

الفكرة الجمالية في الفن

الفكرة الجمالية في الفن

أ. د. عقيل مهدي يوسف



دار آراس للطباعة والنشر

اربيل - اقليم كردستان العراق

جميع الحقوق محفوظة ©
دار آراس للطباعة والنشر
شارع جولان - اربيل
اقليم كردستان العراق
البريد الالكتروني aras@araspres.com
الموقع على الانترنت www.araspublishers.com
الهاتف: 00964 (0) 66 224 49 35
تأسست دار آراس في (٢٨) تشرين (٢) ١٩٩٨

أ. د. عقيل مهدي يوسف
الفكرة الجمالية في الفن
منشورات آراس رقم: ١١٩٩
الطبعة الأولى ٢٠١١
كمية الطبع: ١٠٠٠ نسخة
مطبعة آراس - اربيل
رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات العامة ١١٨٧ - ٢٠١١
الايخراج الداخلي: كارزان عبدالحميد
الغلاف: آراس أكرم
التصحيح: أوميد أحمد البناء

المقدمة

حين نخوض في عوالم الفن، نجد أنفسنا وكأننا لم نتعرف بعد على كثير من أسرارهِ، وخفائِهِ.

وكلما إرتفعنا في حقل الدراسات العليا المتخصصة نجد أن طلبة الدكتوراه والماجستير، يعيدون النظر في كل ما خبروه وتعلموه عن الفن، فتغدو اللوحة الاغريقية، خارج أفقها التاريخي، ويبدو أوديب متوزعاً على مرآيا تضاهي الأصل الاسطوري، بإبتكار المؤرخين، وعلماء الجمال، والفنانين، لنصوص مرئية، وسردية، ومنغمة، كلها تعلن حقها في حيازة ملكيتها للمعنى (الأوحد) لذلك الأثر الفني، الذي تحوّل من إطار تأريخيته، الى ضرب دائم من المعاصرة، والحداثة، وكذلك بات مادة حرة، يعاد تشكيلها أو الاضافة اليها مراراً وتكراراً بلا وجل أو خشية من قانون إلهي أو وضعي.

نتساءل نحن في درسنا الاكاديمي الموسوم بـ (بنى مجاورة) على مستوى الدكتوراه، في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد عن تلك الالغاز البنيوية القائمة في موروثات الفنون العراقية القديمة، والفرعونية، والاغريقية وسواها من حضارات عالمية، لنقف عند نقطة حدودية بين الانواع، والاجناس، والاتجاهات الفرعية في الفن. لنجد، من بين الموضوعات المتشابهة، قضية محورية، تخص طرق تنظيم الاعمال الفنية، وتأليفها، على وفق تراكم بللوري حول " نواة " محددة، وبرهنة فكرية تولد الجمال بعد تفحص ، واجتهاد.

" فكرة " جمالية تمكث في مدينة الاثر الفني وفضاءه المتفرد، وتنفّث على ساحات التلقي ودروبه.

لم نستطع، تجاوز ما يحفّ بهذه المدينة الجمالية من أسوار اسطورية، ومثولوجية وما درس منها في العالم، لتخبرنا اطلالها عن تلك الحقيقة في أروقة التاريخ، ودهاليزه المعتمة، المفقودة.

بمثل ماتنقله لنا النصوص التراجيدية، والكوميديّة الاغريقية من بعد اجتماعي، وطقوس دينية، وحقائق تاريخية، قد انطوت في عوالم الغيب، وما علينا سوى إقتفاء

الاثري، علينا ان نقترح تفسيراً لتلك الكتابة، التي لم تسعفنا لمعرفة ملامح ذلك البطل الدرامي، ولا تخبرنا عن حركة الجوقة، وإيقاعاتها وترنيماتها الصادحة، بعد أن لفها الخرس، وطواها الزمان المتنوع بين زمن الآلهة الممسكين بالاقدار، وزمن الناس الخاضعين لتلك الفرمانات الأزلية، غير القابلة للنقض والاستئناف.

أين ياترى يمكن الاهتداء الى "فكرة" جمالية متعالية هل يسعفنا الانثروبولوجيون، أم التاريخيون، أم الاسطوريون، أم الجماليون، أم الفنانون، السايكولوجيون، أم السياسيون..؟ أم تراهم الفلاسفة المعنيين بالسرديات الكبرى في الثقافة الانسانية وأدابها، وعلومها؟

سنحاول في الباب الاول من كتابنا "الفكرة الجمالية في الفن" الاقتراب من (مادة) الفن، وفكرته، التي اختلف الدارسون في طرائق بحثها وفيما توحيه الى المتلقي، أو ماتقترحه من تأويلات عليه، بغض النظر عن تأثيمات البعض، وتابواته (محرماته) بين المباح والمحظور. الفكرة الجمالية في الفن، تمرق عبر موشور المتلقي المفتوح على الابنية المعمارية العظيمة، أو المركز على بؤرة دقيقة من لطائف الخلق، ولو على حجم قطرة عرق على جلد بشري في لقطة سينمائية. في التصميم الفني للفكرة، نجد واجهات تركيبية منجزة بمواد، وخطوط، تتجانس أو تتنافر مع ما تحويه في الداخل من تقنيات خاصة، وترتبط بالبعد التكنولوجي، وطرائق توزيعه واستخدامه، فضلاً عن طبيعة المشروع، وما يحويه من منظورات، وفضاءات متتابعة، أو منفصلة، أو متواصلة النسق أو ما يعتررها من انحناءات، وتقوسات، وأعمدة، وطوابق أرضية أو ت حت أرضية، أو سقوف.

علينا، لكي نقرب من جوهر (الفكرة الجمالية) في الفن، ان نتابع جذور الفن العليا، وطبيعة الانشاء المسرحي، وكيفية تخريب التوقع على شاشات السينما، وكيف يتعامل الفنان مع مادته في تجربته الابداعية، وان نقف عند سرديات الإباحة والتحرير، وفي كل مرة سنحاول إعادة هذه الشبكة المتداخلة لما أسميناه بمدينة الفكرة الجمالية، التي تضم كل ماتعقله الانسان وهو يحاور الكون والطبيعة والافكار.

ونشدد في الباب الثاني من الكتاب والموسوم "التصور الفني وتقنية السيناريو"

على ان ما يميز الفنان عن سواه في حبه للصورة ونفوره من التجريد ان ترى - مثلاً- في التعبيرية - التجريدية نفسها، اغوائاً للمحسوسات، اللونية والشكلية،

والتقنية، مما يجعلنا نتحدث مجازاً عن التجريد في الفن، ذلك لاننا نرى خارطة
صورية وان لم تكن مشابهة لما نرى من مظاهر طبيعية واجتماعية، لكنها بعيدة تماماً
عن المدركات العقلية النظرية، وقريبة من المدركات الحسية الواقعية.

وعلى نطاق الادب الروائي، تحدث جان كوكتو المخرج والفنان والاديب، عن مارسيل
بروست، واصفاً رواياته بانها خالدة، بقوله: (لقد مات بروست ولكن اعماله بقيت حية،
على غرار الساعات في معاصم الجنود الميتين).

بكلمات معدودات نقل الى القارئ المواقف المريعة التي التصقت بذاكرة الناس عن
القتلى في سوح معارك خائبة.

فالروح البشرية تزهق لتبقى الاشياء الجامدة حية، نابضة متحركة!! مات الجندي،
وبقيت ساعته تواكب الزمن وتؤشر تدفقه، بدقة صارمة.

واتضح للناقد السينمائي الفرنسي فرانسوا تروفو ان المخرج هتشوك في افلامه
الخاصة بعالم الرعب، انه كان عميقاً في تفكيره بوسائل فنه، اكثر من أي سينمائي
آخر، كما يقول، فوسيلة صنع الخوف لدى المتلقي لاتقل اهمية عن تحقيق هذا الهدف،
ولن يكون الهدف ترويعاً من غير وسائل فنية ترويعية!!

في الفيلم الانجليزي (يوم الجمعة الطويل) تظهر الفاعلية البصرية بطريقة مؤثرة،
وناجحة يرى الجمهور الممثل (هوبكنز) وهو يكتشف ان صديقه الحميم، ومساعد
الاكثر ثقة من سواه يخونه، فيقتله فوراً في ثورة غضب كاسحة وهما على ظهر يخت،
ويعود الى شقته الفارحة ملطخاً بالدم، كان اول شيء يفعله هو دخوله الحمام، وكانت
”لحظة كشف” حيث نراه يقف اسفل الدوش، مبللاً في دفء، تبقى الكاميرا مثبتة عليه،
وهو عريان وحيد، يحاول غسل الغضب والثأر والخيانة التي يكابد احوالها في داخله.
مشهد الحمام هذا هو ”استعارة بصرية”.

هكذا يتلاحم السيناريو مع الفيلم، فالسيناريو قصة تسرد بالصورة بوساطة الكتابة،
اما السينما فهي وسيلة بصرية وليست كتابية، وصور متحركة وشاشة عريضة.

ومتفرج السينما، يشاهد الاحداث الفيلمية وكأنه يشارك فيها فعليا لانه يراها من
داخلها

وقد لا يكون متفرج التلفزيون مشاركاً بفاعلية السينما. لأنه يرى التلفزيون ليس

بتلك الفعالية والانصهار، والاحساس بالتورط في الافعال الدرامية والاحداث، التي تجري في الفيلم. يقول - سيدفلد - اننا نرى (التلفزيون) بل نشاهده مجرد مشاهدة، بوصفه وسيطاً كلامياً، او عبارة عن برامج (اذاعية مصورة)، وتكون فيه الشخصيات مجرد عقول ناطقة، تصف مشاعرها بالكلام، ولا تظهر بالصور كما في السينما.

سيتناول هذا الباب بفصوله الاربعة، علاقة المخرج السينمائي مع فيلمه، والسيناريسست بنصه الدرامي - المكتوب وما سيثمر عنه التفاعل بين المخرج والسيناريسست أي بين الفيلم على الشاشة، وصورته الكتابية على الورق. سيكرس الفصل الاول لكيفية بناء الصورة الفيلمية، وكيفية جعل اللامرئي مرئياً، وعلاقة الخطة النظرية للمخرج بالتطبيق الفعلي او الواقعي، والحقيقي لها، وكيفية عمل المخرج مع مثله، واشكالية فن التمثيل بين التشابه الخارجي والروحي للممثل، وعملية بناء مونتاج الفلم، والتعامل مع الوثيقة، والتوازي بين الصورة الفنية، والمنطق العقلاني، وتأثير الطاقة الانفعالية للصورة، واللغة المكثفة، ومادة العمل، وكيفية التلاعب بالصورة.

ويتابع الفصل الثاني، اسلوب عمل المخرج عند مخرجين مختلفين ليتفحص شخصية المخرج وتأثيرها على مزاجه الابداعي، والمخرج حين يكون استاذاً في معاهد الفن وتربوياً في آن واحد، وطلاب السينما، وتجديد الخطاب الفني للفيلم، وسردية المرأة والرجل في السينما، ونمو اللغة سينمائياً، في انوتتها وذكوريتها وألغازها، الصريحة منها والمستترة.

سيبسط الفصل الثالث قضايا تخص عمل السيناريسست وهو يبني مشروعه النظري والتطبيقي على نص السيناريو، وربطه للموضوع والقصة مع الفعل والشخصية، ونقله بوساطة تقنيات الصورة المفترضة، من عالم الواقع الى عالم الفن السينمائي المختلف تماماً، بدلالاته الجديدة، ومجازاته واستعاراته الموحية، بوساطة (حبكة) مؤثرة على المتلقي، بما تتعامل معه من أخيلة وشخصيات تحرص على بنائها بدقة فنية مرهفة، وفكرية معينة، وإيقاع اللقطة وجمعها للادب مع الحس البصري والبحث والتنقيب من نقطة محددة الى فيلم متكامل.

للوصل الى بناء نص السيناريو الادبي - الدرامي.

حين يتناول المخرج السينمائي، نص السيناريو الادبي، لابد ان تحدث قطيعة، او

قطع او تقاطع، مع السيناريو لان مهام السيناريو، واهدافه، تقف عند نقطة جديدة يستأنفها ويباشرها المخرج، بمرئياته البصرية، ومسموعاته الصوتية، مما يفضي به الى مزيد من الاقتراحات التي تفرض مرونتها على اعادة ترجمة النص، وابداعه على مسار اخراجي جديد، وتغيير بناءه، وفقا لمتطلبات تقنية تخص عمل المخرج، واعادة بناء الموضوع على الشاشة، ورفض اجزائه المتناثرة، بفسيفساء يجمعها، والتعامل مع المكان والزمان، وتنظيم الحواس فنياً، وبناء الصورة الحوارية مع الصورة الفنية المرئية، وانجاز الخطاب الفني وايصاله الى المتفرجين، هذا ما سيناقشه الفصل الرابع. ويحفل الباب بتجارب المخرجين العالميين مثل: سبيلبرج، شابلن، ازنشتين، هتشكوك، ميخائيل روم، تاركوفسكي، جان رينوار، انطونيوني، فيليني، انجمار بيرجمان، تروفو، جوادر وسواهم وتعليمات لكاتب السيناريو، يضعها في ورشة الكتابة المؤلف (سيد فيلد).

المؤلف

أ.د. عقيل مهدي يوسف

بغداد ٢٠١٠

الباب الاول

الفصل الأول

الجزور العليا للفن

إستقراء الطبيعة والقانون

ذهب (هيوم) الى أن طابع (الاستقراء) طابعاً تحليلياً مثل الرياضيات، والمنطق، وهو منبث الصلة تماماً بالتجربة. أي لا يمكن تبرير الاستقراء بالرجوع الى التجربة، للتيقن من صحته، أو خطئه.

والاستدلال العلمي، لا يماثل الاستنباط المنطقي، لاختلافهما في البحث، وفي ميدان التطبيق العملي، والتعليل النظري.

قد يصحّ القول أن (كل الغربان سوداء)، ولكن العلم يكذب ذلك، لأن بالإمكان وجود غراب أبيض! إذ، لا يمكن الوصول الى القوانين، و التنبؤات من (المعطيات الحسية) سواء من طريق الاستنباط أو الاستدلال الاستنباطي، وإنما يمكن التوصل من طريق (الاستقراء)، أو الاستدلال الاستقرائي الى القوانين هذه.

الخطورة هنا في محاولة ربط النظرية، بالتجربة، بطريقة غير علمية، وغير موفقة، وهل يمكن - مثلاً - القيام بتجربة ونحن في سفينة في عرض البحر، فنقوم بخلع ألواح السفينة، للتأكد من صلاحيتها! أم الأجر، القيام بتفكيكها في ميناء على اليابسة، للتأكد من صلاحيتها؟

الاستقرائية، (inductivism)، كما يعرفها د. إمام عبد الفتاح بأنها تعني بالعربية، قراءة ظواهر الطبيعة بدقة، وإمعان، مفترضاً أطرافها، للخروج من ذلك بقانون.

ولو عدنا الى مثل الغراب، الذي سوف تلتقي به غداً، بأنه سيكون أسود اللون، لأن تجربتك أقنعتك بأن الغربان سوداء.

فليس هناك من مبرر لتعتقد بصحة شيء، قياساً على عشرات المرات المتكررة، إذ ربما ينكسر هذا الاطراد، وتلك الوتيرة، بظهور غراب أبيض.

.....
(*) دونالد جينز: ص ٣٥، ١١

ألعلوم الاصطلاحية

من أشهر الفلاسفة الذين رفضوا فكرة الاستقرار، واطراد الطبيعة الفيلسوف (راسل).

المجددون، يتخطون النزعة الاصطلاحية (conventionalism) أو النزعة التقليدية، أو التمسك بما هو متعارف عليه، والتسليم به.

يذكر د. عبد الفتاح إمام، إن (انشتاين) بنسبته، وبالهندسة اللاإقليدية، وإن (هنري بونكاريه) الذي يرى إن (الرياضيات) هي علم صوري، وإصطلاحي (conventional) لا يوجد علم من غير فروض، بوصفها مبادئ أولية يبدأ منها، أي نسق رياضي، لذلك يؤكد (بونكاريه) أن البديهيات الرياضية ليست أحكاماً تركيبية، ولا وقائع تجريبية، وإنما هي اصطلاحات أو مواضع (convention) فالنسق الرياضي -إن - صحته في إتساقه، وعدم تناقضه مع معطياته نفسها.

هنا قد تثار مشكلة العلاقة بين الذات الخاصة، والتجربة العامة، حيث يذهب (باركلي) (١٧٣٢ - ١٦٨٥) إلى تأكيد خبرة الذات وحدها، بوصفها (أنا وحيدة) (solopsism) تنطوي على خبرة حسية عند (فلان) من الناس.

هذا الرأي الفلسفي لباركلي، رفضه (كارل بوبر) فهو يعتقد أن بإمكان الخبرات أن تدفع على إتخاذ قرار، ومن ثم قبول قضية ما، أو رفضها. لكن لا يمكن للخبرات أن تبرر قضية أساسية.

ويثبت (كارناب) وهو من فلاسفة العلم، أن قضايا الملاحظة (أو البروتوكول) ينبغي أن تكون لغة فيزيائية (كلية) وليست (ذاتية) مقتصرة على شخص، أو ذات واحدة، بل آراء عامة وقائمة بين (inter - subject) ذوات واعية، ووجهة نظر فيزياء حقيقية.

(*) دونالد جينين: ص ١٢، ١٣.

غبطة ألامتوقع في الفن

يحذر الفنان عند تعامله مع " التاريخ " من الانزلاق الى دهليزه، ودروبه الملتوية، التي تقود الفنان الى فقدان إبداعيته، وطاقاته المتغلغلة كالوميض في بواطن الأشياء، والبشر، والأفكار، والحواس. حتى تكون الصورة الفنية، نقية، مستقلة، لاتعاني من (سمك الوجود) وحجمه الثقيل المتناضد تأريخياً، وبشكل خارجي، أو حتى يتنزّه الفن، من تعالي المعقول، ومن ذخيرة المؤرخ بأسفاره المتراكمة عبر التاريخ، وأحداثه الجسام.

كما يصف (بودريار) المفهوم الجديد (للتاريخ) الذي أصبح (ذاكرة تأليف) لصور إعلانية، تأخذ مكان مسرح بدائي، وأسطورته المؤسسة، بوصفه مكان الحدث الحقيقي.

تستمد الصورة سلطتها من تدفقها، ومن وهم تحصيل المعرفة من جهة علاقة الصورة المدرك، بوجودنا الفيزيائي، الفكري، الخيالي، حتى استهلكنا الصور، وبتنا ضحية نهمها السلبي، وإنحنينا أمام تدفقها العاصف.

الظاهرة الجمالية، قادرة على تحويل العالم الى وضعيات ثقافية في غرابة الأشكال الفنية، التي تزيح المعاني في تركيباتها وجاهزيتها اللانفعالية، في انفتاحها على (حواسية) خالصة لتحرر من صنمية الحقيقة النمطية، بحثاً عن (اللامتوقع) الذي لايجلب مسراته، وغبطته سوى (الفن) والجمال.

لذة الحواس

يختلف (الحكم الجمالي) عن (الحكم المعرفي) والعلمي.

فالأول، ذوقسي، وفردى، والآخر موضوعي (صغير أم كبير، ممتد، ملون ..) فالحديث عن التجربة الجمالية يقترن بحضور الحساسة، المفعمة بحضور الأشياء، من غير إهتمام باستعماليتها، وغاياتها الخارجية، واللذة الجمالية، تتأتى من الشكل

التركيبي: ص ١، ٣، ٤، ١، ١٠٩، ١١٤.

المحض، للشيء، وهي على علاقة مباشرة وأنية، للإنسان وموقفه المباشر من العالم، حين تعرض التجارب نفسها أمام (الشعور) فقط، دون أن تحت على نشاط (معرفي) أو (تطبيقي) نفعي.

توفر لنا التجربة الجمالية، شعوراً بالإمتلاء، وتغمرننا في لذة أنية، منزهة من كل غرض.

تحفيزات الفن، تتمظهر، حتى تلفت نظر المتلقي، بما تتوافر عليه من كثافة المادة، كالألوان في الرسم، والانفعالات المحتشدة في الشعر والأدب والمسرح، والمصوتة في الموسيقى، وتعبّر عن جدّة ذلك النتاج الفني، وأصالته، وحتى غرابته المتفردة، الخاصة.

إذن يفتح النتاج الفني على لذة المحسوس، لأنها تعني جوهرياً تحقق الحضور، وقيام اللعب الخاص بالأشكال، وإظهار الاختلاف، وتعدد المعاني(*).

رحلات المعرفة فن الفن

يبحث أحياناً الفنان عن البعد الاعتباطي (للحدث)، ويبعده عن الذات العارفة، والمعترفة بالأشياء، وحضورها. هذا المطلق من الهشاشة، أراد إنجازه الكثير من رواد التجريب فيما بعد الحداثة، لكي يهشموا حدود الذات، والموضوع، ويتركانهما بلا هوية معرّفة!

في أعوام سابقة، كانت الحالة الاجتماعية تفرض هيمنتها وحضورها على الفنان، وهذا (جون بيار ديبي) يرى أن المجتمع العادل، هو المجتمع الذي يبقى فيه سؤال العدالة مفتوحاً باستمرار.

والفنان المجدد هو الذي يختبر في نفسه، الرغبة في الاستمرار، والحفاظ على حركة الدوام، وعملية الإنشاء الذاتي المضمرة والدائمة على الانجاز، لأن (الإنشائية) فلسفة إعتراضية، مفتوحة على اللامتوقع من فنون الفعل، وانتظار حضور الأثر الفني، والقيام برحلات المعرفة وتوضيح مجموع المشروعات الإبداعية، النظرية والتطبيقية.

.....
(*) التريكي: ص ٤٣، ٥٥.

تهتم (الجمالية) بكل ما يتعلق (بالاستطيقا) أي بالمحسوس الذي تدخل معه في علاقة مدركة، تهتم بقدرتنا على الإحساس الذي تتركه الأشياء، من إنطباعات على حواسنا، بمجرد حضورها لاغير.

هذا الإحساس، هو حالة من تمثّل ذاتية محضة، وهي أما شعور باللذة أو بالاشمئزاز.

أي إننا نختبر الكيفية التي تتأثر بها (حواسنا)، ونغادر منزلة تمثل الشيء، لنذهب الى إقامة علاقة، وموقف جمالي معه.

هنا يظهر الحكم الذوقي، والتقدير العاطفي الفردي الصرف، الذي يخص الرشاقة، والجمال، والتقبّح.

غموض الحواس

الإنسان، حين يُسعد أو يسرّ يسمّى موضوع سروره وامتعته (خيرا) وحين تؤلمه الموضوعات - حسب هوبز - فإنه ينعتها بالشر، ويبخس قيمتها.

هذه النظرة الذاتية، لاتتوافق مع موضوعية القيم الأخلاقية عند الآخرين. فكل إنسان، يرتبط مع المجموعة إرتباطاً موضوعياً، ويؤدي معهم كمجموعة كاملة أغراض مركوزة في طباعهم، وهي غرضنة (محايدة) للعالم، منذ البدء بمثل شجرة تنهد لضوء الشمس، أو تتجه جذورها الى رطوبة التربة في الأسفل.

وكذلك حال البناء الفوقي، والبناء التحتي في الماركسية، أو الشعور واللاشعور عند الفرويدية، وهي تدفع الإنسان الى هذا السلوك أو ذلك، وتفرز الجماعات، من دون وضع خطة واعية ومنطقية بالكامل لديهم.

فالمطلق، عقل كلي، والعقل الفردي البشري، يصب في ذلك المجرى الشاهق، والمتعالي للمطلق ولا حدود تأطره، إلا في الفن، فان العقل الفردي يبدع في رقعة، الخير، والحق، والجمال بروحية متفردة، مشخصة، مستقلة، تظهرها الآثار الضنية، المتميزة بدورها من سواها، لدى المبدع نفسه، أو لدى المبدعين الآخرين، ونتاجاتهم،

.....
(* التريكي: ص ٢٨، ٢٥.

الفن يعتمد المشاعر والوجدان والتصورات الحسيّة، وهي غامضة نسبياً، ومختلطة. الفلسفة تتبنى العبارات الواضحة المنطقية أو تحاول ذلك وإن اشترك الفنان والفيلسوف، بالتعبير عن روح العصر كلّ بطريقته الخاصة.

حقائق الفن الجوهرية

يتعامل الفن مع الفضاء، والحيّز المفتوح اللامحدّد، وينقل اللامرئي، والعدم، أو الحالة السديمية، الى قوانينه الفنية والجمالية، ليصبح المعنى الجديد، ممكناً، بوساطة آثاره الفنية الملموسة.

وقد عرفنا الفنان، حين يكون خلاقاً، ومبدعاً بإمكانية، قطع المعنى عن اللامعنى، وإعدام الترابط بينهما، لأنه يخاطر في " عرضية " الحياة، أو ينغمر في الصدفة، وينخرط في إمكانية الصيرورة، والإنبثاق، والحدوث، بمثل هذه الصورة المكررة للاختلاف، يرسم الفنان بواسطتها دوام الرغبة في الوجود، بتفردّه الأسلوبي المميز، لأن الحقيقة حسب نيتشه لاوجود لها، قدر وجود تأويل لها، لأنها مسار لا يكتمل أبداً، ويتابع مسيره من غير نهاية، هو فعل يصنع التاريخ خارج الحتميات. إن الحقيقة، المطلوبة، ليست شيئاً موجوداً بشكل مسبق، إنما هي التي تتطلب (خلقاً) وإنتاجاً لاحقاً ليس مجبراً أن يبرر (الأثر الفني) أسسه في باحة الاختبار والامتحان الفلسفي النظري، بل أن الفلسفة هي التي بادرت بتأمل البعد (البين ذاتي)، ووعود الخلود في الجماليات، والوقوف على حقائق الفن الجوهرية، وقيمتها الإنتاجية، والبنائية التشييدية عند إنجاز العمل الفني.

وبوساطة هذه الإنشائية، يفتح حقلاً جديداً للعلاقة بين الفلسفة والفن.

.....
(*) التريكي: ص ١٧، ١٨، ١٩، ١٢.

كثافة الفن

إن كانت الأداة المنطقية، تقترب في أهدافها من العقلانية الكليانية، فإن " الفن " ينفلت من قبضة العقلانية، والتسليعية (الأدائية) لينفتح على فضاء الحرية، والاستقلال، وعدم التورط، بالتزامات خارجية تضيق من سلوك الفن الحر، وقدرته المستقلة على تشييد المعنى، وإنتاج حقائق من خارج القبلي، ومن داخل التجربة الفنية نفسها، من طريق اختيار، ينشط ذاتيتنا الفاعلة، والإبداعية، لكي نقوى على تهشيم الصيغ التقليدية، التي ثبتت أعرافها، وعاداتها، كتقليد يجب مراعاته والتمسك بنصه الذي يشبه التقديس.

كان على الفن، والتجربة الجمالية، أن تفتح الدرب لمعايير جديدة، تمتلك القدرة على تحويل أشياء العالم العادية، الى أشياء جميلة، وكذلك تغني الإدراك الجمالي، حين يمسك بالتجربة الفنية، بعيداً عن الاستعمال النفعي، وجهوية المعنى، بل محاولة تشكيل العالم، وتمثله، للتححرر من صنمية الحضور والمعنى، والتفكير النقدي، والخلق، في المعنى، والقيمة عبر الخوض في التجربة الفنية نفسها.

وان كانت الفلسفة، كما تذهب (رشيدة التريكي) منتجة وخالقة للمفاهيم، فإن بمقدور الفنان، أن ينتج كثافات، ويفرض على حساسيتنا، ضرورة نابغة من مطلق الصدفة، ليكون بمقدوره استفزاز الفيلسوف، وإرباك جهازه النظري المقنن.

التقابلات الجمالية

في بحثها عن سؤال المعنى، تذهب د. رشيدة التريكي في كتابها (الذي ترجمه إبراهيم العميدي) من الفرنسية الى العربية)، الى إن السؤال الفلسفي، يمرّ بأطوار مختلفة في علاقته بالفن، فهو تارة يوضحه، وأخرى يبرره، وثالثة يتأوله، ورابعة ينشئ معناه.

ولكي يتم نحت المعنى، والقبض على الدلالة، وتحقيق القيمة فإن المطلوب توفر الأبعاد الخاصة بإقامة التجربة الجمالية وتفعيلها، بحضور الفنان، والمتلقي، وتوفير المادة الخام، وتحديد فعالية الإبداع، ومساراته، والتعرّف على الظرف التاريخي.

الأثر الفني نفسه، يتعلق بأفائه التي يفتحها على الأنساق الفلسفية، ونظريات الجمال، والتقابلات والتقاطعات وكذلك علاقة الفني بالأخلاقي (الأتيني)، والسياسي (الأيدلوجي) ومنذ (هيوم) يحاول الفلاسفة الجماليون الكشف عن شروط الحكم الجمالي. ومن (أرسطو) الى (كابوا) تم تفحص علاقة الفن بالعرضي، والصدفة، واللامتوقع.

وإعتمدت (مقولات) مؤسسة للفلسفة المعاصرة، وتبين علاقتها بالأثر الفني، من خلال مفهومات مثل: الإختلاف، الصيرورة، التعدد الحدتي، أو إقامة تصورات نظرية، تخص أسئلة الحكم الجمالي، والذوق، والتكوين الإنشائي للإبداع، في زمن الامبريالية، وفي أزمات الرأسمالية، رفض أودرنو، وهوركهايمر، وكل الممثلين لمدرسة (فرانكفورت) من الظاهراتيين، مايجري من تبخيس لقيمة (الثقافة) ومنها الفن والجمال وتسليعها، مما يؤدي الى تدمير الفن، وتحطيم النقد الفني معاً.

حرب الصورة الإعلامية

بودريار، الباحث في ما بعد الحداثة، كما يوصف وهو المعروف بقوله الشهير والموارب، عن حرب الخليج، بأنها (لم تقع!).

وكأنه بإنجذابه الى الصورة الإعلامية، وأساليب الصدمة والترويع، والاجتياح الصوري الفضائي للعراق، من غير أن يدري، يتناسى آلاف الضحايا الذين سقطوا من أبناء الخليج، وأبناء العراق، وأبناء المنطقة، أو كأنهم يستظلون تحت ظلال الزيزفون، لاتحت أطنان القنابل، والمدن المحروقة، والسموات الملتهبة الفتاكة! والبيوت المتفجرة. وكل ما تتركه الحروب من دمار الناس والبلدان يحصر (بودريار) مراحل الصورة، بأنها أما أن تكون انعكاس لواقع أساسي، أو إنها تحرف الواقع الأساسي هذا، وتخفيه، أو تخفي غيابه السياسي، أو لاترتبط بأي واقع على الإطلاق، إنما تقدم لنفسها صورتها الزائفة.

(*) د. رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى

تر: إبراهيم العميدي: ص ٩، ١١، ١٦.

الدراسة المتوسطة للنشر - بيروت - تونس: ٢٠٠٩.

وبوقع أثر الإعلان الصوري، الماحق، انقطعت تلك الصلة المعروفة بين الصورة الايقونية وماتدل عليه بوضوح ويسر. حتى تصاعد اليوم نمط الوهم، ليصبح أكثر حقيقة من الحقيقة الموضوعية، أو الواقعية نفسها!

أعتقد الانتروبولوجي (ليفي شتراوس) بإمكانية إختزال كل أسطورة الى بنية أساسية، وأشار الى التنوعات الثقافية للأساطير، حسب ذاكرة الشعوب المتباينة، لكنه اختزلها الى عدد محدود من التقابلات، كالتضاد، بين الطبيعة والثقافة، أو حصرها بعدد بسيط من (الأنماط) ليربطها بعناصر وظيفية معلومة، لا بشخصيات كثيرة.

جدلية الواقع وتصويره الفني

يناقش دانيال تشاندلر(*)، في أسس السيميائية موضوعات تخص طبيعة النظرية الخاصة بمفكرين سيميائيين من طراز خاص.

من أمثال الفريد كورزبيسكي، بودريار، وشتراوس، وبارت وسواهم ويقف عند مصطلحات مختلفة، أو حتى عند التنوع بخصوص مصطلح واحد، الذي يستخدم لدينا في اللغة المتداولة، وكأنه يعني الشيء ذاته، على الرغم من الفروقات المتوزعة فيه. مثل: نموذج (Model) مثلما يحاول المترجم د. طلال وهبة تأشير، أو طراز (Pattern)، أو صيغة (Mode)، أو نمط (Type)، ولكل واحدة من هذه المفردات ظلالها، وإطارها، ودلالاتها.

فالمعاني، تدخل في جدل، وسيرورة، والكاتب يحاول ان يختار المواد اللاصقة، والمتفرقة، والمنفرطة، بعد أن ينتقيها بدراية، لينجز ما يسمى بإعادة اللصق أو (الكولاج المقتطف) مما هو متوفر فعلياً، (Bricolage) وتسمية الأسماء، تبقى تسمية اعتباطية، واصطلاحية، يمثل ما يذكرنا قول لشكسبير بهذه الاعتباطية اللغوية يقول: (إن ما نسميه وردة، ستبقى رائحته زكية أياً كان إسمه).

(*) تشاندلر: ص ١٤٨، ٢٠٣، ٢٠٤.

دانيال تشاندلر: أسس السيميائية تر: د. طلال وهبة ص ٦٠، ١٣١

مركز دراسات الثورة العربية - بيروت: ٢٠٠٨.

وهذا ما صرّح به (كورزيبسكي)، مؤسس علم المعاني العام، بقوله إن (الخريطة ليست هي الأرض، وإن الكلمة ليست هي الشيء) أي عدم التماثل بين الشيء والإشارة إن الصورة في السينما، والتلفزيون، تختلف عن مرجعية ماتصوره فالواقع شيء، وتصويره، شيئاً آخر، لكننا بفعل العادة نظن إن (الصورة) تساوي (ماتمثلته).

الفن... والتأمل

الصراع بين التأويل التبريري، والتأويل التحريضي، والداعي إلى الابتكار، مازال مستمراً، سواء كان الأمر بقصدية واعية واضحة، أو بتقليدية، محاكاتية، تحكمها العادة والعرف المغلق.

تنظر (سونتاغ)^(*) بحنق، لدعاة، التأويل التقليدي، وهم يستلهمون أفكارهم، ويكرّونها من قاموس الماضي على الرغم من أنهم يعيشون في ألمانيا الحديثة فتكتب:

(التأويل تراه اليوم عند البعض أشبه بالغازات الخانقة المنبثقة من عوادم السيارات، والصناعة الثقيلة! التي تلوث أجواء المدن). وتحاول أن تجد مقاربتها، لتلك الثقافة التي تسميها بالكلاسيكية، التي (تتجلى في تضخم الفكر، على حساب الطاقة، والقدرة الحسية) وتبرهن على طريقتها، عن طبيعة الصراع بين التأويل، والنتاج الفني، لتخلص إلى أن التأويل، هو إنتقام الفكر من الفن، لأنه يحاول أن يقود الفن، ويديره، وبالتالي ينصاع الفن لأوامر التأويل القسرية. أما، اليوم، فبفعل (الظاهراتيه) فقد تحرر من يقنيته الجامدة، والقبلية، ليصبح إدراكاً لشيء من الأشياء، ومحاولة متسامية، لامتلاكه شعورياً داخل الذات المتأملّة.

تمظهرات الشكل الفني

تأريخيا، اكتشفت آثار فنية تعود إلى فترات ما قبل التاريخ في كهوف فرنسا مثل

.....
(*) سونتاغ: ص ٢٢.

(لاسكو) و (نيو)، وفي كهوف إسبانيا (التاميرا) و (لا بازيغا)

ويقترح الباحثون (تأويلاتهم عن تلك التجارب الفنية الأولى التي خطها الإنسان على جدران الكهف، أو حفرها، وحزها على السطوح، والأواني، أو لونها، وجففها، ليصفوا الفنون بأنها أشبه بالرقية السحرية، التي تدخل كأداة فعالة في الطقس المقدس، لتلك الأقوام البدائية، لكي تتأقلم مع تحديات المحيط.

وفي نظرية (الكاترسس) أو (التطهير) الأرسطي، فإن النظرة للفن، اختلفت، ويات يشبه الدواء في تأثيره علينا، الذي يخلصنا من سموم العواطف والانفعالات الضارة، كالتي يطردها منا المسرح، حين يثيرها فينا، خوفاً، وشفقة، على أنفسنا، وعلى الآخرين، حين يمرّون أو نمرّ بمأزق مهلكة، ومصيرية، فنتطهر بالفن من هذه الانفعالات الخطيرة، ولكن أفلاطون على الرغم من اختلافه مع أرسطو، باعتباره الفن ضرب من الوهم، أبعد التراجيديا أو الشعر، وأصرّ على فنون حماسية، ترصّن أهواء النفس، وتعزز جانبها الأخلاقي.

كان ينظر تقليدياً للفن، بوصفه محاكاة للواقع، وعلى وجه الخصوص، التأكيد على (مضموناته) لا على أشكاله، المتحولة، الخلاقة.

تشكل التاريخ الثقافي

ينشدُ الفكر الديني، الى تثبيت الطابع الأزلي، والأبوي الخالد بالصور الدينية، لأنها بالنسبة لتأويل (دوبريه) تعبير عن حاجة الإنسان المؤمن الى الشفاعة،(*) وهذا ما يجعلها مشوبة بالمأساة، وبالتقديس. في حين ينقلنا الفن - كما يرى - من إطار اللاهوت الى إطار التأريخ، أو من مملكة السماء، الى مملكة الأرض.

والفن لا يدعي الحقيقة المطلقة، بل يصور الوهم، بطابعه البطولي والذي يحمل ضمناً موقفاً تقويمياً للحياة.

وتجتاح الخطاب الإعلامي، حالة تجريبية في التعامل مع الصورة، لخلق تحفيزات وإتارات صارخة، وهي تتابع الأحداث المتفجرة.

تنخرط الصورة في نظام الثقافة الدلالي، وتسهم في نحت شكل تفكيرنا، وأحاسيسنا

(*) بعلي: ص ٣٥٩.

- وعواطفنا.

فالثقافة بالنسبة (لدوبريه) تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار.
والنص الثقافي، يلتصق بالفعل الاجتماعي، ويشكل التاريخ على وفق تنميطات
مفصلية، بارزة.

آفاق الصورة

تأويل فعالية الصورة، وتكوينها، ووظائفها، إثارة جدلاً خصباً عند المفكرين
المعاصرين، بمثل ما أثارته الصورة الفنية من نقاشات، وحوارات عند الأقدمين.
واليوم، يطالعنا المفكرون بالعديد من الآثار النظرية التي تبحث في آفاق "
الصورة " التي يقرّ بها البعض، من الكائنات الحيّة، التي تنغمر في معيشتها اليومية
الى حين، إذ يفجأها الموت، ويقضي عليها.

يحمل كتاب (ريجييه دوبرية) الموسوم (حياة الصورة وموتها) مفهومه عن اختلاف
ثقافة الصورة عبر العصور، وظهور شفراتها أو اختفائها بجدلية (المرئي) و (غير
المرئي) فهي لديه غواية وسائط الاتصال، وتقوم بوظائف الترميز، والتكثيف، والقلب
التي تنطوي عليها التمثلات، كما يقول، في دولة الصور الحديثة! (*) هذه الصورة تمثل
بالنسبة لدوبرية في الخيال والظل، في الحلم والشبح، في الإيقونة، اللوحة، التمثال،
المتحف، في العين التي ترى، ولا ترى، ثم يحاول (دوبرية) إيجاد هذا التوازي بين حياة
الصورة، وحياة الإنسان، فيراها تمكث في وجود الإنسان، وحياته، وأصنامهم.
واستمرت الدعاية، والإعلان، والصناعة، عبر وسائل الإعلام، لتدعم قضية
التكنوقراط.

تنميطات الثقافة

تباينت وجهات النظر في التعريف بـ (الثقافة)(**)، وبالأخص حين ينظر لقضية

.....
(*) بعلي: ص ٢٧٧، ٢٧٦.

(**) أ.د. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ص ١٣٢ الدار العربية للعلوم

- بيروت: ٢٠٠٧.

(النسوية)، مما يذكرنا بمقولة (سيمون دي بوفوار) الخاصة بالتنميط الثقافي الذكوري، لمفهومات "الأنثوية"، إذ تقول:

إن (المرأة لاتولد إمراة، بل تصبح إمراة)

بمعنى إن الإنسان، نكراً أم أنثى، يأتي الى العالم، وهو "كائن" صافٍ، لاتشوب كينونته أية نظرة تقويمية، أو قيمية، تنتقص من "إنسانيته".

لكن عبر تجارب تاريخية محدّدة، نجد أن بعض المجتمعات، أكثر من سواها، استلبت حقوق المرأة أكثر من الرجل، ولأسباب متنوعة، ومختلفة، فقامت هذه المجتمعات بتشكيل حدود، وفروقات، تميّز الذكر من الأنثى، بوعي (جنسوي) متعالٍ، وخارجي، لالعلاقة له بالتطور النوعي الحقيقي للكائن البشري الواحد.

الثقافة المعرفية

هل تقنّن المعرفة؟ يجيب (سارتر) بوجود تقنيون في المعرفة، يبحثون فيها أو يكونوا خداماً، أو حراساً على التقاليد، أو يمكن تسميتهم جرياً على تعريف (غراميثي)(*) اليساري الايطالي، بأنهم (موظفون في البنى الفوقية) أي لاينشغلون بالجانب المادي، بل بالجانب الفكري والروحي والاعتباري للناس.

أو بالانشغال أو بالتفاعل مع الآخر، ويغادرون حدود الذات الضيقة، ليتوغلوا في طبيّات الوعي المجتمعي، ويمثل هذا الوعي لحدود الذات والآخر، يخرج الشاعر الفرنسي (رامبو) حين يوصف فعاليته البشرية بقوله (أنا، الآخر) من نطاق جسده الفردي، ليخوض فعاليته في أفق الكينونة والجدارة الإنسانية، أو ليوضع تصوراً خاصاً عن العالم، كذلك التصور الذي وضعته (مدرسة فرانكفورت) لاقتضاء الضرورة الاندماجية الناجحة، تلك.

(*) حفناوي بعلي: ص ١٥٦، ٢٢٩.

الفصل الثاني

الإشياء المسرحية

ظهور ديونسيوس واختفاؤه في النص

امتلات النصوص المسرحية القديمة، اليونانية، والرومانية بالآلهة، والعرافين، وكهنة المعابد، ولكن هل بوسع الفنان - مثلاً - على وفق رأي (جان ماري شيفر) أن يكون في وقت واحد (كاهن) لطقوس المعبد من جهة، وعالم انثروبولوجي لأقوام يسعى الى فهمها من جهة ثانية؟

بالضد من البعد المثالي (الميتافيزيقي) سعى (نيتشه) الى إرجاع الفن، لا للعرافة والكهانة، والانثروبولوجية، بل الى (الفيزولوجيا) لأن (التطلع الى الفن والجمال، هو تطلع غير مباشر لإندفاعات الغريزة الجنسية، التي تنقلها الى الدماغ).

يوصف (أوجين فينك) هذه الفيزولوجية، على إنها ليست إلا لاهوتا من غير الإله ديونسيوس، حتى تسوّغ الوجود، وتجعله ظاهرة فنية، لأن الوجود هو فردوس الفنان، وحين يتألق بالجمال، فانك تدرس الطبيعة الدينية للفنان أمام العالم بلا دين ديونسيوس العايب.

الملاحظة في التمرين المسرحي

يفترض العرض المسرحي، تفاعلاً قائماً بين الذات المتحاورة، للشخصيات، وهم يتحاورون بهدف إيصال رسائلهم الى جمهور يستمع إليهم، ويرقب حركاتهم عن كئيب، ودراية، ومثلما يقول (نيورات) فان كل لغة بوصفها لغة تقوم بين ذوات (inter subjective) أي، ببساطة، تكون اللغة في المسرح، بين ذات المدع من طريق شخصياته

.....
(*) جان ماري شيفر: الفن في العصر الحديث - تر: د. فاطمة الجيوشي ص ٤٣٠، ٤٣٤.

الاستطيقا وفلسفة الفن - وزارة الثقافة - دمشق: ١٩٩٦.

وتوسطها، وبين ذات المتلقي، الذي يخلق أبعادهم في وعيه هو ومخيلته، وتفضيلاته الاجتماعية، والجمالية، والأيدلوجية.

يفترض (كانط) صورة مجردة، للمدخلات الحسية، فالإدراك الحسي الواعي، هو الحكم الناجم عن عملية إدراج الحدوس (intuition) الحسية، في تصورات عقلية ولهذه الحدوس صورتان عقليتان خالصتان هما المكان والزمان، لذلك يعتبر (كانط) المقولات (catagories) صورة مجردة للفهم (وأحصاها باثني عشر مقولة).

مثلاً يقترح المخرج حركة، أو وضعية، أو إشارة، أو تكوين، تراه سرعان ما يتدخل في جزئيات الحركة تلك أو الوضعية وسواها، لأنه، أما أن يغيرها، أو يبدلها، أو يعدلها، أو يحوها بالكامل، في جدل خاص بين رؤيته الخاصة، الذاتية، وطريقة تجسيدها مسرحياً، وبشكل مؤثر.

والتعديل هذا يدخل لأن الملاحظة اليومية للتمرين قابلة للتصحيح على الدوام ولا يمكن البت بنهائيتها إلا عند العرض، وهنا تكون ملاحظة (بوبر) (*) مقبولة، حين يجد أن صرح العلم، مشيداً على أكوام تجربنا إلى مستنقع، وليس مشيداً على صخر صلد.

ميتافيزيقيا ألامعنى

هل حقاً أخفق الفلاسفة في فهم منطق اللغة، كما يعتقد (فنجستين) × حين اعتبر (الميتافيزيقيا) خالية من المعنى تماماً؟ بل حتى انه لا يراها كاذبة! لأنها ستكون فلسفة زائفة أساساً.

المخرج المسرحي، يُثقل حوارات النص، بملاحظاته النظرية وتحليلاته الفكرية، حتى في إطار نظرية الحس المشترك، التي يتشارك فيه الجميع، نجد - أيضاً - حدوداً للعنصر الذاتي الذي يميز هذا من ذاك، سواء في التفكير أو العواطف أو السلوك الخاص. كان المخرجون الواقعيون، حتى حين يتصدون لإخراج المشاهد الجماعية، يحرصون على تمثيل الأفراد المكونين للجوقة العامة، بسمات خاصة، كأن تدل مثلاً عن مهنته، وعمره، وانتماؤه الاجتماعي، وحجمه، وبعده السايكولوجي، والطبيعي، ومظهره الجمالي، وتشكيله الخاص، ضمن التشكيل المشهدي العام.

.....
(*) دونالد جينينز: ص ٣٢، ٣٣.

لا يمكن أن يقدم المخرج كليات ومصائر إنسانية مجردة، هلامية، غير مرئية، وعلى رأي (بوبر)^(*) لا يمكن اختزال الكليات الى (أصناف) من الخبرة، ولا يمكن تشكيلها. المخرج يربط الحالة بإطار حسّي محدد، وبمعطى محدد، وإطار متفرد، لا يمكن تعويمه تجريبياً. فلو أظهرنا فوق الخشبة، شخصية تتجرع ماءً من قرح ثم تموت فجأة، لأنها احتست سماً! ربما لأننا نريد أن يعطينا هذا الموقف بعداً حاسماً في علاقة التجريد بالتجسيم، والتجسيد المسرحي للدور، فوق الخشبة.

فيتيشية العضو البشري مسرحياً

تتحول "المكانية" الى تكوينات متحركة، فاعلة في صياغة الإطار البصري، ومحتوياته في العرض، عند كتاب الحداثة، الذين يحتفي لديهم (المكان) بالامتلاء، على حساب هزال الشخصيات وتعثرها اللامعقول، والعشوائي أو العبثي. التعامل مع الحالة الخاصة، الخارجة من أطر المرجعيات المكانية والزمانية، يدع المتلقي، يفكر بالحياة الآلية، والمقننة، بتكنولوجيا سحق الروح البشري، وخنق الإنسان، وإعادة توزيعه اجتماعياً، بشبكة من القنوات الضيقة، والوصايا القانونية، وكذلك الانصياع الى السرعات "المكانية"، لا "الإنسانية" في الحياة. مما يدفع بكاتب العبث (يوجين يونسكو) لأن تزدهم مسرحيته (المستأجر الجديد) بالأثاث، والإكسسوارات التي تهمش الساكن في مثل هذا البيت، القبر. وكذلك ما تمارسه الالية التكنولوجية من تقطيع مونتاجي، للإنسان نفسه، مثل (فم) (بيكت) الذي يحيا، بمعزل عن صاحبه، أو (شريط كراب) الذي يعيد بدورته المسموعة، الحياة، لكائن لا تتعدى كينونته حدود هذا الشريط، أو ظهور رؤوس من صناديق القمامة، أو من "الحفر" التي تتحكم في الإنسان، وهي تمضغه، وتزدرده، وتبتلعه حسب مزاجها الوحشي واللاإنساني.

(*) دونالد جينيز: فلسفة العلم في القرن العشرين تر: د. حسين علي - ص ١٤، ٣١ - التنوير - بيروت: ٢٠٠٩.

إنقلاب الأدوار

يحلو للكاتب (برتولد برخت) أن يخطّ خطأً أحمرًا بين شخصياته، إذ يمكن من خلالها، معرفة الشخص الايجابي، من الشخص السلبي على وفق قاعدة طبقية، وأفكار مادية ماركسية، ترى إن الفضائل الأخلاقية، قابلة للتلاعب بها من خلال طبقة المنتفعين، البرجوازيين، المالكين للسلطة، والمال، والوجاهة الاجتماعية لكن الأمر، لدى (جينيه) ينعطف منعطفًا آخرًا، فهو يضع بطلاته - مثلاً - في (الخدمات) على مستوى اللعبة الأخلاقية ذاتها، إذ يتموّه الخادم بقناع سيده، والسيد بقناع خادمة، في لعبة تتداخل أطرافها لتعيد صياغة، وإنتاج "الموقف" الرسمي، لمعنى الأخلاق، والذي تسوّق مفهوماته لإبن الشارع، يرى في هذه الأخلاق حدود الضمير، ورفعة الأخلاق المقدسة التي لا ينصح بإنتهائها، والخروج عن ضوابطها الصارمة، وتوازانتها الحساسة للحياة اليومية، إلا بتمثيل دور قس من قبل عامل في شركة الغاز أو خادمة بدور سيده، ويكلمة إن كان يحرض (برخت) على إنقلاب الأدوار في (الواقع الاجتماعي) نرى (جان جينيه) يحرض على إنقلاب الأدوار في (العرض المسرحي) نفسه.

تصورات متصادمة

وظّف (جان أنوي)، و(بيرا ندللو)، و(شكسبير) من قبل المسرح كتقنية فنية مقصودة، وربما يمكن إدراج منهج (برخت) في استعراض تقنية (المسرح داخل المسرح). أي أن المسرح، يستعرض تقنياته، من داخل فضاءه نفسه حتى وصل الأمر بالكاتب التجريبي (جان جينيه) أن تستعرض شخصياته نفوسها المريضة، المنتهكة، من قبل سلطة السادة، وهي تستبد بها، وتستلبها، ولا تترك لها حرية التصرف، إلا في حدود الوهم الذي تبتكره هذه الشخصيات، للتقلت من قبضة أسيادها، المتلاعبين بعقولها ومشاعرها، ومصائرها شخصيات تقع. ضحية في براثن وقضبان حديدية قاهرة، هذا الممثل لا يضع مسافة تغريبية، مثل (برخت) بينه بوصفه إنساناً يمثل من ناحية، و (دوره) من ناحية أخرى، مستثمرًا وجهة نظره الخاصة في تقويم أبعاد الشخصية، وطبيعة مواقفها وأفكارها.

إن ممثل (جان جنيه) يضع مسافة بين (الدور)، و (الدور) الآخر، بمعنى إن " الممثلة " تلعب دور (كبير) الخادمة - مثلاً - وهذه الخادمة نفسها، تلعب دور (السيدة) ومن داخل النسيج التخيلي للعرض نفسه في مسرحية " الخادمتان " .

وبالتالي تعمم شخصيات (جينه) نمطها الأخلاقي من وجهة نظر الناس المسحوقين، المدمرين وتظهر كيفية تصورهم لنظرات السادة، إليهم.

أتابو ... ومصادر الطاقة عند الممثل

ضاق الفنان الأوربي، ذرعاً، من أداء الممثل الغربي وأراد البحث عن مصادر طاقة جديدة لفعالية التمثيل، فالتفت تارة الى الشرق الأدنى، وتارة الى الشرق الأقصى، وتغلغل أحياناً في " انتروبولوجيا " الشعوب، والقارات، والذاكرة التخيلية للطقوس المدرسة، أو المخيلة الافتراضية لصنع عوالم جديدة وابتكار شروط، ومعطيات مغايرة في فن أداء الممثل، وضبط تقنياته على محاور محددة، خاضعة للبحث، والتدريب، واكتشاف طرائق لتدريسها على وفق مناهج تعد من أجل مقاربة هذا الأهداف التعليمية - التعليمية، سواء للمخرج، أو للممثل، أو لكليهما معاً.

هذا الامتلاك (الخيالي) للعالم، يحرك أقطاب التأليف والإخراج، طوال تاريخ المسرح العالمي، وبالتالي يضع، الممثل أمام مهام اللعب مع الدور والشخصية، في مزاج، وطباع جديدة تخلق لها أزمنة وأمكنة، وأحداث إفتراضية حتى إن انتهكت المحرمات (التابوات) ومخالبتها وأنيابها المكشرة في وجه التطوير والتغيير الفني.

الشعرية الملعومة في المسرح

كان (جان جنيه) من كتاب الحداثة الفرنسية الذي برهنت نصوص مسرحياته على ضيقه من الحشمة، والآداب السلوكية المجتمعية التي ثار ضدها، واستخف بها، وبحث عن ريشة جسدية، غريزية، تتشكل على نسق حوارى تجتمع فيه الأضداد، سحر اللغة، وغواية المحتوى، أو تدمر العلاقة المنطقية القائمة، والراسخة، في التجارب التقليدية السابقة في فنون المسرح رغبة من (جان جنيه) الى معانقة المتلقي، وإجراء البوح السرّي، وخلق مؤثرات حميمية، وكأنهما يشتركان بانجاز فعل الفاحشة معاً، وإن احتوى على قدر روحي، فيه فيض من الشعرية، وحلاوة التجراً بتلفظ الألفاظ

المرذولة، التي غالباً ما تخنقها الحشمة، وآداب السلوك البرجوازي، الذي ثار بوجهه وإلى تعكير صفو تسليته الملائكية، الصافية، التي لاتشوبها شائبة. بما يلغمه فيها من دنس وفاحشة يقوم باعادة الاعتبار لها.

ثنائية القناع والشخصية

القناع ثابت في تجارب العروض المسرحية، والممثل كائن متحرك عابر. هذه الحرية النسبية، التي تلزم الممثل بالدوران في فلك القناع، ممكن أن تظهر جوانب ما كانت مرئية في تكوين القناع نفسه، لان الممثل يدخله في نسق جديد، وفي مسافة تخييلية، تعيد تحريكه على وفق أسس جديدة، وفضاءات مكتشفة. بقيت ثنائية القناع، والدور، فاعلة في تجارب المسرحيين، ومنهم بيراندللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦) الذي تعامل مع المادة الخام للشخصية، تعاملأ استثنائياً، إذ جعل منها قاطرة متقدمة على فعل الممثل، وهي التي تجرجه وراءها. وجدارة الكاتب في قدرته الخلاقة على خلق شخصية، تندمج عناصرها في حالة مجسمة من الحالات النوعية المتفردة، حتى إن كتبت بحروف تجريدية وحوارات محلقة، ملغزة، وترمزية ومنها مسرحيات تجريبية، تكون في الغالب صادمة للذوق العام، ولذوق النخبة على حد سواء، وربما يؤيدها آحاد من الناس، الذين تنفتح ذائقتهم على آفاق جديدة، غير مطروقة.

التجريبية والإرث القديم

يتعلم التجريبيون المسرحيون من الإرث المسرحي السابق، حتى يتخذون منه منطلقاً، وأساساً، وذخيرة نافعة في تشكيل منظورهم الجديد، ولو لم يكن المسرحيون على علم بالتقاليد الشكسبيرية المتداولة يومياً في النشاط التطبيقي للمسرح، لما تسنى - مثلاً - لأندريه بریتون، أن يصف مسرحية الكاتب الفرنسي التجريبي (الفريد جاري)، الموسومة: (اوبو ملكاً) بأنها مجرد تقليد ساخر لمسرحية (ماكبت) لشكسبير. وربما هذا التجريب الذي قام به (الفريد جاري) سيكون بدوره مؤثراً باللاحق من الأعمال المسرحية، بمثل تأثره بالسابق منها. كالذي حصل فعلاً في تجارب (آرتو) وسرّ خلود شخصيات المسرح، إنها مصنوعة من مادة الأحلام، وجرى اقتناص طيفها على سطوح الأوراق، الغارقة بالبياض وهي أثر دال على خبرة الكاتب "

البصرية " التي يحولها المخرج الى خبرة مشهدية متحركة.

حياة المتخيل وزوال الواقع

لا أحد بإمكانه إن يضاهي (الممثل) بفعاليته الدرامية فوق الخشبة، لأنه روح العرض المسرحي، حتى إن تسربل بأقصى منجزات التكنولوجيا، وبأكبر المؤثرات تأثيراً، وإبهاراً.

إن فكرة التذمر - مثلاً - لا هوية لها، إن لم يظهرها الممثل حسب - ستانسلافسكي - متوضعة بحركة نشيطة، ودالة، وبلهجة محدّدة، ونبرات وإيقاعات، بسرع متواترة، وإيقاعات صوتية ترسم صورة مرئية، وصورة مسموعة للدور، فتقرب أسرار الشخصية وروحها الشفيفة من المتفرجين.

فالممثل هو الذي يحدد اللهجة، وطريقة تلوين الكلام ونوع الانفعال(*)

المشهد - الآن - ينتظر الممثل، ليلعب دور (فاوست) وهو يصرخ:

«..... إنها اللحظة الرائقة، فليتوقف الزمن»

أي، يمثل هذه اللحظة التي ترد في الجملة هي التي تكون مقياس الحياة ويشيد (الوهم) المسرحي، بقوته الجمالية على ثقل الواقع نفسه، بفضل الحوار، والإلقاء، والحدث، والشخصيات.

يقول (بيرا ندللو) الخيال أبقى من الواقع، لأنه يتلاشى، ويحيا المتخيل.

ألمكانية جغرافية النص الدرامي

اعتبر (فكتور هيجو) ان (المكان) شاهد أخرس على مايجري، والعرض المسرحي يقدم تفضيلات ثرية لهذا المكان، كما نرى نحن، ليحمله مفوهاً، وناطقاً فصيحاً، إذ تلعب (المكانية) دوراً حاسماً في ربط التجريد، باللموس، وهي تبث شفراتها، ودلالاتها، الاجتماعية، والفكرية، والجمالية، فالمكان يشكل (نموذجاً متحكماً) بروحية العرض، القائمة على تأويله، ونقله من حالة كتابية، الى تمفصل خاضع لجغرافية

.....
(*) معلقة: ص ٢٢، ٤١.

مفترضة فوق الخشبة، والى حالة تداولية، معاشة، ومجسمة، وفاعلة، وخالقة
للسينوغرافية المؤثرة، وبالتالي حين تبني مادة النص الدرامي، فوق الخشبة، وتتجذر
ارتباطاتها المكانية، في أجواء عامة مرسومة برهافة خلاقية، يصبح بمقدور العرض
المسرحي، الوصول الى خطاب جمالي، مشبع بتشفيراته المختارة بدرائية، ووعي.
لذلك يصرح (كير إيلام)
(إن نموذج العرض، يضبط النص المكتوب في تمفصله الحقيقي).

أحوار والموقف الدرامي

(الحوار) في المسرح، يؤدي وظائف جمالية، مختلفة عنه في (الرواية) مثلاً
لأن أهداف الحوار المسرحي، تقتزن بإيصال رسائل خاصة، تنبع من طبيعة الموقف
الدرامي، ومتطلبات الشخصية المادية، والروحية، وتكوينها الخارجي، وحوافزها
الداخلية، المحركة للحدث المرئي والمسموع أمام جمهور يتلقى تلك الرسائل، الصريحة،
أو الموحية، غير المعلن عنها تلفظاً، كمرافقة إشارة، أو حركة، أو لفظة، بحدود مرسومة،
ومؤطرة لجملة حوارية محايدة، حينئذٍ يتركب الموقف بطريقة مغايرة لتلك الحيادية
المفترضة للجملة النصية الكتابية.

الحوار المسرحي، يتطلب الكثافة، والتركيز، وبروز قابليته على التجسيد، والتزامن
مع السياقات والأحداث المقدمة في العرض، وفلكل شخصية فضاءها، وأفقها،
المندمج، والمتفاعل درامياً مع سواها، في حين ينشغل الروائي، بتأكيد الطابع
السردية، وإضطراده، غير المرتبط، بضرورات إلقاءه - مثلاً - لجمهور يسمع، تلفظاته
المجهرية والمهموسة، أو لحظات انقطاعه، وانعطافاته، وتفجراته، كما يحصل في
المسرح.

الرواية تتابع السرد أو القصة، أكثر من الالتفات الى عمليات النطق والأداء التطبيقي
والعملي (براكسيس) فوق الخشبة.

.....
(* معلنة: ص ١٧).

الرواية والنص الدرامي

يختلف المخرجون المسرحيون في طرائق التعبير عن علاقاتهم بالنص المسرحي، حين يقدمون على تقديمه مسرحياً، وربما تظهر صراعات معلنة، أو خفية، بين الكاتب والمخرج، في حقوق كل منهما تجاه الآخر.

ويذكر إن (سعد الله ونوس) مثلاً، قد اختلف مع (جواد الاسدي) لأنه قام بتقطيع أوصال نص (الاغتصاب)، وتقويض بنيته الأساس في حين رأى المخرج انه قرأ النص من زاوية مختلفة(*) من المخرجات التجريبية في المسرح الفرنسي، الفنانة مينو شكين في مسرح الشمس، أثرت التعامل حتى مع النصوص الكلاسيكية، والإغريقية القديمة منها، بروح جديدة، وثقافة مغايرة، لتلك الثقافة الأرشيفية، أو التاريخية الإغريقية.

حتى أن (آن أوبر سفيلد) ترى إن هناك مقارنة أخرى، بين النص والعرض، أو ما بين النوع الدرامي، والآخر الروائي.

وأعتقد أن بإمكان قراءة النص الدرامي، كما تقرأ الرواية، فهو مثلها يحفل بالحوارات، وكذلك بالإمكان التعامل مع التوضيحات التي يضعها المؤلف بين قوسين، هي مثل ذلك الوصف، الذي ينهمك الروائي، بتبنيه ليوحي بأجواء الرواية، وزمانها ومكانها.

شعرية المسرح

تؤكد (آن أوبر سفيلد) المفارقة في المسرح، وبالأخص تلك التي تقوم بين النص والعرض، فالنص، موجود داخل العرض المسرحي، ولكنه يحضر بشكله الصوتي لأنه يقرأ، وتعاد قراءته باستمرار في كل يوم عرض، ولكنه في الوقت نفسه لا يكرر نفسه، وكأنه يجمع السرمدية الخالدة، والزمنية اليومية المتلاشية.

يكون البعض في البدء خارج العرض، ككتاب مدون، ثم يتحول الى نص ملفوظ

.....
(*) معلنة: ص ١٥.

يصحب العرض فيما بعد. ويذهب - أيضاً - (مارتن أسلن) الى أن المفارقة في العرض تكمن في كثافة النسيج الفني، المتعدد الطبقات، الذي يعرض أمام المتلقي، رسالة. يقوم المتلقي بدوره على إضفاء قراءة فردية تخصه وبذلك يزيد من الإمكانيات التعبيرية المكثفة ويعرّج الكاتب (معلّة) على إن النص، ليس عالماً مغلقاً، بل عالماً متحولاً، وهو ليس تاريخاً، بل ابداعاً بمثل ما أعاد (ماير خولد) هيكله النص في العرض، بعد إن كان (ستانسلافسكي) يرى في النص، بذرة ينمو منها العرض، وهي التي تحدد (الهدف الأعلى) وجوهر العرض الأساس.

امتاز (برخت) بإعادة تفكيكه للنص على وفق متطلبات الفكر الجدلي، المحوّل مسرحياً، والمعد بصرياً، وسمعياً بطرق المسرح البرختي المعروفة.

أو ما أرادته (آرتو) بشعرية المسرح، وإيماءاته، وقرينه.

تألق دواخل الشخصية

يتحدث (برنارد دثو) عن سطوة جمال (سارة برنار) حين تظهر بإطلالتها الساحرة على المسرح يقول:

عندما تقتحم خشبة المسرح ، يطل جمالها الرائع عليك، ولكن هذا الجمال لا يفرض عليك، إنها لها قدرة خارقة على الإضافة الذاتية الشخصية، الجوانبية(*)

وفيما يخص جمال الشكل الخاص بالممثلة يذكر - أيضاً - (إدموند روستان) شيئاً عن الممثلة الفرنسية المرموقة: (سارة برنار) على الوجه الآتي:-

(الشعر الأشقر الطويل، والفم الذي تطل من خلاله الورود لا يقاوم) تجتاح الإرادة من داخلها، الحواجز كلها: المرض، التعب، السن. (*)

وهذا يبرهن على أهمية الثقافة الفنية، وثناء الروح الداخلية، والطاقة النفسية المتدفقة، والخصبة للممثل المبدع، حتى إن أدركته الشيخوخة.

.....
(*) معلّة: ص ١٤٦.

الدموع أم الإيماء المسرحية

يمثل برخت انسجاماً فنياً وفكرياً في تجاربه الملحمية، حتى في مرحلته التعبيرية التي ارتفعت الى شمولية الإنسان العالمي، كان فيها برخت يلتقط وضعاً محدداً لكي يدعمه بتقنيات جسد الممثل المدربة، ومهاراته الأدائية وهو يعبر بحواراته عن استبصارات إنسانية ذكية في مواقف مشتى، وطيف تعبيرى متنوع، يجمع الرضا والغضب، والشجب والمباركة، والبوح بالحب أو إعلان الكراهية، وكل هذا وسواه، من خلال توظيف ما يسميه برخت بـ (الجستوس)، وهو إيماء اجتماعية دالة في محيطها البيئي، ومؤثرة فنياً، حين تصاغ بدراية أدائية تمثيلية من داخل العرض المسرحي نفسه.

يذكر الناقد (معلقة) إن (هيلينا فايجل) في مسرحية من تأليف (هنريك إبسن) الموسومة: (أعمدة المجتمع) بكت وهي تؤدي دور الفتاة مارتا العانس، الفقيرة، قال لها الممثل المشارك، إذا كنت ستستمرين بالبكاء هكذا لن يبقى منك شيء. أنصحك، أديري ظهرك للجمهور، وأرفعي كتفيك وأخفضيهما عدة مرات، هذا كل شيء، سيحصل المتفرج على ما يحتاجهم الإيهام بان بطلته تبكي(*)

البطل الدرامي كناية شعبية

يقف الناقد (نديم معلا) عند موقف (أستروف) في مسرحية (ألخال فانيا) من (إيلينا أندريفنا)، حيث يتألق الجمال الحسى المشتهى، بأغوائه الكاسح على الرغم من خواء شخصية (إيلينا) نفسها، ويتساءل هل يبني المسرح على الازدواجيات المتناقضة، بمثل ما تذكره (جوليان هليتون) من مفارقات المسرح المحورية، التي تعمق من حدة رؤيتنا للحياة الاجتماعية، برغم شرطيته، واصطناعيته.

وغالباً، ما يتنقد الساسة - مثلاً - أو الأدباء الحالات المفتعلة، والمبالغ بها، والزائفة، بأنها (مسرحية متهافتة!) وهم يقصدون ألا لاعيب والمناورات السياسية،

.....
(*) معلقة: ص ١٣٩.

واللقاءات المفبركة، وإخفاء الكراهية تحت غطاء الحب الظاهر، لكنه الكاذب! ولكن في حقيقة الأمر، يحاول المسرح الحقيقي، بثقله المعرفي النوعي، ولغته الفنية المرموقة، الكشف عن حقائق الصراع الإنساني، والقيم البشرية، ليشرح المعاناة الروحية في صراع الأبطال الدراميين، وهم كناية عن الشعب، ضد استلابهم، وليسوا على مثل ذلك البؤس المزري الذي يظهر عليه بعض السياسيين.

الجموح الدرامي ألعقلاني

علاقة المسرحي بالتكنولوجيا، علاقة شائكة، لأنه يعتقد بإمكانية توظيفها على الوجه الأكمل في عروضه المسرحية التي تؤكد إنتماءها للعصر التقني المتقدم، ولكنه، وبالأخص وهنا نقصد المخرج، يخشى أن تهيمن عليه التقنيات من الخارج، فتصبح العروض مستنسخة من بعضها البعض، بعد إن حققت إبهاراً شكلياً عند استخدامها في المحاولة الأولى.

هنا يتذبذب الموقف بين تقوية التكنولوجيا للخطاب الفني، وترسيخ أسسه الإبداعية، وبين الهلع من التكنولوجيا، خوفاً من ابتلاعها لجهود المخرج، وفريقه المسرحي، وكادره الفني.

هل تضيف التكنولوجيا، حسية جديدة، أم إنها تعمق من نزهة الحواس، وجمال المظهر الخارجي الذي يغوينا، من بين غوايات كثيرة، يقدمها المسرح، بوصفه متعة حسية، وروحية.

يذكر اسم (الفريد جاري) بجموحه الالعقلاني والمتمرد، بأنه قد تمرد على (الوهية) التكنولوجيا، التي نزعت الإنسان من عفويته وتلقائيته، وصفاء قريحته(**) ولكن هل بإمكان الالعقلي في المسرح، أن يستفز المضمرة العقلية الكامنة فيه؟ هذا ما يحسمه موقف المتفرج من جموح الدراما نفسها.

(*) معلنة: ص ٥٨، ٥٩، ٨٤، ١٣٨.

(**) د. نديم معلنا: وجوه واتجاهات في المسرح ص ١٥١ اتحاد الكتاب العرب - دمشق: ٢٠٠٩.

البحث عن الريبة العدمية في الفن

يثور الفن الحقيقي، ضد مبدأ الوثوقية، بل (يزعزع دائماً الاصطلاحات المطمئنة للمعرفة، بإظهار الغموض، وبالمحافظة على انفتاح البعد التعددي للوجود في العالم).

ولو نظرنا إلى تاريخ المسرح، لوجدناه حافلاً، بأولئك المبدعين المجددين، الذين قطعوا تلك الروابط القارة تاريخياً، بين (الفن) و (العقل) و (الحقيقة) وأعادوا تشكيل هذه المكونات على وفق أنساق جديدة مبتكرة، فهم يبحثون دائماً عن تلك المعاني الخاصة بهم، والتي تتعلق بالمحسوس، وإظهار السطح، ومعالجة الخامة، وافتراض الرؤيا، وبخلاف تكّس المعاني، والمحمولات المضمونية والفكرية في الخطاب الفني التقليدي، نجد الفن الحديث ينشغل بتقديم (صورة) متأقّة، لكنها تمثل عطالة المعنى، لكي تلغي السدود، والحدود، بين العمل الفني، والمتلقي الذي يتأوله، بحريته الذاتية، وكفاءته الثقافية، والجمالية.

هذه العطالة للمعنى، مقصودة من قبل الفنان ليسمح بقيام تأويلات شاملة، ومتحررة من أولوية (اللوغوس) وصنميته المتعالية.

يسمّيها (ريكور) أمكنة الاختلافات، وصراع التأويلات أو كما يقول (فانيمو) البحث عن الريبة العدمية.

التجريد الحسي الملون

لو كانت تركيبية الذهن الإخراجي، تتشابه مع تركيبية الذهن الإخراجي لدي، كما لدى الآخرين، لاستحال الحديث أو النقاش عن فنون المسرح، أو ضعف، وبات تكراراً لما عند الآخرين من فنون الفرجة التي ستنحسر تأثيرها المتميز.

حين سأل ستانسلافسكي، لماذا يسند الدور إلى ممثلين اثنين، ولكل واحد منهما ذاكرته الانفعالية، ألا يشكل هذا خروجاً على الدور، وبالتالي مروقاً على وحدة العرض؟ فأجاب بأن ذاكرتي خضراء، وذاكرة الممثل الذي يلعب معي الدور نفسه، ستكون وردية.

فالمخرج الذي ستكون سهوب عروضه تتميز بالألوان الباردة، هناك مخرج ستكون براكين عروضه متميزة بالألوان الحارة المتفجرة.

ونحن بخلاف رأي (كانط) الفلسفي، لانبحث في حقيقة الأشياء، الكيمياءوية - مثلاً - بل نبحث في ظواهريتها في حالة (الأخضرار) و(الأحمرار) التي ندرکہا في الأشياء، وحسب ملكة تصورنا وتفكيرنا إخراجاً فنياً، أو مشاهدة جمالية.

لأن أفكارنا الفنية تظهر بلغة مجازية، ومشاعر عينية، بخلاف مصطلحات الفلسفة العقلية المجردة.

أو وصايا الوقويين، الذين يحاولون تطبيق معايير نقدية فقيرة، لصدّ تدفق أقطار الفن الغزيرة، ومجره الكاسح.

الصناعة الروحية للجسد

حين يقرأ "المخرج" نصاً، يروم تقديمه فوق الخشبة، فإنه ينطلق من لغته الخاصة به، أو ما نسميه بالرؤية الفنية لهذا النص، كما نشأت وتكونت لديه، بعد جهد، وتأمل، وتحليل للنص، في محاولة لتركيبه في الذهن، والمخيلة أولاً، ومن ثم الانتقال به الى فضاء العرض، وتجسيده، متكامل العناصر، قدر الإمكان وتوظيف الجانب المادي، والبشري، واكتشاف أجواءه الجمالية على وفق تشكيلات وأضواء وظلال، ومستويات حركة، وتوقيتات تتضافر دلالاتها، وتتكثف، لتنتج متدفقة الى المتفرج، الذي يقوم - أيضاً - بدوره، في تأطير هذا الخطاب الجمالي للعرض، برويته الخاصة، وكأن أذهاننا الإبداعية، عند المبدع، ومتلقي العرض، تفرض على مانراه من أشياء، أو نسمعه من أصوات ومؤثرات، بمثل مقولات (كانط) ومنها المكان والزمان، القبليان، التي تميز طرقتنا في إدراك الأشياء، والتفكير فيها وليس بإمكاننا تغيير صناعتنا الجسدية والروحية بالأمانى، بل حتى أحلامنا تخضع لما نحن عليه من إمكانات، وافتراضات، وأشواق.

الإنشائية الغنائية

يطلق الفيلسوف الشاعر والمسرحي الفرنسي (بول فاليري) صفة "الإنشائية" على الفعل المزدوج الذي يمر به العمل الفني، ويقصد به الجانب (الإنتاجي) من ناحية،

والجانب (الجمالي) من ناحية ثانية.

إن هذا (الإنشائي : lapoitique) يخص طرق استثمار التقنيات، والعواطف، الخاصة بالفنان مما يثير المتلقي حتى ينخرط معه في فعالية التعرف الذاتي على العالم، لا بإطار تفسيره، أو تمثله للعالم، ولكن باتجاه الخاصية التعددية، والاختلافية الخاصة بالمبدع نفسه، وبطرائقه الإبداعية، لان السيرورة الإبداعية - كما تذهب التريكي - تقدم مشيداً، يمثل جدلية قادرة على خرق عنف (العرضي) القائم على الصدفة، وأيضاً على مواجهة (عمى) المحاكاة، هو المغامرة في التيه، وإمكانية التجديد، بوصفه ضرورة قادمة، ومنتظرة، يقيم تعارضاً بين عالم الواقع، وعالم المتخيل.

أثارت أفكار كانط ومازالت الكثير من التفسيرات والجدل ويذهب (ميشال دي سرتو) بقراءة إنشائية (بويتيكية) لتوصيف (شكل) ملكة الحكم الجمالية عند كانط، ويحصرها (ما بين الذهن الذي يعرف، والعقل الذي يرغب، ممكن أن ترى ملكة الحكم، وهي تقيم، مصالحة صورية، وتوازناً ذاتياً، بين (المتخيل والمفهوم) وهنا تعني (المصالحة) حرية الإبداع الممتزج مع الفعل الأخلاقي، وهما يتقاسمان المعنى في عالم لا يخضع لقيم متعالية منبثة الصلة مع ضروراته المادية، والمتداولة في واقعه الاجتماعي المتغير.

النصوص الإبداعية الكبرى

لا يستطيع المخرج المسرحي عند تعامله مع نص مسرحي عالمي، أن يتخلى عن سلسلة القراءات التاريخية، وأفاقها، ومحاولاتها التجريبية المتتابعة، والإفادة منها لخلق استبصاراته المفترضة، وهو يرسم خطته الإخراجية التي يتحلى الفكر الجديدة، والرؤية المكتشفة، الخاصة بأسلوبية المخرج، ودائرة تصورات، وأفكاره الخاصة بصورة العرض المستقبلية، التي تتميز من التجارب الإخراجية السابقة.

وإلا هل بالإمكان أن يقرأ على سبيل المثال مخرج محترف مثقف، نصاً مرموقاً مثل (العاصفة) لشكسبير، بمثل ما يقرأه - إخراجياً - مخرج شاب تنقصه الخبرة والدراسة بالعوامل الشكسبيرية، وخصائصها، وكذلك لا يمكن الاحتجاج بموضوعات النصوص، والادعاء بأنها لا تملك من الرواء إلا بهذا القدر الكبير، أو الضئيل التي هي عليه! قد يصدق ذلك على النصوص غير الكبيرة، أو التي يطلق عليها اسم الروائع، بمثل

مابرزت نصوص في ذاكرة مسرحنا العربي، عند توفيق الحكيم، وسعد الله ونوس، وعبد الكريم برشيد، ويوسف العاني، وسواهم

وسرّ بقاء هذه النصوص في دائرة الضوء، هو إشعاعها الخاص، وتماسكها، وصمودها أمام اختبارات الزمن، وإحترامها من قبل المتلقين الجدد بمثل ما كانت عليه، لدى معاصريها.

إنحلال الشخصية الدرامية

قد يحكم ناقد مسرحي ما، على عرض مسرحي، بدعاوى أخلاقية متزمنة، لأنه يقتنص شخصية سلبية، تعاني من ضعف - أو وهن في سلوكها، ضمن مجموعة من الشخصيات المسرحية الأخرى، التي قد تكون أكثر ايجابية من هذه الشخصية (المريضة) أو السلبية.

هذا الناقد يتناسى ما تقدمه التجربة الجمالية من تأثيرات منعشة، ومثيرة لمشاعر المتلقي، وترتقي بذائقته، وحسّيته المهدبة.

ويتشبّت بذريعة (سلوكية) يختزل من خلالها، المنظومة الأخلاقية بكاملها، حتى إن كان سلوك هذه الشخصية الشائن، يدلّ على صوابية هذا الكائن، في خياراته المرضية، لأسباب نفسية، أو فيزيولوجية، إذ يتحول هذا (المضمون) الجزئي، بفعل الإغواء الفني، الى شكل، محمّل بالوعي، والرفاهة والتعبيرية، وينسينا الإحالة الخارجية لقناعاتنا التقليدية عن مفهومات الخير والشرّ، ربما يشتم (جان جينيه) من قبل الاخلاقيين لأن شخصياته (فاسقة) و(منحلة) أو تثير النفور في أخلاقيتها المتهتكة، ولكن أليست هناك شخصيات عند شكسبير، مثل ياجو، ولير، وريشارد الثالث، تثير نفورنا، بل حتى تقززنا؟ لكن في الحالتين يبقى الكاتب المبدع، سواء كان شكسبير، أو جان جينيه، قادرا على تحويل تلك الشخصيات المنفرة والبغيضة، أو حتى تلك الشبقة، والمثيرة للغريزة، الى شخصيات مشبعة ضمن شروط جمالية المسرح، وتجبرنا نحن المتلقين على تأمل شاعريتها، بمنطقة الفن والجمال، بعيداً عن إنفعالات الرفض أو القبول الأخلاقيين!

التي تلاحق التجربة الفنية، بسياط رجال التفتيش في اخلاقيات القرون الوسطى، المجهّزة بالكامل من الخارج، وقبل اكتشاف التجربة الفنية، أو التفاعل معها.

الوعي الجمالي

يحتكم العرض الجمالي الى قوانين المسرح المرئية والمسموعة والمتحركة، أو الظاهرة للعيان، وبذلك يتعالى الدور الحاسم للشكل الفني، وما المضمون - حسب وليم دي كوننغ - سوى ومضة، متناهية الصغر للغاية، خاطفة. هذه القناعة المبجلة للشكل، يثبتها (أوسكار وايلد) بطريقته الفاضحة، التي تقول:

وحدهم الأشخاص السطحيون، لا يحكمون من خلال «الظاهر» إن سرّ الكون هو في ما «ظهر»، لا فيما «لا يظهر»^(*).

لاسيما حين يتناغم (المتفرج) مع متطلبات العرض، ويهب كيانه، روحاً وجسداً وفكراً، للتجربة من غير تمنع أو صدود.

باعتبار الفن، إغراء، وليس إكراهها، أو إغتصاباً للإرادة!

حين يصرح (اورتيغا أي غاسيت) بان (الاهتمام بالمضمون البشري للعمل الفني، لا يتلاءم مبدئياً مع التقييم الجمالي)^(*)

حيث يتقدم هذا الوعي الجمالي، أكثر من التورط في مفهومات عن الخير، والشر، لأن الأخلاقية في الفن، كما تذكر سونتاغ، ليست أن نوافق على الأفعال الإجرامية لقاتل زوجته أو لانوافق، بل المهم هو ذلك (الإرضاء الذكي للوعي)^(*) الذي يثيره الفن، ليثري إحساساتنا، وخياراتنا الأخلاقية الحقة.

الإغواء الفني الكاذب

كيف يحافظ المخرج على نزاهته، وعلى تقاليده المبتكرة، والمبدعة، بعيداً عن الادعاء بتأويلات مغرضة مقحمة من خارج التجربة الفنية، لتصبح بمثابة محام الدفاع، عن قضية مختلفة، لا وجود لها.

ولو جئنا بمخرج عالمي، لا ينكر أحد شهرته وحسن تأويله للعرض المسرحي، كما فعلت (سونتاغ) واختارت (إيليا كازان)، عند إخراجه لمسرحية (عربة اسمها الرغبة)

.....
(*) سونتاغ: ص ١٥، ٤٣، ٤٦.

للكاتب الأميركي (تنسي وليامز) فماذا قال المخرج كازان؟
لقد اضطر تحت وطأة التأويل (الإخراجي) بأن يرى، ويكتشف بان (ستانلي كوفالسكي) يمثل البربرية الاغوائية، والثأرية التي تحيق بثقافتنا، ماذا تراه يقول إذن -
عن تلك الفتاة التي تدعى (بلانش دي بوا) وهي تترك زوجها (كوفالسكي)؟
يقول كازان عنها: إنها تمثل الحضارة الغربية والشاعرية، والمظهر الرقيق،
والإضاءة الخانقة، والمشاعر المرهفة، وما الى ذلك.
هنا تعلق (سونتاغ) بان هذه المسرحية في حقيقتها الأصلية، وان النص الذي كتبه
تنسي وليامز، هي أسوء من هذا التأويل بمسافة واضحة!
ولا يمكن لمثل هذه ((الفتاة)) الشبقة الذابلة ولا لذلك الغظ والوسيم، إلا أن يلعبا دوراً
بائساً، في مسرحية (ميلودرامية) لاغير.

انثروبولوجيا النص الدرامي

شترأوس: (لنذهب وندرس الشعوب البدائية قبل أن تندثر)
تعرفنا نصوص درامية على طبائع الأقوام والشعوب، فنذهل تارة ، ونوقن تارة
أخرى، من الإنسان، بوصفه أمثل ظاهرة عن عبقرية الطبيعة، والحياة، والفكر. واحتلت
العلاقة العائلية والأسرية دوراً مركزياً في التراجيديا، والكوميديا، وكذلك في الأنماط
الفرعية الدرامية، والمسرحية الأخرى.
كان الجمهور يصدم، أو يسرّ، وهو يرى الى مصائر أسر، تتلاشى، وتندثر، وأخرى،
تحيا، وتنبثق من بين براثن الأقدار، إذن ماذا نقول عن شعوب وقبائل قد اندثرت؟
يؤكد العرف الاجتماعي القويم على ضرورة تماسك أركان الأسرة، فالزوج، يمثل
الكرم والقوة، والمفهومية، أو الموثوقية، كما تسميها (سوزان سونتاغ)، لأنه يعبر
ببساطة عن فهمنا العام، لما نسميه بصفاء السريرة، وحين يقتحم العاشق، الطارئ،
بغطرسته، وأنانيته، وخيانتته، وشراسته، وارتكاسه في قعر الإثارة الغريزية، البهيمية،
فانه بذلك كله يعبر عن أفلاك مزاجية، مطلق لها العنان، مما يشعر المتفرج بالخيبة،
ولكن بالسلوى أيضاً، على حدّ قول (لوكريتوس) بوصف الفن، ضرباً من المعرفة كما
نرى نحن، ولكن نتهم من بانقراض الشعوب؟ هل نتهم هنا شيطان الغواية؟ يجيبنا

(شترابوس) بان (التاريخ)، هو الشيطان، لا الجسد ولا الشهوات، هذا ما علمته (الإناسة)، لأنه كما يقول، إن الماضي ببناءه الغامضة غير المنسجمة، يتداعى ويتحطم أمام أعيننا، ... والإناسة تقلص القلق التاريخي، حينما تندثر شعوب وتدور في (مدارات حزينة) مع أمراضها المعدية هذا اليوم!

أولوية الباث المسرحي

الحداثة المسرحية - اليوم - تقدم تجارب مبتكرة في عالم الفن، لتتجاوز حالة السكون، والرتابة، والتكرار، وتصدر المؤلف حيناً، المشهد المسرحي الجديد، أو يتراجع هذا المؤلف، لينتزع المخرج من هذه الواجهة المتقدمة، وربما يفعل ذلك الممثل، أو التقني، أو حتى الناقد نفسه، حين يعيد تأويل تجربة العرض المسرحي، على وفق صياغات شخصية مبتكرة، تقطع مع الأهداف المعلنة لفناني العرض المسرحي أنفسهم!

وهكذا تتابع فعالية الوعي الذاتي للمؤلف، لتتحول الى وعي ذاتي عن الشخصيات الدرامية الفاعلة في النص، وفي العرض، ثم تصل الى مدياتها القصوى، لدى المتفرج الذكي، أو الناقد، الذي يشعر بثقل وجوده، وبذاتيته أكبر من تقديره، أو إحساسه لموضوعية الواقع الاجتماعي، الخارجي.

هنا تكون المنصة المسرحية، هي البديل الذي يستوعب جموح الذات الإبداعية لفنان المسرح، لأنها تتيح له الفرصة لكي يلعب بتشبيهاته، وكنائياته، الرأسية، والأفقية، لينخرط في تشكيل العالم، وإبتكاره، بوصفه فناناً باحثاً عن الأحداث في هذا العالم السديمي، المضطرب، لا مجرد، شخصيات تنفذ مايملي عليها من وصايا، لتطبق الأحداث السابقة بشكل تابع، لاحق، فاقد للمبادرة.

الأخلاقي والفني

تصادفنا مسرحيات ترضي ضميرنا الإنساني، بوصفها فعلاً أخلاقياً ولكنها - للأسف - تقصر عن أرضاء ذائقتنا الفنية، والجمالية.

(*) سوزان: ص ١٨.

وربما يكون من التناقض الحديث عن فعل أخلاقي، يتلاشى، أو يتراجع في نصوص (الدوقية) المتعوية، لكنها، تبقى محافظة على نمط فني (إباحي) مقلق، وكأن التطرف في التجربة الأخلاقية بإحالات مرجعية فوقية، يتطابق مع التطرف في التجربة (ponography) الانحلالية، لكنها متوفرة على الفن، وشروطه الجمالية. ولكن تبقى، فكرة المسرح الجاد، فاعلة ومؤثرة حين تصبح أداة منشطة لإحساس المتفرج، ومثيرة لأفكاره، ومحفزة لعواطفه، وإرادته، حين تجعله يقف من الواقع، موقفاً جديداً، وكأنه يعيد النظر فيه بطريقة مبتكرة غير تقليدية، مما يملئ عليه، أخذ موقف سلوكي، يتطابق مع الصورة الافتراضية، التي يقوم بإنشائها لنفسه، وهو بعيد إنتاجها، بتفاعله مع النص، أو العرض المسرحي المثير.

وحين يتعامل مع عرض تجريبي جاد، نرى المتفرج الواعي يحتفي بهذه الأشكال المسرحية الجديدة، هرباً من البهو الجنائزي، للتجارب القديمة المحنطة في ذاكرة المسرح.

أخلاق الانحطاط، تستهلكها الغريزة في حين تورق في الفن، فضائل جمالية، يلتذُّ بها الذوق المرفه، ليعاد إنتاجها، لا استهلاكها كما الغريزة.

فلسفة الرفض الدرامي

تأثرت جماليات فردريك فون شيللر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) "بكانط" الذي طالب بوجود انتصار (الواجب) أو الفكر على "العاطفة"، عبر المادة والشكل، ليحصل الإنسان على كرامته وحرية (الخلقية).

لكن شيللر، تجاوز كانط بالتوفيق بين "القانون الخلقى" أي الدافع الشكلي و «الغائب الطبيعية» أي الدافع المادي بامتلاك الإرادة، والحرية الداخلية من خلال «اللعب»، وموضوعة (الجمال). كتب: (قصيدة الفنانون)

النحلُ قد يتفوق عليك في الجد

والدودُ قد يعلمك المهارة

والعلمُ قسمة بينك وبين الأرواح المصطفاة

أما (الفن) أيها الإنسان فلك وحدك

من الباب المشرق (للجمال) وحده

تنفذ الى أرض المعرفة

أي: نحسُّ (الجمال) في نفوسنا، ونشعر بحالة من التوازن بين الواقع والشكل والانضواء والمقاومة، والسكون والحركة، و(الفن) يقود الإنسان الى (دولة العقل) كما يحسب شيللر. ان هنريش فون كلايست (١٨٧٧ - ١٨١١) احتل مكانه بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين، ويكتب تراجيديا جامعة من أولها الى آخرها. تأثر بكانط واعتبر " ماهية العالم " ستبقى باباً (مغلقاً) في وجه البشر، مادامنا نعيش على الأرض!

كتب قبل انتحاره:

(غادرت هذه الحياة ، بعد إن وجدت بأنه لم يعد هناك ما يحمّلني على

البقاء فيها)

(الجرّة المحطمة) كتبها عام (١٨٠٦) قدم قاضيا بوصف بارز وبشخصية حقيقية، يقوم بمقاضاة المتهم، ولكنه ينقلب فجأة الى (متهم)! هارب، أخرس.

الفصل الثالث

تخريب التوقع على الشاشة

شطرنج الجسد في الأفلام

في بوح حميمي للمخرج (سكور سيزي)، يخبرنا عن تجربته الشخصية في إخراج أفلامه.

مثلاً، يحدثنا عن فلمه (الثور الهائج)، فقد كانت مشاهد الملائكة، تمثل لديه، لعبة (شطرنج جسدي) كما يقول، وكانت مشاهد الملائكة هذه من الصعوبة والمشقة التي كابدها، وما تتطلبه من جهود لتصويرها وإخراجها، انها كتعادل تصوير عشرة أفلام في وقت واحد.

ويخبرنا - أيضاً - عن فلمه (الأغواء الأخير للمسيح) وعن شخصياته، بأن قد استمع بالصدفة الى فرقة غنائية وموسيقية عربية من (المغرب) يطلق عليها (ناس الغيوان)، وحين إستمع الى (موسيقى) غربية للموسيقي (بيتر غابرييل)، توفرت لديه القناعة، بأن بدايتها المدهشة، الناتجة عن إحساس ديني عميق، متغلغلة في موسيقى شمال أفريقيا، وتركيا، وأرمينيا، وبعيدة عن الموسيقى، التي توصف بأنها (أعظم القصص التي قيلت في يوم ما) فإن ماخبره في نفسه، وماعرفه، أنه كان سيضيع من دون (الموسيقى)، لأنه يقول بأنه في الغالب، يحدث معه هذا الأمر، يبدأ بتخيل (الفلم) بصرياً، بعد أن يفرغ تماماً من إستماعه الى (موسيقاه) المختارة.

وعلى الرغم من فوائد (الكومبيوتر) الصناعية، والفنية، فإنه لاشك يمنحنا - كما يقول - (سكور سيزي) حرية أكبر ولكنه يتركنا في الوقت نفسه، أمام خيارات (محيرة) للغاية.*

.....
(*) مارتن سكور سيزي: مسراتي كسينمائي - فجر يعقوب: وزارة الثقافة دمشق: ص ٢١٦،

١٨، ٣٤، ٥١، ٥٢، ١٥٠.

إقتراح المشهد السينمائي الرقمي

بعض المخرجين يحاول تصوير كل ما يعنّ له، يغير ضوابط خارجية، أو مسوغات داخلية يملكها.

(هايك مانوجيان) يوصي بتصوير مانعرفه، لأن الأشياء الأثيرة.. لأنفسنا، والمحبة، يحركها الشغف، بوصفه محركا لكل الأشياء، حسب قناعة (مارتن سكور سيزي)، الذي يصرّح بأن ما يحبّه لدى (سبيلبرغ) هو إحساسه المتفوق بالميزانيسين العظيم، وكيفية توزيعه، ووضع عناصره التشكيلية في الكادر، ورسم حركات شخصياته، ويجد معلماً كبيراً لجهة ثرائه للعنصر البصري في أفلامه، وهو قادر على إيجاد الزاوية المثلى لكاميرته في ثانية واحدة على حدّ زعمه.

للممثل - أيضاً - وجهة نظر معتبرة، كالتى يعلنها الممثل الأمريكي (ل. ن. جونس)، في تقويمه للأداء الإخراجي عند (بيكنباو)، فهو مخرج حسب وصفه، يصوّر الفلم ثلاث مرات، مرة أولى عند كتابة السيناريو، والثانية في موقع التصوير، والثالثة عند المونتاج.

أما مخرج (الإغواء الأخير للمسيح) المخرج (سكور سيزي) فيعتقد بضرورة المعرفة المسبقة بالزاوية التي سيتم من خلالها تصوير المشهد المقترح، لأن هذا سيجعلك، كما يظن، تفرض رؤيتك الشخصية على الفيلم، يحفل فلم (حرب النجوم) للمخرج (لوكاس) بمشاهد كومبيوترية، فهو مخرج يصنع الأفلام لا إخراجها، كما كانت عند الآخرين، انه بمثابة (راء) يفكر بالمنظومة الصوتية، وبكل التقنيات، والأشياء التي تخص عملية صنع أفلامه بطريقته المعروفة.

إكتشاف عوالم مجهولة سينمائيا

تسرد الصورة الفنية على طريققتها الخاصة في السينما، القصة، وتقدم، انعطافات الأحداث، ومفاصلها، بمتابعة دقيقة منذ البدء في المشهد الأول للفيلم، وحتى خاتمته.

.....
(*) مارتن سكور سيزي: مسراتي كسينمائي تر: فجر يعقوب وزارة الثقافة - دمشق : ٢٠٠٧.

فالصورة، هي الوسيط الذي تفهم قصة الفلم من خلالها. لأن الأفلام تعبّر عن نفسية أصحابها، وعن أفكارهم الشخصية، والعامّة، بمثل مايقول: (أنغمار برجمان):

(أنا أعبّر عن نفسي، بصنع الأفلام)

كما يفعل، عادة، المخرجون المبدعون الكبار إنها، أداة شعرية، كما يسميها المخرج السريالي (لويس بونويل)، فهي تغطية رؤية متكاملة عن الواقع لذلك يتوق إليها بقوة، وكذلك فهي تزيد من معرفته - كما يقول - بالأشياء، والناس، وتفتح له عوالم مجهولة مخفية رائعة، لا يمكن قراءتها - مثلاً - في الصحف اليومية، ولا العثور عليها في الشارع^(*) يصف (جان كوكتو) حالته عند انهماكه بإعداد فلم وإخراجه بأنه يرى نفسه مصاباً بالذهول الذي يشبه الحلم، حيث يختفي فيه العالم الخارجي تماماً، وتملاً حياته في الأستوديو، بأطياف من الرؤى تشبه الأحلام، وتغمر وجوده بالكامل^(*) المهم العمل الفني، لان نسخ الواقعي مضيعة للوقت كما يرى (كارل دريبر)، وما يهم (فيللني) هو إظهار ما وراء الأشياء، ولا يمكن لنا أن نكون موضوعيين في فيلم، ويقارن (جون فورد) المخرج، بالمهندس الذي يصنع مخططاته وقياساته، وطبيعة الأرض الذي سيقام عليها البناء.

هو أيضاً يقوم بتحضيراته قبل البدء بالتصوير، لان لديه تصورات المسبقة عنه.

يقول: (أنت لاتؤلف فيلماً في موقع التصوير، بل تصورك المسبق عنه)

وظيفة المصور السينمائي

من الشائق للقارئ المتابع الجاد، أو هاوي السينما، أن يتعرف على أذواق المخرجين السينمائيين، وعلى طرائق عملهم، وأسلوب تعاملهم مع مفرداتهم الفيلمية، والسينمائية.

هذا (آندريه فايدا) المخرج السينمائي البولندي المعروف يهتم كثيراً، باللون، بوصفه عاملاً فنياً رئيساً، ويدعو الى وجوب استخدامه، حيثما تكون هناك وظيفة يؤديها.

.....
(* لويس جاكوب: ص 8، 9.

وان كانت اللقطة أصغر مكوّن تعبيرى في السينما، فإنها تعنى من الناحية التقنية، تغيير وضعية الكاميرا، باجتماع اللقطتين يكون من السهولة بمكان صناعة مشهد سينمائي، حتى بإمكان لقطة واحدة، أن تكون مشهداً، إذا كان محتواها التصويري، يحمل معنى كاملاً.

وحسب (جيرترود شتاين) القائل بوجود إتمام عملية الخلق الفيلمي في المرحلة الخاصة بين (الفلم) و(الورقة)، أي لا أثناء التفكير، ولا أثناء التمثيل، أي في مرحلة تدوين السيناريو نفسها، عندما تصب فيه الأفكار، وتنتج الأحداث، بدراية حرفية واضحة، حتى قبل شروع المخرج بتنفيذها.

وتظهر (وظيفة المصور) طاقتها الإبداعية في الإسهام بإخراج الفلم على الصورة المتوخاة، هذا ما يثبت المصور السينمائي (لبيد نساى أندرسون) بان الكثير يجهل بأن التكوين والإضاءة، وحركة الكاميرا، هي وسائل أساسية في السينما، وهي في الغالب تدخل ضمن مسؤوليات عمل المصور السينمائي.

السينما وتصوير المعنى غير الظاهر

ليس من المنافع، أن ينغلق الفنان على نفسه، ويدير ظهره لتطورات الحياة، وانعطافاتهما، ومفاجأتها.

والظن الصادق، إن الفن يتأثر بالحياة ، ويؤثر فيها، بمثل تأثير الحياة على الفنانين أنفسهم، وعلى فنونهم أيضاً.

كان (فرايتز لانج) يؤمن بالتمرد الفني، ويعتقد بحاجة المخرجين السينمائيين الى ما يسميه (بالتمرد الفني)، لأنه يشعر في نفسه بالحاجة الى الطروحات، والأشكال الجديدة، لكي يقوى الفنان على، عكس، أو إعادة بناء العالم المتغير الذي نعيشه، من خلال الأفلام.

ولا يخفى (فرانسوا تروفو) الاعتبار الجمالية التي يتوسلها في أفلامه، وبحوثه فيها، لأنها هي التي تشغله، وتهمه بشكل أساس، فهو يؤمن، كما يقول، على سبيل المثال، بأن هناك نوعين من السينما، يشكلان إطارين نوعين لإشتغالاتها، الأول،

.....
(*) لويس جاكوب: ص ١٨، ٢٥، ٥، ٧.

ينحدر من (لوميير) مخترع السينما، الذي يصور الطبيعة والأحداث، والثاني، من (دولوك) الذي كان روائياً وناقداً فوجد قدرته الممكنة في استخدام هذا (الاختراع) المسمى بالسينما، لتصدير أفعال لها معنى غير المعنى الظاهر، وبذلك تصبح السينما فناً، هو أقرب الى الفنون الأخرى. (*)

طريقة تصوير المشهد السينمائي

التقنية عند المخرج السينمائي، ليس قضية عابرة، إنها واحدة من أخطر التحديات التي تواجه صناعة السينما، سواء على صعيد التجربة الذاتية للمخرج نفسه، أو على مستوى السينما في العالم.

إنها الوسيلة الحاسمة، المتفردة ، كما يقول ((جون هيو ستون)) في توصيف " التقني " بأنه ((طريقة لإعطاء الفكرة، شكلاً، واضحاً))

ويحدثنا (ايليا كازان) عن تجربته السينمائية، بأنه يحاول في أفلامه جميعها عند صنعائها، أما أن يحدّ قدر المستطاع من تأثير الحواس، أو أن يجعله زخرفة على هامش الحدث، ويعتبره جزءاً من السلوك، ولكنه ليس الجزء الرئيس من هذا السلوك، وعلى هذا السياق أعتقد (كازان) إن هذه، هي الطريقة المثلى لأن يصبح عمله أكثر " سينمائية "، أو ينبع من " اللغة السينمائية " المطلوب إنجازها عبر هذه الأفلام.

ويخبرنا (ستانلي كوبريك) بطريقته الخاصة، فهو يعمل أولاً على محتويات المشهد أولاً، ومن ثم يفكر بكيفية تصويره بمثل ما يبحث (أكيرا كيروساوا) عن الصوت السينمائي الذي لايعتبره مجرد هامش على الصورة، يضيف عليها مؤثرات معينة، بل يذهب الى أن الصوت يمتلك القدرة على مضاعفة هذه التأثيرات مرتين أو ثلاث.

إن لكل مشهد، طريقته في التصوير، بمثل طريقته عند التعامل مع الصوت.

.....
(*) لويس جاكوب " ص ١١، ١٢، ١٥، ١٧.

(*) جاكوب: ص ١٢.

الزمان والمكان الذهنيان في السينما

يصرح (ألان روب غريبه) في افتتاحية فلم (العام الفائت في مارينباد)، بأنه - كما يذكر لويس جاكوب - كان يتوق للعمل مع (رينيه) بسبب تشابه طريقتيهما ووعيهما، للفن، يقول (روب غريبه)!

(.. رأيت عمل رينيه، وكأنه محاولة لبناء زمان ومكان ذهنيين تماماً، قد يكونان متعلقين بالأحلام، أو بالذاكرة، أو بأي حياة زاخرة ومن غير إلحاح مُبالغ فيه على العلاقة التقليدية بين السبب والنتيجة، أو على تسلسل الزمن المطلق في الرواية) (*) لا يمكن نقدياً، عزل الشكل لمحتواه في قصيدة من القصائد، أو إيجاد حدود متميزة، بين محتوى اللوحة وتشكيلها، وبذلك تنهافت قضية انفصال الشكل عن المضمون التقليدية، لأنك لو تجرأت على فصل إسلوبية العمل، عن مفرداته ومحمولاته ومضموناته فأنت بذلك تنكث غزل الثوب، وترجعه الى كومة خيوط لاقيمة إبداعية لها.

وهذا ما يعتقده (ألان روب غريبه) حين قال:

لاوجود لقصة مارينباد، منفصلة عن الطريقة التي رويت بها.

حتى في التجارب التسجيلية والوثائقية العالمية، أو ما إبتكره (دزيغا فيرتوف) في (سينما الحقيقة) أو (كينويرافدا) فإن كامرته، ما كانت تروي واقع خارجية، بل رؤية فنية من وجهة نظر خاصة. للعالم، والمفكر، والمجتمع، والفن في آن واحد.

قياس الزمن الإبداعي

يضع المنظر السينمائي (لويس جاكوب) (*) ابتكار (التقطيع) والمونتاج في السينما، بكفة ابتكار (المنظور) في الفنون التشكيلية، (الرسم).

إنهما متوازيان من حيث القيمة الجمالية، والوظيفية التعبيرية الفنية لكل منهما. وقد أفلحا طاهما، بالتعامل مع المكان والزمان والألوان، والمواقع، والمشاهد

.....
(*) لويس جاكوب: ص ١٧٩، ١٨٠.

بطريقة دينامية متحركة، موصلة لدلالاتها، بمعالجات مبتكرة، مبهرة، مغايرة للتقاليد الخاصة بنظر الإنسان الواقعي، لمظاهر الطبيعة الخارجية. فاللقطات في السينما، تشبه (النوتة) الموسيقية، لأنها تماثل زمن العلامة الموسيقية، وقوتها، وطابعها الزمني.

وبخلاف سير الزمن الفني، عن الزمن الاعتيادي يتحدث (سيلدز) عن إمكانية إلغاء هذا الزمن العادي بالفيلم، وقد يستغرق عرض أحداث جرت في (عشر دقائق) بمدة (نصف ساعة) أو يمكن تكثيف حياة كاملة بثلاث ساعات^(*).

وعن تطابق الزمن الإبداعي مع نفسه، يصرح الآن روب غريبه بأن زمن فلم (العام الماضي في مارينباد)، هو حقيقته نفسها، التي هي ساعة واثنين وثلاثين دقيقة لاغير! بإمكاننا القول إن زمن السينارست (غريبه) قد تطابق مع زمن المخرج (رينيه كلير)، واستطاعا أن ينصهران في زمن الفلم الإبداعي، ويحققا نجاحهما.

تحفيزات السرد السينمائي

ربما كانت اللقطة مشفرة بطريقة علمية عند المخرج السينمائي (ازنشتين)^(*) من حيث السبق التاريخي، أكثر من غيره من المخرجين، الذين سبقوه.

وتفسيراته هذه، تنطوي على تحفيزات خاصة، بالسرد، مثل المحتوى الواقعي، أو الأدبي للقطة وكذلك الشكل الخاص بطول اللقطة، ووصفها ضمن نسق اللقطات الأخرى، وكذلك الوجدان، لإثارة حالة شعورية عند المتفرج عن الموضوع المصور، وماتوافر عليه من إضاءة، وتركيب، ورؤية فنية متفردة، فالحركة حين تقطع من منطلق جمالي، تتجاوز حاجزي الزمان والمكان كما في فيلم (هيروشيما حبيبتي) الذي رتبت اللقطات فيه، ومزجت سينمائياً، بحيث يفقد الزمان أهميته، ويتركز الاهتمام على مايجري بشكل حركة تشبه (الحلم)، المشحون بسرمان نفسي غامض.

البطلة في الفيلم – أيضاً – هي محصلة ماضيها، امرأة فرنسية مع معتصب ألماني شاب، وسيدة راشدة مع مهندس معماري ياباني وامتزج الزمانان الماضي والحاضر بزمن آني واحد.

اللغة السينمائية الجديدة في الفلم، وما تحمله من ثراء التداعيات قادرة على إثارة

.....
(*) لويس جاكوب: ص ١٧٨.

المشاعر، وتحريض الذهن، بحيوية شيقة، ومرتبطة قبل كل شيء، بالطريقة السينمائية التي تفرض بها كيفية تسلسل اللقطات، للحفاظ على الرابطة العضوية فيما بينها. كأن الكاميرا، تقوم بمهام العين المراقبة، والمونتاج هو التفكير، والعقل المدرك والمتفهم للقيم والمعاني والحقائق، جمالياً.

طاقة الزمن في الأفلام

(شيخ) المخرج السويدي (بيرجمان) يستمد قوته في فلمه (التوت البري) من طاقة الزمن، هذا الشيخ الذي يتذكر صباه، وعلاقته مع حبيبته في سالفات الأيام. عالج (بيرجمان) زمن الفيلم، وأدخل تنويعات على تسلسل أحداثه، لكي يؤكد فرضيته بأن الزمن هو عدو الإنسان الكاسح، الذي يجرحه الى حتفه، وموته المحقق لامحالة!

بعد أن يه شمه خطوة، خطوة، وعلى مراحل، ليذهب بالبريق من العينين، ويزرع الترهل، والتجاعيد، وتضاريس اليبوسة، والمرض، وتآليل الإندثار والتآكل. فالفلم، يستمد توتره وقوته من الزمن، ولات هروب من ملاحظته العتيدة لمصائر البشر، وحتى الأحلام فأنها في السينما، تتحول الى ساعة بعقاربها، ومؤشراتها(*) بمثل ماكان يحكيه (شكسبير) لنا، عن ذلك الذي يسير بطيئاً مع الزمن، أو الذي يعدو سريعاً أمامه، أو الذي يخب خبياً الى جانبيه، وذلك الذي يقف عنده. في الفلم تلعب الصورة الصوتية دوراً مكماً، وأساسياً لتحريك المشهدية المكانية في بنية تشكيلية متحولة، قادرة على الانجاز، والتشديد، والتأثير بميول الناس، وأذواقهم، واتجاهاتهم.

جمل بسيطة لكنها معقدة

لنقل القصة الى الشاشة، بالتصوير، والإخراج، والمونتاج، يوظف المخرج لغته السينمائية، حتى تتكون لقطته بصيغة جمالية، فتراه يعمد الى خلق إيقاعات للقطعة،

.....
(*) لويس جاكوب: ص ٣٦٠، ٣٦٧، ١٦٣، ٦٥.

(*) لويس جاكوب: ص ١٩٢، ١٩٣.

وتوزيع للكتمل، وإيجاد نسق مع العلاقة، مع الإضاءة، محاولاً، إيصال خطابه الفني الى الجمهور، بدقة أكبر.

يشير (رود ولف ارنهايم) الى إن جملة بسيطة يكتبها السينارست مثل (لقد عاشت وحيدة تماماً في كوخها) يمكن أن تصبح جملة أو مشهداً معقداً، وصعباً عند المخرج السينمائي، إذ كيف يكون بإمكانه التعبير عنها على (الشاشة)، فهي لاتدل - مثلاً - على حدث عابر، يمر، أمام العين، وإنما تلزم بشرطها القائم، الذي لايمكن توضيحه بأي مشهد سريع^(*) المخرج يكتف الزمن، ويضغط في مشهد لأمرأة عجوز منهكة رتابة السنين في لحظات وعي مّرة، وقاسية، فليس المطلوب سرد قصة من المهّد الى اللحد، بقدر تقديم استعارات كأن تبدل ثيابها وهي محبطة، جالسة على الطاولة، في مخطط سمعي وبصري، لبيان النغمة العاطفية للشخصية المحبطة عاطفياً، أو تقديم نموذجاً للصراع بين القوة الخارجية للمحيط، أو البيئة، وتلك الغاية الهشة التي تتشبث بها هذه المرأة، وبيان قدرتها على المطاولة، ومقاومة قساوة العالم وضراوته.

ندى الطبيعة، والجلد البشري

توصل (بودوفكين) بالمونتاج، الى بناء وهم فني، وجعل الأماكن المتفرقة، والمعزولة في الطبيعة متواصلة مع بعضها، ومتصلة الحلقات بشكل بيّن. (وذلك من طريق إطالة، أو تقصير، أو إلغاء الفواصل، أو جمع ما هو منفصل عن بعضه في الواقع بمسافات فيزيائية) ((مكانية حقيقية)) وتقاس هذه المسافة الفيزيائية، بالأقدام، والأميال وحتى بالسنوات الضوئية. السينما، توظف حركة العدسة الى أمام، وخلف، وجنب، أي ما يسمى بـ (Tracks)، وهي بلقطاتها الموزائكية قادرة على أن تجمع من اللقطات بين (٣٠٠) الى (٥٠٠) جزء، بشكل مرتب ومتربط.

أطلق على المخرج الفرنسي المجدد (ألان رينيه) بأنه سيد التفصيلات الصغيرة في فلمه (هيروشيما حبيبي)، الذي يكشف عن طريقته في بناء التكوينات الفلمية بوساطة الإيقاع والضوء، وإظهار تفوقه في توزيع الممثلين والإكسسوارات والسيطرة على

(*) لويس جاكوب: ص ١٨٧.

الأشياء، بالإخراج، والمونتاج معاً.

إنه- مثلاً - (لم يجمع كلمات المؤلف (مارجريت دورا)) مثل:

رماد، مطر، ندى، تحرق في لقطة واحدة، بل جعلها فكرة كامنة ضاغطة، وراء أربعة مشاهد إنتقالية لأربع لقطات قريبة، في اللقطة الأولى نرى بشرة رجل خشنة لظهر الرجل ويد الفتاة، وفي الثانية بشرة رجل حبيب الفتاة، مليئة بالفقاغات، كما لو إنها رماد بركاني خامد (منطفئ)، وفي الثالثة تنتشر على الجلد طبقة كثيفة من العرق، وفي الرابعة تعرقات مثل الندى على الجلد الطبيعي. هنا نجد المشاهد يقوم بربط هذه اللقطات المتجاورة، ذهنياً.

إجتماع الأمكنة في السينما

يستنطق المخرج السينمائي، كامرته، بوصفها (عضواً حياً) أكثر منها (أداة) محكومة بالقوانين البصرية كما (العين) البشرية، وخلال عملها تشارك في المظاهر البصرية البيولوجية، والنفسية، أكثر من كونها ظاهرة ميكانيكية فيزيائية صرفة. (*) لكل مخرج طريقته في توظيف الكاميرا، واستخدامها الإبداعي، يذكر (جاكوب) ان (أورسن ويلز) في فلمه (المواطن كين) قد استخدم (الفضاء) بطريقة جديدة مبتكرة. الذي يسمى بعمق المجال، بالتركيز على الظلال والأضواء المؤطرة بجمالية تشكيلية (بلاستيكية)، وأوحى بأجواء غامضة، ليعمق من شكل الموقف الدرامي، ويؤكد حضوره المادي المؤثر على نفسية المتلقي، واستجابته، لتشكيلات الفيلم الصورية. ويذكر، إن (بودوفكين) استطاع لأول مرة أن يفرق (بالمونتاج) بين الفضاء الحقيقي، والفضاء السينمائي، يقول (بودوفكين): (.. عندما جمعت اللقطات، تمّ جمع أمكنة تبعد عن بعضها آلاف الأميال، وبدت كما لو أنها موجودة في منطقة صغيرة، يمكن للممثلين التنقل بينها ببضع خطوات) (**). بمعنى إن إكتشاف (بودوفكين) هذا ساهم بخلق أمكنة، لا عهد لأمكنة الطبيعة بها وهي تنحرف عن واقعية تلك الأمكنة بما تفترضه مخيلة المخرج من واقعيات فنية مغايرة.

.....
(*) لويس جاكوب: ص ١٥٤.

(**) لويس جاكوب: ص ١٣١، ١٤٥، ١٤٧.

حركة الآلة الإبداعية

تختلف الصورة الفوتوغرافية الثابتة من الصورة السينمائية المتحركة، على الرغم من العناصر، والمبادئ، المشتركة بينهما.

فالتكوين، الفوتوغرافي، يؤكد على الوضعية، وتباين اللون، والسينما، يتحول فيها التكوين، الى استمرارية الرؤية، والانتقال عن مرحلة التلقي الصوري، الى إنضاج حالة من الأفكار والمشاعر أو الإنفعالات الخاصة بالمتفرج وتضم الحركة، الجانب الحقيقي، والتجريدي معاً، حيث تندغم الصور الثابتة الفوتوغرافية، في سلسلة سينمائية متحركة.

ومن نماذج هذه الحركة، إندفاع الناس أمام الكاميرا، أو حركة الكاميرا نفسها، سواء على محورها، أو على سكة (عربة) أو حركة متولدة بين تغيير وضع العدسة، وأخيراً حركة لاحقة تعتمد التقطيع من خلال انتقالات المونتاج.

وكل هذا يكون لنا (الميزانسين) أو التكوين البصري، والتشكيلي، والحركي، للمشاهد التمثيلي، ويسمى (الحامل الثلاثي) بمتحرك الرأس، فهو يسمح للكاميرا بإنجاز لقطات أفقية (بانورامية) (pan) أو لقطات من حركات رأسية (Tilt) بشكل إنسيابي مستمر، دون أي إنقطاع (*) فالحركة هي حركة إتصال، كما يصفها (جاكوب) بدءاً من مستصغرها كذيل قطة، أو مستعضمها مثل دوران حركة الأرض المهيبة.

اللعب بالصورة

بمثل حرص الباحث الأكاديمي على تقييم فصول البحث، نجد أن صناع الأفلام في العالم، يقدمون مثل هذه المحاولات الرصينة، التي تعتبر من أساسيات مهنة السينما. إذ يشبه الفلم، بالكتاب، فإذا اجتمع مشاهدان سينمائيان، فإنهما يشكلان (مقطعاً) Sequence والمقطع هو وحدة متكاملة من الفعل والمعنى، مثل باب في كتاب، أو فصل في قصة. وبإجماع المقاطع، تشكل الاستمرارية العلمية أو ما يسمى (بالتتابع). فالفلم، هو لقطة، ومشهد، ومقطع، وتتابع، ويخطأ من يظن أن مظهر (الإلتباس)

(*) لويس جاكوب: ص ٨٩، ١٠٤، ١٠٩.

بين صناع الفلم، وملتقيه، حين تتفاوت تقديرات المعاني، بأنه دلالة على ضعف الخطاب الفني نفسه.

فالإلتباس، والغموض، القائم بين الباث والمتلقي في فهم الفلم، يؤكد مظهرأ (من مظاهر شعرية الرؤية، تماماً كما هو مظهر من مظاهر شعرية فهم النص ... إن الغموض يضيف غنى - ويدفع تأثير الصورة، عندما يخدم عاطفة معقدة، أو حالة ذهنية(*) (الثورة البصرية، أتاحت صورياً المجال لرجل يحمل سيارة على راحة كفه، وبانت (الثورية) أو اللعب بالصورة، ذات تأثيرات جادة صادمة، أو هازلة مريحة (من طريق الإشارة الى تشابه بصري بين أشياء ليست متشابهة أصلاً)**)

البراءة المفقودة

لم تفقد الموضوعات الإنسانية جمالية الفيلم كما يظن بعض المحدثين من الفنانين والنقاد.

فالقضية الأساس، هي طرائق معالجة (الموضوعات) فضلاً، عن القيمة النوعية للموضوع نفسه، وقيمه الإنسانية، والاعتبارية.

إذ يتعارض الفلم الجيد بجماليته السينمائية، مع الموضوع الإنساني النبيل، وان تعلق بمصائر صغار الناس من الدماء والمستضعفين. ولو نظرنا، أو استذكرنا فلم (دي سيكا)، (معجزة في ميلانو) لوجدناه، يستعرض منبذني المدينة، الذين يذكرونا مثلاً، في بلداننا العربية، بالمخيمات، ومستوطنات علب الصفيح، والأكواخ المتهالكة، والخرائب المقفرة.

أو لنتذكر فلم (سارقو الدراجات) ونرى الطفل وأبيه يجلسان، بلا حول وقوة، على حافة الرصيف، في مدينة معادية، منتقمة، سالبة من الناس أبسط مستلزمات العيش، وهما وحيدان، منفردان، لنتذكر (اللقطه ... في نهاية فلم (امراتان) حين تبتعد الكاميرا عن (صوفيا لورين) وابنتها، جسمان مؤطران بعناية، ويندبان، ولكن على نحو حزين جداً، وخجول جداً، والى حدّ المبالغة، ببراءتيهما المفقودة.)

(*) لويس جاكوب: الوسيط السينمائي ص ٢٦، ٣٩، ٤٠.

(**) بنيلوبي هيوستن: ص ٢٣.

التلفون الأبيض

ترتبط السينما، والفنون على العموم، بروح العصر الذي تعيش فيه، وكذلك ببعض الأساليب المقتننة، التي تذكرنا بالعوالم القديمة، المندثرة، وان كانت بعض تقنياتها باتت لصيقة لفن من الفنون، وكأنها بمثابة القانون النوعي الجمالي، لتلك الفنون تبعاً لمراحل تطورها التاريخي.

مرت السينما بأطوار أسلوبية مختلفة، منذ فترة الأفلام الصامتة، الى يومنا، وتستمر باحثة عن فضاءات جديدة، مادام، المخرجون السينمائيون يحرصون على تطوير خطابهم السينمائي، ارتباطاً بالحساسية الفنية والجمالية التي يملكون، وأيضاً لارتباط السينما، بالكشوفات العلمية والصناعية، والتكنولوجيا المعقدة، أطلق مرة على فترة من فترات السينما الايطالية، بأنها فترة (التلفون الأبيض) وهي أفلام خرقاء في معظمها من حيث موضوعاتها المملوءة بحبكات بوليسية مصنعة، أو هي (دسائس مسرحية، بين أشجار النخيل الموضوعة في الأوص، ما بين مائة فندق ضخمة) (*) واليوم تجتاح السينما الموجة الافتراضية، والرقمية التي تتحكم بصناعة الصورة، لا في مرحلة التصوير واللقطات المباشرة للواقع، ولكن بعد انجاز التصوير نفسه.

شروط السينما الجمالية

تجمع علاقة السينارست بالمخرج السينمائي، فضائل كل منهما في وحدة واحدة فهذا يقترح رواه، والآخر ينقلها، حسب تمثيلها الإبداعي، الى حيز التنفيذ، على شكل أفلام نوعية، خاصة، تصهر رؤى الاثنين معاً، صانع السيناريو، وصانع الشريط الفيلمي.

في تقديم (سيزار زافانتيني) وهو سينارست لمعظم أفلام (دي سيكا)، يشير الى إن الواقع، المدفون، تحت الأساطير، عاد ليزدهر ببطء.

فالسينما اليوم، تخلق العالم، بطريقتها الأسطورية أيضاً، يقول (زافانتيني) (ههنا شجرة، وهناك رجل عجوز، هذا منزل، وهنا رجل يأكل، رجل ينام، رجل

.....
(*) بنيلوبي هيوستن: ص ١٧.

يبكي).

وكأنه يسمي الأشياء، فتكون متحققة على يد المخرج وهو ينصح كتاب السيناريو، وبالتالي المخرجين، بدعواهم لهم، بالتخلص من القصة، والبحث عن المادة في الشوارع التي تحيط بهم، والأخذ بأبسط المواقف الإنسانية، واكتشاف العناصر المتضمنة فيها، والتخلص من الممثل المحترف، ومن التكنولوجيا، للاتصال بالواقع مباشرة. ولكن بشرط التفرقة الملزمة لكلا الطرفين، المخرج والسينارست في علاقتهم بهذا الواقع، ذلك لأن (الحياة) الواقعية شيء، والطريقة الفنية التي يقدمها الفلم شيء آخر، مغاير، تماماً، وهما أمران مختلفان، إن مجرد دوران الكاميرا، أمر لا معنى له، ولكن يكون للإخراج السينمائي معنى، في تلك اللحظة التي ينظم بها المخرج مادته الفلمية، على وفق شروط السينما الجمالية، ليعرض موقفه من الحياة، واستجاباته الخاصة لها.

سينما الحقيقة والوهم

توصف الأفلام (التجارية) الكاسحة لشباك التذاكر بأنها (هراء حسي، يمكن استغلاله) على مستوى تجاري بالجملة، والمفرد!

تخضع إنتاجية الفلم لاقتصاديات السوق (حتى قال أحد المنتجين، إن صفقة السينما جيدة)، ويشبهها بإطلاق سفينة حربية، لمردودها الاقتصادي الكبير، ولاعتمادها على الصناعة المتقدمة، الموظفة لإنتاج الفلم، كأى مشروع اقتصادي عملاق. الأمر الذي جعل الفنانين السينمائيين، يتنافسون، لكي يعطوا فن السينما، أحسن، وأفضل، ما يقدر على تقديمه لها، عادة ما يطلق الجادون في فهم السينما، على الأفلام التجارية السطحية، بأنها تافهة، لأنها تروج للتعري، ولمواقف الرعب المصطنعة الرخيصة، والاندفاع في تجاوز الرقابة، والتي ينبغي لها أن تكون محظورة بالكامل.

قد يجتهد المخرجون، باختيار منهجية جادة مغايرة لموجة الأفلام الرخيصة هذه، ويجدونها - مثلاً - في الأفلام (الواقعية) ويدافعون عن خيارهم، ببعض المبررات، مثلما يفعل الباحث السينمائي، (سيجفريد كراكور) في كتابه (طبيعة العلم) (١٩٦١)،

.....
(*) بينلوبي هيوستن: ص ١٥، ١٦.

يكتب بأن السينما (الواقعية) أفضل، وأصدق سينما (إن الأفلام صادقة بحيث إنها تخترق العالم أمام أعيننا)^(*) أو يطرح الآخرون معياراً استقطابياً، بين سينما الحقيقة التي تراقب العالم، وسينما الوهم التي تتخيل العالم على وفق تصوراتها.

وكلاء الدعاية في السينما

لالتصاق السينما بالمشاهدة، واضطرارها الى التقيد بهذا البعد البصري، فإنها تضيّق الخناق على التلقي الفردي المنعزل بالكامل، عن خطابها الفني. وهي مهما ادعت الذاتية، تبقى وسيلة موضوعية حتى إنها تفوق الرواية موضوعية. في فيلم (الآن روب غريبه)، (العام الماضي في مارينباد) من إخراج (رينيه كلير)، نجده يدعو الى ردود أفعال ذاتية، وبشكل مفتوح، لكنه (صور على نحو موضوعي، يمكن لكاتب الرواية أن يصف مشهداً وينسأه، بينما لا يمكن للفلم، الهروب بعيداً عن المشاهدين لصعوبة ذلك، وتعذر تحققه).

تبنت هوليوود، وسائل ترويجية، لتظهر أفلامها على أفضل حال، وهي تضع حداً لشعارها المتفق عليه إنتاجياً ((الأفلام أفضل ماتكون))، حيث مارست هوليوود بما فيه الكفاية، ووكلاء دعايتها لتنميط هذه الرؤية التجارية، واختزالها للعالم الذي كرّسته، وافترضته بشكل جيد. وحاولت إشراك المتفرج العالمي، أينما كان، في هذا المعيار العالمي، للفيلم الجيد، والمصنوع بحرفية، وحذاقة بالغة.

الفن وروحية المدن

الذائقة الجمالية الحضارية، لفناني اليوم، تتحكم في قبولهم أو رفضهم لبعض الأفلام. فالموجة الجديدة، الفرنسية - مثلاً - قدمت لنا (أفلام بلا زيادات، ولا مؤثرات مسرحية، وبلا ديكورات مكلفة، بلا مشاهد تفسيرية ... بل، رشاقة، خفة، تواضع، أناقة،

(*) بينلوبي هيوستن: ص ١١، ١٣.

وسرعة، تتوازي مع عيوبها!

التفاهة، السذاجة، فقدان الضمير(*)

لو تتبعنا تاريخ تطور المعمار العالمي، لوجدناه ملتحمًا مع رؤى الفنانين العبقريّة، في هندسة البنية الحضارية والمادية لتخطيط المدن، وعمرانها. وحين اكتشف الفن السابع (السينما) هل يمكننا القول بأن للسينما تأثيراً على روحية المدن، وطبيعتها المعمارية!

حيث تقام مهرجانات دولية، على مستوى العالم، وبالأخص الدول المتقدمة حضارياً، وتكنولوجياً، للمهرجان السينمائي هيمنة واضحة (وأصبح الخطوة الثانية في تطور المدن، بعد إضاءة الشوارع، وتأسيس المكتبة العامة).

حتى إن السينما نافست الأنواع الأدبية الأخرى من مسرح، وتشكيل، وأدب، فالسينما قد انتزعت من الرواية كثير من صحافتها وتقاريرها الواقعية، ولم يفوت التلفزيون الفرصة فحاول أن يسلب من السينما، ما حاولت هي استلابه من الفنون والآداب.

الترويج الفني

التقط موضوعة فلمه (الأرض تهتز) المخرج السينمائي العالمي (فيسكونتي) من عائلة، تصطاد السمك، وهي ضحية نظام اقتصادي طاحن، وتأخذهم العزة بالنفس، فيظهرون أنفسهم على حدّ توصيف (أندريه بازان)، كأنهم أمراء من عصر النهضة. (*) المخرج القدير، لا يبرهن على الطريقة الرياضية، بان هذه النتيجة هي المحصلة النهائية، والحاسمة، لكل أنواع التلقي.

بل نرى إن قيمة الأثر الفني، هي رفض مخرجه، وصانعه، ومبدعه، ان يفرض جواباً بعينه.

ولكل فلم استقلاله، وإيقاعه الشكلي، وكامرته الذكية المتمتعة بحرية الحركة، والوعي الشامل.

في فلم (فيسكونتي)، تراه عملاً (يقرّ بعظمة ويؤس الطموح المنهزم) حتى إن تأثيره

.....
(*) بينلوبي هيوستن: ص ١٢٧، ١٩٩، ٢٥٠.

التراجيدي يخلو من إثارة عنصري الشفقة والخوف الأسطيين.

لماذا يشعر المتفرج بالخوف حينما يتهدد البطل شرّ ما؟

يذكر (جان رينوار) انه عندما شاهد (ليليان غيش) أحسّ بالرعب، لأنها كانت ستغتصب من الشرير ليتحرر (رينوار) من مثل هذه الأخلاقيات القديمة، والمعرّقة لترويج الأفلام، في أيامنا الحالية.

وهو على سبيل المبالغة، لإيصال رسالته، يقول:

(أما اليوم، ماذا سنفعل مع اغتصاب فتاة، مارست الحب مع أهالي البلدة كلهم؟) وسؤاله الترويجي هذا، يبطن رغائب كثير من المخرجين السينمائيين، الذين يرومون ترويج أفلامهم بالعزف على الغرائز.

الانغلاق والانفتاح في الفن

يتعرض (لويس جاكوب) في كتابه (الوسيط السينمائي)، الى علاقة الفنون بالاكتشافات العلمية، المواكبة لها، والمحايدة لها، والمغمورة بأجوائها نفسها.

ونحن كلما تطورنا أكثر في اكتشاف - الفضاء - كلما شعرنا بحاجتنا للغوص عميقاً، أكثر، هكذا تحدث الأمور - يكتب جاكوب - وليس مصادفة إن الإنسان هبط على سطح القمر، في المرحلة نفسها التي كان فيها الاهتمام بالكيمياء العضوية، والاكتشافات الروحانية قد بلغت ذروتها في العالم كله. (*)

ويبقى الصراع بين الانغلاق والانفتاح قائماً على صعيد الفن، وعلى صعيد العالم أيضاً.

تارة نجدها مواقف متشددة، وتارة أخرى نجد مواقف تقابلها، من الاتجاه الآخر. حين برع (ارنشتاين) بفنية الفلم، وتقنيته، فهو لم يرد الاكتفاء بوصف المشاهد، واللقطات، حتى تروي قصة مشوقة، وتجمع الأحداث المتناسبة (وماكان عملية وصل ميكانيكية أو آلية بين لقطة وأخرى أصبح موضوعاً بحد ذاته بالنسبة له ومن طريق التلاعب الحذر باللقطات، تجاوز التعبير النثري بطريقة حقق فيها استخدام وسائل التعبير الأكثر غنى تشبّه في تصادم أفكارها، ونغمتها الموحية، الشعر).

(*) بينلوبي هيوستن: السينما المعاصرة: تر - زياد ينم وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠٧.

(إزنشتاين) شكل فلمه على وفق عروضية بصرية وسمعية خاصة، وبتفرد عزف على إيقاع فلمه، ومكانه، وزمانه السينمائي، وأظهر روحية التباين الدرامية، بتلك الوتيرة المتناوبة بين السريع، والبطيء، وتبدلاتها المحسوسة، والمرئية.

سدنة الأخلاق والفن

غالباً ما يثار (المأزق الأخلاقي) في (الفن)، وفي (الحياة) والأهم في (الدين) والبعض يحاول أن يمؤه مرجعيته الفكرية لمعنى الأخلاق، والآخر يُلطف فهمه العابر لها فكل ينظر حسب درجة وعيه الى العالم، بنظرة ضاغطة، من طرف واحد، هو طرفه الذي لا يقبل الحوار، والتأمل، والنسبية.

وهكذا يجري تبويب الحلال، والحرام، بدم بارد، كما يقال، من غير أن يجد أحدهم ضرورة لتخفيف مثل هذا التصلب في الرأي لديه. أو حتى محاولة البحث عن طرائق حريرية للحوار مع العالم والآخرين، (أحكام القيمة) هذه تصدر من ذوق شخصي، ولا يمكن البرهنة على صدقها أو كذبها، فأنت مثلاً تبجل الفكر المادي في عروض (برخت) المسرحية، وآخر يلعنها، على وفق هواه المثالي.

ولا يملك أحدكما الحق في تبديل ذوق الآخر. ونعتقد إن من (الأخلاق) مثلاً، إلا تخرق قناعة الآخر الأخلاقية بالشتائم، أو بالتهديد، أو بالتعذيب بل الأرقى، هو فتح باب الحوار، وإحترام خصوصية الآخر.

لذلك نجد ان بعض محترفي الأخلاق، يسببون الأذى لنفوس رقيقة، لأنها تنفث عطورها برهافة، لاتصمد أمام زوابع تحريماتهم، وضراوتهم ودفاعهم الكاسح عن الأخلاق العامة، التي يجدون أنفسهم، إنهم سدنتها بلا منازع إذن أية نظرية أخلاقية يدعيها هؤلاء، وهم يجرحون مشاعر الفنانين الأخلاقية.

.....
(*) لويس جاكوب: الوسيط السينمائي تر: أبيه حمزاوي ص ٣٨١ وزارة الثقافة- دمشق: ٢٠٠٦.

إنتهاك التوقع في الفن

يعرّج (فيسك) في تصنيفه للشفرات السينمائية، الى ما يسميها، بوسعة الانتشار،(*) والثانية ضيقة الانتشار. يقصد بالوسعة، هي التي نتعرف عليها بواسطة "التجربة" مثل الأغاني، "والموسيقى الشعبية. أما الضيقة، والمحدودة، فهي التي يتم تعلمها عن قصد، واستعداد خاص مثل رقص الباليه.

هنا تصبح الشيفرات قادرة على إنتهاك العلاقات العادية بمثل ما يوصف (يوري لوتمان) القصيدة، بأنها منظومة من المنظومات، المفرداتية، النحوية، العروضية، الصرفية، الصوتية، الوظيفية، وبوساطة هذا الانتهاك، وجدل المنظومات تتولد تأثيرات أدبية قوية، وهي تنتج من طبيعة العلاقات المرسومة بين هذه المنظومات. فكل شفرة، تقيم "توقعات"، لكن الشفرات الأخرى بدورها، تقوم بانتهاك توقعات هذه الشفرة.

هذا الانزياح، هو الذي يضع أمام المتفرج، فلماً فنياً قائماً على أنظمة علاماتية، إيحائية، ورمزية، وتعبيرية، وواقعية، منخرطة في تشكيل حركي وتكوين (ميزانسين) جمالي، وتعبيري، مكثف، أكثر من حدوده التسجيلية، ووظائفه، الإجرائية، والإستعمالية الطبيعية، واليومية، السطحية.

الصوت الفني الجامع

حين يمزج المخرج، أو يقيم علاقة فنية بين الشفرات الرئيسية، والشفرات الفرعية، فإنه يشتغل على ما يسمّى (بالبعد التركيبي).

أما حين يختار المخرج شفرة ما من بين شفرات فرعية ويخصّها بالذات، فإنه يدسّها ضمن طيات الشفرة الرئيسية، ليكون اشتغاله حينئذٍ على (البعد الاستبدالي)

(*) تشاندلر: ص ٢٩١.

ويعلّق (مميز) على ما تتطلبه الأفلام من شيفرات عدّة، سواء في السينما أو في التلفزيون، أو اضطرارها لتقديم الكثير من القرائن الإدراكية، أو تقليدها، لتوظيفها، حتى يتعرف المتفرج على العالم المحسوس، فإنه ليس مخيراً في استخدام هذه الشفرات الاصطلاحية حتى في الأفلام الواقعية، التي تبدو بأنها بلا شيفرات!

هذه القناعة لدى (مميز) ترتبط بطبيعة (الفلم) نفسه، لأن (الفيلم) ليس سينما صرفة من بدايته الى نهايته، بل هو مضطر، كما بيّنا، على تقليد قرائنه واستعاراته ومجازاته وكنياته.

ويخلص (تشاندر) الى تثبيت شيفرات (هوليود) الاصطلاحية مثل:

العالم المروي، وضرورة مناسبة (الأصوات)، (للقصة) والتراتبية، بان تسمع الحوارات بوضوح أكثر من أصوات الخلفية والتكامل بين حضور الصوت مع الصورة، والصورة مع الصوت والانسيابية، لتجاوز الثغرات والانتقالات المبالغتة في الصوت والوضوح، ووجوب أن تكون الأصوات مفهومة. والتحفيز، إذا وجدت أصوات (غير اعتيادية) فيفترض أن تسمعها الشخصيات، واستمرار التتابع الصوتي للقطتين وإخفائهما.

أصناف فنية

يؤكد (جون تاغ) على أن (آلة التصوير) ليست حيادية حتى إن الموضوعات التي تلتقطها، فإنها تتشرف في الحال كالذي نراه تماماً في شاشات السينما، والتلفزيون، من خلال نوع المعالجة الفنية، وعمل آلة التصوير، مثل: حجوم اللقطات، والبعد البؤري، وحركة العدسات، وانتقال أو حركة آلة التصوير، وإختيار الزوايا، والتضيد، والقطع، والتلاشي، وعدد مرات التقطيع، وتكراره، وكذلك يضيف (تشاندر) في تحليله، قضية التحكم بالوقت في الضغط، والارتجاج، والاستباق، وإبطاء الحركة أو تسريعها، والإضاءة، واللون، والصوت (الترجّ الصوتي، الموسيقي)، والطباعة، وأسلوب السرد.

وعلى وفق الفعالية اللغوية، يحاول كريستيان ميمز، أن يضيف (أسلوب التأليف) وما يتعلق بالشفرات الرئيسية، والشفرات الفرعية، أو كيفية إقامة العلاقة بين الأبعاد التركيبية، والاستبدالية.

(*) تشاندر: ص ٢٨٨، ٢٨٩.

مثلاً، تبقى الأفلام التاريخية، أو أفلام الخيال العلمي، أو أفلام رعاة البقر " باعتبارها " (أصنافاً) فنية، معلّمة في الأداء السينمائي المعروف، والمكرّس عند الناس، وهذه الأصناف هي شفرات رئيسية، ولكن لو وظف المخرج في أفلام (الكابوي) رعاة البقر الطبيعة والخلاء الواسع، أو الإضاءة التعبيرية فإنهما أي الطبيعية في الإضاءة والتعبيرية يعتبران شفرات فرعية.

تشفير الصورة الفوتوغرافية

تحولت اليوم الممارسات الخاصة بفن الفوتوغراف الى مستويات إبداعية، تضاهي اللوحات الفنية نفسها من حيث الابتكار، والحساسية الشخصية للفنان المصور، ولم تعد العلاقة، كما يظن رولان بارت حقيقية، ونظرية، بين الصورة ، والواقع.

بل باتت العلاقة اعتباطية، وتحمل الصورة إشارات القابلة للتشفير الخاص، النوعي، على وفق منظورات الفنان (المصور الفوتوغرافي) نفسه.

أي أصبحت " لغة " متميزة، سواء بتأثيرها في الوسائط الإعلامية المرئية عبر الشاشة، أو في الصحافة، وصولاً الى المعارض الفوتوغرافية الشهيرة.

واستطاعت بإبتكار المبدعين من المصورين هؤلاء، أن تتجاوز الاختزال الآلي؟ للتسطيح، والمنظور الثنائي، ونسب الألوان، أن تعيد التحكم بمفردات الصورة، وإعادة توزيعها، وتكوينها الإنشائي، بوساطة تدخل المصور نفسه في اختيار الموضوع، والتأطير، والتنفيذ، وتثبيت وجهة النظر البصرية، والتحكم بالمسافة، والزاوية، والعدسات، والسرعة، والطباعة، أي كل ما يتعلق بتكنولوجيا إنتاج الصورة الفوتوغرافية، إبداعياً.

رسالة الفن المشفرة

تبقى مقولة رولان بارت بأن الصورة الشمسية (الفوتوغرافية) مرسله من غير تشفير، وهو يتحدث عن بلاغة الصورة Rhetoric of Image ويحاول أن يربط ما كان

.....
(*) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية تز: د. طلال وهبة ص ٢٨١، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت: ٢٠٠٨.

يسمّيه بلاغونا العرب القدامى بالأشباه والنظائر.

بارت يشير، إن إيقاف وسيلة الاتصال، بالتشابه النظير، المطلق، وبخاصية التتابع.

ويسأل: هل بالإمكان تصور شيفرة مشابهة للنظير؟ وهنا لا يتحدث عن شيفرة (رقمية) ديجيتال، مقابلة لها، بطبيعة الحال.

(بارت) موثق بأن التصوير الشمسي (الفوتوغرافي) لا تتحكم به علاقة تحويلية، كما يحصل عند وجود الشيفرة. لأن العلاقات التي تربط الصورة بالواقع، هي مجرد توثيق، أو تسجيل لمظاهره، على مستوى المرسل الحرفية فالصورة الفوتوغرافية تخضع للألية حين التقاطها لمواضيعها، وتصور كل شيء موضوعياً.

وحسب استنتاج - بارت - فإنه لا يعتبر الصور الشمسية، قابلة لإعادة التشكيل كالكمات التي يكون بمقدورها تقسيم الواقع الى وحدات (كإشارات) توحى بالوجود، الذي تريد إنتاج معناه، لدى المتلقي، وكل إشارة تفترض شفرتها بالضرورة، فالعلاقة باللغة إعتباطية لكن علاقة التصوير الفوتوغرافي بالواقع مختزلة آلياً .

(*) تشاندلر: ص ٢٧٥، ٢٧٧.

الفصل الرابع الفنان ومادته في التجربة

الفرح بتخريب الفن

قال مرة بيكاسو، بأنه، يطلب من الآخر أن يرسم اللوحة ثم يقوم بتخريبها، فلا ضير عليه، لأن بيكاسو مقتنع بأن (لاشيء يضيع)، فالاحمر - يضيف بيكاسو - الذي تحركه من مكان، سيظهر في مكان آخر.

وهذه القيود اللونية، والمكانية للوحة، لاتقلق الفنانين المبدعين، مثلما لم تقلق القريحة الخلاقة لدى (بيكاسو).

حتى إن الشاعر الانجليزي (وورد زورث) أفاد بأن الراهبات لا يضحجن من حجراتهن الضيقة.

فالشاعر، يلتزم طوعاً، وبحرية ممتلئة، بحدود شكل القصيدة، ويفعل الأمر نفسه، المسرحي، والروائي، والموسيقي، والتشكيلي، والروائي، والمعماري، وسواهم من المبدعين، فكلهم ملتزمون بقواعد فنونهم.

حيث يتاح للشكل لأن ينبثق بسلاسة من صلب المادة المعالجة فنياً، ولايفرض عليه بشكل قسري من قوالب خارجية قسرية، ونمطية.

قال ت. س. اليوت، إن الشعر الحر، ليس حراً بالنسبة للفنان الذي يكتبه.

وهكذا يمكننا التأكيد، بأن حرفة الفن والأدب تتطلب قدرات خاصة، تلم بأصول المهنة، وتاريخها، وتقنياتها، وجمالياتها، وقادرة على الطيران معها، بمآثر جديدة، مبتكرة، تحول ضغط الذاكرة، الى إبتكار خيالي حر.

الأوهام الفنية المريحة

يختلف الفنان من سواه، في طريقته الاسلوبية، ولكن تبقى علاقة مشتركة تجمع بين الفنانين أنفسهم.

صحيح إن المدارس، والمناهج، والحقائق، التي يراها هذا الفنان أو ذاك معبرة عن

ذوقه الفني، لكننا نسلم - كما يقول (ولتر ستيس) (*) - بوجود سمات معينة تجمعهم ، ولوجود روح واحدة متغلغلة فيهم وهنا تتفرع النظرات الفنية، حسب اتجاهات النظرات التأليهية (Theism) والنظرات العلمية (المادية) (Materialism).

فالنظرة التأليهية (الدينية) تؤمن بوجود قوة روحية تحكم العالم، وأن للعالم غرض محدد، وهو يمثل نظاماً أخلاقياً متعالياً، فإن النظرة (المادية) تؤمن بقوى الفيزيائية من جاذبية، وكيميائية، وسواها، وإن هناك عبث فوضوي في الكون بلا غرض، أو هدفية محددة، وهو لا يقرّ بقيم أخلاقية بعينها، لأنه ببساطة بلا نظام أخلاقي مكرّس. يشيد (ولتر ستيس) الى رفض البشر بقبول (حقيقة) لا يؤمنون بها، وفضلوا الإيمان بأوهام، وأحلام مريحة.

لكل فيلسوف خطة، للتعبير عن اصطدام الاتجاهات البشرية هذه بين الحقيقة والوهم، ويوصف (ستيس) كائناً - مثلاً - بأنه جافاً، متحذلقاً، مصطلحاته مرعبة، صعبة، غامضة، حتى بين المتخصصين من الباحثين، لكنه رغم ذلك غمر العالم بطوفان من الافكار والمواقف والانفعالات.

خيوط الفن غير المرئية

يقيم الفنان (بيكاسو) حوارية مفترضة بينه وبين فنون الرسم، ويصرّح بقوله:
(إن الرسم أقوى مني؟).

وحين تسأله عن السبب، يجيبك:

(لأن الرسم يجبرني على إنجاز ما يريد مني)

ربما هذه واحدة من ارهاصات تحرر الفن من القيود المعيارية، لتمهيد السبيل للخوض في طرق الحداثة والبحث عن قيم جديدة، وأساليب تجريبية مغايرة.

كان الدور (الديكارتية) حاسماً، حين أعاد الاعتبار الى قيمة الذات المفكرة، واعتادها بنفسها، وقدراتها لذلك فتحت (الديكارتية) طريق التحرر بتفصيلاتها

.....
(*) ولتر ستيس: الدين والعقل الحديث - تر: د. امام عبد الفتاح امام ص ٦٣، ١٤١، ٢٣٥ ، ٢٧٧، ٢٤٨. التنوير - بيروت ط٣ - ٢٠٠٩.

(البداية العقلية) على (العادة) ومعارضتها لها.
فالعقلانية، تسمح بالسيطرة على العالم، كما تعلق (التركي)، بموضعه أي تصبح
السيورة تقدماً قابلاً، للقياس الكمي والكيفي.
ومن التجارب المتطرفة، ما حاول الفنان (روبرت ماري) إنجازه، وهو يحاول ان
ينتزع المادية من كيان العمل الفني نفسه! ليجعل من النتاج الفني شيئاً ما، غير قابل
للمشاهدة، إذ قام بصنع تركيب من (خيوط نايلون) غير مرئية، كل ذلك في سبيل
التعبير عن شعوره (بالعدم)!

موت الموديل

إن كان الفن هو المؤهل الأوحد لإبداع (نموذجه) الخاص، فإنه غير ملزم باتباع
(إنموذج) خارجي، لا يعبر عن الضرورة الداخلية للمبدع.
يحلل (ميشيل فوكو) لوحة زيتية للفنان الإسباني (فيلا سكين) التي رسمها في عام
(١٦٥٦) الموسومة: نرفضن، قزن - في كتابه (الكلمات والأشياء) باعتبارها لوحة
تسخر من (الإنموذج) أو (الموديل) لهذا الأثر الفني المعروف عالمياً، بل إن اللوحة تعلق
عدم وفائها للنسخة الأصلية (الموديل) ويغيب هذا التمثيل عن اللوحة، بوساطة
النظرات التي ترمق بها الشخصيات المرسومة، ذلك المتفرج الذي إحتل موقع الموديل،
ويرسم (فير سكين) نفسه في اللوحة، ويظهر نفسه منهمكاً على حمالة، مديراً لنا ظهره.
ويزداد الأمر - إخراجاً، حين تكون الشخصيات المرسومة من وزن فيليب الرابع،
ملك إسبانيا، وخلفه في العمق تظهر الملكة، وهو منعكساً في المرأة وكأن (فيلا سكين)
يعلن شعاره التشكيلي القادم:

(غياب الموديل وموته)

ونظن إن الحداثة، قد ابتدأت، حينما أقام (فيلاسكين) هذه القطيعة بين الرسم،
والموديل، أو بين التمثيل وموضوعه، وهنا تتاح إمكانية التأويل للوحة باتت موضع
(إشارات) حيث تبرر حرية المعاني، دون تعيين للمرجع.

.....
(*) التركيبي: ص ٥٤، ٦٥، ٩٢.

شفرة الأسلوب

الجدل بين الصورة والواقع مرّ بمنعطفات تاريخية حاسمة، ولكل برهة تراثية، تخص عالم الصورة، وسيرورتها، وارتحالاتها فنان ثوري، حسم موقفه من رؤية عصره، لينقلها من ضفة التقليد، الى ضفة الإنتاج والابتكار.

ولكل مبدع من هؤلاء، طريقته الخاصة في بناء شفرته الأسلوبية المتميزة، والمؤطرة أما بالعرض، أو بالوصف أو بالسرد.

يحدثنا (أرنست غوميرتيش) عن (جون كوستانبل) كيف إن الشفرات الجمالية التي أنجزها في نتاجاته الفنية، تبدو في يومنا هذا، وكأنها تصوير شمسي (فوتوغرافي) ولكنها، ما كانت في زمانها، مألوفة، بل أعتبرت صادمة وغريبة ومتطرفة عند ظهورها للمرة الأولى(*) وعلى السياق نفسه، يضيف (امبرتو ايكو) الى جمهور الفن الانطباعي الذي لم يستطع التعرف الى المواضيع الانطباعية المرسومة، ورفضوا فكرة ان تكون مظاهر الحياة كما يدعي هؤلاء الانطباع انها كذلك في رسوماتهم!

ويخلص (إيكو) الى أن معظم الناس، فاتهم أن يلاحظوا تلك الظلال الملونة التي رافقت الطبيعة منذ تكونها الأول، والى يومنا هذا.

والحق حتى إن التصوير الشمسي نفسه، يختلف بطبيعته ومهما تطابقت الصورة الملتقطة مع صاحبها، فإنها تتضمن بعدين، وسطح ورقي، بعد إن كان صاحبها إنساناً، بأبعاد الثلاثة، وجسده المدور الحيّ.

(*) تشاندلر: ص ٢٧٣.

رداء المعنى الإبداعي

يظهر النتاج الفني نفسه، بقوته الجمالية الذاتية، ويجعلنا نتبين فنيته كما هي متجلية، وظاهرة فيه، ومن المؤسف ان نرهق النتاج الفني، بمحمولات لا يحملها، أو لا يدعي انه يعنيها مهما حاول الناقد المبارك لمثل هذه النتاجات الضعيفة ان يتوسع، ويحشو، بألفاظ طنانة، رنانة، لجعله من نتاج خاوي الوفاض، ان يحوله الى نتاج حافل بالمضامين، والمعاني، أكثر مما يتضمنه فعلياً.

هذا ما يحيلنا الى ابتكار المبدع لاسلوبية فنية تميزه من تجارب سواه الفنية، أو بما يبني فيه جملة الفنية الخلاقة من منظورات بلاغية محدثة تموج فيها زخارف روحه الذاتية، وتتجلى عبر وسائط تعبيرية، وصياغات خاصة.

وان كان البلاغيون القدامى يميزون (مضمون) النص، من طريقة (التعبير) عنه، فلأنهم جعلوا اللغة التعبيرية هذه، طرازاً خاصاً لرداء المعنى.

عند الرومانتيكين، ظهرت (أنا) المبدع واضحة منذ أواخر القرن الثامن عشر إذ (صار الاسلوب جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الكتاب نفسه).

وبذلك تجاوزت البلاغة الاسلوبية الرومانتيكية تلك النظرة القديمة التي اعتبرت ان الاسلوب يشبه الستارة المثقلة بوجهتها الخارجية بالزخارف الصارخة، الثقيلة، حيث تتوارى (المادة) الى الداخل، أو تنموه، وتغيب.

يقول (كوكتو) بان لم يعد للاسلوب الزخرفي أي وجود أبداً، لان الاسلوب هو الروح ويأسف على أن الروح عند الغرب كانت تتخذ شكل الجسد!

الفنان الزائف

يلحظ أحياناً على بعض الفنانين الزائفين لهائهم وراء عقدة ألغنائم غير الفنية، وهم يسودون ((الشاشة)) الفضية، والأوراق الصحفية، بأراء متهاففة، ينقصها الوعي والتفلسف المسرحي الحقيقي، بمثل تهافت تجاربهم الفنية!

ربما تسمى هذه العقدة، بـ (الكلبية) وهي نزعة، تسحق الإنسان، بمطرقة مصلحته الأنانية المقفلة وتصم أذنيه عن سماع كلمة الصدق، بل غالباً ماتراهم يتندرون على الصالحين من الفنانين، بأقوال، وتوصيفات، تفهم منها، مقتهم للفضيلة واعتدادهم

بذاتيتهم المنتفخة، ولا يتركون مساحة، ولو بوصة واحدة، (لغيرية) مطلوبة، تحترم الآخر، وتحمي حقه في الإبداع، والقول، والسلوك.

إنهم، أوصياء على العالم، لكنهم عبيد لشهواتهم، وطمعهم يسعون لترويج مكانتهم أمزعومة، بعيداً عن ضوء الحقيقة، والقيمة العليا للإنسان الفنان، والمبدع الملتزم. ولكنهم، لا يدركون المفاجأة التي تنتظرهم، بعد أن تتلاشى أوهامهم أمام سطوع نور (الحقيقة الإبداعية)، التي لا تشتري بالاستخياء، والهدايا، والنفاق، وموت الضمير!

الذائقة الفنية الثورية

لماذا يتحول – المؤلف – مثلاً من حال الى حال، عندما تتطور الذائقة الخاصة بهذا الحقل الفني، أو ذاك؟

ولو بسطنا الأمثلة، فالنذكر (المنفلوطي) الذي شكل تطويراً ما/ أو تغييراً في طرائق الإنشاء اللغوية العربية قد يحسبها البعض ضرباً من الإبداع، وكأنها خطوة ثورية جريئة في عالم التأليف.

ولكن ما الذي حصل، وجعلنا اليوم، نتلقى نصوصه البلاغية، وهي غارقة بالأطناب، والحشو، والتهاافت، والافتقار، الى المضامين الجديرة بالقراءة؟

قد يكون الأمر، عند تفسيرنا لهذا التحول البلاغي، والأسلوبي، هو توفرنا على ذخائر متنوعة، عدلت من طريق تفكيرنا، ومن مستويات تذوقنا لذلك الأدب المنفلوطي، الذي بات نمطاً تبخيسياً، أكثر منه أدباً يدعو الى الاعتزاز.

الأمر الذي جعلنا، بعد أن أذهب عن بصائرنا وبصيرتنا، برافع الوهم، فبتنا (نرى الشيء عن حق وحقيقة، وان نحس أكثر، وأن نسمع أكثر) (*)

هنا نقف أمام العمل الفني، لنحدد مقدار طاقته الإنتاجية في حقل الإبداع، ولا يمكننا أن نضخ فيه من المعاني، مالا يتحمله كيانه من أثقال معرفية ومضمونية لا يمتلكها أصلاً.

.....
(*) سونتاغ: ص ٣٠.

خاصية المادة الفنية

قد تكون الفنون التشكيلية أكثر ارتباطاً، في تنظيمها، وبنائها للأشكال البصرية، بطبيعة "المادة" أو الخامات نفسها، حتى تقوى على تحقيق ذلك الجانب المهم في الفنون قاطبة، ونعني به "شفافية" المادة، التي نجدها حاضرة - أيضاً - في السينما، والمسرح، وحتى في الموسيقى، حين يتعلق الأمر بطبيعة الآلة، وخاماتها الصوتية، وتنظيماتها النوعية الخاصة.

ونجد الخامات تنشط بدورها في صنع معمارية بصرية واضحة، تميز الأساليب التقليدية من الأساليب الجديدة المبتكرة، المتعاملة مع الخامات البنائية الهندسية على وفق وعي معماري جديد.

فالشفافية لا تقتصر إذن على فن دون سواه، بل حتى انها، تظهر، وكأنها كينونة خاصة، بالأشياء، التي يحسن موضعها في النتاجات الفنية المختلفة، (هي أرقى القيم في الفن) كما تبرر ذلك (سونتاغ)، لأنها (اختيار ضياء الشيء) باعتبار إن لكل شيء، خاصيته المميزة لنوعه بحد ذاته، أو تقديم الأشياء كما هي، للحفاظ على وجهه، وتلاؤه المميز.

الذوق صفة شخصية جذرية

التفكير الجمالي، تفكير كلي، وهو بطبيعته تفكير (جشتالي) والاعتناء بالشكل الفني، هو الذي يقصد به الشكل الكلي لموضوع ما، وهذا ما تتجلى به نظرية الجشتالت، فالجملة الموسيقية - مثلاً - ليست حاصل جمع أجزائها، بل هي (العلاقة الكلية) التي تبني هذه الجملة موسيقياً، وتطبعه بهذا الطابع الشكلي الخاص بهذه القطعة الموسيقية، أو تلك، فتسمعها مجتمعة النغمات، وبمسار لحني واضح، وليست نغمات منفردة، منفردة، لا توطرها وحدة شكلية لحنية، بقوالب مجسمة صوتياً من مبدئها حتى منتهاها. سبق إن ربط (بومجارتن) تجربة الجميل (الفنون الجميلة) بملكة معرفية دنيا، أي بالمعرفة الحسية، وبشكل خاص (الفانتازيا) التخيلية، التي تصنع الجمال، إن علم المعرفة والتصور المحسوس هو علم الجمال، كما يقول، بوصفه منطلق ملكة المعرفة الأدنى، فلسفة ألهاة الجمال والفن. يقسم (كانط) ملكات الانسان الى المعرفة،

الرغبة، الإحساس، باللذة أو إنعدامها معتبراً الحكم الجمالي حكماً فريداً، يعبر مباشرة عن شعور فردي، يحقق توأصلاً مباشراً بين الذوات، وتمييز لحظاته الأربعة في النوعية، تتميز فيها المادة بعفوية ملكة الفهم أما الصورة بانفعالية الحساسة، وتأتي اللحظة الكمية لنجد فيها أولوية الحكم على المتعة (لأن المجال النظري والعملي يعثران على أساس يجمعهما في طوباية التوأصل المباشر، بلا وساطة). ثم لحظة العلاقة وهو " حكم ذوق " للشيء الذي يبهجني لأنه (ظريف، طيب، كامل) لأنه يرتبط بغاية محددة، انه " حكم تفكري "، ولكنه لن يكون حكم (معرفة) متفكرة تنسجم فيها ملكات المعرفة (بدون تصور غاية محددة)، وهو لم يعد يبهجني بدون مفهوم يخص الظرافة، والطيبة، والكمال.

أخيراً لحظة الجهة: سلامة حكم الذوق، لان الجميل موضوع رضا ضروري، والذوق صفة شخصية جذرية، للإحساس المحض، والتحديد القانوني الصارم لأحكام ملكة الفهم.

النظرية والتجربة

(شيفر)(**) يميز النظرية المجردة في نظرتها للفن، من التجربة الفنية نفسها. فالنظرية، يحتل فيها (القول الاحتفالي) مكان (الوصف التحليلي) للوقائع الفنية، في الوقت الذي تنشأ فيه (التجربة الفنية) بحكم ضروري. وعن علاقة الفن المركبة بالفلسفة - نجد الناقد الجمالي، (شيفر) يعلن استسلامنا للسراب الفلسفي في علاقته بالفن، والى انقطاعنا عن الواقع المتعدد والمتغير، للفنون، والأعمال الفنية.

والادعاء بان (الفن) أهم قيمة من (العمل الفني) هنا والآن، مما أضعف من حساسيتنا الفنية، وحسنا النقدي.

أو في إرجاع الفن، كما يذكر (شيفر) الى (هيروغليفية ميتافيزيقية) وبذلك نكون قد

.....
(*) شيفر: ص ٣٤، ٢٣، ٢٦، ٢٨، ٣٠.

(**) شيفر: ص ١٩، ٢٠.

قلصنا الى حد كبير منابع متعتنا، وأنكرنا على أنفسنا ذلك التنوع المعرفي للفنون،
وثنائها الكبير.

خارج الوجود وداخله

يضع (كانط) "الحدس" بوصفه ملكة مسقبة للإحساسات الى جانب "التخيل" الذي
يؤلف الإحساسات في داخل مجال موضوعي موحد، فيتوسط بين (الحدس) و (الفهم)،
وتحدد أخيراً ملكة "الفهم" الموضوع في وحدة الشعور على وفق قواعد قبلية (مقولات)
تجريبية، بفضل وساطة (الخيال) الذي يهيئ المعطيات المحسوسة لتمكين التحديدات
المفهومية من أن تطبق عليه(*) حتى لو انتفت الحالة النفعية من الفنون، فإنها على
رأي (شيفر) تبقى ينبوعاً للحكمة والمتعة والذكاء، الى جانب الدين، والفلسفة (روتار)
من مفكري ما بعد الحداثة، يصرّ على حاجة الفن الى تسويغ فلسفي ما، هذا الفيلسوف
أعاد تفسير نظرية سمو Sublime وجمع بين رؤية (أدورنو) بان الفن قوة تمرد، ورؤية
(هيدجر) بوصف الفن حالة معايشة Ereignis أو حدثاً، أو ظرفاً، يمنح الفن الثوري صفة
الشرعية (كانط) لا يطبق صفة (السامي) على (الأعمال الفنية)، بل على (الموضوعات)
المائلة فيها، أي أن السامي، ينتمي الى جمالية الطبيعة، لا الى نظرية الفن. عند
(هيجل) الفن يكشف عن الإلهي، عن الاهتمامات الأكثر، سمواً للإنسان، عن الحقائق
الأكثر جوهرية للروح وينظر (نيتشه) بأن الفن الديونسيوسي، يمزق حجاب المايا،
ويذكر (هيدجر) بان (الشعر) يدفعنا، الى خارج وجودنا هناك، الزائف، نحو منطقة
نصغي فيها الى (قول) الوجود.

(جوزيف كوزوت) بخلاف هيجل، ويقلب معادلته في موت الفن، ان يعتبر موت
الفلسفة في القرن العشرين، إيداناً ببداية الفن، وهو من الفنانين التصويريين
Lconceptual، تعيد مفاهيمه الرومانتيكية، التي تدمج الفلسفة بالفن.

الجمالي والمعياري والمعرفي

أعتقد (شليغل) بأننا نتعرف على روح الشعب، ودرجة ثقافته، وعلى وجوده

.....
(*) شيفر: ص ٢٠، ٣٣، ٦، ١٢، ١٧.

وماهيته عبر (أدب) ذلك الشعب.

وللفن والأدب تحديهما للفيلسوف، الجمالي، حين تعلق الأمر، بتقديم (نظرية) مفسرة، للتعريف بالأدب والفنون.

كان (شوبنهاور) يثبت في بحوثه الفلسفية في هذا الشأن الجمالي، ويقول:

(ما سأعرضه لن يكون في الجماليات) (*)

أو تقديم نظرية جديدة عن الفن بل انه انشغل في تأمل (ميتافيزيقيا الجميل) حتى (كانط) فقد رأى استحالة قيام نظرية فلسفية في انطولوجية مستقرة، بل يدخل في حقل الظواهر الخاصة بالمعاني، وبالتالي فان معنى الجميل مختلف عليه، لانه نتاج للثقافة الإنسانية، وليس واحدا من تحديدات (الطبيعة) فالجمال معنى، والطبيعة وجود.

لذلك يذهب كانط الى مجالات ثلاثة في (نقد ملكة الحكم) بين حكم جمالي خالص يعتمد القيمة والعاطفة الحميمية، والحكم المعياري، الذي يفترض بعض القواعد، والحكم المعرفي الذي يحلل الآثار الفنية وبصنفتها بوصفها موضوعات معرفية بلا حكم تقييمي.

المطلق مع نفسه

في كتاب (نيتشه) المعروف (ميلاد التراجيديا) يعرف الفن بأنه ظاهرة معرفية، يتغلغل الى معرفة العالم في صميمه الديونسيوسي، وجداً، وتصوفاً. وفي تعريفه الآخر للفن بأنه عاطفي - أخلاقي، وهو بلسم لجراحنا، يعزينا لتحمل آلام الحياة، عزاء (Troistung) يتيح لنا الاستمرار في العيش وكذلك انه وجودي (انطولوجي) وهو شبيه الوهم (Schein) وكوزمولوجي (كوني) في عالمه المترامي الاطراف او لعب الكون في ذاته (*) هذه الرؤية النيتشوية تعبر عن رؤية (نيتشه) الاستعادية التكرارية للتاريخ، والتي تسمى (بالاسخاتولوجيا) *

سبقه (هيجل) في نظرتة للفن، ولكن لتأكيد جوانب مختلفة، من وجوه الفن، الذي رآه

.....
(*) شيفر: ص ١٧٨، ٢٦٠، ٨٠.

وجهاً أغريقيًا للدين، ومعرفة مباشرة بالمطلق، المتحقق على شكل حدث حسي، تبعاً لتجلي المطلق في ظواهر الفن، أما الدين عند هيجل فإنه ليس معرفة مباشرة بالمطلق مثل ما يقوم به الفن، بل انه وعي جواني للإحساس بالمطلق.

وختم ذلك بمجىء الفلسفة، ليتوّج مشروعه الفلسفي المتكامل، وهي تجلي الكيفية التي يتاح فيها للمطلق التفكير في نفسه(*)

ألكارثية الدرامية

نظر (نيتشه) الى عالَمين مختلفين في الفن، سواء من حيث ماهيتهما، أو غايتيهما، البعيدة والعميقة.

فالابولوني، هو مبدأ التفرد، عالم المظاهر، أو (الوجود الظاهري)، (ربة الاولمب) والديونسيوسي، هو موقع الوحدة، التي تتجاوز كل تصور، وكل موضوع، وكل ذات، (العمالقة).

في العرض المسرحي، يخوض الابولوني، والديونسيوسي صراعاً واضحاً، فيصطدم كل من هذه العالمين في ساحة واحدة، لصراع كوني، ينشب بينهما بين ربة الاولمب، والتيتانوس (العمالقة).

أما (الملحمة) فهي إنشقت من الكورس والغناء الديونسيوسي وبترت عنه، وبذلك تنكّرت لأصلها المسرحي (التراجيدي).

فالعمل الدرامي، بطبيعته التراجيدية (المأساوية) هذه يشترك مع الديونسيوسي، بتلك الكارثة التي تدمر فردانية البطل، وتجبرها للانصياع، حتى تقدر على التغلغل الى أعماق الوجود الأصلية، الديونسيوسية.

الخلق والعدم

تستخدم أحياناً ترسانة المفكرين، واصطلاحاتهم، بمرونة كبرى تبعاً لمآرب المستخدمين المتناقضين، والمتناقضين هؤلاء، فتارة على سبيل المثال، يوضع أرسطو

.....
(*) شيفر: ص ٢٩٩، ٢٠٤، ٢٠٦.

(*) جان ماري شيفر: ص ٣٠٠، ٣٠٣.

بموضع الفقيه، وتارة يوضع بموضع الجاحد، والاستناد الى النص الارسطي نفسه.
أو تارة يمرّكس (هيجل)، أو يهَجَل (ماركس)، وبالرجوع الى مصادرهما الموثوقة،
المثبّته.

هل يا ترى، ان لكل مفكر الحق، في العثور على بغيته، وبحرية مطلقة، وان يستباح
(ترسانة) أرسطو الفلسفية التي لا ينضب معينها، كما يقول أتين جنسون، وينتقي
منها، ما يحتاج اليه، لكي يدعم، ويبرر، موقفه الخاص.

أم ترانا، نقول مع أحد المفكرين القدامى، الذي وجد أن أنف النصوص، التي نضمنها
في كتاباتنا او نقتبسها منها، هي ما يتيح لنا، ان نديرها أو نوجّهها، بأيّ إتجاه
نريد؟

أم ان الصانع الأفلاطوني، كان يتعامل مع مادة أزلية سرمدية، كما يعبر (امام
عبد الفتاح) وهو يقتبس الجملة اليونانية الشهيرة "لا شيء يخرج من لا شيء" (Ex
Nihil Nihil fit) بخلاف الاله المسيحي، والمسلم، الذي يخلق من عدم كما يصفه
الكندي، بانه تعالى ((مؤسس الأيسات عن ليس)) أي صانع الموجودات من عدم،
يذهب (لسنج) الى ان الحقائق الدفينّة العظمى الموحى بها، باتت عقلانية في زمن
لاحق لزمانها.

الهروب من الماضي

أجاد ماركس، وفرويد، بتأويلهما المغاير للسابق، إعادة النظر الى الوقائع المادية،
والنفسية، بايجاد اطار موضوعي، ومعادل فعلي، للظاهرة الخارجية، او الداخلية
للمجتمع، أو الفرد، فتراهم يعيدون بناءها من جديد، وهم يقيمون الحالة الموصوفة،
برؤية تاريخية، أو سريرية، تتفحص محنة الوعي الأيدلوجي، والمعرفي، وتسمية
مرجعياته الاجتماعية، وما يشوبها من تطاحن طبقي تناحري.

وكانوا لا ينظرون للوعي البشري بأنه يعبر عن قيم ميتافيزيقية مطلقة، خارجة عن
فعاليات الإنسان الملموس، أو تجاربه (البراكسيس) التي تحاول أن تغير العالم،

.....
(* أتين جلسون - الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط: ص ٧، ٨، ٤٦، ٥١٢. إمام عبد الفتاح

- التنوير بيروت ط ٣ ٢٠٠٩.

ولاتكتفي بتفسيره، كما كان يحلو لماركس تأكيده.

إن تأولات مادية، تعرف ميدان اشتغالها الحقيقي تعتبر (فعل تحرري، وسيلة للمراجعة، وتناقل القيم، والهروب من الماضي الميّت) (*)
بمثل هذا التحرر من أثقال الماضي، وترسباته العقيمة نجد أعداءهم، صلفون، ورجعيون، ويحيون بأجواء مقلدة، خانقة، لا تؤمن بالتغيير، أو إمكانية صناعة مستقبل خارج مقاييس التقاليد، والعادات، الراكدة.

النصوص المطمورة

أحياناً تهيمن النصوص القديمة على الذاكرة الفنية، بتقل تتصاغر أمامه المحاولات التجديدية، والتجريبية المعاصرة.
وغالباً ما يظهر المحافظون وكأنهم يرقعون تجاربهم التقليدية، بألوان مصطنعة من الوعي، ضيق الأفق، غير المتفاعل مع متطلبات العصر، وذوقه الراهن، وبالطبع تصبح مثل تلك التجارب التقليدية، تكراراً سقيماً، فاقداً لضرورته الفنية والحياتية معاً!
أي، يصبح النص، جامداً، لا يحركه التأويل، بأفعال قصدية، أو حدوس فنية خلاقية.

تذكر - سونتاغ - بأن (الرواقيين) في اليونان القديمة كانوا يرون التأويل يلعب دور الحارس على النصوص القديمة ويبدو في الظاهر انه يواكب المطالب الحديثة، لأنهم (يؤمنون بأخلاقية الآلهة، فقاموا بترميز الملامح القاسية بلأله زيوس، وعصبته العنيفة في ملحمة هوميروس، ففسروا ارتكاب زيوس للزنى مع لينو الذي أشار اليه هوميروس حقاً، على أنه (زواج بين السلطة والحكمة) (**))

اليوم، يأخذ الأسلوب التأويلي طابعاً تفكيكياً، ويسير باتجاه النص المطمور، تحت (النص الظاهر) الذي ينبغي أن ينقب عنه تعبيراً عن إجلال وتقدير ذلك (النص التحتي).

(*) سونتاغ: ص ١٢.

(**) سونتاغ: ص ١٩.

لعبة المخيلة

المتعة الفنية التي تبهجننا، ترتبط بحواسنا الإنسانية الجذلى، بفعل غبطة الإدراك، وإلا لماذا انفراد الإنسان بسروره في مشاهدة الأعمال الفنية المختلفة؟ ولم تفت الفلاسفة ملاحظة هذا الترابط، بين الظاهرة الفنية، وفنون التلقي الجمالي لها، حتى اعتبر بعضهم إن الأفكار التي ينتجها الفن في ذهن المتفرج، تملو به حتى على (الطبيعة)، يقول - مثلا - الفيلسوف (نيتشه) في كتابه الموسوم: (مولد التراجيديا)،

(ليس الفن محاكاة للطبيعة، بل انه مكملها الميتافيزيقي، المنتصب

الى جانبها، لكي يتغلب عليها.)*

إن نرى هنا انتصار " الفن " على " الطبيعة " بما يمتلكه من استقلالية، ورؤى إبداعية ذاتية، تخص الفنان نفسه، حين تنسج في المسرح - مثلاً - مشهدية متخيلة، وحيوات أو بناء أدوار مستقلة عن ضرورات الواقع، وجبريته القاهرة. إذ تعبر النتاجات الفنية عن إرادة الفنان، على وفق تجارب مسرحية تاريخية مستمرة، تبني أساليبها الفنية بلعبة المخيلة الحرة، وخططها الفنية المفترضة، وخياراتها للشكل الفني بدقة، وتكامل، وتكثيف.

فالأسلوب(**) (ختم فني، يجعل العمل الفني بالمظهر الصحيح والدقيق، والكلي وغير قابل للتخيل خلاف ماهو عليه، بدون خسارة، أو تلف.)

البنية الرمزية العليا

حين يؤسس السلوك المعرفي تقاليده، من خلال فكرة الثقافة حسب (ادموند ليتش) فيصبح بالإمكان تقبل انتقالها من جيل الى جيل آخر.

.....
(* سوزان سونتاغ - ضد التأويل ومقالات أخرى ذ تر - نهلة بيضون ص ٥٥، ٥٨.

المنظمة العربية للترجمة ذ - بيروت - ٢٠٠٨.

(**) بعلي: ص ٢٦١.

أو من واحد الى واحد آخر في الجيل نفسه.

قد نعترض أحياناً على (يونج) مثلاً، في فكرة (الوعي الجمعي)، ونتصور ان القضية برمتها لاتخرج عند تصرفات بصنع أفراد، منقطعين، ولايجمعهم جامع مع مثل هذا الوعي الأعلى، المزعوم للجماعة، وما تركته عبر تأريخها من استبصارات، ومدركات، وأفكار للأجيال اللاحقة.

حتى أن نورثرب فراي، الذي دون مخطوطة كتابه (تشریح النقد)، أعتبر (اللاحق) في الادب والنقد - مثلاً - يعكس انماطاً وأشكالاً بدائية وعالمية، بمثل ما تذكرنا طقوسنا الدينية المعاصرة، بأساطير الموت والبعث (اسطورة تموز البابلية) أو اسطورة أدونيس (اليونانية) أو ما يشخصه فرويد في (الطوطم والحرام) من وجهة نظر - فراي - وهو يشير الى البنية الرمزية للادب، بوصفه نظاماً قائماً بذاته، وليس تابعاً.

البنى الأدبية والأسطورية

التشابه بين بنية الأدب، وبنية الأسطورة، وبين علم الديانات المقارنة، يفضي بنا الى ملاحظة ذلك التقارب من حيث المبادئ، والعناصر، أو ما يشبهها، فراي، بإقتراب (الرسم من الهندسة) (*). لأنه يرى إن أدب اليوم، هو صدى مشوش، لأصل حقيقي، أو أن الأدب في حقيقته، كان في يوم سالف، عبارة عن (أسطورة) لكنه انحرف عن أصوله العليا، وانحدر، أسلوبياً ليزيح الأسطورة من مكانها المرموق السامي، الى نص أدبي، لايملك صفاء الأصل، ووضوحه، إلا بإرجاعه الى ذلك النص الانموزجي الأصلي، حتى تستطيع فهمه، حق الفهم.

.....
(* بعلي: ص ٢٦١).

الفصل الخامس

السرديات بين الإباحة والتحرير

السرد الخاص

تستخدم (السرديات) آليات خاصة، فنحن لانرى سياقاً زمنياً تاريخياً عادياً، بل فكرة فنية، تمت معالجتها، بطريقة ابداعية خاصة، فتحذف مقاطع زمنية، مما يشعرنا بقفزة قد حدثت، أو يتوقف استمرار الحدث بلحظة استراحة، أو نزج في مشهد تتجاوزه اطراف حوارية، أو نخلص الى ايجاز مكثف، فالزمن في السرديات حسب (فورستر) تعبير اصطلاحي عن الحكاية، إذ لا يمكن سرد حكاية بدون زمن، كما نرى ذلك بوضوح في سرديات المسرح.

وان كان النص المكتوب حين يسرد زمن الحكاية، من خلال نسيج لفظي، فإنه يتحول الى نسيج مرئي بصوري، في السينما بشكل كبير، وفي المسرح بشكل أقل، لاعتماد المسرح على الحوار، بوصفه خاصية رئيسية من مكوناته الراسخة بتاريخها الطويل.

قد تكون القصة القصيرة بخلاف، فضلا عن نسيجها اللفظي المذكور، تتجلى بسمات خاصة، كأن تكون أشد ذاتية، وأعمد تقنية، وأقل حيزاً، وأشد تداخلاً في زمن النص الداخلي والزمن الخارجي، فيأتي المونتاج السينمائي ليرتب الاحداث، ويركب البنى ويدمجها بعد ان كانت منفردة، فينفرد السارد، ويستقل بزمنه الخارجي مثل القارئ، لكن زمن الشخصية الباطني، يسجل لحظات وعيها من داخل السرد نفسه وليس من المعقول ان نجعل من السرد الادبي، محاكياً للسرد السينمائي او المسرحي، لاختلاف الاليات بينها فلا يحاكي السرد الادبي الا السرد الادبي نفسه حتى السرد السينمائي لا يحاكي المسرحي، ولكل منهما سرده الخاص.

تقنيات العرض

يتميز النص الدرامي المسرحي بأسلوبيات خاصة، ومنها حفاظه على تقنية

اساسية هي الايحاء (بالانوية) التي يباشرها الممثل بطريقة فورية فوق الخشبة وهو يلقي حواراته على الناس المتواجدين في مضمار العرض.

في هذه الانوية يلتبس نظام الازمنة، وتتداخل انظمة المكان، فتتوسع برهة الزمن الحاضر، وفضاء الحضور، بديمومة مستمرة التغيير والتبديل على وفق تبدل أنسقة الاداء التمثيلي، التي توحى بتعبيريتها، الفائقة تجاوزاً للترابط اللغوي الاصولي وانفتاحاً على تموجات (الكلام)، لان الحوار الدرامي لا يتقيد بتكامل الجملة الادبية المثالية، ويبحث في محور الاختيار عن مفردات قصيرة، مهشمة، متكررة، واحياناً يتم اللجوء الى تراكيب شديدة التفكك، وتكون خالية من علامات الوقف التقليدية حسب لسان الحال الخاص بدور الممثل.

حتى السينما نراها حافلة منذ مرحلة السينما الصامتة، بشذرات نصية مكتوبة، مرافقة للصورة، وهي تبحث عن معالجات جديدة، انتقلت الى ابتكار شاشات للعرض عريضة تارة مستطيلة، او ضيقة او عمودية او افقية ملونة، او غير ملونة.

المسرح يختار بتشدد فني دلالة او معنى يؤطرها ليوصلها الى المتفرجين، وكذلك تقوم السينما بالعرض، لا الاخبار، على رأي فريدمان والتأكيد على الضمني لا الصريح، والصورة لا الفكرة المجردة، واستكمال عناصر البنية الدرامية، وتكامل الكادر والصورة الفنية لا التزيينية.

الكثافة الصارمة

يقوم المونتاج السينمائي بانجاز مهمته حين تتجاوز الاحداث فيه بخلاف السرد الروائي، ويعالج التعارض بين زمن الخطاب (الخطي)، وزمن القصة (متعدد الابعاد) حيث يتجلى ذلك في السرد القصصي حين يعلّق السرد، بالرجوع الى الوراء، لالتقاط بداية خط زمني، أو حدث آخر.

نذكر ان (فورستر) وصف القصة القصيرة بأنها شريحة (مبارة) لكي تظهر جوانبها كافة، وبالاخص الاكثر جمالاً وتألّقاً.

في القصة القصيرة، الاحداث اقل كما، والشخصيات معدودة، ووجهات نظر محصورة في أضيق مساحة.

وتتوافر على بنية معقدة في خطابها النصي، نتيجة لتلك القواعد الضيقة المذكورة.

يقول (بورجي) - اذا، كانت القصة القصيرة، قطف غصن من النبتة، فان الروائي يجتزها كاملة بجذورها، وتركيبها.

اذن، القصة القصيرة كما يصفها النقاد تدور في ساعات قليلة بطلها، كائن حيّ. منعزل لا يعيش سنوات او قرون كما الحال في الملحمة والاسطورة والرواية. وكأنها شريط لغوي قصير بالنسبة الى زمن القصة العادي.

تتوفر على زمان ومكان مكثفان، يتقافز فيه التخيل في الاتجاهات المختلفة لخضوعها الى كثافة صارمة.

الزمن المغلق

تدعونا التجارب الابداعية في السرد السينمائي والمسرحي والروائي الى الالتفات الى (المسافة الجمالية) التي يرى فيها (بوث) ان القارئ ينسى نفسه، وكأنه في عالم عادي، وليس مصطنعاً لشدة احكامها وتقيدها بمعاناة اصل مفترض، تقدمه في الاثر الفني، وكأنه حقيقي.

عادة مايكون " الراوي " في المسرح على انماط عدة، وكذلك في السينما من حيث ابتعاده او اقتران به.

المؤلف، الشخصية، القارئ (المتفرج)، المؤلف الضمني أو ما يستثمره من مفارقة، نغمة، موقف. لان " السارد " في القصة القصيرة، يعقد بناءها، ويكتفه وكأنه شعر.

ويختلف (زمن القراءة) بحيزه الضيق، وزمنه القليل في القصة القصيرة لأنه يسرد (جزءاً) من الحياة، أو شريحة في مقاطع عرضية توضع تحت مجهر (التحليل)، لا التركيب كما في الرواية.

وكذلك الحال مع (الحدث) الدرامي، فانه يقترب في القصة القصيرة قريباً شديداً من نهايتها، ليوجي ويكتف المعنى للاحداث البسيطة. بوعي اختزالي، تخييلي، تقلّ في تفصيلاته الوقائع المتشعبة كالذي يحدث في الرواية.

فللسارد: حياة محكية، لا يتم عرضها بحياد مرأوي كما يثبت ذلك (ستاندال) عن الرواية، أو ما يقوله (جيمس جويس) عن ذلك الإله الذي يقلم أظافره في لا مبالاة. تجد السارد في القصة القصيرة، مكوّناً عضويّاً، بدائرة غنائية في لحظة ساكنة

مقتطعة من سيولة الزمن، ومن موقع واحد، في زمان مغلق، وليس مفتوحاً.

الوليمة الطوطمية

يبدو " فرويد "، منبهجاً وهو يأخذ طروحة (فريزر) في نظرتة الى الجذور الاولى للطوطم والتابو (الحرام) ويذكر مرجعيته بصفاء كامل، محاولاً مناقشتها، وتفكيك نتائجها، بروح تشوبها النيرة الادبية، والنفسية، والتاريخية، والاسطورية معاً. يناقش " فرويد " فرضية الاطاحة بالاب الطاغية، وبسط كيفية مقتله على أيدي الابناء المطرودين الذين يظهرهم فرويد، كما فعل فريزر من قبل، بأنهم يلتهمون الاب، ويمتصونه في كياناتهم، محققين تماهيمهم معه، مستحوذين، كل منهم على انفراد، على جزء من قوته القاهرة، وعلى وفق هذا الحدث تتشكل الوليمة الطوطمية، لتصنع عيد الانسانية الاول، الذي سيجري تكراره مراراً في قابلات الايام، ليصبح شبه احتفال تذكاري، لذلك الفعل المأثور، والاجرامي، الذي بات منطلقاً للتنظيمات الاجتماعية، والضوابط الاخلاقية والاجتماعية والشعائر الدينية.. بعد ان تمّ صقله، وتلطيفه. نساءل، هل تحصل مثل تلك النتائج كلها على حساب حياة الاب، وابتلاع جثته، وهو في مثل تلك الهيبة والحضور، كيف يكون مشتهى، ومحسود، ويثير الاعجاب والكرهية معاً، هل انها امارات وجدانية لمحبة فائضة في صورة ندم؟

براقع زائفة

يتقابل الوجدان مع العقل في تجربتنا الانسانية اليومية وتقلقنا افكار الفناء والموت وهي تبرز لنا مثل فقائيع على جسد الواقع الحياتي الموصول باتجاهه الى المستقبل الدائم الحضور.

هناك من العلماء الاجتماعيين، والتربويين، والنفسيين، من يضعون النزاع (الوجداني) هذا في الصدارة ويضعون المعضلة (العقلية) في خلفية الصورة حين يجبهون باحداث استثنائية، مدمرة، كالموت مثلاً، اذ ينسج المرء، حجاباً، بينه والواقع. محاولاً افراد " الواقعة " من " المعرفة " ببرقعته هذا.

يحولنا هذا الامر، الى ما يعرف عند (الانثروبولوجيين) بالنظام الاحيائي (الانيمي) (Animisme) الذي يلتقي في تضاعيفه كل تحظير وكل نشاط، تبريرا،

وتسويغاً نظامياً، لنصفه بأنه نشاطا متطيراً مثلاً، او يعاني من الحصر، او انها قطعة حلمية، او بليّة من الجن. يبقى التحليل النفسي، بتفتيشه عن العلل، والعقد الحقيقية، الماكثة في اعماق اللاشعور، وهو القادر على التقاط واحدة من بين تلك الانشاءات المؤقتة، كما يسميها فرويد، لكي تنهار، وتتحطم، وتكشف عن حقيقتها المستترة، وتظهر للعلن، سافرة واضحة.

الفن اشباع وجداني

يكابد الانسان همومه، ويبحث عن طرق للتفيس عن مثل هذه المعاناة المقلقة، فتجد ميوله الوجدانية - مثلاً - طريقها لان تصبح أرواحاً، أو عفاريت مفزعة! لان هذا الكائن يعكس مشاعره وعواطفه الى الخارج باشكال ملموسة (ويغمر العالم بالتجسيديات التي ابتدعها على هذا النحو، ويلتقي خارج نفسه بسيروراته النفسية الخاصة).

ويلعب الموت دوراً حاسماً في افلاق الاحياء من البشر ويعطي فرويد الصدارة في هذا التمزق الوجداني، والقلق الروحي، الى طبيعة هذا القلق الوجداني نفسه، فلا يذهب الى جعله مشكلة عقلية محضه، ينسجها الموت على عقول الناس الاحياء هولاء.

قد يحسب الناس بطريقة خاطئة ان نظام افكارهم هو نظام الطبيعة نفسه، او يخلطوا بين الفكرة والشيء، ويجعلوا من أنفسهم قادرين على التحكم بقضايا الطبيعة، بنفس قدرتهم على التحكم بافكارهم، ومن هنا يتأتى وهم البدائيين الذين يستبدلون قوانين الطبيعة، بقوانين نفسية (سايكولوجية) يحسب فرويد ان (الفن) غي حقيقته يمارس مقاصد سحرية، بوصفه اكراه يمارسه الفنان على سلطات الاخرين، وعلى اشياء الطبيعة، وفي الفن وحده، يحقق الفنان قدرة افكاره الخاصة، على تغيير تضاريس الطبيعة، وتغيير ملامحها واشكالها ويتعامل مع صراعاته الوجدانية وكأنها أمراً حقيقياً، قائماً ومائلاً في صنيعة الفني، الذي يشبع تخیلاته الجامحة.

الاباحة والمنع

يؤلف البدائيون تجمعاً يعتمد الممنوع والمسموح به، وهم حين يجمعون الغلال ويستهلكونها فإنها تتم على وفق تصورات سحرية مفهومة لديهم، ولكنها غامضة

بالنسبة للآخرين، وبعض من نتاج القبيلة، تحرمه علّة نطاقها القبلي، لكنها تتكسب منه في بيعه لجيرانها من القبائل، يعقب (فريزر) على تحظرير أكل العشيرة من طوطمها الخاص، بأنه قد حجب عن الانظار الجانب الاهم في هذه المؤسسة، الا هو الامر بالسهر قدر الامكان على (الا تفقد العشائر الاخرى الطوطم المأكول)...

ولاتتمرد القبيلة الا في فسحة " العيد " حين تنتهك ناه، من النواهي الذي يركب فقرات الاحتفال نفسه، بما يفرضه من قوالب تحصر بين حدودها، تدفق النزوات المقبولة، لهذا الشطط المباح، لكل فرد من افراد القبيلة، لانه يصبح جزءا من طبيعة العيد نفسه، وليس رغبة في الابتهاج بفعل قانون ما، أي انهم يميلون الى الابتهاج الذي ينشأ عن اباحة ماهو محظور في الازمنة العادية وكذلك يعبر عن جدلهم في امتصاص الحياة المقدسة عند افرادها، تلك الحياة التي كانت مادة الطوطم، لتعزيز هوية موحدة تجمعهم، وهم يلتهمون حيوانهم المقدس، لتنتقل قداسة (الحيوان) الطوطم اليهم.

وظيفة الفن البنائية

يقيم الفن تجازبا داخليا بين المتفرج والعمل الفني ، ويبتعد في آن واحد عن مادية النتاج، التي هي القاعدة الاساسية المشتركة بين الفن والمتلقي، يتبدى الفن وكأنه رقية سحرية، التي هي في جوهرها، حسب فرويد، تمارس فن التأتير على الارواح. والفنان مثل صانع الرقية هذه، الذي يقوم بتلطيف غلوائها ومطامنة قلقها، بوسائل ناجعة وفعالة، تطمئن البشر الاحياء. هنا يتداخل الواقع مع شروط غريبة عليه، يفرضها الفنان أو الراقي (صاحب الرقية) على الاشياء، عن طريق (معاملتها، كما يعامل الناس في شروط مماثلة، أي بتسكين روعها وإخضاعها لإرادة الراقي).

يؤلف السحر جزءاً اكثر بدائية واهمية من التقنية الاحيائية بتوهمه الحاسم في معالجة مشكلات الحياة، وحماية الانسان من عوادي الزمان، وان بوسائل خاطئة تماماً، فهو قادر على الحاق الاذى بالاعداء، باتجاه علاقة مصطنعة زائفة، محل علاقة فعلية، مثل غرز الدبوس في قلب الدمية، لينتقل تأثيرها (الوهمي) هذا الى جسم العدو نفسه أو يمرض الجزء المقابل في ذلك الجسم، لما يتلف في جسم الدمية او التمثال وفي حالات ايجابية، لاتتقصد مثل هذا التدمير، فان السحر يستخدم في قضايا اكثر روحانية، مثل الورع او التقوى، والتوسل بالاله لحماية البشر من الجن، والعفاريت

الشريعة او مثل قيامها بأداء طقوس تتوسل الطبيعية، لتجود عليها بالمطرفي " الاستسقاء "

ينأى الفن بنفسه من التورط في قضايا ذرائعية، نفعية مثل ما يقوم به السحر من ممارسات زائفة للتعامل مع الواقع، لأن ما يقوم به الفن من أنشطة اجتماعية وفكرية وجمالية، هي وظيفة بناءية حقيقية، ترتقي بالافق الانساني.

فن العصاب

يفترض العصابي حلوله اللااجتماعية منذ البدائية، فهو يرغب بالهرب الى الوهم، بدلا من التعامل مع واقعه المشخص.

لفشله هو من امتصاص الاشباع الكامل من محيطه البيئي، فيمني نفسه بوعود جذابة، يوفرها له وهمه العجيب.

لم يغادر فرويد فضاء عيادته وهو يتابع مفردات الامراض التي يعالجها مع مرضاه، مما وفر له قاموساً غنياً بمفرداته الهستيرية، والعصابية، وجنون الهذيان. وهو حين يقوم بسرد روايته السايكولوجية التي يتقصى فيها جذور " الطوطم " و " التابو " يريد ان يبرهن على وجود صلة بين الامراض، والبناء الفوقي، للمفهومات الروحية الحضارية، فتراه يسمي الهستريا، ويعرفها بانها عمل فني مشوه، وان جنون الهذاء ماهو الا تفلسف مشوه أيضاً. ولكنه بخلاف ذلك، يرى ان الفن، والدين والفلسفة، اكثر ارتباطا بالتشكيلات الاجتماعية، المتطورة تاريخيا، والمعيرة عن بعد سردي حقيقي، بعيدة عن التشويشات المرضية السايكولوجية، لان هذه المفاعيل المضطربة في الوجدان، والعقل، لاتسير في الطريق السوية الاجتماعية، ولا تتوخى العمل المنظم، القصدي، الواعي، بل تتولد ميولها من تفاعل عوامل ذاتية وحتى ايروسية، وهذه الحاجة الايروسية تقف عاجزة عن توحيد الناس، نظير ما تفعل مقتضيات البقاء فالاشباع الجنسي، هو في المقام الاول، يبقى مسألة خاصة، فردية.

العادة الخطأ

يسمي (وايتهيد) واحدة من اخطاء الثقافة الحديثة، فيجدها في اعتمادها للمجرد ازاء الملموس او (سفسطة الملموس في غير مكانه)، ويضيف بان الفلسفة مهمة لانها

تنتقد بلا كل تلك التجريدات لتقودنا الى الملموس فالملموس، عند كائنا يبقى حياً في صورة دائمة، يشبه في نموه الشجرة التي تشترك كل اجزاءها في انتاجها من الداخل. في حين يكون النمو بين الخارج شبيه بالساعة، التي هي شيء مصطنع خارجي، فهي لا يتم التحقق منها من خلال تشريح بايولوجي، اذ كيف بإمكاننا نشرح نظاماً رياضياً، بايولوجياً؟

وكان (نيتشه) يرى طفالة في نمو اللاواعي، وهو افراط في الذاتية، وجهل بطبيعة كل من العمل والواقع ولا يكون هذا الرضا للذات المتغرسه الا بقدر حماقتها هي. قد يدعي البعض من الجامعيين بانهم على مستوى رفيع من الثقافة وهم بتبجحهم يشبهون تجار السجاد في البازار، يتربعون فيه على موج متصاعد من الجهل، وحتى دروسهم الصفية، فانها في معظمها تأتي على قدرات الذاكرة فتمحوها، وكانها تقوم بتخطيط منظم لفقدان الذاكرة، ويعمم ذلك على مجتمعاتنا المعاصرة فيرى فيها بلية التربية الشاملة التي يكون ثمن ارباحنا في المعرفة، ارباح خارقة في الجهل، وتتغير صفة الخبراء من علماء الى بلهاء وهكذا تدخل المعرفة في دوامة العادة، التي وصفها (مونتايين) حين قال: العادة تخدر صواب حكمنا.

الذات الحزينة

تعدنا الجامعة، والمدرسة بشكل عام للحياة، وتشكل ثقافتنا لنكون على وعي بمسؤوليتنا في بناء الحياة، وتحفزنا على الخلق والابتكار، لان الجهل قتل للحياة بمثل ما هو قتل للمعرفة، أي اذا كان التعليم - كما يقول توما دوكوناك - يعني الخلق، فان منع التعليم يعني القتل، فالثقافة هي ذلك الاعداد للحياة بالطريق الاكثر مسؤولية والاشد امكانية. ويسوق لنا الكاتب مثلاً يقول:

ليس هناك أصم اكثر من الذي لا يريد السماع، وليس هناك اعمى اكثر من الذي لا يريد ان يرى. فالفنون الجميلة تزيد من وعينا الجمالي، بحدة انفعالية لكنها مهذبة، فنحن حين ننظر الى العواصم، فنحن لا نراها مجرد شوارع وبيوت، لان معنى كل من بغداد والقاهرة، ونيويورك، وباريس.. يتخطى بنيتها المادية هذه، وينتشر على شكل بداهة خاصة، لاننا لانروم النظر في وجه مألوف، وانما نلتمس نظرتة الخاصة، وتعبيره المميز، قد تكون هذه الانفعالية، قوة عمياء، كما نجدها عند (شوبنهاور) فهي سابقة

لكل شيء، وتفسر لنا كيف ان الذاكرة، والادراك الحسي والجنون، لكل منها على انفراد، يرفض بعض الاشياء حتى قبل ان يتكون لديها أي مضمون تصوري، وهي التي يسميها بالارادة ونقيض التصور، فهو يستبعد التصور، لاننا نريد استبعاده حتى لو كنا قد عرفناه مسبقاً. بمثل مايرى فرويد في استبعاد الكبت، لان جوهره يرتكز على واقع الاستبعاد هذا، والحفاظ على مسافة من الوعي، الاحساس، اختيار معانيه، فليس الحزن هو العالم، وانما نمط وجود ذاتي الحزينة، تظهر لنا عالماً حزيناً.

الاحساس يختبر الحياة

حين نتحدث عن (الأنا)، كما يحدد (لاديرير) فاننا لاندرکها دفعة واحدة، لانها بواقعها عبارة عن سلسلة نغمية من الاحداث الوجدانية.

وهي ليست اجمال لحظات غير مترابطة، وانما هي اطراد ضبابي مستمر، يذكرنا هذا التوصيف لمعطى الذات، باشكال الغيوم، او بنولها الى شوارع المدن، وهي تتنفس ضباباً متزايداً موصولاً بغموض العجيب.

ولكل (أنا) صورتها الخاصة حين تقترب بفعالية الوجدان وانماطه المتقلبة بين الغم والفرح، الحزن والنشوة.

فنحن نغتم من الموت، ونفرح بسرور الروح والعقل تنجلي الذات تدريجياً حين تغمرها جذوة الحياة، ونشوة الفنون، ويظهر ذلك جلياً في ملامح الوجه انظر مثلاً الى وجه طروب، او الى تلميذ ناجح، او الى رياضي حقق فوزاً، او الى مقاتل منتصر في معركة، هذا الجوهر الخاص بكل فرد، يبقى ممثلاً لصورة فريدة، لا يمكن مقارنتها مع سواها، حتى ضمن العائلة الواحدة، فلكل ابن من الابناء صفاته التي تجعله مستقلاً، ومميزاً من سواه، وكل منهم يترك انطباعاً لدى الاخرين لا يمكن ادراكه الا في الاونة ذاتها التي نتحسس فيها، لانه احساس خاص، ومميز سواء كان سرورا او حزناً او خوفاً.

الصوت والانفعالية

في تاجر البندقية يحذرنا شكسبير من انسان ليست في ذاته موسيقى فالموسيقى، كالادب الذي نجده في قصص كافكا، كفيض بتعبيرات لا يمكن ان تترجم في بنى

منطقيّة ولا في كلمات، أي يح الشكل هو مكان تموضع المعنى، كما يوجز (جورج شتاينر) في كلمته (يتموضع في الموسيقى، الاساس في أي تحليل للخبرة البشرية للشكل كمعنى) ويؤكد (ادرنو) من جانبه على ان اللغة الموسيقية هي من نوع اخر تماماً، غير نوع اللغة الدالة على شيء ما، وفي ذلك يمكن مظهرها الديني، هذا المظهر المحدد في وضوحه الظاهر، والغامض في خفاءه المبطن.

ويصرح (جون شتاينر) بان الموسيقى هي في الحقيقة الزمن المحرر من الزمنية، وهي حين تجعلنا نفقد مفهوم الزمن، فانها تحملنا على فقدان مفهوم التعب، الذي تولده الحركة المرتبطة بالزمن كما لاحظ الفارابي من قبل.

فالموسيقى - اذن - حسب ادرنو، ذكرى وتوقع وحصرها او غسطين في ذاكرة وانتباه وتوقع ويبقى فن الموسيقى، فناً زمنياً متكيفاً بصورة خاصة لاعطاء الانفعالية وجوداً ملموساً مهما كانت مستحيلة التصور، بفعل مادة (الصوت) المميز.

المخيلة وبلاغة السينما

تضعنا السينما في مواقف من الدهشة امام المألوف، او تجعلنا تغطس ثانية، كما يحدد (جون برجر) في الحركة، في الزمنية، في سرّ حوادث الحياة الداخلية الخفية، الذي يجعله اللاتفكير مبتدلاً.

فالغنان يختار موقعه لافي التصريح الزاعق ولا في التلميح غير المعبر، انما في منطقة يحددها (فيللني) بين الحقيقة الطبيعية، وحقيقة ما وراء الطبيعة، ومملكته هي هذا البلد الحدودي بين العالم الملموس وغير الملموس. عالم الصورة المبتكرة في اللغة السينمائية المطبوعة على شريط من اللحم والموسيقى، كما يعرفها (برجمان)، يعبر عن سرائرنا، ويتجه مباشرة الى احسيسنا في العمق، حتى الغرفة السوداء للروح.

يظهر الفن، العقل، كما يقدمه الادراك الحسي، ببلاغة تمتد لالاف السنين المستقبلية. هذه الدهشة الفنية، لانجدها كما يرى شوبنهاور مثلاً في صور الشمع، ذلك لانها تخنق الخيال والتخيل!

ان يجب على النتائج الفني الا يسلم كل شيء للاحاسيس، وانما يسلم فقط ما ينبغي عليه ليضع المخيلة على الطريقة الصحيحة، لانها هي التي تضيف وتضع الكلمة الاخيرة.

المخيلة هي - اذن - تلك النقطة الحدودية السحرية في عوالم السينما، بين الواقع، والافتراض الفني.

نشوة الفن

يتأتى جذر المسرح اللغوي في اللسان الاغريقي من كلمة (Theorein)، والتي تعني حرفياً، نظر تامل، مكان ننظر فيه الى انفسنا، ونحاول فيه تحديد الاحجية. في حديث معبر لدستوفسكي عن شكسبير، يقول فيه ان من الممكن ان تعيش البشرية بدون الروسي او الانجليزي، ولكن بدون شكسبير يستحيل ان نتمكن من العيش، ويبدو تماماً أنها لن تتمكن من العيش كما نختم دستوفسكي حديثه: الفن يثقف المتلقي، ويغني افكاره ومشاعره، حتى ان الحكاية التي تروي للطفل حسب (جورج شتاينر) والقصة التي نقرأها له، والاغنية التي يستظهرها ربما لاشعورياً، تترك اثراً في قلبه.

هذا الشعور الانى او اللاشعوري، تضع فورية مباشرة بين عالم الطفولة وعوالم الحكاية الشيقة والمؤثرة على وجدانه، نجدها عند معظم الراشدين فاترة، او تسير في طريق النضوب والنقصان..

هنا يحذرنا (شتاينر) من ان حرمان الطفل من نشوة القصة، ومن حماسة القصيدة، المكتوبة او الشفهية، فان هذا يعني، دفن الطفل وهو على قيد الحياة، او يدل على اننا نحبس في فراغ عقيم، لاصلة بينه وبين الوان الحياة، ومباهجها الحقيقية.

الكذب الابداعي

غالباً مع يجري الحديث عن مفهومات الواقعية في الطروحات النظرية الخاصة بالاداب والفنون، يعرف (روبرت لويس ستيفنس) هذه الواقعية، التي يقول عنها، انها دائماً وفي كل مكان، تعني (واقعية الشعراء)، باكتشافها لفضاء الغبطة واعطائها صوتاً ابعد من الغناء، لان غياب الغبطة هو غياب كل شيء، وما اجمل غبطة الممثل وهو يؤدي دوره امام الجمهور مباشرة، وبطريقة حرّة متأقّة، لاسيما حين يقترب من ذاته، ليتجاوز حماقتها، من خلال فنون الكوميديا يرى (جيسترون) ان الدعابة (Wit) اكثر روعة حتى من العقل.

لالتقاطها معاني الاسرار الخفية، وافترضها الخشوع وهي تسبغ الجدارة على الضحك من الذات، وتحسد الجواب عن الغاز واحاجي الاحتمالات القائمة بوجوهها المختلفة الاخرى. وهي بهذا تعدل السلوك الاجتماعي المرتبك، وتعيد اليه توازنه المطلوب، كما تعدل ايضا من تشنجات المواقف السياسية المضطربة ذلك لان الفنان او الشاعر، يدرك تماما حدود الوهمي في الحقيقي لانه يصدر من وعي داخلي قوي، ةنافذ حسب (برجسون)، وكان الوهم، الذي يفترضه البعض اقرب الى الكذب يكون اكثر جاذبية عند المثقف وهو في صناعته الابداعية، بوصفه ركيزة من ركائز المجتمع المتحضر كما يعتقد (اوسكار وايلد) في كذبه المتحضر، ليقول مثله مثل الشاعر الحقيقية الساطعة.

الامارة المادية والمعنى

هل حقاً، كما يرى (مارلو بونتي) ان المدلول يلتهم الامارات في الفن؟ ربما يكون صحيحا هذا الرأي على وفق السياق القائل بان الفن يظهر مدلول بشكل افضل ولو نظرنا الى اللوحة مثلا ، او العرض المسرحي، او الفلم، او الموسيقى، فاننا لايمكننا ان نرى او نسمع ذلك المدلول المفترض من غير قوة الفن الابدائية، والتكوينية، والشكلية، التي تنقل هذا المدلول من حالة غير مجسدة الى اخرى شاخصة للعيان. والا هل يمكن فصل مدلول (سوناتة) موسيقية عن الاصوات التي تحمله؟

تكون في المسرح - مثلا - شخصية اوفيليا، او فيدرا او نورا مرئية تماما لجمهور، ويصبح ممثلات هذه الادوار النسوية غير مرئيات بشخصهن الواقعية بمعنى من المعاني، وكان الممثلة وهي مادة الفن المسرحي تحبس خارج خشبة المسرح وهي تعيش حياتها الواقعية، ويجري تحرير الدور من على الخشبة، لتلحق مع اطراف الجمال الفني ، وبذلك يوفر الفن وحدة حقيقية وحدة تجمع الامارة المادية، والمعنى الروحي المحض وما الجوهر الفني الا هذه الوحدة التي يكشفها الاثر الفني عن الامارة والمعنى عند التلقي الجمالي لهذا الاثر بوصفه تالقا مذهلا ينقلنا الى معايشة الاستثنائي، فير العادي في كل برهة زمنية من هذه ببريقها المتميز، لنعيش بتفرد مع شيء فني فائق الوصف.

التخلص من الكثافة

حين تجري مقابلة الكثافة الفنية، باللفظ الشفاف للوعي الجمالي، تتعدد النظريات الباحثة عن تأويلات وشروحات وتفسيرات حول هذه الظاهرة الابداعية.

فان كانت كثافة الحياة تقدنا عن فهم الكثير من اسرارها والغازها، فانها تصبح في حقل الجمال، ذات كثافة نوعية خاصة، مغايرة لتلك الكثافة الحياتية المشوشة والسميكة، بوصف الاثر الجمالي يصبح نوعيا، وتاما، متمتعا بالاستقلال عن كثافة الوجه الحياتي الاول المباشر، لينطلق بنا الى السفح التاملي الثاني للحقيقي.

من هنا يقترن الجمال بديمومة الفن وانتصاره على البعد الزمني، والتاريخي، للحقائق النسبية المنثورة على تضاريس الزمان والمكان قد يتوهم البعض، مثلما ظن على سبيل المثال، هيجل، وهو الفيلسوف الكبير، بتقوض الفن مقارنة بالفلسفة او بانحلاله، بعد ان مرّ بمراحله الرمزية والكلاسيكية، والرومانتيكية، ولم يتبقى له مستقبل، يجيب في موضع آخر (سولجنشتين) بانه قد أخطأ ويخطئ دائماً، الذين يتبؤون بتفكك الفن وموته، ويؤكد باننا نحن الذين سنموت وسيبقى الفن ابديا، ولو اعدنا الاعتبار الى الوظيفة التربوية للفن، وركزنا على دورها الروحي الكبير، لوجدناها مثل غاية التربية بشكل عام تتطلب التنقيظ لما هة جدير بالكائن البشري، لما يعطي معنى للحياة، وما الفن سوى الابقاء على يقضة معنى؟

الباب الثاني

التصور الفني وتقنية السيناريو

الفصل الأول

بناء الصورة

يتفاعل المخرج والسيناريسست في كيفية بناء حبكة الفلم وتعني الحبكة، طريقة لربط الافعال، وسرد القصة، من أي نقطة يقترحها السيناريسست، وهي واقعة او حدث، تمسك بالفعل، وتديره باتجاهات غير متوقعة، على سبيل المثال في فلم (إمرأة غير متزوجة) بينما هما يتمشيان، يبكي الزوج فجأة ويريد الطلاق!!

وهذا الفعل حتى يكون دراميا، لابد من ايجاد الصراع بين الشخصيات، لانه من غير صراع لن تحصل على فعل درامي كما هو معروف، وبالتالي من غير فعل لن تحصل على شخصية درامية، وعندما تنعدم الشخصية لاتوجد بالتالي قصة، ومن غير قصة ليس هناك سيناريو!! هكذا تترايط الامور بخطة الحبكة الدرامية، ووظائفها المزدوجة.

منذ البدء يرتب السيناريسست بداية قصته ويهيئها. مثلا يكتب عن لقاء عاطفي بين رجل وامرأة، ثم ينتهي بالمجابهة بين هذين الاثنين كأن يريد احدهما توريث الاخر، ثم نصل الى الحل ويقصد بالوظيفة المزدوجة للحبكة انها تدفع القصة قدما الى الامام حتى يتعرف المتفرج على نتيجتها وايضا تقوم بدفع الفعل باتجاه اخر غير تقليدي يشكل صدمة درامية مشوقة للمتلقي.

ينبغي ان تعتمد البداية، على " مقدمة منطقية " زماناً ومكاناً، مثلا يفتتح (انطونيوني) فلمه (الخوف) في غرفة الجلوس عند الفجر، تظهر الغرفة غير مرتبة وستائرهما منتزعة، وتمتلئ المنفضة بأعقاب السجائر، والكؤؤس مبعثرة على الطاولة، ومروحة في مقدمة الصورة تدور بشكل متواصل، لم يعد هناك بين الرجل والمرأة شيء يتحدثان به، تحدثا بكل مايمكن ان يتحدثا به، (ترى) مباشرة ان علاقتهما قد (انتهت).

المرئي واللامرئي

ينطبع اسم المخرج الفرنسي جان رينوار في ذاكرة السينما العالمية، بوصفه مجدداً تجريبياً، وشاعراً في لغته السينمائية متميز وخلاق. للسينما طرائق جديدة للتواصل مع المتلقين، وهي طريقة جديدة للطباعة، كما يصفها هذا المخرج الكبير (جان رينوار) وهي شكل من التحويل الكلي من طريق المعرفة.

ان لويس لوميير، هو غوتنبرج جديد، بمعنى ان لوميير اخترع السينما بمثل اختراع غوتنبرج للطباعة. حين يتعامل المؤلف السينمائي مع الممثل فانه يختفي خلف الابطال، الذين يبثون الحياة في نتاجاته، ويردف جان رينوار هذا الرأي، بانه كان يخاف من تلقي الضربات ووجد ان من المريح له اكثر، هو دفع الممثلين الى العراك، وهو يبقى بعيداً في المكان الذي يكون فيه.

وهو يتعامل كذلك مع يومه الاشد ابتذالا وتداخلاً من منطلق ما يستشعره من توق داخلي عميق، لبحث عن عناصر سحرية اخاذة في ذلك المحيط اليومي المبتذل الذي يعيش فيه:

«... اذ يمكن لمحطة مترو ان تغدو غامضة ملفوفة بالاسرار، عل غرار قصر مسكون

بالارواح.»

وتحقق مثل هذه المعالجات السينمائية اجتذاباً سريعاً - ايضاً - للمتفرج الذي يشعر بالامتنان للمؤلف لانه كشف له، كما يشير رينوار، ان سلم البناء هذا يمكن ان يقوده احياناً الى قصر الحسنة في الغابة النائمة. رينوار من عشاق (الشكل) في السينما، بوصفه اللغة الحقيقية للفن السينمائي، وأهمية الشكل بمثل أهمية الفنون الاخرى المجاورة.

وهو يتفق مع الكاتب والروائي (اندرية جيد) الذي يعتبر ان الشكل وحده هو المهم في الفن.

خطة المخرج

يعترف بيرجمان بان الفنان الذي يعمل لحسابه الخاص، ليس أمراً ممتعاً على الدوام، ولكن لهذا الامر ميزة غير اعتيادية: يتقاسم الفنان حالته مع كل كائن حي الذي

هو ايضا لا يوجد الا لذاته، في نهاية المطاف تخلق هذه الحالة دون شك اخوة تتواجد فيما بين افراد مجموعة انانية على ارضنا الساخنة والقذرة تحت سماء باردة فارغة. وهنا يتعين حسب منطق بيرجمان التمييز، والاختيار بين مواقف ضرورية واخرى تكميلية او زائفة، لانه يرى كل ماليس بضروري فهو خاطيء، فقط الشيء الضروري هو الشيء الوحيد الراسخ.

ربما ينتفع المخرجون بما تركوه من خبرات في فنون مجاورة، وتجارب قريبة، فينقلون اثر تلك الخبرات والتجارب الى ميدان عملهم الرئيس، الذي يهبونه كل جهودهم، وعصارة افكارهم، وطاقتهم الروحية، يكتب بيرجمان في بداية الخمسينات من القرن الماضي، تمثيلية اذاعية، اسمها (المدينة) وهنا يتذكر انه كان قد ترك زوجته واولاده، وتعرف على الفشل المتواصل، وهو يقرن هذا الفشل على المستويين الشخصي والفني.

عند انتقال أي مخرج من الحالة النظرية الى الحالة العملية في نطاق عمله الاحترافي قد يعاني ماعاناه بيرجمان، يقول بانه كان يعرف من الناحية النظرية بالتحديد، وبالذقة ماكان يريد القيام به في أول يوم تصوير، لكنه عمليا لا يستطيع وقف التداعي والانهيال لكل هذه التحضيرات النظرية المسبقة.

(عمل المخرج) مع الممثل:

لا يخجل المخرج روم من ان يعتبر ممثلاً في عداد اساتذته ويصرح بان بإمكانه القول دون مبالغة ان العمل السينمائي مع بورييس فاسيليفتشش شوكين كان بالنسبة لي مدرسة في الاخراج التمثيلي، ومدرسة ايضا في العلاقة تجاه فن الممثل، لذلك استطيع ان اضع شوكين بفخر في عداد اساتذتي.

يتذكر روم وهو يتطلع الى حياته التي قطعها، ليرى في الخيال طوال الوقت اساتذته، حيث صنع كل واحد منهم قطعة من روحه وعقله، كما يثبت ذلك روم، وكذلك قناعاته نفسها، وحبه للسينما. يتذكر من بين هؤلاء الاساتذة الذين ساهموا بصناعة السينما السوفياتية، والعالمية، بشكل خلاق سيرجي ايزنشتين، يقول روم عنه، انه كان يستطيع استذكار الآف اللقطات من النظرة الاولى فقط. ويلاحظ الغرابة التركيبية للقطعة الواحدة التي لا تتكرر سوى مرتين، او ثلاث.

يقول روم:

«..قال لي ازنشتين عن نظريته الخاصة بـ(مونتاج العروض المشوّقة) بانه قارن بين العروض السينمائية المشوّقة والقوية التي تصل الى لحظات مدهشة، بضربات الملاكم، الذي يغيّر باستمرار تكنيكية.»

يعتقد روم ان لكل مخرج فرضية عاملة في نتاجه الفني ولاحظ ان نص السيناريو المعقد، المقروء بشكل غير واضح تماماً، وبدون محاولات المعالجة التمثيلية والتزيين، والتلوين، يبدو احيانا اكثر نكاء، وعمقا، من ذلك النص المكشوف باتقان من قبل الممثل.

المخرج السينمائي عند تعامله مع الممثل يحرص على تنمية مواهبهم وتشكيلهم في مناخ حضاري متقدم، من خلال تأويله للعالم الفني الذي يتعامل معه.

وروم يدرك فلسفة الفن السينمائي، وفلسفة الواقع الاجتماعي المتحرك مما يرشح لنفسه مناقشة قضية (الزمن) الحقيقي، عند تناوله في فلم سينمائي.

يدرك روم ان الفن بطبيعته يقدم شيئاً ما، بصياغة شرطية، لكن مقياس الشرطية متعلق دائماً بالزمن ويوجب روم شروطاً محددة، اذ يرى ان الزمن الجديد يأتي بممثلين جدد، ان فهم روم للحقيقة اواصطناعها، يتغيران في دلالاتهما، لاقترانها بتبدلات الزمن وانعطافاته ومتغيراته وتجاذباته.

ويتوسع روم حتى في فهمه لدور المونتاج، وكيونته ويكسر القواعد الجامدة الازلية في معالجة الفن، ويرى ان بالامكان انتهاك اية قاعدة من قواعد المونتاج المعترف بها عموماً اذا كان هذا الانتهاك مبرراً لانه لايمكن ان تكون هناك قواعد راسخة في الفن فهو يبدأ بهز القواعد السابقة، من خلال ابتكار قواعد جديدة اخرى، ليست اقل ابدية من سابقتها، لاتوجد قوانين جمالية، ومواضيع محورية، واشكال ازلية انها قوالب جامدة، مما يستوجب التمرد عليها وتحطيمها، بعد الافراغ من استيعابها اولاً.

انها مثل (قواعد) اللغة وقوانينها، التي ينصحون بمعرفتها قبل مخالفتها، ان التشبع بالتقاليد الجمالية، السابقة، بفضاء حر، وارادة مثابرة يعزز البحث عن الجديد.

سبق للمخرج المسرحي الروسي فاختنكوف ان قال بانه قادر على جعل الكرسي يقوم بدور ممثل في العرض ويعيد - الفنان الدرامي المعروف (ليلي واتيه) النسق

نفسه عن رينوار، ليقول ان رينوار يجعل من " خزانة " ممثلاً.

وهنا يجعل في فلمه " البهيمة الانسانية " من قطار بحديده وحجمه وثقله المريع، ماكان يرغب فيه رينوار من اندغام الواقع المادي في واقعية شعرية في لغته السينمائية، ليجعل من كتلة الفولاذ المقطورة في مخيلته / بساطاً طائراً معروفاً في حكاية الف ليلة وليلة، وفي الحكايات الشرقية.

من القضايا التي تحقق احلام المخرج السينمائي هو رفضه للكلائش الخاصة بعمل الممثل، وهنا يذكر رينوار عن مثله المعبود، كما يسميه (ايريك فون ستروهم) في فلمه (الوهم الكبير) كان يغدو امامه ممثلاً اثيراً في الكادر، لكنه بدل من ان يؤدي دور العُرف الذي ينبئ بالحقيقة، المختبئة في المجهول، يكتشف رينوار كائناً غارقاً في كليشيهات صبيانية (كنت ادرك جيداً ان تلك الكليشيهات تغدو بين يديه لمحات عبقرية، فالذوق الفاسد، كما يؤكد رينوار، غالباً مايكون منبعاً للالهام لدى (بعض) الفنانين، امثال سيزان وفان كوخ اللذان لم يكونا يتمتعان بذوق سليم!)

يتناول بيرجمان في افلامه موضوعات جريئة، لانه يؤمن بان مثيلاتها موجودة - حقاً - بحياتنا الطبيعية، لدى هذا، او تلك.

وعليه ان يكون صادقاً ببسطها من خلال افلامه للجمهور العريض والاهم في الفن هو معاناة تجربة فنية - جمالية، بغض النظر عن المسموح به او الممنوع اخراجه للناس بالعلن.

ويمكن للممثل ان يسهم بتعميق هذه المعاناة الابداعية للمخرج، وتطوير ادائه الفني من داخل التجربة نفسها هنا، يثبت بيرجمان من مافعلته الممثلة (بيرغيت تنغورت) حيث ادلت بدلها في عملية الاخراج.

يقول انها اضافت تفصيلاً من التفصيلات الامر الذي لم يعد بطاقته نسيانه، لانه تعلم منه شيئاً جديداً وحاسماً، فالمرأتان تجلسان وهنّ من السحاقيات، وعند المغيب، بعد ان فرغت من شرب زجاجة من النبيذ تقبل (بيرغيت) وهي سكرانة الى حد ما، سيجارة تقدمها لها (ميمي) وتشعلها لها، ثم تقرب ميمي عود الثقاب من وجهها، وتبقيه لفترة امام عينها قبل ان ينطفئ، اتت فكرة من بيرغيت مازال بيرجمان يتذكرها بقوة - كما يقول - لانه لم يقم بشئ مماثل قط لبناء اللقطة باحداث وافعال صغيرة لاتكاد تدرك!! انها تفصيلات موحية.

تعلم بيرجمان درساً من اقتراح ادائي للممثل، وباتت هذه التفصيلات التي لاتكاد تلحظ للجمهور، بانها احد المكونات الخاصة في طريقة عمل بيرجمان السينمائية وكيفية صناعة الفلم.

الفقر الروحي لشبيهه دور لينين في السينما عند روم كان مريعاً على الشاشة، يثبت روم، ان الفقر الروحي لمحياه - وبشكل خاص العينان - كان عقبة كبيرة امام نجاحه، ثم يعقب روم بانك يمكن ان تصنع ماتريد في (السينما) كما هو معروف، باستثناء شيء واحد ليس بمقدورك فعله، انك لاتستطيع ان تصنع من العيون الغبية، عيوناً ذكية!!

ان وجه الممثل، لاسيما العين، يعكس كيفية تفكيره، واتخاذة لقراراته، وطريقة نظره وعيشه واصغائه، وحتى كيفية جلوسه (لان الجلوس يمكن ان يتّم بموهبة او بدون موهبة) عين شوكين الممثل الموهوب، سحرت ميخائيل روم المخرج اذ وجد فيها نار الموهبة المدهشة والنادرة، والعقل والسخرية، التي اضاءت فجأة كل وجهة كانت طبيعة سحر شوكين لينينة، لانه كان - يكتب روم بحماسة عالية- سحر العقل الساطع والمنير، ويقرن روم هذا النهج الخلاق بمدرسة فاختنكوف المخرج الروسي المعروف، ففي ابداعه يقول روم بمقدار ما استطيع الحكم، تجد افكار فاختنكوف تعبيرها القوي والثابت والواضح ان الطريق الى ماهو سامي من خلال ماهو هزلي وغريب وفريد، كان بالنسبة لشوكين شيئاً عضواً حقاً حقق شوكين هذا النجاح على الشاشة لانه ادرك بفهمه المرهف الصفات الخارجية مع فهم لعمق الطباع، وكان هذا هو سلاحه التمثيلي الاساس، كما يظن روم.

احياناً، يستذكر المخرج السينمائي تجربته المرة، ومعاناته الحادة بطريقة ساخرة، متهمكة، قيل عن المخرج الروسي ميخائيل روم الامر نفسه من انه يكتب "بتهمك ولكن بمعاناة"

اهتم روم بالبحث عن ممثل يجيد دوراً تاريخياً لبعض القادة المعاصرين لتجربته السياسية والاجتماعية في الاتحاد السوفياتي وكانت شخصية (لينين) قائد ثورة اكتوبر -١٩١٧ هي المحور الذي دارت عليه كثير من تجارب روم السينمائية وان كان قد اخفق الممثل الشبيه بالشخصية، في ملامحها الخارجية، ولكنه خال الوفاض تماماً من امتلائها الروحي، الامر الذي تفضحه عين الممثل، وهي تتجمد في محجرها، لتنبئ

عن اللاشيء، وعن الخواء، والفراغ الروحي!! وهذا ما لم يكن المخرج روم بحاجة اليه، ولكن في تجارب اخرى مغايرة تماماً استطاع روم ان يتعامل مع عبقرية (شوكين) التمثيلية، اذ وجده (موهوباً بشكل غير اعتيادي، وبارزاً في مدرسة فاخنتوف المسرحية التي جمعت - كما يثبت روم - بين الرسم " الخارجى " المرهف، والطابع " الداخلى " العميق للصورة، كان شوكين متميزاً في سلوكه الفنى المهني، وفي سيرته الانسانية.

هذا الممثل يختلف عن ذلك الممثل الذي عثروا عليه في منطقة الاورال، والذي كان معدوم القدرة على الكشف الروحي لصورة لنين السينمائية.

حيث كانت نتائج هذا العمل - كما يقيّمها روم - على الشاشة، محزنة، رغم عدم اسناد أي حوار لهذه الشخصية، وهو يحاول تقليد لنين الى حد ما، بدقة، وبالاخص الحركات اللينينية.

وكان اسم هذا المواطن الذي يشبه لينين(نيكاندروف) بيد ان المحاولة بائت سينمائياً بالفشل!! وكان اخفاق نيكادروف مدوياً، بحيث كشف عن تهافت نظرية الشبه في (الخصائص الخارجية)!!

فالانسان الغبي بطبيعته، كما يشدد روم ليس بإمكانه امتلاك نظرة ذكية!! الامر الذي شكل فضيحة للتجربة السينمائية هذه، مما حدى بشاعر مثل مايكوفسكي الى ان يكتب عن فلم (لوحة اكتوبر):-

(ان من القباحة رؤية انسان يتخذ وقفة مشابهة لوقفه لينين، وتشعر وراء هذا المظهر كله بالخواء الكامل تماماً.)

ويبسط روم الامر على الوجه الاتي: كان يشبه لينين على الشاشة، بيد انه كان شخصاً كريهاً، وبالرغم من انه كان يشبه لينين من حيث المظهر.

تعرف الادب الروسي قبل الثورة على قضية (الشبيه) هذه عند تقويم تولستوي ليخوين (كوراغين) اللذان كانا يتشابهان مع بعضها البعض، بشكل غير عادي، بالرغم من ان احدهما كان (رائع الجمال)، اما الاخر فكان دميماً، كان (ايبوليت) احمقاً، ذلك لأنه ببساطة كان بليدا!!

تبقى " المادة " الفنية في الادب او المسرح او السينما قابلة للمعالجة الاخراجية،

الخاصة بعمل المخرج الابداعي.

لا يمكن ان نطلق صفة الفن على ما يصوره المخرج من مادة، كما يعتقد روم، لانها ليست فناً بعد.

صنع مايرخولد لعروضه المسرحية فضاءات خاصة، وهي عبارة عن ابنية مجردة على خلفية جدران قرميذية عادية وموحلة، لتشكل هيكل المسرح.

الارتباط الحقيقي بالحياة الاجتماعية الجديدة في الاتحاد السوفياتي دفع المخرجين لابتكار طرائق فنية ثمينة، مازال تاثيرها ماثلا الى اليوم في الفعاليات السينمائية والمسرحية المعاصرة.

ومن القضايا الشائكة، هي محاولة المخرجين البحث عن معادل موضوعي فني للابطال الجدد من الثوريين الذين غيروا الحياة، والافكار في المجتمع الجديد، وهو على طريق البناء والمغايرة للايدلوجيات وللواقع المادي السابق لثورة اكتوبر في عام (١٩١٧).

وكانت شخصية (لينين) قائد ثورة اكتوبر، ومفكر الحزب الشيوعي السوفياتي، من الشخصيات التي توقف عندها كثيرا المخرج الروسي ميخائيل روم.

في فلمه الاول عن لينين، (لوحة اكتوبر) اقترح روم، ايجاد شخص تشبه ملامحه لينين بشكل مثالي - كما يقول روم- استمر التفتيش عن هذا الشخص لفترة طويلة الى حد ما ارسل المساعدين الى مدن الاتحاد السوفياتي، وزاروا المؤسسات، والمصانع والورش، تجولوا في شوارع المدن ببساطة، وهم يفتشون عن ذلك الشخص الذي يشبه لينين ، اخيراً، وفقوا بالعثور على من يشبهه.

وهناك حالة يتعرف عليها المخرجون في معالجتهم للسيناريو او القصة قبل تنفيذ الفلم وانجازه، هي تخيل انواعاً عديدة، وطرائق مختلفة لكيفية صياغة الفلم وهذا مايؤكدده فيليني في قوله:

أُتصور افلاماً كثيرة، لكن الفلم (الاخير) يختلف عنها جميعاً.

قد يسرّ اغلب المخرجين بالتعامل مع ممثلين محترفين، غير ان فيليني حسب ما يعتقد، لايتفق مع هذه القناعة، سبب ما يوصفه بصعوبة التعامل مع الممثلين المحترفين، وما يكابده في هذا الخصوص هو ان هؤلاء المحترفين من الممثلين قد

تعلّموا الدروس الخاطئة والراسخة في ادائهم، وهي صعوبات وعقبات يصعب التخلص منها وتجاوزها هنا يقوم الاختلاف في المنظور الاخراجي، فمن المخرجين من يؤكد على الشخصية النمطية والنموذجية التي تسمى (Type casting)، غير ان فيليني يبحث عن التجسيد الحي للشخصيات (المتخيلة) فالممثل لديه يبحث عن حقيقة الدور المتخيل، بصيغ ملموسة معاشة غير مصنعة للسيطرة على الوهم كما يصفه، المهم لدى فيليني هو الانفتاح على الحياة لكي تجد ان الامكانيات الابداعية لتعميق الشخصيات مفتوحة باشكال متنوعة ومختلفة لاعد لها ولاحصر المهم هو الحفاظ على ما يسميها بالبراءة سواء في الحياة او في صناعة الافلام.

بناء المونتاج:

يمكن للمادة المصورة من قبل المخرج السينمائي، كما يعتقد ميخائيل روم ان تصبح فناً عندما توضع على طاولة المونتاج فقط وعند تصادم اللقطات، ونمو الايقاع للوحة (المشهد السينمائي)، وبنائها المجازي، ورسم حركتها وصياغة شكلها السينمائي، عندئذ يؤكد روم ، فقط ستصبح هذه المادة (الفجة) عملاً فنياً.

ميخائيل روم يحرص على التعامل الابداعي المركزي الذي يباشره المخرج السينمائي عند اشتغاله على الافلام ، فالمخرج عنده هو صاحب الفكرة الابداعية ، او السلطة الفنية ، الوحيد ، لانه يجب ان تتشكل (اللوحة) او المشهد السينمائي ، بشكل نهائي في مكان ما في (دماغ واحد) كي لا تتبعثر، عندما تبدوون جمعها على طاولة (المونتاج) وفيما يتعلق بادارة الموضوع، وتوزيع الادوار على الممثلين، واختيار الاسلوب الفني النموذجي، والعمل التمثيلي ، والوتيرة والايقاع، والبناء الصوتي والتعبيري والاشكال المونتاجية.

في فترة تاريخية كانت قضايا اشكالية ابداعية، لم تحسم بعد ومن هذه الموضوعات ما يخص اللون والاسود والابيض يؤكد روم بانه ليس ضد اللوحات الملونة في السينما، مطلقاً، ولكنه يعتبر ان اللون لا يغير بشكل مبدئي اسس الفن السينمائي!

تعامل المخرج مع الوثيقة:

انطونيوني في اخراجه لافلامه يرسم من " الجمل " في حوارات الممثلين على الشاشة، عالم مقترح من " الخيال " وليس من " العقل "

ولانه يعيش في عوالم خيالية تفرضها السينما، فانه ينتمي اليها بصميم وجوده الحياتي والمهني، وكما يقول (فلوبير) ان مهنتي ليست العيش وانما الكتابة، فقد كان (انطونيوني) لا يرى للوجود العيني اهمية تذكر، قدر اهمية فنه السينمائي.

من افلامه المعروفة التي رحب بها نقاد السينما في العالم، فلم(الصرخة) بوصفه شكلاً جاداً، وجديداً لصناعة فلم الواقعية الجديدة الداخلية.

ويؤكد النقاد الفرنسيون منذ حادثة المصح القديمة التي يقطنها المرضى العقليون، حين صوروا بفلم وثائقي، وكيف انهم ذعنوا (للاضائة) وصمتوا مثل الموتى، ولكنهم عند بدء التصوير جن جنونهم، ولكن ما لبثوا ان صمتوا ثانية حين اطفئت الاضائة! المخرج كما يرى عمله الابداعي، وفق انطونيوني، لا يفكر ابدأ بتصنيف مايعتبره دائماً ضرورة، أي مراقبة الافكار ووصفها والتعرف على المشاعر التي تقود الانسان للسعادة او الموت.

هنا يصرح انطونيوني: (أكره الافلام التي تحمل رسالة ولم أعد اهتم بإدخال " قضايا " اجتماعية في افلامي.)

الاسلوب الفني الخاص بالافلام، كما يرى انطونيوني يحتم لغة خاصة لكل فلم، ويحدد انطونيوني بان امر الاسلوب هذا لايتعلق فقط بكيفية تكوين بعض اللقطات، او عملية بناء تعاقبها، وانما (بالادوات) كافة، التي نستخدمها في صناعة الفلم، كالتصوير، والحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقية، والممثلين.

وغالبا ماتطرح قضية ابداعية تخص معالجات الفلم الوثائقي في محيط الفلم الروائي، الاكثر شمولاً، وعمقاً.

يجد انطونيوني ان اللقطات الوثائقية مثل: اعصار بحر، مرور الدلافين في البحار، واشياء مثل هذه تشكل عنصراً بالنسبة له، لاغنى عنه، لانها تسعفه في تكوين فكرة الفلم الروائي.

المخرجون قلقون، كما يراهم، حتى عند مراقبتهم للفكرة الواقعية او الاشياء الواقعية نفسها، ان القلق هذا يتأتى من عدم الاستقرار الايدلوجي (السياسي) والاخلاقي والاجتماعي وحتى على مستوى وجودنا المادي.

سبب ذلك هو ان العالم حولنا، وبداخلنا غير مستقر، ويشوبه الغموض.

هنا يقتنص المخرج لقطات من اليواقي، والمهملات، وغير المتفق عليها في المشروع الفني، والادائي للممثل، وكثيرا ما تلاحق كامرته، الممثلين بعد تسجيلهم لحواراتهم ومشاهدهم، دون ان يعرفوا ذلك لاعتقادهم بان اللقطة انتهت، انطونيوني يدخر ذلك كله (للمونتاج) وان هذه اللقطات التي لم تدخل وعي الممثل عند التنفيذ الواعي، والاداري، تصبح مهمة للمخرج.

الصورة والمنطق:

ربما نثق نحن المتفرجون، بما ينجزه المخرجون العالميون من افلام رصينة، متماسكة، ذلك لأنهم يدققون كثيراً ويعملون افكارهم، ويصرفون طاقاتهم الخلاقة من اجل هذه الافلام والروائع، التي اتحفوا فيها الذاكرة السينمائية بالاعمال المميزة.

نتذكر مقولة كلير(١٨٩٨ - ١٩٩١):

(اصبح الفلم جاهزاً لم يبق الا التصوير)

وكأن هذه المقولة احالة للفكرة الميتافيزيقية او للمفهوم السارتري، عن (الصورة) Image التي تنفصل عن عالم المادة، وعن الشروط التطبيقية بوصفها عالم مفارق، وسابق للتجسيدات والتمظهرات وتأتي عملية تكوين اللقطات في الفلم، وتتشكل مادياً ولاحقا لما انجزه المتخيل عن اللقطات، وفق مقارنة مجازية (تفرض على المخرج رؤيتها بحدودها الدقيقة والصحيحة..)

هذا النمط من المخرجين لا يابه (للمنطق) بمعناه التقليدي حتى عند التعامل مع الممثل، فهو يبحث عن طرائق متنوعة لتحفيز غريزة الممثل، ولا يجد المخرج (ميكيل انجلو انطونيوني) أي حرج في اللجوء الى (الخدعة) اكثر مما يتطلبه تحريض نكاه الممثل نفسه!! وكأن اللجوء الى الذكاء المنطقي في الفن يجرنا الى الالية (الميكانيكية) وينتج تعبيرات مصطنعة.

الصورة الانفعالية:

الانفعالية الفنية العميقة عند المخرجين الكبار، تبقى لمسة شخصية مميزة حتى قيل بان انفعالية هتشكوك العميقة، جعلته مخرجاً غير قابل للتقليد، مثله، مثل المخرجين الكبار، وحين سأل هتشكوك عن كيفية ائصال هذه الانفعالية فاجاب كما هو معهود لديه، بان " المقص " خير وسيلة لما ترونه على الشاشة!!

بهذه التورية، والاجابة المزدوجة اجاب عن مشهد القتل في (ق) بوصفه مقصاً يرمز لقتل الممثلة (غراس كيللي)، وهي تغرز المقص في ظهر المبتز. والمعنى الثاني الذي ذهب اليه هتشكوك، هو اكباره واعتزازه لما ينجزه مقص التقطيع المونتاجي عند تركيب الفلم الذي يتم بوساطة المقص هذا في غرفة التقطيع (cutting room).

يدرك هتشكوك اللغة المكثفة للسينما، وهي تتطور من الصيغة التوثيقية الفوتوغرافية في تسجيل الحياة، لكنها باتت لغة فنية حقيقية حين تخلصت من وثائقيتها هذه، لان فن الفلم لم يعد (نسخاً) للحياة، وانما تكتيفاً لها.

ولم يعد المخرجون مجرد ناقلين للقصاص الادبية الى صور سينمائية مرئية، يسجلونها على خامة الفيلم، بل ابتدعوا لغة سينمائية مؤثرة، ومنهم هتشكوك، الذي يقول عنه تروفو، بانه لم يكتف الحياة فقط في السينما اذ انه كثف السينما نفسها!!

اللغة المكثفة:

قد يختلف مشغل الفنان في ممارسة عمله الابداعي، لكنه لن يؤثر على المحتويات الثمينة التي يعالجها في اسلوبه الفني وحين سؤل المخرج هتشكوك عن الفرق بين هوليوود، وبريطانيا، اجاب بانه حين يدخل الاستوديو في هوليوود او لندن، وبعد ان يغلق الابواب الثقيلة وراءه، فانه لا يقيم أي فرق بين هذه وتلك (فمنجم الفحم يبقى على الدوام منجم فحم)!

قد يصنع المخرج خطته السينمائية بشكل مسبق، ولكنه حتى حين يبلغ اقصى حد في طموحه في تحضيراته الاولية، لكنها تحت وطأة الحاجة الابداعية، تتغير في اثناء

(*) هتشكوك تروفو - ترجمة عبد الله عويشق، حسين عودة وزارة الثقافة - دمشق: ١٩٩٧.

العمل وتتحول تلك الثوابت الاولية، لانه يغذيها بكل ماهو جديد، ونافع دراميا. والدليل على ذلك، ماحدث في فلم (نفاس) حيث أسند هتشكوك دور القاتل الذي يفترض ان يقوم بعملية القتل (انتوني بيركنز)، لكنه جعل قاتل (جانيت)، تحت الدوش، شابة حقيقية وليست رجلاً، تضع شعراً مستعاراً نسائياً لتؤدي الدور في هذا المشهد، وتعيّن على هتشكوك تصوير المشهد لمرتين متتاليتين، لان مصدر الضوء رغم انه وضع وراء المرأة، لكن وجهها بقي واضحاً في اللقطات الاولى بشكل جلي، بسبب انعكاس الضوء الشديد في غرفة الحمام (البيضاء)، وهكذا اقتضى الامر في المرة الثانية ان نصبح (بالاسود) وجه المرأة - البديل للحصول اخيراً على (التأثير) المطلوب لطيف " معتم " على الشاشة، ولايمكن للمتفرج، تعيين (هوية) صاحبه

مصادر المخرج:

المخرجون احياناً يعالجون احداثاً مأساوية بلغة غير مكترثة وكأنهم يعتمدون تسطيح ظاهرة مركبة في حقيقتها اليومية الاولى، بحيث تظهر وكأنها بلا عمق ولا منظور ولكن المخرج حين يظهرها على هذا النحو، يستمد صورته من مصادر نفسية (روحية) او جسدية (مادية)، يرى فرانسوا ترافو في حوارته مع هتشكوك، ان (مادة) عمله مستمدة من عناصر ثلاثة:-

١- القلق الذي يجثم على صدور الناس.

٢- الجنس.

٣- الموت.

وهذه العناصر، كما يراها ترافو ليست من نط مشاغل الانسان اليومية، كما تعرض في الافلام التي تتعرض للبطالة والعنصرية والبطس الاجتماعي، ولاحتى في الافلام التي تقدم المشكلات اليومية للحب بين الرجال والنساء، بل تصبح عند هتشكوك هواجس ليلية تنتفي فيها حدودها الملموسة الثقيلة، والمحسوسة في الاطار اليومي، بل تصبح وكأنها من عالم من غير ان تقطع صلتها -ايضا- بالواقع!!

على مثل هذا الوضع الملتبس، يحرص هتشكوك على طرح سؤاله: اليس الاساس هو ان يبقى الفلم قريباً من الحياة؟!

التلاعب بالصورة:

في عالم الفلم، يملك المخرج حق انتهاك جسد ممثله حسب الضرورات الفنية التي يبتغيها، والاهداف الدرامية التي يروم مقاربتها. لذلك يحاول ان من خلال مايسمى بـ (cadrage) - الكادراج، تحديد، وضبط اطار صورته الفلمية.

يقسم (لويس فرديناند سلين) الناس، الى فئتين يسمي الاولى بالذين يرغبون بعرض اجسادهم عارية وهم (الاستعرائيون).

والثانية من لديهم نزعة التلصص على أسرار الجسد بوصفه (عورة) يلقي عنها سترها ويندفع بحمى جهنمية لإفتراس المحتجب، وهم (المتلصصون).

بالامكان وضع (هتشكوك) في خانة المتلصصين هؤلاء الذين تستهويهم المشاهد المثيرة حيث يستطيع بلمسة واحدة تنويج هذه الجزئية المستترة، او المطمورة تحت الملابس الخارجية ليجعلها متسيدة على واجهة الصورة.

فضلا عن ان المخرج السينمائي لديه وسائله للتهوين من صور قد تكون فاقعة، ومثيرة ومستفزة للنظرة العادية، لكنه يحاول بخس قيمتها (understat ment)، وهو طرح الصورة باقل مما تستحقه في اطارها الواقعي الحقيقي.

الفصل الثاني

اسلوب عمل المخرج:

يتعامل الفنان مع " الطبيعة " بطريقته الخاصة، وعليه ان يحسن اختيار تفصيلات عمله الفني.

يتذكر رينوار مقولة والده التشكيلي المعروف، ان المخيلة لن تزود الفنان الا ببعض النماذج مثلا لاوراق الشجرة، بينما تقدم الطبيعة الملايين من هذه النماذج، وكلها عن هذه الشجرة بالذات لكن ليس ثمة ورقتا شجرة متشابهتين، لوحده الفنان الذي يرسم يتوصل هو ذاته بسرعة الى تبين ذلك.

الممثل يعرف هذه الحقيقة، وعليه ان يميز ملامح دوره، ويمنحها استقلالها الابداعي، كان على سبيل المثال جارلي جابلن، يتمثل عمق الواقع الاجتماعي، ولكن لا ترى في افلامه اية دماء تسفك في افلامه.

لذلك يعتبره جان رينوار معلم المعلمين، ومؤلف المؤلفين وهو يفعل كل شيء بيده في افلامه، السيناريو والخراج والانتاج والتمثيل، وحتى الموسيقى وبالتالي على هذا النحو نكون بعيدين عن تقسيم (الشمامة) الى (حزوز) منفصلة، أي ان لكل حقل من حقول السينما اناسه المتخصصون في تلك التخصصات الجزئية المنعزلة عن بعضها البعض، فكاتب السيناريو يمثل مهنة مغايرة لمهنة المصور او المخرج، او مصمم المناظر، او الازياء، او المؤثرات والموسيقى. ليست افلام جابلن نماذج للوحدة الشاملة حسب، بل ان كل اعماله هي عمل واحد، حتى يمكننا القول على نحو ظاهر التناقض بان جابلن لم يصنع سوى فلما واحداً وان كل جانب من جوانب هذا الفلم الوحيد ماهو الا شهادة (مختلفة) عن عقيدة دينية واحدة.

ماذا عن وسيلة التعبير؟ يجب رينوار، ان والده الفنان يعتقد بان اختيار وسيلة التعبير امر ثانوي، فلو ان موزارت لم يؤلف الموسيقى لكان كتب (اشعاراً) او زرع (حدائق)!!

يؤكد رينوار على ان ما يتطلبه الفن، هو الاحساس العالي بالنظام، بشرط ان يكون هذا النظام، محتوى منحصر داخل الاطار الحاوي.

هناك ما يسميه بذبذبات، اشبه برادار لامرئي، وغير قابل للتحليل يشترك فيه الاب والابن في حالة الابداع والذي يستعصي على كل تفسير علمي.

ومن نصائح ابوه، للفنان البرت اندريه وهو رسام، قوله (املاً لاحتك)، فاللوحات الجيدة، والروايات الجيدة، والاوبرات الجيدة، تفجر حدودها التي يحددها لها الموضوع، وحين علق البرت اندرية بان ثمة لوحات جميلة جدا، بمساحات فارغة، ولاسيما لدى رسامي بداية عصر النهضة الايطالية، ردّ عليه رينوار بان ماكان يعتبره اندريه فراغا، هو في الحقيقة يمور بالحياة بنفس القدر الذي تمور به الاجواء الحافلة (بالحركة ظاهريا) ان فترة (الصمت) في الموسيقى يمكن ان تكون (مصوتة) بقدر ماتكون عليه (لزما) عشر قطع موسيقية عسكرية.

وبالتالي يندرج الحوار بوصفه جزء من الصوت، حتى ان تنهيدة، او صرير باب، اوقع خطى على البلاط يمكن ان تفصح - كما يقول رينوار - عن اشياء بقدر ما يفصح عنها الحوار نفسه، فالحوار يشكل مع الموضوع جسدا واحدا، كاشفا عن الفرد، ثم يعقب رينوار شارحا الامر بان الموضوع الحقيقي هو هذا الفرد الذي يساهم الحوار والصورة والموقف والديكور والطقس والاضاءة، في الكشف عنه، فالعالم عبارة عن كل.

يحدد فيليني طريقته بالتفكير على الشكل الاتي: ان تكون فنانا يعني ان اهتمامك بالاحكام (الخارجية) عن جودة اعمالك او ردايتها، يجب ان يكون (اقل) من اهتمامك بانك عملتها ارضاء لنفسك ام ارضاء للآخرين اذ ينبغي ان تكون الاعمال الابداعية نابعة من النفس ومن الشخصية الخاصة بالمرجع، والمتناغمة مع خطه الفنية الخاصة، لاستجابة زائفة للآخرين الذين يغرونه بالشهرة -مثلا- او ربح المال!!

في مقارنة بين اسلوبه الاخراجي، واسلوب هتشكوك يرى ان هتشكوك (يتصور) الفلم قبل ان يقوم (بتنفيذه) اما عن طريقته هو، فيرى فيليني الفلم في عين (الخيال) بعد ان يقوم بانجازه.

ويعرف في عالم المخرجين السينمائيين، طريقة خاصة بعمل الرسومات التخطيطية قبل الشروع بالتصوير، للافادة منها في تشكيل البعد البصري للفلم.

يقول فيليني، ان هتشكوك كان يستخدم (الرسوم) والتخطيطات مثلما افعل انا، الا ان طريقة الاستخدام مختلفة تماما، هتشكوك يستخدم رسومات معمارية بمثل خريطة البيت قبل الشروع بتنفيذه عمليا في حين يستخدمها فيليني من اجل البعد الدرامي

الخاص بكيفية خلق الشخصية في الفلم او محاولة اكتشافها بحيث يمكن للقصة ان تنبع من الشخصية وحين تقدم نفسها تصورا فنياً عن(كلب) فان على الممثل ان يلعب الدور وهو يؤنس المشاعر الكلبية لدوره.

ذلك لان كل واحد منا - يقول فيليني - يبحث عن حيلته الخاصة في الحياة، الحيلة التي من شأنها ان تثير التصفيق والإعجاب.

يبحث المخرج عن الغرائبية، لانها تثير التشويق عند المتفرجين، وعالم الفلم يماثل عالم السيرك حيث ينبغي ان يظهر الترابط جلياً، بين سيدة ملتحية وأقزام!!

ان حياة الفنانين المعروفين بفناني الموائد او الطاولات والمهرجين تتعزز فيما بينهم اواصر القرابة والاخوة، والترابط، اكثر مما يربطهم بأخوتهم واخواتهم الحقيقيين.

وتبقى الاهداف الفنية الرصينة جديرة بالبحث عنها وفق معاناة ابداعية صادقة، فهي لاتقبل انصاف الطول، والتسويات الصغيرة، أي ان يعمل الفنان مايريد عمله بنفسه، لا لارضاء طلبات الاخرين غير الشرعية، وغير المجدية.

فالفنان حين يعمل خارج اطار طموحه الابداعي، يخسر روحه، وتتكسر رؤاه، وتتشظى باتجاهات متقاطعة لذلك يجد فيليني، بان المخرجين اللامعين هم المحظوظين ، و(سبيلبرغ) واحد من هؤلاء المحظوظين لانه صادف ان ما يحبه هو شخصياً، يحبه العديد من الناس في العالم فضلاً عن نجاحه المهني واخلاصه ايضاً.

شخصية المخرج:

تدعم احياناً نظرات الفلاسفة عمل المخرج السينمائي، وكان رينوار معجباً بفنتازيات فردريك بنيتشه الاسطورية، وسراً اعجابه بها لانه الطرف النقيض والمضاد لنيتشه وقاده الاعجاب بنيتشه الى الاعجاب بالشعب الالمانى نفسه وكانت المانيا، كما يذكر، بالنسبة اليه، وماتزال لغزاً أسراً، تركتني واجهتها الظاهرية، احس خلفها حياة زاخرة وسرية.

وكان الفنان التشكيلي، انيق الخطوط، والالوان، والاشكال يبدو مفرطاً في الادب والاحتشام في مظهره الخارجي وهذا الفنان العبقري هو (بول كلي) المنظر أيضاً في نظريات الرسم الحديث، ربما يشبه سلوك المخرج رينوار في منحاه الفني والابداعي،

في زمن الانحطاط الذي كانت تعيش فيه المدن، ومن بينها العاصمة الألمانية (برلين) التي تفتقد في ممارستها الى تلك الهواية المنضبطة الصافية، وانحطت تسليتها الى شيوع الملاكمة اللواط في فترة ما بين الحربين.

كانت سادوم وعامورة - كما يصفها رينوار قد تم انبعائها من خلال هذا الهذيان والهوس الجماعي من رمادها.

من هنا يتعين على واحد مثل رينوار ان يختار العزلة بوصفها وسيلته للحب ايضا، والحب يحتاج الى عمل مثل الفن، فان كان في الشعر فهو عمل قصائد.

والفن حين يأتي اوانه يفرض نفسه فرضا، يذكر مفارقة في التشبيه عن والده الفنان التشكيلي رينوار، انه كان يقول عن الموسيقي موزارت الذي يحبه حب العبادة «لقد الف موزارت الموسيقي لانه لا يستطيع مقاومة الحاجة الى تأليفها - وكان يضيف - كانت الحاجة تستحوذ عليه كما لو انها رغبة في التبول»!!

لا ينسى المخرج بيرجمان تأثير الحوادث المرضية العرضية على مزاج الفنان، واداءه الابداعي.

يذكر انه أُصيب مرة بنزلة صحية، نتج عنها التهاب الجيوب الانفية بشكل حاد، لدرجة مضحكة تقريبا، حيث عانى فيه طيلة ماتبقى من فترة التصوير، كانت روحه المنكفئة في غياهب "التجويف الانفي" كما يصف ذلك ساخرا هي التي تعرقل سير اموره الفنية.

بيرجمان من المخرجين المحببين لعمل الممثل سواء في السينما او المسرح، وكما نضح الفعل التمثيلي، كلما نضجت التجربة الفنية نفسها انه مقنع تماما بان الممثلين هم الذين يحملون المسرح فوق اكتافهم، وبامكان حتى (المخرج) ومن معه من التقنيين وفنيي الديكور عمل ما يحلو لهم حتى يتمكنوا من تشويه ذواتهم بافعالهم او تشويه عمل الممثلين والمؤلفين لكن هذا السلاح سيكون مغلولاً، ولاقيمة له ازاء عمل ممثلين اقوياء. ذلك لان الممثلين هم الذي يقيمون اركان المسرح، ويعطون له كيانه الحقيقي.

يحاول بيرجمان ان يشرح مكابذاته الابداعية، وما يسميها بالانهاك الابداعي، فيذكر عن نفسه بانه يحفر، ولكن اما ان المثقب ينكسر، وانما انني لاجروء على الحفر بالعمق الكافي.

اما لانني لا املك القوة واما لانني لا ادرك ان علي المضي الى اعماق من ذلك، حينها اسحب المثقب واجتاز المسافة الاضافية المدوّخة اسحب المثقب -يقول- واعتبر نفسي راضيا، ماهذا الا عرض صريح من اعراض الانهك الابداعي، ثم يعقب بيرجمان، بالاضافة الى انه عرض خطير اذ انه لايسبب المأ.

هل يتطلب جنس الفلم، نمطا خاصا من المخرجين؟

فان كان الفلم رومانسياً هل يقتضي مخرجاً رومانسياً مثلاً؟ وان كان الفلم يخوض في مشكلات حربية، او يدور في عوالم تاريخية، هل يقتضي ان يكون المخرج جنرالاً في الحروب، او مؤرخاً تاريخياً؟

ان وعي المخرج بموضوعات فنية تدفعه الى التشبع بها الى مديات قصوى ليتحقق تطابقاً ما، بين حلمه، وامله مع مقتضيات موضوعه هذا، بطريقة استثنائية من الوعي، وبوجهة نظر محددة، تستنطق فيه الموضوع ثم تعيد ربط علاقاته بنمط جديد من التشكيل يجعله لامعاً، ومبهراً، وجديداً في عيون الجمهور.

يحسب تروفو ان هتشكوك يتماهى بشخصيته مع موضوعات افلامه، وقال عن هذا الرجل الذي يصور الخوف في افلامه انه، افضل من أي انسان اخر يصور الرعب لانه نفسه كان خوفاً، فزعاً، وهياباً!!

ولكننا نرى ان شخصية المخرج اليومية لاعلاقة لها بالحقل المحدد الذي تعالجه سينمائياً، اذ ربما يكون المخرج مسالماً لكنه يقدم على الشاشة ابشع اللقطات الحربية، واكثرها سادية، وعنفاً، او يقدم مخرجاً سينمائياً مغامراً، افلاماً دافئة، رومانتيكية، وسلسلة وغنائية بشكل لايماريه فيه احد سواه.

الهم الابداعي، والقدرة على ترجمته الى شريط فلمي مؤثر، هو القضية الرئيسية في الابداع السينمائي.

يذكر بيرجمان مسرحية اسبانية، ليبين طبيعة العلاقة التي تحكم عمل المخرج السينمائي، النظري والعملية.

يقول عن هذه المسرحية الكلاسيكية الاسبانية انها تروي قصة زوجين عاشقين منعاً بكافة الوسائل من اللقاء وعندما سمح لهما اخيراً بقضاء اول ليلة حب لهما دخل كل واحد الى غرفة النوم من باب خاص، وسقطا كلاهما ميتين!! ثم يعلق على ذلك: (هذا

ماحصل لي بالضبط) يخلص بيرجمان الى ان المونتاج يتم اثناء التصوير.

حيث يتولد الايقاع منذ لحظة كتابة السيناريو

هذا الرأي هو واحد من تعاليم المونتير (اوسكار وازندر) التي جعلها بيرجمان بمثابة القاعدة في عمله السينمائي تبقى الذكريات - ايضا- فاعلة في نسيج الاعمال الفنية، وكأنها شفرة سرية، تنضح منها قطرات الندى المبهرة والمتألقة في اعمال الفنان.

يذكر بيرجمان عن ذكريات طفولته في فلم (السجن) الذي يراه لعبة حول الروح، وان (دوريس) كانت هي الروح، تشعُّ ببريقها الخاص، الملغز ثم يقارن ما بين تجربته الخاصة، وذكرياته، وتجربة الفلم وقصة الرجل توماس، والمرأة بيجتا كارولينا ان يذكر ان المهزلة التي يمثلها هازان، كانت لدي منذ (طفولتي) ، انها تروي قصة رجل محتجز داخل غرفة غامضة، وتصادفه فيها امور مرعبة، مثل تدلي عنكبوت مقرف من السقف، او ظهور افاق وقاطع طريق يحمل بيده سكيناً كبيرة ليطعنه ويقتله بها ، وتتوج هذه الكوابيس، بخروج شيطان من نعش ويتارجح الموت على شكل جمجمة، امام نافذة ذات مشابك كبيرة، لقد صور بيرجمان هذه (المهزلة) برشاقة وفعالية.

علاقة المخرج بحياته الفنية، تختلف عن حياته الخاصة ولكن بيرجمان المخرج السينمائي السويدي، يرى البعض يتجاوزون الخط الاحمر ما بين الحرفة او المهنة الفنية الى الحياة اليومية، والشخصية، والاسرية للفنان وهذا الامر من التعذيب والمضايقة للحياة الخاصة يجده بيرجمان في تهكمه المر حيث يقول ان من المعروف تماماً أن مدير سيرك البراغيث يدع فنانيه يتغذون من دمه.

يبذل المخرج من الفعاليات قد تفوق حتى قدرته على التحمل والصمود، وتتعب من مراد نفسه، الاجسام!! كما يذكر بيرجمان عن نفسه بانه جعل المحركات تدور باقصى سرعتها، فحطمت هذه المحركات، العربة القديمة.

الفن كما يصفه هو تبديل نشاطنا، وهو يشبه الى حدّ ما جلد افعى ملئ بالنمل، الالاعى بالذات ماتت منذ زمن، تفرغت وحرمت من سمها، ولكن الجلد يتحرك مليئاً بالحياة الدؤوب.

فالفن اذن فضول جامح لانتاج فلم، وبتهكم يعقب بيرجمان ليصف عمله مع كادر

العمل !

(اسارع مع النملات الاخريات ونقوم بعمل ضخم، جلد الالاعى يتحرك، وهذا، هذا

فقط هو حقيقي، ولا اطالب بان تكون حقيقة بالنسبة لواحد اخر.)
ليس من شأن ولا من حق المخرج ان يستحوذ على ارادة الجمهور في كيفية تلقي فنه
بشكل مطلق ولكن المخرج حاله حال متفرجه يمتلك حدوده الخاصة، وذائقته، وافكاره
الشخصية.

قناعة انطونيوني الواضحة في صناعة الافلام في عالم اليوم، تتم في اثناء مجرى
تطورها، وتكتب في (الموقع) نفسه، مع الكاميرا.

البعد البصري، يرتبط ارتباطا وثيقا بالتعبيرات السمعية في السينما، ويرى
انطونيوني ان استخداماته التعبيرية (للموسيقى) على سبيل المثال في فلمي
(المغامرة) و(هيروشيما حبيبتي) لأن رينيه ، عبرت عما ارادت (الصورة) نفسها
(التعبير) عنه، ذلك لان الموسيقى هي جزء اساس من الصورة.

يتذكر انطونيوني(*) فنان البوب (Art - pop) (اولد نبرغ) الذي زاره في منزله،
وخلال حديثه معه، سمع منه ملاحظة، اثارت اهتمامه، وهي ان المرء في اوربا يكتب
اكثر ما يرى، اما في الولايات المتحدة الامريكية فانك ترى العكس ثم يقول:

اليكم شيئاً يشغلني باستمرار، ولا اتعب منه ابداً: " النظر "

انا أحب تقريبا كل شي اراه:

المناظر الطبيعية، الشخصيات، المواقف وعن علاقة السينما، بالحقيقة الواقعية، ترى
انطونيوني، يقلب الصورة النمطية التقليدية، ليؤكد بان السينما لم تعد في خدمة
(الحقيقة)، وانما صارت الحقيقة في خدمة (السينما).

سبق للفيلسوف الوجودي (كير كجارد) ان قال:-

(... اذا اردت ان تفهم الحياة فانظر الى الماضي واذا اردت ان تعيشها فانظر الى

المستقبل.)

وعن صناعة الفلم، يرى انطونيوني بان مشاهداته للحياة الحقيقية، تتحول الى غذاء
روحي وفكري، ذلك لان خلق عمل فني لا يعني ان نبكر اشياء من لاشئ، كما يقول، بل
ان نعيد صناعة ما هو قائم فعلا حسب (طبيعتك واسلوبك الشخصيين).

.....
(*) ميكيل انجلو انطونيوني / بناء الرؤية ترجمة : ابيه حنزة - دمشق: ١٩٩٩.

تقترن حياة المبدع، بأعماله الفنية، بشكل او اخر، فمنهم من يرى طغيان الحياة، وضغطها على مسارات الفنان المستقبلية، ومنهم من لا يجد علاقة تذكر لها شأن مع الحياة في تحديد رؤية الفنان، او موقفه الابداعي.

المخرج العالمي الايطالي، (فيليني) لا يجد نفسه في تجاربه الفنية، وانتاجه الفلمي، مضطراً لتقديم تقريراً دقيقاً عن تجاربه الحياتية والفنية، عند الاشتغال على فلم جديد، وكما يقول هو فانه يستخدم تجاربه كاطار للعمل يتكلم من خلاله، عن اهوائه الشخصية، واحلامه واخيلته، لانه يجد هكذا وببساطة واقع الانسان " العاري المكشوف لنفسه وللعالم ".

وهنا تثار اشكالية السيرة في صناعة الفلم الخاص بكل مخرج على انفراد. والمخرج حاله مثل حال الممثل لا يجد مهمته في اكساء نفسه من الخارج، ووضع هذه الصفة او تلك على سلوكه المرئي، والملاحظ من قبل الاخرين، لانه كما يحسب انها قضية سهلة وميسورة ولكن من الصعب - كما يؤكد فيليني - ان تغطي " باطنك " بأغطية سهلة وخارجية.

وهنا يعتقد بانه حتى لو عمل فلما عن (كلب) كما اشرفنا او (كرس) فانه سيصبح فلماً لسيرة ذاتية الى حد ما.

ونتذكر الممثل الروسي (لبيدوف) حين قام بتقديم شخصية حصان عجوز، معدة عن رواية لتولستوي، في عرض مسرحي من اخراج توفستونجف المخرج الروسي المعروف.

اساتذة مخرجون:

يحرص المخرجون السينمائيون الكبار على تطوير الدرس الاكاديمي والتعليمي لطلاب السينما سأل هتشوك مرة عن ذلك، فأجاب مبيناً ذرائع مناصرته للتعليم الجامعي السينمائي، باشتراط ان تعلم فنون السينما، تاريخياً، بدءاً من (ميليس) وان يتم تعليمهم صنع افلام صامتة، اذ لا يوجد تدريب يفوق ذلك نفعاً فادخال النطق لم يستخدم في كثير من الاحيان الا لادخال (المسرح) الى فضاء (الاستوديوهات).

ثم يحذرنا هتشوك من خطورة ان يتوهم السينمائيون الشباب لاسيما الاصغر عمراً منهم، ان بإمكان المرء ان يصبح مخرجاً سينمائياً من غير ان يعرف كيف يرسم ديكورا او يتولى تركيب فيلم.

الفلم يكون مؤثرا حين ينقل خبرته الانفعالية بصيغة جمالية الى المتفرجين، ويحرك فيهم الجانب الادراكي الحسي ويعمق من تذوقهم الفني من خلال طرائق سرد الحكاية، واسلوب ترتيب مقاطع الفلم بتتاليها الساحر، والجداب. كان هتشكوك يتصور نفسه قائد جوقا موسيقيا، متمرساً في معرفة امكانيات الآته الموسيقية، فيرى سينمائيا ان صوت البوق - مثلاً- يقابل اللقطة المقربة اما اللقطة البعيدة فهي توحى بجوقة كاملة تعزف عزفا خفيفا.

طلاب سينمائيون:

الحب يشكل محورا رئيساً في عمل الفنان، ويذكرنا روم بما سبق ان دونه جرنشيفسكي: لتمت، ولكن لاتعطي قبلة من غير حب. فمن يقوى على امتلاك مشاعر الاخر، واثراء وجدانه ان لم تقم بين الطرفين علاقة حميمية صادقة، لاتعرف الضحالة في المصالح الزائفة والزائلة. ان كرامة الانسان المحب تحصنه من الوقوع في براثن انانية مقبلة، او الركض واللهات وراء لذات عابرة!! كل الخلايا النشطة في الكادر السينمائي العامل، تلتذ بعملها الخاص، وتتمتع بنشوة غامرة، ان كانت صادقة وعميقة، وكان روم يعتبر التصوير السينمائي، هو (مادة مدركة للوجود) وغالباً، مايذكرنا، ميخائيل روم(*) حتى بالبدهييات التي يكمن فيها - كما يقول - جوهر السينما، مثل تكراره لمفردات أثيرة على قلبه. من قبيل: الصدام، التصوير، المونتاج، الايقاع، المادية. ويعقب بانه يجب علينا ان ننسقها، في صفوف محكمة، كي نستطيع فيما بعد ان نستخدم أمثلة يفيد منها الطلاب، والجمهور العريض للسينما. وجاء هذا النص في رسالة بعثها روم الى س: أغراسيموف حول تاليف كتاب منهجي لمعهد الفغيك.)

.....
(*) ميخائيل روم/ الاعمال المختارة في ثلاثة اجزاء الجزء الثالث ترجمة: يونس كامل ديب - وزارة الثقافة: دمشق: ٢٠٠٥.

تجديد الخطاب الفني:

كان المخرج جان رينوار يرتجل طرائق عمله في السينما بحذاقة ومهارة، ويبحث عن التجديد في المعالجات الخاصة بالخدع السينمائية ايضاً.

في فلمه الموسوم (فتاة المياه)، وكذلك في فلمه الاخر (بائعة الكبريت الصغيرة)، ويذكر انه اندفع للعمل بقلب جزل، واطهر لقطات (بالمقلوب)، وظهر مباغت ومفاجئ للشخصيات، او انطلاق حصان تمتطيه كاترين هيسلنج، وهي زوجة المخرج رينوار حصان محللق فوق السحاب، وعلى الاخص، سقوط موفق، وناجح، لكاترين عبر الفضاء.

هذا النمط من الارتجال الفني على الحلبة، او في مكان التصوير يقرر رينوار انه مايزال مقتنعا به منذ بداياته والى اليوم الذي يثبت فيه هذه الكلمات.

انه ضد ان تكون المخيلة مجترة لكلائش سابقة، رتيبة لذلك يصفها بانها باتت محدودة على نحو خطير.

والتعويل على مجرى الاحداث، والتفاعل معها، والاحتكاك مع الممثلين، ومع المناظر، وقطع الاكسسوارات هو الذي يفتح العيون - كما يقول- على جوانب لم نكن نتوقعها.

مهما بلغ الانفعال الصادق عند الممثل، فانه بالنسبة لرينوار يتهدد صفاء الشكل، لذلك لايرحب به في افلامه كانت زوجته كاترين ممثلة حقيقية، ولكنها حين يغلبها التاثر الانفعالي والعاطفي بالموقف، تترك العنان لدموعها الحارة، فكان يوقف التصوير فوراً ويرسل زوجته الى الماكير ، لاصلاح ما افسدته في وجهها بفعل ذرف دموعها، وهكذا يعيد الى الوجه، مكياج اللوني الصافي، ثم يقوم بتصوير اللقطة من جديد بدموع (غليسيرينية) كما يقول.

ينقل المخرجون الكبار مغزى تجاربهم السينمائية الى طلابهم ويدفعوهم باتجاه الخلق والابتكار.

من اساتذة الفن السينمائي المرموقين المخرج الروسي المعروف (ميخائيل روم) الذي يصف " المخرج " بالصامت العظيم الذي يصنع لوحات متحركة، او حركة مصورة

ويعتبر روم من بين المخرجين السوفيت الذين ارتقوا بلغة السينمائية، التي سبق للمبدعين ارنشتاين، وبودوفكين، ودوفجينكو، وانتهاء بميخائيل روم، واندرية تاركوفسكي وسواهم من كبار المخرجين من طلابهن الذين وضعوا اسسا سليمة، وتجارب ثرة، لتطوير الخطاب السينمائي، في لغة محدثة، وجمالية مؤثرة. ارتبط عمل روم السينمائي بالسينما (السوفيتية) الجديدة، بتعبيريتها المبتكرة والجريئة.

وبافكارها المنصبة على كيفية الحدس في اكتشاف حركة الجماهير الصانعة للتاريخ، وفي القدرة على التقاط رؤية مسؤولة خاصة بالحياة، وبعيدة في اسلوبها الفني عن الطبيعة المسرحية، واصطلاحها على توظيف المونتاج الحاد والرؤية الخلاقة غير العادية للموضوع، والايقاع السينمائي وتصادم "المادة" المتباين، والبناء السينمائي المحض والمشهد المتنوع، أي باختصار، مايمكن تسميته بخلق لوحات ابداعية في المحتوى والشكل.

الحركة التجديدية في الفنون، ابتدأت في المسرح ايضا، ومن هؤلاء المخرج فيسفولد مايرخولد، الذي غير من طريقته التقليدية في الاخراج المسرحي المعروف، ان الغى الستارة، والديكورات (المناظر) والكواليس بشكل عام. واعتد اداء الممثل الحيوي - الميكانيكي وعلى مستويات الية تجريدية.

سرديّة المرأة والرجل في السينما:

يرسم المخرج السينمائي مقدمته المنطقية اعتماداً على طريقة السيناريو الممهدة للزمان والمكان، الذي يقدم تفصيلات دقيقة غير معلنة لفظاً ولكنها مرئية من خلال الصورة بما تحمله من نسق مكاني وزماني لتعرف المتلقي بطبيعة الموقف، والحالة، التي يكون عليها الابطال، وتنقل اليه ادق المعاني المستترة بينهم ان السيناريو كما يشدّد سيدفيلد، عمل تفعله، لا ان تود فعله!!

ويحصر عناصر خلق (الشخصية)، بالحاجة الدرامية، وبوجهة النظر وبالتغير، وبطريقة التفكير.

ولشرح هذا نجد في فلم "توسي" يتقمص الممثل دستن هوفمان شخصية امرأة ليحصل على عمل.

هنا تسمى (بالحاجة الدرامية)، ثم يقع في حب جيسكالانج هنا حاجة درامية اخرى

تجبره على ان يترك انتحاله لشخصية امرأة، حتى يحظى بحبها كرجل لا كأمرأة. تثار الكثير من الاسئلة هل ياترى سيتغلب على العقبات؟ ام ستهزمه هذه العقبات؟
ان معرفة كاتب السيناريو للحاجة الدرامية للشخصيات، تفرض عليه واجب تجميع عناصر الشخصية في (مكان) اما المقصود ب(وجهة النظر) فهي الطريقة التي تنظر بها الشخصية الى العالم، وينبغي ان تكون وجهة النظر محددة تماماً هل هو متدين، ارهابي، شيوعي، نباتي، ويصبح بالامكان كشفها، وصياغتها سينمائياً مثلاً امرأة متدينة وزوجها سكير، ليس هنا المطلوب تثبيت ردود الافعال، وانما تثبيت الافعال الحقيقية بثقلها، وطبيعتها، وحيزها الصحيح.

نمو اللغة سينمائياً:

يوصف المخرج " جودار " الفلم بأنه ينمو في لغة مرئية وعلينا ان نتعلم قراءة الصور.

ويؤيده على ضرورة الرؤية البصرية للمخرج، الفنان الفرنسي ايضا المخرج جان رينوار، الذي يرى ان مفهوم التعلم هو ان تكون قادراً على رؤية (العلاقة) بين الاشياء ان تختلف لغة الرواية السردية عن معاناة داخلية للشخصيات تقترن بالذكريات، عن لغة السينما البصرية وكذلك تختلف لغة السينما عن لغة المسرحية القائمة كما يقال على " عقول تتكلم " تسرد بالحوار، كلماتها فوق خشبة المسرح وبحضور واقعي وعلني للجمهور ومباشر حيث تتحدث الشخصيات عن نفسها وعن الاخرين وتنجز مهامها في لغة الفعل الدرامي.

الشكل البنائي للسيناريو، انن - هو اداة بناء القصة دراميا، مثله مثل الرواية والمسرحية.

هذا الشكل البنائي، يحمل كل الاشياء مجتمعة.

فبامكانه لو شبهناه - كما يقترح سيدفيلد- بفنجان قهوة فارغ، هذا الفنجان يحتوي داخله على فضاء قابل لان يصب فيه أي سائل، او أي محتوى ليحتويه.

سواء اكانت قهوة، شاي، حليب، ماء، عصير، هذا الفضاء او المكان هو البناء الذي يحتوي القصة وببساطة يعرف البناء الدرامي بأنه خط ترتيب الاحداث والوقائع التي تقود الى الحل الدرامي.

قد تفكر مثلاً بكيفية وضع (المخطط) عن امرأة متزوجة تكره الزوج، ثم تحب المعلم،
وحين تكتشف انها حامل تترك الزوج والعشيق معاً.

ماهو هذا المثال؟ او مايسمى بالمخطط؟

انه ببساطة نموذج او نسق فكري يجعلك ترى خط تطور القصة بوضوح.

يتشبه الجمهور السينمائي دائماً بما درج عليه من عادات تلقى، حتى ان كانت
سقيمة، او مبتذلة في تناولها لموضوعاتها، او طرائق صياغتها بين مساحة الوعي
والمتمخيل المطلوب.

رينوار يدحض الآلهة المزيفة المصنوعة من الكلاش التافهة التي تغذي جمهورها
بالاكاذيب والباطيل والاهام، هذا الجمهور قد يتعلق بمألوفاته التي اعتاد عليها،
ويرضى على نحو خاطئ بعالم سينمائي جديد في مظهره، وقديم في موضوعاته،
وعتيق في اساليبه المفككة.

المخرج رينوار يعتقد اعتقاداً راسخاً بان المرء الخالي من الرأفة والرحمة هو مجرم
بحقيقته، وهو يطمح الى استرداد حق الاعتبار لابطاله في نهاية المطاف، مهما اختلفت
اتجاهات افلامه.

وهو يعتبر الشخص الفظ الذي يكسر غصن شجرة مثمرة لنزع ثمرة من ثمارها هو
مجرم، بالمقدار نفسه الذي يكون عليه الشقي الذي يقتل سيده عجزاً ليسرق حقيبة
يدها!!

وفي تحليله للطبع البشري، كان رينوار يرى ان هناك هالة تقتزن بالرجال والنساء،
تبعاً لما يتركونه في نفوس الاخرين من تاثير بين، وأخاذ، وسطوة معلومة مدركة.

يرى رينوار - مثلاً- ان الرجال الذين يجتذبون النساء يتحركون في الحياة مكللين
بهالة محتجبة عن الرجال الاخرين، ثم يذكر هالة الممثل ليسترينغر حين يدخل الى
مطعم عادي، او فاخر لافرق، فانه يذكر بدخول ديك الى قن دجاج، كانت النسوة هاتيك
يقوقن ويتلوبن ثم يتلاشين ذائبات تماماً!

الانسان الرحم هو من يتأثر باخوته في الانسانية، يتأذى للآمهم، ويغضب
لمسراتهم.

ولن تغطي الثقافة الزائفة، التي يتصنعها بعض قساة القلوب، وهم يلوكون

مصطلحاتهم الثقافية، ذلك لانهم لا يكتثرون حقيقة بالاضرار التي يلحقونها
بالاخرين، واين الثقافة الحقّة من هذه الافعال الشائنة؟!

لقد ادان فيليني حالات النفاق الاجتماعي في فلم (حياة حلوة) يتغاضى الابن
مارشيل عن مداعبة ابيه لفتاة الكورس، بل يشجع ذلك، في حين تنقلب الآية فيما
يخص الاب نفسه!!

هذا الاب المنافق الذي يقوم بافعال شائنة لا يراها على هذه الصورة البائسة ، بل
نراه يوبخ ابنه على مجازفته في العيش مع امرأة ليست زوجته الشرعية!!

هنا يطلق فيليني حكمه القاطع!

(... ان ثوب النفاق فضفاض في ايطاليا)

لقد ولع فيليني كثيرا في معالجة لغز المرأة، وهو يرى انها حتى لو ظهرت عارية
تماما في افلامه او افلام سواه من المخرجين الجادين، فانها لاتفقد الا غموضها
المرئي، وتظل مع ذلك تكتنفها (الاسرار) العصية على الفهم والتي تبقى محجوبة عن
البصر والمشاهدة.

الفصل الثالث

عمل السينارست:

يتساءل السينارست اول ما يتساءل: هل المقدمة تثير انتباهي؟ هل هي مثيرة؟ ينبغي ان يعد السيناريو- بلغة الفاعلية البصرية وبلغة القصة، والسؤال: هل ان (الشخصيات) مدروسة بشكل جيد؟ هل هي ثلاثية الابعاد، تظهر طبيعتها الاخلاقي، والاجتماعي وجسمها الخارجي البيولوجي والفسولوجي الطبيعي وبعدها النفسي الخاص؟ هل هناك معلومات يبيتها كاتب السيناريو كافية يقدمها في (العشر) صفحات الاولى، تجعلني راغبا في اكمال القراءة؟ وتتنوع (القصص) الى انواع مختلفة مثل قصص المغامرات، والحركات، والحب، ورعاة البقر، والفكاهية، والماساوية، والرومانسية بنهاياتها السعيدة او الحزينة، او قصص الخيال العلمي والرسوم المتحركة. كل ذلك يوجزه، كما يخلص اليه سيد فيلد المخرج الفرنسي المعروف (جان رينوار): ((... الفن الحقيقي يكمن في التنفيذ.))

بناء السيناريو:

اكتب فكرة الموضوع في ثلاث جمل، وفقا للفعل والشخصية يسوق سيدفيلد مثالا عاديا، لتكن عن محامي - مثلا- هذا الانسان المحامي لايهتم بعواقب سلوكه، وغير مبال يلتقي صدفة بامرأ - متزوجة، فيقع في حبها، ثم يقتل زوجها، كي يخلو له الجو بالعيش معها، لكنه، وهو المحامي!! يدرك متأخراً ان هذه المرأة قد ورطته في جريمة القتل، لينتهي الامر به نزيل احد السجون في حين تذهب الزوجة بثروة زوجها لتعيش في منتجع في منطقة استوائية هذا هو موضوع فلم (حرارة الجسد)!! Body heat

.....
(*) سيدفيلد/ ورشة كتابة السيناريو - ترجمة: ندير حميد الشمري وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠٧.

كل موضوع بحاجة الى كيفية بنائية ما، ومن غير بناء لن تتشكل القصة، ولا حتى السيناريو المطلوب كتابته، مثل البيت قبل ان يكتمل عليك بانجاز هيكل او اساس او عماد لكي يقوم عليه البيت بكامله.

البناء الجيد - يصفه سيد فيلد - يشبه مكعب الثلج والماء. مكعب الثلج له بناء كرسالي محدد، معزول، ومختلف عن (الماء)، لكن الثلج حين يذوب لا يصبح مميّزاً بالهيئة التي كان عليها في البداية الاولى، انه هو ولكن بصيغة مختلفة، هنا احتلقت العلاقات التلويينية والبنائية والانشائية التي تربط أجزاءه او عناصره حين تجد القصة التي يدور عنها موضوعك، تبحث عن البناء حتى تستكمل قصتك وتجعله مرتبطاً بصورة قوية تخفيه عن النظرة المباشرة تذكر - مثلاً - وانت تشاهد قصراً شاهقاً، فانك ترى بالتأكيد صورة زاهية مبهرة لهذا القصر، ولم تراعمدته البنائية الارتكازية. ان كان هذا المثل المعماري يخص سكنية البناء، فان البناء الدرامي متحرك، ونشط، ونامي، ومتغير، ومتحول.

اذن عليك ان تجعل هذا البناء، يحمل خطأ قويا للفعل، الذي يسمى بالسينما، فعلاً درامياً.

اللغة السينمائية بين المخرج والسينارست:

تتفوق اللغة السينمائية حتى على التقسيمات القومية في العالم هذا ما يؤمن به جان رينوار، وكأنه ينادي بعالمية الفنان وانسلاخه من قوميته المغلقة، والمنعزلة يذكر الاتي:

«... يطرح عليّ جميع اصدقائي الفرنسيين السؤال نفسه:

لماذا اخترت الحياة في امريكا؟

انت فرنسي، وتحتاج الى وسطك الفرنسي.

وجوابي هو: ان وسطي الذي جعلني مثلما انا، هو السينما، فانا مواطن سينمائي، اذن ثمة مواطنة سينمائية عابرة للقوميات والحدود، قال مرة الناقد فرانسوا تروفو، مالاحبه في فيلم رينوار ذاته، (امرأة على الشاطئ) هو اننا نشاهد فيلمين في الوقت ذاته، فالحوار داخل القلم لا يتطرق بالمرّة الى الحب ولكن الشخصيات تتبادل عبارات المودة

والملاطفة، المهذبة، يعتقد الناقد. (تروفو) ان الحوار لايلعب دورا جوهريا فيما بين الشخصيات الدرامية على الشاشة وانما (النظرات) التي تتبادلها، والتي تعبر عن اشياء تشوبها البلبلة والغموض، ومع ذلك فهي محددة واضحة كان رينوار متفوقا في اصال افكاره بطريقة ممثلة بحيوات انسانية مبهرة وموحية، فلم يصور رينوار افكاراً بل رجالا، ونساءً – كما يقول الناقد. لديهم تلك الافكارولتكن افكارهم غريبة او وهمية، فانهم لايدعوننا الى اعتناقها، ولا تصنيفها، ولكن ببساطة الى احترامها فلسفة التعامل مع الافكار من خلال الشخصيات تميز بها الاسلوب الفني لافلام رينوار.

تشكل الاحتكاكات الاولى بالفن، مرحلة تأسيسه لعمل المخرج السينمائي وسواه من الفنانين في حقول الفن المختلفة، شاهد بيرجمان حين كان عمره اثنا عشر عاما، عرض مسرحيا (الناي المسحور) للمرة الاولى، في اوبرا استكهولم. وكان لديه في الدار مسرحا خاصا للعرائس، يمثل فيه – كما يذكر- بشكل رئيس مايجده مع اخوته واصدقائه في سلسلة الاطفال التي كانت تصدر بعنوان (ساعة) كنا اربعة بأعمار متقاربة فكرس ذواتنا لهذا العمل.

انا واختي نهتم بهذا المسرح ونعتني به كثيرا، وكان افضل رفيق لي، وافضل رفيق له، أي لهذا المسرح الصغير للعرائس، معاونا المخلصين.

كان بيرجمان(*) معهم، يعد مجموعة من المسرحيات، يقوم الجميع بإعداد كل شي من دمي وملابس ومناظر وضاءة وخشبة تدور، واخرى تنزل، ولوحة خلفية (سايك) نصف كروية.

ونضج اختيارهم للبرنامج تدريجيا، وأصبح اكثر تعقيدا ودقة وتتابع فيها تغيير المناظر لمرات متكررة، عديدة ويختم ذكرياته عن الطفولة في مجال مسرح الدمى:

(... ومن الطبيعي اذن ان تشغل (الناي المسحور) فكر (مدير المسرح). يقصد بيرجمان نفسه بالطبع ويضيف (.. وصارت الناي المسحور رفيقة حياتي) تجتاح امواج ضفاف الواقع، فتغرق ملامح الاشياء المتخيلة بقوة الابداع، وسط منحنيات ومتاهات لا اول لها ولا اخر.

لذلك يجد بيرجمان نفسه في محنة، لان من الصعب –كما يحدد – التفريق بين

.....
(*) الخمار بيرجمان: صور – ترجمة زياد خاشوق. وزارة الثقافة – دمشق: ٢٠٠٢.

ماكان ثمرة الخيال، وما يعتبر حقيقي ببعض الجهود ربما تمكنت من اجبار الواقع على البقاء واقعيًا ولكن كانت هناك الاشباح والاطياف بماذا كانت الاشباح والاطياف تلزمني؟ والحكايا، هل هي واقعية؟ هكذا يسأل بيرجمان.

حين يكون النص مكشوفاً باتقان للممثل، كما يرى المخرج ميخائيل روم(*) يجعل للنص (مدلولاً واحداً)، بينما هو مكتوب مع مجموعة من المعاني، فالانسان يتكلم شيئاً وهو يفكر بشيء آخر، ويحس بشيء آخر، الممثل الموهوب يصل الى تقديم المعاني بغريزته الحيّة، وعليه ان يظهر ذلك على الشاشة وكأنه للتو واللحظة قد وصل الى هذه الفكرة او تلك الخاطرة، او ذلك الانفعال، ويستغرقه الاحساس الجديد، وكأنه وليد لحظته الآنية المباغته والمباشرة.

ان التمثيل بوصفه فناً، يرتبط -ايضا- بفن التأليف النصي، ذلك لان النص كما يقول ميخائيل روم (هو مجاز او استعارة، من حيث المحتوى).

الحبكة:

تلعب الحكاية في القصص والمسرحيات والافلام دوراً جاذباً للمتلقّي بما تنطوي عليه من مغنطة تسمى لدى المختصين بالتشويق Suspense وتقوم عملية التشويق هذه على قاعدة تقنية مصنوعة، وليست عفوية او اعتباطية.

ان الملك حين يموت وتموت من بعد الملكة، لا يقدم حكاية مسلية او مقنعة، لان التتابع في موت الملك والملكة جاء منفرداً، ولم يشكل نسقاً محسوساً ومدركاً، وعلى رأي - فروست حين نزع ان الملكة ماتت حزناً، وكمداً على فقيدتها الملك الراحل، تبدأ الحكاية بالنمو الطبيعي، لانها قائمة على سببية وعلى فعل ورد فعل، وعلى توليد داخلي يستجيب للمؤثرات الخاصة بالشخصيات، التي تصنع الاحداث او تتأثر بها وتؤثر فيها في آن واحد، وهذه التقنيات الخاصة بالحدث والصراع والشخصية والحوار هي المواد التي تصنع منها حبكة مغرية للمتفرج، وتحفز على المتابعة، وتستثيره باستمرار، من خلال عملية التشويق التي تضيف هذا الشد الدرامي على الحكاية، وهي المادة الاولية لسرد الرواية الخاصة بالفلم، وبوساطتها يجري تقديم المواقف الدرامية

.....
(*) ميخائيل روم: الجزء الاول - الجزء الثاني.

باقوى حدة ممكنة. هذا التعزيز لفاعلية الشكل السينمائي، لا ينفصل ابدا عن محتواه ومضمونه الخاص، فليس الشكل حلية تقوم بتحميل المضمون، وانما يقوم الشكل ببناء الموضوع، وخلق من مبتداه حتى منتهاه.

الخيال وبناء الشخصية:

من المشوق لكاتب السيناريو ان يلتقط عادات سلوكية " خاصة " ومميزة، ونادرة في طباع الشخصية مثلا في فلم (الوهم الكبير) من اخراج جان رينوار يؤدي الممثل فون ستروهايم دور موظف الماني ارسقراطي يشغل وظيفة مدير سجن في الحرب العالمية الاولى، الالتقاطة الذكية، انه يظهر هذا المدير للسجن، وهو يضع (زهرة) على عتبة نافذته ويعتني بها بمنتهى الرفق، ويجعله السيناريو، ينطق بالكلمات الاتية:
(.. هذه الزهرة ، نقطة اللون الوحيدة في هذا المكان الموحش..)

السينارست، ياخذ موضوعات شتى في كتابته، وينتقل بشكل حر في افاق الاسطورة والخيال والخرافة والتاريخ والواقع الاجتماعي المعاش، هكذا كان المبدعون جميعا، يتناولون هذه الموضوعات المختلفة من غير ان تكبح تطلعاتهم الابداعية، وهذا هو نهج شكسبير في مسرحياته، وكأنه كان سينمائيا، بمثل ما يفعله هو ميروس في ملاحمه، وما يفعله الان المخرج المعاصر جورج لوكاس، وكذلك ستيفن سبيلبرغ، ان تجد في قصصهم الخرافة والشعائر والخيال، كما في ملحمة مثل (حرب النجوم) وهو يخترق الفضاء، والعمر البشري، والزمن. الأهم في تجربة الكتابة هو البحث عن (الشكل) الامثل وتأطيره بالزمان، الذي يعطي دعما كاملا (للبناء) ويزيد من شد الفعل - كما يؤكد سيدفلد - من طريق تحديد (العقبات) التي بإمكان الشخصية الرئيسية ان تتجاوزها لتحقيق (حاجتها الدرامية).

المقصود ب(التغير) في الشخصية الدرامية السينمائية، هو الانقلاب على بعض العادات السلوكية السابقة المستحكمة بطباع الشخصية.

على سبيل المثال، رجل يحاصره النكد والخذلان والخسارات يربح من طريق شراء بطاقة يانصيب. او تفوز فتاة خجولة في برنامج غنائي شهير في التلفزيون بجائزة، بتحديدها لعقدة الخجل المستحكمة فيها سابقاً، وتتححر منها.
واخيرا يقصد ب(طريقة التفكير)، هي ان للانسان جوانب خيرة وشريرة احيانا،

ولكنها ليست مستقطبة، بحيث تراه شريراً بالكامل او خيراً بالكامل، اذ تتداخل الحدود في شخصية الانسان بين الخير والشر، هذه الطرائق في التفكير متوزعة على الناس برمتهم، اذ نجد بعض الصفات السائدة التي تجعل من شخص ايجابي او سلبي، خطير او ساذج مهم او تافه، سعيد ام حزين ، قوي ام ضعيف، شجاع ام جبان.

وحسب (فيلدز)، فان الشخص الذي يكره الاطفال والكلاب لا يمكن ان يكون (كله) شيئاً! هنا دعوة للنسبية والموضوعية معاً في فهم الشخصية من خلال فهم طرائق تفكيرها.

وعلى كاتب السيناريو، وبالتالي المخرج تطوير ما يسميه (سيدفلد) الفاعلية البصرية للشخصية بتقديم استعارة بصرية معادلة للشعور الداخلي، وللأزمة التي يعانها البطل والتي تهز كيانه، او تملأ جوانحه بالغضب العارم، او الفرح الغامر.

يقترح البطل السينمائي اطراً متعددة، لتقبل الجمهور لشخصيته المعينة هنا في طريقة استقبالنا يضعنا رينوار في صلب العلاقة التي تربط الافكار بالشخصيات.

قد يبدو لنا - كما يقول - شخصا ما مضحكا، بسبب اصراره على فرض صورة احتفالية لشخصه ووجوده سواء اكان سياسيا، او فنانا مصابا بداء العظمة فنحن نقول له انه نسي الطفل الرضيع المغرغر الذي كأنه داخل سريره، والشيخ الثالث المحشرج الذي سيكونه في سرير الموت ومن الواضح ان عمل رينوار السينمائي لم ينس قط ذلك الانسان (المجرد)، المدعم بالوهم الكبير للحياة الاجتماعية، الانسان، دون زيادة او نقصان.

إن المذهب الفني الاثير بالنسبة للمخرج تاركوفسكي كما يحدده عند تقويمه للفن في اقتصار تأثيره بشكل حاسم على الانفعالات لاعلى العقل المنطقي فالفن السينمائي بشكل خاص، مثله مثل الفنون برمتها، يستعين بهواجس النفس الانسانية ساعياً الى جعلها اكثر رقة ورفاهية.

ويرى ان واجبه يكمن في ان يشعر الانسان ببناء الحب، ويؤكد بشكل استثنائي على ما يسميه ببناء الحب السامي عندما يشاهد (لوحاته) السينمائية.

ان الالتزام الحقيقي للفنان، يظهر بتأطير فنه براي ايدلوجي خاص، وبالحفاظ على نزعة ما.

وهنا يثبت راي ماركس القائل بضرورة النزعة في الفن لستر ما اسماء بلولب المقعد كي لا يكون ناتئاً، او بارزاً.

فالسينما، بالنسبة الى تاركوفسكي تتعلق كثيراً بالحياة وتصغي لها بانتباه وتركيز كي تتشكل الحياة بالفن وكي تظهر التاثر بمساعدة معايير الفن.

خالفا للمسرح الذي يستعمل ((الافكار)) حيث تصبح حتى " طباع " الانسان عبارة عن " فكرة " لأن العرض المسرحي يصطنع حياته الفنية بالكامل بعيداً عن الحياة اليومية التي تتعامل معها الصورة السينمائية، بطريقة انتقائية.

يجبران تكون ركيزة انطلاقة الشخصية وضعتها النفسية الخاصة، وان يبني على هذه الحالة استمراراً يربطها بالبناء الداخلي، والديناميكي للموقف، بغرض البحث عن مدركات جديدة لحقائق الشخصيات العميقة، وتبدل احوالها.

بمعنى اخر، ان الحالة الداخلية العميقة هي المولدة للاحداث ولاتتكون الشخصيات من خلال حركة الاحداث بمعزل عن سبب احداثها بميكانيزمات داخلية.

ان الايقاع كما يؤكد تاركوفسكي، هو العنصر الاساس التكويني لفن السينما ويضيف:

(.. بالنسبة لي فان الاحساس بإيقاعية اللقطة، يشبه الاحساس بالكلمة الصادقة في الادب)

ولغرض التعريف بالايقاع، فانه يراه مفهوماً يجمع حركة نوعية تتشكل بوساطة الوتيرة الايقاعية، والشدة، والاستمرارية ويقع على المتلقي (المتفرج) استقبال اختلاف الديناميكية من خلال ايقاعها، ذلك لان الحركة هي عملية زمنية تدور ضمن الزمن، والكاميرا عند تسجيلها لسير العملية، فانها تقوم بتثبيت تدفق الزمن.

ان الاثر الذي يغادره الزمن، يتضح في عملية تسجيل هذه، لامن خلال الحركة الفيزيائية فقط، وهذا ما يعتقده المصور يوسف الذي يثبت الاتي:

(... عندما نريد تصوير شيء ما، مثل " علبة تبغ " ، او " علبة بودرة " فاننا نصوه بحيث تبدو (بصمة) الزمن واضحة عليه، ويحمل ختم، ومصير اصحابه موجود فيه اساساً، بالاضافة الى ما يحمله الان، فتشعر بعمره، بمادته ، وبالفنان الذي صنعه.)
وهنا تبرز اهمية التلقي للخطاب الفني السينمائي، وكيفية اعادته لبناء صورة

ذهنية خاصة بتفسيره وتاويله، من خلال الشكل المادي، الذي تتم عملية ادراكه من خلال (قياس الزمن) كعملية متدفقة، مستمرة، أي ان المتفرج يشعر بحياته ومصيره في نطاق الزمن).

فيلليني من المخرجين الذين يبدأون من نقطة صغيرة ليصلوا الى حجوم كبيرة من طريق عمل دؤوب، يبني من خلاله الفلم لقطة بلقطة يقول:

(اسحب ذيلاً قصيراً ، فقد يكون في نهايته فيل)

وهو يستغرق في عمله حدّ الثمالة او العشق فالعمل الفني مثل " ممارسة الحب " ويضيف انه يحرص على تقديم افلامه لجمهور يقدر اخلاصه وسلامة طويته.

وبخلاف ذلك فالمحتاجون عادة يبحثون عن اناس لا يرغبون في ان يعلم احد انهم انخدعوا لذلك لا يعلمون الشرطة ابدأ!! عما حصل لهم من تلاعب واحتيال من قبل الاشرار فيليني يرى البشر يتدحرجون على مدارج واحدة من الشر والخير، فليس هناك شراً محضاً ولاخيراً محضاً في الطبع البشري.

يقول بانه لا يؤمن بوجود (اوغاد) خلص بل هناك (بشر) فقط في افلامه قد يتصرف (الخيرون) احياناً كالاوغاد!!.

حتى ان الاوغاد قد يكونوا ضحايا مأساوية للظروف الاجتماعية القاهرة، او قد يكون احدهم شيطاناً اسود القلب، لكن يمكن ان تكون فيه بضعة صغيرة ملائكية، فيؤثر فيه (موء قطة)!!.

تختزل صورة تهكمية للمخرج " هتشكوك " نشرت في مجلة يظهر فيها على شكل امرأة، وكتب تحتها التعليق الآتي:

عالم هتشكوك المعقد يضمّ، في تعدد عناصره التركيبية، القتل، والتشويه الجسدي، والتنكر الماكر.

ليست هذه المعادلة الكيماوية التي يشتغل عليها سحر الرعب الهتشكوكي، فلا تفلت افلامه من قبضة المقتلة البشرية المدمرة، وكذلك شهوة المرضى من المجرمين المنحرفين والساديين، الذين يمثلون بأجساد ضحاياهم المغدورين، وهم يضعون على وجوههم اقنعة يومية، توحى بالبراءة، في حين انها تنطوي على مجرمين اشبه بمصاصي الدماء، والمستنذبين، الذين ابتلينا بأمثالهم في السينما، كما ابتلينا بهم في دهاليز حياتنا اليومية المظلمة.

بناء النص:

هل " الشكل " هو تلك المجابهة التي تقوم مابين الشخصية الرئيسية وهي تواجه (العقبات) القائمة بالصد من مشروعها والتي تمنعها من الوصول الى اشباع حاجتها الدرامية؟! هذا ما يظنه سيد فيلد. الذي ينصح كاتب السيناريو بان يتابع التركيز على شخصية رئيسية، يجعلها تستهل ظهورها بشيء ما، وان تتسبب بالافعال والا تكون خاملة او كسولة فالشخصية فعل، والشخص بما يفعل وليس بما يقول وان يضع نقطة وسط، لتكون حلقة رابطة للفعل الدرامي، وموصلة للنصف الاول من الفصل الثاني مع النصف الثاني من الفصل الثاني ولن يصل الكاتب الى المستوى المثالي، اذ يرى المخرج جان رينوار ان (الكمال مثالي، انه موجود في الذهن فقط، وليس في الحقيقة) الواقعية. اذن- السيناريو - تجربة قراءة قبل ان يتحول الى تجربة بصرية.. وينبغي ان تبدو هذه القراءة خاصة ومصنوعة (بطريقة معينة) متميزة، من حيث صورتها التي تظهر عليها، وكذلك ما تنطوي عليه من احساسات ومشاعر وعواطف، معبرة عنها ايضاً (بطريقة معينة)

يفضل البحث عن طريقة خاصة في السيناريو، توضع بموجبها الكلمات على الورق، فالمتفرج ايضاً يبحث بدوره عن القصة والشخصية، وعن الاسلوب. كذلك ينبغي ان تكون الكلمات هذه، مكثفة وجيزة، ومشدودة بصرياً.

منذ لحظة (المقدمة) يحسن بالسينارست ان يستقطب انتباه المتفرج، وان يثيره باحداث مثيرة، ليست بالضرورة ان تكون صاخبة، وكاسحة، بل مثيرة حسب.

الفصل الرابع

مرونة البناء:

المخطط هو البناء الدرامي للفلم، لانه الاداة، والمرشد والخرطة في طريقة سير السيناريو عند الكتابة وهناك نوعان من النظم البنائية او الخرائط، فهي اما ان تكون على شكل نظام مغلق: اصم مثل صخرة منعزلة مكتفية بنفسها لاتتفاعل مع محيطها، لانها لاتأخذ من هذا المحيط ولا تعطيه.

او ان تكون على شكل نظام مفتوح: مثل المدينة المتفاعلة مع المحيط، وتتبادل الادوار في عملية انتاج الغذاء وتحصيله، وتتعامل مع المواد الخام، وتعيد انتاجه من اجل الناس الذي يعيشون فيها وعلى اطرافها، والكل يعتمد على التجارة، والخدمات الاخرى.

عندما تكتب سيناريو، تراه ينمو ويتحول، لانه نظام مفتوح على المغامرة، لايمكنك ان تجزم بنهايته، مثل محاضرة المدرس، فانه يحضر المادة الدراسية، ثم يناقشها مع طلابه، ثم تتوسع الى مادة جديدة.

مخطط السيناريو هذا، لو شبهناه، كما يقترح سيدفيلد، بمخطط الطاولة، فانه يبقى نموذجاً للوح يقوم على اربعة ارجل، لكن النجار يستطيع ان يجعل ارجلها طويلة، او مستديرة، او مكعبة، او مثمثة ويبدل موادها الاولية، فيجعلها من خشب، او من حديد، او زجاج.

على السينارست بدءاً ان يمهد مدخلاً، للفصل الاول من كتابه يحرص ان يضع فيه وحدة من الفعل الدرامي وتقدم فيه القصة في الثلاثين صفحة الاولى من السيناريو وتجعل هذه القصة قادرة على تقديم الشخصيات الرئيسية وتجهز المشاهد والسياقات التي تبني وتوسع من حجم المعلومات في قصتك.

بناء الموضوع:

الفعل الدرامي في السينما، يتجه الى مكان ما نحو الامام، وبالتالي يحلّ الاشتباكات والتعقيدات في طريقه، ليصل الى حلّ معين، وحتى يكون الفعل مؤثراً،

ومشوقا، فلا بد من ان يحمله البناء التكويني، او الهيكل الاساس.

ان الاعمدة الارتكازية تحمل الفعل نفسه، والشخصية والحبكة والاحداث والوقائع، وهذه بمجموعها هي التي تؤلف السيناريو، وهذا البناء ينبغي ان نراه شبيها، مع الفارق، مع العمارات والابنية والسدود القائمة على شكل فنادق او ابنية للسكن او لحجز المياه.

هنا تقترح انظمة عديدة لكيفية بناء السيناريو.. وعليك ان تختار ايها اصلح، واكثر انسجاماً مع موضوعك، وبالكيفية التي تراها لبناء هذا النظام، بحيث ترتب الاجزاء والعناصر، او تتداخل، فتظهر بمظهر واحد متكامل.

وانت تضع كل عنصر مع عنصر اخر، بنظام، اشبه بمصفوفة هندسية، او رقعة الشطرنج، تذكر حكاية العميان الذين وصفوا كائنا غريبا كل من مكان مختلف، فتارة يكون اسطوانيا، او لحميا، او عاجيا، هذا الكائن. ولكن في النتيجة ان هذا الكائن هو(الفيل)، فالتكوين (أي الفيل) هو اعظم واكبر من اجزائه.

القصة بخلاف التكوين انها داخلية، حياتية تخص الشخص باحاسيسه وانفعالاته وعواطفه وافكاره تذكر حين تسير في الشارع فللك واحد او واحدة تراه، او تراها انشغالاته وهمومه. ومعاناته غير واضحة للاخرين، لأنها تدور في دواخله غير المرئية، وهي ترتبط بالذكريات التي تاخذ حيزا معلوما في مراحل تطور الفعل الدرامي وكأنها تدور في راس الشخصية التي تكتب عنها في الرواية اما في السيناريو: فقد يكون هذا الشخص عابرا لشارع مزدحم او يذهب باتجاه مصعد يفتح، انه يعيش وسط توصيفات صورية، مرئية، جذابة بغض النظر عن الانفعالات ان كانت سارة او حزينة. والتجارب الاخراجية في السينما، تنطلق من ارضية " السيناريو "، ولو افترضنا ان هناك تجاربا لاتعتمد على نص سيناريو تنفيذي على سبيل المثال، واستطاع المخرج ان ينتج فلماً، ويصنعه، ويجعله صالحاً للعرض الجماهيري، فانه يقدم ايضا " سيناريو" مرتجل، لكنه موجود يتحكم بحركة الصورة السينمائية، وتدقق مشاهدتها وزوايا تصويرها، وتجاذب لقطاتها .

ذلك لأن (السيناريو) بتعريف مبسط، حسب الكاتب (سيد فيلد) في كتابه ورشة كتابة السيناريو يعرفه بـ " قصة تسرد بالصور والحوار والوصف وتوضع في سياق درامي". يعرف السينارست ان محاكاة الحياة من خلال السينما ، تقتضي شروطا معينة،

ومحددة تحمل على الوجه الآتي :

- ١- يدرك ان عليه ان يختار أي "موضوع" من موضوعات الحياة المتشابكة والمختلفة.
- ٢- ان يؤطر هذا الموضوع "بأفعال" درامية، واحداث محزنة او مبهجة.
- ٣- ان تقترن هذه الافعال " بشخصية" تقود الاحداث او تقودها الاحداث الى نهاية ما في ختام السيناريو. تتم عملية كتابة السيناريو خطوة خطوة، ولحظة تعقبها لحظة عند الكتابة، وهي تشبه عملية تسلق الجبال - كما يحدد سيدفيلد:
(... فحين تتسلق فان كل ماتراه هو الصخرة التي تحتك والصخرة التي فوقك، ليس بمقدورك رؤية من اين اتيت او الى اين تذهب كل ماتستطيع رؤيته هو الورقة التي تكتبها الان، والورقة او الصفحة التي كتبتها قبل زمن، ليس بمقدورك ان ترى ابعد من ذلك).

بناء المكان:

ان اللغة المجازية للصورة السينمائية حسب تاركوفسكي، تمثل انعكاسا شاعريا للحياة نفسها، وهي عملية استعارية يقول تاركوفسكي باننا لايمكننا ان نلمس الرحابة الفسيحة، لكن الصورة - الاستعارة قادرة على حصرها، ولأن الكادر السينمائي يخضع لاشتراطات (التكوين) او تاليف العناصر، وتجميعها معا في اطار تكويني واحد.

(الفلم يتكون من لقطات، مثلما يكون الموزايك من قطع مستقلة ذات الوان مختلفة، وربما ان كل قطعة على حدة، لاتملك معنى عندما تنتزع من السياق، لانها تحيا ضمن المجموع فقط.)

تعرف الصورة السينمائية البليغة بأنها معبرة وموجزة ومكثفة، لذلك قيل الايجاز هو شقيق الموهبة وهنا يذكرنا تاركوفسكي بمقولة هاملت - شكسبير!

(بوسعي ان أحصر في قشرة جوزة وأعد نفسي ملكاً للرحاب التي لاتحد.)

الحياة تخضع الى اعادة انتاج من خلال الفن السينمائي وهنا ينطلق تاركوفسكي من قول الشاعر الرومانتيكي الروسي الكسندر بلوك، الذي وجد ان مهمة الشاعر هي خلق هارمونية من فوضى العالم، والفن السينمائي يشبه الشعر وارتباطه بالمنطلقات

الفلسفية ويقتضي كذلك الماماً بالحرفة.

لكل مخرج سينمائي طريقته في التعامل مع مكان التصوير، وتاركوفسكي يدرك بشكل متأخر بانه يتعين عليه وجوباً الحضور الى موقع الكاميرات حيث يتم هناك تصوير المكان، من غير اعداد مسبق، حتى يشعر بالحرية، وبلا التزامات تقيد رويته المنفتحة على مساحات مفتوحة.

قدرة الفنان على (الانتقاء) تمثل ثورة الفنان -يقول البيركامو- ضد قوى الواقع، ذلك لانها إنسجام واختيار وتكوين، يقتحم الفوضى الحياتية المضطربة والمشوشة والمائعة!

ومهما أعدّ المخرج من تحضيرات فانه يذعن بالتالي لمعطيات المكان والزمان، التي تحيط بالعملية التنفيذية للفلم. انطونيوني يرى ان من الملائم تماماً للمخرج، عند تصويره للفلم، ان يترك المجال للبيئة، وللمحيط، بأن يقترح علينا شيئاً ما، اي قبل تصوير المشهد وتخليقه سينمائياً.

يبرر انطونيوني حضوره لمكان التصوير، ليبقى وحيداً في منطقة التصوير حوالي نصف ساعة، قبل اعطاء اشارة البدء بتصوير المشهد.

ثم يقوم باستدعاء الممثلين، ويبدأ بفحص المشهد للتأكد من صلاحية سير تصوير اللقطات بأفضل حال ممكنة.

انطونيوني، يؤكد على انه (نادراً ما اهيبئ افكاري سلفاً، بل افضل ان افكر فيها على ارض الواقع حين اضع عيني خلف الكاميرا).

تتم اذن هندسة المكان، السينوآغرافي، بتشكيل الاضاءة والمناظر والفضاءات المحيطة بمحتويات المشهد، وعلاقة العناصر الفنية به.

هنا يتحتم على أبطال الفلم ان يتصرفوا، لان الشيء الهام هو ان تكون افعالنا، وحركاتنا، وكلماتنا، نتائج وضعنا الشخصي في علاقته مع العالم الخارجي.

وهنا يستنطق المخرج انطونيوني، عالم الفضاء، بازمنة تخلقها كينونة البشر الفاعلين بمثابرة في المحيط.

بناء الزمن:

الزمن في السينما يستحيل الى حركة تتقمص جسد الاشياء وتستقر في " مادتها " التي تظهر على الشاشة، كعملية مستمرة، وكنمط حياتي محدد، وهذا ما يمكن تلمسه بعدد من افلامه، مثل: الحنين، والقربان، وطفولة ايفان، واندريه روبوف، وسولاري، والمرأة، وستالكر وسواها. يهتم تاركوفسكي بالمتفرج، لانه يرى سبب ذهابه الى السينما من اجل ما يسميه بالزمن الذي ضاع وانقضى او الذي لم يات بعد. واللغة ايضا تحمل بعداً زمنياً، ومعنوياً خاصاً، وكما يحدد (وايتغشتين) ان حدود العالم بالنسبة للفرد هي حدود لغته.

وترشح الموسيقى نفسها بوصفها اقرب الفنون الى السينما حيث انهما يشتركان باعتبار مشكلة الزمن، مشكلة اساسية فيها ايضا، رغم انها تحل بشكل مختلف تماماً فالمادة الحياتية في الموسيقى تقع على حافة زوالها التام، اما قوة السينما، بخلاف الموسيقى، فتكمن بحقيقة ان الزمن يؤخذ في اتصال واقعي، و متماسك، مع المادة المحيطة بنا في كل يوم، وكل ساعة.

وهنا يذكرنا المصور البولوني فوتيشك عن ارتباط (الزمن) بدرجة حرارة القصة، واكثر ما يهيمه هي لحظة رصد التغير الذي يطراً على المادة مع مرور الزمن، ان اكثر الجوانب اهمية في اعماله تكمن في قدرته على اىصال (التغيير) الذي يعتري الزمن، مما يحتم ايجاد (ميزانسين) يقرب " معنى " الاحداث الدائرة، وابقاعها من خلال الشكل الذي يكون عليه، انتشار الممثلين، وتوزعهم على اتجاهات مختلفة، ومواقع متباينة، وتقريبهم او ابعادهم عن البؤرة المركزية والمحيط، بالنسبة لمساحة اللقطة.

يكثر المخرج السينمائي بالزمن، ومنهم من يتناول الزمن بمعناه الواقعي، ومنهم من يقف موقفاً مغايراً، او رافضاً للمعنى التقليدي، للزمن، عند تصديه فنياً لمفهومه الجديد، في جسد التجربة الفنية.

تاركوفسكي المخرج السوفياتي يؤكد على ان اهمية الفن السينمائي الاساسية هي قدرته على " تسجيل الزمن " وهو ينخرط في سياق اولئك الرافضين لمعنى الزمن السطحي لانه يطمح الى التحرر من الزمن، حين يعيد بناءه بمفهوم شمولي، متعدد

الجوانب، انطلاقاً من فهم (ميخا لكوفتش) الذي اعتبر الزمن مقياساً ملائماً للحياة الإنسانية.

تاركوفسكي صرح بأن الفن يتضمن في داخله شوقاً إلى المثل العليا، ويوجب على الفنان أن يبتث الأمل والإيمان في الإنسان، حتى لو كان العالم الذي يتحدث عنه لا يترك مجالاً لهذا.

ويعتقد باسترناك بأن المبدع الحقيقي هو رهينة الأبدية، ولكن الزمن يوقعه بأسره. حينما ينتقد هتشوك البناء التقليدي القائم على بداية وسط ونهاية ذلك لأنه يشبهه بسطح ماء هادئ يرمى حجر فيه فيولد دوائر، ويفقد سطح الماء، وضوحه واستواءه، ولكن في النهاية، تنشأ علاقات جديدة بين (الشخصيات) و"سطح" هادئ جديد. يبحث المخرج السينمائي عند نظم جديدة، لمعالجة المادة الأولية التي بحوزته، ويربطها بأنسقة جديدة، تبني بمجموعها التأليف، والتكوين البصري للمشهد السينمائي.

هذه المعالجة ينبغي أن تكون على شكل زمن متحرك وبتشكيلات تجتمع فيها العناصر الفنية.

لذلك يتطلب تاركوفسكي من المخرج السينمائي أثناء معالجته للميزانسين، أي التشكيل الصوري الحركي لمحتويات اللقطة والمشهد، أن يفهم الزمن وفق قوانين السينما الجمالية.

التنظيم الفني للحواس:

تحفز الأحلام مخيلة المخرج السينمائي وكذلك كل لون وكل تفصيل فيها، يلعب دوراً مجازياً مؤثراً. عادة ينفر المخرجون الكبار من تقديم إيضاحات أو كشف حساب عن أسرار مهنتهم، وما ينجزونه من خلق وإبداع.

فالفنان معني أولاً وأخيراً بصناعة فنه المؤثر بسلاسل المتفرجين، وتباين أذواقهم الفنية وليس عجباً أن يشبه فيليني نفسه، براقصة باليه كما تظهر في قصة (الحداء الأحمر)، والتي تجيب حين تسأل عن سبب رقصها بالقول:

(... لأنه يجب عليّ أن أرقص.)

فيلليني يحرص على تقديم تجاربه الفنية باطار خاص من الفهم يفارق الاطار الحياتي المعيش. وهذا مايسمى بـ (التنبيه المتزامن) (Synesthesia) هو اشارة احساسات في الفلم مغايرة للاحاساسات التي تؤثر فيها عادة (منبه) معين، وعلى سبيل المثال فان صورة طعام شهى خادعة للبصر يمكن ان تثير حساسة البصر اضافة الى حاسة الذوق، كما ان لحناً او برالياً قد يستحضر صوراً بصرية مع انه موجه بالدرجة الاولى الى حاسة السمع، وانا اشعر (يقول فيليني)^(*) دائماً بالرغبة في لمس قدم امبراطور روماني حين اجتاز احد التماثيل في روما، ولكن اكبح رغبتني خوفاً من ان يكون الامبراطور شديد التأثير بالدغدغة!! اني اشعر ان السينما يمكن ان تؤثر في عدة حواس في الوقت عينه.

ان التحليل النفسي لابطال الفلم، لا يخرج عن الاطار العقلي الخاص (بفرويد)، كما يراه فيليني، او الخاص بالتفكير الخيالي الخاص بعالم النفس (يونغ).

ان فيليني يعبد الخيال كثيراً وهو يجد مايسميه (بالتفكير الرغبي) هو واحد من اهم انواع التفكير ويجد ان تقدم الانسان حضارياً يفسره ذلك الاعتقاد القائل بان ما تحقق من معرفة هي ليست نهاية المطاف، فما انفك الخيال ملازماً للمعرفة، ومحفزاً لها على التطوير والثراء.

يبحث فيليني في افلامه عن الحب، في فلم كازانوفنا كان يرى ان غياب الحب هو اعظم الالام ويعتبر افلامه السينمائية، التي يوزع عليها حبه بالتساوي، انها مثل اولاده، لكن ما سماه بافلامه التلفزيونية فانها كما يغمز، اشبه بابناء الاخوة والاخوات!!

الفلم لديه يرتبط ايضا بشكل متداخل مع الاحلام. فاحلامه - كما يؤكد - تبدو له واقعية جداً بحيث غالباً ماكان يتساءل بعد انصرام الاعوام: هل حدث ذلك لي بالفعل؟! ام قد حلمت به؟!

ان الاحلام هي لغة مؤلفة من الصور وهو يرى ان لا شيء هناك اصدق من الحلم ، لأن الاحلام بطبيعتها تقاوم التفسير الواضح، وتتأبى عليه، فهي تستخدم الرموز بدلا

.....
(*) فريكو فيليني / انا فيليني / اعداد ش. شاندرل ترجمة عارف حذيفة: دمشق: وزارة الثقافة: ١٩٩٩.

من المفهومات النظرية التجريدية الغامضة ويضيف فيليني بان كل شيء في الحلم يعني امرا معينا.

الصورة وبناء الحوار:

الرغبات المستترة في قاع الكائن البشري، تفضحها العيون قد يدور الحديث عن قضايا يومية مثل سباق كرة القدم، او تنافس نجوم الطرب، ولكن البطل حين يظهر في الفلم وهو يحملق بقلادة واحدة من المدعوات الى وليمة، او الابن الشاب وهو يتطلع خلسة الى مفاتن فتاة جالسة قرب ابيها في مشهد يبدو فيه الجميع في عالم لفظي اخر، لاعلاقة له بالتخطيط لسرقة القلادة، ولا بالعشق والغرام الماخوذ به هذا الشاب المراهق بالفتاة، ولولا قوة الصورة، وقدراتها على المناورة والكشف عن السرائر وافتتاح الافكار الداخلية، لما كان بامكان المتفرج ان يفهم عمق الحالة، التي تضم هؤلاء الناس.

ان تقطيع الصورة بين الوجه، والقلادة، والسيقان واتجاه النظرات، واصطدامها بخطوط الرضا والنفور كلها تصنع لنا مؤشرا دالا على فهم مغزى الصورة الحقيقي.

يضرب لنا - تروفو- مثلا، عن مشهد سينمائي نرى فيه: الرغبة الجسدية للبطل وهو يتحدث عن اجازته في الخارج لكنه ينظر لسيقان الفتاة، ولقطة اخرى نرى فيها زوجته وهي ترمق الفتاة بحسد وغيرة من جمالها، لكنها تتحدث (حوارا)، عن نجاح الابناء في المدرسة!! او حتى عن اخفاقاتهم، المهم ان الصورة الدرامية جعلتنا في اتون حسي، تضطرب فيه دوامات من الشك والغيرة، والحسد، والشهوة.

الصورة السينمائية تسجل هذه الذبذبات السرية للروح البشرية، وهي تندفع اما الى البناء او الى الاضمحلال.

يتداول السينمائيون في يومياتهم حقائق مهنية شائعة في معالجاتهم السينمائية خاصة ما يتعلق منها بالحوار والصورة، فان كان السينمائي حريصا على اجتذاب الجمهور لمشاهد فلمه فما عليه سوى التثبيت بالمرئي كثيرا، والا يجنح الى المسموع في الفلم، فالحصاة الاكبر ينبغي ان تتكرس للصورة تبعا لقانون سينمائي يقول: كل ما يكون "مقولاً" بدلا من ان يكون معروضا " مرئيا" يفلت من الجمهور. لان الجوهري في الفلم هو قدرة المخرج على تقديم مشهد مرئي من خلال الصورة، حتى ان كان

ما يحيط الصورة غامضاً، وغير مرئي، لكن بإمكان المخرج ان يخلق اثاراً خاصة باقامة توازن ما بين المشهد المرئي الواضح، والمشهد غير المرئي الغامض، وبعيدا حتى عن توصيفات الحوار وتدليلاته اللفظية والصوتية في الفلم، فالمتفرج السينمائي لا يبحث عن الكلام المنطوق قدر تعلقه بالبحث عن وسائل مادية ملموسة تغني فضوله المعرفي، انه يريد التعرف على ما يعتمل - مثلاً - في مشهد وليمة، داخل رؤوس المدعوين، حيث لا يمكن لنا ان نسمع كلاماً صريحاً عن آراء احدهم بالآخر، قدر تحققنا من افكارهم السرية التي سيكون بإمكاننا معرفتها من خلال مراقبة نظراتهم المتبادلة، التي توحى بطبيعة العلاقات الحقيقية بينهم اكثر مما لو كانوا يعلنونها صريحة بالاقوال. ان السينما تبني كادراً بالافعال الملموسة التي تنجزها الصورة الدرامية للسينما.

الجمهور:

لم يكتف المخرج السينمائي هتشكوك بتخيل نفسه فنانياً موسيقياً بأدوات سينمائية، بل يجد نفسه كذلك ، يشبه فنانياً رساماً امام مناظر طبيعية جميلة، يستخدم الالوان والانوار، لكنه يحذر بالمقابل من (الادب) لقناعته بأن الكتاب الجيد، لا يستخلص منه بالضرورة فلماً جيداً.

ولم يعد يرى ان الجمهور اليوم بحاجة الى قواعد سينمائية قديمة، يتابع فيها شخصية رئيسية تجذب المتفرج ونهاية سعيدة، ذلك لان الجمهور قد تطور، ومامن حاجة بعد " لقبلة نهاية الفلم" !! ينتظرها بفارغ الصبر !! حتى الحوادث المفجعة، والمروعة، فانها تخيف المتفرج لكنها لا تحطم وجوده اليومي، الحياتي!! باعتبار ان الحوادث اليومية هذه تقع وطأتها على اناس (اخرين) لانعرفهم، في حين تجعلنا " الشاشة" نعرفهم معرفة مباشرة على الفور.

في حين يتقابل القاتل مع ضحيته، مما يجعل المتفرج ترتعد فرائصه خوفاً على الضحية، التي باتت شخصاً ملموساً ومعروفاً امام عينيك، ويسوق مثلاً على ذلك بحوادث السير اليومية حيث يقع الالوف ضحايا لها كل يوم، لكن تخيل لو وقع (اخوك) ضحية لها، فسيبدأ امر تلك الحوادث باثارة اهتمامك، ويخلص من ذلك الى ان (البطل) السينمائي يتعين عليه وفق هذا المنطق ان يكون (اخوك) او (عدوك) اذا نجح

الفلم، وسبب ذلك أنه جعلك تظن، وتشعر، وتتحمس مصائب الآخرين، وكانها مصيبة شخصية، ثقيلة الوطأة عليك!!

النقد السينمائي:

يحمل بيرجمان حملته على النقاد في بواكير عمله، وحتى انتهاء اخر تجاربه الفنية في المسرح او في السينما.

كان النقد - كما يقول- في تلك الاونة، الخاص بعروضه المسرحية، يعتقد ان مهمته الرئيسية ارشاده الى مايجب عليه ان يفعله، وما يجب عليه ان يتحاشاه.

(... لاشك ان معاقبتي بالضرب علنا على قفاي تشعهم بالرضا.)

الكوابيس، والاحلام، والمنغصات تنخرط ايضا في مجال التجربة الفنية للمخرج السينمائي، وكانه يوظفها ليتسامى عليها.

يذكر بيرجمان عن فلم (الختم السابع) انه كان يكابد ذعراً من الموت، ولكنه بعد فراغه من انتاج هذا الفلم، بات يشعر شعورا مريحا، بعد ما انتابه في السابق من تخوفات والام.

كان في داخله خوف مرضي من الموت، لكنه تجرأ فجأة، واعطى للموت صورة مهرج ابيض، أي صورة شخص يمكن الحوار معه، وتشخيصه بشكل ملموس، وحتى بالامكان لعب الشطرنج معه، وبالتالي بات الموت، شخصا عاديا لاينطوي على اية اسرار، هنا يؤكد بيرجمان على ان ذلك شكل اول خطوة في معركته ضد الخوف من الموت.

ينسق بيرجمان الاصل الغامض للخوف والذعر، ولايرى مصدرها ذلك العالم الاخر المجهول، بل انها تنبع من دواخلنا.

ان ماكان يخفيه الى اقصى درجة، وان الاشياء المبهمة و غير الارضية ماهي الا ترهات واضغات احلام، لانها ببساطة (غير موجودة) !! وكل شيء في هذا العالم كل شيء فينا، يحصل فينا ونحن نتشرب بعضنا في البعض الاخر، ثم نخرج من جديد، هكذا هي الامور تماماً وهكذا - نضيف - نحن ينبغي ان تكون في السينما.

الخاتمة

في ختام مباحثنا، وجدنا اتفاقاً بين الباحثين والجمالين، على ضرورة الاختلاف والمغايرة في طرق البحث، وفلسفاته، وأهدافه، وأجراءته، في حقول الفن اذ من حق أي مفكر في حقول المعرفة البشرية، وعلومها أن يرى ما يراه، على وفق مدركاته، ومرجعياته، وشخصيته بميولها وتحيزاتها، وتفضيلاتها.

وبتنا اليوم أكثر انفتاحاً على الآراء التي نختلف معها لانها تقدم لنا شيئاً خاصاً جديداً علينا، حتى لو نفرنا منه، الا انه يمثل وجهاً غير معهود للاثر الفني، ولل فكرة الجمالية الماكثة فيه، أو التي نفترضها نحن انها فيه بتأولاتنا المستدامة ليس من الملائم، أن نفر من الفكرة لأنها فلسفية مجردة، ولا من المنطقي الا لنلقي النظر الى المسافة المتوترة التي سبقت الفكرة، بمثل ما ننظر الى حضور الفكرة الجمالية الفاعلة، بعواملها الفنية، أو الفكرة التالية، على وفق مبدأ الما قبل، والحضور، والما بعد.

بالطبع، حين نقول انها فكرة جمالية، فاننا نعني بهذا ارتباطها بكيانها الفني الملموس، وإلا لبقيت (فكرة) مجردة.

ولكن السؤال هو، هل بإمكاننا متابعة هذا الأثير الفكري، المسمى بالجمالي، الى فضاءات ومدن، وأبطال، وأساطير، ونظرات فلسفية وسايكولوجية، واجتماعية، وتربوية، وثقافية؟

أي بالطبقات التي تحف بالاثار الفني، التي تصبح حزمة أرضية، او سماوية متعالية، او تحفر في اركيولوجيات معرفية في جيولوجيا الارض التحتية تنتظم تارة في تيار عارم، وتارة اخرى تتطاير، وتتفرق .

أثبت النتاج الفني، ان صانعه الفنان المبدع، يجتذب الى نفسه، بمغناطيسية شخصية متفردة، أفكاراً محلقة، اكبر من التاريخ ومن الوقائع، ومن خطرات التأمل، وهو القادر الوحيد على جعلها حواضر من غيوم وضباب، قابلة للحياة الفنية، السمعية والبصرية، والحركية، بقياسات خاصة، للزمن والمكان الابداعيين بهذا الذي نسميه نشوة الفن، أو الكذب الحضاري الابداعي، للوصول الى الحقيقة التي يطمس معالمها "الصدق" المرائي والمنافق المزعوم لدى سدنة البلادة والتخلف.

في الحقيقة يدهشنا- احياناً- الفضول في الحياة، فكثير من الناس لا يكتفي بما

يراه، فيحاول ان يستقصي كل واردة او شاردة! فيسأل، ويكثر من السؤال، عن قضايا وتفصيلات لا يعرفها المجيب!! وليس من شأنه معرفتها!!

ان انطراح الانسان في مساحة النظر، تفقده احيانا شعوره بالاستقلال، ويشعر باحراج نظرات تعري اسراره، وتفضحها، بتقحمها خارج حدودها المقررة حسب التكافل والتواطؤ الاجتماعي، وفضولها في الايغال بمناطق جسدية تفترض حدوداً معلمة لنفسها، لاتبيح للاخر حق انتهاكها، والتفرج عليها، وامتلاكها بصريا، او وضع اليد على املاك لا يملك حرية التصرف فيها!!

اجتياح بصري، يحرث سهوب الاخر الجسدية ويحصد زنايقها، بتطفل ثقيل، وصفاقة غير مقبولة.

هكذا هو شان الحياة، وترسيماتها المسافية التي تكفل للانسان حدوداً لايجوز للاخر ان يعبت فيها، ويغير من ثوابتها الاجتماعية التي تحرس فضاء كل انسان، باستقلالية واضحة.

مصادر ومراجع

الباب الاول

- ١- فرويد: الطوطم والحرام: تر: جورج طرابيش - الطليعة - بيروت: ١٩٨٣ - ص ٩٨، ٩٩.
- ٢- توما دوكونانك: الجهل الجديد ومشكلة الثقافة - مجد - بيروت - ٢٠٠٤ - تر: منصور القاضي.
- ٣- دونالد جينز: فلسفة العلم في القرن العشرين - تر: د. حسين علي - التنوير - بيروت ٢٠٠٩.
- ٤- د. رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى تر: ابراهيم العميدي الدراسات المتوسطة للنشر، بيروت- تونس: ٢٠٠٩.
- ٥- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية - تر: د. طلال وهبة - مركز دراسات الثورة العربية - بيروت: ٢٠٠٨.
- ٦- سوزان سونتاغ: ضد التأويل ومقالات اخرى - تر: نهلة بيضون - المنظمة العربية للترجمة - بيروت: ٢٠٠٨.
- ٧- أ. حفناوي بعلي: مدخل نظرية النقد الثقافي المقارن - الدار العربية للعلوم - بيروت - ٢٠٠٧.
- ٨- جان ماري شيفر: الفن في العصر الحديث - تر: د. فاطمة الجبوشي لاستطيقا وفلسفة الفن - وزارة الثقافة - دمشق: ١٩٩٦.
- ٩- د. نديم معلية: وجوه واتجاهات في المسرح - اتحاد الكتاب العرب - دمشق: ٢٠٠٩.
- ١٠- مارتن سكور سيزي: مسراتي كسينمائي - فجر يعقوب - وزارة الثقافة دمشق: ٢٠٠٧.
- ١١- لويس جاكوب: الوسيط السينمائي: تر: أبيه حمزاوي - وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠٧.
- ١٢- بنيلوبي هيوستن: السينما المعاصرة - تر: زياد ينم - وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠٧.
- ١٣- ولتر ستيس: الدين والعقل الحديث - تر: إمام عبد الفتاح إمام التنوير - بيروت ط٣: ٢٠٠٩.
- ١٤- أتين جلسون: الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط - إمام عبد الفتاح - التنوير - بيروت ط٣: ٢٠٠٩.

الباب الثاني

- ١- ميخائيل روم، الاعمال المختارة في ثلاثة اجزاء، ترجمة: يونس كامل ديب - وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠٥.
- ٢- انجمار بيرجمان/ صور - ترجمة زياد خاشوق، وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠٢.
- ٣- ميكيل انجلو انطونيوني/ بناء الرؤية، ترجمة أبيه حمزة - دمشق: ١٩٩٩.
- ٤- هتشوك تروفو/ ترجمة عبد الله عويشق، حسين عودة، وزارة الثقافة - دمشق: ١٩٩٧.
- ٥- فرورديكو فيليني/ انا فيليني/ اعداد ش. شاندر، ترجمة عارف حذيفة - وزارة الثقافة - دمشق: ١٩٩٩.
- ٦- اندرية تاركوفسكي/ سينما - حوارات معه وسيناريوهات، وزارة الثقافة - دمشق : ٢٠٠٧.
- ٧- مان رينوار/ حياتي وأفلامي، ترجمة: حسن عودة - وزارة الثقافة - دمشق: ٢٠٠١ .
- ٨- سيد فيلد/ ورشة كتابة السيناريو، ترجمة: نمير حميد الشمري - وزارة الثقافة: دمشق: ٢٠٠٧.

الفهرست

المقدمة.....	٥
الباب الاول.....	١١
١- الفصل الاول (الجزور العليا للفن).....	١٣
٢- الفصل الثاني (الانشاء المسرحي).....	٢٦
٣- الفصل الثالث (تخريب التوقع على الشاشة).....	٤٧
٤- الفصل الرابع (الفنان ومادته في التجربة).....	٦٩
٥- الفصل الخامس (السرديات بين الإباحة والتحریم).....	٨٤
الباب الثاني.....	٩٧
١- الفصل الاول:	
بناء الصورة.....	٩٩
المرئي واللامرئي.....	١٠٠
خطة المخرج.....	١٠٠
عمل المخرج مع الممثل.....	١٠١
بناء المونتاج.....	١٠٧
تعامل المخرج مع الوثيقة.....	١٠٨
الصورة والمنطق.....	١٠٩
الصورة الانفعالية.....	١١٠
اللغة المكثفة.....	١١٠
مصادر المخرج.....	١١١
التلاعب بالصورة.....	١١٢
٢- الفصل الثاني	
اسلوب عمل المخرج.....	١١٣
شخصية المخرج.....	١١٥
أساتذة مخرجون.....	١٢٠

١٢١	طلاب سينمائيون
١٢٢	تجديد الخطاب الفني
١٢٣	سردية المرأة والرجل في السينما
١٢٤	نمو اللغة السينمائية
٣- الفصل الثالث		
١٢٧	عمل السينارست
١٢٧	بناء السيناريو
١٢٨	اللغة السينمائية بين المخرج والسينارست
١٣٠	الحبكة
١٣١	الخيال وبناء الشخصية
١٣٥	بناء النص
٤- الفصل الرابع		
١٣٦	مرونة البناء
١٣٦	بناء الموضوع
١٣٨	بناء المكان
١٤٠	بناء الزمن
١٤١	التنظيم الفني للحواس
١٤٣	الصورة وبناء الحوار
١٤٤	الجمهور
١٤٥	النقد السينمائي
١٤٦	الخاتمة
١٤٨	المصادر والمراجع

