النمو النفسي لفن السينما

بقلم نوري الراوي

حينما اخترعت آلة التصوير في منتصف القرن التاسع عشر، تخلى فن الرسم في اوروبا عن ميدانين كان يختص بهما من قبل وحده : اولهما ميدان التعبير عن العواطف ، وثانيهما الاستعانة بالخيال . واصبح فناً يخضع في التعبير عن المرئيات ، لمقتضيات عالم من ثلاثة ابعاد . غير ان هذه الآلة التي تصدت لتصوير مظاهر الحياة الواقعة قد تطورت من آلة بدائية لها عين واحدة الى آلة متوثبة يقظة لها الف عين ولكنها انتهت رغم تطورها الى ما انتهى اليه فن التصوير من قبل، ووقفت رغم المجهودات التي تتابعت طيلة اربعة قرون لاقتناص الحركة وتسجيل حياة الافراد حيث وقفت بريشة المصور من قبل، ذلك لانها ظلت عاجزة عن التخيل . وهكذا ظل القرن العشرون يبحث عن فن جديد يستطيع ان يعبر به عن خوالج عصره المتشابكة ، بعد ان عجزت الفنون الاخرى عن ايفاء حاجة جماهيره الكثيفة من متع الذهن والنظر ، فاهتدى الى السينما التي نقلت المرئيات من حالة الجمود الى حالة الحركة التي هي مظهر الحياة الاول ، وعنوان يقظتها ، واستبدلت لأول مرة في التاريخ ، بالاشارات الثابتة اشارات متحركة . غير انه لم يكن مفر اذا ما اريد أن يستمر البذل في ابتكار وسائل جديدة للتعبير من ان تتمتع آلة التصوير باستقلالها عن المنظر الذي يراد التقاطه، اذ ليس مبعث المشكلة ، هو تصوير حركات شخص يبدو في ذلك المنظر ، بل مبعثها وجوب تتابع اللقطات . ولما ظلت السينما لا تخرج عن كونها وسيلة لاظهار اشخاص وهم يتحركون، فانها لم تزد في عين الفن عن الفوتوغراف او آلة التصوير . فقد كان عملها مقصوراً على تصوير مشهد لا يتعدى حيزاً محدوداً – هو في الغالب ارض المسرح – يتحرك فيه الممثلون وهم يؤدون ادوارهم في مسرحية عاطفية او هزلية . وحين تم القضاء على قيد الحيز المحدود ولدت السينما باعتبارها وسيلة للتعبير لا لاظهار المرئيات . هذا التطور العضوي الذي تناول صناعة السينما لم يغير من موقف الممثل بالنسبة للجمهور . فبقي حيث هو من موضعه القديم على خشبة المسرح ، ولكنه خرج ، حينما ابتكرت « اللقطة المكبرة » من مجاله المسرحي الضيق ، فاقترب من الناس ، وتعمقت الصلة بينه وبين الجمهور ، واضبحت انفعالات الفرح والسرور او الحقد والموجدة ، او الحزن والاكتئاب ، بل كل التعبيرات التي تبدو على وجه الانسان اقرب الى افهام ذلك الجمهور واكثر تلقائية من الحركات والتلويحات والاشارات المسرحية المبالغ فيها . وهكذا اقتربت السينما من الناس بنسبة ما نقلته من واقع حياتهم واستطاعت حينما عمدت الى تكبير الوجه ان تستدرج اسرار الانسان فتنشرها على الشاشة ليتبين الجمهور كل خوالجه وانفعالاته واحاسيسه الدقيقة . فلم تعد اذ ذاك وسيلة لنقل الافكار وحسب ، بل وسيلة لنقل مشاهد الحياة وترتيبها ترتيباً منطقياً يوحي بتسلسل حوادث القصة . وقد كانت هذه البداية ذات اثر حاسم في تاريخ السينما، لانها خرجت على حيز العدسة الضيق ، كما خرجت على الحدود المرسومة للممثل وسلكت طريقة تقطيع الفيلم وتتابع اللقطات . حتى اذا ما توافرت للمخرج حرية العمل واستقل عن المنظر الذي يريد تصويره اضحت السينما فناً عصرياً متكاملا واستقلت بمظهرها التعبيري عن اصلها الآلي ثم بلغت درجة كمالها الوجداني عندما اصبحت قادرة على التعبير بالصورة والصوت معاً .

هنا وقفت السينما تبحث عن المادة التي تستطيع بها ان تواجه الجمهور بعد ان انتقض على المسرح ، وصدف عن المشاهد البهلوانية التي كانت تقدمها السينما البدائية . فالتفتت الى القصة ، تغترف من ينابيعها ما يعينها على النفاذ الى قلب ذلك الجمهور ، فاستبدت بمشاعره ايما استبداد، وانتزعته لنفسها بعد ان كان للمسرح ، وذهبت به بعيداً عن مشاكل الفن الرفيع الى مشاكل الحياة اليومية التي يحياها ، نقلته من السوق صعداً الى اجواز الفضاء، ثم انقلبت به من سطح الارض الى اعماق المحيطات ، ثم عادت لتريه الابرة والشوكة ، ولتسمعه الهمسة ، والنأمة ، والضحكة الصغيرة .. وتوسلت بالحوار ليعطيها القوة التي اعطيها المسرح، وحاولت ان تسلب القصة مقدرتها الخاصة على تحليل نفسية ابطالها في اللحظات الحاسمة ، فما الذي فعلته للارتقاء بالفن والاحتفاظ بروحه ؟

***

ان الفن في ارحب معانيه ، تعبير عن الروابط العميقة بين الاحياء، بين الاحياء والبيئة، بين الاحياء والحياة ذاتها.. وهو لذلك يستهدف تحليل هذه العلاقة ثم يحاول الكشف عنها في عدة تجارب فنية متلاحقة حيث يعرضها بعد ذلك عرضاً دراماتيكياً نجده في روايات شكسبير او نجده في قصص ديستوفسكي، حيث تطفو على سطوح المبادرات الفردية لأفعال ابطالها .

ان ادراك المشاهد للامتداد الزمني مضغوطاً في لحظات ، يقوده الى معرفة العالم الداخلي للأشياء في لحظات ايضاً. فالفيلم عبارة عن صورة متلاحقة يجيء بعضها إثر بعض اي انها اجزاء حياتية صُفّت الى بعضها كي تؤلف مجموعة من الصور اللحظية المتتابعة التي تمثل الحقائق الخارجية ، والزمن الذي يصاحبها . غير ان هذه الصور تظل في تراكمها الكمي بمعزل عن الحس حتى توحد الحركة بين اجزائها وينتظمها خيط الاستمرار فتصبح صورة للحياة او انعكاساً لها ، وبهذا يصبح نجاح الفيلم موقوفاً على ما فيه من حركة ، وتوافق بين الزمن والحادثة، بين الصورة والحس الذي يناظرها . فالصور الحسية لا تكون حياة ، ما لم يتحقق فيها شرط الاتصال ، لذا فلن يكون بمستطاع الفيلم اجتياز خط «الصور المتحركة» مادام مفككك الاجزاء .. وعلى ذلك فنصيب الفيلم من النجاح يتوقف الى حد كبير على ما يسود صوره الحسة من روابط وما يحكمها من صلات .

لقد كانت السينما الصامتة جريئة كل الجرأة حينما اودعت قواها الكامنة في التعبير الحركي وحده . ولم يكن الصوت ، حين ظفرت به آخر الأمر ، ليضيف اليها شيئاً جديداً ، إلا انه قرّبها من الحياة وشد اواصرها بها ، وهكذا غدت السينما فعلاً انعكاسياً للزمن وصوراً متراكمة من تناوبه ، واصبحت تبعاً لذلك قريبة من افهام الجمهور ، لأن ازدواج الصورة والصوت ابرز الوجه الحياتي الذي كانت تفقده السينما من قبل : الحركة وصداها في الطبيعة . غير ان هذا الأزدواج وقف امام انسراب الخيال لدى الجمهور، اذ يسر له تناول ما تخرج به عملية الخلق الفني من نتائج كبيرة او صغيرة. فأحالها الى شيء يشبه الاقراص الغذائية ثم قدمها له جاهزة بعد ان حسم جميع المتاعب التي كان يعانيها في تحضير غذائه ، ومع ذلك فان هذا الاكتشاف الخطير يعتبر مكملاً لما توصل اليه العلم في هذه الصناعة ، اذ لا يمكن للمرء ان يتخيل حياة ما دون أن يشكل الصوت أبرز مظهر من مظاهرها .

وحين ظهرت الافلام الملونة على الشاشة لأول مرة لم يعد الجمهور في حاجة الى استعمال ملكة التخيل ، فقد اعدت له المشاهد اعداداً اقرب الى الواقع ، وعرضت امام عينيه بشكل يوحي بقربها من الحياة الواقعة ، وبهذا الكشف انتهت مهمة الخيال ، ومنح النظر مهمة التقاط هذه المناظر وتوزيعها في عالم اللاوعي .

لقد كان الفيلم مسرحاً واسعاً لامتداد النفس قبل ان تمسه فرشاة الملون، غير انه فقد أدق صفة من صفاته الفنية، عندما اعتاض عن الاسود والابيض بالوان التكنكلر . وابتعد ، مدفوعاً بتيار التقدم الصناعي عن الجوهر ، متلهياً بتنميق العرض الخارجي وطليه بالوان بعيدة عن الالوان الطبيعية الثرية بموسيقاها وشعرها الحيّ . — وهنا لا بد لنا من القول ان هذا الكلام مقصور على الافلام التي تعنى بالقصة كعمل فني مكتمل البناء، ولا يدخل في نطاقها الافلام الاستعراضية الراقصة أو غيرها مما يتناول مشاهد الطبيعة ويعنى بنقل الجو الملون للمشاهد .

دار بيروت ـ للطباعة والنشر

بناية اللعازارية ، تلفون ٣٠٥ بيروت ـ لبنان

صدر حديثاً

ق.ل

اطفالنا والثقافة الجنسية ١٠٠

تأليف
الدكتور مكدونالد لاويل

ترجمة
الدكتور فخر الدباغ

***

تغلب على الخوف ١٠٠

تأليف
الدكتور آلان ورسلي

ترجمة
بهيج شعبان

ان السينما في وضعها الحاضر ليست في حاجة الى هبات صناعية جديدة ، فقد وصلت الى درجة من التكامل بحيث لا تحتمل تطويراً صناعياً جديداً ، وإلا كان هذا التطوير على حساب القالب الفني بكل تأكيد ، لانه في الحقيقة ليس إلا نمواً في الجسد وضموراً في الفكرة ، وقد يصل هذا النمو الى درجة مخيفة من الشكلية ، لا تستطيع القصة معها ان تنهض باعباء وظيفتها الفنية بصورة كاملة. كما نجد ذلك في الاحداثات التي طرأت على صناعة السينما في السنين الاخيرة ، فكان من ثمراتها :

السينما ذات الابعاد الثلاثة ، والـ « بانوراميك » و « السينما سكوب » و « الفستافجن » وأخيراً في «السينراما» التي دخلت السينما على عهدها اشد ادوارها تعقيداً واغراباً وميكانيكية .

وهكذا اخذت هذه الميكانيكية تلتهم ما يزرعه الفنانون والادباء وكتاب السيناريو من طاقات فنية وادبية وذهنية .

***

ولعل اول ظاهرة تلفت نظر الناقد السينمائي وتثير اهتمامه في آن واحد ، هي ان السينما لم تعد كلها ادباً اصيلا ، كما لم تعد كلها فناً صافياً . فهي اذ دخلت تحت دولاب الآلة ، اصبحت تعنى – كأي صناعة تستهدف تركيم الارباح – بزيادة قدراتها على توفير التسلية واللهو للجمهور . وهذه الظاهرة « الصحفية » لم تعدم انصاراً لها في جميع انحاء العالم ، الا ان ذلك لم يقف حائلا دون بحثها عن ينابيع الادب ..عن الجو الروائي في انتاج مشاهير الكتاب والمسرحيين والروائيين. ولقد جرها هذا البحث بطريق عفوي ، الى ميدان لا يخلو من الفن ابداً .

واول مظاهر هذه « الصحفية » السريعة ، عنايتها الفائقة في ربط العلاقة بين قصة الفيلم وبين «شخص» الممثل – اعني الممثلة بوجه اخص – . وهذا العنصر الشيق الذي يغذي طلعات الجمهور ويستثير احاسيسهم ، لا يفرض فيه ان يكون على اوفر قسط من المقدرة الدراماتيكية ، بل يفترض فيه ان يكون – وجهه أو جسده – موطناً من مواطن التعبير عن احدى الغرائز العامة بين البشر .

اما الظاهرة الثانية ، فترتبط بشكل تكميلي مع الظاهرة الاولى ، وهي ان الفيلم يقع في المرتبة الثانية بعد « الممثل » وهذا الانحصار الذي عانته القصة بسبب طغيان شخصية الممثل راجع الى انها – اي القصة – لم تعد تستثير طلعات الجمهور المعاصر بقدر ما تستثيره «طلعة» الممثلة ! وهذا يصدق، بشكل لا يقطعه الشك، على جمهور السينما في امريكا. فالفرد الامريكي اليوم ، يعيش في دوامة الآلية والعمل ، وهو اذ ينصرف اليها بكل حواسه ، لا يجد من فراغه الليلي متسعاً للتأمل في شخصيات المسرح الشكسبيري ، لانه يبحث في هذه الحالة عن شاطيء ضحل « الافكار » للارتماء عليه !

ان مواضيع السينما لم تنفد بعد ، فهي ما زالت في بداية الطريق اذا ما قيست بالكشوف التي حققها الانسان في ميادين العلم والطبيعة والفضاء . انها ابتعدت حقاً عن طفولتها المسرحية ، فلم تعد آلة تستهدف تقديم السلوى لجمهور النظارة وحسب ، بل اصبحت اليوم، بعد ان وكلت اليها مهمة التعبير عن احاسيس الانسان وعواطفه وافكاره ، وعن سائر مظاهر الحياة – اصبحت اعظم آلات العصر الحديث وادقها . غير ان مهمتها هذه لم تقف بها عند حد التعبير فقط ، بل اعدتها لان تكون « وسطاً» لدراسة الانسان ، والتطور البشري، والعدالة الاجتماعية ، والطبيعة ، والغرائز ، والزمن ، وابعاد الفضاء ، وهي مهمة لن تكون بحال ، اقل من مهمة (الحياة) في الخلق والابداع !.

بغداد — نوري الراوي

قضايا الفكر المعاصر

سلسلة كتب تتناول اهم القضايا الفكرية التي تشغل المثقفين اليوم ، مع دراسة وافية لاعلامها وممثليها العالميين

صدر منها :

١. سارتر والوجودية

تأليف ر .م.البيريس — ترجمة الدكتور سهيل ادريس

٢ . كامو والتمرد

تأليف روبير دولوبيه — ترجمة الدكتور سهيل ادريس

تطلب من دار العلم للملايين