نافذة

حفظ المصالح

يكاد يكون هذا المصطلح شعاراً استعمارياً في الزمن الراهن، على غرار ما كان عليه في القرن التاسع عشر قبل أن يتجدد أمامنا في هذه الأوقات. فكما نعلم من كتب التاريخ التي تتحدث عن القرن التاسع عشر، أنه رداً على ظهور أول منشور سياسي ظهر في شوارع دمشق وبيروت في أوائل شهر حزيران عام ١٨٨٠، مطالباً باستقلال العرب عن الدولة العثمانية، سارع القنصل الفرنسي في بيروت إلى نصح حكومته كي تأخذ حذرها من تنامي الروح الوطنية لدى سكان المنطقة وتحديداً في سورية ولبنان، ومن ثم أن تسعى لتأمين مصالح فرنسا في المنطقة، مع ظهور بوادر انهيار الدولة العثمانية.

وجاء في وثيقة القنصل التي أفرجت عنها دائرة الوثائق الوطنية في باريس أنه أوصى وزارة الخارجية في حكومته، أنه «يجب أن تخطط فرنسا مسبقاً لحماية مصالحها في المنطقة» لأن المنطقة ستشهد، برأي القنصل، أحداثاً تدعو إلى وضع الخطط التي تضمن لبلاده تحقيق مكاسب قد تسبقها إليها دول أخرى تترقب انهيار الدولة العثمانية خلال بعض الوقت لا محالة.

وفعلاً، لم يكن القنصل الفرنسي الوحيد بين من شغلهم مصير الدولة العثمانية، لأن دولاً أخرى، بينها بريطانيا وإيطاليا وألمانيا، كانت أيضاً طامعة في أن يكون لها موقع قدم في المنطقة. بيد أن هذا الاهتمام بنهاية الدولة العثمانية، وموقف فرنسا وسواها من الدول الساعية لتأمين مصالحها في المنطقة بتدخلها في شؤونها الداخلية، لم يقف حائلاً دون تطلع العرب الخاضعين للاستعمار العثماني إلى تحقيق استقلال بلدانهم، ولهذا الاعتبار لم يتوقف سعيهم لتأمين حريتهم، وكان دأبهم متابعة النضال من أجل هذا الهدف وصولاً إلى تأمين مصالحهم المشروعة لا المصالح التي تصب في خانة المتطلع لتأمينها عمداً وعن طريق الحلول محل المستعمر المقيم بقناع جديد لمستعمر آخر.

ومعروف أن الدولة العثمانية التي أطلق عليها اسم «الرجل المريض» في أواخر القرن التاسع عشر، طوت الأحداث التالية لانهيارها صفحتها من سجل التاريخ إلى أن بدأت تتجدد أوراق هذا السجل الأسود في الوقت الراهن، بهمة السلطان العثماني الجديد رجب طيب أردوغان حفيد سلاطين بني عثمان القدامى، بأمل إعادة عقارب التاريخ إلى الوراء، وهو يدرك جيداً أنه لن ينال من سعيه هذا غير الخزي والندم على ما اقترفته يداه حين امتدت تستهدف دماء السوريين وتدمير ما بنوه بعرق الجبين، وكانوا الأهم بين من أعطوا الحضارة الإنسانية تراثها الخالد على مدى الدهر.

إن معركة سورية اليوم، ليست رهن نصيحة قنصل أو سفير أو أي جهة في العالم حول مقولة حفظ المصالح بقدر ما هي رهن إرادة شعب أراد الحياة، ولا بد للقيد أن ينكسر على غرار قول الشاعر.

إن سورية تطمح الآن، كما طمحت في السابق، لأن تستعيد ما فقدته في سياق الاعتداء على ما فوق أرضها من بشر وحجر وشجر، وهي لا بد محققة لطموحها هذا مستمدة من تاريخ السلف إيمانهم بالنصر، كما تحقق في أربعينيات القرن الماضي بفضل صمودهم وتضافر جهودهم لبناء سورية الحديثة وإن غداً لناظره قريب.

د. اسكندر لوقا

في العادة والتكرار.. غير المألوف يصبح طبيعياً

د. يوسف جاد الحق في «الجنية» نقل لنا وقائع الحكاية العجيبة عن صديقه كما تمليه الأمانة

سوسن صيداوي

لعله التطبيع.. أن تألف ما ليس مألوفاً، أن تتعايش مع ما لا يمكن العيش معه في العادة.. ولكن التكرار والإصرار يجعلان غير المألوف مألوفاً.. الطبيعي يغدو غير طبيعي. عبارات كتبها د. يوسف جاد الحق في روايته «الجنية» الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، والواقعة في كتاب من ٢٤٩ صفحة من القطع المتوسط. تكشف الرواية لنا صوراً من النفاق البشري الاجتماعي وصوراً من السلوك الإنساني المنحرف، ومن العنوان «الجنية» هناك مبعث قوي للاستغراب وإلى شعور كبير من الخوف والرعب مما يدور في العالم السفلي بكل مكنوناته، وربما جاءت الرواية لتنبّه الكثير من البشر في معرض تصويرها لأحوالنا وممارساتنا العجيبة التي يعرفها- سكان العالم السفلي-عنا، منها أننا نهتم بالمظهر وليس بالجوهر، ومنها أنه علينا الاهتمام بالأحياء وليس بالأشياء، بإنسانية البشر لا زخرفة الحجر، بالحياة وليس بالموت، بالتضحية والإيثار وليس بالأنانية والاستئثار- والكلام للراوي- وكأن الجنية «ميمونة» من خلال بطل الرواية «قصي» مكلّفة مهمة.. برسائل تبغي إيصالها للإنس. وهنا لابد لنا من ذكر ما أشار إليه الكاتب في البداية، إلا أن وقائع هذه الحكاية الغريبة العجيبة، رواها صديقه الأعز، وتأتي أحداثها على أنها واقع حقيقي، وأنه عاش تفاصيلها ودقائقها فعلاً، وأن صديق الكاتب د. جاد الحق طلب منه أن يبقي الرواية بحذافيرها كما وقعت له، فهو نفسه غير راغب لأسباب لم يفض بها حتى للقاص في كتابتها بنفسه، أراد أن تكون القصة بلا زيادة ولا نقصان وألا يدخر جهداً في عرضها كما رواها، ويقول د. جاد الحق إنه مكلف بأمانة الناقل فهذه حكاية صديقه، وليس له أي فضل يدّعيه لنفسه سوى العناية قدر المستطاع عما يقتضيه فن القص ومقتضيات السرد وقواعده وأصوله المعتمدة.

وسنسلّط في معرض حديثنا عن بعض مما دار في الرواية من نقاط.

نظرة عما دار

في الرواية كما ذكرنا حوار بين الإنس والجان من خلال بطلي الرواية، قصي وميمونة، قصي موظف المبيعات في شركة تجارية يتطلب عمله منه أن يتجول في عدة مناطق، كما يقوم بتقديم دروس خصوصية في مادة اللغة الأجنبية كي يكفي احتياجاته اليومية المعيشة، وفي يوم وهو جالس في الحديقة وإذ بفتاة جمالها يفتن اللب- وهي البطلة ميمونة ابنة ملك الجان الأزرق- تجلس بقربه، ومع الأيام والزمان المتلاحق تصبح قريبة منه أكثر من المسافة بينهما على المقعد، وتقوم باقتناص العديد من المناسبات كي تكون بجواره ولحمايته. وفي مرة الشاب يبوح بهذه المعرفة لأصدقائه كما وصل به الأمر أن يطلب استشارة شيخ - رجل دين- كي يصل إلى فهم ما يصعب عقله عن استيعابه. أحداث كثيرة تدور بين البطلين وحوارات أكثر تدل على التناقض الذي يعيشه كل من العالمين.

تعابير وصور

في أسلوب الرواي صور وتعابير استعان بها كي يشرح لنا البطل أو البطلة -بحسب الموقف-عواطفهم أو كلامهم... إلخ، منها عندما وصف البطل «قصي» جمال البطلة «ميمونة» (بل أنت ظالمة الحسن وحق السماء)، وفي مكان آخر يصف شعرها المنسدل (تحركه النسمات الوانية، العابثة بالأغصان والثياب الشفيفة على الأجساد الأنثوية العابرة). على حين نجد البطلة تتحدث عن المسافات وعن الأرض كيف حالها في تحركاتهم (الأرض لنا مطوية، والمسافات عندنا ملغاة). ومن المفردات الجميلة التي لا يمكن أن يستهان بوقعها في الجملة وفي إصابتها للمعنى وفي التعبير عنه بطريقة مختلفة عما هو دارج (السمت، المناكفة، عيل صبري، النزر اليسير، لكي نسري عنك، رزقنا يأتينا رغدا).

إسقاطات ونقد للواقع

لم تأت الرواية لتبين أو لتثبت وجهة نظر من حيث صحتها أو العكس، الرواية فيها من الواقع الكثير، وفيها الكثير من النقد، وفيها من الطرافة بمكان، ومن القرب بمكان آخر إلى عمق النفوس والأفكار البشرية، من هذه الصور سنأتي على البعض على أن تتابعوا أنتم البقية من خلال قراءتكم للرواية. كنا ذكرنا بأن بطل القصة «قصي» يعمل مندوب مبيعات لإحدى شركات صناعة (العلكة)، حيث يتطرق الرواي د. يوسف جاد الحق في مكان إلى التسويق عبر إعلانات الصحف وعلى الشاشات، ولكنه يشير إلى نظرتنا المستهينة لأهمية لغتنا العربية في استخدام الأسماء الأجنبية للمنتجات بدلاً من الأسماء العربية قائلاً: «ولا يفوت أصحابها تحميل كل منها اسماً أجنبياً، ظنا منهم بأن هذا مدعاة لرواجها، استصغاراً منهم لشأن لغتهم الأم». وعن نظرة الرجل للمرأة يشير في الحوار الذي دار بين البطلة والبطل عندما تقول له: «إن ما يراه الرجل منكم في المرأة ليس إلا شكلها الظاهر، وشكلها الظاهر ذلك ليس هو هي. حقيقتها في داخلها لا يراها رجلها». وأيضاً حتى إن المحللين السياسيين والنفسيين والاجتماعيين الذين يدلون بمداخلاتهم على الفضائيات والإذاعات كان لهم مكان في الرواية، حيث تم التطرّق لهم بلسان البطل «مجيد.. درس مادة علم النفس في الجامعة، والفضائيات تدعوه للتحدث إليها وعبرها، واصفة إياه على الشاشات بالمحلل (السياسي والنفسي والإستراتيجي)، الذي يحيط علماً بكل شيء. لا شك أنها تعرف عنه أكثر مما أعرف...، فهي أقدر على التقييم وإلا لما منحته هذه الصفات والألقاب كلها دفعة واحدة.. بل مكافأة مالية سخية عقب كل لقاء». هذا للمعاناة الحياتية وخاصة عند التعامل مع موظفي الدوائر الحكومية، فمثلاً في أثناء إحدى سفرات البطل نجد شرحاً لما يصادفنا حيث يقول: «أسئلة لا معنى لها ألفناها من ضابط الجوازات فيما يمهر وثيقة السفر. السؤال ذاته الذي يوجه لكل مسافر، عن وجهته مع أنه يعرفها فهي مدونة أمامه. لكنها نزعة التسلط التي يتوق إليها معظم خلق الله، إذ يعمد كل منهم إلى السعي للهيمنة على من هو دونه، أو من يقع في دائرة نفوذه، إلى حد الإملال والإذلال إن أمكن، ولو للحظة عابرة، ينفس فيها عن لا وعيه، ربما من دون أن يدري عن مكبوت خضوعه لأوامر رؤسائه، فيعوضها هو بالتسلط على من هم أدنى منه رتبة أو منزلة». وفي إشارة إلى ما يعانيه مجتمعنا من زيف وما يهتم للمظهر الخارجي بعيداً من البساطة، بل معتمدا التكلف حتى في أبسط الأمور الحياتية يتحدث عن السادة المترفين، وكيف يتناولون طعامهم وشرابهم قائلاً: «السادة المترفون، الذين يصنفون أنفسهم على أنهم علية القوم وأبناء الذوات، للتدليل على ما يحسبونه (رقياً)، إذ من العيب في حق واحدهم أن يأتي على سائر ما في طبق طعامه أو كأس شرابه.... ربما من قبيل التداعي، أن ما يلقى من بقايا طعامهم وشرابهم في حاويات القمامة كفيل بإنقاذ جياع إفريقية وكوريا الشمالية». وعن التقبيل والتحرش والتصرفات غير اللائقة في التعامل مع المرأة يقول: «نحن نقبل الرفيقات في الحزب في الدائرة والسكرتيرات في الأعمال الحرة والمذيعات والفنانات كلما استلطف أحدنا إحداهن.. كنّ يمانعن فيما مضى لكنهن الآن يتقبلن هذا.. وربما يسعين إليه».

رواية «الجنية» حوار بين عالم الإنس والعالم السفلي وإثارة للتناقضات بين العالمين

مستطيل الشاشة ينبغي أن يكون مشحوناً بالعواطف

«التقنيات السردية في السينما» وشواهد كلاسيكية ومعاصرة لتعزيز الرؤية الفنية

سارة سلامة

«التقنيات السردية في السينما»، كتاب صادر حديثاً عن وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، من تأليف جينيفر فان سيجيل، وترجمة زياد خاشوق.

إن هناك العديد من الوسائل الكفيلة بتمرير الأفكار إلى الشاشة، وما الحوار إلا واحدة منها، حيث يجمع هذا الكتاب مئة تقنية غير حوارية ويعرض ما يشبه الموسوعة للسرد السينمائي معززة بالشواهد والأمثلة المستقاة من أشهر المشاهد في تاريخ السينما.

ويطمح الكتاب إلى ربط المنهجين المتمثلين في إخراج الفيلم بالمعنى الواسع للكلمة والكتابة السينارية، آملاً في أن يزاوج ما بين الجمالية والتقنية ومستوحياً على سبيل الاستشهاد بعضاً من أشهر المشاهد في تاريخ السينما.

وضمّ خمسة عشر فصلاً وهي: «الفراغ، الصورة، المونتاج، الزمن، المؤثرات الصوتية، الموسيقا، تأثيرات الربط، العدسات، سلّم اللقطات، حركة الكاميرا، الإضاءة، الأدوات والملابس، المشاهد الخارجية، الظواهر الطبيعية».

ترجمة للطريقة التي تنتج السينما

وتقول الكاتبة سيجيل في مقدمة الكتاب: «إنها لطالما حاولت البحث عن الطريقة السينمائية لرواية قصة عن طريق تتابع لقطات وأجزاء من أفلام فيما بينها، عندما نكتب فيلماً لا بد في كل مرة نستطيع فيها ذلك، إيلاء الأفضلية للمرئي على الحواري، وباختصار، يمكن القول: إن مستطيل الشاشة ينبغي أن يكون مشحوناً بالعواطف.

وكصدى لعبارات هيتشكوك هذه، يقدم كتابنا هذا ١٠٠ مثال من التقنيات السينمائية البحتة التي تبني قصة الفيلم، من متروبوليس إلى اقتلي بيل، تبين مقتطفات من سيناريوهات شهيرة، كيف يمكن خلق الطباع وإسباغ الحيوية على الحركة وإعطاء الحبكة كل قوتها عن طريق العمل على التأطير وحركة الكاميرا والنور.

إن قوة هذا الدليل المرجعي الحقيقي الموضوع تحت تصرف السيناريين والمخرجين وعشاق السينما كافة هي في تقديم ترجمة بسيطة وفعالة للطريقة التي تنتج السينما فيها المعاني، وذلك بفضل استنساخ العديد من الصور بشكل خاص، وتقديم البينة، عبر شواهد كلاسيكية ومعاصرة معاً، على أن الفيلم ليس مجرد «تصوير لأناس يتكلمون».

الصورة والتقنيات رديف للحوار

ويقول المترجم زياد خاشوق في تقديمه للكتاب: «الكاتبة قامت بتجميع وتصنيف الممارسات التي لجأ إليها العديد من السينمائيين وكتّاب السيناريو للتعبير عن بعض الأفكار حيث تصبح الصورة والتقنيات الأخرى رديفاً للحوار، إن لم نقل بديلاً منه، وقد نظمته في خمسة عشر فصلاً اختصّ كل منها بناحية معينة، وعلى هذا يمكن الرجوع إليه فصلاً فصلاً عند الحاجة، الأمثلة الواردة مدعمة بالصور وبمقتطفات من السيناريوهات، وهنا لا بد من الإشارة إلى أكبر الصعوبات التي يتضمنها الكتاب، فغالباً ما نجد أن لا بد من معرفة الفيلم أو المشهد المقصود، طبعاً يمكن للمختص الرجوع إلى مكتبة الأفلام، إن وجدت، أو إلى مواقع الإنترنت حيث يجد ضالته، إضافة لذلك، نذكر بأن السيناريو المكتوب غالباً ما يكون عبارة عن «مشروع أو مسودة للعمل»، وعلى هذا سنجد اختلافاً بين ما كان مخططاً للمشهد وبين المشهد المنفذ، واعتمدت الكاتبة في هذا الكتاب على مجموعة من الصور التوضيحية وهي صور في غاية الأهمية أو حتى لا يمكن الاستغناء عنها لفهم الأفكار المطروحة».

ما السرد السينمائي؟

خلال السنوات العشرين الأولى من عمر السينما، كانت الحكاية تُروى بواسطة الصور وحدها، وبما أن الصوت المرافق لم يكن قد أحدث بعد، فإن أفلاماً مثل سرقة في القطار السريع ومتروبوليس والمدرعة بوتمكين كانت تعرض الحبكة الروائية والشخصيات من دون اللجوء إلى الحوار، وفي الحالات القصوى، عندما كانت القصة تتطلب شيئاً من الشرح، يلجأ إلى استخدام البطاقات.

كانت وسائل السرد الوحيدة تتمثل في وضعية الكاميرا والإضاءة والتشكيل والحركة والمونتاج، ولم تكن الوسائل السينمائية، مثلها كمثل الكاميرا، تفيد فقط في تصوير مشهد ما إذ كان من مهمتها السير قدماً في الحكاية وعرض طبائع الشخصيات.

ومع دخول الصوت، في عام ١٩٢٦، ظهرت في الفيلم الحوارات والأصوات الخارجية، هذه الأدوات الخاصة بالأدب والمستقاة من الروايات والمسرحيات فرضت نفسها على السينما، وعلى هذا فقد أبدى بعض المتشددين استياءهم من دخول الصوت على حين رأى البعض الآخر في ذلك تطوراً حميداً، وأياً كان الأمر فقد أصبح هذان النظامان السرديّان تحت تصرف كتاب السيناريو والمخرجين.

الشكل في الصورة

يمكن لأشكال الأشياء أو التكوين الإجمالي أن توحي ببعض الأفكار ومختلف الانفعالات وذلك حسب استخدامها في السياق، ومتفقون على الإقرار بوجود أشكال ثلاثة أساسية: الدائرة، المربع، المثلث، يشتق مما سبق أشكال أخرى: نصف الدائرة، المستطيل، المعين، المثمن..، بالطريقة نفسها التي توجد فيها الأشكال العضوية بأعداد غير محدودة.

اشراكات تقليدية: يشترك منظروا البصريات غالباً بأفكار وانفعالات خاصة، ومنها ما ذكره بروس بلوك في كتابه «القصة البصري»:

أشكال مستديرة: طبع غير مباشر، سلبي، رومانسي، مرتبط بالطبيعة، لطيف، نقي، مرن وغير خطر.

أشكال مربعة: طبع مباشر، صناعي، منظم، خطّي، غير طبيعي، بالغ وصلب.

أشكال مثلثة: طبع عدائي وديناميكي.

وينبهنا بلوك أن هذه الإسقاطات ليست بقوانين فتبعاً للحبكة يمكن إجراء العديد من الإشراكات الجديدة، الشكل ليس سوى عنصر في الصورة من بين عناصر أخرى.

لقد استخدم الشكل بطريقة معبرة في الشاهد حيث يعبر المثلث عن ديناميكية الثلاثي العاشق.

مبادئ المونتاج

حدد فسيفولود بودوفكين خمس تقنيات للمونتاج تبقى هي المرجع في المونتاج العصري: التناقض، التوازي، الرمزية، التزامن، تكرار اللازمات.

حسب رأي بودوفكين، يمكن للمونتاج المبني بناء جيداً التأثير على المشاهد، بيد أنه كان يعتقد أن الاضطلاع بهذه المهمة يعود إلى السيناريست والمونتير في آن واحد، إذ إن هدف مهنتهما هو «توجيه المشاهد نفسياً».

تبين هذه المبادئ الخمسة الطريقة التي تتيح فيها خيارات المونتاج المتعددة إحداث الانفعالات النوعية، هذه المبادئ التي ما تزال سارية المفعول تم عرضها في كتاب نظرية الفيلم والنقد لكل من بروجي وك. مارشال، ونشر بودوفكين للمرة الأولى هذه المبادئ في العام ١٩٢٦ في موطنه الأصلي روسيا.

ربط الصورة والصوت

يتيح الربط الانتقال من لقطة إلى أخرى من أجل الإشارة إلى نهاية مقطع وبداية مقطع آخر، يقدم المونتاج إلى السيناريست والمخرج إمكانية تمرير أفكار إضافية، الوصل، الذي هو إحدى الطرق لربط مقطعين من الناحية البصرية، يمارس أيضاً في مجال الصوت.

التراكب الصوتي: رغم أن لفظة «تراكب» لا تنتمي إلى المصطلحات التقنية، إلا أننا نستخدمها سعياً إلى وضوح أكبر إذا ما قارناها بالوصل البصري، يشبه التراكب الصوتي إلى حد بعيد المزج المتدرج: الصوت في نهاية لقطة ما يستمر ويمتد إلى اللقطة التالية خلال بعض الوقت.

الإضاءة

لقد طوّر الرسام الإيطالي كارافاجيو مفهوماً جديداً عن الدور، باستخدامه للتناقض الشديد بين الضوء والعتمة: إضاءة جانبية شديدة تجعل الشخصيات تبرز من العتمة وهي مضاءة بشكل عنيف ومن دون انتقال تدريجي، يقال إن هذه التقنية تؤكد الناحية الدرامية أو الواقعية، في السينما، هذه الإضاءة المعروفة لدى العامة باسم الضوء الرامبرانتي (على طريقة رامبرنت) تستخدم غالباً في اللحظات المفتاحية من القصة، حيث يتم التعبير عن تساؤلات فلسفية حول الخير والشر، أو الحياة والموت.

الإضاءة التلفزيونية: أو بشكل عام إضاءة التمثيليات الهزلية أو المسلسلات المصورة بالفيديو، إضاءة براقة، مسطحة، من دون ظلال، ويمكن للموضوع المعالج، في حال تبنيها، اكتساب شيء من القوة الدرامية.

الإضاءة بالشموع: تتمتع الإضاءة بالشموع بمزايا صميمية تبرز الوجوه وتلطف وتدفئ المشاهد الجسدية، وتوحي بالمشاهد العاطفية والاحتفال والتناغم مع بقائها مرتبطة تاريخياً بالعصور السابقة للقرن العشرين.

الضوء المبرر: يمكن القول عن الضوء في لقطة ما إنه مبرر عندما يتطابق مع المصادر الضوئية الموجودة منطقياً في الصورة، ويمكن أن يكون عبارة عن مصباح في الشارع غير مرئي على الشاشة، غير أن ضوءه ينير الشخصيات أو مصباح منزلي موجود ضمن الديكور.

الضوء غير المبرر: من وجهة النظر التقليدية يعبر النور عن الخير، والظلام عن الشر في فيلم «ليون» استخدم لوك بيسون ضوءاً غير مبرر من أجل إعادة تقييم الادعاءات التي تثقل على بطله «ليون» القاتل المحترف.

رصد الممارسات التي لجأ لها سينمائيون بالفكرة والتقنيات للوصول إلى ما يرضي الفن