السِّينما الحديثة ووهْمُ المَسْرَحة مُقاربةٌ سِيميُو- لسانيَّةٌ في مِفْصَل السَّرْديَّة

د/ مُحمَّد عدلان بن جيلالي
جامعة الشلف (حسيبَة بنْ بوعلي)

١- تبْئيرٌ مَنْهَجيّ:

قد ينصَرِف الفهْمُ إلى أنَّ السِّينما الحديثةَ (Le cinéma moderne) هي بُؤْرةُ الإشكالِ التي تضْطرِب حَوالَها مَباحثُ هذه المقالة. لكنَّنا نُشوِّر إلى غيْرِ ما يُشوِّر إليه لَوْحُ العتبَة في القراءةِ الأولَى: ليستِ السِّينما الحديثةُ ما يُشكِّلُ المَقامَ الإشكاليَّ لِهذا البحث، من حيثُ هي مُعْطىً بِنْيَويٌّ، وأنطُولوجيٌّ .. قد حَجَزَ لهُ مَرحلةً راسخةً في المَطالع الأولَى من مشْوار السِّينما.

ففي الحقِّ، قد مَثُلَتِ السِّينما الحديثةُ، تاريخَ طُفورِها، نَهْجاً إخراجيّاً جديداً لَمْ يفْتأ أندري بازان (André Bazin) يُؤسِّس له، ويُكرِّس لِمسْلكيَّتِه الخطابيَّة .. مُسْتأنِساً في ذلك ببعضِ فواعلِ التعبير في بِنْية الخطاب المسْرحي. ولَمْ يكُ بازانُ، إذْ ذاكَ، يسْتهدِفُ ترْحيلَ الرَّكْح المسْرحيِّ إلى شاشَّة السِّينما بِمنْطِق المُطابقة المُثْلى إنْ في مستوى مُمارسة السَّرْد، أو إنتاجِ المعْنَى، لكنَّه طالَما اجتهدَ، وصَبَا إلى تفعيل مُنعطَفٍ حاسِمٍ في تاريخ اللُّغة السِّينمائيَّة، إذْ دلَحَ إلى إعْمالِ بعضِ الانزياحات الوظيفيَّة في المنطلَق التقْنو- لغويِّ لِخطاب السِّينما؛ فاستبدَل آليةَ المونتاج بآلية تغْيِيبِه على نَحْوٍ أفضى- إلى وسْمِ البنْية السَّرْديَّة للفيلم بالتَمَسْرُح، والثَّباتِ المشْهديّ، ليتَمخَّض عن ذلك تعْضيدُ مُعْجم السِّينما بِمسالكَ تعبيريَّةٍ جديدةٍ على الرَّغم من كونِها تَحدَّرتْ من الفضاء التعبيريِّ للمسْرح، على سبيل: اللَّقطةُ- المشْهد (Le plan- séquence)، وعمْقُ المجال (La profondeur de champ).

لا ريْبَ إذَنْ، قد أسْهَم أندري بازان، وأشْياعُه، في تكريسِ وسْم خطاب السِّينما بظاهرةٍ تعبيريَّةٍ مُبْتَكَرة، لَمْ يكْتفِ المنظِّرون في تَحديدِها بغطاءٍ مُصْطلحيٍّ واحد؛ سِينما اللامونتاج (Cinéma du non-montage)، وسينما الاستمْراريَّة (Cinéma de continuité)، وغيرُهما. بَيْد أنَّ مُنطلَق اللامونتاج في تصوير الأفلام، وبنائها قد بات قضيَّةً مَحسومةً في الوعْي النقديِّ، والإخْراجيِّ لنَقْدة السِّينما المعاصِرة، ومُخْرِجيها، فلَمْ يعُدْ تَحْيينُ السَّرد بالمونتاج، أو بإضمارِه سوى خَيارٍ أسلوبيٍّ .. إذ طالَما ذفَّ لسِينما اليوم الجمعُ بين المونتاجيَّة، والمَسْرَحة في فيلمٍ واحد.

ذلك هو المنظور .. وواقعُ الحال الذي ازْدجانا، في هذا المقام البحْثيِّ، إلى أن نتَّخذ من أسلوب المسْرَحة (La théâtralité) الذي عَرا خطاب السِّينما (البازانيَّة) مُجرَّدَ مُدْخَلٍ مبدئيٍّ إلى فلَك الإشكاليَّة الذي نرُود الازدلافَ منه: أليس، من بابٍ أوْلَى، أن تظلَّ السِّمةُ المسْرحيَّة في إنْجاز السَّرد، وتفْعيلِ التدليل خاضعةً لِمُواضعاتِ خطابِها الأصْليِّ، على الرَّغم من تَهْجيرِها إلى خطاب السِّينما، وتكْييفِها مع ترَسَانته التقنيَّة، وفواعِله الأدبيَّة ؟

لا مَحالةَ، تظْهَر على هذا السُّؤال البداهَةُ، والحسْمُ النَّقديُّ: خطابُ السِّينما مَشْروطٌ بآلة الكاميرا، وخطابُ المسْرَح شأنٌ آخَرُ على الرَّكْح، وبين الخطابَيْن فوارقُ حسَّاسةٌ من حيث طريقةُ الاشتغال السَّرديِّ، والدلاليِّ على الرَّغم من نُهوضِهما على المفاصِل الخطابيَّة عيْنِها. ذلك ما سنقارِبُه، في هذه المقالة، بِهامشيَّةٍ ما .. يَعْروها وعْيٌ لِسانيٌّ، وسيميائيٌّ واصِف.

غيْر أنَّا سنذْهَب مَذْهباً أبْعدَ من ذلك؛ حيث سنُحاول وضْعَ خاصيَّة المَسْرَحة ذاتِها تَحْت مِجْهر المُساءلَة: ففي كنَف السِّينما الحديثة؛ أيُّهما يَخْضع لِمنطِق خطابيَّة الآخر: المسْرَحُ، أم السِّينما ؟ نَحْسب، من باب الافتراض المنهجيِّ، أنَّ ما شَهِدتْه هذه السِّينما هو سَنْمَنَةٌ (Cinématisation) للخاصِّية المسْرحيَّة، وليس مَسْرَحةً (Théâtralisation) للخاصِّيَّة السِّينمائيَّة.

وإذنْ ألا يُفْترَض أن تكون تقْنِيتا عُمقِ المجالِ، واللَّقطة- المشْهد أسْلوبَيْن سينمائيَّيْن فَحسْب على الرَّغم من استنادهما الصَّريح إلى خلْفيَّةٍ مسرحيَّةٍ صُراح ؟

ألا يُفْتَرَضُ أن تكون السِّينما سينما، والمسْرَحُ مَسْرَحا ؟

جرَياناً مع هذا المنظور الإشكاليِّ، يُسْتَحْسَنُ التذكيرُ بأنَّ المسْرَحة موْضوعةٌ تنخرِط في المجال الحيويِّ لِهذا البحث، لا مَحالة، لكن ليس بوصْفِها مُصْطلَحاً مَحْسوماً، وثابتاً في المُعْجم النظريِّ لِبازان، وإنَّما بوصْفِها ظاهرةً سرْديَّةً .. تتحرَّك

داخل المَعِيش اللُّغويِّ لِخطاب السِّينما، فتُفْرِز ما تُفْرِز من المفاهيم المتماهية المتلابِسَة .. حَوالَ المسافة الحقيقيَّة التي تفْصِل بين الفنِّ الرَّابع، والفنِّ السَّابع !

٢- المكوِّناتُ المِفْصليَّة للسرديَّة السِّينمائيَّة

يفْرِض المنطلَقُ الإشكاليُّ لِهذا البحث أن يكون خطابُ المسْرَح خطاباً وافِداً، ويكونَ خطابُ السِّينما الخطابَ المسْتقبِل، لذلك لا يسُوغ أن نكاشِف حقيقة التمَظْهُر المسْرحيِّ في كَنَف السِّينما قبْل اسْتيعابِ مُسْبَقٍ، ومُمحَّضٍ لِخواصِّ الكنف السِّينمائيِّ عيْنِه؛ الحالَ إنْ كانتِ المسْرَحةُ وظيفةً سرْديَّةً مُرَحَّلةً، فلا يُمكن أن نقيسَ حجْمَ اشتغالِها، ونعْرِف ما إذا كانت تابعةً، أم متْبوعةً .. ما لَمْ نكُن على فهْمٍ استراتيجيٍّ لسرْديَّة الخطابِ السِّينمائيِّ الذي يسْتحْضِرها بفعْل إرادةٍ إبِسْتيمولوجيَّةٍ غيْرِ بريئة.

فمِن تلْقاء هذا المنظور، سينكشِف السَّبيلُ أمامنا إلى جَسِّ الأبعاد الوظيفيَّةِ لأصْل التمايُز بين الخطابَيْن؛ المسْرحيِّ، والسِّينمائيِّ، على أن يكون فضاءُ السِّينما مَعْلَمَ ارتكازٍ، ومنطلَقاً نصْدُر عنه في مُحاولةٍ،،نظريَّةٍ وإجرائيَّةٍ، لاستكْناه آليات الاقتباس السِّينمائيِّ للأعمال المسْرحيَّة.

لئنْ كان كلُّ خطابٍ سرْديٍّ ينطوي على سرْدٍ، وينهَضُ على سرْديَّةٍ ترْشَح عبْرَ مفاصلَ بِنْيويَّةٍ تُحقِّق كيانَه، وتفعِّل اشتغالَه، فإنَّا لا نُلْفي مناصاً من أن نقِف أنفُسَنا على مقارَبة المفاصل المحوريَّة التي تتأدَّى بِها سرْديَّةُ الخطاب السِّينمائيّ، وتتدفَّق الإنتاجيَّةُ الدلاليَّة لديْه.

وفي هذا السِّياق، يَجْدُر أن نومئ إلى الفهْم الذي سنَنْضَح عنه في استعمالنا لِمصْطلَح السرْديَّة (Narrativité)؛ ليس السرْد بوصْفِه حُمولةً حدَثيَّةً تتحرَّك داخل بِنْية الخطاب هو ما يشكِّل مِحْور اقترابِنا في تَمَثُّل فواعل اللُّغة السِّينمائيَّة، وإنَّما هي كيفيَّةُ السرْد. نريد إلى القول إنَّ السرْد ملْكيَّةٌ جَماعيَّةٌ تتقاسَمُها (الأجناسُ) الخطابيَّة قاطِبة، ومن ثَمَّ نزْعم أنَّه يوجد قبْلَ وجود الخطابِ عيْنِه في شكْل هَيولَى من الأحداث، والوقائع، والأحوال .. فلا يُمكن لِحمولة سرْدٍ أن تشِيَ بأسرار خطابٍ يضْطمُّها، وتبوحَ بعقليَّة اشتغال عناصره التكوينيَّة، وهي تقَع، من حيث الأصْل، خارِجَ بِنْية هذا الخطاب، حتَّى وإن برَع المُقْترِبُ في استظهار مستوياتِها المادِّية، واستنطاقِ أبْعادها المعرفيَّة.

بيْنما تظلُّ كيفيَّةُ السرْد ملْكيَّةً خاصَّةً بكلِّ نَموذجٍ خطابيٍّ مُحيَّن؛ إذْ يلْزُب السرْدُ، في هذه الحال، بالسُّلوك النسَقيِّ لفواعل الخطاب، ويتماهَى مع أسلوبِه في تَمْكين غائيَّته التداوليَّة، والجماليَّة، فيُقدِّمَ نفْسَه للقراءة، لا في شكْل سرْدٍ مُكوَّمٍ، بل في شكل تَمَفْصُلٍ دينامِيٍّ يشُدُّ مُعطياتِ السرْد بعْضِها إلى بعْض، حيث يكون في ذلك اعْتياصٌ على القارئ في التمييز بين السَّارد والسرْد، أو بين فعْل الحكي، ومفعولِ المحْكيّ.

وإذَنْ، فالسرْد من حيث هو كيفٌ، لا من حيث هو (ماذا) فحسْب، هو ما نقتنع باندراجِه ضمْن الفلَك المفاهيميِّ لِمقولة السرْديَّة. وهو، بِهذا الوصْف أيضاً، ما نعوِّل عليه في مُكاشفة مفاصلِ السرديَّة السِّينمائيَّة؛ التقنيَّةِ منها، والخطابيَّة.

ولا جرَمَ، قد يلْمَسُ القارئ في مستوى فهْمِنا هذا مستوىً من فهْم خ. أ. غريماس (A. J. Greimas) من حيث فهِمَ السرديَّة على أنَّها خاصيَّةٌ تُمَظْهِر نَمطاً خطابيّاً بعيْنِه، من شأنِها الإفضاء إلى تَمييز الخطابات السرديَّة من الخطابات غيْرِ السرديَّة.١

كذلك لا نُنكر أنَّا، إذْ نُقارب سرديَّة الخطاب السِّينمائيِّ، نسْلكُ، على هوْنٍ ما، سلوكَ السرديات البنيويَّة (Narratologie structuraliste) التي تُعنَى، من وجْهةٍ، بتحليل مكوِّنات الحكي، وآلياتِه من حيث يُرشِّح حكايةً منقولةً بفعلٍ سرديٍّ، وتُعْنَى بالحكي بوصْفه كيفيَّةَ عرْضٍ للحكاية من وجْهةٍ أخرى، وإذَنْ، فهي تتعاطى الإجابة عن الأسئلة: من ؟ وماذا يَحكي ؟ وكيف ؟.١

الجُمْلة، إنَّا سنحاول أن نسْتبِر بؤرَ اشتغال السرديَّة السِّينمائيَّة بِنحوٍ يُحضِّرنا لتشخيص أسلوب المسْرَحة نَمطاً مُصغَّراً من السرديَّة المسْرحيَّة؛ مُسْتثْمَراً داخلَ الفضاء اللُّغويِّ لِخطاب السِّينما، ومُسوَّغاً تَحت سقْف السِّينما الحديثة.

٢-١- المونتاج؛ التقنيَةُ وديناميَّةُ الاستعمال

لا ريبَ، من رحِم المونتاج وُلِدتِ السِّينما. إذْ ما كان للأخوَيْن لوميير (August et Louis Lumière) أن يتشرَّفا باختراع السِّينما لولا تقنيةُ القطْع، واللَّصق بين اللَّقطات.

حسْبُنا أنَّ المونتاج، من حيث هو تقنيةُ تفْليم، يُشكِّل بؤرةَ اشتغال اللُّغة السِّينمائيَّة؛ فهو مكوِّنٌ أصيلٌ من مورْفولوجْيَا الفيلم، ومصدرٌ أوَّليٌّ من مصادر تَمَفْصُله السِّينمائيّ. لن تقوم للفيلم قائمةٌ خارجَ فاعليَّة المونتاج؛ بل إنَّ

المونتاج هو أصْلُ وجود الفيلم، وهَيُولاهُ، وهو، فضلاً عن ذلك، مَعينٌ أسلوبيٌّ خالِصٌ تتغذّى منه خصوصيَّةُ السِّينما، ويتحقَّق به امتيازُها الذاتيّ، واستقلالُها النوعيُّ عن جَمْهرة الأجناس الإبداعيَّة المُجاوِرَة، إذْ لا جِنْسَ من الأجناس الفنيَّة الأخرى يَمتلِك المونتاجَ بوصْفِه تقْنيَّةً، ووظيفةً خطابيَّةً في آنٍ واحدٍ، يُحقِّق بِها أبْجديَّته، ويُفَعِّل مسالكَه الدلاليَّة ...

ونومئ هنا إلى أنَّ المونتاج (Le Montage)، في مستوى اشتغالِه التقَنيِّ البحْت، يتضَمَّن فعْلَ القَطْعَ (Le Découpage)، لا مَحالة؛ فهو، إذْ ذاكَ، لا يعدو أن يكون مَحْضَ تقنيَةٍ ثابتةٍ في مُعْجم الترسانة السِّينمائيَّة، موجودةٍ بالقوَّة، أي؛ لَها حيالَ الفيلم وجودٌ قبْليٌّ ينتظرُ التوظيفَ، والاستعمال.

لكنَّنا، في مقام مقالتِنا هذه، لا نعْني من المونتاج التقنيةَ وحسْب، بل إنَّنا نستهدف رأساً رُشْحانَه الوظيفيَّ داخل بِنْية الفيلم؛ إذِ التقنيةُ وحْدَها لا تصنع فيلماً، وإذا صنعَتْه، فليس بوسْعها أن تستوفيَ شروطَ إنتاج جَمالياتِه .. وهي، من ثَمَّ، مُجرَّد مُفْردةٍ ناجزةٍ في مُعجَم اللُّغة السِّينمائيَّة، وأداةٍ جاهزةٍ في عُدَّة الإخراج السِّينمائيّ. فليست التقنيةُ، إذَنْ، ما يُحقِّق خطابَ الفيلم، بل استعمالُها المحتَمَل، وانْخراطُها الوظيفيُّ في إنتاج لُغته، وتشغيلِ بطَّريَّته الدلاليَّة، والجماليَّة ...

من هُنا، إنَّ المونتاج بِمعْزِلٍ عن الاستعمال ليس سوى هَيُولَى، ومادَّةٍ خام. كذلك هو الشأنُ بالنسبة إلى غيْرِه من التقنيات، والإمكانات الإخراجيَّة التي تُتيحُها الورشةُ السِّينمائيَّة. وعلى هذا الأساس، إنَّ ما يَجْعل من المونتاج فاعليَّةً سرديَّةً في تَحريك بِنْية الفيلم هو توظيفُه، بَلْهَ طريقةُ توظيفِه، وليس مُثُولُه التقنيُّ الجاف. لذا، لنا أن نتصوَّر كم هو البَون شاسعٌ بين التحكُّم في التقنيَّة السِّينمائيَّة، وبين الحيازة على مَهارةٍ، ورؤيا جَماليةٍ في استعمالِها؛ إذ " يُمكننا أن نتعلَّم التقنية في نصْف يوم "،١ على حدِّ قول أورسون ويلز (Orson Welles)، بينما نَحتاج من الموهِبة، والزمنِ الكثيرَ في سبيل أن نكون في مستوى تَحويل التقنية إلى لُغةٍ سينمائيَّةٍ، والانزياحِ بِها من بؤرة الثبات والحرْفيَّة، إلى أفْضيَة الإيْحاء والجمالية.

إنَّ خطاب الفيلم لَهوَ آلةُ كاميرا، واستعمالُها؛ وفي فلَك الاستعمال تنْعجِن أبعادٌ شتَّى من العمليَّة الإبداعيَّة في كنَف الفعل السِّينمائيِّ ذاتِه. ذاك لأنَّ " السينما ليست اختراعاً بقدر ما هي حالة تطوّر معقد. [...] تنطوي على عنصر- جمالي وعنصر- تقني وعنصر- اقتصادي بالإضافة إلى عنصر- الجمهور. وهذه العناصر الأربعة سوف تضع دائماً شروط الصورة التي تظهر على الشاشة في أي زمان ومكان ".٢

فمن يَختزِل السِّينما في جهاز التفْليم، يظْلِمُها إذْ ينْتفي منها روحَها الإبداعيَّة، وسلوكَها الجماليَّ، ويُسْقِط فواعلَ أخرى فوق- تقنيَّة تنْخرِط حتْماً في بِنْية اللُّغة السِّينمائيَّة. نريد إلى القول: لا تأخذ التقنيةُ من مَساحة الفيلم سوى ما يُشكِّل عُدَّة الآليات، والمهارات الإجرائيَّة، والقواعدِ المستحْضَرَة من المستودَع التقنيِّ العام للإخراج السِّينمائيّ؛ من هُنا فقاسِم التقنية قاسِمٌ مُشْتركٌ، لا ريبَ، بين مُختلَف الأنماط الفيلميَّة على سبيلِ: الفيلم الوثائقيّ، والفيلم العلْميِّ، والفيلم الإشهاريِّ، والأعمالِ التلفزيونيَّة السمعيَّةِ البصريَّة ...

على هذا الأساس، بوسْعنا الاستخلاص أنَّ ما تُحيِّنُه التقنيةُ في خطاب السِّينما هو فهرسْتُ قواعدِ كتابة الأفلام، وإخراجِها، ومن ثَمَّ " لا تعني معرفة هذه القواعدَ أننا نستطيع كتابة سيناريو "،٣ وإنْتاجَ فيلمٍ سينمائيٍّ يَخْضَع لقدَر الجماليَّة، ويستجيبُ لشروط الفعل الإبداعيِّ، ولواحقِه الفنيَّة.

لنطْرحِ الآن هذا السُّؤال:

متَى يكون المونتاجُ فنّاً سينمائيّاً، لا مُجرَّدَ تقنيةٍ يُرْتَجى منها ربْطُ لقْطةٍ بلقْطةٍ في المتوالية الفيلميَّة ؟ أو قُلْ: كيف يُمارِس المخْرِج بالمونتاج سرْداً سينمائيّاً ؟ أو كيف ينْزاحُ المونتاج من وظيفتِه التقنيَّة / المرجعيَّة إلى وظيفتِه السرديَّة / الجماليَّة ؟.

لا يُرشِّح كلُّ مونتاجٍ بصْمةً جَماليةً في مُتوالية الفيلم. ولا يُحقِّق كلُّ قَطْعٍ ووصْلٍ بين اللَّقطات سرديَّةً سينمائيَّة. آيةُ ذلك أنَّ الأفلام الوثائقيَّة، مثلاً، ما فتئ نقَّادُ السِّينما يَسْحبونَها من حاضنة الفنِّ السِّينمائيّ، ويُدْرِجونَها ضمْن فئة الأفلام التسْجيليَّة على الرَّغم من كونِها تعتمد المونتاجَ فاعِلاً مِحْوريّاً من فواعلها السرديَّة. حسْبُنا أنَّ القول بأنَّ المونتاج هو " خلق معنى لا تحويه الصور بصفة موضوعية، معنى ينتج من ارتباطها وعلاقتها فقط "،١ قولٌ تَمَسُّ الحاجةُ إلى إعادة استقْرائه، وتوسيعِ نطاقِه المفهوميّ؛ فَحقّاً، ثَمَّة سرْدٌ (مُصَغَّرٌ) يتحقَّق بفعْل المونتاج بين لقْطتيْن، أو أكثرَ مُدْرَجتَيْن في سياق السِّلْسلة الفيلميَّة، لكنَّه سرْدٌ مُعجميٌّ .. عُناناهُ إنتاجُ المعنى، واسْتكمالُ المسار الأيقونيِّ

الممتدِّ بين لقْطتَيِّ المونتاج، إذْ ليس بوُسْع اللَّقطة المعزولة أن تُفْرِز معْنَىً سينمائيّاً (أي؛ دلالةً يتقصَّدُها المُخْرِج)، عدا بعضَ مدلولاتِها العيْنيَّة اللاَّزبةِ بمحتوىً أيقونيٍّ يتكشَّف في شكْل سرديَّةٍ داخليَّةٍ مُضْمَرَة.

ولكَمْ كان نطاقُ المفهومِ مُنحسِراً عندما قارَبَ يوري لوتْمان (Iouri Lotman) المونتاجَ مُقاربةً لسانيَّةً مكشوفة؛ حيث شبَّهَ اللَّقطة باللَّفظة المعزولة عن التركيب بين الوحْدات المُعجميَّة في مَساق الجُمْلة،٢ مُستخلِصاً أنَّ " المعنى لا يكمن في الصورة ذاتها، بل هو ظل الصورة الساقط، عبر المونتاج، على مستوى وعي المتفرّج ".٣ ذلك إنَّما هو فهْمٌ مبدئيٌّ للمونتاج، لا يتخطَّى حدودَ التَمَفْصُل التقنيِّ البحْت لخطاب الفيلم، حيث يشِفُّ الرَّبطُ بين اللَّقطات عن سرْديَّةٍ حدَثيَّةٍ مَعنويَّةٍ ضيِّقة، لا تُدْرَكُ إلاَّ في سياج منظورٍ لُغويٍّ فطيرٍ يَجْتزئ، في مُقارَبَة المونتاج، بوصْف التقنية لذاتِها، فيَفْقَهُه على أنَّه مَحْضُ تسلْسُلٍ (جُمَليٍّ) دونَما اكتراثٍ بالكيف البلاغيِّ، والجَماليِّ الكامِنِ في استعمالاتِه السِّينمائيَّة المنتظَرَة.

هكذا إذَنْ، تسْلُب القراءةُ التقنيَّة للمونتاج شطْراً كبيراً من حُمولتِه المفهوميَّة، وتَحْجب اشتغالَه السِّينمائيَّ، ووظائفَه السرديَّة، والتعبيريَّة .. إذْ تَحصُره في ذلك الرَّبط الآليِّ بين اللَّقطة، وأختِها بُغْية إتمام المعنَى النَّاقص في اللَّقطة السابقة بالمعنَى (النَّاقص) في اللَّقطة اللاَّحقة.١ والمونتاج، في هذا المستوى مِن التنَجُّز، لا يُنتِج سرْديَّةً سينمائيَّةً، بقدْر ما يُنتِج سرْديَّة إسْناديَّةً .. لا غيْر.

فضلاً عن ذلك، ما أحْوَجَنا إلى قراءةٍ جماليَّةٍ، أو قُلْ سِينمائيَّةٍ لتقنية المونتاج؛ وهُنا، لا مَحيد من الالْتحاد إلى مُقارَبَة المُخرِج الرُّوسيِّ فيسفولد بودوفكين (Vesvold Podovkin) التي نرْتئي اختزالَها في إقراره " أنَّ مادة العمل السينمائيّ هي قطَعُ الفيلم، وأن وسيلة استخدامها تتمثل في وصل هذه القطَع حسب ترتيب فني معيّن ".٢ لعلَّ ما يُمكن أن يُفْضيَ به هذا القول هو أنَّ كينونة المونتاج وحْدَها داخلَ بِنْية الفيلم غيرُ كافيةٍ لِتحويلِه إلى أثَرٍ فنِّيٍّ، وغيرُ مؤهَّلةٍ لإنتاج سرديَّةٍ سينمائيَّةٍ مُكتمَلَة، إذْ يلْزم أن تصْطحِب المونتاجَ استراتيجيَّةٌ مدروسةٌ تَهْدف إلى تفعيل مُجاوراتٍ ذكيَّةٍ * بين اللَّقطات على نَحْوٍ يعْزو للمتوالية الفيلميَّة مسْلكيَّةً استعاريَّةً .. لا تُسْتسَاغ إلاَّ بوصْفِها امتيازاً سينمائيّاً خالِصاً، ومَكْسَباً جماليّاً يُعمِّق مُحاكاةَ الواقع، ويَحُول دون الوقوع في وهْم الاستنساخ، والمُطابَقة.

وإذَنْ؛ إنَّ لِحضور المونتاج في بِنْية الفيلم مسْتوَيَيْن؛ مستوىً تقْنيٌّ، ماديٌّ يكْلَف بالمجاورة المنطقيَّة (التسجيليَّة) بين اللَّقطات، ومستوىً إيْحائيٌّ، جَماليٌّ .. يلْهَثُ خلْف البحث عمَّا أمْكنَ من احتمالات " الترتيب الفنِّيِّ " بين اللَّقطة، واللَّقطة. وما الترتيبُ الفنِّيُّ الذي يقول به بودوفْكين إلاَّ شرْطٌ من شروط جَماليَّة المونتاج، وإنتاجِ سرْديَّتِه السِّينمائيَّة؛ إذ نراهُ يعْنِي، على هوْنٍ ما، ذلك التركيبَ الخلاَّق بين لقطات الفيلم، ووحداتِه السِّينمائيَّة الصُّغرى والكُبرى، حيث ينهض على خلْخلة منطقِ الرَّبط فيما بينَها، وخرْقِ كرونولوجيا تسَلْسُلِها السرديِّ في المكان، والزَّمان على حدٍّ سواء.

في هذا المنظور، نزْعم أنَّا نقترب في فهْمِنا لسرديَّة المونتاج من مُحاولة بودوفكين تفسيرَ " موهبة المخرج السينمائيّ بأن يعْرف كيف " يشرّح " حدثاً إلى صوَرٍ جزئية ليجد بعد ذلك الترتيبَ الأمثلَ لتنظيم هذه الصُّوَر، على أن " يعيد " تتابعُها بناءَ مَجموعِ الحدث؛ إنَّما هو المونتاج الذي يَجْعل من السِّينما فنّاً، ويُميِّزه عن مُجرَّد إعادة إنتاج بسيط للحياة، أو المشْهَد ".٣

لا غرْوَ إذَنْ؛ تقتضي- سرديَّةُ المونتاج، وجَمالياتُه .. من المُخْرِج، والنَّاقد معاً، الاشتغالَ على مسافة الانزياح من ثبات التقنية إلى ديناميَّة الاستعمال. وهو شأنٌ ينسَحِب، كما سنرى أدناه، على مُختلَف العناصر التقنية لِخطاب السِّينما.

٢-٢- اللَّقطة والكادْراج؛ سرْديَّةُ التعاضُدِ المونتاجيّ

تَحْتلُّ اللَّقطةُ مَوْضِعاً حسَّاساً من البِنْية السرديَّة لِخطاب الفيلم؛ فهي وَحْدةٌ سينمائيَّةٌ لا تقِلُّ شأناً عن وَحْدة المونتاج في اشتمال السَّرد، وتَحويلِه إلى سرديَّةٍ سينمائيَّةٍ مَخصوصة.

حقّاً، تفتقِر اللَّقطةُ (Le plan) إلى قوَّة الرُّسْحان السِّينمائيِّ نفسِها التي يَمْتاز بِها المونتاج، بفعْل سُلطان البصْمة الأيقونيَّة، والفوتوغرافيَّةِ عليها، لكنَّها تظلُّ كائناً سينمائيّاً يسترْفِد خصوصيَّتَه السِّينمائيَّةَ في حياكة سرديَّة الخطاب من مصادرَ تقنيةٍ مُتباينة؛ من الكادراج / التأطير (Le cadrage) الذي ينخرِط عضويّاً في تكوين كيان اللَّقطة، ويُشكِّل - لا جرَمَ - جزءاً من بِنْيتِها المفهوميَّة.

ليستِ اللَّقطةُ صورةً فوتوغرافيَّةً إلاَّ بِعزْلِها عن مناخ الفيلم، وتَجْريدِها من مكْسَبِ الحركة. فلكي نقِفَ أنفُسَنا على الجوهر السِّينمائيِّ لسرديَّة اللَّقطة، ينبغي أن نتعالَى على فضائل التشابه بينها، وبين الصُّورة الفوتوغرافيَّة؛ نعَمْ،

كلْتاهُما يَمْلك إطاراً (Cadre) يُسيِّج به قطعةً من الوجود، وكلْتاهُما يرْزح تحت ضغْط المُماثلة، والأيْقَنَة .. بَيْدَ أنَّ للَّقطة حِظةً إضافيَّة بِمزايا تكوينيَّةٍ، ومفهوميَّةٍ من شأنِها توْسيمُ كيان اللَّقطة عيْنِه بِخصائص تقنيَّةٍ، ووظيفيَّةٍ .. تتجاوز حسِّيَّةَ الفوتوغرافيا، وثباتَها إلى فلَكِ سينمائيٍّ؛ ديناميٍّ، واعتباطيٍّ مفتوح ...

ويكفي، في هذا السِّياق، أن نُراجِع الوجْهَ التقنيَّ لِمُصْطلَح اللَّقطة حتَّى نتحسَّسَ طريقةَ اشتغالِها السرديِّ من وجْهةٍ، ونتبيَّنَ، من وجْهةٍ أخرى، الفرقَ بينها، وبين الصُّورة الفوتوغرافية؛ فاللَّقطة هي " "الوحدة الفيلمية الصغرى". الجزء من الشريط الذي يصور بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية مهما كان مضمونه ".١ الحالَ أنَّ اللَّقطة بنْيةٌ ديناميَّةٌ ذاتُ مُحتوىً سرديٍّ يتحرَّكُ بين نقطتَيْن معلومتَيْن على شريط التفْليم؛ نقطةِ بداية، ونقطةِ نِهاية، ما يؤهِّلُها للتسامي على الفوتوغرافيا على الرُّغم من اعْتضادِها الصَّريح بسكونيَّة الصُّورة الفوتوغرافيَّة، وثباتِها الأيْقونيِّ المباشِر. وكأنَّ خطابَ اللَّقطة خطابان: خطابٌ فوتوغرافيٌّ ساكنٌ، وخطابٌ فيلميٌّ مُتحرِّكٌ يرْكب الأوَّلَ، ويسْتثْمِرُه في اتجاهٍ سينمائيٍّ مكشوف. وإذَنْ، " لهذا السبب لا يمكن المطابقة بين اللقطة، والصورة الفوتوغرافية المنفردة، تلك " الصورة الصغيرة " - الكادر- المطبوعة على شريط الفيلم. اللقطة ظاهرة دينامية، إنها تسمح بالحركة داخل حدودها ".١

نستدْرِكُ، فضلاً عن ذلك، أنَّ الحركة أساسُ قيام اللَّقطة، ومصْدَرٌ أوَّليٌّ من مصادر سينمائيَّة السَّرد الذي تُرشِّحه؛ على حين إنَّ سرديَّة الفوتوغرافيا تظلُّ لازِبةً بِمضمونِها المرجعيِّ، وتظلُّ، إذ ذاكَ، خاضعةً لقانون المُماثلة، ما قد يسُوغ تصْنيفُه سرْداً، لكنَّنا نسْتكْرِه أن يكون من الفواعل الرسْميَّة في تنضيد سرديَّة الخطاب السِّينمائيِّ.

ونومئ هنا إلى أنَّ الحركة الداخليَّة للَّقطة ليست وحْدَها ما يُحقِّق ذلك الامتياز السِّينمائيَّ في إنتاج سرديَّة الفيلم، وإنَّما هي الحركة المشروطةُ بِمسْلكٍ تقطيعيٍّ، ومونتاجيٍّ مَحْسوب؛ إذ " التقطيع هو محدِّد اللقطة، واللقطة هي محدِّد الحركة التي تستقرُّ داخل نسق مغلق بين عناصر المجموع، أو بين أجزاءه ".٢ فمن هذا المنظور، يكون القطْعُ، والجمْعُ (المونتاجُ) كلاهُما جزءاً من مفهوم اللَّقطة، حيث يُشارِكان معاً في توْسيمِها بِمزايا الاشتغال السِّينمائي الأصيل. إنَّ اللَّقطة إذنْ، خطابٌ مُزدوَج الوظيفة؛ فعلى صعيد القطْع، هي تكْلَف باستظهار التحوُّلات بين أجزاءِ المجموع، بينما تنْزِع، على صعيد المونتاج، إلى ترْشيح التعبير عن التحوُّل الكلِّيِّ لمجموع الأجزاء، إذ يتمخَّض عن ذلك حَرَكتان: حركةُ أجزاء المجموع الممتدِّ في الفضاء، وحركةٌ كلِّيَّةٌ تَتَمَفْصَل في الزمَن.٣

لا غرْوَ، يتعاضَد نوعان من الحركة بُغيَة إنتاج سرْديَّةٍ لقْطيَّةٍ مطْبوعةٍ بِخصوصيَّة السِّينما، ومُحصَّنةٍ من رتابة السَّرد الأيقونيِّ الدخيل: حركةٌ تدْفع اللَّقطة من خارجها، إذ هي الحركةُ المَوْقوفةُ على تقنية المونتاج، وحركةٌ تُغذِّي اللَّقطةَ من داخلِها بفعْل تَحرُّك الشُّخوص، والأشياء، والزمن .. على أنَّ سينمائيَّة السَّرد المرْجوَّةَ من كيان اللَّقطة لا ينبغي قصْرُها على نوعٍ واحدٍ من هاتيْن الحركتَيْن؛ فقد يُحرِّك المونتاج سلْسلةً من الصُّوَر الفوتوغرافيَّة الثابتة، ولكن سيتمخَّض عن ذلك، لا مَحالةَ، سرْدٌ منقوصُ الخصوصيَّة السِّينمائيَّة بسبَبِ الجمود الداخليِّ للصُّوَر المُنْتَجَة. بالمقابل، تتدخَّل الحركة الداخليَّة للَّقطة الواحدة لتطْعيم السَّرد (المونتاجيِّ) بِجينات السِّينما، والإسْهام في اكتمالِ اشتغالِه السِّينمائيِّ المنشود، على أن تكون هذه الحركةُ الداخليَّة منقوصةَ المحتوى، بِحيث لا يكْتمِل إلاَّ من خلال ارتباطِها بالمونتاج (الحركة الخارجيَّة)، أي؛ بِما نقُصَ من الحركة الداخليَّة للَّقطة السَّابقة، أوِ اللاَّحقة.

وإذنْ؛ إنَّ اللَّقطة ذاتَ السرديَّةِ السِّينمائيَّة هي تلك "المسجل عليها جزء غير كامل من الحركة، [و] هي الوحدة التي يجب أن يتكون منها الفيلم "، ١ إنَّها، حقّاً، لَخليَّةٌ مونتاجيَّةٌ، على حدِّ وصْف سيرجي إيزَنْشْتَاين، حيثُ تلتقي حدودُها في المَوْضع الذي يُلْصِق فيه المُخْرِجُ حدَثاً مُصوَّراً مع حدثٍ آخر.٢ أوِ الأحرى، هي البؤرة الفيلميَّة التي ينشطِر عند مَعْلَمِها جزءان لِحدَثٍ واحد. شأنُها شأنُ التخالف بين الكلمة، والتفعيلة في بِنْية القصيدة بوصْفِه أحَدَ شروط إنتاج شِعريَّة الشِّعر، وتلافي نَمطيَّة النظم !

وأيّاً ما يكُن الشَّأن، تظلُّ سرْديَّةُ اللَّقطة منوطةً بكونِها " وسيطاً بين تأطير المجموع، وبين تركيب الكلّ، مشْدودةً، طوْراً، إلى طرَف التأطير، وطوْراً، إلى طرَف المونتاج "؛٣ الأمرُ الذي يطْبع حركة اللَّقطة بانسيابيةٍ سينمائيَّةٍ فائقة، وتَماسُكٍ تداوليٍّ، وانسجامٍ جَماليٍّ .. قلَّما نَجد لَهما قريناً خارجَ خطاب السِّينما. من هنا، نَحْسَب أنَّ في مُراوَحة اللَّقطة بين طرَفيِّ التأطير، والمونتاج ما يُكرِّس الوشيجة بين التأطير (الكادْراج) عيْنِه، وبين الهوية السِّينمائيَّة لسرْديَّة اللَّقطة؛ ذلك لأنَّ التأطير غيرُ ثابتٍ، وغيرُ مَحصورٍ في الحوَاف الخارجيَّة للصُّورة حالَ الإطار؛ هل التأطير إلاَّ إطارٌ

متُحرِّكٌ بتحرُّك التركيبِ المونتاجيِّ للمتوالية الفيلميَّة، فلا يُدْرَكُ إلاَّ " بوصفه بناءً ديناميّاً متحرِّكاً، حيث يرتبط، على نحو دقيق، بالمشهد، والصورة، والأشخاص، والأشياء التي تَمْلؤه ".٤

يشي- ذلك، لا ريْبَ، بعنصر- الزَّمن الداخلِ في تكوين مفهوم اللَّقطة، فلَمْ يفُتْ جيل دولوز (Gilles Deleuze) أن عرَّفها على أنَّها " قطعةٌ متحرِّكةً من الزَّمن "، ٥إذ تُفاعل بين حركةٍ مكانيةٍ، وأخرى زمانيةٍ في مقْطَعٍ فيلميٍّ مُنسَجِم،٦ ما يُحَيِّن أصالَتَها السِّينمائيَّة، ويُعْلِي من شأن اختلافِها الجوهريِّ عن الزَّمكانيَّة المُحنَّطة للصورة الفوتوغرافية.

٢-٣- حركةُ الكاميرا: الآلةُ- النسَق والذاتُ المُحرِّكة

ثَمَّة نوعٌ من الحركة يشْمل المونتاجَ، واللَّقطة معاً؛ إنَّها الحركةُ التي تنْجُم عن آلة الكاميرا. هي حركةٌ، لا غرْوَ، قد توَثِّق سرْديَّةً ما لِخطاب الفيلم دونَما حاجةٍ إلى الحركة التقنيَّة للمونتاج، أوِ الحركة التأليفيَّةِ، والأيقونيَّة للَّقطة. ذاك لأنَّها حركةٌ تصْدر عن الآلة برمَّتها، فتأتي من خارجِ النسيج التصويريِّ للفيلم على الرَّغم من أنَّ لَها تأثيراتٍ سيمْيُو-مورفولوجيَّةً تطال عمْقَ اللَّقطة، وتسْتوعب مُحتوى المتوالية الفيلميَّة بِنحوٍ مرْجعيٍّ، وجَماليٍّ شفيف ..

غيْر أنَّا نُحبُّ، في هذا السِّياق، أن نُفاعِل هذا السُّؤال: كيف تتحقَّق سرديَّة الفيلم على سنَد الحركات التقنية الممْكنةِ لآلة الكاميرا ؟ وهل يصحُّ لنا أن نعُدَّ نتاجَ تَحْريك الكاميرا مَحْضَ سرْدٍ تقنيٍّ ينحصر- في مسْحِ مَراجع الخطاب، والتقاط جُزيْئات مَضْمونه .. بحركةٍ أفقيَّةٍ، أو شاقوليَّةٍ .. ذاتِ اتجاهٍ احتماليٍّ قصير ؟

يبْدو للعيان بُدُوّاً شاخِصاً، أوَّل الأمْر، أنَّ حركة الكاميرا جزءٌ لا يتجزَّأ من العالَم المادِّيِّ المُلْتَقَط، إذ وشْكانَ ما توهِم المُشاهِد (العاديَّ خاصَّةً)، لفرْط حِسِّيَّتها، بعدم انخراطِها في البِنْية البصريَّة / اللُّغويَّة للفيلم. والحقَّ أنَّا ألْفَيْنا ما ينتصِر- لِهذا الوهم في فهْم ك. ميتز، المركوزِ على فهْم جون ميتري (Jean Mitry) قبْلَه، حيث ارتأى أنَّ " الحركةَ [حركةَ الكاميرا]، لَحْظةَ تلقِّيها، عادةً ما تُدْرَكُ على أنَّها واقعٌ، مع أنَّها غيْر مَحسوسةٍ (إذ هي حركةٌ تَختلف عن الشيء الملموس، فلا يُمكن تلَمُّسُها)، وإذنْ: فإنَّ إعادة إنتاج المحْسوس المرئيِّ إنَّما هي إعادةُ إنتاجٍ للواقع بكامله ".١

نسْتخلِصُ، ببعض مَضاضةٍ، من هذا الفهْم الميتْزيِّ أنَّ حركة الكاميرا عاملُ سرْدٍ، لا عامِلُ سرْديَّةٍ في البنْية النسقيَّة لِخطاب الفيلم؛ وبالتالي، فهي قطْعةٌ من بنْيته المرجعيَّة حيث تكون آلةُ الكاميرا ذاتُها مُجرَّدَ وسيطٍ تقنيٍّ بين الواقع المُمَفْلَم، ولغةِ الفيلم ليس إلاَّ. إنَّنا نسْتسْمِح، بعضَ الشيء، هذا التصوُّر الذي نراهُ ينِمُّ عن تَجاهُلٍ (نسْبِيٍّ) للامتياز الجَماليِّ المعْزوِّ إلى حركة الكاميرا، ولنشاطِها السِّيميائيِّ على وجْه الخصوص، مع اعترافنا أنَّ في قول ميتز بإعادة إنتاج الواقع .. إحالةً شبْهَ مُضْمرَةٍ إلى الأصْل الفنِّيِّ للحركة.

نرى أنَّ تَحْريك آلة الكاميرا فعْلٌ تقْنو- بنْيَويٌّ غيْرُ مُنفصِمٍ عن الذات السِّينمائيَّة للفيلم، وهو، إذْ ذاك، فاعلٌ من فواعل الخطاب على كثافة مُسْتحضَراته المرجعيَّة الملتَقَطَة. من آيات ذلك أنَّ في حال تَحْريك الكاميرا، ليستِ الشُّخوصُ، والأشياءُ، ومُختلَف المعطيات الأيقونيَّة التي تُسيِّجُها اللَّقطةُ هي ما يَتحرَّك صُوْبَ العدَسة، بلِ العكسُ هو الذي يَقَع؛ حيث ينفتِح النصُّ للقراءة، ويتبنَّكُ الخطابُ مَوْقوراً بالدلالات .. حسَبَ مَقْصديَّة الحركة، وأشْكالِ اتِّجاهاتِها في فضاء المشْهد ...

وإذَنْ، عندما تتحرَّك الكاميرا، ليستِ الأشياء المُصَوَّرة هي ما يَتحرَّك، وإنَّما هو فعْلُ التصوير؛ ومن ثَمَّ، ليس المُصوَّر هو ما يتلفَّظ، ويُرشِّح سرْداً، ودلالةً .. وإنَّما هو النسَق الفيلميُّ الناتجُ عن تصوير الكاميرا. ذلك أشْبَه ما يكون بِحال الأشجار خلْف زجاج نافذة السيَّارة وهي تسير على الطريق مُسْرِعة؛ فليست الأشجار هي ما يَتحرَّك، وإنَّما زجاجُ النافذة.

في هذا الضوء، بوسْعنا عَدُّ حركةِ الكاميرا مِفْصلاً بِنيويّاً من مفاصل السرديَّة السِّينمائيَّة؛ فلا مَحالةَ، يَخضع تَحْريكُ الكاميرا لِمنطقٍ كيفيٍّ مَحسوب، مِمَّا يؤهِّله لإنتاج سرديَّةٍ سينمائيَّة بوصفها ملْكيَّة ذاتيةً، لا بوصْفها ملْكيَّةً مرجعيَّة مُعْطاة في شكل مادَّةٍ خام* .. فآلة الكاميرا لا تَتحرَّك بِمحْض إرادتِها، بل تُحرِّكها ذاتٌ مُشْرَبةٌ بالمقاصد، والمآرب، والرُّؤى الإخراجيَّة **...

كذلك نتوسَّم في مقاربة ميتز، بِمعزلٍ عن تَحفُّظنا على بعض ما رشَح في رأيه المسْرود أعلاه، سِمةً أخرى قد تُلْقي الضوء على طبيعة السَّرْد الذي ينضح أساساً عن فعْل تَحريك الكاميرا؛ إنَّها ما يَمْثُل في خاصيَّة التحْيين (Actualisation)، أو فيما عبَّر عنه ميتز نفسُه بـ: " كأنَّه يَحْدث الآن "؛ على أنَّ الغرض من التحْيين هنا هو تَمْكين خطاب السِّينما من استحضار مسْروداته، وإخضاعها، فوق ذلك، لإحساس آنيٍّ، لَحْظيّ ١ .. ما من شأنه التأكيد على

تحْيينٌ تقنيٌ، نسَقيٌ، يعْتلِق بِخطاب الفيلم، مُنخرِطاً فِي بنْيتِه اللُّغويَّة التدْليليَّة .. لقاءَ تفصيل سرْديَّةٍ سينمائيَّةٍ مفتوحةٍ على التأويل، والقراءات الجمالية ...

٢-٤- اللاَّ تزامُن بين الصَّوتِ والصُّورةِ: سرْديَّةٌ وتدْليل ..

بوسْع الفيلم أن يُمَفْصِل سرداً سينمائيّاً على مطيَّة الصوت، أو الشريط الصوتيِّ بِما يَحمل من كلامٍ، وغناءٍ، وموسيقى، وضوضاء، وغمْغمة .. على أنَّ سرديَّة الصوت فِي خطاب السِّينما تظلُّ أقلَّ أصالةً سينمائيَّةً بالمقارنة مع العناصر السرديَّة الموصوفةِ آنفاً. ذلك لأنَّ الصَّوت، ولْيَكُنِ الموسيقى مثَلاً؛ هي جنْسٌ فنِّيٌّ مُستقلٌّ عن جنْس السِّينما بِما يَمْلك من قواعد إبداعٍ، وأدواتِ تَحْيين ...

بَيْد أنَّ الصَّوت الذي نقصُده فِي هذا المقام هو الصَّوتُ المشْمول بأصالة الخطاب السِّينمائيِّ من حيث التَنَجُّز السَّرديِّ، والاشتغالُ الدلاليُّ على حدٍّ السواء. إنَّه الصوت المنخرِط فِي البنْية السِّينمائيَّة للفيلم، والفاعلُ فِي تَحْريك أثقالِه السرديَّة بِمشاركةٍ تفاعليَّةٍ من بقيَّة المكوِّنات الخطابيَّة، وليس الصوتَ الذي يكتفي بذاتِه منفصِماً عن ذاتِ الفيلم، أو مُوظَّفاً داخلَه توظيفاً هامشيّاً، أو انفراديّاً فِي اتجاهٍ خطِّيٍّ جاف .. ذلك الصوت الذي طالَما نبَذه المتعصِّبون للسِّينما الصامتة، بِحكْم أنَّه جاء لِيُحنِّط الإمكانات المرئيَّة (السِّينمائيَّة) للفيلم فِي إنتاج لغتِه، وسرْدِه .. فاسِحاً المجال لنوعٍ من السرد اللِّسانيِّ / المسرحيِّ المحصور.

إنَّه الصوتُ السِّينمائيُّ وحسْب؛ ذلك الذي " يضاف إلى مونتاج الصورة ليصبحا معا خاصية الفيلم التي تميزه عن بقية الفنون "١؛ وإذنْ؛ نَحْسَب أنَّ الصوت خارِج مَعْلَم المونتاج لا يُمثِّل إلاَّ نفْسَه؛ بوصْفِه عنصراً طبيعيّاً، أو خاصيَّةً فيزيائيَّةً فِي أضْيَق الحالات. وهو، من المنطلق اللِّسانيِّ، مَحْضُ مَرْجِعٍ (Référent)، أو مُكوِّنٍ خارِجٍ- سينمائيٍّ (Extra-cinématographique) حين ينعزل عن بنْية الفيلم، أو حين يُسْتعمَل من لدن المخْرِج حرْفيّاً، من دون تذويبِه (مونتاجيّاً) فِي نسيج اللُّغة السِّينمائيَّة. فعلى سبيل التمثيل فقط، إنَّ الاتِّكال المباشِر على كلام الشَّخصيات فِي الفيلم فِي تسْيير السرد ليس من السرديَّة السِّينمائيَّة فِي شيء، بل هو معطىً لسانيٌّ بَحْت، ومن ثَمَّ، فالسرد الذي يَنِدُّ عنه، سرْدٌ لسانيٌّ لا مَحالة، يَخْضع لِمواضعات اللُّغة الطبيعيَّة بدَلَ خضوعه لِمواضعات لُغة السِّينما.

بينما حالَما نُدْخِل كلام الشخصيَّة فِي علاقةٍ تركيبيَّةٍ مع المونتاج، أو مع أيِّ تفصيلٍ تقنِيٍّ آخرَ، يتحوَّل الكلام هنا مُحرِّكاً ديناميّاً، وآليةً لغويةً من آليات الإخراج السِّينمائيِّ الأصيل. الحالَ أنَّ بؤرة الربط بين الصوت، وبين النسَق التقنِيِّ للفيلم هي ما ينبغي وضْعُه أوَّل ذي يديْن، واستثمارُه بُغية إنتاج سرديَّةٍ، لا هي بالصوتيَّة، ولا هي بالتقنية الصِّرف، بل هي سرديَّةُ العلاقةِ بينهما. وهي ما ينبغي، آخرَ الأمر، أن نصوِّب نَحوه قراءتنا، وتأويلَنا .. ونَجْعلَه مرتكزاً نبْني عليه تَمييزَنا لسرديَّة الفيلم الحقيقيَّة.

جَرَياناً مع هذا الإجراء، نوقِن أنَّ " الصوت ليس مُعطىً " طبيعيّاً " فِي العمل السِّينمائيِّ، وأنَّ وظيفةَ، أو مفهومَ ما نصطلِح عليه بـ " الشَّريط الصوتيِّ " قد تغيَّر، بل يتغيَّر بِنحوٍ عارِم حسَب طبيعة الأفلام "٢. غيْر أنَّ الذي تَجْدر الإشارةُ إليه فِي هذا السِّياق، هو أصْل العلاقة بين الصوت، والصورة، أو خصوصيَّةُ المزْج بين شريطيِّ الصوت والصورة فِي بنْية التفْليم؛ فليس كلُّ ربْطٍ بين صوتٍ، وصورةٍ يُنتِج سرديَّة سينمائيَّةً مؤسَّسةً من الوجْهتَيْن التقنية، والجمالية، شأنَ الربط التزامُنِيِّ بينهما فِي الأفلام التسجيليَّة، أو العلميَّة مثَلاً، حيث يتطابَق مَقولُ الصوتِ مع مَقولِ الصُّورة بشكلٍ يَفِرُ للمُشاهِد إمكانيةَ الاستغناء عن أحدِهما من دون خلَلٍ يطال المحتوى السرديَّ للمقطَع الفيلميِّ بنَقْصٍ، أو إبْهام ...

هذا التعالُق المتزامِنُ بين الصوت، والصُّورة إنَّما يُحقِّق سرْداً، لا سرديَّةً سينمائيَّة؛ لأنَّ فِي التزامن بينهما ثَمَّة إقصاءً متبادَلاً لكلَيْهما؛ فإمَّا أن يُقصيَ- سرْدُ الصوتِ سرْدَ الصُّورة حالَ الدراما الإذاعية، وإمَّا أن يُقصيَ- سرْدُ الصورة سرْدَ الصوت حالَ السِّينما الصَّامتة، الأمْرُ الذي يُبْقِي على استقلاليَّة الخطابَيْن: خطابِ الصوت، وخطابِ الصورة مفروضةً على مَعيشٍ سينمائيٍّ مُختلِف.

و" حقّاً، منذ اختراع السِّينما الناطقة، كان شريطُ الصَّوت، من الوجْهة النظريَّة ، صِنْوَ شريط الصُّورة فِي بناء المعنَى الفيلميِّ؛ فلا ريْب أنَّه يَحْمل من خلال الحوارات جزْءاً مُعتبَراً من المعلومات الضروريَّة لعمليَّة السرد "١، بَيْد أنَّ التعاضُد بين الشريطيْن يظلُّ مطلوباً لقاءَ الحفاظ على الانتماء السِّينمائيِّ لكليهما، وتوليدِ سرديَّةٍ سينمائيَّةٍ لا تنْزاح لأيِّهما، على أن يكون التعاضُد بينهما مُسوَّغاً من الناحية الجماليَّة، حيث يُفترَض أن يرتبط الصوت بالمرئيِّ من اللَّقطة ارتباطاً فنيّاً ينْزع نَحو التركيب، وتكثيف الإيْحاء .. ذلك ما انْبَرى يُدافع عنه بعْض روَّاد السِّينما الروسيَّة على

سبيل: إيزنشتاين، وألكسندروف، وبودفكين، إذِ اصطلَحوا على أنَّ " الجمع بين الصور المرئية والمسموعة يجب أن يكون معللا فنيا لا أن يتم بصورة آلية، وأوضحوا أن عدم التزامن بين الصورة والصوت هو الذي يكشف هذا التعليل ".٢

إذن؛ إنه اللاتزامُن بين الصوت، والصورة هو ما يُفعِّل الوظيفة السِّينمائيَّة للسرد، فينْقُلَه من موْضِعه الأوَّليِّ إلى موْضع السرديَّة. واللاَّتزامُن هَهنا هو نوعٌ من الفصْل (الدلاليِّ) بين مسْموع الصَّوت، ومَرْئيِّ الصُّورة، ما رمى إليه بودوفكين حين ارتأى " أن أولى وظائف الصوت تكمن في زيادة القدرة التعبيرية للفيلم، ويتأتي ذلك عن طريق تطور الصورة والصوت تبعا لإيقاع متميز ومنفصل ".٣

هو فصْلٌ دلاليٌّ، لا ماديٌّ كما أسْلفْنا الإشارة؛ إذْ يُمكن بِمُوجَبه أن نسْمع صوتاً من دون أن نرى مصْدرَه على مساحة اللَّقطة، أو بِمعيَّة مصْدَرٍ بصريٍّ مُخالِف. فالفصل، في هذه الحال، بين الصوت، واللَّقطة فصْلٌ تقنيٌّ فَحسْب، لا يَحول دون مُثُول قرينةِ وصْلٍ بينهما دلاليَّةٍ يُحدِّدها السياقُ المونتاجيُّ للَّقطة، والمتوالية الفيلميَّة دفْعةً واحدة. ذلك ما يُفترَض إرجاعُه إلى الاختلاف البيِّن بين تأطير الصَّوت، وتأطير المرئيِّ؛ إذْ يظلُّ الصوتُ خاضعاً لآلية التأطير حتَّى وإن خفِيَ مصْدرُه خارجَ الإطار؛ فهو مسْموعٌ في كلِّ حالات التفليم، ومن هنا يَجب التمييز بين تأطير الصَّوت، وتأطير مصْدرِه. على حين، لا يُعْقَل أن تَمْثُلَ الصُّورة بلا تأطيرٍ يَسْتجْمِع مُحتواها الأيْقونيَّ داخلَ إطارٍ ثابت، لذا، فإنَّ مقولتَيّ (خارج الإطار / داخلَ الإطار) لا تنسَحِبان على الصوت بِمثْل ما تنسحِبان على الصُّورة. ١

نتيجةً لذلك، يغدو اللاَّتزامُن بين الصوت، والصُّورة في البنْية السرديَّة للفيلم فاعليَّةً إيْحائيَّة، بَلْهَ قانونَ تدْليل: " كلُّ ما تعْرِضه الصُّورةُ، لا يَجبُ أن يقولَه الكلام، ولا يَجلبُ أن يُحيل إليه الصَّوت ".٢ إنَّ قدَر الصوت مُزدَوَجٌ؛ فقد يُسْمَع ويُرى، وقد يُسْمَع ولا يُرى، على أنَّ الحالَ الثانية هي ما يُمكِّن لِجمالية السرد، ويُكرِّس سينمائيَّته، إذْ يُحرِّض المتلقِّي على التأويل .. تطلُّعاً إلى مصْدر الصوت، أو التماساً لِمقصديَّة اللاَّتزامُن بيْنَه، وبين منْبَعِه البصريِّ المتواري ...

٣- سَرْديَّة الفيلم من المونتاج إلى اللَّقطة- المشْهَد

لا ديَّارَ من نُقَّاد السِّينما، ومُنظِّريها كان بوُسْعه أن يتجاهل أوْلويَّة المونتاج في تفْعيل سرديَّة الفيلم زمَنَ السِّينما الصامتة. فقد كان هناك إجْماعٌ راسِخٌ على أنَّ الفيلم الصامت يتكلَّم بالمونتاج، وبِهِ يُنتج سرْدَه، ويفتِّق دلالاتِه في فلَكٍ من الجمالية مَخصوص. ولنا في تَجْربة (موسجوكين) للمُخرِجَيْن الروسيَّيْن: بودوفْكين وكوليتشوف ما كرَّسَ لِهذه الأطروحة.٣

لكن سُرْعانَ ما أخذتْ خيوطُ ذلك الإجماع تنفلت، وأخذتْ قناعةُ بعض المُخرجين بالمونتاج تتزعْزع من حيث هو فاعليَّةٌ أَوْلَى، وأصيلةٌ في تَحْيين لُغة السِّينما، مُذِ اكتُشِف الصوت موقَّعاً شهادة ميلاد السِّينما الناطقة.

لا ريب، قد عوَّض حوارُ الشخصيات المونتاجَ في سرْد الوقائع، والتفاصيل التي يتغذَّى منها المحورُ الحَدَثيُّ للفيلم، فانْحصَر إذ ذاك، استعمالُ تقنية المونتاج في حبْك البُنَى السرديَّة الكبْرى وحسْب. بيْد أنَّ إزاحة المونتاج من خطاطة السَّرد الإخراجيَّة للعمل السِّينمائيِّ أمْرٌ قد فقهَه السِّينمائيُّون الأوائل - خصومُ السِّينما الناطقة - على أنَّه تغييبٌ للخصوصيَّة السِّينمائيَّة، بَلْهَ انتهاكٌ للسِّينما بوصْفها جنساً فنيّاً يتمتَّع بِمؤهِّلاته الذاتية في إنتاج السرد، ومُماحَكة اللُّغة ...

ذلك لأنَّ الرَّكْح على عنصر الحوار بُغْية بلْوَرة سرديَّة الفيلم، إنَّما هو مَسْربٌ فاعلٌ من مسارب البصْمة المسْرحيَّة، والروائيَّة حتَّى، وشْكان ما يضَع، أصالة السِّينما برمَّتها تَحْت مِجْهر المساءلة.

في هذا المناخ النظريِّ المتجدِّد المُحتدِم، طفق يتكرَّس نَمطٌ أسلوبيٌّ مُسْتحدَثٌ لدى صُنَّاع السِّينما، ونقَّادها على حدٍّ سواء؛ حيث نَهَض على استثمار الصوت في تساوُقٍ مَحسوبٍ مع المعيش التعبيريِّ، والتقنيِّ للسِّينما، فكان أن نَجَم عن ذلك إسقاطُ المونتاج من أبْجديَّة الإخراج السِّينمائيِّ إلاَّ لِماماً، واستبدالُه بأواليات تقنيَّةٍ أخرى تُمكِّن للمشْهديَّة (المسرحيَّة) بدَلَ المونتاجيَّة الفيلميَّة، هِجِّيراها؛ إطالةُ زمن اللَّقطة الواحدة، وسرْدُ أطوار القصَّة على مطيَّة حوار الممثِّلين ..

ولقد كان أندري بازان الناقدَ الأكثرَ رجاحةً .. في التأسيس لِهذا المنْزع الإخراجيِّ الجديد؛ فلَمْ يلْبث مُسوِّغاً لِمُنطلقاته اللُّغويَّة، مُسْتشرِفاً آفاقَه التعبيريَّة والجماليَّة .. إلى أن قلَبَ المُعادلة التقليديَّة لِخطاب السِّينما: فتحوَّل المونتاج من عنصر جوهريٍّ إلى عنصر طُفَيْليٍّ يُربك المشاهِدَ، بل ويُشوِّش على صفاء اللُّغة السِّينمائيَّة ذاتها !

الآيـةُ عـلى ذلـك أنَّ بـازان مـا ونِيَ عـن اسـتغراق رؤاه، وتسـويغاته التأسيسـيَّة .. بِعـددٍ مـن المصـطلحات ذاتِ شـأنٍ مَذْهَبِيٍّ من مثْل: سينما اللاَّمونتاج، والسِّينما الحديثة كما أسْلفنا الإحالةَ إلى ذلك في مَطْلع هذه المقالة.

٣-١- السِّينما الحديثة: مسْرَحةُ السِّينما أمْ سَنْمَنَةُ المسْرَح ؟

لَـمْ يتهـوَّرْ بـازانُ في اسـتقبال الصَّـوت الـذي أنعـمَ عـلى السِّـينما بـالنُّطق، والمُشـافَهة، إذْ بـدَل أن ينخـرِط في زمْـرة رافِضـيه، انْـبرى يسـتثْمِر في هـذا المنجَـز التـاريْخيِّ العظـيم بَحْثـاً عـن أطُـرٍ نظريَّـةٍ، ومفـاتيحَ تقنيَّـةٍ .. يؤسِّـس بِهـا لأنْمـوذجٍ سـينمائيٍّ حديثٍ من الخطابيَّة، والجماليَّة.

فكـان مـن آلاء ذلـك أن أسْـفرَتْ تأمُّلاتُـه النقديَّـة عـن تصـوُّرٍ تقْنـو- جَـماليٍّ؛ نواتُـه تـذْليلُ فاعليَّـة المونتـاج في إنتـاج البنْيـة السرديَّة / اللُّغويَّـةِ للفـيلم، ووضْـعُها خـارِج خطاطـة الأولويَّـات التقنيَّـة للصِّـناعة السِّـينمائيَّة. وقـد واظـبَ بـازان عـلى التسْـويغِ لِهـذا المنظـور إلى أن اسـتطاع أن يكـون " مُبشِّـراً بأسـاليبَ جديـدةٍ في تصـوير الأفـلام ترتكـز عـلى تـلافي التجزئـة القبْليَّة للفـيلم، قـدْرَ الإمكـان، التـي يُـراد منهـا إعـادةُ تنسـيق الأجـزاء لاحقـاً بالمونتـاج، ليكـون ذلـك عـلى حسـابِ اسـتيعابٍ شاملٍ، وأكثرَ تطابُقاً، مع الامتداد الزمْكنِيِّ للعالَم المترائي." [١]

وإذنْ؛ لَـم يـرْفُض بـازانُ الصـوتَ في السِّـينما، بـل رفَـض صـمْتَها الـذي كـان يُسْـتعاض عنـه بالمونتـاج. وكـما بـدأ يتَّضـح، إنَّمـا كـان هـذا الـرفضُ مسْـنوداً إلى خلفيَّـةٍ فلسـفيَّة، عـلى نَحْـوِ مـا، تُـدافع عـن ظواهريَّـة الفـيلم، أي؛ عـن وَحْـدةِ الحمولـة المكانيَّـة والزمانيَّـة المُسْتحْضَرَةِ داخلَـه، وتسْتسْـمِج، في مُقابـل ذلـك، المسْـلَكَ التفْتيتِـيَّ لتقنيـة المونتـاج؛ لأنَّـه مسْـلَكٌ واهِـمٌ يُشـوِّه العـالَمَ المصـوَّرَ بعْـد حَمْلِـه مُجـزَّأً عـلى شريـط التفْلـيم. فوفْقـاً لِمنظـور بـازان، إنَّ العـالَم مُمتـدٌّ، فـلا تتمَظْهَـر مُعطياتُـه مُمَنْتَجَـةً، ولا تقـع أحداثُـه مُجـزَّأةً ومُقطَّعـة، لـذلك، فـإنَّ نقْلَـه بالمونتـاج إلى الفضـاء السرديِّ للفـيلم يُشـوِّهه، ويطْمُر حقيقتَه، ومَراجِعَه الماثِلةَ في صورة هَيولَى، ومواداً أوَّليَّة.

مـن هـذا المنظـور (الظـاهراتِيِّ) الصَّـميم، لَـمْ يكـنِ انتصـارُ بـازانَ للسِّـينما الناطقـة، أو المتكلِّمـة (Dialogué) يـنِمُّ عـن عـداوةٍ مَجَّانيـةٍ للمونتـاج، أو عـن سـجالٍ آليٍّ مـع الخصـوم الـذين رأوا في توظيـف الصـوت، والحـوارِ خصوصـاً، خطـراً عـلى صـفاء النَّـوع السِّـينمائيِّ لكونِـه ينْحـو بالسِّـينما إلى مُشـابَهة المسْرَـح، ويتعـارض، إذ ذاكَ، مـع جَمالياتِهـا التعبيريَّـة.٢ الأدهـى أنَّ بـازانَ وهـو يـدعو إلى تغْييـب المونتـاج، والاستعاضـةِ عنـه بآليـة الصـوت، أوِ النطـق في إخـراج الأفـلام، لَـمْ يكـنْ يكـترث لِمسـألة الزحـف المسْرـحيِّ إلى أقـاليم اللُّغـة السِّـينمائيَّة، بـل كـان منشـغِلاً بِمـا يُمكِّـن الفـيلمَ مـن مُجـاراة سـيرورة العالَم (أوِ المعطى الخارجيّ) بوصْفها سيرورةً زمَكانيةً مترابطةً، متواصِلة ..

وإثْـر ذلـك، قـد ذهَـب مـذْهَباً بعيـداً، فارتـأى أنَّ المونتـاج هـو العنصُر الـدخيل عـلى لُغـة السِّـينما، بـالنظر إلى الكفـاءة السرديَّة للصـوت التِـي بوسْـعها المُحافظـةُ عـلى التماسُـكِ الأيْقـونيِّ / الظـاهراتِيِّ لِخطـابِ الفـيلم، وعـلى اسـتمراريَّة خـطِّ التصـوير لديـه. مـن هنـا، فالمونتـاج " الـذي يعيـدون القـول عنـه في أغلـب الأحيـان بأنَّـه جـوهر السـينما وأساسـها [..] هـو بمعنـى الكلمـة الوسـيلة الأدبيـة والمناقضـة تمامـاً للوسـيلة السـينمائية. إنّ الذاتيـة السـينمائية إذا أدركناهـا في نوعيتهـا الخالصة وحالتها النقية، تكمن مع هذا في مجرّد الاحترام الفوتوغرافي لوحدة المكان ".٣

في هـذا الضـوء، نسـتقرئ أنَّ الملامـح المسْرـحيَّة التِـي يفْرِضـها تَهْمـيشُ المونتـاج في المـتْن السرديِّ للفـيلم، وإبْدالُـه بعُنصر- الحـوار، هـي مُجـرَّد عواقـبَ مُترتِّبـة، وعـوارضَ خطابيَّـةٍ مُحتَّمـة، إذِ الأصـلُ في القضـيَّة هـو ذلـك الـوازع الظـاهراتِيُّ الـذي مـا فتئ بازان ينتهجه، ويلْتمس له التحقُّقَ بآلياتٍ سينمائيَّةٍ أخرى غيْرِ آلية المَنْتَجَة.

حسْـبُنا أنَّ عدائيَّـة بـازانَ للمونتـاج - إن كانـت عدائيَّـةً -، قـد كانـت تنضَـح عـن سـلوكٍ مَـذْهَبِيٍّ، متطـرِّفٍ بعـضَ الأحـايين،١ ينـأى بنفْسِـه عـن قضـيَّة المسْرَـحة، ومَخـاطر تـذْويب الخصوصـيَّة السِّـينمائيَّة في المَعـيش اللُّغـويِّ لِخطـاب المسْرَـح. بـل قُـلْ إنَّ بـازانَ في تَهَجُّمـه المَـذهبِيِّ عـلى تقنيـة المونتـاج إنَّمـا كـان يُـدافع عـن الخصوصـيَّة السِّـينمائيَّة، ويُـراهن عـلى الأصـالة النوعيَّـة لفـنِّ السِّـينما، إلى درجـة أنَّ سـينماهُ قـد طرحَـتْ نفْسَـها بوصْـفها سـينما مضـادَّةً لغيْرِ السِّـينما (Le cinéma contre l'anti-cinéma).2 آيـة ذلـك أنَّـه لَـم يلْبَـث يُسـوِّغ لتلـك العـوارض المسرـحية، الناجِمـة عـن تغييـب المونتـاج، مـن داخـل الفـيلم، لا مـن خارِجِـه؛ فـبَرَع في إخضـاعِها لِمنطـق اللُّغـة السِّـينمائيَّة، وتكْييفِهـا مـع الشرـط التقنـيِّ الحاسِـم، حيـث اقـترَح طائفـةً مـن التقنيـات السِّـينمائيَّة، والبـدائلِ الإخراجيَّـة التِـي مـن شـأنِها تفْعيـلُ الامتـداد الأيْقـونيِّ لسرديَّة الفيلم من وجْهةٍ، وامتصاصُ السمة المسرحيَّة المزروعةِ عرَضاً في ثناياه، من وجْهةٍ أخرى.

نُحاول، في هذا المقام، أن نقف أنفسنا على مُعادِلَيْن تقنيَّيْن هُما: عُمْق المجال (La profondeur de champ)، واللَّقطة- المشْهَد (Le plan-séquence)، لكونهما الأكثر استعمالاً في التداول الإخراجيِّ للسِّينما الحديثة، والأكثرَ تَماهياً مع الذهنيَّة المسرحيَّة من حيث إنتاج العلامات، ومُداوَلة الخطاب.

وأمَّا عُمق المجال؛ فهي تقنيةٌ " تُرشِّح الجانبَ السرديَّ، والأسلوبيَّ الذي تستظهرُ من خلاله عمليَّةُ الإخراج العلاقاتِ الكامنةَ بين اللَّقطة الأولى، واللَّقطة الثانية، والخلفيَّة "٣. الحقَّ إنَّ هذا المفهوم الذي يَجْمع بين الوجْه التقنيِّ لعمق المجال، ووجْهِه الخطابيِّ لينسحب على سلوك المنظر المسْرحيِّ في التَمَظْهُر على الرُّكْح؛ حيث يَعْرض موجودات الديكور، ومعطياتِه السرديَّة في شكل عددٍ من الوضعيات (اللقطات) الموزَّعة على بساط الخشبَة، تَماماً كما هو حالُ اللَّقطات الداخليَّة للقطة عمقِ المجال، حيث تتوزَّع بساطَ الشَّاشة في شكلٍ تراتبيٍّ يتدرَّج من الصَّدارة إلى خطِّ الخلفيَّة.

فضلاً عن هذا الشَّبَه (الأوَّليِّ) بين اللَّقطة العميقة، والمنظر المسرحيِّ، يُحوِّل عمقُ المجال اللَّقطةَ إلى خشبةِ مسْرحٍ، أو إلى مَنْظرٍ مسْرحيٍّ التمَفْصُلِ، والمشاهَدة؛ فاللَّقطةُ بِعُمق مَجالِها، لا غرْوَ، تكرِّس أيْقونيَّة الخطاب على حساب تركيبيَّته، إذْ تعْرض فَحْواها على المتلقِّي في شكْل نسَقٍ بصريٍّ مُمتدٍّ يُماثل العالَم الخارجيَّ، ويسْتنسِخ مسْروداتِه، ومَراجِعَه .. ولعلَّ خاصيَّة الامتداد الأيْقونيِّ، والتماثُل العلاميِّ هذه هي ما أفضى- ببعض المنظِّرين السِّينمائيِّين إلى استخلاص مصطلَح المَسْرَحة، لكونها تُشكِّل نقطة تقاطُعٍ لافتةً مع خطابيَّة المشْهد المسرحيّ.

يُضافُ إلى ذلك نقطةُ تلاقٍ أخرى تَمْثُل في نوعٍ من الحريَّة القرائيَّة التي يَمْنحها عمقُ المجال للمُشاهِد؛ فاللَّقطة العميقةُ لقطةٌ مُكدَّسةُ الحُمولة السرديَّة، إذْ تتَمَفْصَل على هيئة جُمْلةٍ من اللَّقطات الداخليَّة المضْمرَة: لقطةُ الصدارة، ولقطةُ الوسَط، ولقطةُ العمق، الأمْر الذي يُحرِّر، لا مَحالةَ، عيْنَ المُشاهِد السِّينمائيِّ، كما يُحرِّر الرُّكْحُ عينَ المُشاهِد المسْرحيِّ، فيُخْضِع لإرادتِه عمليَّةَ انتقاء لقْطةٍ، أو صعيدٍ دون سواه من صُعُد اللَّقطة العميقة (أوِ اللَّقطة المشْهد).

والأجدى بالمتابعة والاحتساب، هو أنَّ هذه الحريَّة (التأويليَّةَ) التي يُسْديها عمقُ المجال إلى المُشاهِد لطالَما خصَّها بازانُ بالتسويغ، والتنظير، حتَّى عدَّها نَمطَ تفْليمٍ، وصنَّفها على أنَّها علامةٌ رسْميَّةٌ من علامات السِّينما الحديثة،١ وبصْمةً أسلوبيَّةً فارقة.*

إلى ذلك إنَّ ما يشْمل اشتغالَ عمق المجال منَ الترسُّبات المسرحيَّة .. يشْمل اشتغال تقنية اللَّقطة- المشْهَد؛ حيث تتحقَّق هذه التقنيَّة " بِمُجرَّد أن يطول زمَنُ التقاط صورةٍ؛ أي لقْطةٍ، بحيث تُترْجِم مُدَّةً طويلةً نسبيّاً، مع تطوُّراتٍ مُركَّبة لشخوصٍ مُمَفْلَمة، مرفقةٍ بِحركات الكادْر الحسِّيَّة، والمرئيَّة (ترافلينج، بانوراميَّة، بؤريَّة، سفريَّة) ".٢ وإذَنْ فالتمطُّط الزمنيُّ للَّقطة وُشْكان ما يطْبعها بالمشْهديَّة المسرحيَّة؛ لقطةٌ واحدةٌ نتاجُ تصويرٍ من كاميرا ثابتة (كتصوير مأدبة عشاء)؛ حوافُ الشاشَة/ الإطارِ ثابتةٌ مع أنَّ كلَّ شيءٍ داخلَها يتحرَّك كما تتحرَّك مُعطيات المشهد على خشبة المسْرَح. من هُنا تتأتَّى، أيضاً، حريَّة المتلقِّي في التبْئير على الجهة التي يُريد من فضاء اللَّقطة الممتدَّة ..

بعْد هذا العرْض المختزَل للمظهر المسرحيِّ الذي يَحفُّ، بطريقةٍ أو بأخرى، تقنيتَيْ عمق المجال، واللَّقطة- المشهد، نرتئي، بقوَّة السِّياق ومنطق المقارَبة، أن نطرح هذا السُّؤال المركَّب:

هل تكفي خاصيَّتا الامتداد البصريِّ الزمنيِّ، وحريَّةِ التلقِّي لِمسْرحة خطابِ اللَّقطة، أو خطابِ الفيلم ؟ من منهُما يُخضِع الآخرَ لِمنطق تَمَفْصُلِه السرديِّ، واشتغالِه التقنو- سيميائيّ: عمقُ المجال .. أمْ خشبَةُ المسْرَح ؟

الواقعَ أنَّ هذا السؤال غيْرُ بريءٍ من الناحية العمليَّة، إذ طرَحْناه بعْد إمعان نظرٍ في المسْلكيَّة التقنيَّة / السِّينمائيَّة التي يشفُّ عنها خطابُ اللَّقطة العميقة، أو خطابُ صنْوِها: اللَّقطةِ – المشهد. فلا جرَم، إنَّ عمق المجال يظلُّ تقنيةً سينمائيَّةً أصيلةً على الرُّغم من هالة الشَّبَه التي تَحفُّه مع خاصيَّة المنظور في المشهد المسرحيّ. فعلى الصَّعيد التقنيِّ، إنَّما هو نتاج عمَل آلة الكاميرا، وحتَّى على الصَّعيد الخطابيِّ / التداوليِّ، فإنَّ طائفةً من التقنيات السِّينمائيَّة الصِّرفَ تشْترك في إنتاجِه، وتُسْهِم، آخرَ المطاف، في تَدْبيج الخطاب الكلِّيِّ للَّقطة، نذكر منها مثلاً: الكادراجُ، والكادر، والتصوير البؤريُّ بِبُعْديه؛ القريبِ والبعيد، وتَمَوْقُع الكاميرا، وحركاتُها ...

ثُمَّ إنَّ عمق المجال لا يُلْغي المونتاج، بل يُكْسِبه طريقةً أخرى في التمَفْصل والاشتغال؛ حيث يظلُّ منطقُ التجزئة، والتقطيع قائماً ولو في المتخيَّل الذهنيِّ للمشاهِد، إذ سرعان ما يَجد نفْسَه يتنقَّل بين المستويات الداخليَّة للَّقطة كما لو أنَّها خاضعةٌ لفعْل المَنْتجَة !

فهل نَحْن - إذاً- أمام مَسْرَحةٍ، أم أمام سَنْمَنَة ؟

٣-٢- حدودُ المسْرَحِ في اللَّقطة العميقة

بوُسْعنا الزعْمُ الآن أنَّ بازان لَمْ يكن في إدْلاءاتِه التنظيريَّة يُرافع عن مَسْرحَة خطاب السِّينما الحديثة، ولَمْ يكن يلتمِس لَها تأصيلاً (مَذهَبيّاً) يَشْرد على سيادة النوع السِّينمائيِّ، أو يتعالَى على أصالته التعبيريَّة. إنَّما كان دأبُه التأسيسَ لنظريَّة (تلَقٍّ) سينمائيَّةٍ جديدةٍ تقوم على تَحْرير فعْل المُشاهَدة من إمْلاءات المونتاج التِي يُمارسها المُخرِج عليه لقطةً فلَقْطة، ومشْهداً فمَشْهدا ...

تلك قناعةٌ أوْحتْ لنا بِها قراءاتُنا الواصفات في الأطروحة البازانيَّة، ولنا في ذلك من الحجج الرَّاهنة أنَّ السِّينما التِي ما برح بازانُ مُحتفياً بِها، مسوِّغاً لَها، قد عرفَتْ من مُصطلحات التعْيِين ما لَمْ ينطوِ على نية تَحْييد السِّينما، أو إضعاف مَحْتدِها الأجْناسيِّ لِحساب الخطابية المسرحيَّة، من مثْل: السِّينما الحديثة، سينما اللاَّمونتاج، سينما الاستمراريَّة ...

علاوةً على ذلك، نَحْسب أنَّ المونتاج، بوصْفِه فاعليةً وظيفيَّةً دلاليَّةً، لا بوصْفِه مَحْضَ أداءٍ تقنِيٍّ، يستحيل حذْفُه من أبْجدية الفيلم، مهما يكن وازِعُه، حذْفاً مُطلَقاً؛ كذلك هو الشأن إذا ما سلَّمنا بِحُلول الخواصِّ المسرحيَّة في الوعاء الخطابِيِّ للفيلم، فيستحيل أن يكون حُلولاً (مَسْرحيّاً) مُطلَقاً، بلِ الأحرى أنَّه مُجرَّد تَمَظْهُرٍ هامشيٍّ.. يتحقَّق بين ظهْرانَيِّ المؤسَّسة السِّينمائيَّةِ العارمة !

الحالَ أنَّ الفيلم البازانِيَّ يُضْمِر المونتاج، ولا يُغيِّبُه أو يَقْصِبه. نعْنِي أنَّ تواصل التفْليم في الزمان، والمكان إنَّما ينهض على مونتاجيَّةٍ افتراضيَّةٍ مُتخيَّلة .. إذ تتمُّ في غفْلةٍ من مثُول تقنية المونتاج، على أنَّها تنْتجِز في وعي المُشاهد، وتتحدَّد بعَينَيْه، لا بعين الكاميرا، فيكون له أن ينتقيَ ما شاء من الأجزاء المُتاحة من مساحة اللقطة، أو المتوالية الفيلميَّة.

وإذنْ؛ فاللَّقطة العميقةُ، بفضل عمْق مَجالِها، لَتعْرِض أمام المُشاهِد جُمْلةً من مستويات القراءة، والتأويل، يتمُّ احتيازُها وفْق استبداليَّةٍ ذهنيَّةٍ تتخيَّر مَقْطعاً بعيْنِه من بنْية اللَّقطة، وتُهمِّش مَقطعاً آخر تَماماً، أو تقريباً، على شاكلة ما يفْعل المونتاج. إنَّ " عمق المجال يفترض بالتالي موقفاً ذهنيا أكثر نشاطا، بل يفترض مساهمة إيجابية يقوم بها المتفرج تجاه الإخراج. فبينما هو في المونتاج التحليلي ليس عليه إلا أن [...] يصب انتباهه في انتباه المخرج الذي يختار من أجله ما يجب مشاهدته، فإنه يطلب منه أقل قدر من الاختبار الشخصي- على انتباهه وعلى إرادته يتوقف إلى حد ما على كون الصورة لها معنى".١

كذلك يُلْفي المتلقِّي الحريَّة ذاتَها في اقتطاع ما يشاء من البِنْيات الداخليَّة للَّقطة المشْهديَّة، فضلاً عن سَعة فضائها، وتَحرُّكات مُحتوياتِها الداخليَّة، قصْدَ اقتناص ما أمْكَن من القراءات، والتخْمينات، والنَّسَخ التأويليَّة...

في هذا الضوء، نستطيع الزَّعْم أنَّ تعْميق اللَّقطة هو ما يفْتح خطابَها، ويفتِّق مُحتواها السرديَّ إذْ يُرشِّح على بِساطِها محوراً، أو تَمَفْصُلاً رُكنيّاً (Syntagmatique) (وآخرَ استبداليّاً Paradigmatique) يصل بين أحداثِها، ووَحْداتِها الأيقونيَّة بِمعْزِل عن تَرجُّرِ المونتاج. (كذلك يفْعل التمطيط الزمْكنِيُّ للقطة- المشْهد). إذاً، ليستِ الرُّكْنيَّة حِكْراً على تلك العلاقات المونتاجيَّة البيِّنة التِي تربط بين اللَّقطة، واللَّقطة في البنْية السرديَّة للفيلم، بل ثَمَّة رُكنيَّةٌ من نوعٍ مَخصوصٍ؛ مُضمرَةُ التَمَفْصل، تربط، ولو أيْقونيّاً، بين المستويات الداخليَّة للَّقطة الواحدة، واللَّقطة العميقة على وجْه التحديد.

من هنا، يَحْظى المُشاهِد السِّينمائيُّ بقسْطٍ من الحريَّة، والأرْيَحيَّة في اختيار الصَّعيد الذي يُريد من كيان اللَّقطة العميقة؛ فهو، إذ ذاك، يُمارس الاستبداليَّة بإرادتِه، فيسْتبدِل (بعيْنيْه) جزءاً بِجزءٍ، ومستوىً بِمستوىً من معطيات اللَّقطة، عكْسَ الاستبداليَّة المفروضة التِي تستحوذ على سينما المونتاج، حيث يفرضها المُخرِج على وعْي المشاهِد مُسْتبدِلاً لقْطةً بلقْطةٍ باستعمال المونتاج، فلا يتْرُك له أيَّ مَجالٍ للاختيار، والمناورة المشْهديَّة ..

ليس من العُسْر- إذنْ- أن نُميِّز بين المستويات المتباعِدة، والمستويات المتدانية التِي يُخلِّفها المنظور (عمق المجال) في كيان اللَّقطة العميقة؛ ومن هُنا يأتِي الشَّبَه بين المُشاهِد السِّينمائيِّ (البازانِيِّ)، وبين المُشاهِد المسرحيِّ، إذ كلاهُما ينْعم بِحريَّةٍ ما في التبئير على الحيثيَّة التِي يريد من بساط اللَّقطة، أو من فضاء الرُّكح المسرحيِّ. غيْرَ أنَّ حريَّة المشاهِد البازانِيِّ ليستْ مُطلَقة، لأنَّ عمق المجال تقنيَّةٌ سينمائيَّةٌ بالأصل، أي؛ إنَّ مُخلَّفاتِه المشهديَّةَ، والأيقونيَّة المتَّصلة على مساحة اللَّقطة لا تشتغل إلاَّ بمرافقة مَحتومة من بعض التقنيات السِّينمائيَّة؛ الإطار، والتأطير، وحركة

الأشياء، والممثِّلين دخولاً في المجال، وخروجاً منه .. ومن ثَمَّ فإنَّ حريَّة المشاهَدة ها هنا تكون مشْمولة، بطريقةٍ أو بأخرى، بإرادة المُخرِج، ولا تتمُّ بمنأىً عن رؤياه الإخراجيَّة.

في هذا السِّياق، لا يسَعُنا إلاَّ أن نستأنس بمقاربة جون ميتري (J. Mitry) في فهْم طبيعة اشتغال التَمظْهُر المسرحيِّ الموسومةِ به سينما اللاَّمونتاج، وإنَّنا، في هذا الشأن، نَجْتزئ، وبدافعٍ منهجيٍّ فَحسْب، بالإحالة إلى قوله المحسوم: " إنَّ المعطى الفيلميَّ سيظلُّ عرْضاً نظميّاً، وإعادةَ تأويلٍ للواقع حتَّى وإنْ تَمَّ تصويرُه على نَحْوٍ مُتَّصل. فليس من المعقول في شيءٍ أن نطالب بالنسْخة الكاملة للواقع؛ ذلك لأنَّ الكادراج، والإضاءة، وحركاتِ الكاميرا المحْسوبةَ، وتَحرُّكاتِ الممثِّلين، وترْتيبَ الموجودات داخل المجال، والتغيُّراتِ التي تطْرأ باستمرارٍ على اللَّقطة، إنَّما تُحافظ، جَميعُها، ولو في صميم الفيلم الحديث، على التمَظْهُر العام لصناعةٍ سينمائيَّةٍ، أو مَقْصِديَّةٍ سينمائيَّة ".١

لا ريبَ، بعْد إمعاننا النظر في فَحْوى هذا القول، خلُصْنا إلى أنَّ التواصل اللاَّمونتاجيَّ في تصوير الفيلم لا يضْمن التقاطاً يُطابِق الواقع (المرْجِعَ) نُسْخةً تسْجيليَّةً طبْقَ الأصْل، ولا يعْني، البتَّةَ، تغييبَ اللَّمسة البنيويَّة لمُخْرِجه. فضلاً عن ذلك، على الرُّغم من اتِّساع رقْعة اللَّقطة (أو التصوير) زمنيّاً، ومكانيّاً، فإنَّها تظلُّ مشْمولةً بمُواضَعات اللُّغة السِّينمائيَّة، وتبقى خاضعةً لإكراهاتها، ومَعاوِلها التقنيَّة .. ما من شأنِه أن يَحُدَّ من حريَّة المشاهَدة لدى المتلقِّي، و يوَجِّه، على هوْنٍ ما، إسْهامَه التأويليَّ في تدعيم إنتاجيَّة اللَّقطة.

لا حريَّةَ مطْلقةً في تلقِّي المحتوى البصريِّ للقطة؛ سواء أكانت لقطةً عميقةً، أم لقطةً مشْهديَّةً، أم لقطةً مُمَنْتَجة. الحريَّة المطْلقة لعلَّ أن تتحقَّق حيال استيعاب النسخة الأصليَّة (الفيزيقيَّة) للواقع، أي؛ خارجَ الاقتطاع التركيبيِّ لأيِّ نوع من أنواع الممارسة الإبداعيَّة. إلى ذلك نستدرك أنَّ المُشاهِد المسْرحيَّ لأنَّه غيرُ مُرتبطٍ بحواف الشَّاشة، فهو أكثر تَحرُّراً في استيعاب فضاء العرض مُقارَنةً بنظيرِه المُشاهِد السِّينمائيِّ. من هُنا تُناطُ خطابيَّة الرُّكْح بما يقع عليه فحسْب، بينما تستمدُّ اللَّقطة خطابَها، وتأثيرَها الدلاليَّ .. مِمَّا يقَع داخلَ الإطار، وخارِجَه.

وأيّاً ما يكُن الشأن، فإنَّنا نعترف لأندري بازان بوجاهة سعْيِه النقديِّ .. في تَحرير تلقِّي الأفلام من سطْوة بنيويَّة المونتاج، ومن ثَم من سُلطة المُخْرِج بوصْفِه المخطِّط الأوَّل لتركيب لقطات الفيلم. ولقد استطاع، في سَعْيه ذاك، أن يُسلِّم للمشاهِد مفاتيحَ تذوُّق اللَّقطة، ويُشْرِكَه في عمليَّة إخراجِها، وإعادة إنتاج مراميها الدلالية ...

لكنَّنا، مع ذلك، ننتصِر لمُقاربة ج. ميتْري الموصوفةِ أعلاه؛ إذْ نَحْسَب أنَّها قد وازنَتْ بين حريَّة المُشاهَدة / الاستهلاك، وبين حريَّة الإخراج / الإنتاج، أو قُلْ إنَّها لَمقارَبَةٌ مُعتدلة؛ حيث تُفْصِح أنَّ المشاهِد في فلَك السِّينما الحديثة يَمْلك حريَّةً نسْبيَّةً، أو موَجَّهةً، على نَحْوِ ما، بفعْل التشكيل المتحرِّك للوضعيات، وللعلاقات بين الأشياء، والشخصيَّات.١ إنَّما هي مقاربةٌ تُناقش مسألة المسْرَحة من داخل حقْل السِّينما، حيث تكون اللُّغة السِّينمائيَّة مَحلَّ تأثيرٍ، لا مَحلَّ تأثُّرٍ وحسْب.

وفي ذلك، إذنْ، ما يتساوق وفرضيَّةَ هذه المقالة كما وثَّقْناها في المطْلَع؛ ثَمَّة سَنْمَنةٌ لِخطاب الفيلم الحديث، وليس مَسْرَحة، إذِ الخاصيَّة المسرحيَّة هي ما يَذْعن لِمنطق السِّينما، إن في حال عمق المجال، أو في حال اللَّقطة- المتوالية.

تَجْسيداً للمفاهيم، وتَحْبيناً للرُّؤى النقديَّة المعروضة في هذه المقالة، نقْترِح هذه القراءة (السِّيميو- لسانيَّةَ) للقطةٍ عميقةٍ اقتطعْناها من فيلم هامْلت (Hamlet) للمخْرِج الإيرلندي براناغ كينيث (Branagh Kenneth).2

الصُّورة: ٠١.

كما تَرى، كاد عمْقُ المجال أن يَجْعل من هذه اللَّقطة * خشبَة مَسْرحٍ ماثِلةً أمامَك بكلِّ ما للمَشْهديَّة المسرحيَّة من ركائزَ هندسيَّةٍ، وفواعل تأثيرٍ وتدْليلٍ، وامتيازاتٍ تداوليَّة .. وقد كان للحوار هُنا، في شكْلِه المُفَفْلَم، وبطريقة إدارتِه بين الشَّخصيَّات، مفْعولٌ إضافيٌّ يُغذِّي السِّمةَ المسْرحيَّة في المَدارك البصريَّة، والذهنيَّة للمُتلقِّي.

بَيْد أنَّ هناك من اللَّمسات التقنيَّة، وإكْراهات التفْليم .. ما يوطِّد الحصانة السِّينمائيَّة لِهذه اللَّقطة، ويُعضِّد مناعتَها الخطابيَّة من كلِّ شَوْبٍ مسْرحيّ، أو يُحرِّك، جرَّاء ذلك، ذلك الوسْمَ المسْرحيَّ على بساطها في شكْل ملامِح هامشيَّةٍ، أو على هيئة خصوصيَّةٍ مسْرحيَّة مُسَنْمَنَة.

لا ريب، تقترح عليكَ هذه اللَّقطةُ، فضلاً عن عُمق مَجالِها وامتدادِها الزَّمكاني، ثلاثةَ مستوياتٍ للمُشاهَدة، والقراءة، والتأويل؛ إذْ يَظْهر جانِبُها الأيْمن من الجهة الأماميَّة بوصْفِه المستوى الأوَّل (أ): حيث يدور حوارٌ حسَّاسٌ

بين جورترود، وغولدسترن، وروزنكنتر. ويُجسِّد وقوفُ الخادم في العمق المتوسِّط المستوى الثاني (ب)، بينما تَحْجز الخادمةُ المستوى الثالث (ج) في الخلفيَّة وهي منهمكةٌ بنفض الغبار عن أثاث البَهْو.

ونومئ هنا إلى أنَّ ترتيب هذه المستويات الثلاثة ترتيبٌ مؤقَّتٌ، ومُحْتمَل، يتغيَّر، لا مَحالةَ، من مُشاهِدٍ إلى آخر. فهو مُرشَّحٌ للتبدُّل حسَب الخيارات الاستبداليَّة للمتلقِّين. فمثلاً، يُمْكن أن تنساق نظرتُكَ أنتَ إلى المستوى الثالث، إذ تقصِد قصْداً إلى التبئير على ما يقَع (مع الخادمة) في الخلفيَّة، فتؤطِّر بعينيكَ هذا المستوى عازِلاً إيَّاه بمونتاجٍ ذهنيٍّ في شكل لقْطةٍ مُسْتقلَّةٍ عن المستويَيْن الآخرَيْن، وهكذا يتحوَّل المستوى الثالث إلى مستوىً أوَّل.

فضلاً عن ذلك، باتَ واضِحاً أنَّ هناك مونتاجاً مُسْتَتِراً يَحْكم المستويات الثلاثة لِهذه اللَّقطة، شأنُه شأن الضَّمير المسْتَتِر الذي يوجِّه البِنْية الإسناديَّة للجُملة. لكَ، إذنْ، أن تتخيَّل وجودَ ثلاث لقطاتٍ داخل الفضاء الكلِّيِّ لِهذه اللَّقطة العميقة، إذ تَتَمَفْصَل بفعْل مونتاجٍ ذهنيٍّ، أو حتَّى تقنيٍّ، وتتضام، بعضُها ببعضٍ، وفْق مِحورٍ ركنيٍّ يسْمح لَها بأن تُحرِّك سرديَّة اللَّقطة، وتَخِز حسَّها الدلاليَّ، وتَحْبِك لَها تعبيريَّةً سينمائيَّةً خاصَّة تنْماز، لا ريبَ، عن تعبيريَّة الصورة الثابتة حتَّى وإن كانت ذاتَ عُمقِ مَجالٍ، أو منظور.

تسْتقرئ - إذاً- رُكْنيةً شاخصةً تُجاور بين مستويات اللَّقطة تلك، على الرَّغم من حاجِب التماهي الأيْقونيِّ (الفوتوغرافيِّ) بين المستوى، والآخر. إنَّما هي رُكْنيةٌ تَتمَفْصل بِمعزِلٍ عن حشْرجَة التقطيع، والمونتاج، وفضْلاً عن تَمَفْصُلها ذاكَ، تتَدبَّج لُغة اللَّقطة، ويُتداوَل خطابُها .. مع انْضيَاف أنَّها رُكْنيةٌ تُخوِّل لكَ بِمُمارسة الاستبدال في مُحيط اللَّقطة ذاتِها من وجْهةِ (بالتركيز على مستوىً دون سِواه)، وعلى صعيد الذهن من وجْهةٍ أخرى، بِحكْم أنَّ المحور الاستبداليَّ مِحْورٌ غيابيٌّ أصلا.١

وإذنْ، إنَّ هذا التمدُّد الأيْقونيَّ، والزمْكنيَّ المتبوعَ باتساعٍ في الحدَث، والدلالة .. هو ما يضَع الحريَّة بين يديْكَ إزاء تلقِّي اللَّقطة؛ فسُرْعان ما تُباشر عمليَّة استبدال مستوىً بِمستوىً، أو مُجاورةِ مستوىً مع مستوىً .. وفْق مَسْلكيَّةٍ عَيانيةٍ تكاد لا تَخْتلف عن مَسْلكيَّة العرْض المسْرحيّ. وهو، آخرَ الأمْر، ما يُذْكي النشاط السِّيميُو- سرديِّ للَّقطة كاملة.

من جانِبنا، أنَى لنا أن نُحاول التمثيل لذلك من خلال هذه الترْسيمة:

- المستوى (أ): مِحْور الحدَث: العلاقة المحتمَلة لزيارة غولدسترن، وروزنكنتر بقضيَّة هامْلت.
- المستوى (ب) + المستوى (ج): التأشير على أدبيات الحياة الملَكيَّة.
- المستوى (أ) + (ب)/ أو (أ) + (ج): إحالةٌ خافتة إلى تراتبيَّة السلَّم في الحياة الملَكيَّة.
- المستوى (ب)/ أو (ج): غيْرُ مرَشَّح بقوَّةٍ للانتقاء، لكَوْنه يُغطِّي على الحدَث المحوري.

بَيْد أنَّ تلك الحريَّة التي تتنقَّل بِمُقتضاها في فضاء هذه اللَّقطة بين المستوى، والمستوى، عازِلاً، مُجاوِراً .. تظلُّ حريَّةً مَشْروطةً بالمَعْلَم التقنيِّ، وإحْداثياته الإخراجيَّة ذاتِ التعْيين السِّينمائيِّ الماثِل؛ الأمر الذي يُزحْزحكَ من بؤرة التلقِّي المسْرحيِّ العَيانيِّ نَحو مَدارِج الفيلم الإدراكيَّة التقنيَّة .. كأن يصطدم لَحْظُكَ بِحواف الشَّاشة، أو بِحدود الإطار، فإمَّا أن تنتكِس مُكتفياً بِمشاهَدة مُحتوى اللَّقطة الحاضِرة، وإمَّا أن تشرئبَّ عنُقكَ إلى ما يقَع خارِج المجال، فتتفجَّر تآويلُكَ على فوَّهة اللَّقطة الغائبة، وهنا تتدخَّل تقنيةُ الكادراج شرطاً آخرَ في تقييد حريَّة المُشاهَدة، بَلْهَ في سَنْمَنَة المُشاهَدة.

الحالَ أنَّا نريد إلى القول إنَّ الإطار، والتأطير كليهما يُشارك في تذليل السِّمة المسرحيَّة داخل خطاب اللقطة العميقة؛ فالأوَّل: فلأنَّ المشْهد المسْرحيَّ لا يَخضع لتأطيرٍ ماديٍّ تقنيٍّ .. والثاني: فلأنَّ خشبَة المسرح هي وحْدَها ما يُصدِّر علاماتِ خطابِها، حيث إنَّ خروج الشَّخصيات من عليها هو خروجٌ من الجغرافيا الدلالية للعرْض، أو الخطاب إلى حين.

بينما يربط الكادراجُ اللَّقطة الحاضرة بأختِها الغائبة، ويوَلِّف بين المجال (Le champ)، وخارجِه (Le contre-champ) توليفاً ديناميّاً يَجْعل، أحايينَ كثيرةً، مِمَّا يَحْدث خارج الإطار أكثر تأثيراً مِمَّا يَحْدث في متْن اللَّقطة، من الناحية الدرامية على وجْه الخصوص.

يُضاف إلى ذلك التحرُّك الداخليُّ للَّقْطة، وغيْرُها من التقنيات التي تبوح بِها عدسَة الكاميرا، والتي تَحُدُّ انتباهَكَ، أو توَجِّهُه، أو تُفجِّره .. وتَحول دون أن تكون مُتفرِّجاً مَسْرحيّاً.

السؤال المِلْحاح الذي نَهْجس به اللَّحظة:

أَلَـمْ يـكُ بوسْـع المُخـرِج هنـا أن يُجـزِّئ هـذه اللَّقطـة باسـتعمال المونتـاج (التقنـيِّ)، بحيـث يُخـتصُّ كـلَّ مسـتوىً مـن مستوياتِها الثلاثة بجزءٍ، أو بلقْطةٍ مستقلَّة ؟ وما جدوى ذلك إذا كان المونتاج يفضي إلى المبتغى الدلاليِّ ذاتِه ؟

دعوني أهْمِس: إنَّها مسْألة أسلوبٍ .. لا غيْر.

* خلاصة:

عـلى مهـلٍ واحْتـذارٍ، ورَكْحـاً عـلى ملْمـوس هـذه المقالـة، بوسْـعنا أن نُغْلـق دَوْرتَهـا المعرفيَّـة بالقناعـات، والافتراضـات التِـي انطلقْنا منها:

لا يَمْلِـك مُصـطلَح المَسْرَـحة في رحـاب السِّـينما الحديثـة مشْـروعيَّة؛ لا تأسيسـيَّةً، ولا إجرائيَّـةً إلاَّ في حـدودٍ ضـيِّقةٍ مـن التصـوُّر، والتَمَظْهـر. ومـن ثَـمَّ، لا منـاص للسِّـمة المسْرحيَّة المهجَّـرة إلى خطـاب السِّـينما مـن التكيُّـف مـع مناخـه التقنِـيِّ، والتأقْلم مع مواضَعاته الخطابيَّة، وفلسفةِ جَمالياته ...

عـلى هـذا الأسـاس، يظـلُّ المسْرـح، وهـو بـين ظهْـرانَيِّ السِّـينما الحديثـة، خاضـعاً لِمنطـق اللُّغـة السِّـينمائيَّة؛ الخضـوعَ الـذي يفْـرض قلْـبَ ورقـة المصـطلَح: المسْرَـحة (Théâtralisation)، ليَغْـدوَ: سَـنْمَنَة (Cinématisation)، مـا يُفْصِـح بـأنَّ مـا شـهِدتْه سـينما اللاَّمونتـاج هـو سَـنْمَنةٌ للمسْرـح، ولـيس مَسْرَـحةً للسِّـينما، وذلـك هـو مـا يُبْقـي سـينما اللاَّمونتـاج سـينما مونتاجيَّةً ذاتَ سلوكٍ سرْديٍّ، وأسلوبيٍّ مَخصوص.

عـلى أنَّـا نـترْك البـاب مفتوحـاً أمـام المصـطلحيِّين للبحـث في مسـوِّغات التأصـيل لِمصـطلح السَّـنْمَنة، ولِمسـانده التأثيليَّـة، والترْجُميَّة.

وإذنْ، إنَّ مـن يـرى في تقْنيَّتَـيِّ عمـق المجـال، واللَّقطـة- المشْـهد أسـلوبَيْن مَسْرـحيَّيْن، فقـد فـالَ رأيُـه؛ هاتـان تقنيَّتـان سينمائيَّتان بامتياز، تتنجَّزان من خلال فواعل الكاميرا، ولواحقها الأدائيَّة.

مـع ذلـك، إنَّ مـن أفْضـال السِّـينما الحديثـة (البازانيَّـة) أن أكْسـبتِ السِّـينما إمكانـاتِ تعبيريَّـةً جديـدةً، عـلى الـرُّغم مـن أنَّهـا باتـتْ في دنيـا السِّـينما المعـاصِرة مُتجـاوَزةً، مسْـتهلَكةً .. أو مَحْـض خيـارٍ أسـلوبيٍّ مـودَعٍ في الـذخيرة الإخراجيَّـة العارمـة لدى المُخرِج.

وبعْد؛ أليس المسْرَح هو المسْرح، والسِّينما هي السِّينما ؟!

عـلى مهـلٍ واحتـذارٍ، نَخـتِم نـصَّ هـذه الخلاصـة، ولسْـنا نغْلـق بـاب الاجتهـاد، والتحقُّـق، والاستكشـاف ... بـل نتْركُهـا مُوارِبة !

* قائمة المصادر والمراجع:

- العربيَّة (تَحريراً أو ترجمة):

١- الصـبان منَـى، المونتـاج الخـلاق مـا بـين القـديم والحـديث، دراسـة في التطـور التـاريخي لأبعـاد الخلـق المونتـاجي، دط، دار غريـب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

٢- أندريـه بـازان، مـا هـي السـينما، ج١، نشـأة السـينما ولغتهـا، تـر: ريمـون فرنسـيس، مـر: أحمـد بـدرخان، دط، مكتبـة الأنجلـو المصرـية بالاشتراك مع مؤسَّسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ديسمبر، ١٩٦٨.

٣- سادول جورج، تاريخ السينما العالمية، تر: إبراهيم قنديل، دط، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

٤- شبل الكومي محمد، النقد السينمائي من منظور أدبي، تقديم: محمد عناني، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥- دومينيك قيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، مر: فيفي فريد، دط، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، دت.

٦- فسيفولود بودوفكين، الفن السينمائي، تر: صلاح التهامي، ط١، دار الفكر، ١٩٥٧.

٧- هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم لعريس، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٠.

- الأجنبيَّة:

١- A. J. Greimas, J. Courtès : Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette université, Paris, 1993.

٢- Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Ed, TALANTIKIT, Bejaia, 2002.

٣- Gardies René, Comprendre le cinéma et les images, Armand Colin, Paris, 2007.

٤- Gérard Gengembre, Les grands courants de la critique littéraire, Edition du seuil, 1966.

٥- Gilles Deleuze, L'image mouvante, CINEMA 1, Collection « CRITIQUE », Ed ; Minuit, Paris.

٦- Jacques Aumont et Michel Marie, L'analyse des films, Coll ; NATHAN, 2ème édition, Paris.

٧- Jacques Aumont et autres, Esthétique du film, Ed ; Fernand Nathan, Paris, 1983.
٨- Marcel Martin, Le langage cinématographique, les éditions du Cerf, Ed : 5, Latour-Maubourg, Paris.
٩- Masson Alain, L'image et la parole, l'avènement du cinéma parlant, Ed ; E. L. A. La différence, Paris, 1989.
١٠- Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma, Tome: 2, T2, 4em tirage, Ed: klincksieck, 1986.

جماليات التناص في المنجز التشكيلي العراقي المعاصر

م . م علي نوري محمد علي
جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول
الإطار العام للبحث

مشكلة البحث والحاجة إليه :

جاء في نتاجات بعض الدراسات النقدية المختصة بالفنون التشكيلية بأن العمل التشكيلي ما هو إلا بنية في منظومته الشكلية واللونية ، ولكونه ٌ نصا ًبصريا ًفهوبذلك وفق المفهوم البنيوي يعتبر نصا ً منغلق على ذاته ، إلا أن الدراسات النقدية المعاصرة ، وفي الربع الأخير من قرن العشرين أتت بدراسة جديدة عارضت المفهوم البنيوي تحت أسم التناص ، ذلك المصطلح الذي تكونت بذوره لدى الشكلانيون الروس ، وبالذات على يد الناقد الروسي باختين ، ومن ثم تبلور على يد كرستيفيا ليصبح العمل الفني نصا ً مفتوحاً يمكن أن يتلاقح ويتداخل مع نصوص أخرى ، إلا أن تلك الدراسة لم تعمم مفهومها وأقتصر تداوله على الفنون اللغوية أو الأدبية فقط .

ولم تُظهر الدراسات النقدية في الفنون التشكيلية تدوال مثل هذا المفهوم،وإن ظهرت فأن مثل تلك الدراسات ميسورة ، ولم يعثر الباحث منها سوى مقالين تطرقت لمفهوم التناص في العمل التشكيلي والتي ظهرت في بدايات قرن الواحد والعشرين، دراسة لعقيل مهدي يوسف بعنوان (التناص ورسم العرض) نشر في مجلة أسفار، ودراسة لكاظم نوير تحت عنوان(تناص الشكل في الرسم الحديث) نشرت في مجلة الموقف الثقافي (م ٢٠ ، ص :٢٩) .

أن لتلك المحدودية في أستخدام هذا المفهوم بالدراسات التشكيلية ولدت لدينا الحاجة لهذا البحث ليكون مكمل للدراسات السابقة، ويطرح التسؤلات حول ما هية آليات أشتغال التناص في العمل الفني التشكيلي ؟ وماهي تلك التحولات التي تطرأ على الخطاب الجمالي في العمل النشكبلي ؟ ليصوغ الباحث عنوان بحثة تحت عنوان : جماليات التناص في المنجز التشكيلي العراقي المعاصر

أهمية البحث :

١ . يسهم برفد المكتبة الجامعية بمواضيع تخص الفن ويفيد الطلبة، والباحثين من ذوات الاختصاص بكيفية قراءة النص التشكيلي المعاصر .

أهداف البحث :

الكشف عن تلك التعالقات الشكلية أو التناص الشكلي في الأعمال التشكيلية العراقية المعاصرة (رسم ، نحت ، خزف) .

معرفة الجماليات التي يحققها التناص في العمل التشكيلي العراقي المعاصر .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : الأعمال التشكيلية(رسم ، نحت ،خزف) التي أنجزت خلال مطلع الواحد والعشرين

الحدود المكانية : الأعمال التشكيلية من الرسم والنحت والخزف التي أنجزت من قبل فنانين عراقيين معاصرين بداخل العراق وخارجه .