"السينمائي – التشكيلي"
وسؤال التأويل

محمد اشويكة

تقـــديم

تتمظهر علاقة التشكيلي بالسينمائي من خلال التداخل الحاصل بينهما على المستوى الجمالي والتقني ثم من خلال تبادل الأدوار بينهما عبر التاريخ ... فالبعد التشكيلي له حيز مهم داخل إطار الصورة السينمائية ويسا هم في التأثير الإستيتيقي بشكل متعدد، والشيء نفسه يمكن الحديث عنه من خلال قراءة معكوسة، خاصة وأن حضور المكون السينمائي في التشكيل قد بدأ يظهر بشكل متزايد في زمن حضارة الصورة الذي نحياه بكل تورط ... يمكن تناول البعد التشكيلي للصورة السينمائية من خلال النظريات والاتجاهات السينمائية عبر انفتاحها على النقد الأدبي والسينمائي والسوسيولوجيا والفلسفة وتاريخ الفن ... هذه العلاقة المعرفية والجمالية التي تتأكد وتتجلى من خلال أشكال تعبيرية بصرية أخرى كفن الفيديو والتصوير والتلفزيون والإشهار والفن التشكيلي السيبيرنيطيقي أو "الآرت كوم" (Art'com)...

في هـــذه الورقة سوف نقدم بعض النقط التي نرى بأن التأمل فيها سيجعلنا نؤزم بع ض الأسئلة للوقوف على العلاقة الإستيمولوجية بين ما هو سينمائي وما هو تشكيلي...لإبراز قيمة التداخل ، الذي لا ندعي الإحاطة بكل إشكالياته هنا، بل سننفتح على بعض النظريات والتجارب بغية تأملها.

الفلسفة والسينما

لسنا في حاجة للدفاع عن علاقة الفلسفة بالسينما، لأن مبحث الجمال من المباحث الأساسية التي قامت عليها الأنساق الفلسفية الكبرى، اضافة لعلاقة الإبداع بالفلسفةلاسيما ما هو حي منه . كما أن قيمة صورة ما تتحدد با لأفكار التي تبدعها (1). يعتبر جيل دولوز من أبرز الفلاسفة الذين درسوا الإبداع السينمائي؛ ترى هل يمكن الحديث عن نظرية فلسفية جمالية في مؤلفات هذا الفيلسوف حول السينما؟ خصص جيل دولوز كتابين هامين للتأمل في بعض القضايا السينمائية ، وهما: "سينما I: الصورة - الحركة"، "سينما II: الصورة الزمن"(2). كما أن كتابات إيلي فور "Elie Faure"(3) في

بداية الثلاثينات قد خصص بعضها للتأمل في بعض القضايا السينمائية , وقدمت تحديا نظريا أبرز التأثير المتبادل بين السينما والفنون التشكيلية تاريخيا . ففي كتابه:"De la cinéplastique" هناك مقاطع هامة تشير إلى العلاقة المتبادلة بين ما هو تشكيلي وماهو سينمائي.

إن الفن التشكيلي هو الفن الذي يعبر عن الشكل في سكونه أو حركته؛ كما أن السينمائي البلاستيكي يركب متحول، متجدد باستمرار، غير متقطع ودائم التشكل، متلاش، منبعث ... أو باختصار: دراما تشكيلية متحركة " .

نشير أيضا إلى أن القراءة الدولوزية لعلاقة السينمائي بالتشكيلي قد تناولت بجدية الأسئ لة المتعلقة بالمنظومة البلورية (سينما II: الصورة - الزمن؛ ص : 358). إن تأويلات جيل دولوز وإيلي فور التاريخية والفلسفية والجمالية .قد انصبت على رفع البداه ة عن نقط الالتقاء والتقاطعات وأيضا التشكلات التي ساهمت في إعطاء رؤية جديدة بلورتها السينما قصد فهم متجدد للفن التشكيلي رغم اختلاف الحمولات الفلسفية؛ وذلك عبر أسلوب واحد متشابه، وعبر مستقبل فلسفي واحد متشابه أيضا، الشيء الذي يفتح الطريق أمام مباهج تشكيلية غير معروفة.

مشكل السواد

في البدء كان السواد لنتأمل جيدا هـــذا القول : اللون الأسود ملازم للإنسان في بطن أمه، وعندما يخرج إلى الوجود يرى الضوء. ألا يمكن أن نقول بأن السينما هي ولادة؟

يعتبر السواد مكونا أساسيا في القراءة الأيقونية بصفة عامة، وإن كان يحـ يظ في الـ سينما بخصوصية متميزة لأن الفيلم يبتدئ به ويختتم به . ظهرت اللقطات السوداء في السينما منـــذ بدايتها الأولى، واختلفت استعمالاتها أثناء المونتاج، الشيء الـــذي يحيل بالضرورة على تأويلات وقراءات سيميولوجية متعددة لها علاقة بالزمان وأيضا بالحمولات الفنية والسيكولوجـ ية. إن علاقة السواد بالسينما علاقة وطيدة واستثنائية لاسيما أثناء تركيب اللقطة السينمائية من خلال اللعب بالضوء والظل، بل هناك من يقول بأن السينما كتابة بالضوء . إن اللعبة نفسها يقوم بها الفنان التشكيلي، مع الإشارة إلى أن اللعبة السينمائية يلازمها سواد قاعة ا لعرض وسواد السيليلويد في حين أن التشكيلي يجابهه بياض اللوحة باعتباره بداية لتسويد من نوع فني ... إن هـــذه العلاقة تجعلنا نتساءل هل هـــذا السواد جوهر ثابت في الفنين معا أم أنه مجرد مشكل بلاستيكي؟ وهل يمكن اعتباره مجرد سؤال

بلاستيكي شكلي؟ هل للون الأسود استعمالا ت متشابهة لما يقصده السينمائي عند التعبير باللقطة السوداء؟ أو أنه لون أولي لا محيد عنه أمام الفعل التشكيلي؟

للإجابة عن هـــذه الأسئلة لابد من الإقرار بان اللون لغة ، فرمزيته تختلف بحسب الأذواق واختلاف العادات كما أن دلالاته تتنوع وتتعدد وفقا للانتماء الحضار ي ويخضع للتنشئة الاجتماعية وغير ذلك من المؤثرات النفسية والثقافية...

مشكل الصوت

في البدء كانت السينما بدون صوت الشيء الـــذي جعل تولستوي يسميها بـــ : "الصامت العظيم" نستطيع أن نجزم بأن السينما بدأت في البداية عبارة عن لوحات تشكيلية متحركة . إن الفنان التشكيلي تيمة معينة عبر متوالية من اللوحات، كما أنه يركز على بعض تفاصيلها، بمعنى أنه يقوم بتقطيع يتشابه والتقطيع التقني الـــذي يقوم به المخرج السينمائي، حيث ينتقل من لقطة إلى أخرى وفق تدرج منطقي للقطات ... إذا الموضوع التشكيلي أو السينمائي الصامت يمكن أن نسق ط عليه لغة معينة .. إن هـــذا النوع من التواصل الصامت /الناطق في آن واحد، هو الذي يقربنا من فكرة المكون السينمائي داخل الفن التشكيلي ويفتح أعيننا على السينما كفن بلاستيكي من خلال سؤال الصمت عبر مفارقات من نوع : صمت/ضجي، سكون/حركة... إن اهتمام الفنانين التشكيل يين بالسينما هو مساءلة تجريبية لوضع الصورة المعاصرة المتغير باستمرار، أو من أجل تحويل اتجاه مبدأ السرد، وليس من أجل تأزيم إشكالية استيتيقا السينما من خلال سؤال الصوت.

في الحقيقة يجب التأمل في الإبداع التشكيلي الناطق (السمعي) الذي استطاع بعض السينمائيين ازاحة على الفيلم كدعامة بلاستيكية وذلك عبر إعطا ئه نوعا من الاستقلالية التشكيلية داخل حيز الصورة السينمائية أو عبر اللعب من خلال تفاعله مع المكونات التخييلية الأخرى.

تأثير الفنون الأخرى في أعمال إيريك رومير

يعتبر السينمائي إيريك رومير "Éric Rohmer" من كبار المنظرين السينمائيين إضافة إلى انغماسه في لعبة السينما بشكل بلغ ذروته تورطا على مستوى الممارسة، سواء تعلق الأمر بالإخراج أو تفعيل السؤال السينمائي على الواجهة النقدية . ففي سنة 1955 دعا إيريك روم ير في مجلة دفاتر السينما " Cahiers du cinéma" إلى مجابهة تاريخ ا لسينما ـــ رغم حداثته ـــ بتاريخ الفنون الأخرى وذلك عبر تأمل مقارن للسيليلويد (المادة التي يتكون منها الفيلم) والرخام "Le marbre". ويتعلق الأمر بتجديد

الخصوصيات والتطورات والتداخلات ... ثم العمل على استثمار أدوات ومفاهيم وطرق تحليل عوض الانشغال بقياس أهمية المقار نة. لقد استلهم إيريك رومير بشكل ظاهر ومنفتح الأشكال الأيقونية المتوفرة في الأعمال الفنية عبر التاريخ، ولاسيما ما يتعلق بالفنون التشكيلية القروسطوية والرومانسية والمعاصرة خصوصا في أفلامه "Perceval le Gallois"؛ "La Marquise d' O"؛ "Pauline à la plage". وقد تمظهر ذلك من خلال تنظيم المكان (الديكور) من أجل ملاءمته لتقديم اللقطة، ففي بعض الأحيان كان إيريك رومير يأتي بمجموعة من ا لأقوال والاستشهادات داخل الفيلم ، لتبرير اختياراته لبعض الأشياء الأيقونية أو الهندسية أو الفوتوغرافية، أو باستعمال حوارات تزكي ميولاته الـ فنية للتصوير في أماكن طبيعية أو ديكورات هندسية معينة دون غيرها كما أن التدقيق في الإخراج , التقطيع التقني الجيد، تأطير اللقطات المنظم ،الاشتغال على حركات الكاميرا ،التحكم الجيد في الحوارات ... كل ذلك يحول دون وقوع أي خلل وظيفي في حركية الصورة ويجعلها تحمل بـ صمات نماذج فنية أخرى من خارج السينما نفسها. إن أفلام إيريك رومير تبين بجلاء العلاقةالتداخلة بين ما هو سينمائي محض ، وما هو مستدخلإليها عبر تعالقها الإ بستيمولوجيمع فنون أخر ى (التشكيل، الفوتوغرافيا، النحت، الهندسة...). لذلك فإن عمل السينمائي يخضع لعدة متغيرات تلزمه الاشتغال على أصعدة متعددة غالبا ما يسفر التأمل فيها عن كشف تشكلات وتأويلات غير بريئة.

اللمسة التشكيلية واللمسة السينمائية

تختلف الدعائم "Les supports" الفنية التشكيلية عن الدعامة السينمائية المتمثلة في الفيلم. فالفنان التشكيلي غالبا ما تكون لمسته الفنية مباشرة وحميمة مع بياض اللوحة كدعامة فنية بغض النظر عن المواد المستعملة في التشكيل؛ أما بالنسبة للسينمائي ، فصورته يتدخل فيها التقني (مدير التصوير، الكيميائي داخل المختبر ...)،إن اللوحة التشكيلية عمل فرديأما العمل السينمائي فهو عمل جماعي . انطلاقا من الستينات بدأ العديد من المجربين داخل المختبرات الفيلمية بالبحث في تحديد طرق الاشتغال المختلفة في توضيب الأفلام السينمائية ، واهتموا أساسا بالفيلم "La pellicule" كمساحة وواجهة ودعامة... للانخراط في البحث وفقا لما يتيحه على مستوى الطول؛ وكان أيضا الاهتمام بالفوتوغرام " Photogramme" كوحدة قابلة للتقسيم داخل الفيلم إذا ما تم وضعه داخل بنية سينمائية قابلة لتحمل مجموعة من التغييرات الفنية وغيرها . إن هذه الإرهاصات التجريبية على نسيج الفيلم كمادة أولية عذراء, شأنه ذلك شأن عذرية اللوحة عند الفنان التشكيلي , وهكذا أصبحنا نتحدث عن السينما

البنيوية والسينما الممتدة "Le expanded cinéma" على أن الفيلم يعتبر أفقا تجريبيا فنيا ممتدا، يتيح آفا قا رحبة للتداخل الأيقوني انطلاقا من بنيته ككل.

التشكيلي في أفلام ج. ل. غودار "Jean Luc Godard":

يعتبر المخرج الفرنسي غودار من أهم الأعلام السينمائية التي أترث في تاريخ السينما ا لعالمية بإضافاتها الفنية المهمة إضافة إلى كونه واحدا من رواد الموجة الجديدة في فرنسا ... إن التحليل الفيلمي لمنجزه يقودنا إلى كشف لغة فنية تأخذ بعين الاعتبار المكون التشكيلي داخل أفلامه.

كان غودار يعتبر بأن الكتابة الفيلمية هي نسج للأشكال والأصوات والألوان ، وهذا ما يشكل في كليته عالم الفيلم وينظم فهمه بالنسبة للمتلقي , كما يمكن أيضا من متابعة التطور التشكيلي لعوالمه... لأن "رؤية" فيلم ماظاهرة جد معقدة؛ فهي تضع باستمرار أما م ثلاث أنشطة متباينة (الإدراكات،اعادات بناء المجال ،ذاكرة بلا وساطة) تتوالى بدون انقطاع الواحدة بعد الأخرى وتشتغل على المعطيات التي تتزود بها نفسها(4).

إن المتأمل لفيلم غودار الموسوم بـــ : "Vivre sa vie"(1962) سيقف على دينامية المكون التشكيلي داخل متن الفيلم، وذلك وفق صيرورة فنية تتبلور عبر مبادئ متعددة من الميكانيزمات التي تساهم جميعها في إيضاح وإغناء الفيلم . يوظف غودار مجموعة من المكونات عبر مستويات متعددة لتشكيل القوة السيميولوجية للفيلم،هكذا يتحول التشابه مثلا إلى عملية سيميولوجية تصبح هي المحرك الأساسي للفيلم وليس مجرد إيماءات حركية أو محاكاة ليست لها أية وظيفة رمزية داخل الفيلم.

إن اشتغال غودار المتعدد على الفيديو وانفتاحه على أشكال ومدارس تشكيلية متعددة قد أحج العلاقة بين ما هو سينمائي وما هو تشكيلي في أفلامه مما انعكس إيجابيا على ا لمستوى الفني عنده؛ إذا لم نقل بأن قيمة التجريب الفني الذي قام به لم تظهر قيمته إلا من خلال المواجهة المفتوحة التي كانت بين الفيديو والسينما ، الشيء الذي أسفر عن ميلاد صيرورة من الإواليات السيميولوجية التي أصبح بواسطتها يتم فهم وتأويل بعض المسائل السينمائية كالتشويه الفني والاقتلاع والتحديد والتورية ... وهذا لن يتحقق سينمائيا بطريقة أوضح إلا من خلال وضع فرضيات فنية تتحقق خلال الفيلم . فهناك مجموعة من الأسئلة الفنية الحرجة مثل : كيف يمكن أن تعيش تجربة الرؤية عبر الكاميرا إذا كانت هذه الرؤية هي رؤيتها؟ أليس تحقيق هذا النمط من الوجود (لحظة الوقوف أمام الكاميرا) تقودنا فورا إلى الموت؟

اللوحة والشاشة

إذا كانت اللوحة هي الإطار الإبداعي للفنان التشكيلي ، فإن الشاشة هي الإطار الذي يظهر إبداع الفنان السينمائي. هناك اختلاف بين الإطارين ، فالأول إطار جامد ماديا ، والثاني إطار يتميز بالحركية. المشترك بينهما كثير ومتعدد ...بداية باللون وانتهاء بالضوء , بل الأساسي هو أن الاثنين في عمق البصري "Le visuel". إن السؤال المطروح الآن هو : هل اللوحة بمفهومها الكلاسيكي (إطار, قماش، صباغة...) أصبحت الآن صامدة أمام المد الإلكتروني والاختراق التقني للذات الفنانة؟ الجواب بالطبع: لا. لقد انفتح الفنان التشكيلي على عوالم افتراضية أخرى وتعرض بدوره لإغراء الثورة الرقمية والإلكترونية، الشيء الذي جسدته تيارات الآرت كوم والفن السيبيرنيطيقي المستفيد من ثورة النص الافتراضي "Hypertexte"...

أصبح الفنان التشكيلي يتبادل الأدوار اللعب مع زميله السينمائي ، وبهذا فالسينما بدورها قد استفادت من حقل "L'infographisme"، خاصة في مجالات الرسوم المتحركة والخدع السينمائية...

إن الشاشة كدعامة أو كوسيط مشترك بين السينمائي والتشكيلي ، ترمي الجميع نحو آفاق تشكيلية لامتناهية تطرح جملة من الأسئلة النظرية والجمالية خاصة في الزمن الرقمي الذي نعيشه . إن ثقافة الشاشة المنتشرة الآن عبر الفضائيات قد خلقت لدى المتلقي نوعا من التنميط فيما يتعلق بتذوقه الفني والجمالي جعلت أفقه البصري يتقلص فيرتمن إلى ما تقدمه وبالتالي تصبح ثقافته البصرية محدودة. إن الشاشة كدعامة تشكيلية فنية تطرح على الباحثين في المجال الأيقوني أسئلة نظرية صعبة يلزمها الكثير من التأمل والبحث فيما يتعلق بالجوانب الاستيتيقية (5)، فمبحث الجمال نفسه يجب ألا يبقى رهين الأسئلة الفلسفية الكلاسيكية إن هذه الأسئلة تتشكل في اطار تحديد مفهوم الثقافة البصرية باعتبار الشاشة كواجهة للانخراط التشكيلي وانتاج الذاكرة البصرية وتدوينها ، أكثر مما هي طارئ تكنولوجي. إن التقاء اللوحة والشاشة في نوع من التواصل الافتراضي يجعل منتوجهما البصري قادرا على خلق أشكال ورموز ذات تأويلات بصرية لامتناهية التعدد.

خاتمة

إن علاقة التشكيلي بالسينمائي تتولد عبر نسيج من النقط البنيوية التي يتداخل فيها الزماني والمكاني من أجل تشكيل هندسة عابرة من الحبكات والتقاطعات والعتمات والأنفاق والمتاهات ... كل ذلك يتيح للفنان أنفاسا جمالية متجددة ،وللمتلقي إمكانيات وافرة للتفاعل معها عبر أنظمة تداولية

مختلفة...فاللون والضوء والتركيب رموز وعلامات تختلف حسب السياقات التداولية ، ووفق المنظومات الثقافية لكل جماعة.

هوامش البحث

1/ جيل دولوز، الفلسفة والسينما، جريدة ليبيراسيون الفرنسية، 13 أكتوبر 1983، مأخوذ من كتاب: الفلسفة، إعداد وترجمة: محمد الهلالي، مراجعة: عبد الرحيم الحسني، منشورات مجلة فلسفة، الطبعة الأولى، 1996.

2/ نتحدث هنا عن المؤلفين الهامين للفيلسوف جيل دولوز:

● Gilles DELEUZE: «Cinéma I: l'Image - Mouvement »; Collection " Critique "; Les éditions de Minuit; Paris; 1983.

● Gilles DELEUZE: «Cinéma II: l'Image - Temps »; Collection " Critique "; Les éditions de Minuit; Paris; 1985.

3/ يعتبر إيلي فور (1937/1873) من النقاد والمؤرخين الفنيين الفرنسيين البارزين الذين تركوا مؤلفات مؤثرة في الحركة الفنية، نذكر منها ما له علاقة بموضوعنا: .«De la cinéplastique» ● .« l'ésprit des formes » ● « Histoire de l'art » ● «Vocation du cinéma ».

4/ Christian METZ; La grande syntagmatique du film narratif; in revue "Communication" Nº 8; 1969; Page: 127.

5/ انظر في هذا السياق:

● Cy Twombly: «Ecriture poétique et langage plastique»; tome 3; Au mema titre édition; (15 septembre 2000).