د. دينيتو و و. هيرمان

البحث عن متعة العقل في الفرجة على الفيلم (*)

ترجمة خيرية البشلاوي

ينقسم المتفرجون على الافلام السينمائية الى احجام، واشكال واعمار ، وجنسيات متنوعة ، كما تختلف في اغلب الاحوال خلفياتهم على كل المستويات ، كما تختلف كذلك قدراتهم العاطفية والفكرية . ولقدواجه الانتاج السينمائي هذا الجمهور المتنوع بنماذج وانواع مختلفة من السينما . وفي مواجهة مثل هذا الموقف المعقد ، فان الكاتب الذي يرغب في مناقشة « كيفية الفرجة على الفيلم » لا بد ان يشير الى الحدود التي تحكم مناقشته . وفي السطور التالية سوف نتناول فقط الاسس والمقدمات الرئيسية ، وسوف نضطر الى ان نتجاهل بالضرورة مساحات كاملة من الموضوع .

الخطوة الاولى في هذا الصدد تتميز بالسهولة ، فتجربة الفرجة على الفيلم التي يخوضها المتفرج الفرد ، تحتوي على ثلاث مراحل متداخلة :

مواقفه واستجاباته قبل واثناء وبعد عملية المشاهدة على الفيلم ، والخطوة التي تلي ذلك هي تأمل كل مرحلة على حدة وهذه الخطوة تضعنا مباشرة على الارضية الزلقة للتمييزات والتعريفات التي نطمح ان تكون محددة وقاطعة، بينما هي تتعامل مع ظواهر وعمليات يعسر بالفعل تحديدها والقطع فيها برأي .

ويستخدم علماء النفس مصطلح « التهيئة » لوصف مدى استعداد الكائن الحي للقيام بنوع معين من الاستجابات ازاء نظام او نسق معين من المثيرات، وعلى الرغم من اننا نحجم عن وصف الفيلم بانه نظام او نسق من المثيرات ، الا اننا يجب ان ندرك ان لدينا بالفعل انواعا مختلفة من « التهيئة » لكل النماذج المختلفة من الافلام السينمائية .

ان التمييز الاكثر اهمية هو التمييز بين طبقات الاستجابات التي نتهيأ لها في تجربة الفرجة على الفيلم السينمائي ومتابعته بوعي . هل هي فقط عملية ترفيهية ام انه عمل فني سينمائي ؟

ان التمييز ليس قاطعا بالطبع ، لكنه قابل للمناقشة والجدل . وبعض التعريفات القليلة سوف تجعل مناقشتنا واضحة ، ان الفيلم الترفيهي يسلينا او يثير الخوف ، او يبعث اللذة ، او يفتح الشهية او يدغدع المشاعر والاهواء .

ولكن ما لا يفلعه هو تحدي وجهات نظرنا عن انفسنا وعن العالم الذي يحيط بنا . انه يدفعنا الى الهروب من مواجهة عواطفنا وافكارنا ، فعندما نترك الصالة بعد مشاهدة فيلم ترفيهي ، نشعر اننا قد امضينا وقتا طيبا ، ولكن سنشعر ان نفسياتنا لم تتأثر رغم ذلك بهذه التجربة .

اما العمل الفني فيستحوذ على مشاعرنا وعلى عقولنا ، ويدفعنا الى اثارة الاسئلة عن التجربة ، وعن مدى قدرتها على التأثير في نظرتنا الى العالم . والفن الاعظم هو الذي ينقل الينا وجهات النظر المتبصرة والمتعمقة عن طبيعة النفس الانسانية التي كان من الصعب ان نتوصل اليها دون مساعدته . ان جميع الاعمال الفنية تعد من المسليات ، بمعنى انها تجذب اهتمامنا وتجعلنا نتحرك بعيدا عن ذواتنا اثناء الوقت الذي نتشغل فيه بالاستجابة لهذه الاعمال . ان الفارق الدقيق بين الفن والتسلية يكمن على اي حال في مدى قوة التجربة وحدتها ، ومرة ثانية في التأثير الذي تحدثه فنيا بعد ان تنفصل ماديا عنها .

وفي النقد السينمائي لا توجد مصطلحات يتفق عليها العالم تميز بين الفيلم السينمائي الذي يعد ترفيها ـ بصورة خالصة ، وبين ذلك الذي يعتبر عملا

(*) عن كتاب « الفيلم والعين الناقدة » للكاتبين الامريكيين : دينيس دينيتو ووليام هيرمان

فنيا . وسوف نتبع على اي حال الطريقة التي يراها جون سيمون في المقدمة التي وضعها لكتابه النقدي « الصور المتحركة والفيلم » الذي نشر في نيويورك عام ١٩٧١ والذي يشير فيه الى افلام الترفيه على انها صورة متحركة ، ويستخدم اصطلاح « فيلم » للاشارة الى الاعمال الفنية السينمائية .

والخط الفاصل بين الصور المتحركة وبين الافلام يختفي وسط غابة من الاذواق والاحكام الفردية . ولاضافة المزيد من التعقيد بان بعض الصور المتحركة من الممكن ان تحتوي على مشهد مؤثر يبقى في ذاكرة المشاهد . وقد يحتوي الفيلم الفني على اجزاء جافة وثقيلة . وحتى اذا ما اتفقنا على ان التأثير الكلي الذي يحدثه الفيلم السينمائي في النهاية هو الذي يميز هذين النوعين من السينما ، فهناك لا تزال مشكلة الحكم الفردي ، الذي يمثله كل متفرج . فليس من المستغرب او من غير المعتاد ان نواجه بناقد يقيم الفيلم على انه رائعة فنية ، واخر يستبعده ويراه كفيلم كئيب وقبيح . مثل هذا التعدد في وجهات النظر قد يحدث عندما نقارن الاعمال الفنية الجيدة المعترف بها في تاريخ السينما ، ونحاول ان نقارنها ببعضها ثم ترتبها حسب اهميتها وقيمتها الفنية .

وهناك من الجمهور من ينظر الى السينما كوسيلة عاجزة عن ان تكون فنا ، ومنهم من يشير الى قصورها كوسيلة للاتصال . ونحن لا نملك الوقت ولا المساحة الكافية التي تجعلنا نشتبك في معركة الدفاع عن السينما باعتبارها فنا اعطانا وسوف يستمر في اعطائنا الكثير من الاعمال الفنية ، ولكننا سوف نضع النقاط التالية :

ان التقييم النقدي يتسم دوما بالصعوبة بالنسبة لوسائل التعبير الجماهيرية ، وعلى الخصوص في حالة السينما ، التي خلقت عددا من افلام الترفيه يفوق الافلام الفنية عشرات المرات .

وعلينا ان نضع في اعتبارنا ايضا ان تاريخ فن الافلام السينمائية يقل بكثير عن قرن واحد . وان النقد الجاد لم يظهر الا في الاربعين عاما الاخيرة ، بالاضافة الى ان صناعة الفيلم تتكلف الكثير من الاموال ، الامر الذي يحد من امكانية التجريب في مجال الافكار والتكنيك ، فالاعمال الخاصة ليست من خلق انسان فرد ، والاكثر اهمية من كل ذلك ان وسيلة الفيلم ليست سهلة ، او في متناول اليد مثل الكتاب المطبوع او مثل اللوحة المرسومة او الصور الفوتوغرافية او الموسيقى المسجلة على اسطوانة او شريط تسجيل ، وسوف يختلف الامر بصورة جذرية عندما يكتمل « الفيديوكاسيت » ويصبح اكثر تعميما .

اما الاعتقاد بان العمل الفني يتطلب تركيزا وجهدا فهو اعتقاد هام خاصة عندما يميز المرء بين الافلام الجادة وبين السينما الترفيهية ، ذلك لان العديد من المتفرجين قد اكتسبوا او نمت لديهم عادة التسلية اثناء الفرجة على الفيلم السينمائي .

(ويصر ستانلي وكوفمان على هذه النقطة في مقالة « الافلام السالبة » في « ساترداي ريفيو اوف ذي ارت » عدد مارس ١٩٧٣) على الرغم من انه وضع الافلام الرديئة نقيضا للافلام الجيدة ، ولم يستخدم مصطلح « الفيلم » ومصطلح « الصور المتحركة » كنقيضين . ورجح في مقاله ان المشكلة الاساسية في تقييم الافلام هي السهولة البالغة في التفرير بالمتفرج ، وايقاعه في فخ الخمول الجمالي .

ان الاحساس الذي يثيره الفيلم من سهولة وبساطة شبيه بذلك الاحساس الذي يثيره بيت للدعارة اذ ينبعث فيه لمحة من الاغتباط الكسول المختلس وسط الظلام . ومن ناحية اخرى فان الافلام الجيدة تعيد صقلنا وتخلصنا من ذلك الفرق الخامل في المستقنعات الآسنة .

ان الافلام الجيدة تطالبنا اثناء متابعتنا لها من مقاعدنا بان نفعل شيئا ، وتطالبنا بان تتخلص من هذه البلادة البلهاء دون ان تهدم الاحساس بالمتعة .

ولا تعدو الافلام مجرد وسيلة ترفيهية بالنسبة للافراد الذين لا يفتحون عقولهم لامكانية التأثير والاحساس بما يرونه امامهم ولهذا السبب فليس هناك اكثر اهمية من تهيئة المناخ (المكان والوضع) الذي نوضع فيه ونحن نرقب الافلام السينمائية .

وطالما نسلم بهذا المبدأ ، يبدو واضحا لماذا ينبغي ان يهيء الفرد نفسه فكريا وعاطفيا قبل ان يجلس للفرجة على الفيلم . وبالنسبة للافلام الجديدة ، ينبغي على المرء ان يقرأ المقالات الخاصة بالفيلم التي ينشرها الكتاب الذين يثق فيهم . وبالنسبة للافلام الاكثر قدما فمن الممكن ان يستزيد وعيا بقراءة المقالات والكتب التي تتناولها .

وفيما بعد سوف نناقش الفائدة الخاصة لفهم التكتيك السينمائي ، ولكننا الان سوف نؤكد ببساطة انه كلما زادت معرفة المرء بالتكتيك السينمائي ، كلما كان من الاسهل ان يقيم الفيلم ، وان يفهم ما يريد ان ينقله وان يحكم على اهميته بالنسبة للمشاهد نفسه . وفي هذا الصدد فان الكتب والدروس الفيلمية ، ونوادي السينما تعتبر مهمة ومفيدة للغاية ، ومن المهم كذلك ان نتعلم اوجه الشبه والاختلافات في الغرض والغاية التي تهدف من ورائها النوعيات المختلفة من الافلام . فهناك على سبيل المثال الفيلم السردي الروائي ، والفيلم التسجيلي ، وافلام الكرتون ، والافلام التجريدية ، فاذا كان من الممكن ان نفعل ذلك ، فمن المؤكد ان عمل فيلم واحد مهما كان قصيرا ، يمكن ان يتعلم منه المرء عن السينما اكثر مما يستفيد به من قراءة مجموعة كاملة من الكتب والمحاضرات .

ان متفرجنا المهيأ للفهم ، يستعد الان للمرحلة الثانية

من مراحل الفرجة على الفيلم ،اي لممارسة التجربة نفسها . لقد هيأ نفسه للتركيز على الشاشة ، وقد اصبح متيقظا لكل التفاصيل ، والان حان الوقت لاستخدام هذه المهارات .

فان تنظر بطريقة صحيحة الى الفيلم ، فعلى المتفرج قدر ما يستطيع ان يدخل في ايقاعه ، وان يعتنق العواطف التي تتولد عنه . في نهاية فيلم جيد ،من المحتمل ان نبتهج وان نشحن عاطفيا لكن من الممكن ايضا ان نشبع وجدانيا ، بنفس الطريقة ، بعد ان نمضي ساعتين في معرض للفن او سماع معزوفة موسيقية .

ودائما ما يثار سؤال بعد مشاهدة اي فيلم :

هل يجب على المرء ان يحلل الفيلم بينما يشاهده ؟

والاجابة على هذا السؤال من النوع الذي لا يتفق عليه الجميع . نحن نعتقد انه لا يصح للمتفرج في المشاهدة الاولى ان يفكر بصورة واقعية في المضمون الذي يسعى الفيلم الى توصيله ، ولا في التكتيك المستخدم لهذا الغرض . فأي شيء يمكن ان يشتت المشاهد ، او ان يحرف انتباهه عن التجربة نفسها يجب ان يرفض . انهذا لا يعني ان المشاهد لن يلحظ ذهنيا ، مشهدا قبيحا، او تأثيرا ذكيا ومتوهجا بصورة خاصة ، فهو ببساطة لن يستطيع ان يجزيء ردود افعاله اثناء المشاهدة . ولكن من الممكن الاحتفاظ بهذه العملية للمرحلة التالية عندما يقوم بتحليل الفيلم . يجب ان نذكر – على اي حال – انه كلما ازدادت خبرة المشاهد في عملية الفرجة على الفيلم ، وكلما ازدادت معلوماته عن التكتيك السينمائي، ازدادت قدرته على ملاحظة التفاصيل والوسائل الجديدة المستخدمة في الفيلم . يبدو ان العقل يطور مقدرة نقدية كامنة لا تتدخل في استجابات الفرد المباشرة لما يحدث على الشاشة .

ولان الفيلم لا يمكن ان يعاد بسهولة ، وان يشاهد بعض مشاهده مرة ثانية ، مثلما يحدث في الرواية ، او في حفل موسيقي مسجل فان الذاكرة في هذه الحالة اساسية في عملية حفظ الفيلم . ومثلما اثبت علماء النفس فان هناك رابطة مباشرة بين الذاكرة وبين عملية التركيز . وهنا نعثر على سبب اخر لضرورة تطوير مقدرة الفرد على تركيز كل حيويته النفسية على الفيلم اثناء عملية المشاهدة .

وهناك اسلوب للتناول يمكن ان نوصي به اثناء مشاهدة فيلم روائي سردي لاول مرة ،ففي هذا النوع من الافلام توجد « قصة » او حبكة . ولكن نلاحظ اي فارق اساسي اذا كانت القصة مسلسلة بطريقة منطقية مثل قصص افلام رينوار (*) او اذا كانت متداخلة ومتشابكة مثل افلام الين رينيه (**) .

ومن المفيد ان تعثر على الحبكة وتكتشفها وانت تشاهد الفيلم ، على الرغم من ان هذا سوف يقلل من عنصر الاثارة ، ومن الاحسن ان تتصفح السيناريو،ونجوب بين مشاهده اذا كان من الممكن الحصول عليه . والتبرير الذي نقدمه لاقتراحنا هذا ، هو ان الحبكة هي اكثر العناصر التي تستحق التقييم في الفيلم السردي وان معرفة الحبكة تسمح للمشاهد بان يركز على السمات الاخرى ، اثناء عملية مشاهدة الفيلم . واخيرا فهذه المعرفة من الممكن ان تدفع بالتحليل من مرحلة « ماذا يحدث » الى الاسئلة الاكثر اهمية : « لماذا » و«كيف » .

ومن الطبيعي ان يرغب المرء في مشاهدة الفيلم المهم اكثر من مرة ، فكل مشاهدة سوف تكشف عن تلميحات ومعان عديدة واكثر دقة . ونحن نأمل الا تفسد المشاهدة المتكررة لفيلم ما الاثارة والتشويق الخاص بالتجربة الاولى . ولكن من المحتم في الغالب ان القدرات النقدية عند الفرد سوف تعمل بدقة اعظم مع كل مشاهدة جديدة، فالشخص الذي يعرف التطور الكلي لاحداث الفيلم ،سوف يحول اهتمامه من العام الى الخاص ، ومن الواضح الى المستتر .

والطريقة النموذجية التي يجب ان يتبعها الطالب الذي يدرس فن السينما ، هي دراسة الفيلم بعد المشاهدة الاولى ، على جهاز الموفيولا،او جهاز مماثل ، بحيث يسمح له ان يشاهد نسخة الفيلم صورة صورة ، فبهذه الطريقة يستطيع ان يتابع الصورة الدقيقة ، وان يسمع لشريط الصوت المصاحب للصورة ، وهذه الطريقة ليست ممكنة دائما على اي حال . ومعظم المشاهدين يجب ان يستقروا وان ينتهزوا كل فرصة لمشاهدة الفيلم الجيد اكثر من مرة .

ولدينا توصيتان للمتفرج الذي يشاهد الفيلم للمرة الثانية اكثر من مجرد قراءة الدراسات النقدية المتاحة بعد المشاهدة الاولى . الوصية الاولى : من المفيد ان يدون المرء قبل ان يجلس للمشاهدة الثانية المشاهد التي تعلق في ذاكرته من المشاهدة الاولى وان ينظم قائمة وصفية للاجزاء التي يتكون منها الفيلم وقائمة بالمشاهد التي يتكون منها كل جزء والحصول على السيناريو يجعل هذا التمرين اكثر سهولة . والغرض من

(*) جان رينوار (١٨٩٤ – ...) مخرج فرنسي . الابن الاصغر للفنان التعبيري العظيم اوجست رينوار . هاجر عام ١٩٤٠ الى الولايات المتحدة واخرج ستة افلام هناك ، يعتبر من مخرجي السينما الكبار . وقد اشتهر بالواقعية الشعرية ، واثرت افلامه في جيل كامل من المخرجين الفرنسيين من بينهم المخرج الفرنسي المشهور فرانسوا تريفو (١٩٣٢ – ...) يعيش حاليا في كاليفورنيا اهم افلامه : « مدام بوفاري » « والوهم الكبير » و « اتانا » و « المرسليز » .

(**) الين رينيه (١٩٢٢ – ...) مخرج فرنسي ، من اهم مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية . اهم ما يميزه الموهبة والاصالة الفكرية . اهم اعماله « هيروشيما حبيبي » و « والعام الاخير في مارينباد » .

هذه العمليـة هو عرض البناء الهيكلي للفيلم ،و تفتيـت المشاهـد يساعـد على تنظيم استجابات المتفرج .

وثانيا : يمكـن للمرء ان يستخدم جهاز كاسيـت خفيفـا اثناء المشاهدة الثانية . وان يهمس (اذا كان ذلك ممكنـا دون ازعاج الاخرين) في الجهاز بملحوظاته اثناء العرض فيمـا يتعلق بالتفاصيل والتكتيك وردود افعاله هو الشخصية ، والفائدة من هذه العملية واضحة . فهي لا تساعد المرء فقط على التركيز ، وانما هي ايضا تسجيل ذو فائدة غير محدودة للدراسة فيما بعد .

ونحن الان مستعدون للمرحلة الثالثة من مشاهـدة الفيلم : التحليل بعد الممارسة العملية للمشاهـدة . ان معظمنا يستمتع بالفيلم السينمائي الذي يثيرنا ، ومع ذلك فنحن غالبا غير واثقين من كيفية الكلام اللفظي عن الفيلـم او الكتابـة عن التجربة . وربمـا استطعنا ان نبدأبتحديد حججنـا ضد هؤلاء الذيـن يؤكدون ان المرء لا يجب ان يذهب الى ابعد من استجاباته هـو الذاتيـة المباشرة للفيلم ، ونحـن نعتقـد اننـا اذا تركنـا هذه الاستجابات دون فحص ، فمعنى ذلك ـ اذا ما استخدمنـا تعبيرات سقراط ـ ان المشاهد يرى دون ان يفهم ويعي، وبصفـة خاصة داخل حجرات الدراسة ، فان « التحليل »المفترض للفيلم يكون غالبـا تبريرا لردود الفعل الذاتية اكثر منـه تساؤلا ، وسبرا لاغوار ، وتحديا لردود الفعل هذه .

وربما كان وردذورث (١) محقـا عندمـا يؤكـد ان تشريح العمل الفني يقتله ، وبالحسم نفسه يمكننا ان نؤكد عدم صحـة ان العقل لا يلعب دورا فـي تقييمنا للعمـل الفني . وكالعادة في حالة الاصطدام بمتناقضين متقابلين، فـان الوسط هو اكثر الامور خصوبة .

ان العواطف والافكار التي يثيرهـا الفيلم بعـد المشاهدة الاولى يجب الاحتفاظ بهـا بأكبر قدر مستطاع، ولكننا الان في هذه المرحلة الثالثة ، يجب ان نفحص هذه المشـاعر وندرسها ، ونضعهـا في السياق الذي يرتفـع بهـا من المستوى المباشر الخاص الى المستوى الشامـل العـام .

ومن الامور التي ما تزال تخضع للمناقشة ،الاسلوب النقدي الذي يجب ان يتخذه المرء لتشريح العمل الفنـي دون ان نقتل الاستجابات الاوليـة التي يولدهـا ، هـذه الاستجابات التي يجب ان تظل هي الاساس الذي يقـوم عليـه التحليـل .

ونحن نعتقـد ان عملية التحليل يجب ان تأخذ بعين الاعتبار العناصر الخاصة بالسرد الروائي ، وتلك العناصر الخاصة بالتكتيك المرئي . فهذان العنصران لا ينفصلان . ولكـن ربمـا كان علينـا ان ندرس هذا الافتراض .

ان عمليـة السرد الروائي هي عبارة عن سلسلة من الاحداث في وقت تضم العلاقات الانسانية بين الشخصيات وبعضهـا ، كمـا تضم العالم المحيط بهذه الشخصيات ، وربمـا تتضمـن وصف الاحداث التي حدثت بالفعـل بالصورة التي تجعل تخيلهـا بها خالق الفيلم .

ان الاسلوب التعبيري لعملية السرد تتم بالعديد مـن السمات الكافيـة الفطريـة التي يمكن تحليلها : القصـة او الحبكـة (والفارق بينهمـا كمـا حدده أ.م. فورستر بعبارة « جوانب الرواية » هو الفارق بين عملية سرديـة تقع الاحداث خلالها وفق تسلسلها الزمنـي المنطقـي ، وعمليـة تتم الاحداث فيهـا بصورة عفويـة دون ان تخضع لهـذا التسلسل) .

وهناك ايضا رسـم الشخصيات ، والصراع ، الموضوعات ، الديكور ومكـان الاحداث ، الرموز الخ . الخ.

ومن الممكـن ايصال القصة الى المشاهد بوسائـل متعددة ، او بمزيج من الوسائل ، لنقل مثلا القصة التي تدور حول بطل في عملية من عمليات البحث . من الممكـن سردهـا بأسلوب الرواية ، او القصيدة ، او الدراما ، او بالصور المتحركة او من خلال فن الاوبرا ،او في شكـل القصيدة الغنائيـة . وكل واحـد من هذه الاشكال التي تصاغ فيها القصة من الممكـن اكتشافه باستخدام نفس العناصر السردية . ولكن تجربة الشكل الواحد من الممكن تلقيهـا بصورة مختلفـة .

ومهما كانت عناصر التصور او التحقق في كل حالة، فمن المؤكـد اننا نستجيب بصورة مختلفـة تمامـا لقصة الرحلـة التي قام بهـا سجفريد في ملحمـة العصور الوسطى ، في اوبرا فاجنر ،وفي مسرحيـة جيرودو(١) بعنوان « سجفريد » وفي فيلم فريتزلانج (*) « عقـدة سجفريـد » .

---

(١) وليام وردذورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) شاعر انجليزي ورائـد من رواد المدرسـة الرومانتيكيـة فـي انجلترا معروف بولعه بالطبيعة وبنزعته الانسانية وبتعاطفه المبكـر مع الليبراليـة الديمقراطيـة . ويعتبر هو وزميله الانجليزي كالوريدج من اهم الذيـن عبروا عن وجهات النظر الرومانتيكيـة في النقد .

(١) جان جيرودو (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) كاتب درامي فرنسي نشر اول اعماله عام ١٩٠٤ . عمل مع بدايـة الحرب العالميـة الاولى في السلك الدبلوماسي ثم عيـن وزيرا للدعايـة اثناء الحرب وكتب مسرحيتـه الاولى « سجفريد » التي اقتبسهـا من روايـة « صديقي من ليموزين » عام ١٩٢٨ . من اهم اعماله (ايفيريـون ٣٨) « جوديث » ١٩٣٢ » « انترمتزو » « تسا » و « مسافر بلا متاع » و« الكترا » .

(*) فريتزلانج (١٨٩٠ ـ ١٩٧٦) مخرج الماني اشتهـر فـي العشرينات ، هاجر الى الولايات المتحدة سنة ١٩٣٣ مع سيطرة النازية على المانيا . اهم اعماله في المانيا سلسلة افلام «دكتور مابيوز» ١٩٢٢، وفيلم « متروبوليس » ١٩٢٦ والثلاثيـن « النبيلونجـن » (مـوت سيجفريد) « انتقام كريمهلد » عام ١٩٢٤ وفي الولايـات المتحـدة « المرأة في النافذة » .

ولا يجب ان تختلف الاسباب ، فكل وسيلة فنيـــة تستخدم اسلوبهـا السردي الذي ينقل عناصر القصة وفقا للسمات الخاصة جدا التي تحدد هذه الوسيلة .

هذه التعليمات سوف تتضح بصورة اكثر اذا ما عدنا الى فـن الصور المتحركة . هذه الوسيلة لها لغتها المرئية المتفردة، ولغة البيان التي اضيف اليها منذ الثلاثينـــات الابعاد الخاصة بعنصر الصوت ..

ونحن في العادة لا ندرك عدد الاساليب التكتيكية التي استطعنـا استيعابها دون ان ندري .

ونحن نسلم بالفارق بين الوقت المـــادي والوقت السينمائي ، كما نسلم كذلك ببعدي الشاشة ، وبتأثيـر اللقطـة القريبة وعمليـة القطع ، والتطور المتوازي .

وعموما فان نظرة الى التاريخ تعطينا ابعادا اخـرى ووجهات نظر متعددة . فهناك مجموعة متناغمة من النقاد تؤكد ان المشاهدين قـد اصيبوا بنـوع مـن الارتبـاك والتشويش عندمـا استخدم ادوين بورتر (*) (التوليف المسطح) (١) واستخدم د.و. جريفيث (**) التوليف المتقاطع (٢) . وقد ثبت خطأ هذا الرأي ، اذ سرعان مـا تعلم المشاهدون كيفية قبول المباديء السينمائية الاوليـة وغيرها من تلك التـي اصابها التطور .

ان المشاهد في يومنـا هذا لا يجد ادنى صعوبة في فهم اساليب التكنيك الاولى لفـن السينما ، لكن الدارس الجاد لفن الفيلم يمكنه ان يتعلم ما هـو ابعـد مـن مجرد هذه الاساليب الاولية. عليه ان يدرك الفارق في التاثيـر الذي تحدثه اللقطه ، او المشهد عندما يستخدم المخـرج اللقطـة من اعلى ، او من اسفل ، وعندما يستخـدم التزامن المتوازي للصوت ، او التزامن الصوتي المصاحب ، او عندما يستخدم الظلال ، او الاضاءه الكامله ، او اية وسيله مـن عشرات الوسائل الفنية الجديدة الاخرى التي تستخدم في اللغـة السينمائية وبيانها . ونحن لا نشير ببساطة الـى التدريب الذهني في وصف التكنيك ، بل الى وسائل تقييم الاسباب التي تدفع المخرج الى اختيار هذه الوسيلـة او تلـك ، في اثناء خلقه للعمل الفني السينمائي . وهـذا التقييم بدوره يقودنا الى تحليلات للافلام متعددة الجوانب ووجهات النظر .

وبالرغم من ان سمة اللغة او البيان المستخدم فـي الفيلم ينظر اليه كجزء منفصل (او كمساحة منفصلة) فان هـذه السمة ذاتها هي الدور الذي يؤديه كل جزء فـي الفيلم اثناء عملية الانتاج ـ ان عمليه صنع الافلام هي نتاج جهد جماعي يتطلب مخرجا ومنتجا ، وممثلين ، وكـاتب سيناريو ، ومصورا ، ومهندس اضاءه وصوت ، ومؤلف موسيقى ، ومصمم مناظر ومونتير، وعددا آخر من الفنانين والفنيين . والمخرج هو اهم شخصية ، لان عليه ان ينسق الجهود التي يقوم بها الاخرون . واحيانا يضطلع مخرجون من امثال شارلي شابلن وارسون ويلز باكثر مـن دور . والتعدد على كيفيـة تجميع الجهود التي تكون الفيلـم لا تساعد المتفرج فقط ، وانمـا تضيف الى وعيه وادراكـه بالامكانيات والمعوقات التي تواجه هذه الوسيلة .

* * *

والان ونحـن نلخص « توصياتنا » الخاصة بتحليل الفيلم ، يجب ان يحاول المشاهد أولا ان يستعيد كليـة وبقدر المستطاع انطباعاته الاولى عن الفيلم .ثم بعد ذلـك يقوم بمزيد من التدعيم والتصحيح والاضافة علـى هـذه الانطباعات وذلك بمراجعة الملاحظات التي كـان قد دونها اثناء مشاهدته للفيلم ، وبالاستماع من جديد الـى شريط التسجيل الذي سجل عليه الصوت ، وبقراءة السيناريو، وكل العناصر الاخرى التي قـام بتجميعها التـي تتناول المادة الفيلمية التي ظهرت بالفعل على الشاشة .

والتحليل في حد ذاته له هدفه المحدد ، وهو معرفة المضمون الذي يريد خالق الفيلم ايصاله الى الجمهـــور وكيف انجز هذه العملية . وتتطلب الاسس القوية للدراسة النقديـة لفيلم ما معرفة بالعناصر الخاصة بطرق التعبير، وبلغة السينما وبيانها ، (ويتضمن ذلك دور الافراد الذي يكـونون فريق العمل الجماعي في صناعة الفيلم)وهنـاك ايضا درجـة تناسب بين هذه المعرفة ، وبين نوعية النقد ومستواه ، لان مستوى النقد يعتمد اساسا على نـــوع

(*) ادوين ستراتون بورتـر (١٨٦٩ ـ ١٩٤١) مخرج امريكي قدم خلاصة التكتيك السينمائي في فيلمه « سرقـة القطار الكبرى » عام ١٩٠٤ وقدم من خلاله فكرة المونتاج الدرامي الذي اصبح فيما بعـد الاساس الذي تقوم عليه عملية السرد القصصي . ونوع في استخدام زوايا الكاميرا ، وحجم اللقطـة ، واستطاع ان يضيف كثيـرا مـن العناصر الاساسيـة الى اللغـة التعليمية . استطاع ان يحرر الكاميرا وجعلهـا لاول مرة تتمتع بقدر كبيـر من حرية الحركة (نسبيـا) وهو اول من استخدم الحركة الانفية للكاميرا اثناء التصوير (لقطة بان).

(١) التوليف المسطح : يتم التوليف (تركيب اللقطـات معـا) بطريقـة مباشرة لا تبايـن او تقابل فيهـا وبحيث تعرض الموضوع بصورة سرديـة مسطحـة لا عمق ولا ابعاد .

(**) دافيزدارك جريفيث (١٨٧٥ ـ ١٩٤٨) مخرج امريكـي يحلو لبعض النقاد ان يلقبه « والد الفن السينمائي » . اثـرى تكنيك الصور المرئيـة ـ اول من استخدم اللقطـة القريبة لعرض درامـي واستخدم الاضاءة بطريقـة فنية ،وتحكم في طـول اللقطة على الشاشة على نحو يخدم الغرض الدرامي ، ويوظف ايقاع الفيلم بحيث يتحقـق التاثير المطلوب . طور في استخدام زوايـا الكاميرا ، وفي اسلـوب السرد القصصي . اهم افلامه « مولـد امـة » ١٩١٤ « والتعصب » ١٩١٦ .

(٢) التوليف المتقاطع : استخدام لقطتين او منظرين مختلفين عدة مرات بطريقة التناوب او التعاقب لمعرفة ما بينهمـا من تباين اوتقارب، او تداخل اثناء التركيب بحيث يرى المتفرج اجزاء من كل مشهد علـى التـوالـي .

الخبرة ودرجة الذكاء ودرجة الحساسية التي يتمتع بها المتفرج .

وفي حالة الفيلم الروائي ، فربما كانت الطريقة المثلى التي يمكن للمرء ان يتبعها هي فحص كل عنصر من عناصر السرد الروائي على لدة ، وعند كل نقطة يقوم المتفرج بتقييم الطريقة التي استطاع بها المخرج ان ينقل المشاعر او الافكار بالاسلوب السينمائي .

ويجب على المتفرج ايضا ان يدرك انه لا يوجد عنصر مستقل عن العناصر الاخرى ، ونفس الشيء يمكن ان ينطبق على تكنيك بعينه .

اننا حتى الان لم نطرح سوى اقتراحات لتحليل الفيلم باعتباره كيانا قائما بذاته ، دون ان نمضي الى ما وراء ما يمارسه المتفرج مباشرة ، باستثناء ما طرحناه ، حول الاداة النقدية المتطورة ، ومع ذلك فلا بد من اتخاذ خطوة اخرى من اجل استكمال اي تحليل . فانه لما يستحق القيام به ، ان نكتشف اي فيلم بعينه ، على حدة ـ في سياق اكثر اتساعا ، اكتشافا يمكن ان يؤدي بنا الى الدخول في مجال التساؤل عن « لماذا » بالاضافة الى التساؤل عن « ماذا » و« كيف » بالنسبة لهذا الفيلم . وبتعبير آخر : كيف نفسر الفيلم ، واننا لنشعر بالاحتياج الى معالجة هذه المشكلة المعقدة معالجة مستقلة .

مذكرات بورجوازي صغير ..

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٧

بالشجاعة الساذجة نفسها التي تدفع ميشو ـ الذي يكنزه الفناء مع الاسف ـ الى ان يتهجى منذ خمسين سنة وجوده ، من غير ان يفش . تلك العبارة اذن : « ان المغني أهم من الاغنية » .

هذه اذن هي المسببات التي اقنعتني بان اعطي الكلمة كذلك لكل ما يتمتم في اعماق نفوسنا ـ متنافرا ، متذبذبا ، بلا شكل . وبأن انشر هذه النتف التي لم تكن مرصودة للنشر ، بل لان تتماسك في الحياة . خطوط متكسرة ، خطوط هاربة ربما تتلاقى عند نقطة انسجام يود المرء ، اذا بلغها يوما ، ان يلقى عندها بعض اصدقاء . وسيبدو ان التعذيب والنضال والفناء قد هجرت هذه الاجترارات المنفرة بعض الشيء ، مكررات المتوحد هذه . ولعلها ان تكون ، في اضطراب الزمن ، اهداب الطحالب والنفايات والزبد التي تخلفها الموجة ، وهي تنحسر ، على الرمال .

باريس

صدر حديثا

روايات وقصص

د. سهيل ادريس

في طبعة جديدة :

الحي اللاتيني

(الطبعة السابعة)

الخندق الغميق

(الطبعة الثالثة)

اصابعنا التي تحترق

(الطبعة الثالثة)

قصص سهيل ادريس

في جزئين :

اقاصيص اولى

اقاصيص ثانية

منشورات دار الآداب