

الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي

الوهم الجميل وحقيقة الواقع

د. فايزة يخلف

جامعة الجزائر

تمثل الصورة اليوم علامة على ثقافة العصر، وهي في السينما الموضوع والأداة والغاية، إنها باختصار حالة من الاختزال المرئي الجمالي لحدود التجربة الإبداعية الثقافية، وهي من جهة أخرى فضاء لتشكلات البنية السردية الغنية من حيث تمظهراتها المتباينة وتجلياتها المتراوحة بين الأيقونة واللفظ وفي محاولة للموازاة بين عالم الشاشة، وبين مساحة العالم الحقيقي المألوف تظهر أهمية الصورة الفيلمية *L'image Filmique* في نقل وترجمة الواقع، وفي بناء المتن الحكائي للفيلم، وهكذا فهي تقرب عالم السينما إلى حد كبير من ظاهر الحياة المرئي، ويعدّ وهم المصادقية أحد خصائصها الهامة والأساسية، ولكن لتلك الحياة بالإضافة إلى ذلك سمة واحدة غريبة، وهي أنها لا تتكوّن من الواقع كلّ، بل تتكون من أجزاء وقطع، تم فصلها على شكل الشاشة ومقاسها، وليس عالم السينما إلّا العالم الذي نراه مضافاً إليه التجزؤ، فهو عالم مقسم إلى قطع، لكل قطعة درجة من الاستقلال تمتلك . نتيجة لها . قدرة على التجميعات المركبة، لا تتاح لنا في العالم الحقيقي، ويصبح العالم عالماً فنياً مرئياً، قوامه ووحدته الأساسية: الصورة الفيلمية.

إنّ الصورة الفيلمية، بهذا المعنى، هي «متوالية الفطوغرامات الموجودة بين عين الكاميرا وانغلاقها» (1) وهي حسب «يوري لوتمان» Yuri Lotman «الوحدة الأساسية لعرض الحكى السينمائي» (2) (وباعتبار الصورة الفيلمية من المفاهيم الأساسية للغة السينمائية (3)، فهي كثيراً ما تتخذ كوحدة لتمييز حدود المكان والزمان الفنيين، ولذلك يمكننا حتى قبل أن نعرف مفهوم الصورة الفيلمية أن نوّكد الحقيقة القائلة بأنّ فنّ السينما، وهو بصدد إنتاج صورة مرئية متحرّكة للحياة، يقوم بتقطيع تلك الصور إلى أجزاء، ولهذا التقطيع جوانب عديدة، فهو بالنسبة لصانعي الفيلم تقطيع يقوم على إنتاج صور تتتابع وقت العرض بنفس طريقة تتابع الوحدات العرضية وقت قراءة قصيدة من الشعر (لا يمكن للمستمع العادي إدراك الوحدة العرضية الشعرية، ومن ثمّ فهي بالنسبة له غير موجودة). وهذا التقطيع بالنسبة للمشاهد عبارة عن تتابع لقطع تصويرية يدركها موحدة رغم بعض التغيرات التي تفرضها الصورة الفيلمية في انتقالاتها المتباينة (4). وبالنظر إلى ما سبق يمكن القول إنّ الصورة الفيلمية هي وحدة سينمائية دالة، وهي زاوية مفصلية في تحديد منحنى القصص أو السرد السينمائي (5) لأنها تجعل من الفيلم بنية سردية واضحة المعالم، ونظام

قصصي موحد المغزى، وهو ما يجعل جاذبية الصورة الفيلمية تشبه اللوحة الزيتية في تكامل مكوناتها، وفي خصوصية تصميم تحفتها، مع فارق يجدر بنا ملاحظته أن الشاشة تبدو لنا ثنائية البعد وثلاثية الأبعاد في آن واحد، أي أنها تعرض على سطح ثنائي مستوٍ، ولكنها بواسطة الحركة تمنحنا ذلك العمق المحسوس، وتلك الحالة الانطباعية التي تكفل لنا الانتقال والتجوال في الزمان والمكان، الأمر الذي تفتقده اللوحة الزيتية أو اللوحة التشكيلية (6).

وبين اعتبار الصورة الفيلمية ضرباً من الوهم الجميل وبين من يحسبها ترجمة حقيقية للواقع، تبقى الصورة الفيلمية ذلك الإحساس السحري الذي كانت الأسطورة توقّره في الحضارات الأولى، وهي الآن تدخل الملتقى في عالم من الانبهار الجمالي من خلال ما تحقّقه من وحدة وشمولية في التعبير السينمائي . إن الحديث عن الصورة الفيلمية وعن وظيفتها التأسيسية في صياغة معنى الفيلم، وعن احتمال معالجتها التي تتراوح بين التناقض والتطرف تارة وبين الجمع بين الدرامي واللاّرامي طوراً تحيلنا إلى جملة من التساؤلات حول آليات تشكيل السرد السينمائي، وحول شروط تحقيقه: فهل هو ناتج عن تتابع الصور الفيلمية أو المتتاليات السينمائية؟ أم أنه موكول إلى الحوار باعتبار أن فهم الصورة الفيلمية يجب ألا يتم بمعزل عن علاقتها بالصوت..؟ وإذا كان للجوهر الصوتي دلالاته في بناء المتن الحكائي، فكيف يمكن أن نترصد ملامح السرد في السينما الصامتة؟

- 1 مفهوم السرد في السينما:

إنّ مقارنة «السرد الفيلمي» تستوجب بالضرورة، مقارنة مفهوم السرد، باعتباره محور المنهج النقدي في السينما، وباعتباره من المفاهيم التي يعترضها لبس، نظراً لصعوبة علم السردية Récitologie وغياب توحيد المصطلح في الوضع النقدي العربي.

وعلى خلاف اللبس المفاهيمي الذي يعيشه النقد في العالم العربي، فقد عرفت نظريات السرد في العالم الغربي تطوراً كبيراً، وانفتحت على علوم متعدّدة، وتمكنت في وقت قصير من أن تضاهي نظريات علوم أعتق منها وأسبق، ولتبيين المسألة بوضوح أكثر، نعرض اتجاهين مختلفين في النظرية ومتفقين في الموضوع، ولكل واحد منهما رواده وهما:

أ . «سيميوطيقا السرد» ويمثلها ألجرداس غريماس A. Grémas.

ب . «السرديات» ويمثلها جيرار جينيت G.Genette.

إنّ السعي وراء تحقيق «السردية» كما هو الشأن في الأدب هو الذي حدا بهذين الاتجاهين إلى اختيار مناهج تختلف في الرؤيا وتتفق في الموضوع.

ومن هذا المنطلق كان اهتمام سيميوطيقا السرد بالمحتوى (المدلول)، أمراً ذا أهمية، خاصة أن المعنى أو المدلول يتميز بالثبات. ممّا يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، علاوة على كون المحتوى أعم وأشمل من «التعبير» الدال الذي يتخذ الاتجاه الآخر منهجاً في التحليل والدراسة.

تقول «جماعة أنترفيرن Entervernes» في تعريفها للسردية: «إنّها مظهر تتابع الحالات والتحوّلات المسجل في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى» (7).

وهكذا تركّز جماعة «سيميوطيقا السرد» على المحتوى لثباته وشموليته وهي رؤية نقدية لمعالجة النصوص واستنباط «السردية» منها، فيصبح الهدف من التحليل السيميوطريقي هو الإمساك بالمعنى، ومن ثمّ الإمساك بالدلالة.

الاختلاف بين «السرد» و«الحكي» هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخصّ منه لأنّه يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى، أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي

أمّا جماعة «السرديات» برئاسة «جيرار جينيت» فلها رأي آخر، رأي يقترب من المعالجة الفنية والجمالية للأثر الفنّي، إنّه الاهتمام «بالدال» كنوع من أنواع البحث عن التحوّل وعدم الركون إلى الثبات، يقول «جيرار جينيت»: «إنّ الخاصية الأساسية للسردية (السردية) توجد في الصيغة وليس في محتوى المضامين، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، فهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسّد من خلال أي صيغة تمثيلية» (8).

إنّ عملية تضيق مجال السرديات وحصره فقط في صيغة السرد (الخطاب)، يدفعنا إلى البحث عن الفروق الموجودة بين مفهومي: السرد والحكي.

- 2 السرد والحكي Récit – Narration :

بالنظر إلى الواقع الثقافي العربي، نجد الاستعمال الشائع في الساحة الثقافية لا يفرق بين مفهومي السرد والحكي، لقد شاعت استعمالات متعدّدة - في الأبحاث والمقالات - مستعملة السرد مكان الحكي والعكس صحيح، فأين يكمن إذاً، الفرق بين المفهومين وإلى أي مدى يمكن الفصل بينهما؟ «إنّ السرد» لغة، عند العرب، لا يخرج عن مقولة النظم أو التركيب أو النسق الذي ينبني على الترتيب، ونجده في لسان العرب يؤكد على أنّ «سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه» (9).

واصطلاحاً حسب تعريف «جيرار جينيت» G.Genette: «هو تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية عبر اللغة (10)، وجملة «تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث التي أوردها «جيرار جينيت» تستوجب ما يلي:

. أحداث متسلسلة.

. شخوص متعدّدة تقوم بهذه الأحداث.

. إطار لهذه الأحداث (المكان، الأشياء...)...

. كرونولوجيا الأحداث.

وكذلك جملة «عبر اللغة» تفترض هي الأخرى المقومات الآتية:

. سارد الحكاية أو الراوي narrateur مضمّر أو معلن.

. مادة حكاية.

. زاوية أو زوايا نظر متعدّدة.

. متلقي الحكاية، المسرود له. (narrataire)

أمّا تعريف . كريستيان ميتز . Christian Metz للسرد فيتعارض مع التعريف السابق، سيما في مجال

تخصيص اللغة كوسيلة وحيدة للسرد، يقول كريستيان ميتز: «السرد خطاب مغلق يأتي ليحقق مشهداً

زمنياً للأحداث» (11).

إنّ التعارض السالف الذكر، يمكن تلّمسه في اختلاف الوسيلة، أو على الأقل في شمولية تعريف «ميتز»

للسرد، وعدم حصره في اللغة، وما عدا ذلك، فليس ثمة تعارض يذكر، فالمشهد الزمني للأحداث، يحيلنا

على الأحداث بالنسبة لـ: «جبرار جينيت» ممّا يتطلبه من شخوص وكرونولوجيا وزوايا نظر...

أمّا «الخطاب المغلق» فيحيلنا مباشرة على أنّ الخطاب له بداية ونهاية رغم أنّه يتوفر على نهاية

مفتوحة، إلّا أنّ النهاية المادية لا مفرّ منها. هذا إضافة إلى أنّ «الخطاب» يسمح بالتمييز بين زمنين:

زمن الأحداث المسرودة وزمن الخطاب السردى.

وهكذا يتضح أنّ الاختلاف بين «السرد» و«الحكي» هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في

تحقيق كل نظام، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخصّ منه لأنّه

يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحي إليه

بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى، أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي

(12).

إنّ السرد، بهذا الفهم، غير الحكي، فهو لا يمكن أن يتحقق حسب «جينيت» إلّا في إطار الأعمال

اللفظية، أمّا الحكي فيمكن أن نجده في الأعمال التخيلية وفي الصورة والحركة وغيرهما . وبالتالي يصبح

لكل منهما متن اشتغال متباين، ولعلّ هذا ما دفع «جبرار دونيس فارسي Gérard Denis Farcy» إلى

اقتراح مصطلح Recitologie مقابل narratologie للفرقة بين العلمين (13).

وتأسيساً على ما سبق، فإنّنا نجد نظامين من «القصص السينمائي» ولكل منهما أسسه وأساليبه اشتغاله،

نظام سردي، يقوم على لغة الحوار أو المادة الصوتية بوصفها خاصية أساسية منفصلة عن بقية

الخاصيات الأخرى التي تكون عالم الفيلم، ونظام حكاية يحظى فيه الخطاب المرئي بأهمية كبرى، إنّّه

المستوى الذي يشكل جماليات التلقي، ويرقى إلى رباطة عقلية مفيدة تعين على التهذيب وتنمية الذكاء، وتقوية مواهب الإدراك والتمييز (14).

وما دام الأمر على هذا النحو، فالرؤية النقدية السينمائية تفرض على صاحبها أن يلامس أوجه المفاضلة بين بنية الفضاءات التي تختصر التمهصلات الكبرى للسرد الفيلمي وبين فضاءات الحكى التي تنضوي تحت بنية تداولية بصرية تتمحور بالأساس حول طبيعة الحدث داخل الفيلم، أهميته، قوته وآليات تحوله بين الحدث العابر والحدث المهم، وهو تصنيف يفضي إلى مجموعة من الاستنتاجات الهامة بالنسبة للنقد السينمائي وهي كالآتي:

أ . يؤدّي كل نوع إلى بنية مخالفة: الأحداث الأساسية تولد البنية الحكائية الكبرى، والأحداث العابرة تولد الحكايات الصغرى.

ب . يتم التمييز في الأحداث بين فصل الحكى وفصل الحكاية، وهو التقابل الدرامي الذي يلخص النموذج السائد المبني على الصراع الأبدي بين الخير والشر (15)

ج . أغلبية الأحداث تتحقق بصرياً، أي أنّ أغلب الأحداث تنتمي إلى فعل الحكى الذي تقوم به الكاميرا .
د . ينشأ بين الأحداث الأساسية تفاعل تام بحكم ارتباطها بالشخصية المحورية الأساس (16).
ولأنّ الحكى يرتبط «بشريط» الصور الذي يعرض على الشاشة، ولأنّنا نعرف أنّنا نشاهد قصة فنية مصورة، أي خيطاً متصلاً من العلامات، فحن نقوم بالضرورة بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى، وهو ما يفجر الطاقة التأويلية للسينما الصامتة ويحول نظام المرئي إلى سياق منتج للمعنى.

2- الحكى السينمائي في مرحلة السينما الصامتة:

لا يمكن، أن نغض الطرف عن أعمال رائدي السينما في مرحلتها الأولى وهما الأخوان Lumière ، إلّا أنّه، ونحن نحاول مقارنة أسلوب الحكى في السينما الصامتة، لا نجد في أعمال الأخوين ما يثير الانتباه إلى هذه الظاهرة الحكائية، حيث نجد أغلبها عبارة عن تسجيلات لأحداث بسيطة وبطريقة أبسط، لا تتعدّى التصوير المباشر بدون تدريب أو تعديل. فعندما نشاهد في فيلم «طفلاً على مائدة الغداء» أو «مركبة تغادر الميناء» لا ينتابنا شعور بأنّنا نشاهد فيلماً حكاثياً، بقدر ما نشاهد مجموعة من اللقطات المتتالية التي التقطها المصور، وهو ما دفع «ليون تولستوي» Léon Tolstoï «وهو من قارب باهتمام كبير تطور السينما، إلى وصف بداياتها الأولى «بالصامت الكبير» (17) (Le Grand muet) «ونظراً لأنّ التقنيات السينمائية لم تكن تعرف آلية الصوت، فقد ظلّت العروض السينمائية صامتة رداً من الزمن، لكن هذا الأمر لا يلغي الحديث عن الحكى السينمائي في السينما الصامتة.

فلقد أوضحت الدراسات في علم الإناسة أنّ المجتمعات البدائية اعتمدت على أشكال دلالية عدة لخلق التواصل بينها، فنهجت بذلك أسلوب التواصل بالرقص والإيقاع والدخان... وغيرها من الأساليب، وفي

عصرنا الحالي كذلك، مازالت هناك أساليب عدة للتواصل كالأزياء واللوحات الإشهارية ونظام المرور... كما تطرق إلى ذلك «رولان بارت» Roland Barthes وآخرون في مقالات ودراسات في إطار سيميولوجيا الدلالة.

فالسنيما إذاً عندما كانت صامتة، لا يعني أنها لم تكن تتواصل مع المتلقي، بل كانت تبعث إرساليات عبر لغة بصرية مرئية واضحة ودالة.

وقد يبدو أمراً غامضاً أن نتحدث عن دلالة السنيما في غياب اللغة ولكنها مسألة متاحة عندما يتعلق الأمر بنظام خاص كالنظام السينمائي، والقول بـ «نظام سينمائي»، يعني الاعتماد على علامات وشيفرات لتحقيق هدف التواصل، لكن قوة العلامة تبقى في قدرتها على التبليغ وعلى تعويض الشيء المرموز إليه (18).

وبالرجوع إلى التاريخ الحضاري للبشرية، سنجد نوعين من العلامات والرموز: علامات اعتباطية Signes Arbitraires وهي العلامات التي لا يجمع بين أشكالها ودلالاتها أي قاسم مشترك، فهي علامات ناشئة عن عرف واتفاق جماعي، كإشارة الأحمر للخطر أو الأخضر للسلام...

أما النوع الثاني فهو «علامات الأشكال» Signes Figuratifs أو علامات الأيقونة، وهي علامات ترتبط أشكالها ودلالاتها ارتباطاً قوياً كالصورة مثلاً، ولا أظن أن لغة السنيما ونظامها الأيقوني، بعيدان عن هذه الدلالة، بل يغترفان منها ويستشرفان المستقبل باجتهاداتهما وما توصلت إليه السيميولوجيا كذلك، كعلم الأشكال، بيد أن هذا الاعتراف، لا يُغيّب تماماً الشق الثاني للعملية الإبداعية وهو العلامات الاعتباطية أو الإبداع باللغة المكتوبة. يقول «يوري لوتمان» Iouri Lotmanz: لا يمكن بالمرّة أن ننسى أن الأساس الفني للسنيما له منحى قديم جداً يتكون من التعارض الجدلي بين نوعين من الأشكال الرئيسية للعلامات التي تشكل آلية التواصل في المجتمع الإنساني» (19).

مع ظهور تقنية المونتاج وتطويره لمسايرة حادثة السنيما وسرعة تطورها، تمكن الفن السابع من الاستفادة من هذه الشحنة الجديدة، خاصة مع قدوم «الشاشة العريضة» حيث أصبح المونتاج السينمائي للأفلام الروائية الطموحة يتحدّد في مرحلة الإعداد والتصوير أكثر مما يتحدّد في المرحلة التالية خاصة بالتجميع في غرفة المونتاج

وتجب الإشارة، إلى أن الحكي الذي نلتمس ملامحه في السنيما الصامتة هو «الحكي باللغة السينمائية» (20)، ويعد المونتاج من بين أهم وسائل الحكي السينمائي، فما هو المونتاج؟ وكيف يمكن أن يتحول إلى أداة حكاية سينمائية؟

- 3 دلالة المونتاج والبعد التركيبي البنائي:

يعرف جافين ميلار G.Milarz في كتابه «فن المونتاج» المونتاج بكونه: «فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتاً في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج» (21).

ولم يكن فن المونتاج، بهذا التعريف، معروفاً في المرحلة الأولى للسينما، حيث كلف جهله رواد السينما العالمية الأوائل الثمن غالباً مادياً ومعنوياً وفنياً، خاصة في تلك المرحلة التي كان يصور فيها الفيلم دفعة واحدة يعرض في شكله البدائي، ويحرم في ظل هذا النقص الفني، من تلك اللمسة الجمالية السحرية التي يكفلها المونتاج.

وهكذا ومع ظهور تقنية المونتاج وتطويره لمسيرة حادثة السينما وسرعة تطورها، تمكن الفن السابع من الاستفادة من هذه الشحنة الجديدة، خاصة مع قدوم «الشاشة العريضة» حيث أصبح المونتاج السينمائي للأفلام الروائية الطموحة يتحدد في مرحلة الإعداد والتصوير أكثر مما يتحدد في المرحلة التالية خاصة بالتجميع في غرفة المونتاج (22). ويمكن الحديث في هذا الصدد عن قسمين للمونتاج: قسم يختص بمونتاج الصورة، وهو قديم النشأة والتطور، وقسم يهتم بمونتاج الصوت، وهو حديث النشأة حيث لم يتم اقتحام المؤثرات الصوتية والخدع والإيهام الخارجي عالم الفيلم إلا حديثاً.

وقد تمكن «ازنشتاين S.M. Eisenstein» وهو رائد هذا الفن أن يحدد خمسة طرق للمونتاج واعتبر «المونتاج المتري الرياضي الخالص» الذي يكون المعنى نتيجة لقفزة شعورية يقوم بها المشاهد بين فترتين من الاستعارة المرئية، أهم هذه الطرق (23)، والمونتاج في شموليته عند «ازنشتاين» قوة حكاية خلاقة في الفيلم وهو: «الوسيلة التي تصبح «الخلية» الواحدة عن طريقها وحدة سينمائية حية، وهو المبدأ الحي الذي يعطي معنى للقطات الفجة» (24).

إنّ الطبيعة الاتفاقية التي يوفرها المونتاج للصورة الفيلمية، هي التي تجعل منها نسقاً دلاليّاً موحداً، وهي التي تتسامى بها إلى وحدة بنائية تسير في تكامل وانسجام مع ما قبلها وما بعدها من صور، فبفضل المونتاج تتغلب الصورة الفيلمية . أو اللقطة بالمعنى السينمائي التقني . على عزلتها عن طريق التالي الزمني، وليس تتابع لقطتين . كما يذكر منظرو السينما في العشرينيات . هو مجموعهما بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى (25).

وهكذا ومن منظور السيميائيات السردية، ينتقل المونتاج من تجليه الخطابى التصويرى إلى أوجه اشتغاله الدلالي، ويصبح في هذا المستوى مركزاً أو بؤرة لتوليد المعنى وإنتاج الرموز. (26)

ورغم أنّ ما أوردناه من مفاهيم . السرد والحكي . يتعلق بالمرجعية النظرية التي تنتمي إلى الفكر السينمائي الغربي، فإنّ ما نتوخاه من خلال هذه الدراسة، هو محاولة تأصيل المفاهيم والمصطلحات النقدية السينمائية من جهة وتبيان مدى تكاملها من جهة أخرى، ذلك أنّ كل نشاط إنساني وكل حقل من حقول المعرفة البشرية يتوفر على مجموعة كبيرة من المفاهيم، التي تختص بإطار فكري وفلسفي مستقل، ولكنها ترتبط فيما بينها داخل الحقل الواحد على هيئة نظام متكامل.

وهكذا، سيكون من المنهجي، عند الحديث عن السينما، الاتجاه إبستمولوجياً، إلى مفهوم اللغة الفيلمية Language Filmique ليقصد بها: «الشكل أو الدال الفيلمي المكون للوسيط، وهو ثنائي القناة، إذ يدرك بواسطة السمع والبصر» (27).

فاللغة الفيلمية إذن، تتكون من «اللغة البصرية» و«اللغة السمعية» والتعلق بينهما، ودراسة «اللغة الفيلمية» تستوجب دراسة اللغتين أولاً والعلاقة بينهما ثانياً.

وبهذا يكون ما استنتجناه من تكامل بين نظام السرد والحكي هو نفسه ما ذهبت إليه المقاربة النقدية المعاصرة في السينما، والتي انتهت إلى ترابط المحدّدات العامة للغة الفيلمية، والتي تتكون أساساً من أدوات بصرية: حركات الكاميرا والتأطير وزوايا النظر، وأدوات سمعية: الكلام والموسيقى والتعليق وغيرها من المؤثرات الصوتية.

إنّ السينما بهذا الطرح، بنية دلالية وتداولية ومعرفية، مادتها الأولية الصورة الفيلمية التي تحمل في طياتها حقيقة خاصة ومعقدة (28) (إنّها بناء تشكيلي ولفظي عالي الترميز يشرك الحقل السينمائي في مصطلحات موحدة مع حقول معرفية متعدّدة، ومن هذه المفاهيم والمصطلحات المعرفية نذكر: الراوي، البنى، الحكائية، السردية... وهي أدوات تحيلنا على عالم الكتابة الروائية خاصة. وقد تمكّن مارسيل مارتن Marcel Martin من أن يضع للصورة الفيلمية قواعد تؤسس هويتها، وتحدّد معالمها الدلالية، وندرج فيما يلي هذه القواعد على الشكل التالي: (29).

1. الصورة الفيلمية حقيقة مادية ذات قيمة شكلية.

2. الصورة الفيلمية حقيقة جمالية ذات قيمة مؤثرة.

3. الصورة الفيلمية حقيقة ثقافية ذات قيمة دالة.

4. الصورة الفيلمية قيمة جمالية.

وبهذه الخاصية الرابعة يلتقي «مارسيل مارتن» مع «إدغار موران Edgar Morin» «حين يقول: «الصورة الفيلمية قيمة جمالية، وتتجلّى هذه القيمة بالضبط في التقاء المعرفة المنطقية والمشاركة الذاتية» (30). ويؤدّي هذا الرفع من قيمة الإبداع السينمائي، ومن تميّز الصورة الفيلمية، ودورها كدال سردي، إلى خصوصية الحقل السينمائي والتي تحدّد امتيازاته التي يجعلها «أندري بازان André Bazin» «في قوله: «ما يجب تأكّيده أنّ السينما فن له إمكانيات ليست بالضرورة متوفرة في باقي الفنون الأخرى... هي تواصل وجداني بقدر ما هي لقاء فكري وتفاعل جمالي مع الصورة... وهذا هو ما على الناقد السينمائي بلورته وشحذه في ذهن المتفرج للانتباه إليه وتعاطيه» (31).

الهوامش:

(1) Serge Eisenstein: Oeuvres Choieses, 6 Tomes. T.2.M. Iskousstro G4691^ P 290.

(2) Iouri Lotman: Semantique et esthetique du Cinéma, Edition Lociales- Paris, P 48.

(3) عبد الرزاق الزاهير: «السرد الفيلمي - قراءة سيميائية» دار توفال للنشر 1993 ص 74.

- (4) نفس المرجع ص 75.
- (5) مجلة الفن السابع، العدد 19 يونيو 1999 ص 71.
- (6) Alexandre Astruc: Revue de l'écran Français, N°:604, Juin 1974, P60.
- (7) Groupe d'entervernes: Analyse sémiotique des textes, presse universitaires de Lyon 1984, P 14.
- (8) Gérard Genette: nouveau discours du récit, senil, 1983, p 12.
- (9) ابن منظور: لسان العرب، المجموعة 3، ص 213.
- (10) Gérard Genette: Figure II, Paris, Seuil, 1969, P 35.
- (11) Christian Metz: Essais sur la Signification au Cinema, Tome1 Klincksieck, 1975, P 25.
- (12) سعيد يقطين، «نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردى» مجلة علامات، العدد 6، سنة 1996 ص 45.
- (13) Gérard Denis Fancy:z De l'obstination narratologique Gpoétique N:68, Novembre 1986, P 419.
- (14) Francis Vanoye: Récit écrit, récit filmique, Paris: Edition Cedic, 1979, P 23.
- (15) Jean Louis Leutrat: Le cinéma en perspective, Paris: la collection universitaire de proche, 1999, P 38.
- (16) IBID , P 40.
- (17) David Bordwell: Narration in the fiction film, londres Routledge, 1988, P34.
- (18) Laurent Jullier: L'écran postmoderne, Paris: L'harmatton, 1998, P 16.
- (19) Iouri Lotman, Sémantique et esthétique du cinéma, Op, cit, P 16.
- (20) Francis Vanoye: récit écrit, récit filmique, op, cit, P71.
- (21) جافين ميلار: «فن المونتاج» ترجمة أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب 1987 ص 13.
- (22) ج. داندلي أندرو: «نظريات الفيلم الكبرى» سلسلة الألف كتاب، 1987 ص 57.
- (23) نفس المرجع السابق، ص 70.
- (24) Laurent Jullier: Cinéma et Cognition, Paris: L'harmattan, 2002, P 57.
- (25) René – Prédal: La critique de Cinéma, Paris: edition Dunod 2003, P 106.
- (26) Iouri Lotman: Sémiotique et esthétique du cinéma, op, cit, P 98.
- (27) René – Prédal: la critique du cinéma, op, cit, P71.
- (28) Dominique Château: esthétique du cinéma, Paris: édition, P.U.F, 1999, P122.
- (29) Marcel Martin: Le Langage Cinématographique, E.D,Cerf – Parid , 1992, P 21.
- (30) Edgar Morin: Le Cinéma ou l'homme imaginaire, P 161.
- (31) لوزيت فارينو: من كتاب «لغة الصورة» لروي آدمز، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة العامة للكتاب، ط 1، 1992 ص 8.