

التنظيم السردى بين الخطاب المسرحي والسينمائي

Narrative organization between theatrical and cinematic discourse

زعفان يوسف *أ.د. أوراغي احمد

جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان: youcef.zafane@univ-tlemcen.dz

جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان: semiosemeone@gmail.com

تاريخ النشر: 2020/06/01

تاريخ القبول: 2020/05/07

تاريخ الاستلام: 2020/04/06

ملخص:

يعج وجودنا بركام لا نهائي من الحكايات، فكل مجتمع وكل الافراد ينتجون ويستهلكون عددا لا حصر له من الحكايات.

فأهمية السرد في حياة المجتمعات البشرية أوجدت لنا أشكالا ونماذج متباينة تحمل على عاتقها نشر وتوزيع القصص المتنوعة عبر حوامل خطابية مختلفة: الكتب، المسرح، وسائل السمعية البصرية، الافلام السينمائية ووسائل التواصل الاجتماعي.

في هذا الإطار سنحاول في المقال الاتي، القيام بمقاربة تحليلية لعملية التنظيم السردى في كل من الخطاب المسرحي والخطاب السينمائي، مستعينا بأدوات التحليل السيميائي والسيميائية السردية. من خلال طرح الاشكالية التالية: كيف تتم السردية في المسرح والسينما؟ وماهي خصوصية كل خطاب؟

كلمات مفتاحية:

السرد والسردية، الخطاب، الخطاب المسرحي، الخطاب الفيلمي، السيميائية السردية.

Abstract:

Our presence is filled with endless accumulations of tales; each group and all individuals produce and consume an infinite number of tales.

The importance of narration in the lives of human societies has created for us various forms and models that bear the responsibility of publishing and distributing various stories through different rhetorical stands: books, theater, audiovisual films; cinematography and social media.

In this context, we will try in the following article to an analytical approach to the narrative organization process in both theater and cinematic discourse; using the tools of semiotic a narrative analysis by posing the following problem:

How is the narration producing in the theater an cinema discourse ?what is the specificity of each letter ?

Keywords :

narration and narrativity ; discourse ; theatrical discourse , film discourse ,semiotics

مقدمة

الظاهرة السردية من أهم القضايا والمواضيع التي استقطبت اهتمام الدارسين والنقاد كما يتجلى ذلك بصورة واضحة في العدد الهائل من الدراسات والآراء المتباينة التي صاحبت الدرس السردى.

وفق هذا المنظور، فقد استفادت دراسة الظاهرة السردية من أدوات التحليل الحديثة؛ التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الماضي على غرار السيميائيات والبنوية والشكلانية وكل هذه النظريات حاولت إعطاء تفسيرات ووضع أسس ذات صرامة علمية قصد بلوغ جوهر الحكايات المختلفة التي ترافق وجودنا.

هذا الاهتمام الواسع، له ما يبرره لاسيما تعدد الوسائل الخطابية والاساليب الابداعية؛ التي اتخذها الانسان لرواية حياته وانفعالاته وتمثيل رسائله المتنوعة. الشيء الذي انتج لنا عددا لا مثيل له من الخطابات السردية المتباينة والغنية؛ ان سواء على المستوى الجمالي أو التعبيري.

وبما ان الانسان متلهف بإعطاء معنى أو جملة من المعاني لوجوده؛ فان البحث السيميائي اتخذ من البحث في سيروية انتاج المعنى موضوعا له، من خلال الوقوف على البنى الداخلية المبثوثة في أعماق الذهن البشري قبل إخراجها في صورتها الخطابية الملموسة.

بناء على ما سبق، سنحاول في المقال الآتي الوقوف عند إحدى الخطابات التي عرفت رواجاً وانتشاراً على نطاق واسع في المجتمعات المعاصرة والتي استطاعت من فرض وجودها كإحدى السمات اللصيقة بالثقافة البشرية المعاصرة: ألا وهي السينما.

فالسينما كما هو معروف؛ فن حديثة النشأة مقارنة بالفنون الأخرى، تلك الجدية جعلت منه بوثقة متمتج فيها مجموعة من الفنون السابقة الوجود عنه.

فهذا الانصهار والمزج انتج عنه أثار معنى جديدة، من خلال عملية السمية semiotisation التي يقوم بها الخطاب السينمائي على غرار الخطاب المسرحي، الذين

يعتبران نتاجا مركبا للمواد الحكائية السابقة والفنون والتقنيات المختلفة، كالإضاءة والموسيقى وحركة الممثلين .

في هذا الإطار، سنحاول ان نطرح الاشكالية التالية والاجابة عنها: ماهية السرد وعلاقته بعملية التخطيب؟ ماهي مميزات كل من الخطاب السينمائي والخطاب المسرحي أثناء تعاملهما بالمادة الحكائية؟

1- السرد والتنظيم الخطابي

1-1 مفهوم السرد على ضوء الدرس السيميائي

ان السرد من أهم وأقدم النشاطات البشرية، فهو قديم قدم البشرية نفسها ارتبط وجوده بوجود الانسان وقد واكبه في ماضيه وحاضره. يمتد مفهوم السرد ليشمل مختلف المجالات والخطابات كما يعبر عن ذلك الباحث الفرنسي رولان بارث barthes عند قوله " لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في اي مكان من دون قصة. " ¹

فالقصة هي بمثابة التسجيل الذي ابتكره الانسان للحفاظ على أحداث حياته، بهدف نشرها وتركها للأجيال الصاعدة.

والقصة على حسب رأي رولان بارث كونية شاملة ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، مرتبطة بشكل قوي بالحياة التي يعيشها الانسان؛ إلا ان هذه الكونية والشمولية للفعل السردى تجعل من دراسته مشكلة عويصة يواجهها الباحث. فكيف لنا ان نقارب مشكلة أو موضوع موزع على عدة أشكال وعدة مظاهر ومرتبطة بكل زمان ومكان، الشيء الذي يترك البحث السردى في حيرة وورطة علمية.

كل هذه الاسباب، وغيرها أدت بالبحث السردى وخاصة البحث السيميائي الى دراسة السرد، من منظور الخطاب الحامل لمجمل الحكايات والسرديات، التي ينتجها الانسان سواء الأدبية منها أو غيرها، وذلك من خلال البحث عن النموذج المشترك الذي يتحكم في عملية انتاج السرديات.

كما يشير إلى ذلك بارث في قوله: "وكيف يمكن ان نعارض بين الرواية والقصة الصغيرة، وبين الحكاية والاسطورة، وبين المأساة والتراجيديا من غير ان نرجع الى النموذج المشترك؟"² من هذا المنطلق، تجدر الإشارة الى ان معظم الأبحاث التي انتجت في مجال البحث السردى بداية بأعمال الروسي، فلاديمير بروب، مروراً، بكلود بريمون والبنويون وصولاً الى السميائية السردية عند مدرسة باريس وغريماس؛ كلها تطمح الى اكتشاف البنية المشتركة ووضع النموذج الجامع لكل الأشكال السردية.

فظهرت في ذات السياق، مجموعة من المقاربات والرؤى التي قدمت للسرد تعريفات وتفسيرات عدة ومختلفة، من حيث التعامل مع هذه الظاهرة العجيبة والمعقدة.

فقد توصل فلاديمير بروب propp - رائد الدراسات الشكلانية للسرد - من خلال عمله حول مورفولوجية القصة العجيبة، وبعد تفحصه وتحليله لأكثر من مئة قصة روسية، إلى استخراج العناصر الثابتة و المتحولة التي تكون بنية أي قصة، عبر عنها بمفهوم الوظيفة ودوائر الفعل، واستنتج بروب ان القصة العجيبة تتكون من 31 وظيفة و 7 دوائر فعل³ فيمكن القول، بان الدراسة البروبية (نسبة لبروب) للقصة العجيبة، تعتبر اللبنة الأولى لدراسة السرد من زاوية نظر شكلانية محضة، أي الاهتمام بعملية ترتيب الحكى.

وإذا كان السرد، "هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي او خيالي ثمرته الخطاب، يشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية، والزمانية الواقعية، والخيالية التي تحيط بها " ⁴، فان عملية انتاجه، هي انتاج للخطاب قبل كل شيء، مستعين بمجموعة من الوسائل واللغات المتاحة، كما يشير إلى ذلك بارث في قوله: "يمكن للقصة ان تعتمد على اللغة المفصلية شفوية أو مكتوبة، ويمكن ان تعتمد على الصورة الثابتة أو المتحركة، كما يمكنها كذلك ان تعتمد على الحركة، أو على الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، وانها لا حاصر في الاسطورة والخرافة وحكايات الحيوان والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والكوميديا والمسرح الايمائي والصورة الملونة"⁵.

تتجلى لنا، من خلال هذا التعريف الشامل والمفصل، العلاقة الوثيقة التي تربط الحكاية، كونها مجموعة من الاحداث المتتابعة، وطريقة تنظيمها في خطاب معين، فحضور القصة يكاد يكون حضورا إلزاميا، في كل أشكال الخطابات الفنية والادبية والتاريخ وغيرها.

في هذا الصدد، تكمن حدود العلاقة بين السرد والخطاب والحكاية، كما نظر لها الباحث تزيفتان تودوروف *todorov* في مقال له معنون بـ " *categoris du recit*"⁶ حيث بين فيه، ان الاعمال الأدبية على العموم وعلى إختلاف انواعها، تتمفصل الى مظهران:

- مظهر قصصي، ويخص الاحداث والشخصيات وفعالها
 - مظهر خطابي، يتعلق بالقالب الشكلي الذي قدمت فيه القصة
- وخلص الى ان أية حكاية يمكن نقلها بوسائل مختلفة، فجوهر الدراسة التي قام بها تودوروف يصب في عملية الفصل بين ما هو سردي حكاوي خالص، وما هو خطابي، فيضع الخطاب هنا موضع بوتقة تنصهر فيها القصة، والشكل الجمالي الذي يتمظهر على صورة الخطاب؛ هو الذي يهتم الدارس السيميائي كما يقر ذلك الناقد الروسي شلوفسكي في قوله: " القصة ليست عنصرا فنيا بل مادة سابقة عن الادب؛ بينما كان الخطاب وحده بناءا جماليا بالنسبة له"⁷.

فخصوصية كل نوع من انواع الخطابات تصنع ميزته عن غيره، فيستحيل التعبير عن نفس القصة بنفس الطريقة وبخطابات مختلفة، فالحكاية المروية لا تمثل بالطريقة نفسها في المسرح، ولا تصور كما هي في الفيلم السينمائي، فالمعنى النهائي متعلق بالحامل الخطابي التي تقدم فيه الاحداث.

كما انتبه القدماء الى السرد، وحظي بقسط وفير في دراساتهم، من خلال وضعهم لأطر موضوعية، فقد ميز افلاطون وأرسطو بين السرد والمحاكاة، انطلاقا من التمييز بين *lexis* التي تعني طريقة القول /التعبير، وبين *logos* التي تعني ما قيل او المحتوى.

بتعبير آخر، فإن طريقة وعملية الالتقاء هذه، هي التي تصنع الفرق بين الأجناس الأدبية؛ "بل تستحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية، ويتضمن الصيغتين الخالصتين السردية المقدمة بواسطة الديثرامب القديم، وطبيعة المحاكاة المقدمة بواسطة المسرح"⁸.

كما تشكل ثنائية السرد والخطاب الحد الثالث، الذي رسمه جيرار جينيت ⁹ genette في دراسته حول حدود السرد، من خلال استرجاع مقولة، بنفنيست benveniste القائمة على تمييز الخطاب والسرد، وفق معيار الزمن والضمير المتكلم instance enonciative، واستخلص أن الخطاب أكثر ذاتية من القصة، التي تروي أحداثها بضمير الغائب، وليستخلص في النهاية إلى أن حدود السرد والخطاب، تكاد تكون متداخلة، فهناك تقريبا نسبة من الخطاب مضمرة في السرد، و مقدار من الخطاب في السرد.

1-2 البنى السردية وعملية تخطيطها

أسس الباحث السيميائي greimas غريماس نظريته إلى السرد، انطلاقا من الارث الشكلائي البروبي، واستلهم من تحليله الوظائف نموذج العامل، واستبدل الوظيفة بمفهوم جديد « الملفوظ السردى » enoncé narratif.

هذا وقد وضع غريماس السردية موضع "نظام حسابي" بمعنى "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشكل -السنيا- جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع ما"¹⁰.

يتجلى من خلال هذا التعريف، البعد القانوني canonique التجريدي الرياضي للمنطق الغريماسي (نسبة لغريماس) في تفسيره للسردية، فعوض الحديث عن أحداث القصة المتتابعة كما هو الأمر في التعريفات التقليدية؛ يصبح عن توليفة من الملفوظات السردية التي تتابع فيما بينها شبيهة بعملية لوغاريتمية، والتي تتراكم ببعضها البعض قصد الوصول إلى بناء

معنى مكتملا وظاهرا، انطلاقا من المستوى العميق وصولا الى المستوى السطحي. وهكذا يكون الخطاب قد بلغ مقصوده وغاياته.

فمثلا، ينطلق من النقطة " أ" في المستوى العميق ليصل النقطة "ب" في المستوى السطحي، بعد مروره على 1، 2، 3... الخ، ضمن مسار توليدي *parcours génératif*. يسلم غريماس بفكرة مفادها " ان الذهن البشري لكي يصل إلى بناء مواضيع ثقافية (أدبية، اسطورية، تصويرية)؛ ينطلق من عناصر بسيطة ويتبع مساراً مركباً "11.

نتيجة ذلك، انصب اهتمامه أساسا على الشروط الداخلية لانتاج المعنى في النص، ويرى بان التحليل السيميائي يجب ان يكون تحليلا محايثا، بتعبير اخر يعتني البحث السيميائي - بدراسة أدبية الادب -.

فمبدأ المحايثة *immanence* يعنى به " دراسة التجليات الدلالية من الداخل، حيث تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية، أو ينظر إلى المعنى كأثر، أو نتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة "12.

بناءا عما سلف ذكره حول تعريف السردية، سنتطرق الى مفهوم الخطاب عند

السيميائي الفرنسي وعلاقته بالعملية السردية.

فمصطلح الخطاب مصطلح متعدد المعاني؛ نتيجة انتمائه الى حقول معرفية وابستمولوجية مختلفة كاللسانيات، الفلسفة، السياسة... الخ. وقد خضع هذا المصطلح لمجموعة من التعريفات، والتحديدات النظرية المختلفة في المجالات التي استخدم فيها، ويمكن إرجاع هذه الاختلافات إلى تباين المرجعيات الإبستمولوجية والمنطلقات النظرية؛ الشيء الذي انتج نوعا من اللبس، والغموض في بناء التعامل مع بعض المصطلحات ذات الصلة كالكلام، النص، الخطاب... إلخ.

تبعا لهذا المنطق، ونظرا لطبيعة دراستنا سنكتفي بالتعريف السيميائي للخطاب، وتحديد التعريف الذي قدمه غريماس في قاموسه، حيث يقول " يماثل الخطاب العملية

الخطابية المرتبطة بنظرية الخطاب، والاحداث السيميائية ككل (علاقات، وحدات، عمليات)، المتموضعة على المحور لنظمي للكلام. إذا استندنا الى السيمائيتين الجمتين "العالم الفعل" الحاضر في شكل لغات طبيعية، و"العالم الطبيعي" وهو مصدر السيميائيات غير الألسنية؛ تظهر العملية السيميائية كمجموعة من الممارسات الخطابية: ممارسات ألسنية (سلوكات عليّة)، أو غير ألسنية (سلوكات جسدية) دالة متمظهرة بواسطة المستويات الحواسية¹³.

يندرج مفهوم الخطاب وفق هذا التعريف، ضمن المبادئ العامة التي تتحكم لها السيميائية السردية، والتي يمثل المسار التوليدي الركيزة الاساسية لها.

إذ ان الخطاب، يتموقع في المستوى الأخير السطحي للمسار، في إطار شبكة علائقية بين وحدات المستويات السردية، والتي تخضع بدورها لإجراء سيميائي *proces semiotique*، متفرع الى محورين رئيسين ينظمان الدال والمدلول، محور استبدالي انتقائي ومحور تركيبى نظمي.

يتم وفقهما بناء مدلولات ومفاهيم معينة، في إطار عملية تحويلية *conversion*؛ أي عبر الانتقال بين المستويات السردية، انطلاقا من المربع السيميائي مرورا بالمستوى السردى وصولا الى المستوى الخطابى، والذي ينظم الكل الدال بعد ادماج الممثلين، عنصرى الزمن والمكان وعملية التلفظ.

فاعتبار "الخطاب من هذا المنظور، كل دال هو الذي يفسر طبيعة المسار التوليدي، بين نظرية التي نفترض فيه تحليل الخطاب في جميع مكوناته"¹⁴؛ حيث ان الدراسة السيميائية ركزت في تحليلها على البنية الداخلية لتنظيم الدلالة، والمشكلة للخطابات متبعة في ذلك مسارا، ينطلق من البسيط الى المركب في سياق العملية التخطيطية، التي تتسج البنى السردية الصغرى. كما يشير الى ذلك غريماس في قوله: "ان التخطيط يتمثل في التكفل بالبنىات السميوسردية، وتحويلها الى بنىات خطابية، وان الخطاب هو نتيجة لهذا الاشتغال على الاشكال العميقة، الذي يقدم فائضا من التمفصلات الدالة"¹⁵

بمعنى، ان القدرة الخطابية التي تنتج الخطاب، مرهونة مسبقا بالقدرة السميوسردية التي تشكل على مستواها البذور الاولى للبنية الداخلية للدلالة. فالخطاب يشمل على القصة- بصفتها سرد لمتتالية من الاحداث ومواقف الاشخاص والعوامل المختلفة-وعلى الصيغة الشكلية، التي نظمت فيها تلك الاحداث تبعا لعملية الصيرورة الخطابية، داخل ما يسميه غريماس بالمكون الخطابي، " والذي يعتبر تلويثا خاصا بالبنيات الشكلية المجردة، او النحو السردى الذي يتنوع تنظيم المضامين التي تمنحها اللغة" ¹⁶

فعملية تخطيب discursivisation البنيات السيميوسردية، تتم من خلال انسنة النموذج العاملي، وإدراج عناصر الخطاب الذي يقوم بتقديم الأفكار المبنوثة في البنية العميقة، وتصويرها في هيئة دال جاهزة للقراءة.

2_ السرد السينمائي وبنية الخطابي التصويري

بعد تطرقنا الى مفهوم السرد، ورأينا كيف ان القصة عابرة للأزمنة، وحاضرة في كل الانظمة الثقافية واللغوية. ثم رأينا مفهوم الخطاب على انه الاداة او الوسيلة، التي يتم من خلالها سرد كل انواع الحكايات. سنحاول الوقوف عند خصوصية السرد الفيلمي وطبيعة الحكاية السينمائية.

فالفيلم كما هو معروف، خطابا سوريا قائما على الصورة المتحركة، للتعبير على حكاياته المختلفة؛ إلا ان هذا لا ينفى حيازته على عناصر أدبية ولغوية.

فتاريخ السينما مقترن بشكل كبير بتاريخ الرواية، وبالرغم من الفروق الملاحظة مع الآداب؛ إلا ان تاريخ السينما كثير ما يكون مقترن بالمنهجية الادبية.

في ذات السياق، استفادت الدراسات الفيلمية منذ البداية، من الجهاز الاصطلاحي الذي أسست له النظرية السردية الأدبية، في إطار الاقتصاد العام للنظرية النقدية.

كما ان هذا الاختيار، له ما يبرره على المستوى المنهجي العلمي، فالفيلم مثله الرواية يعد نصا في المقام الأول، والنص في المفهوم الشامل يتجاوز الابداعات الادبية المحضة، ليشمل كل انواع الخطابات الفنية الأخرى. فطبعا" يمكننا حصر مفهوم النص، في الكتابة الادبية بدون اي شيء آخر، بفعل حضور اللغة المفصلية (او لنقل لغة الام) في الانتاج، ما يقدم لهذا الاخير غنى أكثر دلالية، فالدلالة مرهونة بمادة (الجوهر) الدوال على مستوى التحليل وليس مستوى الكينونة"¹⁷.

فحسب التصور البارثي، كل الممارسات تنتج نصوصا: الممارسة التصويرية، الموسيقية، الفيلمية...الخ. والذي يعتبر كل الممارسات الفنية والابداعية نصوصا، ما يبرر ان صح التعبير، تأسيسية اعتماد أدوات التحليل السيميائية السردية، في تحليل الافلام والفنون أخرى. فالتحليل البنيوي للفيلم، أكسبه إعادة تأهيل نوعية في الاسلوبية. فإذا كانت عملية تحليل النصوص تتم ضمن الإطار العلائقي للألفاظ والكلمات؛ فان في حالة الافلام يتم ذلك من خلال المقاطع (مقطع بمقطع) والمشاهد، نتيجة ذلك يمكن اعتبار المقاطع نفسها الفاظا.

كما تجدر الإشارة الى ان التحليل النصي، لا يعني دراسة المقاطع بصفة آلية مقطع بمقطع؛ بل بمنظور اشمل واكثر اجمالية، يتعلق الامر "بالانساق العلائقية في اطار الكليات الفيلمية-بنية الفيلم- " ¹⁸

والذي يتم في غالب الأحيان، على مستوى الدال المادي للأفلام كاختيار الصور، نوع الإطار، حركة الممثلين...الخ. فكل هذه العناصر المكونة لبنية الخطاب الفيلمي، هي التي تؤسس المادة الاولية للتحليل.

فقراءة الفيلم، تعني ادراكا متعددًا ومركبًا، إذ ان النص الفيلمي يتضمن المكتوب، والمنطوق، والعلامات الجسدية، ومحتويات الصور (ديكور الجانب المادي للشخصيات، حركات الكاميرا، حجم اللقطات) وتعاقب الصور (مونتاج، القطع، التناوب، التوازي...). فاللغة السينمائية تتسم بخصوصية، تجعلها منفردة ومختلفة عن باقي اللغات (الرواية مثلا).

" فالفيلم يستدعي قوانين خالصة وغير خالصة، مثلما يحددها قانوني كما يلي:

أ- السنن الخالصة:

- حركات الكاميرا
- تنويعات اللقطات (امريكية، مقربة، ايطالية، متوسطة)
- استعمالات خارج الحقل الصوتي والتناظر الحقل
- تركيب (الصور، الضجيج، الكلمات)
- علامات (التنضيب، السرعة، التبطين)
- ادوات الربط (الوصل، الفصل كالربط بالسواد، الربط المتسلسل)
- الى جانب حيل وخدع السينما

ب-السنن غير الخالصة:

- الموسيقى
- نصوص المكتوبة
- الكلام الحوار
- الايماءات والحركات
- الملابس ادوار الشخصيات المواضيع المطروقة¹⁹

وكل هذه العناصر المكونة للخطاب السينمائي، بشقيها الخالص والغير الخالص، يتم تحويلها وإدماجها في بوتقة اللغة السينمائية، التي يتم من خلالها نقل احداث الحكاية الفيلمية، وتقديمها للمتلقي في هيئة ابداعية مختلفة عن باقي الخطابات الاخرى.

حيث ان الخطاب الفيلمي والتصويري، هو الذي يصنع الميزة السينمائية كما يسميها كرسيتيان ميتز christian Metz، والتي تتأسس عليها الكليات السينمائية. هذا الخطاب الذي يتم فيه إقحام جملة من الخطابات السابقة الموجودة قبله، والمتباينة من حيث الشكل وآليات انتاجها: خطاب /كلام فعلي verba، الخطاب تصويري/ رمزي picturale، الخطاب المصور

/التصويري image ، والذي يعد النواة الأكثر تميزا عن بقية العناصر الاخرى المشكلة للخطاب الفيلمي.

فالسینما نتاج اتحاد العديد من أشكال التعبير الموجودة مسبقا، والتي يستوجب عليها منذ البداية بتأليفها²⁰. فأی تعريف حقيقي للخصوصية السينمائية " لا يمكن ان يكون إلا على مستويين: الخطاب السينمائي والخطاب التصويري"²¹.

فالخطاب التصويري، يقدم على انه عملية تركيبية يقوم بها المخرج السينمائي، الذي يتبع منطقا في عملية سرد الحكاية الفيلمية شبيها بالكتابة الادبية. فلم تعد "الميزانس وسيلة لتوضيح او تقديم مشهد، ولكنها اصبحت كتابة حقيقية، يكتبها المؤلف بالكاميرا مثلما يفعل ذلك الكاتب بالقلم"²²، في حين تصبح الكاميرا وسيلة نقل احداث القصة المروية، يعتمد عليها المخرج السينمائي ملتزما في ذلك بجملة من التقنيات مثل القطع والتركيب والمونتاج. وعملية المونتاج هذه هي التي تنتج لنا في الاخير خطابا سينمائيا متماسكا وحاملا لمعنى معين.

فتركيب الصور، عمل نحوي syntaxe يتبعه المخرج السينمائي أثناء بناء حبكتة، والتي يسعى من خلالها الى نسج الأفكار التي يريد إرسالها للمتلقي، والتي تعبر في الاخير عن الحكاية السينمائية. " فالصورة الفوتوغرافية غير مؤهلة للحكاية وعندما تريد ان تقوم بذلك تصبح سينما، فلا يمكن للصورة المعزولة ان تخبر او تحكي شيئا بالطبع؛ ولكن لماذا تضطر صورتان متجاورتان الى رواية شيء ما عبر توافقية غريبة؟"²³.

ان هذا التساؤل الذي طرحه كريستيان ميتز اثناء دراسته للخطاب الفيلمي، تساؤلا نابعا من خلفيته اللسانية البنيوية، استنتج من خلاله الطبيعة البنيوية للخطاب الفيلمي، الذي يعتمد بدوره على نفس المنطق الذي تحتكم إليه الرواية، لانتاج خطابها من خلال تركيب الفقرات. أي ان عمل المخرج السينمائي، لا يختلف من حيث المبدأ عن عمل الروائي أو المخرج المسرحي، اللذان يقومان بنسج حبكة محكمة من خلال الربط بين المشاهد والفصول، في

سياق انتاج لغة يتم من خلالها مخاطبة المتلقي، كما ينحو اليه ميّز في قوله " ان الانتقال من صورة الى صورتين أو أكثر؛ هو انتقال من الصورة الى لغة "24.

فتسلسل مجموعة الصور وتماسكها ضمن مسار منطقي، هو الذي ينتج لنا اللغة السينمائية، والتي تحمل مسؤولية سرد الحكاية التي يعرضها الفيلم في قالب جمالي مميز، ثم ان كونية universalité القصة تقتضي ان عملية مشاهدة الفيلم، هي قراءة للحكاية المخفية (المكتوبة)، والمبثوثة في طيات الصور المتحركة. فالصيغة القاعدية التي لم تتغير أبداً؛ هي التي تفرض بالقول ان "الخطاب" هو الوحدة التي تسرد لنا حكاية ما، والذهاب الى السينما هو ذهاب لرؤية تلك الحكاية "25.

فبالرغم من ان الصورة هي المادة الأولية، التي يتأسس عليها الفيلم؛ إلا انها تختفي وتتصهر في الخطاب الفيلمي. فنظام الحكاية المسرودة تتعدى الصورة، الى درجة اختفاء هذه الاخيرة وراء الحكاية التي تتسجها.

وفق هذا المنظور، لم تعد السينما مجرد فن الصور؛ بل " انه يقدم قراءة عرضية من خلال استكشاف المحتوى البصري لكل مقطع، كما يقدم قراءة طولية متسارعة خارج الاطر الزمنية، ومثلثة بالاستمرار نحو الامام. "26

وبما ان الخطاب السينمائي يقوم على نفس المبدأ، الذي يقوم عليه الخطاب اللساني الروائي في تركيب عناصره ومكوناته وفق بنيته الكبرى، ونظرا لكون الحكاية الروائية متوالية من الأحداث؛ ان واقعية أو خيالية التي يتم نقلها بواسطة اللغة المكتوبة، فيمكننا ان نفكك هذا التصور ونقسم الخطاب الفيلمي الى مكونين:

- حكاية تتكون من سلسلة من الاحداث

- فيلم يتكون من سلسلة من المقاطع

و"هكذا، تكون الحكاية السينمائية عند ميّز خطابا مغلقا، يجرّد مقطعا زمنيا من الاحداث من واقعيته، ويمكن ان نلخص نموذج كالاتي:

1 -الحكاية مقطع مغلق، زمني، طاب، ذات ساردة، احداث.

2-الحكاية تختلف عن الخطاب، فهي مفتوحة وهو منغلق

3-الحدث وحدة اساسية في الحكاية، والمقطع الفيلمي وحدة اساسية في

الفيلم²⁷.

3 -الخطاب المسرحي وتعامله مع المادة السردية

من الواضح ان السرد في وقتنا الحاضر، لم يعد بحاجة ملحة للنضال من اجل جلب اهتمام المخرجين المسرحيين إليه، كما انه لا يوجد الان أية فائدة من دفاعه عن حصانته واستقلالته عن الفن. فمن البديهي ان العرض المسرحي المأخوذ عن رواية " ما هو إلا عمل فني مستقل بذاته. "²⁸

ان الفرق القائم بين السرد والدرامي، مفاده ان السردى يتم إدراكه على انه حدث ماضوي؛ أما الدرامي فيتسم بالانوية، فالمسرح هو الان والهنا. وبالعودة الى التمييز الذي أقامه كل من أفلاطون وأرسطو، بين ما هو سردي diegese، وبين ما هو محاكاة mimesis، نجد ان أرسطو يضع المسرح في خانة المحاكاة المباشرة، والسرد في المحاكاة الغير المباشرة. والخطاب المسرحي كما هو معروف، خطاب مركب ومعقد يتكون من جانب نصي وآخر مادي مرئي، يعرفه patris pavis باتريس بافيس في معجم، بقوله "نستطيع ان نتكلم عن الخطاب المسرحي شاملين في الوقت عينه العرض المسرحي والنص الدرامي، الذي ينتظر حانة بيان مشهدي. "²⁹

فالمسرح مفهوما، هو فن يتجانس مع كل الاشكال الأدبية الأخرى، والذي تتصهر فيه كل الخطابات الحكائية الأخرى كالقصة، والرواية، والشعر. كما يشير الى ذلك فيتز، في قوله " كل شيء يمكننا ان نصنع منه مسرحا. " ³⁰

وفق هذا المنظور، يعتبر المسرح جهازاً أو آلة سيبرنيتيكية machine cybernétique على حد تعبير رولان بارت، والتي تبعث إلى المتلقي عدداً من الرسائل المتزامنة والصادرة عن الديكور، الأزياء، الأنارة، ومكان الممثلين، وحركاتهم.

فالخطاب المسرحي يستوعب كل الأنواع الدالة، التي يتم مزجها وتذويبها ضمن البنية الكبرى للخطاب المسرحي، وفق مبدأ التحويلية الذي نجده عند السيميائي بتير بوغاتيريف.

فالنظام الدرامي بدون شك، يحتوي في طياته على نظام سردي. إذ إن أساس المسرح هو حبكة لمجموعة من الأفعال التي تروي لنا قصة معينة؛ فلا نجازف بالقول إن الخطابين يحملان نفس المضمون ولو بطريقة مختلفة.

فحسب المقاربة السردية (علم السرد narratologie) للقصة، تنفرع إلى ثلاثة محاور كآلاتي: القصة، السرد، الحكاية. حيث إن الحكاية هي الأحداث التي ترويها؛ السرد هي فعل الحكاية؛ والقصة أو الرواية هي الخطاب أو النص.

بناءً على مبدأ التماثل isomorphisme، سنقيم اسقاطاً بين النظرية السردية والنظرية الدراماتوجية dramaturgie، واعتماداً في ذلك على تعريف أرسطو للدراما التي يعبر عنها 'محاكاة لأناس يفعلون"، نخلص إلى المحاور التالية:

1- الفعل action: وهو الأحداث التي تعبر عنها الشخصيات من خلال الأدوار.

2- التمثيل/العرض representation: وهو الاداء التمثيلي للأفعال.

3- الدراما drame: وهو الجنس الخطابي و الجنس الادبي الفني.

فالعملية المسرحية théâtralisation، تتطلب من المخرج أن يتعامل مع المادة الحكائية السابقة الوجود عن المسرحية، حيث إن القارئ في الرواية لا يعيش الحدث المحكي مباشرة؛ وإنما يحتاج إلى شخص آخر يتمثل في الراوي، الذي يسرد ويؤول تماشياً مع زاوية نظر ومنظور

معين³¹؛ اما المتفرج في المسرح، فيجد نفسه قبالة ركح تجري فيه الاحداث المحكية خارج ذات ساردة.

فالمسرح يقوم بعملية تحيين الحكاية المنجزة، والتي يقوم بإظهارها، ومن هنا يختلف العرض والسرد " فالمسرح يعرض ويقدم الحكاية للمشاهدة؛ اما الرواية تعتمد على السرد (أي فعل حكي قصة)، والمسرح على العرض (أي فعل لعب قصة على الركح). إذن المسرح قصة محكية خارج الذات الساردة³²

نستنتج ان النص، لا يعدو ان يكون سوى عنصرا جزئيا ضمن العناصر المكونة للخطاب الركحي. "مجموعة العلامات البصرية، والمسموعة، والموسيقية التي يخلقها المخرج، ومصمم الديكور، والموسيقيون، والممثلون؛ يشكل معنى أو مجموعة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله.³³

فإذا نظرنا إلى عملية الاقتباس مثلا، والتي يتم من خلالها نقل وتحويل أثرا أدبيا من نوع الى نوع آخر، كتحويل الرواية الى مسرحية. تستند عملية مسرحتها إلى محتويات سردية؛ لكن سرعان ما يطرأ عليها تغييرا جذريا نتيجة البنية الاستدلالية، فالانتقال من الرواية إلى المسرحية، هو انتقال من السرد الى الحوار، وبالتالي الانتقال من آلية انتاج معنى الى أخرى تختلف تماما عن الأولى.

فمن "المستحيل ان نعتبر العرض المسرحي ترجمة لنص يمكن ان يعد كاملا بدونه، ولا يكون العرض بالنسبة له سوى القرين أو البطانة "³⁴؛ حيث ان المعالجة الادرجية للنص، هي المشكلة المحورية في علاقة المسرح بالسرد.

فالخطاب الدرامي أو المسرحي، هما مجموعة من المكونات الصغرى التي تشارك في صياغتها كالفضاء، والزمان، والفواعل، والشخصيات، وطرق تمكّن البنيات السردية والمادية من تنزيلها، في إطار زمني ومكاني، وشحنها دلاليا.

فالعبور من البنى السردية العميقة أو المستوى السيمي sémique المجرد - بالمصطلح الغريماسي- إلى البنى السطحية، يقتضى عملية تحويلية، وانتقال عبر المستويات. وهنا تكمن قوة الدراسة السيميائية، والتي تبحث وتحفر في بؤرة نشأة الدلالة، ومن ثم فصلها بين المستويات التحليلية؛ فنجد مستوى عميقا خلافا، وهو مستوى تجريديا يتسم بالكونية universalité.

حيث ان كل الأفكار البشرية، تتأسس على مبدأ الاختلاف بين العناصر البسيطة (المربع السيميائي)؛ ثم تتدرج ضمن تراتبية تحويلية في إطار المسار التوليدي للدلالة؛ وبعدئذ تطفو فوق السطح في شكل خطابي معين، باختلاف انواعه ولغاته: سينمائية أو مسرحية أو روائية.

فقد برهن الدرس السيميائي على قوته التحليلية ونجاعة جهازه الاصطلاحي، من خلال عزل الوحدات السردية الدونية، والغوص في أعماق الذهن البشري. " وقد أظهرت ابحاث غريماس، كيف نتقدم بشكل تدريجي من بنية بسيطة للمعنى وللدلالة الى القوى الفاعلية؛ ثم الى الممثلين؛ وبعدها الى الأدوار؛ واخيرا الى الشخصيات الفعلية. " 35

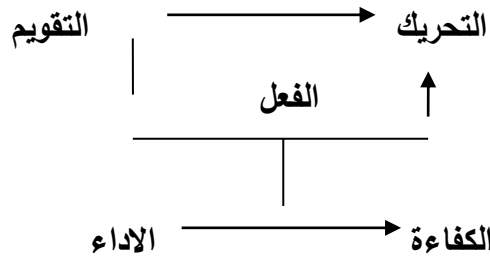
من خلال وضعه لمجموعة من الآليات التحليلية، قصد رصد حركية الفعل ومختلف القوى العاملة المؤثرة في العملية السردية كالمرسل، والفاعل، وموضوع القيمة، والمرسل اليه، والمعارض، والمؤيد (المساعد).

يتم تأطير العلاقات بين العوامل وفق محاور سردية يحددها غريماس على النحو التالي:
محور الرغبة: يقصد به العلاقة التي تربط بين الفاعل وموضوع القيمة التي يريد تحقيقه
محور الاتصال: الذي يربط بين المرسل القوة المانحة والدافعة للفاعل المنفذ والمرسل اليه المستفيد من العملية التحويلية.

محور الصراع: يعبر هذا المحور على بؤرة الاختلافات النامية بين العوامل السالبة، التي تقف ضد الفاعل في عملية تحقيق وصلته بموضوع القيمة أثناء مواجهتها مع العوامل المساعدة له.

كما تجدر الإشارة الى مفهوم العامل، والذي يقصد به كل من "يقوم بالفعل أو يتلقاه بمعزل عن كل تحديد آخر (...)" يعتبر العامل نموذج وحدة تركيبية ذات طابع شكلي خالص سابقة على كل استثمار دلالي و /أو إيديولوجي " 36

وفق ذلك، يمتد مفهوم العامل ليشمل كل القوى التي من شأنها التأثير في مجريات الأحداث سواء: كانت شخصيات مؤنسة، أو حيوانات، أو قوى طبيعية، أو إيديولوجية الى غير ذلك. زد إلى ذلك، يخضع الفعل السردى من المنظور الغريماسي الى ترسيمة دقيقة تؤطر الشبكة العلائقية، والتي يمكن تلخيصها في المخطط الآتي³⁷:



يعبر هذا المخطط، على أهم المراحل التي يتبعها المسار السردى، والذي يؤسس نمط الوجود السيميائي للعوامل المختلفة، من خلال الإمساك بمجموع الافعال الصادرة عنها والمندرجة ضمن مسار معين.

فالتحريك manipulation يعبر عن فعل الفعل (التفعيل) الذي يقوم به المرسل باتجاه الفاعل المنفذ قصد إسناده مهمة في إطار العقد الائتماني الذي يربطهما، تقابلها على المستوى الوظيفي المرحلة الممكنة أو الافتراضية potentielle نجد الفاعل هنا قد اكتسب المعرفة بالفعل .

أما الكفاءة compétence هي مرحلة يكتسب فيها الفاعل المنفذ جملة من المؤهلات، تسمح له بتنفيذ المهمة المسندة اليه. بعدئذ تأتي مرحلة الاداء performance والتي تحيل الى المرحلة الاختبارية، حيث تتم فيها المواجهة بين الفاعل والفاعل المضاد، في سبيل تحقيق مهمته والوصول الى موضوع القيمة. يعبر التقويم sanction عن نهاية المسار، والتي يتم فيها تقويم عمل الفاعل من طرف المرسل إليه، سواء أكان بالسلب أم بالإيجاب؛ تحيل هذه المرحلة الى المرحلة التمجيدية على المستوى الوظيفي البروبي.

خاتمة

يمكننا ان نخلص، من دراستنا المحيطة بعملية تنظيم السرد في كل من الخطاب المسرحي والسينمائي، الى مجموعة من النتائج أهمها:

- يعد الخطاب أهم عنصر يتم من خلاله مقارنة المادة الحكائية، فجملة المعاني التي تسوقها المحكيات متصلة بشكل مباشر بالهيكل الخطابي المادي، الذي يعبر عنها.
- الخطاب السينمائي باعتباره خطابا بصريا، يعتمد على الصورة التي تعد المقوم الأساسي والحاملة لكل القيم الجمالية والتعبيرية، التي تثير اهتمام المتلقي، وتحفز مخيلته من اجل استخراج المعاني، من خلال استحضار صور ذهنية الى جانب الصور المادية التي تمثل امامه.
- الخطاب المسرحي أكثر غنا من باقي الفنون الأخرى، التي يمزجها ويحولها في سياق بنيتها الكبرى، فالمسرح ثخن من العلامات، يركب كل العناصر ويخرجها في صيغة جمالية وفنية مشحونة، بدلالات مغايرة تماما عن وجودها السابق.
- اختلاف السينما عن المسرح يعود الى اختلاف شكل كل منهما؛ وان كانا كلاهما يعتمدان على وسيلة الاظهار والعرض الان. ان الصيغة المسرحية مبنية على نظام،

قائم على لعب الممثلين فوق الخشبة عكس الفيلم، الذي يعتمد على آله الكاميرا ونظام تركيب اللقطات لانتاج خطابه النهائي.

- كل من السينما والمسرح يعتمدان على البنى السردية الدونية، والتي يتم انتاجها وفق مسار توليدي، تحتكم اليه البنية الخاصة لكل منها.
- كونية القصة هي من كونية البنية العميقة التي تنتج ضمنها المعرفة البشرية، والتي تحيل الى مستوى الكينونة الباطنية البسيطة، قبل ان تتخذ سيرورة تركيبية معقدة تكسبها دلالات جديدة ومتباينة.

قائمة المراجع:

¹ رلان بارث مدخل الى التحليل البنيوي للقصة تر منذر عياشي مركز الانماء الحصارى ط1 ، 1993

ص 7

² المرجع نفسه ص 27

³ ينظر فلاديمير بروب مورفولوجيا القصة العجيبة تر عبد الكريم حسن وسمير بن عموم شراع للدراسات

و التوزيع دمشق 1966

⁴ لطيفة زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية عربى -فرنسي-انجليزى مكتبة لبنان ناشرون دار النهار

للنشر 2002 ص 105

⁵ رولان بارث مرجع سابق ص 25

⁶ Voir tzevten todorov les categories du recit comm n° 08 recherches
semiologiques

⁷ Voir Todorov opci p 132

⁸ طرائق التحليل السدى مجموعة من المؤلفين منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 الرباط 1992 ص 69

⁹ Voir gerard genette les frontieres du recit comm n° 8 recherches
semiologiques

- ¹⁰ نصر العجيمي في الخطاب السردي نظرية غريماس دار العربية للكتاب تونس 1991 ص 35
- ¹¹ الحبيب بن مالك رواية الحمار الذهبي قراءة سيميائية رسالة دكتوراه تحت اشراف أد محمد سعيدي قسم الثقافة الشعبية جامعة تلمسان 2010 ص 20
- ¹² رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية دار القصة للنشر الجزائر 2000 ص 9
- ¹³ رشيد بن مالك قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص دار الحكمة 2000 ص 58
- ¹⁴ عبد المجيد النوسي التحليل السيميائي للخطاب الروائي شركة النشر و التوزيع المدارس -الدار البيضاء - المغرب ط1 2002 ص 25
- ¹⁵ Greimas et courtés dictionnaire raisonné d la theorie du langage hachette France 1979 p 104
- ¹⁶ الحبيب بن مالك مرجع سابق ص 36
- ¹⁷ Mchel marie cinema et theorie litteraire revue pratique n° 18 1978 p90
- ¹⁸ Opcit p 90
- ¹⁹ عبد الرزاق الزاهير السرد الفيلمي قراءة سيميائية دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1994 ص 31
- ²⁰ Voir Christian Metz le cinema langue ou langage comm n°4 recherches semiologiques 1964 p 71
- ²¹ Opcit
- ²² Jean cleder entre littérature et le cinema :les affinités électives ed armond colin paris 2002 p 56
- ²³ Christian metz opcit p 63
- ²⁴ Christian metz opcit
- ²⁵ Opcit
- ²⁶ Opcit p 63
- ²⁷ عبد الرزاق الزاهير السرد الفيلمي مرجع سابق ص 39
- ²⁸ مجموعة من المؤلفين السرد والمسرح تر اشرف الصباغ المجلس الاعالى للثقافة 2000 ص 9

²⁹ باتريس يافيس المعجم المسرحي تر ميشال خطار المنظمة العربية للترجمة مركز دراسات الوحدة العربية
بيروت لبنان فيفري 2015 ص 180

³⁰ ينظر بن أويرسفيلد قراءة المسرح تر مي التلمساني مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون القاهرة ص
25

³¹ ينظر في هذا الصدد التبئير في الرواية كما نظر نظر له عالم السرديات جيارر جينت
³² عبد الرزاق الزهير م س ص 20

³³ آن أويرسفيلد قراءة المسرح 1 م س ص 20

³⁴ آن أويرسفيلد قراءة المسرح 2 مدرسة المتفرج تر حمادة ابراهيم وسهير الجمل مركز اللغات والترجمة
اكاديمية الفنون ص 11

³⁵ باتريس يافيس المرجع السابق ص 75

³⁶ رشيد بن مالك قاموس المصطلحات السيميائية مرجع سابق ص 15

³⁷ Voir joseph courtés analyse semiotique du discours de l'enoncé a l'enonciation
hachette 1991 p 239