جماليات اللّغة السّينمائيّة

بقلم
د/ نجيب بخـوش(*)

ملخص

أكّد روّاد الدراسات والبحوث الأولى في جماليات السينما على أصالة السينما واستقلاليتها كأحد الفنون التعبيرية الجديدة، كونها لديها نفس خصائص وقواعد اللغة العادية التي تعتمدها في خطابها السينماتوغرافي. هذا الأخير الذي يهدف من خلال أدواته المبتكرة إلى التعبير بطريقة صحيحة ودالة عن الأفكار من خلال متتاليات للصور المتحركة التي تشكّل في النهاية فيلمًا.

الكلمات المفتاحية: اللغة- السينما- الفنون- الجمال.

مقدّمة

عرفت السينما بعد ظهورها منذ العرض الأول الذي قدّمه الأخوان "لويس وأوغست لوميير et Auguste Lumière Louis" سنة **1895** في باريس، تطوّرات كبيرة تقنيًّا وفنيًّا جعل الاهتمام بها يتزايد، فكانت مادة لدراسات وبحوث عديدة، بدأت في السّنوات القليلة التي أعقبت ظهورها مباشرة، حاول من خلالها الدارسون الكشف عن سر القوة التأثيرية لهذا الفن الجديد في جمهور مشاهديها، ممّا جعل توجّه جلّ هذه الدراسات يركّز على خصائص الأدوات والقواعد التعبيرية التي يعتمدها المخرجون في تقديم أفلامهم، والمضامين التي تعكسها، الأمر الذي جعل التساؤل يُطرَح حول مدى قدرة السينما على امتلاك لغة خاصة بها تساهم في تشكيل رسالتها المباشرة وغير المباشرة، وتبلغ أهدافها الدلالية والجمالية في مخاطبة جمهورها.

1- ماهية اللغة السينمائية :

تشكّل الصورة الأداة الأساسية المعتمدة داخل الفيلم السينمائي ومادته الفيلمية الأولية، ولكنها الأكثر تعقيدا أيضا، لأن تكوينها يتميز، بالفعل، بازدواج عميق: فهي نتاج نشاط

(*) أستاذ محاضر "ب" بقسم العلوم الإنسانية ـ كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ جامعة بسكرة.
bnadjib23@yahoo.fr

أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدّم إليها بدقة وموضوعية. غير أنها في نفس الوقت، نشاط موجه في الاتجاه المحدد والمرغوب فيه من طرف المخرج، فالفيلم شبكة مبنية للعديد من القوانين: منها ما هو خاص بالسينما، ومنها ما هو غير خاص بالسينما، وهنا تمّ طرح التساؤل حول ماهية اللغة السينمائية، وما مدى امتلاك هذه الأخيرة لخصائص "اللغة" ؟ وهل تستلزم شروطًا لتوفرها فقط كما هي في حد ذاتها، أم تتدخل فيها قدرة وسلطة المخرج في بناء المعنى والدلالة ثم قدرة وسلطة المُشاهِد- المتلقي في إعادة إنتاج ذلك؟ (1)

فمنذ بداية تاريخ السينما تمّت مقارنة السينما باللغة الطبيعية، حيث ساد الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها ونحوها وصرفها، وهي في ذلك تقوم على الكتابة السينمائية باعتبارها كتابة لها بناء و"نحو" وتركيب وأسلوبية وبلاغة وتلفظ، وفي هذا تقترب هذه الكتابة، من خلال نظامها اللغوي التعبيري وسائر أنظمتها الإشارية، من اللغة الشعرية، خاصة على مستوى تمفصل الصورة بالمعنى البياني والبلاغي على أساس التمييز، في الوصف والتحليل والقراءة النقدية أو المقاربة التفكيكية لمتواليات الفيلم ومقاطعه ووحداته، بين الصورة بالمعنى الحرفي "l'image" والصورة بالمعنى المجازي "la figure"، وحينئذ قد تتحوّل بعض الصور أو اللقطات إلى مجازات واستعارات وكنايات كالتي نجدها في الشعر واللغة أصلاً، وهنا ينبغي أن نضيف إلى خصائص الاقتصاد والكثافة والإيحاء والانزياح خصائص الخطاب والملفوظ، وقبلهما وبعدهما، خصائص "النص"، ويمكن تميز القواعد والقوانين التي تتحكّم في اللغة السينمائية على النحو التالي:(2)

أ – القوانين الخالصة: وهي المتعلقة بحِرَفية السينما، وتتمثّل في حركات الكاميرا المتنقلة (travelling) والاستعراضية (panoramique)، واللقطات المتنوعة (عامة، متوسطة، قريبة، أمريكية..)، التركيب(المونتاج)، الخدع السينمائية، الإيقاع (التبطيء، التسريع)، أدوات الربط والانتقالات (الوصل، التلاشي)..إلخ.

ب – القوانين غير الخالصة: وتدخل في زمرتها مجموعة من المكونات المأخوذة من حقول أخرى كالموسيقى، الحوار، الديكور، الملابس..إلخ

استنادًا إلى ذلك يمكن القول أن السّينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها، وسبق "لبودفكين Poudovkine" أن عرّف تشابه مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية كالتالي: "إن المونتاج هو اللّغة التي يتحدّث بها المخرج إلى جمهوره، واللّقطة تمثّل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة، والمشهد يتألّف من الصور، كما تتألّف الجملة من الكلمات"، فاللّغة في السينما مثل كل أنواع الحديث لفظية وغير لفظية، هي بالدرجة الأولى رمزية، فهي تتألف من نظام معقّد للعلامات

يتم بشكلٍ واعٍ أو غير واعٍ حلّ رموزه أثناء المرور بالتجربة الفيلمية.(3)

2-بدايات البحث في جماليات اللغة السينمائية :

تعود بداية الدّراسات الجمالية في اللغة السينمائية إلى سلسلة من الكتابات النقدية شملت آراء فلاسفة ومخرجين وكتاب سيناريو حول الفيلم السينمائي اعتنت بصفة خاصة بشكل ومضمون هذا الفن الجديد، ففي فرنسا صدرت مقالات بداية من سنة **1911** للإيطالي "ريشيوتو كانودوRicciotto Canudo "، وفي بولندا بداية من سنة **1913** لـ:"كارول إيرزيكوفسكي Karol Irzykowski"، وفي ألمانيا صدر في نفس السنة عدد من الكتبَ من تأليف: "ه.لانكا H.Lenka و"ه.هافكرH.Hafker "و" إ.ألتنلوه E.Altenoh "، كما صدرت دراسة سنة **1915** للشاعر الأمريكي" فاشال ليندساي Vachel Lindsay "بعنوان" فن الفيلم Art of Film ".(4)

كما صدرت في فرنسا أيضًا بداية من **1912** مجموعة من المقالات حول جماليات السينما بأقلام صحفيين ونقاد أهمهم: "لويس ديلوك Louis Delluc" و" ل.موسيناك L.Moussinac" و"جيل دولوز"Gilles Deleuze و"جيرمان دولاكGermaine Dulac"، و"جون ابستاين Jean Epstein"، لتشكّل سنة **1917** سلسلة متتابعة تحمل عنوان فن الفيلم السينمائي تهتم بنشر جماليات الفن السينمائي بين الجماهير الفرنسية والأوروبية.(5)

وارتقت الجمالية السينمائية مع حركة التطور السينمائي وتياراتها الجديدة التي استوعبت أسس علم الجمال السينمائي وتقييمه عمليا في أفلامها بما قدّمته من لغة سينمائية جميلة في كوادر فيلمية منتقاة، دون الإخلال بالموضوع أو القصة السينمائية، كما أضافت رؤى جديدة للخطاب السينمائي ميّزته عمّا سبقه، وهو ما سجّله روّاد السينما الطليعية الإيطالي" ر.كانودو R.Canudo" والألماني "ه.ريخترH.Richter " والمجري" موهوي نوج لاسلو M.N.Laszlo " والروس "ليف كوليتشوف Lev Kulesov " و"دزيغا فيرتوفDziga Vertov" و" ايزنشتين Einstein "و "بودوفكين Poudovkine" من خلال التركيز على آليات التعبير السينمائي.(6)

3-تطوّر الدراسات الخاصة بجماليات اللّغة السينمائية :

حدث في منتصف سنوات الستينيات تحوّل كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنيوية والسيميولوجيا، وكان الهولندي "جان ماري بيترس Jan Marie Peters" من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذه الإشكالية، حيث تقف دراسته الأولى التأسيسية "بنية اللغة السينمائية" التي نشرت عام **1961** على رأس قائمة البحوث الجديدة المهمّة، وقد عرّف السيميولوجيون خاصة أنه رغم أنّ اللّغة والفيلم ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال،

فهما يختلفان، من جهة أخرى، في أن الفيلم ليس له نظام لغة، ولعلّ هذه المقارنة توضّح ما عناه" كريستيان ميتز Christian Metz"، حينما اعتبر الفيلم لسانًا بدون لغة، أو حينما عقّب على ذلك "امبيرتو ايكوUmberto Eco"، وعدّ الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة. (7)

هذا الأمر دعا بـ "دولوزDeleuze " إلى التأكيد على البعد الفلسفي للسينما من خلال إشارته إلى أن "نظرية السّينما هي ليست نظرية حول السّينما وإنّما حول المفاهيم التي تثيرها السّينما"، حيث تساءل عن إمكانية اعتبار السينما فنًّا كباقي الفنون أم أنّها فنيّة على طريقتها. (8)

أما الفرنسي "جان ميتري Jean Mitry " فأشار في مؤلّفه "جماليات وسيكولوجية السّينما Esthétique et psychologie du cinéma"، إلى أن السّينما أيضاً لغة، رغم أنه كان يراها في البداية مجرّد تسجيل لعرض بصري يعيد من خلاله إعادة إنتاجها للواقع، لكنّها في النهاية أنتجت أدواتها التعبيرية التي جعلت منها لغة لها نظامها العلاماتي (بالتعبير السوسيري)، وهي بهذا تشابه اللّغة اللفظية طالما أنها تشاركها في خاصية إيصال المعنى إلى المتلقي. (9)

4-اللّغة السّينمائية وإنتاج المعنى في الفيلم السينمائي :

لا تشير اللّغة السينمائية فقط إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى، وصنع الدلالة، من خلال زاوية الرؤية واللون والتقطيع والتقديم والتأخير والإبطاء والإرجاء والتقريب، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تتعاضد لتشكيل المعنى، اعتماداً على الصورة باعتبارها البنية الأساسية لتلك اللغة، ليس كعلامة بصرية فقط، وإنما كأيقونة وشيفرة ودال ومرجعية، بمعنى أن اللغة المكتوبة وهي تنتقل من حاضنها اللساني تتضاعف دلالاتها ضمن فضائها السيميولوجي، بحيث تتصعّد الصورة المبسّطة غير القابلة للتجزئة من حدّ الإبصار إلى مستوى الرؤية، أي تشكيل خطاب بصري بقواعد تركيبية، تحوّلها إلى كتلة مختزنة بالدلالات. (10)

ويتوقّف معنى الصورة السينمائية على الصور السابقة لها في الشريط، فتوالي هذه الصور يخلق واقعًا جديدًا، وهو ما جعل "لينهارت Leinhart" قياسًا على تجربة "بودفكين" يركّز على ضرورة إدراج مدة لكل صورة تتضمن تقاسيم الوجه، فالمدة القصيرة تلائم الابتسامة،

والمتوسطة تلائم الوجه اللاّمبالي، بينما تناسب الطويلة التعبير عن الأسى. (11)

ويمكن الاستدلال على عملية إنتاج المعنى في الفيلم السينمائي من خلال بعدين : (12)

أ- البعد الأول : يتعلق بمضمون الفيلم السينمائي :

-المضمون السّردي : يتعلق أساسًا بما تحمله المتتالية وتحكيه، ثم درجة أهميتها بالنسبة للشريط ككل، وكأنها تمثّل فقرة داخل نص.

- المضمون الدّلالي: يتمحور حول كل ما يمكن مشاهدته من ديكور، وملابس، وإكسسوارات، وأيضًا حول ما يسمع من خلال الحوار والمنطوق والموسيقى.

- المضمون الإيحائي: الذي يستقي معناه مما يستنتج من خلال ما تنتجه وضعية الممثّل الرئيسي، وعلاقته وسلطته بالنسبة لباقي الممثلين أمام الكاميرا.

- المضمون الرمزي: يتجلّى من خلال كيفية التعرف على بعض الرموز الثقافية والتاريخية الصومعة مثلاً كمرجع ديني وعمراني، والتمييز فيما بينها.

ب- البعد الثاني : يتعلق بشكل الفيلم السينمائي:

. التقطيع المشهدي: ونعني به تحديد المشاهد وترتيبها مع النظر إلى سلم اللقطات (من خلال المونتاج)، وكيفية الربط بين الأولى وبين والثانية (من خلال الانتقالات)، وينصب الاهتمام في هذه المرحلة على البنية الشكلية للقطات ثم عددها.

. تركيب الصورة: وكذا وضعها داخل الكادر والذي يهتم أساسا بتنظيم العناصر المرئية داخل إطار الشاشة، أي هل ستكون في المركز أم في الهوامش أو خارج إطار الصورة.

. موضع الكاميرا وزاوية النظر: يعكسان مستوى التقاط اللقطة أي على مستوى النظر حسب قامة الشخص، وكذلك كيفية التقاطها : من زاوية موضوعية أو محايدة أم من زاوية ذاتية؟

. حركات كل من الممثل والكاميرا داخل الفضاء: ونقصد بها مدى ثبات الكاميرا أو متابعتها للموضوع المستهدف، ثم مدى الأهمية والمدة الزمنية التي سيحظى بها كل من الديكور والفضاء خلال التصوير، من دون إغفال الاتجاهات التي سيتخذها الممثل بها في ذلك الأشياء المتحركة.

. رمزية الألوان ونوعية الإضاءة: وتلعبان نصيبهما الهام في خلق أجواء اللقطات، وتسترعي هاته القضايا اهتماما خاصا عندما نريد الوقوف مثلا على مصادر الإضاءة،أي هل هي بارزة أم خفية، ثم هل هي مركّزة أم موزعة على أكثر من مكان لخلق تضاد بين الظل والضوء بغية تحقيق مشاعر وأحاسيس معينة.

. التوقيت والإيقاع: ونقصد به المدة الزمنية التي ستستغرقها اللقطات وكذا الطرق التي سيعالج بها المخرج منظوره للزمن سواء من خلال أنواع الحذف،أو الفلاش باك، كما نقف عند تناوب اللقطات بين القصيرة وبين الطويلة، ثم التناوب بين المشاهد الداخلية والخارجية التي يكون الهدف منها أحيانا خلق نوع من البطء أو السرعة في السرد.

. الصوت:حيث ننتبه لترتيبه وتركيبته داخل الشريط الصوتي، ومدى حضور عناصره المكوّنة من مؤثرات صوتية وموسيقى وحوار.

والصورة بهذا المعنى وحدة بنيوية لها منطقها الداخلي، فهي تتحرك على أبعاد تتجاوز المرئي

إلى الحسّي بكل تجلياته الصوتية والحركية، بحيث تتحول كل صورة إلى رمز، وهي لا تعمل بمفردها، بل ضمن متوالية من اللقطات تنتظم في وحدة كبرى تتآلف فيها الألوان والأصوات والأضواء والظلال والإيقاع داخل ما يُعرف بالتكوين، الذي يولّد بالضرورة الأثر الدرامي، والذي يمتد إلى الأثر الشعوري التفاعلي عند المُشاهِد، وهي المهمة التي تنشدها اللغة السينمائية من خلال استثارة مكامن التعاطف والدهشة والغضب والرقة عند المُشاهِد. [13]

5-مستويات التعبير في الفيلم السّينمائي :

يقوم التّعبير السينمائي على مقاربة قوانين اشتغال خطابه من حيث هو "قصة" (سرد، حكي)، ومن حيث هو "نص" (له بداية ونهاية، له انغلاق ثم انفتاح على مستوى المشاهدة ثم التأويل)، ثم من حيث هو "ملفوظ"، أي "قول" متعلّق بمتكلّم واحد هو المخرج أو بعدة متكلّمين كالشخصيات مثلاً، كما هو مرهون أيضًا بسياق ثقافي وجمالي وإيديولوجي، وهو في هذا يعتمد بناء نماذج تصورية وصفية تساهم فيها اللسانيات بكل مدارسها واتجاهاتها المتلاحقة، خاصة اللسانيات البنيوية واللسانيات الوظيفية واللسانيات التوليدية واللسانيات التداولية، إلى جانب مساهمة لسانيات الخطاب ولسانيات النص اللتين تنحدران، في مجمل فرضياتهما، من اللسانيات البنيوية، ومعهما لسانيات التلفظ، وذلك من خلال مفاهيم الدال والمدلول والتّدال والدلالة والإبداعية والإيحاء والإنجاز والنحوية والمقصدية، وكلّها مفاهيم تنبّأت بها، نسبيًّا، لسانيات " فرديناند دي سوسير Ferdinand Desaussure " ومن جاء بعده، وتلقفتها ثم أحكمت صياغتها اللسانيات التوليدية، على يد" نعوم شومسكي Noam Chomsky "، غير أن هذه اللسانيات المذكورة تبقى قاصرة متى لم تشفع بسرديات الخطاب السينمائي التي من شأنها أن تضيء جوانب المحكي في هذا الفيلم أو ذاك. [14]

وعلى الرّغم من أن اللقّطة لا تشابه الكلمة والمشهد لا يشابه الجملة، كون الفيلم أصلاً لا يمتلك- مثل اللغة- نظاماً خاصاً يجعل منه لغة، فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدّال عن المدلول على أساس المواضعة والاعتباط، أما الصور فهي علامات أيقونية، تقوم على أساس مشابهة ما تدل عليه، وكما تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه، تملك الصورة علاقة أيقونية مباشرة بما تدل عليه وتصوّره، فقوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتطابق فيها الدال والمدلول. [15]

وعلى أساس هذه الإشكالية جرت – تاريخيّاً– مساعٍ عديدة لمحاولة البرهنة على وجود "تمفصل(تقطيع) مزدوج" في التعبير السينمائي، يتناظر مع وجوده في اللغة، فطبّقه "رولان بارت RolandBarthes " من خلال المستويين "التعييني "Dénotation و"التضميني Connotation "

على العمليات الدلالية في الفيلم السينمائي، ويحدث التضمين عندما تغدو نفس العلامة، الناتجة عن علاقة سابقة بين الدّال والمدلول، دالاً على مدلول جديد، وهذا يعني أن التعبير في السينما يمكن أن يتحوّل بدوره، عبر حضور العلامة الأيقونية، إلى تضمين، إلى دال، يبتكر كل مرة مدلوله، ولعلّ هذا ما دفع "كريستيان ميتز" إلى التأكيد على أن قدرة الفيلم في التعبير عن معنى، لا تكون وفقًا لأفكار مسبقة أو مستعارة، إنّما عبر تنظيم عناصره في الزمان والمكان، وهو ما جعله يقول إن: "الكاتب يستعمل اللّغة، أمّا السّينمائي فإنه يبتكرها"، ويستنتج "ميتز" بعدها أن: "السّينما فن حين تصبح لغة"، وهنا وضع "ميتز" أمامنا جوابين: الأول الذي تبيّنه "الواقعة" التاريخية، وهو أن السّينما تطوّرت، بالدرجة الأولى، إلى سينما سردية تروي حكايات، والثاني يتعلّق بتتابع الصور واقترابه، كمعنى، من العبارة الملفوظة، مما قاد إلى اعتبار اللّقطة المنفردة كعبارة سردية صغرى. (16)

وإذ نتحدّث عن الصورة، فإننا نُعيّن فيها مستوى خاصاً من اللّغة، يقارب هذا المستوى طبيعة اللّغة – خارج الفيلم – كلّما كان نسقاً إشاريّاً أكثر منه حواريّاً، يرتكز في فاعليته الصورية على العلاقات والعلامات الإيقونية (الإيحاءات والحركات) بشكلٍ يمنحه طاقة إيحائية وشحنة عاطفية انفعالية تحفّز المتلقي على مراقبة التمثيل المحترف لحيوية الكلمة المُشفَّرة (وفقاً لرأي" يوري لوتمانYury Lutman ")، فيكون أنسب –حسبه– لبحث سيميولوجية الفيلم ودلالاته التّوسع في قراءة متنه الجمالي. (17)

ويميّز "ميتزMetz" هنا بين من يتحكّم في الفيلم، وبين من يشاهده، وهما عبارتان غير مترادفتين، حيث تحيل الأولى على زاوية نظر المؤلّف وتحيل الثانية على زاوية نظر الشخصية، وعلى هذا الأساس يقترح التقابل بين التّماهي السّينمائي الأول وبين التّماهي الثانوي، وبين التّماهي الأساسي للكاميرا ومختلف مستويات التّماهي مع الشخصية، فعندما تقتصر الكاميرا على مرافقة شخصية تسير، بواسطة حركة بانورامية ماسحة أو تنقلية ملاحقة لحركتها، فإن التّماهي مع الكاميرا لا يلعب دورًا قصصيًّا معيّنًا، كما لا تملك الكاميرا من زاوية نظر سردية أيّ موقعٍ واردٍ، أمّا إذا كانت حركة الكاميرا خلافًا لذلك متبوعة بلقطة لامرأة تدير وجهها فإن المُشاهِد يتماهى مع زاوية نظر الشخصية وهو ما يعرف بزاوية نظر داخلية، وهذا ما يختلف تمامًا عن الحركة التنقلية الذاتية. (18)

6-دلالات الزمان والمكان في اللّغة السّينمائية :

ينبغي في دراسة الزمان في السّينما التمييز بين التاريخ والمدة، فبالنسبة للتاريخ يمكن أن يُوَضّح ذلك من خلال اللجوء إلى العناوين التفسيرية التي توضع في بداية الفيلم، أو عبر الإشارة إلى

حدث تاريخي يكون موعده محدّدًا بدقة، أو من خلال دلالة اللباس المستخدم الذي قد يعكس حقبة زمنية معينة.[19]

أمّا التعبير عن المدّة فيكون من خلال التركيز على سير الزمان أو إبراز انقضائه، باستخدام أدوات فنية من خلال المونتاج عبر التركيز على اللحظات التي لا يدور فيها شيء عملي بل التي تكون مدتها مفعمة بالحياة بالاعتماد على لقطات طويلة وقليلة العدد.[20]

وتعتبر دراسة "جيل دولوز" المتميّزة حول السينما في جزأيها : السّينما –الحركة (1983)، والسّينما – الزمان (1985) نتاجًا لهيمنة كل ما هو سمعي بصري على العصر، حيث سيركّز من خلالها على العلاقة بين ثنائيتين مهمتين وهما: الزمان والفكر والسينما والفلسفة.[21]

فاللّقطة هنا –حسب دولوزDeleuze– هي بمثابة الصورة –الحركة التي تسمح بإبراز التقطيع المتحرّك لديمومة الزمان التي تتبدّل باستمرار، وبذلك تبرز الصورة –الحركة كأول تميّز يمكننا القيام به داخل مجموعة الصور والعلامات، حيث يمكن أن تتحدّد هذه الصورة وفق ثلاث مستويات:" الصورة –الإدراكimage-perception "، و" الصورة–الإحساس image-affection "، و" الصورة–الفعل image-action "، ويمكن ربط هذه المستويات بسلّم اللّقطات، فاللّقطات العامة تلائم الصورة – الإدراك، واللّقطات المتوسطة تلائم الصورة –الفعل بينما تناسب اللّقطات الكبيرة الصورة –الإحساس، وينتج من التحليل السّابق ملاحظتين هامتين :

*الملاحظة الأولى: هي أن السّينما لا تنتج سوى صورة غير مباشرة للزمان، إذ يبدو الحاضر هو الشكل الوحيد الذي تقدّم به الصورة السينمائية، سواء أعطي الامتياز إلى الصورة –الحركة في ذاتها(اللقطات) أو إلى تركيباتها (المونتاج).

* الملاحظة الثانية: هي أن التجسيد الداخلي للإدراكات الممتدّة بالأفعال انطلاقًا من الأحاسيس تشكّل خطاطة حسيّة حركيّة، فالسينما لا تتوقّف عن إظهار شخصيّات تصدر عنها ردود أفعال، بعد إدراكهم لمواقف أحسّوا بها، وعليه يمكن القول بأن السّينما البارزة في أفلام الحركة بأنها سرديّة ناتجة على أساس هذه الخطاطة الحسيّة الحركيّة.[22]

أمّا المكان فتعالجه السّينما بطريقتين : فهي إمّا أن تكتفي بأن تعيد بناءه، وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا، أو فهي تحقّقه بخلق أبعاد مكانية إجمالية وتركيبية يدركها المُشاهِد من تراكب وتتابع أماكن جزئية، قد لا تكون لها أي علاقة مادية فيما بينها، وهنا يمكن استحضار تجربة " ليف كوليتشوف" في تركيب اللقطات من خلال ما كان يدعوه بِ" الجغرافيا الخلاّقة" في عملية الإخراج للفيلم السينمائي.[23]

إن شيوع الاختيار المكاني باقتطاع الأجزاء المكانية والخطوط المرئية للحدث ومتابعة تدفق

الأفكار وتبدل مشاعر البطل وأحاسيسه، واعتماد المنطق النسبي في علاقة المكان بالزمان تعتبر أساس جمالية المونتاج السينمائي، فاللقطة القريبة مثلا (close up) ليست لها معايير مكانية فحسب، وإنما هي تمثل مرحلة يتم التوصل إليها أو تجاوزها في التطور الزماني للفيلم.(24)

هذه الواقعيّة السّينماتوغرافية في تأليفها بين عنصري الزمان والمكان، لا تتطوّر إلاّ من خلال تناظرها وتقابلها مع أنواع أخرى من التمثيلات، وليس مع الواقع ذاته، كون الاعتقاد بموضوعية وحياد الكاميرا أمر قد تجاوزته السينما لصالح ضروريات تقنية وجمالية يُوظَّف فيها الزمان والمكان لأغراض فيلمية مختلفة.(25)

7-البعد السّردي والشّعري في اللّغة السّينمائية:

يمكن مقابلة ما تؤدّيه اللّغة السّينمائية بشكل تناظري مع لغة الرواية، أي ككتابة مقابل كتابة، الصورة مقابل الكلمة مثلاً، وما يتداعي عن ذلك من سرد وحوارات، حيث يمكن مماهاة العناصر اللغوية بما يقابلها من مكونات بصرية، إلا أن ذلك التقابل سرعان ما ينزاح عندما يتعلّق الأمر بالسّينماتوغرافي، حيث تدخل العملية في طور تعبيري مغاير تتأكّد فيه وظيفة وجماليات المونتاج، وإذا كانت السينما مزيجًا تركيبيًّا لسردين، أي من الكلمة والصورة، فإن الكلامي يتناقص بالضرورة قبالة البصري مقارنة بالنص الأدبي، بمقتضى آليات التقطيع والتحليل والبناء البصري المؤكد على الأبعاد السيميولوجية.(26)

لا تقتصر قراءة وتحليل الفيلم السّينمائي على الجانب التقني والوصفي والتحليلي، وإنما يتعدّى ذلك إلى الجانب السردي، وقديمًا كان يتم التعليق على الأفلام الصّامتة عبر تنميق الكلام، حيث كانت تنصهر داخل الفيلم طريقة خاصة للسرد، من خلال تناوب الصور والكلمات، الذي يخلق نوعًا من الحركة المستمرة من حيث الانتباه والإدراك، كما أنتجت السينما الناطقة نوعًا من التدفق السمعي البصري من خلال اقتران السرد عبر الصورة بالصوت متمثّلاً في الحوار والضجيج والموسيقى كبنيات تتكامل فيما بينها لتحافظ على سلامة وسلاسة الحكي الفيلمي، حيث يقولّ "أندري بازانAndrés Bazin" في هذا الصّدد: " يمكن أن ينكشف الجانب الجمالي الضّمني للفيلم السّينمائي انطلاقًا من تقنية سرد خاصة" ".(27)

إنّ مقاربة السّرد الفيلمي تستوجب بالضرورة مقاربة مفهوم السرد، باعتباره محور المنهج النّقدي في السّينما، ويمكن تمييز اتجاهين في علم السردية "Récitologie" هما :

أ- سيميوطيقا السرد، ويمثّلهاّ ألجرداس غريماس.Algirdas Julien Grémas "

ب – السرديات، ويمثّلها "جيرار جينيت GERARD Genette "

ومن هذا المنطلق كان اهتمام سيميوطيقا السرد بالمحتوى (المدلول)، أمراً ذا أهمية، خاصة أنّ

المعنى أو المدلول يتميز بالثبات، ممّا يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، علاوة على كون المحتوى أعمّ وأشمل من التعبير الدال الذي يتخذه الاتجاه الآخر منهجاً في التحليل والدراسة.

أمّا أنصار "السّرديات" فلهم رأي آخر، رأي يقترب من المعالجة الفنية والجمالية للأثر الفنّي، إنّه الاهتمام «بالدال» كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات، يقول "جيرار جينيت Genette ": "إنّ الخاصية الأساسية للسّردي توجد في الصّيغة وليس في محتوى المضامين، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، فهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسّد من خلال أي صيغة تمثيلية"، وهنا يمكن الإشارة إلى الاختلاف بين السرد والحكي هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخص منه لأنّه يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللّغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى، أمّا السّرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي.(28)

والسّرد عند "كريستيان ميتزC.Metz" هو "مجموع الوقائع والأحداث التي تُرتَّب في نظامٍ أو توالٍ لسلسلة من المَشاهِد"، وعلى الرّغم من اختلاف الوسائل التعبيرية بين الرواية والفيلم، إذ المَشاهِد السّردية الروائية تتكون نتيجة التوهّم والتماهي بين النص وقارئه، وهي ترتبط بنوع القراءة وكفاءتها وفعاليتها، فيما تتكوّن المَشاهِد السّردية السّينمائية على سبيل التجميع البصري لمجموعة من المعطيات المرئية، ومن هنا فيمكن القول أن محتوى التعبير واحد، وأن هناك أرضًا مشتركة بين الاثنين تعتمد بالأساس على عنصر الزمان.

وعليه يمكن مقاربة السّرد في السّينما من خلال الأنساق التالية: (29)

1-نسق التتابع: وفيه تقدم مكوّنات الحدث الفيلمي وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، وهو النسق المهيمن على الأفلام المقتبسة من الروايات التقليدية وبخاصة روايات القرن التاسع عشر الكلاسيكية.

2-نسق التداخل: وفيه تتداخل مكوّنات المتن فيما بينها، وذلك بسبب الوقفات والارتدادات والقفزات، وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب مكوّنات المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات معينة.

3-نسق التوازي: وفيه تجزّأ مكوّنات المتن السّردي إلى أكثر من محور، بحيث تتوافق زمنيًّا، وان اختلفت في المكان، وتقدّم متوازية، بما يفضي أخيرًا إلى اندماجها العضوي.

4-النسق الدائري: وفيه تنطلق مكوّنات المتن الحكائي من نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ما سبقّها، لتنتهي من جديد عند نفس نقطة البداية، وفيه يكون اتجاه الزمن انحداريا، ولا

نجد تفسيرًا لما يُعرَض إلاّ بالعودة إلى الماضي، وغالبًا ما تعتمد روايات السيرة مثل هذا النسق.

5–نسق التكرار: وفيه تتكرر مكوّنات المتن الحكائي في الرواية والفيلم أكثر من مرة، تبعا لتعدّد الرؤى وزوايا النظر، ولهذا فان المتن يُعَاد إنتاجه في كل مرة بما يتفق مع المنظور الذي يقدمه.

وتمثّل الواقعية الشّعرية إحدى الأساليب الفنية في معالجة الواقع في السّينما، ومن خلال أدوات المخرج الفنية توظف سماتها الأسلوبية لتحقيق أثراء جمالي تعبيري، إذ تتكشّف للمتلقي من خلالها الأفكار والمعاني والدلالات التي تدفعه للتأمل بقضايا واقع الحياة اليومية.

وسيكون هذا الأمر ممكنًا من خلال الاعتماد على الخاصيّة الشّعرية في الفيلم السّينمائي وكان "دزيغا فيرتوفDZIGA VERTOV" مثل "ايزنشتاينSergei EISENSTEIN" و"بودوفكين Vsevolod PUDOVKIN" يؤمن بأن أساس الفن السّينمائي هو المونتاج بالنظر لتأثّره بالقطع المتقابل المعقّد وفقًا للمضمون الذي قام به "غريفيثّ في فيلمه "التعصب"، فالمونتاج باستطاعته توحيد العناصر التي تبدو غير مرتبطة في الواقع، ولهذا فإن اللّقطات يجب أن تربط بصورة شاعريّة وليست منطقيّة، "فالفنان السّينمائي مثله مثل الشاعر في مزجه للصور".(30)

إن مفهوم الشّعرية –هنا – يتحوّل إلى لحظة من لحظات تمفصل الفيلم السّينمائي في استعماله للصورة من خلال لقطة واحدة أو عدة لقطات متتالية، استعمالاً مجازيًّا، وبالتّالي، من خلال حياد هذه اللقطات عن نظام الكتابة النّمطي الخطّي المتبّع، وتلجأ إلى خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بلقطة أو لقطات مكثّفة تعمّق رسالة الفيلم من خلال إلقاء الضوء على حدث ما، أو إضاءة بعض أبعاد الشخصيات، والأمر هنا يتعلّق بانزياح – كما في الدّراسات اللسانية البلاغية في الأدب عامة ولغة الشعر خاصة– أي حدوث نوع من الاستبدالية على مستوى التركيب في "جملة" الفيلم الكبرى. (31)

وعليه فالشّعرية، هنا، تدعو المُشاهِد المتلقي، من خلال أفق الانتظار والتوقّع، لينخرط، بكل ما يملك من استعداد وقدرات عقليّة ونفسيّة سلوكيّة واجتماعيّة وثقافيّة وفنيّة وإيديولوجيّة أيضًا، في استنتاج الدلالة الثانوية في طيات الخطاب السينمائي من خلال ما يقترحه من مجازات واستعارات وكنايات، شأنه في ذلك شأن الخطاب الشعري، عبر مستويات الكثافة والإيحاء التي تتميّز بها اللغة الشعرية، عادة، باعتبارها لغة ثانية كما يقول بذلك يوري لوتمان " لغة تقدم هذه المجازات والاستعارات والكنايات نيئة طازجة تتجاوز المتن الفيلمي إلى ذاكرته ورمزياته ومتخيّلاته، بدءًا من ملصق الفيلم وعنوانه وموضوعاته الكبرى والصغرى وانتهاء بأطروحته ورؤيته للعالم من إبدالات واردة تحتكم إليها اللغة الشعرية ثم السينمائية في التواصل والتفاعل والتلقي المحتسب على غرار لغات أخرى". (32)

8- المتلقي والإدراك الجمالي للغة الفيلم السينمائي :

تعتبر الأيديولوجية من أهم متطلّبات التعبير الفيلمي، حيث يشير الفيلسوف الفرنسي "جون بول سارتر Jean Paul Sartre" إلى أن" أنكل عمل فنّي لابدّ من احتوائه على موقف أو فكر اجتماعي معين، ممّا قد يزيد من القدرة على الفهم، وعليه فلكلّ سينما مرجعيّاتها الفكرية المحدّدة التي يستوجب الكشف عنها"، فالصورة لا تحاكي الواقع ولكنها تتجاوزه، وتؤوّله وتفتح باب التفسيرات علي مصراعيه حتى يصبح المُشاهِد في حيرة من الصورة السينمائية التي يتلقّاها، وفي إطار ذلك، تتّسمم الجماليات البصرية بتشكيلات ايديولوجية كثيرة لبعدها عن الواقع تمامًا، فهذه الثنائية ستدهش المُشاهِد حيث تربط مخيّلته البصرية بين تفاصيل الواقع المملّ، وبين قدرة السينما على محاكاته، ثم القدرة على تجاوزه إلى مراحل أعلى ليذوب الجمال السينمائي مع جمال الواقع في جماليات جديدة متكاملة تنشأ من هذه الثنائية. (33)

ويَشغُل المُشاهِد المتلقي دورًا مهمّاً في التجربة الجمالية مناصفة مع أهمية العمل الفني في هذه التجربة إذ لا تتحقّق شروط التجربة الجمالية أو الوعي الجمالي بدون متلقٍّ يتأمل فيه ويحاوره ويتفاعل معه، فتكون بذلك ردّة فعله تجاه العمل الفني إيجابيةً أو سلبية مرآة لمدى نجاح العمل أو فشله، والتي ترتبط إلى حدٍّ ما بقدرة المتلقي على وعي الجمال المرتبط بخلفيته الفنية والثقافية بشكل عام وقدرته الذوقية لأشكال الجمال في الفن عموماً والصورة البصرية خصوصاً، وهذا ما أكّده "ناثان نوبلر Nathan knobler" في كتابه "حوار الرؤيا The Visual Dialogue"، إذ يعدّ المتلقي جزءاً لا يتجزّأ من العمل الفني، فالمُشاهِد يبدأ من حيث ينتهي الفنان، وإذا كان المعنى يبدأ بالعمل الفني نفسه، فهو أيضاً يتوقّف على حالة المُشاهِد المزاجية وخلفيته الثقافية تمامًا كما يعتمد على مقدرته في النفاذ ببصيرته في العمل الذي أمامه (34)، وعلى أساس ذلك، فبمقدور أيّ مُشاهِد تحليل خطاب الفيلم، كلّ حسب مستواه المعرفي وحساسيته الذوقية، وبمقدوره إجراء المقارنات ما بين الفيلم والرواية، ولكنه يحتاج إلى معرفة عميقة بعض الشيء بخصائص التركيب السينمائي. (35)

إنّ لشكل الصورة البصرية وظيفة إرشاد المُشاهِد لعناصر مختارة معيّنة يركّز انتباهه عليها، فتتكوّن تلك العلاقة بين المتلقي والعمل الفني السينمائي، فعلى التكوين المعتمد في الصورة السينمائية أن يخفّف تعقيد العمل المُشاهِد حسب قدراته، ويجب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزالها في الذاكرة واستبقائها فيها، أي يجب أن تحاور الصورة قدرات المتلقي فيخلق حالة بصرية تكون هي موضوع استجابة المتلقي الجمالية أو رد فعله، وتصبح الصورة البصرية حينها في مقام اللغة فيميّز المتلقي الرموز ليفهم الصورة، وتكون الاستجابة الجمالية نتيجة طبيعية للنزعات الذاتية الممتزجة بالقدرات المدركة (36)، فالتجربة الجمالية في الأساس هي نتاج التواصل بين العمل

السينمائي والمُشاهِد، وهذا لا يحصل إلاّ إذا تهيّأت الظروف لحدوثه المتمثّلة في استعداد المُشاهِد وقابليّته على تحسّس وإدراك معالم هذه التجربة التي تساعد على خلق حالة من المتعة الجمالية لديه.

الخاتمة

إنّ التطور الذي عرفته السينما في تقديمها للواقع، ونجاحها في التعبير عن مكنونات الإنسان ورغباته، جعلها تكتسب مع مرور الوقت تجربة تدعّمها في كل مرة بأدوات جديدة تبتكرها عبر الاندماج والتمازج مع مستويات تعبيرية وتمثيلية أخرى، جعل لغتها تمتلك هي أيضًا بيانها وبديعها، بحيث لا تهدف إلى التعبير البصري المباشر فقط، وإنّما إلى محاولة سبرٍ واستنطاقٍ لأعماق هذا الفن لكن ببعدٍ جمالي واعٍ وهادفٍ يجعل المُشاهِد المتلقي لمضامينها يحقّق متعته البصرية والنفسية، ويشبعهما معًا بالاعتماد على أفق توقعاته من السينما.

ـ الهوامش:

[1]– بشير قمري: دراسات في السينما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 87

[2]–عمار محمود : مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية www.eyeoncinema.net

[3]– لوي دي جانتي : نظرية السينما (سلسلة فهم السينما)، ترجمة :جعفر علي، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 43

[4]– حسن العمراني : الفلسفة والسينما،(مجلة ثقافة ونقد) www.aljabriabed.net

[5]– هاني أبو الحسن سلام: جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء، مصر،2008،ص 119

[6]–المرجع نفسه، ص 120

[7]– عمار محمود : مرجع سبق ذكره.

[8]– برغسون،دولوز،غودار (وآخرون):حوار الفلسفة والسينما، ترجمة:عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص31

[9] -Jaques Aumont-Alain Bergala (et autres) : Esthétique du film, 3éme édition, collection Armand colin Cinéma,paris,2014,p123

[10]– محمد العباس: اللغة السينمائية وإنتاج المعنى،www.thaqafat.com

[11]– برغسون،دولوز،غودار (وآخرون):مرجع سبق ذكره، ص65

[12]– محمد رضا: أسس النقد للسينمائي (رؤى وأفكار) www.cinema.al-rasid.com

[13]– محمد العباس: مرجع سبق ذكره.

[14]– بشير قمري : مرجع سبق ذكره، ص 88

[15]– عمار محمود : مرجع سبق ذكره.

[16]– المرجع نفسه

[17]– أحمد ثامر جهاد: حول جمالية الفيلم السينمائي www.ahewar.org

[18]–عبد الرزاق الزاهر: الأنواع الفيلمية وزاوية النظر (ج1)، مطبعة Direct Print، المغرب، 2013، ص 157

[19]– مارسيل مارتان: اللغة السينمائية والكتابة بالصورة (ترجمة :فريد المزاوي)،منشورات المؤسسة العامة

للسينما،سوريا،2009،ص 198

[20]- المرجع نفسه، ص 199

[21]- برغسون،دولوز،غودار (وآخرون): مرجع سبق ذكره، ص102

[22]- المرجع نفسه، ص 102 [22]

[23]- مارسيل مارتان : مرجع سبق ذكره،ص 218

[24]- عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية "دراسة في جماليات السينما"، دار الكتاب الجديد، 2001، ليبيا، ص27

[25]- ibid,p95 (et autres) : Jaques Aumont- Alain Bergala

[26]- محمد العباس: مرجع سبق ذكره.

[27] - محمد اشويكة : الصورة السينمائية (التقنية والقراءة)، المطبعة والوراقة لوطنية، الرباط،2005، ص98

[28]- فايزة يخلف:الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي(الوهم الجميل وحقيقة الواقع) www.arrafid.ae

[29]- ليث عبد الكريم الربيعي : لغة السرد في الفيلم المعاصر www.ahewar.org

[30]- لوي دي جانتي: الفيلم التسجيلي (سلسلة فهم السينما)، ترجمة :جعفر علي، منشورات عيون، المغرب، 1990، ص31

[31]- بشير قمري: مرجع سبق ذكره، ص89

[32]-المرجع نفسه،ص 92

[33]- عمار محمود : مرجع سبق ذكره.

[34]- صالح أحمد الفهداوي، ميسون عنبر :الوعي الجمالي والصورة البصرية، ar.wikipedia.org

[35]- محمد العباس: مرجع سبق ذكره.

[36]- صالح أحمد الفهداوي، ميسون عنبر: مرجع سبق ذكره.

The aesthetics of cinematic language

Dr. Nadjib BEKHOUCHE*

Abstract:

The pioneers of the first studies and research in the aesthetics of cinema emphasized the originality of cinema and its independence as one of the new expressive arts, because it has the same characteristics and rules of ordinary language that it adopts in its cinematographic discourse which aims, through its innovative tools, to express correctly and functionally the ideas through sequences of animated images which ultimately form a film.

Keywords: Language - Cinema - Arts - Beauty.

* Faculty of Social and Human Sciences - University of Biskra – Algéria.