بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
كلية الدراسات العليا
كلية الموسيقى والدراما
قسم الدراما

أطروحة لنيل درجة دكتوراة الفلسفة في الدراما بعنوان :

السرد ولغة الصورة في الفيلم الروائي

Narration and the Picture Language in Narrative Film

إعداد :
صلاح الدين دفع الله عثمان

إشراف :
أ . د عثمان جمال الدين عثمان

الخرطـــوم – 2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

Sudan University of Science & Technology

College of Graduate Studies

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية الدراسات العليا والبحث العلمي

صفحـــــــة الموافقـــــــة

اسم الباحث : صلاح الدين دفع الله عثمان محمد

عنوان البحث : السرد ولغة الصورة في الفيلم الروائي

Narration and The Picture Language in Narrative Film

موافق عليه من قبل :

الممتحن الخارجي

الاسم: أ.د. صلاح الدين الفاضل أحمد

التوقيع: ..... التاريخ: ١٢/٨/٢٠١٤م

الممتحن الداخلي

الاسم: أ.د. سعد يوسف عبيد

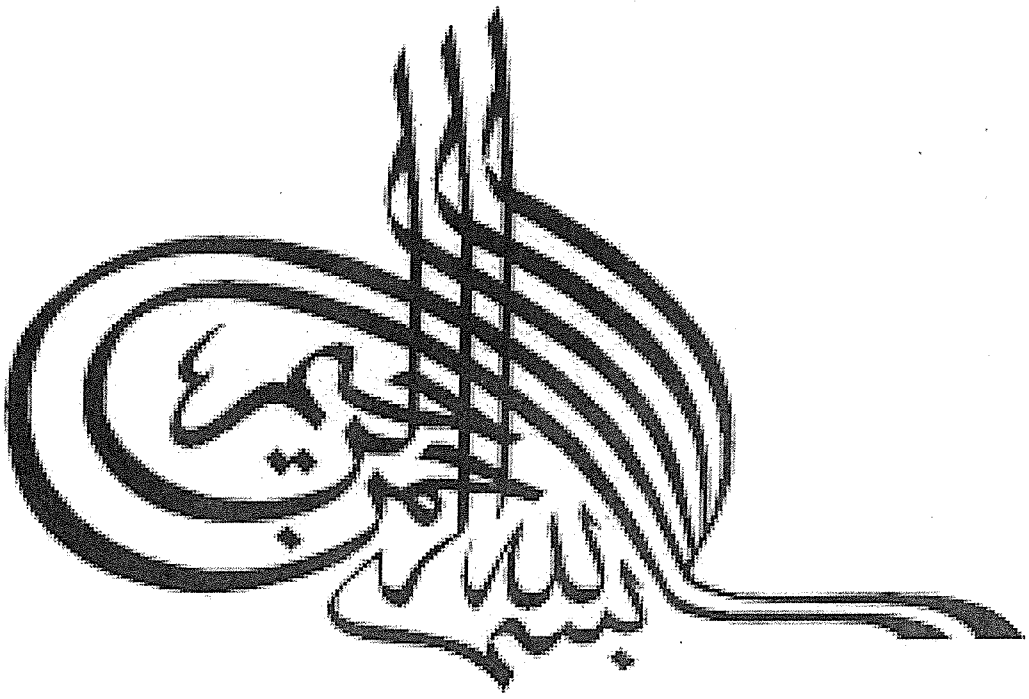
التوقيع: ..... التاريخ: ١٢/٨/٢٠١٤م

المشرف

الاسم: أ.د. عثمان حمد الزين

التوقيع: ..... التاريخ: ١٢/٨/٢٠١٤م

ص.ب 407 فاكس/ 83 769363 البريد الالكتروني cgs @ sustech edu.


بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالي في محكم تنزيله :

(فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ ۗ وَلَا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُقْضَىٰ إِلَيْكَ وَحْيُهُ ۖ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا)

صدق الله العظيم

سورة طه الاية ١١٤

(أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)

صدق الله العظيم

سورة سبأ الاية ١١

الإهـــــــداء

لكل محبي الأدب في العالم.....

لكل محبي الحكمة في العالم .....

لكل محبي السينما في العالم.....

و على وجه الخصوص إلى روح رواد السينما السودانية :

الرشيد مهدي

إبراهيم ملاسي

جادالله جبارة

كمال محمد إبراهيم

أهديكم هذا العمل المتواضع

صلاح الدين الأيوبي

الشكـــــر والتقدير ـــــــر

الحمد لله ، والصلاه والسلام على أفضل خلق الله سيدنا محمد الصادق الامين عليه صلوات ربي وأفضل التسليم أما بعد .

إقراراً بالفضل لذويه ونزولاً عند قوله صلى الله عليه وسلم : "من لا يشكر الناس لا يشكر الله " ، فإن الواجب يدفعني الى أن أخص بالشكر بعد الله نبع المعرفه أستاذي الجليل المشرف على هذه الرساله البروفسير عثمان جمال الدين الذي تفضل بإعطائي الكثير من علمه و وقته .

والشكر الى أمناء المكتبات بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ومكتبة الموسيقى و كلية علوم الإتصال وجامعة النيلين الذين أتاحوا لي الفرصة بالبحث والاطلاع.

ويمتد شكري الجزيل : إلى البروفسيرسليمان يحيى و البروفسيرسعد يوسف و البروفسير صلاح الدين الفاضل و البروفسيرحاج آبا آدم ، و الأستاذ عادل حربي والشكرللأستاذ طارق حسن محمد الطيب للتدقيق اللغوي .

إلى ...كل أساتذتي ومعلمي الافاضل .

إلى ... من تعلمت وتتلمذت على يديهم .

إلى ... الذين كانوا وما زالوا وسيبقون القدوة والمثل .

والشكر لزملائي في شعبة الراديو و التلفزيون.

و للطلاب الذين يمثلون الأمل المرتجى لفن الدراما و الموسيقى.

تقديراً مني بفضلهم مع دعائي لهم بموفور الصحة والعافية .

الدارس

مستخلص البحث

تناولت هذه الدراسة السرد ولغة الصورة في الفيلم الروائي متخذة عدة روايات معظمها عالمي تم قولبتها أفلاماً إتخذها الدارس أنموذجاً للتطبيق.

قسم الدارس البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة.

المقدمة شملت:

مشكلة الدراسة، وهدف الدراسة، وأسئلة الدراسة، ومنهج الدراسة، وحدود الدراسة، ووسائل جمع المعلومات للدراسة، وأسباب إختيار الموضوع، وهيكل الدراسة، والمشكلات التي واجهت الباحث، والدراسات السابقة، ومراجع البحث التي تم تحويلها إلى خاتمة البحث، أما **الفصل الأول** فشمل خمسة مباحث جاء الفصل الأول تحت عنوان تقنيات لغة الرواية، وتناول الدارس في المبحث الأول اللغة الأدبية كأداةٍ للتعبير. وتعرض الدارس في المبحث الثاني للوصف والسرد في الرواية، وتعرض الدارس في المبحث الثالث لعتبات النص الروائي. وفي المبحث الرابع تناول الدارس المكان والزمان في الرواية. وفي المبحث الخامس عرض الحبكة والخاتمة. وخلص إلى أن اللغة الأدبية ذات قوانين محددة وهي المنطلق للعديد من الفنون.

أما في **الفصل الثاني** الفصل الثاني تحت عنوان تقنيات لغة الصورة في المبحث الأول تناول الدارس نظرية السينما. وفي المبحث الثاني تناول الدارس الفلم السينمائي كنظام للإتصال المرئي. وفي المبحث الثالث تناول الدارس الحركة: وعلى وجه الخصوص الحركة الأساسية و الثلاثية المتكونة من:-

أ/ حركة الموضوعات داخل الكادر.

ب/ حركة الكادر (حركة الكاميرا).

ج/ حركة المونتاج وأهمية المونتاج المتوازي.

وفي المبحث الرابع تناول الدارس التشكيل و التكوين والصوت والموسيقى والمؤثرات الصوتية. وفي المبحث الخامس تناول الدارس الجمع بين اللغات السردية والتحكم فيها بالإيقاع. و علامات الوصل في السينما.

أما في **الفصل الثالث** والذي ورد بعنوان السرد والسرد الفلمي، فتناول الدارس فيه خمسة مباحث تحدث الدارس في المبحث الأول عن السرد لغة وإصطلاحاً، وتعرض الدارس في المبحث الثاني لتطور السرد السينمائي. وخلص الدارس إلى تمايز وتفرد لونية السرد السينمائي.

وفي المبحث الثالث بعنوان السرد و التلقي أوضح الدارس مخططات السرد ومخططات التلقي . أما في المبحث الرابع و الذي حمل عنوان قولبة الرواية، وفيه عقد الدارس مقارنة بين الرواية والفيلم، وفي المبحث الخامس تناول الدارس اللغة الفلمية والرواية على الشاشة. وتوصل الدارس في هذا الفصل إلى أن هنالك أوجه إتفاق وإختلاف بينهما.

أما في **الفصل الرابع** والذي حمل عنوان مدارس الإخراج السينمائي في تعاملها مع لغة الرواية، وشمل الفصل خمسة مباحث، المبحث الأول تناول الدارس الإخراج الكلاسيكي والتيارات الجديدة وهيتشكوك، وفي المبحث الثاني تناول الدارس الإخراج وفق المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي، وفي المبحث الثالث تناول الدارس الإخراج التجريدي، وفي المبحث الرابع تناول الدارس تجربة المذهب التعبيري في السينما، وفي المبحث الخامس تناول الدارس أكيرا كوروساوا و إخراج فيلم (ران) وخلص الدارس من هذا الفصل إلى أن تنوع وجهات النظر وإختلاف المنطلقات الفكرية هي المحك الذي يبلور المفاهيم والقيم الروائية في لغة صورة تعبر عن رؤية المخرج وفق إعادة إنتاج العمل الروائي عبر وسيلة مغايرة.

أما **الفصل الخامس** التطبيقي وفيه تناول الدارس ثلاث مباحث الأول عن التأسيس للتحليل و المبحث الثاني تناول فيه الدارس تحليل إقتباس فيلم (ران) من مسرحية **الملك لير** لوليم شكسبير .وفي المبحث الثالث تم تحليل عدة روايات تم قولبتها إلى أفلام وعقد مقارنة بينها، وقد خلص الدارس إلى جملة نتائج من خلال المقارنة والتحليل الذي قام به الدارس ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- إعادة إنتاج الروايات العالمية العظيمة يؤكد الهيمنة الثقافية – العولمة –.

- روايات العصر الفيكتوري لها الفضل الأول في تطوير أسلوب السرد السينمائي.
- الروايات الحديثة إستفادت كثيراً من تطور إسلوب السرد السينمائي في تطوير إسلوبها.
- السينما أفادت الروايات رواجاً وإشتهاراً.
- الرواية رفدت السينما بالمادة الجيدة التي شكلت القلب النابض لها مما أخرجت السينما من قمقم التسجيلية إلى عالم الروائية الرحب.
- في الفن ليس المهم من اكتشف تقنية قبل الآخر، ولكن الأهم من استطاع استخدامها على الوجه الأمثل.
- في الفن لا يوجد خطأ عدا الخطأ في الإيقاع فهو لا يغتفر.
- قولبة الرواية أو إخراج فيلم عنها يؤدي لإحدى النتائج التالية:

أ/ فيلماً أفضل من الرواية على معظم المستويات مثل فيلمي مولد أمة إخراج جريفث وبركة الشيخ إخراج جاد الله جبارة، والفيلم الإخير نراعي الظروف الإنتاجية التي انتج الفلم فيها وبالرغم من ذلك ظهرت بشارات إيجابية في التمثيل والإستمرارية والسرد السينمائي البسيط.

ب/ إخراج من الرواية لفيلم أسوأ مما قدمته الرواية بغض النظر لمستوى الرواية الأدبي، وهذا ديدن الكثير والكثير من الأفلام التي تقتبس من روايات، والسبب فضاء الرواية غير المحدود المبني على صور ذهنية في خيال القارئ بخلاف الفيلم المحكوم بإختيارات المخرج للممثلين واللقطات موقع تصوير وطريقة الآداء وحركة للمونتاج وللكادر. وقبل هذا وذاك منطلق المخرج الفكري المغاير لوجهة نظر الكاتب. فجبرائيل جارسيا ماركيز رفض إخراج روايته مائة عام من العزلة لعدم تشويهها. وكلمته الأخيرة تؤكد أن بعض المخرجين يشوهون وهوشبيه برفض (كانيتو) عمل فيلم عن (الجريمة و العقاب) بحجة عدم الإشتراك في تشويه دوستوفسكي.

ت/ إخراج فيلم يماثل الرواية في عظمتها مثل فيلم الحرب والسلام للمخرج سيرجي بندرتوشك، وفيلم المريض الإنجليزي للمخرج أنتوني مانغيلا.

ج/ إخراج فيلم يدور في فلك موازي لعالم الرواية ومغاير لروحها مثل الفيلم الأمريكي عن المناضل الأسود ونرى بطولة الرجل الأبيض الذي كتب الرواية وأخرج المستندات التي تدين الحكم العنصري البغيض في جنوب إفريقيا أنذاك، من بطولة الممثل دينزل واشنطون فتأثر المنظورالدعائي كان أكبر من منطق الأحداث الوثائقية لإبراز أن ليس كل البيض في العالم شر وعنصريون.

ح / إستدعاء حادثة أو عدة حوادث، أو استدعاء شخصية أو عدة شخصيات وتحريكها في فيلم(عصبة الرجال الخارقون) بطولة شين كونري في دور صياد محترف يموت في نهاية الفيلم، ومعه شخصية دوريان غراي صاحب المركب الذي ينقذ به العالم، و العالمة مينا هارديز الأرملة القاتلة، و الوحش المتحول أو مسترهايد ودكتور جيكل.

ABSTRACT

Name of the researcher: - Salah Al-Deen Daffallah Osman Mohammed.

Title of the Research : Narration and Picture Language in Narrative Film .

This study dealt with the narration and the picture-language in Narrative Film treating several novels. Most of them are international novels turned films and used by the researcher as applicable.

The research comes in five chapters an introduction included the research problem aim question methodology location time data collection means problems that faced the researcher. previous studies and the references- that were shifted to the end of the research.

The first chapter includes five sup-chapters: language technical's of the novel. as a literary tool of expression. then the narration and description of the novel. then the steps of the novel text. The place and Time in the novel. the plot and ending. That is to say: literary language has certain rules sparking several art forms.

The second chapter: sup-titled: the picture-language technical's in five sup-chapters :Technical cinema theory. The film as visual communication system and the movement: the main. The objects inside picture frame the camera movement and the Montage –movement and the importance of the Parallel montage. figure-action and composing. The sound effects . music and sound it self . the combination of narration language and their control by tempo and the linkage signs in cinema.

But in the third chapter which is mentioned entitle narration and film narration therein the researcher handled five sup-chapters in the first chapters the researcher. Spoke narration linguistically and metaphorically . the researcher has exposed in the Second sup-chapter to the development of film narration . Meanwhile the researcher has come out with the distinction and uniqueness of film narration quality.

According. In the third chapter entitle narration and receiving .but in the fourth chapter entitle novel adaptation in wide the researcher made a comparison between the novel and film. According to the fifth chapter the researcher handled film and novel .and novel language on Screen , The researcher has come out from this chapter that there is a relation and difference among them.

But in the fourth chapter entitle film production schools in their dealing with novel language. This chapter contains fife sup-chapter . in the first sup-chapter the researcher handled classic production. new currents and Hitchcock . Then in the second sup-chapter the researcher handled the production according to the natural and realistic doctrine . In the third sup-chapter the researcher handled abstract production .In the fourth sup-chapter the researcher handled the experiment of expressive doctrine in the film. In the fifth sup-chapter the researcher handled Ikaria Korosawa and the production of film is colled _RANN_. the researcher from this chapter has come out with that the diversity of viewpoints and differences in ideological principles are the criteria which crystallize novel valves and concepts in the language of picture which expresses about the productions vision according to reproduction of narration work via other mean.

But in the practical fifth chapter the researcher in which handled three sup-chapters in the first sup-chapter spoke about foundation for analysis. Second sup-chapter in which the researcher handled the analysis of King Liar play which is written by William Shakespeare . In the third sup-chapter many novels have been analyzed and they have been adapted to films and comparison is made among them. In this chapter the researcher has come out with the following findings:

* In this art it is not important who discovers the technology. But who used it to best,

* In art, there is no mistake except when made in the rhythm, it is unforgivable.

Turning a novel in to a film or producing a film based on it leads to one of the following results:

A \ A film surpassing the novel , e:I, Birth of a nation, directed by Griffith. and the ,Sheik's Blessing: directed by Gad Allah Gubara which despite its production circumstances, showed positive signs of Acting, survival and simple narration.

B \ A production that fails the novel and film comes out worse than the original novel . Most films that follow this path stems mainly from the unlimited novel space that builds on mental images in the readers imagination, Unlike the film, which is governor by the choices of the director , the actors , the shots, the location, the performing method, the montage movement and the frame, Prior to this is the director's ideological thought which is contrary to the author of the novel.

Gabriel Garcia Marquis , refused to produce his novel "A hundred years of solitude " for fear of it being distorted. His final word on that was: Emphasis that film producers distort. This is similar to " Kanito" refusal to do a film on " Crime and Punishment" on plea of not joining distorting " Distovisiki" .

C \ Producing a film that matches the novel . like "War and Peace" produced by Sir jay Bindrtoshk. And also the "English Patient" by the producer" Antony Mangaila".

D \ Producing a film that revolves in scope of the novel's atmosphere put defies it's spirit, like the American film about the black man . instead we see the hero is in of the white man who wrote the novel and produced the documents that deems the white minority rule of South Africa as hateful raciest The main role played by the Actor "Denzel Washington" The propaganda scope was larger than the logic of events documentaries, just to show that : not all whites are bad nor raciest.

E \ Recalling an incident or several incidents, or a novel character, or several characters and make them move in a new space or a new fixed, limited frame , like what happened, in " The league of Extraordinary Gentlemen" Lead role by " Sean Connery " who played the professional Killer who dies at the end of the film . together with the character "Dorian Gray" who had the secret that gave him and ago that never grows " And also.

Nimo the poat owner who

فهرس المحتويـات

الموضـــــــــوع	رقم الصفحة
الآية ----------	أ
الإهداء ----------	ب
الشكر والتقدير ----------	ج
ملخص الدراسة باللغة العربية ----------	د
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية ----------	ح
فهرس المحتويات ----------	ص
المقدمة ----------	ل
الفصل الأول: **اللغة والرواية**	
المبحث الأول : اللغة الأدبية كأداةٍ للتعبير.	٢
المبحث الثاني : الوصف والسرد في الرواية..	١٩
المبحث الثالث : عتبات النص الروائي .	٢٩
المبحث الرابع : المكان والزمان في الرواية.	٣٧
المبحث الخامس: الحبكة والخاتمة.	٤٠
الفصل الثاني: **تقنيات لغة الصورة**	
نظرية السينما.	٤٦
الفلم السينمائي كنظام للإتصال المرئي.	٥٦

: (الحركة): أ / حركة الموضوعات داخل الكادر. ب/ حركة الكادر (حركة الكاميرا). ج/ حركة المونتاج وأهمية المونتاج المتوازي	٦٩
التشكيل والتكوين والصوت والموسيقى والمؤثرات.	٨١
الجمع بين اللغات السردية وعلامات الوصل في السينما .	٩٢
الفصل الثالث السرد والسرد في الفيلم	
المبحث الأول : السرد لغة واصطلاحاً	١٠٦
المبحث الثاني : تطور السرد السينمائي	١١٤
المبحث الثالث :المشاهد و التلقي والسرد	١٢٩
المبحثالرابع :اللغة الفلمية	١٣٧
المبحث الخامس : قولبة الرواية	١٤١
الفصل الرابع مدارس الإخراج السينمائي وتعاملها مع الرواية.	
المبحث الأول :الإخراج الكلاسيكي .	١٦٥
المبحث الثاني :الإخراج الطبيعي والإخراج الواقعي.	١٧٩
المبحث الثالث : الإخراج العبثي.	٢٠١
المبحث الرابع : المذهب التعبيري في السينما .	٢٠٤

المبحث الخامس :تجربة أكيرا كورو ساوا.	٢٠٨
الفصل الخامس التطبيقي	
المبحث الأول :التأسيس للتطبيق .	٢١٢
المبحث الثاني : التطبيق على مسرحية لشكسبير- الملك لير.	٢١٨
المبحث الثالث : التطبيق على النماذج للروايات المحولة إلى أفلام.	٢٣٢
الأنموذج الثاني فيلم بركة الشيخ	٢٣٢
الأنموذج الثالث:فيلم قلب الليل	٢٣٩
الأنموذج الرابع:فيلم الحب في زمن الكوليرا	٢٥٢
الأنموذج الخامس:فيلم البؤساء	٢٦٢
الأنموذج السادس:فيلم عطر	٢٧٠
الأنموذج السابع:فيلم عرس الزين	٢٨٤
الخاتمة ----------	٢٩٧
النتائج ----------	٣٠١
التوصيات ----------	٣٠٣
المراجع ----------	٣١٤
الملاحق ----------	

١-١ المقدمة :

القضايا الفكرية التي تتحرك في مجتمعاتنا تعيد آراء ومفاهيم جديدة لمشاهد الحياة من زوايا مختلفة، لذا ارتبطت الدراما بعكس قضايا الإنسان، وصار المسرح مصدراً لفنون أخرى مثل فن الرواية والرسم والسينما، والاخير يشكل أداة إتصال تسجيلية فاعلة منذ بداياته الأولى التي وثق فيها الأخوان لومير . ١٨٨٥م بالكاميرا التي أدهشت الجمهور الفرنسي . مسيرة الأفلام بالأبيض والأسود. ومن ثم وصلت محاولات السينما للخروج من نفق التكرار وطرق باب التجديد إلى نقل المسرحيات فلم يتقبلها الجمهور فعمد المخرجون السينمائيون إلى الاستكشافات الخاصة بالسينما الصامتة وأدخلوا الموسيقى التصويرية المصاحبة وأصبحت السينما ناطقة منذ عام ١٩٢٧م بفلم بعنوان: (مغني الجاز) بطولة بن جونسون. وبدخول الصوت إلى الفلم انحسرت الأفلام الصامتة تدريجياً ثم تلاشت بعد ذلك.

بعدها لجأ السينمائيون الأوائل إلى الكتاب والأدباء البارزين ليزودوهم بالروايات الجيدة التي تصلح لتحويلها إلى أفلام تجذب الجمهور إلى دور العرض.

أقترن ذلك بظهور فيلم: (المؤلف) وهو الذي يتحول فيه المخرج إلى مؤلف يقدم فلماً لعمل أدبي مستخدماً الكاميرا كأداة وبلغة السينما المتميزة دون الإخلاص للنص الأصلي للرواية.

وبانتشار الأفلام في إنتاجات هوليود الضخمة، ومروراً بكل الأفلام العالمية التي جذبت أجيالا من المشاهدين للسينما، نشأت قنوات تلفزيونية لعرض الافلام بكافة أنواعها روائية وتسجيلية ورسوم متحركة مما يشكل إعترافا ضمنيا بفضلها ومقدرتها على إيصال رسالتها للمجتمعات المستهدفة ونهضت لتؤدي دورها في الثقافة والتوعية والإرشاد والترفية.

الأنواع الأدبية السردية كالقصة والرواية، أيضا مرت بمراحل عبر السنوات من التداخل حتى أوجدت لنفسها مصطلحا يمايز بينها ويجدد قوالبها ومكوناتها، وهي بكل أنواعها شكلت معينا لا ينضب لكاتب السيناريو لتقديم أفلام روائية عالمية.

وعلى الرغم من أن السينما قد حظيت بدراسات وبحوث عديدة تناولت أبرز قضاياها الفنية والفكرية إلا أن دراسة العلاقة بين السينما والأدب لا زالت أرضاً بكراً للباحثين لكشف المزيد من العلائق بينهما، ويحاول هذا البحث أن يدرس العلاقة بين لغة الرواية ولغة الصورة من خلال تناوله لمكونات السرد الروائي ولغة الصورة السينمائية دراسة نظرية وتطبيقية، فعلى المستوى النظري ندرس المكونات المختلفة لكل من السرد والسينما، ونقارن بينهما، قبل أن ندلف للحقل التطبيقي ، فندرس ذلك ضمن أفلام بعينها من السودان وخارجه.

١-٢ مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة الدراسة في الفيلم الروائي بين السرد ولغة الصورة في رصدها وتفحص آلياتها وتحولها من أعمال روائية إلى أفلام سينمائية، ومقارنتها بين عناصر لغة الرواية وعناصر لغة الصوره. ودورها في تحويل السرد الروائي إلى رؤية إخراجية ناطقة بلغة الصورة.

١-٣ هدف الدراسة :

محاولة لدراسة آليات لغة الرواية وعلاقتها بالفيلم الروائي، دراسة نظرية وتطبيقية، وتختص الدراسة برصد تحولات الفيلم حين تشكله من لغته الروائية إلى لغة الصورة ، خلوصاً لنتائج الدراسة النظرية ومن ثم التطبيقية عسى أن يجد فيها المختصون والمتابعون الفائدة المرجوة.

١-٤ فرضية الدراسة:

أ/ إن الفيلم الروائي ذو الترهل اللغوي يشكل خصماً على لغة الصورة .

ب/ إن المنهج العلمي هو المعيارالصحيح لتقييم الفيلم الروائي السينمائي بالمقارنة بين ما هو سردي روائي وما هو سينمائي .

ج/ إن الإسلوب التجريبي السينمائي هو الإتجاه المطلوب لتجديد الإتجاهات في السينما السودانية.

١-٥ أسئلة الدراسة:

أ / ما تقنيات السرد في الرواية؟

ب/ ما تقنيات السرد السينمائي؟

ج/ ما طبيعة التحولات التي تطرأ على لغة الرواية عندما تتحول إلى لغة الصورة؟

د/ كيف تعاملت مدارس الإخراج السينمائي مع السرد الروائي؟

١-٦ منهج الدراسة :

أ / المنهج الوصفي التحليلي:

وبه يتفحص الدارس كل ما يتعلق بموضوع الدراسة من كل جوانبها وأبعادها المختلفة، وقد إستخدم هذا المنهج لتبيان عناصر لغة الرواية وعناصر لغة الصورة.

ب / المنهج المقارن:

وهوالمنهج الرئيس لمقارنة السرد الروائي مع لغة الصورة خلوصاً لنتائج الدراسة النظرية والتطبيقية.

١-٧ حدود الدراسة:

أ / مسرحية الملك لير وفيلم ران انموذجاً .

ب / الفيلم الروائي السوداني: (بَرَكَة الشيخ) أنموذجاً ثم الأفلام الروائية العالمية: (الحب في زمن الكوليرا) و (عطر) و (عرس الزين) و(قلب الليل) و(البؤساء) أنموذجاً.

١-٨ وسائل جمع المعلومات:

المعلومات الأولية تم جمعها من الكتب والمصادر والمراجع والأفلام.

١-٩ أسباب إختيار الموضوع:

درس الدارس الإخراج السينمائي بقصرالسينما في القاهرة على يد رائد الواقعية في مصرالراحل صلاح أبوسيف والمخرج سمير سيف جعلتني أهوى متابعة الأفلام بدراية وشغف وعلى وجه التحديد الأفلام الروائية.*

١-١٠ هيكل الدراسة:

تحتوي هذه الدراسة على خطة بحث و خمسة فصول وكل فصل يحتوي على عدد من المباحث كما يلي:

الفصل الأول: اللغة والرواية .

المبحث الأول : اللغة الأدبية كأداةٍ للتعبير.

المبحث الثاني :الوصف والسرد في الرواية..

المبحث الثالث : عتبات النص الروائي

المبحث الرابع : المكان والزمان في الرواية.

المبحث الخامس: الحبكة والخاتمة.

الفصل الثاني: تقنيات لغة الصورة .

المبحث الأول : نظرية السينما.

المبحث الثاني : الفلم السينمائي كنظام للإتصال المرئي.

المبحث الثالث : (الحركة):أ / حركة الموضوعات داخل الكادر.

---

* عمل والد الدارس محاسباً بإدارة مشروع الجزيرة – بركات – وأيضاً عمل بإدارة إحدى دور العرض السينمائي كمهنة ثانية وكان يحرص على إدخالنا الأفلام الجيدة مثل أفلام: الحرب والسلام والبؤساء وكونت دي مونت كريستو وآنا كارنينا وجين آير وأحدب نوتردام وكان ممثله المفضل شارلس لوتون الذي مثل بطولة فيلم شاهد إثبات وفيلم أحدب نوتردام، مما حبب الأفلام الروائية للدارس منذ الصغر.

ب/ حركة الكادر (حركة الكاميرا).

ج/ حركة المونتاج وأهمية المونتاج المتوازي.

المبحث الرابع : التشكيل والتكوين والصوت .

المبحث الخامس : الجمع بين اللغات السردية و علامات الوصل في السينما.

الفصل الثالث: السرد و السرد الفلمي .

المبحث الأول : السرد لغة واصطلاحاً.

المبحث الثاني : تطور السرد السينمائي.

المبحث الثالث : التلقي للفيلم السينمائي .

المبحث الرابع : : اللغة الفلمية .

المبحث الخامس قولبة الرواية على الشاشة.

الفصل الرابع : مدارس الإخراج السينمائي في التعامل مع لغة الرواية .

المبحث الأول : الإخراج الكلاسيكي.

المبحث الثاني : الإخراج الطبيعي والإخراج الواقعي.

المبحث الثالث : الإخراج العبثي.

المبحث الرابع : المذهب التعبيري في السينما.

المبحث الخامس : تجربة أكيرا كوروساوا الإخراجية السينمائية.

الفصل الخامس : التطبيقي .

المبحث الأول :التأسيس للتطبيق .

المبحث الثاني : التطبيق على مسرحية لشكسبير-١/ الملك لير.

المبحث الثالث : التطبيق على النماذج للروايات المحولة إلى أفلام.

* التجربة السودانية:

٢ / بَرَكَة الشيخ: للكاتب مصطفى إبراهيم، إخراج جاد الله جبارة.

* التجربة المصرية:

٣ / قلب الليل: للروائي نجيب محفوظ، إخراج عاطف الطيب.

* تجربة من أمريكا اللاتينية:

٤ / الحب في زمن الكوليرا: للروائي جبرائيل جارسيا ماركيز، إخراج مايك نيويل.

تجربة من أوروبا:

٥ / البؤساء : للروائي فيكتور هيجو، بطولة ليام نيسون، إخراج بال أغست .

* تجربة من أمريكا الشمالية:

٦ / العطر: للروائي باتريك زوسكند، إخراج توم تيكوير.

* التجربة الآسيوية:

٧ / عرس الزين: للروائي الطيب صالح، إخراج الطيب الصديق.

١-١١ الخاتمة.

١-١٢ النتائج.

١-١٣ التوصيات.

١-١٤الملاحق.

الفصـــل الأول

اللغة والرواية

المبـــحث الأول : تقنيات اللغة الروائية

المبحث الثانـــي : الوصف و السرد في الرواية .

المبحث الثالـــث : عتبات النص الروائي .

المبحث الرابـــع : الزمان و المكان في الرواية.

المبحث الخامس : الحبكة و الخاتمة .

المبحث الأول : اللغة الأدبية كأداة تعبير .

اللغة كما عرفها إبن جني بأنها: (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، الجمع لغى ولغات، ويقال سمعت لغاتهم أي إختلاف كلامهم) [١]. (إن اللغة ذات أهمية كبرى في كونها أداة الإتصال بين الناس ووسيلة التفاهم بينهم وتبدو هذه الأهمية حين يعيش الناس زمناً في مجتمع لا يعرفون لغته فيشعرون بالعزلة عن هذا المجتمع [٢]). وعدها غيرهم بأنها إختلاف تركيبات المقاطع الصوتية التي تفضي إلى دلائل كلامية وعبارات لغوية.

معنى اللغة في الإصطلاح :

إذن هى الأصوات التي تتواصل بها الكائنات الحية مع بعضها، وتعبر بها عن حاجياتها (المجموعات البشرية في سبيل الوصول إلى التفاهم فيما بينها وبين الأخرين إتخذت الإشارات والحركات والأصوات والرموز وسائل تعينها على تحقيق هذا التفاهم، ولذلك نجد أن اللغة إنتقلت من الأصوات إلى المقاطع وإلى الألفاظ وإحكام الألفاظ ودقة الدلالة على المعاني، وإتخذت ظواهر النمو اللغوي في النوع الإنساني من عهد الطفولة إلى إكتمال الرجولة مثالاً نقيس عليه نشأة اللغة [٣]).

نشأة اللغة :اللغة علم له قواعده و أسسه المنهجية، التي يتحرك عليها الباحثون والدارسون، وهناك سؤال ملح، متى بدأت اللغة ؟

١ / نظرية الوحي الإلهي .

وهى تقوم على أن الله تعالى قد ألهم آدم عليه السلام بأن يضع الأسماء للأشياء، والكائنات، و يستند أصحاب هذا المذهب إلى أدلة نقلية مقتبسة من الكتب المقدسة،(فاليهود والنصارى يستدلون بما ورد في التوراة من قول: وجلب الرب الإله من الأرض كل حيوانات

---

(١) المعجم الوسيط، الجزء الثاني، ص ٨٦٤.

(٢) أ.د.عباس محجوب، د.عبد النبي محمدعلي، المهارات اللغوية١، منشورات جامعة السودان المفتوحة الطبعة٢٠٠٦،٤م.ص٥.

(٣) .د.عباس محجوب، د.عبد النبي محمدعلي، المرجع السابق، ص٦.

البرية وكل طيور السماء، فأحضرها إلى آدم، ليرى ماذا يدعوها [1]). وكذلك الحال في اللغة العربية فنظرية الوحي الإلهي لها أنصارها ويستند أصحاب هذا الرأي إلى قوله تعالى: (وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبؤني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين [2]).

٢/ نظرية المواضعة :

وهي تقرر أن اللغة قد نشأت وتم إستخدامها عن طريق المواضعة (الإتفاق) وهذا ماذكره ابن جني بقوله(إن أصل اللغة لابد فيه من المواضعة، و ذلك ان يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعداً فيحتاجون للإبانة عن الأشياء، فيضعون لكل منها سمة و لفظاً يدل عليه، ويغني عن إحضاره، وطريق ذلك أن يتقبلوا على شخص ويشيرو إليه قائلين إنسان ! فتصبح هذه الكلمة إسماً له ، وهذا الرآي يسعى لإيجاد سبب واه لنشأة اللغة، حيث أنه يغفل شيئاً مهما جداً ، وهو من أين أتت قدرة الحكمين على الكلام والتلفظ من الأصل ؟ فضلاً عن تلك الأصوات التي خرجت من أفواه الحكماء لتصبح لغة لباقي أفراد البشرية الخاصة بهم[3]) إن نشأة اللغة لا يمكن أن تاتي من نظرية المواضعة وإن كان المفهوم جزاءاً أساسياً في عملية تكوين اللغة وهو أحد عوامل إستقرار مفرداتها .

٣/ نظرية المحاكاة .

وهي تعتمد كلياً على أن الإنسان سمى الأشياء بأسماء مقتبسة من أصواتها، بمعنى أن تكون أصوات الكلمة نتيجة تقليد مباشر لأصوات طبيعة صادرة عن الإنسان أو الحيوان أو الإشياء، وهذا الراي يصيب في الجانب الخاص بأن بعض الكلمات اللغة تتشابه مع الأصوات الطبيعة التي نسمعها، (مثل كلمة (مواء) فهى تتشابه مع صوت القطة، والراي بمذهب المحاكاة يفقد قوته عندما نتعرض لبعض الكلمات المجردة التي تحمل قيماً ومعاني نفصلة تماماً عن أصوات الطبيعة مثل الحق والخير وحتى الإنتقام[4]).

---

(١) د.رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٩٨٦،٢م،ص١١٠.
(٢) سورة البقرة، الآية ٣١ .
(٣) رمضان عبد التواب ، مرجع سابق، ص١١١.
(٤) رمضان عبد التواب مرجع سابق نفسه، ص١١٢.

٤/ نظرية العمل كمنشأ للغة :

ترى أن العمل هو المشارك الأساسي لنشأة اللغة لدى الإنسان، يرى أرنست فيشر:(أنه قد تطلب التطور نحو العمل ووسائل جديدة للتعبير والإتصال تتجاوز الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان. إن العمل هو الركيزة الأساسية التي اضطرت الإنسان إلى الخروج من دائرة استخدام الإشارة الجسدية فقط ، إلى إستعمال التواصل اللغوي ونحوه بشكل مطرد، مع ازدياد الحاجة إلى المزيد من التفاهم بين أفراد المجموعة [١]).

٥ / نظرية الإستعداد الفطري .

يعتمد هذا الإتجاه على النظرية التي وضعها عالم اللغة الألماني ماكس موللر: (الذي يرى أن الإنسان بفطرته مزود بقدرة على صوغ الألفاظ الكاملة، كما أنه مطبوع على الرغبة في التعبير عن أغراضه، بأنه وسيلة من الوسائل، غير أن القدرة على النطق بالألفاظ لاتعطي آثارها الإ عند الحاجة أو في الوقت المناسب [٢]).

٦ / نظرية التنفيس عن النفس .

تعتمد هذه النظرية على أن اللغة نشأت من الطاقة الإنفعالية عند الإنسان من أجل تعبيره عن أحاسيسه ومايريد الإبانة عنه،(وتتلخص في أن مرحلة الألفاظ قد سبقتها مرحلة الأصوات الساذجة التلقائية الإنبعاثية التي صدرت عن الإنسان، للتعبير عن ألمه أو سروره أو نفوره، وهذه الأحاسيس الساذجة قد تطورت على مر الزمن حتى صارت الفاظ إن أهم ما يميز الراي، كونه يعزو نشأة اللغة إلى أمر ذاتي، أي أنها تعتمد بالشعور الوجداني [٣]).

والجدل في هذه الخلاف جعل مجمع اللغة الفرنسي يصدر قانوناً يحرم فيه مناقشتها

وإذا تجاوزنا إختلاف الكلام الذي يعد معجزة من معجزات الله (ومن آياته خلق السموات والأرض وإختلاف ألسنتكم وألوانكم)[٤] .فنظريات اللغة كثيرة ولم يتم حسم جدالها، فنجد إضافة

---

(١) أرنست فيشر،ضرورة الفن، ص٣٠.
(٢) المرجع السابق ، ص ٣١.
(٣) رمضان عبد التواب المدخل إلى علم اللغة، ص ١١٧.
(٤) سورة الروم،آية٢٢.

مارتنيه التي تتلخص في قانون التمفصل المذدوج، الذي يتكون من (المورفيمات) وحدة التمفصل الأول، وهى وحدات صوتية صغرى دالة تتآلف من وحدات أصغر منها غير دالة وهى (الفونيمات)، وحدة التمفصل الثاني، وهى حروف أللغة ، وهى محدودة ولكن ينتج عنها عدداً غير محدود من المورفيمات.

(ويعد إكتشاف الفونيم حسب كرامسكي واحداً من الإكتشافات التي حققها علم اللغة، ويعادل إكتشاف الطاقة النووية في العلوم، لأنه قاد إلى ثورة في التفكير اللغوي[1]).

اللغة العربية من أغنى اللغات، وأوسعها اشتقاقاً، وأدقها تعبيراً، صقلتها القرائح والعقول في الماضي بضعة عشر قرنً حتى جعلتها لغة الشعر والخطابة، واصطنعها العلماء في مفردات الطب والكيمياء والرياضيات والفلسفة حتى جعلوها لغة العلم والثقافة.

تعريف تقنية :

هى من كلمة أتقن عمله أحكمه، (وتطلق الكلمة على كل ما هو منسوب الى التقن وهى بهذا المعنى توازي العملي وليس العلمي التي تعني البحث النظري المجرد، والتقنيات بالجمع تعني اسم الطرق المحددة للطرق العملية التي يزاولها الأفراد للحصول على نتأئج معينة، تقول تقنيات السباحة، تقنيات الرقص، وهذه الطرق العملية تنتقل من شخص الى شخص، ومن عصر الى عصر بالتقاليد والممارسة والمزاول [2]). وبذلك تعني مجموع الطرق الخاصة بكاتب معين أو لغة معينة ، والتعبير عن الشئ هو الاعراب بإشارة أو لفظ، أو الألفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء وكل نموذج فهو يعبر عن الأصل الذي أخذ عنه، ويطلق التعبير أيضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل افكاره وعواطفه ومقاصده الى غيره من البشر. ومعنى مادة الأدب في العصر الإسلامي رياضة النفس ولها معنى آخر هو التأثر بهذه الرياضة والإنتفاع بها، حيث كان للمسلمين نوعان من الثقافة : إحداهما دينية، وهى القرآن والحديث ، والأخرى غير دينية وهى الشعر والأخبار والأنساب وما يتصل بها ، وهذه الأخيرة كانت تسمى أدباً .

---

(1) قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيون ، دار قدمس للنشر والتوزيع ، ص ٢٢٧ .
(2) المرجع السابق نفسه ص ص ٣٢٨-٣٢٩.

وبتطور علوم اللغة أصبح الأدب يدل على الجيد من علوم الكلام شعراً و نثراً، وما يحتاج إليه من التفسير، وتبيين ما فيه من مظاهر الحسن أو الرداءة .

(ينقسم الأدب الإنشائي إلى شعر ونثر ، وكل ما ليس بشعر فهو نثر، والنثر ينقسم إلى نثرفني وهو الذي إلتزم لقوانين معينة، والنثر المستخدم في المحادثات اليومية بين الأصحاب وفي البيع و الشراء وغيرها ليس من الفن في شئ، والنثر الفني منه ما يكون عماده اللسان وأهم أنواعه الخطابة ، ومنه ما يكون عماده القلم وهو ما يسمى بالكتابة الفنية ويقسمها بعض الكتاب الأوربيون إلى وصف وقصص، وقسمها بعض كتاب العرب إلى الرسائل، والقصص، ومناظرة، وجدل، وتاريخ. وللناقد كيرمود نظرية مفادها أن ثمة شبهاً بين البني القصصية وبين البنى الأخرى في صنوف الكتابة المختلفة ككتابة التاريخ على سبيل المثال . وحصيلة ذلك أن كيرمود يلح على أن جميع أنواع الكتابة بما فيها التاريخ إن هى إلا حبكات قصصية مضمرة وبالتالي فهي تنتمي إلى عالم القصة [١])،وقد صارت القصة في الآداب الأوربية الحديثة أهم أنواع النثر الإنشائي وأكثرها ذيوعاً، وكثير من كبار رجال الأدب في أوروبا وأمريكا قد إتجهوا بجهودهم نحو القصة الروائية ، وإقتصروا في تأليفهم عليها مثل سكوت وديكنز وثاكري وهاردي في الأدب الإنجليزي، ومثل بلزاك وإميل زولا وأنتول فرانس في الأدب الفرنسي، وأصبح أدب القصة في عصرنا يحتل المكانة الأولى في عالم الأدب .

(ومن الممكن تقسيم القصة من حيث الطول إلى "النوادر" القصيرة التي لا يزيد طولها على بضع صفحات، ويمكن أن تدعى أقصوصة، وهنالك الرواية،وقد تطول جداً حتى تستغرق عدة مجلدات، وهي قصة نثرية ذات طول معين [٢]).

تعريف الرواية :

(ما تزال الرواية على إختلاف تجاربها في الآداب الغربية أو الشرقية من أصعب الأنواع الأدبية وأقلها قابلية للتحديد. وإذا كانت كلمة (الرواية) في اللغة العربية إصطلاحية أي أنها إسم إصطلاحي فإنها تعني: التنوع الإجتماعي للغات، وأحياناً اللغات والأصوات الفردية، تنوعاً

---

(١) خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، مدخل إلى أدب الحداثة منشورات إتحاد الكتاب العرب، ص٩٩.
(٢) المرجع السابق، ص٩٥.

منظماً أدبياً، وتفضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات إجتماعية وتلفظ مصطنع عند جماعة ما، ورطانة مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال [١]). يشير " فورستر "الى أن الرواية عبارة عن قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين أما " باختين فيشير إلى ثمة صعوبات في وضع مفهوم محدد للرواية أو تحديد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه الرواية، وذلك لأن الرواية إنما هي التنوع الاجتماعي للغات، والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا، وكذا فأنها الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل لذا فأنها تعكس بعمق وجوهرية وحساسية تطور الواقع نفسه ذلك التطور الذي لا ينتهي أبداً، (إن ما يميز الرواية، هو تكونها أساسا من النثر إلا أن هذا النثر يمتلك تنوعا واتساعا لم تعرفهما الأنواع الأدبية الأخرى التي سادت، ففي الرواية نعثر على أجزاء تاريخية وبلاغية، ولكن هذه الاساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعي ماهر، لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية[٢]). يمكن أن يعرف الدارس الرواية: أنها خيال مكتوب بلغة ما لها طول معين، تمثل نوع سردي قادر على إستيعاب كل الأنواع السردية الأخرى، لعرض التفاعلات الإنسانية بين ما هو سياسي و إجتماعيو تاريخي وبين ماهو فني خالص بلغة النثر.

بدايات الرواية :

(بدأت معالم الرواية بروزاً في القرن السادس عشر (١٦٠٥-١٦١٥) متخذةً إتجاهين مختلفين واضحين [٣]):

١ / إتجاه البيكارسك، ونموذجه الكامل دون كيشوت لسيرفانتس، وهي عبارة عن بارودية* مباشرة (تقليداً هزلياً) لروح الملحمة حيث نجد البناء الفني المعقد يدور حول مغامرات من أحاطوا به من رجال ونساء .

---

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر، الرباط،١٩٨٧م،ص٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص٣٤.

(٣) خلدون الشمعة،المنهج و المصطلح مدخل إلى أدب الحداثة،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٧٩م،ص٩٥.

* هي نوع من الأسلبة،تكون فيها قصدية اللغةالمشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم اللغة الثانية.

٢ / أما الإتجاه الثاني فقد ظهر في إنجلترا في رواية الباستوراليه أي الرواية التي تدور حول حياة الرعاة ونموذجه الأعلى أركاديا فليب سيدني وهي عبارة عن إحياء لتقليد قديم ازدهر في مدرسة الأسكندرية في القرون الأخيرة للوثنية والقرون الأولى للمسيحية ومحور تصوير حياة الريف وعواطف الرعاة وتمجيد ما تتسم به من بساطة وسهولة، لكن هذا لا يمنع أن الرواية الإنجليزية قد عرفت محاولات روائية كتبت نثراً تسرد مضمون ملاحم العصور الأوسطى، كقصص الملك آرثر، وفرسان المائدة المستديرة، ومع ذلك كله فإن كل هذه المحاولات نظراً لصلتها المباشرة بمادة التراث الملحمية في العصور الوسطى، لا يمكن الإعتداد بها كبداية لفن الرواية بالمعنى الحديث .

إن المتأمل للبدايات الحقيقية لفن الرواية ولفن القصة القصيرة يجد أن التيار الرئيسي فيها، هو تيار بوكاتشو في إيطاليا ورابلية في فرنسا سير فانتس في إسبانيا يتميز بطابع أساسي هو التركيز على سرد مغامرات البطل أو مجموعة أبطال وتصوير شخصياتهم وربما التعبير عن موقف فلسفي من خلال تصوير الأحداث فيما نسميه إطاراً قائماً على التسلسل الزمني، وهو المنهج البسيط الذي يعمد إليه الكاتب الروائي بإتخاذ سيرة الإنسان الفرد في الحياة نموذجاً له يحتزيه ويصوره ويتخذ منه ما يساعده على البناء الفني.

أما الرواية كما نعرفها اليوم في بلاد الغرب، فقد مرت في أطوار عدة وتنوعت تنوعاً كثيراً، فبعد أن كانت قديماً تشتمل على حوادث خارقة للعادة مثل الذي نطالعه في قصص ألف ليلة وليلة ، انتقلت في القرن الثامن عشر إلى تأليف يراد به تصوير المجتمع في شئ فيه كثير من الأمانة والدقة، أو ما عرف بالمذهب الواقعي وإنتقل التأليف من المذهب الواقعي إلى المذهب الخيالي ولكن من غير إلتجاء إلى الحوادث الخارقة للعادة .

عناصر الرواية تتكون الرواية من إثني عشر عنصراً هى :

(١) راوي – محايد أو غير ذلك. (٢) الحادثة والزمن. (٣) الحبكة. (٤) الفكرة. (٥) الحوار

(٦) الشخصيات القصصية. (٧) عالم الرواية. (٨) الخيال. (٩) الإسلوب الفني. (١٠) الصراع الأدبي. (١١) الدافع . (١٢) أمور سردية خاصة بالأدب.

من أشهر أنواع الروايات : الرواية التقليدية والرواية الحديثة والرواية الجديدة .

١/الرواية التقليدية :

إن مصطلح (تقليدية) ليس إتهاماً، إنما يستخدم بدلالاته العلمية الدقيقة، لأنه يأتي وصفاً لوقائع فنية محددة، و يمكن إجمال صفاتها بأن الرواية التقليدية وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، لاتصويراً لتجربة متكاملة، فالأفكار بارزه يمكن إستخلاصها بكل سهولة ويسر، وهناك حرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة وباسم الإلهام مرة أخرى، والأحداث تبدوغير معقولة والإهتمام بها أكبر من الإهتمام بالشخصيات وقسماتها، فهناك تراكم للأحداث التي يربط في ما بينها بوسائل عدة مثل المصادفة أو بالقضاء والقدر أوتدخلات السارد المباشرة، وتبدو هذه الوسائل غير فاعلة بسبب كثرة الإستطرادات والإنحرافات السردية، والقفزات المتكررة عبر الأزمنة والأمكنة، ويقوم بمهمة السرد راوي عليم بكل شئ، وكثيراً ما يتدخل أويفسر أو يخاطب القراء مباشرة، وتغدو الشخصيات وسيلة لا غاية فنية،(كما أن إسهامات الرواية التقليدية لا يمكن أن يستهان بها فقد أسهمت:

أولاً : تبسيط توظيف اللغة، آي أسهمت في تخليص اللغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها، ومالت بها نحو لغة نثرية (عادية) ولكنها قادرة على الوصف والتجريد والتحليل والتصوير.

ثانياً : خلق قاعدة من القراء، أي تأسيس جمهور من قراء الروايات يدرك أن الروايات تلبي له حاجات ضرورية، والقراء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائية و الأدبية عامة[١]).

فالرواية التقليدية نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، وهى في بناءها العام وأدواتها تعيد إنتاج الوعي السائد .

٢/الرواية الحديثة .

أولاً: الحداثة مقولة زمنية وفنية في آن واحد، والتحديث تطوير للمنتوج الإبداعي و تجاوز وتحدي للذات. (الكتاب يرون أن التحليل يعمل على تحرير الذات داخل العمل الأدبي من خلال تحليل الواقع وتفسيره والإرهاص بالمستقبل، وتلبي الرواية الأدبية الحديثة الحاجات الجمالية والأجتماعية المستجدة [٢]) (ولا تتمثل في الوعظ والإرشاد والتعليم كما هو شأن الرواية

---

(١) شكري عبد العزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الحديثة،عالم المعرفة ،٢٠٠٨م،ص٩.
(٢) المرجع السابق ،ص٩..

التقليدية، بل تتمثل في تجسيد رؤية فنية، آي تفسير للعالم، والرؤية كشف جديد لعلاقات خفية، يعطي المتعة والتشويق والجاذبية [١]) وأهم ما يميز بناءها (هو ذاك التصميم الهندسي، والإعتماد على البداية والذروة والنهاية، والترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ العلية والسببية، كما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها، وكل هذا يؤدي إلى التوازن في العلاقة بين الحدث والشخصية، والشخصية والزمان والمكان، وهو ما يصف البناء بالتماسك والترابط والتدرج الفني[٢])، وتأتي تقنيات الرواية من الأهمية بمكان في تحديد أنواعها ومستوياتها، ولابد من تأكيد أن الرؤية الوثوقية الفنية أشمل من التفاؤل والتشائم أو مشاعر العبث واللاجدوى، فحتى البير كامي الذي يوصف عادةً بفيلسوف العبث يرى (أن العبث علاقة إنعدام التوافق بين الفرد من ناحية والعالم من ناحية ثانية، فليس العبث شيئاً قائماً بذاته، وبالتالي لا يمكن تصوير العبث على أنه شيئ مطلق " بل رؤية تهدف إلى حث المتلقي على المشاركة في البحث على حل لهذه المعضلة[٣]) وتأتي تقنيات الرواية الحديثة تلبية لرؤيتها ووظيفتها وتؤدي الأساليب السردية دوراً رئيسياً في توازن البنية الروائية برمتها. وتختفي هنا ظاهرة التدخلات المباشرة والتعليقات المفسرة والحشو الذي لأمسوغ له، ويختفي الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية فنية لتحقيق التأثير والإقناع الفني. وكثيراً ما يستخدم ضمير المتكلم بدلاً من ضمير الغائب، أو نلحظ تعدداً في الرواة، وتنوعاً في الضمير.

٣/ الرواية الجديدة .

ولما كانت الرواية الجديدة مفارقة كلياً للرواية الحديثة، معنىً ومبنىً، فقد أطلقت عليها تسميات عديدة منها: (رواية اللارواية Anti-Novel والرواية التجريبية Experimental Novel، والرواية الجديدة New-Novel ، ويؤكد تعدد الأسماء أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد، لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد، أو التصنيف، ولا يجوز أن تطلق عليها مصطلح مدرسة، لأنها ضد التعقيد والتقنين أولاً، ولإختلاف النزعات بإختلاف كل أديب وبإختلاف كل عمل أدبي ثانياً[٤]) .

---

(١) شكري عبد العزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الحديثة،عالم المعرفة ،٢٠٠٨م ص ١١.
(٢) المرجع السابق،ص ١٢ .
(٣) المرجع السابق،نفسه ص ١٣ .
(٤) نفسه ص ١٤.

١/ الرواية التي تصف المجتمع :

ومثل هذه الرواية تتناول عادات الناس وأعمالهم وعلاقاتهم بعضهم ببعض وفضائلهم ورذائلهم، وتبرز هذا كله أثناء الرواية. وتصور الأشخاص وما يقومون به من الأعمال، وفي كثير من الأحيان هذا يصحب هذا التصوير كثير من الفكاهة والتهكم. ومعظم الروائيين من هذا النوع ينزعون نزعة التفاؤل، فتنتهي الرواية عادة بنصرة الحق وإنهزام الباطل، وشارلس ديكنز خير مثال لهذا النوع من الروايات في إنجلترا، وإميل زولا وبلزاك في فرنسا [١].

٢/ الرواية التاريخية :

وهي التي تتناول عصراً من العصور لأمة من الأمم فتعرضه عرضاً قصصياً، يخلق الكاتب في روايته أشخاصاً خياليين، ولكن وصف العصر والحوادث المهمة وسكانه ينطبق إلى أي حد على الوقائع، وقد كان السير ولتر سكوت يستند على التاريخ لكي يزيد قصته قوة، ولا تستطيع كتب التاريخ المألوفة تأدية دور القصة التاريخية بما تتركه من أثر قوي على القارئ [٢].

٣/ الرواية العلمية :

هي الرواية التي عرفها ج.أ.كدون بأنها: جنس أدبي أنجلو – أمريكي، ذو إهتمامات تكنولوجية، تعكس تطور القرن العشرين، وظهرت برواية تاريخ حقيقي للمؤلف لوسيان، وهي محاكاة ساخرة لقصص المغامرات، وفيها بطل يزور القمر والشمس، ويشترك في معارك بين الكواكب. وبعض قصص الكاتب (إدجار الن بو) تسبق الرواية العلمية الحديثة، ولكن أبويها بالمعنى الحقيقي للكلمة هما الفرنسي جول فيرن والإنجليزى هـ.ج.ويلز، كتب فيرن العديد من روايات المغامرات الخارقة للمألوف مثل"خمسة أسابيع في منطاد"١٨٦٣م و" رحلة إلى باطن الأرض"١٨٦٤م و "عشرون ألف فرسخاً تحت قاع البحر"١٨٦٩م و"جولة حول العالم في ثمانين يوماً" ١٨٧٣م . ويرجع الفضل في رواج هذه الروايات إلى أنه حاول أن يجعل العنصر العلمي مقنعاً وقابلاً للتصديق، وينطبق هذا بدرجة أكبرعلى هـ.ج.ويلز الذي كتب : "ألة الزمان "

---

[١] طه حسين وأحمد امين ود عبد الوهاب عزام ود محمد عوض محمد،التوجيه الأدبي،د.ت،ص٢١.
[٢] المرجع السابق،ص٢٢.

و "زيارة المدهشة " ١٨٩٥م ، "جزيرة الدكتور مورو" ١٨٩٦م، و "حرب الكواكب" ١٨٩٨م، و"الرجال الأوائل في سطح القمر"١٩٠١م .

والعديد من النقاد الأوائل ينظرون إلى الرواية العلمية على أنها نوع أدبي أدنى، وأكبر مثال على أثر الرواية العلمية في الناس العاديين ما قدمه أرسون ويلز في الإذاعة الأمريكية رواية "حرب الكواكب " بمؤثرات إذاعية متقنة وأدخل مذيع نشرة في التمثيلية مما أثار ذعراً في أوساط المستمعين إذ ظن الكثيرون أن غزواً من أهل المريخ للأرض قد حدث فعلاً.

مستويات لغة كتابة الرواية :

هناك أربعة مستويات:

١ / **لغة فصحى** تراوح بين إحداها ينهل من قاموس تراثي، والأخر يعتمد تركيب الجملة الحديثة، المتسم بالمرونة والتخلص من قيود البلاغة المسكوكة، وقد ظهر هذا الإتجاه منذ نهاية القرن التاسع عشر في النصوص السردية الأولى التي تكتسب طابعاً روائياً أمثال، فرح أنطون والشدياق و الموهلي، وإذا كانت البدايات الأحيائية هى التي فرضت تلك المزاوجة في اللغة. والروائيين الذين عادوا إلى المزاوجة بين لغتين، كانوا يقصدون من وراء ذلك توظيف التراث السردي العربي لإنتاج شكل روائي له خصوصية في البناء واللغة، ويستوحي نصوص ولغة التاريخ والرحلات وكتب التصوف والسير والأخبار، والهدف من ذلك التهجين هو خلق محاورة بينهما لهدم الهوة بين لغة التراث وأخرى حديثة ، ونذكر على سبيل المثال، الزيني بركات والتجليات للغيطاني، والوقائع لغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي والنخاس لصلاح بوجاه[1]) .

٢ / **لغة فصحى مهجنة:** (إلا إنها تستعير كلمات أجنبية بلفظها أو محورة إلى صيغة دارجة، خاصة عندما يتعلق الأمر بأسماء الآلآت والأدوات اللإلكترونية، يكون الدافع وراء ذلك، إما أن تلك الكلمات الأجنبية لم نجد لها معادلاً معرباً؛ وإما أن الروائي يحرص على الدقة في التشبيه وتبليغ مايريد من خلال لغة شائعة في قاموسها الأجنبي، وأحياناً يقصد الروائي إبراز الهجنة اللغوية التي أصبحت جزءاً من التواصل اللغوي دخل المجتمعات العربية، وهذا التوجه نجده في

---

(1) محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ط١، دار آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م، ص ص١١٨-١١٩.

رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم الذي كشف هذا الواقع اللغوي على مستويين: عند تسمية الأدوات والآلآت التكنولوجية التي كثر الإقبال عليها في فترة الإنفتاح الإقتصادي بمصر، ما جعل الناس يتلقفون التسميات الأجنبية ويستعملونها؛ والمستوى الثاني عند نقل مقتطفات من الصحف القومية الموازية للسردي، فتبين أنها بدورها تستعمل كلمات أجنبية بدرجة وسط العربية. ومثال ذلك: بعد عشاء من الجبن والحلاوة، حملت ذات حقيبتها إلى الحمام الصغير الذي تعاون الجميع على إغلاق بابه المصنوع من خشب الأبلكاش لأن لسان المزلاج المنزلق الصغير كان بعيداً. خلعت السوتيان. لكيلوت وتنورتها في لبس من البلاستيك (....) لتقف أسفل الدش (.....) و غسلت شعرها ثم شامبو صفية الذي ظنته أجنبياً لأنها لم تنتبه إلى Made in Egypt كتبت بخط دقيق في قعر الزجاجة[1]). وفي مقتطفات الصحفية، نجد مثلاً هذا الإعلان المكتوب بحروف عربية لكن كل كلماته أجنبية: (إيجبت كلينيك تقدم الجديد دائماً في أليكس شوبينج كومبليكس ديسبنسر، كلارك سي ١٦، هاند درايرز، السانور[2]).

٣/ **لغة فصحى مرنة**(وهى ذات جمل بتركيبات حديثة ومستويات قاموسية متسعة، تعتمد التوليد والترجمة الصحيحة لتعابير أجنبية ضمنهم مقصد يتوخى تحقيق نثرية الرواية مع الحرص على جمالية لغوية تتباين وتتفاوت حسب مذاهب الكتاب وقدراتهم والأمثلة تمتد من يحى حقي إلى نجيب محفوظ إلى الطيب صالح وإدوارد الخراط ورجاء عالم وهدى نجدي وصولاً إلى حسن داود ومصطفى ذكرى [3]) .

٤/ **اللغة العامية**: إلى جانب ذلك نجد روايات قليلة إختارت اللغة العامية سرداً وحواراً . صحيح أن هذه العامية لها قرابة بالفصحى، إلا أنها ذات تركيب جملي مغاير وتأخذ من قاموس اللغة اليومية والأمثال والتعابير المألوفة في لغة الكلام. ونذكر ثلاثة نصوص: الأول لمصطفى مشرفة بعنوان (قنضفرة الذي كفر) كتب في الأربعينات من القرن الماضي. والثاني للويس عوض وعنوانه (مذكرات طالب بعثة) ١٩٤٢م، وكلاهما نشر في الستينات. والرواية الثالثة ليوسف القعيد بعنوان (لبن العصفور) نشرت سنة ١٩٩٤م [4]).

---

(١) رواية ذات ص ٢٣.
(٢) المرجع السابق ، ص ١٣٥.
(٣) محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ط١، دارآفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م، ص١١٨.
(٤) المرجع السابق،ص١١٩

نموذج لروايات عالمية :

كتب فلوبير رواية (مدام بوفاري) وهو قائل : يجب أن يكون الكاتب في عمله كالله في الكون. (قد إحتفت الأوساط الأدبية الفرنسية برواية (مدام بوفاري) التي بلغت عامها المائة بعد الخمسين وهو إحتفاء له مايبرره لأن الرواية التي كتبت عام ١٨٥٦م أصبحت منذ منتصف القرن العشرين منعطفاً بارزاً في مسار النوع الروائي وطرائق كتابته عبر الأداب العالمية، والتي إنتشرت بعد قرن بسبب الضجة التي صاحبت نشر الرواية وتقديم فلوبير للمحاكمة بدعوى أنه خدش الحياء العام و التهجم على قيم البورجوازية الآخذة بالتمركز في تلك الحقبة. وقراءة مرافعتي الإتهام والدفاع المقدمتين في تلك المحاكمة، تؤكد أن جانب المضمون والتأويل قد إستأثر بالإهتمام، فأثر على التلقي وحدد فلكه لعقود عديدة، مع إستثناءات لم تغير مجرى القراءة، على نحو ما نجده من إشارات ذكية عند بودلير ومارسيل بروست [١]). (قد ضبط فلوبير سيناريو السرد في شكل صور متحركة ومترابطة [٢]) وأنجز تواري الكاتب خلف النص، وتعديد منظور السرد وتنسيبه، واللجو للحوار المنقول غير المباشر، والبولفونية، وأسبقية الإيحاء على المعنى الأحادي . ماجعلها رواية تشكل حضوراً مميزاً حتى الأن وظهرت في اقتباسات سينمائية كثيرة (ك– فيلم فانسان منيللي ١٩٤٩م وفيلم كلود شابرول١٩٩١م– أو من خلال نصوص روائية تستعير بعض شخصيات مدام بوفاري لتدرجها في سياق سردي مختلف، على نحو ما فعل الكاتب البريطاني جوليان بارن في روايته ببغاء فلوبير الذيً نشر في أسبوعية نوفيل أوبسرفاتور، يتخيل بارن فيه نهاية أخرى غير نهاية الرواية الأصلية التي تنتحر فيها إيما بالزرنيخ ، فيجعلها فارن ترتمي في أحضان كاتب العقود الذي سارع إلى إلغاء الدين، ثم أقنعت زوجها شارل بالإنتقال إلى قرية صغيرة لاستئناف حياة أخرى بعيداً عن كل ما يذكرها بمغامراتها الغرامية الفاشلة ..... وأنجبت إيما طفلاً أسمته لوران وتعلمت كيف تنسى أحلامها الرومانسية لتستقبل بوادر الكهولة وهي مشدودة إلى المسرات البسيطة "لان الأزواج يعرفون كيف يستمرون في الحياة"كما قالت في نهاية هذا النص [٣]).

---

(١) محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشرو التوزيع،ط١،٢٠٠٨م،ص١٣١.
(٢) المرجع السابق، ص١٢٤.
(٣) المرجع السابق نفسه،ص١٣٤

البؤساء:

الرواية العالمية الأكثر شهرة للأديب فيكتور هيجو التي مر على صدورها مائة وخمسين عاماً أيضاً، البؤساء، إن المثقفين في كل من فرنسا وبلجيكا قد إحتفلوا بمرور مائة وخمسين عاماً على صدور الرواية، رغم أنها جوبهت بنقد مضاد لم يلبث أن صحح الإقبال الجماهيري عليها أوضح سر وجمال الخط السردي للحب العذري والخط السردي للحرب وعظم التضحيات الجسام للخلاص المسيحي وعدم الحنث باليمين ونجاعة التطهير المسيحي .

أوليس :

وهي رواية لجيمس جويس كتبها في مليون كلمة طوال أربع سنوات خلال الحرب العالمية الثانية ليصور بها حياة فتى إيرلندي في دبلن اسمه ستيفن ديدلس خلال أربع وعشرين ساعة لنرى بوضوح أن أوليس جيمس جويس ليست إلا ملحمة روحية نفسية تدور حول السيرة الباطنية لهذا البطل ومن دخل معه في علاقات مثل ليوبولد بلوم اليهودي الإيرلندي وزوجته ماريون بلوم، وأن قوام هذه السيرة الروحية ليس أحداثاً تحدث في الخارج وإنما تسلسل أفكار وعواطف مترابطة ولا مترابطة في نفس البطل والشخصيات المساعدة . وهذا ما يسمونه مدرسة أو تيار الوعي وهي في حقيقتها فرع من فروع مدرسة اللاوعي حيث الزمن يصبح شيئاً ذاتياً بحتاً وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان يصبح عقله[1]).

دون كيشوت:

وهي رواية سير فانتس يسخر من عالم الفروسية الذي كان رائجاً في تلك الأيام في أسبانيا وفي أوروبا مما أعطى النص إستجابة لحالة إنتظار للقراء، مما جعل أحد الكتاب المغمورين ويدعى ألونسو فرناندث دي أبيانيدا، سارع إلى إصدار جزء ثاني لـ دون كيشوت عام ١٦١٤، للإستفادة من تطلع الجمهور إلى قراءة بقية مغامرات الفارس ذي الوجه الحزين التي وعد سير فانتس بكتابتها وتأخر في الوفاء بوعده. وأمام هذا السطو سارع سير فانتس إلى كتابة القسم الثاني قائلاً في مقدمته (إن هذا القسم الثاني من دون كيشوت أتي مبسطاً ومبسوطاً وأخيراً ميتاً

---

(1) آلان روب غرييه،نحو رواية جديدة،دار المعارف بمصر،ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى،

ودفيناً حتى لا يجرؤ أحد أن يبعثه بشواهد جديدة [1]) (ورواية دون كيشوت تتميز بتعدد الساردين والمؤلفين .فالفصول الثمانية الأولى للرواية رواها سارد مجهول طاب له أن يجعل الرواية تتوقف عند الفصل الثامن من الجزء الأول؛ وبعد ذلك تدخل سارد ثان ليستكمل الرواية ، فعثر على مخطوط بالعربية يحمل عنوان (قصة دون كيشوتي دي لا مانشا) من تأليف المؤرخ سيدي حامدي بن أنجيليين، فعمد المؤلف المفترض إلى الإستعانة بترجمة النص إلى اللغة الإسبانية على يد مترجم موريسكي. على هذا النحو ، يجد القارئ نفسه أمام بداية ثانية تنطلق بعد أن يصف المؤلف الثاني ورقات المخطوط ويعلق على ما حكاه المؤلف العربي وعلى طريقة تعامله مع الفارس الجوال. وبعد ذلك ينسب السرد إلى حامد في القسط الأكبر من الرواية؛ ومن حين لأخر تبدأ بعض الفصول بـ (تقول القصة ....) [2].

ألف ليلة و ليلة :

من أشهر الكتب العالمية تم تحويله إلى دراما سينمائية و تلفزيونية ومسرحية وإذاعية، (ألف ليلة و ليلة) سفر من أسفار العربية رغم تأثيرات الحضارات الأخرى، وهو يشكل إضافة لإحتوائه على فن قصصي ذي نفس فني جيد من خلال الراوية شهرزاد؛ وذكر جوته الألماني أنه كتاب أعطاه الحلول لمشكلات الكتابة، (كثيراً ما تمشدق المعنيون بتأريخ الفن القصصي بعدم إحتواء الأدب العربي القديم على مثل هذا الجنس الأدبي، إن ما يحتويه هذا السفر العظيم هو نفس ما إحتواه الفن القصصي الروائي من خيال خصب لا يبتعد عن الواقع الإ بما تتطلب منه أساسيات هذا الفن [3]).

وهذا الكتاب يتألف من حكايات ذات أربعة أنواع هى :

(١) حكاية المفتتح.
(٢) حكايات الإطار .
(٣) حكايات تضمينية .

---

(١) محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشرو التوزيع،ط١،٢٠٠٨م،ص٧٠.
(٢) المرجع السابق ،ص٧٢.
(٣) داود سليمان الشويلي ، ألف ليلة وليلةو سحر السردية العربية ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م ، ص ٩

(٤) حكايات خارج السياق .

و قد جاء النوعان الأخيران ليقوما بدور :

- التسلية عن الشخوص الحكاية .
- للعبرة
- لدفع عن مكروه عن أحد الشخوص .
- أسباب أخرى [١]).

ومن خلال قراءة نقدية تركيبية، لأهم الروايات العالمية، وصولاً إلى القرن العشرين، يتوقف توماس بافيل عند ثلاثة اتجاهات هيمنت على الإنتاج الروائي طوال القرن التاسع عشر، وهي: (الاتجاه المثالي الذي يحتفي بأبطال مجهولين يحملون مثلاً عليا يستهدونها، والمثالية المضادة التي تلجأ إلى فضح التناقضات بين قيم الأخلاق وتوحش السلوك، ثم إتجاه تركيبي بين المثاليين بلوره دوستوفسكي ويذهب إلى أنه، على الرغم من المفارقات والتناقضات، بالإمكان الوصول إلى نوع من الكمال من خلال القداسة التأملية والتضحية بالنفس لصالح الآخرين، ومن خلال الإستسلام إلى أيدي الألوهية[٢]). ومن دون أن ننسى الذين قلدوا سيرفانتس في جنون البطل المتشبث بالقيم العليا ،وعموماً الرواية في القرن العشرين عرفت قطيعة جديدة بين الإنسان و العالم، لأن النصوص تؤكد غياب كل انتشاء ذي طبيعة أخلاقية يحرك سريرة الروح، وأيضاً هناك إستحالة جذرية لاختزال الكائنات البشرية إلى مجرد البيئة التي تنتمي إليها، فالإنسان الذي صار أسير السديم الإدراكي واللغوي لوعيه، يتحتم عليه أن يواجه عالماً بدون صلابة، مكتظاً بعناصر لا منطقية، خرافية أو أسطورية: ذلك هو هيكل الرواية المسماة (مابعد الحداثة).

طبيعة الكاتب :

إن لكل كاتب منطلقاً فكرياً يرتكز عليهو ينطلق منه، قد تتسع قاعدة إنطلاقته كما هو حال الروايات التقليدية، وقد تضيق كما هو حال الروايات الحديثة. كتب في ذلك فيتشة الفيلسوف الألماني عن طبيعة الكاتب ورسالته فقال:(إنه إنما بعث ليقف على ما يستتر تحت ظواهر هذا الوجود من حقيقة، ليرى هذه الحقيقة بنفسه ليرينا إياها[٣]). وفي كل جيل جديد تظهر هذه الحقيقة في لغة الكلام وعلى الكاتب الكشف عن هذه الحقيقة بلغة قومه وعصره الذي بعث فيه، وعلينا أن نفرق بين الكاتب الأصيل والكاتب الكاذب (فالروائي عبد الرحمن منيف السعودي في روايته (مدن الملح) كان شفافاً في تعرية مجتمعه من منظوره الخاص. فيقول فيتشة: (فمن لم

---

(١) داود سليمان الشويلي ، ألف ليلة وليلةو سحر السردية العربية ،مرجع سابق، ص ١١ .

(٢) د.محمد برادةالرواية ذاكرة مفتوحة،آفاق للنشروالتوزيع،ط١،٢٠٠٨م،ص٣٠.

(٣) د.محمد حسين هيكل،ثورة الأدب،وزارة الثقافة و الفنون و التراث قطر،٢٠١٣م،ص٤٩.

يكن يحيا ليكشف الحقيقة كاملة فليستمتع ما طاب له المتاع بنعيم الدنيا، لكنه لن يكون كاتباً، وإنما هو أفاك مزور لا قدر ولا مقام له[1])،(وبذلك يعد الراوئي عنوان أمته ولسان حالها المعبر عن آمالها وآلامها، ومن هنا فقد صاروا أقدر الناس في التعبير عن مشاعر وتطلعات أممهم وأبناء مجتمعهم. والكتاب الذين يعالجون التاريخ يفعلون ذلك ليس بغرض تحقيق وقائعها و تدوين تفاصيلها، و إنما عبرة ومزدجراً، والرواية للعبرة تقتضي اختيار وقائع معينة من حياة من سبقوا يكون فيها العظة والعبرة[2]). وهذا ما جعل الرواية من أقوى المؤثرات في إيقاظ المشاعر وإثارة الخيال ورياضة الفكر .

إلا أن التجديد اللاحق الذي عرفته الكتابة الروائية والذي جعل منها كما يقول ريكاردو: مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة. جعل أيضاً من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف، أو أن مغامرة اللغة موضوع ما إلى موضوع وصف إمكانية شديدة الاحتمال كما هو الحال مع الرواية الجديدة .

---

(١) د.محمد حسين هيكل، المرجع السابق، ص٤٩.
(٢) المرجع السابق نفسه، ص٧٥.

المبحث الثاني : الوصف والسرد في الرواية .

أولاً : مفهوم الوصف لدى العرب :

إعتبر الوصف لفترة طويلة أحد ميادين الشعر الأكثر خصوصية وخصوبة فمن خلاله يتم التعبير عن حال الشاعر تأكيد – فحولة – الشاعر وتفوقه أو حال موضوعه[١]. إن الوصف من الوجهة المعجمية هو:(وصفك الشئ بحليته ونعته. بينما يعني الوصف من الوجهة الإشتقاقية التجسيد والإبراز والإظهار حيث كان يقال: قد وصف الثوب الجسم إذا نم عليه ولم يستره، إن هذا التعريف هو أحد أقدم التعريفات للوصف، إنه ينهض على التعامل المنطقي مع هذا المفهوم الذي يعرفه بأنه: هو الشئ بما فيه من الأحوال والهيئات [٢]). فالوصف إذن غايته أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الاحوال أو لهيئة من الهيئات فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي إلى صور أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيلاً لأسلوب، (ففي القرآن لا يرد الوصف إلا وهو يتضمن معنى الكذب أو ما يتعلق به كالقصص التخيلية[٣]). و هناك التعريف الذي يقرن الوصف بالواقع، بل و يعتبر صورة مطابقة للواقع الذي يتناوله.(بيد أن العودة للمعاجم تؤكد هذين الفهمين الأول بعتباره تزييناً وتحلية، و الثاني كما حدد على نعت للموصوف بما فيه أو بما يقوم به أو يعرف به من أمارات [٤]).

ثانياً : مفهوم الوصف لدى الغربيين :

قد يعني فعل (الوصف) في بعض المعاجم الفرنسية : إستحضار شخص ما أو شيئاً ما كتابياً أو شفوياً، فالوصف يضئ التعريف فهذا يكون للمفاهيم و الأفكار وذلك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة. والدارس لا يريد أن يتوقف في الوصف في الأداب عموماً لأنه مشترك بين جميع الآداب . و إنما نريد أن نتوقف لدى هذا المفهوم الذي يطلق في اللسانيات على المثول البنوي للمفورفيمات التي تشكل هذه الجمل، والفونيمات التي تشكل المورفيمات، وقواعد التآلف لهذه المورفيمات (الألفاظ).

---

(١) د.سامي سويدان، إبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص١٣١.

(٢) راجع مادة وصف في لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ،دار لسان العرب، بيروت ١٩٧٠.

(٣) د.سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي،مؤسسة الأبحاث العربية،ص ١٣٣.

(٤) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

وقد أمعن المنظرون بجعل اللغة والإسلوب في إصطناع هذا المفهوم إلى حد أنهم أسسوا عليه مفهوماً متفرعاً منه وهو الوصفية والتي أمست مصطلاحاً وقفاً لأصحاب نظرية التوزيعية وذلك حين كانوا يريدون النظر في مؤنة من أجل مجرد وصف .

من المعلوم أن الوصف لدى الغربيين ولدى العرب أيضاً لايكون قائماً بذاته مستقلاً متمكنًا بنفسه في الكلام وحده، لا يستطيع أن يتمتع بهذا الوضع الإمتيازي بالإسلوب، ولكنه قائم بفضل علاقته على شئ آخر. ولقد نعلم أن الوصف في البلاغة التقليدية كان يوضع في مستوى واحد مع بقية الصور الإسلوبية غير ديباجة الكلام، . وكذلك لم تكون وظيفة الوصف السردي حسب هذا المفهوم إلا جماليته ، (وقد كان رواد المذهب الكلاسيكي ومنهم الأديب الفرنسي بوالوا يدعوا أشياعه إلى سلوك سبيل الإيجاز الشديد لدى السرد وسبيل التفصيل والجزالة لدى الوصف. لقد قرر بوالوا بعض هذا في معرض حديثه في كتابه الملحمة جنس أدبي سردي ولكن المثال الأشهر والإطار التقليدي، ما نجده في وصف (ترس آخيل) البطل الإغريقي المركزي للإلياذة النشيد الخامس عشر. فلعل بوالوا كان يؤمن بمقولته الشهيرة (كونوا شديدي الإيجاز إذا سردتم ، وشديدي الإطناب إذا وصفتم) إلى هذا اللون من النسيج الوصفي[1]).

ثالثاً: حدود العلاقة بين الوصف و السرد :

(الوصف يناقض السرد، و السرد يتعارض مع الوصف ،الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السرد للوصف[2]).

وإن كل عمل سرد يحتوي صوراً ذهنية من الحركات والأحداث، وهذه هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق، كما ان كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات، وهي تمثل الوصف، و ذلك على الرغم من أن هذه الصور شديدة لإمتزاج عميقها دقيقهامتنوعها، ممتدة على مدى العمل السردي، وإن ذلك التعارض الحادث بين الوصف والسرد؛ ليمثل في مألوف التقاليد المدرسية لنظرية السرد، سمة بارزة من سمات ضميرنا الأدبي، كما قدر ذلك (جيرار جينيت) (كل ذلك والأمر ينصرف إلى شئ من التمييز في حقيقته لا يعدوا كونه محدثاً

---

(1) د. عبد الملك مرتاض،نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة١٩٩٨،٢٤٠م،ص ٢٤٨.
(2) المرجع السابق ص٢٤٩

فعلى نحو ما في مجال الأدب، و لقد اصبح اليوم ممكناً جداً تمثل نصوصاً وصفية بأدق المفاهيم للوصف، لعل غايتها أن ترسم الأشياء في وجودها الحيزي، بعيداً عن كل حادثة و حتى دلالة زمنية. بل إنه لمن الأيسر علينا تمثل وصف خال من كل عنصر سردي[1]).

ويضرب جيرار جينيت مثلاً لصورتين مختلفتين من الخطاب السردي، إحداهما تجسد الوصف الخالص، وإحداهما تمثل السرد ممزوجاً بعض الوصف الذي ليس منه مناص فيقرر أن هناك فرقاً شاسعاً بين النص الوصفي والنص السردي، ذلك بأننا حين نقرأ (الدار البيضاء وسقفها سبوري اللون و نوافذها زرقاء) لا نلمح آية أمارة للسرد بل إننا نصادف الوصف وحده على حين أننا حين نقرأ (إقترب الرجل من المائدة و تناول سكيناً [2] .

فإننا نجد أنفسنا أمام نص مفعم بالسرد لوجود فعلين إثنين من أفعال الحركة، وثلاثة أسماء دالة على نحو ما، على الوصف. ولكن ذلك لايعني أن هذه الأفعال يجب تجريدها من وظيفة الوصف، ففعل مثل (إقترب الرجل) يدل على السرد بمقدار ما يدل على الوصف، فقد حكينا بأن الرجل إقترب، ولكننا في الوقت ذاته وصفنا حال حركته التي تمثلت بالمشي الدال على حركية الحدث وفعاليته في الإقتراب. وقد يتولد عن ذلك أن الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي، من السرد. إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف . لذلك يمكن تقبل الوصف بمعزل عن السرد ولكنه لا يمكن أن يوجد من دون وصف، غير ان هذا الإرتباط العضوي لا يحظر عليه أن يكون ذا بال في المقام الأول من النص، إن كل الأنواع السردية كالملحمة والحكاية ، القصة والرواية، لا يمكن لأي منها الإستغناء عن الوصف بل إنك لتجد هذا الوصف له فيها المنزلة الكريمة، وبذلك يتأكد لنا أن الوصف أكثر لزوما في السرد من لزوم السرد للوصف

إن الوصف يتطلع إلى الاحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها معاً وهو حين ينصرف إلى الأحداث على أساس أنها مشاهد سيعلق مسار الزمن مما يعطي تطويل الحكاية ونشرها عبر الحيز، إن هذين الصنفين من الخطاب يستطيعان أن يبدوان على أنهما معبران عن موقفين نقيضين إزاء عالم الوجود إذ نجد أحدهما اكثر حيوية (السرد) والآخر أكثر تأملية

---

(1) الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، ١٩٦٥م،رواية ،ص ٢٣.

(2) د. عبد الملك مرتاض،نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة١٩٩٨، ٢٤٠م،ص٢٤٩.

(الوصف)، لكن هل يجب على هذين الضربين من الخطاب الروائي التشاكس؛ أي لا ينهض أحدهما إلا لمحاربة الآخر والحد من سلطانه والتغول على مجاله كما ذهب إلى ذلك " جيرارد جينيت " .

إن الموقف الواحد قد يتعرض لتضافر السرد والوصف معا، دون أن يؤدي ذلك إلى إنفصال الموقف إلى موقفين متناقضين كما زعم " تودورف "، فغاية الوصف تتمثل في تسليط بعض هذا الضوء على موقف ما، أو حدث ما، وربما أمكن الخروج براي مناقض لما زعم تودورف به، ويمثل في تشبيه السرد والوصف بحال قائد السيارة التي ينهب بها الأرض نهباً، ومع ذلك يتمتع بالمنظر الطبيعي بجانب الطريق. و إلا فلا يعقل ألا يتشرب المسافر والسائق من جمال الطبيعة، إلا إذا أوقفت السيارة وتأمل الطريق وأخر رحلته نحو غايته المنشودة .

رابعاً :التداخل بين الوصف والسرد في الرواية :

هل يستطيع الروائي أن يكتب موقف ما سارداً دون أن يصف ؟ فالوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية؛ الشعر، القصة، المقالة، المقامة والرواية.

(فقد يكون الوصف موظفاً لذاته، وهذا شأن الآداب الإنسانية وخصوصاً الشعر مثال وصف بركة المتوكل لأبي عباد البحتري. فالغاية تكون إما تجميلية تحسينية مثل ما ذكرنا إما تقبيحية تبشيعية مثل ما يصادف في الشعر الهجائي خصوصاً، كما يصادفنا في النثر العربي القديم مثل : مقامات بديع الزمان الهمزاني [1]).

قد يوظف الوصف لغير ذاته فيأتي عرضاً في خضم سرد حدث من الأحداث، وبمقدار ما يكون مهماً لتسليط الضياء على بعض الأحوال أو المواقف. إذن فليس الوصف مشكلةً من المشكلات المركزية في أي نص سردي .

(وبمقدار ما يكون الوصف نافعاً للسرد مطوراً للحدث، ملقياً عليه شيئاً من الضياء، ممكناً النص الروائي من التجمل بالجمال الفني، بمقدار ما يكون مؤذياً للسرد إذا جاوز الحد [1]). (وكل روائي لا يحب ذلك. لذلك إن كنا نخشى من تغول الوصف وطغيانه على النص

---

(1) أرسطو طاليس، الطبيعة، ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٥٢.

(1) المرجع السابق، ص٢٥٣.

السردي، بحيث يتحول إلى لوحات جميلة من الوصف القائم على إصطناع لغة غالبة، وبحكم الطبيعة والوظيفة معاً، غالباً ما تكون جميلة أنيقة [٢]).

(إذن فليست الكتابة الروائية مجرد تقديم رسوم تمثل مناظر، ولا مجرد عرض لآداب وشخصيات، ولا مجرد وصف لأمكنة أو أزمة، ولكنها مهمة أكثر من ذلك، فاللغة هي سيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق، من منظور تصورنا على الأقل، وإذا سلمنا جدلاً سيادة هذه اللغة، فإنه علينا التسليم بطفور لقطات من السرد موصوفة في لغة مرصوفة [٣]). (بالفعل ، لا يمكن أن يتجدد الإبداع الأدبي أوالخطاب الفكري، إذا لم يتحقق ذلك عبر تجديد اللغة وتوسيع إمكاناتها التعبيرية، وجعلها متطورة على إيقاع العصر، والاستكشافات والتجارب الحياتية[٤]). وأن لا تتحول الكتابة الروائية إلى مجرد أوصاف يزدحم بها النص السردي،

كأني بهؤلأء الذين ينادون بنبذ إصطناع اللغة الجميلة في الكتابة الروائية، يمثلون اللغة السردية كاللغة السينمائية التي تمثل في مشاهد مقطعة، ومناظر مجزأة من شريط قصير أو طويل، فلعل الذي يغطي على جمالية اللغة أو على قبحها في أي شريط سينمائي، إنما هو التصوير الذي يبرز الضياء، إذ كل تسليطة عدسة على ملامح الوجه وصف، وعلى أي مشهد من المشاهد وصف، وعلى كل هيئة من الصمت أو لحظة من الوجوم وصف، فللتصوير طرائق وصفية تمر أمام ملايين المشاهدين دون أن ينتبه لها، أو يلاحظ لجمالية صورتها أو يتعطل بكيفية مباشرة لماوراء ذلك اللقطة التصويرية. فلغة السينما صورتها، وجمالية السينما حركيتها، وأناقتها مجسدة في: ملامح التعبير وسيمائية الإشارة وتعبيرية الحركة. السرد في السينما ليس باللغة الحوارية فقط وإنما بالتصوير، لغتها صورة ونظرة وحركة ونغمة موسيقية مصاحبة لكل ذلك؛ فلغتها إذن الصورة والصوت. الصورة سمة دالة بنفسها، بصورة مباشرة على نفسها وإشارة دالة على غيرها .

الصمت في شريط الفيلم السينمائي لغة معبرة، فالسينما لا تفتقر إلى جمال اللغة في سرد أحداثها، ولا تعبيرية الحوار. إذ تستطيع فهم الشريط السينمائي حتى دون فهم اللغة في شريط

---

(٢) المرجع السابق نفسه ، ص٢٥٤.
(٣) نفسه ، نفس الصفحة.
(٤) د محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة،آفاق للنشر و التوزيع،ط١،٢٠٠٨م،ص٥٠.

الترجمة. فاللغة في الشريط السينمائي مساعدة للصورة، وتكون في المشاهد المسرحية مساعدة للإشارة والحركة المعبرة .

(قد تكون اللغة السينمائية شكلاً رخيصاً من أشكال التبليغ على الرغم من جماهيريتها، بفضل طبيعتها القائمة على التغيير بالصورة، وبحكم بساطة الأفكار، بل سطحيتها، التي تعالج للناس أمامهم، ولكن الأدب السردي يجب أن يظل راقياً ما مكن، وذلك على الرغم من جماهيرية الرواية التي ربما يطبع من العنوان الروائي الواحد في بعض العواصم الغربية ملايين النسخ [1]).

على أن اللغة في الكتابة الروائية هي كل شئ هي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه إذا نزعت منها شيئاً إنهار البناء وتهاوت أركانه شظايا، ولعل من أجل ذلك كانت الروائية الفرنسية ناتالي ساروت قالت: في بعض كتاباتها النقدية: لا شئ يوجد خارج اللغة. والأصل لايوجد شئ من دون لغة فباللغة بلغت الرسالات السماوية، وباللغة أديت المبادئ على الأرض، وباللغة نعبد الله، وبها نحب، وبها نبني الحضارة، وبها نكرس القيم وبها ندافع عن الحقوق، وإذا نزعنا عن العمل الروائي لغته بكل مافي هذه اللغة من توليدات ولعب وإستبدلات وإيستحاءات وظلال وأهداب، وأوصاف ورشاقة فلن يبقى فيها من بعد ذلك من المكونات السردية شئ يذكر ولا سعي يشكر .

فالسرد من حيث هو لايكون إلا باللغة، والوصف كذلك لا ينبغي له أن يطغى على الدفق السردي، فيمحوه من سطح النص الروائي، كما لا ينبغي أن يطغى الوصف على الدفق السردي فيحول بينه وبين التدفق والمضي قدماً نحو الأمام لتطوير الحدث وبلورة ملامح الشخصيات، النشاز إذن هو طغيان إحداهما على الآخر، لا في وجود إحداهما مع الآخر.

---

(1) أرسطو طاليس، الطبيعة، ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق الدار القومية، القاهرة،١٩٦٤، ص ٢٥٧.

الإسلوب الروائي :

والحرف يعرف بأنه ما لا معنى له بمفرده. والكلمة تعني في أصلها اللاتيني (أداة كتابة) وغير قابلة للتعريف الدقيق ما إعتبره العديد من النقاد الكلمة إسلوب.

(أولاً : يتمثل في طريقة وضع الأفكار في كلمات .

ثانياً: نمط له خصوصية في الصياغة والتعبير في لغة الكتابة أو الحديث .

ثالثاً: و يتمثل في الخصائص المميزة لنص أدبي والمتعلقة بشكل التعبير أكثر من تعلقها بالفكرة التي يقوم النص الأدبي بتوصيلها[1]).

مع ذلك هناك من حاول من ذوي الكفاءة تقديم التعريف الوافي: فقد عرفه اللورد تشستر فيلد تعريفاً سطحياً قائلاً بأنها: رداء الفكر أو ثوبه . أما الفيلسوف والعالم الرياضي الفرد نورث وايتهيد فقد عرفه الإسلوب بأنه: الأخلاقية النهائية للذهن. وعرفه الكاردينال نيومان بأنه: التفكير متخذاً شكل اللغة. أما سان بيف فيرى أن الإسلوب هو الرجل نفسه. وفيه يتناسى الإبداع النسائي بكلمة الرجل نفسه. أما التعريف الصحيح للإسلوب في راي الدارس هو ما جاء به جوناثان سويفت الذي عرف الإسلوب بأنه: (وضع الكلمات الملائمة في المواضع الملائمة. وإذا إعتبرنا الإسلوب مكوناً من طرائق الكاتب الفرد المميزة أمكننا أن نصف إسلوب الدكتور جونسون بأنه طنان رنان، وإسلوب شارلس لامب بأنه كثير النزوات غريب الأطوار. وإسلوب ت. إس. إليوت بأنه حافل بالإيماءات والتضمينات. وإسلوب همنجواي بالسرعة والإقتضاب، هذا من ناحية الإسلوب الفردي والذي يعد ما يقوله الكاتب والطريقة التي يعبر بها عما يقوله هما العنصران الأساسيان في الإسلوب، وعلى ذلك يمكن نقول بأن الإسلوب: هو التأثير الخاص لشخصية الكاتب الفنية في المادة التي يتناولها بالتعبير. ولكن إلى جانب الإسلوب الفردي في السرد هناك الأساليب الكبرى لإتجاهات أدبية مثل الأسلوب الطبيعي والأسلوب الكلاسيكي. والإسلوب الواقعي [2]). و هذا ما سنتحدث عنه في الفصل الرابع بالتفصيل .

شكل أو أنواع السرد :

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية ، ص٢٨.
(2) المرجع سابق ، ص ٢٩.

أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهى تتوزع إلى مواد متباينة، و كل مادة هى مادة صالحة لكي يضمنها الإنسان منتوجه الإبداعي(فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفهية كانت أم مكتوبة، والصور الثابتة كانت أم متحركة، والإيماءة مثلما يمكن أن يحتمله خليط من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة وفي الأقصوصة وفي الملحمة، والدراما والتأريخ والمأساة والملهاة ، والبانتومايم، واللوحة المرسومة – لنفكر في بالقديسة أروسول دوكاركيو – وفي النقش على الزجاج، وفي السينما والمحادثة العادية والخبر الصحفي، وفضلاً عن ذلك فإن السرد حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة وفي كلالمجتمعات، فهو يبدأ مع تأريخ البشرية ولايوجد أي شعب بدون سرد، وهذه السرود تكون غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة إن لم تكن متعارضة [1]).

أساليب السرد في الرواية العربية :

وهى تنقسم إلى ١/لغة النسج السردي ٢/اللغة الحوارية ٣/اللغة الغنائية ٤/لغة المناجاة ٥/اللغة الدرامية ٦/اللغة السينمائية ٧/اللغة الشعرية .

أولاً وثانياً: ١/ لغة النسج السردي و٢/ اللغة الحوارية، قد تم تناول هذان الشكلان كثيراً في الدراسات النقدية التقليدية، وإن كان التناول ينصب في أغلب الأحوال على أمور شكلية، كقضية الفصحى والعامية، فالسرد تكتب بالفصحى أما الحواريات يجب أن تكتب بالعامية، وغيرها من الشروط التعسفية، مثل مستويات اللغة من حيث إقترابها من الواقعية أو من الفن.

ثالثاً: الأسلوب الغنائي، وفيه تكون الغلبة للمادة الخالية من توتر الصراع، ويعقبها المنظور، فالإيقاع ومثاله رواية (الأن ...هنا) للروائي عبد الرحمن منيف والتي يقتطع فيها شريحه خاصة من حياة شعوب الشرق الأوسط ويستصفي مكوناتها وطبقاتها الثقافية والإجتماعية ليبقي على خيط وحيد هو السياسي المباشر، بقية تأسيس وعي حاد وعميق بإشكاليته المتفاقمة، وهذه الرواية لا تترك هامشاً لخطأ القراءة ولا تدع القارئ يستخلص الدلالة الإنسانية والتأريخية بنفسه، فهى إدانة صريحة ومباشرة، ولما كان نبل هذا الموقف وصوابه مما لا يمكن أن يختلف معه

---

(1) رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص٩ .

أحد من المثقفين والقراء الواعين، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل تمثل هذه البنية الروائية القائمة في فضاء النص أنجع السبل لتخليق الوعي بحتمية وضرورة التغيير، أم أنها بإتخاذها منظور (النص القضية المباشرة) وإقتصارها عليه، وإستبعادها لجدليات، هو المفارقه التي تفتقر إلى جماليات التأثير العميق

رابعاً: لغة المناجاة :

وهى خطاب متضمن داخل خطاب آخر يتسم بالسردية ، الأول داخلي والآخر خارجي، ولكنهما يندمجان معاً إندماجاً تاماً لإضافة بعد نفسي إلى السرد.

خامساً : الأسلوب الدرامي :

وفيه يسيطر الإيقاع بمستوياته المتعددة، ويعقبه المنظور في الأهمية، ومثاله رواية (يوم مقتل الزعيم) للروائي نجيب محفوظ ، وهى من الروايات السياسية، وكما هو معروف القراءة السردية جمالية في الأصل، وهذه الرواية تعتمد على الإيقاع والمفارقة .

سادساً اللغة السينمائية :

وفيه يفرض المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده الإيقاع، ومثاله عند الدكتور صلاح فضل رواية (ذات) للروائي صنع الله إبراهيم، وفيها ينجح (صنع الله) نجاحاً كبيراً في كسر تراتب عالمي الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقاً لقوانين محددة، وعالم اللغة حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاماً خاصاً، وذلك من خلال التقنية التوثيقية المستخدمة في الرواية، وتلتصق إلى جوارهما عالماً ثالثاً يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأول الحكائي، عبر لغة لا تنتمي إلى الراوي ولا إلى الشخصيات، وإنما هى قصاصات تمثل نصوصاً صغيرة يتم التصرف في تسلسلها الزمني والسببي كي تسفر عن دلالات مسبقة، مما يقتضي إجتزاءها من سياقها وقطعها عن محيطها وقسرها عن أداء هذه الدلالات، ولكن المشكلة الرئيسية التي تمثلها هذه القصاصات أنها بالرغم من إنسجامها في كثير من الأحيان، فإنها تظل من وجهة النظر السردية نتفاً ولا تضمن صدق التمثيل الموضوعي للعالم الخارجي، فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد في أحاديث سياسية وإجتماعية وثقافية لاقتطاع كلمات منها وضاعة حديث غزلي مختلق لم يقال في أي سياق

سابق، بما يجعل النبرات التي تحملها الكلمات معاكسة في تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة .

سابعاً الإسلوب الشعري :

وفيه يتم تحييد الحدث والشخصية والزمان والمكان وتهميشها جميعاً لينفسح المجال واسعاً للشعرية وحدها، في نص شعري طويل مؤلف من جمل قصيرة مكثفة، توحي للوهلة الأولى بأنها لاتريد أن تقول شيئاً ولا أن تروي حكاية، بل إنها تسعى للعبث بمخيلة القارئ وبصبره، لكن هذا العبث هو نفسه ما يضمن إستمرار القارئ حتى النهاية ليكتشف أخيراً مجاهل لم يكن يعرفها، وليتذوق جماليات لم يكن يألفها، ومثال هذا الشكل رواية (دابادا) للروائي حسن مطلق العراقي، و (المملوك الشارد) جورجي زيدان اللبناني وآخرون.

المبحث الثالث : عتبات النص الروائي .

يقصد " بالعتبات " مجموعة العلامات أو الدلالات التي تعد بمثابة مداخل تسبق المتن النصي، ولا يكون له دلالة مكتملة إلا بها، ومن هذه العتبات بالإضافة إلى غلاف الرواية:، فلا ينبغي تجاهل أو تناسي كل ما جيء بالعمل بداية من (أ) الغلاف (ب) اللوحة الخلفية، (ج) العنوان الرئيس، (د) الإهداء، (هـ) البداية، (و) المقدمة (ز)العناوين الجانبية (ل) العناوين الداخلية للفصول. (ك) الهوامش. وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب: كالصورة المصاحبة للغلاف، وكلمة الناشر على ظهر الغلاف، وكلها عناصر توجه قراءة النصوص الأدبية، وتسهم بدور كبير في إثراء وتأويل المتلقي لها، وسنقف عند ستة منها هي: لوحة الغلاف، اللوحة الخلفية، العنوان، الإهداء، الإستهلال، والمقدمة .

(أ)الغلاف:

يعد غلاف الرواية عتبة أساسية للدخول الى النص، ويشكل موجها مهما لا يمكن للقارى أن يتجاهله، لما له من دلالة تساهم في توجيه توقع القارىء ورسم أفق أنتظاره، ولا ينبغي القراءة في النص مباشرة قبل الولوج الى النصوص المصاحبة للنص الأدبي أو النظر فيها، إذ تعد هذه النصوص الموازية أهم مفاتيح العمل، بل تشكل رؤية مؤيدة لما يرتضيه الروائي.

(١) لوحة الغلاف :

لقد أعتبر النقاد هذه الأشياء إنما جاءت لتفسير العمل أو تعضيد رؤية الكاتب، ولا ينبغي التفسير الاعتباطي لمجمل هذه النصوص المصاحبة، فبالقدر الذي ستحاول هذه الدراسة تفسيرها وأخذها في عين الاعتبار، وبالقدر نفسه لا تعد أكثر من وجهه نظر قد تصيب أو تخطئ، فلوحة الغلاف قد تصدر أحيانا دون علم المؤلف، فهي عادة ما تسند إلى أحد الفنانين التشكيليين ويعبر عنها حسبما تراءى له النص، أي أنها وجهة نظر – هي الاخرى – قد تبتعد وقد تقترب من النص، وقد تختلف من طبعة إلى أخرى هذا فضلا عن أن لوحة الغلاف قد تأتي على شكل رسومات هلامية أقرب إلى طبيعة الطلسم التي يحتاج تفسيرها لنص مغاير، أو افتراضات أو تبتعد أو تقترب من جوهر النص، وقد لا يطلع مؤلف النص على لوحة الغلاف

أثناء أعداد العمل للنشر والموافقة على إشاراتها الدالة على تفسير النص، والباحث كالقارئ يقف امامها يتأمل بلا توقف ليجد معنى ودلالة .

(٢) كلمة غلاف الرواية :

وهي كلمة عادة مايرتبط وضعها بتقديم الرواية وتقريب عالمها الحكائي من القارئ المحتمل، وكنا في مقاربة سابقة قد أكدنا أهمية هذه العتبة وإمتلاكها لقصدية خاصة توظيفاً وإشتغالاً، لأن طبيعة سياقها التداولي يجعل منها نصاً أو نواة تبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائي لإعتماده على طرائق خاصة في عمل وتأطير خطاب الرواية أو تكون ليست إلا بنية تساؤلية مركبة تبرز مركبات عنوان الرواية، وقد تأتي هذه الجمل على لسان أحد الشخصيات الرئيسة أو الراوي وكأنه شخصية يخاطب الملتقى الفعلي للنص [١]).

(ويحصر معنى الخطاب الذي يحيل على جوهر أكثر إتساعاً من مفهوم النص، إنه جوهر من غير الممكن ضبطه إلا إذا اخذنا بعين الإعتبار مجموعة ثابتة بما هى كمية محددة تتوقف عليها دالة من المتغيرات المستقلة ذات طبيعة إجتماعية. و قد تستشهد بما في الرواية من أقوال أو بها من عبر أو حكم أو إعتبار أو طرح التساؤل الأساسي على النحو التالي :

نص الرواية	كلمة الغلاف
التساؤل في صيغته النصية الداخلية	التساؤل في صيغته النصية الخارجية

(فكل من يقراء كلمة الغلاف يدرك التساؤل الأ ساسي للرواية ولكن من يقراء الرواية فقط يدرك حقيقة الإجابة على كيفية عمل كلمة الغلاف وإختيار علامات الترقيم على أسس نصية تحدد خصوصية قصدية التوظيف، ذلك أن الصيغة النصية الداخلية تستبع قارئاً مشاركاً في صوغ مظاهر الحكاية، من خلال توظيفها للفظ الحذف التي تفيد بأنه لازالت هناك بقية من حتى، فأفق الكلام المنفتح على الآخر للمشاركة له وإتمام المعنى، بينما تحيل الصيغة النصية

---

[١] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافيالعربي، ١٩٩٠م، ص ٩.

الخارجية على قارئ غير مشارك في صوغ مظاهر الحكاية من خلال توظيفها لنقطتي التفسير التي لا تفسر للقاري الإنخراط في صميم اللعبة الروائية [١]).

(ب) اللوحة الخلفية :

(والتي قد تكون جزءاً من اللوحة الأمامية وقد تكون مصممة خصيصاً لغلاف الخاتمة ودائماً ما يحمل صورة فوتوغرافية للمؤلف وسيرة ذاتية مختصرة عن الكاتب وكلمة الناشر على ظهر الغلاف الخلفي وغيرها، وإذا كانت جزءاً من الوحة الغلاف عندما نضع الكتاب مفتوحا على المنضدة تكتمل اللوحة نرى لوحة واحدة قسمت على جزئين أحدهما يشكل لوحة الغلاف والأخر لوحة خلفية، وإن شكلت أرضية مشتركة إلا أن المحتويات تختلف بإختلاف الوظيفة فلوحة الغلاف قد تحتوي حروف العنوان الرئيسي وإسم المؤلف وإسم المترجم وإسم الكاتب المقدمة إذا كان ذا شأن. واللوحة الخلفية تحمل ما ذكر سابقاً[٢]).

(ج) العنوان :

العنوان هو ثريا النص كما يقول (محمود عبد الوهاب: منه يستطيع الناقد أن يقف على أفكار الكاتب من خلال تبيان علاقة العنوان بالمضمون فهو ليس عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها بل هو مفتاح تأويلي اساسي لفك مغاليق الرواية [٣])، يعلن ويتركب من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تساهم كل مركبات الخطاب في صنعها، وبإعتبار أن العنوان Icons فإنة يحيل إلى مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة (القصة) كمعنى تحدد له جملة من الوظائف التي تعين العمل الأدبي أو مضمونة او تمنحه قيمته منجزاً بذلك ثلاثه وظائف :

١ / تسمية: فالعنوان لا يحكي النص بل على العكس يختزل ضرباً من هوامشه.

٢/ تعيين: تحديد لغوي لقيمة كمعنى آت.

٣ / اشهارات: او إعلانية أن يظهر ويعلن نية (قصديه) النص .

---

(١) عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، ط٨، ١٩٩٨م، ص ٢٢.
(٢) شعيب حليفي، النص الموازي: إستراتجية العنوان، ٨٣.
(٣) محمد عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان، ١٩٩٥م، ٣١.

وبذلك علينا ان نعتني بالمستويات التالية في العنوان :

أ/ إعتبار العنوان نصاً (بخصوص النص) .

ب/ تحقيقه لسر الملفوظ الروائي.

ج/ انتاجه لفائدة النص.

واذا كان العنوان يرتبط بتحقيق جملة من الوظائف التي أشرنا لبعضها سابقاً فإنه يعتبر (إسماً) للكتاب؛ مما يثير العديد من الاسئلة التي تجعل منه مكوناً غير منفصل عن بقية مكونات النص القوليه وهذا ماجعل اختيارالعنوان قصدى وليس إعتباطياً. ليصبح العنون هو المحور الذى يتعالى ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تأملات وسياقات نصية تؤكد طبيعة العلاقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه [1]).

(بذلك العنوان له إستراتيجية يحاول أن يغري القارئ بها لدخول عوالم النص، ويرى شعيب حليفي أن العنوان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص[2]).

(يشف العنوان أيضاً عن الزاوية التي اختارها المؤلف لتبئير نصه، فهو يحدد موقع عين الراوي التي تطل منه على المشهد الروائي، فعنوان مثل "دومة ود حامد " للطيب صالح أو "محطة السكة حديد" لإدوارد الخراط، أو "قاع المدينة" ليوسف إدريس تحدد هذه الأماكن منطلقات للسرد، فالمكان منطلق السرد ومنتهاه إن لم يكن البطل الذي يستأثر بالبطولة [3]).

وقد يكشف العنوان عن علاقة التناص التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى كما نلاحظ ذلك في عناوين مثل "أزرق اليمامة" لبشرى الفاضل أو" أقوال جديدة في حرب البسوس" لأمل دنقل، أو "التجليات " للغيطاني .

---

(1) عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، ط١٩٩٨،٨م،٢٢.

(2) شعيب حليفي، النص الموازي: إستراجية العنوان في الرواية، مجلة الكرمل، العدد١٩٩٢،٤٦،ص٨٣.

(3) د.هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، مطابع السودان للعملة، ط٢٠٠٨م، ص٦٦.

وقد يكون العنوان في أحوال نادرة إبعادي ليس له علاقة بالنص مثل عنوان: عصافير آخرأيام الخريف" لأحمد حمد الملك إذ أن عصافير آخر الخريف لا تحتل في الرواية إلا موقعاً منزوياً يفتقر لأية دلالات عميقة تنطوي عليه [١]). وأخيراً العنوان يشكل إشارة دالة ومستقلة بإنتاجيتها الدلالية وقد يكون قصيراً أو طويلاً، مكوناً من جملة إسمية أو فعلية معتمدة على أدوات ربط أم لا، وقد يزيد فيصبح عبارة أوينقص فيكون كلمة واحدة أو أدات تعريف حتى يحيل على النص، وهذا المستوى التركيبي للعنوان يختلف من كاتب إلى آخر، ويظل النص مصدر الضوء والعنوان شعلته المضيئة .

(د) الإهداء:

والإهداء عتبة نصية ثانية بعد العنوان،(يشكل موجهاً رئيساً للنص الروائي، يعبر فيها الروائي عما بداخله إزاء المقربين إليه سواء كانوا بشراً أم غير ذلك وإزاء النص نفسه إذ تظهر عظمة النص من عدمه فمن يهدى إليه، فهو واحد من العناصر التي تشير إلى مرور رسالة قصيرة مقصودة من الروائي إلى المهدى إليهم بصورة خاصة وإلى كل من يقراء الرواية بصورة عامة [٢]).

يعتبر الإهداء تقليداً ثقافياً عريقاً، ولأهمية وظيفته وتعالقاته النصية فقد حظي أيضاً بالدراسة و التحليل من هذه الزاوية، ويبدو أن التمييز بين اهداء العمل الأدبي ، وإهداء العمل الأدبي بكتابة عبارة رقيقة إلى المهدي إليه، يعتبر إجراءاً أولياً وضرورياً لمساءلة هذه العتبة النصية ودلالتها في الرواية .

(والإهداء بإعتباره احد عتبات النص لا يخلو من قصدية سواء في إختيارالمهدي إليه أو إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء، في إلرتباط بما سبق، ويمكن تمييز بين نوعين من المهدي إليهم؛ الخاصون والعامون، ويقصد بالمهدي إليه الخاص شخصية إما معروفة أو غير ذلك لدى العموم والتي يهدى إليها العمل بإسم علاقة شخصية ودية قرابة أو غيرهما، أما المهدي إليه العام أو العمومي: فهو شخصية أو أكثر أو أقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها بواسطة إهداءه علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي فني سياسي أو غير ذلك [٣]). (على أن

---

(١) د.هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، مطابع السودان للعملة، ط١،٢٠٠٨م ، ص٦٩.

(٢) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال، ١٩٩٨م، ص٣٥.

(٣) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، ط٨، ١٩٩٨م، ص٢٠.

الإهداء يمكن أن يخصص للقارئ أي للمتلقي الحقيقي للعمل، من غير أن ننسى إهداء المؤلف للمؤلف نفسه، أي الإهداء الذاتي كما هو الأمر عند جويس، الذي حدد الإهداء في الصيغة التالية : إلى روحي الخالصة أهدي العمل الأول في حياتي، ويمكن أن يخصص لشخصية متخيلة، كما هو الحال في بعض روايات ولترسكوت [١]). ومن وظائف الإهداء الإشهار للمهدى إليه أو للعلاقة بين المؤلف والمهدى إليه، وفي هذا تأكيد لدور المهدى إليه أو دوره الذي يعتبر مسئولاً عن العمل المهدى إليه حين يقدم له قليلاً من دعمه ومشاركته، وبذلك ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحقيقات موازية تأخذ بالإعتبار السياق التداولي للنصوص بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض دلالات ومكوناتها النصية، وإذا كان التمييز بين إهداء العمل والنسخة، فإن النوع الثاني على خلاف الأول، يحمل دوماً توقيع المؤلف: إن إهداء النسحة ليس فقط فعلاً رمزياً ولكنه أيضاً فعل حقيقي وصادق، ففي رواية الصندوق الأسود للروائية العراقية كليزار أنور وتقدم فقدان طفلها وفقدان الأنوثة في الإهداء جاء بهذه الصيغة : (إلى إبني الذي لم يأت !) وهو أمل يكفيه فقط الإهداء [٢]).

(هـ) الإستهلال :

الإستهلال بإعتباره عتبة من عتبات النص،(يمثل عبارة توجيهية تملك العديد من الوظائف النصية تبعاً للموقع الذي تحتله في بناء عالم الرواية، إن على مستوى توجيه مسار القراءة وإختزال وأيضاً إحتواء جانب من تصورات المؤلف للكتابة الروائية كتحديد نوع الرواية أو تحديد الإيقاع السردي. وعلى مستوى إختزان وأيضاً تلخيص منطق الرواية وإستحضار ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء وتركيب والدلالة فهو مكون بنائي يكون مع عناصر السرد علاقة جدلية [٣]).

والإستهلال إستشهاد موضوع في الحاشية،عادة في بداية العمل الأدبي او في بداية جزء منه، ولا نعني عبارة (في الحاشية) خارج العمل الأدبي ... وانما نعني بعد الاهداء، إن وجد إهداء، وقبل المقدمة: (من هنا يصبح التساؤل متلفظ الإستهلال امراً اساسياً لفهم سياق توظيفة، فمن هو المؤلف الواقعي أو الوهمي لنص الإستشهاد أو من الذى يختاره ويقترحه،

---

(١) المرجع السابق ،ص ٢٢.
(٢) مصطفى الضبع، المغيب والمجسد، الكويت، ص ١٣٠.
(٣) ياسين النصير، الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ١٩٩٨م، ص٢.

على وضع المستهل والمستهل اليه قد يختلف ويتنوع باختلاف وتنوع المقامات التواصلية التي يكشف عنها نص الرواية، سواء على مستوى الحرفية والوثوقية التي تميز عملية دمج اللاستهلال ضمن التركيبة العامة للنص الروائي، أوعلى مستوى استلاف صوت من خارج النص ونقله الى داخله وهذا ما يؤكد أهمية الأسئلة التي يستتبعها توظيف الإستهلال يعمق القضية المحددة للنص في إرتباطه بالسياق العام لتحققات الرواية وطرائق سردها [١]). (وقد يمثل الإستهلال كمعين لاينضب من الدلالات عند إعادة توظيف المرجعية الثقافية بواسطة إستخدام المثل الشعري أو بواسطة إكتشاف الذات والكينونة إنطلاقاً من كتابة المذكرة أو الدفاتر. وإذا كان إدراك هذه الخاصية التوظيفية يتم في ضوء تلك المرجعية، فإنها تساهم فضلاً عن ذلك، في إعادة تشييد عالمها الممكن من السياق النص الجديد الذي ادمجت فيه [٢]). وأهمية الإستهلال تنبع من أن الرواية تبدأ بعبارتها الإفتتاحية ثم العبارة التالية فالعبارة التي تليها وهكذا فنحن نتعرف على معلومات كثيرة جداً يجب أن نستوعبها ونتذكرها مثل أسماء الشخصيات وعلاقات بعضهم ببعض وتفاصيل الزمان المكان في السياق إذ لا يمكن تتبع قراءة الرواية دون فهم قدر معقول من السرد وإلا قرر القارئ الخروج من عتبات النص .

(و) المقدمة :

(هناك العديد من الدراسات للمقدمة المتصدرة الكتب الابداعية والنقدية عن ماهية التصورالذي يحكم خلفيتها بإعتبارها نصوصآ موازيه وبالإمكان حصر بعض جوانب الدراسات في الاجابات التالية :

١/ الاعتبار التصديري والإفتتاحي الذي تمتلكه المقدمة؛ وهواعتبار يمنحها سلطة توجيه القراءة.

٢ / إحتواء المقدمة علي تصور المؤلف للكتابة وغايته من التأليف ، وتلك سمة مميزة تعين شكل الاطروحة التي تبرزها محتويات نص الكتاب.

٣/ إنطلاق المقدمه في عرض لمنهج المؤلف في الدراسة .

---

(١) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، ط٨ ، ١٩٩٨م، ص٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣.

٤ / وتحديد ادواته الاجبارية في تمظهرات اصطلاحيه لها اهميتها الخاصه في القراءة والتحليل.

٥ / تشكل دراسة المقدمة (إذا تصدرت العمل) إنطلاقاً من العلائق الجدلية التي تربط المقدمة بالعمل، من خلال التشديد على أهمية الخطاب .

٦/ إعتباراً لأهمية الأسئلة التي تبرزها المقدمة، وهى أسئلة عادةً تلامس جملة من القضايا المرتبطة بتصدر الأدب والنقد على حد سواء، ولذلك فإن الوقوف على أسئلة المقدمة وطرائق صياغتها أمر أساسي .

٧ / ان تذكر معاً مرحلة من مراحل قراءتنا عادة ما كنا (وربما لانزال) نقفز فيها على صفحات المقدمة سواء طالت أو قصرت لأعتقادنا أنها غير ضرورية، وأفضل طريقة لرد الإعتبار لها هى إبراز أهميتها والحث على قراءتها والتحاور معها [1]) .

(ز)العناوين الجانبية.

(ل)العناوين الداخلية للفصول.

(ك) الهوامش .

---

(1) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، ط٨، ١٩٩٨م ، ص ٤١.

المبحث الرابع : الزمان و المكان في الرواية .

(الزمان الوقت كثيره وقليله، وهو المدة الواقعة بين حادثتين أولاهما سابقة وثانيتهما لاحقة، ومنه زمان الحصاد وزمان الشباب، والمتكلمين من الفلاسفة زعموا أنه مظهر وهمى كل الاحياء والأشياء تتأثر بمضيه الوهمي، ومن معاني الزمان في الفلسفة الحديثة أنه وسط لا نهائي غير محدود ، شبيه بالمكان تجري فيه جميع الحوادث، فيكون لكل منها تاريخ، ويكون هو نفسه مدركاً بالعقل غير منقسم بنفسه كما ذهب إلى ذلك كل من نيوتن وكلارك، أو لو كان موجوداً في الذهن فقط كما ذهب الى ذلك ليبنز وكانط، فمما قاله ليبنز: الزمان تصور مثالي، ومما قاله كانط: إن الزمان صورة قبلية محيطة بالأشياء الحدسية، وإن المقادير المحدودة من الزمان ليست سوى أجزاء لزمان إطار محيط بالأشياء، لا أنه ذو بعد واحد وهو الطول. والزمن يعني التغير المتصل الذي يجعل الحاضر ماضياً، كما قال هنري برجسون: نحن لا نفكر في الزمان الحقيقي بل نحيا فيه، لأن الحياة تطغى على العقل من كل جانب، فالزمان الحقيقي هو الديمومة مختلف إذن عن الزمن العلمي أو الرياضي، والزمان الوجودي هو الزمان الذاتي أو الزمان الوجداني المصبوغ بالإنفعال كزمان الإنتظار[1]). (والزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء و الأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل حركة من حركاتنا، غير أننا لانحس به، ولا نستطيع أن نلمسه، وأن نراه، ولا نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشتم له رائحة إذ لا رائحة له؛ وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسداً: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، و تساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره. فالزمن إذن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ولكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة. وقد يكون الزمن من المفاهيم التي حار فيها العلماء والفلاسفة في الإجماع على تعريفها؛ مما يذر الباب شارعاً لكل مجتهد وما يقترحه من تعريف. وهذا ما حمل باسكال على الذهاب إلى أنه " من المستحيل، ومن غير المجدي أيضاً، تحديد مفهوم الزمن [2])، للزمان أنواع الزمن المتصل والزمن المتواصل والزمن المتعاقب والزمن

---

(1) د.جميل صليبا،المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط١٩٧١،١م، ص٦٣٨.

(2) د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة، ص ١٧٢.

المنقطع والزمن الغائب والزمن الذاتي وهناك من النقاد الروائيين المعاصريين من يعتقد بوجود ثلاثة أصناف من الزمن تتلبس بالحدث السردي وتلازمه وهي :-

١/ زمن الحكاية: هو زمن تاريخي أي العصر الذي حدثت فيه أحداث الرواية.

٢/ زمن السرد: هو زمن نفسي قد لايشعر القارئ بمرور الزمن إذا كانت الرواية مشوقة ولا تترك للقارئ فرصة لإلتقاط أنفاسه .

٣/ زمن القراءة: هو الزمن الذي يستغرقه القاري في تكملة قراءة السرد .

مكانة الزمن في السرد الروائي :

(نحن لا نستطيع أن نفصل بين الزمان والمكان في تجربتنا أو في إدراكنا، لذلك لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، بل يؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه أصبح أعظم من ذلك شأناً، و أخطر من ذلك ديدناً؛ إذ أصبح الروائيون الكبار يعنتون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن، مثل إعنات أنفسهم في اللعب بالحيز، واللغة، والشخصيات، ..... حذو النعل بالنعل. حتى كأن الرواية فن للزمن. مثلها مثل الموسيقى [1]). والزمن في الرواية يلعب دوراً كبيرا جداً، والمكان له خصوصية يبلورها تفرده بالحيز والبيئة ففيه تنبت شجرة الأفكار الروائية.

مما حدا بالفلاسفة إطلاق لفظ الزمكانية عليهما معاً. ولا يجوز لنا أن نقول أن هذه الرواية تغطي مرحلة تاريخية منذ كذا إلى عام كذا، كأن الرواية (بطانية) فالرواية تحاور المراحل ولا تغطيها والتاريخ ليس سوى أداة يتم توظيفها في خدمة الحدث الروائي فنياً، بمعنى أنه ليس غاية وإنما وسيلة، مسألة مناقشة قضايا المجتمعات الشائكة ليست بالأمر الهين وخاصة على المستويات السياسية والإقتصادية والثقافية، والإجتماعية خلوصاً للهوية القومية والتسامي فوق الجراحات. فالنص الروائي يقوم على نسيج مترابط من الأزمان التي لا تقبل الخطأ، ولا أقصد بالأزمان هنا الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، فثلاثتها تندرج تحت عنوان الزمن التاريخي، ما يقصده الدارس بالأزمان التي تتحكم بالعمل الروائي في مسارات شخوصه مثل الزمن النفسي والزمن الفلسفي والزمن التاريخي والزمن الروائي ثم زمن الماقبل وزمن الما بعد، وهذه

---

[1] د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م، ص١٩٣- ٢٤٠.

الأزمان لا يحق التعامل معها بحس تراتبي تقليدي، لأنها تحيل درجات الأحداث صعوداً وهبوطاً كالسلم وفي حقيقة الأمر الرواية تحتاج دائماً لعمليات إنتقال على طريقة (الكولاج) بسبب اتصالها وتأثيرها في مسارات الأحداث وتطور الشخوص والعملية التناقلية تتم في سياق داخل النص، إذا كان ذلك بصورة واضحة أو مضمرة، لكن لانخضع النص إلى لخطط معدة مسبقاً، عكس السيناريو السينمائي الذي يندرج تحت مراحل خطط وسيناريو إبتدائي وسيناريو قصصي وسيناريو سينمائي وديكوباج أي سيناريو المخرج الذي يحوي اللقطات وطرق الإنتقال والحركة للكاميرا والموضوعات وغيرها. لكن الرواية نسيجها يحيل الكثير من الأحوال العادية – الموصوفة بعناية ولغة فائقة – إلى ما يشبه المفارقات التي تثري الرواية .

الرواية لها تاريخ عريق مما مكنها من وضع الكثير من الحلول لمشكلات السرد والصورة الذهنية، حتى أن الإختلافات الكثيرة التي توجد بين الرواية والفيلم مثل أن الرواية آدب فهى تحتشد بكثير من اللغة الرفيعة الإنشاء والفيلم صورة وصوت لا يصلح لترجمة الإنشاء بصرياً، وهناك إختلاف إعتماد الرواية على الخيال في التواصل مع القارئ بتشييد صور ذهنية ويتم تحريكها مما يعطي التأثير الحسي ولكن في السينما لابد من تحديد مناطق الأحداث التي تقع في الرواية وعمل المعالجة لها حتى تتوافق مع الفعل الدرامي السينمائي المجسد في أفعال وأصوات، وطريقة كتابة الرواية على الورق عن طريق الكتابة، نجد الفيلم مختلف ينجز في ورق كسيناريو ليصورفي شكل لقطات متفرقة حسب جدول التفريغ ثم يمنتج لربط اللقطات في مشاهد من جديد ويعرض على الجمهور بوسائل سمعية وبصرية، ومستخدماً الكاميرا وجهاز تسجيل الصوت وكشافات الإضاءة والأزياء والألوان والديكورات وغيرها من أدوات للتعبير ولا ريب ستؤثر على طريقة السرد.

المبحث الخامس:. الحبكة و الخاتمة :

الحبكة باللغة الإنجليزية (plot) وبالفرنسية (intrigue) مصطلح حديث الإستخدام نسبياً في لغة النقد الأدبي الحديث و الحبكة في الفرنسية ترادف مصطلح تخيلي (Fiction)، وتعرف الحبكة بأنها التتابع المنظم والمنسق للأحداث والأفعال، والحبكة كما قال الدكتور عبد العزيز حمودة: (أنها لفظة تعرضت للكثير من التفسيرات وتخلط أحياناً مع الحدث (action) وفي رأيه أن السبب نشأة أصلاً مع أرسطو لأنه إستخدم اللفظتين وكأن الواحدة منهما مرادفة للأخرى، ففي حديثه عن عناصر البناء الدرامي التي يحددها بسة عناصرأساسية يقول أرسطو: إن أهم هذه العناصر الست هى الـ plot، فالتراجيديا ليست محاكاة للحياة؛ السعادة والشقاء. والسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث، والهدف لا الذي يريد المؤلف تحقيقه هو نوع من النشاط وليس قيمة. صحيح أن لنا صفات معينة تتفق مع شخصياتنا، لكن ما نفعله هو الذي يقرر سعادتنا أو تعاستنا، الممثلون إذن لا يقومون بالتمثيل بقية تصوير شخصية ما، أبداً، إنهم يقدمون الشخصية من أجل الحدث. والنتيجة هى أن غاية التراجيديا هى الحدث، أي الحدوته fableأو الـ plot [1]) ويتضح لنا أن أرسطو يخلط بصورة لاتقبل الشك بين الحدث والحدوتة والحبكة، وإذا أخذنا مسرحية أوديب ملكاً مثلاً سنجد أن القصة والحدوتة في هذه المسرحية هى الحدث. ونفس الشئ ينطبق على مسرحية شكسبيرالملك لير، وعلى ماكبث وهاملت ثم على بيت الدمية لإبسن وبستان الكرز لتشيكوف.

والحبكة تروي أحداث وفق نظام لما يحدث لشخصيات الرواية خلال فترة معينة من الزمن. وتعتمد عليها الرواية وتتخذها محوراً تدور حوله وتحتاج إلى الذكاء والذاكرة معاً. (إن قارئ الرواية الذكي بخلاف القارئ الفضولي الذي يستعرض صفحات واقعية جديدة، ويلتقطها من الناحية العقلية. أنه ينظر إليها من وجهتي نظر معزولة ومتصلة بالوقائع الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة، ومن المحتمل انه لم يفهمها، لكنه لا يتوقع ذلك أول وهلة .فالغموض

---

(1) د.عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٣٤.

عنصر أساسي في الحبكة ولا يمكن تقييمه دون الذكاء. فالذاكرة والذكاء مرتبطان ترابطاً وثيقاً، فإن لم نتذكر عجزنا عن الفهم [1]).

تحرز الحبكة أحياناٍ انتصاراً كاملاً، وتضطر الشخصيات إلى إعلان طباعها عند كل منعطف، أو تنجرف في مجرى القدرية بحيث يضعف إحساسنا بواقعيتها. ونجد أمثلة على ذلك لدى الكاتب توماس هاردي حيث ينسق(هاردي) حوادثه مؤكداً السببية، وهذا هو التصميم الأساسي للحبكة، حيث يحرز نجاحاً في " الأمراء" لأنه يستخدم بيئة أخرى ويحقق نجاحاً مماثلاً حين يسمعنا صوت طرقات المطرقة. الأسباب والمسببات تقيد الشخصيات، رغم نضالها بالعلاقة التامة بين الممثلين. هكذا تبنى الحبكة. وبتعبير آخر كان المطلوب من الشخصيات أن تسهم كثيراً في الحبكة، وهي الأسباب في روايات (هاردي): أكد السببية بقوة أكثر مما تسمح له بيئته، أما (جورج ميرديث) فلاشي إلى جانبه انه مجرد جلبة قاطن الضاحية، لكنه أدرك إمكانات الرواية على التحمل، إذ من الممكن للحبكة أن تلح على الشخصيات للمشاركة في خلق الرواية وتحريك الأحداث، فلا بد من تمييز القصة عن الحبكة فقد فرق فلاديمير بروب بينهما بإعتبار أن القصة هي الإطار السردي الأساس، اي المادة التي تتركب منها العقدة. فهي تسلسل تعاقبي للأحداث، أما الحبكة فهي البنية التركيبية. بمعنى آخر الطريقة التي تربط بها أحداث الرواية بعضها ببعض، أي هي البنية الجمالية للقصة[2]).

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بإذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض.

---

(1) د. حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص ١١٩.

(2) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط١، ١٩٨٩م. ص

أنواع الحبكة:

الحبكة التقليدية و الحبكة الحديثة :

(فالروايات التي تُبنى أحداثها وفق تسلسل تتابعي وتاريخي للأحداث، بحيث تبدأ من نقطة زمنية معينة وتسير متتابعة وتنتهي عند نقطة زمنية أخرى تقوم على حبكة تقليدية. أما الروايات التي تكسر هذا التسلسل التتابعي عبر تناوبها الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل فأنها تعتمد الحبكة الحديثة [١])؛

الحبكة المتماسكة و الحبكة المفككة:

الحبكة المتماسكة هي التي تقوم على سلسلة من الحوادث المترابطة، والتي تسير وفق خطة واضحة ومنهج مرسوم ودقيق. أما المفككة فهي التي تعتمد على سلسلة من الحوادث المنفصلة.

الحبكة البسيطة و الحبكة المركبة :

(الرواية ذات الحبكة البسيطة هي تلك التي تنهض على تطوير مباشر للأحداث، من نقطة بداية محددة إلى خاتمة يسهل التنبؤ بها [٢]).تقوم على حكاية واحدة، (أما الرواية ذات الحبكة المركبة فهي التي تقوم على حكايتين أو أكثر.و التي تخالف خاتمتها كل التوقعات التي أثارها سياق الأحداث فيها، ذلك لأن السياق دخلت عليه منحنيات و تعقيدات غيرت من اتجاه تغيرات غير متوقعة [٣]).

عناصر الحبكة :

البداية:

حيث أن البداية مهمة في العمل الروائي، فهي مفتاحه. وقد ذكر النقاد في الحديث عن البداية (أن نجاحها مرهون بما تثيره من أسئلة تحفز ذهن القارئ وتدفعه للبحث عن إجاباتها، وما تولده من رغبة وتشويق لمتابعة القراءة [٤]).

---

(١) د. حسن حجاب، البناء الفني في الرواية السعودية ، ص١٣٢

(٢) د. نبيل راغب، أساسيات فن العرض المسرحي، الشركة المصرية االعالمية للنشر (لونجمان) ط١ القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٤.

(٣) المرجع السابق،ص٣٥.

(٤) د. حسن حجاب،البناء الفني في الرواية السعودية ، ص١٣٣.

وسائل التشويق :

للتشويق في العمل الروائي أهمية كبيرة، لأنها العامل الحافز لاستمرار القارئ في القراءة والقوة الجاذبة له للتفاعل مع العمل الأدبي.

الصراع و التدافع :

والصراع يشمل العنف الجسدي واللفظي مما يحفز فينا الشعور بالدفاع عن النفس أو العرض أو أي شئ ذو قيمة ، و هذا العنف يمكن أن يتجسد مادياً أو نفسياً على نحو روحي ومعنوي، وهو نوعان: أ- تدافع داخلي(داخل الشخصية (ب- تدافع خارجي: بين الشخصيات بعضها ببعض. فالتدافع) هو الذي يمنح القصة الحياة ويبعث فيها الحركة، ويدفع لتطوير الأحداث ونموها، والتفاعل بين الشخصيات. او يعد الصراع عنصراً بنائياً من عناصر الحبكة، الحبكة هى المغزل الذي تنسج به القصة وتوظف الشخصية في ذلك، ولها أدوار متعددة إختصرها فلادمير بروب في سبعة أدوار أو عوالم هي:

١/ الشرير. ٢/ باعث الأحداث. ٣ / المساعد. ٤/ الأميرة (أو الشخصية التي يتم البحث عنها). ٥/ المرسل. ٦ / البطل أو الضحية. ٧ / البطل الزائف.

وتلك الشخصيات ليست منفصلة بعضها عن بعض، حيث لايمكن للشخصية واحدة أداة عدة أدوار، أو كما أطلق عليها روب مجالات الحركة. حيث يمكن للدور أن تجسده شخصية بمفردها أو شخصيات مختلفة. وتوصل بروب إلى بعض النتائج التالية:

أ/ أن وظائف الشخصيات ثابتة، لا تتغير فهي عنصر ثابت في أي حكاية بغض النظر عن الكيف تقوم بهذه الوظيفة أو من ينفذها فهذا يشكل البنية الأساسية للحكاية.

ب / ما تقدمه القصص الخيالية من وظائف محدود جداً.

ت / تتابع الأحداث دائماً متشابه.

ث / كل القصص الخيالية متشابهه، إذا نظرنا إلى تركيبها [1].

---

(1) د. حسن حجاب،البناء الفني في الرواية السعودية، ص١٦٨.

فالشخصية تحاول تحقيق أهدافها مما يتطلب الدخول في صراع مع قوى مضادة تشكل العائق الأكبر للشخصية الرئيسية بوضع العقبات التي تتكالب وتتعقد ويتصاعد الصراع حتى يصل إلى الزروة ولا يلبث أن يتغلب عليها البطل أو الشخصية الرئيسية فيهبط إلى أن يحل في نهاية العمل .

الخاتمة :

وطريقة تشاتمان في التفرقة بين نوعين من الحبكة الأول: الحبكة ذات الحل والثاني: الحبكة القائمة على الكشف ففي الأولى يتولد إحساس بأن ثمة مشكلة في طريقتها إلى الحل إحساس بنوع من الغائية القائمة على العاطفة أو على البرهان. والسؤال هو : ماذا سيحدث؟. أما في حبكة الكشف هي الحبكة الحديثة التي تعتمد عليها القصة الحديثة، ولا تكون قائمة على أساس الإجابة عن سؤال أو وضع سؤال نفسه وإنما على شئون تتكشف [1] وقد تكون بذلك النهاية مفتوحة كما في الرواية الحديثة، وأحياناً قد تكون نهاية مغلقة كما هو الحال في الرواية التقليدية، وقد تكون النهاية دائرية كما هو الحال في الدراما العبثية.

---

(1) د. السيد إبراهيم ، نظرية الرواية، ص٢٣٠.

الفصـــل الثاني

المبـــحث الأول : نظرية السينما

المبحث الثانـــي : الفلم السينمائي كنظام للإتصال المرئي .
الحركة (أ) حركة الموضوعات داخل الكادر.
(ب) حركة الكادر –الكاميرا .

المبحث الثالـــث : (ج) حركـــة المونتـــاج (وأهميـــة المونتـــاج المتوازي) .

المبحث الرابـــع : التشكيل والتكوين والصوت .

المبحث الخامس : الجمع بين التقنيات وعلامات الوصل في السينما.

المبحث الأول نظرية السينما :

خط الإنسان البدائي رسمه بالعظم على جدار كهفه الصخري، تعبيراً سرديا عن نشاط الصيد ورسم حيوانات وبشر في أوضاع مختلفة وقد ذكر علماء الجنس البشري في تفسير دافع الإنسان البدائي للرسم آراءاً عديدة : (ونجد رأياً يرجح دافع البدائي للرسم للتسلية وإفراغ طاقة وجدانية لديه لأنه يجد لذة و سعادة ، حيث عرف اللون ونفذه في الجداريات باللون الأحمر والأصفر وأيضاً الأسود وقام بتوضيح الظلال. ونجد رأياً آخر يرجح دافع البدائي في الرسم للخوف من الحيوان البري عند خروجه يومياً لإصطياده ربما يقتل أو يجرح في تلك المنازلة وبرسمه له يحس بالتفوق عليه عندما يواجهه في الواقع [١]). (وبجانب التفوق هناك عامل الإمتلاك، حيث يظن برسمه للشئ إنه يسيطر عليه ويملكه معتقداً أن صورة الشئ لها علاقة مادية بالشئ نفسه، كما تظن بعض القبائل المتخلفة عن ركب القرن الحادي والعشرين وهو ما يعرف بنظرية الاستحواذ [٢]). يذكر جورجي غانشيف عن تكوين الصورة: أنها تركيب دائم من (فكرة– أداة – فعل) وقد أمكننا أن نتتبع صيرورة هذه اللحظة منفردة كالتالي:–

١ / ظهور الصورة شكلاً وبنية وعي .

٢ / ظهور الشكل المادي للصورة الشعرية، أي الفعل أو الكلمة .

والمقصود بالصورة ليس فقط المرسومة، ولكن المتشكلة في الوعي البشري، وهي التي تظهر على هيئة (شعر – رواية – تمثال – طقوس سحرية) .

الصورة بين الواقع و حلم الحركة

يقول أزرا باوند عن الصورة: (الصورة هي التي تعني مركباً عقلياً وعاطفياً في لحظة من الزمن [٣])، (ومنذ أيام ما قبل التاريخ رسم أحد الفنانين خنزيراً برياً متعدد الأرجل على جدران أحد كهوف إسبانيا [4]).

---

(١) د. مصطفى يحى،التذوق الفني و السينما،دار غروب للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٥ .

(١) المرجع السابق، التذوق الفني و السينما ، ص ٦ .

(٣) د. حياة جاسم محمد ، وحدة القصيدة في الشعر العربي ، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٦ م ، الرياض ، ط ٢ ص ٤٤ .

(4) البرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة صلاح عزالدين ، مكتبة مصر ١٩٨٥م ، فؤاد كامل ص ٩.

وهكذا نجد أن الإنسان البدائي منذ تعامله مع موجودات البيئة المحيطة به مرتبط بالواقع الأصلي الزماني والمكاني سواءً بالرسم المسطح أو الملون أو التشكيل المجسم أو النحت .

(ففي لوحة جدارية فرعونية أبدع الفنان في رسم مراحل البعثة التجارية التي أرسلتها الملكة حتشبسوت إلى بلاد (بونط) في الجنوب وصور فيها حياة السكان والنبات والحيوان والأسماك، مسجلاً فيها كل صغيرة وكبيرة عن تلك الرحلة كأنها شريط سينمائي على جدار معبدها بالدير البحري –١٤٨٠ ق م [1]). وفيه يلاحظ مشاهد اللوحة الخط الزمني وتطور حركة الأحداث.

وبذلك يكون الإنسان سعى إلى إكتشاف تصوير الحركة منذ أزمان سحيقة ولكن لم يكن باستطاعته تصوير تلك الحركة في فيلم إلا مع عصر الآلة. وبذلك لم تنشأ الصورة كفن بل أمكن حفظ الحركة في فيلم نتاج الثورة الصناعية التي اجتاحت العالم وبالتالي تكون الصورة المحفوظة صناعة آلة وليست مخترعاً إبداعياً خالصاً ، والدليل على ذلك أن الإعتراف بالسينما كفن لم يتم إلا في معرض باريس للفنون وذلك في عام ١٩٢٥م أي بعد ثلاثين سنة عاشتها السينما في توجيه الجمهور بالمعلومة المقدمة في شكل صورة وصوت، وقد تجاوزت السينما اليوم المائة عام وصارت تمثل السينما اليوم أداة مهمة من أدوات الإتصال. فنجد أن الفيلم بالغ التأثير في الأفراد والجماعات ومن دلائل تأثيره أن شعوباً بأكملها قد تثور اعتراضاً على فيلم بعينه .

ومما يؤكد أهمية دور الفيلم أيضاً وثائقياً كان أم روائياً زوال الفواصل بين المجتمعات كفواصل اللغة والعادات الإجتماعية وغيرها. فصار الفيلم التسجيلي كفيلم (فهرنهايت) يعرض جماهيرياً وينال جائزة أوسكار الأفلام التسجيلية ويعرض جماهيرياً على سينما، وكذلك فيلم الرسوم المتحركة (بوكانتس) يعرض جماهيرياً، وبذلك صارت السينما مجالاً خصباً لترويج الأفكار والقيم والمبادئ، بل شكلت ظاهرة عالمية وكل دولة إدعت أنها التي صنعت السينما قبل الدول الأخرى، ولكن حقيقة الأمر أن السينما إختراع ظهر للوجود نتاج جهود علماء كثر:(بدأ بالعالم الحسن إبن الهيثم صاحب كتاب (المناظر) أول مستند علمي في علم البصريات ويظل شاهداً على عبقريته، مصححاً نظرية الإغريق مؤكداً أن سقوط الأشعة المرتدة من المرئيات فوق

---

(1) البرت فولتون ، السينما آلة وفن، المرجع السابق ص ٩ .

شبكية العين لا يعني بالمرة إكتمال عملية الرؤية، وأضاف أن البصر ليس يدرك شيئاً من صور المبصرات التي تصل إليه إلا من سقوط الخطوط المستقيمة التي تلتقي أطرافها عند مركز البصر فقط، ثم يقول في موضع آخر: قد تبين من جميع ما ذكرناه أن الإبصار إنما يكون من الصور التي ترد من المبصرات إلى البصر، لكن إدراك المرئيات وما فيها هو أمر آخر لا دخل للعين فيه وإنما هو أمر يسميه العلم بالإدراك الحسي وكثير من المعاني المبصرة تدرك بالتمييز والقياس مع الإحساس بصورة المبصرة لا بمجرد الحس فقط [1]) (وكذلك جهد العالم ليوناردو دافنشي الذي كتب في مدونته التي ذكرها الإيطالي جيوفاني باتيستا دي لا بورتا في كتابه سحر الطبيعة عام ١٥٥٨م: أن الإنسان إذا جلس في غرفة تامة الإظلام بينما تكون الشمس ساطعة خارجها وكان هناك في أحد جوانبها ثقباً صغيراً جداً فإنه يسقط صور خيالات وظلالاً لما هو خارج الغرفة على مواجهة الحائط المقابل للثقب. وأمكن بعد ثلاثمائة عام من الإحتفاظ بالصورة المسقطة على الحائط بإستخدام العدسة لإحكام الإسقاط والزجاج بدلاً عن الحائط، وتحريك الصورة أو ظاهرة إستمرارية الرؤية (Persistence of Vision) وهى نظرية العالم بيتر مارك روجيت ١٨٢٤م ومفادها: أن الإنسان يتوهم وجود حركة في الصورة التي نراها على الشاشة وهي ثابتة، كما أن كل صورة تختلف إختلافاً بسيطاً عن سابقتها في الحركة طبقاً لإختلاف لحظات التصوير مع وجود الحركة و ثبات الصورة في شبكية الإنسان جزء في ثانية حتى تظهر التي تليها ومن فرق الحركة في الصور وإستمرارية إسقاطها يتوهم الإنسان الحركة [2]). ومن هذا المنطلق فإن المبدأ الأساسي بالنسبة لجان لوك جودار حول السينما (هو أن السينما ليست سوى ٢٤ حقيقة في الثانية الواحدة [3]) مما يؤكد أنها خيال محض فليس في الإمكان إدراك ٢٤ حقيقة في ثانية (وقد ثبت بالتجربة أن فيلماً زمنه ساعة فيه سبعة وعشرين دقيقة من الإظلام التام ، بمعنى البياض الواقع بين الصور ولا يلاحظه المشاهد للسينما وإنما تتوالى الصور معطية حركة، وأول من إستفاد من هذه النظرية هو هنري فوتون ١٨٢٦م الذي إخترع آلة إسمها (ثورما تروب) التي تحتوي على أقراص تدور فتعطي إحساس بالحركة، وفي

---

(١) فاضل الأسود،السرد السينمائي خطابات الحكي تشكيلات الزمان – مراوغات الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص١١٦.

(٢) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة علام خضر، الفن السابع ،٢٠٠٨م ، المؤسسة العامة للسينما سوريا ، ص١٤١

(٣) المرجع السايق، ص٣٤٨.

عام ١٨٣٣م إستحدث جوزيف بلاتو آلة (فيتا كينتسكوب) التي تقوم على ظاهرة استمرارية الرؤية. والرهان الذي كان بين ميلاند إستانفورد حاكم ولاية كاليفورنيا مع بعض أصدقائه حول الطريقة التي يجري بها الحصان في السباق وإذا ما كان يرفع قوائمه الأربع في الهواء بعيداً عن الأرض في لحظات معينة وقام بإستئجار مايبريدج المصور الفوتوغرافي ١٨٧٢م والذي نجح في عام ١٨٧٧م في إنجاز مهمته بعد عدة تجارب فاشلة وذلك عندما وضع سلسلة من إثنتي عشرة آلة تصوير تعمل ألياً بالكهرباء . وقد زاد العدد في محاولات تالية إلى أربع وعشرين آلة تصوير جنباً إلى جنب بجوار حلبة السباق وقد إمتدت أسلاك رقيقة في مجرى السباق أثناء جريه، فتنطلق آلات التصوير الواحدة بعد الأخرى في إلتقاط أوضاعه المختلفة خلال مراحل الجري. وقد قام مايبريدج بعرض النتائج عام ١٨٧٩م من خلال آلة تدعى الزوبرا كسيسكوب والتي كانت نوعاً خاصاً من الفانوس السحري ظلت مستخدمة منذ وقت طويل الصور الملونة المرسومة باليد، لكنها هذه المرة كانت تستخدمة الصور الفوتوغرافية المتسلسلة و المتلاحقة والمتجاورة على حافة قرص زجاجي دائري. وفي إنجلترا إبتكر الإنجليزي وليام فريز جرين آلة تقوم بعمل الكاميرا وذلك عام١٨٨٧م ولكنها لم تنجح في تصوير وعرض سلسلة من الصور التي تحقق إيهاماً بالحركة ، وبالمثل فإن العالم الفرنسي لوي إيميه إجوستيين لوبرنيس قام بتسجيل حق إختراع عام ١٨٨٨م وعرض صوراً لبعض الموظفين الرسميين في الحكومة الفرنسية في أوبرا باريس و لكنه اختفى بعد شهرين و لم يعرف عنه شيئا [١]).

وجاءت الخطوات تالية كثيرة أهمها ما جاء في (عام ١٨٨٧م في نيو أرك بنيو جيرسي، عندما قام القس البرتوستانتي هنيبال جودوين بإستخدام شريط السليولويد كقاعدة للمستحلب الكيميائي الحساس للضوء. وطور الأمريكي جورج إيستمان وأنتج وسوق شريط السليولويد في العالم أجمع [٢]). وتوماس آلفا أديسون العالم الأمريكي إستخدم مساعده وليم كيندي لوري ديكسون لإختراع آلة تتيح متعة بصرية تصاحب إختراعه الأساسي الفونوغراف، وحقق مساعده أول كاميرا سينمائية بعملية مزج ذكي لقواعد و تقنيات موجودة سلفاً والتي تعلمها من دراسته لإنجازات مايبريدج وماريبه وآخرين وتوصل أخيراً لإختراع الكانيتوغراف في ١٨٩١م وكانت الكاميرا تحتوي على جزئين قامت عليهما هندسة صناعة السينما والكاميرات وأجهزة

---

(١) تاريخ السينما الروائية / دافيد . أ . كوك / الهيئة المصرية العامة للكتاب / الجزء الأول / ص ٢١.
(٢) المرجع السابق ص ٢٠ .

العرض الجزء الأول : (أداة وقف الحركة ثم إعادتها بطريقة تضمن الحركة المنتظمه لشريط الفيلم وقد كانت البداية بعرض ٤٠ صورة في الثانية ثم ١٦ صورة في الفيلم الصامت ثم ٢٤ صورة في السينما الناطقة وهو ما استمر حتى الآن . وبذلك تعمل السينما من خلال الصور (Photo grammas [١]). (أما الجزء الثاني: فهو شريط الفيلم المثقوب الذي يحتوي على أربعة ثقوب على جانبي الصورة وأخذها ديكسون من صناعة الساعات وكذلك الورقة المثقوبة للتلغراف الأتوماتيكي لأديسون والأخير هو توماس أديسون المخترع للعديد من الأجهزة كان قد إعتقد أن مستقبل الصورة المتحركة يكمن في آلات العرض التي تعرض أفلاماً لمشاهد واحد فقط. وهذا ما جعل الأخوان لومير ينسب لهما إختراع السينما، لأنهما حررا الأفلام لجماعية المشاهدة. وبذلك ضمت السينما في جوانبها المتناقضات، فهي من التقنيات العالية – فأفلام اليوم تزخر بالصوت المكثف والصورة ذات التأثيرات البصرية الكمبيوترية – ومن الموضة القديمة – و المقصود به الشريط السليلويدي الذي لازالت تعتمد عليه السينما منذ أكثرمن مائة عام وكذلك أجهزة العرض وشاشات كأنها تخص جيل القدماء. والآن السينما شهدت تطوراً كبيراً جداً تمثل في ثورة السينماالإلكترونية في كيفية صنع الأفلام وكيفية توزيعها أيضا، وبذلك توشك أن تتغير المفاهيم كلها. فالسينما الرقمية تشير إلى الإلتقاط المادي للصور؛ والسينما الإلكترونية فتشير إلى تغطية العملية بكاملها من الإنتاج ومروراً بمرحلة ما بعد الإنتاج – المونتاج – إضافة المؤثرات الخاصة وتركيب الصوت – إنتهاء بالتوزيع والعرض – أو يمكن ان تعنى بالأفلام التي تعرض على الإنترنت وستكون قادرة على محاربة القرصنة [٢]).

(وفي ١٤ أبريل سنة ١٨٩٤م قام الكندي أندرو هولاند بإنتاح أول صالة كينتوسكوب مكان محل بيع الأحذية في شارع برودواي بمدينة نيويورك، وكان العرض يتم من خلال جهاز يشبه صندوق الدنيا يعرض لخمسة متفرجين في وقت واحد مقابل ٢٥ سنتاً لكل منهم، وكانت الافلام المعروضة من إنتاج إستديو كانيتو جراف لمالكه توماس أديسون. وتباع تذكرة مشاهدة العرض بعشرة أو خمسة عشر دولاراً للفيلم الواحد. وكانت هذه الافلام شديدة البدائية والسذاجة في شكلها ومضمونها ولا يتعدى طولها ٥٠ قدماً، وهو ما يساوي بضع عشرات الثواني عند عرضها، ولا تحتوي على أي طريقة من طرق السرد فقط تسجيل نمر الفودفيل وبذلك يكون

---

(١) الصورة الواحدة الثابتة من سلسلة الصور التتابعة على الفيلم السينمائي و التي توحي بالحركة عند عرضها على الشاشة – معجم الفن السينمائي .

(٢) كيفن هيلتون، نهاية الشاشة الفضية، ترجمة حنان عواد، مجلة الثقافة العالمية، العدد١٠٩، الكويت، ص١٩٣.

المضمون الوحيد فيها هو الحركة، كما أن كل فيلم من هذه الأفلام كان عبارة عن لقطة واحدة مستمرة تقوم بتسجيل ما هو موجود أمام كاميرا ديكسون الثابتة [١]).

الرؤية البصرية :

والبصر نعمة من أعظم نعم الله على الإنسان (تدرك حاسة البصر الأشياء من خلال الضوء، وبدونه لا ترى العين شيئاً، فالضوء يعمل على إظهار ورسم الأجسام والأشكال التي تقع داخل حدود الرؤية البصرية، حيث تمتص الشبكية أشعة الضوء وتحولها إلى إشارات إلكتروكيميائية تتوافق مع اللغة الخاصة بالمخ [٢]). ويتحول هذا النشاط الفيسيولوجي إلى نشاط عقلي عن طريق الإدراك. والإدراك في أي مجال هو: (المصطلح الذي يدل على عملية عقلية تجري بناء على إستثارة للأعضاء الحسية[٣]). والإدراك البصري (هو المحصلة التي يؤثر من خلالها الضوء في مظهر الأشياء والموضوعات داخل مجال الرؤية، أي المنظومة البصرية المحيطة، بالعناصر الخارجية المرئية الموجودة أمام أعيننا والتي يضيئها المصدر الضوئي[٤]). ولا يقصد بالخدع البصرية التي تعمل على تضليل العين، ولكن الحديث هنا عن الصورة المتضمنة للشكل والخلفية التي يراها المرء .

(والمرئيات في الفيلم السينمائي تهدف إلى مخاطبة المشاهد من خلال عناصر مرئية، يشترك في تشكيلها مجموعة من العاملين في الفيلم، المخرج والمصور ومهندس الديكور وبالطبع مدير التصوير، الذين يتعاملون مع الصورة في شكلها النهائي، والذي يعتمد على المعرفة البصرية بالعالم المحيط بنا، وهو ما يشكل المرجعية الرئيسية والذي على أساسه يتم تشكيل الفيلم [٥]).

---

(١) تاريخ السينما الروائية / دافيد . أ . كوك / الهيئة المصرية العامة للكتاب / الجزء الأول /ص ٢٤.

(٢) د. شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، عالم المعرفة ، ص١٥١

(٣) د. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، جمعية معامل الألوان ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ص٣٧٣.

(٤) د. شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، عالم المعرفة ، ص١٥٢.

(٥) د. ماهر راضي ، فكر الضوء ، الفن السابع ،٢٠٠٨م، ص١٣.

لغة الصورة :

فكل ما يراه الإنسان من خلال حاسة الإبصاريشكل المرئيات التي أصبحت كأساس للفنون البصرية في العصر الحديث (حيث يعتمد الشكل الحديث في الفن على تركيبات مرئية يراها الإنسان من خلال حاسة البصر، التي تنقل صورة المرئيات إلى المخ البشري، والمشاهد في قاعة العرض السينمائي يفكر من خلال عينيه، لذلك فالمرئيات تعتمد على الشكل الفني الذي يعبرعن وجهة نظر الفنان في عمله، وهى عملية فيسيولوجية لإعتمادها على العين التي تستقبل ما تراه وترسله إلى الشبكية ليدركه المخ البشري لذلك فالمرئيات عملية فنية بالدرجة الأولى وتهدف إلى إستخدام الشكل الفني للتأثير في عقل ووجدان المشاهد [1]).

والهولندي جان ماري بيترس من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذا المجال وتعتبر دراسته عن بنية اللغة السينمائية مدخلاً للغة السينما، والتي بدأها بالسؤال التالي: ماذا نريد أن نفهم من كلمة لغة ؟ وإذا ما كنا نرى في لغة الكلام الظاهرة اللغوية الوحيدة ! فعندها ستكون كل مناقشة حول طبيعة لغة الصورة (لغة السينما) ضرباً من العبث. أما إذا إنطلقنا من مفهوم عام للغة، فعندها يمكننا أيضاً أن نفكر بلغة للسينما. فنحن نستخدم لغة الكلام وسيلة إتصال، ونفصح للآخرين عن أفكارنا ومشاعرنا ورغباتنا عن طريق الكلام ويتم هذا الإفصاح بنظام من العلامات ينتمي إلى بنية محددة جداً. بالمقابل يشير استعمال تعبير الوسيط السينمائي إلى أن الفيلم هو وسيط وفي الوقت نفسه يستعمله المرء لإيصال شئ ما إلى المشاهدين، وليس هناك من يعارض اعتبار الصور السينمائية كعلامات وهذا يعني: إحلال شئ بدل شئ آخر. وسنأخذ الكلمة المفردة بإعتبارها أصغر وحدة في استعمال الوسيط السينمائي، و نعتقد أن الصورة المفردة هى مثال هذه الوحدة، وهذا يعني إمكانية النظر للقطة واحدة متحركة أم ثابتة فتعطينا علامة لشئ ما أو لحاجة أو لفعل تم تصويره فيها، وقد تعجز الكاميرا عن تصوير الإحساس والفكر المجرد ولكنها تعطينا مفهوماً لشئ ما: أي تجريد ناشئ عن الإحساس. و يمكن للمرء أن يستنبط أحكاماً حول الشئ. وعلى هذا الأساس لا يوجد فرق كبير بين الكلمة والصورة فالكلمة أيضاً ليست نسخة طبق الأصل عن الشئ الذي ترمز إليه. فكلمة كلب لا تنبح وإنما بالكلمة يفهم الشئ [2]).

إذاً بالصورة يمكن إعطاء بلاغات، وحتى نتحاشى سوء الفهم علينا أن نقول إن تعبير الإبانة لها معنيان على الأقل، فالكلمة أو الصورة تأخذ معناها من مدرك حسي ما، وآخر هو ما نعرفه ونحكم عليه له أيضاً معناه، ومن الأفضل الحديث عن مضمون البلاغ في لغة الكلام

---

(1) د ، شاكر عبد الحميد ، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، دار العين ، القاهرة ،٢٠٠٧م ، ص١٤

(2) قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيون ، دار قدمس للنشر والتوزيع ، ص ١١٥ .

بالجملة. وأحياناً يتم تركيب المعنى في كلمة واحدة مثل: قف. وإذا كان بوسع بلاغ ما أن يتركب صورياً من صورة واحدة فإن هذا الأمر قد نراه مستحيلاً، إذ ان إستعمال صورة واحدة هو أكثر من جعل شئ ما مرئياً إنطلاقاً من وجهة نظر خاصة، لكن في الواقع هناك حالات موضوعية تحتوي الصورة فيها على بلاغ ما، فالهدف من تصوير أحد المارة على لوحة المرور هو أكثر من جعله مرئياً. إن ذلك بمثابة بلاغ عن وجود معبر للمارة. وانطلاقاً من معنى كهذا لم تكن كل العروض السينمائية الأولى بمثابة صور فقط إنما بمثابة بلاغات. ولم يشاهد متفرجوا السينما الأوائل قطاراً يصل إلى المحطة فقط، إنما تم إبلاغهم بوصول القطار إلى المحطة، وبتلك الصورة تحدد صيغة تعبر عن فكرة معينة أو عن شعور معين. (وطبيعة اللغة تفترض قيام علاقة ثنائية بين اللفظ والأشياء والموجودات في العالم الواقعي وبين المعنى الذي يدركه العقل ولكن الأمر في السينما أكثر تعقيداً ذلك أن اللغة تفترض قيام علاقة ثنائية أما السينما فهى تقيم علاقة إرتباط ثلاثية حيث إن الفيلم هو نظام من الإشارات والرموزعلى مستوى اللقطة أو مجموعة اللقطات، وهذه الإشارات تكون نظاماً سيميولوجياً، لا يطابق سيميولوجيات الواقع فقط ولكنه يتفوق عليها حيث يختزلها بكثافه داخل إطار اللقطة، ومن ثم فإن السينما لا تعيد إنتاج الواقع من خلال التطابق أو التماثل أو التمثيل ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء أو الموجودات في عالم الواقع [١]).

(إن ما يقصد بالفنون البصرية، كل تلك الفنون التي تعتمد في إنتاجها وإبداعها وتذوقها وتلقيها على حاسة الإبصار أوعلى فعل الرؤية البصرية والرؤية العقلية والخيالية والوجدانية الداخلية[٢]). والتي تعطي كماً معقولاً من المعرفة البصرية التي يمتلكها المشاهد عبر مشاهداته المتكررة لأنماط إبداعية مختلفة. فالمشاهد ما بين خبرته بالقواعد السردية السينمائية ومحاولة التفكير في ما يستجد من رموز وأشكال يسعى لفهم الرسالة الإبداعية التي تتضمنها اللغة البصرية وهذا ما يواجه الفنان صانع الفيلم لأنه يعمل على الآتي في جانب المرئيات :

أ / المعرفة البصرية .

---

(١) فاضل الأسود ، السرد السينمائي خطابات الحكي تشكيلات المكان ومراوغات الزمن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١١٢.

(٢) د. شاكر عبد الحميد ، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، دار العين ، القاهرة ،٢٠٠٧م ، ص٢٣٤.

ب / التفكير البصري .

أ / المعرفة البصرية :

هي محصلة ما نجمعه من معارف إنسانية تصل إلى المخ عبر كل نشاط خاص بالرؤية يتضمن عملية إلتقاط الملامح العامة المميزة للموضوع المدرك، كذلك فإن كل معرفة بصرية بعيدة عن أي موضوع مدرك فردي بعينه تتطلب الإدراك للملامح البنائية المميزة له .

ب / التفكير البصري :

يرتبط التفكير بالصورة بما يسمى التفكير البصري كما يعرفه أرنهايم محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة. والتفكير بالصورة يرتبط بالخيال، والخيال يرتبط بالإبداع، والإبداع يرتبط بالمستقبل، والمستقبل ضروري لنمو الأمم والجماعات والأفراد وضروري لخروجهم من أسر الواقع الإدراكي الضيق إلى آفاق المستقبل الرحبة الأكثر حرية وأكثر إنسانية [١]). لذلك على المخرج أن يكون تفكيره بصرياً لتجسيد وجهة نظره عن الرواية في مرئيات الفيلم، وهذا يعني أن تفكيره في نقل المعاني والأفكار والأحاسيس التي يتناولها الموضوع من خلال عناصر بصرية يستطيع من خلالها إثارة المعرفة البصرية للمتلقي، والتي تتحول بدورها إلى أفكار ومعان و أحاسيس تؤثر في عقله ووجدانه.

(تقنيات العرض تؤثر في المعرفة البصرية وفي التفكير البصري فهي تقسم الحدث الي فئتين: الكثافة النقطيه الثابتة (مشابهه للتليفزيون) والكثافه النقطيه المتغيره (أجهزه عرض الأفلام). الكثافه النقطيه الثابته مقيدة بعدد الخطوط الأفقيه علي الشاشه مثل التلفزيون، أما الكثافه النقطيه المتغيره فتعتمد علي جودة الفيلم الذي يدور داخل جهاز العرض، وكذلك المسافه بين المصدر والشاشه ويشمل هذان النوعان العديد من المجموعات الفرعية التي تبني صناعة كل منها من المصنعين المختلفين [٢]).

أجهزة عرض مبتكرة .

---

(١) د ماهر راضي ، فكر الضو ، الفن السابع ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق ، ٢٠٠٨م ، ص ١٣ .

(٢) كيفن هيلتون،نهاية الشاشة الفضية،ترجمة حنان عواد،مجلة الثقافة العالمية،العدد١٠٩،الكويت، ١٩٥.

(أجهزة الكثافة النقطية الفرعية هي أجهزة صمامات الضوء التي تنتجها شركة هيوز ج ف سي، وشركتا سيماك وأمبرو، وأنبوبة أشعة الكاثود؛ والليزر المفضل لدى شركات برنسيبا أوبتكس وكولور وإل دي تي؛ تقنية اللون الشبح لشركة غريتاج [١]).

(ففي حين تظهر تقنية الشاشة العملاقة على نطاق واسع في المناسبات التي تقام في الهواء الطلق وهو شكل المسرح الذي لم تخرج منه السينما في عروضها. بين كل هذه التقنيات تخطى المعالجة الضوئية الرقمية Digital Light Process(DLD) لشركة TI، بالأفضلية الأولى حالياً، فهي تعتمد على أجهزة الشركة الرقمية للمرايا المصغرة Digital Micro-(DMD) mirror Devices، والشرائح البصرية تحتوي على صف مكون من ١٣٠٠٠٠٠ مرآة، وهي تعمل كمفاتيح بصرية لإنتاج صورة عالية الكثافة النقطية وكاملة الألوان [٢]).

إستخدمت تقنية (DLP) لعرض الجزء الأول من سلسلة أفلام حرب النجوم بعنوان تهديد الشبح The Phantom Menace في مواقع مختارة في الولايات المتحدة عند إفتتاح الفيلم العام ١٩٩٩م، مما جعله أول فيلم كامل من إنتاج استوديوكبير يستخدم هذا النظام، وكذلك مسرح لايسستر بلندن يستخدم هذا النظام وما يقارب الثلاثين موقعاً للعرض بإستخدام تقنية (DLP) حول العالم [٣].

وعند تعميمها على نطاق واسع ستحارب بها القرصنة، فالشركات المنتجة ستعرض في القاعات التابعة لها في العالم أجمع في اللحظة نفسها من مخدم في الإستوديوهات الرئيسة ويمكن مراعاة فروق الوقت عند عرض الأفلام لدول أقصى العالم بإختيار وقت البث الملائم للمدينة التي تتبع لدولة ما .

---

(١) كيفن هيلتون،نهاية الشاشة الفضية،ترجمة حنان عواد،مجلة الثقافة العالمية،العدد١٠٩،الكويت،ص١٩٥

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) المرجع السابق نفسه ، ص ١٩٦ .

المبحث الثاني : الفلم السينمائي كنظام للإتصال المرئي :

إن تعريف علماء الإتصال بأن اللغة وسيلة إتصال بين البشر ليس تعريفاً دقيقاً، فمن ناحية، يمكن أن يحصل الإتصال بوسائل غير لغوية تتراوح بين ردود الفعل العفوية كإحمرار الوجه كدلالة على الخجل أو العبوس تعبيراً عن الغضب، والإيحاء المتعمد بأحد أجزاء الجسم أو الوجه والوسائل الكثير الأخرى كالرسومات والنقود والقصيدة الشعرية والموسيقى والأفلام الصامتة والأفلام الناطقة وغيرها.

فيلم:

(من كلمة filmen باللغة الإنجليزية القديمة: غشاء – برقع الجنين – غشاء يغطي رأس المولود – غلفة النبات الرقيقة. مع حلول القرن السابع عشر أصبحت كلمة فيلم تشير إلى قشرة أو غشاء رقيق جداً أو صفيحة لأية مادة. أما بالنسبة للمعنى الفوتوغرافي لكلمة " فيلم " فقد ظهرت مع بدايات التصوير الضوئي نفسه، حيث يشهد قاموس إكسفورد للغة الإنجليزية بأول استعمال لكلمة " فيلم " من عام ١٨٤٥م. وشهد عام ١٨٩٧م الإستعمال الأول للكلمة في المجال السينمائي حيث كانت تستخدم للإشارة إلى بكرة السيلوليد المستعملة للفيلم السينمائي. وأول إستعمال للكلمة للدلالة على معنى فن السينما في قاموس إكسفورد ظهر في عام ١٩١١م.

ثم بدأت كلمة " فيلم " تكتسب معان متنوعة منذ العقد الأول من القرن العشرين ومن تلك المعاني: فيلم سينمائي أو فيلم روائي طويل أو إختصار شائع لمصطلح فيلم التصوير الخام أو فن السينما بشكل عام [1]).

تعريف الفيلم الروائي :

عبارة عن سلسلة من الصورة المتوالية تحتوي على قصة ذات مغزى لموضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه بين ١٠ دقائق وساعتين، حسب موضوعه والظروف المحيطة به .

---

(١) كيفن جاكسون، السينما الناطقة ،تر علام خضر، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ٢٠٠٨، ص١٧٤.

أنواع الفيلم الروائي :

للفيلم الروائي أنواع عدة أختلف النقاد حول المرتكزات والقواعد التي جعلت مقياساً لتصنيف الفيلم الروائي كمضمون الفيلم أو طوله الزمني. ومن الطرق التي نميز بها بين الأفلام المختلفة ما يلي :

أ / تحديد نوع الأدب الذي ينتمي إليه الفيلم، وهذه طريقة مستعارة من دراسات الأدب، حيث تستخدم لتحديد الفرق بين التراجيديا والكوميديا، والسخرية والمسرحية الهزلية الساخرة وما إلى ذلك، وهي من الوسائل المهمه جداً لتحديد نوع الفيلم كما يساعد المتفرجين على الإختيار.

ب / تحديد الطول الزمني للفيلم بدأ من دقيقتين وحتى خمس عشرة دقيقة يعتبر فيلماً قصيراً، وأكثر من خمس عشرة دقيقة يعتبر فيلماً متوسط الطول وكل فيلم يتعدى الساعة وحتى أربع ساعات يصنف فيلماً طويلاً.

وقد وضع بعض النقاد تصنيفات عديدة للفيلم السينمائي من بينها هذا التصنيف الأول الذي يقسم الأفلام إلى الأنواع التالية:

١ / الفيلم الحربي (War film):

أفلام تعكس بطولات الحرب وويلاتها بدأت من المراسلين الحربيين وأدب الحرب الذي تم توظيفه لخدمة القضايا الوطنية.

٢ / الفيلم المشرح (Slasher Film):

نوع من أفلام الرعب التي تتضمن مطاردة قاتل مضطرب عقلياً قتل سلسلة من الضحايا بطريقة عنيفة بوضوح تام أمام المشاهد، وغالباً يتم فيه إستخدام السكين أو الفأس.

٣ / الفيلم الكوميدي Slapstick:

نوع من الكوميديا التي تتناول العنف المبالغ فيه وتتجاوز الحركات حدود الحواس وخير مثال لهذا الفن هو الفنان (شارلي شابلن).

4/ الفيلم الكوميدي Comedy :

في الأصل نوع مسرحية ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية أو هى عمل أدبي يهدف في طريقة عرضه لإحداث البهجة والفرحة أو السعادة، وقد نشأت الكوميديا من إحتفالات الإغريق في عيد الإله (ديونسيوس) إله الخصب والنماء والخمر، وكانت تقام له إحتفالان، وقت زرع البذور ووقت حصاد العنب، في العيد الأول يبدأ الناس بالغناء والسخرية وتبادل النكات البذيئة، وكلمة كوميديا جأت من تفل العنب الذي كان يضعه المحتفلون على وجوههم وكوميديا تعني تفل العنب [١]).

٥ / فيلم الكوميديا السوداء Film noir or Black comedy :

(هي نوع من الكوميديا والهجاء تمتاز بأنها تدور حول مواضيع تعتبر تابوهات أو محرم الخوض فيها، حيث يتم التعاطي مع تلك المواضيع بشكل فكاهي، أو ساخر مع الإحتفاظ بجانب الجدية في الموضوع. وفيلم نوار بالفرنسية مصطلح سينمائي يستخدم لوصف أفلام الجريمة الهوليوودية خاصة الفيلم الأسود أو السوداوي الذي صاغه النقاد الفرنسيون (مع أنهم حصلوا على الجنسية الأمريكية و البريطانية منذ زمن بعيد) لوصف أفلام الإثارة و التشويق التي تغلب عليها صفة التشاؤم والحتمية و الهلاك التي صنعت في الولايات المتحدة خلال الأربعينات و الخمسينات [٢]). وما زال هذا المصطلح قيد الإستعمال إلا أنه يفتقر الى الدقة و الوضوح في تعريفه من جهة الأفلام التي تندرج تحت هذا التصنيف.

6 / الفيلم الكوميدي الموسيقي Musical comedy:

الذي يشتمل على قصة تدور حول العروض الموسيقية والإستعراضات بالإضافة للكوميديا مثل فيلم (الحفل) بطولة بيتر سيلر.

---

(١) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر علام خضر، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ٢٠٠٨ ص ١٧٧.

(٢) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، المرجع السابق، ص١٧٦.

٧ / فيلم الرعب Horror :

أفلام الرعب هى الأفلام التي تثير مشاعر الخوف والرعب في نفوس المشاهد، وتظهر هذه الافلام قوى شيطانية وأحداثاً خارقة للطبيعة وأشباحاً. وعادة يكون هناك رجل شرير يقوم بدور البطولة. ونبعت أفلام الرعب الأولى من شخصيات الأدب الكلاسيكي وأشهرها: فرانكشتاين ودراكولا والمومياء والرجل الذئب وزومبي.

٨ / الفيلم الرومانسي Romantic film :

هو فيلم المشاعر الجميلة التي تكون بين رجل وإمراة.

٩ / فيلم الحركة Action :

نوع من الأفلام مرتبط جداً بالإثارة والمغامرات. وأفلام الإثارة تحتوي على حركات قتالية وفنون قتال خطرة يقوم بها بدلاء عن الممثلين الأصليين.

10 / الفيلم الدرامي Drama Film :

نوع من النصوص التي تؤدى تمثيلاً في السينما والتلفزيون وتشمل كل الأفلام سابقة الذكر والتي تليها فدراما فيلم معادل ل Fiction film.

وهناك تصنيف أخر ثماني يقول بأن الأفلام تقسم كالتالي :

١/ أفلام الحركة المغامرات.

٢/ الأفلام القصيرة.

٣/ أفلام الرسوم المتحركة.

٤/ أفلام هزلية.

٥/ أفلام تسجيلية.

6 /أفلام مأساوية أو درامية.

7/ أفلام عائلية.

٨ /أفلام جاسوسية.

لو نظرنا للتصنيف الاول يحوي ثمانية عشر نوعاً فهو أشمل من التصنيف الثاني الذي شمل ثمانية أنواع فقط، فتفوق عليه بالتفاصيل في العديد من أنواع الأفلام، وتحدث التصنيف الثاني عن الفيلم القصير دون التصنيف الأول، وهو تصنيف يعتمد على حيز الفيلم وليس نوع المادة والموضوع الذي إعتمده التصنيفات لهذا نرى أن التصنيف الأول والثانيكلاهما لا يحقق الغرض الأساسي الذي من أجله وضع التصنيف والذي يستوجب الشمولية و الإحاطة.

ويضيف الناقد السينمائي (ريتشارد ميريام برسام) تقسيم الإنتاج السينمائي إلى قطاعين [1]:

القطاع الأول :

ويتسم بالطابع الخيالي، ويشمل الفيلم الروائي أو الخيالي، وهو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي مبتكر، يجري وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه ويصور عادة داخل الإستديو، حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي وبجانب بقية العناصر، ويندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أو الخيالية ألأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، والمسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التلفزيون.

ويمر الفيلم الروائي بمراحل إنتاجية طويلة معقدة وتأخذ من الوقت الكثير، ومراحل توزيع ذات نظام دقيق، والهدف منها في أغلب الأحيان تحقيق ربح مادي لمنتجيها، فالأفلام الروائية أو بمعنى آخر السينما الروائية صناعة قائمة على الربح والخسارة.

---

(1) الإنترنت، موقع جوجول http://www.yabeyrouth.com/pages/index3384.htm.

القطاع الثاني :

وهو نقيض الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، ولا يهدف إلى الربح المادي السريع المباشر ويطلق عليه برسام (الفيلم الواقعي) أو غير الخيالي و غير الروائي و هو لا يعتمد في سرده على بناء روائي من إعداد صانعه، ولا يستخدم الديكورات المصنعة، ولا يلجأ إلى الإستديوهات والممثلين المحترفين، بل يجري تصويره في مواقع الأحداث نفسها وبعناصرها الحقيقية الطبيعية من أشخاص وأماكن .

وهو ينقسم إلى خمسة أنواع هى: كما حددها بيل نيكولز: (التفسيري وفيلم المراقبة والمتفاعل والإنعكاسي والأدائي [1]).

١ /**الفيلم الوثائقي** يفترض عنه المشاهدون أنه:

(أولاً: يجب أن ألا تكون الأحداث المصورة معدة لهذا الغرض، أي أن الأحداث يجب أن تحدث بشكل مستقل عن تصويرها. على خلاف ذلك، في الأفلام الروائية تهيأ الأحداث بالتحديد من أجل تصويرها. لذلك فإن طبيعة الأحداث غير المعدة في الأفلام الوثائقية توحي بأن هذه الأحداث لها وجود مستقل عن السينما. وهذا ما يعطيها أصالتها.

ثانياً: تعتبر الأفلام الوثائقية تقليداً أنها أفلام غير روائية. والعالم المصور في الفيلم الوثائقي حقيقي وليس خيالياً.

ثالثاً: يفترض في كثير من الأحيان أن صانع الفيلم الوثائقي لايقوم سوى بمراقبة الأحداث الحقيقية وصنع سجل موضوعي لها.

وذكر بيل نيكولز أن النقاط الثلاثة السابقة قد تعرضت للهجوم مؤخراً وشكك في النقطة الأخيرة بقوله إن وجود كاميرا يؤثر في الأحداث المصورة. وفوق ذلك إن صانعي الأفلام الوثائقية يستخدمون أساليب شديدة التنوع في تجميع افلامهم، وهم لا يقومون بتوجيه آلة التصوير نحو موضوعهم و يتركون الكاميرا تصور. ولا يستطيع صانع الفيلم الوثائقي أن يراقب ببساطة ويسجل بموضوعية لأنه يقوم باختيارات فنية تكنيكية إختيار زوايا آلة التصوير والعدسة والفيلم الخام وإتخاز القرار حول طريقة المونتاج اللقطات وجمعها وما إلى ذلك . ويبدو أن هذا يجعل الفيلم الروائي شخصياً ذاتياً[2].

---

(١) وارن بكلاند، فهم الأفلام من هتشكوك إلى ترانتينو، الفن السابع٢٢٢، ترجمة محمد منير الأصبحي،دمشق ٢٠١٢م،ص٢٢٠.

(٢) المرجع السابق ،ص٢٢١.

(إذاً ما هو مقياس الموضوعية الذي تطلقه الأفلام الوثائقية؟ فجميع الأفلام تتطلب بالضرورة الإختيار والمونتاج. وكذلك تعيد تشكيل الأحداث، وحتى أن الأفلام الوثائقية الدعائية تتلاعب بالأحداث فهي تخفي عن المشاهد العمليات التي تستخدمها في تشكيل الأحداث[١]).

٢ / أوجه التشابه بين الفيلم التسجيلي و الروائي.

أولاً / يشبه الفيلم التسجيلي الفيلم الروائي من حيث أن كل منهما يسرد موضوعاً، بالصور والصوت على أفلام مغناطيسية أو كيميائية وبأحجامها والأبيض والأسود أو بالألوان، ويعرض على شاشة التلفزيونية أو السينمائية، والأفلام الروائية تحتاج لعرضها على التلفزيون لجهاز تليسين. أو حتى على الإنترنت. ثانياً/ وأن المخرج – في كليهما– هو المسئول الأول والأخير، ويحدد في كل منهماموقع الكاميرا الذي يحدد بالتالي وجهة النظر بالنسبة للشئ المصور – شخص أو حدث أو جماد أو مكان. كما يحدد في كليهما حجم اللقطة ونوعها بحيث تستخدم اللقطة حسب إمكانيتها في التوظيف الدرامي وفي توصيل الرسالة البصرية للمشاهد. ثالثاً/ وخضوع الفيلم الروائي والتسجيلي لأحكام الرقابة وقواعدها طبقاً لظروف كل دولة و سياساتها في مجال الإعلام والعروض السينمائية [٢]).

ج/ و أخيراً هناك الفيلم (التسيجيلي الروائي) وهو يقع بينهما في الترتيب التالي:

Documentary وهو التسجيلي .Non fiction film

وهو الفيلم شبه التسجيليSemi –documentary .

التسجيلي – الدرامي Docu –drama .

وهو الفيلم شبه الدرامي Semi –drama .

Drama film . وهي تطابق Fiction film أو Narrative Film.

---

(١) وارن بكلاند،فهم الأفلام ، مرجع سابق، ص٢٢٢.

(٢) د.منى سعيد الحديدي و د.سلوى إمام على،أسس الفيلم التسجيلي، دار الفكر العربي، القاهرة،٢٠٠٤م، ص٢٣٦.

أولاً علينا أن نعرف أن البعض يفضل كلمة (Genre) التي تعني ضرب أو جنس أو نوع بدلاً عن كلمة (kind) التي قد يطلقها البعض الأخر على النوعيات المختلفة للأفلام، ومن هؤلاء(إستانلي جيه سولمون) في كتابه (أنواع الفيلم الأمريكي) وفيه يعرف مفهوم Film genre بأنه الترتيب الواضح لقواليب معينه ترتبط من فيلم إلى أخر، ويقول إن الشعبية المتواصلة لأنواع سينمائية معينة.

كأفلام الغرب والأفلام الموسيقية والحربية ، والتي إستمرت لعقود عديدة، وعبر طرز متغيرة، وإحساسات جديدة، لهو أمر يوحي بأن هذه القوالب نفسها تعتمد على أحداث أو أنشطة حركية متميزة الخصائص وذات تميز أزلي وذلك في نظر من يكتبون عن الأفلام وتعليل الإستساغة الكبيرة التي تحققها الأنواع لدي الجمهور.

ويرى الدارس أن تصنيف الأفلام بصورة وافية يتمثل في التصنيف الرباعي التالي:

(أ) من حيث المضمون:

١- أفلام روائية Fiction .

٢- أفلام وثائقية Un fiction.

٣- أفلام رسوم متحركة Animated .

٤- أفلام روائية وثائقية Docudrama.

(ب) ومن حيث الطول هنالك أفلام :

١- قصيرة تتراوح بين دقيقتين و نصف الساعة.

٢- أفلام طويلة تتراوح بين الساعة والربع إلى اربع ساعات.

(ج) ومن حيث الإنتماء ينسب الفيلم لجنسية المخرج أو لجنسية دولة المنتج.

(د) ومن حيث المذهب أو المدرسة لابد من تحديده حتى يكتمل تعريف الفيلم مثلاً : فيلم سوداني روائي طويل كلاسيكي تاريخي.

(هـ) بعض أنواع الأفلام الروائية من حيث المحتوى:

١- الأفلام الغامضة mystery Film.

أي فيلم يتناول كشف بعض الأحداث أو الظروف الغامضة والتحقيق فيها وحل خفاياها. ويضم هذا النمط السينمائي بشكل عام أفلام الإثارة والتشويق والأفلام البوليسية، كما يستعمل المصطلح ذاته مع أفلام الخيال العلمي وأفلام الرعب)

٢- أفلام الطبيعة natural film:

هى أفلام تسجيلية عن الحياة النباتية أو الحيوانية أو غيرها من مظاهر عالم الطبيعة، كسلسلة الحياة البرية الشهيرة التي قدمها (ديفيد أتنبورو) لتلفزيون BBC بعنوان "الحياة على كوكب الأرض". أما في مجال السينما، تجدر الإشارة إلى فيلم الروائي السويدي الرائع " المغامرة الكبرى" (١٩٥٣م)للمخرج آران سكسدورف،و الفيلم الأمريكي " مياه زرقاء وموت أبيض "(١٩٧١م) عن أسماك القرش الحقيقية. وفيلم "أحب الرأسمالية" للمخرج بول.

٣- أفلام تأريخية Historycal film .

أي فيلم تدور معظم أحداثه أو كلها في مرحلة أقدم من الزمن الحاضر بشكل عام، والأفلام التاريخية لذلك فإن فيلم " عصر البراءة"إخراج (مارتن إسكورسيزي) على أنه فيلم تأريخي مع أن عدداً كبيراً من أفلامه تدور أحداثها في الماضي القريب أيضاً. مثل الثور الهائج الذي تدور أحداثه في الخمسينات.وهناك أفلام الفترات(period film) التي تشمل فترة محددة من التاريخ.

٤- الأفلام الإيباحية pornography film:

كلمة مشتقة من اليونانية prone (مومس) وgraphos (كتاب؛كاتب). ولعل هذا المصطلح مأخوذ من اللافتات إلاعلانية الموجودة خارج بيوت الدعارة، أو كما يشير قاموس "وبيستر"من الصور الجدارية المثيرة جنسياً الموجودة في الغرف المخصصة لحفلات الجنس الجماعي كالتي تم إكتشافها في بومبي. ثم دخلت هذه الكلمة إلى اللغة الإنجليزية في منتصف القرن التاسع عشر[١].

٥ -مسلسل serial:

---

(١) كيفن جاكسون، السينما الناطقة ، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، ٢٠٠٨م، ص ٣٥٧.

(مصطلح serial مشتق من اللاتينية serialis وكان مطبقاً على الأعمال الأدبية التي ظهرت بدفعات متتالية منذ بداية القرن التاسع عشر ثم نقلت السينما هذا المصطلح إلى معجمها اللغوي بعد قرن من الزمن تقريباً [١])، (وكان أول مسلسل جرى إنتاجه هو مسلسل فانتوماس و هو إنتاج فرنسي عام ١٩١٣م، وكان مسلسل مغامرات كاثلين أول تقليد أمريكي له ومنذ ذلك الحين تم إنتاج ملايين المسلسلات [٢]).

مصطلح بات مقتصراً على الأعمال التلفزيونية وغير مطبق في مجال السينما. فالمسلسل هو فيلم روائي موسع لكنه مجزأ إلى أقسام ويعرض على جمهور المشاهدين ضمن حلقات أسبوعية قصيرة. ازدهر هذا النمط في النصف الأول من القرن العشرين في هوليوود وفي مناطق أخرى من العالم [٣]. ودائماً ما يسند فيها دور البطولة إلى الشخصية ذاتها. ومن المعروف أن السلسلة ظهرت قبل المسلسلات وإستمرت لفترة أطول منها أيضاً. حيث سجلت السلسلة السينمائية ظهورها عام ١٩٠٨ في دول مختلفة في فرنسا سلسلة نيك كارتيرو في النرويج سلسلة رافل و في الولايات المتحدة سلسلة برانكو بيللي ثم حذت إنجلترا حذو تلك الدول عام ١٩٠٩. وفي الحقيقة إنه في يومنا هذا يصعب التمييز بين سلسلة الأفلام وأفلام التتمات السينمائية. فعلى سبيل المثال؛ أفلام روكي٢ روكي٣ روكي٤ "

لا يمكن النظر إليها إلا كتتمات سينمائية بحتة، بينما نجد " من روسيا مع الحب والأصبع الذهبي وكرة الرعد من الأفلام الأولى التابعة لأفلام جيمس بوند.

---

(١) كيفن جاكسون، مرجع سابق، ص٤١٥.

(٢) لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩٣.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٤١٤.

خصائص الصورة السينمائية :

(١):الصورة الفيلمية واقعية :

وكلنا نعلم بأن الفنون تتوجه بشكل أو بأخر إلى حس الواقع عند المتفرج ، وخاصة السينما الجمهور يشارك مباشرةً فيما يعرض على الشاشه من موضوعات ويراه بشكل إنفعالي كأنه حدث واقعي، كأنه يشاهد فيلم وثائقي في حين أنه يعلم أنه يشاهد فيلم روائي، وهذا يوضح الصعوبات التي تواجهه السينما في التعبير سينمائياً عن الماضي والمستقبل وحالة التمني وكل الحالات اللاواقعية الأخرى، في القصة السينمائية، وثقة المتفرج الإنفعالية بصحة ما يجري على الشاشة يربط السينما بواحدة من القضايا الأساسية في تاريخ الثقافة.

(٢):الصورة الفلمية لها مصداقية :

(ظهرت السينما كإختراع تقني، قبل ان تكون فناً هي صورة فوتوغرافية متحركة، وقد ساهمت بقدرتها على تسجيل الحركة ومن ثم الصوت إلى رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثرفأكثر، والمقصود بأمانة النقل هوذلك الإعتقاد الإنفعالي للمتفرج، والذي يصل إلى حد الإيمان بأن ما يراه أمام عينيه هو حقيقي تماماً، إذن الجانب الوثائقي لهذا النوع لم يفقد جاذبيته، وبذلك نعلم أن وثائقية السينما وأمانة السينما يمنحانها منذ البداية عدداً من المزايا تجعل فن السينما، وبفضل خصائصه التقنية يبدو واقعياً أكثر من بقية الفنون الأخرى[١]).

(٣):الصورة الفيلمية في الحاضر :

فإذا حضر مشاهد ليشاهد فيلم ووجد الفيلم في لحظة فلاش باك لن يعرف هو ذلك لأنه يتقبل الصورة في الحاضر، ولكن الصورة بوصفها شريحة من الواقع الخارجي، تقدم حاضر تصورنا وتسجل في حاضر وعينا، فعدم التوازن الزمني لا يحدث إلا بتدخل التقدير إذ أنه القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم .

---

[١] يوري لوتمان ، سيميائية الفيلم ، ص ١٨٥.

(٤):للصورة الفيلمية لها خاصية التعبير الأوحد :

فهى بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماماً لطبيعة الأشياء.

(٥): الصورة لها دور دال :

فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة، وفي إمكانها أن تكون كذلك لا بطريقة مباشرة و تصويرية فحسب وإنما رمزية أيضاً إذا رغبنا في ذلك.

(٦): للصورة الفيلمية خاصيتها للتشكيل:

أي قابليتها ومرونتها، ولا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد لأن الصورة ذاتها أي في مادة ما تعرضه هى الحقيقة ذات مغزى واحد، ولا يمكن أن يكون متعارضاً مع دلالتها المباشرة، ولكن هذا الواقع له مضمون فلا شئ معصوم من علاقة ما مع وسطه.

(ورغم بداية السينما الوثائقية إلا إنها كانت تتوق دوماً إلى سرد وقائع ذات مغزى مشكلة قصة متكاملة الأحداث تحتوي على عناصر التشويق والإثارة، وذلك يعني أن العرض وليس الحكي، فمن السهل أن تجد راوياً ليحكي لك عن ما تفكر به وتلك أيسر الطرق، ولكنها ليست الطريقة المثلى للراشدين، فما نريده هوأن نجعل الجمهور يفكر ويستنتج أحكامه وإستنتاجاته الخاصة[1]).

(وإذا ما بدا الفيلم بمقطوعة موسيقية فذلك سوف يساعد المتفرج على إدراك إمكانية تصنيف الفيلم إلى نوع معين، كالقول إنه ينتمي إلى فن الكوميديا أو الأسلوب الغربي، ويبدأ التفرجون شيئاً فشيئاً في تكشف بعض الفروق البسيطة، مثل الإسلوب المستخدم في الإضاءة على سبيل المثال، أو مجموعة معروفة من الأخلاق والقيم الأيدولوجية التي سوف تحدد ملامح هذا النوع [2]).السينما بطبيعتها هى قصة وسرد، وليس من قبيل الصدفة أن تعرف السينماتوغراف لحظة ولادتها ١٨٩٤م في براءة الإختراع التي سجلها (وليم بول وج. ويلز) على النحو التالي:

---

(1) يوري لوتمان / سيميائية الفيلم ، المرجع السابق نفسه ص ١٨٦

(2) يوري لوتمان / سيميائية الفيلم ص ٢١٠

((سرد القصص عن طريق صور متحركة)) وكأساس لكل قصة لابد من وجود عملية إتصال تفترض بدورها وجود:

(أ) – من يرسل المعلومات (المرسل) المخرج .

(ب) – من يتلقى المعلومات (المستقبل) جمهور المشاهدين .

(ج) – قناة الإتصال بين الإثنين وهى البنية التي تؤمن الإتصال أياً كانت، وبدأ من خط جهاز الهاتف العادي وصولاً إلى اللسان الطبيعي ونظام الأعراف والتقاليد والمعاييرالجمالية أو مجمل الأثار الثقافية. (Chanel) وهي الوسيط السينمائي هنا .

(د)– الرسالة أو الإبلاغ (الفيلم) Massage .

حسب وظيفة اللغة كوسيلة للإتصال بين الناس نجد أنفسنا نتحدث عن ثلاثة أشياء مختلفة تقريباً. فهناك أولاً ما نسميه الإتصالات السلكية واللاسلكية. ثم هنالك الناحية الرياضية أو الحسابية للغة، والتي تتعلق بمدى المعرفة أو المعلومات التي تحملها الجملة أو الكلمة في الجملة وهي ما تعرف بنظرية المعلومات. وأخيراً هنالك الناحية التي تتعلق بوظائف اللغة أخرى كالإنتماء للمجتمع، وهناك الكلام الذي يؤلف حدث كقول الرجل لزوجته أنت طالق، أو قول البائع للشاري بعتك كذا بكذا. وهناك وظيفة التعبير عن الفكر، وإن كانت العلاقة بين اللغة والفكر لم يمكن تحديدها حتى الأن، ومن اللغة تستخدم أيضاً للتعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية في الأدب عامة والشعر خاصة.

واللغة في السينما متعددة التيارات في تفسيرها فيرى إريستاركو: (وجود ثلاثة اتجاهات في سيمولوجيا السينما: الإتجاه الذي يرى أنصاره أن السينما لغة بصرية من الدرجة الأولى . والإتجاه الذي يرى أصحابه ضرورة تعريف السينما ككلام وليس كلغة. والإتجاه الأخير الذي ينادي بتوحيد التحليل السينمائي بالتذوق [1]). والأخير يمثل راي عقلاني صائب من وجهة نظر الدارس لأن النظر للسينما من زاوية واحدة تعني إهمال أجزاء كثيرة من الكل المركب، الذي يسمى الفيلم. وهي قضية شائكة شغلت منظري السينما كثيراً ك. ميتز وبازوليني، وإيكو،

---

(1) الفوتوغرافيا و السينما في نظام الثقافة المعاصرة، ترجمة د. وجدي كامل،

والذين سعوا إلى تحقيق الحد الأدنى من الوحدة السينمائية التي تحتوي على المعنى كمستوى إشاري مثلما تحتوي على المعاني الإضافية الأخرى. وكل واحد من المنظرين السينمائيين يجد محدد مختزل ما بين اللقطة المركبة المكونة لأساس الصورة المونتاجية في السينما، واللقطة الفوتوغرافية الفورية التي تعتبر أصغر وحدة في الشريط السينمائي

المبحث الثالث :

الحركة (أ) حركة الموضوعات داخل الكادر .

(ب) حركة الكادر – الكاميرا .

(ج) حركة المونتاج (وأهمية المونتاج المتوازي) .

كتب المخرج الروسي ديزيقا فيرتوف: لكي يستطيع المرء أن يقدم دراسة ديناميكية مكتوبة على ورقة، عليه أن يتقن الدلالات الغرافيكية للحركة.

وبين في نظريته السينما العين – ان الفواصل نفسها هى التي تكون هذه المواد تنتقل بها من حركة إلى أخرى، وعد المواد عناصر في فن الحركة، وعزا إليها قيادة سير وحركة الأحداث نجو النهاية الحركية. فتنظيم الحركة يعني إليه تنظيم عناصرها، أي فواصلها في الجملة، لأن العمل السينمائي يتكون من الجمل، والجمل تتكون بدورها من فواصل الحركة، وبدت له السينما فن تخيل حركات المكان في الفضاء .

وكان فيرتوف يعلي من شأن الحركة وهندسة الحركة في الواقع المرئي دون التعمق في البحث عن قدرة الحركة الفنية في خلق الإستمرارية السينمائية الخاصة، ودورها في تجاوز اللاستمرارية الناتجة من الفراغات، وهى أساس الأسس في السينما، والحركة هى عنصر الشكل السائد وبوسعنا أن نذهب أبعد من ذلك ونعد الحركة مبدأ الشكل الموحد والمنظم لعلاقة بين الصورة والمونتاج.

(أ) حركة الموضوعات داخل الكادر .

ومن الطبيعي أن يستفيد المخرجون من الفنون الأخرى لتكملة الكادر بما يؤثر في المتلقي فآلة التصوير عندما تدور تنقل على الشريط السينمائي؛ إما صورة الواقع الموضوعي نفسه أي الفيلم التسجيلي أو تنقل نموذجاً حياً متحركاً لواقع معين فني أي الفيلم الروائي، ونتعرف في السينما المعاصرة تنويعات فنية عديدة لهذين المنهجين في التعبير سينمائياً سواء تسجيلياً أو روائياً، و كلا المنهجين هما نتاج رؤية فنية ذاتية، فالسينما بإعتبارها امتداداً جوهرياً للتصوير: إرتبطت بالواقع وبتسجيل صوره الحية، وإعتبارعلاقة الفيلم بالمكان الدرامي أساس عملية الإبداع عند أتباع المنتصرين وإحترام بقائه ومدته لإستمراره.

الأول : يلتزم بالطبيعة السينماتوغرافية للوسيط السينمائي.

وثانيهما : ينطلق من الطبيعة الفوتوغرافية للوسيط .

وقد عبر عن ذلك المخرج أندريا بازان الذي قال: إن تطور لغة السينما تميز بوجود تيارين عظيمين متعارضين مثلهما المخرجون الذين آمنوا بالصورة والمخرجون الذين آمنوا بالواقع.

التيار الأول وجد جوهره في المونتاج وحاول الوصول عبر صور عديدة إلى لغة خاصة تستند إلى خلق علامات مجردة، حسب إزنشتاين، بينما إعتمد التيارالثاني على قدرة الصورة ذاتها في كشف العلاقات الممثلة في المكان الدرامي دون إضافات تأويلية تنتج من علاقات الصور فيما بينها، حسب: أروسون ويلز، ولعب كل من هذين التيارين سواء أكان بشكل منفصل أم متداخل، دوراً كبيراً في الممارسة الإبداعية، وقاد فن السينما إلى ماهو عليه اليوم.

وبلاشك فإن العمل السينمائي هو فن جماعي نتاج تكامل جهود عدد من العناصر السينمائية المختلفة، ولكن حتى عندما يبلغ هذا التركيب درجة من الإتقان والحيوية، فإن اللغة الصورية تظل هى الغالبة وذلك ما أكده يوري لوتمان وأضاف عليه عندما نقتصر على الجانب الفوتوغرافي من هذا التركيب الموحد، الذي يشكله الفيلم، فإننا نكون بذلك كالباحث الألسني الذي يسعى لدراسة لغة الكتابة كبديل عن دراسة النشاط اللغوي بمجمله، لكن في مرحلة معينة تكون دراسة من هذا النوع ليس فقط ممكنة وحسب بل ضرورية.

أما أندريا بازان شمل الجانب الآخر بعبارته التي تقول: دفع الفيلم السوفيتي المونتاج إلى أقصى طاقاته وحدوده، بينما قامت المدرسة الألمانية على جعل تشكيلية الصورة ومكوناتها من ديكور وإضاءة تخضع إلى تدخل المخرج بلا حدود.

(ب)حركة الكادر –الكاميرا .

حركة الكاميرا لاتغير الموضوعات التي تشكل الشكل والخلفية للقطة من حيث الزاوية والحجم وتغير الإضاءة والخلفية للكل المستهدف. عن التي تليها، وعندما يتم إلصاق اللقطات مع بعضها البعض يتولد مؤثر من نوع خاص يعتبر بالتحديد من مميزات السينما وتأثير المونتاج فيها، فاللقطة ليست ساكنة، فهى لا تتطابق مع الصورة الفوتوغرافية .

وينطوي جزء كبير من صنع الأفلام على التفاعل بين الأحداث المصورة (ترتيب الشهد) والطريقة التي تصور بها (ترتيب اللقطة). ولصنع فيلم ناجح، يتوجب على صانعي الأفلام إيجاد علاقة منتجة بين ترتيب المشهد وترتيب اللقطة.

والخطوط الرئيسية المحددة لترتيب اللقطة على:

١/ وضع الكاميرا.

٢/ حركة الكاميرا.

٣/ مقياس اللقطة.

٤/ فترة استمرار اللقطة الواحدة.

٥/ إيقاع المونتاج.

وفي الإمكان للمخرج أن يستخدم اللقطة الطويلة زمنياً.

أو إستخدام البؤرة العميقة أو مونتاج التتابع[1]).

Pan : الاستعمال المعاصر لكلمة pan له معنيان رئسيان: (كفعل): يدور الكاميرا افقياً علي محور حامل الكاميرا او منصبها ثلاثي القوائم (معي انه يتم استعماله احياناً بدون دقه الإشارة إلي أي نوع من أنواع حركات الكاميرا علي المحور، (كإسم) (أ): حركه التدوير ذاتها

---

(1) وارن بكلاند،فهم الأفلام من هتشكوك إلى ترانتينو، الفن السابع٢٢٢، ترجمة محمد منير الأصبحي، دمشق ٢٠١٢م، ص٢٩

(ب) النتيجه تاتي تظهر علي الشاشة جراء حركة تدوير الكاميرا بهذه الطريقه البانورامية، ويشار إليها عادة باللقطة البانورامية (panshot). ووفقاً لما هوه مذكور في قاموس اكسفورد للغه الإنكليزيه، فان فعل pan كان يعني بالأصل (يتابع أو يمر بجانب جسم أو شخص مذود بكاميرا . وهذه الحركات معروفه بيومنا هذا بإسم لقطات المتابعه أو لقطات الإنتقال. كما يمكن إستعمال pan كفعل متعد: سنقوم بتصويرك بانورامياً في منتصف الصوره وصولاً الي العارضه، أو كفعل لازم" تدور العارضه كافه آرجاء الغرفه إلي أن يظهر اثاثها الرث . كانت كلمه pan في العقدين الأولين من القرن العشرين تحاط بفواصل الاقتباس اينما وردت الاشاره إلي أن الكلمه هي الإختصار لـpanorama (بانوراما) أو panoramic (بانورامي)، ويبقى الأمر علي هذا الحال حتى آواخر الثلاثينيات أما الشكل المقطوع للكلمة (panoram) فقد ظهر أيضاً في أعمال أدبية مبكره: يستعمل المقبض المائل لمسح الصورة الوادي بانورامياً (panoram) [1]). كما يستعمل ايضاً لمسح (pan) برج الكاتدرائية بانورامياً من دليل المصورين الهواة "١٩٣١. لكن لاحظ بان الحركات الافقية الموصوفة هنا في امثلة أخري أيضاً من تلك الفترة، فحركة البان تتم بتحريك رأس الكاميرا أفقياً بحركة نصف دائرية والكاميرا على حاملها، و تكون الحركة من الشمال إلى اليمين، وبعض المخرجين يذكرون أن لحركة (tilt-up) لفظة (pan-up) وكذلك لحركة ال (tilt down) يطلقون عليها (pan down) وهذا غير صحيح فحركة التلت أب لها مفتاح خاص يحرر رأس الكاميرا والبان يمين أو شمال لها مفتاح خاص يحرر رأس الكاميرا فإطلاق كلمة pan مكان tilt يشوش على المصور. فالمصطلحات وجدت ليسهل التعامل بها ويتيسر العمل وليس العكس.

الدوللي dolly وهو حامل الكاميرا ولكن يستعمل نفس الإسم مبيناً حركة الكاميرا بحاملها إما نحوالأمام إلى المنظر أو إلى الخلف بعيداً عنه، والمخرج ينادي قائلاً: دوللي إن أو دوللي أوت لإبعاد الكاميرا عن الموضوع المراد تصويره.

تراك truck: وهى حركة الكاميرا بأكملها بما في ذلك الحامل في أي إتجاه ما عدا الإقتراب نحو الموضوع أو الإبتعاد عنه. واللقطة التي تؤخذ تسمى في هذه الحالة لقطة تراك truck ومن

---

(1) كيفن جاكسون،السينما الناطقة، الفن السابع١٤١، ترجمة علام خضر، ص ٣٣٨.

تاعسير أن نتصور سير الكاميرا أمام شخص مفرد ولكن من السهل أن نتصور سيرها مع عدد من الأشخاص، وفي نفس الوقت تتحرك الكاميرا.

لاشك أن لحركة التشكيل الضوئي دوراً مهماً جداً في العمل الفني عموماً وفي السينما بوجه خاص، وهي تتكون من نوعين:

أولاً : قد تكون هناك حركة طبيعية فعلية، أما في الهيئة وأما في الضوء، و تؤثر الحركة في حركة الهيئة الطبيعية أيضاً.

ثانياً : إن تغير أي لون من ألوان الضوء سيكون له تأثيره في حركة الهيئة [1]).

(ج) حركة المونتاج (وأهمية المونتاج المتوازي).

المونتاج يعني حرفياً: قص الصور الجاهزة وفقاً للأطوال المرغوبة. ممايشير إلى أن الأطوال غير المرغوبة قد تكون مستبعدة لأسباب فنية أو رقابية. وعرف كال رايس المونتاج في كتابه فن المونتاج بأنه: إنتقاء وتزمين وتركيب اللقطات الجاهزة وفق إستمرارية الفيلم[2].

وأدرك جريفث والمخرجون الأمريكان أن المونتاج أكثر من الحرفة التي تنشأ من قص ولصق اللقطات المصورة المسماة المادة الخام والتي تلصق وفق تتابع معين، وتفكيك مشهد سينمائي معد للتصوير يتطلب منا تغيير موقع الكاميرا فالمونتاج الخلاق يبدأ أصلاً عند كتابة السيناريو الأدبي. مع ان المنظرين السينمائيين الشكليين الروس ومن بينهم سيرجي آيزنشتاين في كتاباته الأخيرة ، وسعوا مفهوم المونتاج شمل عندهم إعداد تمثيل المشهد أمام آلة التصوير. إلا أن إستعمال كلمة مونتاج تبقى مرتبطة من ناحية العملية وخلال كل تاريخ السينما بتلك المرحلة من عملية إنتاج الفيلم و التي يبدأ فيها المخرج المؤلف بالعمل مع المونتيرعلى قص و لصق لصوراللقطات الجاهزة ومن ثم في مرحلة لاحقة قص أجزاء شريط الصوت المناسب ولصقه، ومنذ البداية عرف المشاهد أن أشرطة الصورة والصوت هى حامل للمعلومات السمع – بصرية .

ووفقاً للمصطلح السيميائي يستطيع المرء الحديث عن الجوانب الإستبدالية والنظمية في النشاط المونتاجي. فتعبير المونتاج بمعناه الواسع يعني تجزئة وتقطيع وتفكيك اللقطات المنفردة

---

(1) روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة د عبد البتقي محمد إبراهيم و محمد محمود يوسف، دار النهضة للطباعة والنشر، ط، الفجالة القاهرة، ١٩٨٠،١م ،ص١٨٤.

(2) كارل رايس، فن المونتاج،ص.

ليصل المشاهد إلى وحدات استبدالية يتم تركيبها وفقاً لمونتاج بمعناه الضيق أي عبر تركيب اللقطات في كليات نظمية موحدة. إن التجزؤ والتجميع، متقابلين كانا أم متكاملين هما نتيجة سايكولوجية مما يجعل من مشاهدة الفيلم عملية مختلفة عن مشاهدة لوحة مثلاً، فالفيلم بعد المونتاج يتخذ نظاماً قائماً على إختيارات زوايا التصوير أو نظاماً قائماً على صور للموضوعات.

أولاً: تجاوز قصر الصورة الفيزيائي :

إن الصورة في الأصل هي المرسومة ، ولكن توجد صور عديدة ؛ كالصورة الذهنية التي تشكلها قراءة الرواية، و أيضاً الصورة الإرتسامية التي يرسمها الأطفال ولها علاقة بالذاكرة المؤقته لديهمو رؤيتهم للأشيا، و توجد الصورة الفوتوغرافية التي تنتجها الكاميرا الفوتوغرافية، وهناك الصورة الإعلامية التي يعمل أهل الإعلام على ترسيخها في أذهان الجمهور المستهدف، وأخيراً الصورة الحقيقية المرسومة على شبكية العين بأشعة الضوء المنعكس من الأشياء (أن بداية السينما كانت في طريقة لومير وأديسون التسجيل الوثائقي ظلت هى التيار الرئيسي في صناعة السينما حتى نهاية القرن، لانه لم يكن لدى السينمائيون أية فكرة لتوظيف الكاميرا لحكاية قصة، وعندما أوشك القرن على الإنتهاء، كان بعض صناع الأفلام قد اتجهوا لعرض شرائط قصيرة مكونة من عدة لقطات، تركز على موضوع واحد مثل إنقاذ ضحايا الحرائق، وصنعها عمال العرض بأنفسهم،[1]). ومسئولية الإبداع صارت مشتركة بين المنتج والقائم بالعرض، وبذلك تم إدرك إمكانية لصق الأفلام ومعرفة الخط الرابط بين الأحداث.

(وأول فنان سينمائي يكتشف إمكانات السينما في السرد الروائي هو جورج ميلييس ففي أحد أيام خريف عام١٨٩٦م كان ميلييس يقوم بتصوير لقطة في أحد شوارع باريس، وفجأة تعطات الكاميرا عندما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأنفاق، وعندما عادت الكاميرا إلى العمل من جديد كانت هناك عربة لنقل الموتى تسير في المكان الذي كانت فيه الحافلة، لهذا فإن الأمر بدا عند عرض الشريط كما لو أن الحافلة قد تحولت إلى عربة لنقل الموتى. وهكذا أصبح ميلييس مدركاً لإمكانات التلاعب بالزمان الحقيقي من خلال مونتاج الفيلم المعروض، وقد اكتشف أن السينما ليست متضررة من الإذعان لقوانين الواقع الحقيقي، كما كان يفترض أسلافه، وذلكلأن السينما لها واقعها الخاص وقوانينها البنائية الخاصة. وللأسف الشديد لم

---

(1) تاريخ الفيلم الروائي، ديفيد كوك،ترجمة أحمد يوسف ،الهيئة المصرية العامة لكتاب ، الجزء الأول ، ص ٣٠.

يستخدم ميلييس إكتشافه إلا في حدود ضيقة. فعلى الرغم من أنه استمر في صنع مئات الأفلام الروائية الطيفة فإن نموذجه كان خاضعاً لطريقة السرد المسرحي الذي ظل لصيقاً به [1]).

وبذلك يمكننا القول أن ميلييس كان يفكرمن خلال قواعد المشاهد الدرامية وليس من خلال اللقطات السينمائية فالمونتاج عند ميلييس كان يتم بين المشاهد وليس بين اللقطات كما هو الحال مع جريفث الذي إكتمل السرد على يديه وإعترف صاحب أول فيلم روائي قصير أدوين بورتر أن ميلييس كان هو الذي أوحى إليه بشكل السرد السينمائي.[2] وبما أن صناع السينما الأوائل وضعوا آلة تصويرهم أمام المشهد المعد للتصوير من موقع ثابت أفقياً ومن مسافة ثابتة قدرها اثنتا عشر قدماً وهو ما يساوي ٣,٦٥ م فقد نتج عن ذلك لقطات منفردة لا تختلف أحجامها واحدة عن الأخرى. إنما تتطابق مع وجهة نظر من موقع مثالي للمتفرج المسرحي مكونةً كل موحد للقطات المجمعة.

تبيان العلاقات الزمنية :

(يبدو أن إستعمال مبادئ المونتاج في وظيفة خاصة بالنظام الزمني للمواد المصورة، أكثر أهمية من مسألة تجاوز قصر طول الأفلام الفيزيائي، فحتى فيلم بورتر سرقة القطار الكبرى نجد فيه تتابع عدد من الأحداث المختلفة كما نجد توازي حدثين في وقت واحد يعبر عنه بوسائل المونتاج. وقد جرب جريفث في أفلامه العديدة المعروفة متابعة الحدث عبر إستخدام مونتاج متوازي والتزامن والرجوع للماضي، وتمازج الصور وذلك يتطلب حذف الزمن وإكتشف في الوقت ذاته بذلك الإمكانات التي تسارع أو تبطئ من إيقاع الحدث الدرامي بوسائل المونتاج [3]).

المونتاج وسيلة تعبير :

كتب بيلا بلاش (إن العناصر الرئيسية للغة السينماهي اللقطة المقربة التي تميز السينما عن المسرح، والمونتاج الذي يخلق الكثافة الدرامية، حيث تكون اللقطات متفرقة مشبعة بتوتر ذي دلالة بينة تثور مثل شرارة كهربائية حين تعقب لقطة أخرى، فالإبتسامة إبتسامة حتى ولو شوهدت في لقطة منعزلة، و ما استثارها وما هى نتيجتها وما هى دلالتها الدرامية، فامور لا يمكن معرفتها إلا بفضل اللقطات اللاحقة والسابقة [1]. وكما يذكر مارلوبونتي عن العلاقة

---

(١) تاريخ الفيلم الروائي، ديفيد كوك، المرجع السابق ، ص ٣٢.
(٢) المرجع السابق ، ص٣٧.
(٣) قيس الزبيدين بينية المسلسل الدرامي التلفزيوني، دار قدمس للنشر والتوزيع ، ص١٣٨.
(١) بيلا بالاش، نظرية الفيلم الكبرى ، ص ١١٨.

الإدراكية بين ماهو ظاهر وما هو خفي قائلاً: الجانب المخفي من المصباح ليس متخيلاً غائباً بل هو حضور في خبرتي الإدراكية، وإن كان مختفياً عن رؤيتي. وكذلك الأمر عند الحديث عن لقطة تحوي شخص يتحدث لشخص آخر خارج الكادر، ثم لقطة لهما في لقطة ثنائية ثم لقطة لأحدهما فقط لا تعني اختفاء الأخر أو إلغاء وجوده، حيث يظل قائماً في الذهن كوجود وإن كان غير مجسد في اللقطة الفيلمية، وهكذا ينطوي الشكل على دلالة أو معنى من حيث أنه يضمر – كما هو الحال في التعبير اللغوي أو العمل الفني – إلى ما يكون وراء المعطى [٢].

التصميم بالحركة :

إن الحركة من الناحية الذهنية – كما راينا الحركة الداينمكية في الصورة التشكيلية الثابتة ومن ثم الصورة المتحركة – جزء جوهري بالنسبة لجميع التصميمات المرئية وهى أحد المصادر الرئيسة للتعبير، يجب الأ تكون هذه الحقائق غائبة أبداً، فإذا اعتبر الضوء جزءاً من طبيعة الحياة فإن الحركة جوهرها، كما أن الزمن والتغير اللذين هما لب الحركة ويعتبران مقياس الحياة. ولكن يمكننا أن نستعرض مقاييس الحركة الطبيعية للحركة ذاتها، وهي المقاييس التي نعبر بها عن الشكل في تكويننا .

مقاييس الحركة :

الإتجاه:

هو الخاصية الأولى المميزة للحركة فهو إما أن يكون مستمراً في إتجاه معين، وإما أن تغير من هذا الإتجاه، وقد يكون التغيير في الإتجاه الإطرادي أو الإتجاه العكسي، ولك من هذه الإمكانات خاصيته التعبيرية.

---

(٢) علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، الفن السابع، دمشق سوريا٢٠٠٨ ، منشورات وزارة الثقافة ، ص١٦٥.

المعدل :

و المقياس الآخر للحركة هو المعدل، و قد يكون بطيئاً في حركته أو سريعاً او متوسطاً، وقد يكون ثابتاً أو متغيراً، و في نظام إطرادي أو مفاجئ، وهذه الصور كلها يمكن تشكيلها في هيئة إيقاع أكبر، و للمعدل بطبيعة الحال قيمة تعبيرية واضحة [١].

النوع :

(يمكن تمييز الحركات من جهة النوع، فهي إما ان تكون مستمرة في إتجاه مرسوم، طولي أو دائري، وإما أن تكون دورية مثل أرجحة البندول [٢]) .

الهيئة :

عندما تبدأ تنظيم وضع مجموعة حركات في آن واحد، تنتج لدينا أشكال معينة لها هيئة خاصة مميزة، وهي تشبه المعاني في الموسيقى، ولنأخذ مثالاً بسيطاً على ذلك، أفرض أننا علقنا بندولين مختلفي الطول من نقطة إرتكاز واحدة، نجد أننا كلما حركناهما معاً نحو جهة معينة ثم تركناهما، فإنه يلاحظ شئ غريب فالبندول القصير يبدأ في التأرجح بمعدل أسرع من البندول الطويل، ثم سرعان ما يختلف البندول الأبطأ في الحركة، وكلما إستمر في التارجح يعودان إلى اللاإنتظام في الحركة، ثم لا يلبثان أن يفقدا إنتظامهما مرة أخرى، وعلى الفور ندرك النظام الشكلي لهذا التقلب في الحركة، ويوضح هذا المثل نوعين من أنواع هيئة الحركة، أحدهما الحركة البسيطة للبندول والآخر فقد وتقابل إنتظام الحركة فيهما، ويمكن أن تصبح هذه الهيئات كثيرة التعقيد كلما نظمنا عدة حركات مختلفة بعضها مع بعض، ويحدث نفس الشئ في الرقص كلما رقصت مجموعتان أو أكثر في مواجهة بعضهما على إيقاعات مختلفة [٣]).

واللقطة عبر بنيتها الزمانية والمكانية، تطرح رؤية ودلالة معبرة عن الإمتداد اللانهائي للمعرفة الإنسانية التي تشكل كافة مفاهيم الإنسانية القديمة، فالمونتاج كبنية ذهنية في المقام الأول والأساسي وقبل أن يكون أحد الأساليب الشكلية في الإستخدام الفيلمي ينقسم إلى إسلوبين لكل واحد منهما دوره في السرد الفيلمي، إلا أن هذا الدور يرتبط بطبيعة الإستخدام حيث أن أي تقسيم مونتاجي يحطم استمرارية جريان الحدث الواقعي إن الزمن سيتكثف أو سيتمدد [٤]).

فقد يكون المخرج يريد الإطالة مثلما فعل سيرجي إيزنشتين في مشهد سلالم الأوديسا في فيلم المدرعة بتيومكين، فكل الأحداث المتعلقة بفرار الجماهير المتجمعة لتحية بحارة المدرعة لم تكن

---

(١) روبرت جيروم سكوت، أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمدإبراهيم، دار النهضة للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٠م،ص١٩٠.

(٢) روبرت جيروم،أسس تصميم، مرجع سابق، ص١٨٤.

(٣) المرجع السابق ص١٩١.

(٤) ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص١٢٣.

فعلياً تستغرق كل هذا الوقت الذي قدمه المخرج في الشاشة لكن لرغبته في إظهار كل هذه التفاصيل- مثل عربة الطفل الرضيع تتدحرج، متابعة أحد الفارين لها، مقتل أم الرضيع وسقوطها فتدفع طفلها للسقوط، المراة العجوز ونظارتها المكسورة، فرار الأم وطفلها مقتل طفلها تدهسه الأرجل الهاربة تنتبه الأم لموت طفلها تعود فتحمله وتواجه الجنود في بسالة حتى تموت -كل هذه التفاصيل لإعطاء صورة أوضح للظلم وبشاعة المجزرة، وكذلك التكثيف الزمني يعد أحد ركائز التفتيت الزمني، حيث تكون اللحظات المعبرة عن الحدث أقل من حيث الزمن من الوقت الحقيقي لحدوثها مثل طفل يجري فنراه صبياً ثم نراه شاباً يركض. فالمونتاج أسلوب سردي وهو يعتمد على كسر الإستمرارية ويعمل على إعادة الإستمرارية من جانب آخر أو بشكل مختلف، ويرجع هذا لمفهوم الإنتقائية و الإختزالية التي يعتمد عليها المونتاج.

كما ذكر يوري لوتمان (إن العالم الفيلمي مثله ومثل أي عالم فني آخرفي بنيته عن الواقع، فهو عالم حيوي، متلاحق، يمر زمنياً أسرع من زمن الواقع، حيث " أن ما يحدث في الواقع هو العكس تماماً : إذ أن العمل الفني يمتاز دوماً بدرجة أعلى من الإعلامية و حجم أقل من العمل الفني المكافئ [1]).

أهمية المونتاج المتوازي :

المونتاج المتوازي الذي وجد مع بدايات السينما على يد المخرج الأمريكي أدوين بورتر صاحب أول فيلم روائي قصير وطوره المخرج الأمريكي جريفث الذي جعله إسلوب الإنقاذ في آخر لحظة منذ فيلم عش النسر .

---

(1) يوري لوتمان،مدخل إلى سيميائية الفيلم،ص٧١.

خاتمة الحركة :

فالدارس يرى أن سينما كوسيط فني تدين بالفضل للحركة بشكل كلي، لأنها تحمل في باطنها صور خصائص الحركة ، والتكوين في السينما حركي ، والتمعن في مراحل تطور الحركة التي شكلت الإضافات المتتالية لها على إتساع دورها في السرد السينمائي.

اللقطة السينمائية و أشكال الحركة :

أ/ الصورة المتحركة نفسها .

ب/ التمثيل المصور – حركة الشخوص والأشياء أمام الكاميرا –.

ج/ الحركة التي تنشأ من تغيير موقع آلة التصوير – المونتاج –.

د/ تنظيم حركة الشخوص والأشياء خارج وداخل إطار المقطع المصور .

هـ/ تطوير إمكانية الرؤية الجمالية للحركة من زاوية واحدة – عمق الميدان، وحدة الوضوح في مقدمة ومؤخرة تكوين الصورة – عدسة عالية الحساسية مع درجة حساسية عالية للفيلم الخام.

و/ الحركة التي تنشأ من تغيير سرعة الفيلم القياسية –٢٤أو٤٨ صورة في الثانية

بواسطة آلة التصوير– حركة بطيئة / حركة سريعة .

ز/ حركة آلة التصوير نفسها .

ك/ العلاقة التعبيرية الفنية التي تنشأ من الموقع الخاص بآلة التصوير بحركة الأشخاص والأشياء المصورة .

ل/ التزامن والتناسق بين حركة الشخوص والأشياء وبين حركة آلة التصويرفي الصورة المستمرة (اللقطة/المشهد). المونتاج الداخلي التنظيم الدلالي في تكوين الصورة المتغير والمستمرة .

م/ العلاقة التعبيرية بين الميزانسين – حركة الشخوص والأشياء الفنية المستمرة

وقعياً .و بين الميزانكادر – ترتيب و إختيار الحركةغير المستمرة فنياً [1]).

وبذلك يكون قد إقترب جان ماري بيترس كثيراً من مقولة تاركوفسكي عن الإيقاع لكن برؤية مختلفة تعيد الإيقاع كنظام إلى حقل المونتاج، بل يعتبره كالتنفس في الحياة، وهو شبيه بتأكيد الناقدة سوزانا لانغر عندما تحدثت عن النظام الإيقاعي المكون لعناصر العمل الفني، فعدته حافز من التوتر يقوم فيه التوتر اللاحق بنفي التوترالسابق بإستمرار مما يؤدي إلى تماسك العمل الفني، فكل سؤال يطرح يريد المتفرج إجابته، وتزيد هذه العملية لدرجة التحفيز والتوتر لدى المشاهد إلى أن يبلغ ذروته في نهاية العمل في عملية تناظر حركات الصورة السينمائية مع إنفعال المتفرج.

يمارس هذا النظام الإيقاعي دوراً كبيراً على كل العناصر وأجزاء العمل الفني لكن بيترس في كشفه أهمية هذا النظام الإيقاعي يغفل دور الحركة التي هي أساسه وقاعدته فالحركة هى العنصر السائد في الصياغة السينمائية، وهى المبدأ الموحد والمنظم للسرد السينمائي. ويستطيع هذا المبدأ أن يؤطر العناصر والأجزاء والتفاصيل، ويوجد الحلول التشكيلية والمونتاجية، ويقود كل عناصر العمل الفني إلى كلية عضوية في وحدة متماسكة.

والعامل المهم جداً هو أن الإيقاع السينمائي شكلاً من أشكال التكوين البصري، وعليه تحقيق قوة الجذب العاطفي، وعليه في ذات اللحظة أن يحتفظ بخصوصيته عن محتويات الصورة.(يكمن تأثير الإيقاع في تنظيم تعاقب المشاهد، والنبض، واللهجة البصرية. وهو يحقق استمرارية بصرية لصور متتالية مؤدياً وظيفة زمنية، ولا يمس مشكلة استمرارية المكان، أو مشكلة العلاقة المكانيةبين الضور بوصفها عناصر للتكوين السينمائي البصري.

و لم يسبق حتى الأن أن قدمت الأفلام حلاً مرضياً لهذه المشكلة. و ما لم تحل هذه المشكلة فإن السينما بوصفها وسيطاً فنياً وحركياً لن تصل إلى النضج الكامل. [2])

المبحث الرابع : التكوين والتشكيل والصوت :

---

(١) قيس الزبيدين بينية المسلسل الدرامي التلفزيوني، دار قدمس للنشر والتوزيع، ص١٥٧.

(٢) لويس جاكوب، الوسيط البينمائي،مرجع سابق،ص ٣٥٧.

التكوين :

الصورة تمثل الأساس لفن السينما كما أوضح الدارس، وتتمثل مشكلة التكوين في كيفية وضع الصور بترتيب مرضي يعطي معنى يخدم عملية السرد (التكوين في السينما على عكس التكوين في الرسم، فهو ليس أمراً جمالياً فحسب، بقدر ما هو أمر وظيفي، أي أنه تجميع عناصر مختلفة تكشف عن المعلومات، وكل ما تقدمت القصة إنتقل الإهتمام من ممثل إلى آخر، أو من إكسسوار ثابت إلى إكسسوار متحرك، ومن إكسسوار إلى ممثل أو مجموعة أخرى، ومن المستحيل أن تبقى نفس اللقطة لتقول لنا كل شئ مهم جداً لمدة طويلة ما دام لا يوجد منبع واحد للمعلومات يستطيع البقاء مدة طويلة، فالإهتمام الجديد ينشاء بإستمرار مما يعني أن ثمة معلومات جديدة أصبحت مهمة، و على ضوء ذلك يجب تغيير موضع الكاميرا لتتقدم نحو لقطة أخرى حيث نستطيع أن نتابع إهتمامنا وهو ينتقل، فإذا فشلنا في إظهار العناصر التي يهتم بها المتفرج وتكون مهمة جداً، فإننا نبدو كأننا نخفي عنه شيئاً، و في هذه الحالة إما أن يكون المخرج قد إرتكب خطأ أو أن المخرج يريد إستخدام حقل الرؤية المحدودة ليخلق تأثيراً جديداً [1]).

والصورة الجيدة التكوين هى التي تحتوي تكوين يحترم العناصر العشرة لتركيب الصورة :

١/الوحدة. ٢/الإنسجام. ٣/التنوع. ٤/التناسب. ٥/التوازن. ٦/السرعة أو الخطوة. ٧ /التأكيد. ٨/الهيمنة أو البطولة. ٩/التتابع ١٠/ الظل والضوء.

فالفنان التشكيلي يوظف العناصر السابقة مع أدواته لتحقق جميعها الإيقاع العام أو الإيقاع الخاص وبمساعدة كل من اللون والشكل وتتجه العناصر البنيوية لتكوين لوحته من الخط والضوء والمكان والكتلة الحجم والملمس والإسلوب المتبع،نحو منظومة مبنية على اللون. حيث يلب اللون دور المادة الخام في فن الرسم، بإعتبار جوهر الموضوع. بينما يعمل المؤلف الموسيقي بنفس الطريقة مع الصوت، فهو يبني تكويناً سمعياً من خلال تتالي الأصوات وعلاقتها مع ببعضها، فالصوت هو المادة الخام للوسيط التعبيري. بينما المؤلف الدرامي يستخدم اللغة للتعبير عن نفسه فهى مادته الخام، فمن إنتقاء الكلمات خاصة وترتيبها وفق نظام خاص،

---

(1) صلاح أبو سيف ، السيناريو السينمائي - الفن والتجربة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ص٥٩.

يتمكن المخرج من توصيل وقائع ومشاعر وأفكار. وقد يعتقد البعض أن وسيط التعبير السينمائي هى مجرد خليط من هذه وتلك من الفنون التي سبقته، وبالتالي فإن مادته الخام وطرقه في التكوين هى جماع تلك الفنون معاً، ولكن المشاهد للأفلام يدرك أنه بينما تستعير السينما أدوات وسائط أخرى فإن شيئاً جديداً وفريداً يظهر، يضع الشاشة بعيدة عن الفنون الأخرى ويمنحها هوية خاصة بها، وهذا واضح في الفيلم سواء كان روائياً أم وثائقياً، فالتجربة السينمائية تحرض مجموعة من الحواس لدى المشاهد بصرية سمعية – حركية – وحواس تتعلق بالمكان والزمان – تختلف عنها في أي وسيط تعبيري آخر.

وقبل أن يتم تطوير دقة كبيرة في المونتاج، أي في بناء الجملة السينمائية، وجدت إمكانات عديدة في تشذيب التعبير عن تكوين الصورة ونحن نفهم من تكوين الصورة كل التفاصيل داخل ماهو مرئي ضمن إطار الصورة، أي تنظيم الناس والأشياء في حالة الهدوء أو الحركة، وتوزيع النور والظلال ومن ثم الألوان وإتجاه حركة الأشياء في الصورة، وتأثير الخطوط العمودية والأفقية في العمق، ومن ثم علاقة مكونات الصورة البصرية والسمعية، وينتسب إلى تكوين الصورة مدة زمن الصورة وحدة الرؤية في الصورة أو تشويهات المرئي بواسطة العدسة، وتأطير بواسطة حواجب خاصة، كذلك التقسيم الممكن للصورة إلى جزئي صورة.

ومن الطبيعي أن تلعب فنون أخرى في هذا المجال دور قوة المثال للمخرجين السينمائيين. فتنظيم الأشخاص والأشياء في إطار الصورة على سبيل المثال، هو أسلوب بلاغ اعتمده ومايزال يعتمده أيضاً مخرج المسرح والرسام الطبيعي وإذا قام المرء بوضع شخص في مقدمة المنظر وآخر في الوسطه وثالث في خلفيته فإننا نستنتج عموماً من ذلك أن الشخص الأول يلعب الدور الأهم في هذا المنظر، ولازلنا نؤكد أن التكوين مختلف عن التشكيل لأنه متحرك فقد نؤكد الرجل الواقف في الأمام بالوضوح ثم نلغيه في الجزء الثاني من اللقطة بتأكيد الشخص الثاني أو الثالث الذي يقف في الخلفية بالوضوح لرؤية العدسة وهذا لا يتوفر للمسرحي أو التشكيلي.

فإستخدام الكاميرات في ذات الوقت تعطي الحالية ويصير الزمن مطابق للواقع وللواقع المسرحي، وطريقة إستخدام الكاميرات تحتمها تفجير الديكور أوالمعارك أومشاهد المجاميع. ولها تأثيران مهمان جداً على ما يشاهده المشاهد؛ أولها من خلال إختيار وضع العدسات المختلفة في

مسافات وزويا الموضوع المراد تصويره، من المشاهد الذي قد يلاحظ هذه التغيرات ويراقبها، ثانياً: أن وجهة نظر المشاهد للمشاهدة قد تتغير بناء على تغير حركة الكاميرا أو عند ثبات الكاميرا وحركة مجموعة العدسات الزووم. و عند إستخدام كاميرا واحدة كما هو معتاد دائماً في السينما يتم إختزال الوقت الميت وكذلك يتغير منظور المشاهد بتغير المونتاج.

تم إدراك ضرورة الحركة مبكراً جداً، ليس فقط حركة الأشخاص والأشياء، و إنما المشاهد واللقطات بكاملها في علاقة مع بعضها بعضاً. وحتمت هذه الضرورة إستخدام طريقتيين الأولى هى تقنية مكثفة في التقطيع، أتيحت بسبب الطبيعة المجزأة للفيلم، وكان لها تأثير ثنائي في تسريع الحركة، و ضغط الزمن، وتبين في بعض الحالات أن هذا الضغط قد يتناقض بقسوة مع تسلسل الأحداث في الزمن الحقيقي، فمشهد رجل أمام منزل، يتبعه على الفور مشهد للرجل وهو داخل إلى المنزل، يولد إنطباعاً غير واقعي، إن فسحة من الزمن ضرورية بشكل واضح بين المشهدين، يكون تحقيق ذلك بمشهد ثالث بينهما، قد تكون لقطة مقربة للرجل أو منظر الغرفة التي يهم بالدخول إليها أو أي شئ آخر له صله بالموضوع.

(أما تقنية الحدث الموازي فهي تطبيق مطول للمبدأ نفسه والذي يحقق تأثيراً مماثلاً في إطالة الزمن بحيث يتجاوز أحياناً الزمن الحقيقي للحدث بهدف خلق تأثير عاطفي معين، كما في ذروات الإطالة المتعمدة لدى جريفث. الطريقة الثانية: ربما الأهم هي تغيير المشاهد، بالتالي إدخال حركية أكثر للصورة المرئية، و يتجلى في طبيعة التمثيل الواقعي عندما يتم اللجو إليه [1]).

يجب ألا ننسى أن الفيلم يولد بتوجيهات المخرج، و يتحول من فكرة مختصرة إلى سلسلة من الصور وأصوات، ويعتمد الشكل الذي يظهر عليه كل صورة على المصور، وإذا إعتبرنا أن المصور مجرد تقني ينفذ متطلبات المخرج – بفهم بسيط – ولكن ضرورة إحداث تأثيرات معينة قد يقتضي أن يكون المخرج هو المصور نفسه، وإن كان أمر نادر الحدوث لكنه يحدث أحياناً، و قد يجهل كثيرون بأن التكوين والإضاءة والحركة، وهى وسائل من وسائل التعبير الأساسية في السينما، هي غالباً من مسؤليات المصور .

---

(1) لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة آبية حمزاوي، الفن السابع، ص ٣٥٦.

لابد من تأكيد أن المسئولية الأكبر هى للمخرج فهو من يجب عليه توحيد الكل المركب في نسق إيقاعي له طابع، فكل فيلم له سبب وهو من يملك الإجابة ويساعده كثر على تحقيق تلك الإجابة .

كما قال المخرج فريتز لانج: (أؤمن بالتمرد الفني، أعتقد أننا بحاجة إلى الأطروحات والأشكال الجديدة، لتعكس العالم المتغير الذي نعيشه[1]). لذلك على المخرج أن يدرك أبعاد أدواته ويحسن إستخدامها لتحقيق رؤيته الشخصية وعالمه.

الصورة المرتبة تشكل المادة الأساس في فن الصورة المتحركة، فإن مشكلة التكوين السينمائي لا تعدو كونها تنظيماً لهذه الصور في تسلسل مرتب. ومن البديهي أن يكون هناك أكثر من طريقة لتحقيق ذلك التسلسل، لكن الطريقة الأسهل والأكثر وضوحاً للسرد، هى وضع الصور بترتيب يحقق إيجاد علاقات متعددة ضمن هذا التسلسل كي يؤدي عملية السرد. وفي هذه الحالة يلعب شكل الصورة دور وظيفي يخدم تقديم المحتوى .

(وتم معالجة المخرجين للصورة على ناحيتين من ناحية سعت تجارب إلى تأسيس وحدة سينمائية أولية على شكل مجموعات من الصور بنيت على نهج الجملة القواعدية، ونرى مثالاً على ذلك فيلم سيرجي إيزنشتيين عشرة أيام هزت العالم. ومن ناحية أخرى قامت محاولات لتأسيس قاعدة تعمل على تكوين الفيلم ككل على أساس معالجة شكل محتوى الصورة، كأن يتم تركيب مشاهد مقفاة مع بعض الصور تفصلها فواصل محددة أو ترتيب مجموعات من المشاهد على أساس نموذج متكرر، مقتدياً بشكل من الأشكال ببعض النماذج الشعرية، ويعتبر دزيغا فرتوف في روسيا معلم هذه المدرسة في التكوين السينمائي [2]).

وكثير من العوائق التي كانت تعترض الفيلم السينمائي قد وجد لها الحل مثل إستخدام جهاز الإسقاط في شاشة خلفية داخل الأستوديو مما يعطي صورة جميلة غير مهزوزة و يتم التحكم بالصوت بصورة سلسه تعطي صوتاً نقياً.

الصوت والموسيقى.

---

(١) لويس جاكوب،الوسيط السينمائي، ترجمة آبية حمزاوي، الفن السابع، ص١٢.
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٥٤.

بعد إختراع السينما ذاتها كان أكثر الأحداث أهمية في تاريخ السينما هو إضافة الصوت إليها. (مما شكل عصر الصوت الذي بدأ في ١٩٢٦ إلى ١٩٣٢م، وفي الحقيقة أن فكرة الجمع بين الصورة المتحركة ونوع من الصوت المتزامن كانت موجودة منذ أن كانت السينما مجرد فكرة في ذهن مخترعيها، فإن توماس مثلا كان يبيع إختراعه الكانيتو جراف على أنه يتيح مصاحبة بصرية لإختراعه الأصلي الفونو غراف، كما نجح ديكسون في عام ١٨٨٩م في أن يحقق نوعاً من التزامن بين الآلتين[١]).

ويمثل الصوت الشق الثاني في المعادلة البصرية السمعية، ويشمل الصوت في الفيلم أربع عناصر هى الأصوات اللفظية والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والصمت.

الأصوات اللفظية والسرد :

ويقول مارسيل مارتان: إن إتقان توظيف الصوت والإستخدام المناسب له، دفعا السينما – بلا جدال – في طريق التقدم وفتحا أمامها آفاقاً جديدة، كما أنهما غيرا جماليتها تغييراً عميقاً، إن إستخدام الصوت في الفيلم يجب الأ يكون كمساند للصورة أو العكس، بل يعمل كل منهما بالتعاقب عبر ضرب من سباق التناوب والتجاذب عبر فاعلية خلاقة.(والوظيفة الرئيسية للصوت في السينما هي نقل الكلام، فالناس في الحياة يتحاورون، والكلمة المنطوقة هي الطريق الأسرع لتقديم معلومة ما على الشاشة [٢]) يقوم بوظائف الدفع في تقدم الحدث وتوضيح الحالة النفسية للشخصية وكشف العلاقات بين الأشخاص،(الحوار ليس الوظيفة الوحيدة للكلام هناك وظيفة تعرف تقنياً بالسرد، وبشكل عام يستخدم السرد بوصفة وسيلة بنيوية لوصف أو شرح الصورة، أو للإشارة للفعل المرئي، أو التعليق بطريقة ما على محتوى الفيلم [٣]). (لقد شهد معرض باريس الدولي في عام ١٩٠٠م ثلاثة نظم مختلفة يمكن بها تحقيق التزامن بين تسجيلات الفونوجراف والشرائط السينمائية، وهى الفونوراما، والكرونوفون، والفونون – سينما – تياتر، وهذا النظام الأخير كان يتضمن شرائط من دقيقة واحدة لبعض النجوم الكبار من عالم المسرح والأوبرا والباليه. كما قام أوسكار مستر في ألمانيا بإنتاج أفلام قصيرة ذات صوت متزامن [١]).

---

(١) تاريخ الفيلم الروائي، توماس كوك ، مرجع سابق ص١٠٧.
(٢) الوسيط السينمائي، لويس جاكوب،ترجمة آبية حمزاوي،سوريا دمشق،٢٠٠٦،ص ٢٨٤.
(٣) المرجع السابق، ص ١٨٦.
(١) تاريخ الفيلم الروائي، توماس كوك ،مرجع سابق ص٣٠٧

كانت الأدوات الأولى تستخدم الأقراص، ولكن هذه وتلك كانت تشترك في ثلاث صعوبات رئيسية: مشكلة التزامن بين تسجيل الصوت وتصوير الحدث على شريط سينما، ومشكلة تكبير الصوت لكي يصبح مسموعاً لجمهور السينما الكبير، ومشكلة المدى الزمني القصير لكل من الأسطوانة والقرص، بالمقارنة مع الطول المعتاد لشرائط الصورة المتحركة.

تم حل المشكلة الأولى جزئياً بإستخدام أدوات ضبط كان المقصود منها تحقيق التطابق التام بين الصورة والصوت، لكنها لم تكن تحقق نجاحاً عملياً عند إستخدامها، وأما مشكلة تكبير الصوت فوضعت سماعات خلف الشاشة ومن النوع الذي يستخدم الهواء المضغوط مثل التي تستخدم اليوم، على الرغم من أنها تجربة بدأت في عام ١٩١٠م إلا أن الفيلم الناطق ظهر ١٩٢٧م، ومع ذلك فإن الفشل بين الفونوغراف والسينما لم يؤدي إلى الصمت المطبق للصورة المتحركة، ففي الحقيقة السينما الصامتة لم تكن صامته، فقد كانت المؤثرات الصوتية يتم إستخدامها عن طريق أشخاص يقومون بمحاكاتها في دور العرض، أو بإستخدام بعض الآلآت التي إنتشرت بعد عام ١٩٠٨م مثل اليفكس وكينما فون، اللتين كانت تقومان بإطلاق بعض المؤثرات الصوتية، بإضافة إلى أن الموسيقى الحية التي يتم عزفها لصاحب الفيلم كانت جزء من فن الفيلم منذ بداياتها الأولى، ففي عرض سينما توغراف لوميير في غران كافيه في باريس يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥م، كان هناك عازف للبيانو يصاحب عرض الصور المتحركة.

(في الفيلم كما في المسرح سيطرت الصورة المرئية. لذلك فالصورة والموسيقى ليستا بذات الأهمية؛ إلا أنهما يشكلان معاً وحدة قوية هي أقوى من أي إرتباط في الفنون الأخري، إنها وحدة ذات نمط ديالكتيكي، فهما معاً يشكلان الكمال للعمل الفني [٢]).

(في عام ١٨٩٥م قدم الأخوان لوميير برامج عروضهم السينمائية بمرافقة موسيقى البيانو[١]).(الذي تتلخص مهمته في خنق الضجيج الذي تصدره ماكينة عرض الأفلام، ولم يلبث أن إجتهد العازفون في الإرتجال لموسيقى تناسب مشاهد الفيلم، وبذلك كانت أزواقهم ومعرفتهم بالموسيقى هي التي تحدد موسيقى الفيلم، وفي عام ١٩١٣م برزت أول الأعمال الموسيقية السينمائية، ثم إستعيض عن التجسيد الموسيقي الحي والأسطوانات الموسيقية المرافقة

---

(٢) صوفيا أليسا، جماليات موسيقى الأفلام، ترجمة غازي منافيخي، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق١٩٩٧م ص ٥.

(١) المرجع السابق ص ٦ .

بإستخدام الفرق الموسيقية التي تنافست في التآليف خصيصاً للأفلام. في العام ١٩٠٨م كان عاماً حاسماً في هذا المجال حيث راح مؤلفوا الموسيقى يكتبون موسيقاهم الخاصة بالأفلام الطويلة، فكان فيلم مقتل دوق قويز وفيلم سيبيريا، وفي الفترة من ١٩٠٩م وحتى العام ١٩١٤م برزت حوالي ٣٠٠ فيلم قصير ألفت الموسيقى الخاصة بها. وفي العام ١٩٢١م – ١٩٢٣م كانت هناك إفلام لمؤلفين موسيقين شهيرين من أمثال: جورج آنتيل، وداريوس ميلهاود، رجييه دي سورمييه [٢]).

عموماً كان في فيلم الصامت **للموسيقى دورين أساسيين:**

الأول : كونا عنصر تأثير جمالي ذا نمط خاص.

الثاني : كونها وسيلة مساعدة ذات ارتباط ظاهري بالصورة وهو الدور الأكثر أهمية من الدور الأول ذلك لانه أصبح الأساس في الإرتباط بين الموسيقى وافيلم.

حققت الموسيقى في الفيلم الصامت المهام التالية :

١ / استطاعت أن تفصل المشاهد عن الحقيقة وتغطي على أصوات الشارع وضجيج آلة العرض وأصوات الحضور في صالة العرض .

٢/ مساعدة المشاهد على تركيز إهتمامه على ما يعرض أمامه .

٣/ ساعدت المشاهد على أن يساهم في إتمام التصور والتأثر من غير تبديل للواقع .

٤/ استطاعت أن تضفي الواقعية على مضمون الصورة التي قد تكون شبحية إذا عرضت صامته .

٥/ استطاعت أن تقوم مقام المؤثرات الواقعية اتي تخص الصورة المعروضة وضمن إطار إمكانية التصور.

---

[٢] المرجع السابق نفسه ص ٧.

٦/ أمكنها التأثير على مشاعر المشاهد في الربط بين العالم الذي يعرض له على الشاشة، وبين ما يمكن أن يحس به أبطال الفيلم بمعنى آخر أمكنها أن تعمق وتشد أحاسيس المشاهد[١].

وتقوم الموسيقى التصويرية بإنجاز مهامها في الشريط الصوتي السينمائي بطبيعتها التخيلية وبتداخلها مع عناصر الصوت الأخرى، فهى تعمل لإضفاء الجو العام لعالم الفيلم، ولوصف الذمكان أو الإرهاص بالأحداث، ولتأكيد الإنفعال، ولإضفاءالمزاج النفسي، ولتأكيد الفعل وللتعليق على الأحداث، وللتعبير عن فكر الشخصية والصراع الداخلي وللربط بين المشاهد كما تستخدم كلحن دال Let Motive مع شخصية معينة أو عاطفة أو فكرة أو موقف.

يمكن أن نضيف أن الموسيقى المأخوذة من المكتبة الموسيقية لعبت دوراً كبيراً في تأكيد التناقض الذي أوجد إستخدام موسيقى لبتهوفن مثلاً في فيلم ما ثم تستخدم نفس الموسيقى في فيلم آخر مغاير للأول في النوع، وهذه التناقضات لم تكن تخلق للفيلم الصامت الإسلوبية. لذلك لم يكن للموسيقى في الفيلم الناطق دور محدد في بداياته ولكن تطورت إستخدامات الموسيقى في الفيلم الناطق من خلال الأغاني التي يتضمنها الفيلم وكذلك من خلال دورها الطبيعي يمكن إستخدامها في مختلف الأحوال الهزلية .

المؤثرات الصوتية :

وتقوم المؤثرات الصوتية بوظائف عديدة في تحديد الزمان والمكان، وتقوية التأثير والمزاج النفسي والبناء الدرامي، كما يمكن إستخدامها كأصوات دالة أو رمزية أو مستعارة، من صوت الهمس الخفيض ونبض القلب إلى الصراخ العالي ودوي القنبلة، يعمل المؤثر الصوتي في السينما مرئياً و مسموعاً، يذكر هنري آجيل: أن في الأصوات كما في الصورة ثمة تقاسيم بالغة الدقة، ثمة ذبذبات لايمكن إلتقاطها، و ظواهر حميمة لها علاقة بالحياة الكونية الكبرى، سنكون قادرين على الإحساس بها إذا ما إقتربنا من المصدر الصوتي مستخدمين الميكروفون،هي تضفي مع الموسيقى الإسلوبية الخاصة للفيلم مع عناصر آخرى بالطبع، والمؤثرات لا تتطور بإستمرار كما هو الحال مع الكلام والموسيقى، ومن الطبيعي زمنها محدود عدى أصوات المياه والقطارات

---

(١) صوفيا أليسا، جماليات موسيقى الأفلام، ترجمة غازي منافيخي، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق١٩٩٧م ص٤٠.

والسيارات، ويمكن إستخدام الموسيقى بديلاً عن المؤثر، و أيضاً تطور الموسيقى المؤثر من خلال صفة الإستمرارية متخطية مضمون المؤثر.

تعاظم استخدام المؤثرات في البداية الا ان ذلك تقلص مع مرور الزمن، فلقد أوكل للمؤثرات مهام أعمق من مجرد كونها مؤثرات طبيعية ترافق الصورة المعروضه وغدت المؤثرات وسيلة من الوسائل الفنيه وليست مجرد أصوات خلفيه مواكبه للصوره من هذا المنطلق راحت المؤثرات تذاحم من حيث الاهميه كلاً من الموسيقي والحوار في التعبير المرئي وصار لزماً علي الموسيقي تنسيق اسلوبيه من خلال استمراريه الموسيقي مع الأخذ بعين الإعتبار تلك المؤاثرات الخاصه والقصيره حيث لا مجال لتنسيق الموسيقي. ومعي ذلك فان لهذه الموثرات دورها المرموق في الفيلم فكما يؤكد لنا فيلم تحت سماء باريس يكتفي المخرج رينيه كلير بمتابعته من خلال الفاترينا للمقهى حيث لا نرى سوى ظلالاً تتحرك وتتعارك بينما يعتمد التصوير المرئي على أصوات المؤثرات الحية للعراك والتي تجسد المشهد كله .

المؤثرات قد تستخدم في الفيلم كما يأتي :

١/ قد يكون متزامن مع الحدث مثل صوت فتح باب أو وقع الخطى .

٢/ قد تكون خلفية للحدث مثل أصوات الشارع أو الغابة أو ضجيج محطة القطار .

٣/ مؤثرات خاصة تجسد ملامح البطل – الأحلام – الهلوسة – الحمى .

قد يستخدم المؤثر مستقلاً أو مع الموسيقى التي يتسلل من خلالها أو عليها [1]). ويقول رنيه كلير: لماذا أعرض الأيدي المصفقة طالما أسمع التصفيق، ولماذا أعرض الخطيب طالما أسمع خطبته على وجوه مستمعيه وأرى مدى انفعالهم لسماع الخطبة، وهو ما فعل عندما صور مشهد العراك في المقهى: عرض رد فعل المشاهدين للعراك .

إن إختيار المؤثرات يجب أن يتم بشكل يكون فيه المؤثر بديلاً للصورة، وحتى المؤثرات المستخدمة كخلفية للحدث تكون من الأهمية بمكان؛ فهي تنبئ عن لحظات يمكن أن تكون ذات

---

(١) صوفيا أليسا، جماليات موسيقى الأفلام، ترجمة غازي منافيخي، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق١٩٩٧م ص٥٨.

أهمية للموضوع. ويظل دور المؤثر في الفيلم مرتبطاً بالمعادلة بين ما هو مرئ وما هو مسموع من جانب وما هو طبيعي وماهو درامي من جانب آخر وهو ما يعود تقديره للمخرج فإن أراد تأكيد الصوت الطبيعي يكون الدف دعم المصداقية الواقعية للشخصيات والمكان، بينما في حالة الاستخدام الدرامي فإنه يكون لتعميق المشاعر التي تحيط بالأحداث أو الشخصيات.

السكون أو الصمت :

الصمت عنصر مهم جداً في الشريط الصوتي السينمائي، فإن المساحة الصامته تخلق إحساساً بوجود شئ ما معلق أو على وشك الوقوع، كما يتيح للصورة آفاقاً تعبيرية وفنية عديدة ويحرر الصورة من إلتزامات الأصوات الأخرى التي قد تكون أحياناً عاملاً مقيداً للسرد الفيلمي، ويعطي الصوت إمكانية معالجة جمالية لإستخدامه في الأفلام، ويفتح آفاقاً لإخضاعه لأساليب خاصة سواء بتحريفه أو بالتحكم في درجته أو شدته أو تغيير طبيعته فيما يسمى الصوت التعبيري، و يقول المخرج الياباني الكبير أكيرا كوروساوا: يجب أن يكون لدى المخرج ما يقوله، وذلك هو السبب في أنه يبحث عن الشكل، المهارة،التكنيك لكي يجعله يرى النور، لكن إذا كنت معنياً فقط بكيفية قولك الشئ دون أن يكون لديك ما نقوله، حينذاك لا يمكن حتى للطريقة التي تقوله بها أن تتوصل لأية نتيجة، فالتكنيك لا يصنع إخراجاً، وحين يكون التكنيك بلا سندٍ سيعمله يسحق دائماً الفكرة الأساسية التي ينبقي أن تسود. وهذا هو السؤال القديم الذي يدور عن الشكل والمضمون، وسيرجي إيزنشتين قال: الشكل أيديولوجيا، بمعنى أن من إتخذ شكلاً فمن باب أولى له بواعث داخلية محركة تجاه قضاياه المصيرية والكلام المستمر يفقده المصداقية و الإهتمام.

إن للسكون وظيفة في الموسيقى حيث يسهم في شكل البناء الخاص للموسيقى كما يسهم في تصعيد جو التوتر والحماس والإنفعالات النفسية وكذلك في الحلول الدرامية. رغم أن السكون يعني غياب مادة النغم فإن له مهمته في التعبير، إنها تؤثر مع عنصر النغمة وتساعد على التمعن بها، ولا يقل دورها أهمية في الترقب ومع بداية العمل وكذلك الإيحاء بنهايته كما وتسهم بقسط معين في أشكال بعض اللآلات الموسيقية وكذلك لدى المقاطع الرومانسية والشاعرية فلحظات السكون هنا لاتوقف الخيال أو التفكير لدى المستمع دوراً خاصاً في المسرح حيث الترقب لما سيحدث

للسكون في الفيلم مهام شبيه بهذه، وبينما في مجالات اوسع. شارلي شابلن تحدث عن دور السكون والصمت في الوصول الي اقوى التعابير كما تحدث العديد من الباحيثين والمفكرين السنمائيين عن هذا الدور في الفيلم الناطق، للصمت مقولته الدراميه في الفيلم وذلك بين مضمون مقطعين، وهنالك ايضاً السكون المرافق لصوره يشكل السكون تعليقاً عليها.

المبحث الخامس : الجمع بين التقنيات وعلامات الوصل في السينما:

الجمع بين التقنيات:

سرعان مايكتشف مخرجوا الأفلام الروائية أن الجزء الأكبر من عملهم ينصب في مشاهد الحوار، إن الحوار يقدم المعلومات للمتفرجين، ويحدد سلوك الشخصيات، ويمنح الترويح، ويسهم في تطوير الدراما وتوصيل الأحاسيس والمشاعر، ومعظم الأخطاء تكون في هذه المشاهد التي تحوي حواراً لخطأ في النطق أو الأداء. وعند حصر الوسائل لبداية المشاهد ووسائل التي نتناول بها المشاهد الحوارية، يجب أن نضم إليها الجمع بين تقنيات التركيب العادي والتركيب داخل الكاميرا. وهذا الجمع يوسع مجال الموارد المتاحة لتوفير الحلول التي يمكن تطبيقها .

التركيب لقطة وراء لقطة :

في هذا النوع من التناول يتم تصوير المشهد في عدة لقطات، بعضها يمتد طويلاً وبعضها قصير، حسب ما يراه المخرج من ضرورات يمليها عليه المكان أو الزمان أو الأداء، وقد تكون اللقطات ثابتة أو تم تركيبها داخل الكاميرا، ذكر كين داينسانجر أن على المخرجين تذكر أهمية اللقطات التي يلطقتها المخرج في مرحلة التصوير حتى تعطي المونتير المادة الأساسية التي من خلالها تحقيق فكرة المخرج؛ وهو ما يعني إلتقاط ما يكفي من اللقطات الإحتياطية التي تضمن مونتاج الفيلم بصورة مرضية للمخرج. بالإضافة إلى اللقطات التي تتضافر لتحقيق فكرة المخرج، والتي تتمثل في عشرة خطوات وهي: الإستمرارية / الوضوح / التأكيد الدرامي / افكار جديدة / الحدث الموازي / الخطوط العامة العاطفية / النغمة الإسلوبية / الشخصية الرئيسية / الصراع / البناء القصصي [1].

مشكلة السرد في إستخدام زوايا الكاميرا خلال الفعل :

لقطات الفعل المتعاقبة تصور مباراة للبيسبول في حقل صغير لمنطقة سكنية، المعالجة تشكل أنموذجاً لتشجيع لإستخدام زوايا الكاميرا بشكل فعال: أنظر الملحقات شكل (٢). يبدأ اللوح القصصي في عصر أحد الأيام العاصفة مع غيوم متقطعة وشمس ساطعة، اللاعب الذي يضرب الكرة يحتل مكانه. النتيجة لتلك اللحظة هي ٣كرات وضربتان فقط. تشرق الشمس مباشرة في عين اللاعب الذي يضرب الكرة، ويواجه صعوبة في الرؤية. لحسن الحظ، تتحرك بعض قطع الغيوم، فتحجب الشمس عنه للحظات مانحة إياه فرصة قصيرة للرؤية، لكن اللاعب الذي يرمي الكرة بيديه يتباطأ بتعديل أشرطة حزائه الرياضي إلى حين ظهور الشمس مرة أخرى من جديد [1]).

(الخلاصة لهذه القصة إعتمدت زوايا الكاميرا على السرد القصصي إضافة إلى الاعتماد على استراتيجيات التوضيح وتقديم المشهد. في هذه الحالة، وإستخدام الظلال تحث على بعض زوايا

---

(1) كين داينسايجر، فكرة الاخراج السينمائي، ترجمة أحمدخضر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١٤٠.

(1) كين داينسايجر، فكرة الاخراج السينمائي، ترجمة أحمدخضر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٣٣٦.

الكاميرا، إضافة إلى استخدام "طرق التقديم عن طريق التخطيطات"، لطالماإن الكرة ترتحل عالياً فوق المشهد بينما نرى الظلال على الأرض كما لو أنها كانت شخصيات في المشهد. طبيعياً، إرغام الكاميرا المتابعة لمتابعة الفعل الذي هو منخفض ومرتفع في أحيان أخرى سيكون لذلك الأثر الكبير للعمل مع زوايا الكاميرا المطلوبة لتسجيل المشهد. بالطبع، التنويع الطفيف في زوايا الكاميرا هي مهمة بنفس الدرجة التي تتطلبها زوايا متطرفة للنظر وتساعد على توطيد إيقاع الحركة[٢]).

علامات الوصل في السينما:

النحو السينمائي أو نظام المونتاج وحركات الكاميرا والمؤثرات البصرية التي تجعل الأفلام واضحة ومفهومة وسلسة ، لقد حاول بعض الباحثين السينمائيين – (كالمونتير والرسام اليوغسلافي – سلافكو فوبريتش – التوسع في التطابق والتماثل بين النحو السينمائي ونحو اللغات المحكية والمخطوطة [٣]). ومع أن تلك المحاولات لم تكن مقنعة على المستوى العالمي إلا أنه من الواضح أنه خلال سنوات قليلة من إستنباط هذا المفهوم طور صانعوا الأفلام مجموعة من قواعد وأنظمة العمل بهدف تمثيل الزمان والمكان وما تزال هذه القواعد وبعض أشكالها المعدلة متبعة إلى يومنا هذا ، كالقطع المونتاجي الزمني أو التضائل التدريجي عند الإنتقال من صورة إلى أخرى والزاوية المقلوبة و اللقطة المقربة و لقطة التعريف وغيرها من القواعد السينمائية التي نتعرض لها في هذا المبحث. فاللقطات العديدة التي تجمع لتكون الفيلم النهائي، تكون وحدات صغرى وهي المشاهد والتي يتم وصلها في السينما وفق نظام قد يستخدم تأكيد أجزاء معينة، أو فترات التوقف أثناء السرد، أو حركة الكاميرا، أو حركة الممثل، أو استخدمناها مجتمعة فهي يجب أن تؤدي مهمتها، وفي هذا المبحث أكثرها إنتشاراً.

١/ الإختفاء التدريجي – ظهور تدريجي :

---

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٤٩.

(٣) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة علام خضر، الفن السابع١٤١، دمشق٢٠٠٨م،ص٢٠٩.

هذه الوسيلة لمرور الوقت (حيث تبدأ على الشاشة في الإظلام التدريجي fade out لكي تحل محلها صورة أخري أما بالظهور التدريجي fade in أو بالظهور فجأة ويتم تنفيذها في المعمل. وإذا لم يتوفر الطول الكافي يتم تجميد الصورة ثم تطبيق التدرج[1]).

٢/ المزج :

المزج dissolve عبارة عن (جمع بين الإختفاء التدريجي والظهور التدريجي، مطبوعين على بعضهما في نفس الطول من الشريط. وأول إستخدام للمزج في السينما كان في فيلم جورج ميلييس رحلة إلى القمر ١٩٠٢م [2]). وقد يكون إنتقالاً حاداً أو بطيئاً، ويعطي المزج إذا إمتد حنيناً مكثفاً أو جواً شاعرياً .

٣/ المسح :

المسح Wipe هو تأثير يتم في المعمل، و فيه نقدم منظراً جديداً على الشاشة بينما ندفع المنظر الأول أو نمسحه، إلى احد الجوانب. وهناك أنواع كثيرة جداً تفوق الخمسمائة نوعاً من المسح وذلك لتوظيف السينما للتقنية اللكترونية في أعمال المعمل من حيل وغيرها.

---

(١) دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص٥٩٩.

(٢) المرجع السابق ، ص٦٠٠.

٤ / العناوين الإضافية :

(وهونظام قديم منذ الأفلام الصامتة، أما الأن فيمكن للعناوين الإضافية أن تعرفنا بالأماكن، أو بالوقت بالضبط من اليوم، أو بالسنة التي تدور فيها الأحداث، وقد يظهر العنوان الأضافي فوق صورة [١]).

٥/ إستخدام المساحات المظلمة :

وهناك صيغ أخرى لتعبير عن مرور الوقت،(مثل ذلك بأن تتحرك الكاميرا أفقياً أو بالإنتقال من مكانها لتصور مساحة مظلمة أو شكلاً يملأ الشاشة، ثم نقطع بداية مماثلة في المنظر التالي. ويمكن للممثل أن يتحرك نحو الكاميرا أو يبتعد عنها و دائماً تبدوا مفتعلة. وفي حالة الممثلين فستبدوا اكثر قبولاً إذا إقتربا ثم إفترقا عن بعضهما البعض ليجدهما المشاهد في مكان وزمان آخر[٢]).

٦/ الحدقة :

لقد مر تأثير الحدقة Iris بعدة تحويرات عبر السنين، لقد ظهر في البداية على شكل دائرة تأخذ في الصغر حتى تركز الإنتباه على شئ أو على إحدى تفصيلاته. ثم تم هجره كتعبير لمرور الوقت لكثرة إستخدامه[٣]). حتى أصبح مجرد نهاية لأفلام الكارتون .

٧/ مكملات المنظر :

وهي طريقة مستخدمة اليوم في التعبير عن مرور الوقت props. والمقصود هو وصف تأثير الزمن على شئ يحتاج إلى فترة زمنية قصيرة، لكي تظهر علية تغيرات واضحة في مظهره، ثم نمزج عليها حالتها من التحطم أو عدم الصلاحية، وتضم هذه المكملات كالشموع

---

(١) دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص٦٠١.

(٢) المرجع نفسه ،ص٦٠١

(٣) المرجع نفسه، نفس الصفحة .

والسجائر ونار المدفأة ونار المعسكر والساعة الكبيرة ونتيجة الحائط وعناوين الجرائد القديمة [١].

٨/ تغير الضوء :

يمكن للتغيير من ضوء الصباح إلى ضوء المساء أن يوحي بمرور الوقت. تلتقط الكاميرا منظراً لا حراك فيه، ويلحظون تغيير الضوء أو إنتقال الظلال وهي تغير اتجاهها تدريجياً، ثم ينتقل الممثلون إلى داخل المنظر ليبدأ المشهد الجديد [٢].

٩/ سؤال وجواب :

تعتمدهذه الطريقة على فكرة توحي بمرور الوقت. فمثلا، يسأل شخص في القصة: هل تعتقد ان باميلا جميلة حقا؟ والاجابة نعم انها حقا جميلة يقول لها ممثل اخر في مكان مختلف وفي زمان مختلف والى شخص اخر يقف الي جانبه. انما الرباط الوحيد هو الكلمات المنطوقة، وبذا يتم الايحاء بمرور الوقت[٣].

١٠/ حركة في نفس الاتجاه :

يجلس الممثل في مكان قيادة سيارة السباق. انه امام مسكنه الريفي يحيط بها أصدقاؤه. ويدير محرك السيارة وينطلق بها الي خارج الشاشة من اليمين. في اللقطة التالية تدخل السيارة في مضمار السباق من اليسار وتنطلق مسرعة. لقد إستخدمنا نفس السيارة، والحركة في نفس الإتجاه من اليسار إلى اليمين، إلا أن المكان و الزمان والجو العام قد إختلفوا [٤].

١١/ إستبدال شئ ما :

يمسك شخص ما كأسا من الماء، ويضايقه الحدث الذي تم فوراً و يكون رد فعله أن يلقي بالكأس بعيداً خارج اللقطة. واللقطة التالية التي تبدأ بقطع مباشر توضح لوحاً من الزجاج

---

(١) دانيل أريخون،قواعد اللغة السينمائية،ترجمة أحمد الحضري،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧م نفسه، ص٦٠١.
(٢) المرجع السابق،ص٦٠٢.
(٣) المرجع السابق نفسه،ص٦٠٢.
(٤) المرجع نفسه،نفس الصفحة.

يكسره حجر، ونرى وراء الزجاج المكسور وجه رجل ينظر إلى أسفل. ويقوم طلبة الجامعة بقذف الحجارة على نوافذ أقسام الكلية. إن الربط هنا هو الصوت أو التأثير المتماثل[1].

١٢/ تكرار الكلمة :

أن ينهي مشهداً بأن يقول الممثل كلمة في لقطة قريبة، ويبدأ المشهد التالي بممثل يكرر نفس الكلمة في مكان مختلف وفي زمان مختلف، وقد يعيد الكلمة بنفس التركيز، وقد يحولها إلى سؤال، إن المشهد الجديد يتطور من هنا [2].

١٣/ النظير المخادع :

عند الإنتقال من مشهد إلى الذي يليه اعتماداً على عنصر معين في نهاية لقطة وفي بداية لقطة التي تليها، فإن هذا العنصر قد يقود المتفرج ليعتقد أن المنظر الجديد هو جزء من المشهد الذي كان يراه، ولكنه يدرك فجأةً أنه أمام مشهد جديد مرت قبله فترة من الزمن. والوسيلتان الأساسيتان للحصول على ذلك هما:

أ- لقطة رد الفعل .

ب- تتابع الحركة .

الوسيلة الأولى تجعلنا نتوقع لقطة رد الفعل بعد أن شاهدنا الفعل، إلا أن رد الفعل هذا يرتبط بما سيلي بطريقة مختلفة. فمثلاً في فيلم ديفد لين كوبري على نهر كواي ١٩٥٧م نرى مشهداً ينظر فيه الطبيب كليبتون إلى السماء يشكو إرتفاع درجة الحرارة إلى درجة قاسية، وتوضح اللقطة التالية الشمس وهي تشع حرارتها، إنها لقطة وجهة نظر الذاتية للطبيب، وبدلاً من أن نقطع لنعود إلى الطبيب كليبتون تستمر اللقطة مع الشمس إلى ان يرتفع فجأة من أسفل جسم شيرزالأمريكي الهارب ليحجب الشمس، ويقف مضاء من الخلف ومصوراً من أسفل. وشيرز في حالة بهدلة وملابسه ممزقة وشعره غير مرتب وكأنه على شفاء جنون، وعندما

---

(١) دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص٦٠٣.

(٢) المرجع السابق، ص٦٠٣.

يتحرك نكون في مكان مختلف وزمان مختلف، والشئ الذي لا يمكننا التعرف عليه بوضوح من البدايه حتي يظهر الي جانبه عنصر ادمى، ويمكننا ان نستخدمه ايضا لمثل هذا الانتقال.

لقد استخدم مايكلانجلو انتونيوني مثل هذه الحيله في فلمه((الليل)) (١٩٦٠). نرى الشخصيه الرئيسيه في القصه وهو كاتب، في شقته ينتظر زوجته ويرقد على كنبه في حجرة مكتبة وينظر الى خارج الشاشة. ونرى في اللقطة التالي شكلا تجريديا، يبدو انه جزء من حائط حجرته، حتى يظهر جسم صغير لامراة تدخل الركن السفلى الايسر في اللقطة فيصبح لها معنى. ويتضح ان الشكل التجريدي هو الحائط الجانبي لمبنى كبير. ويبدا مشهد جديد .

١٤/ القطع حول احد المكملات:

امتدادا للمثال السابق، نقدم الان مثالا يستخدم أحد المكملات:

رجل يتحدث الي رجل اخر، ويطلب منه أن يقدمه الي رجل ثالث. ويقدم الرجل الأول بطاقته التي يأخذها الرجل الثاني. نرى البطاقة في لقطة قريبة. لقطة قريبة للرجل الثالث والرجل الثاني. الرجل الثالث ممسك بالطاقة في يده. الا أن المكان والزمان وأخد الشخصيات قد تغيروا (شكل ٣). وتكوين اللقطات المحيطة باللقطة القريبة متماثل، ولكن الموقف ليس كذلك. لقد عبرنا فترة زمنية بسرعة بالاستعانة بحيلة سينمائية بحتة.

١٥/ لقطة قريبة مفاجئة:

قد لا تحتاج القطة القريبة المستخدمة في الانتقال المرئي إلا أن ترتبط باللقطة التي تليها. فقد تكون مجرد قطع عادي الي شي او شخص في لقطة قريبة ثم نراه في التالية في سياقه المناسب. فمثلاً: ينتهي المنظر داخل حجره. واللقطة التي تليها هي لقطة قريبة لمصباح تطل منه اربع لمبات اضاءة. واللقطة الثالثة عبارة عن لقطة كاملة يبدو فيها المصباح كجزء من المنظر العام في حديقة. ونرى الشخصيات الجديدة في المستوى الأمامي، إن ما شاهدناه في اللقطة القريبة يرتبط بالمكان كله الذي سنراه في اللقطات التي تليها.

١٦/ الإنتقال بالتركيب المتوازي :

إستخدم المخرج برايان هانون في فيلمه حيث تجسر النسور ١٩٦٨م التركيب المتوازي، لكي يقدم عودة إلى الماضي، قرب بداية الفيلم. وريتشارد بيرتون قائد مجموعة الفدائيين موجودفي الطائرة التي ستقلهم إلى مكان وصولهم:

اللقطة١: ريتشارد بيرتون، الذي نراه في لقطة قريبة، بدأ يدرك أن الضوء الأخضر قد بدأ في الوميض داخل الطائرة – المشاهد لايرى مصدر الضوء بل يرى وميض الضوء الأخضر على جسم بيرتون.

اللقطة٢: لقطة للمبة الخضراء في السقف وهي تومض وتنطفئ وهكذا.

تكملة١ لقطة قريبة لبيرتون، كما سبق، يغطيه الضوء الأخضر، وهو ينظر .

تكملة٢ لقطة قريبة للمبة خضراء في السقف. تتحرك الكاميرا رأسياً إلى أسفل لتوضيح أن الضوء الأخضر ليس في الطائرة، بل في حجرة إجتماعات تحت الأرض في موقع عسكري قرب الحدود.

ولقد أتاح التركيب المتوازي لهذه اللقطات فرصة العودة إلى الماضي بطريقة سلسة.

١٧/ فاتحة المشهد :

إذا بدأت كل مشهد بدون توقع، فستكتسب تركيزاً لا داعي له وبالتالي تعمل بدون قصد ضد طبيعة المشهد نفسه. من الأفضل أن تبدأ المشاهدبطريقة محايدة ثم الإنتقال إلى الحدث الرئيسي أو الشخصية الرئيسية، وهناك طريقتان لهذا أ: أن نحرك الممثل ب: أو أن نحرك الكاميرا.

أ: الممثل :

جسم الممثل يحجب عدسة الكاميرا. و يبدأ في الحركة بعيداً ليكشف عن المنظر شئ في المستوى الأمامي في تركيز بؤري واضح يلتقطه الممثل. وينتقل التركيز البؤري إلى الممثل وهو يتحرك بعيداً ثم يتوقف لكي يستخدم الشئ الذي التقطه من مستوى الأمامي.

شخص ما يفتح نافذة و الكاميرا بالخارج أو يدفع باباً منزلقاً إلى أحد الجانبين والكاميرا في الداخل.ليكشف عن نفسه. وعن المنظر من وراءه، وتوجد بعض المكملات مثل الأبواب والنوافذ ،الستائر المعدنية. تندات النوافذ، أنوار الغرفة،عندما يضاء الواحد تلو الآخر لإضاءة المنظر تدريجياً.

ب/ الكاميرا:

(يبدأ المشهد بشئ يلتقطه شخص ما وينقله بعيداً. وتتحرك الكاميرا أفقياً أو تنتقل من مكانها لتصور مكاناً جديداً، حيث يبدأ الحدث الرئيسي. ويمكن أن تتم حركة الكشف هذه بواسطة الممثل الرئيسي نفسه. أو بواسطة ممثل ثانوي يترك مكانه بمجرد أن يكشف عن الشخصيات الرئيسية [1]).

أو أن تصور الكاميرا شيئاً يجعل الشاشة مظلمة تماماً، أو تقريباً، ثم تتحرك الكاميرا لتكشف عن المنظر الجديد وراء الشئ .

أو أن تتراجع الكاميرا إلى الوراء من لقطة قريبة جداً لشئ ما، لتكشف عن المكان الموجود فيه هذا الشئ، وهو أحد مكملات المنظر، و يمكن لهذا الشئ، وهو أحد مكملات المنظر، أن يكون جزءا من ملابس أحد الموجودين، ومثل قطعة من المجوهرات، أو ساعة اليد، أو يكون موضوعاً على قطعة من الاثاث، أو على الأرض. ويجب ان يكون لهذا المكمل علاقة بمضمون المشهد، وقد يبدأ المشهد والكاميرا في الإنتقال أو الحركة الأفقية أو الحركة بالرافعة الكبيرة إلى أسفل إلى حيث يتواجد الممثلون. المنظر فيه.

وهناك طريقة الثبات المطلق لتقديم المشهد الجديد،فبعد أن ينتهي مشهد بقطع بسيط تبدأ اللقطة التالية. ولكن دون أن يتحرك فيها شئ لعدة ثوان. ثم يخل الممثلون من أي جانب من الجوانب، أو من خلال باب في المستوى الخلفي، وتبدأ الأحداث، لقد استخدم المخرج إستانلي كوبريك هذه الوسيلة عدة مرات في فيلمه البرتقالة الآلية ١٩٧٢م. إن فاتحات المشاهد التي

---

(1) دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، المرجع سابق، ص٦١١.

وصفناها هنا لا ترمز إلى مرور الوقت بين المشاهد وبعضها، إنها مجرد وسائل تقليدية لتقديم حدث بدرجات متفاوتة من التركيز.

١٨/ تقديم وجهات النظر :

يتم نقل وجهة النظر الذاتية لإحدى الشخصيات على الشاشة بأن نقدمها أولاً في لقطة قريبة بلقطة مصورة من مكانه مع استبعاده منها، ويمكننا تأكيد وجهة النظر هذه بتحريك ما يراه وأن نجعل الأشخاص ظاهرين في اللقطة يتجهون بنظرهم مباشرة إلى عدسة الكاميرا.

١٩/ استخدام القطع القافز المفاجئ كأداة وصل :

القطع القافز Jump cut، كما يتضح من إسمه، واضح أمام العين كقطع على الشاشة، لان تغيير هنا من لقطة إلى لقطة مفاجئ، وغالباً ما يتم مع شئ ثابت على الشاشة مع كل لقطة من سلسلة اللقطات المشتركة في محور مرئ واحد. مثال ماإستخدمه هيتشكوك في فيلم الطيور: ١٩٦٣م، يوجد مشهد يستخدم فيه المخرج القطع القافز للتأكيد على الإكتشاف الرهيب، عندما تكتشف أم ميتش جثة المزارع ملقاة بجوار سريره وقد نزعت الطيور عينيه من مكانيهما، تتقدم بنا ثلاث لقطات قصيرة نحو وجه ذلك المزارع، وهو ثابت بلا حركة، وهذه اللقطات الثلاث لها محور مرئي مشترك، يفيد في تأكيد وقع هذا الإكتشاف [١]. ويمكن إستخدامه كإنتقال زمني من مشهد إلى آخر أو داخل المشهد نفسه، لابد من سلامة الحكم عندما نختار هذه الوسيلة في هذا الغرض، فليست كل المواقف تصلح لهذا التبيق .

٢٠/ التراخي كأداة وصل :

إذا أصبحت الصورة و على الشاشة خالية من الحركة في بداية اللقطة أو نهايتها، فإنها تتيح بذلك إنتقالاً سلساً بينها وبين القطة التي تسبقها أو التي تليها، وقد يكون المنظر الباقي أمام أعيننا منظراً طبيعياً أو حائطاً عارياً أو مبنى خالياً أو لقطة بعيدة امنظر جميل للبحر.

---

(١) دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص٦١٧.

٢١/لقطات منفردة كفترة توقف في السرد:

هناك مناسبات يتحطم فيها وقع نهاية المشهد إذا أعقبه تغيير مفاجئ، خاصة إذا كان للمشهد التالي جو متعارض تماماً مع جو سابقه. هنا تلزم فترة راحة مرئية كجسر للإنتقال، إما إضافة شريط أسود بين المشهدين، أو بإطالة اللقطة الأخيرة فيما بعد ذروتها الدرامية، أو بإستخدام لقطة مختلفة سواء مرتبطة أم غير مرتبطة بين المشهدين. مثال إستخدام مايكل أنتونيوني في فيلمه الأصدقاء ١٩٥٥م فيه تتشاجر فتاة مع حبيبها في الطريق العام وتختفي اللقطة تدريجياً إلى الإظلام التام الذي يستمر برهة، و يبدأ المشهد التالي فجأة وقد إنتشل رجال الشرطة جثة الفتاة من النهر. لقد إنتحرت.

٢٢ / إستخدام مشهد كامل كفترة توقف في السرد:

غالباً لاتكفي لقطة واحدة كفترة توقف بين مشهدين مختلفين في الروح. إذا كانت لدينا نقطتان من نقاط القصة ولا نريد حدوث آية منافسة بينهما فيلزم أن نباعد بينهما. بمشهد غير مرتبط بينهما، وكذلك الحال التخطيط التحويلي لبناء الإثارة والتشويق كما فعل هيتشكوك في فيلمه النافذة الخلفية ١٩٥٤م تدخل جريس كيلي شقة القاتل المشتبه فيه، ونراها من وجهة نظر جيمس إستيوارت عبر الفناء الداخلي، وهي تتجول داخل الشقة وتفحص بعض الأشياء، وفجأة يتجه اهتمامه إلى تصرف إمراة عانس، سبق التعرف عليها خلال القصة، و كأنها الآن على وشك أن تنتحر. وهكذا انحرف بناهتشكوك جانباً إلى هذه الحبكة الجانبية، فنفقد وقتئذ متابعتنا لجريس كيلي ومهمتها، ونفاجأ بالصدمة عندما نرى القاتل المشتبه فيه يعود إلى الشقته ولا توجد طريقة لتحذير جريس كيلي وهي في وسط الخطر الآن. وإذا لم نكن قد إنحرفنا إلى الحبكة الثانوية، لبقينا في إنتظار ظهور القاتل في أية لحظة، وعندما يظهر تكون توقعاتنا قد تحققت ونفقد إهتمامنا، ولكن بهذه الطريقة الأخرى، إكتسب وصول القاتل وقعاً عاطفياً زائداً نظراً لتوفرعنصر المفاجأة، و هكذا تم عزل المشهدين القويين في الحبكة، بإدخال مشهد بينهما .

٢٣/أدوات الوصل الرأسي:

هناك حالات تتحرك فيها الاحداث الرئيسه في مسارات أفقية، وعلي هذا، فلن يحصل اي تطور مفاجئ علي تركيز مرئي واضح يناسبه مالم نقدم حركة راسية مساعدة لإبراز هذا الحدث المفاجئ. والمثال الأتي من فيلم ديفيد لين، جسرعلي نهر كواي ١٩٥٧م يوضح هذه النقطة في المعركة التي سبقت نسف الجسر يموت شخصان رئسيان في القصة هما جويس وشيرز.

٢٤/الصورة المجمدة:

بتقنية الصورة المجمدة frozenframe يتوقف الوقت عن الحركة علي الشاشة. وينتهي عدد من الأفلام بتجميد مفاجئ للصورة علي الشاشة وبذا يعترض تدفق الحركة وبعض صانعي الأفلام الأخرين يستخدمون هذه التأثيرات لأنها أحد المشاهد. قد تتوقف الصورة ثم بعد لحظة تبدا في الإختفاء التدريجي. ومن منتصف مشهد ما،قدتتوقف نهاية احدي اللقطات لتركيز الانتباه علي حقيقه ما او على شخصيه ما. كما ان القطات الزووم التي تتحرك الي الامام قد يتجمد بعضها عند النهايه الزوم للحصول على تاثير رائع.

اما اللقطه المنفردة فيمكنها ان تتجمد في اي صوره، مره واحده او عده مرات. لقد اوقف بوب فوس في فلمه تشاريتي الحلوة ١٩٦٨، تدفق الحركه لكي يركز علي رد فعل شخص ما، اويستخدمه عده مرات خلال رقصه موسيقيه، لكي يتوقف موقتان الايقاع المرح الملئ بالحيوية.

كما استخدم ايضاً تغير الالوان عند الصورة المجمدة. ويتغير اللون الطبيعي او العادي بإستخدام المرشحات ملونة معينة اثنأ الطبع. ويمكننا ان نخلط تقنية سابقة للفيلم ستانلي دونز وجة ضاحك ١٩٥٦م جين حدث خلال احد الإستعراضات الموسيقية، ان تجمدت صورة اودري هيبورن التي كانت تعرض ازياً مختلفة خلال الاستعراض، علي الشاشة وتغير لونها عدة مرات قبل أن ننتقل إلى اللقطة التالية.

ويلزمنا أن نحكم الأختيار السليم عند تقرير كم يلزمنا من الوقت لتجميد صورة ما على الشاشة.

ويمكن للصوت أن يتوقف أو أن يبطئ أو تزداد سرعته أثناء توقف الحركة ليكون على النقيض من روح المشهد، أو على إنسجام معه [1]).

وأخيراً يمكن القول أن هذه الأعراف معلومة على مستوى العالم أجمع، مع أن صانعي الأفلام الناشئين قد تصيبهم الدهشة في أغلب الأحيان عندما يجدون بأن هذه القواعد يمكن كسرها سواء عن عمد أو بسبب عدم الإتقان في العمل، وخير مثال كسر الخط الوهمي وهذا ما ينتج عنه تشويش أو تعطيل إيحاء الترابط المكاني. و أحياناً تخرق تلك القواعد بنوع من المخادعة الذكية كما هو الحال في القطع المونتاجي السريع الذي نجده – على سبيل المثال في فيلم اللاهث للمخرج غودار

والفرق أن الفنان يوظف القواعد لابراز الجمال دون أن تكبله قيود النظام.

---

(1) دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص٦٣٧.

الفصـــل الثالث

السرد في الفيلم السينمائي

المبـــحث الأول : السرد لغة وإصطلاحاً.

المبحث الثانـــي : تطور السرد السينمائي .

المبحث الثالـــث : المشاهد وتلقي السرد .

المبحث الرابـــع : اللغة الفيلمية.

المبحث الخامس : قولبة الرواية.

المبحث الأول : السرد

قد نجد أن هناك أنواعاً غير محدودة للسرد في العالم، و هنالك تنويع هائل في الأنواع الأدبية، بل كل واحد منها يتفرع إلى أنواع متعددة، الأمر الذي يوحي بأن جميع الأنواع ملائمة لقصص وروايات الإنسان.

(يعد النظام اللغوي . سواء أكان منطوقاً أو مكتوباً، و كذلك الصورة ساكنة كانت أو متحركة، أو الإيماءات، أو أي امتزاج منظم من تلك الأدوات ، من بين أدوات السرد. فالسرد يكون حاضراً في الأسطورة والخرافة والقص على لسان الحيوان والحكايات والقصص القصيرة والملاحم والتاريخ والدراما التراجيدية والكوميدية وفن التمثيل الصامت (الإيمائي) واللوحة المرسومة – كلوحة القديس أورسولا لكارباشيومثلاً– والنوافذ ذات الزجاج المنقوش والأفلام والأخبارالمحلية والمحادثة. فضلاً عن وجود السرد في هذا التنويع اللامحدود من الأشكال، فإنه موجود كذلك في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، فهو يبدأ بالفعل مع بداية تاريخ البشرية نفسه، ليس هناك – على الإطلاق – أي شعب بدون سرد، كل الطبقات الإجتماعية، وكل المجاميع البشرية لها قصصها، ومن الطبيعي جداً أن تلك القصص يستمتع بها أناس من خلفيات ثقافية مختلفة وحتى متعارضة. لا يهتم السرد كثيراً بجودة الأدب أو رداءته [1]).

يشكل علم السرد واحداً من أهم العلوم التي تهتم بها النظرية السردية، وبدأت دراسة السرد بصورة جدية وليس بوصفه تمثيلاً خيالياً للحياة مع دراسة الناقد الشكلاني الروسي فلادمير بروب في كتابه مورفولوجيا الخرافة عام ١٩٢٨م، إذ إختصر كل الحكايات الشعبية في سبعة عوالم من الفعل، و إحدى وثلاثين وظيفة سردية، والوظيفة هى وحدة أساسية في لغة السرد، وتشير إلى الأفعال التي تشكل السرد، وتنزع هذه الوظائف لتتبع سلسلة منطقية. وتابعه العالم الأنثربولوجي الفرنسي كلود ليفي إشتراوس في كتابه الأنثربولوجيا البنيوية عام ١٩٥٨م، حيث نظر للأساطير بوصفها نوعاً من اللغة، ومن هنا بدأت دراسة نوع من النحو أو مجموعة العلاقات الموجودة تحت سطح السرد، وعلى ذات المنوال سار الناقد السيميائي الفرنسي غريماس في كتابه السيميائية التركيبية عام ١٩٦٦م، وكان يهدف إلى نوع من النحو الشامل للسرد عبر محاولته التحليل الدلالي لتركيب الجملة فإقترح العامل بوصفه وحدة تركيبية، ووضع

---

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ص٢٣٧.

ثلاثة أزواج من الثنائيات الضدية تتضمن ستة عوامل أو قواعد: الفاعل والمفعول به، المرسل والمستقبل، المساعد والعائق، وتابع جيرار جينيت في كتابه خطاب السرد عام ١٩٧٢م، ورولان بارت في دراسته مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد عام ١٩٧٧م، ونور ثرب فراي في كتابه تشريح النقد ١٩٥٧م وغيرهم محاولات تشيد نقد بنيوي للسرد أما جيرالد برينس في كتابه علم السرد: (وجد أن النحو السردي يتألف من أربعة عناصر رئيسة هي:

١ / العنصر التركيبي: وهو ما يختص بتحديد وصف تركيبي لأي سرد.

٢ / العنصر المنطقي: وهو العنصر الذي يفسر المضمون الفكري لأي سرد.

٣ / العنصر السردي: وهو مجموعة من التحويلات المفردة التي تفسر القص .

٤ / العنصر التعبيري: وهو العنصر القادر على ترجمة التعليمات من العناصر الأخرى إلى نظام إشاري كأن يكون اللغة الإنجليزية المكتوبة [١]) .

تعريف السرد لغةً :

يقول (الزجاج) السرد : هو السمر، والسرد موضع من الأرض، والسرد عند البلاغيين العرب مرادف للنظم، فيقول: (عبد القادر الجرجاني النظم هو تعلق الكلام بعضه ببعض، ويضيف (الجرجاني) موضحاً بعضه ببعض: مؤكداً أنه نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشئ والتحبير وما أشبه ذلك. مما يوجب إعتبار الأجزاء بعضها مع بعض [٢]).

وتعني لفظة السرد باللغة الإنجليزية (narration) : (رواية القصص، تحدث إخبار أو: الحكاية المروية، قصة. ولفظة (narrative) تعني: قصة، رواية، حكاية، إسلوب سرد القصة، ملاحظة [٣]) .

جاء في مقاييس اللغة: (السرد توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض [٤]).

ويقدم جاستون باشلار نفس المعنى مع إضافة (أن تكوين الحدث السردي لايكون تلقائياً، بل بحاجة إلى تراتبية وفق منظومة عقلانية أو إجتماعية تمنحها معنى [١]) .

---

(١) جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٢م، ص٤.

(٢) عبد القادر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، مكتبة ومطبعة محمد علي، ط٦ ،١٩٦٠م، ص ١٢.

(٣) قاموس أطلس الموسوعي ، إنجليزي عربي ، دار أطلس للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥م، الجيزة ج م، ص ٨٣٤.

(٤) إبن فارس /مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر ، ص ١٥٧.

تعريف السرد اصطلاحاً :

مشتق من كلمة narration بالفرنسية السائدة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومن اسم narration-em باللاتينية والمصرف من فعل narrare أى: يروي، يسرد. ودخلت هذه الكلمة إلى اللغة الإنجليزية بتهجئات مختلفة لكن معظم المعاني الحديثة المتعلقة بكلمة narration أي سرد ظهرت منذ القرن الرابع عشر. إن ترتيب سرد القص (narrations) يتطلب وصفاً لمغامرات العالم كله أيضاً. (وهناك تميز في النحو، بين الشخص الأول (أنا على سبيل المثال) والشخص (انت) والشخص الثالث (هو). يمكن تعريف الشخص الأول بأنه الشخص الذي يتكلم والشخص الثاني هو الذي يستمع للشخص الأول، والشخص الثالث هو الكينونة أو الموضوع الذي يتم الكلام عنه. ويمكن أن توضع مثل هذه التصنيفات في علم السرد، يمكن أن نقول أن الراوي narrater هو الشخص الأول، والمروي له هو الشخص الثاني، والكينونة أو الموضوع المروي حولها، هو الشخص الثالث[٢]) .

أما في مجال السينما، فإن السرد يعد بديلاً لمصطلح voice-over (صوت الراوي المسجل مع أحداث الفيلم دون ظهور صورته على الشاشة؛ وغالباً ما تؤدي الشخصية الرئيسية في الفيلم عملية السرد. إن سرد الأحداث بلسان الراوي هو أسلوب متبع في بعض اللحظات المهمة، كبداية الفيلم أو خاتمته[٣]) .

ومن أجل كتابة نص سردي (فلابد من وجود راوي أو أكثر وحكاية فقط هذا كل ما نحتاجه [٤]) . إذن فالسرد هو فعل نقل الحكاية إلى المتلقي في المحكي أو خطاب شفهي أو مكتوب بعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا الحكي. وبذلك يكون الحكي يقوم على دعامتين أولاهما: أن يحتوي على قصة تضم أحداثاً. و ثانيهما: أن يبين الطريقة التي يحكي بها تلك القصة، وهذه الطريقة هى السرد، فالحكاية أو القصة والمحكي لا تحدد بمضمونها وحده

---

(١) جاستون باشلار، جدلية الزمن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط١، ترجمة خليل أحمد خليل، ص ٦٥.

(٢) جيرالد برينس، علم السرد الشكل والوظيفة، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٢م، ص١٧.

(٣) د. كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٨م، ص٣١١.

(٤) المرجع السابق ، ص ٧٩.

ولكن بمضمونها وبالطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون. فالسرد وفق بنية هذا المنظور هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة مكونة من إلتقاء ثلاثة روافد هى:

(السارد) و(القصة) و(المسرود له) وتتأثر هذه القناة بمؤثرات تتعلق بالسارد والمسرود له، والقصة ذاتها. وهناك مثال مشهور كثير التداول في المراجع التي تتناول موضوع السرد ويسمى (مثال فوستر) الذي يقول: (مات الملك ثم ماتت الملكة) قصة، ولكنها ستتحول إلى شئ آخر حين نضيف إليها إضافة بسيطة كـ (مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه) فالتسلسل الزمني باق كما هو في هذه الحالة لكنه محاط بحس السببية، أما إذا قلنا: (ماتت الملكة ولم يعرف أحد السبب حتى تبين أن موتها جاء نتيجة حزنها على موت الملك) فسنلحظ أن القصة الأساسية باقية نفسها، ولكن إنزياح الزمن هذه المرة أخرج القصة من شكلها الأول البسيط إلى شكل أكثر تعقيداً مع الحفاظ على حس السببية الذي وجدناه في الحالة الثانية. وإذا تمعنا في المثال السابق نجد أن أول ملحوظة هى: أن التقديم و التأخير لم يكن ليأتي لولا القابلية التي تتيحها اللغة في نظامها الأساسي، والملحوظة الثانية: هى أن اللغة ضمنت للراوي والمتلقي إستيعاب الحيز المكاني الذي حدث الموت فيه، فالحديث عن الملك والملكة يوحي بالقصر الملكي، وبذلك يمكننا القول أن السرد الأدبي لا يتم إلا عبر اللغة التي تعطي للفعل السردي شكله الأدبي.

الأشكال العملية في السرد:

تعريف السرد بأنه سلسلة من الإنتقالات المنطقية يلقي الضوء على إعتبارين الإعتبار الأول إدراك القالب السردي والإعتبار الآخر سبب إستعمال السرد في النص ،ذهب العديد من الكتاب إلى أن المنطق الذي وضعه تودورف (أ،ب-أ،ب-أ) وذلك لأن هناك العديد من الطرق يفهم بها معنى الإنتقال، و لأنه من الممكن التوصل إلى مفاهيم جديدة لربط نموذج السرد والسبب،فقد عدل كل من كلود ليف إشتراوس – كلودبيرموند – أ ج جريماز وسعوا وجهات نظر فلاديمير بروب الذي عرف قصص الحب الروسية من خلال الأنواع السبعة للشخصيات الأدبية والوظائف الإحدى والثلاثين وبعض الإنتقالات والعناصر الأخرى المساعدة .

عرف ليفي إشتراوس أزواجاً من الأفكارالمتعارضة My themes في حين عرف جريماز عناصر القصص طبقاً لمفهوم "مربع التناقضات" المستخدم في المنطق لدراسة السرد. ووصف تناسقات السرد. وذلك لتحديد الإتجاهات التي لها تأثيرها.

فذهب ستيفين هيث في تحليله فيلم مس الشيطان (١٩٦٨م) لأرسون ويلز: يتكون السرد من سلسلة من العناصر ذات الصلة بالإنتقال، حتى إن تختلف عن حالة الأولى "s" . توابع هذه العناصر تنتهي بحالة يتضح لنا بعد ذلك أن هناك العديد من المجالات التي دارت حول طبيعة السرد نتجت عنها هذه التعريفات: قال سيمور شاتمان أن السرد: هو سلسلة من التصريحات، و كل منها مستقل تماماًعن وسيلة التعبير المستخدمة.

وقال كريستيان ميتز أن السرد حديث مغلق مثل سلسلة من التصريحات القليلة يمكن التنبؤ بها تتواصل بعيداً عن أي تسلسل زمني للأحداث.وبينما ذهب سيرجي إيزنشتين إلى أن هناك سينما عقلية تعمل على إثراء السرد بالعقلانية الفيلمية التي تقدم تركيباً جديداً تجمع بين الفن والعلم.

وفي تقدير الدارس أن السرد في الأفلام الروائية هو سلسلة من الإنتقالات المنطقية بالإضافة للمواقف الفعلية والإفتراضية المتسلسة زمنياً وما يتعرض له المشاهد من تفاعل الحبكة مع الإسلوب. فالفيلم لا يروي القصة فقط وإنما يقدم أكثر من ذلك في عالم ذي تكوينات فسيفسائية، من صور متتالية تعطي الإيهام بالحركة مصحوبة بالأصوات التي لها دلالتها اللغوية.

قيمة الإستخدام النفسي:

يوجد السرد في آي مكان فعل للمجتمعات البشرية ليس محصوراً في فن القصة فقط وإنما موجود في أنماط أخرى مثل الشعر أو المقال أو تسلسل الأحداث وغيرها وتنقسم النصوص إلى أربعة أنواع:

(١) – السرد القصصي مثل فن القصة.

(٢) – السردغير القصصي مثل التاريخ.

(٣) – الأدب غير المسرود مثل أنواع عديدة من الشعر.

(٤) – الكتابات الخالية من الأدب ومن السرد مثل المقال.

لكن الفواصل التي تحد بينها ليست مطلقة ولكنها نسبية؛ وللسرد إستعمالين هما:

١/ السرد في المجتمع ككل على أنه نوع من أنواع التواصل والتفاهم بين أفراد هذا المجتمع.

٢/ السرد الخاص بشخص معين في وقت معين.

وبذلك يمكن عند تعاملنا مع السرد و تحليله إلى نوعين هما:

الأول: خاص بالمجتمع وما يدور فيه من أهداف إجتماعية وسياسية .

الثاني: خاص بشخص معين في المجتمع، وفي هذه الحالة يعتبر عملية نفسية وعقلانية تدور داخل عقل الإنسان، والحقيقة أن هذين النوعين يتوافق كل منهما مع الآخر، إذ يتبع كل منهما الآخر، فلا يتسنى لأي إنسان أن يتواصل ويتفاهم مع غيره من أفراد المجتمع دون أن يفكر، ويتأمل، ويدرك ما يدور حوله، ويمكن تعريف السرد بأنه: عملية ذهنية تنظم المعلومات داخل قالب معين، نفهم من خلاله ما يدور حولنا أو بإسلوب آخر: السرد هو طريقة لتنظيم المعلومات المكانية والزمانية في سلسلة من الأسباب والمسببات لها بداية ووسط ونهاية، فالسرد إذن يتضمن حكمنا على ما يدور حولنا وإدراكنا إياه، وعلى الرغم من أن كلمة السرد دائماً ما تشير إلى النتيجة النهائية أو الهدف الذي أحرزه الإنسان، وهو التواصل مع الآخرين يجب ألا ننسى أن هذا التواصل مع الأخرين ليس إلا نتاج عملية داخلية تحقق التواصل بيننا وبين أنفسنا أولاً، دون هذا التواصل الداخلي لن نستطيع تحقيق التواصل الخارجي مع الآخرين، إذن تشير كلمة سرد إما إلى سرد قصة معينة أو إلى نسج هذه القصة داخل العقل أولاً، إذن فالقصص تعد نوعاً من أنواع الفهم والإدراك الذي يعني إدراك الحقائق أو الإفتراضات الأولية، والحدس للنتائج الإفتراضية .

الإنتقالات المنطقية.

يستطيع أي إنسان سوي أن يرتب السرد الداخلي" النفسي"بترتيب المعلومات يفرق الإنسان بين العملية القصصية الداخلية وبين العمليات الذهنية والنفسية الآخرى فبالفطرة نفهم أن السرد ليس مجرد عملية وصف لمكان أو زمان أو حتى أحداث بتسلسل منطقي، بل هياكل ومخططات تستخدم القوانيين لشكل القصة من مقدمة الموقع والأحداث وتعقيد الحوادث والنتيجة والنهاية.

فالقصص عبارة عن ترتيب خيارات معينة تتضمن العديد من المفاهيم الزمانية والمكانية والسببية، معنى ذلك أن القصص لابد وأن يتضمن إنتقال الشخص أو الشئ من حالة إلى آخرى ومعنى ذلك أيضاً أن السرد يتضمن ممارسة الإنسان مجموعة من الصور والتجارب مثل الرقص أو الحركات أو الإيماءات التي تحتوي على بداية ووسط ونهاية. ولكن يجب الوضع في الإعتبار أن البداية والوسط والنهاية ليست ذات ترتيب معين بمعنى أن أول كلمة في قصة لا تعني هى بداية القصة فقد تكون بداية القصة مجموعة من كبيرة من الجمل، إذن فالبداية ليست بالضرورة مكانية، ولكن قد نجد البداية في أي مكان في الوسط أو نهاية العمل، فالبداية تعني الإستهلال المنطقي للأمر وليس المكاني فالقصص إذن مجموعة من المعلومات المتنقلة تربطها علاقات البداية والوسط والنهاية عبر تودورف عن السرد بأنه مجموعة من الإنتقالات بين خمس مراحل هى [1]:

١- حالة التوازن في البداية.

٢- حالة من الفوضى تمس هذا التوازن.

٣- إدراك حدوث هذه الفوضى .

٤- محاولة إصلاح تلك الفوضى.

٥- إعادة التوازن مرة أخرى.

---

(١) السرد في السينما، ترجمة غبير محب،ص ١٦٥.

بهذه الإنتقالات الخمسة يقترح تودورف أن هناك توقعين بحالة السرد التوقع الأول هوالوجود أي وجود الشئ أولاً، والثاني هو التغيير وهو يعني إنتقال الشئ من مرحلة إلى مرحلة تبع علاقة السبب والنتيجة، أما الوجود فينطبق على الأشخاص والأشياء وأما التغير فينطبق على تحركات الأشخاص وقوى الطبيعة.

لكن لابد من الإعتراض على إقتراح تودورف لان الإنتقال من حالة إلى حالة يعني أن هناك حركة إنتقالات شاملة ونرمز لمراحلها الخمسة بالرموز الآتية: أ- ب- أ- ب- أ وهى تعادل مراحل التكرار، التناقض، التناسق، التدرج، ويقول كريستيان ميتز: أن السرد ليس سلسلة من الأحداث المغلقة، ولكنه سلسلة مغلقة من الأحداث.

نتذكر القصيدة الفكاهية الآتية :

كانت هناك فتاة صغيرة من النيجر

كانت تبتسم، وهى تمتطي النمر

لقد عادا من الغزوة

والفتاة بالداخل

والإبتسامة تعلو وجه النمر

وبتحليل القصيدة السابقة طبقاً لمراحل تودورف الخمسة نصل إلى النتيجة التالية:

أ- يبتسم

ب- غزوة

أ- (متعة مرعبة)

ب- عادا

أ- الإبتسامة .

المبحث الثاني : تطور السرد السينمائي:

لا يمكن الجزم بأن هناك طريقة واحدة ووحيدة وعالمية للتحليل والإخراج الفيلمي، إذ أن هناك طرقاً مختلفة ومتداخلة في غالبية الأحيان فيها مثلاً من يركزعلى الجانب السردي ويدعي هؤلاء بالمخرجين الأدباء، وأيضاً هناك من يركز على الجانب البصري (المشهدي) ويدعي أصحاب هذه الطريقة بمخرجي الصورة، وهكذا يبقى على محلل الفيلم أن يختار بين مجموعة من الأساليب التي تتناول الظاهرة السينمائية ليكون أسلوبه الخاص في فهم المتتاليات الفليمية، لكن بإمكانه الجمع بين أكثر من نظرية لاستجلاء مضامين وملامح مختلفة وتختلف درجة الإنفعال مع الصورة طبقاً من متلق باحث عن ذاته ورغباته فيما يشاهده من أفلام إلى باحث آخر أقل إنفعالاً ، باحث عاشق للسينما ويملك قدراً معيناً من الثقافة.

أنواع السرد السينمائي:

خمسة أنواع: أولاً – سرد التتابع:

وفيه تقدم مكونات الحدث الروائي والفيلمي وفق نظام منطقي يراعي فيه الترتيب الزمني، وهوالنسق المسيطرعلى الأفلام المقتبسة من الروايات التقليدية خاصة روايات القرن التاسع عشر الكلاسيكية مثل (جين أير) لشارلوت برونتي أو(العجوز و البحر) (لأرنست همنجواي) وغيرها، وهو إسلوب لم يختفي بإختفاء الرواية التقليدية أو تطورها إلى الشكل الحديث، بل وجد له مكاناً في الشكل الحديث سواء أكان رواية أو فيلماً كما في رواية أمبيرتو إيكو (إسم الوردة) والتي أخرجها للسينما (جاك أنواه) عام ١٩٨٦م.

ثانياً – سرد التداخل:

وفيه تتداخل مكونات السرد فيما بينها ، بسبب تقنية الرجوع الى الماضي والوقفات والقفزات في الزمن والمكان ، وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب مكونات المادة الحكائية ومن ثم تنظيمها في سياقات محددة تيسر له الفهم، و يستخدم هذا النسق كثير من رواد (تيار الوعي) في الرواية كما في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية في السينما. وكذلك فيSutter Islands فيلم متداخل عن جندي بالقوات الأمريكية تعرض لصدمة فقتل زوجته لانها قتلت أطفاله غرقاً وإتضح أنه قتلهم جميعاً في نهاية الفيلم المأخوذ من رواية دينس ليهان بذات الإسم.

ثالثاً – سرد التوازي:

وفيه تجزاء مكونات العناصر السردية إلى أكثر من محور تتعاصر زمنياً وإن إختلفت في المكان، وتقدم متوازية بما يحقق نوعاً من الإندماج العضوي.

رابعاً – السرد ذو النسق الدائري:

وفيه تنطلق مكونات السرد من نقطة نهاية أحداث الحكاية مما يحتم عرض ما سبق من أحداث لتفسير وتبرير ما خفى من أحداث البداية، لتنتهي عند أحداث البداية مما يفسرها البعض بالرجوع إلى الماضي flash back، وفي روايات السيرة الذاتية غالباً ما يتم إعتماد هذا النسق.

خامساً – سرد التكرار:

وفيه تتكرر مكونات السرد سواء في الرواية أو في الفيلم أكثر من مرة، وتبعاً لتعدد الرؤى وزوايا وجهات النظر، ولهذا فإن العنصر الحكائي يعاد إنتاجه في كل مرة بما يتفق مع المنظور الذي يقدمه السارد، كما في رواية (الصخب و العنف) لوليم فوكنر، وكما في فيلم (راشامون)لأكيراكوروساوا.

الأخوان لوميير و السرد السينمائي:

وقام الأخوان لوميير في ٢٢ مارس ١٨٩٥ م بعرض أول أفلامهما لجمهور خاص في باريس، وهذا العرض كان التجربة الأولى للعروض التجارية الناجحه في مجال العرض العام، وذلك في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥إستأجر الأخوان لوميير غرفة بدروم في مقهى الجراند كافي في باريس ،ليقدما الفيلم الأول (العمال يغادرون مصنع لوميير) ومعه ٩ أفلام أخرى طول كل منها دقيقتان، ومن ضمنها فيلم (إفطار طفل) وفيه يصور الأخ أوجست لومير وهو يطعم طفلته الصغيرة، و فيلم (البستاني يبتل) الذي يصور الكوميديا الحركية، يقف فيها طفل على خرطوم مياه ليعاكس البستاني الذي ينظر ماذا حدث، عندئذ يقفز الطفل لتندفع المياه في وجه

البستاني، وحقق فيلم (وصول القطار إلى المحطة) تأثيرا بصريا مذهلا، حيث أصاب الجمهور بالفزع عند رؤية القاطرة تسير نحوهم [1]).

وقد كانت آلة السينما توجراف خفيفة الوزن بالمقارنة مع الكانيتو جراف، و هذا ماجعل من أمر حملها إلى أماكن مختلفة سهلا. (وهذا السبب جعل أفلام (الأخوان لوميير) تحتوي مادة تسجيلية لا تحتويها أفلام (أفلام أديسون) وبعد سنوات تحول (الأخوان لوميير) إلى لإخراج الأفلام الروائية بينما حاول (أديسون) إخراج الأفلام التسجيلية، وأفلام كلاهما (أخوان لوميير وأديسون) لم تقدم أفلام روائية حتى نهاية القرن، لأنهما لم يكن لديما فكرة عن الكيفية التستخدم بها الكاميرا لحكاية قصة، أو خلق سرد روائي بدلا عن تسجيل حدث حقيقي، وطال زمن العرض إلى ألف قدم أو ١٦ دقيقة و ذلك بفضل لولب لاثام [2]).

جورج ميلييس والسرد الروائي السينمائي:

وحاول فنان المسرح الفرنسي والساحر المحترف (جورج ميلييس) أن يشتري آلة السينما توجراف من (الأخوان لوميير) ولكنهما رفضا العرض المغري ١٠ ألف فرنك فإشترى (جورج ميلييس) بألف فرنك فقط جهاز (أنيما توغرا ف) وعكس حركته فجعله كاميرا وصور أفلامه[3]).

وفي أحد أيام ١٨٩٦م كان ميلييس يصور لقطة في أحد شوارع باريس، فجأة تعطلت الكاميرا عندما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأنفاق، وعندما عادت الكاميرا إلى العمل من جديد كانت هناك عربة لنقل الموتى تسير في المكان التي تسير فيه الحافلة، لهذا عند العرض تحولت الحافلة إلى عربة موتى وهكذا أصبح ميلييس يدرك إمكانات التلاعب في المكان والزمان من خلال مونتاج الفيلم، وللإسف لم يستخدم ميلييس إكتشافه إلا في حدود ضيقة جدا، لان نموذجه في السرد كان مخلصا للطريقة المسرحية، وصنع مئات الأفلام بطريقة المشاهد وليس اللقطات، ولكنه أضاف العديد من أدوات السرد كالظهور التدريجي والإختفاء التدريجي والطبع المتعدد والمزج المزيف وإيقاف الحركة.

---

(١) تاريخ السينما الروائية، دافيد . أ . كوك / الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الأول، ص٢٧.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٩.
(٣) تاريخ السينما الروائية، دافيد . أ . كوك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول ، ص٣١.

(ميلييس قدم أفلاماً عديدة وأكثرها تأثيرا هو (رحلة إلى القمر) مستوحى من رواية (جول فيرن – بذات الإسم) وكان زمنه أربع عشرة دقيقة وهو مايساوي حوالي ثلاثة أضعاف الطول السائد لأفلام (أخوان لوميير و أديسون) في تلك الفترة مما يحسب ضمن إنجازات (ميلييس) المهمة [1]). وكان ميلييس يصور المشاهد التي يسميها تابلوهات من زاوية واحدة، وكان الفيلم المؤلف من ثلاثين مشهدا منفصلا، مرتبة زمنيا على نحو دقيق كالتالي :

١- المؤتمر العلمي لنادي الفضاء.

٢- التخطيط للرحلة إلى القمر.

٣- بناء سفينة الفضاء في المصنع.

٤- سطح المصنع والدخان يتصاعد من المداخن في الخلفية.

٥- تجهيز سفينة الفضاء للإنطلاق.

٦- وضع السفينة في المدفع (عن طريق فتيات يرتدين زيا عسكري بسراويل ضيقة).

٧- إنطلاق المدفع.

٨- السفينة تسبح في الفضاء.

٩- السفينة تهبط في عين القمر.

١٠- السفينة ترسو على سطح القمر ورواد الفضاء يخرجون منها.

١١- منظر لسطح القمر.

١٢- أحلام رواد الفضاء مع مشاهد للأبراج الفلكية.

١٣- عاصفة ثلجية على القمر.

١٤- رواد الفضاء يهبطون إلى فوهة بركان.

١٥- كهف لعيش الغراب عملاق في داخل

١٦- مقابلة مع مخلوقات القمر الحسنوات

---

(١) المرجع السابق، ص٣٣.

القمر.

(وألعاب أكروبات من ملى الفولي برجر).

١٧- القبض على رواد الفضاء.

١٨- محاكمة رواد الفضاء أمام ملك القمر وجيش حسناوات.

١٩- هروب رواد الفضاء.

٢٠- مطاردة حسناوات القمر لرواد الفضاء.

٢١- رواد الفضاء يغادرون القمر في السفينة.

٢٢- سفينة الفضاء تسقط رأسيا في الفضاء.

٢٣- السفينة تسقط في البحر.

٢٤- السفينة تهبط إلى قاع المحيط.

٢٥- الإنقاذ و العودة إلى الأرض.

٢٦- عودة رواد الفضاء المنتصرين.

٢٧- منح الأوسمة للأبطال .

٢٨- موكب فتيات الجنود.

٢٩- إقامة تمثال تذكاري

٣٠- فرحة الجماهير [1].

مما سبق يظهر الفيلم شبيهاً بالمسرحية التي تم تصويرها توثيقياً، وحتى الحيل السينمائية التي أضافها ميلييس كأختفاء حسناوات القمر في نفثة دخان، هي تنويعات في العرض المسرحي لكنها لا تصنع سردا روائيا سينمائيا ولقطة سقوط سفينة الفضاء بشكل عنيف على سطح القمر تمت من خلال تحريك ماكيت ورق يجسد القمر تجاه الكاميرا بدلا عن العكس، وبذلك لم يحرك ميلييس الكاميرا في أفلامه التي جاوزت الخمسمائة فيلم، ولم تغير زاوية الكاميرا

---

(١) تأريخ السينما الروائية ، دافيد . أ . كوك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، ص ٣٤.

في أعماله، ولكنه صاحب الفضل في إكتشاف إمكانية سرد قصص بدلاً عن تسجيل أحداث على طريقة لوميير وأديسون وأطلق شارلي شابلن على ميلييس لقب: ساحر الضوء. والمخرج جريفث الملقب بأبو السينما قال عن ميلييس: إنني أدين بالفضل له بكل شئ [1].

أدوين أس بورتر و السرد الروائي:

(فقد ميلييس جمهوره بسبب الإسهامات الأكثر تعقيدا في السرد السينمائي التي أنجزها من ساروا على درب إدوين إس بورتر الذي بدا حيات عاملا للعرض الفيتاسكوب ثم مالكا لإحدى هذه الآلات في مدينة نيويورك ثم عمل مهندسا في شركة أديسون ثم مديرا لها ويقوم بدور المخرج والمصور لمعظم إنتاج شركة أديسون، وأفلامه الاولى تسجيلية ليقدم فيلم المعرض الأمريكي في الليل عام ١٩٠١م الذي إستخدم فيه التصوير شديد البطء بأخذ لقطة واحدة كل عشرة ثواني، ليصور تحولات الأضواء خلال ساعات طويلة من الليل[2]).

(شاهد بورتر ١٩٠١م لأول مرة أفلام ميلييس الذي كان ساحرا فرنسيا والرائدان البريطانيان جورج البرت إسميث وجيمس ويليامسون الأول رسام وجوه أشخاص بورتريهات والثاني عارضا للفانوس السحري، وقدم البريطانيان فيلم الأخوة من كورسيكا وتم إدخال لقطات قريبة في السياق كما في فيلم نظارة قراءة الجدة وقدم سميث طريقة خاصة بالتلوين الفوتوغرافي سميت كينما كيلر أما وليامسون قدم المونتاج بين اللقطات الداخلية واللقطات الخارجية في فيلم النار ١٩٠١م، وفي عام ١٩٠٢م إشتركا في بناء إستديو في مدينتهما برايتون وشكلا مع أتباعهما ما عرف مدرسة برايتون التي يرى المؤرخ السينمائي جورج سادول أنها طورت في شكل السرد بين عامي ١٩٠١-١٩٠٨م، وذكر دافيد كوك إنه موضوع يصعب التحقق منه، لأن أفلامهم لم تصل إلينا كما هو الحال لأفلام ميلييس وأخوان لوميير، وقد إعترف بورتر بأن فيلم رحلة إلى القمر - لجورج ميلييس هو الذي أوحى له بشكل السرد السينمائي، الذي يحكي قصة من خلال التتابع الزمني [1])، والذي أخرجه إدوين إس بورتر.

---

(١) تأريخ السينما الروائية ، المرجع السابق، ص ٣٦.
(٢) . تأريخ السينما الروائية ، دافيد . أ . كوك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، ص ٣٦ .
(١) المرجع السابق، ص ٣٧.

وفيلم حياة رجل الإطفاء الأمريكي الذي أنتج في ١٩٠٢م وعرض في يناير ١٩٠٣م وكان موضوع الفيلم حول إنقاذ رجل إطفاء لإمرأة و طفل من بين النيران المندلعة في أحد الأبنية، وهي ذات القصة التي تقدم من خلال الفانوس السحري لكن إضافة بورتر هي إستخدام لقطات قديمة من الأرشيف الموجود بشركة أديسون، مع لقطات جديدة قام بتصويرها لخلق سرد سينمائي متصل رغم أن الواقع الفني خلق من لقطات من الواقع الحقيقي لا رابط بينها زمنيا أو مكانيا، وخاصة المشهد الأخير الذي يعتقد فيه أن بورتر إستخدم فيه القطع المتبادل، أو المونتاج بين اللقطات المصور داخليا واللقطات المصوره خارجيا، وبذلك كانت هي المرة الأولى التي يصور فيها سبعة لقطات خارجية مع سبعة لقطات داخلية لتصوير أحداث تقع في نفس اللحظة، مما أعطى الزمان البعد الحقيقي، فلم يعد إضافة الحركة والصورة فقط تكفي للمتعة، وإكتشاف بورتر الحقيقي في فيلم سرقة القطار الكبرى ديسمبر ١٩٠٣م فكل مؤرخي السينما أجمعوا على أنه أهم إنجازاته هى:

أولا: يعتبر أول أفلام الغرب الأمريكي.

ثانيا: أول فيلم إستغل العنف و الجريمة المسلحة.

ثالثا: حقق الإستمرارية الزمانية والمكانية عن طريق المونتاج، فهو أول من إستخدم اللقطة المتوسطة [٢]. معا أنه لم يستخدم القطع المتبادل داخل المشهد كذلك، لكنه حقق إنهاء المشهد قبل أن يبلغ نهايته الدرامية أو المنطقية، وبذلك وضع البذرة الأولى للغة سينمائية سردية حقيقية، لأنها لا تعتمد على المشهد كوحدة بنائية أساسية لخلق المعنى في السينما، كما كان يفعل ميلبيس. كما لانرى أن السينما هي الشريط السينمائي الذي يصور حدثا واحدا متصلا دون مونتاج، على طريقة أديسون وأخوان لوميير، فتلك الطريقة الجديدة في المونتاج ترى أن اللقطة هي الوحدة البنائية الحقيقية كما وضح جريفث فيما بعد، وكما طورتها هوليوود أيضا[١].

ماك سينيت و شابلن :

---

(٢) ، تأريخ السينما الروائية ، دافيد . أ .كوك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول،.ص ٣٨ ــ ٣٩

(١) المرجع السابق ، ص٤٢ .

كان ماك سينيت أحد العاملين لدي جريفث هو الذي بدأ عهد السينما الصامته وجلب الكوميديا إلى الشاشة الفضية، وكان سينيت يشبه جريفث في إستخدام الكاميرا مما جلب لهما الشهرة كمنتجين وكمخرجين، و لم يعط سينيت أي إهتمام للحكاية والإستمرارية التي عرف بها جريفث، بل كان له هدف واحد وهو إنتاج كوميديا معتمداً فقط على الحركات الجسمانية، ولم يكن مهماً عنده أن تترابط المناظر مع بعضها البعض في حركاة دافعة إلى الأمام ولإيصال رسالة إجتماعية للجمهور، وأصبح ليستون كوبس المشهور إحدى علاماته المميزة وإعتمد إسلوب إخراجه على ثلاث طرق هي: أولاً أن يضع ملاحظة من خلال العقدة الدرامية، ثانياً: هى أن يضع جميع الملاحظات المضحكة في منطقة واحدة معينة، فمثلاً يمكن أن يكون في الغرفة قشرة موز تسبب الإنزلاق، أو صمغ منتشر في كل الغرفة، أما الطريقة الثالثة هى: وضع ملاحظة واحدة مضحكة في الفكرة الرئيسية للفيلم مثل مخرج أفلام يحول إعطاء تعليمات لممثل غبي.

شارلي شابلن :

لم ينل من بين جميع من عملوا مع سينيت شهرة وأسروا قلوب الناس أكثر من

شارلي شابلن، ففي عام ١٩١٣م ذهب شارلي للعمل عند شركة كيستون براتب قدره ١٥٠دولار في اليوم، وعرف إمكاناته بعد أن غادر الشركة إلى شركة إسناي والتي عرضت عليه١٢٥٠ دولار في اليوم وقبله شارلي ومثل فيلم المتسكع أو المتشرد وفيه يهب لإنقاذ فتاة جميلة وتتركه بعد ذلك إلى صديقها الوسيم، مخالفاً منهج سينيت الذي ينتقل فيه من نكتة إلى أخرى، ولكن شابلين تحرك بتأني ليستنفذ كل المرح الممكن في المشهد قبل الإنتقال إلى المشهد التالي، وكانت أفلامه أكثر إستمرارية وذات تكوين أفضل من أفلام سينيت فمثلاً في فيلم المتشرد مثل شابلن أربع سيناريوهات كاملة يحمي فيها الفتاة من المتسكعين الآخرين، يعمل لدى والد الفتاة في مزرعته، إيقاف عملية السرقة في المزرعة وفقدانه للفتاة، ولقد أصبحت تيمة الفتاة والمتشرد الأساسية لأفلام شارلي الذي جاء من خلفية فقيرة وكان عنده إحساس واع للظلم الإجتماعي.

أثر السينما الألمانية على السرد :

بعد الحرب العالمية الأولى سيطرت الحكومة الألمانية على صناعة الأفلام بإستوديوهات يونيفر وسوم إيه جي قرب برلين وفرضت عليها سياسة حربية صارمة لكن الإبداع ظهر في إلتقاط المخرجون الألمان حالة الكآبة لدى الشعب الألماني والتي تلت مرحلة الصراع الأوروبي، وقد حركت الصدمة العاطفية التي أحدثوها في دوائر الأفلام العالمية، إبتداء من فيلم **مقصورة الدكتور كالجاري** في سنة ١٩٢٠م وكان كالجاري طبيباً معتوهاً يملك قوة تسيطر على مرضاه للقيام بأعمال جنونية بشعة، وكان الفيلم للمشاهد البسيط يمثل هروباً نحو الخيال، بالنسبة لناقد متخصص باحث عن الرمزية فإن الفيلم يكشف عن مقارنة غنية مع الإضطهاد السياسي والطغيان، وبينما كان كاليجاري قد صدم الأحاسيس، فقد إستمرت الأفلام الألمانية في تقديم تقنية التشريحية في الفيلم لدرجة أن المخرجون الأمريكان وجدوا صعوبة في مجاراتها، وأخرج المخرجون الألمان من أصل يهودي إلى أمريكا بعد الإضطهاد في ألمانيا وإغراءات هوليوود .

السينما الناطقة والسرد.

(تطور الفيلم السينمائي هو تطور تركيب الفيلم) هي مقولة أرنست لندجرن و هي صحيحة بالنسبة للسينما الصامته، أما السينما الناطقة فعدلت بصورة جوهرية من طرق السرد المستخدمة في السينما الصامته، فبفضل استخدام الصوت و الحوار المطابق للصورة تمكن المخرجون من الإقتصاد إلى حد لم يعرف في السينما الصامتة.و أصبح السطر الواحد من الحوار يعبر عن كمية من المعلومات لا يمكن للسينما الصامتة أن تعبر عنها إلا بواسطة أحد العناوين أو مشهد يشرح نفسه بنفسه عن طريق الصورة.وبذا تمكن مخرج الفيلم الناطق بمزيد من الحرية في توزيع التركيز الدرامي كما يشاء، فعند مشاهدة أفلام التعصب والمدرعة بتيومكين وعيادة الدكتور كليجاري،و هي ثلاثة أمثلة لأفلام مختلفة – نصل لحقيقة أن مخرجيها قد وصلوا لتأثيرات أكبر من الواقع .(أما في الأفلام الناطقة فقد قلت حرية إعادة ترتيب اللقطات واجراء التجارب عليها، لأن تطابق الصوت يقيد من التصرف في الصورة، ولأن تكاليف الإنتاج الناطق عالية جداً للحد الذي لايسمح بتصوير أطوال كبيرة من الفيلم قد لا تستعمل في النهاية .[١]) ولا يعني لاهذا أن الفيلم الناطق أسهل في المونتاج عن الفيلم الصامت، ولكن لابد من العمل بوعي

---

(١) فن المونتاج، كارل رايس،مرجع سابق ص٤٨.

وجدية لإعداد الترتيب النهائي للقطات التي تحتوي على حوار وذلك قبل التصوير مما يؤكد أن مهمة المونتاج إنتقل جزء منها إلى المخرج المؤلف.

السرد في السينما الهندية :

الهند هي الدولة الوحيدة في العالم التي تضاهي هوليوود أمريكا في الإنتاج السينمائي من حيث الكم (١٠٠٠فيلم في العام)، ومن حيث الكيف بلورت الهند لها سينما خاصة تتميز بخاصية سردية متفردة . قال عالم المنطق ماكس مولر عن الهند (إذا كان علي أن أنظر إلى العالم بأكمله لأكتشف أكثر المدن التي رزقها الله بالثروة والقوة، و الجمال التي وهبتها لها الطبيعة فسأشير إلى الهند... و إذا ما سألت نفسي من أي أدب، نحن الذين في أوروبا نستمد ذلك الإصلاح الذي نريده لنجعل من حياتنا الداخلية أكثر كمالاً و أكثر إنسانية ... فسأشير مرة أخرى إلى الهند [٢]).

بدأت السينما الهندية الصامتة عندما أنتج .ج.فالك أول فيلم هندي بالكامل، وذلك قبل أن يتدرب على صناعة السينما في لندن، وعاد سارت السينما الهندية كنظام الأستوديوهات المعمول به في هوليوود،و(إعتمدت على ثلاثة عناصر الميثولوجيا،والأحداث التاريخية، والخدع السينمائية[٣]). وإعتبرت لطبقات الدنيا وظهر الصوت في السينما الهندية في عام١٩٣١م وظهرت الأنواع الجديدة من الأفلام التي إعتمدت على السرد؛ الأفلام الإجتماعية، والأفلام الإجتماعية الإسلامية،وأفلام الوفاء والإخلاص، وكان ينظر لها على أنها للطبقة الوسطى وهي تقدم نقداً للمجتمع الهندي، وكان لابد من مواجهة قضية اللغة في دولة غارة متعددة الأجناس(وكانت اللغة المفهومه للسواد الأعظم في الهند هي لغة إحدى المناطق التي تقع حوالي دالهي ومصنفة- سنسكريتية - وتكتب بالحرف العربي الفارسيPreso-Arabic-) كانت معظم أفلام بومباي تستخدم اللغة الهندية-الأوردية.ولكن إستوديوهات الأقاليم كانت تستخدم لغاتها المحلية-مثل البنغالية،و الماراثية والبنجابية- أو تصنع نسختين من الفيلم في

---

(٢) السينما الهندية،راشيل دواير وديفيا باتل،ترجمة عمار أحمد حامد،الفن السابع"٧٧" دمشق ٢٠٠٣ م،ص١٤٨.

(٣) م،ص٦.

وقت واحد(قد تأخرت اللغة الهندية، التي ستصبح اللغة القومية في المستقبل [١]) بعد إنفصال باكستان .

السرد في السينما الهندية مبني على نحو فضفاض، فالمشهد التمثيلي يذوب في الإستعراض الفني، (و يصوغ غاسودرولت مصطلح " سينما الجاذبية " لوصف سينما تكون فيها التقاليد الشعبية مثلاً : كالأسواق الموسمية والإحتفالات يتلاقى مع الدمار الطليعي[٢]) . بإمكان الفيلم الهندي كسر الإستمرارية التقليدية للزمان والمكان، لأنها مثالية أكثر منها واقعية، وتكون الواقعية التجريبية في هذه الأمثلة معلقة حيث يخضع الزمان و المكان إلى المتطلبات كأستعراض الثراء أو الهنود(تعتبر مشاهد الأغاني من أهم المزايا في الفيلم الهندي.غالباً ما تم استخدامها على نحو مشوه- الركض حول الأشجار-، -والغناء في مناسبات صعبة-و على نحو نقيض ، يعتبر هذا العنصر من أكثر العناصر شهرة لدى عشاق السينما الهندية[٣])

يعتبر أميتاب باتشان النجم الهندي الكبير وأهم الرجال المشهورين عالمياً،وقدم شكلاً جديداً للسينما الهندية-طوله الفارع وجسده القويم وصوته العميق ليضفي على مشاهديه تأثيراً كبيراً،قبل موجة الأبطال ذوي العضلات المفصلة التي إنتشرت الأن.فأميتاب يجيد التمثيل بكل أنواعه فشارك أبطال الكوميديا مكنتهم أمثال: تموفيندا وجوني ووكر ومحمود وآخرهم جوني ليفر الذي يعتبر أخر ابطال الكوميديا المعاصرين في الهند.ومعظم أدوار هؤلاء الممثلين تكون في دور شقيق البطلة أو الخادم.

أهملت الدولة السينما فأنشأت أكاديمية للرقص والأدب والمسرح، ولكنها لم تؤسس أكاديمية للسينما . وفي ١٩٦٠م أقامة شركة التمويل السينمائي(التي إندمجت مع جمعية الصور المتحركة عام ١٩٨٠م لتؤسس شركة التطوير السينمائي الوطنية لتمويل و تصدير الأفلام) وفي عام ١٩٦١م أسست معهد السينما في بوونا في إستوديوهات برانبهات القديمة و ألحق بها

---

(١) السينما الهندية،راشيل دواير وديفيا باتل،ترجمة عمار أحمد حامد،الفن السابع، دمشق ٢٠٠٣ ص١١.
(٢) السينما الهندية،المرجع السابق،ص٢٦.
(٣) المرجع السابق،نفسه ، ص٣٦ .

إرشيف السينما الوطنية.وفي عام ١٩٧٣م قامت الدولة بتأسيس مديرية المهرجانات السينمائية، مما مكن الشعب الهندي من رؤية أفلام عالمية راقية [١] .

ومن أعظم الأفام الهندية فيلم **سانت توكارام**(١٩٣٦م) إخراج دامل وفاتلاك.وفيلم **الأم الهند**١٩٥٧م، وفيلم **سانجام** ١٩٦٤م بطولة راج كابور رجل الإستعراض الأول الذي إستخدم فيه الألوان والإنتقالات العديدة في الأماكن من دول مختلفة، وفيلم **قمر أكبر أنتوني** الذي أخرجه مانموهان ديساي(١٩٧٧) وفيه نرى معجزة مقام شيردي ساي بابا الذي يوقره الهندوس والمسلمين معاً – تقترب الأم الهندوسية العمياء من القديس لتنذر له نفسها بينما يغني إبنها أغنية يمدحه فيها. تنتقل قبسات نار من عيني التمثال إلى عيني الأم فيرتد إليها بصرها وفيلم **كوش كوش هوت هاي**–١٩٩٨م وفيه نرى أزياء رياضية من ماركات عالمية مثل تومي هيلفيغر و DKNY .وفيلم بطولة راكتش روشان **قل إنه الحب**(٢٠٠٢م).

وتقول آشا كاسبيكار: إن مشاهد الأغنية و الرقص تسمح بالإستطراد الجنسي من الحبكة الرئيسة في الفيلم،مع التأكيد على مناطق من المتعة المتجاوزة .

([٢])وللموسيقى حياة منفصلة عن بقية الفيلم ، فالأغاني و الموسيقى التصويرية تباع على أشرطة الكاسيت و الأقراص الليزرية قبل شهرين من عرض الفيلم.مما يغطي نصف ميزانية الفيلم تقريباً،و أيضاً تعرض الصور في التلفاز قبل عرض الفيلم والأغنية المصورة كذلك .و يتم التعامل معها من قبل المشاهد على أنها من الحملة الإعلانية للفيلم، إذاً فقد أصبح مطلعاً على أحد عناصر الجاذبية مقدماً، التي يعتبرها متعة الرؤية وهي المادة المعروفة المندمجة مع السرد السينمائي الواسع).

إسلوب السرد السينمائي

الفيلم جزء من ذلك الصراع الأيدولوجي القائم في عصره، ينتمي لهذا الصراع، مثلما ينتمي لهذا الصراع ينتمي لثقافة ذلك العصر وفنه، إن إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو

---

(١) السينما الهندية،راشيل دوايز وديفيا باتل،ترجمة عمار أحمد حامد،الفن السابع"٧٧" دمشق ٢٠٠٣، ص١٥ .

(٢) المرجع السابق، ص ٣٨-٣٩.

الذي يشكل أساس اللغة السينمائية ولكن رؤيتنا البصرية هى ذاتها مدخل لإمتلاك السيميو ثقافي للعالم، وعندما يتحول شئ ما إلى صورة مرئية فنية، أياً كانت رسماً أو غرافيك أو سينما، محولة إيها بدورها إلى علامة، فإن إدراكنا الحسي اللاحق لهذه العلامة يفترض ما يلي:

(١) **أولاً** : العودة إلى الواقع ومقارنة الصورة المرئية بالظاهرة أو الشئ الذي يتعلق بها في هذاالواقع، بدون هذه المجابهه تختلط الأمور وعملياً تصبح مهمة إدراكنا إدراكاً صحيحاً بواسطة الرؤية ضربا من المستحيل .

(٢) **ثانياً** : مقارنة الصورة المرئية بصورة أخرى، وكل الفنون الصورية الساكنة أو الثابتة تقوم على هذه الفكرة، فنحن حين ننفذ رسماً ما أو مخطط أو صورة فوتوغرافية، إنما نستجيب للموضوع المجسد عبر هذا الرسم بتموضع معين لعدد من الخطوط والسطور والبقع اللونية أو الحجوم الساكنة، وإذا تناولنا موضوعاً آخر فإننا سنجسده هو الأخر بإستعمال الخطوط والأسطر ...إلخ . لكنها ستكون مرتبة بصورة مختلفة، وهكذا ما يبدو لنا في الواقع كموضوعين مختلفين، كجوهرين خاصين، لن يتمايزا بعد رسمهما إلا عبر تألف مختلف لنفس العناصر التعبيرية، مما يسمح للتعرف على تشابه وتباين الأشكال والحجوم.

(٣) **ثالثاً** : مقارنة الصّورة المرئية بنفسها في وحدة زمنية أخرى، في هذه الحالة أيضاً يتم إدراك الصورة كمجموعة من السمات التمايزية، لكن المقارنة والمجابهه لا تتم هنا بين صور موضوعات مختلفة بقدر ما تكون بين تنويعات عن الموضوع ذاته، هذا النوع من التمايز الدلالي يشكل قاعدة أساسية لسينماتيك السينما، من الواضح أن الرؤية الإنسانية تمتلك هذه الأنماط الثلاثة لتمييز المرئي، وبذلك تكون السينما فن شديد التكثيف، فهى فن متنوع المعلومات، وتقدم مجموعة من البنى الذهنية والإنفعالية التي تنتقل إلى المشاهد ذات بنية معقدة وتنظيم لا يقل تعقيداً، معلومات يمكن إعتبارهاحسب رأي فيتز: كمجموعة من البنى الذهنية والإنفعالية التي تنتقل للمشاهد وتخضع لتأثيرات بالغة التعقيد وتتندرج بدأً من الإنطباع البسيط الذي تتركه في خلايا ذاكرته وصولاً إلى صقل شخصيته وتثقيفها، ويمكن القول أن الدراسة الواعية لألية تلك التأثيرات تشكل جوهر وهدف المعالجة السيميائية للفيلم السينمائي.

بدون هذا الهدف تفقد عملية الرصد كل أهميتها، وهكذا فإن كل ما يلفت أنظارنا في العرض السينمائي وكل ما يحرك عواطفنا ويؤثر فينا هو ذو دلالة، كما هي الحال بالنسبة لفن الرقص والكلاسيكي أو الموسيقى السيميفونية أو أي نوع من أنواع الفنون المركبة، والتي تستند إلى تراث واسع وتقاليد عريقة، إذ يتحتم على كل من يسعى إلى فهم هذه الفنون أن يكون على معرفة بأنظمة دلالاتها، كذلك يتحتم علينا لفهم الفيلم السينمائي أن نتعلم فهم دلالاته بمختلف مستوياتها، و علينا أن نعلم أن المعلومات التي نتلقاها من الفيلم ليست فقط معلومات سينمائية، وذلك أن الفيلم يظل مرتبطاً بالعالم الواقعي ولن يكون مفهوماً إذا لم يتوصل المشاهد الى تمييز هذا الشئ أو ذاك من الأشياء المحيطة به في الواقع وكيف تتم الدلالة عليه عبر هذا التألف أو ذاك من البقع الضوئية على الشاشة[1].

المكونات الرئيسة للإسلوب هى :

أولاً مصطلح "الإسلوب السينمائي" يعني أموالاً كثيرة في الدراسات السينمائية، وهو يتألف من أربع مكونات هى :الـ Mise-En-Scene أو إخراج الحدث أو لنقل الإخراج السينمائي الذي يغطي كل شئ أمام الكاميرا، خاصة المكان والإضاءة والإزياء والأداء.

أما المكون الثاني فهو التصوير السينمائي الذي يتضمن حجم وشكل الصورة وطريقة تأطيرها وإستخدام الصورة الأحادية اللون أو المتعددة الألوان والكاميرا العمق والزاوية والمستوى والإرتفاع والحركة والسرعة والمنظور.

أما المونتاج فهو المكون الثالث الذي يهتم في كيفية وضع اللقطات مع بعضها أو وصلها وكذلك مبادئ الإستمرارية والإيقاع.

رابعاً وأخيراً هناك الصوت: الذي يتعلق بالطريقة التي يعمل فيها الصوت مع الصورة، وأشكالها الفنية كصوت الستيريو والديجتال وإستخدام التسجيل المعاد الخ، تستخدم هذه العناصر الأربعة (الحوار-الموسيقى- المؤثرات- الصمت) مع بعضها لتضفي على الفيلم إسلوبه

---

(1) Film As Social Practice، Tuther. Vacme .G ترجمة عبير محب ،ص١٨٩.

الخاص به أو نظامه الرسمي، تقدم دراسة الإسلوب في السينما تأريخاً للإسلوب السينمائي الخاص [1]. يمكن الرجوع لصفحة (٨٥) وحتى(٩١) لتطلع على تفاصيل الصوت.

---

(١) راشيل دواير وديفيا باتل، السينما الهندية، ترجمة عمار أحمد حامد، دمشق٢٠٠٣م، الفن السابع ص ٧٧.

المبحث الثالث – المشاهد وتلقي السرد .

تفكير المتلقي:

إن الفيلم الروائي يجعل كل المتفرجين سواء أكانوا من الذكور أم من الإناث في موضع من يختلس النظرات، وهذا هو نتاج طبيعي للفيلم الذي يعتمد إعتماداً كلياً على الملامح الأساسية المتوافرة في أي فيلم روائي عن كونه إنطباعاً ناتجاً عن المشاهدة في لحظتها [١].

طرق تجميع المعلومات في عقل الإنسان تقوم على أساس من علم النفس العقلي، وهى تقوم على ترتيب المعلومات التي إختزنها القارئ في ذهنه ويستعملها في التنبؤ بمعلومات أخرى حسية، من ثم ستنتج عن ذلك أن جميع المعلومات الموجودة في العقل البشري تتبع ترتيباً معيناً، وكذلك الأمرللمتلقي عند تلقي متتاليات الفيلم المعرفية، بمصاحبة ما تعارف عليه في علم النفس الإدراكي إهام الحركة الذي ذكر سابقاً في نظرية السينما.

نظريات السينما والمتلقي:

معظم نظريات المحاكاة أو نظريات السينما الروائية لا تعطي المشاهد* سوى القدر القليل من الخصائص الذهنية عدا نظرية سيرجي إيزنشتاين هي الوحيدة التي تسمح للمشاهد بإرادة ذات إهتمامات ذهنية، مثل التوقع والإستنباط. رغم إهتمام النظريات الحكائية(Theories Digested) بالتاثيرات السردية فمن المؤسف كلها تقلل من دور المشاهد.[٢]. ومن وجهة نظر بنفست في مراجعته نظريته و هي ما ينطق به الراوي يتحول إلى علامات تشير إلى هذا الراوي نفسه[٣]. والتي يؤكد فيها أن نظريات السينما الروائية تعتبر المشاهد ضحية الوهم الذي يصنعه السرد.المتالغة* عند مكاب، والخطاب الذي يتنكر في شكل قصة عند ميتز، يخدعان المشاهد و يجعلانه يأخذ السرد على أنه تمثيل طبيعي بدون واسطة، فالفيلم يستخدم تقاليد سينمائية

---

(١) Film As Social Practice، Tuther. Vacme .G ، ترجمة عبير محب ، ص١٨٥.
• المشاهد يقصد به المتلقي الحقيقي للفيلم بما له من نقائص و يتفاعل حسب خبرته أو خبرتها المستمدة من الفيلم حسب برتكول المشاهد الشخصي .

(٢) السرد في الفيلم الروائي،تأليف ديفيد بوردويل، ترجمة منى سلام ،ص٩٥.
(٣) المرجع السابق.ص٥.
* الميتالغة لغة تصف اللغة بقول جينيت الأدب يشبه اللغة و النقد هو الميتا لغة .

كالمنظور والمونتاج ووجهة النظر التي تتناولها الرواية، الوحدة النفسية لعالم الفيلم، فهي تعطي المتفرج دافع بإتخاذ عدة عمليات محددة .

أي نظرية تناولت نشاط المشاهد لمعرفة السرد الروائي، هي بداية بحث نفسي، يماثل جهد فرويد الذي بلوره في نظرية روج لها منظرها : (أنها أنسب إستعمال لها عندما تعجز المعرفة عن تقديم الحلول [١]) و لكن إجتهادات العلماء تبلورت حول النشاط الذي يفعله المشاهد يجب أن يعتمد على نظرية الفهم و المعرفة العامة، أو مايعرف **بالنظرية البنائية للنشاط السايكلوجي**.(Constructive Theory of Psychological activity) (التي ترجع إلى هيلمولتز، وهي النظرية السائدة في علم النفس الإدراكي و المعرفي منذ الستينات، وحسب هذه النظرية فالفهم و التفكير هما عمليتان نشطتان وذاتا هدف، فلاتسمح بأي فصل بين ثلاثة أبعاد على أساس دوافع معينة، و كما يقول جومبريتش : الرغبة تحدث قبل التوصل و البحث قبل الرؤية، و تبدأ الأعضاء في إستجواب البيئة المحيطة للحصول على المعلومات. وكل هذه الأنشطة تقود إلى عملية وضع الفروض، وهذه تسمى المخطط (Schemata) فالصورة الذهنية لطائر ما مخطط للمعرفة البصرية و مفهوم "الجملة الصحيحة"مثلاً يعمل مخططاً في إدراك أي حديث [٢]). (والمخططات قد تتخذ عدة أشكال نمطية مثل (صورة طائر) أو (مثل عملية تنظيم الملفات) أو إجراءات نمطية (مثل المهارات المختلفة كركوب الدراجة). فلكل منها دور مهم جداً في إنتاج آثر في قصة [٣]).

الإدراك البصري هو الذي وضع أساس الأمثلة العملية لنظرية البناء السايكولوجي وإذا تمعنا في حاسة البصر وجدناها حاسة تتعرض لتأثيرات متعددة، مما قد يعرضها للحيرة أحياناً، فالعين تقع على عدة أشياء خلال الدقيقة الواحدة، وهى تتحرك حركة قصيرة و سريعة تعرف الساكيدز Saccades وهى الحركة التي تؤديها العين لتصحيح الخطأ الذي يحدث في الرؤية نتيجة حركة الرأس و الجسم.فقد ترمش العين لا إرادياً، فالعين تستكشف البيئة المحيطة، ويكون دليلها المخططات التي تقترح أفضل الأماكن لتوجيه البصر إليها، فنحن نجمع العالم المرئي حولنا من لمحات متتالية. ويتم مراجعة هذه اللمحات حسب خرائط المعرفة السائدة عندنا وهذه

---

(١) السرد في الفيلم الروائي،تأليف ديفيد بوردويل، ترجمة منى سلام ، ص٨٧.
(٢) المرجع السابق، ص٨٩.
(٣) المرجع السابق،نفس الصفحة .

الخرائط تخبرنا أن نتجاهل طرفة العين الفيسيولوجية، فتولد عدة فروض تتعلق بما سنراه بعد ذلك، فحاسة الإبصار لا تتأثر سلباً فقط بل تعمل بطريقة بناءة، تشمل عمليات حسابية سريعة و مخزوناً من المدركات و أهداف مختلفة و توقعات و إفتراضات و يمكننا أن نقول نفس الشئ عن حاسة السمع [1]) .

فالتفسير الذي تعتمده نظرية البناء إذن يعتبر عملية مشاهدة الأفلام عملية سيكوداينامية تؤثر في عوامل متباينة الإختلاف.

١/ القدرة على الإدراك :

السينما تعتمد على قصور و عدم كفاءة عاملين فسيولوجيين في نظامنا البصري.

أولاً :الحدقة لا يمكنها أن تتابع بسرعة التغيير في شدة الضوء، فعندما يصل سرعة تردد الضوء إلى خمسين ومضة في الدقيقة، وهي لحظة إندماج الضوء تستقبل العين هذه الومضات كشعاعاً مستمراً من الضوء.

ثانياً: الظاهرة التي تسمى الحركة الظاهرية تحدث عندما ترى العين سلسلة من الصور صورة واحدة متحركة، وهذا التأثير يعتمد على أن العين تستنتج أن الشئ يتحرك لو تلقت سلسلة من المعلومات بشرط عدم حدوث فراغات كبيرة في هذه السلسلة، فالوميض و الإندماج والحركة الظاهرية كلها توضح العملية الإجبارية الأتوماتيكية لتلقي المعلومات البصرية التي تتم من أسفل إلى أعلى وكإدراكنا الألوان على الشاشة، وهناك بعض العمليات مثل مساحة البناء الروائي على أساس العمق و الإشارات التي تتم فيها الحركة من أسفل إلى أعلى و من أعلى إلى أسفل.

٢/ المعرفة و الخبرات السابقة:

عند مشاهدتنا عرضاً سينمائياً نستمد مخططاتنا من معاملاتنا في حياتنا اليومية و من الأعمال الفنية و الأفلام الأخرى، وعلى هذه المخططات نصل إلى إستنتاجاتنا، ونبني توقعاتنا،

---

[1] المرجع السابق نفسه،ص٩١.

ونؤكد أو نتخلى عن فروضنا، فكل شئ بدءاً بإدراكنا الأشياء، وفهمنا الحوار وقصة الفيلم كله يعتمد على معارفنا السابقة [١]).

٣/ مادة الفيلم و تكوين الفيلم نفسه:

في السينما الروائية ذات الحكاية والنمط الروائي أو الإسلوبي .(تعطينا تكوينات معينة من المعلومات بواسطة ملاقاة المتفرج و تمكينه من تنفيذ عملية بناء القصة، فالفيلم يوفر له المؤثرات و الأنماط و الفجوات التي تشكل استخدام المتفرج مخططاته و إختياره لفروضه[٢]).

ونتأمل أثر الزمن في مشاهدة الفيلم فعند مشاهدة فيلم روائي يتبنى المشاهد هدفاً واحداً هو تنظيم الحوادث في تسلسل زمني، فتعاملنا مع الرواية و الحياة اليومية يجعلنا نتوقع وقوع الحوادث بنظام محدد . وغالبية الأفلام هناك مؤثرات محددة تشجعنا على اعتبار كل حدث يتبع الحدث السابق له، وإذا قدمنا الرواية بدون تسلسل زمني، فالمشاهد يلجاء إلى قدرته في إعادة تنظيم مفردات الفيلم حسب "مخططاتنا" ولكن الخطورة في الإستطراد الذي لايتوقف للمثيرات التي يقدمها الفيلم و يضع حدوداً على ذاكرة المشاهد، وعلى العمليات التي ينفذها .

فالمخرج السينمائي الذي يقدم على عرض حوادث بدون تسلسل زمني يخاطر، لانه قد يدفع المشاهد إلى إختيارين لا ثالث لهما، إما أن يعيد تنظيم حوادث الفيلم . أو لا يستطيع متابعة الفيلم.

وهو السبب الرئيسي في أن اغلب الأفلام تتجنب تغيير التسلسل الزمني ،فالفيلم ليس كالأدب يمكن الرجوع لقراءة ما أشكل عليك، و لكننا قد شهدنا في العقود الزمنية الأخيرة بعض الأفلام ذات الأنماط الزمنية المعقدة التي إستطاعت أن توفر للمشاهد مخططات جديدة و تشجعه على مشاهدة الفيلم أكثر من مرة.

---

(١) السرد في الفيلم الروائي،تأليف ديفيد بوردويل ، ترجمة منى سلام ، ص٩٣.
(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

فهم السرد الروائي :

إذا تحدثنا في السطور الفائتة عن المشاهد يفكر في ما يقدم له ، لأجل أن يفهم الفيلم الروائي علينا أن نعلم أن عمل المشاهد لا يجب أن يكون مراقبة الحركة وبناء الصور والأصوات في عالم ذي ثلاثة أبعاد، وفهم الكلمة الشفوية و المكتوبة ، فالمشاهد يجب أن يكون هدفه الأساسي متعلقاً بالمعرفة حتى يمكنه تكوين قصة مفهومة من سياق الرواية، ولكن ما الذي يعطي أي نص صفة القصة ؟ وما الذي يجعل هذه القصة مفهومة ؟ [1].

منذ السيتينات القرن الماضي جرت العديد من البحوث والمحاولات من قبل علماء علم نفس وعلم اللغة أن يفهموا الطريقة التي يستوعب بها الناس القصة و يتذكرونها، لكن البحث مازال محدداً حيث إن القصص المأخوذة نموزجاً بسيطة التركيب وقصيرة ومكتوبة نثراً وليس شعراً، مما يبعد الإيقاع عند التحليل لانها ليس لها صلة بالجماليات، وعلى الرغم من ذلك توصل العلماء إلى بعض النتائج التي أسست لنظريات لها عدة فوائد منها:

أولاً: فقد أثبتت الدراسات أن الأطفال الذين في سن الخامسة في حضارتنا هذه يستطيعون التعرف على النشاطات التي تميز رواية القصة و متابعتها.

ثانياً: الأنماط التي تميز فهم القصة وتذكرها متماثلة بدرجة ملحوظة في جميع عينات الأعمار المختلفة ، فالناس يفترضون ضمناً أن القصة مكونة من حوادث، يمكن تمييزها، يؤديها وسطاء ومتصلة فيما بينها بأهداف معينه، ويتشارك الناس أيضاً في أحساسهم بما هو ثانوي في القصة و ما هو أساسي.

ثالثاً: أن الناس لهم تأثير على القصة، و هذا أمر له مغزى من وجهة نظر من ينادون بنظرية البناء، فعند حدوث نقص في المعلومات يستنبطها المتفرج أو يخمنها، وعندما تكون الحوادث غير مرتبة بتسلسل يرتبها ويحاول أن يبحث عن صلة سببية بين الحوادث من خلال وقعها سلفاً و استرجاعها[2]).

و قدمت الأبحاث في موضوع القصة مشكلتين دون أن تقدم حلولاً لهما :عملية الفهم عند إلتقاء الحضارات.

و العلاقة بين التعليم و القدرات الطبيعية [3])

---

(1) السرد في الفيلم الروائي،تأليف ديفيد بوردويل ، ترجمة منى سلام، ص٩٤.
(2) السرد في الفيلم الروائي،المرجع السابق،ص٩٥.
(3) المرجع السابق نفسه، نفس الصفحة .

(المشاهد عندما يحضر فيلم يحاول أن يفهم تواصل الحوادث التي تحدث في مواقع معينة، وتوحدها من حيث الأسباب و النتائج و البعد الزمني و المكاني، ففهم قصة الفيلم يعني فهم ماذا يحدث؟ و أين؟ ولماذايحدث؟ و لهذا فأي المخططات للأحداث و المواقع و الزمن و الأسباب و النتائج يمكن أن تكون له علاقة بفهم الفيلم الروائي، و إذا أردنا أن نكون أكثر تحديداً يمكننا أن نتبع ريد هاستي: عندما يميز بين الأنواع المختلفة من المخططات فكل منها له أثر في فهم السرد[1]).

أولاً : المخططات النمطية Prototype Schemata وتلك التي تتبع خطأ معيناً Template Schemata تطبق عن طريق ما يسميه هاستي مخطط الأجراءات Procedural Schemata ، وهذه البرتوكولات العملية تعمل ديناميكياً لأكتساب المعلومات و تنظيمها، وهذا يبدوا واضحاً عندما يكون المؤشر Template Schemata غير كاف للمهمة المنوطة به، وإذا لم يتطابق الفيلم مع قواعد القصة فإن على المشاهد أن يعيد تنظيم توقعاته.

اطلق الشكليون الروس بعض هذه العمليات منذ زمن طويل و ألقوا عليها إسم الحافز أو الدافع (Motivation) . ولكن كيف يبرر المشاهد أحد هذا العامل مكانه في الأنماط المختلفة أو في خانة معينة ؟. قد يبرر المشاهد وجود المادة الروائية من خلال علاقتها بالقصة، وتسمى هذه العلاقة الحافز التكويني (Compositional Motivation) ولكن المشاهد قد يستعمل رخصاً أخرى مثل إمكانية تصور وقوع مثل هذه الأحداث في الواقع الحياتي اليومي،وعندها يفكر بطريقة عقلانية "إنه من صنف الرجال الذين قد يفعلون هذا الفعل" وهذه العقلانية هي التي توضح الدوافع الواقعية. وقد يبرر المشاهد توقعاته أو استنتاجاته على أساس خبرته بالنصوص الأخرى:عبر النصية)* (Transtextual) فكل من يذهب لمشاهدة فيلم رعاة بقرWesternيتوقع مشاهدة وجود قتال بالمسدسات وعراك وحوافر خيل العاصفة،حتى لو لم يكونا مقدمين بصورة واقعية أو ضروريين من حيث الأسباب أو الغايات .

---

(1) السرد في الفيلم الروائي،تأليف ديفيد بوردويل ، ترجمة منى سلام ،ص٩٦.

* عبر النصية (Transtextual) التناهي (intertextuality) يعني العلاقة بين نصين أو أكثر، وهيى التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناهي intertext ، أي الذي يقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها، فإذا كان التناهي لا يقتصر على الأثار أو التضمين أو الأصداء، بل يمثل نموذجاً كبيراً أطلق عليه الظاهرة تعبيرtranstext أي عبر النصية. وقد وضع جينيت مصطلحين هما hypertext للإشارة إلى النص المتأثر hyotext للإشارة للنص المؤثر.

وأخيراً هناك ما يعرف بالعامل المحايد و الذي يجسد المتعة و لفت الأنظار بالإفزاع أو ان يكون جذاباً ، و أطلق علية الشكليون الروس "الحافز الفني"Artistic Motivation) لأنه يركز اهتمام المشاهد على مادة العمل الفني و شكله.

وعند التطبيق تتعاون هذه العمليات العقلانية الثلاث مع بعضها بعضاً، فلو غنت ليلى مراد في أحد أفلامها أغنية، فسيبررها المشاهد بمفهوم التكوين (Compositionally) على أنها اللحظة التي سيقابلها فيها البطل، أو واقعياً(Realistically) وهي تمثل دور مغنية. أو من خلال التناهي (Transtextually) فليلى مراد تغني مثل هذه الأغاني في كثير من أفلامها: وهذه خاصية من خواص شخصيتها النجومية.وفي بعض الأحيان هناك تفاوت في هذا التفكير العقلاني ، فقد نعتبر أحد التفاصيل الواقعية لايمت بصلة إلى ما يحدث في الرواية. أو عندما تتوقف حلقة الأسباب و النتائج لتفسح لأغنية أو رقصة في الأفلام الغنائية.

هل لدى المشاهد مخططات للإسلوب؟ فمعظم الروايات تستعمل مكوناتها من لغة وأفلام ورسومات وفن وغيرها من مكونات لتوصيل معلومات الرواية. وعلى هذا الأساس يفضل المشاهد من خلال مخططاته النماذج الروائية .و لكن العثور على نموذج للإسلوب من الصعوبة بمكان . فالمشاهد لا يلاحظه، ولايتذكره. ويكتب توين فان ديك عن النص الأدبي فيقول: إن ذاكرتنا و عمليات الإستيعاب المتاحة لنا تمكننا من أن نخزن و نسترجع بطريقة محدودة جداً هذه الأنواع من المساحات التي ينقش عليها نسيج من المعلومات، حتى لو كانت قدرتنا على الإتصال تعتمد على وعينا بهذا النسيج" ونفس الشئ يحدث في الإبصار : فبعد أن ينظر الشخص إلى الساعة يمكنه أن يتذكر الوقت، ولكن لايمكنه أن يتذكر شكل الأرقام على الرغم من أنها قد تم رصدها في مرحلة من مراحل الإدراك، وهذا يوحي بأن المشاهدين يبحثون عن المؤشرات التي تؤدي إلى قصة الفيلم حتى عندما يواجهون بفيلم يركز على خاصية الإسلوب [1]).

وعموماً نظرية البناء تؤكد أن المشاهدين يمكنهم أن يتعلموا ملاحظة صفات أي فيلم واسترجاعها . فالإسلوب يعمل كوسيلة للسرد و نظاماً قائماً بذاته أحياناً.

---

(1) السرد في الفيلم الروائي،تأليف ديفيد بوردويل ،ترجمة منى سلام،ص١٠٢.

ماذا يفعل المتفرج بالمخطط ؟ ومن الواضح أن هناك العديد من عمليات المعرفة التي تؤدى حتى يستطيع المشاهد أن يفهم النص. فالمشاهد يضع مجموعات من الفروض فهو يفرض مثلاً أن الأشياء و الناس تظل تشغل حيزاً من الفضاء على الرغم من عدم ظهورها على الشاشة وأن الشخصية لديها نفس الخصائص عندما تظهر في المشاهد متتالية ، وأن الفيلم الناطق باللغة الإنجليزية لن ينطق فجأة بلغة أخرى.و نحن نلاحظ مثل هذه الفروض الأساسية عندما ينتهكها الفيلم.

لقد ذكرت لورا ملفي (أن الفيلم الروائي يجعل المتفرجين سواء أكانوا من الرجال أم من النساء في موضع من يختلس النظرات، وهذا نتج طبيعي للفيلم الذي يعتمد إعتماداً كلياً على الملامح الأساسية المتوفرة في فيلم روائي كونه إنطباعاً ناتجاً عن مشاهدة في لحظتها [٢])

وهذا القول يتطابق مع قول أرثر سوينسون الذي إعتبر أن التلفزيون ثقب يتلصص به المشاهد على العالم. لذلك عندما ينظر الممثل إلى (الكاميرا) عين المشاهد مباشرة يقطع هذا التلصص ، و أول لقطة نحو الكاميرا كانت بمصاحبة طلقة نحو الجمهور و ذلك في فيلم **سرقة القطار الكبرى** عام ١٩٠٣م إخراج إدوين اس بورتر . التي تدل على إستمرارية الشر و العنف في العالم، وهو تنبؤ تحقق كما تحقق قول جول فيرن في روايته **رحلة إلى القمر**.

---

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٥.

المبحث الرابع اللغة السينمائية:

قال المخرج الروسي بودفكين: كان العاملون في السينما الأمريكية هم أول من إكتشف القصة السينمائية وأول من عرفوا الإمكانات التي يتميز بها هذا الفن.

منذ أن وضع أدوين إس بورتر أول قصة سينمائية، وهى سرقة القطار الكبرى عام ١٩٠٣م، ساد رأي بين أهل الفن والأدب، بأن السينما نوع من أشكال الأدب أصلاً، والواقع أن هذا الراي غير صحيح، لأن هدف كل من الفيلم والأدب هو التعبير عن مواقف محددة، نابعة من خيال تجربة الفنان أو الأديب، وتتضمن هذه المواقف تطور العقدة ورسم الشخصيات وعرض البيئة، إلا أن الوسائل المتبعة في كل من المجالين، لتحقيق هذا الهدف، تختلف كل الإختلافات في معظم اللأحيان، ولا تلتقي مع حرفية وفنية الفيلم أصول الفيلم الفنية مع حرفة وفنية الادب أصول الأدب الفنية إلا في القليل النادر، ونقل الأدب هو حياة أخرى لهذا الأدب أي جعله نمطاً مرئياً موضوعياً مغايراً في عمومه لما هو مسطور على الورق، ويقول فيزيليه: إن السينمائي كرجل المسرح مواجه بمشكلتين: التعبير عن كل شئ بواسطة الحدث والفعل وتجميع هذا الحدث في وقت قصير، وفي هذه الظروف ندرس عملية الإقتباس وما يمكن أن تقدمه الرواية وتقنية الرواية كونها نوعاً أدبياً للسينما، فإننا نوجه الإنتباه إلى ما هو خاص بالنوع الأدبي الروائي، دون تعارض مع متطلبات السينما، ويذهب فيزليه إلى أن الغنى العميق لرواية "الحرب والسلام " إخراج بوندرتشوك وإستغرق عرضها على أجزاء ثماني ساعات، أو في" ديفيد كوبر فيلد " هو أمر صعب الوصول إليه بالنسبة للسينما

ورغم الإختلافات في مقارنة الشكل والمضمون بين الفيلم والرواية تتكشف مجموعة من الأنساق البنائية التي تتصف بمميزات محددة يمكن توضيحها في فن الرواية وفن الفيلم معاً بما يلي:

- المخرج يخلق إتحاد عناصر الفيلم لتعمل على إعطاء تجربة متسقة للمشاهد، أما الأدب فوسيلته هي الكلمات وبناء الجمل.
- الصورة التي تنتج تكون شبيه بصورة الأفلام البدائية التي تعرضنا لها في الفصل السابق والتي كانت تقدم في مسارح العرض المعروفة بإسم النيكل أوديون وهي التي لم تكن

تعرف أهمية المونتاج، كما هو الحال في لغات البدائية التي لم تكن تعرف أهمية وقيمة قواعد اللغة وأصول النحو. وكان يتم تصوير المشهد في لقطة واحدة أو لقطتين أو ثلاث على الأكثر.

ماذا يمكن أن نقول عن تجارب الأدباء أنفسهم عندما يعيدون إنتاج أعمالهم الإبداعية المعروفه في أشكال فنية أخرى؟ أو على وجه الخصوص إلى سيناريوهات سينمائية والإجابة تقودنا إلى مسلمة أن هناك ثمة حتمية وعي تكنولجي أو وعي بأجرومية – قواعدية – إضافة إلى خصوصية جمالية يتفرد بها فن الفيلم، فإن عملية كتابة السيناريو للفيلم تصبح بدورها ذات خصوصية تختلف عن الرواية والمسرح والشعر، فالرواية والسيناريو يشتركان في الورق الذي يكتبان عليه فقط، فكل منهما ينتمي إلى عالم مختلف بدأً بالتقنية فـ جين متري يؤكد في إصرار أن السينما ليست ولا يمكن أن تكون – عملاً مكتوباً اللهم إلا عند الحد الذي تكون فيه عرضاً قبل كل شئ .[1]

إذاً ما هو السيناريو؟ هل هو مسودة تخطيطية تحوي كل ما سوف يصور من لقطات ويقال من صوت، او كما يقول د. مدكور النظرية في مقابل الإبداع الفيلمي، ولكن يجب أن تفهم بصورة صحيحة على أنها وسيلة الوسيلة لتحقيق الصورة السينمائية، وليس دقيقاً ترجمة (Treatment) and (Adaptation) واللتان تترجمان عادةً بالكلمتين العربيتين، إعداد ومعالجة.

حيث لا يمكن الإكتفاء بواحدة منهما لتوصيف الخاصية المقصودة هنا، ومن ثم كان لابد من كلمة تحتويهما معاً دون الإقتصار على إحداهما، وهى كلمة التكييف، نظراً لما تحتويه صياغتها من معنى التطويع / الخضوع، حيث جدليتهما كسمة أساسية تتسم بالعملية الإبداعية لكتابة السيناريو السينمائي[2].

ويرى الدارس أن كلمة قولبة أكثر تعبيراً من كلمة تكييف وهناك كلمة أفلمة التي أطلقها كاتب السيناريو السوفيتي مانكفيتش والتي يعني بها ذلك الشكل من الفن السينمائي الذي يسعى فيه المؤلف إلى الكشف عن معادل للعمل الأدبي في الفن السينمائي دون أن يخرج عن دائرة العمل

---

(1) د.مدكور ثابت، صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٨٩ .

(2) المرجع السابق ص ٩٠ .

الأدبي وهو ما ظهر قديماً عند المناداة بإيجاد المعادل الموضوعي للعمل الأدبي أو القصيدة عند تحويلها إلى المسرح، وهو ما يدفعه إلى الإستشهاد والنقل عن الكاتب الكبير والمخرج الياباني كانيتو سيندو أنه لا يجوزنقل الرواية أو القصة مباشرة إلى الشاشه فالعمل الأدبي يفقد شكله الخاص لدى أفلمته، ويعاد خلقه وفق قوانين السينما، لقد كتبت الرواية من قبل شخص آخر، ولهذا فإن على السينارست أن يتقمص شخصية المؤلف لفترة زمنية ما، وأن يرغم نفسه على التفكير والإحساس كالمؤلف، وقد رفض كانيتو عمل فيلم عن الجريمة والعقاب بحجة عدم الإشتراك في تشويه دوستوفسكي [1].

وهناك مصطلحات مثل توظيف وإستلهام وإقتباس وغيرها من المصطلحات التي تحدد كيفية التعاطي مع الأدب كمادة سينمائية طيعة التشكيل للإطار الحديث الذي تصب فيه الرواية، فالتوظيف إصطلاحاً يعني تقنية إختيار الرمز أو التجربة السابقة أو إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة ... دون أن يطغى جانب على آخر [2]. فجيرار جينيه يقول: إن السرد هو الخطاب الشفاهي أو المكتوب الذي يتعهد بإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع، ويضيف إن الحكي هو الحدث ولكنه ليس الحدث الذي نحكيه الأن وإنما هو الحدث الذي يتعلق بشخص ما يحكي لنا شيئاً، أي أنه فعل الحكي نفسه [٣]. لذلك عندما يريد مخرج أن يحكي رواية عليه بقراءة الرواية وقراءة السيناريو بصورة متمعنة حتى يلج إلى ما وراء الكلمات. السرد عند كريستيان متز هو مجموع الوقائع والأحداث التي ترتب في نظام، أو توال سلسلة من المشاهد وبذلك إكتسب علم السرد تطوره عبر الدراسات الكثيرة التي طالته ، وتطلب ذلك تجديد أدواته، حيث جدد النقد في المصطلح عندما صارالمصطلح قاصراً عن تلبية دوره في النقد الحديث، كما إشتقت مصطلحات جديدة، ولم تعد السببية هى جوهر بناء الحكاية، وتهاوت الكثير من التعريفات القديمة، مما فتح منافذ جديدة في مقاربة الحياة وأضافت بعداً عقلياً ونفسياً لمنطقة الدافع والفعل التي يشتغل فيها كلاً من الرواية والفيلم، علاقة أخرى ربطت ما بين الرواية والفيلم فمنذ البدايات الأولى للفيلم تناول مخرجون وكتاب سيناريو كبار الرواية وعملوا على تحويلها إلى أفلام صامته، مما أثار جدل طويل في تحويل الرواية الناطقة إلى عمل فني آخر، ولكن عند إدخال الصوت للسينما خفتت الأصوات المعترضة، ولكن ظهرت مشكلة أخري هى إعتقاد

---

(1) اندرو (ج . دادلي) ، نظريات الفيلم الكبرى ، ص ١٩٥

(2) د . يحيى اليشتاوي توظيف التراث في المسرح العربي ، إصدار دائرة الثقافة والأعلام ، ص ١١

(٣) رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد ، ط١، الرباط،١٩٩٢م، ص٧٥.

الناس أن الأدب والسينما شيئاً واحداً ولكن مما سبق ذكره في فقرة ثاكري يتضح الفرق في المعالجة، وهذا التحويل من النص الروائي إلى النص الفيلمي لابد من أن يقوم على فهم لخصيصة كلاً من الفنين، وهناك العديد من التحفظات التي يعتبرها البعض مشكلات يجب حلها بجدية، ومن الأهمية بمكان عند تحويل الرواية إلى فيلم أن نتوصل إلى الفكرة الأساسية في الرواية وجعلها المنطلق ولكن ليست تتبع وقع الحافرللحافر من العقد الصغرى إلى العقد الكبرى في الرواية، ولكن أخذ الأحداث المناسبة للسينما والمعبرة عن روح الرواية، خاصة أن زمن الفيلم محدود لا يتيح عرض كل أحداث الرواية، وإذا قلنا إن الرواية تعتمد على الخيال الذي يشتغل في مغازلة إحساس القارئ معتمدةً على التأثير الحسي، وهذا غالباً لايمكن التعبير عنه بصورة مباشرة في السينما التي تعمل على تحديد مناطق الحدث في القصة أو الفكرة والتي لابد أن تعالج بوسائط أخرى مثل الفعل الدرامي القابل للتجسيد في أفعال مرئية ومسموعة.

يوجد أختلاف آخر، الرواية كونها أدب تستخدم الألفاظ التي تحمل أكثر من معنى ولغة الإنشاء العالية قد لا تصلح في أحوال كثيرة للسينما، فطريقة كتابة الرواية تختلف كذلك عن طريقة الكتابة للفيلم، في حين تنجز الرواية على الورق بواسطة الكتابة، ينجز الفيلم على شريط حساس للضوء عبر مراحل من تحديد المشاهد ثم تجزئتها إلى صور ولقطات تكتب على الورق أولاً ثم يتم تجسيد ما كتب على الواقع - عبر أدوات مناظر وإضاءة ثم تصويره عبر كاميرا ومن ثم العمل على مونتاج ما تم تصويره وكذلك أعمال ما بعد المونتاج من مؤثرات وخدع، وكل هذا لابد أن يترك أثره الواضح في طريقة السرد.

على الرغم من إختلاف الوسائل التعبيرية بين الرواية والفيلم، إذ أن المشاهد السردية الروائية تتكون عبر صورة ذهنية تتحرك وفق مساحات التماهي بين النص والقارئ فهى مرتبطة بفعالية القراءة ودرجة الفهم، في حين المشاهد السردية السينمائية تتكون من تجميع بصري لمجموعة من المعطيات المرئية والمسموعة، ولكن يظل هناك القاسم المشترك الأ وهو الحكاية .

المبحث الخامس : قولبة الرواية :

في هذا المبحث نتحدث فيه عن إمكانية تحويل الرواية إلى فيلم، وبالتحديد علاقة الفيلم الروائي بمفاهيم السرد التي تشكل تماس مع الرواية ونحاول إزالة الإلتباس الذي يشوبها أحياناً ونبدأ بالمقارنة كمدخل بين الفيلم من جانب وبين فنون الأدب والدراما من جانب أخر، نجد أن أوائل الكتب التي أشارت إلى فنية وحرفية الفيلم فن الصورة المتحركة تأليف فاشل ليندساي عام ١٩١٥م، والقصة السينمائية تأليف هوجو مونتسبيرج عام ١٩١٦م، وقد ورد في هذين الكتابين،بعض هذه المقارنات [١].

والواقع أن المقارنة أصبحت ظاهرة مألوفة في كل المناقشات الجادة التي تدور حول فن الفيلم، وتبحث في جوهره وطبيعته، ويعرض الفصل الأخير طرفاً من هذه المقارنات التحليلية، والتي توضح العلاقة بين فن الفيلم وبين الفنون الأخرى، لأ مجرد ذكر الفروق بين كل منها، وإنما لنلقي الضوء على العناصر التي تميز هذا الفن الجديد القديم. الذي بسرديته ذات الإمكانيات الهائلة من الصور والأصوات لتعبر عن الرواية التي حملت مضمونها، وذلك من خلال الحديث عن: الفكرة والفعل أو الحدث والشخصية والفضاء أو المكان والزمان والإيقاع.

لابد من التنبيه إلى أن المادة السردية لا تعمل كوحدات منفصلة، ولكنها تعمل في وحدة عضوية، فالفعل لا يعلن عن نفسه ما لم تحركه الإرادة الواعية للشخصية، ولا يتتطور وينمو بغير هذه الإرادة، كما أن هذا الفعل يعمل في الزمن ويدور في مكان والحركة وفق إيقاع يعطي الإسلوب.

---

(١) جوزيف و هاري فيلد مان، داينمية الفيلم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٦ م ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي ص ٩.

الفـكـرة:

والمخرج يقرأ العمل مراراً وتكراراً للوصول للفكرة وروح النص لتجسيد القيم الدرامية، وما تتضمنه من عواطف ومشاعر ومضمونات يستجيب لها الجمهور في المجتمع، إن قراءة السيناريو، إنما بمثابة قراءة لنوتة موسيقية، ولا أعرف الكثيرين ممن لديهم قدرة السيطرة عليها مع أن العديد منهم يؤكد أنهم متمكنون منها[١]. فالفيلم يأتي من فكرة، والفكرة هى مضمونه الذهني والمادة التي يتشكل منها الفيلم ، وكذلك مضمونه الموضوعي، وكلاهما الفكرة الفنية و المادة الفنية هما أساس الفيلم، هى منطلق التصور والإدراك لأي فيلم روائي، يسميها البعض بالفكرة الموضوعية وينصح كبار كتاب السيناريو ألا يتضمن السيناريو الواحد أكثر من فكرة أساسية واحدة حتى لا يتشتت إنتباه المتلقي و يشوش أفكاره و يضعف الأثر النهائي للفيلم [٢] وعناصر السرد من حبكة وإسلوب يعتمدان على الإنطلاق من الفكرة، وهناك من حدد الأفكار أو المواقف الدرامية التي يستقي منها كتاب الدراما مادتهم، أو الموضوعات الروائية بستة وثلاثين موضوعاً وهو الكاتب الإيطالي كارلو جوزي وحددها فيما يلي :-

١/ الإبتهال.	٢/ الإنقاذ.	٣/جريمة لها طالب ثأر.
٤/ إنتقام قريب من قريبه.	٥/ المطارة (هارب وعقاب).	٦/ المصيبة(غالب ومهزوم).
٧/ الوقوع كفريسة بسبب القسوة أو سؤ الحظ.	٨/ الثورة و التأمر.	٩/ مغامرة جريئة من شجاع.
١٠/ الإختطاف.	١١/ لغز مطلوب حله.	١٢/ المحاكمة.
١٣/ عداوة الأقارب .	١٤/ منافسة الأقرباء .	١٥/ الزنا المرتبط بالقتل .
٦/ الجنون .	١٧/ الطيش وضحاياه.	١٨/ جرائم الإكراه في الحب.
١٩/ قتل قريب دون معرفته	٢٠/ التضحية بالنفس لأجل مثل من المثل العليا.	٢١/ التضحية الجماعية من أجل عاطفة .

---

(١) زيجموند هبنر،جماليات فن الإخراج،ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة القومية للكتاب،١٩٩٣م،ص ٩٩.

(٢) على أبو شادي ، ٢٦/ جرائم الحب . لغة السينما ، ص٢٥.

٢٢/ الإضطرار إلى التضحية بالحبيب.	٢٣/ منافسة الغالي والدون (الوضيع).	٢٤/ الزنا .
٢٥/ التضحية بالنفس من أجل قريب.	٢٦/ إكتشاف خيانة الحبيب.	٢٧/ صعوبات تواجه إثنين متحابين.
٢٨/ حب العدو.	٢٩/ الطموح.	٣٠/ صراع إنسان مع إله.
٣١/ غيرة بسبب سؤ فهم.	٣٢/ ضجية حكم قضائي.	٣٣/ الندم و تأنيب الضمير.
٣٤/ إستعادة شئ ضائع .	٣٥/جرائم الحب	٣٦/ فقدان عزيز [١] .

والفكرة التي تقوم عليها الرواية دائماً ما تكون قابلة للأفلمة إذا أجابت على سؤال أساسي هو: هل الفكرة تحتوي على صراع بين الأطراف؟ فكل ما لا يحتوي على صراع ليس بدراما ولا يخدم شكل السيناريو الذي يأتي مطوراً ومعبراً سردياً عن الفكرة وليس خصماً ولها، ويقول بير مايو (إن الرغبة في القص أن تستنير بالسؤال التالي: عن ماذا نتحدث وعم يتحدث ما نرويه؟ ذلك لأن القصة المروية هى دائماً إستعارة عن شئ ما، القصة في حد ذاتها قد تكون حدث لا يعني شيئاً، وهي لا تكتسب معناها إلا إذا إرتبطت بموضوع تصبح هى إيضاحاً له، أي تحمل اللمسة الإنسانية فالموضوعات الخاصة لا تهم الغالبية من الناس.

ويذكر مايو – أن سؤال الكتابة ثلاثي الجوانب[٢] :

- ماذا نقص (القصة).
- عن ماذا نتحدث (الموضوع).
- الرائ فيما نقص (الأطروحة) .

ويضيف إنه من الواضح تبعاً لهذه الحالات إن المسعى مختلف، في معالجة الرواية؛ فإذا كانت الأطروحة سباقة فيجب أن توجد الإستعارة، ويتم إختيارها لتعرض نفسها على شكل سيناريو غني بالإحتمالات المرئية والمسموعة.

---

(١) عبد المجيد شكري ، فن كتابة و إخراج التمثيلية الإذاعية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ٢٠٠٣ م،ط٢،ص٥٥-٥٦.

(٢) الطيب مهدي، مذكرة سيناريوص٤.

أما إذا برز الموضوع في البداية فلابد من البحث عن الإستعارة السردية وعن الأطروحة التي يدافع المؤلف أو المخرج عنها.

أما إذا كانت القصة التي تفرض نفسها فلابد من البحث عن الموضوع الذي يسكنها، فالإستعارة تستكمل بمقدار ما تتضح الأطروحة، وبمقدار ما ينضغط الموضوع فإنه يتعمق والعكس صحيح [١].

والفيلم إما أن يكون فيلم حدث أو شخصية، فمن يمثل البطولة المطلقة ينال الحظوة ، بالتالي البحث في الحدث يقودنا لعلاقتها بالشخصية، فالشخصية تتدخل في وقت مبكر لتقود أو توجه أو تتأثر بالأحداث.

(لا يتمتع المشاهدون بإمكانية الوصول المباشر لأحداث الفيلم، وإنما تتم تصفية الحكاية من خلال عملية تدعي السرد، الذي يشير إلى كيفية نقل معلومات الحكاية إلى المشاهد صيغتيين من السرد الفيلمي الأول الشامل المعرفة والثاني المقيد، ويربط السرد المقيد عرض حكاية الفيلم بشخصية واحدة معينة فقط، فلايمر المشاهد سوى ما تتعرض له الشخصية بالذات، لذلك، يمكننا التفكير بالسرد المقيد على أنه (مصفاة) أو حاجز لا يتييح للمشاهد سوى مدخل محدود إلى أحداث الحكاية [٢]). وهو نمط معتاد في أفلام الشخصيات (غاندي) و (أيام السادات) والأفلام البوليسية مثل فيلم (النوم الكبير) وكذلك الفيلم الحربي الذي ترتبط فيه آلة التصوير بشخصية المصور الحربي والذي نرى وجهه في نهاية الفيلم عندما يقتل المصور الحربي وتسقط الكاميرا على الأرض كاشفةً عن وجه المصور،(وعلى العكس من ذلك تكون آلة التصوير في السرد الشامل المعرفة حرة في القفز من شخصية إلى أخرى، حتى بستطيع المشاهد إمتلاك مزيداً من المعلومات عن أكثر من شخصية واحدة آياً كانت، لذلك فإن السرد الشامل المعرفة أشبه بالنظرمن نافزة واسعة تتيح للمشاهد رؤية بانورامية لاحداث الحكاية، والسرد الشامل المعرفة متبع عادة في أفلام الميلودراما [٣]). ولا ننسى أن هناك أفلاماً كثيرة جداً تتبع منهجاً يمزج بين السرد الشامل والسرد المقيد مثل فيلم **شمال شمال غربي** للمخرج البريطاني **هيتشكوك.**

---

(١) الطيب مهدي، مقالة عن السرد السينمائي وعلاقات التماس ،جريدة الصحافة.
(٢) فهم الأفلام، مرجع سابق، ص ٧١.
(٣) المرجع سابق، ص٧١ .

إن حاجة الفرد الشخصية تقدم الهدف والمسار لمجمل الأحداث ووجهة النظر والنهاية للفعل الفيلمي، إن مدى قدرة تلك الشخصية على تحقيق أو عدم تحقيق ذلك الهدف سيصبح هو الفعل، وبدون صراع لتحقيق الهدف لا توجد أحداث قوية، وبدون الحاجة لا توجد الشخصية ، وبدون الشخصية لا يوجد الفعل، الفعل هو الشخصية، وما يفعله الشخص هو ما ينم عن الكينونة.

ويحدد دوايت سوين إن الشخصية تتفاعل في الفيلم بثلاث طرق:

أولاً : إنها تختبر الصراع لتحقيق حاجتها.

ثانياً: إنها تتفاعل مع شخصيات أخرى سلباً و إيجاباً.

ثالثاً : إنها تتفاعل مع نفسها.

وعلينا أن نتذكر أن الحوار يشكل وظيفة الشخصية. لذلك فلنستعرض هدف الحوار:

- بدفع القصة إلى الأمام.
- يوصل الوقائع و المعلومات إلى القارئ و من ثم المشاهد.
- يكشف عن الشخصية.
- يؤسس علاقات الشخصية.
- يجعل شخصياتك حقيقية و طبيعية و عفوية.
- يكشف عن صراعات القصة والشخصيات.
- يكشف عن حالات الشخصيات الإنفعالية.
- يعلق على الفعل [1].

---

(1) د.محمد شبل الكومي، النقد السينمائي من منظور أدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص٢١٨.

إن الحوار في نظري تعبير عن نفس مستوى لون الشعر وطريقة اللبس – والكلام لا يقتصر فقط على الحوار Dialogue؛ لانه يمكن لشخص أن يحدث نفسه، وهذا مونولوج Monologue. هناك طريقتان للإقتراب من السيناريو.

الطريقة الأولى: هي أن تحصل على فكرة؛ ومن ثم تخلق الشخصيات لتلائم الفكرة. مثل ملاكم فقير تتاح له فرصة أن يلاكم بطل العالم، كما في روكي.

الطريقة الثانية: هي خلق الشخصية. ومن هذه الشخصية ستنشأ حاجة وفعل وقصة. أي قصة أليس في بلاد العجائب. نجد أن تم تناولها في أليس لم تعد تقطن هنا [٢].

الشخصية هى عنصر أساسي في مادة السرد السينمائي ، وقد أنتج التطور الحتمي للتقنية السينمائية علاقات جديدة بين الشخصية والفيلم منها ما ذكر سلفاً في مبحث تطور السرد السينمائي والأن إضافة علاقات جديدة مع الشخصية منها:

قدرة السينما على تقديم الصورة البشرية في لقطات بأحجام مختلفة صغيرة وأخرى كبيرة ومن ثم ترتيب هذه المقاطع في سلسلة تتوالى زمنياً مكنتها من تحويل الصورالخارجية للشخصية إلى نص سردي.

والعلاقة الناتجة من إمكانية السينما في جذب الإنتباه نحو تفاصيل مظهر أو حركة الشخصية في لقطة قريبة مثلاً أو إطالة أو تقصير زمن اللقطة على الشاشة وإمكانية تكرار هذه التفاصيل هى إمكانية لا تتوفر للشخصية في المسرح أو في الرسم وتمنح الصور السينمائية للشخصية دلالات مجازية عالية القيمة.

إحدى الخصائص الجوهرية التي يتميز به سلوك الإنسان على الشاشة هي جانبه الحي الذي يوهم المتفرج بأنه يراقب الواقع مباشرة ، وهذا يتسق مع أحد مفاهيم السينما نفسها كفن الإيهام بالواقع.

يستخدم الفيلم تركيبة البشر المعقدة والمتنوعة، فالشخصية تتمتع بالعديد من السمات المتوافقة والمتعارضة، والمتباعدة والمتقاربة، تتفاوت بين القوة والضعف، ومنها ما هو سائد

---

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٩.

ومنها ما هو كامن، وقد يسود ما هو كامن ويكمن ما يسود، هذا بخلاف تفردها في إسلوب الحديث والعادات والمظهروواللغة وغيرها، وتعدد دوافعها وأهدافها وتغيرها بما لا يمكن تحديده، وكل ذلك التنوع نراه ونسمعه على الشاشة.

الفضاء المكاني كعنصر من عناصر المادة السردية يمثل المجال الحيوي لعمل الفيلم، وهو العالم بأكمله ويقول أندرية بازان: بإمكاننا أن نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة إلا من حقيقة واحدة هى حقيقة المكان.

رغم أن الشاشة مسطحة الإ أن التعامل يتم مع المكان في أشكاله ثلاثية الأبعاد: المجسمات والمسطحات والخطوط بالإضافة للفراغ وهو عنصر غير مادي تؤلفه هذه الأقسام الثلاثة، إن هذه التقسيمات الرباعية هي بمثابة الأبجدية التي يقوم عليها المكان، ويمكننا قراءته من خلالها، واضعين في الإعتبار التباينات الجوهرية التي تحقق رؤية هذه الهيئات وتمييزها من خلال الضوء وتأثيره عليها وتحقيق أبعادها البصرية.

تتعامل السينما مع هذه الهيئات الأربع كمجال حيوي لإدارة الأحداث، و يتحقق التأثير بواسطة الحركة، سواء كانت حركة الموضوعات داخل الكادر أو حركة كاميرا وبذلك يصبح للبعد الرابع للمجسمات المرئية طابعاً تفاعلياً قابلاً للتبدل والتحول المستمر في الوظيفة، إذ يتغلغل الزمن في ثنايا الحركة ويسبب بالتالي التغيير الذي يطرأ على نظرتنا لهذه الهيئات ورؤيتنا لها، وبإستخدام القطع cut من لقطة لأخرى وتغيير زاوية الكاميرا يتخذ المكان وظيفته الموضوعية والجمالية كفضاء للسرد.

ويعتبر الإطار frame كأداة لتفسيرالسياق المكاني، فهو يجزء المكان ويضيقه أو يوسعه، يعيد تشكيل مقطع من الواقع أو جزء من الحقيقة، يشد المتفرج إلى بؤرة إنتباه محددة، وبالإشارة إلى الترابط العضوي بين المكان وإطار الصورة فإن الإطار هو تدعيم لبناء المكان وتجذير له، فالإطار إذ يحدد الشخصية على الشاشة فإن ذلك لا يمنح الشخصية عمقاً وتأثيراً ما لم يكن الإطار قد حدد المكان الذي تنتمي إليه الشخصية، المكان الذي يحيط بها، والإطار وفق هذا المفهوم يسهم في تخليق الإحساس بالمكان لأنه يقدم المكان ويحيط به من كل جانب، مع الإشارة إلى قدرة الكاميرا السينمائية على كسر الإحاطة متى ما أوريد لها ذلك، وحذف و

خلق أمكنة جديدة بأطر جديدة وبلاحدود، وإطار الصورة الفيلمية يتوغل في المكان وينتزع المكان الخاص به إنتزاعاً، أي المكان الفني الذي يعمق الدلالة التعبيرية في الفيلم، ويقول أندرية بازان : إن عالم الشاشة لايمكن أن يوضع بجانب عالمنا، بل هو يحل محله بالضرورة، لأن مفهوم العالم نفسه مفهوم يتعلق بالمكان، ولمدة ما يستغرقه الفيلم من وقت على الشاشة، فإن شريط الفيلم على الشاشة سيكون عالمنا الجديد .

ويقول جان لوك جودار: ما أشد شبه السينما بالنحت والموسيقى معاً، أعني شيئاً ثابتاً ومتيناً ولكنه في نفس الوقت شيئاً يتحرك مع ذلك، وهذا شئ محير تماماً [1] لأنها تنتمي لفنون الزمان والمكان معاً والحق أن الفن التشكيلي يقوم بدور كبير في العمل السينمائي، منذ نشأة السينما وهى تعتمد على الفنانين التشكيليين في تصميم ديكوراتها وتنفيذها.

ويلعب الزمن دوراً مهماً ومؤثراً في السرد الفيلمي، وأصبحت القدرة على إطالة الزمن الفيلمي أو تقصيره أداة في يد السينمائي للتحكم في كل حيز الفيلم، يمكن للزمن الفيلمي أن يختصر الفترات الغير ذات أهمية في الأحداث فيما يسمى بالأزمان الضعيفة، وأن يدعم الأوقات المهمة إلى أقصى طاقاتها بما يسمى بالأزمان القوية، ويمكن عرض أحداث بحيث تبدو على الشاشة أسرع أو أبطأ مماهى في واقع الحياة، مما يعطي السينما إمكانية التكثيف للأحداث وعرض أحداث مرت على مدى سنوات في بضع دقائق، وأكثر وضوحاً في عرض تعاقب الليل والنهار وتعاقب الفصول وتبدلات الزمن النفسي للشخصيات، وبناء الزمن الدرامي للأحداث، الزمن الذي يستغرقه شريط الفيلم على الشاشه والزمن الذي تستغرقه الأحداث داخل الفيلم التأريخي في عصوره المختلفة، والمعاصرة والماضي والمستقبل ، وحرية التنقل بينها جميعاً في مجالات زمنية متاحه للفيلم في تكوين مادته السردية سواء مرئيةً أم مسموعةً في صورها المختلفة.

ويستخدم الفيلم بعض الأدوات في تحقيق بناءه الفني بإعتبارها التقنيات التي يستخدمها المخرج للتعبيرسينمائياً عن روح الرواية المقولبة إلى فيلم مثل:

السيناريو :

---

[1] السينما والأدب، د. فؤاد دواره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص٢٤.

وفي هذا الجانب يقول روي آرمز موضحاً العلاقة بين الروائي و كاتب السيناريو: إن الروائي حاكم مطلق له سلطات السيطرةعلى مخلوقاته، وإن كاتب السيناريو بجمهوره النهائي تتوسط هذا الجمهور حلقة كاملة من الأشخاص ومعظمهم من أخصائيين في مجالاتهم الخاصة من الذين ليس له عليهم سيطرة [1] وفي عالم الرواية يستطيع الكاتب أن يكتب بقلمه كل ما يريد، أما في السينما كما قالت الناقدة إرينا دوتشكوفا: فإن جملة مثل "تحليق طائر يرفرف بجناحيه فوق سهل "تصبح مشكلة و تحتاج دراسة [2] فالسيناريو يبني المكان ويوثق العلاقة مع شخصياته بجعل المكان مرآة عاكسة دالة على الشخصيات ويمثل الأرضية التي ينبت الفعل عليها ويتنامى، ويمثل في السياق التعبيري مناظر متعددة تدل وتحيط بالحدث أو تظهر خلفه.

الكاميرا :

عند إختراع الكاميرا الفوتوغرافية ١٨٨٨م على يد العالم نيسفور نيبس ولويس داجير ظهر فن جديد للعيان ولكن كانت تنقصه الحركة – وكما ذكرت سابقاً في تطور السرد – قد إرتبط تحرر الفن السينمائي بتحرر الكاميرا، مما أتاح للمخرجين فرص التعبير بطلاقة عبر الوسيط السينمائي عن الروايات العالمية التي شكلت ذخيرة فنية وافرة، ولكن المشكل الإبداعي تمثل في أن بعض الروايات العادية أخرجت أفلاماً رائعة، وبعض الروايات العالمية نالت فشلاً ذريعاً، مما يحتم علينا البحث عن محققات النجاح في الشروط الواجب توفرها عند التعامل مع الأدوات، وعلى وجه الخصوص الكاميرا التي تعطي الوحدة الأساسية للفيلم ، ألا وهى اللقطة.

---

(١) طاهر عبد مسلم،عبقرية الصورة والمكان، ٢٠٠٢م، دار الشروق للنشروالتوزيع، ص١٣٠.
(٢) المرجع السابق، نفس الصفحه.

اللقطة :

لا شك أن عالم السينما يقترب من المظهر المرئي للحياة، ولكن العالم يمتلك سمة أخرى بجانب أن الحياة واقع والسينما إيهام بالواقع، والسمة الأخرى أن السينما لا تعرض الواقع بكامله بل يختار المخرج إطاربحجم الشاشه، وبالتالي فإن بنية العالم القائم خارج حدود الشاشة يطرح نفسه كقضية جوهرية بالنسبة للسينما، و بالتالي يظل عالم الشاشة هو على الدوام جزء من عالم أخر، وهذا ما يحدد الخصائص الأساسية للسينما كفن قائم بذاته.

تعريف اللقطة:

هي الوحدة الفلمية الصغرى، الجزء من الشريط الفيلمي الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية مهما كان مضمون اللقطة، وتغيير اللقطة يعني دائماً نقل مكان الكاميرا، أو تغيير العدسة واللقطات، تنتظم في مشاهد والمشاهد في فصول sequences مكونةً الفيلم، [1]Scenes أو shots وتعد حدود اللقطة على أنها المواضع الذي يلصق فيه المخرج حدثاً مصوراً مع أخر، و هذا ما أراد تأكيده (إيزنشتين) عندما كتب (تبدو اللقطة بمثابة خلية للمونتاج).

وحدد ثلاث مراحل للمونتاج:

١/التكوين التشكيلي.

٢/التكوين المونتاجي.

٣/ التكوين الموسيقي.

---

(1) يوري لوتمان ، سيميائية الفيلم، ص ٤٠.

وهذا التصور يقدم تأويلاً جديداً لقضية المونتاج، إن أصول المونتاج هي في التكوين التشكيلي ومستقبل المونتاج هو في التكوين الموسيقي، أما القوانين فهي ذاتها في المراحل الثلاثة [1] .

ولكن مهما بلغت أهمية المونتاج فإن من المبالغة بمكان أن نرى حدود اللقطة تتوقف عند نقاط الوصل بينها وبين لقطة أخرى، من الأصح أن نقول إن تطور المونتاج قد أثار مفهوم اللقطة وأكسبه و ضوحاً أكثر، كما بين ذلك جانب المونتاج المتوازي الموجود في أية فيلم فني وأحد العناصرالأساسية لمفهوم اللقطة هو تحديد المكان الفني، والمونتاج للقطات بالنسبة للمونتير هي عملية تقطيع وترتيب اللقطات المنفردة لا تلبث أن تتحد وتذوب بعضها مع البعض الأخر على غرار ما يحدث عند قراءة الشعر حيث تتداخل التفعيلات المنفردة وتتحد في كلمات وهذا ما يريده المخرج، أما المتفرج يرى فيها تعاقباً لأجزاء من الصور تبدو وكأنها تزوب في كل واحد على الرغم من بعض التغيرات التي تحدث داخل اللقطة الواحدة. (ويقول كمال عيد: بأنه رغماً عن تغير اللقطة السينمائية بتغير البعد والرقعة المساحية، وحجم التركيب رغماً عن إختلال الوضعية في الصور المتلاحقة نتيجة تغير الزوايا المتعددة، رغماً عن كل هذا، فإن الفيلم – وبجهد الجماليات – وواقع من فلسفته الخاصه كفن يلغي كل هذه المساحات الشاسعة ويصل البعيد من العلاقة بين الصورة والمشاهد، وأحياناً كثيرة يجمد الإدراك الذاتي عند المتفرج ، وهى خطوات جديدة لم يسبق لفن من الفنون الوصول إليها، وبنفس المستوى التأثير الفعال، وهو ما يرجعه العلماء إلى الخصائص الجديدة التي كشفت عن فلسفة فن السينما مؤخراً، والتى إعتبرت فن الفيلم من الفنون الجماهيرية ذات التأثير الفعلي على الناس، نتيجة تجمعهم كأفراد وجماعات من كل الأعمار داخل مكان واحد، هو قاعة العرض [2].

وبذلك يكون إختلاف الحياة الممثلة داخل الفيلم عن الحياة الحقيقية بتقطيعها الإيقاعي، الذي يسمى الديكوباج أو سيناريو المخرج وهذا التقطيع الإيقاعي هو الأساس لتقسيم النص السينمائي إلى لقطات، يتم التعامل معه بوعي وإلا فقد المخرج إتصاله بالجمهور[1].

---

(1) يوري لوتمان سيميائية، ص ٦٧

(2) د كمال عيد، جماليات اللون، الموسوعة الصغيرة (٦٩) منشورات دار الجاحظ للنشر والتوزيع بغداد الجمهورية العراقية، ص ص ٩٣ -٩٤.

(1) يوري لوتمان ،سيميائية الفيلم، ص ٤١

وهكذا تظهر لنا حدود اللقطة في سلم الزمن، إذ تنفصل عن اللقطة التي تسبقها، وتعتبر اللقطة وتعتبر اللقطة هى الكل المركب فهى تتنوع في الزوايا والأحجام إقتراباً عن الموضوع وإبتعاداً، إضافة للصيرورة الدائمة للموضوعات داخل اللقطة وهي في حالة الحوار بين السكون والحركة، والتعريف الشهير للقطة: أنها الجزء من الفيلم الذي يبدأ من بداية تشغيل الكاميرا حتى لحظة إيقافها، فإن تعريف اللقطة لدى كبار منظري السينما يعطي اللقطة أهمية كبرى .

فاللقطة عند كوليشوف هى حجر بناء الفيلم.

فاللقطة عند إيزنشتين بمثابة الخلية في الفيلم.

فاللقطة عند بودوفكين العنصر المهم جداً لبناء الفيلم.

فاللقطة عند جان ميتري هى الشرط الأساسي في الشكل السينمائي[٢].

وتعتبر اللقطة المقربة هى الحد الفاصل بين السينما والمسرح، فقرب الشخصية الممثلة للدور من المتلقي تكسب الشخصية مقدرة تعبيرية عالية، وزاوية إلتقاط الصورة تعطي معاني عديدة لوجهة النظر نحو الموضوع المراد تصويره، فمن الزاوية المنخفضة إلى زاوية مستوى النظر إلى الزاوية المرتفعة إلى الزوايا الجانبية والمائلة.

والزاوية التي يصور منها اللقطة يمكن أن تقوم بدور التعليق من قبل المؤلف أو المخرج للموضوع، وكثيراً ما تعكس الزاوية موقفه تجاه موضوعه، إذا كانت الزاوية بسيطة يمكن لها أن تقوم بفعل نوع من التلوين العاطفي الدقيق، وإذا كانت متطرفة يمكن لها أن تمثل المعني الرئيسي للصورة، وإستخدام الزوايا يرتبط كذلك بالبناء التعبيري الذي يورده لوي دي جانيتي [٣] في تحديده للزوايا الخمس الأساسية وهى زاوية نظر الطائر التي تصور من أعلى المكان و توحي بالمصير و القدر المحتوم حيث تتضائل حجوم الأشياء و الأشخاص و تصل درجة التفاهة وعدم الأهمية، فيما تعبر اللقطات ذات الزاوية المرتفعة اللإعتيادية والمستوى الإعتيادي المألوف الذي يظهر المكان متوازناً مستقراً ودلالاته تتجه للتفسير والتحقيق المعلومات لدى المشاهدين، أما الزاوية المنخفضة فهى ذات تأثير يوحي بالإرتفاع وتعظيم الأشياء وتختزل بواسطة هذه الزاوية الكثير من التفاصيل المكانية ولا يظهر إلا المستوى الأعلى ممثلاً في

---

(٢) الطيب مهدي ،ورقة عن السرد منشورة في جريدة الصحافة.

(٣) لويتي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر على، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١م، ص٣١.

السقوف مثلاً، فهذه الزاوية تقلل من تأثير المكان بالنسبة للشخصية، ولكنها إذا ما صورت المكان فإنها توحي بعظمته ورسوخه وقوته كتصويره عمارة أو برجاً ضخماً أو غير ذلك، أما الزاوية المائلة فهى ترتبط بالبعد النفسي للإيحاء بالإضطراب وعدم التوازن وتوحي كذلك بالتوتر وعدم الإستقرار المكاني، مع إضافة حركات الكاميرا وهى عديدة ومختلفة من حركة أفقية يميناً أو يساراً إلى الحركة الرأسية إلى أعلى أو إلى أسفل، وكذلك إضافة حركة جسم كاميرا الذي يعطي العديد من الأنواع بجانب الحركة المحمولة على اليد، وحركة العدسة الزووم أماماً وخلفاً، الحركة التي تتابع الموضوع والحركة التي تصف الموضوع، واحركة المنقضة والحركة المبتعدة، والحركة البطيئة والحركة السريعة، وحركة الكاميرا هى خاصية أساسية في هذا الفن وإتخذ أحد أسمائه منها – فن الصورة المتحركة Motion Picture، وإضافة بالطبع لحركة الموضوعات دخل الكادر والحركة التي يخلقها المونتاج، وحركة الشريط السينمائي داخل آلة العرض. وأتاح إستخدام عدسات الكاميرا أيضاً نوعاً خاصاً من الرؤية للموضوعات تتجاوز رؤية العين المجردة، و مد في إمكانية البصر لتكسب الصورة على الشاشة إمكانيات أخرى فنية وتعبيرية، وتوظف أنواع العدسات المختلفة – العدسات الواسعة والضيقة والعادية والمتغيرة البعد البؤري في خلق صور مرئية تتسع لخيارات بصرية هائلة، وبواسطة العدسة أمكن خلق عمق المجال Depth of Field في اللقطة والذي أتاح للإخراج توظيفات عميقة للمكان ومحتوياته وتنظيم حركة الموضوعات والأشخاص داخله فيما يعرف بالأخراج في عمق المجال الذي بدأ مع أرسون ويلز في فيلم (المواطن كين).

وتعتبر الإضاءة أداة من أدوات التصوير لقيادة عين المتفرج إلى أجزاء الشاشة المضاءة أو تجنب الأجزاء المعتمة، وتستخدم السينما الإضاءة الطبيعية – الشمس والقمر – والإضاءة الصناعية – المصابيح والكشافات – والإضاءة لها دور تعبيري كبير فهى تخلق الجو الدرامي المطلوب في الفيلم، ويعمل المخرج ومدير التصوير في تحديد الإضاءة العامة للمشاهد، وبالتحكم في الدرجة العامة للإضاءة من حيث إرتفعها أو إنخفاضها، أو خلق التباين في الصورة والمتمثل في نسبة مناطق الضوء إلى مناطق الظلال، وكلما إنخفضت الدرجة العامة للإضاءة وزادت نسبة التباين ومناطق الظلال في الصورة كلما كان ذلك باعثاً على خلق مشاعر التوتر والقلق والحزن والعكس صحيح، كما تستخدم الإضاءة لتشكيل الموضوعات في الصورة للإعطاء

معانٍ رمزية، ويتم ذلك عن طريق التحكم في زاوية سقوط الضوء الموجه للموضوع، وهناك فرق كبير بين الأثر الذي تعطيه الإضاءة الخلفية والإضاءة الأمامية للموضوع المضاءة نفسه، بل يمكن تحريك الإضاءة كإستخدام كشافات السيارة لإضاءة منطقة مظلمة والإضاءة المتقطعة تجزيئ الحركة في المشهد، وتحقق الإضاءة غايات فنية عديدة فهى بالتعاون مع عوامل أخرى تحقق الإحساس المطلوب بالعمق الفراغي.

اللون

يميل إلى أن يكون من الناحية السايكولوجية عنصراً لا واعياً، فهو قوي العاطفة في مفعوله وهو معبر وخالق للأجواء أكثر منه عنصراً ذكياً واعياً.(تعتبر الألوان عنصراً عظيم الأهمية في صناعة السينما لقدرتها على خلق روابط شخصية وإضافة معان،و إثارة مشاعر، فبعض الألوان تشع بالفرحه و الآخر بالحزن [1]) وقد إكتشف علماء النفس بأنه بينما يحاول أكثر الناس تفسير خطوط التكوين بفعالية، فإنهم يميلون إلى قبول اللون بلا فعالية، تاركين له الإيحاء بالأجواء Moods وليس الموجودات الملموسه، ويشار إلى أنه بينما الخطوط ترتبط بالأسماء، ترتبط الألوان بالصفات، والخطوط والألوان توحي مجتمعة بالمعنى ولكن بطرقٍ مختلفةً. (كانت الأفلام الملونة يومذاك لا تزال خاماً وجاذبيتها ضعيفة، وبدا أنها ستندثر و تهمل إلي أن قام مخرج ناشئ غير معروف اسمه والت ديزني بإخراج فيلم **الخنازير الصغيرة الثلاثة** عام ١٩٣٢م بإسلوب تلوين لا سابقة له نال إعجاب المشاهدين و المخرجين على الفور. فبعد أن كانت الأفلام تستخدم الألوان بوعي فني ضعيف وخيال خصب، من أجل إثارة الفكاهة والمشاعر وإظهار العنف والحركة .بينما كانت حيوانات والت ديزني تطير وترقص وتجري وتغيرأشكالها، كانت الألوان تتبدل مع هذه التطورات الدرامية لتعبر عن حالة مرحة، أو باردة، أو دافئة، بألوان لا تنطبق على الواقع، معطية حركية مرحة تتوافق مع إيقاع الصوت المستمر[1]) وذكر ويليام جونسون عن اللون: لعل أسوأ ما يواجه نقاد الألوان في الفيلم هو كون تاريخ الفيلم قد جرى بشكل معاكس. أي أنه لو وجد تالبوت وتاغر ونيبس وغيرهم مواد كيميائية تميز أطوال الموجات وتظهر الألوان، لكانت صناعة السينماالملونة قد بدأت أولاً، ولكانت أملاح الفضة التي إستخدمت لتظهير أفلام الأبيض وأسود هي الشئ الأكثر تطوراً في مجال التصوير الفوتوغرافي

---

(١) لويس جاكوب، الوسيط السينمائي،مرجع سابق، ص ٢٠٨.
(١) لويس جاكوب، الوسيط السينمائي،مرجع سابق، ص ٢٠٩.

والسينما.لكن بما أن الألوان ظهرت بعد الأسود وأبيض، فقد إعتبرها الناس موضوعاً مضافاً عوضاً عن اعتبارها مسالة مستقلة بحد ذاتها. والذين فضلوا الأفلام الملونة فضلوها لأسباب تجميلية، و الذين انتقدوها فلأنها غيرت ألوان أزهار الليلك. [٢])،وقد حاول كثير من المخرجين ومديري التصوير إستخدام اللون إستخدامات درامية مستفيدين من تصنيفات علماء النفس لإيحاءات الألوان المختلفة، وقد شكلت الإضاءة والألوان كأداتي تعبير عنصراً مهماً في خلق بلاغية الصورة السينمائية.

المونتاج يعيد بناء الواقع تشكيلياً وفكرياً، ونظراً لطابع المونتاج الجمالي، فإنه يظل من بين وسائل التعبير السينمائي الأكثر خصوصية، فاللقطة تظل وحدة منفصلة ليس لها معنى حتى يتم تجميعها في هذه اللحظة تختفي وحدانية اللقطة ولا يصبح لها وجود فردي لأنها تذوب في المشهد scene الذي يكون الفصل (سلسلة من المشاهد أواللقطات) لتخلق وجوداً آخر هو الـ sequence من اللاتينية sequentia المشتقة بدورها من sequent–em من فعل sequi (يتبع؛يتابع). "كيف أصبحت ملكاً/بإعتلاء العرش والتعامل العادل[٣]، ؟ أما في السينما فإن مصطلح sequence يعني سلسلة من اللقطات المتعاقبة تمثل جانباً من القصة السينمائية وتشكل الوحدة الروائية المترابطة في هذه القصة، كسلسلة لقطات نزال مطاردات أو الهروب وغير ذلك، ومصطلحي scene و sequence يستعملان كمترادفان لبعضهما البعض في أغلب الأحيان[٤] ، والمونتاج يعمل على خلق علاقات عن طريق ترتيب وإعادة ترتيب اللقطات، وهو الذي يعطي الفيلم إيقاعه المميز، إيقاعه المرئي والمسموع، ويحقق المونتاج كسر إستمرارية المكان والزمان، فكلما كثر عدد اللقطات كانت هناك فرصة أوسع لهذا الكسر وبالتالي فرصة أكبر لإعادة تشكيل المكان والزمان والحركة، وتحقيق مشاركة إيجابية من المشاهد في تشكيل الحدث، وتتيح فرصة التغيير وإعادة الترتيب هذه في بناء سياقات جديدة وإعادة إنتاج معاني جديدة، وكثير من المعنيين بعلم جمال السينما يعتبرون هذه الطريقة أقرب لطبيعة الفن السينمائي لأنها أقرب للكشف عن جوهر الواقع، وتسمى بإسلوب المونتاج وأحد روادها المخرج الروسي سيرجي إزنشتين.

---

(٢) المرجع السابق،٢٣٩.

(٣) وليم شكسبير،مسرحية ريتشارد الثاني.

(٤) كيفن جاكسون، السينما الناطقة ، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ٢٠٠٨م، ص٤١٤.

طريقة أخرى ترى أن تترك اللقطة الطويلة بلا أدنى قدر من التدخل في مجريات الأمور داخل اللقطة أو علاقة الإنسان ببيئته، وضرورة الإقلال من حركة الكاميرا، وتعمل هذه الطريقة على اللقطات العامة لرؤية أكبر قدر من الواقع، وأن تترك للمشاهد حرية التنقل ببصره بملء إرادته دون فرض المونتاج عليه تعسفياً ودون كسر لإستمرارية المكان والزمان، وتعرف هذه الطريقة بطريقة – عمق الشاشة – وقد إستخدمها المخرج الأمريكي أرسون ويلز في فيلم المواطن كين ،كما إستخدمها بعض مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية.

إذن طريقة الأوضاع في المشهد تهتم بتأكيد ما يجري داخل اللقطة، بينما إسلوب المونتاج يهتم بتأكيد العلاقة بين اللقطات، ولقد أسهم المونتاج كثيراً في خلق البنية الفيلمية، فرغم أن الفيلم يقوم على نظام التفتيت والتجزئة وعدم الإستمرارية، وعن طريق القفز والإنتقال من صورة لأخرى وتنشأ في نقاط تماس هذه الصور فجوات يلزم أن تحشد عن طريق إحاءات قادرة على الإمساك بالإستمرارية، وهى من جهة أخرى تروي حكايتها في سردية متماسكة، موحدة عن طريق جعل الصور المنفردة جزء في كل موحد، وهى طريقة لم تكن معروفة في فنون السرد الأخرى، وقد أسهمت طرائق وتقنيات السرد في السينما في رفد الرواية الحديثة بإمكانات تعبيرية جديدة.

الإنتاج السينمائي للفيلم الروائي .

الإنتاج تحكمه الحرفة التي تتطلب العلم والمعرفة المتراكمة حتى يتسنى للمنتج القيام بدوره على الوجه الأكمل، فمستويات الأداء المهني لمهنة الإنتاج السينمائي، و التي لا يجب النزول عنها من جانب مديري الإنتاج السينمائي خلال إدارتهم الفعلية لعمليات إنتاج الأفلام الروائية.

ومهنة الإنتاج السينمائي هى المهنة المسئولة عن الحفاظ على رؤوس أموال المنتجين السينمائيين بإستثمارها الإستثمار الإقتصادي والفني الأمثل في مجال إنتاج الأفلام الروائية بما يكفل استمرارهم في السوق السينمائية لأنها تذوب في هذا المجال المتخصص، وهو إدارة إنتاج الأفلام الروائية، من خلال مديري إنتاج محترفين ذوي كفاءة مشهودة على مستوى السوق السينمائية[1] .

والإنتاج السينمائي في كثير من الأحيان يلعب دوراً فعالاً في الإرتقاء تكاليف بالروايات الضعيفة لتغدو ذات شأن، مما يؤثر على زيادة توزيع الرواية وشهرة الكاتب مثل رواية (هاري بوتر) والتي حولت لفيلم.

ونذكربعض الأمثلة لأهم عناصر الإنفاق السينمائي.

(أ) **أهم عناصر المستلزمات المادية (السلعية) الفيلمية المتخصصة:**

- تكاليف الأفلام الخام بأنواعها المختلفة.
- تكاليف خامات الديكور بأنواعه.
- تكاليف خامات الملابس بأنواعها.
- تكاليف الجلاتين والكلك.
- تكاليف الأطعمة والمشروبات المتنوعة (لزوم التصوير).
- تكاليف الإكسسوارات (المصنعة خصيصاً للفيلم).

---

(1) د.عبد الحميد عباس، حرفية إنتاج الأفلام الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١٤.

(ب) أهم عناصرالمستلزمات الخدمية الفيلمية المتخصصة:

- تكاليف خدمات الأستوديوهات السينمائية (إيجار البلاتوهات –خدمات المونتاج – خدمات معامل التحميض والطبع – خدمات الصوت و المكساج – إيجار التصوير بالحارة أو حديقة أو المكاتب [1]).
- تكاليف أماكن التصوير الخارجي (إيجار الأماكن الأثرية – الفيلات – الشقق – الملاهي – الحدائق – المصانع – وغيرها).
- تكاليف القصة والسيناريو.
- تكاليف إيجارسيارات التصوير.
- تكاليف إيجار الإكسسوارات (الثابتة – المتحركة – الميزانسين).
- تكاليف إيجار معدات تصوير وإضاءة إضافية (من الخارج).

(ج) أهم عناصر المستلزمات البشرية الفيلمية المتخصصة:

وهى تشمل عناصر الإنفاق على كافة الإحتياجات البشرية المتخصصة على مستوى الفيلم الروائي، والتي تتمثل في تكاليف أجور الفنانين والفنيين اللازمين بمستوى من الكفاءة المطلوبة لإنجاز الفيلم الروائي بأفضل جودة ممكنة وفيما يلي لأهم أمثلة لهذه العناصر:

- تكاليف أجور الفنانين (أجور نجوم الفيلم و ممثلي الأدوار الثانوية –المجاميع – الدوبلير والراقصين – ممثلي الأدوار المعارك).
- تكاليف أجور أصحاب المهن السينمائية الأخرى (أجور الإخراج).
- التصوير– المونتاج – الديكور – الصوت – الموسيقى التصويرية – الماكير – الكوفير [2]).

الرقابة على السينما :

تمثل الرقابة أحد المتغيرات التي تؤثر على إنتاج الفن السينمائي، وقد بدأت الرقابة على الأفلام منذ بداية السينما نفسها فرفض أهل الفن السينما وعدم إعترافهم بأن السينما فن حتى

---

(1) د.عبد الحميد عباس، حرفية إنتاج الأفلام الروائية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١٥ .

(2) المرجع السابق، ص -١٦ .

عام ١٩٢٥م في متحف تاريخ الفن بباريس، وبعد أن أثبتت السينما الصامته رؤيتها ورسالتها وتفرد شخصيتها، وكانت في أمريكا أكثر من مائة ممنوع مثل عدم تصوير الولادة أو ما يسئ للأديان أو ما يقوض أركان الأسرة. وعموماً يمكن تلخيص قواعد الرقابة على الأفلام في النقاط التالية [١]:

أولاً : حماية الآداب العامة:

أ/ لايجوز أن تهبط الأفلام بالمعايير الأخلاقية، مثل تبرير الرزيلة أو معالجة العلاقات الزوجية بما يقلل من قدسيتها .

ب/ عدم جواز عرض مشاهد الإغتصاب وهتك العرض والفعل الفاضح والمراودة القاسية والشذوذ. أو عرض المناظر الخليعة.

ثانياً : حماية الأمن العام:

أ/ لا يجوز للفيلم أن يعرض الجريمة بطريقة تثير العطف أو تغري بتقليد أو تصوير دقائقها وتفاصيل ارتكابها.

ب/ عدم جواز إضفاء صفة البطولة على الشخصيات الإجرامية أو التعريض بجهات أمنية.

ثالثاً : حفظ النظام العام:

ا/ لايجوز للفيلم أن يصور معاير الحياة تصويراً يسئ إلى تقاليد وعادات وأخلاق المجتمع .

ب/ كما لايجوز إشتراك الأحداث في الأنشطة الإجرامية مما يؤدي إنجراف النشء.

هكذا يظهر لنا تعدد مراحل إنتاج الفيلم السينمائي وتدخل أكثر من تخصص في إنتاجه حتى يصل إلى المشاهد . و تستمر عمليات المتابعة من قبل النقاد لتحليل الفلم ورجع الصدى من قبل الجمهور. تستطيع السينما أن تفتح آفاقاً جديدة للفنون الأخرى في علاقتها الجدلية التي لا محيص عنها، ولكن كما قيل تظل الرواية رواية والفيلم فيلم، وعلى مستوى المعالجة يظل الخضوع للرواية أو تجاوزها أو تنفيذها كما هى مبني على جدلية الإخراج.

---

(١) د.منى سعيد الحديدي و د.سلوى إمام على، أسس الفيلم التسجيلي، دار الفكر العربي، ٢٠٠٤ م، القاهرة، ص٨١.

جدول يوضح المقارنة بين الرواية والفيلم :-

الرواية	الفيلم
وضح علماء الأدب المكتوب والمنطوق في دراساتهم اللسانية بعض الفروق التالية، عن اللغة المكتوبة والمنطوقة اللغة المكتوبة في العادة تتكون من رموز مرئية منفذة بأشكال ظاهرة ومتباينة تنتقل بواسطة أشعة ضوئية منعكسة لشبكية العين البشرية حيث يتأثر بها نوعان من الخلايا الحساسة تعرف بالعصوية، وهى تعمل بشكل أفضل في الضوء المنخفض، والأخرى المخروطية تعمل أساساً في الضوء الساطع، وتفيد في الرؤية الحادة المركزة، وتميز الألوان وخلايا الشبكية متصلة بمنطقة البصر في المخ بواسطة الأعصاب البصرية التي تنقل الصورة المطبوعة على الشبكية إلى المخ وهى معدلة عن صورة الرؤية أي في شكل متزن.	لغة الفيلم تتكون من لغة مرئية ولغة مسموعة، والأخيرة تختلف عن اللغة المكتوبة في أنها تتكون من موجات صوتية هوائية يتعامل معها جهاز النطق في الإنسان، وجهاز السمع لديه، ولدى الآخرين، حيث تصل الأمواج الصوتية متزبزبة عبر الهواء وغير مرئية إلى طبلة الأذن الخارجية فتنقلها الطبلة عبر عظيمات الأذن (المطرقة والسندان والركاب) المماسة لها إلى الأذن الداخلية فتحولها إلى إشارات كهربائية يحملها العصب السمعي إلى المخ. أما اللغة المرئية فتتكون من الصور المتحركة بما تحمله من دلالات وإشارات ورموز وكذلك أيضاً اللغة المكتوبة في حالة الفيلم المترجم.
الرواية تبدأ عادة من حيث تنتهي الملحمة، لأنها تبدأ بطابع كهنوتي ويحدث تطويرها فتصبح واقعية أكثر محلية وتدريجياً يدخل فيها عنصر التسلية برؤيا شخصية.	الفيلم يبدأ نتاج آلة جآت بعد سلسلة إختراعات من تصوير شمسي إديموند بيكريل وتصوير فوتوغرافي نسفور نيبس، وتصوير حركة الحيوان ماري وحتى أخوان موليير وحلم تصوير الحركة، وحلم توثيق الواقع ثم إضافة الدراما المسرحية والروائية.
الرواية الأدبية يملك قارئها من حرية التخيل وإستحضار الصور الذهنية برؤياه الذاتية بما يتناسب وقدراته الخاصة طبقاً لمخزونه المعرفي والثقافي وفي حالة أقل ما توصف	فإن الفيلم فيه الصور والإسقاطات تتحرك داخل إطار المكان وخلال الزمان بالشريط الفيلمي طبقاً للسيناريو المكتوب وما يشمله من حوار ويتفذ كل ذلك بواسطة فريق الفيلم

بأنها ملكية شخصية تتيح للفرد الإختلاء بالمنتج الروائي و بين أحداثها. لغة الرواية نجدها دائماً سردية بشكل رئيسي وموغلة في الذاتية وبعيدة عن مباشرة لغة التقرير وتبعد عن اللغة العلمية للتسجيل التاريخي للمؤرخين.	بقيادة المخرج. كما سبق فإن الفيلم له لغته الخاصة التي يوصل بها رسالته للجمهور من صور متحركة بما يضفيه عليها المونتاج وإضافة الحوار وما يقدمه من معلومات تطور السرد وكذلك المؤثرات البصرية والصوتية ولا ننسى الموسيقى.
رغم أن الرواية تتضمن الشخصيات وقد تتحاور أحياناً، إلا أنها تتحرك في ذهن القارئ وفق سعة خياله وقدراته الذهنية والإبداعية كمنتج ومخرج للعمل الفني الذي يقرأه، مما يفقده الدقة في تصويرالتفاصيل من أزياء وإكسسوارات	شخصيات الفيلم يختارها المخرج وفق رؤياه التي يحدد فيها من يشاء لأداء الدور الذي إختاره له، والممثل يعبر بالإيماءة والإشارة وتعابير ملامح الوجه وكل ما يدخل في لغة الجسد وكذلك اللغة المنطوقة من خلال الحوار الذي يشمله الفيلم من أزياء وديكور وإضاءة وغيرها من إكسسوارات ومكملات اللقطة السينمائية.
وقد تكون شخصيات الروايات محملة بالأفكار الفلسفية التي يفرضها الكاتب على الشخصية فتتحرك في المطلق مرتدية ثوب الرموز و المعاني	الشخصيات تعيد للنص حيويته من خلال إضافات الممثل وفق تجربته الذاتية ومدى تقمصة للشخصية المتحاورة وفي تعايش وجداني معها، ومن خلال توجيهات المخرج الذي يرى كامل الصورة فيختار من لقطات التصوير ما يرضيه وفق اللحظة النفسية المناسبة من الممثل ووفق معطياته الإنفعالية وبما يحقق له الهدف الأسمى.
وأيضاً لدى القارئ حرية ممارسة القراءة في المكان و الزمان اللذان يروقان له .	في مشاهدة الفيلم السينمائي يرتبط المشاهد بثبات المكان وزمان العرض وعلانيته والإحتشاد الجماهيري الكبير .

الرواية تتفق مع الفيلم في الآتي

الحبكة الدرامية

الشخصيات الرئيسية

الشخصيات الثانوية

الشخصيات المحورية – والتي تتفاعل جميعها في صراع دائم وصولاً إلى نهاية الرواية أو الفيلم.

وهناك وحدة عالم الخيال في الرواية و الفيلم.

وأيضاً شاعرية الإيقاع الجمالي أو عنفه.

وحديثاً إرتبطت مدرسة جديدة من الروائيين القرنسيين رفضوا البناء الذي يغلب الحبكة على الشخصيات – الإنطباعات الحسية والنفسية – إرتباطاً وثيقاً بإتجاهات مماثلة لها في السينما، مما نتج عنه أعمال بين كتاب الرواية والسينمائيين يمكن ملاحظته في أعمال آلان رينه مع مارغريت دورا وآلان غرييه.

الفصـــل الرابع

مدارس الإخراج السينمائي في التعامل مع لغة الرواية

المبـــحث الأول : الإخراج الكلاسيكي و المذهب الرومانسي.

المبحث الثانـــي : الإخراج وفق المذهب الطبيعي أو الواقعي.

المبحث الثالـــث : الإخراج عبر المذهب Abstract التجريدي.

المبحث الرابـــع : المذهب التعبيري في السينما.

المبحث الخامس : تجربة أكيرا كوروساوا الإخراجية السينمائية.

لقد أكد عدد من المخرجين السينمائيين عن فضل الرواية عليهم ، وعلى وجه التحديد لرواد الفن الروائي في القرن التاسع عشر، فلقد تعلم غريفث دروساً مهمة من دكينز، ووجد ايزنشتاين مبادىء المونتاج متجسدة في تكنيك السرد الروائي لدى ديكنز، وقال فون ستروهايم، عندما كان يقوم بإنتاجه فلمه "الجشع" بأنه أراد أن يعكس الحياة بطريقة ديكنز، ودي موبسان، وزولا وفرانك نوريس.

بادي ذي بدء على الدارس أن يتعرض إلى التيارات والمدارس السينمائية التي ظهرت في القارة الأوربية لانها أضافت للسرد المزيد من المفردات والأدوات والجماليات .

تعريف المذهب أو التيار أو المدرسة :

المذاهب أو المدارس الأدبية هى نتاج تيارات ظهرت في حقبة ما وثبتت سماتها في الوسيط الذي ظهرت فيه سواء كان مسرح أو سينما أو أدب أو تلفزيون،.

المبحث الأول : الإخراج الكلاسيكي و المذهب الرومانسي.

الإخراج

مهنة أو فن الإخراج (٢) التعليمات الواردة في السيناريو المكتوب بغرض توجيه العمل (الإخراج العام) أو توجيه حركات دوافع شخصية واحدة (الإخراج الشخصي).

Direct, direction, director.: يخرج؛ إخراج ؛ مخرج: كلمة إقتبستها اللغة الإنجليزية من الجزر اللغوي اللاتيني (-direct)، أما الكلمة الأصلية باللاتينية diregere، تعني يقوم؛ يعدل؛ يسوي؛ يوجه؛ يرشد. أما المعنى السينمائي لفعل direct (يخرج) فقد تطور من معاني أكثر عمومية: (أ) يعطي تعليمات؛ يأمر؛ يصدر أمراً؛ "سأوجه الأمر إلى رجالي كي يعلموا ماذا ينبغي عليهم فعله تجاه السلة " كما ورد في مسرحية زوجات وندسور المرحات (ب) يرشد؛ يدير؛ يقود، وهو معنى شاع في القرن السادس عشر. لقد غفل قاموس إكسفورد للغة الإنجليزية عن ذكر التعريف المسرحي والسينمائي لفعل (يخرج) أو إسم الفاعل director (مخرج) ولم يظهر هذا المصطلح إلا في ملحق قاموس إكسفورد الذي أفاد بأن هذين المعنيين الفنيين بدأ استعمالهما في أمريكا في أوائل القرن العشرين، و سرعان ما إستعارت بريطانيا استعمال هذين المعنيين أيضاً. قد أشارت مجلة " عالم الصور المتحركة " في عددها الصادر في ٢٢ تموز ١٩١١ إلى هذه النقطة: وصف المخرج أحداث المشهد للممثلين. وهناك إشارة أخرى حول استعمال كلمة "مخرج " وردت في كتاب "مسرح العلوم " ١٩١٤م بقلم (آر . غرو): "المخرج العالمي دي. دبليو. غريفث ". يشير القاموس إلى أن المسرح البريطاني اعتمد بالتدريج استعمال المصطلح المسرحي والسينمائي الأمريكي في الفترة الممتدة من الثلاثينيات والأربعينيات "مخرج" بدلاً عن "منتج" لاسيما أن الكلمة كانت تطلق سابقاً على الدور الذي يلعبه المخرج في الأعمال المسرحية والسينمائية حسبما ورد على لسان الآديب "دبليو سمرست موم" وغيره من المراجع الأدبية.

في السينما استمرت صفة المخرج على حالها منذ عهد السينما الصامتة: الشخص الذي يعطي الأوامر والنصائح للممثلين وطاقم الفيلم فيساعد بذلك على تحويل الكلمات الواردة في صفحات السيناريو إلى آحداث وصور تعرض على الشاشة وهى مهمة عامة جداً لمثل هذا

العمل، بحيث تتالف عناصرها العملية من التعليمات والصياح والإشارات. لذلك قد يبدو المخرج بالنسبة للأشخاص غير المضلعين بالعمل السينمائي – كما نوه الناقد جيمس موناكو ذات مرة – على أنه شخص يكسب أموالاً طائلة لمجرد الإشارة إلى الأشياء والأجسام بأصابعه. ومن المثير للإهتمام أن أحد المعاني القديمة لفعل direct هى (يشير لأي شخص مطلع بالأصبع). لكن التفسير المناسب لمصطلحي"يخرج" و"مخرج" سيكون وافياً لأي شخص مطلع على النقد السينمائي أو قام بدراسته حتى لو كان هذا النقد بسيطاً أو مبسطاً جداً. فمن ناحية أقل واقعية، "المخرج"عموماً هو الشخص – أو على نحو أقل شيوعاً " الأشخاص " كفرق المخرجين أمثال الأشقاء (تافياني) والأشقاء (هيوز) والأشقاء (مايزلر) والأشقاء (كواي)، أو الفرق الإخراجية المؤلفة من جنسين مختلفين كالمخرجة آنابيل جانكل وروكي مورتون، – الذي يعطي الفيلم المنجز شكله الفني وجوه العام وطابعه البصري الخاص وذلك من خلال إشراف ذلك المخرج على جهود وعمل كل العاملين الفنيين والتقنيين وتوجيههم، علاوة على ذلك، فإن المخرج بالنسبة للموالين لنظرية أو مذهب "السينمائي المبدع المؤلف ".

يجب أن يكون العبقري الحقيقي للفيلم بغض النظر عمن كتب سيناريو ذلك الفيلم أو قام بإنتاجه أو من لعب فيه دور البطولة. و لكن من السهل طبعاً إكتشاف ثغرات كبيرة في ذلك الرأي لأن المخرج – ونادراً المخرجة بإستثناء المخرجات السينمائيات القلائل اللاتي ظهرن على الساحة عبر العقود الماضية – قد يترك بصمته على مصدر المادة المخطوطة التي تتضح للعين ببطء وبالتدريج في صناعة السينما الأمركية على أقل تقدير وهناك إستثناء وحيد أو أثنين كالمخرج دي دبليو جريفث – فإن أسماء المخرجين غير الممثلين لم تكن معروفة إلا في الخمسينات والسيتينات. ومن الجدير بالذكر أن هيتشكوك وجون فورد كانا من أوائل المخرجين الذين إستطاعوا ترويج أفلامهم بين جماهير المشاهدين استناداً على قوة أسمائهم غير معتمدين في ذلك على النجوم السينمائيين الذين مثلوا في تلك الأفلام. ولكن مجهولية الهوية مهدت الطريق نسبياً مهدت الطريق جماعة "المخرج السينمائي نجم متفوق" والفضل في ذلك يعود إلى جهود أصحاب نظرية " المخرج المبدع / المؤلف" ومن تحول منهم أيضاً إلى مخرجين في حركة "الموجة الجديدة " بالرغم من تقلص دور المخرج في فترة الشركات الكبيرة وهيمنتها على الإنتاج، إلا أن المخرج هو المؤثر الأول في تغيير نمط السرد وتطوره، بل لعب أهم الأدوار الإبداعية

وأكثرها تميزاً وتألقاً في صناعة السينما تمثلت في من يقوم بمهمة الإخراج وهو "المخرج" الذي أصبح أسطورة السينما في أواخر القرن العشرين [1]).

المذهب الكلاسيكي :

هومن المذاهب الفنية التي ظهرت وتبلورت سماته في التشكيل و النحت والمسرحية والفيلم السينمائي، ونجد أن أول من أطلق هذا المصطلح هو الكاتب اللاتيني (أوليوس جيليوس حيث إستخدم المصطلح في القرن الثاني الميلادي، وكتب فيه تعبيرين scripter classics أي كاتب يكتب للعامة، غير أن كلمة classics إكتسبت في القرون الوسطى وعصر النهضة معنى آخر وأصبحت توصف بها الأعمال الإغريقية القديمة الجديرة بالدراسة في فصول classis المدارس، والجامعات والمعاهد ومن ثم أصبح يطلق على تلك الأعمال لفظة classic us [2]).

هيتشكوك:

من المخرجين الذين يوصفون بالتشدد في رسم الحركة للشخوص والكاميرا قبل يوم من التصوير ولا يتيح مكان للإرتجال ألا قليلاً جداً هو هيتشكوك وهو مخرج مبدع بلاشك ، وحتى بالنسبة لجميع النقاد الإبداعيين مثل جماعة دفاتر السينما الفرنسيون والغربيون أهل جماعة الفيلم الأمريكية وغيرهم من النقاد في العالم أجمع قد أجمعوا عليه. وعند الحديث عنه لابد من ذكر العناصر الإسلوبية التي توحد أفلام هيتشكوك، في عام ١٩٥٤م نشرت الدفاتر في العدد ٣٩ من مجلة الفيلم تحتوي على مقابلتيين أجرى إحداهما اندرية بازان والثانية شابرول وقد إستخرجا الموضوعات التالية:

١/ تأثير الكاثوليكية.

٢/ موضوع الإشتراك في الذنب.

٣ / الخوف من الشاذين جنسياً وكره النساء.

---

(١) كيفن جاكسون ،السينما الناطقة، منشورات وزارة الثقافة سوريا ، دمشق ٢٠٠٨م، ترجمة علام خضر، ص ١٣١.

(٢) إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب للطباعة والنشر، ١٩٧١م، ص٢١٦.

عند ملاحظة أعمال هيتشكوك يتأكد لنا الشكل والأسلوب ولا يمكن مقارنته بأحد في هذا المضمار في تاريخ السينما بأكمله. سوى مورناو وإيزنشتين .

لن يضيعى جهدنا هباء إذا كنا قد تمكنا من أن نوضح كيف أن مخرجاً أخلاقياً كاملاً قد طور على أساس الشكل في أفلامه من خلال صرامة هذا الشكل، في أعمال هيتشكوك، لايزين الشكل المحتوى بل يخلقه [1].

وكتب جان دوشان: ١/ العالم العادي (الأحداث اليومية).

٢/ عالم الرغبة الذاتية.

٣ / العالم الفكري.

وفي فيلم النافذة الخلفية إستطاع أن يقدم الأزمنة الضعيفة و التي تواضع المخرجون على إزالتها من الفيلم وترك الأزمنة القوية فقط، وما أكده أن هذا الأمر نسبي، فبذكاء قدم هيتشكوك في الفيلم مصور صحفي يجلس مجبراً في شقته بسبب قدمه المكسورة، خلف النافذة يلاحظ جيرانه الفتاة التي تمارس الرياضة، والسيدة التي تنزل الكلب إلى أسفل عبر السلة، القاتل مع زوجته، أي أن المخرج حول هذه الأحداث الضعيفة إلى أحداث قوية ومهمة تستوجب متابعتها لأهميتها الدرامية .

في فيلم هذيان لنفس المخرج، نجد أن القاتل المخبول بقتل النساء يقوم بخداع صديقة البطل ويدخلها إلى منزله ويغلق الباب، عندها تنسحب الكاميرا متراجعة للخلف وتهبط السلم ببطء وتدور مع دورانه حتى تصل خارج باب المنزل، بل وتعبر الشارع لتصل إلى الجانب الآخر من الطريق. ونرى السيارات ونسمع صوت البشر. مما يؤكد اللعب على كسر التوقع الذي يضعه المشاهد أن البطل سيأتي لينقذ الفتاة ويشير إلى حقيقة أن ما يحدث يحدث والحياة.

فيلم الحبل: النظر الي فلم الحبل مفيد لأنه يمثل انحرافاً في صنع افلام هتشكوك ففي عام ١٩٤٨ ضيق هتشكوك علي نفسه خياراته الاسلوبيه ووفر له تحريراً يتعلق بكيفيه بناء الفيلم وهو يعد تجربه عن التخلي عن المونتاج موقتاً واجري تجارب مستخدماً القطة الطويلة زمنياً (مع

---

(1) وارن باكلاند ، فهم الأفلام ص١٣٧.

حركة الة التصوير). وفيلم الحبل يصل بلقطة الطويلة زمنياً الي نهايتها المنطقية لان الفيلم يتالف من احدعشر لقطة تصوير فقط تستغرق اثنتان من عشر دقائق، وهو اقصي طول لبكرة الفيلم التي يمكن وضعها في اله التصوير انذاك، ورقم القيود التي وضعها هتشكوك لنفسه قيود المكان قيود صارمه حول القطع مع لقطه لاخري فإن الكاميرا تتحرك حركه تكاد ان تكون مستمرة في ارجاء الشقة وفي الممر والمطبخ ما يوضح مهارة هتشكوك في ترجمة ترتيب المشهد الي ترتيب اللقطه. وفوق ذلك فإن تأثير هذا الإستخدام إستخدام اللقطة الطويله زمنياً كما اوضحت ان ذلك يحتاج لتوظيف اداء الممثل والتشديد عليه اسلوبه لا يقطع الي لقطات كثيرة ولأن اللقطه الطويله زمنياً تحافظ علي وحدتي الزمان والمكان الداميتين وفي فيلم حبل تحدث الأحداث في شقه براندون ومثل احد الايام وفي الواقع يتغير منظر السماء خارج الشقه تدريجياً من ضو النهار الي الفسق اثناء تقديم الحدث في الفيلم ومزج هتشكوك بين الأحداث واللقطه الطويله في فلميه تحدث **مدارالجدي**١٩٤٩وعاد الي السلوب المونتاج الكامل في **الخوف المسرحي** ١٩٥٠وما تلاه من افلام.

جميع النقاد يعتبرون هيتشكوك مبدعاً لاجدل حوله بسبب الإنسجام الذي يظهر في إسلوبه ومواضيعه ، ويتالف إسلوب هيتشكوك من:

١/ تشديد على المونتاج والمونتاج التركيبي.

٢/ عدد كبير من لقطات وجهات النظر.

٣/ التصوير في أماكن محصورة، وضع هيتشكوك أمام تحد فيما يتعلق بكيفية المشاهد.

وتشمل مواضيع هيتشكوك:

١/ حكاية تنطوي على تحقيق (عادة في جريمة قتل)، تكون الشخصية الرئيسية فيها إما يحقق أو الشخص الذي يخضع للتحقيق؛

٢/ الإعتراف بالذنب.

٣/ التشويق (الإثارة).

٤/ الجريمة الكاملة.

٥/. الرجل الخطأ [١].

مجلة الفيلم :

قبل التحدث عن صانعي أفلام الموجة الجديدة لابد من ذكر ما قام به النقاد المبدعون البريطانيون والأمريكان من تناول سياسة المبدعين. والنقاد هم البريطانيون أيان كاميرون ومارك شيفاس وبول ميرز برغ وفيكتور بركينز سياسة المبدعين في مجلة الفيلم، التي نشر أول عدد منها عام ١٩٦٢م، وقد بحث نقاد المجلة، مثلهم في ذلك مثل نقاد دفاتر السينما، عن مبدعين ضمن نظام الأستوديوهات في هوليوود. كما أن نقاد مجلة الفيلم أيضاً عرفوا المبدع على أساس التعبير الذاتي، كما هو واضح في الإنسجام الأسلوبي والموضوعي عبر أعمال المخرج، لكن نقاد مجلة الفيلم كانوا أكثر مرونة من نظرائهم في دفاتر السينما، فنقاد السينما إكتسبوا سمعة غير مستحبة بأنهم يفضلون أسوأ أفلام أحد المبدعين على أفضل أفلام مرتب المشاهدعلى سبيل المثال نظر نقاد دفاتر السينما إلى نيكولاس راي على أنه ذروة المبدعين لهذا السبب احتفوا في عام ١٩٦١م بفيلم **فتاة الحفلات** على أنه تحفة فنية، مفضلينه على أفلامه الأخرى مثل **يعيشون في الليل** الموزع عام ١٩٤٩م و**ثائر بلا قضية**، الموزع عام ١٩٥٥، لكن بصورة عامة ينظر إلى فتاة الحفلات على أنه عمل روتيني مبتذل، و حتى راي نفسه قال عنه إنه عمل كسب عيش .

بالمقارنة مع أحكام دفاتر السينما، فإن نقاد مجلة الفيلم أكثر إعتدالاً فقد أدركوا إنه حتي المبدعين يمكن أن يصنعوا افلاماً سيئة وأن مرتبي المشاهد يستطيعون صنع فيلم جيد واحد على الأقل بين الحين والآخر مثا المخرج مايكل كيرتزمخرج فيلم كازابلانكا وهو من أعظم مائة فيلم في العالم أو هكذا عده النقاد المبدعين .

إن الموجة الفرنسية الجديدة Nouvelle Vague، وهو مصطلح قد صاغه الصحفيون لتوثيق أحد أهم التطورات في تاريخ السينما الفرنسية وهي إحدى الحركات الرئيسة في سينما

---

(١) وارن باكلاند ، فهم الأفلام ص٢٨.

الفن الأوروبي ومن ثم العالمية، وظهرت نتاج إندلاع انتفاضة مجموعة من الشباب السينمائيين المتحمسين وغريبي الأطوار وذلك عام ١٩٥٨-١٩٥٩م، وضمت قائمة هؤلاء الحماسين السينمائيين كل من كلود شابرول وجان لوك وجان غودار وجاك ريفيت وإيريك رومر وفرانسوا تروفو ودونيول فالكروزيه. الذي لا يتمتع حالياً بشهرة أقرانه السابقين. لم يكتفي هؤلاء الشبان بالتخلي عن أعمالهم ووظائفهم والشروع في صناعة الأفلام بين ليلة وضحاها فحسب. بل إستحدثوا أسلوباً سينمائياً كاملاً. فالأثر الذي ولدته الموجة الجديدة كان دعاية الكبيرة لسيل مفاجئ من صانعي الأفلام الناشئين ٢٤ مخرجاً في عام ١٩٥٩م و٤٣ مخرجاً في عام ١٩٦٠م وغيرهم من المخرجين المهمين ممن لم ينتموا بالأصل إلى جماعة دفاتر السينما، ومنهم آلان رينيه ولويس مال، ولكنهم حققوا اختراقات سينمائية كبيرة في فترة ذاتها أيضاً. لكن هذه الموجه وبكل ما تنطوي عليها ماضيها السينمائي لـ هيتشكوك وروزيلليني وبريسون. كانت بالفعل جديدة في بعض مناحيها. لقد أكد هؤلاء الشبان المتحمسون كنقاد سينمائيون الضرورة على استحداث سينما المؤلف أو المبدع. ويمكن القول بأنهم إستطاعوا تحقيق هذه الغاية والتي تجلت في الأفلام التالية: سيرج الجميل لـ شابرول والضربات الأربعة لـ تروفو. وهو فيلم وتشترك في الصفات الجمالية التالية:

١/ الإيقاع في المونتاج والسرد أبطأ من إيقاع سينما هوليوود.

٢/ الصوت قوي.

٣/ إستثمار في الواقعية وفي اللبس.

٤/ الرغبة في إثارة التفكير وأحياناً في صدم المشاهد.

٥/ ميل إلى النهاية التعيسة[١].

وفي فيلم منقطع الأنفاس ١٩٦٠م، نري المخرجة غودار يخلق الصفات التالية:

---

(١) وارن بكلاند، فهم الأفلام من هتشكوك إلى ترانتينو، ترجمة د.منير الأصبحي، الفن السابع٢٢٢دمشق، ٢٠١٢م، ص١٢٩

١/ التصوير في موقع الأحدث (بدلاً عن التصوير في الأستوديو كما هو الحال في تراث الجودة).

٢/ آلة التصوير محمولة باليد إختراع الكاميرات الخفيفة الوزن جعل هذا ممكناً.

٣/ إضاءة طبيعية (بدلا من إضاءة الإستديو المصطنعة).

٤/ تمثيل بلا تكلف.

٥/ هدم قواعد المونتاج الكلاسيكي.

جميع هذه الأساليب – التي لايوجد من بينها أي شئ في تراث الجودة تحول الأفلام إلى أداء تلقائي ومرتجل، بدلاً من أن تكون مجرد نقل للسيناريو الموجود قبل عملية صنع الفيلم [١]

---

[١] المرجع اسابق، ص١٣٠.

المذهب الرومانسي :

يعتبر لفظ "رومانسى "من Romance او حكاية حب من الكلمة الفرنسية أو القصة عند أونا مونو [1] مثل رومان بولنسكي، التعبير المشدد لبعض الأحاسيس غير المعقولة وغير الملموسه التي إستطاع كارل ماريا فون ويبر أن يصل إلى وضعها لأول مرة في نوته في عمل "القناص الخفي". و قد تبعه بعد ذلك مينديلسون وبيرليوث مؤلفاً رائعاً لعمل رائع هو "المرسيلية" والذي قد تألق بوضوح في الموسيقى التصويرية لفيلم كازابلانكا – الدار البيضاء، ونصيره بلزاك الذي قام بكتابة العديد من الروائع مثل "المراة ذات الثلاثين عاماً" ونستمر في القائمة وهى طويلة – حتى نصل إلى فيردي وروسيني وإيسادورا دوكاس وآخرين كثيرين.

الرومانسية في الأدب ضد الكلاسيكية، وفي الفلسفة ضد العقلانية. ويطلق اصطلاح الفلسفة الرومانسية أو الرومانسية الفلسفية على عدد من الفلاسفة الألمانيين الذين عاشوا في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وأشهرهم (**فيختـه – وشيلينج – وهيجل – وشوبنهوار) وتتميز مذاهب هؤلأء الفلاسفة بالخصائص التالية، وهي:**

١/ مناهضة إتجاهات القرن السابع عشر .

٢/ تحدي قواعد علم الجمال والمنطق وإحتقارها .

٣/ تعظيم شأن الهوى، والحدس، والحرية، والتلقائية.

٤/التعلق بفكرة الحياة، وفكرة اللانهاية [2].

من مخرجي الرومانسية ديفد وارك جريفث :

---

(١) أونا مونو: ميجيل ١٨٦٤-١٩٣٦م، كاتب إسباني بدأ حياته ثم تدرج في المناصب بجامعة سالامنكاكوتس فنائب رئيس ١٩٢١م ثم نفي إلى فرنسا ١٩٢٤م ثم أصبح نائباً برلمانياً عن سلامنكا ولم ينضم إلى أي حزب من الأحزاب.

(٢) د.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب البناني، ١٩٧١م، ط١، بيروت، ص٦٢٨.

إكتمال السرد السينمائي.

يعتبر المخرج الأمريكي (ديفيد وارك جريفث) الملقب بأبو السينما، صاحب إنجاز غير مسبوق في تأريخ فن السينما (ففي خلال سته سنوات تمثل الفترة بين إخراجه لأول أفلام ذات البكرة الواحدة عام ١٩٠٨م وفيلمه (مولد أمة) عام ١٩١٤م وضع جريفث أسس لغة السرد الروائي في السينما كما نعرفها اليوم [١].

كان (جريفث) هو الإبن السابع لكولونيل في الجيش الكونفيدرالي من أبطال الحرب الأهلية، ولم تكن عائلته غنية لكنه ترترع وسط الأساطير الرومانتيكية عن الجنوب القديم، وقيمة التقليدية عن الشرف والفروسية والنقاء الأخلاقي[٢]، وكانت ظروف جريفث مشابهه لتلك التي عاشها (شارلس ديكنز) فكلاهما ترك المدرسة وعمل ليعيش أسرته، وبعد أعمال وضيعة كثيرة أحب جريفث المسرح، و تنقل مع الفرق الجوالة في الغرب الأوسط، مع أنه لم يكن موهوبا بالتمثيل ولكن كان وجيها حسن المظهر، لكن ظل طموحه أن يصبح كاتبا من الطراز الفيكتوري، مثل الأدباء الذين أعجب بهم في صباه، و تزوج (جريفث) من ممثلة معه في فرقة (نانسي أونيل) تدعى (ليندا أرفيدسون)، وبعدها كتب أولى مسرحياته (العبيط والفتاة) مقتبسة من تجاربه الخاصة خلال عمله وتجواله في مزارع كاليفورنيا، وباع مسرحيته التي توقف عرضها بعد إسبوعين فقط بألف دولار للسمسار الفني (جيمس . ك . هاكبت) وقوبلت من قبل النقاد بالإنتقاد الحاد، ولم ينجح في بيع عمل درامي آخر فنصحه صديق ببيع أعماله لشركات الأفلام، عارض (جريفث) الفكرة أولا خوفا على سمعته أن تتلوث بالعمل في الإختراع الحديث الذي كان يراه سوقيا لكن إصرار صديقه قاده للعمل بالسينما تحت إسم شهرة (لورنس جريفث) وقدم النص إلى (أدوين بورتر مدير شركة إستديوهات أديسون) الذي رفض السيناريو لأنه يحتوي على عدد كبير جدا من الكومبارس أكثر مما يحتمله إنتاج أي فيلم، غير أنه أعجب بمظهر الشاب، فأسند له بطولة فيلم (الإنقاذ من عش النسر) مقابل خمسة دولارات في اليوم، وقبل (جريفث) العرض وهو مكتئب، وبعد إنتهاء التمثيل لم يكن (بورتر) في حاجة للكاتب والممثل جريفث في شئ ، مما إضطره التوجه إلى شركة (بيوجراف وميوتواسكوب) التي تأسست عام ١٨٩٥م بواسطة عدة شركاء من بينهم (وليم ديكسون) مخترع (الكانيتوجراف) و(الكانيتو إسكوب) وذلك بعد أن

---

(١) ديفيد أ كوك ،تاريخ السينما الروائية مرجع سابق ص ٨١ .
(٢) المرجع السابق نفسه ص ٨٣ .

ترك العمل مع شركة (أديسون) بعد مشاجرة مع مديرها الإداري، وأسقطت إسم (ميوتوسكوب) بعد إنضمام (جريفث) إليها وتعاقدت مع المصور السينمائي الذي سوف يصبح المصور الخاص لجريفث وهو (ج .و . بيلي بيتزر).

في آوخر عام ١٩٠٧م عانت الشركة من متاعب خطيرة، قد كانت مدينة ٢٠٠ ألف دولار للبنوك، كما أن الجمهور كان قد بدأ بفقد الإهتمام بأفلامها، علاوة على أن صحة وحيوية مخرج أفلامها (ولاس ماكتشيون) كانت تتدهور بسرعة، و تراجع معدل إنتاجها الذي كان يتراوح حوالي فلمين من أفلام البكرة الواحدة كل أسبوع، لقد كان واضحا أن الشركة في حاجة إلى مخرج جديد، وعندما تناهي إلى سمع المدير العام للشركة (هنري مارفن) بعض الملاحظات الذكية التي أبداها (جريفث) للمصور السينمائي (آرثرمارفن) شقيق المدير العام.

لقد كان أول أفلام جريفث متوائما مع شخصيته، عندما إختار موضوعا له قصة ميلودرامية وعنصرية أيضا، عن طفل يقوم الغجر بإختطافه ويتم إنقاذه، بعد معركة يتم فيها تبادل إطلاق النار لقد كان ذلك الفيلم هو (مغامرات دوللي) الذي لم يكن إلا (الإنقاذ من عش النسر) دون أن يكون هناك نسر، ويذكر الناقد (وليم جونسون) أن فيلم (دوللي) يحتوي على لقطة من زاوية مرتفعة تستخدم عمق المجال، بالإضافة إلى لقطة أخرى لعربة الغجر وهي تبتعد إلى خلفية الكادر بعيدا عن الكاميرا، وهي اللقطات التي تستخدم تقنيات غير مسبوقة قبل عام ١٩٠٨م، وهو مما يوحي بأن جريفث كان لديه مفهوم أكثر عمقا للمكان السينمائي أكثر من أي من المخرجين المعاصرين[١]. وقدم جريفث إضافة في تطور السرد بالعلاقة بين اللقطات بعد إخراجه ما يزيد عن ٤٥٠ فيلما ذات البكرة الواحدة أو البكرتين جرب فيها كل تقنيات السرد التي سوف يستخدمها فيما بعد في فيلميه (مولد أمة) و١٩١٥م و(التعصب) ١٩١٦م. وهي التقنيات التي سوف تصبح جزءا من قواعد اللغة السينمائية، ومع ذلك فإن جريفث فيما يبدو لم يكن واعيا تماما بإبداعاته، على الأقل خلال ممارسته لها، فكانت مجرد حلول عملية أكثر من كونا تنظيرا مجردا [٢]، والثابت لديه هو خلقه للتوازي بين تقاليد السرد المسرحي، التي كان يعرفها من خلال تجربته الطويلة كممثل، وأدوات سينمائية منفردة كان يكتشفها بالصدفة أثناء عمله، كما كانت

---

(١) ديفيد أ كوك ،تاريخ السينما الروائية مرجع سابق ص٨٥ .
(٢) المرجع السابق نفس الصفحة .

أدوات السرد نابعة من روايات العصر الفكتوري التي أحبها جريفث في صباه، فمزج بين طرائق المسرح والروايات والطرائق السينمائية التي خلفها (بورتر) و(باستروني) [1] ، ولقد كان كان مفهوم الإخراج السينمائي في أفلام الفترة البدائية الأولى يعتبر الكادر شبيها بخشبة المسرح، التي يدور عليها الحدث ويراها المشاهد كأن يجلس على مقعده في صالة المسرح، لذلك فإن الحركة داخل الكادر كانت تختلف عن حركة الممثلين على خشبة المسرح، ولكن نهاية هذه الحقبة شهدت ظهور أفلام المطاردات والتي إقتضت أن يهتم المخرج السينمائي باتساق الحركة بين اللقطات المتتابعة، مما يفرض على جميع الشخصيات عبر الكادر في نفس الإتجاه من لقطة إلى أخرى وإلا ظهروا وكأنهم في مواجه وليس مطاردة، وتسمى هذه الطريقة اليوم نظام المائة وثمانين درجة للتصوير، أو الخط الوهمي الذي يجب عدم تجاوزه، وأتت نتاج جهود مصورين ومخرجين وليس جريث وحده صاحب الفضل، ولكن كما قال الناقد والمؤرخ (واجينيشت) في كتابه عن جريفث (فالمهم في الفن ليس من إكتشف تقنية ما قبل غيره، ولكن الأهم هو من إستطاع إستخداما على النحو الأمثل والأفضل)[2] وكانت خطوة (جريفث) الأولى نحو شكل السرد الكلاسيكي هي إستخدام اللقطات القصيرة، تقطع الحدث الرئيسي في فيلم (قفاز رجل التشحيم) أراد بذلك أن يعمق من التأثير العاطفي في مشهد يصور إمرأة شابة قد نجحت في إنقاذ رجل من حبل المشنقة، فبعد لقطة عامة متوسطة تظهر فيها الشجرة التي يتدلى منها حبل المشنقة، حيث تقف الشخصيتان الرئيستان يقطع على لقطة أكثر إقترابا يتبادل فيها الممثلان أحاسيس الصداقة الحميمة وأضاف جريفث خطوة تزيد قدرة السينما على السرد في فيلم (بعد سنوات عديدة) ١٩٠٨م مأخوذ من قصيدة (تينسون) الروائية (إينوش آردن) إستخدم المونتاج المتوازي لغرض مختلف عن هد المطاردات السينمائية، فهو يغزل بين خطين روائيين أحدهما من وجه نظر (أني لي) وآخر من وجهة نظر زوجها الذي عاش تجربة غرق سفينته، ومن خلال إحدى عشر لقطة يصور لنا جريث المسافة المكانية والنفسية التي تفصل بينهما، إن هذا النوع من المونتاج يسبق إكتشاف (مورناو) و(كارل فرويند) للقطة (الكاميرا الذاتية)، كما يسبق

---

(١) ديفيد أ كوك ،تاريخ السينما الروائية مرجع سابق ص٨٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٨٧ .

أيضا مونتاج التجازب والتنافر(لإزنشتين)[1]، وإستخدم كذلك مونتاج تداعي الأفكار من خلال فيلم (محتكر القمح) ١٩٠٩م، حيث يقطع من لقطة لتاجر القمح شديد الثراء وهو يلتهم وجبة شديدة الضخامة إلى لقطة لجامعي الغلال الفقراء وهم يقفون في طابور الخبز، كما إستخدم أيضاً التقنية التي أسماها (الأشياء موضع الإهتمام) عندما كان يقطع من شخص ينظر إلى شئ غير موجود في الكادر إلى لقطة لهذا الشئ.

إستخدم كذلك اللقطة العامة البعيدة جدا لكي يوحي بالمكان البانورامي كما فعل في فيلم (مولد أمة) وفيلم (التعصب) [2].

بل لقد طور جريفث من أفلام تلك الفترة بخروجه عن طرق السرد التقليدي إلى كسر قواعد السرد المعروفة ، و في رواية (ليندا أرفيدسون) عن زوجها (جريفث) عن رد فعل زوجها تجاه هذا الإنتقاد تكشف عن نظرة النان إلى حرفته (عندما تحدث جريفث عن رغبته في تصوير مشهد نرى فيه إنتظار (أني لي) لزوجها الغائب، يعقبه مشهدا آخر يظهر فيه (أينوش آردن) وحيدا في الجزيرة المهجورة بدأ الأمر مثيراً للإضطراب لدى المسؤلين، الذين قالو له كيف لك أن تحكي قصة وأنت تقفز هكذا بين المشاهد، فالجمهور لن يعرف ماذا تقصد، فرد جريفث: ألم يكتب (ديكنز) بنفس الطريقة ؟ فأجابوه، بلى، ولكن كتابة الرواية شئ مختلف ، فكان رد جريفث : إن رواية قصص الأفلام لا تختلف عن الرواية الأدبية)[3]

بذلك نجد أن جريفث قد نظر للأفلام على أنها قصص يمكن أن تحكى بواسطة ترتيب اللقطات بدلاً عن الكلمات، و نجاح الفيلم الجماهيري بدد خوف المسؤلين الذين فرحوا بطلب الفيلم من قبل الدول الأوربية.

كانت تجربة جريفث التالية أكثر جرأة حيث قسم الواقع إلى شذرات مكانية وزمانية، ولكي يخلق إحساساً بتعدد الأحداث وتوازيها، ولكي يحقق نوعا جديداً من التشويق الدرامي في فيلم الساعة القاتلة ١٩٠٨م .[4] ولكن النضج الفني وصله في عام ١٩٠٩م في فيلم المنزل النائي أراد جريفث أن يصور حدثا يحدث على ثلاثة مستويات في نفس الوقت، حيث تحاول عصابة من اللصوص أن تقتحم المنزل من الخارج، بينما تحاول الأم وأطفالها التصدي لهذا الهجوم من

---

(١) ديفيد أ كوك ،تاريخ السينما الروائية ص ٨٧ .
(٢) المرجع سابق ص٨٩ .
(٣) المرجع نفسه نفس الصفحة .
(٤) المرجع السابق ديفيد أ كوك ،تاريخ السينما الروائية ص ٩٠ .

الداخل، بينما نرى الأب وهو يأتي مسرعاً من المدينة لإنقاذ العائلة ودحر اللصوص، كتطوير منطقي للتكنيك الذي إستخدمه في فيلم.

(بعد سنوات عديدة) ولكن في فيلم (المنزل النائي) إستخدم إثنتين وخمسين لقطة منفصلة قد حول الذروة الدرامية إلى ذروة بصرية أوسينمائية في الوقت نفسه، حتى أن الحكاية وطريقة الحكاية أصبحتا شيئاً واحداً أوالشكل توحد في المضمون، وبعد هذا الفيلم دخل القطع المتداخل قواعد الإخراج السينمائي للأفلام الروائية بل (وأضحى من أهم وسائل السرد في الأفلام)[١] حتى إنه أصبح معروفاً بإصطلاح الإنقاذ في اللحظة الأخيرة ، على طريقة جريفث)[٢]

وأشار (أرثر نايت) بأن جريفث قد إكتشف أن زمن اللقطة ومدة بقائها على الشاشة تخلق توترا نفسيا معينا عند المتفرج، وإنه كلما كانت اللقطة أقصر في زمنها تزايد التوتر الناشئ عنها، ولقد كانت تلك هى القاعدة الرئيسية لمشاهد الإنقاذ بالقطع المتداخل التي جعلت جريفث مشهوراً في العالم كله، ولم يقتصر على المطاردات بل أصبح هو الأساس البنائي للأفلام الروائية منذ (مولد امة) وحتى اليوم.

أضاف (جريفث) السرد داخل الكادر، فجريفث بدأ ممثلاً مما مكنه من إيجادة التعامل مع بعض الممثلين، وكذلك إظهار إهتمام بمايدور داخل الكادر (وهو ما نسميه اليوم السرد داخل الكادر) [٣]

يعود السبب في ذلك لإهتمامه بإخراج قصص ذات مضمون عميق، فقد أخرج (لشكسبير) و(إدجار آلان بو) و(تينسون) و(براونينج) و(ديكينز) و(تولستوي) ومثل فيلمه (محتكر القمح) المقتبس عن روايتين (لفرانك نوريس)، وإضافته الأخرى في إكتشاف أهمية حركة الكاميرا و مكانها ، و في تعميق التعبير الدرامي ، فقد كانت الكاميرا قبل ذهاب جريفث إلى هوليوود ساكنه في أغلب الأوقات عدا بعض المحاولات القليلة مثل فيلم (سرقة القطار الكبرى) مثل ما جسده جريفث في فيلم (إيلدر بوش) ١٩١٣م [٤].

---

(١) ديفيد أ كوك ،تاريخ السينما الروائية مرجع سابق نفس الصفحه .
(٢) المرجع نفسه ص ٩١ .
(٣) نفسه نفس الصفحه .
(٤) المرجع السابق ص ٩٣ .

المبحث الثاني : الإخراج وفق المذهب الطبيعي أو الواقعي

الطبيعية لغةً :

ورد في مختار الصحاح معنى طبيعية منشق من (ط ب ع) الطبع السجية التي جبل عليها الإنسان [١].

المعنى اللغوي للطبيعية: هى صفة التي خلق عليها ويحاول العلم أن يكشف أسرار الطبيعة وقوانينها لعالم الكائنات الحية و الجامدة [٢]

إصطلاحاً الطبيعية :

تأخذ معنى الخليقة في تأريخ الفكر أو مجموعة الأشياء التي في الكون ، وكذلك الصفات التي يمكن إعتبارها أصدق المظاهر لما في الكون من نظام وقوى يحيا بها الإنسان، والطبيعة هنا بمعنى الفطرة [٣] التي يولد بها ، ويذهب المذهب بعيداً في الشطط إلى الوصول إلى أن الكون لم يخلقه خالق بل نظرية الوجود أوجد نفسه وهى إشارات منذ الفيلسوف اليوناني أبيقور الذي نادى بالتسليم لسلطة الغرائز الطبيعية[٤].

منابع المذهب الطبيعي:

ظهر على يد الفلسفة الوضعية التي وضعها أوجست كونت (١٧٩٨-١٨٥٧م) وترتكز على المواضيع الواقعية التي يستوعبها العقل تبعد عن الماورائيات حتى تصل للمعرفة المؤكدة، وكذلك نظرية داروين عن أصل الأنواع وتأثير البيئة الطبيعية ووراثة الطباع، وكذلك مبادئ كلود برنارد والفيلسوف تبن عن التحرر من زيف الأفكار والبعد عن دجل اللاهوت وعدم الإعتماد على غير الحقائق التي تقدمها التجارب العلمية وأضاف تين أن كل ما يصدر عن الإنسان نتيجة لمؤثرات ثلاثة هى: الجنس والبيئة والوراثة.

---

[١] محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، نهضةمصر، للطباعة ص٣٨٧

[٢] سهيل حسيب سماحة، معجمي الحي، مكتبة سمير، ص .

[٣] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات السينمائية ص

[٤] عزت محمد جاد،نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص٢٣٢.

إعتمادها على الحقائق العلمية في تفسير الطبيعة وعلى الأشياء المادية الملموسة، كنتائج العالم بير برتلو في إنتاج مركبات عضوية عن طريق التركيبات الكيميائية وتصريحاته المتكررة بأن إمكانيات التركيب لاحد لها وزادت هذه الإكتشافات من الإيمان بالعلم [١].

وتفرعت وتنوعت الطبيعية في القرن التاسع عشر ويعتقد كثير من النقاد والدارسين أن التطبيق الفلسفي والأدبي قد تأثر إلى حد كبير بنظريات داروين، ويعتقد أرنست فيشر في كتابه (ضرورة الفن) أن الطبيعة هى في حقيقتها نقطة البدء للواقعية ولكنها لا تلتزم بحدود الواقعية فالواقع هو التعبير المؤقت للطبيعة الإنسانية والإجتماعية، فالفلسفة تحاول تفسير الطبيعة الإنسانية عن طريق الفكر والعقل والإدراك بينما الأدب يحاول تجسيد الطبيعة عن طريق الخلق الفني وإثارة العواطف الإنفعالات داخل المتلقي [٢].

المذهب الطبيعي في الأدب:

نشأت الطبيعية في الأدب من منطلقات الفلسفةالسابقة الذكر، ويعتبر إميل زولا رائد المدرسة الطبيعية في فرنسا وقد حرص على تطبيق المنهج العلمي التجريبي من ناحية توصيل الحقائق العلمية وأن يبقى الكاتب الطبيعي خارج منطقةالأحداث[٣]، وبذلك ظهرت الطبيعية في الأدب من خلال كتابات إميل زولاو يعتبر جوستاف فلوبيرالروائي الفرنسي هو المؤسس الحقيقي للمذهب الطبيعي في الرواية من خلال روايته (مدام بوفاري) وكتب إميل زولا عن هذه الرواية بأن فلوبير قد ساعد على الكلمة الصادقة في مجال الأدب، فهى رواية تمثل أنموذجاًأساسياً للطبيعية، وهى نوع من العذاب بالنسبة إليه وفيها تصوير للواقع الراكد لحياة البرجوازية في الريف، ويعتقد أن الفن العظيم يجب أن يكون موضوعي وغير شخصي[٤]، ويعتقد فلوبير أن الطريق المؤدي نحو الجمال زاخر بالقبح، لذلك قام بتصوير الواقع الراكد للمجتمع المريض ومدام بوفاري كانت تعاني من فقدان الأمل واليأس المطلق الذي عانت منه وحاولت الهروب

---

(١) د. نبيل راغب،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المكتبة المصرية ، ص٩٥.
(٢) المرجع السابق، ص٩٧.
(٣) د.كمال عيد،إعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة أ.دزإبراهيم حمادة الإسكندرية، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٦م، ص٤١
(٤) أسعد حليم ، الإشتراكية و الفن، بيروت ، دار القلم،ط١ ،١٩٧٣م، ص ص١٢٢-١٢٦.

إلى عالم الأحلام الهستيرية والرومانسية ولكن البيئة التي تعيش فيها ترفض إطلاق سراحها وتصرعلى معاملتها بقسوة و تمثل هذه الرواية تجسيداً لجوهر المدرسة الطبيعية في الأدب[1].

الفنان قد يحقق الجميل في عمله لا يحاكي الطبيعة، لان الفنان يتلقى معاييرالجمال من عقله فهى متضمنة فيه بصورة قبلية، كما يقول شوبنهور: قد يدعي المرء بأن الفن يحقق الجميل بواسطة محاكاة الطبيعة، ولكن كيف للفنان أن يتعرف على النماذج الرديئة، إن لم يكن يتصور سلفاً الجميل بشكل قبلي[2] .

المدرسة الطبيعية

تستند هذه المدرسة التي ظهرت مع إميل زولا عام ١٨٨٠م إلى العلوم البيولوجية والفلسفة التجريبية وأعمال داروين وكلود برنار وتين.

ويقرن زولا الأدب بالملاحظة والتجريب وذلك بدراسة الشخصية في إطارها المكاني والزماني بإستعمال التجربة قصد السلوك الإنساني لما هو فردي وإجتماعي قصد الوصول للحقيقة والمعرفة في فهم الشخصية وتفسيرها.

أي أن الفن الطبيعي هو الذي ينقل لنا الأحداث كما تقع في الطبيعة.

لذا، ينبغي دراسة آلياتها قصد فهمها وتفسيرها مع التحكم فيها من خلال تغيير العوامل المكانية والظرفية دون إبعاد قوانين الطبيعة، وكل هذا من أجل معرفة الإنسان معرفة علمية بسلوكه الفردي والإجتماعي ودراسة أهوائه ونوازعه.

وقد بينت الدراما الطبيعية على الإستقراء السايكولوجي والملاحظة الموضوعية لإجاد حلول علاجية لشخصيات مرضية، كأن المسرح علاج وشفاء تطهيري للأفراد والجماعات.

وأصبح المسرح العلاج لكل الأدواء والجروح الإجتماعية. وتقدم مسرحيات هذا المذهب في ثوبها الطبيعي بدون تزييف أو توهيم أو تزيين مبالغ فيه ولكن بطريقة فنية مقبولة وهادفة،

---

(١) د.نبيل راغب،مرجع سابق ص١٠٠م.

(٢) سعيد محمد توفيق ، متافيزيا الفن عند شوبهور، دارالتنويرللطباعة والنشر، ط١٩٨٣،١م، ص١٧٩.

وتسعى كل العناصر الدرامية في المسرح الطبيعي إلى تطوير فعالية رسم القيم والأخلاق كما نجد ذلك في نصوص هنري بيك.

ويعلم الجميع أن المخرج بالمفهوم المعاصر ظهر مع المدرسة الطبيعية. أما قبل ذلك، فكانت العملية الإخراجية يتكلف بها الكاتب أو الممثل الرئيس حيث يقرأ النص فيقدم للممثليين أو عمال الديكور مجموعة من الملاحظات، ثم يخطط لمجموعة العرض إسلوباً ميزانسينياً لتمثله سينوغرافياً ودراماتورجياً والإسترشاد به فوق خشبة المسرح.

وبادي ذي بد، فقد فرض تعدد الإختصاصات والبحث عن الواقعية الحقيقية، وتطفل الكتاب على المسرح، إيجاد مخرج متخصص في المسرح، ويعد الألماني جورج الثاني الذي كان مسرحه بمينينج أول مخرج حقيقي في تاريخ المسرح العالمي، إذ كان يتبنى في عمله وإخراجه الفني أسلوباً سلطوياً، و كان له تأثيراً كبيراً على عدة أجيال من المخرجين الغربيين والعرب [1].

خطر المذهب الطبيعي

إن هذا المذهب له من المخاطر ما يجعلنا نتوقف قليلاً لنتعرف عليها، فهذا المذهب يؤدي بجميع أربابه إلى الدمار الخلقي والصحي، وهذه مقولة نتوقف عندها لنتعرف على مدى صحتها من عدمها.

إن هذا القول ناشئ من التزام هذا المذهب الصدق في تسجيل مجريات الحياة، والمبالغة في التزام ذلك دون أن يعمل الأدباء حسابًا للعواطف المكبوتة التي يفجرها الإطلاع المكشوف على ما يجدر به أن يختفي ويستتر من موبقات العالم الجنسي هذا العالم الذي يثير الشهوات النائمة ويجعل أصحابها فريسة ذليلة لها، كلما حاولوا إشباعها لم تقنع وطالبتهم بالمزيد حتى تذوب قلوبهم وأبدانهم في جحيمها التي لا تعرف الشرائع، ولا تحفل بالتقاليد والأخلاق ويتيح لرجالها الجرأة... بل التهتك.. لأن المذهب الطبيعي ينتهي دائمًا إلى التحلل من هذا كله.

ويعد هذا كله هذرًا وسخفًا ارتبط العالم به مما كان سببًا في ظهور المذهب الوجودي. وقد اجتذب هذا المذهب ضعاف البنية من الأدباء المرضى والعليلين من المفكرين. الأسباب التي أدت إلى ظهور المذهب الطبيعي

---

(1) د.جميل حمداوي ، الأخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح ، ط ١ ، ص١٩.

لعلنا نتساءل عن الاسباب التي دفعت هؤلاء المهتمين بالمذهب الطبيعي من كتاب القصة والمسرح إلى الأسباب التي دفعتهم إلى الازدهار في هذا المذهب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لماذا ركزوا على طبقة محددة، وهي الطبقة الدنيا من الفقراء؟.

يدعي أصحاب هذا المذهب أن أعمالهم قدمت عندما وجدت طبقة الأغنياء والمستقلين من الرأسماليين الذين سعوا إلى الكسب بأي أسلوب دون أن يفكروا في الوسيلة التي تحقق كسبهم. بل إنهم استغلوا العمال في المصانع والمزارعين في الحقول، مما جعل البيئة يسودها الاحتكار من جانب فئة معينة وأدى هذا إلى أن يسود الفقر والجهل والمرض- الثالوث القاتل.

وقد آثر أصحاب هذا الاتجاه أن يكتبوا من منطلق قانون النزاع على البقاء، وآثروا أن يركزوا على أبناء الطبقة الشقية من الناس، إلا أنه يعاب عليهم أنهم قدموا صورة فوتوغرافية تصيب الإنسان عند مشاهدتهم بالغثيان، كما فيها من افتقاد العمل للتحليل أو التعليل أو التفكير أو حتى مناقشة الأسباب التي تؤدي إلى هذه الحالة.

وهم بذلك يختلفون عن كتاب المذهب الواقعي الذين تمتلئ أعمالهم بالأفكار المنطقية والمشكلات التي يبسطونها ساعين إلى إيجاد الحلول أو يتركونها في بعض الأحيان لنا أو لغيرهم من المفكرين لإيجاد الحلول المناسبة.

البناء الدرامي للمسرحية الطبيعية:

١- التقليل من عناصر موضوع المسرحية.
٢- العقدة بسيطة إن وجدت.
٣- التقليل من الحركة المسرحية.
٤- التقليل من الأحاديث الجانبية.
٥- التقليل من المونولوجات الطويلة والخطب المملة.
٦- التركيز على الحوار الطبيعي الذي يتبادله المتحدثون. حيثما اتفق الحوار الخالي من التنميق والذي لا تربط أطرافه روابط الصنعة البلاغية والتعمد الزائف.
٧- ونظرًا لاستخدامه هذا الحوار السائب يفتقد العمل والموضوع الذروة مما يجعل المشاهد هو الذي يتصور الذروة كما يحلو له.
٨- لغة المسرحية الطبيعية لغة بسيطة دارجة بما فيها من إباحية ومعاني فاضحة والغمز واللمز عن الأساليب التي يستخدمها أبناء الطبقة الدنيا للتنويه عن خلجاتهم وأحاسيسهم، أي أن أسلوبهم إيجابي وليس صريح.

٩- من حيث الموضوع، فيفضل الكاتب اختيار أحداث من العصر الذي يعيش فيه، مما يجعل الأحداث قريبة من نفوس المشاهدين، أي أنهم يركزون على الموضوعات التي توجع صدور المشاهدين بما فيها من مصائب أو خزي وخراب؛ وهم يعلنون أن هدفهم من وراء كل هذا الإصلاح، ولكنه ليس الغصلاح الذي يثور على قوانين الطبيعة.

١٠- كل هذا يؤدي ويجعل أبطال مسرحياتهم ضعاف، يسهل قيادتهم والتأثير عليهم، وهم يعنون من هذا المنطلق في مسرحياتهم بعالم الجريمة وهي ظروف تعادل القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدامى.

إذن، ينتج عن هذا أن أصبح معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل.

كتاب المذهب الطبيعي في المسرح

أ. روسيا

١- تولستوي (١٨٢٨- ١٩١٠)

نجح "تولستوي" فيما فشل فيه "زولا"، حيث كان طبيعيًا إلى أقصى حد في مسرحية "سلطان الظلام"، حيث صور قوة تأثير البيئة وتحكمها تحكمًا جبارًا طاغيًا في الفرد، إلا أن "تولستوي" نجح في أن يتجنب ما وقع فيه "زولا"، حيث أنه لم يكن مجرد آلة لتصوير البيئة تصويرًا لا تظهر فيه شخصيته، بل تصويرًا يتلاشى فيه ويفنى كما يفنى الطبيعيون. وعندما جنب نفسه الوقوع فيما وقع فيه "زولا" فعل مثلما فعل "إبسن" الذي وقف في أعلى درجات السلم الواقعي وفي أول درجات السلم الطبيعي.

٢: مكسيم جوركي (١٨٦٨- ١٩٣٦)

سار على نهج "تولستوي" حيث صور المعركة الحزينة المؤلمة بين المرء وبيئته تصويرًا طبيعيًا، غير أنه عنى عناية بالغة بهذه النفوس الضعيفة العاطفية المسلوبة الإرادة، وما يجره عليها هذا من تعاسة وشقاء ومن مغالبة الأحكام البيئية وأحكام ظروفها القاسية التي لا ترحم. والمدهش أن ذلك يظهر بوضوح في قصصه ومسرحياته، مثل مسرحية "الأعماق السفلى".

ب. السويد

١- سترندبرج (١٨٤٩- ١٣١٢)

يحسب لهذا الكاتب أنه لم يقصر موضوعاته على المعركة الأزلية الأبدية الناشبة بين قلوب الجنسين من الرجال والنساء، وقد نجح في أنه نقل المذهب الطبيعي في أكثر من مسرحية من مسرحياته، من بيئة الطبقات الفقيرة الحقيرة إلى بيئة الطبقات الوسطى ذات الغنى والوفرة ليصور على مبادئ المذهب الطبيعي، الانفعالات السفلى والعواطف الدنيئة التي تسيطر على أهل هذه الطبقة من الناس، فتنحط بهم إلى ما تشقى به الطبقة الدنيا، وهو ما يتجلى في مسرحية "الأب" و"الآنسة جوليا".

ج. فرنسا

١- هنري بك (١٨٣٧- ١٨٩٩)

كتب "هنري بك"- زعيم المدرسة الطبيعية الفرنسية في المسرح- عدد من المسرحيات التي تندرج ضمن قائمة الأعمال المسرحية الطبيعية، ومن أهمها مسرحية "الغربان" و"الباريسية"، وقد اعترف به الكتاب الطبيعيون قبل وفاته أستاذًا ومنشئًا للمدرسة الطبيعية في بلادهم، بل منشئ تلك المدرسة الطبيعية في العالم كله في العصر الحديث.

٢- أندريه أنطوان (١٨٥٨-)

هو منشئ المسرح الحر ١٨٨٧ في فرنسا، الذي بدء فيه بتقديم أربعة مسرحيات من ذات الفصل الواحد، تنتمي إلى الاتجاه الطبيعي. من ناحية أخرى فقد قدمت أيضًا مسرحيات "تولستوي" و"بسن" و"سترندبرج" و"هاوبتمان" الألماني "بجورنس" النرويجي. ويرجع فضل "أنطوان" في أنه شجع صغار المؤلفين الذين لم تلمع أسماؤهم بعد، فيخرج مسرحياتهم في مسرحه، ومن هؤلاء من أصبحوا من مشاهير المؤلفين المسرحيين فيما بعد.

د. المسرح الحر خارج فرنسا

١- ألمانيا

أنشأ جماعة من الكتاب الألمان المسرح الحر وهم متأثرين وسائرين على المذهب الطبيعي، وكان على رأس هؤلاء "أوتوراهام" و"مكسمليان هارون" و"بول شلنتر"، فأنشأوا المسرح الحر على غرار المسرح الحر في فرنسا لإخراج المسرحيات الطبيعية التي شرع الألمان ومن بينهم "هاوبتمان" و"سودرمان" يكتبونها، وقد بدأ قبل تلك بعرض روايات "إبسن" و"زولا" و"إدموند دي جونكور" و"تولستوي"... إلا أن حياة المسرح الحر في ألمانيا كانت قصيرة مثلما هو الحال مع المسرح الحر في "فرنسا"، وذلك لبشاعة ما كان يعرض على خشبته من تلك المسرحيات

الطبيعية المغشية للنفس، والتي وقف لها الرقيب بالمرصاد، فلم يصرح بعرضها إلا في حفلات خاصة ويدعي إليها الصفوة من رجال الفكر وببطاقات خاصة.

٢- في إنجلترا

أنشأ "جرين Grein" المسرح الحر على غرار مسرح أنطوان في "باريس"، وللأغراض نفسها الذي أنشئ "المسرح الحر" الفرنسي من أجلها. وقد كتب "جورج برنارد شو" للمسرح الحر الإنجليزي مسرحيته "حرفة المزوارن"، وهي من أولى الروايات التي ألفها، وقد ظل الرقيب يمنع عرضها مدة طويلة، إلى أن استسلم بسبب حملات "شو" النقدية.

٣- أمريكا

أنشأ مسرح حر في "نيويورك" عقب ذلك- عقب إنشائه في كل من "إنجلترا" و"ألمانيا"- فوجد هناك مرتعًا خصبًا كان من ثمراته تلك المسرحيات الطبيعية الموغلة في القذارة والتي راحت "هوليود" تمطر العالم كله بأوبئتها.. ولاتزال... ومن أهم الكتاب "أوجين أونيل" في مسرحيته "الحبل" ١٩١٨.

المذهب الطبيعي في السينما :

فإذا كان الفن الواقعي في الأدب والفن، خاصة فن السينما هو فن تصوير الواقع في حياتنا كما في أفلام صلاح أبوسيف وزملائه من عظماء هذا الفن السينمائي، فإن الفن الواقعي أو الواقعية في الأدب والفن تعطينا لقطات حية من حياتنا التي نعيشها بكل تفاصيلها.. لكنها مع ذلك تضع لنا القوانين والقواعد والحلول لبعض المشاكل التي نعانيها وتحافظ علي التقاليد والآداب والشرائع ملونة بلمحات جذابة واضحة من الرومانسية دون طغيان علي الواقع مع نظرة فلسفية لتقنين القوانين وتقعيد القواعد بالدراسات التحليلية.

أما ما يأخذ به المخرج خالد يوسف مثلاًفيلم(**حين ميسرة**)من التزام الصدق الكامل في تسجيل الأحداث التي نعيشها، والمبالغة الفاقعة في تصويرها وتفجير العواطف المكبوتة التي يعانيها أبناء الطبقة الدنيا وكشف المستور من موبقات العالم الجنسي الذي يثير الشهوات والشذوذ ويجعل أصحابه فريسة لها لا تشبع بل تطلب المزيد ولو كان هذا الطلب بالقتل والتدمير وإيتاء المنكر والتعدي علي الحرمات وإشاعة الفاحشة حتي بين الأسرة الواحدة وتذوب

قلوبهم في هذا الجحيم البعيد عن الأعراف والشرع والأخلاق والمنطق والدين والقانون دون أن تعمل حسابا لها، بل هي في الحقيقة تحتقر الأديان وتبيح التهتك وتعلم الجريمة وتلقنها للمشاهد، خصوصا ضعفاء الأخلاق وكل من عنده استعداد للجريمة وتتفنن في كيفية ارتكابها، وإبراز خفاياها بحجة أن هذا السائد في المجتمع، وأن هذا أصبح حقا لكل محروم أو مظلوم فلا قيم ولا دين ولا مروءة ولا رجولة إلا في استعمال القوة ضد المجتمع واستخدامها بغير مبرر لعالم سفلي هو الحضيض بعينه.

إن هذا الذي يأخذ به المخرج خالد يوسف بالرغم من أنه يمتلك ناصية فنون السينما وأدواتها الرائعة والرائدة، وأنه يعرف تماما كيف يوجه أبطاله حتي إنه أوجد لنا نجوما كبارا من الشباب نفاخر بهم في عالم السينما(وهذا يحسب له) ولولاه ما أتيحت لهم هذه الفرصة ليصبحوا نجوما ونجمات أحببنا فنهم، بل ولقد أعاد مخرجنا الكبير اكتشاف نجوم كبار استطاع أن يزيد بريقهم الفني ليثروا حياتنا الفنية.

برغم كل هذا، فإن النتيجة عبارة عن أعمال فنية عالية في التكنيك السينمائي ومفرداتها الفنية لكنها تهبط هبوطا فاحشا بقيم المجتمع وأخلاقه وتخريب عقول شبابه.. تهدم ولا تبني.. تخرب ولا تصلح، وهذا هو المذهب الطبيعي بحق الذي انتهي من العالم. وحجة الكاتب الطبيعي والمخرج الطبيعي أن القصد إنما هو أن يعرف الإصلاحيون حقيقة هذا المجتمع ويخلصوا إلي وضع أيديهم علي أصل الداء لمعالجته، ولذلك لا يهم الكاتب من النفس البشرية الإنسانية إلا أمراضها.. ومذهب هؤلاء الطبيعيين هو الذي تتغلب فيه الحقيقة علي كل من العقل والتفكير أو وضع الحلول(كما يفعل الكاتب الواقعي) وهو يقتصر علي تصوير الحقيقة المجردة دون خجل أو حياء أو أعراف أو تقاليد أو دين وأن الفنان الطبيعي هو الذي يندمج مع الطبيعة حتي يكون جزءا منها ولا يفسد هذا المشهد بإيجاد الحلول والتخريجات والتحليلات كما هو الحال مع الكاتب الرومانسي والكاتب الواقعي. فإذا وصلنا إلي الحوار فهو يستعمل حوارا متدنيا خاليا من أي زخارف لفظية أو صناعية بلاغية أو حتي احترام للمشاهد.. حوار خال من كل ذلك يجري علي لسان الشخصيات في الحياة العامة حتي ولو مال إلي السب والألفاظ السوقية غير المهذبة والإيحاءات الجنسية باللفظ والحركة والإيماءة والنظرة والملابس والتفنن في طرق الضرب والقتل وإراقة الدماء وتعليم السوق

كيفية استعمال السكين والسيف والمطواة حتي يترك جمهور المشاهدين في حيرة من أمرهم وقصده أن يبين أن ما يشاهده الجمهور علي الشاشة هو نتيجة للظروف الاجتماعية والبيئية والوراثية، وهي نظرة تشاؤمية.

أيها المخرج المبدع خالد يوسف.. رفقا بأبناء هذا الوطن الذي يحبك ويقدر فنك وكفانا ما نحن فيه لا نريد مزيدا من شخوص أفلامك الطبيعية أنت في استطاعتك أن توجد لنا فنا واقعيا ورومانسيا يرتفع بأفكار الشباب المتدنية ويعيد العائلات إلي ارتياد السينما وأنت قادر علي هذا وستنجح فيه، أما نجاح أفلامك الحالية فهو نجاح مدمر.

الواقعية :

هى مذهب من أشهر المذاهب إنتشراً ورسوخاً رغم تحولات المرتكزات الإجتماعية على مر الأزمان مما يحتم إتباع مذهب مغاير يتناسب مع الأوضاع الراهنة ، و يؤكد أنه المذهب الأمثل لصدق الطرح للقضايا الإنسانية ، المعارف الفلسفية أسبق من الأدب في إستخدام مصطلح الواقعية وتداوله بزمن طويل وإن كانت تضمنه دلالة تختلف عن المفهوم الأدبي له إلى حد كبير فهو لا يتعارض مع النزعة الإسمية التي لا تعد الأفكار سوى أسماء أو مجردات و يتحدث كانط في العقد الخالص سنة ١٧٩٠مع عن المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية فيضعنا وجهاً لوجه أمام مقابل الواقعية الفلسفي وهو المثالية التي ترد كل شئ من الوجود إلى الذات كما يقدم شلينج في إحدى مقالاته سنة ١٧٩٥م تعريف للواقعية الخالصة على أنها هى التي تؤكد الآنا أي ما هو خارج الذات ، ويتداول الفلاسفة بعد ذلك مصطلح الواقعية لمعارضة المثالية بهذا المفهوم حتى الأن.[1]

الواقعية لغة :

---

(1) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الوفاق ابلجديد للطباعة والنشر، بيروت، ص ١٢.

الواقع هو إسم فاعل من وقع ، بمعنى نزل وسقط وحصل ويقال وقع نزل ووقع الأمر بمعنى جاء الأمر، ووقع منه الأمر موقعاً حسناً أو سيئاً ثبت لديه، وتوقع الشئ تنظره وتخوفه وجاء في أساس البلاغة للزمخشري توقعت الأمر ترقبت وقوعه ووقع الأمر حصل وجد [٢]

إصطلاحاً :

تعني الإنتقال من الواقع إلى الواقع نفسه، وفي الفلسفة تعني الواقعية عكس المثالية وأيضاً تعني المحسوس ليس مجرد أفكارنا عنه وإنما هى توجد وجود مستقل عن الإحساس بها وفي مجال السياسة تعني القبول بالأمر الواقع الواقعية في الأدب تعني موقف يستهدف تصوير الحياة وإعادة تقديم الواقع من جوانبه المختلفة بأقصى حد من الأمانة وإعادة تقديم الواقع، والأدب الواقعي هو المعبر عن الطبيعة التي تحولت بفعل المكتسب الإجتماعي الذي هو حصيلة للقواعد والعادات الثقافات التي صنعها الإنسان وتعني الدقة في وصف الحياة الواقعية كما هى قائمة بالفعل[٣].

أصول المذهب الواقعي :

وهناك فلسفات لها دور كبير في وجود المذهب الواقعي وإستمرارته مثل فلسفة أوجست كونت والفلسفة الوضعية ، وفلسفة إستيوارت ميل والفلسفة التجريبية، وماركس أنجلز والمادية الجدلية، وداروين وأصل الأنواع، وبيرجسون والعلمانية،

أسباب نشأة المذهب الواقعي[٤]:

١/ الرغبة في التخلص من الأحلام الرومانسية التي لم تعد تلائم الواقع .

٢/ تطور روح العلم و النقد في مجال البحوث التاريخية والعلمية .

٣/ سيادة الروح العلمية بعد نجاح البرجوازية في الوصول لسيادة الأنظمة الحاكمة .

---

(٢) محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، ص ص ٥٠-٧١.

(٣) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وإنعكاسات، ص٣٠٩

(٤) محمد مفيد،الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الإشتراكية، المطبعة الثقافية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٢٠.

أنواع الواقعية :

أ/الواقعية النقدية :

لم يأت وصف الواقعية بالنقدية عفواً أو إعتباطاً، إنما جاء محصلة ناضجة لإعادة تقييم الإتجاه الواقعي وإثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة ثم إستخدام هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية و الواقعية الإشتراكية من ناحية أخرى، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهر، وكان الفلاسفة أيضاً هم أول من ميز بين الواقعية البسيطة والواقعية النقدية على أساس أن الأولى تتقبل الأشياء على علاتها وعواهنها كما تبدوا لنا في الظاهر دون أن تدرك الفرق بين هذا المظهر الخارجي والواقع الحقيقي، في حين أن الإنسان حتى في تجاربه اليومية لم يلبث أن يدرك خداع الحواس فالأشياء البعيدة تبدو أصغر من حجمها الحقيقي مما أدى إلى وجوب تناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به [1]

مميزات الواقعية النقدية :

١/ أنها خلصت المجتمع من الفترة الرومانسية .

٢/ إتخذت من الواقع مصدراً مهماً لموضوعاتها.

٣/ إن الواقعية النقدية تنظر للمجتمع بوجهة نظر نقدية وليست عاطفية .

ب/ الواقعية الإشتراكية :

ظهرت الواقعية الإشتراكية في الإتحاد السوفيتي وتطورت بإعتبارها تطبيقاً للعقيدة الماركسية فهى تطالب أن تكون وظيفة الفن الأساسية ترسيخ المجتمع الإشتراكي وتعتبر الفنان مسئول إعادة صياغة البشرية[1]

مميزات الواقعية الإشتراكية هى:

١/ أنها قضت على نظام الملكية .

---

(1) نبيل راغب ،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية ،الدار المصرية للطباعة و النشر،ص٢٣٤.

(1) خلدون شمعة، المنهج و المصطلح مدخل إلى الأدب الحداثة،ص١٩٦.

٢/ كشفت عن حقائق المجتمع .

٣/ إستبعدت تصوير المجتمع البرجوازي .

٤/أحدثت تغيير في الوضع الإجتماعي .

٥/ نادت بالعدالة مع باقي الطبقات .[٢]

ج/الواقعية الإجتماعية:

إن الإسلوب الفني للواقعية الإجتماعية يختلف من شعب إلى آخر، فإنه يتخذ في الغالب شكل الواقعية وصفية أو نقدية تعكس الواقعية الإجتماعية في الفن مقارنةً إسلوبية محددة موقفاً وإنما تسعى إلى إثارة المتعة وإنما تسعى إلى الكشف عن مساوي الفقر والأعمال الا أخلاقية و شرور الحرب.

مميزات الواقعية الإجتماعية :

١/عالجت موضوعات الواقع الإجتماعي.

٢/ نقلها بأمانة وصدق صورة المجتمع.

٣/ حركت المجتمع مع بعضه البعض .

---

(٢) محمد مندور،الأدب و مذاهبه،مكتبة القاهرة،ص٣٠.

المذهب الواقعي في المسرح :

فالمسرح الواقعي الذي يرجعه الكثيرون إلى المؤلفين أمثال أبسن وستراندبرج غيرهما، وبدأحقيقة على يد مخرج اختار لنفسه مسرحاً جديداً يتمثل في بدروم في أحد شوارع باريس في النصف الأخير من القرن لتاسع عشر،ذلك هو المسرح الحر الذي بداه اندرية أنطوان. وما اكثر الدراسات التي نشرت في هذا المجال، وحاصة عن العلاقة بين خشبة المسر في العصر الأليزبيثي وبين البناء الدرامي عند شكسبير[١].

المذهب الواقعي في السينما :

ظهر مذهب الواقعية الجديدة في السينما عام ١٩٤٥م أكد على كشف تزييف العصر الفاشستي عن طريق المبادي التالية:

١/ الوصول إلى تماسك و جداني بالمحاولات السينمائية الجديدة المرتبطة إلى إجماع جماهيري كبير يتفهم الواقع عبر الصورة السينمائية.

٢/ مهاجمة الوضع القائم فعلاً على سطح الحياة الإيطالية – أنذاك – بتفنيد ظلم النظام وظلامه القائم.

٣/ إبراز المشكلات الإجتماعية للمجتمع وهى مشكلات يومية صارخة.

٤/ شق طريق واضح وصريح يعلم الجماهير ويربيها عن طريق الفيلم السينمائي، نحو إيقاظ مشاعر مشاهدي السينما وأحاسيسهم[٢].

الواقعية الجديدة في إيطاليا :

إن نشوء الواقعية الجديدة يعود إلى الفترة الممتدة من ١٩١٣م إلى ١٩١٦ عندما طبق صانعو الأفلام الإيطاليون تجاربهم بإسلوب الواقعية في الفن والأدب، وفي نهاية عهد السينما الصامتة حطمت التقاليد البالية وتحررت السينما الإيطالية من المشاهد الروتينية والأفلام

---

(١) د.عبد العزيزحمودة،البناء الدرامي،مكتبة الأنجلو ، القاهرة، ١٩٩٣ص١١٩.

(٢) د.أبو الحسن سلام، جماليات إخراج الأفلام بين المسرح والسينما ، ٢٠٠٨م، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص٨٩.

العاطفية المتكررة، ومصطلح الواقعية الجديدة قد صاغه أنتونيو بيترانغيلي في مقالة نشرها في المجلة السينمائية "سينما" كما إستخدم هذا المصطلح زميل بيتر انغيلي الناقد أومبرتوباربارا [1].

وقد تزعم هذه الحركة (اليساندرو بلاسيتي) بوصفه مخرجاً ومحرراً لمجلة (سينما توغراف) وكان فيلم بلاسيتي الأول (سولي) ١٩٢٩م دراما تعتمد على مشروع موسليني لتجفيف مستنقعات يونتين[2]. وكتب بيتر انغيلي سيناريو فيلم " الإستحواذ" وهو من إخراج لوتشينو فيسكونتي ويعد هذا الفيلم مبشر الرئيس بالواقعية الجديدة إعتمد السيناريو على الإجرامية رواية "ساعي البريد يدق مرتين" لمؤلفها إم كين. كما جرى نقل هذه الرواية إلى السينما الأمريكية على يد المخرج تاي غارنيت عام ١٩٤٥م ومن ثم جاء بعده بوب رافلسون عام ١٩٨١م.

ثم إخراج فيلم (أربعة خطوات نحو السحاب) ١٩٤٤م، وعبر فيلم (روما مدينة مفتوحة) إخراج (روبيرتو روسليني) الذي تتفق كل المراجع السينمائية على أنه أول فيلم واقعي جديد حقيقي تجسد في الوصف الرائع والمؤثر الذي صوره روسليني عن معاناة سكان مدينة روما تحت الإحتلال الألماني للمدينة التي لازالت تعاني من الدمار والخراب وأهوال الحرب، وقدمه في عام ١٩٤٥م كمنفستو للمدرسة الجديدة التي أطلق عليها إسم (الواقعية الجديدة) بعد إندحار الفاشية، كما كانت مجموعة من الأفلام الواقعية مثل (الوسواس) للمخرج (لوكينو فيسكونتي) عام ١٩٤٢م عن رواية – ساعي البريد لا يدق الباب مرتين (لجيمس كين) (الطفال ينظرون إلينا)١٩٤٢م (باب السماء) ١٩٤٤م من إخراج (فيتوريو دي سيكا) الذي (قدم سارقوا الدراجات) الذي يحكي عن عامل لصق إعلانات يهيم على وجهه باحثاً عمن سرق دراجته، و بعد يأسه يتحول إلى سارق دراجة فيتم القبض عليه ويضرب فينقزه إبنه الصغير الذي لايتخلى عن والده وبفضل دموعه تم إطلاق سراحه ولكن يظل الجرح بين الإثنين باقياً [3].

(والواقعية في السينما هى نتاج علاقة جديدة وجدلية بين السينما والواقع ،نشأت بالمصادفه بسبب ظروف إقتصادية ولكن تلك المصادفة كانت إكتشافاًجمالياً غير الكثير من

---

(١) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق٢٠٠٨،ص٣١٧.
(٢) نجم شهيب، المدخل إلى السينما و الراديو والتلفزيون ص ٥١ .
(٣) موسى الخميسي ، السينما الواقعية الإيطالية ،ص ١٧.

مفاهيم السينما و لغتها ، و لكن مهما تنوعت أشكال أو أساليب العمل السينمائي فإن السينما هى دائماً واقعية ، إنها فن الواقع الإنساني بمضامينه، وبأشكاله و قيمه الجمالية [١]) .

(السينما هى فن الواقع مهما تعددت مدارسها وهى ميزة تختلف بها عن كل فن من الفنون الأخرى – المسرح – الأدب – البالية – العمارة – وحتى ديكور السينما لا يمكن أن يكون سوى واقعياً، ومن هنا تأتي أهمية الواقعية في السينما لتحويل مفردات الواقع إلى مفردات لغة التعبير السينمائية [٢]).

(رفعت مدرسة الواقعية الإيطالية شعار يقول قبل كل شئ علينا أن نعرف الناس كما هم [٣]).

(مع إنتشار السينما الواقعية في العالم كله وخاصةً الإيطالية بدأت أمريكا تخشى على صناعتها فالمؤسسات السينمائية الأمريكية كانت تخشى المنافسة الإيطالية القوية، فعمدت على توظيف رؤوس أموالها على الساحات الإيطالية لتنتج أفلاماً تأريخية مثيرة وتقدم أموالاً سخية وإغراءات خيالية للممثليين والمخرجين والتقنيين الإيطاليين مما أضعف السينما الإيطالية إبداعياً شأنها في ذلك شأن أي جهاز ثقافي حساس يقع تحت رحمة سوق المال [٤]).

(قال روسيليني: إن ما يثير إنتباهي هو الإنسان، وتلك المغامرة الوحيدة لكل منا في الحياة، فكل كائن بشري يتميز بشئ خاص .... مع أن الجميع يبدون متشابهين، والواقعية الجديدة عبارة عن تتبع كائن بشري بحب، في كل تحركاته وإكتشفاته، وأنا لا أسمح لنفسي بأن أصدر حكماً على شخصياتي، إنني أكتفي فقط بمراقبتهم ورصد أفعالهم والإقتراب من هذا الشيئ الثقيل الذي يرزحون تحته[٥]).

وهكذا إكتسبت السينما الإيطالية هذا التفوق بالحضور الخاص، فالتصوير خارج الإستديو أظهر الواقع الحي الملموس بكل ما فيه من ألم و فرح .... إلا أنه الواقع الإنساني

---

(١) موسى الخميسي ، السينما الواقعية الإيطالية ص١١.
(٢) المرجع السابق نفس الصفحة .
(٣) رؤوف توفيق، مجلة الدوحة ، مارس ، ١٩٨٦م ،ص١٣٧.
(٤) موسى الخميسي، مرجع سابق ص ٢٠.
(٥) رؤوف توفيق ،مرجع سابق ص١٣٧.

الصادق، الذي يخرج من قلب محب للسينما عبر كاميرا إلى قلب المشاهد عبر عينيه وكل من قدم فيلماً بمذهب الواقعية خلد نفسه بعمله لقد إختفى معظم هؤلاء المخرجين ماتو ولكن رؤيتهم لفن السينما بقيت لتتردد في كل المعاهد المتخصصة، والكتب الفنية وشهادات المؤرخن، وجرت أحداث كثيرة ومثيرة في عالم السينما – إخترعوا الشاشة الغريضة (إسكوب) وإخترعوا الشاشة الدائرية، وإخترعوا أفلاماً مجسمة وأفلاماً لها رائحة ولكن بقيت الحقيقة البديهية أن الفن الذي لا يقوم على الواقع، ومشاكل الإنسان المصيرية هو فن باطل[١] .

فبعد سلسلة من الأفلام السياسية الإيطالية التي أجبرت السلطات القضائية العليا على فتح ملفات العديد من القضايا السياسية (إغتيال ماتي، الدومورو، فانزي، سلفاتورجوليانو، كالفي، حائط المطاط، المائة خطوة) يجئ فيلم إيلاريا آلبي للمخرج فرديناندو فيجينتيني أورنياني حول لغز مقتل المراسلة الإيطالية إيلاريا آلب وكان عمرها ٣٢عاماً، في مقديشو بالصومال في ٢٠ شهر مارس ١٩٩٤م، مستنداً إلى رواية وثائقية للكاتب الصحفي الإيطالي مارشللو فوس تحت عنوان" إيلاريا آلبي الأكثر ضراوة في أيام مقديشو". قامت بدور الصحفية الممثلة الشابة جوفانا ميتزوجورنو والممثل ريد شاربيديجيا بدور المصور المقتول ميران هورفاتين، وتحدث مخرج الفيلم في مؤتمر صحفي عقد في روما قائلاً [٢] :

لم يكن السيناريو سهلاً، فالتحقيقات لازالت في ملف القضية لا زالت مفتوحة، وعدد كبير من المسئولين لا زالوا في السلطة، كما أن الضغوط كثيرة ومن جهات متعددة، وحتى عائلة الفقيدة، إلا اننا استطعنا التغلب عليها، والأكثر صعوبة تمثل بطلب إثنين من الصحفن بحذف اسميهما من سياق الأحداث، إلا أننا لم نلبي طلبهما، لان من شأن ذلك إلحاق الضرر في مصداقية سير الأحداث، وقد استندنا إلى المشاهد الوثائقية لكل من التلفزيون السويسري والأمريكي. والكل يشر إلى أن إيلاريا ومساعدها كانا يعلمان أكثر مما تتطلب مهمتهما الصحفية، والقضية الرئيسية هي اكتشاف ايلاريا العديد من الفضائح التي كانت تقوم بها القوات المظلية العسكرية الإيطالية التي شاركت في قوات حفظ السلام الدولة في الصومال لفترة ستة

---

(١) رؤوف توفيق ، مجلة الدوحة ، مرجع سابق ص ١٣٧.

(٢) موسى الخميسي، الموجة الثالثة في السينما الواقعية الإيطالية، الفن السابع٨٧، منشورات وزارة الثقافة، دمشق٢٠٠٥م، ص ص٦٠,٦٣.

أشهر عام ١٩٩٣م، إضافة إلى ممارسة قادتها عمليات مشبوهة تتعلق ببيع أسلحة إيطالية لقوات المليشيا الصومالية، وممارسة أعمال إجرامية شملت قتل الأبرياء وتهدم البيوت وتعذيب السجناء إغتصاب الفتيات الصوماليات، كما أن إيلاريا استطاعت الكشف عن أمور تتعلق بتهريب فضلات كيماوية ونووية من إيطالية ودفنها في الأراضي الصومالية مقابل حصول بعض الفصائل المتحاربة على أسلحة .

الفيلم لم يجيب عن السؤال الأساسي من الذي قتل الاريا ؟ و لكن عرض الأسباب التي عرضت الصحفية للقتل الحقيقي بواسطة طلقات بندقية إيطالية كانت تستخدمها قوات الصاعقة في الجيش الإيطالي .

الواقعية والطبيعية:

المذهب الواقعي هو الذي يبحث في الواقع الناتج عن المكتسبات الإجتماعية التي هى حصيلة للقواعد والعادات والثقافات التي صنعت الإنسان، ويعتبر الهدف الجوهري من الواقعية هو محاولة دراسة واقع الإنسان وتحسين حالته عن طريق الكشف عن حقيقته كشفاً موضوعياً تطوير حياته الملموسه التي يعيش بداخلها وتتحكم في صياغته ككائن ومع إنه من الصعب إيجاد تعريف للواقعية إلا أنها توصف بأنها صياغة جديدة للحياة كما تبدو للعين والأذن .

وأهم ما يميز الواقعية هى أنها لا تميل إلى ذروات أو مفاجآت وحيل درامية أو مسرحية، فهى تهتم بتصوير الشخصية عن طريق تأكيد المشاكل ودوافعها وتفسيرسلوكها الشخصي عن طريق القوى الإجتماعية الخالقة لها ويكون البطل الواقعي في الغالب من عامة الناس ومن طبقة عادية[١].

ومن ثم جاءت الطبيعية بنظرة قريبة من الواقعية، ولكنها دعت إلى واقعية حقيقية لا متخفية، بل مستمدة من الحياة لا من التأريخ، وقد جاءت نتيجة لرؤية أميل زولا رائد الطبيعية والذي يرى أن واجب الأدب هو تصوير الحياة بالتمام دون خيال[١]).

---

(١) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، ١٩٧١م، القاهرة ص٣١٤.
(١) سعد أردش،المخرج في المسرح المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠٠٧م،ص٥٢.

(ومن سمات الأدب الطبيعي أن يصور الحياة كما هى موجودة دون حذف أو إضافات منتجة أدب دون محركات أو بواعث قصصية، وتقدم الأدب في بساطة جامعة لذلك كان لابد للكاتب الطبيعي ان يحد من خياله[٢]). إلا أن أبسط الفوارق بين الطبيعية والواقعية هو أن الأدب الطبيعي يبحث في الحياة كما تكون أما في الواقعية فإنه يريدها كما يمكن أن تكون .

(والحقيقة أن نظرية المحاكاة بمعناها التقليدي قد أصبحت الآن نظرية مرفوضة من أساسها، لأن الفنان إذا تحول إلى مجرد مصور ناسخ للطبيعة، فإنه في هذه الحالة لن يصبح عبداً للطبيعة ذاتها فحسب، بل تختفي معه كل أصالة وإبداع، بل إنه سيخفق أيضاً في أن يصور الطبيعة بدقة وبشكل كافٍ ،لانه في هذه الحالة سيحاكي ما يتغير على الدوام، سيكون كالفتوغرافي الذي يسجل صورة أو مظهر عابر للطبيعة، ومثل هذه الصورة لا يمكن أن تكون لوحة بحال[٣]).

(لقد شكلت الواقعية الجديدة مصدر إلهام لعدد من صانعي الأفلام الذين ظهروا على الساحة لاحقاً بدءاً من بازوليني وساتيا جيت راي وصولاً إلى أرمانو أولم وكين لونش. كما تظهرهذه الحركة كأحد المعالم المهمة بالنسبة لعشاق السينما. فعلى سبيل المثال، نجد بأن السيناريست في فيلم " اللاعب " للمخرج ألتمان يذهب إلى السينما ليشاهد فيلم "سارقوا الدراجة " في ليلة وفاته. وقد أشار المخرج بيدو ألمودوفار: أن الواقعية الجديدة في إيطاليا هى نمط فرعي من الميلودراما التي لا تعالج القضايا بواسطة العواطف والأحاسيس فحسب، وإنما بالوعي الإجتماعي أيضاً، إنها نمط سينمائي يزيل الناحية الإصطناعية في الميلودراما في الوقت الذي تحافظ فيه على عناصرها الأساسية [٤]).

---

(٢) كمال الدين عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، ٢٠٠٦م ، ص٤١٤.

(٣) سعيد محمد توفيق ،متافيزيقا الفن عند شوبهور، دارالتنويرللطباعة والنشر، ط١٩٨٣،١م، ص١٨١.

(٤) كيفن جاكون ، السينما الناطقة منشوراتوزارة الثقافة السورية ، دمشق٢٠٠٨، ترجمة علام خضر. ص٣١٨.س

الرمزيه Symbolism

الرمز في اللغة الإيماء و الإشارة و العلامة، وله في الإصطلاح عدة معاني : فالرمز ما دل على غيره.

و أيضاً ما إتخذ حداً مقابلاً له في سلسلة الحقائق وكل لفظ أخذ عن معناه و أطلق على آخر مجازاً فهو بمعنى ما رمز له.

ويطلق الرمز أيضاًعلى علامة التعارف بين الأفراد المنتسبين إلى جمعية سرية، أو هيئة مخصوصة، كرموز الماسونية، أو إشارات المنظمات الثقافية والإجتماعية، أو علامات الجيوشو غيرها [1]. فالرمز تمثيل مقنع للإحساس الشعوري، له دلالة ترتبط بالنشاط المقدم أمام المشاهد، تعمل على توظيف الإيحاءات و التكرار من أجل تأكيد المعنى المراد تأكيده.

ظهرت الرمزية بعدهزيمة حرب١٨٧٠م وبالضبط في فترة الثورة علي القيم البورجوازية المادية مع التأثر برؤية الموسيقي الالماني ريشارد فاجنر

رتشارد فاجنر .

ويري فاجنر أن الكاتب لا الموسيقي الدرامي عليه أن يرسم عالما مثاليا، ويخلق بالتالي، أساطيرعلي المسرح القديم، ويثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات المرصودة، وألا يتم التركيز فقط علي المظهر الخارجي. وكانت لهذه الأرأ أثر كبير في الأوساط المثقفة في فرنسا سنة ١٨٨٠م؛ مما ساهم في إفراز تيار أدبي رمزي يدعو إلي اللامسرح الذي يعتمد علي الروحانيات وتداعي اللاشعور واستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية الانزياحية مع توظيف أيقاع بطئ وستقراء ما هو مضمر في النفس الأنسانية والتمرد عن الواقع الحسي والجنوح نحو اللاعقلانية .

ونستحضر في هذا السياق التاريخي نصوص موريس ماتيرلنك ومسرحيات بول كلوديل ونصوص تشيكوف وابسن وستريندبرغ.

---

(1) د.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب لبنان، بيروت١٩٧١م،ط١،ص٦٢٨.

(وقد ساهمت أفكار الرمزيين فعلا في بلورة نظريات المخرج السويسري أدلوف آبيا والمخرج البريطاني ادورد غوردون كرايج اللذين ثارا ضد واقعية الديكورات الملونة مقترحين عناصر موحية ومجردة مع استعمال لعبة الأضاءة لخلق الانطباعات بدل الأيهام بالواقع قام المخرج الرمزي لونيي بوب تركيب مسرحية الفريد جاري أبوملكا بطريقة رمزية مجردة موحية مع العلم أن هذه المسرحية الطليعية التجريبية مهيجة وشاذة[١]).

الرمزية في السينما :

يشير المؤرخ الفني فيلب جوليان إلى أن الحركة الرمزية وحركة الشعر الرمزي في آواخر القرن التاسع عشر ضمن كتابه "الحالمون الرمزيون " إلى مجموعة الصور المروعة والغرائبية التي ابتدعها بعض الرسامين أمثال غوستاف مورو وفرانك فون ستاك وفيلشن روس وجين ديلفيل. ولم تندثر مع إندثار الحركة الرمزية وأفول القرن التاسع عشر، وإنما هاجرت إلى السينما وإستوطنت فيها، لا سيما في بعض الأفلام كفيلم المخرج مورناو الذي حمل عنوان نوسفيراتو، ويضيف فيلب جوليان قائلاً: أن السينما أعطت العالم الذي تتزايد فيه المكننة يوماً بعد يوم تلك الصورة التي حلمت بها الرمزية منذ ثلاثين عاماً مضت. ويبدو أن ملاحظة جوليان قد توقعها الروائي مكسيم جوركي عندما ذكر في كتابه "الآلة الأخيرة" قائلاً: كنت بالأمس في مملكة الظلال، وينبغي أن أوضح كلماتي خشية إتهامي بالرمزية أو الجنون بأني كنت في مقهى أومونت وشاهدت سينماتوغراف الصور المتحركة التي إبتكرها الأخوان لومير[٢]).

(ففي الفيلم الصامت القديم – وخاصة في تلك الأفلام الأوربية – كان يتم إستخدام الرمز المرئي للحصول على تأثيرات مرجعية معاكسة، ففي قيلم جريفث شارع الحلم كان من المفروض أن عازف الكمان المقنع يرمز للشيطان، في حين أن الجمع المنصت منتشياً يرمز للإنسانية المعذبة. وإمتزج وجه بونابارت الغاضب على نسر قاس، في حين أصبحت النساء المنبوذات الأموات مثل أوراق الشجر في مهب الريح[٣]).

---

(١) د.جميل حمداوي ، الأخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح، ط ١، ص٢٠.
(٢) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، الفن السابع١٤١، ترجمة علام خضر، ص ٤٤٦.
(٣) لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما و التلفزيون، ترجمة مصطفى محرم، ص٣٥٣.

وفي فيلم إيزنشتين المدرعة تيومكين تعرض اللقطة الإفتتاحية للفيلم لموجة هائلة فريدة وهي تتكسر على الشاطئ رمزاً للثورة. وكانت لقطة فخذ اللحم العفن ترمز إلى حالة روسيا قبل الثورة.

(وفي فيلم "M " كانت لقطة خيال الممثل وهو يحوم بشكل واضح حول الفتاة الصغيرة المرتعدة ترمز إلى المأساة التي كانت وشيكة الوقوع. وفي الفيلم نفسه كانت لقطة كرة الفتاة وهي تتدحرج خارج مجموعة الشجيرات الكثيفة ترمز إلى موتها على يد لور أفضل من آية لقطة صريحة أخرى حتى عن لقطات الجريمة نفسها[1]).

فالفيلم السينمائي هو وسيلة توصيل مثالية للرمز الأدبي والصوري – عند إستخدامه بشكل مناسب. وإستخدامه بصورة غير مناسبة يعوق تدفق حركة الفيلم إلى الأمام، ففي أي عمل أدبي قد يكون الرمز شيئاً لا يلاحظ على الفور ولكن يجب التفكير فيه إلى أن ندرك معناه، ولكن في الفيلم يجب أن يكون الرمز على مستوى الشعور بشكل حاد، يجب أن يكون حاسماً ويمكن التعرف عليه بسهولة وفي مقدور الجمهور أن يدركه في الحال بسهولة، ويجب أن يكون للرمز إستجابة عالمية، ولا يجب أن يكون غامضاً بحيث يكون معناه وعلاقاته معروفة فقط لمبدعه، إلا سوف نترك الجمهور ولديه إحساس غامض من عدم الرضاء وعدم الوضوح. فالرمزية لها مكانها المحدد في الأفلام منذ القدم، مثل عرض لقطات المكتبة لمدن باريس أو لندن أو غيرها مما يشير إلى تلك البلدان وأن الأحداث تدور فيها.

---

(1) لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما و التلفزيون، ترجمة مصطفى محرم ص ٣٥٥.

المبحث الثالث :. الإخراج عبر المذهب Abstraction التجريدي :

التجريد في اللغة، التعرية من الثياب و التشذيب، تقول جرد الشئ قشره، وجرد السيف من غمده سله، وجرد الجلد نزع شعره، و جرد الكتاب عراه من الضبط، والزيادات و الفواتح.

وله عند علماء العربية عدة معان: منها تجريد اللفظ الدال على المعنى عن بعض معناه، ومنها عطف الخاص على العام، ومنها أن ينتزع من أمر ذيصفة أمر آخر ممثل له في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه، ومنها مخاطبة الإنسان نفسه بحيث ينتزع منها شخصاً آخر مماثلاً له في صفته أو حاله فيخاطبه . و المقصود بالتجريد جملة المبالغة في كون الشئ موصوفاً بصفة، وبلوغه النهاية فيها، بأن ينتزع منه شئ آخر موصوف بتلك الصفة.

التجريد عند الفلاسفة هو إنتزاع النفس عنصراً من عناصر الشئ، و إلتفاتها إليه وحده دون غيره، مثال ذلك أن العقل يجرد إمتداد الجسم من كتلته،مع أن هاتين الصفتين لا تنفكان عن الجسم في الوجود الخارجي، و كذلك الحال عند تجريد محيط الدائرة عن سطح الدائرة، مع أن لكل دائرة محيطاً و سطحاً لا ينفكان عنها .

التجريد تقسيم ما نصيبه من معان مركبة لهدف التبسيط للموضوع الذي نتناوله بالبحث، فليس التجريد إذن تقسيماً حقيقياً، وإنما هو تحليل ذهني، والفرق بينه والتحليل أن الفكر ينظر في التحليل إلى جميع صفات الشئ على حد سواء ، في حين أنه ينظر في إلا إلى صفة واحدة من صفات ذلك الشئ .

وقال لارومينير: الحواس آلات تجريد، فالعين تجرد اللون، والأذن تجرد الصوت.. مما يؤكد أن إدراك الشئ الخارجي ليس شيئاً سهلاً وإنما هو عمل إنشائي. [1]

قال ابن سينا:إن أصناف التجريد المتلفة و مراتبها متفاوتة،فتارة يكون النزع نزعاً لبعض الصفات،و تارة يكون نزعاًكاملاً، فالحس يأخذ الصورة عن المادة من دون أن يجردها من المادة و من لواحق المادة، و الخيال يبرئ الصورة عن المادة تبرئة أشد، فيجردها عن المادة من دون أن يجردها عن لواحقها، أما العقل فيأخذ الصورة مجرد عن المادة من كل وجه فينزعها

---

(1) المعجم الفلسفي،د.جميل صليبا،دار الكتاب اللبناني،١٩٧١م،ط١،بيروت، ص١٤٦.

عن المادة، وعن لواحق المادة، ويفرزها عن كل كم و كيف و أين ووضع [1]) ويقول الجرجاني : التجريد عند الصوفية هو إماطة السوي و الكون عن السر و القلب.

أما التجريد في الفن إما نسبي وإما مطلق،عموماً ليس هناك فن لا يتضمن تجريد ولو بقدر ضئيل (فالفن المصري مثلاً أشد تجريداً من الفن الإغريقي، و الفن الإسلامي أشد تجريداً من الفن المصري، وماذلنا في نطاق التجريد النسبي فالتجريد المطلق لم يظهر إلا في بعض الآنية وصور الزخارف و في القرن العشرين [2]) و يوجد عدة إتجاهات في التجريد المطلق، أهمها إتجهان متعارضان (الأول : يسمى التجريد الهندسي الذي يسعى إلى صفاء النفس وحبكة التكوين، ومن رواده موندريان الهولندي ومانكفيتش الروسي.الثاني : يسمى التعبيريه التجريديه ولم تتضح معالمه الابعد ذلك نحو ثلاثين سنة، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن ظهرت بشائره في أعمال كاندنسكي إبتداء من عام ١٩١٠م [3]).

وميز كاندنسكي بين ثلاثة منابع للوحي الفني هي:١: وقع العالم الخارجي المباشر على نفوسنا. وهذا هو الإنطباع Impression.٢: التعبير التلقائي. وهو اللاشعوري في معظمه، عن العالم اللامادي أي الإرتجال Improvisstion. ٣: التعبيري شعور باطني يتكون على مهل، على أن يعالج هذا التعبير مراراً في شئ من التحزلقPedantisme. وهذا هو الإنتشاء Composition. وهنا يقوم العقل و الوعي بالدور الأكبر ، ولكن ينبغي ألا يظهر من ذلك شئ في الأثر الفني، فلا يبقى شئ سوى العاطفة. وقد كانت إرتجاليات كاندنسكي فيما ١٩١٠إلى ١٩٢١م، بمثابة فاتحة بما يسمى بالفن اللاشعوري L,Art Informat.الذي شاع خلال الأربعين سنة الأخيرة [4]) ولا يقل بول كليه عن كاندنسكي في تشكيل مسيرة تاريخ الفن الحديث، فقد قام بدراسات طويلة أمام آثار ليوناردو ومايكل انجلو وبوتشيلي، وعاد إلى بلدته فغير من أسلوبه وبدأ من (الألف) فتوصل إلى أبجدية إبداعية جديدة لخلق عبارات بيطة ساحرة، فإنطلق من عالم المادة الكثيف إلى عالم الهمهمات و الهمسات، وكأنه كان يسمع مالايقدر لأذن أن تسمعه، ويبصر ما لاقدرة لعين أن تبصره، ويشعر بحركة النباتات في نموها،

---

(١) النجاة ، إبن سينا، ص ٢٧٦-٢٧٩.
(٢) محيط الفنون،جزء١،دار المعارف مصر، القاهرة،ص٤٢٧ .
(٣) المرجع السابق، نفس الصفحة .
(٤) المرجع نفسه،ص ٤٢٨.

ويدرك لغة النقوش المترفة على صفحات المياه، فمن هذا كله صاغ فنه السحري، وهو فن يجمع بين اللغز و البيان، في صورة بلورية بالغة الصفاء .

التجريد في السينما:

يعود تاريخ هذا المصطلح إلى طليعة صناعة الأفلام السينمائية في العشرينات وهو مشتق من الفن التماثلي التجريدي وقد ينتهج المخرج التجريدي غير تمثيلي بشكل كامل أو مؤلف من (أ) معالجة مباشرة لفيلم التصوير الجديد كما هو الحال في أعمال مخرجين أمثال لين لي وستان براكاج ، أو (ب) مؤلف من مجموعة من الرسوم ، أو (ج) من صور و رسوم بيانية معالجة بواسطة الكمبيوتر ، أو (د) مثل فيلم "الباليه الميكنيكية " للمخرجين فرناند ليجير وددلي مورفي ١٩٢٤م الذي يعد أول فيلم تجريدي جرى تصويره بالكامل تحت هذا البند.

أصل وأشهر نموذج عن هذا النوع من الأفلام، يحاول الفيلم التجريدي عادةً أن يعيد ترتيب صور لمجموعة من المواد أو الوجوه أو غيرها من الأشياء التي يمكن التعرف عليها وترتيبها ضمن نماذج زمنية معقدة وغير روائية. يتمتع الفيلم التجريدي بتاريخ ناجح ومزدهر، وتضم قائمة أشهر صانعي الأفلام كلاً من مارسيل دو شامب في عمله المعروف بتجانسه التصحيفي تحت عنوان "السينما المصابة بالضعف" صندوق الألوان إخراج لين لي ١٩٣٥م الذي قام فيه بتنفيذ بعض الرسوم يدوياً وبشكل غير مباشر على شريط التصوير، وفيلمه الأخر الذي حمل عنوان "المتطرفون الأحرار" ١٩٥٨م فيلم "القرص١٩٢٧" للمخرج جيرمين دولاك بالإضافة إلى فيلميه الأخيرين "آرابسك" و "أفكار ومنوعات "، علماً بأن هذه الأفلام الثلاثة صدرت بين ١٩٢٨و١٩٢٩م؛ المخرج هنري شوميت الذي صور انعكاسات داخل قطع زجاجية متحركة من أجل فيلمه "لعبة الإنعكاس والسرعة" ١٩٢٥؛ فيلم " إيماك باكيا" للمخرج مان راي ١٩٢٦؛ المخرج نورمان ماكلارين في بعض أعماله المنتجة لصالح "المجلس السينمائي الوطني الكندي" – وقد أعيد إنتاج وإحياء أحد تلك الأفلام مؤخراً تحت عنوان " إثنان وثلاثون فيلماً قصيراً عن جلين غولد" والمخرج موهولي ناجي في سلسلته المعروفة باسم "ليختسبييل" كما تتضمن بعض الأفلام الروائية مشاهد تجريدية معينة، كفيلم "البوابة النجمية" من ماساة " أوديسا الفضاء ٢٠٠١".

المبحث الرابع : المذهب التعبيري في السينما :

التعبير عن الشئ هو الإعراب عنه بإشارة أو لفظ، أو صورة أو نموذج،فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني، و الصور تعبر عن الأشياء،و كل نموذج فهو يعبر عن الأصل الذي أخذ عنه، و إذا اسقطت خطوط جسم على سطح كان الشكل المتولد منها تعبيراً عن الجسم، ومن قبيل ذلك قولنا: الأرقام تعبر عن الأعداد، و المعدلات الجبرية تعبرعن الأشكال الهندسية. ويطلق التعبير على الإعراب عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية، كتعبير حمرة الوجه عن الخجل، وإضطراب الحركات عن الوجل.

ويطلق التعبير أيضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره، من هذه الوسائل لغة الكلام، والأصوات الموسيقية، والصور، والرموز، والإشارات، تقول التعبير الأدبي، و التعبير الموسيقي، و التعبير الرمزي.....

والتعبير عن الرؤيا تفسيرها، والتغبير عم في النفس بيانه والإعراب عنه، والقوة صفة بعض الآثار الفنية الرائعة التي توحي بالصور والأفكار والعواطف، وليس المقصود بالتعبير هنا أن تكون الصورة الفنية مطابقة للأشياء التي تمثلها،و إنما المقصود به أن تكون دلالة هذه الصورة على الأشياء مصحوبة بما يضعه الفنان فيها من إحساسه وخياله، وعناصر تجربته،ولولا اصطباغ الأثر الفني بمشاعر الفنان من جهة وبرحيق الحياة من جهة آخرى لما كان نموذجاً أصيلاً [1]).

سيريالية تعبيرية:

ظهرت في أثناء الحرب العالمية الأولى حركة فنية جديدة، انتشرت بسرعة وبخاصة في ألمانيا، عرفت بالدادائية (Dadaisme) التي أسسهاالشاعر تريستان تزارا في عام ١٩١٦م، كانت الحرب جن جنونها، فأخذ الفنانون برد فعل لتقديم فن ينتقض الفن (Anti-Art) ليناظر هذا الخراب والدمار، تتألف صورة من خرق بالية وأزرار مهشمة وتذاكر ترام ممزقة ونحو ذلك [2]) و مثل هذه الحركات لم تدم تطويلاً ولكنها أفرزت عدد من الفنانين أمثال شيفرز؛ كما

---

(١) المعجم الفلسفي،د.جميل صليبا،دار الكتاب اللبناني،١٩٧١م،ط١،بيروت، ص٢٠١.

(٢) محيط الفنون،مرجع سابق،ص ٤٢٨ .

مهدت إلى حركات جديدة (السيرالية) مختلفة عنها في فلسفتها، وأسسها الشاعر أندرية بريتون مع طائفة من الكتاب والشعراء والفنانين، كان أهمهم بول إلوار وأراجون وماكس إرنست [١])

وتقترن السيريالية في أذهان عامة الناس بإسم سلفادور دالي وهومصور فنان،لكنه ذو شخصية مهرجة نبذه السرياليون منذ عام ١٩٣٦م، أما أقطاب هذه الحركة من مصورين فهم ماكس إرنست ودلفو وميرو وماسون وتاجي وولفريدو لام، ومتا الذي الذي إبتكر لفظة(Inscape) مقابل (Landscape) للدلالة على العمل الذي يصور آفاقاً باطنة [٢]) وقد ظهر في السيريالية إسلوبان من أساليب التعبير، الأول: يعتمد التجسيم الواقعي للرؤى ونزوات الفكر، ونراه في أعمال دلفو وتانجي، أما الثاني: فأقرب إلى التجريد ويمثله ميرو، على حين يقف ماكس أرنست ومتا وولفريد لام وسطاً بين الإتجاهين [٣]) يعتبر الإسلوب الأول إسلوب أكاديمي بحت، وله ميزات الجمع بين الواقع والخيال، أما الإسلوب الثاني فيرضي المبدع بتحقيق كل ما يعن للفنان أن يحققه دون التقيد بمنطق العقل أو مؤشرات الوعي لصياغة المنتوج الإبداعي .

المذهب التعبيري في السينما

مرت السينما العديد من الموجات الجديدة عبر تاريخها، ولكن التطورات التي حدثت في آواخر الخمسينات والسيتينات كان لها تأثير كبير على العاملين الجدد في الميدان. نجد جودار، وفلليني، بيرجمان، بولانسكي، تروفو، وباسولين.

وتهدف أعمالهم إلى إثارة الإحساس بعالم وهمي أو فنتازي، وعادة لا تحتوي أفلام تلك الموجة على قصة حقيقية بالمعنى المعتاد، لكن الشخصيات والمناظر والأصوات والألوان تتألف

---

(١) محيط الفنون،مرجع سابق،ص٤٢٩.
(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة .
(٣) المرجع نفسه، ٤٣٠.

معاً لكي تخلق فيلماً يشكل العالم الذاتي الخاص بالمخرج.[1] وكلمة sur-realisme صاغها أبولينير في تعليق ظهر قبل ليكسيليسيور لفريق "ساتي – بيكاسو – دياجيليف" في مجلة "باراد" الصادرة في ١٩١٧م، ثم إنتقل هذا المصطلح إلى على يد أندريه بريتون من أجل بيان السريالية المنشور ١٩٢٤م. حيث عرف السيريالية بأنها " تلقائية فنية خارقة للطبيعة بشكل محض، وهذا ما عبر عنه السيريالية شفهياً أو خطياً أو بأي وسيلة أخرى لأنها طريقة العقل السليمة.[2]

التعبيرية حركة النظيرة لحركة التعبيرية في الرسم – وفي فترة لاحقة حركات مماثلة في باقي الفنون – التي يعود أصلها إلى أعمال الرسام فان جوخ وغوغان وإيسنور ورسامي الفوف Fauves – ماتيس على وجه الخصوص وغيرهم. إلا أن هذا المصطلح يطبق حالياً على مجموعة الفنانين الألمان الذين مارسوا نشاطهم الفني في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى وخصوصاً الفنانين الذين تأثروا بمن تبقى من أفراد مجموعة بلو ريتر. إن هذا المصطلح الذي صاغه النقاد الألمان قد دخل اللغة الإنجليزية منذ عام ١٩٠٨م. مع أن أعمال التعبيريين في الوسائط الفنية الأخرى يعود تاريخياً إلى ١٩٠٣م. أو حتى قبل ذلك العام، فإن الأفلام التعبيرية الرئيسية صنعت بين ١٩١٩ العام الذي جرى فيه إصدار فيلم مقصورة الدكتور كالجاري للمخرج روبرت واين. وعام ١٩٣٣م العام الذي أحرقت فيه الكتب والمطبوعات بأمر من الدكتور جوبلز[3] . لقد تمثلت الصفات المميزة لتلك الأفلام بإفتتانها بالمواضيع والأشياء الوحشية والمروعة والرهيبة المنقولة بأسلوب بصري غلب عليه الظلال والتراكيب الصورية المشوهة الملتقطة بزوايا حادة بإضافة إلى ديكورات الداخلية الإصطناعية، وهي بمجموعها عوامل ترتبط مباشرة بالميزانيات القليلة المرصودة لإنتاج الأفلام في تلك الفترة، مع العلم أن هذه الحركة كانت تدين بطريقة أو بأخرى للناحية السوداوية في الرومانسية الألمانية. وبمعزل عن فيلم كاليجاري يمكن القول بأن أكثر أفلام الحركة التعبيرية تأثيراً كان فيلم المخرج مورناو نوسفيراتو:سيمفونية الرعب ١٩٢٢م وهو معالجة سينمائية مبكرة لأسطورة دراكولا – التي أعاد صنعها فيرنر هيرزوغ بمزيد من التصرف في فيلمه نوسفيراتو مصاص الدماء ١٩٧٩م ومن بين الأفلام التعبيرية المهمة الأخرى التي الصنعها مورناو تجدر الإشارة إلى فيلميه الضحكة الأخيرة١٩٢٤م وفاوست

---

(١) د.محمد شبل،النقد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠٣،ص٦٠.
(٢) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، الفن السابع١٤١، ترجمة علام خضر، ص٤٤٧.
(٣) كيفن جاكسون، السينما الناطقة،المرجع السابق، ص ١٦٣.

١٩٢٦م، مع أن عدداً لا بأس به من مخرجين آخرين ساهموا في صنع أفلام مماثلة يمن فيهم المخرج فريتز لانج وإيفالد دوبون وآرثر روبنسون ذو الأصل الأمريكي. ثم ما لبث أن جرى تقليد تلك التراكيب المرئية التعبيرية على نطاق واسع في بلدان أخرى. فعلى سبيل المثال، كان فيلم فرانكشتاين للمخرج جيمس ويل فيلماً تعبيرياً واضحاً، وإنطبق الأمر نفسه على بعض أجزاء فيلم المواطن كين. كما يقال بأن التراكيب المرئية التعبيرية المصورة بزاويا حادة وألوانها ذات التباين الشديد قد نقلت بالجملة إلى نمط الفيلم الأسود أو السوداوي noir، حيث ظهرت مقالات نقدية كثيرة جداً حول هذه الموضوع. ومن هنا نتحقق من صحة الاعتقاد السائد حول صفات التباين التي حددت معالم الأفلام السوداء أو السوداوية بأنها تنسب إلى المصورين السينمائيين والمخرجين الألمان المهاجرين ممن كتسبوا ثقافتهم المهنية في المدرسة التعبيرية وبأن هذا الإعتقاد غير قابل للشك. من ناحية ثانية، نجد بأن أوضح معالم الحركة التعبيرية قد أفرزت عبر السنوات القليلة الماضية مخرجين أفلام الروك الذين أضافوا عليها حسهم الفني القوطي، أمثال تيم بيرتون الذي حقق فيلميه الرجل الوطواط وعودة الرجل الوطوط – المنقولين عن بطل مجلة الرسوم المتحركة (باتمان) أو الرجل الوطواط – نجاحاً منقطع النظير. ومن الجدير بالذكر في هذا الصدد أن فيلم عودة الرجل الوطواط قد سلط الأضواء على شخصية الوغد – ماكس شريك – الدور من أداء كرستوفر والكن. كنوع من الولاء للبطل الخارق ذي الوجه الشاحب جداً الذي ظهر في فيلم نوسفيراتو الأصلي [1].

---

(1) .المرجع السابق ص١٦٤.

المبحث الخامس :. تجربة أكيرا كوروساوا الإخراجية السينمائية

أكيرا كوروساوا عاش (١٩١٠-١٩٩٨ م) هو مخرج سينمائي ياباني أنتج العديد من الأفلام، كما قام بكتابة السيناريوهات، وكانت لأفلامه شعبية كبيرة بين جمهور عشاق السينما في العالم.

يعتبر "كوروساوا" المخرج الياباني الأكثر شعبية في العالم. كانت لأفلامه تأثير كبيرا على جيل كامل من المخرجين في العالم. أخرج أول أفلامه "سانشيرو سوغاتا"عام ١٩٤٣م، وطالت مسيرته الفنية حتى وفته سنة ١٩٩٨ م، عايش أثناءها تحول بلاده (اليابان) من قوة إمبريالية تحكمها المؤسسات العسكرية إلى قوة اقتصادية مسالمة. قليلون هم المخرجون الذين طالت مسيرتهم وكانت لهم الشعبية الذي حظي بها.

من أهم أعماله بعد فترة الحرب، فيلمي "الجمعة الرائعة" (1947)، وفيه يطغى الجانب الإنساني، و"الملاك السكران" (1948) وهو فيلم قاتم ظهر فيه لأول مرة الممثل "توشيرو ميفوني". حقق "كوروساوا" أولى نجاحاته العالمية مع فيلم "راشامون" (١٩٥٠م)، كان الفيلم متفوقا من جميع المقاييس، التصوير وحركات الكاميرا التي كانت متقنة جدا، أداء الممثلين، وأخيرا القصة التي تتحدث عن معايشة عدة أشخاص لجريمة بشعة، ووصفهم لها بطرق مختلفة. منح الفيلم جائزة "الأسد الذهبي" في مهرجان البندقية السينمائي (١٩٥١م)، وكان أول فيلم ياباني يحقق هذا السبق. بفضل هذه الشهرة، أصبح "كوراساوا" حرا أكثر في أعماله، فأخرج: الغبي" (1951) عن رواية للكاتب الروسي "دوستوفسكي"، ثم "إكيرو" (1952) عن قيمة الحياة، الشيخوخة والبيروقراطية، وكان أداء الممثل "تكاشي شيمورا" في هذا الفيلم مميزاً.

الفترة الذهبية

بفضل السمعة العالمية المكتسبة تمكن "كوروساوا" من اقناع استوديوهات "توهو" بتوفير ميزانية تجاوزت الـ٣٠٠ مليون "ين" حتى ينجز فيلمه القادم "الساموراي السبعة" (1954) – ظلت هذه الميزانية ولمدة طويلة الأكبر في تاريخ السينما اليابانية – عرف الفيلم نجاحا منقطع النظير، بالرغم من قيام "توهو" باقتطاع أكثر من ساعة من النسخة الأصلية.

بعد النجاح الذي حققه فيلم " الساموراي السبعة (1954) حظي "كوروساوا" باعتراف عالمي من قبل جمهور المشاهدين والنقاد على السواء. على الرغم من أن أفلامه كانت ذات طابع ياباني، فقد تأثر "كوروساوا" عند معالجته للعمق الدرامي في أعماله، بالأفلام الأمريكية للفترة الذهبية، وهو ما جعل أعماله تلقى قبولا عند المشاهد الغربي. وسع دائرة مصادره فقام

باقتباس العديد من أعمل الأدباء الغربيين: "مكسيم جوركي" وروايته "في الأعماق" (1957)، "إد ماك-برين" في "بين السماء والجحيم" (1963)، وشكسبيرفي "قصر العناكب" (1957) عن رواية "مكبث"، أو "ران" (١٩٨٥ م) عن رواية "الملك لير

قام "كوروساوا" بإخراج أفلام أخرى كـ"الغابة المخفية" (1958)، "يوجيمبو" (1961) والذي حقق نجاحا كبيرا، ما جعل المخرج الإيطالي "سيرجيو ليوني" يعيد اقتباسه للسينما الغربية (1964).

قام بعدها بإخراج "سانجورو" (1962) - والذي جاء تكملة لفيلم "يوجيمبو"-، و"ذو اللحية الحمراء" (1965)، ويشكل هذا الفيلم منعطفا مهما في مسرة "كوروساوا" لعدة أسباب، فقد كان آخر فيلم له صور بالأبيض والأسود، كما كانت المرة الأخيرة التي يتعاون فيها مع ممثله المفضل "توشيروميفوني"، وأخيرا تخلت استوديوهات التصوير اليابانية ("توهو" بالخصوص) عن دعمها له، فتوجب عليه من الآن فصاعدا البحث عن مصادر أخرى لتمويل أفلامه.

الفترة الصعبة

أخرج "كوروساوا" أول فيلم له بالألوان الطبيعية، "دوديسكادن" (1970)، عن رواية لـ"شوغورو باماتو". يصور هذا الفيلم وبطريقة مؤثرة وقاتمة الحياة اليومية في البيوت القصديرية في إحدى ضواحي "طوكيو" بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. يتبين في هذا الفيلم مدى تأثر المخرج بموجة الواقعية الجديدة التي حمل المخرجون الإيطاليون مشعلها في سنوات الستينيات، كما يمكن معاينة بعض عناصر الرواية الروسية الكلاسيكية - والتي تأثر بها أيضا واقتبس منها العديد من أفلامه - من خلال تصويره لهذه المأساة بطريقة درامية، كان حضور التعبير التصويري الياباني قويا من خلال حدة الألوان في اللوحات والمشاهد التي يعرضها الفيلم. كان العمل جديدا على تلك الفترة، ولاقى فشلا ذريعا نظرا لعدم تفهم جمهور المشاهدين لرسالة المخرج. صاحب هذا الإخفاق دخول "كوروساوا" في فترة من أكحل فترات حياته، بلغ إحباطه درجة حاول فيها الانتحار. بعد مرور السنوات أصبح النقاد يرون في فيلم "دوديسكادن" عملا محوريا ليس فقط في حياة كوروساوا وإنما في تاريخ السينما العالمية أيضا.

المرحلة الأخيرة

بعد فترة الفراغ التي مر بها، قام وبدعم روسي بإخراج "ديرسو أوزالا" (1975) -من إنتاج روسي- ياباني مشترك - وأحرز الفيلم اوسكار أفضل فيلم أجنبي. وجد "كوروساوا"

صعوبة كبيرة في إيجاد تمويل ياباني لأفلامه، فجاءته يد المساعدة من منتجين كبارا في أمريكا أحبوا أعماله وتأثروا بها (جورج لوكاس وفرانسيس فورد كوبولا)، فأخرج "كاغيموشا" (1980)، وفيه يتعرض لقصة أحد المحاربين الكبار في القرون الوسطى، وكيف حاول أتباعه إخفاء حقيقة موته، حصد الفيلم السعفة الذهبية في مهرجان "كان" السينمائي. أتاح له اصدقائه الأمريكيين الفرصة مرة أخرى لإبراز موهبته وإطلاق العنان لأفكاره، فكانت أفلامه الأخيرة مثل "أحلام" (1990) وهو عبارة عن مجموعة من القصص الصغيرة تتعرض لمواضيع مختلفة من الحياة، و"رابيسوديا في أغسطس" (1991) وفيه تستعرض سيدة مسنة ذكرياتها عن القنبلة الذرية التي ألقيت في "ناغاساكي". قام "كوروساوا" بإدارة آخر أفلامه في اليابان سنة ١٩٩٣ م .

ويعتبر كورو ساوا من المخرجين الذين يعتدون بمحليتهم و تراثهم فإخراجه لفيلم ران – عن رواية الملك لير – كانت يابانية خالصة وليست إنجليزية مما يؤكد إعتداده بروح الساموراي الأصيل .

الفصـــل الخامس

التطبيقي

المبـــــحث الأول : التأسيس للتطبيق.

المبحث الثانـــي : التطبيق على نموذج مسرحية لشكسبير

المبحث الثالث : التطبيق على النماذج للروايات المحولة إلى أفلام.

المبحث الأول : التأسيس للتطبيق .

إتخذ الدارس منهج المقارنة للتطبيق على النماذج على الرغم من وجود مناهج نقدية أخرى للتحليل والمقاربة والمقارنة والدراسة .

فالمتفرج لا يدخل الفيلم الا بحثاً عن حكاية مسلية ومفيدة ومشبعة لحاجاته الفكرية والنفسية والجمالية، وهو ما يعكس انتفاء ثقافة الصورة السينمائية لدينا. فهناك أفلام كثيرة تبدو في ظاهرها أنها تحكي حكاية لطيفة ظريفة مسلية، ولكنها من الناحية البصرية ذات بناء سردي وبصري وفكري يستحق التأمل. ففيلم مولد أمة للمخرج جريفيث جاء من سيناريو عن رواية أخذ منها فصل فكتب منه مسرحية باسم رجل القبيلة التي اقتبسها المؤلف الأمريكي الجنوبي توماس ديكسون عن روايته التي حققت الإنتشار بعد أن تم تحويلها إلى فيلم جماهيري كبير على الرغم من ضعف الرواية بالمقاييس الأدبية. والسبب هو الآراء العنصرية التي كانت تروج لها من خلال بطل من الجيش الفيدرالي وعودته إلى وطنه الذي دمرته الحرب الأهلية في كارولينا الجنوبية، ودوره في تكوين جماعة كوكلوكس كلان. فكان الفيلم أكبر من الرواية التي شملت فترة إعادة البناء فقط حيث شمل الفيلم فترة ما قبل الحرب ووقائع الحرب نفسها في ملحمة سينمائية ضخمة. أما فيلم الحرب والسلام للمخرج بندرتشوك عن رواية ليو توليستوي قدمها المخرج بذات العنوان وبصورة جعلت الرواية تبرز عالمياً رغم أنه نفذها حرفياً صفحة بصفحة، وهي رواية تحتوي على تفاصيل كثيرة جداً شكلت عظمتها منها بعض هذه التفاصيل يعبر عن الحرب والآخر عن السلام، وعند تحويلها إلى فيلم واجه المخرج سلطة الرواية بحد ذاتها وأهمية تفاصيلها، فإختصار الرواية سيخل ببنيتها وبالتالي تفكك الرواية ككل، وتجسيد الرواية بكاملها سيخل بشروط الفيلم الفنية من حيث الزمن ولغة الصورة، بحيث سيصبح الفيلم مجرد نسخة مصورة عن الرواية سينمائياً، أو تصوير فيلم عن الرواية بوجهة نظر جديدة للمخرج، ليس بالضرورة محاكمته بمدى تجسيده للرواية بكل أحداثها وتفاصيلها، ومن الجدير بالقول: إن فيلم الحرب والسلام للمخرج سيرجي بندرتوشك قد وقع في سلطة النص الروائي، وذلك أمر مبرر لأن الرواية في حد ذاتها رواية غنية بالأحداث. ورواية دكتور زيفاجو التي كتبها الروائي بوريس باسترناك قدمتها السينما العالمية فيلماً لم يفقد الرواية شاعريتها أو قدرتها على التصوير، رغم الضجة التي أحدثتها الرواية بموقف مؤلفها إلا أن الفيلم هو الآخر إستطاع أن يحقق نفس

الضجة كعمل سينمائي، فقد جسدت الرواية إنسان روسيا في تلك الحقبة بكل ما فيه من إرادة ورغبة في الحياة رغم كل شئ، فالحياة تتأرجح مابين الإستقرار وعدمه، وما بين السلام وعدمه، ولو نظرت إلى الحرب والسلام من منظور أوسع سنجد أن الحياة الإنسانية كلها تتمحور في ثنائية الخير والشر، والليل والنهار، والأرض والسماء، والحب والكره. وتعتبر رواية زوربا اليوناني التي كتبها الروائي اليوناني نيكولاس كازنتزاكيس مُشَكّلَة إحدى أعظم الأعمال الأدبية، إلا أن الفيلم إستطاع أن يقترب من الرواية، حتى أنه لم يغير فيها سوى نهايتها. ورواية الميل الأخضر للروائي إستيفن كينج والتي قدمها الناشر العربي تحت عنوان اللحظة الأخيرة كعنصر جاذب لترويج الرواية التي يلعب فيها الفأر دوراً في تكثيف الغرائبية بألعاب السيرك وقتله وإعادة إحيائه على يد كوفي بطل الرواية الذي يعدم في نهايتها على الكرسي الكهربائي وتقف الرواية ضد الإعدام فنفذها المخرج بحرفية عالية رغم محدودية مواقع التصوير مما حبس المشاهدين مع المساجين، وتألق الفأر الذي مثل وكذلك الفأر البديل عند قتله، وكل الشخصيات التي مثلت توم هانكس. أما رواية مايكل أونداتجي المريض الإنجليزي فهي رواية شديدة التعقيد على مستوى السرد القصصي، وتعقيد الرواية أنها تنظر للحرب من وجهة نظر أربع شخصيات متباينة بشدة تعيش في فيلا مهدمة في توسكاني خلال الأشهر التي سبقت يوم النصر في أوروبا في ١٩٤٥م. والفيلم تأمل متعمق في الحرب والولاء والحب والقتل الرحيم. وبذلك صارت الرواية غامضة آسرة، والفيلم لا يقل عنها شيئاً مما يؤكد أن المخرج أنتوني مانغيلا بذل جهده الخالص لتحقيق رؤيته، التي بلورها في إختياره للممثلين الذين أتقنوا أدوارهم، فتألق في الأداء كل من رالف فينيس في دور ألماسي ووليم دافو في دور كارفايجو وجوليت بينوش في دور هنا وكريستين سكوت توماس في دور كاثرين كلفستون. ولم يهمل اللغة البصرية وحركة الشخوص لكسر جمود محدودية الأمكنه، وقلة عدد الممثلين.

بصفة عامة فإن رواية المريض الإنجليزي مثل كثير من روايات التي كتبت عن الحرب العالمية الثانية – كرواية قائمة شاندلر لـ روبرت كنيلي، ورواية إمبراطورية الشمس لـ ج.غ.بلارد، وروايات الأيام الأخيرة في فيتنام وهي تمثل تجربة فريدة حيث جمع الفيلم ثلاثة روايات تتمتع بسرد زمني متسلسل واضح نسبياً الأولى سيرة والثانية سيرة ذاتية والثالثة تمثل تجربة متفردة عن أفلام الحربية المنتجة من قصص حرب فيتنام – الأيام الأخيرة فروايتان من

تأليف باتريك دونكان الأولى إخراج لويس سوتو والرواية الثانية من إخراج ساندي سمولان والرواية الثالثة المكملة لقصة الفيلم كتبها ريتشارد دريسر ومن إخراج ديفيد بيرتون ويعد من أجمل الأفلام الحربية عن فيتنام لأنه أظهر وجه نظر الفيتناميين في الحرب وكذلك معاناة الأمريكان فيها.

عموماً إتفق أغلب النقاد على أن هناك روايات عظيمة نقلتها السينما في أفلام عظيمة منها:

- طار فوق عش الواقواق .
- عازف البيانو .
- افطار في تيفاني .
- لا وطن للمسنيين .
- مقتل طائر غرد.
- الصقر المالطي.
- عربة إسمها الرغبة .

وعلى أفلام جاءت أفضل من الرواية التي إقتبست منها أحداثها، مثل :

- سايكو .
- الأب الروحي .
- براق .
- الفك المفترس .

واتفقوا على أن روايات أفسدتها السينما بصورة أو بأخرى ومنها :

- غاتسبي العظيم .
- حارس أختي .
- أنا أسطورة .
- الهوبيت .
- إيراغون .

السؤال المهم هو: هل على المخرج أن يجسد روح الرواية أم ينفذ الرواية دون تحويل أم يفرض رؤيته الخاصة دون مراعاة للتحوير الذي يطرأ على الرواية؟ الجدير بالذكر أن نجاح أي شكل فني يكمن في استخدام – المخرج المؤلف– لوسائل التعبير الفنية الخاصة بالشكل الفني المعين لإظهار المضمون الذي يريد أن يؤكده، وبالتالي التعامل مع الرواية المراد قولبتها إلى فيلم بإعتبار أنها مقدسة فيه شئ من تحديد قدرات – المخرج المؤلف – بالإضافة إلى تقييد وتحديد مساحة الإستفادة من خصوصية الفن السينمائي بإعتباره فناً قائماً بذاته، له لونيته ومعالجته التي تختلف بإختلاف نوع الفيلم، ومراجعة الناقد السينمائي برودول للفيلم حسب ما ورد في كتاب صنع المعنى شدد على أن المراجعة يجب أن تحتوي على أربعة مكونات هي[1]:

أولاً :ملخص مكثف للحبكة.

ثانياً :معلومات عن خلفية الفيلم.

ثالثاً : مجموعة مقولات وحجج موجزة عن الفيلم.

رابعاً :تقييم للفيلم.

والملخص للحبكة هو ببساطة وصف لهذه الحبكة .و تنزع معظم الملخصات إلى وصف اللحظات الكبرى في الفيلم. لكن مع حرصهاعلى عدم الإفصاح عن نهايته. والمعلومات الخلفية تتضمن الجنس والممثلين والمخرج وحكايات عن إنتاج الفيلم واستقباله وما إلى ذلك – بما يقوم بوظيفته الإخبارية – ومجموعة المقولات والحجج الموجزة عن الفيلم هي التركيز الرئيسي للمراجع وهو يحلل الفيلم و يعلق عليه. وفي النهاية يقدم المراجع تقييماً للفيلم مع توصية صريحة أو ضمنية بمشاهدة الفيلم أو عدم مشاهدته. والتقييم هو نتيجة نشاط المراجع و تدعمه مجموعة من المقولات و الحجج و معرفة بخلفية الفيلم.

لقد تعرضت السينما للدراسة من خلال مداخل عديدة . وباتباع قائمة جمعها تشارلز أولتمان.

يمكننا تحديد عشرة مداخل إلى السينما :

---

(1) فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلى ترانتينو، تأليف وارن بكلاند، ترجمة د. محمد منير الأصبحي، الفن السابع، ص ٢٢٢.

١ – تاريخ تقني قد يركز على الرواد، مثل الأخوين لوميير أو إديسون أو على الابتكارات التقنية مثل إدخال الصوت وتطور الألوان، الخ.، أو على الأمرين معاً.

٢ – دراسة الأساليب الفنية، إما تاريخياً، وهذه دراسة تسأل أسئلة مثل : متى استُعمِلت أول لقطة مقربة ؟ ما هي الخيارات الأسلوبية الفنية المتاحة لصانعي الأفلام؟ mise –en–shot بما في ذلك اللقطة الطويلة زمنياً والبؤر لعميقة.أو ترتيب المشهد وبما في ذلك تصميم مشهد التصوير .mise– en–scene.

٣ – دراسة للشخصيات (أقطاب الاستوديوهات، النجوم، الخ.).

٤– تنظيم صناعة الأفلام عن طريق الرقابة والقوانين المضادة للاحتكار، وهناك بحث مختصر عن الرقابة.

٥ – تاريخ للأفلام الكلاسيكية أو المهمة جداً حسب تسلسلها الزمني .وهذه الأنواع من التاريخ تمجد مجموعة صغيرة من الأفلام (الأبعد عن الأفلام العادية) ، مثل المواطن كين لأورسون ويلز، ١٩٤١ وتُهمش غالبية الأفلام وتستبعدها عن الدراسة (عادة الأفلام التي تتبع نموذجاً عاماً أو الأفلام العادية) .

٦ – الفيلم في علاقته مع المجتمع .يمكن دراسة الأفلام من خلال علاقتها مع أحداث اجتماعية هامة مثل الحرب العالمية الثانية.

٧ – تاريخ الأستوديوهات كإستوديوهات هوليوود (بما فيها تاريخ الإقتصاد) .

٨ – دراسة المخرجين.

٩ – دراسة للأنواع – إما من ناحية الشكل أو من ناحية الوظيفة.

١٠ –دراسة العلاقة بين الفيلم وفنون أخرى، وعادة يجري اختيار المسرح أو الرواية، وهذا النوع من المدخل كان طريقة بررت بها أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات دراستها للفيلم في العقد السابع وأوائل العقد الثامن من القرن العشرين[١].

وهناك مناهج نقدية سينمائية تسمى المقاربة الأيقونية ويعتمد هذا الشكل من التناول النقدى على دراسة اللقطة نفسها، واللقطات والبناء المونتاجى وترتيب العناصر البصرية فى الكادر السينمائى. أو ما يسمى بالتكوين الفيلمى . وتقوم هذه النظرية على أن المخرج من حقه أن يفعل ما يشاء ولكن الصور واللقطات السينمائية تفضح المخرج وتقول كل شئ عنه وعن النظام الذى أنتج هذا الفيلم، وكما توضح حالة المجتمع الذى شاهد هذا الفيلم؛ لأن الكاميرا أشبه ما تكون بأشعة إكس التى تخترق الجلد لتظهر لنا ما وراءه ومن هنا نعرف حقيقة رؤية

---

(١) وارين باكلند ، فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلي ترانتينو ترجمة: محمد منير الأصبحي، الفن ٢٢٢، ص ٢٥.

المخرج. وقبل هذا وذاك سنقدم متن النص حتى نجعل أرضية مشتركة بين الرواية والفيلم من جانب ومن يتلقى العمل الإبداعي من جانب آخر. و تقوم عناصر المقارنة بين كل من الرواية والفيلم على:

١ / (أ) العنوان (ب) الفكرة (ج) البداية.

٢/ (أ)الشخصيات (ب) البناء الروائي.

٣/ (أ) نوع السرد (ب) الراوي محايد أم غير ذلك.

٤/(أ) المؤثرات البصرية (ب) الحيل.

٥/ (أ)الدافع (ب) الصراع (ج) الخيال.

٦/ (أ) التصوير (ب) المونتاج (ج) الديكور (د) المكياج (هـ) الإضاءة (السينوغرافيا).

٧/ (أ) النهاية (ب) المذهب الإخراجي.

المبحث الثاني : التطبيق على مسرحية لشكسبير.

كما هو معلوم أن كل المكتوبات – الروايات والحكايات والمسرحيات– تعد أدباً وحتى الحكايات الشفاهية التي لها أسس لجمعها وإعدادها تعد أدبا شعبياً لها جذور في تأسيس كل الأداب الحالية.

(مناقشة الفيلم المقولب لمسرحية يؤدي بنا في نهاية الأمر إلى عقد مقارنة بين الفيلم ومصدره، وقد يكون هذا النوع من النقد فوائده و ميزاته و لكنه يؤدي، على نحو ما، إلى ذلك الرأي الخاطئ القائل بأن تفوق الفيلم يتوقف على مشابهته للرواية أو المسرحية التي استقى منها، و الإسلوب السينمائي أشبه بإسلوب الرواية منه بإسلوب المسرحية[1]) .

والمسرحيات من الآداب التي تحظي بالعناية والإهتمام لدى الكثيرين أهل اللغات والدراما، وعلى قمة الأعمال المسرحية العالمية أعمال شكسبير الخالدة ، قال هارولد بلوم الكاتب الأمريكي المتخصص في آداب شكسبير إنه إمتلك تلك المعجزة في الإحتفاظ بجوهر الكلمة واللغة ، فكلما مرت عليها سنوات تصير أعمق وهذا يفوق أي فيلسوف عرفنا منه كيف تحكم اللغة التفكير و إلى أي مدى تذهب به .قدمت السينما،حسب احدا الدراسات اكثر من٦٠٠ فيلم عن اعمال شكسبير كما قام ببطولتها اشهر الممثلين والممثلات واكثرهم موهبة في العالم، فالممثل ال باتشينو قدم مؤخرا شخصية شايلوك بفيلم **تاجر البندقية** التي كتبها شكسبير منذ اربعة قرون وقدمت علي المسارح مئات المرات بلغات مختلفة.

كما قدمتها السينما العالمية مرات عديدة اخرها تم انتاجه عام ٢٠٠٤ وكان وكان المخرج مايكل رادفورد متحمساً لتحويل المسرحية الي فلم سينمائي ولكنه وقف طويلا امام شخصية شايلوك اليهودي المرابي البغيض الذي اصبح الصورة المثالية لمعني الإنحطاط والجشع وعشق المال وقسوة القلب وإنعدام الرحمه،ولكن المخرج لم يبحث طويلا،حيث فاجأته رغبه أحد عباقرة فن التقمص والتجسيد في هذا الزمان الممثل الفلته آل باتشينو، الذي ابدي رغبته في آداء شخصية شايلوك سينمائياً كما قدمها علي المسرح، واراد ان لا تفوته...الفرصه فلا يزال يعتقد أن السينما فرصه للفنان في الخلود.وقد قام المخرج مايكل رادفورد نفسه بتحويل نص المسرحيه

---

(١) إليا كازان ، السينما فن،ص٣٢٣.

الي سيناريو سينمائي مع المحافظة على مفردات العمل كما كتبه شكسبير منذ أربعة قرون و بالتحديد في عام ١٥٩٤م وفي زمن حكم الملكة اليزبيث الأولى إلا أن المخرج وجد نفسه مضطراً لإختصار بعض المنولوجات الطويلة التي تعبر كل شخصية عما يجيش في صدرها من أفكار ومعان حتى يتحاشى السقوط في فخ المسرحة، ويترك لخياله السينمائي الفرصة للإنطلاق بعيداً عن الحدود الضيقة للمسرح.

فيلم Looking For Richard لأل باتشينو ١٩٩٦م وهو عمله الإخراجي المميز بجدارة وإحتراف تنايان به عن جملة أفلام آخرى قدمت لشكسبير على الشاشة معتمدة في ذلك مجاوزة عظمة العمل المسرحي الشكسبيري بعمل سينمائي منافس لأعمال شكسبير الأخرى كفيلم ريتشارد الثالث الذي أخرجه المخرج التشيلي رؤول رويز . وما قدمه ال باتشينو عمل مميز في بنائه السردي و سياقه الجمالي وتجريبياً في آدائه وثائقياً في منحاه جمالياً في مبناه العام .

ال باتشينو واحد من كبار النجوم الذين كان لهم حظ في آداء إحدى شخصيات شكسبير الخالدة على الشاشة الفضية و سبقه هذا نخبة هائلة من النجوم أولهم في الإتقان سير لورانس أوليفيه الذي جسد شخصية روميو و هاملت و عطيل وهنري الخامس الذي يعتبر دائماً من كلاسيكيات السينما الإنجليزية، وواحداً من أفضل ما نقل من أعمال شكسبير على الشاشة . و مارلون براندون الذي أدى شخصية مارك أنطوني و ريكس هاريسون الذي لعب شخصية قيصر ، واليزبيث تايلور التي لعبت دور المراة الشرسة في فيلم ترويض النمرة مع ريتشارد بيرتون . ومن النجوم الجدد كان لدور روميو الفضل في تعريف الجمهور بالممثل ليوناردیو دي كابريو الذي قدمه المخرج باز لورمان في معالجة عصرية لقصة روميو وجوليت.

وهناك مئات الأفلام بكل الجنسيات التي قدمت مسرحيات شكسبير ونقلتها إلى السينما بمعالجات مختلفة من قولبة أو إقتباس أو مسرحية مؤفلمة . و كان أكثرها غرابة ما قدمه المخرج الفرنسي غودار في الملك لير الذي لعب بطولته المخرج الأمريكي وودي آلان . و أكثرها جمالاً ما قدمه ما قدمه الممثل و المخرج الإنجليزي كينيث براناه في فيلم هاملت الذي وصلت مدة عرضه إلى أربعة ساعات كاملة وتفوق بذلك على فيلم هاملت الذي قدمه المخرج فرانكو زفريللي وكان من بطولة ميل جيبسون ،رغم أن المخرج الإيطالي كان من أكثر المخرجين تناولاً لأعمال شكسبير و إتقاناً لها خاصة في فيلم مأخوذ عن روميو وجوليت وفيلم ترويض النمرة من بطولة

اليزبيث تايلور و ريتشارد بيرتون وقدم المخرج الروسي غريغوري كوزينتيسيف أفلمة مهمة لعدد من مسرحيات شكسبير مثل الملك لير وهاملت . و وكتب بروسبيرو إخراج بنتر جريناواي عن مسرحية العاصفة . ومن الأفلام الحديثة المأخوذة عن واحدة من أشهر مسرحيات شكسبير حلم منتصف ليلة صيف الذي شاركت في بطولته مشيل بفايفر و الفيلم الروسي التلاعب بالضحية للمخرج كيريل سيرينكوف الذي فاز بجائزة أفضل فيلم في الدورة الأولى لمهرجان روما السينمائي الدولي ، وهو عبارة عن معالجة عصرية لمسرحية شكسبير الشهيرة هاملت .

الكثير من المبدعين لأعمال شكسبير السينمائية اختاروا أن يكونوا عظاماً بعظمة الأعمال الشكسبيرية في قالب مغاير، ولكن سير لورانس أوليفيه لم يبد حيرة من هذا النوع فلم يبتعد عن المسرح الذي عشقه و أخلص له، وعمل على ألا يضحي بلغة المسرح من أجل لغة السينما،بالنسبة إليه ستقوم السينما بتصوير المسرح كمسرح ، أي أنها لن تستعير النص و الآجواء لتحولها إلى لغة سينمائية خاصة بل ستطلب من الكاميرا أن تصور ما تراه على الخشبة أمامها ، من دون أي ألعاب خدع فنية . اللهم إلا حين تلتقط الكاميرا وسط مشهد يقدم كما هو لقطات مقربة لوجوه معينة أو تفاصيل ذات دلالة في خدمة النص المسرحي نفسه . لقد سمي هذا الإسلوب تحديداً (المسرح المؤفلم) و أريد فيه أن تكون الكاميرا عين المتفرج المسرحي .

إنه من الموكد أن التجربة الأكثر إرضاءاً و إقناعا التي نستطيع ان نحصل عليها مع مسرحية كبيرة تكون دائماً في المسرح لكن السينما مثل التلفزيون جزء لا يتجزا منها انها تندمج فيها وبالاضافة الي هذا يوجد هنالك جمهور عريض متشوق للدخول في علاقه مع الاعمال الكبيره وذلك عبر ومن خلال جميع الوسائل والامكانيات ما العمل ان هذاالبحث فاتن وساحر بشكل كاف من أجل الإجابة عن هذا السؤال يتوجب علينا تحمل الإخفاقات، الأخطاء الداعية للرثاء، ولكن في الوقت نفسه أيضاً بإكتشافات ما هو جديد. دعوة المتلقي المهتم بمسرحيات شكسبير إلى إكتشاف قيمة روح النص المسرحي، واصطياد المعنى المخبؤ في ثنايا الصورة السينمائية . والمدهش أن معظم مسرحيات شكسبير الشعرية كتبت وكأنها كانت تنتظر إختراع السينما لتنطلق إلى أفاق أرحب . وربما تكون تلك إحدى علامات عبقرية وليم شكسبير الذي كتب للمسرح مستخدماً وسيلة لم توجد إلا بعده بثلاثة قرون؛ مشهد ظهور الشبح الأب في مسرحية هاملت أو المعارك الحربية وظهور الساحرات الثلاث للقائد المنتصر ماكبث، أو

العاصفة التي كادت أن تفتك بالملك لير ، وهو يخرج من قصر إبنته هائماً على وجهه، أو مشاهد المبارزة بين روميو وخصمه ونظرات الحب التي كانت كالسهام ، التي جرحت قلبي كل من روميو و جوليت أوحتى مشهد الشرفة الشهير كلها مواقف ومشاهد كتبت بتفاصيل سينمائية، ولذلك أصبحت مسرحيات شكسبير من أهم منابع الدراما التي نهلت منها السينما .

كما أنها صياغة اسلوبية حداثوية تلك التي إستخدمها الفيلم السينمائي لأجل إظهار مواهبه في ارتياد ما وراء النص، لا عن طريق الإلتزام بحرفيته الأدبية أو نبذها ، إنما ببحثه الجاد عن بلاغة عميقة في النص الشكسبيري ، معتمداً تحليل وتفكيك شبكة معانيه، مهتدياً أكثر بالجمال الكامن فيه يقول مارسيل بانيول (١/ إن مجالاً جديداً يفتح أمام المؤلف المسرحي لم يتاح لاسوفوكليس ولا راسين ولا موليير من الوسائل لبلوغه، فالفيلم الناطق هو فن الطباعة و تثبيت(الوثائقية) ٢/ ونشر المسرح التي تعني الخلود. ٣/ وهكذا يوجد شيئاً مؤكداً : أن بفضل المحاولات العديدة لتمثيل شكسبير في السينما، صار تمثيله فوق الخشبة المسرح أكثر براعة و أكثر عمقاً و دقة. والسينما قد حررت الممثل من فداحة التمثيل الذي يتكئ على الصوت الجميل و الحركة الأنيقة. إننا لم نعد نستطيع تمثيل شكسبير مثلما يجب لو أن السينما لم تكتشف بعد [1]).

إن العلاقة بين السينما و المسرح علاقة متجددة مستمرة حتى الآن ، وهي تكشف ضرورة إستفادة كل وسيط من الآخر لتطوير أدواته السردية .

قدم الناقد سمير فريد في كتابه مسرحيات شكسبير في السينما ، ذكر فيلموغرافيا بلغ فيها عدد الأفلام الشكسبيرية مئتان و تسعة فيلم عن سبعة وعشرون مسرحية منها تسعة و تسعين فيلماً صامتاً . و المسرحية الوحيدة من السبعة والعشرون التي لم تنتج في فيلم ناطق هي هنري الثامن ،رغم وجود فيلم أمريكي عن هذه الشخصية أخرجه المخرج واريس هوسين عام ١٩٧٢م بعنوان "هنري الثامن وزوجاته الست" بطولة الممثل الشهير بيتر أوتول ، ولكن ليس له أدنى علاقة بمسرحية شكسبير من حيث الوقائع التاريخية ،أو المذهب الواقعي الذي أبدعت له فالفيلم عبثي .

---

(١) محمد عبيدو،جريدة البعث،العدد٢٠٠٦،١٣٠٠٦/١١/٧،ص٦.

الفيلموغرافيا وفيها تاتي مسرحية هاملت أكثر مسرحية أنتجت منها أفلام[1].

إسم المسرحية الشكسبيرية	عدد الأفلام صامته	عدد الأفلام ناطق
هاملت	١٤	١٧
روميو و جوليت	١٤	١٤
ماكبث	١٠	٨
عطيل	٩	٩
ترويض النمرة	٦	١٠
يوليوس قيصر	٦	٦
حلم منتصف ليلة صيف	٤	٧

تاتي بعدها المسرحيات التي أنتجت منها أقل من عشرة أفلام .

إسم المسرحية الشكسبيرية	عدد الأفلام صامته	عدد الأفلام ناطق
الملك لير	٤	٥
ريتشارد الثالث	٥	٣
حكاية شتاء	٥	٢
الليلة الثانية عشر	١	٦
تاجر البندقية	٦	١
زوجات وندسور	٣	٢

ثم تاتي المسرحيات التي صنعت منها أقل من خمسة أفلام مثل:

إسم المسرحية الشكسبيرية	عدد الأفلام صامته	عدد الأفلام ناطق

---

[1] سمير فريد ، مسرحيات شكسبير في السينما، ص .

كما تهوها	٣	١
العاصفة	٢	٢
هنري الخامس	٠	٣
ضجة فارغة	٠	٣
سمبلين	٢	١
هنري الرابع	٠	٢
دقة بدقة	٠	٢

أما المسرحيات التي أنتج منها فيلم واحد هي:

إسم المسرحية الشكسبيرية	عدد الأفلام صامته	عدد الأفلام ناطق
هنري الثامن	١	٠
ريتشارد الثاني	٠	١
سيدان من فيرونا	٠	١
كوميديا الأخطاء	٠	١
كوريو لانس	٠	١
خاب سعر العشاق	٠	١

كلها أفلاماً ناطقة عدا الفيلم الأول الصامت .

(إن إعداد فيلم عن مسرحية يقتضي إذن ترجمة العناصر الدرامية المسرحية إلى عناصر سينمائية، وتقديم المسرحية بمقوماتها الخاصة ليس معناه إعدادها للسينما . وهذا الإتجاه مسئول عن فشل عدد من الأفلام المبنية على مسرحيات شيكسبير. فإن نقطة ضعف فيلم هاملت الذي أخرجه لورنس أوليفيه تكمن في المدى البعيد الذي ذهب إليه الفيلم في الإعتماد على حوار شكسبير بينما الذي يجعل فيلم "هنري الخامس" ناجحاً وهو من إخراج لورنس أوليفيه أيضاً ، هو مدى التحويل الذي أجرى على المسرحية لموائمة السينما. كما أن الإعداد السينمائي هو صاحب الفضل في قوة التأثير والفعالية في كل من إبراهام لنكولن في إلينوي ولقاء عابر . فإن

كلا من هذين الفلمين يروي القصة على نحو سينمائي دون انتهاك هدف المسرحية وروحها وهو بروايتها على هذا النحو لا يقدم مجرد الوسيلة السينمائية ، بل يبدع فناً سينمائياً[1]) .

حياة وليم شكبير ومسرحياته:

١٥٦٤م	ولد وليم شكسبير في مدينة ستراتفورد أيون إيفون .
١٥٨٢م	تزوج من آن هاثاواي والتي تكبره بثمانية سنوات .
١٥٨٣م	ولدت ابنة شكسبير التي سميت "سوزانا" .
١٥٨٥م	مولد التوأمين "هامنت"و"جوديث"،
١٥٨٧م	شكسبير يذهب إلى لندن .
١٥٩١-١٥٩٢م	شكسبير يكتب مسرحية "كوميديا الأخطاء" ويصبح مشهوراً،
١٥٩٢م	تم إغلاق المسرح بسبب وباء الطاعون .
١٥٩٣-١٥٩٤م	شكسبير يكتب مسرحية " تيتوس أندرنيكوس" ومسرحية "ترويض النمرة"ويصبح عضواً في الشركة المسرحية "تشامبرلينزمين"
١٥٩٤-١٥٩٥م	شكسبير يكتب مسرحية " روميو وجوليت" .
١٥٩٥م	شكسبير يكتب مسرحية " حلم ليلة صيف " .
١٥٩٥-١٥٩٦م	شكسبير يكتب مسرحية "ريتشارد الثاني " .
١٥٩٦م	وفاة ابن شكسبير " هامنت " كتابة شكسبير لمسرحية "الملك جون" ومسرحية"تاجر البندقية" .
١٥٩٧م	شكسبير يشتري بيتاً جديداً في إستراتفور.
١٥٩٧-١٥٩٨م	شكسبير يكتب مسرحية " هنلري الرابع" .
١٥٩٩م	شركة شكسبير المسرحية تفتتح مسرح جلوب .
١٥٩٩-١٦٠٠م	شكسبير يكتب مسرحية "كما تحب" ومسرحية"هنري الخامس" ومسرحية "الليلة الثانية عشرة" .
١٦٠٠-١٦٠١م	شكسبير يكتب مسرحية " هاملت " .

---

(1) إليا كازان ، السينما فن،ص ٣٢٢.

١٦٠٢-١٦٠٣م شكسبير يكتب العبرة بالخواتيم " .

١٦٠٣م وفاة الملكة " اليزابيث الأولى " وتولى " جيمس الأول" الحكم و إغلاق المسارح بسبب وباء الطاعون .

١٦٠٣-١٦٠٤م شكسبير يكتب مسرحية " عطيل " .

١٦٠٥م إغلاق المسارح بسبب الطاعون .

١٦٠٥-١٦٠٦م شكسبير يكتب مسرحية " ماكبث " و مسرحية " الملك لير " .

١٦٠٦-١٦٠٧م شكسبير يكتب مسرحية "انطونيو وكيلوباترا " .

١٦٠٧م زواج سوزانا شكسبير من الدكتور جون هول وإغلاق المسارح بسبب وباء الطاعون .

١٦٠٨م مولد حفيدة شكسبير " إليزابيث هول" .

١٦٠٩م نشر سونتس (مقطوعات شعرية) لشكسبير و إغلاق المسارح بسبب وباء الطاعون .

١٦١٠م إغلاق المسارح بسبب وباء الطاعون، وترك شكسبير لمنزله بلندن وقضاؤه باقي حياته في استرا فورد

١٦١١-١٦١٢م شكسبير يكتب مسرحية "العاصفة "

1613م يتعرض مسرح جلوب للإحتراق في أثناء عرض مسرحية " هنري الثامن "

١٦١٦م وفاة وليم شكسبير في ٢٣ أبريل .

ويشكل فيلم ران خير مثال على توافق المحتوى مع طريقة الإخراج لتوظيف حوار المسرحية من جانب، و من جانب آخر يرتكز الفيلم حول مشاهد مليئة بالحركات البصرية، على غرار المعارك، كما يتعرض بصورة شاعرية وأحيانا تهكمية لمواضيع الشرف والخيانة، أدى الممثل "تاتاسوبا ناكاتائي" أحد أحسن ادوراه في هذا الفيلم الذي يدعم خط التأصيل.

والتي حولت تلفزيونية وسينمائية كفيلم ران لكورو ساوا.

الأنموذج الأول:

مقارنة مسرحية الملك لير وفيلم ران

م	خصائص المقارنة	المسرحية	الفيلم	المقارنة
١	(أ) العنوان	اللك لير	حمل الفيلم عنوان ران	يدخل مباشرة في تبيان الفرق بين الأصل و
	(ب) الفكرة		فالمخرج حور الفكرة الأساسية من ملك وبناته إلى إمبراطور وأبنائه فالمجتمع في تلك الفترة لم يكن للفتيات حق في سلطة الأمبراطور فالمجتمع ذكوري وأبوي ، ونجح في خلق عالم ياباني خالص روحاً وشكلاً	المخرج نجح في تقديم ما تميز به شكسبير من تقديم الصراعات الإنسانية المجردة على مر الدهور والأجيال دون الولوج على معارج الأديان والتعقيدات السردية فكان شعر شكسبير يمثل خلاصة تجاربه وتجارب الفترة الأليزبيثية فنوع في المشارب من تاريخ وأساطير شكلت مصدراً أصيلاً لرواياته المسرحية

ويشكل فيلم ران خير مثال على توافق المحتوى مع طريقة الإخراج لتوظيف حوار المسرحية من جانب، و من جانب آخر يرتكز الفيلم حول مشاهد مليئة بالحركات البصرية، على غرار المعارك، كما يتعرض بصورة شاعرية وأحيانا تهكمية لمواضيع الشرف والخيانة، أدى الممثل "تاتاسوبا ناكاتائي" أحد أحسن ادوراه في هذا الفيلم الذي يدعم خط التأصيل.

والتي حولت تلفزيونية وسينمائية كفيلم ران لكورو ساوا.

الأنموذج الأول:

مقارنة مسرحية الملك لير وفيلم ران

م	خصائص المقارنة	المسرحية	الفيلم	المقارنة
	(أ) العنوان	اللك لير	حمل الفيلم عنوان ران	يدخل مباشرة في تبيان الفرق بين الأصل و
١	(ب) الفكرة		فالمخرج حور الفكرة الأساسية من ملك وبناته إلى إمبراطور وأبنائه فالمجتمع في تلك الفترة لم يكن للفتيات حق في سلطة الأمبراطور فالمجتمع ذكوري وأبوي ، ونجح في خلق عالم ياباني خالص روحاً وشكلاً	المخرج نجح في تقديم ما تميز به شكسبير من تقديم الصراعات الإنسانية المجردة على مر الدهور والأجيال دون الولوج على معارج الأديان والتعقيدات السردية فكان شعر شكسبير يمثل خلاصة تجاربه وتجارب الفترة الأليزبيثية فنوع في المشارب من تاريخ وأساطير شكلت مصدراً أصيلاً لرواياته المسرحية

	(ج)البداية		بداية الفلم لقطات متابعة لخنزير بري يطارده الملك لير و أعوانه و حاشيته.	*مقدمة الفيلم تمثل هدوء ما قبل العاصفة.
٢	(أ) الشخصيات	شخصيات الرواية الملك لير كورديليا ريجين جورنيل نبيل كنت ايرل مدينة جوسستر المهرج(ما أكبر الفرق بينك وبين إبنتيك: إنهما تنذرانني بالجلد إذا صدقت وأنت تنذرني بالجلد إذا كذبت، وقد أجد السوط على ظهري إذا لزمت الصمت. لذا طالما تمنيت أن أكون شخصاً آخر، ولكني لن أكون مثلك أبداً،	شخصيات الفيلم بطولة تاتسويا ناكادائي اكيرا تيرو جنياشي نيزو دايسك ريو ميكو هازادا يوشيكو ميازاكي تاكيشي نومورا	شخصيات الفيلم جسدها الممثلون بصورة عامة جيدة جداً وعلى وجه الخصوص تاتسو ناكادائي الذي أبدع في إظهار تحولات الملك النفسية الكثيرة بين السواء والجنون.

		لأنك نزعت عقلك من رأسك فأصبحت فارغة.[1])		
	(ب) البناء الروائي	المسرحية معقدة اللغة شعرية شكسبير التي تدرس في كليات اللغات.	صارت القصة أكثر تعقيداً بعد التعديلات التي أجراها المخرج كوروساوا	الفيلم أفضل في التركيب الروائي مما يزيد التشويق الدرامي
٣	(أ) نوع السرد	السرد المتتابع	السرد المتتابع	*بساطة الأسلوب السردي تناسب مع مضمون الرواية
	(ب) الراوي محايد أم غير ذلك	الراوي شامل غير محايد	الراوي شامل غير محايد	الفيلم أفضل من المسرحية للقيم التأصيلية فيه.
٤	(أ) المؤثرات البصرية	المسرحية عالية اللغة شعرية وليم شكسبير (أعصفي أيتها الرياح، ومزقي أوداجك،هبي وصفري.وأنت أيتها البحار والأعاصير اغمري بمائك الجبال و البروج حتى لا تدعي في الأرض ما تستمر	الفيلم مكثف بالصور الجمالية ومكونات الصورة	يوجد مراعاة للإسلوبية عند إستخدام المؤثرات البصرية

[1] مسرحية الملك لير، مرجع سابق،الفصل الأول ، المشهد الرابع.

		بـــــه حيـــــاة الجاحدين[1])		
	(ب) الحيل	في الرواية إستخدم الكاتب العديد من الأحـــداث لســـرد المعلومات	في الفلم هناك معارك يحمل فيهـا جنـدي يـده المقطوعـة ويضـحك جنوناً،وغيرهـا مـن الحيل الكثيرة التي حشد بها الفيلم	نجـح المخـرج فـي توظيـف الإمكانـات المتاحـه فسـرد سـينمائياً بصـورة موفقـة لمسرحية عظيمة .
٥	(أ) الدافع	المحـــرك للفعـــل خطـوة الملـك ليـر لتوزيـع تركتـه وهـو حي، واحساس كل مـــــنهم أنـــــه ظلـم.المهـرج أكثـر الشخصـــــيات إخلاصاً وحكمة.	الشخصـيات مقلوبـة فبنـات ليـر فـي المسرحية فـي الفيلم أبناء لير يتقاتلون فيما بينهم وإبنتـه الوحيـدة هـي التـي تحـرض بقتـل زوة حتـى تستأثر بزوجها لنفسها.	الـدافع فـي الفـيلم أكثـر تعقيـداً ويتحـول بتحـول الأحداث
	(ب) الصراع	الصـــراع بـــين الملك لير وبناته .	الصـراع قـوي بـين الأبنـاء وبعضهم البعض	الفلم أفضل في إظهار أقطاب الصراع وتعدد مستوياته
	(ج)الخيال	مسرحية الملك لير تظهـر سـعة خيـال الكاتـب لأن اللغـة هـي الوسيط الـذي يجسد الخيال الذي لا تحده حدود فـي المسرحية	نجح المخرج في تجسيد عالم الروايـة مـا بـين القـلاع والمعارك الحربية التي دارت في الفلاة و الجبال و القلاع الحربية.	لم يعظم المخرج ناحية على أخرى فأظهر النوازع الداخلية للملك كما كأد الصراع الخارجي بين الأبناء .

[1] مسرحية الملك لير،الفصل الثالث،المشهد الثالث.

٦	(أ) التصـــوير السينوغرفيا	المنـاظر فـي الفلـم مدروســة بعنايــة تامــة مــن حيــث اللــون والحركــة والتعـابير والأزيـاء والإضاءة وغيرها	تصوير: تلكاو سايتو و ماســاهرو وأجــادا فــي إلتقـاط صـورة عاليـة النقـاء وظهــرت يابانيــة خالصــة الجمال.	
	(ب) المونتاج	شـكل لوحــة فــي المســـرحية ذات الفصــول الــثلاث بإنتقـالات يوظفهـا شكســبير جيــداً لتوصــيل الســرد مسرحي للمشاهد.	أبدع المونتيرالذي ركب الفيلم وهو أمريكي يساعده ياباني	مـن البـدهي أن إنتقـالات الفيلم أكثر من المسرحية، ولـذا يعطـي إيقـاع أعلـى للفـيلم وفـي حقيقـة الأمـر الإيقـاع السـريع يـاتي مـن تـوالي المشـاهد وإنتقـالات اللقطـات المتلاحقـة والتـي تعبـر عـن معنـى مضـمر في اللغة الصورة.
	(ج)الديكور	(يـا لهـذا المكـان المخيف،الـــذي يرهـــب الـــنفس ويــذهل الحــس. الغربـان تبـدو مـن هــذه الصــخرة و كأنهــا الحشــرات الهائمـة، وصـيادوا السـمك فـي حجـم الجرزان[1])	إهــتم المخــرج كوروســاوا بالـــديكورو الإكســـوارات الذي تمتع بالميزانية الضخمة لإنتاج الدراما التاريخية.	القلاع لعبت دوراً مهماً في تشكيل أرضية نبتت فيها الأحـــداث، وكـــل الإكسسـوارات مـن سـيوف وحراب وسـهام وغيرها من مستلزمات تم توظيفها.
	(د) المكياج		قام بالمكياج	لـذلك إسـتطاع المخـرج أن

[1] مسرحية الملك لير،الفصل الرابع المشهد السادس.

			وتصميم الأزياء إيمي وادا	يخلق وحدة تتسق مع ما يريد أن يقدمه للجمهور
	(هـ)الإضاءة		الإضاءة كانت موظفة توظيفاً أمثل في العديد من المشاهد كإظهار جنون لير و في المعارك الحربية.	تم توظيف الإضاءة الخلاقة أو كما تتطلب السينما.
٧	(أ)النهاية	موت الملك لير حزناً وهو يبكي فوق جثة إبنته كورديليا (لا..لانفس..لاحياة! لماذا ينعم الكلب والحصان وحتى الفأر بحياته، و أنت يا عزيزتي لا تتنفسين على الإطلاق؟ لقد ذهبت إلى للأبد ولا أمل في عودتك مرة أخرى. إلهي أتوسل إليك لا تدعها تذهب: حمداً لك سيدي هل تروا جميعاً؟ أنظروا هنا أنظروا	موت الملك لير حزناً على إبنه سابرو الذي إمتطى معه الحصان وقال له:لنذهب سوياً لنتحدث فقط أب لإبنه.	نهاية الفيلم مبررة في الموقع الحربي الذي إنتصر فيه جيش الإبن سابرو،وجنون الملك ثم عودة العقل له والذاكرة.ثم موت الإبن الذي شكل القشة التي قصمت ظهر البعير.

		لقد ردت إليها الحياة [1]).		
	(ب) المذهب الإخراجي	تأليف: وليم شكسبير الرومانسية	إخراج: كورو ساوا الرومانسية	هو المذهب روماتيكي .

[1] مسرحية الملك لير، الفصل الخامس ،المشهد الثالث.

المبحث الثالث :التطبيق على النماذج للروايات المحولة إلى أفلام:

الأنموذج الثاني:

* التجربة السودانية:

أ / بَرَكَة الشيخ : للكاتب مصطفى إبراهيم محمد، إخراج جاد الله جبارة. كتب في مقدمة التتر لعنوان الفيلم أن القصة لمصطفى إبراهيم و ليست رواية والسيناريو والحوار لكل من جاد الله جبارة ومكي سنادة. وهذا يعتبر تقييماً ضمنياً بأن رواية بركة الشيخ قصة وليست رواية. كان الأجدر فنياً أن يكتب فيلم بركة الشيخ عن رواية بركة الشيخ ويترك التقييم للمتخصصين لأن كلمة قصة تخلق نوعاً من الإلتباس بأن القصة كتبت للسينما أو أنها قصة قصيرة وكلاهما يقود إلى أنها ليست رواية، وصدرت الطبعة الأولى لها في العام ١٩٨٤م أي نشرت كرواية قبل إنتاج الفيلم.

بها دخل كاتبها المجال السينمائي. وقد قام هو نفسه بكتابة مقدمة لهذه الرواية. وجاء فيها: (الأدب في نظري تبصير وهداية بالقدر الذي هو إمتاع وإثراء. والأدب الناجح في نظري هو الأدب القادر على التعبير عن تناقضات الواقع بأسلوب رفيع وبصيرة ثاقبة، بعيدًا عن تقريرية الخطب، لا ذلك الأدب الذي يعزف على أوتار النغمات الشهوانية مدعيًا الوصول إلى النتيجة الموضوعية بعد عرض الداء وتعرية المستور ومواجهة الحقيقة.. ناسيًا أن ذلك كله لا يكون إلا على أشلاء من سقطوا دون الوصول ممن يعمل هوعلى دغدغة مشاعرهم الغريزية .فالأدب الهادف هو ذلك الأدب الذي يعبِّر عن القيم الرفيعة والمشاعر الإنسانية السامية ويصل إلى النتيجة الموضوعية بلا ضحايا.) وهي مقدمة لم يكن هناك داعٍ لها؛ لأن النص هو الذي يجب أن يتحدَّث عن رأي الكاتب وفلسفته في الحياة والأدب.. وأحداث القصة تجري في مدينة بحري في الخمسينيات.والوصف الذي قدمه عن المدينة لا علاقة له بأحداث القصة، وكانت القرية هي المكان المناسب لهذه الأحداث.. خلوة، وشيخ يدرس فيها، والإيمان بالبركة والكرامات.. والعلاج البلدي.

والقصة تدور حول الدجل والغش الذي يقوم به البعض باسم الدين.. والسؤال كيف فات على شيخ القرية وانطلت عليه كل هذه الأشياء. والقصة تدور سريعًا حول هذه الأحداث حتى تصل

إلى النهاية.. وهذا التسارع هو الذي جعلها قصة طويلة وليست رواية.. فاللغة ليست واصفة وإنما تحكي حكيًا أقرب إلى الحكي الشفاهي. الذي أراد لها الكاتب أن تكون قصة درامية بوليسية .. يموت تلميذ الشيخ فجأة مقتولاً ويتهم الشيخ بقتله؛ لأن زوجته حبلت بعد سنوات طويلة من عقم الشيخ.. ويقرر الأهالي نبش الجثة لإقامة الحد عليها- ويتجاهلوا المراة الزانية التي يجب أن ترجم - وفجأة يظهر رجال الشرطة بعد كل هذه المدة ليكشفوا عن وجه القاتل الحقيقي.. وتبرئة الشيخ دون أن نعرف الدافع الحقيقي للقتل. أو كيفية خطوات التحقيق بل الصدفة المحضة هي الحل. وهي قصة كان يمكن أن تكون رواية طويلة ومقنعة عن عالم القرية السودانية والصراع الذي يمكن أن يقوم بين الخير والشر في مثل هذه الفضاءات. وذلك باستخدام كل تقنيات الرواية الحديثة (استباق، رجوع، مشاهد فوتومونتاجية) وغيرها من التقنيات الحديثة. وأعتقد بعد مرور كل هذه السنوات على صدورها أن يستطيع الكاتب معرفة العيوب التي صاحبت كتابتها. حيث إن اللغة المميزة للكاتب لم تظهر، وأن الرواية ينقصها الوصف الدقيق للشخصيات والدخول في نفوسهم وتكوينهم النفسي والاجتماعي.. خاصة الشخصيات التي كانت غريبة على مجتمع القرية الآمنة، والهادئة في حياتهااليومية.

واللغة التي تحدثنا عنها أي لغة الرواية كانت أقرب إلى اللغة المدرسية منها إلى اللغة الأدبية التي تميز كاتبًا من غيره. وهو ما يسمى (بالبصمة الأسلوبية) مثل اللغة عند الطيب صالح ونجيب محفوظ، وغيرهما من كتاب الرواية . فالسرد كان سردًا عاديًا يدور فيه الحوار باللغة العامية التي يعرفها الجميع. ويتحدثون بها في حياتهم اليومية. وقد ختمها بمقال للدكتور عبد الرحيم علي أشاد فيه بالقصة أيضًا وإذا كان ضروريًا فالأولى به البداية وليست النهاية.. وقد نصحه بالاستباق الذي نصحنا به بحيث كان من الأجدى أن تكون جريمة القتل في بداية القصة. ويبقى السؤال هل من الممكن إعادة كتابة هذه القصة وإضافة بعض المشاهد والفصول الجديدة إليها ؟ في رأيي أن هذا ممكنًا، ويمكن أن تكون رواية شيقة وممتعة، ويضيف إليها الكاتب من خياله الكثير. وأن تتوسع الشخصيات ليزداد الصراع، وتتأجج نيرانه، وأن توضح عبقرية المكان جيداً وتظهر الحياة القروية في داخله. وقد إستقى الكاتب قصته من حادثة كتبت في جريدة عن خبر يروي إستخدام دجال لشفرة صمويل مورس في النصب

على البسطاء. وحادثة أخرى أخبرته بها امرأة عن شيخ دجال ذكرت أمامه بسم الله الرحمن الرحيم فقال لها الدجال لا تذكري مثل هذا الكلام مرة أخرى .

م	خصائص المقارنة	الرواية	الفيلم	المقارنة
١	(أ) العنوان	بركة الشيخ	حمل الفيلم ذات العنوان	مباشر و سهل ممتنع و يمثل مدخل طبيعي للأحداث
	(ب) الفكرة	تجسيد لمحاربة العادات الضارة من دجل وشعوذة بتوظيف لغة سمويل مورس	أبرز فكرة الرواية وحركها في عالم القرية والمدينة	الفيلم أفضل من الرواية في إبراز الفكرة بلغة الصورة مقابل ضعف لغة الرواية
	(ج)البداية	بداية الرواية وصفية تؤسس لعالم القرية الوادعة	بداية الفلم لقطات متتابعة للزراعة والنيل ومحطة السكة حديد ثم مشهد الخلوة	*مقدمة الفيلم تمثل هدوء ما قبل العاصفة صوروصفية للمزارع و أعمال الزراعة و القطار و النيل مما يؤسس لمشاهد تاليات .
٢	(أ) الشخصيات	شخصيات الرواية شيخ الحلة سابقاً زوجته المجنونة عمدة الحلة شيخ الخلوة الضحية	شخصيات الفيلم بطولة : مكي سنادة ناهد حسن عوض صديق شيخ الخلوة محمد شريف إبن الشيخ/إبراهيم كمال	شخصيات الفيلم جسدها الممثلون بصورة عامة جيدة وعلي وجة التحديد الوجه الجديد إبراهيم كمال الدين الذي مثل دوراً ليس بغريب عليه فهو خريج خلوة و الأستاذ الراحل محمد خيري وكذلك تألقت ناهد حسن في دورها المركب. وصاحب

		الشيخ الزائر عصابة الدجال البطل المخبول أعيان المجلس أعيان المجلس	الدجال/ محمد خيري أحمد أتباع الشيخ الدجال: ١/سيد صوصل ٢/الرشيد أحمد عيسى البطل – محمد المجتبى محمد المهدي نبيل متوكل موسى الأمير زكية محمد عبد الله	دور البطولة محمد المجتبى الذي حل مشكلة الفيلم الأساسية. وبالتالي الفيلم ليس بطولة مكي سنادة كما كتب على الكابشن لأن البطل له مواصفات وشروط لم تنطبق على شخصية شيخ الحلة. وفي رأي الباحث كلهم أبطال في ظل الإنتاج الشحيح و البيئة الدرامية غير المواتية.
	(ب) البنـــــاء الروائي	الرواية بسيطة اللغة وغير معقدة	صارت القصة معقدة بعد التعديلات التي أجراها مكي سنادة والمخرج جاد الله جبارة	الفيلم أفضل في التركيب الروائي مما يزيد التشويق الدرامي
٣	(أ) نوع السرد	السرد المتتابع	السرد المتتابع	*بساطة الأسلوب السردي تناسب مع مضمون الرواية
	(ب) الـراوي محايـد أم غير ذلك	الراوي شامل غير محايد	الراوي شامل غير محايد	رغم أن الفيلم أفضل من الرواية ولكن كان الأجدر استخدام السرد المتداخل
٤	(أ)المـــؤثرات البصرية	الرواية ضعيفة اللغة مما يؤثر على تكوين الصورة الذهنية لدى المتلقي	المؤثرات البصرية في الفيلم معدومة وحتى توظيف القطع من محمد شريف علي إبراهيم كمال الدين وهو يسير يمثل قفزة غير محسوبة العواقب على	يوجد عدم مراعاة للإسلوبية عند إستخدام المؤثرات البصرية

			مستوى الإسلوب	
	(ب) الحيل	في الرواية إستخدم الكاتب العديد من الأحداث لسرد المعلومات	في الفلم كان هناك حادثة قتل لم توظف فيها الحيلة ، تصوير نهاري تم نبش القبر لحافظ القرأن الذي قتل غدراً أخرج من القبر بكفن نظيف مشكلاً كرامة	كان من الأجدر من مخرج الفلم أن يصور الحدث ليلاً ويخرج من القبر نور في إشارة لنور القرآن بدلاً من التصوير نهاراً وإدعاء إقامة الحد علي ميت
٥	(أ) الدافع	لدى شيخ الخلوة حلم أن ينجب طفلاً يخلفه في تدريس الخلوة فوجد مبتغاه في إبراهيم كمال الدين	إعادة الهدوء للقرية ومحاربة الدجالين	الدافع في الفيلم أكثر تعقيداً ويتحول بتحول الأحداث فحضور الدجالين إلي القرية يجعل من شيخ الخلوة محور إهتمامهم
	(ب) الصراع	الصراع تقليدي بين الخير والشر	الصراع قوي بين شيخ الخلوة والدجل وبين البطل والعصابة والذي ينتهي بهزيمتهم وإظهار الحقيقة	الفلم أفضل في إظهار أقطاب الصراع وتعدد مستوياته
	(ج)الخيال	رواية بركة الشيخ تعبر عن ضعف خيال الكاتب لأن اللغة هي الوسيط الذي يجسد الخيال الذي لا تحده حدود في الرواية	نجح المخرج في تجسيد عالم الرواية ما بين القرية والمدينة ولكن كانت صورة المسجد في القرية لا تشبه القرية فهو عمرانياً أكثر تطوراً حتي من مساجد المدينة	لم يعظم المخرج الناحية الدينية حتى يعظم صورة المسجد بصورة أجمل من مباني القرية التي تبنى في معظمها من الطين والقش.
٦	(أ)التصوير السينوغرفيا		تصوير: أحمد عباس قدورة تم تصوير الفيلم على خام فيلم فيديو HD ثم تم تحويله	لكن خدم الفيلم في إعطاء مسحة من البؤس والقدم لأهل القرية مقصودة كانت

			الى فيلم سينمائي بسوريا فضاعت بعض تفاصيل الصورة خاصة في عمق الكادر .	أم غير مقصودة
	(ب)المونتاج		أبدع المونتير السوري محمد على المالح ووضع بصمته في الفيلم.	تكرار صورة(Pan*) التي ينتقل بها المخرج عبر مشاهد الغابة كانت كإنتقال المسامع في الدراما الإذاعية
	(ج)الديكور		لم يهتم المخرج جادالله بالديكور فصور في أماكن حقيقية بإضافة أشياء بسيطة من محمد عثمان عز العرب الذي تقيده الميزانية الضعيفة للإنتاج.	كذلك جامع قرية الياقوت جنوب الخرطوم فاخر لا يتسق مع الصورة المشهدية لقرية بائسة ليس فيها أسوار لكل المنازل و القرية فيها قبتيين و شيخيين و لم يوظف ذلك لخدمة الحبكة
	(د)المكياج		قام بالمكياج محمد عثمان عز العرب مما يعني أنه لم يفرد له مكير متخصص وهي سنة راتبة في الدراما السودانية التي يحضر الممثل ملابس الشخصية من منزله.	لذلك لا يستطيع المخرج أن يخلق وحدة تتسق مع ما يريد أن يقدمه للجمهور
	(هـ)الإضاءة		خام الفيديو لعب دوراً في توحيد لون الفيلم لكن الإضاءة لم توظف في الحيل التوظيف الأمثل لخدمة الفيلم	لا يوجد توظيف للإضاءة بالصورة الخلاقة أو كما تتطلب السينما.

* Pan اللقطة الإستعراضية المتحركة لأحد الجوانب.

			.	
٧	(أ)النهاية		نهاية الفيلم إغنية في البحث عن الشيخ الذي خسرته القرية.	والاوفق التعامل بجدية أكثر مع الموقف ومعالجته بشئ من الموضوعية بدلاً عن الترفع عن الظروف الإقتصادية وتحويل الفيلم السوداني إلى هندي.
	(ب) المذهب الإخراجي	تأليف:مصطفى إبراهيم محمد المذهب الواقعي	إخراج: جادالله جبارة المذهب الواقعي	هو المذهب الواقعي الذي يلامس الطبيعي.

الأنموذج الثالث:

*** التجربة المصرية:**

أ / قلب الليل: للروائي نجيب محفوظ ، إخراج عاطف الطيب .

أعمال الروائي نجيب محفوظ ذات ثراء كبير يفيض بإمكانات درامية ضخمة مليئة بعناصر الصراع والحبكة والشخصيات الصادقة التي تلامس الواقع ببيئته الذاخرة بالأحداث المتفاعلة بمنطق الأشياء و مبرراتها.

إن أدب نجيب محفوظ من الخصوبة والقوة بحيث ترك في السينما المصرية آثاراً بعيدة وعميقة [١].

في السبعينات صدرت رواية قلب الليل التي اعتبرها نقاد الأدب إستعارة مكثفة للتطور العقلي والوجداني لوجه من وجوه الإنسانية التي تتمرد على فردوس الدين حجباً وراء إغواء الحرية و نشوات الحياة و الفن و العقلانية [٢]، وقد قسمت أعمال نجيب محفوظ إلى قسمين: أولاً الأفلام الوطنية مثل جميلة بوحريد الجزائرية، والناصر صلاح الدين، وثانياً الأفلام التي تعالج مشاكل العصر مثل: المذنبون، و ثرثرة فوق النيل، والكرنك ، وميرامار، والقاهرة ٣٠، وقلب الليل.

ونجيب محفوظ أكثر الآدباء العرب أعمالاً في السينما حيث شارك في كتابة أكثر من ٢٠ سيناريو وتبلغ قصصه المحولة إلى السينما أكثر من ١٦ فيلماً.

منذ عشرين عاماً أخرج المخرج المكسيكي أرتورو ريبستين فيلم يحمل نفس اسم رواية بداية ونهاية ونال به جوائز في أكثر من مهرجان وأتبعها بفيلم عن زقاق المدق وعرض تحت إسم زقاق العجائب شارك الفيلم في أربعين مهرجاناً دولياً ومحلياً وقتها، محققاً سبقاً متميزاً في تاريخ السينما المكسيكية، حيث حصل على جوائز عدة، وأكثر من أي فيلم مكسيكي آخر، فوصل بها إلى ٤٩ جائزة خلال عامي ١٩٩٤-١٩٩٥م حيث نال من لجان تحكيم المهرجانات

---

(١) موسوعة نجيب محفوظ و السينما ، موسوعة الأكاديمية، الجزء الأول ،١٩٤٧-١٩٨٠م

(٢) المرجع السابق، ص ٥٦.

على جوائز الأفضل على مستوى الفيلم والأخراج والسيناريو والتصوير والمونتاج والتآليف الموسيقي والأزياء والمكياج والممثلين أول وثاني رجال ونساء[1].

إعترف نجيب محفوظ للمخرج المكسيكي أرتورو عندما عاد ليتعاقد معه لإخراج الرواية الثانية أنه عبر عنه سينمائياً أفضل من المخرجين المصريين. وعشق المخرج أرتورو ريبستين للرواية ليس عشقاً لذاته، بل مؤسس على وعي بما تملكه الرواية من عمق الموضوعات وكثافة تكوين الشخصيات، وتعدد المواقف والأماكن، فضلاً عن أنها تضعه في حالة تحد مع إبداع سابق عليه، وأبنية ترتكز على السرد والوصف للأماكن والأحاسيس، عبر راو شامل يعرف كل شئ عن كل شئ، بينما تتأسس السينما على فن الصور المرئية التي ترصد الأماكن وتقدمها بعيون مصوريها، وتعتمد الحوار وسيلة للكشف عما يدور بأعماق النفس البشرية، وهو ما يضع على كاهل ريبستين مهمة إعادة تقديم العالم الروائي سينمائياً برؤى مغايرة، و ليس فقط ترجمة الكلمة لصورة مرئية. وهو قد نجح فيها، وأبحر في عوالم الشخصيات المحبطة الباحثة عن الخلاص، صائغا عوالم سحرية تسمو بالأجساد المعذبة لفضاءات صوفية تود من خلالها الخلاص من أنظمة مجتمعية محطمة للروح، دون أن تقدر هذه الروح المستضعفة على التمرد على هذه الأنظمة الظالمة [2].

متن الرواية :

قدم لنا نجيب محفوظ جعفر إبراهيم السيد الراوي بطل القصة مثالاً على فئة من الناس ربما تكون قليلة وربما تكون كثيرة المهم أنهم بيننا بالفعل. جعفر السيد الراوي إنسان يجيد كل شيء ولا يعمل أي شيء وبتعبير أدق لا يستقر على شيء. هذا ما لخصه لنا نجيب محفوظ في حوار بين الشخصية الرئيسة وصديق عمره عندما قال له صديقه: "انك شيطان في تكيفك مع العربدة وملاك في تكيفك مع الاستقامة" (التناقض) تظهر لنا هذة الجملة مهارة جعفر السيد الراوي وبراعته و تظهر لنا أيضا التخبط وعدم الاستقرار على حالة واحدة، فتارة نجده وقد ترك منزل جده ليتزوج من غجرية متشردة، وتارة يتزوج من هدى هانم بنت القصور، وتارة يتحول لعالم أزهري وأخرى مغني، وكاتب، وغيره من أحوال التخبط وعدم الاستقرار على معرفة ما يريده

---

(1) د .حسن عطية،المكسيكي ريبسين و السرد المرئي،مجلة العربيالعدد٦٦٢ يناير ٢٠١٤م، ص١٤٢.
(2) د مرجع سابق، ص ١٤٧.

من هذه الحياة. لقد ساق لنا نجيب محفوظ من خلال نص أدبي محكم وبسيط وسلس الإدراك للصراع الكامن بداخل النفس البشرية في حالة عدم معرفة الإنسان لهدفه في الحياة وغايته التي يريد من أجلها أن يحيا وما يؤول إليه من تشرذم همته وحتى ينتهي به المطاف إلى إعتقاده أنه قد أجاد كل شيء، في حين لم يفعل أي شيء. وبشكل عام فإن الرواية في مجملها متماسكة وجيدة السبك.

الفيلم و الرواية

أعاد نقاد السينما النظر في الرواية المأخوذ عنها الفيلم. يرى الناقد سمير فريد أن الفيلم يطمح إلى التعبير بلغة السينما عن الأزمة الفلسفية للإنسان المعاصر كما عبرت عنها الرواية، وهو البحث عن الأزمة المزدوجة: أزمة البحث عن الوجود الروحي وكذلك العدل الإجتماعي في آن معاً [١] . كتب دكتور رفيق الصبان عن هذا الفيلم قائلاً: هو محاط بالنوايا الحسنة، فمحسن زايد كاتب السيناريو من أبرز كتاب مصر وأكثرهم ذكاء وقيمة، لكنه عندما أراد أن يصيغ رواية نجيب محفوظ قلب الليل رغم خلوها من أي قابلية درامية فبطلها الرئيسي يفتقر لأبسط مواصفات البطل التراجيدي كما اعتدنا أن نراها في السينما[٢]. هذه المقولة تؤكد أن الفيلم جاء من نص رواية عصية على القولبة إلى سيناريو سينمائي يعبر عن مضمونها وروحها، مما أدخل المخرج في تحدي كبير في كيف يمكن تجاوزالرواية وتحقيق رؤية بصرية متقدمة عليها.

---

(١) د .حسن عطية، المكسيكي ريبسين والسرد المرئي، مجلة العربي، العدد٦٦٢، يناير ٢٠١٤م، ص٥٦.
(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٩١.

جدول مقارنة بين الرواية والفيلم:

م	عناصر المقارنة	الرواية	الفيلم	المقارنة
١	(أ) العنوان	قلب الليل	حمل الفيلم ذات العنوان	العنوان يشيرإلى: في أتون الليل والظلام والجهل. فتحقق العنوان معنى ومضموناً فالجهل يستشري في البلاد حسب ظن البطل، وفي الفيلم ذات الشي، إستفاد الفيلم من شهرة الرواية واسم نجيب محفوظ. فجاء العنوان إبعادياً أكثر منه إيضاحياً أو تفسيرياً ويحمل من الرمزية ما فيها من مضامين.
	(ب) الفكرة	وجهة نظرة تعكس التطور العقلي والوجداني لوجه من وجوه الإنسانية التي تتمرد على الأديان والأحزاب وتصطدم بالواقع المرير فتعيش في إنفصام.	أبرز الفيلم فكرة الرواية وعمل على تحقيقها، وأكد الصراع بين الإبن والجد والأب.	الفيلم يضاهي الرواية من حيث القوة في إبراز الفكرة بلغة الصورة. بل تفوق عليها في أحيين كثيرة.
	(ج) البداية	نقتبس إستهلال حديث الراوي من	بداية الفيلم كانت متابعة جعفر وهو الطفل الذي يقاد إلى القصر ليعيش مع	بداية الرواية تثير التشويق والترقب وكذلك بداية لفيلم المغايرة في الهدف من خلال

	الرواية: قلت وأنا أتفحصه بإهتمام ومودة: إني أتذكرك جيداً.انحنى قليلاً فوق مكتبي وأحد بصره الغائم. وضح لي من القرب ضعف بصره. نظرته المتسولة، ومحاولته المرهقة لالتقاط المنظور، وقال بصوت خشن عالي النبرة يتجاهل قصر المسافة بين وجهينا و صغر حجم الحجرة الغارقة في الهدوء. حقاً لم تعد ذاكرتي أهلاً للثقة، ثم أن بصري ضعيف. - لكن أيام خان جعفر لا يمكن أن تنسى. - مرحباً، إذن فأنت	جده.	الحركة المتابعة التي تستوجب لفت الإنتباه والمتابعة لمعرفة الموضوع المثار.

		من أهل ذلك الحي! قدمت نفسي داعياً أياه الى الجلوس وانا أقول: – لم نكن من جيل واحد و لكن ثمة أشياء لا تنسى. وجلس وهو يقول: ولكني أعتقد أنني تغيرت كلياً وأن الزمن وضع على وجهي قناعاً قبيحاً من صنعه هو لا من صنع والدي. وقدم نفسه بفخار دون حاجة إلى ذلك قائلاً:– الراوي جعفر الراوي جعفرإبراهيم سيد الراوي.		
٢	(أ) الشخصيات	شخصيات الرواية جعفر إبراهيم الجد سيدالراوي	جسدها في الفيلم بطولة: نور الشريف نور الشريف فريد شوقي	شخصيات الرواية موصوفة بدق بارعة من قبل الروائي وكذلك شخصيات الفيلم جسدها الممثلون بصورة عامة جيدة جداً وعلي وجه التحديد نور الشريف الذي مثل دورين دور

	مروانة الهانم صديقه زمـــلاء الفرقـــة الموسيقية جعفر الراوي أنجب أربعـة مـن مروانـة راعيـة الأبنـاء فـي الروايـة ، و أخبرتنـا الروايـة أنهـم سـافروا مع والدتهم إلى ليبيا ذهب إبن جعفر من هـدى صـديق إلـى عمته في المينيا إنقطـاع الصـلة بـين محمـد شـكرون وصـديق صـباه جعفـر الـراوي وإستقرارشـكرون بـالمغرب ولا يعـود منهـا الـراوي الكبيـر مـات قبـل أن يخـرج جعفـر مـن السـجن وذلـك بعـد عـام مـن سجنه .	هالة صدقي محسنة توفيق الجندي جعفـر الـراوي أنجـب إبنـاً واحـداً مـن مروانـة راعيـة الأبنـاء فـي الروايـة تـم تجـاهلهم مـن قبـل الفـيلم وذكـر إبـن وحيـد مـألات هذاالوحيد كما أخبرنا الفيلم عن هجرة إبنـه من هدى صديق إلى إستنبول. محمد شكرون يقابل الراوي في كبري سته أكتوبر بعد أن فقد عقلـه فيأمر سائقه بإحضاره بالقوة. زيـارة جعفـر الـراوي و زوجته هدى صديق للراوي الكبير في فراش الموت	الأب و دور الابـن الـذي سـار على نهج والده. مما يؤكد أن المخرج لا يتاجر بـالغرائز و الأساليب الرخيصـة التـي تحيل الحلم الجنسـي فـي الروايـة إلـى واقـع نـراه مـاثلاً أمامنـا والأحـلام مجسـدة و إذا ضـاق البطـل زرعـاً بشـي فـي صـدره أدخلـه المخـرج الملهـى الليلـي حتـى يظهـر المجـون والخلاعـة وإنمـا مـن ثلاثـة علاقات جسد واحدة وبصورة تظهر ذكاء في المعالجة .
(ب)البنـــاء	الروايـة سلسـة اللغـة ومعقـدة بالأفكـار	الفـيلم غيـر ملتـزم بالبنـاء الفني للرواية في كثير من	الفـيلم أفضـل فـي التركيـب الروائـي ممـا يزيـد التشـويق

	الروائي	الفلسفية و غير ملتزمة بالبداية والوسط فهما في حالة تداخل	المواقف، مما جعل الفيلم في نفق ضيق من الفلسفة والأفكار المجردة صعب تجسيدها على الشاشة.	الدرامي
٣	(أ) نوع السرد	إتخذت الرواية إسلوب السرد المتداخل حيث يقص الكهل العجوز على موظف الأوقاف قاص الرواية تاريخ حياته و التي جاءت منسابة دون ترتيب زمني منطقي مع ما مر به من تجارب كأشكال الرواية الحديثة .	إتخذ الفيلم إسلوب السرد التتابعي وهو أكثر موضوعية في عكس سيرة حياة جعفر الراوي بكل ما تحمل من مراحل طفولة وشباب وكهولته	إتباع الأسلوب السردي المتتابع تناسب مع مبدأ تبسيط العمل الفلسفي مع المجال السينمائي ومضمون الرواية المعقد.نجح الفيلم في تقديم معالجة بصرية متجاوزة الرواية في لغتها السردية وإن كان الأوفق استخدام السرد المتداخل في الفيلم.
	(ب)موقع الراوي	الراوي شامل غير محايد	الراوي محايد نسبياً	إطلالة الرواي غير مكثفة ومستمرة في البناء الفيلمي فالمشاهد يكتشف الأحداث مع الراوي لحظة بلحظة.
٤	(أ)المؤثرات البصرية	الرواية سلسة اللغة والحواريمايؤكد تكوين الصورة الذهنية لدى المتلقي القارئ	المؤثرات البصرية لها دور كبير في الفيلم فتوظيف الدخان والإضاءة والإظلام أعطى احساساً بالغموض والعمق الفلسفي	تفرد الفيلم في إبداع إستخدام المؤثرات البصرية، مما أكسبه إسلوباً مميزاً عن الأفلام النظيرة له في إنتاج ذلك العام .
	(ب) الحيل	في الرواية إستخدم الكاتب العديد من التقنيات منها السرد المتداخل لعرض	في الفيلم أكثر من حيلة نعني بها تداخل عدة تقنيات بصرية وسمعية	هنالك تكافؤمابين الرواية والفيلم فكل قد حقق أغراضه بجودة.

		الأحداث معلومات	لتحقيق الرؤية الإخراجية	
٥	(أ) الدافع	الدافع الذي يحرك الجد هو الرغبة في حماية التقاليد الدينية، والإبن يرفض ذلك بإعتبار أنه وصاية وخير في حقيقته شر.وكأن الحفيد يجدد سيرة والده فالممنوع مرغوب.	دوافع شخصيات الفيلم تختلف ولا تتعارض ألا بعد منتصف الفيلم فالجد يريد إستقرار الوضع الراهن وإن كان يعيش إنفصام الشيخ الأزهري الذي يستمع للموسيقى بل يعلم صديق حفيده.و الإبن كان لايعترض أو يقول لا حتى أحب الغازية كأن التاريخ يعيد نفسه.	الدافع في الرواية في مرتبط بالبداية التي إنطلق منها نحو غاية محددة،ولكن الفيلم تجاوز إلى محركات ذات دلالات عميقة لدفع الشخصيات لتأكيد فعلها.
	(ب)الصراع	الصراع فلسفي عميق بين انتصار الحب أم التقاليد و العادات في عالم لا يمجد الأحلام	في الفيلم الصراع فاتر حتى منتصفه ثم لا يلبث أن تتفجر الأحداث و تتوالى.	الفلم أفضل في إظهار أقطاب الصراع وتعدد مستوياته
	(ج)الخيال	رواية قلب الليل هي الوسيط الذي يجسد الصراع الفلسفي للخيال الذي لا تحده حدود في تغيير العالم.	نجح المخرج في تجسيد رؤيته الفنية رغم تقاصرها عن إدراك خيال الرواية الغير محدود .	علو كعب الرواية على الفيلم لأن الرواية ترسم بالصورة الذهنية بخلاف الفيلم الذي تجنب المجردات الي يصعب تحويلها إلى محسوسات.
٦	(أ)التصوير السينوغرافيا	الصور القلمية دقيقة ومعبرة عن عالم الرواية بشخوصة وأماكنه وأحداثه.	تصوير اللقطات كانت كالإسلوب الروسي في الكادر الثابت واللقطات الواسعة التي يضيع فيها	واللقطات كانت حافلة بالجماليات والتعبير عن المواقف و الشخوص.

			الفرد في محيطه.	
	(ب)المونتاج	اللغة السردية حادة الإنتقالات من عودة الزمن السردي الأساسي وزمن الماضي الدي ينتقل إليه الراوي	أبدع الفيلم في الإنتقالات السلسة التي تنقل السرد المتتابع وفق شروط المونتاج السلس.	اسلوب الفيلم مونتاجياً أكد تميز المخرج في المعالجة الفيلمية و إختيار ماهو أوفق.
	(ج)المكان	الرواية أفلحت في رسم صورة قلمية واضحة للأماكن، ومن أحداث الرواية أن البطل جعفر متمسك بحقه في المطالبة بميراثه للقصرالذي أمضى فيه أطهر إثنتي عشر عاماً، ويزعم أنه كان لجده الكبير ، رغم محاولة القاص للرواية وهو موظف في الأوقاف في إقناعه بعدم صحة هذا الإدعاء.	الفيلم عبر عن الأمكنه الروائية بواقعية متتبعاً للبطل المتمسك بتحقيق ذاته في كل أعماله مستغنياً عن مال جده معظماً بطولة والده الذي ترك القصر ليتزوج غازية والعيش معها في شقة متواضعة. وهو أصلاً عاش في كنف والده في الحارة بكل ما تحوي من أزقة وجو شعبي مفعم مفردات المصرية الحقه.	أفلح الفيلم في تحقيق البيئة الروائية.
	(د)المكياج	الرواية تحتوي على تفاصيل في المكياج والإكسسوار مما مكن من ترجمتها إلى فيلم سينمائي.	نجد الشخصية الرئيسية مثل فريد شوقي أو نور الشريف له ماكير خاص مكير متخصص و هي سنة راتبة في الدراما المصرية يوجد إحترافية في كل الأشياء فالأزياء كلها مصممة ومصنوعة	لذلك يستطيع المخرج أن يخلق وحدة إيقاعية تتسق مع ما يريد أن يقدمه لتحقيق رؤيته الإخراجية

			خصيصاً للفيلم.وحتى الإكسسوارات من طرابيش وخلاخل يتم إختيارها بعناية	
	(هـ)الإضاءة	عالم الرواية يحتوي على الغموض ومحاولات الكشف عن دواخل الشخصيات المليئة بالإنفعالات المتباينة.	تم توظيف الإضاءة الخافته لتعطي إحساس الجو العام بالحزن المشوب بالترقب الذي يسكن عالم الرواية.	نجاح الفيلم في توظيفه للإضاءة بالصورة الخلاقة أو كما تتطلب السينما فكان تأثيرها قوياً مجسداً في الأزقة و القصر و الحفلات الليلية. وإستخدام الدخان لعكس الإضاءة.
٧	(أ) النهاية	نهاية الرواية مفتوحة حيث يهمس جعفر للراوي: لتمتلئ الحياة مفتوحة بالحب من المقدس حتى النفس الأخير. وكان رأسي يطن بحديث الليل الطويل.	بينما نهاية الفيلم فتكون مجسدة في فعل جعفر الراوي :عندما يهيم على وجهه بعد أن فقد عقله حاملاً أوراق مخطوطه تحت إبطه وهو ينادي- أنا القادم إليكم لانقذكم من الضياع والهلاك أنا في الأرض هابط من السماء-	فختام الرواية هادئ عكس نهاية الفيلم فهو أقوى تأثيراً من نهاية الرواية وأكثر منطقية.
	(ب) المذهب الإخراجي	تاليف نجيب محفوظ واقعية حديثة	إخراج: عاطف الطيب الواقعي الرمزي.	هو المذهب الواقعي الرمزي يفتقد الفيلم إلى الواقعية السحرية رغم نجاحه في تجسيد عالم الرواية.
	(ج) الزمن	لم يحدد زمن الرواية – الأحداث – تاريخاً فلا يدري القارئ هل هو ثلاثينيات أم	الفيلم حدد زمن الأحداث بالأربعينات في الكثير من مشاهده فشعارات المظاهرات التي كانت	الزمن في الرواية غير محدد ليتناسب وغموض البعد الفلسفي الذي إختطه نجيب محفوظ . و الفيلم حدد زمن

		الأربعينيات حيث كان الصراع مشتداً على أوجه بين التيارات السياسية مما يعطي الرواية أبعاداً وعمقاً أكثر من الفيلم	تتجول في القاهرة منادية بسقوط الإستعمار وكذلك يعيش سعد و يسقط صدقي. وكذلك كتابة عبارة يسقط الظلم وتحتها توقيع الراوي ١٩٤٧م على جدار الزنزانة التي سجن فيها الراوي عن طريق الخطأ.	الفيلم بدقة بكثير من الإشارات.
	(د) الحوار	الحوار ذو جمل قصيرة يتخلله وصف ويستمر السرد الذي يوظفه نجيب محفوظ لإظهار أبعاد شخصياته في رواياته.	فمحسن زايد السيناريست بذل جهداً مقدراً في توظيف الحوار لإظهار أبعاد الشخصيات. إلا أنه قد جنح عن خطته بتكرار الجمل الحوارية التي تقدم دعاية لمفهوم الحرية، وتكرار جمل حوار الرواية وتوظيفها في الفيلم دون مراعاة للغة الصورة.	الحوار في الرواية أكثر سبكاً ودقة والفيلم جنح الحوارالكثير وغير المبرر على حساب لغة الصورة.

الأنموذج الرابع :

*** تجربة من أمريكا اللاتينية:**

أ / الحب في زمن الكوليرا: للروائي جبرائيل جارسيا ماركيز، إخراج مايك نيويل.

م	عناصر المقارنة	الرواية	الفيلم	المقارنة
١	(أ) العنوان	الحب في زمن الكوليرا	حمل الفيلم ذات الإسم	إستفاد الفيلم من شهرة اسم الرواية.
	(ب) الفكرة	الرواية تعكس العديد من المواضيع التي حدثت كمرض الكوليرا والحرب اللذان إنتشرا في ذلك الوقت وفي علاقة حب أكبر من القيم والعادات والتقاليد.	لعب الفيلم على السرد المتداخل وربط من خلال علاقة الحب بين فيرمينا داثا و فلورينتينو أريثا في طرح العديد من القضايا التي شغلت الساحة في ذلك المجتمع.	الفيلم أقل جودة من الرواية لأنه أخل بالبعد الخيالي والصفوي الذي تمتاز به الرواية لمعالجة الموضوع.
	(ج) البداية	بدأت الرواية بالتأسيس لعالمها من خلال شخصية الدكتور خوفينال أوربينو (لامناص فرائحة اللوز المر كانت تذكره دوماً بمصير الغراميات غير المواتية[1]) والذي يحقق في موت	بدأ الفيلم بالببغاء الذي يصعد له الدكتور خوفينال أوربنوا فيسقط عن السلم فيموت بعد أن يقول لزوجته لم أحب شخصاً مثلما أحببتك.ثم تقرع أجراس الكنيسة . ونرى في المشهد التالي فلورينتينو أريثاعلى السرير مع فتاة	الببغاء الذي صعد الدكتور لينقذه يرمز للتعليم الببغائي الذي تركه الإستعمار لا وجود له في الفيلم.لذلك براعة الإستهلال في الرواية أقوى من الفيلم.

(١) جبرائيل غارسيا ماركيز،الحب في زمن الكوليرا،ص١٣.

		الشخص المنتحر جيرميادي سانت آمور.الذي قال: (لن أصير كهلاً أبداً [٢]) وإختار عيد العنصرة كموعد أخير لإنهاء حياته التي أتم فيها السبعين. وكذلك عشيقته التي أبلغها خوفينال أوربينو بوفاته وقالت له (أنها ستتابع العيش كما عاشت دائماً دون أن تشكو شيئاً في مماتة الفقراء، هذه التي عاشت فيها سعيدة [١]) وعلق الدكتور خوفينال بأنها ليست تعبيراً مجانياً (مماتة الفقراء هذه) فالمدينة لازالت على هامش الزمن كما كانت. وإظهار معاناة إنسان أمريكا اللاتينية من الفقر والجهل والمرض وكل مخلفات الإستعمار	عارية الصدر تدعى أميركا وينهض لسماع صوت قرع الأجراس في غير زمن الصلاة المعهودة.	

(٢) المرجع السابق، ص ٢٩

(١) . جبرائيل جارسيا ماركيز،الحب في زمن الكوليرا،،ص ٢٩.

		التي عانى منها وظل يعاني منها حتى الآن كالبيروقراطية والتبعية الإقتصادية والحروب.		
٢	(أ) الشخصيات	خوفينال أوربينو فيرمينا داثا فلورينتينو أريثا العم ليو هيلدا براندا سانشيز شخوص الرواية مرسومة بدقة فتحس بأنها من لحم ودم، في تصوير لا تضاهيه براعة.	بنجامين برات جيوفانا ميتزو غورنو خافير برديم هكتور إليزوندو كاتالينا ساندينو الفيلم حاول جاهداً أن يبلغ مبلغ شخوص الرواية ولكنه في الغالب الأعم لم يرتق لشخوص الرواية.	التشخيص في الرواية أكثر واقعية وأكثر دقة من التشخيص في الفيلم.
	(ب)البناء الروائي	الرواية في مجملها واقعية سحرية إعتمدت على إسلوب الإسترجاع flash back سار متسلسل منطقياً حتى النهاية المدهشة في نتيجتها، هناك خط إستخراج الكنز من قبل فلورينتينو وإرسال رسالة لفيرميناداثا حتى ظنته مجنون. وكان أوكليدس قد خرج في هذه الأيام بأدلة عديدة على أسطورة بحيث لم	الفيلم إعتمد التقنية السينمائية في السرد المتداخل إلى درجة كبيرة فصارت القصة معقدة بعد التعديلات التي أجراها المخرج على تتابع أحداث الرواية.	الفيلم أفضل في التركيب الروائي لزيادة عناصر التشويق الدرامي.

		تعد القضية هى متابعة اللعب بأقراط وخواتم مبعثرة مابين الصخور المرجانية وإنما تمويل عملية ضخمة لإستخراج الخمسين سفينة مع الثروة البابلية التي تحملها في جوفها. وإستعان بأمه عضت الحلي بأسنانها فكشفت أن هناك من يتلاعب بعقل إبنها.		
٣	(أ) نوع السرد	السرد الدائري	السرد المتداخل	الرواية مليئة بالأحداث الكثيرة والتفاصيل والعلاقات العاطفية التي يعتبرها فلورينتينو أرقام ليس إلا.
	(ب)موقع الراوي	الراوي شامل غير محايد	شخصية فلورينتينو أريثا هي التي تقوم بالروي، شاملة وغير محايدة.	المعالجة لموضوع الراوي في الرواية والفيلم واحدة رغم إختلاف نوع السرد.
٤	(أ)المؤثرات البصرية	الرواية تحفل بالعديد من الكلمات التي تجسد الأجواء العامة والخاصة، مثل: إن الإنفعال عن السيطرة الإسبانيةثم إلغاء الرق بعد ذلك، قد عجلا بحالة الإنحطاط	رغم أن المشهد كان كوليرا إلا أن المخرج أظهر على النيل صور الصيادون يلقون الشباك وقت الغروب بعد مشهد فيرميناداثا وفلورينتينو ثم صافرة الباخرة أكلشهيه تقليدي في	يوجد مراعاة للإسلوبية عند إستخدام المؤثرات البصرية

		المشرف التي ولد فيها وترعرع الدكتور خوفينال أوربينو حيث كانت عائلات الزمن الغابر العظيمة تغرق بصمت في قصورها المجردة من الأبهة [1].	الإنتقال.	
	(ب) الحيل		الصور المركبة و سقوط البغال في جبال سيرانيفادا. وإنفجارات الحرب كمشهد الأرملة ناثاريث التي أدخلتها أم فلورينتينو له حتى ينسى حبه الأول.	
٥	(أ) الدافع	أكدت الرواية دوافع الدكتور ووضحتها وكذلك دافع والد فيرمينا داثا الذي تطابق مع دافعه. والذي شكل العقدة الأساسية للرواية ولشخص فلورينينو	إتخذ الفيلم دافع فلورينتينو محركاً للفعل في البداية المتدرجة وتصاعد الفيلم بالإجابة عن السوال الأساسي هل يستطيع فلورينينو أن ينسى حبه الأول أم ينتصر الحب رغم الكوليرا والنظرة المادية التي فرقته عن محبوبته.	الدافع في الفلم أكثر تعقيداً وتركيزاً على شخص البطل فلورينتينو.
	(ب)الصراع	صراع البطل ضد من وقف في وجه حبه وضد الفقر وضد نفسه	ركز الفيلم على المفهوم الأول من الصراع وجسده.	الفيلم أقل شمولية في معالجة أطراف الصراع وتبيان صفاتهم ودوافعهم .

---

(1) رواية الحب في زمن الكوليرا، ص٣١.

		التي بين جنبيه		
	(ج)الخيال	جسد الروائي عالمه بالوصف الدقيق و السرد المسهب بالتفاصيل لأحداث عشتها أمريكا اللاتينية	الفيلم إنحصر في خط درامي مفعم بالرومانسية وترك القضايا الجوهرية المجسدة لعالم الروائي.	عموماً الصورة الذهنية المجسدة من قراءة كتب ماركيز لا تحدها حدود، أما الفيلم سعى لتحقيق ما يمكن.
٦	(أ)التصوير السينوغرافيا	من خلال السرد الروائي تم تصوير جو الأحداث بشئ من التفاصيل الدقيقة التي تعطي البعد الثالث للمكان والزمان	أظهر الجو العام بشئ من الحرفية والمثالية كما أنه حقق مطالب الروائي في البعد اللاتيني على مستوى الشخصيات و الأماكن وأضاف بعداً أعطى مسحة جمالية طوال الفيلم حتى في لحظات الكوليرا. نرى الصيادون يلقون الشباك في نهر الأمزون في وقت الغروب	لم يتفوق الفيلم على كتابات ماركيز التي تتسم بالواقعية السحرية.
	(ب) المونتاج	استخدم الروائي اسلوب الإنتقال السلس، مع مراعاة الزمن النفسي لزيادة عنصر الصدقية، واستخدم ارجوع لخلف عند الضرورة.	تم إستخدام لقطات كثيرة على الأسود الذي يعني الكثير فقد يستخدم في ابراز الحداد، أو الفاصل الزمني بين المشاهد ولكنه في الفيلم دعم مبدأ الحزن الذي طال حتى سخرية العلاقة التي امتدت	الرواية متفوقة على الفيلم في الإنتقالات والمونتاج السلس المناسب .

			لسنوات .	
	(ج)المكان	المكان كان حضوراً جميلاً نبتت فيه الأحداث فاختيار البحر للعلاقة الأبدية في مركب يمخر عبابه يعني عدم ثبات ما نظن أنه دائم.	تم تصوير الأماكن في مواقعها بصدقية عالية مما يؤكد على مصداقية ماركيز في تصوير عالم القرن الماضي لأمريكا اللاتينية	المكان كان حضوراً وشكل بطولة سواء على الأرض أم على الماء.
	(د)المكياج	الشخصيات أخذت أبعادها من الوصف الكافي والأفعال التي تتسق معها	أظهر الفيلم الشخصيات بشكل وروح لاتينية	برع الفيلم في مكياج الشخصيات عندما كبرت
	(هـ)الإضاءة	تنوعت أزمان الرواية من أحداث في صباح وأخرى حدثت في المساء وغيرها من إختيارات موفقة.	أبدع الفيلم في إختيار الإضاءة المناسبة وتوظيفها لإبراز روح الرواية ؟	وهنا لا أرجح كفة على أخرى لتكامل المعالجة والتوظيف من قبل المخرج لإظهار زاوية تناوله للموضوع.
٧	(أ) النهاية	سأل فلورينتينو أريثا أتقول هذا جاداً؟ فقال فلورينتينو :منذ ولدت لم أقل كلمة واحدة غير جدية. نظر قبطان الباخرة (New Vitality) إلى فيرمينا وراى في رموشها البريق الأول لصقيع شتوي. ثم	النهاية تخرج فيرمينا داثامع فلورينتينو أريثا في رحلة نيلية بعد أن خاصمت إبنتها من أجله و بعد ممارسة الحب مع فلورينتينو، جاء مشهد فلورينتينو مع القبطان القبطان: شكراً . فلورينتينو: هل من الممكن أن تكون هناك رحلة بلا	نهاية الفيلم مكثفة بإضافة أغنية مما يؤكد الإستعارة السينمائية المجسدة في أن الكوليرا هى التي تسببت في فحص فيرميناداثا، والكوليرا هى من أعطته سبب الخلود معها. وتبرير منطقي للأحداث. فالذهاب و الإياب ملعونين وليس الذهاب وحده فالعلاقة

		نظرت إلى فلورينتينو بتماسكه الذي لا يقهر ووجهه الراسخ، وأرعبها ارتيابه المتأخر بأن الحياة، أكثر من الموت هى التي بلا حدود. سألت: إلى متى تظن بأننا سنستطيع الإستمرار في هذا الذهاب والإياب الملعون؟ كان الجواب جاهزاً لدى فلورينتينو أريثا ومنذ ثلاث وخمسين سنة وستة أشهر وأحد عشر يوماً بلياليها فقال: مدى الحياة.	توقف في أي ميناء .القبطان و بشكل إفتراضي ممكن فالشركة لها إلتزامات وتعاقدات يجب الإلتزام بها لكن شئ وحيد يمكننا فعله. فلورينتينو: ما هو. القبطان: إن كان لدينا حالة إصابة كوليرا على متن المركب سنرفع العلم الأصفر وسيتم الحجر الصحي. فلورينتينو: حسناً فلنفعل. القبطان: أنا أقود هذه السفينة لكنك تقودني إن كنت جاداً أصدر لي الأمر كتابياً وسنغادر في الحال. أحبك يا إلهتي المتوجة سوف نبقى هكذا. فيرمينا داثا: لا يمكن أن تعني ذلك. فلورينتينو:منذ اللحظة التي ولدت فيها لم أقل شيئاً لا أعنيه. فيرمينا: وكم من الوقت تعتقد أنه يمكننا البقاء	خارج إطار الزوجية مقيمة في الرواية عكس الفيلم حقق المعجزة على حساب القيم.

			هكذا ؟ فلورينتينو: للأبد. يدخل صوت الراوي بعد ثلاث وخمسين سنة وسبعة أشهر وأحدعشر يوماً و ليلة، أصبح قلبي في النهاية راضياً وإكتشفت من فرط سعادتي أن الحياة وليس الموت هى ما لا نهاية لها. نزول أغنية الختام: كل يوم أفكر فيك، أفكر فيك أكثر قليلاً يكاد عقلي يتمزق أشلاءً.	
	(ب) المذهب الإخراجي	تأليف:جبرائيل جارسيا ماركيز الواقعية السحرية	، إخراج مايك نيويل الرومانسي	الرواية متفوقة على الفيلم في الواقعية السحرية.
	(ج) الزمن	الزمن الروائي كان يعرض الأحداث القرن التاسع عشرفي أمريكا	إخراج الفيلم لذات زمن الرواية	فالفيلم أظهره زمن الرواية بصدق يميل إلى التجمل إلى حد الإبهار
	(د) الحوار	من الحوارات السابقة ندرك عمق معالجة جارسيا للموضوع.	الفيلم اعتمد على بعض حوارات جارسيا، ولكن السينما تعتمد على الحوار المكثف القصير .	الحوار في الرواية أكثر سبكاً ودقة والفيلم جنح الحوار الكثير وغير المبرر على حساب لغة الصورة.

جرائيل جارسيا ماركيز الحاصل على جائزة نوبل للآداب،

يعرف اختصارًا باسم غابرييل ماركيز، روائي وصحفي وناشر وناشط سياسي كولومبي ولد في أراكاتاكا، ماجداليا في كولومبيا في 6 مارس 1927،قضى معظم حياته في المكسيك وأوروبا. وتضاربت الأقاويل حول تاريخ ميلاده هل كان في عام 1927أو 1928إلا أن الكاتب نفسه أعلن في كتابه عشت لأروي عام 2002 عن تاريخ مولده عام 1927. يعرف غارثيا ماركيز عائليًا وبين أصدقائه بلقب غابيتو، فيما لقبه إدواردو ثالاميا بوردا، مساعد رئيس التحرير صحيفة الإسبكتادور، باسم غابو، بعد حذف المقطع الأخير. ويعد غارثيا ماركت من أشهر كتاب الواقعية السحرية، فيما يعد عمله مئة عام من العزلةهو الأكثر تمثيلًا لهذا النوع الأدبي. وبعد النجاح الكبير الذي لاقته الراوية، فإنه تم تعميم هذا المصطلح على الكتابات الأدبية بدءًا من سبعينات القرن الماضي. وفي عام 2007، أصدرت كل من الأكاديمية الملكية الإسبانية ورابطة أكاديميات اللغة الإسبانية طبعة شعبية تذكارية من الرواية، باعتبارها جزءًا من الكلاسيكيات العظيمة الناطقة بالإسبانية في كل العصور. وتم مراجعة وتنقيح النص من جانب غابرييل غارثيا ماركيث شخصيًا. وتميز غارثيا ماركيث بعبقرية أسلوبه ككاتب وموهبته في تناول الأفكار السياسية. وقد تسببت صداقته مع الزعيم الكوبي فيدل كاسترو الكثير من الجدل في عالم الأدب والسياسة. وعلى الرغم من امتلاك غابرييل غارثيا ماركيث مسكنًا في باريس وبوغوتا وقرطاجنة دي إنديانس، إلا أنه قضى معظم حياته في مسكنه في المكسيك واستقر فيه بدءًا من فترة الستينات.

غابرييل غارثيا ماركيث هو ابن غابرييل إيليخيو ولويسا سانتياجا ماركيث إجواران، وُلد في أراكاتاكا، ماجداليا في كولومبيا «في التاسعة من صباح يوم الأحد السادس من مارس 1927»، كما يشير الكاتب في مذكراته.[15][42][43] ورفض العقيد نيكولاس ريكاردو ماركيث ميخيا والد لويسا هذه العلاقة بين أبويه، ولذلك لأن غابرييل إيليخيو ماركيث عندما وصل إلى أراكاتاكا كان عامل تلغراف. ولم يراه العقيد نيكولاس الشخص المناسب لابنته، حيث كانت أمه عزباء، وهو نفسه ينتمي لحزب المحافظين الكولومبي، إضافة إلى اعترافه بكونه زير نساء. ومع نية والدها بإبعادها عن والد ماركيث، أُرسلت لويسا خارج المدينة، فيما تودد إليها غابرييل إيليخيو بألحان الكمان الغرامية وببعض قصائد الحب وعدد من الرسائل التلغرافية التي لا تعد ولا تحصى. وأخيرًا استسلمت عائلة لويسا للأمر، وحصلت لويسا على تصريح بالزواج من غابرييل إيليخيو، في 11 يونيو 1926 في سانتا مارتا. وقد استوحى غارثيا ماركيث روايته الحب في زمن الكوليرا من هذه القصة والدراما التراجيدية الكوميدية.

حصل غارثيا ماركيث على جائزة نوبل للآداب عام 1982 وذلك تقديرًا للقصص القصيرة والروايات التي كتبها، والتي يتشكل بها الجمع بين الخيال والواقع في عالم هادئ من الخيال المثمر، والذي بدوره يعكس حياة وصراعات القارة. وكان خطاب القبول تحت عنوان «العزلة في أمريكا اللاتينية». وشكل ماركيث جزءا من مجموعة من أحد عشر كاتبا حازوا جائزة نوبل للآداب. نال ماركيث بالعديد من الجوائز والأوسمة طوال مسيرته الأدبية مثل وسام النسر الأزتيك في عام 1982،وجائزة رومولو جايجوس في عام 1972،ووسام جوقة الشرف الفرنسية عام 1981. تُوفي غارثيا ماركيث في مدينة مكسيكو بالمكسيك يوم 17 أبريل 2014 عن عمر ناهز 87 عامًا.

الأنموذج الخامس :

*** تجربة من أوروبا :**

رواية البؤساء للروائي فيكتور هيجو حظيت حين نشرها لقبول القراء بعد رفضها من من الفرنسين في بادئ الأمر، ولكن إنتشار الرواية عالمياً في أوروبا وأمريكا، جعل الرواية تتبوأ مكانة لا تدانيها فيه، رائعة من الروائع الخالدة،حتى مسرحيات شكسبير نفسها، وآية هذا أن من النادر أن تجد إنساناً من العرب لم يسمع برواية البؤساءلهيجو أو لم يقرأ عنها، أو يطالع مختصراً عنها.أو يطالع مختصراً من مختصراتها الكثيرة ومعظم هذه المختصرات لا تحمل عشر الأصل، أو شاهدها على الشاشة السينمائية أو التلفزيونية. ففي مصر فقط تم إنتاج فلميين عنها . وفي السودان كذلك تم إنتاج فيلم عن الرواية مسودنة من إخراج سارة جادالله.

و شخصية جان فالجان ظلت حية في مخيلة الشباب العربي جيلاً بعد جيل، فهي تعطيهم القدوة التي تمثل الإنسان الذي يقهرشرور المجتمع كلها، و المضي قدماً لتحقيق هدف أسمى، فالرواية عملت على إيقاظ الوعي الإجتماعي الجديد الذي ننعم به اليوم في الوطن العربي .

مقارنة رواية البؤساء مع فيلم بذات العنوان.

م	عناصر المقارنة	الرواية	الفيلم	المقارنة
١	(أ) العنوان	عنوان الرواية البؤساء	حمل الفيلم ذات العنوان	البؤساء يقصد بهم فيكتور عموم الفقراء والمطحونين والمهمشين في مقابل الطبقة المترفة من الإقطاعيين، أما بطل الرواية فقد صنعه فيكتور رمزاً للشعب الفرنسي كله في تصديه للمظالم ونضاله في سبيل كرامته وفي معناته بالبؤس والمرض

				والجهل، مؤكداً عدداً من الشخصيات في أجمل وأكثر ملامحها تناقضاً، وكذلك حاول المخرج نجسيد مفهوم عنوان الرواية.
	(ب) الفكرة	الرواية قصدت أن تظهر أن الإنسان يستطيع أن يتغير للأفضل ولا يرتهن للواقع الراهن.	الفيلم أظهر العلاقة الرومانسية بين الأب والإبنة وعلاقتها بماريوس.كدوافع الرئسية للتغير نحو الأفضل.	البؤساء رواية اجتماعية قصد بها هيجو لفت نظر العالم للمظالم التي يتعرض لها المعزبون في الأرض باسم العدالة حيناً وباسم الأخلاق حيناً. وباسم الشعب دائماً. أرادها تعكس أفكاره الديمقراطية والدينية والثورية التحررية في زمن من أخطر حقب فرنسا وأوربة على عهدي نابليون بونابارت و لويس فيليب، والمخرج أكد عبرالعلاقات الإنسانية إنعكاسات الصراعات المذكورة أعلاه.
	(ج) البداية	في عام ١٨١٥م، كان صاحب السيادة شارل فرانسوا بيفينوهو اسقف مدينة ديني، كان رجلاً في الخامسة و السبعين	بداية الفيلم تظهر جان فالحان في لقطات مبهمة تقود تدريجياً لوضوح شخصية البطل القلقة تجاه الأحداث المحيطة	بداية الرواية تؤكد المنطلف الديني الذي تعتبره المغير الأول. والفيلم إتخذ البعد الإنساني كمرتكز رئيسي

		كان قد شغل الأسفقية منذ عام ١٨٠٦-وبرغم أن بعض التفاصيل لا تمس بطريقة ما أساس القصة التي سنرويها، فليس من غير المفيد – ولو من أجل الدقة في الأشياء جميعاً على الأقل- وسواء أكان ما يقال عن الرجال صدقاً أم كذباً فإنه كثيراً ما يترك في حيواتهم، وفي مصائرهم بخاصة، أثراً أعظم من ذلك الذي تتركه أفعالهم.	به.فكانت بداية جديدة إتخذها المخرج كمدخل تمهيداً لأحداث الفيلم الذي حاول أن يجسد الرواية.	للفيلم .
٢	(أ) الشخصيات	جان فال جان جافير كوزيت بيينفينو ميرييل ماريوس	لم يحدث تبديل في الشخصيات الرواية الرئيسة كريستوفر أدميسون تيم بارلو ديفيد بيركين رين بيرينولفشن باستي بريانكابر دانس	شخصيات الفيلم في المنفذة قربت الشخصيات الروائية للواقع المعاش بدلاًعن الشخصيات الأسطورية المضخمة عذاباتها وبطولتها
	(ب)البناء الروائي	الرواية لها عدة طبعات مختلفةالحبكات، معظمها تتبع السرد المتداخل رغم أن النص الأصلي يتبع السرد المتتابع.	صارت القصة معقدة بعد التعديلات	الفيلم أفضل في التركيب الروائي مما زاد عناصر التشويق الدرامي
٣	(أ) نوع السرد	السرد المتتابع	السرد المتداخل	الرواية مليئة بالأحداث الكثيرة والتفاصيل التي فاقت الألف صفحة بخمسمائة

	(ب) موقع الراوي	الراوي شامل غير محايد. تتعد الرواة في المسلسل بدأبإبونين وشقيقتها أزيلما. جان فال جان، ثم كوزيت ثم ماريوس.	الشخصية التي يكون عليها الراوي تكون شاملة وغير محايدة	كل الأفلام تتقاصر عن قامة الرواية ولكن يحمد للأفلام الغربية أنها لم تدخل في نفق الإنفصام لسهولة تعاملها مع الخلاص في الدين المسيحي
٤	(أ) المؤثرات البصرية	إشارات تؤثر على المخيلة البصرية لتكوين الصورة الذهنية.	إعتمد على تجسيد المؤثرات البصرية مثل الإضاءة ومكونات الصورة والزوايا والرؤية الفلمية لتكوين لغة الصورة الكلية	يوجد مراعاة للإسلوبية عند إستخدام المؤثرات البصرية بين اللغة السردية الأدبية والتجسيد الصوري الفلمي.
	(ب)الحيل	الرواية إستخدمت حيل سردية عديدة متقنة أهمها التداخل مابين الماضي والحاضر	إستخدم حيل تقنية تجسيدية مثل حيلة رفع جون فالجان للعربة المحملة بالحطب التي ساقطت على رجل المسجون،	مخرج الفلم إستفاد من الإمكانيات المكنيكية المتوفرة وتقنيات التصوير في تصوير الحيل الروائية .
٥	(أ)الدافع	عكس مكونات الثورة الفرنسية في صورة قشيبة، وإبراز الدور المسيحي في تطهير النفوس المحطمة حتى تنهض و تدفع عجلة النماء.	إظهار العلاقة الوطنية بين التي أشعلت الثورة زمرة النضال(ماريوس،قرانتير، ليجل،بروبير ،كوروفيراك)، والعلاقة العاطفية بين كوزيت و مربيها جون فال جان وعلاقتها مع ماريوس.	الدافع في الفلم أكثر تعقيداً
	(ب)الصراع	الصراع تقليدي بين	الصراع قوي بين جان	الفلم أفضل في إظهار أقطاب الصراع وتعدد

		الخير والشر	فان جال وجافير	مستوياته
	(ج)الخيال	الفضاء المخيل لأحداث الرواية كان معجز في تصوير مجتمع منهار يحتاج إلى مخلص .	نجح المخرج في تجسيد عالم الرواية المخيل، حرفياً دون زيادة أو نقصان فكأنه ينفذ ماكتبه الروائي .	الفيلم مقيد بالحيز الديجيزي للفيلم مما عجز المخرج من المخيلة الروائية.
٦	(أ)التصوير السينوغرافيا	التصوير السردي السينوغرافي كان دقيق الوصف ومقل في زوايا السرد ومتنوعه	التصوير السينوغرافي في الفيلم، كان يعتمد الإسلوب السلس مع وجود قفزات لعرض أكبر قدر من الإحداث في الزمن المحدود	الرواية عامرة بالأحداث التي تعطي مناظر غير محدودة.
	(ب)المونتاج	الرواية سارت منسابة بتواصل يفيد السرد المتتابع،مع وجود رجوع للخلف لإضاءة فترات لبعض الشخصيات.	المونتاج السلس هو المتبع في الفيلم مع وجود قفزات تغير تتالي السرد مما يعظم دور التداخل بالمونتاج المتوازي.	المونتاج الذي إتبعه الفيلم يتناسب مع إظهار روح الرواية الكبيرة بأحداثها في زمن المحدود نسبياً .
	(ج)المكان	دارت أحداث الرواية في ضواحي فرنسا و خاتمتها في باريس.	حاول الفيلم إظهار الأماكن الحقيقية التي دارت فيها الأحداث.من باريس القديمة بأقبيتهاوسطوحهاوغرفها وقصورها وبيوتها في مواسم الصيف والشتاء	

	(د)المكياج	تم وصف شخصيات الرواية بصورة دقيقة.	حاول الفيلم تجسيد تلك الدقة	الأفلام المنتجة عن الرواية كثيرة جداًولكن هذا الفيلم نجح في إقناع كل من يشاهده بأنه الأفضل في إبراز مضمون الرواية.
	(هـ)الإضاءة	(كان قد إنكفأ إلى الوراء، وكان نور الشمعدان يضيئ وجهه، وكان وجهه الأبيض ذاك ينظر إلى السماء. وترك كوزيت ماريوس يغمران يده بالقبلات؛لقد مات[1])	تنوع أزمان تصوير الفيلم من تصوير نهاري وآخر ليلي ، وإستخدام الشموع للقطات الليليةولقطات في الشتاء و أخرى في الربيع مع تفتح الزهور، كل ذلك أعطى رائحة ذلك الزمان.	تظهر جهود واضحة في الفيلم بخلاف الفيلم الأمريكي الأخير عن ذات الرواية وهو إستعراضي مما إفقد الرواية العمق الذي يجسده التعاطف مع الفقراء، والذي يكون واضحاً مع المذهب الواقعي أو الكلاسيكي .
٧	(أ) النهاية	وأضافت كوزيت والدمع ينحدر من عينيها: :أنت ترى ماريوس يقول أنك لن تموت" . وظل جان فالجان يبتسم...إذا أرجعتني معك أيها السيد بونميرسي، فهل سيجعلني ذلك غير ما أن؟لا.لقد فكر الله كما فكرت أنت وفكرت أنا.وهو لن يغير رأيه فخير لي أن أمضي في حال	إنتصار الخير بإنتحار جافير بعد حيرته أمام إنسان تغير في الوقت الذي كان يظن فيه جافير ان الإنسان لا يمكن تغيره للأحسن.فيذهب جون فال جان طليقاً حراً و هو يركض عائداً لمن وعدها بالعودة إليها.	نهاية الرواية مؤكدة لبداية الرواية للمنطلق الديني وتحول إنسان لخدمة قضية وهدف نبيل تعويضاً عن إثم ارتكبه فيمحى ذلك، وأبيات الشعر التي كتبت على حجر قبره أكدت أنه فقد ملاكه ومات. والفيلم نظر لتجارة السينما وأعطى الأمل وأحيا البطل فجعله أنتصاراً لقيم الخير ،ولكن الرواية وضحت لماذا

---

[1] رواية البؤساء،ص ١٥٩٦.

		سيبلي...ما أطيب زوجك يا كوزيت !إنكي معه. أسعد منك معي).(بيد أن يداً خطت على ذلك الحجربقلم الرصاص منذ عدة سنوات – هذه الأبيات الأربعة التي إنتهت تدريجياً إلى أن تصبح غير مقروءة، تحت المطر والغبار، والتي امحت اليوم في أغلب الظن:إنه يرقد،على الرغم من أن القدر كان بالنسبة إليه غريباً جداً .فقد عاش . لقد مات عندما فقد ملاكه إن الأمر يحدث،ببساطة، ومن تلقاء نفسه. كما يهبط الليل حين يولي النهار[1])		إنتحر جافير والفيلم أخفق في إعطاء تفسير مقنع لذلك .الفيلم
	(ب) المذهب الإخراجي	تأليف فيكتور هيجو الرومانسي	إخراج بيل أغست الرومانسية	الرومانسي واقعي،الفيلم الأمريكي غنائي
	(ج) الزمن	الزمن في الرواية محدد بصورة دقيقة منذ البداية في عام١٨١٥م وحتى ١٨٣٢م دارت أحداث الرواية بتفاصيل دقيقة وجميلة إعتبرت عند	الفيلم لجاء للإنتقالات التي تختصر أزمان من عمر الرواية المليئة بالأحداث .وأظهرت الأزمنة القديمة بكل عبقها من خلال إختيار إضاءة	الفيلم توفق في إختزال زمن الرواية بأحداثها الجسام إلي ساعات قليلة،دون أن يخل بالتدفق الزمني الذي

(1) رواية البؤساء،الجزء الثاني،ص ١٥٩٧.

		نشرها أول مرة مخيبة للآمال وتتاجر بالدين لكن أنصفها الزمان الذي نشرها في كل العالم بفضل إنتقالاتها السلسة و أحداثها المعبرة عن ذلك الزمان	خافته للأقبية والغابة والبيوت الفقيرة والإضاءة التي تظهر التباين الطبقي للقصور التي عاشت فيها كوزيت أيضاًمن بياض الثلوج وسواد دخان المداخن.	
	(د)الحوار	توجد العديد من الحوارات التي تم توظيفها في الأفلام التي نتجت عن الرواية لقد فات الأوان. يقول جان فالجان :الموت ليس شيئاً الرهيب هو ألا تعيش.		

الأنموذج السادس:

التجربة الأمريكية .

ب / العطر: للروائي باتريك زوسكند، إخراج توم تيكوير.

رواية (عطر، قصة قاتل) العطر رواية للكاتب الألماني باتريك زوسكيند صدرت سنة ١٩٨٥ عن دار النشر السويسرية (Diogenes Verlag AG). عنوان الرواية الأصلي بالألمانية (Das Parfum, die Geschichte eines Mörders) هو "العطر، قصة قاتل". تعتبر هذه الرواية من أكبر النجاحات الاصدارية التي ميزت الأدب المعاصر، حيث تمت ترجمتها لأزيد من ٤٥ لغة وبيعت منها أزيد من ١٥ مليون نسخة عبر العالم، رغم كونها أول الإبداعات الروائية لمؤلفها باتريك زوسكيند. امتد نجاح الرواية إلى الشاشة الكبرى، عبر فيلم يجسد أحداث الرواية من اخراج الألماني طوم تيكوير.

تدور أحداث الرواية في القرن ١٨ في فضاءات باريس وأوفرن ومونبيلييه وكراس تروي العطر سيرة حياة جان باتيست جرونوي، الشخصية الغرائبية المنبثقة من عوالم باريس السفلية والمتملكة لحاسة شم اعجازية. تسرد الرواية تطور حياة العطار جرونوي وكيف غدا إنسانا مجردا من مفهومي الخير والشر، لا يحركه الا شغف لامتناه بشحذ مواهبه في سبر أغوار العطور والروائح، ولا يحده أي وازع أخلاقي .

إسلوب السر في الرواية المتتابع :

تنطلق أحداث الرواية في سنة ١٧٣٨، حيث يولد بطل الرواية، جان باتيست جرونوي، في أحد أسواق السمك الباريسية ورغم رغبة أمه، المعتادة على التخلي على أبنائها من السفاح، في التخلص من الرضيع، برميه وسط كومة أزبال، الا أن أمرها سيفتضح عندما سيتنبه المارة ورواد السوق لصرخات الطفل المتشبث بالحياة. وهكذا يتم انقاذ الطفل واقتياد أمه للإعدام تقوم بعد ذلك مرضعة بالتكفل بجرونوي الا أنها سرعان ما تتنازل عن تربيته لتوجسها ورهبتها من غياب أي أثر لأي رائحة في جسد الرضيع. يتلقف أحد الرهبان الرضيع جرونوي بعد تنازل المرضعة عن كفالته الا أنه سرعان ما ينفر منه بدوره بسبب الطريقة المقلقة التي يستعمل بها جرونوي حاسة شمه ينتهي المطاف بالرضيع في دار أيتام السيدة كايار التي تأوي الأطفال بمقابل مادي. هناك سيعيش جرونوي سنوات طفولته الأولى منبوذا من طرف أقرانه الذين لم يتردد وفي محاولة قتله خنقا في أول ليلة له بالدار.

رغم النبذ والمعاناة الجسدية التي سيعيشها في دار "مدام كايار" الا أن جرونوي سيتشبث بالحياة وسيقهر كل أمراض الطفولة القاتلة. وعلى طول الرواية، يشبه الكاتب شخصيته بالقراد الصبور الذي يعرف كيف يعيش بصمت منتظرا اللحظة الحاسمة التي سيتحرر فيها وينفذ مهمته في الحياة

زقاق ديماري في باريس .

في سن التاسعة ينتقل جرونوي للاشتغال في مدبغة الدباغ جريمال، الرجل الصارم والفظ. وبعكس باقي الدباغين، المتذمرين من روائح المدبغة النتنة، كان جرونوي يعيش بشغف وسط كنز من الروائح والاكتشافات الحسية التي كانت تشحذ حاسة شمه الفذة. ورغم أنه كان على وشك الهلاك بسبب التهاب في الطحال الا أن حياته في المدبغة كانت فرصة لاستكشاف روائح باريس التي لم تمض سنوات قليلة حتى كان يحفظها عن ظهر قلب.

في مساء فاتح شتبر لسنة ١٧٥٣، ينجذب جرونوي، لرائحة فتاة شابة صهباء خضراء العينين، تقطن بزنقة "ديماري" (Rue des Marais). كانت رائحة ساحرة وذات كنه مجهول لدى جرونوي، مما ولد لديه رغبة عنيفة في تملك عطر الفتاة لم تشفها الا قتله لها خنقا. كانت لحظة استنشاق جرونوي لآخر آثار العطر في جسد الجثة هي الحاسمة في تحديده للهدف المستقبلي لحياته: أن يتعلم كيف يصنع جميع الروائح التي تشتهيها نفسه، أي أن يغدو أحذق عطار في العالم.

يغتنم جرونوي لقائه بالعطار بالديني ليستعرض أمامه مواهبه الشمية، فلا يتردد بالديني في انتشاله من مدبغة جريمال ليوظفه كعطار متعلم في معطرته المنتصبة فوق احدى قناطر باريس كان بالديني عطارا عجوزا متمكنا من تقنيات العطارة الا أنه كان يعيش أفولا قاسيا لموهبته في ابتكار العطور، وكان ظهور جرونوي في حياته فرصة لاسترجاع مجده الضائع ومواجهة المنافسة الشرسة لصناع العطور الباريسيين. وهكذا توطد بين الرجلين توافق ضمني: جرونوي يبتكر وصفات جديدة من العطور لفائدة بالديني مقابل اقتسام الأخير لمعارفه التقنية مع عطاره الشاب.

وهكذا نمى جرونوي خبرته في تقنية التقطير التي تمكن من استخلاص روائح الأزهار، الا أنه سرعان ما سيصدم بعدم قابلية تطبيق نفس التقنية لاستخلاص روائح أشياء أخرى كالنحاس الأصفر مثلا. يسقط جرونوي طريح الفراش متأثرا بصدمة تحطم طموحه في السيطرة

على جميع روائح العالم، وحالما يخبره بالديني بامكانية تعلم تقنيات أخرى أكثر تطورا كالاستشراب في مدينة كراس يسترجع جرونوي عافيته ويقرر الرحيل.

اضطر جرونوي للمكوث مدة أطول في عطارة بالديني لاحتياجه لشهادة العطارة التي قايض بالديني منحها له بابتكاره لمئات من الوصفات الاضافية تضمن لبالديني استمرار رخاء معطرته رغم رحيل جرونوي.

في صبيحة اليوم الذي كان فيه جرونوي مغادرا ضواحي باريس متوجها إلى كراس انهارت معطرة بالديني فوق رأس مالكها وزوجته.

جبال كانتال :

خلال رحلته يعي جرونوي حجم كراهيته لروائح البشر، فيعتكف في احدى مغارات أحد جبال كانتال. ينعزل جرونوي لسبع سنوات، في مغارته صانعا عوالما تخييلية من الروائح. كان يقضي أيامه في الاستمتاع بتذكر الروائح التي عرفها طيلة حياته، وكان دائما ما يختم ذكرياته الشمية بأرفع الروائح لديه: عطر الفتاة الصهباء المقتولة.

ابان عزلته في جوف الجبل، وعى جرونوي بحقيقة صادمة: عدم فرز جسده لروائح خاصة به وهو ما خلف رجة قوية في خاطره خصوصا وأنه لا يدرك العالم الا عبر حاسة الشم، فكان احساسا شبيها بعدم الوجود. وهو ما سيحفزه لمغادرة الكهف واستئناف رحلته.

بعد مغادرته جبال كانتال ، سيلتقي جرونوي بالماركي دو لاطاياد اسبيناس أحد النبلاء الفرنسيين والذي سيحاول استغلال جرونوي كدليل بشري لاثبات احدى نظرياته العلمية حول التشبيب. سيغتنم جرونوي فرصة زيارته لمونبيلييه لكي يصنع عطراً يمنحه "رائحة بشرية" ويحسسه بوجوده كإنسان بين البشر. في هذه المرحلة يصل جرونوي إلى استنتاج مفاده أن "من يسيطر على الروائح يسيطر على قلوب الناس"، وهو ما سيلهمه إلى المثابرة في الوصول إلى ابتكار عطر يمكنه من الاستحواذ على البشر وتركيعهم.

في مدينة كراس، عاصمة صناعة العطور في فرنسا، يعمل جرونوي، بفضل شهادة بالديني، في معطرة السيدة أرنولفي، حيث يعمق معارفه التقنية، خصوصا في الاستشراب، مستفيدا من تأطير زميله، وعشيق ربة المعطرة، دريو. أثناء مقامه في هذه المدينة، يكتشف جرونوي وجود فتاة ذات عطر أخاذ وأبلغ أثرا من رائحة صهباء زنقة دوماري، انها لور ريشي

ابنة أحد أعيان المدينة. فلا يزيده هذا الاكتشاف الا مثابرة في التعلم إلى غاية تمكنه النهائي من تقنيات استخلاص روائح الكائنات الحية.

حينها يبدؤ جرونوي في تنفيذ جرائم قتل متتالية بغرض استخلاص العطور الطبيعية لأجساد ٢٤ من أجمل فتيات المدينة، العذارى. وهكذا تغرق كراس في دوامة من الرعب حيث تستفيق المدينة بصفة دورية على جثث، حليقات الرؤوس، وتنغمس في محاولة سبر هوية القاتل المجهول.

يختتم جرونوي جرائمه بقتل لور ريشي، التي لم ينفع حدس والدها أنطوان والحماية الصارمة التي كان يحيط بها ابنته، في تفادي نفس مصير عذارى كراس.

يتمكن جرونوي من تركيب أكثر العطور كمالا بتوليف العطر المستخلص من جسد لور بالعطور الـ٢٤ المستخلصة من أجساد باقي الضحايا. بعد افتضاح أمره يلقى عليه القبض ليحكم عليه بالإعدام. وعند اقتياده لساحة المدينة لتنفيذ الحكم، تحت أنظار الآلاف من سكان المدينة، يتعطر جرونوي بعطره السحري ليفقد آلاف الحاضرين صوابهم ويدخلو في مجون وعربدة جماعية تحت الأنظار المتدبرة لجرونوي. بفضل عطره المعجزة يغدو جرونوي بريئا في أعين جلاديه ويكتسب قداسة لدى سكان كراس. لدرجة أن أنطوان ريشي سيغمره بعطف أبوي وسيتبناه.

وعيا منه بهشاشة وضعيته في المدينة، للمفعول المؤقت للعطر، سيغادر جرونوي كراس. عائداً إلى باريس.

حقق جرونوي ما كان يصبو اليه وما كان محركا لوجوده، أي الرقي إلى مكانة أبرع وأحذق عطار في العالم، وأن يكون قادرا على استمالة محبة وعطف البشر بفضل عطره السحري. ورغم ذلك الا أنه لم يستطع تجاوز كراهيته للبشر ناهيك عن احباطه وحنقه الناتجين عن عدم امتلاك جسده لرائحة خاصة والذي يولد لديه شعورا مستمرا باللاوجود وبعبثية. كينونته.

عند عودته لباريس. يتجه لاشعوريا. إلى مسقط رأسه، أنتن أمكنة العاصمة، سوق السمك. هناك، يفرغ قارورة عطره السحري فوق جسده، مما يحوله إلى ملاك في أعين العشرات من الأشخاص المتواجدين في عين المكان، والذين أغلبهم من العاهرات والسكارى والمتشردين. ينجذب اليه هؤلاء بعنف ووحشية لدرجة نهشهم لجسده وافتراسه بوحشية. نصف ساعة بعد ذلك، لم يبق لجان باتيست جرونوي وجود على وجه الأرض.

في سنة ٢٠٠٦ عرض فيلم يجسد أحداث الرواية العطر: قصة قاتل للمخرج الألماني توم تاكوير وفيما يلي المقارنة بين الرواية والفيلم:

م	عناصر المقارنة	الرواية	الفيلم	المقارنة
١	(أ)العنوان	العنوان العطر قصة قاتل	ذات العنوان مع التأكيد على عنوان جانبي قصة قاتل	عنوان مضلل لأنه فيلم غموض وليس رومانسي هنا تكمن موضوعية العنوان الجانبي للرواية والفيلم (قصة قاتل) .
	(ب) الفكرة	وإبداع الروائي باتريك زوسكند للعمل من فكرة ذات أبعاد مجنونة. روح الرواية يؤكد الهدم خطوة في مسيرة البناء وقطف زهرة كقطرة في قارورة عطر وخير العطور في العالم ليست من الورود بل من النساء.	الفيلم يؤكد مقولة الرواية الختامية ويضيف لها الكثير من الأفكار مثل المشكلات الإجتماعية، فلا حرج في أن يترجمها المخرج بالكاميرا مباشرة إلى الشاشة.	ولكن المشكلة في الهدف النهائي للرواية من ناحية أخلاقية، فهروب مجرم متسلسل من جناية إرتكبها حتى ولو بدوافع حسنة ونوايا طيبة غير محبزة، يجب أن يناله العقاب ولكن ذهب إلى مبتغاه وحقق مراده و مات بحب .
	(ج)البداية	البداية للرواية: في عصر لا يفتقر إلى النوابغ والسفلة، عاش في فرنسا القرن الثامن عشر رجل من أكثر الكائنات نبوغاً وسفالة،رجل سنسرد حكايته هنا، كان إسمه جان بابتست	البداية صورة رجل في ظلام سلويت ثم أنف تدخل الضوء، وشهيق. ثم صور متلاحقة لرجال يدخلون سجن يأخذون رجلاً بصورة غير كريمة مع المونتاج المتوازي للقطات الحشد الكبير	تلخيص الرواية في صورة، أو إختزال المعنى بتكثيف الصورة ويوجد العديد من الصور التي تعبر عن فكرة محددة أراد المخرج إيصالها للمشاهد مما يؤكد أنه أكثر سادية من دي ساد وأكثر

		غرينوي وإذا اسمه قد صار نسياً منسيا، خلافاً لأسماء النوابغ السافلة الأخرى على غرار دي ساد، سانتجوست، فوشيه، نابليون وغيرهم، فليس لأنه كان دونهم عنجهية واحتقاراً للإنسانية ولا أخلاقية (بإختصار: كفراً)، بل لأن نبوغه وولعه حشرا في حقل لا يترك في تاريخ إلا النزر اليسير من الأثر، ألا وهو حقل الروائح الطيارة[1].	الذي يصرخ فرحاً لقبض المجرم والقصاص يمثل لهم خطوات التنفيذ بعصى على منضدة المقصلة	وحشية من نابليون وأكثر عبقرية في قتل البشر من فوشية، ورغم ذلك يجعل من الصور مدخل للتوحد مع الشخصية البطلة جان بابتست غرينوي فالمشاهد يتوحد مع البطل في لحظات كثيرة من الفيلم رغم أنه مريض وسادي ووحشي لكن الرواية جعلته بطل تقليدي دميم، والفيلم جعله بطل وسيم مقبول لبراعته المطلقة حتى الجنون. فتلاشى كالروائح الطيارة.
٢	(أ)الشخصيات	أعدمت أم جرونوي بالمقصلة في الرواية تم تغيير اسم شخصية "لور ريشي". الرواية تقدم جرونوي كإنسان قبيح المنظر. تعمر السيدة كايار طويلا بعد بيعها جرونوي للدباغ جريمال.	بينما أعدمت شنقا في الفيلم. إلى "لورا ريشي" في الفيلم. تجاهل الفيلم أحداث الفصول المرتبطة بمونبيلييه وشخصية الماركيز دولاطاياد اسبيناس وهو ما لم يؤخذ به في صورة الفيلم.بل كان	الفارق بين نطق إسم لور ولورا ناتج عن الفرق بين نطق الألمانية مصدر الرواية واللغة الفرنسية التي تدور في جغرافيتها أحداث الرواية و الفيلم معاً (مدينة جراس الفرنسية) مراعاة اللهجة الفرنسية عموما مما يؤكد أن الطفل غرينوي إبن للشيطان لا رائحة له.

(١) باتريك زوسكند،رواية عطر قصة قاتل،ترجمة كاميران حوج منشورات الجمل،٢٠٠٧م،ص٧.

			بطل وسيم إلى حد ما. خلافا للفيلم حيث يذبح لصان السيدة كايار مباشرة بعد مغادرتها للمدبغة.	
	(ب) البناء الروائي	الجزء الأول: يروي هذا الجزء مرحلتي الطفولة والتعلم. تدور الأحداث حصريا في باريس. بين سنتي ١٧٣٨ و١٧٥٦ (١٨ سنة). الجزء الثاني: يروي هذا الجزء مرحلة الرحلة التي دامت سبع سنوات. الجزء الثالث: مرحلة مدينة كراس التي دامت ثلاث سنوات. الجزء الرابع الخاتمة التي تنتهي بوفاة جرونوي في ٢٥ يونيو ١٧٦٧ عن عمر ٢٩ سنة.	بداية الفيلم قبل نهاية الرواية مباشرةً.ثم تداعت الرواية للأحداث المتسلسلة لقاتل متسلسل حتى لقى حتفه على أيدي من أحبوه.	فالفيلم جير كل الأحداث لفكرة الهدم وإستغلال الزمن بلغة الصورة وطرح الزمن الميت. الفيلم أفضل في التركيب الروائي مما زاد عناصر التشويق الدرامي
٣	(أ)نوع السرد	نوع السرد في الرواية المتتابع.	نوع السرد دائري بداية العمل نهايته ومتابعة بطل الرواية في إتجاه خطي حتى النهاية الأولى والثانية. دون الإهتمام بالخطوط الجانبية الكثيرة في الرواية مثل	مع الإحتفاظ بمشهد ختام مدهش و في حقيقة الأمر النهاية براءته من التهمة والنهاية الثانية لإنتحاره بسكب العطر فوق رأسه واللقطة الأخيرة لليوم التالي لإنتحاره أخر قطرة عطر تسكب على الأرض فتظلم

			خط أحداث الماركيز دو لاطاياد اسبيناس.	الشاشة في إشارة لأثر العطر النسائي على العالم.
	(ب)الراوي محايد أم غير ذلك	الراوي شامل غير محايد	الراوي تكون شاملة و غير محايدة	معظم الأفلام تتقاصر عن قامة الروايات التي أخذت منها
٤	(أ)المؤثرات البصرية	رسمت الرواية جو مفعم بالتفاصيل التي تجسد أجواء القرن الثامن عشر بطقسه وأحواله	في الفلم نرى حتى العطر عدما شم صانع العطور العطر السحري رأينا ماتنسمه من جمال طبيعة وفتاة خلابة أعطته قبلة	يوجد مراعاة للإسلوبية عند إستخدام المؤثرات البصرية
	(أ)الحيل	الخيال مجسد في الرواية من الفكرة	حيلة العطر الذي جعلنا المخرج نرى العطر برؤية الجنة ورؤية الفتاة الجميلة فتعطية قبلة على خده.	كان من الأجدر من مخرج الفلم أن يصور
٥	(أ)الدافع	الدفع هو المحرك الحقيقي للأحداث في الرواية التي تتلاحق الخطوات مسرعة لتأكيد غرينوي نفسه بالعطر النسائي الذي صنعه في آخر الرواية، فليس قتل النساء موت و إنما حياة في نظره وخلود. كمجتمع عنيف وفقير	لان الفيلم بدأ من النهاية فصار كيفية الحكي هى المهمة ، لذلك كان الدافع المحرك غرينوي هو المسيطرعلى كل الدوافع الكثيرة للشخصيات الأخرى. فالأب يحافظ على حياة إبنته، والناس تقتل بعضها هلعاً وخوفاً من القاتل المتسلسل في	الدافع في الرواية أكثر تعقيداً و الموت في الفيلم أكثر تأكيداً

		بطبقة حرفية نشيطة وخلاقة يعيش ارهاصات ما قبل عصر الأنوار.	لقطات تعطي راحة أكثر من وضع الماساة المعاش.	
	(ب)الصراع	الصراع غير تقليدي بين قاتل متسلسل ونفسه في رحلة البحث رائحته. وصراعه مع المجتمع الفرنسي القديم الذي صوره الكاتب بصورة منتنه لعامة الشعب ورقي لطبقة النبلاء في القرن السابع عشر.	الصراع في الفيلم إنصرف لصراع غرينوي ضد المجتمع وأضعف صراع غرينوي مع نفسه.	الرواية أفضل في إظهار أقطاب الصراع وتعدد مستويات الصراع مع التحولات الغرائبية التي جسدتها الرواية.
	(ج)الخيال	الرواية فكرة مجنونة لروائي متمكن وصل لحدود بعيدة في الخيال البحت، فالرواية ليست تاريخ لحوادث حقيقية وليست خيال محض فصارت أسطورة.	نجح المخرج في تجسيد عالم الرواية المعقد رغم إبتسار جزء كبيرمن الرواية جعل الفيلم جزءاً من كل ولكنه أعطى المعنى.	الفيلم رغم مجونه وعالمه الوحشي كان مليئاً بالجمال الفني .
٦	(أ)التصوير السينوغرافيا	تتميز الرواية بغنى على مستوى المعارف المرتبطة بصناعة العطور والشروحات الدقيقة للتقنيات المستعملة آنذاك،	الفيلم حاول أن يجسد الرواية وقدم مرافعة تعرض كل ما تناولته الرواية عدا الجزء المستبعد، في صورة قشيبة تؤكد الجماليات	الفيلم نجح في إعطاء فكرة عن كل ذلك الإبداع الروائي.

		وغزارة المصطلحات والتوصيفات العميقة لتصنيع الروائح مما تجعل من الرواية تجربة قراءة فريدة بحكم أن حاسة الشم غالبا ما تكون مضمرة في الأدب، فتم تجسيد الأحاسيس والمشاعر كذلك في رسم أدبي زاخر بالتناقض لعالم النبلاء وعالم الشعب الفقير والمعدم ومتوحش.	العالية التي يتمتع بها المخرج في قولبته للرواية.	
	(ب)المونتاج	الرواية مكتوبة بحرفية عالية ومنظمة جداً فتم ربط الأربعة أجزاء التي إحتوتهم الرواية بتفاصيل كثيرة ومهمة في نظر الكاتب	المونتاج السلس مع إظهار براعة المخرج في بعض الأحيان .	الفيلم موفق في إختيار الأنتقالات المناسبة والسلسة والزمن الحي وإستبعاد الأحداث التي تعطي تطويل.
	(ج)المكان	الرواية خلقت جو من الغموض والخوف لعالم القرن الثامن عشر .وجسدته بكل تفاصيله من أزياء وأماكن. وعربات تجرها الخيل.	نجح الفيلم في الإلتزام بالتفاصيل الكاملة للمكان القديم، والقصور الفخمة التي تناسب ذلك البعد المكاني والتاريخي.	المكان مع البطل المتنقل على الدوام كان مطية من بساط متغير على الدوام بتغير البيئة التي يعيشها البطل الذي يتحول في العمر والمفاهيم.

	(د)المكياج	أظهـــرت الروايـــة الشخصـيات بوصـف لاتشويه شائبة.	إختلف الفيلم مع الرواية بحيث أوجد البطل حسن المظهر وغير ذلك من إختلافات.	الرواية تبنت مبدا لامبروزو في الإجرام والفيلم تبنى المبدأ الجمـالي وأعلـى مـن قـيم النهاية وتحولات الحبكة.
	(هـ)الإضاءة	تـم توظيـف الإضـاءة فـي الروايـة مـن خـلال الألعاب النارية وغيرها مـن أوصـاف لأجـواء مختلفـــة الـــدرجات الضوئية.	الفيلم بدأ بإظلام ومشهد ليلي البداية صورة رجل فـي ظـلام سـلويت ثـم أنـف تـدخل الضـوء، وشهيق مما يعظم دور الإضاءة في الفيلم	الفيلم جسد الإضاءة بصورة بارعة ويكفي النهاية الإظلام مـع المـؤثر الصـوتي القـوي لتعطينـا إنفعـال طـال كـل المشاهدين عدا الصم والبكم.
٧	(أ)النهاية	وكان يوماًحاراً،من أكثر أيام العام غيظاً، تدفقت آلاف الروائح والنتن من بين آلاف الضروع المترعة.كان اليوم مثل يوم ولادة غرينوي.بعد منتصف الليل،بعد مغادرة حفاري القبور، عاثت الحياة في المكان بكل أنواع الرعاع، اللصوص، القتلة، العاهرات، أوقدوا النار ليطبخوا وليقدروا على هضم النتانة. أقبل غرينوي على مائدتهم واختلط بهم تراجعوا عنه رهبتة استغرابا	مع الإحتفاظ بمشهد ختام مدهش وفي حقيقة الأمر النهاية الأولى برأته من التهمة والجناية والنهاية الثانية ممثلة في إنتحاره بسكب العطر فوق رأسه واللقطة الأخيرة في المشهد الأخير لليوم التالي لإنتحاره أخر قطرة عطر تسكب على الأرض فتظلم الشاشة في إشارة لأثر العطر النسائي على العالم .	والصوت القوي مع الإظلام له أعظم الأثر في تأكيد النهاية

لكنهم شعروا في
اللحظة ذاتها أن
تراجعهم كان تهيؤاً،
ورهبتهم إنقلبت رغبة
... تحلقوا حوله
عشرين، ثلاثين
شخصاً... ثم تحطم
الحاجزأمام آخر
الروادع وتداعت
الحلقة، انقضوا على
الملاك... بعد هنيهة
قطع الملاك إلى
ثلاثين جزءاً واستولى
كل عضو من الجمهرة
على قطعة ابتعد
مدفوعاً بالجشع وعلفه.
بعد نصف ساعة
اختفت كل الياف
غرينوي عن وجه
الأرض. عندما اجتمع
آكلو لحوم البشر حول
النار كانوا محتارين
ولا يتجرؤون على
النظر إلى أعين
بعضهم البعض... لقد
ارتكب كل منهم
جريمة قتل أو خطيئة
قذرة، سواء أكان رجلاً
أو امرأة. ولكنهم قط

		لم يبتلعوا إنساناً، فهم بظنهم غير قادرين على اقتراف هكذا شئ مرعب واستغربوا رغم ذلك من سهولة ماقاموا به ومن عدم احساسهم بالذنب... وربما لهذا خجلوا من رفع انظارهم والنظر للآخرين... ولما تجرأوا بعد ذلك، خفية في البداية، وعلناً في ما بعد، ابتسموا، شعروا بالعز والفخار، فهم لأول مرة في حياتهم قد فعلوا شيئاً بحب .[1]		
	(ب) المذهب الإخراجي	تأليف باتريك زوسكند الواقعية الرمزية	إخراج :توم تاكوير واقعية الرمزية	الواقعية الرمزية

[1] باتريك زوسكند،العطر قصة قاتل،منشورات الجمل ، ط٢٠٠٧م، ص٢٦٣.

النموذج السابع :

أ / التجربة الآسيوية .

عرس الزين: للروائي الطيب صالح، إخراج الطيب الصديق.

متن الرواية:

لدي الكاتب الطيب صالح جوانب عملية لتحويل التراث إلى أدب روائي، تمثل في روائعه جميعاً، وبرز التراث في رواية عرس الزين على وجه الخصوص، فإذا نظرنا إلى الرواية نجد الكاتب أكد عناصر دالة ومعبرة عن التوجه الإيدولوجي للكاتب في موقفه من المجتمع التقليدي من جانب ومن الثقافة الغربية من جانب آخر إرتبطت الرواية بالمتغيرات الإجتماعية للقرية السودانية في شمال السودان، ووطرحت الرواية أيضاً علاقة الإنسان القروي بالسلطة والتراث الديني الشفاهي، ووضحت تناقض مصالح المجتمع القروي، والإتجاهات والإنتماءات الإثنية والطبقية للمجتمع، والعمل على كشف إرتباطها بالواقع الإجتماعي والإلتزام بشروط الرواية الغربية من تقنية عالية في معالجة الموضوع وتخطيط محكم ومدروس و متوازن، والراوي عالم محيط بحركة الحياة، الحبكة متدرجة على أساس التطور الزمني للرواية، ثم التوجه نحو النهاية والكشف عن المفاجئة والمتمثلة في عرس الزين، وفي الرواية يظهر تبادل الأدوار بين الراوي والشخصيات في تكملة طرح الفكر الروائي فمن حين إلى آخر يترك الراوي إحدى الشخصيات أن تعبر عن الوقائع الجانبية المتعلقة بها وبذلك تخدم السرد الروائي، وتعكس الرواية تفاصيل حياة المجتمع ونفسياته وسلوكه السوي والغير سوي، وعكست التراث الثقافي بينهم مثل تقديس الأولياء وكرماتهم –الحنين– وإستخدام كلماتهم الصوفية، وتحريك دورها في الحياة المرتبطة بالثقافة الإسلامية والعربية.

إستخدام السخرية في الرواية.

وأيضاً مشهد الهزل لتبيان صفات الزين، فحين تأتي سفر الطعام في الأعراس ويتحلق الناس حلقات يأكلون يتحاشى كل فريق أن يجلس الزين معهم.

أبعاد الرواية :

١- البعد الواقعي: هنا الوصف المتقن المتأني بعرض حياة أهل القرية - أفكارهم وتقاليدهم وأخلاقهم وأحاسيسهم. إن الكاتب يقف عند تفسير الأهالى لكل حدث على مستويين: المستوى المادي الزمني، والمستوى الروحاني. أمامنا في الرواية نماذج بشرية معبرة، وسواء كانت الشخصيات رئيسية أم ثانوية عديمة الدور إلا أنها جميعًا تصب في هذا النهر الزاخر بالحياة الذي يحوي خبايا القرية وأسرارها. فوقفة عند شخصية الناظر مثلاً، وهي شخصية عابرة، ستجد مدى الصدق في التعبير، وتجد إنسانيته كما هي بخيرها وشرها.

كما أن الكاتب أثار عادات من صميم القرية السودانية، فحديثه عن الخرابة المسكونة التي دخل لها الزين، وكسرت أسنانه إلا سنين، وكذلك معالجته لمسالة موسى الأعرج الذي كان من الرقيق، وتخلى عنه الوريث فيما بعد، فأصبح ضائعًا وغيرها كثير، فمثل هذه اللقطات هي وضع الإصبع على الجرح، وكأن المؤلف ينبه لبعض الظواهر والعقائد في المجتمع.

٢- الارتفاع إلى مستوى الرمز: لقد أراد الكاتب أن يعبر من خلال القرية عن السودان بقبائله المتنافرة، وطبقاته المتصارعة، وكأنه يقول لنا: لا سبيل إلا المصالحة. فهذه السودان يضم الزين (بمعنى الجمال)، والنعمة (اسم الفتاة بمعنى آلاء) والحنين (الرمز الصوفي) وهي جميعًا تعني الخير وكذلك سيف (القاطع) وموسى الأعرج (المهمشون) وحليمة (تعبر عن إنتهازية الجنس اللطيف).

الإبداع السردي و روح الرواية:

رغم كتابات الطيب صالح الشحيحه إلا أنها تميزت بالجمال والتكثيف من الصور الجمالية المتعددة التي عكسها للمجتمع السوداني في قمة محليته فأخرجها للعالمية بواسطة الإسلوب السرد المتداخل وليس الدائري، الذي أتقنه الكاتب ووظفه في كتاباته التي ترجمت إلى لغات أجنبية عديدة. فتمثل روح توليستوي أخلاقيا وسخرية أنطوان تشيكوف إبداعياً، وأكد أن الإبداع ليس بالإنتاج الكثير ولكن بالعمل الدقيق المتأني الذي لا يترك شاردة ولا واردة إلا وقيمها التقييم الصحيح من وجه النظر الشمولية التي ينتهجها في سرده.

ولازالت رواياته تشكل معيناً لا ينضب لرفد الحياة الثقافية والإبداعية، وفي مجال السينما فكر العديد من المخرجين في إخراج رواية موسم الهجرة إلى الشمال ولكن يقف التمويل حجر عثرة في طريقهم، فالغرب لا ينتج ما لا يتفق معه فكرياً أو ما يدينه أخلاقياً.

ودرج معظم الكتاب الروائيين لإستخدام اللغة الدارجية للحوارات واللغة الفصحى للوصف والسرد لعكس التعددية الصوتية وتحديد وجهة الأفكار في الراوي غير المحايد.

وأشير إلى حذف الفيلم الذي تم تحليله لثلاثة مشاهد أحدها مشهد الإندماية والمشهد الثاني مشهد حرق الإندماية والإخير مشهد سيف وهو سكران ويغازل النعمة فيسقطها في الجدول.

م	عناصر المقارنة	الرواية	الفلم	المقارنة
١	(أ) العنوان	العنوان عرس الزين	حمل الفيلم ذات الإسم	مباشر في تصريحه بعد البداية نكتشف صعوبة زواج الزين من أجمل وأفضل بنات البلد . والفيلم بلقطات فاقت الثلاثين لشلال ولحيوانات مع تأكيد القرود ثم لقطة تقدم البطل الزين وهويسقط من فرع شجرة. تأثر المخرج بالنظرية داروينية و رواية طارزان للكاتب إدغار رايس بوروس
	(ب)الفكرة	فكرة الرواية تجسد السلام الإجتماعي في أسمى صوره من خلال أبله إختارته للقران أفضل فتاة في القرية جمالاً وعلماً وأخلاقاً محققاً كرامة الحنين الذي بشره بذلك	الفيلم حاول إدراك الرواية فتاه في الطقوس التراثية الكثيرة التي يتمتع بالسودان وخاصة في شمال السودان مناطق أحداث الرواية وتم التصوير في المواقع الحقيقية للأحداث أو مكان	فكرة الفيلم أضعف من فكرة الرواية لانها تركت تهميش الدين الشعبي ولم تغلبه على الدين

			تربى الكاتب الطيب صالح.	
	(ج)البداية	المقدمة والبداية: في فصل الإفتتاح للرواية في مشهد آمنة وهى تشتري اللبن من بائعة إستغلت وقع خبر عرس الزين على نفسيتها لتغشها "وكاد الوعاءيسقط من يدي آمنة: وإستغلت حليمة إنشغالها بالنباء فغشتها اللبن "[1] ثم صورة لفناء المدرسة الذي كان ساكناًو ضج بخبر عرس الزين ونجا الطريفي.	حمل الفيلم ذات الإسم والفيلم بلقطات فاقت الثلاثين لشلال ولحيوانات مع تأكيد القرود ثم لقطة تقدم البطل الزين وهويسقط من فرع شجرة	تأثر المخرج بالنظرية داروبنية ورواية طارزان للكاتب إدغار رايس بوروس .فبداية الرواية تكثف الأحداث المتلاحقة في عرس الزين بخلاف الفيلم الذي لم يؤكد الرجوع للخلف بكثرة التراث وإبداع الروائي الطيب صالح للعمل بصورة ذات شروط غربية مستفيدة من النسق السينمائي فلا حرج في أن يترجمها المخرج بالكاميرا مباشرة إلى الشاشة ولكن المشكل في الإستغراق بتفاصيل دون توظيفها لخدمة البناءالدرامي السينمائي. وإن كانت التراث الفلكلوري للبيئة الشمالية أدهش المخرج ففضله على إظهار ما يخدم الهدف الدرامي .
٢	(أ)الشخصيات	الشخصيات الرواية الزين الحنين نعمة	شخصيات الفيلم : على مهدي نوري الصلحي تحية زروق	تم تصوير السخرية كاريكتوريه كشخصية الزين نفسه لم يكن مبروك كما هو في الرواية ولكنه أقرب إلى العبط و الهبل .. ولكن المخرج للفيلم إختار على مهدي لتجسيد الدور

[1] الطيب صالح ، رواية عرس الزين ص ٣ .

		سيف العمدة موسى الأعرج الزين سقطت أسنانه جميعها بعد مرض ألم به في الصغر عدى إثنتيين.كان وجهه مستطيلاً وليست له لحية أو شارب. وتحت هذا الوجه رقبة طويلة حتى أطلق عليه الصبيان الزرافة. والكثير من الوصف الدقيق الذي لا يترك شاردة أو واردة، (الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استفزه في الحقل، أمسك به من قرنيه ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش وطرح به ثم ألقاه أرضاً مهشم العظام[1])	محمد السني دفع الله عوض صديق السميح تحية زروق تفوقت على نفسها في هذا الفيلم بتجسيد دور نعمة . وعند وصف الزين للممرضة (بنيتين سميحة من أم درمان.مرها ماها مشلخة.... دايرين ياجماعة تعرفوا شن سويت لها؟) يقطع السرد بالإشتباك مع سيف ممايعظم التشويق. الفيلم كذلك وظف الحوار الروائي.	وأخفى أسنانه عدى إثنتين. وهومفارق لشروط شخصية الزين الروائية ضخم الزراعين القوي البنية، جعلها الفيلم قوى خفية
	(ب)لبناء الروائي	البناء الروائي إنطلق من حليمة بائعة اللبن واستغرق في الفلاش	وإبداع الروائي الطيب صالح للعمل بصورة ذات شروط غربية مستفيدة	الرواية أفضل في التركيب الروائي رغم زياد عناصر التشويق الدرامي في الفيلم

(1) رواية عرس الزين ،ص٤٤.

		باك حتى نهاية الرواية فختمها بحليمة تقول (لتغيظ آمنة: أريته يا يم عرس السرور). ثم استغراق في تفاصيل العرس حتى وقف الزين كأنه صاري المركب. فالإسلوب المتداخل هو المسيطر على الأحداث.	من النسق السينمائي فلا حرج في أن يترجمها المخرج بالكاميرا مباشرة إلى الشاشة ولكن المشكل في الإستغراق بتفاصيل دون توظيفها لخدمة البناءالدرامي السينمائي. وإن كانت التراث الفلكلوري للبيئة الشمالية أدهش المخرج ففضله على إظهار ما يخدم الهدف الدرامي.	بحكم الصورة والحركة لكن التراث و الإستغراق فيه اعاق السرد
٣	(أ)نوع السرد	الرواية إتبعت نوع السرد المقيد ذو النمط الدائري فبدأت بقول حليمة مشكلاً أرض السرد ثم رجوع للخلف flash back لإضاءة العديد من المعلومات الغائبة عن القارئ ثم العودة إلى أرض السرد في نهاية العمل الروائي إنطلاقاً لنهاية العمل بالعريس.	السرد المقيد ،الزين كبير ثم العودة لطفولة الزين وهكذا كان السرد السينمائي سرداً متداخلاً. الأساس فلاش باك أو رجوع للماضي اتبرير وإيضاح ما خفية على القارئ من معلومات.	الرواية أفضل كثيراً من الفيلم للمتاهه التي صنعها الفيلم من التراث، فالتوظيف المباشرللسر المتداخل دون إستخدام المخططات السردية يتوه المشاهد عكس الرواية التي حققت ما تريد بأقصر السبل فكان السرد الدائري، الفيلم فجارى الرواية ولم يرتقي بها والمخرج حقق القدر الذي يريد من عرس الزين .
	(ب)الراوي محايد أم غير	الراوي شامل غير محايد لكنه يهول الوقائع (كيف حدثت	الراوي شامل وغير محايد	خدم الراوي الشامل كل من الرواية والفيلم وضيق مساحة التشويش التي تنتج من تداخل

	ذلك	المعجزة) وهو يعلم أن المعجـــزة للأنبيـــاء والكرامة للأولياء ولكنه يعطيها حتى لسيف عند توبته على يد الحنين(كانت معجزة سيف بداية لأشياء غريبة تواردت على البلدفي ذلك العام[1])		السرد مع تلاحق الأحداث التي لا تتخذ موقفاً محدداً.
٤	(أ)المـــؤثرات البصرية	جسد الروائي العديد من التقاليد والعادات	أعطى للقطات غنية بالألوان والجمال عن البيئة الفقيرة للأحداث وعبر عن دفن الميت بتسجيل البراق وتصوير الدفن تحت إضاءة الرتاين مما عطى المشهد السحر المسرحي (المباشرة).	يوجد مراعاة للإسلوبية عند إستخدام المؤثرات البصرية
	(ب)الحيل	كان يوظف الأيات القرآنية للتعبير عن دواخل الشخصيات نعمة تشعر بنشوة عظيمة حين تصل إلى الأية (وأتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا) وتتمنى أن لو سميت رحمة	حيلة الزين يقطع في الفرع وهو يجلس عليه فيسقط به وهو يضحك. رائعة عن كشف الشخصية التي أرادها المخرج وليس الروائي. حيلة تصوير المدير وهو يركض ليدرك حقيقة أن	كان من الأجدر من مخرج الفلم أن لا يصورمدير المدرسة خلف النخلة بالصورة الكركتورية، والتي لم تتكرر إلا في نهاية الفيلم عندما يسقط طقم أسنان الزين عند ضحكته المعتادة.

(1) رواية عرس الزين، ص٦٠.

		تتخيل رحمة إمرأة رائعة الحسن متفانية في خدمة زوجها[1]).	نعمة ستزوج للزين أم لا وهويركض مرتدياً ملابسه وفجأة يعبر من خلف نخلة ويخرج و هو عاري إلا من لباس و فنيلة داخلية.	
٥	(أ)الدافع	الدافع المحرك للرواية الزين الذي جعله الحب رسولاً وبوق للزواج في مجتمع محافظ يحجب الفتيات عن الفتيان،منافسة سيف للزين على نعمة وصراعه مع والده، وأهل الحلة.	تحرك الفيلم في فلك الرواية دون مراعاة لتوظيف التراث دون الإخلال بالنظام البنائي والتطوير الدرامي الذي يسعى لتحقيق الإجابات التي تحرك البطل لتحقيق الإستقرار.	الدافع في الفلم أكثر تعقيداً ولكن نجحت الرواية في فرض إسلوبها وتكوين شكلها دون الخلل بالأجزاء المكونه بخلاف الفيلم الذي غلب دوافع البطل.
	(ب)الصراع	الصراع معقد بين الدين الظاهر والباطن وصراع بين الإنسان والبيئة القاحلة، وصراع القبائل التي لا تتزاوج فيما بينها فكسره الزين ببوقه الإعلامي.	الصراع قوي بين ناس الحلة –التقاليد– والزين – البركة والدروشة–الأمهات وزواج البنات–	الفلم سعى لإظهار أقطاب الصراع فنجح في إبراز صراع الزين وسيف ، وصراع ناس الحلة ضد الظواهر السالبة (حرق الإندايه) ولكنه أخفق في إظهار الصراع الديني بصورة محايدة كما ورد في الرواية التي أتاحت التقرير لفطنة القارئ.
	(ج)الخيال	الخيال في الرواية لا تحده حدود فالوصف والسرد يتداخلا	تم تصوير العديد من مشاهد التراث وعادات السوانيين .	نجح المخرج في تجسيد جزء كبير من عالم الرواية وخاصة على مستوى التراث.

(1) رواية عرس الزين. ص٣٣.

		(رقصت عشمانة الطرشاء) كنما طابق قول المتنبي قد أسمع كلماتي من به صمم.		
٦	(أ)التصوير السينوغرافيا	رغم الواقع المرير المعاش نجد الكاتب وبذكاء إلتقط مواقف تعطي السخرية تغطي الجانب الكوميدي وتزيد التشويق للسرد، أيضاً في موقف التلميذ الطريفي الذي جاء متأخراً وأمسك به الناظر وعمل على تأديبه "ياولد يا حمار، إيه أخرك؟ ولمع المكر في عيني الطريفي: يافندي سمعت الخبر؟ خبر بتاع إيه يا ولد يا بهيم؟ ولم يزعزع غضب الناظر من تماسك الصبي، فقال وهو	وتم تصوير مشهد الناظر بصورة لا تعطي أدنى قدر من الإحترام لمهنة الأنبياء، ولم يضع المخرج شخصية موازنة لها بل لكل الشخصيات المستهدفة فليس في الفيلم أستاذ خلوق وليس فيه فقيه الخلوة الخلوق الإستثناء للحنين الذي تم تأكيده بالكرامات .	وفي الرواية شخصية الحنين متروكة لفطنة القارئ فليس هناك ممارسة وصاية كما تم علي المشاهد .في الفيلم التصوير تم توظيفه لأغراض تهدف لخدمة التنويع في بيئة محددة ولإبرازالأحداث المهمة في رأي المخرج.
	(ب)المونتاج	يكتم ضحكته: الزين	إستخدم الفيلم الأنتقال	الفيلم جارى الرواية في طريق

		ماش يعقدولوا باكر/ وسقط حنك الناظر من الدهشة و نجا الطريفي "[1] كثيراً ماينتقل الروائي من حدث إلى آخر بنعمة التي تنظر للزين فيسكت أو يولي الأدبار. مثل ما ورد صفحات ٢١و٢٥.	القطع المباشر بين اللقطات والمشاهد عدا الإنتقالات الزمنية. فالمونتاج كان يساعد على تكوين المخططات السردية بصورة سليمة دون عناء في فهم الفيلم من قبل المشاهد .	الإنتقال والمونتاج مما أعلى من شأن سيطرة النص على المخرج.
	(ج) المكان	المكان واضح ومحدد كما هو الحال في معظم روايات الطيب صالح وخاصة دومة ودحامد،ساروا صامتين وراء محجوب بين القبور، تناهى إليهم أصوات الغناء و الزغاريد عالية واضحة، ثم خافتة بعيدة،كان المكان بلقعاً [1]) ورسم بذكاء لكل موقع المسجد وجماعته والمدرسة والنيل والمزارع التي	المخرج أعطى المكان حقه من الإهتمام بدليل تصويره في الشمالية موطن الكاتب ومكان أحداث الرواية الحقيقية.	نجح الفيلم في إظهار البعد المكاني الذي ساعد على تحقيق نجاح عناصر الفيلم من تمثيل وتصوير رغم فقر البيئة للقرية من حيث مكونات التنويع فقط مساعدة الجبل والنهر والصحراء أضافت الكثير للفيلم .

---

(1) الطيب صالح، رواية عرس الزين، ص ٤.

(1) المرجع السابق، ص١١١.

		(يخرج الرجل من المسجد بعد صلاة الجمعة زائغ العينيين ويحس وهلة كأن سير الحياة قد توقف، ينظر إلى حقله بما فيه من نخل وزرع وشجر، فلا يحس بأي غبطة في نفسه،يحس أنها جميعاً عرض زائل[٢])		
	(د)المكياج	وصف دقيق جداً لوجه الزين: مستطيلاً ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين، جبهته بارزة مستديرة، عيناه صغيرتان محمرتان دائماً، محجراهما غائران مثل كهفين في وجهه. ولم يكن على وجهه شعر إطلاقاً لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب.	المكياج لشخصيات الفيلم كان شبه مسرحي،و تطابق مع الرواية في اختيار الشخصية الرئسية بأنها ليست لها شارب أو شعر لحية ، ولكن بقية الشخصيات مفارقة في الوصف بدرجة مفارقة بطل الفيلم لبطل الرواية .	الرواية هي الثابت و الفيلم هو المتحول لذا كان الإتيان بشئ جديد من الأفضل أن يكون مفيداً لمجمل السرد وليس خصماً عليه.
	(هـ) الإضاءة	ضجت الرواية بالعديد من الأوصاف	مشهد البحث عن الزين بالرتاين كان مؤثراً، والعديد	التصوير في الأماكن التي إرتضاها المؤلف للرواية ساعد

(٢) رواية عرس الزين، ص ٧٧.

		للإضاءة المكانية مثل وصف المقابر (كان المكان بلقعاً إلا من شجيرات السلم والسيال التي تناثرت بين المقابر، وإمتلأت بين فروعها بالظلام فبدت كأنها سفن في لجة، وفي الوسط الضريح الكبير غامضاً مخيفاً[1])	من المشاهد النهارية و الليلية المتنوعة، تؤكد توظيف المخرج للإضاءة .	في إبراز السرد بلغة الصورة وخاصة في توظيف الإضاءة.
٧	(أ)النهاية	قالت حليمة بائعة اللبن لآمنة، وكأنها تغيظها بمزيد من أنباء عرس الزين، إن نعمة رات الحنين في منامها فقال لها (البتعرس الزين ما بتندم [1]).(كصاري المركب)	نهاية الفيلم بعد العرس وإختفاءالزين الذي يوجد في المقابر ويعود ليكمل فرحته، إنتقال الصباح والزين يبشر فرحاً يودع المقدمين له ، فيضحك فيطير طقم الأسنان	نهاية الرواية أكثر شموخاً ورفعة من نهاية الفيلم الضاحكة الساخرة على البطل الذي عظمته الرواية بعودة الرجوع للخلف وكصاري المركب الذي يقف شامخاً.
	(ب) المذهب الإخراجي	تأليف:الطيب صالح واقعي رمزي	إخراج: الطيب صديق واقعي	لم يستطيع المخرج تحقيق البعد الرمزي ليعطي روح الرواية التي تهدف للسلام.
	(ج) الزمن	الرواية تلعب بالزمن في حرية كاملة فالإسلوب الحديث	الفيلم أكثر حرية من الرواية في الإنتقال الزمني ورغم أن الفيلم إنتاج	يعد أفضل فيلم عن رواية سودانية حتى الأن

(1) رواية عرس الزين، دار الجيل، ص١١١.
(1) المرجع السابق، ص ٩٧.

		الـذي إنتهجـه الروائـي الطيب صالح يتيح له التنقـل بـين الأحـداث وإن كـــان الإنتقـــال الكبير في الزمن كان بالرجوع للخلف	السـبعينات إلا أنــه حقـق مشكل عصـي للفهم أنذاك و بعد جمالي لأنـه استغل زخيرة سينمائية في تحقيق ذلك البعد.	

١/ الخاتمة .

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيد الخلق أجمعين .

سعى هذا البحث إلى دراسة الفيلم الروائي بالمقارنة فيه بين السرد و لغة الصورة، مما حتم وضع أرضية مشتركة للموضوع بتناول اللغة كوسيط إبداعي بإعتبارها الوسيط الحامل للمعرفة والأداة الأولى للروائي، فكان لا بد من إستعراض نظريات اللغة العديدة والتي إختار الدارس أكثرها أهمية بوصفها مدخل للغة الأدبية كأداة تعبير. ثم تحدث الدارس عن تعريف تقنية اللغة وعتبات النص الروائي التي تشكل مدخل رئيسي للنص الروائي. ثم الوصف والفعل فى السرد الروائى فأكد أهمية الوصف للسرد الروائى وتبيان تبادل دور الوصف والفعل فى تغذية روح السرد مما يحتم على المؤلف الروائي اعمال ضميره وماتمليه عليه ارادته الابداعيه. أما أهمية الزمان والمكان فى السرد فنجدهما تتجليان فى معالجة الماضى كما عاشه الناس ووجهة النظر التي يعكسه خبرة الروائي. وقد لاحظ الدارس أن الروائي لايهتم بالشخصيات او التطور العملى في المشهد الحياتي، لذا فهو يستخدم اسلوب العرض المنطقى والقوانين العقليه للترابط من ناحية ولرسم الجو العام يستخدم القوانين العامه للوصف من ناحية أخرى؛ فالحياة فى عالم الرواية تتكشف عبر الروى (القص، السرد) وتقديم الحقائق عبر الخط الزمنى في الرواية. وعن الحبكة خلص الباحث إلى أنها فى رواية الشخصيه ممتدة ، وفى الرواية الدراميه مركزة. وفى الخاتمة توجد خاتمة مغلقة النهاية كما هو الحال في الرواية التقليدية و مفتوحة النهاية كما هو الحال في الروايات الحديثة، والنهاية الدائرية كما هو الحال في الأعمال الأدبية العبثية .

والفصل الثاني الذي شمل **خمسة مباحث تقدمهم مبحث نظرية السينما** الذي فصل فيه الدارس نظرية السينما التقنية **والثاني تطرق لأنواع الفيلم السينمائي ودور الفيلم في الإتصال** الإعلامي. **ومبحث الثالث الذي تعرض للحركة** ودورها المهم في تشكيل الإيقاع، فالسينما كوسيط فني تدين بالفضل للحركة وبشكل كلي، لأنها تحمل في باطنها صور خصائص الحركة ، والتكوين في السينما حركي، والتمعن في مراحل تطور الحركة التي شكلت الإضافات المتتالية لها على إتساع دورها في السرد السينمائي وتعرض لها الدارس لأنواعها الأساسية:

(أ) حركة الموضوعات داخل الكادر، إظهاراً لدور بازان وارسون ويلز في نظرية عمق الكادر.

(ب)حركة الكادر – الكاميرا، ودور المخرجون الأمريكان وعلى رأسهم جريفث ومن جاء على شاكلته. (ج) حركة المونتاج (وأهمية المونتاج المتوازي) وإظهار دور الشكلانيين الروس سيرجي إيزنشتين ودزيغا فرتوف.

المبحث الرابع : التشكيل و التكوين والصوت ، التكوين في السينما على عكس التكوين في الرسم، فهو ليس أمراً جمالياً فحسب، بقدر ما هو أمر وظيفي، أي أنه تجميع عناصر مختلفة تكشف عن المعلومات، والتشكيل أيضاً له تميزه، فإن مشكلة التكوين السينمائي لا تعدو كونها تنظيماً لهذه الصور في تسلسل مرتب. ومن البديهي أن يكون هناك أكثر من طريقة لتحقيق ذلك التسلسل، لكن الطريقة الأسهل والأكثر وضوحاً للسرد، هى وضع الصور بترتيب يحقق إيجاد علاقات متعددة ضمن هذا التسلسل كي تخدم عملية السرد. وفي هذه الحالة يلعب شكل الصورة دور وظيفي يساعد في تقديم المحتوى، وتمت معالجة المخرجين للصورة على ناحيتين: من ناحية بنيت على نهج الجملة القواعدية، ونرى مثالاً على ذلك المخرج سيرجي إيزنشتيين بفيلم عشرة أيام هزت العالم. ومن ناحية أخرى قامت محاولات لتأسيس قاعدة تعمل على تكوين الفيلم ككل على أساس معالجة شكل محتوى الصورة، كأن يتم تركيب مشاهد مقفاة مع بعض الصور تفصلها فواصل محددة أو ترتيب مجموعات من المشاهد على أساس نموذج متكرر، مقتدياً بشكل من الأشكال ببعض النماذج الشعرية، ويعتبر دزيغا فرتوف في روسيا معلم هذه المدرسة في التكوين السينمائي.

الصوت بكل مشتملاته من حوار والموسيقى والمؤثرات وصمت، وفي الحقيقة أن فكرة الجمع بين الصورة المتحركة ونوع من الصوت المتزامن كانت موجودة منذ أن كانت السينما مجرد فكرة في ذهن مخترعيها، فإن توماس مثلا كان يبيع إختراعه الكانيتو جراف على أنه يتيح مصاحبة بصرية لإختراعه الأصلي الفونو غرافوتبيان دورها في الفيلم السينمائي وتعدد مراحل تطورها عبر الفيلم الصامت والفيلم الناطق. **المبحث الخامس: الجمع بين التقنيات وعلامات الوصل في السينما** :الحوار يقدم المعلومات للمتفرجين ويحكم الإستوديو بتصوير مشهد واحد في الزمن الحالي عكس الذي كان يتم في فترة الفيلم الصامت تصوير أكثر من فيلم في الإستوديو الواحد في ذات الزمن، لذلك راعى المخرجون كثيراً جداً للصوت والعمل على حل مشكلاته. وتقنية

تركيب اللقطة في اللقطة وفي هذا النوع من التناول يتم تصوير المشهد في عدة لقطات، بعضها يمتد طويلاً وبعضها قصير، حسب ما يراه المخرج من ضرورات يمليها عليه المكان أو الزمان أو الأداء، وقد تكون اللقطات ثابتة أو تم تركيبها داخل الكاميرا. مشكلة السرد في إستخدام زوايا الكاميرا خلال الفعل، و علامات الوصل في السينما والذي تناول فيه الدارس العلامات التي تربط اللقطات بين بعضها وبين المشهد والذي يليه مشكلةً علامات وصل مشابه لما في اللغة المنطوقة، وبذلك أرست السينما لنفسها عبر أكثر من مائة عام من العطاء لغة صورة خاصة بها تعبر عن تحولات الزمان وتعطي تغير الأمكنة.

وتناولت الدراسة **في الفصل الثالث** في **المبحث الأول: السرد** تعريف السرد لغةً وإصطلاحاً وتركيب النحو السردي من العنصر التركيبي والعنصر المنطقي والعنصر السردي والعنصر التعبيري: ، والسرد هو سلسلة من الإنتقالات المنطقية عملية ذهنية تنظم المعلومات داخل قالب معين،نفهم من خلاله ما يدور حولنا أو بإسلوب آخر: السرد هو طريقة لتنظيم المعلومات المكانية والزمانية في سلسلة من الأسباب والمسببات لها بداية ووسط ونهاية، فالسرد إذن يتضمن حكمنا على ما يدور حولنا وإدراكنا إياه، وعلى الرغم من أن كلمة السرد دائماً ما تشير إلى النتيجة النهائية أو الهدف الذي أحرزه الإنسان، وهو التواصل مع الآخرين يجب ألا ننسى أن هذا التواصل مع الأخرين ليس إلا نتاج عملية داخلية تحقق التواصل بيننا و بين أنفسنا أولاً، دون هذا التواصل الداخلي لن نستطيع تحقيق التواصل الخارجي مع الآخرين، إذن تشير كلمة سرد إما إلى سرد قصة معينة أو إلى نسج هذه القصة داخل العقل أولاً، إذن فالقصص تعد نوعاً من أنواع الفهم والإدراك الذي يعني إدراك الحقائق أوالإفتراضات الأولية، والحدس للنتائج الإفتراضية.

المبحث الثاني : تطور السرد السينمائي.

المبحث الثالث – التلقي والمشاهد وفيه نؤكد على المخططات السردية في الروي(الإخراج) والمخططات السردية في التلقي . **والمبحث الرابع اللغة الفيلمية.** قال المخرج الروسي بودفكين: كان العاملون في السينما الأمريكية هم أول من إكتشف القصة السينمائية وأول من عرفوا الإمكانات التي يتميز بها هذا الفن.

منذ أن وضع أدوين إس بورتر أول قصة سينمائية، وهى سرقة القطار الكبرى عام ١٩٠٣م، ساد رأي بين أهل الفن والأدب، بأن السينما نوع من أشكال الأدب أصلاً، والواقع أن هذا الرأي غير صحيح، لأن هدف كل من الفيلم والأدب هو التعبير عن مواقف محددة، نابعة من خيال تجربة الفنان أو الأديب، و تتضمن هذه المواقف تطور العقدة ورسم الشخصيات وعرض البيئة، إلا أن الوسائل المتبعة في كل من المجالين، لتحقيق هذا الهدف، تختلف كل الإختلاف في معظم اللأحايين كما جاء في المبحث الرابع. أما **المبحث الخامس: قولبة الرواية.** وتناولت الدراسة فى **الفصل الرابع** المذاهب الاخراجية وتناولها للرواية المقولبه سينمائياً، فاكدت الدراسه ان على المخرج ان يحدد اسلوب ومنهج اخراج الفيلم سوى كان طبيعيا ام واقعيا ام تعبيريا ام واقعيا ام غيرها من المناهج السينمائية فان ذلك يتدخل ليس فقط فى تشكيل الجو العام للفيلم بل فى أدق التفاصيل المكونة للفيلم مثل طريقة اداء الممثلين والحركة بكل انواعها واختيار الموسيقى وانواع الالات التى تعزف بها وحتى لحظات الصمت الابداعية التى توظف فى الفيلم لتترك صدى يتردد فيه الصوت كل ذلك يصب في الايقاع الجمالى فى الفيلم عموما.

سعى الدارس من خلال تلك الدراسة لإيجاد مرجع مبسط للطلاب للاستعانة به حينما يتعرضون للرويات بالقولبه أو الإقتباس و عسى أن يجدوا فيه الاساسيات التى تعينهم على اداء مهامهم بصورة طيبه.

غفلت الدراسة عن العديد من التفاصيل التي تستوجب إفراد دراسة خاصة لها حتى تستوفى حقها والدارس يتمنى أن تكون الدراسة قد فتحت الباب لدراسات تالية في المجال السينمائي والدرامي والأدبي.

٢/النتائج :

- إعادة إنتاج الروايات العالمية العظيمة يؤكد الهيمنة الثقافية – العولمة –.
- روايات العصر الفيكتوري لها الفضل الأول في تطوير أسلوب السرد السينمائي.
- الروايات الحديثة إستفادت كثيراً من تطور إسلوب السرد السينمائي في تطوير إسلوبها.
- السينما أفادت الروايات رواجاً و إشتهاراً.
- الرواية رفدت السينما بالمادة الجيدة التي شكلت القلب النابض لها مما أخرجت السينما من قمقم التسجيلية الذي بدأت به وصارت أكثر شعبية وجماهيرية بعالم الروائية الرحب.
- في الفن ليس المهم من اكتشف تقنية قبل الآخر، ولكن الأهم من استطاع استخدامها على الوجه الأمثل.
- في الفن لا يوجد خطأ عدى الخطأ في الإيقاع فهو لا يغتفر، والسبب في إخفاق الإيقاع وعدم الإهتمام بالجماليات .
- إيقاع الأفلام الروائية المأخوذة عن روايات القديمة دائماً بطئ ليعطي واقع تلك الأيام الخوالي، ولكن كثرة الخيارات للمخرج من الأحداث التي تزخر بها الرواية يشكل معيناً لاينضب لخلق تشويق عالي الجاذبية .
- السينما أفادت الروايات رواجاً وإشتهاراً فزادت الأدباء ثراءاً فأغنى إمراة بعد الملكة في إنجلترا هي ج .ك . رولينج مؤلفة هاري بوتر.
- إخراج الرواية وقولبتها في فيلم يؤدي إحدى النتائج التالية:

أ / فيلماً أفضل من الرواية على معظم مستويات المقارنة مثل فيلمي مولد أمة إخراج جريفث وبركة الشيخ إخراج جاد الله جبارة، والفيلم الإخير نراعي الظروف الإنتاجية التي وانتج الفلم بها وبالرغم من ذلك ظهرت بشارات إيجابية في التمثيل والإستمرارية والسرد السينمائي البسيط.

ب/ إخراج الرواية وقولبتها على فيلم أسوأ مما قدمته الرواية بغض النظر لمستوى الرواة الأدب، وهذا ديدن الكثير الكثير من الأفلام التي تقولب من روايات، والسبب فضاء الرواية غير

المحدود المبني على صور ذهنية في خيال القارئ بخلاف الفيلم المحكوم بإختيارات المخرج للممثلين واللقطات موقع تصوير وطريقة الآداء والحركة للمونتاج وللكادر. وجبرائيل ماركيز رفض إخراج روايته مائة عام من العزلة لعدم تشويهها.

ت/ إخراج فيلم يماثل الرواية في عظمتها مثل فيلم الحرب والسلام للمخرج بندرتوشك الذي كان بطول ثماني ساعات يمثل تصوير الرواية صفحة بصفحة وتنفيذها كما هي. وكذلك فيلم جان أير وهذا ليس بخطأ ولكنه يهمل خصوصية الوسيط السينمائي والإمكانات الكبيرة التي يمكن الإستفادة منها. وكذلك عرس الزين الكويتي. وفيلم المريض الإنجليزي للمخرج أنتوني مانغيلا.

ث/إخراج فيلم يدور في فلك موازي لعالم الرواية ومغاير لروحها مثل الفيلم الأمريكي عن المناضل الأسود ونرى بطولة الرجل الأبيض الذي كتب الرواية وأخرج المستندات التي تدين الحكم العنصري البغيض في جنوب إفريقيا أنذاك، من بطولة الممثل دينزل واشنطون فتأثر بالشروط الدعائية كان أكثر وأكبر من منطقية الأحداث الوثائقية. وكذلك فيلم كورو ساوا ران الذي حولة بما يتناسب و المجتمع الأبوي الياباني صراع أبناء الملك بدلاً عن طموح فتيات الملك لير.

ج/ الإستدعاء حادثة أو عدة حوادث، أو إستدعاء شخصية روائية أو عدة شخصيات وتحريكها في فضاء جديد أو قالب ثابت محدد مثل ما حدث في فيلم The League of Extrordinary Gentlmen بطولة شين كونري في دور صياد محترف يموت في نهاية الفيلم، معه شخصية دوريان غراي صاحب السر الذي أعطاه عمر لا يكبر، ونيمو صاحب المركب الذي ينقذ به العالم، والعالمة مينا هارديز الأرملة القاتلة، والوحش المتحول أو مستر هايد ودكتور جيكل.

٣/التوصيات :

أ/ أوصي بتدخل الدولة لإنتاج أعمال الطيب صالح – التي لم ينتج منها سوى رواية واحدة عرس الزين – يمكن إعادة إنتاجها بوجهة نظر سودانية.

ب/ أوصي كل من يود أن يبحث في عالم الرواية والفيلم بالا يتردد فهو عالم واسع فسيح يحتاج إلى دراسات وعلى وجه الخصوص الروايات السودانية.

ج/ أوصي المنتجين في القطاع الخاص بعدم الخوف من خوض مجال إنتاج الأفلام الروائية فكل الأفلام السودانية رغم ضعف إنتاجها إلا أنها إعطت عائداً مجزياً لمن أنتجها، وبصور متعددة فمخرج عرس الزين أنتج كتاب عن التجربة وعدد الصعوبات ألا أنه لم يخسر.

المراجع :

أ/المصادر :١/ القرآن الكريم.

٢/ الإنجيل.

المرجع باللغة العربية:

١. د. إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب للطباعة والنشر،١٩٧١م .

٢. د. أبو الحسن سلام، جماليات إخراج الأفلام بين المسرح والسينما، ٢٠٠٨م، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

٣. أرنست ليندجرن فن الفلم ترجمة صلاح التهامي، مراجعة أحمد كامل مرسي، القاهرة، الناشر مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، ١٩٥٩م.

٤. إروين إدمان الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر، ١٩٣٩م .

٥. إستيفن . دي. كاتز، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة، ترجمة أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي.

٦. أسعد حليم، الإشتراكية والفن،بيروت ، دارالقلم، ط١، ١٩٧٤م.

٧. اندرو (ج . دادلي) ، نظريات الفيلم الكبرى.

٨. البرت فولتون السينما آلة وفن تر جمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوى، القاهرة، مكتبة الفنون الدرامية، ١٩٦٢م.

٩. جاستون باشلار جماليات المكان ترجمة غالب هلسا، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م .

١٠. جاك أومون وميشيل ماري تحليل الأفلام ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩م.

١١. د. جميل حمداوي، الأخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح، ط ١.

١٢. د. خلدون شمعة، المنهج والمصطلح مدخل إلى الأدب الحداثة.

١٣. دانيل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٤. داود سليمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٥. دايفد .أ. كوك تأريخ السينما الروائية ترجمة أحمد يوسف الجزء الأول، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م .

١٦. دزيغا فيرتوف الحقيقة السينمائية والعين السينمائية ترجمة عدنان مدانات ، ط١، بيروتط، منشورات مجلة الهدف أغسطس ١٩٨٥ م.

١٧. رؤوف توفيق سينما المشاعر الجميله ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٨. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي.

١٩. زيجموند هبنر، جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة القومية للكتاب، ١٩٩٣م.

٢٠. أ. سبنسر السينما اليوم ترجمة سعيد عبد الرحمن قلج، مراجعة أحمد الحضرى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

٢١. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٥٢.

٢٢. سعيد محمد توفيق، متافيزيا الفن عند شوبهور، دارالتنويرللطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣م.

٢٣. د. سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ط٢، المركز الثقافي العربي بيروت، ١٩٩٣م.

٢٤. سمير فريد أدباء العالم والسينما، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

٢٥. سهيل حسيب سماحة، معجمي الحي، مكتبة سمير.

٢٦. د. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الناشر دار المدى.

٢٧. د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الوفاق ابلجديد للطباعة والنشر، بيروت.

٢٨. د. طاهرعبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان ٢٠٠٢م، دار الشروق للنشر والتوزيع.

٢٩. د. عبد الحميد عباس، حرفية إنتاج الأفلام الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ٢٠٠٩م.

٣٠. د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي،مكتبة الأنجلو، القاهرة.

٣١. عبد المجيد شكري، فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة ٢٠٠٣م، ط٢.

٣٢. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م.

٣٣. علي أبو شادي سحر السينما ط١، سلسلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.

٣٤. على أبو شادي، لغة السينما.

٣٥. د. فؤاد دواره، السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١م.

٣٦. فاضل الأسود السرد السينمائي خطابات الحكي وتشكيلات المكان ومراوغات الزمن ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

٣٧. د. فيصل دراج نظرية الرواية والرواية العربية ط٢، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٣٨.

٣٩. د. كمال الدين عيد، إعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة أ.د. إبراهيم حمادة الإسكندرية، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٦م.

٤٠. د. كمال الدين عيد، جماليات اللون، الموسوعة الصغيرة (٦٩) منشورات دار الجاحظ للنشر والتوزيع بغداد الجمهورية العراقية.

٤١. كمال محمد إبراهيم السينما في السودان ماضيها وحاضرها ومستقبلها سلسلة أروقة ، مؤسسة أروقة للثقافة والفنون، السودان، الخرطوم.

٤٢. كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٨م.

٤٣. لويتي جانيتي ، فهم السينما، ترجمة جعفر على ، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.

٤٤. مارسيل مارتن اللغة السينمائية ترجمة سعيد مكاوي، مراجعة فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤م.

٤٥. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات السينمائية.

٤٦. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، نهضةمصر للطباعة.

٤٧. محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق.

٤٨. محمد مفيد، الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلي الواقعية الإشتراكية، المطبعة الثقافية، القاهرة، ١٩٧٠م.

٤٩. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مكتبة القاهرة.

٥٠. د. محمود البسيوني العملية الإبتكارية ط٢، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥م.

٥١. د. محمود البسيوني أسرار الفن التشكيلي ط١، عالم الكتب، ١٩٨٠م.

٥٢. د. محمود بسيوني قضايا التربية الفنية ط٢، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥م.

٥٣. د. محي الدين أحمد حسين القيم الخاصة لدى المبدعين القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م .

٥٤. د. مدحت الجيار السرد الروائي العربي. قراءة/ نصوص دالة ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

٥٥. د. مدكور ثابت ، صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٥٦. د. مصطفى سويف العبقرية في الفن المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٠م .

٥٧. مصطفى محرم، مدخل إلى النقد السينمائي ،ط١، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ٢٠٠٠م.

٥٨. د. مصطفى يحى، التذوق الفني والسينما، دار غروب للطباعة، القاهرة، ١٩٩١م.

٥٩. موسى الخميسي، السينما الواقعية الإيطالية.

٦٠. د. نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلي العبثية، الدار المصرية للطباعة والنشر.

٦١. نجم شهيب، المدخل إلى السينما والراديو والتلفزيون.

٦٢. وارن بكلاند، فهم الأفلام من هتشكوك إلى ترانتينو، ترجمة د. منير الأصبحي،الفن السابع٢٢٢دمشق، ٢٠١٢م.

٦٣. وليم شكسبير، مسرحية ريتشارد الثاني ومسرحية الملك لير.

٦٤. يوري لوتمان سيميوطيقا السينما، مقدمة – مشكلة اللقطة ترجمة نصر أبوزيد ضمن كتب أنظمة العلامات في اللغة والآدب والثقافة.

الموسوعات :

١/ موسوعة نجيب محفوظ والسينما، موسوعة الأكاديمية، الجزء الأول.

المجلات والإصدارات :

١// مجلة الدوحة، مارس، ١٩٨٦م، موضوع رووف توفيق.

الأوراق:

١/ الطيب مهدي: ورقة السرد السينمائي وعلاقات التماس، جريدة الصحافة السودانية.

الافلام الأنموذج:

١ بركة الشيخ – ابراهيم – جاد الله جبارة

٢ قلب الليل – نجيب محفوظ – عاطف الطيب .

٣ الحب في زمن الكوليرا – ماركيز –، إخراج مايك نيويل

٤ عطر قصة قاتل –باتريك زوسكند

٥ عرس الزين– الطيب صالح– الطيب الصديق.

٦ ران من مسرحية الملك لير –وليم شكسبير– أكيرا كوروساوا.

٧ البؤساء فيكتورهيجو

٨ الميل الأخضر–

٩ قصة حرب فيتنام الأيام الأخيرة–إخراج لوي سوتو وساندي سمولان و ديفيد بورتون موريس و إنتاج شركة أخوان وارنر.

١٠ المريض الإنجليزي،

١١ آنا كارنينا

١٢ كونت دي مونت كريستو

١٣ شاهد إثبات

١٤ أحدب نوتردام

١٥ روكي١ – روكي٢ – روكي٣ – روكي٤.

١٦ رافل

١٧ برانكو بيللي.

١٨ سرقة القطار الكبرى .

١٩ مقتل دوق قويز .

٢٠ سيبيريا .

٢١ تحت شمس باريس .

٢٢ البرتقالة الآلية .

٢٣ الطيور .

٢٤ الأصدقاء .

٢٥ النافذة الخلفية .

٢٦ وجه ضاحك .

٢٧ جسر على نهر كواي .

٢٨ اللاهث

٢٩ العمال يغادرون مصنع لوميير .

٣٠ إفطار طفل .

٣١ البستاني يبتل .

٣٢ وصول القطار إلى المحطة .

٣٣ رحلة إلى القمر .

٣٤ المعرض الأمريكي في الليل .

٣٥ الإخوة من كورسيكا .

٣٦ نظارة الجدة .

٣٧ حياة رجل الإطفاء الأمريكي .

٣٨ المتشرد .

٣٩ مقصورة الدكتور كالجاري .

٤٠ غاندي .

٤١ أيام السادات .

٤٢ النوم الكبير .

٤٣ شمال شمال غربي .

٤٤ أليس في بلاد العجائب .

٤٥ أليس لم تعد تقطن هنا .

٤٦ المواطن كين .

٤٧ الحبل .

٤٨ ثائر بلا قضية .

٤٩ فتاة حفلات .

٥٠ يعيشون في الليل .

٥١ كازابلانكا .

٥٢ منقطع الأنفاس .

٥٣ إيسادورا دنكان .

٥٤ المرأة ذات الثلاثين عاماً .

٥٥ الإنقاذ من عش النسر .

٥٦ مغامرات دوللي .

٥٧ قفاز رجل التشحيم .

٥٨ بعد سنوات عديدة .

٥٩ محتكر القمح .

٦٠ إينوش آردن .

٦١ الساعة القاتلة .

٦٢ المنزل النائي .

٦٣ إيلدر بوش .

٦٤ مدام بوفاري .

٦٥ الأب .

٦٦ مس جوليا .

٦٧ عمارة يعقوبيان .

٦٨ حين ميسرة .

٦٩ سولي .

٧٠ ساعي البريد يدق مرتين .

٧١ أربعة خطوات نحو السحاب .

٧٢ الأطفال ينظرون إلينا .

٧٣ باب السماء .

٧٤ سارقوا الدراجات .

٧٥ إغتيال ماتي .

٧٦ ألدمورو .

٧٧ فانزي .

٧٨ سلفاتورو جوليانو .

٧٩ كالفي .

٨٠ حائط المطاط .

٨١ المائة خطوة .

٨٢ إيلاريا آلبى .

٨٣ شارع الحلم .

٨٤ المدرعة بتيومكين .

٨٥ نوسفيراتو .

٨٦ M

٨٧ الباليه المكنيكية .

٨٨ المتطرفون الأحرار .

٨٩ لعبة الإنعكاس و السرعة .

٩٠ إيماك باكيا .

٩١ البوابة النجمية

٩٢ الضحكة الأخيرة .

٩٣ باتمان .

٩٤ عودة الرجل الوطواط .

٩٥ فرنكشتاين .

٩٦ الساموراي السبعة .

٩٧ الغابة المخفية .

٩٨ سانجورو .

٩٩ ذو اللحية الحمراء .

١٠٠ دوديسكان .

١٠١ في الأعماق .

١٠٢ كاغيموشا .

١٠٣ أحلام .

١٠٤ رابيسوديا في أغسطس .

١٠٥ بين السماء و الجحيم .

١٠٦ قصر العناكب .

١٠٧ الملاك السكران .

١٠٨ الجمعة الرائعة .

١٠٩ راشامون .

١١٠ الغبي .

١١١ إكيرا .

١١٢ ديرسو أوزالا

١١٣ مولد أمة .

١١٤ الحرب و السلام .

١١٥ دكتور زيفاجو .

١١٦ الميل الأخضر .

١١٧ المريض الإنجليزي .

١١٨ قائمة شاندلر .

١١٩ الأيام الأخيرة في فيتنام .

١٢٠ إمبراطورية الشمس .

١٢١ زوربا .

١٢٢ طار فوق عش الواقواق .

١٢٣ عازف البيانو .

١٢٤ إفطار في تيفاني .

١٢٥ لا وطن للمسنين .

١٢٦ مقتل طائر غرد .

١٢٧ الصقر المالطي .

١٢٨ عربة إسمها الرغبة .

١٢٩ سايكو .

١٣٠ الأب الروحي .

١٣١ براق – لامع جداً .

١٣٢ الفك المفترس .

١٣٣ غاتسبي العظيم .

١٣٤ حارس أختي .

١٣٥ أنا أسطورة .

١٣٦ الهوبيت .

١٣٧ إيراغون .

١٣٨ الوسواس .

١٣٩ ديرسو إيزوالا .

١٤٠ جين آير .

١٤١ الحرب والسلام

تمت بحمد الله تعالى وفضله

رقم (١)

١- التلميذة هي 3 كرات وضربتان

٢- تواجه الشمس الشخص الذي يفترض به ان يضرب الكرة بالمضرب ويحاول معرفة
اين يطلب اللاعب الذي سيرمي الكرة.

٣- وجهة نظر اللاعب نحو الشمس

٤- يبدأ اللاعب الذي يرمي بالتقويج بالكرة

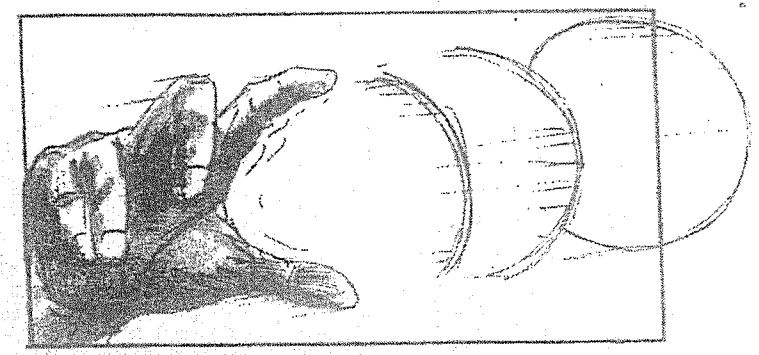
٥- أصبح اللاعب ظلاماً أمام الكرة عندما حجبت الغيوم الشمس

٦- نقطة الغيوم وهي تحجب الشمس

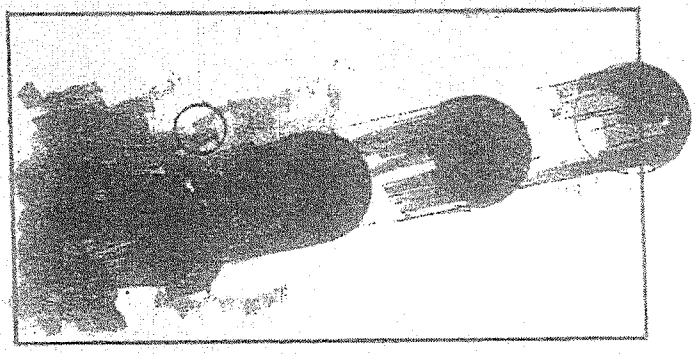
٧- ثم يعطي اللاعب الفرصة لمن يرمي الكرة، فأخذ يتلقاها بقفازه ويتحدث شريط حذائه

٨- يقف اللاعب عندما تعود الشمس للظهور وتبدأ الأرض بجذب اللاعب على وجه الكرة.

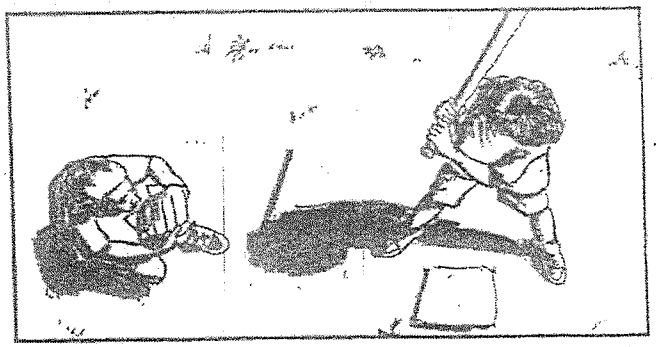
٩- لقطة بالحركة البطيئة للاعب وهو يرمي الكرة.



10- تلتقي مع لقطة بالحركة البطيئة للكرة وهي تنطلق من يد اللاعب.

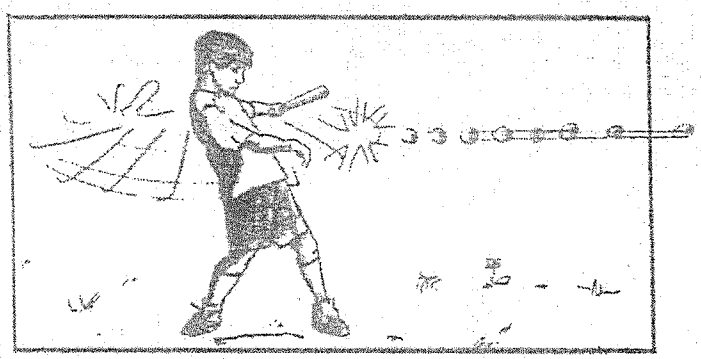


11- توجه الكاميرا مباشرة نحو الكرة وهي تمر بلقطة بطيئة عندما تمر الغيوم وتحجب ضوء الشمس.

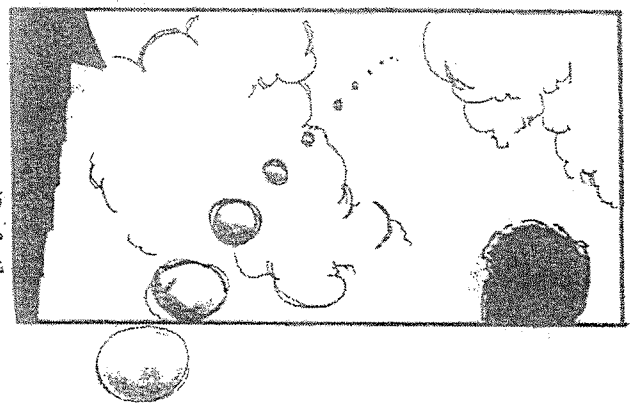


1- تختفي الظلال تدريجيا بحركة بطيئة.

13- .يبتسم اللاعب الذي يستقبل الكرة عند مغيب الشمس ويتهيأ بتلويح المضرب لضربها.



14- .تعود إلى الحركة الاعتيادية عندما يضرب اللاعب الكرة



15- إنها ضربة ناجحة.

16- يقذف أحد المتفرجين الجالسين على مرتفع وهو يشاهد الكرة ترتفع إلى السماء

17- حركة لون الكاميرا خلال الأنواع A, B, C

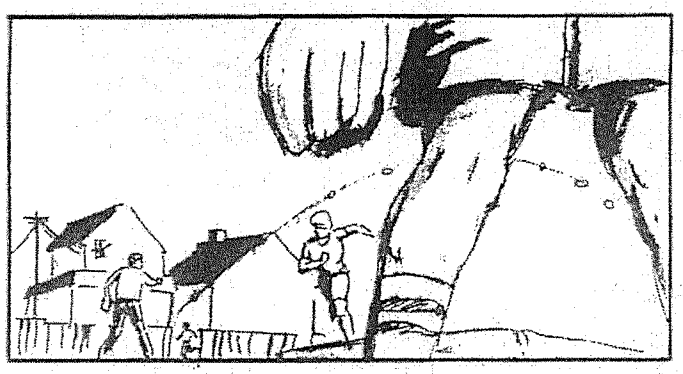
18- تستمر حركة الدوران لمتابعة الكرة

19- ينتهي الدوران عندما تقترب الكرة من عمود الهاتف

20- تؤدي الكرة بعد اصطدامها بالعمود

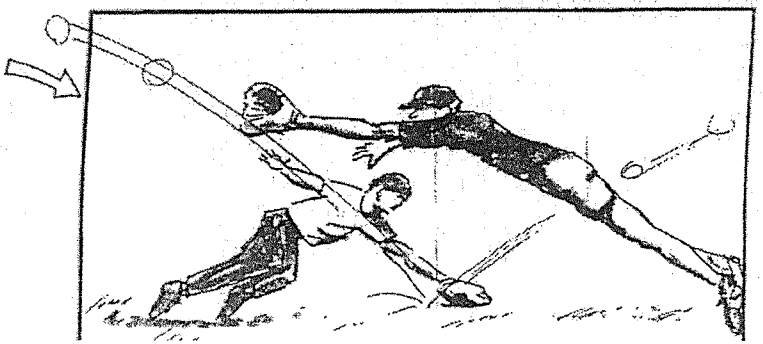
21- مباشرة نحو أحد شبابيك بيت قريب

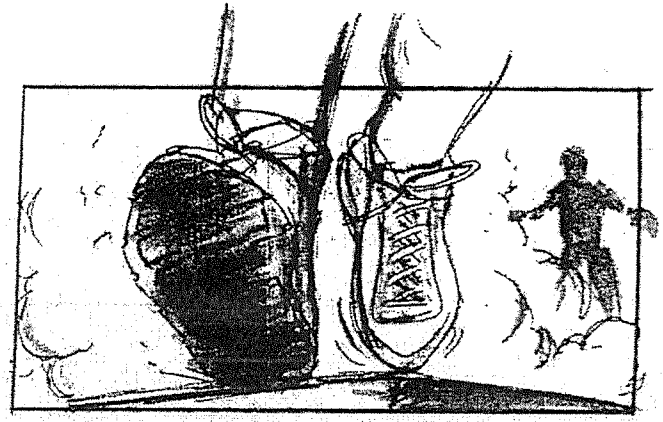
28- وتتدحرج مارة بجانب اللاعب الذي سقط على الارض.



29- عودة الى الملعب يتجه اللاعب الذي ضرب الكرة نحو الدورة الثالثة ويظهر اللاعب الذي قذفها في الخلفية وبيده الكرة ويرميها

30- اللاعب الثاني والآخر يحاولان الإمساك بالكرة.

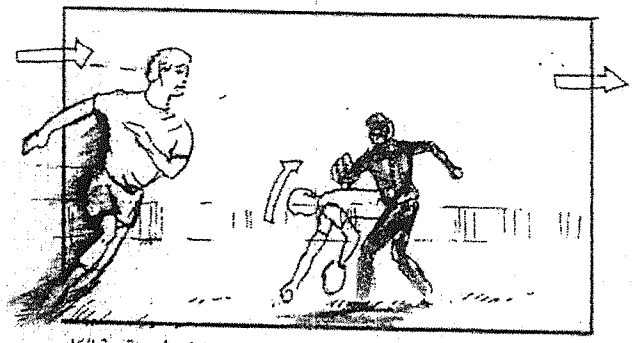




31- يكمل اللاعب الدورة الثالثة

32- يصرخ اللاعب الذي طوح الكرة «انتم أيها الأغبياء» في داخل الملعب.

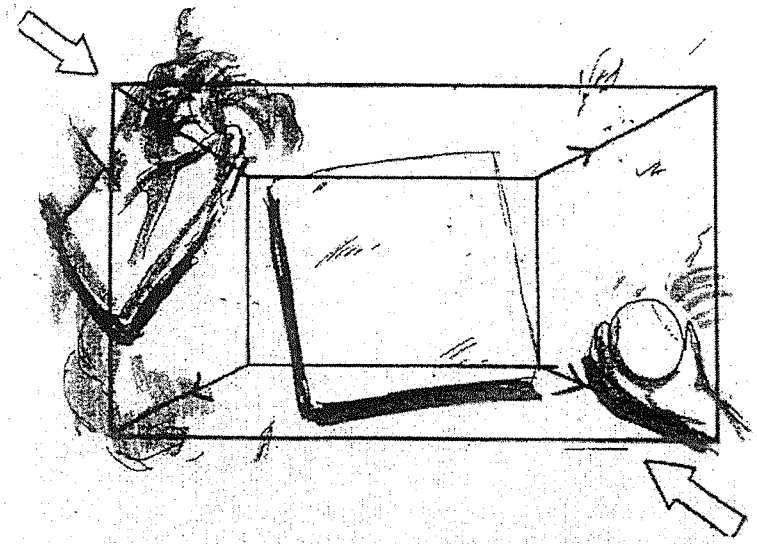
33- يتجه اللاعب الذي ضرب الكرة نحو البيت.



34- يلتقط اللاعب الكرة ويضربها نحو اللاعب الذي يركض في مقدمة الكادر

35- لقطة من الأعلى تماماً. حركة بطيئة. تتحرك الكاميرا حركة بطيئة مع ظلال اللاعب الذي يجري تدخل الكرة ببطء إلى الكادر. إنها أشبه بسباق بين الظلال.

36- تستمر الحركة البطيئة تتجه الكاميرا نحو الأسفل



37- تنسحب الكاميرا إلى الخلف من لقطة كبيرة لمنطقة وصول اللاعب بحركة بطيئة. قدم اللاعب ويد اللاعب الآخر الذي يمسك بالكرة تتحرك ببطء.

رقم (٢)