اسم المقياس: الأدب والفنون السمعية البصرية

السنة: الأولى ماستر

نوع المقياس: محاضرة

التخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

الفوج: 1+2

الأستاذ: أد/ وافية بن مسعود

المحور الأول: ماهية الأدب والسينما والفنون السمعية البصرية.

تمهيد :

إن هدف هذا المدخل هو تثبيت مفهوم الأدب الذي يعد معروفا عند مجموع الباحثين – بمفاهيمه المختلفة ومراحله المتطورة– وتحديد مفهوم السينما وانتمائها إلى الفنون السمعية البصرية، غير أننا لن نتساءل عن وظيفة الأدب، فالتعريفات الشارحة لها كثيرة عند العرب والغرب معا، وقد نصل إليها في آخر المطاف عندما تتلقي السينما بالأدب داخل كيان أكبر هو الثقافة، ودورهما في حياة المجتمعات وتشكيل الرأي العام. لكننا سنتوقف مليا عند كيانه البنيوي الذي يبدو تحديده أصعب، لكنه بلا شك سيسمح لنا بمعرفة الخصائص الداخلية التي تميز بين ما هو أدبي وما هو غير ذلك.

وهذه الخصائص نفسها هي التي ستكون محل نقاش، ومقارنة بين ما تقدمه الأجناس الأدبية بأنواعها المتعددة وما تقدمه السينما بأنواعها أيضا.

لا يمكن في هذا المدخل البسيط أن نتحدث عن ماهية الأدب أو وظيفته الاجتماعية أو التطورات التي مرّ بها، فهذا ليس جزءا من مهامنا. كما أننا لا يجب أن نتوقف مليا عند تاريخ ابتكار الكاميرا وظهور الصورة المتحركة أو السينما تحديدا، لأن الأمر الأول مرتبط بنظرية الأدب والثاني متعلق بنظرية الاتصال ووسائله، وإنما سنستفيد مما قدمته النظريتان بغية توضيح المسارات الممكنة بين الفنين.

إن ما يهمنا في هذا المدخل هو تحديد أقرب المفاهيم الشكلية (البنيوية) للأدب والسينما في عصرنا الحالي؛ حيث إن ما يهمنا من الأدب ليس تاريخه، وإن كان هذا يتقاطع معنا أيضا، ولكن أساليبه وطرق تقديمه للعالم، لأن إعادة تشكيله للعالم بوصفها تجربة إبداعية هي ما يعد مجالا مشتركا بينه وبين بقية الفنون الأخرى والفنون البصرية تحديدا.

يمكننا من هذا المنطلق المرور على تصورات الأدب في التراث العربي القديم أو مفهومه أيام كان يشار إليه من خلال الحديث عن الكاتب وانشغالاته الاجتماعية وغيرها من التصورات، لكننا بالتأكيد سنتوقف أمام تحول جذري مرّ به مفهوم الأدب ودراسته في بدايات القرن العشرين؛ حيث وصل الاهتمام بهذا المصطلح إلى أشده، وعدّ غاية علمية في ذاتها .

1.1. ما الأدب؟

لقد اختلف تحديد مفهوم الأدب قبل القرن 20م وبعده؛ حيث انفصل بمعاييره الخاصة بلغته عن الفنون الأخرى، وإن كان مشتركا معها في الإبداع والخيال والقيمة الجمالية. ولعل هذا الاختلاف في تحديد ماهية الأدب ليس جديدا، وإنما يعود إلى عصور خلت، سواء أكان ذلك عند العرب أم عند غيرهم من الشعوب.

إن جولة بسيطة في تاريخ كلمة أدب عند العرب، تظهر التحولات التي مرّت بها من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحالي. ففي العصر الجاهلي" نجد لفظة آدب، بمعنى الداعي إلى الطعام[...] من ذلك المأدُبة بمعنى الطعام الذي يُدعَى إليه الناس. واشتقوا من هذا المعنى أدُبَ بمعنى صنع مأدُبة أو دعا إليها" ، غير أن هذه الدلالة على الدعوة إلى الطعام، وإن ارتبطت الكلمة أيضا بالجانب النفسي الأخلاقي، الذي اتجهت إليه دلالة الكلمة بعد ظهور الإسلام، فهي" لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام إلا بما يؤخذ من معناها النفسي الذي ينطوي فيه وزن الأخلاق، وتقويم الطباع والمناسبة بين أجزاء النفس في استوائها على الجملة" ، ثم انتقلت بعد ذلك لتدل على الجانب التعليمي، وصناعة النظم والنثر، وصناعة الكتب في كل المعارف، ما اتصل منها بالجانب الديني أو الاجتماعي الثقافي.

وذهب الغرب المذهب نفسه في تحديد معنى الكلمة قديما؛ حيث نجد كلمة (littérature) قبل حوالي عام 1800 كانت تعني كل أنواع الكتابة، بما في ذلك التاريخ والفلسفة ، مما يعني أنه دلّ في البداية على مختلف الأعمال المكتوبة. ثم انتقل في القرن 18م للدلالة على الأعمال الثمينة التي تستحق المحافظة عليها. وبعدها اختلف تحديد مفهوم الأدب قبل القرن 20م وبعده؛ حيث انفصل بمعاييره الخاصة بالإبداع والخيال والقيمة الجمالية عن باقي المعارف الفنون الأخرى، وتم التحول من مفهوم العمل الأدبي وتاريخه، إلى مفهوم النص الأدبي وبنيته، على الرغم من بقاء سؤال ما الأدب؟ مطروحا عند بعض الفلاسفة والمفكرين.

أخذ مفهوم الأدب في أوروبا القرن 18م مثلا، مأخذا عاما يشير إلى كل أشكال الكتابة الخاضعة لقيم اجتماعية كانت تعدّ آنذاك قيما مثلى، فـ"في إنجليترا القرن الثامن عشر، لم يكن مفهوم الأدب مقتصرا كما هو في بعض الأحيان اليوم على الكتابة "الإبداعية" أو "التخيّلية". إذ كان يعني كل ما في المجتمع من كتابة قيّمة: فلسفة، وتاريخ، ومقالات ورسائل فضلا عن القصائد. وما يجعل نصا ما "أدبيا" لم يكن كونه "تخييليا" وإنما خضوعه لمقاييس معينة خاصة بـ"الأدب المهذب"" . يجعلنا ذلك نرجح أن الكتابة مقابل للأدب وأن ما يجعلها كذلك يتعدى خصائصها اللغوية والجمالية إلى الاهتمام بما تقدمه من قيم يقبلها المجتمع بوصفها قيما نموذجية أو لنقل أخلاقية.

ما الأدب؟ تساؤل مؤرق للعالم بأسره، وذلك يدل على أن الأدب لم يطرح الأسئلة حول العالم والإنسان، لكنه تجاوز ذلك ليتساءل حول ماهيته وجوهره. ولعل مرّد ذلك يعود إلى طبيعته الواسعة التي جعلت المفكرين ينطلقون من مرجعياتهم الخاصة والمتنوعة لتحديد فهمهم له: أمثال "جون بول سارتر" – "تيري إيغلتن" –"طه حسين" ... إلخ، فطُرِحت أسئلة من قبيل: لماذا

نكتب؟ لمن نكتب؟ وموقف الكاتب من العالم، ماهي خصوصية الأدب؟ في الشكل أم المضمون؟ ما العلاقة بين الأدب والمجتمع ووظيفته؟ وإلى غير ذلك من الأسئلة التابعة لموضوعنا.

لكن هذا السؤال حول السياقات المحيطة بالأدب، تحوَّل ليركز على "الصفات المميّزة للأعمال المصنفة بالأدبية؟ ما الذي يميزها عن الأعمال غير الأدبية؟ ما الذي يجعل الأدب مختلفا عن النشاطات البشرية أو وسائل التسلية الأخرى؟ قد يطرح الناس مثل هذا السؤال لأنهم كانوا يتساءلون عن كيفية التمييز بين الكتب الأدبية والكتب غير الأدبية، ولكن المرّجح أنهم أصبحوا يملكون فكرة كافية عمّا يمكن اعتباره أدبا، ويرغبون الآن بمعرفة شيء آخر: هل هناك سمات جوهرية مميزة تشترك بها الأعمال الأدبية؟" ولكن السؤال الذي قلب أوروبا والعالم في بدايات القرن العشرين: ما هي طبيعة الأدب، وأين يمكن جوهره؟

وهذا التساؤل أجابت عنه الشكلانية الروسية، التي لفتت الأنظار إلى التحليل الداخلي للنصوص، وحاول أعضاؤها تصحيح مسار الدراسات الأدبية، ونقلها من الالتفاف حول الأدب إلى الدخول إلى عالمه ومحاولة فهم خصائصه وسماته. كما أجابت عنه نظريات متعددة عرفناها بعد الشكلانية إلى وقتنا الحالي.

ولن نتحدث في هذا الموقع عن دور الشكلانية الروسية في النقد الأدبي على عمومه، وإنما سنستعير منهم فهمهم للأدبية والأدب، من أجل فهم ما يجب أن نتوقف عنده في هذا المدخلتحديدا؛ فأهم ما سيقع داخل حيز اهتمامنا هو التركيبة الداخلية للفنين معا، وماهي العلاقات الواضحة والمضمرة بينهما. وقد ساهمت هذه المدرسة النقدية في تحديد الخصائص البنيوية للنص الأدبي، كما ساهمت بدراسات سينمائية كذلك، ليس هذا معرض الحديث عنها.

يمكننا القول إن الشكلانيين الروس قد تميزوا بمحورين أساسين :

-تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

-إلحاحهم على استقلال علم الأدب.

نستنتج من المحورين السابقين أن هؤلاء الباحثين فصلوا العلم الذي يدرس الأدب عن باقي العلوم الأخرى، وصار لهذا الفن علم خاص مستقل بعيدا عن إسقاطات المناهج السابقة كـ: المنهج المقارن والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي؛ حيث يقول إيخنباوم في مقاله "نظرية المنهج الشكلي" عن منهجية الشكلانية الروسية "تحولت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع "

وهذا ليس التحدي الوحيد الذي رفعه هؤلاء، وإنما أكبر تحد أنجزوه هو تركيزهم على التحليل الداخلي للأدب، فاستبعدوا المؤلف وعلاقته بالحياة من دائرة تحليل الأدب، وأخرجوا الواقع من حقل الأدبية، واستبعدوا الأفكار المستقلة عن بناء النص الأدبي، ولعل الأهم من كل هذا وذاك هو استحداثهم لمفهوم الأدبية الهدف الأساس الذي يبحث عنه علم الأدب، وهي الخصائص الداخلية والمشتركة بين الأعمال الأدبية.

ومهما كان ما نتج بعد ذلك عن اندفاع الباحثين والنقاد نحو هذه النظرة الشكلية للأدب، من فصل الأدب عن دوره الاجتماعي وعلاقاته بالأنساق الأخرى؛ الدينية والسياسية والاجتماعية، وإن لا أحد يمكنه أن يتجاهل الخدمات التي قدمتها للأدب؛ حيث لفتت الانتباه إلى طبيعته البنيوية وجعلت من استقلاله فرصة لفهمه قبل الحكم عليه.

وسنقف أمام أربعة مفاهيم أصيلة للشكلانية الروسية ستتدخل بشكل مباشر في تحديد مفهومنا الحالي للأدب، وهي: الأدبية (Littérarité)، الشكل(La forme) ، المهيمنة(Dominante) ، والاختلاف .(différence) وإن كانت هذه المفاهيم ستتدخل بعد ذلك في حديثنا عن الأجناس الأدبية مثل المهيمنة، وستساعدنا على فهم حركة الأدب التاريخية مثل الاختلاف.

.1الأدبية:

أول من قال بهذا المصطلح في الحركة هو "جاكوبسون"، إذ يرى أن هذا المفهوم ضروري جدا لنظرية الأدب، ف" موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل عملا ما عملا أدبيا". ، وهذا يعني أن البحث الأدبي يفترض أن يركز على السمات الجمالية الممكنة للنص الأدبي التي تميزه عن غيره من النصوص الأخرى، غير أن هذا التعريف المقتضب لا يمنحنا هذه السمات التي نبحث عنها، لذلك وجب أن نعود للبحث في مجمل أعمال الشكلانيين والمبادئ الأولية التي وضعوها، وهذا يقودنا إلى المبدأ الثاني؛

.2الشكل :

نجد أن مفهوم الشكل عندهم جاء مخالفا لما كان عليه كطرف في ثنائية الشكل والمضمون، فهو مرتبط لديهم بالإدراك، ذلك لأن الإنسان يدرك الأشياء من أشكالها أولا قبل أن يبحث عن شيء آخر، ومن هذا المنطلق فإن الفن على عمومه يقع تحت هذه القاعدة أيضا؛ لأن "الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل (ربما ليس الشكل فقط، ولكن، على الأقل، الشكل). وأنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده، ليس مجرد حالة سيكولوجية (الإدراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك)، وإنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك. لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، فلم يعد غشاء وإنما وحدة (Intégrité) ديناميكية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي" ، وهذا يعني أن الشكل محفز لإنتاج المعنى والمعنى ليس منفصلا عن الشكل المنتج له.

مما يشير إلى الشكل في العمل الأدبي بوصفه نسقا (نظاما)؛ أي بوصفه استعمالا نوعيا للغة، ليس غلافا خارجيا للفكر، وإنما ينتج الفكر داخله، وهكذا يتحول الشكل إلى بنية مستقلة منتجة للدلالة في ذاتها دون تدخل عنصر خارجي، يتصل بالسياق التاريخي أو الاجتماعي، فكل عنصر في هذه البنية لا يعمل مستقلا عن غيره وإنما يستمد دلالته من علاقته ببقية العناصر، وهذه العلاقات ليس ثابتة بقدر ما تكون دائمة الحركة والتحوّل، مما يوضح تعدد قراءاتنا للنص الواحد.

وإذا كان الشكل يأخذ هذه الأهمية، فهذه البنية اللغوية التي نحن بصدد الحديث عنها تحتاج إلى تصنيف وتعيين أولا بوصفها أدبية، وهذا ينقلنا إلى المفهوم المبدأ الثالث؛

.4المهيمنة

تظهر المهيمنة في سيطرة عنصر لغوي على بقية العناصر. كما أنها تظهر بوصفها قيمة أدبية مقابل قيم أخرى؛ حيث إن تكمن أهميتها في أنها تؤمن وحدة العمل الأدبي كما تؤمن قابلية إدراكها بوصفها ظاهرة أدبية. وهذا ما وضحه جاكوبسون قائلا: "يمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية" مما يعني أن النص الأدبي تتضافر فيه عناصر متعددة نوعية وهامشية، وتلك العناصر النوعية تعد عوامل مهيمنة تدفع بنا إلى تصنيف النص إن كان أدبيا أم لا، وإن حدث وتعالت السمة الأدبية عن غيرها من السمات الأخرى، تعزز الوظيفة الشعرية للنص وبالتالي تسمح لنا بتصنيفه ووصفه بالأدبي.

وقد أفاد النقاد المعاصرون كثيرا من هذا المبدأ خصوصا مع بروز ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أو تفاعل الفنون وتداخلها؛ حيث تسهل تمييز العنصر الأكثر هيمنة في النص وإسناده إليها، كما يحدث ذلك في التفريق مثلا بين القصيدة الومضة والقصة القصيرة جدا أو بين القصيدة النثرية والسرد الروائي الشعري أو كيفية التعامل من الأدب الرقمي...إلخ. ويمكن القول إن المبدأ الأخير هو ما سيحدد مفهومهم للأدب فعلا؛

.3الاختلاف

يكمن مفهوم الاختلاف في نظرة الشكلانيين الروس الثورية للأدب، التي لا تعرف السكون أو القوانين الثابتة، فالقانون الأساس للأدب هو التطور، وخرقه للمعايير أمر يتصل بطبيعته، ولا يمكن ردعه، وأي محاولة لإيقاف الظاهرة الأدبية أو تقنينها ستنتهي بالفشل، ويظهر الاختلاف عند الشكلانية على ثلاثة مستويات؛ "فعلى مستوى تمثيل الواقع كانت تعني المسخ الخلاق، وعلى مستوى اللغة كانت تعني البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع، وأخيرا على مستوى الدينامية الأدبية وتعني الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار ."

ويقصد بالمستوى الأول وجوب عدم توقف الأدب عند نقل الواقع بحرفيته؛ وإنما يجب أن يعمل على تشويه هذا الواقع تشويها خلاقا، أو بعبارة آخر تقديم رؤية للواقع تجاوزه وتعيد تشكيله من جديد، أما المستوى الثاني فيتم على مستوى اللغة، من خلال الانحراف على معيار اللغة العادية أو كما يحلو لرولان بارث تسميته باللغة في الدرجة الصفر؛ وهذا الانزياح يكفل للأدب تحقيق انتصارات كبيرة بخلق أساليب مختلفة بشكل مستمر، وأي شكل للتطور الأدبي هو في حقيقة الأمر تطور داخلي في الأساس، ويعيد إلى أذهاننا سمات اللغة الأدبية، التي تتجاوز اللغة العلمية في اهتمامها بالنسيج الصوتي للكلمة وتراجع دورها التواصلي مقابل قدراتها الجمالية. أما المستوى الثالث، فلا يقل أهمية عن المستويين السابقين، ذلك أنه يشير إلى أهمية خروج الأدب عن القواعد العامة للحياة الثقافية ومعاييرها، فكلما شكل تيار أدبي قاعدة ثابتة كلما استدعى الأمر خرقها وتشكيل تصورات أخرى، وهذا الأمر يفسر صعوبة تحديد تعريف دقيق للأدب .

وهذه النظرة للأدب ستستمر بعد الشكلانيين طويلا، لتتم استعارتها في نظرية الأدب ومناهج تحليله ونقده، فها هما: "رينيه ويليك" و "أوستن وارن" يعتمدان على اللغة للتمييز بين الأدب وغيره، فـ"أبسط وسيلة لحل المسألة هي في تمييز الاستعمال الخاص

للغة في الأدب. إن اللغة مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت والألوان مادة الرسم"، وأحيانا يحلو لهما التوقف عند التخييل، فيريان أن "من الأفضل قصر مصطلح الأدب على فن الأدب، أي على الأدب التخييلي الابتداعي"، كما يعودان في آخر حديثهما عن ماهية الأدب للقول بأن الخروج من ورطة تعريفه ممكن إذا قصرناه " على الكتب العظيمة، الكتب التي تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها مهما كان موضوعها. والمعيار هنا إما أن يكون جدارة جمالية فقط أو جدارة جمالية مرتبطة بميزة فكرية"

وبهذه الافتتاحية يشير تيري إيغلتون معضلة مفهوم الأدب في بعدها الأوسع إذ لا يمكن الاحتكام إلى التخييل فحسب لأنه مشترك مع فنون وخطابات كثيرة، ولا يمكن من خلاله تمييز الأدب فعلا. كما يشير إلى أن الأدب كان يشير إلى الحقيقي والتخييلي معا. من الواضح أنه انتهج نهج الشكلانيين الروس في مفهوم للأدب حين ارتكزوا على مميزات اللغة قبل كل شيء؛ حيث يقول: " ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعا لما إذا كان تخييليا أو "تخيّليا"، وإنما لأنه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوف.

كما تشير "إيف ستالوني (Yves Stalloni) "بأن " الأدب توقّع. فالدخول في الأدب بصفة قارئ أو متفرج أو أيضا مؤلف، إنما هو اندراج في نظام من التوقعات. وأكثر تلك التوقعات اطرادا في العمل الأدبي توقع التخييل" وهذا يشير إلى الأهمية الكبرى التي يشغلها التخييل في تحديد ماهية الأدب على الرغم من كونه معيارا مشتركا مع بقية الفنون الأخرى، كما أنه معيار يجمع بين القارئ والكتاب على حد سواء ذلك أن الكاتب ينجز نصه على دعامة التخييل فيؤلفه مما يمكن أن ينزاح عن واقعه لما يراه في واقعه، والواقع يدرك بمجرد لقائه بالنص أن ما سيتفاعل معه ليس سوى تخييل، فيقبل منه ما لا يقبله العقل عادة في موضع آخر.

وفي كل الحالات المقدمة نجد أنفسنا نعود إلى المقترحات الشكلانية من جديد، سواء أركزنا على اللغة أم التخيل أم الجدارة الشكلية للنص الأدبي مرفوقة بالقيمة المعرفية التي يحملها .

إن حديثنا –كما سبق الذكر–عن ماهية الأدب لا ينتهي وإسهامات النقاد الغرب والعرب لا تنتهي كذلك، وتبقى أهمية الأدب في سؤالنا عن وجوده وتعدد مفاهيمنا له وتطورها عبر العصور، لكن ما يهمنا هو التركيز على سمات النص الأدبي البنيوية، لأنها ستكون الميدان الأساس للمقارنة بينه وبين الفنون السمعية البصرية.

2.1.ماهية السينما والفنون السمعية البصرية

تواصل الإنسان في البداية بوسائل مباشرة مثل: انتقال الإنسان لمسافات بعيدة، اختراع الكتابة، الحمام الزاجل، إلخ. لكن قيام النهضة الصناعية في القرن الثامن عشر، أنتجت وسائل تواصل متعددة تطورت ومازال تخضع للتطور السريع دوريا منها: اختراع الاتصال السلكي، مثل التلغراف والميكروفون، واختراع الاتصال اللاسلكي، الذي أنتج البث التلفزيوني، ثم اختراع الحاسوب والكابل الرقمي الإلكتروني، ونكون بذلك قد وصلنا إلى عصرنا الحالي وهو عصر المعرفة الفائقة.

وليس من مهام هذا المقياس العودة التاريخية إلى مختلف الاختراعات التي وصلت إليها البشرية، لكن يجب أن نتعرف على ماهية السمعي البصري في عمومه. وقد تم تعريفه في معجم" الصورة" بالشكل التالي: "هو ارتباط للصوت (ضجيج، موسيقى، لغة) والصورة على الوسيط نفسه، والمصطلح يدل أولا على وسائل نقل المعرفة، ونتحدث كذلك عن وثائق سمعية بصرية، وعن منهجيات سمعية بصرية، وعن السمعي البصري في المدرسة، يعني السمعي البصري بشكل واسع مهن (سمعية بصرية)، ووسائط (مجموع قنوات التيلفزيون، الأسلاك، الأقمار الصناعية) والمحتويات (أنواع الحصص والبرامج)، ونتحدث أيضا عن الصناعة السمعية البصرية؛ حيث تشكل السينما جزءا منها بالتأكيد "

وهذا يعني أن السمعي بصري هو جميع الوسائل التي تستخدم الصوت والصورة بوصفهما وسيطا لحمل خطابها، وهذا ما يتيح لنا التعرف على طريق توثيق المعرفة حسب هذا الوسيط ومناهج تحليل رسائله، وخصوصية كل الوسائط الناتجة عنه. ولعل هناك كثير من الفنون التي ظهرت بظهور الوسيط السمعي البصري، نذكر منها: السينما والتليفزيون، وما تفرع عنهما، من مسلسلات وأفلام ورسوم متحركة وغيرها. كما أن أهمية هذه الفنون الحقيقية تكمن في مضامينها والأشكال الفنية والجمالية التعبيرية المختلفة التي تحملها (علمية أو فنية).

إن الساحة الثقافية العالمية تملك إذن فنونا لفظية مثل الأدب، وفنونا بصرية خالصة مثل: الرسم والصورة الفوتوغرافية...إلخ. وهي فنون ذات بنية أحادية، تعتمد النظام الواحد بهيمنة كاملة، سواء أكان هذا النظام لفظيا أم بصريا، كما تملك فنونا هجينة ومركبة هي الفنون السمعية البصرية وغيرها، التي تعتمد نظامين سيميائيين فأكثر، هيمنة أحد الأنظمة وهو النظام البصري عادة، وهذا الأمر يعد سمتها المميزة التي تعرف بها.

كما أنها فنون تتسم بجماهيريتها، وذلك نظرا لأنها تنقل " عن طريق وسائل آلية للانتشار الهائل واستمداد قوته من قابلية للارتباط بالاحتياجات والمصالح والرغبات لدى جماهير عريضة هائلة "

يفترض أن المفاهيم السينمائية بسمات تجريبية؛" بحيث إن المواد السينمائية هي: (أ) صور تجسد أشياء، (ب) مصنوعة فوتوغرافيا بواسطة الكاميرا، (ج) وهذه الصور مسجلة ومخزنة، وتعرض باستخدام شرائط سليولويد مرنة، (د) وفي العادة فإن عرضها الجماهيري يتطلب آلة عرض يمر فيها الضوء خلال شرائط الفيلم ليسقطه على الشاشة، (هـ) وهذه الصور تخلق انطباعا بالحركة ". السينما "باعتبارها نظاما سيميوطيقيا [...] وعدم نقاء هذا النظام- المتسق مع جذوره المختلطة- ينعكس في أن الفيلم"نص" مؤلف من علامات أيقونية، وفهرسية ورمزية[...] ويخطئ الباحثون عن ماهية الوسيط السينمائي بأن يربطوا "الفن السينمائي" بنوع واحد من العلامات على حساب العلامات الأخرى "

لا إمكانية تعريف السينما" يتصور القائلون باللاماهية هوية السينما باعتبارها قابلة للتحول مادامت تقنياتها وممارساتها ومواضعاتها المكونة لها متغيرة. وفي مقارنتها مع الذهب. من الصعب الاعتقاد بأن السينما لها جوهر حقيقي أو ماهية حقيقية. والتعريفات القائلة بالماهية تبدو ساذجة وغير ليبيرالية لأنها تعامل مجموعة مختارة من الصفات التاريخية المشروعة بظروف معينة [...] أو مجموعة من الوظائف الطارئة، والقيم، مثل أحد أنواع الواقعية، باعتبارها ماهية حقيقية "

الفرق بين الأساس الفوتوغرافي للسينما والتصوير السينمائي"وأساس هذه الحجة هو فكرة أبسط:وهي أن الصورة الفوتوغرافية ليست تمثيلا متخيلا، وإنما تسجيل لتمثيل منخيل سابق للوجود [...] الفيلم- الذي يتم صنعه بتصوير ومونتاج شذرات عديدة من مشاهد- يستمد معناه باستخدام العديد من التقنيات السينمائية، وليس بتسجيل تمثيل متخيل سابق الوجود ".

"إن الأمر كذلك في وجهين: الأول: هو أن طبيعة المضمون التمثيلي لفيلم ما يعتمد بشكل خاص على استخدام التقنيات الفوتوغرافية والتقنيات الأخرى الخاصة بصناعة الأفلام. وليست التقنيات المتاحة في الدراما المسرحية. والثاني: هو أن أنواع التمثيل والاستقبال في السينما تميز هذا الوسيط، برغم أن من المثير للاهتمام هو أنه لا يوجد شكل لعرض متفرد هنا، فالفيلم يمكن أن يعرض على شاشة أو من خلال الفيديو أو الدي في دي أو أشكال أخرى للعرض "

"الفيلم السينمائي حقا صورة "حركة"-تيار متدفق دائم التغير من الصور والأصوات يتألق جدة وحيوية من تلقاء نفسه، توليفة رشيقة سلسلة من الصورة والصوت والحركة-تتملكها قوة قاهرة لا تستكين لكي تنبض بوهج الحياة وتتفادى حالة الجمود والخمود والسكون "

وبالنظر إلى هذه الخصوصية يصير تحليل الفنون السمعية البصرية معقدا ومربكا إلى حد ما، لكنه مع ذلك يتشابه مع طرائق تحليل الأدب، فيتم التعامل معها بالنظر إلى مستويين عامين؛ يختص الأول بعملية تكوينه وإنتاجه، وداخل هذا المستوى سنجد شقا منه يهتم بالكتابة حول نظام تكوينه وقواعده وقوانينه وشق آخر يهتم بالكتابة له مثلما هو الأدب بكتابة السيناريو الموجهة خصيصا إلى العمل السينمائي، فهي تقع وسيطا بين القصص المروية وتحقيقها السينمائي، ويختص المستوى الثاني بتحليل ودراسة مستوى الإدراك والتلقي، ونعني بذلك كيفية اشتغال الصورة المتحركة وأثرها على الجماهير، ذلك لأن هذه الفنون تتميز بسرعة سرعة وصولها إلى الجمهور العريض وتأثيرها الكبير في وعي المتلقي ولا وعيه، وقابلية استثمارها لأشكال الإبداع الأخرى. وهذه السمات الأولية استراتيجية وشديدة التأثير على شرائح أوسع من تلك التي يصل إليها الأدب عموما. وهذا المستوى الأخير سنتطرق إليه في آخر محاضرات هذا المقياس.

❖ حوصلة

يمكننا أن نجمل كل ما ذكر سالفا في الملاحظات الآتية.

1- مفهوم الأدب متطور حسب المراحل التي مر بها تاريخيا

2- الأدب في عهده هذا مرتبط بلغته فهي سمته الفعلية التي يعرف بها، وإن كانت عناصر النص الأدبي تتجاوز المعيار اللغوي فحسب، ويضيف إليها مختلف المعارف الأخرى.

3- الأدب ليس منفصلا عن الفنون الأخرى إلا فيما يتصل ببنيته الداخلية المختلفة عنها.

4- الفنون السمعية البصرية فنون هجينة تجمع بين أنظمة سيميائية مختلفة من لفظي وبصري وموسيقي.

5- الفنون السمعية البصرية فنون سريعة الوصول إلى جماهير كبيرة بخلاف الأدب الذي يعد فنا نخبويا.

المحور الثاني: تاريخ العلاقة بين الأدب والسينما.

سبق لنا في المدخل أن تحدثنا عن خصوصية الأدب والسينما معا. وهذه الخصوصية ستظهر بصورة جلية في تاريخ العلاقة القائمة بين الفنين. ونقصد بالتأريخ الروابط القائمة بين الاثنين تاريخيا من جهة وبنيويا من جهة ثانية؛ أي معرفة حالات الوصل التاريخي والشكلي بين الأدب والسينما،

يُقدم هذا المحور بشكل انتقائي إطلالة تاريخية سريعة على العلاقة بين السينما والأدب، سواء أكان شعر أم مسرحا أم قصة أم رواية؛ حيث سنمر على الأفكار الأولى التي كانت سببا في نشأة السينما ثم السينما الصامتة والناطقة في علاقتها بالأدب في العالم الغربي، قبل التوجه إلى الحديث عن علاقة السينما العربية بالأدب كذلك من خلال التجربة المصرية والسورية والجزائرية .

.1.2بدايات

دوّن "ليوناردو دافنشي" (1452-1519م) (Leonardo da Vinci م) ذات يوم ملاحظة مفادها:

"إذا جلس الإنسان في غرفة مظلمة تماماً بينما الشمس ساطعة في الخارج، وكان هناك ثقب صغير في حائط الغرفة يسمح بنفاذ ضوء الشمس منه، فإن الجالس فيها يمكنه أن يرى على الحائط المواجه لهذا الثقب خيالات أي شيء يتحرك في الخارج أمامه"

هذه الملاحظة هي التلميح الأول لفكرة الكاميرا، ثم توالت بعد ذلك محاولات تحقيق هذا التصور، وبعد محاولات كثيرة، و"في عام 1877، بشّر "أديسون" بالفونوغراف. وعند منعطف القرن أدّى استبدال الأسطوانة بالقرص ذي 78 دورة إلى إطلاق هذه الصناعة بشكل نهائي. وفي عام 1895 عرض الأخوان لوميير أول فيلم لهما. وهكذا انطلقت مصانع الفونوغراف والسينما التصويرية بإطلالتها الدولية" ، وهكذا تعد نهاية القرن 19م تحولا كبيرا في الحياة البشرية، وطرائق التعبير عن تجربتها، بحثا عن تخزين اللحظة، وبحثا عن إيقاف الزمن، وتأمين بقائها أطول مدة ممكنة.

انطلقت رحلة السينما في عروضها الأولى مع الأخوين أوغست ولويس لوميير(Louis et Auguste Lumière) ؛ حيث دامت عروضهما منذ 1890 إلى 1910، فقد قام الأخوان عام 1890 بشراء آلة سينماتوغراف (cinématographe) من صانعها الأصلي (ليون بولي) واستكملا صنعها وإعداد التجارب حولها. وصورا أول فيلم لهما "خروج العمال من المصنع"، وعرض في قبو مصنعهما في 22 مارس 1895، أما العرض التجاري فكان بمقهى "Le Grand Café" بباريس في 28 ديسمبر1895

لم تتعد مدة الفيلم (50 ثانية) بلقطة واحدة وكاميرا مثبتة، وبدون صوت أو مؤثرات بصرية، كل ثانية تحتوي على 18 صورة. وقد صور الأخوان قرابة 1500 فيلما لا تتجاوز مدتها الدقيقة الواحدة، وعلى الرغم من قصر مدتها، فهي تعد الأفلام الأكثر دهشة في العالم لأنها قلبت منظور البشرية جمعاء، ومنحتها طريقة جديدة لتسجيل تجاربها في الحياة. ولعل من أهم هذه الأفلام نذكر :

1. السقاء يسقى -(L'Arroseur arrosé) (36 ثانية): يعد أول تجربة في الفيلم الكوميدي، كما أنه يعد أول فيلم بطابع قصصي وليس تسجيليا.
2. وصول القطار إلى سيوتات– (l'arrivée du train à la ciotat) (46 ثانية): يعد أول فيلم حركة في تاريخ السينما العالمية.

عُدَّ لويس لوميير أب الواقعية في السينما من خلال أفلامه التي كانت تصور الحياة بقدر يخلو من التدخل في موضوعية الكاميرا أو حياديتها وبتلك القدرة من المباشرة، فكانت أعماله أقرب إلى التوثيق والتسجيل بعيدا عن التدخل في عمل الكاميرا، وبعض أفلامه عدّت كذلك أول الأنواع الفيلمية التي عرفها العالم-كما سبق ذكره.

ومن هذا المنطلق سنركز في الصفحات القادمة على المراحل الكبرى التي مرت بها السينما العالمية –الغربية والعربية-وارتباطها بالنصوص الأدبية المقتبسة والمستلهمة، انطلاقا من السينما الصامتة وصولا إلى السينما الناطقة بمختلف مراحلها.

يمكننا الانطلاق "ابتداء من شريط جورج ميلييز (1861-1939): رحلة إلى سطح القمر (1902) المقتبس من رواية جول فيرن (1828-1905) من الأرض إلى القمر (1865): وصولا إلى شريط: الرائحة-قصة قاتل (2006) لطوم كوير المقتبس عن رواية الألماني باتريك سوسكايند: الرائحة (1986) وشريط نبيل عيوش: ياخيل الله، المقتبس من رواية ماحي بينبين: نجوم سيدي مومن، مرورا بالأشرطة السينمائية التي تأسست انطلاقا من نصوص أدبية وهي كثيرة ومتنوعة، غرفت السينما من المنابع الأدبية الروائية والمسرحية والأقصوصية ".

إننا أمام ميراث من الوقائع بين السينما والأدب يضرب بجذوره من السينما الصامتة إلى السينما المعاصرة، لم يتوقف عند استثمار مختلف الأجناس الأدبية فحسب وإنما استلهم آليات التعبير الأدبي وتقنياته.

2.2. السينما الصامتة (1895-1930)

دامت السينما الصامتة ما يقارب 30 سنة، من عام 1902 وحتى عام 1927، أو بعدها بقليل من محاولات بعد ظهور الفيلم الناطق إلا أنها كانت محاولات يائسة، وهي تنقسم إلى مرحلتين أساسيتين:

- تبدأ الأولى من سنة 1902-إلى سنة 1911، وظهر فيها أوائل مخرجين كبار أمثال جورج ميليه وديفيد غريفث وإدون بورتر ولويس فويلاد.
- تبدأ المرحلة الثانية من 1911إلى سنة 1927، وتميزت بإضافة عناصر فنية جديدة لتلك السينما من مؤثرات صوتية لكن في غياب مطلق للحوار، وشملت مخرجين أمثال سيرجي إيزنشتاين وباستون كيتون وشارلي شابلن.

يستند الفيلم الصامت أساسا على الصورة المتحركة، الناتجة عن توالي سلسلة من اللقطات بسرعة محددة، تسمح بإظهار ما يحمله المجال البصري من عناصر، وعلاقات يمكن للمشاهد تقدير دلالاتها، فيتم تكثيف التفاصيل الموجودة في اللقطة؛ من ديكور وحركة الشخصيات لإنجاز رسالة محددة يجتهد المشاهد للوصول إليها دون الحاجة إلى حوار أو مؤثرات موسيقية، خصوصا في بداية عرضه. وقد وصلت السينما إلى إمكانية إنتاج لغة مشتركة تم عرضها على العالم بأكمله، وتجاوزت حدود اللغات والاختلافات العرقية واللغوية والدينية وغيرها، لتجتمع حولها الجماهير.

مما يُحوِّل كل فعل يقوم به الممثل، وكل تفصيل تؤطره الكاميرا، جزءا من حكاية مشفرة على المشاهد شحذ كل إمكانياته وتجاربه السابقة ليفك هذه الشفرات ويحصل على قراءة ما للمشهد، فلـ"كأن السينما الصامتة تضع أمام المتفرج مجموعة متلاحقة من الأحجيات، والتي عليه أن يحزرها، أن يفك رموزها. وأحيانا كان عليه أن يحزر محتوى المشهد، انطلاقا من مجموعة من العناصر المنفردة أو التي تبدو متناثرة. " ، وهو الأمر الذي جعل كثيرا من المخرجين يرون أن مرحلة السينما الصامتة كانت أكثر المراحل ازدهارا وتقديرا للمشاهد؛ حيث كانت تشركه في لعبتها، وتمنحه كثيرا من الأفضلية في ترجمة ما يراه وفهمه، فمن المؤكد أن الفيلم يعرض عليه كاملا، له لقطة أولى ولقطة أخيرة، لكن الربط بين أجزاء الفيلم وتفاصيله وإيجاد علاقات بينها، كان دورا منوطا بالمشاهد، ومدى قابليته لإدراك هذه الروابط.

في هذا المقام علينا أن نوضح أمرا مهما، فعلى الرغم من كون التسمية في السينما الصامتة تحيل على انعدام وجود الصوت في الشريط السينمائي وهذا صحيح، إلا أن ذلك لا يعني أن العروض السينمائية هي عروض صامتة تماما، وهو الأمر الذي تشير إليه "موسوعة تاريخ السينما في العالم"؛ حيث توضح أن عروض الأفلام الأولى وخاصة غير الروائية كانت مصحوبة بمحاضرة أو مناد يعلق على الصور المعروضة أو فرق موسيقية تعزف قبل العرض أو أثناءه، مما يعني أن الصوت والموسيقى كانا جزءا من العرض السينمائي ، حتى وإن كانا يقعان خارج تركيبة الفيلم نفسه.

ويمكننا أن نجمع على أهم خصائص الأفلام الصامتة فيما يأتي:

- ✓ قصر مدة الأفلام: ذلك أن أغلب الأفلام في فترة السينما الصامتة كانت قصيرة، ماعدا القليل منها، "فبينما قام شارلي شابلن وباستر كيتون بنقلة ناجحة في الأفلام الروائية في بواكير سنوات 1920، فإن غالبية الكوميديات الصامتة بما في ذلك ستان لوريل وأوليفر هاردي أقامت رسالتها الفنية في الحقبة الصامتة حول الفيلم القصير على نحو يكاد يكون تاما"؛ حيث اعتمد المخرجون في أوائل الأفلام على نظام اللقطة الواحدة أو عدة لقطات سريعة بكاميرا ثابتة.
- ✓ الظهور المحتشم لمهنة كاتب السيناريو، والمخرج وغيرها من المهن المرتبطة بصناعة السينما.
- ✓ تتجه أغلب الأفلام إلى الكوميديا مثل أفلام باستر كيتون وشارلي شابلن، أو الدراما كما هي أغلب الأعمال التي اقتبس عدد كبير منها من أعمال كبار كتاب المسرح مثل شكسبير، من هنا يكون النص المسرحي قد لفت انتباه المخرجين السينمائيين منذ الوهلة الأولى، ولعل مرّد ذلك يعود إلى قدراته الشكلية على عرض الأفعال الإنسانية أكثر من سردها. وهذه الكفاءة لا تحتاج إلى وسيط لفظي لتقدم نفسها.

- ✓ استخدام العناوين الفرعية، وهي أول مظهر لتدخل اللغة في الصورة الفيلمية الصامتة؛ حيث كان يجري تسجيل الأفلام بكاميرات على جانبين متجاورين في الوقت نفسه، فينتج لنا فيلمان سالبان، يمكنان من تصوير العناوين الفرعية بلغات متعددة وتوزيعها بعد ذلك، وهذه العناوين تعد أول احتكاك للسينما بالنص الكتابي المدمج داخل الأفلام، وهو يؤدي – بطبيعته اللسانية–دورا توضيحيا وتفسيريا.
- ✓ انتزاع الممثلين المسرحيين من المسرح والتحاقهم بالسينما، مثل: جيمز أونيل وسارة برنار وميني مادرن فيسك، وهذا الأمر جاء نتيجة واضحة لاهتمام السينمائيين بهذا الفن وإدراكهم الإمكانيات التي يملكها ويمكنهم استثمارها من أجل تحويل السينما من مجرد آلة صناعية حلمها الأول هو تحيين اللحظة إلى فن له سماته وحضوره الثقافي.

ولعلنا نذكر أهم نجوم الأفلام الصامتة التي عرفها المشاهد العربي، وهم: شارلي شابلن (Charles Spencer Chaplin)، لوريل وهاردي(Stan Laurel et Oliver Hardy) ، وغيرهم.كما أن هناك مخرجين أبدعوا في هذا النوع من السينما، أمثال: لوميير وشارلي شابلن وديفيد غريفيث.

وسنأخذ مثالا عن هؤلاء المخرج الفرنسي "جورج ميليه .(1861-1938)- (Georges Méliès) "تعرف على السينما في أحد عروض الأخوين لوميير بباريس عام 1895. وقدم للسنيما 520 فيلما، كتب لبعضها الخلود وضاع أكثرها، منها الشعرية والخرافية والعجائبية وغيرها. وهذه الأفلام تظهر براعته من جهة، فهو أول من أنشأ استوديو سينمائي في كندا بمونتريال عام 1897، كما أنه مبتكر وظائف عديدة في السينما منها: المنتج، مسؤول الديكور، الممثل، السيناريست والمخرج وغيرها. وهو مكتشف خدعة انقضاء الزمن Time Lapse في سنة 1896.كما تدين له السينما العالمية باكتشاف الخدع البصرية وعدد من التقنيات السينمائية، منها: اللقطة المكبرة(le gros plan) ، تسريع الحركة وإبطائها(le ralenti et l'accéléré) ، مزج الصورة (le fondu enchaîné)وغيرها .

هذا الانتقال من التسجيل إلى تماهي الواقع والخيال في سينما جورج ميلييه، يبدو واضحا في أفلامه، فعناوينها تشير إلى النهل من المخيال والتاريخ. نذكر منها: فيلم رحلة إلى القمر (Le Voyage à la lune) مدته 13 دقيقة وعرض عام 1902، وهو أول فيلم في الخيال العلمي. وفيلم هلوسة الخيميائي (L'Hallucination de l'alchimiste) مدته (4 د)، عام 1897، حيث يظهر أسلوبا مسرحيا في عرض هلوسات عالم الكيمياء الذي تظهر له الدمى بين الحين والآخر، وكذلك فيلم كيليوباترا (Cléopâtre)مدته (2 د)، عام 1899، الذي يعد فيلما ينهل من التاريخ في مثل ما نهل منه الأدب، ثم الأفلام الثلاثة المقتبسة من الحكايات الخرافية، وهي: اللحية الزرقاء (Barbe-Bleue) مدته (9 د)، عام 1901 والبئر العجيبة (Le Puits fantastique)مدته (4 د)، عام 1903، سندريلا (Cendrillon) مدته (6 د)، عام 1899 وأعاد إخراجه عام 1912(24 د).

الأمر الذي يجعل من أفلامه أوائل الأفلام المقتبسة من مادة أدبية، غير أن السمة العامة لأفلامه، هي كونها أسست للعلاقة القائمة بين المسرح والسينما؛ حيث أخرج أغلب أفلامه بأسلوب مسرحي، مما يجعلها عبارة عن مسرح مصطبغ بصبغة سينمائية ، وإصراره على مسرحة الفعل، كان سببا أساسيا في ظهور تتابع الصور وتكاملها في الصناعة السينمائية.

وستبقى ظلال علاقة الأدب بالسينما في هذه المرحلة المبكرة تقود السينما العالمية إلى استثمار النصوص الأدبية بأنواعها، تماما كما حددت القوانين الأساسية للغة هذا الفن واستعمالاته. ومن أجل هذه القيمة البصرية التي اجتهدت السينما الصامتة في ترسيخها، نعد" أن أساس السينما، وحتى المعاصرة الناطقة، هو السينما الصامتة نفسها، وإذا تأملتم في ماهية الخصوصية السينمائية، لأي مشهد سينمائي بالمقارنة، مثلا مع مشهد في المسرح، فإن هذه الخصوصية كليا أو تقريبا كليا، موجودة في مجال الحل التشكيلي للمشهد، وبالذات الجانب البصري منه."

في الأخير وبعد ظهور السينما الناطقة اضمحل وجود الفيلم الصامت ومع ذلك ظهرت محاولات بين الحين والآخر مثل فيلم" اللص" سنة 1954، وفيلم "الفنان" سنة 2012، لكن هذه المحاولات حكم عليها بالتلاشي والفشل. وظهرت مرحلة أخرى ستمد يدها نحو الأدب والفنون الأخرى بشكل أكثر وضوحا، ألا وهي مرحلة السينما الناطقة.

3.2.السينما الناطقة (1927-1940)

تبدأ السينما الناطقة بعرض فليم ‘‘مغني الجاز’’ بوصفه أول فيلم ناطق في تاريخ السينما الذي أنتج في 6 أكتوبر العام 1927 من إخراج ألان كورسلاند وجوردن هولينجاشيد، وإنتاج شركة الأخوين وارنر. فقد قاما بتسجيل صوت الممثلين على أسطوانة من الشمع تعمل على جهاز الفيتافون يدور أوتوماتيكياً حينما يدور جهاز العرض السينمائي . كما شهد عام 1927 ميلاد أكبر حدث لتكريم صناع الأفلام وهو جائزة الأوسكار. وظهور الأفلام الملونة وأفلام الرسوم المتحركة وازدهار الفيلم الكوميدي.

يعد انضمام الصوت إلى اللغة السينمائية حدثا استثنائيا. جعل بنيتها الداخلية تنفتح على نظامين سيميائيين جديدين: هما النظام اللساني والنظام الموسيقي. وإن كنا نلفت الانتباه إلى عدم غيابهما تماما في الفيلم الصامت؛ حيث إن التعبير اللفظي كان موجودا في العناوين الداخلية المصورة، كما كان الإيقاع الموسيقي عادة ما يرافق عرض الفيلم بوساطة فرقة موسيقية. ومع ذلك فنحن نتحدث عن إدماج الاثنين في الشريط المصور وليس خارجه.

وهذا يدل على أن الطبيعة الهجينة للصورة السينمائية لا تلغي أبدا وجوب أن تكون العناصر المهيمنة فيها هي عناصر بصرية، وليست صوتية. إن الخصوصية السينمائية تتجسد بدءا من كونها مرئية وثانيا من كون صورها توهم بالحركة. ولذلك أي إخلال بقيمة هذين المبدأين يعد إخلالا بقيمتها ووجودها.

نشأت أثار واضحة عن ظهور الصوت في الصناعة السينمائية يمكننا إجمالها في:

- اختفاء الموسيقى الخارجية والفرق العازفة من قاعات السينما، لتترك المجال إلى الموسيقى والصوت الموجودين داخل الفيلم نفسه

- تراجع الفيلم الصامت وخصوصا الكوميديا، وحلت محلها الكوميديا الموسيقية، مما سرع ظهور "الفيلم الموسيقي"، وهو ما جمّد عرض الفيلم الصامت وقضى عليه.
- القضاء على اتساع السوق الهوليودية، لأن الفيلم الناطق باللغة الأمريكية لم يرق المشاهدين، وأرادوا أفلاما بلغاتهم الأصلية، مما عجّل بظهور تقنية أخرى هي " الدوبلاج"؛ أي تقديم الفيلم الواحد بلغات متعددة، بوساطة أصوات ممثلين جدد في كل مرة.
- توحيد شروط العرض الجديدة عالمية، بالإضافة إلى ظهور تهجين السينما بين أنظمة متعددة: الصورة، اللفظ والموسيقى، مما جعل المخرجين ينقسمون بين مؤيد ومعارض.
- تيسير فهم الفيلم السينمائي وتفسير رسائله.

أما مرحلة العصر الذهبي للسينما التي كانت بين (1945-1955) وما تلاها من فترات انتقالية عديدة في السينما، ووصولا إلى السينما في عصرنا الحالي، التي عرفت تطور الصورة إلى الأبعاد الثلاثية) 3 (Dعام 2007، والرباعية) 4... (Dإلخ. فقد شهدت تدفقا لأنواع فيلمية كثيرة، بالإضافة إلى تحصيل ميزانية ضخمة تضخ في هذه الصناعة، كما تحصد ذلك إيرادات ضخمة، فظهرت أفلام الرعب والرسوم المتحركة وأفلام الحركة وغيرها. كما أنها صنعت مصطلح "النجومية" وصناعة النجوم أمثال: كلارك غيبل، مارلين مونرو، وهيمفري بوجارت وأودري هيبورن. بالإضافة إلى كونها المرحلة التي شهدت تطور مدارس سينمائية عديدة خارج سطوة هوليود ومنها: الهند والدول الإفريقية واليابان وكوريا...إلخ.

يمكننا الإشارة أيضا إلى ظهور التلفزيون (1952) بوصفه منافسا قويا ضرب السينما في مقتل، الأمر الذي جعل صناع الأفلام ومنتجيها يتفوقون على أنفسهم، ويبرعون في تطوير الأفلام المقدمة واهتمامهم بالتجريب مثل الأفلام النفسية التي برع هيتشكوك في تقديمها مثل فيلمه "بسيكوز" أو" النافذة الخلفية" أو"الدوّار"...إلخ

ومقابل السينما التجارية التي قدّمتها هوليود، ظهر اتجاه آخر في فرنسا يعطي أهمية أكبر للقيمة الفنية للفيلم السينمائي بصرف النظر عن جماهيريته وإيراداته وهي مدرسة "الموجة الجديدة (La nouvelle vague) "ومن أشهر رودها فرنسوا تروفو (جول وجيم، عن رواية هنري بيير روش 1962) وجون لوك جودار (ألفافيل 1965) وكلود شابرول (الأقرباء 1959) . وتجدر الإشارة إلى أن هذه الموجة الطليعية أسهمت بشكل بارز في إبراز السينما الشعرية، بصفتها اتجاها مهتما بكسر التقاليد السردية السائدة في الأعمال السينمائية. وتم لهم ذلك من خلال التركيز على البعد الجمالي للغة السينمائية. قادهم ذلك إلى ربط العلاقة بنمط تعبيري أدبي بقي بعيدا عن السينما وهو الشعر، ذلك أن العلاقة بين الشعر والسينما ليست صريحة كما هي مع الرواية والقصة والمسرحية، وإنما على درجة كبيرة من التعقيد، فالطاقة الإيحائية والإيقاع والتصوير الشعري ظل صعب التحقيق سينمائيا. وهكذا لم يتم استثمار المتون الشعرية بقدر ما تم استثمار مميزات اللغة الشعرية، وآلياتها من إيقاع وانزياح واستحداث المونتاج لتحقيق ذلك

أما التجربة الإيطالية فتظهر ميلا إلى استثمار الأسطورة و التاريخ والأدب، مثل تجربة باولو بازوليني في فيلمه: (أوديب ملكا سنة 1967) و"فيديريكو فلليني" في فيلميه: (أرماغدون سنة 1972) و(الطريق سنة 1954 الحائز على جائزة الأوسكار سنة 1957 وهو ضمن أهم 10 أفلام عرفتها السينما العالمية الذي أعيد إخراجه سنة 1994) وفرانسيس فورد كابولا الذي جمع بين المدرستين الإيطالية والأمريكية في رائعته (العراب 1972) المقتبسة عن رواية الكاتب الإيطالي "ماريو بوزو"، وقد صور بعد سنة 1972، الجزء الثاني سنة 1974، والجزء الثالث سنة 1990.(

استمر هذا الاهتمام بالأدب إلى وقتنا الحالي، فمن الصعب أن نجد عاما خاليا من الأفلام المقتبسة من الأدب في العالم بأسره. ولن يكون من الممكن استثناء العالم العربي من هذه القاعدة.

❖ **بانوراما أشهر الروايات العالمية المقتبسة**

نشير في البداية إلى أن السينما اقتبست من نصوص خارج أدبية منها التاريخ ومنها الأساطير، كما اقتبست من النصوص الأدبية بمختلف أجناسها وكان لها تأثير على مستوى المضامين والآليات معا، فأخذت من المسرحية والقصة والرواية والقصص القصيرة والسيرة الذاتية وغيرها من الأجناس الأدبية. كما نهلت السينما من الحكايات الخرافية مادة لها مثل حكايات جان دو لافونتين(Lafontaine)، والإخوة غريم (Jacob et Wilhelm Grimm) مثل:سندريلا، الجميلة والوحش، الثليجة البيضاء ...إلخ

وإذا أردنا نذكر أكثر الأعمال المسرحية والقصصية والروائية المقتبسة عالمية، سنحتاج إلى أكثر من هذا المدخل لنوفق في إحصائها إحصاء دقيقا، أما إن أردنا أن نعرج على الروائع العالمية المقتبسة، فيمكننا أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر-حسب مشاهداتنا-ما يلي:

- مسرحية هاملت، لويليام شكسبير، 1602. نقلها إلى السينما أول مرة المخرج"لورانس أوليفيه (Laurence Olivier)" عام 1948، حصل الفيلم على جائزة أوسكار 1949، والمخرج"فرانكو زوفيريلي (Franco Zeffirelli)" سنة 1990، والمخرج"كنيث براناغ(Kenneth Branagh) "، سنة 1996، والمخرج "مايكل ألميريدا (Michael Almereyda)" سنة 2000، والمخرج "سارة فرانكوم ومرغيريت ويليام (Sarah Frankcom, Margaret Williams)" سنة 2015.
- رواية "مادام بوفاري"، لغوستاف فلوبير، 1857. نقلها إلى السينما أول مرة المخرج الفرنسي "جون رينوار (jean renoir)"، سنة 1934، ثم الأمريكي فانسنت مينيلي (Vincente Minnelli)سنة 1949، ثم الفرنسي كلود شابرول (Claude Chabrol)سنة 1991، ثم المخرجة سوفي بارث (.Sophie Barthes) سنة 2014 ، وغيرهم.
- رواية "البؤساء"، لفيكتور هيغو، 1862. نقلت إلى السينما أكثر من 30 مرة، كان أولها للمخرج "جيمس ستيوارت بلاكتون(James Stuart Blackton) "، سنة 1909، وآخرها للمخرج توماس هوبر (Thomas George

(Hooperو هيغ جاكمان (Hugh Jackman) ، سنة 2012، دون أن نعد المرات التي نقلت فيها إلى التلفزة أو الرسوم المتحركة .

- رواية "موبي ديك": للكاتب الأمريكي هيرمان ميلفيل، (Herman Melville)، سنة 1851. أخرجت إلى السينما أكثر من 10 مرات، أولها المخرج ليود باكون (Lloyd Bacon)سنة 1930، وآخر مرة كانت سنة 2010، على يد المخرج تراي ستوكس.(Trey Stokes)
- رواية "أنا كارنينا" للكاتب الروسي ليون تولستوي، 1877. نقلت مرات عديدة إلى السينما آخرها سنة 2012، على يد المخرج جو رايت (Joe Wright) الحائز على جائزة الأوسكار بهذه الرائعة تحديدا.
- رواية "الجريمة والعقاب للكاتب الروسي دوستويفسكي، 1866. نقلت عديد المرات إلى السينما أولها سنة 1956 على يد المخرج جورج لامبين (Georges Lampin) وآخرها سنة 2000 على يد المخرج روب شميد (Rob Schmidt)
- رواية "فيرونيكا تقرر أن تموت" للروائي البرازيلي باولو كويلو(Paulo Coelho) ، سنة 1998. نقلت إلى السينما مرتين واحدة صينية سنة 2006 المخرج كي هوري (Kei Horie)و الثانية أمريكية سنة2009 للمخرجة إيميلي يونغ (Emily Young)
- رواية الأديب فرانز كافكا، المحاكمة، 1926، نقلها إلى السينما المخرج أورسون ويلس(Orson Welles) ، سنة 1962.
- رواية "شيفرة دانفشي" للكاتب الأمريكي دان براون(Dan Brown) ، سنة 2003. نقلها إلى السينما سنة 2006 المخرج رون هوورد (Ron Howard)
- رواية "عداء الطائرة الورقية" للكاتب الإيراني خالد حسيني سنة 2003.نقلها إلى السينما المخرج مارك فورستر (Marc Forster)سنة 2007.
- رواية "مارغريت ميتشل" الشهيرة "ذهب مع الريحGone with the Wind "، أخرجه للسينما المخرج "فيكتور فليمنغ (Victor Fleming) "سنة 1939، فاز بِـ 8 جوائز أوسكار .
- مسرحية "روميو وجوليت"كتبها شكسبير ما بين 1593-1596، ثم حولت إلى فيلم سنة 1996، من طرف المخرج باز لورمان. Baz Luhrmann
- قصة " القتلة" لإرنست هيمنغواي، و إخراج أندريه تاركوفسكي،
- قصص إيدغار آلان بو

وإذا لاحظتم أن هذه الإطلالة تفتقر إلى السينما العربية، فإن ذلك فعل مقصود؛ لأننا خصصنا لها مساحة خاصة. نقدم فيها كيفية نشأتها وتاريخ علاقتها بالأدب، ونماذج عن عمليات الاقتباس الشهيرة والمعروفة عند الجميع.

.4.2السينما في العالم العربي:

عرفت الدول العربية كلها السينما ولم يستثن بلد واحد عن العمل على إدخالها بوصفها جزءا من حياته الثقافية، إلا أن أسبقية مصر تاريخيا واضحة لا جدال فيها. ومن هذا المنطلق سنركز على الحركة السينمائية في مصر، وما أنتجته من أفلام ذات علاقة مع الأدب، ثم نضيف لها التجربة السورية التي تليها في الجهد والتطور، ثم نردفهما بالتجربة السينمائية الجزائرية، التي تعد إحدى أنضج التجارب العربية، وإن كان اهتمامها بالاقتباس من الأدب ليس بالدرجة القوية المعروفة في البلدان العربية الأخرى.

.1.4.2التجربة السينمائية المصرية

كان أول عرض سينمائي في الإسكندرية في شهر جانفي 1896 في مقهى"زواني"، ثم قدم عرض آخر في الشهر نفسه من العام نفسه في سينما سانتي بالقاهرة . مما يعني أن الفرق الزمني بين معرفة أوروبا للفيلم واكتشافها له ومعرفة العالم العربي بهذه التقنية الجديدة هو فارق عشرة أشهر فحسب، وهو ليس بالفارق الكبير.

وقد كانت أول محاولة تسجيلية شبيهة بما فعله الأخوان لوميير في تسجيل "خروج العمال من المصنع" تلك التي أقدم عليها الضابط المصري والمصور السينمائي"محمد بيومي"، حين سجل استقبال الجماهير للزعيم المصري "سعد زغلول" بعد الإفراج عنه من طرف الإنجليز ونقله من جزيرة "سيشيل" إلى مصر، وذلك في يوم 17 سبتمبر 1923

أما معرفة الصناعة واحترافها فقد ارتبط بتأسيس أول شركة في مصر عام 1917 تحت اسم "الشركة الإيطالية المصرية السينمائية"، أنتجت فيلمين روائيين قصيرين هما "شرف البدوي" و "الأزهار المميتة" وشارك فيهما المخرج والممثل المصري محمد كريم لكن الشركة سرعان ما أفلست بسبب ضعف إنتاجها. ثم قام بنك مصر في عام 1925 بتأسيس شركة "مصر للتياترو والسينما" ميزانية 15 ألف جنيه. وظهر بفضله أول فيلم مصري وعربي؛ حيث أنتج أول فيلم صامت وصور في مصر بعنوان ‘‘قبلة في الصحراء’’ أخرجه الأخوان الفلسطينيان إبراهيم وبدر لاما عام 1927. فقام إبراهيم لاما بكتابة قصة الفيلم وإخراجه وتصويره، بينما قام بدر لاما ببطولة الفيلم. الفيلم مستوحى من فيلم أمريكي بعنوان ‘‘ابن الشيخ’’ قام ببطولته رودولف فالنتينو .

وقد تأخر ظهور الفيلم المقتبس في السينما المصرية، إلى أن تم اقتباس رواية "زينب" للروائي محمد حسين هيكل الصادرة عام 1914، والموقعة بقلم فلاح مصري، أخرجها محمد كريم بإعانة مادية تقدر بخمسمائة جنيه مصري من صديقه يوسف وهبي صاحب فرقة رمسيس المسرحية. وعرض الفيلم في 12 من أفريل سنة 1930بسينما ميتربول بالقاهرة؛ حيث يعد أول فيلم روائي طويل في السينما المصرية. كما تعد رواية زينب هي الرواية المصرية الوحيدة التي صورت في فيلمين مختلفين أحدهما صامت والثاني ناطق سنة 1952. وقد كان نجاح الفيلم سببا في إعادة نشر الرواية من طرف كاتبها ووضع اسمه الفعلي عليها .

أما عرض أول فيلم عربي ناطق، فقد كان في مارس 1932 بعنوان "أولاد الذوات" للمخرج محمد كريم، المأخوذ من مسرحية قدمتها فرقة رمسيس بالعنوان نفسه. وفي عام 1933 قام المخرج أحمد جلال، بإخراج أول فيلم خيالي في تاريخ السينما المصرية وكان بعنوان "عيون ساحرة" ويعد أول فيلم رعب عربي. وفي عام 1935 قام المخرج نفسه بإنتاج أول فيلم تاريخي عن شخصية "شجرة الدر" وقد كتب السيناريو بنفسه عن رواية لجورجي زيدان. وأول فيلم يسافر إلى مهرجانات عالمية كان فيلم "وداد" عام

1936 حيث عرض في مهرجان البندقية السينمائي. وفي سنة 1939 عرض فيلم "العزيمة" للمخرج كمال سليم، وعدّ الفيلم الذي نقل السينما المصرية إلى مرحلة النضج.

وإن انتقلنا إلى الحديث عن نتائج دخول الصوت على السينما المصرية، فإن نقول إنها ليست مختلفة كليا عما حدث في السينما الغربية، وقد نضيف إليها نتائج أخرى نوجزها فيما يلي:

- تحول رجال المسرح إلى السينما، فأثر ذلك على المسرح المصري بسبب إقبال الجمهور على الأفلام المصرية، واضطرت فرق كثيرة إلى إغلاق أبوابها بعد أن تحول أصحابها وأعضاؤها إلى السينما (أمثال فوزي الجزايرلي ، وعلي الكسار ومنيرة المهدية وفاطمة رشدي و يوسف وهبي). وانجذاب المسرحيين المصريين إلى السينما كان له أثره حيث نقلوا معها روح المسرح وخصوصيته واتجاهاته فسيطرت في السينما آنذاك الميلودراما على يد يوسف وهبي من عام 1923 إلى عام 1931، والكوميديا على يد نجيب الريحاني وعلي الكسار
- دخول الأغاني إلى الأفلام ودخول عدد من المطربين عالم السينما مثل محمد عبد الوهاب(رصاصة في القلب/ دموع الحب) وأم كلثوم (وداد/ نشيد الأمل) وليلى مراد (غزل البنات/ الماضي المجهول) واسمهان (غرام وانتقام/ انتصار الشباب) وفريد الأطرش (لحن الخلود/ ودعت حبك) وعبد الحليم حافظ (الوسادة الخالية/ شارع الحب)وغيرهم كثر.
- إنشاء الاستوديوهات، فلم يكن ذلك مهما في عهد السينما الصامتة. أما بعد أن أصبح الحوار والمؤثرات والأغاني يسجل في الفيلم الناطق فقد أصبح من الضروري أن يتم التصوير داخل بلاتوهات مجهزة بآلات تسجيل الصوت .
- زاد إقبال المتفرج على الفيلم المصري بعد أن أصبح ناطقا، فقد كسب هذا الفيلم جمهور المسرح وجمهور الطرب، علاوة على جمهوره جديد؛ حيث كانت الأمية تقف حائلا دون استمتاعه بالسينما، فكان المتفرج عندما يشاهد الفيلم الصامت المصري أو الأجنبي يضطر إلى قراءة الحوار أو ترجمته التي تعرض على الشاشة. كما أصبح من الممكن أن يرتاد الأطفال من تلاميذ المدارس الصغار دور السينما، وهكذا صارت السينما هي سهرة الأسرة كلها .
- انتشار اللهجة المصرية في الوطن العربي، نظرا لشيوع مشاهدة الأفلام المصرية، وغياب بديل عربي آخر لها، إلى ان استقلت كل بلاد بإنتاجها السينمائي.
- ظهور المجلات الفنية: الكواكب (سنة 1933) و(فن السينما 1933) كما اهتمت الصحف اليومية بتخصيص صفحة أسبوعية للسينما .
- بدأ الفيلم المصري يغزو الوطن العربي وينافس الفيلم الأجنبي .

أما السينما المصرية بعد الثورة (1953-1962)، فقد عرفت سمات أخرى، نذكر منها:

- ظهور مخرجين بتوجهات جديدة بعضها واقعي وبعضها الآخر سياسي
- نجحت أفلام صلاح أبو سيف الواقعية مثل: ريا وسكينة، الفتوة، الوحش من خلال اتباعه الطريقة الإيطالية التي تعمل على اختيار قضية واقعية وتحديد موضوعها ثم كتابة السيناريو وتصويره فيما بعد.

- وامتازت هذه المرحلة أيضا باستجابة عدد من المخرجين لمشاعر الجماهير، فعالجت الأفلام قضايا السياسة والاستعمار والقومية العربية بدرجات مختلفة، مثل (صراع في الوادي) الذي أخرجه يوسف شاهين وقامت ببطولته فاتن حمامة أمام عمر الشريف، أو فيلمه "جميلة" بطولة ماجدة وأحمد مظهر ومحمود المليجي .
- ومن العلامات المميزة في هذه الفترة ظهور سلسلة الأفلام الفكاهية التي تحمل اسم بطلها الممثل الفكاهي إسماعيل ياسين ومنها: إسماعيل ياسين طرزان وإسماعيل ياسين في حديقة الحيوانات وإسماعيل ياسين يقابل ريا وسكينة .
- ومن المعالم البارزة في هذه المرحلة الاتجاه إلى قصص الأدباء المعروفين، فظهرت على الشاشة قصص (ظهور الإسلام) و(دعاء الكروان) للدكتور طه حسين و(درب المهابيل، بداية ونهاية وزقاق المدق، اللص والكلاب...إلخ) لنجيب محفوظ، و(إني راحلة ورد قلبي وأم رتيبة ليوسف السباعي والرباط المقدس) لتوفيق الحكيم ، (وإسلاماه) لعلي أحمد باكثير و(لا وقت للحب) ليوسف إدريس، و(الوسادة الخالية) و(لا تطفئ الشمس) (لا أنام) لإحسان عبد القدوس ...إلخ. كما تم الاقتباس كذلك في السينما المصرية من الآداب الغربية منها.

.التجربة السينمائية السورية:

يُؤرخ الإنتاج السينمائي في سورية عام 1928 بفيلم "المتهم البريء" من إنتاج وإخراج وتمثيل الثلاثي أيوب بدري وأحمد تللو ومحمد المرادي ، بالإضافة إلى رشيد جلال مصورا ؛ أي بعد عام واحد فقط من بداية السينما في مصر التي ولدت عام 1927 ، ثم تخبطت السينما السورية في الأفلام القصيرة والوثائقية والإخبارية ردحا طويلا من الزمن؛ أي بين 1928-1962

وقد كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر عام 1963 منعطفا كبيرا في مسيرة السينما السورية، إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي والفني المهم ، فقد أنتجت سلسلة من الأفلام القصيرة إلا أنها لم تلق نجاحا كبيرا، لذلك تحولت إلى إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، وهنا ظهرت امتيازات السينما السورية؛ حيث نجحت في تقديم نفسها بميزتين خاصتين هما:

-1الاقتباس من الروايات والقصص والمسرحيات

-2الأفلام السياسية والاجتماعية التي تستجيب لمتطلبات المجتمع السوري ومحيطه

أما الأفلام المقتبسة، فيمكننا أن نذكر عينة منها :

- المسكين (1971): مقتبس من قصة لغسان كنفاني بعنوان "ما تبقى لكم" ومن إخراج خالد حمادة وبطولة رفيق سبيعي وسهير المرشدي وبسام لطفي.
- الفهد (1972): أخرجه نبيل المالح عن قصة حيدر حيدر بالعنوان نفسه.

- المخدوعون (رجال تحت الشمس) (1973): اقتبس عن العمل الأدبي الذي يحمل الاسم نفسه للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، للمخرج توفيق صالح، ولعب دور البطولة فيه كل من: عبد الرحمن آل رشي وعدنان بركات وثناء دبسي وبسام لطفي ومحمد خير حلواني وصالح خلقي، وقد نال الفيلم خمس جوائز عربية ودولية.
- اليازرلي (1974): أخرجه قيس الزبيدي عن قصة (على الأكياس) للروائي حنا مينه.. وقام بالتمثيل كل من: ناديا رسلان ومنى واصف وعبد الرحمن آل رشي وأحمد عداس وعصام عوجي وأكرم العابد.
- المغامرة (1974): من إخراج محمد شاهين، وهو مأخوذ عن مسرحية سعد الله ونوس مغامرة (راس المملوك جابر).
- باب الشمس 2004 ، مقبس من رواية باب الشمس للروائي اللبناني إلياس خوري الصادرة سنة (1998)، للمخرج يسري نصر الله سنة.
- الشراع والعاصفة (2010) من إخراج غسان شميط وهو مأخوذ عن رواية لحنا مينه بالعنوان نفسه، وتمثيل جهاد سعد، زهير عبد الكريم، زهير رمضان و رندة مرعشلي، هدى شعراوي
- ماورد (2017): إخراج أحمد إبراهيم أحمد. مقتبس عن رواية ''عندما يقرع الجرس'' للأديب محمود عبد الواحد، تمثيل عبد اللطيف عبد الحميد، نورا رحال، رهام عزيز

أما الأفلام السياسية والاجتماعية، فنذكر منها:

- كفر قاسم (1974): من إخراج برهان علوية، أما الممثلون الرئيسيون في الفيلم فهم عبد الرحمن آل رشي أحمد أيوب، سليم صبري، شفيق المنفلوطي، شارلوت رشدي، زينه حنا. يرصد الفيلم من خلال مقدرة سينمائية متمكنة قصة الصراع العربي-الإسرائيلي من خلال مأساة قرية كفر قاسم سنة 1956
- الأبطال يولدون مرتين (1977) أخرجه صلاح دهني ولعب دور البطولة فيه: عماد حمدي وفراس دهني ومنى واصف وصباح جزائري ويعتبر خطوة متقدمة وعملا متميزا بين الأفلام العربية التي أنتجت في عدة أقطار من الوطن العربي وعالجت موضوع الاحتلال الصهيوني في فلسطين
- مريم (2012): إخراج باسل الخطيب، وتمثيل أسعد فضة وصباح جزائري وسلاف فواخرجي وعابد فهد وديما قندلفت ولمى حكيم.
- الحدود (1982): تأليف محمد الماغوط، وبطولة وإخراج دريد لحّام. وتمثيل رغدة، هاني الروماني، عمر حجو، رشيد عساف، هاني السعدي، أحمد حداد، محمد العقاد. يروي الفيلم قصّة مواطن عربيّ أضاع أوراقه الثبوتيّة أثناء عبور حدود بين دولتي غربستان وشرقستان الوهميّتين، ليضطّر إلى الإقامة على الحدود.

3.4.2.التجربة السينمائية الجزائرية:

تعد التجربة السينمائية الجزائرية مختلفة قليلا، ذلك أن أول مرحلة داخلت فيها السينما إلى الجزائر كانت بملامح كولونيالية لا تمت للبلد بصلة وإنما وضعت بيد آلة استعمارية، فقد أدخلت " مع مرحلة بداية اكتمال التشكيلة الاستعمارية، نتيجة السياسة

التي انتهجتها، وبالتالي تسخير الأساليب الإيديولوجية والفكرية، كوسائل لتقوية وتبرير هذه السياسة. فمباشرة بعد العروض الأولى التي قدمها الإخوة لوميار بمناسبة المعرض الدولي بباريس سنة 1896، كلّف هذا الأخير أحد معاونيه، هو فليكس مزغيش (Félix Mezguich)بالذهاب إلى الجزائر لالتقاط بعض الصور للمدن الجزائرية. وفي سنة 1897 أخرج فيلم "المسلم المضحك "(M.Rigolo) "

أبرزت السينما الكولونيالية إذن استخدامها لأغراض الدعائية في الجزائر، كان أمهما تسويق صورة عن الجزائر وفرنسا الاستعمارية للخارج أولا، ومحاولة فرض السيطرة في الداخل ثانيا، فقد رسمت هذه السينما للجزائر وشعبها "صورة ديكورية منظمة مع إهمال تصوير حقيقة الحياة الاجتماعية المزرية التي يعيشها الشعب الجزائري في ظل الاستعمار. وعملت السينما على تعظيم دور الجيش الفرنسي، والمعمرين، وتبيان مكانة الجنس الأوروبي وتفوقه على العربي الإفريقي" ، وأثناء رسمها لصورة الجزائري لم تنس أن تظهر الفرق الشارع بين الفرنسي والجزائري وتحديدا دونية الثاني في مقابل الأول، وتعمد إظهاره جاهلا أميا وساذجا.

اعتقدت الآلة الاستعمارية أن هذا السلاح الدعائي الجديد سيكون بيدها طويلا، لكن الأمر تغير مع ظهور الثورة الجزائرية، وأدرك صناعها أهمية هذه الوسيلة الإعلامية الجديدة، وتم تسخيرها من أجل إعانة القضية الجزائرية" إذ أنها كانت من بين الوسائل الإعلامية الأكثر تأثيرا التي اعتمد عليها قادة الثورة بغية مواصلة الكفاح وتحقيق الاستقلال. فبعد اندلا ع الصورة تنبه قادتها إلى مدى أهمية السينما عندما أدركوا أهمية حمل القضية الجزائرية خارج الوطن، من خلال الصور. لأجل ذلك، اتصلت جبهة التحرير الوطني سنة 1955 بجمال شندرلي لتكلفه بقطاع الإعلام خارج الوطن ولصالح القضية الجزائرية "

أنتجت هذه المجموعة أفلاما وثائقية وأفلاما قصيرة عن الحياة الثورية الجزائرية نذكر منها: "مدرسة التكوين في السينما"، و"ممرضات جيش التحرير"، و"الهجوم على مناجم الونزة"، التي أنجزت كلها في عام 1957. وتلاها "لاجئون" من إخراج سيسيل دو كوجيس، و"الجزائر الملتهبة"، "ساقية سيدي يوسف" لرونيه فوتييه، واللاجئون لبيار كليمون، الذي أنجز عام 1958" . وتوجت أعمالهم بالفيلم الشهير (الجزائر تحترق) L' Algérie en flammes عام 1959.

نالت الجزائر استقلالها، وكان هناك ما يقرب من 300 دار عرض سينمائية تركها المستعمر خلفه كانت مخصصة للمستوطنين الفرنسيين، وتم إضافة عدد آخر من القاعات آنذاك. وبما أن السينما في الجزائر لم تظهر بجهود فردية كما ظهرت في سائر البلدان العربية وأنها كانت تحت إدارة السلطة الثورية، فقد استمرت في مسارها الأول الذي ظهرت به بعد الاستقلال، فكانت أغلب الأعمال السينمائية محصورة في الثورة التحريرية وأمجادها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: فيلم (فجر المعذبين) (1965) للمخرج أحمد راشدي، وفيلم (معركة الجزائر) (1966) للمخرج جيليو بونتيكورفو ، وفيلم (ريح – الأوراس) (1966) للمخرج محمد لخضر حامينة، وفيلم (الليل يخاف من الشمس) (1966) للمخرج مصطفى بديع ،وفيلم (دورية نحو الشرق) (1971) للمخرج عمار العسكري، وفيلم (عرق أسود) (1972) للمخرج سيد علي مازيف، فيلم (سنعود) (1972)، للمخرج سليم رياض وفيلم (وقائع سنوات الجمر) (1975) ، للمخرج محمد لخضر حامينة، وفيلم (الشيخ بوعمامة) (1985) إخراج بن عمر بختي وفيلم (أبواب الصمت) (1987) للمخرج عمار العسكري...إلخ

كما أن السينما الجزائرية انتهجت خطا رابطا بينها وبين الأدب، غير أنه ما لبث أن أفل ولم يتم دفعه نحو الاستمرار. ويمكننا القول إن النماذج المقتبسة من الرواية الجزائرية أو القصة أو المسرح تكاد تعد على الأصابع، نذكر منها:

- حسن طيرو (1968) ، مقتبس من مسرحية بالعنوان نفسه لرويشد، وأخرجه محمد الأخضر حامينة .
- الأفيون والعصا (1969) مقتبس من رواية مولود معمري بالعنوان نفسه، أخرجها أحمد راشدي.
- نوة (1972) مقتبس من أقصوصة للروائي الطاهر وطار، أخرجها عبد العزيز طولبي .
- ريح الجنوب (1975)، مقتبس من رواية بالعنوان نفسه للروائي عبد الحميد بن هدوقة، أخرجها سليم رياض.
- صمت الرماد (1976) مقتبس من رواية بالعنوان نفسه للكاتب قدور محمصاجي، أخرجها يوسف عبد الرحمن صحراوي.
- زيتون بوهليلات (1977) مقتبس من قصة إذاعية للمبدع مالك حداد، أخرجها محمد نذير عزيزي
- الربوة المنسية (1996) مقتبس من رواية بالعنوان نفسه للكاتب مولود معمري، وأخرجها عبد الرحمن بوقرموح
- إطلاق النار(1980)، مقتبس من رواية البذرة في الرحى للكاتب مالك واري، وأخرجها محمد إفتيسان.

المحور الثالث: الخصوصية الشكلية للأدب والسينما.

السينما والشعر الذي كان تأثيره عموديا وليس أفقيا مثلما يظهر الأمر في الأجناس الأدبية السردية. ولعلنا أجرأنا الحديث عن الشعر إلى الأخير ذلك أن العلاقة بينه وبين السينما ليست صريحة جلية مثل بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وإنما هي علاقة شديدة التعقيد، لا تظهر في مدونات واضحة منقولة إلى السينما، وإنما في التقاء لغة الشعر بلغة السينما.

ناقشنا في المحاضرة السابقة الأصول التاريخية للسينما بوصفها فنا سمعيا بصريا. وحاولنا – حسب ما أسعفنا به الوقت–أن نوضح المحطات التي مرت بها السينما العالمية، وما الذي أنتجته كل مرحلة من روابط مع الأدب (شعرا وقصة ورواية ومسرحا). وقبل أن ننطلق في تحديد السيمات الشكلية الداخلية للأدب والسينما، وجب علينا التوقف أمام مسألة مهمة تتصل بتحديد سمات النظام السيميائي أولا قبل تحديد الاختلافات بين الاثنين .

أسعفتنا اللسانيات العامة بمقترحاتها؛ حيث قدمت كثيرا من الطروحات والمقاربات لتحديد مفهوم النظام اللساني، ثم تحديد النظام السيميائي في عمومه، وميزت عناصره والقوانين التي تحكمه، وبعد تركت المجال مشرع الأبواب لكي تأخذه الدراسات السيميائية إلى آفاق جديدة. ولعلنا ذكرنا في بداية هذه المحاضرات أن طبيعة هذا المقياس تحتم علينا أن ننتقل ونستعين بأكثر من ميدان ومنهج ليستقيم عوده، ولنحصل على نتائج علمية مُرضِية.

.1-3النظام اللفظي والنظام البصري.

ابتكر الإنسان وما يزال يبتكر أنظمة سيميائية علامية، بغية التعبير عن تجاربه ومشاركة الآخر هذه التجارب نفسها، فكانت أن وجدنا أنظمة طبيعية كأن نتحدث عن التعبير اللساني والتعبيري الحركي، كما وجدنا أنظمة اصطناعية كما هو الأمر في التعبير

السينمائي أو نظام السلامة المرورية. وقد تعددت هذه الأنظمة غير أن أهمها: النظام اللفظي والنظام البصري، ذلك لأننا سنجد كثيرا من الأنظمة الأخرى تتفرع عنهما، وتحتكم إليهما، فالنظام اللفظي مثلا يعد سندا أساسا للنظام التعبيري الأدبي، كما يعد النظام البصري سندا أساسا لنظام التعبيري السينمائي أيضا.

كرر دوسوسير مصطلح النظام كثيرا في محاضراته، جاعلا منه المكون المورفولوجي للسان، فهو يرى أن "اللسان نظام من العلامات يعبر عن أفكار معينة، وهو من هنا قابل للمقارنة مع الكتابة، وأبجدية الصم البكم، والطقوس الرمزية، وأشكال المجاملة والإشارات العسكرية إلخ. واللسان وحده أكثر الأنظمة أهمية. يمكننا إذن أن نبتكر علما يدرس حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، ويشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالنتيجة علم النفس العام، نسميه السيميولوجيا ".

يذكر الباحثون هذه المقولة كلما تحدثوا عن مفهوم اللسان، ومع ذلك يمكن استثمارها على أكثر من صعيد آخر، فهي تشير إلى:

- ✓ تحديد مفهوم النظام، بوصفه مجموعة من العلامات التي تنتظم فيما بينها مشكلة روابط مقننة، وتتحرك وفق هذه القوانين من أجل مقاصد بعينها، ذلك لأن النظام ليس مستقلا عن الوظيفة التي يؤديها (التعبير عن الأفكار)؛ مما يعني أن قصد التواصل والتعبير عن الذات والآخر ضرورة لتحقق وظيفية النظام، سواء أكان لسانيا أم لا.
- ✓ تقديم إمكانية المقارنة بين النظام اللساني والأنظمة التعبيرية الأخرى، ولعل هذه تعد أول إشارة إلى إمكان قيام سيميائية مقارنة تهتم بالعلاقات بين الأنظمة. ويدلّل دوسوسير على ذلك بالربط بين اللسان ونظام الصم والبكم، الذي يعتمد على العلامات اللسانية (الأصوات) من أجل وضع علامات حركية تقابلها، ومن هذا المنطلق يمكن المقارنة بين اللسان بوصفه نظاما أوليا وباقي الأنظمة الأخرى.
- ✓ أشار دوسوسير إلى أن كل الأنظمة التعبيرية هي أنظمة مهمة، إلا أن اللسان يبقى وحده أكثر الأنظمة أهمية، نظرا إلى بنائه تحديدا–وهذا ما سنكتشفه في الصفحات القادمة–مما يعني أن باقي الأنظمة ستعتمد عليه بطرق متعددة لفهم وضعها في السياق الثقافي العام الذي ينتجه الإنسان.
- ✓ رأى دوسوسير أن اللسانيات لا يمكنها أن تتسع لدراسة كل الأنظمة التعبيرية، لذلك اقترح أن يتم استحداث علم جديد، هو السيميولوجيا. ويكون موضوعه الأنظمة العلامية على اختلافها.

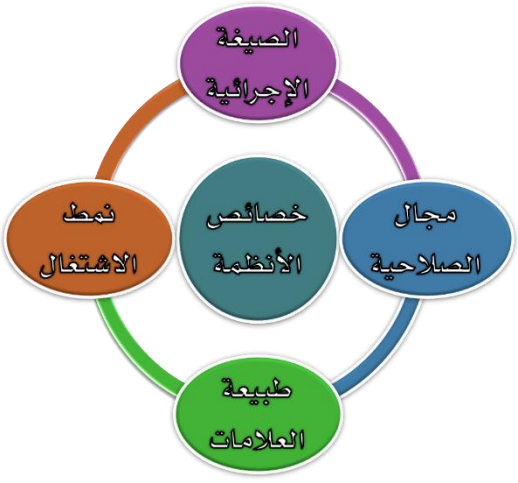
وانطلاقا مما تقدم، نستطيع أن نبدأ عملية المقارنة بين الأنظمة، بالربط بين مقومات النظام اللفظي وباقي الأنظمة الأخرى، وبالمقارنة بين اللسانيات والسيميولوجيا،" وهو ما يجعلنا نقول مبدئيا بإمكانية قيام تحليل مقارن بين الأنظمة مع إعطاء أهمية كبرى للنظام اللساني، فإذا كانت اللسانيات جزءًا من السيميولوجيا فإن نتائج الثانية تستخدم في تطوير الأولى مباشرة " ؛ حيث نجد أن المكتسبات التي وصلت إليها اللسانيات من أهم المرجعيات التي تعتمد عليها السيميولوجيا، مثل: مفهوم العلامة، قاعدة الاختلاف، قاعدة الاقتصاد اللغوي، مبدأ المحايثة، وغيرها من المبادئ الأخرى.

1.1.3. خصوصية النظام السيميائي

وضع "إميل بنفنيست (Emile Benveniste) "في كتابه"مسائل في اللسانيات العامة"خصائص الأنظمة السيميائية: التي تحدد بنيتها الداخلية وقوانينها من جهة وتحدد حركتها داخل المجتمع ووظيفتها من جهة ثانية، ويضبط هذه الخصائص في أربعة عناصر هي: الصيغة الإجرائية(le mode opératoire) ، ومجال الصلاحية(le domaine de validité) ،وطبيعة العلامات(la nature des signes) ، ونمط الاشتغال (le type de fonctionnement) قائلا: "إن صيغتها الإجرائية هي الطريقة التي يتحرك من خلالها النظام، خصوصا تشكيل المعنى (رؤية...إلخ) الذي يتوجه نحوها، ومجال الصلاحية هو أين يُفرَض النظام ويجب أو يكون معروفا ومطاعا، و طبيعة وعدد العلامات هي وظيفة الشروط المذكورة آنفا، أما نمط الاشتغال هو العلاقة التي تجمع العلامات ووظيفتها التمييزية المقارنة والمقابلة .

إن صيغتها الإجرائية هي الطريقة التي يتحرك من خلالها النظام، خصوصا تشكيل المعنى (رؤية، الجهاز اللساني، مفاصل الحركة في الجسد...إلخ) الذي يتوجه نحوها، ومجال الصلاحية هو أين يتم فرض النظام وتطبيقه ويكون صالحا في حدود ذلك المجال وتنتهي صلاحيته متى تجاوز هذه الحدود (كما هي الحال في الإشارات العسكرية مثلا)، وطبيعة وعدد العلامات، وهي العناصر التي يتشكل منها النظام (كما هو موجود في النظام اللساني العربي الذي يتشكل من 28 صوت)، أما نمط الاشتغال هو العلاقة التي تجمع العلامات ووظيفتها التمييزية المقارنة والمقابلة؛ ونقصد بذلك مختلف القوانين التي تحكم حركة النظام وتسير فهمه وتطبيقه في المجتمعات (مثل قواعد النحو والصرف في اللغة العربية).

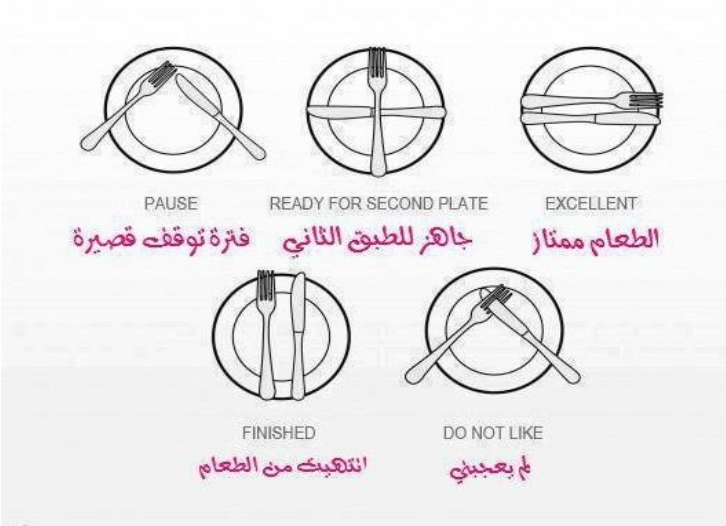
نستطيع تلخيص ما سبق قوله في المخطط الآتي:



ويمكننا أن نبسط هذه الخصائص أكثر من خلال هذا النموذج، التي يتصل بنظام "الفندقة والمطاعم".

إن الأكل في مطاعم الفنادق الكبرى أو غيرها لا يحتاج منك أن تتفاعل مع النادل لسانيا، أو أن تستدعيه في كل مرة تحتاج أن تغير طبقا، فنظام المطاعم المتفق عليه نظام بصري، وهذا هو ما يمكن أن نسميه صيغة إجرائية. تستند عناصره وطبيعة علاماته

على الأشياء الموضوعة أمامك على طاولة الأكل، ومجال صلاحيته الفنادق والمطاعم كاملة النجوم والتصنيف. أما نمط اشتغاله فيتجسد في أنك إن شئت أن تقول للنادل إن الأكل ممتاز ما عليك سوى أن تضع الشوكة والسكين متوازيان على المحور الأفقي للصحن، وإن شئت إخباره أنك أنهيت الطعام عليك وضعهما متوازيان على المحور العمودي، وإن شئت التعبير على عدم امتعاضك من الأكل فما عليك إلا أن تشبك السكين مع الشوكة.



.2.1.3خصوصية النظام اللساني

يمنحنا نموذج النظام الذي يصبح سيميائيا داخل بنيته وفي اشتغاله دفعة واحدة، ملخصا خصائصه فيما يلي :

°1يظهر بالتلفظ، الذي يحمل مرجعيته إلى الوضعية المعطاة، المتكلمة. إنه دائما حديث عن ....

°2يتكون شكليا من وحدات محددة؛ حيث كل واحدة منها هي علامة .

°3يكون منتجا ومستقبَلا للقيم المرجعية نفسها عند كل أعضاء الجماعة .

°4يظهر باعتباره التحيين الوحيد للتواصل بين الذوات .

.3.1.3طبيعة العلاقة القائمة بين الأنظمة السيميائية:

يرى الباحثون من لسانيين وسيميائيين وعلماء صورة أن اللسان هو الحال النموذجين التي تطمح إليها كل الأنظمة التعبيرية الأخرى. وهو الأمر الذي بنى عليه "إيميل بنفنست" أطروحته في مسألة العلاقات القائمة بين هذه الأنظمة، وهي ثلاث: التوليدية والتناظرية والتأويلية.

- العلاقة التوليدية والإنتاجية؛ حيث يمكن لنظام ما أن ينتج نظاما آخر، وتنشأ بين نظامين سيميائيين مميزين من طبيعة واحدة، يكون فيها النظام الثاني مشكلا بالأول ويملأ وظيفة خاصة .

- علاقة تناظر؛ تشكل ترابطا بين أجزاء نظامين سيميائيين، وهي غير مثبتة، مؤسسة استنادا على التواصل. ويمكن أن تتعدد طبيعة التناظر إما حدسية أو معقولة، أو جوهرية أو بنوية، أومفهومية أو شعرية .
- العلاقة التأويلية؛ تتأسس بين النظام المؤَوِل والنظام المؤَوَل، فاللسان هو الرابط الأساسي الذي يُجَمِّع الأنظمة في أنظمة تتمفصل، ويظهر سيميائيتها الخاصة

يمكننا أن نشرح العلاقة الأولى (التوليدية الإنتاجية) بمثال يربط بين الأدب واللغة؛ حيث إن الأدب يتوسل باللغة إلا أنه يعيد تشكيلها من جديد، ومن هذا المنطق فإن اللغة في الدرجة الصفر-بمصطلحات رولان بارث-تعد سند أساسا وأصلا منتجا لفرع هو اللغة الأدبية، ومن هنا لفهم اللغة الأدبية نحتاج إلى مقارنتها من الناحية التكوينية والقوانين باللغة العادية، والعلاقة التوليدية شرطا الأساس هو أن تنشأ بين نظامين من الطبيعة نفسها، وفي حالتنا هذه من الطبيعة اللسانية أو اللفظية.

أما العلاقة التناظر، فهي أكثر صعوبة؛ ذلك لأنها " لأن هذه العلاقات التناظرية تولد بين نظامين مختلفين ومتمايزين تنشئهما الثقافة، فالوسط الثقافي يتدخل في تغذيتها وإنتاجها، كما أن التناظر الموجود بينهما يمكن أن يكون جزئيا أو شاملا، ويصعب الوصول إلى هذا التناظر ما لم نلخص مختلف التقابلات التي تظهر بين نظام وآخر، وهذا ما نجده مثلا في تناظر بعض العلامات والأيقونات الأمازيغية مع الثقافة المعيشة أو التناظر الموجود بين اللغة الصينية وشكل العمران في الثقافة الصينية "

ويمكننا أن نشرح العلاقة الثالثة وهي العلاقة التأويلية بمثال من السينما؛ حيث كانت بدايات السينما الصامتة تعتمد على الوسيط اللغوي والموسيقي أيضا؛ فـ"تكاد كل الأفلام (الصامتة) تحتوي على نوع من المصاحبة الصوتية. ولقد كان للعروض السينمائية الأولى محاضروها الذين يدلون بتعليق على الصور التي تمر على الشاشة ويشرحون محتواها للجمهور" ، وهذا يعني أن السند اللغوي ضروري لفهم الصورة وتفسيرها، وهذه الوظيفة هي ما يمكن أن نسميه العلاقة التأويلية التي يتدخل فيها نظام سيميائي لتبسيط نظام سيميائي آخر.

ويوضح ذلك أن النظام اللساني نظام نموذجي تؤول إليه كل الأنظمة لكي تكتمل، بما في ذلك النظام البصر، بكل تقسيماته الفرعية من فنون تشكيلية، وفوتوغرافيا، وسينما وغير ذلك. ليس هذا فحسب وإنما أيضا يتدخل النظام اللساني (اللفظي) في تأويل بعض الأنظمة اللفظية الثانوية، تماما مثلا يفعل مع الأدب، وقد أشرنا إلى ذلك أثناء حديثنا عن العلاقة التوليدية.

4.1.3. التقرير والإيحاء في الأدب والسينما

يتصل التقرير (dénotation) والإيحاء (connotation) بالأنظمة أولا في عمومها واختلافاتها، ثم ببنيتها الداخلية ثانيا، وهو الأمر الذي ركزت عليه الدراسات اللسانية وبعدها السيميائية. وسنورد في معرض هذا الحديث تصورين لهما:

-التصور الأول لـ "باتريك شارودو (Patrick Charaudeau) "يقول فيه:"يعرف التقرير بوصفه القيمة الأساسية والأولية والمستقلة للعلامة في اللغة (قيمة جوهرية)، أما الإيحاء فلا يعد سوى قيمة ثانوية تضاف إلى القيمة السابقة (دلالة إضافية)، ناتجة عن خصوصية التحقق الخطابي، كما أننا نقول إن علامة معينة هي علامة إيحائية بالنظر إلى السياق الذي ظهرت فيه "

يقصد بذلك أن التقرير يتجسد في المعنى الأصيل للعلامة اللسانية وهو معنى مستقل ونموذجي، أما الإيحاء، فهو استعمالات هذه العلامة في التحيين الخطابي لمستخدمي اللسان؛ أي الكلام، وكل استعمال يقود إلى دلالة إضافية لا تمحو المعنى الأصيل للكلمة، وإنما تضيف له دلالة أخرى حسب السياق الذي تستخدم فيه.

-التصور الثاني: لـ "فرانسيس فانوي (Francis Vanoye) "قال فيه:"التقرير هو التعبير البسيط عن الموضوع الذي يرسله الدال، والإيحاء كل ما يمكن لمفهوم ما أن يثيره أو يفترضه بوضوح أو بتوسع، والمعنى التقريري لمفهوم ما هو عموما ذلك الموجود في القاموس، والمعنى الإيحائي يتشعب حسب الأشخاص والمراحل، إلخ "

وهو لا يذهب بعيدا عن التعريف الأول، فالتقرير عند هذا الباحث لا يتجاوز التعبير البسيط الذي يقع داله على مدلوله بشكل مباشر وواضح لا يحتاج إلى تأويل، وهو ما نجده في المعنى القاموسي للكلمة. أما الإيحاء فهو استخدام الكلمة حسب حاجات الأفراد ومقاصدهم، ومن هذا المنطلق تتعدد دلالة الكلمة بتعدد السياقات التي وضعت فيها والمراحل التي تمر بها وأهداف مستخدميها.

وانطلاقا مما تقدم، فإن التقرير أساسي وثابت ومحصن في القاموس، أما الإيحاء فثانوي ومتغير وشديد التشعب، وإذا أردنا تطبيق ذلك على الأدب والسينما فسنكتشف أن هذه الأنظمة الفنية التعبيرية هي إيحائية في مجمل تكوينها، وذلك لأن قارئ كتاب ما أو مشاهد فيلم ما يمكن أن يستنتج دلالات مختلفة في كل مرة يتفاعل فيها مع العينتين، فاستعمال الكلمات في النصوص الأدبية لا يخضع لمبدأ التقرير، وإنما يخضع لمبدأ الانزياح عن المعيار العادي والمألوف.

يجعل هذا التصور من الأدب لغة ثانوية ناتجة بالاستناد على اللغة التقريرية (النظام اللساني)؛ حيث تخضع "بطريقة مضاعفة للبنيات اللسانية: من خلال إدماجه باعتباره جزءًا من اللغة؛ إذ يشكل هو ذاته لغة. فهو ليس موضوعا مماثلا، ولكن موضع لعبة مع علامات حيادية، وأشكال مفرغة، مع أن هذه العلامات تملك مسبقا محتوى داخل اللسان ...والقول بأن الخطاب الأدبي لغة إيحائية، معناه معرفة أنه منتج انطلاقا من لغة تقريرية، وأنه لا يوجد خلق وإنما تحويل "، فاللغة الإيحائية للأدب تستقطب العلامات اللسانية ليعاد تكثيفها باستبدال المحتوى الأول بمحتوى ثانوي. والعلامة الإيحائية تبدأ مفرغة إلا أنها تشكل دالها من المخزون التقريري في حين يتجاوزه مدلولها ويعيد إنتاجه بطريقة مخالفة.

إنه يتعلق بالاستعمال؛ حيث ينعكس فيه التقرير، وهو نظام من الدرجة الثانية، متعدد الدلالات وهش، يحتاج إلى نظام من الدرجة الأولى للبناء والتأويل، وهو عملية تحويل لا خلق، إضافة لا محو، وتسبق وظيفته جمالية الوظيفة المرجعية.

ويمكن أن نستدل بمثال من الشعر المعاصر، الذي يستثمر الرمز في تكوين القصيدة، فيتلاعب بدلالات الرمز الأولى ويعيد تشكيلها وشحنها بطاقات دلالية جديدة أحيانا تكون قريبة من الدلالات الأولى وأحيانا يجري تجاوزها تماما، كما هي الحال في هذا المقطع من قصيدة "أنا يوسف يا أبي" للشاعر "محمود درويش:"

أَنتَ سمَّيتني يُوسُفًا،

وهُمُو أَوقعُونيَ في الجُبِّ، واتَّهموا الذِّئب؛

والذِّئبُ أَرحمُ من إخوتي ..

أبتي! هل جنَيْتُ على أَحد عندما قُلْتُ إنّي:

رأَيتُ أَحدَ عشرَ كوكبًا، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي ساجدين؟

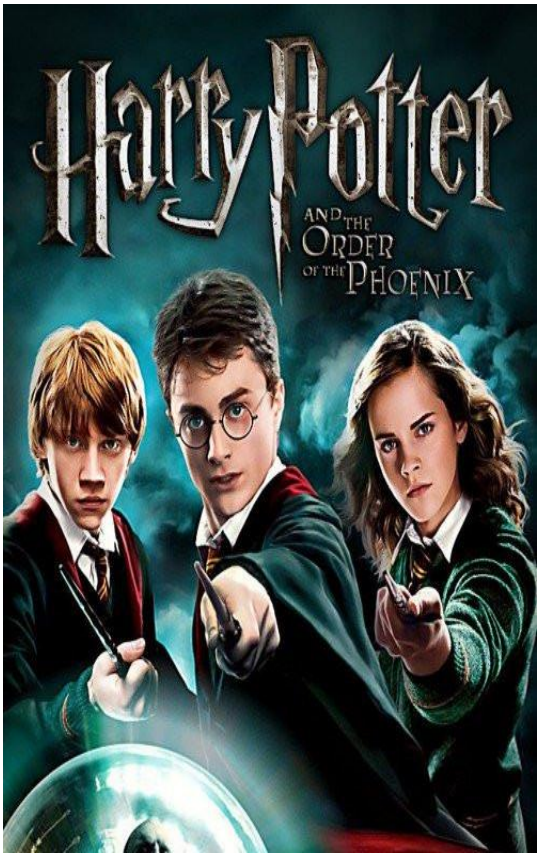
نستعيد في هذه القصيدة الرمز الديني، متجسدا في قصة يوسف عليه السلام. هذه القصة التي أدرجت في القصيدة بكامل حمولته الدينية والتاريخية وبكامل غاياتها ومقاصدها، إلا أن هذا النص أضاف لرمز يوسف دلالات جديدة وأسقطها على التجربة الفلسطينية عموما وتجربة الإنسان الفلسطيني الشريد خصوصا، مسقطا مقاصد الرمز على الأبعاد السياسية المعاصرة. وهذا يعني أن الدلالات الجديدة لا يمكن أن تفهم إلا في مقارنة مع الدلالات الأصيلة للرمز. كما لا يمكن لهذه الدلالات الجديدة أن تمحو الدلالات السابقة.

أما الإيحاء في السينما فمضاعف، لأن السينما فن هجين يقوم على نظامين مختلفين، والإيحاء فيها ناتج عنهما معا، عن العناصر اللسانية من حوار وعناوين داخلية وعن العناصر البصرية من تشكيل وأيقونات وغيرها، ويتجه الأمر إلى أبعد من ذلك، فـ" بارث كان محقا في معرفة أن العلامة الأيقونية تملك بعدا إيحائيا قويا. لقد رأينا على الأقل أن العلامة الأيقونية ليست الوحيدة التي تتدخل في تكوين الصورة، ويجب أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار القوة السيميائية للعلامات التشكيلية، وتفاعلها مع العلامة اللسانية والسياق الإنشائي للرسالة البصرية. يلزمنا إذن أن نوسع مقترح بارث ومعرفة أن الكل موجود داخل الصورة، وكل عنصر من الرسالة البصرية، يمكن أن يكون إيحائيا وأن هذه الصيرورة ليست حكرا على العلامة الأيقونية ".

هذه الطبيعة المعقدة لوجود التقرير والإيحاء في السينما يمكن تبسيطها بجعل التقرير مرتبطا ببعض العناصر الأيقونات الموجودة في الصورة والدالة على مرجعها بطريقة فوغرافية، فحين يظهر الإيحاء في الطبيعة الرمزية لبعض الأيقونات؛ أي أسلوب وطريقة الفيلم في عرضها وإعادة تشكيلها، بالإضافة إلى العناصر التشكيلية في الصورة (الخطوط، والألوان والأشكال والإضاءة...إلخ)

نموذج:

إعلان عن فيلم هاري بوتر



الملاحظات:

يمكننا أن نلاحظ أن العصي التي يحملها الأبطال الثلاثة تحيل إلى مدلولها بشكل مباشر، لأنها في آخر المطاف عصي، لكن مع ذلك تتدخل بإيحاء أن أسلوبية الفيلم تثبّته داخل عالم من المرجعيات مثل: النوع أفلام العجائب والسحر.

حديثنا عن التقرير والإيحاء في الأدب والسينما يقودنا مباشرة إلى الحديث عن المرجعي (الواقعي) والمتخيل فيهما. ذلك لأنهما فنان يستندان إلى الإبداع وإعادة تشكيل العالم، وهما بذلك يرتبطان بالخيال والتحويلات التي يجريها على عناصر العالم المعبر عنه.

2-3.الواقعي والمتخيل في الأدب والسينما.

نتعامل مع الأدب والسينما بوصفهما نظامين تخيُّليين في الأساس. يعتمدان كلية على طبيعتهما الإيحائية مهما اختلفت وسائل تشكيلهما، ولكن كيف يظهر التخييل فيهما وما علاقته بالواقع؟ وهل التخييل جانبي فيهما أم أنه أصيل في تكوينهما؟

إن مسألة الانفصال عن المرجع والواقع مسألة قديمة، ولم تطرح في حدود الفنون فحسب، وإنما طرحت في اللسانيات أيضا – الأوربية والأمريكية على حد سواء، ثم بعد ذلك استدعتها السيميائيات وهي تحاول تحديد بعض خصائص الأنظمة التعبيرية غير اللفظية. ألم يفصل دوسوسير أثناء تحديده للعلامة اللسانية، بين الدال والمدلول ومرجع، وجعل الدال صورة صوتية للمرجع والمدلول صورة ذهنية عنه، غير أنه جمع الدال والمدلول ليعبر عن العلامة، ثم فصل العلامة عن المرجع الذي تعبر عنه. إننا لا نتواصل بالأشياء وإنما نتواصل بالكلمات، ومن هذا المنطلق بدأت الإنسانية تتحدث عن فصل العالم عن أشكال تعبيرها عنه سواء أكان الأمر متصلا باللغة العادية أم بالفنون.

ولعل أمر علاقة الأدب بالواقع والتخييل، أمر قديم أسهبت فيه البلاغة اليونانية والعربية القديمة وكتبت فيه أعمال كثيرة معاصرة؛ لأن "الجمل التي يتكون منها الخطاب الأدبي ليس لها مرجع فهي توضع كقصد تخييلي وقضية "حقيقتها" مجردة من المعنى" . وهذا التجريد للأمر من تماهيه مع الواقع في الآداب المعاصر يعود إلى دعوة الشكلانيين الروس ومفهوم الاختلاف الذي تطرقنا إليه سابقا؛ حيث أصروا على إعادة تشكيل الأدب للواقع وتحويله وتشويهه تشويها خلاقا.

وإذا كان الأمر ظاهرا وواضحا في الشعر، فإن في الرواية يطرح أبعادا كثيرة، حيث يتضح لنا " أنّ العالم الرّوائي بمكوناته الحديثة لا يحيل إلاّ على ذاته ولا ينتج معناه إلاّ عبر البحث عن العلاقات التي تربط بين مكونّاته الأساسيّة ولا من خلال إحالته المرجعيّة " ، وهو ما يدل على أن العالم الحكائي الذي تصوره الرواية وتحاول إقناعنا به، من خلال الإيهام بواقعيته، ليس سوى رؤية ثانوية تعبر عن طريقة عرض عناصر العالم وليس العالم كما هو موجود فعلا.إنه العالم الداخلي للنص الروائي الذي يتشكل من تفاعل عناصره الداخلية ولا علاقة له بما يظهر خارجه.

وإذا انتقلنا من الأدب إلى الفنون البصرية، فإننا سننقل المسألة إلى مستوى آخر، ذلك لأن اللغة مجردة، لكن الصورة مسطحة وحسية، النظر إليها من الوهلة الأولى ينعكس في الواقع، ويوهم به، فصورتك في المرآة أو في الفوتوغرافيا شبيهة بك، ولا يمكنك أن تنفي ذلك الشبه إطلاقا، لكن هذا الشبيه هو أنت فعلا؟

سنقول: قطعا لا؟ لكن الإجابة عن هذا السؤال ليست بهذه السهولة. وإنما تحتاج منا إلى النظر في بناء الصورة وطرائق إدراكنا لها، لذلك سنمر في هذا الموضع على الأمر بشكل مبسط، لكنكم ستكتشفون عندما نصل إلى تكوين السينما مسألة الإيهام بالواقع بوضوح.

سنجد أن الأمر يتأزم أكثر، فالإيهام بالواقعية يتزايد نظرا لوجود الصور المتحركة التي تظهر لنا بشرا يتحركون في الزمان والمكان ويشاركوننا قصصهم، فهل هي الواقع أم الإيهام بالواقع، وإن كانت إيهاما موغلا في الواقعية، فكيف يمكننا الهروب منه؟ "بالتأكيد، تمثّل الفيلم أكثر واقعية، بفضل الثراء الإدراكي و"أمانة" التفاصيل من أصناف التمثل الأخرى (رسم، مسرح...) بيد أنه في الوقت نفسه لا تيح رؤية غير رسوم، وأطياف مسجلة لأشياء هي ذاتها غائبة. فللسينما فعل هذه السلطة التي تقضي "بتغييب" ما تعرضه لنا: "تغيبه" في الزمن والفضاء بما أن المشهد المسجل كان قد حدث وأنه جرى خارج الشاشة حيث يأتي ليرتسم" . ومن هذا المنطلق ندرك أن ما تقدمه لنا السينما ليس الواقع وإنما علامات وأطياف بديلة عنه، تشبهه إلى حد بعيد، لكنها في واقع الأمر تغيب هذا الواقع عمدا من أجل تقديم واقع وهمي بديل .

ويجيب يوري لوتمان (Yuri Lotman) عن حيرتنا حول علاقة الفعل التخييلي بالفنون قائلا إن " الفن لا يقوم فقط بإعادة عرض (نسخ) الواقع بآلية مرآة عادية لا حياة فيها؟ إنه بتحويله صور العالم إلى علامات يملأ هذا العالم بالدلالات. فالعلامات لا يمكن أن تكون مجردة من المعاني، وهي بالتأكيد حاملة للمعلومات. لهذا السبب فإن كل ما هو محكوم، بالنسبة لعالم الأشياء بآلية علاقات العالم المادي، يصبح في الفن نتاجا للخيار الحر الذي يقوم به الفنان وهذا بالتحديد ما يكسبه قيمة إعلامية "

وهذا التصور يختصر لنا المسألة إلى حد بعيد، فالفنون تخييلية بالضرورة، لكنها تستند على عناصر العالم الواقعي، لكن هذا الاعتماد عليه لا يجعل من الفنون مطابقة له، ذلك لأنها تقوم على أساس تحويل المعطيات الواقعية وإعادة تشكيلها، فتفقد الوقائع معانيها الأصيلة لترتبط بدلالات وتصورات أخرى جديدة، هي في حقيقة الأمر نتاج خيارات المبدع والفنان، وما نراه ونتفاعل معه بوصفنا قراء ومشاهدين هو تعبير عن هذه الرؤية الحرة التي يتمتع بها الفنان ويسعى لنتواصل معها.

ومن هذا المنطلق نبدأ عمليات مدارسة الأدب والسينما، من طبيعتها تشكيلهما الداخلية، وعناصرها، وأنا على يقين أنكم تعرفون الخصائص الشكلية للأدب في عمومها، لذلك سنركز جهودنا للتعرف على تكوين الصورة السينمائية.

المحور الرابع: التشكيل والتكوين في الأدب والسينما.

لقد تحدثنا سابقا عن ماهية الأدب، وقلنا إنه يتوسل باللغة، فهي سند تحققه، ثم انتقلنا للحديث عن سمات هذه اللغة في إيحائها وخرقها للمألوف. ولعل هذا هو مربط الفرس بالنسبة للأدب، ذلك لأن الوسيط الذي يظهر به واحد وموحد، مهما اختلفا أنواعه شعرا ونثرا ومهما تعددت أجناسه قصيدة ومسرحا ورواية وقصة ...إلخ.

"مما يزيد من أهمية الأدب في عملية التطور الفني، أن وسيلته التعبيرية – التصويرية هي الكلمة. وبما أن مجال الكلمة غير محدد فإن إمكانية الأدب في تناول الظواهر الحياتية من منظور فني واسعة جدا "

ولعل هذا أيضا ما يبرر ظهور البلاغة والشعرية-بمفهومها الأرسطي-التي كانت تسعى إلى فهم ووصف التجربة الإبداعية الأدبية وفهم قوانينها أو الاهتمام بالكلام وأساليب الإقناع وغيرها. والعلاقة القائمة بين هذين العلمية للاهتمام بالمادة الأدبية، فـ" البلاغة تهتم بالمشاكل، ليست تلك المتعلقة "بالدليل"، وإنما مشاكل التأليف والأسلوب: إن الأدب (فعل الكتابة العام) يعرف بواسطة جودة الكتابة، يجب إذن تحت الاسم العام للبلاغة الأرسطية، عبر مرحلة من سفرنا، تأسيس البلاغات التي تدخل في إطار الشمولية الشعرية "

وقد جرى تحليل البنية الشكلية للأدب بطرق عديدة، فالبلاغة اليونانية القديمة اجتهدت في تقنين بنية الخطاب، من بحث في البداية والنهاية، والاستهلال في الشعر اليوناني – القريب من عملية تقنين بنية القصيدة العربية القديمة-والسرد والوصف والأنظمة الطبيعية والاصطناعية والصياغة وتقطيعات الخطاب، ومختلف القضايا التي طرحها الأدب على النقد في عمومه.

ألم تأت البنيوية في الأدب للتركيز على اللغة الأدبية تحديدا وعناصر بنائها الداخلية وقوانينه الداخلية أيضا، فصارت "اللغة هي كائن الأدب، وهي عالمه أيضا: إن الأدب كله قائم في فعل الكتابة، وليس فعل "التفكير" و"الرسم"و "الإحساس" وكما يرى جاكوبسون من منظور تقني، فإن "الشعري" (أي الأدبي)، ليشير إلى هذا النموذج من نماذج الرسالة والذي يتخذ من شكله الخاص وليس من مضامينه موضوعا له" ، وهذا التركيز على الشكل أنتج مناهج عديدة لمقاربة الأدب وتحليله، بعضها برع في تحليل الشكل الشعري ، وبعضها الآخر برع في تحليل الشكل السردي.

وهو الأمر نفسه الذي حدث مع كل الفنون، لأن "الفنان لا يتصور الأشياء في شكلها العقلي العام، وإنما بشكل مادة ملموسة، وللأداة الملموسة تاريخها الخاص الذي يختلف على الأغلب عن تاريخ أية أداة أخرى"، ومن هنا كان لزاما على الدارس أن يهتم

بالشكل الملموس لكل مادة فنية، وبتكوينها وخصائصه، في حالة السينما سنجد عددا لا حصر له من المقاربات النظرية للغة السينمائية. كما سنجد التحديدات الأولية للصورة السينمائية

1.4. تكوين الصورة السينمائية :

ونقصد بالتكوين العناصر المكونة للصورة والعلاقات القائمة بينها وكيفية إخراجها، من عناصر تشكيلية (الخطوط والألوان والإضاءة والأشكال والمونتاج وغيرها) وعناصر أيقونية (الفضاء الأجسام والأحجام والأشياء وغيرها) وعناصر صوتية (الحوار والموسيقى والعناوين الداخلية)، وهذا التعالق بينها يشكل وحدة متكاملة قادرة على التأثير في المتلقي، من أجل إنتاج فهم ما أو تأويل لما يراه .

وبما أننا نتحدث عن اللغة السينمائية وجب علينا بعد هذا الطرح الأولي أن نحدد تعريفا محدد للسينما والفيلم، وسنعود لفعل ذلك إلى الموسوعات والكتب المتخصصة، فالسينما في " قاموس الصورة" تعني:" عملية تسجيل الصورة والصوت في وقت واحد، وتتدخل مباشرة في واقع الوضعية المصورة، بدون إخراج وبدون إعادة تشكيل وبناء. ومنتج العملية لا يمحو حضورها، ولا حتى فعل التصوير نفسه مع تأثيره على ما يجري "

أما تعريف الفيلم فجاء كما يلي:"مادة متباينة. الفيلم أو شريط التصوير موجود في الفوتوغرافيا والسينما، شريط طويل ومرن تنطبع عليه الصور، من أبعاد متعددة يتشكل الفيلم من سند مقاوم وشفاف من نيترات السليلوز) السليلويد (celluloïd ثنائي أو ثلاثي السيليلوز، ومن البوليستير الذي يضمن له خصوصياته الميكانيكية (التحريكات الممكنة، محو محتوى الصور)، من خلال مستخلصات صور حساسة التي تشكل الصور المحفوظة بمساعدة كاميرا أو كاميرا فوتوغرافية. في السينما، إلى كان السند تقنيا، قابل لتنويعات متعددة (فيلم أبيض وأسود، فيلم ملون، فيلم خام مخصص للتسجيل، فيلم مصور مخصصة لطباعة النسخ، فيلم صامت، فيلم ناطق، ...إلخ) إنه بالضبط العمل مسجلا على السند، وأيضا مجموعة من الأعمال المسجلة بحسب الأنواع (الفيلم الأسود) أو بحسب التصنيفات (أفلام اليوميات) أو حسب المدارس (أفلام الموجة الجديدة)، أو حسب البلدان (الأفلام الفرنسية) أو حسب التقنيات (أفلام المونتاج). إلخ. ويطمح ليكون مرادفا للسينما "

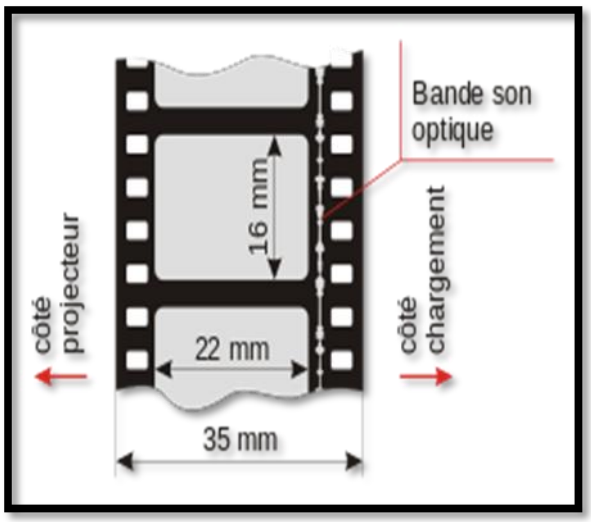
في الحقيقة، وضعت هذين المفهومين القاموسيين السينما والفيلم لكي ألفت انتباهكم إلى أمر مهم وهو أن اللغة الأدبية لغة طبيعية، عناصرها مفهومة حتى وإن استعملت لأغراض جمالية، في حين المفردات السينمائية اصطناعية، ترتبط بشكل واضح بالتطور التكنولوجي الذي أنتجها، فالتعريف الأساس للسينما كان يتوقف عند عملية تسجيل المشاهد دون التدخل فيها بإعادة التدوير والتشكيل، وهذا عادة ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر للسينما قبل أن تتدخل اللغة السينمائية بآلياتها الجمالية والفنية من مونتاج وتحريك ومؤثرات...إلخ.

كما أن مفهوم الفيلم يتخذ أبعادا عديدة، إلا أنه يبدأ كمفهوم السينما تحديدا بوصفه شريط لطباعة الصور عليه بمواصفات متعددة لكنها دقيقة، فمقاسات هذا الشريط تتغير باستمرار مع التطور التكنولوجي الحاصل، ثم تطور ليشير إلى لأنواعه كالشريط

الخام (نيقاتيف) أو شريط المصور (تم استعماله)، وقد يتنقل ليدل على توجهات الصناعة السينمائية أو أنواع الأفلام من الناحية المضمونية أو من الناحية الجغرافية وغيرها .

وهذا التعدد في تحديد المفهوم الأولي للسينما والفيلم هو ما سيظهر لنا صعوبة تحديد التكوين في اللغة السينمائية، لأننا إذا تجاوزنا الطبيعة الصناعية للاثنين، سنواجه مفاهيم أخرى تعتمد على هذه المفاهيم الأولى، فمثلا يورد "جاك أومون " (J.Aumont)ومجموعة من الباحثين معه تعريفا مختصرا للفيلم فيقولون:" الفيلم يتشكل من عدد كبير من الصور الثابتة، يقال لها فوتوغرامات، ثم تجهّز على لفافة شفافة. هذه اللفافة وهي تمرر على وفق إيقاع معين في آلة عرض، تعظي صورة مكبر جدا ومتحركة. طبعا ثمة فروق كبيرة بين الفوتوغرام والصورة على الشاشة بدءا من انطباع الحركة الذي تعطيه الصورة، بيد أن أحدهما كالآخر يُعرض علينا على شكل صورة مسطحة ومحددة بإطار" ، وهذه السرعة الخاصة بعرض الصور–التي لم يحددها جاك أومون–، هي ذاته متغيرة عبر تاريخ السينما، وقد انتقلت سرعة عرض الصور من 12 صورة في الثانية، إلى 16 صورة في الثانية، ثم إلى 24 صورة في الثانية المعمول بها حاليا، ويمكن تسريع الصور أو إبطائها لأهداف جمالية أو تفنية كالخداع البصري

نموذج عن الفوتوغرامات:



توضح الصورة الفوتوغرامات في حالتها الخام قبل التصوير ومكان شريط الصوت وحجم شريط الصور.

إن ما يهمنا في المرحلة الأولى هو تحديد تكوين الصورة الثابتة، ثم ما هي العناصر المضافة إليها؛ حيث يمكن أن نرى بوضوح كيف يتدخل الرسم والفوتوغرافيا في تشكيلها؛ إذ يحدد (آرنهايم) العناصر التي تفرق السينما عن الواقع والتي يطلق عليها اسم (العناصر المشكلة) والتي استنبطها من السينما الصامتة :

1.تحديد العمق المكاني.2. الإضاءة. 3.البعد عن الشيء. 4.إلغاء الاستمرارية المكانية والزمانية. 5.التأطير. 6.قصور النشاط الحسي على عناصر بصرية. 7. انعدام اللون. كما أنه يؤكد على أن كل لقطة حتى قبل المونتاج هي بالضرورة نتاج فني يختلف عن الواقع .

ومن هنا فإن تكوين الصورة السينمائية يخضع في حقيقة الأمر لتكوين الصورة الثابتة، مضافا إليه نظام حركة الصور والمونتاج والصوت، وغيرها من العناصر السينمائية، وسنبدأ أولا بعناصر الصورة الثابتة: الأيقونية والتشكيلية

1.1.4. الأيقون(Icône)

تشير العلامات الأيقونية في أبسط ملامحها العامة إلى التشابه الموجودة بينها وبين مرجعها، فهي "تعيد إنتاج بعض شروط إدراك الشيء المصور، بعد إخضاعها للانتقاء اعتمادا على سنن للتعرف، وبعد تدوينها وفقا لمواضعات خطية؛ وبناء عليه فإن علامة اعتباطية تحيل على شرط محدد من شروط الإدراك، أو تحيل إجمالا على مدرك مختزل–بطريقة اعتباطية–في تمثيل مبسط" ، فكل علامة تدل على موضوعها بواسطة المشابهة هي علامة أيقونية، لأنها تعيد تشكيل بعض تفاصيل المرجع الذي تعبر عنه.

ومن أجل فهم أعمق للوظيفة التي يؤديها الإدراك في فهم العلامة الأيقونية وتأويلها، علينا القيام بعملية ارتدادية لتحديد مفهومه الإدراك أولا، ذلك أنه "يشير إلى قدرة الإنسان على استخدام ميكانيزماته الحسية بقصد تفسير وفهم البيئة المحيطة به، أو أنه عملية توسطية لاستخلاص النتائج المنظمة للعالم (الحقيقي) للزمان والمكان والأشياء والحوادث، أو أنه عملية ينتج عنها اختزاله بيئة معقدة إلى نظام بسيط يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه "

يمكننا انطلاقا من هذا التعريف فهم أن الإنسان يتعرف على العالم المحيط به بوساطة حواسه، لكن عملية التعرف هذه لا تسير بطريقة عشوائية وإنما بشكل منظم يتحكم فيه الإدراك عبر استراتيجيات محددة. مما يجعل الإدراك آلية تتوسط بين العالم والإنسان. وهي العمليات المسؤولة عن ترجمة المدخلات (المثيرات الحسية) ومعالجتها، ثم توجيهها إلى الجهاز العصبي بعد ذلك. ولعل أهم قاعدة تحكم الإدراك هي تلك التي أشار إليها التعريف أعلاه؛ أي اختزال المعقد إلى البسيط؛ مما يعني أن الأشياء الواقعية المعقدة التي يتفاعل معها الحسي، يتم من خلال الإدراك تحييد عناصرها المعقدة والحفاظ على ملامحها البارزة التي تكفي لتمييزها فقط.

إن قاعدة التبسيط التي يعمل بها الإدراك، تنتج استراتيجيات أخرى منها: "الانتقاء الإدراكي" الذي يعمل على تنسيق وترميز المعطيات الحسية، بالإضافة إلى "الكف الإدراكي" الذي يعني الميل إلى تجنب التفتيش فيما سبق التفتيش فيها حديثا. وهذا يشير إلى أن الإدراكي يقوم من جهة بعمليات اختزالية، ومن جهة أخرى لا يعيد معالجة المعلومات التي تم التعرف عليها سالفا. وينتج عن ذلك أن العمليات الإدراكية للأيقون لا تنقل كل خصائصه الواقعية، وإنما تنقل من الخصائص ما يمكن الجهاز العصبي من تمييز هذا الشيء عن غيره فحسب.

ويجب من هذا المنطلق أن نشدد على المشابهة مع عناصر المرجع الواقعي، لأنها ليست كاملة بقدر ماهي انتقائية، تعمل على اختيار عناصر المرجع واختزالها، فصورة قطة ليست هي القطة بحضورها الكامل وإنما بصورتها المسطحة، ليست هي القطة التي تملك حق الحركة في الزمان والمكان، إلا أنها مشابهة لها، وإذا نظر إليها الرائي يربط بينها وبين أصلها الواقعي. ويقع تحت حيز هذا النوع من العلامات كل من الأشياء والأجسام والمنحوتات وغيرها، كما يمكننا نظرا إلى أن السينما تعتمد الحركة أن

نضيف الإيماءات التي تصدر عن الممثلين، "على أن الإيمائية ليست معطى طبيعيا، (وليست كذلك" واقعا" بمعنى طبيعة وما قبل الثقافة)، بل هي على العكس من ذلك مواضعة وثقافة "

وبما أن السينما هي إعادة إنتاج للعالم الطبيعي، فإن"ما يؤثث المشهد هي مختلف الأشياء الواقعية التي أسميناها بالملفوظات الواقعية، والتي مر بنا أنها ليست واقعية ذات مدلول مبرر بشكل مباشر، بل هي نتاج المواضعة. فنحن حين نتعرف شيئا، فإننا نقرن بين مدلول وبين تمثيل دال على سنن أيقوني "

ولم تكن الأيقونات تتصل بالمشابهة فحسب، لأنها تمتلك نسبة من الاعتباطية تتصل بكيفية اختيار عناصر يثبتها الإدراك ويختزل عناصر أخرى، فصحيح أن السينما تعيد نقل العالم الطبيعي وتسجيله بمواصفاته التي تعودنا على إدراكها، لكن رؤية شارع مسيج بالأشجار، تقدم دائما وفق منظور ما هو منظور الكاميرا والمخرج، وهذا يخرجها عن النقل الخالص للواقع، تماما مثل استخدام وجهات النظر الموجودة في اللوحات التشكيلية والصورة الفوتوغرافية.

نموذج: إعلان فيلم الشراع والعاصفة، للمخرج غسان شميط المقتبس عن رواية حنا مينة بالاسم نفسه

إن ما يمكن أن يقدمه الأيقون لتفسير وتأويل هذه الصورة الإعلانية قليل، لأن العناصر الأيقونية (القارب، الجسد، البحر) تحيل إلى قراءات ثابتة بشكل مستقل، لكنها داخل الصورة تلتزم بالكيفيات التي تعرض بها من حيث الخواص الشكلية مثل اللون، الموقع المختار داخل الصورة وهو الشق الأيسر لها، الخطوط الوهمية التي تحكم حركة القارب وغيرها. كل هذه العناصر هي التي توجه قراءة المشاهد وليس الأيقون وحده.

2.1.4. التشكيلي :

يبقى التشكيلي مرتبطا في الصورة السينمائية بالتكوين في حد ذاته، لأنه يظهر بمجرد مشاهدة اللقطة والإطار الذي يحدها، ثم يتدخل بعد ذلك في تنظيم عناصرها، من خلال توظيف الخطوط والأشكال والألوان والإضاءة والمنظور...إلخ.، وهو الأمر الذي يشابه في كثير من ملامحه الرسم، ولعل أول ما يجب ذكره هنا هو مسألة الإطار، لأن "اللوحة التشكيلية تقوم بدور مشابه

لما تقوم به (الصورة) السينمائية [...] لأنها من خلال (إطارها) تقطع شريحة من الحياة، وتترك الباقي خارج إطارها المرسوم، ولكن بشرط واحد، هو أن تجمد (صورة) اللقطة، وبما أن السينما تعتمد على (صور متحركة) فإنها يجب أن تجعل من إطار (الصورة الفيلمية) إطارا تقديريا (أي غير محدد) وغير ملحوظ أو محسوس، وأن لا تقتطع ما يحيط بالصورة من فيض دافق للناس والأشياء "

.

يمكننا أن نستنتج إذن، أن أول ما يظهر من تشكيل في الصورة هو الإطار، الذي لا يبدو ثابتا في السينما، وهو غير ملحوظ من طرف المشاهد لأن سرعة عرض الصور لن تجعله يشعر بانفصالها بعضها عن بعض، ولهذا يعد وجود الإطار في الصورة السينمائية مضمرا ومستترا لكن فاعليته واضحة في تحديد نوع المشاهد التي نراها، فالإطار المستطيل للصورة يختلف في وظيفته عن الإطار المربع وهكذا دواليك.

- **الخطوط**

يمكننا أن نضيف إلى الإطار مسألة الخطوط في الصورة السينمائية، وهي لا تظهر بمظهر واحد، إنما يمكن أن تكون محققة ومرئية يمكن للمشاهد متابعتها داخل اللقطة، كما يمكن أن تكون خطوطا وهمية متخيلة، يتم استنتاجها من الحركة التي تظهر داخل اللقطة.

أما الخطوط المرئية، فهي"توضح حدود الأشياء والأجسام؛ أي تحدد المباني والأشجار والعربات، وقد تكون مستقيمة أو منحنية، رأسية أو أفقية أو مائلة أو متنوعة "

والخطوط الوهمية هي تلك "المتخيلة، ومكانها الفراغ، وتخلقها العين عندما تتابع حركة المنظر، وتصبح كخطوط اتصال تربط بين نقط هذه الحركة". ويمكن إجمالها في ثلاثة أنواع هي: الخطوط الأفقية والعمودية وخطوط العمق، وتتحكم في حركة الأشياء والشخصيات داخل الصورة السينمائية، وهي تفسر على النحو التالي:

-المحور السيني: هو الخط الذي يعمل على تقسيم الصورة أفقيا، ويمكن أن تتحرك الأشياء بناءً عليه من اليمين إلى اليسار أو العكس .

-المحور العيني: هو الخط الذي يقسم الصورة عموديا، ويمكن الأشياء من الصعود أو النزول .

-المحور الميمي: يمتد من مقدمة الصورة أو "المخطط الأمامي إلى المخطط الخلفي لها، وهو المحور الذي يمنح المشاهد الإحساس بالبعد الثالث، أو عمق المجال.

نماذج:

✓ الخط العمودي: (لقطة لشخصية كوزيت من فيلم البؤساء، المقتبس عن رواية فيكتور إيكو، نسخة 2012)

اللقطة بالإضافة إلى الشخصية تظهر سلسلة من الحبال تجسد الخطوط العمودية داخل الصورة السينمائية؛ حيث تقطعها من الأعلى إلى الأسفل

✓ الخط الأفقي: (لقطة من فيلم شيفرة دانفشي، المقتبس عن رواية دان براون بالعنوان نفسه، عام 2006)

إن الصورة تحمل أكثر من خط وهمي في الوقت نفسه، لكن من السهل ملاحظة الخط الذي يفرضه مبنى متحف اللوفر القديم الذي يقع خلف الشخصية ويقطع الصورة من اليمين إلى اليسار أو العكس إلى نصفين.

✓ خط العمق: (لقطة للسيدة بوفاري، من فيلم مدام بوفاري، المقبس عن رواية غوستاف فلوبير بالعنوان نفسه، نسخة 2014)

توهمنا الصورة بأن شخصية مدام بوفاري تتحرك من آخر الرواق إلى الأمام مما يثير انطباع العمق في الصورة رغم كونها ثابتة ومسطحة.

- **الإضاءة**

تستخدم السينما الإضاءة أيضا بوصفها عنصرا تشكيليا في الصورة، وهي تحصل عليها انطلاقا من مصدرين، هما:

"1.إضاءة طبيعية وهي ضوء النهار، ويكون هنا المصدر هو الشمس وخطوط أشعتها هي الموجات الضوئية

2.الإضاءة الصناعية، أي الصادرة من شحنة كهربائية "

إن أهم وسيلة تجسيم فنية وتعبيرية في علاقة الممثل بالسينما هي – الضوء، وعبر الضوء في السينما هناك إمكانية لتقديم تصور عن حالة الظواهر الداخلية وتعالقاتها، وترجمة المزاج والحال. فالضوء يسعف التعبير عن الشخصية والحالة النفسية للبطل، وتوتره الداخلي وهيجانه. وهناك وسيلة تعبيرية حيوية أخرى في فن السينما هي اللون الذي أضحى دوره مهما جدا.

لكن هذا ليس كل شيء فبما أن الصور السينمائية متحركة فإننا تنتج بعدا تشكيليا آخر هو الاستمرار في وهم الحركة والزمنية من خلال خط تتابع يستبدل صورة بأخرى، بطريقة سريعة، فـ" الأفلام تقدم وهم الحركة المستمرة بتمرير سلسلة من الصور المنفصلة في تتابع سريع أمام مصدر ضوئي يمكن الصور من أن تسقط على الشاشة. وكل صورة تعرض لفترة وجيزة أمام الضوء، ثم تحل محلها سريعا الصورة التالية. فإذا كان الإجراء سريعا وسلسا بما فيه الكفاية والصور المماثلة كل منها بالأخرى فإن الصور المنفصلة يجري إدراكها حينئذ على أنها مستمرة، ويتم خلف وهم الحركة "

هذه الحركة ستشكل مقوما أساسيا من مقومات اللغة السينمائية؛ حيث تنتج الطابع الزمني للسينما، وتنتج بعدها السردي الذي سيعد بعد ذلك أبرز عنصر مشترك مع الأدب، خصوصا القصص والروايات، ووهم الحركة هو المسؤول عن الإيهام بالواقعية داخل الصورة.

وهذه العناصر الأيقونية والتشكيلية لا تشتغل منفصلة ومستقلة بعضها عن بعض، لأن جوهر التكوين يكمن في تنسيق هذه العناصر لتؤدي رسالة سينمائية محددة، فـ"كل ما يردنا من داخل اللقطة كمصدر للمعلومات والإيحاءات ولا يقصد به تحديدا التكوين التشكيلي للقطة بقدر ما هو طبيعة استخدام عناصر التعبير السينمائية وفق تكوينات معينة لإيصال المعلومات والإيحاءات كمصادر مهمة لضخ المعلومات والتي يمكن أن تردنا من خلال الحركة أو الإيماءة أو طريقة نطق حوار ما من قبل الممثل، أو من خلال توزيع الظل والضوء أو من خلال التكوين التشكيلي أو من خلال قطع الديكور والأكسيسوارات والملابس، وحتى بشرة أو سحنة الممثلين، والتي يمكن أن تؤدي بالتالي إلى استخلاص دلالات معينة عن الطبيعة الأسلوبية لهذا المخرج أو ذاك "

إن السياق الذي توضع فيه هذه العناصر، هو ما يشكل قيمة التكوين وهي التوزان والوحدة، التي ستؤثر بعد ذلك على المشاهد، وتقوده إلى فهم معطيات الصورة ومحاولة تأويلها.

دعونا نشرح التفاصيل السابقة بلقطة من أجمل لقطات فيلم "العراب (The Godfather) "الذي سبق أن تطرقنا إليه أثناء عرضنا لسيرة الأفلام المقتبسة من الأدب لمخرجه "فرانسيس فورد كابولا (Francis Ford Coppola) "سنة 1972

إن العناصر الأيقونية تبدو واضحة ويمكن تحييدها داخل اللقطة بوضوح: وجه الرجل، وجه المرأة، الهاتف وتفاصيله، الزجاج الفاصل بين الشخصيتين، ومع ذلك ليس هذا ما يقدم قيمة اللقطة فعلا، لأن ما يمنح قيمتها هو تفاصل الجانب الأيقوني مع العناصر التشكيلية وهي الإضاءة وما يقوم به من تعميم لجوانب معينة من الأيقوني داخل اللقطة، استعمال خطوط العرض والطول والخطوط الفاصلة بين المخطط الأمامي والمخطط الخلفي من أجل إبراز عمق الصورة، ومن أجل إبراز التوازي في المرأة التي تظهر في خلفية الصورة والبطل الذي يظهر في الأمام،،، وغير ذلك من التفاصيل التي تظهر وجود شخصين على ضفتين مختلفين بإتقان داخل لقطة واحدة.

وإذا كانت هذه هي العناصر الأولية للتكوين في الأدب والسينما، فإن اللغة الأدبية واللغة السينمائية تمتلكان مرونة كبيرة لاستيعاب عناصر أسلوبية كثيرة غير مذكورة في هذا الموقع ، خصوصا ما تعلق الأمر باللغة السينمائية، وذلك لأنها على خلاف الأدب لا تمتلك لسانا ثابت العناصر والقوانين وإنما هي لغة صناعية عناصرها شديدة التحول والتغير سنتعرف عليها عن كثب باستمرار المحاضرات في هذا المقياس كاللقطة والمشهد ووجهات نظر الكاميرا والمونتاج وغيرها من الآليات التي تعمل بها السينما.

أما مفاهيمها التقنية فهي على النحو الآتي:

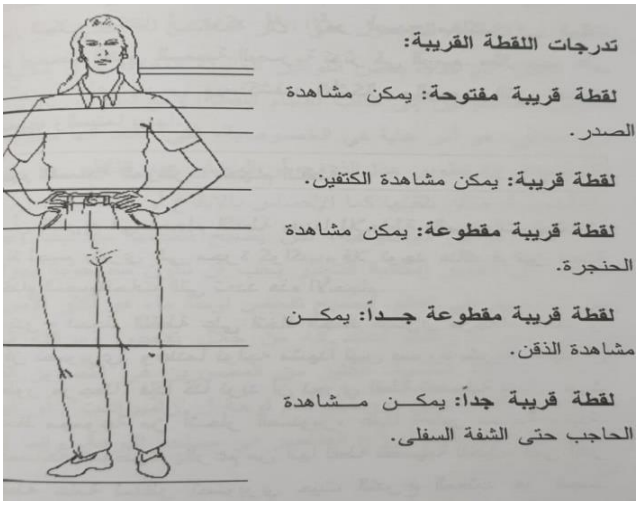
- **اللقطة:(The shot)**

وهي الحد المقابل للكلمة في لسانيات الجملة، وقد وضع لها المتخصصون تعريفات متعددة، وقد أورد "فران فينتورا" عددا من التعريفات في كتابه "الخطاب السينمائي" سنختار منها ما أورده على لسان"جون ميتري" و"إيزنشتين."

يعرفها "جون ميتري" "حسب مصطلحاته التعريفية: حدث، وزاوية وحقل؛ حدث لمضمونه، زاوية لتموضع الكاميرا، وحقل للمساحة المؤطرة"، وهذا يعني أن اللقطة هي ما يجتمع فيه إطار محدد لحقل بصري ما ويتم تصويره بزواية نظر محددة لكاميرا محددة غير أن هذا الحقل المصور عليه أن يحوز على حدث معلوم ولو كان ضئيلا.

وانطلاقا من ذلك فإن اللقطة في حقيقة الأمر في لقطات، لأنها أحجامها تختلف ووظائفها تختلف، وللتوضيح أكثر إليكم هذه **النماذج:**

1- يمكن للقطة أن تعرف بحسب الموضوع المصور ويمكن إجمال أنواعها تبعا لذلك بهذه الصورة



تبعا لهذه الصورة يمكننا أن نرى بوضح أن اللقطات تعرف بحسب المساحة التي تركز عليها في الموضوع المصوّر، فإذا أخذنا اللقطة القريبة مثلا فمجال التصوير فيها يكون محدودا من الكتفين إلى أعلى الرأي، أما اللقطة القريبة جدا، فتتصل بكون عين الكاميرا تقوم بحركة "زووم" على الموضوع المصور، كأن تتوقف على مشاهدة جانب ضئيل من الوجه أو الرجل أو غير ذلك.

2- ويمكن للقطة أن تعرف بزوايا الكاميرا، ويقصد بذلك حركات الكاميرا بالنظر إلى موضوع التصوير ويمكن إجمالها تبعا لذلك في هذه الصورة:

وما هذه إلا أحجام اللقطات الأولية وأنواع زوايا الكاميرا الأعم لأن تفاصيلها تتجاوز هذا الموقع من المحاضرة وتتجاوز المقياس الذي نحن بصدده؛ لأن تقديم كل مفهوم لكل نوع ووظيفته ودلالته داخل الفيلم يستدعي تحويل حصة الأدب والفنون السمعية البصرية إلى حصص مخصص للفن السينمائي.

فعلى سبيل المثال نجد أن اللقطة القريبة ترتبط ارتباطا وثيقا بتتابع العملية السردية في الفيلم، فـ"اللقطات القريبة هي أساس سردية بموقع مقابل للإطارات الأكبر حجما التي هي واضحة بشكل بارز. اللقطة القريبة إذا هي المحور الأساسي الذي يتبنى السرد السينمائي "

أما اللقطة القريبة جدا أو ما يسمى باللقطة "الماكرو" فيقول عنها فران فينتورا "تبدو اللقطات التفصيلية كما لو أنها تلتقط جوهر ما هو مصور، والتقاط هذا الجوهر هو الذي سيغني السرد ".

ويرى أن هذا النوع من اللقطات يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية صغيرة جدا، وهذه اللقطات التفصيلية لها وظيفة تعبيرية وصفية، وجمالية ومجازية في الوقت نفسه؛ حيث يصبح لكل تفصيل معنى ولكل نظرة قيمة دلالية خاصة بها، يمكن أن تصل إلى درجة الوظيفية في تعقيد الحبكة أو حلها، مثلما يحدث في أفلام الجريمة التي يمكن أن تعرف القاتل فيها من علامة على جسده أو أثر على ملابسه.

وما يقال عن اللقطة يقال عن غيرها من المفاهيم الأولية للغة السينمائية التي سنأخذها سريعا، ومع ذلك ستتعرفون على وظائفها أثناء التطبيق على عينات فيلمية محددة في أوانها، أو يمكنكم الانفتاح على كتب كثيرة تتناول اللغة السينمائية.

- **المشهد :(Scène)**

تعد اللقطات والروابط بينها هي المكون الأساسي للمشهد، فهو أكبر منها من حيث التكوين، ويعرّفه قاموس الصورة بقوله: "هو مجموعة من اللقطات بدون انقطاعات ؛ حيث يكون زمن التصوير معادلا للزمن الحكائي الفعلي، ويسميه "كريستيان ميتيز" "المقطعية الكبرى" ومع ذلك يمكن أن يتخلص المشهد في لقطة واحدة نسميها "اللقطة– المتتالية" ، ولتقريب فهمنا إلى الكيفية التي يمكن أن يستطيل بها المشهد إلى لقطات متعددة ويمكن أن يختزل بها في لقطة واحدة يمكننا ببساطة العودة إلى لسانيات النص؛ حيث يمكن للملفوظ في عرف "هاريس" أن يختزل في كلمة (اخرج) أو يستطيل ليشمل (اخرج من بيتي حالا).

وإليكم هذا المشهد من فيلم "عمارة يعقوبيان" من إخراج مروان حامد، سنة 2006، المقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه، للروائي المصري "علاء الأسواني:"

نلاحظ في هذا المشهد لقطات عديدة بأحجام مختلفة، لكنها تشترك في مشهد واحد يؤدي دورا حكائيا مكتملا وهو محاولة إدراج شخصية جديدة في جماعة إرهابية بدءا بالتعرف على المجموعة ثم تدريبه عسكريا وفكريا، ثم تزويجه وبذلك تكتمل وظيفة المشهد القصصية.

- **التكوين(La mise en scène)**

ونقصد به مجمل الآليات التي تدير تصوير المشهد وتنسيقه منذ بدء تصوير اللقطة الأولى إلى خروج اللقطة الأخيرة، ويمكننا بكل بساطة أن نسميه التكوين كما هي الحال الصورة الفوتوغرافية، ذلك أن مهمة "الميزانسين" هي " تنسيق العناصر داخل إطار كل لقطة؛ بحث تتوافق مع العناصر المكملة لها أو الداخلة معها في صراع أو تباين أو تضاد "

ولعل قواعد التكوين سبق وأخذناها في المحاضرات السابقة وهي القواعد الفوتوغرافية المعروفة مثل: قاعدة التثليث، التوازن والتركيب، تغويش الصورة، المنظور وغيرها.

✓ **التأطير:**

عندما يستخدم مصطلح "تأطير"، لا نتكلم فقط عن اختيار مساحة ما، وإنما أيضا نتكلم عن توزيع هذه المساحة بشكل تناغمي في الشاشة، للحصول على الأثر المعاكس لما يسمى "غير مؤطر"

✓ **الحركة في السينما**

"هناك عدة أنواع من الحركة متيسرة داخل الكادر الذي تنشئه الكاميرا المثبتة. يمكن أن تكون الحركة "جانبية" (من يسار الكادر إلى يمينه)، أو "في العمق" (متجهة نحو أو بعيدا عن الكاميرا) أو "قطرية" منحرفة (وهي مزيج من الحركتين الجانبية وفي العمق) والحركة الجانبية الخالصة تخلق انطباع الحركة على سطح مستو (وهو ما عليه الشاشة) ومن ثم يستدعي الانتباه إلى أحد تغييرات الأداة: ثنائية البعد بها. ولذا يفضل المصور السينمائي لخلق الإيهام بثلاثية البعد، استخدام الحركة في العمق (أي التحرك نحو أو بعيدا عن الكاميرا) و/أو الحركة القطرية، على الحركة الجانبية الصرفة "

✓ **الصوت المنظور وغير المنظور:**

إن العلاقة الوثيقة بين الصوت والصورة أثبتت أنها شديدة الحصر والتقييد، وبدأ صانعوا الأفلام يجربون استخدامات أخرى للصوت وسرعان ما اكتشفوا ما عرفه المخرجون المسرحيون قبلهم بزمن طويل: أن الصوت غير المنظور، أو الصوت المنبثق من مصادر ليست على الشاشة يمكن أن تستخدم لتمد أبعاد الفيلم وراء نطاق ما يرى، وتحرز مؤثرات درامية أقوى فاعلية أيضا. وما أن أدركوا الإمكانية الديناميكية الفذة للصوت غير المنظور، حتى استطاعوا أن يحرروا الصوت من عقال دوره المحصور ببساطة في مصاحبة الصورة.

وظيفة الصوت غير المنظور:

الصوت المستخدم بهذه الطريقة يتمم الصورة بدلا من مجرد مضاعفة مؤثراتها. وعلى سبيل المثال، إذا سمعنا صوت باب ينغلق نستطيع أن ندرك أن شخصا ما قد غادر الغرفة حتى لو لم نر صورة مصاحبة. وهكذا تتحرر الكاميرا مما يمكن أن يعتبر أعمالا روتينية بسيطة وتركز على الموضوع الأعظم شأنا. وهذا مهم بالذات عندما يتم التركيز على رد الفعل بدلا من الفعل، عندما تترك الكاميرا وجه المتكلم لتركز على وجه المستمع.

يستطيع الصوت غير المنظور أن يحظى وحده بتأثير أقوى مما يتاح له مع صورة مصاحبة. فالعقل البشري مجهز بتأثير أقوى كثيرا من عين الكاميرا. وتستطيع صورة صوتية مؤثرة أن تفجر في خيالنا استجابة أقوى فعالية من أية صورة مرئية. في فيلم الرعب، مثلا، يمكن أن تنشيء الأصوات غير منظورة جوا شاملا مشحونا بالفزع.

"وفي النظرة الموضوعية ترى شخصيات المنظر ومجريات حدثه كما كانت بعين رقيب من بعيد يطل على الأحداث بهدوء دون أن يندمج فيها ببدنه أو عاطفته. وتلاحظ الكاميرا والميكروفون الشخصيات خارجيا، من الخطوط الجانبية، دون أن يخطوا فيها ليتخذوا دور المشارك. أما النظرة الذاتية، على الناحية الأخرى، فهي نظرة مندمج بعمق إما بدنيا أو عاطفيا، في الأحداث الجارية على الشاشة، ولذلك تبقى الكاميرا والميكروفون في النظرة الذاتية تماما عين وأذن شخصية من شخصيات الفيلم، تبصر وتسمع

بالضبط ما تبصره وتسمعه تلك الشخصية" . وأحيانا يستخدم الصوت ليهيئ وجهة نظر ذاتية أكثر تكثيفا، نظرة تعبر عما يدور في خلد شخصية ما. وهنا يختلف الربط بين الكاميرا والميكروفون قليلا، لأن الكاميرا سوف توحي فقط بوجهة النظر الذاتية بتصوير وجه الشخصية في لقطات مكبرة ملتزة [لصيقة بجدار الكادر] وتعتمد على شريط الصوت في إيضاح ذاتية النظرة. وتماما كما أن الصورة تكون بلقطة مكبرة كذلك يكون الصوت.

ومع ذلك يجدر بنا التنبيه إلى أن الصوت والصورة في اللغة السينمائية لا يعملان مستقلين بقدر ما يؤدي كل واحد منهما ما يكون منوطا به لتوجيه المشاهد نحو قراءة محددة للقطة أو مشهد ما.

إلى هذه النقطة نتوقف لنكون قد أكمل المحاور الأولى من المقياس، التي تختص بتحديد الفروق الشكلية بين الفنين، ويبقى لنا في القسم الثاني من المقياس أن نتحدث عن أشكال التأثير بين الفنين وتنوعها.

❖ مراجع المحاضرات

✓ الكتب العربية

1.جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982

2.جان ألكسان، تاريخ السينما السورية-1928-1988، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012

3.رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفن السينمائي، دار ورد الأردنية للنشر، ط1، الأردن، 2016

4.شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج 1، دار المعارف، ط22، القاهرة، 2000

5.عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما-إرنست همنغواي: السكير المتمرد والأديب الثوري، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2018

6.عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية-دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2001

7.علي أبو شادي، سحر السينما، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006

8.قاسم حسين صالح، سيكولوجيا إدراك اللون والشكل، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 2006

9.كمال رمزي وآخرون، الهوية القومية في السينما العربية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1986

10.منصور شاهين، عصر الصورة-من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية والجرافيك مرورا بالسينما والصحيفة المصورة والتلفيزيون، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006

11.مراد وزناجي، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية -1957-2012 –دراسة تحليلية وتوثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية، ط1، دار الأمة، الجزائر

12.محمود درويش، الديوان-الأعمال الأولى-، ج 3، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005

13.وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ط1، دار الوسام/ دار زين الحقوقية، الجزائر/لبنان، 2011

✓ الكتب المترجمة

1.تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995

2.تريفور بونيش، تعريف السينما، في: دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تحرير: بيزلي ليفينجستون، وكارل بلاتينيا، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد 2042، ط1، القاهرة، 2013

3.تزفيطان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، بيروت/ المغرب،1982

4.تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، ط1 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمه، دار التكوين، دط، 2010

5.جاك أومون وآخرون، جماليات الفيلم، تر: ماهر تريمش، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، 2011

6.جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، دار التكوين، ط1، دمشق، 2011

7.جوزيف .م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2005

8.جوناثن كوللر، ما النظرية الأدبية؟، تر: هدى الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2009

9.رينيه جيلسون، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000

10.رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، بيروت، 1987

11.غي غوتيي، الصورة: المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب/لبنان، 2012

12.فران فينتورا، الخطاب السينمائي-لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دط، دمشق، 2012

13.فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء، 2000

14.موسوعة تاريخ السينما في العالم، إشراف: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ج1، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010

15.ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986

16.يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، منشورات النادي السينمائي، دمشق، 1989

✓ **الكتب الأجنبية**

1.Anne Goliot-lété et autres, Dictionnaire de l'image, 2ème éd, Vuibert, Paris, 2008
2014

2. Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Talantikit, Béjaïa, 2002

3. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale II, Éd, Cérès, Tunis, 1995

4. Patrick Charaudeau, Langage et discours éléments de sémiolinguistique théorie et pratique, Hachette, Paris, 1983

5. Francis Vanoye, Expression et communication, Armand colin, Paris, 1973

6. Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma I, EDITION Klincksieck, Paris, 1983

7. Jennifer Van Sijll traduit par Thierry Le Nouvel, Les techniques narratives du cinéma, les 100plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître, Eyrolles, 2ème, Paris, 2007