آفاق سينمائية

العدد 07
جوان 2020

مجلة علمية محكّمة تصدر عن مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية

لعنى بالدراسات النقدية السينمائية

تقرؤون في هذا العدد

- أبعاد المجتمع الديستوبي في فيلم شرف القبيلة
- السينما التركية وتأثير الممثل على المتفرج وفق نظرية الفيلموسوفي
- آلية التجريب في العرض المسرحي وتقنيات التوظيف السينمائي
- بنية سيناريو الأفلام التسجيلية الثورية في السينما الجزائرية
- *Quand Dachra oscille entre coin de magie noire et titre de film horteur: lecture esthétique et analytique*

منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية /جامعة وهران 1– جوان 2020 ISSN : 2335-1888

آفاق سينمائية

مجلة علمية محكمة تصدر عن

مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية

كلية الآداب والفنون

جامعة وهران 1. أحمد بن بلة.

العدد السابع -جوان 2020.

"آفـــاق ســـيـــنـــمـــائـــيـــة" مجلة علمية محكمة تصدر عن مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، كلية الآداب والفنون بجامعة وهران 1. أحمد بن بلـــة. تعنى بالدراسات النقدية السينمائية.

رئيس التحرير: أ.د. رأس الماء عيسى

سكرتير التحرير: د. سوالمي الحبيب.

مساعدي رئيس التحرير:

- د. بن عيشة زياني نعيمة/ جامعة أليكانت –المملكة الإسبانية-
- أ.د. دحمان الحاج / جامعة الألزاس –فرنسا.
- أ.د. غاردي جولاندا / جامعة تورينو – إيطاليا
- د. فرح سهيل / جامعة نجني نوفغورد الروسية
- أ.د. تابتو حميد/ الكلية متعددة التخصصات ورزازات -جامعة ابن زهر –المملكة المغربية
- زين العابدين سليمان/ مركز المولى إسماعيل للغة والآداب والفنون مناس، المملكة المغربية
- المصطفى مسالي / جامعة سيدي محمد بن عبد الله –فاس، المملكة المغربية.
- أ.د. العودة عبد الكريم / كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة -العراق.
- د. عجيل عبد الكريم كاظم / جامعة ذي قار – العراق.
- د. القوربي وسيم / جامعة قرطاج – تونس.
- أ. رضا لابياض / جامعة قابس – تونس
- د. سكر تامر / جامعة فاروس بالاسكندرية – مصر
- د. محمد جبر السيد عبد الله جميل / جامعة المدينة العالمية –فرع القاهرة، مصر
- د. فقيه جيهان / الجامعة اللبنانية.
- د. عمار الفريحات / جامعة العلجون –المملكة الأردنية

✍ د. عيسي أحمد / جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم.
✍ د. عياد زويرة / المركز الجامعي لغيليزان
✍ د. عبد الله بن عزوزي / جامعة معسكر
✍ د. رحو قادة / جامع سيدي بلعباس
✍ د. مولاي أحمد / جامعة طاهر مولاي سعيدة
✍ د. عماري علال / جامعة زيان عشور الجلفة
✍ د. بوشامة معاشو / المركز الجامعي ميلة
✍ أ.د. بنعمر عزوز / جامعة وهران السانية
✍ د. أحلام ساغور / جامعة وهران السانية
✍ د. عالم ليلى / جامعة وهران السانية
✍ د. خيرة قداسي / جامعة وهران السانية
✍ د. محمد عدلان بن جيلالي / جامعة وهران السانية
✍ د. إميمون ابراهيم / جامعة وهران السانية
✍ د. سمير بوعناني / جامعة وهران السانية
✍ د. بن دريس أحمد / جامعة وهران السانية
✍ د. دريس ليلى / جامعة وهران السانية

ترسل جميل المراسلات على العنوان الإلكتروني:
afaquecinemaia@gmail.com

العنوان البريدي: مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، كلية الآداب والفنون بجامعة وهران 1. أحمد بن بلـــــة.

فهرس العدد السابع

كلمـــة إفـــتتـــاحيـــة ..... أ.د. عيسى رأس الماء	ص 08
أبعاد المجتمع الديستوبي في فيلم شرف القبيلة ..... محمد الأمين بن ربيع ..... جامعة باتنة1	ص 09
الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية الخاصة بتناول ظاهرة الإرهاب في دول المغرب العربي –دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من السلسلة الأمريكية الناجي المعين ..... نبيل الشايب–جامعة المدية	ص 29
التلقي عند الطفل بين المسرح والسينما ..... بن عيسى نورالدين تحت إشراف أ.د. عيسى رأس الماء ..... جامعة معسكر	ص 48
التنظيم السردي بين الخطاب المسرحي والسينمائي ..... زعفان يوسف تحت إشراف أ.د أوراغي أحمد ..... جامعة تلمسان	ص 63
الديكور بين السينما والمسرح ..... سمية معزوز تحت إشراف د. منصوري عبد الوهاب ..... جامعة سيدي بلعباس	ص 86
الرواية السينمائية في الجزائر؛ الراهن والآفاق المستقبلية ..... أغرب عبد الله – المركز الجامعي بريكة بباتنة	ص 98
السينما التركية وتأثير الممثل على المتفرج وفق نظرية الفيلموسوفي ..... حفصة لطرش جامعة الجزائر3	ص 114
السينما الثورية الجزائرية ودورها في التأريخ لأحداث الثورة التحريرية الجزائرية 1958-1962 ..... نبيل زاوي ..... المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة، الجزائر.	ص 132
السينما وعالم الدراما ..... كريمة هني –جامعة تلمسان	ص 146
الفيلم الحداثي من البنية التشكيلية إلى البنية السينمائية فيلم 300 لزاك شنايدر أنموذجا– ..... مراد مراح ..... جامعة سيدي بلعباس	ص 163
الفينومينولوجيا والسينما..... يوسف بلعربي، عبد عزيز مباركي –جامعة تلمسان	ص 185
الكوميديا في الفيلم الجزائري ..... حاجم هوارية، تحت إشراف أ.د شرقي محمد ..... جامعة وهران1	ص 207
الوظيفة الإعلامية في الأفلام الوثائقية: دراسة تحليلية على ضوء المعايير الفنية ..... لامية طالة، كهينة سلام ..... جامعة الجزائر3	ص 228
آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية: ريح الجنوب أنموذجا ..... الباحث عبد القادر زرار–جامعة المدية	ص 250
آلية التجريب في العرض المسرحي وتقنيات التوظيف السينمائي ..... نواري بن حنيش تحت إشراف أ.د.عزوز بنعمر ..... جامعة وهران1	ص 269

أهمية الصورة السينمائية في صناعة ثقافة إنسانية جديدة ..... قاسم بوزيد–جامعة قسنطينة3	ص 290
بدايات السينما في الولايات المتحدة الأمريكية صناعة اقتصادية أم وسيلة إيديولوجية؟ ..... عبد الرزاق بلبشير ..... جامعة تلمسان	ص 301
بنية سيناريو الأفلام التسجيلية الثورية في السينما الجزائرية ..... عبد الله بن عزوزي –جامعة معسكر	ص 312
تجليات قيم المواطنة في الفيلم الثوري الجزائري –قراءة في فيلم دورية نحو الشرق– ..... بوعزيز عبد الرزاق، تحت إشراف أ.د. شرقي محمد ..... جامعة وهران1	ص 332
تداخل السّردين الروائي والسينمائي ـــــ الرواية الجزائرية والسينما الإيطالية أنموذجاً ..... بلقاسم زوقار، تحت إشراف: أ. د. علي ملاحي ..... جامعة المدية	ص 348
تفاعل المنجز الشعري العربي المعاصر مع الصورة التلفزيونية: صورة الطفل محمد الدرة –أنموذجا–..... سارة كسيبي، تحت إشراف د. علي بخوش ..... جامعة بسكرة	ص 366
جمالية الفضاء بين المسرح والسينما "دراسة تحليلية وصفية ..... سارة بنعمر، تحت إشراف أ.د. منصوري لخضر ..... جامعة وهران1	ص 379
دور المواد السمعية والبصرية في حفظ التراث الوثائقي المخطوط .....عمر بن عراج –جامعة سيدي بلعباس	ص 405
سارتر بين السينما والفلسفة ..... جيلالي حلوز – جامعة تلمسان	ص 425
صورة المسلم في الفيلم الأمريكي" أمريكي الشرق"–مقاربة موضوعاتية ..... مريم بوسنة –جامعة خنشلة	ص 435
مدارك المعرفة والفهم الإنسانية في الأفلام الوثائقية ..... حيزية عزوز هني –جامعة سعيدة	ص 454
مفهوم التلقي في سياق الدراسات الثقافية – مقاربة ستيوارت هال لفهم الخطاب التلفزيوني ..... عائشة لصلج، نور الدين مبني ..... جامعة محمد لمين دباغين –سطيف2–	ص 468
نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي ..... بن عزة أحمد تحت إشراف أ.د. محمد مخالدي ..... جامعة تلمسان	ص 487
L'histoire entre académiciens et cinéastes ..... Boulberdaa Chahrayar, D.Boukhamoucha Elies ..... Université de Sidi Belabes	ص519
Quand Dachra oscille entre coin de magie noire et titre de film horteur: lecture esthétique et analytique ..... Faten Ridene ..... ESAC Gammarth-Université de Carthage, Tunisie	ص 537

افتتاحية العدد

يتناول إصدار العدد السابع من مجلة آفاق سينمائية لهذا العام (2020) مجموعة من الإسهامات الفكرية المتنوعة في مجال الدراسات السينمائية، يناقشها أكاديميون من الجزائر وخارجها، تنوعت في وحدتها بين الإستيتيقا والتقنية والتزاوج المشهود بين الرواية والسينما، وجدلية العلاقة بين الصناعة السينمائية والإعداد المسرحي، وفوارق السيناريو والسينوبسيس، وجماليات الفضاء، وعلاقة السينما بالفنون الأخرى، في وحدة متناغمة، تحرّى أصحابها الدقة والموضوعية والابتعاد عن التعصب الايديولوجي ونبذ الأخر.

يتزامن هذا الإصدار والأزمة الصحية العالمية، جراء وباء كورونا، الذي لم يشهد العالم له مثيلا، انهارت الإقتصادات العالمية القوية وعُزلت الدول عن بعضها البعض، وتحجّر الناس في بيوتهم كرها، وستتأخر أشهر المخابر الطبية عن استحداث لقاح مضاد للفيروس الخبيث، ولا شك أن السينما سيكون لها استثمار فني متميز للحدث بعد الكارثة، وربما سيحمل الإصدار الثامن من المجلة موضوعات سينمائية حول الجائحة.

نسأل الله السلامة والعافية لنا وللعالم أجمع.

رئيس هيئة تحرير المجلة

أ.د. رأس الماء عيسى

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 09 – ص 28

أبعاد المجتمع الدِّيستوبي في فيلم "شرف القبيلة".

The dimensions of the dystopian society in the film The Honor of the tribe.

محمد الأمين بن ربيع[1]*

[1] جامعة باتنة –1–، الجزائر، med2004_b2004@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/11 تاريخ القبول: 2020/05/16 تاريخ النشر: 2020/06/01

الملخص:

يُقدّم محمود زموري في فيلمه شرف القبيلة حكاية القبيلة التي لا تبالي بالشرف، من خلال تصوير الزيتونة المعلقة في شعب الجبال، والمنعزلة بإرادتها عن كل ما يحدث خارجها، في هذا المقال نجيب عن الإشكالية الأساسية التي يتمحور حولها هذا المنجز السينمائي وهي: هل قدّم المخرج في هذا الفيلم مجتمعا ديستوبيا؟ وما هي خصائص هذا المجتمع الديستوبي وأبعاده؟ وبعد البحث والتحليل توصلنا إلى أن ما يميز المجتمع في هذا الفيلم ويجعله ديستوبيا: غربة الأنا واللجوء إلى الآخر، تفشي ثقافة الخرافة، العبثية وتداعي المجتمع، إباحية الحياة الجنسية، تجاوز الأعراف والقوانين، بالإضافة إلى انتشار مظاهر الحرب، وقد تمكن المخرج من أن يقارب هذا التّصور الديستوبي من خلال طرحه القائم على العجائبية حينا والواقعية أحيانا، والمزج بينهما ضمن توليفة تقترب من الكوميديا السوداء، حتى يتساءل المشاهد هل يضحك أو يبكي مما يشاهد؟ ذلك أن الطرح كما يقترب من الكوميديا يبتعد عنها أيضا حتى يُمعن في المأساوية الدرامية، كل ذلك من أجل الإجابة عن إشكالية هامة طرحها المخرج في أول مشاهد الفيلم وهي المتعلقة بمكمن شرف القبيلة، هذه القبيلة التي تحيل إلى المجتمع الجزائري بصورة رمزية حينا وواقعية صادمة حينا آخر.

الكلمات المفتاحية : فيلم، شرف، القبيلة، السينمائي، ديستوبيا، المخرج

Abstract:

In his film the honor of the tribe, Mahmoud Zemmouri presents, the story of the tribe that does not care about honor. In this article, we answer the main problem: Is the director presented in this film a dystopian society? What are dimensions of this dystopian society? What makes the community in this film a dystopia are: ego alienation and resorting to the other, the spread of a myth culture, absurdity and the breakdown of society, pornography of sexual life, transgressing norms and laws, in addition to the spread of war appearances, and the director has managed to approach this dystopian perception with the combination of black comedy and dramatic, in order to answer an important problem raised, which is related to the honor of the tribe, this tribe, which refers to Algerian society symbolically at times and shocking realism at another time.

Keywords: film, tribe, honor, dystopian, director .

1. مقدمة :

أصبحت السينما في العصر الحديث عالَما إبداعيا موازيا للعالم الحقيقيّ، فلا يمكن للمشاهد ألاّ يلاحظ ذلك الثّراء الموضوعاتي الذي صار يميّز سينما اليَوم، والذي هو في الأساس ثراءٌ مصدرُه ثراءُ الواقع الإنساني بتلك المتناقضات التي تجد السينما فيها مادة خصبة لإصدار إنتاجاتها. تمكّنت السينما من رصد جزئيات متناهية في البساطة وجعلت منها محطّ اهتمام المشاهدين، ومثارَ عواطفهم وانفعالاتهم، جنبا إلى جنب مع مواضيع ذات بُعد عالمي؛ يمكنها أن تلامس ذات الإنسان في العامّ المطلق، دون تمييز يحتكم إلى الفروق الموجودة بين الناس سواء أكانت ذات بعد عرقي أو لغوي أو ديني أو حتى إيديولوجي. والمتتبع للإنتاج السينمائي الحديث سيدرك أن السينما ليست أداة للتسلية فحسبُ، إنّما هي أداة طيّعة في أيدي أصحابها لقولِ ما يريدونه من خلالها، ولتمرير الرّسائل التي يطمحون إلى تمريرها عبر قنوات تعتمد على الإدهاش البصري والسّمعي، ولطالما وقف المشاهد بعد إنهائه مشاهدةَ فيلم سينمائي عند نقطة معينة من الفيلم استرعت انتباهه، ثمّ أثارت داخله جملةً من العواطف الملتبسة أو الإشكاليات التي تدفعه نحو البحث عن إجابات شافية لها من خلال التحليل أو البحث عن المثيل في الواقع أو في أيّ إنتاج فنيّ آخر.

أكثر ما يثير المُشاهد في الفيلم السينمائي هو القصص التي تكون شبيهة به، أو تلك التي تحاكي واقعه، هذا الواقع الذي صار بعيدا عن التصور المثالي للمجتمعات التي وضع تصوراتها فلاسفة قدامى؛ كأفلاطون في جمهوريته الفاضلة أو الفارابي في مدينته الفاضلة. فواقع اليوم صار يقدّم نماذج مناقضة للتصوّر المثالي الذي نمذجه أولئك الفلاسفة، أو يأمله الإنسان الطامح إلى بناء مجتمع طوباوي يسوده العدل والتسامح والمحبة، ويسهم كل فرد منه في الارتقاء به نحو المجد المستديم. المجتمع الإنساني في الواقع على خلاف ذلك؛ فهو مليء بالتناقضات والمشاكل والأخلاق السيّئة، الصادرة عن فئات المجتمع المختلفة، ولا بدّ أن الإنسان العاقل بإمكانه إدراك حجم التردّي الذي وصلت إليه المجتمعات

على اختلاف جغرافياتها، مما جعل صناع السينما ينتبهون إلى هذه الظاهرة ويقفون عندها مليّا من خلال إنتاجاتهم السينمائية، التي صوّرت لنا مجتمعات ديستوبية هي نموذج لمجتمعات كثيرة منتشرة في عالم الإنسان الحديث، في مدنه وقراه وحتى في أكثر مناطقه عزلةً، إذ نجد أن مفهوم الديستوبيا "مفهوم فلسفي عكس فكرة يوتوبيا، ومكان الديستوبيا هو السيّء الكئيب الذي يوجد فيه الفقر والظلم والمرض، وكمصطلح تُستخدم ديستوبيا على وجه خاص بغية الإشارة إلى مجتمع وهمي"[1]. فهو مجتمع رَذِلٌ، بِغضّ النّظر عن طبيعة هذا المجتمع السوسيولوجية.

من هذا المنطلق وجب الوقوف عند إشكالية هامة تتعلق بمدى مقدرة السينما على تطويع صورة المجتمع الديستوبي داخل المشهد السينمائي، وما هي أبعاد هذا المجتمع كما قاربتها السينما؟

2. الديستوبيا؛ المفهوم والمقاربة السينمائية:

لا يقدم الفن بمختلف تمظهراته بما في ذلك السينما، تصورات معزولةً عن الواقع، بل يستقيها منه ويقدّمها على أنها شكل من أشكال تطور المجتمع، ولأن من طبيعة المجتمع التناقض والاضطراب فقد صوّرت السينما أشكال هذا التناقض والاضطراب انطلاقا من المجتمع ذاته، مركزة على الفضاءات الحيوية لتجمعات السكان لاستيعاب تصورات المخرجين إزاء مفهوم التناقض وتجلياته، مؤسسين لمعطى سينمائي أصبح حاضرا بقوة في السينما العالمية وهو الديستوبيا التي تعني لغويا "المكان الخبيث"[2] وفي الاصطلاح هي "مجتمع خيالي فاسد أو مخيف أو غير مرغوب فيه بطريقة ما، وقد تعني الديستوبيا مجتمع غير فاضل تسوده الفوضى، فهو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب والقتل والقمع والفقر والمرض، باختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته"[3]، وهذا مفهوم شامل يوسّع من المجالات التي تستوعبها فكرة الديستوبيا.

تمّ إيجاد مصطلح الديستوبيا في مقابل اليوتوبيا المشتقة من اللفظين ou التي تعني "لا" وtopos التي تعني "مكان"، وهما اللفظان اللذان قام توماس مور (1478-1535) بالجمع بينهما "لكنه أسقط حرف o وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح utopia ووضعها عنوانا لكتاب له، هو أشهر يوتوبيا في العصر الحديث، واستخدم اللفظ منذ ذلك الحين في كل اللغات الأوربية وفي ترجمته العربية أيضا، ليعني نموذجا لمجتمع خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال"[4]، ولعلّ الديستوبيا كمعطى اجتماعي ليست وليدة العصر الحديث إنما هي مقترنة بالوجود الإنساني منذ نشأة المجتمعات الأولى حين بدأ الإنسان يمارس أشكالا غير مرغوبة من التصرفات، داخل المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ليتحول هذا الفعل الفردي إلى تصرف جماعي، ويتحول الشاذ إلى عامّ ويصير غير المرغوب مرغوبا بشدة، بل ومكرسا في أحيان كثيرة.

نجد أن السينما العالمية –بخاصة السينما الأمريكية– غالبا ما قدمت تصوّرا خياليا فنطازيا للديستوبيا، من خلال تصوير نهاية العالم، أو الأزمات الكبرى التي تمرّ بها المدنية الإنسانية الحديثة أو حتى تلك التي ستكون مستقبلا، في ظل صراع قوى الخير والشّر على إثبات أحقية حكم العالم، ولذا كان العالم في هكذا إنتاجات مليئا بالخراب والمآسي والموت، في ظل حكم ساسة متسلطين همّهم الثروة أو إشباع غرائزهم الجشعة لمدّ سلطانهم، ولعلّ أفلاما مثل Hunger games "ألعاب الجوع" وResident Evil "مصاص الدماء" تمثّل نماذج لهذا النوع من السينما. غير أنه من المهمّ الإشارة إلى أنّ السينما العالمية قد حصرت مفهوم الديستوبيا فيما سبق ذكره، وأهملت جانبا مهمّا متعلّقا بالديستوبيا وهو أنها ذات مفهوم أشمل، فهي ترتبط بالمجتمع الإنساني السيء، على المستوى المادي والمستوى الأخلاقي أيضا، إذ لا تصف الديستوبيا نهاية العالم كما يتصور البعض، إنما تصف نهاية الإنسانية في معناها الشامل.

لمقاربة إشكالية هذا المقال اخترنا أنموذجا سينمائيا جزائريا، هو فيلم l'honneur de la tribu للمخرج الجزائري محمود زموري المقتَبس عن رواية بالعنوان نفسه للروائي الجزائري رشيد ميموني، "لقد قام محمود زموري بهذا الفيلم، باقتباس وفيّ وشخصيّ جدا لرواية رشيد ميموني"[5]، ويأتي هذا الاختيار بناءً على محاولة لمقاربة التصوّر السينمائي الجزائري للديستوبيا، انطلاقا من معطيات الواقع الجزائري نفسه، الذي لا يمكن استثناؤه من جملة المجتمعات التي لا تخلو من الفكرة الديستوبية، فهو بدوره "يُشخّص الصراع الدائم بين نزوع السريرة ومقتضيات الواقع القائم بين الكائن والكينونة المتعالية بين الفرد المشتت بحريته والمجتمع المتحصن بمواضعاته ومقدساته"[6]، وذلك ما يسترعي صنّاعَ السينما عادةً، من خلال البحث عن نماذج تثير التساؤلات في المجتمع، بعيدا عن المثالية المنعدمة، وهو بذلك "يبتكر عالما افتراضيا مشتقا من الواقع وموازٍ له ممكنٌ تحقيقه"[7]، وهذا هو الذي جعل المخرج الجزائري محمود زموري يُخرج هذا الفيلم، الذي يقترب بمادته من المجتمع الجزائري في حالتي الكائن والممكن.

3. أبعاد الديستوبيا في فيلم شرف القبيلة:

يقدّم محمود زموري سيناريست الفيلم ومخرجه، في فيلمه السينمائي الطويل شرف القبيلة صورة لمجتمع تقليدي يعيش في منطقة نائية تقع بين الجبال، وهو الموقع الذي تسلط الكاميرا عليه في مشهد فوقي متحرك نهارا يبرز جبالا مكسوة بأشجار الصنوبر والأرز، ضمن جنيريك الفيلم، وهو مشهد من شأنه أن يضع المشاهد أمام تصور العزلة التي سيجد أحداث هذا الفيلم تُسيِّجها، وبعد دقيقة ونصف _المدة التي يستغرقها الجنريك_ تظهر أول شخصية داخل الفيلم، وهي شخصية العجاجبي الذي يقود عربة يجرها حصان في درب جبلي وعر، يرافق الجنريك كلام على سبيل التقديم بصوت الراوي الشاهد الأخير على حكاية قريته الزيتونة، نسمعه متحدثا عن الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، من خلال قريته، هذه القرية النائية النائمة في أحضان الجبال، البعيدة عن مظاهر الحياة العصرية، فلا وجود لأي

شيء يدل على أن أهل هذه القرية يدركون ما الذي يجري في العالم حولهم حتى وإن كان إدراكهم أن أرضهم محتلة. يُصوّر المخرج القرويّين وهم في حالِ ذهول عن واقعهم، ينظرون إلى الأشياء دون أن ينفُذوا إلى معانيها، وكأنما لا يعنيهم منها شيء، وهذا ما يدفع العجاجبي إلى استغلال أهل هذه القرية حين يصل إلى قريتهم، من أجل تقديم عرض لم يسبق لهم رؤيته باستعراض حيوانه البري الذي تمكن من اقتناصه وترويضه، ولا يلبث أن يتمادي في استغلال القرويين حين يطلب منهم مبارزة الدب، لكن قبل ذلك يطلب منهم الانتظار حتى يؤدي طقوس المباركة من الولي الصالح حارس القرية، النائم تحت شجرة الزيتون التي تتوسط ساحة القرية، والتي تسمى قرية الزيتونة باسمها، وهذا الفعل دليل على أن "الإنسان بما هو ذات لا يحقّق أيّ تواصل مع موضوعه ممثلا في العالم الخارجي بشكل مباشر، وإنما يحتاج دائما إلى وساطة"[8]، وإنما فعله المتمثل في طلب البركة وإيقاد شمعة هو سبيله للتقرب إلى أهل القرية عن طريق دغدغة مشاعرهم الدينية، شديدة التعلق بالزيتونة، المغروسة في وسط التجمع السكني المسمى بالزيتونة أيضا، وهو عبارة عن مجموعة بنايات ومحلات ومسجد، شأن كل القرى الجزائرية في الحقبة التي يفترض أن الفيلم يصوّرها. إلى هنا يبدو الأمر عاديا، ولا يختلف عمّا كانت تشهده كل مناطق الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي، غير أن هذا الفيلم لا يركّز على استجداء العطف لواقع الجزائر، بقدر تركيزه على إدانة ذلك الواقع في حدّ ذاته من خلال تصوير المجتمع المتخاصم مع ذاته، والذي يعاني من نتائج ذلك، دون نية في الإصلاح، لأنه مجتمع ديستوبي.

1.3. غربة الأنا واللجوء إلى الآخر:

لا يعدّ المجتمع الديستوبي مكانا آمنا بالنسبة لقاطنيه، لذا لا يشعرون فيه بالأمان، ولا يشعرون كذلك بقوة الانتماء إليه، "إذ لا يشعر الإنسان الساكن في المجتمع الديستوبي بالانتماء إليه"[9]، ولعلّ هذا البُعد من ألزم أبعاد المجتمع الديستوبي، إذ لا مجال للحديث عن مجتمع إلا بالحديث عن أهله، غير أن في المجتمع الديستوبي العلاقة بين المجتمع وأهله

مفككة، وهي نتيجة طبيعية لتفكك العلاقة بين الإنسان وذاته في هذا المجتمع، وكذا علاقته بالمحيطين به من مقرّبيه، وهذا ما صوّره الفيلم في بعض مشاهده، ومن نماذج ذلك، ما نشاهده في (الدقيقة 35)، حين تكتشف وريدة أنها حبلى من أخيها عمر، وهو حمل جاء نتيجة علاقةٍ محرّمة بين الأخوين، حدثت بعد إغراءات بينهما، غير أن وريدة تجد نفسها وحيدة بعد أن ترك أخوها البيت. صوّر لنا المخرج حال عمر بعد فعلته مع أخته، وقد بدا نافرا من الرجوع إلى البيت يفضّل النوم في ظل شجرة الزيتون خارجا على أن يرى أخته مجدّدا (الدقيقة 31)، ولا يبدو أنّ أيّا منهما قد انتابه ألم نفسي جرّاء تلك الفعلة، فيصور المخرج عمر وقد واصل حياة العربدة واللجوء إلى الماخور طلبا للمتعة، أما وريدة فقد تركت القرية ولجأت إلى الضابط الفرنسي الذي كان يُشرف على تسيير شؤون الزيتونة. ليس غريبا في المجتمع الديستوبي أن يفرّ المخطئ من مجتمعه لأنّه مجتمع مفكك ليس من مبادئه احتواء المخطئ، وتفضّل أن تعيش تحت رحمة الضابط تشبع غرائزه الجنسية على أن تعيش تحت رحمة ألسنة القرويين السليطة (الدقيقة 37:40).

يعيش القرويون بدورهم وضع التفكك رغم ما يبدو عليهم من تقارب، فالاجتماعات التي كانوا يعقدونها لم تكن دليلا على وحدتهم لأنّها كانت بغرض تبديد الملل لا أكثر، وما كان ليهمّهم إن كرثت أحدهم الكارثة، بل قد يذهب بهم الأمر إلى التضحية به في سبيل إنقاذ أنفسهم، وهذا ما يمثّله تفكيرهم في تزويج عمر بغرض التخلّص من شروره معهم، ففي الوقت الذي كان كل واحد يتهرّب من تزويجه ابنته، أجمعوا أمرهم على تزويج ابنة الجزار له، وهو الأمر الذي كان بمثابة المغامرة غير محسوبة العواقب، إذ يعبّر أحدهم عن ذلك بقوله "أسي مولاي ألا زلت تنوي إرسال ابنتك إلى المذبح" (الدقيقة 31:20)، فيما يسخر البقية من كلامه. بالإضافة إلى ذلك لا يجد القرويون الحرج في أن يهللوا للمساعدات التي يقدمها المستعمر لهم بطريقة استعراضية، تكشف عن إمعانه في إذلالهم (الدقيقة 33:20–34:45) بل ويقدمون له واجب الشكر والامتنان على صنيعه معهم، من خلال اصطفاف

أعيان القرية لتأدية التحية للضابط، وكأنّهم لا ينتمون إلى المجتمع الجزائري الرازح تحت الاحتلال الذي كان أهل الزيتونة يمجدون أحد أفراده. وحين جاء الجنود الفرنسيون لأخذ وريدة بذنب أخيها لم يعترض القرويون على الأمر.

في حين نجد عمر وقد لجأ إلى الماخور طلبا للمتعة والتسلية، غير مبال بأخته التي تركها في القرية تلوكها ألسنة الناس، بل وصل الأمر بساعي البريد إلى أن يعمل ناشرا لخبر حملها في السوق والمقهى وساحة القرية، بعد أن رآها على سلم الثكنة. لكن عمر يضطر إلى اللجوء إلى الجبل ليلتحق بالمجاهدين، ليس حبا في الجهاد إنما هربا من القوات الفرنسية التي كانت تبحث عنه بعد أن قتل جنديا فرنسيا في الماخور الذي كان يعربد فيه. والمفارقة المتعلّقة بهذا المكان هي أنه كان مسرحا للأمور "الممتنعة في الطبيعة، أي الأمور التي لا يمكن أن تحدث في الواقع الطبيعي"[10]، فبعد أن قتل عمر الجندي في الماخور امتنع عن قتل الضابط في الثكنة رغم أنه كان قادرا على ذلك، بعد أن استمع إلى توسلات أخته التي كانت تعترف له من خلالها بأن ما في بطنها ابنه هو وليس ابن الضابط، ليغادر عمر الثكنة غير آسف على عدم قتله الضابط (الدقيقة 47). ويظهر مدى غربة عمر عن ذاته وعن أصوله حين يغادر الجزائر بعد الاستقلال باتجاه أوربا الشرقية من أجل الدراسة ويعود منها متزوجا بامرأة من هناك، ويحمل في ذهنه حلما واحدا هو القضاء على الزيتونة القديمة (الدقيقة: 53:30). في حين أنه كان من المتوقع منه وبعد أن أصبح مسؤولا مهمّا في الجزائر المستقلة أن يسعى إلى الاهتمام بقريته من خلال المحافظة على معالمها، غير أن المشاهد سيجد أن أهل القرية ما كانوا يتوقعون منه نزعته الانتقامية القاسية، ولعلهم كانوا سيطالبونه بأن يكون "إنسانا ويتصرف كذلك لا يمنع من القيام بأعمال خارقة واستثنائية سواء تتصف بالشجاعة أو القسوة أو حتى تعبر عن الكرم والأخوة غير المألوفة"[11]، غير أن عمر ما كان ليكون عند حسن ظنهم وهو الذي لم يشعر يوما بالانتماء إليهم، ولا هم شعروا بذلك، وكل ما كان بينهم حالٌ من النفور والكره.

2.3 ثقافة الخرافة:

الارتباط بين المجتمع الديستوبي والخرافة وثيق، فحضور الخرافة في المجتمع مرتبط بغياب الحقائق المطلقة والمسلمات المنطقية، لأن الخرافة تعني "الحديث المستملح من الكذب"[12]، وسنجد أن سكان الزيتونة جماعة مولعة بالأخبار الكاذبة، وتقديس الشخصيات الميتة والحية وذلك بإصباغ هالة من القُدسيّة عليها، إذ يكشف لنا المشهد الأول من الفيلم وصول العجاجبي إلى القرية، وتوسّله للولي الذي يرقد تحت شجرة الزيتون طالبا بركته، وهي حركة الهدف منها دغدغة الحسّ الديني البدائي لدى القرويين لا أكثر، من أجل إقناعهم بدفع المال مقابل العرض الذي كان سيقدمه (الدقيقة: 03:00)، ولا يتوقّف الأمر عند العجاجبي، إذ إن أهل الزيتونة بكل من فيها تقدس ذلك الولي النائم تحت ظلال الشجرة، حتى رجل الدين، الذي يفترض أن يكون على قدر من الاعتقاد الصحيح، غير أننا نجده من بين أكثر المتعصبين للخرافة، فنشاهده في (الدقيقة: 30)، وهو يصرخ بانفعال واضح قائلا "انظر إلى ابن الحرام سيُسْكِر الوالي"، عندما رأى عمر يصب الخمر على الشجرة. في حين أننا في أكثر من مشهد نلاحظ نساء القرية وهن يقفن أمام الشجرة يشعلن الشموع، أو يطفن حولها، طلبا للبركة. وفي عزّ أزمة القرية مثلت شجرة الزيتون الملجأ والحامي، وذلك ما حدث في (الدقيقة 72:30)، حين التجأ القرويون إلى الزيتونة هربا من الآلات التي كانت تهدم بيوتهم في إطار المشروع الذي جاء به عمر. في المجتمع الديستوبي تكون الخرافة ملازمة له لذا نجدها "لا تُعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي بصورة عامة كائنات خرافية، تتكون وتفنى بمعزل عن آثار الزمن ولا توليه عناية"[13]، لأنها عادة ما ترتبط بأذهان الناس المقدسين لها.

3.3. العبثية والتداعي:

يتأسس الخطاب السينمائي في شرف القبيلة على ركيزة فوضوية عبثية، رغم أن المعتاد في القرى شيوع الأمان والهدوء، بخاصة إذا كانت منعزلة عن باقي المجتمع، لكنّنا نرى الزيتونة وهي تعيش وضعا فوضويا يوميا، لا تكاد تنعم بيوم هادئ، فالأحداث تترى والأهالي يخوضونها بكل عنف، فقد صور محمود زموري بعض تصرفاتهم أو ردود أفعالهم متسمةً بالصخب، إذ يمكن للمشاهد أن يلاحظ أنهم يركضون ويصرخون ويتكلمون مع بعضهم، لا يولون الاعتبار للكبير ولا صاحب المكانة، في (الدقيقة 29:40) نلاحظ أهل القرية متجمّعين ينظرون إلى عمر بعد أن أخلى الجندي سبيله، فيشهر عصاه في وجوههم، فيركضون ويركض خلفهم وهم يتصارخون، ولا يولي اعتبارا للكبير فيهم ولا حتى إمامهم، في حين يحمل هو قنينة الخمر ويغني وقد تعتعه السكر، وفي (الدقيقة 35: 40) يقوم الجنود الفرنسيون بإخراج وريدة من البيت فيهرع الأهالي وهم يتصارخون ليشاهدوا ما يحدث، دون أن يساعدوا وريدة على التخلص من الجنود، وفي (الدقيقة 42:30) يتجمع الأهالي حول ساعي البريد الذي جاءهم بنبأ حبل وريدة، فيتجمعون كلهم حوله كبيرا وصغيرا، وتتعالى تعليقاتهم بالاستنكار حينا والاستهزاء أحيانا، بل يصل بهم الأمر إلى الاستهزاء بخال وريدة الذي أخبرهم أنه سيتبرأ منهم إن هم تعاطفوا معها. سيكتشف المشاهد أن تلك الفوضى التي يُحْدثها الأهالي لا ينتُج عنها شي إيجابي على الإطلاق، إنما هي مجرد عبث ودليل على أنهم يهيمون على وجوههم لا يدرون ماذا يفعلون، حتى وإن اجتمعوا لإجماع رأيهم وتوحيده، لا يصلون إلى ذلك، بل يتفرقون دائما وهم في حال من التذمر والبلبلة. قد يجد المشاهد نفسه في تردد وحيرة من هذا الوضع الذي لا يراه ماثلا في واقعه، ذلك أن هذا العالم السينمائي "عالم من الكلام سواء أكان انعكاسا أو انزياحا"[14]، فالحكم عليه يبقى نابعا من خلال تصرفات الشخصيات وحواراتها في المشاهد وحركاتها وإيماءاتها وتعابيرها وحتى صمتها، فالمخرج يحرص على "تفاعل كل هذه المعطيات في ذهن المتفرج لتعطي معنى أو حدوثة تتأثر بالموسيقى والحوار والصوت"[15]. كما أن كلام الأهالي غالبا

ما يمتزج بالبذاءات والألفاظ النابية، ولا يتورعون عن تبادل السباب والشتم كما كان يفعل غالبا خال عمر ووريدة الذي كان لا يتوانى عن إطلاق الشتائم على أصدقائه من الأهالي غير مستثنٍ الإمام نفسه، أو السب الذي كان يتلفظ به عمر في كل مرة يرى فيها الأهالي أمامه (الدقيقة: 18:40).

كما أن المخرج جعل جل المشاهد بخلفية صوتية، إذ لا يخلو مشهد من أصوات الحيوانات أو صراخ الناس أو أصوات الآلات، وحتى الممثلون يتكلمون بأصوات مرتفعه ونبرات حادة، كأنما هم في خصام دائم.

4.3. إباحية الحياة الجنسيّة:

ركز المخرج في شرف القبيلة في أكثر من مشهد على الممارسة الجنسية المحرمة، التي غالبا ما كان عمر المبروك طرفا فيها، فهو لا يولي اعتبارا للدين ولا الأخلاق، لذا صوّره المخرج في مشاهد عديدة وهو يعربد ويشبع غرائزه كيفما أراد ومع من أراد، وقد كانت سوزان ابنة المعمّر مارسيال فريسة سهلة لعمر كونها ساذجة قبيحة المظهر، ترضى أن تخوض معه علاقة جنسية ببساطة، كما نراهما في (الدقيقة 17:40) وقد أمسك بها في الغابة بمحاذاة القرية، مما يجعلهما فرجة للأهالي بما فيهم الأطفال، وعمر في هذا الموقف أو غيره يغلب عليه الانفعال الحركي المبالغ فيه، وذلك أمر متوقع "حتى تناسب هذه الشخصية الخطاب السينمائي لا تعبر عن عالمها من خلال الخطاب اللغوي، وإنما من خلال خطاب بصري يتجسد من خلال الهيئات والأفعال والأحوال"[16]، وينطبق الأمر على المشهد الذي احتوى العلاقة المحرمة بين عمر ووريدة، في (الدقيقة: 25:00) إذ نلاحظ عمر وهو يكثر التململ في مكانه والتنهد قبل أن يمسك بيد وريدة.

لا يتوقف عمر عند هذا الحدّ فهو لا يلبث أن يبحث عن المتعة في أماكن أخرى، إذ يلجأ إلى الماخور طلبا لإشباع رغبته (الدقيقة: 32:30)، لا يُتوقع من المهووس جنسيا في المجتمع الديستوبي أن يتعرض لتأنيب الضمير كونه عاشر أخته، إذ إن رقابة الضمير في

هذا المجتمع مغيبة تماما ومنعدمة، وحين يغدو مسؤولا بعد الاستقلال نراه يستغل منصبه لابتزاز سكرتيرته، فيتحرش بها وحين تقاومه يهدّدها أن هناك الآلاف ممن يتمنّين منصبها (الدقيقة: 68)، ثم نراه في المشهد الموالي يضاجعها، والغريب في الأمر هو أن تلك العلاقات التي صوّرها المخرج في الفيلم تكون غير كاملة، فحين يهم بسوزان يلتف حوله أهل القرية أو تداهمه أخته في اسطبل مارسيال، وحين يهمّ بإحدى فتيات الماخور يتصارع مع جندي فرنسي، وحين يهم بالسكرتيرة يقاطعه اتصال هاتفي، العلاقة الوحيدة التي يوعز المخرج للمشاهد أنها كانت كاملة هي علاقته بوريدة، وهي العلاقة التي ينتج عنها ابن سفاح سيكون لاحقا محاميا معارضا لوالده.

فيما يتعلّق بوريدة نجدها تمنح نفسها للضابط الفرنسي بكامل رغبتها (الدقيقة: 39:40)، وتُفضّل العيش معه على أن تعود إلى أهالي القرية الذين كانوا يظنونها ميتة. والمفارقة في علاقة وريدة بالضابط تتمثل في صدها له في البداية لأنه غير مختون، لا بسبب وازع ديني أو أخلاقي، حيث نسمعها تجيبه حين يسألها لماذا لا ترغبين في إتمام العلاقة بقولها: لأنك لست مختونا (الدقيقة 40:00). بالإضافة إلى ذلك، نشاهد في الماخور مشهدا لمجموعة من الرجال والنساء، يمارسون علاقاتهم في مكان واحد دون ساتر من الخجل.

5.3. تجاوز الأعراف والقوانين:

من أكثر الصفات الملازمة للمجتمع الديستوبي عدم خضوع أهله للأعراف والقوانين، وتمردهم الدائم على ذلك، وإمعانهم في الإتيان بما يضادّ تلك الأعراف، بل قد يصل بهم الأمر بعد خرقها إلى الاستهزاء بها، وكثيرا ما عمد محمود زموري مخرج العمل إلى رصد مثل هذه الظواهر في فيلمه شرف القبيلة، ومن ذلك ما نشاهده في (الدقيقة 07:00) حين يسأل الجزار الإمامَ عما يمكن فعله بجثة سليمان المبروك، فيطلب منه أن يغسلوه ويكفنوه ويدفنوه دون صلاة، فيتساءل الجزار مجددا إن كان بالإمكان رمي جثته للذئاب فقط، حينها لا يبدي الإمام اعتراضا.

السرقة وقطع الطريق والاعتداء على الناس بغير وجه حق كلها من ملامح المجتمع الديستوبي، وهي تصرفات مارسها عمر مع أهالي قريته، نشاهده ما بين (الدقيقة 08:30 والدقيقة: 13:00) أي في مدة لا تتجاوز الخمس دقائق ينتقل من خلالها المخرج بين مشاهد مختلفة، ما بين بيته وبيت مارسيال والغابة والسوق وساحة القرية، الرابط المشترك بين تواجده في هذه الأماكن المختلفة هو الممارسات اللاأخلاقية التي كان يقوم بها وكأنها تدخل ضمن روتينه اليومي، فهو يقتحم منزل مارسيال لسرقة الجلود ويأخذها ليبيعها في السوق ويأخذ من المشتري المال عنوة دون اتفاق، ثم يتوجه إلى الغابة ليسكر وهناك يعتدي على أحد الرعاة، وفي طريق عودته إلى القرية يلمح سوزان فيطاردها محاولا الاعتداء عليها، وحين يصل إلى القرية يُسمِع الأهالي وابلا من السباب والشتائم، يعتبر هذا المشهد التعريفي بعمر وفضاء حركته والمكوَّن من اللقطات المتلاحقة "من أبلغ المشاهد في الفيلم نتيجة لثرائه الشديد بصريا وسمعيا، فمن خلال تلك اللقطات المتعاقبة، والتي تتغير فيها العناصر الصوتية مع تغير الصورة، يعطي المخرج صورة شديدة الحيوية عن المكان"[17] وعن الشخصية البطلة في الفيلم، كأنما يحاول وضع المشاهد في الإطار العام للفيلم، وتحضيره لتلقي القصة.

(في الدقيقة 26:20) يقدم المخرج مشهدا لمكان يعج بالرجال، مخصص للعب القمار والمراهنات، ويظهر من خلال هذا المشهد مدى ولع المتواجدين بهذه اللعبة، التي يتعرضون من خلالها إلى احتيال واضح ممن يديرون اللعب، وينهي المخرج هذا المشهد بشجار عنيف وقع بين عمر المبروك والمديرَين للعب والمقامرِين الموجودين داخل المحل، وحين يخرج من ذلك المكان يرى جنديين فرنسيين يقفان بمحاذاته، فلا يبالي بهما ويواصل مسيره باتجاه الماخور. إن المجتمع الديستوبي بما هو مجتمع فاسد يكون أفراده في قطيعة مع قضاياهم الهامة، ويركّزون اهتمامهم على الأفعال الخالية من أي التزام أخلاقي، إذ أن المتوقع من شباب لديهم فائض الوقت بالإضافة إلى الصحة والمال، أن يسخروا كل ذلك خدمةً لقضيتهم، بخاصة وأن بلدهم في حرب، غير أنهم يعيشون لامبالاة بكل ما له صلة بالبلد

وكأن الأمر لا يعنيهم. هو على كل حال ما يميّز المجتمع الديستوبي حيث "يصبح التعايش مستحيلا، تتوالد في هذه الأجواء البسيكودرامية الخوف المقرون بالعزلة والانطوائية وحتى العدائية"[18]، وهذا تحديدا ما رصدته كاميرا المخرج في الزيتونة، من خلال العلاقات المضطربة التي تجمع الأهالي بالأعراف أو حتى بالدين.

6.3. الحرب:

لعلّ الحرب من أكثر الملامح تجسيدا للمجتمع الديستوبي، بما هي سبب للكثير من الكوارث التي تميز هذا المجتمع كالاستبداد والموت والفقر، ولم يكن مجتمع الزيتونة في فيلم شرف القبيلة استثناءً، فأحداثه تقع ضمن سنوات كانت البلد تمر خلالها بحرب طاحنة مع الفرنسيين، ولذا ركز المخرج على تقديم صورة الفرنسي في الفيلم من خلال مشاهد عديدة، سواء أكان الفرنسي مدنيا أو عسكريّا، وهو في كلتا الصورتين ينمذج الفرنسي وفق التصور المعروف، فهو المستبد والمتحكم في أصحاب الأرض كأنما هو صاحب الأرض الحقيقي، وهذا النموذج يمثله بشكل واضح مارسيال الذي يملك بيتا فخما يقع على هضبة عالية تشرف على القرية، يمضي وقته في مراقبة العُمّال الذين هم جزائريون (الدقيقة: 11:00)، أو في الصيد (الدقيقة: 17:00)، ويصل به الأمر إلى تكليف ابنته المختلة بمراقبة العمّال، فتقوم بنهرهم والصراخ في وجوههم ليعملوا، (الدقيقة: 29:30). أما إذا جئنا إلى الفرنسي العسكري، فنجد محمود زموري ركز على شخصية الضابط ومنحه مساحة هامة في الفيلم، وقدم من خلاله صورة الفرنسي المؤدي لدوره على أكمل وجه، فهو الذي يُحكم خناق الشعب بيد من حديد في قفاز من حرير، إذ يسيطر على المنطقة بفضل جنوده المنتشرين، الذين يراقبون الأهالي ويحرصون على قمع أي تجاوز، (الدقيقة: 44:30) وفي الآن ذاته يُظهر للأهالي الذين لا يبدو عليهم الاهتمام بالقضية الوطنية جانبا مشرقا؛ من خلال توزيع العطايا والمساعدات (الدقيقة: 33:30)، وهذا المشهد يبيّن بساطة الطّرح إذ لا يختلف اثنان في أن فرنسا حاولت شراء ذمم الجزائريين بمثل هذه التصرفات، والظاهر أنّ المخرج كان غرضه إدانة الجزائري الذي يمد يده طالبا العون من

الفرنسي، إذ لا "يخاطب هذا النوع من الأفلام عاطفة ووجدان المشاهد، أكثر مما يتطلب منه التحليل والتأمل لما يعرض عليه"[19]. وهذا يقودنا إلى الحديث عن مخلفات الحرب التي تكون عادة ذات انعكاسات سلبية على المجتمع، بما يشهده من انتشار للفقر والبطالة، فنرى الأهالي في أكثر من مشهد يمضون يومهم يتتبعون الظل محتمين به من وهج الشمس (الدقيقة: 12:20 والدقيقة: 19:30)، ويمضون وقتهم في الحديث عن أشياء فارغة بلا معنى، متحاشين الخوض حتى في أبسط مشاكل قريتهم، غير مبالين بقضية وطنهم، حتى إنهم لم يشاركوا في حرب التحرير بعد نشوبها، ولم ينتبهوا إلى أن الجزائر قد أصبحت حرّة بعد نيل الاستقلال، وتلقوا الخبر دون وعي بأهميته، بل وصل الأمر ببعضهم إلى طرح السؤال: من سيسير البلاد الآن؟ (الدقيقة: 49:05)، وكأنهم غير موقنين بكفاءتهم على تسيير بلادهم، ولذا سيكون من عواقب هذه اللامبالاة أن يعود عمر المبروك بعد الاستقلال ويفرض عليهم الخوف مجددا كما كان يفعل وهم في الحرب، وتتبخر أحلام القرية في محاولة استعادة شرفها، لأن تسلط عمر الممثل لرمز السلطة المركزية، سيحكم عليها بالتنكر نهائيا لميثاق الشرف اليومي في حياتها. لذا ستعلم بأنها لم تضع نصبا للشهداء ولم تلتحق بالمجاهدين، ولا شيء يدل على تخلصهم من هيمنة الاستعمار. إنهم إذن لا يتبدلون، فكما كانوا مع الفرنسي، سيظلون تحت الوصاية، ودائما في الدرجة الثانية، وقاصرين عن أخذ زمامهم بأيديهم. (الدقيقة: 53:30) نسمع عمر يسأل الإمام: ألم يتغير شيء في البلد؟ فيجيبه: ولماذا تريد التغيير؟ ذلك سيجلب علينا سخط الأولياء.

4. مأزق غياب الشرف/ بذرةُ الديستوبيا:

تمثّل هذه الثنائية الأكثر حضورا في هذا المنجز السينمائي، إذ لا توجد به لقطة واحدة من شأنها أن توحي بكون هذه القبيلة حريصةً على شرفها، أو أن لها شرفا تحرص عليه، لأنّه غير موجود أصلا، فعلى مدار تعاقب مشاهد الفيلم ولقطاته، التي تستعرض حياة الأهالي عبر عقود زمنية مختلفة، لا يوجد ما يدلّ على أن القرية حريصة على الشرف،

بخاصة بعد أن "يُتوفّى سليمان الذي يدافع كل عام عن شرف القبيلة"[20]، ولكن رغم ذلك قد نسمعهم بين الحين والآخر يتداولون ذِكر لفظة الشرف، دون المبادرة إلى توضيح موقف إيجابي إزاءه. وقد ظهرت في الفيلم الكثير من العلامات التي كانت بمثابة الرسائل المشفرة، التي تنطوي على فكرة انسلاخ هذه القبيلة من شرفها بكل تمظهراته، وهذه العلامات تصل إلى المشاهد من خلال كاميرا المخرج التي ترصد ما من شأنه أن يكون نمذجة لديستوبيا المجتمع المنسلخ عن مواثيق الشرف المتعارف عليها، وأغلب تلك النماذج كانت لأهالي القرية بخاصة أولئك الذين تمّ تصويرهم على أنهم أعيانها، إذ تبقى الشخصية في العمل الفني "دالا غير متواصل بمجموعة متفرقة من الإشارات التي يمكن تسميتها سمة"[21]، بمعنى أن بإمكانها أن تكون دالا محيلا على مدلول معيّن في العمل، وهذا العمل المنوط بالشخصيات في الفيلم هو الذي يجعلنا نشاهدها وهي تؤدي ما من شأنه أن يكون "مدلولا قابلا للتحليل والوصف، تولد من وحدات المعنى والجُمل، التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل التي تتلفظ بها غيرها من شخصيات"[22]، وفي ما يلي بعض النماذج لعدم مبالاة أهل القبيلة بمسألة الشرف، أو حصرهم لمفهومه في مجالات ضيقة بعيدة عن ماهيته الحقيقية، (الدقيقة 06:40) نشاهد عيسى الأعرج وهو يعلن أمام الأهالي أن معصرة الزيتون قد آلت إليه ملكيتها بعد وفاة شريكه سليمان المبروك، فيوافقه الأهالي على ذلك دون إدانة لتصرفه الذي سيحرم اليتيمين عمر ووريدة من ميراث والدهما. وفي السياق نفسه نشاهد الأهالي مجتمعين يناقشون مسألة وريدة، فيقول جورجو (الدقيقة: 43:00) إن شرف عيسى هو المعصرة، مستهزئا به حين لم يبد تأسفه على وريدة التي هي ابنة أخته، وبعدها مباشرة يستعرض المخرج مشهد ساعي البريد وهو يتنقل في الأنحاء ناشرا خبر وريدة، غير مبال أن الحديث عنها هو مساس بشرف القبيلة، وفي (الدقيقة: 46:30) يقتحم عمر الذي صار مجاهدا مع جيش التحرير غرفة الضابط الفرنسي المختلي بوريدة، ويحاول قتله ظنا منه أنه والد الطفل الموجود في بطنها، وحين يعرف أن ما تحمله وريدة هو نتاج علاقة السفاح معه هو، يخرج

تاركا الضابط رغم أن المسألة لا تتوقف عند شرف أخته فقط بل تتجاوز ذلك إلى شرف الوطن كله، لكنّ المخرج منذ البداية صوّر عمر في صورة الشخص الشرير، اللاهث وراء مصالحه الضيقة حتى وإن كان الأمر على حساب أقرب الناس إليه، ولذا لا تُستغرب تلك النزعة الانتقامية التي أظهرها مع أهالي القرية حين عاد إلى الجزائر بعد الاستقلال، وهي النزعة التي تأسست بناء على المشهد الأول في الفيلم، حين فضّ القرويون ميثاق الشرف وقد تخلوا عن الثأر لسليمان المبروك حامي شرفهم.

5. خاتمة:

تمكّن محمود زموري من تجسيد المجتمع الديستوبي من خلال فيلمه شرف القبيلة، وذلك انطلاقا من تصوير أبعاد الديستوبيا في مجتمع محلي متخيّل هو قرية الزيتونة، عن طريق رصد تصرفات القرويين اليومية ونمط حياتهم القائم على التصرفات السيّئة والعابثة، بخاصة الشخصية الرئيسية في الفيلم عمر المبروك، الذي نقض مواثيق الشرف بعد أن نقضها القرويون من قبله، فقدمهم المخرج في مشاهد فيلمه وقد استباحوا الأخلاق فانتشرت بينهم الرذائل والمشاكل دون أن يحاولوا البحث عن حلول لها، مفضلين الانعزال في قريتهم عن كلّ ما يجري خارجها حتى وإن كان الأمر يتعلق بقضية وطنية، بل يصل بهم الأمر إلى عدم الاكتراث بالبحث عن حلول لمشاكلهم كالفقر والجوع والمرض، تاركين مجتمعهم يتخبط في أزمات متتالية تتوالد من بعضها، مشخصة صورةَ المجتمع الديستوبي.

هوامش المقال:

[1] أنطوان شلحت، أدب النهايات الإسرائيلي البداية والصيرورة، مجلة قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيليّة، فلسطين، ع: 60 ، ص: 28.

[2] فاطمة برجكاني، الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية أورويل في الضاحية الجنوبية لفوزي ذبيان، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع: 29، ، مارس 2018، ص: 136.

[3]فاتحة مجلة فكر الثقافية، الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، ع: 25، جوان 2019، متاح على الشبكة، تاريخ الزيارة: 2020/03/10،
http://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id=40

[4] ماريا لويزا برنيني: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، مر: عبد الغفار مكاوي، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1997، ص: 07.

[5]أحمد بجاوي، ميشال سارسو، الأدب والسينما العربية، ط1، الجزائر، منشورات الشهاب، 2016، ص:40.

[6]خيري منصور: ديستوبيا 2010، القدس العربي، القاهرة، ع: 6671، السبت والأحد 21/20 نوفمبر 2010، ص: 10.

[7] حنان عقل و نجاح غربي، أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية–الأدب العربي من قتامة الواقع إلى خراب الديستوبيا، جريدة العرب، ركن الثقافة، ع: 10531، الخميس 2017/02/02، ص: 15.

[8] أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مقاربة سيميائية تداولية، ط1، تونس، مجمع الأطرش، 2017، ص: 14.

[9] فاطمة برجكاني، الديستوبيا، ص: 143.

[10] محمد مشبال، السرد العربي القديم والغرابة المتعلقة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع: 25، سبتمبر 2012، ص: 60.

[11]عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، تر: محمد صقر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص:167.

[12] علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح، إبراهيم الأبياري، ج: 5، القاهرة، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، 1985، ص: 105.

[13]عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص: 720.

[14] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص: 31.

[15]عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما، قراءات نقدية سينمائية، الجزائر، دار التنوير للنشر والتوزيع، 2012، ص: 13.

[16]أحمد القاسمي، المرجع السابق، ص: 354.

[17]سلمى مبارك، النص والصورة، السينما و الأدب في ملتقى الطرق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص: 108

[18]عبد الغني بومعزة، المرجع السابق، ص: 24.

[19]مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية والسينما، الجزائر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015، ص: 71.

[20]أحمد بجاوي، ميشال سارسو، الأدب والسينما العربية، مرجع سابق، ص: 40.

[21]فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: السعيد بنكراد، الجزائر، دار كرم الله للنشر والتوزيع، ص: 40.

[22]المرجع نفسه، ص: 34.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 29 – ص 47

الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية الخاصة بتناول ظاهرة الإرهاب في دول المغرب العربي –دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من السلسلة الأمريكية الناجي المعين

The geopolitical dimensions of the cinematic image of dealing with the phenomenon of terrorism in the Maghreb countries -A semiological analysis of a sample of the American series Survivor Designated–

د. نبيل شايب[1]*

[1] جامعة الدكتور يحي فارس المدية – الجزائر – chaibnabil07@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/01/04 تاريخ القبول: 2020/02/09 تاريخ النشر: 2020/06/01

الملخص:

يهدف هذا المقال العلمي إلى إبراز الأبعاد الجيوسياسية للصورة السينمائية كونها قابلة للتسنين والتضمين، خاصة وأننا اليوم أمام تحديات جديدة من ناحية أساليب صناعة الأفلام ومضامينها وكذا أنماط تلقيها من طرف الجماهير

وعليه سنقوم في هذه الورقة البحثية بتحليل سيميولوجي للسلسلة الأمريكية الناجي المعين Survivor Designated من خلال الاعتماد على مقاربات مختلفة نستنطق من خلالها الأبعاد الدلالية والرمزية بهدف تحديد أبعاد توظيف الصورة السينمائية المعالجة لقضايا الإرهاب في دول المغرب العربي عامة وتوظيفها الدلالي على مستوى الجزائر

ومن أبرز النتائج المتوصل إليها يمكن القول أنّ المسلسل أثبت الصلة بين الدال والمدلول بواسطة خاصية التشابه أوالتماثل أوما أسماه السيميائي –رولان بارث –بوظيفتي الترسيخ والمناوبة التي بفضلها اتضحت جليا المعايير الجيوسياسية التي يحملها المسلسل والذي يجمع بين عدة عناصر تعبيرية تعطي رؤية متسلسلة للحدث الخاص بتجليات الحرب الأمريكية على الإرهاب في دول المغرب العربي.

الكلمات المفتاحية: السينما، الفيلم، السيميولوجيا، الدلالة، التأويل، الإرهاب

Abstract:

This scientific article aims to highlight the dimensions of the geopolitical cinematic image of being subject to tooting and inclusion, especially as we are today in front of new challenges in terms of filmmaking methods and their implications and as well as patterns received by the public and it will in this research paper analyzes semiology by relying on different approaches which dimensions Avatar Threads and a sample of the American survivor series appointed in order to determine the designated survivor dimensions employing cinematic image processing issues of terrorism in the Arab Maghreb countries and Algeria.

The most remarkable finding is that this series proves the connection between Dale and connotation. Through the nature of similarity or his semiotics, Roland Barthes, my task is to arm and rotate, which is obviously obvious. A series of geopolitical standards, combined with many elements of expression, provide a continuous vision of the United States' counter-terrorism actions in the Arab Maghreb countries.

Keys words: cinema, movie, semiology, words of significance, interpretation, terrorism

1. مقدمة:

أضحت الصورة السينمائية من مسؤولية السيميولوجيا، نظرا لاهتمامها بالعلامة والمعنى وبالممارسة الدالة لهما وفق مسار توليدي للمعاني والسياقات من خلال وصف وتحليل وتفكيك علاماتها حسب المستويات التي تقترحها المقاربات السيميولوجية، ومن ثمة إعادة بنائها من جديد والربط بينها ربطا يقوم على الانسجام والتفاعل.

هذا وتعد الولايات المتحدة الأمريكية من بين أكبر الدول المالكة لوسائل الإعلام، حيث أصبحت قوة لا يستهان بها مما عجل في حسم الريادة لصالحها، إذ أن لهذه القوة القدرة على تحقيق بعض الأهداف الإستراتيجية المسطرة وفق النموذج الأمريكي، إذ أنها سعت إلى تحقيق أهدافها عن طريق الإقناع وليس الإكراه. ومن بين الوسائل التي كرستها أمريكا في فرض هذه الهيمنة ولعب الدور القيادي نجد التلفزيون، حيث وضعت سياسة إعلامية محكمة من خلال توظيف أعمال تلفزيونية تخدم هذه السياسة وفقا لأهداف ثقافية سياسية، فأقحمت هذه الأعمال التلفزيونية كصناعة جديدة لا تقل أهمية عن الصناعات الأخرى ويتضح ذلك في الدور الذي تلعبه هوليوود من خلال التأثير في الشعوب فهي أكبر مروج للأفكار والقيم، مما دفعها لأن تعبر عبر رسائلها عن مدى مؤازرتها للسياسة الأمريكية ومناوئتها لمن تسميهم أعداء هذه السياسة، إذ عبرة عن هذه المضامين من خلال إنتاج أعمال تلفزيونية لها وقع أكثر من الخطاب السياسي.

2-الإجراءات المنهجية والمفاهيمية لموضوع الدراسة

2-1 الإشكالية

برزت أهمية التلفزيون لدى الباحثين في فترة وجيزة من خلال التطورات التي شهدتها هذه الوسيلة، لكونها تملك استراتيجية هادفة لعرض قراءة عميقة للعديد من المواضيع التي تقحمها عبر رسائل قد تكون إما ضمنية أو صريحة.

ويعتبر التلفزيون الأمريكي واحد من بين أقوى الأقطاب في العالم لما يحتويه من تنوع في منتجاته الإعلامية وهذا ما جعله يتربع على كبار الساحة الإعلامية في العالم، كونه

يعالج العديد من القضايا ويواكب العديد من التطورات عبر مواضيع متنوعة يتم فيها إقحام الكاميرا لإضفاء واقعية أكثر للموضوع المطروح.

فظاهرة الإرهاب مثلا، هي إحدى المواضيع التي سارع التليفزيون الأمريكي إلى تناولها كظاهرة استفحلت داخل المجتمعات وخاصة العربية والإسلامية منها، وهو ما تجسد في العديد من الأعمال من خلال مسلسلات تلفزيونية روجت كثيرا لمدى تغلغل هذه الظاهرة داخل هذه المجتمعات.

ومن بين هذه الأعمال والتي برزت في الساحة الإعلامية، السلسلة الأخير التي ظهرت في شهر سبتمبر الفارط تحت عنوان: الناجي المعين (désignated survivor) والتي أقحمت الجزائر كسابقة لم تحصل من قبل عبرة كاميرا التلفزيون الأمريكي.

وفي هذا السياق تم اختيار إشكالية البعد الجيوسياسي الذي يحمله مسلسل الناجي المعين والدور الذي يلعبه من خلال تناوله لظاهرة الإرهاب وذلك من خلال مقاربة التحليل السيميولوجي–مقاربة رولان بارث –للكشف عن المعاني والدلالات الصريحة والضمنية التي يحملها المسلسل.

وعليه نطرح التساؤل الآتي:

ماهي التضمينات الدلالية الخاصة بالأبعاد الجيوسياسية للسلسلة الأمريكية الناجي المعين désignated survivor من خلال تناولها لظاهرة الإرهاب في الجزائر؟

2-2 التساؤلات

1-ماهي المعاني والرسائل الضمنية التي نُقلت للمُشاهد عبر حلقات السلسلة؟

2-هل هناك أبعاد جيوسياسية يحملها هذا المسلسل؟

3- كيف مثلت الرسائل الايقونية واللسانية لسلسلة الناجي المعين مفهوم الإرهابي؟

4-ما هي تجليات الحرب الأمريكية على الإرهاب من خلال مسلسل الناجي المعين؟

5-هل يحمل المسلسل استراتيجية أمريكية جديدة اتجاه الجزائر؟

2-3 أهمية وأهداف الدراسة

وقد حاولنا من خلال الدراسة الميدانية تحقيق مجموعة من الأهداف تتمثل في فهم الأبعاد الجيوسياسية لسلسلة الأمريكية الناجي المعين والدور الذي تلعبه من خلال تناوله لظاهرة الإرهاب والسعي لاكتشاف معالم وخصائص الصورة الموظفة للإرهاب في التلفزيون الأمريكي ومعرفة كيف تعاملت الإدارة الأمريكية مع ظاهرة الإرهاب، كما نهدف أيضا في دراستنا هذه للتعرف على الواقع الجيوسياسي الذي يحتله التلفزيون الأمريكي والسعي لإثبات الأسباب الحقيقية للمضامين ومختلف الدلالات والمعاني الخفية المحتواة داخل المسلسل.

2-4-مفاهيم ومصطلحات الدراسة

وقد ارتأينا في هذا البحث الإحاطة ببعض المفاهيم التي تمس موضوعنا بقوة وذلك لما توفره المفاهيم من خلفية نظرية، ذلك أن تحديد المفهوم الإجرائي يسمح لنا بضبط الإطار النظري الذي يربط بين أجزاء بحثنا، وجاءت هذه المفاهيم على النحو التالي:

مفهوم الإرهاب: Terrorisme

أ-التعريف اللغوي:

كلمة " إرهاب" من الفعل المزيد "أرهب" ويُقال أرهب فلانا أي خوفهُ وفزعهُ، وهونفس المعنى الذي يدل عليه الفعل المضعف (رهب) أما الفعل المجرد عن نفس المادة وهو(رَهِبَ) ومشتقاته، يرهب، رهبة، فيعني خاف وفزع، وفعله المزيد بالتاء وهو (ترهب) بمعنى (توعد) إذا كان الفعل متعديا فيقال: ترهب فلانا أي توعده، تستعمل أيضا في اللغة العربية صبغة استفحل من نفس المادة فنقول(إستزّهب) فلانا أي رهبه وأفزعه وأخافه [1]

ب-التعريف الاصطلاحي:

الإرهاب استخدام متعمد للعنف أو التهديد باستخدام العنف من قبل بعض الدول أومن قبل جماعات تشجعها وتساندها دول معينة لتحقيق أهداف سياسية واستراتيجية وذلك من

خلال ممارسة أفعال خارجة على القانون تستهدف خلق حالة من الذعر الشامل في المجتمع [2]

ج-التعريف الإجرائي:

الإرهاب هو استخدام الإكراه لإخضاع طرف مناوئ لمشيئة الجهة الإرهابية، والإرهاب وسيلة تلجأ إليها بعض الحركات الثورية، وبعض حركات الثورة المضادة، كما تستخدمها بعض الحكومات والهيئات المعارضة على حد سواء، فالإرهاب الذي نقصده في الدراسة هذه يتمثل في الأعمال الإرهابية التي تشهدها الساحة الأمريكية عموما.

***تعريف الجيوسياسية (جيوبوليتيك):**

هو مصطلح حديث النشأة، بحيث برز كمفهوم في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، خاصة مع المدرسة الألمانية وعلى رأسها راتزل وكيجلين [3]

الجيوبوليتيك مصطلح من أصل يوناني متكون من جزأين أو كلمتين "**Geo جيو**" تعني الأرض وترمز إلى علم الجغرافيا، والثانية "**Politique بوليتيك**" وتعني سياسة الدولة. أي أن الكلمة مجملها تعني دراسة العلاقة بين الأرض والسياسة وهذا مغاير لمعنى ومفهوم الجغرافيا السياسية بالرغم من أن الجغرافيين السياسيين الأمريكيين لا يفرقون بينهما[4].

التعريف الإجرائي:

وغالبا ما تعني الجيوبولتيك: دراسة تأثير العوامل الجغرافية الاقتصادية والثقافية على سياسة الدول على العلاقات الدولية، لكن إذا ما اقترن هذا المصطلح بوسائل الإعلام فإن المفهوم يتغير اذ تنصب الدراسة حول تأثير الفواعل الإعلامية ويتجسد ذلك من خلال التنافس حول الاستحواذ على وسائل الإعلام ومدى السيطرة الإعلامية داخل فضاء معين سواء قد يكون محلي أو عالمي وتحددها معايير أربعة هي: البنية التحتية، الإنتاج الإعلامي، استهلاك المعلومة، تدفق المعلومات.

2-5 منهج الدراسة ومقاربات التحليل

اعتمدنا في هذه الدراسة على منهج كيفي قائم على التحليل السيميولوجي لذلك يعرفه رولان بارث بأنه شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الأيقونية والألسنية [5]

وبما أن موضوعنا هذا يستدعي أن يكون في الدراسة هناك جانبا تطبيقيا في تحليل مقاطع من حلقات المسلسل التلفزيوني لا بد من اختيار تقنية مناسبة لتحليلها. وهذا بغرض الكشف عن الدلالات الخفية والظاهرة التي تحملها المسلسلات التلفزيونية الأمريكية، فإنها تندرج ضمن بحوث تعتمد على التحليل السيميولوجي، ويعتبر العمل التلفزيوني من خلال المسلسلات المعروضة أبرز الأشكال التعبيرية التي اهتم بها الباحثون في مجال السيميولوجيا[6]

وعلى هذا الأساس فإنني اعتمدت في تحليلي للحلقات المسلسل على التحليل السيميولوجي واعتمدت على مقاربة "رولان بارث" كونها الأنسب للبحث عن الدلالات الخفية والكامنة للأنساق السيميولوجية التي تتضمنها حلقات المسلسل.

2-6 عينة الدراسة

يتمثل مجتمع البحث الذي اخترناه في دراستنا، يتمثل في سلسلة الناجي المعين والتي تتضمن 22 حلقة لا تزال محل عرض في قناة ABC الأمريكية.

وبالنظر إلى طبيعة الموضوع المدروس فإن أفضل عينة يمكن تطبيقها هي العينة العمدية (القصدية)، على اعتبار أن طريقة الاختيار تمّت بصفة عمديه وذلك من خلال تحليل عدد من حلقات السلسلة التي لها صلة بموضوع الإرهاب وهي الحلقات الخمسة الأولى من السلسلة، وسنقوم باختيار ثلاث حلقات ضمن السلسلة التي بثت أولى حلقاتها

في: 21 سبتمبر 2016، وهذا لمعرفة الأبعاد الجيوسياسية للسلسلة الأمريكية الناجي المعين ودورها في تناول ظاهرة الإرهاب.

وهذه الحلقات هي:

قمنا باختيار الحلقة الأولى لأنها تمثل المرآة التي تعكس طبيعة الموضوع، فهي بمثابة الافتتاحية التي بها يستطيع المخرج شد المتتبعين للمسلسل ومن خلالها يتم فهم الشخصيات المحركة للمسلسل. (الحلقة الأولى (35))

كما وقع اختيارنا على الحلقة الثالثة لان هذه الحلقة تعرف تطورا كبيرا فيما يتعلق بموضوع الدراسة، إذ يتم الاعتراف ببعض الأمور التي تزيد من عنصر التشويق فيما هو آت من حلقات. (الحلقة الثالثة (36))

هذا بالإضافة الى الحلقة الخامسة التي جاءت مكملة للحلقات السابقة وتعبر عن الهدف الذي سطر كموضوع للدراسة، حيث أفرزت لنا هذه الحلقة عن معطيات كبيرة تخص الموضوع جسدها لنا المخرج عبر عمل تلفزيوني مميز يتواءم وإشكالية البحث. (الحلقة الخامسة (37)).

3- تمثلات الأبعاد الجيوسياسية للسلسلة الأمريكية الناجي المعين "désignated survivor"

3-1 التحليل السيميولوجي وفق مقاربة رولان بارث

أ -القراءة التعيينية

المقطع الأول:

بداية المقطع الذي اقتبس من مسلسل الناجي المعين والذي بثته العديد من القنوات التلفزيونية على غرار قناة CTV الأمريكية. والتي أخذت منها هذا المقطع، كان تصويرا خارجيا ليليا وبلقطة P.G وبحركة الترافلينغ يبرز لنا مدينة من الأفق، وركز المخرج على

بناية ضخمة وبقبة بيضاء اللون تتخللها موسيقى هادئة في لقطة يريد منها المخرج التعريف بالمكان الذي سيتم فيه إجراء تصوير الأحداث.

تنتقل الكاميرا بلقطة نصف جامعة P.D.E يجمع فيها الرجل والمرأة وخلفهما ستة ساعات معلقة على الحائط بتوقيت مختلف. لتضع المرأة الصحن على الطاولة وتجلس هي أيضا فوق الطاولة بشكل مقابل للرجل.

وبلقطة نصف جامعة يبرز لنا المخرج حيرة الرجل وبعده مباشرة يرن الهاتف ليجيب الرجل ثم يقف بسرعة وهو يحمل الهاتف بيده اليمنى، هنا وبلقطة مقربة نرى المرأة تحمل هاتفا محمولا وهي تنادي باسم الرجل وتتجه نحوه.

ينتقل المخرج عبر لقطة مقربة نحو الباب ليفتح بقوة من قبل رجل اسود البشرة يلبس لباس محترم اسود من الخارج وقميص ابيض من الداخل ويضع ربطة العنق سوداء اللون، وخلفه مباشرة رجل أخر يدخل بعده يتجهون نحو الرجل الذي كان داخل الغرفة، ليطلب منه إخراج جهاز البلاك بيري، ليستخرجه الرجل من محفظته البنية اللون ويسلمه للرجل الاسود البشرة تحت موسيقى خوف وهلع.

مباشرة يدخل جينغل المسلسل بخلفية زرقاء داكنة وخمسة خطوط حمراء من الأعلى الى الأسفل وفي الخط الأحمر الذي في الوسط نلاحظ شكل رجل بلباس اسود مرفوق بظل وهو يمشي باتجاه عمق الصورة، وبعده مباشرة يكتب عنوان المسلسل بالبند العريض وبلون ابيض DESIGNATED SURVIVOR

المقطع الثاني:

مشاهد هذا المقطع جاءت بتصوير خارجي ليلي يوضح من خلاله المخرج عبر عدسة الكاميرا وبلقطة نصف جامعة P.D.E أربع أشخاص يلبسون لباس رسمي وكأنهم رجال

إسعاف ويضعون أقنعة وقبعات رمادية اللون وحول أفواههم عازل لدخول الهواء يحملون رفات شخص ملقى على الأرض وبموسيقى تدل الحزن.

لينتقل بنا المخرج في نفس المكان إلى لقطة أخرى نصف جامعة تبرز لنا كلبا يبدومدربا على البحث عن جثامين الضحايا يجره رجل أمين بحزام احمر، وإلى جنبهم نشهد شعلة من نار موقودة إلى جانب حطام بعض البناية، وبالقرب منها نرى رجل إسعاف ببدلة رمادية مع سماع أصوات لطائرات الهيليكوبتر وبموسيقى تدعو إلى الخوف والرعب.

تتوالى الأحداث وفي نفس المكان وبلقطة جامعة وبحركة الترافلينغ نحو الأفق تبرز لنا حطام كبير وأشخاص يهرولون يمينا وشمالا ويحملون ضحايا وآخرون يبحثون في الركام بألوان قاتمة.

المقطع الثالث:

في هذا المقطع الذي كان تصوير مشاهده ليلا وبتصوير خارجي استُهِل بلقطة نصف جامعة تبرز رجل يلبس لباس ازرق قاتم ومعلق على كتفه سلاح رشاش، ويلبس قفازين أسودا اللون، خلفه مباشرة يلاحظ علم أمريكا ويجنبه امرأة سوداء البشرة تلبس معطفا اسود وتضع قبعة رمادية اللون تمشي بخطوات هادئة وفي يدها باقة من الورد مغلفة بلون اصفر مشكلة من عديد الإزهار كلها صفراء اللون تم وضعها بهدوء بالقرب من صور جثامين الانفجار أين التقط المخرج الصورة من وراء سياج حديدي وبموسيقى مرعبة.

يتبع بلقطة P.R.T تبين امرأة سوداء البشرة بشعر اسود طويل ممزوج بلون أحمر ترتدي معطف ازرق وتحمل ميكروفون بيدها اليمنى وفي إصبعها البنصر خاتم فضي اللون وخلفها نجد رجالا بلباس رسمي.

المقطع الرابع:

استهل المخرج هذا المقطع بلقطة نصف جامعة P.D.E بتصوير ليلي خارجي يبرز من خلاله شخص ببدلة خضراء وبقفاز اسود ويلبس قناع واقي ويحمل شيء في يده لونه

أخضر ويمشي به بخطى متثاقلة ليسلمه لشخص آخر جالس يلبس نفس اللباس ليستلمه منه ثم يضعه داخل علبة، وخلفهم مباشرة يبدو حطام أصاب احد البنايات لتتغير حركة الكاميرا بطريقة بانورامية نحو اليسار وتبين لنا شخص أبيض البشرة ذو شعر اسود ينظر للحطام ويتحدث مع زميلة ذو البشرة السوداء داخل خيمة خضراء اللون، هذان الشخصان يلبسان لباس رسمي مكتوب عليه F B I يتجهان داخل الخيمة كما يلاحظ هناك العديد من الأشخاص يلبسون نفس اللباس الرسمي ويدخلان في حوار ثلاثي يجمعهم بامرأة بيضاء تجلس على كرسي ويقابلها حاسوب محمول وبجنبه مصباح يشع بلون ابيض.

ب –القراءة التضمينية:

استنادا إلى كون التحليل التضميني لأي نسق سيميولوجي استقراء لما تم وصفه في القراءة التعيينية واستنطاق مختلف العلامات والرموز الأيقونية والرمزية إضافة إلى تلك العلامات الموسيقية المصاحبة للمقاطع المصورة. حيث خلصنا في قراءتنا التعيينية للمقاطع الأربعة فيما تعلق بالحلقة الأولى إلى:

المقطع الأول:

قبل الخوض في تحليل اللقطات المختارة لابد أن نتوقف أولاً عند الجنيريك الذي يكتسي أهمية في البناء السردي للمسلسل وفي معرفة الشخصيات، السينارسيت المخرج...الخ وهو بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي مسلسل او فيلم .

فهو يحتوي على عناصر مهمة لها علاقة مباشرة بالمسلسل ومنها العنوان والتعريف بالمسلسل حيث يقوم بوظيفة إيضاحية، بمعنى أن المعلومات التي يعرضها على المشاهد يمنحه احتمال معرفة ما سيحدث في المشاهد، ويعمل أيضا على خلق عملية اتصالية بين المسلسل والمشاهد، فمع بداية السرد المسلسلي تنشأ علاقة بين الطرفين[7].

وفي هذا السياق يمكن تقسيم جينيريك مسلسل الناجي المعين إلى جزأين: الجزء الأول يمثل مرحلة ما قبل عرض عنوان المسلسل، والجزء الثاني يمثل مرحلة ما بعد عرض عنوان المسلسل.

مرحلة ما قبل عرض عنوان المسلسل:

تبدأ هذه المرحلة بظهور أول لقطة P.G (لقطة عامة) وبحركة الترافلينغ نحو اليسار تبرز بناية البيت الأبيض خصصها المخرج من أجل أن يعرف المشاهد حيثيات المسلسل.

مرحلة ما بعد عرض عنوان المسلسل:

تدور أحداث المقطع الأول من الحلقة الأولى لمسلسل الناجي المعين في غرفة وزير الإسكان والتنمية العمرانية "توم كيركمان"، حيث تضمن المشهد لقطات ثابتة وبوتيرة تصوير متثاقلة وبزوايا تصويرية عادية تجمع بين الوزير وهويحاور زوجته "أليكس" وابنته "بيني" ويشرب مشروب كحولي ويضع ساقيه فوق الطاولة كدليل على انه بعيد كل البعد عن كل ما هو رسمي في إطار عائلي يسوده السلام والحب كدلالة على أن الأمور تجري بشكل طبيعي وعادي.

ثم ليتحول نسق النقاش بعد أن تم حدوث التشويش التقني لخطاب الرئيس الأمريكي الذي كان يتابعه "توم" كدلالة على أن هناك شيء ما قد حصل داخل بناية البيت الأبيض وبنسق موسيقي بوقع سريع ولقطات متسارعة لتتغير أحداث المسلسل بدخول جهاز الأمن كدلالة على أن الوضع قد ازداد سوءا وبالخصوص لما طلب من " توم كيرمان" أن يسلمهم الهاتف المحمول، هذا ما صعد من وثيرة الوضع ليفاجأ الجميع بإعلان مفاده أن مبنى البيت الأبيض تم استهدافه وبحدوث انفجار كبير حول المبنى.

ليختم المقطع بظهور جينيريك البداية الذي يظهر بألوان زرقاء وخطوط عمودية حمراء كدلالة على ألوان العلم الأمريكي ويظهر لنا داخل الخط الذي بالوسط شكل " توم " بلون اسود قاتم لا يبرز ملامح الوجه وكأنه يتجه إلى العمق كدلالة على أن هذا الرجل سوف

يكون له ثقل في دولة اسمها الولايات المتحدة الأمريكية. ليخلص المخرج بكتابة عنوان المسلسل DESIGNATED SURVIVOR ببند عريض وتتخلله موسيقى تنبض بواقع جديد ستعيشه الولايات المتحدة الأمريكية.

عنوان المسلسل:

اختير هذا العنوان" الناجي المعين" لكون ان الوزير الأسبق للسكن والتهيئة العمرانية لم يكن ضمن الحاضرين للخطاب الذي ألقاه الرئيس الأمريكي على جمهور الوزراء وبعد الانفجار الذي لحق بالبيت الأبيض الأمريكي راح ما يقارب 1000 شخص ضحية للاستهداف الذي خلف وفاة الرئيس والطاقم الوزاري ولم ينجو سوى (توم) ليعين رئيسا لأمريكا كونه الناجي الوحيد الذي سيعين أمريكا في الخروج من هذه الأزمة.

المقطع الثاني:

تدور لقطات هذا المقطع في المكان الذي تم الانفجار به وهو بناية "البيت الأبيض" والتي تم استهدافها، وفي مشهد مأسوي ومن خلال لقطات مقربة تم إبراز مدى الحطام الذي خلفه هذا الانفجار من ضحايا يتم نقلهم من طرف مسعفين عل وعسى أن يكون هناك ناجون كإشارة واضحة على مدى قوة الضربة التي تعرض لها مبنى البيت الأبيض ومدى قوة وحنكة الشخص المدبر لهذه الضربة الموجعة، أيضا عرج المخرج على كلب أمن مدرب هو أيضا يبحث عن الضحايا الذين وقعوا جراء هذا الانفجار كما يحيط به شعلة من نار

خلفها الحطام كدليل موح إلى مدى فظاعة الواقعة ، وبحركِيَة كبيرة يلاحظ أن المسعفين يهرعون إلى البحث عن الضحايا ونقلهم على جناح السرعة من أجل إسعافهم.

ليختم المخرج المشهد بلقطة مقربة لعضوية الاستخبارات الأمريكية F.B.I"هانا" كدليل على ان الانفجار لا يعلم له أي خلفية او من هي هوية الفئة التي استهدفه البيت الأبيض وعلامات الدهشة والحسرة التي تبدو على ملامحها.

ووظف موسيقى تبعث بالهلع والرعب والخوف جراء الوضع الكارثي الذي حل ببناية "البيت الأبيض" اذ حملت الموسيقى التصويرية عدة معاني رمزية ساهمت في تدعيم النظامين البصري والألسني.

المقطع الثالث:

عبر مخرج الفيلم في بداية هذا المقطع على حزن وأسف الجميع بعد الهجوم الذي استهدف مقر البيت الأبيض من خلال إبراز أشخاص يضعون ورود صفراء اللون بالقرب من جثامين الضحايا على اعتبار أن المدونة اللونية للون الأصفر لها دلالة على الحقد الذي يحمله الأمريكيون اتجاه من استهدفوا مبنى البيت الأبيض، ليتواصل بعد ذلك نقل المشاهد من ساحة الحدث وذلك بإبراز وبلقطة مقربة صحفية سوداء البشرة كدليل على أن الأمريكان دولة تجمع كل الأجناس بما فيهم الأفارقة، حيث أكد المخرج في هذا المقطع على هذه اللقطة في كون هذه الصحفية تمسك ميكروفنا بيدها اليمنى بشدة في إشارة منه إلى أنها تشعر بخوف وهلع كبير وهي تصرح قائلة:" يعتبر هذا الهجوم الأكثر تدميرا على مدينتنا منذ 11 سبتمبر" في رسالة منها إلى أن هذا الهجوم هو هجوم مدبر ومنظم ويأتي في المرتبة الثانية بعد الهجمات الإرهابية التي استهدفت مبنى التجارة العالمي في: 11 سبتمبر 2001.

ليردف المخرج لقطة مقربة لشخص يحمل شمعة وهو يلبس قفاز أسود ويضعها بالقرب من صورة الرئيس الأمريكي كدلالة على الحسرة والأسف لفقدان شخص كان بمثابة الشمعة التي

تنير لهم البلاد، وخلف هذه الشمعة نلاحظ لافتة باللون الأزرق مكتوب عليها **باللغة الانجليزية we are with you**

التي تدل على أن الجميع مع الرئيس وبجنبها مباشرة هناك رمز مرسوم على شكل يد بشرية مفادها أن هناك أياد دخيلة تريد تدنيس البلاد.

المقطع الرابع:

اعتمد مخرج المسلسل في المقطع الرابع على الأسلوب التصويري الذي ساهم في خلق رمزية دلالية خلفت نوع من التكامل بين النظام البصري والألسني حيث استهل المخرج هذا المقطع وبلقطة مقربة في الساحة بلمسة إبداعية فنية جمالية وكأنه يحاول أن يحافظ على الوظيفة التواصلية بينه وبين مشاهد اللقطة بكل احترافية ومهنية صور لنا المشهد الذي تم به الانفجار وسط خراب ودمار كبير حيث ابرز لنا اللغم الوحيد الذي لم ينفجر كدلالة منه على أن الاستهداف الذي حصل كان عن طريق انفجار لعديد الألغام من هذا القبيل، وهي مصنوعة من معدن حديدي خالص تنبأ على أنها تقليدية الصنع وليست من صنع أمريكي.
لينتقل بنا المخرج تدريجيا إلى تصوير داخلي وبلقطة نصف جامعة ليبرز لنا اثنان من أفراد F.B.Iيتحاوران حول صنع هذه القنبلة ويتقدمان نحو مكتب الاستخبارات الأمريكية وهم يمارسون تحرياتهم حول الوضع بحيث صرح احدهم قائلا بأن: هذا اللغم يعود الى العهد السوفياتي وهو مضاد للدبابات في إشارة منه إلى أن للاتحاد السوفياتي له دخل في هذا الانفجار، سرعان ما يرد عليه زميله قائلا: هناك الآلاف منه لازالوا في أفغانستان دلالة بأن الضربة الموجعة التي إصابة أمريكا هي من أياد أفغانية، وما هي إلا دعاية مباشرة إلى أن جماعات الإرهاب الجهادي هي المتسبب الأول في هذا الانفجار.

4- النتائج العامة للدراسة

فمن خلال تحليلنا السيميولوجي للمشاهد المختارة –محل الدراسة–يمكن القول أنّ المعاني والرسائل المشفرة لسلسلة الناجي المعين، التي قمنا باستقرائها من خلال الاستعانة بمقاربة رولان بارث سمحت لنا إلى استخلاص النتائج التالية:

1. كشفت لنا الرسائل الضمنية التي جسدت في المسلسل والتي توصلنا لاستنطاقها وفق ما تضمنته مقاربة رولان بارث، نجد أن التفوق الأمريكي يكمن في العمل بالقلب والشجاعة وهوما تجسد من خلال الرغبة الجامحة التي يتميز بها جنود الجيش الأمريكي في القبض على "مجيد نصار" حيا حتى وإن كان على حساب حياتهم على اعتبار أن "مجيد نصار" هو العقل المدبر للاستهداف الذي حصل بالبيت الأبيض.

2. اتضح لنا جليا أن المَشاهد محل الدراسة المحللة سيميولوجيا حسب ما تضمنه رولان بارث في جانبها التعييني والتضميني والألسني، يتضح أن التمثيلات الأيقونية ساهمت بخلق جومن التشويق والإثارة، حيث أظهرت لنا عدسة المخرج النظرة الأمريكية لمصطلح الإرهاب في حد ذاته، خاصة وأن هذا المصطلح يشهد تضاربا فكريا بين العديد من المنظرين في الشأن الجيوسياسي.

3. توصلنا من خلال التحليل السيميولوجي أن المسلسل يجمع بين عدة عناصر تعبيرية تعطي رؤية متسلسلة للحدث الخاص بتجليات الحرب الأمريكية على الإرهاب حيث كشفت لنا بعض المقاطع التي أخضعناها للتحليل أن الإستراتيجية الأمريكية تعتمد كثيرا على إلغاء حاجزي الزمان والمكان بهدف تحقيق سياستها، حيث أظهرت مقاطع الحلقة الخامسة هيمنتها من خلال الهجوم الذي قامت به على أراضي المغرب العربي، والذي يؤكد أن أمريكا غايتها الأسمى هي فرض وجودها حتى وعلى حساب الآخر.

4. يحمل مسلسل الناجي المعين إستراتيجية جديدة اتجاه الجزائر حيث اعتمد صاحب هذا العمل التلفزيوني على أسلوبيي الإقناع والتأثير قصد ترسيخ صور ذهنية لدى المشاهد على اعتبار أن الإرهابي الجزائري هو شخص مندفع، وهذا كله بغرض تسويق أمريكا لصورة

نمطية مسيئة للجزائر باعتبارها –حسب المسلسل–بأنها بلد مصدر للإرهاب والأعمال الإرهابية من منظور أمريكي، خاصة وأن المسلسل كان يحمل عدة أبعاد، تظهر من خلالها بعض المشاهد على أنها حقيقية.

5. تركيز المخرج على إنسانية وعطف الجيش الأمريكي على الأطفال الرهائن والعمال الذين كانوا يعملون داخل المستشفى الذي تم فيه الهجوم، على اعتبار أنه كان بإمكانها تفجير المبنى مما يتسبب في قتل الأبرياء إلا أن هذا لم يحصل بحيث قاموا بعملية هجومية من أجل هدف واحد وهو "مجيد نصار." وهي دلالة واضحة على أن الجيش الأمريكي وهمه الحفاظ على حياة الأبرياء.

6. يبعث المسلسل رسالة مفادها أن وجود العرب والمسلمين في الولايات المتحدة يشكل خطرا على أمنها وسلامتها، وهي رسالة ضمنية أراد المخرج نقلها للجمهور خدمة لسياسة الأمريكية تحديدا، ذلك أن العربي حسبهم مهما كانت ثقافته أو ديانته أو منصبه يبقى غريبا في الولايات المتحدة، عكس الجاليات الأخرى التي تندمج بسهولة داخل المجتمع الأمريكي.

7. كشفت القراءة السيميولوجية لمختلف الأنساق البصرية تأكيد الصلة بين الدال والمدلول كانت واضحة بقوة بواسطة خاصية التشابه أوما أسماه السيميائي –رولان بارث – بوظيفتي الترسيخ والمناوبة التي بفضلها اتضحت جليا المعايير الجيوسياسية التي يحملها المسلسل والتي تمثلت في: قدرة الصناعة التلفزيونية الأمريكية في التحكم في المعلومة بطريقة محكمة وفق خطة إستراتيجية، فالإنتاج الإعلامي الأمريكي وبالتحديد الصناعات التلفزيونية هي واحدة من بين الموارد التي يُعتمد عليها من أجل نقل وزرع الأفكار ذات الخصوصية الأمريكية وتنبثق من الهيمنة الأمريكية ومدى النفوذ والتوسع عبر العالم، أيضا فيما تعلق بمدى تدفق المعلومات وهو مانُؤكِدَ من خلال قوة هذا المعيار وتأثيره الجيوسياسي في مجالات متعددة (السياسية، الدبلوماسية، الاقتصاد، الجهاز العسكري) كما يتحدد لنا

معيار آخر وهو إستهلاك المعلومة من خلال شراء حقوق البث وإعادة البث على نطاق عالمي يصل مداه إلى العديد من دول العالم.

8. اتضح لنا جليا أن المَشاهد محل الدراسة المحللة سيميولوجيا حسب ما تضمنه رولان بارث في جانبها التعييني والتضميني والألسني، يتضح أن التمثيلات الأيقونية ساهمت بخلق جومن التشويق والإثارة، حيث أظهرت لنا عدسة المخرج النظرة الأمريكية لمصطلح الإرهاب في حد ذاته، خاصة وأن هذا المصطلح يشهد تضاربا فكريا بين العديد من المنظرين في الشأن الجيوسياسي.

9. مما سبق يمكن القول أن العمل التلفزيوني تضمن لمسة إبداعية فنية مكنت من وصف ملامح الشخص الذي أطلق عليه–حسب السلسلة–بالإرهابي على أنه ذلك الشخص الذي تتضح فيه معالم رفض السلم، القتل، العنف، الكراهية، أيضا بأنه شخص متعطش للقتل وحقن الدماء، دائما يظهر وهويرتدي عمامة وقميص وبلحية كبيرة، قوي مع الجماعة ضعيف لما يكون وحده، يمسك برهائن وهم أطفال صغار، كلها دلالات توحي إلى استصغار لكل من وسمتهم السلسلة بالإرهابيين.

خاتمة

كشف لنا التحليل السيميولوجي للحلقات مسلسل الناجي المعين من خلال تطبيق مقاربة رولان بارث، أن لهذا المسلسل أبعاد جيوسياسية إعلامية رسخت الهيمنة الأمريكية على الأعمال التلفزيونية من خلال تناولها للعديد من القضايا وعلى رأسها موضوع الإرهاب، هذا الأخير الذي استفحل بقوة خصوصا داخل المجتمعات العربية، هذا ما استدعى لأن تخصص الولايات المتحدة الأمريكية أعمالا تتناول من خلالها هذه الظاهرة بطريقة ناعمة بدل أن تستخدم القوة العسكرية، فكانت القوة الناعمة هي البديل المناسب والتي لعبت دورا لا يقل أهمية عن القوة الاقتصادية والعسكرية.

الهوامش:

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، ط3 ، المجلد الأول، بيروت ، 1955 ،ص ص 436-437.

[2]إبراهيم أنيس و آخرون ،المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، ط 2، الجزء الأول ، 1972 ، القاهرة ص376

[3] محمد رزيق، الجيوبوليتيكا المفاهيم و الدلالات المدارس و النظريات،دار قرطبة للنشر و التوزيع، الجزائر ،2014، ص20

[4] محسن زوبيدة ،محمد حمزة بن قرينة ،محاضرات حول جيوبوليتيك البترول في العالم موجهة لطلبة جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير ، 2013-2014 ، ص02

[5] نبيل شايب ، دلالات موسيقى الإشهار التلفزيوني، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الومضات الإشهارية في القنوات التلفزيونية الجزائرية ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص سيميولوجيا الاتصال ، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03 2014/2013 ص 13

[6] محمود إبراقن ، ماهي السينما السينما فن و لغة ووسيلة اتصال ، الجزء الأول ، منشورات المبرق ، الجزائر 2010 ، ص 120

[7]جمال شعبان شاوش ، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال،جامعة الجزائر03 ، 2009 /2008 ص223

التلقي عند الطفل بين المسرح والسينما

Receive the child's between theater and cinema

بن عيسى نورالدين

تحت إشراف أ.د، رأس الماء عيسى

جامعة أحمد بن بلة 1 وهران الجزائر

nouredine.benissa@univ-mascara.dz

تاريخ الاستلام: 2019/12/08 تاريخ القبول:2020/01/01 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

عرف الطفل حضورا مميزا في قاعات المسرح والسينما مما جعله أحد أبرز الأقطاب في التواصل والتلقي باعتباره مشاركا سواء كان متلقيا كبيرا أوصغيرا. فصورة الطفل وما تحملها من أبعاد لعبت دورا هاما في إيصال أفكار ومواضيع مختلفة الأشكال والمضامين في المسرح والسينما ذات أهداف تعليمية وترفيهية وما تحملها من قيم أخلاقية نبيلة تخدم شخصية الطفل وتنمي قدراته الذهنية.

كلمات مفتاحية: التلقي، الجمهور، المسرح، السينما، الشخصية، الطفل، سيكولوجية.

Abstract:

The child was distinguished in the halls of the theater and cinema, making him one of the most prominent poles in communication and reception as a participant, whether a large recipient or small. The image of the child and its dimensions played an important role in the delivery of ideas and themes of various forms and content in the theater and cinema with educational and recreational goals and the moral values of the noble serve the child's personality and develop his intellectual abilities.

Keywords: receiving, audience, theater, cinema, character, child, psychology,

1. مقدمة:

تناول العديد من الكُتاب والمخرجين السينمائيين والمسرحيين أعمالا موجهة لشريحة الأطفال متطرقين إلى مسألة الطفل كمتلقي أو ممثل، كل بطريقته الخاصة حسب معارفه وأفكاره لطرح عملية التلقي المتعلقة بالطفل بصفته عنصرا هاما في بيئته ومجتمعه حسب القضايا الخاصة بهذه الشريحة. حيث تناولت موضوع الطفل نظرا للمكانة التي حازها والدور الذي لعبه في شتى المجالات، فما هي الأشكال والمضامين التي تحملها العروض الموجهة للطفل مسرحية كانت أو سينمائية؟ وماهي المعايير الواجب مراعاتها في عملية التلقي السينمائي والمسرحي عند الطفل بغية تحقيق التواصل مع هذه الفئة عن طريق الصورة والصوت؟

من خلال هذه الإشكاليات التي تحوم حولها هذه الدراسة راودتنا العديد من الفرضيات التي تمحورت حول أساليب تجسيد شخصية الطفل من خلال المعايير والدلالات والأبعاد لخلق الشخصية الدرامية، وما مدى تأثير الأعمال الدرامية على المتلقي، وكذا الدور التربوي والسيكولوجي والتعليمي ...الذي يقوم به كل من المسرح والسينما في بناء النشء الجديد من خلال تلقيه لأعمال سينمائية ومسرحية انجزت خصيصا له.

تخلق عملية إشراك الطفل في الممارسات المسرحية والسينمائية صورة جمالية بغية التواصل مع فئة الأطفال من خلال تجسيد شخصيات محببة لها والعناية بنسج موضوعات تتناول عالم هذه الفئة ومحيطها وفق خصائصها السيكولوجية والاجتماعية والفكرية ...الخ؛ فتلقي الطفل لمثل هذه الأعمال الفنية يجعل سلوكه مثاليا باعتباره محركا أساسيا لنجاح العديد من العمليات، ومساندته في بعض الأعمال رفقة الكبار فالعمل على بناء شخصية قوية ذاكرتها أطفال أبطال. يتطلب الولوج إلى عالم الطفل وما يحمله من صفات وسمات ومخزونه الفكري والعاطفي.

2. السينما والطفل

استطاعت السينما أن تستحوذ على أكبر قدر من المشاهدة والاهتمام من قبل الجماهير على اختلاف مستوياتها الثقافية والعمرية خاصة وأنه مع اختراع جهاز التلفزيون أصبح هذا الفن يغزو البيوت ويعرض أفلاما تحقق المتعة والإثارة لدى مختلف شرائح المجتمع.

لم تسلم فئة الأطفال من التأثر بالسينما التي عنيت هي الأخرى بهذه الشريحة من خلال إنتاج العديد من الأفلام الموجهة للطفل مراعية محيطه وعالمه وسلوكاته والجانب السيكولوجي له...الخ. حيث شهدت السينما الأمريكية عديد الأفلام الموجهة للأطفال ولعل أول أفلامها هو" الفيلم الأمريكي الصامت بعنوان الصبي عام 1912 كأول فيلم يوجه لفئة الأطفال بشكل خاص وقدم فيه الممثل الطفل جاكي كوجان دور البطولة الذي يعتبر أول النجوم السينمائيين من فئة الأطفال حيث يعود الفضل للعملاق شارلي شابلن الذي أخرج هذا الفيلم ليعتبر أول فيلم من كلاسيكيات سينما الأطفال"[1]

وهكذا أصبحت السينما أكثر انفتاحا على مختلف الفئات الاجتماعية حيث اهتم مخرجوها بإنتاج أفلام تتسم بتيماتها وتقنياتها التي تلبي أهواء وغرائز الطفل حسب اختلاف مراحله العمرية، مقدمة بذلك دورا تربويا وتعليميا وترفيهيا.

في الوقت ذاته الأمر الذي يسمح للطفل بدوره كي يتلقى هذه المواضيع السينمائية ويدركها على المستوى الحسي والذهني.

1.2التلقي السينمائي عند الطفل:

تقوم الأفلام الموجهة للأطفال بمخاطبة جميع حواس الطفل في جو من الإثارة والتشويق حيث تساعده على إدراك الحقائق وفهمها واستيعابها، هذا فضلا عن دورها في تقديم

المعرفة للأطفال بشكل جذاب وتسلسل يثير التشويق وغيرها من العناصر الفنية والجمالية التي تستهوي الطفل وتحقق التلقي السينمائي من طرف هذه الفئة"[2]

من المؤكد والبديهي أن إنتاج الأفلام الموجهة للأطفال يستدعي مراعاة العديد من الشروط لتحقيق عملية التواصل مع هذه الفئة الأمر الذي يسمح للطفل بتلقي المعارف والخبرات والتأثر بما يعرضه الفيلم لذلك يراعي مخرجوا سينما الأطفال العديد من الأسس الفنية والجمالية لنجاح أفلامهم والوصول إلى وجدان الطفل وإثارته، ذلك لأن السينما شأنها شأن بقية وسائل الاتصال التي تؤثر على الطفل وتلعب دورا كبيرا في حياته حيث " ينهمك عقله في التجربة التي يعرضها الفيلم أو البرنامج التلفزيوني، ويصحب ذلك بالإدراك الحسي لها وتخزينها"[3] الأمر الذي يتطلب من المخرج مراعاة الشأن التعليمي والتربوي...والسيكولوجي والترفيهي في مضمونها.

وأكثر من ذلك هو مراعاة للمراحل العمرية للأطفال من أجل دراسة النمو السيكولوجي لكل فئة ومحاولة موائمة خصائص الفيلم السينمائي مع الفئة المستهدفة من جمهور الأطفال على المستوى السيكولوجي وحتى على المستوى الثقافي والتعليمي، وفيما يخص التجارب والخبرات الحياتية التي يقدمها الفيلم لذلك يتطلب الأمر من السينمائيين تحديد الفئة المعنية بتلقي الفيلم، وهكذا يمكن للفيلم السينمائي أن يحقق تأثيرا بالغ الأهمية على جمهور الأطفال من خلال مراعاة خصائصه العقلية والفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية والروحية الأمر الذي يجعل السينما وسيلة تربوية وترفيهية على الطفل.

وعليه فإن التلقي السينمائي عند الطفل يتطلب العديد من الشروط التي تسمح له بالتواصل مع العمل السينمائي الموجه إليه منها:

1-أن تناسب هذه الأفلام مع الخصائص العقلية للطفل وحاجياته الأساسية

2-أن تكون موضوعاتها وفق اهتمامات الطفل وتجاربه اليومية.

3-أن تبتعد عن العنف وأن تكون ذات أهداف تربوية.

4-أن تتسم بخصائص فنية وجمالية وفق محيط الطفل وعالمه.

5-أن تكون لغتها سهلة وبسيطة يمكن للطفل فهمها واستيعابها.

6-أن يراعي فيها المدة الزمنية وفق المرحلة العمرية وأن تكون قصيرة بقدر يسمح للطفل بالمشاهدة والاستمتاع."[4]

كما تقوم السينما أيضا بالتوجيه السلوكي لدى الطفل وإعطائه فكرة عن العالم الذي يعيش فيه هذا فضلا عن دورها في تعويد الطفل على المشاهدة والاستمتاع والتركيز نحو الموضوعات التي تقدم إليه وتزويد الطفل بما يتفق مع ميوله ورغباته وفق نموه العقلي، الأمر الذي يجعله يتلقى عديد التجارب الحياتية والمعارف والقيم التربوية في قالب سينمائي مؤسس على لغة الصورة والصوت."[5]

يؤدي التلقي السينمائي عند الطفل إلى تحقيق العديد من الأهداف التربوية والتعليمية والتكوين السيكولوجي لهذه الفئة ولعل هذا هو السبب الرئيسي وراء اختيار الموضوعات والشخصيات في الأعمال السينمائية وفق المراحل العمرية لنمو الطفل حيث تعتبر معايير مهمة تسمح للسينمائيين بانجاز أعمالهم وفق متطلبات كل مرحلة وكل فئة ومخاطبتها عن طريق الصورة والصوت بشكل يتلاءم ومستواها الذهني والثقافي والسيكولوجي لذلك فإن تحقيق الدور التربوي والتعليمي والسيكولوجي من خلال السينما يتطلب نجاح عملية التلقي والتواصل مع الطفل عن طريق أساليب صناعة الفيلم الموجه إلى الجمهور المستهدف من الأطفال.

وظيفة السينما في التكوين السيكولوجي والتربوي للطفل:

يحقق التلقي السينمائي عند الطفل العديد من الأهداف التعليمية والتربوية والسيكولوجية التي تسعى السينما إلى ترسيخها في وجدان وكيان هذه الفئة الحساسة في المجتمع، فتلقي الطفل للأفلام السينمائية الموجهة إليه على اختلاف أشكالها وموضوعاتها

وخصائصها الفنية والجمالية يساهم طبعا في تكوينه نفسيا وعلميا وتربويا هذا فضلا عن الدور الترفيهي الذي تقدمه هذه الأفلام لجمهور الأطفال، ويمكن حصر الأهمية السيكولوجية والتربوية والتعليمية لسينما الأطفال في النقاط التالية:

1-المساهمة في التغلب على بعض الصعوبات المتعلقة بعملية التعلم اعتمادا على قوة لغة الصورة التي يمكنها مخاطبة الأطفال وإيصال المعارف بشكل يتقبلها عقله هذا فضلا عن استخدام لغة الصورة يسمح بعرض الموضوع التعليمي بأسلوب فني جميل، مما يجعل الخبرات المطروحة في الفيلم تُرسخ في ذهن الطفل وتبقى في ذاكرته.

2-تجمع السينما بين الصوت والصورة والحركة فتشرك حاستين في استقبال المعرفة مما يؤدي إلى زيادة فاعلية التعلم من خلال ما تؤديه كل حاسة من تعزيز التعليم الذي يتم عن طريق الحاسة الثانية.

3-تقدم العديد من القيم التربوية في موضوعاتها الأمر الذي ساهم في تربية الجيل الجديد بقيم تربوية راقية.

4-تعمل السينما على إعادة صياغة وتصوير الأحداث بطريقة مثيرة تكسبها صفة الواقعية مما يجعل الطفل ينفعل معها ويستجيب لها."[6]

.2.2الطفل والتواصل

صحيح أن الهدف الأساسي الأول من السينما والتلفزيون هو تحقيق وظيفة الترفيه، بالمتعة والراحة التي يحققها للجمهور، لكن هذا الترفيه ليس حياديا كما يبدو للوهلة الأولى. إضافة إلى الوظائف التي حددها Lasswell حيث حدد صيرورة الاتصال في المجتمع بثلاث وظائف أساسية:

- مراقبة المحيط، بكيفية جمع وبث المعلومات التي لها علاقة بالمحيط.

- ربط أجزاء المجتمع في استجابته للمحيط، بتقديم قواعد السلوك الملائمة كرد فعل على الأحداث الواقعة.
- نقل الإرث الثقافي من جيل إلى جيل"[7]

فالتواصل ضرورة حتمية تستلزم إيجاد قنوات مباشرة للاتصال وخاصة الخطاب البصري. ففي هذا السياق نختار على سبيل المثال شكل مهما من أشكال سينما الأطفال وهو الفيلم التعليمي الذي يعتبر ضربا مهما من الأفلام التي تعنى بالجانب التربوي والتعليمي للطفل عن طريق السينما إذ تراعي فيه العديد من المعايير التي يُبنى عليها معنى التلقي السينمائي ويتحقق من خلالها .حيث يرتبط "بالجانب التعليمي وتتمثل أوساط عرضه بالدرجة الأولى في المؤسسات التربوية ثم في المنظمات الصناعية والهيئات العلمية ... ويمكن إعداده في شكل أفلام رسوم متحركة أوفي شكل أفلام سينمائية حية"[8] شريطة مراعاة الهدف التربوي والتعليمي من خلال التيمة التي يتناولها الفيلم وكذا المعايير المهمة التي تحقق معنى التواصل مع الجمهور المستهدف من فئة الأطفال لكي تتحقق عملية التلقي السينمائي من قبل الطفل .

يؤدي الإعلام السينمائي في ضوء خاصية الأطفال النفسية والاجتماعية والعقلية والجسدية دورا رئيسا في معالجة هذه الخصائص وإشباعها بما يسهم في إكساب الأطفال السلوك السوي ومن هذه الأدوار ما يأتي:

- اعتماد الأفلام السينمائية على الأساطير والقصص الخيالية التي تعمل على اتساع خيال الأطفال.
- إظهار شخوص التمثيل في الأفلام السينمائية كنماذج سوية للاقتداء بها، كالشخصيات الإسلامية والتاريخية. والهدف منها التقليد والمحاكاة باستخدام لغة بسيطة تخدم مستويات الطفل والمتواجدة في قاموسه المعرفي السهلة النطق ومخارج الأصوات.

- التركيز على فكرة واحدة وأحداث تخدم الموضوع كي لا يتشتت ذهن المتلقي الطفل.
- عرض مشاهد كروية يمارسها شخوص الفيلم السينمائي لجذب انتباه الأطفال للعرض السينمائي.
- مناقشة قضايا جديدة تدعو إلى البحث والتنقيب الذاتي لاكتشاف الحقيقة من قبل الطفل المشاهد.
- دعم المشاهد السينمائية المعروضة بالعلم وممارسة القراءة أو الكتاب وإشباعها بمضامين مختلفة تخدم هوايات الطفل المختلفة. وتقبل انفعالاتهم وتقدير عواطفهم واحترام مشاعرهم، وإشراك بعض الحيوانات الأليفة في المشاهد المعروضة يثير اهتمام الأطفال للمتابعة والمشاهدة المستمرة لأحداث العرض"[9]

الفيلم يستخدم الواقع، لكن بصياغة فورية وتشكيله ووضعه مرة أخرى أمام المتفرج باعتباره تفسيرا، أو إعادة إدراك، إن تقنية التسجيل السينمائية تغير الواقع على نحو آلي، كما يعيد الفنان على نحو فني تشكيل هذا الواقع، ففي المقام الأول تقوم السينما بتحويل الواقع إلى سطح من بعدين، وهو المفهوم الذي يصفه كافيل بأنه خاصية أونطولوجية للأشياء والأشخاص في الصور الفوتوغرافية"[10]، عندئذ لا تبقى الشخصيات والبنايات والمناظر الطبيعية والأشياء حقيقية أو واقعية، فهنا لا تبقى جزءا من الطبيعة وإنما هي جزء من السينما في حدود المفاهيم المرتبطة دوما بالواقع.

3. التلقي المسرحي للطفل

1.3آليات الاستقبال والتلقي

يعتبر الشكلانيون الروس في آليات التلقي المسرحي أول من طرح فكرة وجود عناصر ضمن العمل الفني تعتبر إشارات موجهة إلى المتلقي ولها دور التأكيد على الصيغة الأدبية وشكل إنتاج العمل، وقد اعتبر هؤلاء أن تأثير هذه الإشارات على المتلقي هي

بداية للعملية الدلالية في التلقي لأنها تأتي بشكل واع ومقصود من قبل المرسل emetteur » وتنبه المستقبل récepteur"[11].

يعد المتفرج عنصرا مهما في المسرح لأنه يعطي تفاعلا حيويا من خلالها يقيم العملية الإخراجية، (فالمتفرج في المسرح هوفرد له كيانه الخاص ولكنه خلال العرض المسرحي يصبح جزءا من مجموعة الجمهور وهذه الخصوصية تميز العرض المسرحي عن الفنون الأخرى، (التليفزيون. السينما. والفنون التشكيلية)، فهولا يتم ويستكمل إلا بحضور الجمهور الحي وتجمعه وحضوره المادي وهذا ما يعطي لحضور العرض المسرحي طابع "الاحتفالية" والمتفرج في المسرح هو أيضا مشارك لا يمكن أن يتحدد دوره في العرض المسرحي بالتلقي السلبي من خلال المشاهدة لأن الذهاب إلى المسرح بحد ذاته هو فعل مقصود وخيار واع."[12]

كما تختلف طبيعة الاستقبال حسب علاقة المتفرج بالعرض وبالمسرح ككل فذوق المتفرج وتكوينه المعرفي ومدى اعتياده على الرموز المسرحية ومعرفته المسبقة للنص بالقراءة، أومن خلال عروض سابقة، كلها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعية التلقي.

التلقي والتأويل في المسرح وفق كتابات رولان بارت ودراساته في احتفائه بدور القارئ المتحرر من سلطة المؤلف للنص كانت فتحا في عالم تلقي النص الأدبي، لكن كان قد سبق بارث في هذا التوجه سلسلة من الحلقات أنتجت العديد من المصطلحات التي تحاول تحديد وضبط عملية تأويل النص، ويعد الفهم أي فهم النص أكثر المصطلحات التصاقا بنظرية التأويل."[13]

كان جمهور مسرح الطفل جمهور متلقي، بالدرجة الأولى فهو يرى الواقع الذي يعيشه، بصفة أخرى يتجسد فوق خشبة المسرح، لهذا يكتسب الطفل ويحمل معه تلك القدرة على التمثيل هو أيضا نستطيع القول يحاكي هؤلاء الممثلين.

ولأهمية مسرح الطفل دعت بعض المنظمات مثل اليونيسكو إلى ضرورة الاهتمام به، وهناك العديد من البلدان تدعمه ماديا ومعنويا باعتباره مكملا لبناء الطفولة الصحيحة. ذلك لإيمان الجميع بأنه أحد الوسائط الفاعلة في تنمية الأطفال عقليا وعاطفيا وجماليا ولغويا وثقافيا"[14]. وهو إحدى أدوات تشكيل ثقافة الطفل حيث يتلقى الطفل بلغة محببة القيم والأفكار بسهولة ويسر.

كما تكررت الدراسات عن مشاعر الجمهور أو المتلقي في العمليات الإدراكية التي يمر بها ولما كانت هذه الدراسات تؤكد على الطابع الجماعي للتجربة المسرحية.

إذن علاقة الجمهور بالعرض أو القارئ أو المشاهد للنص والمشهد وتناول المعنى والمدلول على حد سواء في عملية الإنتاج للمؤلفين والعرض وتقبله من طرف الجمهور.

"فالنص الدرامي غير قابل للتمثيل مباشرة من دون دراسة مسبقة لبنيته الدرامية، تهدف إلى اختيار المظهر الدّال للأثر الذي يجب إبرازه على خشبة المسرح، فالقراءة المختارة وتجسيد العمل مرتبطان بالعصر وظروف الإخراج وكذلك بالجمهور الموجه إلى العرض".[15]

وهناك بعض الدراسات التي تناولت الكيفية التي يتجمع بها الجمهور ويدخل مكان العرض والكيفية التي يغادر بها هذا الجمهور المكان ونقاط الالتقاء بين هذا التجمع والتفرق وطريقة إعداد المؤدين لعملهم وإنهائهم إياه، إن حضور وذهاب كل من المؤدين والجمهور يضمن على حد تعبير جوفمان goffman وجود الإطار المسرحي الذي يمكننا من معايشة الأحداث باعتبارها أحداثا تتحقق فعليا وبعبارة أخرى تكمن حقيقة العرض المسرحي في فعل الأداء ذاته".[16]

فالتواصل بين الجمهور في البحث المسرحي بين النظري والتطبيق يجعل من التواصل ما بين الصالة والمسرح الهدف الأساسي للنشاط المسرحي، ولكن هل هذا يفهمه النشطاء في الإعلام والاتصال والدراسات الأخرى، إذ فهمنا أن التواصل بأنه تبادل

متناسق للمعلومات حيث يصبح المستمع متلقيا يستعمل الرموز نفسها"[17]، فالأداء المسرحي المعبر عنه في الكتابة المشهدية ليس تواصلا ما عدا في إلغاء تميز المشاهد وهذه الحالة نجدها في مسرح الهابنينغ happening الذي يبحث تحديدا عن إلغاء تمييز مشاهد، ممثل يبقى المشاهد دائما في أوضاعه، وكردّ سريع لا يمتلك أفضل من التصفيق أو الصفير أو أوضاع أخرى.

لأن طبيعة التلقي عند الطفل اليوم تتجه إلى الاعتماد بشكل أساسي على مشاركة الطفل وأحيانا تدخله في مجرى العرض مما يزيد من حيّز الحوار بين الممثل والمتلقي، كما يزداد التوجه نحو كسر العلاقة التي يفرضها المكان المسرحي التقليدي."[18]

والتلقي في المسرح يحمل طابعين اثنين، أولهما أدبي والثاني فني، وكلاهما يخدمان عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه.

3.2التلقي المسرحي عند الطفل وفق المراحل العمرية.

يفرض العمل المسرحي والقدرات العقلية للطفل حسب المراحل العمرية على الكاتب مراعاة القدرات العقلية والذهنية للطفل، فلا يجوز أن نقدّم أعمالاً مسرحية تفوق بمضامينها وعمقها القدرات الذهنية للأطفال المشاهدين، والكاتب يجب أن يكون حذراً في ذلك حتى لا تأتي الكتابة لتعبّر عن مستواه الفكري هو ولا تصل إلى الأهداف المرجوّة منها، فتعجز عن ملامسة مشاعر الطفل الحقيقية والتي تتطلّب دراية دقيقة لما يحسّ به ويتفاعل معه وإلاّ فقد العمل المسرحي تأثيره الفعلي عليه.

"إنّ الكاتب القدير هو الكاتب الذي يدرس جيداً جمهوره الصغير، بنقاوته وغرابة أطواره، وبراءته، وصفائه النفسي، وعبثيته أحيانا، وجديته التي يشوبها العناد أحيانا أخرى، حتى يتسنّى الكتابة له وإلى أي فئة عمرية انتمى، وهنا تكمن القدرة الحقيقية لأي كاتب والتي تتمثّل بتخلّصه من عالمه الحاضر ولو لبضع ساعات ليقوم

بزيارة إلى الجانب الطفولي الكامن في شخصيته، والذي يعينه إذا ما نجحت الزيارة على النجاح في الوصول بسهولة إلى قلوب الأطفال"[19]. إنّ الكاتب الناجح هو الذي يعيش وبداخله طفل كبير لم يتنح أمام ما يفرضه عليه عالم الرجولة، فالطفل فيه مازال شقيا لاهيا كما عهده في السابق، وأحيانا يظهر من خلال تصرفاته العفوية وحتى في سلوكه اليومي مع الآخرين... ألم تسمعوا عن رجال هم في الحقيقة أطفالا كبار؟

المحاكاة في مسرح الطفل عند أهل الاختصاص المسرحي الأكاديمي أن نظرية المسرح قد اتجهت اتجاهين رئيسيين متعارضين من حيث الهدف ومن حيث الوسيلة.

مثلت للاتجاه الأول" نظرية المحاكاة التي وضعها أرسطو، حيث يتحقق عن طريقها تطهير النفس البشرية من خلال عرض مسرحي يرتكز على عنصري الإيهام والاندماج. الذي يتحقق في الرسالة المسرحية المكتوبة والمعروضة وفي استقبالها الجماهيري. ومثلت للاتجاه الثاني نظرية الحكي التي وضعها بريشت حيث يتحقق عن طريقها تغيير سلوك الفرد وعاداته بداية لتغيير السلوك الأسري والاجتماعي إحسانا للحياة المشتركة من خلال عرض مسرحي يرتكز على نظرية التغريب التي تعمل على سلب الأثر الإيهامي والاندماجي للعرض المسرحي في نفوس المشاهدين، وتحل محلها عنصر الدهشة مما يعرض على خشبة المسرح من أحداث وعلاقات وسلوكيات وأفكار وقيم ودوافع، حتى يفكر المشاهد في بدائل أفضل، وبذلك يتحول المشاهدون إلى الحال الأفضل والأنفع للمجتمع في الفكر والقيم والعادات والسلوكيات والأحداث والدوافع"[20]. لذلك فإن محاكاة الحدث على مطلب أرسطو قد تغير إلى حكي الحدث أي إعادة تصويره دون إتقان عن عمد سلباً للاندماج ومن ثم الإيهام أو التصديق الكامل لمضمون العرض المسرحي والتسليم بأثره.

وختاما فانه مهما اختلفت الآراء وتعددت المفاهيم حول مصطلح التلقي لدى الطفل سواء في السينما أو المسرح ومهما كانت الأشكال والمضامين، فإننا نجدها تصب في وعاء واحد هو المتلقي بمختلف شرائحه، وكما أشرنا في بحثنا عن شخصية الطفل سواء كان متلقيا أو ممثلا، ما هو إلا جزء من المجتمع، لذا كان لزاما على العاملين في هذا المجال التعامل بصدق واحترافية فاختيار الموضوع الموجه لهذه الشريحة أصعب من اختياره للكبار والهدف الأسمى والنبيل هو لغة التواصل بين الأجيال لمعرفة أبطالهم وتاريخهم ومن أجل بناء شخصية قوية لأبناء جيل المستقبل له هوية وثقافة وتاريخ.

الهوامش:

1. سمير فريد، سينما الأطفال، المجلس العربي للطفولة والتنمية، القاهرة، د ط، دت، ص 43
2. ينظر، زين العابدين علي عباس، أثر استخدام الفيلم التعليمي في تنمية بعض المفاهيم العلمية لدى أطفال الروضة بعمر 5-6 سنوات، رسالة ماجستير، إشراف د، مطيعة أحمد، جامعة تشرين، سوريا2016/2015 ص52
3. ينظر ماري وين وعبد الفتاح الصبحي. الأطفال والإدمان التلفزيوني، عالم المعرفة 247،1999، ص15
4. سمير فريد، سينما الطفل، م س، ص 17
5. ينظر باسم علي حوامدة، شاهر ذيب أبوشريخ، .أحمد رشيد القادري وسائل الأعلام والطفولة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الطبعة الأولى 2006. ص16
6. ينظر زين العابدين علي عباس، مرجع سابق.، ص53
7. لمياء مرتاض، نفوسي جمالية التلقي في الدراما الصينية الممالك ثلاث "أنموذجا، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم ص 81 ص 81.91 مجلة جماليات العدد 3 2016
8. نسيمة عثماني، صورة الطفل في السينما الجزائرية دراسة تحليلية سيميولوجية لأفلام أطفال نوفمبر ،امرأتان، الأجنحة المنكسرة وأطفال الريح.أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، إشراف أد، فايزة يخلف، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3 2018/2017.ص109
9. بزاز روميسة، صورة الطفل في السينما الثورية الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم أولاد نوفمبر رسالة ماستر في علوم الإعلام والإتصال تخصص سمعي بصري،جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي،2017/2016. ص65
10. دانيال فرامبتون، الفيلموسوفي، نحوفلسفة للسينما، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، علي مولا، ط 1، القاهرة، ص18.
11. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطاحات المسرح وفنون العرض، لبنان ناشرون، ط2006،2، ص28.

12. جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، ط1، 2001، فصل6، المؤدي والجمهور، ص250

13. سوزان بينيت، تر سامح فكري، مراجعة، نهاد صليحة،تقديم، أ د فوزي فهمي فهمي Theatre audiences, a theory of production and reception, london, routledge، ص 11-12

14. فوزي عيسى، أدب الأطفال، (الشعر، المسرح، القصة، الأناشيد)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1،2008 ، ص89

15. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفون العرض، م س، ص292

16. سوزان بينيت، تر سامح فكري، مراجعة، نهاد صليحة، ص 32

17. باتريس بافيس، معجم المسرح –ترجمة: ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان،ط1، فبراير 2015،ص136

18. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م س،ص 43

19. حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت لبنان ،ط1، س 2000، ص28.

20. أبوالحسن سلام، مسرح الطفل، مصادر الثقافة، فنون العرض، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1 2004، ص85

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 63 – ص 85

التنظيم السردي بين الخطاب المسرحي والسينمائي

Narrative organization between theatrical and cinematic discourse

زعفان يوسف *أ.د أوراغي احمد

جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان: youcef.zafane@univ-tlemcen.dz

جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان: semiosemeone@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/04/06 تاريخ القبول: 2020/05/07 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يعج وجودنا بركام لا نهائي من الحكايات، فكل مجتمع وكل الافراد ينتجون ويستهلكون عددا لا حصر له من الحكايات.

فأهمية السرد في حياة المجتمعات البشرية أوجدت لنا أشكالا ونماذج متباينة تحمل على عاتقها نشر وتوزيع القصص المتنوعة عبر حوامل خطابية مختلفة: الكتب، المسرح، وسائل السمعية البصرية، الافلام السينمائية ووسائل التواصل الاجتماعي.

في هذا الإطار سنحاول في المقال الاتي، القيام بمقاربة تحليلية لعملية التنظيم السردي في كل من الخطاب المسرحي والخطاب السينمائي، مستعينا بأدوات التحليل السيميائي والسيميائية السردية. من خلال طرح الاشكالية التالية: كيف تتم السردية في المسرح والسينما؟ وماهي خصوصية كل خطاب؟

كلمات مفتاحية:

السرد والسردية، الخطاب، الخطاب المسرحي، الخطاب الفيلمي، السيمائية السردية.

Abstract:

Our presence is filled with endless accumulations of tales; each group and all individuals produce and consume an infinite number of tales.

The importance of narration in the lives of human societies has created for us various forms and models that bear the responsibility of publishing and distributing various stories through different rhetorical stands: books, theater, audiovisual films; cinematography and social media.

In this context, we will try in the following article to an analytical approach to the narrative organization process in both theater and cinematic discourse; using the tools of semiotic a narrative analysis by posing the following problem:

How is the narration producing in the theater an cinema discourse ?what is the specificity of each letter ?

Keywords :

narration and narrativity ; discourse ; theatrical discourse , film discourse ,semiotics

مقدمة

الظاهرة السردية من أهم القضايا والمواضيع التي استقطبت اهتمام الدارسين والنقاد كما يتجلى ذلك بصورة واضحة في العدد الهائل من الدراسات والآراء المتباينة التي صاحبت الدرس السردي.

وفق هذا المنظور، فقد استفادت دراسة الظاهرة السردية من أدوات التحليل الحديثة؛ التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الماضي على غرار السيميائيات والبنيوية والشكلانية وكل هذه النظريات حاولت إعطاء تفسيرات ووضع أسس ذات صرامة علمية قصد بلوغ جوهر الحكايات المختلفة التي ترافق وجودنا.

هذا الاهتمام الواسع، له ما يبرره لاسيما تعدد الوسائل الخطابية والاساليب الابداعية؛ التي اتخذها الانسان لرواية حياته وانفعالاته وتمرير رسائله المتنوعة. الشيء الذي انتج لنا عددا لا مثيل له من الخطابات السردية المتباينة والغنية؛ ان سواء على المستوى الجمالي أو التعبيري.

وبما ان الانسان متلهف بإعطاء معنى أو جملة من المعاني لوجوده؛ فان البحث السيميائي اتخذ من البحث في سيرورة انتاج المعنى موضوعا له، من خلال الوقوف على البنى الداخلية المبثوثة في أعماق الذهن البشري قبل إخراجها في صورتها الخطابية الملموسة.

بناءا على ما سبق، سنحاول في المقال الآتي الوقوف عند إحدى الخطابات التي عرفت رواجا وانتشارا على نطاق واسع في المجتمعات المعاصرة والتي استطاعت من فرض وجودها كإحدى السمات اللصيقة بالثقافة البشرية المعاصرة: ألا وهي السينما.

فالسينما كما هو معروف؛ فن حديثة النشأة مقارنة بالفنون الأخرى، تلك الجدية جعلت منه بوثقة تمتزج فيها مجموعة من الفنون السابقة الوجود عنه.

فهذا الانصهار والمزج انتج عنه أثار معنى جديدة، من خلال عملية السميأة semiotisation التي يقوم بها الخطاب السينمائي على غرار الخطاب المسرحي، الذين

يعتبران نتاجا مركبا للمواد الحكائية السابقة والفنون والتقنيات المختلفة، كالإضاءة والموسيقى وحركة الممثلين .

في هذا الإطار، سنحاول ان نطرح الاشكالية التالية والاجابة عنها: ماهية السرد وعلاقته بعملية التخطيب؟ ماهي مميزات كل من الخطاب السينمائي والخطاب المسرحي أثناء تعاملهما بالمادة الحكائية؟

1- السرد والتنظيم الخطابي

1-1 مفهوم السرد على ضوء الدرس السيميائي

ان السرد من أهم وأقدم النشاطات البشرية، فهو قديم قدم البشرية نفسها ارتبط وجوده بوجود الانسان وقد واكبه في ماضيه وحاضره. يمتد مفهوم السرد ليشمل مختلف المجالات والخطابات كما يعبر عن ذلك الباحث الفرنسي رولان بارث barthes عند قوله " لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في اي مكان من دون قصة. " [1]

فالقصة هي بمثابة التسجيل الذي ابتكره الانسان للحفاظ على أحداث حياته، بهدف نشرها وتركها للأجيال الصاعدة.

والقصة على حسب رأي رولان بارث كونية شاملة ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، مرتبطة بشكل قوي بالحياة التي يعيشها الانسان؛ إلا ان هذه الكونية والشمولية للفعل السردي تجعل من دراسته مشكلة عويصة يواجهها الباحث. فكيف لنا ان نقارب مشكلة أو موضوع موزع على عدة أشكال وعدة مظاهر ومرتبط بكل زمان ومكان، الشيء الذي يترك البحث السردي في حيرة وورطة علمية.

كل هذه الاسباب، وغيرها أدت بالبحث السردي وخاصة البحث السميائي الى دراسة السرد، من منظور الخطاب الحامل لمجمل الحكايات والسرديات، التي ينتجها الانسان سواء الأدبية منها أو غيرها، وذلك من خلال البحث عن النموذج المشترك الذي يتحكم في عملية انتاج السرديات.

كما يشير إلى ذلك بارث في قوله: "وكيف يمكن ان نعارض بين الرواية والقصة الصغيرة، وبين الحكاية والاسطورة، وبين المأساة والتراجيديا من غير ان نرجع الى النموذج المشترك؟"[2]

من هذا المنطلق، تجدر الاشارة الى ان معظم الأبحاث التي انتتجت في مجال البحث السردي بداية بأعمال الروسي، فلاديمير بروب، مرورا، بكلود بريمون والبنيويون وصولا الى السميائية السردية عند مدرسة باريس وغريماس؛ كلها تطمح الى اكتشاف البنية المشتركة ووضع النموذج الجامع لكل الأشكال السردية.

فظهرت في ذات السياق، مجموعة من المقاربات والرؤى التي قدمت للسرد تعريفات وتفسيرات عدة ومختلفة، من حيث التعامل مع هذه الظاهرة العجيبة والمعقدة.

فقد توصل فلاديمير بروب propp– رائد الدراسات الشكلانية للسرد– من خلال عمله حول مورفولوجية القصة العجيبة، وبعد تفحصه وتحليله لأكثر من مئة قصة روسية، إلى استخراج العناصر الثابتة و المتحولة التي تكون بنية أي قصة، عبر عنها بمفهوم الوظيفة ودوائر الفعل، واستنتج بروب ان القصة العجيبة تتكون من 31 وظيفة و7 دوائر فعل[3]

فيمكن القول، بان الدراسة البروبية (نسبة لبروب) للقصة العجيبة، تعتبر اللبنة الأولى لدراسة السرد من زاوية نظر شكلانية محضة، أي الاهتمام بعملية ترتيب الحكي.

وإذا كان السرد، "هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي او خيالي ثمرته الخطاب، يشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية، والزمانية الواقعية، والخيالية التي تحيط بها " [4]، فان عملية انتاجه، هي انتاج للخطاب قبل كل شيء، مستعين بمجموعة من الوسائل واللغات المتاحة، كما يشير إلى ذلك بارث في قوله: "يمكن للقصة ان تعتمد على اللغة المفصلية شفوية أو مكتوبة، ويمكن ان تعتمد على الصورة الثابتة أو المتحركة، كما يمكنها كذلك ان تعتمد على الحركة، أو على الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، وانها لا حاضر في الاسطورة والخرافة وحكايات الحيوان والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والكوميديا والمسرح الايمائي والصورة الملونة"[5].

تتجلى لنا، من خلال هذا التعريف الشامل والمفصل، العلاقة الوثيقة التي تربط الحكاية، كونها مجموعة من الاحداث المتتابعة، وطريقة تنظيمها في خطاب معين، فحضور القصة يكاد يكون حضورا إلزاميا، في كل أشكال الخطابات الفنية والادبية والتاريخ وغيرها.

في هذا الصدد، تكمن حدود العلاقة بين السرد والخطاب والحكاية، كما نظر لها الباحث تزيفتان تودوروف todorov في مقال له معنون ب " categoris du recit"[6] حيث بين فيه، ان الاعمال الأدبية على العموم وعلى إختلاف انواعها، تتمفصل الى مظهران:

- مظهر قصصي، ويخص الاحداث والشخصيات وافعالها
- مظهر خطابي، يتعلق بالقالب الشكلي الذي قدمت فيه القصة

وخلص الى ان أية حكاية يمكن نقلها بوسائل مختلفة، فجوهر الدراسة التي قام بها تودوروف يصب في عملية الفصل بين ما هو سردي حكائي خالص، وما هو خطابي، فيضع الخطاب هنا موضع بوثقة تنصهر فيها القصة، والشكل الجمالي الذي يتمظهر على صورة الخطاب؛ هو الذي يهم الدارس السيميائي كما يقر ذلك الناقد الروسي شلوفسكي في قوله: " القصة ليست عنصرا فنيا بل مادة سابقة عن الادب؛ بينما كان الخطاب وحده بناءا جماليا بالنسبة له "[7].

فخصوصية كل نوع من انواع الخطابات تصنع ميزته عن غيره، فيستحيل التعبير عن نفس القصة بنفس الطريقة وبخطابات مختلفة، فالحكاية المروية لا تمثل بالطريقة نفسها في المسرح، ولا تصور كما هي في الفيلم السينمائي، فالمعنى النهائي متعلق بالحامل الخطابي التي تقدم فيه الاحداث.

كما انتبه القدماء الى السرد، وحظي بقسط وفير في دراساتهم، من خلال وضعهم لأطر موضوعية، فقد ميز افلاطون وأرسطو بين السرد والمحاكاة، انطلاقا من التمييز بين lexis التي تعني طريقة القول /التعبير، وبين logos التي تعني ما قيل او المحتوى.

بتعبير اخر، فان طريقة وعملية الالقاء هذه، هي التي تصنع الفرق بين الاجناس الأدبية؛ "بل تستحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية، ويتضمن الصيغتين الخالصتين السردية المقدمة بواسطة الديثرامب القديم، وطبيعة المحاكاة المقدمة بواسطة المسرح "[8].

كما تشكل ثنائية السرد والخطاب الحد الثالث، الذي رسمه جيرار جينيت [9] genette في دراسته حول حدود السرد، من خلال استرجاع مقولة، بنفنيست benveniste القائمة على تمييز الخطاب والسرد، وفق معيار الزمن والضمير المتكلم instance enonciative، واستخلص ان الخطاب اكثر ذاتية من القصة، التي تروي احداثها بضمير الغائب، وليستخلص في النهاية الى ان حدود السرد والخطاب، تكاد تكون متداخلة، فهناك تقريبا نسبة من الخطاب مضمرة في السرد، و مقدار من الخطاب في السرد.

1-2 البنى السردية وعملية تخطيبها

أسس الباحث السيميائي greimas غريماس نظرته الى السرد، انطلاقا من الارث الشكلاني البروبي، واستلهم من تحليله الوظائفي نموذجه العاملي، واستبدل الوظيفة بمفهوم جديد « الملفوظ السردي » enoncé narratif.

هذا وقد وضع غريماس السردية موضع "نظام حسابي" بمعنى "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المسنتدات فيها لتشكل -ألسنيا-جملة من التصرفات الهادفة الى تحقيق مشروع ما "[10].

يتجلى من خلال هذا التعريف، البعد القانوني canonique التجريدي الرياضي للمنطق الغريماسي (نسبة لغريماس) في تفسيره للسردية، فعوض الحديث عن احداث القصة المتتابعة كما هو الأمر في التعريفات التقليدية؛ يصبح عن توليفة من الملفوظات السردية التي تتابع فيما بينها شبيهة بعملية لوغاريتمية، والتي تتراكب ببعضها البعض قصد الوصول الى بناء

معنى مكتملا وظاهرا، انطلاقا من المستوى العميق وصولا الى المستوى السطحي. وهكذا يكون الخطاب قد بلغ مقصوده وغاياته.

فمثلا، ينطلق من النقطة " أ" في المستوى العميق ليصل النقطة "ب" في المستوى السطحي، بعد مروره على أ1، أ2، أ3...الخ، ضمن مسار توليدي parcours génératif. يسلم غريماس بفكرة مفادها " ان الذهن البشري لكي يصل إلى بناء مواضيع ثقافية (أدبية، اسطورية، تصويرية)؛ ينطلق من عناصر بسيطة ويتبع مسارا مركبا "[11].

نتيجة ذلك، انصب اهتمامه أساسا على الشروط الداخلية لانتاج المعنى في النص، ويرى بان التحليل السيميائي يجب ان يكون تحليلا محايثا، بتعبير اخر يعتني البحث السيميائي- بدراسة أدبية الادب -.

فمبدأ المحايثة immanence يعنى به " دراسة التجليات الدلالية من الداخل، حيث تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية، أو ينظر إلى المعنى كأثر، أو نتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة "[12].

بناءا عما سلف ذكره حول تعريف السردية، سنتطرق الى مفهوم الخطاب عند السيميائي الفرنسي وعلاقته بالعملية السردية.

فمصطلح الخطاب مصطلح متعدد المعاني؛ نتيجة انتمائه الى حقول معرفية وابستيمولوجية مختلفة كاللسانيات، الفلسفة، السياسة ...الخ. وقد خضع هذا المصطلح لمجموعة من التعريفات، والتحديدات النظرية المختلفة في المجالات التي استخدم فيها، ويمكن إرجاع هذه الاختلافات إلى تباين المرجعيات الإبستمولوجية والمنطلقات النظرية؛ الشيء الذي انتج نوعا من اللبس، والغموض في بناء التعامل مع بعض المصطلحات ذات الصلة كالكلام، النص، الخطابة ...إلخ.

تبعا لهذا المنطق، ونظرا لطبيعة دراستنا سنكتفي بالتعريف السيميائي للخطاب، وتحديدا التعريف الذي قدمه غريماس في قاموسه، حيث يقول " يماثل الخطاب العملية

الخطابية المرتبطة بنظرية الخطاب، والاحداث السيميائية ككل (علاقات، وحدات، عمليات)، المتموضعة على المحور لنظمي للكلام. إذا استندنا الى السيمائيتين الجمتين "العالم الفعل " الحاضر في شكل لغات طبيعية، و"العالم الطبيعي" وهو مصدر السيميائيات غير الألسنية؛ تظهر العملية السيميائية كمجموعة من الممارسات الخطابية: ممارسات ألسنية (سلوكات علية)، أو غير ألسنية (سلوكات جسدية) دالة متمظهرة بواسطة المستويات الحواسية "[13].

يندرج مفهوم الخطاب وفق هذا التعريف، ضمن المبادئ العامة التي تتحكم لها السيميائية السردية، والتي يمثل المسار التوليدي الركيزة الاساسية لها.

إذ ان الخطاب، يتموقع في المستوى الأخير السطحي للمسار، في إطار شبكة علائقية بين وحدات المستويات السردية، والتي تخضع بدورها لإجراء سيميائي proces semiotique، متفرع الى محورين رئيسين ينظمان الدال والمدلول، محور استبدالي انتقائي ومحور تركيبي نظمي.

يتم وفقهما بناء مدلولات ومفاهيم معينة، في إطار عملية تحويلية conversion؛ أي عبر الانتقال بين المستويات السردية، انطلاقا من المربع السيميائي مرورا بالمستوى السردي وصولا الى المستوى الخطابي، والذي ينظم الكل الدال بعد ادماج الممثلين، عنصري الزمن والمكان وعملية التلفظ.

فاعتبار "الخطاب من هذا المنظور، كل دال هو الذي يفسر طبيعة المسار التوليدي، بين نظرية التي نفترض فيه تحليل الخطاب في جميع مكوناته "[14]؛ حيث ان الدراسة السيميائية ركزت في تحليلها على البنية الداخلية لتنظيم الدلالة، والمشكلة للخطابات متتبعة في ذلك مسارا، ينطلق من البسيط الى المركب في سياق العملية التخطيبية، التي تنسج البنى السردية الصغرى. كما يشير الى ذلك غريماس في قوله:" ان التخطيب يتمثل في التكفل بالبنيات السميوسردية، وتحويلها الى بنيات خطابية، وان الخطاب هو نتيجة لهذا الاشتغال على الاشكال العميقة، الذي يقدم فائضا من التمفصلات الدالة " [15]

بمعنى، ان القدرة الخطابية التي تنتج الخطاب، مرهونة مسبقا بالقدرة السميوسردية التي تشكل على مستواها البذور الاولى للبنية الداخلية للدلالة. فالخطاب يشمل على القصة– بصفتها سرد لمتتالية من الاحداث ومواقف الاشخاص والعوامل المختلفة–وعلى الصيغة الشكلية، التي نظمت فيها تلك الاحداث تبعا لعملية الصيرورة الخطابية، داخل ما يسميه غريماس بالمكون الخطابي، " والذي يعتبر تلوينا خاصا بالبنيات الشكلية المجردة، او النحو السردي الذي يتنوع تنظيم المضامين التي تمنحها اللغة" [16]

فعملية تخطيب discursivisation البنيات السيميوالسردية، تتم من خلال انسنة النموذج العاملي، وإدراج عناصر الخطاب الذي يقوم بتقديم الأفكار المبثوثة في البنية العميقة، وتصويرها في هيئة دال جاهزة للقراءة.

2_ السرد السينمائي وبنية الخطابي التصويري

بعد تطرقنا الى مفهمو السرد، ورأينا كيف ان القصة عابرة للأزمنة، وحاضرة في كل الانظمة الثقافية واللغوية. ثم رأيينا مفهوم الخطاب على انه الاداة او الوسيلة، التي يتم من خلالها سرد كل انواع الحكايات. سنحاول الوقوف عند خصوصية السرد الفيلمي وطبيعة الحكاية السينمائية.

فالفيلم كما هو معروف، خطابا صوريا قائما على الصورة المتحركة، للتعبير على حكاياته المختلفة؛ إلا ان هذا لا ينفي حيازته على عناصر أدبية ولغوية.

فتاريخ السينما مقترن بشكل كبير بتاريخ الرواية، وبالرغم من الفروق الملاحظة مع الآداب؛ إلا ان تاريخ السينما كثير ما يكون مقترن بالمنهجية الادبية.

في ذات السياق، استفادت الدراسات الفيلمية منذ البداية، من الجهاز الاصطلاحي الذي أسست له النظرية السردية الأدبية، في إطار الاقتصاد العام للنظرية النقدية.

كما ان هذا الاختيار، له ما يبرره على المستوى المنهجي العلمي، فالفيلم مثله الرواية يعد نصا في المقام الأول، والنص في المفهوم الشامل يتجاوز الابداعات الادبية المحضة، ليشمل كل انواع الخطابات الفنية الأخرى. فطبعا" يمكننا حصر مفهوم النص، في الكتابة الادبية بدون اي شيء آخر، بفعل حضور اللغة المفصلية (او لنقل لغة الام) في الانتاج، ما يقدم لهذا الاخير غنى أكثر دلالية، فالدلالة مرهونة بمادة (الجوهر) الدوال على مستوى التحليل وليس مستوى الكينونة"[17].

فحسب التصور البارثي، كل الممارسات تنتج نصوصا: الممارسة التصويرية، الموسيقية، الفيلمية...الخ. والذي يعتبر كل الممارسات الفنية والابداعية نصوصا، ما يبرر ان صح التعبير، تأسيسية اعتماد أدوات التحليل السيميائية السردية، في تحليل الافلام والفنون أخرى. فالتحليل البنيوي للفيلم، أكسبه إعادة تأهيل نوعية في الاسلوبية. فإذا كانت عملية تحليل النصوص تتم ضمن الإطار العلائقي للألفاظ والكلمات؛ فان في حالة الافلام يتم ذلك من خلال المقاطع (مقطع بمقطع) والمشاهد، نتيجة ذلك يمكن اعتبار المقاطع نفسها الفاظا.

كما تجدر الإشارة الى ان التحليل النصي، لا يعني دراسة المقاطع بصفة آلية مقطع بمقطع؛ بل بمنظور اشمل واكثر اجمالية، يتعلق الامر "بالانساق العلائقية في اطار الكليات الفيلمية–بنية الفيلم– " [18]

والذي يتم في غالب الأحيان، على مستوى الدال المادي للأفلام كاختيار الصور، نوع الإطار، حركة الممثلين...الخ. فكل هذه العناصر المكونة لبنية الخطاب الفيلمي، هي التي تؤسس المادة الاولية للتحليل.

فقراءة الفيلم، تعني ادراكا متعددا ومركبا، إذ ان النص الفيلمي يتضمن المكتوب، والمنطوق، والعلامات الجسدية، ومحتويات الصور (ديكور الجانب المادي للشخصيات، حركات الكاميرا، حجم اللقطات) وتعاقب الصور (مونتاج، القطع، التناوب، التوازي...). فاللغة السينمائية تتسم بخصوصية، تجعلها منفردة ومختلفة عن باقي اللغات (الرواية مثلا).

" فالفيلم يستدعي قوانين خالصة وغير خالصة، مثلما يحددها فانوي كما يلي:

أ- السنن الخالصة:

- حركات الكاميرا
- تنويعات اللقطات (امريكية، مقربة، ايطاليا، متوسطة)
- استعمالات خارج الحقل الصوتي والتناظر الحقلي
- تركيب (الصور، الضجيج، الكلمات)
- علامات (التضبيب، السرعة، التبطيئ)
- ادوات الربط (الوصل، الفصل كالربط بالسواد، الربط المتسلسل)
- الى جانب حيل وخدع السينما

ب-السنن غير الخالصة:

- الموسيقى
- نصوص المكتوبة
- الكلام الحوار
- الايماءات والحركات
- الملابس ادوار الشخصيات المواضيع المطروقة "[19]

وكل هذه العناصر المكونة للخطاب السينمائي، بشقيها الخالص والغير الخالص، يتم تحويلها وإدماجها في بوتقة اللغة السينمائية، التي يتم من خلالها نقل احداث الحكاية الفيلمية، وتقديمها للمتلقي في هيئة ابداعية مختلفة عن باقي الخطابات الاخرى.

حيث ان الخطاب الفيلمي والتصويري، هو الذي يصنع الميزة السينمائية كما يسميها كرستيان ميتز christian Metz، والتي تتأسس عليها الكليات السينمائية. هذا الخطاب الذي يتم فيه إقحام جملة من الخطابات السابقة الموجودة قبله، والمتباينة من حيث الشكل وآليات انتاجها: خطاب /كلام فعليverbale، الخطاب تصويري/ رمزي picturale، الخطاب المصوَرن

/التصويري imagé ، والذي يعد النواة الأكثر تميزا عن بقية العناصر الاخرى المشكلة للخطاب الفيلمي.

فالسينما نتاج اتحاد العديد من أشكال التعبير الموجودة مسبقا، والتي يستوجب عليها منذ البداية بتأليفها[20]. فأي تعريف حقيقي للخصوصية السينمائية " لا يمكن ان يكون إلا على مستويين: الخطاب السنيمائي والخطاب التصويري"[21].

فالخطاب التصويري، يقدم على انه عملية تركيبية يقوم بها المخرج السينمائي، الذي يتبع منطقا في عملية سرد الحكاية الفيلمية شبيها بالكتابة الادبية. فلم تعد" الميزانس وسيلة لتوضيح او تقديم مشهد، ولكنها اصبحت كتابة حقيقية، يكتبها المؤلف بالكاميرا مثلما يفعل ذلك الكاتب بالقلم "[22]، في حين تصبح الكاميرا وسيلة نقل احداث القصة المروية، يعتمدها المخرج السينمائي ملتزما في ذلك بجملة من التقنيات مثل القطع والتركيب والمونتاج. وعملية المونتاج هذه هي التي تنتج لنا في الاخير خطابا سينمائيا متماسكا وحاملا لمعنى معين.

فتركيب الصور، عمل نحوي syntaxe يتبعه المخرج السينمائي أثناء بناء حبكته، والتي يسعى من خلالها الى نسج الأفكار التي يريد إرسالها للمتلقي، والتي تعبر في الاخير عن الحكاية السينمائية." فالصورة الفوتغرافية غير مؤهلة للحكاية وعندما تريد ان تقوم بذلك تصبح سينما، فلا يمكن للصورة المعزولة ان تخبر او تحكي شيئا بالطبع؛ ولكن لماذا تضطر صورتان متجاورتان الى رواية شيء ما عبر توافقية غريبة؟"[23].

ان هذا التساؤل الذي طرحه كريستيان ميتز اثناء دراسته للخطاب الفيلمي، تساؤلا نابعا من خلفيته اللسانية البنيوية، استنتج من خلاله الطبيعة البنيوية للخطاب الفيلمي، الذي يعتمد بدوره على نفس المنطق الذي تحتكم إليه الرواية، لانتاج خطابها من خلال تركيب الفقرات. أي ان عمل المخرج السينمائي، لا يختلف من حيث المبدأ عن عمل الروائي أو المخرج المسرحي، اللذان يقومان بنسج حبكة محكمة من خلال الربط بين المشاهد والفصول، في

سياق انتاج لغة يتم من خلالها مخاطبة المتلقي، كما ينحو اليه ميتز في قوله " ان الانتقال من صورة الى صورتين أو أكثر؛ هو انتقال من الصورة الى لغة "[24].

فتسلسل مجموعة الصور وتماسكها ضمن مسار منطقي، هو الذي ينتج لنا اللغة السينمائية، والتي تحمل مسؤولية سرد الحكاية التي يعرضها الفيلم في قالب جمالي مميز، ثم ان كونية universalité القصة تقتضي ان عملية مشاهدة الفيلم، هي قراءة للحكاية المخفية (المكتوبة)، والمبثوثة في طيات الصور المتحركة. فالصيغة القاعدية التي لم تتغير أبدا؛ هي التي تفرض بالقول ان "الخطاب" هو الوحدة التي تسرد لنا حكاية ما، والذهاب الى السينما هو ذهاب لرؤية تلك الحكاية "[25].

فبالرغم من ان الصورة هي المادة الأولية، التي يتأسس عليها الفيلم؛ إلا انها تختفي وتنصهر في الخطاب الفيلمي. فنظام الحكاية المسرودة تتعدى الصورة، الى درجة اختفاء هذه الاخيرة وراء الحبكة التي تنسجها.

وفق هذا المنظور، لم تعد السينما مجرد فن الصور؛ بل " انه يقدم قراءة عرضية من خلال استكشاف المحتوى البصري لكل مقطع، كما يقدم قراءة طولية متسارعة خارج الاطر الزمنية، ومتلهفة بالاستمرار نحو الامام." [26]

وبما ان الخطاب السينمائي يقوم على نفس المبدأ، الذي يقوم عليه الخطاب اللساني الروائي في تركيب عناصره ومكوناته وفق بنيته الكبرى، ونظرا لكون الحكاية الروائية متوالية من الأحداث؛ ان واقعية أو خيالية التي يتم نقلها بواسطة اللغة المكتوبة، فيمكننا ان نفكك هذا التصور ونقسم الخطاب الفيلمي الى مكونين:

- حكاية تتكون من سلسلة من الاحداث
- فيلم يتكون من سلسلة من المقاطع

و"هكذا، تكون الحكاية السينمائية عند ميتز خطابا مغلقا، يجرد مقطعا زمنيا من الاحداث من واقعيته، ويمكن ان نلخص نموذجه كالاتي:

1 –الحكاية مقطع مغلق، زمني، طاب، ذات ساردة، احداث.

2–الحكاية تختلف عن الخطاب، فهي منفتحة وهو منغلق

3–الحدث وحدة اساسية في الحكاية، والمقطع الفيلمي وحدة اساسية في الفيلم"[27].

3 –الخطاب المسرحي وتعامله مع المادة السردية

من الواضح ان السرد في وقتنا الحاضر، لم يعد بحاجة ملحة للنضال من اجل جلب اهتمام المخرجين المسرحين إليه، كما انه لا يوجد الان أية فائدة من دفاعه عن حصانته واستقلاليته عن الفن. فمن البديهي ان العرض المسرحي المأخوذ عن راوية " ما هو إلا عمل فني مستقل بذاته. "[28]

ان الفرق القائم بين السرد والدرامي، مفاده ان السردي يتم إدراكه على انه حدث ماضوي؛ أما الدرامي فيتسم بالانية، فالمسرح هو الان والهنا. وبالعودة الى التمييز الذي أقامه كل من أفلاطون وأرسطو، بين ما هو سردي diegese، وبين ما هو محاكاةmimesis ، نجد ان أرسطو يضع المسرح في خانة المحاكاة المباشرة، والسرد في المحاكاة الغير المباشرة. والخطاب المسرحي كما هو معروف، خطاب مركب ومعقد يتكون من جانب نصي وآخر مادي مرئي، يعرفه patris pavis باتريس بافيس في معجم، بقوله "نستطيع ان نتكلم عن الخطاب المسرحي شاملين في الوقت عينه العرض المسرحي والنص الدرامي، الذي ينتظر حانة بيان مشهدي. "[29]

فالمسرح مفهوميا، هو فن يتجانس مع كل الاشكال الأدبية الأخرى، والذي تنصهر فيه كل الخطابات الحكائية الأخرى كالقصة، والرواية، والشعر. كما يشير الى ذلك فيتز، في قوله " كل شيء يمكننا ان نصنع منه مسرحا. " [30]

وفق هذا المنظور، يعتبر المسرح جهازا أو آلة سيبرنتيكية machine cybernétiqueعلى حد تعبير رولان بارث، والتي تبعث الى المتلقي عددا من الرسائل المتزامنة والصادرة عن الديكور، الأزياء، الانارة، ومكان الممثلين، وحركاتهم.

فالخطاب المسرحي يستوعب كل الانواع الدالة، التي يتم مزجها وتذويبها ضمن البنية الكبرى للخطاب المسرحي، وفق مبدأ التحويلية الذي نجده عند السيميائي بتير بوغاتيريف.

فالنظام الدرامي بدون شك، يحتوي في طياته على نظام سردي. إذ ان أساس المسرح هو حبكة لمجموعة من الأفعال التي تروي لنا قصة معينة؛ فلا نجازف بالقول ان الخطابين يحملان نفس المضمون ولو بطريقة مختلفة.

فحسب المقاربة السردية (علم السرد narratologie) للقصة، تتفرع إلى ثلاثة محاور كالآتي: القصة، السرد، الحكاية. حيث ان الحكاية هي الأحداث التي ترويها؛ السرد هي فعل الحكي؛ والقصة أو الرواية هي الخطاب أو النص.

بناء على مبدا التماثل isomorphisme، سنقيم اسقاطا بين النظرية السردية والنظرية الدراماتوجيةdramaturgie ، واعتمادا في ذلك على تعريف ارسطو للدراما التي يعبر عنها 'محاكاة لاناس يفعلون "، نخلص الى المحاور التالية:

1- الفعل action: وهو الاحداث التي تعبر عنها الشخصيات من خلال الأدوار.
2- التمثيل /العرض representation: وهو الاداء التمثيلي للأفعال.
3- الدراما drame : وهو الجنس الخطابي و الجنس الادبي الفني.

فالعملية المسرحة théâtralisation، تتطلب من المخرج ان يتعامل مع المادة الحكائية السابقة الوجود عن المسرحية، حيث ان القارئ في الرواية لا يعيش الحدث المحكي مباشرة؛ وانما يحتاج الى شخص آخر يتمثل في الراوي، الذي يسرد ويؤول تماشيا مع زاوية نظر ومنظور

معين [31]؛ اما المتفرج في المسرح، فيجد نفسه قبالة ركح تجري فيه الاحداث المحكية خارج ذات ساردة.

فالمسرح يقوم بعملية تحيين الحكاية المنجزة، والتي يقوم بإظهارها، ومن هنا يختلف العرض والسرد " فالمسرح يعرض ويقدم الحكاية للمشاهدة؛ اما الرواية تعتمد على السرد (أي فعل حكي قصة)، والمسرح على العرض (أي فعل لعب قصة على الركح). إذن المسرح قصة محكية خارج الذات الساردة "[32]

نستنتج ان النص، لا يعدو ان يكون سوى عنصرا جزئيا ضمن العناصر المكونة للخطاب الركحي. "فمجموعة العلامات البصرية، والمسموعة، والموسيقية التي يخلقها المخرج، ومصمم الديكور، والموسيقيون، والممثلون؛ يشكل معنى أو مجموعة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله. "[33]

فإذا نظرنا إلى عملية الاقتباس مثلا، والتي يتم من خلالها نقل وتحويل أثرا أدبيا من نوع الى نوع آخر، كتحويل الرواية الى مسرحية. تستند عملية مسرحتها إلى محتويات سردية؛ لكن سرعان ما يطرأ عليها تغييرا جذريا نتيجة البنية الاستدلالية، فالانتقال من الرواية إلى المسرحية، هو انتقال من السرد الى الحوار، وبالتالي الانتقال من آلية انتاج معنى الى أخرى تختلف تماما عن الأولى.

فمن "المستحيل ان نعتبر العرض المسرحي ترجمة لنص يمكن ان يعد كاملا بدونه، ولا يكون العرض بالنسبة له سوى القرين أو البطانة " [34]؛ حيث ان المعالجة الاخراجية للنص، هي المشكلة المحورية في علاقة المسرح بالسرد.

فالخطاب الدرامي أو المسرحي، هما مجموعة من المكونات الصغرى التي تشارك في صياغتها كالفضاء، والزمان، والفواعل، والشخصيات، وطرق تمكن البنيات السردية والمادية من تنزيلها، في إطار زماني ومكاني، وشحنها دلاليا.

فالعبور من البنى السردية العميقة أو المستوى السيمي sémique المجرد – بالمصطلح الغريماسي–إلى البنى السطحية، يقتضي عملية تحويلية، وانتقال عبر المستويات. وهنا تكمن قوة الدراسة السيميائية، والتي تبحث وتحفر في بؤرة نشأة الدلالة، ومن ثم فصلها بين المستويات التحليلية؛ فنجد مستوى عميقا خلافيا، وهو مستوى تجرديا يتسم بالكونية universalité.

حيث ان كل الأفكار البشرية، تتأسس على مبدأ الاختلاف بين العناصر البسيطة (المربع السيميائي)؛ ثم تتدرج ضمن تراتبية تحويلية في إطار المسار التوليدي للدلالة؛ وبعدئذ تطفو فوق السطح في شكل خطابي معين، باختلاف انواعه ولغاته: سينمائية أو مسرحية أو روائية.

فقد برهن الدرس السيميائي على قوته التحليلية ونجاعة جهازه الاصطلاحي، من خلال عزل الوحدات السردية الدونية، والغوص في أعماق الذهن البشري." وقد أظهرت ابحاث غريماس، كيف نتقدم بشكل تدريجي من بنية بسيطة للمعنى وللدلالة الى القوى الفاعلية؛ ثم الى الممثلين؛ وبعدها الى الأدوار؛ واخيرا الى الشخصيات الفعلية. " [35]

من خلال وضعه لمجموعة من الآليات التحليلية، قصد رصد حركية الفعل ومختلف القوى العاملية المؤثرة في العملية السردية كالمرسل، والفاعل، وموضوع القيمة، والمرسل اليه، والمعارض، والمؤيد (المساعد).

يتم تأطير العلاقات بين العوامل وفق محاور سردية يحددها غريماس على النحو التالي:

محور الرغبة: يقصد به العلاقة التي تربط بين الفاعل وموضوع القيمة الطي يريد تحقيقه

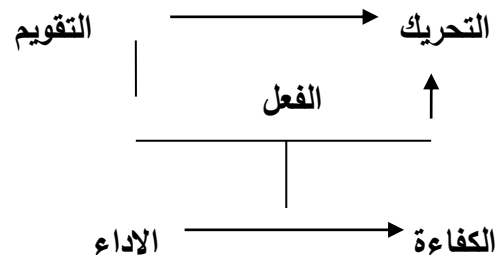
محور الاتصال: الذي يربط بين المرسل القوة المانحة والدافعة للفاعل المنفذ والمرسل اليه المستفيد من العملية التحويلية.

محور الصراع: يعبر هذا المحور على بؤرة الاختلافات النامية بين العوامل السالبة، التي تقف ضد الفاعل في عملية تحقيق وصلته بموضوع القيمة أثناء مواجهتها مع العوامل المساعدة له.

كما تجدر الاشارة الى مفهوم العامل، والذي يقصد به كل من "يقوم بالفعل أو يتلقاه بمعزل عن كل تحديد آخر (...) يعتبر العامل نموذج وحدة تركيبية ذات طابع شكلي خالص سابقة على كل إستثمار دلالي و /أو إيديولوجي " [36]

وفق ذلك، يمتد مفهوم العامل ليشمل كل القوى التي من شانها التأثير في مجريات الأحداث سواء: كانت شخصيات مؤنسنة، أو حيوانات، أو قوى طبيعية، أو ايديولوجية الى غير ذلك.

زد إلى ذلك، يخضع الفعل السردي من المنظور الغريماسي الى ترسيمة دقيقة تؤطر الشبكة العلائقية، والتي يمكن تلخيصها في المخطط الآتي [37]:



يعبر هذا المخطط، على أهم المراحل التي يتبعها المسار السردي، والذي يؤسس نمط الوجود السيميائي للعوامل المختلفة، من خلال الإمساك بمجموع الافعال الصادرة عنها والمندرجة ضمن مسار معين.

فالتحريك manipulation يعبر عن فعل الفعل (التفعيل) الذي يقوم به المرسل باتجاه الفاعل المنفذ قصد إسناده مهمة في إطار العقد الائتماني الذي يربطهما، تقابلها على المستوى الوظيفي المرحلة الممكنة أو الافتراضية potentielle نجد الفاعل هنا قد اكتسب المعرفة بالفعل .

أما الكفاءة compétence هي مرحلة يكتسب فيها الفاعل المنفذ جملة من المؤهلات، تسمح له بتنفيذ المهمة المسندة اليه.

بعدئذ تأتي مرحلة الاداءperformance والتي تحيل الى المرحلة الاختبارية، حيث تتم فيها المواجهة بين الفاعل والفاعل المضاد، في سبيل تحقيق مهمته والوصول الى موضوع القيمة.

يعبر التقويم sanction عن نهاية المسار، والتي يتم فيها تقويم عمل الفاعل من طرف المرسل إليه، سواء أكان بالسلب أم بالإيجاب؛ تحيل هذه المرحلة الى المرحلة التمجيدية على المستوى الوظيفي البروبي.

خاتمة

يمكننا ان نخلص، من دراستنا المحيطة بعملية تنظيم السرد في كل من الخطاب المسرحي والسينمائي، الى مجموعة من النتائج أهمها:

- يعد الخطاب أهم عنصر يتم من خلاله مقاربة المادة الحكائية، فجملة المعاني التي تسوقها المحكيات متصلة بشكل مباشر بالهيكل الخطابي المادي، الذي يعبر عنها.
- الخطاب السينمائي باعتباره خطابا بصريا، يعتمد على الصورة التي تعد المقوم الأساسي والحاملة لكل القيم الجمالية والتعبيرية، التي تثير اهتمام المتلقي، وتحفز مخيلته من اجل استخراج المعاني، من خلال استحضار صور دهنية الى جانب الصور المادية التي تمثل امامه.
- الخطاب المسرحي أكثر غنا من باقي الفنون الأخرى، التي يمزجها ويحولها في سياق بنيتها الكبرى، فالمسرح ثخن من العلامات، يركب كل العناصر ويخرجها في صيغة جمالية وفنية مشحونة، بدلالات مغايرة تماما عن وجودها السابق.
- اختلاف السينما عن المسرح يعود الى اختلاف شكل كل منهما؛ وان كانا كلاهما يعتمدان على وسيلة الاظهار والعرض الان. ان الصيغة المسرحية مبنية على نظام،

قائم على لعب الممثلين فوق الخشبة عكس الفيلم، الذي يعتمد على آله الكاميرا ونظام تركيب اللقطات لانتاج خطابه النهائي.

- كل من السنيما والمسرح يعتمدان على البنى السردية الدونية، والتي يتم انتاجها وفق مسار توليدي، تحتكم اليه البنية الخاصة لكل منها.
- كونية القصة هي من كونية البنية العميقة التي تنتج ضمنها المعرفة البشرية، والتي تحيل الى مستوى الكينونة الباطنية البسيطة، قبل ان تتخذ سيرورة تركيبية معقدة تكسبها دلالات جديدة ومتباينة.

قائمة المراجع:

[1] رلان بارث مدخل الى التحليل البنيوي للقصة تر منذر عياشي مركز الانماء الحصاري ط1 ، 1993 ص 7

[2] المرجع نفسه ص 27

[3] ينظر فلاديمير بروب مورفولوجيا القصة العجيبة تر عبد الكريم حسن وسمير بن عموم شراع للدراسات و التوزيع دمشق 1966

[4]لطيفة زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية عربي –فرنسي–انجليزي مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر 2002 ص 105

[5] رولا ن بارث مرجع سابق ص 25

[6] Voir tzevten todorov les categories du recit comm n° 08 recherches semiologiques

[7] Voir Todorov opci p 132

[8]طرائق التحليل السدي مجموعة من المؤلفين منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 الرباط 1992 ص 69

[9] Voir gerard genette les frontieres du recit comm n° 8 recherches semiologiques

[10]نصر العجيمي في الخطاب السردي نظرية غريماس دار العربية للكتاب تونس 1991 ص 35

[11]الحبيب بن مالك رواية الحمار الذهبي قراءة سيميائية رسالة دكتوراه تحت اشراف أد محمد سعيدي قسم الثقافة الشعبية جامعة تلمسان 2010 ص 20

[12] رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية دار القصبة للنشر الجزائر 2000 ص 9

[13]رشيد بن مالك قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص دار الحكمة 2000 ص 58

[14]عبد المجيد النوسي التحليل السيمائي للخطاب الروائي شركة النشر و التوزيع المدارس –الدار البضاء – المغرب ط1 2002 ص 25

[15] Greimas et courtés dictionnaire raisonné d la theorie du langage hachette France 1979 p 104

[16] الحبيب بن مالك مرجع سابق ص 36

[17] Mchel marie cinema et theorie litteraire revue pratique n° 18 1978 p90

[18]Opcit p 90

[19] عبد الرزاق الزاهير السرد الفيلمي قراءة سيميائية دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1994 ص 31

[20] Voir Christian Metz le cinema langue ou langage comm n°4 recherches semiologiques 1964 p 71

[21] Opcit

[22] Jean cleder entre littérature et le cinema :les affinités éléctives ed armond colin paris 2002 p 56

[23] Christian metz opcit p 63

[24] Christian metz opcit

[25] Opcit

[26] Opcit p 63

[27]عبد الرزاق الزهير السرد الفيلمي مرجع سابق ص 39

[28] مجموعة من المؤلفين السرد والمسرح تر اشرف الصباغ المجلس الاعالى للثقافة 2000 ص 9

[29]باتريس يافيس المعجم المسرحي تر ميشال خطار المنظمة العربية للترجمة مركز دراسات الوحدة العربية يروت لبنان فيفري 2015 ص 180

[30] ينظر بن أوبرسفيلد قراءة المسرح تر مي التلمساني مركز اللغات والترجمة اكاديمة الفنون القاهرة ص 25

[31]ينظر في هذا الصدد التبئير في الرواية كما نظر نظَّر له عالم السرديات جيرار جينت

[32]عبد الرزاق الزهير م س ص 20

[33] آن اوبرسفيلد قراءة المسرح 1 م س ض 20

[34] آن أوبرسفيلد قراءة المسرح 2 مدرسة المتفرج تر حمادة ابراهيم وسهير الجمل مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ص 11

[35]باتريس بافيس المرجع السابق ص 75

[36] رشيد بن مالك قاموس المصطلحات السيميائية مرجع سابق ص 15

[37] Voir joseph courtés analyse semiotique du discours de l'enoncé a l'enonciation hachette 1991 p 239

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 86 – ص 97

الديكور بين السينما والمسرح

Decoration between cinema and theater

معزوزسمية[1]*، منصوري عبد الوهاب[2]

[1] جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، somiamazouz@gmail.com

[2] جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، cineliasb@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/12/10 تاريخ القبول: 2020/03/02 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص: يعتبر الديكور إحدى لغات الخشبة والذي من خلاله يمكن تبليغ الكثير من الرسائل دون قولها، وبهذا يشكل ضرورة في بنية العرض المسرحي، وحتى يكون هناك اتساق بين كل العناصر المشكلة له لابد للممثل أن يتفاعل معه من أجل تحقيق الألفة والتناغم، وبالتالي يعد المعيار الأول من حيث المبدأ بالنسبة للمخرج وحتى مصمم الديكور، لأن كل العناصر تبنى لأجله، وبهذا فإن العلاقة بين الممثل والسينوغرافيا تكون متجانسة في عملية تأسيس المكان حيث نجد بعض المسرحيين يحولون أي مكان يجدونه مناسبا للعرض إلى مكان مسرحي، أما السينما التي تعتبر أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، حيث يعتبر الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي، إذ يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي والملائم، وهذا يعتمد على خبرة مهندس الديكور ونظرة المخرج السينمائي الذي يجب عليه الاهتمام بكل الجوانب العديدة والمختلفة، وعلى هذا الأساس فإن السينما امتداد للمسرح ولا تعارض بينهما ما داما ينتميان إلى أصل واحد، ويؤديان رسالة فنية واحدة ويكمل أحدهما الآخر من حيث الأداء والتقنيات الإخراجية التي تجعل السينما فن اللحظة بينما المسرح فن المشهد

كلمات مفتاحية: الديكور. السينما. المسرح.

Abstract: The decor is one of the languages of the scenery , through which many messages can be conveyed without saying them, this it is so essentral in the structure of the theater beside the consistency of its elements. Consequently, the theatrician have to interact with them to realizy cohesion and harmony in the performance. Hence, it is the first worm for both the director and the decorator because all elements are set for it, The relatronslip between the theatrician and the script is homogeneous in the process of décor setting. In time, some theatricians turn any place they find suitable for performance into a theater. With cinema is an important tool for creative artistic expression, it expresses reality in a special creative way,in addition décor is an important element in the process of film creation; it helps to develop the appropriate geographical and social context it depends on the experience of the decorator and the view of the film director who should consider various different aspects, on this basis,the cinema is an extention of the theater without any opposition as long as the belong to one origin and perform one artistic message and complement each other in terms of performance and directorial techniques that make cinema the art of the moment and the theater art scene.

Keywords: Decoration. Cinema. Theater

1. مقدمة :

تعددت الفنون وتمازجت في وقتنا الحالي، حيث أصبحت هذه الأخيرة تكمّل بعضها الآخر في مختلف التقنيات الإخراجية التي تعتمد عليها الفنون سواء الفن الرابع أو الفن السابع أو الفن التشكيلي وغيرها من الفنون، وبالتالي تكون علاقة انسجام وترابط وثيق فيما بينهم، حيث يربط المسرح والسينما علاقة تكامل لا علاقة تآخر، فالمسرح يعد من العناصر الأساسية للفن فهو الرائد لهذا الجمال، فنجد اغلب الممثلين والمخرجين كانت بدايتهم من خلال الفنون المسرحية، فالمسرح هو الرؤيا للرواية، بينما السينما هي التجسيد للرواية، فعلاقة السينما بالمسرح علاقة لها مقاييس عديدة فأغلب المسرحيات والشخصيات المسرحية تجسدت في السينما حيث يتفقان من ناحية محور وأساسيات القصة بينما يختلفان في الرؤيا، فنشاهد من خلال المسرح الرؤيا البسيطة والحيز البسيط من عمل ضيق المقاييس وكأننا نشاهد أحدا يروي لنا رواية، بينما في السينما نشاهد الوقائع الحقيقية للرواية وكأننا نشاهد الرواية حقيقة أمام أعيننا من عمل كامل ومتكامل.

تتفق السينما والمسرح في عدة تقنيات من بينها السينوغرافيا التي تجعلهما يشتركان في عدة خصائص يشتركان فيها، ومن بين عناصر السينوغرافيا نجد عنصر الديكور الذي يعتبر حيز مشترك بينهما، وعلى هذا الأساس يمكن طرح الإشكال الآتي: هل من الضروري توظيف الديكور في كل من المسرح والسينما؟ وما هدفه في العملية الإخراجية؟ رغم هذا التساؤل إلا أننا نجد في بعض الأحيان أن الديكور يصبح أداة مهمة في عمل المخرج والسينوغراف في إتمام العمل المسرحي، كما نفترض أيضا أننا نجده في نفس الوقت عنصر مكمل فقط للرؤية الإخراجية.

بالإضافة إلى هذا لا ننسى بأن الممثل يمكن أن يصبح ديكور من خلال توظيف جسمه في العمل المسرحي وبهذا يمكن الاستغناء عنه وتعويضه بالممثل.

2. الديكور في المسرح:

يتألف العرض المسرحي من عناصر أساسية تصوغه في شكله الدرامي النهائي، وتعطيه ميزات خاصة من بينها الكلام والغناء الذي يعتبر جسد المسرحية، ويأتي الفعل الذي يشتمل الكلمة والحركة والإشارة والرقص وهو بمثابة روح التمثيل، أما الفضاء فهو المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية وهو القلب النابض للمشهد المسرحي.

يعرف باتريس بافيس "الديكور بكل ما هو فوق خشبة المسرح ويمثل الإطار العام للفعل المسرحي من كل الوسائل المرسومة والتشكيلية والهندسية"[1]، وقد تطور فن الديكور عبر العصور وأصبح فضاء واسعا يمتلك جميع المؤثرات والأقمشة لخلق الجو الملائم لسياق الأحداث على الركح، وبهذا أعتبر عنصرا مهما في فريق العرض المسرحي، بعدما كان يحتل مكانة ثانوية يمكن الاستغناء عنها، ولكن الآن أصبح دوره هاما يأخذ على عاتقه كل العرض المسرحي وإضافة دلالات ومعاني لعناصر العرض الأخرى.

يحتوي الديكور على عدة وظائف تساعد المتلقي على فهم العرض المسرحي كإشراكه في جو العرض من حيث تأطير حركة الممثلين وتحديد خروجهم ودخولهم، يحدد الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، كما يوضح البعد الزماني. أما وظيفته الأساسية هي التمهيد للحالة النفسية والعقلية للمتلقي حتى يكون جاهزا من الناحية النفسية في تقبل دلالات الأداء الحركي والصوتي، وذلك من أجل جذب انتباه المشاهد إلى النقطة المركزية من خلال الرؤية الإخراجية، "كما يمكن أن يخمن من الشخصيات التي ستتحرك فيه وتنفعل داخله، لهذا يعتبر الديكور أكبر مؤثر في المتفرج لأنه مواجه له طيلة زمن العرض، وعليه نعتبره فن المواجهة فهو الذي يأخذ حقه من بداية رفع الستار إلى دخول أول مشخص واستغلاله له، وتعتبر المواجهة الأولى بالمقارنة مع السينما بلقطة الفتح، وتبدأ في المسرح من رفع الستار ولها يعود الوقع الأول في شد المتفرج "[2]

وبهذا كانت التيارات المسرحية ترمي إلى التجديد بإعادة الاعتبار للجمهور، ودفعه إلى المشاركة مع مجريات العرض، وذلك بتفجير كل الطاقات الوجدانية والشعورية، عن طريق التغيير في الهيكل المسرحي شكلا ومضمونا، وقد كان فيسفولد مايرخولد أحد أشهر هؤلاء، لأنه كان يعرض مسرحه في أماكن ما كانت تصلح للعرض المسرحي بل امتد إلى عمق المجتمع، ليفتح بذلك الطريق أمام مسرح ذي منحى جديد، وكان يقول بأن المسرح المسرحي طموحاته الإبداعية في إنشاء نظام سينوغرافي غير مسبوق، وبهذا القول كان معرض لأسلوب أستاذه ستان سلافسكي الذي اختزل المسرح في محاكاة الطبيعة على طبيعتها، واعتمد في أسلوبه التمثيلي على حركة الجسد، وانتقل بالديكور من حالته الجامدة إلى آلة مسرحية يعتمد عليها الممثلون في أدائهم الجسدي، وبهذا أصبح الديكور بالنسبة إليه جهاز للعب ينعش كل أبعاد الفضاء.[3] حيث يكون الممثل هو المتحكم في الديكور عن طريق جسده وتحركاته وأدائه بتوظيف عقله الذي يرتبط مع النص المسرحي مما يؤدي إلى تجسيد حركات تتوالى مع العرض المسرحي.

وكان بريخت من المؤيدين لهذا النهج، "حيث رفض الديكور التقليدي الثابت، ويدعو إلى كتابة فضائية متحركة لا يتم اقتراحها قبل بدء عمل الممثل، كما جرت العادة، بل ينبغي أن تتحقق كل الإضافات من ديكور وإكسسوار وأزياء لموازاتها مع التمثيل، حتى تتماشى وحركات الممثلين في ملء الفضاء المسرحي وفي هذا الصدد يقول بريخت من أجل تذكير المشاهد بأنه في مسرح فقط ... ومن الأهمية بما كان أن يذكر الديكور المتفرج بأنه في مسرح لا غير... ولا يكون بديلا عنه، بقدر ما يشير إليه و يجسده حتى لا يتوهم أنه حقيقة فيخلط بين المسرح وبين ما هو خارج المسرح، أي بينما هو مستوحى من الواقع عن طريق الخيال، وبين الواقع نفسه"[4]، وقد استعمل بريخت من أجل كسر الإيهام لدى المشاهد تقنيات عديدة باستعمال اللافتات والوثائق المصورة، وهذا من أجل تحفيز الجمهور ومشاركتهم أثناء العرض، واستعانته بالديكورات تترجم نظرته للواقع وتغيراته، فكلما قام بتغيير الديكور يتغير

الزمان والمكان لكي يعكس واقعية الشكل والمضمون، كما كان يعجب بجماليات الخط الصيني، فكانت اللافتات على خشبة المسرح تؤدي مهام تغريبية مهمة، وبهذا تذكر المتلقي بوجوده داخل المسرح، وبذلك تمنعه من الاندماج مع الأحداث.[5]

وأخيرا فإن الغاية التي كان يهدف إليها المسرح الملحمي هي الجمع بين التمثيل والتقديم، بين الاندماج والتغريب، وبين الحكي والتقديم، فالمسرح لم يعد مكانا لتقديم الأشياء كأنها حقيقية، ولكنه صار لتقديم مكانا لتقديم الأشياء والأحداث، والكشف عن طريق تقديمها، وعلى هذا يجب التناسق بين الديكور والعمل المسرحي، ويتكامل مع جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى، لأن أي اختلاف قد يضر بقيمة العرض، وصورة المخرج المسرحي وفقدان قيمة المسرحية في نظر الجمهور أو المتلقي، مهما كانت جودتها، وبالتالي فإن "الديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص المسرحي يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي، وأسلوب الإخراج يشكل وحدة فنية متكاملة، ولهذا يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وملابس، وأسلوب الإخراج، بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي"[6]، وبهذا يعتبر الديكور إحدى لغات الخشبة والذي من خلاله يمكن تبليغ الكثير من المعلومات دون قولها، كتحديد الزمان أو المكان أو البيئة ونوعها، وبطبيعة الجو العام، إلى غير ذلك ممّا يمكن تبليغه وتختصره المناظر المسرحية وعناصر الديكور الأخرى، وبهذا فالديكور يشكل ضرورة في بنية العرض المسرحي ومهما إلى حد ما رافقه من تطور، وتأسيسا على ذلك أن الديكور بات يشكل أهمية كبيرة في العرض المسرحي، فلا بد للممثل أن يتفاعل معه محققا الألفة والتناسق في حركته مع كل قطعة من قطعه،"ولما كان الممثل هو العنصر الرئيس، كان لابد أن تصنع الديكورات بصورة تسمح لهذا الممثل بالحركة، وبحيث يساعده كل من الملحقات المسرحية والأثاث"[7]، فالممثل يعد المعيار الأول من حيث

المبدأ بالنسبة للمخرج وحتى لمصمم الديكور لأن كل العناصر تبنى لأجله، ذلك أن الذي سوف يتعامل مع الديكور هو الممثل وليس المخرج أو المصمم، وهو الذي يقوم بتحريك كل القطع الجامدة ويمنحها الحيوية والروح المسرحية، بالإضافة إلى أن حركة الديكور تساعده في خلق حركته وصياغة مجال هذه الحركة، فالعرض المسرحي هو عبارة عن صورة متدفقة تظهر وتتلاشى في سرعة معينة مرهونة بفعل الزمن يجمعها السياق العام للعرض.

فالديكور قد يكون مختزلا أي يمثل الجزء من شيء متكامل وهذا الاختزال أو التكثيف هو الضروري في المسرح، وحتى الممثل قد يغيب عن ذاته ويستأنف حضوره من خلال الشخصية المجسدة، وهذا التغييب هو غياب جزئي إن صح التعبير حيث يأخذ بزمن مدة العرض، لأن الجزئي يكفي بمدلولاته أن يعبر عن الكلي فمثلا حينما نشير إلى مملكة إلى كرسي العرض وهكذا "فإن استخدام الأثاث أو القطع داخل فضاء درامي بالإضافة إلى الممثلين وهم جزء لا يتجزأ من السينوغرافيا وهو إحدى طرق وصف الفضاء، فالممثل يشير إلى الفضاء بحضوره فوق الخشبة"[8]، وبهذا فإن العلاقة بين الممثل والسينوغرافيا والمتفرج تكون متجانسة في عملية تأسيس المكان نجد أن بعض المسرحيين يحّولون أي مكان يجدونه مناسبا للعرض إلى مكان مسرحي، وهذا يتطلب بطبيعة الحال وجود مصمم ذي اختصاص، أي السينوغراف، فمهمته تكمن في أنه يستطيع خلق فضاء يتناسب مع طبيعة العرض، في انسجام مع تصورات المتفرج لهذا المكان، وأحيانا يتحقق هذا الانسجام، ولكنه يكسر التوقع عند المتفرج وصولا إلى الغاية والهدف من ذلك، وهو الاستحواذ على المتعة والدهشة، لخلق جو على المستوى الجمالي والنفسي.

3. الديكور في السينما:

من المعروف أن السينما أكثر الوسائل الإعلامية والدعائية انتشارا بعد التلفزيون، بل ويحتل ما تنتجه مساحة كبيرة من ساعات الإرسال التلفزيون بما يعرض من أفلام سينمائية،

كما تعد من وسائل الاتصال الأكثر تأثيرا على الجماهير، ولذا "فهي تعرف بأنها الوثيقة المرئية لعصرنا، التي قد صاغت لغته الأساسية من مفردات الصور وحولت الخيالات والأحلام وحتى الكوابيس إلى حقائق من الضوء والظل، وهي بهذا الفن الجامع الذي استطاع أن يستفيد من كل الفنون التي عرفتها الخبرة البشرية"[9].

تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا، والفيلم مبدئيا صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى "أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إيحائها وإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحوي في ذاتها إبداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني"[10]، حيث يعتبر الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكم دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي المناسب والملائم، وباختلاف أنواع الأفلام السينمائية المتفق عليها من قبل الأوائل المختصين السينمائيين سواء كانت درامية أو تراجيدية نذكر منها:

أفلام الرعب وهي الأفلام التي تحكي قصص مخيفة وتصورها بأبشع الطرق حتى تزرع في نفسية المشاهد الرعب والخوف، وكان ظهور أول فيلم رعب في تاريخ السينما هو (الدكتور كاليغاري) حيث استعمل فيه الديكور بصفة قصدية لتخدم سياق الفيلم ومنه لتخدم كل الأفلام التي ظهرت بعده، كما لديها دلالة واحدة وهي التخويف، الترهيب، الرعب، القهر، الفزع وكل ما له علاقة بذلك ليترك بصمة في ذهن المتلقي.

أيضا **الأفلام البوليسية والمغامرات**، التي تجسد ظاهرة ما تكون فيها حوادث الإجرام وغيرها التي تستعمل فيه هذا النوع من الأفلام، ويكون ديكور هذا النوع عبارة عن مراكز الشرطة التي تحتوي على مكاتب عليها شارات بوليسية ودفاتر وخزائن وسجون للمجرمين. وتختلف الديكورات في جوهرها، قد تكون مفرحة أو حزينة أو مخيفة، وهذه المسألة تبقى إبداعية وتتعلق بإحساس مصمم الديكور ومواهبه الشخصية التي تسمح بتكيف أسلوبه مع وجهة نظر مخرج الفيلم. كما لا ننسى أفلام الخيال العلمي التي تجسد العلم بكل طرقه، وتستعمل الديكور الافتراضي الذي يجعل المتلقي في بوتقة الإيهام بوجود أشياء وديكورات غير واقعية.

حتما يوجد للديكورات في الأفلام تحتوي على ألوان تختلف من نوع لآخر واعتمدها واتفق عليها السيميائيين ولجأ إليها المخرجين في أفلامهم لما لها من قيمة فنية أوجدت لها لغة خاصة بها وكل لون له دلالته تميزه عن الآخر وتعطي انطباعا على الديكور السينمائي، كالأحمر الذي يرمز على الخوف والرعب والدم من الجانب السلبي ومن الجانب الإيجابي يرمز للحب والرومانسية.

اللون الأسود للحزن وأيضا الخوف والرعب، وغيرها من الألوان التي تستعمل في الديكور التي تضفي نوعا خاص يليق بذلك النوع من الفيلم السينمائي

وبالتالي "فإن الديكور يظهر وجود السرد، لأن كل لقطة تحمل دلالة موافقة للإطار الذي وضعت فيه الصورة كما توجد ديكورات تملك في حد ذاته قوة درامية مثل الأماكن المنعزلة الجزر العالية، أو استخدام عناصر طبيعية"[11] وهذا من أجل زيادة البعد الدرامي وتقوية الجو العام للسرد الفيلمي.

ويعتبر الديكور كل الوسائل الهندسية والزخرفة والحرفية التي تساعد في إقامة المناظر داخل الاستوديوهات أو خارجا، كما يمكن أن يكون الديكور الخارجي أو الداخلي حقيقي خاصة وأنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي ويستطيع الإيحاء بمعاني كثيرة.

وعلى هذا الأساس فإن مهندس الديكور يجب عليه الاهتمام بكل الجوانب العديدة والمختلفة وعلى رأس هذه الأسس التي يختلف بها الديكور السينمائي عن غيره هو أن المفهوم السائد للديكور هو التنسيق وإبداع الأشكال الجميلة لكن الديكور السينمائي قد يختلف عن ذلك تماما فقد يكون الديكور السينمائي من أجل جعل المنظر قبيح أو غير مهندم مثل بناء غرفة فقيرة بدون دهان جيد أو بدون وحدات إضاءة جيدة، فمهندس الديكور هنا يجب أن يستخدم أدواته كما يتناسب مع السيناريو المكتوب.

4. خاتمة:

وفي الأخير إن الديكور بصفة عامة له أهمية بالغة في العمل الإخراجي، حيث ينتج عنه مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي والتعبير عن خصائص المسرحية المميزة، لكي تتم مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي، ويعمل أيضا مصمم الديكور على تعريف مكان وزمان المسرحية أو الفيلم السينمائي، ثم إن الديكور يستطيع أن يوحد الجو المناسب ويعبر عن روح العناصر البارزة في النص من خلال الصورة واللون مما يجعل السينما امتداد للمسرح وليست خصما له كما يعتقد بعض الناس، حيث يعتبر المسرح فن قديم عكس السينما، حيث أنها فن منظور وشكل جديد من المسرح ولا تعارض بينهما ما داما ينتميان إلى أصل واحد ويؤديان رسالة فنية واحدة ويكمل أحدهما الآخر من حيث الأداء والتقنيات الإخراجية التي تجعل السينما فن اللحظة بينما المسرح فن المشهد، لذا يلزم الاهتمام لكلا الطرفين حتى ينمو الفن المسرحي والسينمائي في الوسط الثقافي و يرتقيان إلى الأفق مع تقديم الرسائل التي تهم المجتمع والواقع المعاش وتخدم كل الفئات والأوساط الاجتماعية.

5. قائمة المراجع:

1. patrice pavis, dictionnaire du théatre, edition spciales, paris, 1982, p79.

2.أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ط1، ، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء،2009 ص116

3.voir, denis bablet, les revolution scientifique, duXX siecle, paris, ed sosieté internatinal, d'art1975, p12-15

4.عزوز بنعمر، ظهور المخرج وتطور الفكر السينوغرافي، مجلة فضاء المسرح، ع3، فبراير،2014، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ص.136

5. ينظر، عزوز بن اعمر، ظهور المخرج وتطور الفكر السينوغرافي، م س، ص .137

6.عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2010، ص.179

7.زياد الحكيم، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، ع48، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 35

8.بدري حسون فريد، عبد الحميد سامي، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980، ص.35

9.أحمد بدر، الاتصال بالجماهير بين الإعلام والتطويع والتنمية، دار فباء القاهرة، 1998، ص.59

10.قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص.251

11.رضوان بالخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مكتبة عراس، 2012، ص28

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 98 – ص 113

الرواية السينمائية في الجزائر، الراهن والآفاق المستقبلية

The Cinematic Novel in Algeria: Current and future prospects

د. عبد الله أوغرب*

المركز الجامعي الشهيد سي الحواس، بريكة،الجزائر ougherbabdellah@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/31 تاريخ القبول: 2020/05/05 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تحاول الدراسة البحثية المعنونة: "الرواية السينمائية في الجزائر، الراهن والآفاق المستقبلية" تحديد واقع العلاقة التلاقحية بين الفن الروائي والسينما من خلال استقراء المدونة الفنية الجزائرية، ولغرض تقديم تحديد كرونولوجي يختص بجميع الأعمال الأدبية/الروائية منها على وجه التخصيص والتي تمّ تحويلها دراميا إلى أفلام سينمائية.

تقدم الورقة البحثية منتجات التجارب الدرامية الجزائرية (رواية – سينما) من الناحيتين: الشكلية والمضامينية، مع تقديم أهم الأسباب التي شكلت وتبقى عوائق أمام تطوير التعاون الفني بين الآداب السردية والفنون المشهدية؛ والتماس مجموعة من النقاط كحلول يراها الباحث ضرورية للنهوض بعجلات الوعي الفردي والمجتمعي، وتحقيق غايات الفن المنشودة.

كلمات مفتاحية: الرواية، السينما، الجزائر، الوعي، الراهن، المستقبل

Abstract:

The research study entitled:"The Cinematic novel in Algeria, the current and the future prospects " traces the path of the Algerian novel's deal with cinema, by reference to all the novels turned into a film .This research targets on observing the form and content of the Algerian dramatic experiences . The research study concluded a number of points that should be mentioned, such as:

- The availability of the Algerian novel quantitatively and qualitatively, which is considered as an explicit invitation to stir up the critical questions and renew them.

- The vitality of the novel and the stimulant dramatic events make for it the capability of the seen dramatic experience.

- Absence of cultural measures which are conscious of the role of art and literature in the thought industry and a new generation

- The need to create the scriptwriting specialty as one of the workshops promising to establish and enhance the use of the novel.

- Actualize and stimulate the culture of reading in order to promote the community Self-Culture.

- Prompting the capacity of the novel and the dramatic industry to revive and develop the economic act, which opens the doors to the worlds of artistic contracting .

Keywords: Novel; Cinéma ;Algeria ; Awareness ; The current ;The Future

1. مقدمة:

تعاملت السينما الجزائرية مع النص الروائي بكثير من التوجس والحيطة التي ترجمتها الكمّ الزهيد من الأفلام السينمائية المؤسسة على الرواية الجزائرية، فالملاحظ أنه منذ عام 1966 تاريخ إنتاج أول فيلم سينمائي مستوحى من رواية وردت في شكل سيرة ذاتية تاريخية لـ"ياسف سعدي" إلى غاية 2013 مع الفيلم الروائي "الاعتداء" لياسمينة خضرا تتراءى معالم العلاقة الباردة بين الرواية الجزائرية والصناعة الفيلمية، فالإنتاج شحيح وغياب الاستثمار في النصوص الكمية والكيفية التي تعرفها مساحات التعبير الروائي في الجزائر، وباللغات الثلاث: العربية، الأمازيغية والفرنسية يطرح جملة من العناوين التي تستدعي التوقف والتسآل؛ خصوصا وأن التجارب السينمائية العالمية كانت ومازالت تنبض وتتجدد من سيل الحرف الروائي إلاّ في الجزائر !؛ لتبقى معظم الحروف الروائية في الجزائر حبيسة مخيال القارئ فحسب: فهل المشكلة لغوية استعصت عن الترجمة والتجسيد؟ أم أنها تأويلية تتفاوت في الإدراك والغايات؟ أم تراها مادية تستوجب رأس مال صناعي؟ أم أنها أسباب أخرى تعددت؟

2. الروايات الجزائرية المترجمة سينمائيا

يظهر حجم الأعمال التي كانت لها فرصة الترجمة السينمائية من الرواية إلى السينما في الجزائر ضئيلا، لدرجة تعدادها في هذه الورقة وإبراز راهن العلاقة التلاقحية بين الحرف الروائي والصورة السينمائية في المدونة الفنية الجزائرية بدءا بتحديدها زمنيا ووصف معالمها الشكلية وانتهاء بالمضامين التي أثارتها هذه التجارب، " والتجربة ليست المنبع المهم بالنسبة للمتعة الفنية فقط، بل هي كذلك بالنسبة إلى الخلق الفني. فكلّ شيء تجربة."[1]

تظهر الروايات الجزائرية في صورتها السينمائية كتجربة درامية مؤثثة فنيا في الآتي:

1.2عرض كرونولوجي للراهن التلاقحي:

– 1–مذكرات سعدي ياسف الموسومة ب "**ذكريات معركة الجزائر Souvenirs de La Batail d'Alger**"الصادرة عام 1962، والتي أفلمها المخرج الإيطالي جيلو بونتيكورفو في معركة الجزائر 1966".

شكّلت السيرة الذاتية الموسومة "ذكريات معركة الجزائر" عملا أدبيا وعى بضرورة الاستثمار في أحداث تاريخ الجزائر أرشفة وتوثيقا، تمهيدا لمرحلة تصويرها بالشكل السينمائي الّذي يليق بها، ذلك لما حملته الثورة الجزائرية من غموض منظم ومن صلابة مواقف، تستدعي فضح المستدمر وتعرية أساليبه المنتهجة أمام الرأي العام العالمي.

وقد "شارك في التمثيل: عبد النبي المغربي، جان مارتن، ياسف سعدي، فوزية القادر، إبراهيم حجاج، توما سونيري، محمد قاسم، ..."[2]

في عام2015 دخل فيلم "معركة الجزائر" لأول مرة قائمة أفضل خمسين فيلما سينمائيا في العالم، حسب تصنيف المجلة البريطانية "Sight & Sound" التي تصدر عن المعهد البريطاني للأفلام،"[3] ممّا صبغ الفيلم بلون الخلود لما تضمّنه من رسائل صريحة وضمنية تعرّف بالجزائر وبشعبها.

– 2–رواية "**الأفيون والعصا**"1965 لمولود معمري والمخرج أحمد راشدي 1969.

مثّل التعاون بين الرواية والسينما إحدى الروافد الثقافية التي مكّنت من نشر الأفكار وسردها للآخر بنمط جمالي يستثمر في جماليات النص ومتاحات التصوير السينمائي، وهو ما ترجمه الفيلم الروائي "**الأفيون والعصا** "، وهو العمل الذي بدى فيه العنوان كعتبة تعبيرية ومفتاح رمزي/ سيميائي مغلف بالغموض، له من المسحة الاستفزازية ما يحث على إيجاد بواطن المقصود، وتكوين رأي استباقي يشي بمفاصل العمل الفني، باعتبار ما للرمز من قدرة على تكثيف واختزال الكثير من اللغة والتعبيرات في معتصر من الحروف أو الحركات أو الإيماءات أو الصور، والتي كانت للسينما الدور المفصلي في مشهديتها البوحية .

يرسم العمل حقيقة علاقة المطرقة والسندان والمحاولات البائسة للتكييف والتعنيف من خلال ما عايشه الشعب الجزائري في تجربته مع المستدمر من عروض استمالات وإخضاع فاشلة انتهت بحشد القوة لثنيه عن الثورة.

– 3–"**ريح الجنوب**"لعبد الحميد بن هدوقة 1970 والمخرج محمد سليم رياض 1975.

خرج الفيلم الروائي من عباءة الثورة المسلحة نحو عباءات لثورات أخرى عبّرت عنها "الريح" و"الجنوب"، فالريح تعني الطاقة والقوة والتغيير والتلقيح في تناغم مع الثورة الزراعية التي كانت المشروع التنفيذي لتلك الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر؛ أما "الجنوب" فهو عصب الاقتصاد المتكامل، والرهان المستقبلي القادر على تطوير وربط مختلف اتجاهات البوصلة بعوالم التطور والرفاه.

يجدر التنويه بأن العملين (الرواية/الفيلم) قد أكدا على ضرورة الاهتمام بالجانب العلمي والعناية بالشباب من خلال اختيار الطالبة الجامعية "نفيسة" الشخصية الرئيسة، وكإشارة أيضا إلى أن العصر القادم هو عصر المرأة بامتياز.

– 4–رواية "**امرأة لابني**" لعلي غانم* 1979 وأفلمتها عام 1982: تمثيل: كلثوم، شافية بوذراع، رحيم لعلوي، في تجربة جديدة للتعالق، وفي فترة زمنية متجددة ومتفتحة على التطور الفكري والاقتصادي والمجتمعي من جهة، ومتحيزة للماضي في آن، " ليعود المخرج علي غانم ويخرج فيلمه (امرأة لابني) المقتبس عن روايته التي تحمل العنوان ذاته، والتي تعالج موضوع الزواج التقليدي والعصري داخل المجتمع الجزائري"[4].

حاول العمل تصوير العلاقات الضدية التي ميزت المجتمع الجزائري آنذاك، والموجود بين تيارين متصارعين تكون نهايتهما: إما إعلان الطواعية والانصياع والبقاء تحت عباءة السلطات الأبوية، أو إعلان الثورة والتمرد عليها تمهيدا لذات مستقلة فكريا وذهنيا، ليكون الفيلم الروائي مؤشرا ومصورا لعلاقات تجاذب واحتقان تفضحها عدم قدرة الابن على

الاختيار، وبقاؤه تحت السلطة الجبرية التي ألغته، وألغت حقه في الاختيار تأكيدا منها على قصوره الأزلي فالأبدي.

– 5–رواية"**شرف القبيلة**" لرشيد ميموني*1989، وأخرجها محمود زموري 1992[5]، واشترك في تجسيد العمل الروائي سينمائيا كلّ من: سعيد أماديس، قادر قادة، نائل كرفواس، رابح لوصيف وأحمد معزوز.

الملحق 01:

– 6–الرواية المأفلمة "**الربوة المنسية La colline oubliée**" لمولود معمري 1952، والتي أخرجها عبد الرحمن قرموح 1997[6]، والعمل السينمائي المقدّم باللّغة الأمازيغية من تمثيل:جميلة أمزال، عبد الرحمن كامل، وسميرة عبطوط، حيث حاول الفيلم أن يصوّر البيئة القبائلية جغرافيا وأنثروبولوجيا .

– 7–رواية "**الحراس**" للطاهر جاووت الصادرة عام 1991، والتي حولت إلى فيلم سينمائي على يد المخرج كمال دهان عام 2004 بعنوان "**المشتبه فيهم**" ويحكي الفيلم عن "قصة حب بين سامية الأخصائية النفسية الجزائرية التي عادت إلى الوطن من أجل استكمال رسالتها عن الصدمات النفسية الناتجة عن حرب الجزائر، ومحفوظ المخترع الشاب الباحث عمن يعترف باختراعاته"[7].

الملحق 02:

– 8–رواية "**موريتوري**Morituri"1997 لياسمينه خضرا (محمد مولسهول) والمأفلمة عام 2007 بواسطة المخرج عكاشة تويتا، حيث صورت أزمة الإرهاب في الجزائر ومجهولية القاتل والدافع للقتل[8].

يشكل عنوان العمل السينمائي عتبة رمزية قليلة التداول اللّغوي إلاّ أنّها تفوح بدلالات الصراعات على مرأى الامبراطورية الرومانية، حيث يقدم المحاربون المقبلون على الموت تحيتهم لسيزار امبراطور الروم قبل بداية الصراع[9].

يصوّر محافظ الشرطة" إبراهيم لوب" ومساعديه "مينو وايويغ الصديق" يوميات الحياة الشُّرَطِيّة في العاصمة الجزائرية، بما يحيط بها من ضغط عمل وتعب وأرق وحذر ورسائل تهديد بالقتل، حيث رسم فريق الأمن الجزائري صورة تقريبية وتأريخية وتوثيقية لوقائع حرب الشرطة ضدّ الإرهاب، حين أضحى موظف الأمن طاغوتا وهدفا مستباحا للمتأسلمين.

يلاحظ أن العشرية السوداء التي ميزت نهاية الألفية الثانية في الجزائر قد استدعت أقلام الروائيين بداية لتستهوي المخرجين في النهاية، فهل تصوير الحرب الأهلية في الجزائر ملهمة بحسرتها لهذا الحد؟ أم أن البقاء تحت صفر الحال والأحوال يستدعي دوما توظيف شكل المعاناة فنيا والتحجج بالتأريخ ديماغوجيا؟

– 9–رواية"**إغفاءة الميموزا Sommeil du mimosa**"لأمين زاوي1998، وتحويلها إلى فيلم سينمائي بعنوان "شاي آنيا Le Thé d'Ania " للمخرج سعيد ولد خليفة 2009 [10].

شارك في العمل السينمائي كل من: Ariane Ascaride؛ ميلود خطيب، صونيا كوديل، رشيد فارس، ريم طاكوشت، عاشور رايس، جمال لعلام ...، وقد حاول المخرج أن يتفادى تصوير ولو صورة من صور الرعب التي كانت تعيشها الجزائر المنتظرة لقادم الأيام هي وشعبها ومثقفيها الذين أنهكهم الخوف والصمت والانتظار[11]، واكتفى بتصوير الصراع بمعناه الذاتي (الذات/الذات)، فترى البطل قد انكفأ من فعل الكتابة/الحياة إلى الاشتغال بمصلحة تسجيل الوفيات/الموت، وهو ما يوحي بالضياع والتشتت الذهني والمادي الذي يعصف بالمثقف الجزائري.

إذا كان الكاتب/ الزاوي قد جعل من الفترة العصيبة إغفاءة وردة تتنظر التفتح على الغد الحياتي، فإنّ المخرج لخص المشاهد كلّها في صينية شاي يتلقفها المثقف الضائع (مهدي) من عند (آنيا).

تبدو نبضات السينما الجزائرية متأثرة بالحروب والأزمات التي تؤرق الوطن/الإنسان لتتجدد الحرب هذه المرة ولكن بعنف أعمق وأغمض، فبعد حرب الوطن مع الآخر(المستدمر) تأتي حرب الذات مع ذاتها، والتي حاول"شاي آنيا" تصويرها بأقلّ الأضرار المفجعة مشهديا، إلاّ أنّ الشحنات الرمزية للعمل كفيلة بالتعبير عن مستوى التوق لمغادرة محطة الانتظار.

– 10–رواية بما يدين النهار لليل أو "**فضل الليل على النهار Ce Que Le Jour Doit A La Nuit**" لياسمينة خضرا 2008 وتحويلها إلى فيلم للمخرج الفرنسي Alexandre Arcady عام 2012 "[12].

شارك في التمثيل كل من: فؤاد آيت عطو (يونس)، نور أرنزدز (ايميلي)، محمد فلاق (الصيدلي)، وهو فيلم له من النزعة الفلسفية ما يجعل تركيبتي النهار واللّيل دفتي العمل وركائزه، فوردت عديد العلاقات الضدية بين (الذات/الذات) و(الذات/الآخر) ولم يبدُ أيّ فضلٍ للّيل على النهار، ولا الدَّين الذي يوجد في ذمّة النهار، فللزمن دورته لا محالة.

أتت الرواية لتجعل من الاستدمار شيطانها المارد بعكس الفيلم الذي حاول صبغ فرنسا وفلولها (الكولون) بألوان المحبة والإنسانية المصطنعة لحظات تحسرهم على فردوسهم المفقود.

11- رواية **الاعتداء** "**L'Attentat**"لياسمينة خضرا 2005 وتحويلها لفيلم سينمائي على يد المخرج اللبناني زياد دويري Ziad Doueiri 2013 [13]، ويحكي قصة طبيب عربي الأصل إسرائيلي الجنسية "أمين" يداوي المصابين جراء الانفجار الانتحاري الذي حصل في مطعم بتل أبيب إلاّ أنّه يفاجأ بأنّ من قام بالفعل الانتحاري هي زوجته، ممّا يدفعه للتوجه إلى فلسطين ليعرف من حرّضها على فعل ذلك، وقد أثارت الرواية والفيلم والمسرحية* عظيم الجدل النقدي حول طبيعة الضحية ومن هو الجلاّد يا ترى؟ وما هي معايير التفريق بين فعل المقاومة وفعل الإرهاب!، وليتوقف العداد الإبداعي للتجربة الدرامية عند أحد عشر فيلما روائيا منذ الاستقلال الى اليوم !!

2.2 قراءة في المضامين:

تتجلى من خلال ما عبرت عنه النماذج الابداعية المأفلمة أن مضامين الأعمال جميعها تدور حول مدار وحيد وثيمة أوحد ألا وهي الحرب !!! لترتسم استفهامات عديدة تسائل المتسبب عن السبب في ندرة العروض وشح الموضوعات بل واختزالها في "الحرب".

تتجلى الشجرة/الحرب بسلطتها على صور شتى: فهنالك حروب ذاتية وحروب جمعية، وحروب محلية وأخرى عالمية، وحروب مادية وأخرى فكرية استبطنت كلها مشاهد صراع بين غالب ومغلوب، لتتبدى ملامح الغابة/ثلاثة حروب قد شكلت أعصاب مضامين التجارب

الدرامية، وهي الحرب ضد فرنسا، والحرب ضد الإرهاب، والحرب ضدّ الكيان. يتصدر محمد مولسهول (ياسمينة خضرا) قائمة الروائيين الجزائريين المتداولة أعمالهم سينمائيا وبدت مضامين أعماله متطرقة للحربين المحلية والعالمية وكأنه تشرّب الحرب حدّ الثمالة.

أولا: الحرب ضد فرنسا: تطرقت الأعمال المأفلمة إلى مختلف أشكال الحروب، فجاءت:

1. عسكرية: حيث تجد روايات/أفلام معركة الجزائر، فضل الليل على النهار، الأفيون والعصا، والربوة المنسية موثقة لمشاهد القصف والتفجيرات والمكابدات الدموية والعصبية التي عايشها الشعب الجزائري على يد المجرمين الأعداء.

2. اقتصادية /اجتماعية: حاولت فيها كل من "ريح الجنوب" و"شرف القبيلة" أن ترسما طريقا مشعا للمستقبل، فالتيار كان يسبّح بحمد الأرض واستغلالها وحلم الانتقال من البادية إلى المدنية، ومن الدشرة إلى البلدية إلى الولاية، مشاريع حرب على الفقر والقفار من جهة، وضدّ الجهل والجبرية[14] من جهة ثانية.

تبرز في "ريح الجنوب" رؤية المثقف لملامح حاضر كئيب مضطرب التفكير، " أما في شرف القبيلة، هنالك تفكير حول الذاكرة، تفكير حول الماضي والمستقبل أيضا."[15]

3. اجتماعية: امرأة لابني عنوان صراع الأجيال في حرب حول من يتخذ القرار

ثانيا:الحرب ضد الارهاب: تجد موريتوري، والمشتبه فيهم، وشاي آنيا يصورون لمشاهد جنونية كان فيها الوطن في كفّ عفريت ، وصار الخوف من صناعة المجرمين الإخوة، وعن الحرب ضد الإرهاب يبدو "ياسمينة خضرا " متخصصا في التعبير عنه وعن مشاهده، إلى درجة أن أعماله قد قسمت إلى قسمين، " القسم الأول: خاص بالإرهاب العالمي، الذي عالجه في أكثر من رواية، خاصة في روايته "سنونوات كابول" ورواية "أشباح الجحيم" و"صفارات بغداد"[16]، كما تظهر له روايات أخرى في "القسم الثاني: الخاص بالإرهاب المحلّي الذي ضرب المجتمع الجزائري خلال العشرية الأخيرة من القرن الماضي... على

غرار ما تناوله في روايته" بما تحلم الذئاب" ورواية "خرفان المولى" ورواية "مكر الكلمات" وغيرها."[17]

ثالثا: الحرب ضد الكيان: رواية/فيلم الاعتداء، وهو العمل الذي أثار حفيظة الرافضين اللعب على العقول والجثث باسم الانسانية وحقوق الانسان فالجلاّد أضحى ضحية، والضحية غدت إرهابية لتقفز الكلمات والمواقف على سلم زئبقي تتأرجح عدالته بيد القوي ماديا وإعلاميا.

تتوجب الاشارة إلى أنّ ظاهرة الندرة الكيفية للنص الروائي المقتدر فنيا وجماليا تقابلها ظاهرة أخرى أخطر على الفن والجمال هي "الكمية" واقتحام الفضوليين عوالم الكتابة، " لقد صار استسهال عملية كتابة الرواية واقعا، ولم يبق ذلك المجهود الذي تتطلبه في الإنجاز أو الأداء[18]، ممّا يستدعي حركة نقدية موضوعية تستجدي النوعية في الطرح وفي الأسلوب وفي المواضيع التي تهمّ المتلقّي والمجتمع المشاهد على السواء.

تناولت الأفلام المعالجة ثيمة الحرب ولكن من منحى دفاعي حيث تظهر الجزائر متلقّية للهجمات، بين كرّ وفرّ، ولم تظهر لحدّ الساعة –من غير الأفلام السيرية لأبطال الثورة –سينما هجومية[19] تطوّر صورة الجزائري وتحفّزه.

ولوج عوالم السنمأة يقتضي إلماما وتذوقا عاليين لمستويي النص والعرض، حتى أن رولان بارت في رؤيته للمسرحة باعتبارها وجها من أوجه التجربة الدرامية يؤكد على أنها تمثل " نوع من الإدراك السكوني للأشياء الحسية من حركات وإيقاعات وإشارات ومسافات ومواد وأضواء مما يغمر النص في فيض لغته الخارجية [20]، كتأكيد منه على اكتناز النص وحمولته لعديد اللّغات اللّغوية والحسية والإدراكية التي ينبغي للممثل أن يحيط بها حتى يتسنى إيصال المرادات/الشفرات التعبيرية بشتى الطرائق .

في انتظار أن تتفتح اهتمامات المشتغلين في السينما الروائية الجزائرية على مواضيع أفسح وأرحب وأحب، تبقى الندرة الانتاجية والموضوعاتية السمة المميزة لها، فهل من الممكن

التوصل إلى صناعة سينمائية تقتبس من حروف المتون الروائية أنوارا تحتفي العيون بمشاهدتها؟

3. أسباب النفور عن الاستثمار في المدونة الروائية الجزائرية

يمكن ردّ الأسباب التي أدت إلى عزوف السينما عن الاستثمار في النصوص الروائية إلى مسائل لغوية تتعلق باستيعاب المتن أو مسائل تأويلية تتعلق بالأيديولوجيا مثلا أو مسائل مادية تتعلق بالدعم والتمويل، كما يلاحظ أيضا:

1.3 غياب عنصر التخطيط عن المنظومة الفنية في الجزائر

2.3 نقص المعاهد الخاصة بالتكوين السينمائي

3.3 عدم وجود مدينة / مدن سينمائية تحفظ وجه الإبداع وتصنع الفرجة والامتاع

4.3 خلوّ الساحة الفنية من متخصصين في كتابة السيناريو

5.3 إحجام الدولة وأرباب المال والأعمال عن اقتحام عالم الصناعة السينمائية

6.3 تقزيم الفنان وجعله فاكهة موسمية لا تنضج إلا في رمضان

4. خاتمة:

تتموضع التجربة الدرامية القائمة بين الرواية الجزائرية والسينما في موقع محيّر نظير الاحجام عن الاستفادة من الإبداع اللغوي القابع في المدونة الروائية والقابل للتطور والتطوير، فكل نص روائي يحمل في طياته مجموعات من الصور الواقعية والتخييلية، منها القابلة للتجسيد، ومنها القابلة للتغيير تماشيا ورؤية/فلسفة المخرج السينمائية، وكلّ محاولة لاقتباس العمل الأدبي، وتطويعه سينمائيا هي مغامرة فنية وتجربة جديدة تقوم على اشتغال فريق متعدد المهام على عمل واحد ونص واحد، وهو ما يجعل من المقارنة النسخية بين الرواية والسينما ضربا من تقويض الخلق الفنّي، وحصرا لنبضاته المتجددة الروح والسمات، في عصر ينبض بالصور ويحتفي بها .

يرتقي الوعي بالفن كلّما توفّرت الإرادة وتوجّهت نحو رؤية الانسان موردا بشريا يستحق التثقف لإنتاج ثقافة متميزة تنبض بالعلم والجمال، ولا يتأتى ذلك في الجزائر إلاّ من خلال:

- الوعي بالقيمة الاستراتيجية للصناعة السينمائية.
- إنشاء المدن السينمائية وإعادة الاعتبار لدور السينما والمسارح.
- غرس الثقافة الفنية في نفوس الناشئة، وذلك باعتماد المسرح التعليمي والتربية الفنية.
- إنشاء ورشات مفتوحة للقراءة بغية اختيار واعتماد الروايات الجزائرية القابلة للأفلمة.
- إعتماد مقياس كتابة السيناريو في المعاهد والأقسام الفنية المتخصصة.

5. قائمة المراجع:

01. بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية–الفيلم، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2008

02. بودومة عبد القادر، مونيس بخضرة، عطار أحمد، شوقي الزين محمد، مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية، الجزائر، النشر الجديد الجامعي، ط 2016

03. مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة:أبو العيد دودو، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط 1، 2001

04. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2012

05. سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيو شعرية، الجزائر، منشورات الإختلاف، ط 1، 2015

06. عبد الرحمن بغداد، "قراءة في تجربة رولان بارت مع المسرح، "أهواء بارت ومغامرات البارتية، إشراف: محمد بكاي ، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط 1، 2017

- الدوريات:

01. عبد الله أوغرب، تأثير سينما الثورة الجزائرية في صناعة أبجديات الوعي، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية – جامعة تلمسان –، الجزائر، العدد الأول جوان 2016

- الرسائل الجامعية:

- دلبلة بوحاري، نورية بوحاري ، "الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائي و والصورة السينمائية ، رواية ريح الجنوب أنموذجا"، مذكرة ماستر، تخصص:أدب جزائري، إشراف: عمر قلايلية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، 2015.2014

- منصور كريمة، "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، رسالة دكتوراه، إشراف فرقاني جازية، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013.2012

- النصوص الالكترونية:

- الموقع الالكتروني: www.elcinema.com، فيلم معركة الجزائر، تاريخ المعاينة:2018.03.29، H 04:39

- الموقع الالكتروني: www.nafhamag.com، معركة الجزائر، فيلم لا يتنازل عن العرش، تاريخ التصفح:2018.03.29، H 04:46

- الموقع الالكتروني:www.nafhamag.com، بوداود عمير، "طه حسين ومولود معمري..معا في"الربوة المنسية"، تاريخ النشر:2016.02.29 ، تاريخ المعاينة:2017.08.03، H 00:30

- الموقع الالكتروني:www.elcinema.com. المشتبه فيهم، فيلم (2004) ، تاريخ المعاينة:2018.03.03، 19:00

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Ave_Caesar_morituri_te_salutant/106865-

- الموقع الالكتروني:www.lexpressiondz.com، تاريخ النشر:2014.11.08، تاريخ المعاينة:03.09.2019 ، H 15:00

, http://www.maghrebdesfilms.fr/the-d-ania-le.html, Said Ould Khelifa ,Savoir comment on peut revenir de si loin, Date de consultation:26.03.2020

- الموقع الالكتروني: www.allocine.com، تاريخ المعاينة:03.29.2019، H 01:35

- الموقع الالكتروني: www.nafhamag.com .، أحمد شنيقي، "رشيد ميموني: دور المثقف هو الرفض؛ ترجمة صلاح باديس، Algerie-Actualité، تاريخ النشر:2016.02.15، تاريخ المعاينة:2019.03.22، H:16 :30

6. ملاحق:

الملحق 01: اللوحة الاشهارية لفيلم "شرف القبيلة "

الملحق 02: لوحة من فيلم "المشتبه فيهم"

الهوامش:

[1] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني ، ترجمة : أبو العيد دودو، الجزائر ، منشورات الاختلاف، ط 1 ، 2001 ، ص 105

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.elcinema.com، فيلم معركة الجزائر، تاريخ المعاينة: 2018.03.29،04:39 H

[3] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.nafhamag.com، معركة الجزائر،فيلم لا يتنازل عن العرش، تاريخ التصفح : 2018.03.29، 04:46 H

* علي غانم كاتب فرانكوفوني وسيناريست ومخرج جزائري مقيم بفرنسا، ولد في 20 سبتمبر 1943 بدوار دريد عين البرج حاليا، له العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية على غرار مكتوب1970 ، فرنسا الأخرى 1975 ، امرأة لابني 1982 وكل امرئ له حياته 2007 ، ومن أعماله الأدبية الحنش ذو سبعة رؤوس وامرأة لابني ، ينظر أكثر جريدة الحياة الجزائرية ، تاريخ النشر 14مارس2020 ، ص 19

[4] دلبلة بوحاري، نورية بوحاري ،"الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائي و والصورة السينمائية ،رواية ريح الجنوب أنموذجا"، مذكرة ماستر ، تخصص : أدب جزائري، إشراف: عمر قلايلية ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، 2015.2014 ، ص 12

* رشيد ميموني (1945–1995) روائي جزائري فرانكوفوني، كتب بالفرنسية : الربيع لن يكون إلا أجمل1978، النهر المحول1982، سلام للعيش 1983، طومبيزا 1984 ،ورواية شرف القبيلة المترجمة للعربية عام 1990 من لدن الحبيب السائح .

[5] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية–الفيلم، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2008 ، ص59

[6] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.nafhamag.com، بوداود عمير،"طه حسين ومولود معمري..معا في"الربوة المنسية"، تاريخ النشر : 2016.02.29 ،تاريخ المعاينة : 2017.08.03 ، 00:30 H

[7] المشتبه فيهم،فيلم (2004) ،تاريخ المعاينة : 2018.03.03، 19:00 ينظر الموقع : www.elcinema.com.

[8] منصور كريمة، "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، رسالة دكتوراه ، إشراف فرقاني جازية، قسم الفنون الدرامية ، جامعة وهران،2013.2012 ، ص 192

[9] ينظر؛ الموقع الالكتروني : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Ave_Caesar_morituri_te_salutant/106865 ، تاريخ المعاينة : 29.03.2020

[10] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.lexpressiondz.com، تاريخ النشر : 2014.11.08 ، تاريخ المعاينة : 03.09.2019، 15:00 H

[11] Said Ould Khelifa ,Savoir comment on peut revenir de si loin , http://www.maghrebdesfilms.fr/the-d-ania-le.html, Date de consultation : 26.03.2020

[12] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.allocine.com،تاريخ المعاينة : 03.29.2019، 01:35 H

[13] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.allocine.com،تاريخ المعاينة : 03.29.2019، 02:00 H

* مسرحية الاعتداء لياسمينة خضرا تمّ مسرحتها بعنوان الصدمة عام 2009 من طرف المسرح الجهوي عبد القادر علولة وهران الجزائر ، ينظر أكثر للباحث الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية ص 113.112

[14] سيدي محمد بن مالك ، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيو شعرية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2015 ، ص 77

[15] أحمد شنيقي، "رشيد ميموني: دور المثقف هو الرفض؛ ترجمة صلاح باديس، Algerie-Actualité ، تاريخ النشر : 2016.02.15 ، تاريخ المعاينة : 2019.03.22 ، 30: 16 : H

[16] بودومة عبد القادر ، مونيس بخضرة ، عطار أحمد، شوقي الزين محمد ، مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية ، النشر الجديد الجامعي ، الجزائر، ط 2016 ، ص 66

[17] المرجع نفسه ، ص 67.66

[18] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، الجزائر ، منشورات الاختلاف، ط1، 2012 ، ص 233

[19] ينظر أكثر : للباحث عبد الله أوغرب ، تأثير سينما الثورة الجزائرية في صناعة أبجديات الوعي ، مجلة دراسات فنية ، مخبر الفنون والدراسات الثقافية – جامعة تلمسان – ، الجزائر ، العدد الأول جوان 2016 ، ص 48

[20] عبد الرحمن بغداد، "قراءة في تجربة رولان بارت مع المسرح،"أهواء بارت ومغامرات البارتية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2017 ، ص 290

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 114 – ص 131

السينما التركية وتأثير الممثل على المتفرج وفق نظرية الفيلموسوفي

Turkish cinema and the influence of the actor on the spectator according to the theory of filmosophy

حفصة لطرش

جامعة الجزائر 03، الجزائر

hafsalaterach@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/28 تاريخ القبول: 2020/02/05 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ظهرت السينما في تركيا كغيرها من دول الغرب وأوروبا في ظل أوضاع اقتصادية واجتماعية متغيرة ومتأثرة بها، منعكسة تلك الأوضاع على حجم الإنتاج السينمائي لكن ذلك لم يمنعها من التطور لتصبح منافسة لسينما هوليود وبوليود، فعرفت بسينما ايشلجام وسرعان ما انتشرت في أوساط المشاهدين لتؤثر على سلوكهم وهذا بتقديمها لنماذج من السلوك التي قد يتبناها المشاهد والتي تمثل عملية من عمليات التعلم الاجتماعي والتي تبدأ بعملية الإدراك للنمط السلوكي ثم ينظر الفرد إلى هذا النمط باعتباره مفيدا في بعض المواقف التي تعترضه ويقوم فعلا بتقليده في المواقف المشابهة، ولفهم الكيفية التي تتم بها هذه العلاقة بين المشاهد والفيلم تحاول نظرية الفيلموسوفي أن تطرح فكرة تفسير الأفلام انطلاقا من اقتراح فكرة وجود تفكير ينشأ بين السينما والمتفرج لتشرح شعوره وهذا بالنظر إلى ردود أفعاله أثناء المشاهدة وهذا بتفسير مضامين الأفلام معتبرة أن المتفرج يصيغ حقيقة واقعه الخاصة انطلاقا من الفيلم

كلمات مفتاحية: السينما التركية، الممثل، المتفرج، الفيلموسوفي

Abstract:

In turkey ,like other countries in the west and europe , cinema appeared in a changing and influenced economic and social situation ,which reflected on the volume of cinema production ,but this did not prevent it from evolving to become a rival to hollywood and bollywood cinema .this presents models of behavior that may be adopted by the viewer , which begins with the process of perception of the behavioral pattern and then the individual looks at this pattern as useful in some situations that may be opposed and then actually imitate it in similar situation in order to understand how this relationship between the viewer and the film has been attempted,the theory of the filmosophy will try to put forward the idea of interpreting films based on the idea of a thought that arises between the cinema and the spectator to explain the feeling of the spectator in view of his reactions while watching.

Keywords: Turkish cinema, actor, spectator, filmosophy

1. مقدمة:

تعتبر السينما كغيرها من وسائل الاتصال الجماهيري مصدر من مصادر التعلم الاجتماعي عن طريق تأثيرها المباشر والغير مباشر، حيث يتعرض الفرد إلى العديد من نماذج السلوك التي يرى فيها إمكانية تبنيها، ويأتي هذا عبر مراحل تبدأ بعملية الإدراك للنمط السلوكي الموجود في الفيلم، ثم ينظر الفرد إلى هذا النمط باعتباره مفيدا في بعض المواقف الشخصية التي تواجهه، ثم يقوم فعلا بتقليده في نفس المواقف المشابهة أو على الأقل يفكر في تقليده إن اعترضته نفس تلك المواقف، ومن أجل فهم تجربة السينما والاستجابات العاطفية لها اعتمد المنظرون على النظريات المعرفية في الإدراك لتفسير هذا السلوك أو هذا النمط من التفكير من أجل فهم طبيعة العلاقة التي تنشأ بين الفرد والفيلم أثناء المشاهدة، ومن أهم هاته النظريات نظرية الفيلموسوفي التي اهتمت بدراسة نفسية المشاهد ومشاعره الواعية والتفكير الذي يؤثر في اللاوعي، حيث ترى أن الأفلام تؤثر في الوعي واللاوعي معا، أي أن شعور المشاهد بأنه يفكر في الفيلم قد يكون شعور واع أو غير واع تبعا للمفاهيم التي يصنعها المشاهد في ذهنه، وبناءا على هذا سنجيب في هذا المقال انطلاقا من تساؤل حول ما هي أهم الأفكار التي جاءت بها نظرية الفيلموسوفي؟ وكيف يندمج تفكير المشاهد بالسينما ويتأثر بالممثل؟ كما سنأخذ نموذج السينما التركية باعتبارها شهدت إقبالا كبيرا في الآونة الأخيرة

2.نشأة السينما التركية وتطورها

تعود بدايات ظهور السينما في تركيا إلى ماقبل تأسيس الجمهورية التركية حيث كان أول إنتاج سينمائي تركي عام 1914 (فيلم تدمير النصب الروسي) بالإضافة إلى الأفلام الوثائقية التي صورت الشوارع والحياة اليومية للعائلات في بعض المناطق خلال (ح.ع.1) ويمكن تقسيم التطور التاريخي للسينما إلى أربع فترات كالآتي:

1.2 فترة المسرح 1923، 1939:

كانت التجارب الأولى للسينما مرتبطة بالمسرح ففي عام 1922 توجه الممثل محسن ارطغول أو الإخراج السينمائي، وكانت السينما آنذاك تتطور ببطئ بسبب الاحتكار من شركة ارطغول بالإضافة إلى غياب المدارس والمدرسين، واعتبرت سينما تاريخية تحمل رسائل إيديولوجية سياسية لأغراض دعائية في عهد أتاتورك بالإضافة إلى الأزمة الاقتصادية التي أدت إلى فرض الضرائب على صناع السينما 1932 وارتفاع التذاكر كما تميزت السينما آنذاك بطابعها النقدي وتنتقد الوضع في تركيا وتتحدث عن النضال فيها وتروي تفاصيل الاحتجاجات على احتلال أزمير آنذاك ومن أهم تلك الأفلام قميص النار 1923وفيلم امة تستيقظ 1932[1]

فلطالما أظهرت هذه الأفلام الشعور القومي وعكس حياة الشعب ولان المجتمع كان اغلبه فلاحين سنة 80 % والأمية 95% فقد اعتبرت السينما وما تتضمنه من أفكار هي الوسيلة الوحيدة للاتصال بالشعب.

2.2 الفترة الانتقالية.1939.1952:

بعد نهاية نظام الحزب الواحد ظهرت شركات سينمائية خاصة كسرت الاحتكار الإخراجي الذي مارسه محسن ارطغول لسنوات[2].وبالرغم من التحول الذي شهدته السينما في هاته الفترة إلا أنها بقيت متأثرة بالتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية آنذاك كالهجرة الداخلية وحركة التصنيع وزيادة الحراك، كما كان للجانب الديني والاجتماعي تأثير على السينما، حيث اعتمدت على مبدأ الفصل بين الدين والدولة في إطار الإيديولوجية العلمانية، بعدما قام التنظيم السياسي العلماني بتنظيم شكل الحياة والتي لم يعد الدين فيها يقيم الحياة اليومية بل معزولا عنها، واعتبر ان الإيمان لا علاقة له بالممارسات اليومية، فالدين يمكن ان يستخدم لأغراض اجتماعية وسياسية، فالإيمان لا يمكن ان يكون أداة لتلك الأغراض فهو مقتصر على الجانب الروحي وكان هذا تمهيدا لفرض سياسة العلمنة بطريقة غير مباشرة [3]

3.2 الفترة السينمائية.1952.1970:

*سنوات التكوين 1950/1960

في هاته الفترة أنشئت السينما التركية تيارا خاصا بها كما هو الحال في هوليود بأمريكا، وبوليود بالهند حيث اتجه المنتجون الأتراك إلى شارع يشيل جام باسطنبول وأصبح المكان الذي تتم فيه إنتاج الأفلام فنسبت إليه السينما وأصبحت تعرف بالسينما الاشلجامية وبحجم زيادة الإنتاج زادت الحاجة إلى صالات العرض التي أصبحت تتسع من 500 إلى 700 شخص بعدما كانت لا تتسع ل100 على الأقل وتميزت هذه الفترة بظهور أنماط فيلمية جديدة كالميلودراما والملاحم الريفية والأفلام السينمائية وأفلام المدن والكوميديا وظهر نظام النجوم تقليدا لسينما هوليوود، وهذا لمخاطبته للطبقة العاملة وإثارتها لعواطف الناس، وهكذا تطورت السينما التركية وبلغ الإنتاج في تلك الفترة 300 فيلم في العام، حيث فاقت أرقام الإنتاج السينمائي الأمريكي [4]ومع ارتفاع أسعار التذاكر أصبحت السينما تجارة رابحة وبدأ المحليون بضخ الأموال للاستثمار في الأفلام سواء من حيث الإنتاج او التوزيع وبهذا اعتبرت حقبة الستينات العصر الذهبي للسينما التركية [5]

*البحث عن سينما قومية 1960/1970

بعد الانقلاب العسكري عام 1960تغيرت بشكل كبير الخريطة الثقافية والسياسية والاجتماعية لتركيا ونتيجة لخطط التغريب التي شرعت في تطبيقها الطبقة الحاكمة، شهد المجتمع التركي صراعات ثقافية وسياسية غير مسبوقة أدت إلى حرب أهلية، استمرت حتى أواخر السبعينات ما أثر على الصناعة السينمائية، وشعر صناعها بالحاجة إلى ثقافة سينمائية قومية جديدة من حيث المبادئ الشكلية والسردية المستوحاة من التقاليد التركية البصرية والأدبية والمسرحية والموسيقية [6]وفي عام 1968 أصبحت السينما تعكس قيم الطبقة المهيمنة وهي طبقة العمال والفلاحين، ويعود انتشار الأمية إلى القوة الاستعمارية التي عملت على احتلال تركيا ثقافيا وتغيير اللغة من اجل محو الثقافة الإسلامية، وتحولت من

مركز الثقافات في عهد الدولة العثمانية إلى مدينة أمية، وفرضت القوانين التي تمنع لبس الملابس الإسلامية، كما عملت الأفلام التركية خاصة الكوميدية على زرع صورة مشوهة عن طبيعة الدين فصورت رجال الدين أنهم مشعوذون يربحون النقود من خلال خداع الناس .كان هذا الأمر يتم بالتوازي مع الجهود التي تبذلها الدولة لمنع تعلم العلوم الشرعية، وبذلك أصبح الإسلام علماني يفصل آداب وأوامر الدين عن العمل. ولم يقف الأمر عند الجوانب الأخلاقية بل امتد إلى الجانب التنظيمي وظهر ما يسمى الإسلام البيروقراطي وصارت أهمية الأشخاص مبنية على مرتبتهم الدنيوية لا الدينية، وقد تم تأسيس حركة السينما القومية التي أنتجت العديد من الأفلام السينمائية التي أسهمت في تحريك الثقافة السينمائية عن طريق مواضيعها الشبه واقعية التي تصف الصراع في الريف التركي، لكنها لم تعش طويلا بسبب الصراعات السياسية والإيديولوجية وفقدان دعم الدولة وبظهور التلفزيون تناقص عدد الأفلام فحاولت الشركات تجاوز الأزمة وهذا بإنتاج الأفلام الفاضحة التي أدت إلى فقدان جمهور العائلات [7]

4.2/السينما التركية الجديدة: يمكن أن نقسم هذه المرحلة إلى مرحلتين :

*السينما من 1970الى 1994:

في عام 1970 تراجعت صناعة السينما في تركيا وأغلقت دور العرض وهذا بسبب منافسة التلفزيون وغياب أسواق الإنتاج ففي هاته الفترة اختفت الأفلام الرومانسية وصارت واقعية بمجيء المخرج يلماز غوناي الذي أعطى توجها جديدا للسينما متأثرا بالسينما الواقعية الايطالية معتبرا فيها عن توجهه اليساري وبالرغم من النجاح العالمي الذي حققته أفلامه في هاته الفترة وانتشارها إلا ان شعبية التلفزيون والأوضاع السياسية كالانقلاب العسكري عام 1980 أثرت بشكل مباشر على السينما وتم حظر بث كل الأفلام التي تحمل أي فكرة عن الأوضاع السائدة آنذاك وتم إيقاف تصوير الأفلام بسبب هرب المنتجين من تركيا خوفا من العقاب في المقابل القي العديد من السينمائيين في السجن [8]بعد عامين من

الانقلاب تم تأسيس مهرجان الفيلم الدولي فدخلت السينما التركية المحافل الدولية واعتبرت خطوة للخروج من التوتر السائد، وركزت في هذه الفترة على المواضيع ذات المحتوى الفلسفي والاجتماعي.

إلى جانب الأفلام التي تتناول قضايا المرأة ومشاكلها في ظل الظروف الاجتماعية والأسرية للمرأة الموجودة في سياق إيديولوجي علماني تركي، وأطلقت على أفلام تلك الفترة كأفلام النساء والتي وصفت النساء المهمشات في المجتمع التركي، بالإضافة إلى الوضع القائم على التناقض ما بين إصلاحات كمال أتاتورك الاجتماعية التي تسعى إلى التحديث وتنادي بتحرر المرأة وما بين النظام الأبوي التقليدي السائد[9] أما في بداية التسعينات فقد شهدت فيها السينما انتكاسة جديدة بسبب الكلفة العالية لصناعة الأفلام دون تحقيق العوائد الموجودة .

*السينما من 1995الى 2006

مع حلول عام 1995 تم توجيه السينما إلى التلفزيون، وبعد تراجع سينما ايشل جام واعتبارها أنها سينما لا تلبي رغبات الجمهور، وتم توجيه السينما إلى التلفزيون والتركيز على الناحية الجمالية وأنشئت قنوات تلفزيونية تركية خاصة بالأفلام كما قامت وزارة الثقافة بدعم الإنتاج مباشرة مثل أوروبا وتوجيه الميزانية إلى مؤسسة التلفزيون.

ومع حلول الألفية الأولى وتطور تركيا اجتماعيا والتخلص من المشاكل المتعلقة بالهوية والقيم وتنوع الطلب على إنتاج الأفلام والمسلسلات في القنوات المحلية والوطنية والدولية بالإضافة إلى النجاح في المحافل الدولية، اعتبرت السينما التركية الحديثة قد دخلت العصر الذهبي من جديد وعادت لتلعب دورا مهما في السينما العالمية، وهذا لقربها من الشرق والغرب وبالتالي محاولتها لصنع هوية ثقافية والخروج من صراع الثقافات باحثة عن مضمون وروح خاصة بها وتنوعت في طرحها للمواضيع فاقتبست من الأدب الروسي في التأليف والإنتاج وأعادت طرح أفكار سينما ايشل جام بقالب ميلودرامي جديد بالإضافة إلى

الأعمال التاريخية التي تتناول حياة السلاطين في الدولة العثمانية التي لاقت رواجا كبيرا في دول العالم خاصة العربية منها.

قبل الحديث عن كيفية تأثير الممثل على المشاهد سنطرح بإيجاز كيفية تلقي المشاهد للصور في مشهد معين وملاحظتها وكيف يحللها

3.المشاهدة وكيفية إدراك الصور:

بما أن الأصل في التصور هو الانطلاق من الرؤية العينية وتحويل العياني إلى متصور ذهني فإن ثقافة الصورة واحتلالها لعمليات الاستقبال البشري جعلها هي الأصل المعرفي، فصار الواقع انعكاس لهذه الصورة، وقصص الأفلام والمسلسلات على اختلافها تصنع تصورات معينة لدى المشاهد فنجد أنها تعيد صياغة الواقع على نموذجها وليس على شرطه الفعلي [10]كما أن الصور تتحرك بطريقة أسرع من أن يدركها المشاهد كاملة فلا تترك له مجال لمناقشة المعلومات المارة من الشاشة، فالشاشة تقوم بصب الصورة داخل الذهن والمشاهد لا يستطيع إيقاف ذلك لأنها تدخل بطريقة اللاوعي، مع التمهيد للتقبل والتركيز على تلك الصور، دون التفكير في شيء لأن التفكير قد يؤدي إلى إحداث عملية تشويش وهذا يعتبر طريقة من طرق التأثير، مما ينتج عنه اندماج مع المشاهدة دون معارضة، كما أن التعرض للمشاهدة دون أي تأثيرات حسية خارجية يصرف المشاهد عن الواقعية المألوفة ويسمح بتقبل أي واقع يقدمه التلفزيون وتلغى الخيارات لوقت معين أحيانا ويصيبها التشوه أحيانا أخرى، فالمتتبع يخضع عقله لعملية تصميم أثناء المشاهدة خاصة البرامج التي تتسم بالسهولة والسطحية والغنية بالحيل الضوئية والحركية والصوتية، وحتى وان لم تساعد على البناء الإنساني الصحيح إلا أنها تحث على التقاط المعلومات الاعتباطية [11]وتسمى بالخريطة الإدراكية ومن الأساليب الرائجة في تعديل الخريطة الإدراكية هي صناعة المشاهد الرمزية التي تقدم معرفة زائفة وشعور وهمي وتصور بعيد عن الواقع، ذلك المشهد الرمزي يتميز بقدرته على البقاء والالتصاق بالذاكرة وهو سهل الاستحضار كلما جاء ذكر القضية

المرتبط بها، والمشاهد الرمزية الأقرب للاستحضار الذهني في الفيلم هي المتعلقة بنظرة الممثل والإيحاءات البسيطة التي يقوم بها [12]

4.النظريات النفسية السلوكية التي تفسر اللقاء بين السينما والمشاهد

1.4: فهم السينما من خلال النظريات المعرفية:

إن السينما بالنسبة للمعرفيين ليست لغة ويجب أن تفهم باستخدام الفطرة والذوق، كما أن داخل نطاق المعرفة الإدراكية للمتفرج هناك ثلاث طروحات نوجزها فيما يلي:

أطروحة الفهم الطبيعي والتي ترى أن المشاهد يستخدم العمليات الطبيعية للتمثيل الذهني لكي يفهم الدراما تتمثل هذه العمليات في النظم النفسية والمعرفية المركبة للفرد والتي تسمح له بفهم العالم، فتفهم السينما من خلال تكيف الفرد مع وجود طريقة جديدة في التفكير أمامه، وليس من خلال التشابه مع الحياة الحقيقية في كتاب فلسفة العنف تطرح النظريات فكرة كيف ولماذا يستجيب المشاهد عاطفيا لشخصيات وأحداث متخيلة حتى لو أنه يعرف أن هذه الشخصيات المصورة غير حقيقية.

ترى نظرية الإيهام أن الصورة السينمائية ليست إشارة للشيء أو المنظر لكنها شبيه للشيء وبالتالي تعطي إدراك مباشر للعالم ويستمتع المتفرج معرفيا بأوهام ويصبح آلة تستجيب لأي مؤثر أما أطروحة التظاهر فترى أنه ليس صحيحا القول أن المشاهد يخاف من مشاهد العنف وإنما يعتقد أنه يخاف وما يعيشه في تلك الحالة هي أحاسيس شبه عاطفية صنعتها معتقداته [13] فهو يلعب لعبة التصديق هاته الأخيرة تحتاج إلى نية التظاهر ودليل ذلك أنه يخرج أحيانا من جلد المشاهد العرق في نهاية مشهد درامي وأحيانا دموع وبكاء، فتصديق الأحداث والرغبة في حدوث الأشياء وعدم حدوث أشياء أخرى محددة لا تبدو أنها معتقدات ورغبات متخيلة للتظاهر وإنما هي جزء من علاقة جديدة بين المشاهد والفيلم، بالإضافة إلى فكرة الشبيه أو النظير وهي شبيهة بنظرية التظاهر، تركز على الاستجابات العاطفية لعالم

متخيل، فقد يبكي المشاهد عند مشاهدة أحداث درامية مشابهة لأحداث عاشها أو يتخيل نفسه أنه يعيشها أو سيعيشها (كموت شخص أو فراق شخص ...الخ)

فهذه الدموع حقيقية لأنها تجعل الفرد يفكر في الأحداث العاطفية للعالم الحقيقي والأحداث المتخيلة تلك، تملك القدرة على التصديق. في هذا الصدد ترى كارين برادسلي أن أصحاب النظرية المعرفية يعتمدون كثيرا على فكرة التخيل فالفرد لا يحتاج إلى التخيل الواعي النشط وإنما لقدراته الإدراكية السمعية البصرية، وتجربة المشاهد إدراكية أكثر من كونها تعتمد على المتخيلة الإبداعية

يرى أصحاب نظرية الفيلموسوفي المشاهد العادي أنه يندمج مع المشاهدة بمخيلته لكن التحول إلى الخيال الواعي يحدث عند البداية، ثم يشعر بالعواطف على نحو مباشر[14] فالأفلام تعرض لنا واقعا جديدا، فتنشئ تفكير جديد، حياة وعواطف جديدة، كما أن نظم التفكير في العالم الحقيقي تسمح بالدخول إلى عالم الفيلم، فيتم تعديل الأفكار ومعايشته المشاعر، هذا الاندماج ينشئ نوع خاص من الاستجابة تسمح برؤية وتعلم تجارب جديدة فهي تجعل المشاهد بتعرف على واقعها كما لو أنه واقعه، لكن لا يتوقع أن واقعها سوف يتصرف دائما على النحو الذي يتصرف به واقعه

إن عقل المتفرج يكون أحيانا نشطا في استيعاب الفيلم، وفي نفس الوقت يدرك أشياء على نحو غير واع، فالفرد هنا يكون مشاركا ونشطا كما يكون منفتحا وجاهزا ذهنيا لاستقبال التفكير المرهف للفيلم في لاوعيه يفكر في الصورة والافتراضات باعتبارها كلا واحدا في كل لحظة من الإدراك، كما أن الحوار والأحداث والأفعال والإيماءات تلتقي مع وعي المتفرج النشط كما تلتقي الحركات والألوان وتحولات التوليف مع اللاوعي المستقبل للمتفرج ولا يعتبر هذا انقساما في التفكير فالمضمون لا يتم التعامل معه بواسطة الوعي، كما أن الشكل لا يتم استقباله فقط عن طريق اللاوعي، فالإيماءات والأفعال يمكن أن تؤثر برهافة على فهمنا

الواعي للدراما، كما يمكن للون والحركة أن تجذب أعين المشاهد فيقيم علاقة واعية بينها وبين الحبكة[15]

الظاهرتية: يرى أصحاب النظرية الظاهراتية أن المشاهد يرى الأشخاص والأشياء من خلال تفكير الفيلم، أي بالطريقة التي يريد بها الفيلم أن ترى (طيب .شرير) فالفيلم لا يتم التفكير فيه، بل يتم إدراكه فالمشاهدة الدرامية تحدث أثرها على المادة الرمادية من المخ والصورة الذهنية التي يدفع الفيلم إلى تشكيلها لها علاقة مباشرة مع الفكر وبالنظر إلى ميساريس messarise فإن الأفلام بصفة عامة مفهومة لأنها مبنية باستخدام مهارات إدراكية عادية، هذا ما يخلق علاقة مباشرة بين المشاهد وما يشاهده، ففي الفيلموسوفي فإن الظاهراتية ترى أن المشاهد يندمج مع الفيلم، من خلال الإسقاطات والتوقعات، أي يندمج في حوار فعلي مع ما يشاهده بحيث يجعله يشعر بالشخصية. وعلى مستوى عمليات المعرفة الإدراكية لأن لكل فرد إستراتيجيته المتفردة غير الواعية، وكل فرد يبحث عن أشياء محددة، وكل فرد ينتبه ويستجيب للعناصر المختلفة، وكل فرد يغرق في دراما الفيلم بطريقته الخاصة (الإيديولوجية، العاطفية، النفسية، النرجسية) وطريقته في التفكير تجعله منتبه إلى أشياء محددة في الصورة، فهناك موطن لقاء بين المشاهدة والمشاهد يصنع تفكيرا ثالثا منفردا وهو اشتراك تفكير المشاهد مع التفكير الفيلمي، فيتم تضمين الفيلم في العقل ويضيف المشاهد التفكير الفيلمي (أي الرسالة التي يريد إيصالها إلى المستقبل) إلى تفكيره ليعيد تشكيل على نحو طبيعي واع أو غير واع فيؤثر المشاهد والفيلم كل على الآخر[16]

وكما سبق القول إنه عند التقاء الفكرين ينتج فكر ثالث، فالفيلم بالإضافة إلى محيط تجربة المشاهد وميوله الثقافية ووضعه التاريخي واحتياجاته ورغباته تشترك جميعا في خلق المعنى المعاش، والمشاهد كمشارك نشط يختار غريزيا مجالات وقطعا من الأفكار الفيلمية التي تحاول إيصالها إليه، فعندما نرى شخصية أو ممثل معين، يبدو لنا أننا نرى الشخص فقط، لكننا نراه بالكيفية التي يريد بها الفكر السينمائي أن نرى هذا الشخص[17]

*تأثير الفيلم: إن التفكير السينمائي الشكلي، الصوت والصورة وهو تفكير مؤثر يتواصل مباشرة مع جزء غير لغوي من العقل، يقول ستانلي كوبريك إن الدراما تمثل فرصة لإعطاء مفاهيم وتجريدات معقدة دون الاعتماد التقليدي على الكلمات [18]

2.4: الممثل النموذج:(النجم)

قبل الحديث عن تأثير النجم أو الممثل النموذج على الأفراد وجب فهم طبيعة صنع الممثل (أو معنى الممثل من الناحية أو الاقتصادية كي يصبح جاهزا ليتم عرضه على الشاشة)

*مفهوم النجم (الممثل)

ظهر مفهوم النجم سنة 1910 بسبب التنافس القائم بين شركات الإنتاج السينمائي في الوم.أ وقد ساعد في ذلك تطور تمركز الرأسمال في قلب صناعة الأفلام، ويعتبر نظام النجم عملية تصنيع بواسطة اكتشاف المواهب وتغيير أشكالها وتكييفها حسب مقاييس نموذجية محددة ثم يعرض في السوق (أي الفيلم) مع بقاءه تحت رقابة المصنعين، وبعد تصنيعه وفق الشكل المطلوب يكون الممثل قد دخل قانون السوق حسب سوق وسائل الإعلام وبالتالي أصبح سلعة وله ثمن يزيد أو يقل حسب العرض والطلب، ويتم تقدير ذلك حسب مدا خيل الفيلم [19]. وما يميز النجم أنه سلعة لا ينتهي بالاستهلاك من طرف الجمهور، بل تكرار ظهوره تزيد من قيمته وتجعله مرغوب أكثر فهو نوع من الرأسمال الثابت بالمفهوم الاقتصادي. فالمشاهد هو من يعطي طابع الأسطورة للممثل، وقد شبه ادغار موران في كتابه نجوم السينما [20]الممثل المعبود والمعجب بالعابد، أي أن النجم يصبح في نظر محبيه مثل الآلهة، محبوبا ومتابعا ويتم تقليده في كل شيء، ولا يقتصر هذا التقليد على الجانب المادي أي الأكل والملبس بل حتى في مشاعرهم تجاه الآخرين، وهذا ما يسمى بالتمثل أو التماهي، ويقصد بالتماهي أن المشاهد يعيش نفسيا حياة أبطال المسلسل أو الفيلم الوهمية المكثفة، القيمة والعاطفية، وهذا التماهي ينقسم أو ينفتح باتجاهين :الأول هو عملية الإسقاط /التماهي الغرامية التي تتوجه لشريك من الجنس الآخر، والاتجاه الثاني وهو الأكثر انتشارا اليوم، وهي

عملية تماهي تتعلق بأنا آخر، أي نجما من الجنس نفسه والعمر نفسه، فيفضل الذكور النجوم الذكور. والإناث تفضل الإناث، فالتماهي الذي يولد أثناء العرض أو أثناء المشاهدة يستمر حلميا خارج العرض [21]

فيحاول المعجب تقليد النجم، ويبحث عن بدائل للحضور الحقيقي، لتكون دعامات للتماهي (صور يحملها في الهاتف عن طريق الانترنت، بحث دائم عن حياة الممثل وعلاقاته، تاريخ ميلاده، مستواه الثقافي والاجتماعي ... الخ). فيحاول العابد أن يعيش وفي داخله حياة النجوم وفي لحظة ما يدخل السحر التعاطفي الواقع أو الميدان وهو إما أن يكون حلميا في كليته، وإما أن يكون حلميا /علميا (ويقصد بالتماهي الحلمي الكلي هو أن الحلم يتماهي فيه الحالم مع النجم أي على مستوى الخيال، و التماهي العلمي هو إتباع طرق عيش الممثل وسلوكه الاجتماعي) ففي هذه الحالة سوف يقلد العابد عن وعي أو غير وعي أمر من أمور المعبود كما أن الممثل أو النجم يلعب دور على صعيد الخيال، وعلى صعيد الممارسة ولاسيما على صعيد جدلية الخيال والممارسة، أي في الحياة العاطفية للفرد، أين تصاغ الشخصية وهذا له امتدادات ثلاث حسب ادغار موران وهي التطهر والمحاكاة، والبعد النفساني، ففي وضع الطفولة تتموضع التأثيرات في وضع تطهيري محاكاتي وتترجم في العاب حيث تتحول المحاكاة إلى تطهر، وفي مرحلة المراهقة يظهر نوع من المحاكاة بطابعها الاجتماعي ليسهم في تشكيل الشخصية للفرد عند الكبر .

إن النجم الممثل يتدخل بأسلوب معقد في جدلية الوهمي والحقيقي، كما يعتبر نمط ثقافي يجسد السيرورة البشرية التي أنتجته، وبهذا يندمج في حياة الفرد، ويتجسد فيها بشكل من الأشكال بالإضافة إلى واقع الفرد الذي يتغذى من الوهم إلى درجة يصبح هو نفسه نصف وهمي وقد يبقى النجم في الخيال دون أن يتحرر في الأفعال، وقد يظهر واقعيا على السطح ويكيف السلوك، ويصبح معاشا كأن يسير السلوك النفسي العاطفي (مثلا إذا قدم الممثل نصيحة في فيلم أو مسلسل يصبح نموذجا يقتدي به، ويتطابق مع صوت الضمير

مما يجعل المشاهد في المواقف التي يتعرض لها يقول ماذا يفعل النجم لو كان مكاني؟ [22] فصناعة الممثل في سوق الفن تتطلب صناعة صورة جيدة له مركزة على شكل الوجه والجسم وفق معايير نموذجية، ويعتبر هذا شرط أساسي لبقاءه في دائرة القبول فالاعتماد على صورته الخارجية وتحويله إلى وسيلة ثقافية، جعل صناعتها تتمادى في جلب كل ما هو خيالي وما وراء الخيالي [23]

3.4 تأثير الممثل في الأفلام السينمائية التركية على المشاهدة:

من بين المفارقات التي ميزت الأفلام السينمائية والمسلسلات التركية هي الاعتماد على ممثلين وممثلات بمواصفات معينة حتى أصبحت هي الأساس في إنجاح أي عمل سينمائي فالممثل يتم اختياره بشكل مصمم للعرض ويتم عرضه بشكل متكرر، فسابقا كانت أفلام هوليود الكلاسيكية تصور الشخصيات الذكور عاديين اقل تميزا وأقل جمالا، ولا يتم الاهتمام به من الناحية الشكلية مقارنة بشخصيات الإناث التي يتعامل معها كأشياء ينظر إليها، ويتم التركيز عليها، نفس الشيء بالنسبة للسينما المصرية التجارية، فقد طرحت "لورا مولفي" 1989 هاته الفكرة بالقول : " الرجال يتصرفون والنساء تظهر" [24] أي أن السينما والتلفزيون حاليا كانتا تعتمد على جمال المرأة محاولة إغراء المرأة ذاتها أو جذب الرجال، فالفارق بين الأفلام والمسلسلات العربية والغربية والأفلام التركية الحالية هي أن استجابة النساء لصور الممثل التركي عند عرض جسد الرجل ووسامته على المرأة أمر غير معتاد، فسابقا كان يتم جذب مشاهدة النساء عن طريق المرأة الممثلة التي تصور معاملتها للرجل فيتم محاكاة الممثلة وتقليدها، كما أن المظهر البدني سابقا للرجل لم يكن يحمل أي علامات مميزة وجذابة، فاللياقة والجمال تخص المرأة أكثر منه، والممثلات النساء سابقا كانت تتطابق مواصفاتهن مع معايير الجمال المحلية والعالمية، أما الرجل الممثل فكان يميل إلى أن يكون شخصية كاملة بصورة عامة. فالجمال الجسدي السائد في الأفلام والدراما ككل، لطالما ارتبط بالتأنيث حتى يتم تأنيث الجمال، أما السينما التركية فقد طرحت النقاش في المجال العام

حول الجسد الذكوري، ولطالما كان غير قابل للنقاش في المجتمعات العربية، والممثل (الرجل التركي) ذو ملامح غربية أوروبية ربما ما جعله أكثر تميزا، وقد توصلت الدراسات إلى أنه حتى وإن تكررت مشاهدة وجمال ووسامة الممثلين وجمال الطبيعة في الأفلام الغربية الأمريكية والمكسيكية، إلا أن التركية أكثر تأثيرا على المشاهد العربي وأكثر تميزا بسبب القرب الثقافي، أو ما يعتبر أنه قرب ثقافي على أساس أن هناك تاريخ إسلامي مشترك [25] ونظرا للانتقادات الكثيرة التي وجهت للأفلام التركية لما تحمله من محتوى مناقض أحيانا للعادات وتقاليد ودين الأفراد، وما تحمله من أفكار علمانية إلا أن هناك من اعتبرها أنها برامج ليست سلبية دائما على المشاهد وأن تأثير الممثل كثيرا ما يكون تأثيره ايجابيا على سلوك الفرد، وخلافا عن الترفيه فالأفلام التركية تتضمن رسائل ايجابية كالوئام العائلي وتعزيز مركز المرأة والمساواة بين الجنسين، وتمكين المرأة وتعزيز المعارف بشأن خلق المواقف وتغيير السلوك، والمَشاهد التي تركز على العلاقة بين الممثلين والمحبة والتفاهم وجلب الزهور من قبل الممثل للمرأة الممثلة بعد مشادة كلامية في مشهد معين، يمثل نموذج لدور الرجل في علاقته بالمرأة في الواقع والعكس كذلك . فالأفلام تعمل على صناعة الواقع ماديا من حيث السلوكات اليومية وتقوم بتأثير غير مباشر على المتفرج وهذا عن طريق صناعتها للواقع ماديا من حيث السلوكات اليومية وكيفية العيش، ومعنويا من ناحية الأفكار والمبادئ التي تروج لها، فمفهوم الواقع بمعناه الكلاسيكي بدأ ينهار لأن الحقيقة التي كانت تستقي من وجوده أصبحت تستمد من السينما والتلفزيون، وصار الفرد يبني تصوراته من خلال ما يقرأ ويسمع ويرى فيه، ويعتبر ليبمان أن الواقع في الحقيقة كلمة لا تتحمل غير ما يعنيه الإنسان بنفسه أما غير ذلك فإنه يسمىً صناعة الواقعً [26]وهذه الصناعة تشمل وسائل الاتصال الجماهيري بما فيها السينما

5. خاتمة:

من خلال ما سبق نستنتج أن المشاهد يمكن أن يكون نشطا فهو يختار وينتقي أجزاء الصورة التي سوف يركز عليها، وتفكيره يختار طريقة للاندماج مع ما يشاهد (فيلم أو أي برنامج أخر) وخلفية الوجود تغذي ذلك الاختيار، والفرد بشكل واع أو غير واع يختار الأجزاء التي سيوجه إليها انتباهه في الفيلم.

6 قائمة المراجع

[1] Hemt baydlmir ; turk sinemasinin gelsimi (1895/1939), eskisehi rosmangazi university ,sosyal bilimler dergisi,cilt 6 sayr02 ,arlik 2005pp120.121.

جيوفري نوويل سميث ،أحمد يوسف هاشم النحاس :موسوعة تاريخ السينما في العالم ،السينما المعاصرة (1995/1960)، المجلد03 ،ط1 ،المركز القومي للترجمة ،القاهرة ،2010، ص551[2]

برنامج ذاكرة السينما : السينما التركية ،إعداد إيهاب الخمايسية ،خالد الدعوم ،تعليق ، حسن حجازي ،ناة الجزيرة الوثائقية ،اخراج شركة طيف لانتاج الفني ،الأردن ،2017، تاريخ المشاهدة15 مارس2018 .[3]

ايهاب الخمايسية : المرجع السابق .[4]

جيوفرينوبيل سميث : المرجع السابق ، ص 552.[5]

[6] جيوفرينوبيل سميث: نفس المرجع السابق ،ص 553

نفس المرجع السابق ،ص 555.554[7]

[8] Rifat bali the motion picture in modern turkey , the Turkish cinema in the early republican years , Isis press,Istanbul.2007.92.98

[9] Turkish womene's predicament ;women's studies international forum.vol22,n°3.inxhe usa,1999.p303.

عبد الله الغذامي :الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي ،ط2،بيروت ،المركز القومي العربي ،2005،ص99[10]

جيري ماندر ،تر:سهيل منيمنة ،أربع مناقشات لإلغاء التلفزيون ،د.ط ،د.دار نشر،ص 65[11]

أحمد فهمي:هندسة الجمهور ،كيف تغير وسائل الإعلام الأفكار والتصرفات ،؟ط1،الرياض ،مكتبة الملك فهد ،2015،ص 105.[12]

دانييل فرامبتون ،تر:أحمد يوسف ،الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما ،ط1 ،القاهرة ،المركز القومي للترجمة ،2009،ص237[13]

[14] دانييل فرامبتون : المرجع السابق ،ص240

[15] دانييل فرامبتون :نفس المرجع السابق ص ،ص247.245

[16] نفس المرجع ،ص ص 252.250

[17] دانييل فرامبتون :نفس المرجع السابق ،ص 253

[18] دانييل فرامبتون :نفس المرجع ،ص 254

[19] Baechlin ; histoire économique du cinema,la nouvelle édition .paris.1947.p172.

إدغار موران ،تر:إبراهيم العريس ،نجوم السينما ،ط1،بيروت ،المنظمة العربية للترجمة ،2012،ص 111[20]

[21] إدغار موران :المرجع السابق ،ص ص 110.109

[22] إدغار موران :نفس المرجع ، ص ص 158.157 .

اندريا بيرس ،ويليامز،تر :شويكار زكي ،البيئة الإعلامية الجديدة ،ط1،القاهرة ،دار الفجر [23]للنشر ،2012 ،ص 174 .

[24] Harista salmandra ;the muhannad effect ,media panic Melodrama and the arab fenal gaze.anthropological Quarterly ,lehmancollege city university of new York,vol 85,n°1,2012,p57.

[25] Nazakat hussain hamasaeed : the impact of commercial global television on cultural change and identity formation; astudy of Kurdish women and the Turkish opera nor, Bradford media school, university of Bradford,2011.p180.

محمد علي فرح : صناعة الواقع ،الإعلام وضبط المجتمع ،أفكار حول السلطة والجمهور [26] والوعي والواقع ،ط1،بيروت ،مركز نماء للنشر ،2014،ص 99

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 132 – ص 145

السينما الثورية الجزائرية ودورها في التأريخ لأحداث الثورة التحريرية الجزائرية 1958 -1962

Algerian revolutionary cinema and its role in the history of the events of the Algerian liberation revolution 1958-1962

نبيل زاوي *

[1] المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة، الجزائر، nabil_zaoui@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/01/25 تاريخ القبول: 2020/04/20 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

إن الكفاح المسلح الذي أعلنته القيادة الثورية لجبهة التحرير الوطني في الفاتح من نوفمبر سنة 1954، لم يقتصر في مجمله على المواجهة العسكرية كحل وحيد لإنهاء الوجود الاستعماري فحسب، بل اعتمد على كل الوسائل المتاحة بغرض دفع جماهير الشعب الجزائرية وكل المنضمات الشعبية الموجودة في الساحة للالتفاف حول الثورة التحريرية وقادتها، وقد لبّ الكل نداء الواجب من: (مثقفين– طلبة–نساء–عمال–رجال المسرح والسينما ...)، وقد كلف رجال السينما وقتها بمهمة نقل صدى الكفاح الوطني في الداخل إلى الشعوب الصديقة والشقيقة، وهي المهمة التي نجح فيها رجال السينما وبامتياز واستعطوا أن ينقلوا صدى الكفاح الوطني إلى المحافل العالمية.

كلمات مفتاحية: الثورة، الاستعمار، المنظمات الشعبية، السينما الثورية.

Abstract:

The Algerian revolution, which broke out on the first of November 1954, did not depend on arms as the only solution to ending colonialism, but rather relied on all means that could push the masses of the Algerian people to contribute to the revolution. Everyone has responded to the

nation's call, including the men of art and cinema. Film men with the mission of conveying the echo of the editorial revolution to international forums and winning the solidarity of friendly and brotherly peoples.
Keywords: revolution ; colonization; Popular organizations; Revolutionary cinema.

مقدمة:

لم يقتصر الكفاح الثوري من أجل استقلال الجزائر على الجانب السياسي وحمل السلاح فقط، بل شملَّ أيضا الجانب الرياضي والثقافي، وخاصة الجانب الفني والسينمائي الذي برزَّ تحديداً مع إنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وميلاد المدرسة السينمائية في معاقل جبال الولاية الأولى التاريخية.

لعبت السينما الثورية دورا بارزاً ومهماً في التعريف بالقضية الجزائرية ونشر صداها إلى كافة أقطار العالم، إضافة إلى نقل معاناة الشعب الجزائر من ويلات الاستعمار لشعوب العالم الصديقة، وعليه فمنذ انطلاق الشرارة الأولى الثورة التحريرية، انطلقت معها المدارس السينمائية في الجبال لتربية الأجيال على فنون الصورة والصوت، بغية تجسيد الكفاح المستميت الذي يخوضه الشعب الجزائري من أجل نيل حريته، كما تكونّتَ على إثرها مصالح السينما العديدة، سواء التابعة للحكومة المؤقتة أو لجيش التحرير الوطني، والتي ساهمت مساهمة فعلية في معركة التحرير، وللإلمام حول الدور التاريخي للسينما الثورية خلال معركة التحرير تجيب ورقتي هذه حول العديد من التساؤلات هي كالآتي:

- لماذا اعتبرت " السينما " السلاح الاستراتجي لجبهة التحرير الوطني؟
- ما هي ظروف ميلاد السينما الثورية الجزائرية؟
- وفيما يكمن الدور الذي أدته في معركة التحرير الوطني؟
- ما المقصود بمصالح السينما الجزائرية الثورية؟
- من هم رواد السينما الثورية الجزائرية؟

1 – " السينما الثورية " السلاح الاستراتجي لجبهة التحرير الوطني:

تنبه قادة الثورة التحريرية منذ اندلاعها أنَّ الصورة والتصوير السينمائي سلاح في غاية الفاعلية، بالإمكان الاعتماد عليه للتعريف بالقضية الجزائرية خارج الحدود [1]، لذلك أعطيت أهمية كبيرة لقطاع الإعلام خاصة السمعي البصري منذ سنة 1955 [2]، فإلى جانب الصحافة والإذاعة تمَّ أيضا توظيف الصورة المسرح والسينما كسلاح في المعركة السياسية، لتجسيد معاناة الشعب الجزائري، ونقل كفاحه المستميت من أجل نيل حريته إلى الرأي العام العالمي والدولي، وحفظ التضحيات الجسام لأبطال هذه الأمة لجيل المستقبل حتى لا يصاب بداء النسيان [3].

2 – ظروف ميلاد السينما الثورية الجزائرية ودورها الثوري:

دخلت السينما إلى الجزائر سنة 1898، وهو تاريخ عرض أول فيلم خيالي في مدينة وهران، وبعدها أصبحت الجزائر مجالا واسعا وثرياً لإنتاج الأفلام الكولونيالية، الموجهة تحديداً للأغراض الدعائية، فقد تعاون المنظرون والأكاديميون مع العسكريين القائمين على السينما من أجل تطبيق أفكارهم وتجسيدها على الواقع [4].

كما ركزت السينما الكولونيالية في إنتاجها على تزين صورة المحتل وتصويره جالباً للحضارة والتمدن من جهة، والحط من قيمة الجزائري وتصويره بأبشع الصور من جهة أخرى [5]، ذلك عن طريق الأعمال التي قام بها المخرجين الفرنسيين الذين اخرجوا أفلام قصير ووثائقية حول المناظر الطبيعية للجزائر وعادات وتقاليد الجزائريين في المدن والأرياف، كما هدفت الأعمال المنجزة في مجملها إلى تقديم صورة بيضاء للوجود الاستعماري في الجزائر، وأبرزوا من خلالها الجوانب الايجابية فقط للاستعمار الفرنسي. [6]

ومع بداية الثلاثينيات ظهرت مجموعة من الأفلام الاستعمارية تبرز قوة الجيش الفرنسي من خلال أحد قطاعاته الهامة والمتمثلة في "جوقة الشرف légion d honneur "، وغزت بالتالي صورة العسكري الشاشة الكبيرة وإلى غاية فترة اندلاع الثورة التحريرية [7].

ومما يجدر الإشارة له أن السينما في الجزائر ولدت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ، عن تجارب السينما في كل من مصر سوريا لبنان والعراق، وهذا مرده أنها ولدت في قلب الإعصار ومن قلب معركة التحرير وولدت بالتالي في معاقل الثورة بالجبال[8]، وانطلقت في حقيقة الأمر بانطلاق الثورة التحريرية، واستطاعت أن تظهر للعالم فظاعة الحرب التي تشنها فرنسا ضدَّ الشعب الجزائري، كما ساهمت في إثارة الرأي العام العالمي، لذلك فإنها تميزت بالثورية والحماس الوطني، وهذا ما يذكره عمار قليل، مبرزاً أنَّ السينما الثورية ولدت في الجزائر من رحم الثورة التحريرية، ولدرجة تناولها لموضوع الثورة عرفت باسم "السينما الثورية": {... **ولدت من رحم المعاناة، ومن لهيب المعارك وشلالات الدماء المتدفقة من أجل معركة المصير** }. [9]

3-ميلاد السينما الثورية الجزائرية من معاقل جبال الثورة:

ظهرت السينما الثورية كاستجابة لحاجة الثورة التحريرية لوسائل إعلامية، بغية مواجهة الدعاية الاستعمارية الرامية إلى زعزعة إيمان وثقة الشعب في ثورته، كما أكدت ذلك مواثيق الثورة التحريرية، وعلى رأسها وثيقة الصومام التي حثت على إعطاء أهمية كبيرة لقطاع الإعلام والدعاية في الداخل والخارج. [10]

أما فيما يخص الهدف الرئيسي الذي دفع بالقيادة الثورية إلى تبنى فكرة إنشاء سينما ثورية، والاعتماد أكثر على الصورة والإخراج السينماتوغرافي، فيذكر "أحمد بجاوي" في هذا الصدد أنَّ الهدف المنشود من إستراتجية العمل الإعلامي الذي تبنته قيادة جبهة التحرير الوطني كان بدافع: {**جمع الصور الفوتوغرافية والمشاهد المصورة، وذلك بهدف تلبية الطلب المتزايد للمجلات المصورة وشبكات التلفزيون ... خاصة عندما تم انجاز هذه الأفلام**

وغيرها من التحقيقات حول حرب الجزائر من طرف أمريكيين وتوزيعها من طرف كبريات القنوات التلفزيونية في الولايات المتحدة وفي أمريكا اللاتينية }.[11]

إذاً فلقد وظفت الثورة التحريرية الصورة كوسيلة لنقل القضية الجزائرية للعالم، وعلى هذا الأساس كلفت جبهة التحرير الوطني السيد " جمال الدين شندرلي " بقطاع الإعلام منذ سنة 1958[12]، ومع تأسيس الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية أولت القيادة الثورية أهمية كبرى لقطاع الإعلام خاصة السمعي البصري منه، فإلى جانب الإذاعة وجريدتي المقاومة والمجاهد، صار للثورة سينمائييها وسط المجاهدين في الجبال الأرياف والمدن ينقلون صداها، ويبرزون للعالم كفاح الشعب الجزائري المستميت من أجل نيل حريته. [13]

أنشأت السينما الثورية الجزائرية أو "حرب الصور" بالضبط في جبال الولاية التاريخية الأولى (المنطقة الخامسة)، التي كانت تحت قيادة سي محمود قتر' بفضل بعض الجزائريين وبعض الفرنسيين المساندين للثورة التحريرية، وحتى ألمان ويوغسلاف نذكر من بينهم: (جمال شندرلي، رونييه فوتييه، ستيفان لابودفيش من يوغسلافيا ...)، وذلك رغم الظروف الصعبة وقلة الخبرة وغياب وسائل العمل ونقص الأموال [14].

وعليه فقد فُتحت أول مدرسة للتكوين في مجال السينما سنة 1957 بالولاية الأولى، تحت إشراف رونييه فوتييه، وكانت تقوم بمهمة تعليم وإعداد السينمائيين، وكان الطلبة وقتها جنود تلقنوا المبادئ الأولية في السينما وصاروا عبارة عن تقنيين، وعملوا بدورهم على إنتاج عدة عروض وثائقية نقلوا من خلالها صورة الكفاح في الجبال.[15]

لم تصمد المدرسة أكثر من أربعة أشهر، وستشهد اغلب طلبتها في ميدان الشرف أثناء المعارك، لكنها استطاعت أن تخرج مجموعة من الأفلام الوثائقية وزعت في العديد من الدول الاشتراكية (كيوغسلافيا وبرلين الشرقية) للتعريف بالقضية الوطنية [16].

4 – مصالح السينما الجزائرية الثورية ومساهماتها في التأريخ للثورة التحريرية:

أنشئت بعدها الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية مصلحة خاصة بالسينما تابعة لها سنة 1959، ومصلحة أخرى تابعة لجيش التحرير الوطني سنة 1960، التي قامت بإنجاز أولى الأفلام الجزائرية بالصورة والصوت عبرت من خلالها على حقيقة الكفاح المسلح في الجزائر، وحفظ الإنتاج الذي أنجزته مصلحة السينما في أماكن مأمونة خارج البلاد وجمعت بعدها في يوغوسلافيا [17].

أرسلت قيادة جبهة التحرير الوطني بعدها العديد من الشباب الجزائريين إلى العديد من الدول الاشتراكية الصديقة على غرار: (يوغوسلافيا، ألمانيا الشرقية، تشيكوسلافيا...) ليتكونوا في مجال السينما ويمهدوا لتأسيس سينما جزائرية تكون في حجم تطلعات مرحلة ما بعد الاستعمار، وكان من بينهم: (جمال الدين شندرلي، لخضر حمينة، أحمد راشدي، علي يحي ...) [18].

غير أنّ السينما الجزائرية الوليدة بقيت وثائقية – دعائية – بالدرجة الأولى ولم تتحول إلى روائية إلى مع مطلع الاستقلال مع أفلام " الليل يحاف من الشمس " للمخرج مصطفى بديع سنة 1965، وفيلم معركة الجزائر للمخرج الايطالي جوليو بونتيكورفو.[19]

5 –رواد السينما الجزائرية الثورية:

برزَّ على ساحة المعارك رجال سلاحهم الكاميرا، جاهدوا من أجل إيصال الثورة وصدها إلى العالم، من بينهم:

1.5 – جمال الدين شندرلي: يعتبر عميد السينما الجزائرية لكونه أول جزائري يحمل كاميرا على كتفه (آلة كاميرا قديمة 16مم) في جبال الجهة الشرقية للوطن، ليصور معارك جيش التحرير وينقل يوميات المجاهدين للعالم، جرى الاتصال بجمال شندرلي من طرف صالح الونشي الذي كان يوجد آنذاك باتحادية فرنسا، وقدم لجيش التحرير الوطني النواة الأولى

لخدمة التصوير الفوتوغرافي ثم السينمائي في تونس، واستطاع أن يغطى من سنة 1955 إلى أوت 1956 عدداً من الأحداث المتصلة بمعركة التحرير الوطني [20].

التحق شندرلي بالثورة انطلاقا من الولاية الثانية ديسمبر 1956، وساهم سنة 1958 في إنشاء مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني بمساعدة بيار كليمنت، كلودين شولي ومحمد لخضر حمينا والعديد من السينمائيين [21]. كما أنتج العديد من الأفلام وأهم عمل حضره فيلم " جزائرنا " الذي أعده بمناسبة مناقشة القضية الجزائرية في الأمم المتحدة.[22]

2.5-رونيه فوتييه: يعد فوتييه واحد من الذين وضعوا الأساس لميلاد السينما الجزائرية، ولد في 15 جانفي 1928، دخل معترك المقاومة الفرنسية للنازيين وهو في سن 15 سنة [23]، أكمل دراسته الثانوية ودخل معهد الدراسات العليا للسينماتوغرافيا وتخرج منها كمتفوق الدّفعة سنة 1948 (شعبة الإخراج)، أنتج روني فوتييه فيلم بعنوان "تاريخ أمة الجزائر " وهو طالب في معهد السينماتوغرافيا أبرز من خلاله جرائم السياسة الاستعمارية وهو الفيلم الذي سيربطه بالجزائر حتى وفاته [24].

انضم "فوتييه" إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سنة 1950 وأنتج أول أفلامه "إفريقيا الخمسينيات Afrique50" بطلب من رابطة التعليم الفرنسية [25]، الذي اعتبر كأول فيلم ضدَّ سياسة فرنسا في المستعمرات، كلفه هذا الانجاز السجن ومصادرة الفيلم من العرض، وبعد خروجه من السجن في 8 أكتوبر 1958 عاد إلى الجزائر عازماً على انجاز أفلام لحساب الجزائر [26].

عين بعد الاستقلال كأول مسؤول عن الجهاز السمعي البصري بين 1962 -1965، ومنح الجائزة الكبرى للجمعية المدنية للمؤلفين في قطاع السمعي البصري تكريما له على مجمل أعماله [27].

3.5-محمد لخضر حامينا: ولد يوم 26 فيفري 1930 في المسيلة، يعتبر من الطلبة الجزائريين الذين تمَّ إرسالهم إلى الخارج للدراسة، وأكمل دراساته تحديداً في فرنسا، التحق

بجبهة التحرير الوطني بعد النداء الذي وجهته الحكومة المؤقتة لكل المثقفين والفنانين والمخرجين السينمائيين سنة 1958، ساهم في إرساء معالم السينما الثورية الجزائرية قبل الاستقلال وبعده، وهو صاحب رائعة " وقائع سنين الجمر 1974 " الفيلم الجزائري والعربي الوحيد المتوج بجائزة " السعفة الذهبية " في مهرجان كان العالمي [28].

4.5- سمار قدور: يعتبر من أوائل مصوري حرب التحرير، باندلاع الثورة كان يقيم في تونس، أين تعلم على يد فنانين ايطاليين تقنيات التعامل مع الكاميرا، افتتح أستوديو للصور في تونس وآخر بوجدة المغرب سنة 1957، قام بتصوير عمليات التدريب لجيش التحرير الوطني في القواعد الخلفية الغربية للثورة (من وجدة إلى الحدود الجزائرية) بطلب من عبد الحفيظ بوصوف، وفي جوان 1960 التحق بالولاية الخامسة حيث أنجز تحقيقات عديدة تتعلق بجيش التحرير، وقبل أن يغادر تراب الولاية الخامسة سلم الأرشيف والأفلام وكل الصور إلى مسؤولي هيئة الأركان العامة بقياد هواري بومدين، توفي سنة 2008 في صمت رهيب، دون العثور على أرشيفه الخاص؟ [29]

5.5 – ستيفان لابودفيتش: كانت يوغسلافيا أول دولة أروبية اعترفت بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية وذلك في 12 جوان 1959، كما قدمت يوغوسلافيا صحافيين وسينيمائين كرسوا حياتهم للقضية الجزائرية، من بينهم لابودفيتش المصور التلفزيوني، الذي عايش القضية الجزائرية من خلال تغطيته لندوة بريوني بيوغسلافيا في جويلية سنة 1956 والتي نظمت من طرف جوزيف بروز تيتو وحضرها وفد عن جبهة التحرير الوطني، كما أنه قام في الفترة الممتدة من سنة 1959 إلى غاية سنة 1962 بتصوير مشاهد لجيش التحرير الوطني في فيلم " سينمائيو الحرية "، وقاد بعدها فريق من المكونين لتأطير الشباب المتربص تمَّ انتقائهم من طرف المحافظة السياسية لجيش التحرير الوطني، وكان الهدف من هذا هو توفير تقنيين لتولي التصوير في الجبال. [30]

6-السينما الثورية الجزائرية توثق أحداث ومجريات الكفاح الوطني في الداخل والخارج:

أنجزت السينما الثورية الجزائرية أفلاماً جسدت كفاح الشعب الجزائري من أجل قضية التحرير الوطني ومع أنها أعدت في ظروف جد صعبة وبوسائل محدودة وبسينمائيين نتقصهم الخبرة [31]، إلى أنها تمكنت من رفع التحدي وحمل صوت الجزائري إلى الرأي العالمي، وكشفت عن عورة الجرم الذي اقترفه جيش الاستعمار الفرنسي في حق الشعب الجزائري [32].

أما عن الأفلام التي تمَّ إنتاجها فقد تناولت في مجملها الثورة التحريرية عن طريق إبراز كفاح الشعب الجزائري وتضحياته من أجل الحرية، وهدفت أساساً إلى خدمة الثورة كوسيلة إعلامية مضادة للدعاية الفرنسية [33].

كما لعبّ جيل استثنائي موهوب دوراً هاما في عملية جمع الصور وتأطير السينمائيين، وبفضل محمد يزيد المسؤول عن الإعلام في الحكومة المؤقتة، تمَّ تصوير أفلام وثائقية من إخراج شباب جزائريين، ترصد معانات الشعب الجزائري جراء السياسة الإجرامية التي طبقتها إدارة الاحتلال الفرنسي في الجزائر، وتبرز قضية اللاجئين الجزائريين في تونس والمغرب، ولقد تمكنت الثورة من عرض بعض الأفلام على هامش أشغال الجمعية العامة للأمم المتحدة، تمَّ تصميمهما بهدف تحضير الدبلوماسيين للاعتراف بحق الجزائريين في تقرير المصير [34].

- **أنتج بين عام 1957 -1962 العديد من الأفلام الثورية أهمها:**

***فيلم جزائرنا:** أول فيلم وثائقي طويل يشرح أسباب نضال الشعب الجزائري ، لا يتجاوز 25 دقيقة، أخرجه رونييه فوتييه عام 1955، والفيلم من إخراج كذلك الدكتور شولي وجمال شندرلي ومحمد لخضر حامينا، وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة [35].

***فيلم الجزائر الملتهبة:** أنتج بين عامي 1958 يتحدث الفيلم عن واقع الثورة التحريرية الجزائرية، فيلم قصير (23 دقيقة) باللغة الفرنسية أخرجه روني فوتييه، أنتجه بالتعاون مع شركة ألمانية ، كما وزعت آلاف النسخ منه وعرض في العديد من دول العالم[36].

***أفلام قصيرة:** أنتجت عام 1957، أخرجها طلبة مركز التكوين السينمائي وهي: (شريط عن مركز السينما نفسها، شريط عن ممرضات جيش التحرير وهو أول شهادة حول دور المرأة في الكفاح المسلح من خلال عرض مختصر حول دورها في الثورة [37]، صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة الذي هو تقديم مختصر لإحدى العمليات الناجحة التي قام بها جيش التحرير الوطني والتي استهدفت أهم مركز اقتصادي) .[38]

***فيلم اللاجئون:** فيلم وثائقي قصير من إنتاج وإخراج بيار كليمون (16دقيقة)، من بين أولى الأفلام التي أنجزت من أجل التعريف ومساندة قضية استقلال الجزائر، وهو موجه تحديدا للعرض على هامش الجمعية العامة لمنظمة الأمم المتحدة بهدف التنديد بالتهجير القهري للجزائريين، تم عرضه من طرف التونسي هادي بن خليفة أنتج عام 1958، [39]

* **فيلم ياسمينة:** انتح سنة 1961، أخرجه حامينا من إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة يعتبر الفيلم هو أول فيلم خيالي جزائري [40].

***فيلم صوت الشعب:** أنتج سنة 1961، من إخراج محمد الأخضر حمينة وجمال شندرلي وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة، يندرج في تأريخ المعركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي، ويذكر ببداية الكفاح من أجل الاستقلال قبل اندلاع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر [41] .

لم تكتف الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية بتصوير الحرب والمعارك، بل حاولت نقل واقع الحياة اليومية للشعب الجزائري أثناء الثورة، من خلال تجسيد حياة البؤس والفقر التي يعيشها الجزائري، كما صورت إسهامات جميع الجماهير الشعبية في الثورة، غير أننا نلاحظ أنها ركزت على دور الرجل وهمشت نوع ما دور المرأة. [42]

خاتمة:

وفي الأخير يمكن استخلاص المكانة التي حظيت بها الصورة والفيلم في تاريخ النضال الوطني، واعترافا بالدور الفعال الذي قامت به السينما الثورية خلال الثورة التحريرية، جعلت من الباحث والمؤرخ الكولومبي صاحب الكتاب المشهور " السلاح السري لجبهة التحرير الوطني " يعترف بذلك قائلاً: {**كانت الكاميرا هي السلاح السري لجبهة التحرير الوطني، كانت في حقيقة الأمر أقوى من السكين والبندقية ...**} [43].

قائمة المراجع:

[1] – **النصوص الأساسية لثورة نوفمبر 1954**،ط1 ، منشورات ايناب ، الجزائر ، 2003 ، ، ص ص 9- 10 .

[2] – Mouloud AOUIOMUR , Medias Et Culture Au Service De La Révolution , **Journal Le MATIN** , N° 2643 , 2 / 11/ 2000 , p 15.

[3] – تجربة المسرح الجزائري من الإرهاص بالمقاومة إلى الالتزام بالثورة ، إعداد : القسم الثقافي ، **جريدة الرائد الجزائرية** ، العدد 103 ، 18 جويلية 2012 ، ص 16 .

[4] – مراد وزناجي ، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية " 1957- 2012 "** ، ط1 ، دار الأمة ، الجزائر ، 2014 ، ص ص 32- 33 .

[5] – كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية ، إشراف : جازية فرقاني** ، قسم الفنون الدرامية ، جامعة وهران ،2011 - 2012 ، ص 27 .

[6] – مزيان سعيدي، رونيه فوتييه (1928-2015) السينمائي الفرنسي الذي خدم الثورة التحريرية، **مجلة الحضارة الإسلامية** ، العدد 28 ، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية ، جامعة وهران 1 ، جانفي 2016 ، ص ص 381- 382 .

[7] – للمزيد انظر : سيبستيان دوني ، **السينما وحرب الجزائر ، دعاية على الشاشة " 1945- 1962 "** ، تر : يوسف يعلوج وهاجر قويدري ، ط1 ، سيديا للنشر ، الجزائر ، 2013 ، ص ص 71 – 74 .

[8] – جان الكسان ، **السينما في الوطن العربي** ، سلسلة عالم المعرفة ، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 51 ، مارس 1982 ، ص ص 215 – 216 .

[9] – عمار قليل ، **ملحمة الجزائر الجديدة** ، ج1 ، الدار العثمانية ، الجزائر ، ص 389 .

[10] – مراد وزناجي ، المرجع السابق ، ص 39 .

[11] – أحمد بجاوي ، **السّينما وحرب التحرير" الجزائر ، معارك الصور** " ، تر : مسعود جناح ، ط1 ، منشورات الشهاب ، الجزائر ، 2014 ، ص14 .

[12] – Mohamed MEBARKI , Cinéma Algérien , **La Revue De La Mémoria** , N° 43 , janvier / février 2016 . p 62 .

[13] – Mouloud AOUIOMUR ,Op . Cit , 2 novembre 2000 .

[14] – Benjamin STORA , Le Cinéma Algérien Entre Deux Guerres ,**Confluences Méditerranée** , 2012/ 2 , N° 81 , p 181 .

[15] – سقط عدد من طلبة المدرسة التكوين السينمائي في ميدان المعركة بالولاية الأولى من بينهم : محمد فاضل ، معمر زيتوني ، عثمان مرابط ، بن رايس ، صلاح الدين سنوسي ، خروبي ، بن حسينة ، سليمان بن سمان ، علي جيناوي ...للمزيد انظر : أحمد حمدي ، واقع السينما الجزائرية ، **المجاهد الأسبوعي** ، العدد 991 ، 03 أوت 1979 .

[16] – مراد وزناجي ، المرجع السابق ، ص ص 39 – 40 .

[17] – جان كسان ، المرجع السابق ، ص 217 .

[18] – مزيان سعيدي ، المرجع السابق ، ص 384 – 386 .

[19] – الخير شوار ، " الثورية " قدر السينما الجزائرية ، **جريدة الشرق الأوسط** ، العدد 12430 ، 9 ديسمبر 2012 .

[20] – أحمد بجاوي ، المرجع السابق ، ص 62 .

[21] – مراد وزناجي ، المرجع السابق ، ص 44 .

[22] – Hommage a Djamel Eddine Chandarli , **istikhbar** , L'Agenda Mensuel Du Ministère De La Culture Algérienne, Mars 2012 , p 5 .

[23]– Benjamin STORA, **Le Cinéma Algérien Entre Deux Guerres**, Op .Cit , p 182 .

(24) – مزيان سعيدي ، المرجع السابق ، ص 386 – 387 .

[25] – Maria LOFTUS , Entertain Avec Rene VAUTIER , **Presence Africaine 2004** , N° 170 , P 55 .

[26] – مراد وزناجي ، المرجع السابق ، ص 39 .

[27] – أحمد بجاوي ، المرجع السابق ، ص 71 .

[28]– Salim AGGAR , Le Cinéma Et La Révolution **, Journal L EXPRESSION** , N° 4267 , 31/ 10/2014 .

[29]– مراد وزناجي ، المرجع السابق ، ص 40 .

[30] – أحمد بجاوي ، المرجع السابق ، ص 86 – 87 .

[31] – أبو القاسم سعد الله ، **تاريخ الجزائر الثقافي** ، ج9 ، المرجع سابق ، ص 384 .

[32]– Mohamed MEBARKI , Op – Cit , p 64 .

[33] – Benjamin STORA , **Le Cinéma Algérien Entre Deux Guerres** , Op – Cit , p 78 .

[34] – أحمد بجاوي ، المرجع السابق ، ص14 .

[35]– عمار قليل ، مرجع سابق ، ص 389 .

[36] – أبو القاسم سعد الله ، المرجع سابق ، ص 384 .

[37] – Benjamin STORA , La guerre D Algérie La Mémoire Par Le Cinéma , **La Découverte** , " Cahiers Libers " , 2008 , p 266

[38] – مراد وزناجي ، المرجع سابق ، ص 55 .

[39]– أحمد بجاوي ، المرجع السابق ، ص 85 .

[40] – Abdenour ZAHZAH , Cinéma ALGERIEN L épopée Des Origines , **EL WATAN** , 28 juin 2007 , p 24 .

[41]– مراد وزناجي ، المرجع السابق ، ص 57 .

[42] – Cinquantenaire De L indépendance " L image Pour Témoigner De l histoire " , **ISTIKHBER** , Agenda Mensuel De Ministère De La Culture , Algérie , Juillet 2013 , p p 6 – 7 .

[43] – Matthey CONNELLY, " Le FLN a Lance La Bataille D Alger Pour Ganger La Bitable De New York" , **EL WATAN** , N° 177580 , 2012/07/07 .

السينما وعالم الدراما

Cinema and the world of Drama

د. هني كريمة*

جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان–الجزائر

إيمايل الباحث: henni.karima73@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/11/02 تاريخ القبول: 2020/02/24 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص: إن الطبيعة الدرامية للسينما لم تظهر في البداية سوى إبهار الجمهور بسحر الصورة المتحركة، ولم تأخذ في الحسبان فنية العرض السينمائي الذي يتشكل من عناصر أخرى كالموضوع والممثل والديكور والتشخيص الدرامي إلى غيرها، فقد جاءت العروض الأولى تسجيلية، وثائقية تفتقر لمواصفات العرض الفني، وبقيت جهود لوميير حبيسة الجهاز المخترع –السينماتوغراف– كتحفة علمية ليس أكثر للآلات التي توالت في إبداعها، غير أنّ السينما سرعان ما راحت ترتبط بالمسرح ارتباطا متزايدا يوما بعد يوم، فكيف شقّت طريقها إلى الدراما، وماذا أضافت الدراما لعالم السينما؟ هذا ما اختصت الدراسة في البحث والتقصي فيه للكشف عن المعالم الجمالية في الفيلم الدرامي

الكلمات المفتاحية: السينما، المسرح، الدراما، الصورة، الحركة، الممثل، التشخيص الدرامي.

Abstract:

The dramatic nature of cinema, first appeared only to impress the audience with the magic of the picture motion, and did not take into account the artistic issue of cinema, which consists of other elements such as the subject, actor, decoration, drama diagnosis, and so on. Lumbert, the inventor of cinematography, is a practical masterpiece for the machines he created, but cinema quickly became increasingly connected to theater, so how did it make its way to drama, and what did drama add to cinema? This is what this study specializes in research and investigation to reveal the aesthetic features in dramatic film.

Keywords: cinema, theater, film, drama, picture, movement, actor, dramatic diagnosis

1. مقدمة :

عرف الربع الأخير من القرن الثامن عشر ازدهارا ملحوظا على مستوى وسائل التسلية البصرية، التي كانت تزداد يوما بعد يوم جودة وإتقانا بفضـل التقدم التكنولوجي في عالم البصريـات ممّا ساعد على اكتشاف فن الصورة المتحرّكة والمعروف اصطلاحا بالسينما ،كما عرفت هذه الفترة انتشارا واسعا لأعمال مسرحية نذكر على الأخص منها عروض خيال الظل التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا، والتي تركت في ذهنية مبدعي السينما انطباعا خاصا لمواصفات الشاشة السينمائية ممّا يؤكّد أنّ اكتشاف الفيلم السينمائي هو جوهريا امتداد للتصوير الضوئي، وهو ما تميّز به مسرح خيال الظل بحيث يسلّط الضوء على جملة من الأشياء أو الشخوص المراد تحريكها من وراء الستار الأبيض الشفاف لتظهر الأجسام على شكل ظلال تتحرّك وتقوم بأفعال تحاكي الحياة.

وكما قدّم لنا خيال الظل مواصفات الشاشة السينمائية، وتحرّك الأشياء بداخلها بعفويّة تامّة، باستخدام تقنيّات معيّنة، أفاد بها مكتشفوا الفن السينمائي كفكرة أوّلية قابلة للتطوير التكنولوجي الحاصل في أيامه والذي أفرز عن اختراع الكاميرا –السينماتوغراف–قدّمت لنا الدراما مواصفات العرض الفني القائم على المشهدية الجمالية والتكامل الفني لعناصر الدراما في صناعة هيكل الفيلم السينمائي بعدما كان يتسم بصفة التسجيلية والوثائقية، سرعان ما غيّر وجهته ناحية المسرح ويستقي موضوعاته من الأعمال الدرامية، فكيف شقّت السينما طريقها إلى الدراما، وماذا أضافت الدراما لعالم السينما؟

أهداف البحث:

1- توضيح طبيعة الفن السينمائي والكشف عن أغواره الدرامية.

2- السر وراء الاحتضان الكبير لسائر دول العالم لفن السينما ومعرفة أهميته الاقتصادية والجمالية الفنية.

3- الكشف عن الأدوات والمبادئ الجمالية للفن السينمائي وعوالمه الدرامية.

4- خط معالم النظرية السينمائية آليا وفنيا باستخدامها للمناهج والتقنيات المستعملة في المسرح والتي أفرزت عن إنتاج أفلام درامية حققت نجاحا منقطع النظير في السوق السينمائية العالمية بفضل التوظيف الدرامي لها.

5- توضيح طبيعة العمل السينمائي والعمل المسرحي وأوجه التكامل بينهما في فن صناعة المشهدية الجمالية للفيلم السينمائي.

6- التأثر الواضح المعالم لروّاد السينما بعالم المسرح في إخراج معظم أفلامهم الدرامية.

منهج الدراسة:

وقد تتبعنا في هذه الدراسة المنهج التحليلي النقدي في وصف الظاهرة السينمائية ونقدها قبل وبعد توظيفها للتقنيات الدرامية في صناعة الفيلم السينمائي.

2. السينما من التسجيلية الواقعية إلى العمل الدرامي

1.2 سينماتوغراف الإخوة لوميير:

إن ظهور حركة الحياة والأشخاص والأشياء على الشاشة السينمائية كان بمثابة السحر الذي أدهش جماهير المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والحدث الذي صنع المعجزة في تاريخ تطوّر الفنون بفضل براعة الاكتشافات العلميّة والتطوّر التكنولوجي الحاصل، وجهود علماء وتقنيين متكاثفة أفرزت عن ظهور الفن السينمائي والذي حدّد تاريخ انطلاقته الرسمية بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر 1895م من خلال العروض التي قاما بها الأخوين "لوميير" لجهازهما المعروف بالسينماتوغراف وذلك بالصالون الهندي في إحدى شوارع باريس، لتحتضن بذلك فرنسا الحدث بنشأة وولادة الفيلم السينمائي.

جاءت العروض الأولى وثائقية بالدرجة الأولى وتفتقر لمواصفات العرض الفني، لأنّ جل الاهتمام كان آنذاك منصبًّا على إبهار الجمهور بسحر الصورة المتحرّكة ـ اكتشاف القرن الجديد ــ كتحفة علمية ليس أكثر للآلات التي توالت في ابداع أفلام "لم تتجاوز في عرضها عن الدقيقة أو الدقيقتين تعرض على جهاز الكينيتوسكوب أو البيوسكوب، وتوج تلك الحركة السينماتوغراف فقد عرضت في أوّل حفلاتها مجموعة من الشرائط الفيلمية في حدود

20 دقيقة"[1] لمظاهر مختلفة من الحياة في مدينة ليون الباريسية، مثل "خروج عمال من مصنع لوميير" أو "وصول قطار إلى المحطة"، أو تصوير لقطات مختلفة من شوارع المدينة وغيرها ليتهافت الناس عليها حين عرضها مساءا ويأمل كل مشاهد أن يشاهد نفسه على الشاشة.

2.2 من المشهدية التسجيلية إلى المشهدية الدرامية للفيلم السينمائي:

كانت في الحقيقة عروضا ساذجة وعفوية وجافة، تفتقد لأدنى حد من الحس الجمالي وكانت خالية أيضا من التشويق الدرامي والاحساس الجمالي للعرض الفني، فلا شيء في هذا الوقت يجذب اهتمام المشاهد غير رؤيته لحركة الأشياء على الشاشة تلك هي جاذبية الفيلم على عكس الآن فإنّ "حقيقة الصورة هي ما تعطي للفيلم قوّته وتضع له حدوده"[2] طبعا الحقيقة لن تتأتي إلا بحضور العنصر الدرامي والمشاهد هنا هو الطرف الوحيد المستقبل للدوافع والإيحاءات الدرامية لذلك فإنّ "قوّة الصورة تبلغ حدّا أن تغمر المتفرّج تماما، ولا يمكن أن يفكّر فيما يراه، إلاّ قبل أو بعد التأثير"[3] هذا الأخير الذي تحدثه الدراما في نفس المتلقي، لأنّ حقيقة الدراما تكمن في التعبير الفني عن فعل أو موقف إنساني بدونه لن تكون دراما، فهي تتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداث لم يفعلها ولكنّه قد يتعرّض لفعلها إذا ما أتيحت له الفرصة ووضعته الظروف في ذلك، وعليه وجب التصوير المنظم لها بالانتقاد والتنسيق والترتيب للوصول للهدف الأعلى وهو نجاح العرض.

3. عوامل ظهور الدراما في عالم السينما:

1.3 حاجة السينما للدراما:

لم تظهر حاجة السينما للدراما حين نشأتها فلم تأخذ مسألة فنية العرض السينمائي الذي يتشكّل من عناصر أخرى تسجيل ورصد الحركة كما هي في الواقع مثل إدراج موضوع أو قصة بممثّلين وشخصيّات حيّة تتقمّص الأدوار وديكور خاص وطاقم إخراجي متميّز يتكلّف بإنتاج الفيلم في أسمى معاييره الفنية، بالرغم من ذلك الاعتقاد السائد في بداية ظهور السينما

أنّ الفيلم ليس إلاّ إعادة عرض للمسرحية بواسطة الصورة، بعد أن كانت تعرض مباشرة بتجسيد حي على الخشبة وبحضور جمهور، لكن سرعان أن ثبت خطأ هذا الظن، فالعمل المسرحي يقوم "على أساس وجود وحدة مميّزة، فالكاتب المسرحي يضغط الأحداث في بضعة مشاهد قليلة ،و عند تحويل المسرحية إلى فيلم يجب التنازل عن هذه الوحدة وتحويلها إلى قصة ملحميّة تعرض الأحداث في مجال زمني أوسع، فيبدأ الفيلم عادة في نقطة أكثر تبكيرا من مدخل المسرحية، كما تعرض الأحداث بطريقة مباشرة فيما يرد كثير منها في المسرحية بشكل غير مباشر إليها، باعتبارها قد حدثت في الماضي أو خارج المنظر المسرحي المعروض بين المشاهد أو أثنائها"[4].

ومعنى هذا أنّ الفعل المسرحي يعتمد في مجمله على الآنية في إظهار الأحداث والشخصيات الآن/هنا، لذلك كان من الصعب استحضار الماضي أو الرجوع إليه بشكل أدق أو أعم، بينما ذلك يسير على السنيما بفضل استعمال تقنية "فلاش باك"، التي تعمل على إيصال الأحداث بطريقة سريعة ومختصرة في نفس الوقت، ممّا أطلق العنان لكل من المكان والزمان، وأعطى إمكانيات أكبر للفضاء المتخيّل " فضاءا مفتوحا لا تحدّده مساحة الخشبة ولا زمانها [...] ولذلك حاولت السينما استنطاق الجوانب الخفية التي عجز المسرح عن إظهارها للجمهور"[5] فتح آفاقا واسعة للإبداع في المجال السينمائي، فلا حدود تعيق في تحرّي الواقع بكل شائكاته وأحداثه ما ظهر منها وما بطن، وفي هذا الصدد يقول أندريه بازان : " جاءت السينما لتلقي الضوء على المواضيع التي تركها المسرح بلا معالجة "[6] وكأنّ ظهور السينما مثّل متنفّسا آخر للمسرح، من حيث الأحداث التي لم يكن يستطيع الكشف عنها أو إظهارها للجمهور، "لذلك كانت هذه الأمور الملحمية في المسرح تؤدّى عن طريق الحوار دون تمثيلها على الخشبة، من منطلق الإمكانات الكبيرة التي تفوق قدرات المسرح في توفيرها والتعامل معها، وفي مساحة صغيرة وهي خشبة المسرح"[7] ويلعب السرد هنا دوره عن طريق الراوي أو القوال كما هو معروف في ثقافتنا الشعبية، لكن في السينما فلغة السرد هي الصورة وآفاقها الواسعة في عرض الأحداث عبر كل الأزمنة بكل سهولة وبتقنيات خاصّة.

إنّ فعالية السينما تكمن في وحداتها الزمنية المتصلة، ليس فيها انقطاع على عكس المسرح الذي يتكوّن من وحدات زمنية منفصلة بفعل انقسام المسرحيّة إلى عدّة فصول، وتقنيّة الستار . إنزاله أو رفعه . للإنتقال من مشهد إلى آخر فــ: " الصورة السينمائية هي أساسا رصد لوقائع الحياة داخل الزمن، وهي منظمة وفقا لنمط الحياة نفسها، وراصدة لقوانين الزمن فيها [...] والصورة تصبح سينمائية على نحو حقيقي ليس فقط عندما تعيش ضمن الزمن، لكن أيضا عندما يعيش الزمن داخلها [...] بل حتى ضمن كل كادر منفصل"[8].

2.3 التشخيص الدرامي في السينما:

على الرغم من الفروق البيّنة لكل من السينما والمسرح إلاّ أنّهما يلتقيان في عامل مشترك يتمثّل في عنصر المشاهدة البصرية، وكذا الجمهور، بالإضافة إلى أنّ كل من عروضهما متوقّفة على توفير صالة عرض ــ أي مسرح بمعنى البناية المجسّدة خصّيصا للفرجة ــ وبمعنى آخر يجمعهما الوسط المرئي المتوقف على المشاهدة البصرية، " كما يربطهما بالأساس مكان العرض وزمن المشاهدة، وفي المقابل مهما تقدم العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي لا يمكنهما الخروج عن تلك الترجمة الخاصة من لغة الأدب إلى لغة الصورة "[9]، كما أنّ السينما في مراحل تطوّرها منذ البداية رسمت لها طريها إلى المسرح بالاستفادة من تقنياته وأدواته وأساليبه في العرض، فاستوحت منه درامية الأحداث وإعداد المناظر وعملية التشخيص الدرامي بالاستعانة بممثّلين يجسّدون قصّة تقوم على فكرة معيّنة وحبكة تتحكّم في مجرى الأحداث وتطوّرها إلى أزمة أو عقدة ومن ثمّ الانفراج إلى ما يسمّى النهاية أين البطل يلقى مصيره ويكون ذلك كلّه مجسّدا عن طريق الحوار الذي يعرف في اللغة السينمائية بالسيناريو، فالمسرح على خلاف الفنون الأخرى يقدّم لنا شخصيات وهي في حالة فعل وتخلق أحداثا يمكن إدراكها ونستشعرها بحيث تندمج أحاسيسنا بما يقدّم على خشبة المسرح، فنثور أو نغضب وأحيانا نتسلّى ونستمتع، وكل ذلك يحصل بطريقة قائمة على المحاكاة وعلى المباشر.

وإذا تتبّعنا تطوّر الدراما ورصدنا التغيّرات التي طرأت عليها على مرّ العصور حتى اكتشاف السينما لوجدنا أنّ سرّ بقائها يكمن في محاكاة سلوك البشر وأفعالهم، ولو تغيّر هذا المسلك لانهارت أساسا، فحجمها يكون بقدر الفعل الذي تحاكيه والأثر الذي تحدثه في نفس

المتلقي من انجذاب وتفاعل مع القصة الدرامية المعروضة، وهو جديد السينما والشيء الذي كان يبحث عنه صنّاعها وعشاق الفن السابع لتحقيق أرباح أكثر بزيادة نسبة المشهدية ورنين العملات يزداد أكثر في شبابيك دور العرض.

ويعدّ فيلم "الطفل والبستاني" بذرة الدراما في السينما بعدما كانت الأعمال في الأوّل عبارة عن تقليد وتسجيل للحركة في الواقع ليس أكثر من ذلك، جاء هذا الفيلم يحوي على بعض الايحاءات الدرامية لقيامه على قصّة طريفة لشخصيّتين تأرجع بينهما الفعل للدرامي وهي حادثة الروي أو رش البستاني لحديقته ويلاعبه الطفل الصغير من دون أن يراه بوضع قدمه على فتح أنبوب السقي، وفي كل مرة تعاد الكرة ويحتار البستاني لذلك وهكذا دواليك إلى أن يكتشف أمر الصغير ويثور غضبه عليه ليجري وراءه، واعتبر مؤرّخوا السينما أنّ هذا الفيلم أب الكوميديا السينمائية.

4-رواد الدراما في صناعة الفيلم السينمائي:

4-1-المسرحي جورج ميليس والسينما:

بعدما "كانت موضوعات العروض السينمائية تستقى من شرائح الفانوس السحري والألعاب البصرية المجسّمة وصور البطاقات البريدية، لا من المسرح أو الأدب أو أي وسيط تسلية أو فن سردي آخر" [10] أصبحت السينما تستقي مواضيعها من الدراما لتتعدّى تلك الأفلام التسجيلية الجافّة بإدراك قيمة السينما بوصفها جوهر الدراما وروحها بما تقدّمه لنا من أحداث ومعاني درامية عديدة فهي كما وصفها سعيد الشيمي "محصّلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة، لا مجرّد وسيلة تسجيل "[11]خاصّة بعد ظهور جورج ميليس – George Méliés صاحب ومخرج مسرح روبير هوديني – Théatre Robert Houdin، وكان هذا الأخير رجل مسرح متعدّد الكفاءات والمواهب، وقد كتب على يده أن تأخذ السينما طريقها إلى الدراما، وتصبح فنّا له استقلاليّته الخاصّة، وهو أوّل من أدخل الحيل السينمائية لإيهام الجمهور بأنّ ما يقع أمامه على الشاشة حقيقيّا، كان لهذا الرجل من الخصال الحرفية الكافية والمواهب المتعدّدة في مجال الميكانيكا والفن بكل أنواعه من رسم وإخراج مسرحي وتصميم المناظر والتشخيص إلى غيرها من المواهب التي احترفها في عمله

الفني والوِرَشِي فيما يخص صناعة المعدّات الآلية التي يحتاجها في إنجاز عروضه، الشيء الذي أهّله أكثر من غيره بما في ذلك الأخوين لوميير لأن يستغلّ اختراعهما السينماتوغراف ويأخذ بطريقه إلى السينما لتصبح فنّا.

وقد تتلمذ على يد أستاذه هوديني المدير السابق والمالك الرسمي لمسرح الخدع الذي اشتراه منه وأخذ اسمه بعد وفاته، كما كان ناقدا سياسيّا فذّا برسوماته الكاريكاتورية نجح من خلالها في إفشال محاولات الجنرال "بولانجيه" في قلب النظام الجمهوري إلى حكم دكتاتوري، كان متعدّد المعارف وذو ثقافة واسعة، ورجل صناعة أهّلته للحصول على ثروة لا بأس بها، وكل هذه الخبرات التي اكتسبها في حياته الحرفية والفنية أهّلته لأن يكون واحد من ألمع صنّاع الفن السابع، استطاع من خلالها تحقيق آماله في إنتاج أفلام سينمائية أكثر تطوّرا من تلك التي كان يتفرّج عليها من عروض الأخوين لوميير، التي كانت وثائقية لأنها "جاءت تسجيلية تنقل الواقع كما هو اعتمادا على لقطات بانورامية لم تخضع للتطوّر، ولم تأخذ في الحسبان فنّيّة العرض السينمائي الذي يتشكّل من عناصر أخرى: كالموضوع والممثّل والمخرج، لقد بقيت مجهودات لوميير حبيسة الجهاز المخترع والعاكس للصورة فقط"[12] كما أنّه "لم تكن الطبيعة المسرحية لهذا الوسيط الجديد ــ السينما ــ واضحة في البداية"[13] لانشغال الرواد حينها بالاكتشاف من حيث هو آلة لتصوير الحركة على غير الوظيفة الآلية للتصوير الفوتوغرافي الذي كان منتشرا في ذلك الوقت، غير أنّه "سرعان ما راحت ترتبط بالمسرح ارتباطا متزايدا يومًا بعد يوم"[14].

وقد بدأ عمله بصناعة الفيلم السينمائي انطلاقا من تكنيك عمله بالمسرح، وجاءته الفكرة في انظمامه للنشاط السينمائي عندما سمع بجهاز السينماتوغراف وحاول شراءه من والد لوميير ورفض هذا الأخير أن يبيعه عندما سمع بجهاز السينماتوغراف وحاول شراءه من والد لوميير ورفض هذا الأخير أن يبيعه إياه لأنّه كان يرى أنّه ليس من الأمانة بيع اختراع ليس له ـ في نظره ـ أظي مستقبل تجاري، وعليه قرّر ميليه أن يصنع بنفسه آلة عرض سينمائية وكان قد سمع بقدوم روبرت بول من لندن إلى أوروبا لبيع جهاز البيوسكوب الذي يستطيع أن يعرض أفلام إديسون المسجلة على الكينتوسكوب، وبالفعل اشترى منه أحد الأجهزة وأدخل عليها تحسينات وذلك بتصميم "فتحة" شبيهة بفتحة "لاثام" ليحول دون انقطاع الفيلم،

لكنّه لم يكن مقتنعا بفكرة شراء أفلام إديسون فقرّر أن يصوّر الأفلام بنفسه، وقد علم بتركيبة السينماتوغراف حيث "يمكن عكسها لتقوم بالتصوير، ولمّا كان على علم بتركيبها فقد صنع من البيوسكوب آلة تصوير "[15] أي أنّه طوّر آلة السينماتوغراف، كما صنع آلة لتخريم الفيلم وهذا على إثر المشكلة التي واجهته بحيث لم يكن لديه رصيد من الفيلم الخام بفرنسا فأضطرّ لشرائها من بول بلندن ولم تكن مخرّمة من الجانبين، واستطاع في الأخير بتخريم بعض الأفلام لتصبح جاهزة وصالحة للتصوير.

طوّر من عمليّة المونتاج وقام ببناء أوّل استوديو سينمائي كما افتتح في مسرح هوديني أوّل دار سينما كان ذلك "مع أوائل عام 1896 وأطلق شركته للإنتاج السينمائي في نفس العام سماها بـ:Star Film، حيث صوّر بين الستة مائة والثمانة مائة فيلم سينمائي"[16] وبذلك دخل سوق العمل منتجا سينمائيا واستطاع أن يستغلّ الكاميرا التي صمّمها بنفسه في تصوير المشاهد بصفة تلقائية وباستخدام تقنيات المسرح لا انقطاع في المشاهد بل عملية التركيب كانت مستمرّة بفضل ذكائه المتميّز في استخدام الحيل أو ما أطلق عليه اصطلاحا فن الخدع السينمائية ـ Art de truquage.

تميّز أسلوبه في إخراج الأفلام بالسحرية ليصبح مختصّا في الخدع السينمائية أثناء عمليّة التصوير Truquage، كما استخدم المنصّة النقالة لآلة التصوير لأوّل مرّة كأسلوب خاص به، والتي لا يزال يعمل بها إلى يومنا هذا، كان يستعملها في تصويرها للمناظر الخارجية بعيدا عن استويوهاته، قرّب فن العرض السينمائي إلى لغة المسرح، باعتباره محترفا مسرحيّا قدّم العديد من عروض التسلية الجماهيرية التي تشهد له باهتماماته المسرحية وتدلّ على شخصية أفلامه، "كما امتزجت العروض الصامتة عنده بطابع مسارح إيدنوشاتيليه (حيث كان ميليه يستأجر فرق الباليه أغلب الوقت) مع الطابع الأنجلو ساكسوني لباليه الهامبـرا وعروض لندن الصامتة "[17] وأخذ عنه الطابع الإخراجـي لمعظم أفلامه كبار المخرجين والصناع السينمائيين في العالم مثل دفيد غرفيث وإدوين بوتر وحتى المعاصرين منهم مثل بيتر بروك "خاصّة في تكنيك الفلاش باك والاهتمام بنوع أخذ اللقطات، وتقدّم اللغة السينمائية إلى الصورة، وقد اعترف غريفيث بلسانه بفضل ميليس عليه في صناعة الفيلم قائلا : "إنّي مدين لميليس بكل شيء"[18] وعبارة كهذه تبيّن مدى براعة وتفوّق ميليس

في هذه الفترة التي قال عنها النقاد بأنّها تمثّل "اللحظة الأصيلة للتفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي وصناعة الفيلم الروائي [...] وقالوا إنّ الإخوة لوميير في معظم أعمالهما يصوّران أحداثًا حقيقية وميليس يمسرح الأحداث"[19] ممّا جعل السينما عنده مصبوغة بصبغة أكثر درامية ومادّة أفلامه بالدرجة الأولى هي الدراما، فغالبا ما كانت "الأفلام تمسرح الحدث من خلال مساحة ضحلة هي مقدّمة المسرح، ونجد الشخوص يدخلون أو يخرجون أو من خلال الخدع، ولقد تفاخر ميليس في مقال له عام 1905 بأنّ مساحة التصوير في الأستوديو الذي يملكه ضعف خشبة المسرح فقد جاءت المساحة أشبه بما في المسرح تماما وقد تزوّدت بأبواب مسحورة وفجوات بها مناظر وأعمدة "[20]، وهي عادة ميليس في التصوير السينمائي فقد كان ميّالا للألعاب السحرية، وله مزاج الساحر المبدع في عمله الإخراجي خاصّة وأنّ مسرحه ـ مسرح هوديني ـ كان أساسا متخصّصا في أعمال السحر وتحويل الأشياء من شكل لآخر، وهذه الخاصية جعلت رؤيته للسينماتوغراف تسفر عن تحويل أعظم بكثير من أي تحويل قام به على المسرح [21].

وبهذا يكون جورج ميليس أوّل من قرّب السينما من عالم الدراما، فالمسرح يتيح للمرء " أن يحسّ شيئا ما على نحو قوي لدرجة لا تصدّق، وأن يستشعر في ذات الوقت قدرا من الحرية، هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية والصورة الدرامية معا، وتتبّع السينما نفس المبدأ من خلال اللقطات المقرّبـــة واللقطات البعيدة لكن تأثيرهـا ـ طبعا ـ مختلف كل الاختلاف"[22] لأنّ المشاهـدة هنا تكـون عن طريق الشاشــة هنا تكون عن طريق الشاشة بصفة غير مباشرة بينما في المسرح تجري الأحداث على المباشر أمام المتفرّج، ومن المؤكّد أنّ تركيز ج.ميليس على اللقطة القريبة ـClose up sat خلق نوع من التأثير الدرامي بنفسيّة المتلقّي كما "كان لها قوّ تأثير شديدة في السرد الدرامي للفيلم، لأنّها تنقل أدقّ التفصيل مكبَّرة على مساحة الشاشة الكبيرة، بحيث تحتلّها بالكامل، ومنذ استعمال أدوين بورتر لمثل هذه اللقطة في فيلمه "سرقة القطار الكبرى" عام 1903 لوجه زعيم العصابة أصبح شائعا ومتبّعا هذا الأسلوب لما فيه من خصوصة وتركيز، والمخرج الأمريكي دافيد جرفيث من أهم المستعملين لها ويمكن أن نقول إنه ساهم في انتشارها لتوظيفها بأهمية الدراما"[23].

إن معظم الأفلام السينمائية لجورج ميليس استوحاها من ريرتواره المسرحي، ومن أشهرها هي تلك الأعمال الدرامية التي حوّلها على الفور بحذاقته الفنية إلى رصيد سينمائي يحسد عليه وكما جلب له الكثير من المال والثروة جلب له الكثير من المتاعب من طرف شركات أخرى منافسة له كشركة "إخوان باتيه" والتي كانت سبب إفلاس شركته "ستار فيلم كومباني" التي بصمت اللغة السينمائية بلغة الدراما، من من أهم أفلامه : السيدة المختفية The Vanishing Lady، الحصن المسكون - The Haunted Gastle، Agame of cards وهو أوّل فيلم أخرجه سنة 1896،سندريلا، مملكة الحوادث 1903، ذو اللحية الزرقاء 1901، قصر ألف ليلة وليلة 1908، حدوتة كرابوس 1906، رحلة عبر المستحيل 1904، عشرون ألف ترسخ تحت البحر 1907، غزو القطب 1912، رحلة على القمر 1902 ولعلّ هذا الأخير من أقدم وأشهر أفلام ميليه التي صنعت له اسمه في السوق السينمائية العالمية، وفتح شركة "فيلم ستار كومباني"لحماية إنتاجاته وكان له فرع فيها بنيويورك، وبالرغم من النهاية المؤلمة لهذا الرجل –حالة الإفلاس التي أصابته–إلا أنّه يبقى واحدا من روّاد السينما في العالم ممّن أعطوا إمكانيّات فنّيّة مذهلة للفيلم السينمائي لم تكن معروفة من قبل.

4-2-باتيه وفبركة الأفلام الدرامية

ونهج **شارل باتيه (1863-1057)** نهجه في فبركة الأفلام السينمائية خاصة وأنّه كان بارعا في عملية القرصنة السينمائية، يذكّرنا هذا الفعل بما يحصل اليوم في مجال القرصنة الإلكترونية وشبكات استنساخ الأقراص المضغوطة في السوق المعولمة، واقتحم عالم الأدب والمسرح بكل جرأة وأسّس عدّة جمعيّـات منها الجمعية السينمائية للمؤلّفين والأدباء "بقصد تصوير الأعمال المسرحية والأدبية الحديثة البارزة، وجمعية الفيلم الفني على يد الأخوين لافيت، التي تألّق من خلالها وحصل على سيناريوهات من كبار كتاب السينما الموجودين في ذلك الوقت، وأخرج بفضلها ألمع الأفلام لأبرز المخرجين والممثلين في تلك الحقبة من أمثال المخرج ألبرت كابيللاني والممثل النجم أمليتو نوفللي والنجمة ليدي ادي روبرتي وغيرهم، فقد كانت سيطرة باتيه على الجمعية كلية أوصلته لتحقيق مراده" [24]واستطاع بذلك أن يكون بارون السينما الأوّل لمؤسّسة تمارس الاحتكار الرأسمالي الشامل، وكان له

وكلاء في كافة الأقطار التى تعرض الأفلام السينمائية، وظل استوديو باتيه للتصوير السينمائي أبرز استوديو في الساحة السينمائية العالمية مقارنة بالأستوديوهات المتواجدة في تلك الفترة، ممّا يؤكّد على الحضور القوي للمنتج السينمائي شارل باتيه ومساهمته في دفع عجلة تطوّر الأسلوب الدرامي في مجمل المشاريع السينمائية، واحتلّت بذلك شركته المرتبة الأولى في نطاق المبيعات العالمية التي كانت توزّع 370 فيلما في السنة مع عام 1913، وهو رقم مذهل إذا ما قورن بالأرقام القياسية لشركات إنتاج الأفلام العالمية اليوم. فقد كان من أدهى عملاء السينما تحايلا ومقايضة وأشرسهم منافسة في السوق السينمائية العالمية وربما هذا ما يسّر له بكثير جلب أكبر صناع الدراما من مؤلفين ومخرجين وممثلين ذاع صيتهم في ذلك الوقت للتعامل والعمل معه لصالح شركته الاحتكارية مثل الممثل الكوميدي الفرنسي "ماكس ليندر" الأكثر شعبية في العالم والممثل النجم أمليتو نوفللي والنجمة ليدي ادي روبرتي والمخرج ألبرت كابيللاني وغيرهم من خبروا في الفن الدرامي واستغلّهم باتيه في صناعة أفلامه لتحقق له شهرة وثروة طائلة وهي لغة السينما منذ نشأتها على وجه العموم. فالبحث عن جديد السينما بإدخال العنصر الدرامي حقق نجاحا منقطع النظير باكتشاف روادها للأدوات والمبادئ الجمالية بهذا الاكتشاف الفني الجديد وإدراج معالم النظرية الدرامية ضمن منظومة العرض السينمائي.

4-3-توماس ألفا إديسون وفكرة الدراما

وفي الحقيقة أنّ فكرة إدراج الدراما للسينما ليست بالشيء الجديد فلطالما راودت أفكار توماس ألفا إديسون (1847-1931) المكتشف الأوّل للسينما، وسيّد الاختراعات والابتكارات خلال القرن التاسع عشر، وأحد أكبر العقول المساهمة في تطوير تكنولوجيا الآلات آنذاك، وكان مولعا بالتصوير الفوتوغرافي وآليات تطويره إلى عرض متحرّك للصورة وفقا لحركة الأشياء في الطبيعة، كان حلما يراوده طوال حياته في تحقيق الصورة المتحرّكة من خلال أحدث ابتكاراته الملخصة في عبارة بسيطة هي فن الصورة المتحركة، ليسجّل براءة اختراعاته واختراعات من زامنوه في تطوير أجهزة التصوير الفوتوغرافي والعرض معا بغيا منه تحقيق مراده وهو الحصول في الأخير على آلة تصوير وعرض في نفس الوقت لعرض

الأفلام صورة وصوتا وكانت مهمته صعبة للغاية، وكان يساعده في عمله هذا مساعده "دكسون" في ورشته العملية.

وقد "نسب لتوماس إديسون فضل اختراع السينما، ولكن الأقرب إلى الدقة أن نقول أنّ إديسون قد نسّق أفكار غيره من المخترعين، فاهتدى في معمله إلى تركيب كل من آلة التصوير السينمائي وآلة العرض السينمائي، كان إديسون مخترعا يدرك أهمية تسجيل حق الاختراعات التي يمكن صنعها بقصد الربح"[1] وكان حذقا في الإلمام بكل تجارب غيره "ولم تكن تحدوه سوى حقيقة واحدة، ألا وهي نظرية البصريات التي تسمّى فنّيّا بقاء الرّؤية "[25] وتطبيقها ميدانيا على الآلة –الكاميرا– تعمل بنفس المبدأ "نظرية توهّم الحركة" لذلك كان هو ودكسون يتابعان حركة الاكتشافات والتطوّر التكنولوجي "كانا على علم كذلك بأمر الزويتروب، كما كانا على علم بأمر الصور التي التقطها مابيريدج لجواد السباق، وكذلك بأمر مدفع ماري الفوتوتوغرافي وأعمال فوكس تالبوت وجورج ابستيمان وغيرهم ممن عاصروه لحين اكتشاف فن السينما في يومها التاريخي 28 كانون الأوّل 1895م بفضل اختراع سينماتوغراف لوميير.

وربّما انشغاله بالجانب التقني للسينما وإخراج هذا الوسيط الفني لحيّز الوجود هو ما أدّي به إلى تأجيل فكرة إنتاج أفلام درامية إلى حينها لكن ليس بالمعنى المسرحي فالسينما شيء والمسرح شيء آخر ولكن بإدخال مضامينه الدرامية من أفعال وأحداث وتواتّرات على مستوى مسار الحدث الدرامي بالنسبة للشخصيات ومكان وزمان تواجدها وعلاقتها بالحدث ومؤثرات خاصّة تساعد على الايهام الحقيقي بواقعية القصة الدرامية المعروضة من خلال الشاشة السينمائية لا الخشبة، كل هذه الأمور لم تكن لتبرح بال إديسون، فقد كان شديد الإيمان بإمكانات استخدام السينما والطاقة المذهلة في أوسع تخمينه التصويري لمظاهر الحياة وهو يصرّح بذلك قائلا : " إنّني أؤمن أنّه في السنوات القادمة، من خلال جهودي وجهود ديكسون ومايبريدج وماري (هكذا) وغيرهم ممّن سيدخلون هذا المجال دون شك، سيمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا في دار أوبرا متروبوليتان بنيويورك دون أدنى اختلاف عن الأصل بفنّانين وموسيقيين قد فارقوا الحياة منذ وقت بعيد "[26] وعبارة كهذه تشير إلى مدى إدراك إديسون لقيمة السينما وآفاقها الدرامية الواسعة في إنتاج أفلام أكثر

روعة وجاذبية للجمهور، وبالفعل عاش حتى ذلك اليوم أين كان واحدا من أهم المساهمين التسعة عالميا في تأسيس "شركة امتيازات الأفلام" من شهر يناير 1909 حيث اتفق تسعة منتجين على رأس القائمة إديسون والثمانية الآخرون هم على التوالي "بايوجراف، فيتاجراف، إيساناى، سيليج، لوبين، كاليم، والمؤسستان الفرنسيتان باتيه وميلييه – ومعهم الموزّع جورج لكين على التنازل عن دعاوي براءات الاختراع المتنازع عليها بينهم مقابل حصول كل منهم على ترخيص باستعمال الأجهزة التي أنتجها الآخرون، وعلى أن يدفع لإديسون جُعْل خاص عن كل فيلم يباع "[27].

إذن لم يكن للسينما معنى فني ومتحرّك جمالي قبل تلاقحها بالفن الدرامي ليزيدها مكتسب جمالي وقيمة فنية لأصول الحرفة السينمائية التي تعني باللغة السينمائية الحية في أسمى معايير وقواعد النظرية الدرامية القادرة على ترجمة الأحاسيس ونقلها للمتلقي المشاهد بكل صدق وعفوية وبذلك إعادة تأسيس للنظرية السينمائية بعدما كانت تقنية آلية بحتة في إمكانات تحقيق الصورة المتحركة كما هي في الحياة، أصبحت ترسى على قواعد الدراما التي أعطت للفيلم السينمائي قوّته وكيانه الفني والجمالي.

4-4-البعد الدرامي في الفيلم السينمائي المعاصر

ويحفل الفيلم السينمائي المعاصر بحضور مميّز للعنصر الدرامي إذ يعدّ من أهم الأبعاد التي يرتكز عليها في مقاييسه الفنية والجمالية العالمية، بتوظيفه لأحدث التقنيات في تجسيد الفعل الدرامي سواء في الأفلام الواقعية أو أفلام الخيال أو الأكشن –Action لتكتسب بذلك الشخصية السينمائية شكلها الدقيق والصحيح عي مستوى الأداء والتشخيص الدرامي في السينما، ولعلّ الثورة التكنولوجية الحاصلة على مستوى الصورة البصرية وفعل الرقمنة صارا من المتطلبات الأساسية والحاجات الضرورية للفيلم السينمائي المعاصر لإيصال المضمون الفكري والفني للفيلم في أسمى معاييره العالمية لدى المتلقي، فلا أحد ينكر ما للرقمنة من حضور فعّال وأكيد في إضفاء لغة العصر على المشهد السينمائي المعاصر ومدى تأثيرها على الجمهور ذلك أنّ "السينما قادرة على إنتاج نفسها لا عن طريق

تسجيل وعكس صور الواقع المادي، بل عن طريق فرضية متخيّلة في ذهن المبرمج يقوم بتجسيدها رقميّا"[28] ليحقق بذلك الفيلم وقعه أو أثره الإبهاري ومصداقية أكيدة، الذين بدورهما يحققان نجاح العرض السينمائي.

5. خاتمة:

هكذا عرفت السينما طريقها إلى الدراما وصارت مصدر إلهام وإبداع عشّاق الفن السابع باستحداثها مواضيعا وأشكالا جديدة للعرض وزيادة مدّة العرض وزيادة نسبة المشهدية، بحيث أصبح لا يمكن الاستغناء عنها، هكذا بكل بساطة ووضوح استطاعت الدراما وفي وقت وجيز أن تحتكر عالم السينما، وفي هذا السياق يقول ديفيد روبنسون " لقد ظلّ صنّاع الأفلام، لسنوات عديدة بعد اكتشاف الفيلم القائم على قصّة، يفضّلون استخدام الشاشة وكأنّها مقدّمة مسرح، المشهد كلّه يرى من وضع مسرحي ثابت بحيث تظهر جميع الشخصيات بقاماتها كاملة من الرأس إلى القدم، تدخل إلى الشاشة وتخرج منها كما تدخل وتخرج على خشبة المسرح"[29] إلا أن تطوّرت التقنيّات والمناهج إلى ما هي عليه اليوم من الخصوصيات البنائية للفيلم وإمكاناته الدرامية ومجمل طبيعته الفنية.

6. قائمة المراجع:

1 ـ سعيد الشيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، تقديم: أحمد الحضري، لوجو الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1/ 2013، ص 27.

2 ـ بيتر بروك، النقطة المتحوّلة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991، ص199

3 ــ بيتر بروك، م ن، ص 196

4 ــ يوسف الشاروني، مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب . د ط . 1919. ص 33.

*الفلاش باك هي تقنية تستعمل في السينما وتعني الرجوح بالحدث إلى الوراء أو إعادة التذكر.

5 ــ جدي قدور . السينما في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: فرقاني جازية، قسم الفنون الدرامية . وهران ص 45.

* بازان مخرج ومنظر سينمائي فرنسي.

6 ــ لودي جانيتي . الدراما . فهم السينما . تر: جعفر علي . مجلة ثقافية . ط 2 . الدار البيضاء 1990 . ص 3.

** نقصد بالملحمية الأحداث التاريخية والأحداث الماضية التي لا يمكن تمثيلها على الخشبة المسرحية مثل المعارك.

7 ــ جدي قدور، م ن، ص 43.

***الرصد هنا رصد انتقائي، نحن نترك على الفيلم فقط ما هو مبرر بوصفه مكملا للصورة.

8 ــ أشرف ثتيوي . السينما بين الصناعة والثقافة . دراسة نقدية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . دط . 2001، ص 56

9ــ جمال زعيتر . المسرح والسينما . مجلة الحياة المسرحية . مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي . العدد 24 . 25 . 1985 . ص .69

10 ــ ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895–1980، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، لندن، ط2 / 1981، ص .26

11 ــ سعيد الشيمي، م س، ص.13

12 ــ شرقي محمد، العولمة الثقافية ومنظومة العرض السينمائي الأمريكي دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل رسالة الدكتوراه، إشراف: ميراث العيد، جامعة وهران 2012/2011، ص .125

13 ــ ديفيد روبنسون، م ن، ص .26

14 ــ ديفيد روبنسون، ص ن.

15 ــ ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، الناشر: مكتبة مصر ـ الفجالة ـ القاهرة، 1985، ص 55.

16 ــ جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ـ دمشق، 2003/ط1، ص 18.

17 ــ ديفيد روبنسون، م ن، ص 41

18 ــ ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة ج1، م ن، ص 22

19 ــ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، م ن، ص74

20 ــ جيوفري نوويل سميث م ن، ص .73

21 ــ ينظر، ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، م ن، ص .52

22 ـ بيتر بروك، النقطة المتحوّلة ـ أربعون عاما في استكشاف المسرح، م ن، ص 197

23 ــ سعيد الشيمي، م ن، ص 41.

24 ــ ينظر، ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895–1980، م ن، ص48–49.

25 ــ ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، م ن، ص 38

26 ــ ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895–1980، م ن، ص .25

27 ــ ديفيد روبنسون، ن م، ص 31.

28 _ عدنان مدانات، عدسات الخيال، المؤسسة العامة للسينما 2007–دمشق . ص 86.

29 ــ ديفيد روبنسون، م ن، ص33–34.

الفيلم الحداثي من البنية التشكيلية إلى البنية السينمائية

(فيلم 300 لزاك شنايدر أنـموذجا)

The feature film from the plastic structure to the cinematic structure (ZachSchneider's film 300 as a model)

د.مــراح مــراد

جامعة جيلالي ليابس _ سيدي بلعباس _ sirta31@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/10/14 تاريخ القبول: 2020/05/09 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ينطلق بحثنا من إشكالية تداخل الفنون (تشكيلي/ سينمائي)، أي حدود كل فن من الفنون، أوبعبارة أخرى من أين تبدأ السينما وأين ينتهي التشكيل، نقاط اختلاف والتقارب بين الفنين، وباعتبار الموضوع مهم، تحدثنا عن النقاط المشتركة بين هاذين الفنين البصريين، ولهذا عرجنا على عناصر البناء التشكيلي من: نقطة، خط، شكل، كتلة، فراغ، إطار، الوحدة، التوازن.

وكعينة لبحثنا أخذنا فيلم 300 لزاك شنايدر كنموذج، كون هذا الفلم حول من عمل تشكيلي (storyboard) إلى عمل سينمائي ووجدنا تشابه كبير بين الرسومات التشكيلية في المجلة وبين اللقطات، هذا ما أوصل بحثنا إلى نتيجة اعتبار الفن التشكيلي مرجع في بناء اللقطة في الفيلم الروائي في عصر ما بعد الحداثة.

نهدف من خلال هذا البحث إلى إيجاد العلاقة بين الفن التشكيلي والسينمائي، وكيف يستثمر الفن السينمائي من الفن التشكيلي، ودور عناصر التشكيل في بناء اللقطة.

توصلنا من خلال هاته الدراسة إلى نتيجة هامة، حيث وجدنا أن اللوحة تعتبر مرجعا فنيا وجماليا يستمد منها المخرج خياله لبناء لقطة فيلمية.

كلمات مفتاحية: فيلم روائي، فن تشكيلي، لقطة، كادر، لوحة، لون، حجم، بنية، زاك شنايدر، صورة

Abstract:

Our research starts from the problem of overlapping arts (plastic / cinematic), ie the limits of each art, or in other words where the cinema starts and where the formation ends, points of difference and convergence between the arts, and considering the topic is important, we talked about the common points between these two visual arts, and there for ewe limp On the elements of the plastic construction of: point, line, shape, mass, vacuum, frame, unity, balance.

As a sample of our research, we took Zach Schneider's film 300 as a model. This film was about a work of art and we found a great similarity between the fine drawings in the magazine and the footage, which led us to the conclusion that the art is considered as a reference in the construction of the shot in the feature film in the Post modern Era.

The aim of this research is to find the relationship between plastic art and cinematography, how cinema art invests from plastic art, and the role of plastic elements in building the shot.

We have reached through this study to an important result, where we found that the painting is a technical and aesthete tic reference from which the director draws his imagination to build a film shot.

Keywords: feature film, plastic art, clamping, cadre, painting, color, size, structure, zack schneider, portrait

1. مقدمة:

الفيلم مجموعة أحداث تسرد عبر مجموعة من الصور، لهذا تشكل الصورة البنية الأساسية في الفيلم، وعليه فصناع السينما يولون أهمية كبيرة ببناء الصورة، على الرغم من أن بعض الأعمال تنتج على عجل، حيث يتوقف نجاح أي عمل على الصورة، لأنها العنصر الحامل لكل القيم التعبيرية الممكنة، التي تواجه أفق التوقع لدى المتلقي، محاولة إثارته وتحفيزه.

إن كل فنون العرض تحمل عناصر ومكونات مرتبة في شكل محدد، هذا النسق له إيحاءات وتلميحات على شكل صور يتخيلها الذهن، لأن الإنسان بفطرته يكره الفراغ ويحاول دائما ملأه بأي شيء ممكن، لأن ذلك يشعره بالمتعة، وعليه فإن التناسق والانسجام في تنظيم عناصر الصورة السينمائية يؤدي إلى خلق حالة التوحد مع الصورة الفيلمية، وبناءً على ذلك نطرح الإشكالية الآتية:

ما علاقة الفن التشكيلي بالفن السينمائي؟

هل اللوحة التشكيلية هي مرجع في بناء اللقطة السينمائية؟

2. البناء التشكيلي للصورة:

إن عناصر اللغة السينمائية هي الوحدات الشكلية التي يركبها المخرج للتعبير عن فكرة باختزال معبر وموحي، وهذا يظهر جليا في التداخل في كل ما هوتشكيلي إلى سينمائي، من خلال تاريخ الفن الذي يقودنا إلى مقاربة بين هاتين الفنين فكل منهما يأخذ من الأخر، فكون البعد التشكيلي يأخذ حيزا مهما من داخل إطار الصورة السينمائية.

توجد علاقة وطيدة بين اللون الأسود والسينما لاسيما أثناء تركيب اللقطة السينمائية من خلال اللعب بالضوء والظل، بل هناك من يقول "أن السينما هي كتابة بالضوء، إن اللعبة نفسها يقوم بها الفنان التشكيلي، مع الإشارة إلى أن اللعبة السينمائية يلازمها سواد قاعة

العرض وسواد السيلوليد، في حين أن التشكيلي يجابه بياض اللوحة باعتباره بداية لتسويد من نوع فني"[1].

بداية السينما كانت صامتة (مجموعة صور متتالية بالأبيض والأسود)، فهل كانت السينما عبارة عن مجموعة من اللوحات التشكيلية؟! على اعتبار أن الرسام التشكيلي يرسم لنا مجموعة من اللوحات بتفاصيل مختلفة وبتيمة واحدة، فهل يعمل نفس عمل المخرج السينمائي بتقطيع موضوعة تحملها عدة اللوحات، ألا يشبه عمله التقطيع التقني الذي يقوم به السينمائي؟!

الفن التشكيلي عمل فردي عكس الفن السينمائي الذي هو جماعي، فالفنان التشكيلي بالرغم من استعماله عدة مواد وألوان يكون مباشرا أمام بياض اللوحة، عكس السينمائي الذي تتدخل فيه التقنية، فالفنان يقتطع جزءا من الطبيعة حيث يصبح هذا الجزء هو الكل.

إن البناء التشكيلي داخل اللقطة هي مجموعة من البُنَى الجزئية التي تمثل في مجموعها الخطاب السينمائي، "وتكون الكادرات المظهر الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي، لتحويله إلى مادة فنية، ومهمتها تكوين مضمون الصورة، أي الطريقة التي يقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة"[2].

يتحقق البناء التشكيلي في اللقطة من خلال الاعتماد على عناصر التكوين (اللون، الخط، الكتلة، الحركة، المساحة، الفراغ، الشكل)، " والمهم من بناء التشكيل داخل اللقطة هو قابلية اللقطات على التحول إلى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع إلى مفردات للغة السينمائية، ثم إن حصر المكان الفني وتحديده في إطار (كادر **CADER**) مادي، يولد إحساسا فنيا مركبا بالكل، خصوصا مع استخدام عمق الحقل"[3].

إن مقدرة مخرج العمل الفني على اختيار الصورة الحسية المعبرة، التي تحقق هدفه ضمن رؤيته الفلسفية، ومرجعياته في تحليل وتركيب الصور الحسية المتخيلة، ذات التكوين

الجمالي المعبر عن التشكيل المرئي، خلال بناء الأحداث الدرامية، وآلية اشتغال البناء التشكيلي في الفيلم الروائي التاريخي، لما يتميز به السرد الدرامي من خصوصية في تشكيل الأحداث، وما تتطلبه من تفاعل كافة العناصر الفنية والوسائل التقنية، من اجل بناء تشكيل اللقطة على ضوء الفيلم التاريخي، إذ يشكل البناء الدرامي للأحداث أهمية كبيرة، في الكشف عن مجمل الخصائص الفنية، من اجل إبراز الحقائق التكوينية للحدث التاريخي، ووضع الحلول الإخراجية المناسبة للأبعاد التاريخية للقطة، والطريقة التي تتم فيها معالجة الموضوعة التاريخية دراميا، إذ تكون خصوصية في آلية السرد ونقل الحقائق التاريخية وهذا ما يتطلب من مخرج العمل المعرفة والدراية الكاملة في الأحداث التاريخية، من اجل الوصول لمصداقية الحدث الدرامي، والقصدية المبتغاة من خلال البناء التشكيلي للقطة كأساس ابتداء وانتهاء بالمشاهد الأخرى، والعمل ككل وليست أن تكون مجرد أحداث دخيلة ليست لها رابط بينها وبين ما يطرح على الشاشة السينمائية وبين الحقائق الموثقة.[4]

من الثابت أن لكل فنان أسلوبه في عالم الإبداع الفني، الذي يمكن للمتلقي أن يميزه من خلاله عن سائر أقرانه، وهذا ما يتأتى من خلال اختياره للموضوعات وتقديمها في منجزه الفني بسمة تشكيلية، ينفرد بها عن الآخرين غير مبتعد عن حكم طبيعته الحالية إلى هكذا مواضيع والبيئة التي تنشأ وتربى بها، والتي فسحت له الطريق للتعرف على حيثيات وتفاصيل بصرية تبرز فيها السمة التشكيلية في اللقطة، لخلق حس جمالي معبر في العمل الفني من خلال رؤية مبدعة قادرة على صياغة بناء تشكيلي غني للقطة، التي هي اصغر وحدة في العمل الفني السينمائي منطلقا بذلك إلى تأسيس صحيح يتناءى فيما بعد ليكون قادرا على خلق الصورة الممتلكة لخصائص متناغمة مع بعضها في بناء يبرز السمة التشكيلية في اللقطة للمتلقي، فعلى الرغم من الاختلافات الدائمة للفنانين في الأفكار والموضوعات التي

يتناولونها في أعمالهم، فإنهم متفقون حتما على أن الصورة المرئية وجمالياتها وتراثها الإبداعي والدلالي يتم عن طريق التكوين وعناصره البصرية المرئية وجمالياتها وتراثها الإبداعي والدلالي، التي من خلالها يتم البناء التشكيلي للقطة المعبرة عن مخيلة وإحساس الفنان، لذا فان توظيف العناصر المرئية يمثل البنية الأساسية للقطة عن طريق رؤية محسوسة يستطيع مبدعها أن يصوغها مع بعضها في بناءه التشكيلي للقطة.[5]

وبذلك يكون العمل الدرامي ومن خلال علاقات كل عناصره المرئية بدءا من اللقطة والعناصر في بنائها وسمتها التشكيلية وانتهاء بالعمل ككل باعتبار منجز إبداعي مرئي تتفاعل فيه التكوينات لدعم الأحداث الدرامية في العمل لكي تخلق استجابات جمالية تثيرها السمة التشكيلية للقطات المعبرة.

3.عناصر البناء التشكيلي:

1.3 النقطة:

" تأخذ النقطة موقعا في الفضاء وتقسم من ناحية المفهوم بعدم امتلاكها للطول والعرض والعمق فهي ساكنة ومستقرة ومن دون اتجاه إما كمولد أولي للشكل فهي تمكننا أن نعين نهايات الخطوط ونقاط التقاطع والزوايا".[6]

2.3 الخطوط:

"يمكن أن تصنف الخطوط في البناء التشكيلي للقطة في الأعمال الدرامية إلى الأفقي والعمودي والمائل، ويمكن أن تكون هذه الخطوط مستقيمة أو منحنية أو متكسرة لإعطاء تأثير مضاعف حيث أن الخط الأفقي يخلق لدى الناظر شعورا بالراحة والضغط أو الانقباض والهدوء والبعد والوهن والترهل ويعبر الخط عن الاستقرار والثقل فضلا عن ذلك فان الخط يرتبط مع الحركة من خلال متابعة العين البشرية".[7]

3.3 الشكل:

"الشكل ضروري للتعبير عن تأثير جو الموضوع من خلال ارتباط الأشكال المختلفة كالمربع والدائرة والمثلث والمستطيل بعلاقات مع وسائل التكوين ومن السهل جدا معرفة هذه الأشكال ولكن من الصعب فهم ما تعنيه هذه الأشكال حيث إن الذي يحس بهذه الأشكال هي عين المشاهد".[8]

4.3 الكتلة:

"تمثل الكتلة العنصر الهام من عناصر التكوين في تشكيل اللقطة فهي تعني الممثلين والديكور والإكسسوار ومن جهة أخرى تشكل مع الفراغ عنصرين متلازمين يكسب كل منها معناه من الآخر ومن شان الكتلة أن تجذب انتباه المتلقي بثقلها ومن هنا تتبع ضرورة الانتباه إلى العاملين الجوهريتين اللذين يتم على أساسها توزيع الكتل في تشكيل اللقطة وهما:

أ–ارتباط الكتل بمحتوى الحدث الدرامي.

ب–مراعاة قواعد التكوين والدلالات للوصول إلى أقصى حالات الجمال في البناء التشكيلي للقطة".[9]

5.3 الفراغ:

للفراغ أهمية في البناء التشكيلي للقطة من "خلال علاقته المباشرة وتأثير في عناصر ووسائل التكوين الأخرى فعلى ضوئه يتم قياس الكتل وأوزانها الصورية وبه تكتمل ملامح التكوين في الصورة كما أن" الفراغ قد يكون وسيلة لتسجيل الحقائق"[10]

والفراغ في التكوين يحدد بإطار الشاشة، فإطار الشاشة هو الحيز الفراغي الذي تتوزع بداخله الكتل ويتم التعبير عن الفراغ من خلال:

1-التغيير بالحجم بالنسبة لكتلة إلى أخرى.

2-التغيير في الدرجات اللونية الفاتحة والغامقة من مساحة لأخرى.

3-تراكب الأشكال (أي إخفاء جزء من كتلة تقع خلف أخرى، أي الحجب)

6.3 الإطار:

الرؤية الإخراجية هي التي تجعل المخرج يبدع في اختيار كادراته وفق ما يناسب العالم الواقعي، حيث "أن الإطار وسيلة انتقاء الأشياء التي تقع في داخله نوعا من التأكيد والأهمية على اعتبارها تمثل الأشياء المطلوبة في الحدث دون غيرها"ذلك لان الذي يحدد وضع العنصر البصري هو الحدود المقررة للمساهمة التي يقع عليها هذا العنصر أي هو إطار هذه المساحة"[11]، وتخضع الأشياء (المنتقاة) إلى تأكيد آخر داخل الإطار يتحدد من خلال (حجم اللقطة وزاوية الكاميرا)، أي أن وضع هذه الأشياء وعلاقتها بالإطار يؤكد مستويات أهميتها في الحدث الدرامي، فعلى سبيل المثال أن وسط الصورة يمثل مركزا مهما وله ثقل خاص بينما تكون أطراف الصورة توفيره لنفس الجسم.

7.3 الوحدة:

يعتمد البناء التشكيلي داخل اللقطة على المقدرة والمعرفة على إيجاد وحدة علاقة شكلية دلالية بين عناصر التكوين حيث يجب أن " تتميز الصورة بالوحدة عندما تتكامل العناصر السينمائية التي يضمها المنظر تماما"[12].

وذلك لان عملية توليف عدة عناصر من خلال تناغمها وتراكبها مع بعضها البعض ولابد هنا من معرفة أهمية اللون والخط والكتلة والمساحة والفراغ لإيجاد بنية فنية تعتمد على الخيال من اجل إبداع العلاقة بين عناصر التكوين للتعبير عن دلالات معينة.

8.3 التوازن:

وهو تعادل القوى، يأتي عن طريق توزيع للمساحات والكتل والفراغات والألوان والإضاءة ويمكن تحقيق مبدأ التوازن من خلال التماثل بين العمل الفني وتقسم التوازن على النحو الآتي:

أ–التوازن السيمتري (الذي جاء به هيغل وهو الذي ينشأ من التماثل بين الأجزاء الجانبية تماثلا متشابها).

ب–التوازن غير السيمتري وهو توظيف اللون في تحقيق العلاقة بين الأجزاء الجانبية المتوازنة فلكل جزء لون خاص به.

جـ–التوازن المركزي: ويتحقق من خلال تماثل عنصرين أو أكثر في العمل الفني فيكون العنصر المهم في المركز وتتوازن باقي العناصر حوله".[13]

4.الصورة بين الكادر السينمائي واللوحة التشكيلية:

إن مجال المقارنة بين الفنون وتتبع مواضع الشبه والاختلاف بينها لا يعني جعل أحدها يملي على غيره، أو محاولة إزالة الفروق بينهما أو قضاء على استقلال أي منها، فكل فن خصوصية تجعله مستقلا عن الآخر.

إن مواطن الشبه بين الصورة السينمائية واللوحة يكمن في امتداد المعنى الذي يحملانه ضمن حدود إمكانية معينة ومن ثم يلتقيان في مواضع مشتركة مع بقية الفنون في مسألة

التكوين بوصفه الأساس في خلق العمل الفني حيث يلتقيان بعناصر مشتركة كالخط والكتلة واللون والفضاء وغيرها من العناصر، وان مواضيع الاختلاف بينها تبقى كثيرة وتبدأ من كون اللوحة عمل فني متكامل بينما لا يتكامل العمل الفني في الفلم إلا في ارتباط كم هائل من الصور لتؤدي المعنى الذي يحمله العمل الفيلمي، وعليه يتبين الدور المزدوج للإطار، فهومن جانب يمثل عنصر مهم هو احتواء عناصر التشكيل في كل من الصورة السينمائية واللوحة ومن جانب آخر يعمل في اللوحة على " اقتطاع شريحة من العالم ويلفظ الباقي، وبالعكس يجب أن يظل إطار الصورة الفيلمية تقديريا وغير ملحوظ أو محسوس وأن لا يلفظ قط الفيض الدافق من كل ما يحيط بالصورة"[14]، لذلك فإن الصورة السينمائية تميل للاتجاه إلى الخارج وتبدو كأنها نافذة على العالم في حين اللوحة التشكيلية تجذب العين نحو الداخل وبالذات إلى مركز الصورة، ثم تبدأ درجة الاختلاف بأنواع اكبر من جوانب الأخرى.

إن الاختلاف بين الرسم والصورة السينمائية إنما هو أساسا اختلاف بين وسيطين تعبيريين، فاللوحة التشكيلية تمتلك المجال أمام المخيلة للتعبير عن موضوع معين وبذلك فاللوحة لا تمتلك محتوى فكري وإنما تعمل عمل الرمز في الإشارة لموضوع فتحت أفاقه أمام المشاهد، أما السينما فهي تعمل معاني فكرية متكاملة شديدة الارتباط بالواقع فالتناقض بين الرسم والسينما يأتي من كون الرسم " فن يعبر عن الواقع بالرموز، والسينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه "[15]، بمعنى أخر أن اللوحة تنقل لنا قمة الحدث أو ذروته تاركة المجال أمام المخيلة لاستحضار كل مكملات ذلك الحدث من جذوره الى تفرعاته.

5.تحليل فلم 300 للمخرج زاك شنايدر (مقاربة تشكيلية للسينما):

الفيلم رواية معركة الثرموبايلي عام 480 قبل الميلاد إذ قاد ملك اسبرطة جيشه ضد الفرس يقال بان المعركة ألهمت جميع الإغريق الذي توحدوا ضد الفرس وساعدوا على بناء أول ديمقراطية في العالم.

في المعركة توحدت ولايات ومدن الإغريق ضد جيوش الفرس التي أرادت غزوهم في معبر الثرموبايلي الجبلي. قاد الملك الفارسي خشاي ارشا الأول أكثر من 100000 رجل، وواجه 300 من الاسبرطيين و700 من الثرسبيايين. انتظر خشاي ارشا لمدة 10 أيام حتى يستسلم أوينسحب الملك ليونيداس استمرت المعركة لمدة ثلاثة أيام وقتل فيها الاسبرطيين الثلاثمائة ماعدا واحدا هومن رجع إلى إسبرطة وأخبرهم بالقصة والوصية.[16]

تؤدي التقنيات الحديثة دورا مهما في صناعة الزمان والمكان في الفيلم التاريخي المعاصر، إن استخدام التقنيات الحديثة، تقنيات التصوير والمونتاج والرسم الكومبيوتري والخلفيات، بدا واضحا في هذا الفيلم، فقد اعتمد في كثير من المشاهد على خلق مكان افتراضي، ولكن في الوقت نفسه اعتمد على الحدث الأصلي من دون تغيير أسماء الشخصيات ومكان الحوادث من ناحية التسمية، ولكن لم نشاهد ملامح هذا المكان من الناحية الطبيعية لاعتماده كما قلنا على خلق المكان بواسطة التقنيات، ولهذا فقد جسد لنا حادثة تاريخية، وقد حدثت فعلا في مكان وزمان معروف تاريخيا، ولكن بتصوير قد بدا لنا وكأن الحدث يجري في كل وقت وزمان، لأن اعتماد مكان افتراضي يؤكد لنا بصورة لا تقبل الشك أن الزمن هو خارج نطاق الحدث، في المشهد الذي يأتي فيه رسول ملك الفرس إلى ملك إسبارطة ليونيداس مع جماعته، يطالب ملك إسبارطة بان يستسلموا إلى ملك الفرس، وان الفرس سوف يحتلون كل البلاد ومن ضمنها إسبارطة، فيرفض ملك إسبارطة ذلك، فيقرر قتل هذا الرسول هو وجماعته، فيركله برجله ويرمي به في حفرة كبيرة، المكان وبسبب انه افتراضي خلق لنا زمن هوغير زمن الحدث، أراد صانع العمل أن يقول أن التهديد الفارسي يهدد العالم في كل وقت وان هذا الصراع بين الشرق والغرب مستمر، فكان الاهتمام ليس بزمان ومكان الحدث التاريخي وإنما بتقديم زمكان جديد من قبل المشاهد. والأمثلة على

ذلك كثيرة في كثير من المشاهد، مشهد وداع الملك لزوجته حينما أراد الخروج إلى الحرب، مشهد حديثه إلى زوجته حينما وصف لها التهديد الذي بنظرهم من قبل جيش الفرس.

تم تصوير مشاهد العمل اعتمادا على القصة المصورة (storyboard) للكاتبين فرانك ميلر ولين فارلاي (FRANK MILLER–LYNN VARLEY)[17]، حيث قام المخرج زاك شنايدر بتحويل مجموع الصور الموجودة في المجلة المصورة المخصصة للأطفال إلى مشاهد ولقطات وتوظيفها في العمل السينمائي، واستخدام كل صورة منها في بناء الحكاية الخاصة بالفيلم.

صورة رقم (1)

من خلال تتبعنا لمجريات الفيلم، ومن خلال مشاهدتنا للقصة المصورة في المجلة، وجدنا أن كل الصور حولت إلى لقطات، ومثال على ذلك صورة رقم(1) حيث نلاحظ تطابق كبير بين الصورة في الفلم والرسم التشكيلي مع وجود بعض الفوارق الطفيفة، على الرغم من خصوصية كل فن، واعتماد الفلم على تقنية الغرافيك واستخدام (الشاشة الخضراء):

1–من حيث الألوان، اختار المخرج الخلفية زرقاء ليلية مع وجود إضاءة خافته للدلالة على الزمن ليل وعلى الخوف، أما في الرسم التشكيلي فالخلفية اختارها صفراء للدلالة على النهار.

2–من حيث الفضاء، نلاحظ في عمق مجال اللقطة وجود جزء من جبل وأشجار وثلوج متساقطة، على العكس نجد أن الرسام اعتمد على فضاء فارغ بلون اصفر لا يوحي بأي مكان مع تساقط للثلوج بلون ابيض وهذا ما جعلنا ننفي أن المكان صحراوي.

3–حجم اللقطة بمستوى النظر وكذلك الرسم، حيث نرى فوارق في توزيع الشخصيات رغم ان العدد متشابهان (شخصيتين الطفل بمواجهة الذئب)، بحيث نرى أن الذئب بعيد نوعا ما عن الطفل، على العكس تماما نرى الطفل بمقربة من الذئب.

4–من حيث الشكل وظهور الشخصيات، الطفل شكله وملابسه متطابقة مع اللوحة التشكيلية، الفرق أن الطفل نشاهده من الخلف ممسكا بجزء من رمح أما في اللوحة فيظهر شكله الأمامي برمح كامل، أما الذئب بعيون حمراء يظهر بحجم أصغر من الصورة التشكيلية.

في مشهد إرسال رسول الفرس إلى ملك الإغريق كما تظهره الصورة رقم (2)، نلاحظ من خلال مقارنتنا للصورتين التطابق الكلي بين اللقطة والرسم التشكيلي، على الرغم من وجود بعض الفوارق التي نعوزها لطبيعة الفنين ولاختلافهما.

نلاحظ من خلال اللقطة السينمائية بأنها تشير إلى مرجعيتها من الرسم التشكيلي، حيث أن الموضوع والتكوين واحد بينهما، فضلا عن أن البؤرة تتطابق بإظهار الرسول فوق الحصان وهو على ساقين اثنين مائلا وأمامه نواب مجلس الشيوخ، ولكن استطاع المخرج أن يغير ويضيف على صياغة تكوينات اللقطة السينمائية، وهي كالأتي:

1-الشخصيات التي تحيط بالرسول كانت في اللقطة (8) بينما نلاحظ انه في اللوحة لم يكن إلا ثلاثة.

2-الألوان في اللوحة براقة أكثر من اللقطة السينمائية التي تظهر باهتة، حيث اعتمد الرسام على اللون البرتقالي والأصفر والأبيض والأسود بينما اعتمد المخرج بالاستعانة بالغرافيك والشاشة الخضراء على اللون البرتقالي للسقف والأسود والرمادي يطغى على باقي اللقطة.

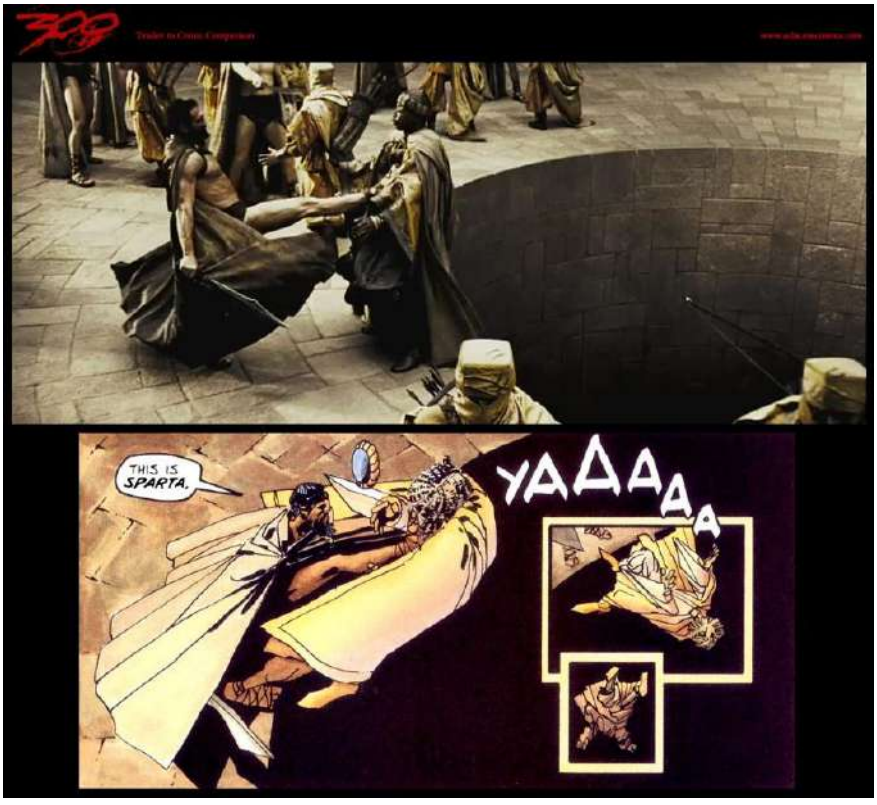
3-من حيث الديكور أضاف المخرج 3 أعمدة بناء ضخمة المعروفة في العمران والحضارة اليونانية القديمة وهذا للاقتراب إلى الواقع، في حين نرى جزء من عمود في الرسم التشكيلي، كما نلاحظ اعتمادهم على نفس السقف (القرميد الأحمر)، كما نلاحظ أن المخرج اعتمد نفس البلاط والساحة.

4-نلاحظ تقريبا نفس زاوية الرؤية بمستوى النظر.

5-على مستوى الحركة ورغم أن السينما هي فن الحركة (**ACTION**) على العكس من الفن التشكيلي الذي يعتمد على الجماد، نلاحظ أن المخرج اعتمد وباستعمال على تقنية التصوير البطيء(**SLOWMOTION**) نفس شكل الصورة التشكيلية وهو وقوف الحصان على ساقين اثنين.

صورة رقم (2)

في مشهد قتل رسول الفرس ورميه في البئر بطريقة عنيفة ومهينة من طرف الملك ليونيداس كما تبين الصورة رقم (3)، نلاحظ من خلالها التطابق الكلي بين اللقطة والصورة المرجع، من حيث شكل الشخصية والموضوع والازياء والالوان والفعل، لكن يتوفق المخرج من خلال اظهار بعض التفاصيل باستعمال التصوير داخل الاستيديومستخدما (الشاشة الخضراء، الحاسوب، الديكور الاسفنجي) ومن خلال الاضاءة الخافتة، فضلا عن وجود الخلفية لرمي الجنود لمرافقي الرسول الفارسي، كما نلحظ ان حجم اللقطة يبدومتساويا في لقطة متوسطة، كما نلاحظ ان الرسام استعان بمرسومات متتالية للرسول وهويسقط في غياهب البئر، وهوما يظهر ضعف الفن التشكيلي امام قدرة الفن السينمائي على اظهار بعض التفاصيل المقاربة للواقع.



صورة رقم(3)

من خلال صورة رقم (4) نرى اتقان المخرج في تحويل رسم من مجلة مخصصة للاطفال، الى عمل تاريخي ملحمي، بحيث نرى التطابق الكلي للالوان والملابس حيث يطغى اللون الاسود على المشهد، وحتى الحركة والفعل والموضوع متطابقة، فقد كان المخرج أمينا للرسام، ومنه نستنتج أن أي عمل تاريخي بحاجة لخيال رسام (الاعتماد على المخطوطات)، حيث استعمل المخرج نفس زاوية الرسام بلقطة بعيدة تظهر لنا ديكور وهوهضبة تظهر مرتفعة في اللوحة ومنخفضة في اللقطة، وهذا نرجعه لطبيعة الفنين كما لفت انتباهنا وجود قرص الشمس في عمق المجال غير أن المخرج أظاف لها غيوم ولهذا إدراكا لإحساس المتلقي.

صورة رقم (4)

في صورة رقم (5) نلاحظ التطابق الكلي بين اللوحة واللقطة مع وجود بعض الاختلافات، حيث نرى أن المخرج اعتمد على نفس التكتيك الحربي الموجود في القصة المصورة وهو التكتل والدفاع بالدرع الحديد والهجوم بالرمح فاستعمل المخرج وصانعوا الأزياء والأسلحة الرسم لتحديد شكل المحارب اليوناني، فالزّي العسكري موحد باللون الأحمر ونفس الخوذة الحربية ونفس شكل الترس، كما اظهر القائد الملك ليونيداس بخوذة مميزة عن الجنود موضوع عليها الريش.

أما الاختلافات بين اللقطة واللوحة نوردها في النقاط التالية:

1–من حيث اللون طغى اللون الأصفر والأبيض والبرتقالي على اللوحة، أما اللقطة فنلاحظ طغيان اللون الأسود والرمادي.

2–من حيث الشكل، نلاحظ أن المخرج عمد على وضع القائد بين جنوده وهذا لإظهار قوته وشجاعته، على العكس من اللوحة الذي يظهر القائد بشكل جلي في مقدمة الجنود، وهذا ما يعطي للقطة جمالية وواقعية كبيرة لها الأثر على المتلقي وافق توقعه.

3–من حيث المكان (الديكور) يظهر جليا أن اليونان متمركزين في مضيق جبل وتلك كانت تكتيكاتهم الحربية حيث يستدرجون العدو لمضيق الجبل لمباغتته والانقضاض عليه، حيث أبرز المخرج جزءا من صخر الجبل وساحة المعركة الصخرية، أما في اللوحة التشكيلية فنلاحظ أن المكان مبهم تركه الرسام لمخيلة المشاهد حيث تركه باللون الأبيض، وهذا ما يجعل اللقطة أكثر واقعية من اللوحة.

صورة رقم (5)

من خلال مقارنة بين اللقطة واللوحة التشكيلية كما هو مبين في الصورة رقم (6)، نلاحظ التزام مخرج الفلم بما رسمه الرسام، حيث نلاحظ التطابق بين اللقطة والصورة المرجع مع وجود بعض الاختلافات الطفيفة، فتشترك الصورة مع اللقطة من حيث اللون وزاوية التصوير والشخصيات، فمن حيث اللون جاء اللون الأسود والأبيض طاغي في كل من الصورة واللقطة، فقد تعمد الرسام رسم المقاتلين الفرس بالعمامة السوداء المعروفة عند الشيعة (ايران) وهذا لإظهار بعد الشخصيات من جهة ولإبراز النزاع الإيديولوجي بين القوتين الأمريكية المتخفية في (اليونان) وايران من جهة أخرى كون الفيلم أنتج أثناء حكم الرئيس الايراني محمود احمدي نجاد، وما عرف من توتر العلاقة السياسية بين الدولتين بسبب ملف ايران النووي، واللون هنا ربما يحيل به المخرج الى النظرة السوداوية القاتمة القادمة من بلاد الفرس (ربما يريد تشبيه العدو بالظلام للدلالة على العنف) أما زاوية التصوير فكانت

بمستوى النظر بمثل ما رسمه الرسام، والشخصيات بنفس العدد، فيكون القائد في الأمام وهم في الخلف بأقنعة حديدية مخيفة وبنفس الملامح، فيظهر القائد في المقدمة وفي عمق المجال يظهر المقاتلون مصطفين.

أما الاختلافات بين اللقطة واللوحة فنوردها فيما يلي:

1–من حيث المكان/ الفضاء (الديكور) نرى في عمق المجال أشرعة لسفن راسية وبحر وجبال، أما في الصورة فالمكان مبهم غير محدد.

2–إظهار الرسام للرماح في اللوحة، أما المخرج فوضع السيوف في أغمادها في ظهور المحاربين والقائد.

3–يظهر الزي بشكل جلي في اللقطة، أما اللوحة فيظهر بشكل عام اسود.

4–حجم اللقطة متوسط تظهر رأس وصدر القائد، أما اللوحة فقريبة تظهر رأس القائد فقط.

صورة رقم (6)

في الصورة رقم (7) يظهر تقارب كبير بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية، كون المخرج اعتمدها كمرجع لبناء فيلمه، فمن خلال المقارنة يظهر التشابه من خلال عدد الشخصيات

والديكور (عرش ملك الفرس) فالشخصية واحدة هي الملك خشاي ارشا، أما عرش الملك فهو كرسي فخم دائري بمجسم لحيوان بقرون كبيرة وبدرج كبير يوصلك للملك.

أما الفروقات بين اللقطة واللوحة نوردها فيما يلي:

1-من حيث الحركة، في اللقطة يظهر الملك جالسا على العرش واضعا رجلا على رجل مستندا بيده على التمثال الحيواني، أما في الرسم التشكيلي فيظهر الملك واقفا.

2-الديكور في اللوحة يظهر تمثال آخر لحيوان مفترس (النمر)، أما في اللقطة فقد حذف المخرج هذا التمثال واكتفى بتمثال الغزال.

3-الألوان باللقطة تبدو أكثر واقعية من storyboard الذي اعتمد الرسام على اللون الأصفر

4-فضاء اللقطة واضح حيث تظهر الغيوم خلف عرش الملك، أما في اللوحة فاكتفى بالخلفية الصفراء.

صورة رقم (7)

6.خاتمة: نستنتج مما سبق ما تقدم بأن:

1–تستثمر الصورة السينمائية في توظيف عناصر الفن التشكيلي في بناء كوادرها الفيلمية.

2–يساعد استخدام التشكيل في الفلم على الزيادة في جمالية الصورة السينمائية.

3–تعمل العناصر البناء التشكيلي على تعميق الصورة الفلمية (تكثيف اللغة السينمائية _خلق المتعة لدى المتلقي _زيادة في المعاني والدلالات والرموز.

4–استغل المخرج زاك شنايدر عناصر الفن التشكيلي لبناء لقطات مركبة المحتوى مليئة بلاغيا ودلاليا وجماليا ورمزيا متجاوزا كل مكونات الفن التشكيلي.

7.الهوامش:

[1] اشويكة محمد، السينمائي–التشكيلي وسؤال التأويل، مجلة علامات، العدد 22، اطلع عليه يوم: 2019/6/1، يحال على الموقع: www: saidbengrad.free.fr

[2] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964، ص53

[3] نجيب اصليوة حيدو، توظيف المكان تعبيريا وجماليا في بنية المشهد السينمائي، مجلة الاستاذ جامعة بغداد، العدد 216، المجلد الاول، 2016، ص 263

[4] علي زيد منهل، البناء التشكيلي للقطة في الدراما التاريخية، مجلة كلية التربية الاساسية جامعة المستنصرية، العدد 76، المجلد 18، 2012، ص 353

[5] نفسه، ص355

[6] نفسه، ص 356

[7] نفسه، ص356

[8]نفسه، ص357

[9] نفسه، 357

[10] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دارالنهضة العربية، 1973، ص95

[11] لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد، 1981، ص78

[12] جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، 1983، ص69

[13] علي زيد منهل، البناء التشكيلي للقطة في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص358

[14] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، مرجع سابق، ص21

[15] عدنان مدانات، بحث في السينما، بيروت، دار القدس، 1975، ص159

[16] Film 300 , zack snyder, zack snyder-kurtvjohnstad-micheal B.gordan , gerard butler-dominic west-lena headey, david wenham, michael fassbender, legendary pictures-virtual studios-cruel and unusual films, etats-unis, 115 min ,2007

[17] 300, LYNN VARLEY , mike richdson , diana shuts , dark horse books, 1998

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 185 – ص 206

الفينومينولوجيا والسينما

Phenomenology and cinema

يوسف بلعربي، عبد عزيز مباركي

[1] مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها، جامعة تلمسان الجزائر belarbi.youssouf@gmail.com

[2] مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/02/29 تاريخ القبول: 2020/04/10 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص: يتحدد التفكير الفلسفي باعتباره موقف اتجاه العالم والوجود، يسعى دائما إلى فهمه وتفسيره مستدعيا في ذلك مجموعة من الوسائل والآليات قصد الإمساك بمكنونه. فلما مست الأزمة التفكير الفلسفي حضرت الفينومينولوجيا مع مؤسسها إدموند هوسرل لتعلق جميع المواقف التي حددت هذا العالم وجعلت أفقا وقوالب جاهزة يتحدد من خلالها. ومن أجل ذلك قدمت نفسها على أنها مذهب ومنهج يتحدى كل أشكال الانغلاق والدوغمائية، قائمة على وصف الأشياء من أجل تحقيق هدفها الأسمى " العودة إلى الأشياء ذاتها". ففي عالم متجدد ومتغير على الدوام أضحت السينما موضوعا بارزا يعبر عن مواقف يتخذها أصحابها حول العالم مستخدمين بذلك الصورة وقدرتها على التعبير والتأثير والتغيير، ومن ذلك فإن الفينومينولوجيا باعتبارها منهجا وصفيا تستوعب موضوع السينما كظاهرة تقبل الدراسة الفينومينولوجية.

كلمات مفتاحية: الفينومينولوجيا، السينما، الموقف، العالم، الفلسفة، هوسرل، ميرلو بونتي.

Abstract:

Philosophical thought is defined as the attitude towards the world and existence, wich is always sets to understand and interpret. Invoking in that all means and mechanisms in order to reach its dephts. When the crisis touched philosophical thought. Phenomenology came with its founder

« Edmund Husserl » to suspend all the atittude that identified this world, phenomenology made a new horizon and ready templates to redefine the world. And for that phenomenology presented itself as a doctrine and method. It challenges all forms of closime and dogmatisme builds to describe things in order to achieve the ultimate goal ; « back to things temselves ». in a constantly changeable and renewed world, cinema has become an apparent topic throught , wich their owners expressed attitude about the world, using in that « Image » and her ability to express and influence and change, from there phenomenology as a descreptive absorbs the subject of cinema as a phenomenon can be studied by phenomenology.

Keywords: Phenomenology; Cinema; attitude; world; philosophy; Husserl; Merleau Ponty.

1. مقدمة :

تعد الفينومينولوجيا فلسفة وعي بامتياز ذلك أنها تقدم نفسها على أنها منهج من خلاله نستطيع الوصول إلى حقيقة كل الظواهر القابلة للدراسة. والسينما باعتبارها ظاهرة تعد أهم رافد لفهم واقعنا فهي بحق تعبير عن رهانات عالمنا المعاصر، عن نجاحته وإخفاقاته، عن بؤس الإنسانية المعاصرة، وعن آمالها المفتوحة واللانهائية. فالسينما تحتل مكانة جد متميزة، حيث باستخدامها للصورة أصبحت المجال الأجدر بالتأثير في الإنسانية وتغييرها حتى. كما أن الفينومينولوجيا أهم الفلسفات المعاصرة ستعمل على تجذير منهجها حتى يكون قادرا على استيعاب كل ظواهر عالم الحياة ومن بينها السينما. فبأي معنى يمكن أن تكون السينما موضوعا فينومينولوجيا؟

2. المنهج الفينومينولوجي السياق/ المفهوم/ التطور...

قدمت الفلسفة المعاصرة نفسها على أنها ثورة ضد الذات، واعتبرت كل الأزمات التي طالت الإنسان المعاصر نتيجة فرط الثقة في ذاته، ومن هذا تشكلت بوادر هذه الفلسفة انطلاقا من تأسيس فلسفة تقوم على نقد الذات[1] "الوعي" سعيا إلى تجاوزه، هي ثورة قام بها فلاسفة الارتياب الثلاث كما يسميهم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور: ماركس/ نيتشه/ فرويد: "يرث فلاسفة القرن العشرين النقد الثلاثي لأوهام الإنسان المتعلقة بذاته (المادية، الإلحاد، نظرية اللاشعور) الذي قدم تحديدا عمّق من خلاله صورة الإنسان الذي صنعها بنفسه، أو الهيجان، الانجذاب اللاإرادي الهدام الذي تعرف عليه الإنسان في ذروته. هذه الاتجاهات هي التي ستسيطر وتعلّم تأملات مفكري القرن العشرين."[2] معبرين من خلال ما قدموه في مجالات متعددة علم النفس/ علم الاقتصاد/ علم الأخلاق، على أن زيف الوعي هو السبب الحقيقي في أزمة الإنسان المعاصر.

وفي ظل كل هذا الهجوم على الوعي باعتباره السبب الرئيسي في أزمة الإنسان المعاصر، تأتي الفينومينولوجيا[3] phénoménologie لتؤسس فكرة جديدة تربط الزيف بالطريق الذي تم من خلالها التعامل مع الوعي، وليس الوعي ذاته هو المسبب لهذه الأزمة. وهنا سيقرر إدموند هوسرل[4] Edmond Husserl بإن الأزمة وليدة تراكمات تاريخية: ابتدأت مع غاليلي الذي سوّى بين عالم المثاليات الرياضية، والعالم اليومي، معتبرا الأول بمثابة العالم الحقيقي الوحيد المجرب والقابل للتجريب على الدوام، وعلى هذا الأساس يمكنه أن يحل محل العالم اليومي عالم الحياة.[5]» إن الأزمة لا ترتبط بالذات، بقدر ارتباطها بالموضوعية أو الوضعانيةpositivisme التي شيّأت الإنسان وجعلته يعيش في عالمين، عالم يوجد فيه ولا ينتمي إليه، ووجود ينتمي إليه ولا يوجد فيه.

إن هذه الأزمة كانت نتاج مغادرة الإنسان للأرض الذي أنشأ فيها العلم[6] والتي يسميها هوسرل بـ: «العالم المحيط للحياة اليومية باعتبارها "موجودا"، هذا العالم الذي نوجد فيه بكيفية واعية نحن جميعا بما في ذلك الأنا الذي يتفلسف كل مرة، كما توجد فيه العلوم بصفتها وقائع ثقافية في هذا العالم، مع علمائها ونظرياتها. وفي هذا السياق صيغت مفاهيم مثل الجسمان، عالم الحياة، والتعايش.[7]» وبالتالي إن الأزمة مع فيلسوف الفينومينولوجيا لا ترتبط بالوعي بقدر ارتباطها بالفصل الحادث بين العالم المعيش والعلم، وكذلك الزيف المرتبط بطرق التعامل مع الوعي.

تأتي الفينومينولوجيا مع هوسرل لتقديم حل جذري لأزمة الإنسان المعاصر، الذي صاغها على أنها فشل كلا النزعتين النفسانية والطبيعانية في تقديم تفسير للوعي في توجهه إلى الموضوعات التي يتعامل معها، والذي سماه هوسرل بالموقف الطبيعي، attitude naturelle و "هو تلك النزعة التي تطورت نتيجة لتقدم العلوم الطبيعية وتطبيق مناهجها في شتى المجالات، بحيث أصبح هناك اتجاه كامل نحو اتخاذ العلم الطبيعي نموذجا لكل معرفة، حتى في مجال معرفة الإنسان (علم النفس).[8]"

وقعت الفلسفة في أزمات عديدة، جعلتها تتخبط باحثة عن مسلك يكون بالنسبة لها الأرض الموعودة التي تقيم عليها بناءها، أرض تتميز بالجذرية والبداهة. تكون مصدر اليقين المطلق. والفينومينولوجيا تستعيد حلم الفيلسوف الأبدي الفكرة الأفلاطونية المرتبطة "العلم الكلي" mathesis universalis. فكان مسعى الفينومينولوحيا في القرن العشرين محاولة جادة لتأسيس العلم الصارم، متجاوزة بذلك الموقف الطبيعي التي أعلنت الفينومينولوحيا تعليقه. هذا البحث سيجعلها تدخل في نقاشات وسجالات مع كبار فلاسفة وعلماء القرن العشرين، من الوضعانيين positvisienne إلى النفسانويين,les psychologues والكانطين الجدد... new kantienne ، ما سيجعل من الفينومينولوجيا تجدد نفسها دائما، مبتعدة عن كل أشكال الانغلاق التي عرفته الفلسفات الأخرى[9].

فالفينومينولوجيا ليست علما خاصا، وإنما هي التأسيس لكل معرفة ممكنة، لأنها مرتبطة وتجيب في الوقت ذاته عن سؤال «ماذا يعني أن تعرف؟» وسؤال «ما هو الموضوع؟» من هذه الزاوية، الفينومينولوجيا مسكن كل الأنطولوجيات، وهي قبل كل شيء موقف ومنهج، يناقض جذريا الموقف الطبيعي. ومن هنا كان هدف الفينومينولوجيا يتحدد أساسا في: "كشف الأساس النهائي للموضوعية وبالتالي بلوغ الترنسندنتالية.[10]"

كان هذا حديثا مقتضبا عن مسار التفكير الفلسفي المعاصر والارهاصات التي ستقدم لنا فلسفة جديدة من حيث طريقة فهم الذات والعالم مخالفة كليا لما هو سائد، واضعة هدف الفلسفة الأسمى العلم الكلي. يكون موضوعها الأساسي هو الظاهرة. ولكن هناك فلسفات كثيرة تعاملت مع الظواهر منها الأفلاطونية، والمنهج التجريبي، والفلسفة الكانطية...

فالظاهرة في معناها العام، حديث عن كل ما يبدو جليا، ويظهر واضحا، يناقضه مفهوم الباطن أي الخفي والمستتر، وهذا هو المعنى اللغوي الخالص الذي تأخذه كلمة ظاهرة، سواء في اللغة العربية أو اللغات اللاتينية.

أما في المعنى الفلسفي الأفلاطوني فكانت تعبيرا عن كل ما هو غير يقيني مرتبط بالظن، لأن ما يظهر من الشيء ندركه من خلال الحواس، في مقابل المعرفة اليقينية التي نبلغها من خلال العقل.

وتأخذ الظاهرة معنى مغايرا، وذلك مع ميلاد المنهج التجريبي، فالمعرفة اليقينية تأخذ صدقها من ارتباطها بدراسة الظواهر – في البداية ارتبط مفهوم الظاهرة في العصر الحديث فقط بالعلوم التي تختص بالمادة الجامدة، وبعد اليقين الذي وصلت إليه تبدأ بالتعميم تدريجيا على مستوى الظواهر الأخرى (الحية والنفسية...) وهذا بالنسبة لهوسرل يمثل جذر الأزمة – أو ما يظهر منها، ومحاولة الوصول إلى قوانينها الثابتة والنهائية، التي يمكن تقديمها في قانون علمي يعبر عنه رياضيا (الكم).

إن مصطلح الفينومينولوجيا phénoménologie باعتباره علم الظواهر لم يكن بداية مع هوسرل، بل صياغته الأولى كانت مع لامبرت J. H. Lambert (1777/1728)، وبعدها اللحظة الكانطية E. Kant،(1804–1724) وتوظيفها لهذا المفهوم، ثم هيغل Hegel (1831/1770)، وبالتالي شكلت هذه اللحظات الثلاث مجتمعة ميلاد مفهوم الفينومينولوجيا[11].

وتعود الاختلافات الكثيرة بينها، أي بين الدلالات المقدمة في هذا المفهوم لـ: «الإمكانية النظرية والخصوبة المفهومية، والمطاوعة المنهجية التي تظافرت جميعا لتسمح ببعث هذا العلم، وتوظيفه الفلسفي بصورة متجددة خلال مختلف اللحظات التاريخية الأساسية[12] » تعود كلمة الفينومينولوجيا في اشتقاقاتها اللغوية، إلى اللفظ اليوناني (PHANOMEN) فالـ: « فاينومينون تعني بالأخص الظاهر، ومع ذلك يرجع استعمالها للدلالة على الظهور عينه، الظاهرة الذاتية.[13]»

فمع هوسرل تأخذ الظاهرة معنى: «أن الأشياء هي كما تظهر، إضافة إلى المعرفة التي لنا حولها، وهذا ما يمكن رؤيته. إذن طبيعيا هناك دائما مسافة بين ما يظهر... ومن هنا لا توجد الأشياء كما هي.[14]»

أخذت الفينومينولوجيا مفاهيم متعددة في كثير من مؤلفات هوسرل، فمن العلم الكلي الدقيق، إلى الشعور باعتباره نقطة البداية، فتكون: «الفينومينولوجيا علما للشعور، وتسعى لوصفه دون تفسيره، فإن هدفها من هذا الوصف هو إدراك الماهيات الحية الكامنة في هذا الشعور.[15]» فـ: «علم الظاهريات ينبغي أن يدعي بمقتضى جوهره أنه "فلسفة أولى"، وأنه يقدم أداة لكل ما ينبغي إنجازه من نقد للعقل، وأنه من ثم مستغن كل الاستغناء عن المفروضات المسبقة وأنه يقتضي بينونة تفكيرية مطلقة حول ذاته.[16]»

تعددت تحديدات الفينومينولوجيا الهوسرلية وتباينت، إلا أنها بقيت محافظة على المبدأ الأساسي والطريق الذي دشنه في مسعاها أن تكون علما صارما. إنها الفلسفة الأولى باعتبارها علم البدايات اليقيني، وكذا الغايات التي تهدف بلوغها. وهي: «الارتداد إلى الشعور نفسه، والاتجاه إلى إدراك الأشياء ذاتها كما تظهر ماهيتها حية في هذا الشعور، الذي هو بمثابة دعامة ضرورية، وخلفية أساسية تعلو فوق الموقين الطبيعي والمثالي معا.[17]»

تعددت تعريفات الفينومينولوجيا بالنسبة إلى هوسرل بتطور الأبحاث التي كان يقدمها، وفي كل مرة يراجع مفهوم الفينومينولوجيا وكأنه مفهوم ينمو ويتطور حسب المواضيع التي ينفتح عليها. ليعلن سنة 1930 في مقدمة الطبعة الإنجليزية لكتاب الأفكار أنها: «علم البدايات الجديدة. [18]» والمتجددة أي أن الفينومينولوجيا لا تكف عن تجديد نفسها، وبهذا أبعدها هوسرل عن كل أشكال الانغلاق. وفي تحديد يان باتوكا[19]Jan Patucka لمفهوم الفينومينولجيا يقول: «الفينومينولوجيا تساوي ميدان تحقق طرق ظهور البنى العامة، بنى التفكير، وطرق ظهور الآخرين بالطريقة التي يتواجدون بها لدينا، نحن المجتمع، الماضي...

الخ. كل هذا يستخرج من الظاهرة كما هي ... الفينومينولوجيا إضافة إلى هذا تبحث شروط هذه البنى في ظهورها الفردي، البنى الأكثر عمومية، والأعمق. الحاضر كما هو، عطاء الحاضر، الحاضر البارز كل هذه البنى الزمانية، والبنى الزمانية الأكثر أصالة. لها مجتمعة تشكل ميدان الفينومينولوجيا.[20] »

إن الذي سيجعل الفينومينولوجيا التي تصورها هوسرل ممكنة، التقاؤه بفرانز برانتانو الذي سيقدم له مفهوم القصدية، والتي تعني التوجه نحو الشيء، أي أنه لا يوجد وعي فارغ من المحتوى فكل وعي يمتلك قصدا وتوجها من الذات إلى شيء ما... إن: « الذي سيعطي الدفعة الأولى والحاسمة – للفينومينولوجيا هو برانتانو – في اكتشافه الكبير المتمثل في تغييره لمعنى المفهوم السوكولاستيكي للقصدية من أجل إعطاء الطابع الأساسي "للظاهرة النفسية" إلا أن برانتانو بقي دوما سجينا للأحكام المسبقة الطبيعية، لأنه لم يستطع رؤية المشكلة المتعلقة بالتركيب والتقوّم القصدي، كما أنه لم يستطع اكتشاف الطريق الموصل إلى تعميق النفسانية المحضة والماهوية، بالمعنى الفينومينولوجي.[21]» وهو ما سيسعى هوسرل إلى إتمامه، وتقديم القصدية بالمعنى الفينومينولوجي، ولكن لن يتسنى له ذلك إلا بانقلاب هوسرل على تعاليم النفسانية التجريبية، أعني بذلك ما قدمه برانتانو حول مفهوم القصدية. والتوجه نحو فكرة الرد.

سيكون المنهج الفينومينولوجي بحمولته المنهجية والمعرفية قادرا على استيعاب كل الموضوعات "الظواهر مرجعا إياها إلى بداياتها الأولى حيث تلغى كل الأحكام المسبقة التي ألصقت بها ما يجعلها ماهيتها تتجلى ومن الموضوعات التي اشتغل فيها الفينومينولوجيين المعاصرين السينما باعتبارها فضاءا خصبا وحقلا دلاليا ثريا تستوعبه الفينومينولوجيا.

3. الفلسفة والسينما:

لقد تزامن اكتشاف السنيماتوغراف cinématographe في أواخر القرن التاسع عشر مع حدوث تحول جذري في الفكر الفلسفي، أين تم اعادة بعث الأسئلة الجوهرية المرتبطة بحياة الإنسان، ولقد مثلت السنيما فرصة كبرى للمفكرين والفلاسفة لتطبيق آراءهم ونظرياتهم، "كما اقترحت السنيما على الفلسفة امكانات كبيرة للاشتغال، بل وفرت شروط بعض الاندفاعات الفكرية بفضل كونها تختزن ما سماها "أندريه بازان" قوة أنطولوجية تحتاج الفلسفة لإبراز مكوناتها ودلالاتها وأبعادها".[22]

إن مقاربة "السينما–الفلسفة" تفتح العديد من الورشات المعرفية، من حيث امكانية معالجة مواضيع الفلسفة سينمائيا، وعلى العكس من ذلك معالجة موضوع السينما فلسفيا، فالفلسفة يمكن لها أن تسائل مختلف مكونات العمل السينمائي انطلاقا من الصورة إلى الخطاب وصولا إلى التقنيات، وتأثيرها على الإنسان، ومن ناحية أخرى يمكن طرح المواضيع الفلسفية سينمائيا وهذا ما حدث في الكثير من النصوص الفلسفية التي تحولت إلى أفلام على غرار محاولة "ايزنشطين" كتابة نص فلسفي، وهو كتاب "رأس المال" "لكارل ماركس" في شكل فيلم، وكذا محاولة "استريك" حينما أطلق فكرة "الكاميرا–القلم"، ليصوغ خطاب في المنهج لديكارت سينمائيا".[23]

وليس من السهل تقديم النصوص الفلسفية على شكل أفلام، نظرا لحمولتها التجريبية الكبيرة، لذلك على السينمائي أن يتعلم أبجديات الخطاب الفلسفي إذا ما أراد التمكن من ابداع صورة تلامس حقيقة النص الأصلي، ويتمثل السؤال الأساسي في قدرة السينمائي على الجمع بين مطلبين اثنين: "الأول يتجلى في التحكم في عناصر التشكيل السينمائي واحترام شروطها، والثاني يتجلى في القدرة على معالجة موضوعات بالعمق الضروري، من دون السقوط في الثرثرة، باعتبار أن العمق يفترض التبرم من المعالجات الاعتيادية والذهاب بعيدا في التفكير إلى حدود إمكان إنتاج مفاهيم، كما يقول بذلك جيل دولوز: "ربما نجد قضايا مثارة ضمن الأفلام، من قبيل الحرية والماهية والشر والمظهر والمنفى، والهوية والآخر

والشغف والاستلاب...إلخ، كما أن من حق الفلسفة الاشتغال على الأفلام التي تراها حاملة للقصدية الفلسفية، لكن شريطة ألا تسقط في نوع من "الفلسفة التطبيقية"، كما يقول "**شاتو**"، وألا يجري تغييب خصوصية العناصر السينمائية من السيناريو إلى الإخراج".[24] ما يمكن استنتاجه هنا؛ هو أنه ليس كل النصوص الفلسفية قابلة لأن تقدم على شكل أفلام، لأن هناك مؤلفات فلسفية متعذر التعبير عنها من خلال الصورة والخطاب العمومي، فالمواضيع الفلسفية تختلف عن المواضيع الادبية، التي من السهل إدراكها وتحويلها إلى أفلام خاصة الأعمال الروائية. ومن ناحية أخرى ليست كل الأفلام قابلة للدراسة الفلسفية، فالكثير من الأفلام قائمة على سيناريوهات من المتعذر اقامة قراءة فلسفية حولها.

لقد حاول الكثير من الفلاسفة معالجة موضوع السينما، لكن يبقى برغسون من الأوائل الذين تناولوا هذا الموضوع بطريقة واضحة، وذلك "ابتداء بدروسه الأولى في الكوليج دوفرانس في موضوع الزمان، وكان قد ألقاها في سنتي 1903-1904، حيث أعلن بلغة واضحة أنه يقيم مقارنة بين آلية الفكر المفهومي والسينماتوغراف. ومنذ ذلك الحين، وفي جل المؤلفات التي حررها، وخصوصا "التطور الإبداعي 1907، أو الفكر المتحرك 1934، لم يتوقف برغسون عن استحضار السينما باعتبارها نموذجا معرفيا، ينتج نمطا من الفكر ومن العلاقة بالحركة وبالزمان".[25] حيث طور برغسون مفهوما خاصا يتلق "بالديمومة" معتمدا على منهج حدسي، وربط مفهوم الديمومة القائم على خاصيتي الاستمرارية والتغير بموضوع السينما، "أين رأى أن التفكير في الواقع والديمومة هو تحريك لنوع من السينماتوغراف، وكأنه يقر بأن ميكانيزم المعرفة الدارجة ذات طبيعة سينماتوغرافية"[26].

لقد كانت هناك محاولات أخرى لتناول موضوع السنيما من طرف فلاسفة بارزين على غرار "غاستون باشلار" (1884-1962)، الذي يجهل الكثير من الباحثين اهتمامه بالسنيما نظرا لشهرته بالتوجه الابستمولوجي في المعرفة، وقدم باشلار نقدا صارما لمفهوم "الديمومة" الخاص" ببرغسون، الذي" استبعد حسب باشلار "جدلية الزمان"، وعبر عن هذا الأمر في مؤلف خاص صدر سنة 1905، تحت عنوان "جدلية الديمومة" la dialectique

de la durée. كما نجد الفيلسوف جيل دولوز الذي تأثر كثيرا بفكر برغسون قد خصص عدة نصوص لموضع السنيما، ودفع اهتمام دولوز بالسينما إلى القول:" أن مع السينما صار العالم هو صورته الخاصة، وليست الصورة هي التي تصير عالما، أي أن العالم أصبح "صورة–حركة" وأن الصورة هي مجموع ما يظهر. حيث يمثل المجموع غير المتناهي لجميع الصور نوعا من لقطة المحايثة. توجد الصورة في ذاتها، باعتبارها لقطة. هذا الوجود في الذات للصورة هي المادة: ليس لأن شيئا مخفيا خلق الصورة، وإنما على العكس من ذلك، هو التطابق المطلق للصورة والحركة. وتطابق الصورة والحركة هو ما يؤدي بنا إلى الاستنتاج، بشكل مباشر، بتطابق الصورة– الحركة والمادة".[27]

4. الإستطيقا الفينويمنولوجية:

أما بالنسبة **للفينومينولوجيا،** فمن الضروري قبل أن نعالج موضوع الظاهرة السنيمائية فينومينولوجيا، أن نوضح طبيعة العلاقة التي تربط الفينومينولوجيا بالفن والاستطيقا بشكل عام. " إن ظواهر الفن هي خبرات بنمط معين من الموضوعات التي نسميها موضوعات فنية أو جمالية. وهذه الخبرات الفنية أو الجمالية قد تتمثل في رؤية فنية أولية (خبرة الفنان)، أو خبرة جمالية إدراكية (خبرة المتذوق)، أو خبرة الناقد. ولنتذكر أن الفينومينولوجيا لم تظهر إلا بوصفها فلسفة أو منهجا للخبرة، فهي في المقام الأول منهج لإعادة صياغة خبرتنا الإدراكية والتخيّلية، ومجمل خبرتنا الشعورية. ولما كانت الخبرات الفنية أو الجمالية تشارك في هذه الخبرات جميعا، فقد كان طبيعيا أن يحدث لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة، والفينومينولوجيا كمنهج للخبرة"[28]. بالإضافة إلى أن الفينومينولوجيا والفن يهدفان إلى التعبير عن حقيقة الأشياء ذاتها، فالفن على غرار الفينومينولوجيا ليس مجرد تقديم وصف شكلي للأشياء، بل هو محاولة الكشف عن الصورة الحقيقية للشيء، وذلك عن طريق الوقوف على قصديته الدفينة. لذلك تظهر الأعمال الفنية غريبة أحيانا. حيث يكمن إبداع الفنان في تقديم تعبير متميز عن الحياة الإنسانية، يختلف

عما تقدمه مختلف العلوم، وهنا نجد ارتباطا وثيقا بين الفن والفينومينولوجيا، التي تهدف إلى تجاوز الموقف الطبيعي لمختلف العلوم المعروفة، التي لا ترقى إلى وصف حقيقة الظواهر، "حيث أن كلا من الفن والفينومينولوجيا يرُدّان الموقف الطبيعي الذي يؤمن به ويسلم به الحس المشترك، إلى عالم الخبرة، ويُظهران لنا الأشياء في حياتنا اليومية باعتبارها مرتبطة بإرادتنا أو مصلحتنا أو اهتمامنا. وهذه الرؤية هي ما يعرف في الفينومينولوجيا تحت اسم "الإيبوخيه" وفي الفن أو الخبرة الجمالية تحت اسم عدم الاهتمام أو اللامبالاة، أو النزاهة . فالإظهار أو الكشف يكون ممكنا فقط من خلال نوع من الكبح، وقد لاحظ هوسرل نفسه هذا التشابه الوثيق بين الكبح الذاتي الفني، والفينومينولوجي، فكلاهما يظهران –وان كان بطريقتين مختلفتين–تعديلا ممكننا في الوعي وتجسيدا لظواهر الوجود"[29].

من هذا المنطلق يظهر العامل الأساسي الذي يربط الفينومينولوجيا الاستطيقية بالسنيما والذي يكمن في الصورة، لأن السينما اعتمدت في بداياتها بشكل كلي على حركة الصورة.

لذلك يمكن تحليل الظاهرة السنيمائية فينومينولوجيا عبر التركيز على مفهوم الصورة بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى تفسير الخطاب الذي يدور في فلكها داخل العمل السينمائي، وذلك من خلال الوقوف على قصدية الصورة وأبعادها الفلسفية. ولتحقيق هذا المسعى سنعتمد على آراء "ميرلوبونتي" الذي يعد أول فينومينولوجي تطرق إلى موضوع السينما بشكل مباشر، كما يعد من الأوائل بعد برغسون الذين أسسوا نظرية فلسفية خاصة بموضوع السينما، ولم نجد عند الفينومينولوجيين الأوائل على غرار "هوسرل" و"هايدغر" اهتماما بموضوع السينما، لذلك يعد ميرلو بونتي مصدرا أساسيا لكل الفلاسفة الفينومينولوجيين بصفة خاصة، والمشتغلين بالنقد السينمائي عامة.

1.4 ميرلوبونتي والتأسيس لفينومينولوجيا السينما:

تعد **الصورة** محور تشكل العمل السينمائي، الذي يقوم على فن التصوير بالدرجة الأولى، ويقول ميرلو بونتي:" إن التصوير ليس سوى صناعة تقدم لأعيننا إسقاطا خارجيا

شبيها بالإسقاط الذي كانت ستخطه فيها وتخطه فيها في الإدراك الحسي الشائع، وتجعلنا نرى في غياب الموضوع الحقيقي، كما نرى الموضوع الحقيقي في الحياة، وبصفة خاصة تجعلنا نرى المكان هناك حيث لا يوجد مكان"[30]. فعبر التصوير يتم استحضار المواضيع في تجاوز للزمان والمكان، حيث أن الذي يشاهد العمل السينمائي يغادر في تلك اللحظة حياته الآنية، ليدخل في بعد آخر من الزمان والمكان، والشيء المحرك لهذه العملية هي الرؤية، التي تعد الأسس الذي بنى عليه ميرلو بونتي فينومينولوجيته، وظهر في مؤلفات "المرئي واللامرئي" و "العين والعقل"، "فينومينولوجيا الإدراك"، ويؤكد ميرلو بونتي:" ان أعيننا الجسدية هي أكثر من مستقبلات للضياء والألوان والخطوط، إنها آلات حاسبة للعلم لديها هبة المرئي كما يقال عن الإنسان الملهم أن لديه هبة اللغات، والرؤية هي انفتاح على الأشياء، أو على حضور الأشياء ذاتها، فهي ليست نمطا من التفكير وإنما هي مجال من مجالات الجسد، والإدراك الحسي هو الأسلوب الذي يفهم به الجسد الحي موضوعات عالمه المحيط به، وهنا تكمن الوحدة بين الجسد والوعي"[31]. إن هذا التحليل مكن ميرلوبونتي من إدراك حقيقة السينما التي تقم على الرؤية، فهي تهدف إلى إثارة وعي المتلقي عن طريق الصورة التي يتلقاها عبر العين، حيث يركز العمل السينمائي على إيصال الرسائل المعرفية من خلال تقنيات الإضاءة والألوان، التي تؤثر على الجانب النفسي للمشاهد، فيرى ميرلو بونتي أن السينما تؤدي إلى إيجاد نمط جديد من السيكولوجيا. لذلك قال:" أن اللون هو الموضع الذي يلتقي فيه دماغنا والكون، ولصالحه ينبغي أن نفجر الشكل–المنظر. فالأمر إذن لا يتعلق بالألوان، أو بمظهر ألوان الطبيعة، وإنما يتعلق بالبعد الخاص باللون، ذلك الذي يخلق بذاته ولنفسه هويات، فوارق، سياقا، مادية، وشيئا ما، إن العودة إلى اللون يتم بفضلها اجتذابنا قليلا إلى قلب الأشياء"[32].

إن المصور يحاول التعبير بطريقته الخاصة عن حقيقة الأشياء،" حيث أن رؤية المصور لا تعود إلى نظرة تطل على خارج، أو علاقة "فيزيقية–بصرية" فحسب مع العالم.

فالعالم لم يعد أمامه بطريق التمثيل: وإنما بالأحرى المصوّر هو الذي يولد في الأشياء، كأنه بطريق التركيز ومجيء المرئي إلى ذاته، واللوحة في نهاية الأمر لا تتعلق بأي شيء كان بين الأشياء التجريبية إلا بشرط أن تكون أولا "ذاتية التشخيص، إنها ليس مشهدا لشيء ما إلا بكونها "منظر اللاشيء"، وبشقها "جلد الأشياء"، لتبين كيف تكون الأشياء أشياء وكيف يكون العالم عالما[33] ". ولقد توصل ميرلوبونتي إلى هذا التحليل من خلال دراسته الفينومينولوجية للإدراك؛ والتي فرق فيها بين علم النفس التجريبي وعلم النفس الفينومينولوجي متأثرا بهوسرل، الذي اتفق معه في قصور علم النفس التجريبي في التعبير عن حقيقة الإدراك الحسي. ولقد حضرت السينما في معرض مقارنة ميرلوبونتي بين علم النفس التجريبي وعلم النفس الفينومينولوجي، حيث "يدشن ميرلوبونتي النص الذي خصصه للسينما وعلم النفس الجديد، بحديث مقارن عن الإدراك، ذلك بأن علم النفس الكلاسيكي (التجريبي) ينظر إلى المجال البصري باعتباره مجموعا أو "فسيفساء" من الأحاسيس. يتوقف كل إحساس على إثارة الشبكية المحلية المقابلة لها، في حين أن علم النفس الجديد (الفينومينولوجي)، حتى لو لم يتعلق الأمر بأحاسيسنا الأكثر بساطة والاكثر مباشرة، يرى أولا أنه لا يمكن القبول بالتوازي بين الأحاسيس والظاهرة العصبية التي تؤثر فيها، لأن ادراكنا للأشياء لا يقتصر على تسجيل ما تحدد له المؤثرات الشبكية، وإنما يعمل على إعادة تنظيمها بطريقة تصنع انسجاما للمجال المدرك[34]".

" ولقد تعلم ميرلو بونتي هذا الأمر من الجشطالتيين ومن كتابات هوسرل المتأخرة: فلقد تعلم من علماء الجشطلت أن الإدراك يكون حاضرا في خبرتي الإدراكية؛ لأن الجانب المرئي يوحى به ويشير إليه. وهكذا ينطوي الشكل على دلالة أو معنى من حيث إنه يضمر أو يشير –كما هو الحال في التعبير اللغوي أو العمل الفني إلى ما يكون وراء المعطى. وهذا هو ما قاله هوسرل من قبل عن المظهر الذي يبدو لي في فعل الإدراك الحسي باعتباره يشير إلى أشياء أخرى غير حاضرة بشكل مباشر، ولكنها حاضرة في المجال الظاهري"[35].

فالإدراك ليس مجرد تحصيل للمعطيات عبر الحواس، بل هو عملية تنصهر فيها كل مكونات الإنسان، لذلك هي تحدث بشكل متزامن. و"يرى ميرلو بونتي" أن في الإمكان أن نطبق هذا الفهم الخاص بالإدراك على الفيلم باعتباره موضوع إدراك، مشيرا إلى أن علم النفس الجديد يؤدي إلى نفس ملاحظات أهم علماء جمال السينما؛ فالفيلم ليس مجموعة صور، وإنما هو "شكل زمني". ولتعليل هذه الأطروحة يستند ميرلوبونتي إلى فيلم" لبودفكين" وإلى مقال "لوجي لينهارت" (منشور سنة 1936)، للقول بأن معنى صورة ما يتوقف على الصور السابقة عليها، وبأن تعاقبها ينتج واقعا جديدا هو ليس مجرد مجموع العناصر المستعملة"[36]. من هنا يرى ميرلو بونتي أن عملية إنجاز الأعمال السينمائية معقدة للغاية، وهي تتجاوز مجرد جمع للصور وتنظيمها، حيث أن العمل السينمائي تتداخل فيه مجموعة من المعطيات والمعايير، انطلاقا من الفكرة الخاصة بموضوع العمل، ثم عملية انتقاء وصياغة الصور واللقطات، بالإضافة إلى تركيب الصوت، ونوع الخطاب، أيضا إلى محاولة إيصال الرسالة المستهدفة، قصد تحقيق أكبر قدر من التأثير على المشاهد. "ويرى ميرلو بونتي أن الجمع بين الصورة والصوت ينتج كلا جديدا؛ بحيث لا يمكن اختزاله إلى العناصر التي يتكون منها؛ فالفيلم الناطق ليس هو الفيلم الصامت مصحوبا بالأصوات والكلمات التي تضاف لاستكمال الوهم السينمائي، ذلك أن الرابط بين الصورة والصوت رابط وثيق، والصور تتغير بمجاوزة الصوت"[37] إن الوحدة بين الصورة والصوت هي ما يضع في ذهن المشاهد الصورة الخيالية عن الموضوع " ولذلك فإن الافتقار إلى هذه الوحدة العضوية بين الصورة والصوت يؤدي إلى قصور واضح في بنية الفيلم. والأفلام المدبلجة تقدم لنا مثالا واضحا على هذا القصور، حيث نجد أحيانا شخصا نحيفا ينطق بصوت شخص سمين، أو صبيا ينطق بصوت رجل راشد، وكل هذا عبث، لأن الصوت وطابع الشخصية، بل "بروفيل" الوجه، هي سمات تشكل وحدة واحدة غير قابلة للانقسام"[38].

يعتبر الصوت إذن عاملا أساسيا في التعبير عن حركة الصور، لذلك عمل السينمائيون على تطوير تقنيات الصوت والتي تتضمن تعديل أصوات الممثلين، ادخال الإيقاعات والمؤثرات الصوتية التي تعد لغة في حد ذاتها؛ نظرا لتعبيرها عن مواقف معينة: قلق، خوف، فرحة، نشوة، رغبة...إلخ، هذا بالإضافة إلى استخدام الموسيقى التي أصبحت تلعب دورا هاما في جل الأعمال السينمائية المعاصرة. "إن معنى الفيلم حسب ميرلوبونتي" يكون متجسدا في إيقاعه، مثلما أن معنى الإيماءة يمكن أن يفهم على الفور في الإيماءة ذاتها، فالفيلم لا يعني شيئا آخر سوى ذاته. والفكرة لنا في حالة تكوين وتنبثق من البنية الزمانية للفيلم، تماما مثلما تنبثق من تعايش أجزاء لوحة ما. إن متعة الفن تكمن في اظهاره كيف يتخذ شيئا ما معنى–لا بواسطة الإشارة إلى أفكار مؤسسة ومكتسبة مسبقا ولكن بواسطة الترتيب الزماني أو المكاني للعناصر"[39]. وهنا تقترب السينما من جوهر الفينومينولوجيا التي تحاول الكشف عن المعنى الحقيقي للموضوع من خلال الوقوف على قصديته، وتعليق مختلف الأحكام المسبقة حوله: " بل إن الفينومينولوجيا تمنح الإدراك الطبيعي امتياز التحرك، الذي يقوده إلى أن يطرح مضامينه على ارض الواقع"[40].

5. خاتمة:

وفي ختام هذا المقال يمكننا القول إن عمل الفينومينولوجي يشبه عمل السينمائي:" أين تولد الفكرة داخل البنية الزمنية للفيلم، ولربما هنا تكمن قوة الفن من حيث أنه يظهر الكيفية التي تجعل شيئا ما حاملا لدلالة، لا من خلال ايحاء بأفكار مشكلة ومكتسبة سلفا، وإنما بواسطة ترتيب زمني أو مكاني للعناصر. يدل الفيلم بذاته كما هو شأن الحركة أو الشيء، ولا شك أن المرء يفقد هذا البعد الجمالي بضغط الحياة اليومية. كما أنه من غير المؤكد أن يكون الشكل المدرك كاملا في الواقع. إلا أنه يمكننا في نهاية المطاف، وبفضل الإدراكات، فهم دلالة السينما، فاليفلم لا يفكر بذاته إنه يدرك[41]".

لم يكن ميرلوبونتي الفيلسوف الوحيد الذي استخدم الفينومينولوجيا في دراسة السينما، حيث نجد العديد من المفكرين الذين استعانوا بالمنهج الفينومينولوجي لقراءة الأعمال السينمائية على غرار الناقد السينمائي الشهير "اندري بازان" الذي أشرنا اليه سابقا، والذي قام بتحليل بنية العمل السينمائي باستخدام النظريات الفينومينولوجية. ويمكن القول أن الفينومينولوجيا تقدم نظرة فلسفية متميزة للسينما، لأنها تتقاطع معها في العديد من المواضع، خاصة من حيث ارتباطها بمعالجة طبيعة ارتباط روح الإنسان بالعالم المعيش، ودراسة مفاهيم أساسية؛ كالصورة والزمان والحركة باعتبارها ظواهر قائمة بذاتها. كما يمكن للفينومينولوجيا تقديم نظرة نقدية للأعمال السينمائية من حيث الحكم على طبيعة القيم الجمالية والأخلاقية التي تقدمها السينما، ويمكن العودة في هذا الأمر إلى الأعلام المؤسسين للفينومينولوجيا "إدموند هوسرل" "ومارتن هايدغر"، من هنا يرى جيل دولوز أنه " يمكن للفينومينولوجيا المشاركة بشكل تام في السينما شرط أن يكون هذا الأمر بمثابة الحد من شعاع حركتها"[42].

6. الهوامش

[1] يمكن العودة بخصوص فكرة نقد الذات إلى عمل فرانسواز داستور Françoise Dastur, Autour de la phénoménologie. http://www.artefilosofia.com/wp-content/uploads/2007/04/phenomenologie.

[2] Françoise Dastur, Autour de la phénoménologie.

[3] احتفظنا هنا بالاسم دون أن نترجمه فينومينولوجيا كما يوجد عند الكثيرين بترجمات مختلفة من ظاهريات والظواهرية، والظاهرياتية والفيمياء... لعدة أسباب أهمها أن مصطلح الفينومينولوجيا يتضمن مفاهيم اللوغوس والمنهج والعلم وهي مفاهيم لا تحملها الترجمة، كما أن هيدغر كما أن هيدغر يقيم تفرقة بين فينومينولوجي وظاهراتي في الوجود والزمن. راجع احمد الصادقي، اشكالية العقل والوجود في فكر ابن عربي، بحث في فينومينولوجيا الغياب. دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص 35.

[4] ولد الفيلسوف الألماني إدموند قوستاف ألبرشت هوسرل في 8 أفريل 1859 في مدينة بروسنيتس (بإقليم مورافيا) من أبوين يهوديين. درس الرياضيات والفلسفة بين عامي 1876 و1882 في لايبزيغ أولا ثم في برلين. بعد حصوله مباشرة على الدكتوراه في الرياضيات في شتاء 83/1882 تفرغ لدراسة الفلسفة دراسة معمقة على يدي فرانتس برنتانو في فيينا. في هال تحصل على التأهيل من خلال موضوع "حول مفهوم العدد. تحليلات سيكولوجية". هناك قام بالتدريس بصفته أستاذا جامعيا من عام 1887 إلى غاية 1901. في عام 1901/1900 نشر هوسرل مؤلفه الرئيسي الأول الذي أسس بواسطته الفينومينولوجيا، وهو أبحاث منطقية في جزئين، بفضل هذا المؤلف تم تعيينه عام 1901 كأستاذ غير عادي في غوتينغن. ولم يتسن له التمتع برتبة أستاذ عادي إلا عندما بلغ سبعا وأربعين عاما، أي عام 1906. شغل هوسرل منذ عام 1916 إلى غاية التقاعد 1928 كرسي الفلسفة في فرايبورج، إلى إن خلفه مارتن هيدجر. توفي هناك في 27 أفريل 1938.

[5]نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل نظرية عالم الحياة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ذ ط،2012، ص 20/19.

[6]إن البدايات الأولى لنشأة العلم كانت في ارتباطه بعالم الحياة، أو المعيش اليومي للفرد، إلا أنه ومع التقدم المشاهد للعلم، فإنه سيتخلى عن اليومي ليؤسس عالما جديدا. إن الأزمة طالت العلم والفلسفة معا، نتيجة ارتباطهما بالبحث عن الحقيقة الموضوعية، أي محاولتها تقديم العالم في صورة عقلية على أنه الممكن والوحيد القابل للدراسة والتجريب. وبالتالي فالعلم في مراحل نشأته الأولى ارتبط بالحياة اليومية للإنسان في جزئياتها البسيطة، فالعلم والفلسفة معا نتاج حياة الإنسان داخل الحياة، إلا أن البحث عن الموضوعية والصدق العقلي سينجم عنه فصل بين عالم الحياة والفلسفة /العلم فكانت الأزمة. يمكنك بهذا الصدد مراجعة راجع نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل نظرية عالم الحياة، ص 137 وما بعدها.

[7] بول ريكور، سيرة الاعتراف، ت فتحي إنقزو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2010، ص99.

[8] فؤاد زكرياء، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ذ ط، 1991، ص 89.

[9]بخصوص الصراع الدائر بين الفينومينولوجيا والنفسانية، يمن مراجعة كتاب الأفكار القسم الثالث الفصل الثاني فقرة 76، ص242. وكذلك كتاب الظاهرة والمنهج لـ: يوسف بن أحمد، مركز النشر الجامعي، تونس 2008 ص 133.

[10] Léo-Paul Bordeleau,Quelle phénoménologie pour quels phénomènes, Recherches Qualitatives, vol25(1),2005, p111.

[11]« والظاهرة هي لغة ما يظهر أو ما يتجلى. في مقابل الوجود أو الواقع والحقيقة، ويمكن أن يكون كذلك ظهورا أو إظهارا حقيقيا للوجود، بحيث تصبح الظاهرة ههنا الوجود عينه. ومن هنا تكون قد عرفت الفينومينولوجيا أو الظاهراتية (علم الظاهرات) قبل هوسرل لحظات محورية ثلاثا: – لحظة صياغة الفلسفية للمفهوم: فكانت العلم الذي يبحث أولا وبالذات في مشكل الظاهرة بما هي المظهر في مختلف تجلياته.

– وخلال اللحظة الكانطية: العلم النقدي الذي يبحث الشيء الظاهر المعطى في مجال التجربة بالنظر إلى حده مع الشيء في ذاته.

– ومع لحظة العلم المطلق هيغل، أفادت الظاهرة معنى التجربة الشاملة للوعي منذ نشوئه كوعي بذاته، حتى تجليه كروح مطلق.» يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج، ص25. وللتوسع في معنى الفينومينولوجيا في اللحظات الثلاث الأساسية قبل هوسرل راجع من ص29 إلى ص53.

[12]يوسف بن أحمد، الظاهرة والمنهج، ص23.

[13]إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص 44.

[14] Harold Descheneaux ; Le Phénomène et La réflexion selon Hosserl, Cahiers De Cirp Volume 3, 2012, p 2

[15]سامح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص 96.

[16]إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص و للفلسفة الظاهرياتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، دار جداول، بيروت ، ط1، 2011، ص 164.

[17] المرجع نفسه، ص 134.

[18] Françoise. Dastur, réduction et intersubjectivité, Article paru dans Husserl, Collectif sous la direction de E. Escoubas et M. Richir, Collection Krisis, Jérome

Millon, Grenoble, 1989, p. 43 à 64. Republié dans F. Dastur, La phénoménologie en questions. Langage, altérité, temporalité, finitude, Vrin, Paris, 2004. P62.

[19]جان باتوكا من مواليد 1 جوان 1907، فيلسوف تشيكي متأثر بإدموند هوسرل وبنسبة أقل بمارتن هايدغر، مهتم بالفينومينولوجيا ويصنف ضمن توجهاتها الجديدة له أعمال حول الفلسفة اليونانية خاصة أفلاطون وأرسطو. له مؤلفات عديدة أهمها: ما هي الفينومينولوجيا؟ مدخل إلى فينومينولوجيا هوسرل، أوربا وأفلاطون. توفي 13 مارس 1977.

[20] Jan Patucka, Platon et l'Europe, traduit par Erika Abrams, édition verdier 1997, p 40/41.

[21] Husserl, Edmond, Notes sur Heidegger, collection * philosophie* , dirigée par Didier Franck, Trad : Jean-Lue FIDEL , Les éditions de minuit ,1993, p 84-85.

[22] – محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة التبيين، العدد 211، سنة 2013، ص 156.

[23] – محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص 158.

[24] – المرجع نفسه، ص159.

[25] المرجع السابق، ص 162

[26] – المرجع نفسه، ص166.

[27] المرجع نفسه، 166.

[28]– سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ط 1992،1 ، ص56.

[29]– المرجع نفسه، ص 58

[30]– موريس ميرلو بونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، دط، دس، ص44.

[31]– عبد النور شرقي، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند ميرلو بونتي، مجموعة من المؤلفين، اشراف: محمد بن سباع، ط1، الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع،2014، ص175

[32] ميرلو بونتي، العين والعقل، المصدر السابق،ص67

[33]المرجع نفسه، ص69.

[34]– محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص169

[35]– سعيد توفيق، المرجع السابق، ص205.

[36]محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق

[37]محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق ص170.

[38]– سعيد توفيق، المرجع السابق، 239.

[39]– سعيد توفيق، المرجع السابق، 240.

[40] Barbosa, L,P, Deluuze,Bergson,Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps philmique, sao paulo, Galaxica, n26, 2013, p95.

[41]محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص171.

[42] Barbosa, p96.

7. قائمة المصادر والمراجع:

1.7 قائمة المراجع باللغة العربية:

– اشكالية العقل والوجود في فكر ابن عربي، بحث في فينومينولوجيا الغياب. دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 2010.

– نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل نظرية عالم الحياة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ذ ط،2012.

– بول ريكور، سيرة الاعتراف، ت فتحي إنقزو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2010.

– فؤاد زكرياء، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ذ ط، 1991.

– يوسف بن أحمد الظاهرة والمنهج، مركز النشر الجامعي، تونس 2008.

– إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007

– سامح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

– إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص و للفلسفة الظاهرياتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، دار جداول، بيروت ، ط1، 2011.

– سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ط1، 1992.

– موريس ميرلو بونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، دط، دس.

– عبد النور شرقي، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند ميرلو بونتي، مجموعة من المؤلفين، اشراف: محمد بن سباع، ط1، الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع،2014

2.7 قائمة المراجع باللغة الفرنسية

- Françoise. Dastur, réduction et intersubjectivité, Article paru dans Husserl, Collectif sous la direction de E. Escoubas et M. Richir, Collection Krisis, Jérome Millon, Grenoble, 1989, p. 43 à 64. Republié dans F. Dastur, La phénoménologie en questions. Langage, altérité, temporalité, finitude, Vrin, Paris, 2004.
- Jan Patucka, Platon et l'Europe, traduit par Erika Abrams, édition verdier 1997.
- Husserl, Edmond, Notes sur Heidegger, collection * philosophie* , dirigée par Didier Franck, Trad : Jean-Lue FIDEL , Les éditions de minuit ,1993.

3.7 مجلات ودوريات:

– محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة التبيين، العدد 211، سنة 2013.

- Léo-Paul Bordeleau,Quelle phénoménologie pour quels phénomènes, Recherches Qualitatives, vol25(1),2005.
- Harold Descheneaux ; Le Phénomène et La réflexion selon Hosserl, Cahiers De Cirp Volume 3, 2012.
- - Barbosa, L,P, Deluuze,Bergson,Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps philmique, sao paulo, Galaxica, n26, 2013

4.7 نصوص إلكترونية:

- Françoise Dastur, Autour de la phénoménologie.
http://www.artefilosofia.com/wp-content/uploads/2007/04/phenomenologie.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 207 – ص 227

الكوميديا في الفيلم الجزائري

The Comedy in algérien film

حاجم هوارية*، أ.د شرقي محمد

[1] جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر، houaria.hadjem@gmail.com

[2] جامعة وهران1 أحمد بن بلة، الجزائر، med-chergui@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/03/22 تاريخ القبول: 2020/04/27 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

الكوميديا الجزائرية عاشت عصرها الذهبي في الثمانينات والتسعينات وأنتجت لها قامات فنية مازالت حتى الآن تصنع بهجة الجزائريين وأجواهم الفكاهية من خلال أفلام عديدة (كرنفال في دشرة– عايلة كي ناس– حسن طيرو– عطلة المفتش الطاهر...الخ).

هذه الأفلام جمعت بين الكوميديا الاجتماعية التي تتبع المتعة فيها من تصوير نقائص اجتماعية موجودة وشائعة أو الكوميديا الصادمة كوميديا الإنسان المقهور تجمع بين المتعة والفائدة وتجمع أيضا بين الجد والهزل، وتوظف آليات السخرية والتغريب والفكاهة والانزياح والمفارقة. والكوميديا العائلية التي تتناول بشكل خاص، مفارقات الحياة ضمن شريحة الأسرة.

هاته الكوميديا التي شهدناها سابقا أفضل ما نحن عليه اليوم–قد ركزت كل همها على مداعبة "الذات الجريحة لجمهور إلا أن هذه الأعمال الاجتماعية الكوميدية لم تصمد للأسف أمام إصرار الكثيرين من صناع السينما على العودة إلى الماضي في صناعة أفلامهم والترويج للتاريخ الاستعماري القديم وحركة التحرر والابتذال المصطنع والتهريج بدلا من الخروج منها إلى آفاق سينمائية أوسع.

كلمات مفتاحية: السينما– الكوميديا– السينما الجزائرية– السيناريو– الفيلم الكوميدي – التقطيع التقني– الإخراج السينمائي.

Abstract:

in the eightieth and ninetieth times, the Algerian comedy lives ils folden age when it produces its artistic stature which still create this joy between the algerienne wit him a lot of humorous movies such as [carnaval fi dachra– ayla kin ass– hassen tiro– el mofatich tahor's holiday] these movies relate between several types of comedy,dealing with social comedy witch several to the most lacking current society things, or the human comedy, this latter talks about subbred human, its relates between enjoyment and welfare and also between serious ness and joking. this type of comedy uses laughing mechanisms joking, banishment, unveil and comparison.

The last type is the family comedy it deals specially with life anachronism and dissimilarity in a household slide.

The last, we can say that our previous comedy with is in the golden age is more much better than of these times because its am is making our souls fun but what's a pity! it couldn't resist against the insistence of cinema's makers to come back always to our past history of colonialism because their purpose is to propaganding the liberation movement, banality and joking more than trying to get over all of this to another vast cinemas aspects..

Keywords: cinema**,** The Comedy; the algerienne cinema; scenario; The Comedy film; technique cut; directing.

1. مقدمة :

في عالمنا المعاصر تعتمد صناعة السينما بشكل أساسي على نوع الفيلم الكوميدي لإبقاء صناعة السينما حية وموجودة، فمن المعروف انه يمكن أن ترفض جهات إنتاجيه تنفيذ أو تمويل فيلم لأنه قاتم أكثر من اللازم إلا انه من المستحيل أن تجد جهة إنتاجيه ترفض فيلم لأنه مضحك أكثر من اللازم!.

الفيلم الكوميدي هو نوع من الأفلام التي ترتكز أساسا على الفكاهة تم تصميمه خصيصا للترفيه عن المشاهدين من خلال الحالات والحوارات والشخصيات أو الآثار التي تجعل الناس يضحكون أو يبتسمون. عامه تكون نهايته سعيدة باستثناء الكوميديا السوداء التي يمكن أن تنتقص هذا الشرط.

في الجزائر سر جاذبية الأفلام الكوميدية يكمن في مساحة الضحك وكيف يمكن أن تصنع الابتسامة من خلال مناقشة قضايا مجتمعية مختلفة بطريقة ساخرة، فسلوك الكوميديا منذ أن ظهرت كجزء من الاحتفالات الريفية في الثقافة الهيلينية –أي منذ أكثر من 2400 عام –يتمحور حول السخرية من السلوكيات الأدنى في المجتمع"، مثل سلوكيات البخل أو النفاق أو الكذب بحيث تتحول هذه السخرية إلى طاقة ايجابيه تدفع إلى فهم هذا السلوك الرديء وكيف يؤثر على حياتنا.

الجزائر التي لها تاريخ مثقل بالجرائم الاستعمارية التي فعلتها فرنسا جعلتنا نرى جل الأفلام الجزائرية لا تتحدث سوى عن الاستعمار محاولة إماطة اللثام عن جرائم شنيعة وأهوال لاقاها الجزائريون طيلة قرن من الزمن ومن ثم الحديث عن حركة التحرر الوطني والبطولات التي قدمها الكثيرون من الجزائريين من أجل تراب وطنهم؛ فظلت السينما الجزائرية حبيسة التاريخ لكن سنة1967 أبدع لخضر حمينة في فيلمه حسن طيرو وخرج من بوتقة الفيلم الثوري التراجيدي إلى فيلم ذات قالب تاريخي ممزوج بالكوميديا الساخرة التي تجمع بين الدراما والترفيه في تقديم المادة السياسية والاجتماعية بأسلوب ناقد[1]، حيث يتحدث عن نضال

الشعب الجزائري ضد الوجود الفرنسي، فصور لنا أحداثا تاريخية وقعت في حي القصبة بالعاصمة، قدمت لنا صورا عن الفدائيين والمجاهدين، بطلها شخصية حسان طيرو، ذلك البطل الساخر الساذج الذي يجد نفسه متورطا مع القوات الفرنسية لحمايته مجموعة من الفدائيين الشيء الذي دفعه للتعاون معهم.

عالج هذا الفيلم الواقع الاجتماعي للشعب الجزائري، والحالة المزرية التي كان يعانيها إبان الاستعمار ومع ذلك أعطاه الطابع الكوميدي ينقل لنا لخضر حمينة بالسخرية الاجتماعية اللاذعة حجم المعاناة والألم الذي يعتصر الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، يصور لنا رويشد كوميديا ساخرة في مشهد يثير الضحك الممزوج بنكهة الازدراء والسخرية العابثة بالواقع بغية انتقاده، أثناء إلقاء القبض على حسان الرجل الجبان في قضية ثورية، ليقبض عليه بالخطأ ظنا أنه من قادة الثورة، فسخرية رويشد تدعوا المواطنين إلى الوعي بقضايا الوطن وبالمعاناة التي مر بها الشعب الجزائري إبان فترة لاستعمار هذه الشخصية لابد أن تضحك متلقيها، لأن مكوناتها متناقضة لمحيطها الاجتماعي ولظرفها، وخاصة بعد العثور على المسدسين في بيته.

استعمل رويشد لغة تخترق صرامة نظام الإلقاء من أجل إثارة الضحك من خلال اللعب الكلامي، حيث أن اشتغال اللغة يتم بقبول الواقع المعاش، ونقلها بمستويات كلامية متعددة.

ينطلق رويشد من وضع غير فكاهي ليتحول إلى حالة تستدعي تراكم الأنساق الفكاهية، تتمثل في الصورة الحية من اللغة المتكلمة، ومن انفعالات لازمة للخطاب، فالحكي يعطينا الأثر الكوميدي للتركيب الكلامي، الذي يبقى مجرد تلاعبات لفظية يسخر رويشد من السلطة الفرنسية لأنها لا تحافظ على حقوق المواطنين الجزائريين، فخفة دم رويشد قائمة في مقابل ثقل دم الجنود الفرنسيين وصرامتهم اللفظية والسلوكية ومن المشاهد التي نلمس فيها أيضا السخرية التي تجعل المتلقي لا يتوقف عن الضحك، حتى عندما نجدها في مواقف خطيرة، فمع محاولات العميل التهديدية بتعذيب حسان فإن المتلقي لا يتوتر كما يحدث في

المأساة، لأن حسان شخصية ساذجة فسلوكها أقرب إلى التلقائية وهنا نوع من الكوميديا الصادمة التي هي فلسفة الضحك الممزوج بالبكاء الهستيري. ويعرفها أحمد بلخيري بأنها: "نوع قريب من التراجيكوميديا[2] لأننا نضحك من المآزق التي يتعرض لها أبطال الهزليات.

وفي عام 1989م شاهدنا فيلم "الطاكسي المخفي" **le clandestin** للمخرج بن عمر بختي وقد كان فيلما سياسيا يعالج السياسة في قالب كوميدي، وأعطى رؤية كوميدية من نوع جديد للسينما الجزائرية، من خلال ساعة ونصف من الهزل والخيال الذي يتلاعب بشخصيات الفيلم في متاهة غريبة، وتحليل نفسي لكل واحدة من شخصيات الفيلم أثناء الرحلة. وفي الحوار بين ركاب السيارة يجري انتقاد الحياة السياسية في البلاد بطريقة ساخرة ومضحكة، من خلال محطات تاريخية.

في الطاكسي المخفي نرى قصة ثمانية مسافرين، بدون ترتيب، ولا موعد تجمعهم الصدفة، حيث يجدون مشكل في وسيلة السفر إذ كل الحافلات التي تمر على الموقف مملوءة تماما ولا أحد يريد إيصالهم ويقرر الجميع التوجه نحو إحدى المداشر القريبة أين وجدوا صاحب طاكسي يحي بن مبروك يقبل السائق إيصالهم جميعا وخلال الطريق تحدث العديد من المواقف ومن هنا تبدأ قصة الفيلم بعد رحلة طويلة يقودهم فيها «الكلوندستان» عبد الله الذي يعمل بشكل غير رسمي، الأمر الذي يدفعه إلى سلك طريق قديمة وخالية، ليجدوا أنفسهم في بلدة تشبه بلدات الغرب الأمريكي، تعيش على طريقة أفلام الويسترن.

وبعد هذه الرحلة التي تشهد مواقف كثيرة يكون محرّكها بشكل أو بآخر سي محفوظ، وحيث يتم مناقشة مواضيع اجتماعية مثل الصّحة، أو عندما يسخر حميد من قويدر الزدّام الذي "يجسد شخصية المجاهد المزيف الذي ظل وعلى مدار إحداث الفيلم يتحدث عن بطولاته الوهمية وانجازاته التاريخية أثناء الثورة وهي انجازات من "لخروطي" ما انزل الله بها من سلطان في ذلك المشهد تخاطبه وردية بلهجتها العاصمية الجميلة التي تحمل الكثير من الغضب والتذمر والاحتقار "سي قويدر الزدام" قائلة: "أسيادك دارو الثورة... وأنت قاعد

تخرط علينا"!. ويقول أنّه سيخرج فيلما عن الثورة بطله قويدر، الذي يتحّمس للفكرة، قبل أن يفهم أنهم يسخرون منه. بعد كل هذا، يصل المشاهد إلى نهاية الفيلم، ليأتي صوت ألفه «الشّعب» في الأخبار، بيانات مهمّة عبر الراديو، حملات ذات منعة عامّة، والتي تعرض منذ عقود لتوعية «الشّعب» حول لقاح ما أو نظافة المحيط، أو استعمال القطار الجديد، إلخ، الصّوت كأنّه صوت القدر الذي يحمي هذه «اللُّحمة» التي عبرت الزمن وقاومت، يأتي ليخبرنا بمصير شخصيات الفيلم نفسه، التي عرفت نهاية غريبة وسيريالية أيضا: عمي حسان (الثوري القديم) يحكي لأحفاده عن الماضي، حميد خريج الفنون الدرامية صار مهرّجا «مدرسيًا» يعني مهرجا في إطار رسمي وحلقة في سلسلة تعبئة طويلة، سي محفوظ دخل المستشفى واستمر على حاله في شرحه للأمراض بطريقته الغريبة، الحاجّة أُلقي بها في السّجن بسبب تورّطها في السّوق السوداء، سي عبد الله استخرج أوراقا رسمية للعمل كسائق طاكسي، عزيز وصفية تزوجا وسيعيشان «بلا شك» في سعادة فقط لأنهما اتفقا على إنجاب طفلين لا أكثر (عكس عبد الله الذي أنجب 14 طفلا)، بمعنى أن سعادتهما كانت مرتبطة بمدى تطبيقهما لسياسة تحديد النسل، وفي الأخير وبعد أن ترتب يد القدر مصائر الشّخصيات وتعاقب من يجب أن يعاقب معاقبة أبوية، وتجعل البقيّة مواطنين صالحين في بناء المجتمع .

نسمع عن سي قويدر الزدّام والذي يخضع الصّوت أمامه، قائلا أنه لم «يزدم» في الثورة بل «زدم» بعد الاستقلال على الأملاك والفيلات والمحلاّت في إشارة إلى الأغنياء الجدد، لكنه رغم ذلك لا يُحاسب. وفي هذا إشارة ورسالة إلى وجوه شاخت ورؤوس شابت وأينعت وقد حان قطافها وسياسة عرجاء استفحلت وأصبحت تولي "للثروة". كمفهوم ومعيار.

ونهب المال العام اهتمام أكثر مما توليه "للثورة" والمصلحة العامة. التأويل هنا واضح، والموقف أيضا واضح، وهو تأويل عقلاني تماما يحمل رؤية وموقفا سياسيا حتى لو لم يكن المخرج–المؤلف يقصد توصيل معنى مباشرا من خلاله. إنه ذلك "اللهو" الذي يبدو

تلقائيا، أو يأتي في إطار "فوضى" بصرية، إلا أنها تلك "الفوضى المنظمة" التي تميز الفن الحداثي.

فلقد أبدع المخرج من أجل إضحاك المشاهد مع وجود ممثلين كبار أمثال "عثمان عريوات، وردية، يحي بن مبروك، حمزة فيغولي "وصراع هاته الشخصيات أثناء الرحلة هو ما يعطينا القالب الكوميدي الذي أراده المخرج، فالمخرج قد أبدع من خلال تصويره لمشاهد الثورة التي أقحمها داخل القصة وهو بهذا أراد أن يتطرق إلى قضية المجاهدين المزيفين في الجزائر من خلال "قصة قويدر الزدام"[3].

يتناول بن عمر بختي طبقة أخرى من المجتمع، ويقدمها لنا في قالب شديد السخرية شخصيات تنتقد العيوب والأخلاق الاجتماعية، وسلوك الأفراد وأنشطتهم المتغلغلة في كيان المجتمع، والضاربة في الجذور، تعكس ما يعيشه الفرد من نجاح وفشل، وفرح وحزن، وإحباط ومعاناة، وكلما تحمله الشخصية من متناقضات بصفة عامة حيث لكل منهم حكاية ضاحكة باكية وبالتأكيد ممتعة.

حملت المشاهد رسائل مشفرة. ضمن كوميديا اجتماعية: يمكن تعريفها بأنها تلك التي "تتناول مفارقات الحياة الاجتماعية[4]، في إطارها العام من دون أن تركز على طبقة معينة فهي لا تتخذ من أجواء الحياة الشعبية ونماذجها وشخصياتها مادة لها وحسب"[5]، وإنما تسعى لإيجاد التعبير الكوميدي الذي يتناسب مع هذه الأجواء، إما على صعيد اللغة أو شبكة العلاقات، هي كوميديا تناقش متناقضات الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها المعقدة بطريقة ساخرة ولغة شعبية بسيطة ومنه فان المخرج استعان في هذه الكوميديا تناصيا بالموروث الشعبي تجريبا وتأسيسيا وتأصيلا في ديوان الصالحين.

"يا ديوان الصالحين على ربي والوالدين، لاكسرونة لامغرف، ولابطاطا لاخرشف، ياربي بنا والطف، وسلك هاذ الحاصلين، أنا عندي دخان شعرة، والآخر يتكيف في بعرة، والسيقار عليه السهرة، قالو وحنا خاطبين، واحد نص خبزة شاتيها، والأخر للكلبة يرميها، والضربة ربي يعطيها، لهاذ الناس الفالسين، رحنا للاميري شفناها، ورانا حرنا في يماها، مول

القيشي ياطح ماها، ساعة واحنا واقفين" وهنا من هذا المقطع نستشف كيف انتشرت ظاهرة الفساد في الإدارة، وهذا نتيجة... لقلة الرقابة، والشعب بطبيعة الحال مغلوب على أمره، فالعمال دائما ينشغلون في أمور خارجية عن العمل ويتركون المواطنين في الانتظار أو يصرفونهم إلى يوم آخر، لاستهزائهم الوظيفي ولغياب ضميرهم المهني الموجود داخل الإدارات.

مرر عمر بختي عدة رسائل حول ما نعيشه في حياتنا اليومية، حتى لو كان مريراً، إلى مشهد مغلّفاً بالضحكة وقدمه إلى الجمهور ضمن قالب كوميدي ونقل من خلاله هواجس معينة بتوظيف النقد الساخر الذي يميز بين الصواب والخطأ في المجتمع ويهاجم الخطأ دون تحفظ. إن ما يمكن إدراكه أن أهم دعائم الكوميديا الساخرة ترتكز على تفريغ غضب الجماهير وسخطها من خلال السخرية من العامل الذي يغضبهم، وبالتالي يحجم عامل السخط ويصغر بطريقة تثير ضحك الجماهير والسخرية هي التي توصل التعبير عن اليأس إلى مداه[6].

ومن ثم فان الكوميديا الصادمة لعمر بختي هي كوميديا الإنسان المقهور تجمع بين المتعة والفائدة وتجمع أيضا بين الجد والهزل، وتوظف آليات السخرية والتغريب والفكاهة والانزياح والمفارقة. مع استعمال تقنيات تراثية تتجلى في استلهام موروث شعبي وتسخير تقنيات الحكي والرواية والكوميديا المرتجلة.

وفي النهاية لا يسعني إلا أن أقول "سي قويدر الزدام" كرمز وفئة، هو واحد من أفظع المآسي التي عرفها هذا البلد وهذا الشعب!..

المهم بالنسبة له ولأمثاله أن يضمن لنفسه كرسي ومنصب دائم على جماجم وجثث الشهداء ومعانات الشريفات والمقاتلين الصامدين واللاجئين المسحوقين وجرحى الحرب والمفقودين في بحر الدم والأنين.

كذلك فيلم "عايلة كي الناس"، ومعناها "عائلة مثل جميع الناس"، الذي أنتج في عام 1990، وأخرجه عمار تريباش، قام ببطولته عثمان عريوات وفتيحة بربار. هو فيلم. انتقد الحياة الاجتماعية في البلاد من خلال وضع عائلة من خمسة أفراد تعاني من أجل اقتناء سيارة وترتيب أمورها المعيشية، ترصد بدايات تعسّر الحياة في الجزائر ففي عام 1986 نزلت أسعار النفط إلى أقل من تسعة دولارات للبرميل، كانت تلك هزة اقتصادية عنيفة ضربت الاقتصاد العالمي، لكنها كانت أعنف بالنسبة للاقتصاد الجزائري، الذي كان يعتمد كلياً على عائدات النفط بنسبة قاربت 92 %. مع شح الراتب والبطالة التي بدأت تضرب المجتمع. عقب أيام الرخاء التي عاشها الجزائريون في السبعينيّات.

هذه العائلة جزائرية تحاول أن تصبح مثل جميع الناس، تتمتع بدار ومتعة في الحياة خاصة عندما تتشبث الأم بشراء سيارة لكن الأب يرفض ذلك فتدخل الأم في إضراب عن الكلام والأكل حتى حضور السيارة، رغم محدودية إمكانياته المادية يوافق الأب على مضض لشرائها فتنهض الأم مسرعة إلى طاولة الأكل وتبدأ المغامرة مع هذه السيارة في جو كوميدي ساخر حيث تتعرض للعديد من الأعطاب في الطريق فيتدخل كل مرة جارهم لإصلاحها لأنه وقع في حب ابنتهم لكن أمه تعارضه في ذلك لتبدأ مشاكل ومغامرات العائلة في جوّ من الكوميديا السوداء. هذا الفيلم يصف يوميات عائلة جزائرية بسيطة، قد ترى كل عائلة نفسها فيها، عائلة كي الناس، تحلم بكل ما هو ممكن لا بالمستحيل الذي يفوق إمكاناتها المادية، وتبقى سعيدة بالتآزر والدفء العائلي، رغم احتياجها للكثير من الأشياء التي تصبح حلما من أحلامها تسعى لتحقيقه من خلال تكافل كل أفراد عائلتها. إذ يتحقّق حلمهم المادي في النهاية على يد ابنتهم التي تقرّر العمل في الحياكة. وينتقد الفيلم، بهذه الطريقة، انهيار القدرة الشرائية للجزائريين في التسعينيات فبخلاف بعض المشاهد التي مرّرت التفاوت الطبقي الذي ظهر جليّا بعد التعددية (مشهد المطعم أين يعمل حميد – الابن) أو مشهد خروج العائلة في زيارة إلى «رياض الفتح» ودهشتهم أمام ثمن فنجان قهوة (10 دج)، بمشهد كوميدي ندد

بهاذا العالم العبثي اللامتكافئ طبقيا واجتماعيا وإنسانيا حيث وظف الضحك والفكاهة والمفارقة والتناقض وتأرجح بين الجد والهزل والخوف والضحك.

أشهر مشهد في عايلة كي النّاس، هو لمّا يقف عريوات إلى جانب فتيحة بربار في البالكون، في اللّيل ينتظران بقلق عودة الأبناء والسيّارة ويفكّران في السيناريوهات المحتملة، ولمّا تقول: «يا راجل السّوق يفتح في الليل» يطلق عريوات جوابه الشهير «سوق أمُك اللّي يحل ف اللّيل». جواب عريوات يختتم كل شيء! جملته – التي قد تبدو– غير واقعية لشخص من بلد آخر: سوق أمُك يحل ف اللّيل! كإستحالة وجود بلد/ سوق يفتح ليلاً في سيناريو اليوم لعبت شخصيات ادوار مهمة تلك المهزلة التي يعيشها الوطن وبتعددها كانت جيدة لفيلم كوميدي جديد ولكن بطابع تراجيدي مؤلم ومؤسف حين يمزج بين الفرح والحزن، والسعادة والشقاء، لا تصدق أن كل هذه الكوميديا تنبع من قلب غارق لحد الثمالة بالتراجيديا، ولكن حسب نقاد الأدب والفن. إن التراجيديا هي أم الكوميديا، جوهر التراجيديا ينبع كل الضحك. يضع إصبعه على الوجع الإنساني ويجعلك تضحك. استمد الكاتب شخصياته من البيئة الجزائرية، فهي التي تحرك الأحداث والصراع وتطور الحبكة فهو فيلم بسيط لا يتحذلق ولا يدعي كثيرا، يصور ويعرض، يسخر ويعلق على ما يجري في الواقع اليوم، ولكنه أيضا يُمتع ويُضحك ويُصبح تجربة مثيرة في المشاهدة تحقق التفاعل بين المتفرج والشاشة، وهذا هو أساس السينما. وليس مطلوبا منه أكثر من ذلك.

تناول أعمر تربيش هذه القضية الاجتماعية بمنظور كوميدي وحاول إرضاء ذوق المتلقي، وذلك عن طريق عرض روح الدعابة والتنكيت والسخرية التي تحملها الشخصية الكوميدية نفسها فجل المواضيع التي جسدتها شخصيات الفيلم عبارة عن نقد للواقع الذي يعيشه المواطن الجزائري ومعاناته في الحياة اليومية، وهذا ما نلحظه خلال تطور أحداث الفيلم من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك أحيانا وأحيانا أخرى عالجها بطريقة جدية فقدم فكرته للجمهور الجزائري، معالجا الواقع المعاش بعفوية وانفعال ناقلا

صورة حية للحياة الأسرية، طارحا مشكل المواطن وشخصيته وتوجهاته إلى جانب ذلك قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة في إطار ما يسمى بالكوميديا السوداء التي هي نوع من الأنواع المتداخلة بين الكوميديا والموضوعات الاجتماعية الجادة حين تتحول الموضوعات الاجتماعية إلي مادة صالحة للسخرية دون أن يكون القصد منها الإضحاك ويأتي الضحك نتيجة من عجز المجتمع عن حل مشكلاته.

يمكن إدراج هذا النوع من الكوميديا في الكوميديا العائلية التي تتناول بشكل خاص، مفارقات الحياة ضمن شريحة الأسرة، وفي إطار شبكة علاقات أفرادها ولهذا يكون أبطال هذه الكوميديا هم أفراد أسرة واحدة، وما يعيشه كل فرد فيها، سواء على المستوى المعيشي أو على مستوى علاقاتها ببعضها البعض[7].

وانهي أجندة الأفلام التي أضحكت جل العائلات الجزائرية بسنة 1994 حيث أبدع محمد وقاسي في فيلم "كرنفال في دشرة" عنوانه مزيج بين الواقعي والرمزي يمكن أيضا تصنيفه ضمن أفلام الكوميديا الاجتماعية الساخرة يتطرق لكثير من السلوكيات الاجتماعية المرفوضة حب المال والوصول إلى السلطة والانتهازية وشراء الذمم والضمائر، إذ تخرج القصة من حدود المواقف المضحكة والساخرة إلى نظرة اجتماعية وسياسية متسعة الأفق. وهو الذي يمكن إسقاطه على كافة المناصب العليا في البلاد. الفيلم نجح في فضح الطرق الملتوية، والأساليب اللاأخلاقية المنتهجة في بلوغ مناصب المسؤولية في أعلى مراتبها.

الفيلم أبرز قضية حمى المناصب السياسية بطريقة ساخرة لعبت على وتر المتفرج الجزائري ومشاعره، حيث صور حالة الفساد الإداري المتفشي في البلديات في مرحلة التسعينات فقد صور مجموعة من الانتهازيين يستدرجون رجلا أميا لانتخابه على رأس البلدية باستعمال المقاربة الفكاهية والساخرة لمعالجة الأحداث، وكثير من المشاهد الكوميدية الساخرة. يظهر منذ اللقطات الأولى للفيلم ملامح المجتمع الجزائري في القرى النائية بإبراز واقع بلدة جزائرية فقيرة بغبارها وملابسها وسوقها وبساطة أهلها، على صعيد اللغة أو الحوار

وظف في الفيلم ما يمكن تسميته "الجزائرية العامية" لجعله يتميز عن العديد من الأفلام الجزائرية، حيث يتسم الحوار بالواقعية اللغوية التي لها القدرة على ترجمة مشاعر الجزائريين وانفعالاتهم، بشكل عميق ولا شك أن هذا العنصر لعب دورا كبيرا في جعل العمل أكثر قربا من مشاعر ووجدان المشاهد، ويجعل الصغير والكبير المثقف ومحدود الثقافة يفهم تسلسل الأحداث واللغة.

يظهر هذا الفيلم حالة الغبن الظي التي يعاني منه أهل الدوار حيث مسهم التنظيم الإداري الجديد ليصبح دوارهم بلدية وكان لزاما عليهم أن ينتخبو رئيس بلدية يقضي مصالحهم وهنا تتدخل مجموعة من الانتهازيين في ذلك الدوار واقتراح "مخلوف البومباردي" الرجل الأمي وخلال حملته الانتخابية، أطلق المتحدث الساحر والمتبجح العنان لوعود لا حصر لها من أجل كسب ود المواطنين. عن انجاز "الطرق" وبناء "الباطيمات" وإطعام الناس منا وعسلا ويعد الناس بتحويل "دوارهم" إلى لاس فيغاس في قوله: نجيبولكم الدقيق، وندبرلكم الطرق، ونشعلولكم الضو "ليصبح فيما بعد رئيس البلدية ونرى كيف سيطرت هاته المجموعة على مفاصل البلدية وطريقة توزيع الأراضي والسكنات وكذا تبديد المال العام فيما لا يفيد وتضخيم الفواتير مع تهميش الكفاءات التي تريد العمل ذلك كله يصوره المخرج بطريقة كاريكاتورية تجعل المتفرج يغرق في الضحك كما يصور المخرج الثقافة في بلادنا بطريقة رمزية ذات دلالات كبيرة بتصويرها على شكل حمار يلبس حلة جديدة هذه الشخصيات الكوميدية الهزلية الوهمية يريد من خلالها عكس الواقع الثقافي المر ناهيك عن ما يصرف من أموال في المهرجانات بدون طائل ففي أعقاب نجاحه في الانتخابات، عمد البومباردي إلى تنظيم مهرجان سينمائي بهدف منافسة مهرجان قرطاج التونسي، واقتناء قاعة ألعاب بدل بناء مصانع إلا أن ممارسات الرجل اللامدروسة أدت إلى تورطه مع ديوان المحاسبة، وقد اتُّهم باختلاس الأموال العامة.

وفي الأخير يصور مأساة مخلوف البومباردي الرجل الأمي الذي وجد نفسه في مأزق لا يحسد عليه وفواتير لا يمكن تبريرها.

وما اضحك المشاهد على وضع هو في حد ذاته سبب في مأساته حينما ظل يردد عثمان "مدام دليلة" والتي أصبحت عبارة ومصطلح يستخدم في الإدارات على لسان الموظفين والمواطنين لوصف ظاهرة المحاباة لفائدة المسؤولين الكبار. حيث مزج المرارة بالدعابة لتخفيف عبء التوترات وتلطيف حمى الانفعالات النفسية المرهقة، وأنه جد يرتدي حلة الضحك، كما أنه الهزل المقوِّم لما اعوج من طباع، وشذَّ من عادات، وانحرفَ من ممارسات.

نجد أن الأسلوب الكوميدي الساخر في معظم مشاهد الفيلم مزج الضحك برسالة هادفة واتسم بمطلق الجدية والجرأة فاحتل مكانه الصحيح فاستخدم لمحات ذكية ورسائل مشفرة مثل: تسمية البلدية ب "بلدية غير هاك" ودار الثقافة التي رأى أن الحمار أهلا لأن يسيرها والإشارة إلى الرشوة والفساد في الحملة بقوله "القهاوي خالصين".

لم يعتمد المخرج على النجم الكوميدي الأوحد الذي يفجر الضحكات الهستيرية ويكون بيديه وحده مفتاح العمل ولكنه اعتمد على تضافر كل عناصر الفيلم من سيناريو وإخراج وتمثيل وموسيقى ومونتاج من أجل إخراج عمل فني متكامل متماسك، وإجادة كل عنصر من هذه العناصر تأدية مهمته، دون أي إخلال بأي عنصر من هذه العناصر حتى يخرج فيلمًا من الممكن أن نشاهده عشرات المرات دون أن نشعر بالملل، ونحفظ نكاته عن ظهر قلب وتعيش مواقفه وأحداثه وشخصياته معنا لسنوات وسنوات وربما لا نستطيع أن نقتلعها من أذهاننا أبدًا.

كما حافظ على أنساق مختلفة من الآراء والأفكار التي تطرحها كل شخصية من شخصيات الفيلم على انفراد كما وظف أيضا صفة الخداع والمكر في شخصياته، بما في ذلك شخصية البومباردي الرجل الأمي الطامح للوصول للسلطة صاحب النظرة الدونية،

والمطامع الدنيوية بثقافته المحدودة جدا ووعيه البدائي البسيط الذي ينحصر في الحصول على أكبر قدر من المنفعة الشخصية في كل الأحوال والعهود، أن الدور السياسي الحقيقي الذي يمكن أن يلعبه فنان أو ممثل أو سينمائي أو رجل مسرح، ليس هو دور الممالئ للسلطة أيا كانت، ولا دور المهرج الذي يقلد المسؤولين في جلساتهم ويضحكهم على أنفسهم، بل دور المعبر بحق عن ضمير الشعب وعن آمال وآلام هذا الشعب وكل شعوب الأرض كما تميز دوره بتقمّصه للرجل العصبي دائم الصّراخ، وهي استعارة تُحاكي جانباً من شخصية الجزائري، والحاج إبراهيم الذي غاص في أغواره وأعماقه لينتشل شخصية منه متصفة بأوصاف خاصة بها ماكر وانتهازي يملك نفسية دنيئة، وعقلية خبيثة، وشخصية وضيعة يسري في كيانه أكل الحرام، ويربض على تفكيره الغنيمة من المنصب، واحتلال المكان. نواياه غير صادقة، وأعماله غير جادة، وكلماته خادعة، وخططه كاذبة. يعتمد على التنظير، ويسعى للبريق، ويهتم برفع الشعارات، ويتظاهر بالمثالية، وهو منها بعيد. يعمل على محاربة الكفاءات، وخنق القدرات، وحبس الطاقات، ومنع الإبداعات. يقوم بنهب الخيرات، وسلب المقدَّرات، والسطو على الاعتمادات.

حكيم في الغرف، رائع في الهدر، محتال في القنص، محنك في التجاوزات. يهمل الخطط، ويتلاعب بالأنظمة، ويفعل ما يشاء، وينفذ ما يرى، ويقوم بما يريد. يشتغل بالسيطرة على مخلوف، ويكمم فوهه، ويوجه تحركاته لمصالحه الشخصية.

كما عالج شخصية المثقف الذي يندمج في حراك سياسي من خلال سي بنونة المثقف الذي وجد نفسه وسط مجموعة من الجهال مكتوف الأيدي تدخله ضئيل ونسبي جدا كل أرائه وتدخلاته مستبعدة ومهمشة، وتحولت شخصية المثقف من خصم موضوعي إلى عازف في جوقة المسؤول أو على الأقل ساكت على فساده. هاته الشخصيات منحت الفيلم نكهة خاصة فكل الشخصيات لديها ما تخبّئه وتتستر عليه.

كما استعمل أيضا أسلوب التكرار اللفظي الذي يعد من أساليب الكوميديا، والذي يثير الضحك في المواقف الهزلية وهذا ما نستشفه في أكثر من مشهد مثلا في الاجتماع يكرر مخلوف البومباردي" راها عندنا قضايا نتاع أمة رانا نحدو مصير الأمة".

هذا الفيلم يمكن تصنيفه في الكوميديا السوداء أو المسماة المأساة فإننا إذا نضحك على مأساة فهو يصور مأساة تقع في كل بلديات الوطن ويلامس "الخطوط الحمراء" لكننا مع ذلك نضحك على واقعنا الظي نعيشه بكل مراراته حيث يتناول الفساد والمسؤول بالنقد والتعرية.

هذه الكوميديا انتقدت الواقع بكل مستوياته السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والثقافية وعرته فكاهيا وكشفت نواقصه الظاهرة وشخصت عيوبة المضمرة باستعمال السخرية والهزل لرصد الواقع واستشراف لحظات المستقبل الممكنة.

كما وظف المخرج الكوميديا الساخرة وهي كوميديا راقية تعتمد على الصراع الدرامي بين المواقف والشخصيات بحماقات شخوصه فالكوميديا تقدم لنا الحياة وشخوصها بحمقاتهم ونزواتهم ومن هنا اكتسبت الكوميديا مكانتها الخاصة واكتسب الفيلم الكوميدي الناجح والقادر على إثارة الضحك الملايين من المشاهدين فالفيلم الكوميدي الجيد نشاهده أكثر من مرة بخلاف الألوان الأخرى كما انه وظف الكوميديا السياسية التي تتناول في إطار اجتماعي وإنساني، مشكلة سياسية ما، مركزة على التشابك السياسي والإنساني في قالب من التحليل النقدي[8] غالبا، على اعتبار أن السياسة، تبقى ظاهرة معقدة، تحتاج إلى بنية نقدية تكشف آلياتها.

في سنة 2004 وفي تجربة أولى من نوعها أخرج الياس مسخرة فيلم جزائري من التصنيف الروائي الطويل فئته عاطفي كوميدي مدته 92 دقيقة يتناول تناقضات المجتمع الجزائري في قالب هزلي، كوميديا ريفية في منطقة معزولة من الريف الجزائري، تبرز أثر الإشاعات، وأهمية المادة في مجتمع بسيط.

تدور أحداثه في قرية جبلية معزولة في الجنوب الجزائري، التي تسلط الضوء على مشكلة عنوسة فتاة جميلة من الريف، ومصابة بمرض عجيب، وهو نومها المتواصل في أي مكان وفجأة.

مخرج الفيلم هو نفسه الممثل والبطل الرئيسي والمؤلف والمنتج، حيث لعب شخصية منير، الذي يعيش مع عائلته في قرية صغيرة في قلب جبال الأوراس الجزائرية. واثق من نفسه وفخور بما حققه. يحلم بنيل تقدير واحترام بقية سكان القرية، لكن أخته "ريم" تقف حائلاً بينه وبين تحقيق حلمه خصوصاً وأن سكان القرية واثقون بأن الحال سينتهي بـ "ريم" عانساً بلا زوج ولا عائلة. ريم، التي تعاني من مرض النوم المضحك، الذي تسببه ذبابة من أفريقيا هي "التسي تسي".

مرض هذه الفتاة يبعد الشباب عن التقدم لخطبتها في هذه القرية المعزولة، وفي إحدى الأمسيات، يعود منير إلى القرية، ويعلن أنه وجد عريساً غنياً لأخته، وتبدأ التحضيرات للعرس الرنان دون وجود العريس. ونالت هذه الكوميديا الرومانسية، التي تسلط الضوء على أساليب الحياة في القرى الجزائرية، إعجاب وتقدير النقاد في جميع أنحاء العالم.

حيث يخرج إشاعة أن عريسا غنيا من طبقة الأمراء البريطانيين سيتقدم لخطبتها، وذلك في لحظة كان فيها مخمورا، وتنتشر الإشاعة بين أهالي البلدة.وهنا يبرز تأثير الإشاعة، التي تقلب حياة الجميع رأسا على عقب، فيتودد الجميع إلى منير من أجل المساهمة في العرس، لتصبح إشاعة الخطيب طعما لعمليات نصب يقوم بها منير، حتى يصل مرحلة يصبح فيها غير قادر على التخلص من هذه الكذبة، التي تكتشف فيما بعد من قبل أبناء البلدة التي يعيش فيها.

وعلى هامش الأحداث تظهر قصة الحب الجميلة التي تجمع بين ريم وخليفة الجار الشاب الفقير، وهو صديق لمنير، الذي يحارب من أجل إشاعة خطبة ريم على رجل ثري.

ووسط مشاهد كوميدية، وصراعات درامية، تتطور القصة، لتعكس معنى عنوان الفيلم، المتمثل في تحول الإشاعة إلى حقيقة، بينت مدى تعلق الناس في المادة والمال، وقوتها على سلب عقولهم وتسيرهم كما تريد. تبدو الشخوص كأنها تلعب مع بعضها البعض في سخرية ممتعة لا ينقصها الذكاء، مع كلاسيكيات السينما التي تحاكيها في غير مكان. ويمضي الفيلم هكذا مشاكسًا، عابثًا مع مشاهده، ينتزع ابتسامه وضحكه، ويفلت بنعومته وعبثه من تبرم هذا المشاهد أو أحكامه أمام كبوة درامية هنا أو هناك!.

قد يجد المشاهد الجزائري، وهو يتابع هذا الفيلم، نفسه أمام عمل سينمائي يصعب تحديد هويته، لا لأن تمويله فرنسي، ولكن لأنه بالأساس مختلف. ولئن كان يسهم في اختلافه كون مخرجه والبطل الأول فيه جزائري مهاجر يقيم حاليا بفرنسا، فإن ما يجعل منه تلوينا غير طيع في رؤية المشاهد هو شكله وصوته المغايرين، المتأتيين من خيارات جديدة على سينمانا الجزائرية. على أنني أغلب على "مسخرة" جزائريته، لأنه قارب الواقع الجزائري ولامس الحقيقة الجزائرية إلى أبعد حد. قال البعض، كما جرت العادة، إن المخرج الياس سالم يستجيب في فيلمه إلى اشتراطات التمويل الأجنبي. وقدم هؤلاء مجموعة من الإشارات التي يمكن قراءتها على أنها إساءات، تحرشات، لكن في المقابل قراءتها كملامس واقعية وفقا لنظرة عقلانية واقعية. ولابد أن تظهر في العمل إن عفوا وإن قصدا. وقد لا يخلو منها حتى الفيلم الممول محليا 100%. وهي في آخر المطاف إشارات تقدم ملاحظات نقرات عابرة لا تدخل في صميم الخطاب العام والجوهري للفيلم. إذ يجب التفريق بين مستويات الخطاب، وفي طريقة إلياس سالم في التقاط التفاصيل لإعادة رسم الحياة..." دون أن نلمس في ذلك تأكيدا من الطرف الآخر على المسألة، بل هي انتباه إلى لغة سينمائية فحسب تبناها المخرج.

قصة "مسخرة" تخوض على غير ما اعتادته السينما الجزائرية في موضوعات حية وممنوعة هي "الحب"، التي تعتبر بشكل من الأشكال "تابو" في الممارسة الفنية الجزائرية على وجه العموم.

ما يفند زعم المخرج حول كونه يأخذ أحسن ما في جزائريته وما في فرنسيته. سلسلة أحداث ممزقة تلم أشتاتها بأطواق نجاة تصيب حينا وتخيب أحيانا، مثلما يحدث مع الإمام في نهاية الفيلم الذي يطل فجأة من خارج القصة، خارج عن السياق ليصير شخصية مكتملة وفاعلة، بل تحدد النهاية. إذ يحقق الحدث الأخير المفصلي الذي يقتنع فيه الأخ بزواج الحبيبين هنا يمكننا إدراج الفيلم ضمن أفلام الكوميديا الرومنسية والتي ويكون أبطالها العشاق، وهي تروي في موضوعها معاناة المحبين، وتركز على مشاعرهم وحياتهم العاطفية، ضمن إطار من المرح والكوميديا، كما يكون لها نهاية سعيدة وتتضمن غالبا زواجا بين الشخصيات[9].

ولعلّ أكثر ما يلفت النظر في عمل سالم الطويل الأول هو جزائره المختلفة عن تلك التي حملتها سينما جيله، الخارجة مترددًة مترنحًة من حواجز القتل وسنوات الترويع. ففي «مسخرة» لا قتل ولا ذبح.

لا رصاص ولا سكاكين. لا اغتصاب ولا نساء مهانات ولا بطلات. لا ثورة نظيفة ولا فساد ثوري. لا استعمار ولا استقلال. لا جوازات سفر ولا تأشيرات، مشتراة، ولا مسروقة. «مسخرة» هو جزائر التفاصيل والنعاس والأحلام السعيدة. جزائر إشاعات الحي وعنتريات الرجال وثرثرة النسوان.

جزائر مواعيد الحب المسروقة ليلاً تحت الشباك. جزائر الناس. جزائر ربما لم يختر المخرج عبثًا أن يصورها في قرية صفراء من قضاء بِسكرة، المعروفة بـ «بوابة الصحراء»، تلك الجغرافيا الرمزية التي تتاخم فيها أرضان في بلد واحد: أرض ضيقة للبشر والزحام والسعي، وأخرى للفراغ والرمل والصمت، تستطيل على القسم الأكبر من مساحة هذا البلد.

إلا أن هذه الأعمال الاجتماعية الكوميدية لم تصمد للأسف أمام إصرار الكثيرين من صناع السينما على العودة إلى الماضي في صناعة أفلامهم والترويج للتاريخ الاستعماري القديم وحركة التحرر بدلا من الخروج منها إلى آفاق سينمائية أوسع لذا يتفق أغلب الجزائريين على أن الجيل الأول من رواد الكوميديا أمثال المفتش الطاهر ولابرانتي، وبوبقرة ورويشد المعروف ب "حسن طيرو" وغيرهم من الأسماء التي صنعت مجد الكوميديا ما تزال رموز حتى الآن تثير رغبتهم بالضحك لمجرد مشاهدتها في كل مرة، حتى وإن تكررت مرات عديدة، وذلك على عكس الجيل الجديد الذي لم يتمكن حتى الآن من تحقيق ذلك وما تزال المحاولات التي يقدمها العديد من الممثلين تعبر عن اجتهاد فردي لا غير حتى وإن بقيت بعض الأسماء بالوقت الحالي ممن يغطون هذا الفراغ الكوميدي الحاصل.

خاتمة:

يمكننا في الختام هذا أن نقول بأن الفيلم الكوميدي الجزائري مزال حديث النشأة بعد ولم ينضج فانه في كثير من الأحيان فقد الحبكة والسيناريو المتماسك ولم يكن لدينا فيلم كوميدي بل مشاهد ومقاطع كوميدية حاولنا أن ندرسها ونحللها ونجتهد في البحث عنها.

إن السبب الأساسي فيما سبق ذكره تَمَثَّل في أن الكوميديا التي شهدناها سابقا أفضل ما نحن عليه اليوم–قد ركزت كل همها على مداعبة "الذات الجريحة لجمهور بأن قدمت إليهم صورة خادعة لهذه الذات ورفعت عنهم كل عبء يمكن أن يكدر صفوهم"، وللمؤلف العُذر كل العُذر في عدم مواجهته–ولو بشكل مؤقت سرعان ما يزول–لهذا الواقع المرير.

إذا كنا على يقين تام من أن العلاقة بين الجمهور والمؤلف تتأثر بالمُناخ العام للدولة، فإننا لابد وأن نُدرك أن توجه الكثير من مؤلفي الكوميديا إلى وأد فكرة الكوميديا الجماعية–، كما عرفناها طوال فترات وجودها، منذ أرسطوفانيس، واعتمدت جل هذه الأعمال على أكثر من نجم– واستبدالها بظاهرة النجم الأوحد الذي تكرس له كل إمكانات العرض، على أننا لا نرفض هذا الاتجاه– أي ظاهرة النجم الأوحد– بل نرفض أن يكون هو السبيل الوحيد الذي

يعتمد جميع مؤلفي الكوميديا في تحرك يضيع معه معالم الكوميديا كما نعرفها، ويصبح العمل "تفضيل" لممثل معين له مطلق الحرية فى أن يغير وأن يضيف حتى يتمشى العمل مع إمكاناته وميوله، ويتجاهل حقيقة هامة، وهى أن نجاح الفيلم عمل جماعي في جوهره.

مشكلة أخرى بل أهم مشكلة على الإطلاق أن الكوميديا الجزائرية موسمية مئة بالمئة ففي واقع مجتمعي متقلب، وتغيرات ملحوظة في العلاقات الإنسانية، ومشكلات يومية يتعرض لها الناس خلال حياتهم، وواقع سياسي متردد، وغيرها من المواقف التي مثلت مادة دسمه لكافة أنواع الكوميديا الجزائرية التي سعت إلى استثمارها وتحويلها إلى ضحكات تدخل القلوب وتخفف من أعبائها. وعلى الرغم من أنه يفترض على الكوميديا مواكبة ما يجري على أرض الواقع، إلا أن الملاحظ بأن الكوميديا الجزائرية باتت شبه غائبة عن هذا الواقع.

وقد شجع ذلك اقتصار ظهورها على مواسم محددة، إن لم نقل شهر رمضان فقط والتي عادة تكون عبر شاشات التلفزة والسينما التي تحولت فيها الكوميديا إلى سلعة تجارية، الأمر الذي أفقدها الكثير الكثير من بريقها وفي الأخير لا نأمل سوى في أن تقدم السينما الجزائرية كوميديا راقية وفي كل المواسم تحكي ألم وأمل هذا الشعب وتداوي جراح الوطن ببسمة وضحكة صادقة.

قائمة المراجع:

1-أرسطو، فن الشعر، ت د إبراهيم حمادة، هلا للنشر، 1995.

2-أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى سنة 1997م.

3-عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التلفزيوني، مركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2016م.

4-الارايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: د. نور شريف، مراجعة: حسن محمود، هلا ا للنشر والتوزيع، ج51، ط1، مصر 2000م.

5-لحسن قناني، رغيف سيزيف وقتاش تصحا ياجحا، مؤسسة جليلي للطباعة والنشر، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1998م.

6-فوزي مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي، ذات السلاسل، 1993م.

7-رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.

الهوامش:

[1]. عبد الله محمود عدوي، الجماليات في الإعلام التلفزيوني، مركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2016م، ص753.

[2]. أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية سنة 2006م، ص140.

[3]. أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى سنة 1997م، ص93.

[4]. أرسطو، فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، هلا للنشر، 1995، ص83.

[5]. الارايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: د. نور شريف، مراجعة: حسن محمود، هلا النشر والتوزيع، ج51، ط1، مصر 2000م، ص18.

[6]. لحسن قناني، رغيف سيزيف وقتاش تصحا ياجحا، مؤسسة جليلي للطباعة والنشر، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1998م، ص:1-2.

[7]. الارايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: د. نور شريف، مراجعة: حسن محمود، هلا للنشر والتوزيع، ج51، ط1، مصر 2000م. ص19.

[8]. فوزي مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي، ذات السلاسل، 1993م، ص53.

[9]. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص84.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 228 – ص 249

الوظيفة الإعلامية في الأفلام الوثائقية: دراسة تحليلية على ضوء المعايير الفنية.

Information function in documentaries: an analytical study in the light of technical standards.

لامية طالة[1]، كهينة سلام[2]

[1] كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، lamia.tll@gmail.com

[2] كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، sellamkahina1@gmail.com

تاريخ الاستلام 2019/10/26 تاريخ القبول: 2019/11/20 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يعتبر الفيلم الوثائقي أو كما يصطلح عليه اسم " سينما الحقيقة " أو " سينما الواقع "، من المواد التليفزيونية المهمة، فالفيلم الوثائقي يعمل على توثيق الحبر والمعرفة المستمدة من واقع الحياة، واختبارها وانتقاءها وإعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج أو صاحب الفيلم.

يؤدي الفيلم الوثائقي عددا من الوظائف الهامة في مجال التعليم والإعلان والتسجيل التاريخي والدعاية، وأهمها **الوظيفة الإعلامية**، هذه الأخيرة التي تعتبر من الوظائف المهمة في مجال الإعلام، كون هدفها شرح المعلومات الجديدة وتفسيرها، كما أنّها تمنحهم فرصة إبداء آراءهم بشأن المشاريع التي تقوم بها الدولة في جميع المجالات: " فالأفلام الوثائقية تعتبر من أساليب الاتصال الجماهيري التي تقوم على تزويد الناس بالحقائق الثابتة والأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة...".

كلمات مفتاحية: الوظيفة الإعلامية، الأفلام الوثائقية، المعايير الفنية، السينما، السينما الوثائقية.

Abstract:

The documentary, or as it is called the "cinema of truth" or "reality cinema", is an important television material, the documentary works to document the ink and knowledge derived from real life, tested and selected and rearranged in an artistic way that reflects the view of the director or the film's owner.

The documentary performs a number of important functions in the field of education, advertising, historical recording and propaganda, the most important of which is the media function, which is considered one of the important functions in the field of media. All fields: "Documentary films are one of the methods of mass communication which is based on providing people with the facts, the right news and the right information ...".

Keywords: Information function; Documentary films; Technical standards; Cinema; Documentary cinema.

مقدمة:

إن المتتبع لتاريخ السينما في العالم يلاحظ أنها قد بدأت بداية تسجيلية أو توثيقية، حين صوّر الأخوان لوميير خروج عمال من المصنع، وصبياً يلتهم تفاحة.

بعد ذلك تنوَّعت الأفلام التسجيلية، ليس فقط في موضوعاتها، بل في مناهجها وتوجهاتها، وعُرِضت أفلامٌ وصفية وتحليلية، إضافة إلى أفلام عن الإعلام، وأخرى عن البسطاء.

وعُرضت أفلام عن التنمية، وأخرى في النقد الاجتماعي، وفي الوقت نفسه ترسّخت للأفلام التسجيلية خصائص عامة، بداية من منهجها في المعايشة والملاحظة، ثم الإبقاء، وانتهاءً باكتشاف الجنس البشري، مروراً بميدانها، وهو الحياة الواقعية، ومادتها حياة الإنسان، يلتقط المخرج فكرة، يصيغها في نسق من مفردات الواقع، يشكلها في بناء فيلمي يعبِّر عن وجهة نظره، يراعي وحدتي الحدث والزمان بأسلوب فني خلاَّق.

وللفيلم الوثائقي أهمية ثقافية وتعليمية بالنسبة للمجتمعات، فباعتباره ذو طابع غير روائي فهو لا يعتمد على القصة الدرامية أو الخيال السينمائي، بل يتخذ مادته من واقع الحياة من خلال نقل الأحداث مباشرة كما هي، دون تحريف أو تزييف، وبشكل حيادي وموضوعي مرتكز على الوثائق موثوقة المصدر، وتبرز أهمية الفيلم الوثائقي في كونه يبين بالصورة والتاريخ والشهادة الحيّة، كل ما حدث ويساعد في التّسجيل التّاريخي والتوثيق الحقيقي لكل ما يحدث.

تتناول هذه المداخلة العلمية الوظيفة الإعلامية في الأفلام الوثائقية، حيث سنحاول شرح هذه الوظيفة من خلال تطبيقها على جملة من المعايير الفنية المرتبطة بالسينما الوثائقية التاريخية.

1. عموميات حول الفيلم الوثائقي:

تأخذ الأفلام الوثائقية في يومنا هذا حيزاً كبيراً من اهتمامات القنوات التلفزيونية فضلاً عن القنوات المتخصصة لعرض الأفلام الوثائقية وذلك نظراً لأهمية التوثيق في حياتنا، فما هو الفيلم الوثائقي؟

1.1 مفهوم الفيلم الوثائقي: يعني في الاصطلاح الفرنسي Film Documentaire، أن الفيلم وثيقة عن المكان، أو الحدث، أو الشخص الذي يتناوله، ولهذا يفضل البعض ترجمته إلى الفيلم الوثائقي بدلاً من الفيلم التسجيلي، أما المفهوم الإنجليزي لهذا النوع من الأفلام التسجيلية الوثائقية Documentary Film فلا يكتفي الفيلم بتسجيل الحقيقة وحدها، وإنما يضيف إليها الرأي أيضا[1].

الساري بين المهتمين بدراسة السينما الوثائقية أن مصطلح «فيلم وثائقي» ورد لأول مرة سنة 1926 على لسان المخرج الوثائقي البريطاني "الاسكتلندي" جون غريرسون John Grierson، في مراجعة له لفيلم "موانا" Moana لروبرت فلاهرتي Robert Flaherty، الذي يعد أحد أهم السينمائيين الوثائقيين، حيث كانت قناعات غريرسون بالنسبة للسينما الوثائقية تقول:

- إن قابلية السينما لمراقبة الحياة، يمكن استخدامها في شكل فني جديد.
- إن «الممثل» الطبيعي، و«المشهد» الطبيعي، أكثر قدرة على استدراك كنه العالم الحديث، من الممثل الروائي والمشهد الروائي.
- إن المشاهد المأخوذة من «الواقع الخام» حقيقية أكثر من المشاهد الممثلة روائيّا.

وقد لاقى تحديده للوثائقي بأنه تفسير خلاق للواقع قبولا في ذلك الوقت، مقابل تحديد السينمائي السوفيتي دزيغا فيرتوف، بأن الحياة يجب أن تؤخذ كما هي، خلسة.

من جهته حدد المخرج الأميركي بير لورنتز Pare Lorentz الفيلم الوثائقي بأنه «فيلم يصور الواقع بشكل درامي»[2].

وأصدر الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية في عام 1948، تعريفاً شاملاً للفيلم التسجيلي جاء فيه: **"كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة، يعرض إما بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد، أو الثقافة، أو العلاقات الإنسانية"**[3].

وعادة ما تصوّر الأفلام الوثائقية الأحداث الواقعية بدون تعديل أو تغيير، فهي وسيلة فعّالة لصياغة الواقع وإعادة تشكيله وقولبته بما فيه، وهذا ما ذكرته باتريشيا أوفرهايدي Patricia Overhaydy في كتابها الفيلم الوثائقي قائلة:" **الأفلام الوثائقية أداة تواصل مهّمة في تشكيل الواقع، بسبب مزاعمها بأنها تجسّد الحقيقة، فدائما ما يكون للأفلام الوثائقية أساس في الحياة الواقعية، وتزعم بأنّها تخبرنا بشيء يستحق المعرفة"**[4].

2.1 <u>تاريخ الفيلم الوثائقي</u>: كانت البداية الحقيقية للفيلم الوثائقي على يد روبرت فلاهيري Robert Flaherty الذي توجه عام 1920 إلى بلاد الاسكيمو ومكث هناك 16 شهرا، قام فيها بتصوير حياة رب عائلة وهو يصارع من أجل البقاء في فيلم وثائقي مدته 76 دقيقة بعنوان **" نانوك الشمال Nanook of the North** "، ولم يكن هناك تعليق صوتي، فقط كانت هناك كتابة مصاحبة للصور، وقد وضح الفيلم قسوة الحياة في تلك المنطقة، وكذا التكافل الذي يميز شعب الاسكيمو، وكان أول من استخدم مصطلح الفيلم الوثائقي هم الفرنسيون حين أطلقوه على الأفلام السياحية[5].

في عام 1926 قام رائد السينما الوثائقية "جون غريرسون" بتعريف مصطلح السينما الوثائقية لأول مرة في مقال نشر بجريدة New York Sun بأنه **" المعالجة الخلاقة للواقع"**، حيث ميز بين الفيلم ذو مستوى أعلى ومستوى أدنى:

- **المستوى الأعلى:** وهو الذي يقتصر عليه مصطلح "فيلم وثائقي" لتلك النوعية من الأفلام التي تتضمن مغزى سياسي، وتقدم معالجة خلاقة لموضوعاتها وتعكس وجهة نظر المخرج.
- **المستوى الأدنى:** وهو الذي يشتمل على بقية الأنواع السينمائية والتي تعكس بدورها الواقع دون تقديم رأي أو تحليل[6].

من خلال هذا التعريف فتح "غريرسون" آفاقا واسعة أمام المخرجين كي يعبروا عن ذلك الواقع بما فيه من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص بشكل مؤثر وفني، بحيث لا يجب أن يقتصر مخرج الفيلم على مجرد نقل الواقع تسجيله بالكاميرا السينمائية، بل يبحث المخرج فيما حوله ويحدد عناصر موضوعه مرتبا إياه، بحيث تؤدي في النهاية إلى نتيجة معينة والتأثير المقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف.

3.1 الخصائص الكلاسيكية للفيلم الوثائقي: يحدد غريرسون خصائص أو قواعد لا بد من أن تتوافر في أي فيلم تسجيلي لكي يصبح حقيقياً وهي القواعد الأساسية للسينما الوثائقية:

- اعتماد الفيلم الوثائقي على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصطنعة كما في الفيلم الروائي وإنما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية، كذلك يُعايش الأحداث أو الأشخاص أو الأماكن التي تشكل محور الفيلم.
- مادة الفيلم الوثائقي تُختار مباشرةً من الطبيعية الحقيقية بكل مكوناتها " أشخاص، حيوانات، نباتات، ظواهر، أحداث... "، أي من واقع المكان دونما تأليف أو محاكاة، فهو يرفض المناظر الصناعية المفتعلة داخل الأستوديو، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة الممثلة.
- تنظيم المادة الواقعية وتقديمها بأسلوب فني، أي معالجتها وتناولها بشكل فني خلاق.

➢ أشخاص الفيلم الوثائقي يُختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين فهو يصور ويقدم الواقع والحياة بأشخاصها الحقيقيين وطبقاً لأدوارهم الحقيقية في الموضوع المطروح.

➢ التفرقة بين الوصف المجرد والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن حقائقه وتفاصيله بطريقة فعالة.

➢ يتسم عادة بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته، ومن الملاحظ دائماً أن يكون إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد في أغلبها عن 20 – 30 – 45 دقيقة على أكثر تقدير، وذلك نظراً لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجهاً إلى نوعية معينة من الجماهير، يحمل لها الأهداف الخاصة.

➢ يخاطب في العادة فئة أو مجموعة مستهدفة من الجماهير، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يُحدد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة، وحجم ونوعية المعلومات، وكيفية تناولها، وتقديمها، والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم، أو للحوار القائم بين شخصياته.

➢ يتسم بالجديّة وعمق الدراسة التي تسبق إعداده، وشعار الفيلم التسجيلي: " **السينما رسالة، وفن، وعلم**"[7].

وعلى الرغم من أن هذا النوع من الأفلام، يستخدم المناظر والقصص الحقيقية، والناس الحقيقيين، إلا أنه يملك مقومات هائلة للإبداع الفني تختلف كل الاختلاف عما هو سائد في مجال السينما الروائية، فالدراما في الفيلم التسجيلي هي الدراما الحية، الموجودة في الواقع، بكل ما يحفل به من صراعات وتناقضات ومواجهات وتكيف، وتبقى مهمة إبراز ذلك، أو إمكانية الوصول إليه والإحساس به، مرهونة بالفنان الذي يعمل في هذا المجال، ومدى ما يملك من إمكانات وملكات ثقافية وإبداعية.

فهذا الفنان، الذي يتخذ مادته من المدن والشوارع والأزقة والمصانع والأسواق والقرى الصغيرة جداً والنائية، مطالب بأن يقدم ذلك في إطار من الجاذبية والإبداع الفني الخلاق والمؤثر، وليس فقط سرد متراكم للمعلومات، أو الحقائق[8].

4.1 <u>أهمية الفيلم الوثائقي</u>: إنّ الفيلم الوثائقي هو علم بالدرجة الأولى قبل أن يكون مجرد فنّ وإبداع فكري، ويبرز ذلك جليّا من خلال النفع الذي يعود به من الناحيّة الشخصيّة والعلميّة على الأفراد، كونه وسيلة تأثير تربوي في الجمهور المستهدف، فهو يعتبر أداة للاتّصال والتّفاهم بين الأشخاص على مختلف أجناسهم، ليلعب بذلك دور الشاشة العالمية صوتا وصورة، فالفيلم الوثائقي يملك قوة التأثير والانتشار الجماهيري، يرجع إلى ثرائه التعبيري، وسهولة إدراكه من قبل المتلقي لأنّه يعتمد على الواقع[9].

إن الأفلام الوثائقية جزء من وسائل الإعلام التي لا تساعدنا فقط على فهم عالمنا، ولكن على استيعاب دورنا فيه، والتي تشكّلنا بوصفها وسيلة اتصال جماهيرية، بمعنى الفيلم الوثائقي عبارة عن سلسلة ثقافية، يحمل في جوهر مادته العامل المؤثر القادر على تغيير القيم الفكرية والأخلاقية التي تحكم سير ركب مجتمع ما، وهذا ما أكدّه ريتشارد أوفرها يدي في قوله:" **إن الأفلام الوثائقية أداة تواصل مهمة في تشكيل الواقع، ... فهي تجذب وترفه عن المشاهد**" [10].

ومن بين أهم النقاط التي أدرجها هي المساهمة الفعالة لجنس العمل الوثائقي في تحسين الذوق العام للمشاهد عن طريق تقديم المعلومة الجيدة والجديدة، وبناء ثقافة تتماشى ومتطلبات العصر، بالإضافة إلى إحياءه وعي الأمة المعبر عن الهوية والقيم والأخلاق والثقافة وذلك باستذكار محتوى التاريخ القديم وربطه بالحديث وإعطاءه نظرة على المستقبل قصد نشر العادات والتقاليد والأفكار بين مختلف الشعوب وتوعية المجتمعات[11].

5.1 أنواع الفيلم الوثائقي: هناك أنواع كثيرة من الأفلام الوثائقية تختلف في طبيعة مضمونها ولكن قاسمها المشترك هي المعالجة الفنية للشكل والمضمون ويمكن تصنيف الأفلام الوثائقية على النحو التالي:

أ. **تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب المضمون:** وهذا بأن يتناول الفيلم قضية معينة تصنف بأنها اجتماعية أو سياسية، دينية أو ثقافية فنية أو علمية، فمدار التصنيف هنا الموضوع، **فمثلاً:** إذا تناول فيلم ما قضية الفقر في مجتمع ما فهذا المضمون اجتماعي، ويمكن أن تجمع بين الفقر كأثر اجتماعي وتأثيره السياسي، فيكون فيلمك قد تناول في مضمونه الناحية الاجتماعية والسياسية.

ب. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب المعالجة: ويقصد بالمعالجة طريقة عرض الأفكار، وترتيبها ومناقشتها، بأي نمط يريد المخرج أن ينتج فيلمه، **مثلا** إذا تناول فيلم وثائقي تعليمي الأثر السلبي للعبوات البلاستكية على البيئة ويريد المخرج تثقف المشاهدين بخطورة رمي المخلفات في الأماكن العامة، فهنا معالجة الفيلم تقتضي شرح هذه المفاهيم خطوة خطوة، وتدعمها بالأبحاث غرس مفهوم تدوير النفايات كأحد الحلول، فهنا يأخذ الفيلم طابع المعالجة والنوعية.

وأهم أصناف الأفلام الوثائقية بحسب المعالجة: أفلام الاستكشاف المكاني، أفلام السرد التاريخي والسير الذاتية، أفلام المنجزات أو المشاريع العملاقة، أفلام الوقائع الحالية أو القضايا الساخنة، وأفلام علمية أو تعليمية أو توعوية أو تحسيسية.

ت. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب البناء: ويقصد به أن المخرج يصور المشَاهد في الفيلم دون مقابلات أو حتى صوت المعلق، ويبني الفيلم ضمن سياق اللقطات والمشَاهد، وأحيانا يكون المذيع أمام الشاشة ومرافقاً في الفيلم، ودوره هنا ليس التقديم بل قد يكون خبيراً في موضوع الفيلم فيضيف له قيمة مضمونية، مثاله أفلام BBC عن البيئة الطبيعية غالباً أنها تستعين بمقدمين خبراء في موضوعات الأفلام.

كما يمكنه أن يقوم بتقديم صورة عن المجتمعات العربية وحضارتها ومعالمها ونشر إبداعاتها في الداخل والخارج، وزيادة على هذا، فهو عبارة عن رسالة إعلامية راقية تتميز بانفراد أسلوب تقديمها، وبذكائها في توصيل الرسالة إلى عقل المشاهد.

إنّ الفيلم الوثائقي ينبع من الحاجة لاكتشاف الواقع والتعرف عليه، ويكون أكثر وضوحا من الناحية الموضوعية أو الشكلية، فهو يهدف إلى الكشف عن المعاني الكامنة به للتّركيز عليها[12].

6.1 وظائف الفيلم الوثائقي: يتسم الفيلم الوثائقي بالعديد من الوظائف المهمة في ميدان التعميم والإعلان والتسجيل التاريخي، وذلك من أجل تحقيق أهداف معينة، تتمثل في:

- **الوظيفة الدعائية:** تعد الأفلام الوثائقية من الوسائل المهمة في مجال الدعاية وترويج المعلومات، ومن هذه الناحية يحقق الفيلم الوثائقي على المستوى الداخلي أهدافا كثيرة تهدف السياسة الحكومية إلى نشرها بين صفوف الناس ويقوم بدور مهم في تجسيد دور الحكومة ومؤسسات الدولة وإبراز انجازاتهم في مختلف المجالات، ومن ثم تكوين رأي عام مؤيد ومتعاطف مع أهداف الحكومة في هذه المشاريع.

أما على المستوى الخارجي أي الإعلام الدولي، حيث أن الأفلام الوثائقية تصل إلى أنحاء العالم كافة والسبب يعود إلى كون الأفلام الوثائقية تعتمد بشكل أساسي على الصوت والصورة وعرض الواقع، والصورة أصبحت لغة عالمية تعطي الفيلم الوثائقي إمكانيات كبيرة في إيصال تلك الرسالة لذا يستخدم الفيلم الوثائقي في الدعاية السياسية والاقتصادية والسياسية[13].

- **الوظيفة التعليمية:** تستخدم الأفلام الوثائقية استخداماً فعالاً في مؤسسات التربية والتعليم، إذ تستخدم في مجال تعليم الطلبة وتزويدهم بكثير من المهارات والمعارف الجديدة وتساهم في إثراء المعلومات وتفسير المسائل المعقدة وإيضاحها وقد تستخدم الأفلام الوثائقية

كوسائل إيضاح في الفصول الدراسية في المدارس والمعاهد والجامعات، وتستخدم في تعليم المهارات الفنية والحرفية في العديد من المجالات الأخرى[14].

إن تقنيات التصوير في الفيلم الوثائقي تمنح الفيلم قدرات تعليمية هائلة قد لا تستطيع أي وسيلة أخرى من تقديمها مثل تحويل الزمن في الأفلام أي التصوير بسرعة عالية حيث ينتج حركة بطيئة على الشاشة، وهذه الإمكانات تساهم في تعليم المتلقي، وبهذا تكون الأفلام الوثائقية من أهم الرسائل التي تقوم بنشر العلم والمعرفة في أوساط المجتمع[15].

- **وظيفة التسّجيل والتوثيق:** تعد وظيفة التسجيل والتوثيق من الأمور الهامة ولهذا تعد هذه الوظيفة جزءاً من عملية التوثيق والتسجيل الإعلامي، إذ تستخدم الأفلام الوثائقية في تسجيل الأحداث والوقائع وتوثيقها من البيئة الاجتماعية السياسية والثقافية واستخدامها كوثيقة تاريخية تسجل مولد الحدث، حيث تساهم هذه الوظيفة في نقل التجارب والخبرات ووضع التراث والمحافظة على التاريخ وتوثيقه في الماضي ونقله إلى الحاضر.

والتوثيق عبارة عن جمع المعرفة المسجلة وتوفيرها وبثها، على أن تتعامل هذه المعرفة بطريقة شاملة وإجراءات متكاملة مع الاستعانة بالوسائل الآلية وبأساليب التصوير العادي أو المصغر (الميكروفيلم) وذلك حتى تنال المعلومات الوثائقية أكبر قدر من الاستخدام "الإتاحة"[16].

وتعد وظيفة التسجيل والتوثيق من الأمور الهامة في عملية التوثيق والتسجيل الإعلامي وغالباً ما تكون هذه العملية من أولويات اهتمام المؤسسات الحكومية التي تهتم ببحوث التاريخ وتوفير الوثائق التاريخية للبحث ووضعها أمام الباحثين، إذ تحفظ هذه الوثائق مثل الأوراق الرسمية والوثائق المكتوبة وأفلام الفيديو وأشرطة الصوت، ففي أفلام الفيديو غالباً ما يصاحب بيان وصفي للمعلومات المتوافرة مع الفيلم وتستخدم في تسهيل مهمة تركيب الفيلم والتعليق عليه وشرحه[17].

- **الوظيفة الإعلاميّة**: تعتبر من الوظائف المهمة في مجال الإعلام، فهدفها شرح المعلومات وتفسيرها، ومنح تعريف الإنسان بالبيئة المحاطة به، كما أن هذه الوظيفة تزود الناس بالمعلومات الجديدة تعود عليهم بالنفع في الحاضر والمستقبل، كما أنّيا تمنحهم فرصة إبداء رأي يوافق المشاريع التي تقوم بها الدولة في جميع المجالات:" فالأفلام أسلوب من أساليب الاتصال الجماهيري يقوم على تزويد الناس بالحقائق الثابتة والأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة..."[18].

وتبرز أهمية الوظيفة الإعلامية للفيلم الوثائقي القصير المكثف الذي يحمل رسالة أو قضية كون أهميته تعادل مئات الساعات التلفزيونية الروائية في قدرته على الوصول بشكل سريع إلى الجمهور الآن، وطبعا بسبب التطور الهائل في عصر الإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي مثل "الفيسبوك" وغيرها أصبحت هذه الأفلام قادرة على تشكيل رأي عام لدى الجمهور وحشد أعداد من الناس بشكل متسارع وقوي، وبالتالي يصبح المحتوى الذي يطرحه الفيلم قضية الجمهور الذي يمثله.

7.1 معايير الفيلم الوثائقي: يخضع أي فيمم مسجل إلى جملة من المعايير لكي يصنف في الخانة التي تحوي نوعه من جدول الأفلام، ونقصد بذلك مجموعة المؤشرات والمقاييس التي يعتمد عليها كمعرفة مباشرة لانتماء هوية الفيلم، وباعتبار أن جنس العمل الوثائقي يعد فيلما فهو أيضا قابل لتطبيق تلك المعايير، وشروطها تتمثل في أن يتقيد بالموضوع الموثوق بشكل جيد، وأن يحتوي على أفكار جديدة ومتميزة ذات قيم فكرية وحضارية، يطبعها أسلوب المستوى العلمي الراقي، مع إضفاء نوع من السرعة والإتقان على البحث فيما يخص الموضوع والصورة والصوت، وذلك لاستحواذ اهتمام المشاهد منذ البداية، ذلك بأنّ طول المدة يعتبر مضيعة للوقت كما أنّه يقلّل من عنصر وعامل التشويق في الفيلم المعروض.

إضافة إلى وجوب اختيار النص الجذّاب لإثارة الانتباه عن طريق القديم والحديث، وهذا ليصل المشاهد لعمل حلقة وصل بين الماضي والحاضر وتحليلاته، كما أنّه يعمل على تحريك انفعالات ومشاعر الناس عن طريق إضافة اللمسات الإنسانية على المادة العلمية أو التاريخية، وكل ذلك يستلزم التدعيم بالحقائق والتي تكون مدعمّة في حد ذاتيا بالصور أو المقابلة مع الباحث المختص أو بالوثائق المطلوبة لمعالجة الموضوع، وللعلم فإنّ نجاح أي إنتاج مرئي بشكل عام يجب أن يتوفر على المعايير الثلاثة: **الإمتاع، الإقناع والإبداع**[19].

2. **الفن والتاريخ**: إن علاقة الفن بالتاريخ هي علاقة تكامل متبادل، فبقدر استفادة الفن من المادة التاريخية في طرح الأفكار والموضوعات المختلفة، كذلك يستفيد التاريخ من الأساليب والصور الفنية في تناول الأحداث والوقائع التاريخية، وتوظيفها جماهيريا، من خلال التعبير عن الهموم وحاجات الإنسان في المجتمع وربط الحاضر بالماضي لتشكيل حلقة مستمرة نحو المستقبل؛ لأن الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة الممتعة بامتياز الثقافة، بل من أجل الأمة بأكملها وما يصح على أي حال بالنسبة للعمل الفني بصورة عامة ينطبق أيضا على الجانب الخارجي من الواقع التاريخ المطروح، كما يجب أن يوضح لنا وأن يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة، بحيث نستطيع نحن المنتمي إلى عصرنا نحن وأمتنا أن نشعر بالانسجام فيه وألا يكون مضطرا إلى التوقف أمامنا كما لو كأننا أمام عالم غريب غامض[20].

واستطاع كبار المبدعين تأكيد هذه العلاقة مابين الفن والتاريخ عبر أعمالهم المتميزة، وفي مقدمتهم يقف شكسبير الذي أثبت بجدارة أهمية المادة التاريخية في الفن، وكشف عن الطريق الصحيح في الاستفادة من التاريخ في العمل الفني عبر مسرحياته التاريخية المتميزة، فعندما يتناول شكسبير التاريخ" يحذف منه كل العناصر الوصفية والحكايات الصغيرة ويكاد يحذف القصة منه أنه التاريخ مقطرا نقيا من كل شائبة، ... وشكسبير لا "يمسرح" التاريخ بل "يمسرح" السيكولوجية ويعطينا شرائح كبيرة منها، وفيها نجد أنفسنا"[21].

وهكذا أعاد شكسبير بكتابة التاريخ من وجهة نظر الفن الحياة إلى الشخصيات التاريخية التي تناولها عبر أعماله المختلفة لتعطي العبر والدروس للناس إضافة إلى إمتاعهم بهذه الأعمال الخالدة.

3. <u>السينما والتاريخ</u>: هناك عدة معادلات سينمائية لأحداث التاريخ، وهناك عدة تواريخ للسينما، فالسينما وثيقة الصلة بالتاريخ منذ نشأتها إلى يومنا هذا، فولادتها كانت تتغذي من التاريخ ووقائعه وأحداثه ثم أصبحت بدورها تاريخاً يروى منذ أن ظهرت قبل قرن من الزمان، حيث أن " **كل فيلم تاريخي يكون مجال وزمن أحداثه، الزمان الماضي بمختلف مراحله وإغفال المواضيع التي تدور في الزمن الحاضر كأنه زمن جامد لن يكون فيما بعد ماضياً، أي كأنه لن يصبح تاريخا بعد غوره داخل إدخال حركة الزمان التي لا تتوقف**"[22].

إن العامل المشترك بين هذين الحقلين– السينما والتاريخ – هو المجتمع فهذا الأخير هو الوعاء والحيز الذي يحويهما، وهو حيوي وضروري لكل منهما فلا تاريخ بدون مجتمع، ولا سينما بدون مجتمع المقصود هنا المجتمع بكل وجوده، وصوره المثبتة على الأشرطة السمعية البصرية، العلاقة بين الاثنين ليست علاقة تكافئية، لأن التاريخ موجود منذ فجر الإنسانية أو موجود قبلاً ومستقل بذاته، ويستطيع الاستمرار بدون السينما، أما العكس فليس صحيحا، فلا يمكن للسينما أن توجد وتعيش بدون التاريخ بمفهومه الشمولي والعام؛ أي المفهوم الذي يحتوي بين طياته الأزمان الثلاثة: أولاً الماضي والحاضر والمستقبل.

بديهي أننا سنكتشف أن هناك قراءة سينمائية متميزة أحادية الرؤية خاصة، وذاتية وقصيرة للتاريخ لأنها قراءة مقتصرة على المرحلة الزمنية التي ولدت فيها السينما، وعاشت كوسيلة للتعبير ميزت هذا القرن الذي يتسم بحضارة الصورة، وبالمقابل هناك قراءة تاريخية للسينما تربط وجودها بأحداث التاريخ التي سجلتها هذه الأداة التعبيرية، وفي هذه الحالة ستكون السينما منظور إليها كمادة للدراسة بكل أنواعها سواء كانت تتعلق بالسينما الروائية – القصصية والوهمية–أو السينما الوثائقية التسجيلية، ...[23].

منذ بداية ولادة الفن السينمائي تم تصوير كم هائل من الأفلام، والوثائق المصورة الخام التي أصبحت شكل اليوم أرشيفاً مذهلاً يستغله المؤرخون لتدوين وقائع التاريخ البشري خلال القرن الأخير، ومنذ ذلك الحين وحتى اليوم أصبحت علاقة الناس بماضيهم مرتبطة عضوياً بهذا الأرشيف الصوري أو المرئي أي أصبحت تلك الأشرطة المصورة هي الذاكرة الفيلمية للشعوب بشكل ما.

4. <u>الأفلام الوثائقية التاريخية</u>:

إن الفيلم الوثائقي يحتوي على كلمتين: فيلم ووثائقي فالمعجم يؤكد بأن الوثيقة تحتل: مثل، نموذج، عبرة، درس، أمثولة، مذهب، تظاهرة، ... ولا يمكن لنا قراءة التاريخ قراءة مرجعية دون اللجوء إلى المستندات الموثقة لأحداثه، بل لا يمكن تصور التاريخ بدون "وثائق"، ويعتبر البعض الوثيقة مرآة للتاريخ ويرى فيها البعض نبض حركة الجماعة أو الفرد في فترة تاريخية محددة، وكلمة "وثائقي" أصبحت مألوفة في الثلاثينيات واستعملت منذ 1926 كصفة ونعت.

ومجالات بحث الفيلم الوثائقي متنوعة ومتداخلة ومتقاطعة وهناك عدة اتجاهات اتخذها الفيلم الوثائقي للخروج إلى الوجود، فلقد أدرك السينمائيون أن الفيلم الوثائقي هو مرآة داخلية ووعي وإحياء لضمير الإنسانية لمعرفة الأوجه الكثيرة والمتنوعة للحقيقة، كما لا يمكن للأفلام الروائية الخيالية (المصطنعة) أن تظهر هذه الحقيقة للمشاهدين.

ومن بين هذه المجالات نجد الأفلام الوثائقية التاريخية، وهي التي تتحدث عما جرى لبني البشر في الأزمان الماضية بكل أبعادها الحضارية، والسياسية، والدينية، والأسطورية، والاقتصادية، و... حيث يمكن تقسيم الماضي البشري –حسب المعطيات الوثائقية البصرية– كرونولوجيا إلى خمسة أقسام كما يلي: **الماضي السحيق، الماضي الموغل في القدم، الماضي القديم (البعيد)، الماضي المتوسط، والماضي القريب:** وهو الذي مازال متصلاً مع الحاضر من خلال الذين عاشوا أحداثه، وهم الآن شهود أحياء عليه، أي أن مجاله الزمني

يمتد حتى 100 عاما مضت، وهناك معيار إضافي لمفهوم الماضي القريب يتعلق باختراع التصوير الفوتوغرافي الذي تُوج بتصميم أول آلة تصوير عام 1839.

وضمن هذا المجال الذي اصطلحنا على تسميته بالماضي القريب تكون المادة البصرية للفيلم التسجيلي التلفزيوني الذي يتحدث عن إحدى الحربين العالميتين مثلا مستقاة من المصادر التالية:

- **الأرشيف السينمائي:** حيث تم تصوير الكثير من وقائع الحروب، كالحرب العالمية الثانية مثلا.
- **أرشيف الصور الفوتوغرافية:** التي تمثل الأمكنة، الأشخاص، الأحداث، والعمائر، وغيرها.
- **شهادات حية:** للذين شاركوا في الحرب أو عايشوا أحداثها، وما زالوا على قيد الحياة.
- **تصوير بعض الأماكن الموجودة:** والتي كان لها حضور قوي في تلك الأحداث، مثل ساحل النورماندي الذي شهد أكبر عملية إنزال قوات عسكرية في التاريخ، وعنده جرت أهم المعارك الفاصلة التي أدت إلى انتصار الحلفاء على ألمانيا النازية، وبالتالي نهاية الحرب العالمية الثانية[24].

5. السينما الوثائقية... متعة التاريخ المرئي:

لقد بدأت السينما تسجيليةً؛ فكان تسجيل الواقع بداية لتجريب هذا الاختراع العظيم للصورة المتحركة، وقد كان الجمهور في حالة اندهاش أمام الصورة المتحركة الواقعية، في تصوير الواقع كما هو، ثم انتقلت للتوثيق بخلق تركيبة فنية لهدف ما، ثم جاء الفيلم الفني، استعارة من عالم المسرح ودور الممثل والحكاية الافتراضية الفنية في نطاق التأليف.

لم يكن الفيلم الوثائقي، عبر تاريخه، بريئًا من تشكيل الرأي العام، والترويج للأفكار، ومنها السياسية والأيديولوجية والدعائية بشكلٍ عام، وكانت ذروة هذه الاستخدامات، في إبان الحرب الباردة، وقبلها في وزارات الدعاية للدول المتصارعة، أميركا، الاتحاد السوفيتي، ودولة هتلر النازية والفاشية في إيطاليا[25].

ورث التلفزيون هذه الوظائف للصورة المتحركة، بأشكالها المختلفة، سواء كان الشكل تسجيليًا ووثائقيًا أو ريبورتاجًا أو فيلمًا فنيًا، واعتمدت نشرات الأخبار في توثيق أخبارها ودعايتها ورؤيتها، على استلهام طريقة بناء الفيلم الوثائقي والتسجيلي، وطريقة التوليف والخداع والتضليل، لتعبئة الجماهير نحو موقف ما، موقف قد لا يمت للحقيقة بِصلة، كما اعتمد الفيلم الوثائقي على التطور الإعلامي "الصحفي" في استخداماته، فهو مركب من التسجيل والريبورتاج والمقابلات، واستخدام البحث الاستقصائي، وغيرها.

استفاد الفيلم الوثائقي كثيرًا من الفيلم الفني (الروائي)، من مركباته الجمالية في تكوين الصورة، وأهم من ذلك أنه استفاد من استخدامات الدراما، من تشويق وخلق عقدة الفيلم وذروته، وقد دخل التمثيل –من خلال تركيب الفيلم الوثائقي– للتعبير عن حدث يستحيل تصويره، كحدث وقع في الماضي، وكأفلام الاستقصاء عن حالة ما، تعتمد على التحقيق البوليسي، أو ما شابه ذلك، وأطلق على هذا النوع من الأفلام فنيًا (ديكودراما)، حتى إن بعض الأفلام الفنية الروائية قد استخدمت بعض المقاطع من الأفلام الوثائقية والتسجيلية، والأمثلة على ذلك كثيرة، واستفاد الفيلم الوثائقي –أيضًا– من تسجيل الحدث بكاميرات مخفية، كطريقة للحصول على الحقيقة[26].

لكن على الرغم أن الأفلام الوثائقية هي الأصل ومبتدأ السينما، فإن الغلبة في السباق بين الأفلام الوثائقية والروائية كانت على المستوى الجماهيري لصالح الأفلام الروائية، التي ظلت الزاد والوقود الأساس لمحركات صناعة السينما، ومع ذلك وبالرغم من كل الامتيازات التي كانت ولازالت تتمتع بها السينما الروائية سواء من حيث التمويل أو من حيث الانتشار

الجماهيري، بل والقدرة على التأثير في حياة وأفكار وعادات عشاق الأفلام، إلا أن طموحها ظل هو الوصول إلى صيغة تصوير لمواضيع الأفلام بحيث تكون ذات مصداقية تيمنا بالسينما الوثائقية التي يعتبرها المدافعون عنها جوهر السينما الحقيقية التي تعكس الواقع بموضوعية[27].

ولكن مع ذلك يبقى الفيلم الوثائقي هو المعبر عن واقع معاش وعن حقيقة معاشة مصورة آنيا أو ممثلة (إعادة تمثيل الواقع) مع تحاليل وشهادات لشخصيات مختصة في الموضوع أو معاصرة للشخصية أو الموضوع المتكلم عنه في الفيلم.

6. <u>الفيلم الوثائقي بين القيمة الإخبارية والحس الفني</u>:

يَعدّ كثير من الباحثين والناقدين في مجال الأفلام أن تسابق القنوات لإنتاج الأفلام الوثائقية التلفزيونية أدى إلى تمييعها، فلم تعد أفلاما وثائقية حقيقية بقدر ما هي مجرد أفلام ذات قوالب فنية ضعيفة لا تختلف عن التقارير الإخبارية إلا في طول المدة، وقد عزز من ذلك اهتمامُ القنوات بالأفلام ذات الطابع الإخباري، أي التي تلاحق أحداثا معينة لتتناولها بشكل أوسع ضمن تغطيتها لهذه الأحداث، وطبعا كجزء من إكمال دوراتها البرامجية والتنويع وكسر الجمود الذي يلف طبيعتها الإخبارية.

وهكذا تهافت المنتجون على تقديم هذا النوع السهل من الأفلام دون الانتباه إن كانت تحوي جميع عناصر الفيلم الوثائقي إلى جانب الفن والإبداع، مما أدى إلى إفراغ هذه الأفلام من محتواها الفني وتسطيحها حتى وإن كان فيها الكثير من الجماليات البصرية المنفردة، والتي صار تنفيذها سهلا في عصر الرقمية وتطور الكاميرات والمونتاج، لكنها تفتقد إلى بناء بصري وموضوعي، وأيضا إلى تشكيل العلاقات والروابط داخل الفيلم.

ومما يحوّل الفيلم إلى مجرد تقرير إخباري هو تناول القصص كملفات عامة يتم النقاش حولها بالاعتماد على وجود شخصيات تتحدث حول الموضوع، يتخلل ذلك بعض اللقطات

لتعبئة الفراغات دون تشكيل للروابط الفنية بينها، لتبدو في النهاية أشبه بالكتاب الغني بالصور والوثائق[28].

في الأخير يمكن القول بأن الفيلم الوثائقي يحتمل قدرا كبيرا من الإبداع والخيال في شكل المعالجة وبدون أن يجتزئ من الحقيقة أو يغيّر فيها، فهو يكتسب أهميته من كيفية نقله للواقع وتقديمه للمعلومات.

اليوم، وبعد ما يزيد على قرن من الزمان على الممارسة الوثائقية، نستطيع القول إن التحديدات أعلاه صحيحة كلها، وإن الفيلم الوثائقي يمكن له أن يتعامل–في إطار فني مبلور وواضح–مع الأشخاص الطبيعيين في حياتهم الطبيعية، وتسجيل الحياة كما هي، خلسة أو بوعي من المتصورين للفيلم، مع عدم استثناء استخدام الممثلين والمشاهد المبنية في حالات معينة، أو حتى استخدام أشكال تعبير سينمائية أخرى مثل الرسوم المتحركة، وذلك بهدف تصوير الواقع بشكل درامي، في فيلم ينقل آراء ويحمل رسالة.

خاتمة:

تنوع الفيلم الوثائقي، وأصبح له مدارس مختلفة، وكثير من الأسماء التي صنعت اسمًا لها في تاريخ السينما الوثائقية، فأصبح هناك الفيلم الوثائقي التاريخي، والعلمي، والحربي، وأفلام البحوث التي تدعم نظريات فكرية وتاريخية وعلمية، وأفلام الجغرافيا والحيوانات الوحشية، وأفلام تتحدث عن الفضاء وداخل المحيطات والبحار، والغابات، وسلسلة لا تنتهي من صنوف الحياة في هذا الكون، وأصبح الفيلم الوثائقي والتسجيلي جزءًا من التاريخ وأرشفته للمستقبل، وأصبح واقعًا موازيًا للواقع، سيرجع إليه الدارسون والباحثون، بعد آلاف السنين، وسوف يكون بديلًا عن الكتاب والورق على ما يبدو، ويصبح أكثر حقيقة، وأكثر إقناعًا وتأثيرًا.

وأصبح للفيلم الوثائقي دور مهم في عالم الفن من جهة، وفي عالم السياسة وبحور العلوم الأخرى، من جهة ثانية، وله أهمية تعليمية في شرح نظريات معقدة وضرورية، في الجامعات والمعاهد والمدارس.

قد نصنع الآن فيلمًا فنيًا روائيًا مدهشًا، يصبح بعد سنوات فيلمًا ساذجًا، لا جمهور له؛ لكن الفيلم الوثائقي يبقى خالدًا، ونستفيد منه عبر التاريخ، فالفيلم الوثائقي المحكم هو فيلمٌ عابرٌ للأزمان، تُحفظ قيمته المعلوماتية والرؤيوية، وتؤبد فيه الأمكنة والناس عبر التاريخ والحقب والتغيرات.

للفيلم الوثائقي –اليوم– محترفون مختصون، ودارسون أكاديميون، ومخرجون معتبرون، وله كذلك كتّاب وباحثون مختصون في صناعته، وهو لا يحتاج إلى صناعة سينمائية معقدة، ولا يحتاج إلى احتكار فني ضخم مثل هوليوود، فمن الممكن أن تصنعه دولنا وبلداننا، ومن الممكن أن نتقنه، ونأخذ دورًا عالميًا في صناعته، لكنه يحتاج إلى فكر حر وصناعة إعلامية لترويجه ونشره، والاستفادة من قيمته العلمية والتاريخية والحياتية، وسيصبح، بل أصبح الفيلم الوثائقي حقيبة بحجم الكف، تحمل الأحداث والتاريخ والمعلومات، وسيصبح الحقيقة التاريخية الصادمة في المستقبل.

الهوامش:

[1] نهلة عبد الرزاق عبد الخالق رشيد، **دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية للمدة من 2011/04/01 ولغاية 2011/04/30**، مجلة كلية الآداب، العدد 98، الجامعة المستنصرية، العراق، ص 413.

[2] جورج خليفي، **الفيلم الوثائقي: دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية**، مؤسسة هاينرش بول الألمانية، مركز تطوير الإعلام، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2014، ص 05.

[3] أيمن عبد الناصر نصار، **إعداد البرامج الوثائقية**، دار المناهج للنشر والتوزيعّ، عمان، الأردن، 2007، ص 14.

[4] باتريشيا أوفرهايدي، **الفيلّم الوثائقي مقدمة صغيرّة جدا**، ترجمة: شيمّاء طه الريدّي، كلمات عربيةٌ للترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 2013، ص 13.

[5] سلوى أحمد سعد الدين، **نشأة وتطور الفيلم التسجيلي بنوعياته المختلفة**، المدرسة العربية للسينما والتلفزيون، القاهرة، 2001، ص 34.

[6] كاظم مرشد السلوم، **سينما الواقع... دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**، مجلة أفكار للدراسات والنشر، بغداد، 2012 ، ص 102.

[7] أيمن عبد الناصر نصار، **إعداد البرامج الوثائقية**، مرجع سابق، ص 16.

[8] فورسيث هاردي، **السينما الوثائقية عند غريرسون**، ترجمة: صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء، القاهرة، 1965، ص 36.

[9] أيمن عبد الناصر نصار: **إعداد البرامج الوثائقية**، مرجع سابق، ص 66.

[10] باتريشيا أوفرهايدي، **الفيلّم الوثائقي مقدمة صغيرّة جدا**، مرجع سابق، ص 12.

[11] أيمن عبد الناصر نصار، **إعداد البرامج الوثائقية**، مرجع سابق، ص 67.

[12] محمود سامي عطا الله، **الفيلّم التسجيلّي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 14.

[13] كرم شلبي، **فن الكتابة للراديو والتليفزيون**، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، 1992، ص 211.

[14] محمود سامي عطا الله، **الفيلّم التسجيلّي**، مرجع سابق، ص 17.

[15] كرم شلبي: **فن الكتابة للراديو والتليفزيون**، مرجع سابق، ص 212.

[16] هلال ناتوت، **التوثيقّ الإعلاميّ**، دار النهضة العربيةٌ، دار النهضة العربية، بيرّوت، 2009، ص 60.

[17] محمد علي الفرجاني، **فن الشريط التسجيلي**، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ص 27.

[18] محمود عبد الرءوف كامل: **مقدمة في علم الإعلام والاتصال بالناس**، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1995، ص 102-103.

[19] أيمن عبد الناصر نصار، **إعداد البرامج الوثائقية**، مرجع سابق، ص 46.

[20] جورج لوكاش، **الرواية والتاريخ**، ترجمة: جواد صالح الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1987، ص 63.

[21] يان آوت، **شكسبير معاصرنا**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1989، ص 62.

[22] قاسم عبده قاسم: **الرواية التاريخية العربية: زمن الازدهار**، مجلة المستقبل، ثقافة وفنون، العدد 2723، 2010، ص 21.

[23] مومن السميحي، **حديث السينما**، سليكي إخوان، الجزء الأول، الطبعة الأولى، طنجة، 2005، ص 130.

[24] علي عزيز بلال، **الفيلم التسجيلي التليفزيوني: من الفكرة إلى الشاشة**، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة الأولى، سوريا، 2013، ص 40-43 بتصرف.

[25] عاصم علي الجرادات: **معالجة الأفلام التسجيلية للصراعات السياسية سلسلة (سري للغاية) في قناة الجزيرة "أنموذجا**، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، الأردن، 2009، ص 31.

[26] عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم**، الطبعة الأولى، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 76.

[27] قاسم حول، **في السينما والتلفزيون: تأملات سينمائي**، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، الطبعة الأولى، دمشق، 2008، ص 52.

[28] عبد الغني إرشن، **رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا**، مذكرة ماجستير غير منشورة، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2011، ص 123.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 250 – ص 268

آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية / ريح الجنوب أنموذجا.

Mechanisms of turning a fiction into a movie in the Algerian novel The novel "Wind of the South" by Ibn Hudaouqa as a model.

عبد القادر زرار.

جامعة يحي فارس: المدية – الجزائر–، zerarabdelkader2018@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/10/24 تاريخ القبول: 2020/04/08 تاريخ النشر: 2020/06/01

الملخص:

تجربة تحويل نص روائي إلى فيلم سينمائي، من التجارب الرائدة في مجال الفن، حيث يتم فيها إبراز الفروق بين الرواية والفيلم وهذه الفروق تُعدُ من الضروريات في اكتشاف العملية التحويلية، وتحقيق هذه التجربة الفنية لا يتأتى إلا وفق آليات تحويلية معينة كالحذف والتلخيص والتركيز والترجمة وغيرها، وهو ما يُعتبر عملا إبداعيا رفيعا.

وفي هذا البحث تم تناول رواية ريح الجنوب لـ "**عبد الحميد بن هدوقة**" وكيف تمّ تحويلها وفق آليات محددة، وهذا ما جعلنا نكتشف رواية درامية بامتياز، لما توفرت عليه من أحداث متسارعة ومسايرة للحياة الاجتماعية في حقبة من تاريخ الجزائر.

الكلمات المفتاحية: رواية – فيلم – آلية –تحويل – جنريك –مونتاج.

Abstract:

The experience of transforming narrative text into a film is one of the leading experiences in the field of art, that's why the differences between the novel and the film are highlighted, these differences are necessary to discover the transformation process. The realization of this technical experience can only be achieved according to certain transformative mechanisms such as ellipse, summary, focus, translation, etc., which make it a creative work. …

We are trying by taking the "South wind" novel of **"Abdel Hamid Ben Houdouka"** as study to focus on how it was converted according to specific mechanisms; this is what made us discover a dramatic novel par excellence, because of the availability of accelerated events and social life in an era of Algerian history.

Key words: Novel - Film - Mechanism - Conversion - Generic - Editing.

1- مقدمة:

تندرج عملية تحويل الفن الروائي إلى عمل سينمائي تحت الإطار العام لتحويل عمل فني منتج وفق قيود معينة إلى عمل فني آخر وفق قيود مغايرة، سواء تعلق الأمر بتحويل الأسطورة إلى نص مسرحي أو ملحمي أو تحويل رواية أو قصيدة إلى فيلم درامي؛ فتحويل عمل روائي إلى فيلم سينمائي يمر وفق آليات محكمة تترجم هذا المُنتج الأدبي إلى مُنتج درامي، لقد **تعددت الاصطلاحات على هذه الظاهرة، كما ظهرت أنواع الإعداد أو الاقتباس وذلك حسب الطريقة التي يتعامل بها المقتبس مع الأثر الأدبي حرفي وحر[1]**، وعلى وفق هذه الآليات نتطرق إلى معالجة النص الروائي "**ريح الجنوب**" لعبد الحميد بن هدوقة، الذي تمّ تحويله إلى فيلم سينمائي. بحيث سنعمل على رسم بطاقة فنية لكل من الرواية، ومن ثمّ نجلّي الآليات المستعملة في عملية التحويل، وفي الأخير نختم المقال بالنتائج المتوصل إليها.

انطلاقا من هذه التكهنات نطرح عدة تساؤلات منهجية:

- ما هي أهم الآليات المتدخلة في هذا التحويل؟
- هل نجح المخرج في مسعاه التحويلي أم لا، إن كان نعم، فيم تجلى هذا النجاح؟

إنطلاقا من هذه التساؤلات نلج موضوع بحثنا بالتطرق إلى أهم المحاور:

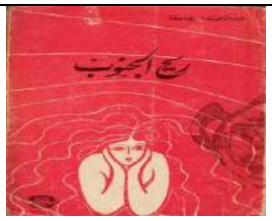
1- البنية الفنية لرواية ريح الجنوب.

2- البنية الفنية لفيلم ريح الجنوب.

3- آليات تحويل رواية ريح الجنوب إلى فيلم.

1- البنية الفنية لرواية ريح الجنوب.

1-1- بطاقة فنية للرواية:

معلومات عامة	
العنوان	ريح الجنوب
الكاتب	عبد الحميد بن هدوقة: عبد الحميد بن هدوقة وُلد بتاريخ 09 جانفي 1925م وتوفي بتاريخ 21 أكتوبر 1996م، صاحب أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، "**ريح الجنوب**" التي نشرت في سنة 1971م.
نوع الرواية	حقيقة تصويرية
اللغة	العربية الفصحى
دار النشر	دار القصبة للنشر : www.ibtesamah.com/vb.
سنة النشر	2012م
عدد الصفحات	322
غلاف الرواية الأول	 "ريح الجنوب" أول رواية صدرت سنة 1971عن المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر والتي ستترجم إلى الفرنسية في سنة 1975
جائزة الرواية	الجائزة التقديرية الأولى في الرواية 1987

1-2- الفكرة العامة للرواية:

تتمحور الفكرة العامة للرواية حول فترة التيه التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال، حيث يروي ابن هدوقة هذا الواقع من خلال إلقاء الضوء على العديد من الشخصيات التي تسكن

قرية جزائرية صحراوية. بداية من الإقطاعي ابن القاضي الذي يسعى للحفاظ على ثروته حتى لو كان على حساب تزويج ابنته ممن لا ترغبه. ونفيسة هي تلك الصبية التي عاشت حياة المدينة ودخلت في صراع بينها وبين الواقع البدوي، المثقفة الجميلة المتهورة التي تسعى دائما للرقي ببنات جنسها لحياة أفضل. ومالك شيخ البلدية الذي جاهد بالسلاح ضد المستعمر، ويجاهد داخليا بعد الاستقلال لإحلال العدل والمساواة بين فئات المجتمع. مروراً بالراعي الذي يمثل الشاب البدوي الطموح، ذو الثقافة المحدودة والذي أغرم بنفيسة لمجرد ابتسامة، وأخيراً رحمة صانعة الفخار، التي تُعدُّ رمزا لتاريخ القرية وأمهم جميعاً، وهوسها بأوانيها الفخارية وأحلامها مما يعطي دلالة على تمسك أهل القرية بعاداتهم وتقاليدهم.

1-3- البعد الدلالي لأسماء الشخصيات:

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر المكونة لبنية الرواية **ولا غرو في أن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كانت عليه من قبل، وتعاملت معها تعاملا خاصا؛ حيث نظر التحليل البنيوي إليها بمثابة دليل(signe)؛ له وجهان أحدهما دال (signifiant) والآخر مدلول(signifié)؛ فتكون الشخصية بمثابة (دال) تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها[2].** أما الشخصية كمدلول **فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها[3]**، ولهذا يهتم بها الروائي جيدا ويهتم بكل تفاصيلها حتى الأسماء التي يختارها لهذه الشخصيات لا تكون بطريقة اعتباطية أو عشوائية بل مختارة بعناية ولها دلائل قوية في النص الروائي، في رواية "**ريح الجنوب**" نجد الكاتب أعطى لكل اسم حقه، جعل له معاني ودلائل تكمل الحدث والنص الروائي.

1-4- بنية الشخصيات: التشكل والدلالة.

سأحاول الكشف عن مختلف الدلالات التي تبوح بها أسماء الشخصيات من خلال وظيفتها في السرد، ونفسيتها التي تظهر من خلال سماتها الخلقية أو مكانتها الاجتماعية.

نفيسة: اسم علم مؤنث عربي، معناه: المال الكثير [4]، ويعني أيضا **الغالية الثمينة المرغوبة [5]** ولقد وُفق الرواي في اختياره لاسم بطلة الرواية، فنفيسة تُعد الفتاة المتعلمة ذات الشخصية القوية المُتمردة على كل ما يكبح حريتها، وهي الفتاة التي يرغب فيها الجميع، وهذا ما جعل نفيسة تسترسل في مجموعة من التخمينات تنتهي بها إلى تذكر ما قرأته ذات يوم: **الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة. [6]**

وهي الشخصية النسوية المركزية في هذه الرواية وهي البطلة الرئيسية وعلى منوالها نسج الروائي باقي الوقائع والأحداث حيث صوّر لنا الكاتب الحياة التي تعيشها، كونها شخصية مثقفة وطالبة بجامعة الجزائر تقيم عند خالتها ولا تزور عائلتها إلا في العطلة الصيفية.

والملاحظ في هذه الرواية بروز شخصية "**نفيسة**" في هذا الجو المشحون بالقلق والضيق ووصف تلك الحالات التي تتراوح بين الألم والحزن، وهذا ما جعلها تقول:"**أكاد أتفجر في هذه الصحراء، ثم تضيف: كل الطلبة يفرحون بعطلهم أما أنا فعطلتي أقضيها في منفى**" [7].

عابد بن القاضي: معنى عابد مُتعبد خادم [8]، وفي الرواية نجد هذه الشخصية تأخذ هذا البعد الدلالي لعابد الذي يُعتبر عابد المال والثروة، حيث يفعل كل شيء من أجل الحفاظ عليه وتحصيله، حتى وإن كان على حساب فلذة كبده.

وهو فلاح كبير قبل الاستقلال متعاون مع الاستعمار يسعى للحفاظ على أملاكه يسعى جاهداً للتقرب من مالك رئيس البلدية بدافع الحفاظ على ممتلكاته يفتعل المناسبات لتعظيم من شأنه وذكر كفاحه. [9]

مالك شيخ البلدية: مالك هو كلمة عربية أصيلة مشتقة من كلمة الملك وهو الذي بحوزته الشيء ويملك التصرف فيه، وجدير بالذكر أن مالك هو اسم الملاك خازن النار [10]، حيث نجد هذه الشخصية في الرواية تتمتع بمميزات كثيرة كحب الدقة، ودائما ما يكون منظم وعقلانى، ويعرف جيدا متى يتخذ القرار ويسيطر على عواطفه، دائما ما يكون متفوق فى عمله ومتقن له، ويتسم بالهدوء كما أنه جيد في وضع الخطط والاستراتيجيات، وهذا ما نلمحه في شخصية مالك.

لهذا نجد الكاتب يقدم شخصية "**مالك**" في هيئة رجل هادئ مطاوع مخلص متأمل في واقعه وفي لغيره، **فقد مثل وعي الكاتب المباشر بالحياة والواقع وقد مثل الضمير الحي والمخلص الذي جسدته فترة ما بعد الاستقلال. [11]**

العجوز رحمة: يدل اسمها على الْخَيْر وَالنعْمَة وَفِي التَّنْزِيل الْعَزِيز {وَإِذا أذقنا النَّاس رَحْمَة من بعد ضراء مستهم} (يونس/ 21) [12] نعم العجوز رحمة تمثل الخير والبركة والنعمة لأهل القرية، وهي أم الجميع، وهي مخلصة لوطنها ولزوجها الذي مازالت تزور قبره كل يوم جمعة منذ عشرين سنة بالإضافة إلى تجاربها في الحياة فإن الأمثال والحكم دائماً تنسب لها، فبموتها توالت النكبات والأحزان وتشرذم أهل القرية.

رابح الراعي: لقد أخذ رابح من اسمه نصيب في الرواية نجده دائما يحرص على الربح والفائدة، فتجده دوما يُحاول التحسين من وضعه المعيشي.

هو شاب بسيط يعمل في الفلاحة لدى "ابن القاضي" راعي عنده، صاحب الناي يسعى للإثارة على واقعه ورفضه من خلال نايه الذي يعبر عنه بالأحاسيس المختلفة التي تكتنسه. [13]

عبد القادر أخ نفيسة: عبد القادر من الأسماء المُتداول بكثرة في البيئة الجزائرية وذلك تيمنا بالولي الصالح عبد القادر الجيلاني الذي يُعتبر من علماء المسلمين.

2- البنية الفنية لفيلم ريح الجنوب.

2-1-بطاقة فنية عن فيلم ريح الجنوب:

معلومات عامة	
العنوان	ريح الجنوب -vent du sud-
من إنتاج	الديوان القومي للتجارة والصناعة السنماتوغرافية
بلد الإنتاج	جمهورية مصر العربية
سنة الإنتاج	1975م
مدة الفيلم	01:37:58
نوع الفيلم	روائي طويل
اللغة المستخدمة	اللغة العربية + اللغة العامية

إخراج	محمد سليم رياض: وُلد المخرج محمد سليم رياض بتاريخ 21 نوفمبر ببوسماعيل شمال الجزائر وتُوفي بتاريخ 27 يونيو 2016م بناربون جنوب فرنسا، مخرج سينمائي وكاتب سيناريو جزائري، أخرج عدة أفلام مشهورة منها "ريح الجنوب" (1975).
تأليف	عبد الحميد بن هدوغة
مدير تصوير	دحّو بوكرش
مسؤول الصوت	رشيد بوعافية
مونتاج	رابح دعبوز
مدير الإضاءة	عبد الرحمان عبدلي
مدير الإنتاج	عبد الحليم ناصف
تمثيل	العربي زكال -نوال زعتر -كلثوم-عبد الحليم رئيس -بوعلام بناني -دوجة الشاشي وآخرون

غلاف إشهاري لفيلم ريح الجنوب	

2-2- ملخص الفيلم:

بدأ الفيلم بمشهد جينريكي يتجسد في قطيع الغنم والراعي وذهاب عابد بن القاضي مع ابنه عبد القادر إلى السوق، ثم عرّج الفيلم على نفيسة التي كانت متذمرة من حياة القرية بين جدران أربعة، ترقب مرور وقت العطلة الدراسة، وهي تتذكر الحياة الجامعية، وهذه المرحلة تُعتبر مرحلة فاصلة في باقي أحداث الفيلم، كأنّ الجينريك يُلّخص الفكرة العامة التي تدور حولها الأحداث، وبعدها بدأ المخرج ببث الأحداث والمشاهد، فبدأ بمشهد جلوس نفيسة إلى جانب العجوز رحمة صانعة الفخار التي دخلت معها في حوار طويل حول القهوة، وحرية المرأة وطبيعة نفورها من عقلية القروي، وبعدها مشهد مصاحبة نفيسة أمها والعجوز رحمة إلى المقبرة وتأمل الحمار وهو يرعى على القبور، ومخاطبة العجوز رحمة زوجها الميت وشكواها له حالها، ثم مغادرتهن المقبرة، أثناء عودتهن إلى البيت صادفن الراعي رابح وهو يتغنى بالناي في فحوى الطبيعة الجامحة، وبعد عودتهن إلى البيت أكملت نفيسة للعجوز رحمة حديثها عن حرية المرأة، بعد ذلك بثّ مشهد تجسَّدَ فيه الحديث عن الأوضاع المعيشية والفلاحية في القرية، تتخلله مناظر الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع البدوي، ويختتم المشهد بحفل تدشين مقبرة القرية للشهداء. مشهد تم فيه استقبال عابد بن القاضي مالك شيخ البلدية لتناول القهوة، ثم خروج مالك من بيت عابد بن القاضي ولقاءه بصديقه الأستاذ حيث دار بينهما حديث حول نفيسة وقضية الزواج التي شغلت الرأي العام والخاص. ثم انتقل المخرج إلى مشهد نفيسة وهي إلى جانب أمها التي تعدّ الطعام في حين تقرأ هي كتابا،

فتبلغها الأم بعدم عودتها إلى العاصمة بعد نهاية العطلة، وهذا ما جعل نفيسة تكتب رسالة إلى عمتها تتحدث فيها عن الأوضاع المزرية التي وصلت إليها حرية المرأة في قريتهم، بعدها عرّج على مشهد رابح وهو يدخل بيته صباحا بعد ليلة قضاها خارج البيت يوم ذهب إلى نفيسة وجرى بينهما ما جرى من الخصومة بعد تسلله إلى غرفة نومها وتعيير نفيسة له بلفظة "**يا الراعي الكلب**"، ثم سؤال الأم عن عدم عودته إلى البيت ليجري بينهما حوار بالإشارات، ثم وهو يجلس في المقهى يتأمل لاعبي الورق، ثم وهو مع أحد الشيوخ يعرب له عن إصراره تغيير مهنة الرعي، ثم وهو يحمل العجوز رحمة بعدما أُغمي عليها إلى بيتها المليء بالأواني الفخارية حيث دار حوار بينهما فيما يخص حياة أمه الزوجية ومستقبله المهني وموقفه من قضية رعي الغنم، بعدها انتقل إلى مشهد تجسّد فيه تكفّلت عائلة ابن القاضي رفقة مالك بالعجوز رحمة أثناء مرضها، وتذكره أيام الثورة عندما كانت شابة وكان هو جريحا عنده تسهر على مداواته ومواساته. وكذلك مشاهد دفن العجوز وتلاوة القرآن، والحديث عن الدار الآخرة، ويختتم المشهد بالحديث عن الثورة الزراعية، ولما أوشك الفيلم على النهاية تناول المخرج مشهد حالة نفيسة النفسية المتذمرة وتلقي العلاج من طرف الشيخ بالبخور وذبح عنزة سوداء، وانتهى المشهد بإلحاح ابن القاضي على مالك بواسطة صديقه المعلّم من أجل الفصل في مسألة زواجه من ابنته نفيسة. مشهد تنكّر نفيسة وهروبها من البيت، وسقوطها وانكسار ساقها، وإسعاف رابح لها وأخذها إلى بيته ومعالجتها، ومن ثمّ هروبها رفقة رابح، وتواصل المشهد برؤية أحد الشيوخ لنفيسة ورابح وهما في طريقهم إلى الحافلة من أجل مغادرة القرية وإخبار والدها ابن القاضي، وانتهى الفيلم على مشهد إدراك نفيسة ورابح الحافلة وركوبهما قبل أن يدركهما ابن القاضي والد نفيسة، وكان ذلك المشهد رهيبا، لأنّه ودّ لو لحق بهما لقتلهما، كل هذه المشاهد جاءت بالتوازي مع الأحداث الروائية ما عدا المقطع الأخير الذي حدث فيه التغيير.

3- آليات تحويل الرواية إلى فيلم:

إنّ الانتقال من الرواية إلى السيناريو إلى الإخراج، أي الانتقال من الكتابة إلى التصوير يعنى جعل الشخصيات التي كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرك على الشاشة

فتحس وتنفعل وتغضب، ومن هنا تحويل المكتوب إلى مرئي يتطلب تقنيات وعملا وصناعة لا تتوافر للرواية، فالسينما بمجالها المرئي الواسع وإمكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذي تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من تداخل بعض التقنيات بين الرواية والسينما.

المعروف في عالم النقد الأدبي استفادة الرواية الحديثة من تقنيات السينما، بيد أن الأدب كان أسبق إلى تزويد السينما بكثير من التقنيات، ففي بداية القرن استخدم جورج ميلة المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه. وقد ادعى كريفت **بأن أبرز تجديد أثّر في السينما كان مأخوذا من صفحات ديكنز، وأوضح ذلك إيز نشتاين في مقال تحت عنوان: "ديكنز وكريفث والفيلم اليوم" [14]**

ويتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي وفق عدة آليات نذكر البعض منها على سبيل القصر لا على سبيل الحصر:

3-1- الاختزال: الاختزال الذي يتّم في هذا تحويل هو اختزال أحداث متشعبة وكثيرة في الرواية إلى مقطع قصير في الفيلم، ويتم هذا الاختزال عن طريق الحذف والتجاوز.

3-1-1- الحذف: الحذف في اللغة: القطع والإسقاط؛ جاء في الصحاح: "حَذْفُ الشيءِ: إسقاطُه. يقال: حَذَفْتُ من شَعْري ومن ذَنَبِ الدابَة، أي أخذت... وحَذَفْتُ رأسَه بالسيف، إذا ضربته فقطعتَ منه قطعةً"**[15]** وفي لسان العرب: "حذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفاً قَطَعَه من طَرَفه والحَجَّامُ يَحْذِفُ الشعْر من ذلك... والحَذْفُ الرَّمْيُ عن جانِبٍ والضرْبُ"[16].

والحذف في الأعمال الأدبية يتّم عن طريق حذف أحداث من الرواية واكتفاء بجزء منها أثناء تمثيلها في الفيلم، **لأنّ الكلمة عالم من المجردات الذهنية، بينما الصورة عالم حسي بصري، وهذا الاختلاف يتبعه بالضرورة اختلاف في التلقي، فقارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل ثم مؤول، بينما المشاهد بصري الوظيفة، واقعي ثم مؤول، وعليه فإن آلية العلاقة**

بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي المسهب في الرواية [17].

ونجد هذا الحذف في عدة مقاطع من الفيلم، نذكر: في مشهد تدشين مقبرة الشهداء يحذف من الفيلم عودة مالك بذاكرته إلى أيام الثورة حيث تذكر زليخة خطيبته التي ذهبت ضحية حادث القطار الذي فجره هو بنفسه فانتابه بعد هذا التذّكر حزن عميق، وهذا ما تجسّد في مقطع من الرواية جاء فيه: **وفي صيف سنة 57 جاء مالك مع بعض رفاقه إلى القرية في مهمة وإذا به يعلم هناك أنّ خطيبته قادمة من الجزائر في الغد! وكان هو اليوم المحدد لتنفيذ المهمة التي جاء من أجلها ... وحلت الساعة الحادية عشر، وبدل أن يمر القطار العسكري إذا بقطار المسافرين يُقبل من بعيد، يشق الأرض شقا في شخير وسخط ويأس ... وكان اللغم ينتظر في صمته الثائر... ينتظر أي قطار ليجعل منه أكواما من قزدير وحديد. كل ما شاهده مالك أثناء الثورة لم يكن شيئا بالنسبة لتلك اللحظة المريعة التي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير إلى حتف رهيب! ووقعت المأساة التي أزالت منذ ذلك اليوم بسمة السرور عن شفتي مالك، ومحت من عينيه ذلك النور الحالم إلى الأبد. وكانت زليخة تلك الفتاة التي تشبه القمح من بين القتلى!** [18].

كما تمّ حذف مشهد رابح وهو يقتل ثعبانا عندما ذهب لإحضار الماء للعجوز من القرية حيث وجده قربها، وتمثل هذا الحدث في هذا المقطع من الرواية:

أخذ آنية من طين وخرج إلى ((المراح)) (فناء الدار) حيث قربة الماء معلقة في مكان ظليل، وإذا به وهو يحل شريط الحلفاء المربوط به فم القربة لاحظ نقطتين لامعتين لمعانا مُخضرا تحت حجر كبير، أسفل قربة الماء، فأحس برعشة تسري في عموده الفقري ومفاصله وقال:

- **((ثعبان! ثعبان يتبرد هنا أو ضفدعة! يجب أن أسرع فأناول العجوز الماء ثم أعود إليه)) ...**

وبعدما أسعفها أخبرها عن الثعبان الذي وجده وهو بصدد العودة إليه ليقتله.

- **((إنّني رأيت ثعبانا تحت حجر قريب من قربة الماء، سأذهب لأقتله وأعود)).**
- **((هو... ثعبان! رأيته مرات هنا، ولم أستطع قتله: خذ العصا يا رابح!))**

وكأن ذكر الثعبان أعاد إليها شيئا من نشاط وحيوية. وأردفت قائلة:

- **((اضربه إلى نصفين وإلا فلا تتمكن نه))[19].**

بعد ذلك قتله، وهذا المقطع من الرواية لم يرد في الفيلم بل ورد مباشرة رؤية رابح للعجوز رحمة وحملها إلى بيتها...

3-1-2- التجاوز: وهو تجاوز أحداث روائية وعدم تمثيلها في الفيلم كما حدث في مشهد رابح وهو يتأمل النار متذكرا شتيمة نفيسة **(يا الراعي الكلب)** ثم يرمي كل ما له علاقة بالرعي، ويتجاوز المخرج مشهد الراعي وما دار بينه وبين نفيسة، وهذه بعض الأحداث الروائية المُتجاوز عنها:

وصل رابح إلى النافذة الخارجية لغرفة نفيسة فوجدها مغلقة، وحاول أن يفتحها فلم يستطع، كانت مشدودة بذراع حديدية من الداخل، فغضب وأحس أنّ مهمته بدأت تتعقد ...

وقف لحظات مطرقا حائرا وكاد يغير رأيه نهائيا وينصرف لكنه لم يستطع الانصراف بدون أن يحقق رغبته. وقرّر أن يقتحم السور مهما كلفه ذلك....

ولما استوى فوق السقف رأى وسط الدار هادئا عاديا. لبث هناك لحظات مفكرا في الهبوط. هل يقفز أم يزيل بعض القرميدات الواقعة على حائط الغرفة ليتمكن من النزول بسهولة؟ ...

رأى رابح السرير الذي تنام فوقه نفيسة فاقترب منها فإذا هي عارية! فأحسّ كأنّ شيئا عنيفا هزّ كل كيانه..... فاقترب من السرير حتى كاد يلتصق به. وضع يده على فمها فإذا هي تقفز مذعورة!

فقال لها بلطف:

- **((لا تخافي أنا رابح ! لا تخافي ...)).**

جذبت بأقصى ما استطاعت من سرعة غطائها بيد ودفعته عنها بأخرى. وكانت من شدة البغتة أحست كأنّ صاعقة نزلت عليها.

- **وقالت في اختناق**
- **((اخرج يا مجرم!)) ...**
- **((أخرج من هنا يا أيها المجرم! أيها القذر أيها الراعي القذر!))[20].**

نشاهد أنّ المُخرج استبدل قول نفيسة للراعي في الرواية –((أخرج من هنا يا أيها المجرم! أيها القذر أيها الراعي القذر!))– بقول آخر في الفيلم – (يا الراعي الكلب)– وتجاوز أحداث طابوهية ربما لضرورة فنية وأخلاقية، لأنّ تمثيل مثل هكذا أحداث منافية للسينما الجزائرية المحافظة.

3–2– **الترجمة:**

الترجمة بمعنى تَرْجَمان/ تَرْجُمان/ تُرْجُمان [مفرد]: ج تَراجِمُ وتَراجِمة: مترجم، ناقل الكلام من لغة إلى أخرى[21]، أما المقصود بالترجمة فهو إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه. وفي رواية ريح الجنوب تمّ ترجمة الفعل الروائي إلى فعل سينمائي عن طريق ترجمة بعض المؤشرات الدلالية في الرواية إلى أفعال حقيقية تتجسد من خلال شخصيات تمّ اختيارها من طرف المخرج، وقد نجح أيّما نجاح في هذا المسعى، إلا أنّ ترجمة لغة الرواية إلى لغة الفيلم لم تكن ترجمة حرفية بل كان هناك

استعمال اللغة العربية ممزوجة باللغة العامية في الفيلم، وعدم المحافظة على نفس النسيج اللغوي المتجلي في الرواية، بالإضافة إلى الانحراف ببعض المشاهد إلى منحى آخر غير المتجلّي في الرواية، كما حدث في نهاية الفيلم، الذي انتهى على مشهد إدراك نفيسة ورابح الحافلة وركوبهما قبل أن يدركهما والد نفيسة، فالمخرج كان ذكي حين جعل المشهد الأخير فيه الكثير من المعاني الأب التراثي ذو النمط القديم يحمل سلاحه على صهوة جواده أما ابنته فهي تحمل قلمها وكتابها وتسير بها السيارة التي تمثل زمن السرعة وركب الحداثة والتطور وتمضي قدما إلى مركز العلم والمعرفة معها راعي الغنم الذي أصلحته وجعلته يرغب بالعلم والمعرفة وضرورة التغيير .. هذا المشهد فيه الكثير من المعاني الراقية أفضل من مشهد الرواية الذي كان سوداويا لا معنى فيه سوى التشاؤم والرجعية، عكس نهاية الرواية التي كانت مأساوية كما جسّدها الروائي في هذا المقطع: **كانت تسير ولكن ليس في هذا الطريق المقمر الذي ينحدر أمامها ولكن في فيلم الحوادث التي وقعت منذ قليل .. وتذكرت كيف كانت تشعر بالحقد على أبيها وهو واضع ركبته على بطن الراعي ثم كيف تحول هذا الحقد بعد أن ضربته المرأة البكماء بالفأس ووقع على الأرض والدماء تتدفق من رأسه! وتذكرت أيضا كيف تحوّل تقديرها وعطفها على الأم وهي ترى ابنها يُهاجم ظلما ويُلقى على الارض ليُذبح[22]**. فالمخرج هنا خان ترجمة الأحداث، **لأنّ كل أفلمة لنص أدبي، تُعتبر في شكل أو في آخر خيانة لهذا النص... إذ نعرف أن الترجمة مهما كانت دقيقة من لغة إلى أخرى، تُعتبر خيانة فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونا. [23]**

إن الترجمة إذن، هي **بدورها سيرورة دلالية مغايرة تبدأ من لحظة استخلاص المادة الدلالية المجسدة للدليل التفكري من النص المصدر واختزالها بعد تجريدها من قيود الجنس والتفكير بها بوصفها دليلا مصدرا لدليل خاضع لقيود جنس أو فن آخر... إلا أن التقيد بحدود الموضوع الحصري الذي يود المقال معالجته، يفرض تجاوز خصوصيات الترجمة المحاكاتية التي تصبح في مثل هذا الوضع ترجمة مضاعفة ومعقدة لأنّها من جهة لا تتم وفق عبر تسنين أحادي[24]**، كما هو الأمر في الترجمة عبر اللغوية أو في

الترجمة من لغة طبيعية إلى أخرى، **بل تقوم هنا على ترجمة الدليل الناتج عن سنن أولي (هو سنن اللغة الطبيعية) وعن سنن ثانوي (هو سنن الكتابة الروائية)[25]** إلى دليل مركب يقوم على تعددية سننية منفتحة ومتفاعلة (الكلام والصور والموسيقى والأصوات، وتركيباتها..) ومن جهة ثانية لأن المرور من النص الروائي إلى الفيلم لا يتم إلا عن طريق وساطة السيناريو. ومعنى كل هذا باختصار ووضوح أنه سيتم تجاوز إشكالية علاقات الأنواع السننية فيما بينها...

3-3-المواءمة:

ويقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، والمواءمة هنا تتم عن طريق مواءمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية وتجسد هذا في معظم فصول الفيلم ما عدا بعض الجزئيات فمثلا عندما رأى مالك نفيسة أثناء مرافقته لابن القاضي إلى بيته، لم يظهر أي شيء يدل على اهتمامه بها، إذ لم يعرها أي اهتمام ولو بنظرة عكس ما نجده في الرواية المتجسّد في هذا المقطع: **دخل مالك بدون أن يبدو عليه أي تحرّج أو اضطراب، ولكن ما إن وقع نظره على نفيسة حتى أحس كأنّ شيئا انفتح فجأة في قلبه ! فبهت لما يرى .. إنّها زليخة التي وقف منذ ساعات أمام قبرها أثناء التدشين تقف الآن أمامه حية[26].**

وأيضا في مشهد العجوز في الرواية عندما أفاقت من غيبوبتها أقسمت للراعي أن تحضر له الطعام وراحت تخرج جرة السمن متحدثة عن العام الذي باع فيه الحاج حمودة رأسه[27]، فإنها في الفيلم تظهر وهي تحضر الأكل لرابح وتحدثه عن والديها.

والنهاية التي كانت عكس ما تجسّد في الرواية، انطلاقا من هذا الفهم فإن التحويل الذي يتم في هذه المرحلة هو ترجمة تأويلية للنص في كليته.

وإذا كانت هذه السيرورة تحاول المواءمة بين النص الروائي والفيلم، فإن موضوع المواءمة لا يمكن أن يرتبط إلا بالدليل التفكيري الذي يستنتجه المسؤول عن كتابة السيناريو من النص الروائي، ليجعله منطلقا لإنتاج الفيلم. **وبهذا الشكل يكون الدليل التفكري نتيجة لتلقي السيناريست أو المخرج للنص الروائي، ومن ثمة يكون نواة دلالية لمختلف المراحل المجسدة للشريط، وبذلك يغدو الدليل التفكري شرطا لوجود التعالق بين مدار حديث**[28] العملين: العمل الروائي والعمل السينمائي المؤول له.

إن جعل المواءمة بين العملين مرتبط بالدليل التفكري الذي يُعتبر وصفا موضوعيا لآلية تحويل السرد إلى عرض.

3-4-الاختصار:

الاختصار مصدر اختصر... شكل مختصر لعبارة أو كلمة،[29] والاختصار في الكلامَ هو الإيجاز دون إخلال بحذف شيء منه والمختصَر المفيد: ما قلَّ ودلَّ، والاختصار في التحويل من الرواية إلى الفيلم، هي أن يأتي المخرج بمقطع من الرواية ويوظفه بشكل مختصر دون الإخلال بنص المختصر، والحقيقة أنّ **فن الفيلم يشوّه الأعمال الإبداعية المشهود لها بالبراعة، عند اقتباسها عن طريق التبسيط والحذف والاختصار وجعلها صالحة لجمهور السينما العريض الذي لا يهمه من الإبداع سوى فيلم يستحوذ على ذهنه البسيط[30]**، كما تمّ اختصار تذكر مالك لأيام الثورة التي جمعته بالعجوز في لقطة قصيرة جدا دون الإخلال بهذه الأحداث.

3-5- الإضافة:

ويتم من خلال إضافة بعض المقاطع للفيلم من أجل اكتمال المشهد الروائي، **كل مشهد تكتبه يجب أن يكون متصلا بالخيط القصصي، إذا لم يكن متصلا ببنية الحبكة بأكملها، لا تستخدم هذا المشهد، حتى لو كان مشهدا رائعا[31]**، وهذ ما فعله المخرج لمّا أضاف

مشهد النسوة إلى المشهد الروائي– **نفيسة وسط هذا الحشد من النساء والأطفال والذباب الذي انتقل هو أيضا من كل الجهات القرية ودورها إلى دار العجوز–[32]**، وهن يتحدثن عن فتيات القرية وعن نفيسة بصورة خاصة ورفضها للزواج من شيخ البلدية، حيث تثور الفتاة في وجوههن وتذكرهن بأنهن في مأتم.

3–6– التركيز:

ويتم من خلاله التركيز على فصل من فصول الرواية وإعطائه أكثر من حقه كما تمّ التركيز على مشهد مرض العجوز رحمة وموتها وجنازتها وحديث النسوة عنها وقراءة القرآن في جنازتها، حيث أخذ هذا المشهد وقتا طويلا قياسا إلى المشاهد الأخرى، حيث دام هذا المشهد حوالي خمسة وعشرون دقيقة، أما في الرواية فقد تجسّد في ثمانية وثمانون صفحة بداية من هذا مقطع: **وكان قد رأى العجوز رحمة منذ مدة عائدة من المحفر، سالكة الطريق الذي تسلكه دائما فتابع مشيها الوئيد حتى اختفت عن عينيه[33]**، إلى هذا المقطع: **تفرق الناس نساء ورجالا وذهب كل في شأنه، ولم يبقى ببيت الفقيدة إلا عائلة ابن القاضي ورابح وراعي الغنم وأمه[34]**. وهذا إن دلّ فإنّما يدل على أنّ العجوز رحمة تمثل تاريخ القرية، ماضيها وحاضرها، آلامها وآمالها، جدّها وهزلها، قوتها وضعفها، إنّها أم الجميع، إنّها تمثّل هوية المجتمع الجزائري.

3 – خلاصة:

هذه بعض آليات تحويل الرواية إلى فيلم وقد نجح فيها المخرج أيما نجاح لأنّه استطاع أن يوّفق في إلباس الفيلم لباس تسلسل الأحداث، مع بعض التغييرات البسيطة في تمثيل الأحداث خاصة الفصل الأخير بالموازاة مع نهاية الفيلم.

وهذا ما يجعل بعض الروايات يتم إنتاجها سينمائيا أكثر من مرة لميزتها الدرامية، مع اعتبار أن الصورة عند المخرج هي اللبنة الأولى في الفن السينمائي كما الكلمة عند كاتب الرواية.

وتعد الرواية من أهم مصادر النصوص المستخدمة في الدراما، كما يرى البعض أن الرواية الجيدة هي التي تتحول إلى فيلم بسهولة، وفي المقابل الفيلم السينمائي يخدم العمل الروائي بمزيد من الرواج والانتشار، إلا أن عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تُعد من الأعمال الشاقة.

6- هوامش المقال:

[1] – مادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، دط، الفن السابع، دمشق سوريا، 2005م، ص 14.

[2] – حميد لحميداني : بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، دت، ص 51.

[3]– المرجع نفسه: ص ن.

[4] – حنّي نصر الحتّى، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص 103.

[5] – وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1996م، ص286.

[6] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012م، ص 103.

[7] – المصدر نفسه: ص9.

[8] – حنّي نصر الحتّى، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها: ص 50.

[9] – مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 9.

[10] – المعجم الوسيط، مَجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص 886.

[11] – عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تأريخا و أنواعا و قضايا)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5 ،الجزائر،2009 ، ص 209.

[12] – المعجم الوسيط، مَجمع اللغة العربية: ص 335.

[13] – مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص23.

[14] – لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دط، دار الرشيد، بغداد 1981، ص 418.

[15] – الصحاح في اللغة 1 / 120.

[16] – لسان العرب: 9 / 40.

[17] – حسن النعمي: جدل الخطاب بين الرواية والسينما، موقع منتديات القصة العربية، arabicstory.net التاريخ :1- 4 - 2015م، التوقيت : 18-38.

[18]– عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص 61–62.

[19] – المصدر نفسه: ص 142–143.

[20]– المصدر نفسه: من ص 122–123–124–125.

[21] – أحمد مختار بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، مج 1،عالم الكتب، 2008م، ص 288– 289.

[22]– عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص317.

[23] – ابراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة – تاريخ الأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته– ، دط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010م، ص 7.

[24] – A.J. Greimas, Du sens, éd. Seuil, 1970, p13.

[25] – U.Eco, Lector in fabula, Traduit de l'italien par M.Bouzaher, 1985, p101.

[26] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص 70.

[27] – المصدر نفسه: ص145.

[28] – ينظر: أ. إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص113–117.

[29] – معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار بمساعدة فريق عمل: ص 649.

[30] – طه حسين عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو – موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية–، الدار الثقافية للنشر، ص147.

[31] – راشي فريدمان بالون، المرشد في الكتابة السينمائية والروائية، تر: إيهاب عبد الحميد، دار ميريث، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2015م، الفصل التاسع.

[32]– عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص 202.

[33] – المصدر نفسه: ص137.

[34] – المصدر نفسه: ص225.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 269 – ص 289

آلية التجريب في العرض المسرحي وتقنيات التوظيف السينمائي

Theatrical experimentation and cinematic recruitment techniques

نواري بن حنيش[1]، أ.د. عزوز بنعمر[2]

[1]جامعة وهران1، أحمد بن بلة، nozah79@gmail.com

[2]جامعة وهران1، أحمد بن بلة، azzouzbendz@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/02/16 تاريخ القبول: 2020/03/12 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

مر الفن المسرحي منذ نشأته إلى يومنا هذا بعدة تجارب عمقت من طروحاته الفكرية والجمالية من خلال تعدد الرؤى والأشكال، وبالتالي محاكاة ما يكتنز في عوالم النفس البشرية من نوازع وتقلبات ومواكبة أهم الأحداث والمتغيرات وصياغتها في قالب فني جمالي باستعمال أهم تقنيات التجريب الحديثة كالمزاوجة بين المسرح والسينما وتوظيف تقنيات هذه الأخيرة في العرض المسرحي بغية تعميق الأثر الدرامي في نفس المتلقي، والبحث عن إمكانيات تقنية متقدمة تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية، وبالتالي خلق حالة من التركيز الفكري والجمالي عبر قراءة فكرية وجمالية في العرض المسرحي، وفقا لقراءة مستوى العلامات التي يأتي بها توظيف العناصر السينمائية التي تشكل نسقا مع أحداث العروض فوق الخشبة

الكلمات المفتاحية: سينما، مسرح، فن، تقنية، تجريب

Abstract:

Dramatic art has passed from its inception to this day with several experiences that deepened its intellectual and aesthetic propositions through the multiplicity of visions and shapes, and thus simulated what is hidden in the worlds of the human psyche in terms of fluctuations and fluctuations and keeping pace with the most important events and changes and formulating them in an aesthetic art form using the most important modern

experimentation techniques such as pairing between Theater and cinema, and employing the latter's techniques in theatrical presentation in order to deepen the dramatic impact on the same recipient, and to search for advanced technical capabilities that allow greater movement and vitality, thus creating a state of intellectual and aesthetic focus through an intellectual and aesthetic reading in the theatrical presentation J, according to the level of reading signs that the employment comes to the most important cinematic elements that constitute a pattern with the events of performances on the stage

Keywords: Cinema, theater, art, technology, experimentation

1- مقدمة :

مر كل من المسرح والسينما بعدة تجارب منذ نشأتهما إلى يومنا هذا، حيث تعددت الرؤى والأشكال من أجل محاكاة ما يكتنز في عوالم النفس البشرية، ومواكبة أهم الأحداث والمتغيرات وصياغتها في قالب فني جمالي من خلال التكنولوجيات الحديثة التي زاوجت بين المسرح والسينما، والتي خلصت إلى توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي.

في خضم التطور التكنولوجي الذي شكل –على حد سواء– العصب الأساس في الحياة المعاصرة، بدأ التجريب – بوصفه مبدءا يعكس أنماطا شديدة الخصوصية– مداعبة أحاسيس المتفرجين ومشاعرهم، و تأصيل مختلف التجارب المسرحية والسينمائية، في محاولات للحاق بركب العصر الحديث، والاستفادة القصوى من كل ما من شأنه أن يرتقي بالشكل التقدمي للعرض المسرحي والفيلم السينمائي، بدءا من تراث الديكور المسرحي والسينمائي وأصالتهما، إلى تجهيزاتهما التقنية والفنية والإمكانات المتاحة في التشخيص وتقنية الإضاءة واستخداماتها التعبيرية والواقعية ومدى تمثلاتها في العرض المسرحي والفيلم السينمائي، وفي متابعة حركة الممثل ونُظم أدائه وطبيعة عمل الماكياج والأزياء والأكسسوار، بوصفها عناصر متحركة ضمن إطار الديكور وطرق تنفيذه، وصياغة فضاء محدد لمختلف العروض المسرحية.

ولعل المبدع في مجال الفن المسرحي والسينمائي من مخرج ومهندس ديكور هو الذي يفجر المخيلة كي يبهر ويثير الدهشة والسحر والجمال، وكل ذلك يترجم إلى عرض فني متكامل.

إن العرض في حقيقته قيمة فكرية ومفاهيم جمالية يتم صياغتها وبلورة تنظيراتها في العرض المسرحي والفيلم السينمائي، فهي تضفي علاقة محددة لتقويم كل من الجانب التشكيلي والتطبيقي لمختلف الرؤى ضمن أطر كل اتجاه إخراجي، هذه العلاقة تؤكد مدى تفعيل الفكر الجمالي الإخراجي بين المسرح والسينما.

إن بروز التكنولوجيات الحديثة وإمكانية التزاوج بين الفنون دفع بمعظم المخرجين إلى ركوب موجة التجريب في العرض المسرحي من خلال توظيف أهم التقنيات السينمائية

بغرض إضفاء أكبر قدر من المتعة والجمالية وكسب المتلقي وجعله رهن اللعبة المسرحية يتفاعل مع ما تقدمه من فرجة وترفيه، مما يدفعنا إلى التساؤل عن أهمية التقنيات السينمائية ودورها في خلق علاقة فكرية وجمالية بين المتلقي والعرض المسرحي، وما هي أهم هذه التقنيات؟ وكيف استفاد المسرح من توظيفها؟

1 – المسرح والسينما في ظل التقنيات الحديثة

بما أن المسرح استفاد من التقنيات التي يقدمها التقدم العلمي فقد عاد كأنه يحتضن أنواع الفنون واتجاهات الفكر، فكانت للمسرح في العالم منذ ثلاثينيات القرن العشرين حتى بداية تسعينياته مواقف واضحة من الحياة، كما كانت له أشكاله الفنية المتعددة التي تبرز هذه المواقف، وظل الفن المسيطر على حفلات السمر رغم صالات السينما التي تملأ كل أحياء المدن، فللسينما متعتها وللمسرح متعته، وهما نوعان من المتعة يتجاوران ولا يتنافسان، وكان ذلك انتصارا للبشرية قبل أن يكون انتصارا للمسرح.[1]

2 – التكنولوجية الحديثة والتجريب في العرض المسرحي

إن العروض المسرحية التي ساعدت التكنولوجيا الحديثة في تقديمها، لم يكن لينسى العاملين في المسرح أن العرض بجمالياته هو الأساس، وهو الهدف، وأن التكنولوجيا وسيلة وليست الغاية، لذلك فقد وعى المخرج المسرحي، أن التمتع بجمالية العرض المسرحي يمثل خاصية غريزية، ويقتضي قدرا من الفهم والاستيعاب لمكونات العرض ذاته التي أصبحت أكثر فعالية بفضل تطورات التكنولوجيا الحديثة التي دعمت الجوانب الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي، فجمالية العرض المسرحي تتوقف على قدرة الإمكانات التي توفرها التقنية المستخدمة، وأنها مسألة جمالية ذاتية، وأن الإحساس يرتبط بالجمال عبر الاستعداد الذاتي والناحية السيكولوجية لدى المتلقي فلا يكون بمقدوره إلا الاستمتاع بمعطيات التقنيات الحديثة ومعطيات العرض المسرحي عبر حواسه المدركة.[2]

لقد أعطت التكنولوجيا المسرح دفعا قويا، خاصة في مجال السينوغرافيا التي أضحت تصنع الفرجة على الركح، وتبهر المشاهدين من خلال ما تقدمه من تقنيات حديثة من خلال استعمالها للإضاءة في مواضع متعددة، مما أعطى العرض المسرحي دلالات ورموز إيحائية تجسدها الألوان والحيل المسرحية عبر الضوء.

كما ساهمت التكنولوجية في اختزال الدلالة والرمز المسرحي من خلال ما تقدمة التقنية في مجال الإضاءة لإبراز الأحداث وتقليل الديكور وتزيين الفضاء المسرحي، من أجل إمتاع المشاهد، وإرسال إشارات ضوئية تبرز إيحاءات ودلالات أدق من الكلمات، من خلال التركيز على الجانب المورفولوجي والجسدي للممثل، وصقله بمختلف التقنيات.

2 –1 – التكنولوجيا والعرض

لابد أن للتكنولوجيا الأثر البالغ في اكتمال الصورة الفنية للعمل المسرحي من خلال الثورة التي شهدتها الأجهزة الحديثة التي عملت على صياغة تقنيات جد متطورة وذات دلالة أعمق على مستوى السينوغرافيا والديكور والملابس والموسيقى والفضاء المسرحي ككل، ومن هنا نتساءل هل يعني تواجد التكنولوجيا ضياعا لتقنيات أخرى كالزمان والمكان وتأثيثه على المسرح الذي مازال باقيا بسبب استخدام شاشة عرض تذهب بنا بعيدا جدا وفي آفاق يصعب تقديمها على المسرح؟ وبالتأكيد سيكون الجواب لا، لأن على المخرج أو مصمم العرض أن يستخدم التكنولوجيا لخدمة أهداف فكرية جمالية تشكيلية تسعى إلى تقديم عرض مسرحي متميز يخرج من فضاء المألوف إلى فضاء الإبهار والجذب وهذه حقيقة قد يعيها كل مخرج مسرحي يسعى نحو الإبداع والتجدد.[3] وبالتالي تشكيل لوحات فنية بإمكانها خلق الفرجة وترك انطباع لدى المشاهد.

2 – 2 – التكنولوجيا وتصميم المناظر المسرحية

في العصر الحديث أصبحت المناظر المسرحية أكثر عناصر العرض المسرحي استفادة من انجازات التكنولوجيا المعاصرة بداية من استخدام الكهرباء حتى الأجهزة الالكترونية

وأشعة الليزر، وغيرها من التقنيات الحديثة التي أوشكت أن تحيل منصة المسرح إلى شاشة للسينما، لكن بأجسام حية وأشياء ملموسة، وليس مجرد صور متحركة على الشاشة.[4]

3 – سبل التجريب واحتدام التنافس بين المسرح والسينما

في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين جاء أكبر منافس للمسرح وهو السينما، وهي فن يقدم كل ما يقدمه المسرح لكن بشكل أمتع وأكثر إبهارا، ففيها الحكاية وتمثيل الحكاية والفكر والجمال والموسيقى والرسم والنحت، وهي تجسيد المكان بكل تفاصيله بأبرز مما يفعل المسرح، وهي فن جمعي يحشد مئات الناس في المكان الواحد، فلما أصبحت ناطقة اكتسحت كل أركان العرض المسرحي، وسرقت منه الجمهور الذي ظل طوال قرون لا يجد فنا جامعا جميعا غير المسرح، وهنا أخذ المسرح يعيد النظر في وسائله وأدواته وأساليب تقديمه، وكان في ذلك خير كثير وشر كثير بقدر الخير.

إن أول مظاهر الخير ولادة المخرج، ومع أن تباشير هذه الولادة تعود إلى ما قبل قرنين، فإنها تمت بنجاح مع نشوء السينما، والمخرج هو الذي أعاد النظر في ترتيب عناصر العرض المسرحي وإقامة التوازن بين هذه العناصر لتقديم شكل أبهى وأعمق، بحيث يستطيع الصمود في وجه هذا الوحش المفترس الجديد الذي هدده بسحب البساط من تحته، ووجود المخرج هو من حول المسرح من فن يعتمد على الموهبة التي تصقلها الخبرة إلى علم له أصوله وقواعده التي يتعلمها الموهوبون في الجامعات، فظهرت العروض المسرحية أقوى مما كانت عليه من قبل.[5]

إذا كانت السينما قد زادت من جرعة الإثارة باستخدام الكومبيوتر لتتغلب على فتنة التلفزيون، وتحولت إلى أفلام تليفزيونية وصلت إلى ابتكار نوع جديد من الأفلام هو الأكشن، فان المسرح ركب السينوغرافيا البصرية التي تجلت أكثر ما تجلت في المسح التجريبي، الذي صار سمة العصر منذ بداية تسعينيات القرن العشرين حتى اليوم وهذا النوع المسرحي ليس

فكرا يدافع به المسرحيون عن موقف من العالم والحياة، بل هو لعبة بصرية تلهث وراء بصريات التلفيزيون، حتى إذا لم يكن العرض المسرحي تجريبا، فان وسائل التجريب صارت مطية يركبها المسرحيون لعلهم يستردون الجمهور المسروق منهم، ألا ترى المسرحيين ونقادهم يلحون على الجانب البصري للعرض المسرحي حتى صار هذا الجانب هوسا لديهم؟ ألا تراهم يخافون أن يقتصر العرض المسرحي على الكلام دون أضعاف أضعافه من الحركة والبهرجة الشكلية والإضاءة حتى لا يقال أن العرض المسرحي تحول إلى إذاعة ؟[6]

4 – استعارة المسرح لأدوات السينما

من بين مظاهر الشر أن المسرح حاول أن يستعير بعض أدوات السينما لكي يتغلب عليها، وهنا بدأ يدخل في تعقيدات شكلية، وساعده اكتشاف الكهرباء على تغيير جذري في أسلوب إضاءة العرض المسرحي، وفي جعل الكهرباء تأخذ تعبيرا دراميا تماما كما في السينما، ومع أن التطوير في شكل الأداء المسرحي جعله أكثر جمالا، إلا أن الخطر جاء من تخلي المسرح في كثير من الأحيان عن الاعتماد الكامل على ركنيه الأساسيين وهما الممثل والكلمة، ومع أن الاعتماد على أركان جديدة أخرى كان ضروريا لمنافسة الفن الجديد، فان الإسراف في هذا التخلي كاد يقضي على خصوصية المسرح في أنه صلة حية بين فريق إنساني يرسل شارات إنسانية إلى أناس يتلقون هذه الإشارات بشكل مباشر، وهذا الشيء لا تستطيعه السينما.

بالرغم من التقنيات الهائلة التي تمتاز بها السينما إلا أنها لا تستطيع أن تحل محل العلاقة الحميمية الدافئة التي يقدمها المسرح، فباءت كل محاولات سرقة أدوات السينما لاسترجاع الجمهور بالفشل، ولهذا عاد المسرح بعد الصدمة الأولى من اكتشاف فن السينما إلى طبيعته الأولى في الاعتماد على الممثل والكلمة لكن بشكل جديد هو الذي جاء نتيجة

ولادة المخرج وتقدم التقنيات العلمية، وهو ما سمي في كتب النقد المسرحي (تكامل العرض المسرحي).

إن الوصول إلى تكامل العرض المسرحي هو الانتصار الأكبر الذي حققه المسرح في وجه السينما، وعندما توصل المسرح إلى هذا العرض المتكامل بدأ يطور نفسه من خلال أداتيه الرئيسيتين السابقتين وهما الممثل والكلمة، فبدأت تظهر أساليب جديدة في التمثيل لتزيد من براعة الممثلين، وتصقل موهبتهم الفطرية ليكونوا أقدر على جذب المتفرج بفنهم المصقول من قاعات السينما التي أخذت تغص بالناس.[7]

5 – توظيف السينما وتقنيات المسرح الحديث

لقد أصبح المسرح الحديث يعتني بالصورة بفضل التقنيات الآلية الحديثة حتى أنه أصبحت هناك تداخلات بين الفنون بما يعرف بالميديا أو الوسائط، فنجد في المسرح استخدامات عديدة لفنون السينما والفيديو "بروجيكتور" وهو ما فعلته "كريس نيكلسون" في عرضها "يقال عني"، حيث تم استخدام ثلاث شاشات عرض تصوغ منها فراغ عرضها المسرحي، بل تصبح هذه الصور المرئية بتوزيعها على ثلاث مناطق لها دلالات التعددية والكثرة، ولعل المادة التي تستخدمها المخرجة لشاشة العرض تؤكد على المضمون الفني، حيث أنها مادة تلتصق بالملابس فتجذب الممثلة فتدخلها داخل العالم الخارجي الذي تطرحه الشاشة، فتجمع بين العالمين العالم الداخلي الذي نراه من خلال الممثلة والعالم الخارجي المتخيل وهو العالم الخارجي المحكي عنه.[8]

ثار ادوارد جوردن كريج على الممثل الواقعي والممثل الطبيعي اللذين كانا نموذجين وفيين لمنطق التقليد والمحاكاة والاندماج السطحي، ودعا إلى استبدال ممثل النقل والاقتباس والتقمص الحرفي بممثل الخلق والإبداع، ففضل أن يستخدم الأقنعة والدمى والعرائس والماريونات في مسرحياته بدلا من الممثلين، وطالب الممثلين أن يكونوا نسخا ايجابية من

هذه الأشكال اللعبية، كما أمرهم بطاعة المخرج ولو كان ديكتاتوريا، وعليهم أن يستسلموا لإرادته وأوامره، لأن المخرج بمثابة قائد للسفينة، فمن خالف أوامره فقد أخل بنظام السفينة، وعلى المتمرد أو المنشق أن يحاكم محاكمة شديدة وصارمة.

ينبغي للمخرج بالنسبة لكريج أن يتسم بطابع سلطوي ديكتاتوري، فلا يعطي أدنى حرية للممثلين لكي يتصرفوا وفق ملكاتهم الشخصية فيمثلوا حسب رؤاهم الذاتية، فكريج يريدهم أن يكوانوا دمى مطوعة ومحركة بسهولة ومرونة شديدتين، تنفذ بانقياد سريع كل خطوات التصميم الدراماتورجي الذي وضعه المخرج للمسرحية والفرقة على حد سواء، ولما ضاق كريج بهذا لطراز من الممثلين تمنى أن يختفوا جميعا، وأن يحل محلهم الممثلون الدمى والعرائس والماريونات، والغرض من تحويل الممثل إلى دمية هو التحكم في دفة الممثل تحريكه كيفما يريد المخرج ليوصل فكرته إلى الجمهور.[9]

6 – الإخراج المسرحي والتوظيف السينمائي

6 – 1 – ارفين بيسكاتور والفن السينمائي

ابتكر "بيسكاتو" المسرح الملحمي في عشرينيات هذا القرن، وكان الرائد الأول لما يسمى بالمسرح الوثائقي، أما هدفه فلم يكن في أن يقدم المسرح متعة تجربة جمالية فحسب، بل في أن يدفع ويحث المتلقي على اتخاذ موقف عملي وجدي من قضايا الوطن والمواطن وكل القضايا المصيرية، مستغلا في ذلك كل الوسائل التي تخدم فكرته حتى الرافعات والآلات الضخمة ... كما على الممثل ضمن نظريته أن يعرض القضية لا أن يتقمص الشخصية، ويجب أن يفكر لا أن يشعر كي يتحقق التغريب لدى المتفرج بمقابل التطهير الأرسطي.[10]

يعرف ارفين بيسكاتور (1893 ـ 1966) بأنه من أهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة، وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية.

كان بيسكاتور يكسر وحدة النص على مستوى العرض ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة، ويستعين بالحكي والوصف والحوار والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفيا مع عرضه المسرحي، ومن أهم التقنيات التي استعملها بيسكاتور في عروضه المسرحية الاستعانة بالفن السينمائي باعتباره أداة للتعبير الفني، فقد كان بيسكاتور يستعمل الأشرطة الوثائقية والسينمائية لتنعكس على الستارة الخلفية أو ما يسمى بستارة "الفوندو"، وكانت هذه الأشرطة بمثابة خلفية تاريخية للمشاهد التي يقدمها مسرحه السياسي.[11]

يعود توظيف السينما أو المادة الفيلمية، أو الشرائح في المسرح إلى الربع الأول من القرن العشرين، ويشار إلى أن المخرج الألماني بيسكاتور طبق تصوراته عن المسرح الوثائقي مستعينا بشاشة سينمائية لعرض مشاهد مصورة من الحرب العالمية الأولى في عرضه المسرحي"رغم كل شيء" عام 1925، صاحبت أحداثه أشرطة وثائقية تمثل أجزاء من خطب وتعليقات ومقالات صحفية.

واستعمل في عرضه اللاحق "عاصفة على غوتلاند" عام 1926، وهو دراما تاريخية تدور أحداثها في القرن الخامس عشر، فيلما سينمائيا يبرز ثورة الحالمين بشنغهاي، خالقا نوعا من التوازي في الأفعال لتطوير الإيحاءات الدرامية.

وواصل بيسكاتور هذا النهج في أعماله التي قدمها في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات في مسرحه الخاص، ابتداء بالعرض الافتتاحي "هوب لا، نحن نعيش" لـ "ارنست توللر"، حيث استعان بمقاطع سينمائية معدة خصيصا له، إضافة إلى عروض تجريدية، في محاولة لخلق ما أسماه بـ "الموسيقى الحركية".

وفي عرض "راسبوتين" لـ "تولستوي" عرض بيسكاتور أفلاما لغرض ديالكتيكي درامي يقدم معطيات موضوعية من ناحية ويضع المتلقي مباشرة في الحدث من ناحية أخرى.

وأراد في عرض "أعلام" أن يضع السينما في خدمة الدراما، معتبرا ذلك أولى محاولات قطع التسلسل الحدثي في تجارب تالية، يجعل منها وسيلة تحريضية تنشئ علاقة عضوية،

فتغدو السينما رافدا من روافد المسرح، ووسيلة لخلق مسرح جديد متجذر في المادية التاريخية، وهو ما تسمح به السينما عبر نقل صور من الواقع ووثائق منه عبر وضعه في علاقة مع الشخصيات ومصيرها، إضافة إلى الصبغة التوثيقية والتفسيرية للأحداث سعى إلى جعل السينما تسهم في التعليق على الأحداث، ومخاطبة المتلقين وجذب انتباههم، وخلق صور مسرحية جديدة.[12]

7 – المسرح العربي والتوظيف السينمائي

يلاحظ المتتبع للمسرح العربي في السنوات الأخيرة ازدياد توظيف المخرجين لمشاهد سينمائية، روائية ووثائقية، في عروضهم المسحية بهدف تعميق الأثر الدرامي في نفس المتلقي، أو لأغراض جمالية في سياق التداخل والمزاوجة بين فني السينما والمسرح، ولعل أبرز مثال على ذلك العرض التونسي "راشامون" للمخرج لطفي العكرمي، فقد عرض على شاشة خلفية مشاهد سينمائية روائية صامتة طويلة تصور روايات متباينة لحادث مقتل ساموراي جرت في غابة، وسردت في المحكمة رواية قاطع الطريق الذي يغتصب زوجة الساموراي، ورواية الزوجة، ورواية الحطاب الذي يفترض أنه رأى كل شيء، فإذا بالمتلقي أمام شهادات مختلفة كل الاختلاف، قاطع الطريق يؤكد أنه القاتل، والزوجة تؤكد أنها هي القاتلة، والحطاب يشهد أن الرجل قتل نفسه بنفسه.

هذه المشاهد السينمائية، بغض النظر عن ضعف مستواها الفني، والمتأثرة بالفيلم السينمائي الروائي الياباني "راشومون" لـ "كيرا كوروساوا" في بداية خمسينيات القرن الماضي، احتلت حيزا من العرض فلبست منه طابعه المسرحي.[13]

زاوج حديثا بعض المخرجين العرب بين أحداث مسرحية على الخشبة وأخرى مصورة سينمائيا لأغراض مختلفة، كما في العرض المسرحي الغنائي الاستعراضي "إليك أعود" الذي

أخرجه المسرحي والموسيقي الأردني عامر الخفش، وقدم على خشبة مسرح قطر الوطني في الدوحة عام 2007، بمشاركة موسيقيين أردنيين وأركسترا أذربيجانية.

جسد العرض الشتات الفلسطيني وآلامه عبر شخصية "يافا" بتاريخها ولحظات الصمود والانكسار، وحلمها بمستقبل أفضل، وتميز بشموله على عناصر فنية عديدة جرى توظيفها جماليا ودلاليا، كالتمثيل المسرحي، والرقص التعبيري، والموسيقى والغناء، ومادة فيلمية تسجيلية وأخرى ممثلة أعدت خصيصا للعرض، تلخص تاريخ النكبة والشتات الفلسطيني.

كذلك العرض المصري "أنا هاملت" الذي قدم في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 2009 للمخرج "هاني عفيفي"، وهو معالجة معاصرة حملت رؤية جديدة ركزت على هموم المواطن المصري، وقد مزج بين الشكل الكلاسيكي للمسرح، باللغة العربية الفصيحة، والعرض السينمائي باللهجة المصرية لتقديم نظرة معاصرة لمعاناة الشباب المصري والعربي بشكل عام من الأنظمة الدكتاتورية، وحرمانه من حقوق المواطنة، وتغييب الوعي على خلفية الملامح الأساسية للشخصية التي رسمها شكسبير لشخصية هاملت.

راهنت المخرجة الأردنية مجد القصص في عرضها "النافذة" 2018، تأليف الكاتب العراقي مجد حميد، على توظيف مادة فيلمية لتصبح جزءا مما يحدث على الخشبة، من خلال إيجاد علاقة عضوية بينها وبين الفعل المسرحي، خاصة في مشهد لعبة الشطرنج، حيث جرى تصميم مربعات على الأرض عليها قطع شطرنج بحجم كبير، وفي اللحظة التي يموت فيها جندي الشطرنج يعرض المشهد السينمائي شخصا يموت، وبذلك ربطت المخرجة بين ما يحدث في المسرحية وما يحدث في الواقع العربي، الذي أصبح فيه الموت والقتل حدثا يوميا.[14]

8 – أهم التقنيات السينمائية المنتهجة في العرض المسرحي

8 – 1 – الصورة السينمائية

الصورة السينمائية في جوهرها حقيقة متحركة، لأن السينما تعرض أربعا وعشرين صورة في الثانية، وتخلق لدينا وهم الحركة، وكذلك فان الصورة التي ترتسم على الشبكية لا تزول فورا.[15]

من بين الذين استخدموا تقنيات السينما في المسرح نجد المخرج "عماد محمد" في مونودراما "عودة اشيليوس"، حيث اعتمد على توظيف ممكنات السينما التقنية لخلق حالة من التركيز الفكري والجمالي الذي يبث رسالته إلى المتلقين عبر جسر ربطه بالمستوى الثاني الذي جاء منطلقا من صناعة بيئة الأحداث التي حركها المؤلف من خلال عنوان النص المونولدرامي "عودة اشيليوس" تلك السفينة التي كانت تحمل على متنها أولئك الهاربين من أوطانهم نتيجة الحروب أو بطش وتنكيل الحاكم بهم، فكانت السية أشيليوس رمزا للحرية وسجلا للتاريخ، لذلك جاءت صورة العرض المونودرامي عبارة عن سجل لتاريخ الإنسان الذي عمد المخرج إلى كشفه أما المتلقين بصورة مباشرة ليذكرهم بأنهم أمام موجة تسونامي يمكن تدمر المجتمع بشكل حقيقي، ولكن كيف ؟ فيجيب العرض المونودرامي على هذا التساؤل من خلال سياق الأحداث وتقنية عناصره، فكانت الصورة السينمائية هي فاتحة المسرحية، حيث تمكن المخرج من خلالها أن يمهد لبداية الحدث، فيقدم الفيلم السينمائي للمتلقي معلومات رمزية ذات شفرات فكرية تحفز ذهن المتلقين إلى استقرائها من خلال منظومة التأويل لها، حيث يظهر الممثل "علاء حسين" في الفيلم وهو يسير في شوارع المدينة وسط الأسلاك الشائكة التي تعلو السياج الممتد على طول امتداد نظر الممثل، مما يمنح الصورة السينمائية خطا يوحي للمتلقي باللانهائية / اللاجدوى، لأن السياج يملأ الفضاء، فجاءت اللقطة السينمائية معبرة عن قلق الشخصية وعدم استقرارها وسط فضاء

مشحون بالكآبة والموت، ولأجل تعميق الصورة السينمائية عززها المخرج من خلال الصمت السينمائي الذي يملأ فضاء العرض في البداية، ذلك الصوت الذي تشير دلالته إلى البحارة الذين يجوبون خباب البحار بحثا عن الحياة، ليتحول الصوت إلى صوت الناي الحزين الذي يرافق الشخصية السينمائية وهي تحاول البحث عن منجى لها في الحياة لكن دون جدوى، وبعد عجزها تجلس لتستريح لكن صوت الحرب لازال هو الصوت الأعلى في الفضاء يلاحقها فتهرب، فيرتفع صوت الطبول التي تنذر بالحرب واستمرارها، بعدها تتوقف الصورة السينمائية للفيلم لتكون الشخصية السينمائية الباحث عن حريتها هي العنوان الآخر البارز، حيث وظف المخرج ذلك لبناء علاقة مباشرة مع فضاء العرض المونودرام.[16]

8 – 2 – الصورة بدل الكلمة

تلعب الصورة السينمائية دورا بالغا في نقل مشاهد صادقة للمتلقي من خلال أفلمة الحكاية الدرامية وتقديمها على شاشة عرض أمام الجمهور، كون الصورة أحيانا أبلغ تعبيرا من الكلمة، وهذا ما عكف عليه معظم المسرحيين المحدثين، حينما تبنوا الصورة بدل الكلمة، فجاءت جل عروضهم المسرحية مفعمة بالحركة والتعبير الجسدي والرموز والإيماءات وكل ما له علاقة بالصورة المرئية، ويمكن القول أن هناك لغة صورة تحاول تحديد روح المسرح وتقدم تجارب جديدة تخاطب الجمهور وتثير في وجدانه الكثير من الأحاسيس ولذلك فهي لغة لها معناها تضيف للعرض المسرحي ولها ضرورتها وأهميتها فيه، وليست كما يحلو للبعض من أنصار ما بعد الحداثة إطلاق أنه لا يوجد اهتمام بالمعنى، فالحقيقة أن هذه العروض في بنيتها لها معناها وصورها المرئية التي تحدد لغة ومعنى العرض.[17]

8 – 3 – توظيف الشاشة

إن فكرة الشاشات على المسرح ليست جديدة ولكنها لاقت اهتماما كبيرا على يد "جوزيف زفوبدا" صاحب فكرة دمج الشاشة في الخلفية مع العرض المسرحي، حيث سعى إلى توظيف

السينما وإقامة علاقة بين ما يتم على الشاشة والحدث الحي على المسرح، كما سعى إلى توظيف الشاشة في الديكور المسرحي، إذ يرى المصمم المسرحي يرى أنه من خلال الشاشة يمكن تحقيق خلفية مسرحية تخدم العرض المسرحي الذي يقدم، فمن الممكن معايشة المكان والزمان في العرض المسرحي من خلال الشاشة التي خلفه.

إن استخدام الشاشات في العرض المسرحي سيقدم لنا فضاء مسرحيا جديدا يضاف إلى الفضاء المسرحي الحقيقي الذي يتحرك فيه الممثلون، وعلى المخرج من البداية أن يضع الحدود الفاصلة بين الفضاءين، بحيث يتم إقامة حوار أو حالة تكامل وانتقال طبيعي بينهما.[18]

في ظل هذه التقنيات المستخدمة أصبحت مهمة المصمم المسرحي أكثر تعقيدا، إذ يجب عليه أن يراعي الألوان في الخلفية وكيف تتناسب مع الأزياء لدى الراقصين في العروض الاستعراضية، كما أن الإضاءة لها دور كبير في العمل على الربط بين الخلفية والعرض المسرحي، بحيث يظهر في النهاية سينوغرافيا متكاملة البناء.[19]

8 – 4 – الشخصية السينمائية وتفاعلها مع الشخصية المسرحية

خلال العرض المونودرامي "عودة أشيليوس" تتجلى لنا الشخصية المونودرامية وهي تبحث عن وجودها الحاضر من خلال الغائب الذي تعكسه الشخصية السينمائية، فهي الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد، إنها الزمان والمكان، إنها التاريخ والمستقبل الذي تصرخ به الشخصية المونودرامية فوق خشبة المسرح في تفاعلها مع الشخصية السينمائية، فتبرز لنا الاستعمار الغاضب تارة، وتارة المكان الذي تخاطبه بصوت حزين يعبر عن عمق الحزن الذي يعتري روح الشخصية المونودرامية، وهنا تستحضر الشخصية التاريخ عبر بوابة صوت الإنسانية التي تطلب الحرية والنجاة من الظالم الغائب خلف جدران الشؤم والبؤس، لتطفو إلى السطح تلك التحولات للشخصية التي ترافق مسار الفعل الدرامي وسط سلطة

السينما وهيمنتها على أحداث ذلك الفعل، حيث جاءت لتكشف وتعزز تلك التحولات بصورة أكثر تأثيرا في المتلقين على الصعيدين الفكري والجمالي، لكونها المحفز المستفز لعقل المتلقي وعاطفته على السواء، وهذا ما أراده المخرج، حيث يمكن استقراؤه ضمن سياق المسرح الملحمي الذي كانت فيه الصورة السينمائية هي الكاشف عن هوية الحدث وفكرته، وكذا بمثابة الباعث والحافز الذي يوصل رسالة الثورة للمتلقين حتى يغيروا من واقعهم ضد المستعمر، وبهذا قدم المخرج صورة سينمائية واقعية ووظفها لتصبح رمزا فنيا.[20]

8 – 5 – التعبير الحركي والإيمائي بين المسرح والسينما

إن الأفلام التي تمت صناعتها في الأعوام المبكرة للسينما، كان الناس يتحركون فيها بسرعات تزيد عن السرعة العادية، وذلك لأن آلات التصوير كانت تدار باليد، ولم تكن هناك طريقة دقيقة للتنسيق بين سرعة التصوير وسرعة العرض، وكان الممثلون أفرادا غير مدربين في أغلب الحالات.[21]

السينما كما هو معلوم في بداياتها لم تكن ناطقة، وكان المخرجون والممثلون يعتقدون أنه من الضروري المبالغة في "الإيماءات" و "تعبيرات الوجه" حتى يمكن نقل أحاسيس الممثل، وكان هناك قدر من كبير من حركة للأيدي وقسمات الوجه، إذ لم يكن التمثيل المسرحي قد ابتعد عن أيام "الميلودراما"، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين،[22] وظهر تحول تدريجي نحو مزيد من الواقعية في العشرينيات، إلا أن التمثيل من ناحية "الإيماءات" و "تعبيرات الوجه" و"الحركة" مازال لا يقارن بالطريقة التي يتصرف بها الناس في الواقع، ولم تبدأ الأمور في التغيير إلا عند حلول السينما الناطقة عام 1928. [23]

هناك فروق بين فن التمثيل فيما يخص التعبير بالحركة والإيماءة وحتى الصوت بين المسرح والسينما، ويرجع ذلك إلى اعتبارات كثرة، أولها أن الممثل في المسرح يجد نفسه أمام مسرحية كاملة وتامة من جميع الوجوه، ذلك لأن الحبكة المسرحية تختلف كل الاختلاف عن

الحبكة السينمائية، فضلا عن ذلك فان الممثل المسرحي يقوم بالتمثيل فوق المسرح بين جدران من الورق أو الورق المقوى، ولا يختلف الأمر إذا كانت جدران المسرح من الحجارة، وعلى مسافة معينة من الجمهور، وهذه الضرورة الفنية تجعل الممثل المسرحي يضغط على نغمات صوته ويبالغ في حركته وتعابير وجهه وإيماءاته، كما يركز عموما بأن يعبر بجسده أكثر مما يعبر بملامح وجهه، وعلى العكس فان الممثل في السينما يركز على التعبير الحركي والإيمائي لوجهه ولأطرافه في حركة محدودة ومحسوبة.[24]

9 – توظيف السينما وأثرها في جمالية العرض المسرحي

لقد حقق توظيف السينما قراءة فكرية وجمالية في العرض المسرحي، وفقا لقراءة مستوى العلامات التي تأتي بها الصورة السينمائية والتي تشكل نسقا مع أحداث العرض فوق الخشبة، واستطاع المخرج في عرض مونودراما "عودة أشيليوس" من خلال توظيف السينما أن يخلق تعويضا حسيا للآخر الغائب الذي يشكل مركزا يمكن للشخصية أن تتحرر من وحدانيتها وعزلتها فوق الخشبة من خلال التعامل معها كحضور فزيولوجي لم تشترك بالحوار معها.

خلق المخرج تزاوجا جماليا وفكريا ما بين الصورة السينمائية والمسرحية المونودرامية فوق الخشبة مما يحقق عناصر التواصل بينهما والذي بدوره يبث أواصره للمتلقين، كما تمكن المخرج من خلال توظيف السينما من خلق مؤثرات صوتية تعزز رؤيا العرض، وكذلك استخدم تقنية التغريب لجعل الصورة تأخذ بعدا فكريا يحاور عقل المتفرج في أحيان كثيرة أثناء العرض المنودرامي، وقد تمكنت أيضا عناصر التشكيل للسينما والتي جاءت بها الصورة أن تخلق حقلا علامتيا يبث باتجاه المتلقين الذين يستقرؤون دلالاته فكريا بما ينسجم ورؤيا العرض المونودرامي.[25]

ذكر "أنطونين آرتو" بضرورة إلغاء المسافة الفاصلة بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور وجعلها كأنها فضاء واحد بدون أي حاجز أو فاصل يدور فوقه الحدث الدرامي، ويدعو أرتو إلى هز المتفرج ومهاجمته أو مواجهته من خلال وسائل التعبير المسرحي وتوظيف كل ما يحتل خشبة العرض، وكل ما يتم التعبير عنه ماديا ويكون موجها لحواس المتلقي وليس فقط ذهنه، أي عدم الاكتفاء بالكلمات والحوار بل اللجوء إلى الموسيقى والرقص والسينوغرافيا والفنون الحركية الجمالية والبانتوميم والمحاكاة والإيماءات والإلقاء والديكور والعمارة والألوان والصوت، ونلاحظ من خلال هذا الطرح الدعوة من منظر مسرحي للغة جديدة متأثرة بلغة سينمائية سيما بخصوص الحركة الجمالية وإقحام الفنون الأخرى في العرض المسرحي.[26]

10 – الرؤى الإخراجية والأشكال المسرحية في ظل طغيان السينما

لقد تعددت الرؤى والأشكال المسرحية محاولة لجعل المسرح أكثر جمالا في وجه السينما، وأخذ الكتاب وأصحاب الكلمة في المسرح يجدون سبلا جديدة في الكتابة لكي تحمل كلماتهم على أجنحة أكثر شحذا للفكر والمخيلة والجمال، وكان ذلك أيضا وجها من وجوه الوقوف أمام طغيان السينما، أما الإخراج الذي ينظم الممثل والكلمة صار يبرز التجديد الذي سار فيه كتاب الكلمة وأبطال فن التمثيل، ومن هنا ظهر ما يسمى بالرؤية الإخراجية، ولعل أوضح مثال على ذلك أن نصا ما يتناوله عددا من المخرجين تجد عند كل واحد منهم أشكالا في الأداء وتقديم الرؤية تفتنك حتى وكأنك تشاهد النص أول مرة، فكانت هذه الرؤية الإخراجية واحدة من أهم الوسائل لإظهار الإدهاش في المسرح أمام السينما المدهشة، فهي تقدم رؤية فكرية جديدة للنص المسرحي وللعالم، وإذا بالمسرح يرتقي بنفسه ليعمق جانبه الفكري والجمالي.[27]

11- خاتمة

إن التقنيات الحديثة أكدت وأثرت بالإيجاب على نجاح العرض الاستعراضي بل علت أكثر من قيمته، وبالتالي أضافت عنصر الإبهار والمتعة والتفاعل لدى الجمهور، مما أدى إلى خلق تكامل بين تقنية الشاشات والفضاء المسرحي الذي يتحرك فيه الممثلون، لذلك يمكن اعتبار المنظر المسرحي من المناظر التي تحتاج تقنيات حديثة مبتكرة لكي تعمل على إبهار الجمهور وخلق حالة من التفاعل على المسرح.

كما تجدر الإشارة في السنوات الأخيرة إلى ازدياد توظيف المخرجين لمشاهد سينمائية، روائية ووثائقية، في عروضهم المسرحية بهدف تعميق الأثر الدرامي في نفس المتلقي، أو لأغراض جمالية في سياق التداخل والمزاوجة بين فني السينما والمسرح، وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي أثناء التمثيل على الخشبة يعني إيجاد إمكانيات تكنيكية متقدمة تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية، وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغير المنظر والمنظور بشكل مستمر، كما اعتمد على توظيف ممكنات السينما التقنية لخلق حالة من التركيز الفكري والجمالي الذي يبث رسالته إلى المتلقين عبر جسر ربطه بالمستوى الثاني الذي جاء منطلقا من صناعة بيئة الأحداث التي حركها.

لقد حقق توظيف السينما قراءة فكرية وجمالية في العرض المسرحي، وفقا لقراءة مستوى العلامات التي تأتي بها الصورة السينمائية والتي تشكل نسقا مع أحداث العرض فوق الخشبة، واستطاع غالبية المخرجين من خلال توظيف السينما أن يخلقوا تعويضا حسيا للآخر الغائب الذي يشكل مركزا يمكن للشخصية أن تتحرر من وحدانيتها وعزلتها فوق الخشبة من خلال التعامل معها كحضور فزيولوجي، وهكذا ما عكف عليه جل مخرجي المسرح الحديث للوصول بالمسرح الى ذروة المتعة من خلال توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي.

الهوامش

1 – فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 82

2 – http://atitheatre.ae/، شيماء حسين طاهر، دراسة في الفضاء الجمالي للتقنيات الحديثة في العرض المسرحي العراقي، الهيئة العربية للمسرح، 2017/05/14.

3 – مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 23، ع 1، 2015، ص 494

4 – أ. د أحمد شحاتة أبو المجد وآخرون، التقنيات الحديثة المستخدمة في تصميم مناظر العروض الاستعراضية المعاصرة، مجلة العمارة والفنون، العدد الثاني عشر، الجزء الأول، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ص 45

5 – فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، مرجع سابق، ص 79

6 – فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ، مرجع سابق، ص 87 – 88

7 – فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ص 79 – 81

8 – عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 174

9 – https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/158840.html، ادوار جوردن كريج، رائد الاصلاح المسرحي، بقلم جميل حمداوي، تاريخ النشر 03/08 /2009

10 – ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ص 88

11 – ليلى بن عائشة، مرجع سابق، ص 88

12 – https://alarab.co.uk/ توظيف–السينما–في–المسرح–الضرورة–والإسراف، تاريخ الاطلاع 2020/01/21، 13:20

13 – والإسراف، تاريخ الاطلاع 2020/01/18، 32:15

14 – https://alarab.co.uk/ توظيف–السينما–في–المسرح–الضرورة–والإسراف/، تاريخ الاطلاع 2020/01/22، 21:22

15 – سيد أحمد أحمد سيد أحمد، التعبير الحركي والإيمائي للممثل في المسرح والسينما والتلفزيون، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 15 (4)، 2014، عمادة البحث العلمي، كلية الموسيقى والدراما، جامعة العلوم والتكنولوجيا، السودان، ص 50

16 – فرزدق قاسم كاظم، التوظيف الجمالي لتقنيات السينما في العرض المسرحي المونودرامي العراقي "عودة أشيليوس أنموذجا"، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 25، العدد 1، 2018، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، ص 342

17 – عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 174

18 – أ. د أحمد شحاتة أبو المجد وآخرون، التقنيات الحديثة المستخدمة في تصميم مناظر العروض الاستعراضية المعاصرة، مرجع سابق، ص 47

19 – أ. د أحمد شحاتة أبو المجد وآخرون، التقنيات الحديثة المستخدمة في تصميم مناظر العروض الاستعراضية المعاصرة، مرجع سابق، ص 48

20 – فرزدق قاسم كاظم، التوظيف الجمالي لتقنيات السينما في العرض المسرحي المونودرامي العراقي "عودة أشيليوس أنموذجا"، مرجع سابق، ص 342 – 343

21 – منى الصبان، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الالكتروني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، القاهرة، ص 30

22 – توني بار،التمثيل للسينما والتلفزيون، ترجمة : أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، القاهرة، ص 16

23 – توني بار،التمثيل للسينما والتلفزيون، مرجع سابق، ص 6

24 – سيد أحمد أحمد سيد أحمد، التعبير الحركي والإيمائي للممثل في المسرح والسينما والتلفزيون، مرجع سابق، ص 54

25 – فرزدق قاسم كاظم، التوظيف الجمالي لتقنيات السينما في العرض المسرحي المونودرامي العراقي مرجع سابق، ص 344

26 – http://www.almothaqaf.com/b2/927242، تاريخ الاطلاع 2020/01/17، 21:20

27 – فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، مرجع سابق، ص 81 – 82

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 290 – ص 300

أهمية الصورة السينمائية في صناعة ثقافة إنسانية جديدة

The importance of cinematic image in the making of a new human culture

قاسم بوزيد

[1] كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3، الجزائر، bouzidarts@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/14 تاريخ القبول: 2019/11/26 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

لقد أضحى للصورة السينمائية خاصة والصورة المرئية بجميع أنواعها عامة، الدور الكبير في إيجاد إنسان جديد، إنسان تحكمه التقنية والافرازات البيولوجية والهرمونية، ومن هنا أصبحت هذه الصورة تحتل مكانة كبرى في مجال البحث العلمي والدراسات النقدية السيميوطيقة، وذلك لما تلعبه من دور هام في التأثير على المتلقي ولفت انتباهه، قصد إقناعه عقلا ومنطقا وفكرا، وقصد دفعه لممارسة مجموعة من الأفعال السلوكية المشروطة. فما علاقة الصورة بالمجتمعات الإنسانية؟ وما أهمية الصورة في الخطاب الإشهاري السينمائي؟ وماهي أهم مرتكزاتها؟ وما أنواعها؟

هذه التساؤلات هي طريقنا لوضع ورقة بحثية تسعى لإيجاد إجابات لعلها تسهم في كشف حقيقة كثير من الظواهر التي أصبحت تسيطر على واقعنا المعيش.

كلمات مفتاحية: الصورة السينمائية، الإنسان البيوتقني، النموذج، الميديولوجيا، المشاهد الفيلمية

Abstract

The cinema has a major role in the creation of a new human being, a human being governed by technology and biological and hormonal secretions, and this image has a major place in the field of scientific research and Semiotic Critical Studies, because of its important role in influencing the audience and attracting their attention, in order to convince them: logically and intellectually, in order to make them practice a set of conditional behavioral acts. What does the picture have to do with human societies? What is the importance of the image in the media speeches? What are its most important pillars and kinds? And how can it be semiotic approach? These questions are our way to develop a research paper that seeks to find answers that may contribute to uncovering the reality of many phenomena that have become dominant in our living reality.

Keywords: Cinematography, Biotechnical man, model**,** Médiologie **,**the scenes of the film

مقدمة:

لقد أضحى الإنسان الجديد يعيش في ظل عالم تصنعه الأفلام، عالم لا يؤمن بحدود أو قيود، ولا يؤمن بالمعتقدات أو العادات، إنّه عالم يؤسس لإنسان وليد اللحظة الآنية، أين يكون التركيز على كل ما هو مادي براغماتي بدلَ الروحي والإنساني، انسان بدأت تتلاشى معه الثقافة الكتابية وتطغى عنده ثقافة الصورة فتجده محتفيا بوسائط التواصل الاجتماعي مركزا على الصورة الفتوغرافية و لو لم تكن ابداعا فنّيا، وكأنّي به يعلن عن نهاية زمن العلامات اللسانية ذات الدلالات اللغوية المحملة بخصوصيات ثقافية اجتماعية، **إذ بإمكان المرء أن يشاهد أي صورة دون حاجة إلى لغة ولا حاجة إلى سياقات ثقافية ولا فكرية كي يفهم الصورة، وهذا ما أطلق إمكانيات التأويل الحرّ مثلما وسّع دوائر الاستقبال وساوى بين النّاس في ذلك فتراجعت النخبة أو لعلّها سقطت وسقطت معها الوصاية التّقليدية ورموز الثقافة الذين كانوا يحتكرون الحقّ في التأويل وإنتاج الدلالات**" [1]؛فالإنسان التقليدي على رأي المفكر السعودي الغذامي **ألغي من أصله وفرضت عليه منظومة ثقافية أساسها النموذج model والنمط type وهي تمثّل كتلة ثقافية ذات مواصفات فنّية وتجارية تبحث دومًا عن رقم يمثّلها ويؤدّي الدور الذي صار ثابتًا بوصفه دورًا مطلوبًا وهو متغيّر من حيث من يتمثلونه ويؤدونه بشرطه التام**"[2] .

انطلاقا مما سبق ذكره فإنّ الصورة السنيمائية أصبحت مرتبطة بقوّة مادّية ومؤسساتية تجعل لها سلطة وقوّة في الحضور. فالتواصل بين أفراد المجتمع الواحد لم يعدْ منحصرًا في بعض" **الرموز والعلامات ولاسيّما اللّغة لتبليغ المعنى وخلق التبادل داخل الجماعة التواصلية، فإنّ الزمن المُعاصر أنتج أنماطه الخاصّة للتواصل حيث عملت العقلانية التقنية على التحكّم في الأمكنة والأزمنة بشكل هائل وأصبح سلوك الإنسان الناتج عن هذه الأنماط التواصلية تابعًا لشبكات معقّدة توجّهها فئات محدّدة ضمن توازنات النظام وأولويات اختياره.** "[3]

ومن ثمَّ فإنّ ما يُسمّى بوسائط التواصل وكذا الأفلام السينمائية أصبح لها دور وجودي كاسح ومؤثر في سلوك الأفراد والجماعات، لدرجة أنّها خلقت داخل المجتمع الصناعي ما سمّاه هربرت ماركوز "مجال الخطاب المُغلق"

إنّ الإنسان التقليدي غدا رهينةً أمام هيمنة عالم الصورة الموجه لرغبات النّاس، والمكرس لثقافة توحيد الأذواق، وأنماط المعيشية، عبر الإشهار كصورة السينمائية المخادعة والمؤسّسة لعملية تماهي هدفه ممارس عملية إغرائية قصد فرض منتج وإلغاء آخر.

فالإشهار السينمائي–إذًا– صناعة قائمة بحد ذاتها، تدرس طبيعة المتلقي، وتسعى لإيجاد النموذج الذي تراه مناسبا، لذلك أولى الباحثون في المجال الانثروبولوجي أهمية كبيرة للفظ الصورة الاشهارية على اعتباره مفهوما يسهم في البحث، والغوص في حقول المعرفة، كون الصورة قد تشير إلى نمط حياة الشعوب، وتبرز العلاقات الشخصية بين الأفراد وتوجهاتهم؛ فهي تدلّ على طبيعة المجتمعات القائمة على ذلك **(فالكل المركب يضم المعرفة والاعتقاد والفن والأخلاق والأزياء وكل الملكات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع)** [4]،كما ذهب إليه إدوارد تايلور.

لكن قبل الغوص أكثر يتوجب على الباحث أن يطرح سؤلا مضمونه هل يمكن اعتبار الواقع الذي تصنعه الصورة عبر المحمول أو النقال واقعًا زائفًا يحمل على القول بأنّنا أمام تشكّل مجتمع جديد؟

لقد انتهى دور الإنسان المؤنسَن ليُفسح المجال لإنسان جديد. ليس إنسانَ الحداثة (موت الإنسان كما رأينا دعا إليه فوكو)، **بل إنّه إنسان الحداثة الفائقة؛ الإنسان المُرقمن/ المُعولم الذي يتنكّر لذاتيته بحثًا عن الكونية عبر نظام الوسائط، إنسان تتلقّفه التقنية والبيولوجيا: إنسان بيوتقني Homme biotechnique، أو إنسان الخلايا العصبية Homme neuronal كما يبدو الآن في ظاهرة الاستنساخ أو أطفال الأنابيب، أو ظاهرة الشذوذ الجنسي Homosexualité[5] و التي فسرت من منظور جيني، أين أضحى الفرد من هؤلاء يملك الحق في إجراء عملية** جراحية تمنحه وجودًا بيولوجيًا جديدًا (التحوّل من ذكر

إلى أنثى)، بل أضحت هذه الفئة تطالب المجتمع اليوم بأن يعترف بها، وهو ما بدأ ينتشر حقيقةً في بعض المجتمعات الغربية (إقرار زواج الرجال من الرجال والنساء من النساء في الدانمارك والسويد وأمريكا...). إنّ الإنسان الذي أصبح موضوعا فلسفيا، أي بوصفه ذاتًا متعاليةً وعارفةً، هو اليوم يرى نفسه إنسانا وراثيا يُفهم على أنّه خريطة وراثية وليس ذاتًا متعاليةً، إنّه ميلاد جديد لإنسان جديد بطابع إمبراطوري متجاوز لمراحله السابقة. وفي هذا السياق نجد تعليقا لفتحي المسكيني "**وليس ألطف أمارة ولا أقوى حجة على الطابع الإمبراطوري للإنسان الأخير مثل طابعه الوراثي والإيكولوجي: إنّه ليس سوى سلسلة من الكروموزومات نجحت في التجمّع والعمل في أفق متوالية من الأماكن والمساحات التي ليست وطنًا لأحد. لقد أصبح الإنسان فجأة حمضًا نوويًا يُبحث عنه تحت الأنقاض في البقايا الحيوانية التي تفوح من شوارع الحروب الإمبراطورية. وليس ردّ الإنسان إلى مجرّد حمض نووي سوى الافتراض النهائي بأنّه كائن إمبراطوري، في معنى أنّه حيزان أرضي ليست صفاته العرقية أو الثقافية أو العقدية غير أعراض مؤقتة وسطحية على ما يفترض أنّه هويته**"[6]. إنّه، بعبارة أخرى، إعلان عن موت الإنسان ككائن تاريخي أسّس وعيه داخل أحداث التاريخ، تحوّلاً وتقلّبًا، وميلاد كائن بيولوجي لا ماضي له ولا أصلَ، كائن الآن واللحظة، يعمل لصالح المادي والاقتصادي بدلَ الروحي والإنساني، كائن يسعى إلى أن يكون نجمًا une star يُحتفى بنموذجه النجومي ولو على حساب الجميل أو الفنّي، وكأنّه إعلان عن موت المُثقّف النخبوي ونهاية الثقافة، ليأتي دور النجم والنجومية، أو قل ثقافة الصورة بديلاً عن ثقافة الكتابية؛" إذ بإمكان المرء أن يشاهد أي صورة دون حاجة إلى لغة ولا يحتاج إلى سياقات ثقافية ولا فكرية كي يفهم الصورة، وهذا أطلق إمكانيات التأويل الحرّ مثلما وسّع دوائر الاستقبال وساوى بين النّاس في ذلك وتراجعت النخبة أو لعلّها سقطت وسقطت معها الوصاية التّقليدية ورموز الثقافة التقليديين الذين كانوا يحتكرون الحقّ في التأويل وإنتاج الدلالات"[7]. فالانتقال من الرمزية في زمن الكتابية إلى النجومية في عالم

الصورة اقتضى موت الإنسان، أيضًا، فالثقافة الصورة –هنا، إذًا، وعلى القول للغذامي–، " **لا تُلغي الرمز القديم لتضع مكانه نجمًا رمزيًا جديدًا ولكنّها تُلغي دور الفرد من أصله وتحلّ محلّه منظومة ثقافية لها طابع نجومي نموذجي ونمطي في آن واحد، وهي تمثّل كتلة ثقافية ذات مواصفات فنّية وتجارية تبحث دومًا عن رقم يمثّلها ويؤدّي الدور الذي صار ثابتًا بوصفه دورًا مطلوبًا وهو متغيّر من حيث من يتمثلونه ويؤدونه بشرطه التام**"[7].

ثمّ إنّ الميديولوجيا Médiologie، بوصفها تخصّصًا مُستحدَثًا كما يزعم دوبراي Debray، **يدرس العلاقات بين الشروط الاتصالية وانتشار الأفكار تعدّ الأساس المرجعي الذي يستقيم به حال هذا العالم التقني؛ إذ غدا ضروريًا أكثر من وقت مضى الالتفات إلى البعد الميديولوجي الذي يبدو أساسيًا لتحليل الخطاب، بل إنّه لا يمكن للخطاب أن ينتشر بعيدًا عن هذا النظام الوسائطي**"[8]، فقوّة الفكرة، وَفق هذا التصوّر، لا تكمن في مدى وجاهتها بقدر ما هي مرتبطة بقوّة مادّية ومؤسساتية تجعل للكلام أو الفكرة سلطة أو قوّة حضور ولو لم تكن ذات شأن. فالتواصل في هذا العالم لم يعدْ منحصرًا في بعض" **الرموز والعلامات ولاسيّما اللّغة لتبليغ المعنى وخلق التبادل داخل الجماعة التواصلية. فإنّ الزمن المُعاصر أنتج أنماطه الخاصّة للتواصل حيث عملت العقلانية التقنية على التحكّم في الأمكنة والأزمنة بشكل هائل وأصبح سلوك الإنسان الناتج عن هذه الأنماط التواصلية تابعًا لشبكات معقّدة توجّهها فئات محدّدة ضمن توازنات النظام وأولويات اختياره. ومن ثمَّة فإنّ ما يُسمّى بوسائط التواصل أصبحت لها دور وجودي كاسح ومؤثر في سلوك الأفراد والجماعات. لدرجة أنّها خلقت داخل المجتمع الصناعي ما سمّاه هربرت ماركوز"مجال الخطاب المُغلق**"[9].

إنّ الخطر الذي يحيط بالإنسان المؤنسن داخل هذا المجتمع التقني من خلال عملية التواصل المزعوم، والذي يعبّر –كما يذهب إليه **نور الدين أفايه**–عن هيمنة نموذج أحادي للمؤسّسة أو السلطة التي بيدها توجيه رغبات النّاس وتكريس ثقافة توحيد الأذواق والاختيارات

في أنماط العيش، كلّ هذا عبر الإشهار كصورة زائفة/ مخادعة تؤسّس لنموذج التماهي/ السحري الذي يمارس الإغواء لفرض منتجاته وإلغاء منتجات غيره. إنّ هذا النظام الوسائطي" **خلق نوعًا من الصدمة الثقافية أزَّمت كثيرًا من النماذج والمرجعيات لدرجة يمكن القول إنّ أزمة اللّغة والتواصل في الزمن الراهن هي في العمق أزمة الكائن البشري في نظرته لذاته وللآخرين وفي تعامله مع الواقع ومع تحولات المعنى. إنّ التواصل باعتباره حالة تفاعليةً تجمع بين كونها أداةً وغايةً يمكن أن يصبح عائقًا أمام ما يُفترض أن يقوم به، أو يغدو وساطة تحكم على الفرد بالانعزال أكثر ممّا تسهم. بمعنى أنّ التكنولوجيا المُستخدَمة في وسائط التواصل الحديثة تجاوزت الثنائية الميتافيزيقية بين الشكل والمضمون. أو بين النصّ والأداة، كم أنّها تخلق في كلّ مره وشيئًا فشيئًا محيطًا بشريًا يختلف باستمرار عن سابقه**"[10].

إنّ هذا التحوّل لا يعدو أن يكون تجسيدًا لنموذج معرفي جديد لا يكاد يختلف عن المشاريع السابقة، أو بالأحرى هو إيديولوجيا جديدة تبدّت في زيّ مغاير، إنّه مجتمع الفرجة، بما هو مجتمع صنعته الصورة وجعلته بديلاً عن الواقع الحقيقي أو قل إنّ الواقع لا يكاد يبرز إلاّ في شكل صور وأحداث متلاحقة ينفي اللاحق منها السابق " **ذلك أنّ الثورة الإعلامية هي الآن بصدد إرساء عالم مغاير وبالتالي علاقة جديدة للإنسان بذلك العالم**[11]. هذا، والحال إنّ المعرفة في ظلّ هذه التحولات الكبرى غدت مرتبطة بتكنولوجيا عالم الصورة "**فتزاحم الصور وتشابك القنوات التي تنقلها يولدان اليوم رؤية بلورية تبدّل تمثلاتنا وحساسيتنا. وتتيح لمخيلاتنا العمل في فضاءات جديدة.**

إنّ الإنسان وهو أمام الشاشة الصغيرة. يدرك العلائق ويربط ويفهم ويتذكر بكيفية مخالفة لما يقوم به وهو أمام نصّ مكتوب. ولعلّنا اليوم نقتنع أكثر من أيّ وقت مضى. أنّ

الصورة تتيح نمطًا مختلفًا لبلوغ المعرفة والتمكّن منها. إنّها أقوى بلاغة وأكبر قدرة على تكثيف المعاني وعرضها ونشرها"[12].

تُرى هل يمكن اعتبار الواقع الذي تصنعه الصورة عبر المحمول أو النقال واقعًا زائفًا يحمل على القول بأنّنا أمام تشكّل مجتمع جديد وإنسان جديد؟ لا يختلف في شمولية عن المجتمعات القديمة. إنّه مجتمع الصورة بما هو تأسيس للفرجة كإيديولوجيا بلا منازع. ذلك لأنّها"**فن جعل الواقع مفعول ما يصوّر به وما يُقال عنه. إنّ المنطق المتحكّم هنا هو منطق غريب يمزج بين الحلم والواقع، ويخلق الواقع الذي يتنبّأ به فينبئ عنه. الإيديولوجية هي ما يجعل الأشياء حقيقة بمجرّد التأكيد الدائم على أنّها كذلك. والفرجة انفراج وفوهة وابتعاد. مجتمع الفرجة هو مجتمع يُعاش فيه الشيء مبتعدًا عن ذاته، مفوّضًا بديله وصورةً عنه. إنّها لبّ لاواقعية المجتمع الواقعي، "لبّ سريالية الواقع". هو إذًا واقع يفتقد شيئًا من الواقعية، واقع يتلبّس الوهم، ويتحوّل إلى سينما**[13]. ومن ثمّ فليس غريبًا أن تتحوّل اليوم الشاشة إلى صورة بديلة عن الواقع، " **إنْ لم تكن هي الواقع ذاته في مباشرته وحيويته وحياته In Live، مع ما يتمخّض عن ذلك من تحوّل لمفهوم الحدث نفسه حيث تصبح الأحداث الجسام وقائع متنوعة تتكرّر وتجترّ، مع ما يتولّد عنها من تهوين للأهوال، ممّا يجعل الفرد عاجزًا أمامها عن أن يحسّ الإحساسات التي كان ينبغي أن يحسّها، ولا أن يستشعر المشاعر التي كان يلزم أن يستشعرها، ولا أن يرد ردود الأفعال التي كان يتوقّع أن يردّ بها. فكأنّ الفرد يفقد حس الواقعية، بل حسّ التمييز بين ما ينبغي أن يفعل وما لا ينبغي، ما يمكن أن يقبل، وما لا يمكن، ما ينبغي أن يُقال وما لا ينبغي، ما يلزم أن يستنكر، وما لا يلزم، ما يبعث الألم وما لا يبعث، ما يلهب المشاعر، "**[14].

الخاتمة:

وفي ختام هذه الورقة البحثية، وجبت الإشارة إلى جملة من النتائج التي نكون قد توصلنا إليها، **ولكن وجبت الإشارة أنّ السعودي فهد بن عبد الرحمن وقد أشار إليها**، تبرز لنا مدى

فاعلية الصورة في الخطاب الإشهارية من خلال قدرتها على التأثير في المتلقي وثقافته، إيجابا وسلبا، وقد حصرناها في:

- ✓ أصبحت للصورة السينمائية القدرة على أن التلاعب بعقل المتلقي، فقد تفصله عن العالم الحقيقي بحيث لا يعود يعرف الواقع إلا من خلال الصورة المتتالية المسيطرة.
- ✓ لقد استطاعت الصورة في الوسائط الاجتماعية أن تكون عنصراً أساسياً في تشكيل شخصية الإنسان، وخلق تصوراته وتوجيه سلوكياته والتحكم بأذواقه. إنّها تحدد نوع أكله وشربه وتصرفه وكأنّنا أمام مستهلك فاقد للقدرة ومسجون في قارورة.

(ينظر إلى الصورة أسفل)

- ✓ لقد الصورة بكل أنواعها غدت وسيلة فعّالة في خلق حالة من الانبهار لدى المتلقي إلى درجة أنّه أصبح مستهلكا سلبيا، تقتصر لذته على المتعة البصرية.
- ✓ إنّ المتفحص للواقع المعيش يجزم أنّ الصورة الأفلام توغلت داخل وعي الإنسان ومن خلالها أصبح التأسيس للخيارات والحاجيات. إنّه إنسان بيوتقني ينطلق من واقع افتراضي يسبق الواقع الحقيقي. فالصورة تمهد لما سيكون عليه المتلقي الجديد.

مراجع الورقة البحثية:

1. عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2005م، ص:24
2. ينظر، حداد زياد سالم، النقد الفني الأردني المعاصر (تحليل منهجي للممارسات النقدية)، رسالة دكتوراه
3. محمد نور الدّين أفايه، المتخيّل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993، ص173.
4. حسين مؤنس، الحضارة (دراسة في أصول وعومل قيامها)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ع: 1، ص: 331
5. دافيد فيكتوروف –"الإشهار والصورة، صورة الإشهار" تر:سعيد بنكراد، دار الأمان – الرباط – ط1، 2015. ص:68.
6. المصدر نفسه
7. جعفر عاقيل، (غواية الفوتوغرافيا الإشهارية)، مجلة علامات، المغرب، العدد: 33، السنة 2010م، ص:105–109؛)
8. دافيد فيكتوروف "الإشهار والصورة، صورة الإشهار" تر: سعيد بنكراد. ص:69.
9. ينظر عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، 1998، ص:24.
10. عبد المجيد نوسي، الخطاب الاشهاري مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي، العدد84، مركز الانماء القومي.
11. فتيحة لعقاب، فنية وفاعلية العلامات في الخطاب الاشهاري، دراسة سيميائية لتفكيك الخطاب الاشهاري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، طرابلس، لبنان، 2014، ص:96.
12. دافيد فيكتوروف،"الإشهار والصورة، صورة الإشهار، ص:69.
13. فتيحة لعقاب، فنية وفاعلية العلامات في الخطاب الاشهاري، دراسة سيميائية لتفكيك الخطاب الاشهاري، ص:96.
14. الشميمري، فهد بن عبد الرحمن، التربية الإعلامية، كيف نتعامل مع الإعلام. http://www.saudimediaeducation.org/index.php?option=com_cont

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 301 – ص 311

بدايات السينما في الولايات المتحدة الأمريكية
صناعة اقتصادية أم وسيلة إيديولوجية؟

The beginnings of cinema in the USA
An economic industry or an ideological means?

الدكتور بلبشير عبد الرزاق

[1] قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، abderrezakbelb@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/30 تاريخ القبول: 2020/05/06 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يتناول المقال إطلالة مختصرة حول بدايات السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، وكيف انتقلت من اوروبا إلى أمريكا على يد مجموعة من الشركات الإنتاجية الاحتكارية، كما يظهر المقال، ارتباط السينما بالصناعة الاقتصادية في الولايات المتحدة الأمريكية منذ البدايات الأولى مع مطلع القرن العشرين، وكيف استعملت السينما كسلاح إيديولوجي ضد السكان الأصليين، خاصة في شاشات هوليوود من خلال أفلام الكوبوي (الواستارن) التي رسخت فكرة قوة الرجل الأبيض وهمجية الهندي الأحمر.

كلمات مفتاحية: السينما الأمريكية، الشركات التجارية، الاستحواذ، أفلام الكوبوي.

Abstract:

The article deals with a brief look at the beginnings of cinema in the United States of America, and how it moved from Europe to America by a group of monopolistic production companies, as the article shows, the association of cinema with the economic industry in the United States of America from the very beginnings with At the turn of the 20th century, cinema was used as an ideological weapon against indigenous people, particularly on Hollywood screens through Cuban films that entrenched the idea of white man power and red Indian barbarism.

Keywords: American Cinema, Commercial Companies, Acquisitions, western movies.

1. مقدمة :

ظهرت السينماتوغرافيا في أوروبا، في بداية الأمر ثم راحت تتطور من مرحلة إلى مرحلة ومن قطر إلى قطر انطلاقا من فرنسا مع الإخوة لوميير ثم إيطاليا، واستقر لها المقام في الولايات المتحدة الأمريكية حيث يشير جورج سادول في كتابه تاريخ السينما في العالم إلى أن المليار دير الأمريكي لولاند ستانفورد، قد دخل في رهان يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، فانفق ثروة طائلة لمساعدة العالم الإنجليزي "مايبيردج" في تصوير المناظر الأولى لسباق الأحصنة سنة 1872، فصمم هذا العالم جهازا يتألف مما يلي: حيث وضع على حلبة سباق الأحصنة إحدى وعشرون حجرة سوداء، وفي داخل كل حجرة جلس رجل يهيئ صفيحة تصوير من اللاصوق الرطب، وبعد أن تعبأ آلات التصوير الأربع والعشرين تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطع الخيوط الموضوعة في طريقها"[1]. حيث يعتبر رهان الأحصنة هذا الانطلاقة الفعلية للسينما في العالم والولايات المتحدة الامريكية، ويجدر القول أن ما نقل السينما من صورتها الاولية هذه إلى صورتها الصامتة فيما بعد يعود إلى المخترع إديسون الذي اخترع الفيلم الحديث 35 ملمتر والذي نقل السينما إلى مرحلتها الحاسمة[2]. إذ بدأت التجليات الاولى للسينما الصامتة بعد أن تم عرض آلة السينماتوغرافيا التي اخترعها الإخوة لوميير. ومنها اشتق اسم السينما سنة 1896 في فرنسا.

2. السينما الامريكية وبداية الإنتاج

لقد بدأ الإنتاج السينمائي الأمريكي مع بداية القرن العشرين على يد إيديسون الذي بنى استديوهات للتصوير في نيويورك برعاية شركات تجارية أمريكية مثل شركة فيتاغراف، التي مهدت النجاح لغريفيث الذي يعد أب السينما الأمريكية. والذي حصل على شركات كثيرة مع رواد الفن في تلك المرحلة من كتاب مسرحيين وكتاب سيناريو من أمثال شارل إيستمان الذي دخل في شراكة مع تجمع إيديسون ومنح لهذا التجمع سيناريوهاته بصفة

حصرية[3]. وفي هذه المرحلة بدأ إنتاج أولى الأفلام التجارية في الولايات المتحدة الامريكية على يد غريفيث والذي أطلق عليه اسم "سرقة القطار الكبرى" سنة 1903[4]، وظهور أول الفنانين السينمائيين وهو برانكو بيلي أنديرسون الذي لعب دور البطولة في هذا الفيلم، ثم ظهر في عالم الفن السينمائي مجموعة من الفنانين الممثلين النجوم، مثل ويليام هارت، جاك هوكسي وغيرهما...[5].

يعود الفضل في انتشار السينما الأمريكية إلى أفلام الكوبوي، ففيلم "سرقة القطار الكبرى" هو النموذج الأولي لنجاح هذه النوعية من الأفلام، التي حاكت راعي البقر الأمريكي، المتمتع بالكبرياء التي جاء بها الرجل الأبيض من القارة العجوز إلى القارة الجديدة. فكلمة كوبوي في معناها الإيديولوجي تعني ذلك الرجل الأبيض راعي البقر الذي يتسم بالشجاعة والقوة والذي يتسم بصفات خارقة وجذابة تجعل المتلقي يتعاطف معه ومع ما يفعله في معاركه ضد التخلف والإنسان الآخر (فلسفة القوة عند نيتشة)[6].

3. مبررات تطور السينما الامريكية

1.3 الشركات التجارية الاحتكارية

3-1-1 إيديسون فيتاغرام Edison Vitagram من شرعية الوجود إلى شرعية القوة

ارتبطت السينما منذ ظهورها برأس المال سواء في أوروبا أو في الولايات المتحدة الأمريكية، فالمتتبع لبدايات السينما في أمريكا الدولة، يلاحظ سيطرة الشركات التجارية الضخمة على الإنتاج السينمائي، هذه السيطرة بدورها تروج لإيديولوجيا الدولة التي تمجد رأس المال وتجعل من الرجل الابيض منقذا للعالم، ومن أهم الشركات التي كان لها باع طويل في انتشار أفلام الكوبوي نجد شركة إيديسون فيتاغراف Edison Vitagram التي حصلت سنة 1910 على خمسة آلاف ومائتين قاعة عرض سينمائي، اشترتها من شركة motion putent company، حيث يعود الفضل إلى إيديسون ذلك المخترع الذي اخترع شريط الفيلم 35 ملمتر فساعد على انتشار الصورة السينمائية في أوروبا وأمريكيا، شرعية

الاختراع هذه جعلت شركته تسيطر على صالات العرض وتجلب إليها المنتجين الآخرين الذين كانوا يعملون في نفس المجال، حيث جلبت للعمل معها أهم المنتجين السينمائيين في تلك المرحلة وهم كارل ليميل Carl Limel، فوكسfox، وزوكور zocor، وهم منتجون سموا أنفسهم المنتجون المستقلون[7]. هؤلاء المنتجون كانت لهم مجموعة من دور العرض سموها منتديات النيكل Forums Nickel، وقد ساعد التحاق هؤلاء المنتجون تجمع إيديسون Edison، في أن يصبح قوة إنتاجية لا تضاهيها قوة أخرى في الإنتاج السينمائي الأمريكي في تلك المرحلة، فأحكمت قبضتها على الإنتاج السينمائي كما وفكرا، وقد انتجت أفلاما بميزانيات ضخمة مثل فيلم نابليون الذي كلف مئات الألاف من الدولارات[8]، كما عملت على تهميش المنتجين والممثلين والمخرجين الذين رفضوا العمل تحت إمرتها، مثل المصور توماس برسون Thomas Pearson، والمنتج فرنسيس بوكس Francis Box ، الذين هربا إلى لوس أنجلس وأسسوا شركة صغيرة للتصوير سمياها هوليوود Hollywood، والتي ستصبح فيما بعد أهم منطقة سينمائية على الإطلاق[9].

نستشف من خلال هذا الصراع الذي ظهر منذ البدايات الأولى لظهور الفن السينمائي في الولايات المتحدة الأمريكية أهمية هذا الوافد الجديد إلى عالم الفن، والذي يعتمد على القوة المالية للشركات التجارية، فقد أدرك المنتجون الأمريكيون مكمن القوة في هذه الآلة السينماتوغرافية منذ البداية فعملوا على السيطرة على مخرجاتها محليا في البداية وإقليميا وعالميا فيما بعد، لما لها من قوة على التأثير في المتلقي خاصة وأنها كانت تشكل محل فضول جنوني في بدايات ظهورها، فأصبح الناس يتلهفون لحضور الحفلات السينمائية ما شكل ثقافة أمريكية سينمائية يصعب تجاوزها حتى مع ظهور الوسائط التكنولوجية الحديثة.

3-1-2 شركة بيوغراف شرعية الإبداع من شرعية المنافسة

اعتمدت هذه الشركة في إنتاجاتها السينمائية على واحد من أهم المخرجين في تاريخ السينما الصامتة، وهو دافيد وارك غريفيث David Wark Griffiths، الذي أخرج أول فيلم

تجاري أمريكي وهو فيلم سرقة القطار الكبرى، والذي لاقى رواجا تجاريا منقطع النظير، شرعية هذا النجاح لم تشفع له بالظهور في شركة إيديسون فيترغراف، فبقي هناك مجرد مخرج نكرة لم يستطع الوصول إلى حلمه. على الرغم من نجوميته الجماهيرية، استغلت شركة بيوغراف هذا الاسم، وأعطته شرعية الإبداع، فخرج ناقما من شركة إيديسون والتحق بشركة بيوغراف، والتي أصبح فيها من أهم الشخصيات الفنية على الإطلاق، هذه المكانة التي حضي بها جعلته يفكر بالتخلص من التقنيات التي كانت تستعملها شركة إيديسون، مثل تقنية سطوح ميليس[10]، والاعتماد على تقنيات خاصة به[11]، كما استطاع خطف أكبر نجوم شركة فيتاغراف مثل فلورانس لورانس، والممثلة ماري بيكفورد، وساهم عبر هذه الشركة في صناعة معامل واستديوهات في مناطق مختلفة من أمريكا ففتح المجال للمنافسة ولم يعد يقتصر الامر فقط على نيويورك.

هذا الصدام بين الشركتين العملاقتين في مجال الانتاج السينمائي ساعد على ظهور كم كبير من الأفلام الصامتة في تلك المرحلة وساعد على ظهور نجوم سينمائية كبيرة استفادت من هذا الصراع، نذكر منهم أشهر ممثل سينمائي أمريكي في السنيما الصامتة على الإطلاق وهو شارلي شابلنCharlie Chaplin ، الذي كان له باع طويل في انتشار السينما الأمريكي قاريا وعالميا.

3-1-3 هوليوود ولادة النجوم المستقلون

مع العشرية الأولى من القرن العشرين كانت الحرب مشتعلة بين شركات الإنتاج خاصة شركة إيديسون وشركة بيوغراف حول ضم النجوم السينمائيين إليها فاستفاد المخرجون والممثلون من هذا الصراع وراح الفنانون المستقلون يخوضون حربا شرسة ضد شركة إيديسون التي حاربتهم في البداية واخرجتهم من مدينة نيويورك إلى مدينة لوس أنجلس حيث أسسوا مجمع هوليوود للنجوم المستقلين وخاضوا معارك قضائية ضد شركات الاحتكار السينمائي والتي كانت على رأسها شركة إيديسون، فكسبوا المعركة قضائيا وسمح لهم

بالإنتاج السينمائي، في هذه المرحلة بتم الترويج لصناعات سينمائية عملاقة تولت تمويلها البنوك والمصارف الأمريكية التي وقفت ضد شركة إيديسون وساعدت مجمع هوليوود. فتم القضاء على الشركة الأولى وظهر إلى الوجود مجمع هوليوود الذي سيصبح أكبر واهم مجمع سينمائي عالمي[12]، وتنكشف لنا حقيقة مفادها شحن أرصدة مجانية لعملاء الشركات من خلال أكذوبة جوائز الأوسكار التي تربعت عليها هوليوود فالمتابع الحاد لما تنتجه هذه الأخيرة يلاحظ أن مواضيع الأفلام التي تنال هاته الجائزة سبقتها شركات أخرى ولم تتحصل على الجوائز، "وتتأكد هذه الهواجس حين يتبين لنا أن موضوع الإيدز (مثلا) لم يكن غائبا عن السينما حيث ظهر في عدة أفلام تتناولت الموضوع، لكن في المرة الأولى التي تنتج فيها هوليوود فيلما عن الإيدز من شركة كبيرة هي كولومبيا(تنال الجائزة) وهذا بحدّ ذاته يعيد إلى الأذهان لعبة الجوائز الكبرى في السينما الأمريكية"[13].

ومع نهاية الحرب العالمية الأولى ظهرت مجموعة من شركات الإنتاج مثل فوكس ويونيفرسال اللتان كانت تعمل في مجمع هوليوود والذي أصبح يعتمد على أحد أهم المراكز المالية الكبرى في الولايات المتحدة الأمريكية وهو woll street، هذا المجمع غير من سياسته وأصبح يعتمد على رجال الأعمال والمنتجون، ويركز على صناعة النجم السينمائي، وأصبحت هوليوود تروج لنجومها بما يتوافق وسياسة الدولة الأمريكية التي تروج لقوة الرجل الأمريكي، من خلال الترويج لأفلام cowboy الذي يتعدى في دلالته راعي البقر، فهو كما تصوره هوليوود ذلك الرجل الذي لا يطيق السكون والذي يسعى دائما للأفضل، من خلال بحثه المتواصل عن الثروة والمجد، فهو رمز القوة والشموخ.

4. السينما الأمريكية وجريمة القضاء على السكان الأصليين

يعد المخرج جون فورد من أهم مخرجي هوليوود الذين ركزوا على تصوير كبرياء وقوة الرجل الأمريكي من خلال صبغه بقيم أخلاقية لا يتمتع بها إلا الرجل راعي البقر الأمريكي الذي يزرع الحضارة في الحدود الغربية الأمريكية، مصارعا بذلك الرجل الهندي

الأحمر المتخلف والمتوحش من وجهة نظر هوليوود دائما، فهذه الأفلام ليست تاريخية حقيقية بل هي ترويج للتاريخ من المنظور الأمريكي[14].

ويمكن القول أن أفلام الكوبوي تعد تأريخا للحياة السياسية والاجتماعية في الغرب الأمريكي، كما تعتبر من أهم سيمات سينما هوليوود في بدايات القرن العشرين، التي صورت الرجل الأبيض تصويرا بطوليا، يريد دائما التقدم إلى الأمام ولا يهمه الماضي، وقد يعود سبب هذا التصوير الذي يركز على المستقبل ولا يركز كثيرا على الماضي إلى عقدة الرجل الأمريكي من ماضيه المليء بالدماء والذي أسس لحضارته من خلال الركوب على أشلاء السكان الأصليين الذين اضطهدوا ومزقت حضارتهم من أجل سيطرة الرجل الأبيض.

صورت سينما الغرب الأمريكي التي كانت تهتم برجل الكوبوي أن هذا الأخير متحرر ويقف إلى جانب العدالة والنظام، كما يعمل على زرع الأخلاق النبيلة، حيث يظهر لنا مثلا:" فيلم الفرجيني"، والذي يعد نموذجا تقليديا لأفلام الغرب الأمريكي والذي أنتج سنة 1969، تلك المعادلات القائمة على أساس العدالة والنظام والأخلاق، حيث يضطر غاري كوبر الفرجيني الذي كان قائدا لحملة مطاردة ضد الخارجين عن القانون إلى الإشراف بنفسه على إعدام صديق له شنقا، وعلى الرغم من عدم تقبله للوضع إلا أنه يواجه هذه المأساة الأخلاقية، فهو إن اختار انقاذ صديقه فسوف يحطم صورته التي هي أساس وجوده، أما إن اختار تنفيذ العدالة بنفسه على صديقه الذي صور على أنه متفهم لقرار صديقه فإنه سوف يبقى يعيش بذنب قتل صديقه المقرب، لكن ما اخرج البطل من مأزقه هذا هو اكتشاف المجرم الحقيقي ترامباس زعيم عصابة سرقة المواشي الذي فر وألصق التهمة بصديق كوبر الفرجيني في مواجه العدالة[15].

يتبين من خلال هذا المثال، أن أفلام الكوبوي التي سيطرت لمدة طويلة على السينما الأمريكية قد ركزت على تصوير الأخلاق الراقية للرجل الأمريكي، الذي يضحي بمصلحته الخاصة من أجل المصلحة العامة، ولكن حقيقة التاريخ تظهر عكس ذلك تماما، خاصة

تعامل السلطات الامريكية في بداية ظهور هذه الدولة مع السكان الأصليين الذين سمتهم هنودا حمرا، حيث انتهجت هذه السلطة سياسة الأرض المحروقة التي أبادت بمقتضاها حضارة كاملة كانت سائدة في تلك القارة، بحجة أن الرجال البيض إنما كانوا يقاتلون هنالك من أجل البقاء ضد السكان الأصليين الذي رفضوا التعايش معهم، والذين صوروا في سينما هوليوود تصويرا دراماتيكيا يظهرهم في صورة المتوحشين والخارجين عن القانون.

فأفلام الكوبوي في بداياتها، كانت كلها تتمحور حول صراع الرجل الأبيض مع الهنود الحمر، هؤلاء الخارجين عن القانون الذين يهددون استقرار المجتمع الأمريكي، والذي يجب محاربتهم والقضاء عليهم وعلى همجيتهم فترتفع راية العدل الامريكية من منظور منتجي هذه الأفلام، فمثلا عند مشاهدة فيلم آخر الموهيكانز الذي يجسد البطولات الملحمية للرجل الأبيض في وجه عصابات الهنود الحمر، إذ يشرح جون كارلي هذا الفيلم فيقول:" إن سكان البلدة يحومون مدافعين عن مستوطناتهم وهم مهددين من قبل الخارجين عن القانون والهنود الذين ارتبطوا بعناصر عدائية لا يمكن السيطرة عليها، كامنة في مناظر الطبيعة المحيطة بالأحداث، إن الخارجين عن القانون والهنود يستطيعون التحرك بحرية عبر تلك المناظر...."[16]، من خلال هذا القول، نكتشف أن الفيلم صور السكان الأصلين تصويرا سلبيا جعل منهم مجرد خارجين عن القانون وليس لهم في الأرض الأمريكية حق ولا يجب أن يبقوا بل يجب تصفيتهم لأنهم يهددون الأمن العام.

كما صور جون فورد في فيلمه "عربة الركاب" سنة 1939م، شارعا في بلدة من بلدات الغرب الأمريكي ذات الأكواخ المهترئة وأزياء يلبسها الهنود الحمر أقل ما يقال عنها أنها أزياء مهترئة ومتسخة، عكس سكان اهل البلدة الأوروبيين الذين ألبسهم ثيابا راقية ونظيفة تدل على الحضارة والرقي، كما يصور الفيلم رجل الأمن الأبيض الذي يتجول عبر عربات تجرها خيول في خيلاء وكأنه هو حامي الوطن، فالملاحظ على هذا التصوير السينوغرافي أن المخرج أراد تأدية ثلاثة أدوار من خلال هذا التصوير، أولا محورية اهل البلدة

المتحضرين، وثانيا همجية الهنود الحمر، وثالثا الأبطال الذين يحمون أهل البلدة من هؤلاء الهمج[17]

5. خاتمة:

إن أفلام هوليوود وخاصة أفلام الكوبوي قد ارخت بطريقة بصرية، همجية الهنود الحمر من المنظور الأمريكي. فهذه الأفلام ركزت بصورة مقصودة العمل على تهميش السكان الأصليين، وما يبرر هذا القول هو تصفح التاريخ الحقيقي للصراع بين الرجل الأوروبي والسكان الأصليين لهذه القارة. فقد تم بناء تلك الحضارة على أنقاض حضارة اخرى تم تدميرها بوحشية وتم طمسها حتى لا تستطيع العودة إطلاقا. فتغييب السكان الأصليين من معامل هوليوود والتركيز على أسطورة الرجل الأبيض التي شيدت على أنقاض أسطورة الهنود الحمر، فرجل الكوبوي حسب وجهة نظر هوليوود ينطوي على خطاب إيديولوجي ينسج هالة من التفرد والروعة حول الكوبوي الذي يرمز إلى كل أمريكي يؤمن بقيم الهوية الأمريكية التي تنزع إلى السمو على باقي الأجناس، وهو بهذا يسوق مفاهيمه وأفكاره المتمثلة في الديمقراطية وحقوق الإنسان، وحديثا العولمة، وهو كذلك من وراء هذا يحمل هاجس تسويق منتجاته الاقتصادية، لهذا فإن ما قدمته أفلام الكوبوي وكذا أفلام هوليوود منذ البدايات وحتى الآن، إنما هو تصوير غير واقعي معظمه خاصة الأفلام الإيديولوجية العارية من الحقيقة التاريخية. فالرجل الأمريكي في الواقع ليس أمريكيا بالأصل بل بالاستعمار والاستحواذ.

هذا التاريخ الذي بدأ يوم سطا على أرض الغير، فقلب حقيقة التاريخ رأسا على عقب. عندما اعتبر الاستعمار اكتشافا، وسرقة تراث السكان الأصليين دفاعا عن النفس، وهذا هو المشهد الذي طغى على أفلام الكوبوي والذي كرس فكرة الصراع الدائر رحاه بين الإنسان الأوروبي بالأصل والسكان الأصليين الذين صورتهم سينما هوليوود هنودا حمرا متخلفين. فيحاول

كوبوي سينما هوليوود تبرير أفعال الأمريكي الأبيض، ويجعله رمزا للتحرر والعدالة والأمن واكتساب شرعية مزيفة وتحطيم معنويات السكان الأصليين لأمريكا، بالإساءة إلى مقوماته وثقافته، واقتصاديا بتجويعه وفصله عن مواد العيش الكريم وإقصائه سياسيا. وغير ذلك من الجرائم المزيفة للتاريخ، والتي تستهدف سلخ السكان الأصليين من ذاكرة التاريخ الأمريكي، وتنحيته كليا من خلال الصورة السينمائية الهوليوودية بخاصة والأمريكية عامة.

5. قائمة المراجع:

[1]– جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة فايز كم نقش، دار النشر، بحر المتوسط وعويدات، بيروت باريس، 1966، ص17.

[2]– ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم المرجع السابق، ص20

[3]– م ن، ص82.

[4]– ينظر رياض عصمت، سينما الغرب الأمريكي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص07.

[5]– م ن، ص 08.

[6]– لمعرفة إيديولوجيا القوة عند الرجل الأمريكي والتركيز على القوة الخارقة للرجل الأبيض، يرجى الإطلاع على مؤلفات نيتشة (موت الإله مثلا)

7– ينظر جورج سادول، تاريخ السنيما في العالم، م س، ص 123.

8– م ن ص. 123.

9– ينظر جورج سادول، تاريخ السنما في العالم، م س، ص 125.

10– سطوح ميليس، تقنيات وأساليب اخترعها جورج ميليس مثل خدعة تايمز لابس Times Labs، أو التصوير بأوقات مختلفة، او تقنية الديزولف دخول صورة بصورة أخرى، ينظر جورج ميليس الفرنسي صاحب أهم الابتطارات السينمائية، http://kataba.online/جورج-ميليس-الفرنسي-صاحب-أهم-الابتكارات/، تاريخ المقال 2018/05/03، تاريخ الزيارة 2019/11/15.

11– ينظر جورج سادول، تاريخ السنما في العالم، م س، ص 125.

[12]– جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، م س . ص 130–131.

[13] ابراهيم نصر الله، هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الابداع ومنطق السوق، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2015، ص 27

[14]– ينظر جاك ناشبار سينما الغرب الأمريكي، ترجمة رياض عصمت، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص16.

[15]– ينظر روبارت واشو، سينما الغرب الأمريكي، تر رياض عصمت، ص 28

[16]– جون كارلي، سينما الغرب الامريكي، تر رياض عصمت، ص 72.

[17]– جون كارلي، سينما الغرب الامريكي، تر رياض عصمت، ص 73–77.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 312 – ص 331

بنية سيناريو الأفلام التسجيلية الثورية في السينما الجزائرية

The structure of the revolutionary documentary scenario in Algerian cinema

د. بن عزوزي عبد الله

جامعة معسكر، الجزائر، benazouziabdellah@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/19 تاريخ القبول:2019/09/22 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يتميز الفيلم التسجيلي بتقنياته السينمائية التي تميزه عن بقية الأشكال السينمائية ولعل تقنية كتابة السيناريو في هذا الشكل من الأفلام أصبحت قضية مهمة أثارت العديد من الباحثين في ميدان السينما هل يعتمد الفيلم التسجيلي على سيناريو مفصل بمعنى الكلمة؟

ربما نجد الإجابة في الأفلام التسجيلية الثورية التي تميزت بعديد الخصائص الفنية المهمة التي جعلتنا نطرح استفهاما حول وجود سيناريو مفصل اعتمد عليه مخرجوها او ربما كانت مجرد خطة عمل أسفرت عن أفلام وثائقية ثورية بامتياز فضحت المستعمر الغاشم ودعمت الثورة إعلاميا وسينمائيا. نهدف من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن حقيقة السيناريو في الفيلم الوثائقي والاستشهاد بنماذج من الأفلام الوثائقية الثورية الجزائرية منها الجزائر تلتهب لرونى فوتي وفيلم سينمائيو الحرية لسعيد مهداوي.

كلمات مفتاحية: الفيلم – التسجيلي –السينما–الثورة التحريرية –السيناريو –الوثائقي – سينمائيو الحرية –الجزائر تلتهب –

Abstract:

The documentary is characterized by its cinematic techniques that distinguish it from the rest of the cinematic forms.

We may find the answer in the revolutionary documentary films, which were characterized by many important artistic characteristics that led us to question the existence of a detailed scenario on which its directors relied, or perhaps it was just a plan of action that resulted in revolutionary documentary par excellence expose the brute colonizer and supported the revolution media and cinema. Reveal the reality of the scenario in the documentary and cite examples of Algerian revolutionary documentaries

Keywords:. Documentary-- Documentary -Cinema - Liberation Revolution - Screenplay - Documentary - Freedom Filmmakers - Algeria Flames -

1. مقدمة:

عرفت السينما الجزائرية عديد الأفلام الوثائقية التي حاول، مخرجوها التوثيق لأحداث ثورة نوفمبر الخالدة وقد تعددت أشكال هذه الأفلام ومستوياتها الفنية، حسب ظروف إخراجها لذلك نجدها في البداية قد اعتمدت على وسائل بسيطة وتقنيات تصوير وتركيب راعى فيها أصحابها الهدف الرئيسي وراء هذه الأفلام من ترويج إعلامي للقضية الوطنية ودعم الثورة التحريرية عن طريق الصورة والصوت. ولعل السؤال الجوهري الذي طالما راود الباحثين في مجال السينما الجزائرية هو: **هل اعتمد السينمائيون الجزائريون على سيناريوهات مفصلة في إخراج أفلامهم الوثائقية الثورية؟ أم أنهم كانوا مجرد عصاميون يرتجلون التصوير في الميدان؟ وهل اعتمدت عملية تركيب هذه الأفلام على تصورات مسبقة أو ربما سيناريوهات أو مخططات عمل أم أنها طبقت مباشرة في عين المكان ؟، كيف استطاعت هذه الأفلام أن توثق عديد الحقائق بكل مصداقية وما طبيعة السيناريو المتناول لإنجاز هذه الأفلام؟**

كل هذه الأسئلة وأخرى تراود باحثي السينما الجزائرية، عندما يتم تحديد نوعية طبيعة سيناريو الفيلم الوثائقي الثوري في السينما الجزائرية، كون أن صناعة مثل هذه الأفلام مرتبط بظروف صعبة، تمثلت في ظروف حرب التحرير، وقلة الوسائل ولخبرة الكافية، وفي المقابل حظيت هذه الأعمال بالمصداقية.

ترتكز عملية كتابة السيناريو، على شكل الفيلم السينمائي، ذلك لأن الكتابة السينمائية، وطريقة معالجة الأحداث والموضوعات والقصص الدرامية، هي التي تتحدد من خلالها طبيعة الفيلم، وشكله الفني روائيا كان أو تسجيليا، لذلك فان عملية اعداد السيناريو، تتطلب العناية بنوع الفيلم، الذي سيتم انتاجه، وتكون الكتابة بذلك، وفق الشكل والنوع الفني، للفيلم السينمائي.

يعد الفيلم التسجيلي أحد أهم الأشكال السينمائية التي تعنى باهتمام كبير لدي المشاهد نظرا لدوره الفعال في معالجة الحقائق وتناول مواضيع مهمة تناسب شكله الفني حيث يعتمد مخرجوها على العديد من التقنيات الفنية في إخراجها وحتى في إعداد سيناريوهاتها أو خطة العمل على انجازها منذ البداية، ويرى العديد من الدارسين في هذا المجال أن عملية إعداد السيناريو في الفيلم التسجيلي، قد تخضع إلى نفس أساليب الكتابة السينمائية في الفيلم الروائي، خاصة في ما يتعلق بالسيناريو التنفيذي، من ملخص ومعالجة وديكوباج...الخ، حسب التسلسل المونتاجي للصور والوثائق المعبرة عن الأفكار والأحداث المعروضة؛ ومع ذلك فان جوهر الفرق بينهما يبقى في كون إعداد السيناريو السينمائي، لابد أن يراعي فيه السيناريست، طبيعة شكل الفيلم والمضمون والهدف، وإذا كان سيناريو الفيلم الروائي، يبنى على أسس درامية والخيال بغية خلق الإثارة والتشويق، فان بنية السيناريو في الفيلم التسجيلي، ترتكز على أسس أخرى تبدوا مناسبة لشكله الفني، ومهمة في الدور الإعلامي والدعائي الذي يقوم به، وتغطيه الأحداث الواقعية والمواضيع المعالجة، بكل مصداقية؛ كما أن سيناريو الفيلم الوثائقي، ينطلق من تصور أولي من خلال فكرة تم استخلاصها من الواقع؛ من هنا يبدأ مشروع الفيلم، وتبدأ معه عملية التخطيط، فكاتب السيناريو في الفيلم الوثائقي، "هو أولا وقبل كل شيء باحث عن الحقيقة، والفيلم الوثائقي في جوهره بحث، وهو شكل من أشكال التحقيق....صحيح أن الأفلام الوثائقية، تتجه الى تقنيات وكتابات الأفلام الروائية في تصوير اللقطات والإخراج وكتابة السيناريو ومحتويات السرد، الا أنها تحتاج الى بحث معمق ووثائق تاريخية وصور معبرة...وتحتاج إلى علماء ومختصين وباحثين في ميادين متعددة، ومتشعبة تتعلق بالموضوع وتحتاج في بعض الأحيان، إلى شهادات أشخاص معنيين... الخ"[1]؛ لذلك فبنية السيناريو في الفيلم التسجيلي، ليست بنية درامية ولا تحتوي على الخيال أو قصة درامية تتطور نحو النهاية أو شيء من هذا القبيل، بل ترتكز على أسس موضوعية

أساسها الحقيقة والواقع، للبحث عن المواضيع وتوثيقها والتحقيق حولها، بعد أن يتم التقاط الوثائق الضرورية المتعلقة بموضوع الفيلم، من مقابلات وشهادات أشخاص معنيين، وأحداث حية وحقيقية في عين المكان؛ حيث يتم كل ذلك، في شكل مخطط ومعالجة سينمائية للموضوع، والمادة الوثائقية المتعلقة به، في سيناريو الفيلم التسجيلي بغية إعطائه الصبغة الوثائقية، والإعلامية والدعائية، والتعليمية وغيرها من المجالات.

يتفق مجمل الدارسين والمؤرخين لتاريخ السينما الجزائرية، على أنها ولدت وثائقية؛ ونظرا للظروف الصعبة التي واجهت المخرجين الثوار في صناعتها، فان مختلف الأفلام الثورية التي أنتجت في فترة الثورة التحريرية، لم تعتمد على سيناريو مفصل بمعنى الكلمة، بل كانت مرتجلة حيث تعتمد على فكرة وموضوع عام، أما مخطط الفيلم فينفذ مباشرة في الميدان، لكن تركيبها النهائي، لم يكن من العدم، بل كان حتما قد اعتمد على مخطط، كان السبيل لتركيب الفيلم بالصورة والصوت، وتجسيد تلك المواضيع الثورية، وعرض أحداثها الحقيقية وترويجها، وهو بذلك يمكن اعتباره سيناريو عن مشروع كل فيلم منها؛ ذلك لان السينما آنذاك كانت تسير مع أحداث الحرب جنبا إلى جنب، لتقوم بتغطيتها وقت حدوثها، وفي عين المكان، وهذا لا يعنى انعدام وجود سيناريوهات في الأفلام الوثائقية الثورية الجزائرية، بل إن عملية إعداد السيناريو المفصل؛ عرفت مع فترة ما بعد الاستقلال، والدليل على ذلك هو التطور الملحوظ في نوعية الأفلام الثورية، وجمالياتها وتقنياتها الفنية في أعقاب الثورة التحريرية، وهو ما يتم استخلاصه من خلال العديد من الأفلام الوثائقية الثورية، بعد الاستقلال، التي توحي من خلال مشاهدتها، بأن أصحابها اعتمدوا حقا على سيناريو مفصل، كان الدليل والمرشد والمخطط، الذي اعتمدوا عليه في نسج أفلامهم ومعالجة مواضيع ثورية بالصورة والصوت.

ولأن قائمة الأفلام الوثائقية الثورية في السينما الجزائرية، غنية بالأفلام التي أنتجت في فترة ما بعد الاستقلال، سنتوقف عند بعض النماذج المهمة، التي تتجلى من خلال

مشاهدتها، طبيعة الموضوع المستمد من واقع الثورة، ومادتها الفيلمية المعتمد عليها، في تجسيد هذا الموضوع، إضافة إلى أسلوب وتقنيات إعداد السيناريوهات، ويتعلق الأمر بكيفية معالجة مادتها، أي الأحداث والوقائع وترتيبها، لتسمح بتركيبها للموضوع السينمائي بالصورة والصوت، خاصة وأن السيناريو عموما في الفيلم الوثائقي، يخدم الجانب التقني والمتعلق بتركيبة الفيلم/ المونتاج/ وتنظيم المادة المصورة من الواقع، وفي عين المكان، التي يتجسد من خلالها موضوع الفيلم، لذلك فان صناعة مثل هذه الأفلام الوثائقية، التي اتسمت بنوع من التلقائية أو العفوية كما يراها البعض، لا تعتمد على سيناريو بمعنى الكلمة، ولكنها ترتكز على المادة البصرية، وهو ما يوضحه **باري هامب** في كتابه **صناعة الأفلام الوثائقية** حيث يرى أنه "**إذا كانت المادة المنتجة فيلما وثائقيا سينمائيا تلقائيا، يعرض بعض أنواع السلوك، أو حدثا فريدا –مهما– فربما لا يحتاج إلى نص بمعنى السيناريو، فلا أحد يعرف سلفا ماذا سيحدث بالضبط، وفي كتابة هذا النوع من الأفلام الوثائقية، يكون التركيز منصبا على بناء المادة البصرية ، والتنظيم لا على كتابة تعليق أو حوار، وهذا ما اسميه فن الكتابة دون الكلمات** "[2]. ومنه فان هذا الشكل من الأفلام الوثائقية، رغم التلقائية وانعدام السيناريو في انجازه، إلا أنه دون شك، يعتمد على خطة عمل، يمكن اعتبارها السيناريو ولكن بشكل آخر.

تكون هذه الطريقة عادة في الأفلام التي تعتمد على نوع من العفوية والتلقائية في صناعتها، وهو ما ينطبق على الأفلام الوثائقية الثورية الجزائرية الأولى، التي أنجزت في الجبل، غير أن الفيلم الوثائقي عموما يعتمد على سيناريو بشكل مختلف عن نظيره الروائي، حيث يطغى العمل في الوثائقي على الجانب التقني المتعلق بالتصوير، على عملية الكتابة، وهو ما جعل عملية كتابة السيناريو في هذا النوع من الأفلام؛ تأتي متأخرة، حيث نجد أن كاتب السيناريو، ينتظر المخرج حتى الانتهاء من تصويره للمادة الفيلمية، ومن ثم عرض نسخة التقطيع على الكاتب، وهكذا تبدأ مهمة السيناريست في كتابة

الديكوباج والتعليق، على تلك المادة الفيلمية المصورة، ليسلم الى المونتير كي يقوم بتركيبها مونتاجيا في فيلم وثائقي، ليكتمل الفيلم بالصورة والتعليق عن طريق الصورة والصوت، ومع ذلك فان كتابة السيناريو هنا، تتطلب العديد من العطاءات التي لابد على السيناريست أن يقدمها إلى جهة الإنتاج، والمتمثلة في البحث والتخطيط وبناء المادة البصرية وتنظيم بنية الفيلم وكتابة الكلمات المطلوبة، والتعليق المطلوب، والمناسب والمعبر عن المادة الفيلمية، من أجل اكتمال الفيلم بالصورة والصوت، ووصول الرسالة إلى الجمهور المستهدف[3].

من هنا يتضح أن كتابة السيناريو، تسير وفق طبيعة الفيلم الوثائقي، من حيث الشكل والهدف والصيغة، فالأفلام التي تعتمد على عفوية صانعها، ربما تتجاوز عملية كتابة وتخطيط السيناريو على الورق، وتقتصر على المادة البصرية، وشيء من الارتجال في تركيبها والتعليق عليها، وهو ما لاحظناه في الأفلام الوثائقية الثورية الجزائرية الأولى، التي لم تعتمد على كتابة الفيلم بالكلمات، مقارنة بعملية الكتابة عن طريق الكاميرا، التي تقوم بكل شيء وتسجل كل ما له علاقة بالموضوع المعالج ، ومن جهة أخرى ربما لا تكتمل بنية الفيلم الوثائقي عموما، إلا بسيناريو يكون دليلا لتنظيم المادة الفيلمية المصورة، وكتابة التعليق عليها، مما يسهل عملية تركيبها مونتاجيا، ويكتمل الموضوع الذي سيسرد، بالصورة والصوت، فكاتب السيناريو هنا " **يعتمد..على نوع الفيلم الوثائقي، فإذا كان الفيلم وثائقيا تاريخيا أو سيريا، أو إعادة خلق أو إحياء حدث ما، فان عمل كاتب السيناريو سيكون مشابها جدا لكتابة فيلم روائي طويل، إذ يتوجب على الكاتب تجميع المعلومات وتنظيمها، ومن ثم كتابة سيناريو يتضمن سلسلة من المشاهد المحكمة البناء، والتي يمكن تحويلها إلى فيلم سينمائي ؛....وإذا وجدت مواد فيلمية أرشيفية، تصبح مراجعتها جزءا من عملية البحث**"[4].

ولأن السينما الجزائرية، عرفت صناعة الأفلام الوثائقية، سواء إبان الحرب أو بعد الاستقلال، فان عملية كتابة السيناريو قد تغيرت واختلفت باختلاف أساليب الكتابة في

الأفلام الوثائقية، المتعارف عليها سواء كانت عفوية مثلما هو الحال قبل الاستقلال- وأثناء الحرب-، أو كانت بمخططات وسيناريوهات بمعنى الكلمة، مثلما هو الحال لبعض الأفلام التي تم إنتاجها بعد الاستقلال؛ حيث اعتمدت على سيناريو ارتكز على البحث والتنظيم، والتخطيط والتركيب الدقيق والمنطقي، للمادة الفيلمية، حيث أن طبيعة كل نوع منها، وظروف صناعته، وكذا المادة المتوفرة والأهداف الإعلامية والدعائية لكل منها، هو ما يفرض كيفية إعداد سيناريوهاتها، سواء كانت عفوية مرتجلة قبل الاستقلال مثلما هو الحال لرونيه فوتيه والآخرين، أو كانت بعد الاستقلال، مثلما هو الحال بالنسبة لبقية المخرجين، الذين واصلو صناعة الأفلام الوثائقية الثورية بعد الاستقلال، تلك التي اعتمدت على البحث والتخطيط والتنظيم، في سيناريوهاتها.

ربما لا يظهر هذا الأمر في الأفلام الوثائقية الثورية الأولى، التي أنجزت في الجبل، ولكن مع ذلك فان انجازها كان دون شك قد تطلب تخطيطا مسبقا، من أجل ترتيب المادة الفيلمية، وهو الهدف الرئيسي لسيناريو الفيلم الوثائقي المعروف بالشكل الصحيح، والدليل على ذلك هو ترتيب المادة الوثائقية في تلك الأفلام الثورية الأولى، التي نجد مشاهدها وأحداثها، وظفت بشكل مدروس مشكلة أفلاما وثائقية، تعالج مواضيع حول "**الخطاب السياسي والثوري التحرري، وكان من أبرز مخرجيها لخضر حامينه، أحمد راشدي، مصطفى بديع، عمار العسكري. ففي فيلم " فجر المعذبين" (1965) مثلاً، يعتمد أحمد راشدي على مادة أرشيفية بالغة الغنى، وتأملات لبعض المفكرين، تتعرض، مع الوثائق التسجيلية، إلى الماضي الاستعماري، وترنو إلى المستقبل الثوري للجزائر والقارة الافريقية**"[5]

كان هذا الفيلم وثيقة حية عبرت عن حقيقة الاستعمار ومآسيه في القارة الافريقية، حيث اعتمد صانع الفيلم، على الوثائق التي كانت في أرشيف المؤسسات السينمائية الفرنسية؛ غير أن تركيب موضوع الفيلم ومادته، كانت لا تكتمل إلا بالمخطط

الذي يبني عليه الفيلم، وركبت من خلاله جميع الوثائق المصورة، التي كانت هي المادة الرئيسية للفيلم، وهكذا فان اكتمال الموضوع ونجاحه، لم يكن من العدم، بل اعتمد على مخطط أو سيناريو، لتركيب المادة السينمائية، وبالتالي تركيب الموضوع الذي يستعرضه فيلم فجر المعذبين، وقبل ذلك ،كان روني فوتي، وسيسل ديكوجيس، وبيار كليمون، وآخرون، ممن أنجزوا أفلامهم الوثائقية الثورية، ذات الأهداف الإعلامية، والإخبارية، بغية الترويج للثورة التحريرية، داخليا وخارجيا.

ومن المؤكد أن البحث عن المادة الوثائقية لهذه الأفلام، ومن ثم تركيبها، كان دون شك بحاجة إلى مخطط يبنى عليه الموضوع، ويتم العمل عليه في تركيب الفيلم ونسجه؛ خاصة وأن الغرض من تلك الأفلام كان إعلاميا، هدفه الترويج للقضية الوطنية، وفضح جرائم المستعمر، ودعم الثورة إعلاميا عن طريق الصورة والصوت، لذلك فرغم عفوية تلك الأفلام، كما يدعي بعض الدارسين، إلا أنها لم تخل من تنظيم ودراسة معمقة في صناعتها، وهو ما يمكن اعتباره سيناريو، ولكن بطريقة أخرى، غير ما هو عليه في الفيلم الروائي مثلا، وهو ما يؤكده الباحث عبد الباسط سلمان، في كتابه الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية، حيث يرى " **أن السيناريو يعتبر العنصر الأهم في العملية الإبداعية، وهو المخطط الرئيس الذي ينتهج في عملية التصوير، وهو التنظيم الكامل لكل العمليات التنفيذية، بل إنه النوع والكم الذي يرجى لتحقيق الإنتاج؛ والسيناريو بشكل عام، متوافر في الكثير من المنتجات الفنية وغير الفنية ؛ فهو متوافر في العمل الإعلامي، وبشكل مستمر، ولكن تحت عناوين أخرى،....فالأخبار التي تحرر وتصاغ وفق المفاهيم، أو الفلسفة التي تنتهجها المؤسسة الإعلامية، إنما هي سيناريو ولكن بعناوين أخرى،...إن هناك العديد من السيناريوهات، التي أعدت لتكون تقارير إخبارية، أو لتكون برامج سياسية، تعمل بدور التفسير عن الظواهر، والأحداث التي تهم الأخبار**".[6]؛ ينطبق هذا الطرح على الأفلام الثورية الوثائقية، التي لم تخل صناعتها من

سيناريو، ولو بشكل آخر، في صناعتها، ذلك لأن تركيب مثل هذه الأفلام، لا بد له من ترتيب منطقي، يخدم غرض القصة الفيلمية، أو الموضوع المطروح، أو الأحداث المتناولة المشكلة للموضوع؛ ففي الأفلام الوثائقية الثورية، نجدها تعالج وقائع ثورية من عمق الواقع، وفي عين المكان، تلك الوثائق المصورة، التي تم ترتيبها وفق ما يخدم عملية المونتاج، لتشكل موضوعات ثورية، روجت عبر العالم، وأحرجت المستعمر.

لذلك فان السيناريو في الفيلم الوثائقي الجزائري، كان موجودا إما مرتجلا، وإما مخططا بسيطا، ولكن تم فيه التركيز على محتوى الموضوع، والأحداث وأهداف الفيلم، والجمهور المستهدف، والغاية الإعلامية والإخبارية والسياسية...الخ، التي كان يسعى إليها؛ وهكذا نجد الأفلام الثورية الوثائقية، سواء تلك التي أنجزت في الجبل، أو التي أنجزت في أعقاب الثورة التحريرية، أو في فترة متأخرة من تاريخ السينما الجزائرية، إنما بنيت على أساس سيناريو، مهما كان شكله؛ كان السبيل لتركيب مادتها الوثائقية، وترتيبها بغية الخروج بموضوع إعلامي، ثوري في فيلم وثائقي.

يؤكد الدكتور عبد الباسط سلمان هذه الفكرة، في تحديده لمفهوم السيناريو، وأهميته في الأفلام الوثائقية والبرامج الإعلامية، والتقارير الإخبارية، حيث يقول:"**إن مفردة سيناريو، تقترن بالتخطيط أو التحضير أو التنظيم، كون أن السيناريو، إنما هو التنظيم ذاته للأحداث، وللأفعال التي ستقدم في أي عمل ، فهناك تنظيم للأحداث لابد أن يأخذ مجراه، كي تكون الأحداث معقولة ومقبولة ، فبغير التنظيم، لا يمكن أن تقبل الأحداث أو الأخبار، ذلك لأن ليس كل ما يقال يصدق، ولا كل ما يسمع هو مسموع مؤثر، فهناك جملة من التدابير والمبادئ التي لا بد من توافرها لكي تكون الأخبار أو..الأحداث منشورة في وسائل الإعلام، وهي ذات التدابير والمبادئ الواجب توافرها في السيناريو، مع اختلاف بسيط في الطرح أو الطريقة أو التقنية، فالسيناريو ليس سوى من إقناع في تنظيم، وتسلسل للطرح المراد تفسيره، فهو الرواية التي نبعثها لتفسير شيء ما، وقد**

يلجأ السيناريو إلى الأسلوب الوثائقي، أي استخدام الوثيقة، وذلك للتعبير عن الحدث، أو الحالة، بشكل أكثر جدية، وإلحاح على المستوى القريب والبعيد، كما هو الحال في الأفلام التسجيلية، عن الحروب أو الأزمات أو الكوارث...الخ" [7].

سارت الأفلام الوثائقية الثورية الجزائرية، على هذا لاتجاه، حيث وظفت لأغراض دعائية وسياسية وثورية تحررية، وهي أفلام اندرجت في طبيعتها ضمن نوع من الأفلام التسجيلية الدعائية، "التي توحي للمتفرج، عبر أحداثها المنطقية، بانطباع تلقائي، كما توحي في ثناياها، بما تريد توصيله من مضمون دعائي، وهي أفلام أنتجت خصيصا للدعاية المباشرة، لحدث ما أو سياسة ما...الخ[8]؛ لذلك كان لابد لمخرجيها من إتباع مخطط من أجل تنظيم وترتيب أحداثها، وتركيب موضوعاتها، من خلال تنظيم المادة الوثائقية المصورة في عين المكان، فتم التخطيط لتركيب المواضيع الثورية، التي طرحتها وفق الهدف الإعلامي، والدعائي الذي تسعى إليه، ولعل قوة الطرح في موضوعاتها، هو خير دليل على وجود، مخطط لصناعتها وهو ما يظهر في فيلم **ساقية سيدي يوسف** مثلا، فرغم بساطته وعفويته، إلا أننا نلتمس من خلال الأحداث المتتالية، هدف صانع الفيلم–**بيار كليمون**– منذ البداية، الرامي إلى فضح المستعمر، وإبراز جرائمه البشعة، حيث نشاهد لقطات الفيلم، ومقاطعة المتتابعة، تعبر عن هذا الموضوع، بشكل ملموس، إضافة إلى أفلام أخرى، مثل فيلم الجزائر تلتهب /اللاجئون/...و غيرها.

كان هؤلاء المخرجين وغيرهم، هم أصحاب الفكرة الرئيسية في أفلامهم والقائمين على عملية التصوير، رغم صعوبة الظروف، وندرة الوسائل، وكذا التخطيط للسيناريو، الذي يبنى عليه الفيلم، ويهتدي به في عملية التوليف أو المونتاج، وهو ما تشير إليه الباحثة منى سعيد الحديدي، في كتابها **الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته أسسه وقواعده**، حيث ترى أن المخرج في الفيلم التسجيلي، يمكن أن يكون: "**هو صاحب فكرة الفيلم، وكاتب السيناريو ومصوره، والقائم بالمونتاج –أي يتولى شخص واحد إعداد الفيلم** " [9]؛

ربما تنطبق هذه القاعدة على الأفلام الوثائقية الأولى التي أنجزها سينمائيو جبهة التحرير في الجبل، سواء تلك التي أنتجها المخرجون الأجانب، المؤيدون للثورة، مثل روني فوتي، أو ممن تتلمذ على أيديهم مثل الطاهر حناش ولخضر حامينا وأحمد راشدي...وآخرون، حيث أن هؤلاء، كانوا من الشخصيات النضالية في الواقع، إضافة إلى نضالهم عن طريق الصورة السينمائية، وما دامت المادة الموجودة، المتمثلة في الأحداث والوقائع التي تجري في رحى الحرب، فان السينمائيون الثوار، عمدوا إلى تصوير تلك الوقائع وترتيبها، لخلق مواضيع ثورية، في أفلام بصيغة تسجيلية، وحتما فان تركيبة الفيلم والموضوع فيها، قد استند إلى مخطط يمكن اعتباره سيناريو، حتى وان كان مرتجلا، لأن عملية التصوير، يمكن أن تكون في وسط المعركة، أو في عين المكان، وتصويرها مباشرة، وقت حدوثها، لكن إعادة ترتيبها وتركيبها مونتاجيا، كان لابد له من دراسة وتخطيط جيد، لكي يصاغ الموضوع في الفيلم، هذه العملية تكون عادة في العديد من الأفلام التسجيلية، التي تتم صناعتها "**بدون سيناريو مجهز من قبل، معتمدة على مجرد سيناريو مبدئي، يوضح الفكرة الأساسية للفيلم، ثم تلقى المسؤولية على عاتق المخرج والمصور، وعلى قدر تفهمهما للموضوع وموهبتهما الفنية، تتوقف نتيجة الفيلم**"[10] حيث تتم فيه مراعاة الهدف من الفيلم، والموضوع وكذا الجمهور المستهدف، وكيفية بناء الموضوع، حتى يحقق هدفه الإعلامي والدعائي لوقائع الثورة التحريرية، وهي الوظائف والغايات المتعارف عليها، في الفيلم التسجيلي ومحتوى السيناريو المخطط لمشروع العمل، وهو ما يمكننا ملاحظته وإدراكه في العديد منها، خلال مشاهدتها، مثل الجزائر تلتهب لروني فوتي، او اللاجئون لسيسل ديكوجيس، أو ساقية سيدي يوسف، لبيار كليمون...الخ

يعد فيلم **الجزائر تلتهب** واحد من أهم النماذج الوثائقية الثورية، التي تميزت بعفويتها في التصوير، ومع ذلك فان تجسيده لموضوع الثورة التحريرية بكل واقعية، يؤكد على وجود تخطيط أو ربما سيناريو، كتب بعد جمع المادة الفيلمية، لهذا الفيلم الوثائقي.

يصور الفيلم واقع الثورة التحريرية في الجبال، إذ يستهله بصور المجاهدين في الجبال، ويتابع الفيلم استعراض هذه الصور المختلفة التي عبرت عن جيش التحرير وبسالته، من خلال تعدد المقاطع وتتابعها للتعريف بالثورة التحريرية، والتأكيد على مشروعيتها، من خلال التعليق المصاحب للصور منذ البداية حتى النهاية، ورغم بساطة التجربة وعفويتها، إلا أن الفيلم استطاع أن ينقل إلى المشاهد عبر العالم صورة الثورة التحريرية، من خلال المادة المصورة، المتمثلة في تصوير أحوال جيش التحرير، مخططاته عملياته، تنظيمه،...الخ وكذا أهم الممارسات التي يقوم بها، تحضيرا لعملياته الثورية في الجبل.[11]

إن فيلم **الجزائر تلتهب**، وبالرغم من عفويته، إلا أنه يمكن أن يندرج ضمن نوع من الأفلام الوثائقية التلقائية، التي يمكن التخطيط لتركيبها النهائي، بعد التصوير، وهذا التخطيط يمكن اعتباره سيناريو، ولكن بشكل آخر، لما هو معتاد في باقي الأفلام الوثائقية، فحسب رأي الباحث باري هامب في كتابه صناعة الأفلام الوثائقية، فانه" **عندما يكون الفيلم الوثائقي، قد صور وتمت منتجته بأسلوب تلقائي –غير مكتوب– فعادة ما يجري على نوع من الخطة المكتوبة، ويمكن لهذه أن تسمى مقترحا، أو ورقة مصورة أو معالجة أو شيئا آخر كليا، وبغض النظر عن تسميتها، فإنها توسع الفكرة الأصلية للفيلم الوثائقي إلى خطة للتصوير....إن كلمة غير مكتوب، فيما يتعلق بنوع من السينما، يعني أنه لم يصور وفق نص مكتوب قبل التصوير الرئيسي، كما أنها لا تعني غير مخطط له**[12]"

يتضح من هذا المنطلق، أن العديد من الأفلام التسجيلية، لا تعتمد على سيناريو جاهز، أو نص مكتوب كما يسميه البعض في تصوير الفيلم، وإنما تعتمد فقط، على مجرد خطة بسيطة، لتكوين فكرة عن الموضوع، أما الجزء الأكبر فيصور مباشرة، ثم تعرض المادة الوثائقية على المونتير، أو الجهة المختصة في تركيب هذه المادة، وفق الموضوع

المطروح، والجمهور المستهدف، والهدف الأسمى من الفيلم، وتظهر الخصائص، عادة في معظم الأفلام الوثائقية، التي تتميز بنوع من العفوية والمباشرة والتلقائية، في تناول الأحداث مثلما هو الحال في الأفلام الوثائقية الأولى للسينمائيين الثور، في جبهة التحرير الوطني.

وهذا ما يجعلنا ندرك أن الأفلام الوثائقية الثورية الأولى، التي أنتجت أثناء الثورة التحريرية، و التي تميزت بنوع من العفوية في تصويرها لم تعتمد على سيناريو مفصل بمعنى الكلمة، كما أنها لا تعني كذلك، أنها لم تعتمد على مخطط، يعتبر دليل المونيتير في تركيبها، أو ربما معالجة للمادة الوثائقية، وفي كلتا الأحوال فهي تعتبر بالسيناريو العملي، الذي بني عليه الفيلم، وهذا ما ينطبق على فيلم الجزائر تلتهب لرونيه فوتيه، أو فيلم ساقية سيدي يوسف لبيار كليمون، أو اللاجئون لسيسيل ديكوجيس ...الخ، وغيرها من الافلام التي انتجت ابان الثورية التحريرية، ومع تطور الانتاج السينمائي في الجزائر، أصبح اعداد السيناريو في الأفلام الوثائقية، أمرا ممكنا، وهو ما نلاحظه في العديد من الأفلام الثورية الوثائقية، التي أنتجت بعد الاستقلال، والتي توحي من خلال مشاهدتها، وترتيب احداثها ووثائقها وموضوعها ومدتها الزمنية بان مخرجوها، قد اعتمدوا حتما على مخطط عمل أو دليل ما يعتبر سيناريو هذه الأفلام.

فكرة السيناريو:

من المؤكد أن أي عمل سينمائي، مهما كان شكله، لابد أن ينطلق من فكرة معينة في ذهن كاتب السيناريو، أو المخرج، هذه الفكرة التي تتطور فيما بعد الى سيناريو كمشروع مفصل عن العمل السينمائي، ومن الطبيعي أن تكون هناك العديد من الدوافع التي تساهم في تبلور فكرة السيناريو في ذهن صاحب الفيلم، والتي سعى الى تطويرها في شكل سيناريو، يتناول موضوعا معينا، أو قصة ما، وهو ما ينطبق على سيناريو سينمائيو الحرية، الذي بني على فكرة أساسية، تبادرت الى ذهن المخرج، والتي تناولها في فيلم

سينمائي، يسرد حقائق مهمة عن كل من ساهم في تأسيس سينما جزائرية مناضلة في حرب التحرير، بالصورة والصوت، والرد على السينما الكولونيالية، ومغالطاتها بشأن القضية الوطنية.

يتحدث المخرج سعيد مهداوي، عن فكرة الفيلم، في لقاء جمعنا معه، حيث يقول:

" **كانت الفكرة التي يتمحور حولها موضوع الفيلم، قديمة في ذهني منذ بدايتي في نادي السينما في الجزائر العاصمة ، ونظرا لاهتمامي بالأفلام الأولى للسينما الثورية، ابان حرب التحرير، مثل فيلم ياسمينة/ بنادق الحرية /الجزائر تلتهب / وساقية سيدي يوسف...الخ، ولأن هذه الأفلام لم أجد لها توثيقا تاريخيا، خاصة في الأفلام السينمائية، فكرت في تناول موضوع سينمائيو الحرية، للشهادة على دور السينما في الثورة، ورد الاعتبار لكل من ساهم في انتاج الصورة السينمائية المضادة، لمغالطات السينما الكولونيالية** "[13]؛ من هنا وحسب تصريح المخرج، تبلورت فكرة مشروع فيلم – **سينمائيو الحرية**– التي تطورت في تصوره، بعد أن تناولها في سيناريو سينمائي، من أجل اخراج فيلم وثائقي، يسرد حقائق عن دور السينما في الثورة التحررية ومساهمات العديد من السينمائيين، في ميلاد سينما جزائرية مناضلة بالصورة والصوت، وتكمن قيمة هذا الفيلم، في طبيعة الفكرة والموضوع، الذي يعالجه، حيث يتناول تيمة الثورة من خلال التركيز على معركة الاعلام، عن طريق الصورة، للسينما الثورية ضد السينما الكولونيالية، مشيدا بالعديد من الأفلام، التي أنتجت خلال حرب التحرير.

طبيعة السيناريو:

تشتمل عملية اعداد السيناريو في الأفلام الوثائقية، على كيفية اختيار المادة الوثائقية المناسبة وتركيبها لنسج الموضوع الذي يعالجه الفيلم، ومن الطبيعي في هذا الشكل من الأفلام، أن تختلف عملية بناء السيناريو من فيلم لآخر، ويرجع الأمر الى شكل الفيلم الوثائقي، وأسلوب عمل المخرج، ومراعاته للعديد من الخطوات والتفاصيل الهامة، منذ

تبلور الفكرة الرئيسية في ذهنه، مرورا بتحضير تصور مسبق عن الفيلم الى مرحلة التنفيذ والتصوير، ثم التركيب النهائي للفيلم، ويسير بناء السيناريو في الفيلم الوثائقي، وفق بناء المشاهد، التي تعالج مختلف الوثائق والشهادات...الخ، وترتيبها كي يكتمل الموضوع.

فمن الضروري، أن يمر اعداد السيناريو في الفيلم الوثائقي، بالعديد من الخطوات الهامة، تلك التي يحددها باري هامب في كتابه، حول صناعة الأفلام الوثائقية، أهمها: "البحث والتخطيط، وبناء المادة البصرية، وتنظيم بنية الفيلم؛ وكتابة التعليق والكلمات المطلوبة...الخ، فالصورة الجيدة لا تأتي وحدها، بل يجب على المخرج، أو كاتب السيناريو، التخطيط لها، وأن يكون جاهزا لتمييزها، والأهم من ذلك هو تسجيلها على شريط سينمائي، بعدها عليه أن يختارها وينظمها لتقدم، موضوعا بصريا للجمهور"[14]، وهذا ما ينطبق على سيناريو فيلم سينمائيو الحرية، للسعيد مهداوي، الذي يبدأ من فكرة تبلورت في ذهن المخرج، مرورا بكتابة سيناريو، كتصور مبدئي عن قصة الفيلم، ثم تحضير المادة الوثائقية، من خلال تصوير مختلف الوثائق التاريخية، وشهادات شخصيات مهمة ، لسرد قصة سينمائيي الثورة التحريرية، وهكذا حتى المونتاج والتركيب النهائي للفيلم.

يتحدث المخرج سعيد مهداوي، عن مراحل اخراج فيلمه مشيرا، الى "**أن العمل السينمائي، مهما كان شكله، لابد أن يمر بثلاثة مراحل، حيث تكون المرحلة الأولى منها ذهنية، تتبلور من خلالها الفكرة الرئيسية ويتم تطويرها وفق تصور في ذهن المخرج، والتي يتم تناولها فيما بعد، في السيناريو، وتأتي المرحلة الثانية، وهي مرحلة التنفيذ والتصوير، أما المرحلة الثالثة، فهي تركيب الفيلم من خلال مراعاة، الترتيب المنطقي للأحداث أو الوثائق...الخ**"[15] وبناء على تصريح مخرج الفيلم ، فان خطة العمل، في وثائقي سينمائيو الحرية ، بدأت من تصور ذهني لحيثيات القصة، تم تطويره الى سيناريو، مرورا بمرحلة التنفيذ وتصوير الوثائق الضرورية، التي يبنى عليها الفيلم، وهكذا حتى

التركيب النهائي، ويبقى العمل على بناء السيناريو، متواصلا طول مراحل الفيلم، كون أن عملية التصوير، تضيف العديد من التفاصيل، والأفكار التي قد ترد في ذهن المخرج، لذلك يتواصل التخطيط لصناعة الفيلم الوثائقي، منذ بداية تبلور الفكرة، الى السيناريو الذي يتطور بمعية تطور مراحل اخراج الفيلم حتى النهاية، وهو ما يؤكد عليه المخرج سعيد مهداوي، عندما يتحدث عن تطور السيناريو، منذ الفكرة الأساسية، الى آخر مرحلة في تركيب فيلم سينمائيو الحرية، حيث يقول: " **كان هناك تصور مسبق، قبل الخوض في مغامرة تصوير الفيلم في شكل ملخص أو سينوبسيس وتضمن هذا التصور، ترتيب المحاور الرئيسية، والمحطات الهامة، التي تبنى عليها قصة وموضوع الفيلم، قدمت هذا السيناريو الى التلفزيون الجزائري، بناء على اعلان من مؤسسة التلفزيون الجزائري، للاحتفال بذكرى 55 لاندلاع الثورة التحريرية، وقبل مشرع الفيلم من بين 15 فيلما، تناولت موضوع الثورة، وبعد القبول النهائي للسيناريو، من قبل المؤسسة ذاتها – التلفزيون الجزائري–، شرعت في تحضير مختلف الوثائق التي نحتاجها من شهادات لشخصيات مهمة، ومقاطع من أفلام ثورية، لها علاقة بالموضوع، والعديد من الصور والوثائق...وغيرها، وأثناء التصوير، كنت على دراية بموقع كل وثيقة، وكل شهادة لشخصية معينة، وكل حدث من الأحداث في الموضوع المعالج، ولم أتوقف عن التفكير في بنية الفيلم حتى النهاية، الى درجة أننا قمنا بإضافة العديد من التفاصيل، للبناء الجيد والمقنع للوثائق، وأحداث القصة حتى بعد التصوير، وكخلاصة لهذا، فان فكرة السيناريو، تطورت منذ البداية والتخطيط المسبق لمشروع الفيلم، وباتت في تطور مستمر حتى نهاية اخراج الفيلم**"[16]؛ وهكذا فان طبيعة الموضوع المعالج، والشكل الفني للفيلم، فرضت تطور السيناريو منذ الفكرة الأولى، والتخطيط لمشروع الفيلم، مرورا بمرحلة التنفيذ حتى التركيب النهائي، والمقنع للحقائق والأحداث التي يتجسد من خلالها موضوع الثورة، وقصة سينمائيو الحرية؛ وهو ما يتجلى في البنية الفنية للفيلم، الذي تتطور فيه

الأحداث مع طول مراحل الفيلم، اذ رتبت حسب الموضوع انطلاقا من أقوال فيكتور هيغو وجول فيري...الخ، مرورا بتناول النظرة السلبية، لوسائل الإعلام الكولونيالية، تجاه الجزائريين إلى أحداث 08 ماي، وحاجة القضية الوطنية، إلى دعم إعلامي، وهكذا وصولا إلى ميلاد السينما الثورية إبان الحرب، ثم الحديث عن مختلف الأعمال السينمائية، التي ساهمت في دعم الثورة، والإشادة بكل من ساهم في تأسيس سينما جزائرية مناضلة، من أجل إيصال رسالة الثورة إلى الرأي العام، حتى نهاية الفيلم.

ختاما: يمكن القول أن السيناريو باعتباره أولى الخطوات الرئيسية في صناعة الفيلم، يتميز بالعديد من الخصائص الفنية في بنيته وتقنيات إعداده وكتابته، وتختلف بعض هذه الخصائص والتقنيات حسب نوع الفيلم وشكله الفني، مثلما هو الحال للفيلم الروائي مثلا؛ الذي يختلف في بنيته، على نظيره الوثائقي–التسجيلي–سواء في الشكل الفني للسيناريو، أو في تقنيات الكتابة...الخ، بحكم أن الشكل الفني هو ما يتحكم في تقنيات الكتابة، والخصائص الفنية التي يتسم بها السيناريو، في كل نوع من الأفلام.

جاءت الأفلام الوثائقية الثورية الأولى ارتجالية، بحكم تزامنها مع بداية نشأة السينما الجزائرية في الثورة، الأمر الذي تطلب الارتجال في إخراجها، بحكم أن ظروف الثورة والحرب، هي التي فرضت ذلك، وبالرغم من أن سيناريوهاتها كانت مرتجلة، ومطبقة عن طريق الكاميرا مباشرة في الميدان، الا أنها أدت دورا اعلاميا كبيرا، في التعريف بالقضية الوطنية والثورة التحريرية، والدعاية المضادة للسينما الكولونيالية، ومغالطاتها للرأي العام.

اختلفت خصائص السيناريو في الأفلام الوثائقية الثورية الجزائرية، بناء على شكل الفيلم الوثائقي حيث أن الأفلام الأولى، التي انتجت في الثورة تميزت بالتلقائية والعفوية، تلك التي بالرغم من انعدام وجود سيناريو مفصل في صناعتها، وبالرغم من العفوية والتلقائية في تناول حقائق عن الثورة؛ بسبب ظروف الحرب، الا أن المصداقية والإقناع في مضامينها

وموضوعاتها، ومعالجاتها للوقائع، توكد أن مخرجيها لم ينطلقوا من العدم، بل كان لديهم على الأقل؛ تصور أو تخطيط، مسبق عن الموضوع، الذي سيتم توثيقة بالصورة والصوت،أما باقي مراحل صناعة الفيلم، فنفذت مباشرة في الميدان. وهو ما ينطبق على فيلم الجزائر تلتهب لرونيه فوتيه

أما الفيلم الوثائقي سينمائيو الحرية، فجاء فيه السيناريو وفق شكله الفني، حيث يتطور منذ بداية التخطيط للموضوع، في شكل سيناريو او تصور مسبق، ويسير في تطور مستمر، حتى اثناء التصوير والمونتاج، وترتيب الاحداث، ولم يتوقف المخرج في تعديل التفاصيل المتعلقة بالفيلم، حتى النهاية، وهو ما استنتجناه من تصريحات المخرج سعيد مهداوي.

–تظهر الخصائص الفنية لسيناريو سينمائيو الحرية، في الفكرة والموضوع الذي يعالجه، وفي طبيعة الحقائق التاريخية التي تناولها، مع مختلف المحطات الرئيسية في الفيلم، اضافة الى طبيعة المادة الوثائقية التي يبنى عليها، وقيمتها وأهميتها في تجسيد موضوع فيلم سينمائيو الحرية.

الهوامش:

1) بوشعيب المسعودي الوثائقي أصل السينما مطبعة الوراقة المتحدة خريبكة للنشر المغرب ط2011/1 ص 69.

2) باري هامب صناعة الأفلام الوثائقية، دليل عملي للتخطيط والتصوير والمونتاج، ترجمة ناصر ونوس، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث ط 1/ 2011 ص 240.

3) ينظر باري هامب صناعة الأفلام الوثائقية م س ص 241/240

4) باري هامب صناعة الأفلام الوثائقية م س ص 240/239.

5) http://www.nawafedh.org/node/545

6) ينظر عبد الباسط سلمان الاخراج والسيناريو في السنيما والقنوات الفضائية ومؤسسات اخرى الدار الثقافية للنشر القاهرة د.ط /2006 ص 144

7) عبد الباسط سلمان الإخراج والسيناريو في السنيما والقنوات الفضائية ومؤسسات أخرى م س ص145

8) عاصم علي الجردات، معالجة الأفلام التسجيلية للصراعات السياسية، سلسلة–سري للغاية–أنموذجا، مذكرة التخرج لنيل درجة الماجيستير في الإعلام، إشراف الدكتور ابراهيم أبو عرقوب، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، كلية الآداب قسم الإعلام كانون الثاني 2009 ص 40.

9) ، دار الفكر العربي ط1982/1

10) منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي تعريفه اتجاهاته أسسه وقواعده، دار الفكر العربي 1982 ص86.

11) منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي تعريفه اتجهاته اسسه وقواعده، م س ص87

12) –فيلم الجزائر تلتهب لرونيه فوتيه

13) باري هامب صناعة الافلام الوثائقية م س ص 239

14) حوار في لقاء مع المخرج سعيد مهداوي على هامش ندوة السينما والذاكرة الرؤية والرهانات بالكلية المتعددة التخصصات ورززات المغرب ايام 23/22/21 نوفمبر 2017.

15) باري هامب صناعة الافلام الوثائقية م س ص241.

16) حوار في لقاء مع مخرج الفيلم سعيد مهداوي مرجع سابق.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 332 – ص 347

تجليات قيم المواطنة في الفيلم الثوري الجزائري –قراءة في فيلم دورية نحو الشرق –

The manifestations of the values of citizenship in the Algerian revolutionary film -Read in a periodical towards East–

عبد الرزاق بوعزيز[1]*، تحت إشراف أ.د. شرقي محمد[2]

[1] جامعة وهران1، الجزائر، younes.mosta.oran@gmail.com

[2] جامعة وهران1، الجزائر، med_chergui@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/04/01 تاريخ القبول: 2020/05/21 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ارتبطت السينما الجزائرية بتصوير الواقع الثوري منذ ولادتها الأولى من رحم الثورة التحريرية المجيدة، تشاكلت مواضيعها في وحدة فنية وثيقة، حول معاناة أمة بأكملها في زمن الاستدمار الفرنسي الغاشم، وامتد ذلك التصور للمفهوم السينمائي الجزائري إلى ما بعد الاستقلال، حيث أصبح التاريخ الثوري مادة دسمة لكتاب السيناريومن خلال استرجاع الذاكرة وإبراز عمق الهوية الوطنية، فانتصرت المواضيع المتناولة في الأيقون السينمائي الجزائري للبطولات الفردية والجماعية، التي قدسها التاريخ وعزز مكانتها في قلوب الجزائريين، الأمر الذي أعطى أهمية بالغة في ترسيخ قيم المواطنة لدى الفرد .

ولعل أنموذج التطبيق لهذه الدراسة، فيلم "دورية نحوالشرق" للمخرج الجزائري "عمار العسكري" دليل قاطع على تجليات قيم المواطنة وصورة واضحة لماهية التجسيد المادي لمفهوم البطولة الفردية والجماعية وكيف تجانست هذه الثنائية لمواجهة إكراهات الغزو الاستدماري المسلط من قبل فرنسا العدو، ومنه يمكن صياغة إشكالية الموضوع على النحو التالي: كيف يتجلى المعادل الموضوعي والمكافئ المادي لقيم المواطنة في الفيلم الثوري الجزائري؟ وماهي تمظهراتها الفنية والجمالية في فيلم "دورية نحو الشرق"؟

كلمات مفتاحية: الفيلم الثوري، الصورة السينمائية، التاريخ الثوري، المواطنة.

Abstract:

Algerian cinema was associated with depicting revolutionary reality from its first birth from the glory of the glorious editorial revolution, its themes formed in a close artistic unity, about the suffering of an entire nation during the time of brute French colonialism, and that perception of the Algerian cinematic concept extended until after independence, where revolutionary history became a creamy material for a book The scenario by restoring memory and highlighting the depth of the national identity, so the topics discussed in the Algerian cinematic icon won the individual and collective championships, which was sanctified by history and strengthened its place in the hearts of Algerians, which gave great importance to the consolidation of the values of Almo Attenuity with the individual.

Perhaps the application model for this study, the film "Patriot towards the East" by the Algerian director "Ammar El-Askari" is conclusive evidence of the manifestations of citizenship values and a clear picture of what is the material embodiment of the concept of individual and collective heroism and how this duality is homogeneous to face the constraints of the destructive invasion dominated by the enemy France, and from it can be formulated The problem of the topic as follows: How is the objective equivalent and material equivalent of citizenship values reflected in the Algerian revolutionary film? And what are her artistic and aesthetic appearances in the movie "Toward the East"?

Key words: revolutionary film, cinematography, revolutionary history, citizenship.

مقدمة:

ارتبطت السينما الجزائرية بتصوير الواقع الثوري منذ ولادتها الأولى من رحم الثورة، فكانت ولا تزال صورا ولقطات تعكس حياة أمة بكاملها ومعاناة شعبها في فترة الاستعمار الفرنسي، مترجمة التاريخ الثوري المجيد لرجال أبوا إلا أن يحققوا الاستقلال أو يدونوا الشهادة بدمائهم في سجل التاريخ، كاشفة كذلك حياة ومعاناة الشعب الجزائري وزرع روح الثورة فيه مهتمة باسترجاع وتجسيد الهوية الوطنية، عبر إعادة تجسيد الشخصية الثورية، وهذا لما تحمله من أسمى قيم المواطنة في صورة سمعية بصرية. السينما الجزائرية أنتجت العديد من الأفلام الثورية والتي تعكس التاريخ الثوري المجيد، اخترنا إحداها للمخرج الراحل **عمار العسكري** بعنوان "**دورية نحو الشرق**" لما يحويه من شخصيات تحمل الكثير من القيم السامية والنبيلة والتي تعد خير مثال يحتذي به جيل اليوم، حاولنا من خلاله استخراج بعض قيم المواطنة، ويبقى هذا الفيلم خير شاهد عن حياة الشعب الجزائري وبطولات مجاهديه وجرائم فرنسا في حق شعب طالب فقط بحقه في استرجاع أرضه وسيادته وحريته.

1-أهمية التاريخ في بناء الشخصية السوية وتعزيز المواطنة لديها:

عند الحديث عن معالم المواطنة في السينما الثورية الجزائرية تعترضنا أهمية بالغة في توظيف الأحداث التاريخية ضمن أفلام سينمائية، وهذا لما للتاريخ من جلاله في القلوب، وما يرويه من بطولات وسير لشخصيات تبقى دائما قدوة يحتذي بها الجيل الجديد، يشير أبو القاسم سعد الله إلى وجوب العودة إلى التاريخ للاقتداء به قائلا: "التبصر الدائم القريب والبعيد الذاتي والموضوعي الحاصل، أي التبصر من خلال التوغل المركز في قراءة صفحات التجارب البشرية الكثيرة والمتنوعة وفحصها وتدبر أبعادها وخلفياتها، واكتشاف المؤثرات التي ساهمت في بعثها وإيجادها قصد التزود والاعتبار" [1] أي من واجب الجيل الجديد اليوم البحث في التاريخ والوعي به وفهمه فهما صحيحا، ليعينه على بناء الشخصية السوية ويقيها من العيش بحثا عن الذات، داعيا كذلك الأمة العربية والإسلامية إلى العودة

والبحث في ثنايا التاريخ لما كان يعيشه العرب والمسلمون من قوة ومكانة، ويقارنون أنفسهم ليحددوا الخلل الذي كان سببا في ضعفهم اليوم وخذلانهم، مخاطبا المؤرخين قائلا : "... فلا كنف هنا بدعوة المؤرخين ولا سيما طلاب التاريخ في المعاهد والجامعات إلى الاهتمام بتاريخ الأمة العربية والإسلامية في شموليته وإلى إعادة النظر في المعطيات التاريخية التي يقدمها الآخرون عنا، وإلى التسلح بالمناهج العلمية لمواجهة تحديات المرحلة" [2] التاريخ هو مادة ورصيد مخزن عبر الأجيال يلجأ إليه أبناء المجتمع الواحد الذي يجمعهم ذلك التاريخ، هذا الرصيد هو نتاج عديد التجارب الماضية وابتكارات العظماء وسيرهم، والعودة إليهم هو أخذ بذرة الصلاح وزرعها في جيل المستقبل، و"التاريخ أيضا عرض الأمة كما سماه كاتب العربية الأكبر عباس محمود العقاد"[3]،وأشار إليه أحمد شوقي قائلا: "مثل القوم أضاعوا تاريخهم .∴ كلقيط عي في الحي انتسابا"[4] لا مستقبل لمجتمع لا يدرك فعلا حقيقة أصله وانتمائه، وتاريخ الأمة يحميه أبناؤه تاركين الدرب لأجيال ستأتي بعدهم لتعيش على منوالهم، متشبعة بسيرهم وقيمهم مقدسة بذلك القيم الوطنية لهم .

2-أهمية التاريخ المصور في تعزيز المواطنة بين أفراد الوطن الواحد:

إذا كان للتاريخ المكتوب أهمية لدى المهتمين به فإن للتاريخ المرئي والمسموع أهمية أكبر، هكذا صرح المخرج السينمائي الروسي **إيزنشتاين** قائلا: "إذا كانت الوثيقة التاريخية تكتسب أهميتها كونها شاهدا مكتوبا على ما يجري من أحداث في العالم، فإن للوثيقة السينمائية أهميتها في كونها شاهدا بالصوت والصورة والكتابة معا"[5] تلعب الصورة السينمائية دورا كبيرا في استرجاع الماضي القريب والبعيد وتعد وسيلة سهلة لطرحه وتعليمه لمختلف شرائح المجتمع خاصة الذين لا يعرفون القراءة، والمجتمع الجزائري الذي عرف بأمية أبنائه الذين عايشوا فترة الاستعمار الفرنسي، فكانت السينما ولازالت خير أداة تعليمية وتوعوية وترفيهية في أن واحد، أكد هذا الطرح الكاتب الجزائري **رشيد بوجدرة** في كتابه (ولادة

السينما الجزائرية) قائلا:"...في بلد فيه نسبة الأميين يشكلون الأغلبية، فتبقى الوسيلة الوحيدة للتربية والتعليم السينما لأن الذي لا يقرأ يفهم ما يرى ويسمع " [6] استند بقوله هذا إلى الجهل والأمية التي خلفها الاستعمار الفرنسي والتي تمثلت في تغريب المرجعية التاريخية للشعب الجزائري دينيا وسياسيا وعقائديا وثقافيا ولغويا ... .

السينما عنصر مهم في تعليم التاريخ وغرس الهوية الوطنية عبر استرجاع الذاكرة الثورية، " يتفق الباحثون في هذا الميدان وعلى رأسهم **مارلا فيرو** على اعتبار السينما وجه من أوجه الذاكرة الجماعية ومن شأنها أن تحفظ وقائع الشعوب وذكرياتهم، منذ اكتشاف الصناعة الدرامية أو الفيلمية –بحسب توصيفه مهما كان نوعها– صارت الصورة المصحوبة بالصوت وثيقة تاريخية " [7]، السينما هي وسيلة يلجأ إليها المشاهد لإحداث متعة المشاهدة دون تكليف، ولكن دائما ما تكون مرفوقة بأهداف أخرى تعليمية أو دينية أو وطنية أو سياسية حسب التوجه الذي اختارته مؤسسة الإنتاج السينمائي، كذلك " للإبداع السينمائي دور مهم في صيانة الذاكرة التاريخية للأمة، وذلك لما أصبح للسينما والوسائل السمعية البصرية من ثقل في توجيه الرأي العام وغرس القيم وصهر الذهنيات والقناعات، خصوصا عند استحضار ضعف القراءة والشغف بالتلفزيون والسينما، ومن ثم سهولة إذكاء جذور التاريخ والذاكرة والافتخار بالأمجاد في نفوس الأجيال الصاعدة عبر هذه الوسائط ... وللسينما دور فعال في صنع تمثلات المجتمع وقيمه وأحلامه " [8] .

الدراما الجزائرية "ولجت عالم الفن وهي تحت حريق الاستعمار أي من العهد الكولونيالي، بحيث سعت أن تكون مطرقة في وجه الإيديولوجيا الاستعمارية من الوهلة الأولى، ساهمت في التوثيق والتأريخ لماض نضالي مجيد، هكذا هي الدراما الثورية الجزائرية، ولدت كبيرة من رحم حدث أكبر، سينمائية كانت أو تلفزيونية، هي كفاح لا يقل عظمة وخلودا عن الكفاح المسلح، نضال بالقلم والصورة ومكنون فني تاريخي ما فتئ يجسد مشاهد مرئية لشواهد واقعية، هكذا عرف جيل ما بعد الاستقلال ثورة التحرير وعاش

تفاصيلها الزمانية والمكانية، من خلال هذا الأرشيف الإعلامي المرئي الذي وصل إلينا حافلا بأبناء الأمس، مذكرات تاريخية تفيض وتزخر بالقيم الوطنية "[9] هي أفلام سينمائية أخرجها وشارك في تمثيلها رجال اختاروا الجهاد بالصورة السينمائية وأبوا إلا أن يحاربوا فرنسا بأبسط الوسائل التي أتيحت لهم، هي أفلام لا زالت تشاهد إلى يومنا هذا، ارتبطت بتصوير ومحاكاة الأحداث الواقعية التي عاشها شعب كامل في أصعب المحن وهي محنة الاستعمار، تجسدت في شخصيات وطنية خلفتها شهادات المجاهدين الذين عايشوا الثورة وكتب التاريخ، ثم أعادت السينما تجسيدها تحت ضوء الكاميرا لتعرض ويشاهدها جيل الاستقلال، معبرة عن أسمى قيم الشجاعة والبطولة والتضحية .

3–مفهوم المواطنة وأهميتها في بناء الشخصية الوطنية:

وقبل أن نتطرق إلى تجليات المواطنة في الفيلم الثوري الجزائري ودورها في تعزيز المواطنة بين أفراد المجتمع بمختلف شرائحه وتوجهاته واختلافه العرقي واللغوي، بودنا أن نشير أولا إلى مفهوم المواطنة، هذا المصطلح الذي تشعبت وتنوعت حوله المفاهيم بين المواطنة الدينية والمواطنة الاجتماعية والمواطنة السياسية ...، والذي سيأخذ منا الكثير إذا ما أردنا الغوص فيه، لكن سنحاول توضيح المصطلح بإيجاز، فعرفت المواطنة بأنها: "تمتع الشخص بحقوق وواجبات وممارستها في بقعة جغرافية معينة لها حدود محددة، يعرف في الوقت الراهن بالدولة القومية الحديثة التي تستند إلى حكم القانون ... وفي دولة المواطنة جميع المواطنين متساوون في الحقوق والواجبات ولا تمييز بينهم بسبب الاختلاف في الدين أو النوع أو اللون أو الموقع الاجتماعي ..."[10] إذا المواطنة هي شعور الأشخاص بالانتماء إلى مكان له حدوده الجغرافية، تجتمع في هذه الأشخاص عدة مقومات مثل الدين الواحد، التاريخ المشترك، العادات والتقاليد المتعارفة والموروثة بينهم. الشعور والرغبة في الانتماء لهذا الوطن ناتج عن العدالة والمساواة في توزيع الحقوق والواجبات، التي من شأنها أن تزرع

فيهم حب الوطن والدفاع عنه، تلك الحقوق والواجبات التي تجعلهم يتبادلون المنافع بينهم لما يعود على الوطن بالرقي والأمن والازدهار، لكن تلك العدالة يجب أن تطبق استنادا إلى حكم القانون المشرع من قبل حكماء وخبراء أفراد ذلك الوطن.

يعرفها العلامة عبد الحميد بن باديس الذي لقبه البعض برائد الإصلاح الإسلامي والتربوي في الجزائر، بأن المواطنة ليست مجرد ثروات وخيرات يتقاسمها الجماعات والأفراد فيما بينهم، ولكنها إلى جانب ذلك حضارة وقيم وذكريات وآمال وطموح، الانتماء إلى الوطن عنده يقترن بمدى معرفته بتاريخه والمحافظة على شرف اسمه وسمعته، مؤكدا في نفس الوقت بأن المواطنة بمعناها (الانتماء إلى مكان المولد والتربية) دفينا في كوامن النفوس ككل غريزة من غرائزها، لا سيما في أمة تنسب إلى العروبة وتدين بالإسلام مثل الأمة الجزائرية ذات التاريخ المجيد، مضيفا إلى ذلك أن انتساب الأفراد إلى الوطن الواحد هم تلك المجموعة التي تربطهم ذكريات الماضي ومصالح الحاضر وآمال المستقبل، فالذين يعمرون هذا القطر تربطهم هذه الروابط هم الجزائريون [11] . التاريخ الذي ينتمي إليه كل فرد من هذا الوطن مشبع بقيم المواطنة، تلك القيم المتجذرة في الشخصية الجزائرية من التاريخ الإسلامي للبلاد و"الثورة الجزائرية قامت على الدين، وإن عاطفة الوطنية امتزجت بعاطفة الدين فكونت خلفية متينة جعلت من المستحيل قهرها بقوة السلاح ولهيب النار"[12]. إذا مرجعية الشخصية الثورية الجزائرية المشبعة بالوطنية هي الدين الإسلامي، لما يحويه من قيم سامية تمثلت في مكارم الأخلاق وصبر وتعاون وثبات عند الشدائد، والرضا بقضاء الله وقدره والشجاعة والأخوة والتكاتف في مجابهة المحن والمصائب وغيرها، الوطن أكبر من المساواة في تقسيم الخيرات والحقوق وأسمى من ذلك، الدفاع عن الوحدة الجغرافية والوحدة الدينية، الثقافية، الاجتماعية، السياسية والاقتصادية، وكل ما من شأنه أن يهدد أمن الوطن واستقراره في جميع الميادين. هكذا كان الإيمان بالقضية الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي.

4–تجليات قيم المواطنة في فيلم دورية نحو الشرق:

التاريخ الثوري الجزائري كـفيل بأن يشرف اليوم في المواقف الوطنية والعربية وحتى العالمية، عبر الصورة السمعية البصرية كأحسن وسيلة لنشر الوعـي واسترجاع الالتحام التـاريخي للثورة مع شعبها ضـد الاستعمار، من بين أفلام الثورة التي حازت في نفوس الكثير من الجزائريين، والتي تندرج ضمن الأفلام الجميلة والمؤثرة لنيلها العديد من الجوائز، فيلم "دورية نحو الشرق" من إخراج أحد قامة السينما الجزائرية وواحد من الذين شربوا من مياه الثورة حتى ارتووا، الراحل "عمار العسكري"، اخترنا هذا الفيلم لما يحمله من القيم الرفيعة والتي من شأنها أن تعزز المواطنة بين الجزائريين.

يحكي الفيلم مهمة عسكرية لمجموعة من المجاهدين في جبال الشرق الأوسط الجزائري، تمثلت في تسليم جندي فرنسي مسجون إلى قيادة الثورة، وفي طريقهم يترصدون فردين من إحدى القرى فارين وقد قام الاستعمار بالتنكيل بأهاليها، في هذه اللحظة اغتاظت المجموعة لهذا الظلم وأرادت الخروج عن المهمة الموكلة إليهم قليلا والانتقام لأهالي الدشرة التي أحرقت عن آخرها، ثم في مشاهد أخرى تظهر قوة عسكرية كبيرة تمشط الجبال مطاردة أعضاء الدورية، فيحدث عنه اشتباك كان سببه أحد أعضاء الفرقة بعد أن فقد أعصابه جراء رؤيته للقصف العشوائي من قبل مدافع فرنسا تضرب القرى والمداشر، لتتمكن الدورية من الفرار عن تلك القوة المدججة بالمدافع، تتوالى الأحداث وتقترب المجموعة من تحقيق المهمة وتبقى لها مرحلة أخيرة صعبة، وهي عبور الأسلاك الشائكة والمكهربة والحقل الملغم بالقنابل، لكن يكشف أمرهم بعد سقوط أحد أفرادها للمسه السك المكهرب، ويسقط معظم المجاهدين تحت انفجار الألغام وآخرون في اشتباك مع الجنود الفرنسيين، بعد حصارهم سانحين الفرصة لابتعاد أحد أفراد المهمة مرفوقا بالسجين، تنجح المهمة بتسليم السجين إلى المجاهدين بالمنطقة الثانية وهو مكان التسليم، لتنتهي أحداث الفيلم مصورة استمرارية الثورة التي

تجسدت في مشهد لأعضاء فرقة من المجاهدين تحمل نفس أسماء المجاهدين الذين سقطوا شهداء في المهمة.

فيلم "دورية نحو الشرق" عبارة عن مشاهد مقتبسة من أحداث تاريخية تأثر بها "عمار العسكري" قبل المشاهدين، تترجم الثورة التحريرية المجيدة وتقرب الحقائق التاريخية على شكل رسائل فنية، تمجد القضية الجزائرية وتحرك عنفوان الوطنية في نفوس الجزائريين على اختلاف شرائحهم وانحداراتهم، مترجمة هوية شعب عاش التغريب والطمس طيلة فترة الاستعمار، إذا هي رسائل تصور حياة الشعب الجزائري في القرى والمداشر وحياة الثوار في الجبال، هي صور تحمل الكثير من القيم الدينية والاجتماعية .... .

نلمس في المشاهد الأولى من الفيلم تصوير الحياة اليومية للشعب، إذ نرى في مدرس القرآن يلقن كلام الله إلى الأطفال تحت الشجرة، والمجاهدين يؤدون فريضة الصلاة، هي صور كفيلة بأن توضح أن هذا الشعب الذي رضي بالإسلام دينا، هو متيقن بأن بناء الشخصية الثورية يبدأ مـن استرجاع الهوية الدينية أولا، والتي تمثلت في ديننا الإسلامي الذي حاولت فرنسا استبداله بالمسيحية، وأداء المجاهدين للعبادات الدينية هو خـير دليل على استقامتهم وحسن أخلاقهم، هي رسالة إلي جيل اليوم تتمثل بالعودة إلى تعاليم ديننا الإسلامي والمحافظة علية وإحيائه في قلوب أبنائنا، كي يحفظنا هومن شقاء الدنيا وصعابها .

وفي محطة أخرى تبرز ما مدى رفعة أخلاق المجاهدين، التي تمثلت في الرفق بالجنود الفرنسيين الأسرى عندهم، والتي مثلها في صورة الأسير الذي كلفت الفرقة العسكرية بتسليمه إلى مركز القيادة الثورية بالناحية الشرقية، هذه الميزة دونها التاريخ قبل أن يعرضها المخرج في فيلمه السينمائي، هي شهادة الفرنسيين بأنفسهم على حسن معاملة المجاهدين للأسرى الفرنسيين، تمثلت في مدونة لصحفي فرنسي زار ولاية وهران كتب فيها : " ومما لاحظته أثناء مقامي في المناطق التي زرتها، أن جنود جيش التحرير يحترمون بكل دقة

قوانين الحرب، وقد شاهدت بعيني أسيرين فرنسيين يعيشان بين الجنود يأكلان مما يأكلون، ويطلعان الصحف، ونحن لسنا بحاجة أن نورد أسماءهم "[13] هي الدقة في تنفيذ قوانين وقرارات جبهة التحرير الوطنية والتي تمثلت في حسن معاملة أسرى الحرب، هذه الميزة التي حذوا من خلالها حذو رسولنا الكريم –صلى الله عليه وسلم– في معاملته لأسرى الحرب، لمسناها في الفيلم أثناء معاملة الدورية المكلفة بالمهمة للجندي الفرنسي، الذي قاسموه المأكل والمشرب والمبيت والعلاج، إذا فهي خير صور وخير شهادة تجسد حسن أخلاق وإنسانية أفراد ثورة التحرير عكس الاستعمار الذي عذب وقتل ونكل بالمجاهدين في السجون .

ضمن قيم المواطنة في الشخصية الثورية كذلك هو ترديد مصطلح "إخواني" أو" يا الخاوة" أو "حنا خوتكم" وغيرها من قبل رجال الثورة وعامة الشعب، هي قيمة اجتماعية خلقية رفيعة ميزت أفراد الثورة بصفة خاصة والشعب الجزائري بصفة عامة، تآخوا في قضية رفع الضرر عن الوطن الواحد، هي حياة مشتركة ومعاناة تقاسمها جيل الثورة فكان التعاون والتآخي سبيلهم لرفع الغبن، يجمعهم تاريخ واحد ومصير واحد، وطموح واحد وحلم واحد تمثل في الاستقلال. كما لمسنا ترديد عبارة " تحيا الجزائر" قبل بداية أي اشتباك مع العدو، هذه العبارة التي تعد حافزا معنويا للمجاهدين ودرجة عالية من حب الوطن ورمزا لأسمى قيم المواطنة والوفاء له، هي صور تعدت الجهوية والتفرقة العرقية.

هناك صورة أخرى أرادها العسكري صريحة فـي انتماء المجاهدين والشعب الجزائري لتراب وطنه، خاصة المناطق التـي حرمتها فرنسا على الجزائريين في الجبال، كانت هذه عبارات رددها قائد الثورة في خطاب له عند تحديد أفراد الفرقة التي ستكلف بالمهمة، قائلا : "راكم تشوفوا في الأرض هذه، جبل مليلة، عين صالح، جبل لوراس، جبل جرجرة، جبل واد سنيس، الاستعمار سماهم Zone interdit ... هذه أرضنا ورانا عايشين فيها، والشعب تاعنا راه عايش في أرضو، مهما كان الثمن، ما نسلموش فيها حتى النصر وإلا الاستشهاد"[14]، هي قيمة التمسك بالأرض والدفاع عنها، هي فطرة حب الانتماء إلى منطقة

المولد والنشأة، الذي يعد التراب الوطني باختلاف تضاريسه ومـــناطقه المكان المحبب فطريا لكـل جزائري ولـــد وتـــربى فيه، هـــي رسالة إلى جيـل اليوم تمثلت في أن الجـــزائر بترابها ملك للجزائريين ولن يرضوا بتقاسمها مـــع أي أجنبي يريد احتلالها، هي ميزة أخرى ميزت المجاهدين، وخير حافز يدفعهم للتضحية في سبيل استرجاع سيادته على أرضه .

فـي الفيلم كذلك صورة لمساندة عامة الشعب للثورة والمجاهدين، تجسدت في ترحيب العائلات الموجودة في القرى والمداشر بالثوار، وإمدادهـم بالطعام والشراب والمبيت أحيانا، تمثلت في تـرحيب عائلة "بوبكر" بأفـراد المـهمة فـــي الجبال وتقديم المعونة لهم من أكل وشرب وأفرشة، رغم بساطتها لقلة الإمكانيات وفقر هذه العائلة، بل أكثر من ذلك قامت العـائلة بإمداد المجموعة بابنها "بوبكر" وهـــذا بـطلب مـن قائد الفرقة "سي محمود "، بعد أن لاحظ أن هناك قوة فرنسية كبيرة تمشط المنطقة، هي مشاهد تصـــور أسمـى قيـم التـآخي والالتحام بالثـورة ودعمها بالنفس والنفيس، مقتنعين أنـه لا يوجد ما هو أغلى من الوطن .

كذلك اللقطات الأخيرة لاستشهاد كل من "قدور 24" و"العربي" في حصار من قبل الاستعمار تبرز أسمى قيم الانضباط والشجاعة والتضحية في سبيل نجاح المهمة، تمثلت في تفضيلهما الشهادة على أن يكونا أسيرين، حيث يمكن أن يضعفا تحت تأثير التعذيب فينتج عنه التبليغ عن مخبأ المجاهدين مثلا، هي كذلك صورة استلام العربي لقيادة المهمة وأخذ الوثائق السرية للثورة من القائد "سي محمود" قبل سقوطه شهيدا في الحقل الملغم، هي دليل آخر على التنظيم الجيد والمحكم للمجاهدين وتوزيع المهام بالنيابة عند سقوط أحد القادة المجاهدين، كل هذا نجده مؤرخا في الفصل الثاني من دليل المجاهد على النحو التالي : " على المجاهد أن يركز في نفسه حب الوطن وأن يكون متفانيا في خدمة إخوانه، وأن يشاطر كلا منه آلامه، كما يطلب منه التخفيف من كل ما أصيب منهم بنائبه، وعلى المجاهد أن يكون مثالا للسيرة الحميدة والشجاعة لجميع إخوانه، وأن مساعدته لهم فرض عليه، خاصة في أوقات الكفاح المشترك " [15]، إذا هي مزايا وقيم يجب أن يتحلى بها كل جزائري التحق

بصفوف جبهة التحرير الوطنية، أما عن الشجاعة فيمكن القول أننا لمسناها طيلة أحداث الفيلم كله، إذ يبرز المخرج شخصيات فيله في أسمى القوة والبسالة حتى تظهر لنا خالية من الزلات والشوائب كالخوف ... فيصورهم أبطالا ملحميين يسارعون للشهادة غير مبالين بالمخاطر وقساوة التضحية.

هي قيم كثيرة وردت في هذا الفيلم الذي أبدع عمار العسكري في تصوير مشاهده التي ختمها بلقطات الشهادة، التي قوبلت بنجاح المهمة إذ يتمكن بوبكر بإيصال السجين إلى المكان المنشود، أين يفاجأ بفرقة من المجاهدين تحمل نفس أسماء المجاهدين الذين سقطوا أثناء تنفيذ المهمة، "هذا الزمن الدائري يستدعي استحضار الاستمرارية الثورية التي لا تنتهي بانتهاء المهمة واستشهاد أعضائها بل تواصل المد واللهب الثوريين المفتوحين على إصرار المواصلة وتحقيق الانتصار الذي يتجلى رمزيا بسمو الروح رغم فناء الجسد " [16]، كذلك يمكن اعتبارها رسالة إلى الجيل الجديد في الحذو بحذو الشهداء والحفاظ على البلد وأمنه واستقراره .

يحمل الفيلم من بداية أولى لقطاته إلى آخرها العديد من القيم الرفيعة التي ميزت الشخصية الثورية الجزائرية، والتي يمكن تلخيصها في النشيد الذي كان يردده المجاهدون المسبوق بدقيقة الصمت على أرواح الشهداء الطاهرة " ... إخواني لا تنسوا شهداءكم، اللي ضحاو في حياة البلاد، بالدموع والدماء نرثي ثراكم ... صوتهم من القبور يناديكم، اسمعوا لهذا الصوت يا عباد، الإتحاد عنواننا، التضحية شعارنا، الحرية غايتنا، يحيا الوطن، للوطن نبيع كل أنفسنا، لا نرضى بمعيشة الهوان، الإتحاد عنواننا، التضحية شعارنا، الحرية غايتنا، يحيا الوطن "، هي عبارات صريحة وواضحة تحمل بين طياتها الكثير من قيم المواطنة، تنوعت بين الشجاعة والحب والوفاء للوطن والاتحاد والوفاء كذلك لوصية الشهداء المتمثلة في مواصلة الكفاح، والتي شبهها بصوت ينادي الأحياء من القبور نحو التحرر من قيود المستعمر وطغيانه، فكان الرد من المجاهدين بوعدهم المتمثل في رثاء الثرى بالدموع

والدماء، إذا هو نشيد يتلقاه كل فرد جزائري يشاهد الفيلم فيحيى حياة المجاهدين ويحس بأحاسيسهم، فتدفعهم إلى الاعتزاز بالشخصية الثورية الجزائرية ونضالها كما تجعلهم يحبون هذا الوطن أكثر ويتمسكون بحريته التي كان ثمن تحقيقها غال جدا .

كانت هذه بعض القيم التي تجلت في الفيلم الثوري الجزائري "دورية نحو الشرق" سيناريو وإخراج "عمار العسكري"، تلك القيم التي يجب على جيل اليوم العودة إليها. هي أحداث تاريخية من شأنها أن تعزز المواطنة بين الأفراد الجزائريين، تاركين خلفهم ذلك التقسيم وتلك الشوائب التي أصابتهم، على حسب قول أبي القاسم سعد الله : " لدي شعور تدعمه الشواهد والمعايشة وهو أن الجزائري يمر بمرحلة اكتشاف الذات، فهو لم يدرس تاريخ الجزائر الشامل، ولا تاريخ العرب والإسلام ولا تاريخ العالم ... وبدل الاهتمام الجزائري بما في وطنه من وحدة وتنوع من ثورة وقوة، أخذ يهتم بعرشه وعشيرته وقريته ومدينته ... هذه المخيلة الضيقة تنتج عنها جهل أو تجاهل للآخرين والتقوقع الذاتي" [17]، هذا التقوقع الذاتي الذي يعيشه اليوم الجزائريون ومعظم الشعوب العربية نتج عن سوء تسيير من قبل بعض الأشخاص الذين يمثلون الدولة التي من المفروض هي من تعمل على حماية حقوق المواطنين وتقوية المواطنة لديهم، عبر تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية التي حرم منها الشعب البسيط الذي نتج عنه اتساع الفجوة بينه وبين الحكومة، فنتج عنه الفرار عن المسؤوليات والتفاني في خدمة البلاد والعباد والخروج من البلاد أحيانا أخرى عبر قوارب الموت باحثين عن حياة أفضل مفرطين في بلدهم الأم، والحديث في هذا الشأن مطولا لا يسعنا التوسع فيه، لكن آن الأوان للدولة أن تضع مخططا تعمل من خلاله على استرجاع الهوية الوطنية وغرس قيم المواطنة بين أفراد المجتمع الجزائري، واتخاذ الصورة السمعية البصرية كإحدى الوسائل الناجعة في نشر الوعي الوطني بالعودة إلى التاريخ المصور في أفلام سينمائية، خاصة كما قلنا آنفا أن هذا الجيل اشتهر بنقص القراءة والميل إلى مشاهدة الأفلام السينمائية، لما تحدثه من متعة المشاهدة، المرفوقة بالتوعية وتنوير العقول، توعية

هذا الجيل نحو وجوب الابتعاد عن الانقسامات العرقية واللغوية التي تعمل بعض الأطراف جاهدة على تحقيقها، والابتعاد كذلك عن الاختلافات الفكرية والدينية والثقافية ...، واعتماد الحياة التي سنها رجال جيش التحرير الوطني والتي عاشوا على منوالها حتى حققوا لنا الحرية التي ننعم بها اليوم، ناسين اتحادهم وتآخيهم وتضحياتهم، وجب علينا اليوم نحن الحفاظ عليها من كل تهديد خارجي أو داخلي مندس بين أفراد هذا المجتمع الواحد .

خاتمة:

كانت وستبقى الصورة السينمائية أو التلفزيونية من أهم الوسائل التي لها وقع كبير في ذهن المشاهد تجاه مختلف القضايا، خاصة قراءة التجارب البشرية واسترجاع التاريخ البعيد والقريب، الذي يربط الأجيال ببعضها البعض والذي يمثل هويته الوطنية، التي تتجسد في التاريخ المشترك والدين الواحد واللغة الموحدة والعادات والتقاليد وغيرها. الفيلم الثوري الجزائري هو أحداث تترجم تاريخ الشعب الجزائري في فترة الاستعمار ونضال أبنائه في سبيل تحقيق الحرية واسترجاع الكرامة والسيادة الوطنية، هي أحداث تاريخية من شأنها أن تعزز المواطنة بين الأفراد الجزائريين، صورها المخرج الجزائري الراحل عمار العسكري في فيلمه دورية نحو الشرق، كنموذج للعديد من الأفلام الثورية التي خلفتها السينما الجزائرية. تصوير الحياة التي سنها رجال جيش التحرير الوطني، والتي عاش على منوالها المجاهدون حتى حققوا لنا الحرية التي ننعم بها اليوم. استـرجاع الالتحـام التـاريخي للثورة هو خير مثال لجيل اليوم كي يتحد ويبتعد عن ذلك التقسيم العرقي والاختلاف الفكري واللغوي والديني وغيرها، واللجوء إلى بناء الشخصية الوطنية وفق قيم الشخصية الجزائرية الثورية التي يجمعها النضال المشترك والدين الواحد واللغة الموحدة والعادات والتقاليد المتعارف عليها جيلا بعد جيل، ومحاربة كل عدوان خارجي كان أو داخلي يحاول زعزعة هذه القيم وطمس الهوية الوطنية للشعب الجزائري.

الإحالات والهوامش

[1] سامية مرابطين ، دور الوعي التاريخي في بناء المقاومة الثقافية للمجتمع الجزائري ، قراءة في فلسفة التاريخ لأبي القاسم سعد الله ، مجلة المعارف للبحوث و الدراسات التاريخية ، المدرسة العليا للأساتذة ، قسنطينة ، العدد5 ، ص 310 .

[2] م ن ، ص 311 .

[3] أحمد عبد اللطيف ، مفهوم التاريخ و التاريخ علم أم فن و أهمية التاريخ ، الأربعاء 12 أوت 2016، ص 07. http .//ahmedabdullatief.blogspot.com/2015/08/blog-post62html

[4] م ن ، ص 07 .

[5] مراح مراد ، الفيلم الروائي بين حرفية الحادثة التاريخية و التخيل السينمائي – أفلام ميل قيبسون أنموذجا (القلب الشجاع – آلام المسيح) مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة وهران 01 ، (2018-2019) ص (136-137) .

[6] مليكة بوخاري ، صورة المرأة الجزائرية و المرأة الأجنبية في أفلام الثورة التحريرية (من 1963إلى 1993)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، علوم و الإعلام و الاتصال ، جامعة الجزائر 03 ، ص 83 .

[7] برحيل سمية ، دور الدراما التاريخية الجزائرية في ترسيخ قيم المواطنة لدى الشباب – دار الحريق أنموذجا ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، قسم علوم و الإعلام و الاتصال ، جامعة وهران 01 (2018-2019) ، ص 202 .

[8] جلال زين العابدين ، التاريخ في السينما المغربية ، مجلة السينما العربية ، العدد 3 و 4 ، 2015 ، ص 138 .

[9] برحيل سمية ، م س ، ص 205.

[10] فاطمة الزهراء ثنيو ، أي دور للإعلام الجديد في تعزيز قيم المواطنة ، جامعة صالح بونبيدر ، قسنطينة ، ص 48 .

[11] ينظر برحيل سمية ، م س ، ص 313 .

[12] محمد زروال ، الحياة الروحية في الثورة الجزائرية ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد ، الجزائر ، 1994 ، ص 105 .

[13] بسام العسلي ، جيش التحرير الوطني ، دار النفائس للنشر و التوزيع ، لبنان ، 2010 ، ص 127 .

[14] حوار مأخوذ من الفيلم " دورية نحو الشر " سيناريو و إخراج عمار العسكري ، تقديم قناة التلفزيون الجائري .

[15] محمد صالح الصديق ، دليل الباحثين و المؤرخين الجزائريين ، ثورة أول نوفمبر 1954–1962 ، دار هومة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2009 ، ص 41 .

[16] شرقي محمد ، الفيلم الثوري الجزائري بين الملحمة الثورية و سينما السير ، مجلة الكلم ، جامعة وهران ، العدد 06،جوان 2018 ، ص (13–14) .

[17] سامية مرابطين ، م س ، ص 313 .

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 348 – ص 365

تداخل السّردين الروائي والسينمائي ـ الرواية الجزائرية والسينما الإيطالية أنموذجاً

The overlapping of narrative and film narratives - the Algerian novel and the Italian cinema as a model

بلقاسم زوقار*، إشراف: أ. د. علي ملاحي

[1] جامعة يحي فارس المدية، الجزائر، belkacemzouggar1966@gmail.com

[2] جامعة الجزائر2، الجزائر، Doc_ali@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2019/10/02 تاريخ القبول: 2019/10/17 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تعتبر الرواية من أهمّ المصادر التي يستلهم منها كاتب السيناريو أفكاره السينمائية وهذا ما لمسناه في السرد الروائي الجزائري والسرد السينمائي الإيطالي، بعد تحويل المنجز الروائي لعمارة لخوص إلى فيلم سينمائي إيطالي" **صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو**".

الرواية الجزائرية لها قدرة على التحوّل والتفاعل، كما أن كل نص روائي متميز أسلوبا وفكراً قادر على المتميز صياغة نص سينمائي ناجح.

الكلمات المفتاحية: السرد الروائي ـ السينمائي ـ التداخل ـ التحول ـ الفضاء السينمائي.

Abstract

The novel is one of the most important sources from which the screenwriter draws his cinematic ideas. The Algerian novel has the potential for transformation and interaction, and each distinctive narrative style and thought is capable of producing a successful script.

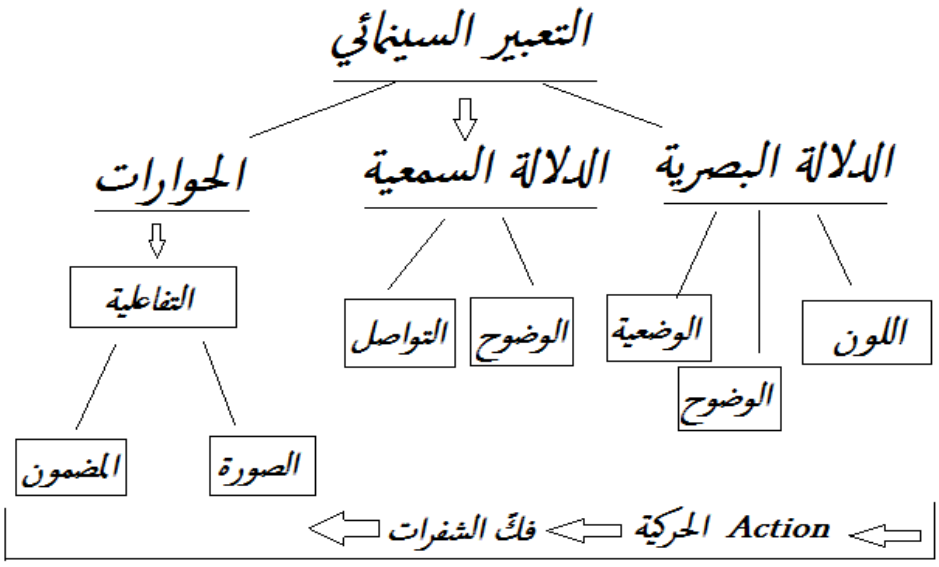
Keywords: Narrative - Film - Interference - Transformation - Film Space.

مدخل:

"النّص السردي هو عبارة عن طريقة سرد مجموعة من الأفعال، والأحداث عن طريق استعمال أحد اللغات التصويرية، كما يضاف إليه الأساليب التعبيرية، كما أنه يعتبر كنوع من أنواع النصوص التي يتخللها العديد من الحوارات، والأوصاف، ويجب أن يتألف من مجموعة من الأوصاف، والحوارات المرتبة بشكل تسلسلي يعتمد على زمن معين أو تحتوي على المنطق، فيجب أن تكون واقعية مرتبطة ببعضها البعض بشكل متناسق"[1]بمعنى؛ أنه يضم مجموعة من التغيّرات على شكل أفعال تقوم بها الشخصيات أو تمر بها على شكل أحداث ذات موضوع واحد غير مشتّتة، إضافةً إلى اشتماله هدفاً واضحاً، سواء أكان صريحاً أم ضمنيّاً للوصول في النهاية إلى عبرة معيّنة؛ أخلاقية أم سياسية اجتماعية.

السرد السينمائي هو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تُترجِم الحركة المُتخيَّلة إلى مجموعة من المَشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، يقول طاهر عبد مسلم:" يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما: المقروء المتخيل"[2]، بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون، ومن ثمّ التخيل لوضع الصورة الشكلية، أما النص السينمائي هو ترجمة للتعبير، وتكون في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع، المتحرك.

يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية والسمعية وغيرها من التعابير السينمائية للوصول إلى اثارة الحركة ومن ثمّ خلق شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث ويمكن توضيحها أكثر من خلال المخطط التالي:



مخطط رقم(01) تفاعلية التعابير السينمائية

هذا التّطوّر الذي صاحب عملية كتابة السيناريو السينمائي وفصله عن عملية الإخراج وجعله مستقلا بنفسه، وخلق أساليبه السردية الخاصة به قد مرّ بمراحل عديدة، حيث استمر النّص السينمائي لفترة طويلة كمجموعة ورقات لا تكتب إلاّ لإثبات خطوات الفيلم وأحداثه وحبكته القصصية، حيث كان يخضع لمعايير الإخراج التي تعتمد على توفير الجمالية التصويرية. "عملية السرد في النّص السينمائي تتميز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية، وينقلها في لغة سينمائية"[3] بمعنى؛ أنه صقلها وأعطاها شكلا سينمائيا ذا خصوصية، مما منح عملية السرد مساحة حرة كافية لتشكيل كيفيتها وأشكالها بما يكفل لها الخروج بصيغة نهائية متكاملة.

قال الفيلسوف اليوناني **أرسطو**:" إنّ الفنَّ ليس إلا فعلاً من أفعال المحاكاة"[4]،أي؛ يحاكي الطبيعة والواقع الحدثي والإنساني، وأوجه الحياة المختلفة، وهذه المحاكاة، كما يثبت الناقد والمنظر الشهير **أندريه بازان** حين قال:" تقف في السينما بين مطلبين: **الأول** : تحويل المظاهر الاعتيادية في الحياة إلى مجموعة من الإشارات الجمالية التي تخلق منها قيمة شاعرية عبر رصف المميزات السينمائية كالتصوير والمونتاج والديكورات والتفاصيل الصغيرة التي تمنح الصورة لغة تعبيرية طاغية **الثاني** : الحفاظ على واقعية تلك المظاهر وعدم السير

بها نحو خلق عالم متخيل وحالم وربما فانتازي"[5]، وتظهر مظاهر السرد السينمائي في أشكال عدة ، لعلّ أبرزها :

أ ـ نسق التتابع

" هو النسق الذي يعتمد على سرد الأحداث وفق تراتبية زمنية محددة لا تخرج عن نطاق التتابع المكاني والزماني"[6]، وهو الأسلوب المتبع في أغلبية الأفلام وخصوصا أفلام الروايات الشهيرة. ونلمس هذا في السرد السينمائي الذي صنعته المخرجة وكاتبة السيناريو **ايزوتا توزو**، فهي تساير التتابع الزماني والمكاني الذي ورد في النص الروائي لعمارة لخوص.

ب ـ نسق التداخل:

" هو الذي يعتمد في سرده على تداخل الأحداث فيما بينها ولخبطة أوراق الشخصيات بسبب الارتدادات الكثيرة والقفزات المتعددة من شخصية، أو حدث إلى شخصية أو حدث آخر لتخرج في نهاية الفيلم بنتائج متعددة تتعلق بكل قصة أو شخصية"[7]، هذا ما لا نجده في سيناريو **إزوتا توزو**، فهو بقدر ما غيّرت بعض ملامح الشخصيات و منحها دلالات أخرى، إلا أنه لم يعمد إلى لخبطة أوراق الشخصيات، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال التلاعب بالشخصيات نظرا لحساسية كل شخصية، بحيث لا يمكنه خلق نسق من التداخل بين شخصية "أحمد" و قريبه"عبد الله بن قدور" و"إقبال أمير الله" البنغالي المسلم، و لا بين "إلزابتا فابياني" و بين "أميديو" الايطالي، و غيرهم من الشخصيات، التي تتداخل فيما بينها ظاهريا ليظهر فيما بعد التنافر و اللاتنجانس.

ج ـ نسق التوازي:

" هو صورة أو وجه آخر لنسق التداخل، إلا أنه يقدم الشخصيات والأحداث المختلفة بصورة متوازية ومتماشية وفق تراتبية زمنية رغم إذابته للرابط المكاني بينها"[8]، فنحس بهذا النسق من خلال مشاهدتنا المعمقة لبعض لقطات الفيلم.

العلاقة متوازية بين "أحمد" المسلم و"أميديو" الايطالي وحتى بين"أميديو" **و**"يوهان فان مارتن" الهولندي، من حيث الحس الوطني بين"ساندرو داندیني "صاحب الحانة و"أميديو" كرمز من رموز روما.

د ـ النسق الدائري:

" هو أن يبدأ الفيلم من نهاية القصة التي يطرحها لكي نرجع حينها إلى الوراء كي نفهمها حتى نصل إلى نقطة البداية، وحينها يتضح مغزى النهاية التي ظهرت كبداية للفيلم"[9]. هذا ما لا نجده في الفيلم، بحيث أن كاتبة السيناريو **ايزوتا توزو** تقيّدت بالترتيب الزماني للأحداث وكان بإمكانه إحداث لعبة سردية، وإدخال المتلقي في دوامة أخرى، إلا أنّه انطلق من حيث انطلق الروائي عمارة لخوص أي من الحياة العادية في الفندق، ومن ثم تطورت الأحداث في بروز جريمة مقتل "القلادياتور"، وأحداث أخرى في مناطق أخرى.

و- نسق التكرار :

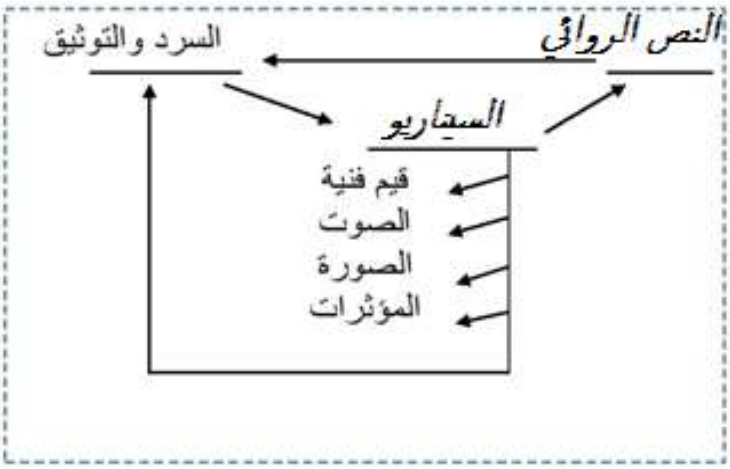
" فيه تتكرر أحداث القصة أكثر من مرة تبعا لما تقتضيه عملية السرد كتعددية الآراء المطروحة ووجوب سرد كل واحدة منها أو لإظهار حقيقة مغيبة أو التركيز على نقطة معينة"[10]، فمنها ما يعتمد على الإبداع أو العمق المختزل في مضمون السيناريو عبر التركيز على كيفية الاعتماد على الأشكال السردية فيه وبناء الأحداث وتركيب الشخصيات والاهتمام الفائق بالالتفاتات والمنحنيات التي تصنع الحبكة القصصية أو وحدة الموضوع.

هذا لا يعني إهمال تأثير الصورة ولكنها لا تكون المعبر الأساسي عن مضامين الفيلم ومنها ما يعتمد على الأسلوب الإخراجي المتجرد الذي يعتمد على نظرة المخرج في طريقة بنائه للأحداث وصياغته لأجواء، وكيفية توظيف عناصره الإخراجية في سبيل توفيره للبلاغة التصويرية المطلوبة، "فلا ينبغي إهمال السيناريو، فهو المعبر الأساسي عن مضامين الفيلم السينمائي"[11]، وهذا يبين قيمة السرد السينمائي الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

المحور الأول: التداخل بين كاتب السيناريو والروائي

المبدع هو المختص في إيصال الأفكار أو القصص أو الروايات أو أي موضوع يريده عبر مجموعة من الاستخدامات الصورية والصوتية التي يتخيلها في ذهنه ويدونها على الورق أو عبر مهاراته في وصف الأحداث وتسلسها المنطقي المؤثر وعبر إمكانيته في بلورة الحوار المتزامن مع السرد، الذي يختص في وصف الحركة والشخصية والمكان والزمان والديكور والإكسسوار والأزياء وما إلى ذلك من عناصر تظهر في الصورة، ويصبح عمل صالح للعرض ويحقق غرض ما.

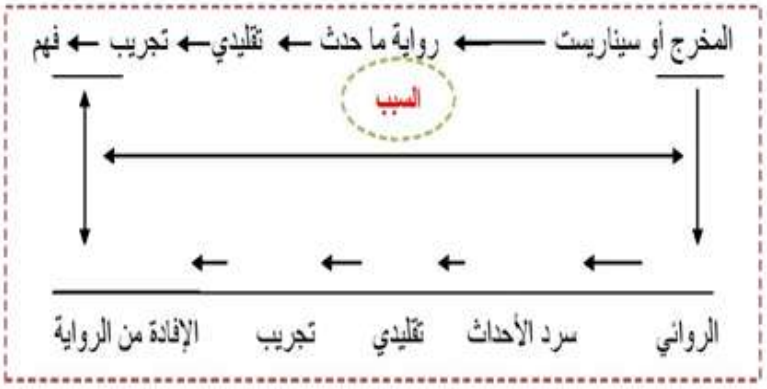
"فى الحقيقة، فإن كاتب السيناريو يتعامل مع ثلاثة، وقد يعمل على سيناريو أصيل أو اقتباس الجماهير، هي ما يُسمى **جمهور التنفيذ**، وهو الذي يتعامل معه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتشمل المنتج والموزع والمخرج والممثلين والمصور ومهندسي الديكور والجمهور الثاني هو ما يسمى جمهور المؤسسة السينمائية أو التليفزيونية"[12]، وهو يشمل النقاد والرقابة ولجان المسابقات والمهرجانات، في الداخل والخارج، وما يحكم ذلك من قيم ومفاهيم فنية واجتماعية وأخلاقية وسياسية، والمخطط التالي يوضح ذلك:



مخطط رقم (02) تعالقات النص الروائي بالسيناريو

أمّا الجمهور الثالث فهو **الجمهور العام** الذي يشاهد العمل النهائي على الشاشة. "إنّ كاتب السيناريو يُعيد إنتاج رؤية سبق أن أنتجها الروائي، لذلك يتميز كاتب السيناريو بقدرته على رؤية وإخراج الفيلم الذي يكتبه بشكل مسبق"[13]. إن كاتب السيناريو ومخرج الفيلم المهتم بالإثارة يغيران من واقعية الحدث، ولا يمكن أن يكونا مجردين من إقحام ما ليس حقيقيا في العمل، فالمادة جاهزة، لا تحتاج إلى تأليف بقدر ما تحتاج إلى إعادة صياغة وتكثيف للحوادث، أي يخرج العمل المرئي شيقاً، يتحدث فيه النقاد والمشاهدون عن جزالة النص وقدرة المخرج الفنية، فهذا ما يهم كاتب السيناريو أو المخرج.

يعتبر الناقد السينمائي أحمد بجاوي: "إنّ كتابة الرواية من اختصاص الروائي لا يمكن للسينمائي تعويضه في نقلها"[14]، إلا ما اقتصر حسبه على مساهمة بسيطة يضفيها بعد انتهاء الروائي من عمله:



مخطط رقم(03) تعالقات المخرج أو السيناريست بالروائي

من الضروري أن نتوقف لنلقي نظرة على الفرق بين دور كاتب السيناريو أو المخرج السينمائي ودور الروائي، مع تسليمنا بداية بأن الشكل الروائي للسيناريو يلقى استجابة أوسع ويحظى بانتشار أكبر من الكتابة التاريخية التقليدية. "وإذا كانت وظيفة كاتب السيناريو قد تحولت من "رواية ما حدث" إلى محاولة فهم السبب وراء ما حدث ومحاولة الإجابة عن السؤال الذي يقول لماذا حدث ما حدث؟ إن الروائي لم يكن مضطرًا إلى التفسير أو الإجابة عن أيّ أسئلة. وقد أدى تحوّل وظيفة السيناريست على هذا النحو إلى النيل من "روائية الأحداث ومنح رؤاه الجديدة"، على حين بقيت للروائي ميزة الإفادة من السيناريو في اعادة بنيته الروائية"[15].

المحور الثاني: تحليل الفيلم الروائي

1 ـ عنوان الفيلم:

باللغة العربية: صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو.

بالإنجليزية: Shock of civilizations for an elevator in Piazza Vittorio.

بالإيطالية:Scontro di civiltà per un ascensore a Vittorio Piazza.

2 ـ بطاقة تقنية:

"النوع الفني: فيلم درامي بوليسي.

تاريخ الصدور:15 ماي 2010.

مدة العرض:136 دقيقة.

البلد: ايطاليا.

اللغة الأصلية: الإيطالية.

المخرجة: الإيطالية إيزوتا توزو.

مؤسسة الإنتاج : مؤسسة الانتاج السينمائي روما OVO .

مقتبس من رواية: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟

الكاتب: عمارة لخوص.

كاتب السيناريو: الايطالية إيزوتا توزو"[16].

أ ـ بطاقة فنية للروائي عمارة لخوص:

" **عمارة لخوص** من مواليد الجزائر العاصمة عام 1970، تخرّج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر، واصل دراسته وحصل على الدكتوراه من جامعة روما في الأنثروبولوجيا. يقيم في العاصمة الإيطالية منذ عام 1995. يكتب باللغتين العربية والإيطالية، من أعماله الروائية: روايته الأولى: **البق والقرصان**، في طبعة مزدوجة عربية إيطالية (بترجمة فرانشيسكو ليجّو) في روما عام 1999.

روايته الثانية: **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟** في الجزائر عام 2003 (منشورات الاختلاف) والطبعة الثانية في بيروت. أعاد كتابة هذه الرواية بالإيطالية وصدرت عام 2006 بعنوان آخر هو "**صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو**"، حيث نالت نجاحا كبيرا في إيطاليا وخارجها، إذ ترجمت من الإيطالية إلى الفرنسية والإنكليزية والهولندية والألمانية وأخيرا إلى الكورية. تم تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج إيزوتّا توزو عرض في قاعات السينما العالمية.

حاز على جائزة فلايانو الأدبية الدولية عام 2006، إضافة إلى جائزة المكتبيين الجزائريين عام 2008.

وصدرت له القاهرة الصغيرة باللغة الإيطالية في سبتمبر 2010 بعنوان: طلاق على الطريقة الإسلامية في حي ماركوني"[17].

ب ـ بطاقة فنية للمخرجة الإيطالية ايزوتا توزو:isotta toso

"المخرجة الايطالية **ايزوتو توزو:** كاتبة سيناريو ومخرجة من مواليد1988 بروما ايطاليا درست عند كبار المخرجين، عرفت بحبها للروايات المعبرة عن الصراع الثقافي، وكانت تهدف في مشوارها السينمائي ترك بصمة هادفة من خلال الكاميرا. كتبت السيناريو وقامت بإخراج الفيلم بعد ثلاث سنوات من العمل وهذا منذ 2007 ليتم اخراجه في صورته النهائية سنة2010"[18].

ملخص الرواية:

تسير الرواية على وقع جريمة قتل جرت في مصعد عمارة السيد كارنفالي. عُثر على جثة "لورانزو مانفريدي" المدعو "الغلادياتور"، وهو إنسان قميء، عنصري، فقد المعالم الحضارية، وحتى الإنسانية بسبب سلوكاته السلبية التي أثارت اشمئزاز سكان العمارة.

إلى جانب جريمة القتل هناك اختفاء الكلب "فالنتينو"، واختفاء "أماديو" المفاجئ الشخصية المحورية في الرواية الذي توجه له تهمة قتل "لورانزو"، فقط لأنه تشاجر معه ذات مرة. " تقوم الرواية على ثنائية الهوية والعنصرية الى جانب ثنائيات أخرى تشكل ليتموتيفات تحرك الرواية، فشخوصها ينقسمون الى صنفين: هناك المهاجرون المسلمون والمسيحيون من جهة

والإيطاليون الأصليون من جهة أخرى. كل هؤلاء يدخلون في علاقات اجتماعية، وكل واحد يقدم الآخر في صورة مغايرة، ويجعلنا نراه من وجهة نظره"[19].

استخدم عمارة لخوص هذه الثنائية لتقديم ملامح عن المجتمع الإيطالي ومكانة المهاجرين بين ظهرانيه، ويظهر هذا المجتمع بتناقضاته وتعدديته الإثنية ونظرته الى الآخر، ومعاناة هذا الآخر، وكيفية تلقيه هذه النظرة العدائية تارة والمتفهمة تارة أخرى. المهم في رواية عمارة لخوص، ليس أن نكتشف قاتل "لورانزو"، والعثور على الكلب "فالنتينو"، بل في ذلك العواء الذي ينتهي الى كشف حقيقة "أماديو" الذي رضع من الذئبة فعضته.

يشبه "أماديو" "مصطفى سعيد" بطل رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للروائي السوداني **الطيب صالح**، الذي غرق في نهر "الهدسون"، مع اختلاف واحد هو أن "أماديو" قتل نفسه تجنباً للاستلاب ماضيه وهويته و"مصطفى سعيد" تحوّل الى مجرم بعد أن سلبه الغرب.

ج ـ ملخص الفيلم:

في مبنى في "بيازا فيتوريو"، في روما، يحاول الأشخاص من أصول وثقافات مختلفة التعايش، بطريقة أو بأخرى، تحت إبداء عدم الرضا عن بواب "بينيديتا"، يشعر بالغيرة من استخدام ونظافة المصعد. في هذا المصعد بالضبط، مات "لورنزو"، الملقب بالمصارع في ظروف غامضة، لينطلق التحقيق البوليسي في جو درامي تتخلله الصراعات العرقية.

2 ـ تحول رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟" إلى فيلم

"إنّ أهم رابط يجمع بين عالم الفنون الدرامية والرواية هو بدون شك عنصر السرد والقص؛ عنصر الإثارة؛ والحكي، الذي يثير اهتمام المتلقي، كل هذه النقاط تتقاطع بين النص الروائي و السرد السينمائي، ولهذا يسعى العاملون في الحقل السينمائي إلى تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام"[20]، بمعنى؛ أنّه حين يكون العمل الروائي من نفس جنس العمل السينمائي تطرح مشكلة الترجمة، و مدى توافقها مع الأصل، أما حين يكون العمل من لغة وثقافة تختلف عن ثقافة ولغة السينمائي، فعادة ما يلجأ كاتب السيناريو إلى الاقتباس من الأعمال الأدبية العالمية.

في بعض الأحيان تختلف ملامح الأصل، ويبدو العمل الدرامي جديدا مبدعا، وقد يكون هذا الأمر مقبولا إذا ما كان النص غريبا عن البيئة التي نشأ فيها وكتب فيها، أما إذا من الأصل والفرع فلا ينبغي التلاعب به إلى أقصى درجة لسبب واحد ان النص الروائي المحلي لا شك أنه يحاكي البيئة ويعكس تطلعات المجتمع، فلما التلاعب به؟ وهل يحدث هذا فعلا؟ وما موقف النقاد من ذلك؟

في هذا المجال يقول **ألربت فولتوف** "هذا ما يدفع بالكثير من الروائيين إلى رفض العمل السينمائي، والسعي إلى إبعاده عن المؤلف الأصلي، أو على الأقل يبدي الأدباء عدم رضاهم عن الطريقة التي يتم بها تحويل عملهم الروائي أو القصصي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني"[21].

والحقيقة أنّ الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي، فالأولى تعتمد على اللّغة والأسلوب أما الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية، وفي هذا النقل والتحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث.

فهذا الأمر ينظر إليه الأدباء بارتياب، إذ يعد في نظرهم **خيانة للنص الأصل**، ولعلّ أكثر الأدباء ينظرون إلى الظاهرة على أنّها ترجمة، ولذا يطرحون قضية الخيانة في النقل، مثلما طرحت الفكرة في الترجمة، والإختلاف في أن يكون الناقل وفيا للنص الأصل حرفيا أم يكون الوفاء للمضمون؟

وما دفع ببعض الروائيين إلى رفض الاقتباس آليا، وبعضهم تعامل مع الظاهرة بنوع من الحذر الشديد، والبعض الآخر قبله على أساس أنّه نمط إبداعي جديد يختلف عن النصوص الأدبية، ولكنه مرتبط بها، بحيث يبقى الأدب دائماً الخزّان الأساس للأعمال السينمائية والتلفزيونية، وكذلك المسرحية.

الملاحظ أن المخرجة **ايزوتا توزو** لم تجهد نفسها في تحويل مضمون الرواية إلى قالب فنيّ جديد، ولكنها تعاملت مع النص الروائي بانتقائية، أيْ؛ أنّه اختار الأحداث القابلة للتحويل السينمائي، أمّا باقي الأحداث فأهملتها تماماً، فكلّ المشاهد الفيلمية ما هي إلّا ترجمة للنّص

المكتوب، وكأنّ كاتب السيناريو حوّل النّص المكتوب إلى نصٍّ مرئيٍّ مقسّم إلى مقاطع تفرضها لغة الصورة؛ لغة السينما.

الفيلم في مجمله هو نسخة طبق الأصل للرواية، حتّى الحوار لم يتغيّر، ولا غرابة في هذا إذ الاقتباس ترجمة، بالإضافة إلى أنّ المخرجة لم تبذل مجهوداً في ترجمة النّص الروائي لعمارة لخوص، فهو متواجد ومكتوب بالايطالية، فقط اقتصر الأمر على تغيير في العنوان والحقيقة؛ أنّ النص لم ينطلق من واقع جزائري، لكنّه يدرج شخصيتين جزائرتين: "أحمد" و"عبد الله بن قدور" وهذا لتبيان ظاهرة الاغتراب التي يعانيها العربي في أوروبا عامة والجزائري بصفة خاصة.

"يري بعض النقاد أن المخرج بتحويل رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" إلى فيلم سينمائي أعطاها أبعاداً غير التي رسمها صاحب الرواية المكتوبة، فالفيلم يتتبع شخصيات تتفاعل مع الأحداث، دون أن يكون لهم دخل في صيرورتها، فالمخرجة تبيّن لنا النتائج ولا تهتم بالأسباب"[22].

والحقيقة أنّ الرواية تتداخل مع السيناريو من حيث الأحداث الهامة، إلّا أنّه للمخرج رؤية أخرى يسعي لطرحها، وهذا ما جعل أحداث الفيلم تخرج عن الوجهة التي رسمها الروائي في خطاطته السردية مسبقاً.

3 ـ تحليل الفيلم على مستوى الشخصيات

"الشخصيات في الفيلم ليست بشخصيات واقعية، لكنها تعبر وبشكل مباشر عن وقائع تاريخية حقيقية يجسدها فعل أبطال الفيلم، فالموقف والسلوك خصائص متعلقة بالشخصية مرتبطة بعضها ببعض وماضي الشخصية تظهر إلى حيز الوجود وجهة النظر والسمات والحاجة فالشخصيات في صراع من أجل تحقيق الهدف"[23].

يتمثل هذا الصراع بتعدد القوانين التي تحكم أفعالهم، مثل قانون الظاهر والباطن الذي يوحي بهدف تسعى إليه الشخصية، وقانون التدرج، الذي يوحي بالتسلسل المنطقي للأفعال يوجد في الفيلم شخصيات عنصرية تقبل الآخر "سيلفانيا" عشيقة "أماديو"، صاحب مقهى

"داندیني"، ولا تنظر اليه نظرة عنصرية. وتوجد شخصيات أخرى ترفض هذا الآخر وتعتبره مصدراً للتخلف، حتى لدى أبناء الوطن الواحد نجد النظرة العدائية نفسها.

هناك شخصيات ايطالية لا تكن العداء للقادمين من العالم الثالث فقط، بل تكنه حتى لأبناء وطنها، ويجسد هذه النظرة أستاذ التاريخ في جامعة روما "أنطونيو ماريني" صاحب النظرة العنصرية تجاه الإيطاليين القادمين من الجنوب لتخلفهم وهمجيتهم.

يقدّم الفيلم صورة واقعية عن الكليشيهات التي يملكها الغرب ويكونها عن المهاجرين، ففي ايطاليا كل مهاجر غجري أو ألباني، ولا مجال للنظر الى الإنسان وفق هويته الأصلية. فالإيطالي في هذا الفيلم يجرد المهاجرين من أصلهم، من هويتهم، عبر الكليشيهات، وهنا تكمن أهمية هذه الرواية، فالأشخاص يتحركون وفق علاقتهم بمجتمع قاس، عنصري لا يسمح بالمحافظة على الهوية.

أشخاص الفيلم يجدون أنفسهم أمام خيارين، إمّا الاحتفاظ بالهوية وتقبل أحكام الآخر وعنصريته " بارويز" الإيراني، "عبد الله بن قدور" الجزائري، و " إقبال" القادم من بنغلاديش وإما التنصل من هذه الهوية والذوبان في ثقافة الآخر المتمثلة في شخصية "أماديو".

" تعتبر شخصية "أماديو" بمثابة الشخصية المحورية التي تربط بين هذه الشخصيات المتصارعة في الأصل، ويختلف أماديو عن بقية الشخصيات، فهو لا يعاني العنصرية مثلما يعانيها "بارويز" الإيراني مثلاً، الذي لا يحسن الإيطالية، ولا لطبخ الإيطالي ينظر الى الطبخ هنا من زاوية ثقافية مثلما هي الحال في رواية **سمك الشبوط** للألماني **غونتر غراس**، وتمسك باسمه ولم يفعل مثل " أماديو". لكنه في المقابل فقد شخصيته المهنية، فهو لم يعد ذلك الطباخ الماهر الذي كأنه في إيران، بل تحول الى مجرد غاسل صحون، وفصل "بارويز" من العمل بسبب كرهه للبيتزا، أي بسبب رفضه ثقافة الآخر، وعدم قدرته على الاندماج فيها"[24].

تمكّن "أماديو" من أن يصبح محور الرواية، لأنه تعلم اللغة الإيطالية وأتقنها، وتبحر في الثقافة الإيطالية، يعرف **روما** بشوارعها وأزقتها؟ إنّه إنساني، يتعاطف مع المهاجرين ولا ينظر اليهم نظرة عدائية وعنصرية، كل هذه القيم جعلت منه إنساناً محترماً كسب احترام

حتى أكثر العنصريين، فأستاذ التاريخ" **أنطونيو ماريني**" يخبرنا أن" أماديو" ليس هو قاتل "**لورانزو**"، ويتحاور معه في كثير من القضايا التاريخية.

هذا الاحترام الذي يحظى به أماديو، تم على حساب قيم أخرى، كما تم على حساب ماضيه. إنّ " **أماديو**" الذي يعيش مع" **ستيفانيا ماسارو**" في شقتها في عمارة السيد" كارنفالي" يعاني أوجاع الذاكرة، ويتألّم بمجرد استحضار صور من ماضيه المثقل بالآلام وتقاليد الدم، وهمجية الإرهاب.

وندرك أن تحول شخصية " **أماديو**" الى شخصية محببة لدى الجميع، تم على حساب اسمه الحقيقي، لذلك فإن الرواية التي كتبها عمارة لخوص بأسلوب شيق وممتع هي في نهاية الأمر رواية عبارة عن رواية الذاكرة والجذور. والقارئ الحذق يدرك في بضع صفحات من الرواية أن " أماديو" ليس سوى مهاجر مغاربي، عبر إشارات يقدمها الكاتب، فهو يقول أحياناً إنّه قادم من جنوب الجنوب، وتارة يردّد تاريخ " يوغرطة" ويتبنى مواقفه بحماسة، وبالفعل ندرك في النهاية أن الأمر يتعلق بمهاجر جزائري، أجبرته ظروف الإرهاب القاسية للهجرة فهو بالتالي ليس مهاجراً عادياً؛ بل مهاجر مريض.

صحيح أنّ كاتبة السرد السينمائي الايطالية "**ايزوتا توزو**" لم تغير جوهر الشخصيات، ولم تقم بتجريدها من قيمتها الفنية المتواجدة داخل الخطاب السردي الأصلي، بقدر ما أضفى حركية الإثارة والألوان، فبدت لبعض النّقاد أنّها مغايرة، فرمزية تحول شخصية "أميديو" فيها الكثير من الدلالات، والرموز،" فقد بينت المخرجة صمود الأجناس البشرية المغتربة في ايطاليا أمام الفاشية والعنصرية، ومن جهة أخرى لمحت إلى عدم تعميم العنصرية على كل الايطاليين."[25].

4 ـ تحليل الفيلم على مستوى المكان والزمان

أ ــ الإطار المكاني ـ بنية الفضاءات

من خلال الفيلم، نلاحظ سيطرة الديكور الخارجي، حيث ارتبط هذا الفضاء بدلالات القسوة التمييز العنصري خاصة خلال التحقيق البوليسي من أجل معرفة مقتل "**القلادياتور**"، فكانت البداية في المصعد، أما باقي الأحداث في أماكن مختلفة، أمّا عن الفضاء الداخلي فقد ارتبط مع الحوار الذي يتمخض عنه أحداث جديدة وارتباطه بخيبة الأمل وتألم شخصيات الفيلم.

إنّ بقاء الأحداث داخل **الفندق** أرادتها المخرجة "ايزوتا زوتو"، كما أرادها "**عمارة لخوص**" من باب تبيان مدى قسوة الصراع، أي صراع الحضارات ومدى انغلاقها على نفسها، وكأنّ في ذلك دعوة للانفتاح والخروج الى الأفق؛ فالفندق من الأمكنة الضيقة رغم سعته فالحضارات لا يسعها فندق للحوار أو مجلس أو قاعة محاضرات، بل يسعها بالأفق الرحب وبالتالي حركية أحداث الفيلم داخل الفيلم، وحتّى النّص الروائي فيه دلالة واضحة: **بتر حوار الحضارات،** وبقائها في قوقعة قوامها الصراع؛ والاختلاف. هنا الارتباط بين النّص الروائي والنّص السينمائي بحيز مكاني متقارب، يبدو بسيطا سطحيّاً، أيْ؛ مجرّد مسافات لكن لهما من الدلالة والرمز في الرواية والسردي السينمائي الكثير.

ب ــ الإطار الزماني:

سارت أحداث الفيلم خطيا من البداية إلى النهاية، فلم تكن هناك إشارة إلى تواريخ، المناطق إلا من خلال الحوار فأحداث لفيلم جرت في شهر أكتوبر وهو شهر من شهور السنة كدلالة على ان الصراع الحضاري غير مرتبط بزمن معين، فهو منذ القدم ومتواجد اليوم ومستمر مستقبلا بالنظر الى المعطيات والاحداث الموجودة بين أيدين والتي لا تعطي ملمحا واحدا للانفراج.

"ما أتاحته رواية " **كيف ترضع من الذئبة دون ان تعضك** " من إمكانيات سردية لم تستطع المخرجة السينمائية تحويلها إلى نظام تعبيري مرئي، فجاء الفيلم في النهاية قصة مبتورة حذف منها أساسها الذي تبنى عليه"[26].

هذا ما يثبت النظرية التي نسعى لتأكيدها: أن النص الروائي الجزائري دسم قوي بامكانه منافسة النصوص الروائية العالمية، فالفيلم تحول الى رواية قصيرة، ولكنها في اختصارها منقولة بوفاء تام، وكان غاية المخرجة لم تكن تشبه غاية الروائي، ولكل هدفه الذي ابتغاه من خلال قصة مركزية جمعتهما.

خاتمة:

اتّضح لنا من خلال هذه القراءة التحليلية ما يلي:

ـ أن الرواية الجزائرية جديرة بالدراسة والتحليل، لما تكتسبه من قوة، وقدرتها على التحول والتفاعل مع السرد السينمائي هذا من جهة، ومن جهة اتضح لنا أن النص السرد هو الخطوة الهامة والضرورية لصياغة النص الفيلمي، والنظام الضروري لتحديد المعنى والتحكم فيه بل قاعدة ضرورية؛ ولازمة، وليس اختيارا يتبع الأهواء، وقد تزوّدت السينما حين دخلت عالم السرد بعناصر ثرية متنوعة، غيّرت من مفاهيمها وتطورتها.

ـ النص الروائي يعبر تعبيرا ظاهريا عن الأحداث والشخصيات مستندًا لمبدأيِ المقروء والمتخيّل، أيْ؛ قراءة جوهر النّص، ثمّ يأتي التخيل ليصنع الصورة الشكلية لهذا الجوهر بينما النّص السينمائي، فإنّه يعبّر بوسائل ثلاثة "المرئي، المسموع، المتحرك، وعلى الرغم مما يبدو من توافق إلى حدٍّ ما بين النّص الروائي والسينمائي في تعريفهما للسرد؛ إلّا أنّ عمليّة السرد في النّص السينمائي تتميّز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية.

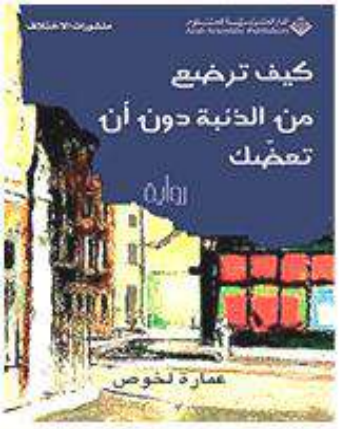
ـ إنّ وسائل التعبير عن المحتوى الروائي تختلف عنه في المحتوى السينمائي "الفيلم"، إذ أن المشاهد السردية الروائية تتكوّن نتيجة التماهي بين النص والقارئ؛ بينما تأتي المشاهد السردية السينمائية تجميعًا بصريًا تعطي المتفرج معطيات مرئية تسمح له بالتماهي معها أو الانفصال عنها، وعلى هذا فما يجمع الفنين: النص السردي في أصله الروائي اللفظي وتقديمه في نصه السردي السينمائي مصوراً بطريقة فيها الجماليّة والتشويق.

هوامش البحث:

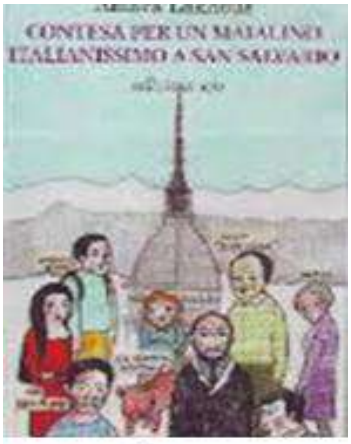
1) إبراهيم السعافين، تحولات السرد. دار الشروق، الأردن، ط1 ،1996،ص:56.
2) أحمد بن مرسلي، مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال. الجزائر، 2000، ص:11.
3) المرجع نفسه، ص:.25
4) المرجع نفسه، ص:.89
5) أحمد مرسي، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.س، ص:41.
6) الهادي خليل، معالم الحداثة: العرب والحداثة السينمائية. دار الجنوب للنشر، تونس، 1996، ص:33.
7) المرجع نفسه، ص:.23
8) قاسم حول، في السينما والتلفزيون، تأملات سينمائي، دار آنعان للدراسات و النشر، دمشق، 2010، ص:56.
9) المرجع نفسه، ص:89.
10) علي شلش، النقد السينمائي في الصحافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص:12.
11) مانيا بيطاري، القصة و السينما، دمشق،منشورات وزارة الثقافة،2004، ص:56.
12) محمد أحمد القضاة، التشكيل الروائي و السينما، المؤسسة العربية، بيروت، ط2000،1، ص:53.
13) نفس المرجع، ص:.99
14) مانيا بيطاري، القصة و السينما، مرجع سابق، ص:.89
15) ليث عبد الكريم، لغة السرد في الفيلم، دار الفكر، بيروت،1999،ص:56.
16) المرجع نفسه، ص:.33
17) لوي دي غانييت، فهم السينما، منشورات عيوف ادلقاالت، تينمل للطباعة والنشر، المغرب،2001، ص77.
18) المرجع نفسه، ص:79.
19) وليد ابراهيم، الرواية و المشهد السينمائي، ، دار الأثر،لبنان،2009، ص193
20) مصطفى عبيد، الحل الإخراجي والرواية، مجلة الباحث العالمي، العدد الثامن، بيروت، 2010، ص:15.
21) ألربت فولتوف، السينما آلة وفن، تر، فؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1985، ص:32.
22) أسود فاضل، السرد السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، مصر،1997، ص:24.
23) المرجع نفسه، ص:26.
24) لرياحى كمال، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس،2004، ص:89.
25) محقق نورالدين، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، مجلة السينما العربية، القاهرة، العدد3، 2015، ص:31.
26) المرجع نفسه، ص:33.

ملاحق:

الروائي الجزائري عمارة لخوص



عنوان الرواية الأول



باللغة الإيطالية

المخرجة الإيطالية ايروتا توزو

عنوان الرواية الثاني

صفحة اشهارية للفيلم

تفاعل المنجز الشعري العربي المعاصر مع الصورة التلفزيونية
صورة الطفل محمد الدرة –أنموذجا–

The interaction between the Contemporary Arabic Poetic Achievement and the Television picture
The Case of Mohammed Al-Dorrah's picture

ط.سارة كسيبي[1]*، د.علي بخوش[2]

[1] جامعة محمد خيضر –بسكرة/الجزائر، sara.kecibi@univ-biskra.dz

[2] جامعة محمد خيضر –بسكرة/الجزائر، a.bekhouche@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: 2019/11/09 تاريخ القبول:2020/03/10 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص: يؤوب هذا البحث إلى دراسة التفاعل بين التصوير الشعري، والصورة التلفزيونية، التي أصبحت من الوسائل الأساسية لنقل الأخبار المحلية والدولية، ونظرا لأهمية هذا الموضوع حاولنا تسليط الضوء على صورة مقتل الطفل محمد الدرة، وكيف تفاعل معها المنجز الشعري العربي المعاصر بعدّه وسيلة فنية لها القدرة على التعبير ومساندة القضايا الإنسانية وصفا وتشكيلا.

كلمات مفتاحية: تفاعل؛ الشعر؛ الصورة؛ التلفزيونية؛ محمد الدرة.

Abstract:

This research aims to study the interaction between poetry photography and television picture؛, which has become one of the main means of transmission of local and international news, and given the importance of this topic we tried to shed light on the image of the killing of the child Mohammed Al-Dorrah, and how the contemporary Arabic poetic text interacted with it after the artistic means with the ability to express Supporting humanitarian issues, description and composition.

Keywords: interaction ؛poetry ؛picture ؛television ؛Mohammed Al-Durra.

1. مقدمة:

أصبح المنجز الشعري العربي بعد مرحلة ما بعد الحداثة أكثر طواعية للتفاعل مع أشكال التعبير المتعددة المكتوبة والبصرية والمرئية؛ ولان الصورة التلفزيونية تمثل أحد أشكال الاتصال بين المتلقي وما يحدث في العالم، حاول المنجز الشعري العربي المعاصر، معالجة القضايا الإنسانية والتعبير عنها، بناء على ما ينقله التلفزيون على شاشاته، وتعد صورة الطفل محمد الدرة وهو يجابه الموت من أكثر الصور التلفزيونية التي أثارت حفيظة العالم أجمع، فسعى الشعراء العرب إلى مساندة ومؤازرة الشعب الفلسطيني، وتصوير بشاعة الجرائم التي يرتكبها المحتل ضد شعب أعزل.

ولأن القضية الفلسطينية من أكثر القضايا التي تمثل بؤرة التصادم بين عالم الشرق والغرب، بين العربي والصهيوني، ونظرا لما يعاني منه الشعب الفلسطيني من ويلات الاستعمار والتعسف، عمد الشعراء العرب إلى تصوير هذه المعاناة، انطلاقا من أن الشعر متنفس يعبر به الشعراء عن خلجاتهم، ومآزق أممهم، فقد أحدثت صورة الطفل محمد الدرة معركة حامية الوطيس، عبر عنها الشعراء بالنفس والنفيس، ساعين من خلال تلك الكتابات الشعرية إلى لفت انتباه الرأي العام العالمي، للالتفاف والالتفات إلى حق الإنسانية المهدورة في الأراضي المحتلة.

ونظرا لأهمية هذا الموضوع حاولنا من خلال هذا البحث الإجابة عن التساؤلات الآتية: ما مدى استيعاب الشعر للصورة بمختلف تشكلاتها؟ وكيف حاول الشعر العربي المعاصر تشكيل المرئي بواسطة التصوير الشعري؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وأخرى اعتمدنا على المنهج الوصفي معتمدين على آلية التحليل والتفكيك، لدراسة بعض النماذج المنتخبة التي سعت إلى إعادة تشكيل الصورة التلفزيونية وتصويرها تصويرا شعريا.

2. ظلال المصطلح:

أوردت المعاجم العربية والغربية اللغوية منها والمتخصصة، عدة مفاهيم مختلفة لمصطلح الصورة، إلا أننا نلمس إجماعا نسبيا بينها؛ على أنها التصوير والتمثيل فعليا أو خياليا فنقول: «تصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير التماثيل»[1]، أو هي «الشكل والتماثل المجسم»[2]، ومنه فإن للصورة في المعاجم العربية مدلولان؛ ويعني الأول تصوّر الشيء باستحضار هيئته في المخيلة، ومحاولة إعادة تشكيلها بناء على الأجزاء التي تمكن الشخص من استحضارها وتذكرها، أما المدلول الثاني فيتمثل في التجسيم أو تصميم تمثال للشيء، وتكون الصورة في المدلول الأول والثاني مطابقة بشكل نسبي للشيء المراد تجسيمه أو تصوّره.

وتحدث دوبريه (Régis Debray) في كتابه "حياة الصورة وموتها" عن الأصل اللاتيني لها فقد كانت تعني «القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى [...] أما (Figura) إنها كلمة تعني أولا الشبح، ثم الصورة والوجه [...] أما Idole (صنم) فإنها مشتقة من (eidolom)، التي تعني خيال الموتى وشبحهم» [3] والمتتبع لمراحل تطور مدلول الصورة كما ذكره دوبريه يستنتج أن الجامع بينها رغم اختلاف المصطلح تحوم حول الصورة الخيالية فقط.

أكد لينين(lyich Ulyanov Lenin) «أن انعكاس الطبيعة في الفكر الإنساني يجب أن يفهم لا بشكل فاقد الروح والحياة وليس بشكل مجرد، وليس مجردا من الحركة»[4]، فالانعكاس في الفن رغم استخلاص مادته من الطبيعة، إلا أنها لا تتجسد بشكل مطابق في العمل الفني، إنما تخضع بشكل أو بآخر إلى عدة عوامل في مقدمتها الخيال والذوق الشخصي، فيقوم الفنان بتحويرها وإعادة هيكلتها بناء على ما يمليه عليه الذوق الفني، فتنسلخ عن شكلها الطبيعي أو الخام إلى شكلها الجمالي الفن، لذا فالانعكاس أو المحاكاة

الناتجة في الأعمال الفنية "ليست ولن تكون تكرار دقيقا ونسخة مطابقة تامة بشكل مطلق للواقع، إنها تعيد حتما، إنتاج جوانب معينة فقط"[5]له.

ولأن الصورة الشعرية نوع من أنواع الصورة الفنية فقد عرفت تنوعا مصطلحيا أوقعها في فوضى المصطلح في الدرس النظري العربي[*] فنجدهم يردفونها بالأدب مرات، وبالفن مرات أخرى، وبالشعر في كثير من الأحيان، ورغم ذلك حاولت روز غريب أن تقدم مفهوما شاملا لها : "فهي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، ولكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر [و] قيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية"[6] وتختص الصورة الأدبية بالجانب البلاغي، «وكل ما يترتب عنه من التشبيه، والتمثيل والاستعارة والكناية»[7]لتشكيل النص الأدبي، ينطلق الكاتب من مبدأ العبث بالتشكيل اللغوي، فيكسر رتابة الجمل، ونمطيتها، ليسلك بالنص اتجاهات مختلفة تعبر عن فكره.

أما في علم البصريات "يمكن تعريفها بأنها تشابه أو تطابق للجسم تنتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضوئية، أيضا بواسطة الثقوب الضيقة"[8]، في الكاميرا كما أنها تمثل ذلك "التقرير الواقعي الذي يعده المصور الصحفي، في أرفع شكل من أشكال الصحافة المصورة، تقريرا يكون في غالب الأحيان صادقا عن أوضاع العالم والمجتمع"[9]، يعبر فيه عن الظاهرة بكل مصداقية؛ لأن "الصورة [هي] إنتاج [...] في إطار اجتماعي وإنساني معين"[10] تعبر بصدق عن أوضاع العالم.

وإذا أردنا أن نقدم مفهوما عاما للصورة التلفزيونية، فيمكن أن نقول بأنها نوع من أنواع الإعلام السمعي البصري، الذي يهدف إلى تغطية الأحداث الحاصلة في العالم ومحاولة إيصالها إلى المتلقي، ويتعاضد في هذا الخطاب جملة من العناصر الفنية، التي يتعاون فيها المخرج مع فرقة العمل، من أجل تخريج أفضل للبرامج، حيث يراعي فيها المخرج جملة من الأساسيات مثل زاوية الرؤية والكاميرا، الإضاءة وحدتها، وكذا سلامة

الخطاب من الأخطاء التركيبية واللغوية، إضافة إلى كفاءة المقدم وخبرته في التقديم والتنشيط.

ولدراسة هذه الصورة ينتهج المتلقي السمت السيميوطقي للتحليل والمقاربة، و«يباشر في تأويلها على وفق ما يتوفر له من شيفرات مناسبة»[11]للقبض على دلالاتها واستنطاق جمالياتها؛ فهي «إمبراطورية مستقلة بذاتها [...] ليس باستطاعتها الانفلات من كونها متورطة في لعبة المعنى»[12]الذي يتشكل من خلال تعاضد اللون والحركة والصوت والجسد وغيرها من العناصر الفنية التي يعمد المخرج إلى تحقيق الانسجام بينهما لتحقق مبدأ التأثير على المتلقي.

ويحيلنا هذا الحديث عن بناء الصورة في المنجزين الشعري والتلفزيوني إلى الوقوف عند أهم السمات والفروق التي يتميز بها تشكيل الصورة في كل منهما:

فإذا كانت الصورة الشعرية تعتمد على الخيال وجماليات اللغة فإن الخطاب التلفزيوني، يعتمد على جملة من العناصر المتواشجة كاللون والموسيقى والصورة والحركة، «فإذا انعدمت الصورة، وانقطعت الحركة، فإن أحدا لن يهتم به»[13] وبتالي فإنه سيفقد جماهريته.

تعد الواقعية في تصوير الأحداث وعرضها أحد السمات الأساسية التي تتميز بها الصورة التلفزيونية، حيث يسعى فيها فريق العمل إلى الاقتراب من الأحداث للإحاطة بحيثياتها، لنقلها عبر الوسائط البصرية، في حين يجنح الشاعر إلى الخيال، والمجاز، فيختار من الجمل أقربها إلى القلب، للتأثير على المتلقي، فيكون سبب التأثر بالأول هو صدق الأحداث والوقائع في حين تتجلى جمالية الثاني في البعد عن الحقيقة، أو ما يسمى بالكذب الفني.

يشترك في إنتاج الصورة التلفزيونية مجموعة من الأشخاص المتخصصين، ويتميز الخطاب الإعلامي عامة والتلفزيوني خاصة بالتقريرية ليتناسب والحدث، أما الخطاب

الشعري فيمثل جهدا فرديا، يبرز من خلاله الشاعر براعته في سبك الجمل وحبكها واختيار الألفاظ ورصفها، بطريقة شعرية تجلب انتباه القراء والمتلقين، كما أن المحرر الإعلامي يكتب للعين والأذن، من خلال التنسيق بين اللغة والصورة، تفاديا للنشاز، أما الشاعر فيكتب للأذن إذا كان الخطاب شفهيا، ويكتب للعين إذا كان النص مكتوبا.

هذه بعض الفروق الجوهرية بين الخطابين الشعري والتلفزيوني، وان كانت الحداثة، وما أحدثته التكنولوجيا من تغيرات قد جعلتها فروقا وهمية، فقد تمكن الخطاب الشعري المعاصر من التأثر بأشكال الكتابة الالكترونية والرقمية الجديدة، واستلهم مجموعة من التقنيات من مجال البصريات، والإعلام، كما أن طواعية اللغة وكثافة المعجم الشعري مكنه من إعادة تشكيل الصورة التلفزيونية تشكيلا لغويا ذا سمة شعرية، ليتناسب وما يشهده العالم العربي من انتفاضات في وقتنا الراهن.

3. صورة الطفل محمد الدرة وأثرها على التشكيل الشعري:

تعد الصورة التلفزيونية واحدة من أهم الوسائل السمعية والبصرية «لقدرتها على نقل الأحداث، أيا كانت، وتقديم الخلفية التفسيرية للأحداث بالاعتماد على تكنولوجيا الاتصال المعاصر»[14]، وتنقسم البرامج التلفزيونية إلى عدة أصناف تتناسب مع أذواق المشاهدين وأعمارهم كالبرامج التثقيفية والترفيهية، وكذا الإخبارية التي تختص بنقل التطورات الحاصلة في العالم ومواكبتها.

تخلق البرامج الإخبارية علاقة تفاعلية بين المتلقي (المشاهد) وبين الأحداث المعروضة على الشاشة، «فتتحول برامج المواجهات في كثير من الفضائيات العربية إلى مبارزات يتابعها الجمهور ويشارك فيها أحيانا بروح متابعة كرة القدم، والمصارعة الحرة»[15]داعماً للصف الغالب والمنتصر، وما تلبث أن تتحول هذه الصورة التلفزيونية إلى رسائل وعلامات غير مباشرة على المشاهد فك طلاسمها، فالخطابات السمعية البصرية، قد تحمل من المصداقية كثيراً، وقد تخضع الواقع إلى الزيف والتحوير لأجل تحقيق أهداف جهة

معينة، كما يحدث في الإعلام السياسي خاصة أو في الإشهارات الدعائية لماركات ومنتجات عالمية، تعمل على إغواء المشاهدين (المستهلك) لاقتناء المنتوجات المشهر بها على الشاشات واللوحات المرصوفة على جنبات الطرقات، «وفي هذا المقام يحدد وارنر بيرزلاف (W. Burz laff) المظهر السمعي البصري العام للصورة المتحركة بوصفه علامة سينية (Signe Cinetique)»[16] لها أبعاد ظاهرة وأخرى مضمرة، قد تكون اجتماعية أو ثقافية تعمل على إثارة الحس النقدي لدى المتلقي، وتجره للخوض في مغامرة البحث عن المعنى والدلالة.

وتتحول الصورة التلفزيونية إلى منبه يثير الملكة الإبداعية لدى الشعراء، فتتعانق كلمات الشاعر بالصورة، ليولد نص تفاعلي بين المكتوب والسمعي البصري، مثلما حصل إبان فترة الانتفاضة الفلسطينية التي أسالت مداد كثير من الشعراء وأثارت حفيظة الرأي العام العالمي خاصة بعد مقتل الطفل محمد الدرة، فقد ناشدت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الشعراء لمساندة الشعب الفلسطيني بسيل من العبارات الشعرية، ليتم جمعها في ديوان شعري من ثلاث أجزاء «وقد بلغ عدد الشعراء المتقدمين (1682)، ألفاً وستمائة وثمانين شاعراً، زاد عدد قصائدهم عن (2200) ألفين ومائتي قصيدة [...]، وانتهت اللجنة إلى اختيار (816) ثمان مئة وخمسة عشر قصيدة»[17]من المجموع الكلي بناء على المواصفات التي حددتها اللجنة.

ولبناء هذه المقاربة قمنا باختيار مجموعة من الشواهد الشعرية من قصائد مختلفة، رسمت المشهد الدامي بكلمات مصطبغة بلون دم الشهيد محمد الدرة، وقد صدرنا هذه المقاربة بتحليل للشاعر أحمد تيمور الذي استهل قصيدته الموسومة بـ: "مرثية عربية أخيرة" بعرض مقارنة بين حال العرب في أمسهم وأيامهم المجيدة فترة الرسول –عليه الصلاة والسلام–وحالهم الذليل اليوم، وهم يتوسطون للأمريكان والصهاينة جالسين حول طاولات

مستديرة، نقشت عليها آثار مجادلات عقيمة. لإيجاد حل يحد من الأزمة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني الجريح.

وقد حمَّل الشاعر اسم محمد دلالتين؛ تعبر الأولى عن شخص الرسول –عليه الصلاة والسلام–عندما قاد العرب نحو العزة والشموخ وربط بينهم بأواصر من المودة والرحمة، والشاهد على ذلك قول الشاعر:

كان محمد الدرة

آخر شعره

تربط بين العرب

وبين شعوب الأرض الحرة

الآن

يعود العرب إلى قيصر مرة

وإلى كسرة مرة

ويعود التاريخ العربي

إلى ما قبل الهجرة[18]

أما الدلالة الثانية، فتعبر عن الشهيد محمد الدرة الذي أُغتيل برصاص الكيان الصهيوني، فكشف عن بشاعة أفعاله وأسقط أقنعة الإجرام عنه، وقد عبر الشاعر عن صورة الطفل التي تناقلتها نشرات الأخبار قائلا:

كان محمد الدرة

خبراً من أخبار النشرة

قبل بداية تمثيلات السهرة[19]

ويصف الشاعر هذا الخبر على أنه خبر عادي كبقية الأخبار التي تلوكها ألسنة الصحفيين في كل مرة، لأن مشهد القتل في فلسطين الجريحة وصور الشهداء أيام الانتفاضة

أصبح أمراً عاديا، لم تهتز له الحكومات العربية، بل كان اهتمامهم منصبا حول الدورة الأولمبية المقامة بسيدني.

يقول الشاعر:

أسف العرب

ولكن

كانت دورة سيدني الأولمبية

لغرض حفل اختتام الدورة[20]

واختار الشاعر أن يترك جملة محذوفة، أو فلنقل رصفا من الجمل المحذوفة بعد (لكن) للدلالة على المشاغل التافهة التي لفتت اهتمام العرب وفي مقدمتها حفل الاختتام الأولمبي تاركين فلسطين مضرجة الدماء في هذه المحنة.

وفي قصيدة أخرى من ذات الديوان، يحاول أحمد فضل شبلول زعزعة الضمير العربي، ولفت انتباهه المستكن قائلا:

جمال العروبة لا ينتهي

فيا هذا الصبي ...

أعد للمياه ينابيعها

للورود ابتهاجاتها

للخريطة أسماءها

وعلّم حروف اللسان انتماءاتها[21]

وكأن الشاعر في محاولة السعي لإيقاظ العرب من سباتهم من خلال هذا المشهد البشع الذي يصور اغتيال الزهور البريئة في أرض فلسطين علّ العرب ينتفضون لإخوانها ويهبوا لمساندتهم، ويعيدوا للعرب مجدهم ويستعيدوا أسماء خريطتهم، ولكن هيهات.

من خلال هذه الأسطر الشعرية تتجلي براعة الشاعر في خلق نوع من التوازي بين الشعر والتصوير الإعلامي، لينجر عن هذا التلاقي توالد إبداعي مستمر أثمر حلقات تفاعلية برزخية البناء، تجمع بين السمعي والبصري، والشعري، لأن الشاعر قبل أن يكون مبدعا، هو متلقي يحاول إعادة تشكيل الصورة البصرية وفق منهج شعري يلم بجميع جوانبها، وهذا ما نلمسه في قصيدة " رامي" لـ:عبد الرحمان صالح العشماوي التي يقول فيها:

يا رامي .. اجلس يا ولدي

وتجنب قصفهم الدامي

يا رامي.. اجلس من خلفي

وتترس منهم بعظامي

اجلس يا ولدي من خلفي

لا تنهض فالموت أمامي[22]

وقول الشاعر عبد الرحمان محمد الرفيع في قصيدته "محمد الدرة":

أمام بصائر الدنيا

وغصات الردى المرة

ورغم بكائه الدامي

ورغم تقاطر العبرة

ورغم توسلات أبيـ

ـه بين الشك والحيرة

بدم بارد يغتا

ل طفل فاقد القدرة[23]

من خلال التضايف الفني بين الشعر والصورة البصرية والمرئية يتفطن المتلقي إلى شكل آخر من أشكال التناص، فهذا الأخير لا يقتصر على كيفية استلهام النصوص الحديثة

للنصوص السابقة، وإنما اثبت النص الشعري المعاصر أن التناص قد تجاوز ذلك المنظور التقليدي المسطر الذي رسمته له جوليا كريستيفا، ففي بعض الأحيان قد يكون النص الممتاح صورة، أو شكلا أثار جوانب من ذاتية الشاعر فاختارها دعامة وأساسا لبناء قصيدته، منطلقا من ذلك النسق البصري الذي امتثل أمامه، وراح يحاكي تفاصيله، ويعيد إنتاجها متتبعا سمتا شعريا قوامه اللغة المتناسقة وزنا ومخرجا، وتشكيلا.

4. خاتمة:

بعد تتبع مسار التفاعل بين الشعر والصورة التلفزيونية، نستنتج أن المنجز الشعري العربي المعاصر، تجاوز أنماط الشعر التقليدية في الرؤيا والتشكيل، وأصبح أكثر طواعية، لاستيعاب الأشكال التعبيرية والفنية المختلفة، وتلاحم مع المرئي والبصري، وعمد الشعراء من خلال التداخل إلى إثبات مقدرة اللغة على صنع مشهد مماثل للصورة، بواسطة التصوير والتمثيل، خاصة إذا تعلق الأمر بقضايا الأمة والمجتمع فيحاول الشاعر تقديم صورة صادقة تجسد الواقع وتعبر عن خلجات النفس ولعل هذه إحدى السمات التي يمتاز بها المنجز الشعري عن الصورة التلفزيونية التي قد تخضع الحقائق والمشاهد للزيف والتحوير، بينما يعتمد التشكيل الشعري على الصدق الشعوري المصداقية في التعبير والتجسيد.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، لبنان، دار صادر، بيروت، 1997، ص 473.

(2) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، استنبول، تركيا، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ص 528.

(3) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، (تر) فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، (دت)، ص 17.

(4) ميخائيل أوفيسانيكوف، وميخائيل خرابشكو، جماليات الصورة الفنية ،(تر) رضا الظاهر، دار الهمذاني للطباعة والنشر، عدن ، 1984، ص 12.

(5) ميخائيل أوفيانيكوف وميخائيل خراشكو، جماليات الصورة الفنية، ص 14.

(*) الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف، 1958 / الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، جابر عصفور، 1973 / الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر ، جابر عصفور ،(ماجستير مخطوط) / الصورة والبناء الشعري ، محمد حسن عبد الله ، 1981 / الصورة في الشعر العربي ، علي البطل ، 1981 /الصورة الفنية في شعر شوقي ، محمد عبد الفتاح عثمان، 1982 / مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، نعيم اليافي ،1982 / الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، سايس عساف، 1982 / الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح،1983 / الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، عبد الإله الصايغ ، 1984 / الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، 1984/الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، 1986 / الصورة الفنية معيارا ونقديا، عبد الإله الصايغ، 1987 /الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الوالي، 1990/الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، عبد الإله الصايغ، 1997/ الخطاب الشعري الحداثاوي والصورة الفنية، عبد الإله الصايغ، 1999.

(6) سحر هادي بشر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، عمان، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2011، ص 27–28.

(7) محمد مفتاح وأحمد أبو حسن، الرباط، الدار البيضاء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2001، ص 136.

(8) عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص 71.

(9) المرجع فسه ، ص71.

(10) جاك أمون، الصورة، (تر) رتيا الخوري، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2013، ص 283.

(11) علاء جواد كاظم، الصورة حكاية أنثروبولوجية (معاينات مونوغرافية في الأنثروبولوجيا المرئية)، بيروت، لبنان دار التنوير للطباعة والنشر، 2003، ص 66.

(12) المرجع نفسه، ص 50.

(13) ماجد فاض، الإعلام وثقافة التفكيك، الزبون العربي للنشر والتوزيع، 2013، ص47.

(14) أيمن منصور ندا، الصورة الذهنية والإعلامية عوامل التشكيل وإستراتيجيات التغيير (كيف يرانا الغرب)، القاهرة، المدنية برس صياغة –نشر– تسويق إعلامي، 2004، ص111.

(15) نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ، 2008، ص06.

(16) عبد القادر فيهم شيباني، السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010، ص158.

(17) عدنان بلبل جابر وآخرون، ديوان الشهيد محمد الدرة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، 2001،(ج1)، ص03.

(18)المصدر نفسه، ص62.

(19) المصدر نفسه، ص63.

(20) المصدر نفسه، ص ن.

(21) المصدر نفسه، ص98.

(22) المصدر نفسه، (ج2)، ص136.

(23) المصدر نفسه، ص140.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد: 01 | السنة: جوان 2020 | ص 379 – ص 404

جمالية الفضاء بين المسرح والسينما "دراسة تحليلية وصفية"

The aesthetic of the space between theatre and cinema "descriptive analytical study"

بن عمر سارة [1]*، منصوري لخضر [2]

[1] جامعة وهران1 –أحمد بن بلة–، الجزائر، Benamar.sarah46@gmail.com

[2] جامعة وهران1 –أحمد بن بلة–، الجزائر، theatredupoint@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/03/29 تاريخ القبول: 2020/05/29 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يعد الفضاء ترجمانا للواقع والمأمول به، يعبّر به الفنان عما يجول بخلده وما يطمح إليه، فيحاول من خلاله المخرج تجسيد الواقع كما يجب أن يكون محاكيا النفس البشرية بأسلوب فنيّ، فيستخدم المخرج المسرح أو السينما كمادة أولية يحاول من خلالها إيصال أفكاره وايديولوجياته وفق آليات معينة، مستخدما الفضاء كحقل فني يجمع بداخله العديد من الفنانين والتقنيين التي تتحد وظائفهم وتجتمع أعمالهم، فيرسمون أسمى صورة للفرجة الفنية، مخاطبين عقول وأهواء المشاهدين، بلغة فنية راقية يمكنها تصوير الواقع وتعبير عنه في فضاء مسرحي أو سينمائي.

يتشابه هذين الأخيرين من حيث اللّب والجوهر، ويختلفان من حيث الآليات والوسائل فهدفهما تحقيق التذوق الجمالي بصيغة فنية وأسلوب إبداعي، وذلك راجع للتلاحم المتين والإنصهار الجليّ لجميع مجهودات الطاقم الفني وبصمة كل فنان ورغبته في ترسيخ الصورة النهائية لهذا الفسيفساء الرائع الذي تتداخل فيه جل الفنون ألاّ وهو الفضاء.

كلمات مفتاحية: الفضاء المسرحي، الفضاء السينمائي، المخرج، المسرح، السينما، التصوير، المونتاج.

Abstract:

Space is a translation of reality and the hoped for, in which the artist expresses what revolves in his mind and what he aspires to, in an attempt through the laboratory to embody reality as it should be simulting the human psyche in an artistic manner , in using the theatre director or cinema as a primary material that is used to communicate his idea and ideoligies according to specific mechanisms, using space as an artistic field in which many arists and technologists combine their functions and combine their work, sot hey paint the highest image of artistic viewers, addressing the minds and whims of viwers, in fine artistic language, depicting reality depiction and expressing it in a theatrical or cinematic space .

The latter two are similar in terms of core and core, and they differ in terms of mechanisms and means, their goal is to achieve aesthetic taste in an artistic form and creative style,due to the solid cohesion and evident fusion of all the efforts of the artistic crew and the impint of each artist and his desire to consolidate the final image of this wonderful mosaic in which most of the art is interwined ; which is the space.

Keywords: theatrical space; cinematic space; director; theater; cinema; photography ; montage.

1. مقدمة :

يلعب الفضاء دوراً بارزاً ومتميزاً في إنجاح الفرجة...حيث أنّه يؤثر فكرياً، واجتماعياً، وأخلاقيا واقتصادياً، باعتباره ناقل الرؤية الإخراجية، مسرحية كانت أو سينمائية، فهو بامتياز وسيلة يستخدمها المخرج لنقل الواقع والتعبير عنه.

ومما لا شك فيه أنّ جلّ الفنون مهما اختلفت أنواعها تتداخل، تلتقي في نقاط، وتختلف في أخرى، وهذا الأمر ألزم على الباحثين ضرورة الغوص في أعماق هذه الفنون لاستخراج أوجه التشابه، والاختلاف بينهما وبطبيعة الحال إنّ الفن السينمائي تبنى الكثير من آليات المسرح، باعتباره مصدر الأم، " "فالسينما التبست به سرقت الكثير من تقنياته"**1**مما أدى إلى وجود تشابه كبير يجمع بينهما.

وهذا ما دفع برجال المسرح البحث عن التمسرح، أي ما جعل المسرح ممسرحاً ويضمن تفرده أمام الفنون الأخرى وبالأخص أمام الفن السينمائي، وهو ذات الشيء الذي قام به المهتمون بالفن السينمائي فقد رفضوا الانسياق والتبعية لأبي الفنون كما حاولوا إعطاء الميزة التي يستطيع من خلالها التفريق بينهما وهذا ما حدث بالفعل.

2. الإطار المنهجي

1.2 أهمية الدراسة:

لقد ارتأيت أن أبدأ الدراسة في هذا المجال بطرح السؤال الجوهري مفاده إيجاد إجابة للإشكالية التالية:

–ماهي الفروق الموجودة بين الفضاء السينمائي والفضاء المسرحي من حيث الموجودات؟

–كيف استطاعت السينما أن تتغدى من الفن المسرحي لتنفصل عنه فيما بعد؟

–ما هي المعايير التقنية والآليات المستعملة من قبل المخرج لتشكيل الفضاء في الفنين؟ مراعياً بذلك تلقي الجماهير باختلافاته؟

انطلاقاً من هذا البحث سنحاول شرح علاقة المسرح بالسينما ومعرفة عمل المخرج وفريق عمله في الفنيين؟

وللإجابة على هذه التساؤلات نقف أولاً على: أوجه التشابه بينهما لتشكل أرضية ننطلق منها للبحث عن الفروق بين هذين الفنيين لاحقاً.

2.2 منهج الدراسة

اقتضى الموضوع وطبيعة الدراسة توظيف مجموعة من المناهج التي تجمع بين التحليل، الوصف والإستقراء على الاستنتاجات ورصد الظواهر.

3.2 أهداف الدراسة

يسعى هذا البحث إلى إبراز جمالية الفضاء المسرحي والفضاء السينمائي، وتبيان أهم المحطات الإخراجية التي يمر بها المخرج لتصوير هذا الفضاء واختلافه بين المسرح والسينما إضافة إلى إبراز أهم التقنيات والآليات التي يقوم عليها كل من الإخراج المسرحي والسينمائي للوصول إلى ذلك.

3. المسرح والسينما

1.3 علاقة المسرح بالسينما:

يعد كل من المسرح والسينما من الفنون الاجتماعية التي تؤدى أمام مجموعة من الناس ويتم التفاعل معها بصورة جماعية وفردية"[2] لهذا فإن كل من المسرح والسينما يسعيان إلى طرح مضامين ومواضيع قصد استقطاب الجماهير.

زد إلى ذلك الشبه الثاني، الذّي يجمع بينهما، يكمن في كل من المسرح والسينما، يعدان من الفنون المركبة التي تحتوي على فنون مختلفة مثل: فن التمثيل، فن الرسم، الموسيقى، الكتابة، الديكور، الأزياء، الإضاءة..."هذه الفنون التي نراها مختلفة عن بعضها البعض إلاّ أنها قريبة من بعضها وفيها نوازع إلى الاتحاد، بل إنّها تمتزج وتختلط"[3] لتمنح فناً واحداً مركباً من عدّة فنون نراه يتجلى من خلال الفضاء.

أما الشبه الثالث فيكمن في امتلاك كل من المسرح والسينما لفرقة فنية تسهم في إنجاز العمل الفني، وهذه الفرقة مكونة من: مخرج، مؤلف، منتج، مهندس، ديكور، ممثلين، مصمم أزياء، ملحن موسيقى، تقني إضاءة...وغيرهم.

هناك أيضا وجه شبه لا يمكن نكرانه بين الفنين "أوضحها ربما كان أنّهما يستخدمان الفعل كأسلوب رئيسي إنمّا يفعله الناس هو المصدر الرئيسي للمعنى"[4].

إنّ الإخراج هو العملية الإبداعية التي تخضع للتجربة الإنسانية ومعايشة الواقع، فإنّ تطورها ارتبط بتطور كل من المسرح والنقد السينمائي، وفق المدارس الفنية التي ظهرت عبر العالم، ومن هنا يأتي العمل الإخراجية، لينتهج بدوره سياقات جديدة، يمكنه من خلالها التأسيس لوظيفته جاعلاً منها خاصية متميزة عن التجارب الأخرى.

-إنّ المخرج يحاول جاهداً إبداع فضاء، يحاكي الواقع سواءً تعلق الأمر بالموضوع المعالج عبر المسرح أو السينما، مراعياً ما يتركه كل واحد من أثر نفسي على المتلقي وذلك باستخدامه تجارب متعددّة، تحمل تفاصيل دقيقة وجزئيات بسيطة تعمل على محاكاة الواقع وإيصال الأفكار لأنه ومن البديهي أن السينما والمسرح يتوفران على لغة خاصة ذات أبعاد فنية وجمالية، تؤثر بشكل مباشر في الجمهور

2.3 مفهوم الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي:

أ-الإخراج المسرحي:

المسرح فن يقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي: النص، الممثل، والجمهور ولكن حتى تتحقق هذه النتيجة المرجوة من العمل المسرحي، لابد أن يكون هناك شخص ينسق بين جهود جميع الفاعلين وقيادة فريق العمل لجعلها صوتا واحدا متناغما، وفق عمل يعتمد على مبادئ الفن وقواعده العامة، هذا الشخص هو المخرج.

فالمخرج هو الشخص المنوط به ربط جميع عناصر العمل المسرحي مع بعضها البعض من خلال رؤيته الخاصة.

الإخراج المسرحي لغة لها مفرداتها ودلالاتها ومصطلحاتها وإيحاءاتها، فهي لغة موازية مترجمة لغة النص المسرحي لكنها لا تظل على هذه الحال بل تتحول إلى تفاعل بين النص وإخراجه فلا يحدث أي انفصال بينهما(بين الأفعال، والأقوال ، والكلمة ، والحركة) ، بل يبدو في النهاية وحدة متكاملة في فضاء مسرحي واحد على الرغم من تعدد عناصرها لأنّ الإخراج المسرحي، يعد هدفاً استراتيجيا من كل عرض مسرحي، ففيه يتم تحويل النص المكتوب إلى عرض مرئي يتجاوب معه الجمهور ويتفاعل معه لأنّ النص يحيا بالعرض والعرض يحيا بالجمهور لكي يتم ذلك يلجأ المخرج إلى العديد من الآليات والقواعد التي تساعده في الوصول إلى مبتغاه مستنداً إلى الممثل، والموسيقي ، والإضاءة ، والملابس، وغيرها من المقومات التي تبني سرح العرض**5** أمام الجمهور الذي يتفاعل معها داخل المبنى وفضاء خصص لهذا الغرض.

ب-الإخراج السينمائي:

تعد المرحلة الإخراجية ثاني مرحلة بعد الكتابة السيناريو للفيلم، حيث تعمل على تجسيد ما ورد في السيناريو من أحداث وشخصيات، تنتقل هذه العناصر من المتن المكتوب إلى التصوير المشاهد، وتصبح بذلك قابلة للمشاهدة، بعدما تتفاعل جميع مكونات العرض السينمائي، مشكلة الصورة النهائية، تقتضي العملية الإخراجية السينمائية جهداً معتبراً سواءٌ من الناحية الفكرية أو من الناحية الجمالية، حيث يقوم المخرج بإعطاء تصور عام حول كيفية إخراج الفيلم وتسمى هذه العملية بالرؤية الإخراجية التي تم الإشارة إليها سابقاً، يسعى المخرج إلى تحقيق الموضوعية الفيلمية وذلك من خلال عناصر إخراجية يشارك فيها مجموعة من الفنانين والتقنيين مثل -: مصمم الديكور والممثلين ومؤلف موسيقى ومهندس الصوت ومهندس الإضاءة والمشرف على المونتاج..."فالاستخدام المكثّف- والتصوير- والمؤثرات الخاصة تساعد على الاستفادة من الأساليب المقدمة في عملية المونتاج"6 يستخدم المخرج كل هذا وذاك للوصول إلى نتيجة المرجوة، وتحقيق الغاية من العمل الفني إنّ السينما بوصفها "جامعة بين كونها رواية ومنتجة للصور أيضاً لا تقوم بنقل الواقع كما هو بل شدرات منه وتساهم في توسيع المجال المرئي وفرض صورة جديدة تعتمد على سرد

من نوع خاص"7 كما تحتاج إلى إمكانيات مادية ضخمة مثل-: الديكور وآلات التصوير... وغيرها من المتطلبات المادية الهائلة إضافة إلى فريق العمل الذي نجده في المسرح.

2.3 الفرق بين الفضاء المسرحي والفضاء السينمائي:

يستخدم كل من المخرج المسرحي أو السينمائي الفضاء لتوصيل الأفكار والأحاسيس إلى المتفرج، كما هو الحال بالنسبة للنص، ذلك أن الحياة لا تتجلى من خلال الكلمة فقط بل من خلال الحركة، وعليه يمكننا القول إن الحركة والكلمة متساويتا الحقوق.

إنّ الفضاء المسرحي بالمقارنة مع الفضاء السينمائي الذي يحتوي على مجموعة من الصعوبات المتميزة، وفي الوقت ذاته، فهو أبسط إلى حد كبير، يكمن الإختلاف العام في الفضاء المسرحي محسوب على المتفرج غير المتحرك في حين أنّه في السينما محسوب على المتفرج المتحرك طبعاً، وعلى الرغم من أنّه في أساس الفضاء السينمائي يوجد فضاء مسرحي فإنّ الفضاء السينمائي يستند تقنياً على عديد كبير من الوسائل السينمائية كالكاميرات مثلاً التي تلعب دوراً مهماً في توصيل محتوى الحدث للمتفرج من خلال تقنياتها المتعددة.

وعليه فإنّ المخرج في إعداده للفضاء المسرحي الذي نقصده به فضاء العرض، فإنّه يبنيه ويشيّده آخذاً بعين الإعتبار المتفرج المفترض الجالس في منتصف الصالة أو قاعة العرض ومن ثم فإنّ المخرج بذلك وبوسائله المسرحية الخاصة، يلفت إنتباه المتفرج في لحظات معينة نحو الممثل المطلوب، وكذا نحو زاوية المنصة المطلوبة في اللحظة المعنية والمطلوبة باستخدام آليات مسرحية خاصة تسمح للمتفرج إستيعاب والغوص داخل المحتوى الجمالي للمشهد بشكل مباشر وآنيّ لأنّ العرض يجري أمام عينه[8]، لا يترك الفضاء المسرحي مجالاً لإستقلالية المتفرج، على الرغم من أنّه محسوب على المتفرج المتحرك إلى أقصى درجة، الفضولي إلى أقصى حد، إنّ المتفرج في السينما يبدوا كمن يتواجد بنفسه فوق المنصة وكمن ينتقل بإستمرار من مكان إلى آخر.

فنجد أنّ التصرف الذي يقوم به المتفرج في العرض المسرحي، هو نفسه تصرف الكاميرا في الفيلم من حيث الجوهر، إن الكاميرا في الفضاء السينمائي تحدد في كل لحظة تلك الزاوية الوحيدة، التي اختارها المخرج للنظر منها.

إنّ متفرجي السينما كلهم ودون استثناء موجودون في وضع متساو، لا يهم في أي صنف أو أي جهة تقع مقاعدهم كما بالنسبة للفضاء المسرحي الذي يؤثر فيه مكان المتفرج على المتلقي، فالمنظر سيمتد في شكله النهائي المختار. إنّ المخرج كما نعلم ينجز هذا الاختيار من خلال نظام اللقطات.

يلتقي الفضاء السينمائي بالفضاء المسرحي من حيث اللّب، وهو أن الصورة الفنية بكل خصائصها تسعى لتوصيل الخطابات المختلفة الموجهة لجمهور المشاهدين بناء على رغباته واحتياجاته الفنية، خاصة فيما يتعلق بأفلام السينما وقد وجد المشاهد حالته ضمن ما تعرض الصورة السينمائية من مواضيع أكثر من أي شيء فهو يجد نفسه مستلقياً يشاهد الأفلام بدون عناء وهذه إحدى ميزات السينما وتقنياتها التي تلعب دوراً في تعزيز التشويق خاصة في الأفلام الحديثة التي توظف التكنولوجيا الحديثة في التصوير[9] وهذا ما لا نجده في العرض المسرحي(الفضاء المسرحي) أين يجد المتفرج المسرحي نفسه مرغماً على الخروج والذهاب إلى المسرح من أجل المشاهدة.

الفضاء السينمائي يختلف عن الفضاء المسرحي بزيادة عنصر التصوير إلى جانب العناصر المشتركة بين هذين الفنين التي سنتطرق إليها لاحقاً بالتفصيل

-عنصر التصوير:

من الممكن عمل فيلم دون الحاجة على مهندس ديكور أو ممثل أو حتى مخرج ولكن ليس من الممكن عمل فيلم دون مصور والواقع أنه في بداية السينما كان المصور هو كل شيء...يضع آلته على قاعدة ذات ثلاثة أرجل، ثم ينظر من خلال عدسة المنظار لتحديد مجال التصوير، أي الحيز الذي ينوي أن يضع فيه الممثل، وقد تطورت السينما بعد ذلك

بطبيعة الحال حتى أصبحت على ماهي عليه الآن وأصبح مدير التصوير اليوم فناناً يستخدم الإضاءة كما يستخدم الرسام فرشاته وألوانه...وانحصرت مهمته أو كادّت أن تنحصر في هذه الدائرة التشكيلية المهمة زد على ذلك أنّه في الفضاء المسرحي نجد فضاء واحدا فقط وهو الفضاء الداخلي ، أما في السينما وبالمقابل نجد فضاءين إثنين يمكن تصوير مشاهد ولقطات الفيلم في فضاءين مختلفين داخلي نجده في استوديوهات التصوير وخارجي نجده في المشاهد التي تستدعي التصوير الخارجي كالشوارع، القرى...إلخ.

إنّ العين التي تشاهد التجسيد لفكرة أو حدث أكثر تأثيراً في الوعي والإدراك، وأكثر رسوخاً في اللاّوعي من تلقي النص المقروء، أو المسموع كما أن صورة واحدة تستطيع أن تختزل قضية كبرى يحتاج التعبير عنها مقالاً مطولاً أو كتاباً. ومن خصائص تلقي الصورة قدرتها على إضافة فكرة بزمن قياسي، إذ ان نظرة واحدة للصورة تختلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية"[10] وهذا يدل على شدة تأثير الصورة في المشاهد على الرغم من شكلها وحجمها وزمنها القصير، إلاّ أن إيحاءاتها قوية في تبليغ الرسالة أو الخطاب السينمائي، فيستطيع المخرج أن يجسد الفضاء الدرامي الذي يجده في نص السيناريو من خلال صورة واحدة لمكان ما "ساحة مثلاً" أو مدينة ، أو غير ذلك من الفضاءات وباستخدام مختلف تقنيات التصوير وهذا ما يجعل تشكيل الفضاء السينمائي يختلف عن الفضاء المسرحي عن طريق التصوير كما سبق وأن قلنا.

ومن هنا تتجلى أهمية الصورة في صنع الفضاء السينمائي وتسهيلها لعمل المخرج عن طريق طرحه لمختلف الأزمنة والأمكنة الدرامية التي ربما تتعسر وتكون أكثر صعوبة في الفضاء المسرحي" وبهذا تصبح الصورة السينمائية علامة غنية بالدلالات تتجلى بين الأيقونة واللفظ"[11] فهي علامة لغوية سردية يبديها كاتب السيناريو أو الروائي وأيقونة بصرية نقلت من حالتها إلى شاشة الكاميرا حاملة لمختلف التعبيرات الفنية والدرامية ، وعلى هذا الأساس فإن الصورة تمنح للمتلقي فضاء تأملياً موافقاً لكل الأحداث التي تعبر عنها كما "تتوزع ثقافة

الصورة على عدّة فضاءات فنية مختلفة مثل الفضاء الفوتوغرافي والفضاء التشكيلي والفضاء السينمائي وغيرها"[12] ، لأنّ الصورة السينمائية لا تقتصر على دلالات وتعابير من خلال النص المكتوب، بشكله المرئي الموجه عن طريق شاشات السينما، بل تتجاوز هذه الفعالية الفنية من خلال تأثيراتها ودلالاتها عبر ما تطرحه شاشة الكاميرا وذلك ما يتجسد في صورة واحدة من لقطات العرض السينمائي، لأنّها معدّة مسبقاً بكل ما تمثله في إطارها السينمائي، من رموز أراد المخرج تبيانها من أجل التأثير على المشاهد وربط مخيلته بأحداث الفيلم المختلفة وصناعة الفضاء السينمائي.

غير أنّ الفضاء المسرحي نراه من خلال انتقال النص من صيغته الأدبية إلى العرض الذي يقوم على خشبة المسرح، وبذلك يشكل أمور جديدة مرئية كدخول عناصر السينوغرافيا من إضاءة تسلط على الممثلين وتأثيراتها بألوانها على هؤلاء وعلى الديكور ودورها الفعال والمباشر للتنويه بالمكان والزمان، فليس مهمتها تنوير المكان فحسب بل يتعدى ذلك لما تحمله من معاني باختلافات الألوان والشدة في تصميمها يستخدمها المخرج كإحدى من الآليات التي تساهم في إنجاح العرض وذلك بتماشيها مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية داخل الفضاء المسرحي.

4. العناصر الداخلة في تركيب الفضاء بين المسرح والسينما:

1.4. الديكور: إذا كان فن الديكور في المسرح والسينما يتشابهان في المصطلح أو حتى في الوظيفة، إلاّ أنّ هناك اختلاف واضح بينهما "لأنّه مهما كانت المسرحيات متنوعة فإنها تجرى دائماً في المسرح ذاته، يمكن تصميم آلاف النماذج من الديكور، ومع ذلك فإنها عموماً، ستبدو متشابهة في شيء ما من الناحية المبدئية، وقبل كل شيء ستكون مكشوفة أمام المتفرج، سيكون لها ثلاثة جدران إضافة إلى الجدار الرابع المتخيل، عدا ذلك، توجد دائماً في جميع الديكورات نقطة رؤية واحدة أساسية منتصف الصالة"[13] في حين نجد في

الفيلم السينمائي أمورا أخرى غير متوفرة لدى مصمم الديكور المسرحي أو السينوغراف، لأنّ البطل السينمائي سيتعامل مع نوعين من الديكور.

-**ديكور داخلي:** وهو من تصميم مهندس الديكور والديكور الخارجي الذي يمثل الحياة الطبيعية مثل: الشارع والبحر والسماء والأسواق وغيرها يكلف الديكور السينمائي أموالاً ضخمة من أجل إنجازه كما يلزم المخرج بذل مجهود مضاعف من أجل إيجاد ديكور مناسب لحركات بطله ومواضعه المختلفة.

إنّ أهم ما يميز الديكور السينمائي عن الديكور المسرحي هو أنّ الأول يتطلب الواقعية فينبغي أن يكون دقيقاً لأنّ تلك الواقعية" تساهم في تجسيد الحدث وتساعد على خلق الجوّ النفسي للأحداث"[14] غير أنّ الديكور المسرحي يشرف عليه المخرج وذلك بترتيب المساحات والكتل والأشكال ضمن فضاءات العرض حسب الرؤية الإخراجية الخاصة به حين يوحي بذلك إلى السينوغراف والمنفذ اللذان يحرصان على تحقيق المعالجة العامة للفضاء المسرحي وفقاً للخطوط الأفقية والعمودية وكيفية إضاءة الفضاء والمداخل والأماكن داخل المنظر مع مراعاة وحدته مع النظام البصري للعرض المسرحي.

يقول المؤرخ السينمائي الفرنسي "جورجساندول" فيما مضى من الزمان وقبل عام 1914على التحديد كانت الأستديوهات السينمائية تستعمل ديكورات مرسومة على مسطحات القماش، ثم جاء الإيطاليون، وهم من عصر النهضة أحسن مهندسي ديكور العالم، فاستعملوا الديكورات المشيدّة على ثلاثة أبعاد في الفيلم التاريخي"كبيريا"عام1914 ومنذ ذلك التاريخ لم يعد أحد يرضى باستعمال قطع القماش المشدودة على ساشيهات والمرسوم عليها واجهة قصر مثلاً إنمّا شيدوا هذه الواجهة ، وطبعا لم يستعملوا رخاماً أو حجارة وإنما شيدوا هيكل البناء وكسوه بمادة هي خليط من الجبس والإسمنت والجلسرين تعرف بمادة "الأتاف" يسهل صبها ويمكن أن يأخذ كل الأشكال المطلوبة .

–يستعمل المخرج أو مهندس الديكور ماكيت مرسومة تمثل الديكور بالنسبة للفضاء المسرحي ويقابل ذلك نموذج مصغر للديكور في أشكال المباني والمنشئات، أو أي منظور في أدق تفاصيله وأصغرها وكثيرا ما يصنع فنان والماكيت بناءأ على طلب مهندس الديكور أشياء عجيبة مثل: شوارع وأبنية تبدوا ضخمة وهي في الحقيقة بحجم لعب الأطفال وعادة لا يشكل لديكور سقف. لأنّ ذلك يعيق وضع المصابيح الإضاءة(progécteurs). يتحكم المخرج في الفضاء السينمائي عن طريق مبدأ بسيط وهو كلما اقترب الشيء المنظور للكاميرا ظهر كبيراً في الصورة والعكس صحيح.

وحينما نضع "الماكيت" على مسافة قريبة من الكاميرا يبدو في الصورة كبيراً يتناسب مع حجم الديكور الحقيقي الكبير، ومع ضبط الإضاءة على الديكور والماكيت نحصل على صورة واحدة متجانسة مع الإثنين معا[15] وتبنى ديكورات خارجية ضخمة، حينما تكون المشاهد التي ستصور فيها مهمة أو حينما تكون تكاليف انتقالات الممثلين والفنيين والمعدّات إلى الديكور الطبيعي أكثر من تكاليف البناء نفسه.

لقد أسهمت التكنولوجيا في تطوير الديكور ككل سواء المسرحي أو السينمائي، غير أن السينما استفادت منها بكثرة حيث أصبح مهندس الديكور يصمم مناظر الفيلم داخل جهاز الحاسوب، ففي فيلم تيتانيك مثلاً وضع مهندس الديكور نموذجاً مصغراً للباخرة التيتانيك وظهرت وكأنها باخرة حقيقية أما المحيط الذي غرقت في عرضه الباخرة، فهو عبارة عن بحيرة إصطناعية، أنجزت في صحراء أمريكا ثم دمجها في جهاز الحاسوب وظهرت في الفيلم على شكل محيط حقيقي تسمى هذه التقنية incrustation’افي مجال السينما.

إنّ الديكور السينمائي الرحب يسهل من تحركات البطل لأن السينما تتيح له "من الإمكانيات ما يفوق بكثير تلك المجالات الصغيرة التي يضمها إطار المسرح"[16] فالبطل السينمائي يتمتع بحرية أكبر في التحرك عكس نظيره في المسرح الذي يجد نفسه محصوراً في إطار ضيق هو إيطار خشبة المسرح يجب أن يكون سهل الحمل والتحريك وغرضه

تحقيق استحسان المشاهد وتكميل الفضاء المسرحي بصورته النهائية عن طريق ترتيب المساحات والكتل والأشكال ضمن فضاء العرض وفوق خشبة المسرح.

2.4. الملابس: تؤدي الملابس في كلا الفنيين دوراً مهماً في وصف الشخصيات وإعطائها ملامحها التاريخية والإنسانية، إنّ هذه الأخيرة أقدم من العرض المسرحي والسينما نفسها "فأثناء الاحتفالات أقيمت تبركاً وتعبداً للآلهة وفي القرن الثامن عشر كان مصممو الملابس يخيطون ملابس تشبه إلى حد كبير أزياء الملوك والحكام، وفي فرنسا مع بداية النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بدأ المخرجون والممثلون يبحثون عن الوسائل التي تقربهم من شخصية الدور فاقتبس المصممون ألبسة تتلاءم مع طبيعة شخصياتهم المسرحية[17]وتتوافق، مع طبيعتها وتظهر الحالة الاجتماعية والنفسية والاقتصادية وعليه فقد تأثرت الملابس المسرحية بجميع موجات التطور، حيث يمكن من خلال الملابس التمييز بين الطبقات الاجتماعية للأشخاص ومعرفة إلى أي قومية ينتسب كل واحد منهم وقد تسهم الملابس وألوانها في الدلالة على الحالة الشعورية لأشخاصها أو تأكيد العصر الذي عاشته الشخصية، وغالبا ما يكون للأزياء في المسرح ارتباط بوسائل الإخراج الأخرى أي العناصر الداخلة في تركيب الفضاء المسرحي وذلك من خلال تماشيها معهم.

أمّا في السينما تلعب الملابس دور رئيسي فهي من عناصر "زخرفة" الفيلم وعليه فإنّ مهمة مصمم الأزياء غالباً ما تكون عملية اختيار فني مما هو موجود فعلاً وليس عملية خلق فني بمعناها الدقيق، فهو لكي يلبس عاملاً أو طالباً أو موظفاً في مجال تجاري فسوف يشتري ملابسهم من المحلات التي يترددون هم عليها عادّة ويمكن للممثل، أن يختار بنفسه ما يرتديه من ملابس أو يستعين برأي المخرج أو مصمم الأزياء، وهنا مثالا كيف اختارت الممثلة الإيطالية "جوليتامسينا" الملابس التي ارتدتها في فيلم "الإسترادا" لتلعب دور "جيلسوامينا" وقد ساعدها في ذلك زوجها الرسام ومخرج الفيلم "فيليني" وعليه لابد لمصمم

الأزياء، مثل مهندس الديكور، من ثقافة فنية واسعة تمكنه من الاختيار السليم والانتقاء الحسن والسديد لملابس العمل الفني ككل.

4-3 الممثل: المسرح يعتمد كلياً على الممثل، باعتبار هذا الأخير الوسيلة الفعالة التي يمكن من خلالها إيصال فكرة المخرج إلى الجمهور، في حين نجد السينما تعتمد بالإضافة إلى التمثيل على عناصر أخرى تؤدي أدواراً في إنجاز الفيلم السينمائي فالسينما عبارة عن صور وكل الأشياء المركبة في للفيلم لها دورها الخاص لهذا يعتمد المخرج السينمائي في تشكيل الفضاء على الكاميرا التي تعد الوسيلة الضرورية في إنجاز الفيلم "فباستطاعتها أن تظهر لنا من المناظر مالا يستطيعه المسرح، ثم هي في إستطاعاتها بعد ذلك كله الانتقال من منظر إلى آخر في سهولة ويسر ومهارة لا يأتي منها لأي مسرح من المسارح"[18] لأنّ المسرح يسمح للمشاهد برؤية الممثل من زاوية واحدة ، ومن حجم واحد لا يتغير وهو الحجم الطبيعي للمثل، في حين نجد أن السينما تظهر، بواسطة الكاميرا الممثل بأحجام مختلفة، فهي تظهر "وجه الممثل مثلا مكرراً ليحتل حجم الشاشة كلها من أجل توضيح أدق الخلجات سواء من خلال رمش العينين أو ارتعاش الشفتين أو تغيير آخر"[19] كما أنّها تسهل على الممثل عناء قراءة الوسائل والخطابات والجرائد وغيرها، ففي مثل هذه اللقطات نجد الكاميرا تسلط الضوء على هذه الأوراق التي تتوفر على معلومات هامة كالخطابات يجب على الممثل قراءتها ليدرك المتفرج مضمونها، وندرج مثالاً على ذلك مأخوذ من مسرحية ماكبث، والجمهور في هذه المسرحية لم يعرف محتوى هذه الرسالة إلاّ بعد قراءتها من قبل "اللّيدي ماكبت" ولكن عندما حولت هذه المسرحية إلى فيلم سينمائي، وجد أن الكاميرا هي التي نابت عن اللّيدي ماكبث في قراءة الرسالة، حيث سمحت للمشاهد بقراءتها بنفسه مستعيناً بصوت الممثلة التي أدت دور الليدي ماكبت، ولا يتوقف ميزان الكاميرا عندها هذا الحد بل نجدها تساعد الممثل على رؤية الفيلم من جميع الزوايا بينما يرى الجمهور المسرحي العرض من زاوية واحدة، فالمسافة التي بينه وبين خشبة المسرح ثابتة لا تتغير طول مدة العرض "إنّ

الجمهور في المسرح يرى العمل عن طريق الجدار الرابع الوهمي بينما في السينما فهو يرى من جميع الزوايا"[20] لقد سهلت الكاميرا الكثير من المهام على الممثل، إلاّ أنها تعاني من بعض الجوانب السلبية حيث "أن تجسيم الصورة على الشاشة، يكشف الجزيئات ويفضح العيوب أمام المتفرج الذي يوجه اهتمامه إلى الصورة المضيئة أمامه"[21]والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها، تكمن في أن آلة الكاميرا هي خصوصية سينمائية محضة، فالمسرح مستغن عنها، أما السينما فيستحيل عليها ذلك، ومن ثم فإن الممثل مكون أساسي يملأ كل من الفضاء المسرحي والسينمائي بما يحمله من طاقات جسدية وعلامات صوتية وكفاءات طاقوية تحمل أفكارا وأفعالا وأحاسيس تحرك المجرى العام للمسرحية أو الفيلم.

4-4 الإكسسوار: الإكسسوارات طاقات تعبيرية جد هامة في حقل التواصل ضمن الحقول الفنية سواء كانت مسرحية أو سينمائية، يستعملها الممثلون ويستعين بها المخرجون للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه أو مكانه إذا ما تحدثنا عن الإكسسوارات في الفضاء المسرحي فهي تضّيف الحيوية وقوة التعبير في الصورة المسرحية. كما أنّ للإكسسوارات عدّة مزايا منها: التعريف بالشخصية المسرحية والحدث والزمان والمكان ولها علاقة بكل هذه العناصر داخل بنية النص والعرض وذلك يحقق الصورة النهائية لتأثير الإكسسوار في الفضاء المسرحي.

أمّا عن الإكسسوار في السينما هو لفظ يشمل كل الأشياء الشادة والغريبة والخارجة عن المألوف مثل:" أردية المحاربين القدماء المعدنية، مدفع من القرون الوسطى، أيد مقطوعة ومحفوظة، منضدة عمليات بكل معدات الجراحة، دراع صناعي، هيكل عظمي لحيوانات ما قبل التاريخ ويقوم الإكسسواريست ومساعدوه باستحضار هذه الأشياء المتنوعة، وتمتلك الأستديو هات الكبيرة مخازن الإكسسوار ...إلخ ولكنها لا تكفي في جميع الاحتياجات ولذلك يبحثون في الخارج عن الإكسسوار المطلوب في دكاكين خاصة تكفي بالغرض، أو المتاحف ويحدث كثيراً بأن يضطر الأستديو إلى صنع أثاث وإكسسوارات معينة...فإن كان الأمر

يتعلق بفيلم تدور أحداثه أيام الفراعنة فعلى مهندس الديكور ومهندس الزخارف والإكسسوارات الإشراف على صنع التجهيزات والإكسسوارات المناسبة لذلك، وعدم الاكتفاء بتكليف عمال الأستوديو أو غيرهم من الحرفيين لصنعها، وذلك لضمان نتائج أحسن وجمالية أكبر.

4-5 الإضاءة: تقوم الإضاءة في المسرح بوظائف متعددة، فهي تساهم بشكل أو بآخر في رفع مستوى العرض المسرحي ومفهوم الإضاءة المسرحية يعني" إنارة المسرح وفقاً لنظام مدروس وهدف معين لكن هناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الطبيعة والفن والإنارة يقصد بها إزالة الظلام من مكان ما أما الإضاءة فيراد استخدامها توجيه الضوء خاص على شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي"[22] فمن خلال الإضاءة يمكن أن تحقق عملية المشاهدة من قبل الجمهور بشكل واضح بينما يتحقق تأكيد الشكل بالتوافق الصحيح بين الإضاءة وقطع الديكور والممثلين وحتى تحقق الإضاءة وظائفها في العرض فلابد من أن تستند إلى ثلاثة أسس "كمية الضوء، لون الإضاءة، كيفية توزيعها بما يناسب العرض المسرحي"[23] لذلك يجب أن يأخذ المصمم الإضاءة بعين الاعتبار لون الأزياء والديكورات والإكسسوارات ومكياج الممثلين ودراسة مدى تأثيرها على الإضاءة كما عليه أن يعرف كيفية توزيع الإضاءة بما يتناسب مع مناطق المسرح وأحداث العرض المسرحي.

أمّا عن الإضاءة في السينما فتتم عبر إضاءة الديكورات في التصوير الداخلي من جهة وإضاءة المشاهد ككل، أي في البلاتوه يتضافر أربعة مجموعات رئيسية من المنابع الضوئية فنجد:

-لمبات الوجه: تعطي الجزء الأكبر من الإضاءة وهي عادة لمبات يسهل ضبط نورها.

-إضاءة المكان أو المحيط: وهي إضاءة تكميلية لتلطيف وتخفيف حدّة الظلام القاتمة. وتستخدم كذلك، تبعاً لكثافتها، في تحديد الجو الخاص لكل ديكور أو لكل مشهد.

-الإضاءة الخلفية: وهي لمبات معدّة لإعطاء التجسيد اللازم للصورة وذلك بفصل الممثلين عن الديكور.

-المؤثرات الضوئية: وهي تشبه مكياج النماذج المركبة، تبدل ملامح وجه الممثل وتغيير مظهر الديكور أو الجو العام للمظهر وفي التصوير الخارجي يستعمل المصور "عاكسات ضوئية" بيضاء أو تلميع أو تعويض، النقص في الإضاءة وهي "بانوهات" من الخشب تغطى بصفائح من القصدير أو الألمنيوم وتطلى باللون الأبيض، كذلك يستعمل المصور الإضاءة الصناعية مع الإضاءة الطبيعية(الشمس) ويزاوج بينهما.

وعليه يمكننا القول إن الإضاءة في السينما والمسرح لها نفس الغاية لكن تختلف من حيث الأداء والاستخدام.

4-6 الموسيقى: تمتاز الموسيقى في الحقل الفني بوظيفة إبداعية هامة وذلك لتجسيدها لعدّة أفكار تعجز الحركة والكلمة على إيصالها للمشاهد، فمن خلالها يقوم المخرج بتفسير وايضاح عدّة معاني يعجز عنها التمثيل فهي تساير الحدث مسرحيا كان أو سينمائي، لم يتم إدماج الموسيقى التصويرية في الأفلام السينمائية بصورة اعتيادية، لأنّها تعد عنصراً ضرورياً في الفيلم، بحيث يشعر المشاهد أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم لأنها تساعده على الاندماج في جو الفيلم وإيقاعه العام، فهي تعدّ عنصراً جوهرياً من بين أهم المؤثرات السمعية لدى المشاهد والممثل وعليه ينبغي أن يأخذ المؤلف الموسيقي بعين الاعتبار مجموعة من الشروط الواجب توفرها في الموسيقى المصاحبة للحركات وهي:

-يجب أن تساير سرعتها وميزاتها المدى الطبيعي لكل حركة.

-أن يكون إيقاعها متماشياً مع إيقاع الحركة ومصوراً وباعثاً على تأديتها.

-أن يكون هناك ربط وائتلاف بين أجزائها من ناحية وبينها وبين الحركات من ناحية أخرى.

-أن يخدم الشكل الموسيقي كلا من الحركات والألحان.

-أن تكون سهلة تستوعبها الذاكرة من الحركات والألحان.

-يفضل أن تكون أنغامها مألوفة نابعة من صميم البيئة قدر المستطاع[24].

لأنّ الدراسات الحديثة أثبتت أن العمل بمصاحبة الموسيقى يجعل الشخص زيادة ملحوظة في العمل المنجز، وهذا يعني أن الموسيقى تعطي للمستمع نشاطاً يؤثر إيجابيا على إيقاعه الصوتي والحركي وهو الشيء الذي يطمح إليه كل من المخرج المسرحي والسينمائي في أعمالهم الفنية سواء في المسرح أو السينما فهي بذلك بصمة أي عمل.

5. أهم تقنيات وآليات الفضاء بين المسرح والسينما:

يعمل كل من المخرج السينمائي والمخرج المسرحي على أعلى درجات التخصص المعاصر في مجالات الفن فكلاهما يقفان بين الممثل والنص باعتبار هذا الأخير مترجم للمترجمين، إنّه أول من يفسر العمل الفني وينقل تفسيره إلى مجموعة المنفذين، وعليه نستطيع القول" إنّ المخرج السينمائي يشارك فيخلق لحظة سينمائية مع العديد من الفنانين المبدعين وله كلمة الفصل لأنّه هو الذي يطلق كلمات مثل: "انتباه، استعداد، كاميرا...إلخ، وهي ذات المهمة التي يقوم بها المخرج المسرحي، مع بعض الاختلافات الطفيفة في أسلوب العمل ووسائله فهو المتحكم الأول والأخير في زمن ومدة التصوير والتدريبات، بحيث يتعامل مع فريق عمله وفق رؤية إخراجية معينة، تخدم النص وتملأ فجواته وفراغاته بالعناصر السينوغرافية، التي تساهم في خلق الجمالية الفنية للعرض المسرحي، وهو نفس الأمر بالنسبة للمخرج السينمائي، بحيث تختلف مهمته وتنحصر مبدئياً في إعطاء المصور وجهة نظره بالنسبة للتصميم البصري للفيلم، مقسماً هذا التصميم البصري إلى جزء يتعلق بالديكور وآخر يتعلق بالتصوير (هنا يكمن الاختلاف) بحيث يستنبط مع كل منهما على حدا مجال عمله. فهو يعمل مع السينوغراف في مجال الشكل العام للديكور وألوانه وترتيبه في مجال نوعية الملابس ويعمل مع مدير التصوير فيدرس طبيعة الضوء تقسيم المشاهد إلى لقطات. وهذا ما لا نجده عند المخرج المسرحي بحيث يتعامل مع كل ما هو مباشر، فيعمل مباشرة مع السينوغراف والتقنيين ليشكلوا صورة مباشرة مع الجمهور، لا تحتاج إلى تصوير وآليات سينمائية.

إنّ المخرج بكفاءته العالية وبصيرته الفنية، يعمل على تدريب الممثلين وفق قدراتهم وخصوصيات كل واحد منهم، إضافة إلى عمله مع التقنيين وذلك بإظهار موقفه ورؤيته الإخراجية حول العناصر المكملة لبناء الصورة الفنية النهائية.

يعمل المخرج السينمائي زيادة على المخرج المسرحي بتقنية المونتاج: هذه العملية تعد غاية في التعقيد، إنّه يستطيع بتصويره العقلي أن يتخيل كيف ستبدو اللقطات اللاصقة؟ انطلاقا من لقطات منفردة ومشاهد منفصلة، فهو يعمل على أصغر أجزاء الكل وهو الاختلاف الجوهري بين المسرح والسينما. ففي المسرح تعمل الموسيقى والإضاءة على الربط بين المشاهد، أما في السينما نجد المونتاج، وقد ظهر في إحدى التجارب السينمائية أن أمكنة غير مستمرة عندما توحد معاً عبر المونتاج ستظهر أمام المشاهدين وكأنّها مستمرة أي أنّها تشكل في مجملها مكاناً واحداً (نفس المكان)، ومن هنا تتجلى لنا جمالية استخدام هذه التقنية، التي تسمح للمخرج بتشكيل وتجسيد ما يشاء من الفضاءات والأمكنة التي تخدم موضوعه في الفيلم وذلك من خلال التصوير بحريّة في المكان الأقرب لطاقم التصوير وهذا ما يجعل مهنة الإخراج واحدة من أصعب المهن في الفن سواء كان ذلك في المسرح أو في السينما.

يبدأ عمل المخرج في المسرح بتوضيح نص المسرحية للممثلين ثم السينوغراف ثم الملحن ثمّ التقنيين وهو يقرأ معهم، ويسعى لإيجاد واستخلاص الفكرة العامة للنص وشرحها لكل فريق العمل ثم ينقل مجموعة الممثلين إلى مرحلة التمثيل.

يشرف المخرج على التدريبات التي تكون موازية لجملة من التوجيهات والتمارين المعينة، التي تخدم العمل ككل، وفق برنامج تدريبي صارم يديره المخرج. وهذه الأمور تسير على نحو مغاير في السينما، فأمّا في السينما يتعامل المخرج مع الديكور الأول فيقف أمام مهمة التصوير على شريط الفيلم أي أنّه عليه أن يثبت نهائياً مجموعة من المقاطع المنفصلة من عمله القادم، وما من إمكانية بعد ذلك للتعديل ولا تكون المقاطع المصورة أولا

بالضرورة بداية الفيلم الفعلية، زد إلى ذلك تركيزه على التمثيل والتقاط الكاميرا لتلك اللقطات بحيث يجب عليه ضبط زاوية التصوير حركة الكاميرا وغيرها من الأشياء التي تعطي بلاغة للصور السينمائية واللقطات بتداخلها مع المؤثرات الصوتية والخدع البصرية الموجودة في عالم السينما.[25]

تتطلب ضرورة العمل الإنتاجي السينمائي تقسيم مواد الفيلم إلى مجموعتين الأولى هي الطبيعية أي المشاهد التي تصور خارج استديو التصوير في الشارع أو الحديقة أ الملعب أو الجبل أو البحر. والمشاهد التي تصور في إستديوهات التمثيل عكس المونتاج المسرحي الذي يقام في مكان واحد هو مكان التدريبات.

تتجلى أيضا الخصائص الوظيفية والجمالية لعملية المونتاج من خلال البدايات الأولى التي قلد فيها السينمائيون فن المسرح حيث كانت الكاميرا موضوعة ومقيّدة مثل متفرج المسرح الذي يرى المنظر المتجسد على خشبة المسرح ثابت المسافة المنظر أمّا اليوم وبالتوازي مع القواعد السينمائية الجديدة، أصبحت النظرة كما يلي:

-مسافة متغيرة المدى وذات ديناميكية بين المتفرج والمنظر مما ينتج تغيير في حجم الصورة السينمائية.

-تقسيم المنظر الكلي إلى عدّة مناظر تحمل دلالات تعبيرية وصور تفصيلية.

-تسجيل الصورة واللقطات التفصيلية داخل المنظر الواحد من زوايا مختلفة ومتنوعة.

-جمع التفاصيل والأحداث المتفرقة في سير منظم موحد، حيث ينتج عن هذا الترتيب الزماني والمكاني وحدة المنظر السينمائي، وهذا التخطيط المسبق لتكوين الفيلم تم تركيبه في إيقاع متجانس موحد هما وجهان لعملية واحدة وهي المونتاج.

هذه مجملاً التقنيات التي يستند إليها كل من المخرج المسرحي والسينمائي في تشكيل ورسم الصورة النهائية لكلا الفضائين.

1.5 دراسة مقارنة للفضاء بين المسرح والسينما (عطيل المشهد الأول):

يختلف الفيلم عن المسرحية في كثير من الأمور، وهذا راجع إلى اختلاف المفاهيم واختلاف التقاليد والمعتقدات بين المجتمعات، إضافة إلى الاختلاف بين الحقب الزمنية، لأنّ المسرحية جرت في الزمن الماضي، وفي مجتمع يؤمن بالأخلاق والدين والتقاليد، لهذا نجد أنّ العلاقة التي ربطت بين "عطيل " و"دزدمونة" هي علاقة زواج شرعية تم في سر خشية أن تلاقي رفض والدها لهذا الزواج، في حين لم نجد "لدزدمونة" في الفيلم والدا أو عائلة تخشى عقابها أو رفضها لهذه العلاقة، وكانت تقيم مع "عطيل" "بدزدمونة" أي رابطة وتم فيما بعد زواجهما المدني دون حضور وليّ أمر العروس، وهذا راجع إلى الواقع الذي يحياه المجتمع الغربي، ويدل أيضا على واقعية الفيلم بحيث تلاشت الروابط العائلية في المجتمع الغربي ولم يعد للزواج أي قيمة إضافة على حملهم لفكرة الحرية الشخصية. لهذا ظهرت علاقة "دزدمونة" و"عطيل" في أول مرة على شكل صداقة حميمية وشكل نفسه كان بين" ياغو" وصديقته"ليلى" اللذان لم يتزوجا والتي إستمرت هذه العلاقة إلى غاية نهاية الفيلم.

لقد حاول المخرج السينمائي "جيوفري ساكس" الحفاظ على مسرحية عطيل، وعنون فيلمه بالعنوان نفسه الذي تحمله مسرحية شكسبير، كما أنّه سطر الطريق نفسها في عملية معالجة الموضوع حيث ركز على قصة الحب التي تجمع بطله "عطيل" وزوجته" دزدمونة"، حملت شخصيات الفيلم الأسماء نفسها التي تحملها شخصيات المسرحية، حيث نجد بطل الفيلم بإسم "عطيل" وزوجته تحمل إسم"دزي" وهو تصغير لإسم "دزدمونة" في المسرحية، أماّ "ياغو" فيحمل نفس الإسم إضافة إلى "كاسيو" و"رودريغو"، ونجد أيضا "ليلى" صديقة "ياغو" وهو أيضا إسم تصغير لإسم "إيميليا" زوجة "ياغو" في المسرحية.

لقد ظهرت المسرحية في صورة أكثر احتشاماً وتحفظاً من الفيلم، فعند الحديث عن المشاهد الحميمية مثلاُلم تظهر المشاهد الغرامية بين "عطيل""ودزدمونة" في حين أن الفيلم قد أكثر من هذه المشاهد، حيث ركز عليها أكثر لإظهار الحب الذي يجمع بين "عطيل""زوجته

"دزدمونة"، وذلك إصرارا من المخرج وهنا يكمن الفرق بين المسرح والسينما فالممثل المسرحي يدرك بأنه يواجه جمهوراً، لهذا يتعذر عليه إظهار المشاهد الغرامية، أمّا الممثل السينمائي فيؤدي دوره بدون أيّة تحفظات إلى درجة أنّه يمارس الجنس مع عشيقته دون أي حرج ، كما يمكن هنا تدخل الخدعة البصرية كما أنّه يدرك بأن الكاميرا ستساعده على تأدية دوره على أكمل وجه. إضافة إلى ذلك فإنّ الجانب التجاري الذي يطغى على السينما يحتم على المخرج التركيز على هذه المشاهد، لأنّ الأموال الباهظة للإنتاج تتطلب مدخولا باهظا ليعادل ما صرف زد إلى ذلك إصرار المخرج السينمائي على إظهار قصة "عطيل" في صورة أكثر واقعية من المسرحية، لقد أراد عكس الحب الكبير الذي يربط عطيل بزوجته "دزدمونة" من خلال التركيز على تلك المشاهد الجنسية، حيث نجد أنّ المسرحية قد ظهرت في صورة عفيفة تكاد تخلو من المشاهد الغرامية بينهما عدا بعض القبلات.

الفيلم عموماً ما جاء في حلة عصرية مقارنة بالمسرحية التي دارت أحداثها في قرون ماضية، استعمل المخرج في الفيلم تقنيات حديثة نذكر منها تقنية الإطار المائل المزاج التلازمي وغيرها بحيث ظهر الفيلم مختلف عن المسرحية وهذا رجع للتطور التكنولوجي الذي شهدته السينما.

أول ملاحظة يمكن تدوينها حول الاختلافات الموجودة بين الفيلم والمسرحية يكمن في بداية المشهد الأول؛ من خلال الفضاء العام ن فنجد: في بداية الفيلم، بدأ بإظهار مشهد "دزدمونة" وهي نائمة وظهرت عيناها مغلقتين، ثم تحركت الكاميرا تدريجياً نحو شفتيها، وكأن ديزني تحركهما دلالة على تعطشها لقبلات "عطيل" وكان هذا الأخير يتأملها وهي نائمة، ولما استفاقت وأخذته بين دراعيها واحتضنته بشدة في حين نجد أن المسرحية قد بدأت بمشهد يظهر فيه "ياغو" و"رودريغو" في أحد شوارع البندقية، يتحدثان عن عطيل وهما يضمران له الحقد والكره، حيث قال "ياغوا" لصديقه "رودريغو" أجل...ولا أزال أكرهه حتى الآن.. ولك أن تحتقرني إذا كنت لا تكرهه"[26]

ومن هنا يمكننا الاستنتاج فكرة الحب الذي تحدث عنه" ياغو" في هذا المشهد وحقده على "عطيل لأنّه أراد أن يكون مكانه، إنّه الحب الذي سلب منه حبه "لدزدمونة" التي فضلت عطل عليه ومن هنا يتأكد لنا أنّ المخرج الفيلم استطاع اظهار قصة "عطيل" في صورة أكثر واقعية من المسرحية، وذلك بفعل البلاغة الصورة السينمائية وحركة الكاميرا التي خدمت المشهد ووصل تأثيره أكثر من تأثير أولا لمشهد في المسرحية لأنها" تلعب دوراً كبيراً، وتظهر ما عجز الممثل على إظهاره فهي تحل محله في بعض الحركات والإنفعالات"[25].

والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها أن المخرج "جيوفري ساكس "قد وظف في هذا الفيلم كل الوسائل السينمائية التي تساعده في إيصال المعنى الحقيقي لقصة عطيل لقد أراد أن تكون قصة مشابهة للمسرحية، إلاّ أنّ الواقع فرض عليه إحداث بعض التغييرات.

6.خاتمة:

يمكننا القول أنّ المخرج عامة سواء في المسرح أو السينما، يقوم باستخدام النص كوسيلة حاملة لمجموعة من العلامات ودمجها مع عناصر فنية أخرى كالممثل السينوغرافيا، الإضاءة، الموسيقى...إلخ لتشكيل الفضاء ومن ثم نجد أنّ الفضاء المسرحي يختلف بشدة عن الفضاء السينمائي من حيث أنّه يأخذ بعين الاعتبار حركة الممثل فقط، وأحيانا وهذا مستبعد يأخذ حركة المشهد ككل أما الفضاء السينمائي، فهو ببساطة لا يمكن أن يحقق بدون تحريك الكاميرا ، وأخذ حركتها بعين الاعتبار بانسياب أو بتقطيع أو بسرعة أو ببطئ، لأنّ حركات الممثل وحدها لا يمكن أن تكوّن فضاءا سينمائيا كما هو الحال في المسرح.

الفضاء المسرحي يقوم من خلال ملئه بالعناصر والسينوغرافية مع احترام التتابع المشهدي للعرض، لكن الفضاء السينمائي عبارة عن سرد المشهد عن طريق نظام اللقطات.

–المسرح عامة والفضاء المسرحي منذ الأزل مستقل عن التكنولوجيا، إلاّ ما نجده مرات فيما يخص التقنيات السينوغرافية الحديثة فقد أسّسه رجال على ركائز ذاتية معتمدين على أسس مسرحية محضة، بينما السينما وبالأخص الفضاء السينمائي فقد اعتمد على ركائز خارجية،

ونجد في مقدمتها التكنولوجيا التي ساهمت في تطوير هذا المجال وجعلته حقلاً لها، فقد أصبح مصير هذا الفن ومصير فضاءه مرهوناً بها وبالتالي فإن مجال المقارنة بين الفضاء المسرحي والفضاء السينمائي يبقى مجالاً خصباً يستدعي أدوات إجرائية لمقاربة مثل هذه الدراسة التي ركزت على تبيان أوجه التشابه ونقاط الاختلاف بين المسرح والسينما وإن كان النص يحوي بدوره صورة للفضاء.

5. قائمة المراجع:

1-سعيد الناجي: السينما أسطورة القرن العشرين: مجلة الفيصل العدد 277، الرياض سنة1999، ص36.

2-دي جانيتي لوي:فهم السينما، ترجمة:جعفر علي، مكتبة العيون، الدار البيضاء، دط، دت ص03.

3-ريميز أوسكار: الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ترجمة: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1986، ص، 07.

4-لوي دي جانتي، مرجع سابق، ص، 04.

5-ينظر: جالاويماريان: دور المخرج في المسرح، ترجمة: لويس بقطر، هيئة الكتاب القاهرة، دط، 1970ص، 78.

6-جرامون روبير لافون: السينما المعاصرة وقضايا الساعة، ترجمة: موسى بدوي، الطبعة العربية، شركة التراد كسيم الناشر للطبعة العربية، جونيف1977، ص، 37.

7-pierre sorlin-souologre de cinéma-ouverture pour l'histoire de demain ed ambier montage paris .1977 .p67. -

8-ينظر: سعيد الناجي: السينما أسطورة القرن العشرين، مرجع سابق، ص، 36.

9-ينظر: عقيل مهدي يوسف، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة عمان، دط، 2012، ص، 102.

10-عمر عتيق: ثقافة الصورة، "دراسة أسلوبية"، عالم الكتاب الحديث، الأردن، دط، 2011، ص، 01.

11-فايزة يخلف: الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي، مجلة الصورة والإتصال يصدرها مخبر الإتصال الجماهيري وسيمولوجية الأنظمة البصرية، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد1و2، جوان2015، ص، 155.
12-عمر عتيق: ثقافة الصورة "دراسة أسلوبية"، مرجع سابق، ص، 02.
13-روم مخائيل: أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدنات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981، ص، 20.
14-النادي عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1980، ص، 146.
15-ينظر: فرانكجوتيان: فنون السينما عن كتاب "أحب السينما"، ترجمة وإعداد عبد القادر التلمساني، الهيئة المصرية العامة للكتاب الجزء الأول، دط، 2005، ص، 18.
16-فولتون ألبيرت: السينما آلة وفن ترجمة: صالح عزالدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ص، ص، 212، 211.
17-ينظر: لخضر منصوري محاضرة مدارس الإخراج المسرحي، سنة أولى ماستر(إخراج مسرحي)، الموسم الدراسي:2013-2014.
18-إريك بنتلي: المسرح الحديث" دراسة في الدراما ومؤلفيها، ترجمة محمد عزيز، مراجعة: أحمد رشدي صالح، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، دمشق1960، ص، 51.
19-النادي عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص، 187.
20-Eisenten :le mettre en scene :tra : jasques aumont et jean louis camolli union general d'édition et cahiers du cinéma,1973 p148.
21- الكيلاني إبراهيم: العالم السينمائي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1967، ص، 91.
22-محمد حامد علي: الإضاء المسرحية، بغداد ، مطبعة الشعب، منشورات جامعية، بغداد، أكاديمية، الفنون الجميلة، ط1، 1975، ص، 08.
23-محمد حامد علي:مرجع نفسه ص، 09.

24–معيوف ذنون حنتوش وآخرون: المبادئ الفنية والتعليمية بالجمباز والتمرينات البيئية الموصل، مطابع الجامعة الموصل ، 1985 ص393.

25–ينظر: قيسالزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما دمشق، دط، 2006، ص، .188

26–وليام شكسبير: عطيل، ترجمة: أبو العيد دودو، موفمللنشر، الجزائر، 1994 ص01.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 405 – ص 424

دور المواد السمعية والبصرية في حفظ التراث الوثائقي المخطوط

The role of audio-visual materials in preserving the manuscript documentary heritage

د. بن عراج عمر

[1] الانتساب المهني: جامعة جيلالي اليابس – سيدي بلعباس– bino.omar@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/01/08 تاريخ القبول: 2020/02/28 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يحظى المخطوط باهتمام واسع من طرف المكتبات، ومراكز المعلومات، والمؤسسات المتخصصة لأنه يحمل في طياته تراثا ثقافيا، وعلميا، وفنيا، وقد ساعد على حفظه استخدام الوسائل، والمواد السمعية البصرية، حيث أدمج في مجال المواد المصنعة التي لا يدخل الورق في تكوينها، فهو عبارة عن أوعية من المعلومات اللاورقية التي يندمج فيها الضوء والصوت والمواد الإلكترومغناطيسية في تسجيل المعلومات حيث يصبح على شكل مصغرات، أو أشكال مصغرة تحتوي على معلومات ثرية، ومهمة للعديد من الباحثين.

كلمات مفتاحية: المخطوط، التراث الوثائقي، السمعية والبصرية، المواد، دور، حفظ.

Abstract:

The manuscript has a wide importance for libraries, information centers, and specialized institutions because it carries within it cultural, scientific, and artistic heritage. The use of media and audio-visual materials helped to preserve it. Where it was incorporated in the field of manufactured materials that are not made of paper, it is a paperless containers of information in which light, sound and electromagnetic materials merge in recording information where it becomes in the form of thumbnails, or miniature forms that contain rich information, and are important to many researchers.

Keywords: Manuscript documentary heritage, audio-visual, information, light, sound.

1. مقدمة:

يعد ظهور فن الكتابة من أهم المراحل التي عرفها الإنسان في تاريخه، فبواسطتها استطاع أن يدون معارفه، وينقل خبراته، واكتشافاته إلى غيره. هذه الكتابات حافظت عليها الأجيال لتصبح فيما بعد على شكل مخطوطات نادرة تحوي تراثا ماديا يعكس التطور الذي عرفته المجتمعات القديمة.

عرف العرب أهمية المخطوط منذ العصر الأموي؛ حيث تفننوا في الحفاظ عليه لما يحمله من مميزات فكرية، وجمالية في طريقة الكتابة، وشكل المخطوط، ومواد صنعه، بالإضافة إلى محتوياته الهندسية كالزخارف، والرسومات. هذا الاهتمام توارثه الباحثون، والمهتمون إلى يومنا هذا خاصة بعد ظهور الوسائل التكنولوجية الحديثة التي ساهمت في الحفظ، واختزان المعلومات، ووضعها في مواد سمعية بصرية، ورقمنتها مما يجعلها في متناول المختصين بطريقة سلسة.

في هذا الإطار جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على أهم الأساليب السمعية والبصرية، وأنجع الطرق لرقمنة المخطوطات العربية لتكون مادة مساعدة في معرفة الماضي، والإطلاع على مكوناته.

فالإشكالية التي نريد الإجابة عليها تتناول موضوع حفظ التراث العربي المخطوط من خلال بعض المواد السمعية والبصرية، حيث يمكن طرح السؤال الآتي:

ماهي أنجع الأساليب لحفظ التراث الوثائقي المخطوط، وهل تساهم المواد السمعية والبصرية، وعمليات الرقمنة المختلفة في حماية المخطوط من الزوال؟

وانطلاقا من هذه الإشكالية الأساسية، وضعنا فرضيتين نسعى لإثباتهما وهما كالآتي:

* تلعب المواد السمعية والبصرية دورا هاما في حفظ المخطوطات.

* توجد مميزات فنية وتقنية لرقمنة المخطوطات، ولها دور هام في حفظ التراث الوثائقي المخطوط.

2. نشأة المواد السمعية البصرية:

لقد تطورت أشكال الأوعية الفكرية تطورا كبيرا عبر التاريخ، ومرت بمراحل متعددة، فبعد أن كانت العظام والخشب، وألواح الطين والجلود والبردي مواد أساسية لتسجيل المعلومات تطورت الأوعية الفكرية، ودخلت مرحلة جديدة وخاصة بعد اختراع الورق والطباعة، وأخذ الكتاب شكله الحالي وعاش ردحا من الزمن لا ينافسه منافس. لكن مع تزايد حركة النشر في العالم، ودخول الشركات التي تعمل في مجال المعلومات في منافسة حادة فيما بينها أدى ذلك إلى ظهور أشكال جديدة من الأوعية الفكرية. وزادت المنافسة حدة مع إمكان نسخ، وإنتاج نسخ عديدة في وقت قصير من هذه الأشكال وكان القرن التاسع عشر والعشرون أرضا خصبة لهذه المنافسة[1].

وكان من الطبيعي مع التطور التكنولوجي في جميع المجالات، وخاصة مجال علم المعلومات، واستخدام أجهزة حديثة، وأنواع مختلفة من الحاسبات الإلكترونية لتنظيم المعلومات أن تظهر أشكال جديدة للأوعية الفكرية. وليست المصغرات الفيلمية وحدها التي تنفرد بميزة توفير المكان والحيز الذي يشغله الكتاب، ولكن هذه المميزات تنسحب أيضا على المواد السمعية البصرية، وملفات البيانات الآلية، وأقراص الليزر علاوة على سهولة استخدام واسترجاع المعلومات المسجلة عليها.

وإذا كان تعدد وتنوع أنماط المواد السمعية البصرية يعتبر في حد ذاته قيمة كبيرة يتيح للأفراد والمكتبات على السواء استخداما أفضل ومرونة أكثر في تخزين، وحفظ، واسترجاع المعلومات فإن هذا التنوع يعتبر عقبة كأداء في وجه المكتبات ما لم تتبعه سيطرة كاملة على المقاييس التي تصدر بها هذه المواد. وتعتبر مشكلة التوحيد القياسي هي من أهم ما تواجه المكتبات الآن، وخاصة أن كل صباح يطلع علينا شكل جديد من الأجهزة، والمعدات، والأدوات التي تختلف في معاييرها عن تلك التقنيات التي تقتنيها المكتبات بالفعل ومنها المواد السمعية والبصرية.

فالمواد السمعية البصرية هي المواد التي تعتمد على السمع أو على البصر، أو عليهما معا في إدراك واستقاء المعلومات التي تحملها، وتنقسم إلى ثلاث فئات[2]: مواد سمعية، ومواد بصرية، ومواد سمعية بصرية في نفس الوقت.

والمواد السمعية تعتمد على السمع وحده في استقاء معلوماتها، ومن أمثلتها الأسطوانات، والأشرطة، والأسلاك الممغنطة. والمواد البصرية تعتمد على البصر وحده في إدراك معلوماتها؛ ومن أمثلتها الخرائط، والصور، والشرائح، والأفلام الصامتة، أما المواد السمعية البصرية فهي تعتمد على الأذن والعين في نفس الوقت لاستقاء مادتها العلمية.

3. مفهوم التراث الوثائقي المخطوط:

التراث في اللغة العربية مشتق من كلمة ورث وترادف الإرث والميراث، ويعني ما يرثه الإنسان عن والديه من مال وممتلكات أخرى. ومصطلح التراث يدل على مجموع نتاج الحضارات، فهو الوسيلة التي أعطت لتلك الحضارات شخصيتها، والتي استطعنا أن نستدل على عظم هذه الحضارات من خلال مبانيها الأثرية أو أساطيرها التي وصلت إلينا[3]. وأيضا نتائج تجارب الإنسان، ورغباته، وأحاسيسه، سواء كانت في ميادين العلم، أو الفكر، أو اللغة، أو مجالات أخرى، حيث يمتد التراث ليشمل جميع نواحي الحياة المادية واللامادية للمجتمع من فلسفة، ودين، وفن، وأيضا التراث الفكري المتمثل في الآثار المكتوبة الموروثة التي تحفظ في العديد من المؤسسات مثل المتاحف والمكتبات والخزانات الخاصة.

أما المخطوط: فلم تكن كلمة المخطوط، أو مخطوطة المستخدمة حاليا في هذا العصر معروفة في القديم إطلاقا بمعناها الاصطلاحي؛ إذ لم تكن مستخدمة، وكانوا يستعملون بدلا منها اسم "كتاب"، أو "سفر"، أو "جزء"، أو "رسالة"، أو "مجلد"، وغير ذلك من المصطلحات، وكانت هذه العبارات تطلق على كل كلام مؤلف يبحث موضوعا ما، أو عدة موضوعات مسجلة في أوراق مكتوبة بخط اليد.

وظهرت كلمة المخطوط في العصر الحديث لتقابل كلمة مطبوع، بعد أن عرف العالم الطباعة، وصارت تطلق على نسخة الكتاب التي خطها المؤلف، أو غيره من النساخ بخط اليد، والنسخة التي يدفعها المؤلف إلى المطبعة ليطبع فيها ثم ينشر[4].

4-أنواع المواد السمعية والبصرية التي تعنى بحفظ التراث الوثائقي المخطوط:

1.4 الميكروفيلم وصيانة المخطوطات:

1.1.4 مفهوم الميكروفيلم:

للميكروفيلم تعريف محدد، يعني التسجيل المصغر Micro للوثائق، والمعلومات، على وسط حساس للضوء يعرف بالفيلم. وقد ولدت فكرة التسجيل المصغر إبان حصر جيش فرنسا عام 1860م، حيث لجأ إليه الفرنسي رينيه داجرون في تصغير الرسائل، ونقلها بالحمام الزاجل تفاديا لحصار جيشه، ثم بدأت الفكرة تتطور، وتنتشرشيئا فشيئا حتى صارت علما قائما بذاته، يضيف وعاءا فكريا جديدا لذاكرة الإنسان الخارجية، بعد أن عجزت الأوعية المكتبية، والسمعية، والبصرية على مسايرة زحام الحياة، وتزايد حركة النشر في أنحاء العالم[5].

وعملية التسجيل الميكروفيلمي، او التصوير الميكروفيلمي، وعملية دقيقة، تنقل فيها كافة التفاصيل، والبيانات من الوثيقة إلى مساحة فيلمية محددة، (اللقطة) على الفيلم تعرف بنسبة التصغير Reduction Ratio، وتتفاوت نسبة التصغير حسب قرب، وبعد الكاميرا عن الوثيقة. وعموما هناك أربع درجات من درجات التصغير:

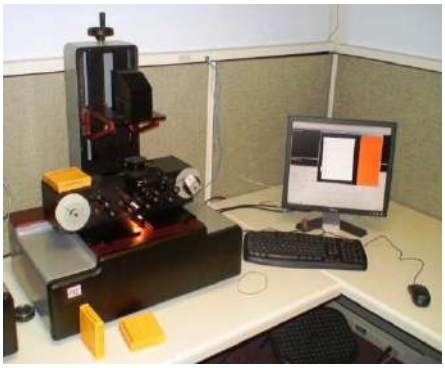
1- Low Reduction: وهي التي يصغر فيها العمل إلى أقل من 16 مرة أي بنسبة التصغير 16: .01

2- High Reduction: وهي التي يصغر فيها العمل ما بين 31-60 مرة.

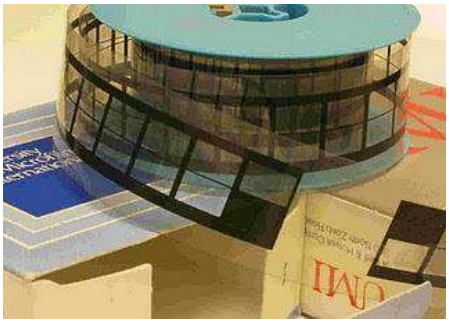
3- Very High Reduction: وهي التي يصغر فيها العمل بين 61-90مرة.

4- Ultra-high Reduction: وهي التي تزيد فيها درجة التصغير عن 90 مرة.

الشكل01: جهاز الميكروفيلم



الشكل02: شريط الميكروفيلم



2.1.4 أشكال المكروفيلم:

يشمل مصطلح أشكال الميكروفيلم جميع الوسائط (الأفلام) التي تحمل التسجيلات المصورة للمعلومات، والتي تعرف كمفهوم عام بالمصغرات الفيلمية[6]. وقد اختلف أشكال هذه المصغرات مع تعدد أنواع المعلومات التي يتم تسجيلها، ومع ما يلزم لحفظ واسترجاع أي منها. وعموما تنقسم أشكال المصغرات الفيلمية إلى قسمين، الأول، ويشمل الأشكال الملفوفة Roll Forms، والثاني، ويشمل الأشكال المسطحة Flat Forms وفيما يلي عرض عام لهذه الأشكال[7]:

أولا: أشكال الأفلام المفتوحة:

وهي أكثر الأشكال انتشارا، حيث تتيح تجميع معلومات الموضوع الواحد في لقطات متتالية، تسهل للباحث مهمة متابعتها بسهولة، وهذا بجانب سهولة حفظها، وانخفاض تكاليف إنتاجها وسهولة نسخها، او تحويلها إلى بعض الأشكال المسطحة الأخرى.

وتتاح الأفلام الملفوفة بطول 100 قدم، وبعرض 8، 16، 35، 70، 105 ملمتر، ولكن أكثرها استعمالا مقاس 16ملل، 35ملل.

وتختلف سعة الفيلم من حيث عدد الكادرات (اللقطات) التي يمكن تسجيلها عليه طبقا لمقاس الكارد، وأسلوب التسجيل المتبع، وعرض الفيلم المستخدم، وحجم الصفحات المحملة، ونوع الماكينة، ونسبة التصغير. وبصفة عامة يستوعب الفيلم الواحد مقاس 16ملل بطول مائة قدم ما بين أربعة آلاف إلى ثمانية آلاف لقطة، في حين أن الفيلم مقاس 35 مم وبنفس الطول يستوعب حوالي ألف صورة، وتفصل الأفلام مقاس 35 ملل في حالة تصوير الوثائق الكبيرة المساحة كالمخطوطات، واللوحات الهندسية، والإعلانات.

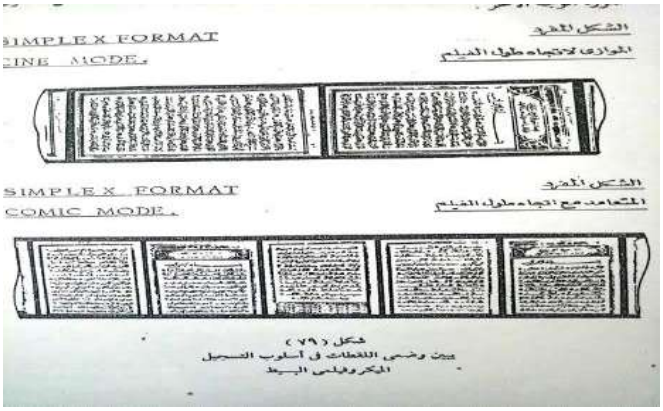
- أسلوب التسجيل على الفيلم:

يقصد به شكل التسجيل على الفيلم، ويكون بأحد الأشكال الثلاثة الآتية:

1/ تسجيل مفرد أو بسيط Simplex Format:

حيث تسجل اللقطات واحدة تلو الأخرى في صف واحد على طول الفيلم، بحيث يشغل كل منها عرض الفيلم بأكمله، وهنا إما أن يكون اتجاه اللقطات موازيا لاتجاه طول الفيلم، وتظهر الكتابة متعامدة مع جوانبه، ويعرف هذا الوضع بـــ Cine Mode ، أو قد يكون اتجاه اللقطات متعامدا على جوانب الفيلم[8]، وتظهر الكتابة موازية لاتجاه طوله، ويعرف هذا الوضع بـComic Mode ويبين الشكل الثالث هذين الوضعين:

الشكل 03: أسلوب التسجيل الميكروفيلمي البسيط



شكل (٧٩)
يبين وضعي اللقطات في أسلوب التسجيل
الميكروفيلمي البعد

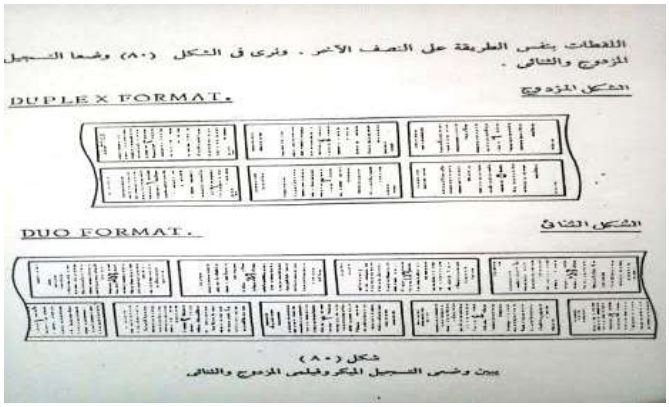
2/ الشكل المزدوج Duplex Format:

ويتم في حالة الرغبة في تسجيل كلا وجهي الوثيقة، حيث يتم تسجيل لقطتين بجانب بعضهما البعض بعرض الفيلم، تحمل إحداهما صورة مصغرة لوجه الوثيقة، وتحمل الأخرى صورة الوجه الآخر.

3/ الشكل الثنائي Duo Format:

وفي هذا النوع من الأشكال تسجل اللقطات تلو الأخرى بطول الفيلم، وحتى نهايته، بحيث تشغل كل لقطة نصف عرض الفيلم، ثم يعكس الفيلم، ويبدأ تسجيل اللقطات على النصف الآخر. ونرى في الشكل الرابع وضعا التسجيل المزدوج والثنائي:

<u>الشكل 04: يبين وضعي التسجيل الميكروفيلمي المزدوج</u>



شكل (٨٠)
يبين وضعي التسجيل الميكروفيلمي المزدوج والثنائي.

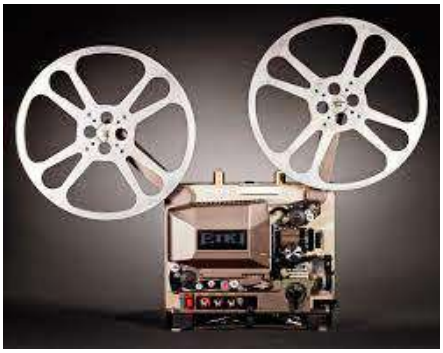
- أوعية تداول استخدام الأفلام الملفوفة:

يتاح استخدام الأفلام الملفوفة إما على بكر مفتوح Reel أو بكر مغلق، والبكر المغلق إما على بكرة واحدة Cartridge أو على بكرتين Cassette كما يلي:

1/ البكر المفتوح:

وهو أسهل الأشكال استخداما، لسهولة فكه وتركيبه، ومتابعة لقطاته، إلا أنه أكثرها تعرضا للتلف:

الشكل 05: البكر المفتوح



2/ الكارتدرج Cartridage:

يعرف أيضا بالخرطوشة، وهو عبارة عن علبة واقية من البلاستيك، يوضع بداخلها الفيلم على بكرة بطريقة تسهل تركيب طرف الفيلم في جهاز القراءة.

الشكل 06: الكارتردج لتداول الأفلام الملفوفة

3/ الكاسيت Cassette:

وهو أكثرها أمنا على الفيلم، حيث يلف الفيلم على بكرتين متقابلتين يسهلان استخدامه مع جهاز القراءة:

الشكل 07: صورة الكاسيت المتداولة للأفلام الملفوفة

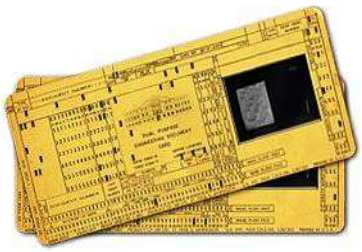
ثانيا: الأشكال المسطحة وأوعية تداولها:

الأشكال المسطحة إما تنتج مباشرة بواسطة أجهزة خاصة، أو تجهز من تحويل فيلم ملفوف. ويحتوي كل شكل منها على صورة واحدة او أكثر من صوره، كما في النماذج التالية:

1/ البطاقات ذات الفتحة Aperture Card:

تعرف أحيانا بالبطاقة المعتمة[9]، وهي عبارة عن بطاقة من الورق المقوى نسبيا ذات 80 عمودا، أبعادها 85.5×187مم، تتوسطها فتحة مستطيلة، يثبت فيها صورة مصغرة واحدة مسجلة على فيلم 35 مم، تغطى بطبقة رقيقة من البولي إيستر Polyester، وتخصص المساحة العلوية من البطاقة لكتابة بياناتها، وتقرأ هذه البيانات بالعين، وتنتج هذه البطاقات بطريقة مباشرة حيث تكون مجهزة بشريحة الفيلم الخام، ويتم تسجيل الصورة عليها، وتحميضها ذاتيا بجهاز Aperture Card Camera Processor، أو تجهز بإدخال كارد (لقطة) معالج من فيلم 35 مم بين شريحتين دقيقتين، وشفافتين مثبتتين على فتحة البطاقة.

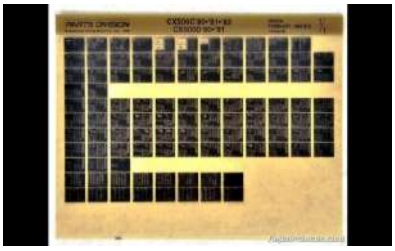
الشكل 08: البطاقات ذات الفتحة



2/ الحافظة الشفافة Jacket:

تعرف أحيانا بالفيلموركس، وهي عبارة عن شريحة من طبقتين رقيقتين جدا من البلاستيك الشفاف مقسمة إلى عدة قنوات بغرض الفيلم الذي سيتم تعبئته بها، وهي تنتج بمساحات مختلفة أكثرها استخداما بأبعاد 105×148 مم. ويتم إعدادها بتقطيع الفيلم الجاهز إلى شرائح طولها من 3–6 سم، وإدخالها في القنوات. وهذا النوع من الأوعية المسطحة يسمح بتعديل المعلومات المحملة بالحذف، أو بالإضافة حسب المطلوب[10].

الشكل 09: الحافظة الشفافة



3/ الميكروفيش Microfiche:

الميكروفيش عبارة عن شريحة فيلمية مستطيلة الشكل تتاح بأحجام مختلفة، أكثرها انتشارا 4×5 بوصة[11]، تحمل مجموعة من التسجيلات المصغرة مرتبة في نظام شبكي، على هيئة صفوف وأعمدة. وللميكروفيش الواحد درجتان للتصغير، درجة تصغير شديدة جدا، لتصغير النص، ودرجة تصغير عادية للعنوان، حتى يمكن التعرف عليه بسهولة. ويتميز الميكروفيش بسهولة تحميله، بالإضافة إلى طول عمره الذي يصل إلى 250عام.

الشكل 10: الميكروفيش

4/ الالترافيش Ultrafiche:

يشبه الميكروفيش في فكرته إلا أن درجة التغير فيه أعلى من درجة تصغير الميكروفيش، حيث تصل إلى (252÷1)، وتستوعب الشريحة عددا أكثر من اللقطات دون فقد في التفاصيل[12].

الشكل11: جهاز الالترافيش

5/ المكروكارد Microcard:

عبارة عن بطاقة بيضاء مصقولة من الورق الحساس المستخدم في طبع الصور الفوتوغرافية، وتتاح بأحجام 3×5 بوصة أو 4×6 بوصة، وتستوعب البطاقة حوالي 400 صفحة[13]، وتظهر الكتابة فيها سوداء، وخلفية الصفحة بيضاء، ويتميز هذا النوع بطول عمره الذي يصل إلى عدة قرون.

الشكل 12: الميكروكارد

6/ الميكرو أوبيك Micro opaque:

عبارة عن صورة فوتوغرافية على ورق حساس، تجهز بطبع شرائح الميكروفيش الشفاف بالتلامس مع هذا الورق الحساس، ويظهر المكروأوبيك كأنه فيلم سالب، تكون الكتابة فيه بيضاء، وخلفية الصورة سوداء. وقد يكون الميكروأوبيك مطبوعا على كلا الوجهين باستخدام ورق حساس من الوجهين.

الشكل 13: جهاز الميكرو أوبيك

3.1.4 مزايا استخدام الميكروفيلم مع المخطوطات:

للمصغرات الفيلمية فوائد عديدة في حياة الإنسان بصفة عامة، وللمخطوطات بصفة خاصة، وتتمثل هذه الفوائد فيما يلي:

– التغلب على مشكلة التخزين بتحميل الوثائق على أفلام مصغرة يسهل تنظيمها وحفظها في حيز يعادل 2‰ من الحيز الذي تشغله الوثائق الأصلية، وبذلك يختصر مكان التخزين بنسبة 98‰.

– تعدد أشكال الميكروفيلم يتيح تسجيل كافة الوثائق بالأسلوب الذي يجعل من تخزينها أو استرجاعها أمرا سهلا[14].

– التصوير الميكروفيلمي يوحد صور الوثائق المتباينة المقاسات، وهذا يسهل طريقة تداولها وحفظها.

– تسجيل المعلومة على الفيلم يجعل منها سرية تامة حيث لا تقرأ بالعين المجردة.

– المصغرات الفيلمية يسهل تداولها بين الجهات الرسمية، وبين الأفراد، والباحثين.

– التصوير الميكروفيلمي يجنبنا الأخطاء التي يمكن أن تحدث عند نقل محتوى الوثيقة باليد، أو بالآلة الكاتبة.

– التصوير الميكروفيلمي يحقق جانبا اقتصاديا هاما لرخص خاماته، وقلة تكاليف تحميلها.

– تحميل الوثائق على المصغرات الفيلمية بحفظ الوثيقة الأصلية من التداول والتعرض لبصمـــــات الزمن

التي تعتبر العامل الأساسي في تمزقها، وتدهور حالتها[15].

– المصغرات الفيلمية بطبيعة تكوينها البلاستيكي لها صفة الاستدامة، ومقاومة التغير في عوامل البيئة، قياسا باستدامة، ومقاومة الوثائق الأصلية، وهذا يعمل على بقاء المعلومة المصورة تحت أيدي المسؤولين، والباحثين لفترات طويلة، كما يسهل تجديدها بنسخ الفيلم عند اللزوم.

– التصوير الميكروفيلمي يحمل بعض الخصائص الأثرية للمخطوط؛ كنوع الخط، وأسلوب الكاتب، والمادة العلمية.

– قابيلة المصغرات الفيلمية للنسخ يوفر أمنا أكثر للفيلم نفسه، وللوثيقة الأصلية المحملة على لميكروفيلم.

– امكانية نسخ الأفلام يسهل عمليات الإطلاع للباحثين مهما كان عددهم، مع البعد عن الوثيقة الأصلية، والتي غالبا ما تحفظ في مكان مأمون بمواصفات التخزين القياسية.

وإن كانت هذه الفوائد العامة التي تعود على الإنسان من جراء اتباعه لأسلوب التصوير الميكروفيلمي، إلا أننا نستطيع القول أن المزايا، والفوائد المذكورة تعود أكثر فائدتها على المخطوطات، والتي يهمنا بالدرجة الأولى الحفاظ على نسخها الأصلية.

4.1.4 الأضرار التي يتعرض لها الميكروفيلم:

- ظهور بقع صغيرة تعرف بالـAging Blemish Microspots
- تقصف للأفلام، وانكماش طبقة المستحلب الجيلاتينية، وتقعر الفيلم في اتجاه الجوانب.
- تآكل الأساس البلاستيكي للفيلم.
- التصاق الأفلام الملفوفة، ولزوجة أسطح الأفلام المسطحة لتحلل المادة الجيلاتينية.
- نمو بعض الفطريات، والكائنات الدقيقة على الطبقة الجيلاتينية.

5.1.4 وقاية الأفلام من هذه الأضرار:

لوقاية الأفلام من هذه الأضرار يلزم اتباع أسلوبين، الأول يضمن توفير ظروف حفظ جيدة، ومثالية، والثاني يشمل بعض الاحتياطات أثناء تجهيز، وتداول الفيلم، ويمكن تحديد العوامل التي تؤثر على الفيلم أثناء تداوله، وتخزينه فيما يلي:

- اختيار المادة الحساسة للضوء.
- طريقة التحميض، والمعالجة المتبعة.
- الرطوبة النسبية، ودرجة الحرارة في الجو المحيط بالفيلم.
- مخاطر النيران، والفياضانات، والإصابات البيولوجية[16].
- الاقتراب من المواد الكيماوية في صورتها السائلة، أو الصلبة، أوالغازية.

5-الحفاظ على المخطوطات بالاعتماد على تقنية الرقمنة:

تتعد المفاهيم المتعلقة بمصطلح الرقمنة، وربما أبسطها هو "عملية أو إجراء لتحويل المحتوى الفكري المتاح على وسيط مادي تقليدي (مثل: مقالات، الدوريات، الكتب، المخطوطات،

الخرائط....) إلى شكل رقمي. أي إن رقمنة المخطوطات هي بكل بساطة تحويلها من الشكل المطبوع (المكتوب) إلى الشكل الرقمي.

1.5 متطلبات عملية الرقمنة:

تتطلب عملية رقمنة المخطوطات عدة عوامل أساسية من بينها:

- الموارد البشرية:

يعتبر العامل البشري مهم في معادلة رقمنة الأرصدة الوثائقية وخاصة العاملين المؤهلين في ميدان الرقمنة وكذلك الإمكانيات المادية التي تمتلكها المكتبات لتأهيل أو انتداب عاملين لإنجاز مشاريع الرقمنة.

- الموارد المالية:

تختلف تكلفة الرقمنة للمخطوطات باختلاف مشاريع الرقمنة وهي ترتبط بممولين لهم تجارب سابقة في هذا الميدان.

- التجهيزات:

أ-الماسح الضوئي:

تم تطوير هذه التقنية باستخدام أجهزة التصوير الرقمي حيث يتم بواسطة هذا الجهاز تحويل الورق على فيلم شفاف إلى صور الكترونية بهدف إخراجها في صورة منتج نهائي إما مطبوعا لأغراض النشر. وهناك الماسحات أحادية اللون والماسحات الملونة والماسحات الأسطوانية والماسحات اليدوية.

ب-الحواسيب:

نظام التشغيل لوضع قاعدة البيانات المرقمنة ومنها الحاسوب الخارجي لطباعة الوصفات الخاصة لكل مخطوط.

- طابعات لاستخراج المعلومات اللازمة.

– لاسترجاع البيانات المرقمنة وتسجيلها على أقراص وهو ناسخ الأقراص المليزر قابلة للتسجيل .

ج–الانترنيت:

بدأ الاهتمام بشكل واسع برقمنة عدد من المخطوطات وأرشفتها وفهرستها وإتاحة بعضها على شبكة الانترنت من قبل التوسع في النشر المعلوماتي والأهم من ذلك حفظ الذاكرة العربية الإسلامية من الضياع والتلف في منطقة عرفت بتعرضها للحروب والاضطرابات السياسية في فترات زمنية مختلفة وتعتبر مواقع الوراق نت الذي تأسس عام 2000 موقعا رائدا في مجال التوثيق الرقمي لنشر التراث العربي الإسلامي لأمهات الكتب حيث يتيح الوصول إلى أهم الكتب التراثية في الوطن العربي مجانا ضف إلى ذلك مختلف العلوم التي ازدهرت بها الحضارة الإسلامية والمصادر المنشورة في هذا الموقع وما شابهه من المواقع التي تبعث بنسخ المصورة عبر الموقع.

2.5 المميزات الفنية التقنية لرقمنة المخطوطات:

تختلف أنواع الخط العربي حيث نجد أكثر من مائة نوعا أما الأكثر استعمالا هي الخط الكوفي، الثلث الإجازة، المغربي ...إلخ.

إن عملية الرقمنة تأخذ شكلين أساسيين وهما الرقمنة بالصورة ونضرا لخصوصية الخط العربي المكتوب بشكل خاص يستلزم الرقمنة بنمط النص وخصوصية المخطوطات العربية، بشكل عام فإنه من الصعب اعتماد الرقمنة بشكل نص وإنما الاكتفاء بالشكل الثاني وهو الرقمنة بشكل صورة لأسباب خاصة بالمخطوط نفسه ولأسباب أخرى تتعلق بتقنية الرقمنة بحد ذاتها منها:

–الميتاداتا[17]: لتحديد الميتاداتا الخاصة بالمخطوطات وهذا بعد استشارة مجموعة من المتخصصين العرب والأجانب في مجال المخطوطات العربية يبحثون في تكوين قاعدة

بيانات خاصة بالمخطوطات وعـــــن تفاصيل من ناحية وتحديد الحقول اللازم وضعها للمساعدة في استخراج المعلومات من ناحية أخرى[18].

ورغم الجهود العربية المشتركة المبذولة لإيجاد الميتاداتا المخطوطات، يبقى هذا الجانب التقني لم يف حقه من الدراسة عند المتخصصين للوصول إلى عمل مشترك وموحد ليكون نواة تطويرها في مجال حفظ المخطوطات العربية على وسيط ألي، كوسيلة حديثة لحفظ التراث.

وبالتالي تكون قاعدة بيان خاصة بالمخطوطات يمكن تطويرها في مجال حفظ المخطوطات العربية على وسيط ألي، كوسيلة حديثة لحفظ التراث وبالتالي تكون قاعدة بيان خاصة بالمخطوطات يمكن بالدفيدي الولوج إليها عن طريق شبكة الانترنيت أو استعمال الوسائل المتعددة من أقراص مكتنزة غيرها.

3.5 الغاية من رقمنة المخطوطات:

إن الرقمنة مهمة جدا للمكتبات في وقتنا الحاضر، حيث تسهل عمليات كثيرة تقوم بها المكتبات في مجال حفظ الوثائق بشكل عام والمخطوطات والكتب النادرة بشكل خاص، وثم تساعد على عملية إيصالها إلى أكبر عدد من المستخدمين وتتركز الأفاق المستقبلية بالنسبة لرقمنة المخطوطات فيما يلي:

– حماية المخطوطات الوطنية، حيث تشكل جزءا هاما من التراث العربي بشكل عام لذلك تعتبر الرقمنة وسيلة فعالة للحفاظ على هذا التراث الوطني من الزوال.

– حماية المخطوطات من التلف والضياع، حيث تمكن تكنولوجيا الرقمنة من نقل رصيد المخطوطات على وسيط إلكتروني يساعد المستفيد الإطلاع على المخطوط دون الحاجة للرجوع إلى المخطوط الأصلي إلا في حالات خاصة، وهذا يقلل من إمكانية تعرض تلك المخطوطات الناذرة للتلف أو الحرق أو الكوارث الطبيعية.

– إن وضع المخطوطات المرقمنة على شبكة الانترنيت يساعد الباحثين للوصول إليها عن بعد وبالتالي الاقتصاد في الجهد والوقت والإطلاع على المخطوط الواحد في أن واحد.

– عمل قاعدة بيانات بالمخطوطات المرقمنة تتوفر على جميع الملامح المادية والفكرية للمخطوطات.

– مواكبة التطور التكنولوجي واستغلال التكنولوجيا الحديثة في معالجة هذا التراث الناذر ألا وهو المخطوط.

6. خاتمة:

وخلاصة لما تقدم ذكره، فإن للمواد السمعية البصرية دور فعال في الحفاظ على التراث الوثائقي المخطوط، وذلك من خلال الوسائل المذكورة آنفا، ومن بينها الميكروفيلم بأشكاله المختلفة؛ من أشكال مفتوحة متمثلة في الشكل المزدوج، والشكل الثنائي، بالإضافة إلى أوعية تداول استخدام الأفلام الملفوفة من البكر المفتوح، والكاتردج، والكاسيت. ضف إلى ذلك الأشكال المسطحة من البطاقات ذات الفتحة، والحافظة الشفافة، والميكروفيتش، والالترافيش، والميكروكارد، والميكرو أوبيك. كما أن للمصغرات الفيلمية دورا بارزا في الحفاظ على المخطوطات.

تقنية أخرى تساهم في حفظ المخطوط ألا وهي الرقمنة، دورها كبير في الحفاظ على الملامح المادية والفكرية للمخطوطات، وصيانتها من التلف والضياع من خلال متطلبات التكنلوجيا الحديثة، والمتمثلة في الحاسوب، والماسح الضوئي، والأنترنيت.

7. الهوامش:

[1]– شعبان عبد العزيز خليفة، المصغرات الفيلمية في المكتبات ومراكز المعلومات، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: 1981م، ص 09.

[2]– شعبان عبد العزيز خليفة، محمد عوض العايدي، المواد السمعية البصرية والمصغرات الفيلمية، القاهرة، مركز الكتاب للنشر، الطبعة الثانية: 1997م، ص11.

[3]– منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة. (على الخط):
https://www.unesco.org/culture تاريخ الولوج: 2020/01/05، الساعة 23.00.

[4]– عبد القادر أحمد عبد القادر، صنعة الخط والمخطوط والوراقة والفهرسة في الحضارة الإسلامية، سوريا، دار الوثائق، الطبعة الأولى: 2006م، ص65.

[5]– مصطفى السيد يوسف، العلم وصيانة المخطوطات، السعودية، مكتبات عكاض للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى : 1984م، ص211.

[6]– همشري عمر أحمد، عليان ربحي مصطفى، المصغرات الفيلمية في أساسيات علم المكتبات والتوثيق والمعلومات،عمان، دار الرؤى العصرية، طبعة: 1996، ص 114.

[7]– مصطفى السيد يوسف، العلم وصيانة المخطوطات، ص216.

[8]– شعبان عبد العزيز خليفة، المصغرات الفيلمية في المكتبات ومراكز المعلومات، ص27.

[9]– مصطفى السيد يوسف، العلم وصيانة المخطوطات، ص219.

[10]– النواسيه غالب عوض، مصادر المعلومات في المكتبات ومراكز المعلومات، عمان، دار الصفاء للنشر والتوزيع، طبعة: 2003، ص131.

[11]– عفيفي محمد محمود، تكنولوجيا المصغرات واستخداماتها في المكتبات، القاهرة، دار الثقافة، طبعة: 1994م، ص 70.

[12]– عفيفي محمد محمود، تكنولوجيا المصغرات واستخداماتها في المكتبات، ص72.

[13]– خشبة محمد سعيد، المكونات الأساسية لنظام الحاسب الآلي، القاهرة، الوليد للطباعة، طبعة 1990م، ص 65،66

[14]– قنديلجي، عامر والسامرائي، إيمان، التقنيات والأجهزة في مراكز المعلومات، بغداد، الجامعة المستنصرية، 1988م. ص 21–22.

[15]– قنديلجي، عامر وزملاءه، مرجع سابق، ص 115.

[16]– برناوي محمد علي، المصغرات الفيلمية في المكتبات ومراكز المعلومات، بيروت، عالم الكتب، مج 03، ع02 ، 1982، ص173.

[17]– الميتداتا : أو ماوراء البيانات هي معلومات مهيكلة يعني مبنية وفق نظام معين مهمتها وصف وإيضاح وتسهيل استرجاع مصادر المعلومات واستخدامها وتنظيمها.

[18]– الميتداتا : أو ماوراء البيانات هي معلومات مهيكلة يعني مبنية وفق نظام معين مهمتها وصف وايضاح وتسهيل استرجاع مصادر المعلومات واستخدامها وتنظيمها.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 425 – ص 434

سارتر بين السينما والفلسفة

Sartre betweencinema and philosophy

حلوز جيلالي

[1]جامعة أبو بكر بلقايد–تلمسان–الجزائر– djilali.kadi75@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/22 تاريخ القبول: 2020/04/20 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ربط سارتر أعماله الفلسفية بأعماله في الإبداع الفني، حيث تشتهر أعماله المسرحية و الأدبية بأنها أعمال متأثرة بفكره و فلسفته، لكنها أيضا مدمجة بعمق في تاريخ الفنون الأدبية و الدرامية، هذا الربط بين الفنون و الفلسفة قاده سارتر حتى النهاية بفن عصره: السينما.

كانت السينما بالنسبة لسارتر وسيلة أكثر فعالية للتعبير عن أفكاره الفلسفية، التي كان ينشد من خلالها واقعية حرة على غرار المثالية والواقعية المدرسية، لكنه فشل في نهاية المطاف في أن يبرز في السينما ويصنع لنفسه أفلاما تمجد فلسفته.

كلمات مفتاحية: السينما، الفن، الفينومينولوجيا، العارض، الوجود.

Abstract:

Sartre linked his philosophical works to his works in artistic creativity, where his theatrical and literary works are known as works influenced by his thought and philosophy, but they are also deeply integrated into the history of literary and dramatic arts, this connection between the arts and philosophy Sartre led to the end with the art of his time: cinema.

For Sartre, cinema was a more effective way to express his philosophical ideas, through which he sought free realism along the lines of idealism and school realism, but he ultimately failed to stand out in cinema and make films for himself that glorified his philosophy.

Keywords: Cinema, art, phenomenology,contingency, existence.

1. مقدمة:

عرف جون بول سارتر (105 – 1980) برواياته وأعماله الفلسفية و المسرحية، ومقالاته أكثر من سيناريوهاته، ومع ذلك نجده يشير في دفتر صغير في سن 19" السينما هي قصيدة الحياة الحديثة"، كما يمكن أن نجد في كتاباته الشبابية الخطوط العريضة لرؤيته الجمالية حول السينماتوغرافيا ، سنحاول هنا أن نجد أن نفهم شغف سارتر بما يسميه في عام 1924(الفن السينمائي) من خلال تقديم نصوصه النقدية وأعماله في كتابة السيناريو خاصة ما يتعلق بسيناريو (فرويد) الذي نشر عام 1958 وسيناريو (جوزيف الطيب) الذي نشر عام 1955، لذلك وجب أن نتساءل أين تكمن خصوصية سارتر في كتابة السيناريوهات؟ ماهي العلاقة التي رآها سارتر بين السينما والكتابة الأدبية والفلسفية؟ ماهو الحافز اذي دفع سارتر للكتابة للسينما؟ لماذا لم يحالفه النجاح في السينما كما حصل معه في المسرح؟

2. سارتر وسينما الطفولة (تجربة اكتشاف السينما كفن):

في كتابه الذي نشر سنة 1964تحت عنوان (الكلمات les mots) قدم سارتر سيرته الذاتية، كان يتحدث كثيرا عن الغرفة المظلمة " كنا في نفس العمر العقلي، كنت في السابعة من العمر وأستطيع القراءة، كان في الثانية عشر ولا يمكن أن يتكلم ...اعتقدت أننا سنكبر معا، لم انس طفولتنا المشتركة "[1].

ارتبطت سينما الطفولة في ذكرى سارتر بالعلاقة التكافلية التي كانت تربطه مع والدته الشابة الأرملة يقول: " لقد أحببناها أنا وأمي لكننا لم نفكر فيها ولم نتحدث عنها أبدا، هل نتحدث عن الخبز إذا لم يكن ينقص"[2].

هذه الاحتفالية ليست حكرا على المسرح، بل ذا ذوق مريب حينها علمت أن هذا الجديد كان الفن، هو لي مثل أي شخص أخر، لم أتمكن من الوصول إلى هذا المقدس، كنت أعشق

السحر، كانت السينما مظهرا مريبا أحببته بشدة ...لم يكن هناك شيء تم اختزاله بالكامل إلى لا شيء ...سررت لرؤية غير المرئي"[3]

تجربة السينما تعبير عن خيال الطفل، والموسيقى في الأفلام الصامتة تعبر عن ضجيج الحياة الداخلية، يقول سارتر:" أحببت صمت أبطالي لأنهم عرفوا كيف يجعلوا أنفسهم يفهمون، تواصلت معهم من خلال الموسيقى كانت صوت حياتهم الداخلية"[4]

سيحافظ سارتر على حنينه للسينما الصامتة وستكون له في المقام الأول فنا شاعريا وسحريا وليس فنا واقعيا، فنا للتجلي مثل الموسيقى ويرتبط بالموسيقى " لقد وجدت العالم حيث أردت أن أعيش، تطرقت إلى المطلق، يا له من عدم ارتياح أيضا... لقد مزقت نفسي من الحب لهذه الشخصيات واختفت وفزت بعالمهم ...في الشارع، وجدت نفسي فوق العادة"[5]

3. رؤية سارتر السينمائية (كتابات الشباب 1924 – 1931)

في عام 1924 وفي دليل (تحاميل ميدي –**Suppositoires Midy**) يشير سارتر إلى الحرف **c:** " في السينما يتم وضع الإنسان في بيئته، وهو لا ينفصل عنه وهو ما يمنح كل مغامر لهجته الخاصة ...السينما تعطي الشعور الجامع"[6]، "السينما فن الكل، هو في الوقت نفسه المثالية الحقيقية للطبيعة"[7]هي الفن الذي يصبح العالم من خلالها الإنسان بشكل صحيح في أقصى الحدود " إنه؛ أي فن السينما يعرف كيف يخرج تصور غير أنا من قبل شخص مريض والسبب هو أن الفيلم هو الوعي"[8].

وفي نفس السنة أي 1924 في أطروحة بعنوان (اعتذر للسينما– **Apologie pour le cinéma**) عمق هذه الفكرة و التي هي مستمدة من تأملات برغسون التي كرسها للموسيقى والتي بموجبها كانت السينما فن الحركية والزمنية، من خلال التغيير المستمر وغير المحسوس، وهو الفن الوحيد القادر على إعطاء التزامن للوعي" الفيلم هو عبارة عن منظمة، تدفق غير قابل للتجزئة (ديمومة) بعيد المنال مثل ذاتنا والأدهى من ذلك هو وعي مثل وعينا "[9] .

لذلك يخلص سارتر إلى أن السينما هي وحدها التي تقدم وصفا دقيقا للتحليل النفسي، بفضلها يمكن المشي في وعي، فالسينما هي مركزية الإنسان وهو ما يجعلها تظهر طبيعة مثالية، عالم يومي راهني بأن" الطبيعة تغدو بدورها آلة حيث كل شيء فيها يهدف إلى نهاية ...السينما تجد الاستعارة لأنها تبعث الحياة في المصطلحات ...وتظهر أن الطبيعة تعود للإنسان ما أعطاه والتي شكلته وشكلت له"[10]

وبعبارة أخرى السينما ليست الفن الميكانيكي الذي رآه (آلان)، فسارتر يأخذ وجهة نظر معاكسة لتحليلات برغسون للسينما، بعيدا عن كونها إسقاطا مكانيا للوعي، بالنسبة إلى سارتر هناك وحدة اصطناعية للفيلم غير متحللة حتى ولو كان يمكن للمرء أن يكتشف تحت هذا التدفق على ما يبدو مماثلا لتدفق الوعي قانونا سريا، إنه التنظيم الإيقاعي الأساسي للصور الذي يسمح بتغيير الواقع، و الذي تعمل فيه السينما و تصل به إلى مرتبة الفن :" كل شيء يتغير كثيرا، بحيث لا يكون هناك مخططة، و لكن لسحر الحواس و طمأنه العقل، كل شيء يتغير وفق لإيقاع متصور، غير مرئي، رابط مرن، قانون مبتذل"[11]

بدون قانون لا فن، وقانون السينما هو الإيقاع:" الإيقاع هو ذلك التتابع من الصور الطويلة والقصيرة، يجعل التدفق الدائم للأشياء في سيمفونية منظمة، يقدم ذلك بصيغة، يلخص القليل من الكمال "[12]

فالتحرير يكون في خدمة الفعل البشري الذي يجعل السينما ذلك الفن الذي (يمجد الطاقة) حيث أن موضوع الأفلام هو نضال الإنسان ضد كل صعوبة وحاجز، لذلك فهي(فلسفة العمل)[13]، وتصل إلى العالمية بإظهار تفاعل الإنسان والعالم مما يعطي بعدا أخلاقيا للعمل البشري ما يسميه سارتر (الممارسة العملية) ويجعله يفكر في هامش الحرية، لذلك يؤسس سارتر لسينما خلافا للسينما التكعيبية ومعاهد الفن للفن، يسير عكس الخطاب المهيمن إلى حد كبير في عشرينيات القرن الماضي، أين اتهمت السينما بإفساد الشباب حيث يقول:"

كيف يمكننا ونحن نفرض اللاأخلاق على الفن الوحيد الذي لا يزال حتى اليوم أخلاقيا؟...فالسينما و الأخلاق مرتبطان "[14]

وإلى جانب ذلك خصص سارتر ممرا طويلا للضوء كوسيلة للتعبير عن الفروق الدقيقة في الحساسية وهو ما ينعكس على طرق التحرير، و لم يكن سارتر يعتزم الدفاع عن السينما كفن سرد القصص ولكن كوسيلة فنية نظيفة، استلهم منها لاحقا كتاباته الرومانسية (**Le Sursis1945**) مثل الروائيين الأمريكيين (جوندوس باسوس – **John Dos Passos**)[15].

فالتزامن السينمائي يؤثر على ذلك لأنه يوفر إمكانية مقارنة الأشياء ذات المعنى، ويجدد الرمزية والاستعارات، و بالتالي تحرير القوى الإبداعية للوعي والتي يتمثل نشاطها في الإنتاج الحر و المتواصل لمثل هذه العلاقات الهادفة والحساسة يقول :"السينما تجدد الاستعارة لأنها تجلب المصطلحات إلى الحياة ...فرمزية السينما بسيطة و بطولية ...إنها رمزية طبيعية، رمزية يومية في تكوينها تبتكر لاحتياجات العمل، و ليس لاحتياجات الأدب"[16]، لذلك نجده قد أشاد بأفلام (تشارلز تشابلن– **Charles Chaplin**) والتي قارنها بروايات (بيكاريسك– **Picaresque**) و(شارلوت –**Charlot**) " ملك السينما إلى لازاريلو دي تورميس– **Lazarillo de Tormes**) و يسمي مجلته (الأزمنة الحديثة **Les Temps Modernes**) في عام 1945 بالإشارة إلى فيلم (تشابلن) وسيكون البادئ في لقائه مع الممثل والمخرج في ديسمبر 1952 وهو معجب بهذه السينما الشعبية، مثل السينما الأمريكية، وهو بامتياز " فن موجه للجميع، أو فن مخاطبة الجميع"[17]

يعارض سارتر السينما المصطنعة أو النخبوية مثلما هو الحال مع الأفلام الألمانية، ومن جهة أخرى يرى أن السينما هي شكل من أشكال القيود الاجتماعية إذ يقول:" في الساعة العاشرة مساءا ... رجال مختلفون ... ممددون نحو الشاشة، توحدهم نفس الآلام ونفس

الأفراح، لأنه في الوقت نفسه رأوا على القماش الأبيض الوجه المجنون لأندريه نوكس أو إبتسامة شارلوت"[18]

بعد سبع سنوات من ذلك أي عام 1931 ألقى سارتر خطاب نهاية العام في (**Lycée Français 1er**) في هافر قرر التحدث عن " فن السينما " ذهل الجمهور من هذه الجرأة المزدوجة لتصنيف السينما على أنها "فن" واقترح أوقات الفراغ التكوينية لطلاب المدارس الثانوية في هافر وهوما اعتبرته النخب ترفيه مبتذل .

يبدأ هذا الخطاب بمقارنة بين " طقوس " الأداء المسرحي الرسمية و معرفة " الفن الشعبي" الجديد المرتبط بحياتنا اليومية، و يستبعد كونها " نهاية الحضارة" كما تدعي (أناتول فرانس –**Antol France**) من أن السينما يجب أن تخدم ثقافتك بنفس الطريقة التي تخدم بها الفلسفة، لذلك يقول: "السينما ليست مدرسة سيئة، إنه فن يبدو سهلا، صعبا في النهاية ومريحا إذا تم أخذه بشكل جيد، إنه بطبيعته انعكاس لحضارة عصرنا، من الذي سيعلمك جمال العالم الذي تعيش فيه .... إن لم يكم فنك: السينما".[19]

يقدم سارتر في هذا النص القوانين المناسبة و الوسائل الخاصة لهذا الفن الجديد، إذ يحاول تحليل الإمكانيات السردية للمونتاج، فالفيلم مثل العمل الموسيقي يتم إنشاؤه وفقا لـ(الوحدة المواضيعية) مما يجعل التداخل بين الدوافع و الأفعال المختلفة (أماكن العمل) .

يعود سارتر مرة أخرى ليصر كما هو الحال في أطروحة عام 1924 على الطابع الزمني المحدد لفن الحركة " لم يعد الأمر يتعلق بوقت مجرد معزول عن المأساة، فمدة الأيام تظهر في ضرورتها اللاإنسانية، لذا فإن السينما تحول تفاهة الوجود إلى مسيرة لا هوادة فيها نحو النهاية التي لا يمكن وقفها"[20]

4. السينما و الفينومينولوجيا السارترية في المتخيل (1933 – 1958)

إنه لمن الضروري الوقوف على تحليلات زمانية الفيلم كونها تكشف عن جانب من علاقة سارتر بالسينما، والمفتاح لتناقضه المستقبلي تجاه هذا الفن وربما سر فشله في هذا المجال.

في كتاب (La force de l'âge) 1960 أكدت سيمون دي بوفوار أنه من خلال مشاهدة الصور التي تمر على الشاشة" كشف سارتر عن ضرورة الفن، واكتشف تبعا لذلك العرضي (الطارئ) Contingence في الأشياء "[21].

في فيلم (Les Mots. 1964) انتهت التجربة السينمائية بـ (الشعور بالضيق) بعد الفحص وجد الطفل الصغير نفسه يعاني من العري وعدم وضوح الوجود الذي يخلو من الوفاة السامية لمصير أبطال الفيلم، و في فيلم " سارتر في حد ذاته" 1972 يؤكد سارتر أن السينما هي أصل اكتشافه للعرضي (Contingence) يقول :" أعلم أن فكرة العرضي جاءت من المقارنة بين المناظر الطبيعية في الفيلم و المشهد الطبيعي في الواقع ...تمكن المخرج من أن يكون لديه وحدة معينة و علاقة دقيقة من مشاعر الشخصيات، في حين أن مشهد الواقع ليس له وحدة، لديه وحدة من الصدفة وقد أثرت علي كثيرا، وما أدهشني هو أن الأشياء الموجودة في الفيلم لها دور محدد تؤديه، دور مرتبط بالشخصية، بينما توجد الأشياء في الواقع بشكل عشوائي"[22].

كشف سارتر عن فكرة العرضي لأول مرة في حديث قدمه لـ(ليونبرنشفيك) في عام 1926 حول فلسفة نيتشه، لكن في نص 1931 عن السينما، تمت صياغة هذه الانتقادات في الفكر السارتري لأول مرة بين ضرورة الفن و ضرورة الوجود، و هي تدور حول السينما، و ذلك في روايته الفلسفية التي تحمل عنوان (Malancholia) ثم بعد ذلك في (الغثيان – La Nausée) التي نشرت عام 1938

هذه الوقائع التي تحدث عند العرضي تسبب المتاعب لكنها تبدو جيدة لتأكيد أن الموسيقى هي وحدها القادرة على إخراج الراوي من عدم الارتياح الذي أوقعه فيه العرضي.

إن اكتشاف سارتر للفينومينولوجيا عام 1933 سيقوده إلى عدم التوقف منذ ذلك الحين عن التقليل من قيمة الخيال لصالح الخيال الحقيقي (الذي يصور الواقع) المهجور في الرواية الحقيقية.

بداية من الأربعينيات سيتأثر مفهوم السينما عند سارتر في مقاله الأول عن السينما عام 1944، حيث كتب أن المهمة المميزة للسينما هي أن تكون" فن الجماهير" أين أصبحت الصورة السينمائية مشبوهة من طرف سارتر لأنها أحالته إلى تشنجات مؤلمة لحياته الداخلية.

ورغم ذلك تبقى الوسيلة الأكثر فعالية في رأيه لإظهار قدرات العقل البشري، لأنها تتداخل مع الإبداع الفكري والفني حتى في الممارسات التي تعتبر أقل ذاتية مثل السياسة، ذلك لأن الفيلسوف وصانع الأفلام مشتركان في طريقة معينة في الوجود، وجهة نظر معينة للعالم إذ تسعى الفلسفة إلى وصف" مزيج الوعي مع العالم، وانخراطه في الجسم وتعايشه مع الآخرين، وهو الموضوع السينمائي بامتياز، فالسينما في رأيه بارعة بشكل خاص في إبراز وحدة العقل والجسد، والعقل والعالم، والتعبير عن واحد في الأخر.

هناك إذن أفق نظري لمحاولة سارتر تطوير رؤيته للسينما، حتى إذا كان الذين يدعون أنهم سارتريون لا يشيرون إلى نصوصه المبكرة، بل إلى أعماله الفلسفية التي كانت تبدو بشكل ملحوظ خالية من أي إشارة إلى السينما، إلا أن سارتر بعد عام 1945 يعد" سيد الفكر " بالنسبة لنقاد السينما الذين كتبوا بانتظام في العصر الحديث قبل تأسيس (Cahiers du Cinéma)[23]

5. خاتمة:

سارتر كاتب السيناريوهات عجز عن تحقيق حلم صانع الأفلام بكل بساطة لأنه لم يستطع التخلي عن متعة الطفولة والدفاع عن نفسه ضد الشعور المروع بأنه" فائق العدد" من خلال الاستمتاع بخيال سحري.

فشل سارتر في إظهار العمليات اللاواعية في العمل من خلال حقيقة أن الصورة لا تتلقى اللاوعي على اعتبار أن اللاوعي لا يعطي نفسه أن يرى، وخلافا لذلك فإن السينما بالنسبة لسارتر هي فن بامتياز لأنها تظهر في العمل حرية مأخوذة من إنتاج الصور الرائعة التي تسمح بتحمل الوجود الفائف محكوم عليه بالوجود الزائف، الموت، فقد كان ذلك لأنه أراد أن يعتقد أنه كان حرا تماما من خلال صوره، صور كتاباته السينمائية وبطريقة مشفرة من أعماله في الخيال أو الدراما.

6. الهوامش:

[1] / j.p.Sartre, les mots, paris, Gallimard1964, p100.
[2] /Ibid p97.
[3] /Ibid p101.
[4]/Ibid p101.
[5]/Ibid p102
[6]/ J.P.Sartre, les Carnet Midy, Ecrits de Jeunesse, paris, Gallimard, pp445. 446.
[7]/ Ibid p446.
[8]/ Ibid p446.
[9]/ Ibid p397.398.
[10]/ Ibid pp395.397.
[11]/ J.P.Sartre « Apologie pour le cinéma, Défense et illustration d'un Art international», Ecrits de jeunesse, op.cit.p389.
[12]/ Ibid p396.
[13]/ Ibid p391.
[14]/ Ibid p403.404.
[15]/ كتب سارتر في أوت 1938 مقالا رائعا حول دوس باسوس، تضمنه كتاب (مواقف 1- Situations 1) تحت عنوان (Apropos de J.D.Passos.Gallimard. 1947) خلص فيه بجملة (اعترف لدوس باسوس أنه أكبر كاتب في زمانه).
[16]/ Ibid p 394.395.
[17]/ Ibid p404.
[18]/ Ibid p404.
[19]/ J.P.Sartre,Ecrits de Sartre, paris, Gallimard,1970,p552.
[20]/ Ibid p 449.
[21]/ Simone de Beauvoir, La force de l'âge, Coll folio, paris, Gallimard, p59.
[22]/ J.P.Sartre, œuvres romanesques, Gallimard, Bibliothèque de la pleide, p1698.
[23]/ Dominique Château, Sartre et le Cinéma, Séguir, paris, 2005, p 11.

7. قائمة المراجع والمصادر:

1-المصادر:

- j.p.Sartre, les mots, paris, Gallimard1964.
- J.P.Sartre, les Carnet Midy, Ecrits de Jeunesse, paris, Gallimard.
- J.P.Sartre,Ecrits de Sartre, paris, Gallimard,1970.
- J.P.Sartre, œuvres romanesques, Gallimard, Bibliothèque de la pleide.

2-المراجع:

- Simone de Beauvoir, La force de l'âge, Coll folio, paris, Gallimard.
- Dominique Château, Sartre et le Cinéma, Séguir, paris, 2005.

صورة المسلم في الفيلم الأمريكي" أمريكي الشرق"

–مقاربة موضوعاتية –

The image of a Muslim in the American movie "American East"

- a thematic approach –

مريم بوستة*

جامعة عباس لغرور خنشلة، الجزائر، mimi4066@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/16 تاريخ القبول: 2020/02/15 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تعتبر وسائل الإعلام إحدى أبرز الميكانيزمات الإتصالية التي تتميز بقوة أداء أشد عمقا من غيرها بفعل تأثيرها على العقول، لذلك استغلها الإنسان الغربي لتشويه صورة الإسلام والمسلمين في العالم، فلا يخفى على أي أحد ما يبذله أعداء الإسلام من جهود كرسها لتعتيم صورته ونشر النمطية السلبية في حقه، لا لشيء، سوى الخوف من عودة الإسلام إلى ميدان الحكم والتشريع والسياسة، كونه الدين الأوحد الذي عمل على إعادة النظر في الكثير من الرؤى العقائدية، وقوض الكثير من المبادئ والسلوكات التي لطالما شكلت بالنسبة للإنسان الغربي مسلمات ثابتة لا يمكن خرقها، ولو أمعنا النظر جيدا في التاريخ لألفينا أن طلائع العداوة والتهجم على الإسلام ليست وليدة اليوم، إلا أنها تفاقمت في السنوات الأخيرة وازدادت حدة لتتخذ منحى جديدا في عصر العولمة والصورة، حيث كان للخطاب البصري دور مهم في بلورة الصورة القاتمة للإسلام وترسيخها في العقل الجمعي لدى المجتمعات الغربية.

كلمات مفتاحية: الصورة، الفيلم، السينما الأمريكية، المسلم.

Abstract:

The media is one of the most prominent mechanisms used by the West to destroy the image of Islam and Muslims throughout the world as no one is afraid of anyone doing the enemies of Islam efforts to darken his image and spread negative stereotypes in his right But fear of the consequences of the return of Islam to the field of government, legislation and politics, because the latter work to reconsider many of the views of faith, and undermine many of the principles and behaviors that have always formed for the Western man fixed Muslims can't be breached, even if we look carefully In the history of we found that the beginnings of enmity and attacks on Islam is not the result of today, but it has intensified in recent years and intensified to take a new direction in the era of globalization and image, as the visual discourse has a significant impact in crystallizing the dark image of Islam and consolidation in the collective mind of Western societies.

Keywords: Image, Movie, American Cinema, Muslim.

مقدمة:

لعبت السينما الأمريكية دورا خطيرا في تعتيم صورة الإسلام لدى الرأي العام العالمي، من خلال شن حملات فكرية معادية للمسلمين، وذلك بوصمهم بوصمة الإرهاب والتطرف والأصولية، وإن كنا لا ننكر توجه بعض السينمائيين والإعلاميين الأمريكان لنصرتهم وإنصافهم في بعض أعمالهم السينمائية، لذلك وقع الاختيار على فيلم" أمريكي الشرق" ليكون الأنموذج الذي يكسر مبدأ التعميم ويلغي النظرة المطلقة للظواهر، وذلك من خلال الوقوف على أهم الملامح الإيجابية والسلبية للمسلم منطلقين في دراستنا من إشكالية مفادها: كيف قدم الفيلم الأمريكي صورة المسلم؟

1. صورة المسلم في السينما العالمية:

1.1. المسلم في السينما الأمريكية:

من المعروف أن السينما هي أكثر الوسائل الإعلامية والدعائية تكريسا للفكر الهدام الذي من شأن انتشاره مسخ الشخصية العربية وتحقيق الصورة التي يرسمها لها الغرب افتراء وتحويلها إلى واقع، فالإلحاح الإعلامي بأسلوب المس السريع والمتكرر لأية فكرة هو من أنجح الأساليب الإعلامية وأسرعها تأثيرا[1]، فلم تكف السينما الأمريكية على وجه الخصوص عن وصف العرب والمسلمين بأنهم مجموعة من الهمج والجهلة بل وإرهابيين، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة لتصل أفكارهم إلى المشاهد الغربي وأحيانا للمشاهد العربي والمسلم.

كما أن النقاد الأمريكيين قد أعلنوا من قبل أن هوليوود قد أنتجت ما يزيد عن 150 فيلما يسخر من الإسلام والمسلمين من 1986 حتى الآن، فيما صرح المخرج الشهير كيرت فيلدز Kwert Fleedrese صاحب فيلم" الفتنة" قائلا:" إن الحجاب والمساجد والرجال المسلمين بلحاهم وثيابهم الطويلة يشوهون منظر الشوارع"[2]، وفيما يلي عناوين بعض الأفلام التي تناولت العرب والمسلمين بصورة سلبية:

– قرار إداري:Exécutive Décision بطولة" ستيفن سيجال"، وفيه يقوم إرهابيون ملتحون يتكلمون العربية (المسلمون) بخطف طائرة ركاب وتهديد من عليها بالقتل.

– أكاذيب حقيقية True Lies: تم عرضه في 1992، بطولة نجم الأكشن الأمريكي "أرنولد شوارينجر"، ويحكي الفيلم عن الميليشيات العربية الموجودة داخل الولايات المتحدة، والتي تتخذ من كلمة الحرية الإسلامية شعارا لها تخطط له من خلال طائرة مخطوفة وقنبلة شديدة الانفجار مهربة من خارج أمريكا، لإلقائها وسط مدينة نيويورك والتي انجر عنها دمار شمل المنشآت الأمريكية القريبة من برج التجارة العالمي، ولكن البطل ضابط المخابرات الأمريكية وزوجته ينقذان نيويورك بإجبار قائد الطائرة المسلم بأن يصدم بطائرته إحدى المباني بعد إبطال مفعول القنبلة.

– الحصارThe Siege: وهو الفيلم الذي صور المسلمين على أنهم إرهاب ووحوش لا تحركهم إلا الرغبة في القتل والتدمير باسم الإسلام.

طائرة السيد الرئيس Air Force One: حيث تقوم جماعة مسلمة من جمهورية مسلمة واقعة في الاتحاد السوفياتي السابق باختطاف طائرة الرئيس الأمريكي.

– درع الرب الجزء الثاني: حيث يظهر العرب في هذا الفيلم بأنهم مجموعة بلهاء.

– يوم الاستقلال Independence Day... وغيرها من الأفلام التي يظهر فيها المسلم في صورة سلبية منفرة.

ورغم تصوير المسلم بهذه الصورة السيئة في بدايات هوليوود إلا أن الاحتفاظ بنفس الصورة والإبقاء عليها متواصل حتى في أفلام الكرتون التي أنتجت بعد بعشرات السنين ومنها فيلم علاء الدين الذي جاء في أغنيته الافتتاحية " **أنا قادم من بلاد يقطعون فيها أذنك إذا لم يعجبهم وجهك**"، وبعد هجمات سيبتمبر 2001 بدأت استوديوهات السينما في هوليوود في إحياء أفلامها القديمة وفي إنتاج أفلام جديد كلها عن الصورة النمطية التي تدين

العرب و المسلمين وتصفهم بالبربرية والدموية، إضافة إلى الربط بشكل مباشر بين الإسلام وأعمال الإرهاب، فالعربي في أمريكا يعني أن تكون مسلما إرهابيا في الوقت نفسه[3].

2.1. المسلم في السينما الهندية:

من المعلوم عن السينما الهندية أنها السينما الوحيدة التي تزعم أنها المنافس الأكبر والأول لهوليوود، حيث تنتج سنويا أكثر من ألف فيلم والتي بكل تأكيد لا تخلو من موضوع الإسلام، وذلك بسبب عداء الهندوس للمسلمين في باكستان بعد أعمال الشغب التي حدثت رغم أن الكتب التاريخية فصلت فيها، وعليه صورت السينما الهندية في أفلامها المسلم على أنه محب للعنف وقاتل وإرهابي وهو السبب في عدم استقرار الهند والمخرب لصفو العدالة فيها، في مقابل تصور الهندوس على أنهم شعب مسالم وحب للخير ومدافع عن العدالة، ويمكن ملاحظة هذا التصور من خلال مشاهدة بعض الأفلام التي كان الإسلام موضوعا رئيسيا فيها:

– تمرد Gadar: يعد من الأفلام الناجحة والتي حققت إيرادات ضخمة عام 2001، فعندما سمع المسلمون قصة الفيلم خرجوا في مظاهرات رافضين للصورة التي جاء عليها المسلم في الفيلم، حيث تحكي أحداثه قصة البطل" تاراسينغ" الذي فقد عائلته في الحرب بين المسلمين إلا أنه يقع في حب فتاة باكستانية مسلمة، إلا والدها يجبره على اعتناق الإسلام مقابل تزويجه منها، فيحارب البطل من أجل دينه، والمتتبع للفيلم يلحظ مدى التشويهات والأكاذيب التي لفقت للمسلمين[4].

– فيزا Fiza: تم عرضه سنة 2000، تلقى عدة جوائز، يحكي قصة الفتاة المسلمة "فيزا" التي تبحث عن أخيها الضائع منذ سنين بسبب اعتداءات الهندوس على مسلمي الحي، وعلى الرغم أن الفيلم في الظاهر يصور عنصرية الهندوس إلا أنهم ركزوا على إظهار الجانب المتوحش للمسلمين.

– قلبي من أجلك Main dil tyhkodiya: تم عرضه سنة 2002، حيث يصور قصة شاب هندوسي أحب فتاة مسلمة وأراد الزواج منها فاصطدم برفض والدها الذي وكل مجرما مسلما لقتله.

– فيلم فير زارا Veer Zara: يصور الباكستانيين على أنهم متهمون بالسلطة والمال والعنف وتكوين العصابات، في حين الهندوس هم الحماة والمضحون بأنفسهم من أجل العدالة.

– ومن ناحية أخرى أظهرت السينما البوليوودية المسلم في صورة مقبولة إن كانت نسبتها قليلة مقارنة بالأفلام المنفرة، نذكر منها: فيلم اسمي خان ولست إرهابيا، وفيلم جودا أكبر، وفيلم أبو آدم...وغيرها، حيث كانت جل الأفلام عبارة عن مجال مفتوح لاختبار أهم القيم الإنسانية كما تطرح مسألة التسامح بين الديانات والعقائد، وكأنها رحلة تطير روحي للمتلقي لمساءلة شوائب النفس البشرية بعيدا عن نطاق الطائفية والدين[5].

3.1. المسلم في السينما الأوروبية:

كما هو الحال مع السينما الأمريكية والهندية، فالسينما الأوروبية هي الأخرى لا تقل شأنا عن سابقتيها في المسلم كالإرهابي، إلا تختلف قليلا من حيث الوجود القوي للمهاجرين من شمال أفريقيا وما يتمتعون به من حضور قوس في الصناعة السينمائية، حيث عملت السينما الفرنسية علة أن تبدو صورة الإسلام وعلاقته مع الغرب كظاهرة من السخط الاجتماعي المتزايد، فعملت على إظهار الوجود الإسلام في أوروبا، حيث التمرد ضد الهيمنة الاستعمارية اللجوء إلى الهوية الدينية والتحيز ضد العنصرية وضيق الأفق، وهو مايبدو جليا من خلال الأفلام التالية:

– رجال وآلهة: للمخرج الفرنسي" سافيي بوفوا"، فيلم سياسي بامتياز، يصور علاقة فرنسا بالجزائر حيث يختصر البلاد في سلطة تبحث عن شرعيتها ووجودها وتستبيح كل شيء من أجل ذلك، وإسلاميون متشددين يزرعون الموت ويكفرون بالحياة وسكان مغلوبو عن أمرهم، أهلهكم الجهل والفقر وقتل إرادتهم[6].

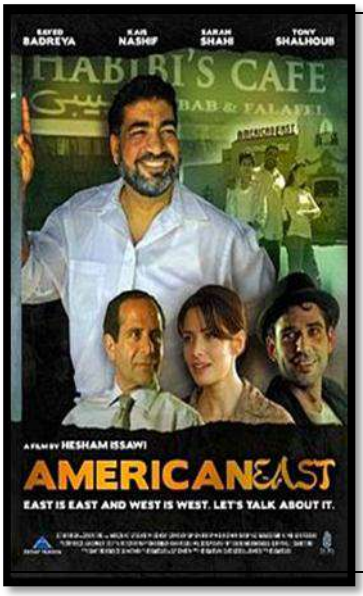
– التفتت: للمخرج الفرنسي" فيليب فوكون"، يصور الفيلم كيف يتم تجنيد الشبان المهاجرين من قبل المسلمين المتطرفين الذين أنهى بهم الأمر إلى تدبير هجوم انتحاري استهدف بسيارة مفخخة مقر حلف الشمال الأطلسي في بروكسل.

– متى يتوقف حب الحمقى: يتناول الفيلم الرسوم المسيئة للرسول صلى الله عليه وسلم والتي أغضبت أكثر من مليار مسلم.

2. صورة المسلم في فيلم" أمريكي الشرق":

تجدر الإشارة منذ البدء إلى أنه يوجد من العوام في البلاد الغربية من يقف إلى جانب المسلمين ولا يكن لهم أية ضغينة، بل هناك من يعمل على دعمهم ومؤازرتهم ضد التهم الذي طالما اعتاد الغرب على تلفيقها لكل من يدين بالإسلام، وإن كانت هذه المواقف نادرة مقارنة بنقيضها إلا أنها موجودة ولا يمكن غض الطرف عنها، وعليه عمد البحث إلى اختيار أنموذج من الإنتاج السينمائي الأمريكي الذي سعى إلى إعطاء ملمح حسن ومقبول عن الإسلام والمسلمين.

1.2. البطاقة الفنية للفيلم:



– الفيلم: أمريكي الشرق / **American east**
– إخراج: **Hecham Issawi**
– سيناريو: **Sayed Badreya**
– الإنتاج: **Metro Goldwyn Mayer**
– البلد: أمريكا.
– المدة: 1سا و50د.
– السنة: 2008.
– تمثيل:, **Sayed Badreya, Tony shalhoub**
– ترجمة: محمد جمال

2.2 فكرة الفيلم:

يرسم فيلم" أمريكي الشرق" ملمحا عما تكابده الأسرة المسلمة في الولايات المتحدة الأمريكية من خلال عرضه للكثير من المسائل المهمة والإشكالات التي تعترض سبيل المسلمين هناك، مركزا على السيد مرزوق، ذلك الرجل المصري الذي انتقل رفقة عائلته إلى لوس أنجلوس باحثا عن حياة كريمة.

والجدير بالذكر إلى أن أغلب الأحداث تدور في مقهى البطل، أين يجتمع هذا الأخير مع زبائنه على اختلاف دياناتهم وانتسابهم العقائدي لمناقشة مسألة الإسلام وطرق نصرة المسلم ضد السلطات المدنية والكهنوتية المغرضة.

3.2. تيمات الفيلم:

1.3.2. الهوية وإشكالية الاسم:

يعتبر الاسم الشخصي علامة لغوية[7] ومنظومة اجتماعية وثقافية وعقائدية تكشف هوية صاحبها وتختزل انتماءه العرقي والديني[8]، ولهذا السبب فهو يمثل العائق الأول لدى المسلم القاطن ببلد من أشد بلدان العالم عداوة للإسلام.

كذلك الحال هو مع" سي مرزوق"، فبمجرد أن ينادي هذا الأخير ابنه الضائع(محمد) في المطار يستدعي ذلك انتباه رجال الأمن الذين فتشوا سيارته فورا ثم صفدوه وحبسوه قيد التحقيق، باعتباره شخصا مثيرا للريبة والشكوك، لأن اسم" محمد" مركب يخفي نسقا دينيا مرعبا هو " الإسلام" و" الإسلام في اعتقادهم خطر داهم على العالم "[9]، وبالتالي يتوجب على المواطن الأمريكي أخذ الحيطة والحذر من صاحبه، وكل هذا مرده إلى الصورة النمطية التي رسخها الإعلام عن المسلمين وإيمانهم المطلق بفكرة:"أينما وجد المسلمون وجدت معهم المشاكل".

الشكل1: السيد مرزوق لحظة اعتقاله

– رئيس المباحث: لقد فتشنا سيارتك وعثرنا على هذه الأشياء! هلا عرفتها لنا؟

– السيد مرزوق: أنا استمع للقرآن وأقرأه، هل أصبحت هذه جريمة الآن؟ [04:49].

الشكل 2: السيد مرزوق لحظة استجوابه من طرف رئيس المباحث الفيدرالية

على الرغم من يقين رجل الأمن من براءة" مرزوق" وإعجابه بالحضارة الإسلامية إلا أن ذلك يمنعه أن يكون محط إزعاج وتوتر وريْبة للسلطات الأمنية وللشعب كافة، بدليل اعترافه قائلا:" لديكم حضارة عظيمة يا مرزوق... دعني أنصحك نصيحة، انتبه لأفعالك وطريقة كلامك أمام العامة" [05:40].

2.3.2. العائق المهني:

إن مسألة الحصول على عمل في بلد غربي ليست مسألة هينة كما يتراءى للكثيرين، لاسيما إذا كان هذا الباحث شخصا يدين بالإسلام وفي بلد من أشد البلدان حقدا على الإسلام والمسلمين، فمما لا يدع مجالا للشك أن هنالك من العوائق والعقبات ما يحول دون ذلك.

إذا ما عدنا إلى أحداث الفيلم تبدت لنا مسألة العمل جلية واضحة أمام ناظرينا، فبعد أن اضطر " مرزوق" لبيع قطعة أرضه في مصر قصد **و.م.أ.** باحثا عن حياة أفضل، ما عتم أن وجد نفسه يترنح تحت عبء المديونية وفي واقع مناقض تماما لما خططه، حيث اشتغل مقهويا في مقهى متهالك وبسيط، إلى جانب أهله الذين يعملون أعمالا ازدواجية بغية تحصيل أجر إضافي.

3.3.2.مركب الجهل الغربي للإسلام:

تقول الدكتورة ناجية أقجوج: إن الصورة النمطية التي عششت في أذهان الغربيين عن الإسلام هي نتاج سببين رئيسيين، إما جهل بمبادئ هذا الدين وأسسه، أو سوء فهم حقائقه وتعليماته[10].

يواصل فيلمنا مساندته للمسلم ضد الشائعات، واللقاء الذي جمع ليلى بصديقتها الأمريكية يدلل على مدى الضبابية التي غشت على أعين الإنسان الغربي وعقله تجاه المسلمين بفعل تأثير وكالات الأنباء والقنوات الفضائية عليه، فاكتفى بما يتلقاه من الأخبار في وسائل الإعلام و تفاعل معها وكأنها حق يقيني لا يحتاج إلى تحر أو تأكد، بل أصبح يدافع عنها رافضا غيرها أو النقاش حولها أو حتى تفنيدها، فحال ذلك دون معرفة حقيقة هذا الدين، يقول الدكتور" محمد مرسي" في هذا الصدد مشيرا إلى مدى فاعلية الإعلام في التأثير على العقول:" لقد عمل عدد من القنوات الفضائية عالية المشاهدة التي تفرقت جميعا إلا على تشويه المسلمين عن طريق مقدمي البرامج وضيوفهم ومن يتداخل معهم هاتفيا

وبأسلوب إقناعي احترافي متناولين موضوعات موحدة متكررة لبرمجة الناس عليها وقد نجحوا في ذلك بنسبة كبيرة"[11].

تماشيا مع هذا الطرح حاولت الفتاة الأمريكية معرفة حقيقة الإسلام وماهية العوامل التي جعلت المسلمين يمتهنون القتل والإجرام، منوهة إلى أن جل هذه النعوت والأوصاف تلقتها من وكالات الأنباء وهي متداولة بشكل دائم على كافة الشاشات التليفزيونية، ليأتي الرد حاسما:" ربما لو قرأت التاريخ جيدا لأدركت الحقيقة بأكملها" [33:45].

إن هذا الجواب يبين أن مجمل المفاهيم القروسطية المأخوذة عن الإسلام مردها إلى تقصير العوام في البحث عن خباياه وعدم اطلاعهم عن مفاتيحه في مظانها التاريخية، كما أن عنجهيتهم تجاه المسلمين ستتلاشى إذا ما استنطقوا التاريخ وتتبعوا مساراته... وإن كان التقصير المعرفي ليس هو السبب الأوحد وراء هذا الكيد.

تواصل" ليلى" توضيح الرؤية لصديقتها فيما يخص المسلمين مؤكدة على أفضليتهم ومدى فضلهم في بناء الحضارات،" والمسلمون وحدهم الذين جمعوا بين الجهاد نحو أتباع الأديان الأخرى الذين قبلوهم وتركوهم أحرارا في إقامة شعائرهم الدينية "[12]، فضلا عن أسبقيتهم في شتى الفنون والعلوم، في الوقت الذي كان فيه الغرب غارقا في بحر من الجهل والهمجية [33:50]، والتاريخ شهيد على هذه المواقف الثابتة.

فضلا عن ذلك لا يمكن غض الطرف عن المشهد الذي مدح بيت المقدس واعترف بجرائم إسرائيل في حق الفلسطينيين وكشف خطط أمريكا في الأراضي الفلسطينية، وعلى حد اعتراف الشخصية:" عندما اكتشفت أمريكا البترول في الأراضي الفلسطينية أخذت تدعم الطغاة العرب الذين يبيعونهم البترول ولا يساعدون إخوانهم ويدعمون إسرائيل" [33:45].

ومنه يمكن القول: إن الحوار الذي دار بين ليلى وصديقتها هو بمثابة حوصلة صريحة تضمنت العديد من الملامح التي أضاءت صورة الإسلام بشكل لائق من جهة، ثم كشفت الستار عن بعض الألاعيب السياسية الدولية التي لطالما اجتهد أصحاب الأهواء

على حجبها والتمويه عليها من جهة أخرى، فهو من بين أكثر المشاهد التي أنصفت المسلمين وأعربت عن مواطن الخداع الغربي والتواطؤ العربي فكسرت تلك الآلية التي جبلت على تشويه الإسلام في بقية الأفلام.

4.3.2. التعايش بين الأديان:

استقطبت قضية التعايش بين الأديان العديد من الآراء وأثارت الكثير من الجدل على أصعدة شتى، بفعل التصورات المتشعبة التي تطرح في كنفها إلى أن غدت قضية لها قنوات ومسالك ومنابر وأجهزة حكومية منتشرة على نطاق أوسع[13].

جسد الفيلم نسق التعايش بين الثقافات والحضارات والديانات على اختلاف أنواعها وتوجهاتها من خلال الجمع بين كل من: سام (الكهل اليهودي) ومراد (الشاب المسلم) وفكري (العجوز المسيحي)، في جو تخيم عليه روح التفاهم والقابلية لتبادل الرؤى بين الشخصيات على اختلاف انتمائها الديني والعقائدي والعرقي، واشتراكهم في الكثير من القضايا التي عادة ما تكون سياسية أو دينية، وعلى رأسها التعتيم الإعلامي والأسقام التي يسعى لترسيخها في الأذهان.

– فكري/المسيحي: مراد أنت تشاهد قناة الجزيرة كثيرا! إنها تجعلك في خوف دائم من الغرب.

– مراد/ المسلم: نعم، كما أن الدعاية الأمريكية الصهيونية تجعلك في خوف من أبناء عروبتك.

– سام/ اليهودي: ما أردت قوله باختصار:" لا تشاهد التلفاز"[18:40].

الشكل 3: فوتوغرام يجمع بين المسلم واليهودي والمسيحي

على الرغم من اختلاف إيديولوجية كل فرد إلا أن ملخص الحوار يبرز اتفاقية الفئة حول خطورة الإعلام الذي يسعى جاهدا إلى إشعال نيران الفتنة بين المنظومات الثقافية والدينية المختلفة، باستئجار أبواق الدعاية ليلقي بها على كل من يخالف مصالحه الشخصية ولا يجاريه في آرائه وتوجهاته.

ومن جهة أخرى يعالج الفيلم نسق الصراع بين الآنا والآخر، بتسليط الضوء على إحدى الفئات التي نجح الإعلام في توجيه أفكارها وفق ما يناسبه، ويمثلها في هذه الحالة كل من عائلتي: مرزوق وسام، المتعصبتين والرافضتين لفكرة تلاقح العقول وتبادل الآراء والأفكار بين المسلمين واليهود رفضا مطلقا.

وبنظرة فاحصة للأحداث نلحظ أن كل طرف يحاول الدفاع عن الآخر بتفنيد كل الأقاويل التي قيلت في حق المنظومتين الدينيتين وتبديد الغيوم الاجتماعية المخيمة في كثير من أقطارنا العربية.

–مرزوق: سام يهودي...هو إنسان عادي وأنا لا أراه إلا رجل أعمال ناجح جدا[37:38].

–سام: إننا أمريكيان، ويمكننا أن نشكل فارقا نستطيع من خلاله تغيير الأشياء[1:42:00].

1

الشكل 4: مرزوق المسلم مع شريكه سام اليهودي

إن سوء التفاهم بين الأديان والعداوة بين أصحاب العقائد- لاسيما بين المسلمين واليهود- ما هي إلا نتاج الحرب التي عمل الإعلام على إذكائها وتأجيج نيرانها، للتأثير على الرأي العام الغربي والعالمي، الأمر الذي أفضى إلى غياب الثقة بين الشعوب وتسهيل الوقيعة بينها، وعليه جاءت هذه المشاهد لتدعو إلى ضرورة التعايش السلمي بين الأديان، كونه القضية المركزية التي تستحق أن تكون محورا للتعاون الدولي الهادف إلى إحلال السلام في العالم وإبعاد خطر الصدام بين الثقافات والصراع بين الحضارات لأنه الجمرة الخبيثة التي تشعل الحرب وتهدد السلام العالمي.

الشكل 5: فوتوغرام المحمديين مع اليهود

5.3.2. المسلم ليس إرهابيا:

على الرغم من اتساع البون بين المصطلحين وتناقضهما: الإسلام و الإرهاب، إلا أن الإعلام وفلوله اجتهدوا على أن يكون كل منهما وجها للآخر، فأضحى المصطلحان صنوين متلازمين في الساحة الغربية بشكل عام، فكلما ذكر اسم "المسلم" جاء مدلول "الإرهاب" كتعبير عن صورته، كما أن المسلمين في المخيال الغربي لا ينفكون أن يكونوا مجرد شيوخ نفط مترفون، تجار جشعون (أغنياء بترول أغبياء)، إرهابيون وقاذفوا قنابل، أشرار ذوو أنوف معقوفة وبرابرة متوحشون[14]، فمنذ التسعينات أصبحت الأمور أكثر سوءا وذلك بعد حدثين كبيرين هما الغزو العراقي للكويت الذي قاد إلى حرب الخليج الأولى ثم إلقاء القنابل على مركز التجارة العالمي بنيويورك، والاثنان معا خلقا حالة عقلية مضللة، أدت إلى اعتقاد بعض الأمريكيين أن العرب جميعا إرهابيين وأنهم بشر لا يقيمون للحياة الإنسانية وزنا كما نفعل نحن، ونتيجة لهذا بدأ البعض يتصور الأمريكان الذين ينتمون إلى أصول عربية نسخ من صدام حسين ومن أسامة بن لادن[15].

ففي ظل الحرب السافرة التي أعلنها أعداء الإسلام عليه يقف هذا العمل السينمائي الذي بين أيدنا موقفا مقسطا للمسلم ضد التهم التي لفقت له، إذ أوضحت عدة مشاهد على أن العدوان والفوضى التي تحدث في العالم لا تمت للإسلام بأية صلة والمسلم منها براء.

فقد عبرت شخصية عمر جمال عبد الناصر عن التعسف والظلم الذي لحق بالمسلمين في و.م.أ، تلك الشخصية التي قبلت أن تمثل دور" الإرهابي" لحاجتها الماسة إلى المال لتغطية نفقات زواجها، ليأتي دور السلطات فيما بعد لتجعل من هذا الدور التمثيلي حدثا حقيقيا، حيث غدت المشاهد التي صورها عمر في فيلمه خير دليل لإدانته، ويصبح لقب" الإرهابي" لصيقا به إلى أن يتم اغتياله من طرف رجال الأمن بحجة " إرهابي يحبس رهائننا"[36:20].

الشكل 6: عمر لحظة تصوير الفيلم

الشكل 7: عمر لحظة اغتياله

لطالما حذرت" كراهية الغريب" التي يسميها اليونانيون" **Xenphobia**" (كراهية الغرباء) من التشويه المتعمد لأي جماعة دينية أو عرقية أو إثنية لأنه غالبا ما تتسبب في معاناة ناس أبرياء لا علاقة لهم[16]، لذا كانت هذه المشاهد وغيرها بمثابة عينة تثبت براءة المسلم من التهم التي نسبت إليه والنعوت التي وصف بها، لأن المسلم الحق ليس إرهابيا، و حتى لو بدرت مثل هذه الأعمال المخزية ممن يحملون اسم" مسلم" ففي النهاية هي شرذمة تمثل نفسها ولا تمثل الإسلام قيد أنملة، لأن الإسلام لا يجيز الحرب والقتال إلا بصورة استثنائية، ومن أجل أهداف سامية ونبيلة يسعى إلى تحقيقها، فهو باختصار كما وصف الدكتور الدواليبي:" سلام في اسمه، وسلام في تحيته وسلام في ليلة نزوله، وسلام في اسم ربه، وسلام في عقيدته ما بين العقل والأديان، وسلام فيما بينه وبين أصحاب الأديان، وسلام في مطالب الحياة الخاصة...وسلام في الحكم بين العرب وغير العرب ومابين المسلمين وغير المسلمين، وأخيرا وبكلمة واحدة، فهو سلام في سلام في سلام "[17].

ومن ناحية أخرى، لم يخلو الفيلم من مشاهد أظهرت الوجه السيء للإسلام والمسلمين، بيد أنها تكاد تكون منعدمة مقارنة بالجوانب الحسنة، سواء أكان ذلك من حيث الكم أو من حيث القيمة، حيث أعطى صورة عن الإسلام بأنه دين عمل على إهانة المرأة واستضعافها، والمرأة المسلمة ما هي إلا إمعة لا سلطة لها ولا صوت ولا حضور، لاسيما في شأني: الزواج والعمل، فالسلطة الأبوية هي التي تختار الأزواج لبناتها، وعادة ما يكون

الزوج من نفس العائلة ومن أبناء العمومة أو الخؤولة تحديدا، كما هو الحال بالنسبة لسلوى التي أذعنت لرغبة أخيها وقبلت بابن عمها (صابر) زوجا لها رغم رفضها التام لذلك.

واستتباعا لهذا، يطرح الفيلم موضوعة" البغاء"، ليخص المرأة المسلمة(سلوى) بمزيد من التجريح والزراية، وإذا كانت" سلوى" نقاء فجور وخلاصة موعود، فكل هذه المعاني السامية كانت مصحوبة بآلام مبرحة سببتها الضغوط الواقعة عليها، وإن كانت نظرة الفيلم سلبية بشكل ما، فهو لا يلقي اللوم عليها كلية بقدر ما يسقطه على الضغوطات الاجتماعية والظروف المزرية التي تعيشها الأسرة المسلمة في بلاد الغربة عن طريق الإيحاء.

ومن ناحية أخرى، أفاض الفيلم في توجيه الفئات التي يحمل الإسلام أوزارها، بداية بشخصية "مراد" الشاب الأردني المتعصب للقومية العربية والحاقد على الغرب جراء الجرائم التي ارتكبتها إسرائيل في فلسطين، الأمر الذي جعل منه إنسانا عدوانيا متفحشا مع الجميع ولاسيما في تعامله مع اليهودي سام.

فضلا عن الصورة المنفرة لجماعة المحمديين، التي أظهرتهم على هيئة شخوص ضخام الجثة، غزيري اللحى، جحظ العيون، غلاظ الأصوات.

وعليه، يمكن القول: إن هذه الصورة هي في الواقع حالات شاذة وأحكام فرعية لا يمكن أن نقيس عليها مبدأ الإسلام وتعاليمه وعقائده الكبرى، كما إن صناع الأفلام دأبوا على تكريس هذه الصورة النمطية عن جهل أو عن يقين ومن ثم ينأون بأنفسهم في الحال عن هذا النشاط بعد أن أدركوا دلالته، أو أنهم لن يتوقفوا إلا عندما يواجهون ضغوطا كافية لا يتحملونها، ولو سألت منتجا أو مخرجا أو كاتبا عما إذا كان من اللائق أخلاقيا تكريس وتخليد هذه الصورة المسيئة للأجناس والأعراق المختلفة؟ فإن الاجابة السريعة المتوقعة ستكون بالنفي، فكيف إذن تفسر هذا ومنذ 1970 وهم ينتجون ويخرجون ويكتبون السيناريوهات لأكثر من 350 فيلما سنويا صورت العرب والمسلمين على أنهم الخبثاء ثقافيا[18].

خـاتمة:

أسفرت الدراسة عن جملة من النتائج التي تدور في فلك صورة المسلم في السينما الأمريكية عامة وفي الفيلم محل الدراسة تحديدا، يمكن إيجازها في نقطتين هما:

لا وجود للمطلق؛ فعلى الرغم من التهجم العنيف الذي يشهده الإسلام في العالم، وعبر كافة أنواع الخطابات، إلا أن هنالك فئات غربية تقف موقفا مقسطا إلى جانب المسلمين وإن كانت قليلة إلا أنها موجودة ولا يمكن إنكارها، لذلك فقد تمكن فيلم أمريكي الشرق American East من كسر القولبة والتعميم الذي يعاني منه الكثير ممن يحملون الضغينة والحقد على الإنسان الغربي.

أما بالنسبة للصورة السلبية التي عرضت عن المسلم في هذا العمل السينمائي وغيره من الخطابات، مكتوبة كانت أو مرئية، إقليمية أو عالمية، فهي لا تمثل في نهاية الأمر إلا أصحابها وانعكاساتهم الفكرية، ممن أخفقوا في تمثيل دينهم التمثيل الأصح.

قائمة المراجع:

1- ينظر: أحمد بدر، الاتصال بالجماهير بين الإعلام والتطويع والتنمية، دار قباء، القاهرة، 1998، دط، ص: 183.

2- فيصل القاسم، هيتلر يضحك في قبره، النازيون عائدون والمسلمون أول ضحاياهم، جريدة الشروق اليومي، العدد 2797، 2009، الجزائر، دط، ص:22.

3- ينظر: إبراهيم الحيدري، صورة الشرق في عيون الغرب، دراسة للأطماع الأجنبية في العالم العربي، دار الساقي، بيروت، 1996، دط، ص: 30.24.

4- Voir : www. Alhewar.org/show.art . 25/10/2013. 16 :00.

5- ينظر: سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صانعة الصورة، دار الراية، للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013، دط، ص: 61.59.

6- Voir : www.daawa-info.net . 26/12/2014. 17 :30.

7- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي– الفضاء ، الزمن، الشخصية–، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1. ص: 247.

8- ينظر: محمد منير حجاب، الإعلام السياحي، دار الفجر للنشر، القاهرة، 2000، ص: 125.119.

9- محمد الغزالي، التعصب والتسامح بين الإسلام والمسيحية، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2005، ط6، ص: .13

10- ينظر: ناجية أقجوج، الصورة النمطية للإسلام في المتخيل الغربي، مطبعة أنفز، فاس، 2009، ط1، ص:09.

11- محمد مرسي، الحياة مع كتاب الله، مؤسسة زاد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ط1، ص: 81.

12- على محمد الصلابي، الحريات في الإسلام، ، زادك إلى المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ط1، ص: 160.

13- ينظر: عبد العزيز التويجري، الإسلام والتعايش بين الأديان في أفق القرن 21، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إيسكو، 2001، ط2، ص:07.

14- ينظر: جاك شاهين، الصورة الشريرة للعرب في السينما الأمريكية، تر: خيرية البشلاوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ط1، ج1، ص: 15.13.

15- ينظر: المرجع نفسه، ص: 63.

16- ينظر: المرجع نفسه، ص:.1

17-على محمد الصلابي، الحريات في الإسلام، ص: 163

18- ينظر: حميد حمد السعدون، الغرب والإسلام والصراع الحضاري، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2002، دط، ص: 139.137.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 454 – ص 467

مدارك المعرفة والفهم الإنسانية في الأفلام الوثائقية

Perceptions of human knowledge and understanding in documentaries

د. عزوز هني حيزية

جامعة سعيدة، الدكتور مولاي الطاهر، الجزائر، azzouz.hizia@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/04/06 تاريخ القبول: 2020/05/05 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

يعد الفيلم الوثائقي شكلا من أشكال الإنتاج السينمائي، يعتمد بشكل أساسي على العلاقة بين صانع الفيلم والواقع الحقيقي، من خلال تحليله للواقع ورؤيته الإخراجية، باعتماده شكلا فنيا في تناوله لهذا الواقع، لذا تعتبر السينما الوثائقية من حيث المبدأ، وثيقة عن الحياة فهي إعادة تركيب ومن ثم تحليل الواقع اعتمادا على وقائع حياتية، تكون متوافقة مع الأحداث ومتزامنة مع صورة الواقع، ووضعها في إطار يساعدنا على فهمها وفهم الواقع الذي نصوره.

لذلك فقد عرف العالم حركية كبيرة ونشاطا متميزا في صناعة الأفلام الوثائقية، فقد بدأت عروض هذه الأفلام في السنوات الأخيرة من القرن 19م، هذا النوع الذي يخلوا من الهزل ويطبع عليه الجد، من اجل أن يعلمنا شيئا ما، فقد أعدت هذه الأفلام بذكاء وبهدف واضح، فكيف كانت البدايات؟، وما مفهوم الفيلم الوثائقي وما الفرق بينه وبين التسجيلي؟ وإلى أي مدى نجحت صناعة هذا النوع من الأفلام؟ وماهي أهم الخصائص التي تميزت بها؟ وكيف استطاعت الأفلام الوثائقية أن توصل رسالتها إلى المتلقي؟

Abstract:

The documentary is a form of cinematic production, which depends mainly on the relationship between the film maker and the real reality, through his analysis of reality and his directing vision, by adopting an artistic form in his handling of this reality, so documentary cinema is considered in principle, a document on life, it is a re- Composing and then analyzing reality based on realities of life, compatible with events and concurrent with the image of reality,

and putting it in a framework that helps us to understand it and understand the reality that we depict.

Therefore, the world has witnessed great dynamism and a distinct activity in documentary filmmaking. The shows of these films began in the last years of the 19th century AD, this type which is devoid of humor and imprinted by the grandfather, in order to teach us something. These films were prepared intelligently and with a clear goal How were the beginnings, and what is the concept of the documentary and what is the difference between it and the documentary? To what extent has this kind of film been successful? What are the most important characteristics that distinguished it? How did the documentaries deliver its message to the recipient?

1. مقدمة:

لقد شكلت مواضيع هذه الأفلام حول الحياة الواقعية، تأتي على شكل لوحات للحياة، بحيث تستخدم الواقع كمادة خام لها في صناعة هذه الأفلام، فيقوم الفنانون والتقنيون بإعادة القصة بمصداقية، من خلال الجمع بين المعرفة والاهتمام بالعالم الواقعي، تجسيدا لتجربة ما، من أجل ألا يتوقع المتلقي أنه يتعرض للخداع والكذب، وذلك ما يحفز فيه مدارك المعرفة والفهم الإنسانية.

كما يبدوا الفيلم الوثائقي بإبراز سردا يروى بصوت جهوري عميق ومناقشة تحليلية أكثر منها قصة ذات شخصيات ولقطات من الصور المتحركة، مدعمة ببعض اللقاءات مع أشخاص في الشارع، إلى جانب بعض الصور المرخصة توضح وجهة نظر الراوي، بحيث تكون هذه الحقيقة علمية أو تاريخية أو سياسية لمواقف سجلت سابقا.

وتأكيدا لهذا سأقوم بالتطرق إلى أهم العناصر التي توضح ذلك وهي:

1- ما هو الفيلم الوثائقي

2- أنواع الأفلام الوثائقية

3- خصائص الأفلام الوثائقية

مع أخذ كل عنصر بالشرح والتفصيل وإعطاء أمثلة على ذلك، كما سأتطرق إلى الفيلم الوثائقي رجال الخفاء في الثورة الجزائرية كأنموذج لذلك إن محاولة الإنسان الدائبة للبحث والاكتشاف والوثوب إلى المعرفة، هي عبارة عن عمليات رياضية عقلية لفك شفرات التساؤلات الملحة للإبداع، وتبدأ الفكرة بالحلم والتأمل، ومن ثم تطور هذه الأفكار لواقع مدرك، وتتشابك الرؤى وتتحد إلى قوة دافعة ورغبة مؤكدة.

فلم يكن اختراع الأخوين لوميير إلا مرحلة متقدمة لبحوث أخرى في مجال تحويل الصورة الثابتة إلى صورة متحركة "السينما توغرافر"، لذا تلعب السينما دورا بارزا، حيث أنها تؤثر فكريا واجتماعيا وثقافيا وأخلاقيا واقتصاديا، فهي وسيلة لنقل الواقع والتعبير عنه . أي إعادة إنتاج الواقع.

"إن مصطلح فيلم وثائقي ورد لأول مرة سنة 1962 على لسان المخرج الوثائقي البريطاني جون غريرسون john grierson في مراجعة له لفيلم هوانا لروبرت فلاهرتي Robert Flaherty الذي يعد أحد أهم السينمائيين والوثائقيين[1]، فكانت قناعات غريرسون بالنسبة للسينما الوثائقية تقول:

- إن قابلية السينما لمراقبة الحياة يمكن استخدامها في شكل فني جديد
- إن الممثل الطبيعي والمشهد الطبيعي أكثر قدرة على استدراك كنه العالم الحديث من الممثل الروائي والمشهد الروائي.
- إن المشاهد المأخوذة من الواقع الخام حقيقية أكثر من المشاهد الممثلة .[2]

كما يحدد أيضا المخرج الأمريكي بير لورنتز (pare lorentz) بأنه فيلم يصور الواقع بشكل درامي ، ويرى آخرون أن الفيلم الوثائقي يتميز عن الأشكال الأخرى من المواد غير الروائية مثلا الأخبار بكونه يحمل رأيا وينقل رسالة محددة ، إضافة إلى الوقائع التي يعرضها ، لذا يمكن للفيلم الوثائقي أن يتعامل في إطار فني مبلور واضح مع الأشخاص الطبيعيين في حياتهم الطبيعية ، وتسجيل الحياة كما هي مع عدم استثناء استخدام الممثلين و المشاهد المبنية في حالات معينة أو حتى استخدام أشكال تعبير سينمائية أخرى مثل الرسوم المتحركة ، وذلك بهدف تصوير الواقع بشكل درامي في فيلم ينقل آراء ويحمل رسالة ما .
لا غرو أن مصطلح الفيلم الوثائقي قد سبقته عدة تسميات في السنوات الأولى من القرن العشرين منها: أفلام الرحلات (travelogue) التي كان موزعو الأفلام يطلقون عليها اسم أفلام المشاهد (scenic) بالإضافة إلى نوع آخر هو الأفلام التأملية التي اشتهرت بها شركة باتيه الفرنسية، وأشهر أفلامها " موسكو ترتدي حلة من الجليد "، كما ظهرت أيضا أفلام السيرة (biographical films) والتي تناولت سير كتاب وشعراء وسياسيين وغيرهم.

2. سبب أهمية التسمية:

إن أهمية الأفلام الوثائقية ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الجمهور كظاهرة اجتماعية، لأنه يطرح هذا الوجود داخل الحياة الإنسانية والوجود الكوني، انساقا واختلافا وارتياحا في ذات الوقت،

وهذا ما يتفق مع وصف أفلاطون " أنه لابد أن يحدث افتعال طويل بين الإنسان ومصدر إلهامه نتيجة لحياتهما معا، فهذا التفاعل هو الذي ينتج الحالة ولا يوثقها فقط .... يفسرها يحللها يتجاوز بها حدود التفاصيل والشكل الخارجي إلى جوهر الحالة الإبداعية "[3]

فنجاح أي فيلم وثائقي يرجع بالضرورة إلى تأثير الإبداع الفني من خلال درجة الشفافية والمصداقية، فإن أي خلل في جزء من سرد الفكرة بصريا أثناء التنفيذ يحدث خللا في منظومة العمل الكلي، على أن يكون أسلوب الطرح وإشكالية المعالجة والاتجاه والمؤثرات الخاصة نسيجا متشابكا مع ثبات الصورة الذهنية وتجلياتها للوصول إلى درجة عالية من الموثوقية في العمل الفني.

3. أنواع الأفلام الوثائقية:

تجدر الإشارة إلى أن الفيلم الوثائقي يقوم على مقومات أدائية وأخرى إجرائية مساعدة مرتبطة بالحقيقة الصادقة، لذا كان لزاما على المخرج أن يستخدم مجموعة من الحيل من أجل التأكيد على موثوقية ومصداقية الأحداث.

ومن بين أنواع الأفلام الوثائقية نجد منها:

-1- **الشؤون العامة:** هو مجموعة برامج تلفزيونية تناقش قضايا مثل الفقر وبرامج الدعم الحكومي والرعاية الصحية، وغير ذلك من برامج الخدمة العامة، تعتمد على مشاهد مصورة خلفية أو القطع المتبادل، وترتكز على الأفراد الممثلين للمشكلة.

-2- **الرومانسية:** يعد روبرت فلاهرتي(robert flaherty) من أبرز الأسماء ، وفيلمه الشهير" نانوك رجل الشمال "هو الفيلم الوثائقي الطويل الأول ولقي نجاحا كبيرا .

-3- **التيار الواقعي:** يركز هذا النوع على البشر وحياتهم البيئية التي يصنعونها هم ويشمل هذا التيار الأفلام التي سميت سيمفونيات المدن وأشهرها فيلم "برلين سمفونية مدينة" للمخرج الألماني والتر روتمان

-4 **الأفلام الدعائية:** "برزت السينما الوثائقية الدعائية (propagandist)، وصعد نجم الايديولوجيا النازية في ألمانيا والفاشية في ايطاليا، إلى جانب الصراع السياسي، حفلت الحقبة بصراعات على المستوى الاجتماعي ونضالات العمال[4]

-5- **الأفلام الثورية:** مع حلول الستينيات من القرن العشرين وتنامي الفكر الثوري المعادي للسيطرة الاستعمارية على مصائر الشعوب الضعيفة، لذا أخذت النظرة إلى السينما الوثائقية تجنح نحو اعتبارها سلاحا في المعركة ضد الاستعمار لنيل استقلالها.

-6- **سينما الحقيقة:** هو تيار يسعى إلى تحرير السينما الوثائقية من القيود والمحدوديات التي فرضتها عليها سينما الاستوديوهات، ومن أشهر روادها المخرج الوثائقي الفرنسي جان روش (jean rouch)، ومن أهم خصائصها "متابعة الشخصية في خضم أزمة تمر بها بكاميرا متحركة محمولة في الكثير من الحالات بغرض التقاط أدق التعبيرات، بالإضافة إلى تصوير كميات كبيرة جدا من المشاهد نسبة إلى طول الفيلم الجاهز "[5]

-7- **الفيلم الوثائقي التوضيحي:** وهو مخاطبة المتلقي بشكل مباشر أو من خلال معلق تلفزيوني على الشاشة أو من خلال السرد مع استخدام المقابلات ولقطات بي رول والأرشفة.

-8- **الفيلم الوثائقي الانطباعي:** يعتمد أسلوب الوعي الذاتي وجماليته.

-9- **الفيلم الوثائقي العكسي:** يعتمد هذا النوع من الأفلام على أسلوب الانعكاس الذاتي والذي يخاطب عملية التمثيل نفسها، وغالبا ما تشمل العلاقة بين المخرج والمشاهدين والتي يمكن أن يظهر المخرج فيها على الشاشة أو يتحدث بصوته مع الجمهور.

-10- **الفيلم الوثائقي التجريبي:** يشمل أشكال الفن المختلفة كالرقص والرسم والتصوير الفتوغرافي والنحت وغيرها من الفنون الأخرى، كما يمكن أن تتضمن عناصر من الأدب القصصي.

-11- **الفيلم الوثائقي المبني على المشاهدة:** تقوم هذه الأفلام بتصوير أحداث الحياة العفوية والحرة كما تحدث على ارض الواقع وغالبا ما تعتمد على اللغة البصرية للأفلام القصصية، وذلك باستخدام عدة تقنيات مثل زوايا الكاميرا المختلفة واللقطات المقربة واللقطات العكسية واللقطات المائلة.

4. خصائص الأفلام الوثائقية:

إن إدراك المتلقي لجمال الفيلم لا يبتعد عن تذوقه لباقي الفنون، باعتبارك مدركات الحس تتضمن فكرة الجمال، ومنه ينبثق الإحساس بالجمال الموجود في الفيلم، وبما أن السينما

عموما والوثائقية خصوصا هي شكل من أشكال النتاج الفني، تستطيع إنتاج الواقع بطرق مختلفة مؤطرة ببنية جمالية مؤثرة بالمتلقي، وهذا ما يجعل الفن السينمائي يمتلك خصوصيته البنائية على المستوى الفني الإنتاجي وعلى المستوى المكاني، حيث أوجدت الصورة السينماتوغرافيا مستوى جديدا من العلاقات المكانية داخل الواقع لم تكن مألوفة أو بمستطاع أي فن القيام به، لذا كان لابد من أن تتضح فيه قوة التأثير الجمالي على المتلقي لأن الفن الذي يعجز عن التأثير في الناس فأنه أما فن رديء وأما ليس فنا على الإطلاق[6]

يمتاز الفيلم الوثائقي بالعديد من الخصائص التي تميزه عن الأفلام الأخرى ومنها ما يأتي:

–تعتبر المصداقية أهم ميزة في الأفلام الوثائقية، لأنها اكتسبت ثقة المشاهدين قديما، كونها تمثل الأوضاع القائمة بشكل حقيقي.

– يعكس الفيلم الوثائقي الأمور الواقعية وليس الدرامية أو الخيالية بأحداث وقضايا وصراع وعواطف حقيقية، فيبنى الفيلم على الدقة.

– يتضمن الفيلم الوثائقي رسالة وقضية هادفة، فيهدف إلى تمرير رسالة ما للمتلقي للتأثير عليه لأغراض التغير الاجتماعي أو الداخلي.

– يجب أن يتم تصوير الأفلام الوثائقية في العالم الحقيقي من اجل الأحداث الحقيقية.

–يمتاز الفيلم الوثائقي بالمرونة على عكس الأفلام الخيالية.

–يعتبر موضوع الفيلم الوثائقي أمرا بالغ الأهمية، وبما أن الغرض منها هو موضوع محدد والظروف المحيطة به غير خيالية، لذا يعتبر الموضوع الجانب الأكثر أهمية من الأفلام الوثائقية مع إعطاء الأولوية له على جوانب أخرى.

5. الفرق بين الفيلم الوثائقي والفيلم التسجيلي:

مازال يحتدم الصراع والنقاش في العديد من المؤتمرات والنقاشات النظرية يقول مدكور ثابت في أحد مداخلاته يتحدث حول هذه الإشكالية فيذكر "بضرورة التفرقة بين الوثائقية والتسجيلية حتى وإن لم يكن في أصل المصطلح الانجليزي (docomintary) مثل هذه التفرقة، ذلك بأن التسجيلية هي مجرد أسلوب وليس نوعا قائما بذاته، وهو نوع يمكن أن تتعدد أشكاله "[7]

كما استقرت بعض أدبيات السينما التسجيلية على أنها نوع من السينما الوثائقية وجنس من أجناسها، كما أنه يختلف هذا النوع من الأفلام التسجيلية عن الوثائقية بغياب الحوار كليا أو غياب الصوت في أثناء الحوار الذي يحل عوضا عنه صوت المعلق المرافق للصورة، وينحصر ظهور الصوت بحالات تندرج تحت مفهوم المؤثر الصوتي مثل هتافات الجمهور وأصوات الآليات.

كما يختلف أيضا الفيلم التسجيلي عن الوثائقي بأسلوب استخدام الموسيقى التصويرية.

6. عناصر الفيلم الوثائقي:

1- السرد الفيلمي:

يتميز الفيلم الوثائقي بخصوصية تعبيرية، يتناول موضوعات يقدمها للمتلقي من خلال الصوت والصورة "إذ يمتلك الفعل الدرامي تأثير أكبر لأن لهذين العنصرين أحقية في التمثل كرسالة فنية ذات دلالة معينة تصل الى المتلقي، وهو بذلك يختلف عن السرد في الاجناس الأدبية الأخرى، فالسرد في السينما أكثر شمولية من السرد لأنه ينهض على ما هو مسرود متلفظ به وما لا ينطق به "[8]

يعرض الفيلم الوثائقي لتناوله لأي موضوع شكلين سرديين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، معتمدا في ذلك على آلة التصوير والتي تقوم بسرد الأحداث، كما تطلعنا على الشخصيات وما تقوم به من أفعال

وبذلك تعتمد سردية الفيلم الوثائقي على النقل المباشر ومتابعة الفعل في فضاء المكان، وهذا ما يجعله حريصا على اعتماد الحاضر في نقل الأحداث.

2- التصوير

تعد الكاميرا أهم عنصر سردي تعبيري في السينما، فهي تقربنا من الحدث بشكل كبير، " فاللقطة المصورة تستطيع أن توفر مصداقية تجسيد الواقع من خلال دخولها في علاقة تبادلية مع المتفرج، وهذا ما يعتمد عليه صانع الفيلم الوثائقي أكثر من غيره من مخرجي الأفلام إذ تشكل هذه العلاقة الهدف الأسمى في نقل الواقع وتوظيفه دراميا ليصل بذلك كامل التأثير في وعي المشاهد محققا بذلك الغاية التي صنع الفيلم من اجلها "[9].

للصورة أو اللقطة أهمية كبرى في نقل إشارة ما، فكل لقطة لها تأثير معين في المتلقي ضمن قيم جمالية يمنحها الواقع المصور من خلال حركات آلة التصوير.

إن خصوصية التصوير في الفيلم الوثائقي تختلف عن التصوير في الفيلم الروائي، على الرغم من أن التصوير يتم في الوسيلة التقنية نفسها، إلا أن الخصوصية تكمن في كون الفيلم الوثائقي ينهض على مسك الطبيعة وهي متلبسة بالفعل، وهذا يتطلب اقتناص الحقيقة بعيدا عن حجم اللقطة أو زاوية التصوير أو اللقطة الجيدة التكوين، وهكذا فإن التصوير التي تم تناولها لا تعد تناولها سمة ضرورية وجمالية عند تصوير الفيلم الوثائقي، لأن الحقيقة وسط واقعها هي الهدف لا التصوير الجيد [10].

3- المونتاج

يعد المونتاج عنصرا مهما في الفيلم الوثائقي، نظرا لمساهمته الفعالة في خلق بنية الفيلم الوثائقي وتكوينه، لأنه يربط الأحداث في نسق صوري موحد، فهو يربط بين اللقطة والأخرى عن طريق ارتباط الأفكار، كما انه يوفر على تصعيد الأفعال ووصفها في إطار عملية تصارع وتقابل صوري وفني، مما يخلق نوعا من التشويق والإثارة.

المكان

يخضع المكان في الفيلم الوثائقي لعملية انتقاء لغرض كشفه "لغرض إعطاء او حجب المعلومات لأن المكان في الفيلم الوثائقي عادة ما يكون حقيقيا وهو المكان نفسه الذي جرت فيه الأحداث وتسجل في لحظة وقوع الحدث فيه "[11] كما يتم التعامل أيضا مع المكان بشيء من التعديل كالحذف والإضافة كي يتلاءم مع شكل المكان.

الزمان

يتضح لنا الزمان في الأفلام الوثائقية من خلال سرد الأحداث، وأحيانا يكتب على الشاشة، كما يمكن التلميح عن طريق دلالات رمزية كاللباس والمعمار لذلك قد "يلعب الزمن في السينما الدور الكبير، لا كإطار للقياس فحسب بل على الأخص كعامل درامي"[12]

كما يقتصر الفيلم الوثائقي فقط على الأزمنة ذات الأهمية البالغة في الأحداث وتهمل الأزمنة التي ليس لها دور في تحريك الفعل الدرامي للفيلم الوثائقي.

4- الصوت

"يعمل الصوت على تنمية إحساسنا بالواقع وإضفاء عامل الأصالة على الصورة المعروضة، إذ تتضاعف القدرة على الإقناع ويشعر المتفرج معه بالواقعية والطبيعية بتكامل العوامل الحسية للعالم الواقعي الحقيقي "[13]

إضافة إلى هذه العناصر نجد أيضا الشخصيات الاعتيادية التي عاصرت الحدث وبذلك يكون الممثل في الفيلم هو ممثل غير محترف يخلق التعاطف مع الشخصية.

7. فيلم وثائقي "رجال الخفاء في الثورة الجزائرية "

حملت العدسة وقائع الثورة الجزائرية وهمومها ووثقتها على شكل صور حملت اعترافات شهود وضعوا بصمتهم على حوادث خلال فترة الاستعمار الفرنسي.

لقد فرضت الثورة الجزائرية على وسائل الإعلام صيغا للتعاطي معها بالتقاط اللحظات الفارقة التي تنقل الصور للآخر، وتبرز الوقائع أن الثورة الجزائرية حملت في طياتها ومراحلها ثورة سينما وثائقية وتسجيلية أيضا، لذا يعد الفيلم الوثائقي الثوري واحدا من أهم أنواع الأفلام الوثائقية على الإطلاق، ربما للبحث المتعمق الذي يجريه فريق إنتاج الفيلم بشأن القضية التي يتناولها أو حتى لاعتماد الفيلم الوثائقي على غريزة الفضول لدى المشاهد.

كثيرا ما يعد الوثائقي الثوري بكشف حقيقة ما، أو جانب آخر لقضية مطروحة حتى وان لم تعد مطروحة آنيا، ولكن سيظل الكشف عن حقائق بعينها أو أمور خفية لم تكن معروفة من قبل هو السبب الرئيسي في جذب اهتمام المشاهد للوثائقي الثوري.

يقدم الفيلم الوثائقي "رجال الخفاء "مجموعة من الجنود الشجعان وهم يقومون بمهمة التنصت على قوات الجيش الاستعماري، بالإضافة إلى تجاوزات مارستها السلطات الفرنسية في حق الشعب الجزائري . وذلك بمهاجمة مدنيين عزل وقتلهم تحت وصاية من السلطة الحاكمة، ومن اجل ذلك تكونت فرق من الثوار في مجال كيفية التنصت، ليجد المجاهد محمد دباد وآخرون وهو رئيس مصلحة التنصت ضمن رجال الخفاء الذي أطلق عليه الوثائقي وهو عنوان الفيلم الذي يركز على الدور الفعال لرجال التنصت أثناء ثورة التحرير.

الفيلم من إعداد وإخراج كمال بدوي، ومدة العرض 45 دقيقة، يعرض الفيلم في البداية مشاهد تمثيلية لمجاهدين وهم يتبادلون المعلومات، ثم تليه شهادة المجاهد محمد دباد وهو يوثق لنا شهاداته الحية بالتفصيل والتتابع المتوازي عن كيفية التقاط المعلومات حول العدو الفرنسي وكيف تعرض الجاهدون للخطر إثر عمليات التنصت هذه وضرورة الاتصال بين الجبهة وجيش التحرير الوطني.

من خلال توظيف المشاهد التمثيلية والشهادات الحية للمجاهدين، جعل الصورة البصرية ترصد لنا لحظات ومواقف ومراحل تنمو وتتصاعد بشكل ومضمون فني متقن، فكشف لنا عن حيثيات عمليات التنصت التي أبطلت عدة عمليات عسكرية فرنسية كانت موجهة ضد الشعب الجزائري، ومن اجل مصداقية الفيلم قد اعتمد المخرج عدة وسائل في الإخراج منها:

– اعتمد على الأرشفة في التوثيق منها وثيقة من مقررات محضر مؤتمر الصومام 1956، وكذا أرشيف الصور الفتوغرافية التي تمثل الأشخاص والأمكنة.

– صور لبعض المجاهدين موجودة في أحد المتاحف الجزائرية

– شهادات حية للمجاهدين منهم: محمد دباد، وعلى مجدوب رئيس مصلحة المواصلات السلكية واللاسلكية آنذاك، على صالح المدعو بكير كان رئيسا لمصلحة التنصت وعبد النور دمرجي مختص في مصلحة الشفرة

– كانت هذه الشهادات التي أدلى بها هؤلاء المجاهدين مزيجا بين اللغتين العربية والفرنسية

– توظيف الموسيقى التصويرية الملائمة للأحداث، فتعرف الموسيقى التصويرية عموما بأنها المعادل المسموع للمشهد التمثيلي، وتتركز أهمية الموسيقى التصويرية في أنها تضيف بعدا سمعيا للمشهد البصري، وغالبا ما يؤدى هذا البعد إلى إثارة الخيال والمشاعر أو التعبير عنهما، فهي تترجم الصورة إلى موسيقى ملامسة للحدث[14]

– **الصوت أو الرواي:** وهو كل ما يتلقاه المتلقي عن طريق حاسة السمع ، ويمكن تصنيف الأصوات المرافقة للصورة إلى ما يلي: الصوت البشري وهو صوت قارئ التعليق الأساسي الذي كان بصدد الشرح والتعليق حول عمليات التنصت، التي كانت تفك شفرات الشارات التي ترسل للجيش الفرنسي، سببا في نجاح عمليات جيش التحرير الوطني إبان الثورة، والتي كان وراءها خبرة هؤلاء الرجال في التكوين في حل شفرات الإشارات والتي لم تكن عائقا، بل

زادتهم عزيمة وإصرار لاختراق البرقيات الفرنسية، بالإضافة إلى صوت أصحاب الرأي والتحليلات والشهادات أثناء تحدثهم أمام الكاميرا كشهود عيان .

– **المؤثرات الصوتية:** توظيف الأصوات الطبيعية مثل أصوات الرياح وأصوات الحيوانات وأصوات الآليات والأجهزة

– **الصمت:** يمكن تفسير وجود الصمت في لقطة، على أن يكون الصمت مقصود الإيصال فكرة ما أو لإحداث تأثير انفعالي معين في المشاهد.

لا يمكن للفيلم الوثائقي أن يحظى بدرجة ما من درجات المصداقية والقراءة الموضوعية تفسيرا وتحليلا، إلا إذا كانت خلاصته ونتائجه وأهدافه محققة للغرض منه بشكل ما، سواء أكان جماليا خالصا أو وثائقيا بحتا، يمكن البناء عليه والاستفادة من مرجعياته ومصادره، أو متميزا من جرأته وابتكاره ولا يتأتى إلا من خلال الملاحظة الدقيقة والمركزة للفنان المبدع للواقع الذي يعيش فيه ويعايشه، ثم طريقة طرحه وتقديمه وتفسيره للواقع من زاوية يراها هو انسب ما يمكن تقديمه من خلال ملاحظاته الدقيقة.

فالصورة البصرية المتحركة هي التي تثير الشجون والدافعية إلى المعرفة والفهم، لذا يشير عالم الاجتماع الكندي "مارشال ماكلوهان " في نظريته عن الاتصال "أن الوسيلة هي الرسالة، بمعنى أن طبيعة رسائل الاتصال التي يستخدمها الإنسان تشكل المجتمعات أكثر مما يشكل مضمون الاتصال نفسه "[15]

نرى من خلال ذلك أن تحقيق أي رسالة ما لأهدافها عبر أي فيلم وثائقي، عليه بصياغتها في تضمينها للأهداف المراد توصيلها باستعمال كافة الأساليب التوثيقية، من وسائل تصويرية أو إعادة بنائه بصدق، من اجل توسيع مدارك المعرفة والقيم الإنسانية، لذا يعد الفيلم الوثائقي الثوري من أهم مصادر التوثيق الإعلامي، كأحد أهم وسائل الاتصال الجماهيري، كما يساعد على تحقيق فهم الرسالة واستيعاب مضمونها.

ولهذا السبب روج "جريرسون" لمفهوم الفيلم الوثائقي " كأداة للتوعية والتكامل الاجتماعي من خلال محاضراته، وفي عام 1932 احتفى "جريرسون "بقدرة الفيلم الوثائقي على ملاحظة الحياة في حد ذاتها، استخدام أشخاص حقيقيين استطاعوا مساعدة الآخرين على تفسير العالم والقصص الواقعية "[16]

لكون الثورة الجزائرية اعتمدت الحرب الشعبية أسلوبا نضاليا لتحقيق أهداف الشعب الجزائري والتي منها:

– الفيلم انتصار للإرادة حيث صور الثورة كقوة ضاربة موحدة يعملون بهدف واحد

–استنهاض الروح القومية باستحضار أمجاد الماضي

– عرض الحقائق بأكبر قدر ممكن من الموضوعية لتحصين الرأي العام الداخلي ضد الاستعمار الفرنسي

– التأكيد المتكرر على أهمية السينما في العمل النضالي

– توثيق نضال وكفاح الشعب الجزائري لاسترداد حقوقه

– توثيق مؤتمر الصومام

– توثيق نضال وكفاح الشعب الجزائري

– طرح قضية الثورة إلى العالم وشرحها

– توثيق الواقع الحياتي للمجاهدين

– نشر الصور الحقيقية للجزائري، صورة المجاهد والمناضل الذي يأخذ مصيره بيده.

8. الخاتمة

ما نستنتجه من كل ما سبق هو أن تعدد أشكال تناول الواقع الثوري في الأفلام الوثائقية، قد ساهم بشكل كبير في إبراز القدرة والرؤية الإخراجية في تناول النضال الثوري في الجزائر فنيا، وقد يستخدم صانع العمل أكثر من نوع واحد داخل الفيلم لتحقيق تناول الوقائع فنيا بصورة تقترب من الواقع وتتداخل معه ، كما أن الفيلم الوثائقي يعتمد على إعادة بناء الواقع وتمثله لخلق التأثير المطلوب على المتلقي في محاولة منه للاقتراب من صاحب التجربة الأصلي من دون تلاعب أو إضافات، لأنه يخاطب من خلال ما يطرحه مدركات المشاهد الحسية، تلك المدركات التي تختزن الجمال، وبالتالي تسقطه على المفاهيم والأفكار التي يطرحها الفيلم.

9. قائمة المراجع

[1]– لؤي الزعبي–الأفلام الوثائقية – الجامعة الافتراضية السورية – د ت – ص :08

[2]– م ن – ص :16

[3]– جورج خليفي –الفيلم الوثائقي – مركز تطوير الاعلام – جامعة بيرزيت –2014– ص :11

[4]- فاروق إبراهيم –جماليات منظومة البيئة في السينما التسجيلية المصرية – الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب –2014–ص:11

[5]- جورج خليفي –الفيلم الوثائقي – م س –ص: 14

[6]- منى الحديدي –السينما الوثائقية في مصر والعالم العربي –دار الفكر العربي–1990– ص:15

[7]- كاظم مرشد سلوم سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–دارميزوبوتاميا– العراق 2012 ص45

[8]- م ن –ص55

[9]- م ن – ص 55

[10]- م ن –ص 57

[11]- م ن– ص60

[12]- م ن –ص 62

[13]- م ن– ص65

[14]- علي عزيز بلال – الفيلم التسجيلي التليفزيون من الفكرة إلى الشاشة

[15]- محمود سامي عطا الله – الفيلم التسجيلي – الهيئة المصرية العامة للكتاب –1990– ص :09

[16]- من – ص :31

مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد: 01 | السنة: جوان 2020 | ص 468 – ص 486

مفهوم التلقي في سياق الدراسات الثقافية – مقاربة ستيوارت هال لفهم الخطاب التلفزيوني

The concept of receiving in the context of cultural studies - Stuart Hull's approach to understanding television discourse

عائشة لصلج [1]*، نور الدين مبني [2]

[1] جامعة محمد لمين دباغين سطيف2، الجزائر، aicha_lasledj@yahoo.fr

[2] جامعة محمد لمين دباغين سطيف2، الجزائر، mebni@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/02/15 تاريخ القبول: 2020/05/29 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية إسهامات ستيوارت هال في فهم الخطاب التلفزيوني في سياق الدراسات الثقافية، من خلال التطرق أولا إلى الدراسات الثقافية مفهومها ونشأتها ومقارباتها النظرية والمنهجية، ثم إلى المقاربة الاتصالية للدراسات الثقافية، ثم التفسير الثقافي والدلالي لسياق الخطاب التلفزيوني عند ستيوارت هال.

كلمات مفتاحية: الدراسات الثقافية، المقاربة الاتصالية للدراسات الثقافية، الخطاب التلفزيوني،ستيوارت هال، الترميز وفك الترميز.

Abstract: This paper deals with Stewart Hull's contributions to the understanding of television discourse in the context of cultural studies, by first addressing cultural studies of their concept and origin and their theoretical and methodological approaches, then to the communicative approach of cultural studies, and then the cultural and semantic interpretation of the context of television discourse of Stuart Hull.

Keywords: Cultural Studies, Communicative Approach to Cultural Studies, Television Discourse, Stuart Hull, Coding and Decoding.

1. مقدمة:

يتميّز الخطاب الإعلامي بكونه محكوما بمدى استجابة الجمهور ومقدرته على استيعاب المعاني المُرسلة، فمهما كان لدى المرسل من اختيارات لغوية وثروة دلالية رمزية فإنّه مضطر للتصرّف وفقا لصورة الجمهور المقصود بالمادّة الإعلامية، من هنا كان فهم الخطاب الإعلامي من طرف جمهور المستقبلين هاجس الدراسات الإعلامية وبؤرة تركيزها لهذا احتلّت دراسات إضفاء المعاني على الرّسالة، وعملية الترميز وفكّ الترميز مكانة خاصّة في الدراسات الإعلامية.

وفي هذا السياق تُعدّ بحوث التلقّي، من التوجّهات التي بحثت في الطريقة التي يُضفي من خلالها جمهور المتلقّين معانيهم الخاصّة على الرّسائل الإعلامية، وتمثل دراسة **ستيوارت هال** في فهم الخطاب التلفزيوني دراسة رائدة في إطار دراسة أنماط تلقّي الرسالة الإعلامية – الرموز والمعاني – وتأويلها بناء على السّياق الثقافي والاجتماعي للمتلقي وهي دراسة تندرج ضمن سياق الدّراسات الثقافية، التوجه الثّقافي والتطوّر العملي والتصوري لمدرسة فرانكفورت الذي حاول فهم الممارسات الثّقافية وتحليلها في سياقاتها الاجتماعية الشّاملة.

2. الإشكالية:

رغم إمكانية اعتبار الثّقافة والإعلام وجهين لعملة واحدة ورغم التّداخل الكبير بين المجالين لدرجة ضمّهما في مجال واحد في كثير من الحالات، ورغم أنّ كلاهما يقوم على المعادلة نفسها مرسل– رسالة– مستقبل، إلّا أنّ نظرة فاحصة لجوهر كل منهما تستبين فروقات عدّة ترتكز بالأساس على اختلاف مركز ثقل كل منهما في المعادلة السّابقة الذكر.

فباعتبار المرسل هو مركز ثقل المعادلة الثّقافية، فإن المجال الثّقافي يتعلّق بالإبداعات الفردية الراقية، والإنشاء الثّقافي عملية ذاتية تنبثق أصلا من المرسل وهو يُرضي حاجة نفسية داخلية وينطلق من قناعات فردية خاصّة، وفي الأغلب لا يهتم بالتّكييف حسب رغبة الآخر، بل على العكس يفترض تقرّب الآخر منه بشكل ما، كما أنّ النّص الثّقافي الإبداعي

طاقة رمزية غنية ومتداخلة يصعب فهمه أو استعماله أو تذوقه من خلال فرضية رمزية واحدة، وأحيانا تكون له مستويات متعددة وزوايا فهم متباينة.

وما دامت القيمة التعبيرية في النص الثّقافي هي المسيطرة فإنه يترتّب على ذلك أن تنحو اللّغة منحى خاصّا، باتجاه الدقّة والضّبط ولكنّها تحمل طاقة رمزية، فاللّغة في الخطاب الثّقافي لا تعدو مجرّد تعبير أو أداة اتصال، أي مقصودة لغيرها، بل تكون مقصودة لذاتها فالقصيدة الشعرية هي ما تكونه القصيدة فلا سبيل لتكييفها أو تبسيطها، كما أنّ القضايا الثقافية تتعلّق بموضوعات إنسانية عميقة الطّرح، تصقل الرؤية الإنسانية، وتؤصّل المفاهيم والقيم، وبهذا فالخطاب الثقافي يسعى للديمومة والاستمرار، فهو ليس خطابا ظرفيا أو آنيا.

في حين ينحو مركز ثقل المعادلة الإعلامية نحو المستقبل، وبالتّالي يتعلّق أساسا بالاستقبال الجماهيري للرسالة الإعلامية، والتي تتميّز بكونها آنية تتجدّد موضوعاتها بين الحين والآخر، كما أنّ ارتباط مركز ثقل المعادلة الإعلامية بالجمهور أضفى عليها عديد الخصائص منها الجماهيرية والتّبسيط والتّعميم ممّا يجعل النص الإعلامي نصّا مغلقا غير قابل – في معظمه– للتّجديد، يدور ويتكرّر بين وسائل الإعلام المختلفة وفق ما سمّاه **بيار بورديو Pierre Bourdieu** ظاهرة الحركة الدائرية للإعلام.

لذا فالخطاب الإعلامي مرتبط اشدّ ارتباط بمدى تفاعل الجمهور وقدرته على فهم وإدراك المعاني المُرسَلة، فمجموع القدرات التي يملكها المرسل من اختيارات لغوية عدة وثروة دلالية رمزية متنوعة، فإنه مجبر للتصرّف وفقا لصورة الجمهور المقصود بالمادة الإعلامية وبما أن الجمهور يتّسم بالانتشار واللاتجانس، فإنّ اللّغة الإعلامية تميل إلى البساطة أسلوبا وعرضا، وتبتعد عن الحشو والتعقيد.

من هنا كان فهم الخطاب الإعلامي من طرف جمهور المستقبلين هاجس الدراسات الإعلامية وبؤرة تركيزها، لهذا احتلّت دراسات إضفاء المعاني على الرّسالة، وعملية الترميز

وفكّ الترميز مكانة خاصّة في الدراسات والبحوث الإعلامية، في سبيل الإجابة عن التّساؤل الآتي: **هل الجمهور مجبر على فهم الرسالة بالطريقة نفسها التي يريدها المرسل؟**

3- وسائل الإعلام والجمهور أيّ علاقة ؟

إنّ العلاقة التي يقيمها المرسل مع وسائل الإعلام والاتصال هي علاقة شديدة التّعقيد، إذ بالرّغم من تباين النّتائج التي توصلت إليها الدّراسات التي تمّت في مجال علوم الإعلام والاتصال، فإنّ الباحثين المعاصرين يتّفقون على تعقيد الظاهرة الإعلامية والاتصالية ويشدّدون على أنّ الاتصال الإعلامي لا ينظر إليه بوصفه نموذجا خطيا يسير في اتّجاه واحد، بل يعمل وفق نموذج دائري يتقاطع من خلاله الإرسال مع التلقّي بشكل متفاعل فالاتصال الإعلامي سيرورة دينامية يندرج ضمن سياق اجتماعي وثقافي محدّد، كما أنّ الرسائل التي تبثّها وسائل الإعلام لا تقرأ مثلما تفسر، ومن ثمّ يجب تجاوز التعامل مع الرّسائل (صور، نصوص، برامج) بطريقة موحّدة، بل بوصفها رسائل متعدّدة المعاني والأهم من هذا كلّه أن المتلقي لا يعتبر سلبيّا بل فردا نشطا وناقدا.[1]

من بين أهم المتغيّرات المرتبطة بسيرورة تلقّي المادة الإعلامية الاتصالية وتعقيداتها نجد المتغيّر الثقافي، والذي شكّل في سنوات السبعينات من القرن العشرين هاجسا لعديد من الأبحاث والمقاربات التي عكفت على دراسة الظاهرة الاتصالية في سياقها العام وربطها بالإطار الثقافي كإطار مرجعي للتّفسير والتّحليل، بعد أن صار ارتباط الثّقافة بالإعلام حقيقة لا مراء حولها، وبدا جليّا أنّ الاكتفاء بالتفسيرات المادية والاقتصادية لا طائل منه، في ظلّ الحراك الذي يشهده المجتمع والثقافة ووسائل الإعلام وخاصة المرئية منها، والتي أعادت النظر في تقسيمات الثقافة التّقليدية، ولم تعد بذلك تقسيمات الثقافة مقتصرة على العامّة منها والمتخصّصة، إنّما أصبحت ثقافة جماهيرية وصناعة ثقافية وثقافة افتراضية وغيرها من المستحدثات اللّغوية التي تعكس علاقات التّأثير والتّأثر بين الثّقافة وتكنولوجيا الإعلام والمعلومات.

في هذا الاتّجاه شهد النّصف الثّاني من القرن العشرين ظهور مقاربات جديدة تبحث في الإعلام والثقافة الجماهيرية من حيث كونها نقطة التقاء بين المجالين، ومثّلت المدرسة النقدية ومركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية إسهامات هامّة في تفسير الصيرورة الثقافية في ارتباطها بوسائل الإعلام.

حيث يعتبر مركز برمنغهام للدراسات الثّقافية من أهم التيارات الفكرية التي بحثت في العلاقة إعلام- ثقافة، ونظّرت للظّاهرة الإعلامية في سياقها الثّقافي الكلّي، وسعت إلى الاقتراب من الإشكال الثّقافي في سياقه الاجتماعي بدراسة وتحليل الصيرورة الثقافية في زمن إنتاجها الصناعي الجماهيري.[2]

وترجع أصول هذا المركز إلى مدرسة فرانكفورت النّقدية، وأعمال المفكرين الألمان **هوركايمر Horkheimer ، بن جامين Benjamin ، أدورنو Theodo. Adorno** الذين هاجروا إلى الولايات المتّحدة الأمريكية تحت الضّغط النازي، وأسّسوا فيما بعد مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في مدينة برمنغهام الإنجليزية.

4- مركز برمنغهام للدّراسات الثّقافية شيء من الكرونولوجيا:

تأسّس مركز الدّراسات الثّقافية المعاصرة سنة **1964** في جامعة برمنغهام في بريطانيا وهو مركز متخصّص في دراسات الدكتوراه حول أشكال وممارسات المؤسّسات الثقافية في علاقاتها بالمجتمع وبالتغيّر الاجتماعي.[3] في بداياته حمل اسم مركز الدّراسات الثقافية المعاصرة لجامعة برمنغهام، واهتمّ أساسا بالتّحليلات الأدبية لأن معظم أعضائه أساتذة أدب إنجليزي، وتحوّل فيما بعد إلى مركز للدّراسات البريطانية **Birmingham Centre For Contemporary Cultural Studies=BCCCS** ليهتم من بداية السّبعينات بتحليل الثّقافة الرأسمالية.

ويُجسّد هذا المركز التطوّر التصوري والعملي للنّظرية النّقدية في معالجتها للظّاهرة الثقافية، والتي أعطت الأولوية في تحليلها للمحيط الثقافي والاجتماعي واهتمّت بالثّقافة

كمؤسّسة اجتماعية تتفاعل مع غيرها من المؤسّسات في إطار المنظومة المجتمعية، في محاولة منها لتجاوز الثّغرات في الفكر الماركسي كما عبّر عن ذلك أحد روّادها – **طومسون**– بقوله: " انشغالي الأساسي هو تناول ما صمت عنه ماركس؛ ما هو ثقافي ومعنوي"[4]، وهذا ما جعل البعض يطلق على المدرسة النّقدية اسم المدخل الاجتماعي الثّقافي لدراسة الظاهرة الاتصالية.

وقد برزت مدرسة فرانكفورت إلى الميدان ابتداء من سنة **1923** عندما قام مجموعة من المثقّفين الألمان بتأسيس معهد البحوث الاجتماعية بمدينة فرانكفورت الألمانية، بهدف إعادة بعث التّحليل النّقدي الماركسي وفق توصيّات المؤتمر الخاص بالماركسية.[5]

لكنّ صعود هتلر إلى السلطة في بداية الثلاثينات من القرن العشرين دفع بأعضاء المعهد أمثال **هوركايمر، أدورنو، وماركيوز** إلى الهجرة واللّجوء إلى أمريكا ونقل أعمال المعهد مؤقّتا إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتّحدة الأمريكية حتى عام **1950**. وبعد أن وضعت الحرب أوزارها، عاد المعهد ليستأنف نشاطاته في المدينة الأصل فرانكفورت ليشتهر باسم المدينة "مدرسة فرانكفورت النقدية"، ولم تبق مدرسة فرانكفورت مجرّد معهد، إنّما أضحت تيارا فكريا وفلسفيا يقوم على آليّات تحليل الظواهر الاجتماعية وفي مقدّمتها الظاهرة الثقافية.

5– الدّراسات الثّقافية؛ مقاربة تاريخية:

ظهرت الإرهاصات الأولى للدراسات الثقافية كتيّار فكري خلال الثلث الأخير من القرن التّاسع عشر، في سياق السّجالات التي عرفتها بريطانيا والتي عرفت باسم الثّقافة والمجتمع أين سيطرت الأذواق السيّئة على المجتمع الجماهيري في عصر اصطلح عليه على أنّه عصر تقهقر بامتياز **Siècle de nuisance**،[6] وكان من أبرز روّاد هذا النقاش **Matew Arnold, John Ruskin, William Morris** والذين اتّفقوا على اتّخاذ موقف ثقافي نقدي ضدّ ما أسموه ضحالة الثقافة في زمن المجتمع الجماهيري الصناعي.

وهكذا خرجت الدراسات الثقافية– خاصة في بداياتها في بريطانيا– من رحم الدّراسات الأدبية عموما، وما يسمّى الليفيستية **Leavisism*** ، والثّقافة بالنسبة إلى هذا التيار ليست مجرّد نشاط متعة وإمضاء وقت فراغ، بل تهتم بتكوين أفراد ناضجين ذوي إحساس بالحياة حقيقي ومتوازن، ويأتي ارتباطها مع النقد الأدبي بشكل عام بسبب اعتماد كليهما في تحليلات النصوص الأدبية أو الثقافية على تخصّصات معرفية أخرى مثل علم الاجتماع والفلسفة والتّحليل النفسي واللغويات، لكنّ تطوّرها السريع لتصبح تخصّصا مستقلا ترافق مع التقدّم الحاصل في التّفكير ما بعد الحداثي ومع تبدّل النظرة إلى النص ومفهوم الثّقافة، إذ لم تعد الثّقافة تختصر بما يعرف بالثّقافة الراقية المرتبطة في الأدب خاصة بالنصّ المكتوب الذي اكتسب صفة المعيارية في التّراث الأدبي، فالنصّ بالنسبة للدراسات الثقافية عبارة عن موضوع للنّقاش، من هنا فهو لا يقتصر على ما هو مكتوب فقط، بل أصبح بالإمكان عدّ أيّ شيء نصّا، لأنّ الدّراسات الثّقافية تنظر إلى النصّ الثّقافي على انّه نمط من التّعبير ذو مغزى شكلا ومضمونا، عندما تدرس كلّ تقاطعاته بكلّ تعقيداتها[7].

وفي هذا السّياق تأسّست مجلة **Scrutiny** سنة **1932**من طرف **Leavis**، وأُريد لها أن تكون منبرا لحرب أخلاقية وثقافية ضد البلاهة الممارسة من طرف وسائل الإعلام والإشهار في سبيل إعادة بعث التقليد الأصيل للثقافة الإنجليزية **la grande tradition** [8] وبهذا مثّلت **scrutiny** مشروعا لإحياء الثقافة القديمة، ومقاومة الرّداءة التي تنشرها مضامين وسائل الإعلام لاسيما الإشهارية منها فكانت بمثابة الإرهاصات الأولى للدّراسات الثّقافية البريطانية.

وتوقّف إصدار المجلّة سنة **1953**، لكنّ هاجس الإشكالات الثّقافية المرتبطة بالتّلفزيون ظلّ مهيمنا على ساحة النقاش في بريطانيا، وفي هذه الفترة شهد مركز الدراسات الثقافية نشأته الحقيقية من خلال إصدار **Richard Hoggart** الكتاب المرجع التأسيسي للدراسات الثقافية سنة **1957** والذي حمل عنوان-**The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life**، وفيه يصف الكاتب تأثير ثقافة وسائل الاتصال الحديثة على الطبقة العمالية

والتّغييرات التي أحدثتها على نمط حياتهم وممارساتهم، وكيف تقاوم الطبقات العمالية هذا النّوع من الثقافة التجارية، التي تؤثر عليهم – رغم أشكال المقاومة لديهم– تأثيرا تراكميا على المدى البعيد.

وبهذا تمحور الإشكال المعرفي للدّراسات الثّقافية حول تحليل مضامين وسائل الإعلام من خلال إعادة صياغة تصوّر طبيعة الثقافة ودورها في المجتمع، في ظلّ الإشكالات التي طُرحت حول هيمنة وسائل الإعلام على عقول الناس، وسلبها لقيمهم الثّقافية الأصيلة بتلقينهم قيم الثّقافة المهيمنة؛ ثقافة الأفلام وثقافة التلفزيون.

كما تسعى الدراسات الثقافية حسب مؤسّسيها إلى فهم الكيفية التي من خلالها تقوم الهُويات المختلفة للممارسات الثّقافية بتحديد العلاقات التي تجري في إطارها، وذلك بالنّظر إلى السّياقات التي يُعاد تشكيلها باستمرار من جهة، وكيف تكون هذه الهويات بدورها محدّدة من طرف هذه الممارسات من جهة أخرى.[9]

6- الخطاب التلفزيوني والثقافة بين التجاذب والتنافر:

إنّ أبرز الإشكالات التي تحكم العلاقة ثقافة – تلفزيون هي تحديد طبيعة هذه العلاقة هل هي علاقة احتواء تجعل التلفزيون معطى ثقافيا يُنظر إلى كل مواده وبرامجه بمنظور انثر وبولوجي للثقافة يرى فيها ذلك الكلّ المركب الذي يشمل المعرفة، الفن، العقائد وكل ما يكتسبه الإنسان من حيث هو عضو في جماعة، وبذلك تصب كل البرامج التلفزيونية في خانة الثقافي بما فيها الرياضة وبرامج الأخبار، وغيرها أم هل يحدد ويميّز الثقافي عن الرياضي وعن السياسي بتحديد زوايا معينة يطلق عليها الثقافة.

إذ يعتبر التلفزيون وسيلة إعلام ثقافية من الدرجة الأولى حيث لا يقتصر دوره على تقديم المعرفة والخبرات للمشاهدين من خلال الصوت والصورة الحيّة، بل هو أداة من أدوات دمقرطة الثقافة لكونه وسيلة جماهيرية تساهم في حصول الملايين من الجماهير على الثقافة والإطّلاع على أشكال الإبداع الثقافي من دون عائق ثقافي أو تعليمي، وما يجعل التلفزيون متميزا عن أشكال الاتصال المعروفة هو شخصيته التركيبية، أي قابليته على استخدام

الصورة والصوت والمؤثّرات الصوتية، فالتلفزيون له القدرة على البثّ مباشرة لملايين المشاهدين، والتّفسير الفنّي للحدث لحظة وقوعه هذه القدرة تقرر عاملي الزمان والمكان الحقيقيين على شاشة التلفزيون. [10]

وبما يملكه التلفزيون من إمكانيات حديثة متطوّرة فهو يعدّ من أرقى الوسائل الإعلامية الثقافية، وأكثرها نفاذا وتأثيرا على البنية الاجتماعية والثقافية والأخلاقية للمجتمع، ولا شكّ أن ذلك يعتبر من أخطر مجالات التأثير في الحياة الإنسانية، فالصورة والكلمة والمعلومة أصبحت شكلا ومضمونا أهمّ أداة فكرية تعبر القارّات والدول لتشكّل تأثيرا على الرّأي العام وعلى الثّقافات الأخرى.[11]

فقد حطّمت الصورة التلفزيونية كل الحواجز الثقافية والطبقية ووسّعت من دائرة الاستقبال لتساهم في إدخال الجماهير العريضة ساحة الاستقبال الثقافي، بعد أن كانت الثقافة حكرا على المركز – الفئة النخبوية ثقافيا أو اقتصاديا– وكانت الجماهير العريضة على هامش الثقافة إمّا لسبب ثقافي يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأمية، أو لسبب اقتصادي لعدم قدرتها على شراء الكتب والجرائد، وبهذا انحصرت الثّقافة والمعرفة على فئات محددة مثّلت النخبة ولعبت دور قادة الرّأي بصفتها وصيّة على الفكر والمعرفة.

لكنّ الموازين انقلبت في المجتمعات المعاصرة التي جعلت من الصورة كتاب البسطاء من البشر على حد مقولة **كيرغوار**[12] ، حيث أصبحت معرفة الحقائق والإطلاع على مجريات الأحداث متاحة للجميع دون إقصاء ولا تمييز في فضاء التلفزيون، هذا الفضاء الذي لم يكسر وصاية النّخبة على الفكر المطبوع فحسب، إنّما اوجد وسطاء جدد ونجوم جدد بل وثقافة جديدة تتدفّق فيها المعلومات بغزارة لا متناهية تصل إلى حدّ الإغراق والتشبّع والتّكرار والتضخّم لدرجة ارتفعت معها أصوات تشتكي من كثرة المعلومات وفيضها المتجدّد والمستمر كما عبّر عن ذلك أحد المتخصّصين في الاتصال بقوله "من كثرة معرفتنا بكل شيء أصبحنا لا نعرف أيّ شيء"[13]

فالتلفزيون لم يبق مجرّد أداة نقل حيادية للمضامين الثقافية، إنّما صار فاعلا له دوره في قولبة وتشكيل الأطر الثقافية وصنع **المخيال الجماهيري****، من خلال مضامينه التي لها

من الخصوصية ما يجعلها تختلف عن ثقافة المطبوع أو الشفهي بصفتها ثقافة إطارين متكاملين: ثقافة إطار النص– الكلام ودلالاته–وثقافة إطار الصورة – الصورة ودلالاتها[14]

وبهذا طرح حضور التلفزيون وهيمنة خطاباته على السّياق الثقافي العام إشكالات متعدّدة على رأسها إشكالية تحديد مفهوم الثقافة التلفزيونية كثقافة من نوع جديد، وهل يتعلّق الأمر بثقافة تلفزيون أم بثقافة تلفزيونية، ذلك أنّ الثقافة التلفزيونية هي تلك الثقافة التي تتّخذ سمات الحركة، السرعة، الإبهار والاستهلاك وإن لم تكن منبثقة عن شاشة التلفزيون [15].

أمّا ثقافة التلفزيون فيُقصد بها الوعي بالخصوصية التقنية والتعبيرية للتلفزيون بوصفه مؤسّسة اجتماعية واقتصادية، وتكييف خطابه بما يتماشى وخصوصيته كأداة سمعية بصرية[16]، بمعنى آخر ثقافة التلفزيون هي القيم والتصورات والممارسات التي تحكم الممارسة التلفزيونية.

فالثّقافة التلفزيونية هي ثقافة توظيفية لما تملكه الوسائل السمعية البصرية من مؤهلات تسمح لها بتجاوز الحواجز اللسانية والاجتماعية والسّياسية والجغرافية، ما يجعلها قادرة على توظيف كافّة مجالات الحياة وبثّها على شاشة التلفزيون في قالب جماهيري استعراضي لزيادة عدد المشاهدين، بغض النّظر عن طبيعة المادة الإعلامية، وفي هذا الصّدد يقول أحد المختصين " إنّ عيب التلفزيون لا يكمن في كونه يُقدّم مواده في قالب ترفيهي، بل إنّه حوّل كل ما يُقدّمه ويعرضه على الجمهور إلى مادّة ترفيهية".[17]

هذه النّظرة للوظائف الإعلامية للتلفزيون تعكس تغليب الوظيفة الترفيهية على حساب الوظائف التثقيفية والإخبارية، كما أنّها تُعبّر عن نظرة تراتبية لوسائل الإعلام الجماهيري في المجال الثقافي تضع النمط المكتوب على رأس السلم الثقافي، بينما يحتلّ التلفزيون مكانه لا مكانته أسفل الهرم، وفي هذا الصدد يرى **Bruno Bettelheim** أنّ التلفزيون يأسر الخيال لكنه لا يُحرّره، أما الكتاب الجيّد فإنه يُنبّه الذهن ويحرره في الوقت نفسه. فالتلفزيون يخلق الانطباعات بدل الأفكار، ويشجع العواطف بدل التفكير ويخاطب الأحاسيس بدل العقل، وبهذا فهو يبهر ولا ينير، ويُرفّه ولا يُثقّف.

من هنا احتل التلفزيون موقع الصدارة في المعادلة الثقافية المعاصرة التي تُشكّل الصورة مركز ثقلها وقائدها الفكري، بوصفها علامة ثقافية تتربّع على عرش التلقي والتّأويل والتّأثير

المباشر على المشاهد، الذي بات أسير الصور الذهنية والأنماط الثقافية المتدفّقة من على الشاشات.

7- المقاربة الإعلامية- الاتصالية للدراسات الثقافية:

لقد تبوّأت الدّراسات الاتصالية داخل الدّراسات الثّقافية مكانة مهمّة على مستويات متعددة كالإنتاج(الاقتصاد السياسي)، النص(السيمياء، تحليل الخطاب)، التلقي(الاستهلاك)، ورغم الاختلافات النسبية لكل مستوى، فالذي يمكن التأكيد عليه هو أنّ عمليات الاتصال والثّقافة تحتاج لأن تستكشف عبر جميع هذه المستويات، ضمن فحص متعدّد الرؤى للأبعاد الثقافية.

ويعتبر نموذج ستيوارت هال **Stuart Hall** المتمثّل في التّرميز وفك التّرميز، مساهمة معتبرة دعّمت ميدان الدراسات الثقافية في تفسيرها لصيرورة الفعل الاتصالي، حيث اعتبر أنّ هناك فوارق كثيرة في تفسير النصوص الإعلامية بسبب العوامل الاجتماعية والثقافية المشكّلة للنّظام الثّقافي والتي كانت – في الأدبيات السابقة- تركز على أنّ عملية الاتصال تسير في اتجاه واحد: **مرسل** ← **رسالة** ← **مستقبل**، غير أنّه توصّل إلى نتيجة مفادها أن الاتصال لا يسير في شكل خطي، وإنّما يمكن للمستقبل أن يضفي تعديلات جديدة على الرسالة وفق العملية التالية: **إنتاج** ← **انتقال** ← **توزيع** ← **استهلاك** ← **إعادة إنتاج.**[18]

طوّر هذا النّموذج الاتصالي – التشفير وفك التشفير- بواسطة ستيوارت هول في أواخر **1970** وأوائل**1980** وهو يشير إلى العلاقة بين النّصوص ومنتجيها وقرّائها أو جمهورها ويقترح هذا النموذج أنّه مهما كان التّحليل النّصوصي للمعاني نوعا من النّقد التي قد تضطلع بهذه المهمة، فإنّه سيكون نقدا أو تحليلا بعيدا عن بعض ما حدّدته هذه المعاني وإن وجدت فسوف تُفعّل من قبل القارئ الحيني- الجماهير – المستهلكين" .[19]

وكان نموذج " الترميز وفكه" **encoding / decoding model** أوّل تدخّل مؤثر في هذا المجال من ضمن الدراسات الثقافية في حدّ ذاتها، ففي مقال مهم يحمل العنوان نفسه اقترح ستيوارت هول **Stuart Hall** نظرية تواصل مؤلفة من الأربع مراحل السابق ذكرها، فكلّ مرحلة تعتبر مستقلة نسبيا عن المراحل الاخرى، وهذا يعني أن ترميز الرسالة يتحكّم فعلا في تلقيها ، لكن ليس على نحو شفاف – فلكل مرحلة حدودها الخاصة المميزة وإمكاناتها- ويسمح مفهوم الاستقلال الذاتي النّسبي لهول أنّ يبين أن تعدّد المعاني **polysemy** ليس كالتعددية

pluralisme، فالرّسائل ليست منفتحة على أيّ تفسير أو استخدام لمجرّد أن كل مرحلة في الدائرة تحدّ من إمكانات المرحلة المقبلة، ويمضي هول ليثبت أنّ الرّسائل بنية سيطرة معقدة في الوجود الاجتماعي الفعلي لأن علاقات القوّة المؤسساتية تبصمها في كل مرحلة، علاوة على ذلك، يمكن أن يجري استقبال رسالة في مرحلة معيّنة فقط ، ويمكن أن يجري استقبال رسالة في مرحلة معيّنة فقط إذا كانت مناسبة وأمكن تمييزها، على الرغم من وجود متّسع لأن يجري فهم الرّسالة أو استخدامها على الأقلّ بطريقة مخالفة للميل الفطري لدى الإنسان.

هذا يعني أنّ علاقات القوة في مرحلة الإنتاج– على سبيل المثال– سوف تتناسب تجاوزا مع العلاقات في مرحلة الاستهلاك، وبهذه الطريقة تصبح دائرة الاتصال أيضا دائرة تعيد إنتاج نموذج الهيمنة ، وهي بالتّالي تنتمي إلى " إيديولوجية " تفهم على أنّها نظام معان يجري من خلاله عدّ البنى الاجتماعية طبيعية أو على الفطرة بدلا من كونها وسيلة تسمح للرّأسمالية وهرمياتها الطبقية بأن تستنسخ نفسها "[20]

ويقول هال أنّه يمكن الاقتراب من السّيرورة الاتصالية كبنية منتجة ومثبتة من طرف فترات مترابطة فيما بينها ولكنّها متمايزة، وهذا ما يعتبر كبنية معقّدة في موقف الهيمنة، يتم الإبقاء عليه من خلال تمفصل ممارسات متّصلة بحيث تحافظ كلّ واحدة منها على خصوصياتها وبالمقابل لها طريقتها المميّزة وأشكالها الخاصة وظروف وجودها.[21]

وينطلق هال أنّ ما يظهره التلفزيون ليس هو الواقع (رغم محاولات المهيمنين إقناعنا عكس ذلك)، أي أنّ الأحداث ليست خاما، وحتى نتمكّن من إرسالها وفهمها ينبغي أن تحمل معنى أي أن تكون مرمّزة، وتتدخل في هذه العملية، أي عملية ترميز الرسائل الإعلامية عدة عوامل منها التنظيم البيروقراطي للعمل داخل المؤسسة الإعلامية، الإيديولوجية المهنية رغبات الجمهور، وأخيرا جو الآراء السائدة الذي ينبغي على المرسل التّموقع فيه إذا أراد أن يوصل رسالته.

ويناقش ستيوارت هول من خلال نموذجه الخطاب التلفزيوني حيث يقدّم مقاربة نظرية لكيفية إنتاج الخطاب داخل وسائل الإعلام، يدّعي نموذجه أنّ تفسير الرّسائل التلفزيونية والتي يتم إعادة فك تشفيرها يعتمد على المكانة الثقافية والاقتصادية للفرد وكذا تجاربه الشخصية، وقد انتبه هول من خلال هذا النّموذج إلى الطبيعة النّشطة للجماهير حيث تكون

كلّ مرحلة من مراحل إنتاج الرسالة مستقلة عن الأخرى ومرتبطة فيما بينها كسلسلة من التّعقيد، وتسترعي هذه العملية المعقّدة علاقات البنى التحتية، كما أنّ عملية الإنتاج تتطلّب هي الأخرى هياكل السّلطة الاجتماعية والثقافية والسياسية (كاللغة– الثقافة السائدة / الأيديولوجية وما إلى ذلك)، اعتمادا على التّكوينات المتاحة في المجتمع، ووفقا للاحتياجات الفنّية وفي مرحلة التّداول يتمّ تدويلها حسب الحالة الاجتماعية والاقتصادية، أين يتم تخصيص الرّسالة التلفزيونية كخطاب هادف بحيث يتم فك ترميزها بشكل ذي مغزى. وفي مرحلة الاستخدام يمكن للجمهور فك شفرة الرّسالة حسب الخلفية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وعبر النتائج الإدراكية، المعرفية، العاطفية، الإيديولوجية أو السلوكية للجمهور وتكسب الرسالة التلفزيونية قيمتها في الاستخدام الاجتماعي وفي ضوء الاستراتيجيات السياسية المنتهجة.

ويرى هول أنّ عملية تشفير مضامين التلفزيون، تعدّ بمثابة تمفصل للحظات مرتبطة يبعضها البعض ولكنّها مختلفة من حيث إنتاج، تداول، توزيع واستنساخ، وكلّ لحظة من هذه اللّحظات تمتلك ممارسات محدّدة تكون ضرورية للدّارة الثقافية****. ولكن كلّ لحظة لا تضمن حدوث اللحظة الموالية، فإنتاج المعاني لا يضمن استهلاك هذه المعاني، كما أنّ المشفّرين قد لا يقصدون معنى ما، لأنّ النّصوص التلفزيونية تحمل العديد من المعاني التي يمكن تأويلها بطرق شتّى، وهذا لا يعني أنّ جميع المعاني متساوية فيما بينها، بل بالأحرى سيتمّ هيكلة النصّ داخل هيمنة تقود إلى المعنى المفضّل، بمعنى بناء نصوص تكون مرشدة لنا.[22]

وهذا ما يحيل إلى علاقة الإعلام بالواقع والتي لخّصها عالم الاجتماع لويس كيري **Quéré Louis** فيما يلي: "إنّ الواقع الذي تطلعنا عليه وسائل الإعلام يحمل طابعا متناقضا، لأنّه انعكاس للواقع وبديل لمرجعيته في ذات الوقت أو يقوم مقامها، فوسائل الإعلام تبدو أنّها تعيد إنتاج الواقع بينما تقوم بتشكيله قطعة قطعة، ليملك مظاهر صور طبق الأصل للواقع ويشكل تمثلا له في آن واحد".[23]

إنّ عملية الاتصال في الحقيقة هي عملية معقدة تحمل في طياتها ما هو غير مفهوم كما تحمل معاني مضادة، ومعاكسة للمعنى المراد، وهذا لطبيعة تعقّد السّيرورة التأويلية، ومن هنا وأمام تعقّد هذا الواقع الاتصالي، فإن اعتبار المرسل يتمتع بدرجة من الحرية في تأويل الرسائل يصبح أمرا محتوما، إنّ المستقبل أيا كان الموقع الذي يتواجد فيه فإنّه يستطيع رفض

المعنى الذي يضفيه المرسل على الرسالة، ويؤولها بالطريقة التي تلائمه انطلاقا من معارفه ورغباته ومخياله وموقعه الاجتماعي، وجدير بالذكر أنّ هذا التصور في ذاته(من الناحية المبدئية) ليس جديدا، ولم يظهر مع الدراسات الثقافية، وإنّما سبقت إليه الدّراسات حول الاستخدامات والإشباعات، وكذا الدّراسات الانتقائية، التي تعترف للمستقبل بقدرته على الانتقاء والاختيار، ولكن في إطار الخدمة المقدّمة له، أكثر من هذا فإن الطّرح الذي كان سائدا هو أن القراءة الصحيحة للرسالة هي التي تتوافق مع القراءة الملائمة التي وضعها المرسل، إلاّ انّه مع الدّراسات الثقافية تمّ التراجع عن فكرة أن استقبال الرسائل أو فك رموز رسالة ما يتم بصفة سلبية، وتكون معاني هذه الرسالة موجودة سلفا، وإنّما اعتبار العملية سيرورة نشطة.

وفي السّياق ذاته يرى هال أن مختلف رموز كل الأشكال التي يتم من خلالها بناء المعاني والرموز من خلال الرسائل الإعلامية يمكن أن يتنوع من موقع استقبال إلى آخر و يمكن أن يتغيّر من المرسل إلى المستقبل، أو بالأحرى من المرمّز إلى الذي يفك الرموز وفق ثلاث أطر هي:[24]

– **إطار الرموز المهيمنة:** وفي هذه الحالة يتم فهم الرموز في الإطار الدلالي نفسه الذي تم وضعه من قبل المرسل، ويطلق على نموذج الاتصال في هذه الحالة اسم الاتصال الشفاف إذ انّه يمثّل وجهات نظر الأغلبية وبالتّالي فهو المرجعية التّأويلية للجمهور، وهو ما ينتج عنه حالة من التكيّف وإخضاع الموقف لما هو سائد في المجتمع.

– **إطار المفاوض:** يقبل المشاهد في هذه الحالة بعض خصائص المعاني المهيمنة، إلاّ أنّه يغيّر خصائص أخرى ليوافق معانيها وأهدافها، في إطار المصلحة الذاتية المستقاة من الواقع المعيش .

– **إطار المعارض:** يقوم المستقبل في هذه الحالة بقراءة في الاتّجاه المعارض للرّموز المهيمنة، في إطار هذه الحالة يفهم المشاهد الخطاب الإعلامي – التلفزيوني– فهما جيّدا في كل منعطفاته السطحية منها والعميقة، ولكنّه يفسّر الرسالة بطريقة مخالفة تماما.

وفق هذه الأطر الثلاث يبرز الموقف الذي يعكس رأي ستيوارت هال في نموذجي الهيمنة والتفاوض والمقاومة، ففي النّموذج المهيمن يستهلك الجمهور المعنى بشكله المباشر ولا يبدي

أيّ مقاومه في استنساخ التشفير الأولي للرسالة حيث يشاركه المضمون، من خلال عقد اتفاقي في عملية الترميز الأولى، وهذا ما يفرض عدم وجود أي تحيّز ثقافي بين المرسل والمرسل إليه، أمّا في اللحظة التفاوضية فيتم تفكيك الرمز في النسخ المتفاوض عليها من خلال التكيّف مع الرسالة حيث لا يتم قبولها بشكل مباشر وإنّما مشاركة الرسالة ومقاومتها وتعديل رموزها وفق تجاربه واهتماماته، أمّا عن المعنى المعارض ففي هذا الموقف يفهم المستهلك المعنى الحرفي، ولكن بسبب عدم توافق الخلفيات في فك تشفير الرسائل يتم إنتاج تفسيرات الأفراد الخاصّة بشكل يتعارض تماما مع المعنى المقصود في التشفير الأولي فمن خلال المقاومة والمعارضة يبني الجمهور رسالته الخاصة حيث يضعف التشفير من أجل إعادة وضع الرسالة ضمن إطار مرجعي بديل.

8. خاتمة:

تعدّ هذه الورقة البحثية مقاربة لفهم الخطاب الإعلامي التلفزيوني من خلال محاولة استقراء سيرورة تلقي المضامين الإعلامية التلفزيونية، ففهم العلاقة التي يتبنّاها المرسل مع وسائل الإعلام والاتصال في علاقته بالمتلقي هي علاقة شديدة التّعقيد، تتجلّى إحدى أبعادها في سعي الخطاب التلفزيوني إلى فصل المتلقي عن عالمه الحقيقي بانتشار المضامين التي تنشرها وسائل الإعلام للترويج لمصالح الفئات أو الطبقات المسيطرة في المجتمع، وعلى النّقيض يعتبر البعد الآخر هو دور المواقع الاجتماعية في تفسير الخطابات الإعلامية عند مختلف الاجتماعية.

وفي نافلة القول يمكن تلخيص محتوى هذه الدراسة النظرية في مختلف جوانبها في أنّ الدراسات الثقافية تعتبر الخطابات الإعلامية – التلفزيونية–مجموعة نصوص معقّدة يشارك فيها المتلقي بفعالية في فك رموزها وتشكيل معانيها في إطار ماهو مشترك بين المتلقين والقائمين بالاتصال، وهو ما ينبغي مراعاته أنّ فهم نفس الرسالة المتضمنة في الخطابات التلفزيونية يتم تفسيرها بطرق مختلفة لاحتوائها على أكثر من قراءة وكذا ارتباط مسالة الفهم للمضامين بإشكالية ممارستها، فواقع الرسائل الإعلامية في الخطاب التلفزيوني يتوقف حسب ستيوارت هول على مدى فك الترميز، حيث يتم تشفير الخطاب التلفزيوني في شكل علامات سيميائية، ويتوقف ترميز المعنى على مدى التأثير الأيديولوجي الذي يكتنزه تشفير العلامات

داخل الرسالة التلفزيونية من جهة وعلى مدى وعي الجمهور النشط، حيث تتوارى العلامة المرمّزة داخل الفعل الدلالي العميق وتتخذ أبعادا أيديولوجية أثناء التلقي، من أجل ذلك كان على الجمهور النشط مجابهة التواصل الخطي المشوّه للاتصال في الخطاب التلفزيوني.

وعليه فمساهمته تعتبر مرجعية أساسية في دراسات التلقي لاشتماله على اعتبارات المضمون في حدّ ذاته ومختلف التأويلات التي ينشئها الفرد المتلقي في علاقته بهذه المضامين الإعلامية وكيفية التعامل معها، وهو ما يتطلّب من الخطاب الإعلامي أن يرتبط بمدى تفاعل الجمهور وقدرته على فهم وإدراك المعاني المُرسلة، بالوضع في الحسبان أنّ تلك القدرات التي يملكها المرسل من اختيارات لغوية وثروة دلالية رمزية متنوعة.

قائمة المراجع:

[1] مخلوف بوكروح: **التلقي في الثقافة والإعلام**، مقامات للنّشر والتّوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى. **2001**، ص10.

[2] لعبان عزيز: **فهم الخطاب التلفزيوني في السّياق الثقافي عند هال**، فكر ومجتمع فصلية محكمة تصدر عن طاكسيج. كوم للدّراسات والنّشر، العدد الأول، يناير **2008** ص.35

[3] Armand Mattelart, **cultural studies story : la domestication d'une pensée sauvage ;** *Réseaux, n° 80, **1996***. p.14.

[4] **Armand Mattelart** op cit , p.14

[5] Olivier Dhilly**, La critique des industries culturelles par l'école de Frankfort : la mystification des masses 27/06/2007 ,texte en ligne,** www.clemi.org/.../download_fichier_fr_ecole.de.**frankfort**.pdf *consulté le15/02/2010*

[6] **Armand Mattelart**, op cit, p.14

[7] سايمون ديورنغ: **الدراسات الثقافية مقدمة نقدية**، ترجمة ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، **2015**، ص10

[8] Armand Mattelart ;**op cit**, p.15

[9] عزيز لعبان، **مرجع سبق ذكره**، ص.25

[10] محمد كحط الربيعي: **الدور الثقافي للقنوات الفضائية العربية: المضامين والأشكال والتلقي**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام والاتصال، كلية الآداب والتربية الأكاديمية العربية بالدانمرك، **2007**، ص.30

[18] محمد كحط الربيعي: **مرجع سبق ذكره** ، ص.30

[12] مؤيد عبد الجبار الحديثي: **العولمة الإعلامية**، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2002، ص 237.

[13] نصر الدين لعياضي: **كيف نحمي وسائل الاتصال الجماهيري؟ ومن يحمي المجتمع منها؟** مجلة الإذاعات العربية، العدد 1 **2001**، ص.7

[14] ماجي الحلواني حسين: **حول مفهوم الثقافة التلفزيونية**، مجلة الإذاعات العربية، اتحاد الإذاعات العربية، العدد2، **2005**، ص،15.

[15] زكي الجابر: **هل يجوز الحديث عن ثقافة جديدة،** مجلة الإذاعات العربية، اتحاد الإذاعات العربية، العدد2، **2005**،

[16] يحيى اليحياوي: **هل للمغاربة ثقافة تلفزيونية؟** جريدة العمل الديمقراطي، 7- 15 مارس 2002

[17] نصر الدين العياضي: **المادة الثقافية في التلفزيون** الإذاعات العربية،عدد3 ،**2001**، ص45.

[18] Stuart HALL**, Codage/Décodage**, Réseaux, N°68, CENT, 1994, PP 27-39.

[19] كريس باركر: **معجم الدراسات الثقافية،** ص ، 117.

[20]- سايمون ديورنغ: **الدراسات الثقافية مقدمة نقدية،** ترجمة ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د. ط ، **2015** ص 187 ص 188

[21] لعبان عزيز، **مرجع سبق ذكره،** ص29.

[22] كريس باركر: **مرجع سبق ذكره** ، ص 117 ص 118

[23] نصر الدين العياضي: **وسائل الإعلام واستراتيجيات البناء الاجتماعي للأزمات** المؤتمر الدولي للإعلام والأزمات: الرهانات والتحديات، كلية الاتصال، جامعة الشارقة، 15/14 ديسمبر **2010**.ص1

[24] لعبان عزيز، **مرجع سبق ذكره،** ص32.

* يرجع الفضل في الدراسات الثقافية كتقليد إلى أعمال **F.R. Levis** ونهجه في الدراسات الأدبية الذي أصبح يعرف باسم **Leavisism**. بحيث سعى لإعادة توزيع الوصول إلى الثّقافة الراقية من خلال تقديس أنواع معينة من الأدب التقليدي، ما أسماه "التقليد العظيم" (تم استبعاد الأدب الحديث) ثم استخدام نظام التعليم، وفكرة أن الثقافة وخاصة الأدب، هي ليست مجرّد نشاط ترفيهي بل هي بناء شخصي وتعزيز الممارسة التي أعطت المستفيدين بعض الأصول الاجتماعية الهامّة، وقد أطلق عليها فيما بعد "عاصفة الثقافة" لبورديو. بالنسبة لفرانس ليفيس ، عارضت فوائد "الثقافة الراقية مخاطر "الثقافة الهابطة".

** **المخيال:** هو آليات التفكير والتحليل والتصوّر والتماثل، كما أنّه مجموعة الأنساق الاجتماعية الثقافية والدينية والسياسية التي تشكّل الهوية الثقافية، والتي تمثّل عالما حيّا في ذهن الأفراد والجماعات.

*** **Leavisism**: هو شكل من أشكال الدّراسات الأدبية سميت على **Frank Raymond Leavis** (هو ناقد أدبي بريطاني في النصف الأول من القرن العشرين- 14 جويلية 1895 - 14 أبريل 1978)، تأثّر

إلى حدّ كبير بفكرة أنّ الثقافة هي أعلى نقطة في الحضارة واهتمام الأقلية المتعلمة، يجادل Leavis أنّه قبل الثورة الصناعية كان لدى إنجلترا ثقافة حقيقية للنّخبة المتعلّمة، وبالنسبة إليه كان ذلك عصرا ذهبيا لمجتمع عضوي به ثقافة حيّة من الأغنية الشعبية والرقص الشعبي وغيرها من أصناف الثّقافة.

****الدارّة الثقافية Circuit of Culture**: طوّرت فكرة الدارّة الثقافية من خلال النّقاش حول الثّقافة المادية وبخاصة العلاقة التي تربط الاقتصاد بالثقافة، واستخدام هاته الاستعارة يعدّ محاولة للابتعاد عن الحتمية والاختزالية المضمنتين في النّموذج الماركسي " البنية الفوقية والبنية التحتية "، مع الإبقاء على وجود صلة تفسيرية بين الإنتاج الثقافي، المادي والاستهلاك، هذا النموذج وجد عبر توصيف التّكوين الاجتماعي (الذي تم طرحه من قبل الماركسية خلال 1970)، حيث يعتبر هذا التكوين مشكلات من بنيات معقدة يميّزها الطابع الاختزالي للممارسات الثّقافية وفق علاقات حتمية، وظهرت الدارّة الثقافية عام **1980** وطورت سنة **1990** حيث تبنّت فكرة تمفصل مستويات الممارسة مع مسائل الاقتصاد والثقافة، فالمعنى الثّقافي ينتج ضمن كلّ مستوى من مستويات الدارة الإنتاج– التّمثيل– الهوية– الاستهلاك– التّنظيم، حيث تساعدنا الدارّة على فهم الطرق التي من خلالها يتشكّل ما هو اقتصادي بطريقة ثقافية. ويمكن تحليل السلع كما هي مضمّنة في مستوى التّصميم والإنتاج ويتم تحويرها من خلال إبداع جديد داخل تمثيلها بهوية مستخدميها، وتضمن علامات الإنتاج على مستوى الاستهلاك، وكلّ من التّمثيل والاستهلاك يشكّلان مستوى الإنتاج من خلال التّصميم والتّسويق. وتكمن أهمية الدارّة في كشف طبيعة العلاقات بالموجودة بين العناصر.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 487 – ص 518

نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي

Systems of aesthetic and technical work between cinema and fine art

بن عزة أحمد [1]* خالدي محمد [2]

[1] مخبر الفنون والدراسات الثقافية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان.

ahmed.epst@gmail.com

[2] قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان: khaldi.professeur@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/11/25 تاريخ القبول: 2020/02/17 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تعتبر السينما أداة ثقافية ذات، ثنائية التضاد لمضمرات الخطاب السينمائي، فهي من أهم أسلحة التنمية البشرية في العالم وأخطرها على وجه الإطلاق، كما تلعب اللوحة التشكيلية من منطلق أنها لغة فنية، دورا بارزا في مخاطبة الجماهير، فيحصل تداخل للفنون المرئية ويقدمان معا صورا مكتظة بالأحاسيس والاهتزازات العاطفية وحتى الإستثارات التجارية، لتنهض في بنائها مستنطقة ومستفزة المتلقي مع ما يتلاءم من مستواه الفكري والثقافي، لاسيما بعدما تخلص الفنان من إجبارية المحاكاة التي ظلت لعصور تضع الحدود الفاصلة بين كل جنس فني وآخر، ليبدو المنتج البصري أمامنا مليئا بتفكير فني وجمالي ووظائف معالجة، بتقنيات وسنائد مرجعية ومستويات متعدّدة الأفكار، لأجل تطوير الثقافة الفنية باعتبارها عملية متزامنة وفي نفس الوقت ملازمة للجمهور، ترتبط بقيمة الفعل التواصلي بين السينما والفن التشكيلي، و هذا ما تهدف إليه دراستنا في البحث عن العلاقة بين الفن التشكيلي مع السينما، بأبعادهما المختلفة و المتوحدة، ذائبان في مشهد التجاور والتحاور الجمالي الذي يترجم إبداع الفنان وحنكة المخرج السينمائي.

كلمات مفتاحية: السينما ; اللوحة التشكيلية ; العلاقة ; الجمالي ; التقني.

Abstract:

Cinema is a cultural tool of great influence, to form awareness and at the same time can be considered a stereotype that is not due to its scope or character but to what it aims to, it is a dual-object to the harm of the film discourse, and the painting plays a prominent role in addressing the masses, there is overlap. For the visual arts together they present images crammed with emotional vibrations and even commercial exuberance, to rise in the construction of the recipient's question with the appropriate intellectual and cultural level, especially after the artist got rid of the compulsory simulation that for ages has set the boundaries between each artistic race and another, to seem The visual product before us is full of artistic and aesthetic thinking and processing functions, with reference techniques and levels of multi-thought, in order to develop the artistic culture as a simultaneous process and at the same time inherent to the public, linked to the value of the communication act between cinema and fine art, and this is what our study aims at in The search for the relationship between fine art and cinema, in their different dimensions and unity, dissolved in the scene of juxtaposition and aesthetic dialogue that translates the creativity of the artist and the skill of the film director

Keywords: Cinema, painting, relationship, aesthetic, technical.

1. مقدمة:

ظهرت أولى أفلام الفن بعد الحرب العالمية الأولى في أروبا، و ذاع صيتها بعدما وجد هذا النوع من الإنتاج مكانته بين المشاهدين وصنّاع السينما بسبب شاعرية الإخراج، ولعبت دورا بارزا في حياة الانسان المعاصر لما تحظى به من شعبية طاغية، وبالمقابل تعتبر اللوحة التشكيلية تجربة جمالية لدى الفنان يعكس من خلال مخياله، حياة الإنسان باستدعاء الخامات والتقنيات، فتداخلت الفنون المجاورة كالقصة والشعر وحتى الأمثال الشعبية وغيرها من الأجناس الأدبية في اللوحة التشكيلية، وهو ما يفسّر سعي كل من الفنان والشاعر والأديب والسينمائي إلى إحداث خلط وتفاعل بين الفنون، لتطفوا على الساحة بمشهد ثقافي تحاوري تشاركي ثري على مستوى الجمالي والرمزي والمعرفي، يعادل بين المعنى والدلالة وخلق عالما تركيبيا مليء بالأحداث التاريخية والفنية، مما جعل السينما تستثمر اللوحة التشكيلية في مجملها لإخراج عمل متكامل على الشاشة باعتبارها كحامل أو فضاء مشترك بين السينمائي والتشكيلي، نحو آفاق سينمائية وتشكيلية لا متناهية، في وقت كثرت فيه التحديات المستجدّة التي تطالب السينما برفعها، أمام اختيار نوع الأفلام ومعالجتها واستعمال التكنولوجية البديلة والطرق الأمثل لخدمة الوحدة في تنوع الفنون والهيمنة على المتلقي، بمعنى تحقق في مجملها الترويج للأعمال الفنية وتدوينها وتوثيقها من ناحية، ومن ناحية أخرى تضفي هذه اللوحات منظرا جماليا للأماكن التي يتم فيها التصوير وتحقيق مكاسب تجارية، وبالتالي تقدم لنا حزمة من الأسئلة النظرية والجمالية من أجل طرح إشكالية البحث في الكيفية التي تجلت فيها هذه الظاهرة الإبداعية الموسومة باللوحة التشكيلية والسينما؟.

أهداف الدراسة

بسبب قلة الدراسات العلمية ولاسيما على مستوى المكتبات الجامعية الجزائرية والبوابة الإلكترونية، تأتي هذه الدراسة لإبراز الجوانب المعرفية للمهتمين بالدراسات الجمالية والفنية وبالفن وطبيعة تكوينه، كما تمثّل هذه الدّراسة إطارا نظريا منهجيا لقراءة الصّورة الفنّية في السينما، يستند فيه الباحث إلى معاينة بعض الأعمال الفنية التّشكيلية المنتجة في السينما، واستشراف البائن والمأمول من فعلها الجمالي والتوظيف التقني، وهذا ما يسهم في تكوين وعي بصريّ وإلمام ثقافيّ حول ما تحتويه هذه العلاقة، فالمصوّر الضّوئي والفنّان التّشكيلي بمقدوره تحويل الواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة، وذلك بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع بإيجاد واقع تقني جديد داخل الكاميرا أو الصورة التشكيلية، سواء كانت جدارية، لوحة فنية، منمنمة أو طابعا بريديا. إلخ، بتركيبه للأفكار الّتي يحملها واختزالها في فكرة واحدة، وتنظيم مكوناتها التّقنية والفنّية والتّحكم فيها لعكس الوضع العام الّذي يراد التّعبير عنه بالفيلم.

الفرضيات

ان السينما لا تستثني أي تعبير فني لصنع الأفلام، باعتبار مسألة بناء السيناريو تتم من خلال الحضور والتجسيد داخل الفضاء التشكيلي.

تسعى السينما إلى استعادة النموذج التشكيلي كونه المؤسس للفعل السينمائي، ذلك أن السينما صناعة وفن سواء في جانبها الإنتاجي والتسويقي والجمالي.

لأن الفن التشكيلي أقدم من السينما في هذا المجال، كان لا بد على السينما، أن تستفيد منه كأداة لتوصيل الصورة إلى المشاهد وتوثيق الأعمال التشكيلية، ومن ناحية أخرى بسبب المكانة التي يحتلها الفنان التشكيلي في صناعة الفيلم السينمائي.

2.المنعطفات الكبرى للسينما مع الفن التشكيلي

صورة توضيحية للفانوس السحري

مع تزايد أهمية دور السينما لم تعد الفرجة على الأفلام مجرد فعل سلبي يقوم به المتلقي من قبيل التسلية أو شغل أوقات الفراغ، ولكن أصبحت فنا له أصوله التي يجب أن يدركها الباحث والدارس والمثقف، فلو رجعنا بعقارب الزمن إلى الوراء نجد أن " الأساطير والإرث الفلكلوري والمحكيات الشعبية وكل الابداعات المتخيلة الأخرى، استثمرت تقنية المرايا الساحرة، التي كانت تسمح برؤية العالم من داخل مكروكوسموس، وكان المتفرجون قبل ظهور السينما يستمتعون كثيرا بعروض الظلال السحرية وشرود صور أولى الفوانيس السحرية، لم يفتأ أن تولد لدى الناس ميل كبير نحو التسلية البصرية، حتى ظهور السينماتوغراف، وان تسهم في تطور المنشورات البيانية الشعبية"[1]، فالحق أن هذه الاختراعات المذهلة استطاعت استنادًا إلى تقليد متواتر أن تزرع البهجة في الجمهور،" كالمؤسسة التي أسسها الرسّام الاسكتلندي روبرت باركر المسماة بانورما وأصبحت لوحاته الطبيعية الخلاّبة متأملة داخل صرح أسطواني، من خداع البصر الإنساني بواسطة مؤثر واقعي بالغ الخداع، وقد شهد عرضه في لوندريس عام 1799، إقبالا جماهيريا، ثم في 1822 شهدت فرنسا انطلاق عروض الديوراما• التي كانت بمثابة انتهاء حقبة الرسوم الفرجوية"[2]، وهو ما يدل على أن اللوحة التشكيلية أعطت للسينما دفعا في عمومتيه منذ القدم، سواء في بداية العرض الأول للسينما بالأبيض والأسود، أو بعد ميلادها الثاني بدخول اللون إلى الفيلم السينمائي في الثلاثينيات من القرن الماضي، بغية التأثير على المضمون الأعمق للعلاقات البنيوية للفيلم، لاسيما بعد رواج صناعة الأفلام وإقبال الجماهير على المشاهدة، لتضفي بعدا دلاليا وواقعيا في تشكيل فن المكان أو الديكور السينمائي، بتوظيف اللوحات التشكيلية، وإضاءة وتصوير وابعاد الكادر والخلفية والملابس، وكل ما سيظهر على الشاشة من جماليات الفن

وعشوائية الواقع، تبعا لخدمة الصورة والحوار، " فالمخرج يعمل في ذات الوقت مع الرسام ويُملي عليه عناصر القرار الديكوري، إذ يرتبط عمله منذ البداية مع الميزانسين اللاحق mise en scène ultérieure، ويبدو ذلك واضحا بشكل خاص مع تجارب ستانسلافسكي، الذي كان يُقدّر دائما الرسّام المحترف الذي يُخضِع كل عناصر الديكور وكل تعبيراته وكل جماله لإزّاحة المخرج عند التخطيط"[3]، وهي الفكرة التي ترسّخت لدى المخرجين السينمائيين، بان الشخصية المقرّرة عند خلق التركيب التكويني البصري للفيلم، تتطلب استدعاء جوهري للرسام والمصور بوصفهما ضرورة ملحة، خاصة مع ميلاد السينما الملونة، عند تقرير تنوع ألوان الفيلم والنموذج البصري للصورة الملونة وغيرها من أمور الديكور، " فعندما يبدأ المخرج السينمائي في قراءة السيناريو فانه يشرع في رؤية الشخصيات والأحداث بصريا ..أي تشكيليا، ثم يبدأ عمليا بعون من الكاميرا والعناصر الفنية الأخرى، في تحويل كل ذلك الى تكوينات بصرية، وفي تحقيق ذلك، يوظف الضوء والظل والنسق اللوني، ويعالجها وفق تجربته وإدراكه وعاطفته وحساسيته الجمالية والفكرية[4]، ومن الصيغ الموجزة عن التفرقة بين الفنان والمصور، يقدم لنا من جوامع التمييز بينهما، المخرج السينمائي الروسي ميخائيل روم، شرحا عن أهمية الوسائل التأثيرية والعناصر التشكيلية للوحة الفنية داخل اللقطة السينمائية، التي تتوقف على طريقة صياغتها في المشهد قائلا " لو أخذنا على سبيل المثال لوحة الفنان 'ايليا ريبين' المشهورة بـ 'ايفان الرهيب يقتل ابنه' (كما هو في الصورة)، وسحبنا من اللوحة ايفان وابنه ومن ثم الضوء، ولنبق فقط على السجادة دون وجود وسائد مبعثرة، أو أي أثاث مقلوبة ولا وجود لقطعة حديد في بركة دمّ، وشاهدنا اللوحة على هذا الشكل، فإننا ندرك أن مؤلفها بالفعل سيكون الرسّام، لأنه هو الذي صنع ديكور الجدران، ومن ثم تظهر الحاجة إلى الضوء الذي ينتج عن المصور السينمائي الذي يغير بحدة فكرة الرسام الأولية، وعلى الكيفية

التي سيضيئ المصور فيها اللقطة"[5]، كما يرى المنظر الفرنسي أندري بزان André Bazin، " أن الواقع السينمائي جاء كدلالة نوعية فهو ليس واقع مادة الموضوع أو واقع التعبير، ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصورة المتحركة سينما"[6]، ومن هذا المنطلق احتاجت السينما إلى اللوحة التشكيلية لتضفي جاذبية على رسالتها ومضمونها، تتحدث بها مع عين المشاهد عن طريق الكاميرا ولتزيد من قوتها التعبيرية التي يراد بها التأثير على المتلقي، وأصبحت أكثر اعتيادا مع الوقت المعاصر في لافتة الفيلم كمجال للدعاية وكأداة استشهادية « instrument citationnel »، عندما يتم توقيف الصورة أثناء مجريات الفيلم " الذي يتم على مستوى الصورة، التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط خاص لتحليل الأفلام بتجميد مؤقت أثناء تعاقبها، وهو ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها"[7]، أو يستغلها السينمائي من أجل بثّ مشاغله واختزال الفيلم بمختلف أبعاده الاجتماعية والثقافية والايديولوجية وحتى الهزلية، وهو ما جعل " بعض المفكرين يميل إلى اعتبار السينما لونا جديدا من ألوان الفنون التشكيلية، لأن الصورة تقوم فيها بالدور الرئيسي والفن التشكيلي يقوم بدور أساسي في العمل السينمائي، فمند نشأة السينما وهي تعتمد على الفنانين التشكيليين في تصميم وتنفيد ديكوراتها ومناظرها"[8].

استغنت اللقطة السينمائية الصامتة في بادئ الأمر عن الحوار، معتمدة على قوة التعبير بالحركة والتأثير(الديكور) وبتسلسل الصور دون حوار، محكمة في بنائها الفني دون الحاجة إلى المدّ والتطويل بالكلام، ومنه " يمكن فهم السبب وراء تبني السينما للفنون، بحيث هي صور تجسد أشياء، ثم كونها مصنوعة فوتوغرافيًا بواسطة الكاميرا، وكذلك هي صور مسجلة ومخزنة، تعرض باستخدام شرائط سيليوليد المرنة، وحين عرضها للجماهير يتطلب

آلة عرض يمر فيها الضوء خلال شرائط الفيلم ليسقطه على الشاشة، وصولا إلى الصور التي تخلق لنا انطباعا بالحركة"[9]، وهو ما نشأ عنه رابطة وطيدة بين مجال السينما والفنون والمهن الأخرى، بحكم اشتراكهم من ناحية الإدراك البصري للأشياء والاشتغال على اختصاص جماليات وتقنيات سرد كل جنس من أجناس الفنون والمهارات التطبيقية، ومن ثمّ الجمع بين الجمالية والتعدد التقني المستخدم في إنتاج هذه الأعمال، نظرا لأهمية العلاقة الدائمة بين العمل الفني والمشاهد، " ولئن ناشدنا البحث في دلالات النظر من الجانب الجمالي، فذاك من أجل التفكير في مفاهيم العمل الفني وفي المنزلة التي شهدها ويشهدها في ظلّ تحولات طرق النظر إليه، ما بين تمثل بصري وتمثل ذهني، ثم التطلع إلى تأسيس كيانه، عندما يصبح النظر تفاعلاً أو علاقة جمالية، بين ذات وموضوع، لذلك فإن الأمر يحتاج إلى الارتقاء بمجال النظر من الملفوظ المعجمي إلى المفهوم الجمالي"[10]، في سياق ديمومة خلاّقة، لاسيما إذا ما تعلق الأمر بنقل مناخ اللوحة التشكيلية المسندية والمؤطرة، إلى حيّز الزمن الفاصل في الكادر السينمائي، والذي يراه الدكتور 'خالد قويعة' امتداد شرعي للصورة السينمائية المتحركة ذات الحركة الزمنية، وبين تصريف اللوحة التشكيلية ذات الحيز المكاني، فيحدث الانتقال بين منظومتين جماليتين وذوقيتين، لكل منهما خصوصيتها التقنية والمفاهيمية، فرغم اشتراكهما في ثقافة الصورة الفنية وتاريخها، إلا أننا بهذا التلاحم نكون قد تفادينا الاكتفاء بأن يستمد الأثر التشكيلي جماليته من بريقه الأصلي، وبقاء اللوحات حبيسة المعرض الفني، وتمريرها على الشاشة مجرد لمامة من التصويرات المرشوقة على جدار قاعة المعرض، ويشبهها خالد قويعة عندئذ، بالطوابع البريدية التي بقيت على المغلفات التي تحملها، ومن هنا يظهر تألق ومضاعفة الاحساس باللوحة إلى روعة العرض السينمائي إذ " تشكّل مع ظهور السينما ثورة كبيرة في تطور الفنون المرئية، وكان لها أثر في الاتجاهات الحديثة في الفن، وتأثرت في الوقت نفسه بمفاهيم ومفردات الفنون الأخرى، وقد اتّجه السينمائيون إلى استخدام الفن التشكيلي في بناء الصورة السينمائية"[11].

يشير ثروت عكاشة في كتابته حول السينما، بأن السينما حلّت، بشكل أو بآخر محل المسرح أبو الفنون، فلم يعد وحده ينفرد بقدرته على جمع مختلف ألوان الإبداع في عمل فني واحد، بل أن الفنون المرئية، أصبحت اليوم في الصدارة وهي الأقدر على جمع مختلف الفنون، خاصة بعدما تطورت من الصمت إلى سينما ناطقة، بقوله أن الفن السابع هو رمز الكمال الفني، وبذلك سرقت السينما البهجة من المسرح والأوبرا، إلا أن لكل منهم ذوقًا ورونقًا خاصًا به، لاسيما و" أنّ الإبداعات تفرض نفسها، وهو ما تعلمناه واستوعبناه وعشنا في كنفه، ففن التصوير السينمائي باعتباره فنًا مهمًا وأساسيًا لفنّ السينما، ينتمي هو الآخر إلى فنون الرؤيا التشكيلية ويلتصق بشدة بإبداعات المصورين التشكيلين الأقدمين ثم المحدثين"[12]، جعلت من هؤلاء الفنانين ضمن نوع الحدث السينمائي (وثائقي أو تسجيلي)، لم يكن لهم من قبل المقدرة على رؤية موضوعات لوحاتهم وسيرة حياتهم تمر عبر التصوير السينمائي بخصب الرؤية وثرائها، فرفعت لهم هامش النّشارة إلى أعلى قمّة المتّن داخل الشاشة بأليات صناعة سردية لها ضوابطها واعرافها التشكيلية في اللغة والصنيعة واقامة عناصر المعمار الفني وطبقاته، " لذلك نجد أفلاما تحكي قصص لوحات أو صور فوتوغرافية، والاعلان نفسه يحفل باقتباسات متعلقة بصور أخرى وآثار فنية وصور تلفزيونية وصور علمية وغيرها"[13]، مثلما " يظهر ذلك في اللقطة من فيلم ' أوتامارو ونساؤه الخمس'، لكنجي ميزوغويهي Kenji Mizoguehi، يروي قصة عن أشهر الفنانين البصريين في اليابان، وتستند شهرته إلى صور' أوكيو-إي '، الرائعة على لوحات خشبية قام بتنفيذها في أوائل القرن التاسع عشر، ويطرح تصوير' ميزوغويهي' السينمائي، حياة ذلك الفنان أسئلة كثيرة موجهة إلى طالب الفنون. عن إمكانية خلق بعض أساليب ارتباط فن السينما الرائج وفن التصوير عند الفنان 'أوكيو – إي' وملامح تراثه الفني"[14] .

حظيت السينما بقبول واعجاب الفنانين مما زاد من شعبيتهم والتعرف على أعمالهم، وأدخل هذا التماهي نفحات من هواء العصر واضفى حيوية على اداء السيناريو من خلال اعادة تشكيل الطرح السينمائي، بين حدود الواقع وفضاء التخيل، " فعلى الرغم من الاختلافات في تقنية السينما وتقنية الفن التشكيلي فهناك نقطة مشتركة بينهما، هي القوانين النفسية الفيزيولوجية لإدراك اللون، لون الموضوع ثم لون الصورة، على اعتبار أن اللون بيئة موحدة مع الأضواء الملونة المختلفة والظلال والانعكاسات واللّمعات المتحدة في فضاء وإضاءة موحدة"[15]، وهي مرجعية أساسية مستمدة من الفن التشكيلي أنتج ايصال الأحداث بالسرد الصوري الملون، " الذي تمثل في فيلم 'العام الماضي في مارينباد'، عن رواية 'آلان روب غرييه'، وإخراج آلان رينيه، تم فيه استخدام جمالي بليغ ودلالي للون الأبيض والرصاصي بمختلف درجاتهما، ثم الأسود ثم تناقض الألوان مع بعضها، للإعلان عن تردد المرأة في أن تترك العالم الذي نعيشه وتذهب مع رجل إلى مكان لا تعرفه، وهو مشهد تشكيلي سينمائي يشبه إلى حدّ بعيد استخدام الإضاءة الوامضة الراعشة للضوء عند الفنان التشكيلي 'فان آيك'، الذي استخدم هذه الخاصية والمزيج الأخّاذ بين الواقعية والشعرية في معالجة الطبيعة"[16]، ولعلّ تجريب اللون أضفى تنويعات فنية وتكنيك خاص ليسبغ على الفيلم سمة معينة من أجل انتشار البؤرة الناعمة أو الغائمة، الذي أشاع في مناسبات عديدة، كتقنية 'التأثير الرامبرانتي' تيمنًا بالفنان التشكيلي الهولندي رامبرانت هارميرون'، والذي استُعمِل في " فيلم 'ترويض المتنمّرة' للمخرج 'فرانكو زيفيريللي'، حيث استعمل مرشح لطيف ناشر للضوء، أين يغطي 'جورب نايلون' عدسة الكاميرا، لتنعيم البؤرة قليلا وتخفيف الألوان بطريقة أعطت للفيلم جميعه، سمة تلوين رامبرانت، وهذا التكنيك، المسمى بالتأثير الرمبرانتي، قصد به أن يعطي الفيلم سمة لطيفة مصقولة معتقة، تكثف

الإحساس بأن الحدث يجري في حقبة زمنية أخرى، واستخدم التأثير نفسه في فيلم 'ماكابي ومسز ميللر' و 'صيف عام 42'، أما في فيلم 'اكسكاليبور'، استعمل المخرج 'جون بورمان'، مرشحات خضراء المادة فوق مصابيحه القوسية 'الارك'، ليضفي على مناظر الغابات زهجا متأجج العواطف توكيدا لخضرة الطّحالب وأوراق الشجر"[17]، مما فتح الطريق أمام 'آلان رينيه' وأعمال المخرجين ليتابعوا، منذ ذلك الحين، مسيرة سينمائية غالباً ما اعتمدت النصوص والعناصر التشكيلية اساساً لها، مثل المخرج المصري شادي عبد السلام في فيلم المومياء والمخرج الفرنسي 'روبير بيرسون' الذي يقول " إن فن الرسم قد علّمه أن يخلق صورا ضرورية وليس صورا جميلة، وأن هذا التمييز الهام بين الضروري والجميل هو ما نأى 'ببيرسون'، عن الجاهزية العاطفية في اطلاقه"[18]، إضافة إلى الصوت وما يمثله من حوار موسيقي ومؤثر صوتي بالإيقاعات الطبيعية للكلام البشري، أسّسا علاقة تربطهما تقنيات تعظيم الإخراج السينمائي.

كما يشكل عنصر الفراغ باعتباره أحد العناصر التشكيلية الهامة في اللوحة، يوفر كذلك في المشهد السينمائي وفقا لعامل الرؤية الاخراجية ويزيد من أهمية وجمال القيمة الجمالية والتعبيرية لتصميم المشهد، لتشكل علاقة حوار بين الكتلة والفراغ بشكل فني مدروس، وهي إحدى القواسم المشتركة التي ساهمت في بلورت كل ما هو جمالي وتقني لتجسيد عناصر الابداع في بناء سردية اللقطة السينمائية، باعتبار أن " السينما تتمثل بالمضامين الذوقية للصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية وإعادة انتجاها عبر الشاشة، وتحويلها من موضوع للنظر المباشر أو اللمس إلى النحت والخزف، إلى موضوع للتأمل الجمالي والتقني من داخل نمط الصورة، مختلفةً من طبيعة فنية هي الأخرى، على الشاشة لما تقتضيه من مقومات خاصة بها، وخصائص نوعية كالاطار والاضاءة والايقاع الزمني وفواصله"[19]، حتى يستطيع المخرج بأعظم دلالة درامية أن يوجّه أفكارنا وعواطفنا حيثما يريد .

أما إذا جئنا إلى الفروقات بين اللوحة التشكيلية والسينما أثناء اشتغالهما، فيميزها الدكتور 'أمين صالح' بالعرض المطنب والوافي قائلا " سوف نلاحظ الفروقات في كون السينما فن يعبّر عن الواقع بالواقع نفسه... بأشياء ومواد وكائنات الواقع، بخلاف الفنون التشكيلية، التي تعبّر بعدد من الإشارات أو الرموز، وفيما يتصل بالمشاهدة نجد أن ثمة دائماً مسافة بين اللوحة والمتفرج، فما يوجد امامه سواء أكان قابلا للفهم أو غامضا، ما هو إلا صورة للواقع ولا يمكن على الإطلاق مطابقتها مع الحياة مهما كانت تحاكيها، أما في صالة السينما المظلمة فان المتفرج يفقد إحساسه بمن حوله، بواقعه، ويتطابق مع ما يراه على الشاشة، ويدخل فيها كما لو يدخل في حلم مؤمنا بأن ما يراه هو شرائح من الحياة"[20]، وعلى نقيض آخر من باب التفرقة، يصرح قيس الزبيدي بأن "غاية أغلب كل رسام، يبحث في عالم اللوحة التشكيلية، لكشف طبيعة السينما، ولم تكن غايته كسينمائي أن يكشف الوسيط الجديد أو إعادة تأليف صور، فانطلقت تجارب الطليعيين من منطق تصوير اللوحة التشكيلية التي يريدون ابتكار دلالتها ومعانيها ويحاولون بذلك تنظيم مكانها الفيلمي، داخل حدود إطارها المرسوم"[21]، أما أمين صالح فيضيف في موضع آخر قائلاً " إن اللوحة الفنية تدعو المتفرج الى التأمل، فأمامه متّسع من الوقت للمشاهدة، فتتداعى بحرية وبلا مقاطعة انطباعاته وأفكاره وتخيلاته. لكن أمام شاشة السينما حيث الصور تتعاقب على نحو سريع، فليس هناك مجال للتأمل .. المَشَاهِد تتغير على نحو لا يمكن معه اللحاق بها، وأمام التغيرات المفاجئة والمستمرة تتعطل عملية تداعي الأفكار، كما أن اللوحة تأسر الحركة والزمن، بينما ضمن الصورة السينمائية نشعر بحركة الزمن سواء أكانت بطيئة أو سريعة، وهذا ما يوجد أو يشكل إيقا ع الفيلم"[22].

بالرغم من أنّ السينما هي أحدث الفنون ظهورا إلا أنها استوعبت بُنيوية الفنون إن لم نقل جُلّها، الأقدم منها عمرا وأكثر اتساعاً وتنوعاً، من أدب ومسرح وفنّ تشكيلي ورواية وغيرها، تندرج تحت المصطلح الشائع هو أفلام الفن، مكّن لها في تنوع الصور المؤثرة في الفيلم تبعا للطريقة التي يمكن لها أن تؤثر على كيفية رؤية لمشهد ما أو لشخصية في المشهد،

وفي المجال التشكيلي نجد ثلاثة أنواع[23] منها كما يأتي على لسان الناقد الفرنسي 'بول وارن'، التي تميز بها في عصر الحداثة وما بعد الحداثة، تظهر انعكاساته ورواسبه في التشكيل الإستيطيقي الجديد وفق عمليات إعادة الانتاج على مستوى التقنية والأساليب والرؤى، وفق التنوع التالي : **أولا** توثيق مرحلة تاريخية بمساعدة التصوير الزيتي مثلما تم إخراجه في فيلم 'جويا'، **ثانيا** يقوم أصحاب هذا النوع بإطلاق العنان لنزعات الفنان في الإبداع، فيقومون بتفسير العمل وشرحه ويقسّمون اللوحة إلى تفصيلات صغيرة ويتوقفون عند هذه التفصيلات لإعطاء المزيد من الاهتمام لها، مثل فيلم الروائي 'باري ليندزن' من إخراج 'ستانلي كيربريك' الذي جسد لوحات 'روبنز' في مشاهد حيّة فجعل المشاهد يعيش هذا العصر دون أن يحكي الفيلم عن أي علاقة لموضوع الفيلم بالفنان نفسه، و***ثالثا*** الأفلام الفنية لا ترتبط بأي غرض خارجي سوى أن يبني من عناصر الفن عالما مستقلا بذاته كي يصل تأثيره الفني إلى مستوى تأثير اللوحة الأصلية وهذا النوع يستخدم اللغة السينمائية لنقل العمل التشكيلي من عالم الفن إلى عالم السينما، فيحدث التأثير المتبادل بينهما الذي يؤكد على قوة الارتباط بين السينما و الفن التشكيلي.

أفصح لنا الكاتب ' أمين صالح '[24] عن أسماء لامعة من المخرجين السينمائيين الذين استلهموا من لوحات الفنان التشكيلين، لنحصل على التوثيق والفائدة المرجوة، فعلى سبيل المثال، نجد في أفلام المخرج الدنماركي 'كارل درايز' مصاهرة بصرية بين لقطاته وعوالم اللوحات الهولندية والدنماركية الكلاسيكية، وعند الأميركي 'روبن مامولیان' نجده قد تأثر باللوحات الإسبانية للفنان 'موريللو' و'جويا' و' إل جريكو' و'ستانلي كوبريك' تأثر بالرسام جويا، و'تاركوفسكي' استعان برسومات 'دوشيو وبويتشيلي'، كما سعت السينما من خلال " اتخاذ فيلم 'سيمفونية بخط قطري'، لفايكنج إيفجيلج 1923، مثالا لذلك فقد خلق أسلوبا جديدا يعبر عن الحركة الايقاعية والموسيقى البصرية والأشكال التجريدية، وتبعه 'هانزر شترو و'التر روتمان' الألمانيان وهما رسامان أصلا، وفي هذا تقول الناقدة جيرمين دولاك: إن

الفيلم الذي نحلم بتأليفه هو سيمفونية بصرية تتكون من صور ايقاعية، نسّق ما بينها إحساس الفنان وطرحها على الشاشة"[25]، أما المخرج 'ديفيد كيث لينش'، الذي تربّع على كرسي مهنة الفن، كونه رسام ومنتج وملحن تأثر 'بفرانسيس بيكون' و'ادوارد هوبر' و'هنري روسو'، أما عن تجربة المخرج الفيتنامي 'تران' مع الفن التشكيلي يصرح قائلا :هناك بضعة أشياء من 'فرانسيس بيكون' في فيلمي (Cyclo) تخلّلته رسومات الوحشية بوصفها حقيقة، أما المخرج البريطاني' تيرنس ديفيز' فقبل أن يصور فيلمه Long Day Closes كان يعرض على مدير التصوير كتابا يضم لوحات' فيرمير' و'رمبرانت' وآخرين لدراسة تفاعلات الضوء والظل، والمخرج البريطاني 'بيتر جرينوي' عبّر عن افتتانه بإحساس' فيرمير' البصري في التكوين، ليس فقط من خلال التكوينات المقتبسة من أعمالهم لمحاكاة تكوينات هؤلاء، من حيث المظهر والكتلة واللون وإضاءة والحركة لكن أيضا من خلال استخدامهم لمصادر الإضاءة، وبالتالي يمكن فهم هذه الأفلام على نحو أفضل، عند تطبيق جماليات الفن التشكيلي على السينما.

3. تجليات البنية السردية بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية

رغم ما قدمته اللوحة التشكيلية والأجناس الأدبية من إثارة مشاعر لدى المتلقي، فإنها على المستوى الإدراكي مجرد رموز مطبوعة على ورق تتطلب معالجة خاصة، وبُعد آخر، استطاعت السينما أن تكون بديلا آخر تحقق به تجاوز لحاءنا العقلاني لتمضي بنا قدما نحو ميل تلقائي، تجعل المشاهد يدرك الفرق كلما قفز من مكانه أمام مشهد رعب أو لصورة موحشة، مما يدل على نجاح المزاوجة بين التشكيل الفني ونقله إلى دراسات سينمائية، لاسيما وأنها لم تكتفي بوجود فقط التحديثات التقنية والرقمية والإبداعات النقدية، في عقل المخرج أو ممثليه ومن ورائهم، بل كان للأجناس الأدبية والمجاورة لها، واقع لتشكيل مفاهيم السينما الحديثة والمعاصرة، أين بدأت علاقة السينما بالفن التشكيلي بخطى محتشمة " فاستخدم هؤلاء السينمائيون لغة سينمائية أكثر رهافة، وأكثر تخففا من قيود الحدوتة و التقاليد الحكائية، لغة تسعى كي لا تكون مجرد وسيطا يحمل أفكارا وقصصا، بل وجودا جماليا له

خصوصيته، ومن ثم فإنها وظفت لغتها السينمائية الجديدة بأشكال متعددة للتعبير عن هذا الواقع، أحيانا بشكل واقعي جديد، وأحيانا بشكل يحمل قدرا من السخرية والفنتازيات، وأحيان أخرى بشكل فلسفي أو ميتافيزيقي"[26].

المتتبع لحركة الفن بوسعه أن يلاحظ أنه لم يثبت اتجاه من هذه الاتجاهات الفنية فترة طويلة نسبيا في مكان واحد أو على نفس الأسلوب أو حتى في مجال أوحد، إذ ظهرت المدارس الفنية في الفن التشكيلي والأدب والمسرح والسينما وفي النحت، بنفس التسميات، لتأثير ديمها وتقريب مفاهيم جمالية جديدة لتنامي وتلاحم الأذواق وإضفاء أهمية أكبر عليها، لهذا لا نجد بُدًّا من أن تقوم التعبيرية التشكيلية، التي ظهرت في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى، في أعمال الفنانين التشكيليين أمثال 'ماكس كلينجر Max Klinger' و'أثون فون' و'فان غوغ van Gog' الهولندي، و'إدفارد مانش Edvard Munch' النرويجي، و'إيميل نولد Emil Nolde' و'أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka' الروسي وغيرهم، " بظهور الحرية المطلقة في تحرير الفنان التعبيري وتحريف وتغيير النسب، لخلق علاقات جديدة وإدراك مُعبّر بالإحساس مفعم بأساليب الفنان ووجدانه تجاه المضمون العام للعمل الفني، وأيضا اتجاه المجتمع وذاته، ومعاناته الداخلية وهواجسه وأحاسيسه وانفعالاته، داخل عالمه الخاص والعام"[27]، المثقل بالمواضيع الدرامية، لتعكس فترة الحروب وكوارثها، فبرزت" كنزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تُصورها انفعالات الفنان أو الأديب (من وجهة نظرهم الخاصة) لا كما هي في الحقيقة، كما أثّرت فيها فلسفة بيرجسن وروايات دوستوفيسكي ومسرحيات سترندبيرج، نحو ترجمة المعاني والمشاعر الإنسانية، وعرض فكرة المؤلف، من خلال التمثيل والالقاء والحركة والاخراج لخلق الجو العام وتوصيله إلى جمهور المشاهدين[28]، وهذا ما انطبق على أشكال وأساليب عرض المشروعات السينمائية التعبيرية والتي لجأ إليها المخرجون أيضاً، أمثال 'روبرت واين' و'فان جول هانز' و'هانز ريختر'، مما يطرح سؤال مدى نجاح تجربة المبدع السينمائي أو عدمه، في ارتياده آفاق سينمائية جديدة

وفقا للمدارس التشكيلية؟، وسرعان ما يأتينا الجواب أن " تنفيذ أعمال من قبل رجال ونساء آمنوا بشغف القوة الكامنة للفيلم، وكافحوا دوما لتطوير الإمكانات التقنية والسردية لهذه الوسيلة الجديدة، كانت إحدى وسائلهم لتحقيق هذا الهدف، وهي عبر الانتقال إلى التعبيرية، لإعطاء أفلامهم الفرصة لاكتساب احترام يوازي ما حققه المشهد المسرحي المتألق في ذلك العصر"[29]، وينسحب الأمر كذلك على جانب الفن التشكيلي والفنون الأخرى، حينما "استفادت التعبيرية الألمانية من المذهب التعبيري في الرسم حيث التلاعب بالضوء والظلال الاصطناعية والاضاءة الانتقائية والتكوينات التشكيلية وحيث التنافر والتكثيف، والزوايا والمنظورات المحرّفة"[30]، ويمكن التشديد على أفضل تدليل بأن " الأمر يعود إلى أن التعبيرية السينمائية، كمثيلاتها من الحركات الفنية، أخذت معظم عناصرها التي تشكل نظرتها، من طيفٍ واسع من الأسلاف الأدبيين والفنانين والسينمائيين، ففي الأسلوب البصري المميز لأفلام لانغ، مورناو، فاينه وآخرين، يمكن تمييز عناصر من المسرح التعبيري، وكذا فن الرسم الرومانسي (المسمى 'Jugendstil ')، ومن رواية الرعب والحركة الكلاسيكية والمستقبلية والفلكلور والحكايات الشعبية وكثير من المصادر الأخرى"[31]، وقد كتب بول فيغينر، وهو أحد الأوائل من اكتشفوا الإمكانية الفريدة للفيلم في تجاوزه للحد الفاصل بين الواقع والخيال، خالقين فانتازيا الأحلام ومزيج من النوستالجيا، شديدة الغنى بالمعنى البصري، حين صرّح قائلا في عام 1913 " كل شيء يعتمد على الصورة بحيث يتلاقى العالم الفانتازي للماضي مع العالم الحالي. أدركتُ بأن تقنية الصورة ستحدد مصير السينما حيث يلعب الضوء والظلمة في السينما الدور ذاته للإيقاع والأنغام في الموسيقا"[32].

وهو ما سعت إليه السينما التعبيرية التي دأب في تجسيدها 'روبرت واين' في فيلمه عيادة الدكتور كاليغاري، أو بما اصطلح عليه بالكاليغارية Caligarisme، " وسميت هذه النزعة بالكاليغارية بسبب ما حققه الفيلم من نجاح، فالديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز، تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى عدم التوازن في محتوى الصورة والأداء المبالغ فيه للممثلين، وطابع الوجه الداعي للقلق، أثر على ما نسميه بالتيار التعبيري أو فيما وراء الفيلم الأسود"[33]، ليتأتى لنا فهم الهوية التي يتشكل منها المجتمع ومفاهيم التاريخ وإظهار المخاوف القديمة، كما أن بصمة المدرسة التشكيلية التعبيرية حول الاستشراف الميتافيزيقي والانزعاج الغريزي من العالم الحديث، كان بارزاً في السينما و" تعبيرا واضحا عن الشعور بالتهديد الذي يعتري الأفراد والمجتمع بعموميته كما في حالة مدير المصحّ في فيلم 'حجرة الدكتور كاليغاري'، أو من وحوش خارجية كمصاص الدماء أورلوك، في فيلم 'نوسفيراتو'، وكذلك عن الاضطراب الحاصل في ألمانيا، بهدف نسيان الفاقة والمهانة أيام الحرب، كما في فيلم 'لانغ النيبيليونغ'، وكذا عرض لمستقبل مضطرب كفعل تنبيه، مثل فيلم 'متروبوليس'، والاستغراق في مفاهيم الحلم والواقع والجنون المنضوية تحت مبدأ القدر المحتوم، والأهم من ذلك رغبة لإظهار العالم بعيون الفانتزايا"[34].

أحد الديكورات المرسومة في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، تظهر فيه الخطوط المائلة واللطخات، إذ يصبح الممثل عضو مكون للديكور التعبيري

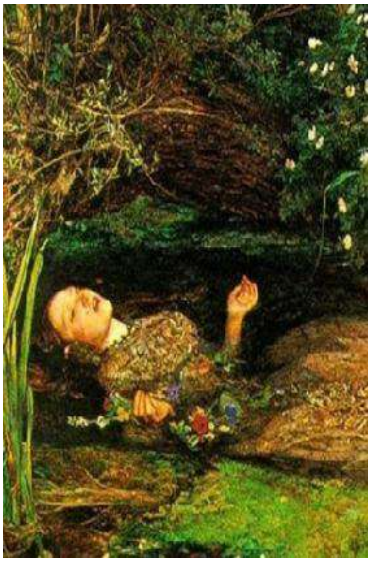
وهي نفس المواضيع التي تناولتها المدرسة الفنية التشكيلية في لوحات الفنانين، عند الاستغراق في ذاتيتهم وإعادة صياغتها بإحداث تفاعل خارجي، وتطويع للمادة الخام بالانفعالات، يصعب إدراكها، بسبب " وجود الضغط الاجتماعي والاضطرابات النفسية، حيث أهمل الفنانون الحقيقة الواقعية، واكدوا على العوامل الداخلية أكثر من التأكيد على أوصاف العالم الخارجي، وتسليط الضوء على حلات النفس الانسانية، والخيال المبالغ فيه، في لوحات 'جيمس اسنوار' ولوحتيه 'المؤامرة' ولوحة 'دخول

المسيح إلى بروكسل'، والفنان ادوارد مانش ولوحتيه 'الصرخة' ولوحة 'رقصة الحياة'"[35]، ومن هنا ندرك أن اللغة السينمائية من خلال تعبيراتها يُحاول المخرج أن يدخلنا إلى تفسير جماليتها، الذي يقع في اكتمال وظيفتها مع التشكيلي، كالمخرج الأمريكي 'ديفيد لينش'، الذي بدأ رساما، ومصرحاً:" السينما هي امتداد للرسم وأفلامي عبارة عن لوحات سينمائية، فتخيل معي 'الموناليزا'، وهي تفتح فمها، من الفم تخرج الريح، بعد ذلك تستدير موناليزا وتبتسم.. سيكون ذلك غريبا وجميلا ..إن فهمي للسينما ينبع من خلفيتي التشكيلية، حيث أني أتخطى القصة الى حالة اللاوعي التي يوجدها الصوت والصورة"[36]، وهذا ما أكده أيضا المصمم والكاتب المسرحي والمخرج السينمائي 'جان كوكتو'، على أن الفيلم هو كتابة بالصور.

لعل أهم الاتجاهات الأخرى من المدارس الفنية التشكيلية التي تركت بصمتها على السينما مؤخرا نجد " الواقعية السحرية أو بما يعرف بالعجائبية Magical Realism، والذي ظهر كمصطلح على يد مؤرخ الفن الألماني 'فرانز روه' عام 1925، ليشير إلى التطورات الجديدة في الفنون البصرية والتشكيلية في مرحلة ما بعد التعبيرية ودلالة المصطلح لديه يدل على آلية التغريب ونزع الألفة أكثر من الإشارة إلى المعنى السحري"[37]، ويعرف هذه المدرسة 'ماريو بارجس يوسا' بأنها " الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفنتازيا، كما في الحكايات ألف ليلة وليلة، ومثلما نجده في قصص البساط السحري وغيرها من ثقافات عدّة"[38]، أو يمكن القول بأنها كل شكل من أشكال الفن الرافضة لأمثلة الواقع أي جعل الواقع مثاليا، فيسعى المخرج السينمائي لإبراز العناصر التشكيلية كما هي، عند محاولته استحضار واستخراج اللوحة من مكنونها الصامت ومن مسندها الثابت، نحو معالجتها بواقعية مقتبسة في أحداث حية، واكتناه أغوارها سواء بأسلوب شيّق أو هزّلي، ومن ثم تحويرها إلى لقطة تصبح فيها اللوحة صورة متحركة، نعيش أطوارها لكي تصدمنا وتبهرنا أكثر مما هي مصممة لكي تفيد الثيمة، والتي لا تملك وجودا فعليا ويستحيل تحقيقها(الفنتازيا)، فتصبح عندئذ للممثل قدرة الحركة انطلاقا من الوضعية الثابتة الأصلية في اللوحة التشكيلية، أو

الاقتباس من موضوع اللوحة، سيناريوهات بغرض احتواء الأحداث وتزاوج المشهدين (المشهد في اللوحة الثابتة ونفس المشهد في اللقطة السينمائية)، تماما مثلما استمد الفنان التشكيلي مرجعته من الخرافات والأساطير وعالم الأحلام والكوابيس، " فالواقعية السحرية تتفادى عالم ما وراء الطبيعة، ولا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية، بل يتمثل هدفها في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع، والرسام في الواقعية السحرية يواجه الواقع محاولاً فكّ طلاسمه وأسراره"[39]، تجلّت أيضا في أفلام الأسطورة كسلسلة 'هاري بورتر'، والرسوم المتحركة السينمائية.

يسعى المخرج السينمائي الاستشهاد بالعمل التشكيلي وتحديد سمات اللامعقول في منجز سينمائي تشكيلي، ولعل من الأوفق التوقف عند الحد الذي يعرف 'بصدمة الحداثة في المنجز الفني'، حينما تسعى اللقطة إلى إحداث نوع من التردد وحيرة لدى المشاهد، وكسر رتابة التلقي وإثارة الدهشة والقلق وتشويش الأفكار حول الزمان والمكان، وخلق تضارب بين هوية البطل السينمائي وبين عَلَم من أعلام الفن التشكيلي، ومن ثم إعادة استنطاق وسبر ذاكرة المشاهد عبر هذا المشهد، الذي ربما لا تستغرقه اللقطة إلا ثواني معدودة في الفيلم، فيتم من خلالها تجاوز مفاهيم الجمالية الكلاسيكية عن طريق هذه التركيبات، بغية تحديث وتطوير أساليب الفن التشكيلي لمعانقة رؤية فنية جديدة، غير مطروقة من قبل في شاشة السينما، حتى يخرج المتلقي بمفهوم جديد للأحداث الفنية التاريخية التي مضت أنوارها التشكيلية إلى تفجير ينابيع الابداع في السينما كلقطة في فيلم The Brothers Grimm، من إخراج تيري جيليام، وبطولة مات دايمون، هيث ليدجر، ولينا هيداي، الذي يحكي قصة في قالب تصوير مبالغ فيه وخيالي عن قصة 'الإخوان جريم'، كفنانين وهواة للفلكلور وباحثين ثقافيين، يتظاهران بأنهما



يحميان أهل القرية من المخلوقات الشريرة عن طريق إلقاء بعض التعاويذ، متنقلين ما بين قرى مختلفة، خلال أوائل القرن التاسع عشر، أما عن توظيف نماذج من اللوحات التشكيلية داخل الفيلم، فقد كانت ثرية طالما أن القصة مستمدة من الأسطورة، مع لوحة 'أوليفيا' للرسام الإنجليزي 'فنان جون إيفرت ميليه. وانطبقت اللقطة كذلك مع هذه اللوحة في الفيلم الدرامي 'السوداوية Melancholia 2011'، من اخراج وكتابة 'لارس فون تريير'، بطولة 'كريستين دانست'، تمثل لحظة سقوط اوليفيا عشيقة هاملت في النهر.

من بين اللقطات التي وظفت في السينما مقتبسة من اللوحات التشكيلية نجد فيلم Moulin Rouge، أو الطاحونة الحمراء •2001، وهو فيلم رومانسي موسيقي أسترالي امريكي، من إنتاج وإخراج باز لورمان Baz Luhrman، أين تدور أحداث الفيلم حول الشاعر كريستيان الذي تقلص فيه الدور إيفان قريقورEwan McGregor ، والذي يقع في حب نيكول كيدمان عن دورها في شخصية 'ساتين'، نجمة كباريه الطاحونة الحمراء المصابة بمرض عضّال، وقد اشتمل الفيلم على كوكبة لفريق من الممثلين، وكأنهم اجتمعوا داخل ومضة ذهنية، يشتغل كل على حدى في إنتاج القصة، بسلسلة من اللقطات تتحول إلى فيلم، جعلت الجمهور أثناء مشاهدته ينسى أنه هناك تصوير لمجريات فيلم، بسبب الفانتازيا التي تحويه، وحتى القصة تم تجسيدها من قبل في عمل فني روائي بعنوان La Dame aux camélias من قِبل الروائي ألكسندر دوماس الابن ' Alexandre Dumas fils، أين تراكمت طبقات صفحات الرواية وتراصت من منطلق أن كل فكرة جيدة والعمل الإبداعي بأكمله هما

سلالة المخيلة، وفيما يسرّ أن يدعوه المرء النقلة من العالم الحسي إلى العالم الواقعي والافتراضي عبر السينما، ويصبح الفيلم الروائي مشبعاً بالدراما ومعدّ مسبقا من طرف الكاتب/الروائي، ليصل إلى ذروته عبر أشواط السيناريو، ثم نجده في العمل التشكيلي من قبل الرسام الفرنسي 'هنري دي تولوز1864-1901' Henri Marie Raymond de Toulouse عن لوحته 'رقصة في المولان روج' Dance Au Moulin Rouge، وكأن الرسام كان حاضرا في وسط حياة افتراضية تبدو اصدق من الحياة الحقيقية نفسها، فالرسام في الحقيقة كان معتلا صحيا وتشوّه جسده، فقادته حالته باكراً الى الكباريه، أين وجد حياة الواقعية السحرية، وعثر على تعويض لعاهته، حيث صور لنا في اللوحة واقع تكوين الحياة الجماعية التي تنحو إلى نوع من الإدمان، بمشهد راقص وأجواء الملهى، المفعم بديناميكية الفريق أيضا، في لوحة العالم الواحد، والأشبه بالتناسل والتوالد الخاضع لمنطق سحري وتخيلي، والذي طُبقت على ثلاثية الإنتاج الفني(لوحة ورواية وسينما)، في موكب متواصل وصاخب من الرجال والنساء، يمشون على خشبة المسرح الكبيرة، أين احتلت في ذلك الوقت الجزء الأكبر من الملهى، ليجتمع في اللوحة التشكيلية قصة الأضداد، وتثار داخلها النزوات مع الصفقات وحكايات الغرام من مشهد لأخر، فيتداخل فيها رؤية النبلاء والنجوم والخدم، ويتساوى فيها حياة بذخ البورجوازيون واللصوص بصورة مباشرة أو رمزية، ويجمع لنا الرسام في اللوحة كذلك الكُتّاب وأبناء العائلات المدلّلون في بوتقة واحدة، يصعب أحيانا عزل إحدى المشاهد بعيدا عن الأخرى، وهو حوصلة ما أشار إليه 'يوري لوتمان' في كتابه مدخل إلى سيميائية الفيلم أنّ "إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل

أساس اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها تشمل ضمنيًا فكرة التمييز الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة، وذلك الذي تصنعه وسائل السينما"[40]، عندما تتوسع توقعاتنا فتصبح آفاق كل قراءة مفاجأة مثيرة نستكشفها في الفيلم.

عند الحديث عن السرياليين، فإننا بصدد استكشاف عوالم الخيال والأحلام التي عبر عنها 'سلفادور دالي' و'مان ماري' و'هانز ريختر' و'فرانسيس بيكابيا'، وقيامهم بكتابة سيناريوهات لعدة أفلام في أواخر عشرينيات القرن الماضي أين تمّ إنتاج فيلمين في غاية الأهمية 'كلب أندلسي ومدته 17 دقيقة والذي تم تصويره في أسبوع واحد في مارس 1929، يظهر 'بونويل' وهو يشحذ الموس إلى جوار النافذة، بينما يراقب خيطا من السحب يمرق من أمام القمر، وإذ بالرجل يشق عين امرأة(العين في الحقيقة لثور)، دون حراك، وهي إلى جواره، كما تخلّل لقطات مربكة ليد يحاصرها باب، وثم جرح شبيه بالندبة في كفّ اليد تتدفق منه سرب من النمل، وأخرى ليد مبتورة بعصاً، جعلنا المخرج نتحرك في سلسلة دراماتيكية من اللقطات، فسّرت كما قلنا سابقا بإحداث نوع من الارباك واضطراب نفسي هستيري لدى المشاهد، عن طريق الاخصاء العضوي للخروج عن المألوف من السينما التقليدية، وأيضا فيلم 'العصر الذهبي' في 1930، أين حاول بانويل أن يقدم حبكة، تدور فحواها عن التعذيب الجنسي، وتعرية البشاعة والزيف الذي يحيط بالواقع الانساني، ونقد لاذع للنظام البرجوازي، بغية الخروج عن نظريات الجماليات الفنية والتقنيات المعهودة،" وكان الفيلمان ثمرة تعاون بين الإسبانيين اللذين استقطبتهما باريس،(سلفادور دالي ولويس بانويل)، كما سَمَح بيكاسو بنسخ العديد من الأعمال الحديثة في الدورية السريالية 'ثورة السيريالية'، كذلك نجد من دعامات هذه الحركة المصور 'مان راي'، الذي أنتج 'صوره الفوتوغرافية تنتج من دون كاميرا، عن طريق وضع جسم بشكل مباشر على ورق خاص

وتعريضه للضوء"[41]، و" كاتب سيناريو فيلم 'استراحة' لفرانسيس بيكابيا ومن إخراج رينيه كلير، فقد كان يرى الفنانون التشكيليون في السينما وسطا مثاليا لسبر واكتشاف عوالم أخرى، كقيام الفنان 'مان راي' و'هانز ريختر'، بمحاولات تجريبية مع الفيلم لغايات سوريالية"[42]، موجهين اهتمامهم إلى تكوين الصورة الخيالية " في استوديوهات Gaumont التي انبثق فيها الدافع الابداعي من شخصية 'لويس فوياد'، بسبب غزارة خدع الكاميرا الوفية وخيالها الجامح التي مهّدت لتقديم أعمال 'ماك سينيت Sennet'، وغيره من السورياليين لسنوات العشرينيات، نشاهد كيف يمكن لعربات الأطفال المنطلقة أن تكمل دورة الأرض، وفي صور فيلم 'إرنست بوربو'، الذي يتميز بتكرار هذيانه وجنونه، و'باريز النائمة 1923' لروني كلير، حيث يظهر ضغط الزمن وتسارع أنشطة الحياة اليومية بفعل اختراعات البطل بواسطة ساعة كهربائية، من أجل اختصار عشرين سنة متبقية على تسلمه إرثه المنتظر"[43].

وهي نفس التقنية والفترة التي طبقت خصائصها وتزامنت مع السريالية التشكيلية، مرتكزة على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري، تهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام، " فالسرياليةُ تحديدًا دخلت إلى لغتنا اليومية، ونحن نتكلم عن الدعابة السريالية أو الحبكة السريالية لفيلمٍ ما، التي أقامت حوارا بين الفن والحياة عن كثب، في الشعر والكولاج ومونتاج الصور الفوتوغرافية والرسم والتصوير وصنع الأفلام والأشياء"[44]، القائمة على الايمان الحقيقي وبالقدرة على التلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة.

أما مع التكعيبية التشكيلية فقامت على إعادة تشكيل الأجزاء المتفرقة وترتيبها بما يقدم شكلا هندسيا متكاملا جديدا، " إضافة إلى أن الرؤية لا تنطلق من مركز بصري واحد وإنما من عدة مراكز بصرية عديدة، وتصوير ما يجري في الحياة الطبيعية، ليس بموجب ما تراه العين وإنما بموجب ما يهضمه العقل ويعكسه"[45]، فالفنان التكعيبي كما هو معروف يسعى إلى البحث عن البعد الرابع، من خلال " تفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل

تحليلي تتقاطع شبكات الفضاء وتتداخل الرؤية المباشرة والرؤيا الجانبية للأشياء في المشهد العام"[46]، بمعنى إظهار الشكل من عدّة جوانب في نفس اللحظة، وهو ما يعرف " بالأسلوب المتزامن في الفيلم، طالما أمكن النظر إلى الخط القصصي أو الاحداث، من خلال المونتاج لمرات عديدة، ومن جهات مختلفة...و من أبرز الأمثلة على هذا النوع من المونتاج، يعود إلى سنة 1950، وهو تاريخ إنتاج فيلم 'راشامون' للمخرج الياباني آكيرا كوراساوا"[47]، بحبكات واضحة متأثرة بالأسلوب التكعيبي، فكل شخصية متورطة في الحكاية تُصدّر نفسها كجانٍ أو متهم، عن ثلاث شخصيات كانوا بداخل الواقعة، وشاهد عيان واحد، فيتوغل بنا المخرج إلى كينونة مفهوم الحقيقة واختلاف روايتها بين بني البشر، فعند القبض عليهم يروي كل منهم على حدى قصته الخاصة، فنشاهد أربع سيناريوهات لقصة واحدة، من زوايا متعدّدة في نفس اللحظة في نفس الفيلم، وإن كان ليزداد تأثيرًا لهذا الأسلوب عندما نَحُضّ المشاهد على تجاوز ما يراه على الشاشة، والاشتباك مع هذا التزامن لأفلام مماثلة كسلسلة 'أقتل بيل' أو'Kill Bill'، وفي فيلم جاكي براون للمخرج كوانتين تورانتينو، وفي المسلسل التلفزيوني 24 heures chrono، التي اعتمدت على المونتاج التكعيبي(التزامني).

تظهر كذلك بنية مفارقة اللوحة التشكيلية ومرونة تعاملها في السينما بتناغم وتنوع تكويني، في فيلم 'آلام المسيح' لميل غيبسون، وهو يظهر حاملا للصليب يترنح من ثقله والجنود الرومان من حوله وهم يقومون بجلده بالسوط، كما هو مبين في إحدى لقطات الفيلم، والتي تتقارب بشكل كبير وواضح من لوحة الرسام الهولندي " هيرونيموس بوش 'Hieronymus Bosch 1450–1516، صاحب أعجب وأوسع خيال عرفه تاريخ الفن، تضعك لوحاته في عالم قد وقع في قبضة أفكار شبحية وأخروية متسلطة، فتحيرك معظم صوره وتستغلق عليك، فلا تدري هل تفسرها كما فعل السرياليون بأنها فرويديه، أم توافق بعض النقاد على أنها تعبر عن معاني دينية ورموز وحكايات وأمثولات أخلاقية محددة من العصر الوسيط، وليست مجرد فيض مختلط تدفق من هاوية اللاشعور"[48].

لعل اهم لقطة استخدمت هذا المبدأ بعينه لتجلّي تلك العلاقة، وما مدّتنا به من محاكاة متطابقة، لوحة 'الفتاة ذات القرط اللؤلؤي' للرسام الهولندي جوهانس فيرمر Johannes Vermeer مع الفيلم البريطاني الدرامي سنة 2003 بذات العنوان، من إخراج 'بيتر ويبر' والكاتبة 'تريسي شيفالييه'، كتب السيناريو والحوار أوليفيا هاتريد، لعبت دور البطولة فيه الفنانة سكارليت جوهانسون، وشاركها 'كولين فيرث'، في دور الفنان 'يوهانس' والتي بقيت 'غريت' ملهمة له في الرسم، فالمخرج كان موفقاً في تقديم الرواية بأدق تفاصيلها، بيد أن المشاعر المكبوتة لدى الاشخاص التي ضمتهم الرواية والفيلم معا، جعلته ينجح في تقديم تلك الأحداث بتسارع درامي جميل واحترافية عالية، حيث قدم بعض المشاعر المضطربة للشخصيات، وكانت لحظات رائعة عندما قام الرسام برسم الفتاة ترتدي لباساً غير تقليدي، وعمامة شرقية، بعد أن طلب منها أن تضع قرطين لؤلؤين تمتلكهما زوجته، مع أن قرطاً واحداً فقط يظهر في اللوحة، ومن نظرتها وفمها الصغير المفتوح، يخالجنا شعور بانها على وشك قول شيء ما، لكنها تعكس حالاتها النفسية الداخلية بتعبيرات سيكولوجية داخلية، أكثر من قول أي شيء آخر، ومن اللوحة جاءت فكرة الرواية والفيلم.

تعود الشهرة الواسعة لبعض الأعمال الفنية كلوحة العشاء الأخير للرسام ليوناردو ديفينشي 1498، لاستخدامها كرمز محوري في أفلام حققت جماهيرية كبيرة أو أن يكتب عنها روايات أو أعمال أدبية، وهذا ما حدث مع هذه اللوحة، حينما تم اقتباسها في فيلم 'فيرديانا 1961'، ويقدم لنا المخرج 'لويس بونويل مشاهد يحاكي فيها لوحة العشاء الأخير للرسام العبقري ليوناردو، ويعود سيناريو الفيلم لجوليو أليخاندرو، بطولة الممثلة سيلفيا بينال التي تجسد دور الفتاة فيديانا التي وهبت نفسها للرهبنة.

بقيت الفنانة التشكيلية المكسيكية' فريدا كاهلو 'Frieda Kahlo 1907–1954، شبه مغيّبة عن الإعلام العالمي بسبب الأمراض والمشاكل الصحية المزمنة، إلاّ ما نالته من شهرة بعد بارتباط اسمها وحياتها بالرسام 'دييغو ريفيرا'، حيث اشتهرت برسوماتها السريالية وللبورتريهات الذاتية، بحاجبين متصلين كثيفين وشارب، فمن بين لوحاتها ال143 هناك 55 منها رسم ذاتي لها، كما اتسمت أعمالها بالفنتازيا والسذاجة والرمزية لاستكشاف أسئلة الهوية، في إطار هائل من الألوان الجريئة والمتضاربة، وفي 2002 أنتج فيلم أمريكي باسمها "فريدا" كسيرة ذاتية عن حياتها من بطولة 'سلمى حايك'، وإخراج 'جوليا تيمور'، في سرد زمني مثخن بالجراح العاطفية، والكثير من المتناقضات، عن جسدها الذي يتشكل من نفسية ممزقة تعلقت به إلى درجة الجنون، متناثر في مواقع متفرقة، من لوحات تصبح حية على نحو مفاجئ ومدهش

أمامنا سينمائيا، إذ تخرج من أطرها المسندية وتتداخل تلك اللوحات مع المظاهر الواقعية لسيرة حياتها الذاتية.

يأتي كما سبق وأن ذكرنا القلق وتمثلاته في النتاج الفني الجمالي التعبيري(السينمائي والتشكيلي)، للكشف عن أهمية البعد النفسي في حياة الفنان على المستوى الدلالي والبنائي، وفق ما جسدته فرشاة، فان كوخ والفنان لوتريك وجيمس أنسور وإيميل نولده، بالتعبير الحر عن الطاقات المكبوتة، لاسيما لوحة 'الصرخة' للفنان إدفارد مونش Edvard Munch ، ولكن هذه المرة اقترنت اللوحة بالملصق الإعلاني كدعاية سينمائية للترويج للفيلم، نظرا للقوة التعبيرية للوحة التشكيلية، و قدرتها على استقطاب الجماهير، في سلسلة أفلام الرعب الأمريكية بعنوان Scream 1996، من إخراج ويس كرافن Wes Craven ، والكاتب 'كيفن ويليامسون' بطولة نيف ادريان كامبل، و كورتني كوكس،" وقد وجهت لوحة الصرخة لتصوير ذلك الألم الخاص بالحياة الحديثة، وقد أصبحت أيقونة دالة على العصاب والخوف الإنساني، واستخدمت كذلك في بطاقات البريد والملصقات الاعلانية وبطاقات أعياد الميلاد، وكإطار دلالة في فيلم سينمائي سمي الصرخة ظهر عام 1996 وتجسدت اللوحة في أقنعة بعض الشخصيات في الفيلم ، حيث كان القاتل يرتدي قناعاً مستلهماً منها "[49].

بهذا القدر نكون قد اكتفينا بتوضيح تلاقح السرد السينمائي والخطاب التشكيلي وثمرة الزواج الشرعي بينهما وأوجه التشابه والاختلاف بينهما، ولا يتسع المقام للحديث عن جميع المدارس الأخرى، فيكفي الاثبات الذي قدمناه، حين دخل التشكيل الفني معترك تجربة الاخراج السينمائي، باختلاف الوظائف والوسيط التعبيري، ولا يسعنا إلا القول بأن السينما لم تكن في معزل عن الفنون الأخرى بل سعت إلى جميع الفنون كما سعت إليها الفنون قاطبة، وأصبحت السينما أم الفنون كما هو

المسرح أبو الفنون، وبغض النظر عما يراه المؤيدين للإفادة من الأجناس الأدبية والمعرضين الذين يرون بضرورة اعتماد السينما على نفسها، إلا ان التجربة تؤكد بأنه" لما انتصرت التكعيبية بظهور بيكاسو وجورج براك، والعمارة بفضل لوكربوازيه، والمسرح تألق بتجديدات بيراندللو، والعلم يتطور مع نظريات برجسون وفرويد، والأدب ترتفع منزلته على يد بروست وفاليري، أفادت السينما من كل هذا التقدم وهؤلاء الرواد، وعلى حد قول بيير بورت: السينما هي فن التشكيل، والنغم فن انشاد الحركة في الفضاء والزمن"[50]، وبأن وظيفتها ازدادت عمقا بفضل الفنون الأخرى، التي فتحت لها الطريق أمام نسيج سينمائي أمثل، مما أعطى للعلاقة نكهة خاصة، رسمت لنا بوضوح الأدوار الخصوصية ذات دلالات ثقافية وفنية وجمالية وتقنية خدمت بحثنا وأثرت هذا العمل العلمي.

خاتمة

"لم تعد السينما مجرد تقديم أشياء لكنها تفصح عن طريقة في رؤية هذه الأشياء ناتجة عن طريقة التفكير، فالذي بثّ روحًا جديدة في كلّ من الفوتوغرافيا والتصوير التشكيلي، كان الدافع للحركة في اتجاه موضوع الاهتمام، كما لو أنّك تراه على نحو أعّمق وأدّق و أكثر تنوّعا، وبهذا فإننا نحرك وجهة نظرة المتفرج إلى داخل بيئة مشهد آخر، وليس مجرّد أن يقف بشكل سلبي خارج المشهد"[51]، وحين تكشف السينما عن مظاهر جديدة للأشياء وتتحقق الإضافة التي فرضها عليها الفن التشكيلي، يستطيع الفنان السينمائي التشكيلي أن يعبّر عن صورة فنّية ذات لغة بصرية جديدة " يصبح فيها الفنانون التشكيليون بمثابة المنهل المتدفق للإبداعات في الأعمال السينمائية التي تفتح الشهية لعشق الفن التشكيلي، فتبهر الناس، وتصبح حياة الفنانين التشكيلين، منبعا للعديد من الأعمال الفنية السينمائية في أزمنة متعددة و ثقافات متباينة"[52].

من نافلة القول أن نشير في ختام البحث كذلك إلى أن السينما العربية بصفة عامة والجزائرية على وجه الخصوص، لم تنصف الفنان التشكيلي، رغم ما يزخر به العرب من أسماء فنية عالمية، وجزائرية على وجه الخصوص، فما تحمله ذاكرتها على جدرانها من نقوش فنية رصّعتها لوحات تشكيلية، بقيت شاهدة على عطائهم ولازالت على مراحل فنية مجيدة، وأثرا يتعقبه كل دارس بالفحوى والمعرفة، وكلّ باحث بالنقد والتمحيص، وكل فنان بالتواصل والتفاعل مع أعمالهم، ومع ذلك لم يتسنّى للجزائريين أن يشاهدوا معارض سينمائية لبعض أبناء وطنهم العالمين في بلادهم، إلاّ في بعض المُتناوِلات بطريقة هشّة ومفكّكة، لا تعتمد على حضور وبناء موضوعي درامي قوي، نظرا لتركيز القائمين على قطاع السينما والثقافة كعادتهم على الأفلام الثورية أو الأفلام الاجتماعية، دون التعرض للأبعاد الحقيقة لشخصية الفنان أياً كانت مجالاته، فضلا عن ذلك لم تقدم السينما العربية بوجه عام، أطروحات إيجابية لحماية الفنان التشكيلي من كافة أشكال التعدي على حقوقه أو تصحيح تلك النظرة الاحتقارية والتهميش الذي مسّه، على عكس ما قدمته السينما الغربية طوال تاريخها العديد من الأفلام عن الفنانين التشكيليين، التي تحتفي بالفنان بوصفه عبقريا ومعذبا تارة أو رائيا تارة أخرى، " ففي سنة 1936 صور المخرج ألكسندر كوردا الجمال الأخاذ والثراء الآسر للوحات رامبرانت، الذي قام بالدور تشارلز لوتون، وفي 1940 أخرج كيرت ايرتل في سويسرا فيلما عن مايكل أنجلو، وفي 1945 انجز المخرج دوغلاس هيكوكس، الفيلم الأمريكي 'ابنة ميسترال'، عن حياة الرسام كيتش، وفي نفس السنة استطاع فرانسوا كامبو، أن يسجل في فيلمه عن هنري ماتيس، أصابع الفنان وهي تمسك بالفرشاة، وفي سنة 1948 حقق المخرجان الإيطاليان لوسيانو ايمر وانركو غاس، بحق بداية علاقة جديدة بين السينما والفن التشكيلي، عند تصوير أعمال جيوتو وكارباشيو وجيروم بوس"[53]، إذ ساهم الفنانون التشكيليون في تشكيل وجدان الناس في كافة أنحاء الدنيا، " ولعل الناس لا يمكنها أن تتذكر مأساة قرية جرنيكا الإسبانية، إلاّ من خلال التوقف عند اللوحة الضخمة التي

رسمها الفنان بابلو بيكاسو حول هذه المأساة، هذا الحدث التي تَمَثّـلَ في اللوحة صار موضوعًا لفيلم تسجيلي فرنسي، تمت فيه الاستعانة بالقصيدة المليئة بالحيوية للشاعر 'بول إيلوار' والفيلم إخراج 'آلان رينيه' وروبين هونسن، يعتبره النقاد في الفن التشكيلي والسينما، أحد أشهر نماذج الفيلم الفني على الإطلاق، أين أثبتت التجربة أنّ اللوحة أقوى من الفيلم"[54]

5. التهميش والإحالات:

[1] خالد أقلعي، السينما والجذور، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 14035هـ، ص 11

• يمكن أن تشير كلمة diorama إلى جهاز أو مجسمات للعرض البصري أو المسرح المتنقل، إلا أن الكاتب يقصد هنا اللوحات الضخمة والرسومات المتوالية المنسوجة بمؤثرات ضوئية دقيقة وأخرى كثيرة تتغير بواسطة تحكم حاذق بسلسلة من الأجهزة التي تراقب الضوء الساقط على جزء الصورة الشفاف من الأمام والخلف، عبر فتحة الركح لتولد لنا أننا أمام منظر طبيعي متحرك، كما وضح ذلك في الصفحة الموالية من نفس المصدر.

2 المصدر نفسه، ص 12.

3 ميخائيل روم، أحاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، ط 01، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1981، ص 100 و 101

4 أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما: اتجاهات، قضايا و أفلام، إصدارات الدورة الأولى 2008 من مسابقات 'أفلام سعودية'، ص 56 .

5 ميخائيل روم ، مصدر سابق، ص 235.

6 جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة ابراهيم الكيلاني، ط01، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص 33.

[7] Voir : Aumont Jaques .Marie Michel L'analyse Des Films .Natahn Université .Paris .1989, P 05

8 تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص91.

9 بيزلي ليفنجستون و كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص99 بالتصرف.

10 خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية: مداولة في إنشائية النظر ، ط01، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ديسمبر 2018، من الفصل الأول: ثقافة النظر في ثقافة الفكر الجمالي.

11 يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية، الطبعة الأولى، دار الحامد للنشر و التوزيع، الأردن، 2012، ص55.

12 سعيد الشيمي، اتجاهات الابداع في الصورة السينمائية المصرية، تقديم أحمد الحضري، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، القاهرة، ص 17.

13 مارتين جولي، مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة علي أسعد، ط01، دار الينابيع، سوريا، 2011 ، ص 174

14 تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2013 ص 41

15 محمد نعيم الخيمي، دكتاتورية التباين السينمائي، ط1،منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2013، ص12

16 سالم شدهان غبن، المقاربات الفنية لاشتغال الفنون التشكيلية في السينما، مجلة مركز دراسات الكوفة : مجلة فصلية محكمة، العراق، العدد 50، 2018، ص 170.

17 جزيف .م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبد الله، ط02، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2005، ص 110

18 المصدر نفسه، ص 171

19 ينظر خليل قويعة، فنون على الشاشة: الصورة التشكيلية في عصر إعادة إنتاجها الفني والاعلامي : أزمة تألق أم أزمة إنتاج، مجلة الإذاعات العربية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الدول العربية، ص 138

20 أمين صالح، مصدر سابق، ص 56

[21] قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية مونوغرافيات، تصدير زياد عبد الله، ط01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 41

22 أمين صالح، مصدر سابق، ص 56 و 57

23 محمود قاسم، اللوحة والشاشة، مصدر سابق، 58 و 59. بالتصرف

24 أمين صالح مصدر سابق، ص 58 بالتصرف.

[25] فتحي العشري، سينما نعم ..سينما لا.. ثاني مرة، ط01، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 2006، ص 165

[26] سلمي مبارك، النص والصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ص9

[27] مصطفى يحي، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، ط01، دار المعارف، 1993، مصر، ص 73

[28] سمير عبد المنعم محمد القاسمي، دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية : دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة–جامعة بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 3، العدد 1 (30 يونيو/حزيران 2013)، ص 293 و 294.

[29] إيان روبرتس، التعبيرية الألمانية: عالم الضوء والضلال، ترجمة يزن الحاج، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2013، ص 07.

30 أمين صالح، ص 57

[31] إيان روبرتس، مصدر سابق، ص 20 .

[32] المصدر نفسه، ص 13.

[33] Marie Thérèse journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand colin, paris, 2006,p14-15.

[34] إيان روبرتس، مصدر سابق، ص 16 و 17 بالتصرف.

[35] فداء حسين أبو دبسة و خلود بدر غيث، الفنون ما بين الحضارات القديمة والحديثة، ط01، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 227 و 228.

[36] أمين صالح، مصدر سابق، ص 57

[37] Franz Roh: magical realism post- impressionism, in Magical Realism: Theory, History, Community. Ed, Lois Zamora Parkinson and Wendy B.Faris, Duke University Press, 1995. P 15- 31.

[38] حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، كتب عربية، القاهرة، ب.ت، ص 24 و25

[39] صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع، ط01، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 299 و 300 بالتصرف.

• هو في أرض الواقع ملهى ليلي موجود في الواقع بباريس، على شارع دو كليشي في الدائرة الثامنة عشرة في باريس، بحي مونمارتر، وهو الآن يعدّ كأحد المعالم السياحية والمواقع الأثرية في باريس، تم تخليده بعدة أفلام أهمها العمل السينمائي الموسوم أعلاه،

40 لوتمان يوري: ترجمة محمد فتوح أحمد: تحليل النص الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1995 ، ص 115.

41 ديفيد هوبكينز، الدّادائية والسّريالية، مجلة مقدمة قصيرة جدا ، ترجمة أحمد محمد الروبي،ط01، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر، 2016، ص 30 و 31.

42 أمين صالح، مصدر سابق، ص 57

43 خالد أقلعي، السينما والجذور، مصدر سابق، ص 155 و 156.

44 ديفيد هوبكينز، الدّادائية والسّريالية ، مصدر سابق، ص 12

45 م.م. سداد هشام حميد، الحركة التكعيبية ودورها في تصميم الفضاء المعماري، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العدد 50، 2009، ص 215

46 حيدر رؤوف سعيد، سمات التكعيبية في الخزف الأوروبي المعاصر، مجلة بابل، العلوم الإنسانية، جامعة بابل، بغداد، المجلد 24، العدد 1، 2016، ص 279

47 بوترفاس إبراهيم، الفن التشكيلي والسينما: فيلم محبة فنسنت Vincent أنموذجا، مذكرة ماستر في الفنون التشكيلية، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2018/2017، ص 17

[48] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 123

49 شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005 ، ص 29.

[50] فتحي العشري، سينما نعم ..سينما لا.. ثاني مرة، مصدر سابق، ص 165.

51 دانيال فرامبنتون، ترجمة أحمد يوسف، الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 83

[52] محمود قاسم، اللوحة والشاشة: قراءة في علاقة السينما بالفن التشكيلي، ط1، وكالة الصحافة العربية ناشرون مصر، 2016، فصل جويا الرق والثورة ص 5.

[53] محمد عبيدو، صورة الفنان التشكيلي في السينما، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2013، ص 9 و10

[54] محمود قاسم، اللوحة والشاشة، مصدر سابق ص57.

مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 519 – ص 536

L'histoire entre académiciens et cinéastes

The History between academics and filmmakers

Boulberdaa Chahrayar✶ [1], Boukhamoucha Elies [2]
[1] Université de Sidi Belabes, Algérie; **Email**, aguelidalg@gmail.com
[2]Université de Sidi Belabes, Algérie; **Email**, cineliasb@gmail.com

Reçu le : 03/12/2019 *Accepté le : 07/05/2020* *Publié le : 01/06/2020*

Résumé

Le rejet du cinéma comme medium par les historiens a laissé une place, à des théories d'historiens comme Marc Ferro qui place quelques cinéastes comme vrais historiens. L'initiative de ce chercheur, a poussé des études dans le sens du cinéma comme medium majeur à l'histoire, et place le cinéma historique comme une vision historique, indépendante de l'histoire académique.

Un travail de comparaison entre l'écriture hollywoodienne de l'histoire universelle et les travaux, les écrits d'historiens et quelques preuves scientifiques, nous renseigne sur les orientations politisées du cinéma hollywoodien. Pourtant quelques films nous laissent croire que la force de la vérité, induite par les projets portés par des grands cinéastes engagés peut balayer d'un revers les diffamations du cinéma historique appuyé par les politiques, ils parviennent à capter et à reproduire une image du passé dans toute sa complexité et l'ancrer à tout jamais comme histoire immuable.

Mots clés : Histoire, Cinéma, films d'histoire, historiens, cinéastes

Abstract:

The rejection of cinema as a medium by historians has given way to the theories of historians like Marc Ferro who places some filmmakers as true historians. The initiative of this researcher, pushed studies in the direction of cinema as a major medium to history, and place historical cinema as a historical vision, independently at academic history.

A comparison of Hollywood's writing of universal history with works, writings by historians and some scientific evidence, tells us about the politicized orientations of Hollywood cinema. Yet a few films let us believe

that the force of truth, driven by the projects of committed filmmakers, can defeat the defamation of political-backed historical cinema with a flip side, and capture and reproduce an image of the past in all its complexity and anchor it forever as an immutable history.

Keywords: History, Cinema, historical movies, historians, filmmakers

1. Introduction

Depuis les années soixante et les recherche de l'historien Mark Ferro un grand débat a partagé les historiens sur le rôle du cinéma dans l'écriture de l'histoire, et son impact sur les travaux d'historiens académiques. En effet dès le premier développement du cinéma – qui était historique en premier degré- les historiens ont vite criés au scandale de la manipulation des faits historiques par les cinéastes.

Au lieu d'accentuer la différence entre ces deux modes de réflexion et d'écriture de l'histoire, cet article tente de démontrer que cinéastes et historiens sont complémentaires pour explorer toute les facettes possibles de l'histoire et pour rendre cette réalité historique pérenne dans la mémoire collective du grand publique.

" Le cinéma plane au-dessus de l'histoire comme un hélicoptère ou un avion, prenant des clichés topographiques, toutes fois pas aussi haut que la théorie, dont l'obsession pour la régularité et les concepts lui cache les contours du paysage au-dessous. Le cinéma descend assez bas pour examiner les détails du paysage, puis remonte pour jouir d'une perspective qui lui semble mieux appropriée et plus suggestive. Parfois même, il s'approche si-prés qu'il survole l'histoire au point de voir les films qui y sont donnés dans quelques ciné-parcs en plein air."[1] – Sedgefield krakauer

Quelle est donc la relation appropriée entre l'histoire académique et celle représenté par le cinéma ?

Y a-t-il vraiment un rapport entre les recherches d'historiens et les créations de cinéastes ?

Pour répondre à ces questions on a présenté chaque discipline dans ces atouts et ses travers ainsi que le résultat et la forme de coopération entre historien et cinéastes, tout cela après une brève représentation des conflits entre ces deux disciplines.

Le film historique est un genre d'art spécifique, qui a émergé dès les premiers jours du cinéma, un genre qui a donné à la représentation, des événements du passé, une forme plus vive, plus attirante et plus que tout, plus convaincante.

Mais avant tout cela, le film historique a été utilisé par les pouvoirs et les nations savantes, pour instaurer et légitimer une idéologie, et poser des points d'ancrage de leur idéologie avec le passé; "simultanément dès que les dirigeants d'une société comprirent la fonction que le cinéma pouvait jouer, ils essayèrent de se l'approprier , de le mettre à leur service; les différences se situent ici au niveaux des prises de conscience, pas des idéologies: car à l'ouest et à l'est les dirigeants eurent la même attitude... Les autorités, qu'elle représente le Capital, les soviets ou la bureaucratie, souhaitent se soumettre le cinéma."[2]

Sartre condamnait l'être barbare de ce siècle, qui use de cinéma pour décrire, les autre siècles selon son gout barbare, sans aucune tradition, plus encore les académiciens des universités s'indigne des largesse que prend le cinéma d'histoire pour décrire les fait historique, en effet dans sa dramatisation le cinéma historique rajoute des personnages et des évènements dans le but de donner au film son aspect dramatique, celui- la même qui le rend attractif et captivant. Il peut inventer des évènements non

documenté, sélectionner ou simplifier des faits historiques ou même romancier les personnages. C'est cette largesse vis-à-vis des faits prouvés selon des méthodes académiques instaurés par les historiens chercheurs qui a donné sujet à des conflits et opposition entre cinéastes et historien.

Dans l'autre sens les cinéastes refusent le parrainage des historiens, pour eux ses derniers s'infligent des handicapes majeurs dans leur études des faits historiques, l'historien ne donne qu’une vision globale des faits historiques sans aller vers les précision qui donnerons a cette histoire son aspect essentiel qui est l'humain; le manque d'archives conduit nécessairement a des écritures historiques généraliste avec des vides qui rendent ces faits déshumanisés et creux.

2. **L’histoire académique** :

L’histoire selon Hegel peut être présentée sous trois catégories

L’histoire originale, l’histoire réfléchissante et l’histoire philosophique

2.1 L’histoire originaire : C’est le témoignage directe d’historiens contemporains des évènements qu’ils décrivent ; À cette catégorie appartiennent Hérodote, Thucydide, Tite-live et à d'autres historiens du même ordre ; ils témoignent d’actes, événements et états de la société qu’ils avaient devant leurs yeux.

2.2 L’histoire réfléchissante : C’est en fait le reflet d’événements du passé dans le regard d’une époque, ou les historiens vont intervenir sur des événements du passé pour les analyser et les présenter sous une forme qui peut transcender le temps et aspirer à traverser de longues périodes ou à être universelle. Les historiens de cette catégorie essayent selon des méthodes

basé sur le document d'archive ou les preuves archéologique pour présenter l'ensemble de l'histoire d'un peuple, d'un pays ou du monde.

L'histoire réfléchissante et sensé être absolu, se détachant de toute influence sociétale, temporel ou individuelle.

"Selon Hayden White:

"... la soi- disant" méthode historique "consiste en un peu plus que l'injonction de" récapituler l'histoire "(sans aucune notion de ce que pourrait être le rapport entre" histoire "et" fait ") et d'éviter à la fois les concepts surdétermination et excès imaginatif (enthousiasme, sm ') à tout prix. ""[3]

2.3 L'histoire philosophique (ou rationnelle)

Pour comprendre en quoi la philosophie de l'histoire diffère de l'histoire elle-même et s'y développe, nous pouvons nous reporter à l'explication de Hayden White:

«La principale différence entre l'histoire et la philosophie de l'histoire réside dans le fait que cette dernière apporte à la surface du texte l'appareil conceptuel par lequel les faits sont ordonnés, alors que l'histoire proprement dite (comme on l'appelle) l'enterre à l'intérieur du texte. Le récit, où il sert de dispositif de mise en forme caché ou implicite ... "[4]

La philosophie de l'histoire est donc l'analyse de l'histoire réfléchissante pour mettre en lumière les hypothèses implicites, les cheminements et les interprétations du récit historique.

Dans la philosophie de l'histoire de Hegel, l'histoire et un cheminement complexe gérer par une force supérieure qu'il appelle la raison de l'histoire,

qui est en fait les lois qui régissent le monde, de sorte que l’événements historique avant son aboutissement peut prendre plusieurs cheminements possible aux yeux du philosophe historien, mais une fois réalisé, cet aboutissement parait une évidence, la seul possible.

"La notion de *réalisme historique* est analogue à sa contrepartie scientifique et suppose que les concepts et les théories employés dans l’histoire atteignent la réalité - en l’occurrence, la réalité historique ou «ce qui s’est réellement passé». En particulier, le passé existe indépendamment de ce que nous en pensons. Comme on pouvait s'y attendre, il repose sur une compréhension par correspondance de la vérité : même si une théorie (ou un compte) particulier peut ne pas être vraie, elle est plus ou moins précise par comparaison et le but des historiens est (ou devrait être) la vérité. "[5]
C’est pour cela que les universitaires historiens s’appuient dans leurs études de l’histoire des méthodologies de recherche des sciences humaine pour assurer le maximum de degré de vérité historique.

3. **L’histoire cinématographique**

" Dans le film historique de fiction, la machine à remonter le temps lorsqu’elle va au-delà du temps vécu par le cinéaste, fonctionne à l'aide d'un mélange de trois carburants dont les proportions sont vulnérables selon le voyage: **La convention,** (tissu d'idées et d'images reçues qui régit temporairement la représentation du moment décrit) qui plombe l'image de l'Histoire lorsque celle-ci est considérée comme simple décor, mais qui,

gérée avec humour par un esprit sarcastique, peut aussi donner lieu à de piquantes variations (exemple, Sacha Gulty); **La documentation** qui, fondée sur la recherche historique et l'étude de l'iconographie d'époque, sous-tend des démarches artistiques exigeantes mais, sur le plan esthétique, n'est pas une fin en soi… **L'imagination** de l'artiste, qui invente dans les blancs laissés par la documentation (et souvent au-delà), est l'étincelle qui donne vie au monde d'hier que l'on recrée.

Tout film historique est nécessairement une reconstitution sous-entendant un point de vue. Il se prête ainsi à d'éventuelles falsifications de l'histoire, et cela dotant plus facilement qu'ouvertement ou non il déborde toujours son cadre. En voulant faire surgir le passé, il découvre en même temps le présent au cœur duquel il a été conçu. *Alexandre Nevski* nous parle aussi de la menace nazie juste avant le pacte germano-soviétique, Ivan *le terrible* de la figure tourmentée de Staline, *La marseillaise* de l'union nécessaire du peuple de France au temps du front populaire, *Les deux rois* des hautes vertus de l'obéissance recommandées à tous les allemands, *Sattyricon* de la Rome décadente des années 1960. Quant aux superproductions américaines décrivant l'impérialisme romain d'hier, elles célèbrent à leur façon l'hégémonie des états unis sur le monde d'aujourd'hui."[6]

L'historisation par le cinéma essaye de prendre les faits historiques pour leurs donner une interprétation beaucoup plus humaine, convaincante, réaliste et touchante. Le cinéaste "rapproche les faits historiques de la vérité artistique qui est aussi importante que la vérité historique"[7].

Le cinéaste a donc une marge de liberté vis-à-vis des faits historiques pour introduire des interprétations, de l’embellissement ou de la dramatisation pour créer sa propre vérité, celle qu’on a appelé ‘ vérité artistique’ comme nous la présente Mohamed Hasssen Abdellah : "si on veut préserver la vérité, nous devons la mélanger avec des mensonges, la vérité absolu est insupportable est personne ne peu prétendre la posséder, et elle est même pas digne de combattre pour elle, elle est inhumaine, et indigne de reconnaissance."[8].

Le film historique ce présente sous une classification de genres comme suit :

Le film de guerre

Le film épique

Le film biographique

Le film métahistorique

Le film d’actualité

Le cinéma le plus représentatif des films historiques est sans conteste hollywoodien. Parler de Hollywood, c'est parler de la capitale mondiale du cinéma, elle exporte ses productions à plus de 150 pays. Cette force culturelle, appuyée par les pouvoirs politiques américains, agit sur l'inconscient mondial par un cinéma politiquement encadré, pour servir les intérêts et les orientations culturelles, de domination et d'hégémonie. Pourtant la liberté encadrée du cinéma américain a fait surgir des chefs-d’œuvre qui ne servent que la conscience vive envers l'histoire, portée par l'initiative personnelle, de grands cinéastes américains ; tel que Stanley Kubrick pour son film SPARTACUS (1960), El Moustapha Akkad pour

son film ‘Le message’(1976), Spike Lee ‘Malcom X’ (1992), Ridley Scott pour le film Gladiator (2000), Gilo Pontocorvo Pour le Film ‘ La batail d’Alger (1965) …etc.

4. Cinéastes et historien dans l’écriture de l’histoire universelle

Dans ces lumières, ses corps, ses mouvements, ses habitudes, ses pensées, ses inspirations. Là où l'historien de bonne conscience scientifique ne peut pas réécrire l'intégrité d'un moment historique, le cinéaste intervient artistiquement pour rendre compte et faire ressentir une réalité dans toute sa profondeur et sa complexité celle-là même qu’ils l'ont rendu pérenne, malgré une première problématique du degré de réalisme, la parcelle des faits historiques par rapport au façonnement artistique, entre rigueur historique et dramatisation.

Le cinéma historique a renforcé des liens et des croyances abstraites qui tendaient à disparaitre, pour au contraire les consolider, on leur redonner formes, couleurs, mouvements, et même émotions. Mais à toute pièce son révère, et là on peut constater quelques vices et inconvénients de cette discipline dus à un souci de dramatisation, ou plus encore à des interprétations, dépendantes des identités culturelles, ou même à des interférences sociales et politiques. C’est cette opposition entre véracité et rigueur, contre dramatisation et manipulation qu’on va tenter de présenter parmi les différents travaux de chercheurs sur ce sujet.

Avec toutes ces critiques à l’encontre du cinéma d’histoire, d'autre voix s'élèvent pour consacrer définitivement ce siècle comme celui du cinéma, même s’ils le font quelque fois à contre cœur, comme le fut l'intuition de Jean Paul Sartre enfant, comme il l'a rapporté plus tard comme suit : "Nous entrions à l'aveuglette dans un siècle sans tradition, qui devait trancher sur

les autres par ses mauvaises manières, et le nouvel art, l'art roturier, préfigurait notre barbarie. Né dans une caverne de voleurs, rangé par l’administration au nombre de divertissement forains, il avait des façons populacières qui scandalisaient les personnes sérieuses. C'était le divertissement des femmes et des enfants ; nous l'adorions ma mère et moi, mais nous n'y pensions guère et nous n'en parlions jamais : parle-t-on du pain quand il ne manque pas ? Quand nous nous avisâmes de son existence, il y a beau temps qu'il était devenu notre principal besoin. "[9]

Sartre condamnait l’être barbare de ce siècle, qui use de cinéma pour décrire, les autre siècles selon son gout barbare, sans aucune tradition , … mais n'est-ce pas le même jugement qu'on pourrait faire à l’égard de l'histoire académique elle-même, cette barbarie sans tradition dans l'histoire académique et beaucoup plus destructrice, vu qu'elle est sensée être référentielle et fiable ; le commun des citoyens, ne pourrait en aucun cas la remettre en question, contrairement à l'histoire cinématographique, qui s'affiche clairement comme simple point de vu. L'exemple le plus destructeur et le plus sauvage que l'on pourrait citer est la transfiguration de la culture judéo chrétienne dans l'écriture de l'histoire des peuples africains, cette culture judéo chrétienne qui met l'homme noir descendant de Cham, comme peuple maudit par Noé, et par dieu et sera pour toujours barbare et esclave au bénéfice des autres descendants de Noé. Selon la Bible : "« 20. Noé commença à cultiver la terre, et planta de la vigne. 21. Il but du vin, s’enivra, et se découvrit au milieu de sa tente. 22. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père, et il le rapporta dehors à ses deux frères.

23. Alors Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent sur leurs épaules, marchèrent à reculons, et couvrirent la nudité de leur père ; comme leur visage était détourné, ils ne virent point la nudité de leur père. 24. Lorsque Noé se réveilla de son vin, il apprit ce que lui avait fait son fils cadet. 25. Et il dit : **Maudit soit Canaan ! Qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères !**26. Il dit encore : Béni soit l'Éternel, Dieu de Sem, et que Canaan soit leur esclave ! 27. Que Dieu étende les possessions de Japhet, qu'il habite dans les tentes de Sem, **et que Canaan soit leur esclave** ! »[10]

Contrairement aux historiens chrétiens et juifs, Hérodote -le père de l'histoire académique-, ne fait jamais de distinctions selon la couleur de la peau ; les barbares pour Hérodote ce sont ceux qui n'ont pas pu accéder au savoir, il décrit les éthiopiens (noirs) dans ces propos : "Les éthiopiens sont, parait-il, les hommes les plus grands et les plus beaux du monde. "[11]

Plus que encore, les historiens du 18 et du 19 siècle ont soutenu l'effort colonial en Afrique, pour effacer toute trace de civilisation précoloniale, et justifier par ce biais ; les prétendus apports civilisationnels de la colonisation. Mais cette falsification ne date pas d'hier, les historiens romains initièrent cette idée pour s'emparer de l'Afrique du nord, dès le 1er siècle avant notre air : L'historien latin Salluste écrivait que les habitants de l'actuelle Algérie et de l'actuelle Tunisie étaient des " peuplades grossières se repaissant de la chair des bêtes sauvages et broutant les herbes des prés (…) errant à l'aventure"[12] cette falsification péjorative envers nos ancêtres, est partagée par les "considérations normatives dévalorisantes ordinaires sur

les peuples de la préhistoire telles que pourrons les évoquer encore deux millénaires plus tard des préhistoriens européens. "[13]

Depuis le milieu du 20 siècle, le cinéma s'est imposé définitivement comme moyen d'apprendre l'histoire et de se proposer comme matière à celle-ci, à l'image des matériaux écrits, comme les romans, les poèmes et le travail des théologiens et des artistes peintres, que l'histoire académique, utilise très souvent pour valider et interpréter ses sujets d'études; plus encore le cinéma a popularisé chez un large public les informations historiques à travers les documentaires et les fiction historiques; qui tous se réfèrent aux écrits académiques sur l'histoire, même si le film ne décrit jamais le passé tel qu'il était : Le produit du cinéma est un mélange de dossiers historiques, d'inventions et de sélections ; des simplifications, de la dramatisation des personnages.

" Le cinéaste sélectionne dans l'histoire les faits et les traits qui nourrissent sa démonstration, et il laisse de côté les autres, sans avoir à justifier ou à légitimer son choix. "[14] Plus encore, le cinéma comme art de masse par excellence, est un medium puissant qui, échappe au contrôle des académiciens de l'histoire, il est capable de créer un monde historique convaincant plus que le livre, vu que l'art a une force de suggestion supérieure à toute autre discipline, et vu qu’il touche une grande masse, son action historique, devient beaucoup plus importante, que celle des historiens eux même. Plus encore, les générations actuelles sont plus tournées vers les

medias visuels qu'écrits. A présent le cinéaste prend une sérieuse option sur l'Historien.

" A la différence d'une œuvre d'histoire, qui change nécessairement avec le recul et le progrès des analyses, l'œuvre d'art se perpétue, immuable"[15] Ce deuxième problème pousse encore quelques académiciens de l'histoire, à rejeter le cinéma comme moyen d'étudier l'histoire : Son effet et permanant et indélébile, la force de conviction de l'art cinématographique est tel que, même les études les plus élaborées d'historiens, ne pourraient en effacer les traces dans l'esprit du public. Pourtant et malgré l'absence d'un consensus, les chercheurs commencent à étudier le cinéma comme outil aidant à la compréhension de l'histoire, et cela selon deux modèles relationnels, entre cinéma et histoire, comme l'explique non seulement le cinéma est utile mais il est beaucoup plus pertinent, que la vision globale des académiciens, qui, par conséquents fait échapper quelques détails et contours. Le fait que le cinéma s'approche tellement du détail et qu'il peut voir des films dans les ciné-parcs en plein air, suggère une utilité double du film historique : Comme interprétation du passé par le présent et comme matière historique (Archive filmique d'une époque) à étudier. Le film est en fait :

- Un document comme un autre qui permet l'étude du passé selon ses productions culturelles.
- Un producteur des représentations du passé qui révèlent les strates du passé.

La reconstitution du passé par le biais de décors et de costumes, et au maquillage a toujours fasciné les cinéastes et le public. Le film historique a

été dès ses début, une garanti de réussite et de reconnaissance, pour les cinéastes ; pourtant le développement de ce genre de film et sa prolifération dans le Hollywood américain fut au temps de la guerre froide qui succéda à la 2éme guerre mondiale : les autorités américaines, par le biais des tribunaux anti communistes poussèrent le cinéaste à s'orienter vers des sujets qui ne risquent aucune opposition et fuir ainsi l’hystérie du pouvoir américain contre les communistes, ce fut donc un grand développement du film historique à gros budget. Ces films ont rencontré de tels succès, que tous les studios de Hollywood se sont mis à produire du film historique. «La terre des pharaons (1955) de Howard Hawks qui rend les Hébreux les vrais constructeurs des pyramides (!) ; Les Dix commandements (1956) de Cecil B. De Mille qui réactualise l'exigence d'une terre promise mythifiée, et Ben-Hur (1959) de William Wyler, militent en faveur du maintien d'un Etat israélien usurpateur et spoliateur avec des grosses pointures en signature. D'un autre côté, on continue sur la lancée de mise en valeur d'épopées sans indication d'origine comme La Tunique (1953) de Henry Koster, premier film en cinémascope, ce qui est son seul intérêt. Mais il y a aussi des films comme Jules César (1953) de Joseph L. Mankiewicz, Sinouhé (1954), de Michel Curtiz, ou Spartacus (1959) de Stanley Kubrick, Ulysse (1954) de Mario Camerini (!), Hélène de Troie (1956) de Robert Wise qui nous éblouirent avec des légendes inconnues de nous. "[16] Ces fresques historiques, donnèrent tout de suite le ton à ce nouvel art, qui est le film historique ; par des fresques et des épopées, le cinéma hollywoodien, a reconstitué l'histoire de l'humanité : celle des grecs, des romains, des perses

et des Égyptiens. Ce cinéma des premières heures, -à part quelques exceptions- s'est voulu conforme à l'histoire académique, en se référant à des conseillés historiques pour vérification et authentification des faits historiques, sans pour autant recevoir la reconnaissance des milieux académiques de l'époque ; mais les temps changent, des académiciens comme Marc Ferro et Arlette Farge, insistent " sur la capacité historienne du cinéma. La technique cinématographique permet ce travail historique idéal : placer un récit au passé dans un contexte de gestes, de décors, de couleurs, de paysages"[17]. Plus encore le film historique a également été reconnu pour sa capacité à établir un lien émotionnel avec le Passé, un lien qui peut éveiller un puissant sentiment d'appartenance nationale.

Après une brève absence du film historique, les années 2000 marquent un retour et un succès fulgurant de ce genre ; en effet les techniques se sont développées et l'introduction et la maitrise du numérique en ce 21 siècle, rendent la reconstitution du passé par le biais du cinéma aussi savante qu'artistique.

"Aujourd'hui, on n'est plus dans les haillons des superproductions de pacotille avec décors en carton-pâte, rochers qui déboulent en sautant plusieurs fois, devis extravagants et acteurs budgétivores. La performance des nouvelles technologies du numérique ont relancé, depuis 2000, les grandes fresques historiques, façon péplum, mais à la manière de Cléopâtre (1963) de Mankiewicz, de Jason et les Argonautes (1963) de Don Chaffey.

Ainsi, l'éclectique Ridley Scott qui lance Gladiator (2000) aux sommets du box-office. "[18]

Les procédés se sont multipliés et spécialisés, pour fournir à ses films, de la crédibilité et de l’attirance ; même-si le problème de la dramatisation, de la suppression et des ajouts persiste. "Il existe certes, comme l'a montré Natalie Zemon Davis, de profond décalage entre le travail ré-constitutif du cinéma vis-à-vis de l'histoire et la démarche essentiellement interprétative de l'historien à partir de l'archive… Tandis que l'historien peut tenter d'approcher cette expérience de la réalité passée en déployant des trésors de ruses et d'efforts, le cinéaste la réalise presque par nature."[19] C'est parce que le détail et beaucoup plus travaillé et l'expression idéologique -même si c'est un point de désaccord avec l'histoire académique- est plus pertinente et savante. "Il est indéniable que les modes narratifs du cinéma ont transformé – et transforment de plus en plus – l'écriture de l'histoire elle-même. "[20]

5. Conclusion

Le film historique se veut aussi contestataire et compte définitivement s'affranchir de l'académisme des historiens qui – selon des historiens modernes appuyés par la progression de la science- a falsifié l'histoire de l'humanité. C’est là que le film historique, prend place, pour se proclamer en Meta historien des siècles passés, et jusqu’aux origines de l'humanité. La nouvelle force du méta histoire cinématographique, est qu'elle agit aussi bien sur le populaire que le cercle intellectuel ou spécialiste.

6. Référence bibliographique :

[1] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P49

[2] Marc Ferro Cinéma et histoire, Gallimard, 1993 p20

[3] Paul Newall The Philosophy of History http:/www.galilean-library.org 2005, p01

[4] Paul Newall The Philosophy of History http:/www.galilean-library.org 2005, p02

[5] Paul Newall The Philosophy of History http:/www.galilean-library.org 2005, p13

[6] Vincent Pinel, Genres et mouvements au cinéma, Larousse, Paris, 2006, p122

[7] حسين علي هارف فلسفة التاريخ في الدراما دار مكتبة الكندي عمان 2013 ص24

[8]حسين علي هارف فلسفة التاريخ في الدراما دار مكتبة الكندي عمان 2013 ص25

[9] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P25

[10] LA MALÉDICTION DE CHAM, LA BIBLE A-T-ELLE MAUDIT L 'HOMME NOIR ? HTTP://MEDIAAFRIK.COM/LA-MALEDICTION-DE-CHAM-LA-BIBLE-A-T-ELLE-MAUDIT-L-HOMME-NOIR/

[11] J Lacarriére, Hérodote et la découverte de la terre, Arthaud, 1968 P161

[12] Gilbert Meynier, L'Algérie des origines, La découverte, Paris, 2010 P29

[13] Gilbert Meynier, L'Algérie des origines, La découverte, Paris, 2010 P29

[14] Marc Ferro Cinéma et histoire, Gallimard, 1993 p118

[15] Marc Ferro Cinéma et histoire, Gallimard, 1993 p119

[16] Noureddine Touazi, Décryptage de genre. Grandeur et décadence du péplum El Watan le 14. 05. 2011

[17] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P32

[18] Noureddine Touazi, Décryptage de genre. Grandeur et décadence du péplum El Watan le 14 - 05 – 2011

[19] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P32

[20] Antoine De Baecque, L'histoire caméra Gallimard, paris 2008, P32

Quand *'Dachra'* oscille entre coin de magie noire et titre de film *horteur* : lecture esthétique et analytique

Faten RIDENE RAISSI[1]
ESAC Gammarth-Université de Carthage, Tunisie, faten.ridene@esac.rnu.tn

Reçu le : 03/03/2020 *Accepté le : 16/05/220* *Publié le : 01/06/2020*

الملخص

عبر تاريخ البشرية، ورغما عن البشرية؛ ما انفكّ السحر الأسود يمثّل فولكلورا وتراثا بشعًا ومخيفًا في العديد من الثقافات، مهما كانت دياناتهم ومعتقداتهم؛ تتواصل المعاناة من خباياه الشيطانية الى يومنا هذا، لما يكسوه من ممارسات غامضة ومشبوهة، طُبِعَتْ في الهوية البشرية، جاعلة ايّاه بمثابة إشكاليّة كونيّة تتجاوز مختلف الأصول والطوائف والأعراق التي ترفض قطعا مناقشة هذه القضية بعمق، نظرًا للمعدل الهائل من الرعب والخوف الذي قد يعتري المحاورين خلال مناقشة مثل هذه القضايا. ماذا لو تم التطرّق لهذه الاشكاليّة الكونيّة عبر شريط سينمائي روائيّ؟ هل يكون تقبّل القضيّة ونقاشها بين أفراد المجتمع بطريقة أقلّ حدّة وخوفا؟ وكيف سيكون بإمكان فلمٍ من صنف الرّعب أن يكتسي في ذات الآن طابعيْ أفلام المؤلف والأفلام الاجتماعيّة؟ هل سيختلف بذلك في طريقة تقبّله من قبل المتفرّج؟ وإلى أيّ مدى يمكن لهذه الاستباقيّة وهذا الطّابع الهووي أن يؤثّرا على انتشار وتوزيع الشريط؟ سنحاول الإجابة على كل هذه الأسئلة من خلال بحثنا الموسوم بعنوان: السّحر الأسود-تراث ثقافي لا مادي رغم أنف الإنسانية: قراءة تحليليّة وجماليّة لتمثّله في الشريط من صنف "السوسيو-رعب-مؤلّف" 'دشرة' لعبد الحميد بوشناق

الكلمات المفتاحيّة:

سينما، صنف الرعب الاجتماعي، السحر الأسود، تراث لامادي، دشرة، عبد الحميد بوشناق

Abstract:

Throughout the history of the humanity, and not withstanding of the humankind; the black magic has always been, and is still, an ugly and frightening human folklore in many cultures, whatever would be their religions and beliefs ; and from which, they are still suffering until nowadays, due to its distinction with mysterious and suspicious practices that have been imprinted in the identity of mankind, as a point of contention that transcends different sects and races. Discussing such issue is deeply hated by most of the populations, due to the huge rate of horror and frightens it may push the interlocutors to feel: what if such an internationally suffering from problematic is treated through a motion picture? Would its receiving and comprehension be better and easier? And how would a horror movie be an author and social one at the same time? Will there be a difference in the way of receiving it by the audience? And would the fact of being predecessor and identitarian at the same time, positively influence its distribution? We will try to answer all those questions through our article.

Keywords:

Cinema, socio-hor-thor movies; black magic; witchcraft; Immaterial Cultural Heritage; Dachra, Abdelhamid Bouchnak

[1] Faten Ridène Raissi : doctorante 3ème inscription en attente de soutenance de thèse de doctorat en sciences de cinéma, d'audiovisuel, des technologies des arts et des médiations artistiques ; ESAC Gammarth (Ecole supérieure d'audiovisuel et cinéma) Université de Carthage, Tunisie.

1. Introduction:

Ayant traversé l'histoire de l'humanité, malgré l'Humanité, la magie noire figure parmi les composants du folklore humain imposé ! Et traiter cette cause à travers un film du genre horreur *'qui explore les marges de l'ethnologie'* (Lamontagne, 2005, p. 339), semble bien adéquat à la méchanceté du sujet , favorisant ainsi le taux de peur de sa réception par le public, et donc la conviction des spectateurs de la nécessité de discussion à voix haute de tel sujet effrayant.

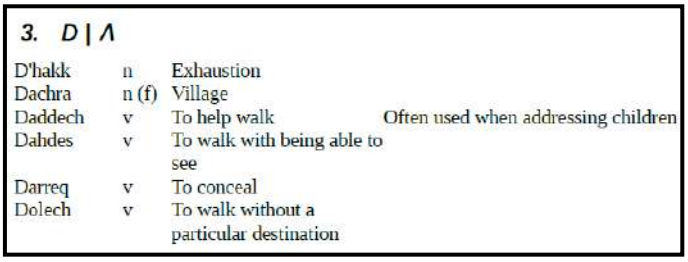
Individuellement chacun ou en les associant ; la sorcellerie, la magie noire et le cannibalisme, représentent bien de l'imaginaire populaire, capable de démolir, voire fragmenter, la foi d'une société. Ces pratiques occultes font partie de nos rituels qu'on le veuille ou pas, il s'agit bien d'un héritage commun et imposé à l'identité humaine, malgré l'Humanité. C'est un thème tabou que nous refusons, voire avons peur d'en parler en famille, ou même entre amis, vu l'effroi qu'il puisse nous faire sentir quand nous en discutons. Ce trio revint historiquement aux périodes humaines les plus anciennes et se perpétua au cours des siècles depuis les pharaons et le peuple de Babylone et jusqu'à nos jours, tout en identifiant un attachement de ce phénomène aux perspectives religieuses et dogmatiques, qui existent dans le mythe du folklore, de pair avec la science moderne ; et c'est ce qui a rempli chaque société d'un nombre de victimes de telles pratiques, aussi polyvalent qu'il regroupe des cibles à la fois riches et pauvres, illettrés et instruits.

En tentant seulement d'imaginer un contact possible entre les êtres humains et les djinns, ou un cannibale entrain de ranger des fioles contenant des fragments corporels humains, un sort de bouche cousue pour ne pas dire une vérité ou encore un enfant égorgé pour faire sortir un trésor… ces scénarios de pratiques assez sombres et effrayantes, nous poussent à trembler, au point de se sentir en train de vivre toute situation décrite, que nous trouvons si répugnante et écœurante. C'est pour cette raison que nous obvions à leurs discussions dans notre vie quotidienne, évitant ainsi toute hallucination que puisse nous provoquer une telle pensée, qui nous plonge dans de profondes fosses de peur, de malédictions, de sorts… Il s'agit bien d'une ambiguïté éligible à être traitée avec un aura de peur à travers un film d'horreur, étant bien une '*attraction d'horreur'* (Blake & Bailey, 2013, p. 12), qui peut toucher toute grande communauté, une ou des dachras, que nous pouvons aussi nommer des micro-sociétés, et qui se dispersent à travers le monde, voulant s'éloigner des comportements et styles de vie, assez inadaptés aux caprices des humains qui y vivent, tout en imposant leurs propres lois et tout en obligeant leurs concitoyens de suivre leurs règlements, sans la moindre discussion : un environnement rempli d'opacité, de noirceur malgré la lumière quotidienne du soleil qui le couvre, de cris intérieurs aux âmes des personnes qui y souffrent, sans

oser demander de l'aide, et dont les hurlements deviennent muets, devant l'écho d'un vent qui souffle pour envahir tels lieux sombres et profonds, qui fait de chaque 'petite' dachra, un entonnoir rempli de secrets terrifiants, hallucinants, tout en étant emballé d'une beauté naturelle stupéfiante : cette dachra, le lieu isolé et terrifiant, en faveur de telles pratiques diaboliques ; figure bien dans *Dachra* -le film socio-horteur- que nous allons analyser dans notre article.

1. Dachra, le film, est profondément plongé dans l'ambiguïté, depuis son titre !

Etymologiquement parlant, le mot Dachra, et comme des centaines d'autres mots du dialecte tunisien que nous parlons quotidiennement, est hérité de la langue amazighe, qui fut, depuis des milliers d'années, la langue officielle des habitants du nord du continent africain (2018 ،الجزيرة+). Et dans son dictionnaire des mots tunisiens d'origine amazighe, Jihëd G. Mejrissi indique que le terme amazighe Dachra est le nom féminin, synonyme du mot anglais, qui s'écrit de la même façon en français : village (Mejrissi, 2013, p. 05). Nous pouvons alors trouver ces dachras, ou villages ou encore zones rurales, aussi bien dans les pays africains, que dans les européens, américains ou asiatiques. Et cet axe étymologique peut bien briser toute frontière, rendant Dachra, le film, bien assimilé, voire digéré, là où on le projette.



3. D | ʌ

D'hakk	n	Exhaustion	
Dachra	n (f)	Village	
Daddech	v	To help walk	Often used when addressing children
Dahdes	v	To walk with being able to see	
Darreq	v	To conceal	
Dolech	v	To walk without a particular destination	

Figure 1: Origine amazighe du mot Dachra= capture extraite du livre : Tunisian Word of Amazigh Origin- Jihëd G. (Mejrissi, 2013 p. 5)

De plus, le mot « Dachra », intelligemment choisit par le réalisateur Abdelhamid Bouchnak, comme titre pour son premier long métrage de fiction, est couramment utilisé dans les dialectes Tunisien, Algérien et Marocain. Il touche bien les environnements ruraux, isolés l'un de l'autre, où chaque dachra joue le rôle d'une communauté indépendante, qui est habituellement mise à part de ses voisines, avec un écart matériel ou moral.

Telle signification, touchant l'isolation de l'extérieur, s'applique bien pour toute zone rustique, quel que soit le pays duquel elle fait partie. Quant à ces deux petites syllabes : « dach »+ « ra » ; additionnées à leurs symboles phonétiques d, a, ʃ, ʁ et a , qui sont tous prononçables de la même manière quelle que soit la langue maternelle du spectateur parlant ; ça favorise, voire accélère la distribution et l'exploitation du film dans les quatre coins de la planète, dépassant ainsi tout obstacle ethnolinguistique, pour se trouver facilement prononçable en tant que titre, donc rapidement apprécié en tant que film et discutable entre les spectateurs, à chaque pays où il serait projeté, et ce compte tenu de la cause planétaire qu'il traite. Et parmi les pays [1] où Dachra a été sélectionné dans un festival et chaleureusement accueilli, nous pouvons citer, à titre d'indication et sans nous y limiter : l'Italie, l'Amérique, l'Egypte, le Liban, La Pologne… Sans oublier bien évidement la distribution mondiale du film, assurée en le doublant en espagnol (avec le titre *Rithos Diabolicos)* qui est la langue officielle de 21 pays membres de l'ONU, en plus de ses doublages en français, anglais et dernièrement un doublage coréen assurant sa sortie le 7 Novembre 2019 en Corée du Sud *fig. 3*.

Figure 2: Distribution de Dachra en Corée du Sud

3. Une secousse de causes… pas comme les autres !

> *On vit dans des idées ancestrales qui dominent, c'est une mentalité vieille, de mauvaises coutumes assez anciennes, dont on n'a pas pu s'en débarrasser, et dont on vit avec, malgré nous,*

> *parce qu'il y a encore des milliers de citoyens qui y croient, même en étant d'un niveau éducatif élevé* (Bouchnak, 2018)

La jonction magie noire-sorcellerie est si effrayante qu'elle a toujours été brièvement évoquée dans quelques interviews, investigations ou reportages de chaînes télévisées, dont on peut citer l'intitulé : *Une enquête sur le phénomène de la [2]magie et* (2015 ،حمدي) *de la sorcellerie en Tunisie [3]*. Mais Dachra, ce *sang neuf injecté dans les veines de nos écrans* (Jdey, 2018), a été unique et pionnier à briser cette barrière de peur, et ce avec son éblouissant puzzle, dont les différents composants, parfaitement emboités les uns aux autres, figurent simultanément dans : une bonne qualité dans sa narratologie, clairement apercevable dans la construction du scénario et dialogues, tout en assurant une chronologie croissante de la fable ; la dramaturgie figurant dans la direction de Bouchnak de ses acteurs, compte tenu de l'expérience qui les a unis à EL Teatro, et ce en leur créant des personnages sur-mesure, sans avoir besoin de passer par un casting ; les techniques & esthétiques à l'aune de ses choix en lumière, en angles de prises de vue, en horaires de tournage bien précis, en chassant les après-midis nuageux et grisâtres (Bouchnak, 2018) soutenant ainsi la férocité de l'histoire et la barbarie de son ambiance, à travers ses signatures en degrés de couleurs et échelles de plans : c'est ce que nous tenterons de disséquer à travers notre lecture et analytique de ce film pionnier dans le genre *Horteur (*c'est un mot valise que nous composons de la première syllabe du mot horreur et la deuxième syllabe du mot auteur, pour dire que *Dachra* est un film d'horreur et d'auteur à la fois*)*.

4. Des signatures esthétiques qui en font un film de genre *Horteur* !

L'accès à Dachra, ce lieu mystérieux, fut déclenché par le plan ci-dessous : un arbre qui symétrise le ciel quand la caméra le capte en contre-plongée (worm's eye view), et qui met en valeur une sorcière tenant toutes les dérivées de son entourage entre ses mains, dans le but de les dompter et en produire ses esclaves, tout en étant soutenue par un ciel grisâtre, alourdissant, signe d'une euphorie sentie par les habitants de ce lieu, une fois leur besoin en sang, chair et magie noire est satisfait…

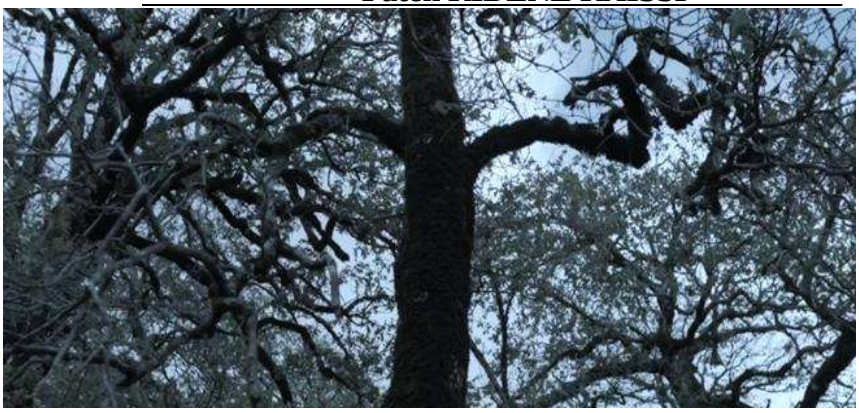


Figure 3: Plan d'identification de Dachra comme lieu de Terreur

Le tronc de cet arbre est autant long que la haute taille de la sorcière, déesse de cette Dachra ; la couleur de l'arbre est autant noire que celle de l'habit que portait la sorcière, ses deux branches sont autant dures que les bras de la sorcière, acteurs de toutes ses malfaisances, ses rameaux sont autant coriaces que les doigts de la sorcière, et ses ramilles sont autant épineux que ses angles. S'y rajoute une alternance clair-obscur tout au long du film, où on trouve des plans énormément lumineux tel que celui de la salle de classe poussiéreuse, où sont entassés des livres, signe d'un passé déjà archaïque (Blaise, 2019) et dans laquelle se réunissait l'enseignant avec ses étudiants pour discuter les projets de fin d'études, versus des plans grisâtres même en plein jour ou presque noirs remplis de méfaits.

L'homogénéité de Dachra, l'œuvre cinématographique, résulte de l'hétérogénéité des membres de l'équipe qui lui ont donné vie. Que ce soit dans sa bande sonore, à effets terrifiants et musique angoissante, avec ses percussions effrayantes dont l'écho circule dans toutes les dimensions de la salle de projection ; ou à travers les choix distinctifs des échelles de plans, et des angles de prise de vues, additionnés aux choix en décors, habits et maquillage, dont les couleurs du feu représentent la dose dominante ; et sans oublier la merveilleuse interprétation des comédiens parvenant du théâtre avec la signature de Abdelhamid Bouchnak qui les dirige : il s'agit bien d'une amalgame de tous ces ingrédients, donnant naissance à un nouveau concept cinématographique, innovant, voire une merveilleuse association de plusieurs maillons solides, que nous dissèquerons maillon par maillon, et qui produisent une chaîne assez résistante, forte et complémentaire, que le réalisateur a baptisé : *Dachra* !

4.1-Un HAMEÇON, puissant : de SON, mouillé de SANG !

Dans Dachra, le son, la musique et les effets bruiteurs ont eu un rôle primordial, faisant de l'horreur « *une émotion que l'on ressent face à (…) un bruit soudain* [4] » (Blake & Bailey, 2013, p. 59) : ils ne cessent de transcender la concentration de l'audience en argüant les psychologies de Yasmine l'angoissée, Bilel l'effrayé, Mongia la rebelle ou Walid le diable -si on ose dire-, tout en mettant en phare leurs distinctions ethniques, ainsi que les conditions éducationnelles et sociales que chacun d'eux ait vécues ! Et que ce soit dans la voix de l'eau qui coule -pendant la scène de purification d'un cadavre-, ou la voix de l'enfant quand il ronflait suite à son égorgement où on entendait le message diabolique de cette situation: '*voilà qu'il a la clé dans son œil*'[5], suivie par celle de l'essuyage du sang sur la pierre qui fut énormément amplifiée donc attractive, ou encore en mixant les bruits du feu et du vent…et plein d'autres empreintes sonores, ont bien densifié l'esthétique du son de Dachra, donc du sens de chacune des situations vécues par ses personnages, qui porte la plus part du temps la distinction rougeâtre : en habits, en sang qui coule ou en décor, qui fait appel à la peur et à l'effroi, clairement distinguables quand les spectateurs obstruent leurs oreilles, ferment leurs yeux, voire s'enferment en eux même en couvrant leurs visages par leurs bras ! Et pour garantir cet effet macabre, et réussir à habiller *Dachra* d'un atmosphère douloureux et détraqué, la composition de la bande originale est devenue une mission que Bouchnak a confié au binôme *Rached Hmaoui* et *Sami Ben Saïd*[6], tout en exigeant une évasion lointaine des thèmes sonores de films habituels d'horreur qui *'brisent le silence par un sifflement*[7]*'* (Blake & Bailey, 2013, p. 15) ou un cri, à travers une partition aussi simple mais profonde, dense et époustouflante, qui absorbe la concentration totale des spectateurs au point qu'ils se sentent envahis par l'évolution scénaristique du film. De plus, Bouchnak a joué sur le choix de la percussion (Hmaoui, 2018) tapée sur le *Taiko* *fig. 5* -instrument de percussion japonais- (Ben Said, 2018). Le musicien Sami Ben Saïd explique que cet instrument a été préféré dans la partition qui accompagnait quelques scènes de Dachra, dans le but d'ajouter un son plus agressif, chose qui n'aurait pas été assurée si on tapait sur le Timpani *fig. 4* (Ben Said, 2018). Telle gravité de la composition, jouée en parallèle avec les scènes où Yasmine lisait l'agenda de Mongia, additionnée à celle où Bilel fut massacré par Rebh qui faisait couler ses intestins, et celle où Walid attaquait Bechir dans sa gorge par un couteau, qui représentent toutes les trois les climax de Dachra,

Figure 4: Taiko

Figure 5: timpani

distingués par une tension dramatique maximisée, voire amplifiée par cette forte percussion : c'est là où toutes les péripéties finissent ! C'est là où tout devient clair ! C'est là où les oscillations de Rebh reflètent celles de toute la Dachra ! C'est là où on différencie parfaitement le bien défendu par Mongia et Béchir, suivis de Yasmine et Bilel, du mal de Walid et sa tribu satanique, soutenu par la sorcière, Rebh et le cannibale Saber, qui ne sont autre que des complots diaboliques de Dachra !

Figure 6: Extrait de la partition de la bande originale de Dachra

Bouchnak a aussi eu une éducation musicale, vécue avec son père, le fameux chanteur et compositeur, Lotfi Bouchnak, qu'il reflète bien à travers ses choix dans l'axe sonore de Dachra, où il a doublement rendu hommage à l'art du son : d'abord à travers son choix imposé aux compositeurs, de jouer sur un nombre limité de notes (Bouchnak, 2019), tout en changeant leurs octaves et surtout tout en se concentrant sur de gros moments de silence, mettant ainsi en phare son arôme 'bouchnakien' dérivé des choix esthétiques de ses idoles spécialistes en magie sonore tels que Steven Spielberg dans son œuvre *Jaws* (Spielberg, 1975) et Stanley Kubrick l'icône de *Shining* (Kubrick, 1980).

Figure 7:Plan de Dachra où le réalisateur rend hommage à l'art du Son

Ensuite à travers une mise en abîme d'une esthétique du métier ingénieur son, et ce en filmant Walid, le perchman, après avoir allumé une cheminée de la chambre où il résidait avec Yasmine et Bilel dans Dachra, en train d'enregistrer la voix du feu qui brûle et stimule des courbes en dents de scie dans l'ouïe de Walid, donc celle des spectateurs. Cette scène joue bien le rôle d'un message entre les lignes de Dachra, qu'a lancé Bouchnak dans le but de mettre en phare la valeur inestimable du son, et le rôle primordial que joue la bande sonore de chaque œuvre cinématographique, et sans laquelle, l'effet sur les spectateurs n'aurait jamais été aussi effrayant qu'il l'est pendant la projection, poussant alors l'audience à crier, à se sentir stressée, voire profondément plongée dans l'ambiance macabre qui distingue *Dachra* !

4.2. Des comédiens de théâtre, devant la caméra : une merveilleuse adéquation !

> *Au cinéma on trouve le montage, l'axe, la répétition… et la bonne expérience en théâtre facilite énormément les tâches d'un réalisateur dans un film* (Bouchnak, Dachra entre horreur et rituels hérités malgré nous, 2018).

Malgré le plein équilibre qu'il trouve entre les différentes casquettes qu'il a portées dans Dachra (auteur, scénariste, coproducteur, réalisateur, monteur…), Abdelhamid Bouchnak avoue qu'il a fourni le max de son énergie artistique, dans la direction d'acteurs, compte tenu l'amour profond qu'il sent envers le quatrième art (Bouchnak, Dachra entre horreur et rituels hérités malgré nous, 2018) : un potentiel dû à son expérience théâtrale, à El Teatro Studio, pendant plusieurs années, et avec plusieurs membres de son équipe dont Yasmine Dimassi, Héla Ayed et Aziz Jebali, sous la direction du fondateur de l'école El Teatro Studio, le dramaturge Taoufik Jebali.

Bouchnak classe la réalisation au cinéma plus facile que celle au théâtre là où l'erreur n'est point tolérée (Bouchnak, Dachra entre horreur et rituels hérités malgré nous, 2018) : en dirigeant un film, le réalisateur peut bien compter sur plusieurs prises du même plan, pour en choisir ensuite la meilleure au stade de montage ; quant aux fautes commises sur scène, elles peuvent même mener à une défaite partielle ou totale de la pièce de théâtre devant son public, donc l'impossibilité de déchiffrer la cause qui y est traitée ou le message que son dramaturge estime en transmettre. Et compte tenu son expérience en jeu de rôle avec ses collègues, qu'il a parfaitement investit dans sa broderie des rôles à un point de croix près, selon l'empreinte de chacun d'eux, Bouchnak nous rappelle parfaitement le réalisateur italien Federico Fellini, qui en tournant ses films, entre

dans la peau de tous les rôles de son scénario, au point de jouer quelques scènes devant les acteurs, afin qu'ils transmettent identiquement ses idées (RIDENE, 2016-2017).

A travers ses choix, Abdelhamid Bouchnak a marqué deux buts par la même balle : d'abord en plongeant la concentration du public dans l'histoire du film, au point de croire qu'il s'agit de situations réelles en train d'être vécues pendant la projection, étant donné qu'ils ne connaissent pas les comédiens, et ayant la confiance d'en faire des têtes d'affiches après la sortie du film ; puis en voulant bien falsifier la formule d'échec des comédiens de théâtre devant la caméra, tout en la remplaçant par une confirmation de leur interprétation éblouissante, fruit de leur extraordinaire expérience sur scène ! (Bouchnak, 2018). Déjà, un comédien dont l'expérience se limite à la télévision et au cinéma, ne peut jamais toucher la perfection que puisse offrir un acteur de théâtre. Ce dernier, même en étant borné par le champ de la caméra, et compte tenus sa délicatesse et son exploitation sphérique qui est presque toujours totale des 360 degrés qui l'entourent sur scène, laisse les spectateurs dépasser ledit champ de la caméra, en suivant ses mouvements et surtout son regard, pour naviguer avec son imagination dans l'hors champ, et ce non seulement pour forger l'environnement du tournage et prédire les coulisses du cinéma qui entouraient l'acteur, mais surtout pour les pousser à absorber sa pensée dans leurs propres cerveaux.

Prenons l'exemple du plan ci-dessous, où Yasmine (personnage interprété par la comédienne Yasmine Dimassi) est entrain de croire que son visage entouré par les mains de la sorcière : le choix du regard de Yasmine dans cette séquence n'aurait jamais été abstrait !

Figure 8: Regard d'une comédienne du théâtre, devant la caméra

Il s'agit bien d'une échappatoire vers le sombre, vers l'inconnu, qui reflète une perte dans une profondeur obscure, et dans laquelle se plongent les spectateurs qui se trouvent, inconsciemment, entrain de suivre le champ de vision de Yasmine, dépassant ainsi les barrières du plan bordé par la caméra, qu'on appelle champ !

L'effroi dont souffre Yasmine, et qui lui cause des hallucinations, voire des cauchemars, revient à son enfance sans qu'elle le mémorise. Son subconscient la pousse à rétablir des chocs déjà vécus quand elle fût kidnappée pour une raison terrifiante en magie noire : sa main qui fait sortir des trésors une fois qu'on

Figure 9: Hedi Mejri : un bon cannibale venant du théâtre

l'égorge pour se servir de son pure sang, compte tenu de la ligne simienne qu'elle possède, et qui représente une clé de facilitation de contact avec les djinns !

Le comédien Hedi Mejri quant à lui, en interprétant le rôle de Saber le cannibale, et dans une scène qui illustre la réunion familiale quotidienne à la nourriture des féroces de *Dachra*, basée sur la chair humaine des victimes kidnappées ; montre une vraie exaltation en dévorant la viande humaine qui représente son besoin primordial. Le fait que cette viande fait partie des corps des victimes de chasse aux trésors à Dachra, aromatise parfaitement les plats de Saber où il trouve un goût féroce, qu'il témoigne par ses ronflements et les rides qui couvrent son visage, voire les veines de ses mains qui risquent d'exploser grâce au sang qui y circule vigoureusement en mangeant.

Figure 10: Hallucinations de Bechir en s'imaginant en contact avec les Djinns

Quand les djinns savent que quelqu'un est capable d'ôter leurs volontés diaboliques, ils le définissent comme obstacle qui freine leurs plans maléfiques et utilisent tout moyen possible afin de le perturber, et ce pour montrer que le mal le poursuit (Bouchnak, Dachra entre horreur et rituels hérités malgré nous, 2018)

C'est ce que témoigne Bouchnak en choisissant Bahri Rahhali pour interpréter le rôle de Béchir, compte tenu de son expérience théâtrale fertile, qui lui a souplement permis de s'incarner dans ce personnage, à aura croyant, et qui varie entre quiet et effarouché. Ce même homme qui lit le Coran Saint sur les corps des morts musulmans en leur pratiquant les rituels de purification qui précède leur

enterrement croit bien aux Djinns et à la magie noire. Et l'effroi de Béchir, craignant de perdre Yasmine, l'a poussé à garder le secret, tout en oscillant entre la peur et la foi : la peur qui l'a envahi à *Dachra* en sauvant Yasmine, la petite fille au passé quand elle fût kidnappée, et la foi qu'il témoignait en lisant des versets du coran saint tentant d'échapper aux pensées et esprits diaboliques qui le suivaient. Cet effroi a bien été prouvé grâce à son interprétation vérace dans les trois très gros plans de la figure 10, pris tous dans le même axe spatial : l'intérieur du taxi collectif, qu'a pris Bechir pour joindre Yasmine et tenter de la sauver. Ces trois plans ont été parfaitement pris en joignant ensemble : l'échelle très gros plan qui concentre l'œil du spectateur aux rétrécissements du visage du comédien, témoins de sa bonne interprétation, l'éclairage avec un ton sombre, stimulant sa peur et son stress, l'angle de prise de vue, légèrement latéral, incluant une partie noirâtre au visage de Béchir, signe d'un monde obscur, qui l'envahit au point de prouver sa peur en obstruant ses yeux et oreilles, tentant ainsi de fuir aux hallucinations qui le couvrent grâce aux fou-rires de ses voisins-voyageurs, qu'il imaginait hantés par des entités spirituelles maléfiques.

4.3. *Dachra* : une couleur qui fait peur ! Une image, aussi troublante qu'un orage !

Le choix des forêts du nord-ouest, qu'a réalisé Abdelhamid Bouchnak avec son directeur de photographie Hatem Nechi, depuis le stade de repérage des lieux de tournage, était amplement en faveur du récit de Dachra à l'échelle esthétique. Compte tenu le rôle additif qu'ont pu jouer les époustouflantes combinaisons des Profondeurs de champs, des angles de prise de vues, des jeux clairs-obscurs, mettant ainsi en valeur la beauté splendide de nos zones boisées du nord-ouest qui rassemblent la verdure des forêts avec de hautes montagnes qui surplombent la mer ; comme si Bouchnak établit par ce choix, un double appel : le premier étant touristique en invitant le public à inhaler l'air rafraîchissant de cette forêt d'Eden à Aïn Drahem tout en contemplant sa beauté naturelle où une labyrinthe d'arbres, de collines et de rivières remplace celle de maisons, d'immeubles et de rues ; le second est alors un appel professionnel au profit des studios naturels dont dispose la Tunisie, et où peuvent être tournés des films ou des séries aux critères mondiale

Figure 11: Choix de temps nuageux et ciels grisâtres pour amplifier le mystère de Dachra

La dégradation des couleurs choisies pour *Dachra*, assaisonne bien son ton terrifiant. Bouchnak estimait y assurer d'époustouflantes contrastes et tons froids, en insistant durant le tournage, à filmer pendant les après-midis, afin d'aboutir à un endroit sombre, assuré par une chasse au ciel nuageux qui ajoute aux différentes scènes, une aura de peur et d'incertitude (Bouchnak, 2018). De même au stade de postproduction, Bouchnak cherchait à densifier ce choix, en invitant l'étalonneur Hamza Ksontini à *« assombrir la partie forêt et accentuer les noirs »* (Ksontini, 2019). Le but de tel choix était *« de donner une ambiance lourde et dérangeante »* (Ksontini, 2019) pour les spectateurs, devenue par la suite lourde et dérangeante pour l'équipe elle-même ; et c'est ce qu'a senti l'étalonneur qui disait : *«C'est déprimant même le fait de passer du temps en travaillant sur le projet mais après le résultat est fabuleux »* (Ksontini, 2019). L'excellente jonction entre des énergisantes couleurs chaudes et une brutalité froide des lieux et des personnages maléfiques, distingue bien l'aspect esthétique de Dachra. Le rouge et le noir représentent la teinte principale du film : deux couleurs dominantes dont le chroma particularise les scènes qui contiennent du saignement, voire des parties de chair humaine entrain de bouillir, ou encore toutes celles où apparaît la 'fille-adulte' Rebh, portant tout au long du film son manteau rouge qui brule la scène. Et implicitement avec cette ébullition en couleurs, Bouchnak semble crier au public, estimant ainsi le sensibiliser ; comme s'il disait aux spectateurs : voilà à quoi ressemble le danger qui envahit nos sociétés : faites attention ! Protégez-vous et optez pour la protection de vos enfants !

4.4. Dachra : un amalgame d'écoles cinématographiques, avec une empreinte '*Bouchnakienne' :*

Depuis sa jeunesse, ayant vu et revu n fois en cachette, un grand nombre de films de réalisateurs internationaux, considérables comme écoles du genre horreurs qu'il a 'dévorés' et bien digérés, et tout en refusant de les imiter ; Bouchnak s'en est inspiré et a donné naissance à quelque chose de nouveau, un film tunisien, aux critères mondiales, qui excelle à la fois aux axes technique, narratologique, et dramaturgique. Et parmi les 'adrénalines' cinématographiques qui ont taponné sa mémoire, et qu'il voulait suivre à travers Dachra, tentant d'en doser son public de la même façon, figure le film horrifique La Mouche -The Fly- de David (Cronenberg, 1986). La ressemblance implicite entre ces deux films, peut bien figurer entre le besoin en sucre de Seth Brundle, le scientifique, étant contaminé par l'ADN d'une mouche, et le besoin en chair et en sang des cannibales de Dachra, indexant ainsi, tous les deux, par leur ton féroce et animalier !

Figure 12: La dominance des couleurs du feu, signe de peur et d'angoisse

Stanley Kubrick le perspectiviste, figure aussi parmi les écoles cinématographiques qui ne cessent de contaminer Bouchnak esthétiquement, et l'inspirer, au point de faire de Dachra un film terrifiant avec toute sa simplicité comme Shining de (Kubrick, 1980). Nous pouvons bien distinguer plusieurs profondeurs de champ dans Dachra, tout en différenciant de Kubrick par sa concentration sur des tiers du plan, au lieu de faire du milieu son point de fuite (Bouchnak, 2018). Et en l'interrogeant à propos de ses choix perspectivistes, Bouchnak disait :

> *Dans nos histoires, oui ! Il y a de la profondeur, comme un choix purement esthétique, et désaxé, mais il n'y a pas de milieu ; il y a de la profondeur mais pas de l'équilibre, ce n'est que de la perte, à tort et à travers, dans toutes les directions, puisqu'on a peur de tout ! À Dachra, personne n'est en sécurité !* (Bouchnak, 2018)

Nous pouvons alors clairement confirmer l'existence de l'empreinte Bouchnakienne, malgré son inspiration de Kubrick, figurant clairement dans deux axes : d'abord la lumière, où Bouchnak utilise la perspective Kubrickienne, tout en contredisant sa luminosité, et ce dans le but d'amplifier la peur sentie dans les plans lumineux de Kubrick ; et ensuite et tel quel déclare Bouchnak, en fuyant à la symétrie de Kubrick, étant donné qu'il densifie l'apparition de son comédien : dans le tier droit ou gauche du plan, ou au milieu du plan mais au profond fond de la perspective.

Figure 13: Inspirations Kubrickiennes de Bouchnak dans Dachra, en se référant à Shining

Quand Yasmine ou Bechir ou n'importe quel autre personnage de Dachra, n'occupe qu'une partie du plan, c'est bien un appel au public de deviner la situation mystérieuse que le personnage en question est en train de vivre ! Il se trouve alors, intuitivement, en train de se demander : qu'arriverait-il à Yasmine ? Qui voie-t-elle au sous-sol de l'archive ? etc. Toutes ces labyrinthes lancées brusquement dans la construction narrative de Dachra, furent renforcés, en plus de la partialité des plans, à travers une véritable exploitation des créneaux météorologiques annoncés (Nechi, 2018) à Aïn Drahem durant les jours du tournage, où l'équipe du tournage profitait du brouillard matinal ainsi que des nuages, comme des atouts de renfort, qui assurent la véracité des situations terrifiantes vécues par les différents personnages, et ce en suivant leurs émotions qui s'adaptent à chaque scène, '*un peu comme capturer délicatement le parfum d'une fleur'* (Nechi, 2018) : un aura assuré en ayant choisi la caméra *Arri Mini Alexa* qui assurait un rendu extrêmement subtil, '*avec beaucoup de nuances, permettant ainsi de filmer en quelque sorte un film en couleur…mais presque sans couleurs'* ! (Nechi, 2018).

Alfred Hitchcock le philosophe (Yanal, 2005), fait aussi partie des idoles de Bouchnak, au point d'avouer qu'il lui rendait hommage à travers la scène de Douche de Yasmine (Bouchnak, 2018), pendant laquelle elle s'imaginait entrain de saigner, en retournant en rappel -à travers son subconscient au moment où Mongia la sauvait des cannibales- au sang éparpillé dans Dachra, qui coulait des viandes étendues pour être séchées en pleine forêt, faisant ainsi appel à la scène culte du film psychose de Alfred (Hitchcock, 1960) : la douche où fût assassinée l'héroïne Marion Crane.

Figure 14: Hommage rendu à Hitchcock en s'inspirant de sa scène culte dans Psychose

L'empreinte Bouchnakienne se distingue bien de la Hitchkokienne malgré qu'elle s'en inspire : le sang passe de quelques lignes quand il coule sur les pieds de Yasmine en prenant le tiers du plan, à presque la moitié du plan quand Bouchnak filme son évacuation, échappant ainsi à la scène du crime de meurtre du personnage Marion Crane dans Psychose.

Figure 15: Le psychopathe à Psychose et La Sorcière à Dachra : tous les deux mystérieux

L'apparition partielle (mains ou silhouette) de la sorcière mystérieuse à plusieurs reprises dans la pensée de Yasmine, fait aussi un appel implicite à Norman Bates, le personnage fictionnel de Psychose, qui se déguisa en sa mère pendant son meurtre de Marion Crane quand elle prenait sa douche au motel, sans oublier le motel lui-même dans Psychose : ce cadre spatial isolé et rempli de mystification, auquel Bouchnak fait appel à travers la maison esseulée de Dachra, où furent accueillis Yasmine et Bilel, ainsi que Walid qui ne faisait autre que les surveiller, et à travers le repérage de laquelle, il nous rappelle clairement le repérage d'Hitchcock au motel Bates.

Figure 16: Un motel perdu dans une forêt à Dachra comme à Psychose

Tarkovski aussi représente une école cinématographique qui inspire Bouchnak, à travers ses visions philosophiques dans son œuvre Stalker (Tarkovski, 1979). Que ce soit dans Dachra ou dans Stalker, il existe une zone, dont personne ne connait la nature, et qui représente une énigme à déchiffrer.

Figure 17: A Dachra comme à Stalker, un trio découvre une zone

La différence entre ces deux œuvres, figure dans l'aspect patrimonial qui distingue Dachra, compte tenu du secret de magie noire qu'elle cache, une réalité profondément touchante et qui diffère amplement de la fictivité des extraterrestres qui viennent à la zone protégée par les stalkers qui aident l'écrivain et le professeur de physique à y pénétrer, alors que si ces stalkers font tomber leurs masques, ils nous montrent qu'ils étaient bien des truqueurs, tel que l'était Walid qui a attiré Yasmine et Bilel à leurs meurtre dans Dachra, en s'appuyant sur le prétexte de sa confrérie en tant qu'étudiant en journalisme avec eux.

6. Conclusion :

Compte tenu le trajet que traverse un film tunisien, avec ce que lui fournissent les conditions de production et de soutien disponibles en Tunisie ou à l'étranger, par des coproductions ou à travers des compétitions festivalières de financement, nous pouvons bien considérer Dachra comme un défi gagné, voire une nouvelle page dans l'histoire du cinéma Tunisien. C'est ce que nous prouvent : la bonne qualité de cette première œuvre d'Abdelhamid Bouchnak, additionnée au fait que le réalisateur n'a postulé ni aux aides proposées à travers le concours annuel organisé par le ministère des affaires culturelles, qui prend beaucoup de temps pour étudier les dossiers des concurrents puis publier les résultats, ni à un des prix de soutiens festivaliers.

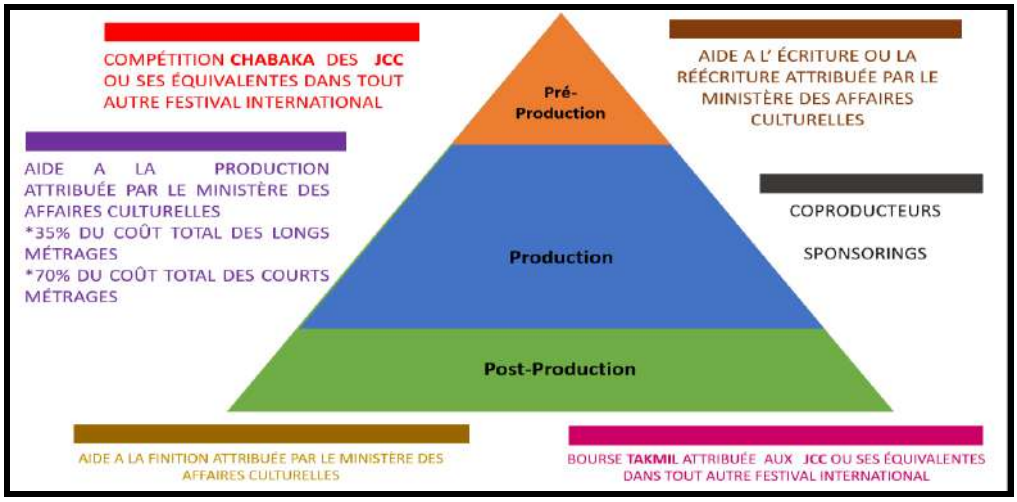


Figure 18: Variation des sources de financements, selon le cycle de vie d'un film

Le but de Bouchnak par cette décision, était d'abord de revendiquer l'idée, largement répandue sur la production d'un film en Tunisie, qui selon la plupart des professionnels du domaine, doit coûter une fortune pour avoir une qualité professionnelle, puis afin de contredire ceux qui se sont méfié de sa vision et capacité artistiques et techniques (Bouchnak, 2018). Et malgré l'absence de telles sources, Bouchnak a bien prouvé son indépendance parfumée d'innovation, et ce en se limitant à vendre sa voiture personnelle ainsi que son matériel de photographie, et en comptant sur la collaboration de son coproducteur Elyes Ben Saber, donnant ainsi naissance à un film si terrifiant, qui se caractérise, non pas par des zombies ou créatures fantastiques en 3 dimensions, mais par un concept esthétique simple, identitaire, et vachement dense et exploitable, étant le résultat de sa digestion de plusieurs écoles cinématographiques dont on cite Kubrick, Fellini, Eisenstein, Tarkovski… *Dachra* représente, et avec mérite, un film

pionnier, qui transcende toutes les haies qu'il a pu rencontrer tout au long de son horloge biologique de production.

En plus d'avoir brisé la règle d'obtention d'une mauvaise qualité d'un film avec l'absence ou le nombre réduit des sources de financements ; ce film se distancie bien des faux principes établis par des courants tunisiens antérieurs de productions cinématographiques, tout en falsifiant l'idée que la garantie de la bonne qualité d'une œuvre cinématographique, ne peut réussir qu'en assurant un financement supérieur ou égal à un million de dinars tunisien (l'équivalent de 328 .030,17 $) par film. De même pour la distribution, *Dachra a* aussi lancé un nouveau souffle dans la distribution cinématographique en Tunisie, et ce en faussant le préjugé de régionalité culturelle tant réclamé par le public des différents gouvernorats intérieurs de la Tunisie. Cette falsification a commencé à être assurée par le biais d'une projection simultanée dans 33 salles réparties sur 13 gouvernorats (d'une totalité de 24) et avec une croissance qui ne cesse d'être prouvée par Hakka Distribution, avec des lieux variants entre salles de cinéma, complexes culturels, maisons de cultures, maisons de jeunes, et même des universités, brisant ainsi la barrière de distance qui éloignait la culture des différentes régions tunisiennes.

Dachra, ce film qui s'est manifesté totalement indépendant de tout type d'aide à la production ou sponsoring représente le premier film Tunisien de genre horreur et de film d'auteur, que nous baptisons horteur, étant si embelli par l'harmonie, la simplicité et la fluidité de son langage scénaristique, au point d'avoir établi une énorme réconciliation du public Tunisien avec les salles de cinéma qui ont longuement souffert du boycott des spectateurs , et ce en battant le record Tunisien du nombre du billets vendus qui a dépassé les 150K en seulement vingt et un jours de projection, rédigeant ainsi une nouvelle page dans l'histoire du cinéma tunisien.

7. Liste Bibliographique :

Aumont, J. (1989). The Point of View. *Quarterly Review of Film and Video, 11*(2), 1-22. doi:10.1080/10509208909361295

Aumont, J., & Hildreth, L. (1983). Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts. (W. S. Press, Ed.) *Discourse, 5*(Spring 1983), 41-99. Retrieved 01 2016, 11, from http://www.jstor.org/stable/41389062

Ben Said, S. (2018, Novembre 25). Bande originale Dachra: un tremblement! Les tritons pour faire peur aux spectateurs! (F. Ridene, Intervieweur) Facebook. Tunis.

Blaise, L. (2019, Janvier 23). *ReportageslCulture: Dachra, le premier film d'horreur 100 % tunisien.* Consulté le Février 10, 2019, sur Middleeasteye: https://www.middleeasteye.net/node/75655

Blake, M., & Bailey, S. (2013). *Writing the horror movie.* New York, USA: BloomsBury Academic. Retrieved 05 10, 2020

Bouchnak, A. (Réalisateur). (2018). *Dachra* [Film]. Tunisie: Hakka Distribution (tn.) Celluloid Dreams (int.). Consulté le 11 9, 2018, sur https://artify.tn/media/5d65056b73b8df0c6b5c3aba/dachra

Bouchnak, A. (2018, Novembre 17). Dachra entre horreur et rituels hérités malgré nous. (F. RIDENE, Intervieweur) RIDENE, Faten. Tunis. Consulté le Novembre 19, 2018

Cronenberg, D. (Réalisateur). (1986). *La Mouche-The Fly* [Film].

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho/Psychose* [Motion Picture].

Hmaoui, R. (2018, Novembre 25). Musique et Horreur: une recherche. Faten Ridene. Facebook, Tunis.

Jdey, A. (2018, Novembre 10). JCC 2018: «Dachra» d'Abdelhamid Bouchnak, angoissante pépite. Tunis. Consulté le Novembre 15, 2018, sur https://nawaat.org/portail/2018/11/10/jcc-2018-dachra-dabdelhamid-bouchnak-angoissante-pepite/

Keetley, D. (2018). Showtime's Dexter: The horror of being (non)human. *Horror Studies, 9*(1), 51-68. doi:10.1386/host.9.1.51_1

Ksontini, H. (2019, 01 23). horreur et étalonnage: une merveilleuse adéquation. (F. RIDENE, Intervieweur) Faten Ridene. Facebook, Tunis.

Kubrick, S. (Director). (1980). *Shining - L'enfant-Lumière* [Motion Picture].

Lamontagne, D. (2005). L'art de faire peur. Des récits légendaires aux films d'horreur. Par Martine Roberge. *Ethnologies, 27*(1), 339-342. doi:10.7202/014035ar

Mejrissi, J. G. (2013, Décembre 21). *jihed mejrissi blog.* Consulté le Décembre 10, 2018, sur Tunisian Words Of Amazigh Origin: https://jihedmejrissi.wordpress.com/2013/12/21/6/

Nechi, H. (2018, Décembre 17). Les choix du DOP en faveur du rythme terrifiant de Dachra. (F. Ridène, Intervieweur) Facebook.

Noé, G. (Réalisateur). (2018). *Climax* [Film].

RIDENE, F. (2016-2017, Décembre-Janvier). Fellini: entre Mythes et Réalités. (M. Falleh, Éd.) *Ecrans Tunisie: Le Mensuel du Cinéma et de l'Audiovisuel, Décembre-Janvier*, pp. 23-26. Consulté le 15 01, 2019, sur https://www.researchgate.net/publication/327190074_Fellini_Entre_Mythes_et_Realites

Slatniya, B. (2018, Décembre 18). comédien, théâtre, cinéma: une liaison adéquate! (F. RIDENE, Intervieweur) Facebook. Tunis.

Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws-Les Dents de La Mer* [Motion Picture].

Tarkovski, A. (Réalisateur). (1979). *Stalker* [Film].

Trier, L. V. (Réalisateur). (2018). *The House that Jack Built* [Film].

Tudor, A. (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie.* Oxford, USA: Cambridge Center. Retrieved 05 10, 2020

Yanal, R. J. (2005). *Hitchcock as Philosopher.* McFarland & Company.

الجزيرة+. (10 أوت, 2018). *الأمازيغ، السكان الأصليون لشمال أفريقيا.* (فايسبوك، المحرر) تاريخ الاسترداد 10 أوت, 2018، من +AJعربي: /https://www.facebook.com/ajplusarabi/videos/1935752126468323

الطرابلسي،وفاء ؛ الشعيبي، أحمد ؛ طراد، حمدي (المخرج). (2015). *تحقيق حول ظاهرة السحر و الشعوذة في تونس* [فيلم سينمائي]. تونس: تونسنا تي في. تاريخ الاسترداد 11 أوت, 2018، من https://youtu.be/R6DtvfUAMyQ

[1] Dachra (Bouchnak, 2018) a été sélectionné et projeté dans 11 festivals internationaux, à savoir: la clôture de la 33ème Semaine Internationale des Critiques de Films à Venise-Italie**Source spécifiée non valide.**, le festival américain **Source spécifiée non valide.** qui a lieu chaque année à Austin, Texas-USA , la troisième édition du festival libanais du cinéma fantastique : Maskoon Fantastic Film Fest **Source spécifiée non valide.**, le festival Suédois**Source spécifiée non valide.**, le **Source spécifiée non valide.** à New York, le Midnight Screens au festival international du cinéma du Caire**Source spécifiée non valide.**, le festival international du Film Fantastique **Source spécifiée non valide.**, l'**Source spécifiée non valide.** à Paris, le jeune festival international du film maghrébin à Montréal**Source spécifiée non valide.** dans sa deuxième édition, ainsi que sa sélection puis son obtention du prix du public du film le plus effrayant au festival polonais international de film fantastique : SplatFilmFest**Source spécifiée non valide.**… sans oublier sa projection lors d'une séance spéciale aux Journées Cinématographiques de Carthage **Source spécifiée non valide.** et ses quatre récompenses au festival du cinéma tunisien 2019, à savoir: meilleur réalisateur, meilleure actrice, meilleure photo et meilleur son.

[2] C'est notre traduction de ce titre arabe de l'émission : تحقيق حول ظاهرة السحر و الشعوذة في تونس

[3] Cette émission a été diffusée sur Tunisna TV le 12 Mai 2015

[4] C'est notre propre traduction de cet extrait: *Horror is an emotion one feels when faced with(...) a sudden noise* (Blake & Bailey, 2013, p. 59)

[5] C'est notre propre traduction de l'extrait du dialogue en dialecte tunisien pendant la scène d'égorgement de l'enfant : هاوكة عندو المفتاح في عينو **Source spécifiée non valide.**

[6] Rached Hmaoui et Sami Ben Saïd sont les deux compositeurs de la bande originale de Dachra

[7] C'est notre propre traduction de cet extrait : '*a hissing sound breaks the silence'* (Blake & Bailey, 2013, p.15).