المخرج مايكل مان

احتراف اللعب السينمائي بين فنية الفيلم وشباك التذاكر

احمد ثامر جهاد

بالقدر الذي تنأى فيه بعض القراءات النقدية عن متابعة التناسل اللانهائي لأفلام الحركة (الآكشن) لما تتميز به من بناء نمطي وتشويش للحواس ، تقترب أخرى من عتبة نوع من الأفلام الجيدة لا يتورط كثيراً في اعتماده الحبكة البوليسية أو العنف المجاني وسيلة لإرضاء ميول المشاهدين أو استثارتها ، وذلك الاتجاه الفيلمي صورة مخففة عن التوغل في اعتماد المؤثرات البصرية أو غيرها من طرق دعم البطولات الهوليوودية الخارقة في عديد من الأفلام . كما أنها(أي تلك الأفلام التشويقية الرصينة) صيغة مشروعة لتحويل الإثارة من دائرة الشخصي إلى العام ، وعرض فني متزن يخوض —خلال معالجته السينمائية —في مضمار تناول ابرز قضايا الواقع تأثيراً في الرأي العام الأمريكي وما يتشكل فيه من تضاليل ، تفانت السينما —اكثر من غيرها — في تغذيتها بقصص مفتعلة شوهت الحقائق السياسية والأخلاقية عندما قدمتها كواقعة ممحوة ببريق جذاب من الحيل والفبركات السينمائية .

ومع كثرة أفلام الحركة المعروفة للجميع بإيقاعها السريع والمؤثر ، بدا المشاهد في أحيان كثيرة غير معني بها مثلما كان ، وربما حاد بإرادته عن الإعجاب الساذج بها ، ولاسيما التماهي معها ، ذلك بعد أن أعلنت حواسه مللها الشديد من الصنعة المكرورة ، ولرغبته الملحة في الخروج من صورة (السحن المدماة والعضلات المفتولة) ، أملاً في تداولات فنية أخرى ، تهمنا اكثر وفيها يتوفر عمق إحساسنا بالسينما . فكان أن شخص المشاهد شيئاً من عيوب هذا النمط من الأفلام ، وأدرك في الوقت عينه طبيعتها التضليلية وردود فعله إزاءها من جملة ما أدرك من مسائل تطلبَ رصدها ، انزياحه التام عن طوباوية البطل المثالي وديمومته ، كما عن الوقوع في أغراء ما هو متاح للجميع ، نحو عقلانية أجدى تترفع عن الهوس أو الانشغال المعمن فيه .

وبكل الأحوال لا يؤشر هذا الطرح أننا سنتخلى يوماً ما عن عد السينما عالماً مشروعاً من الأحلام والأمنيات وفرصة حقة لاصطياد الجمال الكامن فيها . فليس الخيال والمتعة والغرابة كما الإبهار ، مما يسهل إنكاره أو التغاضي عنه ، إنما الوعي فقط بفاعلية الفيلم السينمائي هو ما يكشف لنا تعدد مظاهره وضرورة ذلك التعدد الذي يوجز أساساً انشغال الذات في صياغة خطابها الفني ، صوت عنايتها (بالآخر) والدلالة المسؤولة عنه . ولكي تبدو الإشارة قريبة ودالة على أعلاه نلاحظ أن الخبرة الفنية التي يعتمدها مخرج ما تتجسد محددة وواضحة في تقنية تقديمه المحتوى ، وهي بلا شك تقنية لا تقل شأواً عن تلك التي تخلقها الآلة التقنية الحديثة . فعلى المخرج أن يذهب لمعرفة دقيقة حول : كيف يقع الاختيار على الموضوع ، صياغته ، ضمان التشويق به ، طريقة معالجته .. عندها نرى الكيفية التي يحاول الأسلوب بها صياغة (الحبكة الدرامية) والاستيلاء الممكن على توظيفاتها في حقل الاشتغالات المتنوعة للسرد الفيلمي . الأمر الذي يجعل نسبة من الإثارة مطلوبة في تشكيل عمق المبنى الدرامي واقتراح الشكل السينمائي الملائم لمحتواه .

يشار أيضاً إلى حرفة تقديم المسار الدرامي كأحد الثوابت الأساسية في صناعة سيناريو الفيلم السينمائي المتوجه لطرح ثيمة معينة . وما يهمنا هنا على نحو محدد ، تلك (الهارمونية) المدروسة في بناء فنية الفيلم والإقناع المتعين بها ، وهي ميزة الطريقة التعبيرية التي تتمخض عن العلاقة الحساسة والواعية بين صانع (الصورة) ومتلقيها . سيتطلب سياق الحديث عن هذا الصنف من المخرجين الواثقين من قوة أدواتهم الفنية ، التنويه ببعض أفلامهم المُجسدة لذاك المزج بين التشويق والحركة والإمتاع . وباستثناء خاص يجب الوقوف عند افلام المخرج (مايكل مان) الذي عرفه الجمهور بأفلام سينمائية شهيرة مثل : (آخر الرجال الموهوكينز) (حرارة) (Heat) العليمThe insider (حاول فيها باحتراف نادر تقديم توليفة ذكية جمعت بين تقليدية الموضوعة وحداثة الأسلوب . فكان أن أعاد الجاذبية لأفلام الحركة دون التخلي عن قيمة مضمونها وروعة أدائها . في شريطه (حرارة - ١٩٩٥) على سبيل المثال لا الحصر ، نلاحظ عنايته الواضحة بصناعة فيلم سينمائي يقف إتقانه في معادلة التوازن الصعب والحرج بين متطلبات العرض الجماهيري (شباك التذاكر) وبين البناء الإخراجي المحترف، فيراهن على إبقاء لمساته الخاصة سبيلاً لضمان النجاح في الحالتين ، لا سيما أن عنصر الإخراج هو الكلمة النهائية والصفة اللافتة للنظر في هذا النوع من الأفلام . إضافة إلى تعاونه مع ممثلين كبار (آل باشينو ، روبرت دي نيرو ، فال كيلمر)، في هذا الفيلم ، وجدوا انه سيقدمهم بقالب مؤثر إلى حد ما يختلف عن بعض أدوارهم السابقة .

وبنفس الجدارة والحماس عاد (مايكل مان) في العام ١٩٩٩ وبالتعاون مع (آل باشينو) أيضاً والممثل (راسل كرو) لتقديم فيلم جديد أطلق عليه أسم (العليم) أو (المُطلع) وقد رُشح فيه لنيل جائزة افضل مخرج في مهرجان الأوسكار للعام ٢٠٠٠ .

بالتأكيد لا تتوفر بسهولة لأي مخرج قدرة توظيف تلك الموضوعات وجعلها تستأثر باهتمام جمهور واسع من المشاهدين وتثير في الوقت نفسه جدلاً محتدماً بين أوساط النقاد والمهتمين بالشأن السينمائي . سنرى إن فيلم (حرارة) مثلاً ، حاول الخروج من كونه فيلم (آكشن) فقط يعيد إلى الأذهان مئات الأشرطة السابقة التي تناولت مشاكل جماعة من اللصوص المحترفين في سرقة البنوك أو ما شابه ذلك ، رغبة منه في الوصول إلى أداء سينمائي مغاير يمتلك قدرة الاحاطة بحيثيات موضوعه ويحمله إحالات واسعة إلى الواقع الاجتماعي والنفسي للشخصيات ، فيمنح مجالها التعبيري في النهاية صفة التأثير والإقناع .

ومهما بالغت خبرتنا الفنية في التغاضي عن مشاهدة هذه الأفلام وتقييمها ، سنجد أنها تُصر من الجانب الآخر على الاحتفاظ بالقليل الجيد منها، فقد تتجاوز حبكة البناء الدرامي لبعضها ، إمكانية التنبؤ بمسار الأحداث فيها ، كاعتياد تقليدي يصورها أفلام حركة ذات نهايات معروفة فحسب ، أو ينزاح بعضها الآخر عن فجاجة الطرح المتواضع والتوظيفات البسيطة لقصص ساذجة تداعب مشاعر المتلقي الآنية . وبالطبع يتعاضد نجاح تلك العملية مع الإجادة في توظيف عناصر مهمة كالموسيقى والتصوير والمؤثرات التقنية التي تحيل العرض مباشرة إلى ذائقة الجمهور وتحفزه على التمعن في مَشاهد وحوارات تملك تأثيرها الخاص في استقباله الفيلمي .

لا يختلف الأمر كثيراً مع فيلم (العليم) الذي أثار بجدارة سينمائية اعتمدت شيئاً من التوثيق التاريخي للوقائع ، قضية حساسة مست مصالح المؤسسة الأمريكية وما يترفع عنها من علاقات اقتصادية وسياسية متشابكة ، حتى وصل الأمر بشركات التبوغ الفعلية التي أزعجها انتقاد الفيلم لسلوكها ، إلى رفع الدعاوى القضائية ضده ، في محاولة تهدف إلى تغطية واقع تورطها المؤكد في استخدامها بحوثاً كيميائية تضر بصحة الإنسان ولأغراض تجارية صرف لا تتجاوز الترويج لبضاعتها، فاستوجب التحدي أن وجه خطاب الفيلم ضربته الموفقة لها ، بوصفها مؤسسات وطنية —كما تدعي — تتاجر بالمخدرات ، لكن بصفة شرعية يدعمها القانون ! فكانت المفارقة الكبرى متعلقة فيما أثير حول الفيلم وما تعرض له كادره الفني من تشهير ، تساوى بقدر ما مع ما لقيته الشخصية الرئيسية في الفيلم٠٠ وهي شخصية (لويل برغمان - الممثل آل باشينو) المُعد الصحفي لبرنامج (٦٠ دقيقة) والمُنتَج لصالح قناة (سي بي اس) ، وكأن المسألة وما لحق بها ، نتيجة مفارقة وحتمية تسفر عن مغامرة الدخول إلى الملفات المحظورة سواء في الواقع أم السينما !!

إن حيوية أفلام المخرج (مايكل مان) وآخرين غيره ، علامة أخرى تضاف إلى رصيدهم السينمائي وامتلاكهم حرفة إخراجية لها قدرة الإمساك بدرامية الفيلم ، ببراعة تحيد بها عن الوقوع في فخ النمطية الهوليوودية أو الوقوف -في الأقل -عند مبرراتها ، ذلك في محاولة للعودة من جديد إلى ساحة الإقبال المعقلن والمشروع على أفلام الحركة والإثارة لبساطتها المتضمنة إلتماع معناها .

وليكن هذا الاتجاه مؤولاً بدعوى تجاوز عيوب الفيلم الأمريكي بماركته المُصدرة إلى الخارج ، أو قل لتقنين معايير الإقبال الجماهيري ، بشكل يبعده -أي الجمهور- عن الهوس والنزق الرخيص .

(مملكة السماء)

كان سيكون افضل من دون النص والنجوم!

ترجمة / عادل العامل

تدور احداث " مملكة السماء" في مملكة اورشليم خلال السنوات التي تسبق مباشرة اعادة استيلاء الجيش الاسلامي بقيادة صلاح الدين الأيوبي على اورشليم (القدس) واخذها من الصليبيين عام ١١٨٧, وكانت المحاولات المبكرة لصنع افلام من قصة الحروب الصليبية محاولات رهيبة. وقد حددت الممثلة فرجينيا مايو، في دور بيرنجاريا في فلم " الملك ريتشارد والصليبيون" ١٩٥٤، جوهر ذلك الفلم وهي تقول: " حرب! حرب! ذلك هو كل ما تفكر به يا ويك بلانتاجينيت!" اما بالنسبة لمظهر ريتشارد قلب الاسد في فلم صلاح الدين للمخرج المصري يوسف شاهين (١٩٦٣)، فان نقاد فلم (فات الاوان Time Out)وصفوا ريتشارد بانه " مغولاني احمر الشعر مكرس للنطق بسطور مثل " يمكننا اخذ اكد وقت الغداء!"، وكان الفلم عموماً كافياً لجعل (دماغك يغلي) اما " مملكة السماء" فهو من نواح كثيرة، افضل الى حد بعيد مما سبقه من افلام وقد برهن خليطه المرئي من سمات الفروسية والنبالة مع الشرقية والغرابة على انه هدية من مصممي المشاهد والازياء اضافة للمصورين فكانت اللوحات التي تصور الانسجة المزخرفة بالرسوم، وزخارف الجص، والاباريق الذهبية وملك القدس المنغمس في الشهوات باريديته الحريرية وقناعه الفضي المرصع بالجواهر، تتعاقب مع المشاهد الصحراوية الزاخرة بالغبار، والذباب، والجثث والجيف.

وكل شيء يبدو وكأنه مرسوم بالوان العالم البراقة ايام كان لا يزال اكثر شباباً، ومع ان ديكور قصر الملك في القدس يدين بالتأكيد لغرناطة القرن الرابع عشر اكثر مما يدين به لسوريا القرن الثاني عشر، فانه ناجح مع هذا في ايحائه بالمزيج المكون مما هو دخيل واقطاعي في تلك المملكة وهي في ذروتها. وقد استحضر سير ستيفن رانسيمان حياة الخطر والغنى تلك في كتابه (تاريخ الحروب الصليبية) حيث يقول: " وربما نهض المعربدون مثل ضيوف الاعراس في الكرك عام ١١٨٣ من المائدة ليسمعوا مجانيق الكفرة وهي تضرب جدران القلعة وكانت زخارف الحياة الانيقة الزاهية تتدلى برقة فوق القلق، والشك والخوف". ويمكن القول ان ريدلي سكوت، الذي سبق له ان اخرج (الغريب والمجالد Alien and Gladiator)ناجح في اعادة انتاج الاتجاه العنيف المخيف للعصر. فهو مختص باخراج مشاهد الاحداث الخاطفة الدموية. وفي الواقع فان اعتماده على مشاهد عنف المفاجأة وضربات الخناجر السريعة وقطع الرؤوس العفوي هو اسلوب مميز بحيث ان المرء ينتظر بفارغ الصبر انتهاءها، بدلاً من الشعور بالصدمة لها، انها نسخة منقحة لفرانسو غويغنول عن الحرب بين المسيحيين والمسلمين. ويكون التاريخ الحقيقي للمملكة في ثمانينيات القرن الثاني عشر قصة جيدة، غنية بسردها للاحداث والصور، كما ذكرت في مقالة عن تاريخ الحروب الصليبية : " صلاح الدين الشاب وهو يلعب البولو، زملاء لعب الامير المجذوم الشاب بالدوين غارزاً الدبابيس في ذراعه، الترفيع المروع لغي دي لوسيغنان الوسيم لكن الاحمق كي يحكم كملك- زوج في اورشليم، غارات القرصان المتهور لريغنالد دي شاتيلون في البحر الاحمر.. الصدام المشؤوم للجماعات العسكرية عند ينابيع كريسون... التخويض بلا ماء للجيش المسيحي نحو الهلاك في حطين، تناول غي للشربت وقيام صلاح الدين بقطع راس ريغينالد الشاتيلوني". لماذا اذن ينبغي للمرء ان يرغب في الابتعاد عن قصة كهذه ويأخذ مكانها قصة قائمة على كليشيهات السرد التي تبدو مصممة لغرض القوادة للاحلام المراهقة الدائرة حول انجاز الرغبة؟ يبدا باليان في الفلم (لكن ليس في التاريخ) كحداد في فرنسا، غير انه ايضاً الابن غير الشرعي لامير الحرب الصليبي من ايبيلين. ويوفر التكتيك السردي لجعل هذا الصليبي يبدأ كدخيل ذريعة لتفسير الشؤون الشرقية له ولجمهور النظارة. كما انه يناشد التعاطفات الديمقراطية لدى جماهير المشاهدين الامريكيين، اذ ان العمل الجاد والشجاعة الحازمة، وليس المولد النبيل والثروة، هما اللذان سيجعلان من باليان القصصي قائداً للرجال في المملكة. وتدين الحبكة الناجحة عن ذلك بالقليل لتاليسمان Talismanوولتر سكوت (وبوجه خاص المناوشة مع صلاح الدين غير المعروف في الصحراء)، ولكن ربما بما هو اكثر لحديث ج. أ. هينتي التاريخي. ويبدو (مملكة السماء) وكأنه يقول لنا ان اناس القرون الوسطى كانوا مثلنا تماماً، سوى انهم اكثر غباءً منا، واحد الاشخاص الذين كانوا سيتمتعون بالفلم بالتأكيد، لو كانوا احياء، هو وليام رئيس اساقفة صور. وقد مات وليام عام ١١٤٨ لكنه كان سيكون مسروراً للصور الجدالية العنيفة والماكرة لغي دي لوسيغنان والبطريرك هيراكليوس الذي قدمه في كتابه (اعمال دون فيما وراء البحر) المجدد تداوله في فلم من افلام القرن الحادي والعشرين. ولقد واجه غي دي لوسغنان التاريخي في مواجهة فتح صلاح الدين لفلسطين عام ١١٨٧ خيارات اصعب واخطر كثيراً مما فعله غي او باليان في الفلم. ويبدو باليان، الذي قام بدوره الممثل اورلاندو بلوم، جاداً ونشطاً (بطريقة تذكرنا بدور الجني ليغولاس الذي اداه في فلم سيد الخواتم). وهو رجل ورع على نحو ثابت، وان لم يكن ذلك بأية طريقة من طرق القرون الوسطى حقاً، حيث هناك قدر كبير من الهراء فيما يتعلق بمرغوبية اورشليم متعددة العقائد وفيما يتعلق بالسماء الحقيقية كشيء ما يمكن ان يوجد في اية رقعة من الارض، لكن داخل قلب المرء.

ان (مملكة السماء) مؤثر على صعيد الرؤية المفعمة بالصور الحيوية، ولهذا فهو يستحق المشاهدة حقاً، لكن اصوات القتال، وصهيل الخيل وهدير الجمال على حدة، لا تستحق السماع، وكان سيكون فلماً افضل كثيراً لو كان المخرج قد استغنى عن النص المكتوب وعن النجوم معاً!

بنية السرد الفلمي في رسالة جامعية

عرض: عبد العليم البناء

لم تقف الدراسات النقدية السينمائية عند حدود معينة لا سيما بعد ان انحسرت الدراسات البحثية التي تخص استخدام التقنيات السينمائية وطرق توظيفها جمالياً فكانت الدراسات السردية والسيميولوجية حقولاً خصبة في مجال هذا النقد وما عادت مصطلحات (السرد السينمائي).. (الايقون).. (الدراسات الرمزية) غريبة عن التناول البحثي بل بات السرد السينمائي على سبيل المثال- احد المفاصل المهمة في تقنية السرد عامة..

هذا ما انطوت عليه مقدمة رسالة الماجستير للفنانة دنيا حافظ القباني التي جاءت تحت عنوان (التكرار لتعميق المعنى في بنية السرد الفيلمي) التي تمت مناقشتها مؤخراً في فرع السينما بقسم الفنون السمعية والمرئية في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد.. حيث انطلقت في تحديد موضوع للرسالة يتعلق باحد المفاصل السردية ذي الخصوصية ودون تهميش الجانب الجمالي لعناصر اللغة السينمائية فوجدت الباحثة ان مفهوم التكرار هو من هذه التفاصيل المهمة والذي يعمل في اكثر من حقل مجاور للسينما، وعلى هذا الاساس وبعد العديد من المشاهدات السينمائية ودراسة ادبيات الاختصاص لا سيما المعاصرة منها رات الباحثة ان هذا المفهوم قد حيد عن البحث ما خلا مفهوم النسق السردي التكراري، وكأن التكرار محصور في فضاء هذا النسق دون غيره على الرغم من كون الدراسات النقدية الحديثة في مجال الادب والفن التشكيلي قد اوجدت وظائف عدة مميزة للتكرار داخل بنية النص المنتج.. وهذا ما حدا بالباحثة الى تحديد موضوع يربط بين مفهوم التكرار ووظائفه الدلالية من اجل تعميق المعنى في بنية السرد باعتماد عناصر الشكل السينمائي.

ومن اجل استيعاب هذه الدراسة علمياً قامت الباحثة بتقسيم الدراسة الى اربعة فصول، جاء الفصل الاول ليحتوي الاطار المنهجي الذي عالج تحديد ماهية الوظائف التي تقوم بها تقنية التكرار في البنية السردية للفلم السينمائي والتعرف على انواع التكرار السردي الموظفة في بنية الفلم السينمائي.

وفي الفصل الثاني قامت الباحثة بتقسيم هذا الفصل الى اربعة مباحث وتناولت التكرار، المصطلح والمفهوم وتم تناول التكرار لغوياً واصطلاحاً ومفهوم التكرار في الادب وقد ختم البحث بتعريف اجرائي للباحثة للتكرار في السرد السينمائي، وفي المبحث الثاني تناولت دراسة التكرار في الميادين المجاورة والاكثر قرباً للسرد السينمائي مثل الرواية والملحمة والشعر والمسرح واخيراً ختم البحث بالتكرار في السرد السينمائي اما في المبحث الثالث فقد درست انواع التكرار في الفلم من خلال بنية الصورة وبنية الصوت، في حين جاء المبحث الرابع لدراسة المعنى وتكراره من خلال تقسيمات بيرس وسوسير للعلامات الصورية والصوتية فضلاً عن بحث بعض العناصر السينمائية التي ترتبط بماهية التكرار.

وفي الفصل الثالث تناولت عينة البحث التي شملت الافلام الاجنبية (تذكار) و (نهاية علاقة) و (الكمان الاحمر) وتم تحليلها على اساس المؤشرات التي اما اعتمادها بعد اخذ رأي لجنة الخبراء والمحكمين.

اما الفصل الرابع ، النتائج والاستنتاجات، فتوصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج جاء منها على سبيل المثال:

١- يمثل التكرار السردي شكلاً من اشكال البنية الحديثة الموظفة في عالم الفن السينمائي فهو يتجاوز مفهوم النسق ليدخل الى تفاصيل اكثر واقرب.

٢- يرتبط التكرار السردي بعملية تباين وتعدد وجهات النظر ورؤية كل راو لما يراه من احداث.

اما الاستنتاجات فكانت على النحو الآتي:

١- يمثل التكرار عملية اعادة سرد احداث بعينها من خلال وجهة نظر واحدة او متعددة.

٢- تؤدي عناصر اللغة السينمائية دوراً كبيراً في عملية بناء التكرار السردي من خلال توظيف عناصر المونتاج او المكان والاكسسوار وغير ذلك من العناصر.