جامعة الجزائر 03

كلية علوم الإعلام والإتصال

قسم : الإتصال

حضور المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري

تحليل سيميولوجي لفيلمي " الوهراني " و" ماوراء المرآة "

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال

تخصص : سيميولوجيا الإتصال

إعداد الطالب :

عامر طارق

إشراف الدكتوراه :

أ.د : دالي خيلية وريدة

السنة الدراسية : 2023/2022

جامعة الجزائر 03

كلية علوم الإعلام والإتصال

قسم : الإتصال

حضور المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري

تحليل سيميولوجي لفيلمي " الوهراني " و" ماوراء المرآة "

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال

تخصص : سيميولوجيا الإتصال

إعداد الطالب :

عامر طارق

إشراف الدكتوراه :

أ.د : دالي خيلية وريدة

السنة الدراسية : 2023/2022

شكر وتقدير

الى **الاستاذة المشرفة " وردة دالي خيلية "** التي مدت لي يد العون طيلة العمل وشجعتني وحفزتني على العمل أكثر ، ولصبرها عليّ غير يسير حتى يبلغ العمل بعض التّمام ، لك كل التقدير والإحترام والشكر .

الى كل الاساتذة الذين حملوا رسالة تخصص **سيميولوجيا** بالجامعة الجزائرية خاصة الاستاذة **فايزة يخلف** رئيسة مشروع سيميولوجيا المشروع ،الذي فتح آفاق رحبة وواسعة في العمل والبحث ، **وأنا مدين لها بالكثير وممتن لها أكثر.**

الى كل الزملاء الاساتذة الذين لم يبخلُ بالنصح حيث يجدرُ النصح ، فاتحين أمامي **أفق انتظار فضاء تجربة جدُّ طويلة** متحملين أسئلتي المتحيّرة بآداب معرفة بدأً من عبد العالي معزوز استاذ الجماليات والسينما ، سعيد بنكراد ، فريد الزاهي ، من تونس : سمير الزغبي استاذ السينما .

شكرا لأنكم زرعتم في : **أن الحرف إلتزام تجاه الإنسان وأن الاختلاف يسّوى على قاعدة الحب وأن الحوار يُشق للصداقة سبيلا .**

إهداء

إلى أمّي وأبي .

الى أسرتي الصغيرة وأسرتي الكبيرة...

إلى كل من علّمني أنّ **الكتابة مقاومة سلاحها فكرة تأبى المساومة**

وإلى كلّ من صاحب مسيرتي فخفّف عنّي مشقّة الدّرب الذي اتّسم بالإيمان بأنّ الأعمال بالأفعال ، وبمقاومة ثوابت القدر،لتسيير رزق ينبع من كدّ العقل وسمو اللسان ورفعة القلم.

الى من كانوا يرتابون للكلمة واللغة ويحاولون تقليص هيمنتها لأنها تُشكّل تهديداً مباشراً للجوهر الحقيقي للفن البصري و السينمائي .

"أنت لا تصنع فيلم ، الفيلم هو من يصنعك ، السينما هي الخدعة الاجمل في التاريخ"

Jean-Luc Godard

خطة الدراسة

مقدمة

الإطار المنهجي للدراسة

1. إشكالية الدراسة
2. تساؤلات الدراسة
3. التحديد والتأطير المفاهيمي للدراسة
4. أهداف الدراسة
5. أهمية الدراسة
6. المنهج وأدواته
7. عينه الدراسة
8. مراجعة الأدبيات والدارسات السابقة

الفصل الاول : إشكاليات الخطاب السينمائي / الفيلمي : من النسق الى السياق

تقديم

1.العلامة /اللغة بين المسرح والسينما

2. تحولات الخطاب/العلامة من سوسير الى دريدا

3. كريستيان ماتز : السينما اللغة والاستعارة

4. بازوليني : الخطاب السينمائي الشعري

5. الخطاب السينمائي : تمفصل ثلاثي أمبرتو أيكو

6. دولوز : الخطاب السينمائي " نظرية كبرى "

الفصل الثاني : المونتاج/ الصوت /اللامونتاج : الجوهر السينمائي

تقديم

1 . المونتاج هو كل شي

1.1 هوجو مونستربيرج : السينما الداخل والخارج

2.1 بودفكين والمونتاج العاطفي/البنائي

3.1 إيزنشتاين : المونتاج هو السينما

4.1 بيلا بالاز : المونتاج بين الشكلانية والواقعية

2 السينما الحديثة : سينما اللامونتاج / الواقع / عمق المجال /واللقطة الطويلة
1.2 سيغفريد كراكاور : سيكولوجيا السينما
2.2 أندري بازان : الواقعية الوجودية
3.2 سينما جون لوك غودار : القطائع /اللصق /المونتاج
4.2 هيتشكوك والتشويق السينمائي
الفصل الثالث :السرد السينمائي /السرد الفيلمي :
تقديم
1. السرد الفيلمي
2. غريفث والسرد السينمائي المبني على اللقطة والمونتاج
3. السرد في السينما الحديثة : المونتاج الأفقي / الزمن
4. اللقطة خلية مونتاجية أم جزئية فيلمية
5. الكادراج السينمائي وزوايا اللقطة
الفصل الرابع : التحليل السيمولوجي لفيلمي " الوهراني " و" ماوراء المرآة "
1 بطاقة تقنية للفيلم الوهراني
1.1. التيمة الموضوعاتية لفيلم "الوهراني "
2.1 . لقطة وجهة النظر أو كيف يبدو العالم في عين المشاهد
3.1. التناص السينمائي في فيلم الوهراني
4.1 . الجماليات والتشكيل البصري الكريستالي للمرأة
2. بطاقة تقنية لفيلم ماوراء المرآة
1.2. التيمة الموضوعاتية للمرأة بين نادية شرابي وجون لوك غودار
2.2. الصورة /كريستال في " ماوراء المرآة "
3.2. اللقطة الشعرية وذاتية الإخراج
خلاصة ونتائج
خاتمة

ملخص الدراسة :

تسعى دراستنا للاستفادة من النظرية السينمائية أولا : كتأسيس لسيمولوجيا سينمائية تبحث وتراعي خصوصيتها وفي فهمها أكثر كتمفصل عن السيميولوجيا العامة المثقلة والمحملة بالإبعاد اللسانية ، هذا النقد يهدف إلى تأسيس صورة جديدة للسينما متحّررة من ربقة النسق المغلق ، فالسينما تفكر بالصور ، وليس عبر التجريد ، السينما تكتسب هوية أصلية في الحركة ، وفي حركتها يُولد السرد ، فهي سردية بامتياز عبر أساليب وتقنيات تستخدم تختلف عن السرود الاخرى ، وعن الفوتوغرافيا التي هي في جوهر الثابت والوصفي أكثر منها سرديا ، ويولد المعنى في السينما من المونتاج أولا في عملية جدلية ديناميكية تخلق معنى ثالثاً من المعنيين الأصليين في اللقطتين اللتين يتم جمعهما ، ثم اللقطة الطويلة وعمقها ثانيا كأساليب وأشكال في السينما ،تحاول بهم ان تصنع أسلوبا يميز المخرج عن الآخرين ، فيسمح هذا الاسلوب **للمشاهد بأن يشارك أكثر فى تجربة الفيلم** وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان والحفاظ على **زمن استمراريته ، هذه المحاولات التنظيرية يوجد لها أساس تستند إليه في التطبيق حيث نجد سيميولوجيا السينما في التناص عبر الصورة ، وسيميوطيقا الكادر ، وحيث اللقطة الشعرية والتغير من سينما النثر الى سينما الشعر في الافلام التي عالجناها ، الى جانب السرد الذي يتحرك وفق منظورين : مونتاجي أو وفق عمق المجال والمحافظة على المكان والزمان في الفيلمين .**

فموضوع المرأة يصبح هنا تشكيلا بصريا نحاول أن نفهمه من خلال الفلمين عبر المتعدد الكريستالي وليس كصورة واحدة ونلغي الصور الاخرى التي تعمل على تشكيلها ككل في الفيلمين .

مفاهيم الدراسة : السينماتوغرافي ، الخطاب السينمائي ، التشكيل البصري للمرأة ، السينما الشعرية ، التناص السينمائي ، السرد السينمائي .

Abstract:

The purpose of our study is to take advantage of the cinematic theory **first : setup a cinematic semiology** examines and takes into account not only its specificity but understands it more as a detail of public semiology overburdened and loaded with linguistic dimensions as well. This critique plans to settle a new image of a cinema exempt from the crucible of the closed format. The cinema thinks in image and not through abstraction. The cinema acquires an **original identity in motion**, **and in its movement**, it gives birth to a narrative, **it is a**

privileged narrative through applied methods and techniques, neither the same narratives nor the photography which is defined as more constant and descriptive rather than narrative. However, the meaning occurs in the montage first, in a dialectic and dialecticism process generating thus, a third meaning from the original two clues in both unified shots, hence, the long take « one shot » and its depth, secondly as styles and shapes in the cinema which tries to create an impressive style for the director with regard to others. This method allows the viewer to take more part in the film experience, on the basis of the film's art rule, ensures the space and the time of its continuity. These theoretical attempts have their backgrounds in the application, where we find a cinema semiology in the intertextuality towards the picture and semiotics frame, moreover the poetry 's shot changes from narrative-like's prose cinema to poetry's cinema in the movies we treated along with the narrative that acts with two common perspectives : Montage or according to the depth of the field where the space and the time are maintained in the two films. The woman's theme here, becomes a visual shape we try to understand it close to the both multi-crystal films, not only a single image, so the other images you are forming definitely in both films must not be behind the scenes.

The concepts included in the study: cinematography, cinematic discourse, women's visual form, poetry's cinema, cinema's intertextuality, narrative's cinema.

مقدمة

مقدمة :

علينا أن نعي منذ البداية أن لكل موضوع لغته الخاصة ، فالأوجه مختلفة لمعالجته ، ودراسته كمُختلف وكتأسيس ، ولنفهم السينما ينبغي علينا "**فهم الجوهر الفني لها** " بتعبير **لوتمان** أو بمعنى آخر " **كل لغة يجب أن تُكتسب ، أن تُعلَّم ... وتعلمها يتم عبر عملية تعليمية .. فكيف ومتى وأين يتم تلقين ملاين من مشاهدي السينما هذا الفن الجماهيري ... تلقينهم أصول هذا الفن واعطاؤهم مفاتيح لغته ؟**"[1] وهنا يولد سؤال " **كيف نفهم السينما** "**كيف نفكر بها وكيف نعالجها** ؟ ربما تعتبر هذه الأسئلة روتينة ،لكنها في إعتقادي أهم الأسئلة التي سكنتني فعلا ، هل قَدَر السينما أن تُدرس كأنها كتاب **مفتوحٍ أمامك** ؟ معناه كل الإختلافات بين السينما والكتاب نتخلى عنها ، وتصبح نفس الإدوات نعالج بها السينما ، رغم أن الكتاب **مكتوب بحروف** أي له لغته ، والسيميولوجيا العامة تدرس وتفكك هذه الحروف/اللغة لتصل لنتائج ،ونستخدم نفس **الادوات مع السينما** ؟ أليست السينما مختلفة تماماً عن الكتاب لإنها تُسجل **باللقطة ولها طابعها الخاص ، فاللقطة ككائن دينامي يملك هوية لا تملكها الكتب** ، وحتى الصور الفوتوغرافية ، **فالحركة هي الأساس وهي الهوية السينمائية** والذهاب الى الموضوع الفيلمي كموضوع الكتاب ماهو إلا الفيلمي الذي يمكن لكل التخصصات أن تعالجه وتدرسه ولا يوجد إختلاف بينهم ، إن المعالجة الفيلمية للموضوع في الفيلم دون تخمين جدي في **مساءلته وإعادة النظر فيه** ، أصبحت اليوم تشبه المسلمة أو البديهية الحاضرة في كل الابحاث عن الفيلم ، ولم تظهر أي محاولات لتصحيح المسار ومحاولة فهمه أكثر ، فليس الامر إسقطاً لكل المقاربات عليه ، فاذا كانت السينما والكتاب تدرس بنفس الادوات ، فلما صنفت السينما على أنها الوسيط الثقيل مع السمعي البصري، أليس بسبب قدرتها على التأثير وعلى توجيهها لكل الناس ، **كيف يمكننا أن نفكر سينمائيا ونفكر فيلميا** ؟ بتعبير آخر متى يبدأ الفيلمي وينتهي ومتى يبدأ السينمائي وينتهي **وما التعالقات بينهما** ؟ كل الدراسات التي درست الافلام وموضوعه هي **دراسات فيلمية** تعتبر **المُنتج ككتاب** ، وتستعمل السوسيولوجيا وعلم النفس وغيرهم في إستنطاق الفيلم/المنتج ، أما الدراسات السينمائية فهي قليلة جدا ، إن لم نقل منعدمة ، فالكلام عن السينما هو كلام عن **سيمولوجيا السينما** أي تمفصل عن السيميولوجيا العامة التي كانت في أغلب توجهاتها لسانية .

وهنا يكون سؤال آخر رافقني وأنا أعمل على الموضوع هو "**كيف للسينما إن لا تستقل بادواتها وتبقى تابعة للسانيات " وكيف يمكن فهم خطاب المرأة ضمن الفيلم هو نفسه؟** " ، فقد كنت دائماً اثناء رحلة البحث

[1] يوري لوتمان :**مدخل الى سيمائية الفيلم** ، ترجمة : نبيل الدبس ، مراجعة : قيس الدبس ، النادي السينمائي بدمشق ، ط1 ، 1989 ، ص 09

أطرح هذا السؤال الذي سيجد القارئ إجابة عنه في جوهر المذكرة، **فالخطاب وهي كلمة مستلة من "اللسانيات** " ظلت جل التعاريف له من خلال اللسانيات أو باللسانيات ، ولكنه عندما يرتبط بالسينما والسمعي البصري يصبح مُشّكل من **صورة ولغة** وهنا لُب المشكل: أننا إستبعدنا خطاب الصورة ودرسنا الصورة باللغة **وأي صورة هنا ؟** الصورة ليست فوتوغرافيا أبدا في الخطاب السينمائي بل هي صورة في حركتها أي في سردها ، وعندما نوقفها وندرسها نكون إزاء **سيميولوجيا فوتوغرافيا وليست سيمولوجيا سينمائية ؟** مما حتم علينا أكثر البحث من خلال مقاربات للخطاب السينمائي والإبتعاد عن خطاب فوتوغرافي ذاتي وإنطباعي يدرس موضوعات الفيلم ولا يهتم بالاخراج/الميزنسين ، فتثبيت الصورة السينمائية ودراستها هي **قتل السردية بها** ، إن صاحب مقاربة بارث مثلا للسينما بالفوتوغرافيا هو يُقرر قيميًا أولاً ، ثم يقيس الأفلام فعليا على نظامه ويصدرُ حكماً ، أما صاحب الرؤية السينمائية والعملية فيدرس مدى كاملاً من النشاط السينمائي ، ويصل لإستنتاجات تقريبية حول الطبيعة الحقيقية للسينما والرؤية السينمائية يكون على دراية بالمنتوج السينمائي ، أسلوبه ، مونتاجه /لغته ، إستعاراته وغيرها وهي المحدد للمعنى الفعلي أو على الاقل انه لا يُجانب الاحكام القيمية .أما البحث عن مدلول من خلال دال هي معاملة السينما لسانيا والعودة الى الإشكال الذي رافقنا .

الخطاب السينمائي هو خطاب الصورة واللغة من خلال مقاربات في الفصل الاول من العمل محاولين في البداية تبيان الإختلاف بين السينما والمسرح سواء على مستوى سيمولوجي أو مستوى تاريخي أيضا ثم الإنتقال الى إشكالية اللسانيات والسيمولوجيا عند سوسير ونقد جاك دريدا لها كتكريس للميتافيزيقا الغربية ، فالدال هو الحضور والمدلول في إنزلاقاته لم يتم القبض عليه بقي معلقاً ، وحتى الدال في حضوره هو مركزي وينبغي بحث في غيابه ، لننتقل **الى سيمولوجيا السينما كأول مقاربات** من خلال كرستيان ماتز وجهوده اللسانية في تطبيقها على السينما ،وهنا ينبغي الاشارة الى أن سيميولوجيا السينما هي إنفصال عن السيميولوجيا العامة لسوسير ومراعاة الاختلافات و"**الخصوصية** " السينمائية ، ورغم عمله خاصة على مستوى الدال والمدلول والعلاقة بينهم المختلفة عن اللسانيات ،إلا أن هذه الجهود كانت إستباق اللسانيات على الصورة السينمائية ، لننتقل الى **سيمولوجيا واقع أو فعل** مع بازوليني الذي قدم الصورة على اللغة وإستطاع أن ينقل السينما من وضع **نثري** كما كانت مع ماتز الى **وضع شعري** ، ويستبدل السينمائية بمفهوم السمعي البصري رغم الاختلافات بينهم ، وتأتي سيموطيقا السينما والمزج بين ماتز وبازوليني مع أمبرتو إيكو في محاولته إيجاد **تمفصل ثلاثي للتقطيع في السينما** ، وننهي بدولوز الذي حاول وضع "**نظرية كبرى للسينما** " من خلال سينما /حركة ،سينما /زمن ، وهنا أود أن اشير الى أن هذه المحاولات ليست كما يُعتقد أنها نظريات بل هي مناهج ومقاربات لدراسة السينما والوضع السينمائي وفهمه وليس إطلاق أحكام قيمة عليه ، مع

محاولات لإستثمار هذه السيمولوجيات للسينما في مقاربة الفيلمين ، فليست العملية إسقاط عليها بل ملائمتها للمقاربة ، فكانت مقاربة التناص السينمائي بين فيلم الوهراني وأسلوب المخرج جيمس كاميرون في التيتانيك على مستوى الصوت كنوع **لاسينمائي** بمنظور **سيمولوجيا كريستيان ماتز** ، ثم حاولنا فهم أسلوبه **"بصمته"** فسيموطيقا **الكادر و"خارج الكادر " و" الكادر النافذة "** التي توجد في فلميه معا بـ" سيموطيقا دولوز" عن حركة الكادر في سردها ، ومع فيلم "ماوراء المرآة " التي استخدمنا معها **سيمولوجيا الواقع " لبيير بازوليني "** حول اللقطة الشاعرية التي كانت في أواخر الفيلم كإبداع للخاتمة الفيلمية ، مع إيضا تتبع الاسلوب الشكلي في الإخراج بين الفيلمين كما سنجده في الجانب التطبيقي من المذكرة .

إنتقلنا في الفصل الثاني الى دراسة المونتاج كتفكير في صناعة المعنى وليس تقنية كما فُهمت ، فـ" **المونتاج يعلمنا كتابة جملة صحيحة بعيوننا "** ، وكانت مقاربات لفهمه أيضا لإننا في معالجة موضوعنا سنحتاج هذه الادوات **لفهم كيف يصنع المعنى في السينما؟** ،فالمونتاج هو السينما الكلاسيكية /الصامتة ، الذي إعتبروه هو السينما بحد ذاته ، وهو **الخصوصية السينمائية الوحيدة التي لا تملكها كل الفنون** ، ومع السينما الحديثة /الصائتة أصبحت هناك أساليب في صنع المعنى في السينما من خلال **اللقطات الطويلة وتعويض الصوت للمونتاج** ، مع **اندري بازان** ولكن جهوده توقفت خاصة في **الصوت السينمائي** لإن في وقته لم تكن هناك نظرية للصوت في السينما ، مع العلم أن الصوت في السينما هو نوع لاسينمائي بمفهوم السينما الكلاسيكية وبمقاربة ماتز ، وإنتظرنا حتى جاء لوك غودار ليعلن نهاية المونتاج وميلاد الميكساج في السينما الحديثة ، هكذا ولد **نوع وخصوصية جديدة في السينما** ممُثلتاً في الميكساج أي عملية إنتقال من المونتاج/التركيب الى الميكساج /المزج ، ولنكتشف أن اللقطة السينمائية لاتحمل المعنى الا بربطها باللقطة كما تجارب موسجوكين او من خلال عمق المجال ومحاولات مسرحة اللقطة في الحديثة مع الميكساج .

لننقتل الى الفصل الثالث كيف نقرأ المرأة في السرد الفيلمي او السينمائي دون المرور بإشكالية السرد في السينما وكيف تسرد السينما ؟ لنجد بداية أن هناك مقاربات فيلمية وهي من خارج السينما وبالضبط من الادب كمقاربة غريماس التي أعتمدها ماتز محاولا تكييفها مع السينما ،فهذه الاخيرة **سردية تروي حكايات** .**والثاني يتعلق بتتابع اللقطات لصناعة معنى من العبارة الملفوظة، مما قاده إلى إعتبار اللقطة المنفردة كعبارة سردية صغرى** .

ثم عرجنا عن السرد السينماتوغرافي المتعلق بتركيب اللقطات عبر المونتاج المونتاج الأفقي، التي تكمن طبيعته في سرد لقطات وفقاً لقانون التجاور عبر التعارض والتكامل تقيم وحدة اللقطات الصغرى التي تصور بشكل منفرد، لتدمج كوحدات في بنية سرد الحكاية وتقيم بينها علاقة خطية متتابعة :واحدة بعد الأخرى .ويتم تنظيم تتابع الصور في

الزمن بشكل أفقي عبر تكثيف أو إطالة الزمن فنياً ، ويتم التأثير السيكولوجي في هذه الحالة أيضا من تأثير اللقطة الأولى على الثانية أو من تأثير المشهد على المشهد الثاني وهكذا تنشأ الدلالة والمعاني عبر هذا التجاور

والثانية تنتمي إلى المونتاج العمودي /الصور في الزمن الذي تكمن طبيعته في سرد لقطات وفقا لقانون التزامن. والسرد عن طريق " **إنفتاح الكادر** " **أو** " **الكادر داخل الكادر** " مع عمق المجال التي يقوم بها لا تتخلى عن المونتاج إنما تدمج المونتاج في تكويناته البصرية . أنه "**نافذة مفتوحة على العالم**". يصبح الإطار بعد ذلك متحركًا للغاية ويكتشف بإستمرار أشياء جديدة ، ويثير رغبتنا في رؤية ما يخفيه الإطار عنا (**خارج الشاشة**) أو نأسف لعدم قدرتنا على رؤية ما يعرضه لنا. وينتج عن هذا التزامن استمرار المكان الذي يُبْنى فنياً بشكل عمودي :تزامن أكثر من صورة واحدة في لقطة واحدة تألف مشهدا واحدا حيث يجري حدثان يتزامنان في مكان واحد :يتطابق فيه الزمن الفني والزمن الواقعي .

لنحاول في الفصل الرابع ان نطبق مقاربات سيمولوجيا السينما على الفيلمين وجمالياتهم سواءا من خلال تناص سينمائي أو من خلال ابداعات فنية جمالية للقطة الشعرية والتشكلات البصرية للمرأة من خلال هذه الجماليات من خلال الموضوع الفيلمي أو السرد فالحكاية السينمائية لاتوجد خلف أو وراء الصور بل هي الصور وهي نفسها اي الصور السينمائية سردية بتعبير جيل دولوز رغم أنها بصرية وليست لغوية فهي مضمون سردي بمعنى حتى تكون حكاية لا بد أن تكون محكيّة .

الاطار المنهجي للدراسة

1. إشكالية الدراسة :

أن المرأة في الخطاب السينمائي كانت موضوع العديد من الدراسات ، بل حتى يمكن القول إنها إشكالية تم إستهلاكها خاصة صورة المرأة في الفيلم او الرواية ، وهي تقريبا إشكالية **سوسيولوجية التناول** ، وليست سيمولوجيا من خلال البحث عن الصورة أو قل **تمثل representation** الذي **هي إنعكاس لصورة ثابتة ويستحيل الوصول لها أصلا** ، فالصورة هي متخيلة أكثر وليست واقعية ولا تملك قدرة على التعميم ، فالإنعكاس يجعلنا أمام صورة وكأنها ثابتة ونتكلم عنها ،هكذا تم التعامل مع الموضوع وبقي الإشكال عدم تمييز الخطاب السينمائي عن سائر الخطابات السوسيولوجية أو الأدبية، رغم أن السينما **كفن سابع يحوي ويحتوي كل الخطابات الوافدة إليه** من الأدب والشعر والسوسيولوجيا وغيره ويملك أساليب تميزه عن غيره من الفنون أيضا ، ولإنها وسيط يَكتبُ باللقطة وتشكيلها التعبيري بصري عن المرأة ، فكل لقطة هي كُلاً مُغلق في كادر أو مفتوح على خارج الكادر الذي يبقى يمدُّ اللقطة بتعبيرات ومعاني عبر المونتاج والسرد ، فاللقطة تكتسب معناها في ترابطها أو تصادمها مع اللقطات عبر مَنّتجَة لتُشكل المعنى ، فالمونتاج هو **الخصوصية السينمائية التي لم يُهتم وينتبه لها** ، أي فن تركيب اللقطات لتعطي المعنى ،وليس المعنى يسكنُ اللقطة ، وفي السينما الحديثة إنتقل الى الميكساج /المزج كفن وهو إنتقال لتحويل الصوت اللاسينمائي الى سينمائي وتنتقل السينما من التركيب الى المزج ، على أن هذه المفاهيم ليست مفاهيم تقنية كما يُعتقد بل هي مفاهيم صناعة إبداعية للعمل السينمائي لتشّكيل التعبير البصري والصوتي للمرأة عبر خطابات سينمائية فعلية ، وهنا يمكن أن نفهم كيف يتشكل التعبير الفني البصري للمرأة عبر الفيلمية ، فالخطاب هو تعبير فني بالصورة والصوت عبر اللقطة ، ويصبح الاختلاف واضح عن صورة المرأة التي تبقى مرهونة بالمتلقى وكثير من الإنطباعية التي لا تراعي التعبير الفني للوسيط ، فالوسيط يتكلم عبر "لغته " ويجب أولا فهمها ثم إستخراج كيف يكون التعبير الفني للمرأة من خلال فيملين الاول هو " الوهراني " والثاني " ماوراء المرآة " وهنا يمكننا طرح الإشكالية كالتالي :

كيف تم التَشْكُل السينمائي أي التعبير البصري والخطابي للمرأة عبر فيلمي الوهراني و ماوراء المرآة ؟

2. تساؤلات الدرسة :

من الإشكالية **التي تم طرحها سيتم طرح التساؤلات التي نعتقد أنها مفصلية في البحث كالآتي :**

1 . ماهو الخطاب السينمائي ومميزاته وأهم إشكالياته ؟

2 . كيف تُعبر السينما وتفكر عبر المونتاجية واللامونتاجية والصوت في التعبير الفني لها ؟

3. ماهو السرد الفيلمي والسرد السينمائي وإشكاليات التمفصل في "اللغة" السينمائية ؟

4 . كيف تم تشكيل التعبير السمعي البصري للمرأة في فيلم الوهراني ؟

5 . كيف تم تشكيل التعبير السمعي البصري للمرأة في فيلم ماوراء المرآة .

3. التحديد والتــأطير المفاهيــمي للدراسة:

إننا ننطلق من مفاهيم للدراسة وليس مصطلحات ، علما أننا نتفادى المصطلحات لطابعها اللساني /اللغوي التعريفي ، و مع التطور اصبح مهمة الفكر هو **إبداع المفاهيم** ، والتي هي عابرة للحدود والقارات وتملك مشروعية توظيفها وفق تبيئتها أو لنقل وفق أقلمتها على الاقليم وهنا " **تتخذ المفاهيم أشكالاً تنسجم ومجالها المعرفي كونها ترتبط بمجموع آليات وعمليات تخص إنتاجها المعرفي ، كونها ترتبط بمجموع آليات وعمليات تخص إنتاجها وصناعتها ، إذ تتخذ تراتبية تفاضلية بحسب أهمية حقلها المعرفي أو بعبارة أدق بحسب الإقليم المعرفي والدّلالي الذي تنشأ فيه وتترعرع** "[1]، فكل حقل يملك مفاهيمه المعرفية وهنا وجب ان نقول ان السينما تفكر ليس عبر التجريد بل عبر الصور واللقطات وهذه المفاهيم هي :

- **الخطاب السينمائي :**

الخطاب السينمائي هو أمكانيات التعبير بلغة مختلفة كتابتاً أو قولا وعن الاساليب الاخرى ، فالأصل السينمائي هي السينما الصامتة ، لإنها تعبر لكل الناس أي تصبح " **لغة عالمية** " فأفلام شارلي شابلن تدل على

[1] عمر كوش : **أقلمة المفاهيم ، تحولات المفهوم في ارتحالاته** ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ،المغرب ،2002 ، ص 28 .

ذلك من دون أن يتكلم أصلا ،ونفهم المعنى ونضحك ، فالسينما الصامتة هي قُدرة المخرج أن يصنع مشهداً ولقطة صامتة ونفهمها ، في حين لو تكلم شارلي شابلن فأنها تُقلص الإمكانات التعبيرية وتصبح لغته حكراً على من يفهمونها فقط ويتكلمونها وبذلك تفقد السينما أهم " لغة عالمية " **" لن يكون المنظرون السينمائيون بمعزل عن هذا الإزدهار للسيميائية ، مؤكدين على علاقة التشابه بين اللغة والسينما . ينظم إليهما أيضاً ليطلق نظرية السينما ك "لغة بصرية خاصة"، لغة فوق كل الجنسيات والثقافات، مفهومة للجميع** "[1]،الإشكال أن هناك صراع بين الصامتة والمتكلمة ولكن المخرجين دائما يصرون على قلة الكلام والحوار أحسن من إستعماله وتعويض الاخراج بالحوار والموسيقى وغيرها ، إن هذه الخطابات هي وافدة على السينما ، واستعمالها ينبغي أن يُقلل منها أو يُبرر سينمائيا ، وبما أن لغة السينما هي الصمت و كانت تتجاوز فعلا اللغة العادية لإنها كانت عبارة عن إداء عبر مونتاج ليعطي معنى الحدث أي أن السينماتوغرافي /السينمائية ولدت كصورة وهويتها الجوهرية هي الحركة في الصورة **فالحركة تكوِّن حقًّا القيمة الجمالية للصور على الشاشة** ، وإستمدت من الفوتوغرافيا واقعيتها فقط فالسينماتوغرافيا CINEMATOGRAPHIQUE لا يمكن ترجمتها بالسينمائية أبدا فهي **مالايقبل الترجمة** لإشتراكها في الجذر " غرافي/ garaphie " مع الفوتوغرافيا ليوضح لنا واقعيتها فقط ، فالفوتوغرافيا عندما ظهرت نُظر لها في مقابل النحت والرسم بأنها أكثر واقعية منهم ، لانها توقفُ الزمن وتطابق الأيقوني ، وهنا إستمدت السينماتوغرافي هذه الخاصية فقط أما هويتها فإستمدتها عبر الحركة وعبر السرد / الزمن ، وبدخولها الحديث السردي دخل الصوت وأصبحت خطاب بصري سمعي أي أضيف الصوت كمساعد وأحيانا معيق للعمل السينمائي.

إن الخطاب مشترك اللساني في تفكيري ماتز وبازوليني على الرغم من إختلافهم ألا أن الاول قدمه والثاني أخرهُ علينا أن نفهم أن السينما تفكر بالصور وليس عبر اللغة والتجريد ، وهنا الخطاب سيفقد معناه مع امبرتو إيكو ودولوز شأنه شأن السرد كمفهوم لساني أيضا، ويستبدل مثلا بالزمن فقط ، والسرد هو خطاب ونص وزمن واصبح زمن مباشرة للتخلص من عبئ اللسانيات ، **سنعتبر الخطاب السينمائي على الأقل هو التفكير بالصور واللقطات وتشكيلها ونحاول تخليصها من الآثار اللسانية رغم أنها صعبة ، إذا الخطاب هو الصورة التي تُصنع سينمائيا وهو جزء من العلامة السينمائية التي تشكله وتحاول التفكير عبر صوره .**

- **اللقطة** : تشترك السينما والتلفزيون في الكتابة باللقطة و فكرة اللقطة كانت دائماً محل خلاف. فالاقتراب الأولي لتعريفها تبدو أنها **التي تصور**، أو **القطعة الفيلمية ما بين قطعين في المونتاج** ، و يعرفها ماتز

[1] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ ترجمة علاء شنانة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،ط 1 ، 2012 ، ص07 .

بأنها **Taxema جزئية فيلمية** ، فيلمية لانها تحتوي الفوتوغرافي عبر الكادر وتحتوي الكلام او الصوت التي ورثته من الادب ، والتمثيل الذي ورثته من المسرح ، أنها الفيلمية ، وهي معادل للكلمة في اللغة والمشهد معادل للجملة ، إن مايعطي معنى للقطة ليست اللقطة نفسها أبدا وحتى وأن منحتنا معنى /دلالة يبقى معلقاً ينتظر المعنى في سيرورت تشكلها هنا نكون عبر مونتاج / تركيب ، ففي العرف الماتزي واجه إنتقادات كثيرة ،فالربط بين **لقطة – كلمة، جملة – مشهد**، كما أراد ماتز **فقد يكون الفيلم كامل لقطة واحدة ؟** وقد **تكون اللقطة عمق المجال مع طويلة تعفي من المونتاج أصلا وهي مشهد أصلا ، فمعادلة اللقطة بالكلمة لايصح ابدا ، وهنا سطوة أيضا على السينما من قبل اللسانيات ، فاللقطة كائن دينامي يمكنه أن يشكل سينما كاملة وأيضا فيلم كامل ، كما مشهد ، واللقطة يشكل التأطير العنصر الرئيس الذي يمكننا انطلاقاً منه وضع هيكلية التركيب للحقل .**

فعبر تاريخ السينما، وضحت تقنيات عمق المجال، وإبداعات استخدام التأطير ، فاللقطة هي **وحدة حقيقية**، خلافاً للكلمات التي هي **وحدة معجمية صرفة افتراضية** تتشكل حسب ما يستخدمها المحاور.

ويعتقد ج. ميتري ان اللقطة هي : **حدث، وزاوية وحقل**. حدث لمضمونه، زاوية لتموضع الكاميرا، وحقل للمساحة المؤطرة باعتبارها الحد الأدنى الفيلمي [1]، هنا تعريفه يبقى **فيلمي أكثر منه سينمائيا** ، اما إيزنشتاين فيرى : **ببساطة بأنها قطعة قابلة للتلاعب، بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصرالشكلية التقليدية كالإضاءة، والصوت، والحركة وبشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها. إنها تصريح عن مبادئ، سنتعمق فيها لاحقاً** [2]، تقوم فكرته أساسا على التقطيع /المونتاج لصنع معنى آخر وهنا يتناسق مع نظرته " **السينما هي المونتاج** " ، فاللقطة عندما تصبح قطعة للتلاعب يصبح المكان والزمان مفتت حسب نقد رواد الواقعية السينمائية ، ويمكن إضافة للتعريفات السابقة أن نقول " **فاللقطة هي الفوتوغرافيا وقد سكنتها هويتها الحركية والدينامية ، فهي كائن حركي** " أن اساس **اللقطة هي الحركة لخلق سردية سينمائية** ، وعدم وجود الحركة في اللقطة هي مطابقة اللقطة بالفوتوغرافية وهنا يتشكل "**الوهم السينماتوغرافي** " وهي تقريبا مثل لعبة عديد الصور ونبقى نشاهدها بالعين ونقوم بتدوير الصور لنحصل على حركة وهمية هي من خارج اللقطة وهذا ما سماه برغسون " الوهم السينماتوغرافي " ، **إذن فاللقطة هي الكائن الدينامي الحركة والسرد وفق دينامية قد تكون كل الفيلم لقطة واحدة ، او لقطة مشهد ،وهكذا تبقى تحافظ على خصوصيتها السينمائية في الحركة**

[1] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ ترجمة علاء شنانة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،ط 1 ، 2012 ، ص 23 .

[2] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ ترجمة علاء شنانة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،ط 1 ، 2012 ، ص 23 .

- **الفيلمي** : او اللاسينمائي في موضيع أخرى للكتب أو الترجمات ، **أضف أيضا مجموعة رموز أخرى ليست حصرياً سيمائية، وإنما موروثة من الأدب، والرسم، والتصوير الفوتوغرافي التي تشربها الخطاب السمعي البصري** [1]. فالفيلمي هي مجموعة الخطابات الوافدة والخارجة عن السينما ، من شعر ونثر ، وفوتوغرافيا ومسرح ، **و الفيلم السينمائي لا يوجدُ فقط في الشريط ولا في الشاشة وإنما يوجَدُ أيضا وأساساً في الذهن بفضل السيناريو** ، مع كراكاور يتغير مفهوم " **اللاسينمائي**" او "**الغير سينمائي** " كما مع ماتز ، فكراكاور خاصة تموقعه ضمن الواقعية جعلته يعتبر "الفيلم التاريخي " خدعة " غير سينمائية " ما معناه أن المشاهد يكتشف أنها مشبعة بتفاصيل غابرة ، فالسينما هي مستمدة من عالم الواقع . اي الجوهر ذاته لذا انتصر للفوتوغرافيا ، وفالتسجيل للتاريخي يستمد من الوثيقة وتعاد تصويرها ويصبح الهدف هو البحث عن التطابق وليس كفن تعبير ، وهنا يقصى الوثائقي من السينما ويعتبر عملية تفليم فقط ولا يمكن أن تكون سينماتوغرافي .

بين :مُؤَفْلم (filmé) وفيلمي (filmique) / خارج السينمائي /سينمائي : كل المعاني تظهر في فيلم هي معاني مُؤَفْلمة ،وبقدر ما يمكن للبعض أن يقول إنها مولدَّة بشفرات خاصة بالسينما (التوليف ، مثلاً) فهذه المعاني تسمى (معاني) سينمائية ، وفيما بعد غير ماتز هذين المصطلحين الى " **خارج السينمائي** " أو فيلميّ و"**سينمائيّ**" ، بما أن مصطلح "مؤفلم " مصطلح غامض جداً،وهو يقول : "**إن السينمائي دائما فيلميّ ، ولكن الفيلميّ ليس سينمائياً دائماً**" مثال (شفرات الملابس مثلاً ، قد تكون فيلمية ولكنها ليست سينمائية) "**في مفاهيم علم الفيلم "الفيلمي " هو ما هو موجود في العالم ، لا علاقة له بالفن السينمائي**" [2] الفيلمي هو المادة الخام قبل أن يتناول السينما ، وهنا يتطلب فهما دقيقا لمضوعه وإهدافه ، فالفيلمي هو تلك المساحة من البداية وتحتمل الاسئلة التي لاحدود لها والتى تتاول علاقات الفيلم بالنشاطات الاخرى ، وتشمل كل الجوانب التي تدخل في عمل الفيلم (تمويل ، سيناريو ، تنظيم صناعي ، تكنولوجيا كاميرات وغيرها) وكل الجوانب التي يمكن أن يفكر فيها كنتيجة لوجود أفلام ممثلين استجابة المشاهدين في القاعة ، ويوضج كريستيان ماتز في أن السيميولوجيا **ليس**

[1] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ ترجمة علاء شنانة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،ط 1 ، 2012 ، ص09 .

[2] Marie-Thérèse JOURNOT : LE **VOCABULIRE** DU **CINÉMA** , Sous la direction de Michel Marie ARMAND COLIN ,2002 , P05 .

مهمتها "دراسة ماهو فيلمي "[1] ، أي المظاهر الخارجية للفيلم ، وهي مهمة علم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم النفس الاجتماعي وغيرها من العلوم التي تكون دراساتها فيلمية ، **ومهمة السيميولوجيا هي دلالة وعلم معنى السينما** ، كبناء لنموذج شامل قادر على تفسير كيف يشتمل الفيلم على معنى أو ينقل دلالته الى المشاهدين .

- **السينمائي/ السينماتوغرافي :**

نلاحظ أن تاريخ السينما يتأرجح بين "**الداخل** " الجمالي و"**الخارج**" المجتمعي كما قال موستنبرغ " **هناك شيء فريد في السينما ، فهو يجمع بين شيئين لم يتم الجمع بينهما حتى الآن: الوجود الخام للعالم ودقة الكلام البشري وصقله. السينما هي العالم أخيرًا يتحدث "**[2] . وهنا نكون إزاء العالم والعين السينمائية وقد كان ماتز يميز بين **الذات والموضوع السينمائي** في طرح **ظاهراتي** ، فالسينما **تجمع الموضوع من الخارج أو الوجود الخام للعالم وتحوله الى بصري يتكلم ويشاهد** ، ماتز كما هو معروف ، دافع عن البنيوية والسيمولوجيا. على العموم ، وعمله المبكر أقرب إلى علم اللغة منه إلى الفلسفة ، كما أن مشروعه "**السينمائي اللغوي**" ، كما يسميه أحيانًا ، يخلو من أي اعتبار فلسفي صريح .والسينما هي الداخل الجمالي أولا على حساب الخارج الفيلمي .

السينماتوغرافيا هو التدوين بالحركة ، نكتب فيه بالحركات كل أنواع الحركات ، مثلاً التي تتعلق باللقطة (plan) حركات الممثلين والأشياء المتنقلة ، الأضواء ، الألوان ، التأطير ، البؤرية (la focale) ، وتلك التي تتعلق بالمتتالية (Séquence) : كل هذا أيضاً وزيادة على الوصلات (raccords)والمونتاج ، هي كتلة من المتحركات الممكنة مرشَّحة لأن تسجل على الشريط (pellicule) [3] ، ينبغي التأكيد على أن السينما لا يمكن أن تنوجد بلا اللاسينما أي الخطابات الوافدة لها أو الفيلمية ، وهنا تأتي محاولات لتحريك التقنية نحو السينما ، كخلق حركة في الضوء لتختلف عن الاضاءة العادية في المسرح وتنحو نحو السينما ، او خلق كادرات في داخل كادرات أو جعل الخارج كادر يُعبر وهنا للقضاء على البعد الفوتوغرافي في التصوير للكادر .

السينماتوغرافيا هي صناعة تقنية تخضع لعمل مونتاج وتفكير وفق مدرسة من المدراس المونتاجية الى جانب التفكير في اللقطة وصناعتها وتحويل الممثل من المسرح والخشبة وصوتها الى ممثل سينمائي يخضع لمفاهيمها وتحولاتها

---

[1] ج . دادلي أندرو : نظريات الفيلم الكبرى ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1987 ، ص 202 .

[2] Dominique Château et Martin Lefebvre : Christian Metz et la phénoménologie , 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze **Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma** , n o 70 ÉTÉ 2013,p83 .

[3] جان فرونسو ليوطار : **في معنى مابعد الحداثة ، نصوص في الفلسفة والفن** ، ترجمة السعيد لبيب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ،2016 ، ص 92 .

وهنا وجب أن نذكر بأن مخرجي الموجة الجديدة ، عندما كانوا يكتبون، لم يكونوا يكتبون عن السينما، وبأنهم لم ينظروا لها، **بل كان ذلك أسلوبهم في صناعة السينما،** وهنا نفهم أنها هي ذاتها ممارسة تخضع لتفكير وكتابة قبلا، شأنها شأن موضوعها.

4. الهدف من البحث :

يهدف البحث الى فهم الخطاب السينمائي للمرأة في فيلمي الوهراني وماوراء المرآة ، فالرهان المطروح كيف يمكننا التفكير في المرأة سينمائيا وفيلميا ، أي كيف يبدأ هذا الاخير وأين ينتهي ،فالكشف عن تشكل المرأة بصريا وليس عبر الصورة يعتمد أولا عن فك الإرتباط بين السينما والفيلم من جهة ، وبين المرأة بصريا عبر كريستال /مرآة وليس المرأة عبر الصورة والتمثل ،بإعتبار أن الهدف ليس البحث عن صورة وإنعكاسها في مرآة واحدة بل متعددا ، وهنا تندرج عبر تفكيرات وطروحات سينمائية لابد منها وإدراجها تساعد في تفكيرنا وتؤطرنا ، خاصة عبر المونتاج والصوت واللامونتاج والخطاب البصري

5. أهمية البحث :

يحاول البحث أن يعطي طرح مخالف تقريبا وجديد لموضوع المرأة سينمائيا ، عبر فهم وسيط السينما وإهميته التقنية والتي لا تنفصل على صناعتها وجماليات تعبيرها كوسيط يستخدم البصري ويضاف اليه السمعي ، فالسينما هنا تصبح من الداخل وتشكيل بصري وصناعة للقطة وفق تفكير وربطها باللقطات الاخرى لإعطاء معنى عبر مَنتجَتها /تركيبها ، وليس كما شاع من قبل أن دراسة الموضوع الفيلمي كموضوع فقط من دون الإنتباه لقوة التركيب والتشكيل ، ففي النهاية كل التخصصات من سوسيولوجيا وعلم النفس ... يمكنهم مشاركة الموضوع الفيلمي والكتابة عنه وفق رؤيتهم وإنطباعاتهم ، وحاولنا ان نحُد من سلطة الفيلمي المستعملة في الدراسات ، ليس إقصائها أبداً بل تقديم السينمائي أو السينماتوغرافي على الفيلمي أكثر لتتوضح لنا الرؤية ونتوقف عن الفوتوغرافي الفيلمي في صيغة دال ومدلول ويجب البحث عليه وفيه ،هدفنا الى الإنتقال من سيميولوجيا سوسيرية عامة تفكر عبر اللسانيات الى سيميولوجيا سينما تفكر عبر السينما وبها ، وهذا ما من شأنه أن يقدم إضافة وأهمية أكثر سواء للمخرجين أو الدارسين وذلك عبر تقريب الرؤية بينهم خاصة سينمائيا وفهم عمل الوسيط على الإبداع ، ثم يأتي

الفيلمي لنخرج اكثر من أحكام القيمة ونؤسس فعلا لسينما تجمع التقنية والفيلمية معا ، ففهم هذه المفاهيم التي تبدو في الكثير من الأحيان عادية، إلا أنها تشكّل أعمدة المعرفة السمعية البصرية، التي من دونها لا يمكن التطور باتجاه معرفة التقنيات المختلفة كاللقطة ، المونتاج ، الكادر ، والصوت ، التمثيل السينمائي والاستراتيجيات السردية التي تشكل الخطاب السينمائي. الذي يبقى عائقه بعده اللساني **الذي يستعمل سيمولوجيا السينما كإختصاص يطبق على الصور نماذج لغوية، وعلى الأخص نماذج مركبية، على أنها تشكل أحد" قوانينها "الرئيسية. نحن ندور بالآتي في حلقة غريبة** ، وهنا جاء هدفنا أن نشير لهذه الاشكالية ونتصدى لها على الرغم من جسارة المهمة فعلا . **محاولين فهم كيف "يفكر صانعو الأفلام بالصور حركة كهوية كلاسيكية ، وصور زمن/سرد كهوية حديثة** " و دون الرجوع إلى التحول الماتزي الذي يجعل الفيلم شكلاً من بين أشكال الخطابية . يتمثل التثوير في اقتراح "ابتكار" المفاهيم ، وليس النموذج الرياضي ، بل النموذج الفني وربما النموذج السينمائي بشكل خاص. هذا الانعكاس هو بالطبع في صميم تحليل السينما .

فالتقنية تفكر عبر الإنسان الذي يستدعيها ،وليس كما كانت الاحكام عن السينما أنها ثقافة جماهيرية ، وهيمنة عزو ثقافي ، بل من أجل أن نثبت هذه المقولات علينا أن نفكر بالسينما ، وكما يقول أحد المخرجين " **أن تتعلم التقنية فيمكن في أسبوع واحد أن تكون بارع في التقنية ، ولكن أن تفكر في السينما فقد تمضي حياتك كلها ولا تكمل التفكير فيها** " من هذا المنطلق كان هدفنا أن نعيد السينما أكثر عبر مقارباتها وتنوعاتها النظرية والتطبيقية غالبا عبر عيون مخرجين ونقاد معا وهو هدفنا الاساسي أن نشترك جميعا في التفكير في السينما وتكون مهمتنا جميعا .

6. المنهج وإدواته :

يعتبر المنهج : فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الافكار العديدة ،إما من أجل الكشف عن الحقيقة ،حين نكون بها جاهلين ،أو من أجل البرهنة عليها للآخرين ،حين نكون بها عارفين بها ، فالبحث لا يتعلق باصطناع منهج جاهز معين ، ولا بتبني رؤية مسبقة جاهزة جامدة ،إن المنهج ،مهما كان ،هو أداة ،والأداة لا تبرز فعاليتها إلا عند استعمالها ،إلا بمقدار مطاوعتها وقدرتها على التكيف مع المعطيات التي تعالجها ،يقال عادة إن الموضوع هو الذي يحدد نوعية المنهج ،وهذا صحيح ،ولكن يجب أن يضاف الى ذلك أن أي منهج ،يؤثر بدوره في **"طبيعة" الموضوع** ،بل يصنعها ويقدمها على صيغة أو صيغ دون أخرى ،فليست هناك طبيعة جاهزة خاصة بأي

موضوع بل هناك "طبيعة" أو" طبائع"تصنع وهي عبارة عن الفهم الذي نكونه لأنفسنا عن الموضوع [1]. فالفهم هو إضفاء المعنى على الظواهر ، هو قوة في التدليل (force signifiante) . فالفهم يبحث عن معنى وقد يساءله نفسه ويعيد مساره من جديد لنكتشف الأوهام أو بتعبير **كارل بوبر " يتوقف نمو المعرفة خصوصا المعرفة العلمية على التعلم من اخطائنا "**[2] ، فالتعلم هو أساس البحث عن الطريق الصحيح منهجيا .

إن بناء الموضوع نقطة من نقاط البحث الجوهرية والأكثر صعوبة ،فهو الأساس الذي يستند إليه كل شئ . وهذه المرحلة الهامة تبدأ منذ ظهور فكرة البحث ،وتستمر خلال البحث عن التعريف الآني ،من أجل بناء المفهوم وتوجيه البحث كله بالاستناد إليه [3]. ومن البناء نشير الى أن دراستنا تنتمي الى المناهج الكيفية "" **فالبحوث الكيفية تملك مقدرة على الخصوصية وضرورة إبرازها بعيدا عن التعميم في البحوث الكمية وتضميناتها التي تعتقل البحث وتقولبه للإمتثال والتماثل ، وقوة البحوث الكمية في محاولة الفهم أكثر من التفسير والبحث عن المعنى وملاحقته وبذلك تتمكن من النفاذ الى الظواهر أكثر "** ويتضح جليا ذلك من الإشكالية كيف تم تشكيل التعبير الفني عبر سردية سمعية بصرية /سينمائية للمرأة في الأفلام ؟

وقبل إستعراض مقاربة سيمولوجيا السينما ينبغي توضيح إستحالة سيمولوجيا الفوتوغرافيا لبارث في السينما ، أن سيمولوجيا الفوتوغرافية البارثية كانت تعتمد على التعييني / التضميني التي تشبه السطح/ العمق ، هي أساسا للصورة الفوتوغرافية وليس للصورة السينمائية ، رولان بارث أبعد مايكون عن السينما كحقل إختصاصي ، بل يمكن إعتباره " **مصاب برهاب "السينما"** [4]فرغم الشغف الفرنسي بالسينما إلا أنه في حديثه مع جاك ريفيت اعترف قائلا " **أنا لا أذهب الى السينما كثيرا ، بالكاد مرة في الأسبوع "** وكتب بشأنها شذرات قليلة جدا واعتبرها " **تواصلية الصور بلاشك ، الفيلم شريط ثرثار التوكيد استحالة التشظي ، استحالة الهايكو** "ويضيف " **ماهو بغيض بشأن السينما ، أنها تجعل المسخ قابلا للحياة أو للنمو ، حتى أن بوسع المرء في الوقت الحاضر أن يزعم بأن الاتجاه الطليعي كله يعيش على هذا التناقض : إشارات حقيقية ، معنى زائف** " ويضيف أيضا " **كل شيء ممنوح لي في الكتابة، على العكس تماماً، لست مجبراً على رؤية كيف يقرض البطل أظافره**" أنه

---

[1] محمد عابد الجابري:**التراث والحداثة :دراسات ..ومناقشات** ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1 ، 1991 ، ص 42 .

[2] كارل بوبر : **أسطورة الإطار ،في الدفاع عن العلم والعقلانية** ،تحرير :مارك ،أ نوترنو ،ترجمة يمنى طريف خولي ،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1 ، ص 111.

[3] مادلين غراويتز: **مناهج العلوم الاجتماعية** ،الكتاب الثاني : منطق البحث في العلوم الاجتماعية ،ترجمة سام عمار ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر ،دمشق ،ط، 1991، ص 50 .

[4] أمين صالح : بين السينما والأدب ، **مجلة الدوحة** ، قطر ، العدد 09 ، سبتمبر 1984 ، ص 24 ، ص 28 .

يمنح نفسه للكتابة واللغة على البصري وزيفه ، فالصورة التي تهمه هي الفوتوغرافيا فقط [1]، وتبقى الكتابة كلغة لفهم هذا الفوتوغرافي في إبداعه عبر التعيين والتضمين ، ويضيف حتى عن جمهور السينما و المتفرج للفيلم في قاعة السينما يقول " **قد يتبني شعار دودة القز : لأنه محتجز فيعمل ويلتمع بكل كثافة لرغبته ؟** كل هذا حول السينما وينطلق في كتابه عن الغرفة المضيئة بهذا الإعتراف "**أخذ إهتمامي بالفوتوغرافيا منحى ثقافياً ، لقد قررت أن أحب الصورة الفوتوغرافية ضد السينما ، رغم أنني لم أتمكن حينها من الفصل بينهما ، ألحّ هذا السؤال ، استولت عليَّ رغبة " وجودية " حيال الفوتوغرافيا : أردت أن أعرف مهما كلفني الأمر ما الفوتوغرافيا " في حد ذاتها " ، ما الملامح الأساسية التي تميزها عن عالم الصور "**[2] ، فهل رولان بارث يمكن ان يستدعى للسينما ؟ وهل نحول السينما الى فوتوغرافيا وندرسها ؟ واعتقد الجواب عنها ب " لا" وفق المساءلة المقارباتية لفهم أكثر السينما ، لذا حاولت دراستنا ان تنتقل الى سيمولوجيا " **تخصصية** " ، أو لنقل مقاربة تنتقل من **السيميولوجيا العامة السوسيرية الى سيميولوجيا السينما** ، سعينا لفهمها أكثر وتحولاتها أيضا ومدى ملائمتها للسينما أي أن هناك إنتقال من سيمولوجيا السينما نفسها وبُعدها عن المسرح الى استنجادها باللسانيات الى سيمولوجيا واقع مع بازوليني ثم الى وحدات كبرى وحاولنا إيجاد رابط لآليات عملها أكثر سينمائيا ووفق خصوصية الوسيط السينماتوغرافي من خلال تقطيع فني لمشاهد وجود المرأة سواءا في الصورة أو الحوار ، هذا الإنتقال من السيمولوجيا العامة السوسيرية الى سيميولوجيا السينما سيحتم علينا البحث عن العلامة السينمائية ثم عن الدال والمدلول ، ان البحث عن العلامة السينمائية ليس رهين باللغة السينمائية والمقاطع السردية في شكل خطي كما تم مقاربته " **حيث الدال السينماتوغرافي هو بنية نصية في شكل مادة الفيلم ، يفسح الدال السينمائي نفسه بشكل جيد للمتخيل ، لأنه بحد ذاته وهم وهمي وغائب** " [3]. نكتشف ان الدال هو بنية متخيلة فقط في السينما وهي بنية وهمية ، أما العلامة السينمائية فهي نتاج التعالق بين اللقطتين لمنحنا دلالة /معنى ، هذا جراء سحب مقاربة

---

[1] حتى أنه درس فيلم " **إيفان الرهيب** " **لإيزنشتاين** باللقطة الفوتوغرافية ولم يقل سينمائية ،بل حاول ان يثبتها ويدرسها ، ولكن الدراسة لم تنتشر ولم يشهد لها النجاح .

[2] رولان بارث : الغرفة المضيئة ، ترجمة : هالة نمّر ، أنور مغيث ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2010 ، ص 09 ، تم تعديل الترجمة من قبل الباحث أكثر ينظر للنص الأصلي :

"Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai que j'aimais la Photo contre le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » :je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi » par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images ". Voir :ROLAND BARTHES: **La chambre claire, Note sur la photographie**, , Paris, Seuil, 1980, p 13.

[3] Metz Christian. Le signifiant imaginaire. In: ***Communications*,** 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. pp. 3-55.

السيميائيات العامة المشبعة باللسانيات الى السينما ، و لفهم أحد حدود الظاهرة الجمالية السينمائية من خلال التمييز بين التعبير من جهة والمعنى أو التمثيل من جهة أخرى توجب سيمولوجيا السينما المقتبسة عن لسانيات سوسير أن نفكر ظاهراتيا ، أي موضوع خارج ونحوله لداخل سينمائي ،وهنا نكون إزاء طرح العين /كاميرا ، أي موضوعات في الواعي الطبيعي وتحويلها سينمائيا ، وهو ما كانت كل سيميولوجيا ماتز ظاهراتية وكل المقاربات التي نهلت منه .

إذن : يجب التمييز بين شكلين من أشكال التعبير: التعبير الطبيعي والتعبير الجمالي: "**التعبير الطبيعي هو حقيقة أن الأشياء لها معنى. التعبير الجمالي هو حقيقة أن بعض الأشياء (الأعمال الفنية) لها معنى معين (أسلوب). لكن هذا المعنى يختلف عن معنى الدلالة أو التمثيل**" ويوضح ماتز في ملاحظاته مفهوم التعبير بالإضافة إلى التمييز الذي وضعه بين **التعبير الطبيعي والتعبير الجمالي** ، ، يدمج التعبير الجمالي التعبير الطبيعي ولكنه يتجاوزه. على مستوى الدوال: **تتم قراءة المدلول على مجمل الدال**[1] – أو بالأحرى ، في كلتا الحالتين **لا يوجد دال ولا دلالة ، بل شيء له معنى**. لكنها ليست نفس الشيء وليست نفس المعنى، فالسينما هو فن الدلالة عند ماتز وهذا يعني أن السينما ستكون شكلاً من أشكال الفن الظاهراتي ، يتم تكوين تعبيرها الجمالي من موضوعها (أو تمثله) على سبيل القياس على تعريف الفن ، ولكن عن طريق استيعاب هذا المحتوى وتجاوزه. هنا نرى ماتز يكافح مع الوسائل المختلفة المتاحة للسينما لتحل محل شيء ما ، بينما فكرته تحاول أن تدمج في نظريتها المفهومين ، الظاهراتية والسيمولوجيا للمعنى. في رغبته في توضيح القضايا وهنا يطفوا الجزء العلوي من نظريته الى المعنى السيمولوجي للسينما بينما في الجزء السفلي منه أو لنقل مغلفة بالمعنى الظاهراتي .فالتعبير جوهري في ما يُدرك" بالطبع ، هذه فكرة شائعة في معظم المقاربات الظاهراتية للمعنى ، بما في ذلك السينما ، أن قراءة العين /كاميرا ظاهراتيا بسبب اللسانيات ، التحليل "الخطابي" في السينما. حيث أنتقد التقليد السيميولوجي لكريستيان ماتز من خلال منح نفسه مهمة **فهم التعبير عن الفكر في الصور خارج أي إشارة إلى النموذج اللساني** . فالعلامة السينمائية ستكون خارج الخطاب الذي يدعون أخذه والبناء للحصول على دلالة /معنى سينمائي .

هذا ما جعلنا نبحث عن بديل يساعدنا ، فطرح الموضوع السينمائي هو الكاميرا نفسه ، وتصبح العلامة السينمائية هي الصورة السينمائية نفسها ، وبذلك تصبح العلامة سابقة للغة ، لانها تتشكل في شكل إحساس ثم ادراك ثم فعل ، وهنا العلامة السينمائية تصبح تلف المعنى داخلها وهي محاولات جيل دولوز ، التي لم نتعمق فيه كثيرا بسبب عمقها وصعوبة فهمها أيضا .

[1] Dominique Château et Martin Lefebvre : Christian Metz et la phénoménologie, Ibid, p87 .

ان العلامة في السينما هي الصورة السينمائية نفسها فمايغيب في السينما هي العلامة /المعنى وهي سابقة لفعل الدلالة بين اللقطتين إذن العلامة هي الصورة السينمائية او المعنى وقد سكن في الصورة ،وهنا نكون من داخل السينما ونتجاوز التفكير الظاهراتي /الفينمولوجي لماتز واللسانيات السوسيرية وهو ما حاولنا ان نستخدمه في بحثتنا هذا . هنا نكون إزاء سيميولوجيا سينمائية فعلية تعالج الحركة الكادر والشخصيات والاضاءة وتشكل اللقطة عبر اللقطات او عبر عمق مجالها المعنى النهائي ، فاللقطة السينمائية حتى وان حملت معنى في داخلها فهو معنى مؤجل ومعلق ،يبقى يتراوح بين المشهد والفيلم كاملا ، ولكن المعنى النهائي يكتمل ويتشكل بصريا عبر مونتاج وعبر عمق المجال أكثر .

7. عينة الدراسة :

لكل بحث عينته ومجتمع بحثه ، من هذا الطرح نستشف أن عينة بحثتنا هو فيلمي " الوهراني " و" ماوراء المرآة " و يقصد بمجتمع الدراسة : جميع أفراد الظاهرة المقصود دراستها ، في حين يقصد بعينتها : الجزء الذي تم اختياره من المجتمع لتطبيق الدراسة عليه ،إذا " **لا مفر من اللجوء الى أسلوب اخذ العينات التي تمثل المجتمع الأصلي حتى يستطيع أن يأخذ صورة مصغرة عن التفكير العام ...فيتعين على الباحث منذ البداية أن يوضح هدفه ويحدد بالضبط نوع الدراسة حتى تكون الصورة واضحة في الذهن** " [1].، أن العمل على أخذ عينة دراسة يكون من مجتمع بحث ، ومجتمع بحثنا هنا هو مجموع الأفلام الجزائرية التي تناولت المرأة كتيمة وكموضوع وهنا يصعب علينا معرفة عددها، اي الافلام الصادرة سواء في الجزائر او خارج الجزائر وبالتحديد فرنسا وايطاليا ، وهنا يستحيل أن نحصي ونعد هكذا افلام فهذا بحاجة الى مؤسسات رسمية وقارة تعمل على أرشفة الافلام السينمائية الجزائرية ، وحتى انها تتلقى صعوبات تصنيفية كبيرة ، فليس القول سينما جزائرية معناها مخرج جزائري ؟ فهناك من ليسو جزائريين وأنشأو افلام عن الجزائر ،وهنا نشير الى خصوصية البحوث الكيفية وطابعها العام عن البحوث الكمية التي يجب أن تمسك بمجتمع البحث لانه في وضعيه إحصائية إجبارية ، أما البحوث الكمية / النوعية ، فهي بحوث تعمل على دلالة /معنى أكثر ولا تلتفت كثيرا لمجتمع البحث ، ومايهمها هو العينة أكثر والعمل عليها وتفكيكها وتحليلها وفق ادوات ومفاهيم ، والبحوث الكمية مرنة أكثر من صلابة الكمية ، وهنا إن الاختيار للعينة ونوعها

[1] عمار بوحوش ، محمد محود ذنيبات : **مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث** ، ديون المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4 منقحة ، 2010 ص 64 .

يخضع للباحث الذي يراه مناسبا لدراسته في الكيفية ، من هنا تم إختيارنا للفيلمي " الوهراني " وفيلم " ماوراء المرآة "كعينة قصدية لدراسة موضوع المرأة كتشكل بصري فيهما وخضع الى رغبة الباحث قصديا وذلك لاسباب متعددة يمكن ذكر بعض منها :

- بعد ظهور فيلم "الوهراني " أثيرت ضجة كبيرة ومنع من العرض بسبب ما قاله الصحافيون حول شتمه للمجاهدين .
- ولدت رغبة لدى الباحث للعمل عليه ، مع العلم أن التمويل جزائري فرنسي له ، وهنا اردت أن افهم الفيلم أولا وهل فعلا مايشاع عليه ؟ .
- أن فكرة الحضور والغياب في فيلم الوهراني للمرأة استفزتني فعلا ، فإذا كان قد اثيرت هذه الضجة ، فأين موقع المرأة ضمن الفيلم ؟ .
- طريقة الإخراج التي إستعملها المخرج كانت مختلفة كثيرا عن الطرق الاخرى وفيها نوع من الابداعية على ماسبق من الأفلام .
- اذا كان فيلم " ماوراء المرآة " فيلم عن دراما المرآة معلنا نفسه مباشرة ، ففيلم الوهراني فيلم " عبر غياب المرأة " يكون هناك توليد للإختلاف في المعنى والدلالة اضافة الى النتائج وبذلك نكون إزاء مختلفين من حيث النمط الموضوعي وهنا تظهر قيمة البحث وقوته إن لم نقل إهمية عينته .
- فيلم " ماوراء المرآة " فيلم عن المرأة ومعاناتها وهو ماجعلني اجد رابطا بينها وبين أفلام غودار خاصة " عاشت حياتها " من خلال التيمة الموضوعيه ، ولكن أختلاف الرؤية فيما بعد حول المرآة وتوظيفها بصريا
- الاختيار والعينة القصدية تساعد في الفيلم وخاصة من نوعين مختلفين وأيضا أسلوبين سينمائيين مختلفين وفترتين تاريخيتين مختلفين ، مما ساعد على فهم أكثر للسينما الجزائرية وسينما المرأة عموما ، فهما يعكسان جيل السينما الحالي ويمكن حتى منهما العودة الى السينما السابقة كأفلام علواش وغيرهم .

وحتى العينة القصدية في داخل الفيلم في إختيار اللقطات المراد تحليلهما وفهمها **" في حالة أن البحث يقوم على دراسة وحدات معينة ، يدرك الباحث مسبقاً أنها تحمل دون غيرها وحدات مجتمع الاخرى المعلومات المطلوبة في البحث ، فإنه يطبق أسلوب الاختيار الملائم لكل حالة "** [1]، وهنا حاولنا الحصول على اللقطات التي نريد تحليلها وفق أولا : ظهور المرأة باللقطة وبعدها خاصة في فيلم " ماوراء المرآة " حيث أين نجد ظهورها نعتبره

[1] احمد بن مرسلي : **مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال** ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 4 ، 2010 ، ص 102 .

ضمن عملنا ، أما بالسبة لفيلم " الوهراني " فهناك لقطات لا تظهر فيها وتكون خارج الكادر ولكنها تكون في مركز اللقطة عبر إستحضار غيابها كما في الحانة ، وهنا نحلل اللقطة ، إذا تم اختيار اللقطة نلجى الى أن نأخذ قبلها وبعدها ضمن التحليل والبناء وذلك لأهمية المونتاج في صناعة المعنى ، حيث لم نفصل الجانب التقني على الجانب التحليلي بتاتا ونعتقد استحالة فصله عن التحليل ، وحتى مقاربات الفوتوغرافيا لبارث لم يكن في تحليله مباشرة معنى تعييني / تضميني بل هو عبارة عن سَمِيئة للنص مباشرة من دون فصل واضح ويكسر التتابع والبناء على التقني والفني والجمالي في العمل ، إعتمدنا ظهور المرأة وأيضا غيابها خارج الكادر لندخلها للتحليل على إعتبار انها حاضرة كمتخيل وكموضوع وأحيانا تعوض بالصوت فقط ، فالمرأة وحسب لقطات ظهورهما من خلال عمل المشهد والذي **يمكن أن يكون في لقطة واحدة أي لقطة مشهد ، او من خلال عملية جمع اللقطات لتشكيل المشهد في كليته** ، ثم إنتقلنا الى نوع اللقطات مع الكادراج وزوايا النظر التي أستخدمت وحركات الكاميرا المستعملة خاصة الزوم أو غيرها ، مع المعنى المراد في المونتاج المستعمل أواليكساج في الحوار من أجل صناعة سرد سينمائي يحكي قصة ، هذه المقاربة للسينما يمكننا فهم تشكيل الفني للمرآة سينماتوغرافيا ، ويمكننا من فهم عمل الوسيط الفني ويساعد على نتائج أكثر واقعية ودقة مما كان يعالج على أساس فوتوغرافي ، وفي هذا تم أيضا **إختيار العينية القصدية في الفيلم** أيضا ، فليست كل اللقطات تخدمنا ، حيث حاولنا أن نختار قصديا لقطات وتفادي الإحتمالية لتساعدنا في التحليل وضبط أكثر لها ، وهذه اللقطات حاولنا أن نختارها وفق أهميتها الإبستمولوجيا للبحث وأيضا وضعنا التحليل غير متقطع فيما معناه ليست عملية فصل للإطار التقني عن الإطار التحليلي من أجل أن تكون دراسة مستمرة أولا ،وعدم حدوث خلط ، فالمزج بين التقني والفكري للسينما يساعد في تسلسل الموضوع والبناء اكثر من فصل وجداول تكون مقطوعة عن التحليل ، فالتحليل أحيانا تكون هناك أهمية مثلا للكادر على حساب الإجزاء الاخرى كما نجد التأثيرات الصوتية أو الذاتية الإخراجية وهي أشبه ما تكون بالوظيفة المهيمنة بتعبير رومان جاكبسون فلكل لقطة وظيفة معينة وتلتحم في اللقطات الاخرى ، وهنا اللقطة حتى وتمتلك معنى /دلالة يبقى معلقاً أو غامضاً حتى تبدأ الصيرورة /الحركة في اللقطات لتكُمل الموضوع الفيلمي وفي نهاية السرد /الزمن سنعود آليا لملئ الفراغات للمعنى لكل لقطة كما يقول أمبرتو إيكو .

8. مراجعة الأدبيـات والدارسـات السـابقة:

الدراسة الاولى : تعد دراسة الباحثة نادية شرابي لعبيدي من أوائل الدراسات السينمائية التي نوقشت بفرنسا تحت موضوع :

Nadia Cherabi-Labidi: Les representations sociales dans le cinema algerien de 1964 a 1980 , Thèse de doctorat en Études cinématographiques , Soutenue en 1987 à Paris 3 .

وهي تحليل السينما الجزائرية من خلال 5 افلام تم إنتاجها في الفترة 1964 الى 1980 ، حيث خضعت لتحليل تاريخي للأفلام الخمسة لفهم الديناميكيات والتمثلات الإجتماعية ، ولفهم ملامح المخيال المتشكل سينمائيا ،حيث إستخدمت أربعة محاور للتحليل والتفكر : تمثيل الفضاء (علاقة الريف)، تمثيل الزمن الحاضر ،تمثلات التناقضات الاجتماعية (الطبقات الاجتماعية والخلفيات ، الشخصيات المرجعية) ، تمثل المرأة من خلال أفلام لخضر حمينة 1965 le vent des autre ، ريح الجنوب للمخرج رياض ، عمر قتلاتو لعلواش ، والشبكة لبن ددوش ، وليلي والاخرون لمازيف 1978 ، حيث عملت على تحليل نصي والتناصات بين الرواية والفيلم ، وذلك لتشكيل نص كلي يجمعهم من أجل التعرف على كيان المشاهد الجزائري ، وتحليل السوسيوسيموطيقا لفيلم ليلى والاخرون وذلك من خلال تحليل تعليقات المشاهدين على الافلام بأكملها ، وأيضا تأثير الصدى والتداخل بين الخطابات السينمائية ، الى جانب البنية السردية الفيلمية وتناقضاتها خاصة في فيلم ريح الجنوب التناقضات للبينة الريفية وأشكالها سينمائيا ، وتحليل الملصق للفيلم " ليلى والاخرون " ، ففي فيلم ريح الجنوب المقتبس عن الرواية لبن هدوقة تحاول الباحثة أن تفهم العلاقة المتوترة بين السينما والرواية ، أو لنقل أفلمة الرواية وتطرح إشكالية " الحذف " وقبلها تحاول فهم الشخصيات روائيا ثم سينمائيا ، وهنا ترى أن الرواية جسدت إنهيار الأب الذي هو إقطاعي متشدد بعد ضربة ساطور على رأسه من الراعي "رابح " الذي أجر بيته لنفيسة الهاربة من بيت العائلة ،وهنا ترى الباحثة أن بن هدوقة كان يعتبر النهاية مأساوية رمزا إيجابيا لان "الإقطاعية" فشلت في القضاء على رغبة الفتاة في التحرر، إلا أن المخرج إعتبر النهاية متشائمة ، فطُلب من المؤلف وضع نهاية أخرى تنطوي على بعض التفاؤل ، هنا رغم أن الاقطاعية فشلت في تحويل الفتاة للتحرر والدراسة بالعاصمة ،الا أن المخرج إستعملها في شكل متشائم ، وهنا تحاول أن تجد المعادل السينمائي للوفاء أكثر للنص أو لنقل للرواية التي تصبح سيناريو ؟ .

تعتبر الباحثة أن الدال السينمائي يعطي قيمة كبرى لكونه يتلاعب بإحدى العلاقات الأساسية في السينما " **أنظر دون أن ترى** " وذلك من خلال مشهد محذوف تعرض للرقابة [1] ، وهنا تعبر الباحثة عن العلاقة الثلاثية في المشهد للممثلة نفيسة التي هربت ، ورابح المزارع الذي يأويها وتلصصية الجمهور ، وتعتبره من المشاهد النادرة في السينما ، وتم حذفه لتفادي توتر العلاقة مع أهل الممثلة ، ولكنه يظهر بعد سنوات في النسخ الجديد ، وتعتبر هذا المشهد " **سينما خالصة** " تبرز فكرة الإستيهام السينمائي عبر التلصص ، وخلق المتخيل والرمزي في آن واحد ، وتبدع الباحثة عندما تفكر سينمائيا في المكان المفتت وكيف إستطاع أن يجمعهم ، فرغم أنهم لا يجتمعان إلا عبر مونتاجية اللقطات فالشخصيات مازلتا منفصلتين مكانيا ولكن المخرج كنوع من الإستباق للحدث يخلق ما يتمناه المشاهد ويخشاه في الوقت نفسه ، فتظهر لقطة خلع " نفيسة " لسترتها ليلا في البيت بسبب الحرارة صيفا ، ويخلع "رابح " جلبابه في الخارج ، ويتحول المتفرج الى نوع من التحضير للإنتهاك للحرمات في فضاء إيروتيكي حسي ، رغم أنهم متباعدين في المكان المفكك ، وحتى على المستوى الإجتماعي ، وحتى عند دخول " رابح " للبيت وأسلوب الإضاءة الذي يقترب من نفيسة "عبر ظله " أي يصبح رابح الممثل ورابح الظل معا ، لتنهض نفيسة وتطلق شتيمة تعتبرها الباحثة أن موجهة لجميع المتفرجين قبل رابح نفسه " **روح يا راعي بن الكلب** " وينتهي المشهد المحذوف .

يعتبر المشهد المحذوف الذي سمته الباحثة " السينما الحقة " من الناحية السينمائية فعلا سينمائيا وليس على الموضوع السينمائي ، فقد جمع المخرج لقطتين متباعدتين مكانيا وركبهما لخلق الإيهام السينمائي فعلا ، وهنا السينما الحقة تأتي من قدرة السينما على ربط اللقطات وخلق الإحساس عبر المونتاج خاصة اسلوب ايزنشتاين وبوتمكين في الاحساس السينمائي ، والمشاهد يدخل على السينما عبر اللقطات المقربة أي لقطات الاحساس وتصوير جسد نفيسة مقربا ليبدأ فعل الاحساس والتورط أكثر ، حتى الكلام الذي قالته لرابح هو من أيقض الجمهور من إيهامه وتعتبر المشهد المحذوف كتابة متميزة ، رغم أنه كان مكتوب روائيا ولم يتعرض للرقابة ، وحتى تذهب تأويليا الى أن المشهد يحرر المتخيل الذكوري وهو متخيل المخرج نفسه من صور تسكنه وتوسوس له ، أنها تعتبر المخرج يُبيح بمتخيله وعبره يتعالج نفسيا وهنا تكون السينما إبداعية فعلا في نظرها .

تساعد فعلا الباحث وهي المتخصصة في الدراسات السينماتوغرافية في فهم المكان وتفتيته لخلق الايهام وهو في غالبه أسلوب سوفياتي في المونتاج الذي يولد المعنى ومعه الاحساس السينمائي عبر المونتاج ، وهنا نستفيد كثيرا من

[1] ينظر أيضا : نادية لعبيدي شرابي : ريح الجنوب " حكاية حذف " ،ترجمة : إبراهيم الخطيب ، **مجلة الثقافة المغربية** ، المغرب ، العدد 7 :تاريخ الإصدار 1 :مايو 1992 .

فهمها هذا الذي تفرق فيه بين الإحساس المتولد من الخارج عن طريق المشاهدين فقط ، وتربطه بالاحساس الداخلي في الفيلم وكيف يتشكل بصريا عبر اللقطات رغم عدم وجود رابط مكاني بينهما لتفهمنا قوة السينما في خلق الاحساس من المونتاج الذي يعتبر خصوصية سينمائية فريدة للسينما ، لكن التمثل الذي إستعملته من حقل السوسيولوجيا يؤثر على الفهم الذي نعتقد أنه في مستوى إنعكاس ويستحيل القبض عليه نظرا لانه يصبح تأويلا لصورة ليس شرطا أن تكون هي نفسها ، وأيضا ينبغي الاشارة الى الاسلوب الذي يفتت المكان ويربطه عبر المونتاج اسلوب سينمائي ابداعي مع العلم ان نقاده يذكروننا **أن ننسى أنه يخدع المشاهد** ، عبر قدرة الربط بين اللقطات لتوليد إحساس ومعنى رغم تباعد اللقطات مكانيا ، وقد تم إنتقاده بسبب تفتيته للقطات أكثر مع لا أخلاقيته مع المشاهد من قبل السينما الواقعية مع بازان وغودار وغيرهم ، مع الإشارة الى الطابع الماركسي الذي يغطي هذا الاسلوب السينمائي الذي سنتاوله في الفصل الثاني أكثر .

الدراسة الثاني : دراسة نفيسة نايلي :

صورة المرأة من خلال السينما المغاربية / دراسة تحليلية نصية لعينة من الافلام الجزائرية، التونسية والمغربية في الفترة من 2005 الى 2009 للباحثة : نفيسة نايلي خلال السنة الدراسية 2012 /2013

حيث أن تقريبا جل المذكرات التي تناولت المرأة كانت تهتم بالمرآة كموضوع فيلمي اي كتيمة بالفيلم وهي طبعا دراسات تهمنا ولكنها لم تعكس فعلا السينما من خلال الاخراج أو الاسلوب الفني للتشكيل والمونتاج والسرد وهنا إخترنا هذه المذكرة ورغم خطورة التعميم في مصادرة الأعمال السينمائية وحسب اطلاعنا على ما إنجز تقريبا نفس الشئ حول المرأة كموضوع فيلمي أكثر منه سينمائيا ،حيث حاولت الباحثة من خلال إشكالية مركزية تمحورت حول الصورة الذهنية أي فكرة إنعكاس الفيلم على المجتمع أكثر التمثل لهذه الصورة فكانت الاشكالية كالآتي :

ما هي الصورة الذهنية التي صنعتها السينما المغاربية للمرأة من خلال الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية

وقد تفرعت عنها التساؤلات الفرعية التالية:

1. كيف عالجت السينما السينما الجزائرية، التونسية والمغربية موضوع المرأة مف خلال افلام عينة الدراسة؟
2. ما هي الدلالات والمعاني التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما المغاربية؟
3. هل تطابقت الصورة المقدمة عن المرأة من خلال السينما المغاربية مع الواقع الخاص بيا؟
4. ما هي الأبعاد والأفكار التي احتوتها هذه الافلام موضوع المرأة ؟
5. ما هو الفرق بين صورة المرأة في كل من السينما الجزائرية، التونسية والمغربية على حدى؟

تضيف حول المنهج والمقاربه " **بهذه الطريقة نعتمد التحليل السيميولوجي التي تعتمد على مفاهيم النقس والآنية والدلالي Synchroni , Système, signe وبهذا الثالوث ترتبط المقاربة التي تعتبر من أهم طرق البحث الكيفي**" [1]

وبإستعمال عينة من الأفلام :

الفيلمين الجزائريين :**وراء المرآة** :إخراج نادية شرابي لعبيدي، **مسخرة** :إخراج إلياس سالم

-الفيلمين التونسيين : **باب العرش** :إخراج مختار لعجيمي، **الحرير الأحمر** :إخراج رجاء العماري.

-الفيلمين المغربيين :**المنسيوف** :إخراج لحسن بن جلون ، **الكازويات** :إخراج نرجس النجار

وقد حاولت الباحثة مع الافلام اخذ صور مثبته وتحليلها على حدى ثم العودة لها لاستخراج المعنى التضميني الذي يسكن الصور ، وهنا كانت مقاربة الصورة الفوتوغرافية على السينمائية من دون أي إعتبار للخصوصية والحركة ، ورغم ذلك إلا انها كانت تخرج أحيانا عن المقاربة وتتكلم عن الديكور وفي التحليل التقني كثرة الجداول للقطات فقد أخذت حيز كبير من الأطروحة في شكل تحليل تقني للقطات المختارة (19 صفحة جداول لفيلم واحد ؟)

- **لقد أراد كمال من خلال عناده مع سلمى أن يتأكد من نيتها وحقيقة رغبتها في الحصول على ابنها .**
- **صورت المخرجة " صادق " كنموذج إيجابي للذي يحس بمعاناة المرأة ويعطي لها الفرصة حتى تستطيع التعبير عما تعاني منه براحتها . فهو على الرغم من فتح بيته لسلمى ومساعدتيا إلا أنو لم ينتظر منها مقابل لمعرفة ما الذي تعاني منه.**

ان خطورة الانطلاق من رسم الصورة الذهنية هي أقرب للعلاقات العامة منها للسينما والفيلم ، ففعلا مع تقسيمات الباحث برنار مياج Bernard miége انطلاقا من التحليل التاريخي لتطور الفضاء العمومي في المجتمعات الغربية الى نماذج اربعة :**أولا**: نموذج صحافة الرأي (منذ القرن الثامن عشر)

ثانيا :نموذج الصحافة الجماهيرية التجارية (منذ نهاية القرن القرن التاسع عشر)

ثاليا: نموذج الاعلام المرئي الجماهيري وخاصة التلفزيون العام (منذ القرن العشرين)

[1] نفيسة نايلي: **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية / دراسة تحليلية نصية لعينة من الافلام الجزائرية، التونسية والمغربية في الفترة من 2005 الى 2009** ، أطروحة دكتوراه ،جامعة الجزائر 03 ، السنة الدراسية 2012 /2013 ، ص 16 .

رابعا: نموذج العلاقات العامة ،ويحيل هذا النموذج الى التأثير المتعاظم لاستراتيجيات الاتصال والعلاقات العامة والإشهار التي تمارسها المؤسسات الاقتصادية والاحزاب السياسية والمنظمات الحكومية والتي تدخل مباشر ومتعاظم في وسائط الاعلام [1].ويشير الى نموذج خامس في طور التشكيل ، وما يهمنا الرابع فالعلاقات العامة هي أصلا دعاية ، لانها نتيجة ممارسة المؤسسات الاقتصادية لتلميع صورتها وهنا التلميع يأخذ شكل الدعاية في صيغة الاشهار اكثر لذا الصورة الذهنية هي صورة غير الحقيقية للمؤسسة أو الفيلم بل هي تلميع لصورة الفيلم أكثر ، وهنا نكون إزاء اشهار للفيلم وتحسين صورته لدى الجمهور وهو ليس هدف البحث العلمي ؟ ، تختلف دراستنا عن هذا الطرح من خلال محاولة لفهم أكثر النظرية السينمائية ومتعلقاتها السيميولوجيا ومساءلتها أكثر وليس الوقوف على وضعية المرأة إجتماعيا ثم تحويلها الى موضوع فيلمي ، دراستنا تقف نظريا على أهم المدراس والتحولات التي رافقت السينما أكثر مع الادوات السينمائية من مونتاج ، صوت ، وغيرها من الخصائص التي يملكها فن السينما ، الى جانب التطبيق حيث حاولت الباحثة تتبع صورة سلمى فقط وكأن الصور الاخرى للمرأة غير معنية أو هامشية ولا يبنى عليها التحليل؟ في حين حاولت دراستنا تعطي صورة سلمى في المتعدد أو الكريستال أي إنعكاساتها في كل المرأة السينمائي أكثر بعيد عن التمثل الذي يعد قاصر في الفهم لانه يربطنا بمركز وينسى المتعدد أو الكريستال ، يبقى أننا إستفدنا كثيرا من اطروحتها لتاريخ الأفلام والتحليل التقني الذي إستثمرناه في عملنا كثيرا .

[1] بيرنار ميج : **الفكر الاتصالي : من التأسيس الى منعطف الألفية الثالثة** ، ترجمة : أحمد القصوار ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2011 .

الفصل الاول :

إشكاليات الخطاب السينمائي / الفيلمي : من النسق الى السياق

" السيميولوجيا سعت الى فهم العلامة من خلال موضوعها الذي يكون عادة من خارجها ، انها على النقيض : المعنى ينبع ويُولودُ من العلامة أصلا "
جيل دولوز

" عرض الحركة هو علة وجود السينما " دولوز

تقديم :

ليس هدفنا إبعاد صفة اللغة عن السينما أو التلفزيون أو تبني مثل هذه الصفة وعدّ الفن السمعي البصري لغة مجازاً ، وإنما هدفنا هو الوقوف على إشكالية موجودة حقاً يجب فهمها بعمق ، وبالتالي تجنب عدّ الوسيط السينمائي أو التلفزيوني وكأنه يستند الى لغة جاهزة لها قاموسها الخاص وقواعدها العامة ، على هذا يجب أن يدفعنا وهم الاعتقاد بوجود مثل هذه اللغة الى فهم خصوصية التعبير في الوسيط ، وطبيعة نظام العلامات في السينما .
بين اللغة والسينما ليس ألا بين تصورين : أولهما يتجسد في كلمات منقولة على الورق ، وثانيهما يتجسد في صور وأصوات منقولة على الشاشة ، تكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول ، بينما تكمن قوة الفيلم في استعمال علامات لا تعرف مثل هذا الاختلاف ، فالكلمات هي رموز إصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول على أساس المواضعة أو بتعبير سوسير الاعتباطية ، أما السينما فهي علامات أيقونية ، تقوم نفسها على أساس المشابهة ، لذا تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه ، السينما تملك علاقة مباشرة بما تصوره أنها تطابقية ، إن تصنيفات الفيلمي هي تصنيفات تستهدف الخارجي منه كما أشار إليه **ماتز** أو **هوجو لنيدي مونستربيرج** داخلي وخارجي مشيرا الى الثنائية الكانطية : الظاهر والباطن (النومين والفينومين)، فالتصنيف الخارجي هو تصنيف لا علاقة له بالسينما بل مبني على أساس الفنون الأخرى فقط أي على معارف سابقة في الفنون الأخرى جاءت الى السينما ، أما التصنيفات السينمائية فهي تراعي الميزانسين/الاخراج، فقد يكون الفيلم تاريخي من جهة التصنيفات الخارجية المتعجلة ولكنه في الأصل هو واقعي مع استعمال اللقطة المقربة واللقطة المشهد كما ففي فيلم " معركة الجزائر " للمخرج gillo pontecorvo قام بتصوير الأحداث الفعلية في مواقعها الطبيعية وحقيقة جاء المظهر مقنعا جدا الى حد جعل من الضروري أن يعلن في بداية الفيلم أن كل أحداثة " **ممسرحة** " وهو ينتمي للواقعية الإيطالية مع خلق إيهام بالواقع ، ولتحقيق ذلك يضعون الأشياء ويخرجون الحدث

الدرامي داخل الكادر بطرق تهدف الى إضفاء سمات العمق على المكان ، وتخلق تجول الكاميرا في الموقع في صدور المتفرجين مشاعر أشبه كثيرا بتلك التي يحسونها عندما يسيرون هم أنفسهم في أرجائة من خلال الوعي الحركي للسينما . فمن منظور فيلمي هو فيلم تاريخي ولكن من منظور سينمائي هو واقعي ينتمي للواقعية الإيطالية وتعتمد اللقطة المقربة جدا/الكبيرة جدا مع اللقطة المشهد وعمق المجال .

1. العلامة /اللغة بين المسرح والسينما :

في هذا العصر ينبغي الإنتباه الى أن ما سبقه" **قد قال كل شئ في كلياته** " ولم يعد ممكنا وجود أو إنتاج نظرية ، فالنظرية تحمل فرادة الإستحالة الآن ، لأنه عصر "المفهوم" فجل ما ينتج أصبح مفهوميا حتى الانسان إشكّل على الإنسان وصار علامة ضمن هذا الكون المفهومي ، وتبقى الحقيقة بكل تعددها وتبعثرها حقائق تواصل هذا العصر السائل بتعبير زيغموند بومان ، المفهوم يحمل فرادته وهو الإداة والمفتاح كما عبر عنه دلوز " **أن المفاهيم لم تكن مفردات للحقيقة ، بقدر ما تصير أدواتٍ أو مفاتيح تتعامل مع أجواء الحقيقة** " [1]

فلكل حقل مفهومه ، ولكنه يبقى المفهوم مترحل ومسافر بين تربة وأخرى او بين مسطح وسطح بتعبير دولوز نفسه ويعصي عن الكليات "**أصبح المفهوم يَعْصَى على "الكليات" ، لأنه يتشبث بفرادته ، فالكلي لم يعد يعني شيئاً** "[2] ، أن سؤال ما العلامة السينمائية ؟ أو ماهي العلامة السينمائية ؟ ينسحب هذا السؤال ايضا عن العلامة الفيلمية ، أو لنقل بتعبير سيميولوجي : في تقسيم ماتز[3] بين السينمائي واللاسينمائي (الفيلمي) سنجد صعوبة في وجود "دال " ونبحث عن مدلوله ؟ فتقسيمه يجعلنا مجبرين على أن نعتبر أن هناك دال سينمائي يقابله مدلول سينمائي ، ودال فيلمي يقابله مدلول فيلمي في تشكيل العلامة السينمائية ؟ **فمن أين نبدء** ؟ .

إن إشّكال العلامة السينمائية هو فريد ولا ينطبق على الأشكال الاخرى مثل الشعر أو الادب ، ولكن ربما يكون المسرح أقرب قليلا في السينما الحديثة خاصة ، ففي المسرح "**تدخل الإيماءة في المسرح ضمن العلامات الأيقونية، وهي تنبني على التشابه مع مرجعها**" ، نجد أننا أمام دل ومدلول مبررين ومعللين ،كما قال باتريس بافيس في " المسرح

---

[1] جيل دولوز، فليكس غتّاري :**ماهي الفلسفة** ، ترجمة مطاع الصفدي وفريق الانماء القومي ، مركز الانماء القومي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، المغرب ، اليونيسكو ، باريس ، ط1 ،1997 ، من التقديم ، ص 05.

[2] المرجع نفسه ، ص 07 .

[3] **بالنسبة للتقسيم سيأتي شرحه في هذا الفصل حول تفكيرات ماتز في السينما إنطلاقا من اللسانيات .**

بين النص والعرض " ، فكتاب النصوص للمسرح يعتبرون أن الأهم هو النص لأن النصوص الكبيرة لا تحتاج لتمثيلها **فالمسرح الحقيقي هو مسرح المكتبة كما قال الفرنسي هنري بيك ، ف"المسرحية عمل مكتوب قبل أن يكون منطوقا ، والمسرحيات الكبرى تظل مسرحيات للمكتبة" ، ويضيف ألكسندر دوما الإبن " العمل الدرامي يجب أن يكتب دائما كأنه لا يمكن إلا أن يقرأ ، فالعرض ليس إلا قراءة جماعية بالنسبة الى الذين لا يريدون القراءة أو لا يعرفونها "** .

أما الممثلين وإتجاههم فيعتقدون أن المسرح هو عرض قبل أن يكون نصا أصلا "**يتجلي سحر العرض في أن ذلك الحدث الميت والجامد على الورق يصبح حيا حاضرا على الركح بفضل الممثلين** " [1]

فالنص لو لم يتحول الى عرض فلا معنى له ، النصوص التي تبقى حبيست المكتبات لا يمكن أن نعتبرها نصوص " **صحيح أن الكتب الدرامي يكتب نصه ، ولكنه وهو يكتبه يتخيله منطوقا وملعوبا ، فهو يكتبه لكي ينطق ويلعب** " كما قال بيير لارتوماس .

بين هذين الإتجاهين ، نُبقي على تحفظنا منهما معاً فلسنا مع "**النص" أو "سحر العرض"** ، فذلك ليس من همومنا ، ولكن باتريس بافيس يقول " **تطوير المسرح ، أساسه التخلي عن العلامة المسرحية** [2]**؟ إن البحث عن العلامة في المسرح بقي معلق وبقي يعيق تطوره ، لذا أحسن إنطلاق له أن نترك البحث في العلامة ، لننطلق في البحث عن الدلالة او المعنى مع نظريات وتطورات المسرح ؟** .

إن ما يميز العلامة الإيمائية هو طابعها الحركي الديناميكي. فهي ترد في العرض عبارة عن متواصل (continum)، ولعل هذا ما دفع بعض الدارسين إلى تصنيفها ضمن العلامات المتحركة،والواقع أن تقطيع هذا المتواصل الإيمائي يصادف صعوبات خطيرة، ونتائجه ليست مرضية و مقنعة تماما. فهو يتخذ كمبدأ للتقطيع مستوى المدلول، في حين أن التقطيع، إذا أراد لنفسه أن يستجيب للشروط العلمية، يجب أن يتم علي مستوى الدال. إن تحديد المقاطع الإيمائية لا يمكن أن يسمح، علي الأقل في الفترة الراهنة،

---

[1] يونس الوليدي : مفاهيم في النقد المسرحي ، **مجلة علامات**، المغرب ، عدد 17 ، 2004 ، ص 102 .

[2] لانقصد العلامة إلا كتطبيق لسانيات على المسرح أو بتعبير اكثر دقة سيميولوجيا المسرح والعلامة من منظور سيميولوجي تتكون من دال ومدلول ، وفي المسرح كما قال كاروفسكي : كل عمل فني علامة ، فالعرض المسرحي باعتباره فنا لم يتم الإلتفات الى علاماته وتصنيفها إلا على يد تادوز كاوزان tadeusz kowzan وأعتبر كل العناصر في المسرح علامات ، فهذا الأخير خزان علامات وحدد منها ثلاثة عشر نوعا يشتغل في العرض لتحقيق نوع من التكامل : الكلمة ، النغمة ، المحاكاة ، الإيماءة ، الماكياج ، تصفيف الشعر ، الملابس ، الأكسسوار ، المناظر ، الإضاءة ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية .

بالتعرف علي وحدات إيمائية محدودة العدد، ويمكن أن تدخل في تكوين كل العلامات الممكنة، كما هو الأمر بالنسبة للفونيمات في اللغة الطبيعية. لهذا فإن النظريات التي انصرفت إلى تحديد الوحدات الدنيا للإيماء، وإبراز قواعد تركيبها داخل الإيماءة، قد انتهت إلى الفشل [1].

إن هذا النوع من العلامات يقوم على أساس المحاكاة (أي الأساس الأيقوني)، فالعلاقة بين دال العلامة ومدلولها هي المشابهة في أغلب الأحيان. على أن المسرح يوظف صنفا آخر من العلامات الإيمائية، وهي علامات غامضة لا يمكن أن نتفق على دلالة محددة لها، وتطلق عليها آن أوبرسفيلد إسم العلامات "المعتمة"

فهل نقرر نحن مع باتريس بافيس أن نترك **العلامة السينمائية ؟ كما تم التغاضي عن العلامة في المسرح ؟**

لا نعتقد أن باحثين مثل برايان هيندرسون ولا بيتر وولين سيقبلان بعدم مشروعيه البحث في العلامة السينمائية ابدا ، فيناقش برايان هندرسون (Brian Henderson ,critique of cene-structuralism part 1 film quarterly vol 27 no :1) تشريح دقيق نقطة بنقطة لكتاب بيتر وولين (Peter wollen and warbury 1969 ,singns and meaning in the cinema , london,secker .ويرتكز الإنتباه على التناقضات في مناقشة وولين ، ليخلص الى أنه لا يمكن لدراسة بنيوية لسيميولوجية للسينما أن تفترض شفرة ضابطة ، أو لهجة أو نحو باعتبارها الأساس الأداتي للتواصل السينمائي ، ويبين كيف تقول محاولة وولين لإثبات ذلك الاساس الى نزعة "لفظية " أو الى نزعة "سردية " تضع تشديدها الأعظم على الشفرات اللفظية الراسخة في علم اللغة البنيوي بوصفها النموذج للتواصل البشري ، الذي يفصل الأسلوب عن الموضوع ، ويحكم على مؤلف من خلال قدرته على بناء فيلمه على أساس بنية أسطورة وليس من أجل قدرته على توليد معنى من الميزانسين (الإخراج) .

أن **أي مناقشة ل" سيميولوجيا السينما " لابد أن تبدء بتوضيح لطبيعة العلامة السينمائية ، ففي علم اللغة مثلا من المتفق عليه أن طبيعة العلامة اعتباطية ،ف"الدال (الصوت) " لا يتضمن رابطة طبيعية مع المدلول (المعنى المجرد)"** [2].

---

[1] محمد العماري: **مدخل إلى دراسة اللغة الإيمائية في المسرح** ، على موقع : https://www.aljabriabed.net/ اطلع عليه : 12 ،08 ، 2015 .

[2] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما في :بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 318 .

ونعرف أن سوسير إعتبر أن العلامة اعتباطية تكون ذات معنى ،" وغير معللة " ، فنجد العلامة السينمائية" معللة " عكس الدليل اللّساني ، فالصورة السينمائية تماثلية جدا " **السينما تنتمي الى نظام " علامات طبيعية " " (كنظام مضاد لنظام " العلامات الإعتباطية ") ولكنها ، ومع ذلك معبرة وذات معنى على حد سواء ، فهل يعني هذا أن السينما ليست لغة حقاً ، وأن سيمولوجيا السينما مستحيلة ؟"**[1] ، يتضح لنا أول الإشكالات في العلامة السينمائية هي عملية اسقاطها من سيميولوجيا سوسير حيث يقر باعتباطية العلاقة بين " الدال " و "المدلول " فالعلامة اللسانية "غير معللة " أما سينمائيا ، فالعلامة معللة أي العلاقة بين الدال والمدلول مبررة ، لأن الصورة تماثلية أكثر .فقد إعتبر جون ميتري السينما " **الفرجة مثل المسرح والصورة مثل الرسم ، الإيقاع مثل الموسيقى ، السينما مع ذلك هي في الأساس اللغة والكتابة مثل التعبير اللفظي لكن بلغة مختلفة** "[2]السينما " تشبه" اللغة كثيرا ، وتَعلم " شبه لغة " السينما يفتح آفاقاً أكبر في المعنى بالنسبة للمتلقي /المشاهد ، لذلك من المفيد إستخدام مصطلح اللغة بشكل مجازي لوصف ظاهرة السينما .ولأنه يشبه لغة فإن هناك بعض الطرق التي نستخدمها لدراسة اللغة قد يمكن أن تطبق بنجاح على دراسة السينما رغم أن هناك فكرة واسعة الإنتشار تقول " **أن السينما على نحو ما لغة ، أو أنها على الأقل لها قواعد (نحو) والفكرة ترجع الى أعتبار إن اللقطة مناظرة للكلمة ، وإن ربط اللقطات بالتوليف /المونتاج نوع من النحو ، وهذه الفكرة تبدو متداولة بوضوح في كتب نظرية السينما وفي الدوائر التعليمية ، ربما بسبب السحر البيداغوحي الواضح في التبسيط المفرط الذي تخضع نفسها له** "[3]

أن البحث عن "الدال " و "المدلول " هو القضاء على تماثلية الصورة السينمائية ، وإعتبارها من جهة المخرج ، فإستحالة السينما هي المآل في النهاية ،لإن التفكير اللساني سيقضي عن "**الخصوصية السينمائية** " ، ومن جهة أخرى اللقطة هي معنى حرفي ولا تحتاج الى "دال " و" مدلول " مثل اللسانيات ، فالدال والمدلول هو حد التطابق وينبغي البحث عن الدلالة في السينما من جهة أخرى غير الصورة السينمائية أو الفيلمية ، من هنا كثف ماتز البحث في الدلالة في السينما ، ليصل بعد تقسيم السينما الى الصامتة والصائتة ، وينتصر للصامتة التي هي الأساس

---

[1] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما في :بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 318 .

[2] Brian Lewis: Jean Mitry et Christian Metz: esthétique et langage du cinéma COMMUNICATION ET INFORMATION ,volume 4 n°2, hiver 1982. P35 .

[3] بيتر وولين : السينما والسيميولوجيا : بعض نقاط التماس:بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 191 .

والجوهر شأنه شأن إيزنشتاين ، **"فقد تابع ليون تولستوي باهتمام بالغ بدايات السينما ، أطلق على هذه الأخيرة اسم "الصامت العظيم " ، وفالتطور الفني فرض على السينما الناطقة أن تكون في البداية سينما بلا صوت ، سينما صامته ، إلا انه من الخطأ الفادح الاعتقاد بأن السينما لم يأتها النطق ولم تجد لغتها ألأا بعد تلقيها الصوت "**[1]، **فالسينما الناطقة ورغم تطورها لم يمنح لها اسم أو خاصية ما ، وبهذا تعتبر إستمرار رغم ان الكثير من المخرجين عارضو دخول الصوت على السينما ،فالصوت أعتبر أنه يقلص الإمكانات التعبيرية للسينما ويختزلها وحتى يشوهها ،فمن جهة كريستيان ماتز هو نوع لاسينمائي وليس سينمائي ،وافد الى السينما ، والأصل في السينما هو السينما الصامتة ، فكيف مثلا تعبر لقطات شارلي شابلن وهو جائع وتعطي معنى للمشاهد ؟ يستعمل مثلا في احدى اللقطات لقطة مقربة للوجة ثم اللقطة الثانية هي لقطة الأقدام في الثلج ، ثم اللقطة الثالثة وهي تحول خيط الحذاء المهترء الى خيط المكرون سبقيطي والربط بينهم يتولد المعنى في أنه جائع من دون ان يقلصها ويقول " أنا جائع " ، هذه هيا السينما التي دافعوا عنها وعن إمكانياتها التعبيرية .وتجربة موسكجين .**

نفهم من المثال أن المعنى لا يوجد في اللقطة كما سبق وشرحه أعلاه المعنى يتولد في الربط أو التوليف /المونتاج هو من يعطي معنى في السينما وهو الخصوصية السينمائية ، بمعنى أنه النوع الوحيد الذي تملكه السينما وفقط ،وحكرا عليها فقط ، عند العودة الى بيتر وولين وإندرسون نجدهم يعطوا أمثلة عن إيزنشتاين وبازان ؟ ما علاقة إيزنشتاين وبازان بالمعنى /الدلالة في السينما ؟ ما يعاب على ماتز أنه اعتبر الدلالة تتولد من التوليف وهو محق فعلا في ذلك وخاصة في السينما الصامتة ، ولكن في السينما الناطقة /الحديثة يتغير المعنى لانه ينطلق من اللامونتاج والصوت فالسينما الحديثة هي سينما عمق المجال وإضفاء المسرحة عن السينما واللامونتاج كما أسس لها أندري بازان .في السينما يمكن أن نميز بين " **نموذجين : علاقة الجزء – الكل ، والعلاقة مع الوقع ، الأولى تتجلي في إيزنشتاين وبودفكين ، اللتان تهتمان بالعلاقات بين الأجزاء والكليات السينمائية ، والثانية في اندري بازان وكراكاور التي تهتمان بعلاقة السينما بالواقعي** "[2]، أنه نموذج يبدو واضح وجلي من خلال تقابل إيزنشتاين وبازان ولنقل " المونتاج واللامونتاج " ، فمعروف عن إيزنشتاين

[1] يوري لوتمان :**مدخل الى سيمائية الفيلم** ، ترجمة : نبيل الدبس ، مراجعة : قيس الدبس ، النادي السينمائي بدمشق ، ط1 ، 1989 ، ص 09

[2] بريان هندرسون : نموذجان لنظرية السينما في :بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 33

وبودفكين مقولات من قبل :السينما هي المونتاج/التوليف " أما بازان فاللامونتاج [1]، هو تمييز بين الصامت والصائت في السينما ، فإيزنشتاين إحتفى بالصامت وفي السينما الصامته جعل المونتاج/التوليف هو الملك ،اما بازان فقد تخلى عنه ، هو تمييز بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة من جهة أخرى بين سينما الشكل وسينما الواقع ، يتكشف لنا من الإعتماد/اللإعمتاد للتوليف / المونتاج ، ظهور من الإعتماد عليه هو المونتاج التصادمي (إيزنشتاين بودفكين) ، أما اللامونتاج (إهماله) اللقطة الطويلة بتعبير بيتر هندرسون (بازان) ، أنه بحث عن المعنى في النظرية الشكلية والواقعية " **لاشك أن ما كتبه أندريه بازان هو أهم ما كتب عن نظرية الفيلم الواقعية بالضبط ، كما أن ما كتب إيزنشتاين هو أهم ما كتب عن النظريات الشكلية** " [2] ، **ليحاول** اندرسون ايجاد الرابط بينهم في " **أهتمامهما بواقع سابق وفشلهما في تأطير نظرية للكلّيات السينمائية (وهو ما قادهما الى اللجوء الى النماذج الأدبية والمسرحية**)"[3]، فالسينما الفن السابع محصلة لقاءات وعدد من الفنون المختلفة ... والمسرح أقدم وسائل التعبير الفنية ، لكل منهما لغة خاصة في الوصول والتأثير ، السينما تعتمد على مكونات الصورة بابعادها وأعماقهما المختلفة ، والمسرح يعتمد على الصورة أيضا ، ولكن من خلال أبعاد مكانية وزمانية تختلف عنها في السينما .

"يبدو أن الرواد في مجال سيميولوجيا السينما تبنوا إفتراض أن النظم القائمة على اعتباطية العلامة هي وحدها القادرة على أن تكون معبرة وذات معنى ، أي النظم فقط التي كانت فيها العلامات " غير معللة " والسينما تنتمي الى نظام " علامات طبيعية " (كنطام مضاد لنظام " العلامات الاعتباطية ") ولكنها ، ومع ذلك ، معبرة وذات معنى على حد سواء ، فهل يعني أن السينما ليست لغة حقاً ، وأن سيميولوجيا السينما مستحيلة ؟ "[4] يضيف بيتر وولين " **هناك اهتمام متزايد بسيميولوجيا السينما، بالسؤال عما إذا كان من الممكن تذويب النقد السينمائي وجماليات السينما في إقليم خاص من علم العلامات. لقد أصبح واضحاً على نحو متزايد أن**

---

[1] André Bazin: **qu'est-ce que le cinéma ?** quatrième édition, les édition du cerf,collectiom le 7eme art,2002 , voir : Chapter 6 :montage interdit, pp 49,61 .

[2] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1987 ، ص 131.

[3] بريان هندرسون : نموذجان لنظرية السينما في :بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 31.

[4] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما، في كتاب : بيل نيكولز : أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 ، ص 318 .

النظريات التقليدية في لغة الفيلم وقواعد الفيلم، والتي نمت على نحو تلقائي عبر السنوات، تحتاج إلى إعادة استنطاق وأن تكون متصلة بالراسخ من نظام علم اللغة"[1].

يستنتج وولين [2] واستناده الى أعمال كريستيان ماتز " **أن السينما لغة حقاً ولكنها لغة بلا شفرة (بلاطاقة لغوية ، حسب مصطلح سوسير)** .إنها لغة لأنها تتضمن نصوصاً ، ولوجود خطاب ذي معنى ، لكنها، على خلاف اللغة اللفظية ، لا يمكنها الرجوع الى شفرة موجودة من قبل ، (اي نظام يوجد قبل الاستخدام المحتمل لذلك النظام وأنه يوجد قبل " الرسالة " التي هي التعبير الخاص عن ذلك النظام) [3]،وهنا يتورط أكثر كريستيان ماتز حسب وولين " **إن افتراض ميتز يورّطه في عدد كبير من المعضلات التي لا يستطيع أن يتغلّب عليها على نحو مرْضٍ. إنه يجد نفسه مرغماً على العودة إلى مفهوم "منطق المعنى المتضمن" الذي به الصورة تصبح لغةً. إنه يستشهد برأي الناقد والمنظّر الهنغاري بيلا بالاش القائل بأن من خلال "تيار الاستقراء" نحن نجعل الفيلم يبدو معقولاً ومفهوماً. لكن ليس واضحاً . إذا علينا أن نتعلم هذا المنطق أو أنه طبيعي وفطري. من الصعب فهم كيف أن مفاهيم مثل"منطق المعنى الضمني" و "تيار الاستقراء" يمكن دمجهما في نظرية السيميولوجيا**[4]. " **أظن أن وولين كان صائب حين يستنتج أن السينما لا يمكنها الرجوع إلى شفرة موجودة من قبل ، وعلى الأقل الى شفرة بالمعنى العادي ، مثل التأليف في الموسيقى ، ولأن السينما ليست لها شفرة من نوع ما ، وشفرتها في حالة ماقبل الرسالة غير قواعدية ، فإنها لا تتضمن قواعد للبناء موجودة من قبل ،إنها ليست ببساطة مسألة " ترجمة" شفرة إلى وسيلة أخرى ، فنحن نتعامل هنا مع شفرتين مختلفتين ، ومع نظامين مختلفين للعلامات** "[5] .

رغم أن خصوصية المونتاج حول إيزنشتاين نقلها وعدم جعلها سينمائية فقط **"مع أن ايزنشتاين قد لاحظ منذ زمن بعيد ، أن المونتاج ليس قصرا على السينما ،بل يمكن اكتشافه في الأدب ، وفي الرسم ، وفي بقية**

---

[1] بيتر وولين : السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم *ترجمة: أمين صالح على موقع : عين على السينما على الموقع :*
https://eyeoncinema.net/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%BA%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85/ أطلع عليه يوم 12 مارس 2017 .

[2] *Peter Wollin sign and meaning in the cinema1969*

[3] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما، مرجع سبق ذكره ، ص 318 .

[4] بيتر وولين : السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم *ترجمة: أمين صالح على موقع : عين على السينما على الموقع*

[5] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما، مرجع سبق ذكره، ص 321 .

الفنون ، أنه أمر مميز لرؤية الفنان لظواهر العالم ، غير أنه يوجد في السينما ضمن أكثر الأشكال علانية وضوحا ، قوة وتأكيدا ، ولهذا كان إيزنشتاين هو أول من إستعمل الطريقة المونتاجية من أجل دراسة الشعر والنثر " [1] ، وحاول حتى تطبيبق المونتاج في المسرح باستعمال مفرقعات على كراسي المشاهدين واستفاد من المسرح في السينما كما سبق وذكرنا ، فالتوضيحات كانت على المستوى التقطيعي والعلاماتي أما على المستوى التاريخي لعلاقة المسرح بالسينما فقد كان الفرنسي " جورج ميليه "[2] الذي بدأ المسار الجديد والمضاد في نفس الوقت لمسيرة السينما أو ما يجب أن تكونه ، فقد أخضع السينما لهيمنه المسرح ، والذين جاءوا بعده حافظوا على تقاليده وكرسوا تبعيه السينما للمسرح ، وعندما إنتقل الى السينما نقل معه المشهد المسرحي ، مستخدماً معظم وسائل المسرح : نص مكتوب ، ممثلون ، ملابس ، مكياج ، ديكور ، تقسيم العرض الى فصول ومشاهد " هنا قدم إضافة للسينما في إبتكراه للمنظر السينمائي ، وتطوير الكثير من الخدع السينمائية مثل التداخل والظهور والإختفاء ، لكنه ورط سينمائيين أصبحوا يعانون من سطوة المسرح ويطمحون في خلق **"لغة سينمائيه "** ذات مفردات مميزة وخاصة [3].

السينما تختلف عن الدراما المسرحية في العديد من الأوجه : فلها قدرة بصرية دقيقة وحيوية تنتمي لعالم الفنون التصويرية ، كما أن لها قدرة أكبر بكثير على السرد ، أنه إختلاف بين السرد النثري والسرد السينمائي ، فنحن نشاهد المسرحية بالطريقة التي نريدها ، لكننا نرى الفيلم بالطريقة التي يريد بها السينمائي أن نرى الفيلم ، والممثل المسرحي يمثل بصوته ، بينما الممثل السينمائي بإستخدام وجهه ، وحتى المواقف الأكثر حميمية فان جمهور المسرحية يجد صعوبة في الفهم ،إلاإذا إستخدمت إيماءات وحركات واضحة ، وبفضل تقنية الدوبلاج ، فان الممثل السينمائي لا يظطر لاستخدام صوته ذاته ، ويمكن إضافة الحوار في مرحلة لاحقة ،خاصة عندما يتم تكبير الوجه في لقطات قريبة ، كما أن الافلام يمكن أن تُصنع باستخدام "مادة خام " أي ممثلين غير محترفين ، وهنا يبدو الفرق بين التمثيل المسرحي والسينمائي أكثر وضوحاً [4]، والاكثر من ذلك هناك عناصر واضحة للفروقات كالآتي :

- في المسرح تتعاقب الأحداث من خلال حركة فعلية مقدمية في الزمان المكان لكن في السينما عبارة عن حركة تسمح بتتابعها لتشكل تجاوز الزمان والمكان .

---

[1] ميخائيل روم : **أحاديث حول الإخراج السينمائي** ، ترجمة: عدنان مدانات ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1، 1981 ، ص 122.

[2] ماري جورج جان ميلييس Georges Méliès سينمائي فرنسي شهير ولد في 8 ديسمبر 1861 وتوفي في 21 يناير 1938. ابتكر جورج العديد من الأساليب التقنية والسردية في بدايات السينما الصامتة .

[3] أمين صالح : بين السينما والأدب ، **مجلة الدوحة** ، البحرين ، العدد سبتمبر 1984 ، ص 24

[4] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، ترجمة :أحمد يوسف ، ط1 ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، 2016 ، ص 55.

- في المسرح تكون المسافة ثابتة بين المسرح والجمهور لذا تكون رؤيته للاحداث من زاوية واحدة ،أما السينما فالمسافة دائمة التغيير ومن عدة زوايا .
- وجهة نظر المتفرج في المسرح ثابتة بالعلاقة بين حيز المسرح وخارجه ، في حين تكون متغيرة في السينما داخل الصورة .
- ينتهي الفصل في المسرح بنزول الستار في آخر كل فصل ، في حين التتابع هو ما يرتكز عليه البناء السينمائي للاحداث دفعة واحدة دون توقف حتي في كسر السرد في القصة .
- في المسرح يتعين قراءة الخطابات عن طريق الممثل ، وفي السينما تصوير الخطاب نفسه ليقرأه المتفرج بنفسه والسبب أن في المسرح الممثل هو من يمثل كنعصر لو غاب يغيب المسرح ، أما في السينما فكل الاشياء المرئية تُمَثِل [1].

مع هذا كله فهناك من يعتقد أن السينما هي مسرح ؟ لتشابه في التمثيل فقط وليس على المستوى الشكلي للبناء لذا تنادت أصوات السينمائيين كجان كوكتو " **السينما في طريق مسدود ، ففي اليوم الأول ، وقد بُهر الناس بالأختراع ، بدأ الخط سيره ، لقد صوروا المسرح ، وشيئاً فشيئاً ، أصبح هذا المسرح مسرحاً سينمائياً ، ولكن لم يصبح سينما صافية** " لقد ركز على أن تُولد سينما يمكنها التعبير بنفسه وليس المسرح من يتكلم عنها فالسينما تصوير عبر كاميرا ومشاهدة من وراء الشاشة وليست حضور كالمسرح حتى أن اندرية تاركوفسكي قال " **أعطوني كاميرا وأفلاما ، وسأذهل العالم** " ، وطالبوا " **نرجو هذا ، في المستقبل : تصوراً سينمائياً يجد وسائله الخاصة ، مادام الفيلم من مصدر أدبي أو مسرحي فلن يكون شيئاً ما** " [2]وأعتبر بمثابة بيان لولادت السينما وتفكيرها من داخلها لا أن تستورده من الفنون الأخرى كالادب والمسرح والشعر وغيرهم . وهنا بدأت السينما تشق طريقها " **ينبغي إنشاء فن للسينما الصافية ، أو السينما المقتصرة على وسائلها الخاصة وقد يتعين على هذا الفن معاضرة الفنون الكلامية كالمسرح أو الرواية** ".وليس معناه السينما الصافية /الخالصة من الخطابات الوافدة إليها ، بل السينما التي تكيف من أدوات الفنون الأخرى وتستفيد منها وفق آلية عملها لا وفق آلية عمل الفنون الأخرى ، فهي ليست نظرة راديكالية لإفراغ السينما من كل الفنون بل أن تحمل الفنون في السينما خصوصية السينما وليس خصوصيها التي تسيطر على السينما .

---

[1] صالح أبو سيف : **فن السينما** ، دار المعارف ، القاهرة ، دون طبعة ، ص 48 .

[2] أمين صالح : بين السينما والأدب ، مرجع سابق الذكر ، ص 25 .

2. تحولات الخطاب/العلامة من سوسير الى دريدا :

لقد اصبحت أكثر كلمة تستعمل هي "الخطاب " في النصوص والنقاشات العلمية من دون أن يتم تحديدها أو فهمها تقريبا ، وجراء ذلك اصبحت تنتقل من حقل لحقل وقد لا تعني شيئاً تقريبا سوى ديكورات فقط ، وهي مُستلة من اللسانيات وتقوم على الفكرة العامة المتمثلة في" **أن اللغة مُهَيْكَلَة (structured) بحسب أنماط مختلفة تخضع لها الأقوال البشرية عند المشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية المختلفة ، ومن الامثلة المألوفة على ذلك "الخِطاب الطبي " و"الخِطاب السياسي " ، إن تحليل الخِطاب هو تحليل لتلك الأنماط** " [1].

إن ميلاد تحليل الخطاب بقي في نفس المنحى تقريبا مع تمسكه باللسانيات واللغة دائما **ف " الخطاب هو الكلام في مقابل اللسان بالمعنى الذي أعطاه دوسوسير للفظ الكلام ، وبهذا المعنى يكون الخطاب هو استعمال الذات للغة بغرض التعبير والتواصل ، والخطاب ملفوظ يساوي أو يفوق الجملة ، ويتكون من متوالية تتشكل منها رسالة ذات بداية ونهاية ، وهو ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً إليه من جهة قواعد تسلسل متتاليات الجُمل** [2].

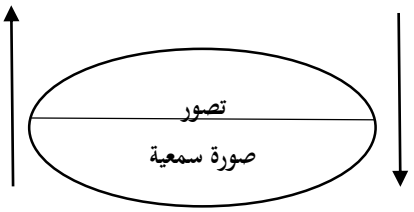
عندما نلاحظ التعريف فسنجد أن الخطاب يتعلق إما بالكلام المتبادل أو بين الافراد والمتلقين أي إستعمال اللغة مما يطرح أقوى مسألة هي بين اللغة والكلام وتعتبر أقوى ثنائية سوسيرية ، **لذا فسوسير أسس سيمولوجيا من اللسانيات ، وأعتبر العلامة هي الجمع بين الدال والمدلول ، حيث أرد سوسير إقامة حدّ "إعتباطية العلامة اللغوية " بوصفه "المبدأ الأوّل " في علم اللغة لديه ، أما القصدية فتنتمي الى ميدان الكلام parole لا الى ميدان اللغة langue** .

---

[1] ماريان يورغنسن ، لويز فيليبس : **تحليل الخطاب ، النظرية والمنهج** ، ترجمة : شوقي بوعناني ، مراجعة محمد المومني ، هيئة البحرين للثقافة والآثار ،ط1 ، 2019 ،ص 13.

[2] عبد السلام حيمر : **في سوسيولوجيا الخطاب من سوسيولوجيا التمثّلات الى سوسيولوجيا الفعل** ،الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط1 ، 2013 ، لبنان ، ص 14 .

يذهب سوسير في تحديد العلامة عن طريق الدليل اللساني باعتباره يوحّد بين تصور وصورة سمعية لا بين شئ وإسم والصورة السمعية ليست الصوت المادي الفيزيائي وإنما البصمة النفسية لهذا الصوت ، والتمثيل الذي تمدنا به حواسنا أما التصور فهو شئ مجرد على العموم ، فالعلامة كيان لساني نفسي ذو وجهين يمكن التمثيل لهما بالشكل التالي[1]



شكل 01 : يوضح تصور سوسير للعلامة

ان العلاقة بين الدال والمدلول التي تُكّونُ العلامة وأحد مبادئها هي الإعتباطية " **إن "إعتباطي " لاتعني أن الدال خاضع للاختبار الحر للذات المتكلمة ، وإنما تعني أنه غير معلَّل ، أي أنه إعتباطي بالنظر الى المدلول الذي لايربطه به أي رابط طبيعي في الواقع** "[2].

فقد : " **شدّد سوسير على مبدأ اعتباطية الإشارة وبخاصة على اعتباطية الصلة بين الدال والمدلول ركز على الاشارات اللغويّة ، ورأي انّ اللغة أهمّ منظومة إشارات ، وأنّ الطبيعة الاعتباطيّة للغة هي المبدأ اللغويّ الأوّل فالسمة الاعتباطيّة تساهم بالفعل على تعليل التنوّع الكبير في اللغة** "[3] إن العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول إعتباطية ، وما دام الدليل هو المجموع الناتج عن ترابط الدال والمدلول ، فإنه يمكن القول أن الدليل اللساني إعتباطي ذلك أنه ليست للفكرة أيه علاقة داخلية مع المتوالية الصوتية ، إذ يمكن التمثيل للفكرة بأية متوالية صوتية أخرى وخير دليل على ذلك الاختلاف بين الألسنة ووجود الألسنة المتعددة [4].

هذا العمل الذي يحدد الخطاب /العلامة عند سوسير من خلال الدال والمدلول والاعتباطية بينهم هي مايهمنا خاصة أنه أُعتبِر عمل لتأسيس سيمولوجيا سوسير ، والإشكال الذي سنواجهه كيف يتم نقل هذا التفكير الى الفن والنحت والسينما ؟ علما أنها مبنية على التطابق بين الدال والمدلول كما قام بها كريستيان ماتز في سميولوجيا السينما .

---

[1] حنون مبارك : **مدخل الى لسانيات سوسير** ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط 1 ، 1987 ، ص 43 .

[2] المرجع نفسه ، ص 45 .

[3] دانيال تشاندلر: **أسس السيميائية** ترجمة : طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 58 .

[4] حنون مبارك : مرجع سابق الذكر ، ص 44 .

إن اللغة في النظرية اللسانية البنيوية أو السوسيرية نظام " متزامن " من العلامات ، وهذه العلامات تتألف من وحدة الدال (أي المظهر الملموس أو المسموع أو المادي) والمدلول (أي المفهوم المدرك أو المعنى) ، إن العلامات اعتباطية ومتواضع عليها ، ولذا فإنها تُعرف بالعلامة لا بالجوهر [1]. يفيد دريدا من دراسة سوسير خاصة في مبدأي إعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، وأيضا السيطرة اللسانية التي يحاول ان يفك هيمنتها .

يستحضر دريدا كلمة differance وأيضا كلمه difference ويطرح سؤال دقيق ليواجه الدال أو العلامة التي هي صوت في الكلام ، تشير فقط الى فكرة الشئ ، بينما يبقى حضور المرجع مستحيلاً ، بسبب من غيابه في اللحظة الآنية ، فيطرح دريدا السؤال : كيف يمكنني التيقن أن differance غير difference من دون الكتابة ؟ [2] ان الحرف **a** في الكلمة الاولى لا يُلفظُ في الفرنسية ، من هنا تنشأ **مشكلة الحضور والغياب** ، حضور الدال وتعدد مدلولاته ، وغياب بعضها ، ينتبه دريدا ويحاول أن يصحح خطأ حدث وهو أن الأولوية للكتابة على الكلام ؟ فالكتابة كانت الأدنى قيمة من الكلام فهي "**ليست سوى تمثيل له** " ، عوض أن يكون العكس " **لا توجد علامة لغوية سابقة عن الكتابة** " فيما معناه " **مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة ويحتويه** " .

بهكذا يعكس دريدا أولوية الكتابة عن اللغة بل حتى نهوض الحضارة الغربية على مركزية العقل والحضور والكلمة ويعتقد كما التصوف اليهودي " **العالم كله كان قد نتج من نص مكتوب أصلي فُقِد** " ويُضيف " **إن المعنى العميق للعالم يظل سراً غامضاَ** " . " **تُمثل الكتابة غياب المتكلم ويُمثل الكلام حضوره**" [3]

وكما يقول الزناتي محاولا إستحضار النص المفقود بتذكّيرنا بما رواه فوكو " **من أنه في العصر الكلاسيكي كانت السلطات تضع المجانين في زوارق في الأنهر*** ، **وتجعلهم يجوبون مختلف المناطق ، علهم يلتقون عقولهم التي كانوا قد فقدوها** " [4]

---

[1] فخري صالح : **النقد والمجتمع ، حوارات مترجمة** ، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 2004 ، ص 60

[2] عبد الله ابراهيم : **المركزية الغربية ، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذّات (منظور نقديّ)** ، المركز الثقافي العربي ، ص 317 .

[3] ديفيد كوزنز هوي : **الحلقة النقدية : الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية** ، ترجمة : خالدة حامد ، منشورات الجمل ، بغداد ، ألمانيا ، ط 1 ، 2008 ، ص 118 .

* **يمثل فيلم جزيرة شاتر** Shutter Island : فيلم بطولة ليوناردو دي كابريو الذي يلعب دور المحقق إدوارد "تيدي" دانيلز الذي يحقق في حادثة اختفاء أحد المرضى في مستشفى نفسي واقع في جزيرة شاتر، مارك رافالو يلعب دور مرافقه، و بن كينغسلي يلعب دور الطبيب النفسي الرئيسي في المستشفى، وميشيل ويليامز بدور زوجة دانيلز إثارة نفسية أمريكي صدر عام 2010 من إخراج مارتن سكورسيزي ، حيث بداية الفيلم عبارة عن سفينة في وسط البحر وكأنها " سفينة الحمقى " بتعبير فوكو ، فهم اصلا مجانين ولا يدركون ذلك ويحققون مع مجانين وتتمايل السفينة في البحر حد تقيؤ احد الابطال من جراء بحثه عن عقله في السفينة وسط الأمواج .

[4] جورج الزناتي : **الفلسفة في مسارها** ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2013 ، ص 326

نظر دريدا الى الى **مفهوم العلامة على اساس انه ايجابي** ويكمن في الإختلاف ، وليس في سلبيتها عند سوسير اي **كل دال لديه مدلول في علاقة غير معللة** ؟ فيما معناه أن سوسير قام بتعريف العلامة واعطائها هوية قبل أن تكون هذه الهوية مختلفة في علاقة غير معللة وهو ما رفضه دريدا ، فالاصل هو الاختلاف ثم الهوية ، ومنه تنشأ إيجابية العلاقة في العلامة " **اعتبار الاختلاف سابقاً عن الهوية ، أو أن العناصر لا تحمل أيّما قيمة بذاتها ، وإنما تتحصل كامل قيمتها مما يجاورها من الإختلافات** " [1]، يضيف دريدا أن إهتمام سوسير بالعلامة وبوجه إدق علم اللغة جعله يقبع في مقولة " اللغة في ذاتها ولذاتها " " **لم يكن سوسير معنياً بملاحقة وإيضاح ما يمكن أن تكون عليه اللغة مفهومةً من قبل الفلسفة أو العلم لأن ما يعنيه هو اللغة في نفسها وفي حقل علم اللغة ذاته** "[2]

العلامة اللاإجتماعية في كل حالة تمتلك ثلاث ميزات جوهرية : فهي تتحرك ، وتتعدد، وهي مادية أيضا ، يُشّيدُ دريدا نظرته للغة على هدم الفينمونولوجية وتصورها عند هوسرل الذي كان يبحث عن مستوى "حقيقي " بصفة خاصة للغة من وجهة نظر "أنا . الفيلسوف " فاللغة " الحقيقية " بالنسبة له إنسانية بالضرورة وعلى وجه الحصر وفي ذلك وضع تمييزا مطلقا بين **العلامات الإنسانية والعلامات الطبيعية** ، وقاده ذلك الى اعتبار الترابطات طارئة على المعنى اللساني ، بما هي ترابطات تحدثها الكلمات لتتشَكل في ذهن المتلقي . مادامت هذه الترابطات قد تتشَكل أيضا في الذهن فيما يتصل بالظواهر غير اللفظية (هكذا يجعلنا الدخان نفكر في النار غير المرئية ...الخ) .[3]

وعليه فالتعبير الذي يفهم ليس المعنى بالصورة التي تعنيها **الكلمات ولكن بالصورة التي يريد بها الشخص أن تعنيه** ، إننا عادة ما نفكر في **الدال الفيزيقي** من حيث **هو مقيم وحي من قبل مضمون المدلول** ، بيد أن هوسرل يذهب أبعد من ذلك ، مؤكدا ان **المدلول ذاته يتعين أن يكون مقيما** وحيويا بواسطة فعل الوعي ، كعزم على القول [4] vouloir dire .

لعبة الدال عبر ثنائية الحضور والغياب تصبح مرتبطة بالمرئي واللامرئي " **إن الحضور رهينة مرئية وما الغياب إلا ظلالها الكثيفة الغائرة في محيط مظطرب واشع لا قاع له ولا شواطئ ، وهذا المحيط هو المدلول المنفتح أبداَ بفعل القراءة ، على وفق هذه الرؤية ...هادفاَ الى تحرير عمل المخيلة من ناحية ، وافتضاض آفاق**

---

[1] عادل عبد الله : **التفكيكية إردة الإختلاف وسلطة العقل** ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، ط1 ، 2000 ، ص 40 .

[2] المرجع نفسه ، ص 41 .

[3] ريتشرد هارلند : **مافوق البنيوية ، فلسفة البنيوية ومابعدها** ، ترجمة : لحسن أحمامة ، دار الحوار للنشر ، سوريا ،ط2 ، 2009 ، ص 181 .

[4] المرجع نفسه ، ص 182 .

جديدة للعملية الابداعية من ناحية أخرى ، إنها سلطة من نوع خاص ، كونها تولي القراءة النقدية كثيراً من اهتمامها "[1]

إن الدال حسب سوسير يظهر للوجود لحظة غياب الموجود، لذلك فهو ثانوي والاختلاف نتيجة ذلك ليس له إلا وجود مؤقت. وسيحاول دريدا تجاوز هذا الاختلاف المؤقت الذي يظل حبيس الحضور، فلسانيات سوسير، رغم إحتفاءها باللغة وبالدليل، تظل حسب دريدا سجينة الميتافيزيقا. وقد بين ولخصه في نقطتين:

- أولا: إن مفهوم الدليل الميتافيزيقي . ويعني به الدليل عند سوسير . الذي يميز بين الدال والمدلول يجد أصوله في الفلسفة الثنائية التي كانت تميز بين المحسوس والعقلاني. وسوسير لم يعمل أكثر من محاولة امتلاك هذه الثنائية من جديد.
- ثانيا: إن التفكيكية تدافع عن أولوية الدليل ضدا على المرجعية. لا وجود لمرجعية خارج الدليل. إن فلسفة الاختلاف تحتفي بالثانوي، بالدليل. وهكذا سيهز دريدا بعنف سلطة الحضور، هذه السلطة التي ترغمنا على التفكير في الوجود دائما من خلال ثنائية الحضور والغياب. ليس الاختلاف ذاتا ولا أصلا ولا مرجعية[2].

هكذا يكون التفكيك ومحاولة هدم سلطة الدال المركزي الذي يشير الى مركزية أوربية ويملك بنية ثنائية حيث **يقول دريدا "بنائية البنية ظلت تختزل وتُحيَّد دائما ، مع أنها كانت فعالة دوما ، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزا ونسبتها دائما الى نقطة حضور ، إلى أصل ثابت ، ولم تكن وظيفة هذا المركز هي مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها "**[3] و بما أن التفكيكية تنبني على أفكار ومصطلحات السيميائية ، فإن أول التعارضات الثنائية التي تثير التساؤل هو ذلك الذي يفرّق مابين الدّال والمدلول ، فمن منظور مابعد البنيوية من السهل رؤية المدلول كشئ مبهم (متعال) ، وتقريباً كوجود روحي له إمتياز فوق الدال المادي "المجرد" ، الذي ينظر إليه عادة كوعاء

---

[1] عبد الله ابراهيم : **المركزية الغربية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 316 .

[2] رشيد بوطيب : دريدا: تفكيك فلسفة الحضور على الموقع :
https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=8070&article=62262#.ZAUcNOjMLIU
اطلع عليه في 13 مارس 2017 .

[3] جاك دريدا : البنية ، اللعب ، العلامة في خطاب العلوم الانسانية ، ترجمة جابر عصفور ، **مجلة فصول** ، المجلد 11 ، العدد 4 شتاء 1993 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 234 .

يمكن الإستغناء عنه ولا أثر له على المحتوى/المضمون ، هنا يصبح التركيز على "اللعب الحر " بين الدال والمدلول الذي يؤسس المعنى برمته [1] .

نواجه مشكلة الدال عند دريدا بانه الحضور / ميتافيزيقا ، وليس به غياب ، لذا فالدال يصبح به إشكال والمدلول معلق " **وكنتيجة لذلك تنشأ المعاني للانزلاق داخل سلسلة الدوال ، أكثر مما تنشأ بسبب أن الدال يقود حتمياً الى المدلول، فعندما يبحث المرء عن كلمة في القاموس فإن مايجده ليس مدلولاً ثابتاً ، بل أكثر من ذلك دوال يجب أن يتم البحث عنها بدورها** " [2].

إن فكرة نوع الفيلم يمثل ماهي محصنة ومصنفة ، تصبح أمام التفكيك تخضع لإعتبارات أخرى تماما ، فالفيلم من أي نوع كان وبغض النظر عن مضمونه أو أسلوبه ، هو تسجيل على الأقل ، يسجل ماهو حاضر ، وما سيصبح حاضرا أمام آلة التصوير ، وحتى في حالة التسجيل على الهواء تكون للفيلم خاصية أن يشاهد مرة أخرى في وقت لاحق ، بعد زوال اللحظة الراهنة ، فمع أنه على الهواء فهو بالفعل حاضر مبدئيا كتسجيل ، وبالتالي فقط يطيل ما كان سيضيع بدونه ، فالفيلم " يحرس من بؤس الأشياء " ، فالخصيصة للافلام هي قدرة بعث ما مضي ، ويمكن القول ان خصيصة تسجيلية تخص كل الافعلام كنتيجة ، فالشكل المرئي من الافلام حل محل التسجيلات الصوتية في القدرة على محاكاة تجربة الحاضر ، ويبدو أن الفيلم يعيد الى الحياة ماكان سيضيع بلا رجعة لولاه ، فهو يشوش الفارق بين الحياة والموت بطريقة مذهلة ، فسيغفريد كراكاور كان يؤكد السمة الأساسية وهي عبارة "خلاص الواقع المادي ".

وصلنا الى ان كل الافلام تملك خصيصة تسجيلية وليس منطبقة على الوثائقية فقط بل كل الافلام تسجيلية وذلك من خلال تسجيل الماضي وإعادة إستعماله حاضرا؟ ولكن هل نحن موقنون من أن الحاضر ، وهو القيمة التي يتاجر بها الفيلم بشرائها من الماضي لبيعها في المستقبل ، يمكن أن يضيع (عدم حرفية التسجيل) ويُغتنم (حرفية التسجيل)بهذا التماثل ؟ [3]. أما عن مشكلة العلامة السينمائية فستتحول الى مفهوم أساسي عند دريدا هو **الأثر** ويمكن فهم الفيلم " **في الحقيقة فإن الفيلم بذاته منقسم جوهرياً الى مسار بصري ومسار صوتي ، يحتلان فعلياً مواقع**

---

[1] بيتر برونيه : مابعد البنيوية والتفكيكية في النقد السينمائي، ترجمة : ناصر ونوس ، **مجلة الحياة السينمائية** ، سوريا ، العدد 52 ، خريف 2001 ، ص 40 .

[2] المرجع نفسه ، ص 41 .

[3] روبرت سميث : التفكيكية والفيلم في كتاب : نيكولاس رويل: **ألوان من التفكيكية دليل للمستخدم** ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2014 ، ص 84

فيزيائية مختلفة على شريحة الشريط السينمائي ، لكنهما فنياً يجتمعان لتحقيق أثر ما من الوحدة الكلية والحضور ، بكل هذه المعاني يمكن القول بأن الصورة "مفككة" جوهرياً ، لذا فإن أي محاولة لجعلها متماسكة ستكون دوماً بحاجة الى جهد إبستيمولوجي قاس من الإخضاع لمعان "ثانوية"[1] .

إن هذه البنية التي تسمح بانقلاب كامل ضد الكلمة وبالتالي ضد كل ميتافيزيقا الحضور يجدها دريدا في مفهوم الإختلاف والتماير أي في لعبة الإختلاف difference التي يدعوها الأثر Trace وهذا الأثر يشكل الشرط الأساسي لإمكانية تحلل جميع المدلولات التي تستمد وجودها من العقل [2].

أن العلامة التي تتحول عند دريدا الى "الأثر" la Trace يدينُ به الى الفيلسوف "إمانويل ليفيناس levinas " و"الأثر" هو ما لا يقبل الإمّحاء ، "فالأثر" إذن هو ما يتنافي والحضور/الميتافيزيقا ، هو ما يتناقض مع الإمتلاء ، هو ما يتعارض مع العلامة القارة في تبدّيها ، وهو بنية تحيل على الآخر ، عموماً (المتنافر، الغَيْر، المختلف) وهو ليس حضوراً قائماً يمكن للحس أن يلتقطه ، وهو لا يؤدي الى الحضور بقدر ما يؤدّي الى الإنزياح (والى العدول) الذي يتضمنه المختلف ، الأثر هو تسمية جديدة لمفهوم الكتابة الكلاسيكي وزعزعة لمضامينه ، وحسب دريدا فإن الصوت والكلمة هما أيضاً عبارة عن نسيج من "الآثار" المحكية ، و"مقادير ضئيلة grammost) من الإنزياحات و (الانفساح) كتفاضل وكتبايُنٍ يسم العلاقة بالآخر [3].

في إحد حواراته يقول دريدا " **هل هناك حاضر ظواهري لا يتوفر للكلمات وينبغي التعامل معه في الشئ المرئي ؟ هل الفيلم مجال وسط لأنه حاضر كشئ مرئي ولكن يجب قراءته كالكلمات ؟** " [4].

يعتبر دريدا بأسئلته هل الفيلم /السينما كمجال مرئي قابل للقراءة بالكلمات او باللغة ، أم هل يفلت من اللغة وينبغي التعامل معه على أساسه المرئي ،الخطاب السينمائي و" **التفكير بالفيلم بوصفه نوع من الكتابة يكمل أيضاً التحريف المضاد للواقع الذي تقوم به نظرية الفيلم الحالية ، فهذا التفكير يعمل ضد الفكرة التي تقول بأن الفيلم لا يمكن أبداً أن يكون "نسخة " عن مرجعه** " [5]. يوضح أننا أمام إشكال بين " تأويلين" ويعبر بالقول" " **الفيلم حالة شديدة الخصوصية أولا : لان تأثير الحاضر تعقّده الحركة والحراك والتتابع والزمانية**

---

[1] بيتر برونيه : مابعد البنيوية والتفكيكية في النقد السينمائي، مرجع سابق الذكر ، ص 42 .

[2] جورج الزناتي : **رحلات داخل الفلسفة الغربية** ، دار المنتخب العربي ، لبنان ، ط 1 ، 1993 ، ص 107

[3] عبد العزيز بن عرفة : **الدال والإستبدال** ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 1993 ، ص 09 .

[4] روبرت سميث : مرجع سابق الذكر ، ص 191 .

[5] بيتر برونيه : مرجع سابق الذكر ، ص 43 .

وثانيا لأن العلاقة بالخطاب شديدة التعقيد دون حتى الحديث عن الفارق بين الفيلم الصامت والفيلم الناطق ، فحتى في الفيلم الصامت نجد أن العلاقة بالكلمة معقدة للغاية ،ولو كانت هناك خصوصية للوسيط السينمائي فهي غربته عن الكلمة ، أي إنه حتى السينما الأكثر كلاماً تفترض إعادة كتابة الكلمة ضمن عنصر سينمائي محدد لا تحكمه الكلمة " [1] .

يضعنا دريدا أمام التفكيكية التي تعتبر حتى الفيلم الصائت فهو بحاجة الى إعادة كتابة الكلمة ضمنه وهي من ميزة التفكيك التي تتشكل باللعب على كسر منطق الثنائيات وعدم الإنتصار لثنائية على آخرى ولكنه وفي تقسيمه للسينما **الصامتة و الصائتة** يصف الصامتة بأنها الأكثر تسلط رغم قدرته على أعطاء معنى و **يعتبره الأبكم والكلمات من منظوره وفيه محدودة** ، ويميل دريدا للصائت أو السينما المتكلمة لانها تناسب الكتابة كأولوية على الكلام رغم أنها بحاجة للكتابة لشرحها اكثر حيث يقول " **إن هذه الأعمال الصامتة تتكلم فعلاً في الحقيقة ومفعمة بلغات الخطاب الواقعية ، ومن هذا المنظور فالعمل الصامت يصبح خطاباً أكثر تسلطاً ، يصبح مكان كلمة تزداد قوة لأنها صامته ، وهو مايحمل في طياته كالقول المأثور واقعية إستدلالية متسلطة بصورة لامتناهية ، أي متسلطة لاهوتياً بصورة ما "** [2].

لينتقل الى الصورة السينمائية وإشكالية الحضور والغياب او الأصل والنسخة كمفاهيم لإستراتيجية التفكيك على الفيلم ويقول " **لا نستطيع أبداً رؤية الصورة السينمائية إلا وكأنها غائبة في الأغلب وذلك عبر عملية التصوير إن الشاشة ذاتها ، كمادة لدعم الصورة ، يجب أن تكون حاضرة وغائبة في الوقت نفسه ، بحيث لو نظرنا إليها فعلياً لن نرى شيئاً غيرها** " [3]، أنها ثنائية الحضور والغياب التي يستعملها فالفيلم في الأصل هو نسخة عن الأصل الطبيعي فقط والتفكيكية بين الأصل والنسخة المصورة (ليس "**الأصل**" وثيقة ما ، وبالتالي بمعنى ما يمكن للنسخة المصورة أن تخلق الأصل ، أي الفيلم يتحول الى الأصل وهنا إنقلاب على نظرية المحاكاة أو التقليد المتعلق بالتمثيل الفني ، رغم أنه ينسخ ظاهرياً الواقع الذي يرتكز عليه ، ولكن وفي النسخ يتحول الى عملية " **خلقه** " وهنا يصبح هو الأصل فالفيلم إحياء لحاضر ضائع .

لتظل خصوصية الوسيط السينمائي "**غريبة على العالم** " والخطاب لا يحكم الوسيط ،وإن فعل يتغير الوسيط يصبح إستدلالياً وتحكمه الكلمة في جوهره ويكف عن كونه سينمائياً ، **لأن السينمائي يشكل بالضرورة صوراً متحركة**

---

[1] روبرت سميث : التفكيكية والفيلم مرجع سابق الذكر ، ص 192 .

[2] المرجع نفسه ، ص 192 .

[3] بيتر برونيه : مابعد البنيوية والتفكيكية في النقد السينمائي، مرجع سابق الذكر ، ص 42 .

تمنع الخطاب من تولي الأمر ، وإن حُكم الخطاب الى حد إقصاء الصورة المتحركة فلن يكون الحديث عن سينما ، ومن ثم " **يبدأ عمل الخطاب أو إدراجه أو تعيين موقعه دون أن يحكم العمل** " وتقدم السينما طريقة جديدة لتعليل "التراتبيات" في إطار الفن ، في مقابل سلطة الخطاب [1].

3. كريستيان ماتز : السينما اللغة والاستعارة :

ينبغي التوضيح في البداية أن كلمة اللغة ليست كما اللغة العربية أو الفرنسية او الانجليزية او غيرها ، فمثلا الطفل يحتاج الى وسط لتعلم اللغة تكون في شكل آداء لغوي، اما بالنسبة للسينما فيشاهدها ويفهم "لغتها " بسهولة ، قبل أن يتعلم اللغة اصلا، وحتى بعض الحيوانات تفهم السينما و"اللغة المرئية" ، مثل القطط او غيرها من الحيوانات الأليفة ،لكن في بحثتنا نتكلم عن هواجس /تفكيرات في السينما من خلال فتح آفاق اكبر في المعنى ، لذا فاستخدام "اللغة" هو مجازي لوصف نحوها وقواعدها واستعاراتها في السينما .

ولفهم السينما ينبعي "**فهم الجوهر الفني لها** " أوبتعبير آخر " **كل لغة يجب أن تُكتسب ، أن تُعلَّم ... وتعلمها يتم عبر عملية تعليمية .. فكيف ومتى وأين يتم تلقين ملاين من مشاهدي السينما هذا الفن الجماهيري ... تلقينهم اصول هذا الفن واعطاؤهم مفاتيح لغته ؟**"[2]

نسعى للتطرق لإحدى الاشكاليات التي نعتقد أنها من أهم الإشكالات في السينما ، وكما جاء في العنوان : **منحى اللغة السينمائية ومقاربتها من منظور اللغة الطبيعية واللسانيات في بحثها عن التميز** ،وأدوتها وأساليبها التعبيرية والفنية والسردية، ضمن مُقاربة الصورة السينمائية باللسانيات، وتشبه عملية إستعارية لجلب حقل اللسانيات واللغة على السينما وأسقاطها على الفكرة السينمائية، كما جاءت في المتن الميتزي نسبة لكريسيتان ماتز ثم محاولة فهم منطق الإستعارة السينمائية الماتزية ، أو أن نطرح سؤال كيف يمكن التفكير في السينما من منطلق اللسانيات ؟ وكيف نفهم الإستعارة بوصفها بيان في اللغة وكيف تتحول الى استعارة تحمل "**خصوصية سينمائية**" ؟

[1] روبرت سميث : التفكيكية والفيلم مرجع سابق الذكر، ص 195 .

[2] يوري لوتمان :مرجع سابق الذكر ، ص 09 .

1.3 .اللغة و السينما أو اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز :

يعتبر كرستيان ماتز [1]من منظري سيميولوجيا السينما ،وإستطاع أن يُخلصها من تحنيط الفوتوغرافيا ولا حركيتها " **حيث إنتبه الى أن السينما ليست الفوتوغرافيا ولن تكون ، السينما تحوي الفوتوغرافيا وليس العكس** " ، فاللقطة كائن دينامي حيوي حركي عكس الصورة الفوتوغرافيا تحنيط للحظة زمنية وتوقيفها ،فلا يمكن تطبيق مقاربات الفوتوغرافيا في السينما ،من هذا المنطلق بحث عن سيميولوجيا تراعي الخصوصية والحركية ...لتخليصها من فُهوم مغلوطة ومتسرعة فيقول " **لقد حان الوقت أن نتوقف عن التفكير العام عن الفيلم ... لندخل بيسر الى عصر الدراسات المتخصصة لا العامة ... لنبدأ الدراسة العلمية للسينما** " .

يوضح ماتز منذ البداية أن السينما لن تكون تواصلية بقدر ما تكون تعبيرية " **السينما ليست وسيلة للتواصل . فهي لا تسمح مباشرة بالتبادل الثنائي بين مُرسِل ومُستقبِل : الإنسان لا يستجيب لفيلم بفيلم آخر يقدَّم في نفس اللحظة . ومجال المعنى لا يتشوش بمجال ما يسمى التواصل ، وبالمعنى الضيق للكلمة لا يتشوش بمجال الكلام ، الأكثر تحدداً ، والسينما تَعني ، ولكنها تفعل ذلك كوسيلة للتعبير لا كوسيلة تواصل** " [2]، ويعتقد أن السينما والتلفزيون مترابطان على مستوى مادة التعبير ، ويشير أن الفرق بينهما ثقافي أكثر منه سيميولوجي ، إذ أن كليهما يستخدم نفس القنوات الخمس للمادة[3] .

السينما تعبيرية بمعنى أنها تقع على النقيض من الطبيعية ، ومن جماليات مشابهة الواقع " **التعبيرية لا تُرى إنما لديها رؤيا ، لا تصف وإنما تحيا ، لا تعيد إنتاج شئ وإنما تُشكل ، لا تأخذ إنما تبحث ... تصرخ قوة الأشياء الدينامية برغبتها في أن تُخلَق ، يجب أن تنتظم اللوحة (اللقطة في السينما والمشهد في المسرح)** "[4] .

---

[1] كريستيان ميتز Christian Metz هو عالم اجتماع وناقد سينمائي فرنسي، ولد في 12 ديسمبر 1931 في بيزييه في فرنسا، وتوفي في 7 ديسمبر 1993 في باريس / فرنسا .

[2] كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب : بيل نيكولز : **أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 ، ص 362 .

[3] العناصر الخمس هي : 1,صور فوتوغرافية متحركة ومتعددة ، 2 ، آثار خطية تشمل كل المادة المكتبوبة التي نقرؤها بعيد عن الشاشة ، 3 الكلام المسجل ، 4 الموسيقى المسجلة ، 5, ضوضاء مسجلة أو مؤثرات صوتية .

[4] جي آنبال بالاشتراك مع آلان وأوديت قيرمو : **المدارس الجمالية الكبري في السينما العالمية** ، ترجمة : مي تلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص47

بدءاً ينبغي الإشارة الى التمييز الذي أقره ماتز بين السينمائي / اللاسينمائي، وبين المؤفلم والفيلمي ، علما أن الاشتغال السينمائي لايمكن أن ينوجد إلا باللاسينمائي ،أي أنهما متواجدان معًا ، ولا تعني اللاسينمائي الإلغاء ، فهما يتعايشان معنا في داخل المتن السينمائي ومحاولته تأتي للتصنيف الأصل من الوافد " **أن الآليات السينمائية الخالصة لا تستطيع البته الاشتغال دونما اتكاء على الفنون الأخرى ، واستثمار لبعض من خصائصها ، وإلاّ تتعطَّل خطابية اللغة السينمائية ، وتخبو إنتاجيَّتها الدلالية** ".

أما المؤفلم ،" إنما هو – بمثابة حضور اللاسينمائي للخطاب السينمائي (الفيلم) أي مجموعة العناصر اللاسينمائية الوافدة الى جنس السينما ، محمَّلة بجنسيات فنية ، وحقلية مختلفة ، قد تكون مسرحاً ، أو شعراً ، أو موسيقى . أو سيكولوجيا ، أو سوسيولجيا ، أو فلسفة ، أو أيديولوجيا ..." .

فمفهوم la cinématographicité وترجمته ب السينمائية لا تساعد في فهمها أبدا ، وبالاحرى أن تبقى بلا ترجمة او مالا يقبل الترجمة* ، لانها تعكس واقعية الفوتوغرافية القادمة لها من جهة وجودها وهي الجوهر في الفكر الماتزي وهو ينقسم الى السينمائي واللاسينمائيَّ وبدورهما ينقسمان، فالسينمائي الى السينما الصرفة وهي إستحالة التحقق أو الوجود في نفسها ولنفسها بلا اللاسينمائيَّ والذي ينقسم بدوره الى المؤفلم والفيلمي .

تقسيم كريستيان ماتز المجال الى جزئين : الفيلمي والسينمائي ، الفيلمي هو تلك المساحة من الأسئلة التي لا حدود لها والتي تتناول علاقات الفليم بالنشاطات الأخرى ، ويشمل هذا كل تلك الجوانب التي تدخل في عمل الفيلم (التكنولوجيا والتنظيم الصناعي وقصص حياة المخرجين وهكذا) وأيضا تلك الجوانب التي يمكن أن يفكر فيها كنتيجة لوجود أفلام (قوانين الرقابة وإستجابة المشاهدين وعبادة النجوم) أما السينمائية فهو الموضوع الأكثر ضيقا الخاص بالأفلام منفصلا عن التعقيدات التي أتت بها الى حيز الوجود ، وكذلك التعقيدات التي تنتج عنها [1],إنه يعتبر أن الفيلم هو خارجي يهتم بالتنظيم التسويق والاقتصاد والقاعات والعرض وغيرها ولا يمكن للسيمولوجيا أن تعنى به " **يترك علم السيميولوجيا دراسة ماهو فيلمي ، أي المظاهر الخارجية للفيلم لأنظمة أخرى مرتبطة به مثل علم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم النفس الاجتماعي والتحليل النفسي والفيزياء والكيمياء** ..." [2] أما السينما

---

* أن ترجمة **السينماتوغرافي** ومحاولات إيجاد لها مرادف ينقص من قيمتها وتحرف معناها تماما عن المراد ، وهنا ينبغي أن تبقي **سينماتوغرافي** على مالا يقبل الترجمة وتحافظ على معناها ومبناها كقوة تعبيرية خاصة في مجالات تخصصية كالسينما وتنتقل من ثقافة الى أخرى يقول رولان بارث " **أن ننزل الى أغوار مالايقبل الترجمة ، وننصاع لرجته من غير أن نعمل على التخفيف من حدتها ، حتى يهتز فينا الغرب بأكمله ، وتنهار حقوق اللغة الأبوية**

[1] ج . دادلي أندرو : نظريات الفيلم الكبرى ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1987 ، ص 203 .

[2] المرجع نفسه الصفحة نفسها .

فهي المجال الخِصب والعمل الفني والفعلي، وهنا ينبغي أن يُطرح سؤال: كيف الفيلمي قادر على إعطاء معنى/ دلالة ؟ " فمثلا يرغب السيميولوجي في أن يكشف الامكانات العامة للمعنى في لقطة زوم وفي نفس الوقت يرغب أيضا في أن يعرف الوظيفة الخاصة التي يقوم بها الزوم بجانب التقنيات الاخرى ... حيث يكّمن في قلب مجال الواقع السينماتوغرافي ، وفي لب الواقع السينماتوغرافي توجد عمية الدلالة ، ويلج السيميولوجي مباشرة الى هذا اللب " . في بدايات ماتز وتأثره بميتري إعتبر أن السينما لا تكاد أن يكون لها حق في قواعد اللغة بينما لها قواعد للإستخدام وعبر عنها بالقول " **أنه لا قدرة لنا على التمييز بين فيلم لا يخضع في بنائه للقواعد اللغوية وبين آخر يخضع لها ، لن يخطر لنا ان نصحح لصانع فيلم خطأ في النحو أو اختيارا خاطئا للصور ، فقد تكون اذواقنا مختلفة عن ذوقه وقد نرغب في صورة أخرى او تنظيم آخر ولكنه لا يمكننا ، أذا كنا نتحدث بدقة ، ان نصف ما يقوم به بأنه غير خاضع لقواعد اللغة** " [1].

بعد هذه الأفكار تضمن كتابه " **اللغة والسينما** " أفكار أكثر نُضجًا وأكثر وضوحًا مما سبق وكي نفهم كيف يعمل هذا الوسيط الفني يستدعي في نظر ماتز العودة من جديد الى اللسانيات والبحث عن سمات اللغة السينمائية عند مستوى وراء نطاق الصورة ، في تربط الصور داخل المِشّاهِد ، وفي توليد القصة ذاتها ، ومن خلال المونتاج بمعناه الأوسع " **كيف تتواصل السينما أو الدوال كلغة مكونة من نظام شفرات ، ويستخدم مصطلحات اللسانيات من مثل الدال / المدلول ، التركيب /الاستبدال ويرى انها قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق على خصائص تشترك فيها اللسانيات وشفرات أخرى** " [2]. ويوافق سوسير فيما ذهب إليه الى أن اللسانيات هي فرع من السيميولوجيا . في مقالته يطرح ماتز سؤاله الجوهري : " **إستعنت باستمرار بمفاهيم لسانية ....فهل تكون المسألة إذن أن تراث اللسانيات هو تراث مزدوج ؟ وأن هذه الازدواجية تبدأ في الظهور حالما يدرس المرء المعاني خارج اللغة** ؟[3]. يُجيب كريستيان ماتز " **أنا اعتقد ذلك ، كما أعتقد أنها تشرح نفسها الى حد بعيد جداً ، فهناك مفاهيم أو أنظمة لسانية معينة ترتبط بالخواص المميزة للغة** " [4].

لقد كانت السينما تسير بحماس نحو مقارنة بينها وبين اللغة المكتبوبة والمنطوقة ، وإنطلقت النظريات السينمائية توحي بأن اللقطة هي الكلمة والمشهد هو الجملة . والتتابع هو الفقرة ، وهي مرتبة تصاعديًا ، فالمبدأ الأساس هو

---

[1] المرجع نفسه ص 208 .

[2] كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة السينمائية ، مرجع سبق ذكره ، ص 360 .

[3] كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة ص 369 .

[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

أنها نظريًا صحيحة ولكن عمليًا يُصبح الإشكال فلو إفترضنا مبدئياً أن الكلمة هي الوحدة الملائمة الأصغر للمعنى،هل اللقطة تعادل ذلك ؟ لا على الإطلاق ، فاللقطة تستغرق زمناً ويتغير هذا الزمن بإستمرار من الصور ، هل إذن الصورة الواحدة /الكادر : تشكل الوحدة الأساسية للمعنى في السينما ؟ ما تزال الإجابة لا حيث إن كل كادر يشمل كمية لا نهائية من المعلومات البصرية ،هنا يمكن القول أن اللقطة السينمائية هي شئ يشبه الجملة ؟ من حيث إنها تصنع تقريراً وهي مكتفية بذاتها[1].

تصبح من هذا المفهوم أن السينما تبدع لغتها الخاصة وتتجاوز اللغة ، تنحت أو قل " **السينما تتحدث بمفردات جديدة** " هنا تكمن قوة ماتز و نظرته في اللغة السينمائية يقول " **عندما لا توجد اللغة بالفعل ، يجب على المرء أن يكون فناناً من نوع ما لكي يتحدث بها ، أياً كان مستوى ضعفها ، فلكي تتحدث بها فإنك عليك في جانب من الأمر أن تخترعها ، بينما عندما تتحدث بلغة الحياة اليومية فأنت ببساطة تستخدمها** "[2] ، فالسينما تنحت لغة لنفسها وهي دعوة ماتز لكي يكون المخرج فنانًا ، فلكي تُخرج عليك أن تكون مبدع التجاوز .

إن اصغر وحدة والتي تعادل اللقطة ، ليس وحدها لها تضمين محدد ؟ إنها تصريح فقط فنحن نعلم ماذا تعني كما نعلم ما يمكن أن تتضمن ، لكننا لا نستطيع أن نحدد تضميناً معيناً كان في ذهن المؤلف ، إلا إذا رأينا الكلمة في سياق ، عندئذ نعمل ما فيها من قيمة تضمينية محددة [3] ، فإن يقرر السينمائي ماذا يصور يتبادر السؤالين التاليين هما : **كيف نصوره ؟ وكيف نقدم اللقطة ؟** ، إن سؤال كيف نصوره هو الإختيار الذي نقرره : على المحور الإستبدالي ، بينما كيف نقدم اللقطة ؟ هو سؤال المحور التتابعي أي المونتاجي / التوليفي بينما في اللغة ولنأخذ الأدب يكون السؤال الأول كيف نقوله ؟ هو المهم ، بينما الثاني : كيف نقدم ما نقوله يأتي في المرتبة الثانية .

إن إبراز الوجوه الدلالية الخالصة للسينما ، أي إبراز العلاقات بين المجموعة الدالة والمجموعة المدلولية ، فتتأسس مثلا السيميولوجيا البنيوية ونماذجها المختلفة كنموذج التركيبة الكبرى لكريستيان ماتز حيث يتم تحليل الصيّغ الممكنة المختلفة لربط اللقطات لغرض نشاط أو فعل ، وقد يهدف تصور آخر الى دراسة العلاقات بين الصورة المتحركة السردية وبين المتفرج فتنشأ سيميولوجيا ثانية ميتا نفسية (الحلم ، الهذيان ،الإستيهام ، التماهي ...) أو نفسانية إدراكية تهتم بالعمليات الذهنية (الفهم، التذكر ، الانتفاء ..)[4] تتمثل

---

[1] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، ترجمة :أحمد يوسف ، ط1 ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، 2016 ، ص 152.

[2] المرجع نفسه ، ص 157 .

[3] المرجع نفسه ، ص 156 .

[4] عبد الرزاق الزهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ،دار توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1994 ، ص 16 .

البنى التركيبية عند ماتز في ربط لقطات لتشكيل السردية أو من خلال تلقيها من قبل المتفرج ، فكيف يمكن فهم السردية السينمائية عند ماتز ؟ فالإشكال الأول كيف نقارب السينما سرديا ؟ هل نبحث في خصائصها السردية ؟ أم نقاربها بالأنواع / الاجناس السابقة عليها من ادب رواية مسرح ...؟ علما ان مادة التعبير السينمائي تختلف عن الأنواع السابقة، فالسينما تحكي بالصورة المتحركة والمونتاج وزمن وأشكال التحول في الموضوع ؟ ينطلق ماتز من مقولة "كل سرد خطاب وكل خطاب ليس سرد " فنصف المقولة: كل سرد خطاب يعني به متوالية ملفوظة التي تحيل على الذات القائلة ، والنصف الثاني من المقولة : أي أن السرد لايمكن ان يكون إلا خطابا بينما نجد خطابات أخرى ذات طبيعة مخالفة للسرد ، إن تمييز ماتز بين السردي / اللاسردي في السينما . فالسينما اللاسردية هي التي لا نتعرف في الصورة على أي شئ ، ولا نستطيع إدراك علاقات الزمن ، التتابع ، السببية ، النتيجة بين اللقطات أو العناصر .

ينطلق كرستيان ماتز في البحث عن المعنى في السينما ويقرر أنه يقع فيما وراء الصورة السينمائية، إنه **ترابط الصور داخل المشهد** ، ويقر بأن **المونتاج / التوليف هو النحو الكبير** في اللغة السينمائية ، ويحاول إثبات أن مصطلحات معينة يعرفها ويستخدمها بالدرجة الأولى علم اللغة مثل الدال / المدلول ، والتركيبي / الاستبدالي ،**قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق عليها خصائص تشترك فيها اللغات وشفرات أخرى، إن اللسانيات ربما يعتبر فرعا من فروع السيميولوجيا ، ولكن معرفة أدواتها ومناهجه رغم ذلك مفيدة جدا من أجل العمل داخل مجال أوسع** [1] **" فالمرء يتحدث عن السينما كأنها ذات لغة ، لكنه في الوقت نفسه يحجم عن القيام بأي إحالة الى تعاليم علم اللغة "** [2] .

يتسلح ماتز بالأسئلة التي تراوده ويطرحها ، فبمجرد القول : اللغة السينمائية " " **تُدخل في التعامل حتماً، وعلى حساب القارئ أو المستمع ، مجموعة كاملة من الروابط المضمرة والاستيعابات المشوشة بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية ؟ وكيف يهرب المرء حينئذ من مسؤولية جلب شئ قليل من النظام للانطباعات التي خلقها ؟ كما يجب على المرء أن يتوصل الى تفاهم مع هذه الاستعارة ، أو أن يتخلى عنها** " [3] ، نكتشف من المقولة ان أول إنطباق بين اللغة السينمائية و اللغة اللفظية هو فعل إستعاري، أي إستعارة اللغة اللفظية وإدخالها في السينما ، والإستعارة ذات معطى لساني لتحويلها الى معطى سينمائي "**إذا كانت السينما لساناً un**

[1] كرستيان ماتز : عن فكرة اللغة السينمائية ،مرجع سبق ذكره ، ص 359 .

[2] المرجع نفسه ، ص 360 .

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

langage بالفعل ، فينبغي أن يحاول المرء وبوضوح تحديد نقاط تشابهها مع واختلافها عن اللسان ، وهو ما يعتبر شأناً خاصاً بعلم اللغة " [1] .

أن التفريق الاساسي في اللغة الماتزية بين السينما واللغة بشكل عام " **إن الصورة ليست كلمة ، والمشهد ليس جملة ، ومع ذلك فإن السينما "تشبه" لغة** " منطلقا من أن المونتاج يقدم المقارنة الأسهل بين السينما واللغة " **مايجعل السينما مختلفة بوضوح عن لغات أخرى هو أن العلامة فيها دائرة قصيرة ، حيث الدال والمدلول يكادان أن يكونا واحداً ، واللغات العادية لها القدرة على " الإفصاح المزدوج " أي أنه لكي يستخدم المرء اللغة فإنه يجب أن يكون قادراً على فهم أصواتها ومعانيها ، ودوالها ومدلولاتها ،لكن هذا لا ينطبق على السينما ، حيث الدال يكاد أن يكون المدلول : إن ما تراه هو ماتحصل عليه وتفهمه** " [2] ، من هذه المقولة يمكن أن نستنتج ان الدلالة السينمائية لا توجد في الصورة السينمائية أبدا، بل خارجها ؟ لأن الدال والمدلول يكادان أن يتطابقا فما تراه العين هو ما تحصل عليه وتفهمه وهنا يكمن **جوهر السينما** وجوهر المونتاج هو من يصنع الدلالة وليس مثل اللغة العادية التي تملك "الإفصاح المزدوج" ويكون متكلمها قادر على فهم المعاني والدلائل .

" **قوة النظام اللغوي هي أن هناك فرقاً كبيراً جداً بين الدال والمدلول ، وقوة السينما هي أنه لايوجد هذا الفارق** " [3] ، يختلف الدال في النص المكتوب عن الصورة السينمائية ، فالقارئ للنص المكتوب المكّون من حروف وأبنية في جانب منها مؤلفة من أصوات ومعانٍ " مدلولات " ، تكون قراءة هذا النص من اليمين الى اليسار أو العكس ، ومن أعلى الى الأسفل يبحث عن صورته ؟ يبتكر (يخترع) الصورة ، ويقوم على تفسير العلامات التي يدركها من أجل إكمال العملية الذهنية ،أما في السينما فالصورة دال مباشر متطابق مع مدلوله ، في قراءة الصورة السينمائية نادرا ما نكون واعين بالكيفية الدقيقة لقراءتها ، فكلمة " صورة " مرتبطة على الأقل بمعنيين : الصورة كشكل بصري ، وكتجربة ذهنية ،اي يخلق صور ذهنية للصورة ،كان ماتز واعي بالمقاربة البدائية وبقصر النظر في مقاربة السينما واللغة المكتوبة والمنطوقة [4] .

للثنائية السوسيرية أهمية في السينما ليست لسانية كما في اللغة بل تخضع لمنطق سينمائي "**لهما قيمة حقيقية كأدوات لفهم ما تعنية السينما ، وفي الحقيقية فإن السينما كفن تعتمد كلياً تقريباً على هذين المجموعتين من الاختيارات ، فبعد أن يقرر السينمائي "ماذا يصور" ، فإن السؤالين الملحين هما كيف نصوره (ماهو**

---

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، مرجع سبق ذكره**، ص 417.

[3] المرجع نفسه ، ص151 .

[4] المرجع نفسه ، بتصرف .

الاختيار الذي نقرره: الاستبدالي) وكيف نقدم اللقطة (كيف نقوم بمونتاجها : التتابعي) وهي كما نلاحظ تختلف عن الادب مثلا الذي يكون سؤاله الأول كيف نقوله ذا أهمية قصوى ، بينما كيف نقدم ما نقوله يأتي ثانيا " [1]، يبدوا ان كيف نقدم اللقطة مهم لايضاح اختلاف السينما عن باقي الفنون الأخرى،" **لذلك فإن التصنيف التتابعي /التوليف /المونتاج هي بمعنى ما الأكثر "سينمائية ".**

2.3 .الاستعارة في السينما :

مع بداية السبعينيات وأفول الموجة البنيوية أصبحت التعميمات الشمولية عصية على التطور والتجسيد ، وتزايدت الشكوك القوية حول بناء شامل للمعرفة وخاصة في شهرة مفكرين " مابعد حداثيين " (دريدا ، فوكو ...) بمزيد من الإنتشار خلال السبعينيات ، تحولت السيميولوجيا الى معالجة (ولكن محدودة) للنقد الإيديولوجي/الموضوعاتي لهذا الفيلم أو ذاك وبدأت تتناسل أسئلة أخرى غير الأسئلة التي كانت من قبل " ماطبيعة العلامات السينمائية وقوانين الجمع بينهما؟" و"ما النظام النصي؟ " ،الى أسئلة مثل " ماذا نريد من النص ؟" ، و" ما استثمار الفرجة من النص ؟" [2] ،وبتعبير أدق : تأثرت السينما كثيرا في هذه المرحلة حيث تحولت من سؤال الإنتاج الفني والجمالي ضمن خصوصيتها الى سؤال الإستهلاك ، فمن صنع النصوص السينمائية الى إدراكها من قبل المتفرج ما جعلها تدخل الى التحليل النفسي مع **فرويد وجاك لاكان** .

فمع مطلب الفرجة والتشويق جعلت اجبارا ادخال الطرف الثالث المشاهد /المتفرج على السينما وجعلته ذاتا وليس شخصاً مستقلاً بذاته ، وإنما موضوع تأثيرات متعددة ، وبدء البحث في السينما من علم النفس عند سيغموند فرويد وجاك لاكان [3] بحثا عن أفكار مضيئة حول موضوع المتفرج .

---

[1] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، مرجع سابق الذكر** ، ص 156.

[2] جوزيف جي كيكاسولا : السيميوطيقا والسيميولوجيا في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 , ص 739 .

[3] "**برغم من النقد الذي يعتمد على التحليل النفسي ليس دراسة سيميولوجية في حد ذاته ، فإنه يقوم على مبادئ سيميولوجية أسسها سوسير ، عندما عالج جاك لاكان مفهوم " المعنى من خلال الاختلاف " و"الغياب" في عملية صنع المعنى ، وذلك عند تنظيره لتطور الهوية الانسانية ، وبالفعل فإن لاكان أدرك "اللاوعي " باعتباره بناء يشبه اللغة ، كما عالج عددا من أفكار سوسير ، وعلى سبيل المثال " الذات المنقسمة" الثنائية (أي بين عمليات الوعي واللاوعي ، حيث لا توجد ذت " إيجابية " ، لكن يتم صنع هذه الذات من خلال إدراكها لذاتها واختلافها) ، هذه الفكرة كانت بالغة التأثير في هؤلاء الذين سوف يستمرون في " تفكيك" المشروع الإنسان الغربي ، وقد أدى هذا أيضاً الى مجموعة من الأفكار المتعلقة بكيف أن الذات "المبنية " ودوافعها اللاواعية يمكن أن تغذي عملية صنع المعنى في الفرجة السينمائية** ": ينظر جوزيف

لم يكن ماتز إلا مع الموجة المابعد البنيوية وتوظيف الدراسات النفسية حول المتفرج من منظور فرويد وظل وفيًا له خاصة في عمله "الدال المتخيل "[1] وفيه إستعمل التحليل النفسي للإستعارة ، مع تحويل المتفرج الى ذات ؟ إن تحويل المتفرج الى ذات عنده يوفر له المنطق والتحليل على أسُس صلبة ، فهو بحاجة الى موضوع وهنا يدخل صلب الدراسات الفينمولوجيا /الظاهرتية [2] ويكون الذات/ المتفرج والموضوع في صلب الظاهراتية " **فقد تم إدخال الظاهراتية فقط لكي تساعد في توضيح مسائل تجربة** " المتفرج" وتفسيره ،ولكن مع فكرة الفكر السينمائي فإن التقاطع مع الظاهراتية أصبح أكثر إثارة للاهتمام ، وطُرحت أسئلة حول أي كينونة سينمائية محددة : ما الذي تعيشه كتجربة ، وكيف ؟ هل يجب أن نسمي علاقة الكينونة السينمائية بالمضمون تجربة ؟ ..الفيلم يمكن أن يصبح شخصيات أخرى ويمكنه أن يُجمد اللحظات ، ويعكس تعاقب الصور ، ويغير الألوان والسرعات ، من المؤكد أن هناك ظاهراتية في تجربتنا السينمائية " [3].

ينطلق ماتز من سؤال " **ماهي مساهمة التحليل النفسي الفرويدي للحضور في دراسة الدال السينمائي ؟** باختصار ، إنه المضمون الظاهر لحلمي وتفسيره ، هذه هي "مساهمة" "التحليل النفسي الفرويدي" وعلى وجه الخصوص في "**دلالة سينمائية**" [4].

" صحيح أن المتفرج ، بالتعرف على نفسه كرؤية ، لا يسعه إلا أن يتماهى مع الكاميرا ، التي شاهدت أمامه ما ينظر إليه الآن وموضعه (تأطير) يحدد نقطة التلاشي، و أثناء جلسة العرض تغيب هذه الكاميرا ، ولكن لديها ممثل يتكون من جهاز آخر يسمى "projecteur ". الجهاز الذي خلف المتفرج خلف رأسه، إمّا في المكان المحدد حيث يوجد "**التخييل** " أي رؤية بشكل خيالي "[5] .

لقد صادف لكل منا أن يختبر نظرته الخاصة، خارج حتى ما يسمى الغُرف المظلمة ، مثّل المنارة التي من شأنها أن تدور على محور (مثل اللقطة البانورامية) و سوف تتحرك عندما ننتقل (انها السفر): مثل شعاع الضوء (بدون القليل من الغبار الذي يمر عبره ويخرجه إلى السينما) الذي يأتي بديله من لا شيء لاستخلاص الشرائح المتتالية والمتغيرة من

جي كيكاسولا : السيميوطيقا والسيميولوجيا في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 ،ص740 .

[1] Metz Christian. Le signifiant imaginaire. , **revue de Communications**, 23, 1975. pp. 3-55

[2] Dominique Chateau et Martin Lefebvre : Christian Metz et la phénoménologie , **revue d'histoire du cinéma** , n o 7 0 été 2001.,pp82-119 .

[3] دانييل فرامبتون : **الفيلموسوفي : نحو فلسفة للسينما** ،ترجمة وتقديم : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2009 ، ص69 .

[4] Metz Christian. Le signifiant imaginaire.ibid , P12 .

[5] Metz Christian. Le signifiant imaginaire , p 29 .

الظلام حيث تظهر كما هو ، (وبمعنى ما إنها **الإدراك والوعي** ، كما قال فرويد الضوء ، بالمعنى المزدوج للإضاءة والإنفتاح ، كما هو الحال في نظام السينما الذي يتكون على حدٍ سواء ، ضوء محدود ومحمول لا يصل إلا إلى جزء صغير من الحقيقة ولكن لديه من ناحية أخرى هدية إحياءها) [1]

بدون هذا التعريف للكاميرا ، لا يمكننا فهم حقائق معينة لكنها ثابتة: كيف يمكن على سبيل المثال ، ألا يتفاجأ المتفرج عندما "**تدور**" الصورة (بانورامية)، ومع ذلك فهو يعلم جيدًا أنه لم يُدِير رأسه؟ و أنه لم يكن بحاجة إلى قَلبها حقًا ، فقد أطلقها على أنها رؤية شاملة ، كما هو محدد مع الحركة للكاميرا ، كموضوع متعالي/تراندستال وليس كموضوع تجريبي [2] .

تتكون الرؤية الظاهراتية من حركة مزدوجة : **إسقاطية وحدسية** ، الإسقاطية في اكتساح ضوء المنارة . أما الحدسي / داخلي : الوعي كسطح إنه الوعي كسطح تسجيل حساس (كشاشة) ، كما يقال: رؤيتي إلى الأشياء، وأن هذه هكذا مضاءة ، تأتي لي (ومن ثم أنهم هُم "المشروع": على شبكية العين، على سبيل المثال). يجب أن نشعر نوعاً ما من **التدفق على العالم** . وهو ما يسمى الرؤية، ويشرح كل الأساطير المغناطيسية التي تلتصق بها ، بحيث يمكن أن ترتفع الأشياء المؤثرة في الاتجاه المعاكس (من أجل معرفة الطريق) وأخيرا يؤدي إلى إدراكنا، الذي هو الآن شمع ناعم ولم يعد مصدر إنبعاث [3].

يَعُدُ ماتز نفسه لمهمة أشّد طموحًا ولإنه يعتبر أن تطبيق قواعد إحد النظم (البلاغة الكلاسيكية) على نظام آخر (السينما) هو مسألة **تعسفية ويتعذر أن تصادف نجاحا** ، فهو يرى أن ما ينبع عمله هو اكتشاف المبادئ الأساسية التي لابد من أن تنطبق على الافلام السينمائية ،بقدر ما تنطبق على النصوص اللفظية "[4].

يستفيد كرستيان ماتز من مراجعة كتاب جون ميتري في التأسيس لمفهوم الاستعارة ف" **الاستعارة السينمائية ليست جديرة بهذا الإسم على الإطلاق ،إنها تفتقر الى مقومين أساسيين من مقومات الاستعارة ، ففي الاستعارة لا يكون التشابه بين الطرفين ، أي ذلك العنصر أو الطرف المشترك في المقارنة ، لايكون مصرحا به ، فنحن على سبيل المقال نقول " خيط ضوء " ولا نقول ضوء نحيل كالخيط ، أما بالنسبة لما يسمى إستعارة سينمائية على الجانب الآخر ، يكون طرفي الاستعارة معاً حاضرين مع الصورة على الشريط السينمائي ، بغية إجلاء**

[1] Metz Christian. Le signifiant imaginaire,p35.

[2] Metz Christian. Le signifiant imaginaire, p36.

[3] Metz Christian. Le signifiant imaginaire p36.

[4] تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما** ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ،ص 143 .

وجه الشبه بينهما بما لايدع مجالا تداخل أو الالتباس (وهنا يستلزم بالضروة إدراكا بصرياً للمعنى بحيث لا يجئ وجه الشبه ، هنا ضمنياً) وخير دليل على ذلك الاستعارة الشهيرة التي إستهل بها المخرج المعروف شارلي شابلن فيلمه " الازمنة الحديثة" ، حيث يعرض لنا لقطة لقطيع من الأغنام تليها صورة لمشهد غفير من الناس وهم يهبطون مهرولين سلالم محطة متروا الأنفاق ، يتضح لنا من هذا المثال أن العنصر المشترك هنا ، فكرة "القطيع " وقد جاءت لتعبر عن سلوك الناس المماثل لسلوك الأغنام ، لم يكن متطابقاً تماماً من حيث التفاصيل الدقيقة ، ومع هذا فقد عرض بطريقة واضحة تماماً "[1]

أننا عندما نتكلم عن خيط الضوء يكون الخيط بمعنى ما غير موجود ، وتُعتبر الإستعارة الى حد ما (وهي حقيقة تحتاج للتأكيد عليها) عملية إحلال يأخذ فيها الشئ الذي تُجري مقارنته (شعاع الضوء) مكان الشئ الذي يُقارن به (الخيط) ، وفي الإستعارة السينمائية يصطف الإثنان جنبًا الى جنب (**الزحام ومجموعة الأغنام**) وتكون ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحا بكثير، فيظل الزحام وتظل الأغنام أغنامًا ، والجمع بين الاثنين يحثُ على إحداث " **قفزة رمزية**" من أحدهما للآخر ، الأمر الذي يُمكن على المستوى الدلالي المحض أن يكتِسبَ قيمة نسبية (أي أن المشاهد يربط بين فكرة التشابه مع قطيع الأغنام وبين رؤيته للزحام) ، بل إن الجمع بين الاثنين (الأغنام والزحام) يُمكن في بعض الأحيان أن يكسب قيمة إستعارية (إذا ما تصادف وإستجاب المشاهدون للزحام كما لوكان مجموعة من الأغنام) [2].

فمثال المُنْتَجَة/التوليف بين لقطة الأغنام، ولقطة الناس المتزاحِمين فينخرط في خانة التشبيه إذ تتوافر جميع عناصر التشبيه في بنية المتوالية الفيلمية: اللقطة 1= المشَبَّه الناس/ 2- اللقطة 2= المشَبَّه به لقطة الأغنام المتزاحمين / المونتاج بينهما= كاف التشبيه/ القطيع أو الهمجية= وجه الشبَه.

ولإن الإستعارة في الأصل اللغوي هي تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه، فعندما نحذف لقطة الأغنام وينتبه المشاهد للقطة الناس تدخل محطة الميترو مهرولين ومتزاحمين يحدث أن تصبح إستعارة سينمائية ، فتصبح مجاز لغوي قائم على علاقة المشابهة حيث ذكر المشبه (الناس) وحذف المشبه به (الاغنام) وترك القرينة التي تدل عليه وهي الإزدحام ،وهنا الصورة على سبيل الاستعارة المكنية ؟ إستطاع ماتز أن ينزاح بالإستعارة من مفهوها اللغوي الى الإستعارة السينمائية كخصوصية فهل تبقى فكرة الإستعارة المكنية ؟ أي في بعدها اللغوي وتعرف به سينمائيا ؟ .

---

[1] كريستيان ميتز : جماليات وسيكولوجيا السينما عند جان ميتري ترجمة : نبيل عبد المالك ، مجلة القاهرة ، يناير، ديسمبر ، 1996 ، ص 129 .

[2] تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما** ، مرجع سبق ذكره ،صص 45 ، 46 .

يعود ماتز لشرح أكثر لتطبيق مصطلح " الإستعارة " على مجموعة تأثيرات لتجاورات رمزية تحوي إيحاء بالتشبيه أو الإستعارة ، وهذه "الاستعارات " تصنَّف غالباً في فئتين تشتهران علاوة على ذلك بتنويعة من الأسماء ، ويُجرى تمييز لحالات يكون فيها كلاً من الشئ المشبَّه والشئ المشبَّه به منسوباً الى الحدث (أي شِبه بين عنصرين من عناصر الدراما) ويُجرى تمييز آخر لحالات يكون فيها الشئ المشبَّه منسوباً الى الحدث والشئ المشبّه به مقدماً من أجل التشبيه (مثال : الاغنام في فيلم "الازمنة الحديثه") ، ويستخدم مصطلح "**إستعارة داخل الفعل الدرامي** " وأحياناً في الحالة الأولى حالة خيط الضوء مصطلح " **خارج الفعل الدرامي** " أو (**إستعارة خارج واقع القصة المروية في الحالة الثانية**)[1] .

إن مفهوم الإستعارة المكنية لغويا يتحول سينمائيا الى مفهوم إستعارة داخل الفعل الدرامي ، أما الاستعارة التصريحية فيتحول عند ماتز الى استعارة خارج الفعل الدرامي أو إستعارة خارج واقع القصة المروية .

الإستعارة ترتبط بالتكثيف في حين الكناية ترتبط بالإزاحة ، ودورهم داخل النسق الفرويدي هو الإخفاء ، وبالتالي يصبح دور المحلل هو حل اللغز الرمزي وتتبُع تاريخه . وفرز مكوناته وتمييز التباينات التي يربطها التكثيف معا، أن تُلبسها الإزاحة أقنعة فوظيفتهم كبت التعبير ، والكناية والإستعارة تستخدمان أحيانا لحجب /مايقال، وتكون التكثيف حالة أولية للمرور لحالة ثانوية في الإزاحة ، والاستعارة تكون على المحور التركيبي في حين تكون الكناية على المستوى الإستبدالي / الإحلالي ليتشكل الجدول التالي[2] :

الاستعارة	الكناية
التركيب	الاستبدال
تكثيف	إزاحة
عملية أولية	عملية ثانوية

جدول رقم 01 : يوضح تصور ماتز للاستعارة من منظور الدال المتخيل

[1] ماتز : المشكلات السائدة في نظرية السينما : المجلد الأول من كتاب متري " علم جمال وعلم نفس السينما " بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 338 .

[2] المرجع نفسه ، ص 154.

بعد هذه الصفحات التي حاولنا فيها فهم تفكيرات ماتز في اللغة السينمائية وفي فكرة الإستعارة السينمائية ، لم يّسلَم ماتز من الإنتقادت لعمله خاصة في الإستعارة السينمائية من قبل **ريفور وايتوك** على طول كتاب : **الاستعارة في لغة السينما** ، إضافة الى العديد من الإنتقادات من بينها إنتقاد جيل دولوز .

يَعتبر دولوز أن إشكالية **اللغة السينمائية أم السينما لغة ؟** هي الأكثر والأشد تعقيد ويعتبر " فسح المجال للتصدي للمشكلة الأشد تعقيدا مشكلة العلاقات بين السينما واللغة" فيقول عن كريستيان ماتز " **عوض أن يسأل: بماذا تكون السينما لغة** (اللغة العالمية الشهير للإنسانية)؟، طرح السؤل :**في أية شروط ينبغي على السينما أنُ تعتبر لسانا؟** . هنا تُبين بجلاء الفرق بين سيميولوجيا كرستيان ماتز و "سيميوطيقا " دولوز، فماتز كان يبحث عن شروط اللسانيات في السينما بينما دولوز رفضها وقلب المعادلة، فعوض البحث عن سيميولوجيا سوسيرية في السينما تنطلق من اللسانيات الى السينما، أوقع ماتز في مطبات وتعقيدات " " فبإخلاله المنطق بدل الصورة ، استطاع لا بل كان عليه أن يطبق بعض التحديدات التي لا تخص اللسان حصراً ، بل التي تُكيّف المنطوقات في لغة ما ، حتى لو لم تكن هذه اللغة كلامية وتعمل مستقلة عن لسان ما "[1] ، في نظر ماتز اللغة سابقة للسينما بينما في نظر دولوز السينما سابقة للغة ، لان دولوز راهن عن سيميوطيقا بيرس ورفض سيميولوجيا سوسير ؟ هنا نكون إزاء إشكال جديد ما الفرق بين سيميولوجيا سوسير وسيميوطيقا بيرس ؟ الفرق عند دولوز كبير وواضح من خلال أن سيميولوجيا سوسير استمدت نموذجها من اللسانيات ، أما سيميوطيقا بيرس فإستمدت نموذجها من المنطق ، هنا نكون إزاء الإشكال الرئيسي ان ماتز طبق سيميولوجيا سوسير على السينما فقدم اللسانيات عن السينما ، فعوض الصورة في المنطق البيرس تحل محل اللسانيات ؟

رغم كل الانتقادات التي سردناها عن كريستيان ماتز ، ينبغي في الأخير كخاتمة ان نشير الى ما سمي "الحدس الرائع " لكريستيان ماتز وذلك "**معارضة ما توصل إليه سابقاَ من أن السينما تفتقر الى سمات نظام لغوي ومن ثم فإن السيميموطيقا لا يمكن أن تُستخدم لدراسة السينما على النقيض ، فهو يضيف الى هذه النتيجة الصارمة موقفا أكثر إنفتاحاً لكي يمكن استعادة حتى الحقائق اللغوية البسيطة**، وينتهي البحث بجملة توحي بالأمل على نحو واضح " **لقد حان الوقت لسيميوطيقا السينما** "[2] .

---

[1] " Au lieu de demander : en quoi le cinéma est-il une langue (la fameuse langue universelle de l'humanité) ?, il pose la question « à quelles conditions le cinéma doit-il être considéré comme un langage ?"voir: Gilles Deleuze **l'image-temps**,tome2 p38 ,éditions de minuit ,1985.

[2] جيل دولوز: **سينما الصورة زمن ، الجزء الثاني** ، ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط 1 ، 2015 ، ص 50 .

ما يحسب لماتز أنه قدم تناول جديد لجوهر السينما وللمونتاج طرق التعبير في السينما وخصوصيتها ، رغم ان دراستها من خارجها أي استخدام اللسانيات على السينما ، تبقى دراساته اكثر علمية لم تخضع لمنطق الايديولوجي / الانطباعي في السينما او لم ينخرط في النقد السينمائي الصحفي ، مما اتاح تحول في المعالجة الظاهرة السينمائية والفيلمية .

4. بازوليني : الخطاب السينمائي الشعري :

بيير باولو بازوليني (pier paolo pasolini) كان من أكثر الشخصيات إثارة للجدل والخلاف في الحياة الإيطالية الثقافية والسياسية ، بعد بروزه كشاعر في البلدة التي وُلد فيها سنة 1922 (كارسارسا ديل ديليزي) ، وهي بلدة إيطالية صغيرة تقع في إقليم فريولي ، إنتقل الى روما وإستقر فيها ، وهناك نال شهرة واسعة /كشاعر أولاً ، ثم كروائي ، وكاتب سيناريو ، وكاتب مسرحي ، وكاتب مقالات ، ومخرج سينمائي ، وممثل ، ورسام ، وناقد ، ومترجم ...، حتى لقي مصرعه بوحشية وبشاعة في ظروف غامضة في نوفمبر 1975 ، في روما .

علينا أن نشير الى أن مصطلح "السينما الشعريّة " منذ زمن بعيد يرجعه أحد الباحثين الى سنة 1908 وأعتبر الشاعر والسينمائي المسرحي الفرنسي " جان كوكتو " أنّ السينما هي الأقدر على التجسيد الشعري للعالم وباح عن أنّ هدفه من إخراج شريطه " دم شاعر" إنَّما هو في المقام الأول تصوير قصيدة بصريّة "[1]

فالسينما تملك سلطة داخلية تتركّز داخل الصورة وتعبر إلى الجمهور في شكل مشاعر، محدثةً توتراً في استجابة مباشرة إلى المنطق السردي للمؤلف، وهو المنهج الذي بواسطته يرغم الفنان الجمهور على أن يبني من الأجزاء المنفصلة وحدة كاملة. من خلال الصلات الشعرية- كما يؤكد تاركوفسكي- يتم "**تصعيد الشعور وتعميقه، ويصير المتفرج فعالاً أكثر. إنه يصبح مشاركاً في عملية اكتشاف الحياة، بلا عون أو دعم من قِبل الاستنتاجات الجاهزة من الحبكة أو من تلميحات المؤلف المتعذّر مقاومتها. تحت تصرّفه فقط ما يساعد على إختراق المعنى الأعمق للظواهر المركّبة المعروضة أمامه**" .ويضيف تاركوفسكي إلى أن هذا التعبير أصبح مألوفاً وشائعاً، وهو يعني السينما التي تبتعد بجسارة، في صورها، عما هو واقعي ومادي متماسك، كما يتجلى في الحياة الواقعية، وفي الوقت نفسه تؤكد السينما وحدتها التركيبية الخاصة في رصدها للحياة على نحو خالص وصاف ودقيق، فالسينما

[1] محمد آيت ميهوب : التَّداخل بين الخطاب الشعريّ والخطاب السينمائيّ ، **مجلة أفكار** ، تصدر عن وزارة الثقافة الاردنية ، عدد شباط 2019 ،العدد 361 ، ص 24.

الشعرية تكمن بعيداً جداً عن النظريات أو التعريفات، ووراء نطاق المعاني أو التأويلات. لا قوانين تحكمها ولا أعراف أو تقاليد. إن جذر الشعرية في السينما ينشأ من الاستجابة العاطفية المباشرة التي تستمدها السينما، والأفكار التجريدية التي بإمكان السينما ربطها، وابتكار مجازات فيها [1].

وقد أعتمده بازوليني كأسلوب في السينما وحاول أن ينزاح به من الأدب ويكون سينمائيا أكثر لذا فقد أعُتبر أنه "**كشف عن أسلوب سينمائي متميز لا يتصل بالأدب ، بل يقترب كثيراً من السينما الخالصة ذات اللغة الخاصة** "[2] ، لقد راهن كيف يتم تحويل الشعر من وضع أدبي الى وضع سينمائي ،و أكد بوضوح في هذه المقوله على أن السينما لا توجد كشكل للتواصل ذي معنى " **الناس يتواصلون بالكلمات ، لا بالصور ، وهذا هو السبب في ضرورة ظهور لغة خاصة كتجريد خالص واصطناعي ،وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحاً ، كما ينبغي أن يكون ،فإن السينما من حيث الجوهر لا يمكن أن توجد ، أو أنها في أقل تقدير قد تكون فقط مسخاً ، وسلسلة من العلامات عديمة المعنى** "[3].

بعد السينما الشعرية يحاول أن ينطلق من أولوية الصورة في السينما على اللغة حيث يرى أن السينمائية لغة ولدت قبل اللغة وقبل الإنسان أيضا " **على مستوى اللغة السينمائية تعتبر أعجمية ، وغريزية ، والحق أن الإيماءات ، والواقع المحيط ، هما الى حد كبير مثل الأحلام وآليات الذاكرة ، يعتبران نظاماً قبل إنساني بالفعل ،أو على الأقل على حدود الإنسانية – وهو على أي حال نظام قبل قواعدي وحتى قبل تشكلي (أي لم يتحدد شكله بعد)،(الأحلام ظاهرة لاوعي ، بإعتبارها آليات مقوية للذاكرة ، والإيماءة علامة أساسية تماماً** ...[4] فالكاتب يبتكر ويضيف الى واقع اللغة من خلال إستخدامها كنظام وكعرف ثقافي وتسجل ضمن قاموس :" **بالمقابل صانع الأفلام ، رغم تشابهه من حيث الجوهر مع عمل الكاتب ، فهو مع ذلك أكثر تعقيداً بكثير ؟ فلا يوجد بالفعل قاموس للصور ، ولا توجد صور مُصنَّفة وجاهزة للاستخدام ، وإذا رغبنا مصادفة ، في تخيّل قاموس فإنه يتعين علينا تصور قاموس غير محدد ، بالضبط مثل قاموس الكلمات**

---

[1] أمين صالح : شعرية السينما وسينما الشعر، على الموقع : https://eyeoncinema.net/%D8%A3%D9%85%D9%8A%D9%86-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD-%D9%8A%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%B9%D9%86-%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7/ اطلع عليه يوم 17 مارس 2017 .

[2] بيير باولو بازوليني : أوديب ملكاً ، مرجع سابق الذكر ، ص 250 .

[3] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما، مرجع سابق الذكر ، ص 319 .

[4] بيير باولو بازوليني : سينما الشعر في كتاب : بيل نيكولز : أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 ، ص 294 ، 295 .

المحتملة الذي يظل غير محدود "[1].هنا يضييف بازوليني الميزة الثانية الى جانب الميزة الاولى أعلاه " **عالم معقد من العلامات والإيماءات تشبه الى حد كبير الأحلام وآليات الذاكرة** .." والخصيصة الثانية تتمثل " **المؤلف السينمائي ليس لديه قاموس ل "الصور/العلامات"** يختار منه ، وإنما لديه إحتمالات غير محددة بالضبط كما يوجد عدد لامتناه من الكلمات المحتملة ، ويسحب صانع الفيلم صورة/علاماته من هيولي ، حيث توجد فقط ظلال ، وإمكانيات ، وينظر إليه على أنها مصنفه في قاموس/قاموس أنشأه هو بذاته ، ويعطيها معنى عنده " **في تاريخ السينما ترسّخ نوع ما من قاموس سينمائي ، ولكنه يتضمن السمة الخاصة بكونه أسلوبياً قبل أن يكون قواعديا** " فالسمة الثانية للغة السينمائية : إن لديها أسلوباً قبل أن يكون لديها نحو ، أي أن الأداة اللغوية التي تُؤسس عليها السينما ليس لها بنية منطقية (ضرورية) ، ولا بنية قبلية ، وأنها لا عقلانية [2].

أن كان هناك وجود لقاموس سينمائي أو بالاحرى وجد عرفيا ، فهو أسلوبيّ قبل أن يكون قواعدياً " **دعونا نتخيل عجلات قطار تدور بين سحب من البخار ، هذه الصورة ليست تركيباً ، بل وحدة أسلوبية ، وهذا يسمح لنا بافتراض أن السينما ، انطلاقاً من جميع الأدلة ، لن تحقق مطلقاً معيارية قواعدية حقيقية تصبح خاصة بها بل ستحقق إذا جاز القول قواعد أسلوبية، في كل مرة يصنع فيها صانع أفلام فيلماً ، يتعين عليه أن يكرر العملية المزدوجة التي تحدثت عنها ، وأن يكتفي ، كقاعدة، بكمية معينة غير محسوبة من وسائل التعبيرة المولّدة كوحدات أسلوبية ، والتي تصبح تركيباً** " [3].

أن معنى فيلم ما لا يتعين البحث عنه في القصة/الحوار و/أو السيناريو ، فالمضمون الفكري (الموضوعاتي) لفيلم ما يتكشف بتحليل ميزانسين /الاخراج الفيلمي ، الذي يعد مسؤولاً بالدرجة الأولى عن إبداء معنى وبنية للعمل وحين يُكتشف أن أسلوب مخرج متناغم على إمتداد عمله (في مجمل أفلامه) ,هذا الأسلوب يكشف عن تقديم مبرر له في المعنى – أي أنه متشكل من خلال **رؤية ذاتية أو رؤية للعالم** – حينئذ يمنح ذلك المخرج مكانه " **المؤلف**" والمهم هنا هو أن المعنى ، طبقاً لنقاد المؤلف ، لا يوجد سابقاً على الأسلوب البصري أو على ميزانسين الفيلم .

[1] المرجع نفسه ، ص 295 .

[2] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما، مرجع سابق الذكر ، ص 320 .

[3] بيير باولو بازوليني : سينما الشعر ، مرجع سابق الذكر ، ص 296 .

إن المعنى والبنية لا يوجدان في أي مكان سابق على التعبير الملموس والفردي ، وكان نقاد المؤلف يشددون على نفي الوجود المسبق لذلك النص ، (كان نقاد المؤلف يؤكدون أيضاً أن اللغة السينمائية أسلوبية قبل أن تكون قواعدية غير أنهم كانوا غير واعين بذلك) [1].

عمل صانع الأفلام يقوم على عملين " **إذ يتوجَّب عليه أولاً أن يستمد الصورة–العلامة من هيولي ، ويجعلها محتملة وينظر إليها باعتبارها مصنفة في قاموس لـ الصور–العلامات (الإيماءات ، البيئة ، الأحلام ، الذاكرة) ، ثم يتوجب عليه بعدئذ أن ينجز العمل الفعلي للكاتب ، أي أن يثري هذه الصورة–العلامة ذات الشكل الخارجي بتعبيره الذاتي**" [2].

يختلف بازوليني عن الكثيرين على الاقل من ناحيتين حاسمتين على الاقل : الأولي من حيث كونه المخرج الوحيد العامل من بينهم قد كان لمقالاته في كثير من الاحيان صدى خاصاً وخاصة علاقتها بالتطبيق والثانية من حيث الطابع المشوب والشخصي لمقالاته التي تتجول آراؤها اللغوية تدريجياً الى تأملات في الشعر والنثر والتاريخ والعصاب حيث يقول "**إذا كنت قد إخترت أن أكون مخرجاً سينمائياً وكاتباً معاً فذلك لأنني إخترت التعبير من خلال السينما بدلاً من التعبير عن الواقع بتلك الرموز التي هي الكلمات وهذا يعني التعبير عن الواقع بالواقع** " [3]

هذا الاسلوب الفريد يجعل مخرجين يعبرون عن فنيته حيث قال المخرج الايطالي برناردو بيرتولوتشي عن بازوليني : " **عندما كنت أراقب بازوليني وهو يصور فيلم " أكاتون " شعرت وكأنني أشاهد اختراع السينما ، كانت تلك هي المرة الاولى التي تناول فيها بازوليتي الكاميرا وعالجها كما كانت هي المرة الأولى التي يثير فيها تساؤلات وأفكار تتعلق باللغة والاسلوب في السينما ، كانت لديه أفكار واضحة للغاية حول هذه النقطة كان يتوق الى سينما مؤلفة من صور ثابتة وبعض اللقطات المتنقلة ... كان كمن لم يذهب الى المدرسة وعليه أن يخترع الكتابة** " [4]، إن إختراع الكتابة هذا جعل بازوليني يوضح فكرته حول الكتابة واللغة وعن السينما فيقول " إذا أراد المرء توضيحها باختصار " **بينما تنشئ اللغات الأدبية إبداعاتها الشعرية على أساس أعرافيّ للغة أداتيه Instrumental شائعة تماماً بين كل من يتكلمون ، تبدوا اللغات السينمائية غير مؤسسة**

---

[1] بريان هندرسون : البنية والمعنى في السينما، مرجع سابق الذكر ،ص 322.

[2] بيير باولو بازوليني : سينما الشعر ، مرجع سابق الذكر ، ص 296 .

[3] بندر عبد الحميد : بازوليني الفنان الشامل الغاضب : السينما الشعرية والأسطورة المعاصرة ، **مجلة الحياة السينمائية** ، عدد80 ، 2013 ، ص 232 .

[4] المرجع نفسه ، ص230

على أي شئ مثل هذا ، وفيما يتعلق بأساسها الفعلي ، فهي لا تتضمن لغة ، هدفها الأول ، هو التواصل .وبالتالي تبدو اللغات الأدبية على الفور، وفي الممارسة ،كشئ متميز عن الأداة الخالصة والبسيطة التي تحقق التواصل ، في حين أن التواصل عن طريق السينما يبدوا اعتباطياً ومراوغاً ، وبدون ذلك الأساس الأداتي المستخدم بصورة طبيعية" [1] .

أما عن المستوى السمعي البصري او السينمائي فيرى أصلا المتلقي بصريا قبل أن يكون لغويا : " **أن المتلقِّي المستهدف للمنتج السينمائي معتاد بصورة مساوية على واقع " مقروء " بصرياً ، أي واقع يبقى على حوار مع الواقع المحيط به ، والذي يستخدم بوصفه البيئة الخاصة بجماعة ، يمكن تلمسها حتى في التجلي الخالص والبسيط لسلوكها ، وعاداتها ، وواقع السير منفرداً في الشارع ، حتى وآذاننا مسدودة ، يشكل حواراً مستمراً بيننا وبين بيئة تعبر عن نفسها بتوسط الصور التي تكونها : ملامح وجوده المارة ، إيماءاتهم علاماتهم ، أفعالهم صمتهم ، تعبيراتهم ، استجاباتهم الجماعية "**[2]

و يضيف بازوليني " **كل محاولة للتذكر هي سلسلة من " صور–علامات " ، أي أنها في المقام الأول مشهد سينمائي ...عند الإنسان ، يعبر عن عالم داخلي بصورة ذات معنى ، سوف نفترض من ثم أنه يُعبَّر عنها ، وبالقياس ، بالمصطلح " صور –علامات "وهذا العالم هو عالم الذاكرة والأحلام ... وبالتالي تكون كل الاحلام سلسلة من صور– علامات لها كل السمات المميزة للمشهد السينمائي : اللقطات القريبة ، اللقطات البعيدة ...إلخ "** [3]. إنه الفيلم الذي يتميّز بالأسلوب السردي اللاخطي في المونتاج، وتدفق تيار اللاوعي من الصور والكلمات المنطوقة. وبعض المخرجين يدمجون الكثير من الجمل، السرد البصري، والموسيقى في أفلامهم بينما يعالجون بعض القصص العميقة جداً، بحيث يتمكنون من رفع أعمالهم من "الفيلم" إلى "التجربة". خلاصة هذا النوع من صنع الأفلام أنه ينتهك قوانين السرد الخطي، ويعبّر عن أفكار ومشاعر من خلال البصري والسمعي.. مستخدماً الحواس للاتصال وترجمة الثيمات. في هذه الحالة بإمكان الفيلم أن يكون وسطاً مؤثراً وفعالاً بقوة للتعبير عن الشعر[4] تمثل السينما من حيث أنها "**مشهد متواصل ولانهائي** " جريان الواقع وإستمراريته ، فإن الأفلام تمثل "**النصوص** " أو " **القصص**" التي يتم فيها تغيير وتجزئ الجانب غير المتقطع للمكان والزمان من قبل الإرادة والرغبة البشرية اللتين

[1] بيير باولو بازوليني : سينما الشعر ، مرجع سابق الذكر ، ص 292 .

[2] المرجع نفسه ، ص 293 .

[3] بيير باولو بازوليني : سينما الشعر ، مرجع سابق الذكر ، ص 294 .

[4] أمين صالح : شعرية السينما وسينما الشعر، مرجع سابق الذكر .

تتخذان شكل زوايا التصوير والمعتقدات الأسلوبية وفوق كل شئ المونتاج والذي قاده في الواقع الى ما قد يكون تشبيهه الأكثر ذاتيه وروعة ، فهو إذ يذكر باعتقاد سارتر بأننا **لا نستطيع الحكم ؟ إلا عند لحظة الموت على مدى أهمية الحياة** ، وبوصف السينما على أنها " **سجل للموت وهو قيد العمل** " يعقد مقارنة بين المشهد اللانهائي الذي تنطوي عليه السينما من جهة وبين القيود التي تبلغ مداها في الموت التي يفرضها المونتاج على الفيلم السينمائي " **من أجل هذا كان أساسياً للغاية أن نموت ، فما دمنا أحياء يظل المعنى يعوزنا وتظل لغة حياتنا قابلة للترجمة ، إن الموت يحقق مونتاجاً مذهلاً لحياتنا إذا يختار اللحظات المميزة بالفعل في حياتنا** " [1].

وقد وظفها بازوليني من خلال عملية المونتاج / التوليف ، حيث كان يتجاهل الإيقاعات السردية العادية في سبيل خلق نوع من عدم التوازن الإيقاعي ، فالتفاصيل يتم تضخيمها بشكل كبير ، بينما تُمسّ اللحظات التي تعتبر مهمة كلاسيكياً على نحو سريع جداً ، ويفضل " **في المونتاج اللجوء الى القطع المفاجئ ، حيث الانتقال المباشر من لقطات قريبة الى لقطات عامة ، أو من لقطة قريبة إلى أخرى قريبة ، هذه الوسيلة تعمل على تشظية السرد عبر الزمان والمكان ، المعلوم والمجهول ، الأسطورة والخيال**" [2].

ويعتبر فيلم **أوديب ملكاً** سينما شعرية في شكل سيرته الذاتية " **إن الفرق الاساسي بين "أوديب ملكا" وأفلامي الأخرى هو أنه فيلم سيرة ذاتية ، في حين لم تكن الأفلام الأخرى كذلك أو هي كذلك بدرجة أقل أو على نحو يكاد يكون لا واعياً وغير مباشر ، في "أوديب ملكاً " قمت بإعادة رواية عقدة أوديب الخاصة بي ، فالصبي في الافتتاحية هو أنا ، ووالده هو والدي ، ضابط سابق في الجيش ووالدته معلمة المدرسة هي والدتي أنا ، فأنا أعيد رواية حياتي وقد أخذت (طابعاً أسطورياً) ،حينما يتناول بازوليني الأسطورة القديمة يحذف منها ويضيف إليها حكايات وصوراً وأفكاراً من الحياة المعاصرة ، مستفيداً من قدرة الأسطورة على إستيعاب كل ماهو متخيل** " [3]

لقد أوجد صيغة مقارنة بين اللغة الكلامية واللغة السينمائية ، وقد عبر في أكثر من مناسبة على سبيل المثال عن إنجذابه الى السينما لأن السينما أقرب الى الواقع من الأدب وفي وقت مبكر، وقال إن الواقعية الجديدة(موجة سينمائية في إيطاليا) تتلائم بشكل خاص والتعبير السينمائي لأن الفيلم السينمائي يضع الحواس في مواجهة الشئ

---

[1] ن ،غرين : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، ترجمة : سميرة بريك ، **مجلة الحياة السينمائية** ، العدد 48 ، سوريا ، صيف 1998 ، ص 138 .

[2] بيير باولو بازوليني : **أوديب ملكاً** ، مرجع سابق الذكر ، ص 250 .

[3] بندر عبد الحميد : بازوليني الفنان الشامل الغاضب ، مرجع سابق الذكر ، ص233 .

المادي الذي يتم تصويره بطريقة مباشرة[1] ، انطلق بازوليني من زاوية السينمائي ليعارض أن تكون لغة السينما بحاجة الى تمفصل اللغة المزدوج ، لإن السينما لها تمفصل مزدوج خاص ، يختلف عن تمفصل اللغة وإقترح أن تنعت الأشكال الفيلمية **بالسمعية البصرية** بدلاً من أن تسمى **سينمائية** ، وحاول تقطيع لغة السينما الى وحدات موظفاً مفهوماً للواقع ، يجعل عناصر الخطاب السينمائي الأولية ، ومن ثم العناصر السمعية البصرية ، تحددان الأشياء المستقلة التي تنقلها الكاميرا ، باعتبارها واقعاً سابقاً على المواضعة ، تتكون وحداتها الدُنيا من مختلف الأشياء الواقعية التي يتضمنها مشهد ما ، وسمى الوحدات الدنيا من مختلف الأشياء الواقعية التي يتضمنها مشهد ما ، وسمى الوحدات الدنيا صور الواقع من جهة نظر لغوية (كينيمات) قياساً على (فونيمات) بحيث تدخل هذه الوحدات في تركيب وحدة أكبر ، هي المشهد ، وتعادل (مونيمات) اللغة الطبيعية [2].

يحاول أن يجد لنفسه سينما تختلف سينما تحاول ان تخرج من النثر وينتصر لسينما الشعر ، فقد حاول كرستيان ماتز " **الجمع بين نظرية الفن التعبيري المعادية تقليدياً ونظرية المحاكاة عن طريق مزج قدرة إبداع المخرج التعبيرية المتعلقة بالتأليف بقوة التعبير الطبيعية للعالم ...وعدم وجود أي تمييز بين "الشعر" و"النثر" ، ففيلم لفيليني يختلف عن فيلم للبحرية في الولايات المتحدة ، هذا الإختلاف ليس ناتجاً عن وجود أي شئ جوهري بدرجة أكبر في آليتيهما السيميولوجية** "[3] ينبغي أن نشير الى أن كريستيان ماتز ينتمي الى سينما "**النثر** " بالمقابل بازوليني ينتمي لسينما "**الشعر**" أو قل انتقال من سينما النثر الى سينما الشعر كخطاب ويقول " **إن مفهوم النثر ، مهما يكن مدلوله المفترض ، ليس له مكافئ مقبول في السينما ، وإذا ما وجد النثر في الحقل المعجمي ، فإن وجوده يرتبط بإختلافه مع الشعر ، ولأن تقليداً بلاغيا طويلا قد تم قسمته الى إثنان ، حقل هو في المقام الأول أدبي (حيث أن النثر على وجه الدقة هو نثر أدبي ، ذلك النثر الذي إكتشفه ستندال stendhal وليس ذلك النوع الذي اكتشفه جوردان jourdain ، فالنثر هو بالفعل الاستخدام الفني للغة وهو متميز عن اللغة المنفعية ، فإنه يخلق ويبتدع الأشياء التي لها قيمتها الخاصة والتي تتوقف عندها حركة اللغة) وفيما يتعلق بالسينما ، فإنها لم تستخدم أبداً في المحادثات والاتصالات اليومية ، فإنها دائماً تبتدع أعمالاً ، يمكن للفارق بين الشعر والنثر أن يكون ذا معنى في نطاق أوسع ، الفارق الذي يفصل الأدب**

---

[1] ن ،غرين : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، مرجع سابق الذكر ، ص 136 .

[2] قيس الزبيدي : منعطف تاريخي في نظرية السينما المعاصرة ، مجلة **الشارقة الثقافية** ، العدد 22 ، 2018 ، ص 127 .

[3] بيتر وولين : السينما والسيميولوجيا : بعض نقاط التماس ، السينما في :بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، ص 194.

عن الاستخدام البسيط للاسلوب كأداة ، وإن هذا هو الفارق الأولي الذي تفتقر إليه السينما لدرجة أنه مامن فيلم يمكنه أن يتصل بالنثر بمفهومه الكامل ولا بالشعر على نحو تام "[1]

يلخص لنا أمبرتو أيكو نظرة بازوليني وخاصة فكرته حول السينما وبتعبير آخر حول **سيميولوجيا واقع** أو بتعبير أخر **سميولوجيا الفعل** كـ" **إمكانية تشفير "لغة " خاصة بالسينما ، وعلى أن السينما ليست فقط في عمومها تقنية سمعية–بصرية ، وأن هذا التشفير لا يعني بالضرورة أن يتبع نموذج التمفصل الثنائي الخاص باللغة اللفظية ،يؤكد على أنه مثلما تدّونِ السينما فقط لغة موجودة من قبل ، وهي لغة الفعل ، فإن سيميولوجيته عن السينما يمكن التفكير فيها ، قبل كل شئ كسيمولوجيا واقع ، يسعى لكي يمفصل لغة السينما في وحدات لغوية صغرى ، يعرِّفها كوحدات سينمائية صغرى cinemes هي تلك الأشياء والأفعال ذاتها في الواقع وهذه الوحدات السينمائية الصغرى تحمل معناها الخاص (الطبيعي وليس العرفي) وتمتلك عناصر التمفصل الثاني ، ومع ذلك فهي منفصلة ومحدودة ، مثلما تكون أشكال الأشياء نلاقيها في الحياة اليومية وعلى أساس هذه "اللغة " يقوم بدراسة تمهيدية لقواعد ، وبلاغة ، وأسلوبية قابلة جميعها للاختزال الى قوانين عملية ، وهذه تعمل وعلى نحو إبتكاري تقريباً كشفرات إنطلاق لتوسيع الخطاب السينمائي "**[2]. وينظر لهذا الخطاب على أنه يوازي العقل لأنه يستند في نقاشه على الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان : الذي يؤكد على أن البنى الفنية توازي البنى العقلية في زمرة اجتماعية معينة ، فروايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين التقليدية تعكس العقلية البورجوازية للرأسمالية الأبوية .

لهذا كان موقف بازوليني يمضي في اتجاه مختلف تماماً عن اتجاه كتابات ماتز ، بتوجه أقل نحو تركيبية كبيرة في قواعد السرد وبتوجيه أكثر نحو منهاجية لإكتشاف الاستراتيجيات الأسلوبية في سينما الشعر [3] .

إذا كانت الصورة الشعرية تتمثل في أنها " **رسم قوامه الكلمات** " وأن الطابع الأعم والجوهري لها " يتمثل في كونها مرئية " فانها مجموعة من العلامات المادية الاتفاقية وهي بذاتها **علامة تصويرية** وليست لسانية ، وهنا موطن الاختلاف الأهم بين بازوليني وماتز ،فماتز قدم اللغة عن السينما فجوهر العلامة عنده هو لساني ، أما بازوليني

---

[1] السردية في السينما الحديثة : اللغة السينمائية ،ترجمة : نيفين جلال الدين في كتاب : **دراسات مختارة في السرد السينمائي** ، ترجمة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، ط1 ، 2004 ، القاهرة ، ص304 .

[2] أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، في كتاب : **بيل نيكولز : أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 ، ص 389 .

[3] بيير باولو بازوليني : سينما الشعر ، مرجع سابق الذكر ، ص 291 .

في سينما الشعر فجوهر العلامة صورة / ايقونة لذا اعترف دولوز بان عمله باهر فعلا ، رغم عدم فهم امبرتو ايكو لبازوليني وحول السينما الى شفرات ، وقد أشار ماتز بالقول " **أن الواقع لايروي قصصاً** " متهماً بازليني " **بسذاجة إستثنائية** " ، فبازوليني لا يطوي السيميولوجيا بدرجة كبيرة جدا داخل شكل جديد من " احترام الواقع " عند بازان (الذي تصبح العلامة فيه متطابقة مع ما تشير إليه) عندما يقترح أن نموذج تواصلنا للسينما لا يمكن أن يرتكز على تلك الصيغة من السيميولوجيا المستمدة من علم اللغة البنيوي (والقائمة على السمات ذتية الدلالة denotative والرقمية للغة) ، بل يجب أن يرتكز على سيميولوجيا أكثر شمولاً بمعنى الكلمة وقابلة للمقارنة بنوع النظرية التي تصف التواصل القياسي والرقمي داخل نظام مفتوح [1].

فنظريته عن السينما تبدي ثنائية بليغة فيما يتعلق بأسلوبها في فهم العلاقة **بين الواقع وتمثل الواقع** ، فمن جهة يمكن فهم السينما على أنها تمثيل للعالم من خلال الصورة ، ومن جهة أخرى يمكن فهمها على أنها مكان مستقل لغوياَ، لغته **ليست نسخة توسطية إنعكاسية للأشياء** بل تمريناً على علم دلالات الألفاظ ، نفهم أنه أراد **ان يجد الواقع في السينما وليس عملية نقل للواقع للسينما** وهي سمات موجة سينما الواقعية الجديدة بإيطاليا وقد أعُتبر هذا الهوس بنقل الواقع كما هو سينمائيا جراء حبه "**الهذيانئ والطفولي والذرائعي للواقع ، حب ديني في إندماجه بشكل ما وتماثله جزئياَ مع تقديس عظيم** " فكلما ثبَتَ بازوليني الناس والأماكن بآلة تصويره ، **كما في محاولة لأن يتوحد معهم ويصير منهم** ، فكلما تضاءلت **مشابهة عالمة السينمائي** الذي تم فيه على حد تعبيرة **إيقاف الأشياء وفرزها وسط توقف الزمن لعالمنا** " وهي رغبة مستحيلة في أن يفهم العالم مباشرة ودون وساطة الحاجز الذي ينطوي عليه الإبداع الفني على الدوام " وقد أعتبره النقاد جراء تأثره بالشاعر **"ستيفيان ملارميه"** الذي كان يحلم بتحويل العالم **"الى كتاب "** فأراد لأصوات الكلمات بالذات أن تثير المعنى وتتطابق معه [2].

[1] المرجع نفسه ، ص 292 .

[2] ن ،غرين : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، مرجع سابق الذكر ، ص 139 .

5. الخطاب السينمائي : تمفصل ثلاثي أمبرتو أيكو :

يعترف إيكو[1] بأن كريستيان ماتز وبازوليني هما **السيمولوجيان السينمائيان الأكثر أهمية** ، ويعيد النظر في مقارباتيهما لمسألة اللغة السينمائية على إنفراد ، وبعدئذ يؤيد بازوليني في بحثه عن لغة سينمائية توجد في الصورة ذاتها لا فيما وراءها ، لكنه أيضاً يتناول قضية صارخة تتعلق بفكرة بازوليني عن أن سيميولوجيا السينما معادلة لسيميولوجيا واقع ؟ ، يحاول بشدة البرهنة على أن **شفرة أيقونية** ما قابلة للتحليل الى خيارات ثنائية منفصلة (في تباين حاد مع إلتزام ماتز ب" تشابه أيقوني بسيط") يضعها بعدئذ عند أساس **شفرة سينمائية متمفصلة تمفصلاً ثلاثياً** تعمل داخل نطاق الصورة (وبتعبير أكثر دقة داخل نطاق لقطة مفردة أو سلسلة صور/أُطر) وهذه الفكرة الفريدة الى حد بعيد والخاصة بتمفصل ثلاثي triple articulation هي فكرة غنية جداً وبارعة ، وذلك أنها فيما يبدو تعوض الواقع ذاته (وهم التَمثيل القياسي بالنسبة لإيكو) الذي ينشئ **ميتافيزيقا سينما** ، كما يفعل ذلك بوضوح عند أندري بازان [2]

على إعتبار أن ماتز في بحث عن سيمولوجيا السينما ككينونه أساسية ليست فيما عدا ذلك قابلة للتحليل ، وليست قابله للإختزال الى وحدات منفصلة يمكن تركيبها بواسطة التمفصل ، **وهذه الكينونة هي الصورة** ، والمقصُود هنا فكرة خاصة **بالصورة كشئ غير إعتباطي ومعلل بعمق** ، نوع من التشابه مع واقع ، لايمكن أن تحدد أعراف "لغة " وبالتالي فإن السيمولوجيا الخاصة بالسينما قد تكون سيميولوجيا خاصة ب"الكلام " بدون أن تكون وراءها لغة ، **والسيمولوجيا الخاصة ب"نماذج من الكلام "** أي ذات الوحدات التركيبة الكبري التي يجعل ترابطها الخطاب

---

[1] هي اصلا محاضرة قدمها في مهرجان بيزاو السينمائي عام 1976 بعنوان **la lingua scritta dill'azione** اي "لغة الفعل المكتوب ، ثم نشرت في مجلة nouvil argumenti في افريل 1977 بعنوان : **sulle articolazioni del codice cinematografico**

بعض الافكار كانت في كتابه:

- **La structure absente**, éd. Mercure de France, paris,1972 ,pp235-257 .chapitre 5 :quelques vérifications :le message publicitaire .

ولكن المقال لم نجده مترجم الى الفرنسية ، وقد تحصلنا عليه من كتابين اساسين هما :

- أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، ترجمة : محمد التهامي العماري ومحمد أودادا ، تقديم سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط2 ، 2013 ، وكان بعنوان : بعض التصديقات : السينما وقضية الرسم المعاصر ،الفصل الرابع والثاني :
- أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، في كتاب : **بيل نيكولز : أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 ، منبهين أن السينما عند إيكو كما سيتم شرحه يختلف عن الرسالة البصرية الذي طبقها على ملصق اشهاري فقط

[2] أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، مرجع سابق الذكر ، ص 373 .

السينمائي واقعاً ، فمشكلتنا اليوم هي ما إذا كان من الممكن إكتشاف عُرف ، وشِفرة ، وتمفصل فيما وراء الصورة باعتبارها الحقيقة الوحيدة [1].

وفعلا نحن نوع من الإعتراف "لماتز " في إمكانية قيام مقاربة سيميائية للفيلم ، وذلك بوجود " **مادة أولية** " غير قابلة للتحليل والإختزال في وحدات متفاصلة ...يمكن أن تكون **سيميائيات السينما سيميائيات كلام** لا يسنده لسان /لغة ، وسيميائيات بعض أنماط الكلام ، أي سيميائيات وحدات تركيبية كبرى ، يعد الخطاب الفيلمي إفرازا لها[2] ، أما فيما يخص بازوليني ، فإنه يؤمن بالرأي الآخر ، وهو أنه من الممكن تأسيس **لغة خاصة بالسينما** ، ويُلحّ على أن هذه اللغة لكي تمتلك مكانة لغة ، لا تحتاج الى العمل وفق التمفصل الثنائي الذي ينسبه اللغويون الى اللغة اللفظية ، بل تحتاج الى البحث عن وحدات التمفصل الخاصة **بهذه اللغة في السينما** ،كما أن بازوليني يلزم نفسه بفكرة محل خلاف عن "واقع" وهي أن العناصر الأولية للخطاب السينمائي (السمعي البصري) قد تكون هي الأشياء ذاتها التي تلتقطها لنا آلة التصوير ككليات مستقلة ، وبالطريقة التي يسبق بها الواقع تقليداً ما ، في حين أنه في حقيقة الأمر ، يتحدث عن " **سيميولوجيا ممكنة للواقع** " وعن آداء تأملي للغة فطري بالنسبة لسلوك الإنسان [3]. هنا يتحدث أمبرتو أمكانية الكلام عن **منهج في فهم السينما** الأول ماتز فهمها من منظور فينمولوجي /ظاهراتي والثاني بازوليني إعتبار أن الصورة هي نفسها أو لنقل لقطة تحيل لنفسها أكثر مما تحيل للواقع الخارجي يتموضوع أيكو ضمن إتجاه سيميوطيقا الثقافة وليس سيميولوجيا على إعتبار أنه فكر في قضايا الثقافة من منهج شارل ساندرس بيرس وليس سوسير أي انه قدم المنطق عن اللسانيات فيعتبر أن " **السيميوطيقا* ثقافية بطبيعتها فعملها السيميوطيقي وفائدتها بوصفها منهجا أمور ثقافية قبل كل شئ ، فهو لا يؤمن بأنه من الممكن تفسير**

[1] المرجع نفسه ، ص 376 .

[2] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، ترجمة : محمد التهامي العماري ومحمد أودادا ، تقديم سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط2 ، 2013 ، ص 113.

[3] أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، مرجع سابق الذكر ، ص 377 .

* ينبغي الإشارة الى أننا نفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا ليس على مستوى اللساني ولا نعتبر أنهما نفسهما خاصة بعد 1969 مؤتمر السيميائيات للتوحيد المصطلح ؟، ولا نعتقد مطلقا إمكانية توحيده لان الأس الابستمولوجي مختلف تماما وأيضا على مستوى أهم فكرة يطرحها جيل دولوز فالسيميولوجيا تنطلق من اللسانيات والسيميوطيقا من المنطق ومن هنا تكون السيميولوجيا مركزية اللغة ضمن مركزية أوربية ، عكس السيميوطيقا اولوية الصورة/الايقون على اللغة ، وسنشرحهها اكثر في تناول ماتز وبازوليني .

الإشارة السيميوطيقية خارج السياق الثقافي الذي تُوجد فيه ، وإذا كان لابد من وجود مجال تفيد منه "السيميوطيقا" فهو مجال التحليل الإجتماعي والثقافي " [1].

يعترف أيكو منذ البداية بين هناك فرق واضح كما عبر عنها كريستيان ماتز بين : السينما والفيلم أو بين السينمائي واللاسينمائي ويُقّر بالفرق الكبير بينهم، رغم أنهم بحاجة لبعضهما البعض في الوسيط السينماتوغرافي " **السنن الفيلمي هو غير السنن السينمائي ، ذلك أن السنن الثاني يسنن القدرة على نقل الواقع بواسطة الأجهزة السينمائية ، في حين يسنن الأول التواصل على مستوى قواعد محددة من قواعد الحكي ، ومما لا شك فيه أن السنن الأول يستند الى الثاني مثلما يستند السنن الأسلوبي البلاغي على السنن اللساني ، على أنه ينبغي التمييز بين التقريرية السينمائية والإيحاء الفيلمي ،فالتقريرية السينمائية مشتركة بين السينما والتلفزة**" [2]. ويعتمد في سيميوطيقا الثقافة على السنن والشفرات لفهم السينما وخصوصيتها ويحاول أن يمنجهه حيث يقول : " **يتم تحديد بناء السينما بواسطة شفرات /سنن ، تعمل فيها السينما وتعمل الشفرات فيها ، والشفرات بناءات نقدية – نظم من العلاقات المنطقية – مستقاة من حقيقية السينما ، إنها ليست قوانين سابقة للوجود يتبعها السينمائي بشكل واعٍ ، وهناك مجموعة كبيرة من الشفرات تجتمع لتشكل الوسيط الذي تعبر فيه السينما عن المعنى . وهناك شفرات مستقاة من الثقافة ، موجودة خارج السينما ويعيد السينمائيون إنتاجها "**[3].**فطرق الجلوس أو الأكل هي سنن ثقافية تعيد السينما إنتاجها ، وهناك سنن/ شفرات تشترك فيها السينما مع الفنون الأخرى مثل الإيماءة المسرحية وسنن /شفرات تتفرد بها السينما مثل التوليف /المونتاج .**

ولتوضيح عمل الشيفرات المتفردة والمشتركة في السينما يأخذ امبرتو إيكو مشهد قتل للمخرج هيتشكوك ويحاول تطبيق السنن والخصوصية التي يحملها المشهد حيث يمكن أخذ مشهد **ذو زمن قصير ،شخصان فقط** ، لا نكاد نرى أحدهما ، وحدثان ، **أخذ حمام/دوش وقتل**) فالشفرات موجودة وظاهرة ، **الشفرات المتأثرة بالثقافة** تتعلق بأخذ حمام/دوش في الثقافة الغربية **خصوصيته تكمن في التطهير ، الجنس ، الاسترخاء ، والانفتاح ، والتجدد** وبكلمات أخرى لم يستطع هتشكوك أن يجد مكاناً يحمل مفارقات أكثر ، لكي يؤكد على **عناصر الانتهاك**

---

[1] آنا ماريا لوروسو : التأويل والثقافة في نظرية أمبرتو إيكو : ترجمة أحمد الشيمي ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، المجلد 3/25 ، العدد 99 ، ربيع 2017 ، ص 259 .

[2] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 112 .

[3] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، ترجمة :أحمد يوسف ، ط1 ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، 2016 ، ص 164 .

والجنس في ذلك العدوان ،والقتل يفتِنُنَا بسبب الدوافع ، رغم أن القاتل لا يحمل دوافع يمكن لنا تمييزها فالفعل يبدو مجانياً ، بلا مسوغ ، بل عبثياً ، وهو ما يجعله صادماً أكثر ، ومن ناحية تاريخية يأتي الى الذهن **جاك السفاح** ، ما يُولد إحساسنا **بالاساس الجنسي** في هذا القتل[1] ." **مشهد تبدو فيه الكاميرا في وضعية تلصص ومجازيا قاتلة ، فالكاميرا لاتقوم بالتصوير ، وإنما بالطعن القاتل ، إنها تتحرك في تناغم ذهاباً وإياباً على جسم المرأة أثناء طعنها حتى الموت مباشرة بعد أن كانت هدفاً لنظرات الرجل وبالتالي هدف الكاميرا التلصصية المختلسة المُذنِبَة** [2]" .

ولأن المشهد سينمائي تماماً وقصير أيضا ، فالشفرات المشتركة مع الفنون الأخرى قليلة نسبيا ، **فشفرات التمثيل** لا تكاد تلعب دوراً على سبيل المثال ، حيث أن اللقطات شديدة القصر الى درجة أنه لا يوجد زمن للتمثيل فيه وإنما مجرد الإيماء بتعبيرات بسيطة ، والخطوط المائلة لتأسيس إحساس فقدان الاتجاه ، التباينات الصارخة والإضاءة الخلفية التي تجعل القاتل غير واضح هي **شفرات مشتركة مع التصوير الفوتوغرافي ، والشفرات الموسيقية عند مصاحبة الممثل موجودة بدورها خارج السينما بالطبع** [3].

بطبع **شفرات التفرد/الخصوصية** في السينما حاضرة وبقوة في هذا المشهد ، فمن الصعب علينا أن نرى أو نفهم كيف يمكن **نسخ التوليف /المونتاج في هذا المشهد في أي فن آخر ؟** ولعل **القطع المونتاجي السريع** يكون حقاً **شفرة سينمائية متفردة**/فريدة وخاصة بالفن السينمائي خاصة في جانبها حيث يتم في ف الربط بين اللقطات في شكل مختلف ، أنه يعتبر ان المونتاج ليس خصوصية في ذاته بل أن شفرة **القطع المونتاجي السريع**[4] هي التفرد الحاصل على مستوى اسلوب هيتشكوك ، فالتفرد يكون في إستخدام القطع السريع الذي يعتبر شفرة . وإذ يُعتبر هيتشكوك من المخرجين الذين أوصلوا السينما الى أوجها كما وصفه دولوز ، فلحظة **إكتمال السينما كانت معه** ، حيث كانت السينما هي المخرج والميزنسين/الإخراج ، وهتشكوك نقلها للمشاهد ، فالنقل فتح الباب على مصرعيه **لسينما التشويق** في أفلام هيتكشوك ، أي اضاف الطرف الثالث للسينما وهو المشاهد فهو بلا شك

---

[1] المرجع نفسه ، ص165 .

[2] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، ترجمة : محمد هاشم عبد السلام ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2013 ، ص 230 .

[3] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً** : مرجع سابق الذكر ، ص 166 .

[4] سيتم تناول الاساليب المونتاجية في السينما في الفصل الثاني اكثر تفصيلا .

" من **أعظم مخترعي الشكل في تاريخ السينما بالكامل** ... " وإعتبره فرنسوا تريفو أنه على قدم المساواة مع "كافكا " و"ديستوفسكي " و " آلان بو " مستكشف لحالات **القلق الميتافيزيقي** [1].

ما يمكن أن نسميه **سيميوطيقا السينما** مع أمبرتو إيكو الذي يبقى مدين لشارل ساندرس بيرس حيث أن يستمد فكرة " الأيقونية " البيرسية في مجال **الإدراك البصري** ، فالأيقون يقوم على مبدأ التشابه لإدراك الوقائع وفهمها ، ينفي إيكو سمة "**التشابه** " لتكون المفتاح السري الذي يقوده الى "**سنن التعرف** " ، فيرى أننا " **لاندرك أي شئ ولا نتصور أي شئ ، إن السبيل الى الإدراك والى التذكر يقتضي استحضار " النموذج الإدراكي " الذي تثوي داخله مجموع النسخ التي تلتقطها العين ، وتنتشي بها ضمن عالم يعج بالأشكال والصور والألوان ، وهذا له ما يبرره في ميكانيزمات الإدراك ذاتها ، فعالم الأشياء لا يلج الذاكرة على شكل أشياء معزولة لا رابط بينها ، بل يتسلل إليها عبر النماذج النمطية التي تصنف من خلالها الأشياء في أنساق متباينة** [2]". ويضيف " **إذا كانت الصورة (كيفما كان نوعها : صورة فوتوغرافية ، صورة ثابتة أو متحركة ، تماثيل ، منحوتات إلخ) تشير الى نوع من التشابه بينها وبين ما تحيل عليه ، فإن هذا التشابة لا يحكم سوى فعل الإدراك الخاص بتحديد شئ ما يوجد خارج الذات المبصرة ، أي ما ينظر إليه كمعطى طبيعي ، فالتعرف على هذه الواقعة باعتبارها شئياً مادياً عملية مختلفة عن عملية تأويلها وتحديد موقعها من الصرح الثقافي الذي يغطي الجسم الاجتماعي في مرحلة ما ، وبناء عليه فإن قراءة هذه الصورة وفهمها يستدعيان سنناً سابقاً يتم عبر التأويل والتدليل ، والخلاصة أن إنتاج دلالة ما عبر العلاقة الأيقونية (الصورة مثلا) لا يعود الى ما يثيره الدال داخلها مثلا من تشابه مع ما يحيل عليه ، بل يعود الى الأمر الى امتلاك سنن يتم فيه وعبره توليد كل الدلالة الممكنه** [3]" .

فالعلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها ، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل ، فالعلامات **لغة مسننة** ، أودعها الإستعمال الإنساني فيما للدلالة والتمثيل ، فهي في جوهرها خاضعة **لمبدأ التواضع la convention** ، هذا ما سيقوده الى الاستعاضة عن التشابة بمبدأ " **التسنين المسبق** " والأمر يتعلق باعتباطية قد لا تخص التعرف ومقتضياته ، ولكنها هي ما يحكم سيرورة التدليل ، فالدلالات

[1] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق الذكر ، ص 229 .

[2] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ، ص07 .

[3] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ،ص 09 .

التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي **طبقات معنوية وليدة تسنين اجتماعي سابق** ، ويأتي مثال الصورة ليدعم فكرة **التسنين هاته** [1].

إن " **سيميولوجيا**" أمبرتو إيكو تتموقع ضمن سيمياء الثقافة مع يوري لوتمان مع إختلاف واضح من حيث المنطلق وهي ما ستنعكس على **فهمه للبصري** ، فينطلق من مسلمة لسانية هي أن كل "**كلام** " يقتضي بالضرورة وجود "لسان " سابق عليه في الوجود يحاول ازاحة الفكرة فيفترض أن كل "**إنجاز** " تواصلي يستلزم "**قدرة** " تسبقه ويفترض أن السنن أو القواعد التي تضبط التواصل هي **نتاج المواضعة الثقافية** ، فالإنسان العادي يستبطن قواعد السنن وقوانينها بالحدس والمشاركة الاجتماعية العفوية ، فمهمة السيميولوجيا نقل هذه المعرفة **اللاشعورية من الخفاء الى التجلي** ،والكشف عن "الثقافة " **حيث لا تبدو سوى "الطبيعية "**[2].

1.5 .العلامة الأيقونية : هل هي من طبيعة اعتباطية :

يُعرف بورس الأيقونات /الايقونة بأنها تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة "شبهها " به أو بفضل الخصائص ذاتها التي يملكها الموضوع ، ويمكن أن نخمن ما كان يقصده ب" الشبه " بين صورة مرسومة وصاحبها ، ولقد أقر بكون الرسوم البيانية مثلا علامات أيقونية لأنها تعيد إنتاج شكل العلاقات الواقعية التي تدل عليها .

يحاول " شارل موريس " أن يشرح القول بأنه :" **يذهب الى أن العلامة تصبح أيقونا إذا كانت تملك بعض خصائص الشئ الممثل ، أو بالأحرى " تملك خصائصه الواقعية "؟ يعطي مثال عن صورة الملكة " إليزابيث " فهي بالنسبة لبورس أيقونة ؟ " فالحس السليم يقضي بأن للصورة نفس هيئة العينين والأنف والفم ، ولها نفس لون البشرة والشعر ونفس القوام " لكن ما المقصود " نفس هيئة الأنف "؟ فللأنف الحقيقي ثلاثة أبعاد في حين لاتملك الصورة إلا بعدين ؟ وإذا تأملنا هذا الأنف عن كثب ، فسنلاحظ أن فيه بعض المسامات و بعض النتوءات الصغيرة ، علاوة على أن سطحه ليس أملس تماما ، وهو أيضا ليس مستوٍ ؟ خلافا للأنف المرسوم في الصورة ، مثلا في الأنف يوجد ثقبان /المنخاران ، في حين لا يوجد في الأنف المصور إلا**

[1] المرجع نفسه ،ص 09 .

[2] **من مقدمة المترجمين ، ص 15** .

بقعتان سوداوان لا تخترقان نسيج اللوحة ، في النهاية " أن صورة شخص ما تظل أيقونية الى حد ما فقط ، فهي ليست كذلك تماما ، لأن الثوب الذي نرسم عليه ليس له نفس نسيج الجلد وليست لديه القدرة على الكلام والحركة التي لصاحب الصورة " مادام تملك خصائص الشئ الممثل في عرف مورس وليس لديه القدرة على الكلام والحركة فتتوفر في السينما إذن ؟ وتكون السينما أكثر أيقونية ؟ لكنها ليست كذلك في عرف موريس " إن دفع هذا الفحص الى أقصى مداه لا يمكن أن يهدم المفهوم " تقوم العلامة الأيقونية التامة ما يوجد خارجها لأنها تشكل في حد ذاتها علامة فعلية " [1]

أنه يحاول أن " **يبين لنا أن الصورة لا تمتلك شيئاً من خصائص الشئ الذي تمثله ، ويختفي تعليل العلامة الأيقونية ، الذي بدا لنا غير قابل للجدال ، ومتعارضاً مع إعتباطية العلامة اللفظية ، ليتركنا مع الشك في أن العلامة الأيقونية هي أيضاً إعتباطية ، وعرفية convrntional وغير معللة** " [2]

يرى أمبرتو إيكو بإن العلامة الأيقونية هي **علامة مشابهة في بعض مظاهرها** لما تدل عليه ، فالطابع الايقوني هو " **مسألة درجة** " بل يعتمد على علامات أيقونية غير بصرية ، عن الاصوات المحاكية ، فمفهوم درجة المشابهة بالنسبة لهذه العلامات يبدو مهلهلا [3].

ومع ذلك يقودنا فحص أدق للمعطيات الى أمرٍ مسلم به : **العلامات الأيقونية تولِّد بعض شروط الإدراك** ، المرتبطة بشفرات الإدراك العادية ، بلكمات أخرى ، نحن **ندرك الصورة كرسالة بالرجوع الى شفرة معينة** ، ولكن هذه الشفرة هي شفرة الإدراك العادية ، التي ترأس كل فعل إدراك ، ومن ناحية أخرى ، فإن العلامة الأيقونية "تولد" شروط الإدراك ، بل "بعض " هذه الشروط فقط : وهنا نواجه عندئذ بمشكلة نسخ وإختيار جديد[4] .

حيث نجد الإشكال وهو المشكلة التي تقع في معنى " **في بعض مظاهرها** " وهو تعريض لن ترضى به السيميولوجيا اصلا فكيف السبيل أو الحل ؟

مازلت العلامة ليست اعتباطية بل معللة ، فهي تمنح معناها من الشئ الممثل لا من المواضعة التمثيلية ،فالعلامة التي تعيد إنتاج بعض **شروط الإدراك المشترك** ،حين يتعلق الأمر بالإدراك تصح سيكولوجيا ، أما بالسميائيات فيتعلق الأمر بالتواصل ، فعندما يتعلق الامر بالتواصل فيتم التواصل عبر اللفظي وأيضا الغير لفظي /تصويرية /بصرية

---

[1] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ،صص 28 ،29 .

[2] أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، مرجع سابق الذكر ، ص 380 .

[3] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ،ص 30 .

[4] أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، مرجع سابق الذكر ، ص 380 .

والمهم هنا أن **سميائيات التواصل البصري** هي معرفة الكيفية التي تستطيع بها علامة مرسومة او فوتوغرافية أن تبدوا مساوية لتلك الأشياء في التواصل اللفظي ، بالرغم من أنه لا يوجد عناصر مادية مشتركة ؟ وهنا تصبح العلامة التصويرية تستطيع أن تدل بواسطة دعائم خارجية ، أي عبر بنيات علائقية معادلة . فـ" **المشكل المطروح هي معرفة كنه هذه العلاقات وكيفية إشتغالها ، وكيف يتم تبليغها ، وإلا تحول القول بتعليل العلامة الأيقونية أو عفويتها الى ضرب من التراضي اللاعقلاني** "[1].

و مادام لا يوجد تطابق بل **تشابه إدراكياً** :فالعلامات الأيقونية تعيد إنتاج **بعض شروط إدراك الشئ المصور** بعد إخضاعها للإنتقاء إعتماداً على **سنن للتعرف** ، وبعد تدوينها وفقا لمواضعات خطية ، وبناء عليه فإن علامة إعتباطية تحيل على شرط محدد بطريقة اعتباطية ، في تمثيل مبسط [2].

حاول امبرتو ايكو " **إقامة سيميولوجيا الرسائل البصريّة (sémiologie des messages visuels) على أسس تختلف عمّا هو سائد في تناول الظّواهر البصريّة ، فالدّارسون يُجمعون على أنّ الظّواهر التّواصليّة تشمل اللّغة وغيرها من الأنظمة الدّالّة كالأنظمة البصريّة ، ولكنّهم حين يتحدّثون عن العلامة لايجرونها إلاّ على التّواصل اللّغويّ الذي تستأثر اللّسانيّات بدارسته ، وكأنّ العلامة لاتعدو اللّغة ولا تستحقّ أن تنعت بها إلاّ وحداتها** "[3].

يستغرب امبرتو ايكو مما سقط فيه الدّارسين من تناقض ، ومن تجريد **لظواهر بصرية وعدم المحافظة على النسق العلاماتي ويحولونها الى ظواهر وبمفاهيم ومصطلحات لسانية** ؟ كيف نحول **نسق أيقوني الى نسق لغوي** ثم ندرسه ؟ هذا هو ما إنتبها له وهو **جوهر فكره البصري** وهنا يضع حدود فاصلة بين سيميولوجيا اللغة وسيمولوجيا الظّواهر ، ويحاول أي يمضي بالقول لا يمكن بالمقولات **اللسانية أن نفسر سائر الظواهر البصرية** ، ولسنا معفين عن هذا المبدأ أبدا يقول " **فمثل هذه التّصورّات تعكس دوغمائيّة لسانيّة لا يمكن تخطّي حدودها إلاّ إذا إعتمدنا مقولة من أبرز مقولات السّيميولوجيا العامّة نعني السّنن الذي تنهض عليه الأنظمة التّواصليّة بمختلف أنواعها وإعتبرنا كلّ سنن يخضع لضرب من التّقطيع لا يكون بالضّرورة متّصفاً بالثّبات والازدواج ، فمن**

---

[1] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ،ص 33 .

[2] المرجع نفسه ،ص 35 .

[3] حاتم عبيد : **في تحليل الخطاب** ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ،الاردن ، ط1 ، 2013 ، ص 221 .

الانظمة التّواصليّة مالا يقبل إلا تقطيعاً واحداً ، ومنها مايخضع لتقطيع مزدوج بل وفيها ما يقوم على تقطيع ثلاثّي ".[1] ليبدأ أمبرتو إيكو في توضيح أن **السنن السينما** يخضع للتقطيع الثلاثي ويفلت من **الإزدوج كالآتي** :

1.1 يسمح لنا **التواصل الفيلمي** باختبار أفضل لبعض فرضيات وإثباتات الفصل السابق ،كما يسمح لنا بتسليط الضوء على النقطتين الاتيتين :

أ .ليس من الضروري أن تنبني سنناً تواصلياً غير لساني على نموذج اللغة (وهذه النقطة هي السبب في إخفاق عدد من **"لسانيات" السينما**).

ب .ينظم السنن مجموعة من السمات الواردة ، منتقاة على مستوى محدد ، سواء أكان ميكروسكوبياً أو ماكروسكوبياً عدا بعض تمفصلات هذه السمات يمكن ألا تخص تلك السنن ، ويمكن أن يفسرها سنن خفي آخر .

2.1 **السنن الفيلمي هو غير السنن السينمائي** ، ذلك أن السنن الثاني سنن القدرة على نقل الواقع بواسطة الأجهزة السينمائية ، في حين **يسنن الاول التواصل على مستوى قواعد محددة** من قواعد الحكي ، ومما لاشك فيه أن السنن الاول اي الفيلمي يستند الى الثاني السينمائي مثلما يستند السنن الأسلوبي البلاغي على السنن اللساني ، على أنه ينبغي التمييز بين التقريرية السينمائية والإيحاء الفيلمي فالتقريرية السينمائية مشتركة بين السينما والتلفزيون [2].

ليخلص أمبرتو إيكو الى " **أفتراض أن الشفرة السينمائية هي الشفرة الوحيدة التي تتسم بتمفصل ثلاثي** "

وهكذا فإنه في شفرة ذات تمفصل ثلاثي قد توجد :

1 . صور figures يتضام كل منها مع الآخر في علامات ، دون أن يشارك في معناها .

2 .علامات signs تترابط معًا في آخر الأمر في تركيبات syntagms .

3 . عناصر " س" تنشأ من ترابط العلامات ، ويُكرر أن العلامات لا تشترك في معنى العناصر ، فالعنصر"س" يمكن أن يكون المعنى الخيالي hypersighificant وقد لا يُشير بشكل محدد الى جزء من ما يشير إليه بشكل محدد العنصر " س"[3] . ففي سنن ذي ثلاثة تمفصلات نجد : **الأشكال التي تتسق لتنتج العلامات ،**

[1] حاتم عبيد : **في تحليل الخطاب** ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ،الاردن ، ط1 ، 2013 ، ص 222 .

[2] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ،ص 111 .

[3] أمبرتو إيكو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، مرجع سابق الذكر ، ص 394 .

ولكن دون أن تكون جزءا من مدلولها ، **ثم العلامات التي تتراكب لتنتج المركبات** ، ثم العناصر(س) التي تنشأ من **تركيب العلامات** دون أن تكون جزء من مدلول (س) .

أي معنى يمنحه هذا التمفصل الثلاثي في السينما ؟ يصبح السنن بواسطة التمفصل قادراً على تبليغ أقصى ما يمكن من الوقائع ، بأقل عدد ممكن من العناصر التأليفية ، وهو أمر يمْليه مبدأ الإقتصاد ، بمجرد ما تنشأ العناصر القابلة للتأليف ، يصبح السنن – ولاشك – فقيراً بالنظر الى الواقع الذي يروم نقله ، لكن بمجرد ما تظهر الإمكانيات التأليفية ، فإن السنن يستعيد قليلاً من ثراء الوقائع المراد تبليغها (لأن اللغة الأكثر مرونة تكون دائماً أفقر من الأشياء التي تهدف الى التعبير عنها ، وإلا لما وجدت **ظواهر تعدد الدلالات**) وهكذا ، ما أن نسمي الواقع ، سواء بواسطة اللغة الطبيعية أم بفضل **سنن فقير وغير منفصل** ، مثل عكازة العميان ، حتى نفقر التجربة ، وهذا هو الثمن الواجب دفعه لتبليغ تلك التجربة [1].

اراد امبرتو ايكو ان يوضح **ان الدال والمدلول ليسا تمفصل مزدوج ولن يكونوا ابدا وصعوبة الحديث عنهما بمعناهما الدقيق في السينما** ، لذا يستند الى التراث البيرسي ليخرج من **إستحالة الدال في السينما** أو الفيلم ومن التراث السوسيري الذي يرى العلامة مكونة من وجهين : الدال والمدلول والإعتباطية التي بينهما ، فالمعنى يصبح " **شئ ديناميكي متحرك ، وليس شيئاً ثابتاً مستقراً في ثنائية "التعبير والمضمون " المعنى ليس سجين شفرته الى الأبد ، ولكنه ناشئ عن عملية ثلاثية ، يرى بيرس أن العلامة " التي قد تعني علامة مفردة ، رسالة أو برقية أو نصاً أو خطاباً بأكمله " لها بنية ثلاثية وليست ثنائية ، كما كان الحال في التراث اللُغوي البنيوي** "[2] فالعبارة مثلا يصبح الدال حين يتحول الى مُرَكَّبٍ فإن المدلول ينفلت من التحديد ، إذ لا يعود **الترابط نفسيا** وحسب ولا تعود العلاقة إعتباطية بل تصبح **مؤسسة على تعالق مغاير** يشترط طبيعة التعالق بين كل المكونات اللسانية ولكن في مقولات أمبرتو أيكو يوضح أنها متطابقة مع الأولانية والثانيانية والثالثانية لبيرس كالأتي " **يربط الدليل أو الممثل ، الذي هو أول ، مع ثان يسمى موضوعه ، علاثة ثلاثية أصلية ، يمكنها تحديد ثالث ، يسمى : مؤوله ، ويربط هذا الثالث مع موضوعه نفس العلاقة الثلاثية ، التي يربطها هو نفسه مع هذا الموضوع** " أما على مستوى الاشتغال فيصبح " **الدليل أو الممثل هو شئ ما ، يأخذ مكانا ما ، بالنسبة لشخص ما ، وفق صفة ما ، ويعني ذلك أنه يخلق دليلا موازيا أو أكثر تطورا في ذهن ذلك الشخص ، والدليل الذي**

---

[1] أمبرتو إيكو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، مرجع سابق الذكر ،ص 127 .

[2] آنا ماريا لوروسو : التأويل والثقافة في نظرية أمبرتو إيكو : مرجع سابق الذكر ، ص 266 .

يخلقه أسميه مؤولا للدليل الأول ، ويأخذ هذا الدليل مكان موضوعه ، غير أنه لايأخذ مكان هذا الموضوع ، وفق أي علاقة ، ولكن بالرجوع الى الفكرة التي سيميتها أحيانا : أساس الممثل "[1].

يعد الجهد الذي بذله أمبرتو أيكو في **التمفصل الثلاثي في السينما** حسب **سميوطيقا بيرس** نجد أنه اعتبر الادارك أو سنن الادراك هي الاولانية وسنن الاحساس هي الثانيانية والسنن الفعل هي الثالثانية في العرف البيرس وهو إقتراب من " جيل دولوز" السينمائي فعلا . " **وهكذا فالمكونات الثلاثة (الماثول والموضوع والمؤول) يمكن أن يُنظر إليها في ذاتها من زوايا ثلاث : زاوية المعطيات النوعية الشعورية (الأولانية) وزاوية التحقق المفرد (الثانيانية) وزاوية القانون العام (الثالثانية)" [2].**

6. دولوز : الخطاب السينمائي " نظرية كبرى " :

يرفض دولوز تعريف العلامة باللغوي أو اللساني كما حدث مع سوسير ويحاربه" **اللسانيات في أغلب مدارسها وتوجهاتها ليست إلا الميتافيزيقا وقد سكنت اللغة ، لأن جوهر اللغة قائم على التمثل** *représentation* **وعلى التقابلات الثنائية (الكلمات كمادة. والأفكار كروح) [3]،يقول أيضا "تلك اللغة التي تنقل إلينا آخبارا حول العالم ، دون تمثل له ودون دلالة تضفيها عليه ودون ربط علاقة بين " دال " و" مدلول " فالعالم لا يمكن رده الى كونه مرجعا لغوياً للعلامة "**[4] .

ويعتبر العلامة تتمظهر في شكل أشخاص او مواد أو مواضيع ، حيث لا يمكننا أن نكتشف أي حقيقة ولا نستطيع تعلم أي شيء ما لم نفك رموز هذه العلامات والعمل على تأويلها " **لا وجود لمدلولات ظاهرة ولا لأفكار واضحة، فندرة الأولى لا توازيها إلا ندرة الثانية، لأن ما يوجد، على الحقيقة هو المعاني فقط، المعاني متوارية في العلامات.وإذا ما كان الفكر تلك القدرة على شرح العلامات، وعلى بسطها في الفكرة، فذلك لا يكون ممكناً إلا لأن الفكرة توجد ضمنياً، وبشكل مسبق، مطوية في العلامة نفسها، أي توجد في تلك**

---

[1] عبد اللطيف محفوظ : **آليات إنتاج النص ، نحو تصور سيمائي** ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، بيروت ، ط1 ،2008 ، ص 75 .

[2] سعيد بنكراد : **السيميائيات والتأويل ، مدخل لسميائيات ش ، س، بيرس** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، المغرب ، ط1 ، ص 108

[3] عادل حدجامي : **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف** ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2021 ، ص 237.

[4] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، ترجمة : عبد العزيز بن عرفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002 ، ص85 .

العتمة التي تلُف وتخفي ما يُرغِم ويجبر على التفكير " [1]، وهنا يحاول المطابقة بين **المعنى والعلامة ،** فالسيميولوجيا سعت الى فهم العلامة من خلال موضوعها الذي يكون عادة من خارجها ، لكن دولوز يرفض ذلك ويعتبر **المعنى ينبع ويُولودُ من العلامة أصلا "** " **إذن ليس ثمة معنى في معزل عن العلامة، المعنى مقترن بالعلامة ، عبارة عن شئ ملفوف ، مختبئ داخل شئ آخر ، لكن بلوغه ليس سوى بسط لثنيات نسيج العلامة ، فلا فرق بين العلامة والمعنى سوى في بسط ماهو مثني وثني ، ماهو مبسوط، فالمعنى يندغم في العلامة ، والعلامة تندغم فيه ليصبحا شيئًا واحداً ، إذ تثني العلامة المعنى ، والمعنى يتكور ملتفا فيها** " [2].

والعلامة هي متعددة طبعا كما يقول " **العلامات متعددة (منها ماهو مقترن باليومي ومنها ماهو مقترن بالغرام ، ومنها ماهو حسي ومنها ماهو مقترن بالجمال والفن) ، غير أن العلامة ، على تعدد أصنافها هي واحدة من حيث البنية والشكل ، إنها مايَلُفُ في باطنها مضمونها ، أو هي ما توجهنا نحو مضمون** " [3].

إذا كان جاك دريدا يصف " **الدال" بالمتعالي أو تجسيد المركزية الاوربية** ،فدولوز يصفه **بالإمبريالي** ويحاول **تخليص اللغة من سلطة " الدال"** وما ينجر عنه من تكرار وترديد لجرس حروفه ، وعن إمكانية وكيفية دفع هذا **"الدال "** الى مزيد من التغيير المستمر والمتواصل والدائم ، وضمن التخلص كما يقول من إمبريالية اللسانيات وسلطتها القاهرة ، يتوجب البرهنة على أنه ثمة طرق عدة في تشغيل العلامات " **فالمنحى يعلي من شأن " الدال " بشكل سلطوي وإمبريالي ، ثمة وهم شائع مغرور يرى أن اللسانيات هي الحقل المعرفي الوحيد القادر على الإنفراد بالنظرية المناسبة والمطابقة والشاملة "للتعبير" وثمة من يريد أن يحولها الى نوع من السيميائيات المعممة ، ولكنه لايمكن أن تكون ثمة سيميائيات معممة ، وليس ثمة سيميائيات " مافوق متعالية " "**[4] .

يساعدنا دولوز في فهم أنه لا توجد سيميائيات أو سيميولوجيا معممة تصلح لجميع المجالات فهي تمفصل إختلاف تباين ويعتبر أن الإحساس أو **وحدها الحساسية تستطيع أن تدرك العلامة باعتبارها علامة،** ووحدها القوة الذهنية و وحدها الذاكرة أو التخييل يقدران على شرح المعنى، كل واحدة من هذه الملكات قياساً إلى نوع من العلامات؛ ووحده الفكر الخالص يكتشف الماهية، ويكون مجبراً على التفكير في الماهية، باعتبارها السبب الكافي للعلامة ولمعناها

---

[1] جيل دولوز: **خارج الفلسفة نصوص مختارة** ، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، عادل حدجامي ، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، 2021 ، ص 50 .

[2] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، مرجع سابق الذكر ، ص179

[3] المرجع نفسه ، ص179 .

[4] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، مرجع سابق الذكر ، ص179

ف " **السينما لا تكاد أن يكون لها حق في قواعد اللغة ، بينما من المؤكد أن هناك قواعد لاستخدام وهي ليست قطعية " ويعطي مثال أكثر للشرح والفهم " أنه لا قدرة لنا على التمييز بين فيلم لا يخضع في بنائه للقواعد اللغوية ، وبين آخر أو إختيارا خاطئا للصور، فقد تكون أذواقنا مختلفة عن ذوقه وقد نرغب في صورة أخرى أو تنظيم آخر ولكنه لا يمكننا ، إذا كما نتحدث بدقة ، أن نصف ما يقوم به بإنه غير خاضع لقواعد اللغة، يبدو أن لكل شئ في السينما معنى ، ومن الواضح أن لغة الفيلم "تبدو" مختلفة تماما عن اللغة الكلامية** " [1]. يحاول دولوز يبوئ الصورة مكانة العلامة le signe . ولكنه لا يبوئها مكانه الدال le significant ، والعلامة بالنسبة الى دولوز هي التي بإمكانها أن تجسد التعبير عن "**المعنى** " أو عن"**الفكرة**" فنظرته الى أن **العلامات السينمائية علامات متميزة** لا يمكن ردها الى العلامات اللسانية ، حتى ولو كانت تلك العلامات علامات صوتية وشفوية ، لذا تستوجب مثل هذه العلامات السينمائية دراستها وتصنيفها ويضيف بقوله " **لقد حاولنا ، متسائلين هل كانت السينما تضيف مادة أشارية جديدة تستوجيب فهما مغايرا للصور وللعلامات ، لذا فإنني نزعت الى تأليف كتاب في المنطق يتمحور حول منطق السينما** " [2].

زعم دريدا أنطلاقه من أولوية **الكتابة عن الكلام** ، لكن دولوز ينطلق "**من العلامة الى الكتابة /الكلمة ، فالنص ملئ بالكلمات/الكتابة وما يغيب هو العلامات** " [3]، والعلامة ليست في علاقة مع /أو ضد لتعطي معنى ، بل المعنى يكمن فيها .يقول "**ينبغي التعلم من العلامات ، لأنها هي مدار الإبداع حيث لا يستطيع الإنسان أن يكون نجارا مالم يكن له إحساس اتجاه علامات الخشب ، ولا يستطيع أن يكون طبيبا مالم يكن يملك إحساسا بعلامات المرض ، إن الموهبة استعداد أولي إتجاه العلامات** "[4]

يبني دولوز دراسة عن رواية بروست "البحث عن الزمن الضائع "[5] ويرى أنها ليست مبنية على الماضي أبدا " **لأن الماضي ليس الطبقة العميقة والسفلى للزمن البروستي** " ، لذا ينبهنا دولوز الى " **ليس ما يكسب رواية بروست**

---

[1] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق الذكر ، ص 207 .

[2] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، مرجع سابق الذكر ، ص 127 .

[3] Gilles Deleuze **: Proust et Les Signes**, 3ème éditions, Quadrige- P.U.F, Paris, 2006
يحاول دولوز في هذا العمل البحث عن العلامة لا عن الكلمة /الكتابة مع بروست .

[4] لخضر حموم : العلامة والثقافة لدى دولوز ، **مجلة دراسات إنسانية واجتماعية**، جامعة وهران 2 ، عدد 09 ، جانفي 2019 ، ص98

[5] جيل دولوز : **بروست والعلامات** ، ترجمة حسين عجة ، دار أكتب للنشر ، القاهرة ، ط1 ،2008 .

وحدة هو الذاكرة [1]"كما أن وحدة الكتابة وشموليتها لا ترد الى عملية التذكر أو الى تيار الوعي ، فالمهم يقول دولوز " **ليس في التذكر بل في التعلم** " [2]، التعلم عبر العلامات التي تتجاوز اللغة والنحو أنها الإحاسيس.

يعتبر جيل دولوز من مؤسسي " **النظرية الكبري** " لتقديمه تصنيف مفاهيمي **للعلامات السينمائية** ، فقد قدم نقد للسينما التحليلية النفسية ، وكذلك لهيمنة النماذج اللغوية التي تختزل الصورة في المنطوق"**لا يتم تقديم المفاهيم في السينما. ورغم هذا فإنها مفاهيم للسينما، وليس نظريات السينما**"[3] المفاهيم لا تُفرض في السينما كأي نظرية فهي تتعامل مع مفاهيم خُصوصية الفكر السينمائي غير المفاهيمي/غير المتوفر : "**لا يوجد تحليل ذهني أو تطبيق (التحليل النفسي، اللغوي) أو تصميم انعكاسي كاف لتكوين مفاهيم السينما نفسها**"[4]

أن دولوز قد استبعد التحليل النفسي او بتعبير أدق السيكولوجيا الجديدة المتمثلة في الفينمولوجيا وأيضا اللسانيات في السينما يحاول دولوز أن يجد مخرج لسيطرة الفكر **الظاهراتي /الفينمونولوجي** وأيضا الفكر **اللغوي/اللساني** خارج هوسرل وسوسير وغيره من الفلاسفة من أمثال ديكارت ، هيدغر ، وعدم البقاء ضمن الدائرة الهيغلية أيضا وهو إفلات قل نظيره في الفلاسفة والمفكرين من طراز دولوز فقد نعته /وصفه ميشال فوكو " **ان كان هذا القرن سيكون فلن يكون إلا دولوزيا** " ، فقد كانت العلوم والفن وكل تفكير فيها ينبغي أن يمر عبر بوابة هيغل يقترح

---

[1] يصر دولوز على أن الرواية ليست هي حفظ الذاكرة والتذكر بقدر الكتابة والتعلم وهنا يمكن ان نفهم هذا من خلال طروحاته ضد أفلاطون في الكتابة والمشافهة : " فأفلاطون في محاورات الفيدروس اعتبر الكتابة لعنة من لعنات الالهة ، وانتصر للمشافهة فهي حفظ للذاكرة الحية ... الكتابة عند أفلاطون هي لعنة من لعنات الآلهة، فالنص حالما يكتب، تعدد آباؤه ويصبح عرضة لتعدد التأويلات، فيقوم كل مؤول بمهمة البحث في نسب هذا النص الذي تكثر آباؤه. ذلك يعني أن الكتابة من جهة ماهي "فارماكونا" (الفارماكون هو الدواء الذي يمكن أن يكون علاجا أو سما) هي لعنة. لقد ظلّت أسطورة الكتابة ناظمة للقول الفلسفيّ في التاريخ وفي الكتابة وفي الذاكرة: فإن كان أفلاطون قد جعل الكتابة "فارماكونا" للذاكرة، فإنّ هذا "الفارماكون" ظلّ مراوحا بين أن يكون "علاجا أو سمّا"، وقد تجلّى هذا الالتباس في القراءات المعاصرة لأفلاطون (دلوز، نيتشه، فوكو، ريكور) ،لقد عمد ريكور وكذلك جيل دلوز إلى إعادة قراءة وكتابة "أسطورة اختراع الكتابة" لمعرفة إن كان التاريخ علاجا أو سمّا أو إن كان علاجا وسمّا في الوقت ذاته (فارماكون). يبيّن جيل دلوز أنّ عبارة "الفارماكون" عند أفلاطون مندرجة ضمن سلسلة متداخلة من الدّلالات قد لا تتوافق مع مقاصد أفلاطون نفسه، بل تكشف عنها "دهاليز المعنى" بفضل تفكيكية تغادر الامتثال لضرورات اللغة قاصدة مناطق الثقافة المختلفة. لعلّ الممرّات التي ينتهجها أفلاطون في حديثه عن هذه الكلمة هي ممرّات تلفّها العتمة، تاركة الأسئلة متواترة الطرح ومتعذّرة الإجابة. إنّ أسطورة الكتابة هي عينها أسطورة ولادة التاريخ، ذلك أنّ رهان هذه الأسطورة هو "مصير الذاكرة"، وإن كانت الذاكرة الحقيقية هي التي تتعارض مع كلّ أشكال الكتابات. لذلك يتساءل ريكور "**كيف يمكن للسجال بين الذاكرة وبين التاريخ ألا يكون معنيّا بالأسطورة؟**" ينظر : فوزية ضيف الله : المقاربة النيتشوية للتاريخ من أسطورة الكتابة إلى جينيالوجيا التاريخ، ورقة بحثية ضمن جمعية فواصل للدراسات الفكرية والاجتماعية ، تونس ، ص 3 . 4 ، 2022 .

[2] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، ترجمة : عبد العزيز بن عرفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002 ، ص 177 .

[3] Dominique château : **cinéma et philosophie** , ARMAND COLIN *2e édition* Armand Colin, 2010 , P 83

[4] Dominique château : **cinéma et philosophie**, Ibid, P36

علينا دولوز سؤال ذا أهمية بالغة جدا " **كيف يمكن لمفكر أن يتناول الرسم والفلسفة ولا يكون هيغليا ، أي لا يتعتبر أن الفلسفة هي أرفع شأناَ من الفنون حيث يكون الأفهوم/المفهوم آخر مراحل التطور العقلي ؟**" لذا كانت أطروحته حول السينما والفن عموما أن نفكر على قدم المساواة مع الفلسفة " **الفرق بين العلوم والفنون والفلسفة هي في طريقة التفكير حيث يفكر كل فرع عبر وسائله وتقنياته الخاصة** [1]، حاول أن يجد فهما للسينما لا يتعلق بالفلسفة وبمفاهيمها ، مما جعله سينمائي أكثر من السينمائيين ، وتقوم فكرته كالأتي " **الفلسفة تفكر بالتجريد ، بينما السينما تفكر بالصور** " هنا إستطاع أن يُخلِص السينما من الفلسفة ويصنع لها مفاهيمها الخاصة التي تنفرد بها ، وجعل لها مفاهيم من قُبيل السينما /حركة بل هي هوية للسينما عن باقي الفنون أي الحركة ثم الهوية الثانية التي تكون بعيدا عن " **كل حركة هي سرد** " ، وكي يفلت من "السرد" الموغل في اللسانيات واللغة فالسرد هو الخطاب والنص والزمن ، فإستبدل مفهوم السرد بمفهوم الزمن لتخليصها من اللغة ودراستها وفق السرد الادبي ، وهنا الزمن كان إمتداد للموضوع /الفكر السينمائي الحديث حيث تخلص من اسلوب حركي وتحول الى وضع سمعي بصري يمتد عبر الزمن ، وكانت محاولاته للتخلص من الفكر الظاهراتي حيث الموضوع من الخارج ويأتي التفليم مواصلا لها ، بالرهان على أسلوب جديد يكون ضد ظاهراتي ، اي أن السينما هي الموضوع نفسها ، اي دمج الثنائيات وإعتبارها نفسه كما العلامة والمعنى متواري ومندمج فيها .

[1] جمال نعيم : **جيل دولوز وتجديد الفلسفة** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2010 ، ص366 .

وتعتبر محاولته هذه هي الخروج من القوقعة وسلطة الفلسفة مع هؤلاء فلا يمكن التفكير دون المرور بهم ، وسينمائيا وجد دولوز ضالته في **برغسون** لكسر هيمنة الفينمولوجيا أو قل **العين /كاميرا** حيث الذات في مواجهة الموضوع من الخارج ، أما برغسونيا فالنور داخليا وليس خارجيا من نفسه ،أو قل الصورة هي حركة من الداخل لا من الخارج فكل وعي هو شئ " الاشياء مضاءة بنفسها "**جمع أخرين يمتازون بالفرادة ، نظرا لصعوبة تصنيفهم وبهم يتنصل من القيود التي تفرضها سلطتهم (من خلال المرور بهم)، وذلك بالتحول عن الطريق تفكير على نحو مغاير**" .

يعتقد دولوز أن بيرغسون يرى أن الحركة في حد ذاتها كيفية ومن ثم لا يمكن تقسيمها دون تغيرها على المستوى الكيفي ، ومن ناحية أخرى المكان كمي ، ومن ثم يمكن تقسيمه الى مالا نهاية ، المكان متجانس والحركة متغايرة ، يعني هذا أنه لا يمكن إعادة تكوين الحركة من وضعيات فردية في المكان أو لحظات في الزمن ، ولا يمكن سوى تكوين تتابع من أجزاء ثابتة أوضاع ولحظات لخلق حركة "وهمية " **الواقع المسجل ميكانيكياً هو في الحقيقة نقيض الإبداع والتعبير** " ما يدين به دولوز لبرغسون حول الحركة أنه حاول فصلها عن المكان الذي تحدث فيه من خلال فرضية برغسون الاولى " **أن الحركة في حد ذاتها كيفية ومن ثم لا يمكن تقسيمها دون تغيرها على المستوى الكيفي ومن ناحية أخرى ، المكان كمي ، ومن ثم يمكن تقسيمه الى ما لانهاية ، المكان متجانس والحركة متغيره ، يقتضي هذا ضمناً أنه لايمكن إعادة تكوين الحركة من وضعيات فردية في المكان أو لحظات في الزمن ، ولا يمكن سوى تكوين تتابع من أجزاء ثابتة لخلق حركة " وهمية " "** ، فالصور الثابت في تتابع يمر سريعاً كي تولد حركة وهمية :**الإنطباع الوهمي بوجود حركة على الشاشة** [1].

يفرق دولوز بين **السينما القائمة عن الحركة والسينما القائمة عن صور فوتوغرافية** ونخلق من خارجها الحركة اي عملية تحريك الصور الفوتوغرافية تشبه الألعاب التي بها ثماني صور ثم نقوم بتدويرها لتخلق الحركة وتظهر على أنها سينما ، ينبهنا دولوز على أنها **الوهم السينماتوغرافي** كما أقر به برغسون نفسه و يعطي برغسون مثال عن العقل والدماغ ويقول أن الفرق بينهم كبير ، الدماغ مادي تحتويه الجمجمة ،بل العقل شئ والدماغ شئ آخر ، العقل قوة والدماغ مادة ، فالادراك العقلي يعتمد على الدماغ ويتأثر بسلامته ومرضه فهو آلة يسري في مجالها ، كالماء يسري في الساقية ويخضع في سيره لتعاريجها ، وفي خضوعه هذا لا يعني هذا الماء هو المجرى والمجرى هو الماء ، وأما ما يعتري

[1] روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة : صور تُفكر** ، ترجمة : نيفين حلمي عبد الرؤوف ، دار معنى للنشر والتوزيع ، لبنان ، ط1 ،2021 ، ص 119 .

عقولنا من الميل الى تفسير كل شئ بطريق المادة، فله سببان أساسيان الأول ان جزء من عقولنا نشأ ان **يمارس ادراك الأشياء المادية** فاكتسب من هذا المحيط المادي الكثير من تصوراته وقوانينه والثاني وهو الأهم : أننا لم نعرف حتى اليوم كيف ننظر الى حقائق الاشياء ، ولم نعرف كيف نحييها لنراها ذلك لاننا **نجزء الحقيقة** لنستطيع إدراكها لأن عقولنا تتلقى الصورة الكونية مجزءة بدون أن تلاحظ ، وتدرك الترابط بينها، وفي حركتها المستمرة ككل ، مع أنّ الحقيقة لا تُدرك إلا بهذه النظرة الشاملة التي نستطيع بها أن نحيي الحقيقة الكلية لنرها ، ولا يجوز أن يقال ان الصور الحسية هي أجزاء الكل وأجزاء الحقيقة فإدراكها **إدراك للحقيقة الحية ، لان إدراك الاجزاء مقطعة شئ وإدراك حركتها وتواصلها وترابطها شئ آخر**، وما مثل ذلك إلا كمثل الشريط في الصور المتحركة ، **نرى الصور فيه مجزءة في سكونها لاحياة فيها** ،فان تحركت دبّت الحركة في الصور كلها وظهرت حقيقة الحياة في مجموع الصور ككل ندرك منه معنى رواية ، فلا يجوز إدراك الشئ كإجزاء **يستلزم إدراك الشئ كله على حقيقته** من غير ربط تلك الإجزاء ، فمثلا الخط المستقيم والخط المنحني اذا نظرنا اليهما وجدنا ان كل منهما يتكون من نقاط هي بذاتها لا تتغير في الخطين ، ولكننا لا نستطيع أنّ نقول ان المستقيم والمنحني شئ واحد بحجة أن اجزائهما واحدة ، وكذلك الحقيقة الحية للوجود والحياة لا نستطيع إدراكها بمجرد إدراك اجزائها بل لابد من **رؤية الترابط والتواصل بينها** ورؤية الحركة تسري فيها بإستمرار وإتصال وهذا ما تغفل عنه عقولنا ، وإعتبر دولوز بأن **الصورة السينمائية قادرة على تشكيل الحركة الحقيقية** التي كان يقصدها برغسون : إنها الصورة–الحركة هذه الصورة التي تم إعتبارها الحركة محايثة لها ، والتي تقابل التقطيعات الثابتة المؤدية الى خلق حركة خادعة وهمية "**فالسينما لا تقدم لنا صورة تنضاف إليها الحركة فيما بعد ، إنها تقدم لنا مباشرة صورة –حركة طبعا فهي تمنحنا تقطيعا ، لكنه تقطيع متحرك** " [1].

ما كان يهم دولوز ليس **التأريخ للسينما** بل هو صورة الفكر المفضمر في الفيلم التفكير بالصورة/اللقطة ، فالمفهوم يتجلي في السينما والسينما تتجلى في المفهوم أو كما يقول هو نفسه "**لا تنتج السينما مفاهيما فمفاهيم السينما غير معطاة في السينما ومع ذلك فهي مفاهيم السينما** "[2] فهل هي عملية نقل الفلسفة الى السينما ؟ أم هي تفكير في السينما من الداخل بالفلسفة ؟.

---

[1] برغسون ، دولوز ، غودار وآخرون : **حوار الفلسفة و السينما**، ترجمة : عزالدين الخطابي ، منشورات عالم التربية ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص 80 .

[2] محمد مزيان : الفلسفة والسينما والزمان عند دلوز ، **مجلة علامات** ، المغرب ، العدد 81 ، نوفمبر 2014 ، ص 48 .

أستطاع دولوز دفع التفكير بالصور في السينما ان ينشأ "نظرية كبرى في السينما " حيث أن كتابيه في السينما : **السينما حركة ، السينما زمن** ،ضمنهم كل الاراء والنظريات السينمائية وحتى يمكن القول : هو تمييز بين عصور للسينما ولا يدخل في الزمن الكرونولوجي أيضا كما سياتي شرحه ، فقد ميز بين نظامين: نظام الصورة حركة ونظام الصورة زمن وهنا نفهم من كتابيه ان نظام السينما زمن هو سينما حديثة عن نظام السينما حركة الاقدم منه ان " **السينما حسب دولوز هي تحرير الزمان من الحركة وتحديد للمعنى بافق الزمان نفسه** "

إن نظام الصور/ الحركة هو نظام السينما الكلاسيكية

فقد حدد " الصورة /الحركة" من خلال ثلاثة أنماط أساسية " **الصورة الإدراك** " و" **الصورة /الاحساس**" ثم "**الصورة / الفعل** " وهو العمل الاول ضمن كتابه السينما /الحركة وكل هذا التصنيف له مايوازيه في سلم اللقطات :

اللقطة العامة :تتناسب مع الصورة الإدارك فهي حركة الكاميرا التي تصنّف الصور وتنتقيها مدركه " الموضوع " من زاوية معينة .

اللقطة المتوسطة :هي ما يتلاءم مع " الصورة/الفعل" التي هي حركة الكاميرا وهي تظهر الموضوعات الاخرى انطلاقا من الموضوع الأساس .

اللقطة المكبّرة: إذ " الصورة / الشعور هي حركة الكاميرا التي تعلّق العلاقة بين الإدراك والفعل المترتب عليه ... فهي على نحو ما بمثابة " شبح" منفلت من قبضة المكان / الزمان أي بعبارة أخرى صورة لا تحيل على المكان بوصفه حيّزا لكل إدراك ، ولا على الزمان باعتبارة مميزا لكل فعل ، إن الصورة /الشعور التي تتطابق مع مفهومها يلزمها بالتالي أن تقطع الصلة مع العالم إلى حد أنه ليس هناك أي موضوع مدرك أو فاعل للحركة [1].

أما من جهة المونتاج/ التوليف فيميز دولوز بين :

المونتاج المرتبط بالإدراكات ويتجلي بقوة عن بتروف* الاولانية عند شارل ساندرس بيرس .

المونتاج المرتبط بالأحاسيس ونجده عن دراير * وهنا يعطي دولوز أنها الثانيانية عند شارل ساندرس بيرس .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 55 .

* فلاديمير بتروف)(Vladimir Petrov1896 – 1966 م) هو مخرج أفلام، وكاتب سيناريو، وممثل، من الإمبراطورية الروسية، ولد في سانت بطرسبرغ، توفي في موسكو، عن عمر يناهز 70 سنة .

* كارل تيودور دراير Carl theodor dreyer (1889 - 1968) مخرج أفلام دنماركي. يعتبر من أهم المخرجين في تاريخ الدنمارك وفي تاريخ السينما عموما. بدأ مسيرته الفنية ككاتب سيناريو عام 1912 مع الفيلم الصامت (ابنة الجعة). ثم كان أول فيلم له كمخرج هو فيلم (الرئيس) عام 1919. عمل في إنتاج الأفلام في الدنمارك وألمانيا وفرنسا. أشهر أعماله هي: الفيلم الصامت (آلام جان دارك) الذي أنتج في فرنسا عام 1928. وفيلم (يوم الغضب) الصادر عام 1943. وفيلم (الكلمة) الذي صدر عام 1956.

المونتاج المرتبط بالأفعال ونجده عند غريفيت* [1] وهنا الثالثانية عند بيرس لذا عليه أن يضيف **الصفرانية وهي الصورة/الادراك** (**إدراك الادراك**) أو مونتاج الادراك كتعديل على سيميوطيقا بيرس .

إن حركة اللقطة تتجه دائما نحو قطبين متميزين :ويعطي مثال عن كأس الماء ولقطعة السكر التي تذوب بداخله من أجل تأكيد حجته " **بأن هذه الحركة هي علاقة بين طرفين وهي تَعْيِين للكل** " فهي عبارة عن تحويل مرئي وبسيط للعلاقات و" للمواقع النسبية" القائمة بين العناصر المادية المؤلفة للمجموعة المنغلقة التي تُشكل اللقطة كما تقتضي بالضرورة تغيراً على **مستوى الكل المنفتح** الذي يخترق مختلف المجموعات ، هكذا سيكون لحركة اللقطة وجهان ، سيخصع أحدهما لقوة جاذبية نحو المركز ويخضع الآخر لقوة مبعدة عن المركز ، وستتأرجح الحركة بإستمرار بين الإطار الذي يحدد **المكان والزمان الفيلمي** ، والكل الذي يعتبر واقعاً زمنياً مفتوحاً بشكل أساسي ومتغيراً ومحدداً من طرف المونتاج /التوليف الذي هو بمثابة **صورة غير مباشرة لهذه الحركة** وسيسمح تجميع اللقطات بقطع الإستمرارية الزمنية وبتقديم عرض مجرد للزمن ، وهكذا يستشهد بالتصورات حول المونتاج التي واكبت تاريخ السينما [2].

مبدئيا الفيلم أو السينما تُصنع من لقطات ومشاهد وفصول ، واللقطة كما عرفها ماتز هي **أصغر وحدة في السينما** ويعود هذا التعريف الى **مقارنتها باللسانيات فالجملة عبارة عن كلمات وهو ما جعله يضع اللقطة في مقام الكلمة** لتشكل جملة والجملة تعطي معنى ،كذلك الحاصل في السينما **تجميع اللقطات عن طريق التوليف/المونتاج ليعطي معنى** ، هكذا كان تصور ماتز للقطة علما أنها مايجري تسجيله بعملية متفردة من الكاميرا منذ الوقت الذي تبدأ فيه الكاميرا الى أن تتوقف ، وهنا **هل كل ما يسجل يعتبر لقطة ؟ أليس هناك عمل للقطع والميكساج أي أضافة الصوت عليها وأيضا طول ؟ ماهو طول اللقطة ؟ اذا فكرنا بطول اللقطة فهناك أفلام اللقطة الواحدة ؟ مما يعني ان اللقطة هي المشهد هي الفصل وهي الفيلم ؟** فلن يبقى تفكير ماتز صالحا هنا ، فهي وحدة متضمنة

* ديفيد وارك غريفيث (1875-1948) D.w.griffith مخرج سينمائي أمريكي. يعتبر رائد من رواد السينما الحديثة. ويعد من أبرز المخرجين في تاريخ السينما. ساهم في تطوير مجالات الإخراج والتصوير سينمائي والمونتاج. بدأ في مجال السينما عام 1908، وقدم مجموعة كبيرة من الأفلام القصيرة التي تتراوح مدتها من 15 إلى 18 دقيقة. بلغ مجموع الأفلام القصير التي قدمها حتى عام 1913 حوالي 450 فيلما قصيرا. كان أول من استخدم أسلوب التقريب وأسلوب الاسترجاع الفني والتشويق وتحريك الكاميرا. وهو صاحب فكرة اللقطات المتقاطعة أو المونتاج المتوازي. أسس عام 1919 مع شارلي شابلن وآخرين استوديو مجموعة الفنانون. وهو أحد مؤسسي أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة. أشهر أفلامه الفيلم الصامت مولد أمة عام 1915. حيث استخدم في تصوير الفيلم تقنيات متقدمة وأسلوبا روائيا جديدا. وقد ساهمت شعبية الفيلم في تقدم ثم سيطرة مجال الأفلام الطويلة في الولايات المتحدة. عام 1916 قدم فيلمه الملحمي المعروف ذو الإنتاج الضخم تعصب، الذي يعتبر من أهم الأفلام عموما.

[1] **المرجع السابق الذكر** ، ص 56.

[2] برغسون ، دولوز ، غودار وآخرون : **حوار الفلسفة و السينما**، مرجع سبق ذكره ، ص 81 .

بنفسها وهي في حد ذاتها في الغالب مفهومة وهنا تصبح **اللقطة تملك السيرورة أي انها لا تتوقف بل تستمر وتصبح روح الفيلم أو السينما ، فاللقطة هي السيرورة والاستمرار في الزمن** .فإستخراج صورة فوتوغرافية من الفيلم ، فهي **لا تمثل الصورة التي حصلنا عليها الفيلم** ؟ فإن أستطاعت أنّ تعطي فكرة عن المحتوى المادي للقطة **فهي عاجزة عن إبراز الحركة والإيقاع** ، وعلى ذلك لا يمكن أنّ تكون من السينما ، فالسينما **مظهرها الحركة والاستمرار في الصورة** ، " **عرض الحركة هو علة وجود السينما ، والخاصية العليا لها ، والتعبير الاساسي لعبقريتها** " ، لذا يُولد إختلاف بين الفوتوغرافيا والسينما ليس فقط أن الفوتوغرافيا هي **تثبيت للزمن بكل شخوصه** وهنا منهجيا يجب الوصف في الفوتوغرافيا كما أقر به رولان بارث والتعيين والتضمين ، عندما يموت الزمن أي يثبت ويجمد لالتقاط الصورة هنا تختلف الفوتوغرافيا عن السينما ، فالسينما هي الزمن /الحركة مما يعني أنها تمتلك سرد ، ولا سرد في الفوتوغرافيا ،**فالسينما هويتها هي الحركة وخصوصيتها في مونتاجها** ، فهل من المعقول نقل مناهج السيمولوجيا العامة او رولان بارث الى السينما ؟ الى جانب دراسة أندري بازان عن وجودية الصورة الفوتوغرافيا في كتابه ماهي السينما ؟ الجزء الاول حيث يشير الى أهمية الفوتوغرافيا في السينما ولكن ليس على مستوى منهجي بل على مستوى وجودي ، فهو يَعتبر السينما تطور للفوتوغرافيا من الناحية الواقعية ، وقد قارن بين الصورة الفوتوغرافيا والصورة التشكيلية او الرسم وهنا نجد أننا أمام واقعية تملكها الفوتوغرافيا على غرار الفنون الاخرى مما يجعله يعتبر السينما ولدت من الفوتوغرافيا على الأقل وجوديا من خلال قوة الواقعية التي تملكها وهذا لا يخول بأي حال أن نسحب مناهج السيميولوجيا الصورة الفوتوغرافيا على السينما ؟ حتى كريستيان ماتز أنتبه لهذه الخطورة والفروقات الكبيرة بينهما ،كما سبق وأشرنا في فصول المذكرة وكملخص نقول " **اينما ينتهي الزمن يبدأ الوصف واينما يوجد يبدأ السرد** "

يعارض دولوز فكرة التحليل النفسي و اللسانيات في السينما، و كل نظرية جاهزة للتطبيق على التجربة السينمائية فهي أوسع من أن يحتويها أي فرع معرفي أو فني ."**لا اعتقد أن الفلسفة تفكر حول شيء آخر كالرسم أو السينما ، بل تشتغل بالمفاهيم ، تُنتجها** " [1]، أنها ضرورة تقضي " **بأن ليس ثمة نظرية جاهزة سواء أكانت نظرية التحليل النفسي ، أم النظرية اللسانية ، بإمكانها أن تطبق على المادة السينمائية لأنها من الشمولية ومن العمومية بحيث يتسع مجال تطبيقها لكثير من الممارسات الأدبية والفنية الأخرى ، فلا ينحصر في**

[1] حموم لخضر : **الفلسفة والفن عند جيل دولوز** . اطروحة دكتوراه علوم في الفلسفة ، جامعة الجزائر 2 ، اشراف عمر مهيبل ، 2011 /2012 ، ص 154 .

خصوصية الحقل السينمائي " [1]. يحاول أن يميز حقل السينما وتميز أدواته المنهجية والسيميولوجية لدراسته ويعتبر السينما مختلفة عن الفنون الأخرى خاصة حينما تضع تفكيرنا في حركة عن طريق الصورة–حركة ، ذلك أنها عكس فن الرسم الذي يعطينا صورا بدون حركة و على الروح أن تضيف لها الحركة ، السينما لدى دولوز "**تتضمن الحركة كواقع ذهني و الصورة كواقع فيزيائي ، هذا ما يجعل السينما كفن خاص بعصرنا هي الأجدر على مراقبة العلاقات و التحولات و الحركات التي تَسِم عصرنا الراهن .الصورة ليست مسندا ، بل علاقة قوى و أفعال و تفاعلات ، هي بالضرورة مجموع ، لا توجد صورة معزولة وحيدة ، لأنها في علاقة قوى ، هناك دوما مجموع أو متعدد ، تعدديات للصور**" [2]

هذا حول الصورة /حركة وهو كتاب ينتمي الى السينما الكلاسيكية حيث كان الصمت هو من يسود الفيلم الى جانب الكاميرا ثابتة حيث يقول " **تتطابق مع الوضع البدائي للسينما ، حينما كانت الكاميرا ثابتة آنذاك كانت الحركة تنبثق عن الكائنات والأشياء المعروضة في اللقطة أما الصورة الحركة فقد تشكلت "عندما تحرر الحركة من الأشخاص والأشياء ، أي عندما اصبحت الكاميرا متحركة وأصبحت اللقطة متحركة أيضا وعندما تطور المونتاج وتنظيم اللقطات في الزمان** " [3]. وهنا نكون إزاء السينما الحديثة أو الكتاب الثاني **الصورة /زمن** ينطلق دولوز من جديد حول سيميوطيقا السينما وتشكل العلامات في السينما فيقول" **حتى صور الحركة هي صور للزمن ، حيث إن الزمن في النهاية هو عنصر أساسي من كل السينما ، ويحدد دولوز كلاً من تشارلز ساندرز بيرس وهنري بيرغسون ، باعتبارهما دليلين مهمين في رحلة بحثه ، إن بيرس والسيميوطيقا عنده يقدمان لدولوز علاجاً لما يراه سيميولوجيا سوسير ، التي تم توجيهها بشكل خاطئ على يدي جزء كبير من نظرية السينما في فرنسا** " ،كما أن دولوز يستخدم بشكل خلاق " **تصنيفات بيرس عن "الأولانية " و"الثانيانية " و" الثالثانية " بالإضافة الى العديد من مخططات بيرس التصنيفية عن العلامات الفردية**" [4].

يقول دولوز عن بيرس " **عندما ابتكر بيرس Peirce السيمياء، كانت قوته تكمن في تصوره العلامات انطلاقاً من الصور وترابطاتها، وليس تبعا لتحديدات لغوية. وهذا ما دفعه إلى تصنيف خارق للصور والعلامات، سنقدم ملخصا بسيطا عنه. تبدو الصورة له على ثلاثة أنواع لا أكثر: الأولانية (وهي عبارة عن**

---

[1] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، مرجع سبق ذكره ، ص 129 .

[2] المرجع نفسه ، ص 174 .

[3] برغسون ، دولوز ، غودار وآخرون : **حوار الفلسفة و السينما**، مرجع سبق ذكره ، ص 82 .

[4] رونالد بوج : جيل دولوز ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 , ص 594.

شيء لا يحيل إلا لذاته، أكان من ناحية الكيف أم القوة، وهي احتمال صرف، أما الثانيانية (وهي عبارة عن شيء لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال شيء آخر، كالوجود، والفعل/ وردة الفعل، والجهد/ والمقاومة)؛ والثالثانية (وهي عبارة عن شيء لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال ربط شيء بشيء آخر، كالنسبة والقانون والضرورة) [1]،ويضيف أنه " **سنلاحظ أن الأنواع الثلاثة من الصور لا تخضع فقط لعدد ترتيبي: الأول، الثاني، الثالث، بل لعدد أصلي: يوجد اثنان في الثانية، بحيث توجد واحدية في الاثنينية، وتوجد ثلاثة في الثالث. فإذا كانت الصورة الثالثة تدل على الاكتمال، فلأننا لا نستطيع تأليفها من مزدوجات، ولكن الترابطات المؤلفة من ثلاثيات تستطيع بحد ذاتها أو بطرق أخرى أن تعطي أية كثرة. وبناءعلى ذلك، تظهر العلامة عند بيرس كعنصر يجمع الأنواع الثلاثة من الصور، ولكن ليس بأي شكل: العلامة صورة يمكن أن تكون صالحة لصورة أخرى (موضوعها،) بعلاقتها بصورة ثالثة تشكل "المفّسر" لها، وهذا المفّسر بدوره هو علامة، وهكذا دواليك**" [2].

ويوضح أكثر أهمية بيرس في هذا الصدد لأنه يساعده في " **الاعتماد على نوع من النسق السينمائي ويتعارض تماما مع النسق الدلالي ، ويستعين بالتصنيف الذي إعتمده "بيرس ، ويطوّع ذلك التصنيف طبقا لما تفترضه المادة السينمائية من متطلبات ، ليست الملفوظات والمقاطع السردية معطة أوليا ، تحدث هكذا من دون سابق معالجة وإعداد** " [3] ، حيث يقول " **علماً بأننا اقتبسنا من بيرس عددا من المفردات وغّيرنا نحن معناها. فللصورة/ الإدراك علامة تركيب تتمثل بالعلامة التأشيرية أو الريم. وتحيل هذه العلامة إلى إدراك الإدراك، وتظهر عادة في السينما عندما "ترى "الكاميرا شخصية تَرى؛ وتقتضي كادراً متينا، وتشكل بالآتي حالة صلبة من حالات الإدراك ولكن التأشير /الريم يحيل إلى إدراك مائع أو سائل لا يتوقف عن المرور عبر الكادر**" [4]. والمشكل الذي يحيل له دولوز هو الأولانية عند بيرس المتمثلة في الادراك حيث يقول " **إدراك صورة/ إدراك خاصة لا تعود تُعّبر عن الحركة فحسب، بل عن علاقة الحركة بفاصل الحركة. إذا كانت الصورة/ الحركة إدراكا، فإن الصورة/ الإدراك ستكون إدراكا لإدراك، وسيكون للإدراك قطبان حسبما يتماهى مع الحركة أو مع فاصلها (تُغّير جميع الصور بالنسبة إلى بعضها بعضا، أو تغير جميع الصور بالنسبة إلى إحداها على**

---

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 57 .

[2] المرجع نفسه ، ص 58 .

[3] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، مرجع سبق ذكره ، ص 129 .

[4] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، مرجع سبق ذكره ، ص 61.

الصور الأخرى.) وفي الصورة/ الحركة لن يشكل الإدراك النوع الأول من الصور دون أن يمتد في الأنواع الأخرى، إذا ما وُجد: إدراك فعل أو إدراك انفعال عاطفي أو إدراك علاقة... إلخ. ستكون الصورة/ الإدراك إذن بمنزلة درجة الصفر في الاستنتاج الحاصل بناء على الصورة/ الحركة: ستكون هناك "صفرية "قبل واحدية بيرس "[1].

سيميوطيقا بيرس في العرف الدولوزي مهمة جدا من جهة تنبيهنا بأن السيميوطيقا والسيميولوجيا مختلفان تماما من حيث المبدء ولا يجوز بأي حال أن نعتقد أنهما نفس الإستعمال ، فسيميولوجيا سوسير إنطلقت من اللسانيات ، أما سيموطيقا بيرس فإنطلق من المنطق والرياضيات أو قل من مبدأ أولية الصورة على اللغة اصلا والايقونة في صورة نعود الى سيموطيقا بيرس أنه لم يعتمد عليها كما هي بل جرى تعديلها على صيغة إيجاد الصورة الصفرية التي هي الصورة إدراك ولكن تسري على الفعل والإنفعال والعلاقة معا أي انها **تكون ممتدة في الزمن وهي قبل صورة/إدراك في الصورة /الحركة .**

بعد تفكك السينما /الحركة أو السينما الكلاسيكية جراء الروابط الحسية ومثلما أن سينما الصورة/الفعل لا تحدّد السّرد ، كذلك فإن الأزمة لا تنبثق من التخلي عن الوسيلة السردية ،يقول دولوز " **أن مخطط الفعل الحركي – الحسي مر بأزمنة أفقدته هيمنته في فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، فمع تمزُّق الرابط الحركي –الحسي وتفكُّك الحبكة ، وتشتُّت المكان ، وظهور الكليشيهات القلقة الواعية بذاتها ، أصبحت الساحة جاهزة لبزوغ نوع جديد من الصورة : الصورة –الزمن هذا النوع الجديد من الصور يعكس أولوية الحركة على الزمن بل تشكف " موقف سمعية وبصرية خالصة " هي إبتكار سينمائي هي تعبر عن طريقة جديدة لتصوير العالم تفتح الباب أمام أبعاد الزمن والوجدان والفكر "**[2] أن ميلاد الواقعية الجديدة في إيطاليا والموجة الجديدة في فرنسا والسينما الالمانية الجديدة مهد لظهور الصورة/الكريستال او البلور L'image- cristal التي يصبح " **من المدهش تصور الزمن كموضوع للإدارك البصري ، فالزمن يمكن أن يُشعر به أو يحسب ، لكنه لايمكن أن يرى ، فهل كان لزاما إنتظار السينما وتشكيل صور خاصة لإقرار الرؤية هاته ؟ لا جدال في أن المؤلفين الكبار قد تكفلوا بأكبر مهن في الفن ، وهو جعل الزمن اللامرئي مرئيا"** [3].حيث يقول دولوز " **للصورة/ البلورة، أو للتوصيف البلوري وجهان لا يختلطان ببعضهما. ذلك أن الالتباس الحاصل بين الواقعي والمتخيل**

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، مرجع سبق ذكره ، ص60 .

[2] روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة : صور تُفكر** ، مرجع سبق ذكره ، ص 123 .

[3] برغسون ، دولوز ، غودار وآخرون : **حوار الفلسفة و السينما**، مرجع سبق ذكره ، ص 105 .

هو خطأ فعلاً، ولا يؤثر في إدراكهما: لأن الالتباس يتم فقط في "رأس "الإنسان. أما عدم الإدراك فيشكل وهماً موضوعيا؛ ولا يلغي التمييز بين الوجهين، ويجعله ضبابيا، فيأخذ كل وجه دور الوجه الآخر في علاقة لا بد من وصفها بأنها افتراض تناوبي مسبق أو بأنها تقبل الارتدادً وفعلا لا يوجد عنصر افتراضي إلا ويتحقق بالنسبة إلى العنصر المتحقق، ويصبح هذا الأخير افتراضيا في ظل العلاقة نفسها: إنهما قفا ووجه قابلان لأن يُعكسا. إنهما "صورتان متبادلتان "كما قال غاستون باشلار" [1].الصورة البلورية نتيجة فقدان الروابط الحسية وتحولها الى "مواقف سمعية بصرية " وأصبح الإنعكاس في المرآة حسب تعبيره هو **إستيعاب الشخصية في السينما أكثر حيث يشير إليها ك " حالة معروفة أكثر من غيرها هي المرآة. فالمرايا المنحرفة، والمرايا المقعرة والمحدبة ومرايا مدينة البندقية، هي مرايا لا تنفصل عن حلقة، كما نرى ذلك في الأفلام فمثلاً نشاهد وجها ينعكس على سطيحات خاتم، ونشاهد شخصية ما في عدد لامُتناه من المناظير. وعندما تتكاثر الصور الافتراضية على هذا النحو، فإن مجموعها يستوعب راهنية الشخصية كلها، وفي الوقت ذاته لا تعود الشخصية إلا افتراضا بين افتراضات أخرى "**[2]. التوصيفات البلورية التي تكون موضوعها الخاص تحيل إلى أوضاع بصرية وصوتية بحتة منفصلة عن إمتدادها الحركي: وتلك هي **سينما الرائي**، وليس سينما الفاعل.

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، مرجع سبق ذكره ، ص 117 .

[2] المرجع نفسه ، ص 119 .

الفصل الثاني :

المونتاج ، الصوت ، اللامونتاج : الجوهر السينمائي

المونتاج ، الصوت ، اللامونتاج : الجوهر السينمائي

" كل لقطة ميتة مالم تخضع لعملية مونتاج"

بودفكين

" بما أنها تعتمد الصورة والصورة الفوتوغرافيا ، فالسينما كانت ويجب أن تبقى واقعية "

أندري بازان

تقديم

ربما يعتقد الكثير أن وضع لقطات معاً عن طريق " القطع " أو " التوليف " هي مونتاج /تركيب ، المونتاج أعمق مما نتصور ويعد شكل خاص بالسينما من دون الانواع الاخرى ، حتى ولو حاولوا تطبيقه في الفنون الاخرى فليس المونتاج هو عمل تقني كما أُعتِقد ويُعتقد الى الآن ،وبهذا الاعتقاد تم استبعاده من الدراسة وعدم الاهتمام به أو الكتابة عنه وإعتباره عبارة عن "قطع" للقطة وإيصالها بلقطة ثم إضافة الصوت أو ما يسمى الميكساج ، يعد المونتاج فعل بناء ينطلق من المادة الخام أما الديكوباج فهو جزء صغير من المونتاج / التركيب فرضته الحاجة /الفكرة مع السينما الحديثة فقط ، وتعد "**السينما مونتاج** "كما عبر عنها إيزنشتاين .

فليس المونتاج/التجميع/ التركيب/ التوليف **تحت كل هذه المسميات هو ليس "تقني "كما يُعتقد فهو نتاج عمل فني ، وليس الجزء التقني من عمله هو الذي يشكل موضع الصعوبة ؟ففي هذا المجال تصبح أمرا بسيطا يمكن إستيعابه .ولكن التفكير في المونتاج وآليات عمله مع الخَلق ايضا فهو عملية خَلق اولا من منظور فني اكثر منه تقنيا .**

وفي لغة المشتغلين بالسينما ودارسيها تستخدم كلمة "**المونتاج**" بثلاث طرق مختلفة . فبالإضافة الى المعنى الأساسي فإن لها إستخدامات أكثر تخصصاً :

- عملية جدلية ديناميكية تخلق معنى ثالثاً من المعنيين الأصليين في اللقطتين اللتين يتم جمعهما

- عملية حيث عدد من اللقطات القصيرة يتم غزلها معاً لتوصيل قدر كبير من المعلومات في زمن قصير [1].

فاللقطة هي وسيلة التعبير السينمائي وفي ربطها باللقطة تصبح تميل الى إكتساب المعنى بعد رؤيتها الى جانب لقطات أخرى وبعد بنائها في مقطع متسلسل متماسك مُمنتَجْ ، فالمعنى لا يكْمُنُ في اللقطة أبدا بل في خارج اللقطة وهو مهمة التركيب /المونتاج من يعطي المعنى لها مع لقطة أخرى ، أذ يعتبر هذا الاخير "**الاختراع الوحيد للسينما**"[2] هكذا قال جاك أومون مستوحيا الفكرة من جان لوك غودار Jean-Luc Godard لجعلها عنوانًا لأحد كتبه. ويحاول ان يستخدمه لتعريف الأنطولوجيا السينمائية: "**لطالما كان التحرير/المونتاج هو قلبها الشكلي والجمالي والظاهرة المركزية وفكرة كل إنتاج الفيلم/سينمائي . لماذا لأنه المظهر المرئي الأبرز في قوة السينما في عرض الزمن** " [3]. ويعبر عنه الروسي دزيقا فرتوف (Dziga Vertov) " **ليست المادة الخام لفن الحركة هي الحركة في ذاتها على الإطلاق وإنما الفواصل ، أي المرور من حركة لأخرى ، أن الفواصل هي التي تؤدي بالحدث نحو الحل الحركي، وتنظيم الحركة هو تنظيم هذه العناصر ، إذن انتظام الفواصل في جمل** " [4] .

نتناول في هذا الفصل الثاني : جوهر الفن السينمائي وهو المونتاج وايضا استخدامه ، وبتعبير أمبرتو إيكو شفرات التفرد /الخصوصية ، كما قال إيزنشتاين " **السينما هي المونتاج** " فكلها هي مونتاج لقدرته على التأثير ونتناول اللامونتاج كما أسس له أندري بازان ش Andre bazin وجان رينوار Jean Renoir" **المونتاج ليس كل شئ** " يعني القضية وضدها أو بتعبير فني التفكير في فن المونتاج وضده في آن .أو بتعبير أخر إيزنشتاين في مواجهة جان رينوار وبازان فكريا ، جان رينوار " المونتاج ليس كل شئ " ايزنشتاين " المونتاج هو السينما " ، وهنا يحق لنا القول أن **السينما الكلاسيكية هي سينما المونتاج والصامت ، والسينما الحديثة سينما اللامونتاج وعمق المجال** .

---

[1] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام** ، مرجع سابق الذكر ، ص 190 .

[2] Jacques Aumont, Le Montage, « la seule invention du cinéma ».

[3] Minh-Tâm : Montage, quand la chrysalide devient papillon, Livre : **l'ART du montage, comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film**, coordonne par n .t.binh et Frédéric sojcher ,les impressions nouvelles ,2017 ,p08.

[4] جي آنبال ،آلان واوديت فيرمو : **المدراس الجمالية الكبرى في السينما العالمية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 16 .

إن هذا التقسيم ليس تقسيم تاريخي مثلا لأن السينما الصامتة ظهرت قبل الناطقة وليس معناه أنّ السينما الحديثة تخلت عن المونتاج حاليا ، أبدا على العكس فمازالت هناك أفلام الصمت تعيش وفيها ابداعية المونتاج ، وأيضا سينما الصائت وبها مونتاج أيضا ففي الأصل هي أسلوب كل مخرج ، وما تصنيفنا الا لأن الغالب متفوق على الأقلية فقط .أنه مقابلة بين تراثين سينمائيين التراث الشكلي /الصامت/المونتاج كمركز ، وتاريخ السينما لا يقصي أي أحد منهم " **أن تاريخ السينما كان له أن يكون شيئاً آخر بالتأكيد لو أن فنانين مثل ميلييه أو غريفث أو إيزنشتاين أو فيرتوف أو فور أو بازان لم يكونوا ما كانوا بالفعل أو لم يُوجدوا في ظروف تاريخية بعينها ، والسينما هي الآخرى كان لها أن تكون شيئاً آخر مختلفا دون الأخوين لوميير الذي أكتشفوا إن التقنية تؤثر بعمق في الفن** " [1].

فالإنطلاق بالسينما الصامتة هو التراث الشكلي ويصعب ان تجد واقعيا يمكن أن يواجه هوغو مانستربرج أو رودلف أرنهايم أو سيرجي إيزنشتاين أوبيلا بالاز أو بودفكين كانت سيطرة على الشكل "في مقابل الواقعي " **أو الفوتوغرافي لأندريه بازان ونقاد كراسات السينما وسيغفريد كراكوور في أمريكا وسينما الحقيقة من أمثال ريتشارد ليكوك والواقعية الايطالية مع بازوليني وروسليني وغيرهم "، أو كما جاء في العنوان بين المونتاج واللامونتاج أو بين اللقطة المتوسطة واللقطة الطويلة كما سنتحدث فيما بعد .**

وكما قال لوتمان " **المونتاج كواقعة من وقائع اللغة السينمائية لا يخص فقط ما سمي ب " سينما المونتاج" التي يظهر بوضوح ومباشرة بحالته الخام ، بل أيضاً تلك السينما التي لا يرى فيها أندري بازان أثراً للمونتاج** "

1 . المونتاج هو كل شي :

"لقد فزع جمهور العرض الاول للسينما عند مشاهدتهم للقطار يصل الى المحطة ...أو لأمواج البحر وهي تصطدم بالصخور ، وفروا من مقاعدهم هاربين من هذا الشئ الساحر المخيف الذي يعطي إيهاماً تاماً

[1] ديفيد روبنسون : **تاريخ السينما العالمية : 1895، 1980** ، ترجمة : إبراهيم قنديل ، المجلس الاعلى للثقافة ،مصر ، ط1 ، 1999، ص 08.

بالواقع "[1] ، ربما سيُبرر هذا من منظور الأنواع الأخرى، لكن يبدوا الأمر **سيكولوجيا نتيجة واقعية اللقطة ،** لكي ننتبه أكثر فالصورة الفيلمية هي أولاً **"واقعية "** أو بالأحرى تتمتع بمظاهرة كثيرة للواقع في البدايات .

أما من ناحية سينمائية والقول لجان أبشتين " **إن الحركة تكوِّن حقًّا القيمة الجمالية للصور على الشاشة ، ولا ينتبغي أن نملّ التذكر مما قد يبدو بديهية مألوفة ، نظراً الى كثرة فرص نسيانه** "[2]

هذه الأحداث وقعت قبل إكتشاف قوة وهيمنة التركيب/المونتاج/التوليف ، ومن الطريف أن أكتشفه كان بالصدفة اثناء عُطل في التسجيل والتصوير " **فقد توقفت الكاميرا لعُطل أصابها أثناء التصوير ، فلما دارت من جديد صورت مشهداً آخر خارج إطار تتابع المشهد المصور ، فاكتَشف المصور أنه لا يجب أن يُصور المشهد بشكل متصل ، الأمر لا يتحتاج الى تعطيل الكاميرا في كل مرة ، وإنما يمكن التصوير بحرية ، وفي أماكن وأزمنة مختلفة ، ثم تركيب تلك اللقطات معاً بعد بنائها وفقاً لفكرة أو معنى محدد** " [3]

يقول أورسون ويلز Orson Welles : " **لا أستطيع إنكار أن المونتاج ضرورة بالنسبة للمخرج وأنه اللحظة الوحيدة التي يحكم فيها المخرج سيطرته على فيلمه ، إن غرفة المونتاج هي المكان الوحيد الذي أسيطر فيه بشكل مطلق ، وإننا لنضع بلاغة السينما في غرفة المونتاج** " [4].

يعتبر غريفث Frederick Griffith أول من طور المونتاج وإستعمله وأيضا اللقطات المقربة جدا وتقنية الفلاش باك/الاسترجاع وأيضا السرد مع إستعمل المونتاج لغرض درامي أكثر ، يمكننا أن نلخص عبقرية غريفث هنا في الكل المونتاجي الخطي والذي عمل على السرد أكثر، ويعتبر كذلك إكتشاف معنى تكوين الكادر (تكوين اللقطة) وذلك من حيث إن هذا التكوين تستطيع أن تتحكم فيه بالعوامل الآتية :

1 . الموضوع المراد تصويره .

2 . استخدام الإضاءة وتوزيعها .

---

[1] غادة جبارة : حماليات المونتاج في السينما الصامتة (دراسة مقارنة) ، **مجلة الفن المعاصرة** ، القاهرة ، العددان 13 ، 14 ، اكتوبر 2015 ، ص 74.

[2] مارسيل مارتن : **اللغة السينمائية** ، ترجمة : سعد مكاوي ، دار أقلام عربية للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط1، 2017 ، ص 18 .

[3] محمود عبد الشكور : **كيف تُشاهد فيلما سينمائيا** ، دار نهضة مصر ، ط1 ، دون طبعة ، ص 16 .

[4] ألبير بورجنسون ، صوفي برونيه : **المونتاج السينمائي** ، ترجمة مي التلمساني ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ،ط1 ، 2000، ص 13 .

3 . استخدام الحركة داخل اللقطة وهذه الأخيرة تعني انها : حركة الكاميرا والموضوع المصور ثابت أو حركة الموضوع سواء كان ممثل أو أي شي متحرك مثل سيارة او قطار والكاميرا ثابتة ، أو حركة الكاميرا وحركة الموضوع معا في آن واحد [1].

فقد استخدم غريفث لأول مرة تقنية الفلاش باك (flash back)، واستخدم حركة الكاميرا الى الشخصين ، في أفلامه محاولناً إبراز إنفالات الطمع مثلا التي ظهرت على وجهي عاملي المنجم في أحد أفلامه عندما عُثر على الذهب عن طريق اللقطة الكبيرة والمقربة ، وليس عن طريق المونتاج بل عن طريق حركة الكاميرا أي تقترب الكاميرا من الشخص لتعطينا لقطة مقربة لتوحي بإنفعال الطمع .وهنا يعتمد على المونتاج الدرامي .و بالنسبة لغريفث فقد كانت الحركة نتيجة لأسباب درامية لا لأسباب مادية وذلك لأنه مثلاً يعرض على المشاهد تفاصيل جديدة لها صلة وثيقة بالدراما في هذه اللحظة بالذات "**أدخل غريفث لقطات "التذكير " في العديد من الأفلام لكي يعلق مؤقتاً الزمن الحاضر ، وهكذا أنشأ غريفث مبدأ صيغة الفعل الزمني في السينما وهي لمخرجي المستقبل لكي يوقفوا الزمن الحاضر بإدخالهم أجزاء ليس من الماضي فحسب ولكن من المستقبل أيضاً** " [2].

1.1. هوجو مونستربيرج :

سعى مونستربيرج[3] الى " **الكشف عن كيف أن الوسيط الجديد آنذاك (السينما) يمكن أن يجد مكاناً لائقاً به وسط الفنون التقليدية التي تعتبر أمثلة على هذه السمات ، كما يراها هو من خلال منظور فلسفة الكانطية الجديدة بشكل عام ، وجمالياتها بشكل خاص ، إن تلك ليست مهمة تضعها لنفسها النظرية الكانطية المعاصرة للسينما ، ومع ذلك فإن جانباً كبيراً منها يجد قيمة ذكية وباقية من علم نفس السينما** "[4] .

---

[1] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، دار المعارف للنشر ، مصر ، القاهرة ، دون طبعة ولا سنة النشر ، ص 19 .

[2] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، ترجمة : جعفر علي ، منشورات دار الرشيد للنشر ، العراق ، بغداد، ط1 ، 1981 ، ص 205 .

[3] Hugo Münsterberg هوغو مونستربرغ (1916-1863) عالم نفس وفيلسوف ألماني وضع العديد من أسس علم النفس المطبق في مجالات مختلفة ، مثل القانون ، الطب ، التعليم ، العيادة ، المنظمات ، وغيرها. ويعتبر هوغو مونستربرغ أول نظرية لـ "الصور المتحركة" في عام 1916 ، مستكشِفًا القواعد النحوية الجديدة للقطات المقربة ، وتقطيعات القفز ، وذكريات الماضي كأجهزة تردد (ولكنها ساعدت أيضًا في تحديد) أنماط الوعي البشري.

[4] دون فريدريكسون : هوجو مونستربيرج ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 , ص 674 .

قدم منستربرج كتابه " **الصور المتحركة** " دراسة سيكولوجية سنة 1916 ، قبل أن يشوش عقله ضجيج الجدل أو تسعفه ذاكرته بنماذج مضادة ، لأن السينما وقتذاك لم تكن قد بلغت درجة من التطور تمكنها من أن تحاول أي شئ عدا أن تحقق الأغراض التي يمكنها أن تتناولها [1] .وتعتبر إحدى المحاولات الأولى **لتنظير السينما كظاهرة نفسية وجمالية مزدوجة** لأستاذ علم النفس التطبيقي بجامعة هارفارد ، متخصص في علم النفس الإجرامي وعلم نفس العمل والمنظمات.

لقد طرح فرضية جدلية : " **إنه يتحدى قراءه أن يعتبروا هذا الترفيه الذي يعرض في أكشاك على الرصيف فناً حقيقيا ، وبالعمل على نماذج السرد التقليدي والفنون البصرية التقليدية** " ، حيث قام بتحديد ثلاثة أنواع أساسية من " **الفوتو بلاي**" وهو التعبير الذي كان يستخدم لوصف الأفلام الطموحة الى مكانة فنية : "**الفوتوبلاي الأكشن**" و "**الفوتو بلاي الحميمة** " و"**فيلم الفخامة والبهاء** " وهي تصنيفات تخدم السينما الهوليودية [2]، وحاول أنّ ينحو بالسينما كأحد أشكال الحياة الحديثة التي أصبحت تقدم **ظواهر فيزيائية تحشد الانتباه والذاكرة والخيال والعاطفة** في ظروف كانت تتجاهلها الفنون الأخرى حتى الآن مستندا الى علم نفس الإدراك المطبق على السينما وفق فرضيته الأساس " **أن الشكل الجمالي هو المتغير الوحيد والحقيقي لتطوره**" .

فالسينما من منظوره ليست تقدمًا تقنيًا وخارجيًا بسيطًا يجعل من الممكن الانتقال من شريط مدته حوالي ثلاثين ثانية حيث نرى أو أي عرض مسرحي آخر تستغرق أمسية كاملة. **التقدم فوق كل شيء داخلي** ، إنه فكرة جمالية " إن تقدم السينما في المقام الأول هو **تطور جمالياتها** ، وهذه هي العوامل التي تحدد تطور علم النفس فيها. إن التأكيد على الطلب للفن الذي له عاطفة جمالية كمقياس له وفعل الخلق كمبدأ . لقد قارن إمكانات السينما مع إنجازات الفنون القديمة وخَلُص الى أن السينما بإعتبارها "**نحتاً في حركة** " و" **رسما تشكيليا في حركة** " وأيضا " **عمارة في حركة** " وإنتهى الى مختصره الأساسي عن جماليات السينما [3].

حيث قسم تاريخ السينما الى " **انقساما واضحا بين ما يسميه التطورات "الخارجية " و" الداخلية " أي بين التاريخ التكنولوجي للسينما وتطور استخدام المجتمع لها ، فالتكنولوجيا هيأت الجسد للظاهرة الجديدة ثم شكل المجتمع هذا الجسد ودفعه الى أن يلعب أدواراً حقيقية ، فبدون التكنولوجيا لا توجد صور متحركة**

[1] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق الذكر، ص 21 .

[2] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط** ، مرجع سابق الذكر ص 385.

[3] المرجع نفسه . ص386 .

وبدون دوافع إجتماعية نفسية ، تبقى هذه الصور دون عرض حبيسة المخازن والمتاحف ، إن رغبة المجتمع في المعرفة والتعلم والترويح خي التي تجعل للسينما وجوداً "[1] .

وهذين الوجهين : **داخلي وخارجي** : الخارجي يهمُّ **العلاقة والفضاء والزمن وتُعَالَجُ من حيث كبر اللقطة وصغرها ومن حيث الزاوية المأخوذة منها أضف الى ذلك الحركة والمونتاج** ، ووجه داخلي **يتمثَّلُ في السيرورة الذهنية التي تُطلقُ شرارَتها تلك الطرائق التقنية من إنتباه وذاكرة وخيال ورؤية للعالَم** ، ويستتبعُ هذه الإعتبارات أن الفيلم مرآة للذهن قبل أن يكون مرآة للعالم ، وأبعد ما يكون عن **إعادة إنتاج للواقع** (كما يقول كراكاور) وأقرب الى تحويل الإنفعالات الى أشياء ملموسة ، يَشِي هذا التقسيم الى وَجْهَين داخلي وخارجي الى الثنائية الكانطية : الظاهر والباطن (النومين والفينومين) [2] .

أن الداخلي والخارجي كثنائية تستمد منها **السينما كمرآة للعالم** ، يجعل منها تقوم بدور آخر بشكل يكون دائماً وبشكل جوهري **أداة للإيديولوجيا** ، عادة على نحو غير مقصود ، ويركز بخاصة على أن يبعد السينما الوثائقية[3]* والتعليمية من جماليات السينما عنده ، برغم أنها تتبع العمليات التي لخصها في فلسفة للسينما [4]. فخلال تلك الفترة يعود في جانب منه لرغبته في أن يُرى منخرطاً في **الثقافة الجماهيرية الألمانية** ، ورغم أنه كان على دراية بالافلام الوثائقية والتعليمية وأفلام الرحلات والجرائد السينمائية ، لكن هذه الأنواع والأنماط **لم تكن ذات أهمية فلسفية بالنسبة له** على **النقيض الروائية** هي تحمل إمكانية للقيم الجمالية داخل النظام الكانطي الجديد الخاص به ، ولفهم السينما يجب أن تضع في إعتبارها ليس فقط الجماليات الداخلية ، ولكن أيضاً الآثار الاجتماعية والنفسية الخارجية

---

[1] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق الذكر ، ص 22 .

[2] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، شركة التشر والتوزيع المدارس ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2017 ، ص 85.

* يستعمل المترجم كلمة سينما تسجيلية ؟ وقمنا بتعديلها وترجمتها بالوثائقية ، علما انها ترجمة عن documentry وهذا غير معقول بل الأصح هي الوثائقية فكل الأفلام لها سمّة تسجيلية ؟ " **الفيلم من أي نوع وبعض النظر عن مضمونه أو أسلوبه ، هو تسجيل على الأقل يسجل ماهو حاضر ، وما سيصبح حاضراً أمام آلة تصوير وحتى في حالة "التسجيل على الهواء " تكون للفيلم خاصية أن يشاهد مرة أخرى في وقت لاحق ، بعد زوال اللحظة الراهنة ، مع أنه على الهواء فهو بالفعل حاضر مبدئيا كتسجيل "**[3] مما يعني أن أصل كل الانواع الفيلمية هو التسجيل او الخاصية التي تملكها كل الانواع ؟ علما أن فعل التسجيل بالكاميرا " **يعيد الى الحياة ماكان سيضيع بلا رجعة لولاه ، فهو يشوش الفارق بين الحياة والموت بطريقة مذهلة** ". روبرت سميث : التفكيكية والفيلم ، في كتاب :**نيكولاس رويل : ألوان من التفكيكية : دليل للمستخدم** ،ترجمة عبد الوهاب علوب المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2013 ، ص 184 .

[4] دون فريدريكسون : هوجو مونستربيرج ، مرجع سابق ذكره ، ص 675.

وسماهما كما سبق لنا وتناولناهما "الداخلي " و"الخارجي " للأفلام : "**نرغب في دراسة حق السينما ، الذي تجاهلته الجماليات حتى الآن ، في إعتبارها فنًا في حد ذاتها في ظل الظروف الجديدة للحياة العقلية**" السينما هي **المرشح الشرعي لعالم الفن** ، الذي لم تُفهم قوانينه الإدراكية بعد، لذلك سوف يسعى **مونستربيرج** إلى تحديد الوظائف النفسية التي تشارك في النشاط الجمالي للفرد الموضوعُ في موقف فني ويتعهد بدراسة الأنواع الرئيسية من المشاعر الجمالية التي يلعبها الفيلم.

فالجمالية في الداخل تأتي كما يقول **مونستربيرج " لما تولّدُهُ الصور السينمائية المتحركًّة من أنطباعات لدى المتفرج : انطباعات الحركة والعمق والتي هي من خلق الآليات أو العمليات الذهنية ، إذن السينما إلى جانب كونها آلة غير أنها آلة من نوع خاص تقتضي عمليات ذهنية وفكرية تتراوح بين إنطباعات الحركة والعمق ، بالإضافة الى كون الزمن في السينما هارباً ومنفلتاً فلا يملك المتفرِّج القبض عليه : فالماضي لا نملك سوى إستعادتِه ، والمستقبل لا نملك سوى تخيَّلهُ ، وحدها الأفلام الرديئة تجري في الحاضر** " [1] .

وبما أن تاريخ السينما عنده يتأرجح بين "**الداخل " الجمالي** و"**الخارج" المجتمعي** ، لذا فتاريخ السينما عنده " **يبين تحركاً محتوماً من المرحلة الأولى وهي اللعب بآلات بصرية الى المرحلة الثانية وهي تقديم خدمات إجتماعية هامة كالتربية وتوصيل المعلومات وأخيرا وعن طريق السمات المشتركة بينها وبين الرواية الى مجالها الحقيقي وهو العقل البشري وهي المرحلة الثالثة ، فحين تعمل الآلات على أساس الإمكانات الروائية للعقل يكون للصور المتحركة وجود ومن ثم المعجزات الفنية الفيلمية التي نعرفها كلها** " [2].

التقسيم لمرحلتين الأولى **مكلفة بمهمة كشف مبدأ الفن ووسائله** ، والثانية هو **وصف وسائل ومتطلبات ووظيفة السينما.** . هي بنية منطقية تجعل السينما بشكل طبيعي تعتمد على الفن وواقعها الجمالي على القوانين الفنية التي تجعلها ممكنة" **إن الفيلم السينمائي لا يوجدُ فقط في الشريط ولا في الشاشة وإنما يوجَدُ أيضا وأساساً في الذهن بفضل ما يولِّده فيه من حركة وذاكرة وخيال وإنفعال ، نُخبرُ عبر السينما مالا نخبره عبر أي وسيط**

[1] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سابق ذكره ، ص 85.

[2] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 23 .

آخر لأنها تجعلنا نحيا في عالَم موازٍ نُحوَّلُهُ الى عالمنا ، وتكمُنُ قوَّة السينما فيما تعمُرُنا به من إنفعالات وإحساسات تتراوح بين العنف والشهوة والحنان والحب " [1].

رغم ان **الخارج السينمائي** هو تقديم خدمات إجتماعية ، فهو لايشير مطلقا في نظريته الى المخرج أو السيناريو **وكاتبه كقوة خلاقة ومبدعة** ، ويفضل العقل البشري و يعتقد أن المادة الخام هي العقل البشري نفسه " **أن كل تجربة هي علاقة بين الجزء والكل أي بين شكل وخلفية والعقل هو الذي له القدرة أن يحدد تلك العلاقة وينظم مجالها الحسي ، فالإنفعال برؤية الحركة الى تغير مكان شئ على الأرض التي يشغلها ويذكر أنه يمكننا بالإنتباه المقصوط أن نعكس هذه العلاقة بحيث تغير إحساسنا بالحركة ،فحركة السُحب والقمر هي أحسن مثال لهذه التجربة ، إذ يمكننا في أمسيات بعينها أن نشاهد السحب تمر بسرعة أمام القمر المتجبر ولكن يبدأ القمر في اللحظة الثانية أن ينزلق آليا وسط غابة كثيفة من السحب ، كل ذلك يعتمد على كيف يبنى إهتمامنا ما نحس به** " [2] .

بعد شرحنا لنظريته وتصوراته التي إعتبر " **أن العملية السينمائية برمتها ماهي إلا عملية عقلية ، فالسينما عنده فن العقل بالضبط كما أن الموسيقى فن الأذن والرسم فن العين ، أن كل تكنولوجياتها وإجتماعياتها تنبع من هذا المفهوم ، تطورت كل الإختراعات والإستعمالات في السينما لتبدع وتشكل أفلاما تخرج من عقل الإنسان ، أن العقل هو " محجر" صانع الافلام ومادة السينما** " [3] .

[1] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن** مرجع سابق ذكره ، ص 86 .

[2] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 24 .

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2.1. بودفكين والمونتاج العاطفي/البنائي :

لا يمكن تناول فكر بودفكين[1] المونتاجي على أقل إلا من جهتين : **الجهة الأولى وهي مقارنته مع مونتاج غريفث** والجهة الثانية **التعريج على أستاذه كوليتشوف** وقبل أن نشرح فكرت أستاذه ينبغي الإشارة الى مقولة جان ماري بيترس حول بودوفكين وهي جديرة بالطرح " **لقد أعطت كل لقطة عند غريفث جملة كاملة ، أي أن كل تركيب من لقطتين أو أكثر لم يكن في واقع الأمر سوى تركيب من عدة جمل متكاملة ، أما بودفكين فقد ركب جملة كاملة من عدة لقطات ، لا يحتوي أي منها على أي دلالة ، وكان ذلك هو الشئ الجديد حقاً في مونتاج الفنان السينمائي الروسي** " [2].

تعتبر تجربة ليف كوليتشوف lev koulechov السينمائية من أشهر التجارب السينمائية ، وتعتبر هي القاعدة والأساس لبودفكين وإيزنشتاين ،رغم أنهم اختلفوا في مابعد في توجهاتهم نحو فهم المونتاج ، فخلال العشرينات من القرن بتجربة مشهورة ولكنها لم يبقى منها أي **دليل مقنع** ، حيث تم **لصق لقطة واحدة** مع ثلاث لقطات للممثل **موسجوكين** على التوالي كالآتي[3] :

1 /الممثل موسجوكين كلقطة واقفاً مع ربطها بلقطة لطاولة مغطاة بالأطعمة (أو صحن من الحساء وقد ارتفع البخار منه).

2 /الممثل موسجوكين كلقطة واقفاً (نفسها بلا اي تغيير أو إعادة تصوير) مع ربطها بلقطة إمرأة عارية .

3 /الممثل موسجوكين كلقطة أولى واقفا مع ربطها بلقطة رجل أو طفل يبدوان **ميتين** .

أولا : نلاحظ اللقطة الاولى هي ثابتة التصوير أي لا تتغير وهي الممثل موسجوكين واقفا وهي نفسها في كل اللقطات وتم ربط /توليف مع اللقطة الثانية المتغيرة ثم وجهت الى الجمهور **لمشاهدة هذا التجميع (المونتاج)** ،لاحظوا عند الممثل نفسه ونفس اللقطة لموسجوكين ولدت تعبيرات مختلفة **الجوع في الأولى والشهوة في الثانية والحزن في الثالثة** ، وكان الغرض من هذه التجربة أن تبرز أن **لقطة ما ليس لها معنى في حد ذاتها ،بل بربطها ووضعها**

---

[1] Vsevolod Pudovkin 1893. 1953 كاتب ومخرج سينمائي من الاتحاد السوفيتي وروسيا حاليا ، هو احد الأربعة الكبار للسينما السوفييتية في العصر الصامت .. مع ايزينشتاين ودوفيجنيكو وفيرتوف ومن روائعه ثلاثة افلام صامتة اتخذ لها موضوعاً واحداً هو نشوء الوعي ويقظة الضمير: عند عاملة عجوز في فيلم «الام» 1925، عن قصة جوركي الشهيرة، وعند فلاح شاب اصبح جندياً في فيلم «نهاية بطرسبورج» 1927.

[2] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص 76.

[3] ماري تيريز جورنو : **معجم المصطلحات السينمائية** ، تحت إدارة : ميشل ماري ، ترجمة : فائز بشور ، ، ط1 ص 36 .

في سياق ما بواسطة التجميع /التوليف /التركيب هو الذي يأتي **بالدلالة /المعنى** : في التجربة أثبت كوليتشوف الى جانب أن **المعنى لا يقع في اللقطة الواحدة بمفردها** بل هو تجاور لقطتين أو اكثر " **أثبتت تجربة "كوليشوف " الشهيرة ، أن المونتاج أو ترتيب اللقطات هو الذي يخلق المعنى في ذهن المتفرج ، معنى يفوق ويتجاوز المعنى الذي تحتوي عليه أو تتضمنه كل لقطة فردية "**[1] ، الى جانب الممثل السينمائي لا يتطلب أن يكون ماهراً ، فقد أعطى المعنى مثل باقي العناصر المؤثثة للقطة ، وأنتج **العاطفة الدرامية** المراد الوصول إليها ،حيث تم **نقل الأحاسيس** ليس عن طريق التمثيل بل عن **طريق المونتاج** ، عند الربط على مستوى المونتاج للمَشَاهِد المصورة أعطت الانطباع بأنه **وحدة متكاملة وبدت فيها الحركة ليست متقطعة بل متصلة** ، ولكنها عبارة عن لقطات تم تصويرها من أماكن مختلفة في الزمان والمكان وهو ماسماه كوليتشوف " **الخلق الجغرافي** " ، وأيضا المونتاج أو التجميع أظهر شئ جديد وهي **من حركة الممثلين** ،فيمكن للمونتاج أن **يخلق مشاهد ليس لها وجود** ، فالتمثيل ليس له أهمية، بل **المهم في المونتاج وفي إمكانياته التعبيرية** في نقل الأحاسيس الإنسانية للمشاهد (جوع، شهوة حزن)، خاصة مع إستعمال اللقطات الكبيرة ، إنها تدخل في سجل التفكير الذي فكره **الشكلانيون الروس** حول الطابع المنتج الذي يرتديه التجميع/المونتاج ومفهوم السينما كلغة[2] ، فقد كان إهتمامهم على " **كيفية القول لا على ما يقال ، أي ينصْب على الأشكال والبنيات ...حسب التسمية المتأخرة ، بدل المواد أو المحتويات** "[3].وفي السينما إعتبروا أن " **كل طريقة قطعة موحدة من السرد السينمائي ، وأطلق علي هذه العملية " الجغرافيا الإبداعية** " [4].وقال كوليتشوف" **إن الفن السينمائي يبدأ من اللحظة التي يقوم فيها المخرج بوصل أجزاء فيلمه بعضها ببعض"**[5] وأضاف أيضا " "**بفضل المونتاج نستطيع أن نخلق ، إن شئنا ، جغرافيا جديدة وموقعاً جديداً للحدث ، نستطيع بذلك أن نخلق علاقات جديدة بين الأشياء والطبيعة والشخصيات** " [6].فكل فن عند كوليتشوف يعتمد المادة والوسيلة والقول له : "**إن كل فن يحتاج أولاً : الى مادة وثانياً الى وسيلة لتكوين**

---

[1] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، ترجمة : محمد هاشم عبد السلام ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2013، ص 54 .

[2] ماري تيريز جورنو : **معجم المصطلحات السينمائية** ، مرجع سابق ذكره ط1 ص 36 .

[3] فيكتور إيرلنج : **الشكلانية الروسية** ، ترجمة : محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 ، ص 08 .

[4] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 400 .

[5] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 09 .

[6] جي آنبال ،آلان واوديت فيرمو : **المدراس الجمالية الكبرى في السينما العالمية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 16 .

هذه المادة التي يختص بها هذا الفن وتتناسب معه ، فالموسيقار مادته في الأصوات التي ينظمها داخل إطار زمني ، ومادة الرسام هي الألوان التي يستخدمها في مساحة معينة على سطح لوحاته ...فمادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم وأن وسيلة إستخدامها هي وصل هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فني معين فالفن السينمائي لا يبدأ في أثناء قيام الممثلين بآداء أدوارهم أو في أثناء تصوير اللقطات المختلفة ، وإنما يبدأ الفن السينمائي منذ اللحظة التي يبدأ فيها المخرج عملية المونتاج ، والمونتاج لا يستمد قوته فقط من تقسيم المشاهد الى لقطاب بل أهميته تكمن في أن اللقطات المتتابعة تَخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابكة " [1] .

تولى السينمائي ليفي كوليتشوف مسؤولية إحدى الورشات وكان **بودفكين وإيزنشتاين أحد تلاميذه** ، فلعجزهم عن العثور على ما يكفي من الفيلم الخام لصنع مشروعاتهم تحولوا الى **إعادة مونتاج الفيلم** التي سبق صنعها ، وفي هذه العملية أكتشفوا عددا من الحقائق عن المونتاج السينمائي ، وفي تعاون بودفكين مع كوليتشوف فيما بعد في ما أطلق عليه " **مونتاج العلاقات** " " **طريقة تتحكم في التوجيه النفسي للمتفرج** " [2]."**كانت الأفلام تمزق تمزيقاً تاما ثم يُعاد ترتيب لقطاتها ، كانت المشاهد يُعاد تركيبها بطرق مختلفة ،وفي كل مرة كانت تدرس الآثار الجديدة لمعرفة ما إذا كان قد طرأ عليها أي تحسن أو أن مضمونها الأصلي قد تغير**" [3]هذا ما صرح به بودفكين عن الورشة .

رغم إختلاف بودوفكين عن كوليتشوف فيما بعد خاصة من خلال " **أن الأفكار والموضوعات ينبغي أن تحدد الحدث ، بدلاً من العكس ..وأن أسلوبه في المونتاج ... هو مونتاج الأشياء المترابطة ذهنياً (مونتاج ذهني) وهذا أيضا عمل على تقوية المضون الإشتراكي لأفلامه** " [4].

إلا أنه استفاد كثيرا في المونتاج من كوليتشوف وقال " **كوليتشوف هو أول من علمني معنى كلمة مونتاج وهي الكلمة التي لعبت دوراً كبيراً في تقدم الفن السينمائي** " وأيضا إستفاد من أفكار غريفث لكنه عارض استعمال اللقطة الكبيرة عند غريفث وإعتبرها محدوداً جداً " **إستخدم غريفث للقطة الكبيرة كان محدوداً جداً وقد**

---

[1] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، صص 24 ،25 .

[2] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 400 .

[3] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 69 .

[4] غادة جبارة : جماليات المونتاج في السينما الصامتة (دراسة مقارنة) ، **مجلة الفن المعاصر** ، العددان 13 ، 14 ، ص 79 .

إستخدمها فقط لتوضيح اللقطة البعيدة التي كانت تحمل أكثر المعنى ، اللقطة الكبيرة كانت بالنتيجة مجرد مقاطعة لا تقدم معنى خاصاً بها " وأصرّ بودوفكين "**على أن كل لقطة جديدة يجب أن تقدم نقطة جديدة و بوضع سلسلة من اللقطات الى جوار بعضها بالتسلسل يظهر لنا معنى جديد . المعاني إذاً في التجاور وليس في اللقطات وحدها** " [1]، فإعتماده على المونتاج العاطفي وعلى الإيقاع يقول بودوفكين :" **كل لقطة ميتة مالم تخضع لعملية مونتاج** "[2]، هكذا يؤسس صاحب المونتاج العاطفي /البنائي الذي يقوم على " **أن المونتاج ليس فقط مجرد وسيلة لوصل اللقطات ببعضها ، إنما هو وسيلة للتأثير في نفسية المتفرج عن طريق استخدام عدة طرق** " [3] وحاول بودوفكين بأن يؤسس للمونتاج العاطفي /البنائي **بتجاوز غريفث** أو **لنقل نقد** من خلال إعتباره المونتاج مجرد عنصر قوي يساعد على الإبراز الحي للقصص الدرامية أي أن وظيفته درامية أكثر منها للمعنى فقد أعتبر المونتاج **الأساس الجوهري لعملية الخلق السينمائي** ، وهنا يرجعُ الى أهم الإختلافات : "**فبينما كان غريفث عاطفيا ومثاليا ومن نتاج عصر بدأ في التلاشي ، كان السوفيات واقعيين إجتماعيين مشبعين بأكثر الأفكار تقدماً في عصرهم ، لذلك جذبوا انتباه الجميع بطريقة مثيرة للواقع ، أو بعبارة أخرى أنعكاس للطريقة التي نفهم بها الواقع** " [4] .

أن المونتاج العاطفي /البنائي عند بودوفكين يقوم على القاعدة الآتية : **وهي أن المونتاج ليس فقط مجرد وسيلة لوصل اللقطات ببعضها وإنما وسيلة للتأثير في نفسية المتفرج**[5] عن طريق أستخدامه لعدة طرق منها [6]:

---

[1] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، ترجمة : جعفر علي ، مرجع سابق ذكره ، ص 209 .

[2] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ،ترجمة : أمين صالح ، دار الكنوز الادبية ،ط1 ، 2004 ، دون بلد النشر ، ص 36 .

[3] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 21 .

[4] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 69 .

[5] **أن فكرة بودوفكين هي فكرة كوليتشوف من التجربة التي ربما تقرأ على اهمية المونتاج في صناعة المعنى ، ولكن التجربة أثبت أن للمونتاج تأثيرين هما : أولا اعطاء معنى فعلا ، وثانيا خلق الإحساس السينمائي فمع التجربة السابقة كان الجوع أو الشهوة او غيرها هي انفعالات نتجت عن المونتاج ، مما يعني أن كتاب إيزنشتاين : الإحساس السينمائي المقصود منه هو الاحساس المتولد عن المونتاج داخليا ، وليس كما يعتقد إحساس مشاهد ، فحتى لو ذكر المشاهد فهو ذكراً رمزي فقط ، فهم انشغلوا بالشكل أي الادوات ويأتي المضمون بعده الذي يعتبر المادة الخام ، ومن الخطأ أن تدرس السينما إنفعاليا مثلا أو من منظور الأهواء وتكون على المضون الفيلمي ؟ من دون أي وعي ، وإعتقاد أن التناص يتم مع السيناريو ؟ التناص السينمائي هو بالصورة وليس كما التناص الادبي ، وفكرة الاشهار في السينما ليست مضمونها كيف نركب لقطات اشهارية وندمجها في المضون أبدا ، فالإشهار السينمائي يدرس مع السرد السينمائي شأنه شأن التلقي السينمائي ، موجود ضمن السردية السينمائية وكيف يؤثر دمج الإشهار سرديا ضمن البنية السردية ، وأحيانا في لقطات تسمى ميتة أي بلا معنى فقط ، وفي إعتقادي يستحيل أن ندمج إشهار ضمن البنية السردية للسينما ولا يؤثر فيها .**

[6] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 22 .

(إستطاع بودفكين في كتابه تحديد خمسة أنواع منفصلة ومميزة للمونتاج : مونتاج التناقض ، والتوازي ، والرمزية ، والتزامن ، واللاتيموتيف (تكرار تيمة ما)) :

- **مونتاج التناقض** : مثلا أردنا تصوير حالة البؤس التي يُقاسِيها رجلاً لا يجد ما يقتات به ، نجد أن هذه الحالة سوف يكون لها تأثير عميق في **نفس المتفرج** إذا ما قورنت بمشاهدة حالة رجل مفرط في الإقبال على الطعام وعلى أساس مثل هذا التناقض تبني طريقة المونتاج المماثلة على الشاشة وطريقة المونتاج هذه من أكثر الطرق استخداماً ولذلك يرى بودوفكين عدم المبالغة في إستخدامها [1].
- **مونتاج التوازي /العلاقات** : أي توازن حدثين يرتبط مضمونهما بعلاقة وثيقة ، وقد شرح بودفكين هذا الشكل في فيلمه "**الام** " سنة 1926 حيث نجده من أجمل **التوريات السينمائية** عن طريق التوازي وتتمثل في موازاة بين مظاهرة **لعمال مضربين في العهد القيصري** وبين **ذوبان كتل الثلج في النهر** ، في فصل الربيع ، والمعنى هنا يتولد من الجناس الواضح بين تدفق كتل الثلج في النهر ، وتدفق العمال المندفعين بوعيهم للهجوم على الحكم المطلق [2].
- **مونتاج الرمزية /التماثل** : طبقه في فيلم الإضراب حيث يأتي بعد **لقطة إعدام العمال بالرصاص** لقطات تمثل **ذبح ثور في المذبح** ، وهي تعبر عن فكرته " **أن إطلاق الرصاص على هؤلاء العمال كان يتمثل فيه نفس البرود والقسوة التي تبدو على الجزار وهو يذبح الثور بسكينه الضخم ، وهذه الطريقة لها قيمتها في الإيحاء والتأثير على المتفرج بفكرة معينة دون الحاجة الى المباشرة** " [3].
- **مونتاج الترابط الزمني /التزامن** : يعني هذا النوع من "المونتاج " الربط بين حدثين متطورين في نفس الزمن بينما تتوقف نتيجة أحدهما على الآخر ، وهذه الطريقة توظف كي تثير في نفس المتفرج أكبر قدر من الإهتمام ، استناداً الى رغبته الملحة في أن يعرف الجواب عن السؤال الذي يطرحه الموضوع ، ومن أحسن الأمثلة التي كان يشير إليها بودوفكين في هذا الصدد ، نهاية ذلك الجزء من فيلم " **التعصب** " لغريفث ، والذي يدور حول العصر الحديث، عندما تسعى الزوجة لإنقاذ زوجها ، فالربط بين الحدثين

---

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 84 .

[3] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 23 .

يثير في المشاهد تساؤلاً عما **إذا كانت الزوجة ستصل في الوقت المناسب** ؟ ويؤكد بودوفكين أن هذه الطريقة هي الأكثر تأثيراً بالنسبة لبناء نهايات الأفلام [1].

- **مونتاج التكرار** : ويرى بودوفكين أن المخرج قد يؤكد معنة معيناً عن طريق التكرار للقطة معينة في المونتاج وقد كان يرى أن أي شئ يجري تصويره على الشاشة يعتبر شيئاً ميتاً حتى لو تحرك أمام الكاميرا ، ولا تدُبُ الحياة السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلا عندما تؤضع مع غيرها من اللقطات وتُعرض بإعتبارها جزءاً من مجموعة لقطات مختلفة ، بل ويذهب الى أبعد من خلال مقولته الشهيرة " **كل لقطة ميتة مالم تخضع لعملية مونتاج**" [2].

إعتبر النقاد أن" **أفلام بودفكين تسير ببطء فضيع رغم المونتاج الكثير ، بل هو يُبِعد عن المشهد الإحساس بالواقعية ، إذ إن التواصل في الزمان والمكان الحقيقيين يكاد يعاد بناؤهما كلياً** "[3]، هل سيجيب بأن الواقعية المجسدة في لقطة بعيدة هي أيضاً قريبة من الواقع ؟

يرد بودفكين " **هناك إختلاف واضح بين الحدث الطبيعي وظهوره على الشاشة ، وهذا الاختلاف هو بالضبط ما يجعل الفيلم فناً** " [4].من هذه المقدمات المنطقية **للشكلانية السينمائية** : اكتشف **تصنيفات الشكل** وقام بتحليلها ، وعلاوة على ذلك فقد كان مهتماً الى حد كبير بأهمية اللقطة . أي بالميزانسين . لذلك عرض موقفاً نعتبره واقعياً في جوهره ، **فقد إعتبر المونتاج/التجميع بإعتباره القلب النابض والمعقد للسينما ، لكنه شعر أيضاً بأن هدف المونتاج هو دعم السرد وليس تغييره** [5]. فمونتاج بودوفكين " **لايقتصر على مهمته الوصفية أو الروائية بل إن له دوراً تفسيريا وأيديولوجيا ، يستند الى إعادة بناء منطقي للأحدث مستمد من الواقع ، هدفه أن يستخلص من مواجهة هذه الأحداث بعضها بالبعض الأخر ، المعنى العميق لكل منها** " [6].

---

[1] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ص 85 .

[2] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 25 .

[3] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سابق ذكره ، ص 212، 213 .

[4] ق ، ف ، بيركنز : تاريخ نقدي لنظريات السينما المبكرة ، في كتاب : بيل نيكولز : **أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 ،ص 59 .

[5] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 401 .

[6] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ،ص 85 .

3.1. إيزنشتاين : المونتاج هو السينما :

يعتبر إيزنشتاين[1] منظر سينمائي ومخرجاً بارعاً ، كان **أستاذاً في المعهد العالي للسينما في موسكو** لعدة سنوات لا يخلو أي حديث عن السينما من إسمه ، فقط كان موسوعيا ليس فقط في صناعة الفيلم والسينما بل سبر أغوار كل أنواع الخلق الفني ، كان هاجسه أو قلقه في الأفلام التي شاهدها هو عدم كفايتها ، **أُحِسُّ أن صانع الفيلم كان تحت رحمة الأحداث التي يحولها الى فيلم حتى لو مسرح هذه الأحداث ، كان المشاهدون ينظرون الى الأحداث التي على الشاشة بالضبط كما كانوا ينظرون الى الأحداث اليومية ، يحبث يعتبرون صانع الفيلم مجرد قناة يتم من خلالها اعادة انتاج الواقع** [2]. وقبل السينما كان ايزنشتاين من المهتمين بالمسرح الروسي وأيضا المسرح الياباني ومعجب بهم ، وكان رافض لان يكون المسرح هو صناعة الواقع وقال " **أن مسرح موسكو الفني هو عدوي اللدود لأن كل إهتمامه بصورة طبق الأصل للواقع** " [3].

لقد أبدع إيزنشتاين الفيلم الأكثر **قوة وفنية في العالم كله** ، ولايزال الفيلم يحظى بتأييد حتى اليوم : فهو موجود ضمن جميع المناهج التمهيدية تقريبا في **تاريخ وجماليات السينما "المدرعة بوتمكين** " وتتجسد براعة وتقنيات المخرج " إيزنشتاين " بصفة **خاصة مونتاج لقطاته ، التي تعطي الحدث المصور مثل الإحساس المدرك للواقع ...بهذا سّبر بصورة كلية مبادئ جديدة لفن السينما الذئ أخذ شكلا متجاوزاً جداً لتقاليد الواقعية التي كان لـ " غريفث " قصب السبق فيها** "[4].

أسس إيزنشتاين فكرته للمونتاج/التجميع على النقيض مما قام به زميله بودفكين في نظريته " **هدف المونتاج هو خلق الأفكار ، وواقع جديد، بدلاً من دعم السرد أو الواقع القديم للتجربة السينمائية ... والمفهوم الجدلي حتى للقطة ذاتها ، فإذا كانت اللقطات تصنع علاقات جدلية بين بعضها البعض ، كذلك تصنع العناصر الأساسية في كل لقطة منفردة ، والتي يطلق عليها " عناصر التجاذب " والتي تصنع علاقات بين بعضها**

---

[1] Sergei Eisenstein سيرجي أيزنشتاين (1898 – 1948) مخرج ومنظر سينمائي روسي بارز ابتكر مونتاج الصدمة ، وهي تقنية يتم فيها عرض الصور ، بغض النظر عن العمل الرئيسي ، لتحقيق أقصى تأثير نفسي على المشاهد. إشتهر بكونه أب المونتاج في تاريخ الفن السابع ولتطبيق هذه النظرية ، أشهر افلامه هو فيلم "المدرعة بوتمكين" (1925).

[2] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 51.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق ذكره 2013، ص 51 .

البعض لكي تصنع معانٍ جديدة " [1]، فمع بودفكين كان هناك تركيب سلسلة من اللقطات السينمائية من أجل أن يكون واقعيا أكثر على حساب المعنى أما مع إيزنشتاين فلم يستهدف الحقيقة/الواقع بل المعنى ، " **فبدلا من ربط اللقطات بعضها ببعض في سلاسة ، فإن الفيلم يجب أن يركب من مجموعة الصدمات "وهكذا فإن إيقاع يصبح مثل الانفجارات المتوالية داخل محرك اشتغال داخلي** " [2]، وبهذا المونتاج الصدمة الذي يصبح مثل الإنفجارات حسب تعبيره حتى أنه يعتبر " **عناصر الجذب**" هي "**لحظة هجوم**" وحتى أنه طبقها في مسرحياته بمفرقعات نارية تحت كراسي المشاهدين الى جانب قرع الطبول و إنفجار الأزياء وغيرها ولكن كيف يقوم بجلب "**لحظة الهجوم " الى السينما** ؟ أي توفير عناصر الجذب ؟ إعتمد إيزنشتاين عن تجميع الأجزاء في السينما عن طريق " مونتاج/توليف " مختلف عما كان سائدا توليف الاستمرار مع غريفث في مولد أمة أوغيره ، وظيفة الفن في الماركسية هي الفن " **أداة تحريض ودعاية** " وليس نسخ للواقع واعادة إنتاجه، **لذا فالصدمة أو التنافر تعطي تصادم الحواس مثل الصدمة الكهربائية ، وتطلق المشاعر ،وتؤدي الى التفكير بل الى التحريض كثيرا** .

إنتبه إيزنشتاين الى مجال اللقطات والربط بينهم بحيث " **التحول بين اللقطات يجب ألا يكون إنسيابياً كما كان يقول بودوفكين ، بل يجب أن يكون حاداً وهازاً وحتى عنيفاً ، المونتاج ينتج صدمات خشنة وليس توصيلات ناعمة ، والإنتقال السلس هو فرصة ضائعة** " [3]. الصدمة هي أنها تجعل المشاهدين يحسون ويشعرون أكثر ويشاركون الحدث سينمائيا .

فبقدر الهرجلة أو الفوضى التي بدا عليها كل شئ ،كانت هناك طريقة أو نظام للجنون أو الطيش ،كانت تُبْقِي الكُل متيقظاً ومنتبهاً .. يقول إيزنشتاين " **إيماءة أو إشارة تمتد وتتحول الى رياضة بدنية ، غضب شديد (لممثل) يتم التعبير عنه بشقلبة (يؤديها لاعب أكروبات) إعلاء الشأن أو التعظيم والتفخيم يعبر عنه بقفزة إكروباتية دائرية خطيرة على نحو مهلك ...غرابة هذا الأسلوب سمحن بوثبات أو نقلات من ضرب نوع تعبيري الى آخر ، بالإضافة الى التداخل غير المتوقع بين وسيلتي التعبير** " [4].

---

[1] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 401 .

[2] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 94 .

[3] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سابق ذكره ، ص 216 .

[4] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، ص ص 57,58 .

إستطاع إيزنشتاين أن يخلق مونتاج جديد بعيدا عن **مونتاج الواقع بالواقع** أو عبارة عن تسلسل لقطات كما فعله غريفث وسمي بالمونتاج " **الجدلي**" وأحيانا " **المونتاج الذهني** " " **لماذا يصلُحُ المونتاج إنْ لم يكنْ لصناعة الصور التي يراها المخرجُ مهمّةً ، وفيها يبلغُ درجة مُثلى من التحكُّم في فنه السينمائي** " [1].

يحاول أن يعطي بُعداً آخر للإخراج ولا يسقط في بعده المسرحي الذي سيطر على السينما بالقول " **عوض الإخراج السينمائي la mise en scène الذي هو أشبه بالإخراج المسرحي ،يستعمل مصطلحا آخر ،وهو الإخراج في الإطار la mise en cadre فما يهمه ليس الحقيقة بل المعنى** "[2] ، وبما أن **الميزانسين قد تهدّد فعلياً بأن يصبح كحركة الفَرَس في الشطرنج** ... وكمَخرج منطقي من غلوّ **الميزانسين المُهدِّد** ، بدت لنا التفاصيل النحتيه المرئية عبر **إطار الكادر ، أو اللقطة ، أو الإنتقالات من لقطة لأخرى** ، ليولد بذلك مفهوم **الميزانكادر** ، فلما كان الميزانسين هو عبارة عن علاقة متبادلة بين بشر في حَدَث ، فكذا الميزانكادر عبارة عن عملية تركيب صوري لكادرات ذات اعتمادية تبادلية (لقطات) داخل متتابعة مونتاجية[3] ، فهو يرى أن المسرح هو تهديد للاخراج السينمائي ، رغم أنه كان مصمم مناظر في المسرح ، لكنه يرفض المسرح في السينما ويستبدل الاخراج بالسينمائي بالإخراج عبر الكادر ، فبالمونتاج والميزنكادر يتخلص من خوفه من دخول المسرح على السينما ، وهذا بسبب رفضه أيضا البورجوازية في المسرح وخاصة الاخراج والتمثيل القائم على شخص واحد " **كان إنفصالنا حاداً جداً من حيث المبدأ ، بحيث أني وفي خضمّ "ثورتي ضدّ المسرح ، تخلّصتُ من عنصر حيوي جداً به ،وهو القصّة ، والذي بدا لي تخلصاً طبيعياً في حينها ، فقد قمنا بجلب الأحداث الجماهيرية والجمعية الى الشاشة في تعارض مع فردية السينما البورجوازية ومثلّثها الدرامي : لتصنه أفلامنا بذلك ، ونبذنا مفهوم الفردي للبطل البورجوازي ، وعبر إصرارنا على فهم الجماهير كبطل** "[4].

وحتى الادب وأهميته للسينما حيث يرى أن السينما استفادت من الادب على مستوى درامية الموضوع لكن لا ينبغي ان نسمح لنوع بالهينمة على نوع آخر أو بتعبير آخر: الادب على السينما أو العكس " **إستعانة السينما بخاصّيّة الأدب الجديدة والمتمثّلة في دراميات الموضوع ، لن يجعلها قادرة على نسيان الخبرة الهائلة**

---

[1] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سابق ذكره ، ص 140 .

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] سيرجي آيزنشتاين : **الشكل الفيلمي: مقالات في نظرية الفيلم** ، ترجمة : أرنست عماد ، منشورات "المتوسط"، إيطاليا ، ط1 ، 2021 ، صص 42 ، 43 .

[4] المرجع نفسه ، ص 44 .

لفتراتها المبكّرة ، غير أنه لا عبر العودة لهذه الخبرات سيكون الطريق عبر التوجّه للأمام نحو أطروحة نهائية ناتجة عن كل ما أثمرته صناعة " سينمانا " [1] يحاول هنا أن يوضح أن طبيعة الفن الحقيقية في العمل الادبي والسينمائي هي وحدة الثنائيات "**يعتمد تأثير عمل أدبي ما على حقيقة أن هناك عملية مزدوجة تحدث فيه: صعودا مندفعا ومتوالياً على طول درجات الوعي الأشد وضوحا ، وتغلغلا متزامنا بواسطة البنية الخاصة بالشكل داخل طبقات التفكير الحسي الأشد عمقاً** " [2]

حيث يقع بين هذين الثنائيات أي ثنائية الاندفاع والتغلغل بواسطة الشكل يتولد الجدل/الديالكتيك /التصادم "**بالسماح لأحد العنصرين بالسيطرة يظل العمل الفني بعيدا عن الكمال ، والاتجاه نحو الجانب المنطقي الفكري يجعل العمل الفني جافا ، منطقيا و تعليميا ، غير أن الإفراط في التشديد على الشكل الحسي من التفكير مع عدم أخذ الميل المنطقي الفكري في الاعتبار يكون ملهما للعمل الفني ، بالقدر نفسه ، فيصبح العمل الفني محكوماً عليه بأنه خليط حسي عديم النظام ، ولا تكمن الوحدة الحقيقيى المشحونة بالتوتر بين الشكل والمضون إلا في التداخل الذي يوحد الثنائيات هذين الميلين** "[3]، يشير إيزنشتاين الى أهمية الثنائيات التي تصنع الخطاب الإدبي مع مراعاة عدم سيطرة ثنائية الاندفاع والتغلغل على الشكل أو العكس فهي تعمل في تصادم وتتوحد لدى المؤلف .

فالخطاب السينمائي عند إيزنشتاين يتشكل بين **الداخلي/الانفعالي/الاحساسي والخارجي/الشكل** أو بين علم الخبرة الداخلي والصور الجمالية المستخدمة لتوصيل هذا العالم فهي تُماثل القوانين والأبنية التي ترتكز عليها العمليات الإبداعية " **إن قوة المونتاج تكمن في هذا ، ذلك أنه يدخل إنفعالات وأفكار المشاهد في العملية الإبداعية والمشاهد مُلزم بأن يتقدم في الطريق الإبداعي نفسه الذي سار فيه الفنان وهو يخلق الصورة ، إنه لايرى عناصر العمل المكتمل فحسب ، بل إنه يخُبر أيضا العملية الديناميكية لبزوغ وتشكيل الصورة بالطريقة نفسها التي يخبرها بها المؤلف ، ومن الواضح أن هذا أعلى التقارب التي تنقل إستبصارات الفنان وأهدافه**

[1] سيرجي آيزنشتاين : **الشكل الفيلمي: مقالات في نظرية الفيلم**، مرجع سابق الذكر ، ص 45 .

[2] تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما** ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ،ص 176 .

[3] المرجع نفسه ، ص 177.

بكل خصبها نقلا بصريا ، تنقلها "قوة الوضوح المادي" نفسها التي ظهرت بها أمام المؤلف في عمله الخلاق ورؤيته الخلاقة "[1]

وجهة نظر ايزنشتاين بدايةً على مفهومه لِلَّقْطَة والصورة الذهنية، ولقد أكد أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون، وأن الحصيلة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيلة **التصادم الصوري للقطتين** وبطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلقها ذهن (عقل المشاهد) ويصنع حدودها في الزمان والمكان وفقاً لما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين على الشاشة، وبهذا يكون "**خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من إرتباطها وعلاقتها**[2]" والصورة الذهنية هي من تجعل المشاهد يحاول أن يعرف **"الصورة المرغوبة ، التي تصورها المؤلف/المخرج ، أصبحت جسدًا من لحم الصورة التي تُولد في كل متفرج ... في داخلي ، ولدت هذه الصورة ، وتشكلت. ليس عمل المؤلف/المخرج فحسب ، بل عملي أيضًا ، أنا ، المتفرج المبدع "** [3]**، مع رفضه الشديد للقطات الطويلة لأنها تهدف دائما الى "إستمرارية الرؤية" وهو الاتجاه نحو محاكاة الحياة الذي سخر منه بوتمكين ويقول ارنهايم بوضوح " لن تكون أية محاكاة لشئ مقبولة بصريا وفنيا ما لم تفهمها العينان مباشرة على أنها إنحراف عن مفهوم الشئ البصري الأساسي "** [4] .

أما عن المونتاج فيمكن لنا أن نقول أن المونتاج عند إيزنشتاين **مفرد في صيغة الجمع** أي إمتلاك أنواع عدة لتصب في المونتاج التصادمي الذي إشتهر به ، فيملك: **المونتاج اللوني والصوتي والإيقاعي والنغمي والفكري وفي المونتاج الإيقاعي نحصل على التوتر الشكلي عن طريق زيادة السرعة وذلك بتقصير القطع ؟**

فقد سبق و ذكر تمييزه بين خمسة أنماط أو **طرائق مختلفة للمونتاج** يمكن إستخدامها منفصلة أو مجتمعة في أي مشهد :

---

[1] تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما** ، مرجع سابق ذكره ،ص 123 .

[2] أحمد عبد سليمان : قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني ، **المجلة الأردنية للفنون**، مجلد6، عدد 01 ، 2013 ، ص 137 .

[3] Liane Sousa de Araujo: **esthétique de cinéma**: **montage** ,**Eisenstein** .mémoire présente A université du Québec a trois rivières comme exigence partielle de la maitrise en philosophie ,1992 ,P66

[4] مارلين فيب : أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي مرجع سابق ذكره ، صص 50 ، 61 .

- **المونتاج الطولي المتريّ/ القياسي** : إنه المونتاج الذي يهتم فقط بسرعة القطع أي بطول اللقطات بصرف النظر عن مضمونها ...وعادة ما كان يستخدمه غريفث في لقطات المطاردات ، حيث يستخدم **التوتر في القطع بين حدثين على التوازي** لخلق نوع من التوتر والحركة [1].
- **المونتاج الإيقاعيّ** : الذي يقوم على محتوى الصورة وحركات الصّور ، سرعة المونتاج فيه تعتمد على **إيقاع الحركة "داخل" اللقطات** ، هذا بالاضافة الى إعتماده على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي ، مشهد "**سلالم الأوديسا** " نرى إيقاعاً ثابتاً لأقدام الجنود ...وهذا الإيقاع يتناقص مع الإيقاع المتزايد في سرعته للمونتاج الطولي الذي يصور هروب المواطنين [2].
- **المونتاج النغميّ**: الذي يقوم على المضمون العاطفي للصور .وخلق حالة درامية أو مزاجية تسيطر على المشهد نفسه بمعنى أدق فإن المونتاج الإيقاعي ...الحركة داخلة سواء حركة الممثل أو الأشياء أو الكاميرا هي التي تخلق الإيقاع العام ، أما بالنسبة للمونتاج النعمي فيعني أن كل العناصر الدرامية والوجدانية داخل اللقطة ... أي الترابط بين تلك العناصر والعناصر البصرية للقطات المونتاج ، ويتجلي في المشهد الضباب في المدرعة بوتمكين ..بمعنى أن النغمة السائدة في هذه اللقطات هي نوعية الضوء الذي يتراوح بين الضبابية والشفافية .
- **المونتاج الما فوق نغمي**: وهي المرحلة المتقدّمة من المونتاج النغميّ.أو التوافق النغمي أيضا ، وهو مونتاج يتحقق في ذهن المتلقي ، وهو إمتزاج الثلاث طرق /مونتاجات السابقة ، وهو يتولد من خلال عملية الإدراك/الإحساس بين المادة المصورة وبنائها بالمونتاج وعبر المتلقي الذي يستوعب تلك المادة المعروضة أمامه ، تقريبا سيكولوجيا الإدراك التي تخلق عبر المونتاج الذي هو أساس الفن السينمائي [3].
- **المونتاج الفكريّ / الإيديولوجي**: والمعني بالأثر الفكري الذي يمكن أن يُترك على المشاهد، وهو الأهمّ من بين الطرائق لدى أيزنشتاين ، ويعتمد على العلاقة الذهنية التي تنشأ بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض أو غير المتتابع ، فينشأ من ذلك **التصادم البصري** الذي هو مراده **الأساسي المعنى** ،فقد كان

[1] سليم البيك : السينما في الثورة : سيرغي إيزنشتاين وفن المونتاج ، **مجلة بدايات** ، بيروت ، العدد 18 ،19 ، 2017، 2018، ص 137.

[2] غادة جبارة : جماليات المونتاج في السينما الصامتة (دراسة مقارنة) ، **مجلة الفن المعاصر** ، العددان 13 ، 14 ، ص 80 .

[3] سليم البيك : السينما في الثورة : سيرغي إيزنشتاين وفن المونتاج ، مرجع سابق ذكره ، ص 138.

يمزج بين لقطات غير متتابعة بصرياً ، في " سلالم الأوديسا " الثوار يمشون في الشوارع ويقطع على لقطات البحر هائجة أمواجه ، وذلك لخلق معنى ثالث ينشأ في ذهن المتلقي من هذا التجاور البصري للقطتين [1].

بهذا يكون إيزنشتاين قد وضع الصورة في بؤرة إيديولوجيته السينمائية ، لا باعتبارها صورة معزولة ومنفصلة وفردية وإنما بربطها بالصور الأخرى وتكوين علاقات متبادلة بين بعضها البعض ، مع التركيز على خلق التعارض أو التقابل فيما بينمها ،إذن المعالجة التقنية (ترتيب أشرطة الفيلم في تسلسل سردي ومنطقي) قد تحولت الى فعل جمالي وهذا الفعل يتم داخل المعمل وليس أثناء التصوير : الأحداث ترى في الحياة الواقعية كتدفق متواصل ومتكامل لحالات وكائنات وأشياء تلتقطها الكاميرا ، وعندما تدخل المعمل تخضع هذه الأحداث لعملية **"قطع" على يد المخرج** ، وتُقسم الى أجزاء منفصلة وغير مترابطة (مجرد نُتف من الواقع) ثم تلصق ديناميكياً في تركيبات جدلية مرسومة بهدف خلق واقع جديد [2].

ففي فيلم " **المدرعة بوتمكين** " خاصة مشهد " **سلالم الأوديسا** " وضع المخرج إيزنشتاين النور في تضاد مع الظلام والخطوط العمودية مع الأفقية واللقطات الطويلة مع الموجزة والقصيرة ، واللقطات الكبيرة المقربة مع البعيدة والمناظر الراكدة مع لقطات المتابعة ، مما أعتبر أنه مونتاج لوني وصوتي وإيقاعي ونغمي وفكري والكل يصب في التصادم ، فنجد تقريبا كل أنواع المونتاج في "سلالم الأوديسا " أو في تمرد " بوتمكين" بعيداً عن شاطئ " الأوديسا" رغم أن الحدث لم يقع في الحقيقة أبداً ، فمجوعة من السلالم البيضاء الباهرة للسلم الرخامي المفضي الى ميناء " الأوديسا "كان مكاناً مدهشاً ليصوِّر فيه مذبحة المواطنين العزّل الذين ساندوا التمرد ،حيث وصفه الناقد الألماني " بيرلينز تيدجبلات " **أنه وقع ، لقد أبدع إيزنشتاين الفيلم الأكثر قوة وفنية في العالم كله " ولا يزال الفيلم يحظى بتأييد حتى اليوم : فهو موجود ضمن جميع المناهج تقريباً في تاريخ وجماليات السينما** "[3]

يعلق إيزنشتاين عن إستغلال كل الإمكانيات المتاحة لإخراج فيلم مثل " المدرعة بوتمكين " : " **أن تكون لديهم القدرة على استغلال أمكانيات كل وسيلة من هذه الوسائل إستغلالا كاملا ، وأن يحددوا لها المكان الملائم الذي تستحقه في المجموع العام للفيلم ، لقد تعمدت إستخدام تعبير "المجموع" لاننا كما نجد أن "المجموع" بالنسبة للممثلين يعتمد على إتاحة الفرصة لكل ممثل التعبير عن نفسه على أحسن وجه نتيجة**

[1] غادة جبارة : جماليات المونتاج في السينما الصامتة (دراسة مقارنة) ، مرجع سابق ذكره ، ص 81 .

[2] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 33 .

[3] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** مرجع سابق ذكره ، صص 50 ، 61 .

إمكانياته ، وعلى الموازنة البارعة بين هذه التعبيرات الفردية عن طريق "التنويع" ، مع استخدام الشتابك الكامل لوسائل التعبير في الفيلم ، لنجعل كلا منها مؤثرة الى أقصى الحدود في داخل نطاق الكل " [1].

تهيئ اللقطات الاستهلالية للمشهد عرضا بهيجا ، حين تخرج قوارب أوديسا لترافق المدرعة وهي تدخل الميناء ، وتزدحم مساحة الشاشة بالكثير من الحركة يصرف أهتمامنا وخيالنا بعيدا عن الشاشة ، بعد أن تصل القوارب الى المدرعة يتغير إتجاه الحدث ، بينما كانت من يمين الشاشة غالبا ، نراه يتجه الآن نحو الكاميرا أو بعيدا عنها مباشرة[2]

فقد يبدو فيلم " **المدرعة بوتمكين** " من الظاهر على أنه تاريخ لأحداث ...ولكنه يترك تأثيره في المتفرج كدراما .. والسر في هذ التأثير يكمن في الخطة التي بناها متمشية مع قوانين التكوين الصارم **للمأساة** ، في شكلها التقليدي المكون من خمسة فصول :

1 **الرجال والدود** : إيضاح الفعل ، ظروف الحياة على ظهر السفينة الحربية ، اللحم ينهشه الدود ، الهياجان بين البحارة .

2 . **دراما على السطح الخلفي** ، كل الأيدي العاملة تتجمع فوق السطح ، رفض البحارة تناول الحساء المملوء بالديدان ا، مشهد القماش المشمع السميك (الذي يغطي جماعة من المتمردين أمر القائد بإعدامهم) ، رفض " الأخوة" إطلاق الرصاص، الثورة على السفينة ، الإنتقام من الضباط .

3. **الميت يصيح** ، الضباب ، جثة البحار الشهيد في ميناء أوديسا ، الحداد على الجثمان ، الإجتماع ، رفع العلم الأحمر .

4 .**سالم أوديسا** ، قيام التآخي بين أهل الشاطئ والسفينة الحربية ، زوارق التموين ، إطلاق الرصاص فوق سلالم أوديسا على أهل المدينة الثائرين .

5. **مقابلة الفصيلة البحرية** ، ليلة الترقب ، مقابلة الفصيلة البحرية ، الآلات ، نداء " يا إخوان" الفصيلة البحرية ترفض إطلاق النار على المدرعة بوتمكين[3] .

---

[1] سيرجي إيزنشتاين : السينما الملونة ، من دون ذكر المترجم ، مجلة الهلال ،مصر ، العدد : 1 ، 1 يناير 1995 ، ص 246 .

[2] آلان كاسبيار : **التذوق السينمائي** ، ترجمة:وداد عبد الله ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1989 ، ص 22 .

[3] سرجي إيزنشتاين : المدرعة بوتمكين : **فنون السينما : مختارات مترجمة** ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، صص 119 ، 120 .

لقد تمكن إيزنشتاين من " **إبقاء أعين الجمهور مسمرة أو مثبتة على الشاشة ، هذا "الميزانسين " المرعب يترك إنطباعاً أكثر قوة حتى على أنفسنا وأجهزتنا العصبية بسبب الطريقة التي يفكك بها " إيزنشتاين " الحدث الخاص بالمذبحة الى لقطات منفصلة ثم ربطها معًا باستخدام طرق مونتاجية مبتكرة** " [1].

وقد ركب إيزنشتاين المشهد من سلسلة من اللقطات التي صورت كل منها على حدة ، وملأ الشاشة بصور في منتهى القوة ، قوة مستمدة من الربط الغريزي في ذهن المتفرج بين مضمون اللقطة وبين ما يراه في اللقطة التالية .

ترى لقطة قريبة من جندي شاهراً بندقية ، بينما ظهرت في اللقطة التالية إمرأة تحطمت نظارتها وغمر الدم وجهها أو نرى لقطة من جنود يطلقون الرصاص ، تليها لقطة لإمرأة شابة تضم يديها الى صدرها والدم ينزف بغزارة عليها ثم لقطة لعربة بها طفل رضيع تندفع بسرعة فوق درجات السلم ، ولقطة أخرى لطالب يقف على درجات السلم وفي عينيه رعب شديد بينما يستدير رأسه ببطء وهو يتابع إنحدار العربة [2].

إن تعامل "إيزنشتاين " بكثير من التحرر في تقديمه للزمن ، مثلما فعل في تقديمه للمكان في تسلسل "سلالم الأوديسا" خلق تأثيرات قوية " ، وقد يقدّر المرء أنه لو كان الناس الذين يتعرضون لإطلاق النار ، سيخلون ويتركون السلالم في دقيقة واحدة حقاً من الزمن الفعلي ، لكن إيزنشتاين إستطاع أن يمدد الزمن الى ما يزيد عن خمس دقائق مفرطة الطول ، والطريقة الرئيسية لتمديدة للزمن جرت عبر **تكرار بعض اللقطات ذاتها** عندما يراقب المرء التسلسل بدقة ، يلاحظ أن بعض اللقطات التي يهرب فيها الناس بشكل جماعي ، وفي الحقيقة هي تكرار لنفس اللقطات ولأننا لم نشاهد أو نُعط على نحو مسبق **لقطة تأسيسية لسلالم الأوديسا** وليست لدينا أي فكرة عن مداها أو إمتدادها أمكن له إستخلاص مدة الحدث أو أمَدهُ وفقاً للطول الذي يرغب فيه عبر تكرار اللقطات والتوليف المتقاطع المتواصل [3]. ويصف جيل دولوز إبداعه في الفيلم والمونتاج : " **فالمونتاج المتوازي لدى غريفث يحل محله مونتاج التعارض /التصادم /التنافر ، والمونتاج المتقارب أو المترابط يحل محله مونتاج القفزت النوعية /المونتاج الطافر ، كل هذع الانواع الجديدة للمونتاج تتلاقي فيه ، أو بالأحرى تنجم عليه ، مبدعة على نحو واسع ليس فقط ممارسات عملية ، وإنما مفاهيم نظرية أيضاً : فثمة تصور جديد للقطة القريبة ، وتصور جديد للمونتاج السريع وللمونتاج العمودي vertical ولمونتاج الإجتذاب ، وللمونتاج الذهني أو مونتاج**

---

[1] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 61 .

[2] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ، ص 95 .

[3] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق ذكره 2013، صص 70 ، 71 .

الشعور ، لقد كانت ثورة إيزنشتاينية : لقد أعطى للديالكتيك معنى سينمائياً بحصر المعنى ، وجعل من البنية العضوية لغريفث مفهوماً ديالكتيكياً بصورة أساسية "[1].

نفس التكرار للزمن وخلق زمن سينمائي جديد مخالف للزمن الطبيعي مع **فيلم "أكتوبر "** نلاحظ في بداية فيلم أكتوبر ، الممثل كلنسكي يسير وبجانبه ضابطين عند الصعود على السلالم ، يخيل إعادة المشهد لمرات ولكنه في النهاية تصوير من نفس الزاوية ولأشخاص أخرين للتلاعب بالزمن **وخلق زمن سينمائي جديد** ، أيضا لقطة إطلاق الرصاص على حصان إبيض يجر عربة مقفلة ، يتعثر الحصان ويسقط ، ثم نرى السقوط من زواية مختلفة ثم مرة ثانية الحصان وهو يتعثر بعد ذلك ، ففي الفيلم يستخدم إيزنشتاين مشهد تحطيم تمثال القيصر على لقطات قصيرة تمثلت وظيفتها في وصف التمثال نفسه ، هذا الوصف ينتهي بلقطة طويلة لنسر ذي أجنحة مطلقة أو منتشرة ويلي ذلك هجوم الكتلة البشرية على التمثال ، وفي هذا المشهد استخدم إيزنشتاين عدة أنواع من الصراعات :

أولا: صراع الغرافيك ، تم التعبير عنه من خلال اتجاه نظرة النسر الى اليمين في مقابل تحرك الكتلة البشرية الى اليسار.

ثانيا: الصراع النوعي للقطات ،والذي تمثل في تناقض أحجامها ، فاللقطة القريبة من النسر ، تقابلها لقطة عامة للكتل البشرية .

ثالثا: الصراع الحركي : وقد تمثل في سكون تمثال النسر الذي يقابله حركة الكتل البشرية المهاجمة[2] .

إعتبر النقاد أن أفلام إيزنشتاين تعتبر ثورة حقيقية في الإخراج وقيل **" تعلمنا أفلامه أن السينما يمكن أن تبدو على نحو أكثر أصالة عندما يحيد مخرج عن تقاليد التصوير أو الطرح الواقعي ، ربما لم يشعل فيلم " بوتمكين" ل "إيزنشتاين " ثورات سياسية في أرجاء العالم ،كما آمل صناع السينما ، لكن طرقه المونتاجية طورث وثورت فن السينما "** [3].

ينبغي في الأخير الإشارة الى أعمال السينمائي والمخرج **تزيقا فيرتوف** التي لا تقل أهمية عن أعمال إيزنشتاين وتقوم على تجريب شئ جديد والأمر يتعلَّقُ بتصوُّر مبْتَكَر للمونتاج غالبا ما يُقابلً نظيره عند إيزنشتاين كما إبتكر مفهوم

---

[1] جيل دولوز : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص 56 .

[2] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق ذكره ،ص 94 .

[3] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق ذكره ص 75 .

" **العين السينما**" ، إنه عن طريق " **العين السينمائية** " عين المخرج المسلّحة ، يمكن الإمساك بجوهر الواقع ، لقد عبّر عن هذه الرؤية ببلاغة بارعة في بيان جميل وسينمائي جداً :

" **أنا العين السينمائية ، أنا العين الميكانيكية ، أنا الآلة التي تعرض عليكم العالم كما أراه وحدي ولا يمكن لأحد غيري أن يراه ، إنني أحرر نفسي منذ اليوم والى الأبد ، من السكون البشري ، أنا في حركة دائمة ، أدنو وأبتعد عن الأشياء ، أزحف تحتها ، أصعد فوقها ، أتحرك موازياً لرأس حصان يعدو ، أندفع بسرعة فائقة بين الجموع ، أنطلق أمام الجنود الراكضين ، أنبطح على ظهري ، أرتفع مع الطائرات ، أهبط أحلّق في إنسجام مع الأجسام الهابطة والمحلقة** "[1] ، لقد كان يناضل من أجل سينما غير مُمَثَّلة ، سينما من دون ممثلين ، تُسخر الوظيفة المونتاجية وعفوية التصوير لخدمة أيديولوجية تهدف الى " **العالم كما هو** " على الأقل وفق منظور ماركسي ، فالمونتاج بوصفة يتدخل في كل مراحل السينما بدأً من الاستطلاع ، التصوير وبعده ، وأخيراً المونتاج النهائي ، المونتاج الذي قام به فيرتوف **لا يتوقف عند اللقطة وحدها بل يتدخل أيضا في الحركة بين الصور ، في التنقلات بين المحرّضات المرئية** : هذا مايسيميه " **مونتاج الفواصل** "[2] . حيث عمل على مفهوم الفاصل l'intervalle ، ويطرح سؤال " **هل يحتوي الواقع على حقيقة ما ؟** ثم يقول " **السينما وُجدتْ لإظهار الواقع ، أو لجعله مرئياً ، السينما أداه مُثْلى لتمثُّل العالم كما هو في الواقع ، أميل الى الفهْم الزمني للفاصل أو للفارق ، ولا أحبذ الفهم المكاني على إعتبار الفاصل مجرد مسافة ، الفاصل في السينما يكشف عن ما لايُرى** ، وفي نفس الوقت مع الربط raccord من أجل إبراز أشياء أخرى ، الفاصل شاهد على حدوث شئ مهمّ بين صورتيْن أو بين إطاريْن أو بين مشهديْن " **أن ما يحدث بين كل صورة هو أكثر أهمية مما يوجد في كل صورة** " [3] .

الفاصل بالأحرى فاصل زمني بين صورتين ، والآلة السينمائية إذا كانت تظهر شئيا فإنما تُظْهِرُ ما لا يُرى l'Invu أعلن فيرتوف إدانته للقصة السينمائية وعدم إهتمامه بالاستكشافات السيكولوجية للشخصية قائلاً " **تسقط الحبكات الملفقة والسيناريو البورجوازي الخرافي ، تعيش الحياة كما هي** " ، وكان همه البحث وتحقيق السينما "**الخالصة** " ويطرح البدائل : السينما "**اللاتمثيلية** " أو الفيلم اللامسرح كبديل للدراما الفنية والفيلم "المحبوك"

---

[1] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 37 .

[2] مجموعة من الباحثين : **مرجعيات وتقنيات السينما** ،ترجمة : نبيل الدبس ، مراجعة : جمال شحيد ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، ط1 ، 2011 ، ص 364.

[3] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سابق ذكره ، ص 139 .

الوثائقية "**دراسة الظواهر الحياتية وإستيعابها** "كبديل للسيناريو والإخراج المسرحي ، هدم خشبه المسرح "الحاضرة بشكل خفي في الأفلام " **لصالح "خشبة الحياة نفسها** " ، فقد أبدى فيرتوف معارضته للفيلم السردي وإستخدام الممثلين ، لكن أيضاً للمعالجة الرخوة المطبّقة في " الأخبار المصورة" ، ونادى **بإعادة تنظيم العالم المرئي من خلال إستخدام المونتاج** ، العين السينمائية بالنسبة للمؤلف هي **عين يضاف لها سينمائي** ، بمعنى **أنا أرى ثم تضاف أنا أفكر** ، وهي عين مسلّحة (الكاميرا التي ترى أفضل من عين الإنسان)[1] ، مما يعني على حد أحد النقاد "الكشف " عن الحبكة ضمن نطاق الواقع عوضاً عن "إختراعها " ولهذا السبب طالب فيرتوف بالإستغناء عن الممثلين والإضاءة والمكياج والأستوديو والملابس والديكور ، ف" العين سينما" جعلته يعتبر "" **أنه يعتبر البطل هو الكاميرا ، ومساعده هو المصور ، وموضوعه هو الفيلم أو عملية خلق الفيلم ، إنه يبدأ وينتهي بعين الكاميرا، الذريعة المرئية : نظرة شاملة (بانوراما) حيّة ليوم واحد في حياة مدينة ما ؟** "

هذا " التحرر من السكون البشري " يمكن إنجازه بواسطة مونتاج دقيق جداً، يخضع لقوانين رياضية صارمة تحدد أرقام الأطر (الكادرات) بحسب اللقطة ومدتها وترتيبها ، وفق نظام خاص .

يحدد فيرتوف مراحل المونتاج في مقالته "العين السينمائية " :

- **المونتاج أثناء المراقبة** : تعويد العين غير المسلحة على الزمان والمكان .
- **المونتاج بعد المراقبة** : التنظيم الفكري لما يشاهد حسب صفات معينة .
- **المونتاج أثناء التصوير** : تعويد العين المسلحة للسينمائي على المكان المراقب ، مع التلاؤم مع ظروف التصوير التي تغيرت .
- **المونتاج بعد التصوير** : التنظيم غير المهذب للمادة المصورة حسب صفات معينة وتحديد المواد الناقصة.

العين القناصة (البحث عن مواد للمونتاج) التعود السريع على أي وضع حياتي من أجل إصطياد اللقطات المونتاجية ، انتباه تام ، قانون عسكري : عين قناصة —سرعة– هجوم [2].

فنجد مثلا صور تكشف عن غاية فلسفية لدى فيرتوف ، وتُظهر لنا مصوراً في سيارة متحركة يصوّر مجموعة من النساء ، وقد نعتقد بأنها تمثيلاً لعملية صنع الفيلم ، ولكن في تلك اللحظة نكتشف بأن " المصوّر" ماهو إلا ممثل وأن المصور السينمائي الفعلي غير منظور،في تلاعب تدميري واسع جداً ندرك أن "**الرجل ذو الكاميرا السينمائية**"

[1] مجموعة من الباحثين : **مرجعيات وتقنيات السينما** ،مرجع سابق الذكر ، ص 365 .

[2] عدنان مدانات : **السينما التسجيلية – الدراما والشعر** ، دار السفير ، الاردن ، ط1 ، 2011 ، ص 254 .

رغم حضوره في كل لقطات الفيلم وإظهاره بشكل متواصل تقريباً كممثل هو في الحقيقة غير منظور تماماً مثلما أدركنا من قبل ، إن فيرتوف يلهو بنا ، لأن إبطال الوهم (حضور مصورّ داخل الحدث) يفضي بالضرورة الى وهم جديد ، فالحقيقة عنده : "**خلق وإلغاء الواقع الوهمي بإستمرار أمام أعيننا المفزعة ، فهو يصر على تذكيرنا بأن الصورة مزيفة ومضللة ، وفي الوقت ذاته ، مهيمنة وذات سطوة** " [1].

4.1. بيلا بالاز : المونتاج بين الشكلانية والواقعية

نظرية بيلا بالاز(1884-1949)[2].تقوم على فكرة "**علم الفزيونوميا**" في الحقيقة هي التي ستكون بمثابة حجر الأساس لنظرية "**الإنسان المرئي**" التي طوّرها في كتابه تحت نفس العنوان ، حيث يعتبر أفضل وأشهر المنظرين الصامتين الناطقين بالألمانية. بدون غربلة جميع جوانب نظريته ، فقد فكر في سؤال "**الإنسان المرئي**" عبر مفاهيم: **الخطة ، الرؤية ، القناع ، الإيقاع ، الاقتراح النشط ، الجسدية ، الشخصية الكونية ، التقليد والإيماء** ... إلخ. لكن كل هذه المجموعة غير المتجانسة .بسبب الكتاب الذي يعتبر أنه قدم بقوة **النقطة الواقعية في جوهرها** ،وقد كان يريد منه "**أن السينما تتطور من تجريد الذهن الى مرئية الجسد** " وربما ترك تأثيراً في بودوفكين . يمكن أن تكون الأطروحات الرئيسية لبيلا بلاز ضمن كتاب *L'Homme visible*, 1924 التي لم يتم تقديمها كأطروحة ولكن كسلسلة من الملاحظات المختصرة في شكل مصفوفة أربعة محاور [3]:

1 **السينما فن المرئي** : حيث يميز بشكل منهجي السينما عن فنون الكلمة والكلام والأدب والمسرح. ويشير على وجه الخصوص إلى أن السينما ليست توضيحًا لمحتوى موجود مسبقًا ؛ **فليس للسرد السينمائي أي شيء مشترك مع السرد الأدبي** باستثناء فكرة البناء ("الهيكل العظمي"): فالجسد (و "النخاع") مختلف. (وهو الموقف الذي يميزه بشكل ملحوظ من موقع الشكلانيون ومعاصروه) إن خصوصية السينما هي بالتالي **الرؤية الخالصة والحسية** ، وقبل كل شيء الوصول إلى "المضمون ".

---

[1] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 39 .

[2] Balázs Béla 1884 1949 في بودابست كان ناقدًا سينمائيًا مجريًا أسس في عمله الأول الصادر في فيينا في العام 1924 بعنوان «الأنسان المرئي» نظرية السينما المعاصرة، والتي يختلط فيها الدافع الرومانسي في التوق إلى التغلب على الاغتراب في الثقافة البصرية مع الآمال السياسية في وسيلة شعبية للتنوير.

[3] Jacques Aumont, Michel Marié: **Dictionnaire théorique et critique du cinéma ,** 3e édition Paris, Armand Colin, 2016 ,p27 .

2 **الواقعية الخاصة للسينما:** حيث أن السينما مرئية وتجعل الواقع يظهر من جديد وفي نفس الوقت تجعل ما نراه مفهوماً. وهي ليست حجة للمحاكاة: السينما هي تشكيل **رمزي لما تمثله** ؛ إذا كانت تجعل العالم يفهم ، هذا الاخير لديه **صيغ بصرية وفورية** لهذا الجديد ، والذي يحافظ تمامًا على مظهر الأشياء. لكن بشكل أعمق ، **السينما هي فن الوجود:** الفيلم لا يروي ولا يعلق على حدث. **إنه يُظهرها ، ويجعلها مرئية** ،. فاهتمامه بالأشياء و ميله للصغيرة والطبيعية كان هروبا من **"الحقيقة الكاملة"** وأن الواقع كان يستهويه أحيانا أكثر من الحقيقة . يحاول أن **يخلق واقعية قادمة للسينما** وليس في داخل السينما .

3 **الصورة ليست مجرد تمَثل للعالم : الواقع هو مايكون حاضراً** ، فالسينما فن بصري وليس فقط فن مرئي . فالإيماءات السينمائية مثلا لا تهدف إلى نقل **الخطاب اللفظي** ، ولكنها تشكل نوعًا من اللغة. في شكل آخر فالفيلم إذا كان حدثًا مرئيًا حقًا يحتاج إلى وقته الخاص ، أبطأ من الوقت اللفظي. من خلال هذا النوع من التدوين ، تتبلور فكرة عالم الصور التي ينتمي إليها الفيلم .

4 **السينما في كل مراحلها إنتاج المعنى** : الكاميرا هي **"المنتجة"** ، والمقص/ المونتاج "مُبتكر" ، والعين "تشمّ" ، وهي الفكرة التي توجها بالكتاب الانسان المرئي [1]، فقد حاول جرد لإمكانيات هذا الفن جديد (السينما) ولكنه وضعها في مقابل المجال السياسي ، المسرح ، بقدرات الاختراع التي بدا له أنه يصنعها. فالانسان المرئي أو روح السينما الكتاب يرى " **إن السينما أحدثت إنعطاف/منعطف في تاريخ الإنسانية لإنها أغنت الإنسان عن الكلام اللفظي باللغة البصرية التي تُعتدُّ فيه بالصور لا بالحروف ، مثلُ هذه اللغة لايمكن إلا أنْ تُمكّن الإنسان من إظهار كينونته ،وتعود قوة الصورة الى كونها قوة لغة الحركة ، إن السينما جعلتْ الإنسان مرئيا بعد أنْ كان محجوبا وراء لغة الحروف** " [2].بهذا يعتبر أنه سبق مارشال ماكلوهان بسنوات عديدة وتنبأ بتطور ثقافة بصرية جديدة سوف تبعث قوى محددة في الإدراك والتي سماها قوى كامنة نائمة " **إن اكتشاف الطباعة رسم وحدد تدريجياً الوجوه المستغلقة للرجال ، لأن ما نقرأة في الجريدة جعل المعنى الذي تنقله**

[1] Ibid ,p :28 .

[2] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سابق ذكره ، ص 10 .

الوجوه مهجوراً " ولأن هذا يتغير الآن ، لأننا نطور ثقافة بصرية تعتمد على النسخ ، فإن هذه الثقافة يمكن أن تماثل الطباعة في قدرتها على الوصول الى الناس " [1].

أن هذه الثقافة البصرية هي في نزعتها ورؤيتها السينمائية **هي شكلية** والشاشة كإطار صورة ينظم فيه صانع الفيلم موضوعاته في أنماط دالة ولها مغزى ، والإستفادة من الامكانيات السينمائية لإستعمالها شكلياً أكثر منها واقعياً أما بين الشكل والمضون فينتصر للشكل أيضا ويعطي مثالا يوضح تصوره حوله " **من الممكن أن نقارن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون بالعلاقة بين النهر ومجراه ، فالماء هو المضمون ، والمجرى هو الشكل ، ولا شك أن الماء هو الذي شق المجرى ذات يوم – أي أن المضمون الذي خلق الشكل . ولكن متى تم صنع مجرى النهر فانه يجمع المياه من الاقليم الريفي المحيط به ويمنحها شكلها ، أي أن الشكل هو الذي يحدد المضمون ، ويحتاج الامر الى قوة من الفيضانات الجارفة قبل أن تستطيع المياه أن تطغى تماماً على المجرى القديم ، وتشق لنفسها مجرى جديدا تماما "**[2] . نفهم من مقولته أنه قد إشترك في العديد من المبادئ الشكلانية الأساسية مع إيزنشتاين ونقاد الأدب السوفيات في العشرينيات " **السينما ليست مرآة العالم ، بقدر ما أنها مرآة الفكر أو الذهن ، وبالتالي لا يرمي الى إعادة إنتاج الواقع ، وإنما الى تعيين المشاعر وإعطائها طابعا ملموسا** " ، ونجح في إدماج هذه المفاهيم مع بعض **المبادئ الواقعية** ، لقد كان مفتوناً بما أسماهُ "**القوة السحرية** " للقطة المكبرة /القريبة(. close up) على الكشف عن تفاصيل الحقائق والعواطف، وطور نظرية على النطاق الحقيقي للسينما باعتبارها " **عناصر درامية مصغرة** " وهي التحولات المرهفة في المعنى ، والتفاعل الهادئ للعواطف ، التي تقوم اللقطة المكبرة بتجسيدها جيداً [3].

ومثلما حاول إيزنشتاين التخلص من المسرح في السينما بسبب برجوازيته لتركيزه على البطل الواحد، حاول أيضا بيلا بالاز أيضا طرح **سؤال مهم وهو ما الفرق بين المسرح والسينما ؟** فرغم أنهما يشتركان في الحركة ويستعملان شكلا لغويا مختلف ؟ **فلماذا المسرح صورة تقنية مطابقة للطبيعة بينما السينما فن مستقل خَلاق ؟ .**

---

[1] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ص 403 .

[2] بيلا بالاز : خصائص النص الأدبي في الفيلم والمسرحية والرواية ، **فنون السينما : مختارات مترجمة** ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 58 .

[3] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 404 .

يشير بالاز ضمناً ان الحركة في المسرح مستمرة حتى ولو تغيرت زاوية النظر فهو يحتفظ بالإستمرار ، فالإبتعاد عن المشَاهِدَ في مساحة ثابتة، ولكن الفيلمي مستمر أساساً ، ويملك نفس الخصائص، لولا أن غريفث حولها الى قطع وأجزاء صغيرة مغيراً المسافة وزاوية الكاميرا من جزء الى جزء بحيث يكون **تجميعية للفيلم** ليس كمناظر مرتبطة ولكن كمونتاج لأجزء صغيرة " **بحق غريفث هو الذي إبتدع شكل اللغة السينمائية** " [1].ويضيف بالاز " **حتى عهد قريب كان من الصعب إقناع المتعصبين بأن السينما فن جديد قائم بذاته وله قوانينه الخاصة به ، أما اليوم فقلّما يشك أحد في هذه الحقيقية** " [2]، بهذا يُعتبر بالاز أول من يعطي تسمية للمونتاج ويطابقه مع اللغة السينمائية : والتي تكون نتاج طبيعي للتأرجح بين **الموضوع والشكل الفني** ، وككل أصحاب النظرية الشكلية في السينما ، تتم عن طريق **خلق الفن الفيلمي** من مادة العالم ، وفكرة "**الموضوع الفيلمي** "كفكرة غريبة ومتفردة . فالخلق الفني الفيلمي من مادة خام " **ليست الواقع نفسه بالضبط ولكن بدلا من ذلك** " إنها تصوير ليس لإعادة إنتاج الواقع كما نادى بها أيضا إيزنشتاين " **الفن لا يَلتقط الواقع في حد ذاته أبدا ،لأن الفن يأتي الى هذه الدنيا بأنماطه الإنسانية ومعانية الإنسانية** " فهي " **الموضوع الفيلمي الذي يتعرض لخبرة المرء بالعالم والذي يتعرض لها كي تتحول الى سينما** " [3].

يواصل بالاز البحث عن التفرد السينمائي عن بقية الأنوع ويُشير الى أهمية السيناريو للسينما كنوع أدبي جديد يختلف عن المسرحي ، فالنصوص المسرحية قابلة لإعادة الإخراج مرات ، عكس السيناريو السينمائي الذي يندمج في الفيلم ولا يعود له وجود مستقل يمكن إستخدامه في إنتاج فيلم آخر " **فحين بدأت السينما لم يكن هناك سيناريو وكان المخرج يرتجل المشهد داخل المنظر بما يقوم به أثناء اللقطة القادمة وكانت العناوين الفرعية تكتب بعد ذلك وتقطع لتوضع في أمكنتها المناسبة من الفيلم ، ولم يولد السيناريو إلا بعد أن تطور الفيلم وأصبح فناً جديدا مستقلا بالفعل ، ولم يكن من الممكن إرتجال مشاهدة ذكية أمام الكاميرا** "[4] .

إن حبه الشديد للواقع وتفصيلاته ينعكس في تفضيلاته **اللقطة القريبة/المكبرة** والتقاطيع المصغرة والأفلام السيكولوجية الصغيرة ، تنبع من **نزوة واقعية حاول جاهدا أن يُخِمدهَا** ، وحين إضطر إعترف بأن ميله للأشياء

---

[1] المرجع نفسه ، ص 90.

[2] بيلا بالاز : خصائص النص الأدبي في الفيلم والمسرحية والرواية ، **فنون السينما : مختارات مترجمة** ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 59 .

[3] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 91 .

[4] بيلا بالاز : خصائص النص الأدبي في الفيلم والمسرحية والرواية ، مرجع سابق ذكره ، ص 59 .

الصغيرة والطبيعية كان هروبا من "الحقيقة الكاملة" وأن الواقع كان يستهويه أحيانا أكثر من الحقيقة ، رغم أنه كتب أحسن النصوص الشكلية عن فن السينما ، كان التضارب الذي حاول جاهدا أن يتمسك به بين الواقع والحقيقة هو الذي وضعه أخيرا بجانب إيزنشتاين في المعسكر الشكلي بالرغم من شدة "**الواقعي/الطبيعي** " الذي كان واضحا فيه أكثر منه في أي صاحب نظرية شكلية أخرى [1].

مع بالاز أعطى سيعطي أهمية للقطة والمونتاج الذي لم يكن إلا متناوب فهكذا: " **ستكون الكاميرا هي محور أفكاره. بمعنى آخر ، ستكون محاولة لإبراز دور عمل الكاميرا مع إهمال جميع الجوانب الأخرى للعمل الإنتاجي. بالنسبة لأيزنشتاين ، تنتج هذه النقابية عن ظروف العمل في سياق الصناعة الرأسمالية. السبب الثاني يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالأسس الاقتصادية لإنتاج الأفلام**" [2].

فالعمل بالكاميرا جعله يتكلم "**عن "الكاميرا المُنتجة" ، والتأطير ، والمونتاج . لكن مساهمته الأساسية تتمثل في فكرته عن اللقطة المقربة التي تكشف لنا ، من خلال تدمير المسافة التي تفصلنا عن العالم ، عن وجه الإنسان ، بالطبع أيضًا الأشياء التي تستجيب لنظراتنا ، جانب منه. هكذا تصبح السينما "الإنسان المرئي": وجه كل شيء**"[3] .فبسبب اللقطة المقربة إبتعد عن التيار الشكل السينمائي وقربه من التيار الواقعي فهوسه باللقطة الكبيرة /القريبة جعله بحق **شاعر اللقطة القريبة** ، وهو أكثر ما يُضايق الشكلانية السينمائية ، فاللقطة الكبيرة /القريبة هي ذات علاقة مباشرة بالواقعية وكما عرفها " **إنها تشير الى القدرة الخاصة للسينما أن تجعلنا على وفاق مع الطبيعة ، فاللقطة القريبة هي التي تعطي السينما هذه القدرة على كشف سر تحركات وقوانين الطبيعة ... يمكن للقطة القريبة أن تُرِيّنا سمة في حركة لليد لم نلحظها من قبل ، تبين اللقطة القريبة ضلك على الحائط الذي عشت معه طوال حياتك والذي لم تعرفه إلا بالكاد** " [4].هذا ما أبعده عن الشكلانيين نحو المواقف الواقعية ، ولكن في إبداعاته جعل اللقطة القريبة/الكبيرة **تتحرك قوتها عنده الى ما لا نهاية** وتكشف الى ما لانهاية ، وبذلك يصح قريب من سيغفريد كراكوور وإندري بازان مع بالاز أعطى أهمية للقطة والمونتاج لم يكن إلا متناوب فهكذ " **ستكون الكاميرا هي محور أفكاره. بمعنى آخر ، ستكون محاولة لإبراز دور عمل الكاميرا**

---

[1] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 103 .

[2] Frank Kessler :Les ciseaux oubliés, Cinémas , **Revue d'études cinématographiques**, Volume 13, numéro 1-2, automne 2002, p 110 .

[3] Barthélemy Amengual :La fortune critique de Béla Balàzs en France, **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, tome 33 N°2, Avril-juin 1986 .p 234.

[4] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 102 .

مع إهمال جميع الجوانب الأخرى للعمل الإنتاجي. بالنسبة لأيزنشتاين ، تنتج هذه الإتحادات عن ظروف العمل في سياق الصناعة الرأسمالية. السبب الثاني يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالأسس الاقتصادية لإنتاج الأفلام" [1].

2. السينما الحديثة : سينما اللامونتاج / الواقع / عمق المجال /واللقطة الطويلة :

رغم إنزياح المونتاج /التوليف في العصر الحديث خاصة مع **الواقعية الايطالية والموجة الجديدة** التي كان إبرز منظريها **أندري بازان وغودار** في محاولات للتخلص من المعنى الذي يصنعه المونتاج وكخاصية سينمائية خالصة إنبرو يبحثون عن بديل وفي بحثهم ولدت فكرة **اللقطة الطويلة** كما سبق وشرحناه أي جمع اللقطات بلامونتاج او بتعبير أخر تتحول اللقطة الى مشهد أو فيلم ، فقد تم إيجاد حلول للتخفيف من المونتاج وايضا تعويضه بالصوت ، فاللعب تم على **مستوى اللقطة** كأصغر كائن دينامي فمحاولتهم أعطت اللقطة دينامية أكثر وطولا، أصبحت هي بديناميتها "**أصلا السينمائي** " هذه المحاولات هي أصلا إنتقال من **السينما الكلاسيكية** الى الحديثة ليس انتقال فقط على مستوى المونتاج /اللامونتاج ، بل ايضا إنتقال من المنهج في البحث ايضا حيث تم الانتقال من النسق الى السياق او بتعبير آخر فتح السينما الى الموضوعاتية الى جانب إنتقال من السينما الصامتة الى الصائتة .

إن الاهتمام في السينما الكلاسيكية " **تم الاهتمام بالنسق السينمائي ، الخطاب السينمائي ، الخصوصية السينمائية التي لا توجد في الانواع الاخرى من الفنون وذلك لتخلصيها منهم واستقلاليتها ، دون اعتبار للتسويق وكأن العمل الذي يشاهده عشرة آلاف مشاهد يعادل ذلك الذي يشاهده عشرة ملايين** " وانتظر حتى جاء هيتشكوك ليطرح فكرة المتلقي ويدخل التشويق والإثارة بالكاميرا .

[1] Frank Kessler :Les ciseaux oubliés, Cinémas , **Revue d'études cinématographiques,** Volume 13, numéro 1-2, automne 2002, p 110 .

1.2 . سيغفريد كراكاور [1]:سيكولوجيا السينما :

ينبغي علينا الإشارة الى أن الواقعية هي شكل من أشكال المثالية ، والتي تتكون من التفكير في أن "**الكون يتكون بشكل إيجابي من أشياء تتوافق مع تقسيم يعتبر مميزًا ومتوافقًا مع وجهة نظر الإنسان. [...] العناصر لا تتوافق مع التخوف الذاتي فهم يشكلون وحدات تمتلك قوانينها وجوهرها ، ولا يمكن للمرء أن يتخيل مثالية أكثر راديكالية** ". وبالتالي فإن هذه المثالية الواقعية تستند إلى معارضة الذات / الشيء ، والتي ستدرج ضمنًا كمفهومًا للحقيقة على أنها ملاءمة بين المعرفة والأشياء، وتتوافق هذه المثالية أيضًا مع "**وجهة نظر إنسانية للكون**" ، والتي "**تفترض أن هدف العالم يمكن للإنسان إدراكه والتعبير عنه**". لذلك فإن فكرة أن للواقع معنى في حد ذاته ، وأن هذا الفكر يجب أن يسعى لإكتشاف هذا المعنى وكشف النقاب عنه [2].

عندما يتم التعبير عن هذه الرؤية للعالم في الفن ، فإنها تتكون من "**إعادة اكتشاف القطع المكونة بشكل إيجابي في الواقع خارج الإنسان**، العمل الفني هو محاكاة لأشكال لها وجود في حد ذاتها". لكن هذا المفهوم للفن يتم نشره على مستويين متميزين ، على الرغم من أنهما يتعايشان في كثير من الأحيان"

فيما يتعلق بالواقع: الرغبة في **إخبار العالم بأمانة** ، والرغبة في الإبلاغ. هذا ما يسمى "**وهم الرؤية**" – وهو تعبير يفسر حقيقة أن الدقة تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الإنسان الواقع. سنلاحظ على الفور أن هذا البحث عن إنطباع الواقع يجد ذروته مع الجهاز السينمائي ، حيث وهم الرؤية مدعوم بالكامل من قبل الآلة: ليس فقط بفضل دقة نقل الأشكال كما نصنعها (الإخلاص الفوتوغرافي الذي يتحدث عنه بازان) بفضل الحركة ، التي ليست دقيقة فحسب بل حاضرة ، والتي تقدم انطباعًا بالعمق (بدلاً من الراحة) ؛ يمكننا أن نضيف إليها: **بفضل الصوت ، الذي يكمل الانطباع عن الواقع** لدرجة أنه سيكون قادرًا على دعم تكوين محاكاة للعالم. لكن واقعية هذا التقرير لا تزال مجرد واقعية فنية ويعتبرون أن " **السينما لم تولد واقعية بالمعنى الجمالي للمصطلح. في الأصل ، كان مجرد أسلوب**

[1] Siegfried Kracauer 1889ألماني الجنسية ،توفي 1966، نيويورك، تلخص الأعمال الرئيسية لكراكاور في مجال النظرية السينمائية في كتابين هما: "التاريخ السيكولوجي للسينما الألمانية " 1948 و " طبيعة الفيلم " 1960 .

[2] Denis Lévy**:** SITUATION ESTHETIQUE DU CINEMA ,**Thèse de Nouveau Doctorat (Philosophie/Esthétique)** Université Paris-VIII ,1993 ,p24.

واقعي: الأفلام الأولى التي كانت منذ البداية ، تقارير "طبيعية" ، تسجيل العالم كما نراه. لكن لا يوجد جمالية ، ولا إنتاج للفكر الفني في العالم ، قائم على الواقعية التقنية [1].

فإذا كان أصحاب النظرية الشكلية في السينما يولون أهمية للشكل ثم المحتوى فإن كراكاور يعكس المعادلة ويصبح **المحتوى على الشكل هو الجوهر السينمائي** ،حيث أسس لما أسماه " **جمالية مادية** " مع التركيز على المحتوى /الموضوع "**فالسينما كوسيط فني خليط من الموضوع ومعالجة الموضوع من المادة الخام السينمائية والتقنية السينمائية ، هذا الخليط فريد في عالم الجماليات لأنه بدلا من إبداع " دنيا جديدة للفن " ينحو الوسيط الفني الى الرجوع الى مادته ، بدلا من أن يعكس دنيا تجريدية أو خيالية فإنه ينزل الى دنيا مادية ، توجد الفنون التقليدية لتغير من شكل الحياة بوسائلها الخاصة ولكن توجد السينما لتقدم الحياة كما هي بعمق أكثر وضرورة أكبر ، تستنفذ الفنون الأخرى موضوعاتها في عملية الإبداع أم السينما فتنحو الى عرض موضوعها**" [2] .هذه الجمالية المادية تجلت في السينما بإعتبارها " **مجهزة بشكل متفرد لتسجيل الواقع المادي والكشف عنه ، ومن ثم فإنها تنجذب الى هذا الواقع ، لذلك فإنه يقترح أن يأخذ المضمون أسبقية على الشكل ، ثم يطور ما يطلق عليه الجماليات المادية بدلاً من جماليات الشكل** "[3] . هنا تصبح مكونات السينما الأساس هي الفوتوغرافيا ، من خلال أنها هي من دون تدخل ذاتئ من طرف الإنسان عكس باقي الفنون من نحت ورسم التي تحاول الوصول للتطابق ، فهي : **حضور الموضوع وغياب الذات** ، والفوتوغرافيا ماهي إلا **تحنيط زمن الأشياء والناس** ، ففكرة كراكاور هو "**الدافع**" الفوتوغرافي لفن السينما ، وببساطة لأن التصوير الفوتوغرافي والسينما يقتربان من **نسخ الواقع** ، فإنه يجب عليهما التأكيد على هذه القدرة في جمالياتهما .

يقترب كثيرا رأيه فيما يخص الفوتوغرافيا بما أعرب عنه رولان بارث في كتابه الغرفة المضيئة " **ما تعيد الصورة الفوتوغرافية إنتاجه هو ما يحصل مرة واحدة فقط ، إنها تكرر ميكانيكياً مالا يمكن تكرار وجوده أبداً ، إن كل ما يمكن أن تُريه عين الصورة للعين وكل ما يمكن أن تجسده هو غير مرئي دائماً ، هو ليس كما نراه في الصورة** " [4]، لكنه يختلف عنه في أنه يرى في الفوتوغرافيا دقة نسخ الواقع كما هو مضمونا وليس شكلا ،

---

[1] IBId p 26 .

[2] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 108 .

[3] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 397 .

[4] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ط1 ، 2012 ، ص 13 .

حيث أن تقديم المضون على الشكل عند كاركاور يجبره على تقديم الفوتوغرافيا والسينما في نفس المهمة وهي تمثيل الواقع " **تُمَثّلُ السينما بالنسبة إليه الواقع لأنها في الأساس مشتقة من الفوتوغرافيا ، إن السينما نقْلُ ورصد لأصغر جزئياته ولأدقّ تفاصيله وهو ما لا تقوى عليه العيْنُ المجرّدة ، وثَّم يُعْتَبَرٌ من دُعَاةِ المشابهة أو المحاكاة ومن أنصار نظرية الإظهار ،السينما تصوير لِلَّامُتَنَاهِي الواقعي أو الواقع اللامتناهي**" [1].

في بداية تفكيره ، يربط كاراكاور بين التصوير الفوتوغرافي والسينما لإظهار كيف أن قدرتهما على تسجيل وكشف ما هو مرئي يحدد استخداماتهما (فنية أم لا). في حين أن كراكاور هو واقعي بالفعل ، **إلا أنه لا يذكر بالضرورة أنطولوجيا أندريه بازان**. منهجه عملي بخلاف ذلك: من "**المبدأ الجمالي الأساسي**" الذي حدده بأنه لا ينبع من القواعد بل من "**الاتجاهات**" و "**الصلات**" و "**تأثيرات التجاذب**".

ومن هنا إهتمامه بالعلاقة بين الصوت والصورة ،وإستخدام **اللقطات المقربة** لكشف الواقع أكثر مع رفض الرموز المرئية والمعاني الجاهزة لمفهوم مفتوح للسرد السينمائي، وحتى الفوتوغرافيا والسينما وليوضح العلاقة أكثر بينهم يحاول أن يبتكر مفهوم " **اللاسينمائي**" أو "**الغير سينمائي** " كما كريستيان ماتز ، فكراكاور يعتبر الفيلم التاريخي " غير سينمائي " **فمادة الموضوع بعيدة عن الواقع الفيزيائي ، فندرك نحن الصنعة لذلك يتضاءل سرورنا "لأن المشاهد يعي إنها "بناء مُعاد التركيب" عالم الفيلم مغلق ،إذ إن ما بعد الإطار ليس لا نهاية الزمان والمكان الحقيقيين ، وإنما ملحقات الاستيديو السينمائي في القرن العشرين ، فالافلام التاريخية ندرك فيها بوضوح أكبر الأشياء المفتعلة ، فبدلاً من أن نركز على ما يعرض أمامنا ننشغل ونعجب كيف أنجزت مؤثرات فنية معينة إذ ليس لها مقابل حرفي في الواقع** " [2]، إن تموقعه ضمن الواقعية جعلته يعتبر "الفيلم التاريخي" " **خدعة غير سينمائية** " ما معناه أن المشاهد يكتشفٌ أنها مشبعة بتفاصيل غابرة ، فالسينما هي مستمدة من عالم الواقع أي الجوهر ذاته لذا إنتصر للفوتوغرافيا ، فيكتب بنجامين في دراسة : سيغفريد كراكور. نظرية الفيلم: الخلاص من الواقع المادي " **في بداية تفكيره ، يربط كراكاور بين التصوير الفوتوغرافي والسينما لإظهار كيف أن قدرتهما على تسجيل وكشف ما هو مرئي يحدد استخداماتهما (فنية أم لا). في حين أن كراكور هو واقعي بالفعل ، إلا أنه لا يذكر بالضرورة أنطولوجيا أندريه بازان ، منهجه عملي بخلاف ذلك: من "المبدأ الجمالي الأساسي" الذي حدده لا ينبع من القواعد بل من "الاتجاهات" و "الصلات" و "آثار الجذب". كما أن كراكور ليس**

[1] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سابق ذكره ، ص 86 .

[2] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سابق ذكره ، ص 549 .

حداثيًا يدفع السينما إلى أقصى حدودها. على العكس من ذلك يأخذ في الاعتبار تنوع الإنتاج السينمائي ، من السينما التجريبية إلى الشؤون الجارية ، ويصف الفن في حالة توتر قوي من مفارقاته"[1]

لقد كان سائداً أن نظرية الفن تهتم وتركز على الشكل ، وبما أن سينما كراكاور هي ضد الشكل ستصبح بالضرورة ضد الفن الذي كان سائدا فمثلا يعطي مثال " **يستخدم فنان مبنى في لوحة تكعيبية مستغلا هذا الجزء من المبنى الذي يستهويه ويجعلنا ننسى أنه مبنى بعد أن نعيد إكتشافه كشل في عمل فني ، ومن ناحية أخرى يرينا صانع الفيلم نفس المبنى ويربط إهتمامنا بالمبنى نفسه ، ومهما كانت دقته في إرتياد الجوانب المرئية من المبنى فإننا دائما نريد أن نعرف عنه أكثر ، يوجهنا صانع الفيلم الى النموذج/الشكل ، بينما يجعلنا الفنان نتجاوز النموذج/الشكل وننساه في مواجهة اللوحة** "[2].

يعتبر كتاب كراكاور Krackauer : من كاليغاري إلى هتلر (De Caligari à Hitler،)في أنه أظهر كيف كانت السينما التعبيرية تعكس **صعود المتحرك الآلي الهتلري في الروح الألمانية،** ولكن ذلك كان من وجهة نظر خارجية، في حين أن مقالة والتر بنيامين Walter Ben jami دخلت في صميم السينما لتُظهر كيف أن فن الحركة الآلية ، أو كما قال بعبارة غامضة **"فن إعادة الإنتاج"** كان عليه أن يتطابق مع التحريك الآلي للجماهير، وإبراز هيئة الدولة، ومع السياسة التي أصبحت فنا:" **أي إبراز هتلر كسينمائي... والصحيح أن النازية حتى الرمق الأخير كانت تفكر في أنها تتنافس مع هوليود. وفسخت الخطوبة الثورية بين الصورة الحركة وفن الجماهير التي غدت موضوعاً سينمائيا، مفسحة في المجال للجماهير المذعنة كما لو كانت متحركاً نفسياً آليا، ولزعيمها كما لو كان متحركاً روحياً آليا**". وهذا ما حدا بسيبربرغ على القول: **إن مآل الصورة/ الحركة هو ليني ريفينشتاهل Leni Rienfenstahl؛ وإذا كان لاُ بد من رفع دعوى على هتلر فيجب أن ترفع عبر السينما ضد هتلر المخرج السينمائي، كي يتم التغلب عليه سينمائيا** [3].

[1] Benjamin Thorel: Siegfried Kracauer. Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle **Critique d'art**, 36. Automne 2010, file:///C:/Users/HP/Downloads/critiquedart-1469%20(1).pdf

[2] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سابق ذكره ، ص 109 .

[3] جيل دولوز : السينما زمن ، مرجع سابق ذكره ص 422 .

يرى كراكاور بأنّ " **الأفلام مرآةُ للمجتمع المُسيطِر " واصفاً الصور على الشاشة بأنها الدلائل المشفَّرة لروح مجتمعٍ يقدّم مدْخلا مباشراً الى الحالة الجوهرية للأشياء ، تكشف دراسة الصور لنا قدْراً عظيماً من صناعة الأفلام الأولى من المجتمع الذي أنتجها ، ثمة ميزةُ تجاوزيّة للشخوص بالأبيض والأسود التي تتحرك أمامنا ، ملتقَطَةً بواسطة بكرة أفلام سريعة العطب ، تعزّز الرومانسية المؤثّرة لدراسة هذه الأفلام ، وعبر عرضها أمامنا ، تمنح الممثلين الميتين الآن حُلولاً روحيًّا يُظهرهم كما لو أنهم خالدون** " [1]فالسينما قد منحت الممثلين، الميتين الآن (يقصد هتلر) ، **وعبر تفليمهم وثائقيا خلوداً بصريا** ، وعلينا أن نشير أن ما كتبه كراكاور كان في المنفى في الولايات المتحدة لأنه أُجبرا على الهروب من النازيين في الثلاثينيات ليشهد الحرب من منفاه ، ويعتبر أن الكتاب " **لا يهتم بالأفلام الألمانية بحد ذاتها؛ بل يسعى لزيادة معرفتنا بألمانيا ما قبل هتلر بطريقةٍ محدَّدة إعتبر كراكاور الفيلم عارضا واحدا لعلّةٍ ألمانية، في توقها لقائد قوي، مما جعلها تكرس نفسها لدعم أدولف هتلر والاشتراكية القومية. وبذا تصبح دراسة الأفلام وسيلةً لفهم تلك العلّة: بشكل عام، سيبدو جليا فيما بعد بأن فهم التقنيات، محتوى القصة وتطور أفلام أمة ما، لا يتم بشكل كلي إلا من خلال علاقتها بالنمط النفسي الفعلي لتلك الأمة** [2].

ويشير كراكاور في دراسته الشهيرة عن **سيكولوجيا السينما الألمانية** الى أن ذلك الإحساس بالحرية كان قصير الأمد وأن الثورة الألمانية كانت وهماً : إنهياراً أكثر منها ثورة بالمعنى الإيجابي ،بالنسبة له في علم النفس الجماهير : يمكن أن يمثل الازدواج "**التناقض العميق بين النظرية والممارسة ، بين الفكر وأسلوب الحياة**" الذي عرفه الشعب الألماني في وقت الحقبة الجمهورية[3] .وهو ما طبقها في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري ، وهذه الدراسة حتى أشد النقاد قسوة لا يمكنهم أن يرفضوا هذا الكتاب فهو جرئ نظرياً وفيه بحث جيد وواسع ، فرغم قوة السينما في فتح العيون على العالم المادي وسيكولوجيته حيث يعتبر كراكاور " **أن العلم سكين ذو حدين : لقد فتح العيون على العالم من جهة ، ولكنه أبعده عن مجال نظرنا من ناحية أخرى ، وبواسطة الصورة السينمائية يمكن أن يعود لنا العالم فالسينما تعيد الاعتبار للواقع المادي وتعيد ترميم حقوقه " والافلام تساعدنا على إكتشاف العالم المادي**

---

[1] إيان روبرتس : **السينما التعبيرية الألمانية : عالم الضوء والظلال** ،ترجمة : يزن الحاج ، **منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما** سوريا **– دمشق ، ط1 ، 2013** . ص 13 .

[2] المرجع نفسه ، ص 30 .

[3] Alain Kleinberger : SIEGFRIED KRACAUER, *DE CALIGARI À HITLER* (1947)Illustration et défense d'une histoire (du cinéma) controversée ,**CAHIERS Philosophiques n° 143** / 4e trimestre 2015 , p:12.

بارتباطاته الفيزيائية ،السيكولوجية ونحن ندركها بسهولة ، لأن التقطيع يعد من خصائص عملية الإدراك لدينا " [1]. فلو كان كاليغاري، بحسب كراكاور، هو التّجسيد الفني لهتلر وقوة **التنويم المغناطيسي التي أخضع بها شعب ألمانيا**، إذًا يمكننا تطوير هذه الفكرة للقول بأن الرعب المتولّد لدى الجمهور بسبب **مصاص الدماء نوسفيراتو**[2] يجسد، بلا شك، رعب ضحايا الاشتراكيين القوميين بعد عدة سنوات. وبذا، يكتسب الفيلم إضافةً جديدة بالنسبة للمشاهد الحالي بما أن مصاص الدماء يمثّل كلاً من الخوف المعادي للسامية من الخطر اليهودي/ الشرقي ،إضافةً إلى الرعب الشّرير للنازيين، في آن. ويبدو مناسبا كذلك، الإشارة إلى أن التّحديقة المخيفة للكونت أورلوك كانت مصدر رعبٍ ونفور لجمهور فايمار، وسببا في النجاح التجاري للفيلم [3].

يعد فيلم عيادة الدكتور كاليغاري لمخرجه الالماني روبرت فين 1919 the cabinet of DR .Caligari من أهم الأفلام في تاريخ السينما ، فهو ذو بناء **ميتافيزيقي متقنّع بمظهر ميلودرامي بوليسي** ، فهو ظاهرياً يحكي قصة مشعوذ يحرّض الآخرين على إرتكاب الجرائم بعد أن يقوم بتنويمهم معناطيسياً ، والقصة مرويّة من وجهة نظر بطل الفيلم ، إلا أننا في النهاية نكتشف بأن البطل وبقية الممثلين ماهم إلا نزلاء في مصح عقلي ، وبأن المشعوذ المجنون ليس مجنوناً أو مجرماً وإنما هو مجرد طبيب نفساني يتولى علاجهم ، أي أننا نكتشف بأن القصة من البداية الى النهاية محرّفة وغير حقيقية[4] . ونتابع كيف إستخدم الطبيب كاليغاري الغامض شخصا يمشي أثناء النوم "سيزار" لينفذ له جرائم قتل إنتقامية ضد أهالي بلدة ألمانية صغيرة ، لقد أصر المنتج إيريك بومبر على أن تضمن هذه القصة في إطار قصة أخرى بحيث يتضح في النهاية أن كاليجاري في الحقيقة مدير مصحة عقلية وأن القصة كلها ماهي ألا حلم يقظة لواحد من مرضاه ، و جاء الاداء مكملا للصورة الغريبة المشوهة حادة الزوايا التي صنعها الديكور ، كما إستخدموا جميعهم أسلوب التعبير الخارجي عن العالم الداخلي للشخصيات، مما أعُتبر الفيلم تعبيرياً جراء المبالغة البصرية والشكلية "**كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية** " [5].

---

[1] باسم الزغبي : زيغفريد كراكاور : تحليل ظاهرة الفيلم السينمائي ، **مجلة فنون** ، دورية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، الاردن ، العدد 33 ، شتاء 2012 ، ص76 .

[2] Nosferatu – Phantom der Nacht و فيلم دراما، ورعب من تأليف وإخراج المخرج الألماني فرنر هرتزوغ صـــدر في 17 يناير عام 1979، والفيلم هو إعادة صياغة لفيلم ألماني قديم ظهر عام 1922 أيام السينما الصامتة من إخراج فريدريك مورناو عن رواية برام ستوكر (دراكولا)، حيث يتابع الفيلم انتقال الكونت دراكولا من ترانسيلفانيا إلى ويزمار، ناشرًا الطاعون الأسود عبر الأرض. فقط امرأة نقية القلب يمكنها أن تنهي حكمه المرعب .

[3] المرجع نفسه . ص 70 .

[4] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق ذكره ، ص 42 .

[5] ديفيد روبنسون : **تاريخ السينما العالمية : 1895، 1980** ، ترجمة : إبراهيم قنديل ، المجلس الاعلى للثقافة ،مصر ، ط1 ، 1999، ص84 .

فالصورة والسينما أو بتعبير كاركاور نفسه " **هذه الوسيلة الفنية شرعت الأبواب أمام إمكانياتٍ سردية جديدة، بخاصة في حقل الإضاءة، بحيث يمكن استثمارها لإعطاء حالةٍ من التوجس لدى الجمهور، ليبدو الجو شبيهاً بالجلوس في غرفةٍ مظلمة: الإيقاع والسرعة، الضوء والظلمة.. كلها تلعب دورا في الفيلم كما في الموسيقا وقد وجدتْ عوالم الفانتازيا، اللا وعي، الأحلام، والرعب – التي يمكن تلخيصها بمصطلح unheimlich**[1] **بشكلٍ أو بآخر – حيّز طبيعياً لها في السينما الأولى. وقد كان سيغفريد كراكاور موفّقًا في استنتاجه بأن هذه الثيمة كانت ملائمةً تماماً للسينمائيين الأوائل لكونها ستساهم في استقلال السينما عن الوسائل الفنية الأخرى** "[2] مما يقربه حتى من الإتجاه التعبيري الالماني في استخدام الإضاءة للتخويف وخلق سيكولوجيا فقدان الحرية .

2.2. أندري بازان : الواقعية الوجودية :

لقد وجد الشكلانيون في السينما أن المونتاج هو قلب العملية السينمائية وهو الخصوصية الوحيدة التي تملكها السينما ، مُعتمدين على ميزنسين/الاخراج بالصورة ، بينما إعتبر بازان أن الميزانسين هو مربط الفرس بالنسبة **للسينما الواقعية** ، ويقصد به بشكل خاص التصوير بالبؤرة العميقة/عمق المجال ، اللقطة المشهد للمحافظة على البنية المكانية ، وهذه التقنيات ستسمح للمتفرج/الجمهور/المشاهد بالمشاركة على نحو أكبر في التجربة السينمائية أنها " **خطوة جدلية الى الأمام في تاريخ اللغة السينمائية** " لذا ميز بازان[3] بين **موضوع المونتاج والواقعية** في السينما ، وحتى أنه يميز المخرجين من خلال أسلوبهم بين "المخرجين الذين وضعوا **ثقتهم في الصورة** وأولئك الذين وضعوا **إيمانهم في الواقع** يقول " **إن قضية الواقعية تولدت من سوء التفاهم هذا ، من الخلط بين الجمالي**

[1] سينما الخوف .

[2] إيان روبرتس : **السينما التعبيرية الألمانية : مرجع سابق الذكر** ، ص 32 .

[3] André Bazin ، وُلد بازان في سنة 1918 وتوفي في سنة 1958. في الخمس عشرة سنة الأخيرة من حياته نبغ كمنظر ومحلل نقدي كتب مقالاته النقدية الأولى سنة 1943. تعامل مع السينما على أساس أنها فن منفصل عن الفنون الأخرى حتى ولو استعارت منها فن الموسيقى وبعض المسرح والدراما، يضاف أنه مؤسس مجلة كراسات السينما .

والنفسي ، بين الواقعية الحقيقية وهي الحاجة الى التعبير عن معنى العالم تعبيراً ملموسا ، وجوهريا معا ، وبين الواقعية الكاذبة القائمة على خداع البصر (أو خداع الروح) التي تكتفي بوهم الأشكال " [1] .

ففكرته كانت تقوم على أن **المونتاج على الرغم من أنه ضروري في كثير من الحالات لعمل فيلم** يمكن الإفراط في إستخدامه. منذ البداية ، فالإفراط فيه يؤدي الى **الخداع البصري** أو ما يسُميه بازان **خداع الروح** هو طرح **الشكلانية السينمائية** التي إهتمت بالأدوات على حساب المادة الخام ، مما جعل نُفوره من المونتاج ودعمه للميزانسين الواقع ، فالمونتاج في رأيه **وسيلة غير صادقة من حيث النزاهة المكانية** وخادعة أيضا للجمهور من خلال وضعها للصور بجوار بعضها البعض؛ ولهذا يُعدُ المونتاج **ذا أهمية ثانوية من الناحية الأخلاقية** وكذلك الجمالية مقارنة بأسلوب الميزنسين المرتبط بالواقع الذي يملكُ سلامة **الوحدة المكانية** وتكون ذات أهمية قصوى ويجب مراعاتها قبل أي شيء- بما في ذلك الخدع. يمكن أيضا فهم تفضيل بازان للوحدة المكانية إنها إستمرار للقطة وروح لها تجعل المكان مستمراً وبتعبير آخر لقطة /مشهد ، وهذا بإعتباره تفضيلا فلسفيا (برغسونيا).يقول بازان " **لا يضيف القطع الدرامي المنطقي البسيط – والمعتمد على الأبعاد الجغرافية والنفسية – أي شيء للغرض من المشهد، سوى إضافة التأكيد. فلماذا إذن العناء؟ فما الحاجة إذن للاستخفاف بذكاء المشاهد بإضافة لقطات مكبرة صريحة ولا حاجة لها إذا كان المشهد لا يحمل سوى معنى واحد بسيط؟ وعلى النقيض إذا كان المشهد معقدا لِمَ الافتراض المسبق بوجود معنى واحد فقط؟ يبتكر المونتاج التعبيري المعنى من خلال تجاور الصور وليس من خلال الصور نفسها. وهذا يعتبر تحايلا على الواقع؛ حيث ينفي حرية المشاهد في إختيار وإقصاء ما يشاء من غموض وجودي في المشهد. وبالتالى فهو غير مخلص للواقع المكاني أو الزماني أو الأخلاقي**" [2].

لم يكن بازان معارضا للمونتاج طالما يُشكل جزءاً من بنية الفيلم الأساسية ومادام القطع ضروريا لوصل مشاهد / تتابعات غير متصلة، ولكنه عارض الخدع البصرية (التراكبات، التلاشي التدريجي، اللقطات المعالجة) والتعديلات المبتذلة وغير الضرورية في المشهد الواحد، و يعتقد بازان " **أن المونتاج التعبيري الذي يضيف المعنى عبر التجاور**

---

[1] أندري بازان :**ماهي السينما؟ الجزء الاول : نشأة السينما ولغتها** ، ترجمة ريمون فرنسيس ، مراجعة أحمد بدرخان ،مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 1 ، 1978 ، ص 10 .

[2] **دوناتو توتارو: عودة الى آندرية بازان : نظرية أسلوب الفيلم في سياقها التاريخي ، ترجمة : مروة الناعم على الموقع** : https://tripodmagazine.net/%D9%85%D8%AF%D8%AE%D9%84-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D8%A3%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%87-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D9%86/

وليس محتوى كل صورة. مما جعل السينما الواقعية تقوم بنقلة كبيرة جداً في المونتاج بالدفع به نحو الواقعية محولا تقنية التقطيع من الرمزي/ التعبيري إلى الدرامي/ التحليلي إلى أن أصبح أسلوب المونتاج معياريا إلى حد ما" [1] يعترف أندري بازان بأن "**المونتاج هو الذي ولّد الفيلم كفن**" ، و يعترف أيضا " **أنه من الصعب صنع فيلم بدون مونتاج على الإطلاق. بعض ضغط الوقت والتحولات في موضع الكاميرا أمر لا مفر منه.**" لكن من المستحيل أيضًا صنع فيلم دون الإدلاء بنوع من التصريح وفرض نوع من المنظور على المشاهد. الفيلم كيفما تم تصويره ، هو عمل فني وسيظل دائمًا ، لا يسعه إلا أن يُعبر بطريقة ما عن آراء ومشاعر منشئها، فيمكن أن يكون مرتبطًا إلى حد ما ، ويمكنه دفع رسالته إلى الأمام بطريقة واضحة أو مجازية أو خفية ، لكن الرسالة لا تزال موجودة دائمًا. **إن فعل صنع فيلم يعبث بالفعل بالواقع من خلال إلتقاطه بشكل مصطنع**[2] .

حيث كان بازان يخشى المونتاج أو أي شيء يدعم "**خلق إحساس أو معنى غير مناسب للصور نفسها ولكنه مشتق بالكامل من تجاورها**" . هو يشعر أن أي تلاعب بالصورة مثل **التحرير الإيحائي الذي طوره آيزنشتاين** أو المجموعات الدرامية وإضاءة **التعبيرية الألمانية** يقف في طريق إطلاق إمكانات الفيلم الحقيقية للواقعية. وهو يدعي أن **إدخال الصوت** ، بعيدًا عن تدمير الفيلم كشكل فني ، **عززه في الواقع كعنصر أساسي من عناصر الواقع**. فحاول الدفع بالمونتاج نحو الواقعية . وهو ليس إلغاء المونتاج أبدا كما فُهم بل هي عملية جمالية لفهم الحدث وفق معايير جمالية بسيطة يُحدد على أساسها متى يجب المونتاج: فهو يفضل تطبيق **عمق المجال في الصورة** عن المونتاج في حالة وجود عنصرين أو أكثر يشكل وجودهما ضرورة لبناء **المعنى في المشهد**.ويحاول أن يعطيني مثال عن المونتاج أو خداع الروح كما يسميها ويأخذ مشهد " **سلالم الأوديسا**" لإيزنشتاين أنها لا تنتهي [3]؟ ما معناه كثرة المونتاج والقطع جعل السلالم **لا تملك بداية ونهاية** في نوع من **الخداع للمشاهد وتأثير عليه** ، يعارض بازان أي جهاز يمكن إستخدامه للتلاعب في تصّور الجمهور للمشهد وقدرته على أن يظل غامضًا ومفتوحًا

---

[1] **دوناتو توتارو: مرجع سابق الذكر**
https://tripodmagazine.net/%D9%85%D8%AF%D8%AE%D9%84-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D8%A3%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%87-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D9%86/

[2] Cloé CHOPE :**Ésthétique et sémantique de la grande profondeur de champ d'Orson Welles à Wes Anderson**, **Mémoire de master** Spécialité cinéma, **ENS Louis Lumière** ,Saint-Denis, PARIS, promotion 2012-2015,P : 35.

[3] لقد إستخدم إيزنشتاين أسلوب التكرار والقطع والصدام بين اللقطات حيث لا نرى اين تنتهي السلالم فينزل بالكاميرا ثم نشاهد لقد للصعود وفعلا يعتبر مشهد قوي بناءاً على التكرار ونتبه أن السلالم ليس بها نهاية لان لا يوضحها ويتركها معلقة .

للتفسير. من الطبيعي أنه يميل بقوة **ضد تقنيات المونتاج المعروضة في أفلام آيزنشتاين** ، حيث تسلسل الدرج الشهير ، يستخدم المونتاج **لخلق الوهم بأن الدرج لا نهاية له تقريبًا** ، ويجمع لقطات لعربة تتدحرج على الدرجات بإغلاق – وجوه مرعبة وأشخاص يحتضرون ، وبالتالي تدمير حقيقي للفضاء الفعلي وإستخدام الاستعارات والتجاور لخلق إستجابة محددة. ينقل المشهد بالتأكيد رسالة ويتلاعب بالجمهور بطريقة واضحة جدًا " [1].

أما لو تم الوصف أكثر واقعية لعملية المشَاهِد من الناحية النفسية على عدة أصعدة مختلفة. فالقطع (في عمق المجال) المتماشى مع **الدراما والسرد والتوقعات يخلق إحساسا بفضاء متكامل**. توفر اللقطة الرئيسية / اللقطة السياقية مساحة يبدو القطع إلى نقاط داخلها مفهوما على **المستوى المادي (المكاني)**، أما الحدث الدرامي فيجعله مفهوما على المستوى النفسي. وعادة ما يسبق ذلك القطع الجمهور بخطوة ليقوم بتوجيهه. والواقعية في نظر بيازان تملك شكلين اثنين من الأشكال المحتملة يتماشى أحدهما **مع واقعية السرد وما تلاه** من نهج فكري، بينما يتماشى الشكل الثاني **مع الحدث ذاته**. والنتيجة هى خيار بين نمطين للواقعية. تدفعنا تلك النتيجة لإسترجاع إختلاف في فهم بازان للواقعية فى الفن ومقارناته بين "شبه الواقعية" و"الواقعية الحقيقية" أو الوجودية – حيث وقعت الأولى في **شرك الأيديولوجية** أو التعبيرات الشكلية الخالية من المعنى.

إن استبدال المونتاج عند بازان يقوم على **المحافظة على البنية المكانية واللقطة الطويلة أو القطع في العمق** مع تحول للمونتاج الى قطع في العمق لغرض درامي يتماشى مع السرد ، فالمعنى الحقيقي لعمق المجال – القدرة على إستبعاد المونتاج خلال القطع decoupage في العمق ، ووفقا لبازان **القطع في العمق يقترب من الواقعية بمعنى وجودي**، معيداً للأشياء كثافتها الوجودية. فتنصهر كل العناصر من ممثلين وأشياء ومقدمات وخلفيات ليشكلوا نموذجا للإدراك الحسي ، هنا يتوضح موقف بازان كمنظَر وباحث واقعي مؤسسا لكراسات السينما .

ينتقد أندري بازان السينما الصامتة التي تتمركز حول المونتاج، حيث يميز بين حركتين مختلفتين في الفيلم الصامت واحدة يكون فيها **"المونتاج والتركيب للصورة هما جوهر السينما"** وبالتالي لا يحتاجان إلى دعم من الصوت وأخرى حيث "**لا يتم تقييم الصورة. حسب ما يُضيفه إلى الواقع ولكن ما يَكشف عنه** "وفي الحالة الثانية ساعد **إدخال الصوت في الكشف عن جانب من جوانب الواقع كان مفقودًا من قبل** ، وعزز بالفعل فن الفيلم بدلاً من التنافس معه ،من الأمثلة الجيدة على الحركة الأولى عيادة الدكتور كاليجاري لروبرت وين.

[1] Maurizio Guercini : Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin , **Cinémas Revue d'études cinématographiques** , Volume 28, numéro 1, automne 2017 , P96 .

يعتبر الناقد دومنيك شاطو أن بازان" يضع السينما في السماء الأفلاطونية بدلاً من الكهف ؛ إنه مهتم بالفكرة وليس الجهاز، إنه بدلاً من النزول من السماء إلى الأرض ، يجب على المرء أن يصعد من الأرض إلى السماء ، لأنه "**ليس الوعي هو الذي يحدد الحياة ، لكن الحياة التي تحدد الوعي** " [1].

بالنسبة له ، فإن "الفكرة السينمائية" التي ، في المخيلة البشرية ، **كانت تصور السينما مسبقًا** ، هي **"السينما الكاملة" بمعنى "الواقعية المتكاملة"** ، أي "تمثيل كامل ومتكامل للواقع" ، " إستعادة وهم العالم الخارجي بالصوت واللون والراحة "،" **الوهم الكامل للحياة** "،" **إعادة خلق العالم على صورته** " التي تسكن العالم العلوي أي السماء[2]. ،حيث يعتبر العالم العلوي هو عالم الحقائق وعالم الواقع عند أفلاطون ، والارضي هو عالم النسخ والصور والتقليد ، لذا يطرد الشاعر والفنان والسينمائي من جمهوريته ، والمفارقة أن بازان أسس الجمهورية في السماء بدلا من الارض ليست كخيال او مثالية كأفلاطون بل للواقع الوجودي والخلق على صورته حيث يعتقد أن السينما ليست التقنية ولن تكون أبدا ، وهذا لكونه من ذوي **النزعة الإنسانية** التي ترى " **الفكرة تتفوق على التقنية** " فالتقنية وظيفتها هي تحقيق الفكرة وهنا نكون إزاء أولوية النظرية على الإبداع أيضا مما جعل بازان يصنف سينمائين هذا الطرح على أنهم " **صناعيون بارعون** " ، ففكرتهم هي من **فرضة التقنية** .

أن الصوت في الفكرة السابقة عن توليد المعنى في الجوع عند شارلي شابلن عن طريق المونتاج في لقطات، ما قابله هو إمكانية أن يقول أنا **جائع في ثواني** ، هنا تنشأ ثنائية ليست كما يُعتقد بين **الصامت والصائت** حسب بازان بل بين الصوت والمونتاج ، فالصوت هو من **عوض المونتاج** أي الكلام " **وهكذا نرى أن أولى النتائج المترتبة على استخدام الصوت هو الفقدان المفاجئ لكثير من الحرية التي كانت تستخدم بها الصورة في الأفلام الصامتة ، وبالتالي أهم دعائم لغتها التي كانت قد تمثلت في " المونتاج" ، ولأنه كان المصدر الرئيسي للمعنى في الصوت هو الحوار بصورة خاصة** " [3]

لذا ينتصر بازان منطقيا **للسينما الناطقة** على حساب **السينما الصامتة** وحتى أن أهمية الصوت في المساعدة في تماسك " **البنية المكانية والمحافظة عليها في اللقطة** " عكس المونتاج الذي يقوم على خداع المشاهد ، وتفتيت المكان وخلق الإيهام فربط لقطات مع بعض **لأشياء غير موجودة** ويعتبرها بازان أخلاقيا غير مقبولة لمخرج أن يخدع

[1] Dominique Chateau: **Philosophies du Cinéma** , , Ed, Armand colin , Paris,2010,p :22.
[2] Ibid ,p :23
[3] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، مرجع سابق الذكر، ص 127 .

الجمهور ، المونتاج غير مرحب به لأنه يقوم بتفتيت البنية المكانية " **وأيضا على الوهم والخداع وصناعة الزيف أكثر منه على الحقيقة** ، " **فالصوت** دفع بالمونتاج نحو الواقعية محولاً تقنية التقطيع من الرمزي/ التعبيري إلى الدرامي/ التحليلي إلى أن أصبح أسلوب المونتاج معياريا إلى حد ما" . " **رغم أهميته ضمن الخصائص بحيث تصبح عنصرا من عناصر "الميزنسين" البازاني ، فمثلا كيف أن الصدى المرتبط بلقطة ما لمكان محدد ، يثير إنطباع عمق هذا المكان** " فرغم أن الصوت هو **تأكيدا لنظريته الوجودية الزمكانية في الواقعية،** قام بازان بالتقليل من أهمية التحول الصوتي. فقد أدرك أهمية مرحلة الصوت للمدرسة الواقعية مما يلغي الحاجة إلى التعبيرية و"الاصطناع" واللذين شكلا جزءا كبيرا من السينما الصامتة، ومع ذلك تغاضى بازان فقط عن مدى أهمية التأثير النفسي الذي **لعبه الصوت في تحقيق انطباع واقعي وفي الإحساس بالمكان والعمق،** واللذين شكلا أهمية كبيرة له. الأغفل والتقليل من بازان **لقيمة الصوت** على الرغم من أهميته الكبيرة للسينما الواقعية وذلك **حتى لا يتعارض مع نظريته الزمكانية،** حيث أكد بشكل أوضح على الدور السيكولوجي الذي تلعبه الصورة؛ حتى أن النقاد يعتبرون التغاضي عن دور الصوت لدى بازان **نابعا من عدم ظهور نظريات للصوت بعد فى الخطاب** العام للتحليل السينمائي، ولا يزال حتى الآن يتم إستبعاد العنصر السمعي من قبل الكثيرين عند مناقشة إقتراب السينما من الواقعية في مقابل الفنون الأخرى.

عودة ومقابلة بازان بين الفوتوغرافيا والسينما وأن السينماتوغرافيا هي وليدة الفوتوغرافيا ، ليس في جهة الثبات والحركة بل شيء مختلف وهي مقارنة الفوتوغرافيا بالفنون الآخرى على سبيل المثال لوحة تشيكلية أو رسم ، وهنا يظهر الإختلاف الذي يودون التعبير عنه وهو أن **الفوتوغرافيا أكثر من واقعية اللوحات التشكيلية والرسوم** ، ومن هنا منظروا الواقعية يعتبرون بأن السينما شكل فني واقعي على هذا الأساس ، وهنا تبرز سمات الصورة الفوتوغرافيا في أنها منتجة آليا " **حيث تعتمد على مظهر الشئ الذي تصوره ، أي أنه إذا بدا مظهر موضوع الصورة مختلفاً ، فإن الصورة سوف تبدو مختلفة ، وليس مهماً أن المصور الفوتوغرافي قد لاحظ الفرق** " [1] .

إن السينما مَدِيْنة للفوتوغرافيا حتى الجذر السينماتوغرافي مأخوذ عن الفوتوغرافيا وهنا تتضح العلاقة في أن الفوتوغرافيا تسجل صورة واقع في لحظة زمنية معينة ، ومماثلة للواقع الفيزيائي ثم الوصول الى "السينماتوغرافيا " أي الصورة المتحركة ، وأخذت صورة العالم الخارجي تتشكل ، مع ظهور التصوير الآلي مع الأخوين لومير الفوتوغرافيا والسينما

[1] أندرو كانيا : الواقعية ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 , ص 395 .

أصبح يُرضِيان شبح الواقعية نفسه ،" **ومهما يكن المصور ماهرا ، فإن عمله كانت تقيده داتيه لا يستطيع منها تخلصا ، وكان هناك شك يتبقى في شأن الصورة بسبب وجود الإنسان الذي نقلها** "[1] . وكما يرى بازان الفوتوغرافيا هي صناعة " **من دون تدخل ذاتي خلاق من طرف الانسان : حضور الموضوع وغياب الذات** " وإعتماد الصورة الفوتوغرافية على موضوعها الذي تصوره يبرر بالفعل الزعم بأن نسميها " **الواقعية الأنطولوجية**" أي أن الصورة الفوتوغرافية على عكس اللوحة التشكيلية ، تؤكد وجود الشئ الذي تصوره أنه كان موجوداً في لحظة ما ، لكنها لا تؤكد وجود الشخصية التي يمثلها [2].

حيث يقول في مقالة " أنطولوجيا الصورة الفوتوغرافية: **يستمر النقاش بين أنواع الواقعية في الفن بسوء فهم، وخلط بين الجماليات وعلم النفس، بين واقعية حقيقية — هي الحاجة لإعطاء تعبير دالٍّ للعالم بجوهره وماديته — وبين واقعية زائفة للخداع، تهدف إلى خداع العين (أو العقل في هذه الحالة)؛ محتوى واقعية زائفة بتعبير آخر بمظاهر وهمية**" لو أمكن أن تكون المظاهر واقعية زائفة فما الذي حدث لتجلي العالم الطبيعي الذي صنعته الكاميرا ؟ هذا سبب وجيه لكون بعض الأفلام تتَّسم بالثرثرة "[3] .

وهي أيضا " شفافة " حسب بازان بمعنى أنه عندما تنظر الى صورة فوتوغرافيا فإنك ترى حرفياً موضوعها الذي تصوره " **إذا كانت الصورة الفوتوغرافية شفافة ، لكن الحركة السينمائية إيهام ، إذن نحن نرى الأشياء المصورة حقيقية ، لكننا لا نراها تتحرك حقاً ، أما إذا كانت الصورة الفوتوغرافية شفافة ، والحركة السينمائية حقيقية ، فنحن نرى الأشياء المصورة تتحرك حقاً** " .

وإعتبر النقاد **كل عمل بازان تتمحوَر حول فكرة واحدة، هي تأكيد "الموضوعية" السينمائية، بالطريقة نفسها التي تتمحور بها الهندسة حول خصائص الخط المستقيم ، فقد أدرك الى حد كبير على الأقل، أنه مُنظَّر الغياب، وكانت التصنيفات السارترية الواضحة عن الوجود والعدم تفسح المجال لديه لمفاهيم وسيطة بأسماء مثل «الأثر» و«الانشقاق» و«الإرجاء». ولنتذكر أن بازان زعم أن صور الأشخاص الفوتوغرافية لا تُمثِّل موضوعاتها ؛ ولكنها «ظلال رمادية أو بُنية، تُشبه الأشباح ... يسكن فيها الوجود المربك للحيوات في**

---

[1] أندري بازان :**ماهي السينما؟ الجزء الاول : نشأة السينما ولغتها** ، مرجع سابق الذكر ص 11 .

[2] أندرو كانيا : الواقعية ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 , ص 396 .

[3] **دادلي أندرو**:ما هي السينما! من منظور أندريه بازان، **ترجمة زياد إبراهيم مراجعة جلال الدين عز الدين علي** ، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ط1 2018 ، ص 33 .

لحظة محددة في زمن امتدادها» تواجهنا السينما بشيء صامد، بالتأكيد، ولكن ليس بالجسد الصلب للعالم بالضرورة. من خلال السينما "يُظهر" العالم؛ أي أنه يتَّخذ الصفات والمكانة التي تُميز "شبحاً" [1] .

بذلك يمكن قول أن " **السينما وسيط واقعي ، وأسلوب عمق المجال واللقطة الطويلة زمنياً هو أسلوب واقعي بشكل خاص داخل هذا الوسيط** " ، فعمق المجال يتيح لنا أن نُدرك على نحو أكثر سهولة أو مباشرة العلاقات المكانية التي تجسدها السينما ،كما أن اللقطة الطويلة زمنياً تتيح لنا أن ندرك على نحو أكثر سهولة أو مباشرة العلاقات الزمانية ، ويفترض أن الأشكال التي تحيط بالمشاهد على نحو أكثر قوة ، هي **أكثر واقعية أدراكياً** [2].

يسير أندريه بازان في نفس الاتجاه عندما يكتب أن المسرح يحدد مساحة متميزة عن الطبيعة. "**المشهد والإطار الذي يحدث فيه الحدث عبارة عن صورة مصغرة جمالية تم إدخالها بالقوة في الكون ولكنها في الأساس غير متجانسة مع الطبيعة التي تحيط بها** " . ف" **عمق المجال كان يميل الى أن يكون أشد تأثيراً عندما كان يلتزم بإستمرارية المكان الموحد ولهذا السبب فقد كان هذا الأسلوب يعتقد بإنه أكثر " مسرحياً " منه سينمائياً ، التأثيرات الدرامية كانت تحقق بالدرجة الأولى من خلال الميزنسين وليس من خلال التجاور المجزأ للقطات**" [3] .و يحدد بازان أن المسرح لا يستطيع "**من حيث الجوهر**" أن يندمج مع الطبيعة. هو دائما بالضرورة **يعيد خلقها**. لكن إذا أصررت على هذا السؤال ، فذلك لأن **السينما تستطيع ذلك**. إذا كان من الممكن الخلط بين السينما "في الجوهر" والطبيعة – على سبيل المثال مع المناظر الطبيعية التي تمثلها – فذلك لأنها تنطلق من ظهور **التصوير الفوتوغرافي** وهو إعادة الإنتاج الميكانيكي [4].

لهذا السبب يكتب " **أن الصورة السينمائية تضيف حقًا إلى الخلق الطبيعي بدلاً من استبدال آخر ، كما هو الحال في المسرح**. "لفترة من الوقت ، الفيلم هو الكون ، العالم ، أو الطبيعة". **إن تأثيرات الطبيعة – أو الواقع – هي التي تميزه بشكل أساسي عن المسرح وتأثيراته على الطبيعة. سنرى فيما يلي لماذا اضطررت إلى تقديم هذا التوضيح. فيما يلي بعض الفرضيات حول مسرحية سينمائية مناسبة ، ولكن قبل كل شيء ، حول طرائق ظهورها في الحداثة** " .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 34 .

[2] أندرو كانيا : الواقعية ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : مرجع سابق الذكر, ص 401 .

[3] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سابق الذكر ، ص236 .

[4] Michèle Garneau : Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique, **L'Annuaire théâtral Revue québécoise d'études théâtrales** , Numéro 30, automne 2001, P30

يضع بازان شعاره النظرى الذى عبر عنه فى مفهوم سينمائى وضعه إلى جانب أهم المنظّرين الذين خلقوا تياراً مبتكراً فى السينما: **"إحترام زمن طبيعة الفوتوغرافيا المتحركة لكى تصبح السينما علم جمال اجتماعى ،فمن دون الاجتماعى تصبح السينما دون علم جمال"**. فالصورة الصورة الفوتوغرافية تجمع حسب المجرى لوكاتش الصفات المعبرة عن هوية الموضوع بينما الصورة المتحركة تجعل هذا التعبير تعبيراً حياتياً ويرى أيضاً: إن اختلاف السينما عن بقية الفنون البصرية يأتيها من الصورة الفوتوغرافية التى هى العامل الأهم فى إعادة إنتاج الواقع [1].

كما سبق وقلنا : إن تطور لغة السينما تميز بوجود تيارين متعارضين مثّلهما المخرجون الذين آمنوا بالصورة والمخرجون الذين آمنوا بالواقع " وعلى عكس الشكلانين فى المونتاج الذين وجدوا فى ميزانسين الصورة حسب إيزنشتين قلب الفيلم السينمائى ، و وجد بازان فى **المحافظة على المكان عبر عمق المجال** جوهر الفيلم الواقعى ، واكتشف أن عمق المجال البصرى الواضح فى إطار صورة **"اللقطة/ المشهد"** عبر عمق العدسة البؤرى الواسع يسمح **للمشاهد بأن يشارك أكثر فى تجربة الفيلم** وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان والحفاظ على **زمن استمراريته** ، ورأى فى تطور أسلوب **"عمق المجال"** لا مجرد أسلوب فيلمى بديل بل **"خطوة جدلية متقدمة فى تاريخ اللغة السينمائية،"** ويلخص أسباب ذلك على الشكل التالى: " **يتيح عمق المجال للمتفرج أن يقيم علاقة مع الصورة هى أقرب من علاقته بالواقع** "كما يجعل مشاركته فى الحدث الممثل أكثر إيجابية لأن معنى الصورة يمكن أن يأتى من اهتمام المتفرج نفسه وإرادته. أكثر من ذلك وجد بازان فى مونتاج إيزنشتاين مونتاجاً **ذهنياً إستدلالياً بكل معنى الكلمة،** بينما يتأتى على الواقعية الجديدة الآن أن تعيد إلى السينما **إدراك الواقع وغموضه وفهمه** ، وبالتالى يجب أن يرتبط شكل الفيلم إرتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية أي بالمزنسين هنالك إذنٍ **واقع واحد فقط لايمكن تجاهله فى السينما** – واقع المكان و المهم ألا يلعب فى هذا الواقع حضوراً **لممثل وحده الدور المهم** ، يلعب فيه حضور المتفرج دوره أيضاً. فما دام لا يوجد حضور غير منقوص للواقع، فإن الواقع يصبح العا لم الحقيقى نفسه " **وعلى هذا الأساس فإن شكل الفيلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية أي بالميزانسين**[2] .

[1] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية ، مونوغرافيات** ، مرجع سابق الذكر ، ص 15

[2] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية ، مونوغرافيات** ، مرجع سابق الذكر ، ص 57 .

يكتب أندريه بازان عن عمق المجال ووضوح أبعاد الصورة فى المشهد الواحد ،المونتاج الداخلى عبر إستمرارية الزمن فى اللقطة الواحدة والذى كان مثاله الناصع فى الفيلم التسجيلى " **إن أهمية المواطن كين لا يمكن تقديرها. لقد أتاح عمق المجال لأرسون ويلز أن يكمل الواقع فى استمراريته البصرية فعمق المجال يتيح عرض كل المشهد فى لقطة واحدة وتبقى الكاميرا ثابتة. وأصبحت التأثيرات الدرامية التى كان يتيحها المونتاج فى السابق تنشا الآن عبرالممثلين عندما يغيرون مكانهم فى داخل اللقطة الواحدة كما يتم تصويرها**" .إن فكرة عمق المجال في اللقطة هي قبل كل شيء **مفهوم بصري** مرتبط بنظام التصوير مثل الكاميرا أو جهاز التصوير، إنه يمثل مدى **منطقة الحدة** التي يجب أن تُعتبر فيها **العين حادة**. توجد هذه المنطقة على جانبي مستوى التركيز البؤري ، و تمثل المسافة بين المقدمة في التركيز وآخره في التركيز البؤري. إذا كانت هذه **المسافة مهمة** فسنحصل على عمق كبير في المجال، لا ينبغي الخلط بين هذه الفكرة وعمق المجال ، الذي يحدد عمق المساحة الممثلة ، أو تنظيم العمل من خلال الإنطلاق على مستوى واحد أو أكثر من المستويات المتتالية.

يستدعي العمق الكبير للمجال بشكل طبيعي رؤية متعمقة ، مما يسمح للمشاهد بالحصول على رؤية عالمية لجميع الأبطال والروابط التي تنشأ بينهم ، دون مساعدة المونتاج في "اللغة السينمائية" ، فقد حدد **مارسيل مارتن** عمق المجال الكبير باعتباره مرادفًا **للتدريج التركيبي** ، حيث تميل الحركات داخل الإطار إلى إستبدال تغيير الخطة [1].

عمق المجال يشير هذا المصطلح التقني إلى الجزء /المساحة : التي تكون فيها **الصورة حادة**. لا ينبغي الخلط بينه وبين عمق الفضاء، فيمكن تصوير مساحة عميقة **بعمق قليل من المجال**: يمكن أن تصبح ضبابية في الخلفية ولن تكون قادرًا على **تمييز تفاصيل الصورة**. يتم الحصول على عمق مجال كبير باستخدام أطوال بؤرية قصيرة وإغلاق الحجاب الحاجز (**أو بواسطة المؤثرات الخاصة**). يكشف إختيار عمق المجال عن **بناء السرد** لأنه يشير إلى ما يجب رؤيته – وبالتالي يخلق السرد من خلال تكاثر الأفعال في المقدمة ، في الخلفية ... – ، ولكن يبدو أنه يفرض هو (ما يفعله المونتاج حول السرد). فقد إحتاجت السينما الصامتة إلى عمق الفضاء لأن كل مناظر حتى لو تم تركيبها من طرف إلى طرف ، توفر زاوية **رؤية فريدة** ؛ بمجرد تحليل المشهد وتقسيمه إلى عدة لقطات ، كان **العمق أقل فائدة**. بدا استخدامه منذ الأربعينيات بسبب **الرغبة في الواقعية** ، لأن رؤية مساحة كبيرة وواضحة في العمق

[1] Cloé CHOPE : Ésthétique et sémantique de la grande profondeur de champ d'Orson Welles à Wes Anderson **, Mémoire de master Spécialité cinéma**, ENS Louis-Lumière La Cité du Cinéma, La Plaine Saint-Denis,2015 ,p10 .

تجعل من الممكن إنتاج **تصور مرئي قريب من الواقع** ، والذي يتم منعه عن طريق الاستغناء عن الخطط ، وبالتالي احترام "الغموض الوجودي للواقع" (بازان). تم الطعن في هذه الأطروحة الواقعية ، لا سيما في حالة ويلز [1].

إن ميل إندري بازان نحو أسلوب الميزانسين و أسباب إختياره لهذا الأسلوب، فالميزانسين بالنسبة له " **أسلوب اللقطة الطويلة / عمق المجال** " وقد اجتذب هذا النمط بازان لسببين جوهريين:

حافظ على وحدة المكان وعلى العلاقة التى تربط الأشياء داخل ذلك المكان

- **أعطى المشاهد حرية توجيه تحكمه/تحكمها على عملية المشاهدة** بما فى ذلك ما يُنظر اليه وبأي ترتيب ولأي مدة زمنية، وخلق توليفاتهم الخاصة فيما يخص عملية المشاهدة. فتعمل كل هذه الأشياء على الحفاظ على غموض ذلك المكان – الغموض الوجودي الماثل في كل ما يحيط بنا في الحياة.
- **بإمكان نمط الميزانسين دمج أسلوبين مختلفين أحدهما شبه وثائقي**- حيث **"تسمح لنا الكاميرا برؤية"** الحدث (الواقعية الحديثة)- والآخر هو **تأويل للواقع أكثر جمالية** حيث تأتي الواقعية فقط من إحترام وحدة المكان .

إنّ أسلوب المخرج اورسون ويلز .. لا يتعلق فقط بتموضع الكاميرا , وبتحريك الممثلين (الاخراج) . إن أسلوبه **يضع القصة نفسها موضع تساؤل** . بهذا الاسلوب تبتعد السينما اكثر **قليلا عن المسرح** , وتصبح **سردية اكثر مما هي مشهدية** . بالفعل , كما هو الحال في فن الرواية , لا يقتصر على الحوار , الوضوح الوصفي ... بل ان هذا الاسلوب الذي إنتقل الى اللغة هو الذي يخلق المعنى" . لقد أُعَجِب بازان بفيلم "المواطن كين" لأرسون ويلز الى حد كبير لإستخدامه اللقطات الطويلة والتصوير في العمق حيث شعر "بازان" أن الفيلم جلب الى الشاشة واقعية بالغة العمق وشكل " **ثورة في لغة الشاشة** " [2]

فقد شَكل الفيلم مثالاً حياً على إستبدال المونتاج بعمق المجال ، باستخدام التركيز العميق ، يستطيع أرسون ويلز "**تغطية مشاهد كاملة في لقطة واحدة**" ، مما يسمح للجمهور برؤية الصورة كاملة وتفسير المشهد بشكل مستقل عن **المونتاج المتطفّل**. ينغمس في قدر كبير من المونتاج الرمزي والمجازي ليروي قصته.

بهذا أسهم المخرج أرسون ويلز في **نظريات الإخراج** ، وذلك بدفع السينما الى مفهوم المنظور بإستخدام عمق المجال/اللقطة السياقية وبتعبير دولوز بصورة مستمرة ومنتظمة ، وقد لجأ الى إستخدام عدسات متعددة بهدف نقل

[1] Marie-Thérèse JOURNOT : LE **VOCABULIRE** DU **CINÉMA** , Sous la direction de Michel Marie **ARMAND COLIN ,2002 ,** P100 .

[2] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق الذكر ص 145 .

مجال المنظور المطلوب ، فشهرة " المواطن كين " يقول بازان " **لا يمكن أن يكون مبالغاً فيها فإن مشاهد كاملة تعالج في لقطة واحدة بفضل عمق المجال حتى أن الكاميرا تبقى أحياناً بلا حركة ، فالمؤثرات الدرامية المطلوبة مقدماً من المونتاج تنشأ عن حركة الممثل في الكادر ، وعمق المجال أولا يضع المتفرج/المشاهد في علاقة مع الصور أقرب من العلاقة بينه وبين الواقع ، وإنه بصرف النظر عما تحتويه الصورة نفسها فإن بناءها أكثر واقعية وثانيا إن عمق المجال يفترض بالتالي موقفاً ذهنيت أكثر نشاطاً بل يفترض مساهمة إيجابية يقوم بها المتفرج /المشاهد إتجاه الإخراج على حين هو في المونتج التحليلي ليس عليه إلا أن يتابع المرشد وأن يصب إنتباهه فيما يقدمه له المخرج** "[1]

يعالج بازان القدرة من خلال إستبعاد المونتاج في شكل : القطع decoupage **في العمق**. ووفقا له القطع في العُمق يقترب من **الواقعية بمعنى وجودي**، معيداً للأشياء كثافتها الوجودية، فتنصهر كل العناصر من ممثلين وأشياء ومقدمات وخلفيات ليشكلوا نموذجا للإدراك الحسي كما في فيلم أورسون ويليز.

لا يمكن إنكار أن **العودة إلى تقنية قديمة** [2] قد غيرت أسلوب بعض الأفلام ، مما سمح بإستخدام وسائل جديدة للتعبير قبل المواطن كين ، كان من المألوف تقسيم عدد كبير جدًا من اللقطات ، أو الإستخدام المحموم لطلقات التتبع التي تلاحق الأبطال في رحلاتهم، لكن مع عمق المجال يمكننا قمع حركات الأجهزة وإستبدالها بحركات الشخصيات في ثلاثة أبعاد ، جعلت هذه التأثيرات الجديدة من الممكن تقليل عدد اللقطات في القواطع بشكل كبير، فإكتشاف عمليات التعبير القديمة من جديد مثير للإهتمام. لكن هل من الضروري لذلك ، إعتبار أسلوب جديد كمفهوم جديد للعالم؟ "**تواتر اللقطات العامة ، والوضوح التام للخلفية ، يكتب أندريه بازان ، يساهمان**

---

[1] فاروق الرشيد : **الاخراج السينمائي** ، مرجع سابق الذكر ، ص 32 .

[2] **يعتقد بعض النقاد أن تقنية "عمق المجال " التي تحقق ، مثل الرؤية بالعين الواحدة ،وتعطي حدة متساوية للأشياء البعيدة والقريبة. استخدمت في أفلام لويس لوميير هذه العدسة في عام 1895 ، لمدخله الشهير للقطار في المحطة ، حيث رأينا القاطرة تصل إلى الأفق ، وتنمو بشكل أكبر ، وتندفع نحو المتفرجين ويقول دولوز** " وُفّق بازان في طرحها وإقفالها، عندما ابتكر مقولة "اللقطة السياقية" اللقطة /المشهد ؟كانت المشكلة الأولى تتعلق بجدّة الوسيلة. ويبدو صحيحا في هذا الشأن أن عمق المجال كان سائدا في الصورة، منذ بدايات السينما، بما أنه لم يكن هناك لا مونتاج ولا تقطيع ولا حركية كاميرا، وبما أن شتى اللقطات المكانية كانت بالضرورة تتم كلها معا. ومع ذلك لم يتوقف عمق المجال عندما تمايزت اللقطات فعلاً ، ولكنها تستطيع أن تتوحد في مجموع جديد يردّ كلا منها إلى ذاتها. ثمة شكلان لعمق المجال لم يتلطا ببعضهما لا في السينما ولا في فن الرسم. ولكن القاسم المشترك بينهما هو أنهما يشكلان عمقا داخل الصورة أو داخل الحقل، دون أن يشكلا عمقاً لصورة أو عمقا لحقل. إذا نظرنا إلى فن الرسم في القرن السادس عشر، للاحظنا تمايزاً واضحاً يتبدى على مستويات متوازية ومتعاقبة، وكل مستوى مستقل عن الآخر، تحدده شخصياته أو عناصره المتراصفة، مع أنها جميعها تتواطأ في المجمل. ولكن كل سطح، ولا سيما السطح الأول، يتدبر شأنه الخاص ولا يفيد إلا لذاته في الموضوع الأساسي للوحة الذي يوحّد بين كل أجزاء اللوحة التي تخلق تناغما بينها .ينظر : جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 174.

بشكل كبير في طمأنة المتفرج وترك له وسيلة المراقبة والاختيار ... عمق مجال ويلر يريد أن يكون ليبرالية وديمقراطية كضمير المشاهد الأمريكي وأبطال الفيلم. " يتابع أندريه بازان : "هذه الجمالية تضفي طابعًا شخصيًا على الحدث إلى أقصى الحدود ، لأن كل حبكة ترجع إلى تحيز المخرج. فهو لا يعني فقط اختيارًا دراميًا أو عاطفيًا أو أخلاقيًا ، بل يعني أيضًا موقفًا أعمق من الواقع في حد ذاته ... " "إذا كان للنظرية الإسمية والواقعية نظيرهما السينمائي ، فمن المؤكد أنهما لم يتم تعريفهما وفقًا لتقنية التصوير والقطع " [1].

كان همه أنّ يسعى جاهداً الى العثور أو الوصول الى قصة سينمائية قادرة على التعبير عن كل شيء دون تقسيم العالم ، والكشف عن المعنى المخفي عن الكائنات والأشياء دون **كسر وحدتهم الطبيعية** ، تقسيم العالم هو مَنتِجَته/تركيبه وخداع المشاهد الذي رفضه بشدة وإعتبره عمل لا أخلاقي ." **عدم خيانة جوهر الأشياء ، والسماح لها أولاً بأن توجد لنفسها بحرية ، وأن تحبها بتفردها الخاص".**

3.2 . سينما جون لوك غودار : القطائع /اللصق /المونتاج

كتب غودار[2] يقول : "**أن تذهب بانتظام إلى السينما وإلى النوادى السينمائية وإلى المكتبة السينمائية يعنى أن تفكر سينمائياً... أن تكتب عن السينما يعنى أن تصنع أفلاماً.**"

أسس جون لوك غودار نظريته **فوق نظرية بازان** القائمة عن التعارض الأساسي بين الميزنسين والمونتاج ، وخلق **بناء مجمعاً جدلياً من هذين العنصرين** ، وهذا البناء تحكم في نظرية السينما لفترة طويلة من الزمن ، وتلك واحدة من أهم الخطوات في نظرية السينما ، وأعاد غودار التفكير في هذه العلاقة حتى إنه يمكن رؤية المونتاج والميزانسين /عمق المجال كعنصرين مختلفين في ذات **النشاط السينمائي**[3] ، يقول غودار " **المونتاج هو قبل كل شئ جزء**

---

[1]Georges Sadoul et André Bazin : **La profondeur de champ et la crise du sujet en débat** (1945-1949), file:///C:/Users/HP/Downloads/1895-4538.pdf P 132

[2] Jean-Luc Godard ولد في 30 ديسمبر 1930 توفي 13 سبتمبر 2022 ، هو مخرج أفلام فرنسي وأحد أبرز أعضاء حركة الموجة الجديدة السينمائية. ولد غودار في باريس لأبوين سويسريين–فرنسيين ، سهمت أعماله في تجديد شكل الأعمال السينمائية على نحو اتسم بالجرأة، كما أثر أسلوبه على مخرجين آخرين .

[3] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 410.

متكامل مع المزانسين ، والخطر الوحيد هو فصل أحدهما عن الآخر ، لأن ذلك يشبه الفصل بين الإيقاع واللحن ، إن ما يسعى أحدنا للبحث عنه في المكان قد يسعى آخر للبحث عنه في الزمان " [1].

بهذا إستطاع ان يجمع بين نقيضين إثنين مدرسة الشكل الروسية ومدرسة اللامونتاج وعمق المجال ، كأنها عبارة عن سيميولوجيا سينما " **الواقعية الخارجية أو المادية تتعامل فقط مع " المدلول " أما الواقعية الذهنية أو الإدراكية الأكثر تطوراً تتضمن أيضاً "الدال " "** [2]، فـ" **رغم أنه قد قيل بأن أسوأ جريمة سينمائية إرتكبت هي القطع المفاجئ أو الإنتقال المفاجئ، وإنها مجرد خدعة مضللة ، فهذا القطع زائف يزاوج على نحو غير ملائم ضمن المشهد بين جزئين غير مترابطين لحدث متواصل ، وبذلك ينتهك الإستمرارية الصارمة ، غودار سخر من هذا الفهم وإستخدم القطع المفاجئ بأسلوب إبداعي في فيلمه " على آخر نفس " حتى أنه " أي القطع المفاجئ" صار سمة مميزة للسينما الجديدة ، معبراً عن تسليم الفنان والجمهور بالتخلخل وعدم الترابط في الواقع والأحداث الجارية في الحياة ومتيحاً أيضاً لبروز تداعيات الذاكرة وإبداعات الخيال ، إنه يقدم إثارة بصرية عالية** " [3]، فقد أستطاع أن يجمع المنفصل من التفكيرات السينمائية ويُوصل بينها ويطبقها في أفلامه ، وحتى في كتاباته في "كراسات السينما " والتأسيس لما سمي " **الموجة الجديدة في السينما** " وقد تجلى هذا التيار السينمائي الفريد والمتفرد في أشكال ثلاثة أساسية :

- **إعتراف مؤلف الفيلم وهو يروى سيرته الشخصية الخاصة ويسرد بضمير المتكلم .**
- **لا يتحدث مؤلف الفيلم إلا عن أشياء يعرفها وهى تعبر عن أفكاره الشخصية.**
- **لا يتحدث مبدع الفيلم بعيداً عن نفسه ولا يترك شخصياته تتحدث سوى عن آرائه وأفكاره مهما تغيرت طبيعة أفلامه ومصادرها** [4].

وقد وقف **مخرجو الموجة الجديدة** ضد الوجوه التقليدية فى السينما الفرنسية وراحوا يبحثون عن الممثلين شباب جدد لمكنهم تقدلون جديد فى التمثيل لذا لجأو الى اختيار الممثلين غير معروفين يتم اختيارهم فى أفلام عدة كما فعل غودار مع آنا كارينا مثلا *،تعاملت الموجة الجديدة بمبادئ عمل مع الممثل بطرق مختلفة. فمع غودار

---

[1] المرجع نفسه ، ص 411 .

[2] جيمس موناكو : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 411 .

[3] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 77 .

[4] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 56 .

* أنا كارينا ana karina الممثلة الدنماركية التي عملت مع غودار في معظم أفلامه في الستينيات وتزوجها غودار من عام 1961 الى 1974 .

ورينيه كانا يتيحان للممثل حرية الأداء وارتجال الحوار، وشكلت أفلام غودار فعلا نقلة في الوثائقيات مع الممثلين الذين يعيشون اليوم بما فيه فأفلامه " **هي توثيق لباريس الحاضر بطريقة فوتوغرافية. كل أفلامه لها إحساس الوثائقيات... ميزة غودار، وربما حدوده كفّنان هي أنه يقوم بالتعبير المكثّف عما يشعر ويفكر فيه هؤلاء. فشخصيات أفلامه لا تخطط ولا تقلق بشأن فرص العمل أو تجاه المسؤوليات؛ إنهم يعيشون اليوم لا غير**" [1]،كانت شخصيات أفلام او لنقل الممثلين يحملون شحنة فريدة ، وقبل أن نتناول أسلوبه في إختيار الممثلين علينا أن نشير الى أن أندري بازان يعود له مجهود كبير في أنه وجه **السينما الى التمثيل** عن طريق تحويل المونتاج الى **فعل درامي وعوضه في الصوت والممثل والاداء او الصورة جسد** كما يسميها دولوز ، فالسينما الشكلية لم تهتم بالممثل السينمائي وجُل عملها تم على ميزنسين الصورة أي الاعتماد المطلق على **توليد المعنى من المونتاج وعبره يخلق الإحساس السينمائي** ، أما مع الواقعية البازانية فإن الانتقال للقطع في عمق المجال أتاح لظهور التمثيل السينمائي أكثر أهمية ومعنى ، فغودار عمل على **ممثلين جدد** وتقريبا يعيد سيناريو معهم و" **بالنظر الى نوع الفيلم الذي يصنعه غودار ، فإنه لا يحتاج الى سيناريو مُعدّ ومنظم ، لأن أحد أغراضة الرئيسية هي عرض تفسخ الحياة الحديثة ، فقدان الشكل الواضح المحدد ، وأنت لا تستيطع أن تفعل ذلك بدون تحطيمه** "[2]، كان يحاول دائما صناعة سيناريو في التمثيل حتى أنه كان يمنحهم **قراءة السيناريو قبل ساعة فقط عن التمثيل** تفاديا لتقمص الشخصية ، وهو ميزة الموجة الجديدة التي عارضت السيناريو " **فقد اعتقدوا أن السيناريو المكتوب لفيلم هو مخطط فحسب ، مادة خام ليس لها معنى أو مغزى أو أهمية تكتسبها ألا عندما تتجسد الكلمات في شكل صور على الشاشة ، فالمخرج هو صاحب الرؤية الفنية المنقوشة أو المحفورة في الفيلم**"[3] .

يبقى غودار مديناً لبازان خاصة في التمثيل " **إن بازان علَّمه كيف يَنتبه ويفهم العلاقة المُبهرة بين الممثلة والمُشاهِد غير المتاحة في السينما الكلاسيكية**" [4] ، فقد أدرك بازان وغودار أن **الممثل شخص وشخصية في الوقت نفسه**، ليس حيٍا فقط داخل العالم التخيُّلي، ولكنه بوصفه إنسانًا، **حاضرٌ لدى المُشاهد أيضا**. لا ينتقص الوعي بالذات من الخيال (بالضرورة على الأقل) لكنه يَسمح لنا برؤية الشرارة التي تقفز من العالم إلى داخل العمل.

---

[1] **بولين كايل** : كيف ألهم غودار أجيالا من بعده؟ **ترجمة: رؤيا شعبان** ، مجلة الدوحة عدد : 112 ، البحرين ، فبراير2017، ص 33.

[2] **مجلة كتابات**: ملف : جون لوك غودار : إعداد وترجمة أمين صالح ، مجلة فصلية تعنى بشؤون الادب والفكر ، البحرين ، العدد 4 ، ديسمبر 1976 ، ص 171 .

[3] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق الذكر ، ص 205 .

[4] دادلي أندرو:**ما هي السينما!** من منظور أندريه بازان، مرجع سابق الذكر ، ص 20.

«**لإعادة اختراع السينما** » أو « **لصنع فيلم وكأنه للمرة الأولى** » ؛ مثل هذه المقولات يُمكن أن يعيد اقتباسها فقط من عرفوا تاريخ السينما عن ظهر قلب، ومُخرجي « الموجة الجديدة » الذين درسوا في المعهد السينمائي الفرنسي، الذين إعتبروا أنفسهم بفخر أول **جيل يَمتلك مثل هذه المعرفة**. كان الوعي الذاتي يُفهمُ بشكل مُتناقض بوصفه شرطا لإعادة السحر للسينما [1].

يبقى تميز غودار في داخل " الموجة الجديدة " في قدرته على الجمع بين المتناقضين ونفهم أن غودار وقف مع الإثنين معا ، يختلف عن بازان **الذي أعتبر المونتاج خطر على السينما** لكن **غودار يعتبر الخطر الوحيد هو فصل أحدهما عن الآخر** ، وهنا جمع بينهما بطريقة بسيطة وذكية ، ومع **المونتاج في كل أشكاله** لذا يثمن التيارين معا :

التيار الأول :المخرجون الذين آمنوا بالصورة، وينطلقون من الطبيعة السينماتوغرافية للوسيط السينمائي الممثل في غريفث والشكلية السينمائية الروسية و **التيار الثاني** :المخرجون الذين آمنوا بالواقع، وينطلقون من الطبيعة الفوتوغرافية للوسيط السينمائي الممثل في بازان و" الموجة الجديدة" فقد كتب " **إذا ما كان الإخراج نظرة عين ، فالمونتاج هو خفقان القلب**" [2]، لقد أعاد غودار تعريف المونتاج كجزء من الميزانسين وأن تركيب التضاد التقليدى عند غودار بسيط جداً وله نتيجتان طبيعيتان مهمتان: تتلخص الأولى فى **أن يكون الميزانسين غير صادق تماماً** كالمونتاج عندما يستخدمه المخرج لتشويه الواقع أما الثانية فتتلخص فى **ألا يكون المونتاج بالضرورة دليلاً على سوء نية المخرج**، فمما لا شك فيه أنه يمكن تقديم الواقع على سجيته بشكل أفضل من خلال الميزانسين الذى يبقى فى المعنى البازانى الصارم أكثر أمانة وصدقاً من المونتاج، إلا أن غودار أعاد تعريف حدود الواقعية بحيث لم نعد نركز الآن كثيراً على الواقع المطواع (علاقة المخرج الملموسة مع مواده الأولية) ولا على الواقع السيكولوجى (علاقة المخرج القائمة على التلاعب النفسى بالمتفرج) بل على الواقع الذهنى (علاقة المخرج الجدلية أو الحوارية مع المتفرج) عندئذ تكف تقنيات كالميزانسين والمونتاج أن تكون ذات إهتمام أساسى. ونحن المعنيون أكثر بـ"صوت" الفيلم: هل يؤدى المخرج عمله بإيمان عميق؟ وهل يحدثنا مباشرة؟ وهل صمم آلة للتلاعب؟ أم أن الفيلم عبارة عن خطاب صادق [3].

---

[1] المرجع نفسه ، ص 21 .

[2] **Jean-Luc Godard :MONTAGE, MON BEAU SOUCI , Cahiers du cinéma**, décembre 1956 ; N°65 Cahiers du cinéma, 1956 , p: 30 ,33 .

[3] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، ا مرجع سابق الذكر ، ص 59 .

حينما دخل الصوت على السينما ،كان غودار الذي وبَّخ بازان عام 1957 في مقاله " **المونتاج: هَمِّي الجميل**" يبذل كل ما يستطيع لإسترجاعه، رغم أن غودار، كما يشير تيموثي برنار في ملحوظاته عن بازان، كان هو أيضا نصيرًا قويًا للتفكير في الفيلم أو السينما بمعايير "**الديكوباج** "، وهو أمر تعلمه من بازان الذي أخذ مقاله الشهير **"تطور لغة السينما"** من حيث الأساس " التفرقة بين مصطلحي "المونتاج" و"الديكوباج" محورية. ، فإن "الديكوباج" هو نتاج قرار صناع الأفلام مقدماً بشأن كيفية تحليل العمل الفيلمي ، فيما يخص أثره **الدرامي (المنطقي**) وتصميمه المكاني الزماني، يرتبط بقوة بهذا المفهوم الأولوية التي يتمتع بها مكان وزمان مستمران تتم في نطاقهما الانتقاءات، ويرتب العمل الفيلمي عند التفكير من الناحية المكانية بشأن سياق معين أو جزء درامي، تظهر سمات معينة من تصميم المشهد، ويدخل "الديكوباج" بوصفه **التصور الزماني** بشأن الطريقة التي يمكن أن يتكشف بها العمل الفيلمي منظراً تلو الآخر [1]. يقدم منه تصميم المشهد الفعلي و"الديكوباج" سلسلة من الاختيارات الفنية المدروسة لذا " **عرف المونتاج بأنه يُمارس في وقت لاحق على شريط الفيلم المكشوف، بينما عرف الديكوباج بأنه يُمارس في وقت سابق في عقل صانع الفيلم على الشيء المفترض تصويره سينمائيًا**" فبراعة صنَّاع الأفلام الذين يسبرون العنصر الزمني في مادتهم أثناء بزوغه إزاء كلا ، آخذ في التطور يُسهم فيه هذا العنصر. إنهم **"يستكشفون" الإيقاع، بدلاُ من فرضه،** في التفاعل المتبادل بين الجزء والكل. ويُثبت سلامة هذا الاكتشاف كل مُشاهِديَ إختبر ملاءمة القْطع [2].

هكذا كانت نظرة " الموجة الجديدة " التي يمكن أن نعدد صفاتها التي تمتلك صفات تقريبا تشترك مع بعضها البعض في :

- **إيقاع في المونتاج والسرد أبطأ من إيقاع سينما هوليوود.**
- **"صوت" قوي للمبدع.**
- **استثمار في الواقعية وفي اللَبَس.**
- **الرغبة في إثارة التفكير وأحياناً في صدم المُشاهد.**
- **ميل إلى النهاية التعيسة** [3].

[1] دادلي أندرو:**ما هي السينما!** من منظور أندريه بازان، مرجع سابق الذكر ، ص 59 .

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] وارن بكلاند: **فهم دراسة الافلام ، من هيتشكوك الى تارتينوا،** ترجمة : محمد منير الأصبحي منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2012 ، ص 129 .

إضافة الى هذه الخصائص التي تختلف من مخرج الى آخر فقبل الموجة الجديدة كان طروحات حول إنجاز الأفلام يتم عن طريق :

- **قيم إنتاجية عالية**
- **الاعتماد على النجوم**
- **تقاليد الجنس الفيلمي**
- **إعطاء قيمة كبيرة للسيناريو**

ويركّز هجوم تروفو بصورة رئيسية على كاتبي سيناريو: جان أورنش Pierre Bost Jean Aurenche وبيير بوست يقول تروفو في مقالته: **أورنش وبوست هما في جوهرهما رجلا أدب، وأنا أوجه اللوم إليهما هنا بسبب احتقارهما للسينما من خلال عدم تقديرها حق قدرها"**[1] يلومهما من جهة عدم أحقيتهم بالطرح للسيناريو على السينما وقادمين من الأدب ، لذا شكل هذا إحتقارهم للسينما الموجة الجديدة أنفسهم بأنهم ضد الأدب، وضد السيناريو الأدبي، وضد تراث الجودة على حساب السينما ، وبدلاً من ذلك روجوا لـ "**السينما" بوصفها سينما** [2] ، ومع غودار تُصبح : " **إن أول الموهبة اليوم في السينما ، يقوم على الإهتمام بما هو أمام الكاميرا أكثر من الكاميرا نفسها ، أن نجيب أولاً عن سؤال "لماذا "؟ لكي نتمكن بعد ذلك من الإجابة عن سؤال "كيف"؟ أنه رفض تام للتقنية وهيمنة الكاميرا تحت إسم الواقعية ، وهو أيضا أسلوب لمعالجة السينما الفرنسية في "إنفصالها التام عن الواقع** " [3].

وليعيش تجربة الواقع في فيلمه إستخدم غودار التصوير خارج الاستديو لا ليكون واقعيا فقط، وإنما لتكون الكاميرا في يده وكأنها كاميرا سرية لايعلم بوجودها من يصورهم . " **إعتمد على قوة الفعل المضارع في فن الفيلم ، ثم على المونتاج ... يقطع به المشهد ولم يستكمل بعد حسب التقليد الدرامي القديم ، ويقطع به من منظر الى آخر لا تربطه به أي علاقة ... يقدم به مشاهد طويلة جدا أو قصيرة جدا ، لقطات طويلة جدا أو قصيرة جدا ، وبالتالي يجعل إيقاع الفيلم على وتر مشدود بين النقائص وفي داخلها** " [4].

---

[1] **المرجع نفسه ، ص 121** .

[2] **المرجع نفسه ، ص 122**.

[3] جي آنبال مع آلان وأوديت قيرمو : **المدراس الجمالية الكبرى في السينما العالمية** ، مرجع سابق الذكر، ص 104 .

[4] **مجلة كتابات:** ملف : جون لوك غودار : مرجع سابق الذكر ، ص 174.

الكولاج هو أحد أسُس الفن السينمائي عند غودار. يتم إنشاء الفيلم من خلال عملية المونتاج التي تتمثل في لصق لقطة بلقطة أخرى ، في لصق جملة (مقطع صوتي) على وجه الشخص الذي ينطقها (شريط صورة) – ثم نقول إن الجملة موجودة – أو على صورة مختلفة – يتم بعد ذلك إيقاف تشغيل الجملة ، أو لصق الموسيقى على صورة. لذا فإن أي فيلم يعتمد على المونتاج و تقنية الكولاج. بتعبير أدق ، تم استخدام كلمة "لصق"للصور والصوت والموسيقى في شكل ميكساج وهنا إنتج أسلوب الكولاج خاصة من لقطات أرشيفية ويستخدمها في أفلامه وأصبحت بصمة سينمائية خاصة به الى جانب اللصق في الصوت والصورة من دون أن تكون في تراتب أحيانا عبر المونتاج السمعي البصري المتضارب لنظام وتسلسل هرمي للعلاقات المحتملة بالظهور بين المؤشرات الصوتية في الصورة والأصوات نفسها: التوافق والتزامن والتطابق ؛ تكون علاقة الصوت بالصورة أيقونية فقط إذا تم استيفاء الشروط الثلاثة ، وهناك العديد من التشوهات عند غودار" **يجب علينا إذن أن نسأل أنفسنا ما إذا كانت هذه التشويهات في كل الخطاب ، مصحوبة بالفعل بمثل هذه المضامين الأكسيولوجية الدقيقة في نظام مرعب بصرامة ، وإذا لم تكن إذن لعبة اندماجية خالصة** " [1]، أن التشوهات التي يخلقها غودار ، ناتجة عن قوة الزيف كما عبر عنها دولوز وخصص لها فصل في كتابه " **أي قوة الزيف التي استطاع غودار أن يفرضها كأسلوب جديد، والتي تنتقل من التوصيفات الخالصة، ضمن إطار الصورة/ الزمن المباشرة: والفيلم هو النصاب الكبير**"[2] .

سبق وتعامل غودار مع فيرتوف صاحب فكرة "**الفواصل السينمائية " في المونتاج** ويعتقد أن افلام غودار **سياسية** رغم أنه لم يتطرق **لمواضيع سياسية** بشكل مباشر لكنّه حرص على إدراج مَشَاهِدْ تُبيّن ميوله **الشيوعية كمشاهد لشخصياتٍ تقرأ جريدة " L'Humanité "** الشيوعية، فميولاته الشيوعية جعلته يقف موقف وسط بين المونتاج واللامونتاج ويعتمدهما معاً ، و من إعتمده على فيرتوف وإتضح أنه لا يكترث أبداً **للتجانس بين اللقطات** وقد إعتمد فعلياً طريقة مونتاج متقطّعة غير **آبهة بسلاسة المَشَاهِدَ**، تشبه كثيرا فكرة **"الفواصل السينمائية"** لفيرتوف وربما أظهر اسلوبه المتمرد فعلا أثناء قيامه مع فرانسوا تروفو بمحاولة إيقاف مهرجان **"كان السينمائي"** إذ رأي أن **السينما وجودها يكمن في خارجها ولا يمكنها الإستمرار بالمعزل** عما يحدث وكانت عبارته الشهيرة " **أكلمكم عن التضامن مع الطلاب والعمال ، وأنتم تكلمونني عن لقطات الترافلينع واللقطات القريبة ، أنتم حمقى "**

[1] Jacques FONTANILLE – Sylvie PÉRINEAU : LE MONTAGE AU CINÉMA ,VISIO, **VOLUME 6, NUMÉRO 4,p36.**

[2] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 215 .

والمثير أنّ غودار كان في تلك المرحلة يوقّع عقوداً مع تلفزيونات أوروبية لصنع أفلام تحت الطلب، لكنه كان يستعمل مصادر الإنتاج لصنع أفلام بديلة يُطوّر فيها **لغته السياسية/السينمائية الجديدة**، وكانت تلك الأفلام تُرفض من قبل التلفزيونات وتُعرض في نهاية المطاف لجمهور صغير.

لقد عبر " **إذا كانت هناك ثورة فكرية فيجب أن ترافقها سينمائيا ولا نعزلها ، نحن من نسبب أزمة السينما** " لقد تخلصت سينما غودار من تابع المسرحي وتحولت الى **فن بصري مستقل** عندما بدأت الكاميرا تتحرك ، قبل ذلك لم تكن إمكانيات السينما الغنية مدركه ، فالكاميرا الجامدة ، على غرار جمهور المسرح ، كانت تحدق في خشبة المسرح التي تدور فوقها أحداث " المسرحية " المصورة سينمائياً ، والحركة مقتصرة على الممثلين فقط ضمن المساحة المسرحية [1]. فبعد الثورة الطلابية 1968 أصبح أكثر تشويش في طريقة مخاطبته وكتابته السينمائية وطرق القص وأساليب التقديم حتى أنه " **كان يتساءل عما إذا كان هو الذي يفكر أم أن الكاميرا التي بين يديه هي التي تفكر عنه** "[2] .

4.2 . هيتشكوك والتشويق السينمائي :

يقول هتشكوك[3]:" **حين أضع صوراً متراصفة على الشاشة ينصب اهتمامي على كيفية إثارة انفعالات الناس**" ، ففي عملية الإخراج : هناك من لا **يأخذون المتلقى/المشاهد بعين الاعتبار** ، أي هم من يفكرون **بدله وهم من يصنعون الإحساس** وهو سمة سينما المونتاج الروسية أو قل هم أصحاب نصوص مثل نصوص المسرح و الأهم هو عملها وفق ميزنسين الصورة " **يصورون أفلامهم وفق هواهم ، ثم يطلبون بعد ذلك من الجمهور أن يدخل في "لعبتهم ""** والنوع الثاني عرفناه مع بازان وإدخال المشاهد/الجمهور في الإخراج ، فهؤلاء يشبهون نظرية العرض المسرحي ، أو فن العرض ، ينتمي هيتشكوك الى النوع الثاني " **الفيلم يُعد فاشلا إن لم يحقق نجاحا**

[1] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 85 .

[2] صلاح دهني : غودار عبقرية من زماننا ، **مجلة الحياة السينمائية** ،مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، العدد 19 ، خريف 1983 ، ص 74 .

[3] Sir Alfred Joseph Hitchcock ولد 1899 لندن توفي 1980 كاليفورنيا مخرج سينمائي إنجليزي، يعتبر رائد تقنية التشويق والكتابة بالكاميرا والاثارة عن طريق السيكولوجيا في الافلام .

، أي إن لم يصل الى الجمهور الذي فكّرنا فيه على الدوام من لحظة إختيار الموضوع الى غاية فترة الإخراج " [1].

بدأ إهتمام المخرجين بالحركة والإبتعاد تدريجياً عن سطوة المونتاج وتدخّله ، فالفيلم صار يُخلق في الكاميرا حيث نجد أحداثاً كاملة يتم إظهارها في تتابع دون قطع أو تلاش أو ظهور أو عناوين (titres) ، فالكاميرا ذاتها تتحرك لتترجم أو تتعقّب الحدث ، أو بدرجة أهم لتجسد المشاعر ، إن أجهزة كاملة قد شُيّدت لتتيح المجال لمرور الكاميرا وإنتقالها ، مع ظهور الكاميرات الخفيفة السهلة الحمل ، اسولب الانتقال لجأ هيتشكوك في فيلمه " الحبل " 1948 الى **لقطات طويلة تمتد على مدى عشر دقائق دون قطع** ، تتحرك خلالها الكاميرا على نحو متواصل ماحية دور المونتاج ، فقدرت الكاميرا على **إبراز الإيحاء والتعقيد أو التغليف** ، وبالذات في مشاهد التوتر أو الدراما في بحوث سينما الحقيقة وفي التحريات الذاتية " **تحرك الكاميرا فعل ثوري ..إنه يُدخل عنصر "السخونة" وعدم الإستقرار والتعقيد العاطفي والفوضى الضمنية ، وبالتالي فإن اللامنتمين ، الشديدي الحساسية، فأي حركة للكاميرا تحدث إضطراباً جوهرياً للنظام** " [2].تعكس هوس التحريك والحركة بالكاميرا فإستشعاره القائل بأن **الإدراك /الكاميرا** الذي لم يعد يتحدد بالحركات التي تستطيع متابعتها أو أداءها، وإنما **بالعلاقات الذهنية التي سيتمكن من إقامتها**. ويغدو هذا الإدراك/الكاميرا طارحاً للأسئلة ومجيباً عنها، ومعترضاً ومستفزّاً ومنظِّراً وملقيا الفرضيات ومجرباً، حسب قائمة أدوات الربط اللغوي (أو"، "إذن"،"إذا"، "إذ إن"، "في الواقع"، "مع أن"،...) [3]، أن بين حركة الكاميرا وثباتها هو تموقع بين الذاتي والموضوعي " **إن ثبات الكاميرا لا يمثل الخيار الوحيد للحركة. وحتى إذا كانت الكاميرا ثابتة، فإنها لن تكتفي بمتابعة حركة الشخوص تارة، وبأن تؤدي هي ذاتها حركات تابعة لهم، ولكنها في جميع الحالاتُ تخضع وصف المكان لوظائف الفكر. لا يمثل هذا تمييزاً بسيطا بين الذاتي والموضوعي، بين الواقعي والمتخيل، على العكس نرى أن عدم التفريق بينها سيعطي الكاميرا مجموعة محترمة من الوظائف وسيؤدي إلى تصور جديد للكادر ولإعادة التأطيرات** " [4].

هتشكوك كان رائياَ يرى أفلامه قبل أن يكتبها لأنه ببساطة كان الابن البار للسينما الصامتة التى عرفها عند غريفث و شارلي شابلن، وحينما حصل الإنتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة بدا فى أفلامه كما لو

---

[1] فرنسوا تريفو : **أفلام حياتي** ، توطئة إمانويل بوردو ، ترجمة السعيد بوطاجين ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ،كلمة ، ط1 ، 2011، ص 128

[2] أ.فوغل : **السينما التدميرية** ، مرجع سابق الذكر ، صص 85 ، 86 .

[3] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : مرجع سابق الذكر ص 45.

[4] المرجع نفسه ، ص 45.

أنه لا يحتاج عند الضرورة إلى العودة إلى النص المكتوب (السيناريو) إنما يستعمل الصور والصوت ، **انطلقت إضافاته من قدرته على استعمال عناصر ووسائل تعبير كلاسيكية وظفها بشكل حرفي ومَتَميز في سرد حكاياته المثيرة لنذكر فقط تجربته الجذرية التي فتحت الأبواب على تنوع زمن سرد الحكاية فهو أول من استطاع في تاريخ السينما أن يصنع فيلماً روائياً بلقطة واحدة مدتها 90 دقيقة " فيلم الحبل" كذلك استطاع أن يصنع مقطع " لقطة " جريمة الدش / الحمام المشهورة في فيلم " سايكو" بمدة لا تتجاوز الدقيقة الواحدة لكن في 70 لقطة** [1].

أصبحت الكاميرا عند هيتشكوك موضوع التلصص المتطفل المثير للريبة الأخلاقية ، فقد كان فيلم **الفضيلة السهلة** ولقطة الممثلة ترمي الكتاب في وجه الصحفيين او في وجه الكاميرا تنتقم الممثلة بإتجاه إحدى الكاميرات ، عند خروجها من المحكمة بعد إنهاء طلاقها الثاني فتجد حشود مراسلي الصحف الفضوليين المتطفليين تنصب كميناً لها خارج قاعة المحكمة ، ترمي الكتاب عليهم وتقول كلماتها الأخيرة : "**صوروا : ليس هناك ما تبقى للقضاء عليه** " وعلى الرغم من زعم " هيتشكوك " أنه خجل من جملة الحوار هذه في مقابلة مع "تروفو" أن هذا السطر كان واحداً من أسوأ السطور التي كتبها على الإطلاق ، فالكلمات في الحقيقة ، مؤثرة جداً في سياق الحبكة ، علاوة على ذلك بجعل بطلته تشكو من الكاميرات [2].

وأبدع أيضا في لقطة الحمام والقتل : فالكاميرا تكون متماثلة أو متطابقة الى حد بعيد مع وجهة نظر الممثل ، لا تقوم بالتصوير، وإنما بالطعن القاتل ، إنها تتحرك في تناغم ذهاباً وإياباً على جسم المرأة الجميلة في الحمام أثناء طعنها حتى الموت مباشرة بعد أن كانت هدفاً لنظرات الممثل وبالتالي الكاميرا التلصصية المتخلسة المذنبة بالطبع [3].

---

[1] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سابق الذكر ، ص 138 .

[2] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سابق الذكر ص 227 .

[3] المرجع نفسه ، ص 228 .

الفصل الثالث :

السرد السينمائي /السرد الفيلمي

السرد السينمائي /السرد الفيلمي :

" من الصعب شرح الأفلام ، لأن من السهل فهمها " كريستيان ماتز

" كل ماكان الثبات هناك وصف ، كل ماكانت الحركة هناك سرد "

تقديم :

إننا نقف في حيرة من أمرنا بين سؤال : هل هناك سرد سينمائي ؟ وسرد فيلمي ؟ أو بتعبير أدق " **الاختلاف بين السرد السينمائي والسرد الادبي ، وأهمية الحبكة ، والقصة ، والأسلوب ، ومشكلة التأليف السينمائي** " [1]يعني أننا أمام اهم مشكل هو الفرق بين السرد السينمائي والسرد الأدبي أولا، ثم بين السرد السينمائي والسرد الفيلمي ثانيا ليبقى السؤال العويص " **هل للأفلام رواة ، أو على نحو أدق هل لها رواة ضمنيون ، يضطلعون بدور الفاعل المسؤول عن الصور التي يتألف منها السرد** " [2]

أولا نعرف مسبقا أن السينما تعتمد السرد والفيلم أيضا وبعبارة أبسط " **يُشير السردُ الى تمثيلٍ مرتّبٍ زمنياً لأفعال وأحداث ذات معنى تُعرض من وجهات نظر معينة ضكم إطار شامل ذي مغزى قابل للفهم ، في هذا السياق ، يصبح السرد ظاهرة عامة للغاية ، لا توجد في الأعمال الروائية فقط بل في الأعمال غير الروائية ، لهذا السبب نحتاج الى التساؤل عما يميز بين الأفلام/السينما عن الأشكال الروائية الاخرى ودراسة طريقة عملها** "[3] .

إن أفتراض أن السرد يتضمن ساردا فمن الطبيعي ان يثار السؤال حول طبيعة هذا السارد ؟ أي السارد السينمائي ؟ لو إعتبرنا أن السارد هو فقط صانع أو صانعو الفيلم ، المسؤولين عن عملهم أي المخرج ؟ ... تبدوا الاجابة سهلة ولكن في نظرية الادب يُصنع عادة تمييز بين المؤلف الفعلي والمؤلف الضمني والسارد ، المؤلف الفعلي هو الشخص الحقيقي الذي كتب النص ويقوم بتحصيل ما يجنيه منه ، أما المؤلف الضمني فهو المؤلف كما يُظهر نفسه في النص ، وقد يتشارك المؤلف الحقيقي المؤلف الضمني في المعتقدات ،الرغبات ، الميول ، النزعات ، لكنهما أيضاً قد لا يتشاركان في ذلك ، فقد يكون المؤلف الفعلي رقيقاً في مشاعره ، لكنه يرتدي قناع النزعة الساخرة المريرة من

[1]روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة ، صور تُفكر** ، ترجمة: نيفين حلمي عبد الرؤوف ، دار معنى للنشر والتوزيع ،لبنان، ط1 ، 2021 ص 65 .

[2] المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

[3] المرجع نفسه ، ص 66 .

أجل أن يحكي حكايتهُ بطريقة معينة ، إن **المؤلف الضمني** هو الوكيل المسؤول عن طريقة كتابة الرواية ، في طابع بنائها ، والحذف البلاغي فيها والتأكيدات على نقاط معينة ، الى جانب المؤلف الفعلي والضمني قد يكون هناك **سارد (الراوي)** وهو مخلوق متخيل (**داخل عالم الرواية**)، قد يكون شخصية في القصة مثل مغامرات **شيرلوك هولمز** ظاهر وصريح يدخل القصة بإعتباره سارها ، يعيش فيها لكي يقدمها لنا ، وقد يكون متخيل وضمني غير صريخ أو مباشر ، اذا احتاج السرد الى سارد من يقول لنا إن ذلك قد حدث ؟ إنه السارد الروائي المتخيل الضمني سرد على لسان شخصية بمواقفها التي تعتبر شاذة او غير مرغوب فيها [1]

اتخذت وظائف المونتاج عبر تاريخ السينما طرقاً وأشكالاً عديدة لكنها في نهاية الأمر تحددت في مجموعتين:

- **الأولى تنتمي إلى المونتاج الأفقي، التي تكمن طبيعته في سرد لقطات وفقاً لقانون التجاور عبر التعارض والتكامل.**
- **والثانية تنتمي إلى المونتاج العمودي الذي تكمن طبيعته في سرد لقطات وفقا لقانون التزامن وعمق المجال .**

عندما تساءل جورج شتانير قائلاً: "**هل نحن بصدد الخروج من عصر تاريخي كانت الكلمة تحتل فيه المكانة الأولى، ومن فترة تاريخية كلاسيكية كانت تحفل بالتعبير الأدبي وصولاً إلى مرحلة تضمحل فيها اللغة وتظهر فيها أشكال "ما بعد اللغة" أو لعلها أشكال قوامها شيء من الصمت ؟**" أتت الإجابة على لسان **إنجمار برجمان حين قال: "إن السينما لغة تجاوز الكلمات، وتتيح له الاتصال بالعالم من حوله بلغة تصدر عن الروح وتخاطب الروح حقاً، وبمفردات تتفادى رقابة الذهن وتخاطبه بطريقة تكاد تكون حسية.**"السينما كوسيط يتجاوز اللغة عبر خلق الاحساس ، فيمكن أن تشاهد البحر بلقطة مقربة مما يولد احساس بالشم ، أو لقطة للثلوج تشعرك بالبرد في مكانك ، هنا نكتشف إمكانيات السينما والسمعي البصري في خلق إحساسات غير ممكن خلقها باللغة ،فاللغة–التي نسجت من كلمات أو صور–قد **يشوبها الغموض أو اللبس.** ومن هنا كانت حيرة المشاهد أمام نوعية من الأفلام تتوهُ به في متاهة لا يدري ما **أولها وما آخرها،** وقد تكون هناك أفلام تنهل من ظاهرة الغموض أو اللبس التي سادت الكثير من **أفلام السينما المعاصرة منتهياً** إلى اللبس التي سادت الكثير من أفلام السينما المعاصرة منتهياً إلى خلاصة مفادها أن الغموض أو اللبس هو التعبير العميق عن فن ثوري يرفض

[1] نويل كارول : السرد الروائي ، **في دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 ،ص 329 .

أن يضع بين أيدينا أي ضرب من ضروب اليقين المريح والسطحي، بل هو فن يدفعنا دفعاً إلى أن نحيا من جديد من خلال رحلته الطويلة وأن يخرج كل منا من هذه الرحلة بالخلاصة أو الخاتمة التي يراها[1]

ينبغي علينا منذ البدء أن نجد تمييزا يوفر علينا الدقة في العمل الى جانب الاحتفاظ بما سبق سرده من معطيات ومعلومات ، وكما نعلم **السرد سردان بتعبير ماتز** نفسه **سرد سينمائي ، وسرد فيلمي** ، أي **السرد الجوهري** وهو السينمائي والسرد الفيلمي الذي يكون خارجيا ومعاملة الفيلم كمنتج يشبه الرواية أو غيره ويقتبس أدوات السرد من الرواية ويطبقها على السينما ، وهنا يصبح لا يملك أي خصوصية أو شفرات تفرد بتعبير أيكو ،أو **لنقل يقتل كل خصوصية يمتلكها** مما يوقعنا في مطبات كثيرة وكبيرة تؤدي بنا الى **حشر نظريات السرد بقوة على الفيلم من دون مراعاة الاختلافات** ، إنها استعارة نظريات السرد من الرواية وغيرها وتطبيقها على السينما مما يجعلنا نقع في **مطب العمومية والتبسيط أو قل التشويه كثيرا** ، من خلال الإمساك **بموضوع /تيمة الفيلم** ومعاملتها على أنها موضوع سردي يمكن تطبيق نظريات السرد عليه ؟ أما ما نريد العمل عليه هو ان ننخرط ونحتاط إزاء **السينما كنوع يسجل** أولا بالصورة واللقطة على عكس الرواية والاساليب الاخرى .

فتنطلق فكرة السرد السينمائي من أسئلة : كيف تصنع الأفلام ؟ وكيف تُسرد قصصها ؟ كيف تؤثر علينا وتجعلنا نفكر ؟ والتي تقع ضمن فنون الاخراج للسينما والسرد أيضا ، فكما نعلم أن السرد في السينما يتم عبر المونتاج /اللامونتاج في عمق المجال من إجل سرد قصة ، يعني ان ننطلق من الاسلوب في السرد للوصول الى الموضوع وليس العكس كما السرد الفيلمي الانطلاق من الموضوع لاسقاط نظريات سرد عليه للوصول للاسلوب ، أما السرد الفيلمي فهي محاولات لإسقاط **خارج فيلمي** الى السينما .

1. السرد الفيلمي :

للسرد مفاهيم مختلفة ، تنطلق من أصله اللغوي /اللساني الذي يعني مثلاً : **التتابع في الحديث يُقال " ...سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً . إذا تابعه ، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القصّ ، وهو : كل ما يتعلق بالقصّ "**[2] ، أن القول بالفعل هو أنها **حركة ، السرد هو حركة وليس ثبات** ، مما يعني أن الحدّث هو ما يسري عليه الزمن وهي خاصية جوهرية وهي حركيته وتطوره في الزمن " **إنَّ خاصيَّة السّرد لايمكن البتّة أستشعارها عندما نرى في السّرد تجسيماً لعلاقة صحيحة لحدث إستثنائي جرى ونسعى الى نَقْله ، إنّ السّرد**

[1] روى آرمز: **لغة الصورة في السينما المعاصرة**،ترجمة : سعيد عبد المحسن ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1992 ، من التقديم .

[2] أمنة يوسف : **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 2015 ، ص 38 .

ليس علاقة الحدث وإنّما الحدث ذاته ومقاربة ذلك الحدث والمكان الذي أُريدَ فيه للحدث أن يقع ، إنّه حدثُ منتظَرُ وقوعه ، فعن طريق قوّةِ آسرة يمكن للسَّرد هو أيضاً أن يكون له أمل في التحقُّق " [1].

السرد مرادف دائم **للحركة أو الزمن** والخطاب لانه يملك مركزه المكتوب /نص ، وهنا نرى أنه تم تهميشه كثيرا في الدراسات الفيلمية والسينمائية عن **طريق الثبات والتحليل** ؟ فالثبات مرادفه هو الوصف والحركة مرادفة للزمن وتطوره **" وهنا تتجلّى صلة حسّاسة جدّا هي دون شكّ نوعُ من الغرابة ولكنّها هي القانون الخفيّ للسّرد ، إنّ السّرد هو حركة باتجاه نقطة ، منها فقط يكون للسّرد جاذبيّتُه الى درجه أنّه لا يمكن له أن "يبدأ " قبل أن يكون قد بَلَغَها ، ولكنْ من ناحية أخرى ، السّرد وحركتُه اللاَمُتَوقّعَة هما وحدهما الّلذان يوفّران الفضاء حيث تستحيل النّقطة الى نقطة حقيقية وقوية وجذّابة "** [2] .

تنطلق نظرية السرد الفيلمي من منطق " **العلاقة المتينة بين السينما والآداب الاخرى وبشكل خاص منها الرواية، وإذ يُقر أحد الروائيين بأهمية هذه العلاقة بالقول " إن الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن ، وليس لفرط سهولتها " فإن إستراتيجيات هذا الارتباط والتواثق والتداخل إتضحت في إطار ما عرف بعلم السرد** "[3]،لذا لا ضير من تطبيق نظريات السرد في الادب والرواية على السينما ومحاولة إيجاد مقابلات لها في الفيلم أو تبيئة لها، **وكأن السينما مكتوبة مثل ما يكتب الادب والرواية** ؟ وهنا نعود من جديد الى الإشكالية السابقة عن علاقة اللسانيات بالسينما والأكبر منها السيميولوجيا بالسينما ؟ وجاءت محاولات لتطبيق نظريات السرد الادبي على السينما على نطاق واسع بل نعتقد أنها اوسع واكثر انتاجا من السرد السينمائي الحقيقي الذي يراعي خصوصية الوسيط وتسجيله للقطة على الكلمة ونُدرتها جداً وحتى قلة ترجمتها ، فالحكاية الادبية أو الروائية هي التي توجد فيها المواقف والأحداث المروية مع السرد والعرض أو التمثيل ، ويمكن وصف الرواة **طبقاً للمستوى الحكائي (مستوى الحكي) فمن الممكن أن يكونوا "خارج الحكي " ليسوا جزءاً من ، أو خارج أي حكي) أو يكونوا "داحل الحكي " ينتمون للحكي المقدم في سرد أولي بواسطة " راوي خارج الحكي " أو يمكن أن يظهروا في المستوى الميتاحكائي أو سرد " تحت حكائي " ، وأيضا يمكن تصنيف الرواة على أساس الدور الذي يلعبونه في السرد الذي يقدمونه : إن الرواوي متجانس الحكي هو شخصية موجودة**

---

[1] جون ميشيل آدم : **السَّرْد** ، ترجمة وتقديم : أحمد الودرني ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2015 ، ص 21

[2] جون ميشيل آدم : **السَّرْد** ، ترجمة وتقديم : أحمد الودرني ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2015 ، ص 21

[3] ليث عبد الكريم الربيعي : لغة السرد في الفيلم المعاصر ، **مجلة علامات** ، عدد 31 ، المغرب ، ص 44 .

في المواقف والأحداث التي يرويها (عندما تقوم الشخصية بدور البطل لهذه المواقف والأحداث نحصل على " سرد ذاتي " ومن جهة أخرى ، يكون الراوي غير متجانس الحكي هو الراوي الذي لا يمثل شخصية في المواقف والأحداث التي يرويها ، وأخيراً عندما يصبح السرد سرداً من الدرجة الثانية اي عندما يؤدي السرد الميتاحكائي وظيفته وكأنه "حكي " نحصل على " سرد زائف " أو" سرد ميتاحكائي مختزل " [1]

كل هذه التعقيدات في الحكاية تختصر في الحكاية الفيلمية ب " **الحكاية المركبة السمعية البصرية المبنية على علاقة غير مباشرة بين الحاكي وبين المحكي له ...، وهذا المستوى من الحكاية التصنيفية كاف لإقامة بحث دقيق ومنظم** "[2]، ويصبح السرد مقتبس عن أعمال **جيرار جينيت وغريماس** وغيرهم مبرر للعمل عليه في **شكل موضوعاتي في الفيلم** , جاءت محاولات عديدة لتطويع نظريات السرد الادبي لمراعاة الخصوصية السينمائية سنحاول أن نسرد هذه الاساليب الفيلمية لخصائص **البنية التفليمية** ، ففي السرد الفيلمي **يشير مفهوم "الحكاية " الى ما يجرئ وما يُصوَّر في الأفلام (كما الروايات أيضا) بينما يشير " السرد" الى الطريقة التي تُقدم بها الحكاية الى المشاهد أو قارئ الرواية "** ، هنا يظهر أن السرد الروائي أو الفيلمي ليس مختلفان **بل هم من جنس واحد ؟** وجهود الباحثين لإيجاد طريقة أو بعض الانزياحات في الخطاب الفيلمي من أجل تطبيق نظريات السرد الروائية /الادبية وإيجاد الإسلوب الإخراجي ، هذه المحاولات هي من سيطرة وتسيطر الى الآن على فُهوم للسينما ولإننا وصلنا متأخرين بهذا الفن ، فوصلت هذه الفكرة **مقطوعة عن تاريخها وسياقها وجعلها تتسيد الفهم العام** للسينما وهي مرحلة فقط للسينما وحديثة أيضا . " **لقد ظهرت أغلب الدراسات السينمائية ذاتُ الوجهة السردانية ولم تتأسَسْ من خلال دراسة الظاهرة السينمائية نفسها ، بل إنها أتَت الى السينما من مجالات سردية أخرى ، أو لنقُل إنها نُحِتَتْ من الدراسات السردانية لأشكال حكائية سابقة على السينما(الحكاية الشفوية مع بروب ، المسرح مع سيمولوجيا التواصل مونان ، الاسطورة مع ليفي ستراوس ، الرواية ...) منها يصعب جدا على السردانية السينمائية أن تولد بلا خلفيات لمنظري الادب عموما وتشيع مصطلحاتهم ومفاهيمهم ومناهجهم وتُسافر من حقول اللسانيات والعلوم الانسانية والادب الى مجال السينما** " [3]. أنها

---

[1] جيرالد برنس : **قاموس السرديات** ، ترجمة : السيد إمام ،دار ميريت للنشر والمعلومات ، ط1 ، القاهرة ، ص 46

[2] عبد الرزاق الزاهير : السرد الفيلمي : مقاربة سردانية للحكاية الفيلمية ، **أعمال ندوة : الصورة : حدود التأويل وحدود الترجمة** ، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة ، مارس 1996 ، المغرب ، ص34 .

[3] عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، منشورات توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص 18 .

الميتا لغوية او الميتاسردية ؟ أي أنها تطبيق للسرد من حقول أخرى خارج عن السينما على السينما نفسها ومبرر ذلك أنها نشأت متخلفة تاريخيا عن الفنون الاخرى ، ويمكن معاملتها على أساس أنها **نص من النصوص ولا فرق بين نصا مكتوب ونص سمعي بصري** ، وهنا يمكن أن نشأت مقاربات لفهم السردانية في الفيلم ، وعندما نحاول أن نفرق بين السينمائي بالمعنى الضيق والحكائي فيها ،" **فالحكائي يشكل فوق سينمائي أو ميتا سينمائي ومعناه يتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث اليومية أي أنّ أنظمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما فالسينمائي إذا خاص ، تقني ، نتج عن التطور التكنولوجي ، أما الحكائي فهو عام ، سابق متعدد ،إنساني ، حاضر في كل الازمنة والامكنة ، أي أنه عبر تاريخي وعبر ثقافي** "[1] ، يعني **أن الحكائي هو أهم وأشمل من السينمائي لانه وجد قبل السينما،** ويستمد شرعيته من المسرح و الشعر والرواية وغيره ليصبح هو متعدد وحاضر في كل الامكنة والازمنة ، وبما **أن السينما تحكي قصة فيمكن تطبيق مفاهيم السرد** ونقلها إليها كسائر الفنون القصصية الأخرى كالرواية وغيرها، وهنا كل المقاربات ستنطلق من فكرة أساس لكريستيان ماتز هي " **كل سرد خطاب وكل خطاب ليس سرد " والسينما سرد لأنها خطاب بمفهوم لساني وأيضا يدرس الفيلم على أساس أنه نص وخطاب وموضوع ، أي الحكاية الفيلمية تمس موضوع الفيلم فقط وليس الإبداع الاخراجي أو الإيقوني ، مما يعني تحويل الفيلم الى لغة أو حكاية مكتوبة ثم تطبيق المقاربة عليها من حقول الادب ، فقد قام فرانسيس فانوي f.Vanoye بالإعتماد على الحكاية الشفوية لبروب** وما يميز هؤلاء الباحثين أنهم أعتمدوا في دراستهم للحكاية الفيلمية على أسقاطات للحكاية الشفوية والمكتوبة وقامو باسقاط ذلك على الحكاية الفيلمية بالرغم من أن مكونات هذه الأخيرة تتعدى خطاب اللغة المنطوقة أو المكتوبة الى مكونات الصورة ولا يعتبر الحوار الذي هو الناقل الأساسي للخطاب المنطوق فيها إلا عنصرا ثانويا ، ولتبرير الاسقاط من المنطوق الى البصري يقول " **إذا كانت الحكاية تأخذ شكلا بصريا لكي تصير فيلما وتأخذ شكلا لغويا لتصير رواية فإن هذه التحويلات لا تمس بنية الحكية ، حيث تبقى الدوال كالأوضاع وسلوك الشخصيات ... إلخ متماثلة في الحالتين** "[2]. وباختصار يمكننا أن نعيد صياغة نموذج فانوي على الشكل التالي :

---

[1] ليث عبد الكريم الربيعي ، لغة السرد في الفيلم المعاصر ، مرجع سبق ذكره ، ص 45 .

[2] صليحة مرابطي : **بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما** ، اطروحة دكتوراه في الادب العربي ، تخصص : دراسات أدبية ونقدية ، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ص 38 .

1 . ينطلق في دراسة الحكاية الفيلمية من نتائج الدراسات التي أجريب على الحكاية وخاصة الرواية .

2 . يستمد نموذجه من السردانية الأدبية المتمثلة في (بروب ، بريمون ، جيرار جينيت ، بارث) واللسانيات البنيوية المتمثلة في نموذج (يامسليف ، بنفنست ... وتركيبة ماتز الكبرى)

3 . من هذه المرجعية يُبرر تعددية **سنن الحكاية الفيلمية** ، ويقسمها الى **خطاب وقصة الى عبارة** ومحتوى محاولا أن يجمع شتات السنن الفيلمي [1].

ويمكن تمثيله كملخص له في الجدول التالي [2]:

الفيلم			
العبارة (المدلول)		**المحتوى (الدال)**	
مادة	**شكل**	**مادة**	**شكل**
–صور متحركة	**–تركيب الصور**	**–أحداث واقعية**	**–بنية السرد**
–ضجيج	**–الصور/الصوت**	**–أحداث واقعية**	**–بنية السرد**
–صوت	**–الصورة/الكلام**	**–أحاسيس**	**–بنية الأفكار**
–موسيقى	**الصورة /الموسيقى**	**–أفكار مجردة**	**والتيمات**
–صوت	**والأشكال/الألوان**	**(تاريخية –خرافية)**	**–أسطورية**

جدول رقم 02 : تصور فرانسيس فانويf.Vanoye للحكاية الفيلمية

أن أهم إشكال سيواجه هذا الطرح هو السؤال : **الحكاية الفيلمية هي حكاية بصرية فيما نظرة فانوي له لفظية أو مكتوبة ؟**

أما نموذج السرد الفيلمي الذي قارب السينما من منظور **فينمولوجي /ظاهراتي فهو كريستيان ماتز** وقد إعتمد فيه كمُنطلق سيميائيات غريماس من خلال البنيات الأولية للدلالة والأصول المعرفية للسيميائيات السردية التي أفضت

[1] عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 33 .

[2] الجدول من كتاب عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، وفيه أكثر تفاصيل عن مقاربة فانوي من بروب والإسقاطات ايضا

الى بناء النموذج النظري في تمفصلاته العامة وتمثل " **البنية الأولية للدلالة مفهوما إجرائيا يُبرِزَ إنبثاق المعنى ، غير أنها تسمح أيضاً بإنجاز نوع من النمذجة للمحكيات : إن الإنطلاق من بُنية تعاقدية معيّنة على مستوى المربع السيميائي ، يسمح بإستنباط وضعيات سردية : فهي تفضي الى تسريدات ، ذلك أن صيغاً تعاقدية معيّنة مثل صيع القبول أو المنع تترجم على مستوى النحو التركيبي السطحي الى عوامل تنجز فعلاً ، مثل أن تسمح بالقيام بفعل أو تمنعه ، إن الإسهام الميتودولوجي للمربع السيميائي يسعف في إستيضاح عملية تسريد العلاقات المنطقية الموجّهة على مستوى المربع السيميائي** " [1]. هذه المخلَفاَتْ /المحاولات السردية تمثل مرتعاً خصبا للدراسة كما يقول **كريستيان ماتز** ولن يكون هدفه إقتراج نماذج جديدة ، بل التأمل في هذه المحاولات وذلك " **لكون الحكاية موضوعاً واقعياً واضح المعالم ، هو الذي أوجد هذه الخصوبة في المقآربات البنيوية للحكاية ولكن من أين تكتسب الحكاية طبيعتها الواقعية ؟كيف يكون الإدراكُ سهلا؟ هل يختلف الادراك الساذَجُ عن إدراك المُحللِ المُنظَم ؟ ماهي الآليات التي تسمح بكل نوع من الادراك ؟ فما دام المتلقي البسيط يتلقَى الحكاية ويعرف أنها حكاية ، فهذا يعني أن هناك معايير ضمنيةً تتحكم في هذا الإدراك ، فهل تقتصر مهمة التحليل على وصف الحكاية باعتبارها موضوعاَ مُعطَى أم أن عليه تفسير الآليات المتحكمة في الإدراك ؟** " [2] . ويحاول ماتز فهم السرد من بإستبعاد فكرة المؤلف / المخرج أولا وإستبدالها بمفهوم **الذات الساردة** فهذا التحديد " **يستند الى أن هناك حكايات إنسانية لا تملك مؤلفاً تجريبياً ، ولكنها تترك لدى القارئ إنطباعا بوجود شخص ما يحكّي وبوجود مستهلك آنٍ للحكاية ، ومادام موضوع الحكاية ذَا طبيعة لغوية ، فإنه يقتضي كلاماً ومتكلماً وسامعاً** " [3]. قبل أن يتخلص من الكاتب /المؤلف كان قد طرح سؤال : **هل يمكن الحديث عن نهاية السرد وعن موت الحكاية الفيلمية مع تيارات السينما ؟** ويعبر أنه " **مهما يكن أمر هذه التيارات المُدَّعيةُ مَوْتَ الحكاية الفيلمية أو الداعية الى موت السيناريو فإنه يعكسُ السؤال الأساسي حول مدى أهمية الحكي في السينما** "[4] هكذا حاول أن يتخلص من هذه النهاية ليوجه البحث نحو **الحكاية/الحكي في السينما** بعيدا عن المؤلف /المخرج . والكلام عن نهاية السرد الفيلمي هو سابق لأوانه وهو نوع من التَّبرُّم من **سينما السرد** كما يقول ويضيف " **يُخْفي أسطورة مضادة للسرد** ***mythe antinarratif***

---

[1] أ.ج . غريماس : **سيميائيات السرد** ، ترجمة وتقديم : عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2018 ، ص 10

[2] عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 35 .

[3] المرجع نفسه ، ص37 .

[4] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سبق ذكره ، ص 187 .

ومهما يكن ، لا يخلو فيلم من نوع مِنَ السرد أو من الحكْي ولو عن طريق تكسير الحكيِ إما بِخلق وقت ميَّت للحيلولة دون تنامي الزمن الدرامي ، ولا يمكن الإدعاء بإن الحداثة السينمائية يمكنها الإستغناء عن السرد بحجة نهاية الفرجة والحال أن السينما بالأساس فرجة ، كما لايمكن التعلُّل بالواقعية لضرب المكوِّن السردي في السينما لأن السينما في الأصل رؤية ***Un regard*** " [1]. التعلل بالواقعية الذي يرفضه للتخلص من السرد الفيلمي ويعطي مثال : حكى صديق لصديقه ما **وقع له أمس هذا الأخير يعلم** أن قول صديقه يعود الى زمن مضى ، ومن هنا تصبح الحكاية الذاتية حكاية غير حقيقية ، وغير واقعية ، كما المتفرج أمام الأخبار المتلفزة لا يعتبر الشاشة شاهداً مباشرا على الأحداث التي تقدمها له الصورة [2] ، أما " **الحكاية السينمائية تبدأ من مجرد الإنتقال من صورة الى صورة ، من إطار الى إطار أي ما يُسمَّى مُتتالية زمنية ، ينضافُ الى ما سبق أن الحكاية وهنا الحكاية السينمائية** ***le récit cinématographique*** **ليست واقعية بمعنى أنها لا تجري في الواقع وإنما فقط في السرد ، يتوارى الواقع بمعنى المباشر ليصيرَ أقل واقعية ولا يمكن أن تكون حكاية أصلاً ما لم تنتهِ في الواقع ليبدَأ حكيُها ، والحكاية هي جملة من الأحداث مُنظَّمة في متواليات** ***séquences*** " [3] . الى جانب التحديدات السالفة للحكاية الفيلمية (مقطع مغلق ، مقطع زمني ، خطاب ، ذات ساردة) يضيف إليها عنصر لإتمام الحكاية وهو **الحدث** " **مادامت الحكاية تُدرَك كمجموعة من الأحداث منتظمة في المقطع ، يبتدئ بها الفعل السردي لكي يوجد ، فلا سرد بدون حدث ، أحداث ، تنزع عنها صفة الواقعية مع الفعل السردي ، أحداث تغذي وتُمونُ الذات الحاكية ، وإذن فالتعالقُ بين العنصرين ضروريٌ ، إذ لا تكون الذات الساردة إلا إذا كانت الأحداث محكية بواسَطتها** " [4] .

تنشأ لدى ماتز مقولة **المقاطع الفيلمية** والتي تنتمي الى الخطاب أي السرد ، بينما الحدث ينتمي الى المقطع الحكائي وهنا يتشكل سلسلتين من المقاطع متوازيتين :

- **حكاية تتكون من سلسلة من الأحداث .**

[1] المرجع السابق الذكر ، ص 188 .

[2] عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 37 .

[3] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سبق ذكره ، ص 187 .

[4] عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، مرجع سبق ذكره ص 38 .

- **فيلم يتكون من سلسلة من المقاطع وكهذا تكون الحكاية السينمائية عند ماتز خطابا مغلقا / نسقي يُجردُ مقطعا زمنيا من الأحداث من واقعييته ونلخص نموذجه كالآتي :**

1 . الحكاية الفيلمية مقطع مغلق ، زمني ، خطاب ، ذات ساردة ، أحداث .

2 . الحكاية تختلف عن الخطاب ، فهي منفتحة وهو منغلق /في نفسه ولنفسه فقط .

3 . الحدث وحدة أساسية في الحكاية ، والمقطع الفيلمي وحدة أساسية في الفيلم [1].

لقد كانت محاولة ماتز للبحث عن الخصوصية السينمائية في كل تأسيساته إلا أنه حاول نقل **التراث اللساني في السرد الى السينما /الفيلم ومحاولة تكييفه** ، ورغم أنه طبق خطاب لساني وإعتبر " **السينما لغة بلا لسان تلك هي خاصيَّةُ السرد أو الحكي السينمائي ولكن أيُّ لغة هي لغة السينما ؟ إنها لغة الصور فَلَهَا نَحْوها الخاص ودلالاتها المُميَّزة** " [2]،وهنا عَمق الإشكال أكثر في مقاربة من خارج السينما وطبقها عليها ؟ فكيف يبحث عن الخصوصية السينمائية من الخطابات الوافدة عنها والدخيلة ؟ مثل الشعر والادب والرواية وأيضا السرد وحتى هذا الأخير أعتبر وجوده موضوعي "**منعزل عن الذات المنتجة ، ومن هنا أقصى دور المبدع عن الذات المدركة والتي أعطاها صفة تحويل واقعية الحكاية الى لا واقعية ، فقد جعلها تنحصر في الوصف المباشر ، وتحويل هذه الأوصاف الى مقولات تصنيفية ظاهراتية** " [3] .

2 .غريفث والسرد السينمائي المبني على اللقطة والمونتاج :

إن فكرة تجزئ مشهد متّصل الى سلسلة من اللقطات نُفذت لأول مرة من قبل الإنجليزي **سيمث** في فيلمي نظارات الجدة [4]1900 والطبيب الصغير 1901 [5]على شكل لقطات أولية من خلال وجهة نظر أحدى شخصيات المشهد الفيلمي ، أما في التجربة الثانية فتمثلت في إدراج لقطة موضوعية أثناء الحركة في اللحظات

---

[1] المرجع السابق الذكر ، ص39 .

[2] معزوز عبد العلي : **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، مرجع سبق ذكره ، ص 190 .

[3] عبد الرزاق الزاهير : **السرد الفيلمي ، قراءة سيميائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 40 .

[4] نجح السينمائي الأنجليزي جورج ألفريد سميث في عصر السينما الصامتة في ابتكار تقنية تقطيع المشهد إلى أكثر من لقطة واحدة، أي بإنجاز تقطيع داخل المشهد نفسه مع الحفاظ على تتابع الإحداث، وقد حقق ذلك أول مرة في فيلمه Reading s'Grand mA 1900 ،الذي يرصد فيه طفلا يلعب بعدسة جدته المكبرة التي تستعملها للقراءة.وبينما يظهر الطفل وهو ينظر إلى الجريدة، يظهر عصفور في قفصه، ثم عين جدته ..إلخ، حيث ننتقل بواسطة قطع مباشر من اللقطات الأولى لكل واحد من هذه ألشياء المؤطرة، عبر دائرة إلى أخر ى أكثر بعدا عن الطفل الذي يتحرك بغرض تبئير موضوع مختلف .

[5] أول أفلام المطارة، وهو نوع فيلمي لم يكتسب شرعيته بشكل طبيعي إلا عام 1903 حيث بدأ إنتاج مثل هذه الأفلام الذي يعرف حركية نوعية.

المناسبة ، إن ما يُعرف اليوم بلقطة وجهة النظر كانت لقطة شعبية الإستعمال ، بشكل كبير ، في صناعة الأفلام بكل من فرنسا وأمريكا ، فهي **تعكس أنشطة تلصصية** مثل : النظر من ثقب أقفال المفاتيح والأبواب الموارية والجدران المشروخة والمناظير ... وغيرها ، وإبتداء من عام 1905 أصبح إستخدام مثل هذا النمط من اللقطات أمراً متداولا بين صناع السينما [1]، ورغم هذه الإنجازات التي **سبقت غريفيث** إلا أن المخرج **فرانك كابرا** يرى: "**لم تتحقق أية إنجازات مهمة في مجال الإخراج السينمائي بعد غريفث**" أما سيسيل دى ميل فعلق: "**كان الناس ينافقون ويقولون لي إنني كنت منافساً لغريفث. لا يوجد منافس لغريفث، لقد كان أستاذنا جميعاً** " بينما قال عنه هتشكوك: "**كلما شاهدنا فيلماً اليوم وجدنا فيه من غير شك شيئاً من عند غريفث**" وإعترف إيزنشتين : " **سيظل ظهور المونتاج مرتبطاً باسمه إلى الأبد. إنه أعظم سيد للمونتاج المتوازي وسيد التركيبات المونتاجية**" وحدد رينيه كلير: "**لم يُضَف أي شيء جوهري إلى فن السينما منذ غريفث.**" وتذكر ليليان غيش دائماً قولة غريفث المفضلة: " **إن ما تحصل عليه هو مجرد وسيلة للعيش. أما ما تعطيه فهو الحياة نفسها** " [2].

ظهر غريفث في وقت كانت السينما لا تَسردُ بطريقة جيدة بل " **مكونة من سلسلة من المشاهد أو التابلوهات المجدولة أو المضفرة على نحو غير مُحكم ، جرى تصويرها بكاميرا ساكنة/ثابتة في لقطات طويلة (تستمر أحياناً حتى 90 ثانية) مع بقاء الكاميرا مسافة ثابتة من الحدث ، المشاهد تتواصل أو تتقدم في ترتيب زمني صارم ، العلاقة الزمانية والمكانية بين اللقطات ملتبسة أو غير واضحة في أحيان كثيرة ، النوع الأكثر شيوعاً هو اللقطة العامة ،التي تشتغل فيها الشخصية البشرية جزءاً صغيراً فقط من الربع السفلي من الإطار /الكادراج ، تشبه كثيرا خشبة المسرح في الأعمال الدرامية المسرحية** "[3]، فحاول أن **يصنع واقعين** واقع الممثلين وواقع التصوير أمام الكاميرا ، أي هناك الواقع كما هو والواقع كما يبدوا أمام الكاميرا وبما أنه **ممثل مسرحي** فيُعتبر أول من أضاف الإكسسوارت ، والاهتمام بالممثلين وأداورهم الى جانب **تأثيت اللقطة وصناعتها سينمائيا** وليس واقعياً مما يعني فصله بين الاشياء كما تبدوا في الواقع والاشياء كما تبدوا في السينما ، الى جانب تحريك الكاميرا التي كانت ثابتة سابقا حيث " **في معظم الأعمال الدرامية السينمائية ، تبقى الكاميرا في الخلف ، تَعرِضُ الحدث كله في لقطات عامة أو كاملة عن طريق تحريك الكاميرا على نحو أقرب من الشخصية في**

[1] **السينما والجذور** ، ترجمة : خالد أقلعي ، **كتاب المجلة العربية** عدد 206 ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ،2013 ، ص 127 .

[2] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 137 .

[3] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 23 .

لحظات حاسمة ذات مغزى إنفعالي مهم في السرد ، أتاح للمشاهدين إمكانية أفضل للملاحظة "[1] كما أدخل اللقطة المقربة لصنع إحساس وخلق إنفعال أكثر " **أن غريفيث قد إبتدع وحده ما يمكن أن يسمى بمرونة "نحو السينما " القطع المترابط ، اللقطات القريبة ، لقطات وجهات النظر ، لقطات حدقة العين ، الإضاءة المعبرة المونتاج المتوازي والتقنيات الاخرى والحيل الشكلية التي وظفتها الافلام لمدة تزيد عن سبعين عاما** " [2]

يأتي غريفت في وقت **السينما الصامتة** ، حين كانت السينما تعبر باللقطة فقط وتُوصلٌ معنى، ولتوضيح المعنى أكثر يمكننا ضرب المثال التالي : **حين نريد التعبير عن الجوع في السينما** فيذهب بنا الى لقطة شارلي شابلن مثلاً في عديد اللقطات ليقول " **إنني جائع** " فتُصورُ اللقطة الاولى للوجه، ثم اللقطة الثانية **للاطراف** ،وقد تكون الثالثة **للأرجل** ، ثم رابعة **لحذاء،** ويتحول **خيط الحذاء في الثلج** والبرد الى **خيط السباقيطي** ثم نعود للوجه لخلق تعابير الجوع والبرد ، و عند ربطها على مونتاج مستمر لتعطي معنى وهو **"إني جائع "** ، ولكن السينما فيما بعد ، أي بعد أن نطقت وأصبحت في لقطة واحدة يقول "**أنا جائع** " ، هنا كان نقاد المونتاج ضد الصوت لأنه يختصر الإمكانات والقدرات البصرية للسينما، وعندما نطقت فإنها تخلت عن **"العالمية "**، فاللغة هنا قد يفهمها بعض ولا يفهمها كثيرون جدا ، وعندما كانت صامتة فقد كانت تتكلم عبر الخلق المونتاجي لمعنى الجميع يفهمه .

فالصوت في السينما هو عنصر **دخيل ولا سينمائي** بتعبير ماتز وقد قلص الامكانات التعبيرية للسينما فلا غروا ان نجد المخرجين عارضوا دخول الصوت على السينما .

فسينما غريفث " لجأت منذ البداية الى اللغة باستخدام عناوين داخلية (بواسطة لوحات كرتونية تعلق على الحدث أو تحدده ، فقد كان يلجأ الى الكتابي في لوحات ، أما بدخول السينما المتكلمة " **فهناك إنتقال من الكتابي الى الشفاهي ؟** وبما أنه يتم تبادل الكلام داخل **العالم السردي** (حوار الشخصيات على سبيل المثال) أو أنها تستهدف المتفرج مباشرة (المعلق على سبيل المثال) **هذا الانتقال من الكتابي الى الشفاهي أو من الصامت الى**

[1] المرجع نفسه ، ص 25 .

[2] وليم روثمان : **عين الكاميرا ، مقالات في تاريخ السينما ، ونقدها ، وجمالياتها** ، ترجمة : محسن ويفي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2010 ، ص 37 .

الصائت*بفرض نفسه بوضوح " فهذا يكلم العين (الكتابي) وهذا يكلم الأذن (الشفاهي /الصوت) [1]، لذا فإن للصوت وجودا فيزيائيا حقيقيا .

لقد كانت قصص الافلام لا تُسردُ بطريقة جيدة ، بل تقطعات وسلسلة من المشاهدة على نحو غير محكم مصورة بكاميرا ساكنة في خصيصة أساسية وهي لقطات طويلة ، ،وقد مثل عُمل غريفث قطيعة معهم فقد " **بدأ عمله في الإخراج من خلال الأفلام التي صنعت قبل 1908 عبارة عن مناظر كاملة مصورة من زاوية واحدة مواجهة ، وقلما قسمت الحركة الى نقطتين أو ثلاث إلا في بعض مناظر المطاردات ، وقد أستعملت اللقطات القريبة وبعض الأساليب السينمائية الأخرى نادراً ، ولكنها كلها كانت تستعمل قبل غريفث بدون داع واضح ، وبدون فهم لأهمية مدلولها وتأثيرها على السرد السينمائي "**[2].

مع غريفث أصبح السرد عبر الخلق المونتاجي له معنى و يتكون " **بصورة أساسية من أساليب الإخراج والتأطير والقطع التي يمكن من خلالها التوصل الى سرد متماسك ومفهوم ، زمانيّ ومكانيّ ، وخلق شخصيات خيالية متميّزة تستحوذ على إهتمام الجمهور بوسائل لا يلحظها مباشرة ، والعامل الحاسم في هذه العملية تنظيم لقطات الفيلم استناداً الى قواعد القطع الهادفة الى خلق الاستمرارية ، وقد يكون أهم تأثير من تأثيرات هذا النوع من القطع ، طمس لحظات الانتقال بين اللقطات بحيث يندمج المشاهد مع الفيلم الى درجة أنه ينجرف مع القصة غير واعٍ بالصنعة الكامنة وراء أساليب المحاكاة السينمائية هذه** " [3].

---

* في هذا الاختلاف يشير يوري لوتمان أن السرد السينمائي في جوهره تركيب لاتجاهين سرديين : الاول صُوّري (الرسم المتحرك) والثاني كلمي ، فالكلمة ليست بأي حال سمة خيارية اضافية في القص السينمائي ، بل هي مكوّن إلزامي له ، ويأخذ موقف وسطي بين السينما الصامتة والسينما الصائتة ، ولكنه يقع في إشكال السرد السينمائي ؟ وليخرج منه إقترح أن هناك سرد كلمي وسرد صوري أي نمطين سرديين في السينما وهناك تداخل بينهما ، نعتقد ان هذا التصنيف يعوزه الكثير من الدقة بسبب انه يعطيها بعد لساني للسينما ويعتبرها نموذج تواصلي بمرسل ومستقبل ورسالة ؟ في حين السينما نمط تعبيري أكثر منه تواصلي ، وأيضا نمطين من السرد فالسرد الكلمي/اللغوي هو أصلا بتعبير آخر هو سرد فيلمي من خارج السينما لانه دخيل عنها ولكن بسبب تسبيق اللسانيات عن السينما وقع ما وقع فيه لوتمان الى جانب السرد الاصلي وهو الصوري ولايمكن بأي حال إعتبارهما متوازيين فهما متباعدين داخليا وخارجيا وسيأتي اكثر ايضاح في الصفحات القادمة .ينظر : يوري لوتمان : **مدخل الى سيميائيات الفيلم** ترجمة : نبيل الدبس مراجعة :قيس الزبيدي ، ط1 ، 1989 ، دمشق .

[1] **ينظر تحليلنا للعلامة عند جاك دريدا فالاسبقية للمكتوب اي اللغة ثم الكلام وهو ما تملكه السينما عندما كانت صامتة وعندما تحولت الى متكلمة اصبحت شفاهية ، صحيح أن السينما عندما أصبحت ناطقة لم تعد تتوجه الى المشاهد بأسلوب سهل وحسب فهناك تنوع في الكلام /لغة ولم تعد عالمية في المعنى كما في الصامتة ، ولكنها غيرت طرائقها بشكل كبير في التعبير مع المشاهد و واصلت عصرها الشفاهي /الصائت /المتكلم "**

[2] أحمد الحضري : من أعلام السينما ، دو ، غريفث ، **مجلة المجلة** ، القاهرة ، عدد رقم 09 ، سبتمبر 1957 ، ص 111 .

[3] عبد الله الدباغ : نقد السرد السينمائي الواقعي ، **مجلة الأقلام** ، العدد السادس، حزيران 1990 ، القاهرة ، ص 67 .

تبقى إنجازات غريفث كبيرة في توضيح السرد ولكن تاريخيا تعتبر لقطة الأخوين لوميير " **وصول قطار الى المحطة**" التي تُسجِلُ فيه الكاميرا القطار وهو يدخل المحطة ، والركاب ينزلون منه ويصعدون إليه والمنتظرون يتفاعلون مع المسافرين ، أشهر لقطة مكونة من خمسين ثانية ، " **هل تعتبر هذه اللقطة المنفردة واحدة لوصول قطار ترقى الى أن تكون سرداً ؟ فبالنسبة لمعظم النقاد ، هناك حد أدنى من المعايير يحدد وجود سرد ، ويتضمن سلسلة أحداث تتوالى في علاقة السبب والنتيجة ، وهذه العلاقة السببية توحي أيضاً بروابط زمنية ومكانية ومتعلقة بالموضوع(التيمة) ، لذلك هذه الاحداث لا تقدم سوى علامات هزيلة من السرد** "[1] .

فلو أن صحفي تناول اللقطة وقال " **كل المسافرين يبدون شاحبين ، كأنما أصابهم دوار البحر ، إننا لا نميز الشخصيات إلا كأنماط تقليدية معروفة : الخادمة الصغيرة ، صبي الجزر ، الشاب ذو السترة المتواضعة وقد ترك قريته بحثا عن عمل** " ، أن التعليق هذا يخلق تجربة سينمائية يعايشها المتفرج والقارئ ، لذلك أضاف معلومات صغيرة إستنبطها من مادة القصة ، بل إنه خلق شعوراً بالقلق العام لدى المسافرين الذين وصلوا . وهكذا فإن التعريفات النقدية **للسرد السينمائي** تلامس بالضرورة عناصر **شكلية من حكاية القصص** ، لكنها تشير أيضاً الى دور المشاهِدْ في إدرك وفهم المادة المقدمة في هذه الحكاية . **أنّ السرد يمتلك مكونين : القصة والحكاية ، الحكاية أو سردها التي يُشارُ إليها بالخطاب السردي والقصة سلسلة من الأحداث المقدمة والشخصيات أو ما ينوب عنها ،والأفعال التي يبني منها المتفرج الزمن والمكان وعالم السبب والنتيجة "العالم السردي "** [2]. في أسلوب الخَلقْ المونتاجي هذا كان لدى "غريفث " حساسية خاصة إزاء **تأثير اللقطة المقربة** ، وهي اللقطة التي تملأ فيها **رأس وكتفي الشخصية الشاشة** ، كما ذكر في معظم الأعمال الدرامية السينمائية قبله ، تبقى الكاميرا في الخلف ، تعرض الحدث كله في لقطات عامة أو كاملة عن طريق تحريك الكاميرا على نحو أقرب من الشخصية في لحظات حاسمة ذات مغزى إنفعالي مهم في السرد أتاح "غريفث " للمشاهدين أمكانية أفضل للملاحظة وبالتالي ربطهم على نحو تقمصي بالتعبيرات المرسومة على **وجه الشخصية** ، وزاد بذلك من **إنهماكهم الإنفعالي في القصة** [3].

---

[1] باري كيث جرانث : **شيرمر : موسوعة السينما ، الجزء الثالث** ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2016 ، ص 556 .

[2] المرجع نفسه ، ص 557 .

[3] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ص 25 .

فقد كان مونتاج غريفيث يقوم على القطع وفقاً **للإستمرارية** ، وهنا ليس الهدف هو **الإستمرار في اللقطة بلقطة** بل هو من أجل **تعميق الدرامي والتأكيد العاطفي** وفق إستخدامه لقطات كبيرة /مقربة ، وهذا مُونتاج الاستمرار يضمن له التواصل في المكان والزمان أي المحافظة عليهما حقيقيين بشكل لا يثير الإحساس بالتداخل قدر الإمكان

لقد أوجد غريفث ثلاث طرق للاستعاضة عن الإفتقار الى الكلمات المنطوقة عملت على زيادة التأثير الدرامي والعاطفي لأفلامه الروائية ، أولا : **اهتم إهتماماً بالغاً بعناصر المزانسين /الاخراج الفيلمي** ، ثانياً قام **بتصوير مشاهده بطرق أكثر خيالية وإبتكاراً** ، ثالثا : **أضاف تعقيداً الى طرقه السردية عبر المونتاج** [1] : **" إكتشاف غريفث الأساسي ... يكمن في إدراكه أن التسلسل الفيلمي يجب أن يتكون من لقطات ناقصة تحكم الضرورة الدرامية ترتيبها وإختيارها ، عندما سجلت كاميرا "بورتر" من دون تحيز الحدث من مسافة (أي في لقطة عامة) بين "غريفث " أن الكاميرا يمكن أن تلعب دوراً ايجابياً في سرد القصة ، عن طريق تقسيم الحدث الى أجزاء صغيرة وتسجل كل منها من أنسب وضع للكاميرا ، تمكن "غريفث " من تنويع التأكيد الذي يريده من لقطة الى أخرى وبالتالي التحكم في التكثيف الدرامي للأحداث أثناء تقدم القصة"** [2] .

أن التعميق **الدرامي والاسلوب العاطفي** في سرد غريفيث المبني على **الاستمرارية وترابط المكان والزمان** نفسيا أو السرد النفسي الذي هو " **القصص أو الحكي يتضمن إنتقال الشخص أو الشئ من حالة الى حالة أخرى ومعنى ذلك أيضاً أن السرد يتضمن ممارسة الإنسان مجموعة من الصور أو التجارب (مثل الرقص أو الحركات أو الايماءات) التي تحتوي على بداية ووسط ونهاية ، ولكن يجب تذكر أن البداية والوسط والنهاية ليست ذات ترتيب معين بمعنى ، أن أول جملة في قصة معينة ليست هي بداية القصة فقد تكون بداية القصة مجموعة كبيرة من الجمل : فالبداية إذن ليست بالضرورة مكانية ، ولكن قد نجد البداية في أي مكان " قد تكون في الوسط أو في نهاية العمل " فالبداية تعني إستهلاك المنطقي للأمر وليس المكاني "**[3].

هنا تكمن **مفارقات السرد عند غريفيث** على الاستمرار في شكل خطي مع المحافظة على وحدتي المكان والزمان ولكنه إستمرار من أجل خلق الاسلوب الانفعالي والدرامي المطلوب وهو سرد لا يختلف كثير **عن السرد السوفياتي** عند بوتمكين وإيزنشتاين وهو خلق الإحساس السينمائي مع فارق هو **تحطيم وحدة المكان وتفتيتها** على حساب

---

[1] المرجع نفسه ، ص 24 .

[2] المرجع نفسه ، ص 27.

[3] أدوارد برانيينغ : قيمة الاستخدام النفسي وأهميته ، ترجمة : مرفت أحمد عبد الله ، في كتاب : **دراسات مختارة السرد في السينما** ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ، مراجعة يحي عزمي ، ط1 ، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ، القاهرة ، 2012 ، ص 10 .

المونتاج ، **فالمنظور الماركسي او " الصراع المونتاجي يعطي إيزنشتاين إمكانية خرق السرد القصصي على الرغم من أنه يلحق الحدث الذي تدور حوله الحكاية السينمائية ويتابعه بشكل مضبوط ، إلا أن المَشَاهِد المؤلفة من لقطات متصارعة تخلق إنطباعا لدى المتفرج بالخرق السردي ، تبدو اللقطات من الظاهر بأنها حشو يقطع التسلسل السردي ، لكنه في الحقيقة موظفة لخدمة هذا السرد وبالتالي فهي تخدم الحدث أو القصة "** [1] ، و يُصر إيزنشتاين على أن اللقطة التي "**ليست عنصرا من عناصر المونتاج** " بل إنها "**خلية مونتاجية** " يجب أن تخضع لعملية التحييد لتصبح بكل معنى الكلمة " **مادة خام لبناء الفيلم** " مركبا تشكيليا أساسيا يمكن أنّ يربطهُ المخرج بالشكل الذي يراه مناسبا ، فاللقطة هي **صراع بصري أو عدم الاستمرارية بين لقطتين معناه سرديا هنا خرق للسرد** عن طريق اللإستمرار وإحداث خيبة أمل أو صدمة في نفسية المتفرج " **الانفجارات البصرية على الشاشة كان المقصود بها خلق مصدر متواصل من المثيرات أو المنبهات أو الصدمات لإبقاء الجمهور متيقظاً** " [2] وهنا الفرق بين "**سرد غريفث** " **وسرد إيزنشتاين** رغما أنهما يقومان على السرد بالمونتاج أو السرد **العمودي عبر الصورة** ، فغريفث يقدم السرد عن طريق قطع تدريجي من اللقطة العامة الى اللقطة المتوسطة الى اللقطة المقربة ، خشية أن تُربِك التغيرات المفاجئة في حجم الصورة المتفرج وتجذب الانتباه الى مونتاج الفيلم ، مما يولد إنغماس المتفرج في القصة ، أما **سرد إيزنشتاين** فكان لا **يريد استرخاء الجمهور ويشكل صدمات بصرية لخرق السرد،** فلا توجد إستمرارية للقطات ، وهو ما يعكس **مونتاج الصدمة** عنده واللإستمرار عنده سرديا لكن المشترك بينهم هما إنتمائهم الى السرد المونتاجي " **يتأسس المونتاج فى السرد على ربط لقطات منفردة تعكس جزءاً من العالم وتعبر عنه لتنشىء فى وعي المتفرج مخططاً عاماً للحدث وتجعله يبنى بنفسه المكان المتخيل. لذا كان على السينمائى أن يُمرن بصره باستمرار ويتعلم "وضع العالم" داخل نظام اللقطات الذى هو فى جوهره نظام مونتاجى ،جَمع عناصر منفردة ومبعثرة فى كل مُتماسِك ، وقد اقترح إيزنشتاين بدل مصطلح الميزانس المسرحى الذى هو طريق أسلوب حركة الممثل مصطلح ميزانسين الكادر الذى هو طريق أسلوب نظام لقطات حركة الكاميرا السينمائية ويُسمى اليوم ميزانسين الصورة** [3] .

---

[1] سمير حداد : خرق السرد القصصي في أفلام سيرغي إيزنشتاين ، **مجلة الحياة السينمائية** ، سوريا ، الهيئة العامة للسينما ، العدد31 ، 32 ، ديسمبر 1986 ، ص 114 .

[2] مارلين فيب : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 63 .

[3] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 23.

وهنا يبقى الإشكال أنهم "**كثيرا ما يرفضون الواقع وينطلقون من أن بناء السرد عبر المونتاج مهتدياً بما يعتقده مناسبا لأفلامه وما يراه عقله بخصوص تلك الافكار التي يناقشها ، وهذا ما جعل أفلامه محط جدل تثير العديد من وجهات النظر المتباينة**" [1] وينبغي أن لا ننسى أيضا أن السرد في السينما الكلاسيكية المعتمد على المونتاج ساهم في **إغتراب السينما السردية** في أنماط روائية ومسرحية وزاد سوء فهم مضاعف ، ونود أن نشير الى أن السرد ببساطة هو " **الشكل الذي يأخذه التفكير السينمائي في معظم الافلام** " .

3. السرد في السينما الحديثة : المونتاج الأفقي / الزمن :

علينا أنّ ننتبه الى أن نظريات **السرد عبر المونتاجية** التي ناقشناها بدأ من غريفث الى إيزنشتاين كانت تَعتبِرُ المشاهد سلبي و لا تبني عليه أبدا، فهذا المشاهد ليس إلا " **العين التي تتلقى كل شئ** " فالخلق والسرد يتم عن طريق المونتاج وبالمونتاج يخلق الاحساس الدرامي والعاطفي، أيضا خلقاً من الداخل يقوم **المونتاج بصناعة المعنى والسرد وخلق الاحساس** كما سماه إيزنشتاين هذا الاخير، ربما السرد الوحيد الذي يُعطي أهمية ذهنية للمشاهد ويحاول أن يورطه معه ويخلق الاحساس بالمشاهدين ، أما السينما الحديثة **سينما الصوت والميكساج فقد أعطت الاولوية للمشاهد في صناعة المعنى والسرد وتشتته ايضا .**

في السينما الحديثة سينما الصوت الذي عوض الإمكانات التعبيرية للمونتاج ، فالسرد سيكون " **هو في الأساس صورة وصوت ، ثم تعمل بالعودة الى الخَلق** " فـ " **عند مجئ السينما الصوتية ،حصل جدل واسع حول الدور الذي يتعين إسناده تبعاً للكلام والضجيج وللموسيقى في إشتغال السرد : أهو توضيح أم تكرار أم طباق ؟كان الأمر يتعلق داخل نقاش أوسع حول التمثل السينمائي حول خصوصيته ، بتدقيق المنزلة التي يجدر منحها لهذه العناصر الجديدة في بنية السرد السينمائي** "[2] .

---

[1] حسين السلمان: **الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق تطبيقات في الفيلم العراقي**، دون دار نشر ، ولا طبعة ، ص 43 .

[2] جاك أمون ، آلان برغالا، ميشال ماري ، مارك فيرني : **جماليات الفيلم** ، ترجمة : ماهر تريمش ، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث كلمة ، ط1 ، 2011 ص 108

1.3. الفرق بين الحبكة والقصة :

يمكننا الإستفادة من توظيف **ديفيد بوردويل** للتصنيف الذي يفرق بين الحبكة والقصة ، وهو من المدرسة الشكلية الروسية ،تشير الحبكة الى البنية المرتبة لما يُروى (على المستوى البصري أو اللغوي) ، إنها مانراه حرفياً على الشاشة ، مجموعة منتقاة من الصور المرتبة حسب نظام تتابعي محدد ، أم القصة فهي سرد (فعل الرواية أو العرض) " **ما يحدث على نحو مرتب زمنياً ، ويفهمها المشاهدون عبر إعادة تفسير للأحداث إعتماداً على الدلائل السردية والبصرية التي تتألّف منها الحبكة ، ويعتبر المشاهدون مشاركون فعالون في عملية بناء السرد/القصة ، أما الحبكة والأسلوب فهي سمات "موضوعية " يمكن تمييزها من خلال التحليل النقدي–التاريخي** " [1].
حيث يقول : " **أنا متأكد من أن نظرية السرد التي ستتناول عمل المشاهد تفسر كل ظواهر السرد ، وحيث أن درجة فهم المشاهد للقصة هي الهدف الرئيسي للسرد فسوف نبدأ بها ، وحيث إن الفيلم لن يكون له أي مكان في هذه النظرية ، يمكننا أن نتحاشى المفاهيم السلبية لصورة المشاهد ، ولكن دعونا نصحح هذه المفاهيم أولاً** " [2]. يُضيف الى المشاهد الذي يملك مخططات متنوعة مُكتسبة تاريخياً وثقافياً ليستوعب نسخاً مختلفة من القصة حسب المخطط التفسيري ، يُضيف إليها **الاسلوب السينمائي : أي التطور التاريخي للأعراف والتقنيات السينمائية المستخدمة لتشكيل وتنظيم (أي تخطيط) نمط سرد القصة (على سبيل المثال استخدام أنواع معينة من زوايا الكاميرا ، ووجهات النظر ، الإضاءة ، المونتاج ، تكوين المشاهد ، الأداء ، أساليب السرد وغيرها) الاسلوب هو الطريقة التي تُصاغ بها الحبكة ، قد يصلح كذلك موضوعاً للتحليل الشكلي من وجهة نظر تاريخية ، حيث نميز الأسلوب ونفهمه عبر مقارنة عناصره وتقنياته بالمعايير الكلاسيكية المألوفة** .[3]

---

[1] روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة ، صور تُفكر** ، مرجع سبق ذكره ص 67 .

[2] ديفيد بوردويل : السرد في الفيلم الروائي والنشاط الذي يمارسه المشاهد ، في كتاب : **دراسات مختارة السرد في السينما** ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ، مراجعة يحي عزمي ، ط1 ، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ، القاهرة ، 2012 ، ص 79

[3] روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة ، صور تُفكر** ، مرجع سبق ذكره 2021 ص 67 .

إستطاع بوردويل أن يفرق بين الحبكة والقصة والأسلوب السينمائي من منظور المدرسة الشكلانية السينمائية مدرسة جوهر السينما المونتاج " **حيث السرد هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما ، فالسرد إذن هو التأثير الرئيسي على المشاهد ، الذي يجب عليه بشكل إيجابي أن يبني المعنى (أكثر من كونه يستقبل المعنى لكي يجعله يبدو متسقاً ومتماسكاً ، و"الحبكة" هي الشكل الفعلي الذي تتم به رواية الأحداث ، أي إختيار وتنظيم أحداث القصة بصريا ، العلاقات السببية والعلاقات الزمنية التي يستخدمها المشاهد ، أما "القصة" فهي التي يقع فيها الفيلم ، لكن يجب على المشاهد أن يعيد بناءها بشكل إبداعي** " [1]

بناء وفهم السرد يقع على المشاهد الذي تقوده المواضعات ويطلق عليها المخططات والتي تحتوي على بناء قصصي له "**والمشاهد لا يستيطع ببساطة أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست في حد ذاتها كاملة . إنها تحتاج من المشاهد أن يقوم بتصنيفها وترتيبها ، وهكذا فالفيلم يعطي المُشاهد تلميحات لكي يصنَع إستنتاجات حول ما يحدث في الفيلم ، وقد يكون تلميحاً في شكل "حذف مونتاجي " ويقع هذا على مستوى الاسلوب السينمائي فعلى " المتفرج أن يملأ المساحات الفارغة** " [2].

" لقد وجد أن الشكلانية الروسية بإهتمامها الدقيق بالقصة والحبكة والأسلوب تقدم منهجاً يقوم بوظيفته جيداً مع المفردات والمصطلحات الإدراكية المعرفية ، ولكي يَكشف عن الطريقة التي يقوم بها المتفرج بإدراك وإستيعاب الصور والأصوات السينمائية لكي يفهم السرد ، أن الأفلام تعطي مفاتيح للدوافع ، ويقوم المتفرج بتطبيق مجموعة واسعة من المخططات الإدراكية لكي يبني ويفهم العوالم المتخيلة للفيلم " [3].

أن الاسلوب السينمائي هو البناء الذهني ، **فالسرد عنده هو الحبكة مضافاً اليها الاسلوب** ، فالسرد الأسلوبي هو نوعان : **السرد الجمالي المعياري** ، **والسرد سينما الفن** فهذه الاخيرة تحمل الواقعية الموضوعية ، والواقعية الذاتية **والتعليق السردي** في هذا النوع من السينما لا يرينا الحبكة فقط ، بل يغوصُ في ذاتيه الشخصيات من خلال لقطات وجهة النظر والأدوات السردية الصريحة .

---

[1] دانييل فرامبتون : **الفيلموسوفي : نحو فلسفة للسينما** ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2009 ، ص 163

[2] المرجع نفسه ، ص 164

[3] باري كيث جرانث : **شيرمر : موسوعة السينما ، الجزء الثالث** ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2016 ، ص 575 .

تروي الأفلام قصصاً ؛ وتمتزج التفاصيل الإدراكية للفيلم لتشكل معاً بنيةٌ كليَّة تكونُ في معظم الأفلام، ذات طبيعة سردية. ومن هنا، لكي يَفهَم المشاهدون الفيلم، عليهم أن يتبيَّنوا الطريقة التي تلتَئم بها أجزاء القصة فيما بينها. ويذهب بوردويل إلى أن عملية إستيعاب السرد تمثِّل بؤرة اهتمام مثاليَّة للباحثين السينمائيين؛ نظرا لسهولة تناولها بإستخدام مفاهيم العلم المعرفي؛ ومن ثَم تساعد على إجراء دراسات فيلم منضبطة [1].

إن المتن الحكائي مع كونه خيالياً ، إلا أنه ليس بنية متقلبة أو إعتباطية ، يبني المشاهِدُ المتن الحكائي على أساس مخطط تجريبي (أنواع مميزة قابلة للتحديد من الأشخاص والافعال والمواقع) مخطط هيكل (بالأساس القصة "القانونية ") ومخطط إجرائي (عملية بحث عن دوافع ومعيقات سببية وزمان ومساحة) والى المدى الذي تكون فيه هذه **العمليات ذاتوية بينية** ، يكون كذلك بالمثل المتن الحكائي الذي تم إنتاجه) ، المتن الحكائي هو نموذج ينتجه مشاهدو الأفلام عبر الافتراضات والاستنتاجات: **فنحن لا نشاهد المتن الحكائي على الشاشة أو نسمع مع الموسيقى التصويرية** [2] كثيرًا ما يتم التمييز بين **القصة و الحبكة في عملية تحليل السرد،** حيث تمثِّل القصة(العلاقات المكانية، والزمانية، والسببية بين الأحداث السردية (ماذا يحدث في الزمان والمكان) وتشير الحبكة إلى المعلومات التي تُقدم للجمهور وطريقة تقديمها أي الكيفية التي تُحكى بها القصة [3].

أن الرواية والسينما تملكان التبئير focalisation والسرد narration كمفهومين أساسيين في تحليل الحكي لكن **التبئير في الرواية ليس صريحاً في النص** ، ولكن يتعيّن أن يستنتجه الناقد من المعلومات التي يقدّمها الراوي إننا نقرأ ما يقوله الرواي ، ولكننا ندرك إستعارياً فقط ما يدركه المبئّر ، أما في السينما **التبئير يمكن أن يكون صريحاً** من خلال " **أشكال النظر** " الخارجية والداخلية ، ويشتغل تزامنياً ومستقلاً عن السرد ... فتفكيرات ماتز و جون ميتير جعلتهم **يُفكران بلغة اللقطة** ، على الرغم من أن نظرية الفيلم قد إستبعدت لمدة طويلة فكرة أن

[1] سكيب داين يونج : **السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهي** ترجمة سامح سمير فرج مراجعة إيمان عبد الغني نجم ، مؤسسة هنداوي عام 2015 ، ص 128 .

[2] بول لونج و تيم وال :**الدراسات الاعلامية : النصوص والمعاني الاعلامية** ، ترجمة هدى عمر عبد الرحيم نرمين عادل عبد الرحمن ، المجموعة العربية للتدريب والنشر ، ط1 ، 2017 . ص 171 .

[3] سكيب داين يونج : **السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهي** مرجع سبق ذكره ، ص 129 .

اللقطة هي الوحدة المعادلة للكلمة في اللغة البشرية ،ولذلك لم يهتم **بتوافقات خط البصر** ، اللقطات/اللقطات العكسية ، ونلاحظ خلط بين مستويات مختلفة من التعميم [1].

هناك في السينما إنماط مختلفة لسرد الصوت الخارجي (خارج الكادر) ،مثلا لا **يمكن للرواية إمتلاكه** لذا يشير بروديل الى " **الملاحظ غير المرئي** " الذي يؤسس مناقشته لسرد الفيلم على وضعية الكاميرا ، من حيث يمكن لهذا العنصر أن يتماهى بسهولة مع المؤلف ، فوضعية الكاميرا يجب أن تؤخذ تماماً في الحسبان، فالمبئر يجب أن يوجد حيث توجد الكاميرا . وكنتيجة نقول أن **القصة متخيَّلة (سواء أكانت ذهنية أم معرفية) بمعنى أنها تنشأ داخل ذهن المشاهد كنتيجة للطريقة التي تُعالج بها الحبكة. ومن هنا، يمكن القولُ إن الحبكة تخصُّ الفيلم، في حين أن القصة تخصُ المشاهد** .

قاد ديفيد بوردويل حركة تهدف إلى زيادة دقة المفاهيم المعرفية وتطبيقها على عملية إستيعاب السرد ومؤخراً ، أصبح من الشائع بين دارسي الفيلم إستخدام مصطلحات مثل "**المخطط**،" و"**الذاكرة طويلة الأمد**" و"**المشاعر**" و"**الشبكات الترابطية** " عند مناقشة أنواع الفيلم وتقنياته، وقد استُخدمت مثل تلك المفاهيم في بناء نظريات جديدة حول مشاهدة الأفلام وإستيعاب السرد، والخبرة الشعورية ،هذا التقارب بين دراسات الفيلم والعلم المعرفي هو جزء من إتجاه فكري مثير يمزج بين الطرق العلمية (الملاحظات المعملية والتجريبية) وبين العلوم الإنسانية (التحليل النصي) ليس للمساعدة فقط في فهم إدراك الأفلام حسيٍا وإستيعابها فحسب، بل لمساعدة الذهن البشري نفسه[2] إن خلق المعاني في فيلم هو نتيجة خاصة بما يحدده النظام نفسه ،كما يشير بوردويل " **يحدد سياق الفيلم وظيفة الإطارات ،كما تحدد وظيفة الوضع في المشهد ، النوعية الفوتوغرافية والتقنيات الأخرى** " ليس علينا أن نخجل من تقليد أو إستلهام الأفلام الكلاسيكية لإخراج أعمالنا ، مع ذلك فالبحث عن معانٍ جديدة يتعلق بقدرتنا الإبداعية على محاولة إعادة فك شيفرات قوانين وتحديث الخطاب [3].

فمفهوم "**التكثيف المستمر**" يوظف لكي يَصف كيف أن العديد من الأفلام الأمريكية أصبحت أسرع وتيرة، وأكثر تعقيداً من الناحية السردية، وتُوظف مجموعة كبيرة جداً من اللقطات أكثر مما كان عليه الحال فى السابق،

---

[1] سلستينو ديليتو : التبئير في الحكي السينمائي في كتاب : سوزانا أونيجا ، جوزيه إنجيل جارسيا لاند : **السرديات من البنيوية الى مابعد البنيوية** ، ترجمة : السيد إمام ،دار شهريار ، العراق ، البصرة ، ط1 ، 2020 ،ص 236 .

[2] سكيب داين يونج : **السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهي** مرجع سبق ذكره ، ص 125 .

[3] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ ترجمة علاء شنانة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،ط 1 ، 2012 ، ص 169 .

بينما وفي نفس الوقت فإنها تلتزم بكل قواعد الإستمرارية، وأصر **بوردويل** على أن كل فيلم تم صُنعه فى الولايات المتحدة الأمريكية يتبع هذه القواعد " **سينما هوليوود ذات الوتيرة السريعة، وفي نفس الوقت، تستخدم أسلوب سرد معقد، مع الكثير من اللقطات وبالتالي القطعات المونتاجية التي تعطي وتيرة أسرع. مع الالتزام بقواعد الاستمرارية**" ، وهذا **"التكثيف المستمر"** يخلق مشاكل "إن الرؤية البصرية البديعة فى أفلام التسعينات تتحقق من خلال حبكات أفلام "فهى افلام ماكرة يتم تقديرها ليس بسبب واقعيتها ولكن بسبب براعتها المستحدثة" ويقول أيضاً **"ان معظم المخرجين يريدون كعكة ويأكلونها، و انهم يقدمون أسلوباً لا يتجاهل إستثارة خيال المَشاهد** " وفي مناقشته لعنصر القصة فإنه يتحول الى مسائل السرد، أي الطرق التي يتم بها تقديم القصة في الفيلم والمكان والزمان ولكنه عندما يُضيف الزمن يتكتشف بوردويل النظام والدوام في علاقته بالمكان وأهمية التكوين داخل الكادر وعلى المونتاج وخاصة مونتاج الإستمرار كما حالة سينما هوليود الكلاسيكية .

يحاول كارول نويل أن يؤسس سينما سرد تتأسس على مفهومين مركزيين هم " **إدارة الانتباه** " و"**الاغلاق السردي** ، فإدارة الانتباه عن طريق عنصري الجذب والوضوح السردي حيث يقول " **تتألف قوة الأفلام من عنصرين: الجذب واسع النطاق والجذب القوي ... أسعى إلى شرح العنصر الأول من منظور السمات التي تجعل الأفلام مفهومة إلى حدٍّ بعيد لنطاق عريض من الجماهير.» قد يبدو ذلك غريبًا بعض الشيء. فلماذا يعتقد كارول أن تفسير قوة السينما يكمن في كونها سهلة الاستيعاب لدى جماهير عريضة بدلًا من قدرتها على اجتذاب الجمهور بقوة؟ إن كون السينما متاحة ومفهومة على نطاق واسع شرطٌ ضروري للجذب واسع النطاق — فنادرًا ما ينجذب الأفراد إلى قصص لا يفهمونها — لكن لماذا يُعتقد أن سهولة فهم الجمهور للفيلم يُفسر قوة انجذابه له؟ تصبح رؤية كارول عرضة لمزيد من التساؤلات عندما يحاول تفسير «قوة جذب الأفلام عبر تحري تلك السمات التي تمكِّنها من تجسيد درجة عالية جدًّا من الوضوح ... تكمن قوة الأفلام في وضوحها الذي يَسْهل على الجماهير العريضة استيعابه.» فالوضوح – وما يعنيه كارول ها هنا هو الوضوح السردي؛ أي القدرة على عرض عناصر القصة بدقة ووضوح عفوي – لا يبدو أنه السمة الصحيحة لتفسير التأثير العاطفي، في حين يشكِّل التأثير العاطفي جزءًا لا يتجزأ من قوة الأفلام. يُجسِّد كثير من الأفلام**

والكتب والمسرحيات وغيرها من الأشكال الفنية السردية قصصًا بالغة الوضوح وسهلة الاستيعاب دون أن تتمتع بجاذبية أو تأثير خاص " [1].

ينطلق كارول نويل من مبدأ أن معظم الأفلام سواءا كانت **روائية أم لاروائية هي سردية في طبيعتها** ، وبالطبع فإن الأفلام ليست هي الوسيط الوحيد التي يظهر فيها السرد على نحو واضح ، ومنه فإن **مناقشة السرد السينمائي موضوع لا يمكن تجاهله من أجل الصورة المتحركة** ، مما جعله يُطور من فهمه للسرد السينمائي عن طريق **النموذج الإستفهامي(أي القائم على الأسئلة والأجوبة)** الذي يقدمه محاولة لشرح العناصر الأساسية في السرد السينمائي التي تُهيمن على صناعة السينما الحديثة /المعاصرة(أسلوب هوليوود) ، ويشير الى أن معظم الأفلام تتضمن تقنية التتابع البصري –أي جمع الصور في تتابعات ذات مغزى –التي تستخدم في أغلب الأحيان لأغراض السرد[2] ويرفض رفضا قاطعاً فرضية **"الفيلم كلغة "** ، ويقترح نموذجاً بديلاً لتفسير قدرتنا على فهم معنى التتابع البصري ، يعتمد على مفهوم **"إدارة الإنتباه"** فالسينما تتلاعب بانتباه المشاهد/الجمهور فتوجّهُ إنتباهه نحو الجوانب البارزة من الصورة أو التتابع البصري أو الحدث السردي ، وينتقي صناع السينما بعناية ما نراه ، ويُحددون وجهة النظر والأسلوب والغرض السردي ، فتركيب/مونتاج الصور وتتابعها يجذب إنتباه ويحدد **المعنى السردي المقصود** ، ولايحتاج الى مهارات معقدة ثقافياً ، بل الى استخدم **القدرات المعرفية والادراكية والحسية نفسها** التي نستخدمها في خبراتنا اليومية [3]، اذا كانت قدرات المشاهد المعرفية والادراكية لتوليد "إدارة الإنتباه" فهنا تصبح السينما ليست من الماضي بل الرواسب الثقافية للمتفرج هي من تترجمها ، وهنا يرفض كارول تفسير قوة السينما حسب رؤية بازان التي تزعم أن "**الصورة السينمائية هي تجسيد موضوعي للماضي، قطعة معبرة وصادقة من الواقع.**" وكما يقول بازان " **تمتع السينما بهذه الجاذبية الآسرة لأنها واقعية على نحو لا نجده في الأشكال الفنية الأخرى. إن اللوحة الفنية هي عمل مصطنع مهما كانت واقعية المشهد الذي تُجسِّده؛ لأنها ساكنة، فهي تُجسِّد لحظة زمنية جامدة، بينما نحن لا نخوض غمار الحياة كسلسلة من اللحظات الجامدة. ليس في وسع اللوحة الفنية تجنب هذا النوع من الاصطناع. لكن الأفلام تصور العالم بأسلوب يبدو أكثر واقعية على مستوى جذري.**

---

[1] داميان كوكس ومايكل ليفين: **السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى** ، ترجمة : نيڤين عبد الرؤوف ، مؤسسة هنداوي ، 2018 . ص39

[2] روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة ، صور تُفكر** ، مرجع سبق ذكره ص 68.

[3] المرجع نفسه ، ص 69 .

يمكن تتبع الفكرة الزاعمة بأن تفرُّد السينما وقوتها يكمنان بطريقة ما في واقعيتها " ويرفض كارول الاراء التي تزعم أن السينما تعطي انطباعًا بأن الواقع يروي ذاته أو تُوهِم المتلقي بأنها تعرضٌ صورة للواقع، أو أنها تبدو طبيعية " **تلك التنويعات على فكرة التأثير الواقعي عُرضة للتشكك لأنها تُنسبُ إلى المُشاهدين حالات من التصديق تُعطل طرقنا المميزة للاستجابة إلى السينما وتقديرها. فإذا كنا نحن المشاهدين سنخلط في أي وقت بين التجسيدات التي تُعرض أمامنا وبين ما تمثله تلك الصور في الواقع، فلن نتمكن عندئذٍ من الجلوس في راحة وخمول واستمتاع بينما تندفع قطعان الجاموس تجاهنا، وبينما يبوح الأحبة بأشواقهم، وبينما يُعذب الأطفال** " [1]، رغم أن هذه النماذج في دراسة السرد السينمائي حاولت أن تفكك لغز الخلق بالمونتاج وإعلاق سردي مع " إدارة الإنتباه " ، **بالنسبة للسينما أو الصورة المتحركة** يطرح سؤال : من من هذه ا ماذا من هذه التعريفات (في تماس مع الأدبية) **يمكن أن يتماشي مع السينما** ، والى أي مدى يكون سارد فعلي في الصور المتحركة ؟ ووجوده مُتضمِن في الفيلم بشكل صادق أو غير صادق ، أو سارد صريح في شكل مُعلق من خارج الكادر ؟ هنا علينا أن نعتقد : " **أننا مضظرون الى إفتراض الوجود الشامل لهذا السرد ، لأن السرد يتطلب ساردا ، ولكن ربما كنا قد صرفنا النظر بأسرع مما يجب عن إمكانية أن يكون المؤلف الفعلي هو السارد ، لماذا نفترض أنه يجب أن يكون هناك فعل للتأكيد أو التقرير داخل العالم الروائي من أجل التصديق على هذا الأمر أو ذاك في الرواية ؟** " [2] ، ففي الصور المتحركة تأكيد لفرضية بشكل خاص : **إن وجود مثل هذا السارد هو الطريقة التي نتفاعل بها مع العناصر البصرية في الصورة المتحركة** " ويعطي مثال أكثر توضيحا: ففي الشاشة نفترض " **إنني أتخيل أنني أرى منزلاً** " ، فصانعي الفيلم الفعليين لا يستطيعون أن يعرضوا لنا منزلاً متخيلاً ، لذلك يقول البعض إنه يجب علينا أن نفترض وجود شخص مُتخيل يعرض لنا هذا المنزل ، وهو عارض روائي (متخيل) مُتضمن يجعل من الممكن لنا أن ندرك بشكل مُتخيل رؤية وسماع العالم **المتخيل** وهو شئ لا يتسيطعه صانع الفيلم الفعلي الذي لا يستطيع إلا الإتصال مع العالم الحقيقي فقط [3] .

وبناءاً على مفهوم "إدارة الإنتباه" يمكن للسينما أن تتلاعب بالمشاهد وتوجهه نحو تتابع بصري وسردي " **هل يمكنني أن أتخيل أنني أرى تبادل الرصاص من نقطة مميزة على خط النار ، ولا أتخيل أن الرصاصات تئز**

---

[1] داميان كوكس ومايكل ليفين: **السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى** ، مرجع سبق ذكره ، صص 41 ، 42 .

[2] نويل كارول : السرد الروائي ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 , ص 331 .

[3] المرجع نفسه , ص 333 .

في الهواء من حولي ؟ وإذا كُنت أتخيل ذلك ، هل سوف أستمر في مضغ الفوشار بلا مبالاة؟ ومع ذلك فإنني آكل بالفعل الفوشار بلا مبالاة ، لأنني لا أتخيل نفسي وسط وابل من الرصاص ، وإذا كنت لا أتخيل أنني وسط هذه المعركة ، فكيف يمكنني تخيل أنني أراها ؟ " [1].

أن كارول يحاول أن يؤسس لسرد يقع ضمن " **منطق السؤال والإجابة**" أو بتعبير آخر " **السرد الإستفهامي** للوصول الى مفهوم " **الإغلاق السردي** : والذي سيُتخدم في نوع من السرد الموحد ، " **إن هذا هو السرد الذي يمضي بتوليد الأسئلة ،التي يستمر السرد لكي يجيب عنها ، ويتم الحصول على الإغلاق السردي عندما يجاب على كل الأسئلة التي إختار الفيلم أن يقدمها لنا ، ويمكن التأكيد على هذه الفرضية إذا أوقفنا الفيلم عند بداية الفكرة الأخيرة ، وسوف يشعر الجمهور بالضيق ويثورون ويطلبون معرفة إذا ما كان الطفل قد أُنقذ ، إنهم يريدون الإغلاق السردي "** [2].

يميز كارول بين سردين" **سرد عرضي الذي يبدو كما لو أنه مستمر بلا نهاية ، فالسرد العرضي مظهر المجموعة المتنوعة من المغامرات ، التي يمكن حذف بعضها دون أن تشعر أن هناك شيئاً غائباً في مجمل القصة "** وسرد موحد " **يبدو أنه إنتهى تماماً عند النقطة التي ينتهي عندها ،يترك فينا إنطباعاً لكل متكامل لا يمكن فصل أجزائه عن بعضها ، ولا يمكن حذف جزء منها بدون الإحساس بالتشوش الملموس ، هذا السرد يولد إحساساً قوياً بالإغلاق السردي ، وبأن كل العناصر التي تفاعلت مع بعضها في القصة قد إكتملت ووصلت الى النهاية "** [3].

أن السرد العرضي عند كارول تقريبا هو اللقطات و **المشاهد الميتة في الفيلم التي تحذفها فلا تشعر بحذفها** ابداً ويبقى مُمتد ،وهنا يكتشف المشاهد أن شيئا ما غائب في هذا السرد .

أما السرد الموحد الذي يملك **الإغلاق السردي** فهو مبني على ترابط وتسلسل بالإستحالة لحذف منه بدون حدوث تشوش للقصة لدى المشاهد وعدم فهمها ، فهذا السرد هو ما يولد " **إدارة الإنتباه** " فعلا .

---

[1] المرجع نفسه , ص 334 .

[2] المرجع نفسه , ص 350 .

[3] نويل كارول : الإغلاق السردي ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : مرجع سبق ذكره , ص347 .

السرد الإستفهامي أي منطق السؤال والإجابة عند كارول يستخدم في معظم الأفلام وهو سرد موحد يسعى لإغلاق السردي كتتويج له هو سرد يمضي بتوليد الأسئلة التي **يستمر السرد لكي يجيب عنها** ، ويتم الحصول على الإغلاق السردي ، والمشاهد واللقطات في تتاليها توصل إعطاء الإجابات عن الاسئلة إجابة جزئية عن سؤال يظل مستمراً وفي بعض الأحيان عندما تُجيبُ المشاهد عن أحد أسئلته ، فإنها تطرح سؤالاً آخر مكانه ، لتولّدَ أسئلة جديدة تبحث عن إجابة ، عندما تتفاعل مع ماسبق تقديمة عن عالم القصة حتى تلك النقطة " **إن المَشْهَدَ في السرد القائم على منطق الأسئلة والإجابات يقوم بوظيفة طرح الأسئلة أو الاجابة عنها ، والإجابة الجزئية عن الأسئلة وتكرار طرح الأسئلة ، والاجابة عن بعض الأسئلة بطريقة تفتح أسئلة أخرى ، ولأن المَشَاهِد ترتبط مع بعضها بهذه الشبكة من الأسئلة والإجابات ، فإن السرد المُوحد يعطي مظهر التماسك والإتساق ، أن كل شئ يبدو منسجماً ومتلائما مع شبكة الأسئلة والاجابات** " [1].بالرغم من أهمية التقسيم بين السرد العرضي والسرد الموحد الذي ينتهي الى **الإغلاق السردي** كمفهوم مركزي لدى كارول الى جانب عمله من داخل السينما الى الرواية أي عكس السرد الفيلمي، ولكنه أسس **نموذج السرد على الخطية والتسلسل في الأحداث خاصة في السرد الموحد** مع جعل المشاهد يطرح الأسئلة من البداية للنهاية ، ورغم أن هناك أفلام بنهاية مفتوحة **تجعل الإغلاق السردي في ورطة** ، الى جانب " **شد الإنتباه** " عن طريق التسلسل السرد للقصة فهي **مفاهيم نفسية** أكثر منها سينمائية .

ربما يُعتقد من قبل الباحثين والدارسين للسينما أن **الزمن المكون الثاني من مكونات المادة السردية السينمائية،** ويحتل الفضاء/المكان الرتبة الأولى لأن السينما هي فن المكان/الفضاء على الأقل بتعبير بازان والسينما الحديثة ، ولكن المحافظة على الفضاء في حاجة الى حركة والحركة هي فعل الزمن في المكان ، ويتولد عن هذا الفعل عنصر آخر هو المسافة التي يقطعها الفيلم من بدايته الى نهايته ، ويكون السرد هو صاحب مهمة النقل هذه وفق حركة للمادة الفيلمية , حيث يعتبر دولوز أن السينما الحديثة هي " **سينما تمحو كل مظهر من مظاهر السرد ، لكننا لا نستيطع أن نجزم بأن السينما الحديثة تقاطع السرد ، إنما الحكم سابق الذكر ليس سوى نتيجة لما إستخلصناه من أن ثمة تحولا طرأ على الصورة السينمائية ، فهو تحول يقترن بنظم العلامات ،إذن ثمة تخّل عن الفعل وعن الحدث وعن السرد وعن التاريخ لمصلحة ماهو مستقبلي ، وهذا يعني أن الصورة السينمائية الجديدة أصبحت " الصورة–زمناً " هنا الحركة أصبحت خاضعة كليا للزمن ، والزمن لم يعد خاضعا للحركة**

[1] المرجع نفسه ، ص 351 .

، الزمن أصبح زمناً صرفاً لا يخالطه ول يمازحه ماليس هو فهو حاضر كليا في الصورة ويعلن عن حضوره بطريقة مباشرة " [1].

ينحدر السرد الموسوم بالكلاسيكي مباشرة من التركيب العضوي للصور/الحركة (المونتاج،) أو من تحديدها كصور/إدراك، أو صور/انفعال، أو صور/ فعل، طبقاٍ لقواعد ترسيمةّ حسية حركية. سنرى أن الأشكال الحديثة للسرد تنجم عن تشكيلات وأنماط الصورة/ الزمن[2]: وحتى" المقروئية .."ليس السرد على الإطلاق معنى ظاهريا للصور، وليس نتيجة بنية تضمها الصور إليها؛ إنه نتيجة صور ظاهرة هي نفسها، صور حساسة بذاتها، كما لو أنها تتحدد أولا لذاتها [3]، فميزة السينما الحديثة أو السينما زمن على محور أفقي " **إنها صورة/ زمن جبارة. بيد أننا لن نصدق أنها تلغي كل سرد. ولكن الأهم هو أنها تمنح السرد قيمة جديدة، لأنها تجرّده من كل فعل تعاقبي، كلما تستبدل صورة/ زمنا حقيقية بصورة/ حركة. عندها سيقوم السرد على توزيع سائر فترات الحاضر على مختلف الشخوص بحيث يشكً ل كل منهم ترابطاً معقولاً وممكنا بحد ذاته، ولكن بحيث تكون هذه الفترات كلها متمانعة، وبحيث يبقى العصي على التفكير مثاراً** "[4] .

كان الوجه الأول للسينما الجديدة هو إنقطاع **الحسي–المحرك** ، أي **الصورة الفعل** ، أي ذلك الرباط بين الإنسان و العالم ، كتركيب عضوي ، أما الوجه الثاني الجديد فسيكون التخلي عن الرموز ، و الاستعارات و الكناية من خلال تفكك المونولوج الداخلي ، كمادة بيانية للسينما ، و إستنباطية للصور الذهنية .كانت السينما الكلاسيكية هي سينما **الكل المنفتح** خلال إستبطانه للصورة ، الذي يختلط مع التمثيل اللامباشر للزمن ، كل متغير قابل للتحول إلى صورة –فعل و متجلٍّ في مجموع الصور المترابطة ، التي تحدد المونتاج أو قوة الفكر ، لقد أصبح هذا الكل مع السينما الجديدة هو **الخارج**، "فسينما الصورة —الزمن هي سينما إنتاجية لدى دولوز و التي **ترغم الفكر على التعلق بقوى الخارج ، هذا الخارج الذي يتيح إكتشاف أنماط وجود جديدة و إمكانات**

---

[1] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، ترجمة : عبد العزيز بن عرفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002 ، ص 144 .

[2] ينتقد بوردويل المخطط الثنائي الذي إبتدعه دولوز لتقسيم تاريخ السينما الى مرحلة الصورة/الحركة قبل الحرب ومرحلة الصورة /الزمن بعد الحرب ، زاعماً أن دولوز" يردد أفكار روسبار وبرتش وكتاب مجلة "كراسات السينما " الذين يدّعون أن السينما الكلاسيكية خلّفتها سينما حديثة تلاعبت بالزمن بطرق معينة ، وإعتماد دولوز المطلق على التقليد البحثي يزداد وضوحاً في إعتقاده بإن الجوهر السينمائي يتكشف على مدار التاريخ ، ومأخذ بوردويل على دولوز على إعتماد الأخير على رؤية تاريخية جغرافية محددة أكثر مما يركز على محتوى تحليلاته المفاهيمية.

ينظر : روبرت سينربرنك : **فلسفات السينما الجديدة ، صور تُفكر** ، مرجع سبق ذكره ص 124 .

[3] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني مرجع سبق ذكره ، ص 52 .

[4] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : مرجع سبق ذكره ، ص166 .

حياة " [1]،حيث لم يّعد من المهم مراعاة ترابط الصورة أو تجاذبها .**بل الفجوة بين الصور** ، "المسافة بين الصورتين ثمة فاصل يجعل كل صورة تتعلق بالفراغ ، و تعاود السقوط فيه .لقد حدث ذلك حينما غدا **الصوتي موضوعا لكادراج Le cadrage نوعي** ، يفرض فجوة بينه و بين الكادراج البصري .فقد تم استبدال خارج الصورة بالفرجة بين الكادرين في الصورة، حيث إستخلص غودار Jean-Luc Godard **من ذلك كافة النتائج حينما أعلن بأن المكساج قد أزاح المونتاج ، وقال بان المكساج لا يشتمل فقط على توزيع لمختلف العناصر الصوتية ، بل على تعيين علاقاتها المميزة لها عن العناصر البصرية** [2] ".و هنا تبرز قوة غودار الذي جعل من هذا الأسلوب منهجا للسينما تُسائل نفسها فيما هي تستخدمه . فالصورة زمنا هي صورة مرآتية /كريستال " **حيث تتوزع المقاطع على نحو عشوائي وينتفي كل نزوع الى السرد وينتفي كل خيط ناظم للكل ، وتتبدد ذاتيه الشخوص الباطنية ، فتسود التجزئة والتشرذم فلا يبقى إلا المستقبل محضاً خالصاً "**[3] .

4. اللقطة خلية مونتاجية أم جزئية فيلمية :

أن العنوان هو يتراوح **بين إيزنشتاين وكريستيان ماتز** حول تعريف اللقطة كمقطع فيلمي أو خلية مونتاجية واللقطة بإعتبارها الحد الأدنى الفيلمي حسب ج. ميتري أو " **taxema**" جزئية **فيلمية/مقاطع** حسب ك. ماتز ، فإن فكرة اللقطة كانت دائماً محل خلاف. إقتراب أولي لتعريفها أنها اللقطة التي تصور، أو القطعة الفيلمية ما بين قطعين في المونتاج. ج. ميتري حسب مصطلحاته التعريفية: **حدث، وزاوية وحقل. حدث لمضمونه، زاوية لتموضع الكاميرا، وحقل للمساحة المؤطرة.** فيما يعرفها إيزنشتاين ببساطة بأنها **قطعة قابلة للتلاعب /خلية مونتاجية** ، بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة، والصوت، والحركة وبشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها ، إن محاولة تعريف اللقطة، بأنه الحد الأدنى فيلمياً، يفتقر في الواقع إلى معنى، فهو راسب للنظريات السيميائية المطبقة في دراسة ظاهرة السمعي البصري. واللقطة

[1] حموم لخضر : **الفلسفة والفن عند جيل دولوز** . اطروحة دكتوراه علوم في الفلسفة ، جامعة الجزائر 2 ، اشراف عمر مهيبل ، 2011 /2012 ، ص 199

[2] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : مرجع سبق ذكره ، ص 52 .، ص ص :.239-238

[3] فيليب مانغ : **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، مرجع سبق ذكره ، ص 134 .

المشهد إستثناء واضح، كون هذا النوع بإمكانه حمل معنى كامل. ليس صحيحاً إذن، الربط بين لقطة – كلمة، جملة – مشهد، كما أراد بعض المنظرين. البصمة هي التعريف الأنسب، بمعنى، مقاطع من محيط ووقت ينتجان واقعاً خيالياً أو لا. هذا الواقع الخيالي أو لا كما يقول ايزنشتين **يمكن التلاعب به**، مع أنه ليس بالضرورة عمل ذلك. تربط هذه الفكرة للبصمة نفسها بمفهوم **الأيقونية للصورة الفيلمية**، أي يرادُ القول بالعلاقة الواضحة المتشابهة الموجودة بين الصورة ومرجعيتها الواقعية [1].

تبقى اللقطة التي هي جزء من اللغة السينمائية ، ويمكن تعريفها فيلميا أنها " **مسافة الكاميرا من الموضوع** " ففي اللقطة الكبيرة وتمسى أحيانا لقطة قريبة تكون الكاميرا بالفعل **قريبة من الموضوع** ، وفي إصطلاحات تشريحية فهي لقطة للرأس أو منطقة الكتفين الى أعلى الرأس ، وتنويعها الى لقطة كبيرة للغاية ولقطة كبيرة ، حسب إقتراب الكاميرا كثيرا ، واللقطة العامة التي تصورها الكاميرا عند مسافة معقولة من الموضوع حوالي خمسين ياردة ، والمتوسطة حيث تكون فيها الكاميرا أقرب الى موضوعها عن اللقطة العامة وفي المعنى الامريكي فهي لقطة تغطي المساحة من الركبتين الى الرأس [2] .وهنا يمكن القول " **كلما زاد ما تحمله اللقطة من مساحة كلما قلت التفاصيل ، وكلما قلت المساحة التي تغطيها اللقطة كلما زاد فقدان العلاقة المكانية للصورة بالنسبة لإطارها الأكبر** "

يُصنع الفيلم من لقطات ومشاهد وفصول ، واللقطة هي مايجري تسجيله بعملية متفردة من الكاميرا منذ الوقت الذي تبدأ فيه الكاميرا الى أن تتوقف ، والمشهد هو مجموعة من اللقطات لحدث مستمر ، والفصل هو مجموعة من اللقطات تكون وحدة متضمنة بنفسها وهي في حد ذاتها في الغالب مفهومة ، ولدى كل من هؤلاء وظيفة متميزة داخل الفيلم ويمكن تنفيذ كل منها بطرق مختلفة [3].لذا علينا أن نفهم من البداية أن اللقطة هي **الكل السينمائي** ؟ لان هناك تصّور لإخراج السينمائي يملكهُ الفريق وهنا يبدأ " **كمن يفتت الكل الى أجزاء صغيرة ويجهز نفسه لتحقيق هذه الأجزاء – اللقطات على الشاشة ، وهنا يتم مسبقا تحديد أهم جوانب العمل القادم : محتوى كل لقطة ، حجمها ، طبيعة الديكور ، زوايا التصوير ، التي ستوضع فيها الكاميرا أمام الديكورات ، نوعية مشاهد الطبيعة ، الميزانسين ، وتيرة الفيلم ، الإيقاع ، بعض مقاطع الموسيقى والمؤثرات الصوتية ...إلخ** " [4] . وهنا اللقطة المادة الاساسية للوسيط الفني السينمائي ، التي عرفها بودفكين تقريبا تعريفا **ينحو لسانيا اكثر** إذا

---

[1] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 23 .

[2] برنار ف .ديك : **تشريح الفيلم** ، ترجمة : مصطفى محرم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2015 ، ص 83 .

[3] المرجع نفسه ، ص 81 .

[4] ميخائيل روم : **أحاديث حول الإخراج السينمائي** ، ترجمة :عدنان مدانات ، دار الفارابي ،بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص 82 .

لم يتجاوز هذا الإعتقاد " **اللقطة الواحدة هي مجرد البناء الأساسي للفيلم** " ولكن نجد عند إيزنشتاين ان اللقطة هي "**الجاذبية**" وهنا يكون المفهوم أكثر تعقيدا وأقل ميكانيكية بكثير مما قيل " **لأنه يأخذ في الأعتبار النشاط الذهني للمشاهد لا مجرد ما تُعمله إرادة صانع الفيلم** " [1] .

وفي التعريف اللساني للقطة يجيب ميتز على من كانوا يحاولون التوفيق بين هوية اللقطة بالكلمة والمشهد بالجملة، معلقاً ضد هذه النظرية (رغم أنه بقي حبيس اللغة) بالنقاط التالية:

- **إن اللقطات لا منتهية بعكس الكلمات التي هي محدودة.**
- **إن اللقطات هي من إبداع من ينتجها وليس كالكلمات الموجودة معجمياً .**
- **تنتج اللقطة عدداً غير محدود من المعلومات غير المرتبة، بينما الكلمة في أغلب الحالات لها معنى واحد أو متعددة المعاني، لكن المعلومات نظمة هي وحيدة و منتظمة .**
- **اللقطة هي وحدة حقيقية، خلافاً للكلمات التي هي وحدة معجمية صرفة افتراضية تتشكل حسب ما يستخدمها المحاور. كلمة "كلب" مثلاً تشير إلى صورة ذهنية لنوع حيواني ينتج في ذهننا. لقطة لـ "كلب" هي دائماً أكثر تحديداً في عقلنا من صورة ذهنية بحاجة لصفات لتحدد الحيوان المتعامل معه**[2] .

لا يمكن الجزم بان اللقطة يمكن أن تعطي معنى عندما نجتزئها من السياق ، فمثلا لقطة صورة ثابتة لساعة دون يد من المحتمل أن يقول إنها تشير الى أن "**الوقت توقف** " أو "الموت " فلا تحمل صورة معينة ، رمزيتها داخلها فقط ، ولكنها تقول بتوصيل تلك الرمزية بشكل مُستقل عن السياق ، أو صورة يد في لقطة تمشي مع الحقول ، فلا يمكن الجزم بانها تمنح معنى أبداً بل رمزيتها تُحيل إليها فقط وهكذا " **تبقى اللقطة أحد أهم العناصر الأساس فى تحديد المكان الفنى. وتعريفها: وحدة مونتاج صغرى! وحدة تكوين أساس وحدة الدلالة السينمائية وظيفتها حاملة دلالة. ولابد للمونتاج أن يتجاوز عزل وإستقلالية اللقطة ليضمها إلى وحدات من اللقطات الأخرى عندئذ لا تنشأ المعانى من حاصل جمع اللقطات ، إنما من ذوبانها فى وحدة معنى معقدة من مستوى أعلى وعلى هذا المنوال تبنى السينما مفهوم اللقطة وتحاربه فى نفس الوقت لتخلق فيضاً من**

[1] ج . دادلي أندرو : **نظريات الفيلم الكبرى** ، مرجع سبق ذكره ، ص 50 .

[2] فران فينتورا: الخطاب السينمائي: لغة الصورة ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 08 .

الإمكانات المبتكرة للتعبير الفنى" [1]. أما مقاربة إبستين [2] لمفهوم concept اللقطة : إنها مقطع متحرك ، أعني منظوراً زمنيا أو تغيراً (تعديلاً) modulation ، فالتباين واضح بين الصورة السينمائية والصورة الفوتوغرافية ينجم عن ذلك ، فالصورة الفوتوغرافية نوع من "قولبة" moulage : فالقالب ينسّق القوى الداخلية للشئ ، على هذا النحو الذي تبلغ فيه هذه القوى حالة التوازن ، في لحظة ما (مقطع ساكن) في حين التغيير أو التعديل modulation لايتوقف حينما يتم بلوغ التوازن ، ولا يكف عن تعديل modifier القالب ، وتُشكل قالب متغير ، مطّرد ، زمني ، تلك هي الصورة الحركة "الفوتوغرافية تعمل بواسطة عدسة l'objectif على التقاط إنطباعة مضيئة في قالب ...ولكن السينما تحقق المفارقة المتمثلة في التقولب مع زمن الموضوع ، وأخذ انطباعة ديمومته ، بالإضافة الى ذلك " [3] .

أن الغاية من الوحدات الأولية/اللقطات في الخطاب السينمائي منظومة من عمليات "الربط Articulations " السينمائية. ونجد كل واحد من المؤلفين، يقيم بشيء من الحذر يزيد أو ينقض، توازياً بين وحدات الخطاب السينمائي ووحدات اللغات الطبيعية ، لتبقى اللقطة كائن سيروري بإمتياز يحمل تفرده ، فلايمكن الوثوق لفكرة اللقطة كوحدة فيلمية لأن هناك افلام اللقطة الواحدة ، وربما **"الجاذبية "** بمفهوم إيزنشتاين ، لكن الجاذبية تحت سيرورة وهوية تتجاوز كثيرا تعريفها ،وعدم إستيعاب كل التعريفات سببه السيرورة كجاذبية لها تنحوا دائما نحوها .

1.4 . أنواع اللقطات :

تسمى لقطات متوسطة أو قريبة بناءاً لأحجام اللقطة قياساً على الجسد البشري مرجعاً ، ولم تستطع الى الان فيما نعرف أن تتجاوز هذه الفكرة أن تصبح تفكر في نوع اللقطات وطولها بناءا على نفسها بنفسها ، وتخلصا من مرجع جسد الإنسان ، فطالما أن السينما هي فن تصويري. وعندما نواجه مشهداً ليس صورة بشرية، علينا أن نغير من منظور مرجعنا. فإذا كنا نريد أن نجري لقطة تفصيلية لجبل، حيث نريد أن نلاحظ مجموعة من أشجار الصنوبر،

---

[1] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص189 .

[2] ولدت **ماري أنطونين إبستين** Marie-Antonin Epstein ؛ 14 أغسطس 1899 التحقت بمدرسة ثانوية في مؤسسة دينية كاثوليكية في فريبورغ. في عام 1914 ، انتقلت العائلة إلى مدينة ليون بفرنسا ، كانت ماري إيبستين واحدة من كاتبات السيناريو ومخرجات السينما الفرنسية القلائل في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي ، قبل أن تلعب دورًا أساسيًا في جرد وترميم أرشيفات السينما في فرنسا ، توفيت في أبريل 1995 .

[3] جيل دولوز : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص 28 .

علينا تأطير مساحة معينة. موضوعياً فالمساحة المؤطرة، بالرغم من أنها لقطة تفصيلية للجبل، فهي أكبر بكثير من لقطة عامة لمنظر تصويري حيث التدرج المعتمد هو الجسد البشري. كل شيء يعود إلى الآلية المرجعية المستخدمة في القياس [1].يبدو هنا أن قدر السينما هي الإستعارة والمجاز دائما وهنا مقارنة بالجسم البشري دائما وهو تعسفي و مسألة " حجم اللقطة" في واقع الأمر على إشكاليتين مختلفتين :

- في البداية مسألة التأطير التي لا تختلف جوهرياً عن المعضلات **المرتبطة بالإطار** والتي ترجع بشكل أعمْ الى إنشاء وجهة نظر الكاميرا عن الحدث الممثَل .
- من جهة أخرى معصلة نظرية /إيديولوجية أعم بالتحديد لأن حجم اللقطة محدد **مقارنة بالنموذج البشري** وهنا الإحالة الضمنية "لحجم اللقطة" الى النموذج البشري تشتغل تقريباً دوماً بمنزلة لكلّ مَجاز شخصيّة ما : هذا أمر يبدو جلياً وبخاصة في حال اللقطة الكبيرة وأيضا الكاملة وهي المستعملة تقريباً دوماً [2] .

تلعب اللقطة وحجمها في التأطير والإخراج رؤية للمشاهد أو المخرج نفسه " **إذا اللقطة هي الدليل على عدم الفقدان أو التيه في الإخراج " وهي أحد أهم المقدرات الإخراحية ، فالفن يرتبط دائما مع بعض التقييد الذاتي ، واللقطة أيضا تقيد رؤية الإنسان ، إن حجم إطارها قسري وثابت إننا في الحياة نرى العالم على نحو تفصيلي أكثر ، أوسع وأشد تنوعا ، أن العين تنتقل بسهولة من شئ الى شئ ، ويسهل عليها أن تمعن النظر في العمق ، إننا إذ ننقل رؤيتنا للعالم الى نظام اللقطات ، فكما لو أننا نقسِّم العديد من جوانب رؤيتنا ، نعاير النتيجة** " [3]. فرغم أن هنالك في الواقع أنواع مختلفة من اللقطات في السينما ، إلا أن أغلبها يندرج تحت سبعة أنواع أساسية : **اللقطة البعيدة جدا ، واللقطة البعيدة ، واللقطة الكاملة ، واللقطة المتوسطة ، واللقطة الكبيرة ، واللقطة الكبيرة جدا واللقطة ذات البعد البؤري العميق** [4] . ويمكن أن نعيد التقسيم أيضا لان الأصل هو أنها **ثلاثة تقسيمات والرابعة خاصة جدا** تنتمي الى السينما الحديثة وخصوصيتها في أنها تحمل في ذاتها معنى ولا حاجة للمَنِتْجَة للحصول على دلالة وهي اللقطة الطويلة مع عمق المجال والمسرحة ونسرد التقسيم كالأتي :

1. **اللقطة البعيدة** :.وتتكون من اللقطة البعيدة جدا واللقطة البعيدة والكاملة التي تنهل من المسرح ويمكن تعريفهم والأغراض لاستعمالها سينمائيا كالآتي :

---

[1] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 28 .

[2] جاك أمون ، آلان برغالا، ميشال ماري ، مارك فيرني : **جماليات الفيلم** ، مرجع سبق ذكره ص 108

[3] ميخائيل روم : **أحاديث حول الإخراج السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ، ص 85 .

[4] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سبق ذكره ، ص 25 .

- **اللقطة البعيدة جدا :**

الغرض الرئيسي وراء إستخدام اللقطة البعيدة جدا أولا هي أمكانية توضيح المكان العام لأحداث الفيلم ، وغالبا ما تستخدم لهذا الغرض مثلا في أفلام رعاة البقر أو في بداية فيلم عن مدينة معينة حيث تقوم اللقطة بإستعراض ناطحات السحاب أو خلافة ,واستخدامها يجعلها لقطة بنائية أو تأسيسية [1]

تُستخدم لكي تحدد مكان الحدث وطبيتعتها تهدف الى توصيل معلومات الى المتفرج وذلك " **من مسافة كبيرة تبلغ بعض الأحيان ربع الميل وهي تقريباُ دائماً لقطة خارجية وتظهر كثيرا من الموقع ، وتستخدم أيضاً كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا السبب تسمى أحياناً " اللقطات المؤسسة** " " [2].

ويمكن أستخدامها في درجة ثانية لإلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم خاصة حين يُلزم إدراك حجم معركة معينة ومدى حدتها ، وخيار آخر للاستخدم عزل الانسان عن بيئته وتصبح لقطة تعرض موقف فلسفي بصورة مرئية [3].

- **اللقطة البعيدة /العامة :**

اللقطة العامة ، أو الشاملة، هي تلك التي تشمل مجموع المشهد. إنها **لقطة وصفية صرفة**، حيث تستخدم حالياً لجعل المتفرج يستوعب التتالي الجغرافي، أو لعرض ديكور جديد و تسمح لقطة عامة للممثل باستخدام لغة الجسد بما أن الأولوية ليست لتعبيرات الوجه، ولا سيما في الشاشات التلفزيونية الصغيرة[4] .

فالمخرجون الواقعيون عموماً يرغبون في الحفاظ على الإستمرارية المكانية للمشهد أساسا بالأماكن التي تنطبق عليها التفاصيل في الفراغ الأكبر المعروف، لذلك يميلون الى تفضيل اللقطات البعيدة /العامة أذ أنها تبقى على العلاقة بين الناس وما يحيط بهم [5].

- **اللقطة الكاملة :**

اللقطة الكاملة تنتمي الى اللقطة الكبيرة أو العامة تقريبا ولكنها تصنف على أنها كاملة بسبب أنها **الأقرب الى المسرح تقريبا** ، وهي التي تشمل بالكاد الجسم الإنساني كاملاً ، وقد فضل شارلي شابلن اللقطة الكاملة لأنها

---

[1] تيرنس سان جون مارنز : **الإخراج السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 93 .

[2] وي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سبق ذكره ، ص 26 .

[3] تيرنس سان جون مارنز : **الإخراج السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 94 .

[4] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 53 .

[5] وي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سبق ذكره ، ص 26 .

كان الأصلح لفن التمثيل الصامت ، ومع ذلك فإنها كانت من القُربْ ما يجعلها كفيلة لإظهار ملامح الوجه البارزة على الأقل [1]. كانت قد أثرت هذه التقنيات للّغة الجسدية الخاصة بالسينما الصامتة، في بعض الأعمال الكوميدية الحالية، التي ما زالت تستخدم اللقطة الكاملة سامحة للممثل إستخدام هذه التقنيات تُحرر **اللقطات الكاملة الحركة في الإطار من القواعد الصارمة التي تفرضها اللقطات القريبة والمتوسطة**. ولهذا، فقد إستخدمت اللقطات العامة في السينما الكلاسيكية لتصوير الانتقالات المحيطية، وخاصة في دخول وخروج الشخصيات في ديكور ما [2].وكما نلاحظ هي لقطة أخترعت للكوميديا أكثر .

2. لقطة متوسطة

تضم الشخص من الركبة أو الخصر فصاعداً ، وهي وظيفية ، تفيد في تصوير مشاهد العرض الأولية والإنتقالات بين اللقطات الكبيرة والبعيدة ، ولإعادة التأسيس بعد لقطة بعيدة أو كبيرة ،تملك تنويعات منها اللقطة الثنائية التي تشمل على شخصين من الخصر فصاعداً واللقطة الثلاثية : وتشمل على ثلاثة أشخاص وما زاد على الثلاثة يجعل اللقطة تميل الى أن تكون لقطة بعيدة ، مالم يكن الاشخاص الآخرون في الخلفية ، اللقطة الكتفية تشتمل عادة على شخصين أحدهما يعطي ظهره لآلة التصوير ويشاهد جزئياً والآخ يواجه آلة التصوير ، وتفيد كتبديل للقطة الثنائية القياسية وكطريقة لتوكيد سيطرة شخص على آخر [3] اللقطة المتوسطة : عند اتخاذ الجسم البشري مرجعاً قياسياً ، فاللقطة المتوسطة هي تلك التي تصل إلى الخصر. إنها مغلقة بما يكفي لالتقاط تعابير وجوه الممثلين، وبما يكفي أيضاً لتقييم تعبيراتهم الجسدية، ولا سيما الأيدي. و كما يلاحظ من اسمها، إنها مرتبطة بما هو وصفي وسردي. فإذا كنا نريد رؤية شخص، مثلاً، وهو يخرج مسدسه من معطفه، وفي الوقت نفسه نريدإلتقاط تعابير نظراته، فاللقطة المناسبة هي اللقطة المتوسطة. **فلقطة متوسطة هي دائماً أكثر سياقية من لقطة قريبة**. لا نشاهد فقط تعبير وجوه الممثلين، وإنما يمكننا أيضاً مشاهدة المحيط الذي يلفهم. في بعض الحالات، يكون للمحيط الأهمية نفسها التي للممثلين نفسها [4]. إنها لقطة وصفية أكثر منها سردية، فما زالت تستخدم بكثرة في الدراما التلفزيونية حيث تُعد وظيفية، ولا سيما عندما يكون هناك الكثير من الحركة داخل الإطار.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 25 .

[2] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 48.

[3] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سبق ذكره ، ص 27 .

[4] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 48.

3. **اللقطة الكبيرة / المقربة** : وتنقسم بدورها الى :

- **اللقطة الكبيرة /المقربة :**

اعتبرها المخرج الفرنسي جون لوك غودار " **لقطة أخترِعت للمأساة** " " **اللقطة القريبة قد اخترعت للمأساة بينما اللقطة العامة للكوميديا** " [1]. حيث تُعتبر مناسبة تماماً للعاطفة الحادة أو أي نوع ، فإن لها تأثير التصاعد في أية سيمفونية أو سؤال مفاجئ ، تحقق **تأثيرها المأساوي عن طريق لقطتين قريبتين واحدة لوجه مشوه بالحقد** والأخرى لوجه أخذ شكل البراءة [2]. قادرة أن تربط من **دون كلمات** ، ما يمكن أن يكون بإستخدام الكلمات حشواً مطولا فهي " **اللقطات القريبة هي أساساً سردية بموقع مقابل للإطارات الأكبر حجماً التي هي واضحة بشكل بارز. اللقطة القريبة إذاً هي المحور الأساسي الذي يتبنى السرد السينمائي**" [3].اللقطة القريبة هي لقطة عاطفية أساساً (إنها تتعلق بالوجه الإنساني في الأغلب) وإستخدامها في معظم الأحوال يكون لهدف التأكيد العاطفي ، فاللحظة التي يرى فيها روميو جولييت هي لحظة الكاميرا المقربة ، كما يتضمن أستخدامها أيضاً للحظات الموت العنيف تنقل إهتمام المتفرجين بعيدا عن الحدث الرئيسي لفترة وجيزة ، ربما الى شخص يراقب الحدث الرئيسي أو الى لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسي ولكنها ليست جزء منه وكمثال : سباق السيارات وهم منفعلون ، وعندما تظهر هذه اللقطة تزيد من إثارة المشهد [4].

- **اللقطة الكبيرة جدا:**

فاللقطة القريبة جدا تعطي عاطفة قوية ، كما أنها قد تستخدم لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي [5]

فهي تحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية: ندبة في وجه بشري، مفتاح الباب لغرفة، أو خط صغير في عين مجرم، كما حصل في أفلام الفريد هيتشكوك [6]. تبدو اللقطات التفصيلية / المقربة جدا كما لو أنها تلتقط جوهر ما هو مصور، والتقاط هذا الجوهر هو الذي سيغني السرد " **إنه الاقتراب الأشد الذي يصور لموضوع أو شخصية. كما يعرف من اسمه، فإنه يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية: ندبة في وجه بشري، مفتاح الباب لغرفة،**

---

[1] برنار ف .ديك : **تشريح الفيلم** ، مرجع سبق ذكره ص 83 .

[2] المرجع نفسه ، ص 84 .

[3] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 30 .

[4] تيرنس سان جون مارنز : **الإخراج السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 99 .

[5] كين دانسايجر : فكرة الأخراج السينمائي، كيف تكون مخرجاً عظيماً ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2009 ، ص 126 .

[6] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 41 .

أو خط صغير في عين مجرم...، في هذه الحالة اللقطات التفصيلية لها وظيفة تعبيرية ووصفية، ولكن أيضا جمالية ومجازية. كيف تكون نظرة شخص مجرم؟ اللقطات التفصيلية كما لو أنها تلتقط جوهر ما هو مصور، والتقاط هذا الجوهر هو الذي سيغني السرد. من اللقطات العامة مثلا " في الحريق يستخدم ستانلي كوبريك دائماً، لقطات عامة لإدخال الديكورات الجديدة، للفندق الجبلي الغريب. المحيط هو عامل رئيس في السرد" [1]

من دون شك فسينما هيتشكوك غنية جداً في القراءة، وفي هذه اللقطات يمكن أن نعرف تأملاً حول الظاهرة السينمائية، **"لقد أصبحنا جنساً مراقباً..." قال ذات مرة، أحد شخصياته**[2]..

4. اللقطة ذات البعد البؤري العميق :

في هذه اللقطة الطويلة نتحول من ميزنسين الصورة الى ميزانسين المكان جوهر الفيلم الواقعى، ونكتشف أن عمق المجال البصرى الواضح فى إطار صورة **"اللقطة/ المشهد"** عبر عمق العدسة البؤرى الواسع يسمح للمشاهد بأن يشارك أكثر فى تجربة الفيلم وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان، والحفاظ على زمن استمراريته. ورأى فى تطور أسلوب **"عمق المجال"** لا مجرد أسلوب فيلمى بديل بل كما قال بازان "**خطوة جدلية متقدمة فى تاريخ اللغة السينمائية**". ويلخص أسباب ذلك على الشكل التالى: " **يتيح عمق المجال للمتفرج أن يقيم علاقة مع الصورة هى أقرب من علاقته بالواقع "كما يجعل مشاركته فى الحدث المثل أكثر إيجابية لأن معنى الصورة يمكن أن يأتى من اهتمام المتفرج نفسه ومشيئته. أكثر من ذلك** "[3] .

فلقطة عمق المجال تُساهم فى بناء المشهد السينمائى، وتمكنه من تطوير أحداث درامية داخل **اللقطة/ المشهد** عن طريق **تكثيف التوتر** بين الشخصيات والمكان وتوظيف **العلاقة السردية بالمكان** والشخصيات ، إضافة إلى رسم بنية فيلم مبتكرة عقدت الصلة بين عدد كبير من الأحداث فى الحاضر والماضى عن طريق كسر التعاقب الزمنى الحاضر، عبر الانتقال إلى الماضى للكشف عن الحاضر. عالجت سرد أحداث الحكاية من خلال وجهات نظر متناقضة تداخل فيها الحاضر والماضى وإكتسبت تعقيدات عظيمة.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 53 .

[2] المرجع نفسه ، ص 41 .

[3] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص 57 .

فاللقطة عمق المجال **تستعمل موضوعين في موضوع واحد** ، وبذلك يمكن للفيلم الواحد أن يعرض باستمرار مشاهد بقدر كبير من العمق، أو البؤرة العميقة بحيث يرى الجمهور الشخصيات الموجودة في الخلفية بالوضوح نفسه الذي يرى فيها الشخصيات الموجودة في المقدمة ، ويمكن لفيلم آخر (يكون في كثير من الأحيان أقدم) أن يعزل شخصيات أو أحداثاً معينة أو يسلط الضوء عليها في الصورة، وبالتالي فهو يستعمل البؤرة السطحية التي لا تظهر سوى مستوى واحد، مثل الرجل الذي يحمل المسدس ويقف في المقدمة منفصلاً عن الحشد غير الواضح المتجمع بالخلفية. والأقل شيوعاً إلى حد كبير هي اللحظة الغريبة ذات البؤرة المتنقلة، حيث تتغير البؤرة بسرعة أو تُسحب من شخص أو شكل إلى آخر ضمن اللقطة نفسها كما يحدث حين تغير الصورة بؤرة التركيز من وجه رجل يتكلم إلى بيانو يسقط من نافذة في الخلفية [1]. وبهذا تحافظ اللقطة عمق المجال على المكان الفني ولا تهدمه وتجلب لها المعنى وحتى مونتاج /قطع في داخل اللقطة .

- **المونتاج في اللقطة**: قد تبدو هذه عبارة متناقضة إلى حد ما – كيف التجميع/التركيب في اللقطة ؟، عندما يتم المونتاج بين اللقطات؟ – يحدد ما يسمى أحيانًا أيضًا بالمشهد المزدوج ، أي لقطة طويلة تقدم في عمق المجال عملين يمكن تثبيتهما في لقطة عكسية. يتضمن المواطن كين للمخرج العديد من هذه المشاهد ، سواء تم الحصول عليها بالعدسة أو عن طريق المؤثرات الخاصة [2].

يضع تصوير البؤرة العميقة عدة مستويات من اللقطة ضمن نطاق التركيز في الوقت نفسه (المقدمة، الوسط، الخلفية)، ما يتيح تصوير عدة أحداث في الوقت نفسه. وهذا يقلل من الحاجة إلى المونتاج الهادف إلى تقديم هذه الأحداث في لقطات مستقلة ويصبح الدخول والخروج من المشهدعن طريق الكاميرا ، وبينما تجري جميع هذه الأحداث تبقى آلة التصوير في مكانها خلال المشهد بأكمله، مع تحرك خفيف فقط لآلة التصوير من أجل إعادة التأطير.

[1] تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم** ، ترجمة: محمد منير الأصبحي.منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ط1 ، 2013 ، ص 102 .

[2] Marie-Thérèse JOURNOT : LE **VOCABULIRE** DU **CINÉMA** , Sous la direction de Michel Marie ARMAND COLIN ,2002 , P80 .

5. الكادراج[1] السينمائي وزوايا اللقطة :

علينا ان نفهم أن الكادر والكادراج في السينما هي مستمد من الفوتوغرافيا ، ومن يصنع الكادرات في السينما عادة هو فوتوغرافي ليحدد حجمها ونوعها والإضاءة وغيرها ، وهنا نجد أننا إزاء نوع لاسينمائي أي مستورد من الفوتوغرافيا وبتعبيرآخر هو نوع خارج سينمائي / فيلمي **فكيف يتحول الكادر من نوع لا سينمائي الى نوع سينمائي ؟**

أن السؤال هذا ليس معناه تَخليص السينما من الوافد إليها من الخطابات الادبية أو الفوتوغرافية وغيرها فهذه النظرة هي رديكالية فنحن نذهب كما قال جون فرونسوا ليوتار علينا أن نوضح " **نحن لا نطالب سينما خالصة خام ، مثلما ينادي Dubuffet *بفن خام ولا نشكَّل جميعة من أجل الحفاظ على النسخات الخام وإعاد تأهيل المهملات** "[2] أنها محاولة لتوضيح الخصوصية السينمائية للكادر عن الكادر الفوتوغرافي فمصطلح كادراج ألا وهو كادر يرجع **الى العمارة** ، ألم يُعرف بعض المعماريين علم الهندسة بإنه فن **يخضع الكادرات لقطعة من الأرض** فالحائط كادر يفصل ، والنافذة كادرا ينتقي في مجموع العمل المعماري ، لكننا من ناحيتنا إذا عدنا لمعنى الكلمة الفرنسية كادر cadre وجدناها تعني إطار ... فإذا كان الكادر عندنا هنا في **الحالة السينمائية** –يشير الى إطار فإنه (إطار الصورة)[3]. فهو " **ضبط حدود الإطار cadrage على تحديد منظومة مغلقة ، مغلقة نسبياً ، تحتوي على كل ماهو ماثل في الصورة : ديكور ، شخصيات ،اكسسوارات ، فالكادر ، أو إطار الصورة cadre إذن هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء ، أعني من العناصر التي تدخل هي نفسها في أجزاء – مجاميع sous–ensembles يمكننا أن نضع لها كشف حساب ، بالطبع فإن هذه الأجزاء توجد هي نفسها في الصورة** " [4] فالإطار كحدود الحقل، **كتحديد نظام مقفل، مغلق نسبياً**، يستوعب كل ما هو حاضر في الصورة ، و هو انتقائي وهو يمثل العلاقة بين المشاهد والمواضيع أو الشخصيات المقدمة ، إذن ينتج الإطار

---

[1] Cadrage : ضبط حدود الصورة: 1 : تحديد إطار الصورة بشكل عام ، 2 : وضع إطار الصورة منطبقاً على فتحة الشباك في آلة العرض أو جهاز التوليف السينمائي .

* رسام فرنسي يرى أن الفن الخام " **مجموعة من الأعمال التي أنجزها أشخاص لا يملكون معرفة فنية أكاديمية ...الى درجة أن كُتابه يأخذون من محاكاة كل شئ (الموضوعات ، إختيار المواد ، الإيقاع ، إشكال الكتابة) من تجربتهم لوحدها وليس من تقليد للفن الكلاسيكي أو الفن ذي موضة ، والسينما الخالصة هي سينما تفكر بنفسها ولنفسها وتملك كل مقوماتها وليست بحاجة الى المسرح أو الفوتوغرافيا أو الشعر والادب أوغيره لتستعيرها وتعمل بها وهذه الانواع تسمى اللاسينما بتعبير ليوتار اي اشياء لاسينمائية موجودة في السينما وهي نظرة راديكالية** ".

[2] جان فرانسوا ليوتار : **في معنى مابعد الحداثة : نصوص في الفلسفة والفن** ، ترجمة وتعليق : السعيد لبيب المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2016 ، ص 95 .

[3] دومينيك فيلان : **الكادراج السينمائي** ، ترجمة : شحات صادق ، مراجعة فيفي فريد ، تقديم : مذكور ثابت ، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط1 ، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات،1998 ، من التقديم ص 05 .

[4] جيل دولوز : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، مرجع سبق ذكره ، ص 21 .

مقطعاً خاصاً ، يسمح لنا بإعادة بناء لاحقة في المونتاج. أنه الحدود التي ترسم للصورة السينمائية وهي نسقية أي مغلقة كمجموعة تملك خصائصها من الصورة نفسها ، فالكادر يلازم منحيين إثنين : **الإشباع saturation أو التخفيف raréfaction** ، لاسيما وأن الشاشة الكبيرة وعمق المجال profondeur de champ قد سمحا بمضاعفة أعداد المعطيات المستقلة ، الى درجة أن مشهداً ثانوياً يظهر في مقدمة الشاشة ، بينما يجري المشهد الرئيسي في العمق الى درجة لا يعود بوسعنا أن نفرّق بين الرئيسي والثانوي [1]. أن الكادر خاصة في اللقطة عمق المجال يصبح يملك **ثنائيتين الاشباع أو التخفيف جراء** خصوصية اللقطة التي تملك موضوعين في نفسها ، قد يكون أحدهما إشباع والثاني تخفيف أو العكس ،أي **مشهد رئيسي إشباع ومشهد ثانوي تخفيف** وقبض على المشاهد وهنا " **الكادر يعلّمنا بأن الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب ، وإنما هي مقروءة بقدر ماهي مرئية ، ويتمتع الكادر بهذه الوظيفة المضمرة إلا وهي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل وبصرية** " [2]. فاللقطة تملك مكونات بصرية وصوتية مضافة وعملية الاشباع أو التخفيف تكون مع البصري والصوتي معا وهنا يكون الكادر مع وظيفته المضمرة وهي القراءة والمرئية للمُشاهد الاشباع والتخفيف معاً .

إن معنى **كادر/إطار** يوحي بالكادر كوحدة مونتاجية إنتاجية في الفيلم لها طولها ومحتواها ، وتتألف المواد المصورة في الفيلم كلها من هذه الكوادر التي هي مقياس وجزء يحدد كامل عملية الإنتاج التقنية للفيلم ، من التحضير والتصوير والمونتاج وتركيب الصوت الى طباعة النسخة الجاهزة ، وأيضا يوحي الكادر بالإنفراد عن الشريط السينمائي مثبتاً إحدى حالات الحركة ، وهكذا تتم تقنياً عملية التسجيل الدوري في زمن كل وحدة حركية خلال التصوير على الشريط السينمائي الى جانب هذه الفروقات يوحي الكادر بأنه **الصورة على شاشة العرض** التي تتوافق مع الصورة في عين آلة التصوير أثناء التصوير والتي بدورها هي **جزء من الموضوع المصور المحدود بحواف الصورة** أو بحافة الإطار [3]، ويبقى إختيار الإطار/الكادر مشروط بالأسلوب ، والإيقاع ، ووضوح القصة ، والجو الذي سيتم إنشاؤه والشدة الدرامية ، والحاجة إلى لفت الانتباه إلى تفاصيل مهمة ، وما إلى ذلك. يعتمد إختيار حجم اللقطة أولاً وقبل كل شيء على ما تريد عرضه على الشاشة .

[1] المرجع نفسه ، ص 21 .

[2] المرجع نفسه ، ص 22 .

[3] محمد نعيم الخيمي : **دكتاتورية التباين السينمائي** ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ط1 ، 2013 ، ص 10

من الطبيعي أن نجد مفاهيم من قبيل "**خارج الكادر**"[1] و"**داخل الكادر** " أو " **ليس في الكادر** " أو " **في الجزء العلوي من الكادر** " هنا نجد أن التكوين والتباين والحجم والزاوية تلعب دور في صناعة هذه المفاهيم

فالكادر هو توزيع المكان داخله والذي سيكون أقل أو أكثر تنغماً ، حسب علاقة الشكل، والزاوية، وبُعد الكاميرا عن الموضوع أو الشخصية، والعدسة المستخدمة. حسب تناغمه، سيصبح الإطار أكثر أو أقل صحة، أو غير متوازن أو شاذ، إذا كان هذا هو المطلوب [2].

و لا يتحدد التأطير فقط من خلال البعد بين الموضوع أو الشخصية والكاميرا، للعدسة المستخدمة، ولعمق المجال ، وإنما أيضاً من خلال زوايا الكاميرا ، إذ تتميز آلة التصوير السينمائي بأنها **يمكنها أن تصور اللقطة وهي تتحرك** ، إما وهي على حامل ثابت أو هي على حامل يتحرك أيضاً ، والمهم أن يكون هناك **داع لحركة الكامير** ، سواء كان هذا الداعي لأسباب درامية ، أو لتغطية جزء أكبر من المنظر أو لمزيد من الإحساس بالتجسيم أو لأسباب جمالية بحتة ، وربما كان الداعي هو متابعة الممثلين في أثناء حركتهم ، **المهم هو الإقتصاد في تحريك الكامير بقدر الإمكان** ، حتى لا تفقد هذه الحركة وقعها ، مع مراعاة إنتظام الحركة وعدم إرتعاشها ، ومراعاة التكوين داخل حدود الصورة طوال فترة الحركة ، وكذلك مراعاة توزيع الإضاءة ، وضبط المسافة بين الكامير وما تصوره طوال اللقطة حتة لا يتأثر الوضوح ، أي التركيز البؤري [3].

إن الزاوية التي تُصور منها اللقطة يمكن أن تقوم بدور " **التعليق** " من قبل المؤلف على الموضوع ، بمعنى ما يمكن تشبيه الزوايا بما يستخدمه الكاتب من صفات ، وكثيرا ما تعكس الزاوية موقفه تجاه موضوعه ، وإذا كانت الزاوية بسيطة يمكن لها أن تقوم بفعل نوع معين من **التلوين العاطفي الدقيق** ، وإذا كانت الزاوية متطرفة يمكن لها أن تمثل **المعنى الرئيسي للصورة** ، إن التقسيم الى شكل ومضمون يصبح عديم المعنى بصورة خاصة ضمن هذا الفحوى[4]

---

[1] ان مفهوم " **خارج الإطار** " (خارج اللقطة أو الصورة المرئية) hors-chomp : كل صوت أو ضجة أو كلمات في الحوار تسمعها الأذن ولا تدري العين مصدرها في الصورة المرئية أثناء العرض على الشاشة ، ليس معناه نفي المفهوم ، فهو مفهوم مهم خاصة في السينما الحديثة التي أوجدته وإنتبهت له وبذلك فتحت الكادر على خارجه ،فداخل الكادر سيكون بصرياً اي مجموع صور تلاحظ أما حارجه فسيكون صوتياً ، حيث يشي الصوت بما لانراه ، و" ينوب" عن الكادر البصري بدلاً من أن يضاعفه ، فخارج الكادر يحيل الى مالا نسمعه ولا نراه بالرغم من أنه حاضر كلياً ،حضورا يخلق مشكلة ، وهنا السينما الحديثة سينما الصوت هي من حاولت فهم خارج الاطار والإنتقال من سينما مونتاج الى سينما ميكساج أو بتعبير آخر من سينما تركيب الى سينما مزج .

[2] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره ، ص 25 .

[3] أحمد الحضري : **فن التصوير السينمائي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، دون سنة نشر ،ص 58

[4] لوي دي جانيتي : **فهم السينما** ، مرجع سبق ذكره ، ص 30 .

لقد اخترع الناس الميكروسكوب بهدف رؤية الظواهر غير المرئية ودراستها واخترعوا التلسكوب بهدف رؤية الكواكب البعيدة المجهولة ودراستها واخترعوا الكاميرا بهدف **التوغل بعمق أكثر في عالمنا المرئي** بهدف تسجيل ظواهر العالم المرئية وظواهر العالم غير المرئية وتفسيرها ، لكي يتسنى لنا أن نفهم ما يحدث لنحسب حسابه في المستقبل، فحينما فيرطوف قام بنشر بيانه البصري في فيلم "الرجل ذو الكاميرا" جعل منه العمل الطليعي النموذجي الذي قدّم خلاصة وافية ونقية للإمكانات الخلاقة البصرية في التعبير السينمائي [1].

وكانت السينما بالنسبة **لفيرطوف** هي أسلوب نقطة الانطلاق لإستعمال الكاميرا التي وجدها أكثر كمالًا من **"العين البشرية"** في رؤية فوضى ظواهر الواقع المرئية، التي لا **تستطيع العين العادية أن تستوعبها** وذلك بهدف جعل **الشيء غير المرئي مرئياً** وغير الواضح واضحاً، المتخفي بارزاً والمُقنع مكشوفاً والتمثيل تصرفاً طبيعيًا." العين السينمائية وظيفة في فك شفرات الواقع المرئي: **الحقيقة هي الهدف والعين السينمائية هي الوسيلة**[2] .

أن التركيز على الكامير التي إعتبرت **"عين بشرية "** يمكنها أنّ تتجاوزها أيضا ، **الكادر يرتبط بزاوية ضبط الإطار** angle de cadrage ، ذلك أن المجموع المغلق هو في حد ذاته منظومة بصرية تحيل الى وجهة نظر للكاميرا point de vue على مجموع الأجزاء ، ما من شك في أن وجهة نظر الكاميرا يمكن أن تكون أو أن تبدو غريبة تتسم بالتناقض : والسينما تقدم أمثلة على وجهات نظر إستثنائية للكاميرا على مستوى الأرض ، من الأعلى الى الأسفل ، من الأسفل الى الأعلى ...الخ ، ولكنها تبدو خاضعة لقاعدة عملية pragmatique لا تصلح فقط **لسينما السرد القصصي أو التاريخي** : وحتى لا تسقط في جمالية جوفاء، فلابد لها أن تكون مفهومة واضحة ، وأن تتبدى طبيعية ومتّسقة ، سواء أكانت وجهة مطلة/كاشفة على عنصر لم يكن ملحوظاً في البداية ، وغير معطى في المجموع الأول[3] . ما جعلى الابحاث تنتقل الى أهمية الكاميرا ليس كجهاز تقني يسجل فقط بل كإبداع في حركته وصناعته للكادرات وإعطائها معنى ويمكن أنّ نمير في حركة الكاميرا إتجاه الكادرا نوعين :

1. الحركة من نقطة ثابتة : أن أبسط حركة للكاميرا عندما تكون في إتجاه الممثل أي زاوية حيادية تقريبا وهي أمامية ، فإذا ما كان الذي يصور هو الموضوع، فالزاوية ستكون محايدة عندما تكون الكاميرا متموضعة بشكل مواجه وعلى مستوى المركز للموضوع. كما يجب على الكاميرا أن تكون مستوية تماماً وهي تمتلك خصائص أنها :

---

[1] قيس الزبيدي : **في الثقافة السينمائية** ، مرجع سبق ذكره ، ص176 .

[2] المرجع نفسه ، ص175 .

[3] جيل دولوز : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، مرجع سبق ذكره ص 28 .

1. تضع الزاوية المحايدة المتفرج والشخصية في موقف متكافئ أي " ند لند"، حيث لا توجد علاقة قوة لأحدهما على الآخر.

2. بالطريقة نفسها، الزاوية المحايدة لا تمارس حكماً قيمياً حول الشخصية المصورة.

3. تعزز الزاوية المحايدة التواصل بين الشخصية المصورة والمتفرج، وهي مستخدمة كثيراً في وسائل اتصال مثل: التلفاز أو الإعلانات. هذا عائد إلى السهولة التي تتحدد بها الرؤية، وتنتج قراءة لتعبير الوجه في هذه الزاوية. الزاوية المحايدة هي التي تستخدم لتصوير **"اللقطات النصفية"** وهي جوهرية في **الخطاب التلفزيوني** [1].

- تأخذ حركة الكاميرا من نقطة ثابتة تلاثة أشكال : الحركة الرأسية ، والأفقية ، والزووم ، والحركة الرأسية تتم بتحريك الكاميرا الى أعلى أو الى أسفل ، وهي تستخدم في العادة لكي تتبع الحدث ، أو للانتقال من مكان تصوير الى آخر ، وهي تحاكي حركة عين شخصية ما ،إذا ما نظرت الى أعلى أو الى أسفل ، وهي نادراً ما تستخدم لتحقيق تأكيد درامي [2]. أما **الحركة الأفقية /البانورامية** فهي تتيح الحركة على محور أفقي من اليسار الى اليمين أو العكس ، وهي مثل الحركة الرأسية قد تتبع الحدث أو تحاكي حركة العين ،وفي كل من الحركة الرأسية والحركة الأفقية تكون الكاميرا مثبته على حامل، ثابت ذي ثلاث أقدام أو غيره ، وتتم على محورها الأفقي أو الرأسي بيد عامل الكاميرا ، وبالتالي الحركة تبدو ناعمة [3]. وينبغي التوضيح في حركة الكامير من نقطة ثابتة أن فعل **الزوم والتجمد متشابهان** : بمعنى أن الكاميرا ثابتة والعدسات تقرب وتبعد في الموضوع وهنا وظيفتها جذب **الانتباه الى التفاصيل بشكل درامي** أكثر من الوسائل الأخرى ، ولأن قدرتهما فائقة في التحديد ، فإنه يسهل سوء إستخدامهما مثلما يخطأ المخرجون الصغار في إستخدامها [4] وبذلك فإن المتفرج يقف في موقف **المراقب لما يراه** ، وإقتراب الكاميرا من الحدث يعطي **الإحساس بقوة الحدث والحميمية تجاهه** ، أو شعور بانه محاصر في مكان ضيق مع الشخصيات والحدث وهنا تكون بمزايا سلبية ورتيبة أحيانا .
- التصوير من زاوي عالية مع كاميرا ثابتة تتجة الى الأسفل لترى الغرض ، فهي تساعد على التعرف على جغرافيا المكان، وإدراك علاقة أجزاء الموقع بعضها ببعض ، ويُقلل من طول الممثل أو إرتفاع الجسم ، وهي

[1] فران فينتورا: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ مرجع سبق ذكره 115 .

[2] كين دانسايجر : **فكرة الأخراج السينمائي، كيف تكون مخرجاً عظيماً** ، مرجع سبق ذكره ، 2009 ، ص 132 .

[3] المرجع نفسه ، ص 133 .

[4] برنار ف .ديك : **تشريح الفيلم** ، مرجع سبق ذكره ، ص 93.

لقطة ذاتيه، تضعُ المتفرج في الوضع الذي ينظر فيه الى الممثل من زاوية عالية ، لكي يُحس المتفرج بتفوقه على الممثل ، أو لإضافة الإحساس بضآلة الممثل وسط البيئة المحيطة به ، أو نتيجة لسوء تصرفه [1].

- التصوير من الزاوية المنخفظة مع كاميرا ثابتة تتجه نحو الاعلى : وتستخدم الزاوية المنخفظة عند الرغبة في التعبير عن الرهبة أو الإثارة ، وللمبالغة في سرعة الحركة ، ولتفادي خط الأفق والمستوى الخلفي ، وللمبالغة في منظور الأجسام والمباني العالية ، ولزيادة الواقع الدرامي ، فهي تضع المتفرج في وضع منخفض بالنسبة لمن يشاهده ، فهو ينظر أعلى من يمثل السلطة أو البطولة ، ويمكن للتصوير من زاوية منخفظة متجهاً الى أعلى أن يفصل ممثلاً معيناً عن باقي المجموعة ، وإذا إستخدمت الزاوية المنخفظة داخل قاعة الاستديو (البلاطو) فيجب أن نراعي أن يضم المشيد (الديكور) جزاءً من سقف المكان الذي سيظهر في اللقطة[2]

2. الحركة من وضع الحركة :

بشكل عام ، فإن حركة الكاميرا تمثل واحدة من الخيارات المثيرة والمتاحة للمخرج ،**فالحركة ديناميكية وحيوية** ، لكن القرارات التي يتخذها المخرج في هذا الصدد يمكن أن تُحقق غرضاً محدداً لهذه الحيوية ، أو هذا ما يجب أن يحدث على الأقل ، وإن من أهم الخيارات التي يواجهها المخرج هو إذا ما كانت الكاميرا ستظل ثابتة ومثبتة على حاملها دون حركة ، أو أن يستخدم الكاميرا المحمولة على اليد بحيث **يحقق حرية كاملة في الحركة** ، وفي حالة إذا ما كان إحساس الثبات مطلوباً فإنه يفضل أن تثبت الكاميرا على حاملها ، والعكس فإن تحقيق التلقائية والحيوية يتم باستخدام الكاميرا المحمولة على اليد مما سوف **يوحي للمتفرج بأنه يشاهد لقطات تسجيلية بفضل الإهتزاز الخفيف أو المتوسط** ، كما لو كان يشاهد نشرة الأخبار،**وبذلك سوف يشعر المتفرج/المشاهد أنه أقرب الى الحدث**[3] .فالكاميرا المحمولة على اليد تؤدي بعض الحركات الصعبة بما فيها صعود السلالم والمرور من الفتحات الضيقة ، وتعرضها للاهتزاز وعدم نعومة الحركة وإنسيابها مما يشعر ويدخل المشاهد أكثر على الحدث .

الحركة من وضع الحركة تخلق ذاتية يشترك المشاهدين فيما يرونه من مشاهد وأحداث وكأنهم يمرون بتجربة شخصية **ويحسون وكأنهم داخل أحداث الفيلم ، إما بوصفهم مشاركين في مجرى الأحداث** ، أو أنه يحل محل أحد ممثلي الفيلم بحيث يرى الأحداث من خلال عيني الممثل ، وكأمثلة عن هذه الحركة للكاميرا التي تجعلهم وكأنهم يركبون سيارة مسرعة خلال الطرق الجبلية أو المطاردة ، أو كأنهم مكان قائد الطائرة تنظر الى ممرات المطار في أثناء

---

[1] أحمد الحضري : **فن التصوير السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 59 .

[2] المرجع نفسه ،ص 60 .

[3] كين دانسايجر : **فكرة الأخراج السينمائي، كيف تكون مخرجاً عظيماً** ، مرجع سبق ذكره ، ص 131 .

هبوط الطائرة ، وهنا تحل الكاميرا محل عيني كل من المشاهدين في وقت واحد ، **وتضيف هذه اللقطات الذاتية واقعاً درامياً الى جانب سرد القصة** ، وهناك حالة " **الرجوع الى الماضي** " **الفلاش باك** حين يبدأ أحد الممثلين في سرد أحداث معينة وقعت له في الماضي، فنبدأ في مشاهدتها من خلال عينية وحركة الكاميرا تذهب إليهم ثم تأخدنا في الماضي [1]. وبوجه عام فإن ميزة الكاميرا المتحركة في الحركة السينمائية أنها تقتبس من عربات النقل السيارة والطائرة ومن الأجسام المتحركة تلك **الحركية التي هي جوهرها** .

يبقى الكادر الفوتوغرافي أو الخارج سينمائي أو بتعبير آخر **الفيلمي ولكي يتحول الى سينمائي** ينبغي أن نزيحه من المفهوم الفوتوغرافي أولاً ،فالكادر قادم أصلا من الهندسة كما سبق وعرفناه، وينبغي أن نزيح عنه التصور الفيزيائي المادي والهندسي ليأخذ " **الخصوصية السينمائية** " والتفرد التي وجد من أجلها .

الصورة السينمائية هي دائماً صورة ككادر لكل الكادرات تُعطي مقياساً مشتركاً للكادر فالكادر " **يحتوي في داخله على العديد من الكوادر المختلفة : الأبواب ، والنوافذ ، والمغاور ونوافذ السيارة ، كما أن المرايا تمثل كوار داخل الكادر ، وهنا نجد لدى المبدعين السينمائيين العظام ألفة حميمة خاصة مع هذا أو ذاك من تلك الكوادر من الدرجة الثانية ، او الثالثة ...إلخ ، وهكذا فمن خلال هذه الإندماجات للكادرات تنفصل أجزاء المجموع أو المنظومة المغلقة ، ولكنها أيضاً تتواطأ فيما بينها وتتجمع** " [2] .عندما نفكر بالطريقة السينمائية في الكادر يصبح الكادر **يملك حيوية وديناميةالى جانب حركة في داخله** ،كالحركة السينمائية وفي خارجه أيضا ، فتعريفه بأنه **كُل مغلق** ليس معناه مغلق نهائيا فهو **يستمد من "خارجه " أيضا** فمثلا : كادر اليد فقط تظهر هنا ينفتح على الخارج خاصة عند إضافة الصوت الذي يصبح يعوض البصري في داخل الكادر ويفتح الكل ، **ويصبح كادر صوتي ويخلق الحركة في داخل الكادر** ، فالكادر ليس هو مؤطر الصورة السينمائية فهي تحوي وتحتوي كادرات أخرى في داخل الكادر فالنافذة مثلا تصبح بمثابة **كادر داخل الكادر الكلي للصورة السينمائية** ، وهكذا دوليك مع الباب أيضا ونوافذ السيارة ، هذه هو **إنتقال الكادر من نوع لا سينمائي الى نوع سينمائي يخلق في داخله حركة مع " الخارج " الصوتي** ، الذي يصبح مشكلا من كُل بصرية ومرئية وصوتية أحيانا من الدخول والخروج للكادر في نفسه .

---

[1] أحمد الحضري : **فن التصوير السينمائي** ، مرجع سبق ذكره ،ص 52 .

[2] جيل دولوز : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، مرجع سبق ذكره ، ص 25 .

الفصل الرابع :

التشكيل البصري للمرأة في فيلمي " الواهراني و"ماوراء المرآة"

1. بطاقة تقنية لفيلم الوهراني :

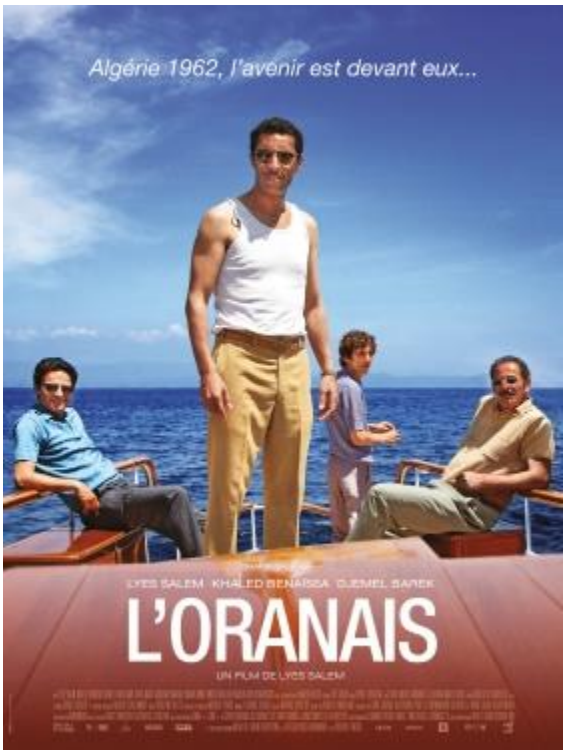
الوهراني فيلم سينمائي أخرجه إلياس سالم بإنتاج جزائري وفرنسي. تناول الفيلم قصة صديقين شاركا في الثورة الجزائرية ولكن صداقتهما تصدعت بعد الاستقلال في .1962أول عرض للفيلم كان في قاعات السينما الجزائرية في 6سبتمبر 2014 قبل أن يعرض لاحقا في فرنسا في 19نوفمبر.2014

- حاز الفيلم على جائزة أحسن ممثل لإلياس سالم عن دور جعفر في مهرجان الفيلم الفرنكوفوني بأنغولام بفرنسا. كما نال جائزة أحسن مخرج عربي في المهرجان الثامن للفيلم بأبو ظبي 2014
- شارك **الياس سالم** في التمثيل إضافة إلى كتابة السيناريو.
- **التصوير /المصور** : بيير كوتيروا Pierre Cottereau :
- **إعداد الديكور والمناظر** :نيكولاس بوسكاي Nicolas de Boiscuillé
- **الملابس** :كارول شولي Carole Chollet
- **مهندسي الصوت** : مارك دواسان ، قوينال لوبورجان ، بيير أندري Pierre André, Gwennolé Le Borgne, Marc Doisne
- **المونتاج** :فلورانس ريكار Florence Ricar
- **انتاج وتوزيع** : Dharamsala فرنسا ، Producteur(s) : Isabelle Madelaine
- **الممثلين** :

Lyes Salem (**Djaffar**), Khaled Benaïssa (**Hamid**), Djemel Barek (**Saïd**) Amal Kateb (**Halima**), Najib Oudghiri (**Farid**), Sabrina Ouazani (**Nawal**), Anne Zander (**Elizabeth**), Abdellah Boukefa (**Bachir adulte**), Nabil Daalachi (**Bachir enfant**), Idir Benaïbouche (**Benaïssa**), Kader Affak (**Zyad**), Miglen Mirtchev (**Féodor Koulyguine**), Amazigh Kateb (**le chanteur**)...

- **تاريخ الصدور** : :19 نوفمبر 2014
- **طول الفيلم** : 2h08

- **ملصق الفيلم الاشهاري :**



صورة رقم **01** : الملصق الاشهاري للفيلم

في أحد تصريحاته **يقول: " في عائلتي ، كنا نبحث دائمًا عن تعزيز هذه الثقافة المزدوجة ، الفرنسية والجزائرية، اليوم أعيش على ضفتي البحر الأبيض المتوسط ، بين باريس و الجزائر العاصمة. فرونكو جزائري أو جزائري فرنسي ، العربية جزء من ثقافتي ، بقدر ما الفرنسية أيضا ، في طفولتي ، ظل الناس يخبرونني بأننا من الثقافة العربية رغم أن جدتي لأبي كانت أمازيغية ... لذا فأنا لست عربياً بالكامل ولا فرنسياً بالكامل. إنها قوتي وضعفي في آن [1].**

[1] Dans ma famille, on a toujours cherché à valoriser cette double culture, française et algérienne. Aujourd'hui, je vis des deux côtés de la Méditerranée, entre Paris et Alger. Franco-algérien ou algéro-français, l'arabité fait partie de ma culture autant que ma culture française. Dans mon enfance, on n'arrêtait pas de me dire qu'on était de culture arabe alors même que ma grand-mère paternelle était berbère… Je ne suis donc ni tout à fait arabe, ni tout à fait Français. C'est ma force et ma faiblesse .

1.1.التيمة الموضوعاتية لفيلم "الوهراني " :

يبحث فيلم "الوهراني " و يصور ثلاثة مجاهدين في الجزائر وبالضبط في وهران ، تتراوح أعمارهم حوالي منتصف العشرينات ، هؤلاء الثلاثة رغم أنه يجمعهم هدف واحد وهو **"الجهاد لتحرير الوطن"** ، إلا أنهم مختلفون في إديولوجتهم تماما ، **فجعفر** الذي يحلم بنجاح الثورة التحريرية ،**وثورة تطور الاقتصاد** ، **وفتح جراح الهوية والفساد والاستبداد همه تطور البلاد** ، بعد الاستقلال يتولى مصنع الخشب ويشاهد هناك صراع الهوية والفساد والاستبداد القائم والذي يكون جراء إستفادة من شرعية الثورة ومخلفاتها . **فريد ثوري يحلم بالحرية والديمقراطية والعدالة والذي سيتم قتله وتصفيته لاحقا** ، أما الثالث فهو **حميد نماذج للانتهازية وإعتبار الثورة هي الوصول للمناصب والنفوذ والمال وتزوج أمريكية مع عيش فاره وفاخر وسيارات ومسؤولية تسير الحزب الحاكم**

وفي بداية الفيلم، يكون حميد برفقة جعفر في السيارة ، تُظهر اللقطة الجبال ، وكمائن الإحتلال الفرنسي التي ينصبها، بدورهم يوقفونهم لمعرفة الوجهة ، ليخبرهم حميد أنهم متجهون الى قديل [1]، وبعدها نرى في عمق المجال أمرأة تلبس الحايك ، وواقفة في الطريق سرعان ما يتوقف لها حميد ، رغم أسئلة جعفر المتكررة من هي ؟ وقبل الكمين الثاني تعيد النزول من جديد ، ويواصلان حتى يلتقيان صديقهم فريد ولكن حميد لا يتوقف ابدا ويواصل السير بسرعة وسط رفض جعفر لهذا السلوك ، فسيارة الثورة ستحمل على متنها حميد وجعفر اللذان سيتقلدان المناصب بعد الثورة وسيتخلف المجاهد فريد الذي سيتم تصفيته لاحقا. لم تمض الأحداث بشكل تصاعدي، بل تمازجت مشاهد الماضي بمشاهد الحاضر وسار الزمنان الدراميان بشكل موازي.

يبقى جعفر وفياً لذكرى زوجته ، التي تعرضت للاغتصاب كإنتقام منه لقتله أحد قوات الاحتلال الفرنسي، فقد حاول حميد والمجاهدين اخفاء الامر حتى نهاية الثورة وعودته ليعلم أن زوجته توفيت وهي تلد لابن لها، وبعد الاستقلال يمضي حياته في مصنع الخشب وتربيه إبن ذو ملامح فرنسية ؟ وتبدأ الحبكة والمعاناة بينهم كطرفين يعيشان قلقاً وجوديا فعلا ، هذا الابن ليس ابنه ولكن ولدته زوجته وتوفيت وتركته وحيدا ، وهنا حبكة أن الابن لن يكون إلا عنوانا لشرفه المهدور.. فجعفر لن يقبل بانتصار مشوه أو غير مكتمل .

[1] يعتبر خطأ في الفيلم في ذكر قديل ، كان أسمها **saint cloud** بمرسوم في عام 1856 ،خلال الفترة الإستعمارية ، نسبة الى كنيسة القديس سان كلو ، وأخذت أسم قديل بعد الإستقلال ،وتعتبر أحد أكبر بلديات ولاية وهران تمتاز بتضاريس خلابة أي كثرة الجبال الغابية بالإضافة إلى أنها من البلديات الساحلية التي تطل على البحر الأبيض المتوسط .

يواصل حميد التحكم باللعبة وبتطويع رفاقه في النضال وسيقنع **فريد المعارض الشرس** لسياساته وتوجهاته بالتوجه إلى الخارج للدراسة **وبعدها سيقوم بتصفيته جسديا**.أنها التناقضات التي صنعها الفيلم لتعبير عن تشكل بصري **لصور متعددة ضمن الفيلم لا تلغي بعضها بعض ، والغريب الآخر** أن الفيلم " تم معارضته بشدة " في الجزائر ، في حين **حصل على جوائز عدة** ، وعندما نتتبع مساره نجد مخرجه " **إلياس سالم** " في كل مرة يعيد ويذكر أن الفيلم **ليس للثورة التحريرية أبدا** ،أو بتعبير آخر ليس توثيقاً لها ، فهل يمكن أن يعتبر سرد ذاتي/ **السينما الأتوبيوغرافية** له : **هو الذي كان متأرجحا بين الجزائر وفرنسا** ، وحجم المعاناة ، وهنا نستذكر الكاتب الفلسطيني / الامريكي **إدوارد سعيد** ، فعندما كان في المدرسة الامريكية في مصر كانو ينادونه " **سعيد** " وعندما أصبح استاذ كرسي " الدراسات الثقافية " في أمريكا ينادونه **إداورد** ، وهنا يعبر بإنه ظل يتأرجح بين الشرق والغرب رغم أنه ليس منهما معاً لكنه ينتمي لهما معاً . فقد كانت حياته سلسلة من الإختبارات المريرة ، والمشكلان المرةُ التي تلاحقه ، **جراء إسمه ، فقد إكتشف أن والده وديع صار إسمه وليم** في السجلات الامريكية ، عربي في أمريكا ويكتب باللغة الإنجليزية ، **مقصيا من المكان وفي اللغة** ، لذلك إستطاع أن يجد تلك المفارقة العجيبة في التماسف فيالموضوعات ليتناولها في الاستشراق ، فهل قَدر " **إلياس سالم** " أنه أحس **بغربة في المكان واللغة** فأنطلق حاملاً كاميراه ليُعبر بها عن هذه المحنة عبر **تشكيل بصري وأسلوب** جعله ينال جوائز .

1.2. لقطة وجهة النظر أو كيف يبدو العالم في عين المشاهد :

يستهِل الفيلم بلقطات لكاميرا ثابتة خلف الممثلين ، وكأننا أما أسلوب كلاسيكي أو حنين له ، عندما كانت الكاميرا ثابتة في المكان أو السينما ، لا نعتقد ذلك لأن هناك **عمق مجال في كل اللقطات** فنقطة " **الإنطلاق هي : إستعمال الكاميرا السينمائية كعين السينما الأكثر كمالاً من العين البشرية بهدف دراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ الفضاء** " [1] .

زاوية التصوير هذه لعبت دور في " **تقديم وجهات النظر المختلفة ، حتى المتفرج الخارجي بوضع الكاميرا (وبالتالي المتفرج) موضع المتنصت خفية عن الحدث ، وهنا نرى وجهة نظر الشخصية :نرى كيف يبدو العالم في عين إمرئ ما ،وفقا لمزاجه أو حالة وعيه (مثلا ذهولا كما حالتنا)** " [2] وهنا تُصور الكاميرا وجهة نظر الشخصية وهي خلفه، في موضوع مُتلصص لتُدخل الجمهور على عُمق المجال والإحساس بالشخصية في وجهة نظرها داخل المنظر، وعادة تقدم في اللقطات الإفتتاحية للفيلم وحتى تحمل لحظاته **الموجعة وتفرض على المشاهد " هذا التغيير في الحدث ينبه المشاهدين الى المنطقة الموجودة خلف الكاميرا ، وهنا يكونون في وضع المتفرج على الحدث الجاري بعيدا عنه ، ويبدو الآن كأن جزءاً من الحدث يأتي من داخل الكادر السينمائي ، وهذا الاحساس بمجريات الامور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد إستغراق المتفرجين في الحدث الدرامي "** [3] .

---

[1] دزيغا فيرتوف : **الحقيقة السينمائية والعين السينمائية** ، مقالات ، يوميات مشاريع ، ترجمة : عدنان مدنات ، منشورات مجلة الهدف ، ط1 ،1975 ، ص 23 .

[2] آلان كاسبيار : **التذوق السينمائي** ، ترجمة:وداد عبد الله ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1989 ، ص16 .

[3] المرجع نفسه ، ص24 .

اللقطة الاولى البداية

اللقطة الثانية عمق المجال

اللقطة الثالثة لقطة مقربة جدا

فوتوغرامات للقطات رقم **01** حول عمق المجال في السينما

فاللقطة الاولى للبداية تحمل **عمق مجال** واضح هي السيارة البيضاء ، والمرأة أيضا أمامهما، مع حوار الممثلين معاً مما يوضح أن فكرة الكاميرا ثابتة في الخلف مع عملية **قطع للشخصيات وكادر لزجاج السيارة مع الكادر السينمائي** وإنعكاس لوجه السائق في المرآة للسيارة ، وهنا نكون إزاء وجوه متعددة للممثلين/الشخصيات السينمائية أو الصورة كريستال كما عبر عنها دولوز وتُشكل بصرياً عن **إلتحام الصورة الراهنة بصورتها الافتراضية، وعن عدم التمييز بين الصورتين المتمايزتين. ومن نظام إلى آخر، من النظام العضوي إلى النظام البلوري/المرآة ، بوسع العبور أن يتم بصورة غير محسوسة، وبوسع التعديلات أن تحدث دون توقف** [1]، أن المرآة لعبت دور نقلنا من نظام السينما الكلاسيكية /العضوي الى نظام السينما زمن مع البلوري /حديث تم تفكيك الروابط الحسية في المرآة، كل شيء عبارة عن صورة متدرجة في العمق. ولكن **عمق مجال الرؤية** يوفر دائما داخل الحلقة عمقاً يمكن أن يتسرب به شيء ما، " **فكان هناك أيضا الكادر/ المرآة على طريقة هيتشكوك. ولكن عندما يعمل الكادر أو الشاشة كلوحة قيادة أو كطاولة طباعة أو إعلام، لا يتوقف تجزيء الصورة لتغدو صورة أخرى، ويستمر طبعها في متن ظاهر وانزلاقها إلى صور أخرى**" [2] . تعتمد لقطات من هذا النوع كادراج خاص لإبراز **العناصر الدالة signifiants** عناصر جذب يُستدل بها المتفرج ، مع وضع الممثلين أمام خلفية أو قل كادر آخر في داخل الكادر هو زجاج السيارة ، تمت عملية إزاحة للكادر مع خلق **خارج النسق**[3]،أو خارج الكادر ، أي أن إنغلاق الكادر كان يحيل الى الداخل والخارج معاً في المرأة وصديقهم أيضا ، مع عملية قطع في العمق عن

---

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 207 .

[2] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 427 .

[3] سيأتي شرحها أكثر ، فالكادر ليس سجنا للصورة أبدا في الاسلوب الجديد بل يمكنه السرد عبر عمق المجال والخارج كادر أيضا وهنا يصبح **الكادر بمثابة نسق مفتوح** ؟ انه من المفاهيم التي أسسها دولوز للسينما .

طريق الكاميرا ، لإعطاء **الكثافة الدرامية للمشهد** تم توجيه المشاهد لأمامية اللقطة لتؤكد إحساس الممثلين ومتابعة، أما عن لقطة عمق مجال " **فعمق المجال يضع المتفرج في علاقة مع الصورة أقرب الى العلاقة بينه وبين الواقع ويضعه في حالة أكثر نشاطا ، فيسمح له بممارسة قواه الخلاقة في الإختيار وبنفس الحرية التي يستخدمها في الحياة الحقيقية** "[1] فالإختيار أنه جُمع له في نفس الوقت بين لقطة قريبة في المقدمة ولقطة عامة مأخوذة في العمق وهو ما يجعله يبني عالما سينمائيا واقعيا .

فوتوغرامات للقطات رقم 02 :من لقطات توضح لحظة القتل

أن استخدام لقطة متوسطة، ثم لقطة قريبة لمشهد القتل في الفيلم ،كان يهدف الى **إفراغ المَشَاهد الدرامية بطبيعتها من مضمونها الدرامي** ، فالقتل الذي مارسه المخرج تم في **لقطتين فقط** ! أنه محاولة أن ينقلنا الى خصوصية **"القتل السينمائي "** وهو عبر عدم التعاطفِ مع المقتول ، الذي سينتقم إبنه من زوجة جعفر ، وأيضا لم يركز على القتل لانه يضعنا أمام **السينما وليس الواقع** ؟ عندما نرى القتل في الواقع ومَشَاهد الدم والفزع ، والتركيز على الموضوع كما يفعلها التلفزيون يجعل هناك " **مشهدية**" أكثر وجذب أكثر للمشاهد، وتماهي المشَاهد مع القتل وكأنه حقيقي وفعلي ؟ وهنا يختلطُ على المشَاهد الأمر، فعندما يشاهد فيلماً يُعتقد القتل كما حدث واقعيا ، وينسى مهمة التعبير الفني للوسيط السينمائي [2] مما يجعله يعطي أحكام قيمة ، وذلك بمطابقة بين **الوثائقي**

---

[1] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص159 .

[2] من المصادفة أن كريستيان ماتز يعتبر السينما تعبيرية وليست اتصالية ويربط بينها وبين التلفزيون لانهما يسجلان باللقطة على المستوى الجوهري وعلى مستوى مادة التعبير ، ويشير ان الفرق بينهم ثقافي أكثر منه سيميولوجي " **إذ أن كليهما يستخدم نفس القنوات الخمس للمادة** "(العناصر الخمسة للمادة عند كريستيان ماتز هي : **1الصور الفوتوغرافية 2متحركة ومتعددة . 3آثار خطية تشمل كل المادة المكتوبة التي نقرؤها بعيدا عن الشاشة . 4الكلام المسجل .5الموسيقى المسجلة ضوضاء مسجلة أو مؤثرات صوتية**) ولكن في حضور مارشال ماكلوهان بأن، **وصف ماتز للصورة عام اكثر من اللازم ، ولايأخذ في الاعتبار حقيقة أن في أحد الحالات تنعكس الصورة(الفيلم) نحو المشاهد وفي الحالة الاخرى (التلفزيون)**

السينمائي والتاريخ المكتوب واقعيا ، لذا جعل المِشَهَدَ فقير سينمائيا ، بل حتى سلوك القتل كان **تلقائي غريزي** يجعل المشاهد يشعر بإنعدام الحساسية ، ومحاولة منه أيضا لتوريط المشاهد ، والإفراغ كان يهدف الى جعل المشاهد **يقتل وهم المطابقة والواقعية ويجعل القتل سينمائيا أكثر منه واقعيا** ، هناك **خلق لزمن موضوعي** وليس **زمن نفسي** يدخل للمشاهد عبر خلق التطابق بين التاريخ والوسيط وهو أسلوب من **أساليب جون لوك غودار** ، حيث **" الواقع عندما يُقلد ويقدم بديل عنه ، يقدم كما لو كان هو الواقع ذاته ...فهو لايستطيع أن "يتلاعب" بهذا الواقع وإنما عليه أن يتقبلة كما هو ، وهنا لا ينشأ زمن حاضر وهمي ، وإنما زمن حاضر موضوعي ،يفرض على المتفرج أن يراقبه عن بعد ، هنا الاسلوب السينمائي ذو أهمية كبرى بالنسبة لنظرة المتفرج وإدراكه "** [1]، أي أقرب الى **التَمْثِيَل** ليساعد المشَاهِدَ **التطابق بين الواقعي والسينمائي** ،وأيضا عبر أسلوب مضايقة عين المِشَاهِد بإستمرار عبر لقطات عمق مجال مع كاميرا تقريبا ثابتة من الخلف تتابع الشخصيات . أحد المؤثرات الجمالية في الحدث هو الكاميرا المحمولة على اليد " **صورت المطاردة المحمومة في دروب الغابة التي تنتهي بالقتل** " صورت بالإيقاعات والمظاهر المهتزة التي نحصل عليها عادة بالكاميرا المحمولة على اليد ، فالعالم الفوضوي المضطرب الذي صور بهذا الشكل ملائم لمنظر القتل مع كادرات متحركة ومضطربة أيضاً . وقد سبق وصرح المخرج نفسه **"أنا ضد الترويج للرواية الرسمية للتاريخ عبر تمجيد المجاهدين إلى حد التقديس، وإعتبارهم بشرا فوق العادة."** أنه يعتبر نفسه سينمائي يعبر **عبر الوسيط السينمائي المختلف عن الرواية الرسمية** وليس هدفه أن يعيد كتابة الرواية الرسمية عبر السينما .

يلعب الحوار في الفيلم على مستوى اللقطات قوة كبيرة جدا ، ورغم أن الصوت هو عارض لا سينمائي ولكنه يتحول الى سينمائي عبر تقنية الميكساج ولكن الصوت البشري " **يستخدم لكي يدفع المُشاهد الى دخول تجارب سمعية بصرية جديدة ، يحاول أن يحرك الادراك البصري للمتفرج نحو إدراك سمعي "** [2]

تتجه الصورة مباشرة نحوه .و يعتقد ماكلوهان ان **"الذي يجعل هناك فرقا في حياة الناس إنما هي الوسائل السائدة في عصر ما وليس مضمونها** " كإفتراض رئيسي ومايهمنا في مناقشة أفكار كريستيان ماتز هو : التفريق بين ماسماه بوسائل الاتصال الساخنة والاتصال الباردة . **"الوسائل الساخنة هي تلك التي تشمل على معلومات أحساسية كاملة وتفصيلات كثيرة ،ففي الوسائل الساخنة ،يكون المتلقي بحاجة اقل ليصبح معنيا باستكمال المعلومات الناقصة ، وينسب ماكلوهان إلى الوسائل الساخنة أنها ذات مشاركة منخفضة ويمثل عليها بالراديو والسينما"** ، أما التلفزيون فيعتبر وسيلة باردة ، ومن خلال المثال أعلاه تتضح لنا أهمية الفرق فعلا بين التلفزيون والسينما .

[1] **مجلة كتابات:** ملف : جون لوك غودار : إعداد وترجمة أمين صالح ، مجلة فصلية تعنى بشؤون الادب والفكر ، البحرين ، العدد 4 ، ديسمبر 1976 ، ص 208 .

[2] **مجلة كتابات:** ملف : جون لوك غودار : إعداد وترجمة أمين صالح ، مجلة فصلية تعنى بشؤون الادب والفكر ، البحرين ، العدد 4 ، ديسمبر 1976 ، ص 205 .

نقصد بالصوت كما قصده أندري بازان نسيجه ، موقعه ونوعيته وعلاقته ثم بغيابه للاحساس بحدث ودراما الفيلم رغم أن الصوت **"لا صورة له** :"فالسينما لا "**تعرضه "بل "تعيده" ي**بقى أنه "**يخرج من مركز الصورة البصرية، وأن عناصره تتوزع بموجب هذه الصورة"**، وبهذا المعنى هو مكون من مكونات الصورة البصرية ، وهكذا يفعل الصوت البشري نفس مايفعله بالصورة ، لقد كانت الآراء جراء الاخراج من درجة **الانطباع بالواقعية** الذي يثيرها الفيلم ، ويولد السبب **من مطابقتنا بينه وبين الواقع من الإخراج** ، ينطلق الحوار بين الشخصيات للفيلم كإبداع فعلي في السينما من خلال حوارات على **أنها كفعل مقاومة ؟** حتى التعبير عبر الالوان السينمائية كانت بالابيض والاسود لقد تم التصوير لأحداث قبل الثورة في 12 دقيقة الاولى، وكان الحوار **بلهجة جزائرية مفهومة جدا** و واضحة ، ولكن بعد **نهايتها وإعتماد فاصل سينمائي** لننتقل الى موضوع ما بعد الثورة ، يتحول الحوار الى اللغة الفرنسية ، يمكن فهم الحوار على هذا الأساس انه نوع من المقاومة للإستعمار عبر اللغة ، فقد جسد موضوعها فعلا سينمائيا عبر الحوار **باللهجة الواضحة ولم يكن مشكل** إلا بعد **الفاصل يتحول موضوع اللغة** الى نوع من " **غنيمة الحرب** " بتعبير كاتب ياسين ، رغم أن المخرج إعتبرها **راسب تم توارثه عن الإستعمار** ، ولم يوضح الإشكال الهوياتي المرتبط باللغة أبدا ، بل جعل المشاهد من يتورط في البحث فقط ، وليس أن يعطيه الحل أو يبدي رأيه ، الشخصيات كانت تتحدث العربية قبل **خروج المستعمر كنوع من المقاومة** ، ولكن بعد خروجه ليس هناك مبرر لعدم تكلمها الفرنسية كغنيمةحرب **ولا يجيب الفيلم عن أسئلة تخص صعوبة الإنتقال من الثورة الى الاحتلال إلى الدولة الوطنية المستقلة ،بل يطرح الأسئلة نفسها بدون صخب فتظل معلقة ومثيرة للجدل وربما تصبح موضوعا لأعمال فنية قادمة ، كما أن لمست غودار حاضرة أخراجيا للمشهد او الحوار من خلال " أنه يبرهن أن هناك شيئاً ما حدث ، وليس لماذا حدث إنّه يعرض حتمية الحدث"** .

تبدو وكأنها ملحمة ولكنها تتقدم بشكل جيد وتبقينا في إيقاعها. **كل شيء يمر عبر الشخصيات** ، التي يُعرفها الممثلون ، بدأً جعفر/إلياس سالم في المقدمة ، لجعلها عادلة ومألوفة بما يكفي للتغلب على الصور النمطية. ومن ثم فإن **نظرة المخرج النقدية والدقيقة** عبر التشكل البصري في الكاميرا ، هي تغيير لطيف عن الرؤى الكاريكاتورية التي طالما اعطيت سابقا.

الشخصيات كصورة آنية بمعزل عن إمتدادها الحركي في علاقة مع **صورة ذهينة أو إنعكاسية " ماذا يحدث فريد " " إنها الثورة "** وبدلا من ذلك الإمتداد الخطي/السرد في مستوى زمني خطي مباشر ، هناك مجال لا تكف فيه

الصورتان معاً عن ملاحقة بعضهما في نقطة من تداخل **الواقعي والمتخيل**، كأن الصورة الآنية، المعروضة على الشاشة، والصورة الإنعكاسية تتبلوران في صورة واحدة مزدوجة ، إنها ميزة السينما المرئية " **ثم إننا حين نوجد في وضعيات بصرية محضة أو صوتية فليس الفعل، ومن ثم السرد، هو الذي يتقوض، بل إن الأحاسيس والعواطف تغير طبيعتها، لأنها تنتقل إلى نظام آخر يختلف عن النظام الحسي الحركي الذي يحكم السينما «الكلاسيكية»، وبمعية ذلك تتغير نوعية الفضاء الذي يفقد روابطه الحركية فيغدو مفككا أو أجوف. ولذلك تلجأ السينما الحديثة إلى تشييد فضاءات خارقة، حيث تحل العلامات البصرية والصوتية محل العلامات الحسية والحركية**"[1]، وحتى المرأة في عمق مجال الكادر مع حدث الحوار في الكادر كانت تشكل أيضا تبلورا في صورة كإنعكاس ، أن عمق المجال البصري الواضح في إطار صورة "**اللقطة /المشهد " في لقطة المرأة يُدخل المشاهد و** يسمح له بأن يشارك أكثر في تجربة الفيلم، **يجعله أكثر على علاقة بالصورة أوثق من علاقته بالواقع** إنطلاقا من مبدأ **علاقة الفيلم الفنية بالمكان** ، وعدم تجزئته عبر المونتاج ، و حتى زمن الفيلم يُعرب عن الحفاظ على الإستمرار السردي اللاخطي، للموضوع الفيلمي أكثر والمحافظة عليه .

إنّ اللقطة الثانية للمرأة في عمق المجال كموضوع لجذب تركيز المشاهد أكثر مع الانفتاح في الكادر على خارجه تنفتح اللقطة في حد ذاتها ، فاللقطة لا تكتمل الا بمفهوم " **النسق المفتوح** " الذي صاغه دولوز أو بتعبير " بودفكين "**كل لقطة ميتة مالم تخضع لعملية مونتاج**" لصناعة المعنى ، لكن المخرج يترك اللقطة ميتة الا بموضوعها الزمني سرديا أكثر منه تركيبا ، عندما يستحضر موضوعها حواراً وتكون غائبة صورة ، من خلال جعفر ولقائه بالشخصية زياد (مسؤول في الثورة) وإخباره ان الجيش الفرنسي في حالة إستنفار بسبب مقتل الجندي ، ليطلب منه الهروب الى الجبال مع المجاهدين وترك زوجته ؟ .

هنا يرفض جعفر **الفكرة نهائيا** ، ويدخل في **هستيريا لا تنتهي إلا بضربه بقارورة خمر** على قفاه ليفقد وعيه ويتم تهريبه ، لقد إنفتح النسق للقطة الثانية عبر السرد للمرأة في **عمق المجال** لجذب المشاهد أكثر وتطور السرد محاولا إيجاد إغلاق سردي بتعبير بروديل حول المرأة في اللقطة ، فقدانه الوعي جراء عدم قبول **فكرة ترك زوجته** ، وهنا تظهر قداسة المرآة /الزوجة لدى الرجل الجزائري ، فتركها وحيدة مع بداية الثورة هو خوف مبرر من " **الحروب تدمر أواصر الثقة بين الأفراد وضمن المجتمعات التي تطورت على مر الأيام ، وتترك المجتمعات مدمرة سواء على نحو مباشر ، في المجتمعات التي "مزقتها الحرب " أو غير مباشر** " [2].لذا كانت اللقطات في

---

[1] جيل دولوز تلتقط عناصرها البصرية والصوتية ميكانيزمات التفكير تجليات الزمن في الصورة السينمائية ترجمة: عزيز الحاكم

[2] كارول كوهين : **المرأة والحرب** ، ترجمة : ربى خدّام الجامع ، دار الرحبة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2017 ، ص 97 .

شكل سردي ليس خطي بل عبر أسلوب واقعي أكثر عبر الانفتاح في الكادر مع عمق المجال لصناعة المعنى وتوفيره في اللقطة المشهد ، بل لقطات متوسطة ومونتاج عبارة عن **قطع في العمق** بالكاميرا ، مع إنفتاح اللقطة للقطات ليس في ترتيب خطي وشكل حدث ، لقد تجردت السينما الحديثة وفيلم "الوهراني " من **ضروريات الترتيب الزمني لتسلسل الأحداث سرديا** ، ربما المشاهد يعتقد حدوث خطأ ، ولكنه يكون مقصوداً وليس عارضاً في شكل عملية " **خرق السرد** "كما في الفيلم ، حيث اللقطة لعمق المجال للمرأة في البداية ثم بعد عدة لقطات يعود بنا من جديد لموضوعها في شكل حضور عبر الحوار /الصوت في وضع سينمائيا يقر بأنه سمعي بصري أكثر منه حسي /حركي .

إغتصاب زوجته حدث كل الفيلم وبتعبير تحليل الخطاب **بؤرة مهيمنة ومركزية وذروة السرد** وبتعبير سينمائي " **عقدة الفيلم** "كلها ،وعبر عنها سينمائيا بإنها جُرم لا إنساني للمستعمر وجُرح لا يندمل من خلال سرد الفيلم " **إن الأعمال الوحشية التي عانت منها تلك المرأة تحفل بالشر في أشد أشكاله انحطاطاً ... نحن نقول للعالم إن أولئك الذين يهاجمون السكان المدنيين مستخدمين الاغتصاب المنهجي مذنبون بارتكاب جرائم ضد الإنسانية** " [1]. ويبقى جعفر يستحضر زوجته في إبنه الذي ليس إبنه ؟ وفي صراع حول إشكالية معلقة فعلا

عندما فككت السينما الروابط الحسية / الحركية الى روابط سمعية بصرية هو إنتقال جعل " **الاشخاص /الممثلين لايفعلون شيئاً إزاء المواقف اليومية أو الغير الطبيعية التي تواجههم لعد قدرتهم على التصدي لها** " [2]فقد فقدت السينما أهمية الحركة والزمن لصناعتها ، وأصبحت تستند على السمع والبصر/ **الرؤية أكثر** من الوضع السابق اي أن السينما الكلاسيكية هي سينما حركة بإمتياز، بينما سينما مابعد الحرب العالمية الثانية هي سينما حديثة هي سينما مركزها السمع والرؤية أكثر من الحركة والمواقف الحسية ، ويتجسد في إستحضار المرأة زوجة جعفر من خلال حوار فقط ، أنه الإعتماد على الصوت والحوار، و إستبعاد الصورة **لزوجته كحضور في اللقطة** ، وهنا يكون قد **إستحضر المرأة من خلال حواره وغابت صورة وجسدا سينمائيا** . فميزة السينما الحديثة أو السينما زمن على محور أفقي " **إنها صورة/زمن جبارة بيد أننا لن نصدق أنها تلغي كل سرد ، ولكن الأهم أنها تمنح السرد قيمة جديدة ، لانها تجرّده من كل فعل تعاقبي ، كلما تستبدل صورة/زمنا حقيقية بصورة/حركة ، عندها سيقوم السرد على توزيع سائر فترات الحاضر على مختلف الشخوص بحيث يشكل كل منهم ترابطاً معقولاً وممكنا بحد ذاته ، ولكن بحيث تكون هذه الفترات كلها متمانعة ، وبحيث يبقى العصي على التفكير مثاراً .**

---

[1] كارول كوهين : **المرأة والحرب** ، ترجمة : ربى خدّام الجامع ، دار الرحبة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2017 ، ص 135 .

[2] برونو الكالا : جيل دولوز وفلسفة السينما الزمن والفكر ، ترجمة : كاميليا صبحي ، في جيل دولوز : **سياسات الرغبة** ، تحرير : أحمد عبد الحليم عطية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2011 ، ص 204 .

لقد كان الإغتصاب عمداً، بسبب عدم وجود زوجها جعفر و هنا كان " **بوصفه تكتيكاً حربياً ممنهجاً ، مصمّماً لإضعاف الروح المعنوية لجماعة بأكملها ، أو لإرهاب الناس ودفعهم لترك أرضهم ، أو لإذلال الرجال بإثبات أنهم غير قادرين على حماية عائلاتهم** " [1] وكان المخرج في المستوى **السردي سينمائيا** ، لإخراج المشهد بأنه **إضعاف للروح المعنوية ومحاولة تفكيك الثورة وتخويف وترهيب الناس** ، وحتى إذلالهم عبر مشاهد سينمائية تنتمي الى واقعية كأسلوب فيما معناه أن تحول **الواقع الى السينما ولكن العكس تماما** وهو ان الاحداث في السينما تبدو واقعية عبر " **الابتعاد عن المونتاج واللقطة القصيرة والإعتراضية والاستدراكية** ف " **الواقعية السينمائية تتجنب تصريف السلبيات بحجة أنها ضرورية للنشاط البشري وحيويته (فميلا دعاة العنف يبررون بان سفك الدماء ضروري لتنمية صفات الرجولة عند الشباب) لذا فإن رصد الحقيقة شئ ورصد الواقع شي آخر تماما** " [2] .

أنّ شفرات التفرد أو الخصوصية التي كانت حاضرة وبتعبير أمبرتو إيكو " شفرة التفرد حاضرة في **القطع المونتاجي السريع بالكاميرا في العمق** يكون حقاً شفرة سينمائية متفردة فعلا في الربط بين اللقطات " ." **توظيف المونتاج حدا أدنى لا يمكن الإستغناء عنه ، وهو الحد الذي يماثل ميكانيكية الإنتباه عند الإنسان عندما تعمل بشكل سريع لتربط وتقيم العلاقات بين التفاصيل الهامة ، وبعبارة أخرى هو الحد الذي سماه بازان " المونتاج غير المرئي " والذي يمثل قطاعاً مونتاجيا لا يمكن الإستغناء عنه بقدر أو بآخر** " [3]

مع صناعة وأعتماده اللقطة الطويلة أي **اللقطة /مشهد،** و إستخدام اللقطة البانورامية :حيث تكون آلة التصوير في **السرد الشامل المعرفة حرة** في القفز من شخصية إلى أخرى كي يستطيع المشاهد كسب مزيد من المعلومات عن أكثر من شخصية واحدة أياً كانت، لذلك فإن السرد الشامل أشبه بالنظر من **نافذة واسعة تتيح للمُشاهد رؤية بانورامية لأحداث الحكاية.** والسرد الشامل يُعرف المشاهد أكثر مما تعرفه الشخصيات، ما يولّد التشويق والإثارة [4] مما يسمح له بتوظيف **الإمكانيات التعبيرية للكاميرا في الحركة البانورامية** حيث تتحرك الكاميرا حركة

---

[1] كارول كوهين : **المرأة والحرب** ، ترجمة : ربى خدّام الجامع ، دار الرحبة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2017 ، ص 138 .

[2] جعفر علي عباس : الواقعية : منهج أم أسلوب ؟ ، **مجلة أقلام** ، العدد : 04، افريل 1988 ، العراق ، ص 17 .

[3] منى الصبان : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص 161 .

[4] وارن بكلاند: **فهم دراسة الافلام ، من هيتشكوك الى تارتينوا،** ترجمة : محمد منير الأصبحي منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2012 ، ص 73 .

مستقرة **مستمرة عبر مكان** أو شئ " يخلق الاحساس بالحركة ، **ويعطي المكان السينمائي الكثير من خصائص المكان في الهندسة المعمارية** ، فالكتل في مبنى جيد التصميم فنيا وزعت لكي يتلقى المرء عندما يجول في رحابة سلسلة من الخبرات المرئية المتكاملة " [1]

أما من ناحية السرد في الفيلم **أصبح يدرك سمعيا أكثر منه بصريا** ، أو فالسرد كما سبق وقلنا هو أصلا زمن ، وهنا يصبح **الزمن محل إدراك سمعي بصري أكثر** ونصبح أكثر شعورا بالزمن ومروره ، وهنا الفن الوحيد السينمائي الحديث هو من جعلنا ننظر للسينما وندركها بأبصارنا ونسمعها ؟ ونعرف أن من مهام الفن أنها تجعل **الغير مرئي مرئيا ، اذن السينما الحديثة هي سينما جعلتنا ندرك الزمن سمعيا ثم بصريا .**

1.3. التناص السينمائي في فيلم الوهراني :

ينبعي أن ننطلق من المسلمة التالية : كل الأفلام لها سمّة تسجيلية ؟ " **الفيلم من أي نوع وبعض النظر عن مضمونه أو أسلوبه ، هو تسجيل على الأقل يسجل ماهو حاضر ، وما سيصبح حاضراُ أمام آلة تصوير وحتى في حالة "التسجيل على الهواء " تكون للفيلم خاصية أن يُشاهد مرة أخرى في وقت لاحق ، بعد زوال اللحظة الراهنة ، مع أنه على الهواء فهو بالفعل حاضر مبدئيا كتسجيل** "[2] مما يعني أن أصل كل الأنواع الفيلمية هو التسجيل أو الخاصية التي تملكها كل الأنواع ؟ يعني أن التسجيل في الفيلم يعادل الكتابة ؟ علما أن فعل التسجيل بالكاميرا " **يعيد الى الحياة ماكان سيضيع بلا رجعة لولاه ، فهو يشوش الفارق بين الحياة والموت بطريقة مذهلة** "[3].

لقد سبق وطرحنا السؤال الأهم أعلاه وهو: **هل يمكن أن نقارن بين من هو يسجل بمن هو يكتب ؟ .**

ربما العديد من الباحثين في السينما يُهملون نقطة البدء هذه ، وقد لا تَهُمهم كثيرا بيدا أن التسجيل أصبح "**كتابة بالكاميرا**" بتسمية حديثة ، لا نعتقد أن **التسجيل يمكن أن يكون كتابة،** فكل وسيط خصوصيته وأسلوبه وطريقة تعبيره ينبغي أن لا ننساها ابدا .

---

[1] آلان كاسبيار : **التذوق السينمائي** ، ترجمة:وداد عبد الله ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1989 ، ص24 .

[2] روبرت سميث : التفكيكية والفيلم ، في كتاب :**نيكولاس رويل : ألوان من التفكيكية : دليل للمستخدم** ،ترجمة عبد الوهاب علوب ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2013 ، ص 184 .

[3] المرجع نفسه ، ص 184 .

ولكن ماعلاقة التسجيل بسينما الثورة ؟ وبسؤال الكتابة التاريخية لسينما الثورة ؟ أو كيف يمكن لأفلام الثورة الحاضرة بيننا الآن ومهمتها إحضار التاريخ للمشاهد وقيمتها تكمن في " **المتاجرة بالحاضر من خلال شرائه من الماضي لبيعه للمستقبل**" [1] **قلنا ان** الأصل في السينما هو التسجيل أي أن الأنواع الاخرى تناسلت من هذه الصفة كالوثائقي وغيره من الأنواع ، فمثلا **الوثائقي** يحاول أن يحول **الوثيقة من طابعها المكتوب الى طابعها المرئي** ، فهل تحويل هذه الوثيقة يأخذ صفة التطابق والهوس بالنسخة الاصلية ؟ أم إعطاء السينما خاصية أخرى غير هوس التطابق مع الوثيقة، فليست مهمتها التطابق بقدر ماهي إبداعية وتعبيرية وجمالية .

من التقديم تتشكل لدينا ثنائيات **التسجيل والكتابة/السينما والتاريخ** أو بتعبير آخر **الصورة/تسجيل واللغة/كتابة** ؟ كيف ذلك تعودنا على ان نقرأ التاريخ مكتوب وهو خطاب او قل لغة والسينما كشكل بصري ؟ **فما علاقة ماهو لغوي بماهو بصري ؟ أو كيف تأتي اللغة الى السينما** ؟ ان التساؤل الاخير جدير بالبحث وفي لب الموضوع لأن هناك إختلاف جذري **بين من يكتب بالقلم ومن يسجل بالكاميرا** ؟ هل يمكن أن تكون السينما مرآة عاكسة للثورة الجزائرية ؟ أم إنه لايمكن ان تُمثل ، لإن السينما بوصفها وسيط يعتمد على اللقطة في إعادة كتابة تاريخ الثورة الجزائرية ؟ نعتقد جازمين أن الإتجاهين موجودين في السينما الجزائرية ؟ الأول ممثل في هوس النسخة الأصلية وإعادة كتابة التاريخ حرفيا، كما جسدته كثير من الأفلام ، خاصة افلام راشدي الثورية ،وهو إتجاه خامد ويساعد في نشر الإيديولوجيا و الأسطرة [2]وتسويقها أوهامها أكثر من التفكير النقدي والتاريخ يصبح سينما تدور حوله إيديولوجيتها ؟ .

وقد أثارت هذه الفكرة موجة جدل في الصحافة والمجتمع على إعتبار أنهم يعتقدون أن المحافظة على التاريخ في كل مساوئه أحسن من **فتح جرح لا يندمل** ؟ ليس هدفنا هذا كله أيضا لأن هذا التقديم يقع ضمن **مقاربة فيلمولوجية فقط** أو يتمترس **في التيمة الموضوعاتية** وهي نوع لا سينمائي .

إن الكتابة فوق ظهر التاريخ هي أيضا تعكس توجه جديد في الدراسات الثقافية ، فالدراسات الثقافية وقعت في محضُورين : الأول هي **فهم الواقع ثقافيا** عوض أن تفهمه اقتصاديا /ماركس ، ولانهم سمو أنفسهم ماركسيون جدد فاعتقدوا إستبدال التاريخ بالاقتصاد يحُلُ المشكل ، جاء الرد من تيري إيجلتون : **لماذا كان ماركس على حق ؟**

---

[1] المرجع نفسه ، ص 185 .

[2] ينظر تحليلات سيغفريد كراكاور حيث يقول الوثائقي بدور جوهري **كأداة للإيديولوجيا** ، وربما حتى عادة على نحو غير مقصود ، ويركز بخاصة على أن السينما الوثائقية تملك الرغبة في **إخبار العالم بأمانة** ، والرغبة في الإبلاغ. هي ما يسمى **"وهم الرؤية"** فالسينما قد منحت الممثلين الميتين الآن (يقصد هتلر) ، **وعبر تفليمهم وثائقيا خلوداً بصريا ، وهنا التطابق مع الوثيقة وصناعة الخلود لشخصيات قد يؤثر في مسار السينما وإيديولوجيتها أكثر** .

فمهما إدعوا فقد سقطو في **مفهوم الإستغلال الذي ذكرته هومي بابا** بإنه غير موجود في الدراسات الثقافية الى جانب **النصوصوية خاصا في التلفزيون والسينما** [1]، فاصبح التلفزيون نصا والسينما نصا والجمهور اصبح قارئ ؟ بمفاهيمهم اسقطوا فكرة أن تستمد الدراسة من الشوارع والواقع اكثر من النصوص التي اصبحت أسيرة لها ، هنا ينبغي لنا ايجاد الحل في دراسات التابع التي تطورت في الهند مع ابرز منظريها راناجيت غوها ranajit guha والتي يعتبر كتابة التاريخ من الأسفل وليس من الأعلي **"التاريخ من الأسفل اتجاه في كتابة التاريخ يرتبط خصوصا بالمؤرخين الماركسيين الانجليز مثل هوغارت ، يهتم بالاحتجاج الشعبي والثقافة الشعبية بخلاف التاريخ الماركسي التقليدي الذي يركز على منظمات الطبقة العاملة "**

و فيلم الورهراني يدخل ضمن الاحتجاج الشعبي فعلا لإن المشاهدين والصحفين التي خضعو لمنطق **الإيديولوجي / الانطباعي في السينما** أو **نقد سينمائي صحفي** كانو أول ضحايا الحكم عليه ، وسنحاول فهمه من خلال الميزنسين /الاخراج ، وأيضا بعض الشذرات في الموضوعاتية كمساعد اكثر بعيدا عن فعل شعبوي يطالب بالتضخيم والتهويل من دون البحث عن الحقيقة التي نعتقد أنها كتابة فوق التاريخ ، فالسينما لاعلاقة لها بالحقيقة لتكتبها ؟ كيف نطلب من وسيط حديث ومعاصر أن يكتب تاريخنا ؟ أنّ فعل الكتابة في السينما يتم عن طريق اللقطة وهو فرق جوهري كبير جدا بين القلم والكاميرا ؟

1.1.3 . العلامة السينمائية :

يحسب لكريستيان ماتز إنتباهه الى الاختلاف بين الفوتوغرافيا والصورة السينمائية إختلافا جذريا فالمعنى /الدلالة لا يوجد في اللقطة بل خارج اللقطة الى جانب التماثلية أو قل التطابق بمفهوم ماتز نفسه ، رغم مجهودات ماتز إلا انه طبق مقاربة لسانية على السينما ونحن مازلنا الى الآن في الاشكالية اللغة والسينما أو اللغة السينمائية ، أن جهود باولو بازوليني في قلب المعادلة بالانطلاق من الصورة الى السينما ، إذا كانت الصورة الشعرية تتمثل في أنها " **رسم قوامه الكلمات** " وأن الطابع الأعم والجوهري لها " **يتمثل في كونها مرئية** " فانها مجموعة من العلامات المادية

[1] هومي بابا : موقع الثقافة ، ترجمة ثائر ديب ، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2006 ، وقعت الدراسات الثقافية بين فكي كماشة كما يقال : حيث أن الادعاء بأولوية الثقافة على الاقتصاد هي مركز قوة وضعف في آن ، نظرا لان مثلا ارسال باحث ليدرس مجتمع ما ثقافيا هو أصلا يخضع للتمويل ؟ اي الاقتصاد قبل الثقافة ، وأيضا الماركسية هي موضوعاتها الشوارع وكان مؤسسيها كما هوغارت يدرس بجامعة ليلية للعمال وتستمد قوتها من هكذا طروحات وليس تحويل التلفزيون الى نص والمتفرج الى قارئ لهذا النص ، لذا أغلق معهد الدراسات الثقافية برمنغهام في 2002 ، وتحول باحثوه الى معهد ليفربول ، نظرا لاختلاف السياق البرغماتي الانجليزي عن الابستمولوجي الاوربي ، واصبحت الدراسات الثقافية تنتعش أكثر في السنغال والهند وغيرها من البلدان .

الاتفاقية وهي بذاتها علامة تصويرية وليست لسانية ،وهنا موطن الاختلاف الاهم بين بازوليني وماتز ،فماتز قدم اللغة عن السينما فجوهر العلامة عنده هو لساني ، اما بازوليني في سينما الشعر فجوهر العلامة صورة / ايقونة لذا اعترف دولوز بان عمله باهر فعلا ، رغم عدم فهم امبرتو ايكو لبازوليني وحول السينما الى شفرات فوصفه دولوز ب" السذاجة السينمائية " .

علينا ان نوضح العلاقة بين الصورة الصامتة والثابتة بكل أشكالها فهي في الاصل تثبيت للحظة زمنية وقبضها بكل شخوصها واشخاصها فهي صنمية الصورة فقط وعلاقة الدال بالمدلول قريبة جدا وتحتمل التأويل والدراسة كما جاء على لسان بارث وغيره من دارسيها ولكنها تختلف عن الصورة السينمائية جذريا ف"**السينما في الواقع تستخدم معطيين اثنين متكاملين : مقاطع لحظية تسمى الصور ، وزمن أو حركة غير شخصية ، مطردة ، مجردة ، غير منظورة ، وغير مدركة ، تكون داخل الجهاز ، بحيث أن حركة الشريط السينمائي غير المرئية ، داخل الجهاز تبعث مختلف صور المشهد على التعاقب واحدة بعد واحدة ، وعلى الاتصال ببعضهما بعضا ، تقدم لنا السينما إذن حركة كاذبة " أنها كما جاء في الفصل الرابع لبرغسون الوهم السينماتوغرافي وهو وهم الحركة الأشد قدما** [1]، و لا يمكن تطبيق السيمولوجيا العامة المشكلة من دال ومدلول على السينما فالدال والمدلول متطابقين أصلا ، فمثلا في مثال سوسير عن الشجرة والصورة السمعية ثم الصورة الذهنية ؟ في السينما اصلا الشجرة كل المشاهدين يشاهدون نفس الشجرة ولا يمكنها أن تختلف ابدا ، وهنا تخلص من فكرة إعتباطية العلامة عند سوسير التي كنت في اللسانيات , فالمرئي /السمعي البصري الدال والمدلول متطابقين أصلا فكيف نبحث عن دال ومدلول وهما متطابقين ؟ و" **هكذا فإن المقولات حين يعاد إنتاجها ، فإنها تنصهر فيما هو فردي وفريد وتخضع للتعديل من جانبة ، ومن ثم فعلى حين أن الصور السينمائية علامات فإنها ليست علامات بالمعنى السوسيري ، فبسبب فرديتها لا يمكن أن تختزل الى مجرد تقابلات في نظام من النظم ، كما أن دلالتها (بالمعنى السوسيري) ليست مجرد دلالة اصطلاحية كالألفاظ : ذلك أن الصورة السينمائية موضع إلتقاء كل من المقولات التي يفرضها صانع الفيلم والواقع المتمرد العصي على هذه العبودية "** [2].

وسينمائيا وجد دولوز ضالته في برغسون لكسر هيمنة الفينمولوجيا او قل العين /كامير حيث الذات في مواجهة الموضوع من الخارج ،اما برغسونيا فالنور داخليا وليس خارجيا من نفسه ،أو قل الصورة هي حركة من الداخل لا

[1] هنري برغسون : **التطور الخلاق** ،ترجمة : محمد محمود قاسم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2015 ، الفصل الرابع ، العملية السينماتوغرافية للتفكير والوهم الميكانيكي

[2] تريفور وايتوك : **الاستعارة في لغة السينما** ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ،ص 227.

من الخارج ، فكل وعي هو شئ " الاشياء مضاءة بنفسها "" جمع **أخرين يمتازون بالفرادة ، نظرا لصعوبة تصنيفهم وبهم يتنصل من القيود التي تفرضها سلطتهم (من خلال المرور بهم)، وذلك بالتحول عن الطريق تفكير على نحو مغاير " لتتحول العلامة السينمائية هي " الصورة السينمائية " نفسها** ، عندما ننتبه الى ان الصورة السينمائية هي العلامة التي تملك معنى مطوي في داخلها وهي سابقة للسانيات أصلا بل هي الاحساس او لقاء بينها وبين المشاهد ، **فكيف تتناص العلامة السينمائية مع علامة سينمائية أخرى ضمن فيلم آخر ؟**

2.3. التناص السينمائي في فيلم الوهراني :

إن النص هو معمار من حيث تشكله من عتبة أولية وأولى تتكون العتبة من العنوان "**إن العنوان ،أياَ كانت صيغته، هو بمثابة البذرة التي تخرج منها الشجرة،إنّه العتبة الأوّلية والسطحية والأصلية التي ترتفع منها الأبنية النصية والتشاجر المفهومي ، ولعل هذا يفسّر لماذا النص في دلالته الاشتقاقية يحيل الى "النسيج" ويقال في الاغريقية تيكسو texo ،وهي مسألة أشار إليها رولان بارت في لذّة النص بالاعتماد على القيمة الاشتقاقية ، أنّ النص هو نسيج من العلامات** "[1] .

السينما في بداياتها هي فن نسقي بإمتياز ولم يلتفت أبدا الى الجمهور إلا متأخرين مع هيتشكوك و اسلوب التشويق حيث أضاف المتلقي كطرف في العملية وهنا دخلنا مرحلة السينما الحديثة حيث تتميز بطول اللقطة او قل اللقطة المشهد مع اللامونتاج وعمق المجال اي محاولة خلق مسرحة في اللقطة ، مع هذه التحولات تحولت السينما الى أنها تحاول أن تكون واقعية خاصة مع الواقعية الايطالية لبازوليني وغيرهم أو في فرنسا مع بازان وغودار ، هنا أصبح الكلام عن السينما التسجيلية /التاريخية .

علينا أن نعي جيدا ان "**حتى هذا التحول لا يخول أن تحاكم السينما انها لم تكن وفية للتاريخ ؟ فهي وسيط يكتب باللقطة وآلية التعبير مختلفة من خلال خلق الاحاسيس والمعنى عن طريق التوليف**" ، وما هوس النسخة الاصلية أي تحويل التاريخ الى سينما إلا قتل للسينما وللتاريخ نفسه من خلال الحد من قدراتهم التعبيرية والفنية لكل منهما ، من هذا يمكن الكلام عن اختيار فيلم الوهراني للمخرج الفرنكو جزائري إلياس سالم وابداعيته من خلال النسقية اي الميزانسين ثم من حيث التيمة /الموضوع .

قبل البدء في التحليل ينبغي ان نعرف ماهو التناص السينمائي ؟

[1] محمد شوقي الزين :نسيج النص :علامات في التفكيك ، **مجلة سمات**، البحرين ،المجلد الأول العدد02 ،2013 ، ص 194 .

أن فكرة التناص تحاول أن تتفادى المفاهيم المغلوطة من خلال مقارنة التناص بين السيناريو والاخراج ، وايضا أن تقرأه في بعده النص أي نص على نص ،فالتناص السينمائي هو وقوع صورة على صورة بأسلوب سينمائي يعكس مبدعه ، ففيلم الوهراني فيلم بمقاييس إخراجية : **من يشاهد الفيلم يكتشف ان الفيلم ينتمي الى الموجة الجديدة من السينما اي الاعتماد على اللامونتاج مع لقطات طويلة وعمق المجال لاعطاء المعنى من داخل المشهد** ، وهي سمة السينما الحديثة ، والعالمية في الاخراج هو فكرة التناص السينمائي ؟

ماهو التناص السينمائي : التناص السينمائي يختلف عن التناص الادبي كليا فهو تناص إخراجي من خلال اللقطة /الصورة وليس الكلمة وسنعطي مثال عن عالمية الاخراج عنده ، خاصة في لقطة الحانة حيث يدخل الحانة ويبدء المغني في الغناء (إمازيغ كاتب) في الاغنية أولا الصوت ليس نوعا سينمائيا بل هو خارج السينمائي وتوظيفه وتحويله الى سينمائي ، أنه يصبح هو الاصل في الصورة ، والصورة ثانيا أي أننا نسمع الاغنية التي تترجم كل الفيلم ونحول في المكان مباشرة وكأنه لحظة ذكرى كما سماها دولوز او الصورة /ذكرى ، فقد قام **بتحويل الموسيقى من نوع لاسينمائي الى نوع سينمائي اي خلق فيها نوع من الحركة والسيطرة على المكان في مقابل هذا المشهد النسخة نجد أصل النسخة في فيلم التيتانيك**

يقفز الى ذهن المتلقي من البداية هل هو تناص او بتعبير Nathalie piegay-Gros "**هل هو نص سينمائي مخترق من قبل نصوص سينمائية أخرى** "[1]علما أنه "**لايوجد نص غير مخترق** " بمفهوم التناص فأي النصوص يكون مخترقا لنصنا السينمائي للمخرج إلياس سالم ؟

نشير أن الأصل في السينما الصامت وليس الصائت فالصوت/الكلام /المنطوق في السينما طالما إعتبره البحاثة نوع **لاسينمائي دخل على السينما** ، فالخصوصية السينمائية لاتحتاج للصوت : من منظور أنها تستطيع أن تعبر عن فكرتها بنفسها فمثلا في الأفلام الصامتة لشارلي شابلن نجد لقطات/تعبيرات بمفهوم دولوز تعبر عن أن شارلي شابلن جائع وهي إن اللقطة الاولى هي أمامية للشخصية والثانية هي أسفل الشخصية وتظهر المكان والثلج وبعدها لقطة مقربة من حذاء الممثل ثم في خيط الحذاء يتحول الخيط الى **خيط سباقيتي** ثم يعود المخرج الى وجه الممثل وفي تجميعية للقطات يُنتج معنى أنه جائع من دون إستعمال الصوت / الكلام ، أما في حالة الصوت فكانت لقطة واحدة تكفي للمخرج أن يتكلم الممثل ويقول أنا جائع ، من هذا المنظور أُعتبر الصوت دخيل عن المفاهيم السينمائية بإعتباره يقلص ويختزل السينما ، فلطالما كان مخرجي فترة "العملاق الصامت " يرفضون الصوت/الصائت في السينما لانه يختزل الفن السينما ويشوهه ويبسط العمل كثيرا ويختصره .

[1] نتالي بييقي غروس مدخل الى التناص ترجمة عبد الحميد بورايو 2012 دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع دمشق ، سوريا ص05 .

- **جيمس كاميرون والتينانيك حاضر في الوهراني :**

أن الحضور المقصود هو حضور عبر الأثر العلاماتي ، أي حسب الصورة و الفكرة وماتبقى منها كأثر ففيلم التيتانيك وغرقها به لقطة لعازفين على السفينة يحاولون النجاة ، ولكن قائدهم يعزف عن فكرة النجاه ويُخلصُ للموسيقى ، أما إخراجيا فقد إستطاع جيمس كاميرون أن يحول الصوت من نوع لاسينمائي /فيلمي الى العبر سينمائي ، حيث يُخرج الجوق الموسيقى من الكادراج السينمائي ، ويتحول بنا عبر كاميراه في داخل السفينة عبر **مونتاج بالكاميرا عبر إبداعية و بنفس الرتم الموسيقى** ، وهنا تتحول الموسيقى الى عملية **شخصنة أي انها تصبح شخصية للفيلم** فقط ،وتصبح الموسيقى للجوق بمثابة " **ممثل**" في الفيلم يلعب الدور كما ينبغي ، وهو ما تتركه من أثر على المتلقي فمن يسمع الموسيقى يتبادر الى ذهنه أنها موسيقى التيتانيك ،كما أيضا اغنية سلين ديون **Céline Marie Claudette Dion** فقد **شخصنها وكل من يسمعها يربطها بالفيلم مباشرة** ، هذه القدرة التي إمتلكها المخرج في تحويل نوع لاسينمائي الى سينمائي مع شخصنتها وجعلها من الفيلم أصلا وخاصة به ، هو ماحذى بالمخرج إلياس سالم الى استعمال الفكرة **عبر الأثر** ، إننا نلج الى الحانة عبر أولا الباب وهنا نكتشف إنزياحات المخرج الجديدة من حيث أن الباب يعتبر" **كادر سينمائي** " ؟ فعند دولوز ليس **الكادر من يؤطر الصورة فقط فهذا الكادر مستورد من الفوتوغرافية ، إن كل ما في الصورة يمكن أن يكون كادر في داخل كادر وهو ما يخلق حيوية وروح في الكادر ليخالف الكادر الفوتوغرافي** ، فالكادر الذي يُعتبر أول عتبه هو في الاصل كادر سينمائي اي يختلف عن الفوتوغرافي الذي يؤطر الصورة الكل ؟ نلج الى الحانة لنشاهد المغني " أمازيغ كاتب " يغني في أغنية في حين الممثل الرئيسي يعاقر الخمر ؟ قبل مشاهدته **نجوب الحانة حيث يقوم بإخراج المغني من الكادراج وتصبح عملية الشخصنة هي السيدة والموسيقى في حركة داخل المكان حتى نصل للطاولة التي يجلس بها الممثل،** وحيث ينطق ويصمت بسرعة في صور مكبرة مع مونتاج تصادمي أحيانا لخلق الإحساس السينمائي الإيزنشتايني ، هنا تتحول الموسيقى والأغنية من نوع لاسينمائي الى نوع سينمائي في ديكور إيقاعي وتتحول الى ممثل استعاريا تنوب عنه وتضيف البعد الدرامي المأساوي على الحدث مع الألون بالحانة وشخصنة أكثر للموسيقى حيث يذهب ويجئ للمغني في نوع مختلف عن الخَلق لجيمس كاميرون ونمثل الحدث باللقطتيتن

لقطة غرق السفينة في فيلم التيتانيك لمخرجه جميس كاميرون في الحانة فيلم الوهراني لمخرجه إلياس سالم

فوتوغرامات للقطات رقم 03 : توضح التناص السينمائي بالصورة عبر الصوت

حيث لقطة /مشهد غرق السفينة ، نلاحظ العازفين على ظهر السفينة تتغير الصورة وتبقى الموسيقى ترافقنا وتواصل الاحداث والموسيقى، الى أن نعود للعازفين من جديد ، وهو مبدع خَلق الحركة في الموسيقى وجعلها نوع سينمائي بإمتياز **وحيث إعتبرت اللقطة بمثابة : الموسيقى قد تنقذ العالم؟**.. قصة 8 عازفين على تيتانيك فضّلوا الموت على النجاة ، هذا احد العناوين من مقالات عنهم.

أما الموسيقي في فيلم الوهراني فهي فتح لجرح وذكرى زوجته ياسمين التي كانت مركز **التيمة وإبنه الذي ليس إبنه** وكما عبرت أمه في الفيلم :**هذا الولد سيخلف دم أبيه** ، صدمة لجعفر وصدمة المستعمر الفرنسي لذا **فالذكرى كما قال ريكور يقابلها النسيان** والنسيان هو معاقرة الخمر وموسيقى تتحرك بالصور" **وحده القادر على التذكر سيكون قادراً على النسيان. ولكن، وجب التذكيرٍ هنا، بأنه ليس من شكلٍ محدد للتذكر،فالذاكرة لا تُحيي الماضي ولكن تُعيد تشكيله"** [1]

تنبه المخرج جيدا الى أن كل من التاريخ والسينما لديهم إمكانات تعبيرية مختلفة ولا يمكن ان نحاسب السينما على عدم وفائها للسينما من منظور الكتابة و المتخيل ، إن الفرجة والتشويق جعلت إجبارا ادخال المشاهد /المتفرج على السينما وجعلته ذاتا وليس شخصاً مستقلاً بذاته ، وإنما موضوع تأثيرات متعددة ، وبدء البحث في السينما من علم النفس عند سيغموند فرويد وجاك لاكان بحثا عن أفكار مضيئة حول موضوع المتفرج ، وهي فينمولوجيا الادراك كانت خطأ في أننا نستمد الموضوع من الخارج اي موضوع تاريخي ونصوره ونجعله موضوع الفرجة سينمائيا ونطالب بالموضوعية والتطابق ؟ وكما سماها برغسون الوهم السينماتوغرافي اي عبارة عن فوتوغرامات من دون روح ؟ ،"

[1] رشيد بوطيب : تراثنا هو الكون ، شذرات من خطاب في النسيان، **مجلة تبيُّن** ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، العدد 33 ، بيروت ، 2020 ، ص 55 .

بالمقابل صانع الأفلام ، رغم تشابهه من حيث الجوهر مع عمل الكاتب/المؤرخ ، فهو مع ذلك أكثر تعقيداً بكثير ؟ فلا يوجد بالفعل قاموس للصور ، ولا توجد صور مُصنَّفة وجاهزة للاستخدام ، وإذا رغبنا ، مصادفة ، في تخيّل قاموس فإنه يتعين علينا تصور قاموس غير محدد ، بالضبط مثل قاموس الكلمات المحتملة الذي يظل غير محدود وتبقى السينما تعبير فني أكثر منه تاريخا وكتابة .

4.1 . الجماليات والتشكيل البصري الكريستالي للمرأة

نشير هنا الى أن مبحث الجماليات في السينما مختلف تماماً عن الجماليات والإستطيقا في الفلسفة [1] ، فالحكاية السينمائية البصري تتكون من محكي بصري ومحكي صوتي ، وفي المستوى الأول الفيلمي من **وحدات تصويرية** les photograms وهو المستوى الظاهر ثم يليه المستوى المحكي la narration ويتكون من الكادر السينمائي وهي الوحدة الصغرى في السرد ، وتنفتح السردية للكادر عبر المونتاج لتنتج وحدة الحكي الكبري التي تتم في القصة أو الفيلم في عمومه ، والذي يسميه ماتز المكون الحكائي diégétique ، وهي لا تملك لوحدها قيمتها في ذاتها ، وإنما في ترتيبها وإنتظامها هو **مايعطيها معنى هذا** على الاقل بنيويا أما الجانب الاخر فهو عبر السردية السينمائية من خلال أساليب اللقطة الطويلة والصوت السينمائي ، وهنا تظهر الجمالية السينمائية كشكل مختلف تماماً ، وينبغي فهم هذا المعطى الإبستمولوجي لأنه يشكل جزاءً من فيلم الوهراني عبر السردية الثانية أكثر أي تغليب الحوار واللقطة الطويلة في التشكيل البصري ،وهذا الاخير يجبرنا على التخلي عن مفهوم التَمثُل كصورة ثابتة تنعكس وإستبدالها بمفهوم أعمق وهو مفهوم **الكريستال أو المتعدد كما سبق شرحه،** أننا نستخدم الكريستال

[1] ان الجماليات في السينما أو التلفزيون تختلف تماماً عن الجماليات الفلسفية التي تنشأ عن تفكيرات الفلاسفة في الجمال والفن حيث تنطلق من مؤسسها بومغاردن وتعرف منعرج استطيقي مع كانط وآخر مع تيودور أدورونو ، وهي مبحث الفني الانساني في مقابل الجمالي الطبيعي مع مدارس التكعيبية والواقعية وغيرها ولها سيمولوجيا ايضا للفن خاصة بها ، أما السينما والتلفزيون كوسيطين يسجلان باللقطة فالجماليات تتولد من الكادر ومن التصوير ومن المونتاج ومن التشكيل البصري والحركة للقطة ، فاللقطة حتى وأن كانت تملك معنى فيبقى معلقاً الى سيرورة تشكيل مع اللقطات لتعطي المعنى الممتلئ للمشاهد وتحرك مشاعره وأحساسيسه عبره ، وهذا مايشير إليه جاك أمو في كتابه " **الجمالية في الفيلم** " حيث يركز عن نظريات السينما عن المونتاج عن مدارسه وإيدولوجيته ثم اللقطات والكادرات وحتى الحوار والمشاهدين وفعل التماهي من منظور نفسي لخلق الإيهام السينمائي ينظر :

j. Aumont,A.Bergala, M.Marie,M.Vernet :**Esthétique du Film** ,Armand Colin Publisher,2008.

أما موضوع الجماليات من منظور فلسفي فهي محاولات لفهمها خاصة مع الفنون الرسم والنحت والتفكير الفلسفي حول أسبقية الفن عن الإستطيقا أو العكس ، وهذه الفنون ولدت قبل الفوتوغرافيا التي إستطاعت أن تكون أكثر واقعية منها وإكتسبت السينما هذا البعد أيضا ، ولكن هناك بحوث لم تكن لتفهم مثلا الجماليات في التلفزيون وسحبت مقاربات الفلسفة للتلفزيون لكنها وقعت ضمن اسقاطات ومزالق كثيرة ، يمكن النظر الى : سمير لعرج : **الجمالية في التلفزيون الجزائري** ،اطروحة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال جامعة الجزائر ، 2007.

بديلا عن التمثل دائما فهذا الاخير كما تعتقد الدراسات الثقافية هو وليد الإيديولوجيا من ألتوسير وهو منزاح من السيكولوجيا ومرتبط ارتباط كبير بالمعتقدات والتصوّرات وحتى بالتخييل والمتخيل ، وفي أصوله الاولى يعود لعالم الاجتماع الفرنسي أميل دوركايم وايضا ابحاث serge moscovici سارح موسكوفيتش ، فدوركايم يعتقد " **أنها عبارة عن تصورات اجتماعية تتأسّس في شكل قيم ومعايير للسلوك والتذوق والقول وتتعير بتغيّر الحياة ... ، فهي عبارة عن صورة للبنية الاجتماعية والثقافية للمجتمع ،والعادات والتقاليد والنّظم والأعراف والقيم والاتجاهات كلها عوامل تؤثّر في تشكيل مرجعيّة يوظّفها العقل في خطابه للواقع والتي تحددّ الكيفية التي يفكّر بها الفرد أو الجماعة في إطار اجتماعي معين** " [1]. ويرى ميسكوفيتشي على أنها " **نظام من القيم والأفكار والممارسات التي لا يتوقف دورها على ضمان استقرار عيش الأفراد والمجموعات فحسب ، وإنما تشكل أيضا عاملاً أساسيا في توجيه وتحديد التصورات التي يحملها الأفراد في وضعيه معينة ، فهي إنتقال من الوصف المباشر للمواضيع المدركة الى التفسير لدلالاتها الاجتماعية والثقافية والمعرفية** " [2].

يقوم **التمثيل على أسبقية التطابق**، مهما كانت الطريقة التي نتصورها بهاّ تحدد عالم التمثل. غير أن الفكر المعاصر وليد فشل التمثل، مثلما هو وليد ضياع أشكال التطابق، وإكتشاف كل القوى التي تعمل من وراء نقل المتطابق [3]

نقض **فكرة التمثيل أو التمثل** كأحد وسائل تحصيل المعرفة لأن التمثيل يتعامل مع الأشياء كموضوعات، فبدلا من ذلك، نظريته في ملاقاة الأشياء التي هي طريقته الذهبية في تحصيل المعرفة. والملاقاة هي فعل تلقائي غير إرادي لا يقصد الأشياء بناء على دافعية الذات القصدية ،فهذه الفكرة تتضاد مع قصدية إدموند هوسرل التي تدفع الإنسان إلى التعامل مع الأشياء والظواهر والماهيات بروح من القصد والتوجه الغائي، بينما يرى دولوز هو العكس، أيُ من خلال ملاقاة تتعاضد قدرة الطبيعة والعقل معاً على بناءها [4].

---

[1] مصباح الشيباني : تمثلات الآخر في الثقافة السياسية العربية : بحث في العلاقة بين الثقافي والسياسي ، **مجلة الحياة الاجتماعية** ،تونس ، عدد سبتمبر 2011 ، ص 113 .

[2] مصباح الشيباني : تمثلات الآخر في الثقافة السياسية العربية : بحث في العلاقة بين الثقافي والسياسي ، **مجلة الحياة الاجتماعية** ،تونس ، عدد سبتمبر 2011 ، ص 113 .

[3] جيل دولوز: **خارج الفلسفة نصوص مختارة** ، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، عادل حدجامي ، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، 2021 ، ص 75 .

[4] رسول محمد رسول : ملاقاة العلامة قراءة في سيميائيات جيل دولوز ، **مجلة الكوفة** ، العدد 1 ،العراق ، 2013 ، ص 135 .

أنه كالمرآة التي تملك عديد الابعاد والانعكاسات لها لنفهم بعدها تموضوع المرأة ضمنها وانعكاساتها في المرايا ،والمرأة هي شخصيات /ممثلين ضمن النسق الفيلمي وهذه الشخصيات تساعد في **بناء وتشكيل بصري للمرأة في الكل السينمائي** ، وهنا فيلم الوهراني يختلف من حيث أنه لا **يملك بطل** حتى ولوكان جعفر الممثل الرئيسي ، ولكنه يقوم بثلاثة شخصيات ، وشخصياته /ممثلين كلهم يملكون أدوار و **يواصلون السرد السينمائي للحكاية الى آخر الفيلم** ، وكأنه يملك لمسة ماركسية للشخصيات ،كما اسلوب آيزنشتاين الذي كان يسعى للتخلص من البطل و تجنب **الهيكل السردى /المركز السردي حول الممثل وسرد حكايات تحرك مجموع الشخصيات فيها الحبكة،** وتروى الحكاية من خلال تعارض صورة مع أخرى (سواء في التكوين أو الحركة أو الفكرة) بحيث لا ينخدع المشاهدون ويعتقدون أنهم يشاهدون شيئا لم يتم العمل عليه، لزيادة الوعي للمُشاهد والشخصيات وتعزيز **الأفكار الماركسية**. وقد إستخدمته الافلام الجزائرية سابقا حيث يؤكد الباحث : رشيد بوجدرة في عنوان دراسته " **اللابطل ونشوء السينما الجزائرية " " على أن ميلاد "السينما الجزائرية " بغياب البطل الفردي الإستثنائي في السينما الجزائرية ، فعلى الرغم من تركيزها على حرب التحرير إلا أنها تقدم النضال الجزائري بإعتباره عملاً جماعياً** " [1] ، ففيلم " الوهراني " أراد الاستثمار في كل الشخصيات للعمل الجماعي في **تشكيل كريستال فيلمي أكثر** ، حيث يحاول أن يستثمر في كل شخصياته في الفيلم عبر التركيز أكثر على لقطة عمق مجال مع حوار ،فالتخلي على المونتاج / التركيب والتقليل منه هو جعل تدفق **الواقع وسيرورته الفيلمية** ، واستبداله بالحوار /الصوت ، في محاولة لخلق إدراك حسي عبر الحوار والصوت مع تعدد المعنى في اللقطة الطويلة المستعملة " **الشكل السينمائي هو الوحيد الذي يبني شمولية للإدراك الحسي عبر الصوت والصورة هذه الشمولية متحركة على الدوام ويعني هذا أن زاوية النظر ووجهة النظر متغيرة بإستمرار(حركة اللقطات) فمرة يأتي الصوت من خارج الكادر ، ومرة من داخله ومرة مهموساً ومرة علياً ...إن هذه الطريقة لبناء وجهات النظر الموجهة للإدراك الحسي غير متوفرة في أي فن آخر وبالتالي خاصة بالفن السينمائي** "[2] .

وهو ما تعكسه اللقطات :

[1] Rachid Boudjedra :The Birth of Algerian Cinema: The Anti-Hero,Translated by Maya El Kaliouby ,**alif :JOURNAL OF COMPARATIVE POETICS,** The American University in Cairo , No. 15, 1995, pp 260,261.

[2] بان جبار خلف : تعبيرية الشكل السينمائي ، **مجلة الحياة السينمائية** ، سوريا ، الهيئة العامة للسينما ، العدد 59، خريف 2006 ، ص 71 .

فوتوغرامات للقطات رقم 04 : توضح الخارج كادر في العمل السينمائي

تم إختيارنا للقطات حيث تظهر بها المرأة سواء في الحانة أو في البيت أو الحفلة ، وهنا يُصّر على تشكيل بصري مختلف للمرأة حيث تظهر في الحانة **كنوع متحرر** ويظهر في الاخرى الأم تقوم بمهام **العجن والطبخ والثالثة في الحفلة** ، حيث أنه لا ينكر وجود الثلاثية معا في المجتمع الجزائر مابعد الإستقلال وهنا يحاول أن يخرجها في شكل متعاكس أحياناً كثيرة ، حيث التحرر والخمر والسهر والحفلات البرجوازية ، والأم أيضاً في البيت ، ويستمر التشكيل في إبداعية للكادراج أيضا ، حيث يُظهر في حركته الدؤوبة الدائمة معه إخراجيا ، حيث يظهر الباب بوصفه كادر ثاني للكادر الاصلي ليزيحه من مركزه ويشتته ، ويظهر التشكيل البصري للمرأة في كل اللقطات أنها لقطات عمق مجال مع حوارات ، فعمق المجال في اللقطة / مشهد ليس تقنية متداولة وإنما هي تنسجم مع " **وجودية السينما** " لأنها تشكل أساليب وتعابير إذا يبدو **للمشاهد أنه في علاقة مع الصورة السينمائية أقرب إلى تلك التي يربطها بالواقع. وهو ما يفترض موقفا ذهنيا يقظا، بل ومساهمة فعلية للمتفرج في إخراج ما يود إخراجه من الفيلم؛ إذ يوفر "عمق المجال" للمشاهد إمكانية الاستثمار في الصورة التي يكتشف أنها توفر له موضوعين معا وهنا يمكنه من التعامل معها على أساس أنها واقع جديد وليس بناء منظما من اقتراح السينمائي المخرج** .

فوجوديته السينمائية تظهر في أنه يرينا الحقيقة عن الإنسان ومجتمعه وفق سرد يحافظ على الزمان والمكان الذي يصبح مساعدا أكثر للحوار في إستمرارية السرد ، مع التوظيف في عمق المجال وإستغلاله في العمل ، نرى أنه يوظف الكادر بشكل جمالي وإبداعي تقريبا لكل الافلام وكأنها الخيط الذي يربط كل إنتاجاته .

بعض اللقطات من فيلم مسخرة 2008 من اخراج الياس سالم ، توضح أهمية الدينامية في الكادر تقريبا في كل افلامه

لقطتين من فيلم الوهراني توضحان تعدد الكادر في اللقطة الواحدة ، الاولى على اليمين الباب اصبح كادر داخل كادر والثانية توضح زجاج السيارة ككادر ثاني داخل الكل السينمائي

فوتوغرامات للقطات رقم 05 : توضح سيميوطيقا الكادر (الكادر في داخل الكادر)

أن خلق الحركة في الإطار أو "الكادر داخل الكادر" كأسلوب سينمائي في السينما الحديثة هو أنه فعال للغاية **فهو يوجه النظرة نحو الصورة الموجودة في الداخل من خلال خلق تأثير العمق وتوجيه النظرة بالسلطة** في الفيلم ومع ذلك يضيف العمق إلى اللقطة داخل التكوين ، ليست بهذه البساطة ويمكن أن تكون نصيحة تكوين الصورة هذه عملية للغاية إذا لم يكن لديك أي شيء آخر في متناول اليد.

أحيانا يطلقون عليه أيضا "**كادر النافذة**" لانه يبدو كأننا امام نافذة من خلال مثلا الابواب او النوافذ الذي يشبه الفتحة مملؤة بالتفاصيل للقطة تنفتح على العالم والخيال للمشاهد ، يصبح كادره /إطاره متحركًا. بالنظر إلى أن الكادر يتحرك فوق سطح أشياء مثل النظرة ، تمكن أندريه بازان من مقارنتها بمداعبة: **"لا ينطلق قصه من التشريح المعتاد الذي يفصل بين الفضاء ومدة المشهد وفقًا لتسلسل هرمي درامي بداهة ، إنها عين حكيمة ومتحركة. [...] لذلك ، فإن إعادة الصياغة تحل ، قدر الإمكان ، محل "تغيير اللقطة" الذي لا يقدم فقط انقطاعًا مكانيًا ليس في طبيعة العين ، ولكن قبل كل شيء يكرس حقيقة "اللقطة" أي من وحدة المكان والفعل ، لذرة التدريج التي يشكل اتحادها مع الذرات الأخرى المشهد ، ثم التسلسل "**

وهكذا تنجح الكوادر السينمائية في كسر صلابة العمارة الكلاسيكية لأطر المرحلة بخطيها واستقرارها ومنظورتها. في الوقت نفسه ، تخلع هذا "**الوجود الفسيولوجي العقلاني**" للمناظر الطبيعية **المعيارية** ، تجسد هذه الاستغلال للكادرات في الرؤية القدرة المطلقة للنظرة التي تحطم المسار الذي يفرضه المشهد السردي لصالح التسلسل الذي لم يعد خطيًا (**متوقعًا**) ولكنه عشوائي (غير متماسك). هذا التجريب لأشكال جديدة للكادر لا علاقة لها بالقصة. هذا لأن "**المونتاج" ليس سردًا بين الصور** ، سيقدم الميكساج /المزج ، وبما أن السرد سيكون مختلف عن اللقطة والمونتاج أي كسر الخطية ، كما وضف دولوز بيرس [1] **يكتشف الإشارات وطرق الدلالة التي لا تمر بعد بالكلمات ولا حتى من خلال السرد ، بل بالانبعاثات أو الأصوات أو الإدراك الحسي أو الصفات العاطفية أو العاطفية أو التأملية أو التأملية أو الفكرية. هذا هو السبب في أن السينما ليست أدبًا ولماذا لا تربط نفسها كما تفعل الافتراضات. السينما أفضل من القواعد ، أفضل من البلاغة.**

فوتوغرامات للقطات رقم 06 : لقطات توضح انفتاح الكادر من خلال قطع الشخصيات وتركه مفتوح .

إضافة الى هوسه بالكادر /الاطار وخلق دينامية فيه وإخراجه من بعده الفوتوغرافي نلاحظ ايضا ، استخدام الخارج كادر كتفكير وتقنية أبداعية تساعد في السرد ويرفض السرد عبر المونتاج .

أن محاولة الاستثمار في الكادر السينمائي اولا من خلال خلق حركة في داخله عبر تعدد الكادرات أو ثانيا عبر إنفتاحه لخارج الكادر هي أسلوب جديد يعكس السينما الحديثة مع الاعتماد على الصوت الخارج كادر أيضا للسرد وهو يخلق الخيال للمشاهد فالمعروف أن **دزيغا فيرتوف** إنتبه لقوة الكادر في السينما ،وسلط الضوء عليه في وقت مبكر جدًا ، وصفه في ذلك الوقت على النحو التالي: "**أنا السينما ، أنا العين الميكانيكية ، أنا الآلة التي تظهر لك العالم كما هي وحدها التي تستطيع رؤيته. من الآن فصاعدا سوف أتحرر من الجمود البشري. أنا في حركة دائمة ، أنا أقترب من الأشياء ، وأبتعد عنها ، وأنزلق من تحتها ، وأدخلها ؛ أتحرك نحو فوهة حصان**

[1] ينظر الفصل الاول : نحو " نظرية كبرى للسينما " جيل دولوز وإستفادته من سيموطيقا بيرس .

السباق ، أعبر الحشود بأقصى سرعة ، أسبق الجنود في الهجوم ، أقلع بالطائرات ، أقلب على ظهري ، أسقط وأقوم في نفس الوقت مع الجثث التي تسقط وتنهض .." [1] **ورغم قوة البيان السينمائي وفكرة العين السينمائية فالسينما كالعين الانسانية تحول ماهو مرئي وعبر كادر ، وهنا نجد أن** الكادر/ الإطار هو المستطيل الذي يحدد الصورة في السينما. داخل هذا المستطيل توجد الصورة السينمائية بل العلامة السينمائية نفسها : هذا هو **الحقل**. في الخارج : **ظلام الغرفة: إنه خارج الشاشة**. الأول يشتمل على جزء من الإدراك ، بينما الثاني يستثني البعض.وهنا نجد المفارقة في الكادر في تشكيله البصري فرغم أن **"الاصل أن الكادر يحدد ماهو موجود داخل الفيلم ولكن أيضا للمفارقة ماهو مستبعد منه ،رغم ان هذا الاخير مستبعد إلى أنه جزء منه في إنفتاحه " ،** فما تم إستبعاده في فن وجماليات السينما طويلا هو الخارج كادر ، اي مايقع خارجه ، وقد إعتبروا " يتم إغلاق الكادر /الإطار عن عمد: **كل شيء يحدث داخله ، ويأخذ "إطار السجن" نفسه دورًا رئيسيًا في دراما الفيلم** " بالمقابل إنتبه المخرج جان رينوار أن الكادر **"نافذة مفتوحة على العالم"**. وهنا يعطيه الاهمية أكثر في الصناعة السينمائية ويبعده عن أصله الفوتوغرافي فيصبح الإطار/الكادر بعد ذلك **متحركًا للغاية** ، ويكتشف باستمرار أشياء جديدة " **ويثير رغبتنا في رؤية ما يخفيه الإطار عنا (خارج الشاشة) أو نأسف لعدم قدرتنا على رؤية ما يعرضه لنا"** أنه الغير مرئي الذي يحركنا ويجعلنا نتشوق لرؤيته بل نتأسف لعدم قدرتنا على رؤيته .**فالخارج كادر هو مجال الخيال الخالص للمشاهد فعلا** .

أنه أسلوب أنتبهت له السينما لصناعة خيال المشاهد والبحث **عن اللامرئيي** ، و يستخدم كثيرا الخارج كادر لترك الموضوع في إستمرارية وإشتغال الخارج الكادر وبتعبير آخر **إنفتاح نسق الكادر سواء في ذاته أو الى السردية التي تترك للإشتغال أكثر ، وحتى لتوظيف الإستعارة بالكادر وهي ميزة السينما الحديثة حيث يخلق الفراغ أو التشبع للخارج على الداخل** . فإن له أهدافًا محددة جدًا ومقصودة. من خلال وجود خارج الشاشة ، يرغب المخرج في إثارة المشاعر من خلال تصور هذا الزمكان غير المحدود. كل هذا التدريج يولد جزءًا من الغموض قبل كل شيء. **ماذا يحدث في هذا الفضاء الآخر الخارج بصرنا ؟** ، لذلك من المهم معرفة الفرق بين الكاردات السينمائية الملموسة التي تُظهر ، على سبيل المثال كائنًا جزئيًا في عمق المجال ، وشخصًا وهميًا خارج الكادر. في في هذه الحالة **يفسر المشاهد ما لا يراه في الصورة ويمكن أن يصاب بالإحباط لعدم معرفته**. إذن : **خارج الشاشة**

[1] دزيغا فيرطوف : **الحقيقة السينمائية والعين السينمائية ، مقالات ، يوميات ، مشاريع** ، ترجمة : عدنان مدانات ، منشورات مجلة الهدف ،ط1 ، 1985 ، بدون دار النشر ، ص 23 .

هو هذا الفراغ ، هذا القطع الزمني الذي يسلط الضوء على التشويق في العمل. إنه فن وجماليات السينما .[1]

كان أندري بازان "**يشير خارج الكادر إلى ما لا نسمعه ولا نراه ، ولكننا حاضر تمامًا**" وحاول أن يمفصله عن فن الفوتوغرافيا والرسم ، ففي مجال الفن التصويري الفوتوغرافي يكون الكادر/ الإطار هو حدود الصورة ،أما في السينما يشير الكادر إلى ما يلتقطه المخرج أثناء اللقطة. على عكس الإطار هناك مساحة أخرى تلك التي لا يراها المشاهد: **إنها خارج الإطار** ، وبالتالي يوجد خارج الكادر في الجزء العلوي والسفلي واليسار واليمين من الإطار. يمكن أن يكون أكثر أو أقل ديناميكية اعتمادًا على قوة العلاقة بين داخل اللقطة وخارجها. يمكن إنشاء خارج الإطار عن طريق تقسيم الكائنات ، وإيماءة ، ومرآة ، ونظرة ، وظل ...الخ

ليؤسس **لمعارضة وجودية** بين الكادر/الاطار المحيط بفن الرسم والكادر /الإطار الذي يوضح حدود الصورة السينمائية. إنه الانقسام الشهير بين الكادر كمنطقة اتجاه النظرة التي تفصل "**العالم المصغر التصويري**" عن "**الكون الطبيعي الكبير**" ، حيث يوجه مسار العين داخل اللوحة (حركة الجاذبية) ، وشاشة السينما كقناع ، كنافذة تفتح على مساحة تستمر إلى الأبد (حركة مركزية)[2] ،ورغم أفكارة لكنه تعرض للنقد خاصة مع موجة الرسامين المعاصرين مثل **الواقعيين الفائقين** ، الذين يعرضون وظيفة الكادر/ الإطار للخطر / الخرق وصناعة الخارج كادر ومع ذلك لا يمكن إلقاء اللوم على بازان **لأنه لم يأخذ في الاعتبار التطورات اللاحقة في الرسم والفوتوغرافيا**

فمع مدارس المعاصرة والسينما الحديثة " **يعد الجزء الخارجي من الإطار عنصرًا أساسيًا في التصوير الفوتوغرافي والرسم والسينما: إنه مساحة خيالية توسع ما هو مرئي. لذلك عندما نرى شخصًا يبدو متفاجئًا بالنظر في اتجاه واحد ، نتساءل عما يراه ، نتساءل عن هذا خارج الإطار. خارج الإطار هو مكان افتراضاتنا كمتفرجين ، على أسئلتنا ، لمخيلتنا. إن فكرة كبار المديرين هي فكرة جمالية. يمكن استخدام المدير الأول لإنشاء عنصر المفاجأة. إنها مساحة يتجاهلها المشاهد أو يعرفها ويرغب في رؤيتها. إنها مساحة إحباط بالنسبة للمشاهد ، المكان الذي يرغب في رؤية المزيد. تتحدنا شخصية تبحث في اتجاه واحد فيما يراه خارج الإطار**" .

[1] Jean-Claude Soulages, **« Pour une sémiotique de l'image-écran »** in Biglari Amir, **La sémiotique et son autre**, éditions Kimé, 2019,pp :11 ,12 .

[2] Leo Ramseyer, « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma **revue Décadrages Cinéma**, à travers champs , 1-2 | 2003, décembre 2020.p:111.

يمكن ان نقول أن الخيط الناظم لإخراجيته هي **سيموطيقا الكادر وإنفتاحه عبر السرد** ، فنجد الشخصيات خاصة المرأة وهي مقطوعة تظهر منها جزء فقط وجزء خارج الكادر ، وهنا يحاول أن يضعها ضمن الإنفتاح للحكي والسرد ، حيث يمثلها حاضرة في ثقافة **داخل الكادرة كإستعارة لميراث ثقافة عن الفرنسيين** بعد الاستقلال والمرأة تشارك هذه الثقافة ، وخارج الكادر حيث ترك المكان مفتوح في البحر ومع أصدقائه ولم نعرف التفاصيل لانها تقنية تفعيل خيال المشاهد ، وأيضا **ثقافة الام في البيت وهنا** وجب أن نشير الى أنه يفتح مشكل **الهوية السينمائية** ، هل المرأة هي الشكل الاول أم هي الشكل الثاني ، ويخبرنا أنهم الشكلين معاً موجودين بالقوة بصريا ، وينبغي أن نفهم تشكيلها هكذا بصريا على تعددها وفي تعددها تقع الإختلافات التي شكلها البصري والفيلم .

2. بطاقة تقنية لفيلم وراء المرآة لنادية شرابي :

- **العنوان** :وراء المرآة**L'envers du miroir**

المخرجة :**نادية شرابي–لعبيدي**.

النوع :فيلم روائي طويل (الدراما الاجتماعية35–)مم (إطار 1.66).

السيناريو :سيد علي مازيف.

اقتباس :نادية شرابي–لعبيدي.

حوار :حاج رحيم–نادية شرابي لعبيدي /بالتعاون مع يحي مزاحم.

الصوت.DTS Stéréo :

المدة105 :د /ساعة و 45دقيقة.

النسخة الأصلية :العربية.

الأدوار:

*رشيد فارس–نسيمة شمس.

كمال رويني–دريس شقروني–عبد الحميد رابية–نسيمة بن ميهوب–فاطمة الزهراء ميموني–حفيظة بن ضياف–حجلة خلادي–نصر الدين عمرو عياش–صليحة كرباش–محمد حكيم زلوم–ليندة ياسمين.

مدير التصوير :إسماعيل لخضر حمينة.

هندسة الصوت :كمال مكسر

- **التركيب** :علي ليلان.

موسيقى تصويرية :رضوان ناصري.

الديكور :مولود شرابي.

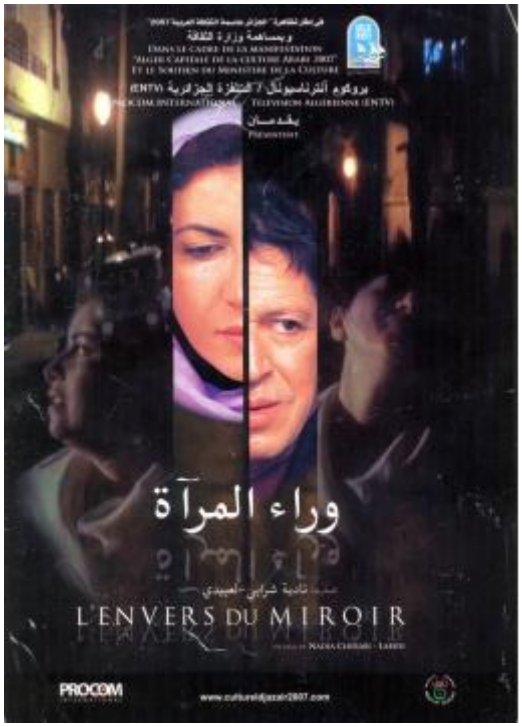
المساعد الأول :يحي مزاحم.

المساعد الثاني :محمد فاتح رابية.

متابع للإنتاج :دحمان أوزيد.

منفذ الإنتاج :نادية شرابي–لعبيدي.

البلد والسنة :الجزائر 2007 [1]



صورة رقم 02 : الملصق الاشهاري للفيلم .

[1] كل المعلومات مستقاة من ماجستر : **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة ، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين "وراء المرآة " و"عائشات"** اعداد : نجمة زراري ، اشراف ، نادية شرابي ، 2010/ 2011

1.2. التيمة الموضوعاتية للمرأة بين نادية شرابي وجون لوك غودار:

ينطلق فيلم ماوراء المرآة في توضيح حالة الشاب "كمال" في واقعه كنظرة سوسيولوجيا ، كعامل في التصليح نهارا وإستعارة سيارة أجرة ليلا للعمل وتوضيحاً للحالة الاجتماعية له ، والموضوع الموازي هو الشابة " **سلمى** " تحمل رضيع وعلامات القلق واضحة عليها ، ويلتقي "كمال " مع "سلمى " في حدث ركوب معه في سيارة الاجرة من دون أن يسألها عن الوجهة ؟ ومن دون أن تعلمه بالوجهة أيضا ؟

في الطريق توقفه لنسيانها إقتناء شئ ما ، تذهب بلا رجعة ، لينزل "كمال " للبحث عنها طويلا يعود للسيارة ليجد الرضيع في السيارة ، يتردد بين تسليمه للشرطة أو يأخذه لأمه بالتبني ، الغريزة السوسيولوجيا ل"كمال " أن يأخذه معه لانه يعرف أن أمه وجدته هو أيضا عند ضريح ، يبدأ في اليوم الموالي البحث عن " سلمى " من خلال بعض المعلومات التي عرفها منها وهي معه في "سيارة الاجرة " لتعاني هي قسوة الشارع حتى أنها كادت تقع ضحية شبكة متاجرة بالنساء لتعود للشارع وعنفه عليها يحدث لقاء في النهاية بين "كمال " وسلمي " من خلال عتاب واعتراف بينهما ليتغير معنى العتاب الى اعجاب وتقرب لبعضهما البعض .

يسير فيلم وراء المرآة عكس أفلام غودار ذات طابع سياسي خاصة فيلم "**عاشت حياتها** " لامرأة في مجتمع يمدها بوهم الحرية ،يُلقى عليها القبض لسرقة ألف فرنك حيث " **رجل غير متعاطف ويرفض إقراضها النقود ، وهو لايقرضها لانه لايستطيع الحصول على المال ، وصاحبة فندق ترفض إعطائها مفتاح غرفتها لأنها لم تسدد قيمة الإيجار** " [1]. فأفلام غودار عن المرأة هي " **تحولات الشكل الجذرية ، كما يشركنا بالدرجة ذاتها في رؤيته لوضع المرأة في مجتمع متحيز لجنس الرجل** " [2]، يتحرى في فيلمه ولا يتعاطف مع المرأة أبدا، **رغم أنه يفضح التحيز لجنس الرجل داخل بنيات فريدة** ، ويحاول خلق معالجة سينمائية بأفكار وفعالية وكأنها لغة سينمائية جديدة ، أشكال تعبير جديدة تتلائم مع تعقد أفكاره .

قلنا لا يتعاطف على أساس أن المرأة في فيلمه تُجبر على الدعارة ف" **الدعارة أسلوب كإستعارة من أجل دراسة المرأة " لفضح الاصل وهو تحيز لجنس الرجل ، لذا** طالما أعتبرت أفلام غودار **سياسية** ، فقوة النساء هي

---

[1] **تقريبا نفس الفكرة تنطلق منها المخرجة : نادية شرابي وهي عجز سلمى عن دفع الإيجار ، لكن السيدة تطردها بلا شفقة ، رغم الاختلاف الكبيرة جدا للمكان فالفندق يعبر عن فردية واضحة في أفلام غودار ، على عكس البيت مع سيدة تعبر عن تماسك أسري تقريبا مفكك بسبب المال ،**

[2] بيل نيكولز: **أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الأول :النقد السياقي النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005 ،، ص 347 .

سياسية واقتصادية لكي يقررن مصائرهن ، والفشل هو إرجاء المشكل الى ما لانهاية ، طالما الدعارة تعزز سيطرة الذكر ، وتحل مشكل البطالة بالنسبة للنساء .

نفس ما يحدث لسلمى في ماوراء المرآة سيحدث مع نانا اليائسة والمتنقلة من هنا الى هناك بحثا عن عمل ، لتُقَدم لراؤول وهو يُغريها بإحتراف الدعارة ، ويوفر لها **"الحماية"** ويعاملها كطفلة وكشئ ويصبح عدائيا عندما تحاول مشاركته في الحديث مع صديق له " لويجي " ، تُقتل نانا نتيجة خطأ أثناء تبادل إطلاق الرصاص بين رؤول و لويجي ، وهنا " **تصبح المرأة بوصفها المبرر والضحية لسلوك الذكر** " [1].

تشارك شرابي نفس الفكرة ولكنها تتعاطف مع شخصياتها أكثر **فسلمى ستعاني** ولكن لن تصل الى **درجة البغاء** بل أن الرجل سيكون هو **منقذها في النهاية والشارع رغم قسوته لم يكن بقسوة أفلام غودار** التي لم يتعاطف ودفع فكرة الاخراج السينمائي للمرأة الى أقصاها ، رغم أنه يريد أن يكشف الهيمنة الذكورية كموضوع رئيسي ولكنه أصبح داخل التيمة الفلمية **أكثر تعرية للمتاهات** التي غرق فيها المجتمع الاستهلاكي، وعن سيزيفية البحث عن شئ جميل إسمه السعادة ، وعن إقرار الحق بالحلم والإصرار على محاولة تحقيقه رغم العلم المسبق بصعوبة أو بإستحالة المحاولة ، حاول **أن ينقل الحياة كما هي على الشاشة دون رتوشات** أو تعديلات ، فليس هناك تتابع معهود لإحداث تشويق لشد إنتباه المشاهد على حساب اللغة السينمائية وخصوصيتها هناك **واقع مر ومنهار** إنه القدر الذي لا مناص منه ومن العيش فيه ، فطالما **إستئصال الدعارة يتطلب إعادة تغيير اتجاه النظام بكامله ، طالما انها تعزز سيطرة الذكر ، وتحل مشكلة البطالة بالنسبة للنساء .**

هنا الفيلم ينتهي بقتل **نانا المرأة بسبب تهور ذكوري** والغريب من دون **تطهير للمشاهد كما كان في الدراما اليونانية** ، ليبقى العالم كما هو شاهد على هذا التحيز الذكوري بعيدا عن كل عوالم الزيف

نعود الى سلمى في فيلم نادية شرابي التي فعلا تعاني ولكن ليس بقدر نانا ، وهنا تتعاطف المخرجة وتنزاح في الاخراج الى **المجتمع ورغم قسوته** الى أنه في الإغلاق السردي للفيلم **تعود الحياة من جديد** ، لقد كان البعد السوسيولوجي واضح في رؤية المخرجة لتصوير معاناة المرأة ولكن بإختلاف **مجتمع غودار عن مجتمعها** ، الذي يبقى **التكافل والتضامن وحتى التعاطف هو من ينتصر في أفلامها وشخصياتها .**

---

[1] بيل نيكولز: **أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الأول :النقد السياقي النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005 ،، ص 347 .

للمخرجة لمسة أبداعية فعلا على مستوى الإخراج فكان تطابق بينها وبين غودار على مستوى الموضوع لنزاح به لسوسيولوجيا مجتعها أكثر من تقليد للنص على مستوى غودار أو لنقل الخروج عن فكرة " **الفيلم النسوي يعيد إنتاج المنطق ذي المركزية الأوربية الذي تنبع بداياته النسوية من داخل النظريات والممارسات الثقافية "الغربية " التي تعتبر هي " النسوية الخالصة " ، على خلاف أشكال الفكر النسوي في العالم الثالث الذي ينظر إليه بإعتباره "مثقلاً " بالهويات "** [1] ، مع سمة اخراجية " **تشديدهن على قضايا الشكل في اللغة السينمائية والتعبير السينمائي يأتي بدرجة أقل من تشديدهن على صلات الفيلم بالواقع ، وبأيديولوجيته الشروط المادية "**[2] .

وتندرج ضمن ما لاحظه سيرج داني أن السينما الأفريقية (ولكن هذا لا ينطبق على العالم الثالث كله) ليست، كما يريد الغرب، سينما ترقص، بل هي سينما تتكلم، سينما فعل كلام. وبهذا تتخلص من التخييل ومن علم الأعراق [3]

[1] إيلا شوهات : ثقافة مابعد العالم الثالث : المرأة والوطن والسينما ، في كتاب : هدى الصدة: **أصوات بديلة : المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث** ، ترجمة : هالة كمال : المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص 451 .

[2] بيل نيكولز: **أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الأول :النقد السياقي النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005 ،، ص 349 .

[3] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 354 .

2.2. الصورة /كريستال في " ماوراء المرآة " :

تعدد الكريستال في " ماوراء المرآة " ربما يساعدنا عنوان الفيلم وعلاقته بالمرآة وهي الانعكاس والذي يظهر في الزمن او قل السرد السينمائي متأثرا باللغة ، لاشئ وراء المرآة ... كل شئ يحدث داخلها ... أجساد تتمدّد وتتمطّط وتتسطّح من أجل المرور عبر كوة الكاميرا ، وهذا نظراً لانه يصرح بأنه تيمته المرأة من البداية ، وكيف تتعدد وتتشكل في صور الأم وصورة اللاتعاطف من المرأة نفسها ، ومحاولات إستغلالها أيضا في نسق مجتمع متعدد الاطياف ،وفي النهاية تنتصر لتشكل كلاّ بصريا لصورة"سلمى " ومعاناتها .

إن أي انزياح عن النموذج اللساني في دراسة الظواهر البصرية يقتضي البحث في هذه الظواهر ذاتها ، عما يميزها عن الظواهر الأخرى، أي البحث عما يجعل منها **كيانات تمتلك طريقة – أو طرقاً** – خاصة بها في إنتاج المعنى. فالوجود الرمزي المطلق للسان – صوتا وكتابة – يقابله الوجود المحسوس للظاهرة البصرية التي تتطلب الأخذ بعين الاعتبار مجمل المثيرات البصرية التي تعد المدخل الرئيس نحو القيام بالشكلنة الضرورية لإدراك ما يوجد خارج الذات (نحن نبصر لأن هنا أشياء يمكن إبصارها) .[1]

أن المفهوم كائن شرطيّ لحصول الفهم ، له حياته الخاصة ، المعرفية والفكرية ، التي تتغير في سياق المجال المعرفي الحاضن لها ، وفي إطار المشكلات التي تجيب عنها أو المركبات التي تقوم أو تنهض على صرحها ، وتتخذ المفاهميم أشكالاً تنسجم ومجالها المعرفي ،كونها ترتبط بمجموع آليات وعمليات تخص إنتاجها وصناعتها ، إذ تتخذ تراتبية تفاضلية بحسب أهمية حقلها المعرفي أو بعبارة أدق بحسب الإقليم المعرفي والدّلالي الذي تنشأ فيه وتترعرع [2]. " لقد عبرت هذه الإشكالية عن نفسها من خلال مجموعة من المفاهيم الوثيقة الصلة بما تثيره طبيعة الروابط بين دال الصورة ومدلولها. ونعثر في كتابات إمبيرتو إيكو على تحاليل مفصلة لهذه القضية. فهذه الروابط تدور، جميعها، حول حقل علائقي متكون من مفاهيم من قبيل : "التشابه" و"التجاور" و"العرف" و" النموذج الإدراكي " و" سنن التعرف " ...الخ. وهي مفاهيم وثيقة الصلة بما تحيل عليه مقولتا سوسير "الاعتباطية" و"التعليل" في اللسانيات ودورهما في تحديد طبيعة الدليل اللساني

---

[1] سعيد بنكراد : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى على الموقع : اطلع عليها : 25 جانفي 2021 : https://bilarabiya.net/2544.html

[2] عمر كوش : **أقلمة المفاهيم : تحولات المفهوم في ارتحاله** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002 ، ص 28 .

ونمط اشتغاله. فارتكازا على هذه المفاهيم التصنيفية، نُظر إلى فكرة " الأيقونية " – في مجال الإدراك البصري – باعتبارها نقطة البداية التي ستقودنا إلى إعادة النظر في كل الوقائع البصرية " [1].

وهكذا، عوض أن نجعل من فكرة " **الأيقونية** " ، التي تحيل في كل السياقات على فكرة التشابه، مدخلا نحو إدراك وفهم إواليات الصورة، علينا أن ننظر إلى " البنية الإدراكية " ، التي تنتظم داخلها مجمل الخطاطات المجردة، باعتبارها شيئا سابقا على الأيقونة ومتحكما فيها. فالتعرف على هذه البنية يشكل " **المفتاح السري**" الذي يجب أن يقودنا إلى تحديد المفهوم الخاص للنموذج الإدراكي، أو ما يطلق عليه إيكو في أحيان كثيرة " **سنن التعرف** " (الذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز **مجمل الصور البصرية** وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها. والأيقونية في نهاية **الأمر رهينة بمعرفة القواعد الخاصة باستعمال الموضوعات**، فهذه القواعد هي التي تحول بعض هذه الموضوعات إلى علامات ، فلا سبيل إلى الخلط بين الشيء ووضعه كعلامة، " **فالعلامة مختلفة، من الناحية المادية، عن الشيء الذي هي دليل عليه، ولو لم يكن الأمر كذلك لأمكن القول إني علامة لنفسي**" هذا عن الاختلاف بين التمثل الاجتماعي المتناسل عن اللسانيات ، والتمثل البصري وكيف يتم نقله الى السينما ؟ السينما فن يخضع لطرق الاخراج وهي الاخرى فن وهذا الفن يبرز في الاسلوب ف " **الفنان هو مُبرز المؤثرات الانفعالية ، مُخترع المؤثرات الانفعالية ، مُبدعُ المؤثرات الانفعالية ، في علاقتها مع المؤثرات الإدراكية أو الرؤيات التي يمنحنا إياها ، فهو لا يخلقها فقط في اعماله ، بل إنه يعطينا إياها ويجعلنا نصيرُ معها ، ويُدرجنا في المركّب** " [2].

السينما الحديثة التي تنتظم " **زمنيتها من خلال حركة الفعل والصيرورة الخطية للحكاية ، ومن جهة أخرى ، سينما "بلورية " يمنح الزمن نفسه للتفكير في إطارها على شكل إنفصالات وتسلسلات** "

وعبر المرايا والإنعكاسات والبناءات ، فإن السينما تصبح تجريبا لهذه الصور /البلّور حيث يُعطي الزمن في إنفصاله الدائم " حاضر يمضي وماض يحتفظ به ، ومقابل التسلسلات الخطية والسرد الحسّي الحركي ، ظهرت أشكال خالصة من الوصف ما فتئت تتبادل الصور الحالية وإنعكاساتها الممكنه " أن الفيلم يحمل الزمن من خلال الماضي والحاضر ويحتفظ بهما ، ألم يقل غودار " **السينما هي ذكريات والتلفزيون للنسيان** ".

---

[1] سعيد بنكراد : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى على الموقع : اطلع عليها : 25 جانفي 2021 : https://bilarabiya.net/2544.html

[2] جيل دولوز، فليكس غتّاري :**ماهي الفلسفة** ، ترجمة مطاع الصفدي وفريق الانماء القومي ، مركز الانماء القومي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، المغرب ، اليونيسكو ، باريس ، ط1 ،1997 ، من التقديم ، ص 05.ص 184

فقط لإلغاء المتخيل، بل لتحريره من نموذج الحقيقة الذي يتخلله، وليعثر بالأحرى على وظيفة للتخييل تعارض هذا النموذج. ما يعارض المتخيل ليس هو الواقع وليس هو الحقيقة التي هي دائما حقيقة لأنها تقدم للزيف القوة التي تصنع منه ذاكرة وخرافة ووحشا ما يجب على السينما أن تتناوله ليس هوية شخصية من الشخصيات، الحقيقية أو الخيالية، ومن خلال جوانبها الموضوعية والذاتية، بل صيرورة الشخصية الحقيقية التي تشرع في التخييل، والتي تنخرط في "التخريف علانية"، والتي تساهم على هذا النحو في تخليق شعبها [1].

إذا كان التناوب بين الواقع والمتخيل قد تم تجاوزه تماماً، فلأن الكاميرا بدلاً من أن تقطع حاضرا خيالياً أو واقعيا تربط الشخصية دون توقف بقبلية وبعدية تشكلان صورة/ زمنا بشكل مباشر. يجب على الشخصية أن تكون واقعية في المقام الأول كي تؤكد أن التخيل هو قوة وليس نمطا: يجب عليها أن تشرع في القص الخرافي كي تُثبت أنها واقعية وليست خيالية. لا تكف الشخصية عن أن تصبح أخرى، ولا تنفصل من بعد عن تلك الصيرورة التي تتماهى مع شعب [2].

ويجب على السينمائي أن يعرف كيف كانت الشخصية "قبل "و"بعد"، وعليه بين القبل والبعد أن ينتقل دائما من حالة إلى أخرى (الصورة/ الزمن المباشرة)؛ ذلك أن صيرورة السينمائي وشخصيته خصت شعبا وجماعة وأقلية، يمارسان فيها التعبير ويحررانه [3] .

" فالكل هو إذن مثل السلك الذي يخترق المجاميع ، ويعطي كلاً منها الإمكانية المتحققة بالضرورة على الاتصال بمجموع آخر ، والى مالانهاية ، كذلك فإن الكل هو المنفتح وهو يحيل الى الزمن ... فالحركة تتعلق أيضاً بكل ، يختلف في طبيعته عن المجموع فالكل هو ما يتغير ، وهو المنفتح أو الديمومة ، فالحركة تعبر إذن عن تغيّر في الكل أو عن مرحلة زمنية من التغير ، أو عن جانب منه ، عن ديمومة أو عن منفصل في الديمومة " [4]، ان الكادر هو المساحة المكانية التي تبدو مغلقة وهو تأطير للقطة ولكنه ينفتح دائما عبر الكل الذي يعطي معنى وهو المونتاج /التركيب لخلق الديمومة وإستمرار السرد أو الزمن داخل الفيلم وهنا " **فالكادر هو تكوين لهذه المساحة أو فراغ محدد ومغلق نسبياً (ينتفتح في خارجه) والمونتاج هو مايجعل تحديد هذا** "

---

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 241 .

[2] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 244 .

[3] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015، ص 246 .

[4] جيل دولوز : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، مرجع سبق ذكره ، ص 31.

الكل " ممكناً "[1] ، من هذا تصبح كل لقطة في حركتها وسردها زمنيا وتحمل مرآة المرأة بمثابة شبكة ضمن شبكات أخرى في داخل السينما لفهم الصورة ، قد تكون تنعكس في الكل السينمائي او تعطي مرآتها وكريستالها المختلف ، فالكريستال كمفهوم هو المرآوية للمرأة في المتن الفيلمي ضمن لقطات التي تنعكس في الكل الفيلمي . وإذا كان "الكريستال" بما هو البديل الدولوزي عن مفهوم التخييل هو تحديدا ما يعّبر عن هذه الصلة، فما منزلة الصورة-الكريستال في رؤية دولوز للإبداع السينمائي وللإبداع الفني وللإبداع ببساطة في تواشج اللامنصرم مع المقاومة .

1.2.2. المرآة الام والقلب الكبير :

تنطلق بنا المخرجة في شبكة / ريزوم لتعطينا شخصيات المرأة ضمن متنها ، حيث تعرفنا على خالة دوجة :

فوتوغرامات للقطات رقم 07 : لقطات بوصفها عناصر درامية مصغرة

تشكل سلوك خالتي دوجة الإنسانية وهو ما يمكن تسميته **الرصيد المتبقي** من صيغ السلوك المنسية منذ زمن كالطيبة والتواضع وقبولها بالوضع وقناعتها التامة وسعادتها مع عائلتها .

ولأن المخرجة في أسلوبها السينمائي في كثير من الاحيان ينطلق من الإجتماعي الجزائري الى السينمائي (في مشاهدةٍ كلية للفيلم) في محاولة إقتناص للكاميرا **لواقعية أكثر** لجأت المخرجة الى تشكيل بصري للأم دوجة ، مما يعطي أهمية لدور الأم، فهو يتيح خلق مساحة تمثيلية مضمونة ومرغوبة ورائجة، تتماشى مع **المنظور الاجتماعي لأهم دور للمرأة في الحياة في المجتمعات الشرقية**، إلى درجة جعلت بعض الممثلات

[1] برونو الكالا: جيل دولوز وفلسفة السينما ، الزمن والفكر ، ترجمة : كاميليا صبحي ،كتاب : **جيل دولوز** ، **سياسات الرغبة** ، تحرير : أحمد عبد الحليم عطية ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2011 ، ص 202 .

يتخصصن في دور الأم وهو ما يصعب أن نجده في نتاجات سينمائية في دول أخرى تشاركنا ظروفنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، **الأم الصالحة في السينما هي الأم المضحية، هي شمعة البيت وأساسه،** هي التي تضحي ومن تكرار الزواج مرة أخرى بعد الطلاق أو وفاة الزوج ، لكن مع المخرجة شرابي ستنزاح بها الى نفس الدور ، عندما تصبح الشخصية ثانوية **"خالتي دوجة "**، يتم استبعادها من المشهد ، مع الحرص على إبقاء شخصية خالتي دوجة **" حية " في الموضوع السينمائي** ، حتى يستطيع جمهور المشاهدين توزيع إنتباههم بشكل متصل ومنفصل عبر إدخالها **سرديا وأحيانا مستمر**. وذلك فيما معناه أنه يجب علينا وبشكل ثابت ومتواصل أن نراقب الأحداث الرئيسية والتي تدور ، مع تذكيرنا بين الفينة والاخرى **بخالتي دوجة كشخصية حاضرة في كل الفيلم** وتدخلها على السرد الفيلمي لتظهر أيضا أهميتها في **نسق الفيلم الكامل** .

حيث جعلت لها نوع من التعويض عن **عدم المرور من "إمرأة " الى " أم" وحرمانها من " الأمومة"** عن طريق عدم قدرتها على الانجاب وكنوع من التعويض تحصل على "كمال " أنها أمه من دون أن تلده ،أنها أمُه بديل عن أمه البيولوجية ، أنها نوع من المرور من إمرأة الى أم عن طريق التعويض كحل نفسي لها .

ما يعنينا تناول الرهانات التي تتولى محو المرأة حيال الأم وترقية هذه الأخيرة يساهم في الكبت ، حيث أنها تسمح في حجب العار الذي تشكله الأحاسيس الجنسية الإنسانية [1]. أن الكبت المراد الكلام عليه هو تسلسل الحمل ، الولادة ، الإرضاع ، الذي لم يتحقق "للام دوجة " و كتعويض عن هذا الإنتزاع يحدث أن تعطيها تشكيل بصري عن الفقدان بمعجزة تقريبا وهي أن تجد "كمال " ، ويوضح فرويد مثلا قيمة الإرضاع في حياة الأم ورضيعها فحب الأم لرضيعها الذي ترضعه وترعاه ،كما يقول فرويد " **علينا تدوين هذا التمييز ، كما لو أن الإرضاع ليس مجرد رعاية فقط** " ويضيف فرويد بالقول " **هو شئ له عمق أكثر من الحنان اللاحق للطفل المراهق ، حيث يمتلك هذا الحب طبيعه علاقة غرامية يملؤها الإشباع ، والذي لا يشبع فقط جميع الرغبات النفسية بل جميع الحاجات الجسدية أيضاً ، وهو يمثل أحد أشكال السعادة الممكن حصولها للكائن الإنساني** " [2].

---

[1] جاك اندريه : **النزوع الجنسي الأنثوي** ،ترجمة : اسكندر جرجي معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2009 ، ص 23 .

[2] جاك أندريه وآخرون : **جنون الأمومة الطبيعي** ، ترجمة : إسكندر معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2009 ، ص 07 .

تعاني خالتي دوجة من حرمان الامومة وهنا " **البؤس النفسي لإمرأة أمومية تواقة للأمومة ، في الوقت الذي تبين فيه أن جسدها عقيماً ، ربما يكون أمراً لا يطاق من الناحية الواقعية ، فالعامل الجسدي قد ينتصر على النفسي ، ويعاني كيان المرأة العقيمة من حرمان مر ومستمر** " [1].

وهنا نكون إزاء " **فرصة نقل مشاعرها من غاية مباشرة الى أخرى سامية ، وتكون الوسيلة الأسهل من أجل ذلك ، في إستبدال ثمرة جسدها الخاص ، بكائن بشري ضائع ، يحتاج لحب أمومي ولحماية** "[2] وهو ما تم سينمائيا بإيجادها ل"كمال " عند ضريح، و هنا تمثل القدسية وتعويض عن الحرمان لها، أولا وللطفل مما جعل "كمال " من جهته حب أم المتبني يعادل تماماً أماً فعلية ، حيث خلقت المخرجة روحاً "لخالتي دوجة " **سينمائيا اكتسبت أمومية أكثر من النساء التي يمنحون الحب الأمومي لأطفالهم** ، رغم إستبدال ثمرة جسدها الخاص بكائن بشري ضائع يحتاج لحب أمومي ولحماية ، وتجاوزت حب الأمومة الفعلي إتجاه "كمال " الذي لم يتذوق أي حب أمومي سوى من خالتي "دوجة" ، فالحرمان ل"كمال" وخالة دوجة **بشكل من الأشكال الذين عاشاها الاول من فقدان والديه وعدم معرفته بهما ، والثانية من الامومة** ، جعلتهم خلال تطور النشئ تترسخ علاقات ذات تعقيد متنامٍ بين الأم خالة دوجة والابن "كمال " خلال مرحلة الحماية الضرورية وتقودهما الى مظاهر عالية **التناسق من الغريزة الأمومية** ، وجسدتها المخرجة سينمائيا من خلال الحوار حول " **المحاجب** " والتي صنعت من **أجل إرضائه حسب الحوار في الحدث الدرامي** الذي جعله عالي التنسيق بين الأم وإبنها ساعد حتى في الكشف عن تماسك " **البنية المكانية والمحافظة عليها في اللقطة** "كما عبر عنها أندري بازان .

تم تشكيل بصري لخالتي دوجة عبر لقطات و من خلال التصوير **القريب لخلق الإحساس العاطفي إتجاهها** وعبر عملية مونتاج خطي في كثير من الاحيان **أو مونتاج الشعور** ، ورغم قدرة المخرجة على إستعمال اللقطات المقربة جدا **لخلق عاطفة جياشة لدى المشاهد إتجاهها** ، وتعبر عبر واقعية أكثر لتشكلها بصريا ، إلا انها **إختارت اللقطات المقربة فقط للتعاطف مع محنتها وبتسلسل سردي يعطي معنى الحدث في سياقه** ، محاولتا الكشف عن تفاصيل الحقائق والعواطف، وإستعملت اللقطات باعتبارها " **عناصر درامية مصغرة** " لخلق التحولات المرهفة

[1] هيلين دوتش : **علم نفس المرأة ، الأمومة** ، ترجمة : إسكندر معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008 ، ص 426 .

[2] هيلين دوتش : **علم نفس المرأة ، الأمومة** ، ترجمة : إسكندر معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008 ، ص 426 .

في المعنى ، والتفاعل الهادئ للعواطف ، وساعدتها في إيصال المعنى ومشاركة المتلقى عبر التعاطف وتجسيد المعنى البصري ، في أسلوب قريب من السينمائي بيلا بلاش [1]في اللقطة المقربة .

2.2.2.التشكيل البصري للمرأة المستبدة :

فوتوغرامات للقطات رقم08 : لقطات لإظهار اللامرئي الاجتماعي وتحويله لمرئي سينمائي

تحاول أن تعطينا صورة الإستبداد المرأة على المرأة . وتبررها إجتماعيا عبر الظروف القاهرة وكأنه **نوع من التعاطف الخفي للسيدة التي تطردها مع ابنها بسبب ظروفها القاهرة** ، مع العلم أنها من الشخصيات " **الميتة " سينمائيا** حيث مع السرد تنتهي المرأة المستبدة التي تتعاطف مع سلمى وتضمحل أكثر زمنياً ، ورغم قدرة المخرجة عبر سردية الفيلم توظيفها في النهاية السينمائية لنعرف أكثر موقف المخرجة ، من خلال لقطات للقاء بينهم **وندم المرأة عبر لقطات أو توظيف موسيقى درامية للحدث** لخلق التعاطف عبر الموسيقى ونبذ المرأة حتى في أوج العوز الاقتصادي إلا أنها لم تعد لها سينمائياً أو عبر لقطات إستراجاع لنرى لقاءاً بينهم من جديد لفتح صفحة جديدة مثلا .

يمكن أن نفهم أن عملية التشكيل البصري تتم وفق **هوية سينمائية خاصة بها**، أو قل وفق بصمة " **من المجتمع الى السينما** " وتعتبر هذا الاسلوب هو واقعي **وفق الاثر السينمائي** ، وليس كمدرسة واقعية في الاخراج ، فالاخراج عندها تقريبا لقطات قصيرة، وعملية مونتاج خطي مع أسلوب اللقطة القريبة لبيلا بلاز ، وهكذا فالمخرجة لا ترى **في السينما كتجاوز للواقع وعدم الالتباس به** ، فالقوة التعبيرية للسينما والفيلم هي المقطع من الواقع مباشرة و تحويلها سينمائيا وتفليمه .وكأنها تعتبر فن السينما هو "**إظهار اللامرئي الاجتماعي وتحويله مرئي سينمائي**" ،أنها رؤية للانسان المرئي عبر السينما **بتعبير بيلا بلاز** ، أي تلتقط ظواهر من الحياة اليومية وتحولها عبر تفليمها . " **لا**

[1] ينظر الفصل الثالث حول المونتاج واللقطة القريبة التي استخدمها بيلا بلاز .

ينفصل تاريخ السينما الجزائرية ، والرؤية المتأصلة في كل فيلم من أفلامها ، عن تلك الخاصة بالواقع الاجتماعي والسياسي ككل " [1].

لقد كانت المرأة عنيفة مع الشخصية الرئيسية سلمى تجسيدا لمبدأ " **الصراع من أجل البقاء** " و تتجلى قضية الصراع الطبقيّ بوضوح، لكن تخترقه قضية أعمق منه، هي تأثير المادة والطبقيَّة المجتمعيَّة على أخلاق الإنسان. فمثلاً نرى مع المرأة مظاهر الفقر المدقع الذي يكتسح جزءًا من المجتمع . ومنه ينتقل إلى أن أساس أخلاقها الذي يبرر على هو "**المنفعة**" أو مذهب "**اللذة والألم**" في الفلسفة الأخلاقيَّة؛ ومعناه أنّ الإنسان يحاول الاقتراب من كل لذة، ويحاول الابتعاد عن أيّ ألم. لا يرى في أيّ شيء أمامه إلا فرصة سانحة للاستغلال والكسب. نرى كيف **يسُوقها الفقر إلى سلوكيات العنف** وطرد سلمى ، فاللقطات كانت **لا تعاطفية** من المخرجة مع سلمى ، علينا أن نعي أن فن السينما هو يملك سمة **تطهيرية كالمسرح والرسم أيضا** ، فيروى أن ضابط ألماني زار بيكاسو في باريس في أيام الحرب العالمية الثانية والعنف المحتدم ، وهناك صُعق بلوحة " **غرانيكا**" *وما فيها من " فوضى " حداثوية ، فسأل بيكاسو " **هل أنت من فعل هذا ؟**" فرد بيكاسو بهدوء " **لا أنتم من فعلتم هذا** " [2]، فقد حاولت المخرجة أن ترينا العنف **الذي صنعه المجتمع وإستثمرته سينمائيا لتطهيرنا** ، ولتقول هذه نتيجة التي أردتم الوصول إليها نتيجة سياساتكم ، وعبر مونتاج إستمرار مع تغير وضعية الكاميرا للشخصيات من زاوية أمامية ، وكادر ثابت وأغلب اللقطات كانت لقطات متوسطة ، ماعدا لقطة حمل سلمى لإبنها لقطة قريبة لخلق الاحساس ،ووفق أسلوبها السينمائي ، مع حوار قاسي النبرة والفعل ، بلا أي تعاطف ، ورغم أن **الشخصية " ميتة " سينمائيا** ، ولم تعد لها المخرجة وكأنها تترك المشاهد في حيرة الموقف وتطهيره من الأنانية وتبرير فكرة " **الصراع من أجل البقاء** " أي المال مقابل بقائك هنا ، ولا يهمني الانسانية أو غيرها في واقع موحش وهش إقتصادي لها .تخرج سلمى للشارع وتجد نفسها مجبرة عليه وتخلت عن إبنها عند كمال في السيارة ليلاً ، ليقع هو في ورطة بين أن ينقله للشرطة أو الى خالتي

[1] Sabry Hafez : Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm, alif :JOURNAL OF COMPARATIVE POETICS, The American University in Cairo , No. 15, 1995, P54.

* **لوحة الغرانيكا** هي من أشهر لوحات بيكاسو استوحاها من قصف الغرانيكا، الباسك حين قامت طائرة حربية ألمانية وإيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان بقصف المدينة في 26 أبريل 1937 بغرض الترويع خلال الحرب الأهلية الإسبانية ، ويعرف عن اللوحة أنها كانت ضمن المدرسة التكعيبية حيث استخدم المسطرة والفرجار في الرسم وكانت اشكال مخيفة وجسدت بشاعة الحرب ببشاعة الرسمة حتى أن تيودور أدورنو علق عليها **بأنها تأذن بأفول الجميل وميلاد سلطان البشاعة في العالم** ، وأضاف " **علينا أن نرسم البشاعة لنصور ما آل اليه العالم الحديث من انتهاك وبشاعة في صورة الغرانيكا** .

[2] سلافوي جيجيك : **العنف :تأملات في وجوهه الستة** ، ترجمة : فاضل جاكر ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، بيروت ، ط1 ، 2017 ، ص 19 .

دوجة ، وهنا يتغلب عليه الداخلي فيه ، لأنه يعلم أنه وجد مرمياً فلا يريد أن يُكرر الفعل ،كما فعل معه أبوه أو أمه ويقرر أن يأخذه عند خالتي دوجة ، في حين سلمى لا تعلم شئ عليه ،ويُقرر كمال أن يبحث عن أم الطفل من خلال بعض العلامات التي تركتها له ، حتى يصل لبيت أهلها وهنا تظهر **الأم قسوة غير معهودة لإبنتها** أما الاب الذي يتضح فيما بعد بأنه هو **السبب الرئيسي لحمل سلمى** ، وهو سبب **كل معاناتها التي تتواصل في الشارع** ، لتبيت في سلالم العمارات و تطرد من سكان العمارة أيضا بلا رحمة تعاني ، وهنا تُظهر المخرجة أسلوبها أكثر في اللقطات المأساوية لها في اللباس البالي والمأكل **وتكون درامية أكثر مع موسيقى حزينة ترافق اللقطات** لبعث التعاطف والحزن والمأساوية التي وقعت فيها ، **أنها الذروة الفيلمية** ،حيث **لعب الصوت خارج الكادر عنصر درامي في تفعيل وتأجيج المشاعر والاحساس** ، هنا **تُصنع العلامة السينمائية وتجعلها تترك الأثر على المتلقي** بالمعاناة التي وقعت فيها لتوضح **طبيعة الفرق بين الإدراك البصرى "المكانى" من خلال العين وبين الإدراك السمعى "الزمانى" من خلال الأذن** ، ومن خلال اللقطات وتغير المكان عبر المونتاج ، و من خلال موسيقى خارج الكادر ترافق سلمى في تنقلاتها المكانية ، وتظهر أهمية الأسلوب الزماني في استخدامها لصوت الموسيقى الآتي من خارج الشاشة والكادر كأداة أسلوبية لتعطي عمق أفكار **وإنفعلات الشخصية مركز الفيلم** ، وتصويرها لصعاب الحياة ، فسلمى هي الممثلة الرئيسية التي **توظف الشخصيات الاخرى لخدمة حكايتها المأساوية** ولا يخفى علينا أنه أسلوب أُستخدِم في أفلام مرزاق علواش *خاصة عمر قتلاتو 1976 ، وتكمن أهمية هذا الفيلم عبر الزمن ، **لإستخدامه لصوت الراوي الآتي من خارج الشاشة كأداة أسلوبية/سردية** ليسبر غور أفكار وانفعالات الشخصية المحورية ، وتصويره لصعاب النزعات والحياة الجنسية في ثقافة **يفصل فيها بين الشبان والشابات** وقد وصف " **نقطة الصفر في تصوير الجنس أو الكلام عنه** " [1] ، وحاولت المخرجة إستحضار أسلوب علواش في فيلمها من موسيقى خارج الكادر .لتصل سلمى الى المبيت في الشارع وتجد التعاطف من المهمشين ومفترشي

* لقد كان فيلم عمر قتلاتو الرجلة لعمر علواش ضمن اطروحة المخرجة لنيل دكتوراه في تخصص : دراسات سينمائية الى جانب أفلام **ريح الاوراس** ، **ريح الجنوب** ، **الشبكة** ، **ليلى وأخواتها** ، ينظر :

- نادية شرابي لعبيدي : ريح الجنوب " حكاية حذف " ،ترجمة : إبراهيم الخطيب ، **مجلة الثقافة المغربية** ، المغرب ، عدد 07 ، 1992 ، ص 110 ، 111 .

- Nadia Cherabi-Labidi : Les representations sociales dans le cinema algerien de 1964 a 1980, **Thèse de doctorat en Études cinématographiques** , sous la direction de Michel Colin - Paris 3,1987 .

[1] روى آرمز : **صور مابعد الكولونيالية ، دراسات في أفلام شمال إفريقيا** ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2008 ، ص 189 .

الشارع وبلا مأوى ، وحتى تتقاسم معها إحدى المشردات بالشارع المأكل رغم فقرها وعدم وجود قوت دائم وقار لها وتحرسها وتنصحها بسوء المكان خوفا الشارع عليها " **الشارع ميرحمش بنتي** " عبارة جعلت سلمى تفكر في بديل وحل لمشكلتها وتسرح بخيالها وتفكيرها عاليا مع تنهّدات عميقة لها .

3.2.2. رفض الواقع والإنتفاض عليه أو الجسد بلا روح :

فوتوغرامات للقطات رقم09 : لقطات لإظهار خرق السرد

في فيلم **عاشت حياتها** لجون لوك غودار على المستوى الموضوع تقول الممثلة آنا كاترينا واسمها في الفيلم نينا " **يجب إعارة النفس للآخرين ومنحها للذات**". نينا التي كانت تعمل في محل للأسطوانات بباريس ، التي وصلتها حديثاً، تعيش حياة فقيرة وصعبة، تنفصل عن زوجها وتترك إبنتها، تريد أن تحقق حلمها **في أن تعمل ممثلة**. لا يمكنها دفع أجرة سكنها ، **فيطردها المالك**، تتجول في الشوارع ، ليحاول أحدهم مراودتها والغريب أنها تقبل ؟ وتتجاوب تلقائياً وتمارس الجنس معه مقابل المال، **ثم تجعلها مهنتَها**، وتعيش حياتها الجديدة من ذلك، تريد أن تُحِب وتُحَب لكنها في النهاية ستكون ضحية للنظام الذكوري كما سبق وذكرنا ، وهنا ترضى نينا بالدعارة من المقولة أن تعير نفسها للاخرين أو لنقل جسدها مقابل المال ، تقريبا تتطابق مع "رزيقة " التي تتعرف عليها سلمى الذي ينقضها صالح من الشارع ، والتي تخبرها بان "**صالح** " سخي و" **ناس ملاح** " ، هنا مع المخرجة شرابي ترفض سلمى الوضع وتهرب منه ، وتصبح الدراما الوحيدة هي سلمى **التى ترفض تحولها الى سلعة خاصة** مع إحضار الملابس **التي ترفض إرتدائها** ، وتكتشف أنها وقعت في شرك شبكة دعارة وليست " **رزيقة" أخت " لصالح** " وهنا المخرجة تدفع المشاهد الى التعاطف مع **دراما الهروب** ، خاصة مشهد "صالح " **يضرب سلمى بسبب رفضها العمل وتفضيل الشارع عليها** ، تهربُ الى الشارع ليلاً، ومواجهتها لأشخاص أرسلهم " صالح " للقبض عليها وتعاني فعلا ، وتبقى كلمة " رزيقة " ترن في أذنها " **لازملك راجل يحميك** " وهنا تجد " **عمي الصادق** "

أو بالاحرى يجدها على سلالم غرفته بالعمارة، ويحدث أن يساعدها ويوفر لها عملا في الخياطة وحتى يشتري لها سيارة ، ولزيادة المفاجئة من المخرجة على المشاهد يكون " عمي الصادق " أيضا **يعرض العمل على كمال معه** ويرفض كمال ، وهنا يكون " عمي الصادق " **حلقت وصل بين سلمى وكمال إخراجيا**، ولكن كلاهما لايعلمان بالمشترك بينهما وهي سلمى ، لجعل التشويق والاثارة في السينما ، عدم إستسلام سلمى مثل رزيقة لواقعها ورفضها أن تتحول الى شئ يباع ويشترى " **فالمرأة تتعرض للقمع في صناعة السينما حيث تظهر في صورة عاملة الاستقبال والسكرتيرة والفتاة التي تمتهن غرائب المهن وتتعرض للقمع من حيث إنهن يُحبسن في صور معينة كأشياء لا روح لها** " [1] ، مع فيلم " **ماوراء المرآة** " ترفض أن تكون **شئ بلا روح** وتنتفض و يظهر الاسلوب السينمائي أكثر للمخرجة **كموضوع إجتماعي الى سينمائي** و أيضا إختلافها عن سينما غودار **التي يرى أن الدراما الوحيدة هي دراما التحولات تحول الانسان عن جوهره الإنساني حيث أصبح سلعة ، مع غودار تصبح السينما دفع الجماهير الى الهرب من واقعها بدلا من مواجهته** . و إستطاعت " رزيقة " أن تعبر عن رؤية الممثلة نانا **في فيلم " عاشت حياتها " التي كانت تعتبر الجسد سلعة وتبيعها وتصبح شئ يملكه " صالح " ليستخدمه في عمله "**. لنكون إزاء عمل مختلف عن غودار كون نانا هي مركز الفيلم وما دونها يُوظف في خدمة حكايتها التراجيدية، بما تعنيه الكلمة مسرحياً. لكن المخرجة شرابي حولت الفكرة الى **هامش "يموت " سينمائيا مع موضوعها ، حيث عوض أن تكون سلمى هي نانا ، عكسته ب"رزيقة " هي " نانا " ورفض سلمى لهذا الواقع والإنتفاض عليه** وشكل **القالب السردي تحول في القصة عبر خرق السرد فعلا ابداعي مارسته المخرجة عبر عملية الغلق السردي حيث في موضوع** حضوره "سلمى " عند " رزيقة " تؤجل المخرجة الموضوع وتنتقل الى موضوع "كمال " و" عمي الصادق " عن عرض للعمل مع هذا الاخير ويرفض ،كما تدخل سردياً موضوع دوجة والاولاد والمدرسة والأكل لتعود من جديد لإغلاق السردي **وتدخل "شخصية " على الموضوع و هي " سي صادق "** وهنا تجاوزت المخرجة **فكرة السرد الخطي على مونتاج إستمرر و كان مونتاج التوازي حاضرا** بقوة حيث نسجت موضوعين في موضوع واحد ويحدث الخرق كما عبر عنه **برودويل** .

إخراجيا تفاجئنا المخرجة بلقطة عمق مجال ومتوسطة ، خاصة في حديث كمال مع زوج أمها والام عند الباب وهنا نكون إتجاه سينما واقعية من الداخل كالسينما التي طالب بها أندري بازان ومحافظة على البنية

[1] سارة جمبل : **النسوية ومابعد النسوية ، دراسات ومعجم نقدي** ، ترجمة : أحمد الشامي ، مراجعة : هدى الصدة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص 145 .

المكانية والزمانية للقطة وتماسكها ، تسمح لقطة عمق المجال المتماشى مع الدراما والسرد والتوقعات يخلق إحساسا بفضاء متكامل. **توفر اللقطة الرئيسية / اللقطة السياقية** مساحة يبدو القطع / المونتاج إلى نقاط داخلها مفهوما على المستوى المادي (المكاني)، أما الحدث الدرامي فيجعله مفهوما على المستوى النفسي. وعادة ما يسبق ذلك القطع الجمهور بخطوة ليقوم بتوجيهه. ويفترض أن الأشكال التي تحيط بالمشاهد على نحو أكثر قوة **هي أكثر واقعية أدراكياً علاقة مع الصورة هى أقرب من علاقته بالواقع .**

حيث يظهر كمال وزوج أم سلمى معا في لقطة أمام في عمقها أمها وقد لعبت اللقطة عمق المجال سرديا فعملت على بناء السرد ، لأنه يشير إلى ما يجب رؤيته – وبالتالي يخلق السرد من **خلال تكاثر الأفعال في المقدمة ، في الخلفية** ويعبر عنها أرسون ويلز "**تغطية مشاهد كاملة في لقطة واحدة**" .

فشكلت لقطة كمال يسأل في الزوج في المقدمة و أم سلمى تنصت من الباب في الخلفية في لقطة /مشهد على واقعية وجودية في السينما ، مع تثبيت الكاميرا للحد من سطوتها في تحطيم المكان والزمان وبدل التحطيم يحصل بناء ومحافظة وتماسك في لقطة أكثر تأسيس وأسلوبها يكون ضمن الموجة الجديدة الفرنسية

عندما تكشف اللقطة الاسترجاعية خلف سلمى البنت سراً تهتكياً وميلا إلى إلتهام اللحوم البشرية وقعت له سلمى ضحية لزوج أمها ، وفي النهاية يبدو أن كل شيء سينطلق من جديد، أنه طريقة تركيب صورة الكريستال وإذا طبقنا هذا النهج، وجب أن يتأسس على اعتبارات قادرة على منحه تسويغاً عاليا. وسنلاحظ أن العمل الإبداعي الذي يرتبط غالبا في جميع الفنون، بالفكرة القائلة بوجود مراقبة أو استنطاق أو انتقام أو مكيدة أو مؤامرة. لقد كان هذا صحيحا واللقطة الاسترجاعية جعلتنا مع سلمى وزوج أمها فقط والجمهور ثالثا في الخوف ،وهنا محاولتها اطلاق النار سيخاف أولا المشاهد لانه أصبح في وضع التماهي السينمائي مع الشخصية البطلة ويصبح مهيأ للقتل والمشاركة معها ، مع محافظة على مكان والتنقل بين الشخصيتين أي خلق التشويق عن طريق توريط المشاهد معها في عملية القتل ، وبعده يصل كمال ليسترجع المشاهد[1]

[1] يحق لنا التساؤل عن صناعة اللقطة الاسترجاعية في شكل لقطة تعمل على اعطاء المعنى والحل لنهاية الفيلم ، واسلوبها الذي يدخل المشاهد كطرف في الحل ، عبر وضعه في وضعية القتل لزوج أمها ومشاركته للفعل ، مع لقطة الحذف في فيلم " ريح الجنوب "ويبدو الاسلوب السينمائي خالصا ومحاولة منها لصناعة اسلوبها وفق المشهد المحذوف .

أولا ثم سلمى ثانيا، فهي كانت بين خيارين أن تقتله وتعود الى التشرد والسجن ، او ان تغفر لتقرر أن تتركه للزمن وتعش حياة سعيدة ،كما عبر عنها فيلم المخرج الايطالي فليني [1] .

ما كان يهمه في هذا الجهد هو «**البراعة والذكاء في المونتاج**» الذي أحال المفارقة المتعلقة بماض موضوعي، وبذكرى خارج وعينا، إلى كون السينما آلة لاسترجاع الزمن، وأوفق لخسارته باختصار، يمكن أن يقودنا المونتاج، بالمعنى القوي، إلى النظر بمزيد من العمق إما داخل الصور، وإما بعيدا عنها تجاه معنًى ما، اختيرت لتوضحه [2]

نظمت مشاهدها الأرشيفية بحيث يكون لكلٍّ منها صدًى أعمق مما لو عرض بذاته. مكن المونتاج في هذه الحالة وبشكل متناقض من خلق اللحظة السحرية؛ لذا ينهي بازان مراجعته المؤثرة بالإشادة بحصافة فطرية في إدراك أن « **الصدفة والواقع يُظهران موهبة أكبر مما يُظهره كل صنَّاع الأفلام في العالم**»[3]

[1] هناك رواية مصرية كُتبت بنفس سينمائي لوحيد الطويلة بعنوان حذاء فليني ، ونحن نعرف فليني الذي ابدع في الشعرية السينمائية واللقطات الشاعرية ، حيث يوظفه ويحاول ان يفكر وكأنه يحمل الكامير لإخراج رواية ؟ فمع رواية حذاء فيليني و عندما يعذب الشخصية مُطاع ويحول اسمه الى مُطِيع وبعد 20 سنة من تعذيبه يلتقي بالجلاد ؟ إنه اعظم مشهد سينمائي في الرواية لانه يصبح بين خيارين ان يعيد الزمن وينتقم من الجلاد ويعود للشوارع القديمة ،او يذهب مع شوارع جديدة ويشكل اصدقاء جدد وحياة جديدة ؟ ماذا يفعل من ينتعل حذاء فيليني ؟ عليه ان يستدعي عقل فيليني السينمائي ؟ فليني الذي ابدع اروع الافلام خاصة **فيلم حياة سعيدة** ، لذا سيدعوا مُطاع الى نسيان الانتقام والالتفات الى حياة سعيدة كما جسدت في فيلمه ،ليس عليه ان يستدعي **حذاء فيليني** بل **عقله السينمائي** ؟الحذاء هو **الاسفل هو العذاب الذي مارسه الجلاد عليه** ،ام يتركه ويفعل **عقل فيليني السينمائي ويعيش حياة سعيدة** كما رسمها فيلمه،في المحصلة كان كوجيطو تحويل الرواية الى سينما لكن مع وحيد الطويلة يعكس الكوجيطو تحويل السينما الى رواية والقارئ هو مخرجها كما عكس فيليني مقلوب في العنوان ،سينتصر مطاع ويعيش حياة سعيدة كما أرادها عقل فيليني السينمائي.

[2] **دادلي أندرو**:ما هي السينما! من منظور أندريه بازان، **مرجع سابق الذكر ، ص 58**

[3] **دادلي أندرو**:ما هي السينما! من منظور أندريه بازان،**مرجع سابق الذكر ، ص 59**

3.2. اللقطة الشعرية وذاتية الإخراج :

فوتوغرامات للقطات رقم10 : لقطات لإبداعية اللقطة الشعرية

تحاول المخرجة أن تصنع أستثناءاً خاصا جدا ، حيث تُفعل اللقطة الشاعرية ذات البصمة البازوليني (نسبة لبيير باولو بازوليني) حيث تصبح سيمولوجيا الواقع سيدةٍ فيها مع إنتاج مشاعر للمرأة "سلمى " شخصيتها الرئيسية التي تواصل بها السرد للنهاية ، وتّحل العقدة والنهاية السعيدة ، وقبل هذه النهاية علينا أن نفهم ماهي اللقطة الشاعرية أكثر لنزع الغموض عليها ، فليس مثلا تصوير النار مع مشهد لفتاة ورجل أمامها، ونقول أنها لقطة شاعرية ، يجب أن تملك مقومات كما أقر بها مؤسسها أولا .

أنّ الإقتراب من اللقطة الشعرية في السينما بعامة وفيلم " ماوراء المرآة " هو محاولة **فهم الخطاب الحر الغير مباشر** لبيير بازوليني مبدع فكرة اللقطة الشعرية [1] ، فبازوليني ينطلق من قوة الصورة لإحلال سيميولوجيا واقع سابقاً للغة نفسها " إن الطبيعة المجهولة للسيمولوجيا هي أن تكون **"علما يصف الواقع** "وأن تذهب أبعد من **"اللغات الموجودة**" أكانت كلامية أم لا، ألم يُرِد بذلك أن يقول إن الصورة/ الحركة (اللقطة) تتضمن تمفصلاً أولا بالنسبة إلى تغيير أو إلى صيرورة تعّبر " عنها الحركة، ولكنها تتضمن تمفصلاً ثانيا بالنسبة للأشياء التي يستقر فيها

[1] تتداعى أسئلة كثيرة هنا من بينها : متى نسمي ونطلق على **لقطة أنها شعرية** ؟ وحتى أيضا **شعرية اللقطة** ؟ ، هناك إختلاف واضح جدا وليس مجرد قلب لغوي : **كأن نقول لقطة شعرية وبين شعرية اللقطة** ؟ انهما من منهجين مختلفين ، الاول هو لبازوليني الذي اسس لفكرة شعرية اللقطة والثاني هو الذي أسس لها في كتابه تاركوفسكي في كتابه" **النحت في الزمن** " علما أنهما مختلفين تماما ، ولكن مايهمنا هو لقطة شعرية أكثر لبازوليني وكيف **نتحول من خطاب المخرج الى ذاتيته وأيضا نصبح كمشاهدين ضمن الوضع السردي في السينما عبر الذاتية السينمائية لنفهم اللقطة الشعرية** ، مع العلم اللقطة كمعادل بصري ثم الشعرية كمعادل لغوي ، هنا يتجلى أكثر فكر بازوليني لتقديمه **للصورة على اللغة** كما سبق وشرحناها في الفصل الاول ،سنحاول أن نستجلي فكرة اللقطة الشعرية في سينما " ماوراء المرآة " ونحن نرفض تماما أن نطلق اللقطة الشعرية إنطباعيا تماما ونحاول ان نشرحها إخراجيا أكثر لتظهر الجمالية السينمائية ، فهذه الأخيرة هي مجمل العلامة السينمائية التي نبحث في صلبها لتشكلها بصريا عبر العمل على فهمها .

والتي أصبحت جزءا لا يتجزأ من الصورة ؟ وإن الصورة جزء من المدلول: ذلك أن أشياء الواقع أصبحت واقعا **"ينطق"** عبر الأشياء في هذا المعنى، **لم تتوقف السينما عن أن تحاذي لغة تعّبر عن الأشياء، بطريقة مختلفة"** [1] فالواقع ينطق عبر الإشياء معنى وليست اللغة إلا ترجمة له ، ولكن كيف تتحول الشعرية من وضع أدبي الى وضع سينمائي خالص ؟ أو كيف يمكننا أن ننتقل من سينما النثر الى **سينما الشعر ، فالسينما أقرب الى الواقع من الأدب ،" السينما تمثل الواقع عبر الواقع"**،وهو أسلوب المخرجة شرابي تفليم الواقع وتحويله من الإجتماعي للسينمائي **" أي أن السينما هي تعكس وتمثل الواقع "** ، رغم إنتماء بازوليني **للواقعية السينمائية** إلا أنه كان بتوجه ماركسي ، فرويدي (نسبة لسيغموند فرويد) ، حتى قيل أنه يعبُدّهُم كما وصفهُ نقاده ، مما جعله يدافع عن **" فن مابعد سينمائي ، يتعلق بالشكل بصفة أساسية ، وقد عكس إعتقاده بأنه الشكل الوحيد للمقاومة الذي ما يزال مجاله مفتوحا "** [2]، أنه ينتمي للسينما الشكل /المونتاج في توجه ماركسي اكثر .

فعندما يعتبر السينما تعبر عن الواقع بالواقع ، تكون أقوى من الادب ، لا يقصد ان تقوم باستنساخه كما عبر عنه سوسير وكريستيان ماتز **" السينما تقوم بنسخ الواقع صوتاً وصورة ! ما الذي تفعله إذاً بنسخها للواقع غير التعبير عن الواقع بالواقع ، إن هذه تعتبر هرطقة بالنسبة الى التقليد السوسيري"** ، لذا ستكون واقعية السينما إذ **نعيشها من خلال وجودنا** ، إذ نعيش نُمثِلٌ أنفسنا كما نكون حاضرين **إذ يُمثِلٌ الاخرون أنفسهم** ، والواقع الانساني إلا هذا التمثيل المزدوج، الذي نكون فيه في آن **معاً ممثلين ومتفرجين** [3] ، وهنا كان يبحث عن سينما الاصل من الواقع الانساني قبل الكاميرا نفسها ،إنها محاولة **إسقاط الحلم والمتخيل كأصل سينمائي أول** .

وحاول أن يطرح سؤال : **هل هناك معادل سينمائي لما هو معروف في الادب** ب " الحديث الحر غير المباشر ، ويقصد به الأسلوب الذي ينقل المؤلف من خلاله أفكار الشخصية دون **علامات الاقتباس** التي تصحب الحديث غير المباشر ، ودون اللجوء الى **" قال أو قالت "** معناه أن تتحدث الشخصيات نفسها على لسانها، **ويغيب المؤلف** ، وتصبح الصورة الذهنية ناتجة عن أصوات **مسموعة كما في حلم** ، وهي خير صيغة لما هو متخيل ، ويصبح يتوجه لكلام بشكل خاص الى خيال القارئ أنه **لا يخاطب العقل بل الخيال**[4] ، وهنا حاول عبر الخطاب الذاتي غير المباشر في أفلامه أنّ **" ينقل همومه الحسية ، وإدراكه العميق بالألم والخيانة بكل جلاء عبر**

---

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني ، ترجمة : جمال شحيد ، ص 54 .

[2] نومي غرين : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، ترجمة ، سميرة بريك ، **مجلة الحياة السينمائية** ، العدد 48 ، سوريا ، دمشق ، صيف 1998 ، ص 135 .

[3] المرجع نفسه ، ص 138 .

[4] نومي غرين : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، مرجع سابق الذكر ، ص 145 .

شخصياته المتعددة الجوانب المظلمة في حياة البشر وفق الطريقة الفرويدية التي تجاوز مفاهيمها في الكثير من الأحيان " [1] وذلك من خلال نقل الفكرة الى السينما ، حيث يتكلم عن أسلوب سينمائي يتخلى فيه المخرج عن موضوعيته، وتُصبح الشخصية هي التي نرى من خلالها هي **الذاتية الحرة غير المباشرة** ، وهي الشعرية التقنية **" إن الذاتية الحرة إذاً تدعم أسلوباً يعيد الى السينما خاصيتها الحلمية الأصلية البدائية ، غير التقليدية ، البصرية والمغامرة ، إنها " ذاتية مرضية حرة " يمكن أن تدخل الى السينما " لقطة شعرية تقنياً " "**[2]

فالقصيدة تخرجُ صورة وتخلق **الصورة التي تأتي بعدها** في نظم شعري يخلق تناسقاً ، والصورة المرئية في الفيلم **" تُولدُ مثيلتها ، وتولد نفسها ومعنى من اللقطة التي تليها "** ، وهنا يمكن الكلام عن الصورة الادبية الشعرية والصورة المرئية في السينما باعتبار كلّاٍ منهما وحدةً ، يّتولد عنها **وحدات أخرى مترابطة** و تُشكل المنتجَ الإبداعي الذي يُظهره المبدع سواءاً الشاعر أو المخرج /صانع الفيلم فالمشترك بينهما هو **الصورة التي تتولَد ودلالاتها ، " توالدَ الصور ودلالاتِها هو المشترك بين الوسيطين .ببساطة أنه الخطاب الذي يتسلل به المؤلف كليًّا داخل أنفاس شخصياته، فيتخلى عن مفرداته بصفته مبدعًا، ويتماهى مع مفردات شخصياته"** ، ليس فقط على المستوى النفسي السيكولوجي للشخصية الممثلة ، بل أيضًا على **مستوى اللغة بها ذاتية اللقطة: "في سينما الشعر يتلاشى التمايز بين ما كانت الشخصية تراه ذاتياً وما كانت الكاميرا تراه موضوعيا، دون أن تميل لهذه أو لتلك، وإنما لأن الكاميرا كان لها حضور ذاتي فإنها توصلت إلى رؤية جوَانية ودخلت في علاقة مصانَعة (أو محاكاة) مع طريقة رؤية الشخصية"** [3]. وهذه هي القاعدة الرئيسة التي يطرحها بازوليني ليثبت إمكانية **وجود الشعر في السينما.** ويقصد **بالذاتية أن يتخلى المخرج عن مفرداته ورؤيته الموضوعية ويوظف أدواته ليقدم شخصياته بذاتية تامة،** فتتخلى **الكاميرا عن عيون المخرج وتتحول إلى عيون الشخصية،** وتعكس ما يدور في عقل الشخصيات وتنقل أحاسيسهم وآلامهم ، وتقترب منهم **وترى ما يرونه هم،** تمامًا كما يحدث في حالة الخطاب الأدبي .عبر الحوار / **المونولوج الداخلي** ليعكس **دواخل شخصياته؛** بل على العكس تشترك الصورة مع الحوار في عكس تلك الذاتية بقرب الكاميرا الدائم من الشخصيات، **والتركيز على أن نرى ما يرونه،** أن تدور الكاميرا في **فلكِهم كأنها جزءٌ منهم،** فنرى في أحيانٍ كثيرة **ما ينظرون إليه دون أن نراهم،** هنا الأمر لا يتعلق بالكلمات والحوار الذي يسرد مجموعةً من المعلومات؛ بل بالأساس حول **كيف ستقفز عيونُ المشاهدين لتلحق بالشخصيات**

---

[1] عبد الكريم قادري : **سينما الشعر : جدلية اللغة والسيمولوجيا في السينما** ، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، ط1 ، 2016 ، ص

[2] نومي غرين : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، مرجع سابق الذكر ، الصفحة نفسها .

[3] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني ، ترجمة : جمال شحيد ، ص 239 .

وانفعالاتها، أو "**كيفية تدفق المشاهد**" فتصبح الكاميرا تفاعلية **تعكس مشاعر الشخصيات**؛ وبالتالي تحمل هي الأخرى مستوى واضحًا من **الوعي والشعور**. وهذا الأمر وفقًا لنظرية بازوليني مفردةٌ مهمة في **اللقطة الشعرية السينمائية**. ومن المظاهر التقنية التي تعكس مشاعر الكاميرا تلك"**اهتزاز الكاميرا، استخدام الكاميرا المحمولة، التتابع السريع للقطات**.." وغيرها من وسائلَ تقنيةٍ تعكس وتؤكد أن الكاميرا **تشعُر** ، فتصبح بالفعل جزءًا من عالم الفيلم، إنها **عين تتأمل الطبيعة، وتخلق تتابعًا صُوَريًّا مليئًا بالدلالات**، وتخلق إضافات جديدة للسرد خاصة عند توقف الحوار في الفيلم، **فالصورة ليست ثابتة ولا تتجمد**، بل تضيف مفردات جديدة للحكي وللسرد وتخلق مشاعرَ جديدةً في **علاقة المشاهد بالشخصيات/ قصة الفيلم**، وتتماهى مع المونولوج الدائم للشخصيات.

فرغم **أن الصورة ذاتية، والمونتاج يوظف في الاتجاه نفسه**؛ فالسرد بالمونولوج في الفيلم أيضًا يأخذ هذا **الشكل الذاتي تمامًا**، هنا تتداعى فكرة الإنتقام **كخواطر شعورية** كأنها تداعٍ حرٍّ في عقل **الشخصية سلمى** دون تفكير أو تنميق مسبق، وهي أيضًا مكاشفة لكل ما لم يُقَل من حوار بين الشخصيات **بشكل مباشر أمر ذاتي جدًّا يؤرقها** في علاقتها بزوج امها ، و في شعورها بالازدواجية بين الطهارة والدناسة كمرأة ، وتحاول المخرجة أن تكشف الذات للشخصية سلمى ومعاناتها والتي هي **وجه من أوجه كشف الشعري في الفيلم** ، وكانت الكاميرا أيضًا تدور حول الشخصية **وتنظر بعيونها في كثير من اللقطات حتى تُورط المشاهد معها** في **الانتقام القتل** وهي سينما خالصة ، حيث تعطل لدى المشاهد **آلية العقل وتنقله للخيال** أو **الخطاب الذاتي الغير مباشر لسلمى** ويصبح تعاطفياً معها في عملية الإنتقام عبر **المتخيل السينمائي والقدرة الحلمية التي تولدها لدى المشاهد كطرف ثالث** في الموضوع السينمائي ، ففي **اللقطة الشعرية** نتخلى عن موضوعية المخرج وحتى السرد الفيلمي يصبح في خدمة الذاتية للشخصية ، وهنا يتولد **المتخيلُ السينمائي** ، الذي يصبح أقوى من الواقع ، فالكاميرا لا تصبح تقنية خاصة بالمخرج بقدر **ما تصبح من داخل الشخصيات** تنقل **لنا أحاسيسهم وتحس الكاميرا مع سلمى بالألم الذي عانته وهو مايجعلنا نطلق العنان للمتخيل السينمائي** ، وتصبح الشخصية سلمى تعطينا الصور وتتابعها في مونتاج ذاتي يخدمها **رغم أننا لا نستطيع رؤيتها لإنها خارج الكادر السينمائي** ، ولكن الكاميرا تنقلنا من داخل إحساسات سلمى الذاتية ، ويصبح السرد هو تتابع الصور التي تراها الشخصية البطلة سلمى في شكل شاعري **لصور المرئية لتوليد لقطة شعرية بالمفهوم بازوليني** ، ويطلق المشاهد التخييل السينمائي الذي يصبح أكثر تأثيرا **" في التخييل السينمائي تستمر صدقية القصة المسرودة في ترسيخ أقدامها" ولا يوجد تعارض بين الحقيقة والمتخيل السينمائي بل يصبح المتخيل أقوى عبر إحساسات العلامة السينمائية وشعريتها** ويصبح المونتاج ب

" تصور كلاسيكي جدا للمونتاج: فلأن المونتاج بالضبط هو الذي يصطفي وينسق" اللحظات المعّبرة " فإنه يتميز ب" جعل الحاضر ماضيا " وبتحويل حاضرنا الحائر إلى" ماض واضح ومستقر وقابل للتوصيف"، واختصارا لإكمال الزمن " [1]، علما أنه ينتقل في الخطاب الموضوعي حيث تصبح **اللقطة الشعرية** التي تعمل على **كسر الزمان والمكان في الفيلم أي تكسر المونتاج في الخطاب المباشر لتولد الأسلوب السردي اللاخطي في المونتاج،** وتدفق تيار **اللاوعي من الصور والكلمات المنطوقة.** لأن الفيلم السينمائي يضع الحواس في مواجهة الشئ المادي الذي يتم تصويره بطريقة مباشرة ، ولكنها حافظت وأعلت من شأن **المثال الأعلى للحقيقة** الذي كان يضع للتخييل السينمائي ذاته: كان **هناك ما تراه الكاميرا، وما تراه الشخصية،** وكان هناك التعارض الممكن والتصميم الضروري لكليهما. **وحافظت الشخصية أو أنها اكتسبت نوعا من الهوية،** كما نظرت وتنظر الشخصية إليها. **وكأن للسينمائي/ الكاميرا هويته،** بصفته عالم أعراق، وكان من المهم أيضاً رفض القصص الخيالية الموضوعية مسبقاً لمصلحة واقع تستطيع السينما أن تُدركه أو أن تكتشفه ، ولكننا أهملنا **التخييل لمصلحة الواقع،** وحافظنا على نمط من أنماط الحقيقة كان يتوسل التخييل وينجم عنه[2].

سرديا كانت الشخصية الرئيسية سلمى تعمل على تركيب سردي **" تقدمه كشخصية مركزية بوصفها " البطلة " وتدفع الاحداث وتوصلها الى حل سردي نهائي ، يعتبر هذا النموذج السردي شكل " مغلق " ينتهي بحل واضح بعد أن تقوم السردية السينمائية عبر الحبكة بمراحل البداية والوسط والنهاية بصورة منتظمة "** [3] .

ولعبة اللقطة الشعرية المستخدمة في توضيح أن : السينما تملك سلطة داخلية تعيش داخل الصورة، وتمر إلى الجمهور في شكل مشاعر، محدثاً توترا في استجابة مباشرة إلى المنطق السردي للمخرجة، وهنا السرد البصري و يكون أمكانيات المخرج والمصور في خلق التعبير و الرؤية للطقة ومنها خلق المعنى .

لتختم الفيلم وصورة البحر الذي يوحي بالهدوء والسكينة ورمزيته كمتخيل للطهارة والتطهير لشخصيتها سلمى التي استطاعت أنّ تتخلص من إرث وتفتح صفحة جديدة ، فالبحر رمز للشاعرية ونهاية المأساوية التي عاشتها بكل تفاصيلها .

---

[1] جيل دولوز : **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني ، ترجمة : جمال شحيد ،مرجع سابق الذكر ص 64 .

[2] المرجع نفسه ، 240 .

[3] عبد الله الدباغ : نقد السرد السينمائي الواقعي ،**مجلة الأقلام** ، العدد 06 ، 1990 ، القاهرة ، مصر ، ص 76 .

خلاصة ونتائج

خلاصة ونتائج للدراسة :

حاولنا أن نفهم التشكل البصري سينمائيا من خلال فيلمي " الوهراني " لمخرجه إلياس سالم و" ماوراء المرآة " لمخرجته نادية لعبيدي شرابي مطبقين مختلف المقاربات لسيمولوجيا السينما ومدى ملائمتها للموضوع السينمائي حيث طبقنا مقاربة "كريستيان ماتز " في التناص السينمائي المبني على الصورة ثم الصوت لنكتشف أهميته في فهم الأسلوب السينمائي الذي يملكه ، وطبقنا مقاربة بيير باولو باوزوليني حول اللقطة الشاعرية المتوفرة في فيلم " ماوراء المرآة " ومقاربة سيميائيات دولوز حول السرد وأيضا حول الحركة التي هي جوهر الهوية السينمائية والكادرج ، لنجد العديد من المفاهيم التي إستخدمها " الفيلمين " معا لتوصيل الصورة الكريستالية كنقيض لمفهوم التمثل الذي يساعد في رسم صورة خطية ، وهنا نجد مجموعة نتائج يمكن إجمالها كالآتي :

- حاول فيلم " الوهراني " ان يخرج المرأة في أسلوب سينمائي جديد من حيث أنه جعلها في معظم الفيلم خارج الكادر كتقنية تساعد على حضورها عبر الصوت مما يؤكد أن السينما الحديثة هي سينما الصوت والصورة **لكي يدفع المُشاهد الى دخول تجارب سمعية بصرية جديدة ، يحاول أن يحرك الادراك البصري للمتفرج نحو إدراك سمعي** ، أي أنه إنتقل من وضع حسي حركي كما كانت تعكسه السينما الكلاسيكية الى وضع سمعي /صوت وبصري أكثر .
- حاول فيلم " ماوراء المرآة " أن تخرج المرأة كحضور وكشخصية رئيسية في كل الفيلم ومن هنا إنعكست على تيمة الفيلم كمكشوف مباشرة موضوعه المرأة وتهميشها ومعاناتها أكثر وهنا كانت جماليات الإخراج في المونتاج والتتابع والكادر مع محاولات خرق السرد الموضوعي بين الشخصيات خاصة بين سلمى ومعاناتها وخالتي دوجة من جهة أخرى .
- حاول فيلم " الوهراني " خلق حركة في الكادر ، حيث أهمية الفيلم تجلى في صناعة الكادرات واستعمالها بأسلوب يخرج الكادر من نوع فوتوغرافي الى كادر سينمائي يتجلى أكثر في لقطة وجهة النظر لبداية الفيلم حيث يصبح زجاج السيارة عبارة عن كادر داخل الكادر الكلي ، وهنا إستثمر في الكادر لخلق الإحساس السينمائي أكثر من داخل السينما على الخارج مما يثبت أن له اسلوب اخراجي ينتمي الى الموجة الجديدة الفرنسية التي تركز على أهمية الصوت في السينما وتحويل ماهو فيلمي الى ماهو سينمائي أكثر .
- حاول فيلم " ماوراء المرآة " ان يستثمر في المرأة إخراجيا عبر الإستثمار في المونتاج أكثر ومن هنا يظهر أنها سينما الشكل على سينما الأسلوب ، حتى أن استعمال اللقطة الشاعرية لبيير باولو بازوليني هي تأثرا بالاشتراكية وبمحاولة صنع إحساس سينمائي عبر المونتاج والاستثمار فيه ، بكادرات أبقت على الفوتوغرافيا وثباتها ، وهذا نظرا للموضوع المباشر للتيمة حول المرأة لذا إهتمت بصنع الموضوع عبر مونتاج الإستمرار

- في التيمة الموضوعية " للوهراني " حاول أن يضع موضوعين معا ، الاول هو زوجته التي حملت من الفرنسي والثانية هي أثار الثورة التحريرية من خلال ممثلين ويصرح علناً بأن السينما فن يتجاوز الواقع ولا يمكن أن نحاكمه من منظور تاريخي ابدا ، فللتاريخي افراده وكُتابه ، وللسينما مخرجيها ، وهنا يرفض أن يتطابق السينمائي مع التاريخي لانها قتل للذوق السينمائي جسدها أكثر في استعمال اللقطة الطويلة /السياقية مع التقليل من المونتاج ، رغم أن الموضوعين معا يجعلانه يستعمل المونتاج المتوازي لبوتمكين ، لكنه تخلى عنه لأسلوب السينما الفرنسية .
- لخلق مشاعر وتضامن ونهاية أكثر تشويقا عبر إستعمال اللقطة الشاعرية التي تدخلنا داخل شخصية الممثلة " سلمى " ونصبح نحس ونتأثر بها خلقت خطابا ذاتيا وتخلصت من الخطاب المباشر الحر لها **من الصعب ان نقذف بانفسنا في هذه اللقطة لاننا موجودون في داخلها** ، وكأنها لقطة للتذكر أكثر ولتسجيل التأثيرا وكأنها تُعرف السينما بلغة غودار " **السينما للذكريات** " .
- **يعالج " الوهراني " إخراجيا للمرأة حضورا عبر الصوت و عبر لقطة عمق المجال حيث يضع المتفرج في علاقة مع الصورة أقرب الى العلاقة بينه وبين الواقع ويضعه في حالة أكثر نشاطا** فجُمع له في نفس الوقت بين لقطة قريبة في المقدمة ولقطة عامة مأخوذة في العمق وهو ما يجعله يبني عالما سينمائيا واقعيا .

- الموضوعات /التيمة في السينما جعلت المرأة في شخصية سلمى كموضوع سينمائي ، وهنا انتهجت المخرجة أسلوب تفليم الواقع ، أي تحويل قضايا إجتماعية غير مرئية الى مرئية سينمائية عاكستاً شكلا سينمائي ، وبهذا العمل هي تعُرف السينما على أنها " إنعكاس للواقع الإجتماعي " المشاهد يرى آلامه وآماله في السينما وهنا عبر المونتاج وعدم المحافظة على المكان والزمان ، أما في " الوهراني " المحافظة على المكان والزمان وتكوين مشاهد تبدو أكثر طبيعية تضمنها اللقطة الطويلة التي تحافظ على المكان والزمان أكثر وتقليل من المونتاج عبر اختيار الصوت /السمعي البصري أكثر لتجسيد الجمالية السينمائية إخراجيا ، وهنا هو يرفض أن تكون هناك علاقة بالوثيقة التاريخية " التاريخ " لان السينما تتجاوز التاريخ وليست مهمتها إنتاج التاريخ مرئيا ، بل هي تعبيرية وفنية أكثر وفق أسلوب سينمائي ورؤية الى العالم .

- يتم التشكيل البصري للمرأة في سيمولوجيا السينما عن طريق الكادر واللقطة والمونتاج وكل مايتعلق به من إنفتاح للكادر أو انغلاقه وايضا في سلم لقطات مع زاوية نظر لكشف الايديولوجيا للرؤية والتشكيل ، فقد عبر فيلم " ماوراء المرآة " عن وضع إجتماعي وحوله لمرئي سينمائي مع مونتاجات استمرار في غالبها لتخدم الموضوع او التيمة ، اما فيلم الوهراني فقد استعمل الحوار كبديل عن المونتاج في اكثر اللقطات مع

لقطات طويلة زمنيا لتخلص من هيمنة المونتاج ومحاولة جلب المعنى داخل اللقطة عن طريق عمق المجال التي تجعل إمكانية موضوعين في موضوع واحد ،فكان موضوعه الثورة ومخلفاتها وموضوع ابنه من المستعمرين والصراع بينهما مما ساعده على الحوار اكثر وتجنب المونتاج لتتضح الرؤية اكثر ويكون ضمن نسق الموجة الجديدة ، واختلاف الموضوع التاريخي عن السينمائي ، لان السينما تتجاوز الواقع وليس وظيفتها عكس هذا الواقع الاجتماعي وهو تركيز على الاسلوب السينمائي ، بينما ركزت " ماوراء المرآة " على الشكل السينمائي اكثر .

- حاولنا استبدال مفهوم التمثل من الموضوع السينمائي لانه عبارة عن **صور ثابتة** باسم الإختلاف " Le monde de la représentation se fait ainsi d'images fixes Au nom de la différence " نتصور أنه هو نفسه شيء آخر وأن هناك بالتالي هوية مع هذا الشيء الآخر ، وبالتالي بدءًا من هذه الهوية ، يعودون إلى نفس الشيء متطابق .

خاتمة

خاتمة

سعت دراستنا السينمائية لايضاح مواطن الخلل في دراسة السينما فيلميا ومعاملتها **ككتاب ونص** ،فهي وضع سمعي بصري يستمد هويته الاساس من **الحركة** ، فلا يمكن ان نحولها الى صورة فوتوغرفية وندرسها بمنهجها ، وهذه الاخيرة (الفوتوغرافيا) استفادت منها السينما ماعدا واقعيتها فقط مقارنة بالفنون النحت والرسم وغيرها ، وليس من منهج تحليل للفوتوغرافيا ، وتكون السينما والوضع السمعي البصري متفاربين نظرا لانهما معا يسجلان باللقطة والمرئي على حساب الانواع الاخرى من المكتوب /النص والثابت/الفوتورغرافية ، فالسينما **ليست مصنوعة من صور، ولكن من لقطات، واللقطة هي كتلة الصورة والزمن غير القابلة للانقسام** ، وهنا يشترك التلفزيون مع السينما في اللقطة بوصفها كتلة : **فهل يمكن أن ندرس السمعي البصري والتلفزيون من خلال ادوات سينمائية** ؟ ان الخبر التلفزيوني والاشهار التلفزيوني يسجل باللقطة وهناك مونتاج وحركة ،وحالياً غالبا مايشار إليه انه في مرحلة **التمشهد والإستعراض** ، هذا المفهوم هو أقرب للسوسيولوجيا من السمعي البصري ، فتقديم الخبر التلفزيوني لم يعد كما كان ،بل دخل عليه الاستديو والعمال يمرون خلف المقدم ، والغرض هو تراجع القيم الخبرية واصبح الخبر في كل القنوات الاخرى ، فظهر اسلوب التمشهد والاستعراض في التقديم كإزاحة لمركزية الخبر وظهور قيم جديدة هي التمشهد والإستعراض ، هكذا كانت قراءات وتحليل للخبر التلفزيوني ، ألسيت السينما الحديثة هي **سينما اللقطة الطويلة وعمق المجال** ، معناه عمق المجال لجذب المشاهدين لحدثين معا ؟ أوليس الخبر التلفزيوني بموضوعين ؟ الاول هو الخبر الذي يبث ، والثاني هو الديكور والحركة في داخل المشهد والافراد يتحركون مع التقنيات الموجودة أليس الخبر التلفزيوني متأثرا **بلقطة عمق مجال** قادمة من السينما الحديثة ؟ هنا نكون إتجاه **رؤية اكثر بصرية منها** لتعبير عن التمشهد والاستعراض سوسيولوجيا ، ولا يخلو أيضا الاشهار التلفزيوني من الفيلمية السينمائية كسيناريو وآخراج ايضا ، ومونتاج سريع أو تصادمي ، بتعبير آخر : **هل يمكن دراسة التلفزيون بأدوات سينمائية** ؟ .

يعتقد كريستيان ماتز أن السينما والتلفزيون مترابطان على مستوى مادة التعبير ، ويشير أن الفرق بينهما ثقافي أكثر منه سيميولوجي ، أذ أن كليهما يستخدم نفس القنوات للمادة ، بمعنى أنه يمكن تطبيق سيميولوجيا السينما عن التلفزيون وهي اقرب والفرق الوحيد هو ثقافي فقط هناك يمكن إعتبار السينما تنتمي الى وسائل الإتصال بينما التلفزيون يصنف على أساس وسيلة إعلام وهنا يصبح الفرق ثقافيا أكثر من خلال ان هذه الصفة الأخيرة هي الأخبار والسرعة اي اكثر عكساً للواقع " **رغم أنه يقفز عليه** " فالتغطية هي كشف وحجب في آن، اي ان ما نراه هو الكاميرا فقط وخلف الكاميرا يقع المحجوب /المخفي الذي يولد الإيديولوجي في التغطية ، لكن مادة التعبير هي اللقطة ؟ هذا الإشكال الاول، أما الإشكال الثاني الذي سنواجهه مع مارشال ماكلوهان حيث يعتقد ان

"**الذي يجعل هناك فرقا في حياة الناس إنما هي الوسائل السائدة في عصر ما وليس مضمونها** " كإفتراض رئيسي ، وهنا **تصبح السينما ساخنة ، والتلفزيون بارد** ؟ ومايهمنا في مناقشة أفكار مارشال ماكلوهان هو : التفريق بين ماسماه بوسائل الاتصال الساخنة والاتصال الباردة .

ينطلق ماكلوهان في التفريق بين ماسماه بوسائل الاتصال الساخنة والاتصال الباردة، فكل وسيلة في نظره تحدث تعديلا في محيطنا النفسي وتفرض علينا نمطا من التصور والتفكير الذي يراقبنا بكيفية لا نكاد ندركها ،فعلى سبيل المثال فان اللغة المكتوبة المنتجة جماهيريا أصبحت حزاما ثقافيا لعدة أجيال ،وتم إثناءها إنتاج المعرفة والأفكار في اتجاه تنازلي وعلى نمط مرحلة –مرحلة وفق ما تطلبته الرسالة ،ودفع الإنسان بالتالي إلى التطبع بنمط التفكير المتقطع وهو أمر لايضاهي بأي حال التعقد والغنى الذي يميز الاتصال الشفوي وجها لوجه ،فهو يرى بان الوسائل الساخنة هي تلك التي تشمل على معلومات أحساسية كاملة وتفصيلات كثيرة ،ففي الوسائل الساخنة ،يكون المتلقي بحاجة اقل ليصبح معنيا باستكمال المعلومات الناقصة ، وينسب ماكلوهان إلى الوسائل الساخنة أنها ذات مشاركة منخفضة ويمثل عليها بالراديو والسينما وفي مستوى آخر ، فان هذا الانتقال عند ماكلوهان كان من الساخن (**إذ العلاقة مباشرة متفاعلة بين المرسل والمستقبل**) إلى الاتصال البارد (**إذ تكون هذه العلاقة ساكنة غير مباشرة**) ،ويتعلق الاتصال الساخن بعالم المكتوب بينما التلفزيون وسيلة باردة ،بدت الحاجة الى تزويد الجمهور بالمعلومات أكثر،ومن هنا أتت الشاشة السينمائية العريضة ساخنة ، والصورة التلفزيونية باردة ،فعندما تذهب إلى السينما يقول ماكلوهان "**فأنت الكاميرا ،وحين تشاهد التلفزيون فأنت الشاشة** ".

عندما نقارن مقولات ماكلوهان مع ماتز يظهر هذا الاخير تعريفه للصورة السينمائية أو التلفزيونية عام أكثر من اللازم ولا يأخد في الاعتبار حقيقة أن في أحد الحالات تنعكس الصورة /الفيلم نحو المشاهد وفي الحالة الأخرى التلفزيون تتجه الصورة مباشرة نحوه ، هنا من منظور ماكلوهان **ان هذا اختلاف كبير ولكن ماتز لا يراه كذلك.**

هنا يواجهنا الاشكال الذي يطرحه ليس ثقافي بل هو خاص بتلقي المادة البصرية بين الساخن والبارد والوضعية ،فقط نشير الى قاعدة "**كل مخرج سينمائي يتحول الى مخرج تلفزيوني وليس العكس صحيح** " ، أما **الاشكال الثالث الذي يواجهنا في** سيمولوجيا السينما خاصة والابحاث مازالت تستمر في مركزية اللسانيات على السينما وإشكالية العلامة السينمائية المختلف تماما عن العلامة السمعي بصري كوضع حديث ، فالاشهار التلفزيوني مثلا موضوعه وتصويره ومونتاجه غالبا ما ينحو لسيناريو ويتحول لموضوع وهنا يستخدم كثيرا اللقطات السردية أي المقربة جدا لخلق الاحساس لدى المشاهد بالاقتناء والمشاهدة أكثر عبر سردية للمنتج ، **ولكن هل يمكن إيجاد اساليب في صناعته تنحو الى المونتاج والكادراج واللقطات عوض دراسته سوسيولوجيا** ؟ اي

ان نفكر في اصله السينمائي والادوات الاقرب اليه مع الحذر والانتباه لما سبق ذكره أعلاه على الاقل على مستوى الفروق المعنية .

ان العلامة السيميولوجيا هي اعتباطية ، اما سينمائيا هي مبررة /معللة ، بل العلامة هي استعداد وسابقة للسانيات حتى ، لانها تتمظهر في شكل إحساس قبل أن تكون في شكل فعل وهنا نذكر ما يقوله **أمبيرتو إيكو عن قصة إيطالي (السيد سيغما) كان في زيارة الى باريس ، فبدأ يحس فجأة بألم في معدته ،فقرر البحث عن طبيب يشخِّص له المرض ويمده بدواء يسكن له آلامه ، وفي رحلته هاته ، نكتشف أن الإنسان وليس السيد سيغما وحده لا يمكن أن يخطو خطوة واحدة في الحياة دون الإستناد الى سنن وشفراتٍ تمكنه من فهم وتصنيف ما يحيط به ". ينشئ ايكو السيميولوجيا عن الثقافة ويحاول ان يفسر السنن هذه على "علامات توجد كلما إستعمل الإنسان شيئا ما محل شئ آخر "** بل يذهب أكثر من هذا ان العلامة هي من جعلت الإنسان يتأنسن وينفلت من ربقة الطبيعة ليلج الثقافة ، يبدو أن إيكو يفهم العلامة بعملها وبرغماتيها ونسي أهم جملة وردت على لسانه هي **فبدأ يحس** ... لذا يصفه دولوز " **بالسيميائي الساذج** " فعوض أن يبحث عن **العلامة كإحساس لانها ولدت منه إنطلق في إستعمالها** ؟ وهنا ينبهنا دولوز لفكرة العلامة كإحساس قبل الإستعمال أصلا . وحتى الاحساس لا يكفي للمريض ،بل الاحساس مشترك بين الطبيب والمريض " **فلا يستطيع أن يكون طبيبا مالم يكن يملك إحساسا بعلامات المرض ، إن الموهبة استعداد أولي إتجاه العلامات** " أنه تلاقي العلامة بين الطبيب والمريض ، أن هذه الطروحات يمكن ان تكون موضوعات يواصل فيها البحث وينفتح أكثر للتخلص من الانطباعية في السينما ، ومحاولة لتجديد العدة السينمائية والتفكير بها أي " **أن تفكر السينما نفسها بنفسها** " وليست بحاجة لادوات خارجها تفكر بها، مما يعني التأسيس لفكر أنطولوجيا السينما والسمعي البصري كوجودية لنفسها .

قائمة المصادر والمراجع

1 . قائمة المصادر :

- **فيلم الوهراني لمخرجه إلياس سالم على الموقع :**
https://www.youtube.com/watch?v=ujiR_TAL1Ck&t=84s
- **فيلم ماوراء المرآة لمخرجته نادية لعبيدي شرابي على الموقع :**
https://www.youtube.com/watch?v=ed5vpC7YiSw

2 .قائمة الكتب :

- ابراهيم عبد الله: **المركزية الغربية ، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذّات (منظور نقديّ)** ، المركز الثقافي العربي .
- بن عرفة عبد العزيز: **الدال والإستبدال** ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 1993 .
- بن مرسلي احمد: **مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال** ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 4 ، 2010
- بنكراد سعيد: **السيميائيات والتأويل ، مدخل لسميائيات ش ، س، بيرس** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، المغرب ، ط1 ، 2011 .
- بوحوش عمار ، محمد محود ذنيبات : **مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث** ، ديون المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4 منقحة ، 2010 .
- حدجامي عادل : **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف** ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2021 .
- الحضري أحمد: **فن التصوير السينمائي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، دون سنة نشر .
- حيمر عبد السلام : **في سوسيولوجيا الخطاب من سوسيولوجيا التمثّلات الى سوسيولوجيا الفعل** ،الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط1 ، 2013 ، لبنان .
- الرشيد فاروق : **الاخراج السينمائي** ، دار المعارف للنشر ، مصر ، القاهرة ، دون طبعة ولا سنة النشر .
- الزبيدي قيس : **في الثقافة السينمائية** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ط1 ، 2012 .
- الزناتي جورج : **الفلسفة في مسارها** ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2013 .
- الزناتي جورج : **رحلات داخل الفلسفة الغربية** ، دار المنتخب العربي ، لبنان ، ط 1 ، 1993 .
- السلمان حسين: **الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق تطبيقات في الفيلم العراقي**، دون دار نشر ، ولا طبعة .
- صالح فخري : **النقد والمجتمع ، حوارات مترجمة** ، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 2004 .
- الصبان منى : **المونتاج الخلاق : مابين القديم والحديث دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي** ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1999 .
- عابد الجابري محمد:**التراث والحداثة :دراسات ..ومناقشات** ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1 ، 1991 .
- عبد الشكور محمود: **كيف تُشاهد فيلما سينمائيا** ، دار نهضة مصر ، ط1 ، دون طبعة .
- عبد العلي معزوز: **فلسفة السينما ، الصورة السينمائية بين الفن والفكر** ، شركة التشر والتوزيع المدارس ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2017 .

- عبد الله عادل: **التفكيكية إردة الإختلاف وسلطة العقل** ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، ط1 ، 2000 .
- عبيد حاتم : **في تحليل الخطاب** ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ،الاردن ، ط1 ، 2013 .
- كوش عمر : **أقلمة المفاهيم : تحولات المفهوم في ارتحاله** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002 .
- مبارك حنون : **مدخل الى لسانيات سوسير** ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط 1 ، 1987 .
- محفوظ عبد اللطيف : **آليات إنتاج النص ، نحو تصور سيمائي** ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، بيروت ، ط1 ،2008 .
- يوسف أمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 2015 .
- صالح أبو سيف : **فن السينما** ، دار المعارف ، القاهرة ، دون طبعة .دون سنة نشر .
- نعيم جمال : **جيل دولوز وتجديد الفلسفة** ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2010 .
- عبد الكريم قادري : **سينما الشعر : جدلية اللغة والسيمولوجيا في السينما** ، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، ط1 ، 2016

3 . قائمة الكتب المترجمة :

- آرمز روى : **لغة الصورة في السينما المعاصرة**،ترجمة : سعيد عبد المحسن ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1992 .
- آرمز روى: **صور مابعد الكولونيالية ، دراسات في أفلام شمال إفريقيا** ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2008
- أمون جاك ، برغالا آلان ، ماري ميشال ، فيرني مارك : **جماليات الفيلم** ، ترجمة : ماهر تريمش ، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث كلمة ، ط1 ، 2011 .
- آنبال جي بالاشتراك مع آلان وأوديت قيرمو : **المدارس الجمالية الكبري في السينما العالمية** ، ترجمة : مي تلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2000 .
- أندرو دادلي:ما هي السينما! **من منظور أندريه بازان**، ترجمة زياد إبراهيم مراجعة جلال الدين عز الدين علي ، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ط1 2018 .
- اندريه جاك : **النزوع الجنسي الأنثوي** ،ترجمة : اسكندر جرجي معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2009 .
- أندريه جاك وآخرون : **جنون الأمومة الطبيعي** ، ترجمة : إسكندر معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2009 .
- إيرلنج فيكتور: **الشكلانية الروسية** ، ترجمة : محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 .
- إيزنشتاين سرجي: المدرعة بوتمكين : **فنون السينما : مختارات مترجمة** ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2001 .
- إيكو أمبرتو : تمفصلات الشفرة السينمائية ، في كتاب : **بيل نيكولز : أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 .

- إيكو أمبرتو : **سيميائيات الأنساق البصرية** ، ترجمة : محمد التهامي العماري ومحمد أودادا ، تقديم سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط2 ، 2013 .
- بارث رولان : الغرفة المضيئة ، ترجمة : هالة نمّر ، أنور مغيث ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2010 .
- بارث رولان : **المعنى الثالث ومقالات أخرى** ، ترجمة : عزيز يوسف المطلبي ، بغداد ، ط1 ، 2011 .
- بازان أندري:**ماهي السينما؟ الجزء الاول : نشأة السينما ولغتها** ، ترجمة ريمون فرنسيس ، مراجعة أحمد بدرخان ،مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 1 ، 1978 .
- بازوليني بيير باولو : سينما الشعر في كتاب : بيل نيكولز : أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 .
- بازوليني بيير باولو: أوديب ملكاً ، ترجمة أمين صالح ، دار مجموعة كلمات ، ط 1 ، 2019 ، الشارقة .
- بالاز بيلا : خصائص النص الأدبي في الفيلم والمسرحية والرواية ، **فنون السينما : مختارات مترجمة** ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2001 .
- برانيينغ أدوارد : قيمة الاستخدام النفسي وأهميته ، ترجمة : مرفت أحمد عبد الله ، في كتاب : **دراسات مختارة السرد في السينما** ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ، مراجعة يحي عزمي ، ط1 ، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ، القاهرة ، 2012 .
- برغسون ، دولوز ، غودار وآخرون : **حوار الفلسفة و السينما**، ترجمة : عزالدين الخطابي ، منشورات عالم التربية ، المغرب ، ط1 ، 2006 .
- برنس جيرالد : **قاموس السرديات** ، ترجمة : السيد إمام ،دار ميريت للنشر والمعلومات ، ط1 ، القاهرة ، ص 46
- برونيه بيتر : مابعد البنيوية والتفكيكية في النقد السينمائي، ترجمة : ناصر ونوس ، **مجلة الحياة السينمائية** ، سوريا ، العدد 52 ، خريف 2001 .
- بكلاند وارن: **فهم دراسة الافلام ، من هيتشكوك الى تارتينوا**، ترجمة : محمد منير الأصبحي منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2012 .
- بوبر كارل :**أسطورة الإطار ،في الدفاع عن العلم والعقلانية** ،تحرير :مارك ،أ نوترنو ،ترجمة يمنى طريف خولي ،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1 ،2006 .
- بوج رونالد: جيل دولوز ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 .
- بورجنسون ألبير ، صوفي برونيه : **المونتاج السينمائي** ، ترجمة مي التلمساني ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ،ط1 ، 2000.
- بوردويل ديفيد : السرد في الفيلم الروائي والنشاط الذي يمارسه المشاهد ، في كتاب : **دراسات مختارة السرد في السينما** ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون ، مراجعة يحي عزمي ، ط1 ، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ، القاهرة ، 2012 .
- بيركنز، ق ، ف ، : تاريخ نقدي لنظريات السينما المبكرة ، في كتاب : بيل نيكولز : **أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 .

- تريفو فرنسوا : **أفلام حياتي** ، توطئة إمانويل بوردو ، ترجمة السعيد بوطاجين ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ،كلمة ، ط1 ، 2011.
- تشاندلر دانيال: **أسس السيميائية** ترجمة : طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2008 .
- ج . دادلي أندرو : نظريات الفيلم الكبرى ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1987 .
- جانيتي لوي دي : **فهم السينما** ، ترجمة : جعفر علي ، منشورات دار الرشيد للنشر ، العراق ، بغداد، ط1 ، 1981 .
- جمبل سارة : **النسوية ومابعد النسوية ، دراسات ومعجم نقدي** ، ترجمة : أحمد الشامي ، مراجعة : هدى الصدة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 .
- جورنو ماري تيريز : **معجم المصطلحات السينمائية** ، تحت إدارة : ميشل ماري ، ترجمة : فائز بشور ، ، ط1 ،2011 .
- جيجيك سلافوي : **العنف :تأملات في وجوهه الستة** ، ترجمة : فاضل جاكر ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، بيروت ، ط1 ، 2017 .
- داين يونج سكيب : **السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهي** ترجمة سامح سمير فرج مراجعة إيمان عبد الغني نجم ، مؤسسة هنداوي عام 2015 .
- دوتش هيلين: **علم نفس المرأة ، الأمومة** ، ترجمة : إسكندر معصب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008 .
- دولوز جيل : **السينما حركة ،أو فلسفة الصورة** ، الجزء الاول : ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ط1 ، 1997 .
- دولوز جيل ، غتّاري فليكس :**ماهي الفلسفة** ، ترجمة مطاع الصفدي وفريق الانماء القومي ، مركز الانماء القومي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، المغرب ، اليونيسكو ، باريس ، ط1 ،1997 .
- دولوز جيل: **خارج الفلسفة نصوص مختارة** ، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، عادل حدجامي ، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، 2021 .
- دولوز جيل: **السينما ،زمن** ، الجزء الثاني : ترجمة : جمال شحيد ، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2015.
- ديليتو سلستينو : التبئير في الحكي السينمائي في كتاب : سوزانا أونيجا ، جوزيه إنجيل جارسيا لاند : **السرديات من البنيوية الى مابعد البنيوية** ، ترجمة : السيد إمام ،دار شهريار ، العراق ، البصرة ، ط1 ، 2020 .
- روبرتس إيان: **السينما التعبيرية الألمانية : عالم الضوء والظلال** ،ترجمة : يزن الحاج ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما سوريا – دمشق ، ط1 ، 2013 .
- روبنسون ديفيد : **تاريخ السينما العالمية : 1895، 1980** ، ترجمة : إبراهيم قنديل ، المجلس الاعلى للثقافة ،مصر ، ط1 ، 1999.
- روثمان وليم : **عين الكاميرا ، مقالات في تاريخ السينما ، ونقدها ، وجمالياتها** ، ترجمة : محسن ويفي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2010 .
- روم ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السينمائي** ، ترجمة: عدنان مدانات ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1، 1981 .

- رويل نيكولاس : **ألوان من التفكيكية : دليل للمستخدم** ،ترجمة عبد الوهاب علوب المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2013 .
- السردية في السينما الحديثة : اللغة السينمائية ،ترجمة : نيفين جلال الدين في كتاب : **دراسات مختارة في السرد السينمائي** ، ترجمة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، ط1 ، 2004 ، القاهرة .
- سميث روبرت: التفكيكية والفيلم في كتاب : نيكولاس رويل: **ألوان من التفكيكية دليل للمستخدم** ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2014 .
- سينربرنك روبرت: **فلسفات السينما الجديدة : صور تُفكر** ، ترجمة : نيفين حلمي عبد الرؤوف ، دار معنى للنشر والتوزيع ، لبنان ، ط1 ،2021 .
- **السينما والجذور** ، ترجمة : خالد أقلعي ، **كتاب المجلة العربية** عدد 206 ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ،2013 ، ص 127 .
- شوهات إيلا : ثقافة مابعد العالم الثالث : المرأة والوطن والسينما ، في كتاب : هدى الصدة: **أصوات بديلة : المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث** ، ترجمة : هالة كمال : المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 .
- غراويتز مادلين :**مناهج العلوم الاجتماعية** ،الكتاب الثاني : منطق البحث في العلوم الاجتماعية ،ترجمة سام عمار ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر ،دمشق ،ط، 1991.
- غريماس، أ.ج .: **سيميائيات السرد** ، ترجمة وتقديم : عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2018 .
- ف .ديك برنار: **تشريح الفيلم** ، ترجمة : مصطفى محرم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2015 .
- فرامبتون دانييل: **الفيلموسوفي : نحو فلسفة للسينما** ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2009 .
- فرانسوا ليوتار جان: **في معنى مابعد الحداثة : نصوص في الفلسفة والفن** ، ترجمة وتعليق : السعيد لبيب المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2016 .
- فريدريكسون دون: هوجو مونستربيرج ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 .
- فوغل. أ. : **السينما التدميرية** ،ترجمة : أمين صالح ، دار الكنوز الادبية ،ط1 ، 2004 ، دون بلد النشر .
- فيب مارلين : **أفلام مشاهدة بدقة : مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي** ، ترجمة : محمد هاشم عبد السلام ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2013 .
- فيرتوف دزيغا : **الحقيقة السينمائية والعين السينمائية** ، مقالات ، يوميات مشاريع ، ترجمة : عدنان مدنات ، منشورات مجلة الهدف ، ط1 ،1975 .
- فيلان دومينيك : **الكادراج السينمائي** ، ترجمة : شحات صادق ، مراجعة فيفي فريد ، تقديم : مذكور ثابت ، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط1 ، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات،1998 .
- فينتورا فران: **الخطاب السينمائي: لغة الصورة** ؛ ترجمة علاء شنانة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،ط 1 ، 2012 .
- كارول نويل : السرد الروائي ، **في دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 .

- كارول نويل : السرد الروائي ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 .
- كاسبيار آلان : **التذوق السينمائي** ، ترجمة:وداد عبد الله ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1989 .
- الكالا برونو: جيل دولوز وفلسفة السينما الزمن والفكر ، ترجمة : كاميليا صبحي ، في جيل دولوز : **سياسات الرغبة** ، تحرير : أحمد عبد الحليم عطية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2011 .
- كانيا أندرو : الواقعية ، في **دليل روتليدج للسينما والفلسفة** : تحرير بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا ،ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ، 2013 .
- كوزنز هوي ديفيد: **الحلقة النقدية : الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية** ، ترجمة : خالدة حامد ، منشورات الجمل ، بغداد ، ألمانيا ، ط 1 ، 2008 .
- كوكس داميان و ليفين مايكل: **السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى** ، ترجمة : نيڤين عبد الرؤوف ، مؤسسة هنداوي ، 2018 .
- كوهين كارول: **المرأة والحرب** ، ترجمة : ربى خدّام الجامع ، دار الرحبة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2017 .
- كيث جرانث باري: **شيرمر : موسوعة السينما ، الجزء الثالث** ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2016 .
- كيث جرانث باري: **شيرمر : موسوعة السينما ، الجزء الثاني** ، ترجمة : أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2016 .
- لوتمان يوري :**مدخل الى سيمائية الفيلم** ، ترجمة : نبيل الدبس ، مراجعة : قيس الدبس ، النادي السينمائي بدمشق ، ط1 ، 1989 .
- لوروسو آنا ماريا : التأويل والثقافة في نظرية أمبرتو إيكو : ترجمة أحمد الشيمي ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، المجلد 3/25 ، العدد 99 ، ربيع 2017 .
- لونج بول و وال تيم :**الدراسات الاعلامية : النصوص والمعاني الاعلامية** ، ترجمة هدى عمر عبد الرحيم نرمين عادل عبد الرحمن ، المجموعة العربية للتدريب والنشر ، ط1 ، 2017 .
- ليوطار جان فرونسو : **في معنى مابعد الحداثة ، نصوص في الفلسفة والفن** ، ترجمة السعيد لبيب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ،2016 .
- مارتن مارسيل : **اللغة السينمائية** ، ترجمة : سعد مكاوي ، دار أقلام عربية للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط1، 2017 .
- مانغ فيليب: **جيل دولوز أو نسق المتعدد** ، ترجمة : عبد العزيز بن عرفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002
- مجموعة من الباحثين : **مرجعيات وتقنيات السينما** ،ترجمة : نبيل الدبس ، مراجعة : جمال شحيد ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، ط1 ، 2011 .
- محمد نعيم الخيمي : **دكتاتورية التباين السينمائي** ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ط1 ، 2013
- موناكو جيمس : **كيف تقرأ فيلماً : الأفلام ، والوسائط ، ومابعدها ، الفن والتكنولوجيا واللغة ، والتاريخ ، والنظرية** ، ترجمة :أحمد يوسف ، ط1 ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، 2016 .

- ميتز كريستيان : عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب : بيل نيكولز : **أفلام ومناهج / الجزء الثالث ، النظريات** ، المركز القومي للترجمة ، مصر ، ط1 ، 2007 .
- ميشيل آدم جون: **السَّرْد** ، ترجمة وتقديم : أحمد الودرني ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2015 .
- ميج بيرنار : **الفكر الاتصالي : من التأسيس الى منعطف الألفية الثالثة** ، ترجمة : أحمد القصوار ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2011 .
- نتالي بييقي غروس : **مدخل الى التناص** ترجمة عبد الحميد بورايو 2012 دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع دمشق ، سوريا .
- نيكولز بيل :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 .
- نيكولز بيل: **أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الأول :النقد السياقي النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005 .
- هارلند ريتشرد : **مافوق البنيوية ، فلسفة البنيوية ومابعدها** ، ترجمة : لحسن أحمامة ، دار الحوار للنشر ، سوريا ،ط2 ، 2009 .
- هندرسون بريان: نموذجان لنظرية السينما في :بيل نيكولز :**في أفلام ومناهج : نصوص نقدية ونظرية مختارة ، الجزء الثالث النظريات** ،ترجمة : حسين بيومي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، 2011 .
- هنري برغسون : **التطور الخلاق** ،ترجمة : محمد محمود قاسم ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2015 .
- وايتوك تريفور : **الاستعارة في لغة السينما** ، ترجمة إيمان عبد العزيز ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2005 .
- يورغنسن ماريان ، فيليبس لويز : **تحليل الخطاب ، النظرية والمنهج** ، ترجمة : شوقي بوعناني ، مراجعة محمد المومني ، هيئة البحرين للثقافة والآثار ،ط1 ، 2019 .

4. قائمة اطروحات الدكتوراه :

- لخضر حموم : **الفلسفة والفن عند جيل دولوز** . اطروحة دكتوراه علوم في الفلسفة ، جامعة الجزائر 2 ، اشراف عمر مهيبل ، 2012/ 2011
- مرابطي صليحة : **بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما** ، اطروحة دكتوراه في الادب العربي ، تخصص : دراسات أدبية ونقدية ، جامعة مولود معمري تيزي وزو،
- نايلي نفيسة: **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية / دراسة تحليلية نصية لعينة من الافلام الجزائرية، التونسية والمغربية في الفترة من 2005 الى 2009** ، أطروحة دكتوراه ،جامعة الجزائر 03 ، السنة الدراسية 2012 /2013 .
- نجمة زراري: **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة ، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين "وراء المرآة " و"عائشات"** ، ماجستر علوم الاعلام والاتصال ، جامعة الجزائر 03 ، اشراف ، نادية شرابي ، 2011 /2010

- Nadia Cherabi-Labidi : Les representations sociales dans le cinema algerien de 1964 a 1980, **Thèse de doctorat en Études cinématographiques** , sous la direction de Michel Colin - Paris 3,1987 .

5 . قائمة المراجع باللغة الاجنبية :

- Alain Kleinberger : SIEGFRIED KRACAUER, DE CALIGARI À HITLER (1947)Illustration et défense d'une histoire (du cinéma) controversée ,**CAHIERS Philosophiques n° 143** / 4e trimestre 2015 .
- André Bazin : **qu'est-ce que le cinéma ?** quatrième édition, les édition du cerf,collectiom le 7eme art,2002 .
- Barthélemy Amengual :La fortune critique de Béla Balàzs en France**, Revue d'histoire moderne et contemporaine**, tome 33 N°2, Avril-juin 1986 .
- Benjamin Thorel :Siegfried Kracauer. Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle **Critique d'art** ,36. Automne 2010.
- **Cloé CHOPE** :Esthétique et sémantique de la grande profondeur de champ d'Orson Welles à Wes Anderson ,Mémoire de master **Spécialité cinéma,** ENS Louis Lumière **,Saint-Denis, PARIS, promotion 2012-2015.**
- Denis Lévy :SITUATION ESTHETIQUE DU CINEMA ,Thèse de Nouveau Doctorat (Philosophie/Esthétique) Université Paris-VIII ,1993 .
- Dominique Château et Martin Lefebvre : Christian Metz et la phénoménologie , 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze **Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma** , n o 70 ÉTÉ 2013 .
- Dominique château : **cinéma et philosophie** , ARMAND COLIN 2e édition Armand Colin, 2010
- **Frank Kessler** :Les ciseaux oubliés ,Cinémas , Revue d'études cinématographiques ,Volume 13, numéro 1-2, automne 2002.
- Georges Sadoul et André Bazin : **La profondeur de champ et la crise du sujet en débat** (1945-1949).
- Gilles Deleuze **: Proust et Les Signes**, 3ème éditions, Quadrige- P.U.F, Paris, 2006.
- j. Aumont,A.Bergala, M.Marie,M.Vernet :**Esthétique du Film** ,Armand Colin Publisher,2008.
- Jacques Aumont, Le Montage, « la seule invention du cinéma ».
- Jacques Aumont, Michel Marié: **Dictionnaire théorique et critique du cinéma ,** 3e édition Paris, Armand Colin, 2016 .
- Jacques FONTANILLE – Sylvie PÉRINEAU : LE MONTAGE AU CINÉMA ,**VISIO**, VOLUME 6, NUMÉRO 4.

- Jean-Claude Soulages, **« Pour une sémiotique de l'image-écran »** in Biglari Amir, **La sémiotique et son autre**, éditions Kimé, 2019. Leo Ramseyer, « Louis Seguin et la question du hors-champ : une cartographie de l'espace du cinéma **revue Décadrages Cinéma**, à travers champs , 1-2 , 2003, décembre 2020.
- Jean-Luc Godard :MONTAGE, MON BEAU SOUCI , **Cahiers du cinéma**, décembre 1956 ; N°65 Cahiers du cinéma, 1956 .
- **La structure absente**, éd. Mercure de France, paris,1972 .
- Liane Sousa de Araujo : **esthétique de cinéma: montage ,Eisenstein** .mémoire présente A université du Québec a trois rivières comme exigence partielle de la maitrise en philosophie ,1992 .
- Marie-Thérèse JOURNOT : LE VOCABULIR**E** DU CINÉMA **,** Sous la direction de Michel Marie ARMAND COLIN ,2002 .
- Maurizio Guercini : Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin , **Cinémas Revue d'études cinématographiques** , Volume 28, numéro 1, automne 2017 .
- Metz Christian. Le signifiant imaginaire. In: **Communications,** 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz .
- Michèle Garneau : Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique, **L'Annuaire théâtral Revue québécoise d'études théâtrales** , Numéro 30, automne 2001.
- **Minh-Tâm** : Montage, quand la chrysalide devient papillon, Livre : l'ART du montage, comment les cinéastes et les monteurs réécrivent le film, coordonne par n .t.binh et Frédéric sojcher ,les impressions nouvelles ,2017.
- Rachid Boudjedra :The Birth of Algerian Cinema: The Anti-Hero,Translated by Maya El Kaliouby ,**alif :JOURNAL OF COMPARATIVE POETICS,** The American University in Cairo , No. 15, 1995.
- ROLAND BARTHES: **La chambre claire, Note sur la photographie**, , Paris, Seuil, 1980.
- Sabry Hafez : Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm, **alif :JOURNAL OF COMPARATIVE POETICS,** The American University in Cairo , No. 15, 1995.
- Brian Lewis: Jean Mitry et Christian Metz: esthétique et langage du cinéma COMMUNICATION ET INFORMATION ,volume 4 n°2, hiver 1982.

6 . قائمة المجلات :

- آيت ميهوب محمد: التَّداخل بين الخطاب الشعريّ والخطاب السينمائيّ ، مجلة أفكار ، تصدر عن وزارة الثقافة الاردنية ، عدد شباط 2019 .
- البيك سليم : السينما في الثورة : سيرغي إيزنشتاين وفن المونتاج ، **مجلة بدايات** ، بيروت ، العدد 18 ،19 ، 2017، 2018.
- الحضري أحمد: من أعلام السينما ، دو ، غريفث ، **مجلة المجلة** ، القاهرة ، عدد رقم 09 ، سبتمبر 1957 .
- الدباغ عبد الله: نقد السرد السينمائي الواقعي ،**مجلة الأقلام** ، العدد 06 ، 1990 ، القاهرة ، مصر .
- الربيعي ليث عبد الكريم : لغة السرد في الفيلم المعاصر ، **مجلة علامات** ، عدد 31 ، المغرب .
- الزبيدي قيس: منعطف تاريخي في نظرية السينما المعاصرة ، مجلة **الشارقة الثقافية** ، العدد 22 ، 2018 .
- الزغبي باسم : زيغفريد كراكاور : تحليل ظاهرة الفيلم السينمائي ، **مجلة فنون** ، دورية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، الاردن ، العدد 33 ، شتاء 2012 .
- الزين محمد شوقي :نسيج النص :علامات في التفكيك ، **مجلة سمات**، البحرين ،المجلد الأول العدد02 ،2013 .
- الشيباني مصباح: تمثلات الآخر في الثقافة السياسية العربية : بحث في العلاقة بين الثقافي والسياسي ، **مجلة الحياة الاجتماعية** ،تونس ، عدد سبتمبر 2011 .
- الوليدي يونس: مفاهيم في النقد المسرحي ، **مجلة علامات**، المغرب ، عدد 17 ، 2004 .
- بوطيب رشيد : تراثنا هو الكون ، شذرات من خطاب في النسيان، **مجلة تبيُّن** ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، العدد 33 ، بيروت ، 2020 .
- جبارة غادة: حماليات المونتاج في السينما الصامتة (دراسة مقارنة) ، **مجلة الفن المعاصرة** ، القاهرة ، العددان 13 ، 14 ، اكتوبر 2015 .
- حداد سمير: خرق السرد القصصي في أفلام سيرغي إيزنشتاين ، **مجلة الحياة السينمائية** ، سوريا ، الهيئة العامة للسينما ، العدد31 ، 32 ، ديسمبر 1986 .
- حموم لخضر : العلامة والثقافة لدى دولوز ، **مجلة دراسات إنسانية واجتماعية**، جامعة وهران 2 ، عدد 09 ، جانفي 2019 .
- خلف بان جبار : تعبيرية الشكل السينمائي ، **مجلة الحياة السينمائية** ، سوريا ، الهيئة العامة للسينما ، العدد 59، خريف 2006 .
- دهني صلاح : غودار عبقرية من زماننا ، **مجلة الحياة السينمائية** ،مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، العدد 19 ، خريف 1983 .
- رسول محمد رسول : ملاقاة العلامة قراءة في سيميائيات جيل دولوز ، **مجلة الكوفة** ، العدد 1 ،العراق ، 2013 .
- شرابي نادية لعبيدي: ريح الجنوب " حكاية حذف " ،ترجمة : إبراهيم الخطيب ، **مجلة الثقافة المغربية** ، المغرب ، رقم العدد 7 :تاريخ الإصدار 1 :مايو 1992 .

- صالح أمين : بين السينما والأدب ، **مجلة الدوحة** ، قطر ، العدد 09 ، سبتمبر 1984 .
- صالح أمين: بين السينما والأدب ، **مجلة الدوحة** ، البحرين ، العدد سبتمبر 1984 .
- عباس جعفر علي : الواقعية : منهج أم أسلوب ؟ ، **مجلة أقلام** ، العدد : 04، افريل 1988 ، العراق .
- عبد الحميد بندر: بازوليني الفنان الشامل الغاضب : السينما الشعرية والأسطورة المعاصرة ، **مجلة الحياة السينمائية** ، عدد80 ، 2013 .
- عبد سليمان أحمد: قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني ، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، عدد 01 ، 2013 .
- مزيان محمد : الفلسفة والسينما والزمان عند دلوز ، **مجلة علامات** ، المغرب ، العدد 81 ، نوفمبر 2014 .

7. قائمة الدراسات في المجلات مترجمة :

- إيزنشتاين سيرجي : السينما الملونة ، من دون ذكر المترجم ، **مجلة الهلال** ،مصر ، العدد : 1 ، 1 يناير 1995 .
- دريدا جاك: البنية ، اللعب ، العلامة في خطاب العلوم الانسانية ، ترجمة جابر عصفور ، **مجلة فصول** ، المجلد 11 ، العدد 4 شتاء 1993 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- رولان بارث والسينما ، ترجمة : أمين صالح ، **مجلة نزوى** ، العدد 32 ، أكتوبر 2002 .
- غرين نومي : بازوليني ونظرية التوجه نحو الشعر في السينما ، ترجمة ، سميرة بريك ، **مجلة الحياة السينمائية** ، العدد 48 ، سوريا ، دمشق ، صيف 1998 .
- **مجلة كتابات**: ملف : جون لوك غودار : إعداد وترجمة أمين صالح ، مجلة فصلية تعنى بشؤون الادب والفكر ، البحرين ، العدد 4 ، ديسمبر 1976 .

8. قائمة الندوات والملتقيات :

- الزاهير عبد الرزاق: السرد الفيلمي : مقاربة سردانية للحكاية الفيلمية ، **أعمال ندوة : الصورة : حدود التأويل وحدود الترجمة** ، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة ، مارس 1996 ، المغرب .
- ضيف الله فوزية: المقاربة النيتشوية للتاريخ من أسطورة الكتابة إلى جينيالوجيا التاريخ، ورقة بحثية ضمن **جمعية فواصل للدراسات الفكرية والاجتماعية** ، تونس ، ص 3 . 4 ، 2022 .

9. قائمة المواقع إلكترونية :

- العماري محمد: **مدخل إلى دراسة اللغة الإيمائية في المسرح** ، على موقع : https://www.aljabriabed.net/

- أمين صالح : شعرية السينما وسينما الشعر، على الموقع :
https://eyeoncinema.net/%D8%A3%D9%85%D9%8A%D9%86-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD-%D9%8A%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%B9%D9%86-%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7/
- بيتر وولين : السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم *ترجمة: أمين صالح على موقع : عين على السينما على الموقع :*
https://eyeoncinema.net/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%BA%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85/
- **دوناتو توتارو: عودة الى آندرية بازان** : نظرية أسلوب الفيلم في سياقها التاريخي ، ترجمة : مروة الناعم على الموقع : https://tripodmagazine.net/%D9%85%D8%AF%D8%AE%D9%84-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D8%A3%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%87-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D9%86/
- رشيد بوطيب : دريدا: تفكيك فلسفة الحضور على الموقع :
https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=8070&article=62262#.ZAUcNOjMLIU
- سعيد بنكراد : التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى على الموقع : https://bilarabiya.net/2544.html .

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ . د
الاطار المنهجي للدراسة	
1. إشكالية الدراسة	08
2. تساؤلات الدراسة	09
3. التحديد والتـأطير المفاهيـمي للدراسة	09
4. الهدف من البحث	14
5.أهمية البحث	14
6.المنهج وأدواته	15
7. عينة الدراسة	19
8. مراجعة الأدبيـات والدارسـات السـابقة.	22
الفصل الاول: إشكاليات الخطاب إلسينمائي / إلفيلمي : من النسق إلى السياق	
تقديم	28
1.العلامة /اللغة بين المسرح والسينما	29
2.تحولات الخطاب /العلامة من سوسير الى دريدا	38
3.كريستيان ماتز: السينما ، اللغة والإستعارة	46
1.3. اللغة و السينما أو اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز	47
2.3 . الاستعارة في السينما	53
4. بازوليني : الخطاب السينمائي الشعري	59
5. الخطاب السينمائي : تمفصل ثلاثي أمبرتو أيكو	68
1.5. العلامة الأيقونية : هل هي من طبيعة اعتباطية	73
6. دولوز : الخطاب السينمائي " نظرية كبرى "	78
الفصل الثاني: المونتاج ، الصوت ، اللامونتاج : الجوهر إلسينمائي	
تقديم	93
1 .المونتاج هو كل شي	95
1.1.هوجو مونستربيرج	97
2.1.بودفكين والمونتاج العاطفي/البنائي	102

3.1.إيزنشتاين : المونتاج هو السينما	**108**
4.1.بيلا بالاز : المونتاج بين الشكلانية والواقعية	**120**
2. السينما الحديثة : سينما اللامونتاج / الواقع / عمق المجال /واللقطة الطويلة	**125**
1.2 .سيغفريد كراكاور :: سيكولوجيا السينما	**126**
2.2.أندري بازان : الواقعية الوجودية	**132**
3.2 .سينما جون لوك غودار : القطائع /اللصق /المونتاج	**144**
4.2 .هيتشكوك والتشويق السينمائي	**151**
الفصل الثالث: السرد السينمائي /السرد الفيلمي	
تقديم	**155**
1.السرد الفيلمي	**157**
2 .غريفث والسرد السينمائي المبني على اللقطة والمونتاج	**164**
3.السرد في السينما الحديثة : المونتاج الأفقي / الزمن	**171**
1.3.الفرق بين الحبكة والقصة	**172**
4.اللقطة خلية مونتاجية أم جزئية فيلمية	**182**
1.4 .أنواع اللقطات	**185**
5.الكادراج السينمائي وزوايا اللقطة	**192**
1.5 . الحركة من وضع الحركة	**197**
الفصل الرابع: التشكيل البصري للمرأة في فيلمي " الوهراني " و"ماوراء المرآة "	
1.بطاقة تقنية لفيلم الوهراني	**200**
1.1.التيمة الموضوعاتية لفيلم "الوهراني "	**202**
1.2.لقطة وجهة النظر أو كيف يبدو العالم في عين المشاهد	**204**
1.3.التناص السينمائي في فيلم الوهراني	**212**
1.1.3 .العلامة السينمائية	**214**
2.3.التناص السينمائي في فيلم الوهراني	**216**
4.1 .الجماليات والتشكيل البصري الكريستالي للمرأة	**220**
2.بطاقة تقنية لفيلم وراء المرآة لنادية شرابي	**229**
1.2.التيمة الموضوعاتية للمرأة بين نادية شرابي وجون لوك غودار	**231**

2.2.الصورة /كريستال في " ماوراء المرآة"	**234**
1.2.2.المرآة الام والقلب الكبير	**237**
2.2.2.التشكيل البصري للمرأة المستبدة	**240**
3.2.2.رفض الواقع والإنتفاض عليه أو الجسد بلا روح	**243**
3.2.اللقطة الشعرية وذاتية الإخراج	**247**
خلاصة ونتائج	**-252 255**
خاتمة	**-256 259**
قائمة المصادر والمراجع	**-260 272**

قائمة الاشكال الجداول والفوتوغرامات :

قائمة الجداول	الصفحة
شكل 01 : يوضح تصور سوسير للعلامة	39
جدول رقم 01 : يوضح تصور ماتز للاستعارة من منظور الدال المتخيل	57
جدول رقم 02 : تصور فرانسيس فانوي f.Vanoye للحكاية الفيلمية	161
قائمة الصورة الفوتوغرافية	
صورة رقم 01 : الملصق الاشهاري للفيلم ص 201	201
. صورة رقم 02 : الملصق الاشهاري للفيلم ص 230 .	230
قائمة الفوتوغرامات	
فوتوغرامات للقطات رقم 01 حول عمق المجال في السينما	205
فوتوغرامات للقطات رقم 02 :من لقطات توضح لحظة القتل	206
فوتوغرامات للقطات رقم 03 : توضخ التناص السينمائي بالصورة عبر الصوت	219
فوتوغرامات للقطات رقم 04 : توضخ الخارج كادر في العمل السينمائي	223
فوتوغرامات للقطات رقم 05 : توضح سيميوطيقا الكادر (الكادر في داخل الكادر)	224
فوتوغرامات للقطات رقم 06 : لقطات توضح انفتاح الكادر من خلال قطع الشخصيات وتركه مفتوح	225
فوتوغرامات للقطات رقم 07 : لقطات بوصفها عناصر درامية مصغرة	237
فوتوغرامات للقطات رقم08 : لقطات لإظهار اللامرئي الاجتماعي وتحويله لمرئي سينمائي	240
فوتوغرامات للقطات رقم09 : لقطات لإظهار خرق السرد	243
فوتوغرامات للقطات رقم10 : لقطات لإبداعية اللقطة الشعرية	247