العدد: 01/ 2026 المجلد: 21 ISSN: 1112-7015
ص: 211 - 226 EISSN: 2602-5973

الإنشائيّة التّشاركيّة في المجال السّمعي البصري والسّينما

ARTICLE TITLE; PARTICIPATORY POETICS IN THE AUDIOVISUAL FIELD AND CINEMA

حمدي المعلول *
المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس (تونس)،
البريد المهني: hamdi.maaloul@isams.usf.tn

تاريخ الإرسال: 2026/01/12	تاريخ القبول:2026/03/23	تاريخ النشر: 2026/03/31

****

ملخّص:

يطرح المقال مسألة الإنشائيّة التّشاركيّة في المجال السّمعي البصري والفنّ السّينمائي، والبحث في آليّاتها التي تتجاوز الذّات المتفرّدة لتتشكّل في صيغة الجمع مثلما وقع التّوسّع في بسطه في العنصر الأوّل من المقال، حيث يتحوّل المسار الإنشائي الذّاتي إلى مسار جماعي تشاركي يتقاسم فيه فريق العمل السّينمائي مختلف الأدوار التّقنيّة والفنيّة واللّوجستيّة بنَفَس جماعي هدفه الوحدة الفيلميّة بمختلف تمثّلاتها.

ويأتي العنصر الثّاني من المقال والموسوم بالفعل التّشاركي في المجال السّمعي البصري والسّينما للتّأكيد على أنّ الجانب التّشاركي في الإنشائيّة الجماعيّة السّينمائيّة يمثّل قوام المسار الفيلمي من بداية اختيار الموضوع وكتابة السّيناريو لغاية الوصول لمرحلة جاهزيّة الفيلم لعرضه على الجمهور. يستدرجنا هذا التّنوّع التّشاركي بهدف بناء الوحدة الفيلميّة إلى خصوصيّة تشكّل الخطاب السّينمائي في العنصر الثالث من المقال الموسوم بسينما الخطاب التشاركي المتعدّد، وصولا "للصّيرورة الإبداعيّة" الفيلميّة كما اصطلح على تسميتها النّاقد السّينمائي الهادي خليل، بما في معنى الصّيرورة من تحوّل من القوّة إلى الفعل في إطار المنجز السّينمائي، وبما في الإبداع من تفنّن وابتكار إنشائي جماعي.

الكلمات المفتاحيّة: الإنشائيّة الذّاتيّة، الانشائيّة الجماعيّة، التّشاركيّة، السّمعي البصري والسّينما، الخطاب الفنّي المعاصر.

ABSTRACT:

This article examines the concept of Participatory poetics within the audiovisual and cinematic fields. It explores the mechanisms that transcend the "singular self" to manifest in a collective form, as detailed in the first section. This transition shifts the creative trajectory from a subjective process to a participatory, collective path, wherein the film crew shares technical, artistic, and logistical responsibilities. This synergy is driven by a collective spirit aimed at achieving filmic unity in its diverse representations.

The second section, titled "Participatory Action in the Audiovisual and Cinematic Field," underscores that the collaborative dimension of collective cinematic poetics forms the backbone of the filmic trajectory-spanning from thematic selection and screenwriting to the final stage of public exhibition. Furthermore, this participatory diversity in constructing filmic unity leads to an analysis of the specificities of cinematic discourse in the third section, titled "Cinema of Multiple Participatory Discourse." This culminates in what film critic Hedi Khelil terms the "filmic creative becoming." This concept encapsulates the transformation from " from power to action" within the cinematic achievement, highlighting the ingenuity and collective constructive innovation inherent in the creative process.

Keywords : Subjective Poetics, Collective Poetics, Participatory Action, Audiovisual and Cinema, Contemporary Artistic Discourse.

* د. حمدي المعلول، أستاذ مساعد في اختصاص السمعي البصري والسينما، المعهد العالي للفنون والحرف، جامعة صفاقس (تونس).

1. مقدمّـــة

تخضع التّجربة الفنيّة لتفاعل مختلف المسارات المتولّدة بذات الفنّان الواعي بمحطات الإنشاء الفنّي، والفنّان في كلّ هذا متّحد مع ذاته في صيغة الفرد، وباحث في أعماق النّفس عن نبض إنشائيّ وإبداعيّ ينتقل به من حالة فكريّة ماديّة لوضعيّة منتجة للمعنى من خلال عمله الفنّي الذّاتي المتفرّد.

ولكن ماذا عن إنشائيّة الفنّان في صيغة الجمع، وماذا عن العمل الفنّي الجامع في جوهره لعديد الذّوات الإنشائيّة؟ أليست الممارسة في المجال السّمعي البصري والسّينما ممارسة متعدّدة الاختصاصات ومتنوّعة في مسارات إنشائها لكنّها في صيغتها النّهائيّة عملا فنيّا متكاملا وموحّدا في بنيته وفي عرضه وتلقّيه؟

بناءً عليه، هل يصحّ الحديث عن إنشائيّات متعدّدة وموحّدة في آن؟ أم أنّها إنشائيّة المخرج السّينمائي دون غيره؟ أليس في هذا التّخصيص للمخرج إجحاف بحقّ الفنّان الممثّل والفنّان المبدع كاتب السيناريو والفنّان المشرف على إدارة التّصوير الفيلمي وغيرهم كثير؟ خاصّة وأنّ جميعهم يساهم بجزء من ذاته المبدعة لإقامة الذّات الإنشائيّة الكليّة التي يستقيم معها الفعل السّينمائي فيلما متّصلا جامعا لمهارات إنشائيّة متعدّدة ومتواشجة بما يوافق خصوصيّات العمل الفنّي السّمعي البصري والسينمائي، وبما يفضي لإنشاء بِنية فيلميّة فيها من حميميّة الممثّل مع الدّور الذي يتقمّصه ويتبنّاه، وفيها من خبرة المخرج في الوصول بالفيلم إلى أعلى درجات التّعبير السّينمائي.

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، حيث أنّ بِنية الفيلم هي بنية حيّة متحرّكة في مدار خطاب فنيّ معاصر يراهن على المعنى في صيغته الشّموليّة المتّصلة بكلّ مجريات الحياة، وبالعودة لكواليس الأعمال الفنيّة الفيلميّة فإنّها تظلّ شاهدة على حجم الارتباط الحميمي بين مختلف المشاركين في الفيلم وبين أدوارهم ومهمّة كلّ منهم لتكون النّتيجة آخر المطاف عملا فنيّا فيلميّا جامعا لمسار إنشائي تشاركي لكنّه موحّد ولا يُنظر إليه إلاّ في كليّته.

من هذا المنظور، سيشكّل المقال بحثا معمّقا في الصّفة التي يصبح بمقتضاها البعد الانشائيّ الذّاتيّ في العمل السّينمائي حاملا لنَفس إبداعيّ جماعيّ، وإن كان التّفرّد الفنّي قد يشمل أحيانا ممثّلا متميّزا أو مخرجا سينمائيّا ذائع الصّيت بمساراته الإنشائيّة السّينمائيّة، فإنّ ذلك لا يكون قابلا للتّقييم إلاّ في إطار الفيلم السّينمائي كإنتاج فنيّ إبداعيّ متنوّع في وحدته.

2. الإنشائيّة الذّاتيّة في صيغة الجمع

المعلوم في تعريف الإنشائيّة أنّها دراسة الفعل الفنّي المؤدّي لصياغة عمل فنيّ فيه من الممارسة الذّاتيّة للفنّان ومن تصوّراته الذّهنيّة ومباحثه الفكريّة ما يجعل المسار الإنشائي لإنجاز العمل له من القيمة والأهميّة ما قد يضاهي النّتيجة النّهائيّة للمنجز الفنّي. ذلك أنّ الإنشائيّة في الفنّ كفترة الحمل للجنين، تمرّ بمراحل متعدّدة ومحطّات محوريّة في نشأة العمل الفنّي، وتسليط الضّوء على هذه المحطّات بعموميّاتها وتفصيلاتها الدّقيقة وكواليسها، فيه من الفائدة ما يولّد الإحساس لدى الفنّان بأنّ مسارات الفعل الفنّي التي يعايشها مع

عمله وإبداعاته - وإن كانت ذاتيّة المنحى- فإنّها بحميميّتها تعكس صدقيّة الفعل وتنتج المعنى بالخطاب المرئي المباشر للعمل الفنّي، كما تنتج الخطاب المدوّن حول العمل الفنّي وخصوصيّاته وأبعاده الدّلاليّة والجماليّة وتساهم في تحفيز التّلقّي والتّذوّق الفنّي للعمل.

إذن، للإنشائيّة الذّاتيّة خصوصيّة ارتباطها بالفنّان وبشخصيّته وفكره ومهارته ووعيه بالمنجز الفنّي، مع ارتباطها كذلك بطبيعة العمل الفنّي ونوعيّته، والتّساؤل المطروح في هذا الشّأن يتمحور حول بعض المجالات الفنيّة التي تتجاوز مبدأ الذّاتيّة لتنحاز للجماعي وللعمل المشترك في إنجاز هذا العمل، وميدان السّينما له خصوصيّاته في هذا الطّرح، ذلك أنّ الفنّ السّينمائي لا يستقيم في إنجاز الأفلام بذاتيّة واحدة تنحصر في المنتج أو المخرج أو الممثّل أو غيرهم من المتدخّلين في الفعل السّينمائي، بل تتشكّل الإنشائيّة على نحوٍ من الفعل الجماعي المنظّم والمحدّد لنوعيّة التّدخّل والمشاركة لكلّ المذكورين، بالكيفيّة التي تتحوّل بمقتضاها الإنشائيّة الذّاتيّة إلى إنشائيّة جماعيّة تتقاسم أعباء الفعل في صياغة الفيلم السّينمائي أو غيره من الإنتاجات السّمعيّة البصريّة التي يتعدّد فيها الفعل وتتنوّع فيها الاسهامات في سبيل تحقيق هدف جماعيّ واحد سواء أكان فيلما أو شريطا وثائقيّا أو غيره من الأعمال السّمعيّة البصريّة.

يحملنا هذا العرض المتعلّق بالإنشائيّة الجماعيّة إلى ما جاء في كتاب فلسفة الجمال في الفكر المعاصر بأنّ "ما يسمّيه النّقد الحديث بالوحدة الفنيّة ليس في الحقيقة إلاّ الوحدة العاطفيّة. وأنّنا عندما نذكر هذه العبارات، "الوحدة العضويّة" أو "الوحدة الفنيّة" أو "الوحدة الشّعوريّة" إنّما نعني شيئا واحدا هو هيمنة إحساس واحد أو لحظة شعوريّة واحدة أو رؤية نفسيّة ذات لون محدّد على العمل الفنّي كلّه".[1]

تأخذنا هذه المقولة إلى ما ذهبنا إليه بخصوص الإنشائيّة الجماعيّة التي تميّز الأعمال الفنيّة السّينمائيّة، فالوحدة العضويّة أو الفنيّة أو حتّى العاطفيّة في المجال السّينمائي وفي الأعمال الفيلميّة تتحقّق بالمجهود الإنشائي الجماعي الذي يشترك فيه المنتج والممثّل والمصوّر الفوتوغرافي والمخرج... أو بالأحرى كلّ الفريق العامل في إنجاز الفيلم، ذلك أنّ أيّ تقصير من أيّة جهة كانت ستقوّض أركان هذه الوحدة المبنيّة في جوهرها على تناغم الفعل الجماعي، وبالتّالي فإنّ الوحدة العضويّة لا تشمل البناء الفيلمي في تسلسل أحداثه وانسجام تتابع لقطاته ومشاهده في ارتباطها بموضوعه فقط، بل تشمل أيضا مسار تصوير الفيلم وتعاضد عديد الإنشائيّات الذّاتيّة لعديد الأطراف ضمن إنشائيّة جماعيّة تهيكل أجواء التّحوّل بالفيلم من سيناريو مكتوب لعمل مرئيّ ومسموع.

في هذا السّياق، من الجدير توفّر الانخراط التّام في القيام بالدّور الموكول بعهدة كلّ فرد في فريق العمل بكلّ جديّة وبكلّ وعي في تنفيذ المطلوب، والاحساس بأهميّة وقيمة كلّ الأفعال المنضوية في المسار الإنشائي للفيلم. فمهما يكون الدّور المنوط بعهدة كلّ مشارك في إنجاز الفيلم، فإنّ هذا الدّور صغيرا كان أو كبيرا، هامّا أو ثانويّا، فإنّه يمثّل لبنة من لبنات الإنشائيّة الجماعيّة في المسار الإبداعي للفيلم.

في التّوصيف السّابق إحالة لما جاء في عنوان هذا العنصر الموسوم بالإنشائيّة الذّاتيّة في صيغة الجمع، بما لا يتنافى مع توفّر الإنشائيّة الذّاتيّة لدى كلّ فرد في الفريق العامل بالفيلم، على أن تكون هذه الذّوات الإنشائيّة تصبّ كلّها في إنشائيّة جماعيّة توفّر لمسار إنجاز الفيلم وللفيلم كعمل فنيّ وحدته العضويّة والعاطفيّة بداية بفكرته إلى حدود عرضه على الجمهور.

إنّ تنزيل الوحدة العضويّة في هذا الشّأن السّينمائي إنّما القصد منها وحدة مسار إنشائه بتكاتف الجهود الجماعيّة في التّمثيل والتّصوير والمونتاج ومراقبة الصّوت والإضاءة ومختلف التّأثيرات المباشرة وغير المباشرة في إخراج الفيلم كمنتوج إبداعي يكرّس تفاعل الاختصاصات الفنيّة من ديكور وتزويق، وتوضيب فضاءات التّصوير وغيرها من المهن الفنيّة السّمعيّة البصريّة، التي يمثّل محورها الهيكل أو الشّخص المنتج، ويضطلع المخرج بمرتبة القيادة والتّوجيه وإضفاء اللّمسة الاخراجيّة للفيلم، ولعلّ هذا الإضفاء يجرّنا للقول بقيمة الرّؤية الإنشائيّة الذّاتيّة التي يمتلكها مخرج الفيلم - وهي حقيقة واقعة - لكنّ هذه الرّؤية الإنشائيّة الذّاتيّة لا تستطيع لذاتها إنجاز الفيلم، ذلك أنّها محفوفة بكمّ هائل من الأدوار الفنيّة واللّوجستية التي يتحقّق بها إصدار الفيلم السّينمائي كوحدة عاطفيّة شغلت أحاسيس ومشاعر كلّ العاملين في الفيلم بداية "بالكومبارس" إلى غاية المخرج الذي - تمّ الوضع النّهائي على يديه - في سياق المجاز بتشبيه مراحل إنشاء الفيلم بمراحل الحَمل كما سبق ذكرها في بداية هذا العنوان.

وفي عرض لعناصر الفيلم السّينمائي يقول الباحث عبد المجيد العابد بإمكانيّة اختزال هذه العناصر في ثلاث مراحل، قائلا في المرحلة الأولى بأنّها "مرحلة السّيناريو بامتياز وهو في الأصل الكتابة البصرية للفيلم، أي أنّ السّيناريست يضع نصب اهتمامه متفرّجا مشاهدا، ينبغي لكاتب السيناريو أن يكون مُلِمّا بطبيعة الكتابة البصرية وبطرق اشتغال الصّورة السّينمائية، وبكامل تمفصلات العمل السّينمائي على العموم حتى يتمكّن من إنجاح الفيلم في مرحلته الأولى".[2]

إذن، فالفعل السّينمائي منذ هذه المرحلة يُحدث في الإنشائيّة الذّاتيّة للسّيناريست انفتاحا على المُشاهد بالتّفكير في طريقة تقبّله للفيلم عبر صياغة السّيناريو، وذاتيّة السّيناريست بهذا التّوجّه تنفتح على الآخر وتشرّكه في كتابة السّيناريو بصفة غير مباشرة، لكنّها صفة فاعلة في إنجاح الفيلم بتوفير متطلّبات القبول والتّفاعل، وهي متطلّبات تستوجب دراية فكريّة وفنيّة واجتماعيّة وثقافيّة بعوالم المتفرّج التي قد تختلف في بنيتها الذّهنيّة مع ما في ذاتيّة كاتب السّيناريو من خصوصيّات، بما لا يدع مجالا للشكّ في اندماج الذّاتي مع الجماعي في ذهن السّيناريست منذ المراحل الأولى لإنشاء الفيلم.

أمّا عن المرحلة الثّانية، فقد خصّها الكاتب "بمرحلة التّصوير الفيلمي أو الإنجاز، حيث يقع الانطلاق من حالة الإمكان في المرحلة الأولى... إلى مرحلة الإنجاز والتّحقق التي تحضر فيها عناصر مختلفة مساهمة في العمل بإجمال، نفردها كالآتي: المخرج ودوره الأساسي المتمثّل في نقل السّيناريو من المكتوب إلى المرئي، لكنّ هذه العمليّة تتطلب منه تدخل عناصر أخرى في النّقل، وهو أساس نجاح الفيلم أو فشله وإليه نحتكم في الأخير، والمنتج وهو القائم بتموين العمل السّينمائي وتمويله، والممثّل وهو الذي يجسّد الأدوار الموكولة له من قبل المخرج".[3]

بهذا التّوصيف للمرحلة الثّانية في إنجاز العمل السّينمائي يتّضح جليّا البعد التّشاركي في العمل، هذا البعد الذي لا يقتصر على المشاركة الجماعيّة كأسلوب عمل فحسب، بل إنّ هذا الجهد الجماعي الذي يترأسه المخرج يدلّ على أنّ التّعاطي مع مختلف فعاليّات إنشاء الفيلم لا تتمركز في ذات واحدة بالرّغم من فاعليّتها ودورها الرّئيسي ونقصد بذلك "المخرج"، بل إنّ الإنشاء الفيلمي يتوزّع على كلّ الذّوات مهما علا أو صغر شأنها، وعلى جميع هذه الذّوات العمل على إنجاح الفيلم كلّ من موقعه. وما إرداف مصطلح الإنشائيّة بلفظ "التّشاركيّة" في العمل السّمعي البصري والسّينمائي إلاّ تعبيرا وتوكيدا على الحسّ الجماعي الذي يميّز المسار

الإنشائي للفنّ السّابع كما اصطلح على تسميته، ذلك أنّ هذا الحسّ وهذه الرّوح الجماعيّة مع ما يتطلّبه ذلك من انضباط في كلّ جزئيّات الفعل السّينمائي، ليست ممّا نتمنّى تحقيقه لإنجاح العمل السّينمائي بل إنّه واجب التّحقيق من طرف الجميع كشرط أساسيّ في الانتقال بالفيلم من مرحلة السّيناريو لمرحلة الإنجاز الفعلي بنقل المكتوب لِلَقطاتٍ ومشاهد حقيقيّة نمرّ بها للمرحلة الثّالثة والأخيرة المتعلّقة "بالمونتاج السّينمائي الذي يتكفل بتنظيم مشاهد الفيلم بحسب تسلسلها... وبعمليّات الميكساج من خلال تنظيم الصّوت وتحديد طبيعة الموسيقى التّصويرية وتوزيعها بحسب تسلسل الأحداث واختلافها، ويتدخل في هذه المرحلة عنصران مهمّان هما المخرج والمونتير أو الذي يقوم بالمونتاج، وصولا للجينيريك المتعلّق بتحديد جميع المساهمين في العمل السّينمائي في بداية الفيلم وفي نهايته بمرافقة موسيقيّة"[4]. بمراجعة المقولات السّابقة، يتّضح من خلال التّوصيف المختزل لعناصر الفيلم السّينمائي ذلك البعد الجماعي في تشكّل هذه العناصر، مع الإقرار بأهميّة مرحليّة تنظيم هذه العناصر وتوزيع المهامّ على جميع المتدخّلين بالكيفيّة التي يتجسّد فيها الفيلم شريطا مرئيّا مكتمل المواصفات السّينمائيّة.

3. الفعل التّشاركي في مجال السّمعي البصري والسّينما

ببحثنا في الإنشائيّة الذّاتيّة في صيغة الجمع، يمكن الإقرار بأنّ الفعل في المجال السّمعي البصري والسّينمائي يُعدّ فعلا تشاركيّا بامتياز، ويندرج كذلك في إطار تفاعل الاختصاصات وانفتاحها على بعضها البعض، وإن كانت أغلب الاختصاصات السّينمائيّة تكمّل بعضها البعض، إلاّ أنّ لكلّ اختصاص ميزته عن غيره، لكنّه يمثّل حلقة من سلسلة متماسكة لا يكتمل دورها الوظيفي إلاّ بفعل التّماسك، وهو ذات الشّأن مع الفعل السّينمائي الذي لا يستقيم عملا فيلميّا إلاّ بالشّراكة البنّاءة بين كلّ الاختصاصات أو ما يعبّر عنه بمهن المجال السّمعي البصري.

وبالعودة للوقع الذي يثيره الفعل التّشاركي في النّفس وفي المعنى، نستشفّ في التّشارك كما جاء في معجم المعاني[5] مفاهيم التّعاون والتّضامن على أساس اقتسام المهامّ، ممّا يؤدّي للتّقارب ومعايشة الفعل وفعل الآخر بحميميّة كليّة هدفها إنجاح الفعل في صيغته الشّموليّة المبنيّة على المشاركة. والمعلوم في مختلف المجالات المُقامة على المشاركة في الفعل وفي الأداء وفي المسؤوليّة، أنّها مجالات تتخطّى الارتباط المهني السّطحي في العمل، للارتقاء لمرتبة الحميميّة التّشاركيّة الجماعيّة المُوجّهة لنجاعة مسار العمل بتعاضد الجهود الذّاتيّة ضمن إنشائيّة الجهد الجماعي كما هو الحال في المجال السّمعي البصري والسّينمائي.

وقد تعرّض الكاتب الطاهر علوان في كتابه الموسوم بـ "الخطاب السّينمائي من الكلمة إلى الصّورة" إلى البعد التّشاركي في السّينما، معتبرا أنّ كلّ فرد من المشاركين في العمل الفيلمي يمكن تسميته "بالمؤلّف الموازي" في سياق الرّبط مع المتلقّي، وقد أوضح في هذا الخصوص بأنّ "متلقّي العمل السّمعي البصري سيقيم علاقة مع نسيج سمعي بصري، ربّما سيظهر (المؤلّف) الموازي - كالمخرج والمدير الفنّي والمصوّر ومهندس الدّيكور ومصمّم الإضاءة - هؤلاء جميعا يسهمون في صنع هذا النّسيج، ولذا فهم - مع المؤلّف - (المقصود به كاتب قصّة الفيلم أو السّيناريست) سيشتركون في تقديم النصّ وعرضه".[6]

لعلّ ما ذهب إليه الطاهر علوان جاء في إطار التّأكيد على أنّ تلقّي النّسيج السّمعي البصري بالرّغم من تعدّد مؤلّفيه الموازيّين، إلاّ أنّه يُنظر إليه في كليّته كنسيج مرتبط ببعضه البعض بغضّ النّظر عن تعدّد المتدخّلين فيه، وفي ذلك تأكيد على أنّ الصّبغة التّشاركيّة للفعل السّمعي البصري والسّينمائي لا تربك تماسك العمل بقدر ما تدفعه لمفهوم البنية الاجماليّة الفيلميّة بتضافر جهود كلّ أفراد فريق العمل السّينمائي.

قد يكون النّسيج النصّي للسّيناريو منطلق الفعل التّشاركي عبر عديد الوجوه، منها المتواري ومنها المُعلن، ذلك أنّ كاتب السّيناريو في ظاهر الأمر إنّما يكتب لذاته وبذاته غير أنّ تفكيره في الجمهور وفي مدى تقبّله للفيلم بتفاصيل السّيناريو الذي كتبه لأجل هذا الجمهور يجعله منحازا لهذه الشّراكة المتوارية والمعلنة في نفس الوقت، وفق ما دوّنت السّيناريست راتشيل بلّون في مؤلّفها المعنون بـ"دليل كتابة السّيناريو" أنّه "من خلال الكتابة من ذاتك، سينعكس ذلك على السّيناريو الذي تكتبه، ممّا يجعل قصّتك السّينمائيّة جديدة وفريدة من نوعها. ستكون للسّيناريو فرصة النّجاح بسبب التزامك بقصّتك وحاجتك إلى مشاركة مشاعرك مع الآخرين"، وأردفت قائلة:" عندما تقرّر نوع القصّة التي تريد كتابتها، فإنّه من الضّروريّ جدّا أن تضع نفسك في موقع جمهورك وتسأل نفسك، هل سيفهمون ما أكتبه؟ هل عرضت وجهة نظري بشكل واضح؟ هل كنت موضوعيّا بما فيه الكفاية؟ اكتُبْ قصّة ستكون بمثابة تجربة إيجابيّة بالنّسبة لك وستثير ردود فعل عاطفيّة قويّة من جمهورك، وسيتعاطفون مع شخصيّاتك وقصّتك".[7]

لقد أثبتت راتشيل بلّون عبر هذه الكلمات والتّساؤلات أنّ الاشتغال على العمل السّينمائي لا يمكن أن يكون في استقلاليّة عن الآخر في كلّ مراحل العمل، وإن كان الآخر المتفرّج غائبا عن مسار إنجاز الفيلم ولا يُشاهده إلاّ عند عرضه في قاعات السّينما أو على الشّاشات الرّقميّة المتعدّدة، فإنّه حاضر في ذهن السّيناريست منذ بدايات تدوين السّيناريو، بل وإنّ لحضوره الافتراضي وقع هامّ في ذات كاتب السّيناريو كشرط للنّجاح الذي يرتقي لردود فعل عاطفيّة قويّة من الجمهور، وهو ما يمكن نعته بالحميميّة التّشاركيّة الجماعيّة التي تنطلق من ذات كاتب النصّ لبقيّة الذّوات الفاعلين في إنجاز الفيلم وصولا لذوات المُشاهدين، بما يفسّر التّأثير الواضح لعديد الأعمال السّينمائيّة على الجمهور، على وعيهم ومشاعرهم وأحاسيسهم بالكيفيّة التي يندمج فيها المتفرّج مع أبطال وأحداث الفيلم، ملغيا اتّصاله بالواقع الحقيقي زمن العرض ومعوّضا إيّاه بواقع الفيلم.

لمزيد تفصيل الفعل التّشاركي من خلال التّعرّض لبعض المهن السّينمائيّة، وللتّدليل على أنّ المخرج لا ينشئ بذاتيّته المتفرّدة العمل الفيلمي، فإنّه من المجحف حصر نجاح العمل الفنّي السّينمائي لحسابه لوحده - وإن كان له الدّور والفعل والأثر الكبير في ذلك - إلاّ أنّ خبرة المتدخّلين معه في الفيلم لها فاعليّتها في تميّز العمل السّينمائي، ومن بين الفاعلين الأساسيّين في ذلك نذكر فريق التّصوير الذي يمثّل بدوره خليّة تنشط فيما بينها بقيادة مدير التّصوير الذي يُعتبر المسؤول المنفّذ لتحويل الزّمن الحقيقي المُعاش عند عمليّات التّصوير إلى لقطات مصوّرة وموثّقة تجمع بين الحركة البشريّة - أي أدوار الممثّلين - وبين تنفيذ اللّقطات و اختيار الإضاءات المناسبة للمكان بحسب الجوّ الزّمانيّ المطلوب في نصّ السّيناريو. والاعتقاد بأنّ هذه العمليّة تقنيّة خالصة تقتصر على تطبيق ملزمات تحويل السّيناريو الإخراجي إلى لقطات ليس بالرّأي الصّحيح، وفيه تعمّد إلغاء الجانب الإبداعي والذّاتيّ في شخصيّة مدير التّصوير بصفته الإنسانيّة، ومن الأمثلة الدّالة على ذاتيّة كلّ العاملين في الفيلم نُعاين بالتّجربة إمكانيّة تصوير السّيناريو الواحد بأكثر من طريقة بحسب عدد المختصين

وأفكارهم وأسلوبهم، بل إنّ اجتهاد المختصّ الواحد في استخلاصه لأفضل ما يمكن إنجازه في تصويره لمشهد مّا أمر حتميّ وواقع مفروض لتحقيق التّميّز في العمل.

قد يكون السّيناريو الإخراجيّ متفرّدا عندما تجتمع المعدّات والمعارف التّقنية والتّجربة المهنيّة والرؤية الفنيّة لتوليد أفضل الخيارات الممكنة في بناء الصّورة، كما أنّ هذه المعادلة لا تتحقّق إلاّ باستيعابٍ كامل للقصّة ومجريات أحداثها وفترتها الزّمنية وخصوصيّاتها المكانيّة وما يميّز مختلف شخصيّاتها، ولو أردنا دراسة أمثلة عن كيفيّة الإضاءة السّينمائيّة مثلا، لما استطعنا الاكتفاء بالحدود التقنيّة لكيفيّة التّوزيع المثالي للإضاءة، بل علينا أن نخوض في البحث عن الدّلالات والمعاني المنتظرة من أسلوب الإضاءة، فالمشهد العاطفي أو المعبّر عن القوّة أو عن شجاعة البطل، أو عن حوار عميق مع الذّات... كلّ هذه المَشاهد تساهم في ترجمتها أساليب التّصوير والإضاءة باعتبارهما معا مكوّنا أساسيّا في بناء الخطاب السّينمائي الذي يظلّ خطابا تشاركيّا جماعيّا في معايشته وإنشائه بالرّغم من الإقرار بالذّوات الفرديّة لدى مدير التّصوير وغيره من المشاركين في هذا الخطاب.

إنّ اللّقطات المصوّرة لا تكون وليدة اللّحظة زمن التّصوير بل هي نتيجة لعمل طويل سابق ابتدأ بالفكرة وكلّل بالنّسخة النّهائيّة للسّيناريو، لذلك فإنّ دراسة القصّة ومجرياتها من الأولويّات المنهجيّة في بناء العمل، وفي هذا السيّاق يقول مدير التّصوير "وحيد فريد": " إنّ قراءتي للسّيناريو لا يمكن أن تقلّ عن ثلاث مرّات، في المرّة الأولى أعايش الأحداث ..، أمّا الثانية فهي المؤشر المهمّ لتلك المَشاهد التي تحتاج إلى بناء خاصّ، أمّا الثالثة فغالبا ما تكون أثناء العمل ذاته وبعد بناء الدّيكور الذي يكون قد تمّ بالتّفاهم مع مهندس المناظر على كافة تفاصيله الهندسيّة، وتبقى مشكلة انسجام أساليب البناء الضّوئي للمَشاهد المتتالية للفيلم في حاجة إلى قراءة رابعة"[8]، وهو ما يثمّن أهميّة التّحضير اللّوجستي الجماعي لكلّ مراحل التّصوير قبل الشّروع في العمل الميداني.

وفي مواصلة مع التّصوير الفيلمي، يثمّن مدير التّصوير البريطاني "دوجلاس سلوكومب[9] Douglas Slocombe "دوره التّوجيهيّ كمختصّ في استنباط أفضل أساليب التّصوير قائلا عند قراءته للسّيناريو: "إذا كان المخرج قد أعدّ المنظر ببساطة ثم خطرت في ذهني احتمالات مرئية مثيرة، أو عند قراءة السّيناريو أو عند وجودي في مكان التّصوير، فإنّي أحاول أن أوجّه التّنفيذ مع تحقيق التّأثير الذي يدور في ذهني"[10]، وهو ما يدعم ويثبت حتميّة الإنشائيّة الذاتيّة لمدير التّصوير بصفته متدخّلا بارزا في صياغة الفعل السّينمائي، مع وعي المخرج بهذا البعد الإنشائي الذّاتي لدى مدير التّصوير مثلما جاء في حديثٍ للمخرج الإيطالي "فيدريكو فيللّيني Federico Fellini"[11] بقوله: "ينبغي أن أصل مبكرا إلى البلاتوه وأجري نقاشا مع مدير التّصوير ومع مصمّم المناظر، إنّنا لا نتحدث على المشاهد ذاتها، ولكن عن الجوّ العام الذي عليهما أن يخلقاه "[12]، والخلق هنا جاء مسنَدا لمدير التّصوير ولمصمّم المناظر ممّا يدلّ على أنّ لكلّ فاعل في صياغة الفيلم دوره الإنشائي الذّاتي الذي منه تتغذّى الإنشائيّة التّشاركيّة باعتراف المخرج الإيطالي ذائع الصّيت فيدريكو فيللّيني كما جاء في مقولته.



صورة رقم 1 للمخرج فيدريكو فيللّيني، كواليس العمل السّينمائي،
فيدريكو فيلليني.. سينمائي تجاوز السينما، عبد الكريم قادري
فيدريكو-فيلليني-سينمائي-تجاوز-السينما2019/1/21https://doc.aljazeera.net/portrait/

وبالعودة لكتاب سعيد شيمي بعنوان "تجربتي مع الصّورة السّينمائيّة "نجده يتحدّث عن تجربته كمدير للتّصوير، بالإضافة لتقديمه عديد الأمثلة والآراء مستخلصا تجربته في قوله: "ما عرضته من أمثلة لعلاقة المخرج بمدير التّصوير، يطلعنا على نتيجة هامّة، مفادها أنّ مهمّة البناء البصري المتخيّل للصّورة هو عمل مشترك بينهما يقوده المخرج، ويقوم مدير التّصوير الفنّان بابتكارها (أي بناء الصّورة) حسب فنّه وموهبته وثقافته، باستخدام أدواته ومعداته ورجاله، حتى تحقّق وتلاءم الهدف المرجوّ منها. وكثير من نجاحات الأفلام يتمّ نتيجة ذلك التّعاون المبدع بينهما، ولهذا فإنّ تفاهم المخرج ومدير التّصوير معا يعطي دائما نوعا من الكمال المرئي للفيلم. ولكن يبقى فضل مدير التّصوير في حرفيّة بناء الصّورة السّينمائية بالتّفاصيل الدّقيقة التي تبهر المشاهدين، ولذا فإنّ فنّ الصّورة هو فنّ حسّاس ويبدو هذا واضحا عند استعماله بفهم، ويكون مايسترو هذه الحساسيّة هو مدير التّصوير لا محالة".[13]

في ذات التّوجّه التّشاركي، وضمن كتاب "فكرة الإخراج السّينمائي" ذكر الكاتب تحت عنوان "اتّحاد عناصر الإنتاج" أنّه "من المهمّ بالنّسبة إلى المتفرّج أن يرى الفيلم باعتباره تجربة متّسقة واحدة، وهو ما يعني أنّ كلّ العناصر: تفسير النصّ وأداء الممثّلين واختيار اللّقطات تعمل معا لكي تصنع تجربة موحّدة للمتفرّج... إنّ الوحدة والاتّساق يعنيان أنّ أدوات الإخراج تعمل معا، وهذا هو هدف الفكرة الاخراجيّة الواضحة والقويّة، التي تعزّز وحدة تجربة مشاهدة الفيلم واتّساقها".[14]



صورة رقم 2 لمدير التصوير "سعيد شيمي" من كواليس فيلم "سلام يا صاحبي"
مصدر الصّورة: صفحة سعيد شيمي الرسميّة على شبكة التواصل الاجتماعي

نستخلص ممّا تعرّضنا إليه بخصوص المنحى التّشاركي في الفعل السّينمائي أنّ طبيعة العمل الفنّي في السّينما وفي المجال السّمعي البصري عموما مُقام على فكرة ومنهجيّة المشاركة، ولا يفوتنا في هذا السّياق التّشاركي التّنويه بالمشاركة التي يساهم بها الممثّل في البناء الفيلمي من خلال الأدوار التي يلعبها والتي تمثّل حجر الزّاوية في البناء المذكور، وكما هو معلوم، فللتّمثيل منطلقاته الفكريّة والأدائيّة المتجدّدة، وهو علم يدرّس ويحتاج للتّدريب والتّمرّن لصقل الموهبة وبنائها، ويلامس بصفة مباشرة عمق الإنسان الممارس للتّمثيل عبر تقمّص الأدوار بكلّ مفرداتها الشّخصيّة الدّالّة والمعبّرة عنها حسب ما يتطلّبه السّيناريو من خصوصيّات وملامح وأدوار، خاصّة وأنّ الذّات الإبداعيّة لممارس التّمثيل تُعدّ المحرّك الأساسي لإنجاح الدّور التّمثيلي وبلوغ درجة الإقناع الأدائي.

وقد يصل هذا التّقمّص حدّ الانصهار الحميمي لدى بعض الممثّلين مع شخصيات أدوارهم ليُعايشوها واقعا خاصّا بعالم الفيلم، وقد يكون امتدادها خارج استوديوهات ومواقع التّصوير، وهو ما يتطلب مجهودا بدنيّا ونفسيّا كبيرا، مثل التّحوّلات المتناقضة التي خاضها الممثّل "كريستيان بيل Christian Bale"[15] على جسده ليقوم بحمية قاسية قلّص فيها وزنه ليتناسب مظهره مع شخصيته في فيلم "الميكانيكي The Machinist"، ثم ليعود بجسد رياضيّ حسب ما يقتضيه دوره في فيلم "باتمان يبدأ Batman Begins"، علما وأنّ هذا الممثّل اشتهر بالتّحوّلات الجسديّة التي كان يخوضها لإنقاص الوزن أو زيادته خلال مسيرته السّينمائيّة ليتوافق قلبا وقالبا مع الأدوار التي يجسّدها في الأفلام، وصولا إلى فوزه بجائزة الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون السّينمائية "الأوسكار" سنة 2011 عن فيلم "المقاتل".

بهذه الحرفيّة في تجسيد الأدوار، دلّل الممثّل كريستيان بيل على أنّ تفعيل الإنشائيّة الذّاتيّة في الاضطلاع المعمّق بالدّور التّمثيلي سيتداخل حتما مع الرّؤية الإخراجيّة التي لا تمثّل قيدا بل مساحة يجد فيها الممثّل المحترف بخبرته حيّزا لمجاله الإبداعيّ الخاصّ، وهو بذلك يشارك بقدراته الفنيّة ومجهوده الفكري والعاطفي في إنجاح سيناريو الفيلم الذي يمكن أن يساهم فيه حسب ما جاء في كتاب فنّ التّمثيل السّينمائي بما مفاده "استدعاء الممثلين لتقديم المساعدة في تطوير السّيناريو من خلال أمثلة جيّدة على عمل الممثّلين والمخرجين معا

لإكمال عمليّة تطوير السّيناريو"[16]، خصوصا في الأعمال الضّخمة أو تلك التي تتطلب دراسة وتفكيكا دقيقا للشّخصيات المحوريّة التي ستُبنى بها القصّة بالبحث في أدقّ تفاصيلها ممّا يتطلّب عملا تشاركيا بين جميع المساهمين في العمل. فـ" المخرج /المؤلف يقدّم بناءً ذهنيّا أو فكرة تكون قد أخذت شكل السّيناريو، أو لم تأخذ هذا الشّكل بعد. ثمّ يأخذ الممثلون الفكرة في رحلة عبر واقعهم المتخيّل حيث تلهمهم الفكرة. إنّ واقعهم المتخيّل يكشف عناصر عديدة مختلفة للفكرة الإبداعيّة من خلال الفعل والسّلوك... وعادة ما تتمّ الاستعانة بكاميرا الفيديو في هذه البروفات لتسجيل وتجريب الأسلوب البصري. ويمكن أن تمضي هذه العمليّة جيئة وذهابا لفترة طويلة ولأنّ العمل معا يتّسم بشكل مكثّف، فإنّ علاقات صلبة ودائمة - على المستوى المهني والشّخصي - سوف تنمو خلال عمليّة المشاركة تلك،"[17] وهو ما يثمّن التّداخل والتكامل بين اختصاصات الفنّ السينمائي منذ صياغة الفكرة ومرورا بالإنجاز الذي يكون ثمرة اجتهادات فرديّة مؤطّرة برؤية جماعيّة متناسقة ومتناغمة ينبجس منها وبها الخطاب السّينمائي الجماعي بالرّغم من تعددّ واجهاته الفنيّة.

4. سينما الخطاب التّشاركي المتعدّد

إنّ البحث في الإنشائيّة التّشاركيّة في المجال السّمعي البصري والفنّ السّينمائي كما جاء في عنوان هذا المقال يفضي إلى القول بالبحث في الخطاب السّينمائي، وطالما أنّ هذا البحث وجد في الإنشائيّة الذّاتيّة متّسعا من القول في تحوّلها إلى إنشائيّة تشاركيّة بتضافر جهود الطّواقم السّينمائيّة للوصول إلى النّجاعة التّعبيريّة والتّواصليّة من خلال الأفلام المعروضة، فإنّ الخطاب الفنّي السّينمائي المعاصر لن يحيد عن هذا التّوجّه التّشاركي المنفتح، بل إنّ خطاب السّينما الذي تجاوز قاعات العرض السّينمائي التّقليديّة وتملّك مختلف الشّاشات الرّقميّة ما فتئ يتعمّق ويتنوّع ويتعدّد ليُشكّل في الفكر الجمعي حركيّة إبداعيّة تشاركيّة في المستوى الإنشائي للفيلم.

وقد تطرّق الطاهر علوان في كتابه حول الخطاب السّينمائي من الكلمة إلى الصّورة، تحديدا في الفصل المهتمّ بسرديّات السّينما إلى "دخول فنّ الفيلم ساحة الجدل في دراسة أنماط السّرد وتشكّلات الشّخصيّة والبنية الدراميّة والمبنى الحكائي والمتن الحكائي وغيرها من معطيات كانت ولا تزال تشكّل ركنا مهمّا من أركان دراسة السّرد في الأدب، ولذا صار للسّينما سرديّاتها الخاصّة التي إن كانت لها جذور مشتركة مع النصّ الأدبي المفتوح بمعطياته ومكوّناته، فإنّها تمظهرت بالشّكل السّينمائي السّمعي/البصري/الحركي الذي شكّل ميزة السّرد الفيلمي... وبسبب هذا التّداخل صار من نافلة القول أنّ هنالك سرديّات للسّينما متنوّعة بتنوّع وتعدّد النّوع السّينمائي".[18]

إنّ التّشبيه الذي اعتمده الطاهر علوان بين السّرد الأدبي والسّينمائي مردّه التّشابه الظّاهر بينهما، غير أنّ ثالوث التّمظهر السّينمائي السّمعي/البصري/ الحركي - كما جاء في المقولة - يتجاوز السّرد الأدبي بالحضور الفعلي الحقيقي للصّورة المتحرّكة، وإن كان السّرد الأدبي في القصّة يتّصل برواية الأحداث والوقائع ويقدّم بذلك خطابا أدبيّا مكتوبا مقروءا، فإنّ السّرد السّينمائي السّمعي البصري الحركي يحمل المُشاهد لأجواء الواقع التّمثيلي المحاكي للواقع الحقيقي في تمظهره السّينمائي، لكنّه - للتّدقيق - مختلف عن الواقع الحقيقي في تميّزه بالزّمن الفيلمي وبتعاقب الأحداث وتسارعها وبالومضات الورائيّة التي تعيد المُشاهد للزّمن الماضي، وبالومضات

المستقبليّة التي تسافر بالمُشاهد عبر الزّمن، بالإضافة لبقيّة العناصر التي تتدخّل في الخطاب الفيلمي، فكأنّما لكلّ عنصر من هذه العناصر خطابه الذّاتي الذي يتفاعل ويتناغم مع الخطاب العام للفيلم.

إذن، لتصميم الدّيكور خطابه الخاص وللإضاءة خطابها كذلك، وللملابس الممثّلين خطاب آخر قد يوحي بالفترة الزّمنيّة أو بالقيمة الاجتماعيّة أو العلميّة، "فالزيّ على سبيل المثال له دلالة متعلّقة بطبيعة الحدث والزّمن والفضاء والرّؤية إلى العالم والأشياء، وقد يضاف إلى الزيّ لمسات وأكسسوارات توضّح طبيعة الأحداث والأفضية والأزمنة التي يعبرها الفيلم ويلوّح بالقيم الإيديولوجيّة التي يريد المخرج إيصالها إلى المتفرّج ".[19]

إنّ دلالات الأزياء والدّيكور والإنارة ونوعيّة الفضاء وزوايا التّصوير وطبيعة التّأطير المشهدي وخفوت الأصوات أو ارتفاعها، كلّ هذه العناصر تتحوّل مع الفيلم السّينمائي إلى علامات ورموز قصد بناء خطاب سمعي بصري موافق لأحداث الفيلم المسرودة. ويأتي توصيف سينما الخطاب الجماعي بالمتعدّد في عنوان هذا العنصر للإقرار بتعدّد الرّموز في الأعمال السّينمائيّة، غير أنّ هذا التّعدّد يبقى دائما في خدمة الوحدة الفيلميّة كمعاضدة لما جاء في السّيناريو من خصوصيّات زمانيّة ومكانيّة، ونوعيّة أحداث وقيم إيديولوجيّة تجد تجوهرها في هذا التّعدّد الرّمزي الذي يفضي إلى خطاب سينمائي مخصوص حسب طبيعة الفيلم.

إنّ الأهميّة المعطاة للخطاب السّينمائي وللرّموز المستخدمة فيه تجعل من الفيلم - مهما كانت نوعيّته - خطابا قابلا للتّأويل ولتعدّد المعاني، خاصّة وقد عهدنا للرّموز حمولة دلاليّة تساعد على إيصال الرّسالة الموكولة لها للتّعبير بها وعنها تواصلا سمعيّا ومرئيّا وحركيّا أو إيماءً... ونحن في هذا التّعداد لتمثّل الرّموز إنّما نستند لرهانات أسس التّواصل البشري الذي ما انفكّ يتطوّر ويتحوّل، لكنّه يبقى دوما منفتحا على مسالك التّأويل الذّهني ومسارات التّعبير الدّلالي في علاقة الدّالّ بالمدلول وفي علاقة كليهما بسيناريو الفيلم وأحداثه وقصّته التي نخضعها بالخطاب السّينمائي للتّفكير الرّمزي وللتّرميز.

وكلّما تمعّن المتلقّي في الرّمز وفي خصوصيّته ونوعيّته من خلال المَشاهد المعروضة في الفيلم، كلّما تنبجس في ذاته تلك المعاني المتخفّية في الرّمز والمتكشّفة لمن يمتلك مفاتيح الوصول إليها بإدراكه ومعرفته بلغة الرّموز ومكامن التّعبير الموجودة في الكلمة أو الإيحاء أو في الشّكل أو اللّون أو اللّقطة الفيلميّة، أو فيما يُعبّر عنه بالخطاب السّينمائي في تمثّله الفيلمي.

تتّضح بهذا الطّرح تجلّيات الرّمز في السّينما التي تعتمده كفاعل رئيسيّ في سيناريو الفيلم أو في أدوار التّمثيل أو فيما وراء شاشة العرض من كواليس إنشائيّة تشاركيّة للفيلم (الصّورة رقم 3)، بما يعكس أهميّة الرّمز كمحرّك خطاب التّواصل اللّفظي والبصري، لا سيّما وأنّ الفيلم قد يكون محفوفا بالتّرميز والمجاز والبلاغة حسب ما يتضمّنه من لقطات قريبة وبعيدة وأصوات وضوضاء ومشاهد واضحة وضبابيّة... وقد يتحوّل الفيلم نفسه إلى رمز كليّ في ذهن المُشاهد بموضوعه أو بلقطاته المرئيّة المنتقاة أو بأبطاله... بما يحملنا على القول بتشعّب الخطاب السّينمائي المتكشّف بالتّفكيك المناسب لعالم الفيلم في ارتباطه بالفضاء وبالزّمن المخصوصين بالفيلم في علاقتهما بالواقع أو في انفصالهما عنه، مع تأثير العوامل النّفسيّة والمشاعر والأحاسيس الذّاتيّة والجماعيّة في نسج خطاب جماعيّ، لكلّ متدخّل في الفيلم نصيب فيه.



صورة رقم 3 لكواليس فيلم "غدوة" للممثّل ضافر العابدين في أوّل فيلم له كمخرج
في جلسة جماعيّة مع أفراد من طاقم الفيلم
https://www.arabnews.com/node/1987336/lifestyle

إذن، يمكن بلورة الخطاب الفنّي المعاصر المرتبط بالسّينما عموما بالكيفيّة التي تجعل من هذا الخطاب سبيلا لنشر ثقافة سينمائيّة واعية بخطاب سمعي بصري مواكب للمستجدّات العلميّة والثقافيّة والاجتماعيّة وسائر المجالات الحياتيّة، على أنّ ذلك مرتبط بالتّأويل الواعي للخطاب الفيلمي وبأهميّة التّرميز لاستدراج المعنى المتعدّد من طرف المُشاهدين على اختلاف قراءاتهم التّأويليّة مثلما نبّه إليه الكاتب حاتم عبيد في سياق كتابه "تحليل الخطاب" بالقول أنّ: "التّأويل ملازم للإنسان في كلّ نشاط يقوم به، وفي كلّ خطوة يخطوها، فهو ممارسة يوميّة وعمل متواصل تنهض به الذّات كلّما صادفت علامة أو اصطدمت بظاهرة أو فكّرت في موضوع أو تحدّثت إلى غيرها أو تكلّمت مع نفسها في السرّ والنّجوى. وإذا كان التّأويل لا يفارق الإنسان على النّحو الذي ذكرنا، فلأنّ مداره على المعنى ولأنّ المعنى كما هو معروف مبثوث في الكون تنطق به سائر الموجودات وتهدي إليه مختلف العلامات. فكلّ شيء علامة وكلّ علامة تحمل معنى، وجهد الإنسان منصبّ من قديم الزّمان على تأويل العلامات واستخلاص معانيها بدءا بالابتسامة ترتسم على فم محدّثك فتفهم منها ما تفهم، ومن النّظرة يلقيها شريكك في الكلام على ساعته فتحملها على معنى معيّن يتلوّن بحسب السّياق".[20]

قد تكون الأمثلة التي استدلّ بها الكاتب في المقولة جالبة للانتباه، ذلك أنّها من صميم التّعبير السّينمائي المستند للواقع في كثير من شأنه، فمعاني الابتسامة والنّظر للسّاعة أثناء التّحدّث مع الغير والإيماءات بملامح الوجه المتنوّعة وغيرها من التّعبيرات الجسديّة والملمحيّة نجدها حاضرة بقوّة في الخطاب السّينمائي، وقد تغني هذه التّعبيرات عن كثير الكلام، على أن يكون المُشاهد فطنا ومتيقّظا بما يفي بغرض التّأويل والفهم وبلورة المعنى، وإن كان الخطاب متّصفا بالتّعدّد تبعا لتعدّد القراءات التّأويليّة فإنّه يتطلّب "مسارا تأويليّا" مثلما بيّنه الكاتب حاتم عبيد بقوله: أنّ "عبارة "المسار التّأويلي" هي ممّا شاع جريانه اليوم، وهي معبّرة بوضوح على أنّ فهم المعنى سلسلة من العمليّات الذّهنيّة المعقّدة...وأنّ المرء محمول على أن يختار مسارا معيّنا مهما كانت قدرته التّفسيريّة عالية فإحاطته بسائر جوانب المعنى غير ممكنة".[21]

لعلّ القول بالمسار التّأويلي يهمّ النّقاد والباحثين في مجالات التّأويل القادرين على صياغة مسار ذهنيّ تأويلي للخطاب الفيلمي السّينمائي كما هو الشّأن في المقالات والمحاضرات الباحثة في هذا المجال، أمّا عن عموم

المُشاهدين فإنّ تأويلهم للفيلم وفهمهم لخطابه الثنائي بالصّورة والصّوت قد يرتقي لدرجات تأويليّة مهمّة متّصلة بخبايا النّفس وبالمشاعر وبإسقاط أحداث الفيلم على الواقع المعيش، أو قد تكون القراءة الفيلميّة سطحيّة لا تروم باطن المعنى بقدر ما تبحث في أجواء فرجويّة عابرة. ومهما يكن من شأن الخطاب وتنوّع تمظهراته المباشرة وغير المباشرة، فإنّ الرّسالة الفيلميّة حاصلة لا محالة وإن تعدّدت درجات ومراتب الفهم والتّلقّي، وقد وقع التّعرّض لهذا الموضوع بالقول: "لا بدّ للسّينما من لغة خاصّة بها... ويجد منظّرو فنّ السّينما ضالّتهم في نظريّة المعلومات، فمادّة الفيلم لدى كريستيان ميتز، ليست هي الواقع ذاته، ولا تقنيات المونتاج، بل مادّة الفيلم - في حقيقة الأمر - هي الرّسائل التي ينقلها الفيلم إلى المُشاهد من خلال الشفرة الخاصّة بلغة السّينما (ومن أشهر الأمثلة على هذه الشفرات: تساقط أوراق والنّتيجة دلالة على مضيّ الزمن واستخدام الألحان الموسيقيّة الموحية لتوليد الشّعور بالرّعب أو باقتراب وقوع حدث معيّن، أو تصرّف مّا تقوم به إحدى شخصيّات الفيلم)".[22]

إذن، فالرّسائل الفيلميّة متنوّعة متعدّدة، ولنا أن نتحسّس خصوصيّة الخطاب السّينمائي التّشاركي في بعده المتعدّد من منظور آخر، ذلك أنّ من جمهور السّينما من يهتمّ بخطاب المخرج عبر تقييم حرفيّته وتميّزه الإخراجي، والكثير منهم من يتتبّع خطاب الممثّل في طريقة أدائه وحضوره السّينمائي في الفيلم، ومنهم من يتابع خطاب مدير التّصوير في طرق تعامله مع الصّورة الفيلميّة والاقناع بها، على أنّ الخطاب التّشاركي للفيلم ككلّ بمختلف تنويعاته يبقى العنصر الأهمّ والفيصل الرّئيسي بالرّغم من إمكانيّة القراءات المتعدّدة من طرف المتلقّين.

5. خاتمة

لئن ارتبطت الانشائيّة الذّاتيّة بالذّات المتفرّدة للفنّان، واستخلصنا من هذا الارتباط خطابا إنشائيّا حميميّا يحملنا لدواخل الذّات في مسارات معايشة الفعل الفنّي زمن وقوعه، فإنّ هذا الارتباط يتجلّى في صيغة الجمع مع مجالات الإبداع السّمعي البصري والسّينما، ذلك أنّ هذا الميدان لا يستقيم بالممارسة المتفرّدة ولا يتكشّف معه العمل الفنّي السّينمائي بمنظور الفعل الواحد والرّأي الواحد، بل هو الفعل الجماعي والحسّ الجماعي بما يتولّد عنهما من مسارات إنشائيّة تشاركيّة، يساهم فيها كلّ الفريق العامل بالفيلم أو بغيره من الممارسات والمحامل السّمعيّة البصريّة، على أن تكون المساهمة نابعة من إيمان عميق بأهميّة وصدقيّة المساهمة في إطار تقاسم وتوزيع الأدوار.

وإن كان لبعض الفاعلين في الفيلم أدوار جِدُّ هامّة ككتابة السّيناريو والتّصوير والتّمثيل والإخراج، إلاّ أن ذلك لا يقلّل من أهميّة تدخّل بقيّة العاملين في الفيلم لما للفيلم وللإنتاج السّمعي البصري من تبلور فنيّ موحّد يُنظر إليه في كليّته وفي بنيته العامّة الجامعة كما جاء في قولة مؤرّخ السّينما الفرنسي جان ميتري بأنّه " أيّا كانت الأشكال والأساليب المستخدمة في السّينما، فإنّ الواقع ينظّم نفسه فيها، كلّها، من خلال منطق كليّ خاصّ".[23]

باستدراج الواقع في المقولة، يجدر التّعريج على أنّ من أخصّ خصوصيّات السّينما تعدّد تمظهرات الواقع في انحياز عن الواقع الحقيقي، وتعويضه بالواقع الفيلمي الذي تنصهر فيه جميع الأحداث الفيلميّة لتكوّن لنفسها ذلك الانتظام الذي وصفه جان ميتري بـ"منطق كليّ خاصّ" يجعل لكلّ فيلم ولكلّ عمل سينمائيّ أزمنة أو

زمن خاصّ وأفضية أو فضاء خاصّ، ومع كلّ تعدّد وتنوّع في صيغ الواقع تتعدّد أساليب الخطاب الفنّي السّينمائي.

وبحوصلة النّظر فيما طرحه المقال من بحث في الإنشائيّة التّشاركيّة، يمكن القول بأنّ الفعل التّشاركي السّينمائي يحتكم للتّنوّع في المضامين المفاهيميّة والاجرائيّة واللّوجستيّة التي تشمل طاقم الفيلم ومختلف عناصره ومساره التّقني، وصولا لفعل التّلقّي والمشاهدة من طرف الجمهور، والهامّ في ذلك أنّ وحدة الاتّساق في الفيلم تجد صدًى لها في عمليّة التّلقّي، ذلك أنّها " تصنع تجربة موحّدة للمتفرّج" لتكون بذلك الإنشائيّة التّشاركيّة هي المحرّك الرّئيسي للفعل السّينمائي ككلّ، بما فيه من محاكاة للواقع ومن خيال ومن تعدّد المؤثّرات والجوانب المرتبطة بحياة الانسان وبمحيطه ومجاله الحيوي الذي ينتمي إليه بثنائيّة الواقع والخيال كما وصّفها النّاقد السّينمائي التّونسي الهادي خليل قائلا: "لو سعينا لدمج هذه الثّنائيّة في إشكاليّة أشمل، يمكن أن نسمّيها بـ"الصّيرورة الإبداعيّة"، ولَتَفَطّنّا إلى أنّ أيّ فيلم مهما كان جنسه، هو شريط إبداعي فعل فيه المخيال فعله. أي أنّ الفيلم، وعلى جميع المستويات التي يتألّف منها، في وتيرة سبكه الفنّي وفي رؤيته للوجود يبقى إنتاجا تخييليّا. فالمرجع الذي يحيل عليه وينطلق منه هو مزيج متشابك ومعقّد من الإحالات والمكوّنات المتفاعلة، منها الاقتصادي والاجتماعي والسّياسي ومنها أيضا الجنسي والنّفسي والأسطوري".[24]

بهذا، ينبجس المنحى التّشاركي في مختلف تفاصيل الإنشاء السّينمائي والفيلمي على كلّ المستويات، بالمزج والتّشابك والتّفاعل والتّداخل بين عديد الإحالات والمكوّنات في الفيلم وفي عمليّات التّصوير والمونتاج والإخراج، وفي توظيف الأبعاد المرجعيّة على اختلافها وتنوّعها للوصول بالمسار الفيلمي إلى الصّيرورة الإبداعيّة التي ذكرها النّاقد الهادي خليل والتي تمثّل مناط الفعل والخطاب، وغاية الإنشائيّة التّشاركيّة في المجال السّمعي البصري والسّينما.

6. قائمة المراجع

- بلّون (راتشيل)، **دليل كتابة السيناريو**، ترجمة د. طاهر علوان، إبداع منشورات تدوين، 2021.
- خليل (الهادي)، **السّينما الوثائقيّة: من هنا وهناك الأصول والرّموز والرّهانات**، سلسلة آفاق برسبكتيف للآداب والفنون، دار آفاق – برسبكتيف للنّشر، تونس، 2012.
- دانسايجر (كين)، **فكرة الإخراج السّينمائي، كيف تصبح مخرجا عظيما**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2009.
- شاكر (عبد الحميد)، **التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيّة التذوّق الفنّي**، سلسلة. عالم المعرفة. عدد 267، إصدار المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، مارس 2001.
- شيمي (سعيد)، **تجربتي مع الصّورة السّينمائية**، الجزء الأوّل، إصدار الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 2004.
- عشماوي (محمد زكي)، **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النّهضة العربيّة، لبنان، 1980.
- علوان (طاهر)، **الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصّورة**، إبداع منشورات تدوين، 2022.
- نبيل (علي)، **الثّقافة العربيّة وعصر المعلومات. رؤية لمستقبل الخطاب الثّقافي العربي**، سلسلة. عالم المعرفة. عدد 276. مطابع دار السّياسة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، إصدار ثان، ديسمبر 2001.

- هاس (كاثي)، **فنّ التّمثيل السّينمائي**، ترجمة مصطفى قاسم، مراجعة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2010.
- العابد (عبد المجيد)، **ديوان العرب منبر الثقافة والفكر والأدب**،
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=27319
- بيل (كريستيان)، ممثل ومنتج إنجليزي، السينما. كوم
https://elcinema.com/person/1994243/#google_vignette
- سلوكومب (دوجلاس)، مصور سينمائي بريطاني، السينما. كوم
https://elcinema.com/person/2062690/enrichدوجلاس سلوكومب تعديل بيانات
- عبيد (حاتم)، **في تحليل الخطاب**، دار ورد الأردنيّة للنشر والتّوزيع، الطبعة الأولى 2013، إلكتروني للتّحميل والقراءة.
https ://kolalkotob.com/read/5943
- فيلّيني (فيدريكو)،(1921 – 1993) مخرج وكاتب سيناريو إيطالي، السينما. كوم
https://elcinema.com/person/2002450/#google_vignette

الهوامش

[1] عشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النّهضة العربيّة، لبنان، 1980، ص 130 و131.

[2] العابد، عبد المجيد، باحث مغربي، ديوان العرب منبر الثقافة والفكر والأدب،
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=27319

[3] المرجع السّابق

[4] نفس المرجع السّابق

[5] تَشَارَكُوا فِي العَمَلِ الثَّقَافِيّ: تَعَاوَنُوا، تَضَامَنُوا عَلَى أَسَاسِ اقْتِسَامِ الْمَهَامّ، معجم المعاني، الكتروني،
https://www.almaany.com/ar/تشارك/

[6] علوان، طاهر، الخطاب السّينمائي من الكلمة إلى الصّورة، إبداع منشورات تدوين، القاهرة، 2022، ص 102.

[7] راتشيل بلّون، دليل كتابة السيناريو، ترجمة د. طاهر علوان، إبداع منشورات تدوين، 2021، ص51 و52.

[8] شيمي، سعيد، تجربتي مع الصّورة السّينمائية، الجزء الأوّل، إصدار الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 2004، ص 10

[9] دوجلاس سلوكومب مصور سينمائي بريطاني، وُلد في 10 فبراير 1913 في لندن، المملكة المتحدة .قضّى دوجلاس جزءًا من نشأته في فرنسا، وعاد إلى المملكة المتحدة حوالي عام 1933 .تخرج بشهادة في الرياضيات من جامعة السوربون، وبدأ حياته المهنية مصورًا صحفيًا لمجلة (لايف) وصحيفة (باريس ماتش) قبل الحرب العالمية الثانية .خلال الحرب، أصبح مصورًا إخباريًا، وفي نهايتها ذهب للعمل في استوديوهات إيلينج مشغلًا للكاميرا .فاز بجائزة BAFTA ثلاث مرات، عن أفلام(1963) The Servant ، و(1974) The Great Gatsby، و(1977) Julia، ورُشح لجائزة الأوسكار لأفضل تصوير سينمائي ثلاث مرات، وكان عضوًا في لجنة تحكيم مهرجان كان السّينمائي عام 1981 .حصل دوجلاس على الوسام البريطاني برتبة ضابط (OBE) عام 2008 لخدماته في صناعة السينما .توفي في 22 فبراير 2016 في لندن.
السّينما. كوم : تعديل بيانات دوجلاس سلوكومب <https://elcinema.com/person/2062690/enrich> URL :

[10] المرجع السّابق، ص10 و11.

[11] فيدريكو فيلّيني (1921 – 1993) مخرج وكاتب سيناريو إيطالي، وُلد في إقليم إميليا رومانيا بإيطاليا، تأثر منذ طفولته بعروض السّيرك والمسرح الهزلي المتجوّل. حتّى أنّه قدّم أحد أفلامه بعد ذلك عن حياة أولئك الفنانين بعنوان (La Strada) عام

1954، والذي كتب له السّيناريو والحوار بجانب إخراجه أيضًا .وعمل فيلليني في عدّة وظائف قبل اتجاهه للسّينما، فقد بدأ حياته صحفيًا ورسام كاريكاتير، ثم دخل الحقل الفنّي عن طريق الكتابة، بينما شهد عام 1950 بداية اتجاهه للإخراج بفيلم (Variety Lights)، وتوالت بعد ذلك أفلام فيلليني والتي صُنّف معظمها ضمن كلاسيكيات السّينما العالمية، مثل فيلم La Dolce) (Vitaوالذي حاز جائزة السّعفة الذهبيّة لمهرجان كان عام 1960، وفيلم (8½) عام 1963 والذي تم اعتباره ضمن أهمّ مئة فيلم في تاريخ السّينما العالمية.

السّينما. كوم <URL :< https://elcinema.com/person/2002450/#google_vignette

[12] شيمي، سعيد، تجربتي مع الصّورة السّينمائية، نفس المرجع المذكور.

[13] المرجع السابق المذكور، ص 12 و13

[14] دانسايجر، كين، فكرة الإخراج السّينمائي، كيف تصبح مخرجا عظيما، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 37.

[15] كريستيان بيل ممثل ومنتج إنجليزي، من مواليد ويلز عام 1974، تنقل مع عائلته بين العديد من الدول ومنها البرتغال والولايات المتحدة، أثرى السّينما بمجموعة متنوعة من الأعمال الفنية، ومن أبرز أفلامه Batman Begins، Reign of Fire، The Portrait of a Lady. فاز بجائزة الأوسكار عام 2011 عن فيلم(The Fighter)

السّينما. كوم <URL :< https://elcinema.com/person/1994243/#google_vignette

[16] هاس، كاثي، فنّ التّمثيل السينمائي، ترجمة مصطفى قاسم، مراجعة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2010، ص 205.

[17] المصدر السابق، ص 206

[18] علوان، طاهر، الخطاب السّينمائي من الكلمة إلى الصّورة، المرجع المذكور، ص 232.

[19] العابد، عبد المجيد، ديوان العرب منبر الثقافة والفكر والأدب، المرجع المذكور.

[20] عبيد، حاتم، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنيّة للنشر والتّوزيع، الطبعة الأولى 2013، ص 41 و42، إلكتروني للتّحميل والقراءة..<URL: <https ://kolalkotob.com/read/5943>

[21] المرجع السّابق، ص 43.

[22] نبيل، علي، الثّقافة العربيّة وعصر المعلومات . رؤية لمستقبل الخطاب الثّقافي العربي، سلسلة . عالم المعرفة . عدد 276 . مطابع دار السّياسة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، إصدار ثان، ديسمبر 2001، ص 522 و523.

[23] شاكر، عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيّة التذوّق الفنّي، سلسلة . عالم المعرفة . عدد 267، إصدار المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، مارس 2001، ص339.

[24] خليل، الهادي، السّينما الوثائقيّة: من هنا وهناك الأصول والرّموز والرّهانات، سلسلة آفاق برسبكتيف للآداب والفنون، دار آفاق – برسبكتيف للنّشر، تونس، 2012، ص 13.