

استراتيجية التلقي السينمائي

strategic of the reception cinematographic

نجاة دقيش¹*

¹ جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، tahalecheheb112@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/01

تاريخ القبول: 2021/02/19

تاريخ الاستلام: 2020/12/15

ملخص:

يحفل النص السينمائي بتنوع أدواته التعبيرية والتقنية، ومصطلحاته الفنية التي تساهم في إنتاج المعنى، وتحقيق الوقع الجمالي الذي أراده باث الرسالة بما يخدم غاياته في المقام الأول، والتي تتعدى أعتاب الصورة إلى التخوم غير المعلنة الفكرية منها والجمالية، تقنيات تتطلق من خصوصية الخطاب السينمائي، الذي يتلقف الواقع ليجعل منه مادة طيبة يشكلها وفقا لضوابط العمل.

تهدف هذه الورقة البحثية إلى الحفر داخل الخطاب السينمائي، واستجلاء أهم التقنيات التي تؤثث للقارئ مكانا محوريا، وتجعل السينما خطابا موازيا للخطابات الأخرى، يقترب منها حيناً ويفترق عنها حيناً آخر.

كلمات مفتاحية: السينما. التحليل الفيلمي، الخطاب السينمائي، اللغة السينمائية، الأدوات التعبيرية، الوقع الجمالي. جانبيت ستيفر، الصورة. الافلام.

Abstract:

The screen play is full of its diversified expressive tools and its techniques , as well as its technical terms which contribute in the production of meaning So to acheive aesthetic impact that the sender of the message wants to convey, in order to serve his purposes in the first place .Theses tools transcend the image boundaries to the non declared intellectual surroundings as well as the aesthetic ones . These techniques starts from the privacy of the film discours which embrace the reality to make a fiexible matter of it ; that the shapes according to the work standard .These reseach paper aims to dig deep in these discours to explain the most important techniques which give to the cinema its stategic place ,and make of it a rival to other discourses ,which can be in some occassion similar to each other and different from one another in other occasions.

Keywords: discours; strategic; techniques cinematographic; cinema.

مقدمة:

إن عملية التذوق الفني خاضعة لا محالة لذلك الاتصال الوجداني بين الجمهور المتلقي/ العمل السينمائي، وقدرة هذا المتلقي على الإحساس بالعمل الفني ومن ثم الانسجام معه دون التماهي، واستخلاص مواطن الجمال بعد إعمال الخيال وفقا لما يسمح به هامش الحرية المتاح في الفيلم، بحيث لا يتسامق أحدهما على الآخر (الفيلم / المتلقي)، وتقتسم مساحة الحرية تلك اقتساما حبيبا دون مواربة.

إن الاستمتاع بالأعمال الفنية ومن ثم الحكم عليها مرهون بحاصل ثقافة المشاهد مضروبة في التقنيات الفنية التي يستخدمها صنّاع الأفلام، لو أخذنا في الحسبان أن المشاهد التي يتلقف النص مشاهدة واستمتعا، وتلذذا وتنقيبا متلق إيجابي حذر في تعامله مع النص، غايته الأساسية إنطاقه والبحث عما لاذ بأصقاعه، على اعتبار أن النص على -اختلاف مسمياته نص / فيلم/ مسرحية- هو مجموعة من الحيل التعبيرية وعلى القارئ المتلقي أن يفعلها بعد التسلح بالإجراء التأويلي، فما هي هذه التقنيات التي من شأنها تحقيق الجمالية المنشودة من خلال الأثر الفني؟

تعني هذه الدراسة باستجلاء أهم التقنيات الفنية المستخدمة في الخطاب السينمائي (الفيلمي)، الذي يتمثل أشكالا خاصة في التعبير تقترب حينا من تقنيات الخطابات المتاخمة، وتفترق عنها حينا آخر غايته الأساسية هي إضفاء الجمالية على الخطاب الفيلمي.

اتكأنا في بحثنا هذا على رائزين مهمين هما التحليل السينمائي، ونظرية التلقي التي تركز حضور المتلقي المشاهد بوصفه بنية مندسة في ثنايا الخطاب، مهمته ترهين الاحتمالي وتصويره نصا ابداعيا موازيا للنص الأصل، وإليه توجه كافة الأعمال الأدبية منها والسينمائية.

1- تلقي الأفلام السينمائية:

مهدت نظرية المحاكاة لحضور المتلقي وأهمية تمثله للأحداث، فما يحدث للمشاهد التراجيدي من تصريف لمكبواته الزائدة (البكاء، الضحك، الازدراء، الإحساس بالتفوق) هو التفاتة محسوسة لهذا الكيان (القارئ، المشاهد، المتلقي) ف"أثر التراجيديا في المتلقي أثناء المشاهدة تتمثل في أنها تجعله أكثر سرورا لأنها تريه العذاب دون أن يتعذب... كما تشعره بالتفوق إزاء الشخصية التراجيدية التي تتألم، غير أننا في نهاية التراجيديا نشعر بالسرور من خلال المماثلة التي نجريها في أذهاننا، أي من خلال المقارنة الضمنية"¹. وهو ما يؤكد فرضية أن الإنسان رهين مشاعره الدفينة ومتى فرج عنها أصبح أكثر ثباتا وتوازنا، بعد أن ينفس عن

جهازه النفسي بطريقة لاواعية ولكنها أكثر أماناً لأنها تجنبه الصدام والواقع - واقع الأعراف الاجتماعية من جهة، وواقع إكراهات الأنا الأعلى من جهة ثانية.

من هنا كانت بداية الاهتمام بالمتلقي، الذي ألمعت الدراسات السينمائية -على قلتها- إلى ضرورة حضوره بعده ركنا ركيناً، وإن كانت في مجملها تنصب على قدرة المتلقي على بناء المعنى، وهو ما اشارت إليه جانيت ستينغر بقولها "تسلم نظرية التلقي أن المعنى يتحقق عند نقطة التلقي، إذا ما لاحظنا الاستعمال النسبي لنظرية التلقي في مجال الدراسات السينمائية فسندري أنها تركز على قدرة الجمهور على صناعة المعنى، والمقصود بالمعنى هنا هو ما يخرج به المشاهد من الفيلم من أفكار وقيم وتأويلات قد تؤثر أحياناً في نظرته للأمور، وتقبله لها خاصة حينما يتعلق الأمر مثلاً بالافتباسات، حيث تختلف رواية الأفلام للأحداث عما جاء في القصة الحقيقية بغية تخفيض التكاليف، أو جذب عدد أكبر من المشاهدين من خلال التضخيم والمبالغة وهلم جرا"².

1.1 تمهيد:

يتحول الفيلم في أحيان كثيرة إلى مرجع نستقي منه معلوماتنا، ويكتسب سلطة التوثيق في غياب القارئ/المشاهد المثقف الذي يفحص معلوماته، ويتثبت منها، فالنص الفيلمي لا يتساوى والتاريخ ولا يمكن اعتباره وثيقة تاريخية يمكن الوثوق بها، ولمعرفة طريقة مخاطبة الفيلم / المتفرج قام الباحثون باقتراض بعض المصطلحات من الحقول المتاخمة لفحص آلية اشتغال المحكي الفيلمي لاسيما علم النفس، الذي يعقد المقارنة بين المشاهد والحالم فما يحدث للحالم يوازي ويساوي ما يعاينه المشاهد، هذا المشاهد -الذي يعتبر كائناً افتراضياً لا شخصاً وجودياً، بنية اصطناعية أنتجها الجهاز السينمائي- الذي يتمثل العالم المحاكي ويقع في حباله على أنه عالم مطلق، وهو ما يقرنه كريستيان ميتر بمرحلة المرأة "إن التمثل الأولي يحدث فقط لأن المشاهد سبق أن خضع للعملية النفسية التكوينية لتشكيل هذا الأنا الأولي، وتسمح هذه التجربة الأولى للمشاهد بالمشاركة الخيالية في كشف الأحداث"³، كما يتباين إدراك الجمهور المتلقي للأعمال السينمائية وفقاً لاختلاف عادات المشاهدة من جهة، واختلاف الفئات العمرية وأنماط التفكير وتقاليد المجتمع من جهة ثانية إضافة إلى أسباب أخرى تتعلق بالمشاهدين أنفسهم، يقول ستينوارت هول أن "فك شفرة المعلمة التي يحويها الخطاب يتوقف على الخلفية وعوامل من مثل الطبقة والعرق والجنس والسن والحالة الاجتماعية والعمل والديانة والخبرة والمعتقدات، هذه العوامل ستؤثر في استجابتنا بغض النظر عما يمكن أن يكون منتج ما قد شفر به فلمه، ففهم رسالة الفيلم بكل مضمراتها خاضع للموروث الثقافي لجمهور المشاهدين والذين بدونهم لن يكون للفيلم أهمية تذكر، ما جعل القائمين على صناعة الأفلام يستهدفون هذا الجمهور في دأبهم لمضاعفة الربح .

2.1 اشتراطات تلقي الأفلام:

تصف جانبيت ستيقر في كتابها المشاهدون الضالون آلية تلقي الأفلام بالعملية المعقدة، لأنها خاضعة في جانب الاستجابة لعدد من المحددات أجملتها في النقاط الآتية:

- **نوع الفيلم:** أساسه الحركة، الحبكة، منتج من منتوجات هوليود، فيلم عالمي مع ترجمة كتابية، حكاية ذات بداية وسط ونهاية ولها خاتمة، حكاية ذات نهاية سائبة⁴، تترك لدى المشاهد أسئلة حول ما تؤول إليه الحبكة أو مصير الشخصيات ثم طريقة العرض والتي تفرض طقوسا معينة في الفرجة، إذ تختلف بين دار السينما ومشاهدة الصور بأحجام كبيرة وبين المشاهدة داخل فصل دراسي يفرض الملاحظة والسؤال فالاستنتاج، شريط قرص فيديو رقمي، محطة تلفزيون تابعة لإحدى الشبكات أو محطة تلفزيونية بالاشتراك⁵.

- **طبيعة المشاهد:** في حد ذاته فيما إذا كان شخصا متعاون لا يعنيه من الفيلم سوى الصور أو الإطار العام، فلا ينتقد ولا يهتم بالقيمة الفنية المستقاة من الفيلم (الفرجة لغرض الفرجة)، ويكتفي بمعاينة المعنى الجاهز والظاهري للنص، أو على النقيض من ذلك مشاهد ثقاف يتلقف المعنى ويعطى كل حركة حقها من التأمل، يواكب الكاميرا في حركاتها ويؤثر تركيزها، دون أن تغفل جانبيت ستيقر أنماطا أخرى من المشاهدين تتراوح بين المشاهد المنتبه، الهادئ والثرثار والمشاكس⁶.

مستوى التماهي: ويتضمن عدم مقدرة المشاهدين على تقييم العلاقات الموجودة بينهم وبين بعضهم من جهة وبين الحبكة من جهة ثانية⁷، وعن ذلك النقص الوجداني الحاصل لديهم مع شخصيات الفيلم أين يمارس المشاهد كل إسقاطاته على الفيلم دونما صراع ويعيش تحت طائلة الإحساس وربما لا يستطيع التملص منه لما بعد الفيلم، إضافة إلى مثيرات الرغبة في المشاهدة إذ يركز بعض المشاهدين اهتمامهم بالبحث فيما يضيفي الجمال.

- **الاعتبارات الجمالية⁸:** على الفيلم بصرف النظر عما سواه كترتيب المشهد، الاستخدام النوعي للإضاءة والألوان والأبعاد التي تمنحها للفيلم ومدى فاعليتها.... كما وتقر ستيقر أن تلقي الأفلام يخضع في جانب منه إلى ما يعتقد المشاهد وما يؤمن به، فاحد أنصار المرأة مثلا في فيلم يكرس الذكورة ويقلل من شأن المرأة سيجعله يصرف النظر عن الفيلم لأنه لا يتواءم مع توجهه، والأمر ذاته بالنسبة للاشتراك الذي لا يدعن لفيلم يمدد الرأسمالية في كل تجلياته، أو رأسمالي في فيلم يتعاطف مع القضايا اليسارية، جمهور متجانس سياسيا في فيلم ينسجم انسجاما كاملا مع معتقداتهم⁹.

2-تقنيات الأفلام السينمائية:

1.2 آليات الخطاب السينمائي:

تتفرد الأفلام السينمائية بأساليب خاصة تميزها عن سائر الخطابات الأخرى، وأن ندرك أسلوب مخرج سينمائي ما حريّ بنا أن نتدقّق الأساليب والتقنيات التي يستخدمها في تصوير أحداث فيلمه، هذه الأساليب التي ما فتئت تتطور مواكبة للتطور الحاصل على مستوى التقنية.

يعرف روجيه أودان الخطاب ألفلمي بأنه "الأساليب المختلفة التي تستخدمها السينما في مخاطبة المشاهدين والتواصل معهم"¹⁰، هذا الخطاب الغير متجانس لأنه لا يقتصر على كود واحد، فخطاب ما لا يمكن وصفه إلا كعملية تركيب وتنسيق بين كودات مختلفة.

2.2 اللغة السينمائية:

تتوفر أطروحة كريستيان ميتز على مهاد نظري هام انطلاقا من سؤاله "إلى أن مدى تكون السينما مثل اللغة الكلامية"¹¹. يحاول ميتز من خلال سؤاله أن يمرر فكرة أن لغة ليس لغة بالمعنى الحقيقي للكلمة من حيث اعتبارية العلاقة بين طرفيها الدال / المدلول. إذ الدلالة في السينما مبنية على أساس تعويم الدلالة في مدلولها بحيث يصبح طرفا العلامة أيقونة من التوائم والانسجام، يقر ميتز بأن "السينما في أحسن حالاتها تشبه سلسلة من الجمل بغير قاموس أو كلمات أو مرادفات، وكيف يمكن وجود مرادفات عندما يكون الدال على هذا القدر من الارتباط الشديد بمدلوله"¹².

"إن عناصر كالصوت والصورة هي التي تشكل -مع عناصر أخرى- النص الفيلمي وتكسبه أهميته، فقد تحدث جوزيف كونراد عن طموح الروائي بقوله "مهمتي التي أحاول إنجازها بواسطة الكلمات المكتوبة هي أن أجعلكم تسمعون وتشعرون، وقبل كل شيء أن أجعلكم ترون"¹³، فكانت السينما أداة طبيعة استطاعت أن تجسد هذه المقولة بوصفها وسيطا سرديا له أدواته ولغته الخاصة، ف "إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل أساس اللغة السينمائية"¹⁴، إذ ينبغي التمييز بين إدراكنا البصري للعالم الذي تجسده وسائل الفنون التصويرية الساكنة وذلك الذي تجسده وسائل السينما، كما يتحدث يوري لوتمان عن آلية الاشتغال المزدوج للغة السينمائية فيقول " تعمل اللغة السينمائية وفق اتجاهين . الأول وهو الذي يقوم على أسلوب تكرار العناصر، ويستند على تجربة المتفرج الحياتية أو الجمالية يخلق نظاما من التوقعات، أما الآخر وهو الذي يقلب هذا النظام في بعض جوانبه (لكن دون أن يهدمه) فيهتم بإبراز مفاصل دلالية داخل النص، وهكذا يشكل الانزياح (عدم التزامن) أو التشويه في التتابع المألوف والوقائع المألوفة ومظهر الأشياء والمعتقد أساسا للدلالات السينمائية"¹⁵.

لكن هذا التغريب- إن جاز أن نسميه كذلك - للدلالات السينمائية من وجهة نظر لوتمان مرحلي، لأن امتلاء تجربة المتفرج -بعدها مهارة تناصية - تمكنه من التعرف على هذه الدلالات التي اختبرها منذ اللقاء الأولي لتصبح متكشفة جراء ما عاينه من تجارب مشابهة وحينها "لن يربط ما يراه على الشاشة مع العالم الواقعي فحسب، بل أيضا وأحيانا بمقدار أكبر مع القوالب السائدة في الأفلام المعروفة لديه"¹⁶.

لاغرو من أن اللغة السينمائية (الفيلمية) لغة مركبة تتألف من عناصر دالة تشكل أساس هذا الخطاب وهي:

1. الصورة الفوتوغرافية المتحركة

2. البيانات المكتوبة

3. الصوت والحوار أو التعليق

4. المؤثرات الطبيعية أو الصناعية

5. الصوت الموسيقي

3.2 تأثير الواقع السمعي بصري في السينما (الزمان):

لا يمكن لأحداث معينة أن تتم بمعزل عن الزمان، زمن الوقائع /زمن المشاهدة، إلا أن زمن الفيلم ليس زمنا فعليا بالمعنى الحرفي للكلمة لأنه يتعرض لتلاعبات، فيكون زمن الفيلم مشوها للزمن الأصلي الواقعي عن طريق أساليب سينمائية تغرب إطار الزمن، وتقل صيرورته في اتجاه المشاهد /المتفرج، فنزع مفتاح من حلقة مفاتيح عملية بسيطة، ولكنها في فيلم ألفريد هتشكوك "سيئة السمعة" تغدو أعقد مما تبدو عليه حين تلجأ أليسيا "أنغريد برغمان" عميلة أمريكية متزوجة من سباستيان Claude Rains وهو نازي سابق إلى محاولة نزع مفتاح القبو بعد أن يقنعها زميلها في العمل Cary Grant أن القبو يحوي أكثر من النبيذ، فيلجأ المخرج إلى تمديد لقطة نزع أليسيا المفتاح من حلقة المفاتيح، ليحبس أنفاس المشاهدين ويجعلهم يتساءلون فيما إذا كانت أليسيا ستفلح في أخذ المفتاح وعن ردة فعل زوجها بعد أن يكتشف خيانة زوجته له¹⁷، هذه الآلة العجيبة التي تعمل على اختزال الزمن باختبار مشاعر الإنسان المتضاربة على مدى سنوات العمر حيث تقوم بفبركتها وتلفيقها، وحصرها في إطار زمني مضغوط لتقليص الهوة بين العالم الواقعي والعالم الموازي - السينمائي-.

إن قوة وجمال الفيلم يرتبط باستخدام عنصر الزمن لتنظيم ووضع كافة الأحداث في تتابع ونسق سمعي بصري دال، والذي يولد عبر استعمال الزمان والمكان كإطار عام يللم ويكثف ويبرر الأحاسيس والأفكار المراد التعبير عنها " ونادرا ما يتطابق زمن الفيلم مع الزمن الحقيقي، ولكن فيلما الخطة المدبرة 1949 لـ روبرت

ويلزر Robert Wise وفيلم ذروة الظهيرة 1952 لفرد زيمان "يستغرقان في العرض اثنين وسبعين دقيقة وأربع وثمانين دقيقة على التوالي، والساعات مؤشرات وقت هامة في كلا الفيلمين، ونتيجة لذلك ندرك أنه لا فرق بين الوقت الذي تستغرقه مشاهدة الفيلم والزمن الذي يتطلبه تطور الحكمة"¹⁸. يرى تاركوفسكي في الفصل الثالث من كتابه "النحت في الزمن" أن فيلم الأخوين لومبير "وصول القطار إلى المحطة" لم يكن إعلاناً عن ميلاد السينما، بقدر ما كان لحظة وجودية وجد الإنسان من خلالها منفذاً للإمساك بالزمن والاحتفاظ به إلى الأبد.

إن المكان هو الحيز الذي تدور حوله الأحداث والواجب تأطيره والاشتغال عليه بما يتعالق والمكان السينمائي، وهو مكان لا يتعدى حدود الشاشة، محصور في كادر معين لا يمكن تلافيه، إلا أن السينمائي وهو يحبك تفاصيل المكان عليه أن يمتلك القدرة على إيهام المشاهد بواقعية الحدث من وجهة نظر بانية تؤثت الحيز السينمائي بفعالية ف"تأثير اللقطة يتم من خلال إقامة علاقة تقابلية إسقاطية (إيزومورفية) بين الأشكال الفراغية للواقع ومساحة الشاشة المستوية بحوافها الأربع، هذا التشاكل تشاكل ما هو مختلف هو الأساس العميق للمكان السينمائي"¹⁹.

يرى أندريه بازان في كتابه الموسوم بـ: "ما هي السينما" أنها فن يعتمد على الواقع، وأنه شرط لترهينها، ويقصد بواقعيته، الواقع البصري المكاني - السينمائي - "ليس واقع مادة أو واقع التعبير، ولكن واقع المكان الذي يدونه لن تكون الصورة المتحركة سينما"²⁰، وعليه فإن بازان يعتقد أن الواقعية من الناحية السيكلوجية غير مقرونة بدقة نقل الواقع كمعطى حقيقي، بل بما يعتقد المشاهد ليصبح نوعاً من الإيهام بالواقعية، حيث يشير بازان في كتابه المذكور آنفاً إلى طبيعة المادة الخام للسينما عن طريق تأثيرها عبر أمثلة من التصوير الفوتوغرافي، وهنا يخلص إلى نتيجة أساسية في نظريته هي أن رؤية الفنان يجب أن يؤكد الاختيار الذي يقوم به للواقع لا تغييره لشكل الواقع.

ويعتقد جاك أومون من جهته أنه لا يمكننا الحديث عن "المكان السينمائي" إلا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل أو خارج الشاشة"²¹، إذ لا يعتد بتلك الحدود الوهمية ولا يعدها خطاً فاصلاً بين المجالين على الرغم من الفروق الموجودة بينهما ف"داخل الشاشة هو المرئي وخارجها مخفي لا يظهر إلا أنه يمكن اعتبارهما منتميان إلى ما هو متخيل على نحو خالص وهو ما يطلق عليه مكان الفيلم أو المكان السينوغرافي (scénographique space)"²²، هذا ويقرر أنه thomac et vivianc sobchack أنه "خارج إطار الكادر والذي هو بمثابة نافذة تسمح لنا برؤية العالم الخارجي فإنه توجد مساحة ممتدة فيما وراء إطار الكادر، الذي هو بمثابة الحد الفاصل بين ما يطلقان عليه المكان الحقيقي، مساحة الصورة المعروضة على الشاشة ومكان آخر هو المكان الصناعي"²³.

إلا أن فاضل الأسود له ما يقول في مسألة تمييز الفضاء إذ يعده تقليصاً لأهمية هذا الأخير ومحدوديته، وتغيباً لقسماته وتفاصيله في عملية السرد ويستدل بما كتبه موير "كيف يمكن أن يكون لقصة بناء مكاني مع أنه لا بد أن تقع فيها بعض الأحداث"²⁴.

إن وحدة المكان وحدها عند بازان هي مقياس جودة الفيلم، والسينما الحقة هي في احترام وحدة المكان أو ما يسميه باللقطة الطويلة مؤكداً على الأساس الفوتوغرافي في الفيلم السينمائي، فالمرج (هوارد موكس) كما يرى أندرو سايرس يظل يعمل في إطار ما يعرف بالكادر دون اللجوء إلى القطع إلا عندما يؤدي طول اللقطة إلى صرف انتباه الجمهور عن الحدث الرئيس في اللقطة، أما في فيلمي "تحيا حياتها" و"امرأة متزوجة" 1964 فيستخدم جودار المرايا بطريقة مشوهة حتى يشوه المكان (بما يحمل من معاني التشظية والقلق والتغيير وتبدل الأحوال ليدفع بالمتفرجين خارج دائرة التملل قصد التأمل في أفكار الفيلم من الناحية الفنية الجمالية²⁵ وإذا كان المكان هو الجانب الأول من روح الصورة السينمائية، فإن الزمن هو وجهها الآخر الذي لا يقل أهمية عن نظيره، ولعله من الأساسيات النظرية التي لا يمكن أن نتصور عملاً سينمائياً بدونها (دون الإحساس بمرور الزمن) بخلاف عناصر أخرى قد تبدو ثانوية (كالموسيقى) أو الديكور والممثلين).

يؤكد دولوز إن مستجد الطفرة السينمائية -في خضم الواقعية الجديدة- هو حلول الصورة -الزمان محل الصورة -الحركة كوننا سنعين في الخمسينيات فاصلاً جمالياً وتاريخياً في نفس الوقت يضع من جهة السينما المسماة "عضوية" والتي تنتظم زمنيته من خلال حركة الفعل والصورورة الخطية للحكاية، ومن جهة أخرى سينما "بلورية" يمنح الزمن نفسه التفكير في إطارها على شكل انفصالات وتسلسلات"²⁶.

إن الواقعية بحسب دولوز هي حركة هروبية منفصلة تجسد هروب الواقع من واقعته (صفة الواقعية) إلى عالم افتراضي وهي صفة تجسد هروب الإنسان من علاقته بالعالم وانفصامه، وهو الفصام الذي يعكسه الزمان لا المكان بحسب بورخس وما تكشف عنه الصورة الزمان، بوصفها "صورة بلورة، فبقدر ما أن مناطق الإشعاع المنبثقة من البلورة هي متساوية الإشعاع فكذلك الصورة البلورة تكشف عن التوازي في القيمة والحضور بين الفضاءات والأصوات والأزمنة، لا تظهر الشخصية إلا كمفعول بها"²⁷.

4.2 فنية المونتاج:

إن جميع الأفلام تحتاج إلى مونتاج فهو إجراء من الأهمية الاستعانة به لأنه يساهم في تكملة رسم خطوط الفيلم، وتحسين ما قد تم تصويره سلفاً باختيار اللقطات الأكثر أهمية، واللقطات التي يجب التركيز عليها اللازم التركيز عليها لإبراز وجهة نظر معينة، "فإذا كانت اللقطة أ تبين المطاردين يتحركون من اليسار إلى اليمين

فلا بد للقطعة ب أن تظهر المطارِد أو (المطاردين) يهرب من اليسار إلى اليمين، وإلا سيبدو وكأن الفريقين اصطدما أحدهما بالآخر، وإذا خرج أحد الأشخاص في اللقطة أ من اليسار فلا بد أن يدخل في اللقطة ب من اليمين²⁸.

كانت ثورة البروليتاريا (الطبقة الشغيلة) 1917 دفقا استثنائيا للفنون لا سيما منها السينما، وبالفعل قام السينمائيون الروس بنقلة نوعية تحسب للسينما الروسية، إذ قدم كوليشوف مبدأ جديدا في التوليف "مادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم، وأن وسيلة استخدامها هي وصل هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فني معين، ويبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج من وصل أجزاء الفيلم ببعضها ببعض"²⁹، كما أسس نظيره بودفكين ما يعرف بالتركيب البنائي الذي لا يكاد يخرج عن هذا الإطار، كما يقدم إيزنشتاين في الجهة الأخرى آراءه في فن المونتاج "إذا ما تم وضع قرائن من فيلم، من أي نوع إلى جانب بعضها فإنهما ينتجان حتما فكرة جديدة"³⁰.

لقد أدرك إيزنشتاين أن مثل هذا الإجراء ينزل بالتوليف على مستوى المؤثرات الخاصة، ويبقى مجرد تلفيق للقطات، الأمر الذي يفقد العمل جماليته التي هي غاية الأعمال الفنية في مجملها، إذ يبنى على أساس ذلك الترابط نوعا من التماهي بين المشاهد/ الفيلم في حين أن غاية المونتاج الذهني عند إيزنشتاين هو إحداث تصادم في اللقطات بدل ربطها مع بعضها البعض في تتابع منطقي كما عند بودفكين، "المشهد يجب أن يبنى من مجموعة من الصدمات وأن كل قطع يجب أن يثير خلافا بين لقطتين وأن ينتج قفزة جدلية تولد في الوقت نفسه ردة فعل عنيفة في ذهن المتفرج"³¹.

أراد إيزنشتاين أن يبتدع سينما بروليتارية تكون في خدمة الجماهير في مواجهة السينما البرجوازية من خلال مونتاج التشويق وفق بطولة جماعية تعكس مطلب الحركة العمالية وهو ما نجده ماثلا في فيلمه "الإضراب"، إذ صور من خلاله السلوك الجماهيري، إضافة إلى مقالاته النظرية التي حاول فيها تحديد مواصفات الفن واجتراح أسس جديدة بالخروج عن نمطية الإبداع الفني في صفوف المخرجين الشباب.

5.2 اشتغال الكاميرا (الأدائية): تتشكل البنية الصورية في الخطاب السينمائي نتيجة تعاضد جملة من الحيل وتشمل:

/ الكاميرا: وتشغل على ثلاثة مستويات:

- أحجام اللقطات

- زوايا التصوير

حركة الكاميرا في حد ذاتها.

لا تخضع عملية التصوير على اختلاف مراحلها إلى مسار خطي مستمر، بل تتراوح أحجام اللقطات بين الطول والقصر لإظهار المعاني وتوليد الدلالات، ويتم ذلك بطريقة مدروسة من قبل القائمين على عملية التصوير، وعليه يصبح حجم اللقطة عنصراً أساسياً في رسم الخطاب الخاص بالصورة السينمائية "وحجم اللقطة يعطي مقياساً مشتركاً لما ليس له مقياس... وحجم اللقطة ينتزع الصورة من محيطها"³²، وتتغير قراءات الصورة الفيلمية انطلاقاً من حجم اللقطات البؤري فبين الأحجام القريبة والبعيدة تتخذ جمالية الصورة وتتنازل الدلالات. لا يستطيع فني التصوير السينمائي تصوير الأجسام المتحركة وحسب، بل تستخدم آلة التصوير أيضاً كي تعبر عن وجهة نظر الجمهور، وتلعب حركة الكاميرا دوراً تقويمياً في اللغة العاطفية للفيلم، وتتراوح الأمور التقنية بين التنقلات ذات الأهمية القصوى لمهارة التصوير من خلال التغيير في أوضاع الكاميرا، (التغير الأفقي، من اليمين إلى اليسار)، والتغير العمودي، ولعل تقنية التعريض المزدوج (الدمج) من بين التقنيات الأكثر رواجاً وأول من قام بها هو جورج ألبرت سميث 1898، وقد تم وضع تأثير الشبح بلف الموقع بقماش مخمل أسود بعد تصوير المشهد الأساسي، ومن ثم إعادة المشهد الأصلي مع الممثل الذي يقوم بدور الشبح، وقد كان جورج ميلس قد استخدم هذه التقنية لأول مرة على خلفية داكنة في "la caverne maudite"، بالإضافة إلى تقنيات أخرى كتقنية الحركة العكسية مع ج، أ سميث التي حسنت من نوعية الصور ذاتية الدوافع غير الدقيقة عن طريق تكرار اللقطة وتصويرها بكاميرا مقلوبة، حيث يضم نهاية شريط الفيلم الثاني لنهاية الشريط الأول، ومن جملة الأفلام التي استخدمت هذه التقنية فلم "المنزل الذي بناه جاك"، في سبتمبر من العام 1901، إذ يحتوي الفيلم ولداً صغيراً يركل قلعة صنعتها فتاة ليهدمها، ثم يظهر عنوان "معكوس" ويعاد المشهد معكوساً، وتعيد القلعة بناء نفسها تحت وقع ضربات الطفل.

لقد استخدمت سيسيل هيبورث هي الأخرى تقنية "الحركة العكسية" لطباعة الصور بطريقة عكسية من الأمام إلى الوراء ومن الأعلى للأسفل عن طريق الطابعة الإسقاطية التي عرفت لاحقاً باسم الطابعة البصرية. يرى بودفكين أن الشكل المتحرك يتطلب مهارة للتعبير عما يطرأ على هذا الشكل من تغير فضلاً عن شكل الحركة ذاتها التي تعد عنصراً لا بد من أخذه بالحسبان، من هنا أضحت معدات التصوير معدات تقنية لا تقل عن باقي العناصر الأخرى، ومهمة المصور مهمة طليعية على قدر من الدقة، إذا لا يهم تصوير الأشياء بقدر ما يهم كيفية تصويرها وإيهام المتفرجين بواقعيتها.

يقول بودفكين أن "وضع الكاميرا في مواجهة قطار سريع، أو سيارة سباق بحيث يقترب هذا الأخير من الكاميرا ويمر بجوارها مباشرة يبرز سرعة الحركة بشكل أوضح"³³، مما يخلق لدى المشاهد /متفرج الفيلم وقعا

يحبسه في أثناء تتبعه لسيرورة أحداث الفيلم، مؤتاه ملامسة الواقع، وهو الأمر الذي يصعد من فطنة المتفرج ليدخل في علاقة مع ذلك الواقع الافتراضي.

تعد عملية التصوير عن طريق وسائل التصوير على اختلاف مسمياتها، وأحجامها والتقنية المستحدثة فيها عملية إبداعية تفاعلية خلقة تجعل من التأليف الفيلمي أكثر من مجرد تسجيل للأحداث، بل إنه أداة تحكم وتلاعب بالصور للتأثير على جمهور المشاهدين،

6.2 الإضاءة في السينما:

تعد الإضاءة هدفا هاما يتوخاه المخرج في تأنيث الواقع السينمائي لأنها تؤثر بدور كبير على مجريات الصور الملتقطة، وبواسطتها تجد المشاعر إلى المشاهد طريقها، وثمة مستويات عدة في التعامل مع عنصر الإضاءة من شأنها أن تعزز من البناء الدرامي للقصة باعتماد التمثيل البصري أو تعزيز الحركات في المشاهد ومن أمثلة هذا التعزيز "إذا أراد شخص الوصول إلى بندقية موضوعة على طاولة في نهاية المشهد يمكن استخدام الإضاءة لتسليط الضوء على البندقية طوال المشهد، مع ضمان أن يدرك المشاهدون مكانها في نهاية المشهد، وربما يسمح لهم بالتنبؤ بأهميتها في ذلك المشهد، عدا ذلك فإن الإضاءة كتقنية تستعمل في تعزيز الشحنة العاطفية للمشاهد، فالأضواء الصعبة القاسية غالبا ما تستخدم لإظهار مزيد من المشاهد الرومانسية و العاطفية، "إن الاستجابة العفوية للظلام والضوء عنصر هام في علم النفس البشري، والذي يستثمره مخرج الفيلم بهدف التأثير على طرق استجابة المشاهد للتطور السرد في الفيلم، من الناحية الأخرى فإن الظلال العميقة تجعل الشخصية تظهر على أنها غير موضع للثقة أو تخفي مشاعر العدوانية"³⁴.

ويمكن تلخيص أهداف الإضاءة فيما يأتي:

- وضوح الصورة التي هي قوام العمل السينمائي بحيث تمكن المشاهد من التعرف على جميع العناصر الهامة في الإطار / المحتوى وتشمل (تعبير الوجه، الإيحاءات الجسدية، حوارات مهمة...)
- نقل المشاهد إلى صورة واقعية عن مجريات الفلم بالتعريف على المخططات البصرية.
- خلق مناخ أو مؤثرات عاطفية من أجل التلاعب بالمشاهدين ورصد تجاوباتهم يرى كاسييار أن ثمة أصرة بين الإضاءة وتشكيل الديكور وطابعه "فالضوء لا يتيح لنا أن نرى وجود الأشياء في المكان الفيلمي فقط، بل أيضا كيفية تشكيلها واتجاهات استدارتها

والمسافات الفاصلة بينها والتلاعب بين النور والظل وحاسم في التعبير عن خصائص الأشياء وعلاقاتها تلك³⁵، بما يتيح إضاءة غوامض الفيلم السينمائي.

هكذا يلخص ألان كاسييار مفهوم الضوء ودوره في إضاءة غوامض المناطق المبهمة وتوجيه المتفرج/المتلقي إلى وجهة بعينها، وإحداث وقع جمالي لديه، يجعله يشارك الفيلم التجربة بجميع تفصيلاتها عن طريق استعمالات الضوء الجمالية، وهي الضوء الرئيسي والضوء التكميلي، أما الضوء " الرئيسي فهو الأقوى للنور الساقط على الجسم أثناء تصويره" بينما يوضع الضوء التكميلي "قرب الكاميرا على الجانب المقابل للضوء الأساسي"، ويتم الاعتماد عليه في تحديد درجة الانحسار - احتجاب النور والظل كل منهما في الآخر ومن خلالهما يتم إدراكنا للأشياء في الفيلم - و"كلما اقتربت شدة الضوء التكميلي من شدة الضوء الأساسي قل وضوح الجسم"³⁶، إضافة إلى نمط الإضاءة العالية والمنخفضة واللذان تؤثران في الإضاءة بشكل عام .

إن تلك الجاذبية التي تتمتع بها الألوان تجعلها خامة التشكيل الجمالي في الفنون عامة، والفنون البصرية خاصة" إن اللون هو التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكة العين، فاللون ليس له حقيقة إلا بارتباطه بأعيننا التي تسمع بحسه وإدراكه بشرط وجود الضوء، فلا نستطيع إدراك أي لون إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ثم انعكاسه على أعيننا، ومن السهل تصور أي لون إذا ما سلط عليه ضوء قوي فإنه يعكس إشعاعاً أكثر وبالتالي يظهر أكثر نصوعاً، أما إذا ما وقع هذا اللون تحت ظل ضوء خافت فإنه يعكس ضياء قليلاً ويظهر بشكل غير واضح"³⁷، لأجل ذلك انعطف لفيف من المهتمين بصناعة السينما بالبحث في خصائص الألوان، والأبعاد الدلالية التي تحققها فكل لون تقريباً خصيصة وتأثير واضح على الحالة المزاجية والنفسية لنا جميعاً، وهذا ما كرس له المخرجون جهودهم، بأن جعلوه غايتهم من خلال أفلامهم عن طريق استخدامهم لألوان معينة في مواضع بعينها، كاستعمال اللون الباهت من أجل توضيح الطبيعة الحلمية لهذا المشهد، أو التعبير عن الضيق والحزن والتبرم، فلونا كالأحمر قد يستخدم للدلالة على الكراهية والغضب كما يستعمل في الحب والشغف، كما يستخدم الأخضر للتعبير عن البهجة والأمل. إن مفتاح استخدام الألوان يقع بين مثلث مكون من ثلاثة أضلاع أساسية (درجة اللون، HVE، صفاء اللون saturation مغمية اللون value)..³⁸ وكل ضلع من هذه الأضلاع الثلاثة له استخداماته وطريقة تأثيره على المشاهدين.

ولعل المخرج "ويس أندرسون" من بين أولئك الذين وظفوا الألوان بتوازن وانسجام كبيرين في فيلم (moonrise kingdom 2017) حيث استخدم الأصفر والبنّي والأخضر بتناغم لتعدوا الصورة مريحة وممتعة للنظر بالإضافة إلى فلم آخر لا يقل براعة عن نظيره من حيث الانسجام بين الألوان وهو فيلم (amelie.2001) لـ جون بيبير جونييه، كما استخدم "فرانسيس فورد كوبولا" في فيلمه Apocalypse Now ألوانا

تتراوح بين الأسود والأصفر لإضافة جو خائق للفيلم، كما اختار اللون البرتقالي للغبار معبرا به عن كثرة السموم المنتشرة في الجو

إن الرغبة المحمومة في إضفاء ألوان الحياة الصاخبة على الفيلم كانت دافعا قويا أمام جلب الألوان إلى السينما، فأصبح استخدامها هاجسا - وهوسا قد يصل حد المبالغة لدى بعضهم - لما تتيحه من قدرات إنتاجية سواء على مستوى الصورة أو على مستوى المعنى ونظرا لما تحمله الألوان من أبعاد سيكولوجية تعكس نظرة الفنان/ المخرج للحياة والعالم ورؤيته الإبداعية عبر الوسيط الفيلمي ليعزز بواسطتها جميع القيم والإيديولوجيات التي يتبناها في غفلة من المتلقي / المشاهد لاسيما إذا كان متلقيا سلبيا ينصاع دون مساءلة ويحتمي بذلك العالم الافتراضي الذي سرعان ما يتلاشى بتلاشي الفيلم .

خاتمة:

يحظى السرد السينمائي بميزة قد لا تتوافر في السرديات الأخرى وقدرة تعبيرية لا حدود لها، إذ بالإمكان أن تسرد لقطة من مقطع سينمائي ما تعجز عنه عديد الجمل والعبارات سيما وأن عملية السرد عملية تواصلية على أساس الخطاطة الشهيرة:

- مرسل - رسالة مكتوبة - مستقبل .

- مرسل - صورة - مستقبل .

إذا كان سرد الرواية يأخذ مسارا ترانيبيا وفق منطق السبب والنتيجة، فإن تغير الرسالة من نص إلى صورة يفضي إلى تغير طبيعة العلاقة بين الأحداث لاسيما عندما تتأزر التقنيات التي أضحت ضرورة ملحة مع ما تفرضه اقتصادات السينما المعاصرة وما تقتضيه المنافسة، على أن يستغل هذا التطور دون مبالغة قد تضر بمضمون الافلام في توجيه رسائل خاطئة إلى المشاهدين.

إن استراتيجية القراءة الواعية تثمن وتزامن بين النص والقارئ (الحاذق) الذي يواكبه في الميلاد والأفول، يقتسم والنص المساحة المزعومة بما يخدم الدلالات الجينية داخله

- ينسحب على الأفلام ما ينسحب على النصوص الأدبية فكلاهما كيان يحتاج إلى دينامية أخرى تقدح زناده وتنفجر معناه.

- النص/الفلم كيان معطل مالم برهن بفعل القراءة والمشاهدة، فالفلم حسب ديفيد بوردويل يشارك يقدمه للمتفرج/المشاهد من تلميحات يستخدمها لاحقاً في بناء قصة الدراما. على الرغم من الأهمية التي يكتسبها استخدام التقنيات الحديثة في صنع الأفلام-والأمثلة على ذلك كثيرة ولا تحصى- منذ أول لقاء للسينما بالتقنية مع جورج ميلس الذي مزج بين العلم والسحر وصولاً إلى فيلم أفاتار والمصفوفة -وأدى ذلك إلى نتائج مبهره بالنسبة للسينما- إلا أنها تبقى دون المطلوب ما لم تأخذ في الحسبان المشاهد/المتفرج بإشراكه في عملية التخيل الجمالي وفق قراءة بانية لدلالات أخرى جديدة تستنطقه وتحرك مكانه.

5. قائمة المراجع:

- ¹ - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر ط1، 1984، ص 32.
- ² - شوارفية فاطمة الزهراء، عوائق الترجمة السينمائية، عداء الطائفة الورقية أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الترجمة، إشراف الأستاذ بلحيا الطاهر للعام 2010/2011، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، ص 47، 48.
- ³ - Robert Stam et al New Vocabulary in Film Semiotics ,Structuralism ,Post-Structuralism and Beyond ,Routledge, London and New York ,1992 ,p152
- ⁴ - برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، تر منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط6، 2013، ص 577.
- ⁵ - المرجع نفسه، ص ن.
- ⁶ - المرجع نفسه، ص ن.
- ⁷ - المرجع نفسه، ص 578.
- ⁸ - المرجع نفسه ، ص ن.
- ⁹ - المرجع نفسه ،ص ن.
- ¹⁰ - أندرو ج دادلي ، نظريات الفلم الكبرى ، تر جرجس فؤاد الرشدي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1986، ص 207.
- ¹¹ - المرجع نفسه ص ن.
- ¹² - المرجع نفسه، ص 208.
- ¹³ - أمين صالح، الكتابة بالضوء، في السينما .. اتجاهات، قضايا وأفلام، من إصدارات الدورة الأولى من مسابقة أفلام السعودية، ص 50.
- ¹⁴ - يوري لوتمان، قضايا علم الجمال، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، النادي السينمائي بدمشق، ط1 ، 1989، ص 61.
- ¹⁵ - المرجع نفسه، ص 48.
- ¹⁶ - المرجع نفسه، ص ن.
- ¹⁷ - برنارد ف ديك، تشريح الأفلام تر محمد منير الأصبحي، ص 23، 24.
- ¹⁸ - علاء عبد العزيز، السيد الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، ص 66.
- ¹⁹ - يوري لوتمان، قضايا علم الجمال، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 111.

- ²⁰ - أندريه بازان، ما هي السينما، ج1، ترجمة إيمون فرنسيس (القاهرة)، مكتبة الأنجلو المصرية، 1968، ص 112.
- ²¹ - فاضل الأسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 161.
- ²² - Jacques Aumont aesthetics of film opcit , p15 .
- ²³ - فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص 161.
- ²⁴ - المرجع نفسه ص 163.
- ²⁵ - عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المعتمدة، ط1، 2001، ص 108، 109.
- ²⁶ - مؤلف جماعي، حوار الفلسفة والسينما ت، عز الدين، الخطابي، منشورات عالم التربية، 2006، ص 113، 114.
- ²⁷ - محمد مزيان، الفلسفة، السينما والزمان عند دولوز، www.niswa.
- ²⁸ - برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، ص 143.
- ²⁹ - أرنست لندر جرن: 1959، فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، ص 69.
- ³⁰ - إيزنشتاين سيرجي، 1975، الإحساس السينمائي، ترجمة سهيل جبرا، بيروت، دار الفارابي، ص 13.
- ³¹ - أحمد عبد سليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي إيزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 06، عدد 01، ص 141.
- ³² - جيل دولوز، الصورة الحركة أو فلسفة الصورة تر، حسن عودة، ص 25، 26.
- ³³ - عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ص 112.
- ³⁴ - ج ويسن، تحرير هبثر بيلي، دور الإضاءة في صناعة الأفلام، تر سعيد سليمان الخواجة، 14 مارس 2016، www.thaquafa.com
- ³⁵ - ألان كسبيار، التدوق السينمائي، تر و داد عبد الله، مراجعة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989، ص 45، 46.
- ³⁶ - المرجع نفسه، ص 46، 47.
- ³⁷ - يحي حمودة، نظرية اللون، بيروت، دار التراث للنشر، 1981، ص 7.
- ³⁸ - أحمد حسين، الألوان في السينما، الوصف بلا كلمات، 25-05-2016، www.thaquafa.com.