

## السِّينِما الحديثة وَوَهُمُ الْمَسْرَحَةُ مُقَابَرَةٌ سِيْمِيُو- لسانِيَّةٌ فِي الْفَوَارِقِ السَّرْدِيَّةِ

د/ محمد عدلان بن جيلالي  
جامعة وهران - الجزائر

### 1- تَبْيِيرُ مَنْهَجِي:

قد يَنْصَرِفُ الْفَهْمُ إِلَى أَنَّ السِّينِما الحديثة (Le cinéma moderne) هي بُورَةُ الْإِشْكَالِ الَّتِي تَضْطَرِبُ حَوَالَهَا مَبَاحِثُ هَذِهِ الْمَقَالَةِ. لَكِنَّا نُشَوِّرُ إِلَى غَيْرِ مَا يُشَوِّرُ إِلَيْهِ لَوْحُ الْعَتَبَةِ فِي الْقِرَاءَةِ الْأُولَى: لَيْسَتْ السِّينِما الحديثةُ مَا يُشَكِّلُ الْمَقَامَ الْإِشْكَالِيَّ لِهَذَا الْبَحْثِ، مِنْ حَيْثُ هِيَ مُعْطَى بِنْيَوِيٍّ، وَأَنْطُولُوجِيٍّ .. قَدْ حَجَزَ لَهُ مَرَحَلَةٌ رَاسِخَةٌ فِي الْمَطَالَعِ الْأُولَى مِنْ مَشْوَارِ السِّينِما.

فَفِي الْحَقِّ، قَدْ مَثَلَتْ السِّينِما الحديثةُ، تَارِيخَ طُفُورِهَا، نَهْجاً إِخْرَاجِيّاً جَدِيداً لَمْ يَفْتَأَ أَنْدَرِي بَازَانَ (André Bazin) يُؤَسِّسُ لَهُ، وَيُكْرِسُ لِمَسْلُكِيَّتِهِ الْخَطَابِيَّةِ .. مُسْتَأْنِساً فِي ذَلِكَ بَبَعْضِ فَوَاعِلِ التَّعْبِيرِ فِي بَنِيَةِ الْخَطَابِ الْمَسْرُحِيِّ. وَلَمْ يَكُ بَازَانَ، إِذْ ذَلِكَ، يَسْتَهْدِفُ تَرْحِيلَ الرُّكْحِ الْمَسْرُحِيِّ إِلَى شَاشَةِ السِّينِما بِمَنْطِقِ الْمُطَابَقَةِ الْمُثَلِّيِ إِنْ فِي مَسْتَوَى مُمَارَسَةِ السَّرْدِ، أَوْ إِنتَاجِ الْمَعْنَى، لَكِنَّهُ طَلَمَّا اجْتَهَدَ، وَصَبَا إِلَى تَفْعِيلِ مُنْعَطَفِ حَاسِمٍ فِي تَارِيخِ اللُّغَةِ السِّينِمايَّةِ، إِذْ دَلَّحَ إِلَى إِعْمَالِ بَعْضِ الْانْزِيَاخَاتِ الْوِظِيْفِيَّةِ فِي الْمَنْطَلِقِ التَّقْنَوِيِّ- لَغَوِيٍّ لِخَطَابِ السِّينِما؛ فَاسْتَبَدَّلَ آلِيَةَ الْمَوْنِتَاجِ بِالْيَةِ تَغْيِيْبِهِ عَلَى نَحْوِ أَفْضَى إِلَى وَسْمِ الْبَنِيَةِ السَّرْدِيَّةِ لِلْفِيلْمِ بِالْتَمَسْرُحِ، وَالثَّبَاتِ الْمَشْهَدِيِّ، لِيَتَمَخَّضَ عَنْ ذَلِكَ تَعْضِيدُ مُعْجَمِ السِّينِما بِمَسَالِكِ تَعْبِيرِيَّةٍ جَدِيدَةٍ عَلَى الرُّغْمِ مِنْ كَوْنِهَا تَحَدَّرَتْ مِنْ الْفَضَاءِ التَّعْبِيرِيِّ لِلْمَسْرُحِ، عَلَى سَبِيلِ: اللَّقْطَةُ- الْمَشْهَدِ (Le plan- séquence)، وَعَمَقُ الْمَجَالِ (La profondeur du champ).

لَا رَيْبَ إِذْنً، قَدْ أَسْهَمَ أَنْدَرِي بَازَانَ، وَأَشْيَاعُهُ، فِي تَكْرِيسِ وَسْمِ خَطَابِ السِّينِما بِظَاهِرَةٍ تَعْبِيرِيَّةٍ مُبْتَكَّرَةٍ، لَمْ يَكْتَفِ الْمَنْظُرُونَ فِي تَحْدِيدِهَا بِغَطَاءِ مُصْطَلَحِيٍّ وَاحِدٍ؛ سِيْئِماً اللَّامُونْتَاجِ (Cinéma du non-montage)، وَسِيْئِماً الْاسْتَمْرَارِيَّةِ (Cinéma de

(continuité)، وغيرهما<sup>1</sup>. بيد أن مُنطلق اللأمونتاج في تصوير الأفلام، وبنائها قد بات قضيةً محسومةً في الوعي النقديّ، والإخراجيّ لنقّدة السينما المعاصرة، ومُخرّجها، فلم يعدّ تَحْيِينُ السرد بالمونتاج، أو بإضماره سوى خيارٍ أسلوبيٍّ .. إذ طالما ذفّ لسينما اليوم الجمع بين المونتاجيّة، والمسرحيّة في فيلمٍ واحد.

ذلك هو المنظور .. وواقع الحال الذي ازدجانا، في هذا المقام البحثيّ، إلى أن نتخذ من أسلوب المسرحيّة (La théâtralité) الذي عرّا خطاب السينما (البازانيّة) مُجرّدَ مُدخّلٍ مبدئيّ إلى فلّك الإشكاليّة الذي نرود الازدلاف منه: أليس، من بابٍ أوّلٍ، أن تظّل السّمّة المسرحيّة في إنجاز السرد، وتُفعّل التّديل خاضعةً لمُوضعاتٍ خطّابها الأصليّ، على الرّغم من تمّجّيرها إلى خطاب السينما، وتكثيفها مع ترسّانته التقنيّة، وفواعله الأدبيّة ؟

لا محالة، تظّهر على هذا السّؤال البداهة، والحسّم النقديّ: خطاب السينما مشروطٌ بألة الكاميرا، وخطابُ المسرح شأنٌ آخر على الرّكح، وبين الخطّابين فوارقٌ حسّاسةٌ من حيث طريقة الاشتغال السرديّ، والدلاليّ على الرّغم من نهوضهما على المفاصل الخطّابيّة عينها. ذلك ما سنقاربه، في هذه المقالة، بهامشيّةٍ ما .. يعروها وعيٌ لسانيّ، وسيميائيّ واصل.

غير أنّا سنذهب مذهباً أبعداً من ذلك؛ حيث سنحاول وضع خاصيّة المسرحيّة ذاتها تحت مجهر المساءلة: ففي كنف السينما الحديثة؛ أيهما يخضع لمنطق خطّابيّة الآخر: المسرح، أم السينما ؟ نحسب، من باب الافتراض المنهجيّ، أن ما شهدته هذه السينما هو سنمّنة (Cinématisation) للخاصيّة المسرحيّة، وليس مسرحاً (Théâtralisation) للخاصيّة السينمائيّة.

وإذن ألا يُفترض أن تكون تقنيّتنا عمق المجال، واللّقطة-المشهد أسلوبين سينمائيّين فحسب على الرّغم من استنادهما الصّريح إلى خلفيّة مسرحيّة صّراح؟

ألا يُفترض أن تكون السينما سينما، والمسرح مسرحاً؟  
جرباناً مع هذا المنظور الإشكاليّ، يُستحسنُ التذكير بأنّ المسرحيّة موضوعةٌ تنخرط في المجال الحيويّ لهذا البحث، لا محالة، لكن ليس بوصفها مُصطلحاً

<sup>1</sup> Cf, Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma, Tome: 2, T2, 4em tirage, -  
Ed: klincksieck, 1986, P P: 37, 38.

مَحْسوماً، وثابتاً في المعجم النظري لبازان، وإنما بوصفها ظاهرة سرديّة .. تتحرّك داخل المعيش اللغوي لخطاب السِّينِما، فتُفرز ما تُفرز من المفاهيم المتماهية المتلاعبة .. حوال المسافة الحقيقيّة التي تُفصل بين الفنّ الرّابع، والفنّ السّابع!

## 2- المكونات المفصليّة للسردية السِّينمائيّة

يفرض المنطق الإشكالي لهذا البحث أن يكون خطاب المسرح خطاباً وافداً، ويكون خطاب السِّينِما الخطاب المستقل، لذلك لا يسوغ أن نكاشف حقيقة التمثّل المسرحي في كنف السِّينِما قبل استيعاب مُسبق، ومُحصّص لخواص الكنف السِّينمائيّ عينه؛ الحال إن كانت المسرحيّة وظيفيّة سرديّة مرّحلة، فلا يمكن أن نقيس حجم اشتغالها، ونعرف ما إذا كانت تابعة، أم متبوعة .. ما لم نكن على فهم استراتيجي لسردية الخطاب السِّينمائي الذي يستخضرها بفعل إرادة إستيمولوجيّة غير بريئة.

فمن تلقاء هذا المنظور، سينكشف السبيل أمامنا إلى جسّ الأبعاد الوظيفيّة لأصل التمايز بين الخطابين؛ المسرحي، والسِّينمائي، على أن يكون فضاء السِّينِما معلّم ارتكاز، ومنطلقاً نصّدر عنه في محاولة، نظريّة وإجرائيّة، لاستكناه آليات الاقتباس السِّينمائي للأعمال المسرحيّة.

لئن كان كل خطاب سرديّ ينطوي على سرّد، وينهض على سرديّة ترشح عبر مفاصل بنيويّة تُحقّق كيانه، وتفعل اشتغاله، فإننا لا نلغي مناصباً من أن نقف أنفسنا على مقارنة المفاصل المحوريّة التي تتأدّى بها سرديّة الخطاب السِّينمائي، وتتدفّق الإنتاجيّة الدلاليّة لديه.

وفي هذا السياق، يجدر أن نومي إلى الفهم الذي سننصّح عنه في استعمالنا لمصطلح السردية (Narrativité)؛ ليس السرد بوصفه حمولةً حديثيّة تتحرّك داخل بنية الخطاب هو ما يشكّل محور اقترابنا في تمثّل فواعل اللّغة السِّينمائيّة، وإنما هي كفيّة السرد. نريد إلى القول: إنّ السرد ملكيّة جماعيّة تتقاسمها (الأجناس) الخطابية قاطبة، ومن ثمّ نزعّم أنه يوجد قبل وجود الخطاب عينه في شكل هيويّ من الأحداث، والوقائع، والأحوال .. فلا يمكن لحمولة سرّد أن تسيّ بأسرار خطاب يضطّمها، وتبوح بعقليّة اشتغال عناصره التكوينيّة، وهي تقع، من حيث الأصل،

خارج بنية هذا الخطاب، حتى وإن برع المُقْتَرِبُ في استظهار مستوياتها المادّية، واستنطاق أبعادها المعرفيّة.

بينما تطلُّ كفيّة السرد ملكيّة خاصّة بكلِّ نموذجٍ خطابيٍّ مُحيّن؛ إذ يلزُبُ السردُ، في هذه الحال، بالسُّلوكِ النسقيّ لفواعل الخطاب، ويتماهى مع أسلوبه في تمكين غائيّته التداوليّة، والجماليّة، فيُقدِّم نفسه للقراءة، لا في شكل سردٍ مُكومٍ، بل في شكل تمفّصلٍ ديناميٍّ يشدُّ مُعطيات السردِ بعضها إلى بعض، حيث يكون في ذلك اعتياصٌ على القارئ في التمييز بين السارد والسرد، أو بين فعل الحكّي، ومفعول المحكّي.

وإذن، فالسرد من حيث هو (كيفٌ)، لا من حيث هو (ماذا) فحسب، هو ما نقتنع باندرجه ضمن الفلك المفاهيمي لمقولة السردية. وهو، بهذا الوصف أيضاً، ما نعول عليه في مُكاشفة مفاصل السردية السينمائية؛ التقنيّة منها، والخطابيّة.

ولا جرم، قد يلمسُ القارئ في مستوى فهمنا هذا مستوىً من فهم خ. أ. غريماس (A. J. Greimas) من حيث فهم السردية على أنّها خاصيّة تُمظّر نمطاً خطابياً بعينه، من شأنها الإفضاء إلى تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية<sup>2</sup>. كذلك لا ننكر أنّنا، إذ نُقارب سردية الخطاب السينمائي، نسلُك، على هونٍ ما، سلوك السرديات البنيويّة (Narratologie structuraliste) التي تُعنى، من وجهة، بتحليل مكونات الحكّي، وآلياته من حيث يُرشح حكايةً منقولةً بفعلٍ سرديٍّ، وتُعنى بالحكي بوصفه كفيّةً عرضٍ للحكاية من وجهةٍ أخرى، وإذن، فهي تتعاطى الإجابة عن الأسئلة: من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟<sup>3</sup>.

الجُملة، إنّنا سنحاول أن نستبر بؤر اشتغال السردية السينمائية بنحوٍ يحضّرنا لتشخيص أسلوب المسرحيّة نمطاً مُصغراً من السردية المسرحيّة؛ مُستثمراً داخل الفضاء اللغويّ لخطاب السينما، ومُسوّغاً تحت سقف السينما الحديثة.

2 Cf, A. J. Greimas, J. Courtès : Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette université, Paris, 1993, P: 247.

3 Cf, Gérard Genette, Les grands courants de la critique littéraire, Edition du seuil, 1966, P: 37.

## 2-1- المونتاج؛ التقنية ودينامية الاستعمال

لا ريب، من رجم المونتاج وُلدتِ السِّيما. إذ ما كان للأخوين لوميير (August et Louis Lumière) أن يتشرّفا باختراع السِّيما لولا تقنية القطع، واللصق بين اللقطات.

حسبنا أنّ المونتاج، من حيث هو تقنية تفلّيم، يُشكّل بؤرة اشتغال اللّغة السّينمائية؛ فهو مكوّن أصيل من مورفولوجيا الفيلم، ومصدرٌ أوّل من مصادر تمفّضه السّينمائي. لن تقوم للفيلم قائمة خارج فاعلية المونتاج؛ بل إنّ المونتاج هو أصل وجود الفيلم، وهيولاه، وهو، فضلاً عن ذلك، معيّن أسلوبيّ خالص تغدّى منه خصوصية السّينما، ويتحقّق به امتيازها الذاتي، واستقلالها النوعي عن جُمهرة الأجناس الإبداعية المُجاورة، إذ لا جنس من الأجناس الفنية الأخرى يملك المونتاج بوصفه تقنية، ووظيفة خطابية في آن واحد، يُحقّق بها أبجديته، ويُفعل مسالكه الدلالية ...

ونومئ هنا إلى أنّ المونتاج (Le Montage)، في مستوى اشتغاله التقنيّ البحت، يتضمّن فعل القطع (Le Découpage)، لا محالة؛ فهو، إذ ذاك، لا يعدو أن يكون مخضّ تقنية ثابتة في مُعجم الترسنة السّينمائية، موجودة بالقوة، أي؛ لها حيال الفيلم وجودٌ قبليّ ينتظر التوظيف، والاستعمال.

لكننا، في مقام مقالتنا هذه، لا نعني من المونتاج التقنية وحسب، بل إنّنا نستهدف رأساً رُشحاته الوظيفي داخل بنية الفيلم؛ إذ التقنية وحدها لا تصنع فيلماً، وإذا صنعته، فليس بوسعها أن تستوفي شروط إنتاج جمالياته .. وهي، من ثمّ، مُجرّد مُفردة ناجزة في مُعجم اللّغة السّينمائية، وأداة جاهزة في عدّة الإخراج السّينمائي. فليست التقنية، إذن، ما يُحقّق خطاب الفيلم، بل استعمالها المحتمل، وأنخراطها الوظيفي في إنتاج لغته، وتشغيل بطرئته الدلالية، والجمالية ...

من هنا، إنّ المونتاج بمغزّل عن الاستعمال ليس سوى هيولى، ومادّة خام. كذلك هو الشأن بالنسبة إلى غيره من التقنيات، والإمكانات الإخراجية التي تُتيحها الورشة السّينمائية. وعلى هذا الأساس، إنّ ما يجعل من المونتاج فاعلية سرديّة في تحريك بنية الفيلم هو توظيفه، بله طريقة توظيفه، وليس مُنوله التقنيّ الجاف. لذا، لنا أن نتصوّر كم هو البون شاسع بين التحكم في التقنية السّينمائية، وبين الحياة

على مهارة، ورؤيا جمالية في استعمالها؛ إذ " يُمكننا أن نتعلم التقنية في نصف يوم"<sup>4</sup>، على حد قول أورسون ويلز (Orson Welles)، بينما نحتاج من الموهبة، والزمن الكثير في سبيل أن نكون في مستوى تحويل التقنية إلى لغة سينمائية، والانزياح بها من بؤرة الثبات والحرفية، إلى أفضية الإحياء والجمالية.

إن خطاب الفيلم لهو آلة كاميرا، واستعمالها؛ وفي فلك الاستعمال تنعجن أبعاداً شتى من العملية الإبداعية في كنف الفعل السينمائي ذاته. ذاك لأن " السينما ليست اختراعاً بقدر ما هي حالة تطوّر معقد. [...] تنطوي على عنصر جمالي وعنصر تقني وعنصر اقتصادي بالإضافة إلى عنصر الجمهور. وهذه العناصر الأربعة سوف تضع دائماً شروط الصورة التي تظهر على الشاشة في أي زمان ومكان"<sup>5</sup>.

فمن يختزل السينما في جهاز التفليم، يظلمها إذ ينتفي منها روحها الإبداعية، وسلوكها الجمالي، ويسقط فواعل أخرى فوق-تقنية تنخرط حتماً في بنية اللغة السينمائية. نريد إلى القول: لا تأخذ التقنية من مساحة الفيلم سوى ما يُشكل عُدّة الآليات، والمهارات الإجرائية، والقواعد المستحضرة من المستودع التقني العام للإخراج السينمائي؛ من هنا فقاسم التقنية قاسم مُشترك، لا ريب، بين مُختلف الأنماط الفيلمية على سبيل: الفيلم الوثائقي، والفيلم العلمي، والفيلم الإسهاري، والأعمال التلفزيونية السمعية البصرية ...

على هذا الأساس، بوسعنا الاستخلاص أن ما تُحيته التقنية في خطاب السينما هو فهرست قواعد كتابة الأفلام، وإخراجها، ومن ثمّ " لا تعني معرفة هذه القواعد أننا نستطيع كتابة سيناريو"<sup>6</sup>، وإنتاج فيلم سينمائي يخضع لقدرة الجمالية، ويستجيب لشروط الفعل الإبداعي، ولواحقه الفنية.

لنطرح الآن هذا السؤال: متى يكون المونتاج فناً سينمائياً، لا مجرد تقنية يُرتجى منها ربط لقطه بلقطه في المتواليات الفيلمية؟ أو قل: كيف يُمارس المخرج المونتاج

<sup>4</sup> - شبل الكومي محمد، النقد السينمائي من منظور أدبي، تقديم: محمد عناني، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص: 187.

<sup>5</sup> - سادول جورج، تاريخ السينما العالمية، تر: إبراهيم قنديل، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص: 11.

<sup>6</sup> - شبل الكومي محمد، م س، ص: 187.

سزداً سينمائياً؟ أو كيف ينزاحُ المونتاج من وظيفته التقنية / المرجعية إلى وظيفته السردية / الجمالية؟.

لا يُرشح كلُّ مونتاجٍ بصمةً جماليةً في مُتوالية الفيلم. ولا يُحقق كلُّ قَطْعٍ ووصلٍ بين اللقطات سرديةً سينمائيةً. أية ذلك أن الأفلام الوثائقية، مثلاً، ما فتى نقادُ السِّيما يسحبونها من حاضنة الفنِّ السِّينمائيِّ، ويُدرجونها ضمن فئة الأفلام التسجيلية على الرُّغم من كونها تعتمد المونتاج فاعلاً محورياً من فواعلها السردية. حسبنا أن القول بأن المونتاج هو " خلق معنى لا تحويه الصور بصفة موضوعية، معنى ينتج من ارتباطها وعلاقتها فقط"<sup>7</sup>، قولٌ تمسُّ الحاجةُ إلى إعادة استقرائه، وتوسيع نطاقه المفهومي؛ فحقاً، ثمة سزداً ( مُصغراً ) يتحقق بفعل المونتاج بين لقطتين، أو أكثر مُدرجتين في سياق السلسلة الفيلمية، لكنه سزداً مُعجبيٌّ .. عناناه إنتاج المعنى، واستكمال المسار الأيقوني الممتد بين لقطتي المونتاج، إذ ليس بوسع اللقطة المعزولة أن تُفرز معنىً سينمائياً ( أي؛ دلالةً يتقصدها المُخرج )، عدا بعض مدلولاتها العينية اللزبية بمحتوى أيقوني يتكشّف في شكل سردية داخلية مُضمرة. ولكم كان نطاق المفهوم مُنحسراً عندما قارب يوري لوتمان (louri Lotman) المونتاج مُقاربةً لسانيةً مكشوفة؛ حيث شبه اللقطة باللفظة المعزولة عن التركيب بين الوحدات المعجمية في مساق الجملة<sup>8</sup>، مُستخلصاً أن " المعنى لا يكمن في الصورة ذاتها، بل هو ظل الصورة الساقط، عبر المونتاج، على مستوى وعي المتفرج"<sup>9</sup>، ذلك إنما هو فهمٌ مبدئيٌّ للمونتاج، لا يتخطى حدود التَمفُّصِ التقنيِّ البحت لخطاب الفيلم، حيث يشفُ الربطُ بين اللقطات عن سرديةً حديثةً معنويةً ضيقة، لا تُدرِكُ إلا في سياق منظورٍ لغويٍّ فطيرٍ يجتزئ، في مُقاربة المونتاج، بوصف التقنية لذاتها، فيفقُّه على أنه محضُ تسلسلٍ ( جُمليّ ) دونما اِكتراثٍ بالكيف البلاغيِّ، والجماليِّ الكامن في استعمالاته السِّينمائية المنتظرة.

<sup>7</sup>- أندريه بازان، ما هي السينما، ج1، نشأة السينما ولغتها، تر: ريمون فرنسيس، مر: أحمد بدرخان، دط، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ديسمبر، 1968، ص: 147.

<sup>8</sup>- ينظر: لوتمان يوري، قضايا علم الجمال السِّينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، النادي السِّينمائي، ط1، دمشق، سوريا، 1989، ص: 42.

<sup>9</sup>- المرجع نفسه، ص: 68.

هكذا إذن، تسلب القراءة التقنية للمونتاج شطراً كبيراً من حمولته المفهومية، وتوجب اشتغاله السينمائي، ووظائفه السردية، والتعبيرية .. إذ تحصره في ذلك الربط الألي بين اللقطة، وأختها بوعية إتمام المعنى الناقص في اللقطة السابقة بالمعنى ( الناقص ) في اللقطة اللاحقة<sup>10</sup>. والمونتاج، في هذا المستوى من التنجز، لا يُنتج سردية سينمائية، بقدر ما يُنتج سردية إسنادية .. لا غير.

فضلاً عن ذلك، ما أحوجنا إلى قراءة جمالية، أو قل سينمائية لتقنية المونتاج؛ وهنا، لا محيد من الاتحاد إلى مقارنة المخرج الروسي فيسفولد بودوفكين (Vesvold Podovkin) التي نرتي اختزالها في إقراره " أن مادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم، وأن وسيلة استخدامها تتمثل في وصل هذه القطع حسب ترتيب في معين<sup>11</sup>، لعل ما يمكن أن يُفضي به هذا القول هو أن كينونة المونتاج وحدها داخل بنية الفيلم غير كافية لتحويله إلى أثر فيفي، وغير مؤهلة لإنتاج سردية سينمائية مُكتملة، إذ يلزم أن تضطج المونتاج استراتيجياً مدروسة تَهْدَف إلى تفعيل مجاورات ذكية\* بين اللقطات على نحو يعزو للمتوالية الفيلمية مسلكية استعارية .. لا تُستساغ إلا بوصفها امتيازاً سينمائياً خالصاً، ومكسباً جمالياً يُعمق محاكاة الواقع، ويحول دون الوقوع في وهم الاستنساخ، والمطابقة.

وإذن؛ إنَّ لحضور المونتاج في بنية الفيلم مستويين؛ مستوى تقني، مادّي يكلف بالمجاورة المنطقية ( التسجيلية ) بين اللقطات، ومستوى إيحائي، جمالي .. يلهث خلف البحث عما أمكن من احتمالات " الترتيب الففي " بين اللقطة، واللقطة. وما الترتيب الففي الذي يقول به بودوفكين إلا شرط من شروط جمالية المونتاج، وإنتاج سردية السينمائية؛ إذ نراه يعني، على هون ما، ذلك التركيب الخلاق بين لقطات الفيلم، ووحداته السينمائية الصغرى والكبرى، حيث ينهض على خُلة

<sup>10</sup> - Cf, Marcel Martin, Le langage cinématographique, les éditions du Cerf, Ed : 5, - Latour-Maubourg, Paris, 1992, PP : 157 à 164.

<sup>11</sup> - الصبان متي، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص: 70.

\* لعل ذلك ما رمى إليه لي بوبكر (Lee Bobker) حين أحال إلى التوظيف الذكي للمونتاج الذي بات من أبرز الوسائل السينمائية المستخدمة في السينما المعاصرة؛ ينظر: م ن، ص: 217.

منطقِ الرَّبِطِ فيما بينها، وخرقِ كرونولوجيا تسلسلها السردِيّ في المكان، والزَّمان على حدِّ سواء.

في هذا المنظور، نزعم أنّا نقرب في فهمنا لسردية المونتاج من محاولة بودوفكين تفسير " موهبة المخرج السينمائي بأن يعرف كيف " يشرح " حدثاً إلى صورٍ جزئية ليجد بعد ذلك الترتيب الأمثل لتنظيم هذه الصور، على أن يعيد متابعتها بناءً مجموع الحدث؛ إنّما هو المونتاج الذي يجعل من السّينما فناً، ويُميّزه عن مُجرّد إعادة إنتاج بسيط للحياة، أو المشهّد"<sup>12</sup>.

لا غرؤ إذن؛ تقتضي سردية المونتاج، وجمالياته .. من المخرج، والنّاقد معاً، الاشتغال على مسافة الانزياح من ثبات التقنية إلى ديناميّة الاستعمال. وهو شأن ينسحب، كما سنرى أدناه، على مختلف العناصر التقنية لخطاب السّينما.

## 2-2- اللقطة والكادراج؛ سردية التعاضد المونتاجي

تختلّ اللقطة موضعاً حسّاساً من البنية السردية لخطاب الفيلم؛ فهي وحدة سينمائية لا تقل شأناً عن وحدة المونتاج في اشتمال السرد، وتحويله إلى سردية سينمائية مخصصة.

حقاً، تفتقر اللقطة (Le plan) إلى قوّة الرُّشْحان السّينمائيّ نفسها التي يمتاز بها المونتاج، بفعل سلطان البصمة الأيقونية، والفوتوغرافية عليها، لكنّها تظلُّ كائناً سينمائياً يستزفد خصوصيته السّينمائية في حياكة سردية الخطاب من مصادر تقنية متباينة؛ من الكادراج / التّأطير (Le cadrage) الذي ينخرط عضوياً في تكوين كيان اللقطة، ويُشكّل - لا جرّم - جزءاً من بنيتها المفهومية.

ليست اللقطة صورةً فوتوغرافيةً إلاّ بعزلها عن مناخ الفيلم، وتجريدها من مكسب الحركة. فلكي نقف أنفسنا على الجوهر السّينمائيّ لسردية اللقطة، ينبغي أن نتعالى على فضائل التشابه بينها، وبين الصورة الفوتوغرافية؛ نعم، كلتاها يملك إطاراً (Cadre) يُسيج به قطعةً من الوجود، وكلتاها يزرح تحت ضغط المماثلة، والأيقنة .. بيد أنّ اللقطة لحظةً إضافيةً بمزايا تكوينية، ومفهومية من شأنها توسيم كيان اللقطة عينه بخصائص تقنية، ووظيفية .. تتجاوز حسيّة الفوتوغرافيا، وثباتها إلى فلك سينمائيّ ديناميّ، واعتباطيّ مفتوح ...

ويكفي، في هذا السياق، أن نراجع الوجهة التقنيّ لمُصطَلح اللقطة حتّى نتحصّس طريقة اشتغالها السرديّ من وجهة، وتبيّن، من وجهة أخرى، الفرق بينها، وبين الصّورة الفوتوغرافية؛ فاللقطة هي " الوحدة الفيلمية الصغرى". الجزء من الشريط الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية مهما كان مضمونه<sup>13</sup>. الحال أنّ اللقطة بنية ديناميّة ذات محتوى سرديّ يتحرّك بين نقطتين معلومتين على شريط التّفليم؛ نقطة بداية، ونقطة نهاية، ما يؤهلها للتسامي على الفوتوغرافيا على الرّغم من اعتضادها الصّريح بسكونيّة الصّورة الفوتوغرافيّة، وثباتها الأيقونيّ المباشر. وكأنّ خطاب اللقطة خطابان: خطاب فوتوغرافيّ ساكن، وخطاب فيلميّ متحرّك يركب الأوّل، ويستثمره في اتجاه سينمائيّ مكشوف. وإذن، " لهذا السبب لا يمكن المطابقة بين اللقطة، والصورة الفوتوغرافية المنفردة، تلك " الصورة الصغيرة " – الكادر- المطبوعة على شريط الفيلم. اللقطة ظاهرة ديناميّة، إنها تسمح بالحركة داخل حدودها<sup>14</sup>.

نستدرك، فضلاً عن ذلك، أنّ الحركة أساس قيام اللقطة، ومصدر أوّل من مصادر سينمائيّة السرد الذي تُرّسّحه؛ على حين إنّ سرديّة الفوتوغرافيا تظلّ لازبة بمضمونها المرجعيّ، وتظلّ، إذ ذلك، خاضعة لقانون المماثلة، ما قد يسوغ تصنيفه سرداً، لكننا نستكره أن يكون من الفواعل الرّسميّة في تنضيد سرديّة الخطاب السينمائيّ.

ونومئ هنا إلى أنّ الحركة الداخليّة للقطة ليست وحدها ما يُحقّق ذلك الامتياز السينمائيّ في إنتاج سرديّة الفيلم، وإنّما هي الحركة المشروطة بمسلك تقطيعيّ، ومونتاجيّ محسوب؛ إذ " التقطيع هو محدّد اللقطة، واللقطة هي محدّد الحركة التي تستقرّ داخل نسق مغلق بين عناصر المجموع، أو بين أجزاءه"<sup>15</sup>. فمن هذا المنظور، يكون القطع، والجمع (المونتاج) كلاهما جزءاً من مفهوم اللقطة، حيث يُشاركان معاً في توسيمها بمزايا الاشتغال السينمائيّ الأصيل. إنّ اللقطة إذن،

<sup>13</sup>- لوثمان يوري، م س، ص: 38.

<sup>14</sup>- المرجع السّابق، ص: 41.

<sup>15</sup>- Gilles Deleuze, L'image mouvante, CINEMA 1, Collection « CRITIQUE », Ed ; Minuit, Paris, 1983, P : 32.

خطابٌ مُزدوج الوظيفة؛ فعلى صعيد القطع، هي تكلف باستظهار التحولات بين أجزاء المجموع، بينما تنزع، على صعيد المونتاج، إلى ترشيح التعبير عن التحول الكليّ لمجموع الأجزاء، إذ يتمخض عن ذلك حركتان: حركة أجزاء المجموع الممتدّ في الفضاء، وحركة كليّة تتمفصل في الزمن<sup>16</sup>.

لا غرؤ، يتعاضد نوعان من الحركة بُغية إنتاج سرديّة لقطيّة مطبوعة بخصوصيّة السّيما، ومُحصّنة من رتبة السرد الأيقونيّ الدخيل: حركة تدفع اللقطة من خارجها، إذ هي الحركة الموقوفة على تقنية المونتاج، وحركة تُغذي اللقطة من داخلها بفعل تحرك الشُخوص، والأشياء، والزمن .. على أنّ سينمائيّة السرد المرجوة من كيان اللقطة لا ينبغي قصرها على نوع واحدٍ من هاتين الحركتين؛ فقد يُحرك المونتاج سلسلة من الصُور الفوتوغرافيّة الثابتة، ولكن سيتمخض عن ذلك، لا محالة، سردٌ منقوصُ الخصويّة السّينمائيّة بسبب الجمود الداخليّ للصُور المُمتنّجة. بالمقابل، تتدخل الحركة الداخليّة للقطعة الواحدة لتطعيم السرد (المونتاجيّ) بجينات السّيما، والإسهام في اكتمال اشتغال السّينمائيّ المنشود، على أن تكون هذه الحركة الداخليّة منقوصة المحتوى، بحيث لا يكتمل إلاّ من خلال ارتباطها بالمونتاج (الحركة الخارجيّة)، أي؛ بما نقص من الحركة الداخليّة للقطعة السّابقة، أو اللاحقة.

وإذن؛ إنّ اللقطة ذات السردية السّينمائيّة هي تلك " المسجل عليها جزء غير كامل من الحركة، [و] هي الوحدة التي يجب أن يتكون منها الفيلم"<sup>17</sup>. إنّها، حقاً، لخليّة مونتاجيّة، على حدّ وصف سيرجي إيزنشتاين، حيث تلتقي حدودها في الموضوع الذي يُلصق فيه المُخرج حدثاً مُصوّراً مع حدثٍ آخر<sup>18</sup>، أو الأخرى، هي البؤرة الفيلميّة التي ينشطر عند معلّمها جزءان لحدثٍ واحد. شأنها شأن التخالّف بين الكلمة، والتفعية في بنية القصيدة بوصفه أحد شروط إنتاج شعريّة الشّعْر، وتلافي نمطيّة النظم!

Cf, Ibid, P : 33 -16

-17 منى الصبان، م. س، ص: 42.

-18 ينظر: لوتمان يوري، م. س، ص: 39.

وأياً ما يكن الشان، تظلُّ سرديَّةُ اللقطة منوطَّةً بكونها " وسيطاً بين تأطير المجموع، وبين تركيب الكلّ، مشدودةً، طوراً، إلى طرف التأطير، وطوراً، إلى طرف المونتاج"<sup>19</sup>؛ الأمر الذي يطبع حركة اللقطة بانسيابية سينمائية فائقة، وتماسكٍ تداوليٍّ، وانسجامٍ جماليٍّ.. قلّما نجد لهما قريناً خارج خطاب السينما. من هنا، نحسب أنّ في مُراوحة اللقطة بين طرفي التأطير، والمونتاج ما يُكرّس الوشيجة بين التأطير (الكادراج) عينه، وبين الهوية السينمائية لسرديَّة اللقطة؛ ذلك لأنّ التأطير غير ثابت، وغير محصورٍ في الحواف الخارجيّة للصورة حال الإطار؛ هل التأطير إلّا إطارٌ متحرِّكٌ بتحركِ التركيبِ المونتاجي للمتواليّة الفيلميّة، فلا يدركُ إلّا " بوصفه بناءً دينامياً متحرِّكاً، حيث يرتبط، على نحو دقيق، بالمشهد، والصورة، والأشخاص، والأشياء التي تملؤه"<sup>20</sup>.

يشي ذلك، لا ريب، بعنصر الزّمن الداخلي في تكوين مفهوم اللقطة، فلم يفُت جيل دولوز (Gilles Deleuze) أن عرّفها على أنّها " قطعة متحرّكة من الزّمن"<sup>21</sup> إذ تُفاعل بين حركةٍ مكانية، وأخرى زمانية في مقطعٍ فيلميّ منسجم<sup>22</sup>، ما يُحيّن أصالتهما السينمائية، ويُعلي من شأن اختلافها الجوهريّ عن الزمكانيّة المحنّطة للصورة الفوتوغرافية.

### 3-2- حركة الكاميرا: الآلة-النسق والذات المتحرّكة

تمّة نوعٍ من الحركة يشمل المونتاج، واللقطة معاً؛ إنّها الحركة التي تنجم عن آلة الكاميرا. هي حركة، لا غزو، قد توثق سرديَّة ما لخطاب الفيلم دونما حاجةٍ إلى الحركة التقنيّة للمونتاج، أو الحركة التأليفيّة، والأيقونيّة للقطة. ذاك لأنّها حركةٌ تصدر عن الآلة برمتها، فتأتي من خارج النسيج التصويريّ للفيلم على الرّغم من أنّ

<sup>19</sup> - Gilles Deleuze, Op. cit, P : 33.

<sup>20</sup> - Ibid, PP : 24 et 25. « .. le cadre est conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent ».

<sup>21</sup> - Ibid, P : 36.

<sup>22</sup> Cf, Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Armand Colin, paris, 2007, P : 17.

لها تأثيراتٍ سيميوية- مورفولوجيةً تطل عمق اللقطة، وتستوعب محتوى المتواليات  
الفيلمية بنحو مرجعي، وجمالي شفيف ..

غير أننا نحب، في هذا السياق، أن نفاعل هذا السؤال: كيف تتحقق سردية  
الفيلم على سناد الحركات التقنية الممكنة لآلة الكاميرا؟ وهل يصح لنا أن نعدّ نتاج  
تحريك الكاميرا محض سرد تقنيّ ينحصر في مسح مراجع الخطاب، والتقاط  
جزئيات مضمونه .. بحركة أفقية، أو شاقولية .. ذات اتجاه احتماليّ قصير؟

يبدو للعيان بدوياً شاخصاً، أول الأمر، أنّ حركة الكاميرا جزء لا يتجزأ من العالم  
الماديّ الملتقط، إذ وشكان ما توهم المشاهد (العاديّ خاصةً)، لفرط حسيتها، بعدم  
انخراطها في البنية البصرية / اللغوية للفيلم. والحق أنّ ألفينا ما ينتصر لهذا الوهم  
في فهم ك. ميتز، المركز على فهم جون ميتري (Jean Mitry) قبله، حيث ارتأى أنّ "   
الحركة [حركة الكاميرا]، لحظة تلقيمها، عادةً ما تدرك على أنّها واقع، مع أنّها غير  
محسوسة (إذ هي حركة تختلف عن الشيء الملموس، فلا يمكن تلمسها)، وإذن:  
فإنّ إعادة إنتاج المحسوس المرئيّ إنّما هي إعادة إنتاج للواقع بكامله"<sup>23</sup>.

نستخلص، ببعض مضاضة، من هذا الفهم الميترزي أنّ حركة الكاميرا عامل  
سرد، لا عامل سردية في البنية النسقية لخطاب الفيلم؛ وبالتالي، فهي قطعة من  
بنية المرجعية حيث تكون آلة الكاميرا ذاتها مجرد وسيط تقنيّ بين الواقع المُفلم،  
ولغة الفيلم ليس إلّا. إنّنا نستسمح، بعض الشيء، هذا التصور الذي نراه ينم عن  
تجاهل (نسبيّ) للامتياز الجماليّ المغزوّ إلى حركة الكاميرا، ولنشاطها السيميائيّ على  
وجه الخصوص، مع اعترافنا أنّ في قول ميتز بإعادة إنتاج الواقع .. إحالة شبه  
مضمرة إلى الأصل الفنيّ للحركة.

نرى أنّ تحريك آلة الكاميرا فعل تقنو- بنيويّ غير مُنفصم عن الذات السينمائية  
للفيلم، وهو، إذ ذاك، فاعل من فواعل الخطاب على كثافة مُستحضراته المرجعية  
الملتقطة. من آيات ذلك أنّ في حال تحريك الكاميرا، ليست الشخوص، والأشياء،  
ومختلف المعطيات الأيقونية التي تُسبجها اللقطة هي ما يتحرك صوب العدسة، بل  
العكس هو الذي يقع؛ حيث يفتح النصّ للقراءة، ويتبنك الخطاب موقوراً  
بالدلالات .. حسب مقصدية الحركة، وأشكال اتجاهاتها في فضاء المشهد ...

<sup>23</sup> Metz Christian, Op. cit, P : 42.

وإذَنْ، عندما تتحرَّك الكاميرا، ليست الأشياء المصوَّرة هي ما يتحرَّك، وإنما هو فعلُ التصوير؛ ومن ثَمَّ، ليس المصوَّر هو ما يتلقَّف، ويُرشَّح سزداً، ودلالةً .. وإنما هو النسق الفيلميُّ الناتج عن تصوير الكاميرا. ذلك أشبه ما يكون بحال الأشجار خلف زجاج نافذة السيَّارة وهي تسير على الطريق مُسرَّعة؛ فليست الأشجار هي ما يتحرَّك، وإنما زجاجُ النافذة.

في هذا الضوء، بوسعنا عدُّ حركةِ الكاميرا مفصلاً بنيويّاً من مفاصل السردية السينمائية؛ فلا محالة، يخضع تحريكُ الكاميرا لمنطقٍ كيفيٍّ محسوب، ممَّا يؤهِّله لإنتاج سردية سينمائية بوصفها ملكية ذاتية، لا بوصفها ملكية مرجعية مُعطاة في شكل مادّة خام\*.. فآلة الكاميرا لا تتحرَّك بمحض إرادتها، بل تُحرِّكها ذاتٌ مُشربة بالمقاصد، والمآرب، والرؤى الإخراجية\*\*

كذلك نتوسَّم في مقارنة مبرز، بمعزلٍ عن تحفُّظنا على بعض ما رشَّح في رأيه المسرود أعلاه، سمةً أخرى قد تُلقى الضوء على طبيعة السرد الذي ينضح أساساً عن فعل تحريك الكاميرا؛ إنَّها ما يمثِّل في خاصية التخيُّن (Actualisation)، أو فيما عبَّر عنه مبرز نفسه بـ " كأنَّه يحدث الآن "؛ على أنَّ الغرض من التخيُّن هنا هو تمكين خطاب السينما من استحضار مسروداته، وإخضاعها، فوق ذلك، لإحساسٍ آنيٍّ، لحظيٍّ<sup>24</sup>.. ما من شأنه التأكيد على أنَّه تخيُّنٌ تقنيٌّ، نسقيٌّ، يعتلق بخطاب الفيلم، مُنخرطاً في بنيته اللغوية التدلُّيلية.. لقاء تفصيل سردية سينمائية مفتوحة على التأويل، والقراءات الجمالية ...

#### 4-2- اللاتزامن بين الصوِّت والصُّورة: سزديَّة وتدلُّيل ..

بوسع الفيلم أن يُمفِّصل سرداً سينمائياً على مطيَّة الصوت، أو الشريط الصوتيِّ بما يحمل من كلامٍ، وغناءٍ، وموسيقى، وضوضاء، وغمغمة .. على أنَّ

\* ينظر: المقالة، ص: 03.

\*\* يتناغم رأينا هذا مع تصنيف أحد السينمائيِّين لِحركات الكاميرا، على اختلاف أنواعها واتجاهاتها ( تراجع واقترب، بانوراما أفقية، وعمودية ..) ضمن المكونات الدينامية للغة السينمائية، بغضِّ الطرف عن كونه عدّها أقلَّ اتصافاً بالخصوصية السينمائية بحجَّة أنَّها تنزلق بخطاب السينما نحو فلك المسرح. ينظر: هنري أجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم لعريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص: 118.

<sup>24</sup>- Cf, Metz Christian, Op. cit, PP : 42 et 43.

سردية الصوت في خطاب السِّيْنَمَا تظلُّ أقلَّ أصالةً سينمائيَّةً بالمقارنة مع العناصر السردية الموصوفة أنفأ. ذلك لأنَّ الصَّوت، وليكُنْ الموسيقى مثلاً؛ هي جنسٌ فنيٌّ مُستقلٌّ عن جنس السِّيْنَمَا بما يملك من قواعد إبداع، وأدوات تحيين...  
بيد أنَّ الصَّوت الذي نقصده في هذا المقام هو الصَّوت المشمول بأصالة الخطاب السِّيْنَمَايِّ من حيث التَّعْجُز السَّرديُّ، والاشتغال الدلاليُّ على حدِّ السواء. إنَّه الصوت المنخرط في البنية السِّيْنَمَايَّة للفيلم، والفاعل في تحريك أثقاله السردية بمشاركة تفاعلية من بقية المكونات الخطابية، وليس الصوت الذي يكتفي بذاته منفصلاً عن ذات الفيلم، أو موظَّفاً داخله توظيفاً هامشياً، أو انفرادياً في اتجاهٍ خطِّيٍّ جافٍ.. ذلك الصوت الذي طاماً نبذه المتعصِّبون للسِّيْنَمَا الصامتة، بحكم أنَّه جاء ليُحْنِطَ الإمكانات المرئية (السِّيْنَمَايَّة) للفيلم في إنتاج لغته، وسرده .. فاسحاً المجال لنوع من السرد اللِّسانيِّ / المسرحيِّ المحصور.

إنَّه الصوت السِّيْنَمَايُّ وحسب؛ ذلك الذي " يضاف إلى مونتاج الصورة ليصبحا معا خاصية الفيلم التي تميزه عن بقية الفنون "25؛ وإذن؛ نحسب أنَّ الصوت خارج مَعْلَم المونتاج لا يُمَثِّلُ إلاَّ نفسه؛ بوصفه عنصراً طبيعياً، أو خاصيةً فيزيائيةً في أضيقِّ الحالات. وهو، من المنطلق اللِّسانيِّ، مَحْضٌ مَرْجِع (Réfèrent)، أو مُكوِّن خارج- سينمائيِّ (Extra-cinématographique) حين ينعزل عن بنية الفيلم، أو حين يُستعمل من لدن المخرِّج حَرْفيّاً، من دون تدويبه (مونتاجياً) في نسيج اللُّغة لسِّيْنَمَايَّة. فعلى سبيل التمثيل فقط، إنَّ الاتِّكال المباشر على كلام الشَّخصيات في الفيلم في تسيير السرد ليس من السردية السِّيْنَمَايَّة في شيء، بل هو معطًى لسانيٌّ بَحَث، ومن ثَمَّ، فالسرد الذي يندُّ عنه، سرْدٌ لسانيٌّ لا محالة، يخضع لمواضع اللُّغة الطبيعية بدَل خضوعه لمواضع لُغة السِّيْنَمَا.

بينما حالمًا ندخل كلام الشخصية في علاقة تركيبية مع المونتاج، أو مع أيِّ تفصيلٍ تقنيٍّ آخر، يتحوَّل الكلام هنا مُحركاً دينامياً، وأليةً لغويةً من آليات الإخراج السِّيْنَمَايِّ الأصيل. الحال أنَّ بؤرة الربط بين الصوت، وبين النسق التقنيِّ للفيلم هي ما ينبغي وضعه أوَّل ذي يدين، واستثماره بُغية إنتاج سردية، لا هي بالصوتية، ولا هي بالتقنية الصِّرف، بل هي سردية العلاقة بينهما. وهي ما ينبغي، آخر الأمر، أن

25- الصبان منى، المونتاج الخلاق، م. س، ص: 141.

نصوب نحوه قراءتنا، وتأويلنا .. ونَجْعَلُهُ مرتكزاً نبني عليه تمييزنا لسردية الفيلم الحقيقية.

جرباناً مع هذا الإجراء، نوقن أن " الصوت ليس مُعطىً " طبيعياً " في العمل السينمائي، وأن وظيفة، أو مفهوم ما نصطلح عليه بـ " الشريط الصوتي " قد تغير، بل يتغير بنحو عارم حسب طبيعة الأفلام "26، الذي تجدر الإشارة إليه في هذا السياق، هو أصل العلاقة بين الصوت، والصورة، أو خصوصية المزج بين شريطي الصوت والصورة في بنية التفليم؛ فليس كل رُبط بين صوت، وصورة يُنتج سردية سينمائية مؤسّسة من الوجهتين التقنية، والجمالية، شأن الربط التزامني بينهما في الأفلام التسجيلية، أو العلمية مثلاً، حيث يتطابق مَقولُ الصوتِ مع مَقولِ الصُّورةِ بشكلٍ يفرُّ للمشاهد إمكانية الاستغناء عن أحدهما من دون خللٍ يطال المحتوى السردى للمقطع الفيلمي بنقص، أو إبهام ...

هذا التعالق المتزامن بين الصوت، والصورة إنّما يُحقّق سرداً، لا سردية سينمائية؛ لأنّ في التزامن بينهما ثمة إقصاء متبادلاً لكليهما؛ فإمّا أن يُقصي سرد الصوت سرد الصورة حال الدراما الإذاعية، وإمّا أن يُقصي سرد الصورة سرد الصوت حال السينما الصامتة، الأمر الذي يُبقي على استقلالية الخطابين: خطاب الصوت، وخطاب الصورة مفروضة على معيش سينمائي مختلف.

و" حقاً، منذ اختراع السينما الناطقة، كان شريط الصوت، من الوجهة النظرية، صنوّ شريط الصورة في بناء المعنى الفيلمي؛ فلا ريب أنّه يحتمل من خلال الحوارات جزءاً مُعتبراً من المعلومات الضرورية لعملية السرد "27، بيد أنّ التعاضد بين الشريطين يظلّ مطلوباً لقاء الحفاظ على الانتماء السينمائي لكليهما، وتوليد سردية سينمائية لا تنزاح لأحدهما، على أن يكون التعاضد بينهما مُسوَّغاً من الناحية الجمالية، حيث يُفترض أن يرتبط الصوت بالمرئي من اللقطة ارتباطاً فنياً ينزع نحو التركيب، وتكثيف الإحياء .. ذلك ما انبرى يُدافع عنه بعض رواد السينما الروسية على سبيل: إيزنشتاين، وألكسندروف، وبودفكين، إذ اصطَلَحوا على أن " الجمع بين

26 - Jacques Aumont et autres, Esthétique du film, Ed ; Fernand Nathan, Paris, 1983, P :

27 - Jacques Aumont et Michel Marie, L'analyse des films, Coll ; NATHAN, 2<sup>ème</sup> édition,-

الصور المرئية والمسموعة يجب أن يكون معللا فنيا لا أن يتم بصورة آلية، وأوضحوا أن عدم التزامن بين الصورة والصوت هو الذي يكشف هذا التعليل<sup>28</sup>. إذن: إنَّه اللاتزامن بين الصوت، والصورة هو ما يُفَعِّل الوظيفة السِّيْنَمَاثِيَّة للسرد، فينقله من موضعه الأوَّلِيَّ إلى موضع السردِيَّة. واللاتزامن ههنا هو نوع من الفصل (الدلالي) بين مسموع الصَّوت، ومزَيَّ الصُّورة، ما رمى إليه بودوفكين حين ارتأى " أن أولى وظائف الصوت تكمن في زيادة القدرة التعبيرية للفيلم، ويتأتى ذلك عن طريق تطور الصورة والصوت تبعا لإيقاع متميز ومنفصل"<sup>29</sup>.

هو فصلٌ دلاليٌّ، لا مادِّيٌّ كما أسلفنا الإشارة؛ إذ يُمكن بموجبه أن نسمع صوتاً من دون أن نرى مصدره على مساحة اللقطة، أو بمعنيَّة مصدرٍ بصريٍّ مُخالف. فالفصل، في هذه الحال، بين الصوت، واللقطة فصلٌ تقنيٌّ فَحَسَب، لا يحول دون مُثول قرينة وصلٍ بينهما دلاليَّةٌ يُحدِّدها السياق المونتاجي للقطعة، والمتوالية الفيلميَّة دفعةً واحدة. ذلك ما يُفترض إرجاعه إلى الاختلاف البين بين تأطير الصَّوت، وتأطير المرئي؛ إذ يظلُّ الصوتُ خاضعاً لآلية التأطير حتَّى وإن خفيَ مصدره خارج الإطار؛ فهو مسموعٌ في كلِّ حالات التفلين، ومن هنا يجب التمييز بين تأطير الصَّوت، وتأطير مصدره. على حين، لا يُعقل أن تمثَّل الصُّورة بلا تأطيرٍ يَسْتَجْمع محتواها الأيقونيَّ داخل إطار ثابت، لذا، فإنَّ مقولتيَّ (خارج الإطار / داخل الإطار) لا تنسجبان على الصوت بمثل ما تنسجبان على الصُّورة<sup>30</sup>.

نتيجةً لذلك، يغدو اللأ-تزامن بين الصوت، والصُّورة في البنية السردِيَّة للفيلم فاعليَّةً إيحائيَّة، بله قانونَ تدليل: " كلُّ ما تعرَّضه الصُّورة، لا يجب أن يقوله الكلام، ولا يجب أن يُحيل إليه الصَّوت "<sup>31</sup>. إنَّ قدر الصوت مُزدوجٌ؛ فقد يُسمع ويُرى، وقد يُسمع ولا يُرى، على أنَّ الحال الثانية هي ما يُمكن لجماليتها السرد،

<sup>28</sup>- لوتمان يوري، م. س، ص: 26.

<sup>29</sup>- فسيفلود بودوفكين، الفن السينمائي، تر: صلاح التهامي، دار الفكر، ط1، 1957، ص: 111.

<sup>30</sup>- ينظر: دومينيك قيلان، الكادراج السينمائي، ص: 163.

<sup>31</sup>- Metz Christian, Op. cit, P: 49. « Tout ce que l'image montre, la parole ne doit pas le dire, le son ne doit pas le suggérer ».

ويُكرِّس سينمائيته، إذ يُحرِّض المتلقِّي على التأويل .. تطلُّعاً إلى مصدر الصوت، أو التماساً لمقصديَّة الأتزان بينه، وبين منبِّعه البصري المتواري ...

### 3- سرديَّة الفيلم من المونتاج إلى اللقطة- المشهد

لا ديارَ من نقاد السينما، ومُنظِّرها كان بوسعها أن يتجاهل أولويَّة المونتاج في تفعيل سرديَّة الفيلم زمن السينما الصامتة. فقد كان هناك إجماعٌ راسخٌ على أنَّ الفيلم الصامت يتكلَّم بالمونتاج، وبه يُنتج سرده، ويفتق دلالاته في فلكٍ من الجمالية مَخصوص. ولنا في تجرِّبة ( موسجوكين ) للمخرِّجين الروسيَّين: بودوفكين وكوليتشوف ما كرَّس لهذه الأطروحة، سنأتي على تفصيلها في سياقٍ لاحقٍ من هذا البحث.

لكن سُرعانَ ما أخذتْ خيوطُ ذلك الإجماع تنفلت، وأخذتْ قناعةُ بعض المخرِّجين بالمونتاج تتزعزع من حيث هو فاعليَّةً أولى، وأصيلهً في تحيين لغة السينما، مُدِّ اكتُشف الصوت موقِعاً شهادة ميلاد السينما الناطقة.

لا ريب، قد عوَّض حوار الشخصيات المونتاج في سرد الوقائع، والتفاصيل التي يتغذى منها المحورُ الحداثيُّ للفيلم، فأنحصر، إذ ذاك، استعمالُ تقنية المونتاج في حُبك البني السردية الكبرى وحسب. بيد أن إزاحة المونتاج من خطاطة السرد الإخراجية للعمل السينمائي أمرٌ قد فقَّهه السينمائيون الأوائل – خصوصاً السينما الناطقة – على أنه تغييبٌ للخصوصية السينمائية، بله انتهاكٌ للسينما بوصفها جنساً فنياً يتمتّع بموهلاته الذاتية في إنتاج السرد، ومُماحكة اللُّغة ...

ذلك لأنَّ الرُّكح على عنصر الحوار بُغية بلورة سرديَّة الفيلم، إنّما هو مسرَّب فاعلٌ من مسارب البصمة المسرحية، والروائيَّة حتّى، وشُكان ما يَضَع، أصالة السينما برمتها تحت مجهر المساءلة.

في هذا المناخ النظري المتجدد المحتدم، طفق يتكرَّس نمطٌ أسلوبِيٌّ مُستحدثٌ لدى صنَّاع السينما، ونقَّادها على حدِّ سواء؛ حيث نهَض على استثمار الصوت في تساوُقي مَحسوبٍ مع المعيش التعبيري، والتقنيِّ للسينما، فكان أن نَجَم عن ذلك إسقاطُ المونتاج من أبجديَّة الإخراج السينمائيِّ إلماًماً، واستبداله بألياتٍ تقنيَّةٍ أخرى تُمكن للمشهديَّة ( المسرحية ) بدال المونتاجية الفيلميَّة، هجِّراها؛ إطالة زمن اللقطة الواحدة، وسرُّد أطوار القصة على مطيَّة حوار الممثلين ..

ولقد كان أندري بازان الناقد الأكثر رجاحةً .. في التأسيس لهذا المنزع الإخراجي الجديد؛ فلم يلبث مُسوِّغاً مُنطلقاً اللُّغويّة، مُستشرفاً آفاقه التعبيريّة والجماليّة .. إلى أن قلبَ المُعادلة التقليديّة لِخطاب السِّيما: فتحوّل المونتاج من عنصرٍ جوهريٍّ إلى عنصرٍ طُفيليٍّ يُربك المشاهد، بل ويُشوِّش على صفاء اللُّغة السِّيمائيّة ذاتها!

الآية على ذلك أنّ بازان ما ونى عن استغراق رؤاه، وتسويغاته التأسيسية .. بعددٍ من المصطلحات ذات شأنٍ مذهبيٍّ من مثل: سينما اللأمونتاج، والسِّيما الحديثة كما أسلفنا الإحالة إلى ذلك في مَطَلع هذه المقالة.

### 3-1- السِّيما الحديثة: مسرحة السِّيما أم سَمَنَة المسرح؟

لم يتهوّر بازان في استقبال الصّوت الذي أنعم على السِّيما بالنّطق، والمُشافهة، إذ بدّل أن ينخرط في زمرة رافضيه، أنبرى يستثمر في هذا المنجز التاريخي العظيم بحثاً عن أطرٍ نظريّة، ومفاتيحٍ تقنيّة .. يؤسّس بها لأنموذج سينمائي حديثٍ من الخطابيّة، والجماليّة.

فكان من آلاء ذلك أن أسفرت تأملاته النقديّة عن تصوّر تقنو-جماليّ؛ نواته تذليلُ فاعليّة المونتاج في إنتاج البنية السردية / اللُّغويّة للفيلم، ووضعها خارج خطاطة الأولويّات التقنيّة للصّناعة السِّيمائيّة. وقد واظب بازان على التسويغ لهذا المنظور إلى أن استطاع أن يكون " مُبشراً بأساليب جديدة في تصوير الأفلام ترتكز على تلافي التجزئة القبليّة للفيلم، قدر الإمكان، التي يُراد منها إعادة تنسيق الأجزاء لاحقاً بالمونتاج، ليكون ذلك على حساب استيعابٍ شاملٍ، وأكثر تطابقاً، مع الامتداد الزمكيّ للعالم المترائي"<sup>32</sup>.

وإذن؛ لم يرفض بازان الصوت في السِّيما، بل رفض صمّتها الذي كان يُستعاض عنه بالمونتاج. وكما بدأ يتّضح، إنّما كان هذا الرفض مسنوداً إلى خلفيّة فلسفيّة، على نحو ما، تُدافع عن ظواهريّة الفيلم، أي؛ عن وحدة الحمولة المكانية والزمنيّة المُستحضرة داخله، وتستسمح، في مُقابل ذلك، المسلك التفتيحي لتقنية المونتاج؛ لأنّه مسلكٌ واهمٌ يُشوّه العالم المصورّ بعد حمله مُجرّاً على شريط التّفليم. فوفقاً لمنظور بازان، إنّ العالم مُمتدّ، فلا تتمظهر مُعطيّاته مُمنّتجةً، ولا تقع أحداثه

<sup>32</sup> - « ... » Op. cit, P, P: 37, 38.

مُجَزَّاةً ومُقَطَّعةً، لذلك، فإنَّ نقله بالمونتاج إلى الفضاء السرديّ للفيلم يُشَوِّهه، ويظمّر حقيقته، ومراجعه الماثلة في صورة هيولى، وموادّ أوليّة.

من هذا المنظور (الظاهراتي) الصّميم، لم يكن انتصارُ بازان للسينما الناطقة، أو المتكلّمة (Dialogue) ينمُّ عن عداوةٍ مَجَانِيَةٍ للمونتاج، أو عن سجالٍ آليٍّ مع الخصوم الذين رأوا في توظيف الصوت، والحوار خصوصاً، خطراً على صفاء النّوع السينمائيّ لكونه ينحو بالسينما إلى مُشابهة المسرح، ويتعارض، إذ ذلك، مع جمالياتها التعبيريّة<sup>33</sup>. الأدهى أنّ بازان وهو يدعو إلى تغيير المونتاج، والاستعاضة عنه بألية الصوت، أو النطق في إخراج الأفلام، لم يكن يكثرث لمسألة الزحف المسرحيّ إلى أقاليم اللّغة السينمائيّة، بل كان منشغلاً بما يُمكن الفيلم من مُجاراة سيرورة العالم (أو المعطى الخارجي) بوصفها سيرورةً زمكانيةً مترابطةً، متواصلةً .. وإثر ذلك، قد ذهب مذهباً بعيداً، فارتأى أنّ المونتاج هو العنصر الدخيل على لغة السينما، بالنظر إلى الكفاءة السردية للصوت التي بوسعها المحافظة على التماسك الأيقونيّ / الظاهراتيّ لخطاب الفيلم، وعلى استمراريّة خطّ التصوير لديه. من هنا، فالمونتاج " الذي يعيدون القول عنه في أغلب الأحيان بأنه جوهر السينما وأساسها [...] هو بمعنى الكلمة الوسيلة الأدبية والمناقضة تماماً للوسيلة السينمائية. إنّ الذاتية السينمائية إذا أدركناها في نوعيتها الخالصة وحالتها النقية، تكمن مع هذا في مجرد الاحترام الفوتوغرافي لوحدة المكان"<sup>34</sup>.

في هذا الضوء، نستقرئ أنّ الملامح المسرحيّة التي يفرضها تهميش المونتاج في المثن السرديّ للفيلم، وإبداله بعنصر الحوار، هي مُجرّد عواقب مُترتبة، وعوارض خطابيّة مُحتمّة، إذ الأصل في القضية هو ذلك الوازع الظاهراتيّ الذي ما فتى بازان ينتهجه، ويلتمس له التحقّق بآليات سينمائيّة أخرى غير آلية المنتجة.

حسبنا أنّ عداويّة بازان للمونتاج – إن كانت عداويّةً -، قد كانت تنضج عن سلوكٍ مذهبيّ، متطرّفٍ بعض الأحيان<sup>35</sup>، يناهى بنفسه عن قضية المسرحة،

<sup>33</sup> - Cf, Masson Alain, L'image et la parole, l'avènement du cinéma parlant, Ed ; E. L. A.

La différence, Paris, 1989, P : 25.

<sup>34</sup> - الصبان منى، م. س، ص: 154.

<sup>35</sup> - Cf, Metz Christian, Op. cit, P : 38.

ومخاطر تذويب الخصوصية السينمائية في المعيش اللغوي لخطاب المسرح. بل قل إنَّ بازانَ في تَهْجُمه المذهبي على تقنية المونتاج إنَّما كان يُدافع عن الخصوصية السينمائية، ويُراهن على الأصالة النوعية لفنِّ السِّينَمَا، إلى درجة أنَّ سِينَمَاه قد طرحتْ نَفْسَهَا بوصفها سينما مضادَّة لغير السِّينَمَا (Le cinéma contre l'anti-cinéma)<sup>36</sup>. آية ذلك أنه لم يلبث يُسوِّغ لتلك العوارض المسرحية، الناجمة عن تعقيب المونتاج، من داخل الفيلم، لا من خارجه؛ فبرع في إخضاعها لمنطق اللُّغة السِّينُمائيَّة، وتكليفها مع الشرط التقني الحاسم، حيث اقترح طائفةً من التقنيات السِّينُمائيَّة، والبدائل الإخراجية التي من شأنها تفعيل الامتداد الأيقوني لسردية الفيلم من وجهة، وامتصاص السمة المسرحية المزروعة عرضاً في ثناياه، من وجهةٍ أخرى.

نحاول، في هذا المقام، أن نقف أنفسنا على مُعادِلين تقنيَّين هما: عمق المجال (La profondeur de champ)، واللُّقطة- المُشْهَد (Le plan-séquence)، لكونهما الأكثر استعمالاً في التداول الإخراجي للسِّينَمَا الحَدِيثَة، والأكثر تماهياً مع الذهنية المسرحية من حيث إنتاج العلامات، ومداولة الخطاب.

وأما عمق المجال؛ فهي تقنية " تُرْشِّح الجانب السردِيَّ، والأسلوبِيَّ الذي تُستظهِرُ من خلاله عمليَّةُ الإخراج العلاقات الكامنة بين اللُّقطة الأولى، واللُّقطة الثانية، والخلفية"<sup>37</sup>. الحقُّ إنَّ هذا المفهوم الذي يجمع بين الوجه التقني لعمق المجال، ووجهه الخطابي لينسج على سلوك المنظر المسرحي في التَمَظُّهُر على الرُّكْح؛ حيث يعرض موجودات الديكور، ومعطياته السردية في شكل عددٍ من الوضعيات (اللُّقطات) الموزعة على بساط الخشبة، تماماً كما هو حال اللُّقطات الداخلية للقطعة عمق المجال، حيث تتوزع بساط الشاشة في شكلٍ تراتبيٍّ يتدرج من الصِّدَارَة إلى خطِّ الخلفيَّة.

فضلاً عن هذا الشَّبه (الأوَّلِيَّ) بين اللُّقطة العميقة، والمنظر المسرحي، يُحوّل عمق المجال اللُّقطة إلى خشبة مسرح، أو إلى منظرٍ مسرحيٍّ التَمَفُّصِل، والمشاهدة؛ فاللُّقطة بعمق مجالها، لا غرْو، تتركس أيقونية الخطاب على حساب تركيبته، إذ

Cf. Op. cit. p : 38.-<sup>36</sup>Gardies René, Op. cit, P : 29. « ... » -<sup>37</sup>

تعرض فحواها على المتلقي في شكل نسقٍ بصريٍّ مُمتدٍّ يُماثل العالم الخارجي، ويستنسخ مسروداته، ومراجعه.. ولعلَّ خاصية الامتداد الأيقوني، والتمائل العلاميّ هذه هي ما أفضى ببعض المنظرين السينمائيين إلى استخلاص مصطلح المسرحية، لكونها تُشكل نقطة تقاطعٍ لافتةً مع خطابية المشهد المسرحي.

يُضاف إلى ذلك نقطة تلاقٍ أخرى تتمثل في نوع من الحرية القرائية التي يمنحها عمق المجال للمشاهد؛ فاللّقطه العميقة لقطهٌ مُكدّسة الحموله السردية، إذ تتمفصل على هيئة جُملةٍ من اللّقطات الداخليّة المضمرة: لقطه الصدارة، ولقطه الوسط، ولقطه العمق، الأمر الذي يُحرر، لا محالة، عين المشاهد السينمائي، كما يُحرر الرُّكح عين المشاهد المسرحي، فيخضع لإرادته عملية انتقاء لقطه، أو صعيد دون سواه من صُعد اللّقطه العميقة (أو اللّقطه المشهد).

والأجدى بالمتابعة والاحتساب، هو أنّ هذه الحرية (التأويلية) التي يُسديها عمق المجال إلى المشاهد لطامًا خصّها بازان بالتسويغ، والتنظير، حتّى عدّها نمطاً تفلّيم، وصنّفها على أنّها علامةٌ رسميّةٌ من علامات السينما الحديثه<sup>38</sup>، وبصمةً أسلوبيةً فارقة\*.

إلى ذلك إنّ ما يشمل اشتغال عمق المجال من الترسبات المسرحية.. يشمل اشتغال تقنية اللّقطه- المشهد؛ حيث تتحقّق هذه التقنية "بمجرد أن يطول زمن التقاط صورته؛ أي لقطه، بحيث تُترجم مُدّةً طويلةً نسبياً، مع تطوّراتٍ مُركبة لشخصٍ مُمفّلمة، مرفقة بحركات الكادر الحسيّة، والمرئية (ترافلينج، بانورامية،

- Op. cit, P: 29. 38

\* يتناول بازان هذه الخاصية - ذاتها - تحت غطاءٍ مصطلحيٍّ آخر: التصوير المتّصل (Tournage en continuité). وإنّا لنتبي أنّه يشمل المصطلحين: عمق المجال، واللّقطه- المشهد من حيث التقنية، والوظيفة معاً؛ (لأنّه يستطيع التحقّق بغيرهما من التقنيات السينمائية على سبيل حركة الكاميرا). ينهض مفهومه على التحييد المطلق للمونتاج الذي يُقيّد انتباه المشاهد، ويشترط عليه لقطهً بعينها. من هنا يُنعم جمهور هذا النمط من التصوير المتّصل بنوع من الحرية في انتخاب المستوى البصري الذي يروق له من مستويات اللّقطه المعروضة، فضلاً عن عمق مجالها، واتساعها، وحركيتها الداخليّة، وتشابك مسروداتها ... Cf, Christian Metz, Op. ... cit, P: 38

بؤريّة، سَفْرِيّة) "39. وَإِذْنُ فَالْتَمَطُّ الزَّمْنِيُّ لِلْقَطْعَةِ وَشُكَّانُ مَا يَطْبَعُهَا بِالْمَشْهَدِيَّةِ الْمُسْرَحِيَّةِ؛ لِقَطْعَةٍ وَاحِدَةٍ نَتَاجُ تَصْوِيرٍ مِنْ كَامِيرَا ثَابِتَةٍ (كَتَصْوِيرِ مَادِبَةِ عِشَاءٍ)؛ حَوَافُ الشَّاشَةِ/ الإِطَارِ ثَابِتَةٌ مَعَ أَنَّ كُلَّ شَيْءٍ دَاخِلَهَا يَتَحَرَّكُ كَمَا تَتَحَرَّكُ مُعْطِيَاتُ الْمَشْهَدِ عَلَى خَشْبَةِ الْمُسْرَحِ. مِنْ هُنَا تَتَأْتِي، أَيْضاً، حَرِيَّةُ الْمَتَلَقِّي فِي التَّبْئِيرِ عَلَى الْجِهَةِ الَّتِي يُرِيدُ مِنْ فِضَاءِ اللَّقْطَةِ الْمَمْتَدَّةِ ..

بَعْدَ هَذَا الْعَرْضِ الْمُخْتَزَلِ لِلْمَظْهَرِ الْمُسْرَحِيِّ الَّذِي يَحْفُ، بِطَرِيقَةٍ أَوْ بِأُخْرَى، تَقْنِيَّتِي عَمَقِ الْمَجَالِ، وَاللَّقْطَةِ- الْمَشْهَدِ، نَرْتَبِي، بِقُوَّةِ السِّيَاقِ وَمَنْطِقِ الْمَقَارَبَةِ، أَنَّ نَطْرَحَ هَذَا السُّؤَالَ الْمَرْكَبَ:

هَلْ تَكْفِي خَاصِيَّتَا الْإِمْتِدَادِ الْبَصْرِيِّ الزَّمْنِيِّ، وَحَرِيَّةِ التَّلَقِّيِ لِمُسْرَحَةِ خَطَابِ اللَّقْطَةِ، أَوْ خَطَابِ الْفِيلْمِ؟ مِنْ مِنْهُمَا يُخْضَعُ الْآخَرَ لِمَنْطِقِ تَمَقُّصِهِ السَّرْدِيِّ، وَاشْتِغَالِهِ التَّقْنُو- سِيْمِيَائِيًّا: عَمَقُ الْمَجَالِ .. أَمْ خَشْبَةُ الْمُسْرَحِ؟

الْوَاقِعَ أَنَّ هَذَا السُّؤَالَ غَيْرُ بَرِيٍّ مِنَ النَّاحِيَةِ الْعَمَلِيَّةِ، إِذْ طَرَحْنَاهُ بَعْدَ إِمْعَانِ نَظَرٍ فِي الْمَسْئَلَةِ التَّقْنِيَّةِ / السِّيْنَمَايَّةِ الَّتِي يَشْفُ عَنْهَا خَطَابُ اللَّقْطَةِ الْعَمِيقَةِ، أَوْ خَطَابِ صَنْوَهَا: اللَّقْطَةِ - الْمَشْهَدِ. فَلَا جَرَمَ، إِنَّ عَمَقَ الْمَجَالِ يَظَلُّ تَقْنِيَّةً سِيْنَمَايَّةً أَصِيلَةً عَلَى الرُّغْمِ مِنْ هَالَةِ الشَّبَهِ الَّتِي تَحْفُهُ مَعَ خَاصِيَّةِ الْمَنْظُورِ فِي الْمَشْهَدِ الْمُسْرَحِيِّ. فَعَلَى الصَّعِيدِ التَّقْنِيِّ، إِنَّمَا هُوَ نَتَاجُ عَمَلِ آلَةِ الْكَامِيرَا، وَحَتَّى عَلَى الصَّعِيدِ الْخَطَابِيِّ / التَّدَاوُلِيِّ، فَإِنَّ طَائِفَةً مِنَ التَّقْنِيَّاتِ السِّيْنَمَايَّةِ الصِّرْفِ تَشْتَرِكُ فِي إِنتَاجِهِ، وَتُسَمَّى، آخَرَ الْمَطَافِ، فِي تَدْبِيحِ الْخَطَابِ الْكَلْبِيِّ لِلْقَطْعَةِ، نَذَكَرُ مِنْهَا مِثْلًا: الْكَادِرَاجُ، وَالْكَادِرُ، وَالتَّصْوِيرِ الْبُؤْرِيِّ بِبُعْدِيهِ؛ الْقَرِيبِ وَالْبَعِيدِ، وَتَمَوْقَعِ الْكَامِيرَا، وَحَرَكَاتِهَا ...

ثُمَّ إِنَّ عَمَقَ الْمَجَالِ لَا يُلْغِي الْمَوْنِتَاجَ، بَلْ يُكْسِبُهُ طَرِيقَةً أُخْرَى فِي التَّمَقُّصِ وَالْإِشْتِغَالِ؛ حَيْثُ يَظَلُّ مَنْطِقُ التَّجْزِئَةِ، وَالتَّقْطِيعِ قَائِمًا وَلَوْ فِي الْمَتَخِيلِ الذَّهْنِيِّ لِلْمَشَاهِدِ، إِذْ سَرَعَانَ مَا يَجِدُ نَفْسَهُ يَتَنَقَّلُ بَيْنَ الْمَسْتَوِيَّاتِ الدَّاخِلِيَّةِ لِلْقَطْعَةِ كَمَا لَوْ أَنَّهَا خَاضِعَةٌ لِفِعْلِ الْمُنْتَجَةِ! فَهَلْ نَحْنُ - إِذَا - أَمَامَ مَسْرَحَةٍ، أَمْ أَمَامَ سَنَمَنَةٍ؟

### المصادر والمراجع:

1. أندريه بازان: ما هي السينما، ج1، نشأة السينما ولغتها، تر: ريمون فرنسيس، مر: أحمد بدرخان، دط، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسّسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ديسمبر، 1968، ص: 147.
2. سادول جورج: تاريخ السينما العالمية، تر: إبراهيم قنديل، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص: 11.
3. شبل الكومي محمد: النقد السينمائي من منظور أدبي، تقديم: محمد عناني، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص: 187.
4. الصبان مئى: المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص: 70.
5. سيفولود بودوفكين: الفن السينمائي، تر: صلاح التهامي، دار الفكر، ط1، 1957، ص: 111.
6. لوتمان يوري: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، النادي السينمائي، ط1، دمشق، سوريا، 1989، ص: 42.
7. هنري أجيل: علم جمال السينما، تر: إبراهيم لعريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص: 118.
8. Jacques Aumont et autres, Esthétique du film, Ed ; Fernand Nathan, Paris, 1983, P: .
9. Jacques Aumont et Michel Marie, L'analyse des films, Coll; NATHAN, 2ème édition, .
10. Cf, Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Armand Colin, paris, 2007, P: 17. .
11. Cf, Gérard Gengembre, Les grands courants de la critique littéraire, Edition du seuil, 1966, P: 37. .
12. Gilles Deleuze, L'image mouvante, CINEMA 1, Collection « CRITIQUE », Ed ; Minuit, Paris, 1983, P: 32. .
13. Cf, A. J. Greimas, J. Courtès : Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette université, Paris, 1993, P: 247. .
14. Cf, Masson Alain, L'image et la parole, l'avènement du cinéma parlant, Ed ; E. L. A. La différence, Paris, 1989, P: 25. .
15. Cf, Marcel Martin, Le langage cinématographique, les éditions du Cerf, Ed : 5, Latour-Maubourg, Paris, 1992, PP : 157 à 164. .
16. Metz Christian, Op. cit, P: 49. « Tout ce que l'image montre, la parole ne doit pas le dire, le son ne doit pas le suggérer ».
17. Cf, Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma, Tome: 2, T2, 4em tirage, Ed: klincksieck, 1986, P P: 37, 38. .