النسق السردي السينمائي من الخطاب الى التأويل

عباس خلف علي

عندما نلقي نظرة متفحصة على مستوى الأنتاج السينمائي العربي قياسا الى ماينتج في العالم، يتضح الفرق جليا في طرق أستخدام التكنيك والتقنية والمهارة التي صارت تلعب دورا مهماً في تشكلات المقطع، التركيب، المونتاج لأبراز قدرة الفلم على تكوين وحدات ترابطية تهيئ حيثيات للمعنى ان يولد او ينتج شبكة من العلاقات داخل نظام وقواعد الصورة (المدلول)، هذه الصورة تتشكل شروطها من وجود المعنى في سياق التعبير النصي (الدال)، وبهذا الترابط المفهومي يمكن ان نميز من خلال النسق المعنى الظاهر من المعنى الكامن في مستوى الشريط/ الخطاب.

ان المحافظة على نمط الصورة-الفوتغرافية-بمحاولة نسخ النص (بعد غياب الرؤية الاخراجية) على الشاشة كما نراه في واقع الحال للفلم العربي يؤدي بالتالي الى أهتزاز موقعي الافتراض والتصور عن تلبية دور الانعكاس او الرصد عند التلقي. المشاهد نتيجة تشابه نسق الوحدات تحت ضغط مساحة النمطية والتكرار، المشاهد، اللوحات، اللقطة ، الزاوية- وهذا مايعتبره الناقد السينمائي-فريد سمير-: البعد الذي يجسد بطريقة ما مشاغلة الذاكرة بين الواقعي والمتخيل الذي تفتقر إلى ادائه السينما العربية.

كان الاعتقاد السائد ينحصر بالأدب (الدال) وحده بالمسؤولية عن مكونات الصورة السينمائية (المدلول) وأعتبار ان المتن الحكائي هو المرتكز الاساسي لبنى الشريط / الخطاب فنيا وآليا على حد سواء.

هذا المفهوم صعد من إشكالية الفلم العربي وخصوصا أمام حضوره في المحافل الدولية والمهرجانات الفنية المتخصصة بحداثية السينما كصناعة قائمة على مهارة التكنيك وفن الصورة. فالمد التناسخي الذي أفتقد الرؤية الاخراجية-جعل من الفلم - بنى الشريط، ثيمات منغلقة على مسار ثابت من الاداء، بدليل ما ان يتم الانتقال من وحدة زمنية الى اخرى، لانشعر ازاء هذا الانتقال بالمعنى الظاهر او الباطن الذي يمكن ان يحدث في عملية التقطيع . المونتاج لمشاغلة الذهن، فأن هذا الانتقال عن طريق الامساك منذ البدء بضم الثيمات بعضها البعض لانتاج المحتوى النصي / الفلم (بوصفها قائمة على منطق التوافق والاقناع).

ولذا لم تكن لهذا الانتقال أي جدوى لمقترحنا في التوقع، او لاي افتراض يمكن ان يتبلور او يتشكل من خلال النص (الدال)، عندها نشعر برتابة الفلم/ المحتوى وأفتقاره الى أدوات تعبير مضافة تساعد في الاقل على كسر حالة مثل هذه (صنمية الأداء والوظيفة) الى فعل حركي يقوم على تغير المواقع داخل نسق الخطاب / الشريط.

وعلى هذا الاساس يقول الكاتب-أدور الخراط-: إن الفلم الفني هو المنطلق الجديد لفاعلية الانارة والديكور والموسيقى وغيرها من الأشياء التي تساعد على التكثيف والاختزال، أي ان الفضاء الدلالي لهذه العناصر يستدعي وجود لغة مشتركة تنجز فيها مكونات الدوال وظائفها في التعبير، بعد عصب السرد /الحوار في إنتاج الممكن والمحتمل من الرؤى.

وهنا تأخذ الصورة السينمائية بعدين من القصد على حد قول د.محمد مفتاح، الأول، فنى يتجسد عن طريق تحديث حركة الكاميرا (الزوايا والعدسات) لما لها من دور فاعل في نقل المؤثرات والايحاءات الى الاخر، فان لون الضوء المنسكب على الوحدة الصورية لا يفسر على اساس علاقته بالزمن كما هو دارج ومفهوم، وإنما صار يكشف عن معان عدة، تتحرك على السطح / الظاهر بعملية تتطلب رصد العمق أيضا، أي عمق نشك في ترتيب موضوعته.

فالمهارة المتميزة لاستعمال آلية الكاميرا، يفوق أحيانا تأهيل الاشياء على الورق، وان الاستخدام الامثل للبنى على فعل الآلة (العدسة وحساسيتها) يعطي تقنية مضافة للمادة الحكائية، وهكذا يستفيد النسق العامل في الشريط / الخطاب على التشاكل مع المفاهيم الادبية وخصوصاً في موضعي الاستعارة والتعويض.

فكل ماهو غير ظاهر في (الصورة) يمكن ان يكون فاعلا في الحقيقة (التواري)، وعلى هذا التدرج والتنامي في (الشكل والمضمون) نرى المحفزات والمثيرات تأتي مخلقة بوساطة-الحيل، الخدع البصرية-التي تدخل نظام الفن من زاوية الأتقان الفلمي الذي منحته- الرؤية الإخراجية-تصوراتها/ معيارها في رصد معاني النص.

وبهذا السياق تكتسب الصورة تأثيرها وفعلها ألتحسسي بعد ان تتقولب بقالب اللغة المرئية، ما ان نستدل باللون او الضوء على مستوى فاعلية اللقطة حتى تنتقل المؤثرات من نظامها الذي تكونت فيه الى نظام آخر، هذا التغيير يخلق لدينا إحساسا بفنية الانساق وقدرتها على التعبير بالطاقة نفسها التي تمثلها الانساق النصية في مواجهة التلقي من حيث تحميل الدلالة او تشكيل المعنى المتواري بين السطور وجعلها فاعلة في رسم الملامح ذهنياً.

اما البعد الثاني من عملية الرصد التي أشرنا اليها آنفاً: فهو أدب الفلم (النص) حيث بالأمكان قراءته وتحديد قيمته من خلال الوسيط-التلقي، المشاهدة، بالنظر الى الوسيلة والأداء (التماثل والتقارب) بغية تحليل التداول الحاصل بين النص (الدال) لتقنيات الفيلم (المدلول) بعملية أطلق د. محمد عياشي-أطروحة النص- فمن خلال هذه الفعالية، نستنتج مدى عمق هذه الاستجابة بين الثنائيتين (النص والفلم).

فالشعور بضم الخصائص (تركيب الصورة وتداخلاتها في النص) او تضافرها لايعطي حكماً نهائياً على مانريد إظهاره من تقييم، بل تبقى العملية محصورة بالأداء والمهارة لبلورة هذا الشعور او الاحساس.

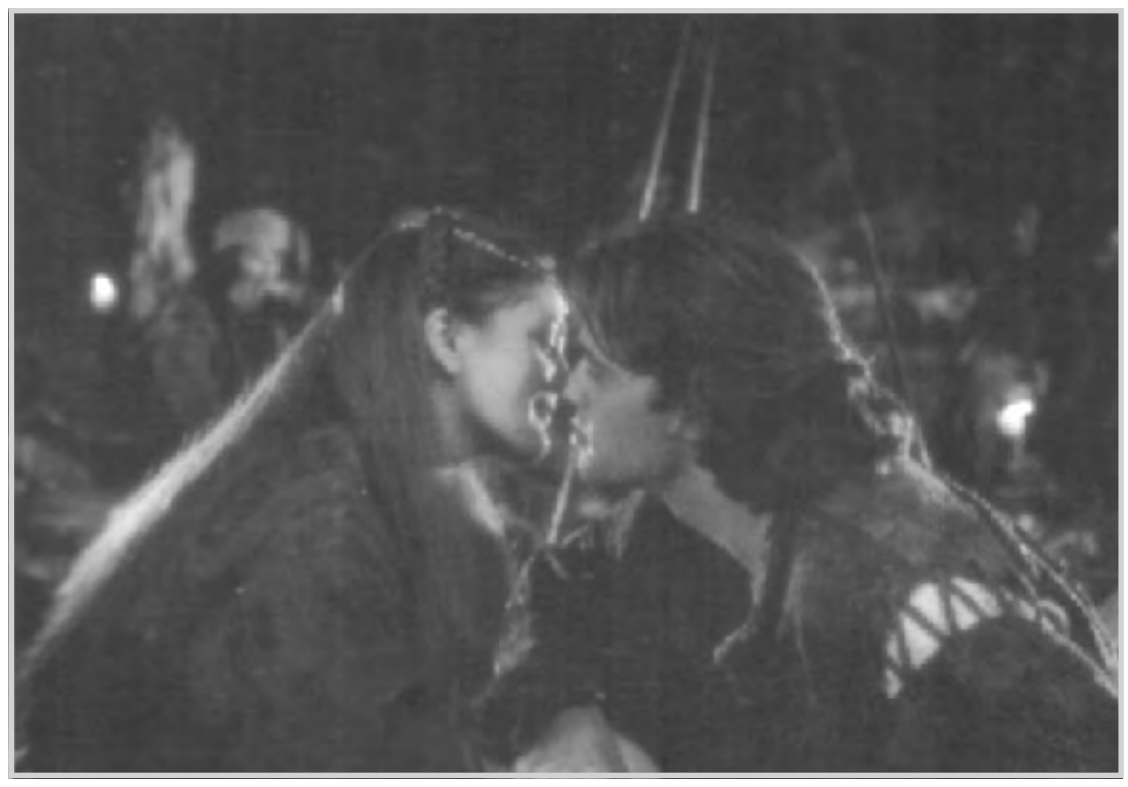
وفي ضوء هذا الافتراض تكون- الكيفية-للمتلقي لها تصورات مسبقة، ربما تكون قادرة على تحليل او فهم ماهية الدال (النص) والمدلول (الفلم)، أي ان النظر الى الفيلم من زاوية النص تتيح في الوقت نفسه النظر الى النص عبر أنساق الفيلم، بحيث ان هاتين النظرتين فيهما ترجيح ومفاضلة وكل مشهد/لوحة، هو وجه من وجوه الاحتمال ومستوى من مستويات الدلالة والمعنى، وبذالك نحصل على خلاصات تتيح مزيداً من الضوء على فعالية الصورة وتركيب النص.

يقول الكاتب الياباني - كونزو بورو أوى-: بعد ان عرضت روايتي-الشجرة ذات الاخضرار الملتهب-في السينما، وصفت المخرج المخضرم-كيروساوا- ببازوليني-الذي جاء عالم السينما من عالم الشعر، لانه كان يقوم على تصوير الرواية برؤية- الواقعية السحرية- ويحرص على مزج او ربط الاشياء الحقيقية بمغزاها الرمزي والخيالي، فشعرت بأن الرواية تتحول عبر الكاميرا الى كلمات شعر وان إيقاعها داخل الشريط (يقصد مكونات الصورة الحسية / الجمالية) لا يسمع رنينها الصافي الا عبر الأحاسيس والمشاعر المتدفقة من المشاهد.

بهذه الحقيقة نلمس ان عناصر السرد السينمائي (مكونات النص/ الفلم) لها فاعلية التجانس والتوافق في تشكيل الصورة عبر آلية (التركيب/ المعنى) التي تضم محتوى الدالين (النص، الفلم) ودمجهما في سياق واحد لا تخلو أنساقه من المثيرات المنتجة البؤر، الباطن، الطوطم، التواري، التماهي، هذه العناصر لا يمكن لها ان تظهر في الفلم الا بعد ارتباطها بتصورات- الرؤية الإخراجية- لما لها من خصوصية المعالجة (تقنية+المهارة) وأيضا لها قدرة على التحكم بقوانين التراكم داخل الخطاب السينمائي من لحظة المشهد الاول الى الأنجاز.

فكلما يتأسس مشهد من المشاهد يتمثل فيه البعد الفلسفي والتأويلي لأن- الأخراج- لم يعد مغلقا محدد الدلالة، كما ان التأليف لم يكن كالسابق (يهمش) أي دور للمتلقي.

وهكذا نكتشف ان النص لايمكن ان يكون بمفرده مستوى الفيلم ولا الفلم يمكن له تجاوز سياقات النص، وبذلك نجد ان المنجز/ الشريط يتوقف تخليقه على رؤيتين تسند احداهما الأخرى (التأليف، الاخراج) بغية تكريسهما المعنى والتعبير- على وفق آلية تجربتهما الذاتية والفكرية في المواقع الفاعلة ضمن الأدب أو السينما.



كلاكيت

حياة وموت الصورة

كرس كتاب (حياة الصورة وموتها) ريجيس دوبريه فيلسوفاً مهتماً في واحد من اهم المجالات في الفلسفة المعاصرة، ذلك هو مجال التأثير المؤسساتي للدولة في اعادة تشكيل وعي الفرد عبر تقنية الاعلام، في تطوره الالكتروني ومن خلال (الصورة) التي تعد اهم عناصره.

فالكتاب الذي جعل من دوبريه فيلسوفاً يمتلك منظوراً منهجياً صارماً هو تأمل في تطور الصورة عبر مراحل تاريخية مختلفة من الاشكال البدائية الاولى انتهاءً بما يطلق عليه (القنبلة الرقمية).

مايهمنا هنا في كتاب دوبريه هو الجزء الذي اسماه (مابعد الفرجة) الذي يتحدث فيه عن تأثير الصورة الفوتغرافية على الرسم ثم تأثير السينما على ظهور التلفزيون الملون، ثم تأثير التلفزيون الرقمي على هذه جميعها..

(يوميات كارثة) هو العنوان الذي يختاره دوبريه ويتابع فيه تأثير الصورة الفوتغرافية على الرسم التي اثمرت عن ارتقاء هذا الاخير عبر اعادة اختبار مصادره الخاصة بغية امتلاك تفرده.. ثم ظهور السينما التي يرى دوبريه انها سيدة الفنون جميعاً، بأعتبار ان الفن السائد هو فن الفنون، أي ذلك الذي يملك القدرة على ادماج او تشكيل الفنون الاخرى على صورته، الفن الذي تتجلى منه وحدة شعورية، تعطي كماً اكبر من المعاني.

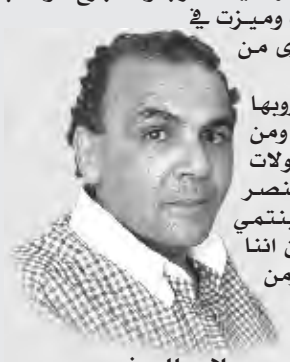
الرسام الفرنسي فيرناندليجيه ومن فرط وقوعه أسيراً في شراك السينما، كان عليه ان يهجر الرسم، تماماً مثل (فرانسيس بيكابيا) او (مان راي) وهو مايؤكد وقوف هذا الفن في مواجهة الفنون الاخرى، يوصفه اكثر اصالة.

وفي الوقت الذي ظل فيه التصوير الفوتغرافي اكثر من نصف قرن يسعى للتقرب من الرسم، فان الرسم حقق ذلك منذ اللحظة التي اعلنت فيها السينما عن وجودها، وهكذا يلجأ كل من (دوشامب) و(جوان جريس) و(بيكاسو) الى المونتاج، وتسعى كل من التكعيبية والمستقبلية بذكاء فطري للتطفل على هذا الوليد التقني الجديد.

انه الفن الاكثر قرباً من وسائل الاتصال... ولم تعد ان نذهب لنشاهد، تعني زيارة معرض، وانما الذهاب الى السينما، انه الفن الذي يذهب النوم عن عيون المراهقين، انه القمة اللامعة للمظهرية الاجتماعية.

يرى دوبريه ان للشعراء السبق على الفلاسفة في الاعتراف بالسينما كفن.

فقد ادرك ابولينير واراغون وبريخت وبريفير منذ البدء رهانات هذه التقنية، الى حد انهم عملوا في السينما.. ولم يتغرب الكتاب الا قليلاً بهذا الاختراع البصري، الهجين بين (السوقي) و (المتأدب) بين (الشعبي) و (النخبوي)... فقد تعاطت السينما منذ بدايتها في المكتوب والمطبوع.. واغلب الافلام المشهورة قد محت وميزت في الان نفسه نصوصاً كبرى من روايات ومسرحيات.



وانطلاقاً من ان للايام، غروبها الضروري، فان دوبريه يرى ومن خلال رصده للتحولات التاريخية للصورة، ان العنصر السينمائي غدا (شيئاً ينتمي للماضي).. على الرغم من اننا سنظل نرى افلاماً رائعة لزمن طويل.

علاء المفرجي
alaalmafragi@yahoo.com

صدر عن دار (المدى)

ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة

عرض المدى الثقافي

العلامات الثلاث التي يختارها الناقد بشار ابراهيم في كتابه (ثلاث علامات في السينما الفلسطينية) الصادر حديثاً عن دار المدى، هي تجارب ثلاثة من مخرجي السينما الفلسطينية الجديدة (ميشيل خليفي، رشيد مشهراوي، ايليا سليمان).

وقبل تناول هذه التجارب بالدراسة والتحليل يعمد المؤلف الى مايسميه ضبط المصطلح بين السينما الفلسطينية وسينما القضية الفلسطينية حيث انه يرى (ان ثمة خلطاً في المفاهيم والمصطلحات فيما يتعلق بالسينما الفلسطينية من ناحية القدرة على تمييزها عن سينما القضية الفلسطينية).

وانطلاقاً من نسبة السينما الى الجهة المنتجة، بصرف النظر عن جنسية المخرج او الممثلين، او كاتب القصة، فان المقصود بالسينما الفلسطينية، تلك السينما التي انتجتها جهات فلسطينية أصلاً، ولا يهم ان كانت هذه الجهات مؤسساتية، شخصية، جماعية، أم فردية.

ويرى المؤلف ان مصطلح السينما الفلسطينية الجديدة لا يرتبط (بالبعد الزمني فقط كما يوحي اسمها، ولا بالتتابع او التلاحق التاريخي بين نسقين ابداعيين، او اكثر) بل من خلال طبيعة الرؤية السينمائية التي تتناول القضية الفلسطينية، من خلالها، وطبيعة البناء البصري للصورة، وآليات السرد السينمائي، وتقنياته التي تقدم الموضوعات من خلالها.

ومن ناحية المضامين، وطبيعة الموضوعات، فقد تراجعت سمات الثورية والتحريضية المباشرة، والدعائية، والاعلانية، وبرزت سمة التأمل، والافصاح عن جوانب متعددة من حال الانسان الفلسطيني.

ويذهب المؤلف الى ان (من أدنى سمات السينما الفلسطينية الجديدة ان غالبية المخرجين فيها هم، عموماً، من فلسطينيي الارض المحتلة او من باتوا يعرفون بفلسطينيي ٤٨).

وفي مجال تحديد ملامح السينما الفلسطينية الجديدة، يلاحظ المؤلف ان هذه السينما (تحاشت منذ البدء، الصراخ، والندب والعويل، والخطب والشعارات، والمواعظ السياسية، والدعايات والادعاءات والتحليلات المباشرة، وطغيان الأنفاس الايديولوجية، ومخاطبة الذات) وهي سمات كانت من ابرز عيوب السينما الفلسطينية (القديمة) التي كانت تنتجها الثورة، إبان صعودها..

وانطلاقاً من ادراك هذه السينما لاهدافها وغاياتها، ودورها في التعبير عن الفلسطيني وقضيته، وشؤونه بشكل جيد فقد (طغى على منتجها السينمائي ماهو تسجيلي ووثائقي)، ويرى المؤلف ايضاً ان غالبية افلام هذه السينما هي افلام المخرج المؤلف (ما جعل الكثير من هذه الافلام تمثل رؤية ذاتية للمخرج).

ثم يتوقف المؤلف عند ثلاثة نماذج من هذه السينما يرى انها تشكل علامة مهمة في مسيرتها..

الاول هو المخرج ميشيل خليفي الذي يعتبره الكتاب المؤسس للسينما الفلسطينية الجديدة لذا فان الكتابة عنه (ينبغي لها ان تكون كتابة عن ولادة السينما هذه، بظروفها، ومكوناتها الثقافية) خاصة وان ميشيل خليفي قد واكب هذه التجربة، طيلة العقدين الماضيين.

وبينما يرى المؤلف في خليفي البداية والتأسيس للسينما الفلسطينية، فانه يرى في المخرج رشيد مشهراوي استمراريتها فهو يمثل (صوتاً سينمائياً فلسطينياً متميزاً في مواضيعه، وفنيته، وفي مضامينه وافكاره).

ثم يتحدث المؤلف عن نموذجه الثالث وهو المخرج (ايليا سليمان) الذي نجح في ان يكون صاحب السبق في دخول السينما الفلسطينية حومة المنافسة العالمية من خلال فوز فيلمه (يد الهية) بجائزة التحكيم الخاصة بالمهرجان بعد ان فلتت منه الجائزة الكبرى لاسباب حاول بعض النقاد ردها الى اسباب سياسية.

وبالاضافة الى الدراسة المعمقة لاعمال هؤلاء المخرجين فان المؤلف يثبت ببلوغرافيا باعمالهم ومشاركاتهم السينمائية، وهو ما يوفر فرصة للدارسين والقراء على السواء للتعرف عن كثب على احد الجوانب المهمة في السينما الفلسطينية التي بدأت تفرض حضوراً منجزاً في المشهد السينمائي.

فيلم روائي عراقي جديد

(أحلام) يعرض معاناة العراقيين بلغة سينمائية جديدة

المدى الثقافي

يبدو ان السينما العراقية التي توقفت عجلتها عن الدوران منذ اكثر من أربعة عشر عاماً لن تقوم لها قائمة ولن تعود عجلتها الى الدوران إلا على ايادي السينمائيين الشباب، فبعد أن حجز المخرج الشاب عدي رشيد الرقم (١٠٠) في الانطلاقة الجديدة لهذه السينما بأنجازه فيلمه الروائي (غير صالح) الذي حاز على جائزتين دوليتين مهمتين وتنتظره جائزة اخرى في مهرجان الاسكندرية السينمائي المقبل، فأن المخرج الشاب محمد الدراجي حجز هو الآخر الرقم (١٠١) في سلسلة الافلام الروائية العراقية في فيلمه الروائي الجديد (أحلام) الذي يعد ثاني فيلم سينمائي روائي عراقي يتم أنتاجه بعد سقوط النظام السابق بعد فيلم عدي رشيد.

وفيلم (أحلام) الذي هو قصة وسيناريو وحوار وتصوير واخراج الفنان الشاب محمد الدراجي وتمثيل الفنانين بهجت الجبوري وطالب الفراتي وأسيل عادل ومحمد هاشم تدور احداثه حول معاناة العراقيين قبل وبعد سقوط النظام السابق وعبر ثلاث شخصيات او نماذج مهمة أصيبت بالجنون وأدخلت الى مستشفى الامراض العقلية في الشماعية نتيجة ماعانته من ظلم واضطهاد وقمع وجور من قبل ازلام النظام الصدامي البائد...

فها هي (أحلام) التي تؤدي شخصيتها الفنانة (أسيل عادل) كانت طالبة جامعية تحلم بمستقبل زاهر ولكنها تصاب بالجنون عندما يتم اعدام خطيبها (أحمد) في ليلة زفافها بسبب انتمائه الى حزب الدعوة لبراءتها ورقتها ونقائها أصبحت رمزاً لنساء عراقيات كثيرات فحمل الفيلم اسمها...

أما الخط الدرامي الاخر فيتمثل بشخصية (علي) التي يجسدها الشاب (بشير الدراجي) الذي هو في الاصل صحفي ويمثل للمرة الاولى.. ويظهر في الفيلم عندما كان عسكرياً ولكنه يهرب بسبب استشهاد صديقه امام عينيه في احدى المعارك الوهمية بانفجار قنبلة وعندما يلقون القبض عليه يقوم الجلادون بقطع احدى اذنية فيصاب هو الاخر بالجنون ويدخل مستشفى الامراض العقلية.

والنزيل الثالث في هذه المستشفى الضاجة والمليئة بمئات النماذج البشرية المغضوب عليها هو (مهدي) الذي يؤدي دوره الفنان محمد هاشم الذي كان طالباً في كلية الطب وهو من عائلة بسيطة وينتمي والده الى الحزب الشيوعي وبسبب انتمائه هذا يتم اعدامه.. وعندما يتخرج من كلية الطب يعمل طبيباً في هذه المستشفى... تتميز شخصيته بالسمات الانسانية الأصيلة فضلاً عن شفافيته..

هذه الخطوط الدرامية يجمع بينها نسيج درامي واحد يستعرض من خلاله المخرج الدراجي مهاراته التي ساعدته على صياغة رائعة سينمائية معبرة وصادقة عن معاناة شرائح مهمة من المجتمع العراقي.

هذا وينتظر فيلم الدراجي اكثر من فرصة للمشاركة في مهرجانات دولية مهمة حيث يعكف حالياً على مونتاجه في ستوديوهات المانية وهولندية.. ومن المؤمل ان ياخذ طريقه الى الشاشة خلال شهر ايلول المقبل.