

السينما بين الدرامية والسرد
Cinema Between Drama and Narrative

د. بومسلوك خديجة¹، أ.د. شرقي محمد²

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، khadija.boumeslouk@univ-mosta.dz

² جامعة أحمد بن بلة وهران 1، الجزائر، mohamed.chergui@univ-oran1.dz

¹ مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

² مختبر بحث اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران 1

تاريخ الاستلام: 2020/05/07 تاريخ القبول: 2020/11/08 تاريخ النشر: 2020/12/31

المخلص:

تشكل كل من: الدرامية والسرد، عالم الفيلم، وذلك انطلاقاً من أن هذين العنصرين اللذين يتقاسمهما الفن والأدب يمثلان الحجر الأساس في المشهدية السينمائية، وبذكرهما نسترجع الميراث العظيم لفن المسرح، والملحمة ممثلة في شكلها الحديث (فن الرواية). وإذا كانت الدرامية الملازمة لفن المسرح لها خصوصية التكتيف والتركيز وتستعين بالسرد في اللحظات المغيبة عن الإطار المسرحي، فإن السردية المرتبطة بالرواية يغيب عنها الحوار الدرامي، أما في السينما فإننا نسترجع درامية المسرح بحوار الممثلين، والسردية المستعارة فيلماً من الرواية بواسطة السرد البصري.

إن هذه التوليفة الفنية في عالم الفيلم خصوصاً وعالم السينما عموماً، والتي نستشعرها اليوم في أي عرض سينمائي، لم تكن لتتأتى لولا جهد الرواد الأوائل من المخرجين السينمائيين، والمنعطفات الكبرى لتغير وتنوع المراحل السينمائية التي كانت تقطع أشواطاً من التطور في مسارها. ويطلعنا تاريخ السينما بأن الفيلم في مساره عرف العديد من التغييرات التي مست بنيته درامياً وسردياً، والتي سنحاول أن نستعرضها في هذا المقال عبر العناصر التالية: التجاور المسرحي، الفيلم الروائي وسيط سردي، سلطة الحوار والعودة إلى المجاورة المسرحية (الدرامية).

الكلمات المفتاحية: الدرامية؛ السرد؛ المجاورة المسرحية؛ سينما جذب الانتباه؛ النزعة الوثائقية.

Abstract:

Drama and narration are formed the world of the film, based on the fact that these two elements that are shared by art and literature are the cornerstones of the movie scene, and by mentioning them we recall the great legacy of theatre art, and the epic is represented in its modern form (the art of the novel).

If the drama inherent in the art of theatre has the specificity of intensification and focus and uses the narration in the moments that are absent from the theatrical framework, the narration associated with the novel is absent from the dramatic dialogue, but in the cinema we retrieve the drama of the theatre with the dialogue of actors, and the narrative borrowed from the novel by the visual narration.

Thus, This artistic synthesis in the world of film in particular and the world of cinema in general, which we feel today in any cinema show, would not have been possible without the effort of the first pioneers of cinematic directors, and the major turns of the change and cinematic's diversity stages that were stranding the progress of its course.

The history of cinema informs us that the film in its path has witnessed many changes that touched its dramatic and narrative structure, which we will try to review in this article through the following elements: Theatrical Neighborhood. , The feature film, narrative medium. Dramatic Dialogue and Neighborhood Authority.

key words: Drama; Narration; Theatrical Neighbourhood; Narrative Medium; Attention-Grabbing Cinema; Documentary Tendency .

المؤلف المرسل: بومسلوك خديجة: khadidja.boumeslouk@univ-mosta.dz

1 - مقدمة:

إنّ الحديث عن الدرامية والسرد داخل عالم الفيلم يعدّ من الأهمية بمكان، ذلك أن هذين المركبين يعتبران عنصرا الارتكاز في الفن السينمائي، وباستحضارهما تتداعى إلى

الأذهان التقاليد الأدبية والفنية من: درامية وملحمية. إن هذين الدعامتين الفئيتين شكلتا الأرضية الأساس التي قامت عليهما فنية الأفلام وجماليتها، والتاريخ العام للفن السابع. عندما نشاهد فيلما سينمائيا، فإننا نتلقاه ككتلة فنية موحدة وواحدة تراكمت عبر عديد التجارب السينمائية، ولكننا عندما نجزي الفيلم إلى مركباته الفنية فإننا نجد بأنه يقوم على عوالم مستعارة من فنون وآداب أخرى شكلت منطقته الفني الرئيس. ولنتخيل معا لحظة سينمائية لرجل وزوجته يستذكران مثلا صديقهما وسط فرارهم جميعا من هجوم نازي خلال الحرب العالمية الثانية، إن هذه اللحظة الفنية نفسها لو استعيرت لفن الدراما المسرحية لوجدنا بأن الزوجين لا يمكنهما وصف هذه الحادثة سوى سردا محكيا فقط في إطار حوار، ولو استعيرت هذه اللحظة في الأعمال الروائية لن تكون هي الأخرى سوى وصف وسرد لغوي بعيدا عن الممثلين، اللذين يتخيلهما القارئ. ويبدو مما سبق بأن الدرامية الملازمة لفن المسرح لها خصوصية التكتيف والتركيز، وتستعين بالسرد في اللحظات المغيبة عن الإطار المسرحي، وأن السردية المرتبطة بالرواية يغيب عنها الحوار الدرامي، أما في السينما فإننا نسترجع درامية المسرح بحوار الممثلين، والسردية المستعارة فيلما من الرواية بواسطة السرد البصري (الكاميرا) الذي يغطي أحداث فرار الممثلين وصديقهم أثناء الحرب العالمية الثانية بكل تفاصيله الزمانية والمكانية. ومن هنا، تتبدى لنا إشكالية هذا البحث التي تتناول إشكالا أعاق الفيلم أثناء الولادة، وهو: كيف استطاع الفيلم أن يتخلص من شرك الوثائقية (التسجيلية)، وأن يطور بناءه اتجاه فيلم فني روائي؟

إن هذه التركيبية الفنية (مسرح/سرد) في عالم الفيلم، والتي تشمل المعنى (سيناريو) والمبنى (العرض السينمائي)، تأسست عبر جهد الرواد الأوائل من المخرجين السينمائيين من جهة، والمحطات التاريخية الكبرى التي تغير وتنوع وتطور فيها المفهوم السينمائي من جهة أخرى. ولقد سجلنا كثيرا من التغييرات التي مست بنية الفيلم الدرامية والسردية عبر تتبعنا لمساره التاريخي، وسنحاول رصد هذه المتغيرات في هذا المقال اعتمادا على مقاربات:

جمالية، ودرامية، وتاريخية، تموضع الفيلم بناء في أطر التجاور الفني التي تتيح له انزياحية في دوائر فنية يلامسها شكلا ومضمونا، وهذا عبر العناصر التالية:

2- التجاور المسرحي:

تعدّ السينما توأمة المسرح من حيث كونها أحد فنون العرض، وتشبهه كرونولوجيا في مجال إنجاز العرض وصناعته: النص والفكرة، والتمثيل، والإخراج، ثم العرض. وهي الأكثر قربا من الفن الرابع ما عدا اختلاف الوسائل وطرائق الإنجاز والتنفيذ، وكذلك زمكنة العروض، إذ تتجه روح العرض المسرحي نحو الآنية، ويولد الخطاب المسرحي متجددا مع كل عرض يقدم، وقد يتعرّض إلى تغييرات وفق الفضاء الذي يوضع فيه، بينما تنتهي عملية الإبداع السينمائي مع مونتاج الفيلم الذي يفقد التجدد مع دخوله إلى بكرة الفيلم. وبهذا يكون المسرح عرضا حيا مباشرا متجددا، ويصير الفيلم عرضا سجتت حياته فوق شريط سينمائي لا يمكنه أن يتجدد.

وبحكم هذا التقارب بين الفنين، وأمام أزمة التسجيلية التي فرضتها الأفلام الأولى، صار لزاما على الفيلم أن يتخطى تلك العروض النمطية باتجاه مشهد يتيح الفنية والمتعة، وهذه الخاصية لم تكن موجودة سوى في فن المسرح. وقدّر للغة الفيلم أن تأخذ منحى آخر على يد مسرحي محترف وسينمائي كبير هو جورج ميليس (1861-1938) Georges Méliès الذي أعطى للسينما الإضافة اللازمة، وقدم أفلام الخدع البصرية *trucage* والفانتازيا، إضافة إلى تقريب العملي السينمائي من الإبداع المسرحي. و يقول بيركينز عن هذا التحول: "في السنوات القليلة الأولى من وجود السينما تمّ تأسيس التناقضات بشكل قوي. قدم العرض السينمائي الأول للأخوين لوميير وقائع قصيرة: قطار يدخل المحطة، طفل يتناول الفطور إلى ما هنالك. في الأيام الأولى كانت حقيقة أن آلة تستطيع تقديم مواقف واقعية في أشكال قابلة للتعرف تشكل إحساسا كافيا لشد جماهير متحمسة في أوروبا والولايات المتحدة. حالما فقد ذلك السحر إغراءه، كان جورج ميليس مستعدا كي يخطو بالنوع الآخر إلى الأمام. وميليس الساحر المهني، بدأ إخراج الأفلام في 1896،

وكرّس نفسه لاستغلال السينما كأداة للفانتازيا. استخدم جميع أشكال خداع الكاميرا التي استطاع أن يبتكرها كي يروي سلسلة من القصص المسلية والمدهشة. فيلماه الشهيران جدا: رحلة إلى القمر (1902) والرحلة المستحيلة (1904)، قدما مواقف فنتازية بخلفيات فنتازية. وهي مغلفة بظهور سحري، واختفاء وتحولات. لقد أنعش وصول ميلييس والتطور التالي للفيلم السردي اهتمام الجمهور الفاتر بالصور المتحركة⁽¹⁾.

إن قريحة ميلييس المسرحية قادتته إلى تغيير نهجه وتتبع الأسلوب المسرحي، فأدخل تغييرات جذرية على الفيلم، وأدمج بطريقة ممنهجة معظم الأساليب المتبعة في المسرح من: سيناريو وممثلين وملابس وماكياج وديكور، وقسم الفيلم إلى مشاهد متتابعة تتيح خطأ قصصيا في شكله البدائي. ولأن السينما الصامتة تتطلب تمثيلا خاصا، فرض على الممثلين انتهاج فن الإيماءة الذي جعلهم يتدربون عليه. وكما يقول جان ميتري (1904-1988) Jean Mitry: "... الفرق بين لوميير وميلييس يقتصر على أن الأول يسجل الحياة الملتقطة في قلب الحياة ذاتها، والثاني يسجل مشهدا تم تأليفه بغرض الترفيه عن الجمهور"⁽²⁾.

والحديث هنا عن تقريب السينما من المسرح، أو مسرحة المشهد السينمائي كما أراده ميلييس، يدخل في التقنيات المسرحية المختصة بمجال العرض الفيلمي، اللهم سوى الفضاء. والذي ظلّ صناع الفيلم منذ اكتشاف الفيلم القائم على القصة، يفضلون استخدام الشاشة وكأنها مقدمة خشبة مسرح، فالمشهد كله يرى من وضع مسرحي ثابت، بحيث تظهر جميع الشخصيات بقاماتها كاملة من الرأس إلى القدم، وتدخل إلى الشاشة وتخرج منها تباعا كما تدخل وتخرج على خشبة مسرح⁽³⁾، ويرجع هذا في البداية لجهل التكوين بالصورة. وتقاديا لهذا المعوق في الفضاء تجنّب ميلييس صعوبة إصاق الصورة متتابعة، وركّز على تقديم لوحات متتالية كما هو الحال في المسرح، كما حاول تجنّب المشاهد التي تتغيّر فيها زوايا النظر.

إنّ المشاهد مع تطور السينما ومجهودات ميليس، صارت أكثر قرباً من الإخراج المسرحي، وكانت موضوعات الأفلام تجري فصولها في أطر مختلفة متباينة المناظر وفي شكل لوحات صغيرة تتوالى، ولكن تعاقبها الذي يتطابق مع تعاقب الفصول في المسرحية يحسك بالانقطاع، إذ تنتقل بشكل فج من فصل إلى فصل⁽⁴⁾. وعلى الرغم من هذه المعوقات إلا أن الفيلم أبان بعضاً من خصوصياته الدرامية والفنية، واختار القرب من المسرح الذي خلّصه إلى حد كبير من سلطة التسجيلية المضجرة، ودفع به إلى معانقة الجمهور من جديد، وربما بشكل قد يؤثر حتى على جمهور الفن الرابع. وهذا ما ذهب إليه ميتري Mitry في قوله: "...لكن السينما بتقليدها المسرح وتطلعها لأن تكون مشهداً وتمثيلاً للهدر في صور، أكدت نفسها منذ ذلك الحين كمنافس مرهوب الجانب ... تكهن الجمهور بتطورات للأحسن متوقعة من السينماتوغراف ستظهر مستقبلاً. ويبدو أن المسرح تعرض للتهديد... فالذهاب إلى المسرح هو عرض تشهده البرجوازية... فأفراد هذه الطبقة يذهبون إلى المسرح كما يذهبون إلى الكنيسة: أي كي يراهم الآخرون، بقدر حضورهم للطقس المقام، والمشهد المقدم هو في الصالة الخاصة بالجمهور بقدر ما هو على خشبة المسرح. ولذلك فالظلمة التي تسود أثناء العرض السينمائي لا يمكنها إلا أن تهدم ذلك الاستعراض وتلغي البعد الاحتفالي"⁽⁵⁾.

إن حتمية التجاور التي نشأت بين الفنين: الرابع والسابع، جعلت الفيلم يتفوق على العرض المسرحي في مجال الفرجة، وهذا انطلاقاً من الحميمية المشهدية التي تجعل المتلقي يشارك الآخرين من جمهور الصالة حضور العرض، وكأنّه منفصل عنهم بسبب العتمة التي تتيح المتعة. وكأنّي بالسينما تسرق الجمهور من المسرح، وكأنّ الفن الرابع فقد مرتاديه وصار فنا نخبويًا، في الوقت الذي ترسخت فيه السينما كفن جماهيري، هذه الجماهيرية التي ستتواصل بقوة خلال القرن العشرين مع تطور اللغة السينمائية، وتتنوع الأفلام الفنية.

لقد نقل ميليس الفيلم من مرحلة إلى أخرى، مستفيداً من تجربته المسرحية التي سمحت له بإدخال كثير من التعديلات على بنية الفيلم شملت: الممثل، والديكور السينمائي، والحيل السينمائية، إضافة إلى اجتهاداته في سبيل إمتاع الجمهور وإدراكه لطبيعته. ولا نجد

هنا أفضل من تصريحات ميليبس نفسه حول تجاربه التي لخصها عندما نشر مقاله عن السينما أيام زمان في الكتاب السنوي للفوتوغرافيا عام 1907.

ويلخص ميليبس واقع الممثل السينمائي وما رافقه من صعوبات ومعوقات التمثيل أمام الكاميرا في قوله : "من الصعب جدا العثور على ممثلين يصلحون للسينما. على عكس ما يعتقد الناس عادة. فقد يكون الممثل ممتازا على المسرح، ولكنه لا يساوي شيئا بالمرّة في مشهد سينمائي. وهؤلاء الفنانون، وهم على درجة عالية في فهم، تجدهم يرتكبون ويقعون في حيرة حينما يقتربون من السينما... لقد رأيت مشاهد عديدة يمثلها ممثلون معروفون، ولم يكن تمثيلهم جيدا لأن العنصر الرئيسي لنجاحهم على المسرح هو الكلام الذي كان يعوزهم في السينما (وهي صامتة في ذلك الحين) ... بينما في السينما لا يساوي الكلام شيئا، والإشارة أو حركة الأيدي هي كل شيء... لكي تتظاهر بأنك ترفع زجاجة فإن ذلك لا فائدة منه مطلقا مادام كل الناس قد سمعوا بأنك ظمآن في المسرح. ولكن في البانتوميم سوف تضطر بطبيعة الحال إلى هذه الحركة. إن ذلك يبدو بسيطا للغاية ومع ذلك لا يدركه في الغالب الممثل الذي لم يتعود على التمثيل الصامت..."⁽⁶⁾.

إن تصريح ميليبس حول تمثيل تلك الفترة، يبين بأنه كان يشتغل مع الممثل اشتغالا مخبريا بغية تخليص الأداء في مرحلة الصمت السينمائي من شوائب الأداء المسرحي، وتقديم تمثيل يوائم الكاميرا وظروف التصوير السينمائي. وسار كثير من السينمائيين على منوال ميليبس عندما رأوا بأن الأفلام لامست نوعا من النضج الفني. وصار الاعتناء بالجانب الحركي لأجساد الممثلين وإيماءات وجوههم أولوية وتعويضا عن الصمت الذي كان يميز الفيلم، ومست هذه الاجتهادات (الميليسية) حتى الأفلام الأمريكية، حيث أشار لويس جاكوبس (1904-1997) Lewis Jacobs في كتابه نشأة الفيلم الأمريكي (1968) إلى جملة من التقنيات ظلّ الممثل مقتديا بها مثل التحرك أفقيا، ومواجهة الكاميرا، وإجادة الأداء الإيمائي بتثبيت نظرة العيون، والاندفاع بحركات عنيفة تظهر تحوّل الموقف على الشاشة. زد على ذلك الارتجال الذي صار جزءا مرتبطا بالممثل، وكان عليهم

الاستثمار في البانتوميم* Pantomime ليعرضوا وجوها مقبولة تساير الصمت الذي يمليه الفيلم⁽⁷⁾. وفي ذلك يقول سادول عن أستوديو ميليس: "إن مرسوم الوضعيات -الركح- هو تحالف مرسوم المصور الشمسي وخشبة الممثل"⁽⁸⁾. لقد كان أستوديو هذا المخرج الفذّ بدائياً يعتمد على أشعة الشمس - ككشافات - أثناء التصوير، وعلى خشبة المسرح التي كانت تقام عليها عروض التصوير، ولا نرى أفضل من هذا المكان مزجا بين الكاميرا روح الفيلم والخشبة روح المسرح، ومن هذا التقارب والمزج نشأت لغة الفيلم الجديدة التي أثارها ميليس بعديد الحيل السينمائية.

ويبقى لميليس فضله في تقريب السينما من المسرح، وهذا الاعتراف سجله بنفسه في مقاله عام 1907م: "وأستطيع أن أقرر هنا دون فخر، مادام كل الفنيين يعترفون لي بذلك، أنني أنا الذي اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية. ولقد تبني كل السينمائيين في الطريق الذي سرت فيه. وقال لي أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية في العالم- في ذلك الوقت، وهي شركة باتيه Path é الفرنسية: بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر أو تحافظ على وجودها، وأن تصيب نجاحا لا مثيل له. فباستخدامك للمسرح ولموضوعاته المتنوعة إلى ما لا نهاية في السينما منعته من السقوط، وكان من الممكن أن يحدث ذلك وبسرعة لو أن السينما استمرت في تصوير موضوعات الهواء الطلق التي تتشابه بالضرورة، والتي سرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها"⁽⁹⁾.

3- الفيلم الروائي (وسيط سردي):

عاش الفيلم سنواته الأولى بين فوتوغرافية تسجيلية ومجاورة مسرحية، وراح المبدعون يبحثون عن لغة خاصة بالكاميرا تضمن المشهدية والفرجة، وتطور متعة التلقي بالنسبة إلى جماهير كانت تبحث عن مشاهدة قصة تروى بطريقة حكاية سلسلة. وتقول روبرتا بيرسون (1952-) Roberta Pearson عن ذلك الواقع الفيلمي: "ولعدة سنوات أشار أصحاب النظريات السينمائية إلى أفلام لوميير - ميليس على أنها اللحظة الأصيلية للفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي وصناعة الفيلم الروائي. وقالوا إن الأخوين لوميير في معظم

أعمالهما يصوران أحداثا حقيقية، وميليس يمسرح الأحداث. لكن هذه الفروق ليست جزءا من جدل معاصر، نظرا لأن العديد من الأفلام قبل 1907م تخط بين ما يمكن أن نسميه اليوم مادة تسجيلية، أي الأحداث أو الأشياء الموجودة باستقلال عن صانع الفيلم، والمادة (الروائية) أي الأحداث أو الأشياء التي يجري اصطناعها خاصة للكاميرا⁽¹⁰⁾.

كان الهاجس الأول للمبتدئين -رغم إبهار آلة العرض- هو محاولة تصوير حدث سواء كان واقعا أو خياليا، وافتقد كثير من هؤلاء إلى تقنية سردية تروي القصة السينمائية على الشاكلة التي نعرفها نحن اليوم في عالم الفيلم. وبدا بأن عملية سرد القصص بواسطة السينماتوغراف Le cinématographe تحتاج إلى تطوير طريقة العرض بعيدا عن الفنون المجاورة والمنظرين، وأنّ عالم التصوير (فن التصوير) هو وحده القادر على إعادة ترتيب بنى سردية فيلمية تجعل من آلة الكاميرا أداة مطواعة للحكي، وليس التصوير الحرفي فقط. إنّ إدخال السينما إلى عالم الحكائية احتاج إلى تضافر جهود التقنيين الذين حاولوا إعطاء حرية أكبر للكاميرا في التحرك عن طريق تطوير اللقطات وتنويعها، للتخلص من جمود الآلة الذي أعطى تصورا بالجمود والمقاربة المسرحية، وكذا الاعتماد على لغة المونتاج - التوليف التي تسمح بتقديم قراءة فنية للقطات المصورة.

إنّ هذا المجهود والتتوّع الذي شمل مجال السرد السينمائي، نستطيع رصده بفضل التراكم الفيلمي الذي ميّز السينما خلال عقدها الأول، وهذا عن طريق مساءلة تاريخ السينما الصامتة حول تجارب كبار الرواد الأوائل الذين أبلوا كثيرا في هذا الميدان. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى المجهود الأمريكي الذي فرض نفسه بقوة في عالم الفن السابع، حيث عرفت الولايات المتحدة العرض السينمائي مع بدايات القرن العشرين، وصار الفيلم يترسخ مشهدا ثقافيا متميّزا في الثقافة الأمريكية. وقد وُلد هذا الحراك الفنّي الجديد روادا أمريكيين انضافوا إلى غيرهم من الأوروبيين الذين كانوا يتباهون باكتشاف السينما، وراح هؤلاء الفنانون الأمريكيون رفقة زملائهم يبحثون عن مكانة سينمائية متميزة تسمح لهم بتطوير العرض

السينمائي، وصبغ عالم الفن السابع بهوية أمريكية، وهذا ما فعلوه في مرحلة لاحقة من تطور السينما.

وتُطلعنا الدراسات التي أرّخت للسينما بأن الجهد الأمريكي لتطوير الفيلم انطلق في بدايات القرن العشرين مع أمثال المخرج: إدوين بورتر (1870-1907) Edwin Porter، وامتد إلى مرحلة السيطرة والريادة السينمائية الأمريكية أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها، ليتّوج بمخرج فدّ وعملاق من حجم ديفيد ورك غريفيت (1875-1948) David Wark Griffith والذي حوّل مسار السينما الأمريكية والعالمية، وليشاء قدر السينما أن تكتسب خاصيتها الروائية خلال هذه الفترة بفضل مخرجين أوروبيين وآخرين أمريكيين من مثل الذين ذكرناهم. ونتصور أن عقلية الأمريكيين الميالة إلى النزعة البراغماتية في مجال السيطرة على الإنتاج وتطوير العرض بعيدا عن التقاليد الأدبية والفنية المتوارثة، قد خدمت كثيرا العرض السينمائي، هذا إضافة إلى تطوير التصوير والبحث عن لغة إبداعية تمثلت في المونتاج.

يعدّ التصوير والمونتاج مجتمعين لغة الفن السينمائي، ولكن أهميتهما بالنسبة إلى المنظرين السينمائيين، وخصوصا الأوائل، لم تظهر بجلاء نظرا لصعوبة هضم الآلية والتقنية. ففي البداية كان الفيلم واقعا من صور متحركة، وكانت قدرة الكاميرا محدودة ومجهولة إلى درجة أن البعض لم ينظر للمشهد سوى نظرة المشهدية المسرحية التي جاورت هذا الفن أثناء النشأة. وظلّت هذه النظرة القاصرة تحكّم المنظرين في ميدان السينما لعشرات السنين رغم تطور الفيلم، فها هو بول روثا (1907-1984) Paul Rotha يصرح بأن العائق الأكبر المفروض على التقدم الجمالي للسينما هو ملكة الكاميرا باعتبارها مضللة لأنها تسجل الواقعي⁽¹¹⁾. وحتى يوري لوتمان (1922-1993) Youri Lotman يدعو إلى تحرير أجزاء النص من الاستنساخ الآلي وإخضاعها إلى قوانين الإبداع الفني، وهذا لتصوره بأن الصورة الفوتوغرافية تقيد العمل الفني عندما تخضعه للاستنساخ التقني للعملية التصويرية⁽¹²⁾.

نتصور بأن الهجوم على الآلية والتقنية هو أصل القصور في عدم فهم العملية السينمائية، ولا بد أن نؤكد هنا بأن التصوير حدد في بدايته طريقه بالرغم من الصعوبات،

فبعدما كان تسجيليا في الأفلام البدائية ارتدى في أحضان المشهدية المسرحية، ثم بدأ يرتقي إلى لغة سردية فيما بعد بفضل الصورة وحدها ليقترّب من الرواية، وليس أي فاعل آخر. إنّ التصوير وتطور المونتاج كانا كفيّلين بأن يخرجوا الفيلم من تخبطه بين الأجناس الأخرى وهذا بفضل الكاميرا، فالفيلم ازداد مقرونا بالكاميرا ثمّ تطوّر مقرونا بها أيضا، وكأنّي به رفع التحدي الذي أراده بول روثا Paul Rotha: "إذا لم ينجز الفيلم أي شيء آخر، فإنه وضع السينما بشكل مؤكد على نحو مسل ومعرض على الجدل، في المستوى نفسه مثل المسرح والرواية... وتكمن أهمية الفيلم في إنجازها جذب انتباه بشر من ذوي الذهنية الجدية إلى القوة التعبيرية للسينما"⁽¹³⁾.

وهذه القوة التعبيرية للسينما والتي رآها روثا في فيلم *The Birth Of a Nation*: غريفيث، جاءت بفضل جهد دام أزيد من عشرية كاملة لتطوّر أداء الكاميرا السردية، فالجديد في فيلم غريفيث عام 1914م كان الصيغة السردية للفيلم والتي لخصت فصول الحرب الأهلية الأمريكية. لقد نجحت السينما عموما في تحقيق لغة سينمائية أكسبت الفيلم خاصية السرد التي نأت به عن الواقعية التسجيلية والمجاورة المسرحية، وكان لزاما لذلك أن يمر الفيلم في تلك الفترة بمرحلتين:

1- سينما جذب الانتباه

2- سينما التكامل السردية

تبدى للجميع في عام 1907م أنّ هناك أزمة في السينما التقليدية، ولقد تناولت الصحافة هذا الموضوع مشددة على نقص الوضوح القصصي في الأفلام المعروضة، وحتى أصحاب العروض كانوا في مرات عديدة يستخدمون محاضرات لجعل الأفلام مفهومة للجماهير، وهذا في وقت كان الفيلم فيه يتأرجح بين تأكيد اللذة البصرية في الزمن الذي تميّز بما يعرف ب: **سينما جذب الانتباه** ورواية القصة، وزمن قادم سعت فيه السينما إلى معانقة فترة **سينما التكامل الروائي** أو **السردية** بعد أن تطورت عناصر الصناعة الفيلمية

وعلى رأسها المونتاج⁽¹⁴⁾. ويجعلنا هذا التاريخ نصنف قصة نزول السرد لعالم العرض السينمائي إلى مرحلتين :

1- تمتد المرحلة الأولى من ظهور السينما إلى عام 1907م.

2- وتشغل المرحلة الثانية حيز السينما منذ عام 1907م.

ومن هنا، تكون الفترة التي سبقت عام 1907م، هي المسافة الزمنية الأصعب للفن السابع حيث كان على الفيلم أن يتخلص من التسجيلية والتأثير المسرحي، ويعانق تسلسلا زمنيا فنيا يستطيع فيه أن يسرد الحدث بطريقة سينمائية دعامتها الكاميرا. أو كما قال بول ويجينير (1874-1948) Paul Wegener: "... وقد فهمت أن مصير السينما ستقرره تقنية التصوير الفوتوغرافي، فالضوء والظلمة يؤديان في السينما الدور الذي يؤديه الإيقاع والحظ؟ في الموسيقى... يتعين التحرر من المسرح والرواية، وعن طريق الصورة وحدها، لإبداع الوسائل الخاصة بالسينما"⁽¹⁵⁾. لقد آمن كثير من حرفيي السينما وقتها بأن الحل الوحيد لصنع فيلم روائي متضمن في آلة الكاميرا لا غير، وأن الكاميرا كفيلة بتطوير لغة تجعل هذا الفن يتقدم إلى الأمام. ذلك أن تطور السينما الصامتة والذي تمّ بسرعة خلال العشرين والأوليتين لظهورها، يعدّ تطورا لتكوين لغة بصرية خاصة أكثر من كونه تطورا لهذا الفن الناشئ. وكان الفيلم وسيطا يتصل بلغة اكتسبت لغة بالغة الصعوبة، وكان الغرض منها حكاية قصص بسيطة وسهلة⁽¹⁶⁾.

كان الرهان الأولي بالنسبة لرواد الفيلم الأوائل هو تحويل الفيلم إلى وسيط سردي وروائي أساسا، ولكن هذه المهمة كانت من الصعوبة بمكان، لأن السينما في بواكيرها أسست لعلاقة مغايرة للتي هي عليه اليوم بين المشاهد والشاشة الفضية، وهذا راجع لأن المشاهدين الأوائل كانوا مشدودين للفيلم كمشهد بصري أكثر مما هو رواية لقصة. فالسينما كانت تجذب الانتباه كاختراع ينقل صور الواقع أو يمسخ الأحداث، أكثر من تكاملها السردية الذي جاء في مرحلة لاحقة. وتقول روبرتا بيرسون Roberta Pearson عن هذه المرحلة: "... ففي سينما جذب الانتباه" يخلق المشاهد المعنى لا من خلال تفسير الأعراف السينمائية، بل من خلال معلومات مسبقة متعلقة بالحادثة في الفيلم، أفكار التماسك المكاني، وحدة

الحادثة مع إدراك وجود بداية وخاتمة، معرفة الموضوع، وإبان الفترة الانتقالية بدأت الأفلام تتطلب من المشاهد أن يجمع قصة بناء على معرفة بالأعراف السينمائية⁽¹⁷⁾.

لقد تطلب الوصول إلى أعراف سينمائية تسمح للمشاهد بفهم الفيلم ووضعه على طريق السرد وقتا وزمنا معتبرا، وهذا حتى تتضح تجربة الفن السينمائي الذي كان حينها في مرحلة الولادة. ولهذا المبتغى صار من الواجب على صناع الفيلم العمل على ابتكار تلك الأعراف عن طريق الصورة، ثم انتظار مرور فترة من المشهدية السينمائية لدى الجمهور من رواد السينما كي يعتادوا على تقنيات بعينها في تتابع الحدث الفيلمي، وهذه الأعراف صارت خارطة للتلقي الفيلمي عبر التراكم الذي صنعه الفيلم في مجال التلقي. إن الفيلم مع بداية القرن العشرين بدأ يسعى إلى تجاوز جاذبية الصور المتحركة بالنسبة لجمهور الفيلم الأوائل، وراح ينجح إلى البحث عن لغة أخرى في ظل فترة جذب الانتباه.

إن التداخل بين الروائي والتسجيلي كان يمثل اللبنة الأولى للسيطرة على الحدث الفيلمي. وهو ما سنراه لاحقا - مع إيدوين بورتر - من جهة، ويمكن اعتباره أيضا جهلا بفنية الفيلم من طرف أغلب المخرجين من جهة أخرى. إن كثيرا من حرفيي السينما كانوا يتعاملون مع اللقطات المصورة لأفلامهم البدائية بطريقة تظهر اليوم سذاجة في مجال التتابع، وخصوصا عندما تراجع الفيلم ذو اللقطة الواحدة لصالح الفيلم متعدد اللقطات، إذ راحوا يركزون على الحدث أكثر من الاهتمام بالسرد و ضبط زمن ومكان الأحداث مواصلين الاهتمام باللذة البصرية على حساب تطوير العلاقات السردية داخل الفيلم.

وكان من بين شوائب الفيلم المتعدد اللقطات هو الحدث المتداخل، وذلك بتأكيد

أهمية الحدث وإظهاره مرتين، وهذا ما نراه في فيلم *رحلة إلى القمر* (1902) *Le Voyage dans la lune*: ميليس، حيث تهبط سفينة الفضاء (صاروخ) مصيبة عين القمر في لقطة أولى، ثم تتبع بلقطة ثانية مصورة من سطح القمر وهي تظهر السفينة للمرة الثانية وهي تهبط، ومما لاشك فيه أن هاتين اللقطتين اللتين تظهران الحادثة نفسها مرتين، تقلقان المشاهد المعاصر، وتدلان على أن تقنية التحكم في التتابع احتاجت إلى تراكم التجارب

التصويرية عبر سنين. ولم يكن الحدث المتداخل هو المعيق فقط في مجال تكثيف وتركيز التصوير السينمائي، بل ظهر إشكال آخر تمثل في ربط المشاهد ببعضها بشكل لا فني بالرغم من كون هذه التقنية البدائية محاولة لتحقيق مسطرة سردية. كان يتم إصاق هذه اللوحات مع بعضها البعض، لا وصلها كـ *raccord* بطريقة تخلق تتابع الحدث، وعندما كانوا يريدون إظهار جوانب مختلفة من الحدث نفسه، كانت اللقطة العكسية *contre champ* تستعيد جزءا من الحدث الذي ظهر توا في نهاية اللقطة السابقة. وهذا التكرار الذي يدعوه **جان ميترى** تداخلا *chevauchement* كان الطريقة الوحيدة للسرد حتى عام 1907م بالنسبة للأفلام الروائية⁽¹⁸⁾.

ويظهر من معطيات الأفلام الأولى في مرحلة جذب الانتباه بأن الرهان الفعلي كان يتمحور حول مفهوم اللقطة والتتابع، بغية تطوير فن السرد السينمائي ومحاولة الوصول إلى الفيلم الروائي، واللقطة التي تعتبر الوحدة الفيلمية الصغرى والأساسية التي صار يرتكز عليها البناء الفيلمي في مرحلة التكامل التي وصلتها السينما لاحقا، كانت بمثابة اللغز الذي سيفك شيفرة السردية في عالم الفن السابع. إنَّ البحث عن حلول للسرد السينمائي في العوالم المجاورة لهذا الفن مثل: المسرح والرواية لم تكن مواتية مطلقا، وكان لابد من الاجتهاد في تطوير لغة الفيلم وآلية الكاميرا وفقا لمقولة يوري لوتمان: "من الطبيعي أن السرد السينمائي هو سرد يتحقق بالوسائل السينمائية، ومن هنا فهو لا يعكس فقط القوانين العامة لأية قصة بل أيضا السمات النوعية الخاصة بكل سرد يتحقق بالوسائل السينمائية"⁽¹⁹⁾.

وفي معرض حديثنا عن الوسائل السينمائية، لابد من الإشارة إلى أن اللقطة هي التي ولدت الشعور بالتتابع والزمن السينمائيين، وهذا بعد أن ظهرت تقنية المونتاج الذي يعد أحد الوسائل السينمائية الارتكازية التي يقوم عليها الفيلم. وقد أكد سيرجي إيزنشتاين (1898-1948) Sergei Eisenstein: "باعتباره أحد الذين أرسوا قواعد المونتاج في السينما السوفياتية والعالمية ودافعوا عنها تطبيقيا ونظريا -بأن فن السينما يعني في المقام الأول المونتاج"⁽²⁰⁾.

لقد أكد إيزنشتاين على الأهمية الكبرى التي يكتسبها المونتاج بالنسبة للغة السينمائية، ودافع بشراسة عن التوليف (المونتاج) ضدّ بعض المخرجين الذين نفوا هذه التقنية لصالح الوثائقية التي تخدم اليسارية أكثر من الإيهام القصصي الذي ينتج عن عملية المونتاج، وألقى باللائمة على السينمائيين السوفييات الذين أضعفوا لغة الفيلم بقوله: "...مرّت السينما السوفياتية بفترة كان فيها التوليف هو 'كل شيء' لكننا الآن عند نهاية فترة، أعتبر التوليف فيها 'لا شيء' . وإذا كنا لا نأخذ في اعتبارنا التوليف على أنه لا شيء، أو لا شيء على الإطلاق، فإنني أعتبر هذه فرصة سانحة لتعيد إلى الذاكرة أن التوليف هو من الملامح التي لا يمكن الاستغناء عنها في الإنتاج السينمائي... من ذلك أن عددا من أبداعوا بضعة أفلام في السنوات الأخيرة، قد أهملوا التوليف تماما، إنهم نسوا حتى وظيفته وهدفه الأساسيين : دوره الذي يفرض نفسه في كل أعمال الفن، حيث تكون هناك حاجة إلى عرض الفكرة، والمادة، والعقدة، والحدث عرضا متتابعاً، مترابطاً يمثل الحركة داخل المشهد، وداخل الإطار الدرامي للفيلم ككل. وبغض النظر عن الإثارة التي تتضمنها القصة، فإنّ أعمالاً كثيرة لبعض السينمائيين الممتازين والتي شملت أعمالهم تلك، مختلف ضروب الأفلام، غالباً ما جاءت ينقصها أمر بسيط كرواية قصة مترابطة الأحداث..." (21).

إنّ القلق الذي انتاب إيزنشتاين من فقدان الأفلام السوفياتية لخاصية المونتاج بعد تطور السينما هو نفسه الذي كان يؤرق السينمائيين خلال فترة "سينما جذب الانتباه" عندما كانوا يبحثون عن تقنية لتطوير اللغة الفيلمية، وهذه المقولة المقتطفة من كتاب إيزنشتاين تعتبر بمثابة بيان سينمائي يوضح مزايا وخصائص المونتاج في تقديم خاصية صرفة تسمّى الخطاب البصري السينمائي، وتميّزه عن أيّ خطاب فني آخر بفضل هذه التقنية المولودة من رحم الآلية (الكاميرا). ونرى بأن النقاط الأساس التي تتمحور حول عملية المونتاج قد تضمنت في هذه المقولة، إذ كانت الحاجة ملحة في تلك المرحلة التي سبقت عام 1907م إلى ثلاثة ارتكازات مضمونية يقوم عليها الفيلم، وهي التي فكّ شيفرتها التابع اللقطة

والتناسق الذي أحدثته عملية المونتاج فيما بعد، وهو ما نجح فيه بامتياز المخرجان الأمريكيان: إدوين بورتر وغريفيث، وقد أشار إليها إيزنشتاين كالتالي :

1- عرض الفكرة والمادة والعقدة والحدث عرضا متتابعا.

2- البحث عن الترابط والحركة داخل المشهد.

3- رواية قصة مترابطة الأحداث.

4- سلطة الحوار والعودة إلى المجاورة المسرحية (الدرامية):

يتصور الكثير بأن لغة السينما جاءت مرتبطة بعنصر الصوت، وهذا الاعتقاد الخاطئ ينم عن جهل باللغة السينمائية وخطب بين اللغة والصوت، إذ أن الصوت واللغة يختلفان كلية انطلاقا من أن لغة الفيلم تنجح إلى عامل الصورة، والصوت يتعلق بالجانب السمعي للفيلم. ومن هنا كانت الصورة جوهر الفيلم حيث وجدت بلاغتها الحقيقية في فن المونتاج، وما الحوار التمثيلي والمؤثرات السمعية سوى مرحلة تكميلية أعقبت نضج الوسائل السينمائية خلال الفترة الصامتة، هذا النضج الذي يقول عنه أندريه بازان (1918-1958) Andr  Bazin: "إن السينما -سواء بما تحويه الصورة من مضمون تشكيلي أم عن طريق ما يحويه المونتاج من موارد- تجد تحت تصرفها مجموعة من الوسائل التي تمكنها من أن تفرض على المتفرج تفسيرها للحدث الذي تقدمه له، في نهاية أيام السينما الصامتة يمكن أن نعتبر بأن هذه المجموعة من الوسائل كانت كاملة لا ينقصها شيء"⁽²²⁾.

إن الصامت العظيم، وهم الاسم الذي أطلقه ليو تولستوي (1828-1910) L on Tolstoï على السينما الصامتة، شهد توظيف الصوت من خارج العملية الفيلمية، ولم تكن السينما الصامتة صامتة على الإطلاق، بل احتوت كثيرا من أنواع الأصوات التي حاولت وضع المتفرج في مكان المستمع مثل: الموسيقى المصاحبة من طرف عازف البيانو أو الأوركسترا أحيانا، وكانت هذه الموسيقى تعزف حية مع العرض.

لقد ارتبطت السينما الناطقة في بدايتها بالمرح في مجال الحوار، وكما قلّدت السينما الخلفية المسرحية أثناء بداية الفيلم الصامت، حاولت مرة أخرى تقليد الحوار المسرحي عندما صارت قادرة على توحيد الحوار مع الصور المتطابقة. وركز هنا على الحوار باعتباره متضمنا ضمن السرد السينمائي والقصة الفيلمية، لأنه يجب علينا التمييز حين حديثنا عن الصوت بين كل من: الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، لأن الصوت يتميز بتعددية في النوع على عكس الصورة. ويعدّ الحوار عنصرا ارتكازيا في الفيلم لا عنصرا تكمليا(الموسيقى، المؤثرات الصوتية)، ولهذا أصبح حضوره في السينما الناطقة روح هذه المرحلة، وصار الحد الفاصل بين الصمت والنطق السينمائيين.

شهدت إحدى أهم حرف الكتابة السينمائية وهي كتابة التعليقات السردية للفيلم، اختفاءً وضياعاً عند ظهور الفيلم الناطق⁽²³⁾، وحلّ محلّها فن كتابة الحوار، إذ تمّ جلب كثير من المتخصصين في هذا الميدان من فن المسرح، وهكذا تمّ توظيف كثير من الكتاب الموهوبين بشكل غير مسبوق داخل الصناعة السينمائية. وبهذا فقد أسهم السيناريو في ترسيخ مجد السينما الناطقة حيث أصبحت الكلمة المنطوقة عنصر التوصيل اللغوي إلى جانب الصورة داخل الفيلم، وهذا بعكس المرحلة الصامتة.

لم يستغ كثير من مبدعي الفيلم ونقاد السينما الوجهة التي اتبعتها الفيلم بعد سيطرة الكلمة عام 1927م، وكان تحاملهم على النطق لأول وهلة بمثابة إعلان حرب على هذا الواقع الجديد الذي بدا لهم بأنه قد أضاع النضج السينمائي، وأعاد الفيلم مرة أخرى إلى شرك المجاورة المسرحية. وقد يكونوا محقين من جهة، ولكن اعتراضهم جاء بعيدا عن منطق التطور الذي مسّ الفيلم تاريخيا، وما كانوا يتوهمونه وقتها لم يكن سوى مرحلة من مراحل هذا التطور. فإذا نظرنا إلى الجدول الزمني لتطور الأفلام، نخلص إلى أن السينما الناطقة وفرت نوعا من الاستمرارية، والانسيابية في تتبع الحدث الفيلمي وتطور الشخصيات وبنائها في إطار زمني واقعي محسوس.

إنّ الفيلم كان عبارة عن لوحات لا رابط بينها أيام الولادة، وفي أفضل تطور له آنذاك أصبح يعكس مشاهد واقعية أو توهمية في ديكورات أشبه بلوحات مصورة وسط إخراج مسرحي يجعل الإطار كأنه خشبة عرض. وبظهور المونتاج حلت اللقطة محلّ اللوحة المصورة، ورغم قصر القصة ومحدوديتها في الزمان والمكان، إلا أن الحدث عرض حركية بفضل تعاقب اللقطات، وتنوّعت هذه الأخيرة لتصير فنا بصريا بفضل غريفيث الذي أكسب الفيلم تعاقبا دراميا، وأرسى مفاهيم الإخراج وطرائق تعبير بصري صرف. وبظهور السينما الناطقة كانت السينما تقطع شوطا آخر من التطور، وعلى الرغم من كونها تبثت في الأفلام الناطقة الأولى كمسرح مصور سينمائيا (حواريا)، إلا أنها كانت تتدرج فنا سمعيا- بصريا يحاول التخلّص من المسرحية. وهذا ما حصل أخيرا عندما تمّ تنظيم المادة الفيلمية بين الأجناس الأدبية والفنية المجاورة كالرسم والمسرح والرواية (24).

توضح كرونولوجيا تطور اللغة البصرية للفيلم السالفة الذكر، بأن جنوح الفيلم نحو الحوار والمجاورة المسرحية من جديد لم يكن سوى منعرجا في التطور والنضج السينمائيين ومسارا إلزاميا لبلوغ الاكتمال. والحديث عن لحظة النطق السينمائي والاستتجاد بالحوار الطويل والمجاورة الدرامية أثناء بداية السينما الناطقة لا تمثل سوى لحظة تجريبية في تاريخ الريبورتوار الفيلمي، إذ تصور الكثير بأن السينما الناطقة ولدت محمّلة بدلالات كلامية مجربة، وبما أن الشكل الحوارى الزاحف إلى الشاشة الفضية كان في غاية السهولة اعتبارا بأن البشر ورثوا في آدابهم الحوار منذ قرون، فإنّ اللجوء إلى الحوار حتى لو كان طويلا هو الوسيلة الأمثل.

وانطلاقا من هذا المعطى تبدى للعديد من صنّاع الأفلام بأنه لا جدوى من الجري وراء الصور لتقديم دلالات تتحقق ببساطة بواسطة الكلمات، وبما أن العروض المسرحية بارثها التاريخي هي أسبق من كل الأعمال السينمائية، جاءت الأفلام الناطقة الأولى على شكل مسرحيات مصورة سينمائيا نظرا للمساحات الحوارية الهائلة التي عمت الأفلام. لقد وقعت السينما مرة أخرى أثناء نطقها في شرك المسرح، ويقول كل من رالف ستيفنسون (1910-) و Ralf Stevenson و جان دوبري (1952-) Jan Dobry عن هذه اللحظة:

"ومثلما كان التطور بالنسبة للفيلم الصامت، فهو كذلك بالنسبة للفيلم الناطق، يعني التخلص من التأثير المسرحي. والحوار في المسرح متواصل ويمكن أن يساعد في خلق الجو العام، وفي توضيح الأحداث التي تجري خارج المنصة: وفي إظهار إحدى الصفات... الخ. وهذه الأمور كلها تستطيع السينما أن تقوم بها بشكل مرئي، وإذا تم توصيلها لفظيا أيضا فسيكون هذا حشوا سمعيا - بصريا لا لزوم له، يوازي في مساوئه، أو يزيد عن حشو الكلام والتكرار في الكتابة الرديئة"⁽²⁵⁾.

أسس الفيلم الناطق أسسه على قاعدة المسرح، مستعيرا من التأليف المسرحي عموده الفقري الذي هو الحوار، وحل النص المسموع محل النص المقروء (بصريا)، وأضحى سماع الحوار يتيح للصور أن تتطور وفقا لاستمرارية متجانسة بنيت على أساس أن المرئي فسح المجال داخل عالم الفيلم أمام المنطوق الذي أحرز الأفضلية بسبب سهولته⁽²⁶⁾. ويظهر لنا بأن خوض النقاد السينمائيين من أنصار السينما النقية- في هذا المجال- أساء إلى فهم ديناميكية وحركية التجربة السينمائية تطورا وتفاعلا مع الفنون المجاورة، ذلك أن المسرحية المصورة سينمائيا يمكن أن تبقى داخل حيزها المسرحي فوق الخشبة، أما ما سمي بمسرح مصور فيلميا من طرف هؤلاء النقاد لا يعد انتقاصا من عالم الفيلم، بل هي لحظة مجاورة فنية إلزامية.

إنّ كلا من المسرح والسينما يعدان من فنون العرض، وكل منهما يعتمدان خاصية الحوار المنطوق، -وكلاهما يعتمد- أيضا عنصر الأداء (الممثل)، ولعل هذا التشابه أربك أصحاب السينما النقية الذين حاولوا إهمال الأسبقية الحوارية للفن الرابع والإرث المسرحي الذي يتقدم على توأمه السينمائي بخمس وعشرين قرنا في المحور الزمني للفنون. لقد استفاد الفيلم من هذه التقاليد المسرحية الموعلة في القدم والتاريخ، وحاول التكيف مع المعطى الحوارية الذي تحول بمرور الزمن إلى خاصية أساسية في أدبية الفيلم تحدد معالم السيناريو، لأن الحوار السينمائي انتظم مع التراكم الفيلمي الناطق مشكلا عنصرا بنائيا في لغة الفيلم، بعكس فن المسرح. ويقول رالف ستيفنسون وجان دوبيري عن هذا التباين الحوارية: "

"والإختلاف الآخر بين المسرح والسينما هو أن الحوار في المسرح يشكل المسرحية نفسها، ويعتبر شكلا أدبيا حقيقيا مستقلا بذاته، ويشكل أساسا لعدد لا يحصى من الإحياءات والتفسيرات. أما في السينما فالأمر عكس ذلك، وهناك فيلم حقيقي واحد، ومخطط التصوير هو برنامج عمل تقني غايته تجميع أجزاء المادة المصورة وأجزاء من المادة الصوتية (التي يعتبر الحوار عنصرا واحدا فقط من عناصرها المتعددة)"⁽²⁷⁾.

تخلص الفيلم عبر مساره من معوقات النطق الأولى، ورسا على ممارسة حوارية فنية ومعقولة وسمت الأفلام خلال فترة الثلاثينيات والأربعينيات، محاولا التملص من اللقطات الحوارية الطويلة والمضجرة لصالح حوارات متضمنة في الحديث الفيلمي، تتسارع وتتباطأ بقياس سرعته (الحدث). لقد شكّل الحوار خصوصا والصوت عموما الإضافة اللازمة للإبداع السينمائي بعد تخطي فترة ظهور الصوت بمعوقاتها، وصار الفيلم يتضمن معنى إيقاعيا شبيها باللحظة الموسيقية التي تجمع زمن النغمة بزمن الصمت، فالصمت الكلي للفيلم بعيدا عن الموسيقى المصاحبة في المرحلة الصامتة، لم يكن يحمل الطاقة التعبيرية التي أصبح عليها خلال الفترة الناطقة، وبعد أن كان الصمت بلا معنى صار بفضل النطق يحوي دلالات عظيمة ضمن الخطاب السينمائي.

5- خاتمة:

استطاع الفيلم بعد مرحلة النطق أن يحقق الاكتمال كفن قائم بذاته، وراح يصور الأحداث دراميا بواسطة ممثلين جيدين فن الحوار والتحاور، ولقد استعار مع مرور الزمن، وبفضل التراكم الفيلمي، أساليب المسرح شكلا ومضمونا (تقنيا ودراميا) مستقيدا من كثير من تقنيات الفن الرابع الذي استمد منه عناصر أساسية صارت دعامة الدراما السينمائية. وتمكن من حكي قصة بكل عناصرها المكانية والزمانية بعد أن صارت الكاميرا عنصرا ساردا (كالراوي) يسافر في الأمكنة والأزمنة بلا قيود، ويصور اللحظات الحياتية تتابعا بماضوية وأنية ومستقبلية فنية تؤبد اللحظة. وأصبحت السينما بفضل هذا التطور النوعي الذي زواج بين فن المسرح وفن الرواية فنا جماهيريا تزحف إليه جموع المشاهدين بمئات الملايين،

وصار ينافس المسرح الذي تقوقع كفن نخبوي بعد أن سرقت منه السينما المشهدية، وأصبحت الأفلام رحلات بصرية لتحقيق الأحلام.

6- الهوامش:

- 1- في. إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، تر: أسامة أسبر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط.1، 2002، ص. 79.
- 2- جان ميتري، علم جمال وعلم نفس السينما، تر: عبد الله عويشق، دمشق، المؤسسة العالمية للسينما، ط.1، 2000، ص.475.
- 3- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، تر: إبراهيم قنديل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص. 34.
- 4- ينظر: جان ميتري، علم جمال وعلم نفس السينما، ص. 476-477 .
- 5- المرجع نفسه، ص. 479.
- 6- جورج ميليس، فنون السينما، السينما أيام زمان، مقالات مترجمة، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص. 48-49.
- 7- ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2001، ص. 17-18.
- * البانتوميم: Pantomime - التمثيل الصامت - هو أحد أنواع التمثيل الذي يتم بدون كلام، يؤدي فيها الممثلون أدوارهم بالإيماءات والحركات الجسدية فقط.
- 8- جورج سادل، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني - فايز كم نقش، بيروت، منشورات عويدات، 1968، ص. 42 .
- 9- فنون السينما، السينما أيام زمان، ص. 50.
- 10- بيرسون روبرتا، موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج.1، السينما في السنوات الأولى، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مصر، المركز القومي للترجمة، 2010، ص. 74.

- 11- ينظر: بيركينز في . إف. ، الفيلم كفيلم، ص. 11.
- 12- ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الديس، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ط.1، 2001، ص.28.
- 13- في . إف . بيركينز، الفيلم كفيلم، ص.6.
- 14- ينظر: روبرتا بيرسون، موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج. 1، السينما في المرحلة الانتقالية، ص. 10.
- 15- ينظر: جان ميتري، السينما التجريبية، تر: عبد الله عويشق، دمشق- مصر، المؤسسة العامة للسينما، 1997، ص.13.
- 16- ينظر جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما، ص. 545.
- 17- بيرسون روبرتا، موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج.1، السينما في السنوات الأولى، ص.71.
- 18- دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: صادق شحات، الإسكندرية، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، 1998، ص. 240.
- 19- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص. 214.
- 20- المرجع نفسه، ص. 79.
- 21- سيرجي. م. إيزنشتاين، الإحساس السينمائي، تر: سهيل جبر، بيروت، دار الفارابي، 1975م، ص.67.
- 22- أندريه بازان، ماهي السينما، ج.1، تر: فرنسيس ريمون، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1968، ص. 148.
- 23- ينظر: روبنسون ديفيد، تاريخ السينما العالمية، ص.101.
- 24- ينظر: جان ميتري، علم النفس وعلم جمال السينما، ص. 152.
- 25- رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، 1993، ص. 224-223.
- 26- جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما، ج.2، ص. 561.

27- رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، ص. 226.

7- قائمة المراجع:

- 1- أوبراين (ماري إلين)، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، دمشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2001.
- 2- إيزنشتاين (سيرجي . م)، الإحساس السينمائي، تر: سهيل جبر، بيروت، دار الفارابي، 1975.
- 3- بازان (أندريه)، ماهي السينما، ج.1، تر: فرنسيس ريمون، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1968.
- 4- بيرسون (روبرت)، موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج.1، السينما في السنوات الأولى، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010.
- 5- بيركينز. في.إف، الفيلم كفيلم، تر: أسامة أسبر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط.1، 2002.
- 6- روبنسون (ديفيد)، تاريخ السينما العالمية، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
- 7- سادول (جورج)، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، بيروت، منشورات عويدات، 1968.
- 8- ستيفنسون (رالف)، دوبري (جان)، السينما فنا، تر: خالد حداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، 1993.
- 9- فيلان (دومينيك)، الكادراج السينمائي، تر: صادق شحات ، الإسكندرية، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، 1998.
- 10- لوتمان (يوري)، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الديس، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ط.1، 2001.

- 11- ميتري (جان)، السينما التجريبية، تر: عبد الله عويشق، دمشق- مصر، المؤسسة العامة للسينما، 1997.
- 12- ميتري (جان)، علم جمال وعلم نفس السينما، تر: عبد الله عويشق، المؤسسة العالمية للسينما، ط.1، 2000.
- 13- ميليس (جورج)، فنون السينما أيام زمان، مقالات مترجمة، تر: التلمساني عبد القادر، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.