



الخصائص الجمالية والأسلوبية

للفيلم الوثائقي

الأستاذ مصطفى الإدريسي

باحث في سلك الدكتوراه

الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية

جامعة مولاي إسماعيل مكناس

المغرب

مقدمة:

يعد الفيلم القصير جنسا فلاميا روائيا متميزا بمكوناته النوعية والفكرية والأسلوبية عن غيره من الأجناس السينمائية الأخرى، ذلك أنه ومضة تعمل على تكثيف واختزال جملة من الموضوعات والقضايا الإنسانية الكبرى في فضاءات زمنية ومكانية محددة، باستخدام الرمز والإيحاء والتلميح بدل التصريح والاستطراد.

وليس من المغالاة في شيء قولنا إن اكتشاف المونتاج كان سببا في تطور الفن السينمائي، حيث تعددت عناصره بتعدد المبدعين والمخرجين؛ وظهر مهن واكبت الإبداع السينمائي، كمهنة المونتير الذي يقوم بتوليف الأجزاء وتقطيعها، فضلا عن المخرج حيث يتم التركيز على حركة الكاميرا، واللقطة، إضافة إلى عناصر أخرى كالإضاءة، الملابس والديكور ثم الموسيقى... كل هذا وذاك ساهم بشكل أو باخر في ظهور جماليات الفيلم القصير، وخصائصه الأسلوبية. ويمكننا أن نتساءل، ما هو الفيلم القصير؟

نقترح لمعالجة هذا التساؤل، أربعة محاور أساسية:

- مفهوم الجمالية في الفيلم السينمائي
- الخصائص الجمالية للفيلم القصير
- الخصائص الأسلوبية ومميزات الفيلم القصير
- جماليات فيلم الحافة.



تعريف الفيلم القصير

• الفيلم القصير court métrage هو فن سينمائي قائم بذاته يتميز بالإيجاز في التعبير لكنه في ذات الوقت بليغ إنه فن الشذرات حيث اللقطات مركزة وتتراوح مدته بين الدقيقة الواحدة و59 دقيقة، وترجع تسميته الى قصر طول بكرة الشريط الفيلمي حسب المركز الوطني للسينماتوغرافية CNC بفرنسا، إنه فيلم لقطاته لا تتحمل السهو. فمنذ أول لقطة على المخرج الانغماس في الموضوع لأجل شد انتباه المتلقي وكسبه؛ لذا فهو تجربة ومسؤولية أكثر صعوبة من الفيلم الطويل لان الرهان فيه يكمن في توليد المعنى في وقت وجيز اذ تعد العبرة فيه في انتاج الموقف وليس البناء السردي المبني على الحبكة في الفيلم الطويل.

أنه أصل بداية السينما التي بدأت بحجم قصير -الاخوان لوميير-.

لكن أي دافع للتهافت على الفيلم القصير؟

أ- لأنه يتطلب امكانيات أقل من الفيلم الطويل.

ب- يعد الفيلم القصير السائد في المدارس السينمائية لدى طلبة مسلك الاخراج السينمائي -فيلم التخرج-

ج- الفيلم القصير جنس في ذاته مما يجعل المخرجين يحسون بالحنين اليه باعتباره مختبرا لتجريب اشكال جديدة بمخيلة مختلفة

د- قصر مدة تصوير الفيلم القصير عكس سيرورة الفيلم الطويل مع بعض الاستثناءات فبعض المخرجين يقضون سنوات

لإعداد فيلم قصير -المخرج البلجيكي نيكولا غيبو والذي قضى 5 سنوات في كتابة وانتاج واخراج فيلمه القصير **le cri**¹

du homard

مفهوم الجمالية في الفيلم السينمائي

تتميز السينما بطابعها الجمالي والذي يبرز في وقع تتابع اللقطات ورونق الصورة وحبكة السرد الحكائي وغيره، إذ تتحقق الجمالية في الفيلم من خلال قدرته على اثاره المتعة والانبهار والجذب لدى المشاهد وامكانية دغدغة افكاره انطلاقا من قوتها الابداعية على "مستوى التصوير والمونتاج والكتابة وكل تفاصيل العمل السينمائي. ومن خلال ايضا الانزياح الذي يخلقه في معالجة الواقع من منطلق ان الحقيقة يصعب العيش معها حلى حد قول نتشه والسينما هي القادرة على فك المتلقي من قيود وخطرة العقل"².

فالصور السينمائية لوحات متحركة والفيلم كائن في يحقق الجمال عبر صوره وامكانياته السردية والاثر الذي تحدثه في وجدان وفكر المتلقي.

الخصائص الجمالية للفيلم القصير:

إن الحديث عن الفيلم القصير، هو حديث عن البدايات الأولى لعالم السينما باعتبار الفيلم القصير من التجارب الأولى للسينما، إذ يعتبر فيلم "خروج العمال من المصنع" للاخوين لوميير، الشرارة الحقيقية لولادة السينما. وكان الفيلم في تلك الفترة عبارة ؛عن لقطة واحدة حيث يتم وضع الكاميرا في مكان ثابت إلى أن ينتهي شريط الفيلم الذي لم يتجاوز آنذاك الدقيقة الواحدة "عندما نتكلم عن الفيلم القصير جماليا يجب أن نرجع إلى أصول هذا الفن وبداياته لما يشكله هذا الفن من أهمية في السينما عموما أن بداية الفيلم القصير تعود إلى التجارب الأولى للسينما على يد الأخوة لوميير (لويس وأوجست) وهما أول من قدما عرضا سينمائيا



في العالم في باريس تحديدا يوم 05 ديسمبر عام 1895، حيث قدموا فيلما قصيرا عبارة عن خروج العمال من المصنع بعد إغاثتهم يوم عمل وكان الفيلم عبارة عن لقطة واحدة دون تحريك الكاميرا، أو تدخل إنتاجي ودون أي صوت. الفيلم عبارة عن عرض 18 صورة في الثانية مكان العرض كان بداخل مقهى في باريس حيث امتلأ المقهى بالمشاهدين³ ليظهر بعد ذلك أول فيلم يتكون من أكثر من لقطة سنة 1896 والتي تم اكتشافها عن طريق الخطأ عندما كان المخرج والفنان جورج ميلييه (george melies) يستعد عرض أحداث أفلامه، وحدث تمزق في شريط الفيلم وحاول إصلاحه، فظهرت بعد ذلك لقطات عدة لا ترتبط بعضها البعض وغياب الارتباط الزمني من هنا بدأ الفيلم لا يلتزم بالوقت الحقيقي واستخدام القطع عن طريق الكاميرا وفي سنة 1902 قام Edwin porter بوتر الذي يعتبر الاب الشرعي للفيلم القصصي بتوليد أفكارا جديدة للمونتاج وذلك بالمزج بين الصور كما نجد في فيلم "حياة رجل مطافئ"

حيث أصبح ممكنا إدماج لقطة مع لقطات أخرى لنحصل على معنا جديدا باعتماد اللقطات المتقاطعة أو ما يسمى بالقطع المتوازي (فيلم سرق القطار الكبرى)

إن ظهور المونتاج كان سببا في ظهور الفيلم القصير وخصائصه الجمالية و "نستطيع أن نعرف الفيلم القصير بأنه لفيلم الذي يحتوي على مواضيع محددة ويعرض في فترة زمنية محددة... يحتوي على أحداث مكثفة ولغة رمزية توصل للمتلقي ما يريد صانع الفيلم أن يوصله"⁴

وتتعدد عناصر جمالية الفيلم القصير بتعدد المبدعين والمخرجين، وتمتع المونتير بإمكانيات وقوى مونتاجيه خلاقة بالتركيز كذلك عن حركة الكاميرا ثم المونتاج والتوليف ودور الاضاءة، الملابس والديكور ثم الموسيقى والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح شديد يمكن صياغته على الشكل التالي: أين تتجلى جمالية كل عنصر من العناصر المذكورة في تحقيق جمالية الفيلم القصير؟

كان اكتشاف المونتاج بمثابة التفاحة التي سقطت على نيوتن وكان المدخل الرئيسي نحو اكتشاف وتطور فن السينما "وإن اصل كلمة المونتاج هي فرنسية، وتعني الترتيب أو التجميع تستخدم عادة لوصف عملية تجميع وترتيب لقطات الفيلم من خلال التوليف"⁵

فمنذ استخدامه الأول مع بورتر ثم جريفيت ووصولاً إلى المدرسة الروسية مع كوليشوف وبودوفكين وإيزنشاين ثبت أن المونتاج هو الركيزة الأساس في اللغة السينمائية وفي هذا الصدد يقول بودوفكين "إن أساس فن الفيلم هو المونتاج"⁶ ويعرف مارسيل مارتن المونتاج بأنه "تنظيم لقطات الفيلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن."⁷

إن جاذبية الصورة السينمائية تعتبر واحدة من جماليات الصورة "فالصورة باتت هي نفسها أي صورة فيلمية تدخل في جماليات السينما وتختلف عن سواها من صور الفن وهي تسير متوازية مع تلك الفنون،"⁸ ولا يمكن الحديث عن جمالية الفيلم في غياب التناسق والترابط بين العناصر المكونة له، من موسيقى وتوليف وديكور وإخراج، هذه العناصر تسهم بشكل أو بآخر في تحقيق منظومة فنية، فيلمية جمالية "إن الموسيقى مثل التقطيع والتوليف والديكور والإخراج ينبغي لها أن تساهم بنصيبها في جعل الحكاية الجميلة التي يقوم عليها كل فيلم واضحة ومنطقية وحقيقية.. إن الموسيقى فتحت آفاقاً رحبة أمام اللقطة ومعنى المشهد السينمائي وأصبحت لغة سينمائية بديلة عن الاصوات الحقيقية في الواقع، وأكملت المعنى المألوف بتحويلات النغمة."⁹



وكما تحقق الصورة والموسيقى جمالية في الفيلم، فلا يمكن كذلك الاستغناء عن جمالية أخرى لا تقل أهمية إنها جمالية الصمت " كذلك للصمت قيمة جمالية فذة إن أحسن استخدامه وتوظيفه دراميا أي أن للصمت في حالة استخدام الصوت يعتبر قوة إيجابية ودوره الدرامي حينما يلعب دورا كرمز للموت وللغياب وللخطر وللقلق والعزلة"¹⁰. إن المخرج السينمائي أو المونتير عندما يصوران الفيلم فكل لقطة أو صوت له دلالة حتى تلك الأصوات الصغيرة التي تحدث وقعا وتأثيرا جماليا داخل الفيلم، غير أنه في الأفلام الوثائقية أو التسجيلية تعطي بعدا واقعا حيث يتسلل الصوت ويحدث ازدواج بين الصوت والصورة، أما الأفلام السينمائية فلها واقعها الخاص مثل "نباح كلب من بعيد أو ارتطام قطرات المطر أو صوت مساحة المطر على زجاج السيارة الأمامي أو صدى خطوات الأرجل ... يعطي لتلك الأفلام مذاقها"¹¹. فضلا عن عنصر الإضاءة باعتبارها كذلك من عناصر اللغة السينمائية حيث تؤثر كثيرا على الصورة التي تلتقطها الكاميرا وتعد الإضاءة " بعد عمل الكاميرا ولها أهميتها القصوى التي لا تزال غير معروفة لأن دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج إذ إنها تساهم في خلق الجو وهي عنصر عسير التحليل "¹².

ويمكن هنا الحديث عن نوعين من الإضاءة:

أ- الإضاءة الطبيعية: والمقصود بها إضاءة الشمس والقمر.

ب- الإضاءة الصناعية: والمقصود بها استعمال الأجهزة الكهربائية الخاصة بالإضاءة مثل المصابيح على اختلاف أنواعها، حيث استخدمت في الفيلم القصير بشكل كبير لقدرتها على إبراز هدف معين أو تسليط الضوء على شخصية معينة نظرا لدورها في القصة، وباقي الأحداث لغاية معينة، تلك هي "العناصر الجمالية لفن التصوير السينمائي المحققة لرؤية إخراجية مثل حركة الكاميرا والإضاءة والتكوين واستخدام الحركة البطيئة والألوان أحيانا،"¹³ وتتجلى فنية التوليف وجمالية في مجموعة من المداخل كالتناقض والتوازي والرمز والترابط الزمني والتكرار ويمكن هنا أن نشير إلى مدخل الترابط الزمني المتمثل في "ارتباط حادثين زمانيا أو حادثين تدوران في زمن واحد، تتوقف نتيجة إحداهما على الأخر وتفيد في خلق (التشويق) لبناء نهاية الفيلم (مثلا بريء يحكم بالإعدام وأحدهم يأتي بقرار العفو، الجمهور يتساءل هل سيصل العفو أم سينفذ الإعدام "¹⁴.

يمكن القول إن المونتاج فن صناعة الصورة السينمائية حيث لعب دوره الأساسي في توليف وتجميع الأجزاء ولا يقوم بها إلا صاحب ذوق رفيع وفكر جمالي " ولا يظن أحد بأن عملية التركيب المونتاجي هي وظيفة آلية يمكن لأي كان القيام بها بل إنها تقتضي فكرا جماليا، وحسا فنيا، رفيعا من قبل المونتير، يشارك به جمالية المتفرج وتحسسه الفني لمشكلاته الإبداعية في صنع الصورة السينمائية المؤثرة." ¹⁵

كما لا يخفى على أحد أن تاريخ الفن السينمائي عرف انعتاقا وتحررا بظهور حركة الكاميرا باعتبارها من عناصر اللغة السينمائية ولها جمالياتها الخاصة، فكانت بذلك لغة ناطقة بمشاهد تقريبية ولقطات متحركة "إن تاريخ الفن السينمائي يمكن اعتباره في مجموعة تاريخ حركة الكاميرا"¹⁶. وتكمن أهميتها الحقيقية في تحريك الأحداث والدفع بها لإبراز معاني كثيرة وأهمية الحدث والقدرة على متابعة الشخصيات وتبيان المشاهد حيث "تتحرك الكاميرا حركتين:

الأولى حركة ذاتية: إذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين إحدى شخصيات الحدث.

الثانية: حركة موضوعية: إذا كانت آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج الشاهد الخارجي الخايد "¹⁷.



الخصائص الأسلوبية ومميزات الفيلم القصير:

لا شك أن الفيلم القصير له مميزاته الخاصة والأسلوبية التي ينفرد بها، فهو ليس مجرد فيلم يتضمن مشاهد ولقطات فحسب، بل هو فن قائم بذاته وفرع من فروع السينما، ويمكن هنا الحديث عن ملمح التكثيف والاختزال والإيجاز في الشخصيات والزمان والمكان والاحداث وهو الأمر الذي يميزه عن الفيلم الروائي الطويل أو الفيلم التسجيلي من حيث البناء والأسلوب والسردي... حيث يلعب التكثيف والإيجاز دورا مهما في طرح الأفكار وتناول الموضوعات في الأفلام القصيرة.

فالصورة في الفيلم الروائي القصير رمزية قابلة للتأويل تمتاز بالثراء المعنوي محتملة العديد من الدلالات كما أن زمن الفيلم القصير محدد بوقت قصير لذلك يجب الانتباه جيدا لكل اللقطات ويجب أن تحتوي كل لقطة على شيء جديد يدعم اللقطة السابقة وأيضا يدفع القصة إلى الأمام.

فالفيلم القصير فن قائم يمكن لصانعه أن يضع عليه بصمته الخاصة به وأن يكون له أسلوبه الخاص في تقديمه للمشاهدين¹⁸. من خصائص الأسلوبية التي يتميز بها الفيلم القصير هو السيناريو والتي ينبغي توفرها لدى المبدع السيناريست لكي يكتب سيناريوهات الأفلام.

"ويعتبر الموروث الشعبي خزينا ثريا يمنح كاتب السيناريو مصادر وموارد لا تنضب، فضلا عما توفره المصادر التاريخية القومية والعالمية من موضوعات تصلح للمعالجة السينمائية.

ويتميز (السيناريست) بخصال أو خصائص معينة أبرزها قدرته على تخيل عالم يشبه عالمنا المعاش، حتى كأن يخوض مثلا في أجواء (الخيال العلمي) أو في عالم (الأساطير والخرافة) أو في عالم الحشرات أو الجماد أو الرسوم المتحركة أو الدمى الناطقة وخيال الظل"¹⁹.

ويميز كذلك الفيلم القصير عنصر السرد وخاصة التكثيف والابتعاد عن الاطناب قصد إيصال رسالته الفنية "ومن الناحية (التقنية) يمكن أن يوصف (السيناريو) بأنه صورة قلمية عن الفيلم. تنتظم فيه التشخيصات والحوادث بمشاهد (صورية) تعرفنا بأزمته وأمكنة... كما يجب أن يتوافر (السيناريو) على خاصية (التكثيف) والاقتصاد الدلالي في مشاهدته الخارجية والداخلية وفي أوقاته (الليلية والنهارية) ويبعد عن الاطناب (في الأمكنة والحوارات والمشاهد) وأن يضيف الجديد المبتكر إلى تراثه الكتابي الخاص"²⁰.

ويتحقق عنصر التفاعل والتناسج بين السيناريو وباقي الأجناس المكونة للفيلم قصد تحقيق هدفه المثلى "وبالتأكيد يتفاعل (السيناريو) مع بقية الأجناس الأدبية والتشكيلية والموسيقية من حيث خصائص النوعية والأسلوبية ولكنه يبقى مخلصا لأهدافه الخاصة، المعينة فقط في تقديم صورة سينمائية تصلح لأن تنتج على شكل فيلم، تجذب صوره أعدادا غفيرة من المتفرجين الخليلين والأجانب على حد سواء.²¹

ليس من الخطأ القول إن المجتمع المغربي دخل غمار التجربة السينمائية مع بداية الاستقلال والتحويلات التي طرأت على المجتمع المغربي وحالة الإنسان المقهور، هنا برزت كتابات وأفلام التي خاضت التجربة السينمائية في مرحلة التأسيس لتدخل بعد ذلك غمار إنتاج أفلام ذات خصائص وتجارب أسلوبية وجمالية "وفي التجربة المغربية فإن فيلم "شمس الربيع" (1969) للطيف لخلو، على



بساطة حكايته وخطية إخراجة نبه إلى أهمية الإنصات إلى التحولات التي بدأت تطرأ على المجتمع المغربي ... غير أن هنذا المنحى سيجد في فيلم "وشمة" للتعبير الأبرز من حيث السرد الفيلمي، والرغبة الواضحة في تكسير الخرمات وفي مقاربة موضوعات مجتمعية وسياسية.

ومثل فيلم "ألف يد ويد" (1972) لسهيل بنبركة إعلانا عن مخرج آثار انتباه الجميع من حيث موضوعه (الاستغلال الرأسمالي للعمال ودعم السلطة لأصحاب المال...) وأسلوبه (دقة التصوير وحسن استعمال الألوان، والمونطاج الموازي...) وقد تأكد هذا النزوع في فيلم "حرب البترول لن تقع" (1975) حيث حاول توسيع دائرة الحديث عن الاستغلال على مستوى العالم الثالث واطهار التناقض الصارخ بين الأغنياء والفقراء والاقوياء والضعفاء...²².

وانتشرت أفلام أخرى تصور الحالة الاجتماعية في الثمانينات والتسعينات القرن الماضي إلى يومنا هذا كفيلم "ساعي البريد" لحكيم نوري وفيلم "المطرقة والسندان" وفيلم "الحافة" لحكيم بلعباس... وقد "حضرت المسألة الاجتماعية بقوة في أفلام الثمانينات والتسعينات من فيلم "ساعي البريد" (1980) لحكيم نوري و "المطرقة والسندان" (1992) الذي يصور فيه مظاهر السقوط الانساني لشخص هم ضحية نظام اجتماعي لا يرحم...²³.

تلکم هي بعض الخصائص الجمالية والأسلوبية للفيلم القصير أو السينما عموما، وهو الأمر الذي سيتضح لنا جليا في الشق التطبيقي.

جماليات فيلم الحافة.

فيلم الحافة la falaise، فيلم روائي قصير للمخرج المغربي فوزي بنسعيدني أخرجه سنة 1998، مدته الزمنية 18 دقيقة، يحكي طفلين من الهامش، وعن كفاحهما من أجل كسب لقمة العيش عبر جمع قارورات الخمر لبيعها، فضلا عن دهن أحجار القبور داخل القرافة. وما يتصل بذلك من تحديات وصعوبات مستمرة داخل عالم الهامش المليء بالتناقضات والصراعات. يشكل الهامش كرويا فكرية ولغة جمالية محور فيلم الحافة، من خلال تسليط الضوء على صراعات الهامش وتناقضاته وأحلامه، وذلك على مستويات عدة؛ كاختيار الموضوع والفضاء والشخصيات لتشكل معالم رؤيا جمالية "تري وتلتقط من بين مكونات اليومي والمألوف بل والملتدل، ما يمکن من "نسج" حكاية تضاهي في عمقها ذلك الشرط الكوني الحامل لأعمق الأسئلة الوجودية"²⁴

غير أن هذه الرؤيا الفكرية لا بد أن تتضافر لها مكونات تقنية وفنية لتشييد المعالم الجمالية لهذا الفيلم القصير، مادامت الممارسة الفيلمية تتحقق "كعملية تحويل أفكار لصور مجسمة على الشاشة فيها نوع من الخلق المستمر والمصحح لمساره عبر محطات متعددة، وذلك من خلال مجموعة من الشروط المتداخلة والمكملة لبعضها البعض"²⁵، منها ما هو ثقافي وفكري وما هو جمالي فني، ثم ما هو تقني أسلوبي.

I. جمالية العنوان "الحافة".

يشكل عنوان الفيلم المدخل الأول والرئيس لاستشراف مضمرات الرؤيا الفكرية والفنية والجمالية للفيلم السينمائي عامة، والفيلم القصير خاصة. فهو العتبة التي توجه فهمنا للشريط وتلقينا لرؤيته الإخراجية.



يتكون عنوان فيلمنا من كلمة واحدة "الحافة" التي تحيل في دلالاتها اللغوية على الهاوية والناحية والجانب. إنها الحد الفاصل بين عالمين مختلفين، أو عبارة أخرى الحد الفاصل بين مصيرين متناقضين لنمطين مختلفين من الحياة. إنها التحدي الذي يفصلنا عن الانخراط والتواصل مع العالم الآخر. هي المسافة التي تفصل الرجل المخمور في بداية الفيلم عن المؤمنين الذين انتزعوه بأذكارهم وهمماتهم من وحدته وسكينته، هي المسافة بين عالمه (العالم المدنس) وعالم الرجال (العالم المقدس). ثم هي أيضا ما يفصل الطفل المراهق جامع القارورات في نهاية الفيلم عن غنيمته وهو يتربص بالرجال المخمورين يهشمون حلمه أمام عينيه.

إن العنوان عند هذا المستوى لا يغدو شرفة تستشرف الفيلم فقط، بل يصبح مركزه وبؤرته الدلالية والجمالية، ليكون بذلك منطلقا أساسيا ومدخلا رمزيا يستبطن مضمرات الرؤية الفكرية والثقافية لصاحب الفيلم.

II. جمالية التكتيف والاختزال.

تشكل خاصيتا التكتيف والاختزال أهم المعالم الجمالية للفيلم القصير، وسماته النوعية المميزة له كجنس فيلمي يختلف عن غيره من الأنماط الفيلمية الروائية الأخرى، حيث يرتبط هذا التكتيف والاختزال بكل عناصره؛ موضوعات وشخصيات وفضاءات وزمان وحوارات "يسعى من خلالها إلى تكتيف اللحظة التاريخية بكل أبعادها الإنسانية ونقلها طازجة فوارة للمشاهد مليئة بالإيجاءات والدلالات العميقة التي تستكنه الوجود الإنساني في جوهره الكوني وتقدمه مادة فنية قابلة للقراءة المفتوحة والمتعددة الأبعاد"²⁶.

استطاع فوزي بنسعيدي من خلال فيلم الحافة ان يكتف قضية إنسانية كبرى جوهرية داخل فيلم قصير لا يتعدى سبعا عشرة دقيقة، ليعبر عن غربة الإنسان وشقائه داخل عالم مليء بالتناقضات والصراعات، من خلال الارتكاز على شخصيتين رئيسيتين (سعيد وحكيم)، يتفاعلان داخل عوالم محددة (القرية - المقبرة - محل بيع القارورات)، ليعكس المخرج بذلك الخاصية الجوهرية للفيلم القصير باعتبار أن "السينما فن النظرة والحركة الموحية والتكتيف في الأداء والكوغرافية المبنية على الدقة والتركيز"²⁷

لا يقتصر ملمح الاختزال والتكتيف على مستوى المضامين والشخوص داخل الفيلم فقط، بل يتعدى ذلك إلى عناصر أخرى مرتبطة بالموسيقى داخل الشريط، والتي تحضر كموسيقى طبيعية على شكل همهمات الرجال الحاملين للنعش، أو خرير مياه البحر. فضلا عن التكتيف على مستوى الحوار الذي لا يأتي إلا على شكل صرخات أو تأنيب أو احتجاج، ليعكس المخرج بذلك حالة اللاتواصل والعزلة بين شخصيات الفيلم ككل، بحيث لكل شخصية عالما وعزلتها الخاصة.

III. جمالية الإضمار والإيجاء.

إن خاصية التكتيف والاختزال في الفيلم القصير تستلزم خاصيتين جوهريتين للتعبير هما؛ الإضمار والإيجاء، من خلال ابتعاد الفيلم عن الإطالة والاستطراد والحشو والتصريح، إلى اعتماد آلية الرمز والإيجاء والتلميح، والابتعاد عن المباشرة والتقريرية، لأن الفيلم "سلسلة من الرسائل المشفرة والمتباينة في بناء نصوصها السيناريستية والموضوعاتية والتي تختلف في طرق فك طلاسمها لإدراك ما يسعى لغرسه فينا أو دفعنا للتفكير فيه من قضايا غاية في الحساسية"²⁸

بالعودة إلى فيلم الحافة نجد أن رؤيته الفكرية والجمالية تتأسس على جملة من الإيجاءات والرموز التي تستبطن دلالات تتضافر مع رؤية المخرج ونظرته للواقع، ومن ذلك اللقطة الافتتاحية للفيلم التي يلتقي فيها عالمان متناقضان، عالم المدنس (الرجل المخمور) وعالم



المقدس (الرجال الذين يحملون النعش)، إنه تصوير للتناقض داخل المجتمع، تناقض يذهب حد نفي الآخر. إذ في الوقت الذي كان فيه الرجل المخمور يعرِّد احتجاجا على انتهاك حرمة وغربته وراحته، كان الرجال يعبرون دون أكتراث لوضعه.



كذلك صورة الطفل الصغير الذي يحاول أن يتجرع ما تبقى من قارورة الخمر داخل المقبرة، وفي عمق الإطار تنتصب صومعة إلى الخلف، لتستحضر هذه اللقطة ثلاثة عناصر أساسية؛ رمزية المقدس وسلطته الذي تمثله الصومعة بما تحمله من دلالات دينية، ثم رمزية المدنس التي تستحضر في قنينة الخمر، إضافة إلى رمزية البراءة الممثلة في عالم الطفولة الذي يبرز من خلال قسماط الطفل وهو يبصق ما تجرعه من خمر. ما علاقة براءة الطفولة المعتصبة بسلطة المقدس في هذه الصورة إذن؟

ربما تختزن اللقطة شكلا من أشكال الاحتجاج التي تعلن نفسها على السلطة برمزياتها الواسعة الممثلة في الدين والتقاليد والمجتمع، هذه السلطة التي تنتصب بحضورها الرمزي في كل مناحي حياتنا لتطوق آمالنا وأحلامنا، غير أنها في الوقت نفسه لا تأبه لحال المهمشين والمقهورين في الهامش، ولذلك فالصومعة تنتصب في الإطار إلى الخلف دون أن يكثرث إليها الطفل؛ إنه رفض وتمهيش ضمني ومعكوس لأية سلطة تمارس عليه الرقابة والحجر.



IV. شاعرية الهامش في اللقطة العامة.

يرتكز فوزي بنسعيد في بناء لغته السينمائية على اللقطات العامة التي لا تركز على حصر الشخصيات أو ملاحظتها، ولكنها لقطات عامة تحيط كل عناصر الفضاء والعوالم المحيطة بالشخصيات؛ إنها لقطات تسعى إلى توطين الفرد داخل عوامله المحيطة به وبيئته، مادام "اختيار كل لقطة ليس أمراً تقنياً فقط، ولكنه قراءة في اللحظة لكل خلفياته الهندسية، والدلالية، وحتى الفلسفية على اعتبار أن كل صورة إنما هي إنتاج وجدان ما في لحظة تشكل جزءاً من السياق المعرفي والوجداني الذي بلورها"²⁹. من بين هاته اللقطات العامة الموحية نجد لقطة الطفل -الأخ الكبير- على شاطئ البحر محاولاً الهرب بعد سرقة أحد الأكياس التي يستعملها لجمع قاروراته، حيث يبدو من خلال لقطة عامة كأنه فوق أرض يباب.





استطاع الفيلم القصير أن يؤسس لجملة من الخصائص الأسلوبية والجمالية، التي جعلت منه جنسا فيلميا مستقلا عن الأجناس الفيلمية الأخرى، لقدرتته على التقاط القضايا اليومية المعيشية، والتعبير عنها بلغة مكثفة وإيحائية تبتعد عن التقرير المباشر والاستطراد والحشو. ولعل شيئا من ذلك ما عبر عنه فوزي بنسعيد في فيلمه القصير "الحافة" من خلال اختزال رؤية فلسفية، فنية تسلط الضوء على الهامش وقضاياها وشخصياته المقهورة والمنسية، باعتماد مجموعة من الوسائل الفنية التي تتأسس على اللقطة الواسعة والارتكاز على الموسيقى الطبيعية، والمونتاج القصصي التتابعي.

الهوامش:

¹ La caravane du court dossier pédagogique

² Eyeoncinéma.net.details

- 3 - أبحاث الفنون لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ج 2 العدد 132 2019 ص 307.
- 4 - أبحاث الفنون لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ج 2 العدد 132 2019: ص 305.
- 5 - أبحاث الفنون لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ج 2 العدد 132 2019 تاريخ الإصدار: ص 308.
- 6 - جايبي لوى دي: فهم السينما. ت بعفر علي، دار الرشيد للنشر بغداد 1981 ص 185.
- 7 - مارتن مارسيل: اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ت فريد المزروي المؤسسة العامة للسينما دمشق 2009 ص 129.
- 8 - عقيل مهدي يوسف، المرجع نفسه، ص: 122.
- 9 - المرجع نفسه، ص: 122.
- 10 - المرجع نفسه، ص: 123.
- 11 - عقيل مهدي يوسف، المرجع نفسه، ص 124.
- 12 - مارتن مارسيل، المرجع نفسه ص 55
- 13 - عقيل مهدي يوسف، المرجع نفسه، ص 151.
- 14 - عقيل مهدي يوسف، المرجع نفسه، ص 157.
- 15 - عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية "دراسة في جماليات السينما" دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط الأولى 2001 ص: 140.
- 16 - مارتن مارسيل، المرجع نفسه: ص 29.
- 17 - عقيل مهدي يوسف، المرجع نفسه ص 145.
- 18 - أبحاث الفنون، المرجع نفسه، ص: 306.
- 19 - عقيل مهدي يوسف، المرجع نفسه، ص: 99-100.
- 20 - المرجع نفسه، ص: 100.
- 21 - المرجع نفسه، ص: 101.
- 22 - محمد نور الدين آفاية: الصورة والمعنى السينما والتفكير بالفعل، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2019 ص: 319.
- 23 - محمد نور الدين آفاية: المرجع نفسه، ص: 320.
- 24 إدريس القري: في الفلسفة والسينما المغربية، من حميد بناني إلى فوزي بنسعيد، مجلة سينفيليا، مطبعة فولك، العدد 4، 2014، ص 29.
- 25 عزالدين الوافي: في الصورة والجسد، جماليات العمل الفيلمي، مطبعة سليكي أخوين، طنجة، ط1، 2015 ص51.
- 26 حسن عبد الفتاح: سؤال الإبداع في الفيلم القصير: (20 درهما نموذجاً)، مجلة سينفيليا، العدد 4، مطبعة سليكي أخوين، طنجة، ط1، 2015، ص4.



- 27 عز الدين الوائلي: مرجع سابق، ص 66.
28 عز الدين الوائلي: مرجع سابق، ص 30.
29 عز الدين الوائلي: مرجع سابق، ص 56.