

# الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي

دراسات في البنية



قيس الزبيدي

**الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي**  
**دراسات في البنية**

**المؤلف: قيس الزبيدي**  
**الكتاب: الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي - دراسات في البنية**

صدرت النسخة الرقمية: أيار / مايو 2025

- الناشر: «ألف ياء AlfYaa»
- الموقع الإلكتروني: [www.alfyaa.net](http://www.alfyaa.net)
- جميع حقوق توزيع النسخة الرقمية بكل التنسيقات (PDF، ePub و/أو أي تنسيق رقمي آخر) محفوظة لـ «ألف ياء AlfYaa»
- جميع الحقوق الفكرية محفوظة للمؤلف
- يعبر محتوى الكتاب عن آراء مؤلفه.
- «ألف ياء AlfYaa» ناشرة للكتاب فقط وهي غير مسؤولة عن محتوى الكتاب



- تصميم الغلاف والإخراج: طالب الداود

قيس الزبيدي

الفيلم التسجيلي  
والفيلم الروائي  
دراسات في البنية



## المحتوى

|     |                                               |
|-----|-----------------------------------------------|
| 9   | مقدمة ماذا يعني تسجيلي؟ أنواع التسجيلي        |
| 19  | دراسات في بنية الفيلم التسجيلي                |
| 21  | الفصل الأول رحلة البحث عن الواقع              |
| 27  | الفصل الثاني إشكالية العلاقة بين الفن والواقع |
| 30  | ما هي الشروط التي تشكل مسار العملية الفنية؟   |
| 33  | الفصل الثالث الصورة الفوتوغرافية              |
| 39  | الفصل الرابع جدلية العين والإذن               |
| 46  | لكن كيف؟                                      |
| 49  | من أي وجهة نظر يأتي إدراك الصوت؟              |
| 55  | الفصل الخامس حول المونتاج                     |
| 61  | الفصل السادس حول الخيال                       |
| 62  | وماذا عن الحكايات؟ هل هي حقاً واقعية؟         |
| 70  | ملحق (1) الأسئلة التسعة                       |
| 71  | مقدمة: معنى الصورة                            |
|     | 1 - إعادة البناء: واقعياً أم خيالياً؟         |
| 74  | أين تنتهي الوقائع وأين تبدأ (إعادة) تمثيلها؟  |
| 77  | 2 - أسبقية التصوير (أم) المونتاج؟             |
| 81  | 3 - لماذا المونتاج؟                           |
| 86  | 4 - حول الأسلوب                               |
| 90  | 5 - جنس سينمائي أم خاصية سينمائية؟            |
| 95  | 6 - أين يبدأ الإخراج وأين ينتهي التوثيق؟      |
| 99  | 7 - كيف نتعرّف على الفيلم التسجيلي؟           |
| 103 | 8 - الموضوع الجيد                             |

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| 9 - هل الفيلم التسجيلي سينما؟ .....                                     | 107 |
| ملحق (2) أنواع التسجيلي مقدمة في تاريخ ونظرية الفيلم                    |     |
| (التسجيلي/اللاخيالي) كما نرى نصبح.....                                  | 111 |
| 1 - تسجيلي يستند للحبكة منذ 1920: " نانونك من الشمال" لروبيرت فلاهرتي   |     |
| 1921 .....                                                              | 113 |
| 2 - التسجيلي (السيمفوني) منذ 1925 "برلين سيمفونية مدينة كبيرة" لفالتر   |     |
| روتمان 1927 .....                                                       | 113 |
| 3 - التسجيلي منذ 1930 "أغنية سيلون" لباسيل رايت 1934 .....              | 114 |
| 4 - سينما مباشرة منذ 1960 "لا تنتظر إلى الوراء" لدون الان بيننبيكر 1967 |     |
| 114 .....                                                               |     |
| 5 - سينما الحقيقة منذ 1960 "وقائع صيف" لجان مورين 1961 .....            | 115 |
| دراسات في بنية الفيلم الروائي.....                                      | 117 |
| الفصل الأول بنية الوسيط السينمائي.....                                  | 119 |
| التأهيل .....                                                           | 120 |
| الخصائص المميزة للوسيط الفني /السينمائي .....                           | 120 |
| الخاصية الأولى .....                                                    | 121 |
| الخاصية الثانية .....                                                   | 122 |
| الخاصية الثالثة .....                                                   | 124 |
| مثال من الأدب: .....                                                    | 124 |
| مدخل إلى فهم النص السينمائي الأدبي .....                                | 125 |
| مراحل كتابة السيناريو .....                                             | 130 |
| 1. الفكرة الفنية/المادة الفنية.....                                     | 132 |
| 2. الموجز / الحكاية .....                                               | 133 |
| 3. المعالجة .....                                                       | 134 |
| السيناريو الأدبي .....                                                  | 135 |

|     |                                                       |
|-----|-------------------------------------------------------|
| 138 | الديكوباج: سيناريو التصوير .....                      |
| 143 | الفصل الثاني بنية الفصول الثلاثة .....                |
| 144 | 1. الاستهلال/ البداية: .....                          |
| 144 | 2. الوسط/ المواجهة: .....                             |
| 145 | 3. الحل/النهاية: .....                                |
| 145 | نقاط التحول .....                                     |
| 146 | وظيفة الفصل الأول؟ .....                              |
| 147 | نقطة الإثارة .....                                    |
| 148 | نقطة التحول الأولى .....                              |
| 148 | وظيفة الفصل الثاني؟ .....                             |
| 149 | فماذا يعني؟ .....                                     |
| 149 | وظيفة الفصل الثالث؟ .....                             |
| 149 | وظيفة الحل؟ .....                                     |
| 151 | الفصل الثالث المونتاج أثناء كتابة النص الأدبي .....   |
| 151 | السينما هي أولا وقبل كل شيء مونتاج. إيزنشتين .....    |
| 154 | العلاقة بين المونتاج والسيناريو الأدبي .....          |
| 156 | المونتاج الأفقي Horizontale Montage: .....            |
| 157 | المونتاج العمودي Vertikale Montage: .....             |
| 158 | الميزان- سين وميزان كادر .....                        |
| 164 | ملحق معالجة الزمن في السينما خمسة أمثلة .....         |
| 176 | حياة او موت: فيلم عربي رياضي بطله الحقيقي الزمن. .... |
| 179 | الفصل الرابع عناصر السمعي الثلاثة .....               |
| 180 | الحوار .....                                          |
| 181 | المؤثرات .....                                        |



|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| الموسيقا .....                                          | 182 |
| الصوت في حقل الأشياء المرئية و الأشياء اللا مرئية ..... | 182 |
| الخلاصة .....                                           | 184 |
| اللون في السينما .....                                  | 184 |
| الفصل الخامس البنية الأدبية السردية السينمائية .....    | 203 |
| 1 - بنية درامية: الحكاية المغلقة .....                  | 203 |
| 2 - بنية ملحمية: الحكاية المفتوحة .....                 | 205 |
| 2 - بنية شعرية: الحكاية السيميائية .....                | 206 |
| الفصل السادس منعطف كبير في نظرية السينما المعاصرة.....  | 210 |
| الفصل السابع حول مصطلح اللغة السينمائية.....            | 217 |
| مقدمة نظرية .....                                       | 218 |
| اللغة الطبيعية .....                                    | 219 |
| ملحق مدخل إلى تحليل الصورة .....                        | 231 |
| المصادر .....                                           | 241 |
| دراسات في بنية الفيلم التسجيلي مصادر مختارة .....       | 241 |
| دراسات في بنية الفيلم الروائي مصادر مختارة .....        | 242 |

## مقدمة

# ماذا يعني تسجيلي؟ أنواع التسجيلي

فكرة الفيلم التسجيلي قديمة قدم السينما نفسها، فقد بدأت في النصف الثاني للقرن التاسع عشر مع التجارب الأولى، ووجدت أول تعبير مهم لها في عمل الأخوين لومير Lumière، فقد عمل أوغوست ماري لويس نيكولاس Auguste Marie Louis Nicolas ولويس جان Louis Jean للفيلم التسجيلي ما عملوه للسينما ككل، وكان ذلك بهدف إظهار الفائدة والقيمة المتأصلتين في تصوير الواقع اليومي وتوثيق الحياة اليومية.

أشتق مصطلح التسجيلي/الوثائقي من الكلمة الفرنسية القديمة document ويشير قاموس تأريخ اللغة الفرنسية، الصادر عن دار Le Robert إلى أنّ مفردة "وثائقي" مشتقة من كلمة وثيقة: وقد انحدرت عام 1214 من اللاتينية documentum بمعنى "مثال، نموذج/موديل، عبرة، تدریس، برهان وان الاسم منحوت من الفعل docere "يُعلّم، يُدرّس" ويفيد المعنى مدرسي الطاعة، واشتق منه كلمة Doktor ومذهب أو عقيدة Doktrin. تسرّب مفهوم التسجيلي استنادا إلى القاموس نفسه إلى لغة الفيلم عام 1906 عبر مصطلح Scene documetaire، ولم يستقر إلاّ عام 1915 للتدليل على فيلم بدون معالجة خيالية. وعموما أطلق على أفلام قصيرة او متوسطة الطول وصاحب هذه التسمية مصطلح

docu، ثم اكتسبت في عام 1967 جانباً سلبياً تأتي من اللغة الإنكليزية في تسمية "المكتب القومي الكندي لإنتاج الأفلام التسجيلية" الذي أسسه جون غريرسون، الذي يعود له الفضل في إدخال المصطلح الإنكليزي documentary الذي أطلقه على فلم روبرت فلاهرتي (1926 Moana) وعرف الفيلم التسجيلي آنذاك بأنه: "معالجة خلّاقة للواقع".

ماذا نعني بمصطلح تيار فني؟ أهو مدارس فنية ظهرت في فترات زمنية مختلفة؟ أم هي اتجاهات أو حركات انتمى إليها أو توافق معها فنانون عديدون؟ كيف نشأ هذا التيار أو تلك المدرسة أو ذلك الاتجاه وفي أي ظروف؟ وما هي المؤثرات التي قادت إلى انتهاجه واستمراره؟

إن قائمة الأسئلة حول طبيعة الفيلم التسجيلي وواقعته، وتطور أصوله ومساراته لا تنتهي. كل ذلك يقود إلى نتيجة مبسّطة: "لو أن تاريخ الفنون هو بدرجة أقل مسألة جمالياتها وليس مسألة سيكولوجيتها، عندها ستظهر على أنها أساساً قضية الشبه أو، إذا رغبتنا، قضية الواقعية". وكان من الطبيعي على كافة المنظرين تقريباً الافتراض بأن المجال المناسب لوسيلة تسجيل الفيلم كان المجال العياني الواقعي الملموس.

احتفت بعض النظريات السينمائية بمادة السينما الخام، التي تسجل العالم المادي والأشياء والأماكن والناس الحقيقيين، التي هي واقعية في الأصل. أما تلك النظريات السينمائية، التي ركزت أولاً على سلطة صانع الفيلم في تحوير الواقع أو التلاعب فيه، فكانت في الأساس نظريات تعبيرية: أي، أنها تعنى بتعبير صانع الفيلم للمواد الخام أكثر

من اهتمامها بالواقع المصوّر نفسه. وهكذا صبغ نظرية الفيلم، بأكملها تقريباً، التعارض القائم بين الواقعية والتعبيرية، وسيطر هذان المنهجان على تاريخ نظرية وممارسة السينما، منذ عهد الأخوين لومير، اللذين خضعا لها جس نقل الواقعية الخام على الفيلم) إضافة إلى ميليس، الذي كان بدوره مأخوذاً بشكل واضح، بما يمكن عمله بالمواد الخام.

لقد هيمنت التعبيرية على نظرية الفيلم خلال العشرينيات والثلاثينيات. ومن جهته وصف د. و. غرث "مدرستين" أساسيتين في ممارسة الفيلم، هما الأميركية والألمانية- بينما كانت الواقعية، ولو بشكل ثانوي، أسلوباً مشتركاً في الممارسة السينمائية خلال العقود الأربعة الأولى في تاريخ السينما، ولم تكتمل كنظرية قائمة بذاتها إلا في نهاية الثلاثينيات (من خلال الممارسة العملية للتسجيليين البريطانيين بقيادة جون غريرسون وفي الأربعينيات مع ظهور الواقعية الإيطالية. وكانت هنالك أسباب وجيهة لهذا الازدهار المتأخر: خصوصاً، وأن النظرية الواقعية، اعتبرت الفيلم ضمناً ذا أهمية أقل، لأنها ارتأت أن الواقع هو أكثر أهمية من "الفن".

هل من الممكن أن يكون صانع الفيلم تسجيلياً ويبقى في الوقت نفسه روائياً؟

إن تاريخ السينما، حسب بعض المنظرين والمؤرخين، بمثابة تجاور وتفاعل دائم لـ "اتجاهات" الأخوين لومير التسجيلية/الواقعية وجورج ميليس الروائية/الخيالية. ويرى كراكور أن الحكايات تختلف في طبيعة الجنسيتين التسجيلي

اللا خيالي والجنس الروائي الخيالي: الأول يبحث عن حكايات واقعية لا يجوز لأحد اختلاق حبكةها بل **تكتشف** من الواقع نفسه. والثاني يبحث عن حكايات خيالية **تعتمد** على حبكة مختلفة. وقد جرت نقاشات معقدة حول اين يمكن للحدود ان تتقاطع بين الخيال واللا خيال والى اي حد يجوز للفيلم الروائي/الخيالي أن يكون تسجيليا والى اي حد يكون للفيلم اللا خيالي ان يكون تمثيليا؟

في حين أن القضية تتعلّق بطريقة الاختلاف التي تميز الفيلم التسجيلي/ اللا خيالي عن الفيلم الخيالي/التمثيلي. لكن المطلوب في عصر وسائل الاتصال الجديدة تطوير هذه الحوارات النظرية. فنحن حينما ننشغل بالفيلم في الوقت الحاضر ونبحث عن أجوبة عن وضع التسجيلي علينا ان نلتفت إلى أسس إنتاجه و تاريخه، فكل فيلم، تسجيلياً كان أم روائياً/خيالياً، أعرافٌ وتقاليد وابتكارات متضمنة في مستويات بنيته المتنوعة. ومثلما اعتبر بعض المنظرين والمؤرخين (أمثال سادول ومورين وكراكاور) كل تاريخ السينما بمثابة تجاور وتفاعل دائم لـ"اتجاهات" لومير وميليس، فبالإمكان أيضاً رصد التجاور بين التسجيلية الواقعية من جهة وبين الاتجاهات الروائية/الخيالية من جهة أخرى.

ويمكن أن يقال إن الروائي/الخيالي يحتوي أيضاً على جوانب تسجيلية كما يقول منظر الفيلم التسجيلي بيل نيكولس Bill Nichols لأنه "يسجل" أيضاً أحداثاً درامية ويحقق شكلاً تسجيلياً بناءً على رغبة-فيلمية كاملة- لمؤلفه أو مخرجه أو لشركة إنتاجه وإن هذا التحقيق يسجل أيضاً الحكاية التي لا تأتي من عدم إنما نتيجة لتجارب ومفاهيم واقعية معينة.

وإذا ما عدنا إلى تاريخ السينما التسجيلية، فسنجد فيها اتجاهين: نثري وآخر شعري. ينصرف النثري بالدرجة الأولى إلى وصف الحياة كما هي، وينصرف الشعري، بالدرجة الأولى، إلى تحريف صور الحياة، لكن من أجل فهمها، وليس من أجل تزييفها. يبقى أن نقول أن هذه الإشكالية ما تزال قائمة ومعلقة في النقاشات الدائرة في حقل النظرية السينمائية. وحسب الأدبيات السينمائية كان هناك، مواقف مختلفة، وبالتالي منهاجاً فنياً وجمالياً يختلف في تيار السينما التسجيلية (اللا خيالية) كما يختلف أيضاً في تيار السينما الروائية (الخيالية). فمنذ البداية بدأ الخلاف أصلاً بين دزيغا فيرتوف وإيزنشتين، وكانت نقطة الخلاف، أساساً، طريقة التعبير والمنهج السينمائي، الذي يحكمها.

كان الأخوان لومير، أول من أخرج الأفلام وأنتجها. وكانا مهووسين بوضع أمام الكاميرا أشياء الواقع وناسه، ليعيدا تصوير حركة الواقع، التي كانت تبدو، أثناء العرض، بكل واقعيتهما: كل شيء يتحرك كان موضوعاً لأفلامهم: عمال يغادرون مصنعا، قطار يصل إلى المحطة، طفل يتناول فطوره في حديقة. لكن واقعية ما كانا يصوران كانت ببساطة مجرد اكتشاف سينماتوغرافي ساحر، يستنسخ ولا يروي، يسجل ولا يخلق.

حصلت البداية النوعية الحاسمة مع دخول روبرت فلاهرتي السينما في فيلم "نانوك" وبعده فيلم "موانا". وكما حول غرفت الفيلم الروائي من تقاليد متعثرة لما هو مُمَسَّرَح وطوره إلى فن مستقل وكتب بحق "إنجيل" صناعة السينما، خصوصا في فيلميه "مولد أمة" و"التعصب"، تمت البرهنة على أن السينما فن وأن غرفت، أستاذها العبقرى، الذي دفع

بعدئذ فريقاً من السينمائيين لانتهاج طريق صورة الخيال في الفيلم. وخرجت بالتالي السينما من **مختبره الروائي**، كذلك كان فلاهرتي، "جان جاك روسو" الذي أعاد كتابة "العقد الاجتماعي" في السينما، وأصبح نموذجاً لصناعة السينما المستقلة، ودفع بذلك فريقاً آخر من السينمائيين إلى انتهاج طريق صورة الواقع في الفيلم، وبالتالي، خرجت الأفلام من **مختبره الواقعي التسجيلي**.

تبين دراسة أي جنس فني واكتشاف أنواعه وتحليل وسائله التعبيرية، التي يستعملها، رغم تعدد تياراته، التي ظهرت وتظهر، إنها تتركز، في السينما التسجيلية، بشكل خاص، على الظواهر والمواد الحياتية، الخام أو المعاد تمثيلها، الموجودة موضوعياً أمام الكاميرا، والتي تصور من قبل الفنان وتستوعب. وهذا يعني أننا في حالة التسجيلي.

أمام مادة خام من الواقع مباشرة، وأن الفنان لا يكتفي فقط، ولا يمكن أن يكتفي، بنسخها وعرضها على الشاشة فقط. من هنا بدأت تظهر في عملية الخلق الفني، مبادئ جديدة، فلكي يختار السينمائي التسجيلي مواده من الواقع ويسجلها، تظهر وجهة نظره، وتعبّر عن موقفه الفكري تجاه العالم، لأن الكيفية الفنية، التي ينسق فيها الفنان صور الواقع، تعكس حقيقة فيلمية، تكتشفها ذات الفنان. لأن كل معرفة ترتبط بذات تبحث، بدورها، عن موضوع مُعطى وتفسره. رغم أننا في حالة الفيلم التسجيلي، نجد أن صور الواقع الموضوعي، المُعبّر عنها من وجهة نظر الفنان ذاته، تُعبّر أيضاً عن **صوت الواقع**، على هذه الخاصية المميزة، سنجد أن المنهج التسجيلي، الذي يستلهم الواقع، بشكل خلاق ويعبر

عن مضامينه المختلفة، لا يمكن إلا أن يرتبط، بوحدة جدلية لا تنقسم، بالمنهج التعبيري.

لعله من المفيد هنا أن نعود إلى المؤرخ والناقد الألماني البارز اولرش غريغور في محاولته لترتيب أهم تيارات الفيلم التسجيلي تاريخياً وترتيب بعض معالم تقنية العمل التسجيلية:

- السعي إلى الابتعاد عن كل ما هو باطل وبعيد عن الواقع أو عن التصاميم الجمالية المحسوسة غير المهمة، الابتعاد عن المواقف "المختلقة" فقط، والاستعاضة عن كل ذلك بالاقتراب من تصوير "الحياة" والبيئة أو الواقع في يومياته وتفصيله العادية وفي أوجه الظاهرة الفيزيائية الملموسة.
- العمل وفق طريقة "مباشرة" (هي ليست نتيجة، إنما تفهم كهدف واقتراب).
- خدمة الأشكال المتطورة والنااتجة عن الخيال، بشكل غير مفتعل إنما بالأشكال الموجودة في الواقع، أي "القصص المكتشفة" حسب تعبير كراكور، ويهتدي بهذه القصص المكتشفة كل التسجيليين، الذين يعيدون تمثيل بعض الأمور، من أجل إعطاء صورة أفضل لما هو في الواقع موجود (فلاهوتي. أيفنز) – ونحن هنا نقترّب من الحدود، لأن الفرق بين ما هو "موجود" وما هو معاد عرضه في الواقع هو أحياناً قابلاً للتحديد بصعوبة.



- حصة المادة، التي يعنى بها التسجيلي، هي “الغريب” الخام، غير الخاضع للمراقبة قوية ومركزية (المنهج الطقوسي).
- خضوع التسجيلي بشكل عام لما يجده في الواقع، وهو يفضل المراقبة، والقول المأثور (المركب)، مقابل التركيب. وهذا لا يسري على المونتاج.
- ويمكن تمييز داخل إطار الفيلم التسجيلي الأنواع التالية:
- فيلم المونتاج، فيلم المقطع (فيرتوف. روتمان)
- فيلم الكولاج (أسفير شوب. فيلم الزمن التاريخي)
- فيلم مُمثل (فلاهرتي. أيفنز. أعمال المدرسة التسجيلية الإنكليزية). في الحالة المتطرفة لا يمكن اعتبار الفيلم التسجيلي المُمثل كذلك، بسبب من إخفائه لشروطه الذاتية فيلم THE CONNECTION لشيرلي كلارك
- فيلم دعائي (قريب من فيلم المونتاج)
- فيلم مراقب لظاهرة، ربما هو نمط “نقي” للفيلم التسجيلي أفلام ليكوك وفيلدين هان و “السينما المباشرة” الكندية.
- فيلم المقالة.
- فيلم الطقوس (جان روش)
- فيلم المقابلة ذو الزمن التاريخي.
- فيلم الشخصية.

إن كون موضوع الدراسة والملاحظة من قبل الفنان التسجيلي هو المواد والظواهر الواقعية، وكون دراسة هذه المواد والظواهر توجب الاعتماد على المنهج الجدلي، وكونها أيضاً تدرس وتحلل اعتماداً على قوانين الفن، كل هذا يفترض أن يراعي الفنان ليس فقط صدق المادة نفسها (أي موضوعيتها)، بل، الأهم من ذلك أيضاً، صحة العرض والنتائج المستخرجة من هذه الظواهر وصحة تحليلها. وإذا ما عدنا إلى طبيعة الصور، التي يعبر الفنان بواسطتها، فنجد أن الصور، في مسار استخدامها التعبيري التاريخي، هي صور ذات طبيعة مختلفة: صور حقيقية أو صور غير حقيقية. صور حيادية أو صور غير حيادية. صور تكذب أو صور لا تكذب.

وضع هذا النقاش ويضع مقولة "الأمانة الفنية" في مواجهة مقولة "تزييف الواقع" في الفن السينمائي، فاستنساخ مظاهر الحياة الواقعية هو، في كل الأحوال، قدرة السينما على إعادة خلق صورها، وأيضاً قدرة المونتاج. ومن هنا تنتج خاصية أخرى للمفاهيم الجمالية في السينما التسجيلية من أنها تجمع وتوحد بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفيلمية. فصورة العمل الفني، ليست صورة مطابقة للذات، التي تبتدعه، بل انه نتاجٌ مستقلٌّ، يحمل طابع موضوعه الواقعي. خصوصاً إذا أخذ صانع الفيلم موضوعه من الواقع مباشرة، فإنه يجابه بان صور الواقع المنتقاة، هي صور ذات طبيعة مختلفة، صور بوسعها أن تعبر عن الحقيقة، أو صور، لا تعبر عن الحقيقة. على هذا تبقى صلة الوصل بالواقع الحي ذاته، رهينة بمنهج الفنان الفكري، وقدرته على معرفة الواقع واكتشافه.



# دراسات في بنية الفيلم التسجيلي



# الفصل الأول

## رحلة البحث عن الواقع

في رحلة البحث عن منطلق عام يحدد واقعية الفيلم التسجيلي، يجب على صانعه أن ينتقي موارده من الواقع ولا يخلق قصصه ويزيفها، إنما يكتشفها، لأن خصوصية وسيطه تؤكد:

- إن التسجيلي هو فيلم حول الواقع، حول شيء ما يحدث في زمن راهن.
- إن التسجيلي فيلم حول ناس حقيقتين.
- إن التسجيلي هو فيلم يروي حكايات حول ما يحدث في الواقع الحقيقي.

بدأ السينمائيون العرب في أوائل السبعينيات بحثهم عن سينما جديدة أو بديلة ينظرون نظرة جادة إلى دورهم في إرساء تقاليد جديدة للسينما التسجيلية العربية، وربما عانى هذا الاهتمام من نظرة قاصرة أو من غياب لنظرة منهجية واعية في فهم الفيلم التسجيلي الذي يريدون، لهذا بدت المطالبة بسينما تسجيلية عربية تفتدي بتقاليد روادها ومخرجيها الكبار في العالم كما لو كانت، في الواقع، دعوة معادية للسينما الروائية العربية ولمخرجيها البارزين. على هذا نعتقد إن أي دراسة نظرية راهنة يجب إخضاعها لمنهج واضح ينظر إلى طبيعة السينما التسجيلية العربية ويفهم ماضيها وحاضرها ليكتشف حدود آفاق تطورها، لتأخذ دورها إلى جانب الفيلم الروائي العربي تُعينه على التطور

ويُعِينها، ويجعل تجربتها الحياتية نبراساً لتوغل أعمق في عمق الحياة ورصد أحداثها وليجعل صوره صورة أصيلة للحياة وللناس، لكي يقترب من أصالتها وليحقق وجوده على خارطة السينما في العالم. ولنذكر هنا جملة جيل ديلوز الهادئة: "مع السينما يغدو العالم صورته الخاصة، وليس صورة تغدو هي العالم".

لنوضح أولاً ما هو المنهج الذي يجب أن يحتذى به؟

جاء في لسان العرب إن النهج هو الطريق المستقيم والبيّن الواضح ونقرأ في مطلع قصيدة طويلة لابن الرومي:

أمامك فانظر أي نهجيك تنهجُ

طريقان شتى: مستقيم وأعوج

يعرف المنهج والمنهجية في اللغات الأجنبية بمعناها المحدث في ميدان الدراسة العلمية، بأنهما رحلة في الطريق الواضح الذي يسلكه المرء مسلحاً بجملة من المبادئ والتقنيات، لبلوغ الهدف المطلوب والوصول إليه. وغلب على كلمة المنهج في عصرنا معناها المحدث لها، أي الطريق الواضح. وصار للمنهج في الميدان العلمي معنى السير المنطقي للعقل، لبلوغ المعرفة أو للبرهنة على الحقيقة. وكما يبين ديكارت في كتابه "خطاب في المنهج" الطريقة التي يجب على كل إنسان سلوكها، لكي يُحسن قيادة عقله. ويؤسس لمنهج يعوّل، علمياً، على التجربة، ولا ينحصر في إطار الفلسفة النظرية: "لا يكفي أن يكون الفكر جيداً وإنما المهم أن يطبق تطبيقاً حسناً"

يرى من خبر تاريخ السينما كيف استطاع صناع السينما التسجيلية أن ينظموا فنياً مواد الواقع وكيف نشأت تيارات غنية في مراحل تاريخية مختلفة، عبرت بصدق عن حقيقة وجود مواد الواقع والدور الذي لعبته في حياة المجتمع والناس وكيف انحصرت الجهود الجمالية، على صعيد الممارسة وصعيد النظرية، في تيارين رئيسيين شكلا محور التقدم الجدلي في تاريخ التعبير السينمائي، واستطاع كل تيار منهما أن يطور منهجه الخاص الذي يعبر عن أسلوب علاقة خاصة ومميزة بالواقع الإنساني: أولهما تسجيل وتوثيق صور الواقع المرئي وفقاً لمنهج تنظيم المادة المنتقاة من الواقع ويستخدم وسائله في تسجيل ظواهر حياتية مختلفة ومتنوعة بصرياً. وثانيهما سرد صور موديل خيالي حي متحرك وفقاً لمنهج يعتمد إعادة بناء لمادة الواقع ومحاكاته ويستخدم وسائله في تحويل نصوص مختلفة ومتنوعة بصرياً. فحتى أفلام يوري ايفنز الأولى "مطر" و"بوريناج" لم تستنسخ الحدث ومع هذا كان الاحترام وحب الناس موجوداً. وسجل في "الأرض الإسبانية"، الذي كذب له التعليق ارنست همنغواي، للعالم شهادة إنسانية ووثق تاريخ الناس وصور بصدق وأمانة ما كان يحصل أثناء مآسي الحرب الأهلية في إسبانيا في أواخر الثلاثينيات وبرهن ايفنز على أن الفن يمكن أن يصير فيلماً وبنفس الوقت كما برهن أن التسجيلي حينما يعبر عن التزامه بالدفاع عن الحرية وكرامة الإنسان، يصنع أفلامه بقلب حار ويختار مواضيعه بشجاعة.

يركز التسجيلي على ما هو موضوعي وحيوي، أمام الكاميرا ليؤكد إحساس مشاهده بالفيلم ومصادقته ونجده ينقب



في عالم حقيقي ويبحث عن أحداث وقضايا واقعية وصراعات وعوالم ومشاعر حقيقية، دون أي شيء من نسيج الخيال. لأن الأفلام التسجيلية ترتبط أصلا بموضوعها الرئيس وهدفها التمسك بالنزاهة في تصوير أحداثها الواقعية، لأن المصادقية هي جانبها الأهم.

عقدت في بيت الفيلم التسجيلي في شتوتغارت في خريف عام 1998 ندوة ضمت مجموعة من المخرجين البارزين والعاملين في حقل الفيلم التسجيلي الذين تحاوروا حول أسئلة عديدة. منها سؤال تلك الحدود التي لا يمكن أن يتخطاها التسجيلي، قياسا إلى حدود الأجناس الأخرى ومن يحرس هذه الحدود؟

بين الحوار كم أصبح من الصعب الآن، انطلاقا من تجربة خاصة وممارسة طويلة حول الفيلم التسجيلي وفي ظل المشهد الثقافي والسينمائي والتلفزيوني الراهن، الوصول إلى مفهوم مشترك أو مؤحد. وبودنا أن نلخص الآراء المختلفة التي نوقشت في الندوة على الشكل التالي:

- لا يتعلق الأمر بالتقنية ولا طريقة الصنعة، يتعلق الأمر بالأخلاق وباحترام ما هو أمام الكاميرا.
- ما هو كم الواقع الذي يحتاجه الفيلم؟ لا يحتاج التسجيلي إلى ناس حقيقيين أمام الكاميرا إنما يحتاج أيضا إلى موقف اجتماعي، أي انه يصبح سياسيا.
- إن مفاهيم كالقناعة والواقع والحقيقة والصدق الفني أصبحت كلها كلمات مقدسة رغم وجود

تنافس شديد واختلاف باستمرار بين من يعتنقون هذه المفاهيم.

- ليس الصدق الفني وحده مهمًا، المهم هي الوسائل المستخدمة في التعبير عن حدث جدير بالتصديق.
- متى يكون الفيلم تسجيلياً؟ فنحن غالبًا ما نحب الأفلام التسجيلية، حتى وهي تتضمن عناصر من أجناس أخرى.
- هل إذا ما سقطت ظلال ما هو خيالي وما هو واقعي سنكسب أو سنخسر؟
- ماذا يحصل إذا ما كانت الأشكال الجديدة المستعملة مختلفة عن الفيلم التقليدي المألوف لدرجة يخلق فيها الفنان عدم الثقة عند المتفرج إزاء الواقع الذي يقدمه؟
- هل التسجيلي فنان كالرسام لا يترك نفسه أسيرة للواقع؟
- لماذا هذا الخوف من التخيل؟

أمام هذا المخاض المنهجي الذي شهدته الساحة الفنية والسينمائية التسجيلية في الغرب، سنحاول أن نستقصي مسار التسجيلي العربي. ومن المهم أن نعرف أولاً كيف تسنى للسينما التسجيلية العربية أن تسير، في تاريخها الطويل، منذ البداية إلى طريق آخر مختلف وابتعدت عن فهم خصائص وسطها

وتوظيف علاقته بالواقع في عملية ما تمثّل وتظهر وتسرد. بمعنى أنها لم تستند إلى منهج معين يكتشف خواص

الفيلم التسجيلي في إرساء علاقته الخاصة بالواقع ويحدد قدرة  
توظيفه اجتماعياً وفنياً؟

## الفصل الثاني

### إشكالية العلاقة بين الفن والواقع

أن كل التفسيرات الجمالية تؤكد، بهذا القدر أو ذاك، علاقة الفن بالواقع. من هنا نضع أيدينا، في الأساس، على منهجين في تاريخ الفيلم:

**الأول: ينظم الواقع المرئي، بشكل واقعي.**

**والثاني: يعيد بناء الواقع، بشكل خيالي.**

ونتعرف في السينما المعاصرة على تنويعات فنية عديدة لهذين المنهجين في التعبير التسجيلي أو الروائي. وإن هذه التنويعات الفنية لمنهجين متقابلين ومتداخلين في التعبير السينمائي تساعد في محاولة الاقتراب، بشكل أكثر، من حقيقة الواقع الاجتماعي، ومن خلق صلة عميقة وصادقة به. كما أنها تساعد أيضاً، من جهة أخرى، في محاولة الكشف عن خصوصية فن الوسيط السينمائي. فهل كلا المنهجين نتاج رؤية فنية ذاتية؟ وإلى أي مدى تتفاعل العلاقة بين الذات المعبرة وبين طبيعة الوسيط في تسجيل الموضوع الفيزيائي؟.

من المفيد علينا أن ندرس بعناية دور ما هو ذاتي وما هو موضوعي في الفن، وما هو التناقض والصراع في وحدتهما الجدلية. كذلك ما المقصود بالإشكالية وبالهوية، وذلك بالرجوع إلى المعجم الفلسفي المختصر وإلى معجم جلال الدين سعيد.

الذات والموضوع مقولتان فلسفيتان تستخدمان لتفسير نشاط الناس العملي والمعرفي، لأن نشاط الذات مشروط بالعالم الموضوعي. وتشكل عملية المعرفة جانباً ضرورياً من التفاعل بين الذات والموضوع، فليس في وسع الإنسان تغيير الموضوع، إذا لم تكن لديه معرفة عنه وعن روابطه وقوانينه. وتشكل الذات والموضوع ضدين تجمعهما الوحدة، وتحل التناقضات بينهما في مجرى نشاط الناس العملي.

وتشكل "الأجهزة والأدوات" كأعضاء صناعية، إضافات للإنسان. وبينما تغير الذات، في مجرى ممارسة الموضوع، بحيث يتلاءم مع أهداف الإنسان، تغير، في نفس الوقت، ذاتها، وتظهر لديها متطلبات جديدة وأهداف وتتخبط في علاقات جديدة مع أشياء الطبيعة أو مع الأشياء التي تقوم بصنعها من أشياء-"مواضيع" الطبيعة. ونستنتج من المرجع الثاني أن: الذات في معناها الأول، عند أرسطو مثلاً، هي مجموع الصفات والحالات والأفعال المحددة لطبيعة الشيء وماهيته وبهذا المعنى كان يوحد بينها وبين مفهوم الجوهر.

ابتداء من القرن السابع عشر أصبحت الذات تؤخذ بمعنى معرفي، كما أصبحت تشير الآن إلى الشخص الإنساني، باعتباره ذاتاً عارفة تتمتع بالإرادة والوعي، في مقابل الموضوع الذي يوجه إليه نشاطه المعرفي. بينما الموضوع هو الشيء المشار إليه إشارة حسية، وهو الموجود لذاته مستقلاً عن معرفتنا به.

الموضوعية في مجال المعرفة، بمعنى خاص، مسلك للذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه، فلا يشوهها بنظرة ضيقة أو بتحيز خاص. فهي إذن التجرد من الآراء

الشخصية والاعتماد على الأدلة والحقائق الواقعية العامة، أي التجرد التام من التحيز والهوى والأحكام المسبقة ومن الأماني والمخاوف الشخصية، من أجل معرفة طبيعة الأحداث كما هي لا كما قد تبدو لنا أو للآخرين.

إن أفضل ظرف تعمق فيه الذات ذاتها، حسب باشلار، هو الظرف الذي تتأمل فيه الموضوع. لذا فإن إشكالية المنهج، أن نحسن طرح المشاكل، لأن المشاكل لا تطرح نفسها بنفسها. وإن الاهتمام بالمشكل هو، على وجه الدقة، الطابع المميز للروح العلمية الحقيقية. فليست الغاية من المنهج تحقيق الاكتشافات (. . .) لكن المناهج الحديثة تساعد على تطوير الملكات الطبيعية، لكي نحسن استغلالها. إن الهوية، هي لفظ مشتق من الهُو، وهوية الشخص باطنه الدالُّ على حقيقته، وهوية الشيء خصوصيته، التي ندركها بالجواب عن السؤال: ما هو؟

كيف تناولت النظرية في الأساس صلات السينما بالواقع، أثناء ما كانت تبحث في العلاقة بين الواقع والفن؟ لا يتساوى الموضوعي مع الواقعي، فالموضوعية تشمل كل الواقع، كما لا يتساوى الذاتي مع اللا واقعي. إن الموضوعية والواقعية، في الأساس مقولتان، على هذا نحاول فقط من الناحية النظرية أن نفصل بينهما لكي نبين خواص مسألة الموضوعية إلى الدرجة التي تتعارض فيها المشابهة السريعة في الوعي، على أن ننطلق من هدفنا في أن الموضوعية والواقعية وأيضاً الذاتية والصد واقعية، مع إنها لا يتساويان إنما يخضعان قصداً، ولو على وجه التقريب، إلى المفاهيم والمعايير الجمالية.

أما الموضوعية فهي مقولة فلسفية، واستعمالها في حالتنا تعني المطالبة بأن المعلومات المتضمنة في الصورة الفوتوغرافية تعطي، بغض النظر عن ذاتية المصور، الواقع الطبيعي بدون تأثير. وهذه الصفة ميزت، بهذا القدر أو ذاك، إنتاج الصورة الميكانيكية من قبل عدد وفير من المنظرين، كما أنها تعني أساساً أن نوعية الفوتوغرافيا الخاصة هي ما يميزها بشكل مفيد، عن بقية فنون الصورة اليدوية. إن الكاميرا الفوتوغرافية "العين الثالثة" أصبحت، وأضحت غالباً بقناعة وبإلحاح، وسيلة لاكتشاف الحقيقة. وبفضل إتقانها تخلصت طريقة التصوير التقنية من الخيال الذاتي وأنتجت نسخة واقعية أمينة ودقيقة ليس لها مثيل. ولأن الفيلم، الذي تحرر من أشباح الخدع الجميلة للفنون التقليدية، سيكون بمستطاعه أن يفتح على الحقيقة.

### ما هي الشروط التي تشكل مسار العملية الفنية؟

تقف ذات مدركة حسيّاً، بالاستعانة بأداة، في مقابلة موضوع مدرك حسيّاً. وينتج عن اللقاء، أسلوب، تختفي الذات فيه وتذوب، ويحوّل الأسلوب الموضوع إلى مادة نوعية جديدة، لا يظهر فيها سوى موضوع نوعي جديد للمادة: هذا هو الفنان وهذا هو عمله الفني، هو على نحو ذاك على نحو آخر، علاقة تشابه في اختلاف، واختلاف في تشابه، ولا يذهب إعجابنا بالعمل الفني مباشرة نحو ذات الفنان، إنما نحو موضوع الفنان الذي ينفصل عن ذاته.

أمامنا ببساطة، موضوع حاضر يُشاهد عبر ذات غائبة. والمسألة الحاسمة، هي إذن من كل الوجوه العلاقة بين الذات

والموضوع: إلى أي مدى يكون الموضوع، في جدلية هذه العلاقة، حاضراً أو إلى أي مدى تكون الذات حاضرة. والعكس أيضاً صحيح: إلى أي مدى يكون الموضوع غائباً، أو إلى أي مدى تكون الذات غائبة. وبالتالي تشكل جدلية هذه العلاقة وتحدد إشكالية ما يسمى حضور الموضوع في الفيلم التسجيلي بصدق وأمانة فنية.

إلى أي مدى استطاعت جهود أولئك السينمائيين الرواد، الذي ساروا في طريق الواقعية وبينوا قدرة وسيتهم الفيلمي على تسجيلها وتوثيقها كوسيلة تغيير مساوئ العالم الواقعي، وإلى أي مدى توفقوا حقاً في جهودهم وسجلوا وثيقة لعصرهم؟

يتعرض موسيه كاغان في كتابه "سيرورة الإبداع الفني" إلى أن العالم مندلييف إن يكن يتمكن من أن يصبح كيميائياً فإن إنساناً آخر، كان رغم كل شيء سيكتشف القانون الدوري، وكان يمكن أن يحدث هذا الاكتشاف في وقت متأخر نوعاً ما أو في بلد آخر، لكنه كان سيحدث بالتأكيد في أي زمان أو في أي مكان، وإن اكتشفه سيكون من حيث الجوهر أيضاً بهذا الشكل بالذات وليس بأي شكل آخر.

إن جدلية الموضوعي والذاتي في الاستحواذ الفني للعالم لا تظهر بالشكل الذي تظهر فيه المعرفة العلمية. فالفنان بعكس العالم غير قابل للاستبدال، لأن محتوى الحقيقة العلمية- قانون ارخميدس أو نظرية فيثاغورس أو نظريات داروين وأينشتاين أو تعاليم كوبيرنيكوس- لا تعتمد على شخصية العالم الذي يصوغها. لكن في الفن هناك صورة أخرى مغايرة، فلو لم يكتب تولستوي رواية "الحرب والسلام"



لما كتبها أي إنسان آخر، لان نتيجة الإبداع في كل حالة لن تكون شبيهة بالحالات الأخرى سواء من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون. وبهذا المعنى فان إبداع الفنان، هو دائماً تعبير ذات. لكن المجتمع بالذات لا يوجد فقط حول الفنان بل وفي داخله. وإذ يعبر الفنان عن الذاتي فهو يعبر في نفس الوقت عن قيمة الموضوعي الاجتماعية.

تلعب معرفة الفنان للحياة دوراً هاماً في نشاط العالم ولا تعطي وحدها الشيء الجوهري لأنه بحاجة إلى ذلك التلاحم، إلى تلك الوحدة بين المعرفة والتقويم، بين الذاتي والموضوعي. وإن دراسة العمل الفني وتحليله يجب أن تجمع بين مجالات ثلاثة وتوضح قوانينها التي تحدد أيضاً:

- ولادة العمل الفني وتشكله و
- طبيعة بنية العمل الفني و
- استقبال العمل الفني

# الفصل الثالث

## الصورة الفوتوغرافية

إذا ما ارتأينا أن مهمة الفنان تقتصر على محاكاة الطبيعة، فهل يكون التصوير الفوتوغرافي هو الوريث الكامل لكل تلك الفنون التي اقتصر جهداها على محاكاة الطبيعة؟ ويبدو أن الطبيعة - حسب أرنهائم- كانت تنتظر مولد التصوير الفوتوغرافي ليعبر عنها. فما الذي حصل حينما تم اختراع الصورة الفوتوغرافية الثابتة: الميلاد الأول لصورة تحفظ لحظة زمنية لأي شيء ثابت ومتحرك في الواقع الفيزيائي، وكيف تحولت لحظات الزمن الثابتة، في الميلاد الثاني للصورة، إلى صور مليئة بزمن، يبت فيها الحياة.

يعد عام 1839 بحق بداية تقنية الميديا، التي أصبح بإمكانها إعادة إنتاج الواقع بشكل تام وبرهنت على منافسة جادة مع فن الرسم، الذي بدأ يتحرر على أعتاب القرن العشرين من عقدة التطابق الشكلي. أما بالنسبة للثقافة اليومية فقد عُدت الفوتوغرافيا اكتشاف وسيط جديد للذاكرة، وجدت لها بسرعة استعمالا جماهيريا، دون أن ننسى ذكر طاقة تقنياتها الأخرى في المجال العسكري والقضائي وحتى الإعلامي.

أن إيجاد نسخة مماثلة للواقع الفيزيائي وللإنسان نفسه، بداية مع ظهور التصوير الآلي "الصورة الفوتوغرافية" قلب سيكولوجية الصورة رأسا على عقب. واستطاعت موضوعية

الصورة الفوتوغرافية أن تكتسب قوة في التصديق، يخلو منها أي عمل تصويري آخر؟ فللمرة الأولى تتشكل صورة العالم الخارجي بصورة آلية، وبدون تدخل خلاق من طرف الإنسان. أن أدنى رسم وأقربه للأصل لن يكون له أبدا قوة الصورة الفوتوغرافية، التي تستطيع إقناعنا والتأثير فينا؟ العدسة وحدها تجعلنا نسجل الشيء نفسه ونحنطه في لحظته الزمنية وننقذه من الفساد والتلف.

ويمكن تلخيص ثلاث خواص حاسمة لصورة (الفوتوغرافيا)، مهدت بشكل غير مباشر لاختراع صورة (السينماتوغرافيا):

1. استنساخ الواقع الخارجي.

2. إعادة إنتاج الصور المستنسخة.

3. تداول الصور الفوتوغرافية جماهيريا ونشرها.

تجمع الصورة الفوتوغرافية كل خصال الوثيقة الدامغة، إضافة إلى المصدقية، وعدت أشبه بنقيض لكل ما يدخل في نطاق التأويل. واحتلت مكان الصدارة وعدت النص الوثيقة الأكثر دقة وأمانة في نظام النصوص في بداية القرن العشرين باعتراف الجميع من الخبراء الجنائيين إلى المؤرخين والصحفيين.

يرجع اختراع الفيلم إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وهو نتاج عصر الرأسمالية المتطورة، وكان اختراعه حصيلة تركيب مفيد لتجارب واكتشافات في حقول الفيزياء والكيمياء والعدسات والميكانيكا.

ومن هذا الموقع أصبح الفيلم، في محاولته الاستحواذ، بشكل مستمر، على زمن الصورة الفوتوغرافية أساس اكتشاف الصورة المتحركة وامتدادا لها، وتم تسمية السينما فن الصور المتحركة\*. إن الصورة الفوتوغرافية "صورة مئة" بالمقارنة مع الصورة الفيلمية، التي هي "صورة حية" أصطلح على تسميتها "صور متحركة". وبمثل هذه القدرة يباغتنا الفيلم، عبر تيار حركة صورته، في إنتاج الوهم بالواقع في حضوره الفيزيائي الراهن.

"الفوتوغرافيا والسينماتوغرافيا - حسب رولان بارت- هما نتاج ثورة صناعية صرف، ولا ينتميان إلى أي إرث أو أية تقاليد، على هذا فإن التحليل مهم للغاية. وعلى المرء أن يبتكر علم جمال ينشغل في نفس الوقت بالفيلم وبالصورة الفوتوغرافية ويميز بينهما، آخذين بالحسبان، وجود علم جمال فيلم، يعمل، في الواقع، بقيم أسلوبية ذات نمط ليس أدبياً. غير أن الفوتوغرافيا، لم تكسب من هذا التحويل، ولم يتم الاهتمام بها لأنها ابنة الحضارة. لهذا لا توجد سوى قلة من النصوص العظيمة ذات المستوى الذهني الذكي حول الفوتوغرافيا، التي هي ضحية سلطتها الكبيرة، لأن سمعتها تأتي من نقل الواقع أو أجزاء من الواقع، لذا تجاهل المرء قوتها الحقيقية.

هناك اتجاهان في فهم الفوتوغرافيا:

- الأول يجدها مجرد نقل ميكانيكي للواقع و
- الثاني يجدها مجرد بديل عن الرسم، أي ما يسمى فن الفوتوغرافيا،

وهو أمر مبالغ فيه لأن الفوتوغرافيا ليست فنا بالمعنى الكلاسيكي للكلمة.

لقد احتل الفيلم، حالياً، موقعه في الثقافة كفن الوهم أو الخيال- الفيلم الروائي- مع أن أول الأعمال الفيلمية في فترة الإخوان لوميير كانت تسجيلات للواقع (خروج عمال من مصنع أوصول قطار إلى محطة) إلا أن تطور الفيلم الحقيقي كان تطوراً وهمياً. أما الفيلم الذي اعتمد في تسجيله على الواقع المباشر، فلم يستطع أن يتطور بنفس الوتيرة، لأن المجتمع أقصى التسجيلي، الذي اعتقد أنه مجرد تقنية، وفسح في مجال التطور الحر أمام الفيلم الروائي، الذي اعتقد أنه ينتمي إلى الفن.

تجابه الفوتوغرافيا خطرين: إما أنها تقلد الفن أو تستنسخه، والأمر يتعلق، بالتأكيد، بتكوين شكل من أشكال الثقافة. الفوتوغرافيا لا تستطيع، من جهة، أن تستنسخ بالشكل الفني الذي يقدمه فن الرسم، لأن مرجعها، المادة التي تصورها، من وجهة نظر المشاهد، هو نفس المرجع الذي يراه في الواقع. من هنا تحصل مفارقة شديدة، لا تسمح للفوتوغرافيا أن تكون فناً كالرسم. من جهة أخرى، فإن المادة التي تصورها طبيعية فقط في الظاهر، لأن المرجع، في واقع الحال، يختاره مصورون. ثم إن النظام العدسي لآلة التصوير هو نظام اختيار وفقاً لنظام آخر ممكن، وهو مبني وفقاً لمنظور عصر النهضة. كل ذلك يشترط اتخاذ قرار ذاتي عند تصوير المادة المختارة. وبالتالي لا يمكن للصورة أن تكون مجرد استنساخ للمادة كما توجد هذه المادة في الطبيعة، لأن الصورة مسطحة وليست ثلاثية الأبعاد. أيضاً لا يمكن للصورة أن تكون فناً لأنها تُطبع ميكانيكياً، وهنا إشكالية

الفوتوغرافيا المزدوجة. إذا ما أردنا أن نضع نظرية للفوتوغرافيا، فعلياً أن نطلق من هذا التناقض ومن هذا الموقف المُحير.

في كتابه "الحجرة المضيئة" يخبرنا رولان بارت: "اخترت أن أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر مما أحب السينما، مع أنني لم استطع أن أفصل بينهما. في البداية وجدت ما يلي: ما تعيد الصورة الفوتوغرافية إنتاجه بلا نهاية هو ما حصل مرة واحدة فقط، إنها تكرر ميكانيكياً ما لا يمكن وجودياً أن يتكرر أبداً، لهذا فإن ما هو فوتوغرافي عيني، ما هو سريع، ما هو تقني، ما هو مصادفة، ما هو تزواج مع الواقعي في تعبيره، لا ينفذ. ومن الناحية الواقعية لا تختلف أي صورة فوتوغرافية عن مرجعها الموضوعي الذي تصوره، فهما مرتبطان عضواً بعضو. إن كل ما يمكن أن تريه الصورة للعين وكل ما يمكن أن تجسده هو غير مرئي دائماً، هو ليس الصور التي نراها! أنه باختصار المرجع سجيناً. لاحظت أن الفوتوغرافي هو ناتج أو حصيلة ثلاثة نشاطات: العارض أي المصور، والمشاهد، والمرجع الذي يصوره. والغريب أن الناس غالباً ما كانوا، قبل اختراع الفوتوغرافيا، يتحدثون عن وجود نسخة ثانية من الإنسان".

كذلك ترى سوزان سونتاغ أن التصوير الفوتوغرافي: "يعني الاستحواذ على الموضوع المصور، ولا تبدو الصور أشبه بأخبار عن العالم، إنها قطع، إنها منمنمات من العالم، تكتسب قيمة، تُشترى وتُنقل ويُعاد إنتاجها. بوسع كل امرئ أن يصنعها أو يقتنيها، يصغرها أو يكبرها، يقصها أو (يروتشها)، يتلاعب بها أو حتى يزورها. إنها تلصق في البومات وتبرّوز وتوضع على مائدة أو تعلق على حائط أو

تعرض كدياس، تطبع في الصحف والمجلات وتحفظها  
الشرطة في ملفات، وتعرض في المتاحف.

## الفصل الرابع

### جدلية العين والإذن

يأتي اختلاف السينما عن بقية الفنون البصرية من الصورة الفوتوغرافية التي هي العامل الأهم في إعادة إنتاج الواقع. لهذا يرى السينمائي الفرنسي ديوك، إن السينما في جوهرها تطور للفوتوغرافيا التي فتحت الطريق أمام تطورها. كانت الفوتوغرافيا إذن أساس السينماتوغرافيا وامتداد لها. وقد مرت السينماتوغرافيا في مراحل أثرت فيها العلاقة التي تجمع بين السينما والفوتوغرافيا، والسينما والفوتوغرافيا، من وجهة نظر درامية وبنوية وسيميائية. وذلك بدءاً من مرحلة العشرينيات. لقد بدأ عندئذ "التحرر" من ربقة الفنون المجاورة كالمرح والرسوم، ماراً بمرحلة التحرر من الأم الفوتوغرافيا نفسها، وانتهى بمرحلة ثالثة لخصت المراحل كلها في واستخدامها وفق منهج جمالي وفلسفي خاص.

يرى الإنسان بعينين، بينما ترى الكاميرا بعين واحدة يسميها بارت «عيناً ثالثة» أصبحت (رؤية خالصة لعين لا إنسانية). عين تكون في داخل الأشياء) وسعت من مساحة وحدود التعبير عن الواقع واستمرت مقدرتها على إعادة إنتاجه بنحو مكتمل ومتنوع. وتخلصت طريقة التصوير التقنية المتقنة من الخيال الذاتي وأنتجت نسخة واقعية دقيقة ليس لها مثيل، جعلت العالم يرى ويتعرف إلى نفسه كما في مرآة.



الصوت هو موجات ذبذبة تنتقل عبر الأثير أو عبر الماء أو عبر أي مادة صلبة إلى الإذن ويتم خلق الصوت وتسجيله وإعادة إنتاجه بشكل متكامل في إنتاج الفيلم وعرضه. ويتميز شريط الصوت بأنه أكثر تركيباً من شريط الصورة ويتألف من مكونات ثلاثة هي الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقا. ويمكن وصف الصوت انطلاقاً من أثر صوتي أكان نغمة أو جرساً ومن الإيقاع أيضاً ومن التطابق بين الصوت ومصدره ومن الفضاء أي من مكان مصدر ومسافته ووجهته ومن الزمن أي من استعمال الصوت بشكل آني متزامن أو بشكل غير آني لا متزامن.

لكن الاختلاف المهم هو التعادل بين الصوت السردي أو الموسيقي الذي ينتج من داخل فضاء حكاية الفيلم. مثلاً أغنية تسمع في مشهد خاص من راديو. ومن الصوت غير السردى أو من صوت يأتي من الخلفية وليس من داخل فضاء حكاية الفيلم.

وقد سبق لأديسون، الذي ينسب إليه اختراع فن السينما إضافة إلى اختراع الحاكي "الفونوغراف" إضافة إلى محاولة استخدام الصوت إلى الفيلم، عن طريق تشغيل الحاكي، بشكل مواز مع آلة العرض، لكنه لم يحقق النجاح المطلوب.

وانتقلت السينما الصامتة في نهاية العشرينيات، بوسائل تقنية جديدة، إلى السينما الناطقة، وولدت عالماً أكثر واقعية. غير أن هذا الانتقال وضع أمام صناع الأفلام خيارات وإمكانات تعبير مجهولة، خصوصاً وأن السينما الصامتة كانت قد قطعت شوطاً كبيراً في ابتكار وسائل تعبير سردية بديلة عن الأصوات.

إذا ما عدنا إلى مرحلة سابقة من تاريخ الفيلم قبل 1930 حيث كان الفيلم صامتا فإننا نعرف اليوم أن الفيلم لم يكن في الواقع صامتا على الإطلاق إنما نكتشف كيف تميزت العروض الفيلمية بتنوع هائل عبر مصاحبة مواد ومصادر نغمية من الصالة بوساطة صوت الراوي الذي يشرح الفيلم أو بمصاحبة صانع المؤثرات أو بموسيقا الأرغن أو بعزف اوركسترا سيمفونية. ولم يكن الفيلم كوحدة نصية مستقرا في تلك المرحلة ولأن الصوت المصاحب كان يمنح الصورة معنى آخر دائما وكان كل عرض قبل توحيد دخول الصوت قياسيا بمثابة واقعة أدائية. وكان العرض نفسه يتم بطريقة غالبا ما تكون مختلفة. وبينما كان المتفرج نفسه يصبح جزءا من المكان الأدائي المتغير الذي يجري فيه عرض الفيلم كل مرة، كان الصوت يضيف معاني لعرض الفيلم تولد كلها من الصالة وليس من الفيلم الذي يعرض على الشاشة.

في العام 1926 ابتكرت طريقة تقنية لطبع الصوت على شريط السلولويد، بدأت عندئذ مرحلة نوعية جديدة تماما، أصبح فيها حضور الصوت نفسه على شريط مستقل، مواز لشريط الصورة، يتطلب، عن طريق المونتاج، اكتشاف طرق تعبير سردية لا تحصى. وأصبح التعبير في الفيلم الناطق، كوسيط ثنائي: (فوتوغرافي- فونوغرافي)، كفن آلة التصوير وآلة الميكروفون؛ وسيطا ثنائيا مختلفا يقوم على:

• إعادة بناء صور متحركة فوتوغرافية.

• إعادة بناء أصوات جديد فونوغرافية.

وإن ما كنا نتبنى عموما تعريفا للسينما بأنها حكاية تروى بالصور المتحركة فقط، فإننا نتناسى تركيبها من نظاميين

فنيين سرديين: نظام صوري ونظام صوتي يشكّلان في حصيلتهما نظاماً ثنائياً سيميائياً مركباً يتيح عدداً متنوعاً من تآلفات وتركيبات بصرية وصوتية توجد أولاً توجد ضرورة في عالم الواقع. ونحن حينما نبحث في الصوت على حدة، فعلينا أن ننطلق من قدرته، أولاً، كعنصر درامي في عملية التزامن بين ما يُسمع وبين ما يُرى، آخذين بالحسبان طبيعة الفرق بين الإدراك البصري "المكاني" من خلال العين، وبين الإدراك السمعي "الزمني" من خلال الأذن. من هنا يجب ألا يغيب عن بالنا أنه ليكون بمقدور عنصرين أو أكثر أن يأتلفا معاً لا بد أولاً أن يوجد كل منهما منفصل عن الآخر. فالصوت يعوض عن سطحية ثنائية الصورة ويمدها بالبعد الثالث أي العمق: عربة مندفعة بسرعة فائقة نحو الجمهور يصاحبها من خارج الصورة وقع حوافر حصان قوية هنا يتجاوز إحساس المشاهد سطح الشاشة ويكتسب بعداً ثالثاً.

يسمع مصدر الصوت من داخل الصورة/ المشهد مباشرة كما يمكن أن يسمع مصدره من خارج الصورة/ المشهد. إن مسار/ شريط الصوت هو أكثر تعقيداً وتركيباً من مسار/ شريط الصورة لأنه يتألف من ثلاث أجزاء مكونة: حوار (لغة) ومؤثرات (تسمى أحياناً ضوضاء) وموسيقاً.

وقد بينت الأفلام الناطقة أن بعض إنجازات الفيلم الصامت زائدة على اللزوم، خصوصاً بعد أن أصبح الممثلون والمعلقون يعبرون بالكلام عن أفكارهم ومشاعرهم. وأصبحت أيضاً مكونات الصوت تُغني عن إمكانات طرق وأشكال المونتاج. على هذا أصبح أمام السينمائي مهمة صعبة جديدة: أن يقوم، ليس فقط باختيار الصور، إنما أيضاً باختيار الأصوات.

في أوائل عام 1928 أصدر إيزنشتين وبودوفكين والكسندروف بيانهم عن الفيلم الناطق أعلنوا فيه أن الصوت يجب أن يعامل كعنصر متساوٍ في المعادلة السينمائية وأن يستعمل بشكل مستقل عن الصورة: التوليف العمودي وأنه لابد من إيجاد علاقة متكافئة فيما بينهما.

إلا أن منظري السينما لم يقدموا خلال عقود طويلة سوى اهتمام يعوزه الحماس لعنصر الشريط الصوتي، بحيث أصبحت العلاقة بين الصوت والصورة خلال عقود طويلة علاقة كان الصوت يعاني فيها من طغيان الصورة وهيمنتها. وعرف المرء بسرعة أن إضافة مكونات الصوت يقود إلى إغناء إمكانات المونتاج. وقد ساد في السينما الكلاسيكية مبدأ يسأل "اين" الصوت؟ وكانت الصور تجيب "هنا" وتعطي توجيهها لما يُشاهد في الصورة أو يُسمع وبأي أسلوب يفهم. وينشأ عبر العلاقة بين الصوت والصورة توتر، يخدم الصوت الصورة أما لأنه يحاكيها أو لأنه يقلد حدثها البصري.

أنطلق الباحث البولوني رولاند كاساريان من مقولة المساواة بين الصورة والصوت في الفيلم، ومن الأهمية الجمالية لعناصر الصوت المعبرة. ويبين الباحث أن مادة الفيلم المميزة هي بالنتيجةذبذبات صوتية وضوئية لوسيط مادي، وهي التي تحدد آلية التشكيل السمع/ بصري للمكان وللحركة. كما أكد على إن إمكان إعادة بناء الطبيعة الفيزيائية للضوء، إضافة إلى إمكان إعادة بناء الصوت أثناء تسجيله، يكتسبان الأهمية ذاتها. لأن استقبال الصوت، عند تسجيله أثناء التصوير، كإعادة عرض فونوغرافيه للواقع من المصدر المباشر، مثله مثل الصورة، يختلف في هذه

المرحلة، عن الصوت، الذي يتم تسجيله وإضافته في مرحلة المونتاج إلى الصورة.

وسبق ليوري لوتمان في كتابه «قضايا علم الجمال السينمائي» أن رأى أن الصوت يشكل بنسيجه وموقعه ونوعيته وعلاقته أو غيابه وسيلة أخرى للإحساس بحدث الفيلم وفهمه. وحاول أن يبرهن عن طريق تحليل وظيفة الحوار والموسيقا والمؤثرات في فيلم «المواطن كين» لويلز 1940 ليصل إلى تنفيذ الفكرة الشائعة التي لا تجد في الفيلم سوى أولوية جانبه البصري، بينما ينطلق هو، عكس ذلك، من تحليله ليخالف هذا التعميم ويعدّه غير صائب. ولنتذكر كيف أن المخرج أنطونيوني بيّن: «أن الأصوات والمؤثرات وأصوات الطبيعة، كما يسجلها الميكروفون مباشرة، لها قوة لا يمكن الحصول عليها في التسجيل اللاحق. إن أكثر الميكروفونات تطوراً هي أكثر حساسية من الأذن الإنسانية. وهناك أصوات كثيرة غير متوقعة تغني التأثيرات الصوتية التي تلتقط أثناء التصوير».

تكون القاعدة أن تكون التقنيات، أولاً موجودة، أو أن تكون الحاجة إليها موجودة، لكي توظف وفق مستويات تعبير مختلفة. من هنا بدأ تطور الفيلم يتفاعل باستمرار مع ظهور التقنيات الجديدة، التي ساعدت في وقت مبكر أو متأخر على اكتشاف وسائل تعبير سردية، تطابقت أو تعارضت مع الإمكانيات التقنية. والأمثلة تاريخياً كثيرة على التفاعل والتأثير المتبادل بين تقنيات آلة التصوير في مجال تسجيل مستويات عديدة ومختلفة في تسجيل الصورة والصوت، وبين إمكانيات العرض المختلفة، وبين إمكانيات تعبير مناسبة يمكن أن تُكتشف في سرد الأفلام.

إن تحليل وظيفة الصوت وعلاقته بالصورة هو دائماً حالة صراع بين (مساحة- الصورة) و(مكان- الصوت) في أساليب وطرق متنوعة من أجل السيادة أكانت علاقة تابعة أو مُهيمنة أو أكانت علاقة إيضاح ومرافقة أو علاقة طَباق وتعارض. وكل هذه المفاهيم هدفها وصف العلاقة بين الصوت والصورة. وفي جميع الحالات يخضع الصوت لأحكام معالجة سير الحدث الفيلمي وللعناصر الفنية الأخرى كالمونتاج والكاميرا التي تساهم كلها في سرد حكاية الفيلم.

عام 1964 كتب كريس ماركير: وجدنا، بينيكر والإخوة مايزلز وأنا وآخرون، إمكانية صنع أفلام بطريقة مختلفة تماماً: كاميرا خفيفة محمولة مع صوت متقن مباشر. وهي كاميرا صوت طورناها بحيث يستطيع المرء خلال عشر دقائق تغيير علبة الفيلم تقريباً وهو أمر لم يكن مألوفاً في صنع الأفلام التسجيلية وقد أتاحت هذه الكاميرا 16 مم لشخصين فقط أن يتحركا ويصورا حتى حفلة رقص.

لقد بدأت نظرية السينما منذ وقت قريب تلتفت بشكل أعمق إلى جوهر العلاقة بين البصري والسمعي، خصوصاً بعد أن انحصرت العلاقة بينهما، وتوقفت وظيفة السمع عند وظيفته، كعنصر تكميلي في بناء الصورة، مع أن الممارسة الفيلمية بيّنت في حالات عديدة، نوعية علاقة جدلية متميزة، احتل فيها العنصر السمعي، في حالات عديدة، دوراً في التعبير، أهم من العنصر البصري، وأصبح ليس فقط مجرد عنصر، يُسمع خلال مجرى الحكاية، إنما يتدخل، أيضاً، في مسار الحكاية ويغيّر مجراها.

إن عالم الشاشة الذي يسجله الفيلم هو على الدوام جزء من العالم الواقعي الواسع الأرجاء لأن السينما لا يمكن لها أن تقوم بإعادة بناء الواقع وعرضه في تكامله بل تتناول منه جزءاً بحجم الشاشة. ويبقى عالم السينما عالماً المرئي ذاته لكنه متجزئ وغير مستمر ينقسم فيه العالم الموضوعي إلى حقلين: حقل الأشياء المرئية و حقل الأشياء اللا مرئية.

يستخدم مصطلح Diegeses في علم السرديات في تصنيف الأحداث المروية (من قبل راوي غير موجود في الحكاية) أما في سرد الحكاية أو ضد سرد الحكاية بحيث يكون مستوى سرد الأحداث في داخل عالم الحكاية مستوى سردياً إضافياً أو مستوى سردياً غير إضافياً، يقع خارج أحداث الحكاية. خاصة في الفيلم الروائي الذي يجري السرد فيه تماماً في عالم خيالي. وتتضمن مساحة السرد فيه مجموعة دلالات لا يكون مصدرها فقط العالم المرئي، إنما يكون مصدرها حقل الأشياء الموجودة في العالم غير المرئي على الشاشة.

وضع بازان شعاره النظري الذي عبر عنه في مفهوم سينمائي إلى جانب المنظرين الذين خلقوا تياراً مبتكراً في السينما: "احترام زمن طبيعة الفوتوغرافيا المتحركة، لكي تصبح السينما علم جمال اجتماعي، فمن دون الاجتماعي تصبح السينما دون علم جمال".

### لكن كيف؟

يتعدد موقع الكاميرا وتتنوع زاوية تصوير الفيلم كما تتنوع زوايا رؤية المخرج الذي يصوره وتتنوع زوايا رؤية المشاهد. وفي تعدد هذه الزوايا تتعدد جهات النظر كما

تتعدد الإشكال السمعية في عملية استخدام الصوت بحيث تستطيع أن تواكب وجهة النظر وجهة السمع. إن كل حالة وجهة نظر لها مرادف في تسجيل الصوت وبهذا يمكن لأي وجهة نظر أن تُؤلف بموازاة وجهة السمع، تمتزج أو تتألف معها في أساليب متعددة، بشكل خاص بسبب قابلية نفاذ المؤثرات والأصوات والموسيقا داخل حقل الأشياء المرئية من خارج حقل الأشياء اللا مرئية أو بسبب استعمال صوت من خارج الصورة (Voice Over).

تعتمد بنية مسار الفيلم دائما على التعارض والتناقض بين وجهات نظر الأطراف الثلاثة، بين رؤية صانع الفيلم ورؤية ما هو مؤفلم ورؤية المشاهد. و تُغيّر هذه الأطراف الثلاثة من رؤية موضوع الفيلم كما تغير أيضا طريقة فهمه. ويمكن إعطاء أمثلة على إشكال وجهات النظر وحالات استخدامها كالتالي:

1. كما هي بشكل حيادي
2. كما يراد لنا أن نفهمها كمشاهدين (1. وجهة نظر الكاميرا)
3. كما يتم التبادل بينها وبيننا (2. وجهة نظر طرفين متقابلين)
4. كما مع من يطرحها أو مع كيف طُرِحَتْ (3. وجهة نظر شبه-ذاتية)
5. كما بجانب من يطرح وجهة النظر أو بجانب طريقة طرحها (4. وجهة نظر مرتبطة بالشخصيات 5. أو بعين الكاميرا)



6. من يرى هناك (6. وجهة نظر ذات مجهولة)

7. أنت تبين لي انك تبين لي أن: (7. أنت تخاطبني)

الشكل الأول والثاني يدمجان فهم (انطباع) المتفرج الأول ويجعلانه يتماهى مع سطوة الكاميرا بشكل خفي أو بشكل واضح. أما الإشكال الأخرى فإنها تهتم بمشاركته بشكل أكثر أو اقل مع فهم الشخصيات نفسها وتأخذ وجهة النظر - مجهولة الذات خاصة موقعا مميزا بحيث تدع المتفرجين يرون ما هو غير معروف وتتركهم عرضة للتلاعب بدون خيارهم كأن يكونون إما مع ما يشاهدون أو ضد ما يشاهدون.

يتخذ الصوت في الغالب شكلا مرنا أكثر من الصورة وذلك بمقتضى قدرته في تغيير مظهره وتحوله أي انه يتمكن من تغيير شكله في كل مرة، لهذا يستطيع صوت ما محدد ان يخلق تأثيرات مختلفة. ورغم أن الصوت هو من جهة ما ماديا بمعنى انه في تكوينه وإنتاجه يستند على المادة، إلا أنه من جهة أخرى يكون لا ماديا.

من أين يأتي الصوت من خارج الصور ويصاحب هذه الصور في البرامج التلفزيونية أو في الفيلم التسجيلي؟ ومن هو من يتكلم "هنا" في الواقع؟ ومن أي مكان يأتينا صوته؟ وبأي سطوة؟ وهل يتحدث بصوته حول ما تسجله الصور أم يقول لنا ما يجب علينا ان نشاهده في هذه الصور؟ الجواب بسيط: الصوت هنا مجهول دون جسد لا يخص شخصا بعينه ويأتي من لا مكان او في كل الأحوال يأتي من مكبر الصوت، يأتي من لا مكان ويسمى Voice Over وهو صوت يرافق الصور من خارج أي زمان-مكان. صوت يرى كل

شيء ويحكي لنا عما تظهره الصور. وإشكالية هذه الطريقة هي سطوة ارادية وتلقينية، فهذا الصوت يبدو بمثابة صوت الالب أو صوت العراب!

عادة يرسل الصوت من موضوع انطلاقاً من فكرة ان يصدر عن مصدر ومنشأ من هنا يبني ميشيل شيون نظريته حول acousmètre وهو مصطلح يتألف من كلمتين. الأولى acousmatic والثانية mètre. وتعني وحدة قياس- صوتي:

أي صوت يصدر عن جهة مادية غير منظورة في السينما والذي يبدو حضوره دون مصدر، لأنه مجرد ظاهرة موجات أثير لا يمكن إمساكها أو تصويرها إنما يمكن فقط إعادة صنعها. وتعود الكلمة الأولى إلى مصطلح قديم يعني ان يسمع الإنسان صوتاً دون أن يرى مصدره. ويعني أيضاً كرمز أي انه صوت نسيم عابر له كيان وجودي وقدرة على الفعل وان مكانه ومصدره لا يقعان لا داخل الفيلم ولا خارجه بل انه يبدو مجرد دذبذة مبهمة ذات علاقة بالشاشة غامضة.

### من أي وجهة نظر يأتي إدراك الصوت؟

تنعكس كل حالات وجهة النظر من معادلتها في تسجيل الصوت على ذلك نرى أن كل وجهة نظر تُعَرَض بشكل متطابق ومواز لوجهة سماع مؤلفة ومُكسَّجة أو مع كل أسلوب آخر مركب ومتنوع.

أخيراً نتساءل كيف هي طبيعة آلية تكوين قدرة التعبير الصوتية في الفيلم التسجيلي وفي السينما عموماً؟ وكيف تنوعت هذه الآلية وتتنوع أصلاً وتختلط مع قدرة التعبير البصرية:

- (آلية) تعتمد غالباً على صوت المخرج فقط لتنظيم الفيلم الذي يخلق حالة من التوتر بين أنواع الخطاب والحوار والدلالي والأدبي ويمزج ما بين عناصر متزامنة وبين عناصر لا متزامنة. ويستخدم الموسيقى والصوت بشكل تعبيريا. (إبراز المخرج بعض أجزاء خطابه عن طريق تكثيف توليد دوال خدمة للمدلولات.

- (آلية) تربط الصور عبر وصلة مونتاج مرجعية خاصة بالتسجيل المتزامن ويتخلّى المخرج عن السيطرة على الصوت في تسجيل ما يسمع في الصورة ويمتنع عن استخدام الصوت المرافق

- (آلية) تستعمل في التعبير عن النمذجة والإيقاع، لكن مع سيطرة المخرج عليهما ببنية عالية.

- (آلية) تعبر عن سيطرة مخرج يدرك تماما بأن المرجع في الصورة لا يتحدد إلا بوساطة الصوت المصاحب.

تخاطب السينما، على عكس الأنواع الأدبية، حاسة البصر وحاسة السمع جمالياً في الوقت نفسه. لكن المشكلة أن أذننا لم تصبح بعد حساسة، بما فيه الكفاية. من هنا يكون على طريقة مونتاج الصوت ومهمته تدريب آذاننا، تماماً كما استطاع مونتاج الصورة في الفيلم الصامت تدريب عيوننا. لقد شكل ربط البصري مع الصوتي من حيث المبدأ شكلاً جديداً للمونتاج لكن مثل هذا الربط يقوم فنياً - حسب بريسون - على مبدأ ما للعين يجب ألا بناسخ ما للإذن؟ فالعين عموماً

سطحية، بعكس الأذن، التي هي عميقة وخلاقة وإن صفير قاطرة يخلق في تصورنا صورة محطة قطارات كاملة؟

ينشأ مبدأ جنس الفيلم التسجيلي أساسا من منح مونتاج الصور بنية خطاب مصداقية لتجعل المتفرج يتوهم بأن رهانه على الصور يتيح له مشاهدة دليل بصري، بينما ينشأ الأمر فقط من تتابع صور لوقائع مشكوك في واقعيتها، صور تولد من أصوات كلام شديد الخيال. كلام مصدره صوت عقل جماعي (صناعي أو رسمي) صوت الرب صوت التقدم والعولمة وفي كل الأحوال صوت السيد. وتقدم الصور عندئذ كما لو أنها البرهان الكامل حول حقيقة العالم. وفي ذلك أسباب ثلاث: أساسية تاريخية وبلاغية واقتصادية:

- السبب التاريخي هو ان تطور الصوت تصاحب في العام 1929 مع مرحلة حاسمة خاصة تلخصت في كساد عظيم نتج عن الأزمة الاقتصادية العالمية وقاد التطور اللاحق لها إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية وخلق عند الجمهور القناعة التامة بأنه يشاهد حقا ما يقال له وذلك بفضل المونتاج السمع/ بصري الذي أصبح أهم أداة للدعاية الوطنية واللا وطنية وكان الهدف منه توحيد الشعب خلف قيادته.

- السبب البلاغي يعبر عن نفسه في ظاهرتين الأولى هي صوت لا احد يسمع من خارج الصورة ويأتي من لا مكان والذي يسميه ميشيل شيون صوتا بلا جسد مرئي، صوت العالم بكل شيء صوت القدرة الكلية كما لو انه صوت يأتي من السماء ويعقب على اضطراب العالم الأرضي والثانية تجعل مجهولية

الصوت موضوعية يرى عبرها المتفرج الأشياء من "فوق" كما لو إنها حقيقية ويتم ذلك عبر ما سميّ وجهة نظر لا احد، رؤية من منظور مجهول كما لو أن ما قيل وما صور ليظهر في الجريدة السينمائية وفي الأخبار التلفزيونية هو العالم على حقيقته كما صورته الكاميرا ولم تُغير فيه شيئا. وحينما تزايد في الواقع تقديم مثل هذه "الطبخات" مع تزايد بث الفضائيات جعلت وتجعل التلفزيون يصبح وكأنه تلفزيونا لكل مواطني الأمة. خصوصا وان الأخبار المصورة تأتيهم من مجهول وتوجه لمجهول وهدفها تحقيق موضوعية مثلى!

- السبب الاقتصادي هو في النهاية شديد لأن من الأبسط أساسا ومن الأرخص أن نضيف إلى بعض أمكنة هي كlišهات صور مبهمة تعليقا صحفيا لتبدو الصور بمنزلة بحث أساسي- اجتماعي وجيو- سياسي. وينحو السبب الاقتصادي نحو التبسيط والتلوين والتفصيل ويسير في نفس اتجاه الدافع المشار إليه في السبب البلاغي باعتباره يحض على مظهر الموضوعية.

تبدأ المشكلة من استعمال الصوت من داخل الصورة أو من خارجها أي اذا كنا نرى مصدر الصوت من داخل الصورة أو لا نراه أو أن يكون الصوت سرديا أو لا سرديا أن يوجد مصدر الصوت ضمن العالم المصور أو لا يوجد. ويرتبط حقل السماع عند المشاهد بمحدودية حقل الرؤية، غير أنه يتسع عنده ويحرك تصوره. فنحن لا نشاهد ما يظهر على الشاشة بعيوننا فقط، إنما نتصور أكثر مما نشاهد. لأن

ما نستطيع سماعه، لا يكون مصدره فقط ما نراه، إنما أيضاً ما يمكن أن يكون مصدره غير مرئياً. فهناك صوت لا نستطيع ان نعيّن مكانه لا من داخل الصورة ولا من خارجها. وأصبح هذا الصوت بالذات يمتلك القدرة على رؤية كل شيء ومعرفة كل شيء والتأثير على كل شيء إضافة إلى انه أصبح يحافظ على وجوده في كل مكان.

يضع المونتاج بين الصورة والصوت في الفيلم مصاعب كبيرة، فالصوت مستمر والصورة متقطعة، ويمكن للصوت أن يجعلنا ندرك ارتباط صور مشهد واحد مُنفصلة باستخدام صوت مستمر. ويمكن، بالتالي، خلق استمرارية متجانسة لا وجود لها في الصور نفسها. المهم ألا نكون حبيسي الصوت، فالسمع يتيح إدراك عدة أصوات في وقت واحد لكن الأذن تتمتع أكثر من العين بخاصية الانتقاء، ونحن لا نسمع سوى الأصوات التي ننتبه إليها والتي تعيننا وتهمننا. غير إن علاقة تزامن الصوت والصورة تتخذ أشكالاً مختلفة تكامل وتناقض وتقوية وطباق ومفارقة ومصاحبة خلفية.



# الفصل الخامس

## حول المونتاج

إن تطور المونتاج كأسلوب وطريقة تعبير سينمائية، كمنهج للغة سينمائية، بدأ كتقنية إعادة بناء لصور متحركة حوالي عشر سنوات بعد اكتشاف السينماتوغرافيا. وبدأ عندئذ سحر الصور المتحركة ليتحول بدوره تدريجيا إلى سرد فيلمي مركب.

حدد إيزنشتين مراحل ثلاث تاريخية لتطور المونتاج في تاريخ السينما:

1. التكوين التشكيلي: أحادية زاوية النظر، تكوين الصورة الفيلمية، اللقطة كتكوين مونتاجي
2. التكوين المونتاجي: تغيير في زاوية النظر
3. التكوين الموسيقي: السينما الناطقة.

وبدأت أصول المونتاج أولا في مرحلة التكوين التشكيلي ويبدو أن مستقبل المونتاج في التكوين الموسيقي بدأ في التزامن الداخلي بين الصوت والصورة وفق قانون التجاور لعناصر مختلفة غير متجانسة يتركب منها الفيلم. كما يرى إيزنشتين إن السرد الفني لا يخاطبنا بصوت منفرد بل كجوقة فنية متعددة الأصوات ومركبة. من هنا أصبح بمقدورنا انطلاقا من أي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتدادا مكانيا ان نصوغه في سلسلة زمنية عن طريق تجزئته إلى لقطات منفردة ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات وفق جغرافية فنية



سماها كوليشوف جغرافية خلاقة تبني علاقات جديدة بين الموضوعات والطبيعة والناس. وكانت التجارب التي أعقبت تجربة كوليشوف بإعادة خلق المكان على درجة من الفاعلية والانتشار.

وفي دراسته المونتاج/ 1938 حاول إيزنشتين النظر من جديد في مفهوم المونتاج واكتشف أن اللعب بالقطع المنفردة حين يتم تركيبها، في المونتاج الأفقي حسب رغبة المخرج، تكتسب دلاليا نوعية جديدة وتولّد "معنى ثالثاً" وتقيم بالتالي علاقة فيما بينها، تتناقض مع طبيعة الصور ومعانيها. وقد وجد الشكلاونيون الروس في (الميزان- سين- الصورة) قلب الفيلم السينمائي بينما وجد بازان في وقت متأخر أن مونتاج إيزنشتين مونتاجاً ذهنياً بكل معنى الكلمة، وإنه بينما يتأتى على الواقعية الجديدة الآن أن تعيد إلى السينما إدراك الواقع وغموضه وفهمه، يجب بالتالي أن يرتبط شكل الفيلم ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية، أي بـ(الميزان- سين- المكان) هنالك، إذن، - حسب بازان - واقع واحد فقط لا يمكن تجاهله في السينما: واقع المكان، والمهم إلا يلعب في هذا الواقع الدور المهم في حضور الممثل وحده، إنما يلعب فيه حضور المتفرج دوره أيضاً. لهذا عد (الميزان- سين- المكان) أساساً للفيلم الواقعي. واكتشف عبر عمق العدسة البؤري الواسع أن عمق المجال البصري الواضح في إطار صورة "اللقطة / المشهد" يسمح للمشاهد بأن يشارك أكثر في تجربة الفيلم، وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان وعبر الحفاظ على زمن استمراريته. ورأى في تطور أسلوب "عمق الميدان"، ليس مجرد أسلوب فيلمي بديل، بل "خطوة جدلية متقدمة في تاريخ اللغة السينمائية". ويعود فضل

اكتشاف المونتاج الداخلي/ العمودي/ "التزامني" (لقطة طويلة في مشهد واحد Plan Sequenc مستمر تتغير فيه الحركة والأحجام والزوايا داخل لقطة مكانية واحدة ذات زمن واقعي دون مونتاج) إلى أرسون ويلز، بالمعنى الذي بني عليه اندريه بازان نظريته المضادة للمونتاج الأفقي" التتابعي عند إيزنشتين"، وانتصر، بالتالي لأولئك المخرجين، ومنهم أيضا ويلز، لأنهم راهنوا على مرحلة بناء الفيلم أثناء مرحلة التصوير وليس أثناء مرحلة المونتاج بعد انتهاء التصوير.

لا شك ان حقل ما هو غير ما هو موجود ماديا خارج حدود الشاشة يلعب دوره الدلالي الفني في بنية الفيلم وتسمح تجزئة اللقطات تركيب واستعمال كل لقطة على حدة مع بقية اللقطات الأخرى (المشهد) وفق قوانين الربط والتجاوز الدلالية لمنحها معاني إستعارية او مجازية أو كنائية. وبما أن الصورة لا تحاكي الواقع فقط بل تؤوله أيضاً فيمكن أن يصبح تأويل أي شيء كان، ليس هو الشيء ذاته، لهذا تتحول حقيقة صورة الواقع المؤولة إلى حقيقة وهمية يختلط فيها الواقع المحتمل بافتراض اشد احتمالا، بحيث لم يعد الخطاب البصري تشكيلاً تأويلياً بل هو تشكيل تأويلي بذاته.

إذا ما تم تركيب قطعتين منفردتين (لقطتين)، فأنهما يتوحدان في تصور جديد، وينشا من تقابلهما نوعية جديدة حتماً. أين نشأ وقتها التطرف في التعامل مع هذه الظاهرة غير القابلة للطعن؟ يجيب إيزنشتين إنه نشأ من توجهنا أساسا نحو إمكانات التقابل، وبهذا أغفلنا في بحثنا مادة التقابل بين اللقطات. ولأن مقطع الصورة- تكوين اللقطة إضافة إلى المونتاج هما أساس فن السينما كان علينا أن نعني أكثر

بطبيعة المبدأ المُوحد ذاته وهو بدقة المبدأ الذي يحدد "ماهية  
مضمون اللقطات (المنفردة) كما يحدد في الوقت نفسه ماهية  
تتابع اللقطات ذاتها".

لنركز بالدرجة الأولى على اكتشافات وإسهامات المونتاج  
الشكلية في التعبير الفيلمي وكيف استطاع اكتشاف المونتاج  
أن يحول:

أولا (على قاعدة مقاطع غير مستمرة ومتقطعة)  
سلسلة، متابعة، استمرارية في سرد القصة  
(سابقا، وحاضرا ولاحقا)

ثانيا (على قاعدة الحذف والتركيب) تقديم حدث مستمر  
بعينه يتم إيقافه لصالح ما يسمى مثلا مشهد  
مطاردة

جعل صور اللقطات قبل كل شيء خلفية لحقل الأشياء  
المرئية او خلفية لصوت من حقل الأشياء اللا مرئية. وهي  
طريقة Hors-champ بالفرنسي hors de cadre خارج  
الإطار خارج اللقطة ومعنى المصطلح هو كل صوت تسمعه  
الإنذن أكان حوارا أو مؤثرا أو موسيقا لا تجد العين مصدره  
في الصورة المرئية) لهذا جاء تعبير اندريه بازان الشهير:  
الإطار هو إخفاء، هو ستار والفيلم، هو لعب بإخفاء  
الإطارات. فلم يعد الحدث حيا ولم يعد حضوره مستمرا بل  
يصور بشكل متبادل ومستمر بين ما يشاهد في حقل الأشياء  
المرئية وبين ما لا يشاهد خارج حقل الأشياء المرئية، الذي  
يظهر بعدئذ على الشاشة او لا يظهر لهذا تظهر الصور غير  
مكتملة قابلة لعلاقات استبدالية (من وجهة نظر مختارة بشكل  
معين) أو يمكن حتى أن تُدحض من قبل وجهة نظر أخرى.

ما هي إذن الكيفية التي تميز صلة اللقطات المنفردة في الفيلم التسجيلي وكيف يستطيع التسجيلي أن يوفر للناس رؤية حقيقة عميقة؟ يخبرنا يوري إيفنز:

- عبر ذهاب الكاميرا إلى "شارع الحياة" لتصور ما هو حقيقي، بسيط ومركب
  - مونتاج للمواد غير المُمثلة
  - عبر إعادة تمثيل وإعادة تنظيم مشاهد معينة لناس غير ممثلين.
- وتتم العملية بوساطة:
- الناس وراء الكاميرا
  - الناس أمام الكاميرا

على الناس الذين يشاهدون الفيلم أن يكونوا جماليا وإيديولوجيا فاعلين. إن تجاوز المسرحة في الفيلم هو ما يشحن تسجيلية الصور: تتجاوز الكاميرا خشبة المسرح عبر ديكور واقعي بدل قمائش مرسوم وعبر أشياء واقعية بدل تزيينات بصرية وعبر تصوير شخصيات يقدمون تعابير إيمائية بدل أشخاص يؤولون. وانطلاقا من شحن اللقطات بصور واقعية نتذكر أن علينا أن نتوجه بالعرفان إلى مصوري الجريدة السينمائية ومصوري اللقطات الخارجية. رغم إن المونتاج كما يرى فرانسوا نيني جعل من السينما لغة وفنا مستقلا. إلا أن بوسع المرء أن يجيب بشكل آخر هو إن المونتاج جعل منها لغة تلاعب حتى وإن كان هذا التلاعب ينشأ من علامات ومعاني.



## الفصل السادس

### حول الخيال

يسأل بيتر بيشلين في مقدمة كتابه "الفيلم كسلعة": "لماذا يحتاج البشر إلى مصنع للأحلام لا تتحقق في الواقع؟ ويجيب: كلما ازداد حرمان الناس في الواقع، أصبح من الضروري التعويض عنه، عن طريق إشباع رغبات الخيال عندهم. ويساعد الإيهام بالواقع، الذي تنتجه الصور السينمائية، على إعادة بناء واقع "خيالي" بديل يهدف، أساساً، إلى إشباع رغبات خيال الناس الجماعي. لأن السينما تتوجه بشكل أو بآخر إلى حس الواقع عند المتفرج الذي يصبح مشاركاً في حدث الصور المعروضة على الشاشة مباشرة وينظر إليه وكأنه حدث واقعي، نتيجة لذلك وجد الإنتاج في قدرة الصورة المتحركة على الإيهام بالواقع، الذي يعاد بناؤه، وسيلةً لخلق واقع خيالي آخر يكون بديلاً عن الواقع الحقيقي. ومع أن الوسيط الفيلمي يصور الواقع نفسه، لكنه يستطيع، بشكل موجه، تصوير واقع آخر، يبدو حقيقياً، مع أنه يزيف الحوادث والمظاهر الطبيعية والاجتماعية والنفسية. وهذا يعني إن الأفلام تستجيب لقصد صناعة الأحلام لتساهم في وظيفتها تأسيس دعامة متينة لاستقرار النظام الاجتماعي المسؤول نفسه عن الحرمان.

ويشدد كراكور على التذبذب الجدلي بين الاستغراق في الذات (أي الابتعاد عن الصورة والأنهماك في تداعيات ذاتية أحدثتها الصورة نفسها) وفقدان الذات (أي الدخول في الصورة). ويوضح ستيفن سون ودبريه بأن الجسد وسائر الحواس الأخرى ما عدا حاستي السمع والبصر، تكون في حالة نوم عميق، الأمر الذي يتيح للخيال المهيّج بوساطة

أساليب المخرج وأدواته المعبأة عاطفياً والمنقاة بعناية  
خصيصاً لهذا الهدف أن يمارس الهيمنة المألوفة بعمق.

إن ماثرة السينما الكبرى، حسب جان ميري: "تتلخص  
في أن معطاهما الواقعي، هو أساس حكايتها الخاصة، بمعنى  
أن يصبح الواقع واقعياً ليس كما هو، لان الواقعي يصبح  
أيضاً حكاية ما هو غير واقعي".

### وماذا عن الحكايات؟ هل هي حقاً واقعية؟

يختتم بيرغمان كتابه "صور" بهذه العبارة: "صعب  
التفريق بين ما كان ثمره الخيال وما يُعد، ببعض الجهد،  
واقعياً. ربما تمكنت من إجبار الواقع على البقاء واقعياً، ولكن  
كانت هناك الأشباح والأطياف. لماذا كانت تلزمني؟ إنه كان  
كما يقول، شهيداً لخيالاته وضحية لأكاذيبه، مع أنه لم يتورع  
عن قول الحقيقة كلما كانت تسنح له فرصة قولها.

أمامنا إشكالية إذن تواجه عملية البحث السينمائي هي  
معضلة الحلم والواقع، الخيالي واللا خيالي. وعلينا بالتالي أن  
نُميّز في عملية إعادة البناء الفيلمية بين ما هو "خيالي" وما  
هو "مُقلد" بين ما هو "مُتصوّر" وما هو "مُلقق" وكاذب.  
فليس الخيالي بالتأكيد هو تزيف أو كذب فلا المخرج  
الفرنسي ساشا غويتري ولا بيلي وايلدر في أفلامه عن  
روايات الكاتب رايmond شانديير ولا حتى المخرج الإيطالي  
ناني موريني هم كذابون أو ملفقون. فليس مهمة الخيال سوى  
أن يطلب منا أن نصدق ما هو مُتخيل على أنه الواقع ذاته:  
على أنه عالم الاحتمال عالم كائن. أما الزائف فيعني اختلاق  
مظهر مُقلد وخداع، خصوصاً عند مشاهد لا يمكنه أن  
يتعرف على الزائف حينما يتخذ مظهرها حقيقياً. الفيلم الروائي  
مؤهل فقط ليصبح مُزيفاً رغم أنه لا يُعد كذلك.

يرمي مصطلح التسجيلي بظلالٍ من الضبابية على التباعد والفارق بين مقولتي <واقعي> و<مُتصوّر> من ناحية <حقيقي> و <خيالي> من ناحية أخرى. ويُفترض أن الخيال يجري تصديقه. وفي كلا الحالين (واقعي أم خيالي) لا يطالب بنسخ الواقع كما هو، إنما ينتظر في أيِّ عملٍ فني خلاقٍ، أن يؤثر تأثيراً حسّياً وعقلياً لفهم العالم بصورة أفضل.

مفهوم "خيالي" مفهوم ملتبس أكثر من مفهوم زائف يتظاهر بحسن نية وإخلاص في محاكاة الواقع وتسليط الضوء عليه كأن يموه ليضلل ما هو واقعياً. ويتحدث المرء رغم ذلك عن تعبير زائف لتشخيص حالة ما الى حد بعيد بحيث لا يكون فيه لا المؤلف ولا الممثل بدرجة اقل طبعاً مسؤولين حقا عن أعمالهما أو أداء أدوارهما.

يستند المخلّلق من جهة على عالم خيال مُتصوّر ومن جهة اخرى على عالم واقعي خداع تماماً. لناخذ مثلاً مختلفاً: كل العالم تفهم جملة افتراضية هي وهمية ليس لها أي نتائج، بل على العكس: الحصول على مبالغ مالية لبيع طائرة وهمية عمل يعاقب عليه القانون. لان الطائرة غير موجودة وعملية البيع مختلفة تماماً ومزيفة. والمخلّلق هو بطريقة وأخرى يقع في الوسط بين ما هو مخلّلق وما هو غير صحيح. كذبة تقع في مجال الاختلاق وخيال يقع في مجال التزييف لتصبح تهمة خداع. تزييف يوجد بالقرب من ما هو نتاج مصنع أي بمعنى آخر: ما هو مخلّلق يتحول إلى صحيح: لأنه مخلّلق بشكل جيد ومن جهة أخرى مخلّلق يتحول بشكل مرقع إلى خطأ. ويقع طبعاً بالقرب من الوهم لان الأوهام يمكن أن تُصنع، تُصان أو تتبدد. وبوسعنا ان نقول إن الحاوي أو



اللس يرتبطان ارتباطا وثيقا رغم إن طبيعة المسرح الذين يلعبون عليه مختلف.

لكن يبدو أن فايدا وجد طريقا آخر فهو يجمع في فيلمه "تاتاريك" بين حكايتين، واحدة خيالية مختلقة، وأخرى واقعية حقيقية، يعاد تمثيلها: مارتا امرأة متزوجة من طبيب في قرية صغيرة، فقدت ولديها في انتفاضة وارسو ضد الاحتلال الألماني النازي. تتعرف مارتا على فتى شاب أثناء سباحتها في نهر، تفوح من أوراق تنمو على شاطئه عطور طبيعية جميلة، وفي مرة، أثناء ما يحاول الشاب أن يجلب لها تلك الأوراق العطرة، يعلق بجذور النهر العميقة ويغرق.

يربط فايدا حكايته الخيالية بحكاية ممثلته النجمة "كريستينا ياندا" الواقعية، التي تروي، في حوارات مؤثرة، حزنها الحاد على موت زوجها المصور البولوني الأهم "إدوارد كلوزنسكي" الذي يهدي فايدا الفيلم لذكراه. يقابل فايدا حكايته وفق رؤية مزدوجة بين خطين: خط روائي خيالي يعبر فيه عن الصراع الداخلي لبطلة الفيلم التي لا تستطيع أن تتجاوز مأساتها، وخط تسجيلي حقيقي يعاد فيه تركيب أحداث الشهر الأخير من حياة زوج الممثلة. ويقابل الفيلم بين تجربة امرأتين، تجربة البطلة الدرامية في الفيلم، وتجربة الممثلة المأسوية في الواقع. في النهاية تدوب المرأتان وتتوحدان في شخصية واحدة.

إن رسم صورة الواقع الفوتوغرافية أساسا هو حصيلة ثلاثة نشاطات: العارض أي المصور، والمشاهد، وما يُصور أي المرجع. وتحدد في السينما التسجيلية بشكل خاص في ثلاثة مكونات أساسية هي: التصور الصورة والوسيط: وبينما

يحدد الوسيط عملية تسجيل مواضيعه من الواقع المادي. إما بالاتساق أو بالتعارض مع طبيعته "الواقعية" فأن التصور كأداة فكرية تولّد مخيالها الخاص تحدد علاقة الصورة بالواقع من حيث هي علاقة بين ذات مُتصورة وموضوع مُصور.

أصل التصور كمفهوم يوناني، يُطلق على تصور مادة صورة بسيطة أو مركبة تتخذ أشكال أفكار ويتم التعبير عنها لغوياً، بهدف إيصالها إلى شخص آخر ليعرفها، علماً أن كل معلومة تتضمن معرفة. والتصور يخضع لعملية إدراك ظواهر العالم الواقعي فنياً (قدرة الإنسان عندما يواجه شيئاً على أن ينظم أحاسيسه ويؤلّها استناداً إلى مخزونه الذهني من الصور والذكريات) ويقترّب من محاكاتها ويكون غالباً ذا طبيعة بصرية تُجسم تجربة حقيقية، كما لو إنها حدثت أمام "عين داخلية": -سينما في رأس- وتظهر في مقادير مختلفة نوعية حسية، أثناء ما تأخذ الأفكار المجردة وتتطور مستقبلاً في عملية تجسيدها في أشكال لغوية أو هندسية، وفقاً لمواقف فكرية وبالعلاقة مع مصدرها الواقعي الملموس.

فما يُقرّر هوية التسجيلي أو الروائي/ الخيالي ليس فقط طبيعة العلاقة بين ما يجري تصويره (إفترضياً كان أم مُتخيلاً) إنما العلاقة بين ما هو مُصوّر ومن يصوّره وكيف يصوره ولأي هدف. وقد سبق للناقدة أنيه كون أن عالجت في مجلة الشاشة الإنكليزية مسألة التصور والصورة عبر الوسيط وحددتا في اتجاهين، أولهما ما سمته: الكاميرا - أنا، والثاني ما سمته الكاميرا - عين. وعنت في الأول تدخل الذات بقوة وحضورها في تشكيل الموضوع ومغزاه، وأعادته إلى ذات الفنان، بينما عنت في الاتجاه الثاني حضور

الموضوع القوي وأعادته، بهذا القدر أو ذاك، إلى غياب ذات الفنان.

لكن إلى مدى يستطيع الخيال ان يبرهن على وجود الواقع في السينما أكان في الفيلم الروائي أو في الفيلم التسجيلي؟

كان الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية والاستيلاء على سجن الباستيل في يوم 14 تموز 1789، مناسبة لظهور دراسات حول بعض الفنون ومنها، بشكل خاص، فن السينما التي تناولت ثورة، تُعد من أبرز الصفحات الحاسمة في التاريخ البشري. ومن بين تلك الدراسات كتاب المؤرخ الفرنسي روجيه إيكار «الثورة الفرنسية في السينما»، الذي حاول أن يتعقب فيه أساليب تناول أحداث الثورة سينمائياً، ليظهر مدى الصدق في التعبير عنها، ليس فقط في السينما الفرنسية، إنما أيضاً في السينما العالمية.

لقد أُنتج أكثر من 90 فيلماً في فرنسا، ونحو 18 فيلماً في الولايات المتحدة، ونحو 20 فيلماً في إنجلترا، ونحو 27 فيلماً في إيطاليا، ونحو 10 أفلام في ألمانيا، إضافة إلى ثلاثة أفلام في الدانمرك. وتم ترتيب عرض الأفلام منذ عام 1897 حتى عام 1988، وفقاً لتسلسل إنتاجها الزمني. ويبدو في معظم هذه الأفلام التاريخية أن السينمائيين اعتمدوا في تحقيقها على جموح الخيال أكثر من اعتمادهم على الحقائق التاريخية.

وكما هو معروف فإن الفضل يعود إلى جون غريرسون (1926) في تسميته للفيلم التسجيلي وتعريفه بأنه معالجة

خلاقة للواقع. ولاشك انه أنطلق من فكرة تعالج مادة الواقع ووقائعه ومظاهره إلى إلهام يصدر عن جهد خلاق.

والسؤال الملح في الأذهان هو: إلى أي مدى يمكن لمعالجة الواقع الإبداعية أن تختلف وتتعارض مع القضية الحاسمة في الفيلم التسجيلي، التي تسعى إلى "البرهان" على حقيقة الوقائع التي تدفع صناع التسجيلي ينقبون في عالم حقيقي ويبحثون عن أحداث وقضايا وصراعات حقيقية تنأى بهم عن الأشياء، التي تنسج عن طريق الخيال، لكي لا تفقد الصور برهانها ولكي يحافظ مصداقية هذه صورته. لأن الفيلم التسجيلي - وهو فارق نوعي يتعلق بجنسه، يتعارض مع الفيلم الخيالي. ذلك أن الأول يحيلنا إلى الواقع، في حين أن الثاني يحيلنا إلى عوالم مستنبطة من الخيال.

تبقى المعضلة رغم ذلك قائمة لأن الصورة كعلامة لا تحاكي الواقع فقط بل تؤوله أيضاً وتجعله لا يبدو كما هو تماماً وبهذا يمكن أن تتحول حقيقة صور الواقع المؤولة إلى حقيقة يختلط فيها الواقع المُحتَمَل بالواقع المُفترض ويختلطان بالواقع المصور الذي يتحول خطابه البصري إلى خطاب ايدولوجي مهما حاول أن ينفي طبيعته الإيديولوجية ويخفيها.





# ملحق (1)

## الأسئلة التسعة

فرانسوا نيني

فرانسوا نيني فيلسوف ومحاضر معهد عالي وناقد سينمائي ومخرج افلام وثائقية عمل في مجلة دفاتر السينما ومدرسة علم الجمال وستديو- وثائقي في جامعة السوربون نوفيله في باريس وكتابه الأخير الذي صدر 2009 حول: "الفيلم التسجيلي وحججه" صدرت ترجمته إلى الألمانية في دار نشر شيرين تحت عنوان: "واقعية الفيلم التسجيلي- خمسون سؤال حول نظرية وممارسة التسجيلية". ونرجو أن تكون محاولتنا في "إعداد وترجمة" أجوبة المؤلف "بتصرف" تجيب أيضا على أسئلة تسعة نختارها بأسلوب لا يخلو من البساطة والعمق في آنٍ واحد. كما نأمل أن تقدم الأجوبة لهواة السينما ومحترفيها ونقادها، إضافة إلى بقية فصول الكتاب رؤية ملهمة في كشف طبيعة الفيلم التسجيلي، آفاقه وحدوده وبعض قضايا ومفاهيمه التاريخية والراهنة المُلحة.

قيس الزبيدي

## مقدمة: معنى الصورة

يجري الحديث عن صور فيلم بينما يتألف الفيلم في واقع الحال من لقطات.

### كيف تختلف اللقطات عن أنواع الصور الأخرى؟

كلمة صورة ذات معنى متعدد جدا فهي علامة، نسخة مطبوعة، فريسكو، رسم، أيقونه، لوحة، رسم بياني، مخطط بياني، شكل هندسي، تصميم مخطط، رسم تخطيطي، فانوس سحري، رسم متحرك، فوتوغراف، فيلم فيديو، شريحة صوت، صورة كمبيوتر. كل هذه الصور هي فعلا كل الصور الجميلة التي يحب الإنسان مشاهدتها، لكن عليه أن يعرف كيف يتعامل معها كما عليه أيضا أن يتعرف خاصة على خصال الصورة السينماتوغرافية ويتعرف أيضا على ظاهرة الصور عامة من وجهة نظر فينولوجية.

خاصية الصورة الفوتوغرافية وفق تتابع معانيها في الأصل كخاصية بصرية تُدرك أثناء لحظة ظهور شكلها أو أثناء إعادة إنتاجها.

تختلس الصورة النظر بين العين والعدسة وتسجل الأشياء وأحداث العالم وتثبتها مباشرة على شريط الفيلم او على الشريط المغناطيسي وتخلق بهذا مادة بصرية كانت تسمى في بداية السينماتوغرافيا "الصور الحية" واليوم أصبحت هذه المادة البصرية بعد ابتكار المونتاج تسمى "اللقطة السينمائية".



تسهم الكاميرا في إصابة هدفًا قال عنه كريس ماركير: بدلا من إنسان ميت تجعله الكاميرا خالدا لا يموت. وفي صيغة أخرى أكد جان ميتري جوهر اللقطة بأنه حيازة للحياة وهو ما يصنع أصالة السينما كلها.

الرواية هي الحكاية التي تعرض العالم. أما الفيلم فهو العالم الذي تعرضه الحكاية. الفيلم يحفظ شرائح من العالم وهي اللقطات التي هي على عكس المكتوب الذي لا يعرف سوى حالة واحدة هي حروف سوداء على ورق أبيض، أما التسجيل الفيلمي فيتشكل في وحدة تتألف من حالات عديدة: صورة، موسيقا، حروف، مؤثرات صوتية "لغة متزامنة أو غير متزامنة، إضافة إلى كل إمكانات التسجيل الفني داخل إطار الكادر أو خارجه وإذا ما كان باستطاعة اللقطات أن تنظم رؤية ما وفق تصور ما كما الجمل، فإن اللقطات تنطلق من انجاز الرؤية في أدراك فيزيائي ملموس.

لكي يصل الجمهور إلى حالة الوهم ويشعر كما لو انه موجود في المكان نفسه، يجب على المصور أن يكون فعليا قد توجه مع كاميرته الى المكان ليُجلب معه ما يكون قد صوره.

صناعة فيلم هي فعل رؤية هي ظاهرة مرئية بين جملة وبين لقطة كما يحدث حينما نوصف ديكورا ما واقعيًا ومن ثم نصوره ونعرضه سينمائيا. السينما مثل المسرح هي شكل للعرض لكن دون خشبة مسرح، لأن العالم برمته هو مسرح السينما، تجري أحداثه دون ممثلين كما هو الحال في اغلب الأفلام التسجيلية.

الفيلم في عبارة من اندريه بازان هو درامية الطبيعة لأنه تسجيلي بسبب جوهر لقطته التي تصور ما يحدث في الحياة وتحوله إلى عرض على الشاشة وبهذا تخلق منه انحرافاً انعكاسياً فأتى جديد -دون توتر دون خديعة ودون ممثلين - ليكون أصل السينما وهي تعيد إنتاج الواقع عبر هذا المعطى الحقيقي كما يوصفه بازوليني جيداً هو إعادة إنتاج الواقع بهدف دراسته. إن ميكانيكية التعبير السينماتوغرافية التي تكشف الواقع عبر إعادة إنتاجه تحصل أولاً بهدف إبرازه وفق شكل مميز وجديد.

إن الفيلم هو كما يرى بازان مومياء التغيير فالفيلم إعادة إنتاج وإعادة عرض شبيهة بالكائن الذي يبدو تقريباً هو نفسه أو حتى أفضل. لأن الانطباع الضوئي الساطع الذي يعرضه على الشاشة يتغير وفق حالة حضوره وغيابه الغريبة.

إن تشكيل الفيلم لنسيج مواد المومياء هو نمذجة لحضور الواقع فيه بأمانة وأن ازدواجية اللقطة في عرض الصورة وفي انطباع الحضور والغياب الذي تخلقه معاً تشير إلى طبيعة ثنائية الفيلم وطاقته الإيحائية حيث تجعلانه مزيجاً من الحلم والواقع في أن واحد وكما يقول الفيلسوف ستانلي كافيل التصوير الفوتوغرافي يحافظ على حضور العالم من خلال غيابنا منه.

## 1 - إعادة البناء: واقعياً أم خيالياً؟

في بداية السبعينيات ظهر في نشرات الأخبار بقنوات التلفاز الأمريكية - تعليقاً وتفسيراً لصور عن مختلف الجرائم تحت عنوان مُبهم <إعادة بناء في موقع الحدث الأصلي> فبدت هذه التسمية المستحدثة إعادة بناء وتمثيل

الحدث الراهن ) وفق ميليه منافقة و ( أقل سحري عن الأصل لأنها لا تُفصَح شيئاً عما يُعاد بناؤه ولا عما يطابق الأصل.

### أين تنتهي الوقائع وأين تبدأ (إعادة) تمثيلها؟

تستند هذه الحالة في إعادة البناء، بشكلٍ مُلفتٍ، إلى الجريمة، فما تأخذه بنظر الاعتبار ليس الحركة كشكلٍ للتفكير والحياة، وإنما كحدثٍ مثيرٍ كما هو الحال في افلام الإثارة. فبدلاً من حقيقة الوقائع، التي تُبين السلوك المعتاد والتصرفات اليومية – أو تظهر عكس ذلك اللا مألوف والغرائبي (الذي يُخدِّشُ المألوف والمعتاد) تقلب إعادة البناء المعادلة وتحولها من الانثروبولوجي إلى التاريخي وتحولها من <إكتشاف العالم> إلى <مسرح الجريمة> من شعريٍّ إلى دراماتيكي، وبالتالي من منطق سبر الأغوار (هل يعيش الناس هكذا فعلاً؟) إلى منطق التوتُّر (كيف حدث ذلك؟). فالجريمة كحدثٍ تاريخي، غالباً ما تكون حدثاً لجريمة قتل أو كارثة طبيعية تؤدي إلى صدمة نفسية تثير الدهشة لأنها تُغيِّرُ نظام الأشياء <بصورة بشعة> لما تمتلكه من قوة خارقة في زعزعة مصائر كثرة من البشر، الذين تصيبهم مصادفة. لذلك يتعين التمييز تحت نفس فعل <إعادة البناء> بين نوعين من الإخراج: نوعٌ يعيدُ تمثيل المعتاد اليومي. وآخر يعيدُ تقديم الحدث الاستثنائي. فإعادة تصوير صيد فقمة نانوك من كاميرا فلاهрти تختلف جذرياً عن إعادة بناء قضائي لجريمة حقيرة وبشعة. من هنا يتعين التفريق بين ما هو أصيل أُعيدَ بناؤه "تمثيله"، وبين ما أُعيدَ بناء وترتيب "وقائعه" الأصلية. فالمكونات المختلفة للعناصر الداخلة في عملية إعادة البناء هي: الشخص، مسرح الحدث، مجرى الحدث وتعبيرات

أبطاله المتصارعين. هنا لا بُدَّ لإعادة البناء أن تبدو أصيلةً فيما لو كانت كل هذه العناصر، مُجتمعةً، أصلية. لكن، حتى في حال كهذه، ليس هناك ما يضمن أن تكون عملية إعادة البناء مطابقة للأصل فكل فرد يمكن له أن يندفع، أن ينسى وقائع أو حركاتٍ ويفسّر إيماءاتٍ. وهنا تنطبق مقولة: لا يمكن للمرء أن يسبح في ذات النهر مرتين.

ذلك أن الإعادة (المكررة المتكررة؟) تختلف عن (واقعة) وحيدة، يختلف حدثها الأصلي عما أُعيدَ أفلمته راهناً، فضلاً عن ذلك لا يوجد منظورٌ أحادي للحدث. ليكون من المفيد في هذا الموضوع، مشاهدة الفلم التسجيلي "1999" للمخرج Pierr Huyghe: إعادة بناء واقعه، التي ألهمت سيدي لوميه في فيلمه (يوم بعد ظهر كلب 1975) تمثيل إلباتشينو، أُعيدَ إنتاجها مع اللص الحقيقي، يوم سَطَا على البنك بعد خروجه من السجن ولم يكن راضياً عن إخراج لوميه، ووافق على الوقوف أمام الكاميرا لإعادة تمثيل الواقعة.

وهذا يعني أن المرء يتعرف على التدرج الممكن للتسجيلي: فالأشخاص المعنيون يعيدون المشهد من جديد في مسرح الحدث الأصلي (كما في إعادة بناء لمحكمة أو كما يقومون بروايته مثلاً في أفلام ريشارد ديندو). . حتى أقصى درجات التخيل: ممثلون "يمثلون" أمام كواليس وقائع فعلية، بدرامية تستند إلى حوار، مروراً بمنتجة مقابلات شهود <الخيال التسجيلي أو الموثّق> وهو ما يجعل الدعاية تحلُّ محل الواقع. بعبارة أخرى يمكن القول أن إعادة البناء في التسجيلي وحتى الخيالي يمكن أن تتخذ طيفاً مكوناً من ستة أشكال رئيسية: مقابلة مع شهود يروون شفاهاً ما حدث، مسرحة درامية لشهود عيان <التعليق على الأماكن>، أو مع

الأبطال أنفسهم، إعادة السرد من خلال الوثائق (التغريب البريشتي)، الخيال الموثّق من خلال المحاكاة (كما لو إنهم كانوا هناك). وأخيراً الخيال (كما يجري في فلم الكوستيم-الأزياء والإكسسوارات). وتظهر لدينا في واقع الأمر طريقتان أضافيتان رئيسيتان في الوصول إلى: إعادة بناء أصيلة وتاريخية، مقارنة مع المحاكاة والإنعكاس.

تستند المحاكاة إلى الاحتمال (أو الظاهر الكاذب- الخطأ -) في إعادة تمثيل الحدث (كما لو أنهم كانوا هناك فعلاً). وبذلك يجري سكّب الماضي على حاضر الحدث، بما يتلاءم مع قصة لفيلم مغامرات، حيث التأثير والتوتر، الذي يقرّره السيناريو مسبقاً. واستناداً لهذا المنطق يلعب التأليف الدرامي وتفسير سلوك الناس، المُعبّر عنه بمشاهد، الدور الأساس حول صدق التاريخ مثلاً في فيلم ستانلي كوبريك "سبارتاكوس/ 1975". إن الدقة في رسم العواطف والدوافع والمواقف المثالية والتركيز على التفسير، تعد أهم من التفاصيل (الحقيقية). وبما أنه تجري التضحية بجانب لصالح آخر، فإن الخيال الموثّق يخسرُ على صعيدين، فمن ناحية الإدعاء بعرض <الكيفية، التي جرى فيها الحدث> وعندها يُقلّص التاريخ إلى حكاية (حدث في ما مضى. . - أو كان يا ما كان. . -) ويُهملُ من ناحية أخرى قوة التعبير وغنى الإكتشاف، الذي يكمن في التفسير. وبهذا يفقد الخيال الموثّق الحقيقة التاريخية وكذلك الحقيقة الدرامية. في حين أنّ المحاكاة <الأمينة للحقيقة> تجد حضورها في الأفلام التسجيلية، إذ تستخدمُ شهود العصر بمشاهد ممثّلة لتبيان الماضي وتسليط الضوء عليه.

من المؤكد أنّ من بين أساليب التوثيق، إعادة البناء، التي هي أقرب ما تكون إلى محاكاة الخيال. لأن الفرق يكاد يكون طفيفاً بين التآرُخَة والخيال. فقد يلبس أحدهما لبوس الآخر ويظهر بشكل مغرٍ وحتى مخادع ( نفس الشيء ينطبق على الرواية التاريخية ). فالحدث <الخيالي> يتميز بكونه مُصنَّع "مُفبرَكٌ" تماماً بطريقة فنية مقبولة، إلا أنها تتضمن بداخلها الفني، الظاهر والمخادع.

ولا يرى المؤلف نيني في نقاشه لهذه المسألة مصداقية الأحداث وحقيقتها أو مسألة أن نتنازل عن شكل إعادة تمثيلها ليتسنى لنا مشاهدتها ثانية ولنتأثر بأحداثها إنما يناقش شكل تقديمها الخاص ويرى أن علينا أن نعرف أن المسألة هي في الوقت نفسه مسألة ذات طبيعة جمالية وتاريخية. كما إن معناها لا يرتبط بمعرفة الواقعة فقط إنما بإعادة تقديمها وبطريقة الأسلوب الذي تتوجه فيه إلى المتفرج.

وكما يقال فإن "الطريق إلى جهنم معبد بنايات حسنة" وأن "الشيطان يخفي في التفاصيل" لكن أيضاً نتذكر ما قاله الناقد بيلا بيلاج إن تقديم "تفاصيل حقيقية لا تعفينا من رؤية كل يكون خاطئاً".

## 2 - أسبقية التصوير (أم) المونتاج؟

**كل الأشياء موجودة في الواقع فلماذا نتلاعب بها؟**

هنالك من يسأل أليس من الأفضل صنع الفيلم أكثر حيوية وأكثر مدعاة للحوار - كما هو حال الحياة نفسها؟ وهنالك من يسأل كيف نتفادى الطريقة التي تجعل صور الحياة مُجرّد أكليشيهات مبتذلة؟ حكايات يبدو أنها تفقد الحياة وبالتالي

تكون ميتة؟ هنالك من يؤمن أكثر بالصورة وإعادة تمثيل وبناء الواقع وهنالك من يؤمن أكثر بتصوير الواقع كما هو دون اللجوء إلى إعادة بنائه/ تمثيله.

يعتقد أعداء السيناريو بأنه خطيئة الفيلم، كما رأى فيرناند ليجير. وقد تطورت عن هذا العداء والخصومة مثلاً حركة السينما المباشرة وأخيراً حركة دوغما التي أعادت الحيوية لإظهار حركة التصوير والارتجال ضد ماكينة الاستديو: صنع لالين كافليير فيلمه "جهاز استقبال المكالمات التلفونية" بطول 7 مشاهد متتابعة كل منها 10 دقائق.

ويعتقد أعداء المونتاج الذين عبر عنهم اندريه بازان أن هناك واقعاً واحداً فقط لا يمكن تجاهله في السينما، هو واقع المكان الذي يمكن عبره تقديم الواقع على سجيته. وفقاً للمعنى البازاني يبدو الميزان- سين أكثر أمانة للواقع وأكثر صدقاً من المونتاج. وحسب إيزنشتاين يبدو المونتاج أكثر قرباً للواقع لأنه إذ يقوم بتدمير الواقع فإنه يقترب من الواقع ويهدف إلى إعادة بنائه لتتجانس فيه العلاقة المتبادلة والعضوية للوحدات المكونة له.

هل هناك من الناحية النظرية والعملية واقع يصنعه فقط الميزان- سين أو هناك واقع يصنعه المونتاج فقط؟

هل يكون الفيلم أكثر حياة واقوي مغزى إذا ما كان مُمثلاً أو مُرتجلاً إذا ما حُفظ الزمن الواقعي فيه عبر مشهد مستمر (بلان - سكوينس)؟

عند فيرتوف مثلاً تأتي أسبقية المونتاج ووظيفته قبل عملية التصوير، لأن المونتاج كان يبدأ عنده أصلاً مع عملية تصوّر الموضوع وعملية البحث عنه التي تستمر أثناء

التصوير حتى المونتاج الختامي. وكان مونتاج فيرتوف يتزامن ويتشكل مع عملية التصوير في الوقت نفسه.

بحث غودار أيضا عن تركيبة ثنائية جدلية ورأى المونتاج والميزان- سين معاً كوجهين مختلفين للنشاط السينمائي. وبذلك أعاد تعريف المونتاج كجزء من الميزان- سين. أن تعمل المونتاج يعني أن تعمل الميزان- سين. وهذا ينبئ بمفهوم السيميائية التي ستظهر في الستينيات. وكتب غودار «أن المونتاج فوق كل شيء هو جزء مكمل للميزان- سين، حيث لا يمكن فصلهما عن بعض فقط، إلا بمجازفة تماماً لأن لا أحد يستطيع فصل الإيقاع عن اللحن. فما إن يسعى شخص ما إلى رؤية ما هو واقعي في المكان، حتى يسعى آخر إلى رؤيته في الزمان.

وكان غودار مُغرماً باقتباس الأقوال المأثورة عن واحد من أساتذته السابقين، الفيلسوف يرايس بارين: "تفرض علينا العلامة أن نرى الشيء من خلال دلالاته". فالواقعية المطواعة أو المادية تتعامل فقط مع ما هو مدلول. والواقعية الذهنية أو الإدراكية الحسية، الأكثر تقدماً عند غودار تشتمل على ما هو دال. كما دأب غودار على الاقتباس من أقوال بريشت المأثورة حول أن الواقعية لا تتلخص في إعادة إنتاج الواقع، بل في تبيان الأشياء واقعياً. يتم التأكيد غالباً وبحق على أن كل فن يتعامل بشكل طبيعي مع المونتاج. وفي الفيلم يعني المونتاج اختيار وتركيب الأجزاء والمقاطع المنفردة. لكن صورة الفيلم تُخلق في الواقع أثناء عملية التصوير كلقطة. لهذا يفسر تاركوفسكي قائلاً: من ناحيتي انتبه أثناء التصوير إلى أهمية مجرى الزمن داخل اللقطة وأسعى أيضاً إلى إعادة بناء الزمن وتثبيتته بدقة. المونتاج هنا يُنسق الزمن



في اللقطات وينسج منها عضوية الفيلم الحيّة في أوعية دموية تنبض بطاقة وحياء الزمن "المطبوع" وفقاً لإيقاع مختلف. عندئذ ينشأ زمن الفيلم بشكل يتناظر وطبيعة مجرى الزمن داخل اللقطة.

باختصار: لا يحدد الإيقاع الفيلمي فقط طول اللقطات المؤلفة أثناء التصوير زمنياً، إنما يحدد أيضاً قوس مجرى الزمن وتوتره داخلها.

وهكذا كان النزاع متجذراً بقوة في تاريخ السينما، خصوصاً في فترة العشرينيات التي تم فيها اكتشاف المونتاج، بين المتطرفين الذين يعملون على دلالات المونتاج وإيقاعه الزمني وبين خصوم يعملون على الحفاظ على إيقاع مشهد مستمر (بلان - سكوينس) يتطابق فيه زمن السرد وزمن المسرود بدلاً من خلط زمن السرد بواسطة المونتاج.

لكن تبقى في هذه الحالة أهميّة مسألة امتحان اللقطات وعلاقتها بالمونتاج، أي المسألة المطروحة تاريخياً حول أولويّة سيناريو التصوير أو عملية المونتاج مع الأخذ بنظر الاعتبار جنس وطبيعة الفيلم التسجيلي أو جنس وطبيعة الفيلم الروائي.

تعتمد أفضلية المونتاج أو التصوير في الحالتين ليس فقط على إدراك مخرج الفيلم الشخصي، إنما على كائنات العالم الذي يصوره وعلى حيثية ما يتصدى له وما يريد أن يتغلب عليه، أكان أثراً ضاراً أو طبيعة - خادعة أو ميلودراما مبتذلة أو ظاهرة دخيلة كما تعتمد أخيراً على دافع المخرج وموقفه الفكري

هل نستطيع أن نقول مع فيم فيندر إنَّ الأهم في الفيلم يكمن من جهة في حق الأشياء في أن تلفت (في اللقطة) نظرنا إلى معنى جودها؟ أو علينا أن نقول من جهة أخرى إنَّ الأهم هو كيف تُعالج الأشياء ببراعة، وكيف تُمنّج وتؤلّف، لكي نرى لماذا تنفع وبأي صلة ترتبط وماذا تُمَلِّل؟

### 3 - لماذا المونتاج؟

في بداية اكتشاف السينما كان يتم تصوير كل المشاهد في ديكور واحد ويتم تقسيم الفيلم حسب وحدات المسرح وطريقته في تقسيم الفصول والمناظر. وتقوم آلة التصوير بتسجيل هذه الفصول والمناظر المبنية وفقا لنظام شبه مسرحي، يدرس فيه المخرج ويرتب حركات وانتقالات دخول وخروج الممثلين. وكان طول المشهد يرتبط بطول مادة الفيلم الخام التي كانت تسعها علبة الفيلم. وكان التقطيع يحصل فقط، عند تغيير مكان التصوير، وعند ربط المشاهد المصورة، بينما كان موقع آلة التصوير يحدد ويمثل المكان، الذي كان المخرج يدير منه المسرحية. وقد حافظت آلة التصوير على تسجيل المنظر - المشهد من بعد ثابت لا يتغير مدة 15 سنة، وقاد تقسيم المشهد - المنظر - إلى عدة لقطات: لقطة قريبة أو لقطة كبيرة، عن طريق تغيير مكان آلة التصوير إلى ثورة في المرئيات السينمائية، وبدأ هذا التغيير أولاً، لأسباب مادية عند بورتر، ومن ثم لأسباب درامية عند غرث.

وأصبحت وسيلة التعبير تتم عن طريق تتابع لقطات، مئات اللقطات، مما قاد في نفس الوقت إلى التفكير في أسلوب وكيفية وصل تلك اللقطات بشكل مترابط بحيث ينتج

استمرارية سردية. وجاء تحرير موقع – مكان آلة التصوير أثناء تصوير اللقطة الواحدة، بداية، في عام 1925، أي بعد عشرة سنوات من بداية تغيير موقع آلة التصوير وجرى وقتها الحصول على صورة يتغير فيها موقع الكاميرا في اللقطة الواحدة المستمرة. وأصبح بناء المشاهد من لقطات عديدة مع استخدام حركة آلة التصوير داخل اللقطة الواحدة قضية جمالية - درامية على درجة عالية من الأهمية في السرد السينمائي.

إن هذا التطور الذي أحرزه المونتاج كأسلوب وكطريقة تعبير فيلمية سينمائية كمنهج لغة سينمائية كتقنية إعادة بناء لصور متحركة مكن عندئذ سحر الصور المتحركة ليحولها تدريجياً إلى سرد فيلمي مركب.

خضع اكتشاف المونتاج إلى مقولتين حاسمتين:

1. لا توجد على الشاشة خشبة مسرح، الخشبة هي العالم نفسه، العالم في حركة حتى في الفيلم الروائي حتى في ستديو يُعاد فيه بناء ديكورات مختلفة: قاطرات وسيارات وبيوت.

2. كل لقطة هي ذاتيا جزء ونصير لمقطع أو لمنظر مصورا. فالتفليم هو جعل الشيء مرئياً ويعني أكثر توجيه النظر إلى ما هو مرئي في المشهد حتى في الفيلم التسجيلي وكما كان هتشكوك يسميه "قيادة الجمهور".

إن السينما كفن تسعى بفضل المونتاج إلى تنفيذ التناوب بين هاتين المقولتين. فمن جهة ينفذ التناوب الراهن عبر تسجيل/ توثيق الصورة الفيلمية: حتى في الفيلم الروائي،

ومن جهة أخرى ينفذ التناوب بين ما هو خيالي/ متصور بين تناوب علاقة المكان والزمان، عبر تدخل مخرج الفيلم الذاتي في تنفيذ اللقطة: حتى في الفيلم التسجيلي.

ان ثنائية واقعي/خيالي تشكل بؤرة التعبير في تنفيذ أي فيلم فمن جهة يتم جعل المُتصور ماديا ومن جهة أخرى يُحوّل العالم المادي الى صور. وهذا ما يجعل السينما تهز نظام تصوراتنا المرئية عبر جعل الصورة المادية تتداخل مع الصورة الافتراضية وتلتحم معها. ومن هنا يبدأ تطور المونتاج في خلق حركة كل تلك العلاقات المكانية/ الزمانية.

ساعدت ممارسة السينماتوغرافيا على استعمال وصلات استمرارية فيلمية وجعلت أولا المقاطع المتقطعة وغير المستمرة في تشكيل سلسلة متتابعة تحولت إلى سرد ماضي وحاضر ومستقبلي للحكاية الفيلمية. وكما كان يقول بازوليني فأن كل لقطة هي وصلة سمعية - بصرية، مكانية وكل وصل (مونتاج) هو مجرد وصلة. ويصل المرء من كينماتوغراف إلى سينماتوغراف عبر الربط المونتاجي: من المعاينة نصل إلى اللقطة ومن الرسم المخطط نصل إلى السكوينس (المقطع الفيلمي) ومن بكرة الفيلم الواحدة نصل إلى الفيلم الكامل ومن الحادثة نصل إلى الحكاية، ومن حركية-الفيلم إلى زمانية-الفيلم. (حركية عنصر التغير عبر الزمن) ليصبح ماديا من جهة ما يتصور المرء، وبذلك يتحول العالم المادي من جهة أخرى إلى صور.

وكما يؤكد اندريه مالرو إن تجزئة المشاهد في لقطات، بغض النظر عن الكاميرا والمصور والمخرج، هي ما تجعل

الفيلم يولد كفن من المشاهد نفسها التي تصور وفقا لطبيعة التعبير الفيلمي.

مع ظهور تقنيات جديدة، ساعدت بوقت مبكر أو متأخر على اكتشاف وسائل تعبير سردية، تطابقت في مجال مستويات عديدة ومختلفة في تسجيل الصورة والصوت أو تعارضت في مجال مستويات عديدة ومختلفة مع إمكانات التعبير المبتكرة المناسبة التي كانت تكتشف في سرد الأفلام.

إن البحث في انتصار الفيلم يوضح هذه الحالة لكننا لن نتوقف عندها، بل سنركز بالدرجة الأولى على اكتشافات وإسهامات المونتاج الشكلية في التعبير الفيلمي: جاء دور الحذف والتركيب المونتاجي في بسط التوتر الدرامي فبدل تقديم أحداث بعينها يتم إيقافها لصالح المونتاج المتوازي أو المتناوب ليجعل من حدثين دراميين يلتقيان أو يتقاربان كما هو الحال في مشاهد ما أصبح يسمى الإنقاذ في آخر لحظة أو في مشاهد المطاردة. وأخيرا وقبل كل شيء تتضح بنية تركيب خارج الحقل، خارج ميدان الإطار كخلفية قبل أن تنشأ أي لقطة أخيرا وقبل كل شيء جعل صور اللقطات كخلفية لحقل الأشياء المرئية أو كخلفية لصوت من حقل الأشياء اللا مرئية. وهي طريقة Hors-champ بالفرنسي ( hors de cadre خارج الإطار خارج اللقطة ومعنى المصطلح هو كل صوت تسمعه الإذن أكان حوارا أو مؤثرا أو موسيقا لا تجد العين مصدره في الصورة المرئية)

لهذا جاء التعبير الشهير من الإطار هو قناع هو حجاب والفيلم هو ليس أكثر من لعب مع الكادرات والأقنعة ولم يعد

الفعل مستقل بنفسه ولم تعد معانيته وفق استمرارية حاضر مستقلة بذاتها.

ولم يعد الحدث حياً ولم يعد حضور زمنه الواقعي مستمراً، بل يصور بشكل متبادل ومستمر بين ما يشاهد في حقل الأشياء المرئية وبين ما لا يشاهد خارج حقل أشياء مرئية Hors-champ ليظهر بعدئذ على الشاشة او لا يظهر. لهذا تظهر الصور غير مكتملة قابلة لعلاقات استبدالية (من وجهة نظر مختارة بشكل معين) او يمكن حتى أن تُدحض من قبل وجهة نظر أخرى.

رغم أن المونتاج هو الذي جعل من السينما لغة وفنا مستقلا لكن البعض يجدون أن هذه اللغة بسبب المونتاج هي لغة خداع وتلاعب في توليد الدلالات. لكن أليس بإمكان أي لغة طبيعية كلغة علامات أن تعبر من حالة إلى حالة عن حقائق وأكاذيب أو عن معنى مُصنَّع أو صادق؟ ومع أن المونتاج جعل من الفيلم حقيقة لغة تعبير إلا ان بوسع المرء ان يجيب بأن المونتاج جعل منها لغة تلاعب، حتى وان كان هذا التلاعب ينشأ من علامات ومعاني أو ينشأ من مؤثرات مُفبركة لكي يضلل الجمهور مع أن الأمر يختلف من حالة إلى أخرى وذلك إلى الدرجة التي تتمكن فيها اللغة من قول الحقيقة أو الكذب، قول الملفق أو الصادق، قول المعنى أو الهراء بحيث لا يعني الأمر بان المونتاج هو أيضا لعب مخادع.

إن أي لغة فن من الفنون هي طريقة لفعل وكلام عن علاقتنا بالعالم بطريقة حسنة أو رديئة. أما أولئك الذين لا

يجدون في المونتاج إلا فنا للتلاعب فهم يفهمون المونتاج انه نتاج مُصنع وانه لعبة خداع يمكن ويجب تحاشيها.

وإذا ما بدا انه من السهل اعتبار المونتاج كطريقة تزييف، علينا أن نمتحن إلى مدى وبأي أسلوب يمكن أن يكون طريقة للتزييف. فحسب بول فاليري فان الفنان يحول ما هو واقعي إلى ضرورة. وهو تقريبا ما يفسر مفهوم المونتاج: تحويل ما هو مُجزأ إلى كل مُجمّع. ويعني ذلك ظهور دلالات بشكل غير متوقع من تركيب عناصر منفردة لا تتضمن، منعزلة، هذه الدلالات.

المونتاج في الفيلم التسجيلي هو دائما تأويل- تأويل لنوتة غير مكتوبة: تأويل لعالم متحرك- علينا أن نكتشف حدوده. إن كل المعايير عموما تسمح للتمييز بين ما هو فن وما هو اصطناعي، بين ما يحمل في داخله معنى أو يزيّفها. إن كل إعادة تقديم- تبادل معلومات إنسانية تنتج معنى بوساطة تلاعب بالعلامات. وهنا يبدأ الجدل الحرج، فباسم موضوعية متعذرة تُكوّم كل الأفلام في سلة مهملات الأوهام الضائعة دون أي اعتبار لأي تحليل عيني أو لأي إنصاف لتاريخ السينما؟

دعونا أخيرا نطرح السؤال التالي: ما هو المونتاج العادل أو: أليس كل مونتاج هو طوعي؟

#### 4 - حول الأسلوب

يتأتى علينا أن نتخلى عن البحث في لغة السينما نفسها عن أساليب وأنماط ذات طبيعة وثائقية تضمن لنا ان المؤفلم هو حقيقي؟ لان الفيلم الخيالي كما رأينا هو بحد ذاته كالفيلم

التسجيلي ينطلق من أن ليس هناك أي صورة تستطيع في النهاية أن تنتمي إلى مرجع موضوعها. لكن هذا لا يمنع على الأقل من جهة من فحص وجود أساليب أصيلة أو مهيمنة في الفيلم التسجيلي أو من أن أنماط التعبير من جهة أخرى هي التي تستحوذ عموماً على كل تجليات اللغة السينمائية ولا تقتصر أهميتها المتنوعة على الفيلم التسجيلي أو الفيلم الروائي.

يميز علماء اللغة، حسب اميلي بينيفيست، بين فئتين واسعتين من التعبير الشفاهي: الحكاية التي هي محاكاة تُروى فيها أحداث تتوالى بعينها، والخطاب الذي هو فعل انعكاس يتضمن علامة اللفظ. وبوسع المرء أن يساوي بين الحكاية (الخيال) والخطاب (التسجيلي) لكن مع أن الأمر لا يخلو من صحة إلا أن فهمه لا يخلو من تعقيد، لأن الخيال يضع نفسه كايا في خدمة صيغة الملفوظ الخطابي. لنلقي نظرة على فيلمي ستانلي كوبريك "القتل" و"البرتقالة الآلية" ففي الأول يتحدث البطل بشكل مفصل (من خارج الصورة) إلى المتفرج حول ملابسات واقعة جريمة القتل التي حصلت في شقته والتهديد الغامض الذي يتعرض له وفي الثاني يقدم الراوي (ضمير المخاطب أنا) خطاباً صريحاً يتوجه به إلى المشاهد عن طريقته وأصحابه في حصولهم على المتعة دون مراعاة الضرر الذي يسببونه للآخرين.

**يمكننا القول -حسب نيكولس- إن "كلّ فيلم خيالي يسجل" ما يؤديه ممثلوه".**

وبالمقابل "يسجل" الفيلم التسجيلي اللا خيالي حكاياته الواقعية التي يعثر عليها مخرجه في عالم نعيش فيه وبوسعه



أن يرجع في الحكاية إلى شهود العيان أو إلى الأبطال أنفسهم أو حتى إلى إعادة بناء مماثلة للحكاية. ويظهر للعيان من وراء التعليق على الشاشة أنَّ بوسع الكلمة أن تنطق من أجساد مُتحدثين وفاعلين كما في المسرح. لكن الأبطال في الفيلم لا يجوز أن يكونوا ممثلين، يُمثلون نصاً إنما أشخاصا يجسدون أنفسهم ويتحدثون بأسمائهم وتُمكن القدرة الوحيدة الفيلم التسجيلي من أن يعرض تاريخاً لشهود عيان مرئياً، على عكس المؤرخين، وأبطالاً أحياء كما يحصل في تصوير المقابلات أو في شهادة ناس حقيقيين في مكان واقعي أصلي. كما انه يستطيع حتى أن يصور الحكاية كما تحصل مباشرة استناداً إلى أحداثها الكبيرة المحفوفة بالمخاطر

لنقارن مثلاً فيلم "موت يوغسلافيا" للمخرج انغوس مكويين أو فيلم "راقب السلاح" للمخرج مارسيل اوفولس حول حصار ساراييفو. لكن التسجيلي يستطيع أيضاً أن يُصور أناساً في حياتهم اليومية وفي مرافقهم الاجتماعية: سينما مباشرة. وبهذا يفتح التسجيلي طريقاً ثالثاً بين محاكاة درامية يؤديها ممثلون وبين خطاب يُقدمه تعليق. فالسينما التسجيلية تسمح من جهة بتسجيل الكلمات أثناء حديث قائلها في موقع الحدث وتسمح من جهة أخرى بتسجيل الحديث أي بتسجيل حكاية وخطاب للناس المعنيين أنفسهم وذلك عبر كل وسائل المحاكاة السمعية البصرية من صوت وحساسية وتكُلف أو طلاقة أو قناعة أو تسوُّغ، أي بكل ذلك التعارض المُحتمل بين الكلمة التي تُقال والإيماء التي تصاحبها.

تكتب كيته هامبورغر في دراستها "منطق الشعر" أنَّ ما هو خيالي مثل ما هو غير خيالي يَسْتعمل أقصى درجة من التبئير ( وصف من وجهة نظر شخص ثالث: ضمير الغائب)

لكنها تعتبر أنَّ صفة الخيال المميزة تكون تعبيراً لذاتية شخص آخر (تبئير داخلي). وفي الواقع يستطيع المؤرخ أو التسجيلي بصعوبة، بعكس كاتب الرواية أو كاتب السيناريو، أن ينفذ إلى داخل رأس أبطاله ويقرأ أفكارهم أو يجعلهم ينطقون بلسانه.

يتطابق الخيال مع خيالية السرد أكثر مما يتطابق مع الحكاية فهو يتأسس على صعيد اللاقُظ (فعل التعبير الفردي عن طريق تشغيل اللسان) بدرجة اكبر مما يتأسس على صعيد المَلْفُوظ نفسه (أي صعيد التعابير).

إنَّ القسم الأعظم من الحكايات التي تحكي روايات لا تصنع وفق ملفوظية خيالية إنما وفق ملفوظية واقعية مما يجعلها رغم ذلك ليست بمنزلة كتب التاريخ. إنَّ واقع الخيال ينشأ في الواقع ليس من التساؤل حول وجود الخيال إنما من تَنَقُّله بين أن يكون موجوداً فعلاً أو لا يكون. ويرى الفيلسوف الفرنسي جان سيرل الفرق الحقيقي بين اللفظ المَتَّصور (الخيالي) واللفظ الجدي (التسجيلي).

إن كل خيال ليس فقط في الرواية التي تسرد في صيغة ضمير المتكلم (الشخص الأول) هو ليس محاكاة مؤكدة جادة أو برهاناً حقيقياً، إنما هو حسب هامبورغر قرينة خيالية مع الأخذ بنظر الاعتبار إنَّ اغلب الأشياء التي تُنتج من وجهة الخيال مَصْدَرُها عالمنا الواقعي العيني الملموس، وإن التعبير الملفوظ الذي ينشأ عنها له نفس معنى المرجعية المُتَخَيِّلة كما في الحياة اليومية. لكنه يوجد في شكل استثنائي خاص وتكون مرجعية الشيء الوحيد دائماً مرجعية الحياة التي

نحياها والتي لأسباب مختلفة نعرف أنها من صنع الخيال كما نفهمها كحالة خاصة على نحو مُغاير.

تُكسر أعراف المعنى والتخيّل المألوف بشكل جلي لأن الخيال يسمح بالتناقض أثناء ما يتحدث عن عالمنا لكنه يتحدث في حالة غير مباشرة ولعوب ويسعى لأن يُغري المتفرج ويريه إن استحوذ عالمنا يتخذ أشكالاً متنوعة. فالنص الخيالي يعرض عالماً لكن ليس كعالم منعزل يختلف عن عالمنا كما لو أنه يُلغيه إنما يزوده بمظهر العالم المُعتاد عبر تقنية خيال بحيث تكون مُطالبين بأن نتركه يلعب بهذه الطريقة أو الأخرى دوره.

أما العالم الحقيقي فهو دائماً نص قبلي للنص الخيالي - يقودنا الخيال فيه إلى العودة إليه عبر طرق التفاتية. فالعلاقة بالخيال هي بالضرورة علاقة بممارسة الحرية لأنّ مجال التخيّل هو مجال الحرية: حرية إبتكار إمكانات وبدائل لقواعد لعب وتمثيل مختلفة أخرى. لهذا فإنّ الخيال هو أخ لحرية الفعل، سواء أكان المبدأ يتعلق بالأمل أو بالوهم المحفوف بالمخاطر: دون كيخوت و سانشو بانزا؟

## 5 - جنس سينمائي أم خاصية سينمائية؟

يُراد من استخدام أداة التعريف (الألف واللام) في "الفيلم التسجيلي"، بصورة عامة، توصيف شكلٍ محدّدٍ، معترف به، يتمظهر ويُعبّر عن خصائص مُتعارف عليها لنوع من الأفلام. واستناداً إلى خبرتنا الحياتية، يمكننا - دون كبير عناء - التمييز بين فيلم وثائقي وآخر روائي/خيالي. ولكن إن تعلّق الأمر بالفيلم التسجيلي فإنه فيلم يقوم قبل كل شيء على تتابع

الصور وموقعها وعلى تسجيلات الصوت إن أمكن، كما يحصل عادةً في أي فيلم روائي.

إن أي دراسة توثيقية، هي أداة مرجعية تُوثّق لكتابة تاريخية: فالصفة "توثيقي" تُحيلُ إلى أن كل شيءٍ يتعلّق بفكرة وموضوع الفيلم يجب أن يكون مدعوماً بالوثائق. وبمعنى الاشتقاق الاصطلاحي، فإنَّ "التوثيق" يعني ضبطَ توصيف نوع محدّد من الوثيقة أو عملية توثيقها صورياً أو صوتياً: وعليه فإن الفيلم التسجيلي هو فيلم (أو فيديو) يُميز نفسه عن الفيلم الروائي/الخيالي كما تُميّز الرواية نفسها عن المقالة الأدبية (Essay)

تنحو غالبية قواميس اللغة الفرنسية والمعاجم لمقاربة الفيلم التسجيلي وتعريفه في ضوء عنصرين أساسيين جوهريين: طابعه التعليمي، ومعارضته للفيلم الخيالي. وكما يتبدى واضحاً، فإن استخدام مصطلح الفيلم التسجيلي يرمي بضبابه على التباعد والفارق بين مقولتي "واقعي" و"مُتصوّر" من ناحية و"حقيقي" و"خيالي" من ناحية أخرى، وهذا ما يستتبع كماً هائلاً من المعضلات المعرفية (الأبستمولوجية). فالقاموس الفرنسي المتخصص والمعتمد يسميه: "فيلم تعليمي يعرض حقائق واقعية هي (على خلاف الفيلم الخيالي) ليست من بنات المخيلة". وهكذا يقدم القاموس منتهي مصطلح أساسي لنظرية الفيلم "استناداً إلى ما هو متداول ومتعارف عليه، فإن الفيلم التسجيلي - وهو فارقٌ نوعي يتعلّق بالنوع - يتعارض مع الفيلم الخيالي. ذلك أن الأول يحيلنا إلى الواقع، في حين أن الثاني يحيلنا إلى المُخلَق والمستنبت، أي إلى عالم وهمي".

وإذا عدنا إلى الحاضر سنرى أن غالبية الأفلام التسجيلية، خلافاً للعصر، كما رآها الكاتب الفرنسي ريمون كينو (Queneau) لم تكن، بل لم تعد تعليمية. ذلك أن نمط "الفيلم التعليمي" قد تقادم ولم يعد راهناً، بل تراجع لصالح الريبورتاجات الراهنة، ولصالح ما سُمّي بالفيلم التسجيلي "الخلق". فإذا كان المقصود بـ "التعليمي" أنه ينقلُ إلينا شيئاً عن العالم وسكانه، فإن هذه الصفة تنطبق كذلك على الفيلم الخيالي أيضاً. وفي هذه الحال سيكون الفيلم التسجيلي بالتالي، فيلماً روائياً مُملاً - مصحوباً بتعليق!

يرى البعض في التعليق خاصية حاسمة، يتميز بها الفيلم التسجيلي. وإذا عايّنا الأمرَ بجِدٍّ، سنرى أن المعضلة تكمن في المفاهيم أي في: "تقديم الحقائق الواقعية" و "الإحالة إلى الواقع والرجوع إليه". ومنّ السهل فهمُ أنّ كثرةً من القصص الخيالية والروايات "تُحيلُ" إلى الواقع. لكن من المؤكد أنها لا تُشيرُ ولا تُحيلُ بنفس الطريقة، في حين أن جوهر التسجيلي لا يتحدّد بالمحتوى (المعلومة)، بل بالشكل (تفاعل الكاميرا/العالم) وطريقة المخاطبة (الجادة وغير المُفتعلة) والقدرات المطلوبة من المُشاهد. ويبدو أن مفهوم ( عرض الوقائع الحقيقية ) أكثرُ مناسبة في هذا المجال، إذا كان المقصود به: أن ممثلاً يؤدي حواراً داخلياً (مونولوج)، هو في الوقت نفسه حاملٌ لما يمثله (دور شخصية درامية) وكذلك فإنه كـ "حقيقة فعلية" (ممثلٌ فاعل- بمعنى يقوم بفعلٍ -): لذا يمكننا القول بأن "كلّ فيلم خيالي يوثقُ ما يؤديه ممثلوه"

إن لقطةً تصور كلباً لا يُعضّ، تعني بأن الفيلم يحوّلُ الواقع (حتى المُختلق) إلى صورٍ، وبمعنى ما، يسلبه واقعيته.

فحتى وإن كانت الصورة (حقاً) لقلبٍ حقيقيٍّ، لا يمكننا القول أنه قلبٌ حقيقي. أنها إعادة إنتاج/ تمثيل. ففي اللغة اليومية المتداولة، الصورة هي صورة، ولا يجري التفريق بين "صورة حقيقية" و"صورة مُتخيَّلة".

الفارقُ الوحيد الواضح هو بين "اللُقطة الواقعية" وبين لقطة مُركَّبة (مُصنَّعة). والصعوبة تكمن في أنّ "الواقعي" يشمل في الوقت ذاته المُختلق والمُتخيَّل: في الحقيقة عندما نسرِّد قصصاً، فإننا نعلم. ذلك أنّ أحلامنا وخيالنا هي جزءٌ من واقعنا، حتى وإن أردنا ألا نخلط بين الحلم والواقع. وكانت أول مقاربة معروفة للحلم، رأت "أن الواقع متضمنٌ في الحلم، والحلم متضمنٌ في الواقع". وعلى العكس من ذلك، تُعتبر المُخيَّلة – سواء في الفن أم السياسة- قوةً خَلَّاقة، بإمكانها تغيير الواقع. لنتذكر بعض الشعارات، التي رُفِعت عام 1968: "السلطة للمخيَّلة!" و "خذوا أحلامكم إلى الواقع".

يرى المؤرخ الفرنسي Paul Veyne إنه لا توجد حقائق جاهزة، بل حقائق علينا أن نخلقها. وهي مقولة / خلاصة، يفهم منها أن الحقائق يجب أن تُسْتَلَّ (تُنْتزَع) من سياقاتها وتُعَادُ موضوعاتها، كي تكتسب معنىً جديداً. من ناحية أخرى فإنّ "الوقائع" تعكس درجات متفاوتة من الواقع وأشكالٍ مختلفة من الوجود. فمجزرة "تيميشورا"، التي شاغ عرضها في قنوات التلفزيون العالمية، بعد سقوط دكتاتور رومانيا (تشاوسيسكو) كانت "واقعة حقيقية" فكون الجثث، التي عُرِضت، كما قيل، لم تكن جثثَ ضحايا تعذيب، بل كانت، حسب المؤلف نيني، جثثاً صُوِّرَتْ في مشرحة للطب العدلي لأناسٍ جرى تشريحهم. وكى نتحدث بصدقٍ عن

"واقعة حقيقية"، يجب أن يتوفّر تفسير مُقنّع ووجيه بعيداً عن التشويه. ونحن نلاحظ من هذا المثال كيف أن "الواقعة الحقيقية" جرى تشويهها، وكيف تداخل مفهوم "الحقيقي" و"الواقعي" وبالتالي أدّى إلى حدوث لبلة. لذلك من الخطأ القول إن "مجزرة تيميشورا" لم يكن لها وجود أصلاً، كما أنه من الخطأ أيضاً القول بأن الجثث المُقطّعة كانت من اختراع الإعلام. فالجثث كانت موجودة فعلاً وأمكن تصويرها، ولكنها لم تكن "تمثّل" ما قيلَ عنها.

إن التعريف المستنبط من المثال السابق لا يستوي لأنه قصر الفارق بين الفيلم التسجيلي والخيالي على المحتوى، سيان إن كان هذا المحتوى حقيقياً أم افتراضياً (وهمياً). في حين أن القضية أكثر تعقيداً. إنها تتعلّق بطريقة الاختلاف لتي تميز الفيلم التسجيلي عن الفيلم التمثيلي، دون أن نغفل أحياناً التداخل بينهما. فما يُقرّر هوية الفيلم، وثائقياً كان أم خيالياً، ليس فقط طبيعة ما يجري تصويره (افتراضياً كان أم مُتخيلاً). إنما ما يميز العلاقة بين من يقف وراء الكاميرا ومن يقف أمامها، أي ما يميز خطة الميزان- سين، وطريقة التوجه إلى المُشاهد ومخاطبته، وجعله يستكشف عالمه (أو يكتشف) عالماً جديداً من خلال الصور.

يؤكد بول فين في كتابه "كتابة التاريخ" أن الوقائع لا تُشكّل ظواهرَ موضوعية، لأنه لا توجد وقائع دون تأويل: لكن هذا لا يعني أبداً وجود "تأويلات" دون وقائع، كما خلّص إليه التفكيكيون ودُعاة ما بعد الحداثة. لذا يجد المؤلف طبقاً لهذا التحليل، بتحفظ، أن الفارق بين التسجيلي والروائي، هو ذات الفارق بين "الحقيقي" و"الخيالي الخطأ": أنه لا يفي لمعرفة وتفسير لقطةٍ وما تُمثله، بل أن من

الضروري أيضاً معرفة الظروف، التي تمّ فيها التصوير، والطريقة التي يتوجه بها الفيلم نحو جمهور المشاهدين.

## 6 - أين يبدأ الإخراج وأين ينتهي التوثيق؟

حينما نتحدث عن الفيلم التسجيلي، نعني الإخراج (صناعة الفيلم + صناعة الكادرات + المونتاج). لكن لا يمكن لأحد أن يقنعني بأننا نحدّد مسبقاً للشخص الفعّلية المصوّرة في الفيلم التسجيلي، ما يتعيّن عليها فعله وقوله أو إعطاؤها تعليمات كما يفعل المخرج مع الممثلين!

يأخذ المؤلف مثلاً تعليمياً لفهم التدرجات من التسجيلي وحتى الخيالي. ويركز تحليله على التفريق بين ثلاث مراحل متداخلة ومتشابكة في خطة الفيلم: خطة الإخراج، نوعه وكيفيته، والاستعداد المطلوب من جانب جمهور المشاهدين لتصديق ما يُعرض عليهم.

موضوع التجربة سيكون: تصوير دكان، لمصورٍ، في حيٍّ، عند منعطف الشارع.

المرحلة صفر: نصور الدكان بفترينته (واجهته) وقد ننتظر حتى يدخل أحدٌ إليه، أو ليتوقف بعض المارة وهم يتطلّعون في الصور المعروضة أو يعلّقون عليها (هل يتمكن ميكروفوني من التقاط كلماتهم دون أن يشعروا بذلك؟) نرصدُ المصوّرَ (صاحب الدكان)، ونصوره عندما يخرج من الباب، أو عندما يرفع المُشبَّك عن واجهة الدكان. هنا لا يتم أيّ تدخل في إخراج (صناعة الفيلم)، كل شيء يجري تصويره بصورة خفيّة، ولنقلْ بدون إذن وبدون أن يلاحظ الفرقاء (المصور والمارة) ذلك. هنا يقتصر الإخراج و(الميزان-



سين) على عمل الكادرات والمونتاج مع الصوت (المُلْتَقَط سرياً). يرى البعض أنَّ الفيلم التسجيلي يجب أن يلتزم بذلك ولا يتدخل في ما جرى تصويره. ففي الوقت الذي يمكن فيه للمرء القول بأنه لم يجر تمثيلٌ أمام الكاميرا، وأنه جرى الالتزام الصارم بعدم التدخل في إعداد المشاهد، لكن هناك تحفظان على هذا القول:

طريقة التصوير والمونتاج تكتسب رغم ذلك أهمية وتأثيراً على ما يُعرض أمام الجمهور.

الموضوع يبقى أسير مظهره الخارجي فقط، دون إمكانية أن يبوح شيئاً عن نفسه. يتولّد هنا انطباع لدى المشاهد بأن كل شيء جرى بعفوية تامة حقاً، دون تهيئة مسبقة. وقد تتسرّب إليه دَغْدَغَةُ الْمُتَلَصِّصِ لَمَّا يرى صوراً سُرِّقَتْ. ولم يجر التقاطها (عالماشي)

**المرحلة الأولى:** أطلب من بعض المارة أن يدخلوا الدكان أو يتوقفوا عند واجهته أو أطلب من صاحب الدكان أن يقف في باب محله. تأثيرنا على الفيلم هنا سيكون في حدوده الدنيا. فمن أجل بثِّ شيءٍ من الحياة في المشهد، سأبتدع حالة يبدو فيها كما لو أنني كنتُ بانتظارهم. هنا يلعب الميزان - سين، وإن بدا مُنظماً في مجراه، يلعب دوراً إضافياً مؤثراً على الحدث من خلال المونتاج وترتيب الكادرات (يمكن للمرء أن يُقدّر بأن الحدود "الدنيا" لتأثير الميزان- سين ستزداد لتصل إلى الإخراج التام للمشاهد وبذلك تصل حدَّ الخيال!) سيتولّد لدى المُشاهد هنا نفس الانطباع، كما في المرحلة صفر: لا أرى حقاً أيّ نوع من التدخل في ما تمّ تصويره، باستثناء بعض المواضع غير المُتقنة فنياً.

**المرحلة الثانية:** نتخفى ونتحرك خلف أحد (قد يكون شخصاً، كومبارساً أو ممثلاً) يجري تصويره، بموافقته وموافقة المصور. هنا يتسع الميزان - سين: عمق مجال التحديد البؤري (عمق الميدان) في التصوير وفي المشهد/ اللقطة). ليشمل عنصراً من عناصر الفرقاء، بحيث لا يعود أي شخص منهم مبهماً، بل شخصية فعلية، سواء كان زبوناً، كومبارساً أم ممثلاً.

فالمُشاهد يعرف أنّ هذه اللقطة ليست واقعة حقيقية، بل يتعلّق الأمر بفيلم وثائقي - مما يفترض موافقة ضمنية من جانب الفرقاء - الذين يضمنهم مسبقاً أنهم "شخوص أصلية"

**المرحلة الثالثة:** أن نرتب ونهيئ الأمر داخل دكان المصور (بموافقته طبعاً) ونشرع بتصوير عمله: جلسة تصوير (بحيث يجب أن تتمّ بموافقة الشخص المُصوّر)، الغرفة المظلمة للتحميض والإظهار، عملية البيع. . .

يركّز الميزان - سين على إيمائية حركات المصور وعلى دوره كـرب مهنة. أو على دوره كوسيط يحدثني عن موديلاته. هنا يفهم المشاهد أن الأمر يتعلّق بفيلم وثائقي عن مصور وزبائنه، وأنهم موافقون على تصويرهم.

**المرحلة الرابعة:** أطلب من الكومبارس (الممثل) أن يجلس (كموديل) أمام المصور ويقوم ببعض الحركات المرتجلة (العفوية) أو المُعدّة. في هذه الحال، يكتسب الميزان - سين عنصر الخديعة (التأمر)، نصفها خيال، فيما يتعلّق بالموديل، ونصفه الآخر وثائقي في ما يخص المصور الذي لا يعرف كل ما يدور. لكن لو أنه عرف ووافق على

لعب الدور، عندئذ يتحول الوضع إلى خيالٍ مُمثلٍ بمشاهد، وهو ما يقترب من التسجيلي.

**المرحلة الخامسة:** نلتزم بتوجيهات التصوير في المكان، ونعتمد على الأدوار، التي يؤديها المصور وزبائنه. هنا يكتسب الميزان - سين مفهوم تفسير الأدوار. فالمشاهد يرى فيلماً يفسره إما بكونه جيداً أو عكس ذلك، أو يرى فيه فيلماً وثائقياً جيداً. فالخيال يفترض أيضاً أن يجري تصديقه.

**المرحلة السادسة:** نبني في الستوديو دكاناً كدكان المصور ونطلب من المصور الحقيقي نفسه، أن يحظر ويتصرف بصورة عادية، كما لو أنه في دكانه (مع الأخذ بنظر الاعتبار حقيقة صعوبة أن يقوم بذلك حرفياً كما يفعل في مكان عمله الأصلي مهما كان الديكور قريباً جداً من الواقع). وبما أنه سيكون من الصعب تصوير "المارة" سنطلب من بعض الزبائن أن يأتوا إلى الاستوديو لـ "يمثلوا" دوراً "من الحياة الواقعية" أعدناه بعدة مشاهد استناداً إلى مراقبتنا على الأرض.

يستند الميزان - سين هنا، بهذه الدرجة أو تلك، إلى الاختلاف بين الطبيعي والمُصنَّع - بتأثيرات متعكسة:- مُصنَّعٌ لأنه تمثيلٌ لبشرٍ واقعيين أمام ديكورات وكواليس، عدَّت بدقة لتكون طبيعية. وسيتساءل المشاهد هنا عن الظاهر الطبيعي، فيما إذا كان التمثيل جيداً أم سيئاً، فيما إذا كان التماهي بين الشخص وشخصية الدور الذي يؤديه (الدور الحياتي) الطبيعي وبين ما يُعرض على الشاشة. .

هل أنه فن أم سلعة رخيصة؟ وإذا ما تمَّ فهم الفيلم بصورة مباشرة، هل سيكون فيلماً تسجيلياً أم فيلماً عادياً؟ وإذا ما تمَّ

فهو مباشرة إما أن يكون هزلياً مثيراً للضحك أو مضليلاً. طبقاً لمواصفات الاختلاف سيقم المشاهد الفيلم فيما إذا كان ناجحاً أم لا، ساذجاً أم بلا معنى، خلاقاً أم دعيّاً. . .

**المرحلة السابعة:** ديكورات وكواليس في الاستوديو، ممثلون ينفذون سيناريو مكتوباً "يقوم الميزان - سين هنا على التعليمات المُعطاة بشأن الكواليس، والإكسسوارات، والحوارات، وأداء الممثلين، خطة المونتاج وحركة الكاميرا. . عندها سيكون المشاهد، ببساطة، أمام "فلم خيالي" ينتظر منه حالاتٍ وشخصياتٍ تحقّر انفعالاته وحواسه. وفي كلا الحالين (واقعي أم خيالي) لا يطالب بنسخ الواقع كما هو، إنما ينتظر كما يتطلب من أيّ عملٍ خلاقٍ، تأثيراً حسيّاً وعقليّاً لفهم العالم بصورة أفضل.

## 7 - كيف نتعرّف على الفيلم التسجيلي؟

تقول القاعدة أنه يمكننا التمييز بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي دون أن نُسائل أنفسنا لماذا. بل يمكننا معرفة التزييف، الذي قد نسخرُ منه، إلى جانب ملاحظة التوظيف المتعمّد للتزييف. على أنّ البلبلة والحيرة تظان إستثناءً، رغم أن بعض الأفلام يتلاعب على ذلك لزرع الشك وزعزعة نظام الأشياء من حولنا أو لبيعنا "خردوات رخيصة".

الجوابُ على هذا السؤال البسيط، مُعقّدٌ لأنّ كل ما يدخل ضمن نطاق عاداتنا (ومنه اللغة) وكل ما هو يقيني (ومنه المرئي) قد طوّر منظومات مركبة ومعقدة للإدراك والتفريق والحكم، نمارسها بلا وعي. لنبدأ بما يسمّى عملية صياغة السياق. غالباً ما نعرف أننا سنشاهد فيلماً وثائقياً، سواء في

السينما أو في التلفزيون. فنحن قلما نشاهد فيلماً لا نعرف عنه شيئاً، ومن النادر أن نتابع فيلماً في التلفزيون نعثّر عليه، مصادفة، أثناء البحث بالريموت كونترول، دون الرجوع إلى مجلة البرامج لمعرفة شيء ما عنه وعمّا يدور موضوعه.

إذاً ما هو معيار التمييز الذي يعمل لدينا تلقائياً؟ يبدو أن عنوان الفيلم والأسماء في ختام الفيلم والسيناريو والممثلين والأدوار التي يؤديها بعض الممثلين. أي كلّ ما لا نجده إلا في النادر في الفيلم التسجيلي. فعبارات الشكر وبعض الإحالات الخطيّة تؤكد أحياناً نوعية التمازج بين العالم الواقعي والعالم المُصوّر المُؤفّل. وبهذا يمكن للنص المكتوب الذي يقدمه الفيلم أن يشي بأشياء، لكن تحصل في مجرى عملية صياغة السياق أشياء غير واضحة المعالم بالنسبة لنا تماماً تتعلق من ناحية بما نعرفه عن الحياة والعالم وما نعرفه من ناحية أخرى عن السينما.

ويبقى السؤال الجوهرى هنا: أيّ من العلامات نلتقطها في مجرى سياق الفيلم، نُمكننا من التمييز بين الفيلم التسجيلي (الواقعي) والفيلم الروائي (الخيالي)؟ ويبدو من غير المعقول البحث عن خصائص إسلوبية مُطلقة (وحصرها بالتعليق أو المقابلة، أو حتى بزاوية نظر الكاميرا كما في الفيلم التسجيلي). إضافة إلى ذلك فنحن لا نخلط (إلا في النادر) بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي.

لنتفحص استعداد المشاهد لإبداء الثقة المطلوبة منه. كأن نقول هذا فيلم روائي ضعيف <أي لا يبدو مقنعاً>، إن هذا القول لا يعني أنه بعيدٌ عن الواقع، بل أننا لا نصدقه، لأنه لا يدخلنا إلى عالم حكايته. ولا يُقنعنا بأن العالم، الذي أضافه،

يضيف شيئاً لواقعنا المعاش. على العكس من ذلك عندما نقول أن فيلماً وثائقياً ما غير متماسك، فأننا لا نعني بذلك أنه فيلم روائي ممّوه، بل أنه يتضمن عدداً من أكليشيهات تصوّر أناساً وحالاتٍ بشكل مخطط مسبقاً وأن شخصياته يُصدرون ردودَ أفعال آليّة محسوبة مسبقاً.

قد يُراودنا الشك عندما نشاهد فيلماً وثائقياً. شكٌ لا ينسحب على كل شيء، إنما يتعلّق بمظاهر وحالاتٍ محددة، ننتظر منها إيضاحاتٍ عن (ماذا وكيف) تتربط "خيوط" الصلة. فالشك مرتبطٌ فعليّاً بكيفية تلقّي الفيلم التسجيلي.

السؤال: هل أن ما يُعرضُ أماناً هو واقع حقيقي، أو أن ما يجري سرده هو واقع صادق؟ مع أن مثل هذه الأسئلة ليست ذات معنى في حالة الفيلم الروائي، لأننا لا نحاكمه وفق هذا المعيار. فعندما نعقب عن فيلمٍ وثائقي >لا أُصِدِّقُ هذا< فأننا نقصد بذلك سلوكاً خاطئاً أو كذبة أو حتى تزويراً. وهذا يعني أننا نشكك بمصداقية شخوصه وأحداثه، أو حتى بمصداقية المخرج نفسه وبمصداقية ما يعرض أماناً.

من هنا يمكن للمرء أن يستنتج بأن آفاق التوقع في الفيلم التسجيلي ترتفع بشدة إلى مصافٍ منطق علم ذي طبيعة تاريخية، يشكل فيها الشك حجر الزاوية. واستناداً لهذا التوقع، تنشأ الحاجة إلى الاستخدام المتزايد للشهود والمقابلات وما يقوله الاختصاصيون والتعليق. ويتضح عبر ذلك الجانب التعليمي للفيلم التسجيلي، رغم أن غالبية المعاجم والقواميس تُهمل نوعيته الشاعرية. في حين أن الفيلم الروائي يستخدم معايير فهم السلوك الإنساني بصيغة دراماتيكية أو ملحمية كحجر زاوية للمصداقية. بينما يمكن للفيلم التسجيلي

أن يتضمن مشاهد من فيلم روائي أو صوراً من الأرشيف كما يمكن للفيلم الروائي أن يتضمن أيضاً مشاهد وثائقية وأخبار تلفزيونية ومشاهد تُصوّر في شوارع.

يمكن أيضاً للمشاهد أن يُضلل أو ينخدع، ينشرح أو يُصاب بالدهشة عندما لا يعرف أيّ نمطٍ من الحكاية يُعرض عليه: تحديداً أكان استعارة، أمثلة أم مفارقة. أكان توثيقاً أم من صنع الخيال، أي فيما إذا كان تشويهاً غير مفهوم وغير واضح لقواعد الإخراج والتمثيل. ويكمن الفارق بين التمثيل والتشويه، بين المزحة والتمثيل الرديء في أنه في الحالة الأولى يكون التشويه ملحوظاً ومُتضمناً أفكاراً غزيرة (كما هو الحال في الفكاهة والمرح الذي قد يرافقهما تعليقٌ غني فكرياً).

أما في الحالة الثانية فأن الأمر يتعلّق بطريقة غير فاضحةٍ لخداع المشاهد بتقديم موضوع (قصة) خيالية وإلباسها لبوس الفيلم التسجيلي (وهو ما يحصل غالباً في أفلام الريبورتاجات) أي تقديم شيءٍ مُصنّع أو أُعيد بناؤه واختلاقه على أنه الواقع، أو ما تمّ تصويره مجدداً على أنه صورة من الأرشيف، أو ما يتمّ تصنيعه رقمياً (ديجيتال) وتقديمه على أن تصويره جرى في مسرح الحدث! وعليه فأن أساس الثقة المطلوبة في هذا المجال لا يعود ينسجم مع طريقة إنتاج الفيلم: وهذا ما يسمى بالتعريف الوظيفي للجانب المغلوط والمُخدع في الفيلم التسجيلي. فكل فيلم، وثائقياً كان أم روائياً/خيالياً، أعرف

(تقاليد) وابتكارات متضمنة في مستويات بنائه المتنوعة، ويضم في ثناياه عدداً من الإحالات الخفية، التي تهمس

للمشاهد كيفية الفهم في أي مستوى. . فالفكاهة والسخرية أم  
تَعُدُّ المعاني تنطوي على تضارب بين ما يُعرض ويقال  
مباشرة وبين ما يتوجب فهمه ورؤيته.

وفي الوقت نفسه تُنحِّج هذه الطريقة في التعامل، بكسر  
حواجز التقاليد المألوفة، إيضاح السبب في اختراق هذا  
الحاجز ولماذا يتم التلاعب فنياً في عملية زعزعة أركانه.  
وغالباً ما يسلط الضوء في الفيلم التسجيلي على تعدُّد معنى  
الحقيقي والمزيف ويختلق معنى مزدوجاً للصورة كما في  
إعادة بناء أمينة للواقع وتمثيل يستند إلى الوهم والبرهان  
المخادع للمونتاج والإيمان الحقيقي للمشاهد. وبفضل إدراك  
المشاهد المختلف تنشأ مؤثرات هزلية وفكرية: فالمشاهد  
<يحقِّق> فعلياً شيئاً ما. ويبدأ التزليل واستغلال الثقة  
والتزوير بحيث لا يجد المشاهد قرينة، تمكِّنه من الاستمتاع  
بالاختلاف. فتحوُّل التغريب المُصنَّع إلى اغتراب سيء، يبدأ  
عندما يريد الفيلم أن يكون ما ليس فيه، عندما يُخفي الطريقة  
المُرَاد بها مشاهدته ويتستَّر على التصوير والمونتاج.

في النهاية يتعلق الأمر أصلاً ب(جهاز/وسيط) يصور  
الحياة لكي يعيد إنتاجها في الأشكال التي يتطور نفسه فيها،  
سواء كان حَبَبُ حصان، أو رقصة شرقية سواء كان سباق  
سيارات أو استقالة وزير، سواء كان إرضاع رضيع أو  
تمثيل سارة بيرنار سواء كان موت زرافة أو تأييدُ ابتسامة  
لأنغريد بير غمان؟

## 8 - الموضوع الجيد

لا شك أن مفهوم الموضوع يختلف في الفيلم التسجيلي  
عنه في الريبورتاج، فهدف الريبورتاج هو تغطية لموضوع



يقدم فيه أحداثا مثيرة وأخبارا حساسة واستثنائية: (حرب، جرائم، كوارث) أو نجوم مشهورة وأحداث اجتماعية. ورأى أتباع الموجة الجديدة بسخرية أن هدف التعليق في الريبورتاج هو إلباس الموضوع قناعا لإخفاء حقائقه؟

أما هدف الفيلم التسجيلي فهو كشف القناع عن جوهر الموضوع الذي يتناوله ويبحث فيه. ويتناول موضوعه في الغالب كل ما هو مألوف ويومي وينطوي على ما هو عادي ومؤثر وغير متوقع وشائن: تنوع الناس العرقي، قدراتهم الحياتية وأسلوب حياتهم، مشاكلهم واختلاف عوالمهم ومحاولاتهم لتجاوز أوضاعهم الشاذة وتحويلها إلى وضع طبيعي.

أمثلة: إن كل وكالات الأنباء التلفزيونية في العالم سبق أن غطت أحداث كارثة تشيرنوبيل الذرية في عام 1986 بينما تابع مخرجو الفيلم التسجيلي ورافقوا بعدئذ النتائج طويلة الأمد وكشفوا عن معانات فرق الإنقاذ والمواطنين.

ولعل الفرق الحاسم حسب جيرارد ليبلانك في كتابه حول برامج الأخبار الفرنسية الهامة هو أنها ترى الأحداث الراهنة في التلفزيون فقط كحوادث تتعارض مع نظام العالم لأنها تفترض إنَّ العالم بخير وترى أنها طقوس سياسية ورياضية مسارها منتظم ومتجانس. أما بالنسبة للوثائقيين، والتقليد موجود منذ رأى جنسها النور، فإن الأمر يتعلق بتبيان خلفية الأحداث وإلى أي مدى يتعلق الأمر بإستراتيجية بقاء مجتمع ما يزال يعد بدائيا ليستطيع أن يبقى على قيد الحياة. كما إن الاستغلال الباهظ والاعتیادي ينتشر فيه عبر أشكال شنيعة واضحة تبدو كما لو أنها عقلانية وجزء طبيعي من العالم.

إن جوهر الفيلم التسجيلي يقوم على منطق كشف خلفيات ليست شاذة أبداً، إنما تقوم على أشكال تعالج كيف نعيش سوية وكيف يحارب بعضنا البعض وكيف نبرر ما نفعل وكيف نتحرك. وليس لهذا المنطق أي علاقة بتأثير من نمط سابق أو برغبات ثابتة تعلن عن نفسها وتشخص عالم الريبورتاج كأسلوب أو كطريقة تشبه مساحة زجاج السيارة الأمامي. أما في ما يخص الأسلوب فبوسعنا أن نقول أن الريبورتاج بغض النظر من أين يأتي مصدره أو أياً كان موضوعه فإنه يغطي دائماً كليشيات متكررة:

لقطات عامة مقاطع تعليقات ومقابلات شوارع دائماً بذات الإيقاع المونتاجي المتشابه ويولف الكل في تركيبة موسيقى-متجر شامل يعرض ملابس متشابهة تفتقد للذوق ويبدو الأمر كما في بوفيه فندق هيلتون الذي يقدم بوفيه طعام من مطبخ عالمي بينما يقدم الفيلم التسجيلي وجبات متنوعة وغنية غالباً ما تكون حلوة-حامضة ومتبلة.

وكما تبين كتابة احتجاجية لجورج بيرك في كتابه المعنون "مقاربة من ماذا؟" ما يختار لنا، كما يبدو لي، حادثة غير مألوفة واستثنائية خمسة عناوين في الصفحة الأولى عناوين رئيسية. تبدأ أولاً القاطرات وجودها حينما تخرج عن السكة وتتعلل وكلما كثر عدد المصابين والقتلى كلما كثرت القاطرات وتبدأ أولاً الطائرات وجودها حينما يتم اختطافها والتعريف بالسيارات يتم إذا ما أصدمت بحواجز: في 25 نهاية أسبوع سنويا يتم جرد 52 حالة: كثرة من القتلى وكلما زاد عددهم كلما كان أفضل للأنباء! ما وراء الخبر يجب أن تكون فضيحة انتهاك خطر هكذا كما لو أن الحياة لا تسير إلا من خلال عرض مثير كما لو أن على

الموصوف والحافل بالمعاني أن يكون غير طبيعياً: كوارث طبيعية صدمات اجتماعية فضائح سياسية. . . علينا أيضاً أن نقول أن الريبورتاج يبحث في حقل ألغام والفيلم التسجيلي يبحث في منجم.

خلاصة القول: انه لا توجد ريبورتاجات سيئة فقط وأفلام وثائقية جيدة فقط فبعض مخرجي الأفلام التسجيلية هم سيئون بشكل واضح حينما يعدون أنفسهم مؤلفين. ولا ننسى انه توجد عند الانكليز ريبورتاجات عظيمة. لكن غلطة التلفزيون انه يلجأ دائماً إلى وصفات جاهزة تعطل مضمون الريبورتاج ووجهة النظر إضافة إلى إن القائمين على التلفزيونات يتمسكون بمثل هذه الأعراف السيئة ويعدون لها أساساً للموضوعية.

ان كل ما يحدث كل يوم ويتكرر كل يوم، العادي واليومي والبيديهي والعام والمألوف ومثله تحت العادة والضجيج اليومي المعتاد. كيف يمكن للمرء أن يدركه وكيف يستقصيه وكيف يوصفه. نحن لا نستقصيه وهو لا يستقصينا. ويبدو انه لا يصنع أي مشكلة. نحن نعيشه دون أن نفكر حوله كما لو انه لا يطرح أي سؤال ولا أي جواب، كما لو انه لا يحمل أي معلومات. انه ليس أكثر من تأقلم، انه مجرد تخدير. فنحن نستغرق في حياتنا في نوم بلا أحلام. لكن أين حياتنا؟ وأين هي هيئتنا؟ وأين هو فضاؤنا وكيف يتأتى للمرء أن يتحدث عن هذه الأشياء العامة أو بشكل أفضل كيف يتسنى أن يتعقبها وان ينفر منها وكيف يفتح الرزمة التي تلتصق بداخلها وكيف يعطيها معنى ويسميها لكي يدفعها في النهاية لتحكي عن الحال كما هو حقاً. تحكي عنا كما نحن حقاً. ربما علينا أخيراً أن نؤسس خاصة انسنتنا

Anthropology التي يمكنها ان تتحدث عنا وتبحث في أعماقنا عن ما استلبه الآخرون منا. البحث ليس عن ما هو غريب وشاذ بل عن ما يمكن فحصه، ما يتفاعل في داخلنا طبياً.

## 9 - هل الفيلم التسجيلي سينما؟

يتوقع المرء إن الدافع من وراء هذا السؤال أو التأكيد بشكل ساذج أو ساخر جمالي أو مُنصف، من مثل هذا السؤال أن يشير إلى مبدئين مختلفين. الأول يشكك في انتماء التسجيلي إلى فن السينما: هل للوثائقي نصيب في السينما وهل له دور فيها؟ والثاني يعتبر فقط الفيلم الروائي هو فن سابع رغم ان الكينماتوغرافيا رأت النور مع صور العالم التسجيلية "افلام الأخوة لومير".

وعلى العكس من ذلك فان مقياس التقدم الجوهري المؤلف يتألف من كون الفيلم التسجيلي أصبح أيضا سينما Kino لكن من ينطلق من معنى المُختلق والخيالي والخطأ والتصور، فانه يصدق بسهولة كما لو ان التسجيلي هو مجرد تسجيل واقعي بينما هو بالتأكيد سينما. وإذا ما تذكرنا البداية فان السينما كانت تُعد مجرد تسلية لعامة الناس أو أيضا مجرد عروض ميليه الإضافية التي تعارضت مع الجريدة السينمائية ذائعة الصيت، لكنها لم تتردد في إقناع الزبائن العاديين بأن إعادة إنتاج الفيلم في الستديو هي أكثر واقعية من الواقع.

قلما حظي الفيلم التسجيل باحترامنا، لأنه مرة ليس سينما Kino وبالتالي ليس فنا، ولأنه إذا ما كان مرة أخرى Kino فإنه ليس الواقع بعينه. يفهم المرء مثل هذا الصحيح المزدوج

أن لا يقود في الواقع إلى أي انتقاد لأنه ينشغل بالطريقة نفسها لكنه في الحالتين يستند حتما إلى استنتاج خاطئ. ففي الحالة الأولى يتعرض الفيلم التسجيلي للشك لأنه لا يصل إلى مستوى الفن فهو لا ينظم مشاهدته عبر ممثلين وسيناريو إنما يقتصر على تفليم الأشياء والناس كما هم وهذا يعني وفق صيغة لبيلا بالاج مجرد ريبورتاج لأشياء حقيقية. وفي الحالة الثانية فان تقليد المسرح والأفلام الكلاسيكية هي كلها تمثيلية! باختصار يبدو الأمر في الحالة الأولى كما لو ان الفيلم التسجيلي لا يعرف كيف تسير الأمور بينما يجعل الفيلم الروائي في الحالة الثانية الأمر عسيرا للغاية؟

ينشأ الخطأ في الواقع في الحالة الأولى من الاعتقاد بان التسجيلي لا يفعل سوى تشغيل الكاميرا دون الاعتماد على التمثيل والممثلين وهو أمر لا يمت للفن بأي صلة. وينشأ الخطأ في الحالة الثانية من الاعتقاد بان تنظيم كل شيء ليُمثّل في مشهد هو كله حالة تلاعب وبهذا لا ينتمي إلى الحقيقة بصلة. وان على الفيلم ليكون وثائقيا حقا ان لا يسمح بإعادة تمثيل الواقع الحقيقي.

ولكي يتم تجاوز مثل هذا اللبس علينا ان نوضح ماذا يُفهم من (الميزان- سين) أي من تنظيم المشهد في الفيلم. أولا يدل الميزان- سين بالمعنى الضيق على:

1. كل ما يوضع أمام الكاميرا: ديكور أشياء حيوانات أناس وكيف يجهز للتصوير ويمثّل. ومن المعروف إن عمل المخرج لا يقتصر على ذلك لان عليه

2. أن يقوم بتأطير أحجام لقطاته وتصوير ما  
يجهزه ليعبر عن رؤيته. فاللقطة هي أساس  
وحدة الفيلم، كما إنها مقطع مكاني-زمني  
يسجل محتوى اللقطة سمعيا- بصريا ويبدأ من  
تشغيل الكاميرا إلى توقفها-

3. بعد التصوير يتم مشاهدة كل اللقطات  
المصورة سمعيا بصريا من قبل المخرج  
ليفصل بعضها عن البعض وليعيد تركيبها في  
عملية المونتاج وليقوم بعدئذ بمزج الأصوات  
العديدة في عملية المكساج.

ونتيجة لذلك فإن المخرج، بالمعنى الضيق، حتى لو لم  
يستعين بأي ممثل إنما يصور في يوم ماطر في امستردام كما  
فعل يوري إيفنز في فيلم مطر 1929 فانه سيمارس مع ذلك  
عمله الإبداعي بشكل اقل أو أكثر عبر عملية تأطير أحجام  
لقطاته في عملية التصوير ومن ثم توليفها في عملية  
المونتاج. وبهذا المعنى يمكن لنا أن نقول أن صنع أي فيلم  
يعني دائما عملية تنظيم لان الفيلم يعني على الأقل اختيار  
وجهة نظر وجوانب ولحظات تصوير لقطات هي بمنزلة  
شظايا من الواقع ويعني ذلك أيضا مونتاج هذه الشظايا  
المعزولة عن الواقع وترتيبها في نظام دلالات (تأويلها) لكي  
يخرج الفيلم ويعرض. أثناء ما ينشأ وهم الواقع التام الذي من  
العرض فأن الفيلم التسجيلي "يَقُوم" وفقا لأحكام ومزايا  
جمالية.

لا يعني التفليم ببساطة تشغيل الكاميرا بل يعني أكثر ما  
يعني بحكم الضرورة تنظيم المشاهد والتعبير عن وجهة نظر

يتحمل صانع الفيلم مسؤوليتها. وحتى مثلاً في السينما المباشرة التي يصور صانع الفيلم الموقف الحقيقي مباشرة من الواقع ولا حتى يعقب عليه فأن عليه أن يتكفل أيضاً بكيف يصوره ولماذا يعرضه بهذه الكيفية لأنه يبقى من الناحية الأخلاقية مسؤولاً عن ما يظهر على الشاشة حتى عن عدد اللقطات وتتابعها.

إذا ما كان الفيلم روائياً أو وثائقياً فإن الأمر يتعلق حتماً بإدارة الإخراج والمسؤولية التي تقع على عاتق المخرج. لأن الميزان- سين الفيلم بدرجة أكبر هو المونتاج وحركة الكاميرا- أو أن حركة الكاميرا والمونتاج هما ما يحددان على الأقل طريقة تمثيل الممثلين، فلا يوجد أي فيلم دون صناعة أو دون تدخلات فنية لأن التصوير بواسطة الكاميرا يستوجب دائماً ملكة الحرفة ويستوجب بشكل امثل- فطنة تامة.

ربما تسنى للفيلم التسجيلي من جهة ان يحتل موقعه في الفن السينمائي ولم يعد السؤال يتوقف من جهة أخرى عند ما يمكن ان يكون حقاً الفيلم التسجيلي دون إخراج إنما كيف يتناول (وفقاً لأي شكل الميزان- سين) هذا الواقع أو غيره على أحسن وجه.

## ملحق (2) أنواع التسجيلي\*

### مقدمة في تاريخ ونظرية الفيلم (التسجيلي/اللاخيالي)

كما نرى نصبح

مارشال موكلاهن

يبحث المؤلف تورولوف ليب (Thorolf Lipp) في كتابه "أنواع التسجيلي: مقدمة في تاريخ ونظرية الفيلم اللاخيالي" في أساليب وأنواع التسجيلي المرفق بشريط د. ف. د مضغوط يحتوي على متن الكتاب ومقاطع من أفلام خمسة

---

\* Thorolf Lipp. Spielarten des Dokumentarischen: Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films. Schüren-Germany. 2012



تتناول موضوعا أو ظاهرة أو وقائع تاريخية. والمؤلف يعتمد بدوره على مصطلح ريشارد ميران بارسام Richard Meran Barsam في كتاب: الفيلم اللا خيالي: تاريخ نقدي مصطلح فيلم لا خيالي (Non-fiction film) كمفهوم يعتبر التسجيلي جنسا سينمائيا يقابل جنس الفيلم الخيالي. ((fiction film)) ويلقي المؤلف نظرة عامة حول التاريخ المركب لنظرية الجنس الفيلمي ويحلل في أكثر من مئة صفحة بنى السرد التاريخية الأساسية للفيلم التسجيلي. الذي تداخلت أنواعه حتى أصبح مصطلحه متنوعا وغامضا. ويضيف أيضاً ما يسميه "مفهوم النمط الفيلمي" يمكن أن تكون إلى حد ما ذات معنى أو مضللة. ويحدد مفهوماً يسميه "العمود الفقري السردى" لكل نمط فيلمي تجسد في مسار التطور في أنماط خمسة، ميّزت أسلوب كل نمط منها على أساس بنى الأنماط السردية المنظورة الأساسية التي أثرت في تاريخ تطور التسجيلي إلى حد بعيد.

يقدم الفيلم اللا خيالي حكاياته بوساطة تقنيات مختلفة كثيرة ويوسم تطوره من جهة عمليات اتصالية معينة ويتأثر من جهة أخرى بتطورات تقنية تقدم إمكانات التعبير عما هو جديد تماما. وأول ما يوجه نظرة المؤلف في الواقع هي العلاقة بين بنى سرد الفيلم اللا خيالي ومدى قدراته الاتصالية وي طرح سؤاليين جوهريين:

- ماذا يصنع الناس بوسائل الاتصال؟
- ماذا تصنع وسائل الاتصال بالناس؟

كلا السؤالين يفتحان أمام الانشغال بتاريخ ونظرية الفيلم التسجيلي آفاقا واسعة. وبعد عملية بحث راهنية عن أنماطه

اللا خيالية وأشكاله السردية يبحث في دراسة مميزة أنماط  
خمسة ظهرت للعيان في أفلام وفقا لتسلسل ظهورها  
التاريخي منذ عام 1920 حتى عام 1965:

## 1 - تسجيلي يستند للحبكة منذ 1920: " نانوك من الشمال" لروبيرت فلاهرتي 1921

تعود الأصول النظرية لفيلم فلاهرتي الطويل الأول إلى  
كتاب أرسطو " فن الشعر" والقاعدة المتبعة في أسس بنيته  
الدرامية تتلخص في فصول ثلاثة يتابع فيها الصراع والأزمة  
والحل وتتمحور فيها الحبكة حول شخصية نانوك وعائلته.  
وكما فعل فلاهرتي فأن من يصنع الفيلم التسجيلي يمكن أن  
يلعب دور المحرض في إعادة تسجيل إي من الأحداث  
الحقيقية، حينما لا تتوفر أثناء التصوير حبكة جاهزة تجعل  
الحكاية تسرد بشكل مؤثر يلبي توقعات المتفرج.

## 2 - التسجيلي (السيمفوني) منذ 1925 "برلين سيمفونية مدينة كبيرة" لفالتر روتمان 1927

قدم روتمان ومصوره كارل فرويند شكلا جديدا كامل  
للفيلم اللا خيالي دون إي كلمات انطلاقا من درامية جمالية.  
ويعالج هذا الشكل موضوعه وفقا لمبادئ تنظيم يستعيرها في  
القاعدة من نظرية بنى الموسيقى كالشكل السيمفوني:  
تكوينات من الضوء والأشكال المجردة والحركة. واستخدام  
توقيت لصوره بسرعات مختلفة بحيث يخلق بكليته إيقاعا  
موسيقيا عبر عناصر تكوينية/تعبيرية غير مألوفة. على هذا  
يمكن أن يُطلق على "العمود الفقري الدرامي" للفيلم بأنه فيلما

سيمفونيا تشبه بنيته بنية السيمفونية ذات الفصول الخمسة وقد سمي بيلا بالاج الفيلم بأنه إيقاع بصري وموسيقى صورّية.

### 3 - التسجيلي منذ 1930 "أغنية سيلون" لباسيل رايت 1934

يستند "عمود الفيلم التسجيلي الفقري في البرهنة على حججه إلى "نص" التعليق. وكان منذ بداية تاريخه يعالج بشكل تعليمي مواضيع مختلفة يصورها في أماكنها الأصلية ويسلط الضوء عليها من زوايا عديدة.

ويعد "أغنية سيلون" الفيلم التسجيلي المثالي الذي يتضمن عناصر أسلوبية أساسية نفذها وقتئذ باسيل رايت مصرحا انه كان يريد في فيلمه أن يقيم علاقة بين الواقع والصور والأصوات والنصوص. ويمكن اعتبار التسجيلي الشكل الأساس للتسجيلي التلفزيوني أو حتى للفيلم الدعائي أو الصناعي أو التعليمي حينما يؤسس شكله السردي اعتمادا على نص التعليق. وتتألف عناصر سرده من مواضيع مركبة ومقالات بصرية أو ما يسمى كلام تصاحبه صور.

### 4 - سينما مباشرة منذ 1960 "لا تنظر إلى الورا" لدون الان بيننبيكر 1967

يخلق فيلم السينما المباشرة الوهم عند المشاهد كما لو كان شاهدا حاضرا في المكان وتكون الكاميرا المراقبة الحرة المحمولة على الكتف هي عامل تكوين مهم، لكن المهم أيضا ألا يلحظ المشاهد وجودها. ويقلص فريق الفيلم حضوره لكي لا يعيق عفوية التصوير، ويستند في إلى استعمال تقنية سهلة الحركة، ويتكون في الغالب فريق العمل من المخرج

والمصور ومهندس الصوت وفي بعض الأحيان من المخرج وحده فقط الذي لا يصور وفق خطة عمل مسبقة، بل بشكل عفوي منفتح، ويحاول عدم التدخل قدر الإمكان في الأحداث المصورة إنما يأخذ قبل كل شيء دون المراقب. الذي يصاحب شخصياته لفترة طويلة وينتظر اللحظات التي تتيج له التوغل في حياتهم الخاصة من أجل "رصد لحظة الشعور الفورية" و شعار السينما المباشرة في كل هذا "تسجيل الحقيقة كما هي في الواقع".

## 5 - سينما الحقيقة منذ 1960 "وقائع صيف" لجان مورين 1961

هناك من يخلط بين السينما المباشر وسينما الحقيقة وذلك لوجود تشابه في التسمية وفي بعض الخصال المشتركة: استعمال الكاميرا اليدوية الحرة والصوت المتزامن والتخلي عن التعليق من خارج الصورة أو عدم الاعتماد على مونتاج الاستمرارية وعلى العكس من "مطلب" السينما المباشرة الذي ينطلق من مراقبة الواقع بأمانة تامة، فأن دعاة سينما الحقيقة يرفضون بشكل حاسم هذا "المطلب" ويجدون في الوقت نفسه ساذجا ومتعجرفا.

ينتج العمود الفقري لسينما الحقيقة من اعتماد المخرج دائما على دور حاسم للكاميرا في أسلوب الفيلم. . وتبقى المسألة الأهم والأكثر إثارة والأكثر أمانة في نشوء الفيلم بالنسبة له، أن تكون عملية تصوير الفيلم مفتوحة واضحة للعيان وان لا تكون وظيفة الكاميرا مجرد آلة تسجيل لا مبالية إنما تكون طرفا مُحَقِّزا وتستخدم بوعي لإثارة ردود فعل ومشاعر فورية درامية حادة. على هذا ليس من النادر

أن لا نرى المخرج نفسه يظهر في مشاهد الفيلم لأنه يرى أنه هو من يحكي الحكاية بنفسه. تبقى الحدود بين هذه الأنماط متحركة ولم يكن بوسع أحد إلا في النادر أن يجد في إي واحد منها نموذجاً نقياً ومع إن بنى سردية مختلفة كانت تتزامن فيها غالباً وتتكامل إلا أنه يمكن التعرف بوضوح في حالات كثيرة على "العمود الفقري" الذي يسير على منواله أي نمط أو يُشتق منه درامياً.

## دراسات في بنية الفيلم الروائي



# الفصل الأول

## بنية الوسيط السينمائي

علينا من البداية أن نتعرف على المادة، أي المنتج الفيلمي، التي يتعامل معها المنتج الأدبي، أي السيناريو، الذي فرضت وطورت ظروف وطبيعة إنتاجه طريقة وأسلوب ونوع وتنوع كتابته.

إن مجال الإنتاج وطبيعة المنتج، أي شكل ومضمون ومحتوى الفيلم، محكومة بالطبيعة السلعية للإنتاج ومحكومة أيضاً بعوامل اقتصادية واجتماعية ونفسية ذات احتياج معين.

كتابة السيناريو معرفة قابلة للتعليم، لكن بشرط واحد أولي، وهو أن يكون كاتب السيناريو ذا تأهيل أدبي ويمتلك قابلية الكتابة، إضافة إلى رغبته، ليست فقط في الكتابة، إنما تصميمه على الكتابة للوسائل السمعية البصرية. بعد ذلك تأتي معارفه الأدبية وثقافته السينمائية واطلاعه إلى حد ضروري على تاريخ السينما، وهذا في يومنا ممكن إلى حد بعيد، بعد توفر الأفلام وسهولة مشاهدتها عبر وسائل متعددة.

من يريد أن يكتب سيناريو عليه أن يقرأ سيناريوهات، ومن يريد أن يكتب سيناريو عليه أيضاً أن يشاهد أفلاماً، والأفضل أن يشاهد фильماً واحداً عدة مرات، دون أن يستغرقه حدث الفيلم، ليتعرف على اللقطات وحركة آلة التصوير وإيقاع الصورة والتفاصيل التقنية.



## التأهيل.

تأهيل في المجالات الدرامية، وأصول السرد إضافة إلى الاطلاع ومعرفة أولويات الإخراج التقنية والفنية. فالأهم والمهم على من يريد أن يكتب سيناريو، هو أن يتعرف على جوهر "الوسيط - الفيلم" وقوانينه الخاصة وقواعده الدراماتورغية الأساسية. لأن المؤلف الذي يسيطر على تقنية كتابة السيناريو يستطيع أن يعطي فكرته وهمه الفكري أشكالاً مشروعة فيلماً كما يستطيع ابتكار وسائل عمله الفني السينمائي.

وقد أشارت كتابات بودفكين الأولى إلى ما هو مهم:

**"كلما أتقن كاتب السيناريو الناحية الفنية في عمله، زادت فرصته في أن يرى حكايته على الشاشة بالصورة التي تخيلها في ذهنه".**

قبل أن نشرع في وضع المهمة التي على كاتب السيناريو الأدبي أن ينجزها المراحل سنبداً في التعرف على العملية التي تمر بها الكتابة أي التعرف أولاً على طبيعة الوسيط السينمائي.

تضع البنية السينمائية، بعناصر وأساليب وطرق المونتاج أمام المؤلف إمكانية تعبير مخالفة للسرد الأدبي. ومع أننا نتحدث عن التشابه بين الأدب والسينما، لكن التدقيق في هذا التشابه يكشف لنا فروقات وخلافات جوهرية عديدة:

### الخصائص المميزة للوسيط الفني /السينمائي

من المهم الوقوف عند مسألة السيناريو في العمل الدرامي واعتبارها المسألة الحاسمة الأولى، والتالي معرفة

الخصائص المميزة في الاقتراب من طبيعة الوسيط السينمائي.

## الخاصية الأولى

السينما وسيط يقوم بتصوير زمني مكاني حسي ملموس للعالم الخارجي.

والكتابة للوسيط السينمائي هي أولاً كتابة سمعية بصرية، هي نشاط حسي يقوم على عمل الحواس.

الأدباء ينتقون الكلمات ليعبروا عما يريدون قوله، كذلك حينما نقرا في نص أدبي جملة:

"اصطفت مجموعة من الناس في موكب حزين وأخذت تعبر الشارع" فيمكن، لكل منا، وفقاً للسياق، أن يتصور الصورة، لكن متى ما تم تصوير الجملة في فيلم، فسيرى المشاهد بشكل حسي ملموس كل التفاصيل المختلفة: كيف يصطف الموكب الحزين وكيف يعبر المشاركون فيه الشارع وماذا يلبسون، إضافة إلى مشاهدة تفاصيل لا حصر لها، هي أكثر بكثير من الجملة المكتوبة، كذلك سنشاهد في الصورة، في ذات الوقت، وجود أشياء مهمة وأشياء غير مهمة، جنباً إلى جنب. فالصورة السينمائية أكثر دقة وأكثر عمومية من جملة يعبر عنها في الأدب.

يحتاج تولستوي في وصف الطبيعة في رواية "الحرب والسلام" إلى صفحات عديدة، أما المخرج فيضع آلة التصوير أمام المنظر الطبيعي ويسجل لقطات الطبيعة بشكل مباشر مرئي ومحسوس. ويصف ديكنز في روايته "آمال كبار"

شخصية السيدة هافيشام في صفحة واحدة، بينما نراها في الفيلم، المأخوذ عن الرواية، في لقطة واحدة.

## الخاصية الثانية

والمهم في الرواية ما يحدث كما إن المهم وفي المسرح في ما يحدث بشكل غير مباشر، أما في السينما فإن الشاشة ترينا ما يحدث الآن، والأكثر أهمية إن ما يحدث الآن كحاضر هو جزء من الماضي والمستقبل.

أن إعادة بناء الواقع في وقت زمني ومكاني يعني أن في السينما كل شيء هو في الزمن الحاضر (الآن)، الحاضر الذي هو فلسفياً انتقال من الماضي إلى المستقبل. . والحاضر هو نقطة الوصل بين الماضي والمستقبل. وغالباً ما يكتب الأديب في صيغة الماضي: حصل، حدث، كان، فقط الحوار بين الشخصيات يصاغ بصفة الحاضر. . بمعنى الوصف يكون في الزمن الماضي والحوار في الزمن حاضر. ويمكن للحوار وفي البنية السينمائية يمكن أن يجري في عدة أزمنة: في الماضي والحاضر والمستقبل، أما الفعل فيجري في الزمن حاضر.

وهذه خاصية لا علاقة لها بالجنس أو النوع الفني لكنها خاصية الفن السينمائي وهي بمثابة قانون السرد الفني في السينما. فكل ما يحدث أمامنا يحدث في الزمن الحاضر. . حتى العودة إلى الماضي "الFLASH باك" تظهر كأنها الحاضر. . ما حدث في الماضي كأنه يحدث أمامنا الآن. . ويستطيع المشاهد المتمرس أن يعرف أن ما يشاهده هو ماضي وهذا معناه أن السينما تحرك زمن الواقع. .

أن الزمن حسب القديس أوغسطين في كتابه "اعترافات"،  
هو وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر:

**1. التوقع الذي هو حاضر المستقبل**

**2. التذكر الذي هو حاضر الماضي**

**3. الانتباه الذي هو حاضر الحاضر**

عندما نريد أن نسرد الحدث الماضي في السينما نحتاج  
إلى تقنيات متميزة واستخدام كثير من العلامات، التي توحى  
إلى متفرج بأن ما يشاهده يحدث الآن زمنياً. .

في بعض الأفلام نرى أجنده أو نسمع صوت يعلن أن  
الأحداث تجري في الماضي أو يم استعمال تقنية تغيير اللون.

ومن التقنيات المألوفة على مستوى القول نقراً مثلاً:  
حصل قبل ثلاث سنوات أو في الفيلم الملون نرى الماضي  
يقدم بالأسود والأبيض وتذكر تفاصيل مكونات الصورة لا  
يكون دقيقاً كما في الواقع، إنما يقدم غالباً بأسلوب، يختزل  
الكثير من الإكسسوارات وتوحي الطريقة التي يبنى فيها  
الديكور الموحى، بأن هذه الصور المؤسلبية، هي من  
الماضي.

في فيلم هيروشيما يا حبيبتي، مثلاً، نشاهد كل مستوى  
زمني على أنه حاضر. حتى الماضي (الفلاش باك). وحتى  
حينما نشاهد عرض فيلم من الأرشيف القديم، نشاهده وكأنه  
يجري في الحاضر. غير أن المشاهد المتمرس يحس، بوعيه  
المتزامن، أن ما يشاهده الآن هو من الماضي.

وعلى أساس من هذه الخاصية يجب، عند إعادة صياغة  
الماضي سينمائياً، إيجاد المعالجة والحل المناسب عن طريق

ابتكار علامات متعددة لإقناع المشاهد بأن ما يراه الآن ينتمي إلى الماضي.

### الخاصية الثالثة

وسيلة التزامن والتوافق السمع بصري بشكل متطابق لكن هذا التطابق له حدود، وهو على خلاف مع طريقة السرد الأدبية. في الأدب يتم يكتب وصف المرئي والمسموع بالتتابع، بينما في السينما يتوحد هذا التزامن ويصل إلى المشاهد في الوقت نفسه. وهذا ما كان الدافع أصلاً وراء تحديد طريقة كتابة السيناريو بوساطة تقسيم صفحة السيناريو إلى نصفين، الأول للمرئي والثاني للمسموع.

### مثال من الأدب:

"عاد أحمد، بعد فترة غياب طويلة إلى وطنه. وحينما وصل إلى الميناء وضع حقيبته على الأرض، ومسح العرق من على وجهه وأخذ يتفقد المكان. كان كل شيء من حوله يجري في فوضى عارمة: ضجيج الأصوات وصفارات السفن وتجديف القوارب وهدير الأمواج. أشعل سيجارة وبدأ يدخل بارتياح، لكن سائق أحد العربات نبهه أن يبتعد عن الطريق".

إذا أردنا نقل هذه الحالة إلى السينما. فسنحول الماضي إلى الزمن الحاضر. وفي ذات الوقت يترافق عندنا العنصر البصري مع العنصر السمعي. فالمرئي والمسموع نكتبه في الأدب بالتتابع. لكن في السينما يسير هذان العنصران في نفس الوقت. ولعل هذا التزامن هو الذي حدد طريقة كتابة السيناريو في حركة وترتيب التقابل بين المرئي والمسموع.

ولعل ذلك ما يعنيه روبرت بريسون بقوله أن:  
"السينماتوغرافيا هي كتابة بالصور والحركة والأصوات.

### مدخل إلى فهم النص السينمائي الأدبي

#### في البدء تكون الكلمة/ السيناريو

#### في الختام تكون الصورة/ الفيلم

لقد لعبت الكلمة المنطوقة دوراً سائداً في فترة السينما الناطقة الأولى، وذلك على حساب وسائل التعبير الأخرى، والشيء ذاته يحصل الآن في التلفزيون.

ويكتب روبرت بريسون عن هذه المرحلة من تطور الفيلم:  
"الفيلم الناطق يفتح أبوابه للمسرح، الذي يحتل المكان ويطوّقه بأسلاك شائكة".

ويكتب الهولندي جان ماري بيترس Jean Marie Peters: «يعرف من خبر تاريخ السينما، الإهمال الذي أصاب جزئياً كل وسائل البلاغ في التكوين الصوري من جديد، بعد مجيء الفيلم الناطق. فحتى الأصوات تستطيع أن تكون في السينما وسائل اتصال مستقلة، ولكل من الكلمات والموسيقى والمؤثرات الطبيعية معناها، مع أننا لا ننتبه في واقع الحال إلى المؤثرات في الطبيعة، إنما ننتبه إليها في السينما فقط، فإن هذا لا يغير شيئاً في الغالب. وطالما يقصد المخرج السينمائي في طريقة البلاغ السينمائية الأصلية، فإن عليه استعمال الصوت كعامل بناء في التكوين الصوري».

نفهم من ذلك أن يتم اختيار الأصوات مثلها مثل الصور، كما يتم اختيار الوسائل التي تجعل في إمكان العمل السمعي البصري أن يدل على ما يراد الدلالة عنه دون أن يكون

ملزماً بقولها، أي أن ينقل معنى اللغة المنطوقة إلى لغة التعبير التشكيلية، إلى الصورة.

نستطيع أن نؤكد على أن العملية الفنية تركز على مرحلتين في الكتابة، مرحلة كتابة النص الأدبي من قبل كاتب السيناريو، ومرحلة كتابة نص التصوير من قبل المخرج. وفي هذه المرحلة يتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله وإعداد صياغته الفنية، التي تشتمل على كافة التفاصيل التقنية والفنية، ليبدأ من ثم العمل في الإنتاج والتصوير.

يكتب بودوفكين: «حينما يقوم المخرج بصياغة السيناريو الأدبي من جديد، يبدأ في معالجة كل جزء فيه بعناية على أساس بصري مميز، فهو يتخيل في ذهنه تسلسل المشاهد والصور، ويتابع ويحدد نمو العمل الفني، سواء في أحداثه أو في شخصياته المختلفة».

ويؤكد تاركوفسكي «عندما يتسلم المخرج نسخة من السيناريو ويشرع بالعمل عليه، سرعان ما يتضح أن ثمة تغير سيطر عليه لا محالة مهما كان السيناريو عميقاً بفكرته ودقيقاً بمعانيه. إن السيناريو لا يتجسد على الشاشة بشكل حرفي وانعكاسي. لا بد أن يحدث تغير، وبهذا فإن العمل المشترك بين كاتب السيناريو والمخرج، عمل صعب تكتنفه صراعات وتنازلات، والفيلم القيم حقاً يمكن أن يتحقق أثناء العمل المشترك بين الطرفين، حيث تتداعى كل أفكارهما وتصوراتهما الأولية وتنشأ على «أنقاضهما» قاعدة جديدة وهيكل جديد».

ويعترف ماركيز بأنه لم ير على الشاشة مطلقاً صورة  
فيلمية واحدة يمكنه أن يقول إنها له. ومع أنه كتب  
سيناريوهات عديدة، فإن ما كان يشاهده على الشاشة ليس هو  
على الإطلاق ما كان يجول بذهنه، فهو يتخيل الكادرات أو  
الصور بشكل يختلف عما يصنع المخرج من هذه الصور  
على طريقته. ويرى ماركيز بأن الحل المثالي هو أن يقوم  
المخرج وكاتب السيناريو بكتابة ما يسميه بالنسخة النهائية  
والتي هي نسخة الديكوباج.

لنعد إلى وعي أولي لهذه الإشكالية عند بودوفكين، حينما  
أكد: كلما أتقن كاتب السيناريو الناحية الفنية في عمله، كلما  
زادت فرصته في أن يرى قصته على الشاشة بالصورة التي  
تخيلها في ذهنه».

ونستطيع أن نقول: كلما اقترب كاتب السيناريو من  
وصف صور حكايته التي يتخيل، ومن وصف أصواتها التي  
يسمع، كلما استطاعت هذه الصور والأصوات أن تسرد لنا  
الحكاية من جديد، في «وسيط» سمعي بصري، في دراما  
فنية. ويعني السيناريو، هنا أو هناك، بخاصيته المميزة، ألا  
وهي الجانب البصري في السرد. وكما يخبرنا ميخائيل روم،  
فإن الفرجة والحركة هما أساس السينما: «إن كل عظمة  
السينما لتكمن بالذات في كونها مرئية، وإن كل تطور السينما  
منذ خطواتها الأولى ليسير في خط تقوية الجزء المرئي».  
من جهة أخرى يعترف تاركوفسكي: «أعتقد أن السيناريو  
الحقيقي هو الذي لا يفترض أن يحدث بذاته، أثناء القراءة،  
التأثير الحاسم، إذ تبقى الحسابات كلها قائمة على أنه سيتحول  
إلى فيلم وعندئذ فقط يتخذ صيغته النهائية».



وبما إن مرحلة الكتابة الثانية، التي هي عملية إبداعية فكرية تقنية وفنية معقدة، ترتبط بمرحلة إنتاج الفيلم، أي أن الشروع فيها من قبل المخرج يأتي حين البدء في التنفيذ الإنتاجي للنص، بينما مرحلة الكتابة الأولى، أي مرحلة كتابة النص الأدبي من قبل المؤلف تتم في مرحلة البحث عن النص والاتفاق مع مؤلف على كتابته وفقاً لمراحل تطويره المتعددة بالعلاقة مع الجهة المنتجة.

قبل الشروع في تفاصيل المراحل التي تمر بها عملية كتابة السيناريو الأدبي نريد أن نحدد بداية ثلاثة مراحل تمر بها عملية انجاز الفيلم:

**1. نص درامي أدبي سمع/ بصري يجري تأليفه للسينما**

**2. نص درامي فني - سمع/ بصري يجري تأليفه للتصوير السينمائي**

**3. المنتج السينمائي: الفيلم**

تتم الاستعانة في كل مراحل الإنجاز بوحدات ثلاث هي: "اللقطة" و"المشهد" و"المقطع/السكوينس":

**1. اللقطة:** بمعنى تقني، هي أصغر وحدة فيلمية، وتتكون من سلسلة صور سينمائية منفردة «فوتوغرام» تصور دفعة واحدة، منذ أن تبدأ آلة التصوير في التسجيل إلى أن تتوقف. ويتألف الفيلم في الغالب من حوالي 450 لقطة إلى 600 لقطة. وتلعب مكونات وعوامل فنية عديدة دورها في بناء وحدة بناء وأهمها علاقة اللقطة مع ما قبلها وما بعدها من اللقطات.

**2. المشهد:** من أرسطو حتى الوقت الحاضر، تبقى الوحدة الزمانية/ المكانية هي أساس المشهد، وفي السينما فإن المشهد هو مقطع مستمر في وحدة زمان ومكان، وهو جزء من الحدث السينمائي، يتطور ويتصاعد دون انقطاع.

وكما هو مألوف فإن الفيلم يحتوي في سيناريو التصوير على 80 إلى 200 مشهد، مع أن كثيراً من هذه المشاهد يمكن أن تتكرر. ويدوّن كل مشهد في صفحة خاصة لوحده. وتجزأ المشاهد في لقطات، يبين فيها موقع وزاوية آلة التصوير. ويتم تحديد موقع آلة التصوير في كل لقطة، كما يتم إعطاء رقم لكل منظر ولكل لقطة حسب التتالي. أما في السيناريو الأدبي فتشكل زمنياً كل صفحة دقيقة واحدة.

**3. السكوينس:** مشهد حر: مقطع متتالي يتألف من مجموعة مشاهد عديدة لا تجمعها وحدة زمنية ومكانية، ويلغي المقطع مفهوم الوحدة الزمانية/ المكانية للمشهد من جهة، ويعبر، من جهة أخرى عن فكرة واحدة أو موضوع واحد. ومن الممكن ألا يحتوي بناء الفيلم، بالضرورة، على أي مقطع/ سيكوينس.

تلبس فكرة الفيلم الدرامي منذ أن تولد في البداية، لباس الكلمات. وحينما تنمو الفكرة في مراحل عديدة، تتجسد بوساطة الكلمات كاملة في السيناريو الأدبي، ومن ثم في الديكوباج. ويمكن القول أنه كلما اقترب كاتب السيناريو من وصف صور حكايته التي يتخيل، ومن وصف أصواتها التي يسمع، كلما استطاعت هذه الصور والأصوات أن تسرد لنا الحكاية من جديد، في ((وسيط)) سمعي بصري، في دراما فنية فيلمية.

أعتبر بيير باولو بازوليني السيناريو الأدبي نقطة تلاقي بين الأدب والسينما، حيث تقوم الكلمة وقتها بدور وحدة لغوية: "علامة"، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، أي إبداله بشيء آخر، فهي دال ينفصل عن مدلوله. أما الصورة، فهي علامة بصرية، يتشابه فيها الدال مع مدلوله.

إن هدف الكلمات، التي تنتمي إلى اللغة الطبيعية، تقوم أساسا بالتعبير عن سلسلة الصور والأصوات التي تسرد الحكاية الفيلمية. ويمكننا أن نعد لغة هذه الكلمات بأنها ليست لغة "أدبية" بل لغة "واصفة".

### مراحل كتابة السيناريو

**"كما يجب أن يمتلك الكاتب المسرحي "فن المسرح"،  
على كاتب السيناريو أن يمتلك "فن السينما".**

هناك سرد أدبي وسرد سينمائي، كلاهما يروي لكن بوسائل مختلفة، مع أن كاتب السيناريو يمتلك وسائل سردية أقل بكثير من الوسائل التي يمتلكها مؤلف الأعمال الأدبية، لكنه يمتلك في الوقت نفسه وسائل سردية سينمائية لا يمتلكها المؤلف الأدبي.

إن الهدف الأول من عملية كتابة السيناريو الأدبي هو انجاز الحكاية والفعل الدرامي والحبكة للفيلم، والهدف الثاني أيضا تصوير الفيلم. ولا يجوز أن يُخلط الهدفان أحدهما بالآخر لأن خلطهما يسبب مشاكل جمة عديمة الفائدة. كما أن وظيفة كاتب السيناريو الأدبي هي ليست في وصف كل شيء، إنما عليه في الغالب أن يصف كل ما هو أساسي.

تمر طرق كتابة السيناريو بمراحل عديدة تساعد على تجزئة سليمة للوصول إلى السيناريو الأدبي. ونحاول هنا أن نسمي هذه المراحل وتوضحها وأن نعرض للطريقة التي يفهم بواسطتها كيفية العمل على بنية السيناريو، التي تخضع إلى عملية درامية عضوية. ويبدو من الطريف أن نستشهد بقول لكاتب سيناريو ألماني بارز هو **بين هيثت**، الذي يرى أن سر المؤلف الدرامي سهل: كلبان وعظمة، وهي معادلة تقود آلياً إلى الصراع، فالاستئثار بالعظمة هو هدف الكلبين، الذي ينهي الصراع.

كتابة السيناريو الأدبي يمكن أن تسمى كتابة ما قبل الفيلمي، وتعني وصف وتبيان وتكوين كل ما هو موضوع أمام الكاميرا والميكروفون، وتنظيم الإيقاع المرحلي العام للفيلم، ووصف استراتيجية كل ما يُرى ويُسمع للعملية الثانية التي هي كتابة المخرج لـ "الديكوباج" الفيلمية وتعني عمل الكاميرا والميكروفون لتسجيل مجمل تكوين الصور/ اللقطات/ المشاهد وتسجيل الأصوات. ولا شك أن العمليتين متكاملتان تحدد فيهما الكتابة المسبقة ما قبل الفيلمية معادل الشكل الفيلمي النهائي. فمهمة المخرج مختلفة لأن الكاتب يفكر بأفكار تصف حكاية كاملة من أجل السينما، ويحوّل المخرج الحكاية إلى فيلم سينمائي يعرض على الشاشة. الحكاية لا تفرض شيئاً على كاتب السيناريو بل يفرض عليه معناها الذي حدده في موجز/ الحكاية، والمهم إن ما يصنع الفيلم الجيد ليست الحكاية فقط بل الكيفية التي تروى بها الحكاية.

ونذكر المراحل على الشكل التالي:

1. الفكرة الفنية/المادة الفنية
2. الموجز / الحكاية
3. المعالجة
4. السيناريو الأدبي
5. الديكوباج: وهي مرحلة الكتابة الثانية التي يقوم بها مخرج الفيلم.

## 1. الفكرة الفنية/المادة الفنية

نحتاج بداية إلى فكرة، لأن الفكرة هي مضمون الفيلم الذهني والمادة مضمونه الموضوعي، ويشكل كل من الفكرة الفنية والمادة الفنية أساس الفيلم، ويرتبط أحدهما بالآخر. وعلى من يكتب نص الفيلم أن يرافق الفكرة وألا يفقدها، ويمضي من خلالها إلى السيناريو، مثل الدودة التي تصبح فراشة، وتسعى إلى التجسد وتتضمن فعلا ديناميكية وطاقة قادرة على إثارة وتحريك ميكانيكية الحكاية حتى النهاية. وإن كان لا يمكن التعبير عن الفكرة بشكل بسيط وديناميكي فإنها ستكون غير جيدة. وسبق لفيلسوف أن قال "أفضل شيء نعرفه هو ما نريد قوله عندئذ ستدقق الكلمات".

الفكرة هي نواة الحكاية، ويتم إرجاع الفكرة إلى الشخصية الرئيسة وحكايتها، ويتم التعبير أولاً عن الحكاية وفق الدرجة التي يمكن تكثيفها باقتضاب، بما يبين وصف الشخصية وفعالها. لأنه بدون حكاية، تنمو وتتكامل، لا يمكن الحديث عن فيلم. كما أن تلخيص الحكاية، يفترض تصورها بكليتها وبوضوح كامل وبتفاصيل أساسية: بداية وسيرورة وخاتمة.

نحتاج إذن إلى فكرة تلخص في بضعة جمل حول ما نريد أن نكتب:

1. "يقع الخطيب الشاب في يوم عرسه في غرام امرأة أخرى".

2. "رجل تسرق دراجته ويحاول بدوره أن يسرق أخرى، لأنه يحتاجها في الحفاظ على عمله".

3. عزلة الإنسان في وسط اجتماعي تؤدي به إلى الجنون.

بعد حصولنا على الفكرة نستطيع الاقتراب من مرحلة تطور السيناريو أي بدءا من انبثاق الفكرة الدرامية إلى النص المنجز.

## 2. الموجز / الحكاية

### الموجز exposé

يطلق مصطلح الموجز على مرحلة ثانية من كتابة نص السيناريو الأدبي. فبعد العثور على الفكرة الفنية. ويكتب في الغالب في 5 صفحات أو في 15 صفحة، والموجز هو بمنزلة مختصر مقتضب للمضمون يُعالج خط سير الحدث المسرود ويصف الحكاية ونوعها ويبين أصالتها السردية وميزاتها، كما يُبين تماسكها وجاذبيتها ليقرأ في زمن قصير: ويُشبه الكاتب سيد فيلد هذه المرحلة بآلية البائع الذي يعرض بضاعته للبيع.

يبدأ هنا عمل الكاتب بإنجاز تصوره الذهني للعلاقة مع الحكاية وتجسيد الشخصيات الرئيسية، بحيث يعبر الموجز

عن الموضوع، ويرتبط بالمغزى الذي يراد من الفيلم قبل أن يبدأ صياغة الحكاية. ومن المفيد في هذه المرحلة أن يقوم المؤلف بتدوين المغزى من الفيلم في جملة واحدة، ويوجز طبيعة الصراع في جملة أو جملتين، لكي تتضح أمامه دائماً صورة المغزى عبر أفعال وأحداث الحكاية.

وعلىنا في الموجز أن نُجيب على أسئلة مثل من هو البطل؟ وما هدفه؟ ومن يعارضه؟ وما هو الصراع المركزي في الحكاية؟ ولا يجوز أن يتضمن الموجز أي حوار ولا أي إيضاحات تقنية، إنما يصف الجوهرى فقط: أي يصف "ماذا" يحدث وليس "كيف" يحدث. يعيّن أـ "ماذا" وليس "الكيف".

### 3. المعالجة

أمامنا طريقتان، إما الشروع في كتابة السيناريو مباشرة، وهذا يقود إلى إجراء تغييرات كثيرة، أو كتابة المعالجة السينمائية التي تعادل نصف حجم السيناريو؟

هناك من يقترح كتابة مرحلة تُسمى مخطط الحدث التمهيدي Outline في ثلاثين صفحة مثلاً. وهي مرحلة في الكتابة ليست مطلوبة في الغالب لكنها تساعد الكاتب المبتدئين على تدوين تتابع مشاهد الفيلم بشكل مسودة دون الاستعانة بالحوار أو بالوصف الأدبي، بل يكون الهدف منها وضع الخطوط العريضة لما هو بصري تحديداً وليس لما هو أدبي. وقد ينفع مثل هذا الوصف البصري في وضع رسوم أو تخطيطات لبعض اللقطات أو المشاهد. أو حتى يمكن كتابة معالجة موسعة ثانية- في 100 صفحة مثلاً- لخطوط الحدث العريضة انطلاقاً من عملية سياق السيناريو.

غير أنه من الأفضل في الغالب البدء في كتابة معالجة يتم فيها تقديم موسع للحكاية أدبياً في 50 صفحة مثلاً، لإظهار الحبكة وتقديمها السردية ومفصلاتها وبنيتها الدرامية ووصف الشخصيات الأساسية وتبيان الدوافع الدرامية، وفقاً لمتابع الأحداث مشهداً بعد مشهد، كما في السيناريو، بحيث يأخذ المرء انطباعاً بصرياً عن المشاهد المنفردة ومواقف الأفعال والمتابع الزمني والمنطقي في سياق حبكة الحكاية. أما الحوار فيكتب بشكل مقتضب بـ "الأسلوب الحر غير المباشر" في حالة وجود ضرورة لتشخيص ورسم الأمزجة والحالات العاطفية مع أنه يُفضّل كتابة حوار لمشهدين فقط، وذلك لتبيان نوعية ودور الحوار الدرامي في السيناريو المُقبل. ويراعى في الحوار طبيعته التمثيلية على أنه كلام منطوق، وليس كلاماً مكتوباً للقراءة كما في الرواية الأدبية.

إن الأفكار والمفاهيم واللغة الاصطلاحية والتعليقات التحليلية، لا تعني شيئاً حقاً، سواء أكان الفيلم يسرد بخط مستقيم أو دائري أو يكون قد تكسّر وتشظّى إلى قطع صغيرة، لا فرق في ذلك. فالشكل يتبع البنية التي هي نقطة الانطلاق وليست نقطة النهاية، فالبنية في الغالب لا تتغير، إنما ما يتغير هو "شكل" الحكاية و"طريقة" سرد الحكاية.

### السيناريو الأدبي

لأن العلامة البصرية هي شيء يحضر إلى الفكر شيئاً ما آخر يتشابه فيها "دال" العلامة مع مدلوله ويتطابق فيها الدال والمدلول وتوجد حسب تشارلز بيرس، ثلاثة أنواع من العلامات: الأيقونة ICON والقرينة INDEX والرمز SYMBOL. وبما إن أي علامة تتكون من الدال والمدلول



والمرجع أو الشيء فإن ما يحدد طبيعتها، هو العلاقة بين هذه العناصر، فإذا ما قامت العلاقة على التشابه، صورة فوتوغرافية لحصان، تكون العلامة أيقونية، أما إذا قامت العلاقة على التفاعل، ارتباط الدخان بالنار، تكون العلامة قرينة وإذا ما كانت العلاقة إرادية «اتفاق ثقافي»، السلحفاة تدل على البطء، والثور شعار القوة، تكون العلاقة رمزية.

ومع أن العلامة السائدة في السينما هي الأيقونة إلا أن قدرة الأيقونة في السينما على التحول إلى علامة أخرى، قرينة أو رمز: الدخان مثلاً، يمكن أن يدل على مدلول غير مرئي: النار. وحينما تستند العلامة "الأيقونة" إلى عرف ثقافي متداول، عندها تتحول العلامة إلى "رمز".

يصنع هذا الاختلاف الأول في العلاقة بين الدال والمدلول، أول إشكالية في عملية تحويل المنتج الأدبي إلى منتج بصري، أي سرد الحكاية من جديد وفقاً لنظام علامات مختلفة. فالعلامة «الكلمية» تأخذ في السيناريو خاصية جديدة، تنتج من إرادة الشكل ذاته في تحول بنيته إلى بنية أخرى، حيث تتحول فيها وحدته، الكلمة، من مفهوم مجرد إلى مدرك حسي: علامة أيقونية تخلق معناها الخاص. فالكلمة علامة معجمية، يسبق وجودها النص الأدبي، أما العلامة البصرية فوجودها يُبتكر خلال إنجاز العملية الفنية الخاصة.

السيناريو الأدبي كتابة بصرية/سمعية في بنية درامية لحكاية تُروى، بالدرجة الأولى بوساطة الصور ويتضمن الوصف الخالص للفعل والأحداث، فالفيلم أصبح بعد مرحلة السينما الناطقة، يأخذ أهمية إضافية، فلم يعد الحوار وحده

يكتب، إنما قبل كل شيء أصبحت علاقته المناسبة مع الصورة هي الأساس. وبالتالي يجب أن يوصف كل ما يصاحب الفعل من تعبير وحوار ومؤثرات وموسيقا، يمثل كل ما سيراه المشاهد وكل ما سيسمع لكن أن لا يتضمن أي معلومات تقنية أو أي إرشادات إخراجية لأن الانشغال بالتقنيات هي مهمة كتابة الديكوباج الفيلمية من قبل المخرج لمرحلة التصوير.

تبقى العلاقة بين الأجزاء والكل المسألة الحاسمة في بنية السيناريو الدرامية التي هي ترتيب تخطيطي لحوادث ووقائع وأحداث يرتبط بعضها ببعض الآخر وتقود إلى الحل الدرامي. إن السرد السينمائي خطاب منظم بوساطة أشياء محسوسة، بهدف سرد حكاية درامية تفترض وجود مستويات درامية تتطور في زمن السرد المحدود. ويقوم كل ذلك على المبدأ الذي اكتشفه أرسطو في الدراما اليونانية ووضعه قبل أكثر من ألفين سنة. ورغم أن المفاهيم والمصطلحات، التي أوردها أرسطو في كتابه "فن الشعر" كانت تتغير، لكن تتشابه، في الجوهر مع مفاهيم ومصطلحات بنية الدراما اليونانية. وليس الهدف من معرفة المبادئ الدرامورتورية أن نخضع لها كأوامر أو أحكام بل، لأنها تجارب قيمة يمكن الاستعانة بها. فابتكار أي حكاية هو خلق حر غير ملزم وخلق عقلي لا يقدر، لكن طريقة بناءها الدرامي يمكن أن تحسب بدقة متناهية.

هنالك دائماً بداية ووسط ونهاية و"موضع" محدد تنتقل فيه البداية إلى الوسط، والوسط إلى النهاية: **استهلال ومواجهة وحل**، وهو ما يصل بين الحكايات جميعها، سواء ما كان منها قائم على خرافات أو أساطير أو ملحمة أو

مسرحيات أو روايات أو أفلام - كل شيء كُتِبَ أو مُثِّل كما يقال منذ بداية ابتكار الحكايات.

تتكون الحكاية من مجموعة أحداث تقع أو يقوم بها أشخاص تربطهم علاقات وتحفزهم إلى فعل ما يفعلون وفقاً لمنطق درامي يجعل وقوع بعضها حافزاً لوقوع أحداث أخرى بدءاً من وضع لشخصية مستقر/ يتغير إلى وضع غير مستقر ينشأ منه خلل/ ثم تجهد الشخصية، عن طريق الصراع، في أن تعيد وضعها المستقر وتتجاوز الخلل، لكن بنوعية أخرى، ينشأ منها مغزى الفيلم العام. ويخضع تطور الحكاية إلى تنظيم عناصر بنيتها الدرامية وترتيب سردها في فصول ثلاثة وفق عناصر العرض الدرامي: الحكاية/الشخصيات/ الحبكة/ الصراع/ الأحداث/الحوار/ الذروة/ الخاتمة.

وبالإمكان تحليل هذه العناصر والبرهنة عليها، لأن عزل كل عنصر لا يتم ذهنياً إلا من أجل فهم أفضل لوظيفته ولدوره المُمَيِّز في بنية السيناريو الأدبية مع الأخذ بنظر الاعتبار أن مشاكل كل نص سيناريو تكون مختلفة.

### الديكوباج: سيناريو التصوير

الديكوباج هو مصطلح فرنسي يطلق على آخر مرحلة في عملية كتابة نص السيناريو، وهي المرحلة التي يعدها مخرج الفيلم بالاشتراك غالباً مع مدير التصوير ومهندس الديكور والمناظر لتعتمد في مرحلة إخراج الفيلم.

ترتكز الحكاية إلى مرحلتين في الكتابة، مرحلة كتابة النص الأدبي من قبل كاتب السيناريو، ومرحلة كتابة نص

التصوير من قبل المخرج. لأن كتابة السيناريو الأدبي في المرحلة الأولى هي كتابة ما قبل "فيلمية" ونظراً لطبيعتها الأدبية فإنها من المستحيل أن تكون منطلقاً لتصوير الفيلم. إنما يجب ترجمتها/ تحويلها إلى كتابة "فيلمية". عندئذ ينتقل الدور القيادي إلى المخرج.

يتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله وإعداد صياغته التقنية / الفنية، التي تشتمل على كافة التفاصيل ليبدأ عندئذ العمل في الإنتاج والتصوير.

ويتم في هذه المرحلة تقسيم اللقطات والمشاهد والمقاطع ويتم تبيان طول كل لقطة منفردة وبالتالي كل مشهد إضافة إلى تثبيت كل التفاصيل الفنية والتقنية الضرورية في عملية التصوير والمونتاج. ولا يتوقف الديكوباج فقط عند التعبير عن الحوار، إنما يصف كل موقف وكل إيماة ويبين إرشادات خاصة بتجزئة صور ولقطات المشاهد وحركة الكاميرا والمؤثرات واستخدام الموسيقى وعدد من التفاصيل التقنية. لأن الديكوباج يشكل دليل عمل وخطة تنفيذ عامة صالحة لكل فريق التصوير، تحدد فيها المهام والوظائف، التي على كل عامل في الفريق تنفيذها أكان في مجال الصورة أو الصوت.

وكما هو معتاد بالفيلم يحتوي مشاهد محدودة يدوّن كل مشهد منها في صفحة خاصة لوحده. وتجزأ المشاهد في لقطات، يبين فيها موقع وزاوية الكاميرا. واللقطة تبدأ من زمن دوران آلة التصوير إلى وقوفها. ويتم تحديد موقع الكاميرا في كل لقطة، كما يتم إعطاء رقم لكل منظر ولكل لقطة حسب التتالي.

تسمى في الأدبيات السينمائية هذه المرحلة عملية "ترجمة" السيناريو الأدبي translation إلى الفيلم السينمائي، بواسطة الديكوباج لكن من الأفضل إبدال مصطلح الترجمة بمصطلح "تحويل" transformation ويمكن هنا الاسترشاد بوجهة نظر جوليا كريستيفا، التي ترى أن التحويل بمنزلة تنظيم اللغة من لغة محددة بواسطة لغة أخرى ومن نص معين -هنا أدبي- بواسطة نص آخر -هنا فيلمي- وبالتالي لا تتشابه الدلالات الأدبية-هنا كلمات- مع الدلالات البصرية-هناك صور-.

يؤكد تاركوفسكي: "عندما يتسلم المخرج نسخة من السيناريو ويشرع بالعمل عليه، سرعان ما يتضح أن ثمة تغير سيطراً عليه لا محالة مهما كان السيناريو عميقاً بفكرته ودقيقاً بمعانيه. ولأن السيناريو لا يتجسد على الشاشة بشكل حرفي وانعكاسي، بل لابد أن يحدث تغير، ولهذا فإن العمل المشترك بين كاتب السيناريو والمخرج، عمل صعب تكتنفه صراعات وتنازلات، والفيلم القيم حقاً يمكن أن يتحقق أثناء العمل المشترك بين الطرفين، حيث تتداعى كل أفكارهما وتصوراتهما الأولية وتنشأ على أنقاضهما قاعدة جديدة وهيكل جديد".

ويعترف ماركيز أيضاً، بأنه لم ير على الشاشة مطلقاً صورة فيلمية واحدة يمكنه أن يقول أنها له. ومع أنه كتب سيناريوهات عديدة، فإن ما كان يشاهده ليس على الإطلاق ما كان يتصوره ويجول بذهنه، فهو يتخيل الكادرات أو الصور بشكل يختلف عما يصنع المخرج من هذه الصور على طريقته. والحل المثالي، كما يرى ماركيز، هو أن يقوم

المخرج وكاتب السيناريو بكتابة ما يسميه هو بالنسخة  
النهائية، التي هي نسخة الديكوباج.



## الفصل الثاني

### بنية الفصول الثلاثة

يستمر سوء تفاهم بين الكتّاب والنقاد المتمثل بالتمسك بما يسمى الفصول الثلاثة، وهو أمر تقليدي يعطل مهمة الكتابة الإبداعية. وهذا فهم خاطئ لأن علاقة هذه الفصول بالحكاية يشكل أساس أي دراما.

فنحن نبدأ الحكاية أولاً من إيجاد فكرة فنية لنصل تدريجياً إلى ابتكار حكاية السيناريو الذي نريد انجازه. وهذا يترك لنا حرية اختيار العلاقات الدرامية لبنية الحكاية بواسطة الحكمة التي هي أداة بيد الكاتب لترتيب بنية حكايته. والفصول الثلاثة هي واسطة في تقسيم زمن الحكاية: بدايتها ومسارها ونهايتها، مهما كان الأسلوب الذي يختاره المؤلف في عملية سردها. فمنذ آلاف السنين تكتب الناس مسرحيات. وقبل 150 سنة كتب غوستاف فرايتاغ كتابه "تقنية الدراما" حول قواعد الدراما الأصولية والذي ما يزال راهنينا. ومنذ أكثر من قرن بدأ الناس يكتبون للسينما ومنذ حوالي أكثر من 50 سنة للتلفزيون.

الفصل يعني جزء من الدراما. والمسرحيات تتألف ربما من فصلين وأحياناً من ثلاثة إلى سبعة فصول والحكاية تسرد كذلك في فصلين أو أكثر. لكن في الوقت نفسه تتألف كل هذه الأعمال الدرامية أساساً من فصول ثلاثة. أي توجد دائماً



ثلاثة مراحل للحكاية: الاستهلال والتطور (المواجهة) والحل.

سنحاول الآن فحص مبدأ هذه الفصول، أي سرد المراحل من الناحية المبدئية:

## 1. الاستهلال/ البداية:

يؤسس الفصل الأول الحكاية ويقدم الشخصيات الرئيسية ويوضح رغباتها حسب طول الفيلم العام، الذي يستغرق 90-120 دقيقة، في حوالي 25-30 صفحة. ويحتوي الاستهلال "البداية" والحدث العام في الفصل الأول ونقطة تحول الحكاية .points Turning

## 2. الوسط/ المواجهة:

السؤال المفتاح في الفصل الثاني هو ماذا يحدث في الفيلم وكيف يسير الحدث وما هو النزاع الأساس، الذي تنخرط فيه الشخصيات وتواجه فيه العوائق وتصارعها بهدف تجاوزها وحلها؟ وكان كيتون Keaton يقول بأنه يلزم لعمل فيلم جيد أن تكون هناك بداية و نهاية ولن يبقى بعد ذلك سوى أن تضع كل شيء في الوسط. وتستغرق مدة الفصل الثاني حوالي 60 دقيقة. ولكي تتمكن من الوصول إلى الهدف النهائي الدرامي، انطلقا من الصراع بين رغبات الشخصيات والشخصيات المضادة علينا أن نربط الأحداث دراميا بما قبلها وبما بعدها من أحداث، وفقا لمبدأ السبب/ النتيجة ويتم هنا عرض الأحداث وتفصيل دقائقها عبر بلورة الصراع وتسارع الأحداث وربط العقدة حتى بلوغ ذروتها قبل الحل بقليل.

### 3. الحل/النهاية:

تدور أحداث الفصل الثالث حول حدث أو فعل ينهي الحكاية، بحل النزاع، فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد ويقود إلى النهاية، التي لا يأتي بعدها شيء؟

يتم تجزئة التخطيط الأولي خلال العمل، أي تجزئة كل فصل أساس من الفصول الثلاثة وفقاً لتفاصيل ولحظات إثارة ولحظات توتر ووفقاً لبنى التوتر والفصول والمفاجأة الداخلية. وداخل كل فصل من هذه الفصول الثلاثة توجد التقسيمات التالية في ترسيمة توضح ببساطة بنية السيناريو وتبدو مثل لوحة معلقة على جدار. هنالك بداية ووسط ونهاية محددة، وموضع تتحول عنده حبكة البداية إضافة إلى موضع يتحول عنده الوسط إلى النهاية. إنه حسب فيلد شكل، وليس معادلة:

### نقاط التحول

ما الذي يربط الفصول الثلاثة؟ بتعبير آخر كيف نعرف أن فصلاً انتهى وأن فصلاً ثانياً سيبدأ؟

نقطتا تحول حاسمتان تكمنان بين الفصول: نقطة حبكة 1 ونقطة حبكة 2. لكن توجد أيضاً في الحكاية نقاط حبكة كثيرة، فكل مشهد يدفع بالحكاية إلى الأمام هو نقطة حبكة. لكن فقط نقطتا حبكة الأحداث الأساسية هما اللتان تحولان الحدث من الفصل الأول إلى الفصل الثاني ومن الثاني إلى الفصل الثالث. فالحبكة هي البناء السردى الذي تتركب على أساسه الحكاية، وتختلف عنه في سردها، ليس كما جاءت

أصلاً، متتابعة زمنياً، إنما كما يراد لهذه الأحداث أن تتداخل وتتشابك بالعلاقة مع الصراع الدرامي،

الهدف من أي حبكة هو أن تقوم بالتنظيم الشامل لأحداث الحكاية المرتبة في وحدة بنائية مترابطة عضوياً. وتكون بالتالي "الكيف" الذي يسرد فيه زمن أحداث الحكاية، بدافع تشويق المشاهد لما سوف يحدث وكيف يحدث. ويحدد نوعية نظام ترتيب الأحداث في نسيج الحكاية طبقاً لقانون السبب والنتيجة، وتحديد بداية العمل الدرامي ومساره ونهايته. ففي فيلم من 90 دقيقة يستغرق الفصل الأول حوالي 25 دقيقة و الثاني 45 دقيقة والثالث 20 دقيقة. (في حلقات مسلسل يطول 50 دقيقة يستغرق الفصل الأول حوالي 15 دقيقة والثاني حوالي 25 دقيقة والثالث 10 دقائق) وغالباً ما يكون الفصل الأول أطول قليلاً بينما يكون الثاني أطول بشكل واضح. وهذه الترسمة مرنة لكن لا يمكن تمديدها بلا حدود.

## وظيفة الفصل الأول؟

الاستهلال، البداية، التأسيس- في الفصل الأول يؤسس الموقف الافتتاحي. لكن كثيراً من المؤلفين يصفون فقط الموقف الافتتاحي هذا بحيث يستغرق الفصل الأول حوالي 25 دقيقة، وهذا وقت طويل جداً لكي نبين فقط الحياة اليومية للبطل.

يفتح الفصل الأول المصمم جيداً "قوس الحدث الدامي" أي أن تُرسم الشخصية ويُكشَف عن هدفها و أزمته الرئيسية وبهذا يقدم خصمها. فنحن لا نريد أن نعرف فقط من هو البطل الذي يختبر الحكاية إنما أيضاً أن نعرف ما هو هدفه

ولماذا يريد أن يحقق هدفه وما هي العوائق الصعبة التي عليه أن يتخطاها.

على الخصم أن يكون حاضراً منذ البداية في الفصل الأول وأن يتم التعرف عليه في مجرى الزمن كمنافس للشخصية. ويمكن للخصم أن يبقى إلى نهاية الحكاية خفياً مثلاً مرتكب جرائم القتل المسلسلة الذي يطارده مفوض البوليس. فقبل كل شيء تبقى قوة الخصم الخفية فاعلة وتخلق بهذا الصراع الأساسي.

### نقطة الإثارة

إن نقطة الحدث الأهم في الفصل الأول، وتسمى "نقطة الإثارة"، أو الحافز أو وقوع الواقعة. وهي كل حادثة تنتزع البطل من وضعه الراهن وتضعه في مركز الحكاية وخضمها. ويخلق في نقطة الإثارة موقف يضطر البطل لإيجاد حل بشكل حتمي، أي أن على البطل ألا يتجاهل الموقف أو الأزمة التي يقع فيها. وهكذا تبدأ الأحداث ويبدأ السؤال الدرامي يقود الفيلم كله: هل يحل البطل أزمته أو ينال مطلبه ويستقر في حياته من جديد؟

من الأفضل الإسراع في تجهيز نقطة الإثارة. وتصح هنا القاعدة التالية: يجب على الأقل تجهيز ذلك في الدقائق العشرة الأولى أو في الاثنتي عشرة دقيقة. بداية ينشأ التوتر مع السؤال الدرامي. تذكر: كل ما يأتي قبل نقطة الإثارة ليس بدرامي، فشخصياتك تمارس حياتها الطبيعية، وبغض النظر عن كيفية سير الأمور، لكن لا يوجد فيها صراع، لأنه من

دون صراع لا توجد دراما. وعلينا ألا نخلط طبعاً بين المعاناة والدrama.

## نقطة التحول الأولى

تشكل نقطة التحول الأولى الانتقال إلى الفصل الثاني. وكقاعدة مألوفة تكتب في حوالي 25 صفحة وكما قيل فإن ترسيمة البنية مرنة. لكن حاول أن تروي الحكاية بشكل سريع لأن الجمهور ينتظر من الحكاية أن تتطور. أما معالم هذه النقطة، التي يأخذ فيها: الحدث اتجاهها آخر ولا يوجد تراجع بعد الآن، فالبطل لا يستطيع أن يترجل من الحكاية وبهذا يتحدد الهدف الدرامي ويأخذ الخصم مكانه المقرر الأهم فيها، بحيث يأتي عليها أن تمثل تحولاً في الحدث لا رجعة فيه وأن تضعنا تماماً في قلب الحكاية.

## وظيفة الفصل الثاني؟

يأخذ الحدث الثانوي والحبكة الفرعية في الفصل الثاني الحجم الأكبر وأحياناً حتى أكثر من الحدث الرئيسي.

علينا هنا أن نؤكد معلماً مهماً يقف في ترسيمة بنية الحدث الفيلمي في وسط هذا الفصل، الذي يسمى Midpoint "نقطة وسط" وهي:

- تقع على مستوى الحدث الرئيس
- لحظة راحة أو نقطة تأمل، يتحول فيها الحدث الرئيس لوقت قصير إلى حالة ركود.
- موقع تلخص فيه الحكاية بشكل مقتضب ويمحص فيها الحدث القادم.

كل ذلك يكون تقنياً.

### فماذا يعني؟

- الأهم أن تعين نقطة الوسط من هيكله البنية، بما تجعل الشخصيات تنخرط في مشاكل مثيرة كما تنسج حدثاً ثانوياً جَمِلاً أو حدثين في الحكاية. فالمؤلف يحتاج كالمترجم لحظة يأخذ فيها لحظة استراحة ويتساءل ما هو مهم في المشكلة الرئيسية وماذا حصل حتى الآن. لهذا فإن مشهد- نقطة الوسط مفيد جداً.

### وظيفة الفصل الثالث؟

نقطة التحول الثانية تدفع الحدث في اتجاه جديد غير متوقع. ويشد الحدث الدرامي ويصبح أكثر إثارة. وتنشأ هذه النقطة، عند حصول كارثة كبيرة ممكنة للبطل- طبعاً في سياق الحكاية- ونصل عنئذ إلى حالة شديدة من الإثارة والعاطفة لدرجة تكفي تماماً للفصل الثالث ويمكننا أن نتحكم في الوصول إلى الذروة.

### وظيفة الحل؟

ليس من الذكاء أن نضيف إلى الحدث عناصر جديدة في الفصل الثالث. إن ابتكار حكاية سينمائية جيدة يعني أن نبدأ من النهاية. غالباً ما يكون عند الكاتب فكرة للبداية أو لشخصية ويكتب حكايتها من دون أن يعرف إلى أين تصل. إن ابتكار حدث ما هو إلا عملية خطية. وتأتي بالتأكيد من لحظة تفكير مسبقاً أو متأخرة بحيث يجب على المؤلف أن يغيرها بشكل مبتكر وربما يجب عليه أن "يقفز" غالباً من هنا

- إلى هناك - وبهذا يمكن أن يتطور مسار الحكاية دراميا  
بشكل صحيح ومؤثر.

## الفصل الثالث

### المونتاج أثناء كتابة النص الأدبي

حينما كان إيزنشتين يُدرس الإخراج السينمائي في معهد السينما في موسكو ويلقي محاضراته على الطلبة، وقتها سأله تلميذه نرني، الذي كان يقوم بتدوين محاضراته، عن رأيه في طريقته في التدريس، فأجاب نرني، والطلبة مندهشون، إن طريقته التي يلقي فيها دروسه ويشرح فيها الحلول الإخراجية هي من السهولة بمكان. فابتسم وقتئذ إيزنشتين وعلق: "أي سهولة؟ وأنا أسهر الليالي حتى أستطيع أن أحضر الدروس التي ألقها عليكم".

السينما هي أولا وقبل كل شيء مونتاج.

إيزنشتين

لماذا أعطى إيزنشتين كل هذه الأهمية للمونتاج: المرحلة الأخيرة في الفيلم! في الواقع إن إيزنشتين، حسب يوتكوفيتش، لم ينطلق فقط من مبادئ الإخراج إنما أيضا من المبادئ الخاصة بالبنية الدرامية وذلك حينما كان، قبل التصوير، يجهز قائمة مونتاج لكل مشهد ومن ثم يبدأ، بعد التصوير، عمله على طاولة المونتاج في معالجة كل مشهد، كما يفعل أحسن درامي، لكنه وصل مع مريديه، إلى استنتاج خاطئ، حينما حاولوا أن يستنوا من الحدث قانونا دون معرفة



قوانين جوهر الحدث، إلى درجة عدّ فيها إيزنشتين المونتاج الوسيلة الوحيدة السحرية المؤثرة، التي تصنع الفيلم. وبهذا أغفل دور السيناريو وأخذ يعتقد، كما لو أن تجسيد الشكل الكامل للفيلم، يتم بشكل موضوعي، في مرحلة المونتاج النهائية".

وكان هناك من يرى السيناريو الأدبي أساس الفيلم السينمائي: ونحن إذ نتحدث هنا عن المرحلة الأولى في الفيلم، علينا أن نبحت جدليا العلاقة بين الاثنين؟ بما أن المونتاج هو من ناحية بنيوية، علاقة كل شيء ( كل عنصر فني) بكل شيء (بكل عنصر فني)، فيتوجب علينا ألا نرى فيه المرحلة الأخيرة في الفيلم. وقد سبق للناقد الروسي سيمون فرايلش أن كتب بشكل صائب: "يخضع المونتاج ودراماتورغيا السيناريو، أي درامية العمل الكلية، فيما بينهما، إلى علاقة جدلية. فالمونتاج يعطي الدراماتورغيا شكلها النهائي، بينما تحدد دراماتورغيا السيناريو، أصلا، الحلول المبدئية للمونتاج اللاحق".

يشتمل التقطيع والتركيب "المونتاج" على جانب حرفي وجانب فني ويعتمد على مرحلة بناء مضمون اللقطة وربطها مع اللقطات الأخرى. ويتم تنفيذ ربط اللقطات عن طريق التوليف، أما بناء المشاهد دراميا فيتم عن طريق المونتاج، وتبدأ عملية المونتاج قبل التصوير، وبما أن عملية المونتاج ترتبط أكثر من ذلك ببناء الفيلم، فإنها يمكن ويجب أن تبدأ بموازة عملية بناء مراحل الفيلم المتعددة.

يصاحب مبدأ المونتاج فكرة الفيلم الفنية الأساسية منذ العثور عليها ويستمر معها ويوازيها لحين إنجاز عملية الفيلم

النهائية، التي لا تتم بنجاح، إلا بتعرف كاتب السيناريو على قواعد المونتاج وأصوله. وتدلنا نظرية تاريخ السينما أن غرث تعلم المونتاج المتوازي بشكل خاص من روايات ديكنز، وأن كوليشوف توجه في البداية نحو المونتاج أولاً بتأثير أفلام غرث وثانياً بتأثير الأدب الروسي.

يذكر نجيب محفوظ أن ما دفعه للاهتمام بالسينما قادم من دعوة طه حسين في مجلة «الكاتب المصري» كبار الأدباء إلى الكتابة للسينما، لكي لا تقتصر هذه الكتابة على كتاب لا يرتقون إلى مستواها، خصوصاً أن للسينما جمهوراً يفوق عدده جمهور قراء الأدب. وبدأت علاقته بالسينما مع المخرج صلاح أبو سيف الذي كان أول من كلفه بكتابة سيناريو فيلم «مغامرات عنتر وعبلة»، وعلمه كيف يكتب على مدار جلسات متواصلة، ووضع بين يديه بعض الكتب عن فن السيناريو ليتعلم منها أيضاً. واستطاع محفوظ وقتئذ أن ينجز مهمته بنجاح. وأصبح أول كاتب مصري يحترف كتابة السيناريو وينضم إلى نقابة المهن السينمائية.

يكتب ماركيز في كتاب ورشته «كيف تُحكى حكاية»: أن هناك مناهج كثيرة لكتابة السيناريو، لكن كل حكاية تحمل معها تقنياتها، والمهم بالنسبة لكاتب السيناريو أن يكتشف تقنياتها الخاصة. ويجد أن الورشة لعبة: «ندرس فيها ديناميكية الفريق مطبقة على الإنتاج الفني، إنها عملية ومضة ذهنية تطبق على حكاية، على فكرة، على صورة على أي شيء يتحول إلى فيلم. وهكذا أصبحنا نرى، من خلال النقاش، كيف أن جميع هذه العناصر تتجمع فيما بينها وتتكامل مثل لعبة «القطع التركيبية». وتعلم سيد فيلد بدوره أن يخلق حوادث محددة، ويربطها معاً بمشاهد ومقاطع سينمائية، لأنها تشكل وحدات منفردة من

الحدث الدرامي ويقول: "تلك كانت نقطة انطلاقي، أستعرض الأفلام التي شاهدها والسيناريوهات التي قرأتها، وأكون قد قلّصت سؤالي إلى أبسط مكوناته: ما هي البنية؟ كيف لي أن أعرفها؟ وجدت في القاموس تعريفات متعددة، لكن اثنين منها بدوا مناسبين لما كنت أسعى لوضعه في كلمات: الأول: أن تَبْنِي، أو أن تُرَكَّب. والثاني: علاقة الأجزاء مع الكل".

### العلاقة بين المونتاج والسيناريو الأدبي

عرّف بيلا بالاج المونتاج بداية كتوليف لتفاصيل صور/لقطات مجزأة في سياق منظم لا تتعاقب فيه فقط مشاهد كاملة، بل أيضاً كل تفاصيل اللقطات المختلفة داخل المشهد الواحد. وينتج عن التتابع زمن المشهد فنياً. ورأى لاحقاً أن السيناريو هو ما سيحدد تاريخ السينما. لكن تاريخ السينما بيّن أن سرد الحكاية يخضع إلى "نواظم" وان هذه "النواظم" ليست سوى طرق وأشكال المونتاج التي يتم الاستعانة بها في سرد حبكة الحكاية.

بدوره أكد ميخائيل روم أن خصيصة الفيلم تتشكل من عناصر مبعثرة في كل متماسك موحد، وأن الكل المتماسك الموحد يبدأ العمل عليه في السيناريو الأدبي كأساس للفيلم. ونفهم من ذلك أن المونتاج هو انتقاء وتزمين وتركيب اللقطات المصورة وفق استمرارية تنشأ دلالتها من التجزئة، ويمكن فصل أي لقطة ما عن سياقها وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط والتجاوز. وهذه الاستمرارية هي الأساس لتقسيم النص السينمائي الأدبي إلى لقطات، بحيث يتم التغلب على عزلة أي لقطة منها، من خلال التعاقب الزمني بفضل المونتاج.

ليس المونتاج مجرد عملية تقنية صرف، إنما مقولة جمالية فنية. والمهم هو "كيف يتم فيلميا سرد ماذا" في الحكاية. وإن التركيب والتزمين يخضعان، في علاقة تبادل جدلية بين المونتاج ودراماتورغيا السيناريو بحيث يتم تحديد الحلول المبدئية للمونتاج اللاحق قبل عملية كتابة نص التصوير.

غير إننا إذ نعود إلى تاريخ الطرق المونتاجية تاريخيا، نكتشف العديد من الأشكال التي لا تتفرع من طريقة واحدة بل من طرق عديدة.

وفي عام 1926 حلل تيموشنكو 15 طريقة في عملية الانتقال من مشهد إلى آخر. وسعى أيضا ميخائيل روم إلى تصنيف طرق المونتاج الأساس، لكن فيلونوف الأستاذ في معهد "فكيك" السينمائي وصف 11 طريقة أساسية للمونتاج المعاصر و 12 طريقة لأشكال مونتاج خليطة. وهناك من صنف أشكال المونتاج في 26 شكل مونتاجي!

ورغم أن هناك من يخلط بين الأشكال، كما يخلط بين الطرق، فإنه من المهم أن يكون الهدف من المونتاج ضم كل شيء مع كل شيء، كما ينتج عن هذا الضم أسلوبية فنية تحدد دائما علاقات العناصر المونتاجية بعضها مع بعض ومع كلية العمل الفني، لأن وظيفة المونتاج في الأساس سردية، مع أن أسلوب السرد قد يختلف في هذا الشكل أو ذاك إلا أن تكرارها يتعرض للتحوير: بودفكين، مثلاً، كان يميل إلى أسلوب سردي نثري بينما سعى إيزنشتين إلى أسلوب سردي شعري.

اتخذت وظائف المونتاج عبر تاريخ السينما طرقاً وأشكالاً عديدة لكنها في نهاية الأمر كما نعتقد تحددت في مجموعتين: المجموعة الأولى تنتمي إلى بنية أفقية، طبيعتها تكمن في سرد عناصر بصرية وفقاً لقانون التجاور عبر التعارض والتكامل لعناصر صورية غير متجانسة. وتنتمي المجموعة الثانية إلى بنية عمودية في سرد عناصر بصرية متزامنة. ويخضع التزامن السمعي/البصري في كلتا المجموعتين للمونتاج العمودي بأشكاله المختلفة.

### المونتاج الأفقي Horizontale Montage:

تنظيم الصور في الزمان: أي طريقة مونتاج أساسية اعتمدها إيزنشتين في دراسته ( المونتاج- 1938 ) التي حاول أن يعيد النظر فيها من جديد في مفهوم المونتاج وسماها: "تقابل/Gegeüberstellung" بين جزئي لقطتين/صورتين متجاورتين (مونتاج أفقي) ينتج عنهما معنى جديد غير موجود في أي "لقطة" منفصلة وأوضحه على الشكل التالي: جزء (أ) من العناصر يتم اختيارها من موضوع يتطور إلى جزء (ب) المشتق من نفس المصدر ويولدان في "تقابل" ذلك التعميم الصوري الذي يجسد بدوره مضمون الموضوع العام بشكل واضح. و"إذا ما تم تركيب أي (لقطتين)، فإنهما يتوحدان في تصور جديد، وينشأ من تقابلهما دلالة جديدة حتماً: أي أن جمع قطعتا مونتاج "لقطتين" لا يساوي حاصل جمعهما، بل هو، أكثر من ذلك، نتيجة جديدة نوعياً، تولّد "معنى ثالثاً".

يحصل المونتاج الأفقي حينما تقيم اللقطات الصغرى التي تصور بشكل مستمر، وتدمج كوحدات لبنية سرد الحكاية

لتقييم بينها علاقة متتابعة: واحدة بعد الأخرى. ولكي يكون بمقدور عنصرين لقطتين أن يأتلفا معاً، لابد أولاً أن يوجد منفصلين. ويتم تنظيم تتابع الصور في الزمن بشكل أفقي عبر تكثيف أو إطالة الزمن فنياً، وبالتالي يعد شرط ظهور الزمن الفني تجاوزاً للزمن الواقعي. وترتبط كل لقطة بغيرها خطياً/ أفقياً كما ترتبط اللقطة بنفسها: أي أن كل لقطة تجاور لقطة أخرى أو تقابل لقطة ثانية أو تكون كل لقطة ضد اللقطة التالية. وينتج في مثل هذا المبدأ التوليفي إدراك كل عنصر مونتاج تحت انطباع العنصر السابق: لقطات تتبع لقطات أو مشاهد تتبع مشاهد. ويتم التأثير السيكولوجي في هذه الحالة أيضاً من تأثير اللقطة الأولى على الثانية أو من تأثير المشهد على المشهد الثاني وهكذا تنشأ الدلالة والمعاني عبر هذا التجاور. وينطبق هذا المبدأ على السكوينس: مشاهد أو لقطات تتابع ويلي بعضها البعض. ويتم التأثير النفسي عبر الصور التي يتم استقبالها تحت تأثير الصور المتتابعة.

## المونتاج العمودي Vertikale Montage:

تنظيم الصور في المكان: أي ارتباط اللقطة بنفسها بحيث تتزامن داخلها لقطة أخرى في آن واحد، وينتج عن هذا التزامن استمرار المكان الذي يُبنى فنياً بشكل عمودي: تزامن أكثر من صورة واحدة في مشهد واحد. فعلى عكس المونتاج المتوازي الذي يجري فيه حدثان في زمن واحد في مكانين متباعدين، يجري في المونتاج العمودي حدثان يتزامنان في مكان واحد: مونتاج داخلي. وعلى العكس أيضاً من المونتاج الأفقي الذي يتشكل من زمن فني ولا يتطابق فيه زمن المشهد مع الزمن الواقعي، فإن المونتاج العمودي يتشكل من تطابق

الزمن الفني والزمن الواقعي وذلك عبر التزامن والتناسق بين حركة الأشخاص والأشياء وبين حركة آلة التصوير في مونتاج داخلي دون إي انقطاع زمني في المشهد الذي تتوحد فيه العلاقة التعبيرية بين زمن الميزان كادر: اللقطة ومكان الميزان- سين: المشهد.

### الميزان- سين وميزان كادر

جاء مصطلح "الميزان- سين" من المسرح وأصله فرنسي (mise-en-scène) ويقابله في الإنكليزية (Arrangement) وفي الألمانية (Anordnung) ويعني في العربية (ترتيب) الخطة الحركية على خشبة المسرح، التي تعنى بعرض الشخصيات وعلاقاتها بالمكان الفيزيائي. وقد اكتشف غرث إمكانيات الفيلم الفنية، وطوّر مبادئ مونتاج استمرارية السرد الفيلمي وطرقه، عبر تغيير زمن الميزان- سين "المسرحي" الواقعي للمشهد إلى زمن الميزان- سين (الفيلمي) الفني للمشهد.

واكتملت أولاً طريقة السرد الفيلمي في بناء زمن الأحداث الواقعية المصورة، بحيث لم يعد زمن سرد الأحداث في الفيلم يتطابق مع زمن حدوثها في الواقع. بينما اقترح إيزنشتين مصطلح ميزان كادر (en- Cadre -mise) بدل الميزان- سين المسرحي، ويُسمى اليوم الميزان - صورة (en- image -mise): أي أسلوب نظام مشاهد تتألف من لقطات مختلفة تتقابل خطياً داخل مشهد واحد، كما تتعاقب المشاهد مشهداً تلو مشهد، وأصبحت قانونية المونتاج تكمن في اختلاف لقطات مكان المشهد الواحد وتباين أحجامها وزواياها ومحتواها وحركتها، كما ترتبط ارتباطاً وثيقاً مع

الحركة التي تنشأ، عن جمع لقطتين: حركة موجودة في اللقطة ذاتها، وحركة ناتجة عن جمع اللقطات، التي ينتج عنها بناء المشهد، كوحدة مكوّنة لسياق الفيلم الفني. تشكل في مجموعها بنية الفيلم الدرامية الكلية، لذلك يُفهم المشهد بعلاقته مع المشاهد السابقة - إلى ماذا يَسْتَنَد - وبعلاقته مع المشاهد اللاحقة - ماذا يُحْضِر؟

عرّف يوتكيفيتش الميزان- سين في السينما أنه التعبير المكاني عن الفكرة. أي توضيح الفكرة بالعلاقة مع:

### 1. فيزيائية المكان

### 2. فيزيائية الشخصية

### 3. موقع آلة التصوير

يبدأ العمل على الكل المتماسك عند كتابة السيناريو الأدبي، كأساس للفيلم، لهذا لابد أن تتم عملية سرد الحكاية وتنظيم الأحداث وفقاً لخيار زمني معين ونسب زمنية معينة. لأن الكتابة للسينما تواجه مسألة بناء الزمن مع خط زمن الحكاية، وخط زمن سرد الحكاية، ويتم الانتقال بين هذين الزمنين على أساس علاقات معينة مختلفة يجري الانتقال فيها من نظام زمن الحكاية إلى نظام زمن سرد الحكاية، ويكون موازياً تماماً. فثمة بالضرورة تدخلات في حبكة "القبل" و "البعد". و مرد تدخلات السرد يأتي من الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما، فزمنية الحكاية أحادية الجانب وزمنية السرد متعددة الجوانب.

قاد اكتشاف المونتاج وتطوره إلى تغيير زمن الميزان- سين (المسرحي) الواقعي للمشاهد إلى زمن (فيلمى) فنى



للمشهد، يختزل فيه زمن الاستمرارية الواقعية إلى استمرارية فنية لا تلغي السيولة في استمرارية الحدث، إنما يتم فيها انتقاء التفاصيل المهمة من الحدث التي يتألف منها المشهد السينمائي. وتصبح بهذا مهمة المخرج مختلفة عن زميله المسرحي فالمسرحي يعمل مع "الممثل" على الميزان- سين وينظم حركة شخصه في "زمن واقعي" في الزمن، بما ينسق كل العناصر المرئية في مكان مستمر زمنياً. بينما يعمل السينمائي بوساطة "آلة التصوير"، على التكوين التشكيلي للصور المتحركة وتنظيم علاقاتها في استمرارية الزمن الفني وبحول حركة الميزان- سين إلى حركة ميزان- صورة، تقوم في الجوهر بوظيفة عزل وربط للصور زمنياً.

على عكس الشكلايين، الذين وجدوا -حسب إيزنشتين- في "الميزان- سين" الصورة، أي المونتاج قلب الفيلم السينمائي، فإن أندريه بازان وجد في "الميزان- سين، المكان، جوهر الفيلم الواقعي بعد اكتشافه أن عمق المجال البصري الواضح في إطار صورة "اللقطة/ المشهد" هو ما يتيح للمشاهد المشاركة أكثر في تجربة الفيلم، وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان، والحفاظ على زمن استمراريته، عبر عمق العدسة البؤري الواسع إي عمق الميدان (of field Depth) الذي تحده عدسة (of Depth Focus) والعمق الذي توضحه في مقدمة الصورة/ اللقطة وفي خلفيتها أي في منطقة تقع بين الأشياء المعروضة الأكثر قرباً والأكثر بعداً.

على هذا رأى في تطور أسلوب عمق الميدان "خطوة جدلية متقدمة في تاريخ اللغة السينمائية". وأن على شكل الفيلم أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية، أي بالميزان-

سين. فهناك، إذن حسب بازان، واقع واحد فقط لا يمكن تجاهله في السينما – واقع المكان، وعليه فإن شكل الفيلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية وبذلك سجل ظهور أرسون ويلز بوضوح في فيلم "المواطن كين" بداية مرحلة جديدة في أفق تطور التعبير السينمائي.

هناك إذن، واقع واحد فقط لا يمكن تجاهله في السينما – واقع المكان، وحينما لا يوجد حضور غير منقوص للواقع، فإن الواقع يصبح العالم الحقيقي نفسه. وعلى هذا الأساس فإن شكل الفيلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية، ويكون حضور المكان مسألة ذات أهمية قصوى، لأن المكان يمنح مصداقية للأحداث ويوهم بواقعيتها، فأى حدث لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين. ويؤكد هنري متران أن المكان هو الذي يؤسس الحكى لأنه يجعل الحكاية المُتخيَّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

وميز بازان تطور لغة السينما بوجود تيارين متعارضين: الأول يلتزم بالطبيعة السينماتوغرافية للوسيط السينمائي. والثاني ينطلق من الطبيعة الفوتوغرافية للوسيط السينمائي، ومثلهما، حسب بازان، المخرجون الذين آمنوا بالصورة والمخرجون الذين آمنوا بالواقع". واكتشف أن عمق المجال البصري الواضح في إطار صورة "اللقطة/ المشهد" عبر عمق العدسة البؤري الواسع، يسمح للمشاهد بأن يشارك أكثر في تجربة الفيلم، وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان، والحفاظ على زمن استمراريته. ووجد لمفاهيمه هذه شرعية في أفلام الواقعيين الجدد في إيطاليا وعند مخرجين أمريكيين مثل أرسون ويلز ووليام وايلر كما وجد شرعية لمفاهيمه عند ابن وطنه روبرت بريسون".

ووجد التيار الأول جوهره في المونتاج وحاول الوصول عبر صور عديدة إلى لغة خاصة تستند على خلق علامات مجردة (إيزنشتين)، بينما اعتمد التيار الثاني على قدرة الصورة ذاتها في كشف العلاقات الممثلة في المكان الدرامي دون إضافات تأويلية تنتج من علاقات الصور فيما بينها. ولعب كل من هذين التيارين، أكان بشكل منفصل أو متداخل، دوراً كبيراً في الممارسة الإبداعية وقاد إلى تطوير لغة السينما.

ينظم المونتاج الصور في الزمن وينظم الميزان- سين الصور في المكان. بمعنى أنّ العلاقات يتم ترتيبها داخل المكان الواحد دون إي قطع مونتاجي وليس ترتيبها في الزمان. وكما هو معروف فإن المكان لا يفصل عن الزمان، وهما يشكلان معا وحدة لا تنقسم. غير أننا نرى أن المكان يخضع للزمان في حالة المونتاج، أما في حالة الـ "الميزان- سين"، فيخضع الزمان للمكان.

ختاماً فإنّ كلا الاتجاهين في السينما: تكوين الصورة/ اللقطة الفيلمية المنفردة التي لا يكمن المعنى في الصورة ذاتها بل تنشأ المعاني وفقاً لقانون تجاور عناصر غير متجانسة تتعارض وتتكامل في مشهد واحد: والـ "الميزان- سين" الواقعي للقطة طويلة مستمرة / مشهد يكمن معناها في الموضوع المصور على حساب التأويل وللممثل على حساب المخرج ولا يكون فيها دور يذكر للمونتاج كما أنّ هذين الاتجاهين ليسا امتداداً ألياً لواحد منهما بل نتاج لتركيبهما المعقد وتناقضهما الجدلي.



## ملحق

# معالجة الزمن في السينما خمسة أمثلة

يُميّز ليسنغ في "لاواكون" بين الفنون القائمة على التواجد في المكان: الرسم والنحت والعمارة، والفنون القائمة على التواجد في الزمان: الموسيقى والأدب. ويتطلب الفن الزمني، بطبيعته، فترة من الزمن يقوم خلالها بعكس الفنون المكانية التي تتأثر، لأول وهلة، بمشكلات الزمن، من هنا أنشغل الروائيون أنفسهم بمختلف وجوه الزمن، بعد أن أدركوا إن أعراف سرد قصصهم وأساليبها مشدودة إلى الزمن بإحكام. ولم يعد هناك أي كاتب حديث بارز، لم ينشغل بمشكلة الزمن كوسيط بالحياة ومعالجة علاقته كوسيط بالرواية.

يُعد القديس أوغسطين أوّل من نظّر حول الزمن كخبرة أو فكرة أو شيء حاضر ووجد إن بناء أي تسلسل زمني ذي مغزى، يعلّل الماضي بوساطة الذاكرة كشئ معين مضى ويعلّل المستقبل، بوساطة التوقع كشئ مُقبل. وتساءل برتراند رسل بدوره: هل الماضي موجود؟ كلا. هل المستقبل موجود؟ كلا. الموجد هو الحاضر وحده. لكن العلاقات بين الأحداث لا تُشكّل، ضمن الذاكرة، ترتيباً موضوعياً متتالياً، بل تعكس- حسب برغسون- حالة من "التداخل الدينامي" في

العلاقة بين الزمن والإنسان. لهذا ابتكرت الرواية، ما يسميه توماس مان "الزمن النسبي".

يُمارس الزمن في الحكاية شكل نظام وتنتج وظيفته الدلالية من علاقته الداخلية مع العناصر الأخرى التي تُشكل بنية الفيلم الدرامية. وكما يحافظ زمن السرد على تتابع زمن الأحداث منطقياً، يمكن أيضاً أن لا يتقيد منطقياً بتتابع زمن الأحداث. وتنشأ، عندئذ «مفارقة» بين زمن الحكاية وزمن الحكاية.

وانطلاقاً من سرعة الحكاية وحدودها، يستخلص جينيه من إن رواية "البحث عن الزمن الضائع" تغطي 44 عاماً في أكثر من ثلاثة آلاف صفحة، فمن صفحة عن دقيقة إلى صفحة عن قرن. ويذكر مندلاو في "الزمن والرواية" تجارب بعض الروايات في سرد زمن: "يمتد حياة كاملة كما عند أرنولد بنيت في "حكاية الزوجات" أو يوم واحد كما عند جيمس جويس في "يوليسيس" أو ساعة واحدة كما عند فيليب توينبي في "حفل شاي مع السيدة غودمان" أو حتى أقل من ذلك كما عند هوراس مكوي في "إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك"

في الواقع لا يتقدم الزمن إلا خطياً من الحاضر إلى المستقبل ولا يمكن عكس حركته، لكن السينما ابتكرت مستويات مختلفة، يمكن فيها عكس حركة سير الزمن، بشكل ينشأ فيه انطباع بالعودة إلى الماضي، كما إنها استعملت في الأفلام "تقنيات" مبتكرة للزمن مثل مشهد التوازي أو التزامن أو التذكّر أو التصرّو أو حتى عن التوقّع لحدث سيأتي في المستقبل.

**التعصب:** غرِث هو من انشأ أساس لغة التعبير واكتشف إمكانات الفيلم الفنية وطور مبادئ المونتاج وطرقه: **مونتاج الاستمرارية في السرد**، وغير زمن المسرح الواقعي إلى زمن الفيلم الفني إضافة إلى أهميته التاريخية في تجريب أساليب السرد الفيلمية. ويعترف إيزنشتين أن السينما السوفيتية تعلمت من فيلم "التعصب" بشكل خاص من مونتاج التوازي ومن اللقطة الكبيرة ومن بناء الزمن الفني في السينما ومن بنية السرد الفني. يتفق الجميع على أن دافيد وارك غرِث هو «المعلم الأول» و «أبو الفن» السينمائي في العالم. والذي جعل من المونتاج أساس اللغة السينمائية. ويعد التعصب أهم فيلم في تاريخ السينما.

وقد دفع نجاح فيلم "**مولد أمة/1908**" غرِث إلى إخراج أروع أفلامه وأضخمها على الإطلاق وبلغت تكاليفه مليونين من الدولارات. وقد صور مائة ألف متر من الفيلم الخام - أي ما يساوي 76 ساعة عرض - وبلغ الطول النهائي ما يقرب من ثلاث ساعات عرض.

وهذه «الدراما الشمسية للعصور» كما يقول غرِث تتكون من أربعة أجزاء:

1. "الأم والقانون" دراما حديثة، وتدور أحداثها خلال الإضرابات الدموية التي حدثت في أمريكا عام 1911.

2. "عذاب المسيح".

3. "سقوط بابلين" وتدور أحداثه في القرن السادس قبل الميلاد.

4. حكاية البابلية: سقوط الإمبراطورية البابلية
5. مذبحه يوم القديس بارثولوميو 1572 في باريس
6. ولا يربط هذه الأجزاء الأربعة سوى لقطة/مشهد  
كلازمة متكررة لام تهز مهد طفل.



اللازمة البصرية في فيلم التعصب

وعلى حد تعبير غرِفث نفسه - «تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية ترى من فوق قمة جبل. وفي البداية سوف تجرى الجداول منفصلة وبطيئة. ولكن كلما تقدمت اختلطت بعضها ببعض بسرعة تتزايد شيئاً فشيئاً حتى تصبح



الجدول الأربعة في النهاية سيلا جارفا واحدا. وهذه جراحة في التأليف السينمائي لم يسبق لها مثيل. فالقصص الأربعة لا تتوالى الواحدة بعد الأخرى، وإنما تتداخل أحداثها. وكل عنصر في حكاية يكمل دراميا عنصرا في الحكاية الأخرى حتى يبدو الفيلم في النهاية يصور موضوعا واحدا - فيما وراء حدود التاريخ».

وعلى أرض أخرى بني غرِفت ديكورات لباريس في القرن السادس عشر. وديكورات لبيت المقدس أيام المسيح. وقد اشترك ستون ألفا من الكومبارس والعمال والممثلين والفنيين في العمل خلال اثنين وعشرين شهرا هي فترة إنتاج الفيلم.

وفي الخامس من سبتمبر عام 1916 بدأ الفيلم حياته الفنية في نيويورك بدعايات هائلة. واستمر عرضه الأول لمدة اثنين وعشرين أسبوعا متصلة. غير أن الجمهور لم يستطع استيعاب ذلك العمل الطليعي الضخم - السابق لعصره كما يقال بعشرين عاما في تركيبه الدرامي وفي تعبيره البصري على السواء - ففشل الفيلم فشلا ذريعا. وخسر أكثر من مليون دولار - التزم غرِفت - وكان مساهما في الإنتاج بتغطيتها. وقد أمضى بقية حياته الفنية كلها يدفع الدين، الذي ترتب عليه!

**المدرعة بوتيمكين:** ابتكر إيزنشتين في هذا الفيلم الفرق بين زمن السرد الفني وزمن السرد الواقعي وطور توسيع وتطوير الزمن الفني ووظيفة اللقطة الكبيرة في السرد كما طور أساليب ما يعرف **المونتاج الجدلي في السرد** الذي كان يستند في أفلامه إلى ما يسمى صدام الصور والأفكار إضافة

إلى محاولته الناجحة في فيلمه الكلاسيكي العظيم هذا في خلق بنية سرد عضوية لم يجدها في فيلم التعصب. ويعد بوتيمكين أيضا أهم إنجاز فيلمي في تاريخ السينما وقد ولفه إيزنشتين من حوالي 1346 لقطة رغم أن طوله كان 80 دقيقة ولم تتجاوز بعض لقطاته سوى كادرات "فريمات: قليلة.

في عام 1958 - في بروكسل - أعلنت لجنة تحكيم من مؤرخي السينما في 62 دولة أن فيلم «المدرعة بوتيمكين» هو «أجمل فيلم في العالم». وقبل ذلك بعشر سنوات - عام 1948 - اتفقت آراء النقاد العالميين كذلك على وضع فيلم «المدرعة بوتيمكين» على رأس قائمة أحسن عشرة أفلام أنتجت السينما في العالم حتى ذلك التاريخ.



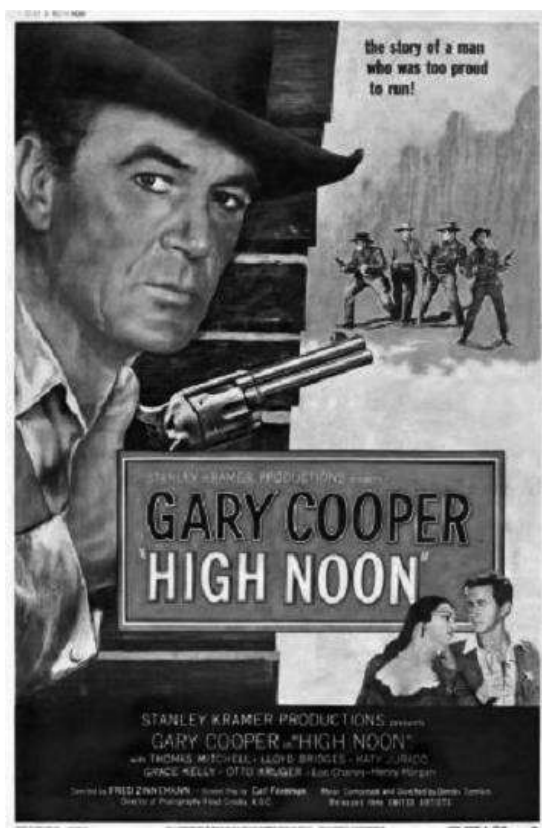
من فيلم «المدرعة بوتيمكين»

والفيلم يدور حول حادث واحد وقع سنة 1905 وهو تمرد بحارة «المدرعة بوتيمكين» واشتعال الثورة في الميناء - وقد جاء هذا الحادث في صفحة واحدة من نص السيناريو المكتوب. وتم تصوير الفيلم على هذه الصورة في ستة أسابيع - من نهاية سبتمبر حتى بداية نوفمبر - وقد ارتجل إيزنشتين أغلب أجزائه أثناء التصوير.

وانتهى مونتاج الفيلم في صباح يوم عرضه في 21 ديسمبر 1925، في ليلة من ليالي مسرح البولشوي بموسكو. واستقبله الجمهور بحماس بالغ. لم يلبث أن امتد إلى جمهور برلين ولندن وباريس وكل العواصم حتى القاهرة. حيث عرض (بعد إنتاجه بنحو أربعين سنة).

**الظهيرة:** منتصف النهار أي الوقت الذي تقع فيه الشمس على خط تحول حاسم في دورتها حول الشمس. وتسمية الفيلم بالظهيرة - في الألمانية عنوان الفيلم الساعة الثانية عشرة ظهرا-

في آخر يوم عمل للشريف في بلدة هادليفيل الصغيرة سيضطر لمواجه القاتل فرانك ميلر، الذي كان قد أُلقي القبض عليه وأودع السجن قبل سنوات، فقد وصلت برقية أثناء ما كان الشريف يحتفل بزواجه ويتهيا مع عروسه لمغادرة البلدة، تبين انه تم العفو عنه، وانه في طريقه الى البلدة لينتقم من الشريف، بينما يتجمع لانتظاره في محطة القطار ثلاثة من عصابته.





صور من فيلم  
الظهيره



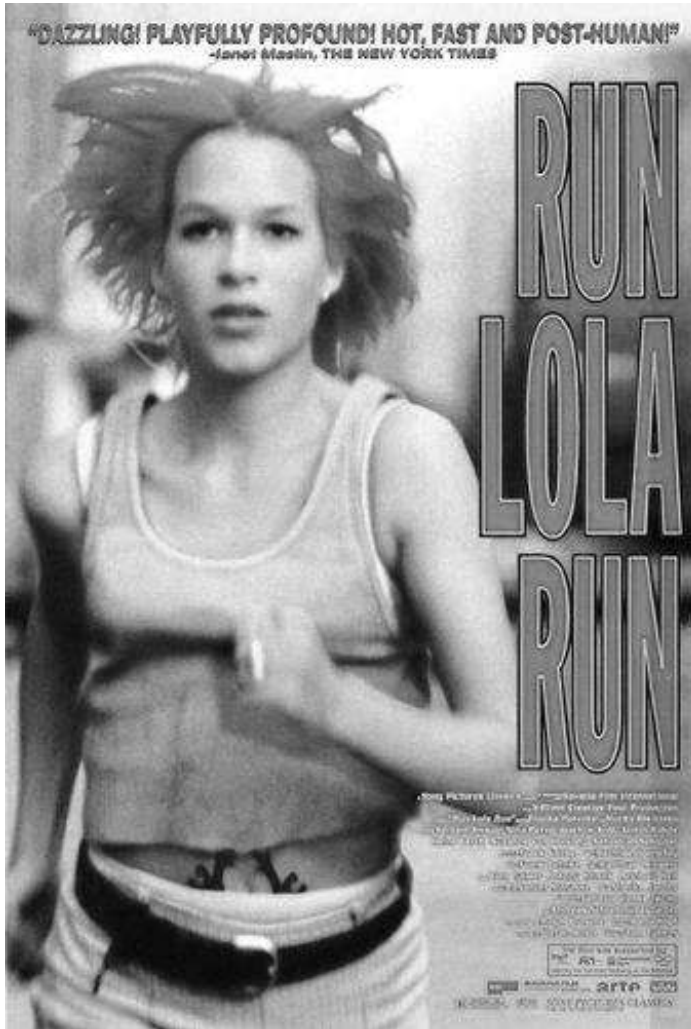
وعلى الرغم من أن كين كان سيغادر البلدة إلى مستقبل آمن ومن ثم يضطر لمغادرتها مع زوجته بعد وصول البرقية إلا أن كرامته وشرفه يدفعانه للعودة إلى منصبه كشریف ويختار في الصراع بين سعادته الخاصة وبين الدفاع عن القانون والنظام الحرية كقيمة عليا. وإذ تذهب جهوده في حث أهالي البلدة من أجل معونته في التصدي للعصابة عبثا لدرجة إن زوجته تتركه وحيدا أيضا بحكم قناعتها الدينية فهي من أتباع الكويكرز، وهي مجموعة من المسيحيين البروتستانت لا تؤمن بالعنف.

وهكذا تخذل البلدة شريفها كين ويبقى وحيدا في مواجهته المصيرية للقاتل وعصابته. وغالبا ما تم تفسير الموقف الجبان من مواطني البلدة في الفيلم كأمثولة بوصفه انتقادا موجها للمرحلة المكارثية المعادية للشوعية التي سادت هوليوود

يحتفي الفيلم بحالة نمطية لنضال شاق لفرد واحد ضد قوة غاشمة ويصور لحظة زمن مصيرية قاسية، وصول قطار يحمل القاتل الذي يُنتظره من عصابته وهو في طريقه إلى البلدة لينتقم من الشريف الذي أودعه السجن. ويتطابق زمن الفيلم مع الزمن الواقعي فأحداثه تجري خلال 84 دقيقة وزمن الفيلم هو أيضا 84 دقيقة وخلال الوقت يتم مونتاجيا إدخال مكرر لساعة كبيرة تعبر عن التهديد والوعيد المتوقع.

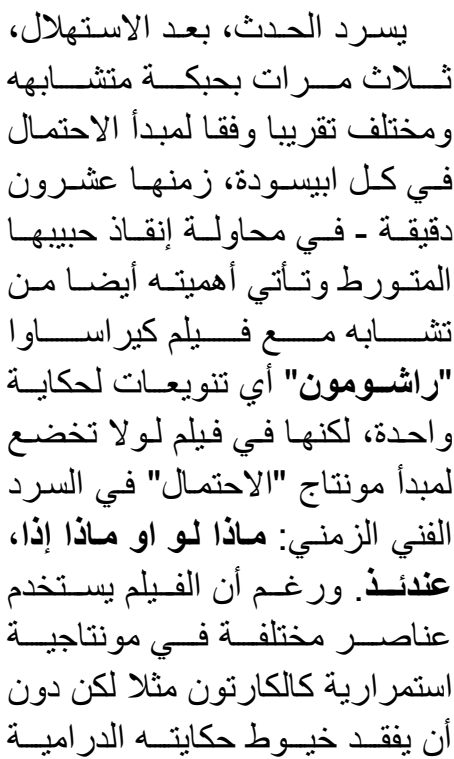
يعد فيلم المخرج الألماني توم تيكفير Run Lola Run "اركضي لولا اركضي" سردا سينمائيا حول حكاية بسيطة. ماني شاب في مستقبل العمر يعمل على نقل أموال لمهربي

الماس ترك في المترو بتصرف أحرق حقيبة بلاستيكية فيها مئة  
الف مارك حين هرب خوفا من حصول تفتيش من قبل رجال الشرطة.



يبدأ الحدث درامي حين تتلقى لولا اتصالا هاتفيا من  
صديقها ماني. يخبرها أنه فقد الحقيبة وأنه إذا لم يدبر المبلغ

على صديقه لولا، إذن، أن تساعد. مهمة نبيلة! لكن ماذا سيحصل إذ لا تستطيع لولا أن تؤمن المال الضروري. مهمة لولا نبيلة لكن الوقت من ذهب!



175



حياة أو موت: فيلم عربي ريادي بطله الحقيقي الزمن.



يحكي فيلم كمال الشيخ (حياة أو موت/1954) عن موظف يتوقف عن العمل بسبب مرض قلب يعاني منه وبعد ملابسات تتعلق بتأخير مكافأة العيد واصطدام يحصل مع

زوجته، بحيث تغادر غاضبة البيت مع ابنتها إلى بيت أهلها.  
لكن الابنة تعود لكي لا تترك والدها وحيدا.

يصاب الأب بأزمة فيضطر إلى إرسال الابنة لتجلب له  
الدواء الذي يتعاطاه يوميا من صيدلية قريبة، لكنها تكون  
مقفلة. فتضطر الى الذهاب إلى صيدلية تفتح دائما في منطقة  
العتبة البعيدة.

بعد أن تأخذ الدواء يكتشف الصيدلي أنه أخطأ في تركيب  
نسبة السم في الوصفة الطبية!

هل يجد الصيدلي عنوان الضحية؟ وهل تصل البنت  
ويتناول عندها الاب السم؟

يبدأ الفيلم في لقطة كبيرة لساعة تشير إلى حوالي الحادية  
عشر وربع يتزامن مع حركة رقااص الساعة شمالا ويمينا  
صوت "فويس أوفر أن حياتنا كهذه الساعة التي لا تكف عن  
الدوران ونحن لا نعرف أبدا ما تحمله اللحظة القادمة: يأس  
أو رجاء؟ حياة أم موت؟

يبادر الصيدلي عملية البحث عن عنوان المريض عبثا  
ويستنجد بحكمدارية القاهرة في البحث لإنقاذ المريض قبل أن  
يتعاطى الدواء القاتل أثناء ما تكون الحكمدارية مستنفرة في  
البحث عن مجرم خطير؟

يستغل المخرج شوارع القاهرة قبل حلول العيد ويوسع  
"مكان" حدثه التمثيلي في أهم المناطق في قلب المدينة في  
حبكة مونتاجية: إيقاع فيلمي متناوب ومتواز مبتكر، يجمع  
بين التشويق وإثارة الفضول والتوقعات ويحترم المكان  
الواقعي ويحافظ على زمن أحداثه ويكشف طبيعة ناسه

المختلفة ليزيد من حبكة بنية حكايته اليومية البسيطة وفق  
تعقيدات درامية وميلودرامية جانبية مثيرة.

ويمكن القول أن **كمال الشيخ** أنجز في فيلمه الريادي حقاً  
سمات يسميها بول ريكور وساطة تنسجها الحبكة بين أحداث  
متوافقة لا توجد دون تنافر والية التوافق بين التعاقب الزمني  
الواقعي والمعالجة التصويرية.

البطل هو **الساعة/ الزمن** والشريف ولولا والصيدلي  
خصوم يصارعون **ساعة الزمن**: شريف **يحاول** أن ينقذ  
مصير بلدة خذلته وحببية **تحاول** أن تنقذ حبيباً متورطاً  
وصيدلي **يحاول** أن ينقذ مريضاً من تعاطي سم قاتل.

## الفصل الرابع

### عناصر السمعى الثلاثة

يتسع حقل السماع ويصبح محسوساً أكثر، في الوقت الذي يكون فيه حقل الرؤية على الشاشة محدوداً، يعني ذلك أننا نشاهد ما يظهر بعيوننا فقط، وفي نفس الوقت نتصور أكثر مما نشاهد. أما ما نستطيع سماعه، فهو ليس فقط ما يظهر على الشاشة، إنما أيضاً ما هو أبعد، وما لا يكون مصدره مرئياً. وعلى هذا الحال ينشأ التضافر المتمم لكل منهما، فالصورة تعطي مضموناً حسيّاً، بينما تعطي الموسيقى، مثلاً، خلفيتها العامة: الصورة تعزل وتعيّن، والموسيقى تعمم، وتعطي نوعية تعبير عامة أو وصفية، وتوسع بذلك مجال تأثير الصورة.

في تحليل المستوى الصوتي للفيلم يطرح السؤال كيف تكون المستويات المنفردة للموسيقى والمؤثرات واللغة/الصوت في التجربة الواقعية الفيلمية والى إي درجة يكون كل مستوى متزامن أو لا متزامن وكيف ينجز كل مستوى وظيفته السردية؟

يتم التعامل في البنية الفيلمية مع أنواع من الصوت من خلال ثلاثة عناصر:

- اللغة/الحوار
- المؤثرات
- الموسيقى (بشقيها: الآلات والغناء)

انطلاقاً من التجارب، ليست هناك من فروقات ثلاث، إنما هناك حدود مشتركة (الصوت والنداء والأنين) صوت الآلة عند طبيب الأسنان هي مؤثر بينما صوت التوجع هو مؤثر ولغة التصنيف وصوت الأقدام في الدبكة هي خليط بين الموسيقى والمؤثر الصوتي. الخلفيات في المشاهد: في مصنع الآلات صوته المسموع في غرف خارج مكان العمل الموسيقى الالكترونية تعيد مثلاً إنتاج تلك الأصوات موسيقياً: صوت الآلات، صوت الأهات البشرية.

## الحوار

مع أن الحوار يستند إلى اللغة الطبيعية، التي تشكل أدواته الرئيسية في المسرحية، إلا أن اللغة المتجسدة في المسرحية تتمتع بخصائص شعرية، فهي سردية، وموحية ودرامية. و على أساس هذه اللغة اكتسب الحوار سمو الفن الأصيل: "لكنه أيضاً فن بالغ الصعوبة وهو من أندر المواهب وأغلاها. و الكاتب الذي يقطع الصلة بين الحوار و تقدم أحداث المسرحية و الأحداث التي تصور الشخصية تكون كتابته غير درامية ( . . . ) فكل سطر من الحوار الدرامي يسهم في تطور الشخصية وفي بناء الحدث. فهو من جهة يدفع الحدث إلى الأمام، و من جهة ثانية يكشف عن الشخصيات وخواصها. وكل حوار لا يتصل اتصالاً مباشراً بنمو الدراما و تطورها يجب استبعاده".

تتم قراءة الحوار في رواية بينما يتم نطقه في السينما من قبل ممثلين، ففي الرواية مثلاً يتم وضع نقطة بين جملتين، بينما تتطلب النقطة في السينما من الممثل زمنية هي ثانية ويمكن أن تزيد. وفي فترة التوقف يتم التمهيد للجملة التالية

من قبل الممثل بتعبير الوجه. وكل أداء تمثيلي فيه إيماءات تتطلب وقتاً أطول من قراءة النص الأدبي البحث. وحسب الجمل المنطوقة والحالة النفسية، وعند هذه النقطة يتم التحوّل إلى الحركة التالية، مع مراعاة أن طريقة الأداء التمثيلي تتطلب إيماءات وحركات زمنها أطول من وقت الزمن المكتوب، وبالتالي يرتبط الحوار بإيماءات الممثل وتنقلاته وأفعاله ويجب أن يرتبط بالجسد والفعل وعندما يكتب الكاتب مشهد يكون فيه ردة الفعل أهم من الفعل فإنه يستخدم الـ OVER VOICE، بحيث لا يتطابق صوت المتحدث مع صورته، وإنما يزامن الصوت من خارج الصورة، الطرف الآخر / الشخصية الأخرى المتصنّعة للحديث. وفي هذه الحالة تكون ردة فعل المتصنّعت بمثابة فعل درامي.

## المؤثرات

هناك تداخلات تحدث بين اللغة والمؤثرات، وبين المؤثرات والموسيقى، التي يمكن أن تلعب دوراً مهماً في الحدث الدرامي وتعطي المخرج فرصة التلاعب بعنصري الصوت والصورة. في فيلم ساخر يأخذ المخرج صوت نقيق الضفادع ويعوض به عن كلام أحد الخطباء أثناء خطبته الملتهبة.

مثال آخر: يأخذ المخرج الأصوات من قن دجاج ويرفقها مع صور تمثل عدداً من الناس يتحركون ويتكلمون بعنف وصخب. ويعطي المؤثر أيضاً تشخيصاً للمكان: صوت جهاز قياس ضربات القلب يشخص المكان فيدل على أن المكان غرفة العناية الفائقة في مستشفى.

## الموسيقا

طبيعة الموسيقى دائماً مجردة، ومعانيها غامضة، وطبيعة الصورة دائماً ملموسة، ومضامينها محددة. لكن حين، تحدد الصورة بنية الموسيقى، وتعمم الموسيقى معنى الصور، ينشأ من تمازجهما وحدة متكاملة. وتكون طبيعة الموسيقى بالتالي طبيعة ثنائية، فهي تدل، في نفس الوقت، على شيء ما يختلف عنها، ألا وهو المكونات غير الموسيقية للفيلم. ومن هنا تنبثق مهمتها المميزة داخل كلية الفيلم ومن هنا تتحدد لها وظائف لا تحصى ولا تعد. وما دام المخرج السينمائي يتبنى طريقة البلاغ السينمائية الأصلية.

### الصوت في حقل الأشياء المرئية و الأشياء اللا مرئية

كانت المشكلة تبدأ من استعمال الصوت من داخل صورة المشهد sound Diegetic أو من خارج صورة المشهد sound Nondiegetic أي إذا كنا نرى مصدر الصوت Synchronous من داخل الصورة: أي من حقل الأشياء المرئية أو لا نرى مصدر الصوت Nonsynchronous أي نسمعه من حقل الأشياء اللا مرئية. ويرتبط حقل السماع عند المشاهد بمحدودية حقل الرؤية، غير أنه يتسع عنده ويحرك تصوره. فنحن لا نشاهد ما يظهر بعيوننا فقط، إنما نتصور أكثر مما نشاهد. لأن ما نستطيع سماعه، لا يكون مصدره فقط ما نراه، إنما أيضاً ما يمكن أن يكون مصدره غير مرئيًا. وهي طريقة Hors-champ بالفرنسي de cadre hors (خارج الإطار خارج اللقطة ومعنى المصطلح هو كل صوت تسمعه الأذن أكان حواراً أو مؤثراً أو موسيقا لا تجد العين مصدره في الصورة المرئية).

والصوت (الموسيقى مثلاً) على مستويين أو سطحين:  
الأول أن يكون مصدر الصوت من المستوى السمعي الأول:  
أي من داخل المشهد. أو من المستوى السمعي الثاني أي  
يكون مصدر الصوت من خارج المشهد ولا يشكل جزءاً من  
الحدث. وتكون لوظيفة السطح السمعي الثاني وظيفة تعقيبيه،  
تكون في الغالب، من تأليف المخرج. بعكس المستوى  
السمعي الأول، الذي يكون من تأليف كاتب السيناريو لأن له  
علاقة مباشرة في كل مشهد.

ويمكن لكاتب السيناريو تحديد صوت المستوى السمعي  
الثاني حينما يلعب الصوت دوراً في خلق علاقة بين مشهدين  
متتابعين (مشهد 1: ليل، أصوات كلاب. مشهد 2: عائلة تجلس  
في بيتها وتسمع أصوات الكلاب – فالصوت هنا يعطي دلالة  
بأن العائلة تعيش في بيت منعزل). وتوجد طريقتان للعمل  
على الوسائل السمعية في كلا السطحين:

1. تطابق درامي مع طبيعة الحدث

2. تعارض درامي مع طبيعة الحدث.

لنأخذ على سبيل المثال: موسيقى تصويرية لمشهد،  
يعرض فيه حوار بين زوجين، توضح للمتفرج، ما يجول في  
أعماق الزوجين من مشاعر مخالفة لما تقوله الكلمات التي  
يتبادلانها، لأن الموسيقى تشكل مع الصورة وحدة جدلية قوية  
من نوع يختلف عن حضورها في بقية الفنون التركيبية.  
المطلب الوحيد والقياس الوحيد الذي ينتج منه المغزى الكامل  
في الموسيقى هو إنجاز وظيفة ما معينة داخل درامية بنية  
الفيلم الكلية، وينشأ عن ذلك قياس ثانٍ تُحدد فيه جمالية الكل  
وظيفة الأسلوب والمعالجة.



## الخلاصة

السينما وسيط سمعي - بصري، ورغم أن أولوية التعبير فيه بصرية، إلا أن السمع، في علاقته بالبصري، له أيضا أهميته الفارقة في التعبير. ومع أن نظرية السينما انصرفت منذ البداية في البحث في البصري، على أساس أنها فرجة، إلى أنها سرعان ما تناولت الأبحاث النظرية علاقة البصري والسمعي، وأعدت أهمية العلاقة إلى البصري، بحيث يحتل السمع أهمية فقط كعنصر تكميلي في بناء الصورة، وبذلك لم يجر فهم جوهر العلاقة بين البصري والسمعي، على الرغم من أن الممارسة الفيلمية بيّنت في أفلام عديدة نوعية علاقة جدلية مُتميّزة، أخذت فيها نوعية العنصر السمعي، في حالات قد لا تحصى، دورا أهم في التعبير الفيلمي من البصري أو في موازاته.

## اللون في السينما

يشكل اللون في السينما عموما واحدا من عناصر بنية مركبة للغاية، تتشكل وتتركب من محاور/عناصر عديدة: تكوين الصور المنفردة وصور المشاهد والتعامل مع الضوء واللون والحوار وكتابة النصوص المنطوقة والمكتوبة والتمثيل أمام الكاميرا واستخدام الصوت والموسيقى، وأخيرا وليس آخرا، مونتاج الصوت والصور.

أمامنا تاريخيا تياران أحدهما يرجع إلى أرسطو ومعناه ان الضوء الأبيض متجانس وينشأ من تحويله للتجانس، والثاني يرجع إلى غريمالدي ومعناه أن الضوء غير متجانس وأنه يتحلل إلى ألوان متجانسة. ومثل غوته التيار الأول وتبنته فلسفة الطبيعة الألمانية والفلسفة الظواهرية، ومثل

نيوتن التيار الثاني الذي تبنته الفيزياء الحديثة والمعاصرة. إن الاختلاف بين هذه التيارات تعترف بآثار المعنى الرئيسية التي تخصّ تشكيلية الضوء. ويبدو أن أتباع غوته هم أكثر تأثراً باللون والمادة وتصوروا الضوء كمبدأً للتشتت والانتشار، أما أتباع نيوتن فركزوا على البريق والإضاءة واعتبروا الضوء أساساً للتحرك الإشعاعي. وتبدو الخلافات العميقة بين هذه التيارات عموماً وكأنها تتفق حول آثار المعنى الرئيسية التي تخصّ تشكيلية الضوء

يعتبر جون هيوستن مخرجاً عظيماً، إلا أن الرسام تولوز لوتريك أعظم منه!

هل يعني هذا أن على فناني السينما محاكاة اللون في فن الرسم؟

يشكل اللون في اللوحة التشكيلية أساس التعبير لأنها تعتمد على تمييز الأشياء من خلال اللون، وترميز وضع المرسوم، بمعزل عن الحقة، التي أظهرت في تيارات الرسم الحديث تجارب وأساليب عديدة، تباين فيها استعمال اللون. بحيث كان اللون وما يزال في مصلحة ما يُلوّن في بنية لوحة الرسام. وتبرز في اللوحة عناصر أربعة تشكل المحاور التشكيلية الجمالية، هي أولاً الأشكال forms، ثم الألوان colors، والتكوين composition وأخيراً الملمس texture الذي يستثير إدراكاً حسياً لمسياً. وأن الطلاء اللوني يكسب اللوحة ثنائية الأبعاد صفة ملموسة تُشكّل بعدها الثالث.

يشترك التكوين السينمائي من الناحية الشكلية مع تكوين اللوحة المرسومة في الاعتماد على الكتل والأشكال والتوازن والخطوط والإيقاع والألوان والنسيج والضوء والظلمة.

يعمل التغلب على الطبيعة المسطحة للصورة ذات البُعدين، على خلق الإيهام بوجود عمق أو بُعد ثالث للإطار أو الكادر، وذلك من خلال حسن تنظيم مُكمّلات المقدمة والوسط والخلفية

تعتمد خاصية محور تكوين اللوحة التشكيلية الثابتة في فن الرسم على السكون. بينما يعتمد تكوين الصورة في فن السينما على الحركة.

يعدد جيل دولوز أشكال ثلاثة من ألوان الصورة هي:

1. اللون السطحي للسطوح الواسعة ذات اللون الموحد في الرسم.

2. اللون الجوّي الذي يُخصّب كافة الألوان

3. اللون - الحركة الذي ينتقل من درجة لونية إلى أخرى

ينتمي اللون - الحركة، الذي هو الوحيد الذي ينتمي ربما إلى السينما، فعندما يتابع اللون- الحركة من مشهد إلى آخر، فإنه يضيف غنى جديداً على التعبير السينمائي ويزيد العمل عمقاً، أما اللونان الآخران فينتميان كلياً إلى الرسم مع أن الصورة- لون في السينما تتقاسم خاصيتها مع الرسم لكنها تعطيه إمكانية ووظيفة مختلفتين. ويذكر دولوز عبارة لغودار: "هذا ليس دماً إنه لون أحمر" ثمة بالتأكيد رمزية للألوان لكنها لا تدلّ على تطابق بين لون وبين تأثيره، كأن يدل الأخضر على الأمل، بل إنه التأثير ذاته

يعتبر التكوين، أو بتعبير آخر، الجغرافيا الداخلية، أداة أساسية من الأدوات التشكيلية الجمالية. وللتكوين في واقع الأمر دور جوهري في ترتيب الرؤية ترتيباً تسلسلياً، وفي

توجيه حركة عين القارئ، ليس إلى رؤية الصورة، إنما أيضا إلى قراءتها. ويلعب البناء المعماري في الصورة – سواء كان لوحة تشكيلية أو لقطة سينمائية - الدور الرئيسي. فهو يساير، أو ينبذ عدداً من القواعد الاصطلاحية، التي ظهرت، وترسخت على مدى السنين، وتتبدل تبعاً للعصور والأساليب.

### تتكون الألوان:

- من ألوان أساسية لا يمكن الحصول عليها عن طريق مزج الألوان الأخرى وهي الأحمر والأصفر والأزرق
- من ألوان ثانوية، يمكن الحصول عليها عن طريق مزج لونين أساسيين من البرتقالي والبنفسجي والأخضر
- من ألوان مُشتقة تقع بين الألوان الأساسية والثانوية وهي ستة، تنشأ من خلط لون أساسي بلون ثانوي وينتج عنها: اللون الأصفر يقابله ويكملة اللون البنفسجي واللون الأزرق يقابله ويكملة اللون البرتقالي واللون الأحمر يقابله ويكملة اللون الأخضر.

تواجه عملية استخدام الألوان في الفيلم أولا بمبدأ معرفة الألوان في الطبيعة، قبل استخدامها من الناحيتين الفنية والدرامية في الفيلم. كما تواجه معرفة الألوان ودلالاتها المختلفة بمعرفة الخواص التي تعرف اللون طبقاً لدائرة الألوان الدافئة أو الباردة

فالمصمّمون والفنانون يمزجون الألوان الدافئة والباردة بقدر كثير أو قليل لإثارة أحاسيس معينة في الدماغ، كما أنهم يستعملون أساليب مختلفة لجعل الألوان مثلاً كوسائل أسلوبية لتعبر بأشكال مختلفة عن الانسجام والتضاد.

تستخدم الألوان الدافئة في تصاميم، تعكس الشغف والسعادة والحماس والطاقة. وتتضمن: الأحمر والبرتقالي والأصفر ومتدرجات منها. وهي ألوان النار، أوراق الخريف، الشروق والغروب وبشكل عام توحى بالطاقة.

الأحمر والأصفر كلاهما ألوان أولية والبرتقالي يقع بينهما، مما يعني أن الألوان الدافئة دفئها أصيل ولا ينتج عن الجمع بين لون دافئ ولون بارد

تستخدم الألوان الباردة في تصاميم حينما يراد إضفاء شعور بالهدوء أو الاحتراف. وتتضمن الأخضر والأزرق والبنفسجي وهي دائماً أقل سطوعاً من الألوان الدافئة، كألوان الطبيعة والماء والليل لذلك هي ألوان مهدئة للأعصاب وتدعو للاسترخاء وبطريقة ما تبدو محتشمة. فالأزرق هو اللون الأولي الوحيد من بين الألوان الباردة، مما يعني أن بقيتها ينتج عن الجمع بين الأزرق وأحد الألوان الدافئة (مع الأصفر ينتج الأخضر ومع الأحمر ينتج البنفسجي). ويحظى اللون الأخضر ببعض سمات الأصفر والبنفسجي وبعض من الأحمر.

يرتبط إعداد الضوء ارتباطاً وثيقاً بتصميم الألوان في الفيلم، والاستحواذ على الألوان يُعدُّ أول عملية إدراك ملموسة من قبل الناس للأطوال المختلفة داخل نطاق ترددات الضوء المرئي قبل أن يتمكنوا من تمييز بعضها عن بعض

وما يلفت النظر أولاً في طريقة صنع الفيلم كون الضوء ليس فقط أساساً لتقنية الفيلم، بل إنه يجسد أيضاً مظهره الجمالي بشكل حاسم. فالصورة تبقى في النهاية حيادية في كل مكان لا تسلط عليه إضاءة أو تكون الإضاءة ضعيفة. فالضوء مكوّن مهم في الصورة. كل زخرفة المكان تأتي من هيمنة الضوء وبدون الضوء لا يمكن أن نحصل على بلاستيكية الصورة. ويلعب الضوء أيضاً في تمثيل الناس والمكان وظيفة حاسمة، لأن الإنارة تنتج أجواء مختلفة وهي خاصة للحالة وللمكان أو للأشخاص، لأن الإنارة تقدم أجواء وتخلق إحساساً ومزاجاً كما تتيح لنا ما نشاهده.

يأخذ تحليل تكوين الضوء بنظر الاعتبار مكونات خمسة:

1. كمية الضوء

2. مصدر الضوء

3. لون الضوء

4. اتجاه الضوء

5. تباين الضوء.

ويجب بالتالي لتقييم دور الإضاءة، معرفة مصدر الضوء، وهنا يتم التمييز بين المصادر الطبيعية كضوء النهار والإضاءة الصناعية المخفية أي البروجكترات، فحينما يتم خلق مؤثرات ضوئية كأسلوب في واقعية الفيلم نجد مثلاً في فيلم "باري ليندون ومولير" كيف تمت إضاءة مشاهد كاملة فيه فقط بضوء الشموع

ويوجد بالنسبة للون الضوء في الأفلام مجالان:

**أولاً:** التحليل الشكلي للون، فضوء اللون وحرارة اللون  
لهما أهمية كبيرة

**ثانياً:** تغيير لون الضوء عبر فلتر "ترشيح" اللون من  
خلال العدسة أو تغييره في مرحلة الإنتاج الأخيرة عبر  
الحاسوب.

وفي يومنا أصبحت أفلام الأسود والأبيض حالة استثنائية  
ولا تستخدم في الأساس إلا وفقاً لاعتبارات فنية. وغالبا ما  
يستعمل الأسود والأبيض بالتعارض مع الفيلم الملون، كأن  
يعبر بصريا عن حدث أو مستوى واقع آخر على شكل فعل  
في الماضي أو حلم. ويمكن أن يحصل العكس كأن يُلون فيلم  
الأسود والأبيض جزئيا للتعبير عن لمسات معينة

ونتعرف في طريقة التعامل مع الضوء كمعنى تعبيري  
إذا ما كان الفيلم في تفاصيله قد صنع بعناية أسلوبية، حتى  
يتم التعبير فيه عن جو مميز وتقديم الشخصيات

من ناحية أخرى، فإن تأثير عناصر التكوين في إطار  
سينمائي يعتمد على عدة عوامل نفسية وتجارية لا تختلف  
كثيراً من مُشاهد إلى آخر، فالمناطق أو الأجسام المُضاءة  
تجذب العين قبل المناطق المظلمة، وشخص يقف منفرداً في  
مواجهة كتلة من البشر سوف يحظى باهتمام أكبر، لدرجة  
تسرق فيها الشخصية المتحركة الاهتمام اللازم من  
الشخصيات الساكنة. وبسبب الطبيعة الحركية Kinetic  
nature للسينما فإنه من النادر أن يكون تكوين الإطار  
السينمائي ساكناً، ومن ثم فإن التأثيرات السيكلوجية لذلك  
التكوين تظل في حالة من التدفق الدائم.

واجهت الألوان في السينما دائماً مشاكل ذات طبيعة تقنية إلى إن بدأ اللون الطبيعي (و) اللون التعبيري يشكّلان بتقدم تقنية الفيلم الملوّن خياراً حراً في التعبير بنفس القدر، فحتى في حالة إزاحة الألوان الطبيعية في الصورة أو حتى تغريب الألوان تماماً، فإن عملية فهم الألوان وتأويلها في الفيلم تصبح ممكنة. مع مراعاة أن عملية تأويل الألوان والإضاءة، وكذا الأشكال، هي بدورها عملية أنثربولوجية - علم الإنسان -، لأن إدراكنا الحسي للألوان والإضاءة، شأنه شأن أي إدراك حسي آخر، هو ممارسة، تستند إلى مرجعية ثقافية (...). فالمعروف حقيقة، أن اللون والإضاءة، يؤثران على المشاهد، تأثيراً ذا طبيعة نفسية - فيزيولوجية. ولعل سبب ذلك، يعود إلى أن المرء «يدركهما بصرياً ويعيشهما نفسياً». ويضعانه في حالة، "تشابه" الحالة التي عاشها، لحظة تجاربه الحياتية الأولى، والتأسيسية، مع الألوان ومع أنواع الضوء: كالضوء المنحرف، وقت الشروق، وعند الغروب، أو ضوء أيام الشتاء، والأحاسيس التي ارتبطت به. أو كالضوء الشاقولي، والشمس في كبد السماء، وانطباعات الصيف. نور الشمس أو ضوء النار، المصباح. قوة وعنف الأحمر، لون الدم والنار؛ زرقة السماء الخفيفة الناعمة، أو خضرة وريقات الشجر المريحة. كلها مرجعيات، تستدعيها الذاكرة، بقليل من الجهد، وتعيد إحياءها الخيارات اللونية، في الصورة التي نراها، مع تفاصيلها الاجتماعية والثقافية، بطبيعة الحال. ونعلم أن الأسود، ليس لون الحداد، بالنسبة لكل الناس، كما أن الأبيض، لا يمثل النقاء للجميع.

مع تطور تقنيات اللون في السينما أصبح اللون واحد من أهم الابتكارات الجمالية في الأفلام وأخذ اللون ينتشر،



باعتباره عنصرا هاما في تنظيم الصورة وفي وظيفته الدرامية وفي الوقت نفسه عنصرا أساسيا في استقبال الفيلم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن بدأ مخرجون مثل برغمان ودرابير وفيلليني ورينيه ومن بينهم أنطونيوني يشعرون بوقت واحد تقريبا وبنفس الدرجة إلى حاجة أفلامهم إلى اللون، بعد أن ظلوا لسنوات طويلة مخلصين للأسود والأبيض. ويقول برغمان عن اللون في فيلمه "صرخات وهمسات" عام 1990 المصنّور وفق مخطط لوني موجه بصرامة للون الأحمر والأبيض والأسود "كل أفلامي يمكن تصويرها بالأسود والأبيض ما عدا فيلم "صرخات وهمسات" الذي يعبر عن صور أحلام، يهيمن فيها اللون الأحمر. فأنا منذ مرحلة طفولتي الروحية أتصور بشرة الجلد الرطبة في تنويعات حمراء".

بدأت الأفلام تنتج بالألوان في عام 1960، مع أنها كانت تُلوّن بالفعل منذ العام 1900 وكانت أحد التقنيات المُكلفة تلوين اللقطات أو المشاهد المراد تلوينها بطريقة يدوية، إطارًا بعد إطار ويتم اختيار لون ما ليُعبّر عن طبيعة حدث معين في الفيلم. وكان يستعمل اللون الأحمر مثلا أينما كان هناك مشهد حريق، واللون الأزرق أينما كان هناك مشهد ليلي. أو يستعمل اللون البني الداكن للمشاهد الداخلية. كذلك بدأت عملية تُعرف بالتلوين Tinting تجري على قاعدة تلوين الفيلم الموجب الذي تُطَبّع عليه النسخة. وكانت تجري بالتزامن مع عملية الصباغة Toning التي تهدف إلى صباغة حُبَيَّات الفضة الدقيقة في الطبقة الحساسة للفيلم، وهو ما يعني غلبة اللون المختار وسيطرته على جميع مناطق الصورة وكافة مُكوّناتها. لهذا كثيرًا ما شاهدنا أفلامًا تم

تطبيق العمليتين عليها، حتى تكون كافة مناطق الصورة ومُكوّناتها قد اكتسبت اللون أو الألوان المطلوبة.

"جذبتني الألوان في السينما - يقول إيزنشتين - منذ أن شاهدت أحد أول الأفلام الملونة - من إنتاج عام 1903 - "ملكة الجنيات" لجورج ميليه، وقد لَوّن يدويًا، ويحكي عن "ملكة تحت الماء" يختبئ فيها مقاتلون بين فُكوك حيتان خُضر، وهم يحملون دروعاً ذهبية لامعة. ومن زبد البحر تخرج حيتان زرق ووردية اللون وكانت تجربته الأولى في مجال اللون حينما قام: "بتلوين علم المدرعة في فيلم "بوتيمكين" الأحمر باليد، ولم يكن تأثيره راجعا إلى اللون نفسه بل إلى معناه"

في العام 1949، سيعود فنان التحريك الكندي ذو الأصل الاسكتلندي نورمان مكلارن في فيلم "سيمفونية الألوان" برسم وتحريك مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية، مستخدماً أسلوب الرسم باليد على شريط السلولويد مباشرة دون استخدام كاميرا على الإطلاق. من أجل خلق مُعادل بصري لشريط الصوت الذي كان يتضمّن كونسيرتو للبيانو. ولكن بأسلوب آخر، كما في فيلم الباليه الميكانيكي Le ballet mécanique الذي أخرجه دودلي مورفي Dudley Murphy وفرنان ليجه Fernand Léger في العام 1942.

تم استعمال اللون في السينما بداية كزخرفة إضافية لا أكثر على هذا كتب إيزنشتين في مقالته "ليس بالألوان الزاهية، إنما باللون: "علينا ألا ندع الشاشة تتحول إلى قطعة من القماش المنقوش بألوان زاهية. نريد أن تعرض لنا الشاشة الجديدة الألوان في وحدتها العضوية مع الصورة

والموضوع، مع المضمون والدراما ومع الحدث والموسيقى. فاللون إضافة وسيلة جديدة سينمائية قادرة على التأثير، وسيلة جديدة في لغة التعبير الفيلمي، لأن كل عناصر التعبير تشترك في صنع الفيلم، كونها عناصر للفعل الدرامي وعلى كل عنصر منها أن يوضع في مكانه الصحيح. ( . . ) نحن نعتبر اللون من عناصر الدراما في الفيلم ووضع اللون يبدو مشابها لوضع الموسيقى. وكون اللون موجودا في كلية الفيلم، بعكس الموسيقى، التي قد لا تستعمل إلا عند الحاجة، فذلك لا يغير من الأمر شيئا.

سبق أن كتب بيلا بالاج: كان التفكير في صنع أفلام ملونة بالكامل، يثير قلقي لأن صورا ملونة أمينة لألوان الطبيعة، ليس لها فائدة في السينما ( . . ) لكننا رغم مخاوفنا الجمالية وجدنا ضرورة استعمال اللون لكن ليس محاكاته بشكل أعمى كما هو في الطبيعة ( . . ) فطالما يتاح للسينماتوغرافيا استعمال صور ملونة طبيعية، فإنها تكون إزاء الطبيعة، في المجال الفني، غير مخالصة حتى للطبيعة وفي عام 1949 عاد ليكتب: للون قوة عظيمة رمزية وإيحائية استثنائية ملهمة للمشاعر.

في العام 1933 أنتج والت ديزني أول فيلم قصير بالألوان "الخنزير الصغيرة الثلاثة" وأخرجه برت جيليت وتم فيه استعمال أسلوب تلوين لا سابقة له: كانت الحيوانات تطير وترقص وتجري وتغير أشكالها، لتعبر في كل حالة عن لون بارد أو دافئ، بألوان لا تنطبق على الواقع، بل تتوافق مع إيقاع الصوت المستمر. فقد اعتقد ديزني أن الألوان تشكل: " عنصراً مكماً للصورة، ولاستخدامها معنى أكبر بكثير من مجرد نقل آلي للواقع".

وفي الفيلم "على الجليد" - أنتجه والت ديزني وأخرجه بن شاربستين عام 1935 - يضيع الكلب بلوتو في جبال الألب ويتجمد تدريجياً فيتحول لونه إلى الأزرق. وعندما يعثر عليه كلب سان برنارد، يصب الكحول في فمه، يتلون بلوتو بلون دافئ بعد أن يذيب المشروب تجمده. وفي فيلم "سنو وايت والأقزام السبعة" 1937، يعبر المخرج ديفيد د. هاند عن هروبها إلى الغابة بتبدل مفاجئ لمزيج من الألوان يتحول إلى خيال مرعب، يشبه استخدام اللون في فيلم "عيادة الدكتور كاليغاري".

انصرف الاهتمام في عصر السينما الناطقة إلى فك شفرة ما هو رمزي وإيحائي بدقة، ليتحول استعمال اللون إلى أسطورة. فقد جرت محاولات عديدة في الفيلم الناطق للارتقاء باستخدام اللون ويعقب كارل دراير: "ها مضى على عروض الأفلام الملونة على شاشات العالم عشرون عاماً. ولم يرسخ منها في ذاكرتنا أفلام تحمل قيمةً جماليةً عاليةً سوى فيلمين أو ربما ثلاثة أو أربعة أو خمسة على أكثر تقدير".

خلال كل تلك السنوات، كانت هناك خمسة أفلام ملونة ترضي من الناحية الجمالية. وهذه نتيجة متواضعة. فقد تمكن ريناتو كاستيلاني من الارتقاء بفيلمه "روميو وجوليت" 1954 إلى مستوى أحد هذه الأفلام بالإضافة إلى فيلم لورنس أوليفيه هنري الخامس 1953 "الذي تم اقتباس أفكاره في تصميم اللون من المخطوطات السائدة في الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الفيلم. واقتبس كيغر غاسا في فيلمه "بوابة الجحيم" من حفر الخشب التقليدي في

اليابان، وكانت ألوانه منسجمة مع الجو البطولي لليابان القديمة

ولم تكن الألوان في الفيلم إضافة تجميلية، بل عنصراً أساسياً في بنية الفيلم، الذي كانت الألوان تشعّ بين جزء وآخر منه، بعلاقة الطّباق بالإنجليزية Counterpoint: في الموسيقى هي العلاقة بين الأصوات التي تعتمد على هرموني و تستقل في الإيقاع والمعالم. ويعدّ نوع من البوليفونية حيث يستمرّ خطّان لحنيان أو أكثر مستقلّين وميلوديين أساساً (غالبا يطلق عليها "أصوات") في تزامن، مما يبتكر تفاعلها نسيج هرموني معقد إيقاعيا.

بداية من التناغمات الحمراء والبرتقالية التي تصفّ الفوضى في القصر الإمبراطوري، إلى الأزرق الفولاذي في مشهد الاغتيال الذي هو ذروة الدراما في الحكاية.

في محاولات أخرى للارتقاء باستخدام اللون في السينما اقتبس جون هيوستن في "الطاحونة الحمراء" عام 1952 عن حياة الرسام تولوز لوتريك من ألوان الرسام نفسه كذلك فعل المخرجان فنسينت ميننيلي وجورج كيوكر في فيلم "شوق للحياة" 1956 عن حياة الرسام فان جوخ. وخضع اشتقاق اللون في الفيلم دون مراعاة كون الألوان في فن صور السينما تخضع بتشكيلها للزمان، وليس فقط للمكان، كما في فن لوحات لوتريك وفان جوخ.

يبدأ فيلم "الطاحونة الحمراء" عام 1933 بمشهد للدخان، يملأ الغرفة بأسلوب يدعو للإعجاب، أما ماعدا ذلك، فقد كان عادياً. وكان الفضل في دمج الألوان مع الانسياب الدرامي المرن، سبباً في ضعف الفيلم، فقد كان اللونان الأخضر

والأزرق مهيمان. لكن لم يكن هناك مثلاً أي حركة لتطور اللون ما بين لقطة وأخرى، أو في تتابع المشاهد، أما في فيلم "شوق للحياة" 1956 فكما يرى دولوز أن اللون الأصفر كان عند فان جوخ أثناء ما كان يقترب من ابتكاره للون، رونق إبداعه، هو الذي استغرق كيانه وعقله. وحددت الألوان الأصفر والبرتقالي والأحمر والأسود الأسلوب البصري، ولم تكن أكثر من لقطات منعزلة تتتالي بأسلوب يهدف إلى إثارة حالة درامية، ويستثنى من ذلك الجزء الأخير من الفيلم فقط، حيث تعدت الألوان ونجحت في التأكيد على الخط الدرامي العام. فكان اللون يتبدل بين لقطة وأخرى عندما بدأ عقل فان جوخ بالاضطراب، متحولاً إلى الجنون التدريجي، وبدأت الألوان الحمراء والبنية تختفي تدريجياً، إلى أن بقي لون حقول القمح الأصفر الشاحب، مولداً شعوراً غامضاً بالقوة، ومنذراً باقتراب الموت.

يموت الفنان في النهاية، وتمزق أسراب الغربان اللون الأصفر ليحل محله لون أسود. وقد كان تأثير هذا التبدل المفاجئ ما بين الأصفر والأسود قوياً ومعبراً من الناحيتين الدرامية والنفسية. لأن تصميم الألوان والتكوين جاء من لوحة رسمها الفنان لحقل مع الغربان، في الفترة التي اقترب فيها من الموت.

هناك محاولات لاستخدام اللون بأسلوب أحدث وأكثر تطرفاً وتعقيداً، يتجاوز ما يمكن الحصول عليه عند تقليد أساليب الرسم الملزمة، أو ألوان الطبيعة، تميز بها فيلمان يمكن اعتبارهما ترجمة للحالة الذهنية لامرأتين من خلال أسلوب الاستخدام الذاتي للون.

يقول أنطونيوني عن فيلمه الملون الأول "الصحراء الحمراء" (1964): ولد اللون مع ولادة الفيلم: فبطلة الفيلم امرأة تعاني مرضاً عصابياً. وكان سلوكها يخرج عن حدود المنطق، لهذا يذهب الفيلم في استعمال اللون من وجهة نظرها الذاتية. ويضيف: لقد أخرجت خلال خمسة عشر عاماً تسعة أفلام وجزءاً من فيلم محاولة انتحار، في فيلم "حب في المدينة" كانت كلها بالأبيض والأسود.

ومع ذلك فإن استعمال اللون أثار حماستي، كما أن الصعوبات التي واجهتني في الأبيض والأسود تبدو وكأنها تضاعفت ثلاث مرات مع اللون ويصف استخدامه الخاص للألوان بأنه محاولة لإبعاد الواقع المعتاد واستبداله بواقع اللحظة الراهنة، لكي تعطي تناغمات ألوانه وانحرافاتهما صورة عن أزمة بطلة الفيلم. فهو عندما يلون الأرض بألوان تمثل امتداداً للتشويش الذهني لبطلته، إنما يربط ما بين عقل تداعى توازنه مع منظر قائم لما غيرته الصناعة الحديثة من أطراف الألوان وظلال العالم الحقيقي، فنجد الشوارع والآلات مصبوغة، كذلك البيوت والأشجار والأعشاب، قد تم رشها بأحد مشتقات الرمادي التي توحى بالاغتراب، ويزيد الموضوع غرابة النغمات اللونية التي تحجب العالم الحقيقي، وتعرض عوضاً عنه أرضاً جرداء ترمز إلى قلق وهموم البطلة: مصنع ضخم للمواد الكيماوية مع مكثفات حمراء وخضراء، وأنابيب عملاقة ملونة بأشكال هندسية، ومداخل تنفث موجات كثيفة من الدخان الأصفر، تبدو كوحش تكنولوجي كريبه، أما الشوارع وما حولها، حيث تتجول البطلة، فقد حولتها العوامل الجوية إلى الرمادي المعدني لتوحى بجو كابوسي في عالم سريالي. ويهيمن اللون الرمادي

على ناقلات البترول والسفن التي تمر عبر القناة الحزينة. وتمتد أشجار الصنوبر التي سقطت أوراقها على طرفي القناة. أما النباتات في بهو الفندق فقد صفت بأكوام رمادية كامدة اللون للتأكيد على عقم ذهن يتجرد من المشاعر والأحلام.

تدخل الألوان في فيلم فيليني "جولييتا والأشباح" 1965 إلى أعماق زوجة تمر بأزمة نفسية لتصور عالم خيالها المأزوم، بعد أن اكتشفت خيانة زوجها لها. ويستعمل فيليني ظلالاً مضيئة ذات طابع تزييني مثير بصرياً، ليلوّن عالماً عجائباً، يأسر الحواس ويعبر عن خيالات المرأة المبالغة. واكتشافها لذاتها ومشاعرها بنوع من الروعة الباروكية، وبجاذبية حسية أصيلة. فنرى التخيلات الفرويدية، والرؤى الجنسية، ومخاوف الطفولة، قد صوّرت بمزيج من الألوان الساطعة الغنية مع ترتيبات المشهد بأسلوب الروكوكو ويتبدى الكل كموضوع نفساني يذهل الحواس بمؤثراته وتكويناته المبالغة. فمن الأزرق الرمادي الليلي حين تغري امرأة جد البطلة، في منزل عصري مصمم بأسلوب معاصر "آرت نوفو" حيث يشكل كل ظل وضوء مقدمة للحب الارتجالي، ويمنح وجود اللون الفيزيائي ديناميكيته.

تدرس سوزانه مارشال مؤلفة كتاب "الألوان في السينما" التكوين السينمائي والاستقبال وتتناول بإسهاب جمالية إدراك اللون وتاريخ الفيلم الملون والأسس النفسية للاستقبال ودرامية اللون في أفلام عديدة منذ وقت مبكر حتى ظهور روائع الأفلام الكلاسيكية والراهنة وتعتبر دراماتورغيته الملونة من الأعمال العظيمة ومن بين الأفلام التي تدرسها فيلم "دوار" 1958 لهتشكوك و"موبي ديك" 1956 لجون



هيوستن "صرخات وهمسات" 1972 لبير غمان و"مومينتو" 2000 للإنكليزي كريستوفر نولان و"بطل" للصيني Zhang Yimou 2002 إضافة إلى أفلام أخرى مهمة استخدمت الألوان في تفاعل مع الضوء والحركة في بنية حكاية الفيلم الدرامية العميقة كفيلم "يحبني، لا يحبني" 2002 للفرنسية Laetitia Colombani و"تحدث معها" 2002 للأسباني Pedro Almodóvar .

كان الحافز منذ البداية في استخدام اللون في الفيلم الصامت قويا، بنفس الدرجة تماماً التي حصل فيها استخدام الصوت. واليوم أصبح اللون في الفيلم يعرّف في أغلب معاجم السينما على أنه واحد من أهم وسائل التعبير، الذي يتم بواسطته خلق جو فيلمي منشود ومؤثر. وأصبح الفيلم الملون مع التطور أيضا بمثابة علامة أيقونية مكونا مهما في تنظيم معاني الصورة ضمن بنية الفيلم الدرامية وفي عملية إدراك الفيلم وفهمه. لأن أي شيء ندركه بحواسنا، يقوم، في الحقيقة، كعلامة أيقونية مقام شيء آخر: كعلامة بين الدال والمدلول، تقوم مقام شيء آخر، أي أنها تدل عليه أو تنوب عنه. فالخصوصية الجوهرية للعلامة: تكون حاضرة أمامنا لكنها تشير أو تدل على شيء غائب، أكان محسوسا أم مجردا: فالشيء الحقيقي، بحد ذاته، ليس علامة لما هو عليه، لكنه قد يكون علامة لشيء آخر.

لكي نتوصل إلى رؤية الأشكال المتسقة، ضمن رسالة بصرية، ونفهم التأويل الذي تستحثه، ينبغي أن نجتهد في نسيان ما تمثله هذه الأشكال، وأن ننظر إليها بالذات، كما هي بتمعّن، بمعزل عما يمكن أن تمثله. وأصبح اللون يقدم فرصة لاستخدام أطيافه بطرق شتى، فريدة وخاصة، ترتبط ارتباطاً

عضوياً بطبيعة الفيلم. ويكمن هذا الاستخدام في قدرة اللون على جعل الحركة تستمر من جزء إلى آخر في الفيلم. فإذا كانت الألوان مرتبة ومشكلة بطريقة صحيحة، تنتابع من لقطة إلى أخرى كعنصر مكمل للمزاج وللقيم التي تحملها الحكاية، كما أنها بالإضافة إلى دورها التزييني، تؤثر على المضمون العميق للعلاقات البنيوية للفيلم. وعوضاً عن تقديم مجموعة عشوائية من الألوان في الصورة يكتسب اللون صفة الشعرية مسيطراً على تعديل التناغم أو النشاز أو الإيقاع، كعنصر هام في دفع وحث وتأکید الحدث الدرامي وبذلك تصبح الألوان جزءاً تعبيرياً في بنية الفيلم نفسه. ولا ريب في أن عملية تأويل الأشكال، كما تأويل غيرها من الأدوات التشكيلية الجمالية، تكون في جوهرها، عملية أنثربولوجية وثقافية بامتياز تلامس وعي المشاهد ومشاعره، ويمكن أن يتوصل، بالضرورة، إلى تأويله الذاتي لها.



## الفصل الخامس

### البنية الأدبية السردية السينمائية

هل إن الفيلم عمل درامي أم ملحمي أم شعري؟

إن العنصر الحاسم في تحديد هوية الفيلم (ملحمي، درامي، بخاصيته الملحمية مستقاة من رواية لها هذه الخاصية). وهناك أفلام شاعرية مستقاة من قصيدة. فالأصل الأدبي له هذا التأثير. ولأن الفيلم مزيج من هذه الأنواع الثلاثة، إلا أن في طبيعة كل بنية اختلاف أساسي ففي حدث واحد يمكن أيضاً أن تتوفر جميعها، لكن ضمن البنية السينمائية يمكن أن يسود نوع واحد منها.

أنماط بنى الحكايات الفيلمية: حكاية مغلقة و حكاية مفتوحة و حكاية سيميائية.

#### 1 - بنية درامية: الحكاية المغلقة

يكتب جان ميتري: أن السينما وهي فن زمني بامتياز تحاكم دائماً وفقاً لمعايير المشهد المسرحي فكون السينما مشهداً يرى، وضعت منذ ولادتها تحت وصاية المسرح ولا شك أن دروب المسرح المناقضة لطبيعة الفيلم نفعت به بتقديمها له بنية درامية مغلقة ومجربة.

إن دراما الشكل المغلق، حكاية (موحدة المواد) أي إنها دراما ذات حدث رئيس واضح، يتم نسج حبكة و سرده بشكل مستمر، وفي حال وجود حبكة أحداث أخرى، أي حركات ثانوية لحدث الصراع الأساس، فإنها ترتبط بهذا

الحدث ارتباطاً مباشراً، أي تأخذ خطوطاً ثانوية وتكون وظيفتها نقل النبذة من الوحدة إلى الكل، فالحدث الجانبي لا يجوز أن يكتسب، في علاقته بالحدث العام، أية استقلالية، لأن ذلك يعرض الحدث الموحد إلى التشتت، ولأن الحدث مغلق ومنته، و تطوره مستمر، ولا شيء يحدث فيه ما لم يأت منطقياً مما سبقه. ولا شك في أن ألّبني المغلقة عادت على السينما بروائع لا مجال للطعن بها ولا مجال لإنكار أن مفهوم توازن البنية المغلقة ما زال يوفر متعة جمالية كبيرة فتطور حكاية درامية تنسج حبكتها وتحل بالعلاقة مع زمن السرد الحسي المحدود.

والسؤال المطروح هو لكي تكون السينما فناً أصيل عليها أن تفصم علاقتها مع درامية المأساة.

تم فهم المأساة من زاوية مسرحية، ففي المأساة يحدد القدر أفعال الشخصيات وحتمية أفعالها وهو أمر يجعل الأفعال محتومة من البداية وتأتي النهاية كجواب على البداية متطابقة مع القواعد الصارمة إلا أنه في السينما، التي تقدم أشياء الحياة مباشرة، يبدو الموضوع المعالج متكلفاً ومصطنعاً إلى حد غير مقبول، لكن ذلك لن يقود إلى "نزع الدرامية" من الفيلم ونفي الحدث الدرامي وبنيته، وهو ما يراه البعض ضرورياً.

ليس المقصود استبدال بناء مفرط في تشدده وجموده بهيكل لا فقري، يقود إلى استبدال التطور الدرامي، الذي يخضع وقائع أحداثه لما تقضي به القواعد، بتطور درامي آخر تخضع فيه مثل تلك القواعد إلى وقائع الأحداث. فبدل صرامة بناء درامي يفرض القيود، يمكن الحديث عن دراما

سينمائية مرنة، رغم ما في بنيتها من قصديه، إلا أنها تنشأ ليس بشكل مسبق وليس وفقاً "لإملاء مسبق" إنما وفقاً لطبيعة الحكاية وتيار نموها وحل التناقضات التي تكيّف طريقة تنظيم شكلها الدرامي المغلق. أن دراما كهذه، تستهدي في السرد وتولد النواظم التي تفرضها طبيعتها.

## 2 - بنية ملحمة: الحكاية المفتوحة

يدفعنا وعي الأمر على أساس من نمط الحكاية إلى معاينة تطور الدراما الملحمة، الذي ذهبت خطوة أبعد في مجال شبكة العلاقات التي تنشأ بين الأحداث، بحيث تقدم الواقع بكليته و بكل تفاصيله الذاتية، و ذلك يشترط انفتاح بنيتها و تأسيسها على نمط حكاية غير مغلقة، حكاية (متعددة المواد) دون هرمية الشكل المغلق تماماً.

وعندما يقول الباحث م. بفستر إن الملحمة دراما تكون فيها المشاهد المنفردة مستقلة نسبياً، فإنه يعني أن العلاقات بين المشاهد أهم من استناد المشاهد إلى أساس مجرى الحدث. فالمشاهد تكون بمثابة فريق من المشاهد المتتالية، المستقلة نسبياً و منفصل كل منها عن الآخر، ويتم ربطها مع مسار الحدث الرئيس وفق نقاط تداخل أو تواز أو تعاكس كل حدث أو واقعة، كوحداث بني مغلقة. وتتوالد الحبكة العديدة من حبكة الحكاية الأساسية ذات البنية المفتوحة.

أن الأنموذج المعروف هو بالتأكيد موديل الفصول الثلاثة حسب سيد فيلد، وكما هو الحال عند أرسطو في دراسة التراجمية، التي أكتشف أفضل بنية دراما لها وسماها بداية ووسط ونهاية. خصوصاً وان بنية الفصول الثلاثة ما زالت منذ حوالي أكثر من 2000 عاماً مؤثرة بشكل عام،

ورغم أن البعض يجد فيها بنية تقليدية لم تعد تناسب تصوير وتمثيل الحياة. فالحياة غير درامية. فنحن لا نولد، ونحن عارفين، بان وظيفتنا أن نحمل السيف في الفصل الأول، لننهي خصومنا في الفصل الثاني، قبل أن نفوز بالنصر ونتابع السعادة في الفصل الثالث. فالعنصر الحاسم في تحديد النوع يحدده العمل الأدبي نفسه. ولا شك أن الاقتباس/ التحويل من العمل الروائي إلى الفيلمي يكون عملاً مثمراً لنوعية متقدمة.

### أمثلة أفلام ملحمية:

- سيلفادور جوليانو فرانشييسكو روزي عام 1962
- قضية ماتيه فرانشييسكو روزي عام 1972
- فيلم أندريه فايدا رماد وماس عام 1958 مأخوذ عن قصيدة ملحمية كتبها سيبريان نورويد (1883-1821) Cyprian Kamil Norwid ،  
تقرأ في كنيسة مدمرة في مشهد من الفيلم.
- فيلم برتولوتشي 1900 عام 1976
- فيلم برتولوتشي الأمبراطور الأخير عام 1987

## 2 - بنية شعرية: الحكاية السيميائية

تعرف السينما طريقتان في التعبير، طريقة تسمية الأشياء بمسمياتها: التعيين DENOTATION أي المعنى المباشر الحرفي، وطريقة تسمية الأشياء بغير مسمياتها: التضمين CONNOTATION أي المعنى الثاني الإيحائي، بمعنى أن يلجأ التعبير في الحالة الأولى استعمال الدال وفقاً لمدلوله

القاموسي، وفي الحالة الثانية إلى استعمال دال مبتكر ليس له مدلول قاموسي، مما يقود إلى "انزياح" في معاني ودوال اللغة بهدف الوصول إلى ما يسمى "المعنى الثاني" أو "المعنى الثالث" كما عند رولان بارت.

وربما هذا هو جوهر الشعر وطبيعته. فالشعر لا يسمى الأشياء بشكل مألوف، وبمعنى آخر لا تكون مرجعيته دائماً القاموس المتداول. من هنا نجد عند الشعراء المبتكرين دوال مبتكرة تبحث عند السامع أو القارئ عن مدلولات لها، فغالباً ما يستخدم الشعر، أو الاتجاه الشعري في السينما عن عناصر تعبير عن دوال، كالاستعارة والمجاز والكنائية والرمز، ليس لها مدلول، وذلك ما يخلق صعوبة الفهم في عملية الاستقبال. وهناك أمثلة عديدة في تاريخ السينما على مثل هذا الإخفاق.

الشعر في السينما هو عنصر سردي خصائصه شاعرية تتحول وتمتزج داخل بنية وسيط آخر وبالتالي تتجانس مع عناصر تعبيره الأخرى. الموسيقى في السينما هي ليست الموسيقى التي نسمعها في الحفلات الموسيقية، القضية الأساس كيف يتحول التشكيل، كيف تتحول الصورة، كيف تتحول الموسيقى كيف يتحول التمثيل بحيث يصير جزء تعبيرى متمم لطبيعة سرد الوسيط البصري. وكما عبر مرة إيزنشتين فانه من الخطأ أن تتم عملية نقل من فن إلى فن آخر بدون مراعاة خصوصية كل فن. أما بالنسبة إلى ابتكار عناصر من الشعر كالاستعارة، والمجاز، والكنائية والرمز فالمهم ألا يكون وجودها في البنية التركيبية وجود مستقل، إنما هو وجود يحل نفسه عندما يذوب في بنية الوجود المركب. ولنذكر هنا المفارقة التي أشار إليها جان ميتري



كيف وجدت السينما "التجريبية"، وهي تغامر في الوصول إلى سينما صرفة، في الفيلم فن العين كما وجدت في الموسيقى فن السمع، وكيف حلم مريدو هذا الاتجاه في السينما في الوصول بالفيلم إلى سيمفونية بصرية.

وعلى الرغم من بعض التيارات العديدة التي كانت تذهب بالسينما إلى مدارس الرسم كالسريالية أو إلى المسرح كالتعبيرية أو إلى الموسيقى كالسيمفونية أو إلى الرواية الجديدة كالشعرية فإن هذه التجارب قادت إلى شكل سينمائي يقترب بدوره من بنية الصورة الشعرية ومن بنية أيقونة اللوحة التشكيلية ومن أفضل تقاليد السرد في فترة السينما الصامتة، أي من تجارب السينما التعبيرية والطلايعية والصادفية، وذلك في محاولة سرد الحكاية بأسلوب يعتمد على الحركة والإيقاع، بالضرورة، من سياق الحدوتة، أي أنه أسلوب يتداخل فيه الخيال والتصور والحلم، في بناء بصري، وأشكال مونتاج تداعي، تهيمن في بناءه البصري استعارات ومجازات وكنائيات توحى بالمعنى الثاني، بناء يعتمد السرد الشعري ويوظف الاستعارة في تجاوز صور الأفقي، والكناية في تزامن وتداخل صور العمودي. ولا يقوم دائماً، في ربط أجزاءه المتقابلة والمتباينة، على مبدأ التماسك الدلالي في وحداته الداخلية، إنما على تنوع سياقه الإيحائي.

ونذكر هنا بعض الأمثلة المختلفة لأفلام شاعرية:

- فيلم جان كوكتو "أورفيوس" عام 1950
- فيلم فرانتشيك فلاشيل "الحمامة البيضاء" تشيكي 1960،

- فيلم كانيتو شيندو "الجزيرة العارية" 1961 نصه الأدبي مكتوب أصلا للسينما.
- فيلم أندريه تاركوفسكي "طفولة إيفان" عام 1962 نصه الأدبي عن رواية
- فيلم باراجانوف "ظلال الأجداد المنسية" 1964
- وفيلم "سايات نوبا/ لون الرمان" 1969
- فيلم كيراساوا "أحلام" عام 1990

## الفصل السادس

### منعطف كبير

### في نظرية السينما المعاصرة

تمت المقاربة منذ بداية تاريخ السينما بين ما سمي لغة السينما واللغة الطبيعية ونشأ الاعتقاد بأن لغة السينما هي كاللغة الطبيعية تمتلك أيضا قواعدها ونحوها وصرفها. واستمر عدم الوضوح في هذه المقاربات في نظرية السينما الكلاسيكية. لكن حينما استطاع أندريه مارتينييه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التواصل، أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على ما سماه قانون **التمفصل المزدوج** وعده قانونا أساسيا من قوانين اللغة الطبيعية. وهو قانون يفصل تماما بين طبيعة أي لغة بشرية وبين أشكال التعبير الأخرى.

يتركب التمفصل المزدوج من وحدات صوتية صغيرة داله **مونيمات**، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير داله **فونيمات**. ومع أن عددها محدود، إلا أنه ينتج عدداً غير محدود وحدات المورفيمات الداله، تساعد على التمييز بين المعاني.

عقدت ندوة مهرجان بيزارو السينمائي/إيطاليا الأول عام (1965) حول **سيمائية الفيلم ولغته** وشارك فيها بيير باولو بازوليني وامبرتو ايكو والفرنسي كريستيان مبتز. ولا شك

إن هذه الندوة شكلت تاريخيا منعطفًا مهمًا في محاولة اكتشاف نظرية السينما المعاصرة.

قدم بيير باولو بازوليني أول عمل له مهم في سيميائية الفيلم في مقالة سينما الشعر في العام 1965 وحل من خلال مجموعة افلام مختلفة بشكل ملموس ليصل إلى مفهوم لغوي مجرد حول لغة السينما وأعتبر "سينما الشعر" في الدرجة الأولى شكلًا تعبيريا سينمائيًا من ما سماه "منظور ذاتي حر غير مباشر" يحاول العودة إلى أصل السينما الحلمية مع الطموح لكسب امكانية لغة تعبير حلمية. وتحدث عن سينما مرآوية تعكس لغة الفعل الانساني الفطرية.

أنطلق بازوليني من زاوية السينمائي ليعارض أن تكون لغة السينما بحاجة إلى تمفصل اللغة المزدوج، لان لها تمفصلها المزدوج الخاص الذي لا يتناسب مع تمفصل اللغة واقترح أن تنعت الاشكال الفيلمية التواصلية بالسمعية البصرية بدل ان تسمى سينمائية. وحاول تقطيع لغة السينما إلى وحدات موظفا مفهوماً للواقع يجعل عناصر الخطاب السينمائي الأولية ومن ثمة العناصر السمعية البصرية هي التي تحدد الاشياء المستقلة التي تنقلها الكاميرا باعتبارها واقعاً سابقاً عن الموضوعة.

وتتكون وحدتها الدنيا من مختلف الاشياء الواقعية التي يتضمنها مشهد ما. وسمى الوحدات الدنيا صور الواقع من وجهة نظر لغوية كينيمات، قياسا على فونيمات، بحيث تدخل هذه الوحدات في تركيب وحدة اكبر هي المشهد وتعادل مونيمات اللغة الطبيعية.

عارض ايكو - من زاوية المؤول أو المشاهد- محاولة بازوليني في تقطيع لغة السينما الى وحدات يوظف مفهوما للواقع لا يمكن أن يرضى به الجميع، لان ما تنقله السينما من أفعال يدخل عالم العلامات، لكنه يتفق معه على انه ليس من الضروري أن تنبني كودات السينما، أي شفراتها على نموذج تمفصل اللغة المزدوج كما انه مَيَّز ايضا بين الشفرة الفيلمية والسينمائية لأنَّ السينمائية تُشَقِّر عملية نقل الواقع بوساطة الاجهزة السينمائية في حين تُشَقِّر الفيلمية عملية التواصل وفقا لمستوى قواعد محددة من قواعد السرد مع الاخذ بنظر الاعتبار ان الفيلمي والسينمائي يستند بعضهما على بعض مثلما تستند شفرة الاسلوب البلاغي على شفرة اللساني. بحيث أصبحت فكرة الايقونية في مجال الإدراك البصري نقطة البداية في اعادة نظر أيكو في الوقائع البصرية.

ويخلص ايكو بناء على ذلك الى ان ما يقال عن البنية يصدق كذلك على العلامة الإيقونية، فإدراك ما يوجد في العالم من خلال علامة ايقونية خارج الذات لا يكون ممكنا إلا من خلال وجود معرفة سابقة تُعَد العنصر المتحكم في عملية الاحالة وأيضاً في حجم الدلالات وتنوعها.

يأتي فهم مبرز لنظرية السينما من زاوية النص باعتبارها من أكثر نظريات السينما تجريدا وأكثرها ملموسية، لأنها تميل إلى اعتبارها علماً، بينما تعتمد السيميائية كلية على التحليل العلمي المفصّل لأفلام خاصة ولمشاهد من الأفلام. وفي هذا السياق، يكون النقد السيميائي أكثر عينية وتركيزاً من أي مفهوم آخر. لكن غالباً لا يجرى التركيز على الفيلم، بل على النظرية.

وكما يبدو فإن واقعة المونتاج تقدم أسهل مقارنة بين السينما واللغة بشكل عام، لأن الصورة ليست بكلمة والمشهد ليس بجملة. كما شعر أن الفرق بين (المعنى المباشر) و (المعنى الإيحائي) في السينما أمر هام، فالتضمين عادة يوظف دلالة اللغة بطريقة تدل على ما تقوله، بينما التضمين يوظف اللغة بطريقة تدل على غير ما تقوله. أما ما يخص ثنائية الدال والمدلول فلا ينطبق على السينما، لأنها منفصلة ومتميزة عن باقي اللغات وتتميز بعلامتها ذات الدائرة القصيرة، التي يكون فيها الدال والمدلول هما الشيء نفسه تقريباً: فما نراه هو ما نتوصل إليه. ومع أنه لا يوافق على اعتبار المونتاج العامل المهيمن على لغة السينما، إلا أنه يجد أن استخدام الحكاية كان مركز تجربة الفيلم، كما يجد أن الفرق الثاني الهام في الحكاية كان بين البنى الـ"سياقية" والـ"استبدالية". وتُظهر علاقة السياق بالفيلم أو بالمشهد بنية تخطيط حكاية تهتم بـ"ماذا يعقب ماذا". بينما علاقة الاستبدال بالفيلم عمودية: وفيها نجد الخيار "ماذا يتمشى مع ماذا".

سيستمر إذن النقاش بين الثلاثة الكبار وسيجد كل منهم طريقه المستقل في البحث عن منهجية سيميائية خاصة للفيلم ربما منطلقين هنا أو هناك من آراء بازوليني وبعض من مفاهيمه وأفكاره، تستحق الاختبار ويمكن لمناقشتها أن تتمخض عن بعض الملاحظات المفيدة.

وسيحدد مبرز في وقت لاحق ثمانية طرق مونتاجية يسميها syntagmas تعرف في العربية مركبات/ مؤلفات فيلمية كالتالي:

- لقطات مستقلة
- مركبات غير مرتبة ترتيباً زمنياً تتكوّن من سلسلة واحدة من الصور البسيطة غير المرتبطة بزمان معيّن.
- مركبات غير مرتبة بشكل زمني محسوب، وتتولّف من سلسلتين متداخلتين أو أكثر من المشاهد البسيطة غير المرتبطة بزمان معيّن.
- مركبات تتكوّن من خط سردي منفرد.
- مركبات وصفيّة، تتكوّن من خطوط سردية متعدّدة.
- مركبات سردية خطية تجري وفق تسلسل زمني متتابع.
- مركبات سردية عادية، لا تتبع نسقاً زمانياً محدّداً.
- سوكينسات حلقات تتصف هي الأخرى بقدر كبير من عدم الاستمرارية الزمنية، بحيث تمثل كل حلقة أو كل جزء من أجزائها مرحلة من مراحل التطور الدرامي الطويلة التي يضمّها السياق الأعمّ أو السياق الكلّي.
- وسيعرض أمبرتو أيكو أيضاً أربعة مراحل في تطور الفيلم منذ مطلع الستينيات.
- المرحلة الأولى: والتي استمرت حسب رأيه إلى بداية السبعينيات، تميزت بما يطلق عليه «المغالاة في تقييم الصيغة اللغوية». أثناء ما كانت السيميائية تناضل

من أجل تحقيق الشرعية، تمسكت بثبات بالأنماط المقبولة في دراسة علوم اللغة التي سبقتها.

- **المرحلة الثانية:** بدأت عندما أخذ السيميائيون يدركون أن نمطهم في التحليل لم يكن بتلك البساطة والشمولية، كما كانوا يعتقدون في البداية.

- **المرحلة الثالثة:** ركزت السيميائية في مطلع السبعينات- على دراسة جانب واحد خاص عن شمولية المعنى في إنتاج الفيلم، وهنا كانت المسألة الخاصة بالنص، مسألة مركزية، بحيث أصبحت الإيديولوجية السياسية جزءاً من المعادلة السيميائية.

- **المرحلة الرابعة:** بدأت في عام 1975- وشهدت انتقالاً ملحوظاً من الإنتاج إلى الاستهلاك، ومن عمل النصوص إلى إدراكها الحسي. وتأثرت سيميائية الفيلم في هذه المرحلة إلى حد كبير، بالفهم الفرويدي لعلم النفس عند المفكر الفرنسي جاك لاكان. وبدأ أن السيميائية أصبحت كنهج شبه علمي هدفه قياسي، وقدمت تصوراً لتحليل تام ودقيق لظاهرة الفيلم، فقد عملت تدريجياً على طرح التساؤل الأساس، الذي حير كافة طلاب السينما: كيف لنا أن نفهم ما نشاهد؟ وفي هذا المنحى عن طريق إعادة صياغة الأسئلة القديمة بطرق جديدة، ساهمت السيميائية مساهمة فعالة في جهد مشترك من أجل فهم طبيعة السينما.





## الفصل السابع

### حول مصطلح اللغة السينمائية

أشار الناقد عدنان مدانات في الفصل الثالث "إكلاشيهات المصطلح النقدي المضللة" من كتابه "أزمة السينما العربية" بأن صدور كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" - قبل أكثر من نصف قرن - قاد إلى استخدام مصطلح لغة السينما وانتشاره بين النقاد السينمائيين العرب. ويعترف الناقد نفسه، بوقوعه في استخدام هذا المصطلح المضلل، ومن ثم تراجعته عن استعماله، واستخدم بدله، بعدئذ، وسائل التعبير السينمائية، رغم أن النقاد العرب، ما زالوا يستخدمونه حتى اليوم، دونما أي شعور بالحرَج. فنحن نرى مثلاً ناقداً بارزاً كعلي أبو شادي، الذي عنوان كتابه "الفيلم السينمائي" والذي سبق وصدر في طبعته الأولى عن الثقافة الجماهيرية في العام 1989، لكنه حينما أعاد إصداره عن مكتبة الأسرة في العام 1996 وأعاد إصداره في دمشق في سلسلة الفن السابع 114 في العام 2006- غير عنوانه إلى "لغة السينما"، التي يعرفها: حرفة الفنان السينمائي و"وسيلته لتحقيق رؤيته وتوضيح موقفه بشأنها، شأن اللغة التي يستخدمها الكاتب وفق القواعد والأساليب البلاغية والنحوية". كما إن مخرجاً كبيراً كصلاح أبو سيف أكد، في فترة قريبة، أثناء ما كان يشرح لطلاب المونتاج والإخراج في السنة الثالثة في أكاديمية الفنون بالقاهرة، "علينا فهم السينما كلغة ذات أبجدية واضحة ومحددة، شأنها في ذلك شأن جميع اللغات الحية

كاللغة العربية وما تتضمنه من قواعد للنحو والصرف (...)  
وكلما اتقنا قواعد اللغة كلما استطعنا التعبير عن مرادنا  
بأبسط وأدق الألفاظ بحيث يفهم حديثنا كل من يستمع إليه.  
ونتيجة لذلك يرى إن اللغة السينمائية تتألف أبجديتها من  
ثمانية حروف: خمسة منها تخص الصورة وثلاثة تخص  
الصوت. ويسمى أبو سيف لطلابه هذه الحروف الخمسة  
كالتالي: الديكور والممثل والإكسسوار الثابت والمتحرك  
والإضاءة!"

### مقدمة نظرية

منذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة  
الطبيعية وتبع ذلك الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها  
ومونتاجها ونحوها. واستمر عدم الوضوح في عدد من تلك  
المفاهيم في إطار نظرية السينما، خصوصاً وإن نظرية الفيلم  
الكلاسيكية، لم تمتلك إلا معرفة قليلة بعلم اللغة، كانت بالكاد  
تؤهلها، بشكل كاف، في عقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا  
العلم وتطبيقها في مجال نظرية السينما.

لنعد إلى تاريخ نظرية السينما وإلى الدراسات اللغوية  
والسيمائية، التي توصلت إلى تحديد وتعريف دقيقين لمفهوم  
اللغة، بحيث لم يعد من المجدي تطبيق خصائصها  
ومواصفاتها على ما كان النقد يسميه اللغة السينمائية، والذي  
تمت مقارنته، منذ بداية تاريخ السينما، باللغة الطبيعية. لقد  
ساد الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها ونحوها وصرفها.  
وسبق لبودفكين أن عرف تشابه مفردات السينما بمفردات  
اللغة الطبيعية كالتالي: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها  
المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة

اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات". وإيزنشتين، أيضاً لجأ بدوره، إلى اللغة، وإلى اللغة اليابانية، بصورة خاصة، لشبه كتابتها بالرسوم الهيروغليفية وانصرفت جهوده في فيلم "أكتوبر"، إلى اكتشاف الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة المفاهيم المجردة. ونتيجة لذلك يرى جان ميتري أن محاولة إيزنشتين في صنع فيلم عن "رأس المال"، وهي محاولة لم تر النور، لو تحققت، لكان مصيرها الفشل.

ليس هناك من يعارض اعتبار الصور السينمائية مثل الكلمات، طبيعتها، كعلامات، التعريف بشيء ما عبر استبداله بشيء آخر، أو بتعبير أفضل، إحلال شيء آخر بدله. ولا شك إن العلامات السينمائية تُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام، كما أن استعمالها يخفي نظاماً شبيهاً بنظام لغة الكلام، ويُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام. "وإذا ما أرادت السينما أن تكون لغة أصلية فعلينا أن نتنازل عن أن تكون بمنزلة كاريكاتير

### اللغة الطبيعية.

حدث في منتصف سنوات الستينيات تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنوية والسيمائية (سيمولوجي) أو علم نظام العلامات. وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. وقد عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة،

أية لغة، تملك نظام لغة، أما الفيلم، الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان مينتز، حينما اعتبر الفيلم لسانا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة.

عرف ابن جني اللغة بأنها مجموعة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". كما اعتبرها الأمدي "اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية" التي تقضي إلى دلائل كلامية وعبارات لغوية. والثابت أن لكل لغة وحدات صوتية تنتج لها تركيب الوحدات الدالة التي تنفرد بها، وإذا ما تجاوزنا التعاريف العديدة للغة، التي حاول كل منها وفي أوقات مختلفة أن يقترب من قانون اللغة الأساس، فسنجد أن أندريه مارتينييه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التخاطب، استطاع أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على "التمفصل المزدوج" وأكتشف أن مبدأ التمفصل المزدوج هو القانون الأساس من قوانين اللغة الطبيعية.

يتרכب التمفصل المزدوج من تمفصلين: **المورفيمات**، وحدة التمفصل الأول، وهي وحدات صوتية صغرى دالة، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير دالة هي **الفونيمات**، وحدة التمفصل الثاني، وهي وحدات صوتية تمييزية. يعبر عنها في الكتابة بالحروف الأبجدية يمكن بواسطتها تركيب الوحدات الصوتية الدالة: الكلمات المعجمية، التي تنفرد بها كل لغة. ومع أن عدد الفونيمات محدود، إلا أنه ينتج عدداً غير محدود من المورفيمات، تساعد على التمييز بين المعاني. وإن ما ينتج عن تعريف الفونيم بوصفه قيمة تمييزية في المقام الأول، هو أن الفونيمات لا تنجز وظيفتها بفضل تفرد لها الصوتي وإنما بفضل تقابلها التبادلي ضمن نظام معين. والشيء المهم، الذي يتعلق، بقدر ما بالفونيمات، هو الاختلافات، التي تساعد على

التمييز بين الكلمات. وهذه هي القيمة اللغوية الوحيدة للفونيمات. فتلك الاختلافات هي بالضبط، نقطة الانطلاق لأي بحث في الفونيمات. وأكد دي سوسور نفسه اعتماد اللغة على الاختلافات، ورأى أن ليس في اللسان سوى فروقات، من هنا يأتي اكتشاف مارتينييه الحاسم للتمفصل المزدوج ويتيح تعريف اللغة، إذ لا يمكن اعتبار أية وسيلة اتصال أخرى، لا تمتلك هذا القانون الأساس، الذي يصوغ نظام اللغة بمنزلة اللغة. من هنا أيضاً يأتي، مثلاً، تأكيد موان على إن "التمفصل المزدوج هو ما يميز اللسان البشري وما هو لغوي خالص في تعابير الإنسان معاً، وهو مشترك بين اللغات كافة. وخارج التمفصل المزدوج لا توجد لغة قط، شيء يتعلق بـ "علم اللغة".

كان السؤال، الذي يساق، منذ البداية، ويقارن السينما باللغة الطبيعية هو: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة، وكيف نجعل الصور تحمل الدلالات؟

كان الهولندي جان ماري بيترس، من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذه الإشكالية، حيث تقف دراسته الأولى التأسيسية "بنية اللغة السينمائية" التي نشرت عام 1961 على رأس قائمة البحوث الجديدة المهمة. ويبدأ بيترس بحثه بالسؤال التالي: "ماذا نريد أن نفهم من كلمة "لغة"؟ وإذا ما كنا نرى في لغة الكلام الظاهرة اللغوية الوحيدة. فعندها ستكون كل مناقشة حول طبيعة لغة السينما بدون أي معنى.

فعندها يمكننا أيضاً أن نفكر بلغة للسينما. وإذا ما توصلنا، بناء على ذلك، إلى الاستنتاج القائل بأن استعمال تعبير لغة سينمائية تم تفسيره، فنكون، بذلك، توصلنا بالتأكيد إلى نتيجة ناقصة. فالتسمية لغة لا تفصح في هذه الحالة عن شيء جديد حول طبيعة السينما. يمكننا أيضاً التفكير بلغة الكلام كموديل (Model) واكتشاف ميزتها الجوهرية ومن ثم

تمحيص مدى وجود مثل هذه الميزة الجوهرية في السينما. ولا شك أن مثل هذا المنهج المقارن مثمر إلى حد ما، لأنه يوضح لنا الفرق بين لغة السينما ولغة الكلام ويظهر لنا أيضاً شيئاً ما حول البنية الذاتية للوسيط السينمائي

هناك عدد من مشاكل مركزية في نظرية السينما، لا يمكن حلها دون الرجوع إلى نظرية علم اللغة وطريقتها. وثمة أوجه ثلاثة متداخلة فيما بينها: تاريخ النظرية، ونقد النظرية الكلاسيكية في تحليل لغة الفيلم وسيميائية الفيلم، ومشروع نظرية الفيلم الجديدة، وهذه العلاقة المترابطة، لا يمكن كشفها دون استطلاع قصير للمفهوم النقدي لتاريخ النظرية.

توقف كريستيان ميتز عند مراحل ثلاثة لتاريخ النظرية، جرى فيها تسليط الضوء على الفيلم، وتأسس، نتيجة لذلك، ما سُمي نظرية الفيلم أو نظرية السينما، ويعني الشئ ذاته، وتمت فيها معرفة ما هو فيلمي أو ما هو سينماتوغرافي. وكانت تلك الأبحاث الانتقائية والتركيبية متألفة، في بعض الأحيان، رغم إنها لم تستعمل منهجاً معرفياً بعينه، بشكل كامل، بل استعملت مناهج عديدة. وفي مرحلة الثالثة، كانت متوقعة، كان على كل منهج من هذه المناهج، وهو يرتبط بغيره ويتداخل، أن تختفي أشكاله الحاضرة، وأن يتخلص تركيب نظرية السينما، فعلاً، من انتقائيته ويراجع مدى صحة تقديراته المختلفة ومعرفة مستواها التجريدي الخاص. ويبدو إننا في الوقت الحاضر، نجد أنفسنا في المرحلة الثانية، التي هي "مصح شفاء" لا مفر منه، وعلينا أن نتعرف على تعددية المناهج الضرورية. إن سيكولوجية الفيلم وسيميائيته لم تكن موجودة في الماضي، وربما لن توجد في المستقبل، لكن

علينا اليوم أن نرهاها، لأن الوصول إلى خلاصة حقيقية، لن يتحقق بالإملاء، إنما يتحقق، في النهاية، عن طريق الأبحاث الوفيرة".

تتوقف الدراسات المقارنة الحديثة عند هذه المسألة طويلاً، وتتوصل إلى نتيجة: إن اللقطة لا تشابه الكلمة والمشهد لا يشابه الجملة، لأن الفيلم أصلاً لا يمتلك، مثل اللغة، نظاماً خاصاً، يجعل منه لغة. فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول على أساس المواضعة، أما الصور فهي علامات أيونية، تقوم نفسها على أساس مشابهة ما تدل عليه. وكما تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه، تملك الصورة علاقة أيونية مباشرة بما تدل عليه وتصوره: أي إن الكلمة، وحدة لغوية، علامة، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، فهي دال يفصل عن مدلوله: الكلمة تساوي الشيء. أما الصورة، فهي علامة بصرية، تتشابه فيها العلاقة بين الشيء ومظهره، ويتطابق فيها الدال مع المدلول: أي إن العلامة هنا هي مظهر الشيء ذاته: العلامة تشبه مظهر الشيء. وتكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتشابه فيها الدال والمدلول.

ويطبق رولان بارت Roland Barthes مثل تصور كهذا على العمليات الدلالية التي تُنعت عادة في الأدب استعمال دلالة اللغة بطريقة تدل بها على ما تقوله، بينما التضمين هو استعمال دلالة اللغة بطريقة تدل بها على غير ما تقوله. ويحدث التضمين عندما تصبح نفس العلامة، الناتجة عن علاقة بين الدال والمدلول، دالا على مدلول جديد. وهذا يعني إن التعبير في السينما يمكن أن يتحول بدوره، عبر حضور



العلامة الأيقونة، إلى تضمين، إلى دال، يبتكر كل مرة، مدلوله. ولعلّ هذا ما دفع كريستيان ميتز إلى التأكيد على إن الفيلم: "يروي لنا قصصاً مترابطة، ويقول لنا أشياء كثيرة، تقولها أيضاً اللغة المنطوقة، لكنه يقولها بطريقة أخرى.

إن الذهاب إلى السينما يعني رؤية هذه القصص". بمعنى آخر: "ليس لأن السينما لغة تستطيع أن تروي لنا قصصاً جميلة، إنما لأنها روت لنا هذه القصص أصبحت، بذلك، لغة". على الفيلم أن يقول شيئاً وله أن يقوله، لكن دون أن يلتزم بشعور معالجة الصور ككلمات وتنظيمها وفقاً لقواعد نحو لغوي مشابه. أن حظ الفيلم في قدرته على التفرّيج والتعبير عن معنى، ليس وفقاً لأفكار مسبقة أو مستعارة، إنما عبر تنظيم عناصره في الزمان والمكان.

### كيف؟

يستنتج ميتز: "الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها".

ويتطرق جان ميتري Jea Mitry في مؤلفه "جماليات وسيكولوجية السينما" إلى قضية "اللغة" في السينما، ويعدّها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعاً على الإطلاق. وينطلق في معالجة هذه القضية، من منظور مختلف إلى حد ما عن ميتز، وينتهي، بعد عرض أفكاره، إلى أن السينما أيضاً لغة، لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة، رغم أنه، يراها، في النهاية، لغة طالما إنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية إيصال المعنى. ويسأل جان ميتري: إلى أي مدى يمكن إطلاق مفهوم لغة على الفيلم بصورة عامة؟ لأنه إذا ما عدنا إلى مفهوم اللغة بمعناه الكلاسيكي، فمن الواضح أن السينما لا يمكن أن تكون لغة (. . .) لأن مفهوم اللغة الكلاسيكي يصح على اللغة المنطوقة فقط، لأنه مفهوم لغوي وليس مفهوماً

منطقياً. ليست الصورة، كما نعرف، علامة في ذاتها، غير إن المعنى الذي تحمله، يتغير وفقاً لأسلوب عرضه (...). كما أن من الواضح أيضاً، بأن الفيلم هو شيء يختلف تماماً عن نظام العلامات والرموز، وأنه على الأقل لا يبدو، وحده، كذلك. الفيلم أولاً هو نظام صور، صور لأشياء، نظام صور هدفه وصف تتابع إحداث معينة، يطورها إلى سرد. وهي صور تدعن، وفقاً لطريقة السرد، المختارة، لنظام من العلامات والرموز، تصبح أو يمكنها إضافة إلى ذلك، رموزاً. وإنها أخيراً ليست علامات كالكلمات، إنما هي، في الدرجة الأولى، مواضيع من واقع ملموس، مواضيع، تحمل أو يمكن أن تحمل معانٍ معينة. من هنا فإن الفيلم لغة ويصير بهذا المقياس لغة حينما يعرض أولاً بمعونة هذا العرض. باختصار صنف جان ميتري السينما في تصنيف يختلف عن اللغة الكلامية، لأنه يجد الصورة تختلف عن الكلمة التي تقارن، ولأن الصورة تتطابق مع أشياء الواقع. غير إن محاولة جعل المونتاج يعمل عمل اللغة، هو مجرد إساءة لاستعمال قدرات وسيط السينما الفني. ومع إن الناقدة دينا دريفوس تقول الشيء نفسه الذي يقوله جان ميتري، إلا أنها ترفض اعتبار السينما لغة. ويوضح ميتز، بأن الملاحظة التي يوردها جان ميتري ومفادها، أنه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغي أن تشبه اللغة المنطوقة، تجعلنا نستنتج أن لغة الفيلم، لاختلافها عن اللغة المنطوقة، هي بالتالي ليست لغة.

على أساس من هذه الإشكالية، تاريخياً، جرت مساع عديدة لمحاولة البرهنة على وجود "تمفصل مزدوج" في التعبير السينمائي، يتناظر مع وجوده في اللغة، فمثلاً وجد بازوليني علامات الفيلم هي علامات الواقع نفسه، والفيلم هو فلتز/ مرشح بين صانع الفيلم والواقع، لأن الفيلم يحكي لغة الواقع المكتوبة ويعرض الواقع بالواقع نفسه ولغة الواقع

الموجودة في العالم هي لغة الواقع الطبيعي النقية والوحيدة، التي تجعل الواقع يحاكي حاله. وتجعل من سيميائية الواقع مادة الفيلم الواقعية، سيميائية تقول لنا شيئاً، وتسرد معاني، بالعلاقة مع معاني الأشياء والأحداث التي يصورها الفيلم.

ووصل بازوليني إلى كون الوحدات الصغرى في السينما، التي يعاد إنتاجها كما هي على الفيلم، تعادل الفونيمات، وأن لغة السينما هي صياغة خاصة للتمفصل المزدوج. لأن وحدات لغة السينما الصغرى تبرهن على أشياء الواقع المتنوعة وتحتل الصدارة في الصورة، وتعادل، عبر التشابه، الفونيمات، التي تقابل مورفيمات اللغة الطبيعية وتوازيها. أما ايكو فيجد حجة بازوليني تدل على فهم ناقص في معرفة الكود الثقافي، ومعرفة إيديولوجية وطبيعية، ليس فقط الفيلم إنما طبيعة السلوك الإنساني وعملية التفاهم بصورة عامة. فأشياء الواقع، التي تحتل الصورة، بالنسبة له، هي مجرد مظاهر اصطلاحية مقررة، تتم بوساطة التأكيد/التشفير الايقوني، وتدل على صفات المعاني، وهي بالتالي، وحدات صغرى لا تعادل الفونيمات اللغوية ولا تستند في إنتاج المعاني المختلفة على تمفصل صورة مزدوج. غير أن محاولة بازوليني بينت، في نهاية المطاف، نوعية مغايرة للتمفصل المزدوج، التي سعت للبرهنة على وجوده. ففي كتابه الأول "الصورة - الحركة" أشار الفيلسوف جيل دولوز إلى مسعى بازوليني في إيجاد مقاربات في السينما مع اللغة، ووجدها مقاربات غير موفقة، لأنه يرى إن كان للقطعة من نظير فسيكون في المنظومة المعلوماتية، وليس في المنظومة اللسانية. ويعود دولوز في فترة لاحقة إلى مناقشة مسألة العلاقة بين السينما واللغة، لينبه إلى أنها ساعدت على

صياغة شروط وإمكانات سيميائية الفيلم. ويطري حذر كريستيان ميتز في تناوله لهذه العلاقة، إذ انه لم يسأل: "ما الذي يجعل من السينما لغة؟"، إنما طرح السؤال بشكل آخر: "ما الذي يجعلنا نعتبر السينما لغة؟". وبالتالي يستنتج إن: "السينما فن حين تصبح لغة".

وقد وضع ميتز أمامنا جوابين، الأول الذي تبيّنه "الواقعة" التاريخية، وهو أن السينما تطورت، بالدرجة الأولى، إلى سينما سردية تروي حكايات. والثاني يتعلق بتتابع الصور واقترابه، كمعنى، من العبارة الملفوظة، مما قاد إلى اعتبار اللقطة المنفردة كعبارة سردية صغرى. ولربما دفعته مقارنة كهذه إلى التوضيح: "بأننا نفهم الفيلم ليس بسبب من فهمنا المُسبق لنظامه، إنما على العكس من ذلك، فنحن، لأننا نفهم الفيلم، نقترّب من فهم نظامه. فالسينما لم ترو لنا قصصاً جميلة لأنها لغة، بل لأنها روت لنا مثل هذه القصص والحكايات أصبحت كما اللغة". ويستنتج ميتز: "السينما فن حين تصبح لغة".

وإذ يجد لوتمان اللغة الطبيعية كموديل نموذج للعالم أولي، فانه يجد أشكال التعبير في الفن وسائط موديل من نوع آخر ثانوي. وهو يعتبر اللغة "نظام تنمذج أولي" في التعبير، كما يعتبر وسائل التعبير الأخرى الأدبية والفنية "نظام تنمذج ثانوي" في التعبير، وقلما يستطيع نظام التنمذج الثانوي، وهو يبتكر لغته في التعبير، الاستغناء عن النظام الأولي. النظام الأولي.

إن التحليل الذي يقدمه لوتمان ويصل انطلاقاً منه إلى نظام موديل الفن كلغة "تعبير" ثانية بالعلاقة مع اللغة الأولى،

يساعد إلى حد كبير على فهم الإشكالية التي واجهت  
العديدين. فهو إذ يسمى هذه اللغة الثانية "نظام تنمذج ثانوي"  
يضع بيد المختصين مصطلحاً يعينهم على إزالة الالتباس،  
الذي يحيط بهذه الإشكالية المطروحة، الناتجة من عدم  
الوضوح العام.

يتم عندنا الحديث في أدبيات عديدة عن اللغة السينمائية  
وعن سيطرة مفرداتها وقواعدها، نحوها وصرفها، على كل  
الأشكال في كل الأفلام، ويربط مثل هذا التصور كل شيء  
هنا بخاصية فيزيائية، تتم عن طريق الاستعانة بالكودات  
والتقنيات السينمائية المتداولة التي تشكل معجماً صغيراً في  
عملية الابتكار السينمائي، الذي يرتبط بمجموع دلالات  
الأفلام. كما أن هذا التصور يرد اعتماد مصطلح اللغة  
السينمائية إلى استخدام هذه أو تلك من الكودات الفيلمية  
والتقنيات السينمائية، التي تم اكتشافها في عملية إنجاز  
الأفلام، وهو ما يطلق عليه كريستيان ميتز صفة "سينمائي"،  
أي كل ما يتألف من تركيبات تظهر في الأفلام وتحمل  
دلالات وتنتج معاني. إن هذه الفرضية تؤكد، بالتالي، على  
بعض المكونات السطحية، لأن أية لغة تميز نفسها عن لغة  
أخرى بواسطة مادة تعبيرها، واعتبار السينما لغة يضعنا،  
أيضاً، بمواجهة وجود مادة تعبير مسبقة، هي في واقع الحال  
غير موجودة.

ليس المهم، لمن يبحث، التراجع عن مصطلح "لغة  
السينما"، حتى وإن كان يستعمله مجازاً، المهم أن نتاح لنا  
فرصة الوقوف عند "إشكالية" موجودة حقاً ويجب علينا  
فهمها بعمق، خصوصاً وإن "الالتباس" يأتي من استعمال  
مصطلح "لغة" بينما الوسيط السينمائي، ليس، في واقع

الحال، لغة جاهزة، لها قاموسها الخاص وقواعدها العامة ونحوها.

يبقى أن من يعتقد إن تقسيم المشهد إلى لقطات بأحجام مختلفة واستعمال الشاريو أو الزوم والبانوراما أو التصوير بكاميرا واحدة واعتماد مواقع تصوير عديدة واستخدام طرق مونتاج مختلفة الخ. . . يخوله باستعمال هذا المفهوم، فليس علينا سوى أن نبين إن ذلك يشكل للسينمائي "كودات" حيادية، ليس لها، في الأصل، دوال جاهزة، ترتبط بمدلولات قاموسية، فالفيلمي المنجز يسبق الفيلم، وما هو سينمائي ينتج من الفيلم ويأتي مصدره من علامات مبتكرة تتألف في الفيلم كخطاب. وبناء على ذلك يستطيع البحث السيميائي في بنية الفيلم "العميقة" أن يستدل، فقط، على خاصية تعبيره المُميزة، التي تشكل خطابه السينمائي، والتي هي "اللغة" الثانية - نظام التتمذج الثانوي - التي لا تسبق التعبير إنما تنشأ عنه.

لنحاول أن نصل إلى خلاصة، نستنبطها، من سؤال بيترس الهام، الذي لم يتمكن، حينئذ، أن يجد جوابه الحاسم، لكنه استطاع أن يفتح الحوار أمام الدارسين بهدف الوصول إلى معرفة جديدة. ولعل العلاقة إذا ما توضحت عندنا بين لغة السينما وفن السينما ذات وضوحها في لغة الكلام وفي فن الشعر، فإن هذا الوضوح يقدم فائدة جلية في الكشف العميق عن طبيعة عملية التعبير البصري وخصوصيتها ويظل يفتح آفاقاً جديدة أمام علم جمال السينما.



# ملحق

## مدخل إلى تحليل الصورة

أنظر. أنظر، وتابع النظر، إلى أن تنسى من أنت.

ألفارو موتيس، الوجه الأخير

في مقدمة كتابها "مدخل إلى تحليل الصورة" (الفن السابع (249) المؤسسة العامة للسينما. دمشق/2015) تبين المؤلفة الفرنسية مارتين جولي: نعيش اليوم "حضارة الصورة"، وهي حضارة "جديدة"، تحمل عوالم وهمية، لكنها قابلة للإدراك. صور نستطيع أن نبحر خلالها دون أن نغادر حدود غرف نومنا. نتعامل معها ويترتب علينا فك رموزها، وتأويلها في قلب إشكالية لا تخلو من غرابة" تأتي من الطريقة التي نقرأ فيها الصور من جهة بشكل طبيعي للغاية، دون أي مؤهلات خاصة بينما نخضع من جهة أخرى بطريقة غير واعية إلى إغراقنا بصور، تبدو بريئة، لكنها، في الحقيقة، تحمل ترميزها الخفي وتتلاعب بعقولنا. فالصورة باتت اليوم، أياً كانت، موضعاً للتلاعب، ويمكن أن تميز نفسها بصعوبة بين "الحقيقي" والافتراضي كما إن الحكم على أن تكون صادقة أو كاذبة لا يتم بناء على ما "تُمثِّل" إنما كيف "تُوظَّف" لتقول شيئاً آخر، عندها نحكم إن كانت صادقة أو لن نقبل فنحكم بأنها كاذبة؟



وترى أن هدفها من الكتاب أن يرمي إلى مساعدتنا، نحن "مستهلكي الصوّر" في تعميق مفهومنا للصورة وإدراكنا لآلية عملها في ميداني الاتصال ونقل الرسائل. ويطمح إلى تزويد القارئ بقدر ضئيل من العون على إدراك طبيعة ما يمتلك من تأهيل، على الصعيدين الذاتي والثقافي، لكي يفتح أمامه السبيل لفهم الصورة فهماً أولياً. بوصفها واحدة من أهم أدوات الاتصال المعاصر وأكثرها سيطرة وتأثيراً.

لا بد للصورة، سواء كانت تخيلية، أم مادية محسوسة، أن يصنعها إنسان أو يفهمها. فهل يعني هذا أن "الطبيعة" لا تقدم لنا صوراً؟

في التعريف الذي دَوَّنه أفلاطون: "أطلق اسم صورة، أولاً، على الظلال، ثم الانعكاسات التي نراها على سطح الماء، أو على سطوح الأجسام المصقولة واللامعة، وعلى كل ما يتمثل وفق هذا النمط". أي أن الصورة هي ما يُرى في المرآة، وهناك من يعتبر الصورة، بمثابة موضوع ثان، يُنسب إلى موضوع آخر أولي تتمثله، وفق عدد من القواعد والقوانين الخاصة. وغدت الصورة مرادفاً للـ "تمثيل البصري".

يستكشف المدخل بعض الجوانب النظرية في استخدام لفظة الصورة، وكيف إن إدراكها مشروط بطيف واسع من الدلالات المرتبطة بهذه اللفظة غير الواضحة. لهذا تُعْتَبَر الصورة: "هجين غير متجانس. تجمع وتنسّق، ضمن إطار معين بين أصناف شتى من العلامات: علامات ايقونية، لكن أيضاً علامات تشكيلية جمالية: الألوان، الأشكال، التكوينات الداخلية (...) وفي أغلب الأحيان، علامات ألسنية.

ولا ريب في أن الترابط، والتفاعل، بين كل هذه العناصر، هو ما يولد المعنى، الذي نتعلم، إلى حد ما، كيف نفك رموزه بطريقة واعية أو أحياناً بشكل عفوي".

يتناول فصل الكتاب الأول: "ما هي الصورة؟" الصورة النظرية السيميائية والثاني: "تحليل الصورة: الرهان والمنهج": المقدمات المنطقية لتحليل الصورة كرسالة والثالث: "الصورة النموذج

الأولي": الصور الإعلانية مع مثال لتحليل أحد الإعلانات والرابع "الصورة والكلمة": تحليل بعض الأحكام الجاهزة. ويندرج في المدخل نحو أربعين استخدام لمعنى الصورة وتعريفها لتتكامل العلاقة التي تربط بين مختلف التعريفات المحتملة وتضيف المؤلفة، ضمن إطار خاص في السياق، مقاطع مرجعية نظرية أو تاريخية طويلة نسبياً يمكن للقارئ تمييزها بسهولة وله أن يرجع إليها أو يتجاهلها وفقاً لمستوى معرفته وعددها ثمانية عشر محورا تزيد كلماتها على ستة آلاف كلمة. وختاماً خلاصة عامة وثبت للمترجم بنحو 60 مصطلحاً.

يتناول فصل الكتاب الأول: الصورة والنظرية السيميائية والثاني: المقدمات المنطقية لتحليل الصورة كرسالة والثالث: الصور الإعلانية والرابع: تحليل بعض الأحكام الجاهزة. حول الصورة والكلمة. إضافة إلى ثمانية عشر مقطعاً مرجعياً نظرياً أو تاريخياً تزيد كلماتها على ستة آلاف كلمة يمكن أن يرجع إليها القارئ أو يتجاهلها وفقاً لمستوى معارفه. كما يضيف المترجم نبيل الدبس ثبناً بنحو 60 مصطلحاً مهماً.

يسأل رولان بارت: «كيف يأتي المعنى إلى الصور؟»، و«هل للرسائل البصرية لغتها الخاصة؟»، «وإذا كان الجواب بالإيجاب، ما طبيعة تلك اللغة، ومن أية وحدات تتكون، وما هي أوجه الاختلاف بينها وبين اللغة اللفظية؟»

لا بد من امتلاك عدد من المعايير المرجعية لتمييز لتلقي الرسالة البصرية، وموضوعها. وأمامنا طريقتان عمليتان:

تبيان ما يقتضيه تحليل الصورة، بما هو نهج، في المقام الأول.

الصور، بوصفها رسالة مرئية تتموضع بين التعبير والاتصال على أن يأخذ النهج التحليلي، في الحسبان، وظيفة سياق الرسالة على اختلاف أنواعها وأفق توقعها.

إذا ما كانت تمثيلات الصور تُفهم من قبل أناس لم يشاركوا في صنعها، فهذا يعني أن بينهم، حداً أدنى من الاصطلاحية الاجتماعية – الثقافية. وأنها بالتالي تدين بالجزء الأعظم من دلالتها لجانب الرمز الذي هو - حسب بيرس - علامة تواصلية.

خصوصية العلامة جوهرياً شيء حاضر ندركه بحواسنا ويدل، في الحقيقة، على مقام شيء غائب، أكان محسوساً أم مجرداً. من هنا تحاول السيميائية أن تجيب بناءً على نمط العلاقة القائمة بين الدالّ (الوجه المُدرَك) وبين المرجع (الشيء أو الموضوع العيني)، وليس بين الدال والمُدلول.

في الايقونة يرتبط الدالّ مع مرجعه الموجود العيني بعلاقة تقوم على التماثل: إن الرسم التصويري، أو الصورة الفوتوغرافية، أو الصورة المركبة على الحاسوب، التي تمثل

شجرة ما، أو منزلاً ما، هي كلها بمنزلة أيقونات، طالما أنها "تشبه" الشجرة أو المنزل.

وتمثل القرينة صف العلامات، التي ترتبط مع ما تمثله بعلاقة سببية، مثل الشحوب علامة التعب، والدخان علامة النيران، والغيوم علامة المطر.

ويمثل الرمز، صف العلامات، التي تربطها بمرجعها علاقة من نوع اصطلاحي. كالعلم رمزاً للوطن، والحمامة للسلام. لكن حتى وإن كانت الأيقونة تضاهي رسماً واقعياً، في وضوحها، تظل تحتفظ بنصبيها من الاصطلاح التمثيلي، وبالتالي، بشئ من الرمز. كذلك تتخذ القرينة، بعداً أيقونياً، عندما تشابه ما تمثل: آثار الأقدام، أو عجلات السيارة تشابه القدم ذاتها، أو العجلة ذاتها.

من بين النماذج المختلفة للصورة يوجد نموذجان رئيسيان مميزان، : الصور المصنّعة، والصور المسجّلة: تحاكي الصور المصنّعة، بدرجة متفاوتة الدقة، نموذجاً معيناً لكن محاكاتها تجعلها صوراً "افتراضية"، توهم بالواقع ذاته. وفي أغلب الأوقات تتشابه الصور المسجّلة مع ما تمثله. وتُعد الصور الفوتوغرافية، والفيديو، والأفلام السينمائية بمثابة صور مُشابهة للأيقونات الصرفة،

إلى حدود الكمال، وتتعرّز وثوقيتها من كونها صور سجلت عن الأشياء الأصلية ذاتها.

إن ما يميز الصور المسجلة عن الصور المصنّعة، هو كون الصور عبارة عن آثار traces، بقايا أو علامات يتركها الموضوع المصوّر. كما أنها، نظرياً، قرائن قبل أن تكون أيقونات. ومن هنا تأتي قوة تأثيرها. (...) وحينئذ نجد أن

الإبهام، الذي يسود الصورة، يُكسبها قوة الشيء الممثل ذاته. ويدفع نحو نسيان صفتها التمثيلية.

نتوقف هنا عند مفهوم الصورة لأن غنى مفهومها ووظائفها يندرج في مدخل تحليل الصورة. وتعرض المؤلفة إلى نحو أربعين مفهوماً مختلفاً لمعانيها، تتفاوت ما بين مفهومي الحكمة والتسلية، الجمود والحركة، الدين والتلهي، التزيين والتشابه، اللغة والظل.

وأحد معاني كلمة إماغو imago باللاتينية، وهو الأصل الذي اشتقت منه كلمة "صورة" image يحيل إلى القناع الجنائزي، الذي كان يرتديه الرومانيون القدماء، أثناء تشييع موتاهم. هذا المعنى الاستثنائي للكلمة، يربط الصورة بمفهوم الموت، وهي التي قد تكون طيف الميت، أو ربما روح الميت، بل يربطها أيضاً بمجمل تاريخ الفن والطقوس الجنائزية. أما كلمة "صورة"، في اللسان، فهي التعريف، الذي يُطلق على الاستعارة وهي أكثر أشكال البلاغة استخداماً وشيوعاً، وأكثر مواضعها دراسة. ويعطي المعجم للاستعارة مرادفاً لكلمة "صورة".

ترك الإنسان في كل مكان من هذا العالم أثراً تعود إلى حقبة تاريخية تترجم قدراته التخيلية، على شكل رسومات، فوق الصخور. كان الغرض منها إن كانت محفورة أو منحوتة إيصال الرسائل، وشكل بعضها ما سُمي لاحقاً "تبشير الكتابة"، واستخدم في ذلك أساليب وصف وتجسيد، لا تتعدى تمثيل المظاهر الأبسط للأشياء الواقعية. ويعتقد أن هذه الصور الأولية، كانت أيضاً على صلة بطقوس سحرية ودينية، سادت في تلك العصور

وشكلت الصورة أيضاً نواة للفكر الفلسفي، منذ غابر الأزمان. ونتبين خاصة التعريف الأقدم، الذي أعطاه أفلاطون وأطلق فيه: اسم صورة على الظلال، ثم الانعكاسات التي يراها الإنسان على سطح الماء أو على سطوح الأجسام المصقولة واللامعة وعلى كل ما يتمثل وفق هذا النمط. وقد هاجمها أفلاطون وسقراط، بوجه خاص، أو دافعا عنها للأسباب ذاتها. فهي محاكاة، وبالتالي خادعة، تعمي عن الحقيقة في رأي أفلاطون أو على العكس أداة تثقيف، تقود إلى المعرفة بالنسبة لسقراط. . يعتقد الأول أنها تغوي الجوانب الأضعف في النفس البشرية، بينما يرى الثاني أن تأثيرها يأتي من خلال المتعة التي تمنحها للإنسان.

واعتبار أن الصورة مثلت العلاقة الخاصة بالصور والمكانة التي تحتلها في الأديان اليهودية – المسيحية قضية مفصلية في المسألة الدينية. لقد حرّم الإنجيل صناعة الصور والسجود لها (الوصية الثالثة). وهذا التحريم يعنى أن الإنجيل كان ينظر إلى الصورة، على أنها الصنم والإله. وبالتالي كان يتوجب على الأديان التوحيدية محاربة الصور، أي محاربة آلهة آخرين. ولعبت قضية الفصل بين التمثيل الديني والتمثيل الدنيوي، في عصر النهضة، الدور الأساس في ظهور أجناس الفنون التصويرية. وكان القانون البيزنطي يعاقب تعبّد الأيقونات وتصوير المسيح وترك أثراً عميقاً، مع انه ألغي، على مسيرة فن الرسم الغربي.

وبما أن الصورة بصرياً تشبه أو تتطابق مع ما تمثله، يمكن أن تكون وسيلة خداع وأيضاً وسيلة تثقيف. ونذكر اليوم أن كلمة صورة، على بساطتها، ربطت الإنسان، على مدى التاريخ، بعدد كبير من المفاهيم الجوهرية، لعل من

أهمها مفاهيم الديمومة، المقدس، الموت، المعرفة، الحقيقة، الفن. ولا نبالغ إذا قلنا أن هذا التاريخ، كان له بالغ الأثر في تكوين الفرد على مر العصور، سواء تم ذلك بطريقة واعية أم لا. وعليه فهو يدفعنا إلى مقارنة الصورة مقارنة مركبة، ويجعلنا، بكل عفوية، ننسب إليها قدرات سحرية، كونها ترتبط بكل الأساطير العظيمة، التي تركت بصمتها في حياتنا.

النتيجة الثانية، هي أن الصورة تُدرَك على أنها علامة تشابه ومعضلتها تكمن أساساً في هذا التشابه. وتتبع الخشية التي تثيرها في النفوس، تحديداً، من تنويعات هذا التشابه: وقد تأتي خطورتها من المغالاة أو من النقص في التشابه، على حد سواء. فالمبالغة في التشابه، قد تكون سبباً في الخلط، بين الصورة والموضوع الممثل. فعندما تلوح لنا صورة ما، وكأنها "مشابهة"، هذا يعني أنها قد بُنيت بطريقة تدفعنا إلى فك شفرتها، مثلما فك شفرة العالم الواقعي الذي نعيش فيه. أما خاصية التسجيل الآلي للعالم، التي تعتبر من صلب فعل التصوير الفوتوغرافي، فلها تبعات رئيسيتان: أولاًهما، أن الصورة الفوتوغرافية اعتبرت، منذ ولادتها، بمثابة نسخة محاكاة ناجزه عن الواقع، وبالتالي بمثابة وثيقة أو شهادة، يمكن استخدامها لتعقب الأشخاص، ومقاضاتهم أو حتى إعدامهم.

ويحيل الاستخدام المعاصر للـ"صورة"، في الغالب، إلى الصورة الإعلامية. وهي صورة أصبحت غازية مسيطرة وحاضرة في كل زمان ومكان، ينتقدها الجميع، لكنها تتغلغل في ثنايا الحياة اليومية للناس وتوشك أن تصبح مرادفاً للتلفاز والدعاية الإعلانية. فالتلفاز وسيط أما الإعلان فهو مضمون.

وصحيح أن التلفاز قادر على نقل وبث الإعلانات، بين ما يبيث من مواد أخرى. لكن يبقى الإعلان رسالة خاصة، يمكن أن يظهر على شاشة التلفاز، أو في السينما، كما في الصحافة المكتوبة أو الإذاعة. ومع إننا نعلم أن الإعلانات ليست كل التلفاز، والعكس صحيح، لكن أذاه لا يستهان به لكثرة ما يتم تكراره. ويعتبر التلفاز أيضاً أداة للترويج، فهو يروج لنفسه قبل كل شيء وينحو إلى توسيع رقعة (كعكته) الإعلانية، لتغطي مجالات جانبية، مثل الأخبار أو الأفلام والمسلسلات.

ومن بين النماذج المختلفة للصورة يوجد نموذجان مميزان: الصور المصنّعة والصور المسجّلة. فالصور المصنّعة، تحاكي بدرجة متفاوتة من الدقة، نموذجاً معيناً، أو إنها، كما في الصور العلمية، المركبة بمساعدة الكمبيوتر، تشكل هذا النموذج. وإنجازها الأكبر في محاكاتها، بدقة، بحيث تغدو صوراً "افتراضية"، توهم بالواقع نفسه، رغم أنها ليست واقعية. وتشكل بذلك عناصر تماثل مكتملة ودقيقة للواقع. كذلك تتشابه الصور المسجّلة في غالبية الحالات مع ما تمثله. وتعتبر الصور الفوتوغرافية والفيديو والأفلام السينمائية بمثابة صور مُشابهة، إلى حدود الكمال، وتتعرّز وثوقيتها من كونها تسجيلات أنجزت بوساطة أمواج صدرت عن الأشياء الأصلية ذاتها. وعليه فإن ما يميزها عن الصور المصنّعة، هو أن طبيعتها عبارة عن آثار وبقايا أو علامات يتركها الموضوع المصوّر. بالتالي فهي، بالنسبة للنظرية، قرائن قبل أن تكون أيقونات. ومن هنا تأتي قوة تأثيرها. يبقى المبدأ الأول، الذي يظل وينبغي ماثلاً في أذهاننا يتمثل - حسب المؤلفة- في أن ما نسميه "صورة"، هي هجين غير متجانس. يجمع وينسق، ضمن إطار معين، بين أصناف شتى



من العلامات: "صور"، بالمعنى النظري للكلمة: علامات أيقونية، تماثلية، لكن أيضاً تشكيلية جمالية: الألوان والأشكال والتكوينات الداخلية، كذلك، علامات ألسنية. ولا شك في أن الترابط والتفاعل بين كل عناصر الصورة، هو الذي يولد المعنى، الذي نتعلمه، إلى حد ما، في كيفية فك رموزه، إما بطريقة واعية أو أحياناً بشكل عفوي. والذي يتطلب وقفة تأملية، أكثر منهجية، لإدراكه على نحو أفضل. ولا شك إن مثل هذه الوقفة حققتها المؤلفة منهجياً على خير وجه على هذا تهدي كتابها إلى المنظر السيميائي كريستيان ميتز.

يعني الاهتمام بالصورة، أخيراً، الاهتمام أيضاً بتاريخنا، وبأساطيرنا، وبمختلف أشكال التمثيل التي عايشناها. ولا ريب، في أن نهجاً كهذا، سيكون من الغنى، بحيث يضع حداً للأقوال، التي تنحو نحو اختزال الصورة، إلى مجرد صورة إعلامية، أو صور حاسوبية. (...) للعلامات المرئية التي تواكبنا، على امتداد حياتنا، مثلما واكبت الإنسان على امتداد التاريخ الإنساني.

إن فيلما خيالياً هو ترجمة فيلمية لسيناريو يجرأ إلى لقطات ويقدم حواراً ممثلون في لوازم ديكورات مصنعة. وحتى لو كان الموضوع تم إعداده عن حوادث حصلت حقيقة وحتى إن كانت مشاهدته تصور خارج نطاق الاستديو. فأن الموضوع يكون قد حضر ضمن خطة مسبقة الصنع وتم التدريب عليه لكي يُختلق مسبقاً عالم يشبه عالم المشاهدين الذين يشاهدونه. رغم أنه يقال أحياناً عن مثل هذه الأفلام إنها صورت من حقائق أو إنها صورت عن حكاية حقيقية.

# المصادر

## دراسات في بنية الفيلم التسجيلي مصادر مختارة

1. دزيغا فيرتوف. تقديم سيرجي دروباشينكو. مكتبة الفيلم العلمية. برلين 1967
2. عدنان مدانات. بحثا عن السينما. دار القدس بيروت 1975
3. غوتهارد وولف. الفيلم العلمي في جمهورية ألمانيا الاتحادية بون-باد غودسبيرغ/ 1975
4. ريشارد ميران بارسام. نظرية الفيلم اللا خيالي. أديوتون بيبيرك. نيويورك/ 1976
5. دزيغا فيرتوف: الحقيقة السينمائية والعين السينمائية ترجمة عدنان مدانات. دار الهدف/ بيروت/ 1978
6. تسجيليو العالم، شهادات شخصية خلال عقدين من الزمن. إصدار هيرمان هيرلنغهاوس. دار نشر هينشيل/ برلين 1982
7. رولان بارت. الحجرة المضيفة ملاحظات حول الفوتوغرافيا دار نشر سوركامب. ألمانيا 1989
8. أرفين ليزر. البحث عن الواقع. كلوز أب. ألمانيا 1993
9. تنتين باندوبولو. الفوتوغرافيا والسينما. ترجمة د. وجدي كامل صالح. كتاب الرافد 16. دائرة الثقافة والإعلام/ الشارقة 2001
10. هيرمان ليبير. الصورة كوسيط بين الموضوع والذات. جامعة ريغنسبورغ معهد للتربية الفنية 2002
11. رولان بارت في مقابلة جرت بين عام 1977 وعام 1979 في بارادغما ( نموذج) الفوتوغرافيا. سوركامب. ألمانيا. 2002
12. صور الواقعي. نصوص حول نظرية الفيلم التسجيلي إصدار إيفا هوهينبيرغر dfi ألمانيا 2006
13. سوزان سونتاغ. حول الفوتوغرافيا. دار نشر فيشر لكتاب الجيب. فرانكفورت أم ماين- ألمانيا/ 2008

14. فرانسوا نيني. واقعية الفيلم التسجيلي. خمسون سؤالاً حول نظرية وممارسة التسجيلية. دار نشر شيرين/ألمانيا/2012

15. Karl Marx / Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie .von Andreas Arndt, Harald Bluhm, Matthias Boelender, und Wolfgang Eßbach von Akademie-Verlag (Broschiert - 2. Dezember 2009)

16. BILL NICHOLS. INTRODUCTION TO DOCUMENTARY. Indiana University Press 2010

17. Annette Kuhn und Guy Westwel. Dictionary of film studies Oxford 2012

18. Thorolf Lipp. Spielarten Des Dokumentarschen. Schüren Verlag 2012

## دراسات في بنية الفيلم الروائي مصادر مختارة

1. بودفكين. الفن السينمائي. ت. صلاح التهامي. دار الفكر/ القاهرة 1957.
2. سيرغي إيزنشتين. 1960 مقالات مختارة دار نشر هينشل / ألمانيا، 1960
3. أندريه بازان. ما هي السينما. ترجمة ريمون فرنسيس. تحقيق. أحمد بدرخان . مكتبة الانجلو المصرية- 1968
4. كريستيان ميتز. سيميائية الفيلم. Wilhelm Fink Verlag، ميونيخ/ 1972
5. أندريه بازان، ما هي السينما؟. دار نشر دومونت / ألمانيا 1975
6. قاسم حسين. اللون والشكل. دار الرشيد للنشر. وزارة الثقافة والأعلام. بغداد 1982
7. أندريه مارتينيه. مبادئ اللسانيات العامة. ترجمة الدكتور احمد الحمود. وزارة التعليم العالي/دمشق/ 1985.
8. جيل دولوز. الصورة. الزمن. سوركامب/ فرانكفورت 1991
9. جان ماري بيطرس، نظرية وممارسة المونتاج من غرفته إلى اليوم. دليل المونتاج. جمعية النشر/ ألمانيا 1993

10. رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ت. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري/ سوريا 1993.
11. جيل دولوز. الصورة - الحركة. وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما. دمشق 1997.
12. كريستيان ميتز. دراسة عن جان ميتري. مجلة الفكر والفن المعاصر. ديسمبر/ 1997.
13. جان ميتري. علم نفس وعلم جمال السينما. الفن السابع 32 وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما. دمشق 2000
14. قيس الزبيدي. بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة. قدمس للنشر والتوزيع/دمشق/ 2000 .
15. يوري لوتمان. مدخل إلى سيميائية الفيلم. ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما/ دمشق 2001
16. قيس الزبيدي. المرئي والمسموع في السينما. قيس الزبيدي. الفن السابع 112/ المؤسسة العامة للسينما. دمشق 2006