الخطاب الأدبي والخطاب السينمائي إشكالية التوصيل

الكلمات المفتاحيّة: بنية، سينما، لغة

أ.د. محمد صابر عبيد **أ.م.د. مولود مرعي الويس**

جامعة الموصل/كلية التربية الاساسية **جامعة تكريت/كلية التربية الاساسية/الشرقاط**

mohammadsaber058@gmail.com **mohammadsaber058 @gmail.com**

الملخّص

يعد الخطاب السينمائي واحداً من أهم نماذج الخطابات المرئية، وتؤدي اللغة فيه أثرا رئيساً إلى الدرجة التي تشكل معها وفي إطارها مصطلح (لغة السينما)، وعلى الرغم من أنّ هذه اللغة تخضع للكثير من المؤثرات التي تسهم في تكوينها وتشكيل خطابها، إلا أنّ الجانب اللساني قد يشكل العنصر الأهم في هذه اللغة، ومثلما تتمتع كل نماذج الخطابات الأخرى بشعرية خاصة فإن لهذا الخطاب شعريته أيضاً، غير أن هذه الشعرية لا تظهر من خلال العنصر اللساني في لغة الخطاب إنما تبرز من خلال العناصر التشكيلية المكوّنة مجتمعة. أما الخطاب الأدبي فيمنح المتلقي حرية كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة لتصور أبعاده ومقترباته، في حين ينطوي الخطاب السينمائي على اقتصاد في تخيّل الحيز، يفرض فيه المخرج حدود النشاط التخيلي ارتباطاً بالصورة المعروضة وعلاقتها بالملفوظ، وبحكم انعدام حرية التفاعل مع النص المرئي.

بنيـة اللغة السينمائيـة

في الوقت الذي تكون فيه الكلمات المدوّنة هي وسيلة التعبير الأساس والنهائية في الخطاب الأدبي، فإن وسيلة التعبير والإيصال في الخطاب السينمائي تنهض في شكلها المركزي على ((شريط من السيلوليد تصوّر عليه الأشياء والأشخاص))[1]، يهدف في المقام الأول التعبير عن بنية الخطاب وإيصاله إلى الجمهور المشاهد.

على وفق هذا التوصيف الابتدائي يمكن القول إن لغة السينما هي لغة نقل للموضوعات والقضايا، لذلك يبدو من العسير الحكم على هذه اللغة بمعايير القيم الجمالية الخاصة بالأداء اللساني الصرف، بل بمعيار آخر مختلف يحدد مستويات الخدمة التي تقدمها لنقل القصة السينمائية بكامل مناخها، لأن اللغة السينمائية ليست هدفاً في حد ذاتها، بمعنى أنها لا تقوم مقام الخطاب السردي، لأنها تتمتع

بمزيـة وجـود إمكانـات فنيـة مجـاورة ومنافسـة، تقـود اللغـة السـينمائي إلـى اختيـار أفضـل الوسائل للتوصيل، لأن جمالها يتأكد في قدرتها على التوصيل الأمثل.

إن الخطـاب الأدبـي يمـنح المتلقـي حريـة كبيـرة فـي إطـلاق نشـاط المخيلـة لتصـور أبعـاده ومقترباتـه، فـي حـين ينطـوي الخطـاب السـينمائي علـى اقتصـاد فـي تخيّـل الحيـز، يفـرض فيـه المخـرج حـدود النشـاط التخيلـي ارتباطـاً بالصـورة المعروضـة وعلاقتهـا بـالملفوظ، وبحكـم انعـدام حريـة التفاعـل مـع الـنص المرئـي، لأنـه نـص متحـرك لا يمكـن اسـتعادته إذ إن المتلقـي ((لا يسـتطيع أن يعيـد قـراءة بعـض الفقـرات التـي قـد يتعسـر عليه فهمها ،كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصة طويلة))[٢].

واتسـاع أفـق الخطـاب الأدبـي يـتمخض عـن الـدور الـذي تلعبـه اللغـة فيـه، إذ يـوفر لمخيلـة المتلقـي فرصـاً كبيـرة للتحليـق فـي أجـواء احتماليـة فيهـا قـدر كبيـر مـن الحريـة فـي الخلـق والتصـوير والافتـراض، علـى العكـس تمامـاً مـن اللغـة المنطوقـة فـي سـيناريو الشـريط، إذ إنهـا هـي التـي تـتحكم فـي مخيلـة المتلقـي وتوجههـا الوجهـة التـي يقتضـيها موضـوع الشـريط وفكرتـه، ولا تسـمح لـه بـالتحليق فـي أجـواء أخـرى، لأن اللغـة المنطوقـة مرتبطـة بوسـائل أخـرى لا تخـدم سـوى (التحديـد والدقـة والانضـباط) التـي تحـد هذه اللغة في خارطة التلقي.

فكاتـب السـيناريو يجـب أن يحـدّد ((الـدور الـذي تقـوم بـه صـور الأشـياء بكـل دقـة وعنايـة مثـل تحديـده لبقيـة الأدوار، فمـن خـلال هـذه الأشـياء تتحـدد مصـائر الشخصـيات الإنسـانية))[٣]، وبهـذه الدقـة والعنايـة والتحديـد تسـعى اللغـة السـينمائية إلـى تأسـيس جماليـات خاصـة بهـا، انطلاقـاً مـن خصوصـياتها التعبيريـة والأدائيـة المتخلصـة تمامـاً مـن وصـايا الفنـون المجـاورة وهيمنتهـا، التـي فرضـت سـيطرة مـا علـى بـدايات تكـوّن هـذه اللغـة. وهـي فـي مثـل هـذا السـبيل تنحـو منحـى اسـتقلالياً لتكـوين القواعـد العامـة التـي تـنهض عليهـا وتتحـرك مـن خلالهـا، فلـم تعـد تقـاس جـدّة الشـريط إلا بمـا يقدمـه مـن اسـتقلال جمـالي خـاص للغـة الشـريط، ((ولـيس هنـاك غيـر طريـق واحـد لتحقيـق ذلـك الاسـتقلال وهـو طريـق اللغـة السـينمائية الخالصـة التـي تتجـاوز مرحلـة التـراكم الكمـي للفنـون المختلفـة فـي فـن الشـريط، إلـى مرحلـة اسـتخلاص لغـة

جديدة تستقل بذاتها . وفنان السينما المعاصرة يعي ذلك جيداً ولهذا يتحرك فن الشريط اليوم نحو فنان الشريط ونحو لغة سينمائية خالصة))[٤].

لم تفرض هذه اللغة السينمائية الخالصة وجودها عن طريق الممكنات التقليدية في التعبير حسب، بل أدخلت في لغتها ((طريقة الحلم والومضات الخاطفة للفكر والاستعارات الحسية))[٥]، لذلك فإنها قادرة بهذه الخصائص الجديدة الفاعلة والمولّدة أن تقوم بدور أدائي وتعبيري كبير، يتسم بالتركيب والدقة والنضج خلافاً للاعتقاد الشائع الذي يحمله حتى رواد السينما المتمّرسين، في ((أن اللغة في الشريط لا يمكن أن تكون دقيقة ومركبة كما هي الحال في الأدب، وحقيقة تقديم شكسبير بنجاح إلى الشاشة بدون أي نقص مهم في اللغة أو الصورة، يجب أن – يكون نقيضا" واضحا" لهذه الفكرة))[٦].

إن لغة السينما لا تعتمد الكلمات المنطوقة وسيلةً أساسية وحاسمة للتعبير عن أفكار الشريط كما هو معروف، وربما تكون هذه الوسيلة أقل الوسائل المتاحة قدرةً في التعبير عن الأفكار، بوصف أن لغة السينما هي لغة تعبير شكلية وليست مضمونية، وبهذا فإن دور الكلمات يضيق إلى حد كبير، ولا تظهر بمظهر الرشاقة الخالي تماماً من أي إطالة أو حشو مثلما تظهر في السينما، لأن الوسائل الأخرى مثل –التورية والرمز وحركات الكاميرا أو زوايا التصوير والكادرات والأصوات وغيرها– ((تجعل في إمكان الشريط ان يدل على ما يراد الدلالة عنه، دون أن يكون ملزماً بقولها، أي أن ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التعبير الشكلية))[٧].

بمعنى أن كل وسيلة من هذه الوسائل تمثل نسقاً لغوياً جزئياً ،يقوم بمهمة خاصة من أجل تشكيل اللغة النهائية للشريط، الذي هو حاصل جمع الواقع النتجي لجملة هذه الوسائل بما فيها اللغة المنطوقة، التي ينحصر أداؤها بوصفها جزءاً لا كلاً، على العكس من عملها في الخطاب الأدبي، وإذ تحتل المساحة الأدائية الفعلية كاملة وتتحمل ما شاء الخطاب من تطويل وحشو وتفاصيل. ولعلّ من أبرز سمات الخطاب الأدبي – ولاسيما الروائي منه – حرية السرد بجمالياته ونظمه وقوانينه المعروفة، وهو ما يرفضه الخطاب السينمائي مستعيضاً عنه بالإيجاز

والإلماح الذي يعد ((ضرورة مهمة من ضرورات تكثيف قوة الإيحاء التي تقوم عليها السينما بشكل عام))[٨]. فالسينما في المقام الأول فن يوصف عادةً بأنه الفن السابع، وبالنظر لأنها كذلك شأنها شأن بقية الفنون فإنها ((تشكل اتصالاً في اتجاه واحد، هي في الواقع أداة تعبيرية أكثر منها وسيلة اتصال وهي – كما رأينا – لا تمت إلى مفهوم النسق إلا من بعيد، والسينما أخيراً لا تستخدم إلا عدداً قليلاً من العلاقات الحقيقية، إذ إن بعض الصور السينمائية لم تصبح علامات فعلية إلا بعد أن حولها استخدام مسبق ذو وظيفة كلامية إلى معنى اتفاقي ثابت، غير أن السينما الحية تتفادى هذه العلامات، وهو موقف مفهوم نظراً لان عصب الميكانزم الدلالي للسينما ليس في هذه النقطة))[٩] . بمعنى أن بنية اللغة في الخطاب السينمائي تقوم على أسس خاصة لا علاقة لها بالنظام اللساني العام، وهي تستمد قوانينها من خلال الطبيعة الفنية للخطاب السينمائي بوصفه فناً تعبيرياً لا تنتهي وظيفته بالتوصيل فقط، إلا أن لغة السينما لغة مباشرة ليست فنية في توجهها المقصود إلى منطقة التلقّي، وغير محملة بالإيحاء الذي يستوجب بلاغة قراءة تشتغل على التأويل، وليست مكثفة إلى درجة التشعير، كما هي الحال في اللغة الأدبية.

اللغة السينمائية بين ضغط التوصيل وانفتاح الأداء السيميائي

إن الخطاب السينمائي – كما قلنا – لا يعتمد اللغة وحدها وسيلة نهائية لإيصال المحتوى، إنما يمتلك عديد المقومات الأخرى التي تشكّل في بنية هذا الخطاب إمكانيات مختلفة تعمل بصورة جماعية من أجل تحقيق التوصيل، وربما كانت السينما الصامتة التي ابتدأ الخطاب السينمائي مشروعه بها أكبر دليل على أن اللغة بمعناها المصطلحي الحديث هي أساساً خارج دائرة الفعل السينمائي، ومع ذلك كان التوصيل متحققاً بين الخطاب والمتلقي، بفعل اعتماده على آليات عناصر أخرى كالصورة والموسيقى التصويرية والحركة والضوء والظل وغيرها. أمّا وقد تحولت السينما الصامتة إلى سينما ناطقة، فإن عنصراً جديداً ومهماً دخل إلى آلية الفعل السينمائي وسهل كثيراً من عملية التوصيل، ووفّر فضلاً على عناصر التوصيل السينمائية المعروفة عنصراً جديداً مهماً. فاللغة عامل مساعد أكيد في

تقديم المحتوى وتحقق الميثاق بين الخطاب والتلقي، ولكنّ السؤال الذي يتدخّل مباشرة في هذه المعادلة الجديدة هو: هل أن السينما في أسلوب تلقيها وبلاغة قراءتها لغة؟

السؤال هنا جاد إلى درجة كبيرة وحيوية، فالسينما لغة معّينه مخصوصة تساعد على توصيل القصة والأفكار والقيم والحساسية التشكيلية الصورية إلى مجتمع التلقّي، ولكنها ليست بالمعنى المصطلحي الحديث ذي السمة الإجرائية، الذي يتفق عليه معظم اللسانيين والذي يتحدد في أن ((اللغة نظام من العلامات يخدم الاتصال بين الناس))[١١]. وعلى الرغم من أن لغة الخطاب السينمائي هي لغة توصيل بالدرجة الوظيفية الأساس، إلا أنها في الوقت عينه انعكاس للغة الخطاب الأدبي على نحو ما، ولاسيما إذا كان الشريط مأخوذاً عن نص أدبي، إذ إن مشاهدة الشريط من دون قراءة النص يجعل من المتلقي مستقبلاً سلبياً تماماً مع لغة الشريط، ويحضرني هنا قول فرانسوا تروفو صاحب شريط (فهرانهايت ٤٥١) الذي يروي قصة حب الكتب (لا أريد أن اصنع أفلاما لناس لا يقرأون)، على النحو الذي يتجسّد فعل القراءة المصاحبة لفعل المشاهدة بوصفه منجزاً يتوافر على بلاغة تنجز فعل القراءة على أمثل وأكفأ وجه.

إن لغة السينما لا تخضع في طرائق توصيلها إلى اعتبارات سيميائية ذات طاقة رمزية عالية كما هو الحال في لغة الأدب، التي تقوم في جانب كبير منها على ضخّ مفردات بأكبر قدر ممكن من السمات والخصائص والإشارات الأدبية ذات الأبعاد السيميائية، التي تتمتع فيها الدلالة بعمق وسعه كبيرين، وتقع خارج الاحتكام المباشر الأولي للوصول إلى المحتوى، على النحو الذي تحتاج فيه إلى تأويل وبلاغة قرائية من نوع خاص. فالمحتوى في لغة الخطاب الأدبي ليس في المتناول، ولا سبيل إلى الوصول إليه إلا من خلال عديد المقاربات التي توصل مجتمعة إلى مساحة محتوى مشحونة بالاحتمال ومكتنزة ببؤر المعنى، في حين تتركز اللغة في الخطاب السينمائي داخل قوس المتناول لأنها مكلّفة بتوصيل المحايد بنسبة كبيرة في مقصديتها.

إنها لغة محايدة على نحو ما، بمعنى إنها تواجه المتلقي بالمحتوى مباشرة، حيث يبدأ المتلقي حواره مع المحتوى بالطريقة التي تقدمها له ثقافته ووعيه ونظم تلقيه، على عكس الخطاب الأدبي إذ تكون فيه اللغة جزءاً جدلياً من المحتوى. فهي لا تكتفي بالتوصيل السياقي حسب، إنما تعمل بفعالياتها المختلفة على توجيه التلقي وكشف نظم الخطاب وقوانينه، من خلال طبقات نصية يلفها قدر من الغموض والكثافة والخصب، تعكسه شعرية اللغة ذاتها على النحو الذي لا يناسب لغة السينما، ذلك أن الغموض الذي قد يسقط فيه الشريط لا يرجع في حقيقة الأمر إلى اللغة بوصفها أداء، أي ليس ميكانزماتها السيميولوجيه، إنما إلى طبيعة المحتوى ومداخلاته، لأن أي شريط إذا تعاملنا معه على أساس كونه أداة أو لغة تعبيرية فهو مفهوم دائماً، ويأتي الغموض عادة من الطبقات الأخرى التي يتشكّل منها الشريط، بعكس الخطاب الأدبي الذي ينتج فيه الغموض بالدرجة الأساس عن اللغة[١٢]. ومن هنا يمكن القول إن اللغة في الخطاب السينمائي بوصفها وسيلة اتصال مجّرده تفتقد قدراً مهماً من الشعرية، لأنها ليست قائمة على مجموعة نظم تقرر كيانها وتنحو في مستواها التعبيري منحى شمولياً، فالشريط السينمائي ((لغة في حد ذاته ولكن هذه اللغة تختلف عن اللغة الاعتيادية، فالشريط لغة بمفهوم أعم وأشمل فهو وسيلة للاتصال، ليس بالمفهوم الخاص الذي تصف به اللغة حين نشير بها إلى أنظمة من الشفرات التي هي على درجة عالية من التنظيم))[١٣]. غير أن لغة الشريط بهذا المعنى تقترب في المسموع من لغة الحديث العادي بين الجمهور، من حيث إن هذه اللغة قابلة لاستخدامات تقوم على التوصيل ، وتفقد قدراتها بمجرد الإيصال لأنها أساساً غير محملة إلا برسالة واحدة ذات احتمال شرطي واحد، وبذلك فإنها تتصف بالمواصفات الآتية:

١- تتنازل لغة الشريط عن أي اهتمام فني، بمعنى أنها تتجرد من قيمها الإيحائية والاحتمالية ولا تؤدي سوى الأغراض المحددة داخل أسوار الألفاظ المنطوقة، إذ هي تقوم على عناصر أخرى مساعدة تحقق فنية الصورة.

٢- تقدم على الصعيد الدلالي المستوى الأول المباشر من الدلالة، ولا تنحو في ذلك منحى بعيدا عن المعنى الأول القريب.

٣- وعلى أساس هذه المواصفات يمكننا القول إن ((فن السينما مثل فن الكلمة مدفوع خطوة إلى أعلى))[١٤]، ويفسر هذا القول قرب المسافة الدلالية بين الدال والمدلول واحتياج ذلك الشديد إلى عناصر التعبير الأخرى.

وعلى الرغم من ذلك أظهرت السينما القابليات العملية والإجرائية التي تتمتع بها اللغة، في عملية التوصيل والتواصل والبث والإشعاع وتنظيم هذه الفعاليات في نظم خاصة، تقوم على خلق الدلالة والوعي بها، ولا تعمل اللغة من خلال هذا الدور السينمائي إلا في مجال الفن بوصفه الوسط الأكثر قابلية لنمو الوحدات الدلالية للغة وانتعاشها، إذ إن دور السينما في هذا المجال ((هو الذي كشف بوضوح وصفاء لكثير من المتفرجين أن اللغة ليست سوى نسق من الأنساق السيميائية الممكنة))[١٥]، التي تؤدي وظيفة محددة على الصعيد التعبيري. ولا بد من الإشارة هنا إلى موجّه آخر من موجهات لغة السينما التقانية وهو المونتاج، والمونتاج نابع أساساً من روائع جريفت ، وقد كتب عنه أندريه مالرو في كتابه (سايكولوجية السينما) إنه ((يشكل مولد الشريط كفن، وهو الذي يميزه حقيقية عن مجرد التصوير الحي ويجعل منه باختصار لغة))[١٦] .

صدمة الصورة/صدمة اللغة

إن الصورة السينمائية بوصفها لغة لا تعتمد على التوصيل المباشر المحض على أساس أنها كون لا متناه في الوضوح والمعلومية، بل تقوم في أحيان كثيرة على تنظيم منظوماتها التعبيرية وتشفيرها، بحيث تستوعب مجموعه من الرموز التي تتعامل مع ذهن المتلقي وذاكرته، بالقدر الذي تستثير فيه قدرات ثقافية وعلمية معينه تتفاعل مع الصورة، وتقود إلى فهم معين هو خارج المعطيات الخارجية العامة لموحيات الصورة، فكل صورة على وفق هذا التوصيف هي رمزية إلى حد ما ؛((إذ إن من السهل أن يمثل رجل معين الإنسانية كلها على الشاشة، لكن مرجع ذلك بوجه خاص إلى أن التعميم يحدث في وعي المتفرج الذي تقترح عليه الأفكار بقوة فريدة ودقة لا لبس فيها))[١٧]، فمن أجل أن يدرك المتفرج انه في باريس، يكفي أن يرى على الشاشة برج إيفل كإشارة رمزية إلى المكان وخصوصيته.

إن سايكولوجية التلقي في الخطاب السينمائي تقوم أساساً على المشاهدة، بمعنى أن المتلقي يستفز بالدرجة الأولى قواه البصرية المسندة بقواه الذهنية للدخول إلى عالم الشريط،

ومتابعة أفكاره واستيعاب رؤاه، لذلك فإن الصورة في علاقتها بالبصر تتقدم على اللغة في علاقتها بالذهن، وهي هنا أكثر اتقاناً وإحكاماً في تقديم الفكرة، لأن علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لا يمكن أن تتحقق في الكلمة، ولعلّ المثل الشائع القائل ((إن صورة واحدة تساوي ألف كلمة))[١٨] يصدق كثيراً في تحديد مستوى تأثير اللغة في خطاب السينما مقارنة بالصورة، بخلاف الخطاب الأدبي الذي تمثل فيه الكلمة الرصيد الأكبر، وبهذا المعنى فإن اللغة هي ظلّ للصورة في الخطاب السينمائي؛ أو بمعنى آخر إن الصورة هي التي تنتج لغتها المرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً، والتي لا معنى لها من دونها. ولعل في مقولة أ. بيسنس من ((أن السينما تشكّل وحدة دلالية قائمة بذاتها وعلى درجة كبيرة))[١٩] ما يحيل تخصيصاً على هذا المفهوم.

هذه الوحدة الدلالية المتكاملة قد تفقد استقلاليتها بمجرد أن تتعرض الصورة إلى شيء من الحذف أو الاجتزاء لأي سبب كان، وإذا حدث أن تعّرضت أي جزء من الصورة لذلك فيجب أن يحذف مع الجزء المنفصل ظلاله وملحقاته اللغوية كلها، ((فإذا كانت هناك صورة تمثل ثلاثة كلاب وقمت بقص الكلب الثالث، فلا يسعك في الوقت نفسه إلا أن تقص الدال والمدلول الخاصين به))[٢٠].

تعمل الصورة – كما هو واضح – على اكتساح مساحة كبيرة جداً من خطاب السينما بوصفها الآليّة الأكثر خطورة وتأثيراً وأداء في إنتاج الشريط، إذ إن الشريط في حقيقة الأمر هو الصورة، وهي تلغي في سبيل فرض هيمنتها وسلطتها دور اللغة بواقعها الملفوظ، وتقصر مهمتها على التوصيل حسب وبمشاركة الصورة أيضاً، ولهذا يقع المتلقي أحيانا في إشكالية سهولة فهم الشريط وصعوبة شرحه، لأن (الصورة تفرض نفسها وتطمس ما عداها)، على النحو الذي تؤدي فيه الهيمنة الضاغطة للصورة علة العناصر الأخرى وتهمّش دورها في التأثير.

في ظل هذه السيطرة الكبيرة للصورة على الشريط فإن قيمة اللغة هنا لا تحددها المفردات أو الوحدات اللغوية، وإنما يحددها الكون اللغوي العام، لأن نسق الوحدات اللغوية المفردة يكاد يكون معدوماً أو فقيراً جداً، بالقياس إلى دور هذه الوحدات وقيمتها في لغة الخطاب الأدبي، بمعنى أنه (إذا كانت السينما تشكل رسالة غنية ذات شفره فقيرة، أو نصاً غنياً يقوم على نسق فقير، فإنها تندرج تحت فئة الكلام قبل كل شيء، ولما كان كل شيء في السينما

يقوم على التأكيد، فإن الكلمة كوحدة لغوية لا تتوافر، والجملة كوحدة كلامية تحظى بالهيمنة).

هذا يعني أن الصورة تلعب دوراً مهماً ورئيساً في الاستعاضة عن الدور اللساني للغة، إذ أنها تسهم في إيصال الخطاب السينمائي إلى الملتقي بوصفها آلية واضحة من آليات العمل السينمائي، ففي الخطاب الأدبي يرسم الأديب الصورة من خلال المفردات ويترك لمخيلة المتلقي الحرية الكافية في تحديد أبعاد الصورة ونسبها، على النحو الذي يتناسب وقدراته الثقافية أولاً، ومن ثم قابليته على الاستيعاب ثانياً، في حين يصل المتلقي السينمائي إلى الصورة مباشرة من دون وساطة اللغة، وبهذا تسقط حلقة اللغة الموصلة بين الصورة والمتلقي، إذ لا تحيل على شيء خارجها على سبيل الاحتمال والتعددية الدلالية، فهي (ليست إشارة إلى شيء آخر غير نفسها، بقدر ما هي شبه مثول لمحتواها نفسه).

للتوليف في الصورة قوة استعارية كبيرة تضيف قدرات جديدة إلى لغة الصورة السينمائية، فعندما يريد المخرج توكيد فكرة معينه والضغط عليها ضغطاً كبيراً وتوسيع مديات انطلاقها وضخها بقدرات احتماليه اكبر، فإنه يعمد إلى تركيب صورتين (أو أكثر) تتلاحمان على نحو متناغم وينشأ عن تقابلهما معادلة معينه تصدم وعي المتلقي، وتطرح عليه أسئلتها، التي تهدف ضرورة إلى تسهيل التصور واستيعاب الفكرة، عن طريق إيجاد عناصر التماثل بين الصورتين، ومن ثم التقاط الفكرة الأساس والتأسيس عليها في التفاعل مع الشريط وتلقيه على نحو رحب وديناميي . ففي افتتاحية شريط ((الأزمنة الحديثة)) يقدم المخرج صورة قطيع من الأغنام ويقابلها بصورة جمهور خارج من فوهة المترو الأرضي. وكذلك الحال في شريط (الأم) عندما يقدم المخرج صورة مظاهرة لعمال مضربين في العهد القيصري، يقابلها بصورة ذوبان كتل الثلج عند مقدم الربيع، إذ تقوم الصورة الثانية بخدمة تسهيل الفهم في الصورة الأولى، فهي (موصل) استعاري ثانٍ للفكرة.

من الخطأ الاعتقاد بأن الصورة هنا هي لغة سهلة لا تحمل نظماً معقدة وعميقة ولا تنطوي على طبقات من المعنى، بل على العكس من ذلك فهي لغة لها منظوماتها الخاصة، وهي ليست صورة تفصيلية إنما صورة إشارية رمزية ذات مفردات – وزوايا كثيرة، يعتمد جمعها وتركيبها بشكل دقيق على وعي المتلقي وثقافته وخبرته والنظرية الخاصة التي يعتمدها في التلقي.

فالصورة بهذا المعنى ((تدخل في علاقة ديالكتيكية مع المتفرج في مركب عاطفي وذهني، وأن الدلالة التي تأخذها في النهاية على الشاشة تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج، بنفس القدر الذي تتوقف به على الإدارة الخلاقة للمخرج . وعلى ذلك فان أحد منابع النسبية في التفسير عند المتفرج إن لم يكن أهم هذه المنابع يكمن في هذه الحقيقة، كل واقع ، حادثه أو حركة أو رمز أو بشكل أدق ، هو علاقة بدرجه ما))[٢٤].

الصوت وموجهات الخطاب السينمائي

إن الصوت وعلى الرغم من أنه يمثل مقوماً استكمالياً داخل دائرة المقومات المولّفة للشريط، إلا أن ظهوره قد أدى ضرورة إلى تدعيم قوة اللغة السينمائية، فضلاً عن انه قد أسهم في ((قلب جمالية السينما قلباً عميقاً)). وفي الوقت الذي نحاول فيه أن نقلّل من أهمية الصوت في البنية العامة للشريط باستذكار عصر السينما الصامتة ونجاحاتها، فإننا لا نستطيع مطلقاً نكران القيمة التعبيرية والفنية الإضافية التي قدّمها الصوت للسينما، فـ ((إذا كان جوهر الفن السينمائي ينحصر فيما تستطيع التشكيلة والمونتاج أن يضيفاه إلى حقيقة معينه، فإن الفن الصامت فن كامل، إن الصوت ليس في إمكانه أن يؤدي على أكثر تقدير إلا دوراً ثانوياً إضافياً، إنه جزء متمّم للصورة المنظورة، ولكن هذا الأثر المحتمل الذي لا يمكن أن يكون في أحسن الأحوال إلا بسيطاً ضعيفاً، هذا الإثراء قد لا يكون له وزن كبير، نظير هذا الثقل من الحقيقة الإضافية الذي ادخله الصوت في نفس الوقت)).

يرتبط الصوت بالصورة في علاقة خاصة، إن الصورة بلا شك تمثل الثقل الأكبر في رصيد المقومات المكونة للشريط السينمائي، لذلك فإنها في علاقتها بالموسيقى . التي تمثل أكثر أشكال الصوت حضوراً . تصبح مثل الإسفنجة الماصّة، فهي تتداخل مع الموسيقى لتمتص كل القيم التعبيرية التي تجعل الصورة أكثر إشراقاً وإيحاء وتعبيراً، وهذا لا يعني ضعف دور الموسيقى، فالموسيقى عنصر نوعي في فن الشريط، ولا غرابه في أن تلعب دوراً بالغ الأهمية، وقد يكون في بعض الأحيان ضاراً، وفي بعض الحالات تكون الدلالة ((الحرفية)) للصورة موضع تمسك شديد، فيصير الإحساس (موسيقيا) إلى درجة أن الصورة . عندما تصحبها الموسيقى فعلاً . تستخلص من هذه الموسيقى حقاً خير ما فيها من تعبير، أو بالأحرى من إيحاء، وهنا تنشط المخيلة فتضيع الدلالة من وجهة نظر اللغة. ويؤثر الصوت على وفق هذا المفهوم تأثيراً خطيراً وبالغ الأهمية في دعم لغة السينما بأنموذجيها اللساني

والصوري، وتلعب الموسيقى التصويرية بوصفها مؤثراً خارجياً يسهم في تأسيس بنية الداخل السينمائي دوراً رئيساً في الكشف.

فهي تمتلك قوة كشفيه لا يمكن إغفالها، كما أنها تستطيع التعبير عن المشاعر والعواطف ومختلف أنماط الحالات النفسية، فضلاً عن إمكاناتها في إضافة طاقة معلوماتية جديدة عن تطور أحداث قصة الشريط المعروف، ذلك أن قيمتها تتحدد ((تبعاً لخدماتها الوظيفية وليس تبعا لصفاتها كمقطوعة موسيقية))[٢٨]. ومن أهم مميزات الموسيقى التصويرية بوصفها صوتاً خارجياً، إنها وعلى الرغم من اشتراكها الفعلي في توجيه أحداث القصة، وتقديم مقتربات كثيرة تسهّل عملية التواصل بين قصة الشريط ومتلقيه، فهي لا تشغل حيزاً في القصة، إذ إن الصوت هنا يتداخل ليساعد ((الحدث من دون أن يعيق تقدمه أو يبطئ من سرعته))[٢٩].

وما دمنا بصدد الحديث عن المؤثرات الخارجية المسهمة في تشكيل البنية النهائية للشريط المنتج، فلا بد أن نفرد أهمية خاصة للتنغيم الداخلي والانسجام الهرموني للخط والشكل واللون، بوصفها مكملات ومصاحبات فنية تسهم في بناء الخطاب السينمائي عموماً، وعندما نتحدث عنها ((فإننا نعني انسجاماً ما مع شيء ما، تطابقاً مع شيء ما. إن التنغيم الداخلي لابد وأن يسهم في معنى الشعور الداخلي، ومهما كان غموض هذا الشعور، فإنه بدوره يوجّه في النهاية إلى شيء محدد يجد له تعبيراً خارجياً في الألوان والخطوط والأشكال))[٣٠]، وينعكس على القيمة الفنية الكليّة للعمل. هذا يعني بأن الصوت بمختلف فعالياته ونظم أدائه، يؤسس في الخطاب السينمائي لغة ما تمثل حلقة من حلقات إشكالية اللغة في الخطاب السينمائي، وهذا ما يفتقده حتماً الخطاب الأدبي . بمستواه الكتابي/الخطي . لكنه ينطوي عليه في مرآة التلقي التأويلي، حيث يشكل مستوى أسلوبياً مركزياً في قراءة النص الأدبي.

ذاكرة العين وإيقاع الكاميرا –من استلهام البصري إلى وعي الكتابي–

تتناول هذه الرؤية خطورة علاقة الروائي والشاعر إبراهيم نصر الله بالسينما، بعد أن أصدر كتابين مهمين في قراءة السينما (٣١) نعتقد أنهما يجب أن لا يمرّا من دون ملاحظة مركّزة وتدقيق مستفيض، لاسيما ونحن حين نرصد مدوّنته الإبداعية رصداً نقدياً متنوعاً وشاملاً، لا بدّ أن ننطلق من فكرة أن نصر الله يفيد كثيراً من تقانات السينما في إبداعه الروائي والشعري معاً، فضلاً على تأثيرها في حساسيته الإنسانية أيضاً. ومن هنا لا بدّ لنا أيضاً أن نعاين

رؤيته في هذا المجال على النحو الذي يقرّب المسافة بين لغة الخطاب الأدبي ولغة الخطاب السينمائي، عبر مستوى التلقّي الذي يقرّر بدرجة كبيرة طبيعة هذه العلاقة وإمكانات تحدّيها.

لاشك في أن الخطاب الأدبي على هذا الصعيد ((يمنح المتلقي حرية كبيرة في إطلاق نشاط المخيلة لتصوّر أبعاده ومقترباته، في حين ينطوي الخطاب السينمائي على اقتصاد في تخيّل الحيّز يفرض فيه المخرج حدود النشاط التخيّلي ارتباطاً بالصورة المعروضة وعلاقتها بالملفوظ))(٣٢). لكن الصورة والكلمة تتناوبان الأهمية والحضور الحواسّي بحسب طبيعة كلّ حاسة وعلاقتها بنوع التلقي ودرجته، إذ ((إن سايكولوجية التلقي في الخطاب السينمائي تقوم أساساً على المشاهدة، بمعنى أن المتلقي يستفزّ بالدرجة الأولى قواه البصرية للدخول إلى عالم الشريط، ومتابعة أفكاره واستيعاب رؤاه، لذلك فإن الصورة في علاقتها بالبصر تتقدّم على اللغة في علاقتها بالذهن، وهي هنا أكثر إتقاناً وإحكاماً في تقديم الفكرة لأن علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لا يمكن أن تتحقق في الكلمة))(٣٣).

يعتقد إبراهيم نصر الله أن للعين ذاكرة امتلاكية استحواذية ترغب باستمرار ليس في التقاط الصور حسب، بل في خزنها وتوسيع حضورها في الذاكرة، إذ يقول في سياق عرضه السينمائي السيرذاتي لسيرته الطائرة: ((تجولت في الشوارع المحيطة بالفندق، الكاميرا في يدي التقطت عدداً من الصور، تنقلت بين الأرصفة ملاحقا كل مشهد تلمحه العين من بعيد وتحلم بامتلاكه دائماً))(٣٤).

في كتابه ((هزائم المنتصرين)) يقوم إبراهيم نصر الله بقراءة دقيقة وواعية . لا تخلو من معرفة وثيقة بآليات الفعل السينمائي . لمجموعة كبيرة من الأفلام الأجنبية، التي شكّلت وعيه السينمائي بدرجة عالية وتأثير عميق وجوهري، ويفتتح قراءاته السينمائية بمقدمة دالّة تمثل سيرته السينمائية جاءت تحت عنوان ((السينما كطفولة مختلسة .. السينما كطفولة دائمة))، ولعلّنا نلاحظ الطبيعة الشعرية والروائية والسيرذاتية معاً، المتجلّية هنا في حسّ العنونة ودلالاتها ومقترحات تأويلها.

ينقل لنا إبراهيم نصر الله في معرض صياغة رؤيته وتوجهاته الفنية والموضوعية في هذا الكتاب قولاً لجوزيف كونراد الروائي العظيم، يعكس تصوّراً مهماً عن حساسية المهمة التصويرية للكتابة بحيث تتحوّل على نحو من الأنحاء إلى سينما مكتوبة، إذ يقول كونراد في هذا الصدد مصوّراً تطلّعه الأقصى وطموحه الأبلغ في عمله الإبداعي: ((المهمة التي أسعى

إلى تحقيقها عن طريق الكلمة المطبوعة هي أن أجعلك تسمع، وأن أجعلك تشعر، والأهم من ذلك أن أجعلك ترى))(٣٥). ولاشك في أن طموح كونراد في أن تتحول (كلمته المطبوعة) إلى قوّة تواصلية وتداولية هائلة قادرة على تحقيق فضاء تلقي (سمعي) و (شعوري) و (بصري)، من شأنه أن يحوّلها إلى سينما (يسمع) فيها المتلقي إيقاع الحدث والشخصية والزمن والمكان والفعل السردي الكامن في بياض الورقة، فضلاً على كونه (يشعر) و (يرى)، وهو طموح خلاّق وكبير لا بدّ أن كونراد قد حقق شيئاً من هذا في بعض رواياته.

هو بالضبط ما لفت نظر نصر الله في هذا الموضوع، إذ سنحاول أن نقرأ رؤيته في هذا السياق عبر سيرته الذاتية السينمائية بين عتمة طفولة مختلسة وضياء طفولة دائمة، ظلّت– كما (نرى) نحن أيضاً– حاضرة وعميقة ومؤثّرة في صياغة إبراهيم نصر الله الروائي والشاعر والإنسان، عبر تجربة ثرّة وخصبة وموحية وقابلة لأكثر من قراءة.

يفتتح سيرته الذاتية السينمائية بالدرس الأول الذي عادةً ما يكون أهم الدروس وأعظمها، وهو يروي بأسلوبية شعر .سردية الحكاية من أول السطر، من حافة عبقرية الطفولة المحتشدة بكل ما شاء الله من القوة والعفوية والبراءة التي لا تتكرر ولا تنحني أبداً، فيقول : ((خلسة كنّا نذهب إلى السينما، نسترق الأفلام كما تسترق آلة التصوير الزمن، وتبقى محافظة على براءة عينها الوحيدة، كما لو أنها لم تفعل شيئا.. وكذلك نحن . لو كان ثمة فرصة لتظهير ما في داخلنا من صور، كلما عدنا متأخرين للبيوت وعلى أكتافنا حججنا الواهية، لاكتشف آباؤنا ما يشيبهم في ذلك الزمن الكهل، الزمان الذي تسّلقنا خرابه بفرح دون أن نعرف ما هو الخراب . سعيدين كنّا، رغم جهلنا بما هو خارج أرضي وأجواء حدود المخيم، لكن عبقرية الطفولة تكمن في قدرتها على ابتكار كل شيء من اللاشيء المتاح، وقدرتها على الخروج لمراودة المجهول بقوّة الفضول.))(٣٦).

وفي استعادة صورية للمشهد داخل قفص الراهن يذهب نصر الله إلى استلهام الدرس الأول، ذاك الذي يضع بصمته العميقة التي لا تنمحي، وتظلّ متوهجة بعيداً عن ضغط تغيّر الأزمنة والأمكنة، بكل ما تتكشّف عنه من مفارقات قد لا يمكن تفسيرها بسهولة، أو لا يحسن التصدّي لتفسيرها أصلاً لأنها –كما يبدو– عصيّة على ذلك فعلاً، يقول: ((الآن يبدو لي مشهد ذلك الزمان مربكاً، لقد كنّا نذهب إلى السينما إلى حدّ يمكن أن نتصوّر معه، أننا لم نفعل شيئاً سوى مشاهدة الأفلام، وكنّا نصطاد العصافير إلى درجة نحسّ معها بأننا لم

نكن نفعل شيئاً غير اصطياد العصافير، وكنّا نتشيطن، إلى درجة أننا سنحس الآن بأننا لم نكن أكثر من متسكعين، وكنّا ندرس، وننجح، كما لو أننا مجرد أطفال بلهاء لا تفارق أعينهم صفحات كتبهم، مع أننا لم نكن نجرؤ على البقاء خارج بيوتنا بعد السابعة أو الثامنة مساء تحت كلّ الظروف، وكنّا عرضة للموت وأشكاله المتعددة كما لو أننا لم نولد أحياء، فكيف كان لذاك الزمان الضيق الشحيح أن يكون بهذا الاتساع؟!! إنه سؤال لا أستطيع الإجابة عليه أبداً خاصة أننا لم نحس بتقصيرنا في إعطاء كل جانب من هذه الجوانب حقه كاملاً))(٣٧) .

وهنا لا أتذكّر سوى بيت الشاعر العبقري أبي العلاء المعرّي الذي يجمل مفارقة الحياة، حياته، حياتنا، وربما حياة الجميع، إذ يقول:

إذا سمحَ الزمانُ بها لضنّتْ وإن سَمحَتْ لضنّ بها الزمانُ

في تلخيص وتكثيف نادر للّعبة التي تمارسها الحياة معنا أو التي نمارسها نحن معها، مثلما تفعل السينما أيضاً . وهنا يحوّل نصر الله السبيل نحو (العالم الثالث) الذي يقع وسطاً بين عالم الذاكرة المتخيّل وعالم الراهن المرئي، ذلك هو عالم السينما، الملاذ الذي يجمع الأزمان كلها على شاشة عرض واحدة من دون مشكلة أو ريبة أو حرج، ويزاوج بين عتمة المحيط وضياء الشاشة المبهر، العالم الذي حين يتخلّى عنّا بعد نهاية الفيلم خارج دار العرض نشعر وكأننا أحياء جدد بفعل هذا السحر الذي يتملّكنا وينعش آمالنا على نحو ما.

هكذا تلمّس نصر الله أول الطريق بأول الخطى نحو عالم الكتابة الذي ظلّ أقل جمالاً من عالم السينما بالرغم من كلّ شيء، إذ يقول: ((لكننا ما أن نصل إلى حد لا نستطيع معه احتمال العالمين، الماضي بتواريخه الدقيقة التي لا تقبل أي خطأ، والحاضر المحلّق بقوّة الفلسفة، والذي لا نستطيع اللحاق بع رغم كل ما فينا من أجنحة، ما أن نصل إلى هذا الحدّ، حتى ننسلّ إلى عالمنا الآخر، عالم السينما، عالم العتمة المضيئة، لنخرج منه كما لو أننا ولدنا من جديد . في تلك الفترة بدأت الكتابة أيضاً، وبدت عالماً جميلاً، فها أنت تؤلّف أفلامك التي تريد، لكن العالم الجديد، عالم الكتابة، لم يكن أكثر جمالاً من السينما.))(٣٨). وحين يظلّ الأمر غامضاً وملتبساً وغائماً بهذا الشكل الساحر الذي يلهب حماس الخيال والرؤية والرؤيا، يكون لا بدّ من سؤال منطقي ملح وقائم وإشكالي ومثير يتردّد في المخيال الشعري والروائي لنصر الله، يعلن عنه بإجابة احتمالية تبقي باب الكلام فيه مفتوحاً دائماً

وساخناً دائماً هو: ((ويظلّ السؤال: هل تكون السينما التي فتحت أبواب القراءة، هي التي فتحت أبواب الكتابة أيضاً؟ ربما.))(٣٩).

يعبر منه إلى سؤال آخر أقل التباساً وإشكاليةً من سابقه بالرغم من اشتماله على مفارقة ثقافية وأيديولوجية، تكشف على نحو ما عن تسخير الفيلم الغربي لخدمة الثقافة الغربية، وقد نبّه إدوارد سعيد إلى هذه القضية المهمة في كتابه ((الاستشراق))، إذ وجد فيه أن العقل الغربي الاستشراقي كان يسخّر كلّ شيء ويطوّعه ويكيّفه ويؤدلجه لخدمة الفكرة الكولونيالية التي حمل الاستشراق لواءها الثقافي والدعائي والتبشيري، حتى أنه وضع رواية كونراد الشهيرة ((طقوس الظلام)) وروايات أخرى له ولغيره في إطار هذه الحملة الاستشراقية التي مازلنا نسدد فواتيرها حتى الآن.

فعلى الرغم من إسهام السينما العربية الجيدة في صياغة وعي إيجابي كما عاش ذلك نصر الله ووعاه، إلا أن وعياً مناقضاً كان يتشكّل في إطار السينما الغربية إذ يقول: ((هل كانت السينما تصوغ وعينا تلك الأيام؟ أعتقد الإجابة: نعم، وإن كان الوعي الذي اكتسبناه وعيين متناقضين، الجانب الإيجابي منه، ذاك الذي مثلته أفلام مهمة، أحسسنا بها، وكان يلزمنا الكثير من الزمن كي نفهمها، وهي أفلام عربية عموماً، فثلاثية نجيب محفوظ على الشاشة حفرت عميقاً، وكذلك الأمر بالنسبة للناصر صلاح الدين، وبعض الأفلام التي سبق وأن ذكرت من قبل، ولعلّ السينما الرومانسية قد رققت مشاعرنا تجاه الحياة والبشر في ذلك الواقع القاسي، فأدوار عبد الحليم مثلاً كانت تحمل في عمقها باستمرار أصالة الشاب الفقير الصادق الذي يستطيع شقّ الطريق بإرادته الصلبة أحياناً، والمنهَكة أحياناً أخرى، كي يثبت أنه يستحق الحياة فوق الأرض لا تحتها، كان ثمة قيم تتصارع بين الفقر والغنى، بين الطيبة والقسوة، بين الحلم والواقع القاسي.. وكنا نتأثر بذلك كثيراً. وعلى الجانب الآخر، كان ثمة وعيٌ مضاد، يتسلّل إلينا عبر ما تقدمه السينما من أفلام حول الهنود الحمر، وكيف كنا نهلل فرحاً كلما استطاع الرجل الأبيض النجاة منهم أو قتلهم، خاصة وأن أبطال الأفلام الذين نحبهم دائماً من الرجال البيض!! كما أن الأفلام العنصرية عن سكان إفريقيا والهند مثلاً، كانت تتغلغل فينا كما يريد أصحاب تلك الأفلام، وظلّ طرزان بطلاً مطلقاً في غابة القرود والنمور والغزلان، دون أن يخطر ببالنا لحظة: ولماذا لم يَضِعْ في الغابة سوى هذا الولد الأبيض، أليس ثمة أولاد سود يسكنون هناك، ويضيعون مثلما كنا نضيع ويضيع أخوتنا

وأخواتنا، فعلاً، في أزقّة المخيمات؟ وليصبح بالتالي هو ملك الغابة، لا هذا الملك المستورد.))(٤٠). لكن ذلك لا يمنع مطلقاً من أن السينما . وبالرغم من كلّ إشكالاتها ظلّت في رأيه القائم على التجربة البصرية الحيّة ((مصدراً هاماً للمتعة والثقافة))(٤١).

أما حين استغرق إبراهيم نصر الله عميقاً في عالم الكتابة وراح يسعى دوماً إلى تجديد أدواته باتجاه أسلوبية تعبيرية أرقى في الشعر والسرد الروائي، فإنه أخذ يستعيد ثقافته السينمائية ليحظى بهذا التلاقي الخلاّق بين فن الكتابة وفن السينما، معترفاً بتأثير السينما ومقولاتها وقيمها وتقاليدها وحِرَفيتها على شغله السردي خاصة بقوله: ((ويوماً بعد يوم رحت أكتشف أن في هذه الكتابة تعميقاً لفهمي السينمائي: بناء الشخصيات، التحرك بين أكثر من زمان ومكان، القردة على التكثيف، تجنّب الحدث البارد الذي لا يضيف، وتجنّب البدء به! وكان حوار قديم بيني وبين أحد الأصدقاء المخرجين فاتحة ذات مغزى للتعرّف على روح العمل السينمائي فنياً، حين حدّثني عن أهمّ ما تعلّمه من أستاذه، قال: إن هناك درسين لا أنساهما، الأول: كلّ ما هو خارج الكادر غير مهم، والثاني، الشخصية كعود الكبريت، يجب أن تصدر عنها شرارة كلما احتكّت بحدث أو شخصية أخرى، وحين لا تنطلق الشرارة فإن عليك أن تلغي الحدث، لأنه غير ضروري . والحقيقة أنني أفدت كثيراً من هذه الحكمة، فقد بتُّ أكثر إدراكاً لأهمية الكلمة، وإذا كان هذا الأمر قد برز بوضوح حين كتبت (الأمواج البرية)، فإنه وجد مداه روائياً في رواية (مجرد ٢ فقط) كما حلمت بذلك طويلاً، وقبلها رواية (عَوْ). لكن المحظور الدائم هنا هو أن يتحوّل العمل الأدبي إلى مجرد سيناريو لا يحقق كيانه كعمل مكتمل إلا إذا مدت له الكاميرا يديها، ومعها المخرج والممثلون ومهندسو الديكور ومؤلف الموسيقى التصويرية))(٤٢).

من الواضح أن علاقة نصر الله بالسينما ليست علاقة استمتاع وهواية مجرّدة غرضها المتعة الآنية العابرة، بل هي علاقة ثقافية لها جذور ولها أصول ولها مقدمات ولها نتائج، وهو ما عبّر عنه صراحة بقوله:((هكذا يمكنني القول إن الأفلام لم تعد عابرة بالنسبة لي، أصبحتُ معنياً بها، بما يحدث فيها، وكيف يحدث، ولماذا يحدث . بل يمكنني القول إن علاقة خاصة نشأت بيني وبين بعض الأفلام، تماماً كما تنشأ علاقة بينك وبين شخص ما يتاح لك أن تحاوره على مدى ساعتين، أو تلتزم الصمت وهو إلى جانبك أو مقابلك وأنتما

في مكان واحد ، قد لا يؤدي الحوار في النهاية إلى صداقة، وقد يؤدي، ولكن الفرق هائل بين التواصل الذي تمّ ونقيضه.))(٤٣).

وهو ما قاد بالضرورة إلى هذا التلاقي والتوافق أو التقاطع أو التضاد أو التفاعل أو التضافر أو التلاحم بين ذاكرة عينه التي تستلهم الأشياء والرؤى والقيم والموضوعات والأفكار والتفاصيل من حقل السينما، وكتابته التي ما انفكّت تستحوذ على كل قيمة فاعلة ومؤثرة متاحة يمكن استثمار طاقاتها من أجل إنتاج كتابي أفضل . على النحو الذي وضعه أمام حقيقة أجناسية وفنية ونوعية تجعل الفنون مستقلّة في النهاية على الرغم من كل التداخلات التي قد تحصل فيما بينها، فلا يجور نوع على نوع ولا يتغذّى على حسابه ولا يسعى إلى تدميره، ولا جنس على جنس، ولا فن على فن.

من هنا يعترف بوعيه لهذه الحقيقة المستندة إلى وعي تجريبي يوافق الوعي النظري في هذا المجال، إذ يقول : ((الذي لا أستطيع القفز عنه، هو تلك العلاقة القائمة بين الكتابة، كتابتي والسينما، وفهمي لكلا النوعين في ضوئيّ بعضهما، فبعد معايشة طويلة لهما ولسواهما من الفنون الأدبية والمرئية تبيّن لي أن شكلاً ما، لن يستطيع أن يلعب دور الأشكال الأخرى، فكلما شاهدت فيلماً جميلاً عن رواية جميلة انتابتني رغبة العودة للرواية الأصلية، وفي ظنّي إن ذلك عائد لمكر الأنواع الإبداعية نفسها، حيث لا يمكن أن يبوح نوع ما بكل أسراره للشكل الذي يحتله، أو يسعى إلى تحويله إلى كيان آخر، إنها نوع من عبقرية الدفاع عن النفس التي تمتلكها هذه الأنواع، كما لو أنها البشر أنفسهم وهم يدافعون عن جوهر ذواتهم الخاصة، ولعلّ الأمر نفسه سينطبق مثلاً، على فيلم تمّ تحويله إلى رواية بعد نجاحه، إذ إن الرواية المأخوذة عنه لن تستطيع دفعه للخلف كي تحتلّ المقدمة))(٤٤).

ويلفت الانتباه . وبالخبرة أيضاً . إلى أن الاكتمال لا يمكن أن يستقيم لأيّ فن من الفنون مهما كانت قوّة فعله وتعدد أدواته واتساع جماهيريته، ذلك أن عبقرية الفنون في نقصها وحاجتنا الدائمة إليها كلّها، فيما يمكن أن نطلق عليه هنا (الاكتمال الناقص)، فعلى الرغم من أن السينما تأخذ من الفنون كلها بقدر حاجتها بلا تحرج أو عُقَد، إلا أنها تبقى ناقصة على النحو الذي لا يمكن فيه أن تعوّضنا عن أيّ فن آخر، فكل فن يبقى هو، بجانب أي فن آخر، لا فن يجور على فن ولا يلغيه مهما تجاور معه واشترك معه في الأدوات وحقل العمل والفاعلية والجماهيرية.

يعبّر عن ذلك نصر الله بوضوح بقوله: ((لاشك في أن السينما قادرة على فعل أشياء كثيرة، وقادرة على الجمع بين اللغة عبر الحوار والتعليق القادم من خارج الشاشة، والموسيقى والصورة المُصعَّدة إلى لوحة جارية، كلغة أولى للسينما، لكنها ليست اللغة كاملة ولا الموسيقى كاملة، ولا القصة كاملة . وربما ما يلفت الانتباه أن في اكتمال السينما ما يشير إلى قصورها أيضاً، فهي حين اتخذت من الصورة مفردة لها، لم تستطع أن تكتفي ذاتياً بها، ولذا رأيناها مضطرّة أن تخرج للأنواع الأخرى لكي تكمل وجودها.))(٤٥).

وعلى الرغم مما يبدو على السينما من كمال خادع في نماذجها وصياغاتها وإمكاناتها إلا أنها أكثر الفنون –يقرّر نصر الله– حاجة إلى سواها، إذ ((إن سحر السينما قائم على هذه القدرة الفائقة للظهور بمظهر الكمال، في حين أنها في جوهرها . الحالي على الأقل . أكثر الفنون حاجة لسواها، وهذا ما يدفعني للبحث عن الفنون الأخرى انطلاقاً من عدم الكمال سعياً لكتابة غير مستعدّة لأن تفقد شهية إحساسها بأنها ناقصة، لأنها بغير هذا الحسّ لن تحقق شيئاً، فعظمة البشر لا تكمن في يقينهم بأنهم اكتملوا، بل في يقينهم بأن طريق كمالهم ليس له نهاية، ولأنهم يتجرأون على ابتكار بدايات جديدة باستمرار، لا كالسؤال الكبير الذي يموت بمجرد اقتناعه بأول إجابة))(٤٦). وهو أحد أهم الدروس التي يجب أن يتعلّمها الشاعر والروائي كما يرى نصر الله، لأن الإفادة مما هو متاح ومناسب وضروري من تقانات الفنون الأخرى يصبّ عادةً في مصلحة الفن المستفيد من دون أن تخسر الفنون المانحة شيئاً، ومن دون أن يفقد هو شخصيته وخصوصيته الفنية، فهو يقول: ((تحتم عليك السينما الكبيرة أن تستفيد من حنكتها، وذلك الدهاء الرهيب الذي تتمتع به وهي تُسخّر الفنون كلّها لخدمتها، وتَسخرُ منها، لكي تكون (هي) في النهاية: السينما، التي تثبت يوماً بعد يوم أنها ليست الفن السابع، بل الفنون السبعة كلها، وهذا درس كبير للرواية والقصة والقصيدة، كي تحاول أن تسترد ما أُخذ منها، وتبقى الرواية في النهاية هي الرواية، والقصيدة هي القصيدة ، تحتّم علينا السينما أن نتعلم منها . كما تعلّم المخرجون الأوائل الكثير من الأدب، ومن الروايات بالتحديد. وأن نمتلك القدرة التي تؤهلنا للوصول إلى البشر، دون أن نتحول إلى سلعة، تماماً كالأفلام التي لا تنتهي، أي ألا نكتفي بأن يكون النص جميلاً فقط، بل عميقاً أيضاً، وعصيّاً على نظرة واحدة أن تلمّ به، لأن كل عمل تستطيع الإحاطة به من المرة الأولى هو بالضرورة مادة لملء الفراغ))(٤٧). وهو ما يقوده إلى اعتراف بعيد عن طموح

كونراد في أن ترتقي الكلمة إلى منصّة أن تُرى، ويرى في ذلك النقص العبقري الضروري في الأدب بقوله:((لكنني أعترف، أن ما سيظلّ ينقص الرواية، والأدب بشكل عام، أن الكلمات لن تستطيع أن تجعلنا نرى الأشياء كما نراها في السينما، أو نسمع الموسيقى كما نسمعها هناك، فهل يكون هذا النقصان هو كمال الأدب أيضاً، لأن ديمقراطيته تكمن فيه، حين يتاح للقارئ أن يرى ويسمع الأشياء كما توحي بها الكلمات لا كما يقدمها الشريط السينمائي إليه جاهزة.))(٤٨).

وحين تبلغ السينما ما بلغته من تقدّم مذهل جعلها قادرة على تحويل كل شيء إلى سينما، فإنها نجحت في أن تفتتح عصراً جديداً لثقافة العين، التي يجب . في نظر نصر الله . أن لا تغفلها الفنون الكتابية وهي ترنو إلى تحقيق نجاحات كبرى على أرض التلقي والتداول، فهو في نظره إذن ((زمن ثقافة العين، الذي يحتّم على الرواية والأدب بشكل عام الإفادة مما تحققه السينما، مع أن السينما ستظلّ متقدمة في (هذه الثقافة) لا لشيء، إلا لأن العلوم كلها تمدّ يدها لمساعدة صنّاع الفيلم، بحيث لم تعد هناك أي فكرة مهما كانت درجة جنونها، غير قابلة للتحقق صورةً على الشاشة البيضاء، كما أن تحولات الحياة نفسها تلعب دوراً مهماً في هذا المجال . لكن المسألة الخطيرة قد تكون كامنة في الإصرار الأعمى للرواية على اللحاق بالكاميرا، هذا الإصرار الذي لن يمنح الرواية إلا مزيداً من اللهاث . وكل ما يمكن قوله هنا، أن السينما تذكّرنا بين حين وآخر ببعض فضائل الأدب المنسية))(٤٩).

وينتهي إبراهيم نصر الله إلى نتيجة مفادها أن السينما عنصر أساس في تشكيل رؤيته الإبداعية، مستفيداً من وعي الخلاف الفني والنوعي بينها وبين الأدب، فهو يقول : ((في ظني أن هذا الاختلاف سيظلّ مدار الحديث، مادامت هناك رواية تُكتب وفيلم يصوّر . أما ما لا يمكن الاختلاف عليه فهو أن الفيلم في النهاية يشكل مادة ثقافية مهمة للكاتب، لا يستطيع تجاوزها كما لو أنه من كتاب العصر العباسي مثلاً، كما أن الأدب، والرواية تحديداً، عنصر أساس في ثقافة المخرج وجوهر عمله، وعدم الإلمام بما يحدث لها وفيها خسارة لا يمكن أن تعوض))(٥٠). نحسب أن أية دراسة لرواية إبراهيم نصر الله أو قصيدته تغفل حقيقة ولعه واهتمامه النوعي بالسينما ستكون ناقصة ولا تتمكن من البرهنة على فروضها المنهجية بنجاح، ولاسيما إذا عرفنا أنه في الجانب الآخر من قارّة الإبداع يرسم ويصوّر (٥١)، على النحو الذي تشكّل فيه الصورة بجميع أنماطها السينمائية والتشكيلية

والفوتوغرافية همّاً جمالياً مركزياً وأساسياً في منجزه الكتابي . روايةً وقصيدةً وسيرةً .، بحيث تتمظهر الصورة وتتجلّى في خطابه بشكل بارز وحيوي وفاعل.

إن له ذاكرة عين استحواذية تلتقط بمهارة وتحتفظ بمصوراتها بحرص وتوظفها بذكاء كلما اقتضى الأمر ذلك، إنها كاميرا ذات إيقاع شديد التركيز والتكثيف والحساسية، تثمر في كل كتابة ينتجها وتتبنين في كلّ تشكيل يؤلّفه بحرية ورحابة كبيرتين.

Abstract

The Literary Discourse and the Cinematic Discourse
The Problem of Communication

Prof. Dr. Mohammad Sabir Obed
College of Basic Education
Mosul University

Asst. Prof. Dr. Mawlud Mar'ie Al-Wayis
College of Basic Education
Tikrit University

The cinematic discourse is considered one of the most important visual discourses in which language plays a decisive role to the extent that it forms with and within its frame what is called the cinematic language. And despite the fact that this language is subject to many effects that participate in its formation and in shaping its discourse, the verbal aspect may be the most essential element in this language. Similarly, this discourse enjoys its own specific poeticalness like the other discourses but this poeticalness does not perform through the verbal element of the language of discourse but it acts through the plastic elements combined together. As for the literary discourse, it gives the receiver great freedom of imagination to visualize its dimension and its approaches while the cinematic discourse is economic in visualizing the space and the director imposes the limits of the imaginative act related to the broadcasted image and its relation to the uttered speech as there is no freedom of interaction with the text.

الهوامش والإحالات:

(١) كيف تكتب سيناريو، صلاح أبو سيف، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (٩٨) ١٩٨١، بغداد: ١٠. ٢٠.

(٢) م . ن: ٢٠.

(٣) مقال بعنوان (السيناريو شكل أدبي جديد) في كتاب (الفنان في عصر العالم ومقالات أخرى)، بيلابالاش، ترجمة فؤاد دواره، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦ بغداد:٢٥١ .

(٤) أضواء على السينما المعاصرة، سمير فريد، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، بغداد: ٧.

(٥) مقال بعنوان (الرواية والسينما–التأثير المتبادل)، سامي محمد، مجلة الأقلام، العدد ٣، السنة ٢٠، ١٩٨٥، بغداد.

(٦) فهم السينما، لوي دي جانتيني، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر،١٩٨١، بغداد: ٢٩٠.

(٧) اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوي ، مراجعة فريد المزاوي ، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤، القاهرة: ١٦.

(٨) الرواية والسينما، م . س

(٩) مقال (لغة السينما)، كريستيان ميز، في مجلة الثقافة الأجنبية، ترجمة محمد علي الكردي، العدد ١، السنة ٦، ١٩٨٦، بغداد.

(١٠) م . ن

(١١) مقال (الفيلم والأدب)، موريس بيجا، في مجلة الثقافة الأجنبية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، العدد ١، السنة ٦، ١٩٨٦، بغداد.

(١٢) لغة السينما، م. س

(١٣) الفيلم والأدب، م. س

(١٤) لغة السينما، م. س

(١٥) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨، المغرب :١٨.

(١٦) اللغة السينمائية :٢٣.

(١٧) فريق العمل السينمائي، روبرت فرغسن، ترجمة مجيد ياسين، دار الرشيد ،١٩٨١، بغداد .

(١٨) لغة السينما، م . س

(١٩) م . ن

(٢٠) م . ن

(٢١) م . ن

(٢٢) م . ن

(٢٣) اللغة السينمائية: ٩٢.

(٢٤) م . ن: ٩١.

(٢٥) م . ن: ١٠٧.

(٢٦) ما هي السينما، أندريه بازان، ج١ نشأة السينما ولغتها، ترجمة د. ريمون فرنسيس، مراجعة وتقديم احمد بدر خان، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨، القاهرة: ٢٣.

(٢٧) اللغة السينمائية :٢٦.

(٢٨) كيف تكتب سيناريو: ٣٨.

(٢٩) م . ن: ٣٣.

(٣٠) الإحساس السينمائي ، سيرجي م . إيزنشتاين ، تعريب سهيل جبر ، مراجعة إبراهيم فتحي ، دار الفارابي ، بيروت: ١٠٥ – ١٠٦.

(٣١) صدر الكتاب الأول بعنوان ((هزائم المنتصرين- السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق-))، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠ . وصدر الكتاب الثاني بعنوان ((صور الوجود: السينما تتأمل)) في القاهرة ٢٠٠٧ .

(٣٢) لسان السينما وعدسة اللغة، د. محمد صابر عبيد، مجلة الرافد، العدد ٨٠، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، أبريل ٢٠٠٤ :٥٨ .

(٣٣) م . ن: ٦١.

(٣٤) أقل من عدو، أكثر من صديق -السيرة الطائرة-، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦ :٢٨.

(٣٥) هزائم المنتصرين: ٣٠ . ٣١.

(٣٦) م . ن: ٧.

(٣٧) م . ن: ١٤.

(٣٨) م . ن: ١٥.

(٣٩) م . ن: ١٦.

(٤٠) م . ن: ١٧ . ١٨.

(٤١) م . ن: ٢٠.

(٤٢) م . ن: ٢٢.

(٤٣) م . ن: ٢٢ . ٢٣.

(٤٤) م . ن: ٢٨.

(٤٥) م . ن: ٢٨.

(٤٦) م . ن: ٢٩.

(٤٧) م . ن: ٢٩.

(٤٨) م . ن: ٣٠.

(٤٩) م . ن: ٣١ . ٣٢.

(٥٠) م . ن: ٣٢.

(٥١) اشترك إبراهيم نصر الله في معارض عدّة مثل: (كتاب يرسمون) معرض مشترك لثلاثة كتّاب . عمان ١٩٩٣، و(مشاهد من سيرة عين) معرض فوتوغرافي في دارة الفنون، عمّان، ١٩٩٥، (تحت شمسين.. صور وكلمات) معرض في دارة الفنون ٢٠٠٤، ومعرض (حياة البحر الميّت) فوتوغراف، جناح في بينالي جوانغجو- كوريا ٢٠٠٤. ينظر: إبراهيم نصر الله، حجرة الناي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧: ١٧٤.