آفاق الإبداع السينمائي

بقلم أ: هني كريمة
جامعة تلمسان

صنعت الحدث الاستثنائي في التاريخ البشري ، لأنّها جمعت بين الآلة و الفن ، الآلة من حيث هي وسيلة للإبداع الفنّي انطلاقا من فكرة رئيسة و هو ما اصطلح عليه بتسمية "توهّم الحركة"، و هي حقيقة بصريّة تؤكّدها نظريّة علميّة تعود إلى القرن الثاني لصاحبها "بطليموس الفلكي" مفادها أنّ " العين تستغرق جزءً من الثانية في تسجيل انطباع الخيال و نقله إلى المخ ، و أنّ العين تتلقّى الانطباع تحتفظ به مدّة تتراوح بين جزء على عشرين و جزء على عشرة من الثانية بعد أن يكون الخيال نفسه قد اختفى"[1]، على أساس هذا المنهج العلمي اجتهد المختصّون السّينمائيّون في تطوير آليّة العرض السّينمائي ، و اشتغلوا على الآلة بداية أي الجانب التقني أكثر من انشغالهم بالجانب الفنّي الجمالي.

إنّ تاريخ السينما لم يكن ليكون له شأن ـ على ما هو عليه اليوم ـ لولا اختراع آلة السّيناتوغراف ، و ما سبقتها من محاولات و ما تلتها في حقل تجاربي تعدّدت مواهبه و تقنيّاته في مجال التصوير من كلّ أرجاء العالم الأوروبي ، و التي كان توماس ألفا إديسون (1847-1931) سبّاقا لاحتضانها بمصنعه الفوتوغرافي الذي كان بمثابة مخبر يقوم بتحليل أدقّ التّفاصيل بموجب الآلات و الأجهزة الخاصّة بالتّصوير ، و كان يساعده في ذلك الإنجليزي ديكنسون الذي أقامه رئيسا بمعمله و كلّفه بمهمّة تطوير الفكرة السّينمائيّة "حيث أصدر التّحذير الرّسمي الأوّل ضمن سلسلة طويلة من التّحذيرات ، بهدف حماية الأبحاث التّجريبيّة الجارية بمؤسّسته في ويست أورانج ـ نيوجيرسي"[2] و لم يكن التحذير الوحيد بل تلته تحذيرات أخرى سجّل بموجبها ـ توما إديسون ـ براءة

اختراعه لجهاز السيناتوغراف بعد أن كان في شكله البسيط و المحدود الوظيفة المعروف بالفونوغراف الذي لم يكن ليتّسع إلاّ لتصوير في إطار ضيّق ، و الحقّ أنّه سجّل اعترافه بفضل هذا الاختراع قائلا : "إنّ نواة فكرته جاءت من الزّوتروب ومن أعمال مايبردج و ماري و غيرهما ... "[3] وقد برع في تنسيق أفكار غيره من المخترعين لدرجة أنّه تمّ نسب اختراع السينما لشخصه "كان إديسون مخترعا يدرك أهمّيّة تسجيل حقّ الاختراعات التي يمكن صنعها بقصد الربح "[4] لذلك كان حويطا بكلّ فكرة ترد من قريب أو من بعيد من خلال معاملاته واتصالاته بمكتشفي أحدث أجهزة

العرض السّينمائي آنذاك.

ولعلّ المالّ هو العامل الوحيد الأساسي وراء تطوير السينما فنّا لهُ مؤهّلاته و قواعده التي يرتكز عليها ، سواء من حيث الغاية أو الوسيلة فالمال كان دائما " المصدر الذي يجري إليه وخلفه المنتجون و السينمائيّون "[5] فمنذ أوّل ظهور لجهاز الكاينتيوسكوب و حماس الجمهور يزداد يوما بعد يوم لمشاهدة هذه العروض الآليّة ـ الصورة و هي تتحرّك ـ الشيء الغريب عن الطّابع الفرجوي المألوف لديه و هو المسرح أو خيال الظّل أو عروض السيرك من ألعاب بهلوانيّة و سحريّة على غير ذلك، وكان هذا الحماس الفرجوي بطبيعة الحال مقترنا " برنين العملات المعدنيّة الذي يأخذ اللّب في شبابيك تذاكر الكاينتوسكوب "[6] الأمر الذي أعطى القوّة الدّافعة لإنتاج أروع الأجهزة كفاءة في مجال الصّورة المتحرّكة ، خاصّة و أنّ " إيرادات الكاينتوسكوبات [في ذلك الوقت كانت] محدودة نظرا لحقيقة أنّه لا يمكن لأكثر من مشاهد واحد استخدام الكاينتوسكوب في وقت واحد "[7] فقانون المال كان منذ بدايات ظهور السينما الحاكم الأوّل والأخير للإنتاج السّينمائي إلى يومنا هذا ، الأمر الذي يختلف عنه في المسرح فبمجرّد وجود عدد من الشّخصيّات ونصٍّ محكم دراميّا يمكننا إنتاج عمل مسرحي يعرض على خشبة مسرحيّة ، و لا يحتاج هذا الصّنيع إلى كثير من المال بقدر ما تتوقّف المهمّة على جهد الممثّل ، و كيفيّة آداء الدّور المنسوب إليه و من ثمّ يكفي تكاثف اجتهاد الممثّلين و المخرج معا لإنتاج عرض مسرحي رائع لا يستحقّ تكاليف باهضة كالإنتاج السينمائي ، و على الرّغم من قداسة المسرح إذ عليه " يقدّم الفنّانون إبداعات تساير التّطوّر الفكري و الأدبي و الفلسفي والسياسي لمجتمع ما ، ليس هذا فقط بل إنّ المسرح مطالب أن يقدّم القيم الجماليّة والأخلاقيّة ، ويجسّد النّماذج المثاليّة التي يجب أن يجتذبها المجتمع "[7] إلاّ أنّ السّينما سيطرت أو استغولت عليه ـ إن صحّ التّعبير ـ بتسميتها الفن السّابع و بقاء المسرح في درجة الفن الرّابع ، والحقيقة أنّه مسمّى اصطلاحي أطلقه عليها النّاقد الفرنسي ـ الإيطاليّ الأصل ـ ريتشيوتوكانودو منذ عام ١٩٢٣ " إذ أنّه يرى أنّ السينما تضمّ الفنون الستة العالميّة المعروفة السّابقة عليها في الزّمن ، في مقدّمتها العمارة و الموسيقى ، بالإضافة إلى الرّسم و النّحت و الشّعر والرّقص ، باعتبار أنّ السينما تجمع بين كل من طبيعة الفنون التشكيليّة وطبيعة الفنون الإيقاعيّة في وقت واحد ، ولهذا يسمّيها الفن السابع "[8] بالإضافة إلى وجود نوع من السّحر الخيالي الذي يتشكّل من " حركة أطياف الضّوء الصّادرة عن آلة العرض السّينمائي [الكاميرا] تتماوج في أجواء القاعة المظلمة ، حتى تسقط على شاشة العرض صورا [تتميّز] بأهم الصّفات المرئيّة للحياة بصفة عامّة وهي الحركة ذلك النوع من السّحر، الذي لا يزال يبهرنا حتى اليوم "[9]

والسّينما في تعريفا الدّقيق هي فنّ الصّورة المتحرّكة نسبة إلى الاشتقاق اليوناني لهاKinematos , Kinemaبمعنى " حركة " ، وهذا لا يعني أنّ هذه الأخيرة هي المحفّز الأساسي لظهور هذا الفن المتميّز ، بل وجدت في فنون أخرى لكن بتقنيّات مختلفة و أكثر تقليديّة ، ساهمت هذه الفنون ـ ما قبل السينمائيّة ـ بشكل أو بآخر في نشأة الفن السّينمائي ، إن لم نقل معها بدأ التّأريخ لظهور الفيلم الفوتوغرافي ، فقد " ازدهرت وسائل التسليّة البصريّة ، التي كانت تزداد إتقانا يوما بعد يوم ، ازدهارا واضحا خلال القرن الثامن عشر على ظهور الصورة المتحرّكة "[10] و لعلّ من أهمّ هذه الأشكال البصريّة نجد خيال الظّل و الديوراما ، الفانوس السّحري ، إضافة إلى التصوير الفوتوغرافي ...إلخ .

فمثلا خيال الظّل هذا اللّون الفنّي الذي عرفته حضارات الشّرق القديم كمظهر من مظاهر الفرجة السّحريّة ، و قد غزا دول أوروبا في الرّبع الأخير من القرن الثامن عشر و سجّل انتشارا واسعا في ساحاتها بعروضه المميّزة ، و أنشأت له دور عرض خاصّة حيث نظم 'غوته' في ثمانينات القرن نفسه مسرحا لخيال الظل في تريفورت، وعرض 'هنري' سلسلة من مسرحيّات وملاحم خيال الظل على مسرح 'القط الأسود' التبع لرودولف سالي، كما كان لسيرافين جهود معتبرة في هذا المجال بترويجه لهذا المسرح و العمل على توسيع آليّاته حتى وافته المنيّة عام 1784، وقد واصل النّهج من بعده عدد لا يحصى من المقلّدين و المنافسين المهتمّين بهذا الفن .

قدّم لنا خيال الظّلّ ببساطة الشّكل النّموذجي لمواصفات الشّاشة السّينمائيّة وطريقة تحرّك الأشياء بداخلها

بـعفويّة تامّة ، باسـتخدام تقـنيّات معيّنة تضفي للعرض مسحـة جماليّة خاصّة، ونظرا لما تضمّنه خيـــال الظّل من إرهاصات و بذور سينمائيّة فقد "جرت بعـض محاولات الإحيـاء الفنّـي لهذا الشّكل في القرن العشرين ، جاءت في اتّحـاد خيال الظل والسـينما في أفلام السّلويت للوت رينيجر "[11].

من جهة أخرى كان الفانوس السّحري لا يقلّ أهمّيّة و شعبيّة عن عروض خيال الظل ، ليزرع هذا الأخير بـــذرته في إيحاءات الصّورة المتحـرّكة للعين المشـاهدة ، و قـد نالت مكانته وشـهرته الواسـعة في القرن التاسع عشر بفضل اكتشاف الكهربـاء، ذلك أنّ " الكادرات أو (الصور) في الفيلم تقوم مقام الشّرائح في الفانوس السّحري " [12] وتظهر الصور تتحـرّك لكن في الحقيقـة الصّور لا تتحـرّك بـــل تبـدو و كأنّا تتحـرّك ، مثال ذلك الرّاكب في قـطار ، عندما ينظر إلى الأشـياء من الخارج تبـدو له تتحـرّك ، ولكن العكس القـطار هو الذي يتحـرّك ، والأشياء ثابتة في مكانها ، و الشخص النّاظر أيضا ثابـت في مكانه ، هذا ما يحصل بالضّبـــط مع الكادرات مقـــارنة بشـــرائح الفانوس السّحـري ، الشّرائح الزجاجيّة ثابـتة لكن بواسـطة الضّوء المسـلّط عليها يتمّ ضبط حـركيّة الشّيء المراد عرضه ، ومن أحـدث التجارب جودة و إتقـانا لتقـنيّة الفانوس السّحـري نذكر ـ على سبـيل المثال و ليس الحصر ـ تجربـة الفانتسـماجوري ـ Phantasmagoriaلكل من روبرتسـون من بـاريس ومن بـعده فليبسـتال من لندن و هو " جهاز لتحريك الفانوس مقتربا إلى شاشة العرض أو مبتعدا عنها مع تثبـيت البؤرة آليّا ، ممّا كان يحدث تكبـيرا أو تصغيرا للصّورة على الشّاشـة بشكل دراماتيكي " [13] أكثر حيويّة و حـركيّة ، بما يتناسـب وطبـيعة العرض الذي كان يقـــوم في أغلب الأحـــيان على طرافة و نكهة المشاهد، ممّا يحدث التسلية والمتعة البصريّة .

ويأتي دور التصوير الفوتوغرافي الذي كان قـد عمّ أرجاء أوروبـــا بحلول عام 1851 والجهود المبـتذلة لالتقـاط صور متحـرّكة ، ويذكر تاريخ اختراعه بالضّبـــط على أنّه عام 1839 ، وكان له دور معتبر في ضبط حـركة الصّورة ـ أي ضبـط تفصيلات الحركة ـ و في هذا السـياق يقـول المخرج و الناقـد السـينمائي أندريه بـــازان إنّ " ظهور الفن السينمائي يرجع إلى تضافر ثلاثة عوامل رئيسة أسـهمت في تشـكيل أوّل آلة للعرض السـينمائي وهـــي : أوّلا اكتشـاف ظاهرة اسـتمرار الرّؤية، وثانيا اكتشـاف التصوير الفوتوغرافي، وثالثا ابـتكار الملفوفة الشـفّافة "[14] ويولي اهتماما خاصّا بـــالتصوير الفوتوغرافي في مجال صناعة الصّورة المتحـــرّكة ، وكلّف الروّاد الأوائل الكثيرمن الجهد و البحـث الآلي ، نذكر منهم اختراع 'ماندي داغار–MandeDaguare فيما يخصّ كيفيّة الحركة بالتصوير الشّمسي، وتتالت التجارب من بعده، وهذه التقـنيّة الجديدة مقـارنة بـالتجارب التقـليديّة السّابقـة عنها تتماشـى " وفق قـانون اسـتمرار الرؤية لروجيه مع تقـنيّات الألعاب البـصريّة، لتظهر النّواة الأولى لمفهومي الديكوبـاج والمونتاج الذي يتميّز بهما الفيلم السينمائي الذي ظهر فيما بعد".[15]

ويعدّ لويسداجير ـ 1789-1851(Louis Daguerre) الفرنسي سبّاقا للتجربة الفوتوغرافيّة و رائد البانوراميّات في عصره، وهي عبـارة عن صور زيتيّة ذات محتوي درامي، وكانت " أوّل ديوراما – Diorama له في بـــاريس في يوليو 1822، والثانية في ريجانس بـــارك بـــلندن في سبـتمبر 1823، وكانت الديوراما تقـوم على إضاءة صورة بـــها أجزاء شفّافة من الأمام ومن الخلف، بطريقة شـديدة التعقـيد بمجموعة من المصابيح والغوالق لإحداث تأثير بتغير الإضاءة و تبدّل المشاهد "[16] و هي تقـــنيّة أخذها و طوّرها عن مصمّم المناظر الإلزاســـي فيليب دي لوثـــر بـــورج ، وتكنيك الأيدوفيوزيكـــن ـ Eidophusikonوهو عبـارة عن " وسيلة تسلية بـصريّة يتم فيها تكوين صورة زيتيّة ، على غرار المناظر المسرحـــيّة، من عناصر ذات ثلاثة أبـــعاد، تعزّزها مؤثّرات ضوئيّة رومانسيّة "[17] تعطي إيهام حي بطبيعيّة المنظر، بالإضافة إلى الاسـتفادة من محاولات روبـرت بـاركر قبـل دي لوثر بـورج وفكرة تعزيز الإيهام بالواقع الحقيقي ، و سجّلت الذّهول الفرجوي بـفضل التوظيف السّاحـر بتبـنّي المخبر الكيميائي للّوحـات الفنية الجامدة ليزرع فيها الحياة ، فكانت من أروع التقـــــنيّات لإظهار صورة فوتوغرافيّة على لوح مغطّى بمادّة كيميائيّة، وهكذا واصل الإبـــداع البانورامي إنجازاته حتى ستينات و سبعينات القرن التاسع عشر إلى أن ظهرت السـينما عام 1895، وما التصوير الضوئي الذي أشـار إليه بـازان إلاّ وسـيلة من وسـائل توضيح اسـتمرار الرّؤية للحـركة في أدق تفاصيلها ، هذا الجهد المتكاثف الذي ساهم بلا محال بولادة

الأداة السينمائيّة السّحريّة التي جمعت بين الآلة و الفن فيما يسمّى بالكاميرا.

إنّ جمال الصّورة المتحرّكة يكمن في جماليّات المونتاج نفسه ، فمنذ أن ظهرت السينما ارتبط تواجدها بمفهوم المونتاج - Montageالذي يعني التركيب و الجمع و الوصل ، و حتى في حالات القطع يتمّ إعادة اللصق من جديد حتى تكتمل بنية الشريط السينمائي على أصولها الصّحيحة والتي " تقوم أساسا على عمليّتي القطع واللّصق وتركيب اللقطات في السّياق الطبيعي ليطابق السّرد الفلمي أو التقطيع الفنّي ، الذي وضعه المخرج مع المؤلّف في معظم الأحيان"[18] و عليه يعرّف المونتاج بأنّه عمليّة فنّيّة محظة في فلسفة الشريط السينمائي تقوم على ما يسمّى بالتّوليف - بمعنى انسجام وتآلف المشاهد صوتا وصورة - والتي تتطلّب مضامينها وسائل التعبير الفنّي الخاصّة النّاتجة عن تقنيّتي القطع و اللّصق اللّتين تتمّان في غاية الدّقّة و التركيز وصولا إلى المشهد التّوليفي أو المركّب والموحي في الأخير برؤية الكاتب أو المخرج ، والوسيط المشترك في كلّ هذا هو 'المونتير 'Moniteur-التي تسند إليه عمليّة المونتاج.

فالكاتب السّينمائي يضع السّيناريو والذي نعني به الصّياغة المكتوبة للفيلم ، ومن ثمّ يأتي المخرج ليترجم النص عبر لغته السّينمائيّة المتمثّلة في الكاميرا باعتبارها ذلك النّوع من السّحر الذي لا يزال يبهرنا لحدّ السّاعة عبر حيلها الخدعيّة في تجسيد المشاهد وتحديد نوعيّة اللّقطات - قريبة أو بعيدة أو متوسّطة المدى - يتمّ تصنيعها حسب مقتضيات ومستلزمات الحدث السّينمائي ، وهذا ما يستدعي أيضا ضبط مواقع التّصوير بكلّ طواقمها وكوادرها الفنّيّة مثل طاقم هندسة المناظر والتّشخيص والتّصوير وطاقم الصّوت والإضاءة والماكياج إلى غير ذلك ، لذلك و في المرحلة النّهائيّة يأتي دور المونتير - بمعنى آخر مركّب الفيلم أو مؤلّف الفيلم - ليأخذ ما تمّ تصويره من شرائط صورة و ما تمّ تسجيله من شرائط صوت إلى غرفة المونتاج، وهي عبارة عن حجرة مخصّصة لعمل طاقم المونتاج ، أين تتمّ عمليّة تصنيع الشّريط ، الّذي يمكن بواسطته عرض الفيلم صوتا وصورة في شكله النّهائي، فالمونتير " لا يتعامل مع الألفاظ ولا مع الأشخاص بقدر ما يتعامل مع مادّة الفيلم ذاتها "[19] ، ويشترط في هذا الفطنة و الموهبة و الحس الفنّي لأنّ الفيلم السّينمائي على

وجه العمـوم " يســـتمدّ أعظم أهمّيّته من المونتاج "[20] لنصل في الأخير إلى ما نسمّيه بـالمونتاج الذّكي ـ Intellectual Montage المتميّز بـالعملين الفكري والعقـلي، والنّابـع من العقـــل لا من العاطفة أو الخبرة، والمنهمك في لحظة عمل المونتاج في نشـاطات تتطلّب تفعيل العقل على نحو إبداعي، وهذا النّوع الرّاقي و الأمثل في عمليّة المونتاج أطلق عليه تعبير المونتاج التعبـيري ـ Expressive Montage أي المعبّر عن تلاحـم الصّور واتّحـادها ، وفي اسـتمراريّة و اتّصال لا ينقـطع ، يمنح تأثيرا رائعا للأفكار والموضوع السّينمائي، بـــفضل جماليّات خاصّة يتعامل ويرعاها [المونتير] دون إبـــطاء أو تفريط "[21]، لذا وجب على المونتير أن يكـون حـــذرا وحـــويطا بمجريات العمل السّينمائي، ليظهر في الأخير لمسته الجماليّة على الفيلم المشـكّل في النّهاية و الذي نراه من خلال شاشة العرض السينمائيّة .

هذا النّوع من المونتاج ـ فقـط ـ هو المطلوب لتجسـيد ذلك السّحـر الخيالي للحركة وكأنّها الحقيقة المرئيّة للحياة مجسّدة على الشّاشة الآليّة، والتي لا تنمّ إلاّ عن إشارات في شكل أطياف ضوئيّة تصدر عن آلة العرض السّينمائي ـ الكاميرا ـ لتتشـكّل في الأخير الصّورة في أتمّ معطياتها الطّبيعيّة ، فالسّينما تبقى دوما في أبسط تعريف لها وتعبير عن ماهيتها هي " فنّ إحـياء الصّورة على شاشـة العرض من خلال الحركة "[22]، لأنّها تصوّر الحركة البشريّة كما هي في الطّبيعة وعليه فهي " كتابة للحـركة عن طريق الضّوء، ومن ثم فالعالم كلّه سـيكتب الحركة ابـتداءً من نهايات القـرن التاسـع عشـر ضوئيّا ، وسيسـجّل عالمه كما يرى في الواقـــع ، وإن تجاوزه في مسحـــات ســـوريـاليّة ورومانسيّة، وسيطلق عليه كما فعل روّاد علم جمال السّينما : كتابـة و حركة موسيقى الضّوء " .[23]

إنّ السّينما ليسـت اختراعا فحسـب ، بقـدر ما هي حـــالة تطوّر معقّدة لما تنطوي عليه من عناصر أساسيّة تشـترط لظهور الصّورة على الشّاشـــة، وهي أربـــعـــة " الجماليّات والتّقـــنيّة والاقـــتصاد والجمهور"[24] وفي كلّ الحـالات لا يمكـن إهمـال عنصـر عـن آخـر، فجدّيّة العمل السّينمائي تكمن في تآلف هذه العناصر كلّها والتحامها في بعضها البعض وهو ما يعطينا أحسن تفسـير للظّاهرة السّينمائيّة في أسمى آفاقها الإبداعيّة .

الهوامش

1- ألبرت فولتون ، السّينما آلة و فن ، تر: صلاح عـز الديـن و فـؤاد كامل ، مكتبة مصر ـ الفجالة ـ القاهرة ، د ط ، 1958 ، ص 34

2- ديفيد روبنســـون ، تاريخ السّينما العالمية (1895ـ1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط ، 1999 ، ص 20

3- السّينما آلة و فن ، م ن ، ص 38

4- ألبرت فولتون ، م ن ، ص ن

5- هاني أبـو الحســن ســلام ، جماليّات الإخراج بـين المســرح و السّينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ـ الاسـكندرية ، ط 1/ 2008 ص 85

6- تاريخ السّينما العالميّة (1895ـ1980)، م ن ، ص 21

7- ديفيد روبنسون ، م ن ، ص ن

8- ناجي فوزي ، آفاق الفن السّينمائي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ـ القاهرة ، د ط ، 2003، ص 6

9- ناجي فوزي ، م ن ، ص ن

10- تاريخ السّينما العالميّة 1895ـ1980)، م ن ، ص 12

11- ديفيد روبنسون ، م ن ، ص ن

12- ألبرت فولتون ، السّينما آلة و فن ، م ن ، ص 34

13- ديفيد روبنسـون ، تاريخ السّينما العالمية (1895ـ1980)، م ن ، ص 15

14- مجمد شرقــي ، العولمة الثقــافية و منظومة العرض السّينمائي ـ دراسة تحليلية نقدية ـ بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه ، إشراف : د. ميراث العيد ،جامعة وهران 2011/2012 ، ص 115

15- محمد شرقي ، م ن ، ص 118

16- ديفيد روبنسـون ، تاريخ السّينما العالمية (1895ـ1980)، م ن ، ص 13

17- تاريخ السّينما العالمية (1895ـ1980)، م ن ، ص ن

18- هاني أبـو الحســن ســلام ، جماليّات الإخراج بـين المســرح والسّينما، م ن ، ص 18

19- جماليّات الإخراج بين المسرح و السّينما، ص 128

20- ألبرت فولتون ، السّينما آلة و فن ، م ن ، ص 227

21- جماليّات الإخراج بين المسرح و السّينما، م ن ، ص 128

22- ناجي فوزي ، آفاق الفن السّينمائي ، م ن ، ص 65

23- مجمد شرقي ، العولمة الثقافية و منظومة العرض السّينمائي ، م ن ، ص 122

24- ديفيد روبنسـون ، تاريخ السّينما العالمية (1895ـ1980)، م ن ، ص 7