كجهاز هاتف في شكل حذاء – لاستخدامها في القيام بواجباته، لغرض كشف المعلومات عن الزعيم الشرير ومطاردته وامساكه، وهذا الشكل يحمل علامة مزدوجة الانتباه والسخرية.

● فيلم فوق في الهواء **Up in Air** ٢٠٠٩ - اخراج: جاسون رايمان
في بعض مشاهد هذا الفيلم يعمد المخرج الى استخدام موظفين فعليين تم الاستغناء عن خدماتهم، ويقوم بنشر اعلان بحجة الحاجة اليهم والظهور في فيلم تسجيلي يناقش الوضع الاقتصادي، وفعلاً يظهر الاشخاص ويطلب منهم ان يعيدوا ويكرروا كلامهم عن انتهاء خدماتهم وهم في الشاشة، في اظهار فكرة جدوى التكرار لتكريس المعنى، كذلك نفهم ان اسم الفيلم يحمل معنىً مزدوج وعلامة تحتمل معنيين اولهما: هو الحياة في الجو والسفر الدائم في الطائرات، اما الثاني فيشير الى انه مهما تبوأ فرصة كبيرة عالية، لكنها ستهرب في الهواء، اي تزول وبشيء لا يخلو من الفسحة السيميائية من التفسير والتأويل.

● فيلم: ابنة رايان ١٩٧٠ - اخراج: ديفيد لين
في هذا الفيلم استفاد المخرج من المكان - البحر - رمال الشاطئ والطبيعة وحاول توظيفها بما يحقق الشكل المنسجم مع الفعل والحركة. فقد ظهر في مشهد او اكثر، ان رمال الشاطئ وأثار اقدام "روز" وعشيقها "الميجر" المطبوعة فيها كانت امام مرأى الزوج وهو يتتبع هذه الآثار وبانهيار وخذلان يقوده الى تلمس أثر "الحذاء" كما لو كان في ريب من ذلك.. ألم تكن هذه الآثار علامة بليغة ودليلاً دامغاً للتأكد من خيانة الزوجة، فضلاً عن رؤيته لحبات الرمل داخل قبعة زوجته روز.

● فيلم: سندباد ١٩٧١ - اخراج: زولتان هوساريك
يظهر في الفيلم بعض اللقطات والمشاهد التي يعدها المخرج انه اهتمام بتصاميم تشكيلية تحمل الدلالة والمعنى والعلامة، فهناك مشهد لمئات النساء العجائز النائمت عند مدخل الكنيسة، كما لو كُن بقايا معركة حربية، وكذلك يظهر في لقطة قريبة جداً لكف احدى النساء بتجاعيد كبيرة لتدل على فعل الزمن بالانسان، وهناك ايضاً في لقطة يظهر طبقان ابيضان متقاربان يحيلان السندباد الى ثديي واحدة من عشيقاته، وكذلك الفوطة الحمراء في المطعم التي تُذكره بطرحة حمراء كانت الفتاة الغارقة او المنتحرة تضعها على كتفها.

● فيلم: نوسفيراتو ١٩٧٨ - **Nosferatu** اخراج: فيرنر هيرتزوج
في هذا الفيلم ملامح كثيرة طاغية للمدرسة التعبيرية، غلب عليها الايحاء والاحالة، هناك مشاهد احلام، وتخيلات، وظلال، وغموض، وتشتت، وكوابيس واشباح، هناك مكياج كثيف للوجوه، هناك اقنعة، وهناك رموز بشرية، واستخدام المخرج اسلوباً خاصاً في توظيف اللون، حيث لوّن السماء باللون الأخضر، والخفاش الطائر باللون الأصفر، اما رمال الشاطئ باللون الابيض، وبلقطات وحركات باعثة عن الغرابة والتفرد، وهذا المنحى الذي استخدمه المخرج كان وسيطاً تعبيرياً سيميائياً اعتمد الشكل واللون والحركة والتكوينات اللامألوفة.

● فيلم: تس من دوربرفيل ١٩٧٩ - اخراج: رومان بولانسكي
فيلم يستمد قصته من الكاتب المتشائم توماس هاردي، يتحدث عن الفتاة "تس" ابنة الاسرة النبيلة، تتعرض الى غزل "الك" في المزرعة ومن ثم اغتصاب، وترجع الى منزلها خائبة، وبعدها تتعرف على شاب آخر "انجيل كلير" الذي يعجب بها ثم يتزوجها، ويعترف لها انه ارتكب اثماً مع امرأة تكبره سناً، فتصفح عنه، اما هو فلن يغفر لها ما افضت به ماضياً، ومن ثم تعود الى أهلها وملاقاتها "الك" الذي ارادها ان تكون له كعشيقة، وتضعف لذلك الطلب، ويحاول انجيل كلير البحث عنها بعناء دون ان يعرف مكانها فيركب القطار راجعاً الى منزله وهي تقفز الى القطار لتجلس امامه فيرى (قطرات دم على حذائها) في اشارة الى انها قتلت (الك) وهربت وهذه علامة محملة بالمعنى الذي تحاول فيه (تس) الاخذ بالثأر من الذي حطّم حياتها، ودفاعاً عن كرامتها، كي ترجع الى زوجها وبيتها الجديد.

● فيلم: انا عائد الى البيت ٢٠٠١ - اخراج: مانويل دي اوليفيرا
تعتمد قصة الفيلم على رائعة كاتب العبث الطليعي يوجين يونسكو (الملك يموت)، يجسدها البطل جلبرت فالنس، وفي مشهد بعد مصرع زوجته وابنه وزوجة ابنه في حادث سير يحاول التخلي عن عمله في التمثيل، وبعدها تتبدد الاحزان، والحياة تستمر، يشتري جلبرت حذاءً جديداً يريح قدميه، اذ يحس ان السير في شوارع المدينة مريحاً، وفي مشهد آخر يوقف قاطع طريق جلبرت في شارع مظلم وتحت تهديد السلاح، يبتزعه فيه جاكته وساعته وحذاءه، وباستسلام لعدم قدرته على المقاومة، وحينها يدرك البطل كما هي فلسفة المشهد، ان لهذه الأشياء (العلامات) اشارات في الدلالة (الجاكيت والساعة والحذاء) فغطاء الملابس بانزاعه عنوة له من الانتهاك والاهانة اثر كبير كما ان الساعة وما يرمز اليه من زمن وحياة وتجديد ونظام.. الخ.

اما استلاب "الحذاء" هو التخلي عن اشياء يتجرد منها بالاكراه والاذلال، تلك هي علامات سيميائية قصدها المخرج في التعبير عن معانٍ منسجمة مع فكرة المشهد والفيلم.

● فيلم اوغاد مشينون: **Inglorious Basterds** ٢٠٠٩ - اخراج: كوينتين تارانتينو
في هذا الفيلم تعمد المخرج باظهار اشكال العنف بدرجة عالية من الكراهية والحقد والتوحش، حيث يقوم الجنود اليهود بسلخ فروة رأس عدوهم الجندي الالمانى النازي، وكذلك نقش الصليب المعقوف النازي على جبين الضحية لثبات ادانته، ويرد في احدى المشاهد ان يطلب من كل جندي ان يجلب ١٠٠ مئة فروة رأس مسلوخة لجنود نازيين المان، وبما أثار امتعاض الاوساط والمنظمات المتعددة الهويات والانتماءات، وهذا الاستخدام من "العلامة" كونه المظهر الأكثر عنفاً ودهشةً وتحقيراً للخصم، وهذا تصميم قصدي يراد له تمرير رسالة الفيلم عبر هذه الملامح السيميائية المؤثرة والمخيفة.

● فيلم الآثار البغيضة: **The Hangover** اخراج: تود فيليبس ٢٠٠٩
في هذا الفيلم يستخدم المخرج الكثير من القطع والعلامات في اشارة لدلالاتها المساهمة في تركيب مشاهد الفيلم وقصته النهائية.

قصة الفيلم تتناول فتاة تنتظر خمس ساعات ليتم زفافها من (دوج) الذي انشغل مع اصدقائه الأربعة المصابين بالصداع الشديد اثر مادة مخدرة في المشروب وفقدان الذاكرة، وان جناح الفندق يتحول الى دمار بعد احتراق (أحد الكراسي) وبعثرة (التماثيل) ولكبر (زجاجات الشمبانيا) وهناك (نمراً) في الحمام، وهناك (طفلاً رضيعاً) في خزانة الملابس وهناك (دجاجة) في الغرفة وان الاصدقاء في موقف حرج فيما لم يصل صديقهم الخطيب الى زفافه.

وفي مشاهد اخرى، نراهم يركبون سيارة شرطة بدلاً من المارسيديس، اما النمر فقد سرقوه من منزل بطل ملاكمة، اما الطفل فيظهر انه ابن الراقصة التي تزوجت من (ستو) الذي لا يتذكره، لكنه يدرك (خاتم) جدته الثمين وتتواصل المغامرات الكوميديّة وعودة الاصدقاء (ويتلقون) (اربع بدلات) في سيارة عابرة وسريعة كي يصلوا ويتم زواج دوج وتريسي.

وهناك كانت المسحة الكوميديّة هي الدافع المثير الذي يبرر استخدام المخرج لهكذا اشارات وعلامات يعتقد المخرج تشكل نبضاً سيميائياً في ايصال فكرة الفيلم.

● فيلم العارف: **Knowing** - ٢٠٠٩ - اخراج: أليكس بروياس

تقوم قصة هذا الفيلم على (علامة) لها دور كبير في وقائع احداثه، حيث توضع (كبسولة زمنية) تحت حجر اساس لمدرسة، ومن ثم يعاد فتح هذه الكبسولة بعد ٥٠ عام - وقد وضعت في وعاء مغلق يشمل سجل تاريخي، وتسجيل لعلماء وباحثين في المستقبل، وتحتوي ايضاً على (رسوم) وضعها التلاميذ لغرض توزيعها على الطلبة الجدد، وفي مشهد يحصل احد التلاميذ على (الورقة) ليجدها خالية من

(الرسوم)، بل تحتوي على (ارقام عشوائية) ولكن والده المختص بالفيزياء يكتشف ان هذه (الأرقام العشوائية) تدل وتنبئ (بتواريخ) و(مواقع)، و(عدد) ضحايا كل كارثة تحصل في مدة الـ ٥٠ عام – وما الى ذلك من اشارات ورموز دالة على لعبة (العلامة) في مجرى السرد الفيلمي، وعدها فاعلة في لغة الفيلم واسئلته الفلسفية الباحثة عن حتمية الكون ام عشوائيته وما الى ذلك من القدر والصدفة والحياة.

● فيلم: حديث الملك: **The King's Speech** – اخراج: توم هوير
في هذا الفيلم تبني القصة على مشكلة (تأتأة) او (تلعثم) الملك جورج السادس ك(علامة) لضعف النطق الذي لا يليق بمكانة (ملك) وليس انساناً طبيعياً عادياً، وقد عدّ الكاتب والمخرج، ان هذا الموضوع هو ثيمة وعقدة الفيلم، وقد تطلب الأمر الى جلب (مدرب نطق)، وتدريب الملك على النطق لغرض التمرين على اجادة الحديث المطلوب في حياته كملك، وتخليصه من الاحراج والانعزال والخجل الذي يعاني منه.

● فيلم الجزيرة المغلقة **Shutter Island** ٢٠١٠ – اخراج: مارتن سكوريزي
في هذا الفيلم يستخدم المخرج الماء بتكرار بحيث تلعب صورته دوراً بارزاً في مشاهد الفيلم في الجزيرة المعزولة، والتي يهددها الاعصار، والاصوات المرعبة وامواج المياه التي تجتاح المنطقة واغراقها، ذلك ما يتبين ان اقتران صورة الماء بصورة الخطر والموت على عكس الصورة التي نراها ان الماء رمزاً للحياة، ومن هذا يعطي المخرج توظيفه المرئي بما يتلائم وفكرة الفيلم وما تحتويه من اسرار والغاز وغموض وهلاك ومصير محتوم.

● فيلم مذكرات طفل مستضعف **Diary of a Wimpy Kid** ٢٠١٠ – اخراج: ثور فرودنيثال
في هذا الفيلم تكون (قطعة الجبن) المتعفنة المتروكة منذ فترة طويلة في ساحة المدرسة، هي (العلامة) التي اعتمدها المخرج ثيمة للقصة، اذ يتناولها احد التلاميذ بمرأى من زملاءه الذين تجنّبوه، وكأنه منبوذاً كالطاعون، وفي فزع وحذر شديد من اية لمسة اليه، وبما يدل على ان اهمية (قطعة الجبن) في القصة (كعلامة) دالة على قياس رغبة التلاميذ من التقرب اليها وتحويلهم الى صورة منبوذة، في الوقت الذي يتناول فيه قصة الطفل (جريج) وما يحدث بينه وبين اقرانه التلاميذ من تباين بالثقة بالنفس وما يجمع بين الغرور والخجل وما بين اللطف والانتزواء وما بين الاحترام والسخرية وغيرها من التناقضات.

● فيلم القلب الشجاع: **Brave heart** ١٩٩٥ – اخراج: ميل جيبسون
وفيه استخدم المخرج في احد المشاهد عندما يتعرض البطل وليام والاس الى الأسر من قبل جيش الملك ادوارد، حيث يتم قطع رأسه واطرافه، ويتم تعليق (رأسه) في جسر لندن ويقطع جسده الى (اربعة اجزاء) وترسل الى انحاء انجلترا الأربعة، وان صورة (تعليق الرأس) على جسر علامة واضحة تحمل من المعنى المعبأ بالانتقام، والاهانة والتحقير للخصم بحثاً عن النصر وهزيمة العدو، رغم العلامات العديدة التي حملها السرد الفيلمي في الحوارات والمعارك والمشاهد الأخرى.

● المحظوظ .. اخراج .. سكوت هيكس ٢٠١٢ .
في هذا الفيلم شخصيه رئيسيه هو الضابط الامريكي لوجان ثيولت في المارينز اثناء دخولهم العراق، وثناء تواجده في رمال الصحراء يعثر على صورة لفتاة امريكية كتبت عليها عبارة "حماك الله" مما دعا الضابط لوجان الاحتفاظ بها والشعور بالأرتياح الذي اعتبره املاً وفالاً طيباً يبعث الاطمئنان، وبعد تدقيق تفاصيل الصورة يكتشف ملامح المدينة واسم الفتاة، مما يدفعه الذهاب اليها بعد عودته الى اميركا فيجد من الصعوبة عليه افشاء شعوره تجاه الصورة وصاحبتها وهنا استطاع صانع الفيلم أن يخلق

علامة ذات دلالة ومحملة بمشاعر، كونه عسكري في صحراء معركة وقد فارق أهله ومنزله ليعثر في مساحات شاسعه من الرمال صورة لفتاة من بلاده، أنه بعث للمشاعر والحنين الى ما تركه هناك، في هذا الفيلم اشتغل المخرج على سيميائيته فاعلة في تحريك مجرى السرد والانتقال بالقصة النابضة بالتغيرات التي اوصلت المقاتل الى علاقة حب متبادله مع الفتاة تنقذها من مصير مليئ بالمشاكل والمعاناة.

تسمية الأفلام

منذ العرض الأول للفيلم التجريبي الذي يحمل عنوان (مشهد حديقة راوندهاين) في ١٤ أكتوبر ١٨٨٨ والذي وضع تصميم صورته المتحركة وليام كندي لاوري ديكسون كان الاسم واضحاً، وتم تمثيله في حديقة راونداي، وبعد تاريخ طويل تركته السينما العالمية آلاف الاسماء والعناوين من الأفلام المتعددة والمختلفة والمتباينة، وسجل الوقائع السينمائية ومكتباتها تحتفظ بها، ولكن عندما يظهر فيلم جديد يصل اسمه قبل مشاهدته وتتولد لدينا صورة عن هذا الفيلم، قد نقرب او نبتعد عن مضمونه وما يحمل من قصة وحكاية.

ففي بعض الأفلام، يكون اسمه مدخلاً للتصورات التي تراودنا أثناء مشاهدته، وهناك فيلم آخر يكون اسمه مفتاحاً لفكرة ما تساعدنا على متابعة تطورات الوقائع الفيلمية، وهناك فيلم لا علاقة له باسمه ابدأً، ومن هذا نستطيع ان نستعرض بعض الأسباب والدوافع التي تقف وراء تسمية بعض الأفلام ومنها:

- هناك تسمية وهو مطابقة لأصل ومجريات القصة والرواية الفيلمية.
- قد يأتي الاسم وهو يحمل اسم الحدث الذي يتناوله الفيلم.
- قد يأتي الاسم يحمل اسم البطل.
- قد تحمل التسمية لغزاً يراد منه البحث عنه في السرد الفيلمي.
- قد تحمل التسمية اسم المكان الذي تدور فيه احداث الفيلم.
- قد يأتي الاسم غير مطابق لاحداث الفيلم في اشارة للاستفهام والتساؤل.
- قد يحمل الاسم بعداً رمزياً يراد منه كشف الدلالات.
- قد تحمل التسمية ابعاداً تجارية انتاجية تهدف الى تعزيز شباك التذاكر.
- قد توضع التسمية لأغراض الدهشة العالية والاستغراب ولفت الانتباه.

أسباب تسمية الأفلام...

- فيلم سايكو .. الفريد هيتشكوك ١٩٦٠
سمي الفيلم بهذا الأسم، لأنه أخذ من رواية تحمل نفس الأسم للكاتب روبرت بلوك، بعد أن كتب السيناريو جوزيف ستيفانو.
- فيلم "الحي الصيني" .. رومان بولانسكي ١٩٧٤
استمد فيلم الحي الصيني اسمه من الحي الصيني الكبير في مدينة لوس انجلوس كعلامة دالة في المدينة كحالة ذهنية وليس كموقع جغرافي حقيقي.
- فيلم "آني هول" وودي ألين ١٩٧٧
ان مخرج الفيلم وودي ألين، هو الذي كتبه، يتناول علاقة حب بين ممثل كوميدي اسمه (ألفي سينجر) يشبه وودي ألين في شخصيته، وبين امرأة تدعى (آني هول) التي تشبه الممثلة ديان كيتون، وقد وجد المخرج ان اسم البطلة الممثلة آني هو هو أقرب ما يكون عنواناً لأسم الفيلم ذلك، لأن صورة الاحداث المتحركة في الفيلم هي اكثر اقتراباً مما يشعر به ازاء بطلة فيلمه من اعجاب وعلاقة.
- فيلم قطار الظهر .. فريد زينيمان .. ١٩٥٢
سمي الفيلم بهذا الأسم، لأن ثمة قطار سيصل البلدة ظهراً، وفيه سيلقى القبض على البطل وعروسته انتقاماً منهما من قبل زعيم العصابة. ولمحطة القطار اهمية كبيرة في تطور الأحداث وتعقيدها، التي تصل الى حد المواجهة وهزيمة العصابة.
- فيلم "مقتل طائر محاك" .. روبرت موليجان ١٩٦٢
سمي بهذا الأسم المشتق من جملة صدرت على لسان شخصية المحامي وهو يقول لأبنته "يمكن ان تصطادي جميع الطيور، ولكن انك ترتكبين خطيئة او اثماً عند قتل طائر محاك، وهو طائر معروف بالчанة الجميلة، ولا يفضل أكل الورود في المشاتل، ولا يأوي في اعشاش المخازن، وهو لن يؤذي، ولكن غالباً ما يتعرض هو للآذى.

● فيلم "راعي بقر منتصف الليل" .. جون شلزنجر - ١٩٦٩ -
يحمل الفيلم هذا الأسم عنواناً مضللاً الى حد ما، لأنه اوحى لبعض مشاهدي الفيلم قبل مشاهدته بأنهم مقبلون على مشاهدته، بأنهم مقبلون على مشاهدة فيلم من افلام رعاة البقر، قبل ان يكتشفوا انه يتعلق بقصة درامية معاصرة، وان عنوان الفيلم ليس سوى رمز لبطل القصة الذي يبيع نفسه للنساء، ويصل الى نيويورك بالزني التقليدي لرعاة البقر الذي يميز سكان ولاية تكساس التي جاء منها.

● فيلم شمال مع شمال غرب .. الفريد هيتشكوك - ١٩٥٩ -
في هذه التسمية مفارقة، اذ يستخدم كرمز للشخص الذي لا يبدو على حقيقته، اذ ليس هناك اتجاه محدد بدقة بين الشمال والشمال الغربي على البوصلة، اي انه اتجاه غير محتمل الوقوع، وهو يشير الى بحث سرالي بدون اتجاه او هدف للشخص المرتبك عن شخصية وهمية، وقد اقتبس الاسم من مسرحية هاملت لشكسبير حيث يقول هاملت: انني مجنون الشمال - الشمال الغربي. وحين يكون الريح جنوبياً، استطيع ان أميز بين الصقر والمنشار اليدوي. ولا يجد بطل الفيلم حلاً لفقدان قدرته على معرفة الاتجاه ولمشاكلة الا بالسفر، مستخدماً القطار من نيويورك الى شيكاغو ثم السفر جواً من شيكاغو الى ولاية ساوث داكوتا وماونت راشمور، باتجاه شمال غربي مستخدماً طائرة تابعة لشركة طيران North

West اي شمال غربي، وقد حمل فيلم شمال مع شمال غرب عدة عناوين مؤقتة اثناء مرحلة انتاجه شملت (حابس الانفاس) و(في اتجاه شمال غربي) و(رجل على انف الرئيس لنكولن).

● فيلم مولد أمة ... ديفد وارك جريفيث .. ١٩١٥

يستند فيلم (مولد أمة) الى رواية للكاتب توماس ديكسون، وهو قس معمداني عاش في الجنوب الأمريكي بعنوان (عضو الكلان)، وهو الاسم الذي اطلق على الفيلم عند افتتاحه في مدينة لوس انجلوس في اوائل عام ١٩١٥. ولكن عندما شاهد مؤلف الرواية توماس ويكسون الفيلم، اعجب وتأثر ببراعة وضخامة انتاجه الملحمي، وطلب من المخرج ديفيد وارك جريفيث ان يغيّر العنوان الى (مولد أمة)، وقد تم ذلك بالفعل عندما عرض الفيلم في مدينة نيويورك بعد ثلاثة أشهر.

● فيلم البرتقالة الآلية .. ستانلي كوبريك .. ١٩٧١

يستند فيلم البرتقالة الآلية Clock Work Orange اسمه من كل من كلمة Clock Work التي تعني آلية الساعة، أي الدقة والانتظام مثل الساعة، وكلمة Orange اي برتقالة القريبة من كلمة Ourang، وتعني "الرجل" باللغة الماليزية وهي مشتقة من كلمة Orangutan، اي انسان الغاب، التي تشتمل على كلمة Houtan اي الغابة، ويستخدم في لهجة الكوكني البريطانية، في شرقي لندن قول (مشي غريب مثل البرتقالة الآلية) اي ان الشيء غريب من الداخل ولكنه يبدو طبيعياً وانسانياً وعادياً من حيث المظهر وبذلك يكون كاتب رواية (البرتقالة الآلية) انثوني بيرجيس قد استخدم للتعبير الانجليزي، اي انه يقصد (الانسان الآلي) في عنوان روايته بدلاً من (الفاكهة الآلية).

● فيلم ماش M.A.S.H. .. روبرت ألتمان - ١٩٧٠

يستند فيلم "ماش" اسمه من الأحرف الأربعة الأولى باللغة الانكليزية، عبارة "المستشفى الجراحي العسكري المتنقل" الذي يتخذ عادة شكل معسكر طبي مؤقت في مناطق الحرب والنزاعات.

● فيلم توتسي .. سيدني بولاك - ١٩٨٢

يستند فيلم توتسي الى سيناريو للكاتبين السينمائيين لاري جيلبارت وموري شيسجال مقتبس من قصة مشتركة لأحد كاتبي سيناريو الفيلم، وهو لاري جيلبارت والكاتب دون ماجاوير. وقد استوجبت فكرة القصة من بطل الفيلم الممثل داستن هوفمان الذي خطر له الفكرة أثناء تصوير مشاهد فيلم كريم ضد كريم.. واختار داستن هوفمان اسم كلب والدته "توتسي" عنواناً للفيلم الذي حمل أثناء مرحلة انتاجه عنواناً مؤقتاً هو "هل يمكن ان اكذب عليك".

● فيلم: لقاءات قريبة من النوع الثالث.. سنتيفن سبيلبيرغ - ١٩٧٧

في نهاية الفيلم تظهر المخلوقات الفضائية مسالمة وودية وفضولية، ومرحة ولعوبة خلافاً للطريقة التي صورت بها هذه المخلوقات في أفلام الخيال العلمي السابقة، حيث كانت تقوم بمهاجمة الأرض ولا تحاول اقامة اتصال مسالم وودي مع سكان الأرض، وكان الاسم الأصلي المقترح للفيلم هو (راقبوا السماء) المأخوذ من الجملة الأخيرة من فيلم الخيال العلمي (الشيء من عالم آخر ١٩٥١) كأشارة الى ان الانسان يشترك في الكون مع مخلوقات اخرى يجب ان يتعايش معها بسلام.

● فيلم صمت النعاج .. جوناثان ديمي .. ١٩٩١

يستند فيلم (صمت النعاج) اسمه من حديث يدور بين العميلة السرية وبين هانيبال ليكتر، الذي يشترط عليها ان تزوده بمعلومات شخصية عن نفسها قبل ان يساعدها، وتتحدث عن حلم يراودها نتيجة تجربة مؤلمة حدثت لها في طفولتها، حين عاشت مع أقارب لها في مزرعة لتربية الخراف والخيول بعد وفاة

والدها حين استيقظت من النوم على أصوات صراخ قطيع من النعاج قبل ذبحها وحاولت انقاذ واحدة من النعاج. ويسألها هانبيال ليكثر خلال المحادثة عما اذا كان نجاحها في انقاذ الفتاة المختطفة سيضع حداً لصراخ النعاج الذي تسمعه في احلامها، أي هل ستصمت النعاج عندئذٍ، وتجيبه بأنها لا تعرف، ومن هنا استمد الكاتب عنوان القصة والفيلم "صمت النعاج".

● فيلم: فوريسيت جامب .. روبرت زيميكيس - ١٩٩٤ -

يستمد فيلم فوريسيت جامب اسمه من اسم أحد أبطال الحرب الأهلية الأمريكية، وتتعلق قصة الفيلم بشاب ساذج على حافة التخلف العقلي، يعيش حياة حافلة بالأحداث المثيرة والانجازات الشخصية الكبيرة، ويجد نفسه شاهد عيان لسلسلة من الاحداث التاريخية الأمريكية المهمة، ويلتقي مع عماء سياسيين ورؤساء وشخصيات مرموقة أخرى.

● يرقص مع الذئاب ... كيفين كوستنر - ١٩٩٠

يستوحي الفيلم اسمه (يرقص مع الذئاب) من اللقب الذي يطلقه الهنود الحمر على الضابط الشاب، بعد ان يروه وهو يلعب مع ذئب شبه أليف إثر وصوله الى منطقتهم.

● فيلم: الراكب السهل ... دنيس هوبر - ١٩٦٩

يستمد فيلم (الراكب السهل) اسمه من كل من كلمة (راكب)، أي شخص لا موطن له يهيم على وجهه مستخدماً دراجة نارية في تنقله و(سهل) وهو الشخص الذي يحصل على الربح السهل، وفي هذه الحالة عن طريق الاتجار بالمخدرات، كما يطلق تعبير: (الراكب السهل) في جنوب الولايات المتحدة على القواد الذي يعيش على حساب المومسات.

● فيلم: تربية بببي ... هوارد هوكس .. ١٩٣٨

يأتي اسم الفيلم من وجود حيوان مدلل اسمه (بببي) تملكه بطلة القصة سوزان فانس (الممثلة كاثرين هيبيرن)، وهذا الحيوان هو في حقيقة الأمر (فهد) أليف يعيش مع بطلة الفيلم الارستقراطية الثرية في منزلها، وفي الحقيقة ان في الفيلم (فهدين) شبيهين وليس فهداً واحداً، ويقوم احدهما بدور فهد أليف والآخر بدور فهد بري، ويمثل الفهد شخصية رئيسية في شخصيات فيلم (تربية بببي)، وهو واحد من المظاهر والأحداث الغربية الكثيرة في هذا الفيلم الكوميدي الصاخب الذي يشتمل على كل ما يخطر على البال، في مواقفه واحداثه الكوميديية بدون حدود او قيود.

● القلب الشجاع .. ميل جيسون .. ١٩٩٥

يستند فيلم القلب الشجاع الى قصة للكاتب السينمائي والتلفزيوني الامريكي راندال والاس. الذي تحول فيما بعد الى الإخراج السينمائي، والمتحدر من اسرة (وليام والاس) البطل الاسطوري الاسكتلندي، الذي تدور احداث قصة الفيلم حول حياته في اواخر القرن الثالث عشر، وكان هذا الكاتب يقوم بزيارة الى ادنبرة في اسكتلندا في العام ١٩٨٣، للتعرف على تراث اسرته حين شاهد تمثالاً لوليام والاس خارج قلعة ادنبرة، والذي لم يكن قد سمع به قبل رغم تحدره من اسرته فقرر متابعة بحثه عن (أعظم ابطل اسكتلندا) وكانت النتيجة سيناريو فيلم (القلب الشجاع) وهو اللقب الذي كان يطلق على وليام والاس.

● المريض الانجليزي ... انثوني مينغيللا - ١٩٩٦

تدور قصة الفيلم حول رجل نبيل ومغامر مجري هو الكونت لازو دي ألماسي ينقل على متن طائرة من الصحراء الكبرى الى ايطاليا، بعد ان يصاب بحروق في كل جسمه اثر سقوط طائرته. وبعد وصوله الى ايطالي تتولى مهمة علاجه ممرضة كندية اسمها حنه، تكرس نفسها وتتفانى في خدمته في دير

مهجور.. وتحول الحروق والتشوهات دون التعرف على هويته ولكن يعرف في وثائقه الطبية بطريق الخطأ بأنه انجليزي الجنسية.. ومن هنا جاء اسم وعنوان الفيلم المريض الانكليزي.

● فيلم الخيط الأحمر الرفيع .. تيرينس مالك - ١٩٩٨

يعود اسم هذا الفيلم الى ما استمده الكاتب جونز جنوز من قصيدة "تومي" للشاعر الشهيد ريدارد كيبلنج، كما يستخدم هذا العنوان في المثل الأمريكي القديم (هناك خيط احمر رفيع بين العقل والجنون)، فمن يخوض الحرب لا يعرف كيف دخلها ولماذا، بل يجد نفسه مجبراً على قتل الآخرين قبل ان يقتلوه.

● فيلم: غير قابل للكسر: م. نايت شياميلان (٢٠٠٠)

سُمي بهذا الأسم لوجود شخصيتين في قصة الفيلم بوضع نقيض في الحالة الجسدية والروحية، فالأول لم يعرف طعم المرض في حياته، في حين ان الثاني يعاني من مرض هشاشة العظام منذ ولادته، مما يعرضه للكسر في عظامه لأنفه الأسباب. وتعرضت عظامه للكسر اكثر من خمسين مرة، وهو يقف امام شخص لا يمرض و"غير قابل للكسر" وهو الناجي من قطار تحطم في حادث مروع دون ان يصاب حتى بخدش واحد في جسمه.

● فيلم : ابتسامة موناليزا .. مايك نيويل.. ٢٠٠٣

استلهم الكاتبان السينمائيان لورنس كونر ومارك روزنثال، عنوان الفيلم "ابتسامة موناليزا" من حديث جرى بين الطالبة بيتي ووالدتها، يظهر تأثيرها باستاذتها حين تقارن بيتي تظاهرها بالسعادة مع زوجها الخائن بابتسامة موناليزا في لوحة ليوناردو دافينشي الشهيرة، وتساءل والدتها عما اذا كانت موناليزا تبتسم تعبيراً عن احساسها بالبهجة والسعادة، أم لأنها كانت مطالبة ومفروضاً عليها إظهار مثل هذه الابتسامة.

● فيلم مملكة الفردوس. ريديلي سكوت.. ٢٠٠٥

يستمد هذا الفيلم اسمه من الهدف او الغاية او المقصد الذي يتوجه نحوه الفرسان الصليبيون، اي الأراضي المقدسة، ويستخدم هذا العنوان في سياق القصة حين يقول احد الحكماء لبلالان "ان من السهولة ان تكون فارساً، بأن تدافع عن الحق وتتجنب الباطل. فهذه مملكة الفردوس".

● فيلم: شفرة دافنشي .. رود هوارد .. ٢ٰ٠٦

تشير قصة الفيلم الشكوك حول تورط الفاتيكان في جريمة قتل تقع في متحف اللوفر بباريس للتستر على سر قديم مفترض يتعلق بالديانة المسيحية مخفي في لوحات الفنان الشهير ليوناردو دافنشي منذ ٥٠٠ عام.. القصة التي تتناول تستر الكنيسة الكاثوليكية على اسرار تتعلق بحياة السيد المسيح على مدى الفي عام، وانه قد تزوج من مريم المجدلية التي خلفت له طفلاً، مما أثار الجدل والاحتجاجات واشتداد مستوى الحساسية والتساؤلات والغضب.

● فيلم: منقح .. بريان دي بالما .. ٢٠٠٧

استمد فيلم (منقح) من كلمة تستخدم في وصف ما يحدث من تنقيح ورقابة للتقارير الإخبارية الأمريكية المصورة الواردة من مناطق الحروب، ويرى المخرج بريان دي بالما ان الحقائق المتعلقة بالعراق قد تعرضت للتنقيح وأحيطت بالغموض وحجبت عن الشعب الأمريكي.

● فيلم: قائمة الدلو .. روب راينر ... ٢٠٠٧

ان هذا الفيلم يستمد اسمه من عبارة أمريكية دارجة هي (Kick the Buket) اي (يرفس الدلو) التي تعني ان الشخص الذي "يرفس الدلو" هو الشخص الذي يموت، وكتب السيناريو له جستون زاكام.

● فيلم: القارئ.. ستيفن دلدري.. ٢٠٠٨

ان عنوان الرواية وفيلم القارئ مستمد من عادة (القراءة) التي استهل بها مايكل وحنه علاقتهما الحميمة. وان كل لقاء بينهما يقوم مايكل بقراءة مقتطفات من الأدب العالمي مثل ملحمة الاوديسة لهوميروس وقصة السيدة صاحبة الكلب لتشيخوف. وذلك بناء على طلب والحاح من عشيقته حنه، يذكر ان كاتب السيناريو المخرج ديفيد هير.

● فيلم: أمسك سمارت .. بيتر سيجال .. ٢٠٠٨

يستمد الفيلم اسمه من اسم بطل الفيلم ماكسويل سمارت ولكن لا يخفى هنا التلاعب بالكلمات باللغة الانجليزية، حيث ان كلمة (سمارت) تعني (ذكياً) باللغة العربية، ويمكن اذن ان يترجم العنوان الى معنيين في الوقت نفسه، (امسك سمارت) أو (كُن ذكياً).

● فيلم "تسعة" .. روب مارشال .. ٢٠٠٩

يستمد فيلم (تسعة) عنوانه من فيلم ٨ 1/2 للمخرج فيديريكو فيليني، على أساس ان بطل القصة المخرج جايدو كونتيني قام بإخراج تسعة افلام وعلى اعتبار انه قام بإخراج أحد افلامه بالاشتراك مع مخرج آخر، اي انه قام بإخراج 1/2 فيلم. يذكر ان سيناريو الفيلم الذي كتبه مايكل تلوكين والكاتب انثوني مينغويلا استند الى المسرحية الغنائية الاستعراضية التي تحمل اسم (تسعة) وهي التي استمدت بدورها من الفيلم الايطالي والشهير ٨ 1/2 لفيليني.

● فيلم: ١٢٧ ساعة .. داني بويل .. ٢٠١٠

فيلم يتناول مغامرة مروعة، يعلق خلالها تحت صخرة في وادٍ ضيق بولاية يوتاه البطل ارون رالستون على مدى أكثر من خمسة ايام وبالتحديد ١٢٧ ساعة كما يتطابق مع اسم الفيلم، الذي استمرت أحداثه على مدى (١٢٧) ساعة.

● حفرة الأرنب .. جون كامرون ميتشيل .. ٢٠١٠

في هذا الفيلم ليس هناك حفرة وليس هناك أرنب، وانما جاءت التسمية من خلال صورة المأساة التي يتعرض لها الزوجان لحادث مروع لابنهم الذي لقي حتفه، بعد ان خرج راكضاً وهو يلحق بكلبه خارج المنزل ودهسته سيارة عابرة، هذه الصورة تشبه الى حدٍ ما (اليس) وهي تركض وراء (الارنب) التي قادتها الى الحفرة كي تختفي.

● فيلم الفارس والنهار **Knight and Day** .. جيمس مانجولد .. ٢ٰ١٠

ان عنوان الفيلم خضع الى تلاعب بالألفاظ، حيث ان العبارة الدارجة باللغة الانجليزية هي "الليل والنهار" وقد استخدمت في عنوان الفيلم كلمة Knight التي تعني (الفارس) بدلاً من (Night) التي تعني (الليل)، وتعرف على سبب اختيار كلمة (Knight) قبل نهاية الفيلم حين تكتشف الشابة جون ان الاسم الحقيقي لرفيقها العميل السري الذي وقعت في حبه هو (ماتيو نايت) **Matthew Knight** وليس (روي ميلر) كما قدّم لها نفسه في بداية الفيلم.

● فيلم: الختم السابع .. انغمار بريغمان ..

يعود اسم الفيلم الى الكتاب الديني غير المعروف والموجود عند بعض الطوائف في السويد، وهو (كتاب الأسرار الالهية) والمغطى حسب بعض المفاهيم الدينية بسبعة أختام. وان من يتمكن من إزالة الختم السابع سيعرف سر الحياة. ولهذا سمي الفيلم بذلك.

● فيلم ٨ 1/2 فيليني .. ١٩٦٣

جاءت تسمية فيليني لهذا الاسم وفقاً لتسلسل عدد الأفلام التي اخرجها، والتي جاءت ستة أفلام سينمائية سابقة (فيتوليني) و(لاسترادا) و(بيرون) و(ليالي كامبريا) و(لارولكا فيتا) مع فيلمين قصيرين وكذلك

تعاونه لكاتب السيناريو لمخرج (البيروتو لاتيدو) في ثلاثة أفلام والتي تحسب (نصف) في رصيده في الاعمال التي انجزها فيليني. وبهذا يكون قد انجز ثمانية افلام ونصف في تلك المرحلة من حياته الفنية.

● فيلم: رجل المطر... ١٩٨٨ - RAIN MAN

هناك اشارة في مشهد، تحصل فيه نقطة تحول في علاقة الاخوين ببعض، عندما كان شارلي يتكلم مع رايموند وفجأة يذكر رايموند اسم (رجل الماء)، ويقول له شارلي من اين عرفت هذا الاسم ليرد رايموند عليه: انا كنت اخطئ في لفظ اسم رايموند واقول (رين مان)، اي رجل المطر، ويريه صورة لهما منذ الصغر ويدور الحديث عن حادثة قديمة منذ الصغر اثناء فتح الماء الساخن، ويقول له يؤذي الصبي الصغير، ويردد له لا تؤذي الصبي الصغير ليعلم تشارلي، ان سبب ابعاد رايموند عن البيت هو الخوف على صحة وسلامة شارلي.. وقعت هذه الواقعة في صغرها عند الاستحمام وفتح الماء الساخن.

● فيلم أفتار.. جيمس كامبيرون - ٢٠٠٩

عندما سُئل جيمس كامبيرون عن معنى (أفتار) اجاب انه اسم واحد من اسماء الآلهة عند الهنود. أما المعنى اللغوي للكلمة فهو (التجسد)، اي تجسيد فكرة في شخص، وهو معنى يعبر عن قصة فيلم ومنحنى الصراع بين اصحاب الأفكار المتباينة فيه، وهناك قبائل في الفيلم سميت بقبائل أفتار المسماة بالتافي او مخلوقات الافتار الساكنة في كوكب باندورا، وهي كائنات هجينة شبيهة بسكان كوكب باندورا، يتم تطويرها في كوكب الأرض لتؤدي وظائف الغزاة نيابة عنهم.

● فيلم الحاسة السادسة: إخراج: م. نايت شيامالان - ١٩٩٩

سُمي بهذا الاسم لأنه يتناول ويتعامل مع عالم الاشباح والظواهر الخارقة الطبيعية، فهو يعالج موضوعات متعددة متداخلة كالطفولة ومخاوف الكبار والعلاقات بين الناس والموت والوهم والهواجس، ولا يقدم الفيلم مجرد قصة طفل يرى أشباح الموتى بل يخاطب موضوع الخوف من المجهول الذي يساورنا جميعاً. إذ يرى كل يوم هذه الرؤيا المتكررة التي حولت حياته الى جحيم.

● فيلم مدينة الملائكة.. اخراج: براد سيلبرلنج.. ١٩٩٨

تقع احداث فيلم مدينة الملائكة في مدينة لوس انجليس وهي (مدينة الملائكة) بالمعنى الحرفي للاسم الذي اطلقه عليها المستعمرون الاسبان، وتدور القصة حول مئات الملائكة المنتشرين في سائر انحاء المدينة ذوي الصلة بالبقاء الانساني، وبالمعاني السامية للحياة التي توجد وتجمع بين الناس كالمستشفيات والمكاتب ودور الفكر. وخاصة في المستشفيات وفي مواقع الاحداث والازمات والمآسي الاخرى، حيث يأخذ الملائكة بأيدي من يموتون ويرافقونهم الى الجنة، هؤلاء الملائكة يجوبون انحاء المدينة بملابسهم السوداء الطويلة، ويرون كل شيء، ويسمعون كل شيء ويفضلون الوقوف او الجلوس فوق الاماكن العالية. والتجمع على شاطئ البحر عند الغروب والشروق، حيث يسمعون الحاناً موسيقية ملائكية. ولكن الناس من حولهم لا يستطيعون مشاهدتهم، فيما عدا بعض الاطفال الابرياء الذين يتمكنون من ذلك في لحظات معينة، او لمن يشاء هؤلاء الملائكة ان يراهم ويسمعهم من الكبار عند الضرورة.

● فيلم عقوبة مزدوجة ... بروس بيريسفورد - ١٩٩٩ -

يستمد الفيلم عنوانه من تعبير قانوني، يعني انه لا يجوز ان يُدان الشخص عن الجريمة نفسها مرتين، ذلك ما يستند الى التعديل الخامس للدستور الأمريكي وهو ينص على ذلك بوضوح، وقصة الفيلم ان امرأة متزوجة دخلت السجن بعد ان اتهمت بمقتل زوجها الذي تبين انه دبر امراً زائفاً محاولاً الهرب مع ابنه وصديقة زوجته، وبعد خروج الزوجة من السجن توعدت زوجها للثأر منه بحجة انها نالت عقوبتها مقدماً، ولن يجيز القانون الأمريكي معاقبتها للمرأة الثانية اذا ما تخلصت من زوجها، ولهذا

سُمي الفيلم (عقوبة مزدوجة) الذي يحمل بوستر سكين برأسين مدببين وبتجاهين يفصل بين وجه الزوجة ووجه الزوج وهما في وجهات نظر مختلفة.

● فيلم شارع الغروب: إخراج: بيلي وايلدر .. ١٩٥٠

يستمد فيلم (شارع الغروب) اسمه من الشارع الرئيسي الذي يقطع بيفرلي هيلز حي نجوم السينما القريب من هوليوود.

● فيلم: سالت **Salt** ... فيليب نويس ٢٠١٠

يحمل هذا الاسم ظلاً سياسياً، فهو حاصل جمع الحروف S.A.L.T. وهو اختصار لعبارة (محادثة الحد من الأسلحة الاستراتيجية) هذا المصطلح الذي انتشر في سبعينيات القرن الماضي، وما جرى من حوارات بين امريكا – والاتحاد السوفيتي آنذاك. ويمكن الرجوع الى اصل المصطلح: Strategic Arms Limit Talks.

● فيلم: ٤٠٠ ضربة : فرانسوا كروفو.

يستمد الفيلم عنوانه من مصطلح فرنسي (Guater cents coups) يعني: (انفجر غاضباً) على الرغم من أن (٤٠٠ ضربة) يدور بالتأكيد حول طفل ينفجر غاضباً، يتمرّد على السلطة بالتغيب من المدرسة والسرقة، الا ان العنوان له معنى مزدوج.

انه لا يشير فقط الى ماثر متمرد مراهق انفجر غاضباً، بل يلمح ايضاً الى الضربات الموزعة أو التي يتلقاها الطفل من والديه المهملين المتبلدين والمدرسة الخائفة المستبدة وسلطات الدولة، انواع الصدمات الموجهة لنفسية صغير من الممكن ان تتسبب في أن يصبح الطفل مغترباً وينفجر غاضباً، وهذا موضوع

عرف عنه "تروفو" الكثير جداً^{٣٦٦}).

3
() مارلين فيب، (افلام مشاهدة بدقة، ترجمة: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، لقاهرة، ٢٠١٣)، ص ٢١١.

ما بعد الحداثة والسينما والتلفزيون..

يحدد نورمان دينزن ثمان خصائص لسينما ما بعد الحداثة متخذاً من الفيلم الأمريكي الشهير (المخمل الأزرق – ١٩٨٦) لمخرجه ديفيد لينش المتخصص في التقليد الساخر لأفلام المراهقين في الخمسينات

٣٦٧
(نموذجاً).

أما خصائص سينما ما بعد الدحاثة التي وضعها دينزن فهي:

١. تميع الحدود بين الماضي والحاضر، بمعنى ان المشاهد لن يتمكن من تحديد الزمن الذي يحكي عنه الفيلم بأي درجة من الدقة.
٢. تميل أفلام ما بعد الحداثة الى إبراز علامات الماضي وعرضها بوصفها علامات تفكيك وهدم وبكلمات دينزن فانها "تزرع الرعب في الحنين الى الماضي".
٣. تدفع سينما ما بعد الحداثة حدود الحاضر الى المستقبل بحيث صبح اللاواقع واقعاً وليس مجرد احتمال.
٤. تعرض افلام ما بعد الحداثة ما لا يقبل العرض (unpresentable) إذ انها جعلت من ما كان يعتقد سابقاً انه لا يناسب السينما، جزءاً اساسياً في الأفلام.
٥. وظفت سينما ما بعد الحداثة الجنس الوحشي و/ أو العنف وسيلة للتعبير عن الذات والتحرر.
٦. تتعلق هذه النقطة بكيفية عرض صورة المرأة في سينما ما بعد الحداثة، انها احدى امرأتين لا ثالث لهما، فهي اما المرأة الجيدة: الزوجة المحترمة، من الطبقة الوسطى، او السيئة، الساقطة، الشهوانية، ورمزت الى المرأتين بالمرأة البيضاء والمرأة الحمراء على التوالي.
٧. تتعلق هذه الخاصية بالنوستالجيا، ذلك ان اطلال الماضي قد وظفت لتمثيل الأمن او اللا – أمن

٨. أما الخاصية الأخيرة فهي تتعلق بهوامش العنف في الفيلم، إذ تميل افلام ما بعد الحداثة الى موضعة اسوأ مخاوفنا في مجتمع الحياة اليومية، بمعنى ان المجرمين يأتون الينا محملين بالهدايا والابتسامات ويصبحون اصدقاءنا قبل ان يغتالوا حياتنا ويمزقوا عائلاتنا.

وتقول أماني ابو رحمة.. (ان جيسي ريتشاردز وتياره (سينما الحداثة العائدة) يرى ان ما بعد الحداثة حاولت تحطيم ارجاء الجمهور لما لا يمكن تصديقه بطريقة منهجية، وانها شرّحت عناصر السينما أمام الجمهور بوعي وانعكاسية ذاتية، تقترب هذه العبارات من توصيفات المنظرين لأدب ما بعد الحداثة، وفنونها بالمجمل والتي تعد تبعاً لهتشيون في كتابها (سياسات ما بعد الحداثة ١٩٨٩)، الانعكاسية الذاتية الواعية والمفرطة احد أهم خصائصها، يركز ريتشاردز هنا على العلاقة بين السينما والجمهور، تلك العلاقة التي تغيرت تغيراً حاداً في التسعينات بالمقارنة بعشرينات و ثلاثينات القرن الماضي، حيث كان الهدف هو عرض الأفلام لمشاهدتها وفهماها كما هي او كما اراد مخرجها، ولكن في التسعينات اصبحت الأفلام تتحدث عن نفسها، الأمر الذي يتمتع المتفرج حيناً ويقلقه احياناً، وتبعاً لذلك اصبحت المشاهدة، كما القراءة، تعتمد على معرفة المشاهد وتجربته الذاتية ومشاركته الفاعلة، ويرى ريتشاردز ان أفلام جان – لوك – غودار – وديفيد نيش وكونتني تارانتينو تعد أمثلة على افلام ما بعد الحداثة، ولكن المثير من وجهة نظره، هو ان غودار ثم نيش قد قدما افلاماً يمكن ان تعد نموذجاً لسينما الحداثة

3
() اماني ابو رحمة، (نهايات ما بعد الحداثة، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٣).

العائدة، ويرى أيضاً أن فيلمه الشهير (السلام عليك يا مريم Je vous Salue Marie يمكن النظر اليه بوصفه انموذجاً لكيفية توظيف السينما من أجل عرض الروحانيات، بل انه يذهب بعيداً حين يقول ان

٣٦٨

الفيلم يدعو الى العمل الجاد من أجل خلق نوع جديد من السينما).
وجاء في تحليلات مارلين فيب الفيلمية في كتابها (افلام مشاهدة بدقه)، وفي أحد فصوله الذي يعنى بالسينما وما بعد الحداثة، ومنها فيلم أني هال لوودي ألن وبعض السمات والعناصر التي يحملها وهي مشبعة بأفكار وتكوينات مرئية لما بعد الحداثة. وتقول فيب: (إدراك "وودي الان" ما بعد الحداثي يمضي الى ما هو أعمق من وصف عالم فارغ من الفضيلة والجوهرية بشكل مزعج، وهي أيضاً مشكلة أواخر القرن التاسع عشر وليس ما بعد الحداثة ذاتها، والأكثر تميزاً فيما يتعلق بما بعد الحداثة في أعمال "وودي الان" هو طريقة الانعكاس الذاتي والمحاكاة الساخرة بدرجة كبيرة التي يستخدمها في الوسيط السينمائي. معظم افلام "وودي الان" تعكس أو تحاكي، ليس الحياة، وانما فقط الحياة كما يتم تقديمها في الافلام الأخرى، على عكس سينما هوليوود الكلاسيكية، التي تكافح لخلق ايهاهم بأن العالم الذي نشاهده حقيقياً. تجذب افلام "وودي الان" الانتباه بشكل صارخ الى زيفها وتكلفتها واصطناعها، ويقوض "وودي الان" من الأيهاهم الواقعي للسينما وينتقص منه بطريقة جد مختلفة، عبر المحاكاة الساخرة، وتقليد اساليب الآخرين، بمعنى، أنه يستخدم الأشكال التقليدية لكن بطريقة ساخرة، لهدم أو

٣٦٩

نسف ادعاءاتها الواقعية).
(.)

وكانت (فيب) قد كتبت تعريفاً لما بعد الحداثة في بداية الفصل استهلته فيه بقصدية، تمثلت في مشاهدتها الدقيقة لأفلام (وودي الآن) وبشكل خاص فيلم أني هول ١٩٧٧ بعد الأستعانة بتعريف جون ماتوكس: (ما بعد الحداثة، هذا المصطلح المراوغ الردي السمعة، لدرجة أن الكلمة (postmodernism) أصبحت بلا معنى تقريباً، هذا ملأئم بصورة ساخرة، لأن اللامعنى هو لب أهتمام ما بعد الحداثة. ويمكن الاشارة الى دقة حالة الغموض الدالة في تعريف جون ماتوكس، (إنه بالنسبة للبعض عذر لمراكمة كميات هائلة من الديكور الغريب والمجنون، ولآخرين مثال على ضعف المعايير والقيم، ولآخرين مقالومة متعسفة ليقين وثبات الفئات والتصنيفات أو المقولات ولآخرين طريقة متعددة الأغراض لوصف البيت، أو ثوب، أو سيارة، أو فنان، أو حلوى أو أسم تدليل بصفة خاصة، ولآخرين مجرد أمر

٣٧٠

أنتهى (الآن)).
(.)

3
() اماني ابو رحمة - نفس المصدر، ص ٢٣١.

3
() مارلين فيب، (افلام مشاهدة بدقه، تر: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، لقاها، ٢٠١٣)، ص ٢٨٥.

3
() مارلين فيب، (افلام مشاهدة بدقه، ترجمة: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، لقاها، ٢٠١٣)، ص ٣٨١.

ما بعد الحداثة عند براندا مارشال: (١)

ان ما بعد الحداثة تدور حول اللغة، وكيفية ممارستها للقوة، للكيفية التي تحدد لها المعنى، والكيفية التي تحاول ممارسة القوة من خلالها، كيفية تقييدها، وتعطيلها واصرارها على انها ترمز لشيء ما: ان ما بعد الحداثة تدور حول الكيفية التي تتحدد بها داخل اطار تلك اللغة، وضمن مصفوقات تاريخية، واجتماعية وثقافية محددة، انها تدور حول العرق، والطبقة والنوع gender، والهوية الايروتيكية والممارسة، القومية، العصر، السلالة. ان موضوعها هو الاختلاف، هو القوة، والعجز، وتقويض السلطة، وكل المراحل البينية، والماورائية والمسكوت عنها، ان موضوع ما بعد الحداثة هو كل شيء شائق، يتمثل في الحطام، والألق، وكل ما له صلة باللحظة الراهنة، إنها تدور حول تلك الخيوط، التي نتتبعها، ونتتبعها ولكن دون نتيجة، نحو معرفة متزايدة نعم معرفة بريئة مطلقاً، نحو فهم أفضل؟ نعم؟ الى بصيرة صافية؟ ابدأ، انها تدور حول التاريخ، ولكن ليس التاريخ الذي نعتقد ان بإمكاننا التعرف على الماضي من خلاله، ان التاريخ فيما بعد الحداثة يصبح تواريخ واسئلة. ان ما بعد الحداثة تدور حول تواريخ لم ترو، تواريخ تعاد روايتها، تواريخ غير مروية، التاريخ على الطريقة التي يكن بها ابدأ، التواريخ لمنسية، المخفية، غير المرئية، تواريخ تعتبر بلا اهمية، متغيرة، ممحوة، انها رفض للرؤية الخطية لتاريخ يؤدي مباشرة الى الحاضر وفقاً لنموذج يمكن ادراكه، انها حول الصدفة، وحول السلطة، وحول المعلومات، وحول المزيد من المعلومات، والمزيد، وهذا قليل جداً مما (تكوّنه) ما بعد الحداثة. ص ١٥

تقول براندا مارشال *ايضاً:

[ان ما بعد الحداثة كما استعملها، لا تشير الى حقبة او "حركة". انها شيء يخلو من اللاحقة ism انها ليست شيئاً في حقيقة الأمر، انها لحظة، ولكنها لحظة منطقية اكثر منها زمنية، انها - مؤقتاً - فضاء، انها شيء يشبه كلمة "اختلاف" difference عند جاك دريدا، فضاء يقع فيه المعنى، او شيء يشبه كلمة (حدث) event عند ميشيل فوكو، - لحظة قطيعة، تغيير، ان كلمة ما بعد الحداثة Postmodern تستخدم غالباً مرادفاً لكلمة (معاصر): كلمة ما بعد الحداثة تصبح مساوية لعبارة "كله ماشي"، عقيدة،

لا تاريخية، لا سياسية تعددية..] (١) ص ١٥.. تعليم ما بعد الحداثة. براندا مارشال.

ما بعد الحداثة والصورة..

يقول جان بودريار:

(١) براندال مارشال: (تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، تر: السيد امام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠)،

* كاتبة، روائية، محاضرة في جامعة متشجان، اختصاص أدب ونقد.

(١) براندا مارشال: (تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ترجمة: السيد امام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠)،

(يتحول المشاهدون الى رهائن للشاشة حيث يعيشون ثورتهم كسفر داخل استراتيجية الصور، اي انهم يتحولون الى سائحين داخل قصة افتراضية، وانطلاقاً من اللحظة التي يتحول فيها الاستوديو الى مركز قيادة والشاشة الى ساحة للظهور، فان الجميع يرغب في الظهور وبأي ثمن، يتحول الشارع هنا الى امتداد للاستوديو، اي الى نوع من المكان الافتراضي للحدث، وهذا ما يؤدي حقاً الى الخلط الجذري بين الجمهور والوسيط الاعلامي داخل الزمن الواقعي.

وبذلك أمست الصورة التلفزيونية بديلاً للواقع، حيث أبعدت المتلقي عن ممارسة التجارب، فشاشة التلفزيون قد تحولت الى حقل الممارسة كافة انواع التجارب التي تظهر عليها من جميع ارجاء

٣٧٤

(العالم) ص ٣٦٥

والصورة في العالم الافتراضي ذهبت بعيداً عن الواقع وتمردت على الزمان والمكان، وتكاد تقبل التلاعب والتزييف ففي التلفزيون خاصة احيطت بمنتجي وسائل الاعلام، اصحاب الاهداف والاعراض المتعددة، ايجاباً وسلباً، ذلك ما ساعدها، التطورات التقنية الايكترونية التي تبنت الشكل والاماكن والابهار وبما يتيح التداخل في الزمان والمكان واخضاعهما للنزعة الافتراضية في اختيار مواضيع متخيلة وباجواء لا تخلو من التشويق والمحمولات الجمالية، وبما تعدى حدود المضامين والاشتراطات الاجتماعية، وهو ذات الحال الذي ساد سياسة سينما هوليوود وافلامها بأشكالها وتقنياتها وما تحمل من اغراض ومضامين فكرية، والعمل على تسويقها فور انتاجها الى اقصى دول العالم وبسرعة انتشار عبر الانترنت، لحماية مصالح الشركات وحقوقها في العرض. واطلعنا على قول لميشيل فوكو نعتقده هو اقرب الى ما ذكرناه، (ان جمعيات الخطاب تنجز وظيفتها بشكل مختلف جزئياً، ووظيفتها هي الحفاظ على الخطابات او انتاجها، لكنها تفعل ذلك لكي تجعل هذه الخطابات تتداول في مجال مغلق، ولئلا توزعها الا على قواعد مضبوطة وبدون ان يؤدي هذا التوزيع نفسه الى تجريد

٣٧٥

أصحابها منها) (.)

وهذا الى جوار المتغيرات الايكترونية المتطورة التي احدثت ارسال الصورة والصوت فيلماً كان ام محادثة لتخطي ما كان مألوفاً وكسراً للقواعد والحلقات التقليدية السابقة.

والشاشة في التلفزيون لا تخلو من انتهاكات في مستوى العرض والمعالجة، ذلك ان نسبة العرض تتعالى بالكم المتصاعد من البرامج والأخبار والتعليقات وغيرها من الفعاليات قياساً بحجم العروض الدرامية، فالاغاني السريعة وموديلاتها الانثوية المقحمة وبرامج متنوعة مختلفة من استطلاعات خارجة عن المعايير والمناهج البحثية وتعليقات ولقاءات في برامج تقريرية وتحليلية ومناقشات متخاصمة دون أدنى احترام للرأي الآخر، وكان أي من يظهر في الشاشة يلبس دور محلل سياسي، او اقتصادي او اجتماعي او استراتيجي وغيرها، ذلك ما عرض الصورة التلفزيونية الى الاستهلاك. ويقول امبرتو ايكو:

(ستقرّ شاشاتنا بوفرة، من الآن وصاعداً، أميين متباهين برطانتهم، ولواطيين متلذذين بمعالجة مثليتهم بـ(دواسة قديمة)، وفانتات على أهبة ابراز مفاتنتهن الفاقدة النضارة، ومغنين ضليعين في النشاز،

3

() علاء عبد العزيز، (ما بعد الحداثة والسينما - الفن السابع، دمشق ٢٠١٠) ص ٣٦٥،

3

() علاء عبد العزيز، (ما بعد الحداثة والسينما - الفن السابع، دمشق ٢٠١٠) ص ٣٥٦،

ومتحذقات يؤكدن (الألغاء التقمصي لما تحت الشعور الانساني) وازواج مخدوعين سعداء، وعلما مجانيين، وعبقریات غير مفهومة، وكتاب يشتهرون على حساب المؤلف، وصحفيين يعطون الصفحات،

٣٧٦

ومقدمين يتلقونها سعداء، اعتقاداً منهم بأن مقال الزاوية سيتحدث عنهم في اليوم التالي). (ان ما أتيح للمشاهد في تقلب قنوات العالم وبتحصى، ساعد على مشاهدة الكثير من الأفكار والمواضيع والقصص المتعددة المستويات، بل وحتى الخارجة عن سياقات الصناعة (معرفةً وتقنياً) وبمعزل عن الرقابة، وبما تجعل الصورة الناتجة قدرة في التحكم الذهني والعاطفي والسلوكي، سواء ان تتناول مواضيع ذاتية ام موضوعية، ونسترشد بما يقوله جاك فونتاني: (الصورة تبين وتمثل وتحكي، ولكنها أيضاً تأمر وتنهى، وتحظر وتبيح، فهي تجعلنا ننقل او نتوقف، وهي التي تطرح علينا الغازاً وترشدنا لانجاز مهامنا اليومية.. انها تمتلك سلطة على الواقع، انها توحد وتفعله، انها تغيرنا وتغير

٣٧٧

عالمنا). (وهذا ما تفعله الصورة السينمائية كذلك، ذلك لانها تحتوي العناصر المرئية الفاعلة من ضوء ولون ومكان وديكور وفضاءات من الفراغ ومن الموجودات التي تقتضي سيرورتها احداث وافعال وحركات تقودها شخصيات مع خصومها في قصص وحكايا تعدت الأسلوب التقليدي لترتدي اشكالا ملونة متغيرة متقلبة بفعل التقنيات الحديثة والمؤثرات.

في مجال السينما نجد ان الوضع التاريخي لتجلي الظاهرة الـ"ما بعد الحداثة" يتسم بالأبهام والغموض وعدم الوضوح حيث ورد في كتاب ما بعد الحداثة والسينما لعلاء عبد العزيز حيث يقول: يقول فريديك جيمسون:

٣٧٨

(.. وفي السينما تتمثل ما بعد الحداثة في اي إنتاج لجودار *، وكذلك أسلوب جديد تماماً للأفلام التجارية والخيالية). وبذلك يضم (جيمسون) كل اشكال الانتاج السينمائي، على الرغم من اختلاف انواعه وتوجهاته تحت مسمى سينما "ما بعد الحداثة" سواء كانت هذه الافلام من النوعية التجارية او الخيالية، ذات اسلوب العرض المختلف!.

٣٧٩

ويضم اليها ايضاً افلام (جودار) * ذات الاتجاه البريختي - التي تستند في بناءها على الدراما الملحمية Epic Drama ذات الطابع التعريبي / التعبيري - حيث استخدام جودار اسلوب القطع الحاد فيما بين اللقطات، مما اوجد قفزات فيما بين اللقطات. والأحداث المعروضة على الشاشة، فهو لم يكن يراعي في افلامه أيّاً من القواعد المونتاجية المحققة لسلاسة السرد الفيلمي. إذ كان يعتمد وصل اللقطات في مواضع تعمل على تحطيم حالة الإيهام التي تتحقق من اتباع اسلوب السلاسة في تتابع اللقطات،

3

(نفس المصدر السابق، ص ٣٧٥.

3

(نفس المصدر السابق، ص ٣٧٧.

3

* يرد في تراجم مختلفة اسم (جودار، غودار، كودار) بحسب تعبير المترجم ووجهة نظره.

3

* يرد اسم (غودار) في تراجم متعددة بتعابير مختلفة مثل (جودار، غودار، كودار... الخ) ذلك بحسب وجهة نظر

المترجم.

والتي ينتج عنها حالة من التوحد بين المتفرج وبين الأحداث المعروضة على الشاشة، ف... هو يقطع اللقطات ويلصقها ويعيد قطعها ولصقها، ويضع يده على حركات ونظرات ومواقف، كل هذا وفقاً لملاحظاته التي لا تتوقف، وتتعلق جمل المونولوج أو الحوار وراء الأخرى بلا علاقة ظاهرة بينهم، بحيث تكون غير مفهومة، ولكنها تنسجم انسجاماً تاماً مع اجزاء الصور الموضوعه باهمال على

الشاشة^{٣٨٠}).

يقول: أموس فوجل: **Amos Vogel**

(يبدأ الهدم أو التدمير في السينما عندما تغمر العنمة صالة السينما وينبجس الضوء من سطح الشاشة، انها نقطة الانطلاق في مسيرة التدمير الطويلة والشاقة، حيث تصبح السينما هنا ميدان سحر تتحد فيه العوامل السايكولوجية والبيئية لخلق افق مفتوح امام الدهشة والايحاء، ولتحرير العقل الباطن، انها الموضوع المقدس حيث الطقوس العصرية المتأصلة داخل ذاكرة تمتد جذورها الى ماضٍ سحيق

رغبات كامنة تحت نطاق الوعي، تمارس في الظلام وبمعزل عن العالم الخارجي).^{٣٨١}

يقول أبيل غانس: **Abel Ganse**

(لقد أتى زمن الصورة، ان كل الخرافات، وكل الأساطير، وكل مؤسسي الأديان، وكل الأديان نفسها وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب، منذ الوف السنين كلها تنتظر البعث الضوئي، اما الأبطال فانهم يترنحون على أبوابنا املاً في الدخول. ان كل حياة الحلم

وكل حلم الحياة مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس).^{٣٨٢}
يقول ابشتاين:

(إن السينما تخلق واقعاً خاصاً لا علاقة له بالواقع الحقيقي الذي يعيشه البشر، لقد اطلقت السينما منذ بداية عهدها تلك النوازع نحو تفكيك الواقع، حيث رأى صانعوها ان امكانياتها التعبيرية وقدراتها الفنية تفوق امكانيات هذا الواقع الحياتي وامكانيات الفنون الأخرى، فهم يرون انها اداة فنية لديها القدرة على إعادة خلق الواقع واعادة بنائه وفق تصوراتهم، وهذا ما يقودنا الى التساؤل: هل كانت السينما تحمل بداخلها ما بعد الحدائي منذ نشأتها؟ ويتضح ذلك في قول ميشال ديرميه: "ان السينما تهبنا الصورة في المرأة، دون وجوب ان يكون النموذج موجوداً، والتي كان افلاطون يقارنها بالتصوير، إذ عندالمقتضى

لا يتدخل الفيلم كشيء، بل كصورة).^{٣٨٣}

3
() علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما، ص ٣٩٢.

3
() المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

3
() علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما، ص ٣٩٩.

3
() ما بعد الحداثة والسينما - ص ٤٠١.

أفكار الفيلسوف جان - فرانسوا ليوتار - عن سينما ما بعد الحداثة (يكتب ليوتار فصلاً بعنوان (اللاسينما) في كتابه "في معنى ما بعد الحداثة" يتناول فيها ان السينماتوغراف هو التدوين بالحركة، نكتب منه بالحركات. كل انواع الحركات، مثلاً تلك التي تتعلق باللقطة، حركات الممثلين والاشياء المتنقلة، الاضواء، الالوان، التأطير، البؤرية. وتلك التي تتعلق بالمتتالية. كل هذا وزيادة على الوصلات (المونتاچ) والتي تتعلق بالفيلم، والتقطيع نفسه، وفوق او من خلال كل هذه الحركات، تأتي حركة الصوت والكلمات، لتتنظم معها. ويقول: ليوتار.. هناك كتلة من العناصر في حالة حركة، كتلة من المتحركات الممكنة مرشحة لأن تدون على الشريط. فيكون هدف تعلم المهن السينمائية هو معرفة كيف نقصي، إبان انتاج الفيلم، عدداً مهماً من هذه الحركات الممكنة، بحيث يظهر ان بناء صورة المتتالية والفيلم يلزمهما ان يدفعنا ثمن هذه الاقصاءات.

وهنا يراد للسينما ان تكون أكثر جرأة في حذف واقصاء بعض الحركات والافعال والصور وبنائقاء دقيق لا يؤثر على المعنى الدقيق والأعم لفلسفة الفيلم، ولهذا يؤكد ليوتار بقوله: نحن لا نطالب بسينما خام، مثلما ينادي Dubuffet بفن خام، ولا نشكل جمعية من اجل الحفاظ على النسخات الخام Rushes و اعادة تأهيل المهملات Chutes، رغم اننا نلاحظ انه اذا تم اقصاء التقطع فذلك لعدم تناسبه مع النظام العام للشريط، لذلك فهو يتم من اجل حماية نظام الكل من جهة اولى (اللقطة و/ أو المتتالية و/ أو الفيلم). ومن أجل منع الشدة التي ينقلها من جهة ثانية، ولا يملك نظام الكل، هذا من سبب الا وظيفة السينما، ينبغي وجود نظام في الحركات، ان تتحقق الحركات في نظام، وان تحقق نظاماً، ان تدون بالحركات، ان تكتب بالسينما، معناه اذن ادراكه وممارسته كتنظيم دائم للحركات، مثل قواعد التصوير بالنسبة الى الموضعة المكانية، وقواعد السرد بالنسبة الى نظام هينات اللغة.

- يقول ليوتار: ان حركات السينما عموماً هي حركات الايراد، يعني تكرار الشيء نفسه وانتشاره، السيناريو، الذي هو عقدة مع حل، يمثل في نظام الانفعالات المتعلقة بالمدلولات (ذات معنى صريح ومعنى ضمني، كما يقول Metz). الحل نفسه لنشاز كشكل لتأليفه موسيقية. في هذا الصدد، تصبح كل نهاية جيدة، لانها نهاية، حتى ولو كانت قتل، لأنه حل النشاز، في سجل الانفعالات المتعلقة بالادالات السينماتوغرافية والفيلمية، ستجدون مطبقة على كل الوحدات (مسافة بؤرية، التأطير، الوصل، الاضاء، السحب.. الخ).

الاجراج خارج المشهد: كما يراه ليوتار:

ليس الاجراج نشاطاً "فنياً" انه صيرورة عامة تمس كل حقول النشاط، صيرورة لا واعية في العمق للأنزلاقات، الأقصاء والمحو.

يقع عمل الاجراج على مستويين، بشكل متزامن من هذا الشيء هو الأكثر غموضاً، يعود من جهة أولى هذا العمل لكيفية بسيطة الى الفصل بين الواقع من ناحية، ومن ناحية نطاق اللعب (تصوير)، (واقعي) أو المتخلص من الواقعي.

ما يكون في عدسة الكاميرا: ان تخرج عملاً سينمائياً هو ان تضع هذا الحد، هذا الاطار، ان تحصر منطقة إلغاء المسؤولية داخل مجموع سيطرح فكراً كمسؤول (سنسميه) طبيعة مثلاً، أو مجتمع، أو الهيئة الأخيرة، ومن ثم ان تشكل بين المنطقتين علاقة تصويرية أو تصويرية بديلة، يرافقتها، ضرورة تخفيض نسبي لقيمة وقائع المشهد التي ليست سوى ممثلة لوقائع الواقع، لكن من جهة ثانية، ولكي تكون وظيفة التصوير مضمونة، لا يجب على عمل الاخراج ان يكون فقط عملاً يقوم على اخراج خارج المشهد، لكنه عليه ان يوحد كل الحركات، التي يحدها الاطار من كل الجوانب، عمل الذي يفرض هنا وهناك: في الواقع كما في (الواقعي) المعايير نفسها، ان يضع هيئات بالشكل نفسه لكل الاندفاعات وان

٣٨٥

لا يبعد في الأخير ولا يمحو خارج المشهد اقل مما يفعل في المشهد ().
المراجع التي يفرضها الاخراج على الموضوع الفيلمي، يفرضها ايضاً ضرورة على كل موضوع خارج الفيلم، انه يفصل هكذا في الأول، في محور التصوير، بفضل الاطار المسرحي، بين واقع وضعفه، فصل يشكل كبتاً بديهيًا، لكن علاوة على ذلك يقصي، فوق هذا الفصل التصويري في نظام (يسبق المسرحي)، اقتصادي، كل حركة اندفاعية، سواء كانت من المواقع او متخلصة من الواقع التي

٣٨٦

لا ترضخ لمضاعفة Redoublement التي تنفلت من التماهي، التعرف ومن التثبيت التذكري ().
ان الاخراج في استقلالية عن كل (محتوى) مهما ظهر (عنيفاً) ومنظور اليه تحت زاوية الوظيفة الأساسية للابعد هذه، الممتدة الى خارج، كما الى داخل، النطاق السينماتوغرافي، يعمل دوماً كعامل لتوحيد Normalisation ليبيدي. هذا التوحيد، يقوم على إقصاء، من على المشهد، كل ما لا يمكنه ان

٣٨٧

ينكفي على (ويتقلص الى) جسد الفيلم. ومن خارج المشهد على الجسد الاجتماعي ().
الفيلم، هذا الشكل الغريب الذائع انه عادي Normal، هو ليس كذلك اكثر من المجتمع او الجسم. ان موضوعاته التي ليست كذلك، تنجم كلها عن فرض وتوق الى شمولية منجزة، يفترض فيها تحقيق المهمة المعقولة عن جدارة، التي هي اخضاع كل الحركات الاندفاعية الجزئية المختلفة والعقيمة لوحدة الجسد العضوي، الفيلم هو الجسد العضوي للحركات السينماتوغرافية، انه إكليروس الصور، كما هي السياسة بالنسبة الى الاعضاء الاجتماعية الجزئية.

الاخراج، تقنية الاقصاء والمحو، التي هي نشاط سياسي عن جدارة، وهذا الأخير بدوره بمثابة اخراج، هما معاً دين المروق الحديث، إكليروس اللائكية. المشكل المركزي ليس، لا هنا ولا هناك، هو التنظيم التصويري والسؤال المرتبط به اي معرفة ما الذي ينبغي تصويره ولا كيف، وتحديد تصوير جيد او

3
() جان - فرانسوا ليوتار، (في معنى ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٦)، ص ١٠٩.

3
() جان - فرانسوا ليوتار، (في معنى ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٦)، ص ١٠٩.

3
() جان - فرانسوا ليوتار، (في معنى ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٦)، ص ١١٠.

حقيقي، لكن هو الاقصاء او طرد خارج اللاوعي Forclusion كل ما يحكم عليه بأنه لا يقبل التصوير

٣٨٨

لأنه لا يتكرر). (اللوحة الحية:

تنموضع اللا-سينما في قطبي السينما التي تعتبر بمثابة جراف Graphe للحركات: الثبات والحركية القصويتين. بالنسبة الى الفكر فقط يكون هذان النمطان غير متوافقين، بالنسبة الى الاقتصادي هما على العكس بالضرورة مترابطين. الانبهار، الرعب، الغضب، الحقد، الاستمتاع، كل الشدات، هي دوماً ازاحات في المكان نفسه، يلزم تحليل مصطلح الانفعال Emotion في تحريك Motion الذي يتجه صوب استنفاد ذاته، تحريك جامد، حركية ثابتة، تمنح فنون التصوير مثالين متناظرين عن هذه الشدات، الأول حيث يظهر الثبات: (اللوحة الحية) والثاني حيث الهيجان (والحركية) Agitation: تجريد غنائي

٣٨٩

(ملحمي) Lyrique).

الدوغما ٩٥ -

انها حركة تجديد للسينما في الدنيمارك، ضمت عدد من السينمائيين واصدرت بياناً ضم عدد من القواعد والشروط.. وهي:

١. التصوير يجب ان يتم خارج الاستوديو.
٢. لا يمكن تسجيل الصوت بمعزل عن الصورة او العكس.. ولا يجب استخدام الموسيقى الا اذا كانت موجودة في المشهد المصور.
٣. يجب حمل الكاميرا على الكتف.
٤. يجب ان يكون الفيلم ملوناً، والاضاءة الخاصة غير مقبولة.
٥. الخدع والفلترات منوعة.
٦. لا يجب ان يحتوي الفيلم على اي عمل او موقف سطحي: قتل، سلاح او غيرهما.
٧. الانحراف في الزمان او المكان غير مسموح، فالفيلم يجري هنا في هذه اللحظة.
٨. افلام الانواع ممنوعة "البوليسي، الغنائي، الحربي".
٩. يجب ان يكون الفيلم قياس ٢٥ ملم ستاندارد.
١٠. لا يجب ذكر اسم المخرج.

وهنا قسم ملحق بالشروط:

[أقسم كمخرج ان امنع نفسي عن أي ذوق شخصي، فأنا لستُ فناناً وأقسم بالامتناع عن خلق (عمل)، لأنني اعتبر اللحظة اكثر اهمية من الكل.. هدفي الاسمي هو دفع الحقيقة الى الخروج من خلال شخصياتي وفي اطار الفعل. وأقسم ان اقوم بذلك بكل الوسائل المتاحة على حساب كل ذوق سليم وكل اعتبارات جمالية].

مثال: فيلم (الحفل العائلي: اخراج: توماس فينتسبرغ)..

3

() جان - فرانسوا ليوتار، (في معنى ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٦)، ص ١١٠.

3

() جان - فرانسوا ليوتار، (في معنى ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٦)، ص ١١٤.

فيلم أحداثه تدور في ليلة واحدة، وهو احتفال بميلاد الستين لأب اسرة ناجح ومليونير وشديد الباس: في مشهد الحفل الذي يتواجد فيه اصدقاء الاسرة، يتوافد ابناء الأب وهما ولدان وبنتان. وفي تكليف من قبل الاب لابنه كريستيان لقراءة كلمة العائلة بمناسبة حفل الميلاد، يبدأ بحديث يفجره كمنقبلة قلبت الحفلة الى صخب عارم، فقد ذكر ان اخته التي انتحرت ولم تحضر اليوم كانت ضحية والدها الذي اعتدى عليها وعليّ جنسياً، مما أثار ضجة كبيرة في الصالة، مما أدى الى الابن الآخر ان يهجم عليه وينهال عليه ضرباً خارج القصر، فيما تعلن (هيلين) الأخت بأن لديها رسالة من اختها المنتحرة تؤكد صحة ما قاله كريستيان، مما أدى الى مطاردة الأب وضربه واحتقاره، وبما اعطى انطباع عن اسوأ ما تتوصل له العائلة من مستويات الرذيلة والوضاعة والانهيال الأخلاقي .. هذا كشف لموضوع اسود قاتم، عنيف، مخجل، مغرق بالدناءة – وفي الفيلم دلالات لا يمكن اسقاطها بشكل متعسف لما لها من سوداوية وحنق – والكاميرا المحمولة التي صورت هذه التفاصيل من الحركات المتعددة الهجوم والأشكال والزوايا وبشكل عفوي وأني لها من الحركة ما يثير الفزع وما يلائم طبيعة ملاحقة تطورات الاحداث ومفاجأتها المحزنة. انه فيلم صادم. مزعج ويبتعد عن الذوق العام ومشاعر الأبوة والتربية الأسرية الصحيحة.

قالوا في السينما

أختلف الكثير من المفكرين والباحثين وفلاسفة الجمال والمخرجين والكتاب في رؤاهم الخاصة بالسينما، رغم العديد من المشتركات التي لم نجد فيها حداً من التقاطع، ولكن الأمر يرتبط بالمفاهيم الفكرية والفلسفية وكذلك مع الصيغ والطرائق الجمالية التي تخضع لها المعالجات والأشكال والأساليب. وتعد المسافة القائمة بين الشكل والمضمون هي المنطقة التي يتبارى بها المنظرون، فضلاً عن الحيز الفاصل بين الواقع والخيال وما يمكن ان يحمل (عالم الفيلم) من حياة وطقوس لا يمكن استنساخها الى الواقع، وقد تضمن بعض الفروقات عن الذات والموضوع وعن الظاهرة وعن التجريب وعن المؤلف والامألوف، وما يمكن من انتماءات للمذاهب الفنية واختلافاتها وتصوراتها المتعددة، وكثيراً ما ننلقى الكثير من التعريفات للسينما بناءً على ما توصل اليه المخرج من مستوى عال في الدراية المعرفية والعملية والخاصة بتجربته السائدة في عالم السينما، وفي هذا متسع من الأجهادات في عالم الصورة والتكوين المعماري لها وصيغ المونتاج والتركيب وتقنيات السرد وتصدير وجهات النظر، ومستويات اخرى في التداولية والظاهراتيه والتأويل وتحليلات الفيلم وكشف نظرياته الشاخصة.

- الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز: السينما بوصفها نشاطاً فلسفياً من الطراز الرفيع
- شاعر السينما أندريه تاركوفسكي: السينما هي النحت في الزمن.
- بازوليني: السينما هي خلق الواقع في الواقع.
- المؤرخ الفرنسي مارك فيرو: (ان السينما لا تعمل بوصفها "مصدراً" للتأريخ فحسب، ولكنها تعمل ايضاً بوصفها "أداة" للتأريخ، وصائغة له، وموجهة لحركته).
- غودار: (ان مهمتي باعتباري مخرجاً سينمائياً هي قول الحقيقة اربعاً وعشرين مرة في الثانية).
- باختين: (ان السينما هي أقدر بكثير من الأدب على استيعاب مفهوم الكرونوتوب واضاءته وتطويره، ذلك ان تعامل السينما مع أبعاد الزمان والمكان تعامل مباشر.. الكرونوتوب هو تعالق الزمن والمكان "زمانمكان").
- سليفان شارف: (الشكل ذو المغزى هو نقيض الفيلم المبتذل... فالصور تتلائم معاً بروعة

٣٩٠

تجعلها ترتقي الى مستوى في المعنى البصري اعلى). ().

- رينيه كليلر: السينما هي الجمال في الحياة وسحر الشاشة الذي يتسلل اليها لنسرح في عالم من الخيال الفني الجميل.. والى عوالم تتأمل بها ونفكر ويقودنا الى البحث عن المعنى والوجود ومغزاه. والسينما هي ازالة القشرة الخارجية الزائفة حول الواقع وتعرية للكذب وبحثاً عن الحقيقة والصدق. وهي ليست بديلاً للحياة، وهي ليست الواقع ولكنها محاكاة له ورؤية فلسفية له وهي تحفيز للفهم والمعرفة وتحريض على المتعة والتذوق.

- روجر مانفل: ان السينما هي فن وصناعة معاً، او هي الفن - صناعة.

(Art- industry)

- الناقد الانجليزي ج.م. ويلسون: اعتقد انه لا بديل للفلسفة الانسانية كأساس يمكن به ان نعتبر السينما او اي فن آخر نشاطاً له وظيفة وقيمة خاصتان في المجتمع، وما تلك الوظيفة؟ لعلي أقول انها

3
() وارن بكلاتند، (فهم دراسات الافلام، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٢)، ص ١٢.

ليست ان تزودنا (السينما) بمعرفة للعالم الذي نعيش فيه فحسب، وانما ان تخلق السينما ايضاً القيم التي نعيش فيها.

● بيلا بالاش في كتابه نظرية الفيلم: (ان السينما لا تعيد الانتاج، وإنما تنتج ومن خلال ذلك تصبح فناً مستقلاً وجديداً).

● آيبل غانس: ان السينما هي موسيقى الضوء.

● والتر روتمان: ان موسيقى الضوء هذه كانت دوماً وستبقى جوهر السينما.

● روثا: السينما ضوء يكشفه الشكل المتحرك.

● بودوفكين: (بالنسبة الى مخرج الفيلم تخدم جميع صور الفيلم المنتهي الهدف نفسه كالكلمة بالنسبة الى الشاعر، وان التوليد هو لغة المخرج السينمائي). (ما لم تكن السينما وجدت من اجل ترجمة الأحلام، أو كل ما يرتبط من الحياة اليقظى بعلاقة قريى مع دنيا الأحلام، فلن يكون للسينما

٣٩١

عندئذ وجود).

● كراكوير: يعرض الفيلم للمشاهد، في تسجيله واستكشافه للواقع المادي، عالماً لم يُر مطلقاً من قبل.. لقد حجبت الايديولوجيات باستمرار الطبيعة المادية من خلال ربط تجلياتها بمظهر كلي ما من مظاهر الكون.. فالسبب الحقيقي الحاسم لخداعية الواقع المادي هو عادة التفكير التجريدي التي اكتسبناها

٣٩٢

في ظل سيطرة العلم والتكنولوجيا).

● اندريه بازان: ان عدم تحيز العدسات فحسب، هو الذي يستطيع ان يحرر الموضوع من العادة والمسبق، ومن كل الضباب الذهني الذي يعتمه به ادراكنا، ويقدمه جديداً لانتباهنا وبالتالي لتعاطفنا في صورة، لا نعرف كيف نرى الصورة الطبيعية للعالم الطبيعية في النهاية لا تحاكي الفن فحسب بل الفنان نفسه كذلك.

● مايكل انجيلو انطونيوني: "ان القصة هي أكثر ما يسحرني، والصور هي الوسيط الذي يمكن فهم قصة ما من خلاله، إن عشق الشكل يعني بالنسبة لي عشق الجوهر، أنا حساس جداً للمناظر الطبيعية، أحاول دائماً اثناء تصوير الفيلم، أن اعقد رابطة بين الشخصيات والطبيعة المحيطة". (الوسيط السينمائي)

● انغمار بريغمان: "ان صناعة فيلم هي مسألة شخصية جداً بالنسبة لي، انها قوة دافعة مثل الجوع والعطش، يعبر بعض الناس عن أنفسهم بكتابة الكتاب، برسم اللوحات، بتسلق الجبال، بضرب اطفالهم، أو برقص السامبا، أما انا فأعبر عن نفسي بصنع الأفلام". (الوسيط السينمائي)

● كارل دريبر: (علينا ان ننزع الفيلم من ارتباطه بالزعة الطبيعية، علينا ان نؤكد لأنفسنا بأن نسخ الحقيقي هو مضيعة للوقت، يجب علينا ان نستعمل الكاميرا لخلق اسلوب وشكل فني جديدين). (الوسيط السينمائي)

● فيديريكو فيليني: (ما يهمني، هو إظهار ما وراء الأشياء، وليس تقديم بيانات حول ما يمكن أن نراه، غالباً ما انتقد على هذا – يقول الناس انني أرى الواقع مشوهاً بشكل مدهش، لكن هذه الملاحظة

3

() انتونان ارتو- فن السينما التجريبية - ص ١٧٠.

3

() الفيلم كفيلم، ص ٣٧.

سطحية. اعتقد بأن كلا منا يرى الحياة حوله بطريقة أكثر من سطحية، ما معنى ان نكون موضوعيين في فيلم؟ انا لا اعتقد بأن هذا ممكن حتى فيزيائياً). (الوسيط السينمائي)

● جون هيوستون: (ان أهم عنصر بالنسبة لي هو دائماً الفكرة انني اسعى الى التعبير، وكل ما هو تقني هو مجرد طريقة لاعطاء الفكرة شكلاً واضحاً، أنا أعمل دائماً على الفكرة، سواء في الكتابة او الاخراج او في اختيار الموسيقى او المونتاج). (الوسيط السينمائي)

● ساتياجت راي: (في التصوير الخارجي يوحي الضوء والتفاصيل بأفكار سينمائية جوهرية، حيث يكون المرء على اتصال مباشر مع الحياة، وهذا ما لا يحققه المسرح او الاستوديو. ان الناس والمناظر تملي عليك اموراً لا شأن لها بالنظرية، حتى بالنسبة لايزنشتاين). (الوسيط السينمائي)

● سيركارول ريد: (اذا كان الهدف هو ان تضحك الجمهور، او تبكيه، او تحمسه، أو تخيفه. فأنا اعظم ما يمكن ان يتحلى به فيلم ما، هو الحس السليم في دقة اختيار الوسائل المستخدمة للوصول الى هذا الهدف). (الوسيط السينمائي)

● لويس بونويل: (أتوق لسينما تعطيني رؤية متكاملة عن الواقع، تزيد معرفتي بالأشياء والناس، وتفتح لي عالم المجهول الرائع، الذي لا يمكن قراءته في الصحف اليومية ولا العثور عليه في الشارع). (الوسيط السينمائي)

● فرانسا تروفو: (ان الاعتبارات الجمالية هي التي تهمني بشكل أساسي، فأنا أو من على سبيل المثال، بأن هناك نوعين من السينما، الأول ينحدر من لومبير والآخر من دولوك، اخترع لومبير السينما لتصوير الطبيعة والحدث. أما دولوك الذي كان روائياً وناقداً، فقد وجد أنه من الممكن استخدام هذا الاختراع لتصوير أفكار او افعال لها معنى آخر غير المعنى الظاهر، وبذلك تصبح السينما أقرب الى الفنون الأخرى. (الوسيط السينمائي)

● ليون موسيناك: اذا استمدت السينما وهي الفن التشكيلي والمكاني في آن واحد، جزءاً من جمالياتها من تشكيل صورها. فهي أيضاً فن زمني يعتمد على التتابع، كما تعتمد بقية جمالياتها على

٣٩٣

المدة الزمنية لصورتها وعلى العلاقة فيما بينها). (الوسيط السينمائي)

● إد إمشفيلر **Ed smschwiller** (بوصفي رساماً، أجد أن السينما، بأبعادها الزمنية، تمنحني مدى أوسع في التعبير من الرسم الملون المسطح... وأحس بأن للشكل البشري، المتحرك في اوضاع

٣٩٤

راقصة، مغزى خاصاً، واحتكاماً أساسياً، يجعل من الرقص فناً بصرياً قوياً بشكل بارز). (الوسيط السينمائي)

● نوريل كارول: (على الفيلم ان يكسب شرعية لمكانه ضمن الثقافة والطريقة التي ينطلق بها في البداية لجعل نفسه يحمل على محمل الجد هي البرهان على أنه فن، فن على قدم المساواة مع الفنون

٣٩٥

التي سبقته). (الوسيط السينمائي)

3
(المصدر: السينما فناً، ص ١٣٩.

3
١جون هوارد لوسون، (السينما، العملية الابداعية، تر: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد)، ص ٢٨٨.

3
(وارن بکلاند، (فهم دراسات الافلام، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٢)، ص ١٢.

● كريستيان ميتز: (السينما فن سهل، لذلك فأنها في خطر دائم من الوقوع ضحية لهذه السهولة، السينما مفهومة الى حد كبير، لذلك فاعن من الصعب تحليلها... إن فيلماً ما عصى على التفسير لأنه سهل في الفهم). (٣٩٦).

(إن كانت السينما لغة غير متخصصة، قادرة على قول كل شيء، فليس أدنى من ذلك حقيقة القول إنه بسبب نوعية مادتها التعبيرية وكذلك شفراتها التي تكونها، يمكن ان يكون لها ضرب من قرابة مفضلة مع بعض مناطق المعنى، هكذا يتأتى لجميع المضامين الدلالية المرتبطة بالبصرية visualite أو بالحرآك أن تظهر فيها دونما حد). (٣٩٧).

● لفريد هيتشكوك: تحتاج ثلاثة أشياء لصناعة فيلم جيد السيناريو، والسيناريو، والسيناريو. الفيلم الجيد: هو الذي أن حذف شريط الصوت بالكامل يظل المشاهد مستمتع به.

● ستيفن سبيلبيرغ: "عندما أعمل على فيلم أفكر فيه كمشاهد، في أصل أنا مشاهد يخرج فيلماً يرغب في مشاهدته".

● ديفيد فينشر: الأخراج هو كيفية تغذية المُشاهد بالمعلومات بطريقه تجعله لا يطيق الأنتظار. الأخراج ليس رسم صورة وإخبار من حولك، انك تريدها هكذا. الأخراج الحقيقي هو تصرفك امام الخمس لقطات الناقصة والشمس امامها خمس دقائق لتغيب.

● روبرت ألتمان: السينما هي كيفية ان تعيش اكثر من حياة.. حياة جديدة مع كل فيلم تشاهده.

● هاوارد هوكس: أنا احكي قصة بالصورة ... الصورة متحركة لذلك أحركها.

● جورج لوكاس: أن تدرك التاريخ والادب وعلم النفس والعلوم العامة.. خطوة اولى لصنع أفلام. الأخراج أصعب مهنة في العالم، تستهلك مجهود ذهني وعصبي وبدني دون راحة أو نوم، ان لم تكن تعشقها في لا تستحق العناء.

● رومان بولانسكي: وحدها الأفلام الجيدة التي تنسيك أنك جالس في دار السينما.

● ريدي سكوت: لمن يقول انني مهتم بالصورة بدرجة كبيرة، أنا مخرج سأهتم بماذا؟.

● كلينت ايستوود: أخبرني والدي أن أريهم ما أستطيع فعله، حتى دون مقابل، المهم ان يدركوا من انا؟.

● ميلوس فورمان: على المخرج ان يكون مخرجاً وكاتباً وممثلاً ورساماً، والمخرج الجيد هو الذي يختار أشخاص يتقنون هذه الأشياء أفضل منه.

● ستانلي كوبريك: هل كنا نقدر ونحترم لوحة الموناليزا في حال ما كتب ليونارد دافينشي أسفلها "سيدة تبتسم لأنها تخفي سراً عن حبيبها" بالطبع لا... الفن لا يحتاج لشرح. الفن هو اعادة تشكيل الواقع المحيط وليس خلق واقع جديد.

3
() جيمس مونكو، (كيف تقرأ فيلماً، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٦)، ص ٤٨٧.

3
() جاك امون وآخرون. (جماليات الفيلم، دار كلمة، ٢٠١١)، ص ١٩٦.

المصادر

١. ١. بالاشوف، الجمال في تفسيره الماركسي، عدد من الفلاسفة السوفيت، ت: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨.
٢. ابراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٨.
٣. احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
٤. ادريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ت: مصطفى محرم، رؤية للنشر، القاهرة، ٢٠١٧.
٥. إدغار موران، نجوم السينما، تر: ابراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٢.
٦. اشرف توفيق، كتابة السيناريو، تدريبات وتطبيقات، دار العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٦.
٧. آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، ترجمة: ودا عبد الله، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
٨. ألبير يورجنسون - صوفي برونيه، المونتاج السينمائي، ت: مي التلمساني، اكاديمية الفنون، مصر، ١٩٩٠.
٩. امانى ابو رحمة، نهايات ما بعد الحداثة، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٣.
١٠. امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعي بنكراد، المراكز الثقافية العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
١١. الان كاسبيار، التذوق السينمائي، ترجمة: ودا عبد الله، الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٨٩.
١٢. اندريه بازان، ما هي السينما، ج٢، ترجمة د.ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨.
١٣. اندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: امين صالح، المؤسسة العربية للنشر، بيروت.
١٤. اندريه فايدا، الرؤية المزدوجة، ترجمة: صلاح صلاح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣.
١٥. اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد خليل، منشورات عويدات.
١٦. إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية عالم الضوء والظلال، تر: يزن الحاج، الفن السابع، ٢٠١٣.

١٧. بات كوبر وكين دانسايجر، كتابة سيناريو الافلام القصيرة، ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١.
١٨. باتريشيا اوفدرايد: الفيلم الوثائقي، ت: مريم عيسى، المدى، بغداد، ٢٠١٧.
١٩. باري كيث جرانت، الموسوعة السينمائية شيرمر ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ج٣، ٢٠١٦.
٢٠. باري هامب، صناعة الافلام الوثائقية، ترجمة: ناصر ونوس، ابو ظبي، كلمة، ٢٠١١.
٢١. براندا مارشال: تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ترجمة: السيد امام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.
٢٢. البرت فولتون، السينما آلة وفن، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨.
٢٣. برنارد ف. ديك، تشريح الافلام، ت: محمد منير الاصبحي، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٣.
٢٤. بيتر نيكولز، السينما الخيالية، الالف كتاب، تر: مدحت محفوظ، القاهرة، ١٩٩٣.
٢٥. بينلوبي هيوستن، السينما المعاصرة، ترجمة: زياد نعيم، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٧.
٢٦. بيير بورديو التلغاز ونفوذ الصحافة، ترجمة: مها محمد، دار المأمون، بغداد، ٢٠١٠.
٢٧. ترنس هوكز، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
٢٨. التفضيل الجمالي، د.شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة .
٢٩. التمثيل السينمائي - ماري الين اوبراين - الفن السابع.
٣٠. تيموني كوريغان، دليل موجز للكتابه عن الفيلم، الفن السابع، ٢٠١٣.
٣١. جاك امون الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٣.
٣٢. جاك امون وآخرون. جماليات الفيلم، دار كلمة، ٢٠١١.
٣٣. جاك امون، وآخرون، جماليات الفيلم، تر: ماهر تريمش، دار كلمة ، ابو ظبي، ٢٠١١.
٣٤. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: د.علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٣.
٣٥. جان - فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٦.

٣٦. جان برتلمي، بحث في علم الجمال، ت.د انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
٣٧. جان كوكتو، فن السينما، الفن السابع، ترجمة: تماضر فاتح، دمشق، ٢٠١٢.
٣٨. جان ميتري علم نفس وعلم جمال السينما، ج٢، ترجمة: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠.
٣٩. جريدة الوسط اليومية، العدد ٤٤٨٠ في ٢٠١٤ - ١٣ ديسمبر - منصور عبد الامير.
٤٠. جمال مرسي بدر، بندينو كروتشه فن سير الخالدين، مجلة الرسالة العدد ١٠١٦، ١٩٥٢.
٤١. جيل دولوز، الصورة الزمن، ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما - دمشق ١٩٩٩.
٤٢. جورج دافيد، الكتابة السينمائية على الطريقة الامريكية - الفن السابع، دمشق ٢٠٠٤.
٤٣. جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٨٩٦.
٤٤. جوزيف ما شيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧٧.
٤٥. جوزيف وهاري فيلدمان دينامية الفيلم، ت: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
٤٦. جون دوي، الفن خبرة، ترجمة: د.زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣.
٤٧. جون هوار لوسون السينما العملية الابداعية، ترجمة: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١.
٤٨. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.
٤٩. جيف سميث، الموسيقى، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٣.
٥٠. جيل دولوز الصورة - الزمن - ترجمة: حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٢.
٥١. جيل لبيوفيتسكي، جان سيرو، شاشات العالم، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٢.
٥٢. جيمس موناكو، كيف نقرأ فيلماً، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٦.
٥٣. جين ب.تومبكنز، نقد استجابة القارئ، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠١٦.
٥٤. حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

٥٥. الخطاب السينمائي - لغة الصورة - فران فينتورا - الفن السابع.
٥٦. دافيد فيكزوف، الاشهار والصورة، ترجمة سعيد بنكرا، دار الامان، الرباط، ٢٠١١.
٥٧. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.
٥٨. دريك ستوتسمان - الموضة عملية الانتاج - موسوعة السينما، ج الأول، ٢٠١٤.
٥٩. راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
٦٠. رالف ستيفنسون وجان ر. دويري، السينما فناً، تر: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣، ص ١٧٠.
٦١. راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧.
٦٢. رجا سايرا المطيري، لأحياء في السينما، جريدة الرياض، العدد ١٤٠٣٨، الرياض، ٢٠٠٦.
٦٣. روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: د. عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، الجزائر، ٢٠١٣.
٦٤. روبين جورج كولنجود، مبادئ الفن، الدار المصرية للترجمة والتأليف، القاهرة، ١٩٦٦.
٦٥. روجيه اودان، السينما وانتاج المعنى، ترجمة: فائز بشور، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦.
٦٦. زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧.
٦٧. ستيفن كوهان - انا راى هازك، الجل على الشاشة، مكتب فنون، الهيئة العربية، ت: عصام زكريا، مصر، ٢٠١٣.
٦٨. سعد عبد الرحمن قلعج، جماليات اللون في السينما، المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
٦٩. سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
٧٠. سمير فريد، مخرجون واتجاهات في السينما الاوربية، الفن السابع، ٢٠٠٣.
٧١. سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون، اديب خضور، دمشق.
٧٢. سيد فيلد، كتابة السيناريو، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٩.
٧٣. السينما الاوربية - الفن السابع، كمال رمزي.
٧٤. السينما الفرنسية في قرن، اريك لوغيب، الفن السابع.
٧٥. السينما المعاصرة، بينلوبي هيوستن، الفن السابع.
٧٦. السينما الناطقة: كيفن جاكسون.. الفن السابع.

٧٧. السينما والتاريخ والعالم، ابراهيم العريس، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٨.
٧٨. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩.
٧٩. شاكر عبد الحميد، الخيال، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩.
٨٠. صالح الصحن، ألف ليلة وليلة في السينما والتلفزيون عند الغرب، دار ضفاف، الشارقة، ٢٠١١.
٨١. طارق بكر فزاز، النقد الفني المعاصر، مؤسسة طارق فزاز للنشر، الرياض، ٢٠٠٢.
٨٢. عادل مصطفى، دلالة الشكل وقراءة في كتاب الفن، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.
٨٣. عبد الرحمن محمد العياط، معنى التذوق وكيفية تذوق الفيلم السينمائي، المعهد العالي للنقد الفني، جمعية فنون أدبية، مصر، ٢٠١٤.
٨٤. عدلي محمد عبد الهادي، محمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ٢٠١١.
٨٥. علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما - الفن السابع، دمشق ٢٠١٠.
٨٦. علي ابو شادي، لغة السينما، الفن السابع، دمشق ٢٠٠٦.
٨٧. عمار محمود، لغز المكان في فيلم سايكو، مقدمة حول المكان آفاق سينمائية، ٤/مايو/ ٢٠١٣.
٨٨. غادة الامام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٠.
٨٩. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠.
٩٠. كين دانسايجر، فكرة الاخراج السينمائي، تر: احمد يوسف، سلسلة الالف كتاب، القاهرة، ٢٠١٦.
٩١. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط.
٩٢. قيس الزبيدي، الفيلم التسجيلي، واقعية بلا ضفاف، دار وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠١٧.
٩٣. قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠١.

- ٩٤ . قيس الزبيدي، قراءة في نظرية الصورة في الفيلم التسجيلي، الفيلم الوثائقي، قضايا واشكالات مجموعة باحثين، الدار العربية للعلوم - ناشرون - مركز الجزيرة - الدوحة - ٢٠١٠.
- ٩٥ . كاثرين طومسون جونز: النزعة التشكيلية، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، المشروع القومي للترجمة، ت: احمد يوسف، القاهرة، ٢٠١٣.
- ٩٦ . كارل بلاتينيا، الفرجة والمشاهدة، دليل روتليدج للسينما والفلسفة المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣.
- ٩٧ . كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، الفن السابع، دمشق ٢٠٠٨.
- ٩٨ . كين دانسايجر. فكرة الاخراج السينمائي، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- ٩٩ . كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ت: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١.
- ١٠٠ . لغة السينما - علي ابو شادي - الفن السابع.
- ١٠١ . لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
- ١٠٢ . لويس جاكوب الوسيط السينمائي، ترجمة: ابيه حمزاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٦.
- ١٠٣ . لويس هيرمان، الأسرار العلمية لكتابة السيناريو، ت: مصطفى محرم، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
- ١٠٤ . ما بعد الحداثة والسينما، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٠.
- ١٠٥ . مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصور، ترجمة: سعد مكاوي، الفن السابع، دمشق، ٢٠٠٩.
- ١٠٦ . مارك جيمينز، ما الجمالية، ترجمة: شريل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.
- ١٠٧ . مارلين فيب، افلام مشاهدة بدقة، تر: محمد هاشم عبد السلام، المركز القومي للترجمة، لقاهرة، ٢٠١٣.
- ١٠٨ . مايكل رابيجر، الاخراج السينمائي، تقنيات وجماليات، ت: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣.

١٠٩. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٨.
١١٠. محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢.
١١١. محمد المصري: الألوان في سينما ٢٠١٣، صحيفة المصري اليوم الاكترونية، ٢٠١٤/٣/٢، القاهرة.
١١٢. محمد عناني، ادبيات المصطلحات الادبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦.
١١٣. محمود الزواوي، افضل مئة فيلم امريكي، مؤسسة المدى، بغداد، ٢٠١٢.
١١٤. محمود الزواوي، روائع السينما، الجزء السادس، دار الأهلية، عمان، ٢٠١٥.
١١٥. محمود بسيوني، مبادئ التربية الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.
١١٦. مدخل الى سيميائية الفيلم - يوري لوتمان - المؤسسة العامة للسينما - دمشق ٢٠٠١.
١١٧. مصري عبد الرحمن حنوره، سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.
١١٨. منير بعلبكي، قاموس المورد الحديث، بيروت، ٢٠١٣.
١١٩. موسوعة السينما - باري كيث جرانت، المركز القومي للترجمة - القاهرة ٢٠١٦.
١٢٠. موسوعة السينما شيرمر باري كيث جرانت، ت: أحمد يوسف، ٢٠١٦.
١٢١. نجم عبد حيدر، علم الجمال آفاقه وتطوره، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١.
١٢٢. هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
١٢٣. هانز جيورج جادامير، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
١٢٤. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٤.
١٢٥. هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٦.
١٢٦. هربرت ريد، تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
١٢٧. وارن بكلاند، فهم دراسات الافلام، الفن السابع، دمشق، ٢٠١٢.
١٢٨. وليد سيف، اسرار، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٤.

١٢٩ . يوري لوتمان مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.