المنجز السردي والمتخيل السينمائي

The narrative achievement and the cinematic imagination

العربي ساردي عبد القادر[1]*، ناصر اسطنبول[2]

[1] جامعة وهران 1 الجزائر، larbisardia@gmail.com

[2] جامعة وهران الجزائر larbisardia@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2024/04/22 تاريخ القبول: 2024/06/17 تاريخ النشر: 2024/06/20

ملخص:

لاشك أن انتقال البحث الأدبي من القراءات السياقية إلى القراءات النسقية يخضع بالموازاة الخطاب السردي نحو النزوع إلى تكثيف التعدد الايحائي تبعا لتنوعه الموضوعاتي مما يغشيه بهالة من التشظي التأويلي والتشذر الوصفي . الأمر الذي يجعل من المقاربة السيميائية قراءة حتمية في تحليل مدونات السرد الروائي الذي راح بحكم خصوصياته البنوية ينأى عن طرائق الاشتغال النصي الراديكالي الذي أوغل السرد الكلاسيكي داخل شرنقة الانطوائية السياقية و امداداتها و التي لا مناص من توجيهها لمقاصد القراءة النقدية .

لقد بات السرد الحديث بعد تداخل الأجناس محفلا لغويا رمزيا يتعالق مع المتخيل الأسطوري والعجائبي فيخفي وراء كل لفظة صورة، وهي بدورها تخفي في مكنونها عدة صور مرجعية وخيالية شبيهة في تدفقها عبر المنجز السردي بتتالي الصور في المونتاج السينمائي . ومن هنا تمارس اللغة عبر تشكيلها الخطي فنيات التصوير ليمارس السرد تدليله الفني عبر آلية التعبير اللغوي ، و لا غرابة في هذا التجاذب بين التركيب السردي و السينمائي زمن تطور وسائل الاعلام و الاتصال التي توسلت بالصورة للهيمنة على الرأي العام لما تمتلكه هذه الخيرة من مزايا الإغراء و التأثير على المتلقي إلى حد الاستلاب الحسي و العقلي وهذا ما بوأ مدونات السرد الحديث مكانتها المكينة ضمن اهتمامات النقد الروائي الحديث فلن نجانب الصواب حين نقر بصدق المقولة الشهيرة أن الصورة تنوب في الدلالة عن ألف كلمة

كلمات مفتاحية: الرواية، السرد، السينما، المونتاج، الإضاءة.

Abstract:
There is no doubt that the transition of literary research from contextual readings to systematic readings is subject, in parallel, to narrative discourse towards the tendency to intensify suggestive multiplicity, which overlays it with an aura of interpretive fragmentation and descriptive fragmentation. Which makes the semiotic approach an inevitable reading in the analysis of the narrative codes that disappeared due to their structural characteristics. He distanced himself from the methods of radical textual work that plunged the classical narrative into the cocoon of contextual introversion and its supplies, which were inevitably directed to the purposes of critical reading.
After the intersection of genres, modern narration has become a symbolic linguistic forum that interconnects with the mythical and miraculous imagination, concealing an image behind every word. In turn, it conceals within it several referential and imaginary images similar in their flow through the narrative work to the succession of images in cinematic montage. Hence, the language, through its linear formation, practices the techniques of photography, so that the narrative exercises its artistic significance through the mechanism of linguistic expression There is no surprise in this tension between narrative and cinematic structure in the era of the development of media and communication, which used images to dominate public opinion. This is what has given blogs of modern narrative its solid place within the concerns of modern narrative criticism. We will not be wrong when we acknowledge the truth of the famous saying that a picture represents the meaning of a thousand words.

Keywords: roman; narration; cinema; montage; lithing

✶ **عبد القادر العربي ساردي:** **الإيمايل**larbisardia@gmail.com

مقدمـة:

يعمد الإبداع السردي المغاربي عبر هوسه التجريبي إلى البحث عن سيرورة الانتظام بين مجاري السياق التاريخي وحركيته، بعد تقويض اللسانيات لسنن التوكل على إمدادات القراءات السياقية، وشيوع نظرية تداخل الأجناس الأدبية، ومن هنا جنحت المدونات الروائية إلى التلاقح المعرفي المتجدد الذي يكسبها إضافة معرفية وأصالة إبداعية خلاقة؛ أنى راحت تتوسل بمكتسبات الفنون البصرية المتماهية مع خطابها التصويري في حقبة ذيوع شأن الصورة بعد الانفجار العلمي الذي شهده تطور وسائل الإعلام والاتصال في عصرنا الحديث.

من أجل ذلك تولدت هواجس هذا البحث حول مكمن هذا التجاذب التصويري بين مقول العين بصفه خطابا بصريا بامتياز والصورة ألسينمائية؛ إذاك راح هذا الخطاب الروائي يخط سمات الهوية السردية وفق الطرائق التي تختص السينما بما تمتلكه من وسائل وآليات تمنحها السلطة لاحتكار خطاب الهيمنة الحسية والعقلية، وتوجيه الرأي العام.

ولن نجانب الصواب حين نقر أن عتبات السرد المغاربي وحتى من خلال مناصها الخارجي تحيل على حمولة معرفية وفنية خصبة، تمتح من روافد إيديولوجية وتاريخية واجتماعية وسياسية، ويتداخل ضمن هويتها السردية حافز الحفر الأسطوري والعجائبي بما يمتلكانه من خصوصية رمزية يفاقم معضلة تحويل هذا المنجز الروائي إلى نص سينمائي يتوسل في مواجهة متلقيه بأدوات التعبير البصري.

ولا شك أن الإنصات لنظام الفنون البصرية يزجي بمدونات السرد الروائي للإفصاح عن هويتها وقيمها الفنية بمحاذاة الانشغال بقضايا الانسان وعوالمه التي تتماس بين السكينة وطقوس التنازع الوجودي. هذا الاستئناس الروائي لتداخل مواضيعه يصر على البقاء تحت وطأة الإحالة الملتبسة بين الاحتمال والتوقع المرجعي – الواقعي – والمتصور الخيالي؛ وبذلك يزج بالقراءة نحو الاصطدام بوهم الانتقائية التي تقبع في الغياب.وبالتالي نتساءل عن المتن الروائي الذي يقبل الارتحال إلى الفضاء السينمائي وينسجم بخصوصياته اللغوية والتصويرية بالانتماء للهوية السينمائية؟ وهل تمنح النصوص الروائية التي تغرف من معين الأساطير والعجائبي والتي تنبو عن المفازات البصرية لتغور داخل متاهات التخيل وضبابية إيحاءاته – نفسها لتعانق العرض السينمائي بلغتها الغائرة في صمت الوجدان؟ هكذا يستدعي مقول العين، بوصفه ساردا داخل الرواية تقنيات الوصف(Description)التي تعادل الكاميرا السينمائية حين تلاحق الأمكنة والشخصيات وما يلازم ذلك من زاوية الرؤية والإضاءة والتجاور بين العتمة والنور لتجعل منها مادتها الخام للمتعة البصرية.

ولا يمكن الغفلة عما تطرحه بعض الروايات حول الخطاب الواصف(Discours Descriptif) الذي يتعلق

بثنائية الدور التي تجعل المؤلف ناقدا ومنظرا في الوقت عينه حينها تتحول الكتابة من وسيلة إلى موضوع للكتابة وبصفة أخرى تتحول. الرواية إلى موضوع لذاتها، أو ما يتعارف عليه بالميتارواية كما هو شائع لدى الروائية "أحلام مستغانمي" حيث تغدو اللغة انشغالا يؤرق صاحبه ويقض في الوقت نفسه مضجع راحة المتلقي بالمضمرات التي تنثال عن البنيات اللغوية التي تستدعي استفراغا لسيول التأويل دون إشباع نهم التلقي.وهذا التوصيف النظري دلت عليه الروائية في تحديد علاقة الكتابة بالرسم:"لا أنا لست كاتبا، الكتابة تكفين الوقت بالورق الأبيض، أنا مصور مهنتي الاحتفاظ بجثة الوقت، تثبيت اللحظة..كما تثبت فراشة على لوحة." (مستغانمي أ.، 2007ص 116)

وبذلك تمسي الكتابة عملية تزييف وتحايل على الزمن كونها غير ثابتة على خلاف الصورة التي تعلن عن وظيفة التثبيت.

هكذا تطرح كثير من الروايات نرجسية انتمائها للمتخيل الذي يقبع بين تلافيف العجائبي والأساطير مستعليا من تراكمات المدلول النصي الذي تكثفه القراءة الواصفة وهي تراود سجالات الغياب التي يوحي بها الفراغ الباني للنص الروائي. ولما كان الخطاب المنطوق متوازيا مع مقول العين عبر أفعال التخيل، تقوى حدة احتفالية المرئي بسجلات هذا الملفوظ الوصفي؛ ذلك أن:"استعارة العين تحتل منزلة هامة في إنتاج المتخيل" (الجلاصي، 2000 ص 30)

تلك هي الأسئلة التي تنساق انشغالا يستوجب البحث عن فض النقاش من حول العلاقة الجدلية التي تشد السرد الروائي إلى السينما والتي بمقدورها إن كتب لها النجاح أن ترقى بنفسها وبالرواية المغاربية لتحظى بمكانة موازية لما استحقه الشعر العربي.

1.السينما بين الواقعية والإحالة الرمزية:

حينما يلح الواقع على الابتعاد، وتهمس الرمزية من خلف الأقنعة، تنزع الصورة – المتخيل–نحو الاقتراب فتتبدى حقيقية أو بمقدورها وحدها إنتاج الحقيقة؛ ذلك أنها تمتلك خاصية الاستيلاء والأسر التي تمسك بتلافيف الذات الرائية داخل شرنقة دودة القز بفضل ما تمنحه عبر مؤثراتها المحفوفة بسياج السواد الذي يخيم داخل القاعة السينمائية، والذي تخترقه أشعة ضوئية ترفع من نسقية التنويم المغناطيسي:إنه سحر المكان: "وإننا لنكون مسحورين به، كما كان الأمر في تجارب التنويم المغناطيسي القديمة من غير أن نراه مواجهة بوساطة هذا المكان اللامع، والثابت والراقص "(بارت، 1999ص474) .

لا شك أن تهافت الحيوان على ما يشتهيه مرسوما على قطعة قماش ممنوحة إليه، يدعم تعالي الخدعة الكاملة التي تنتشي رائحتها من اندماج الصور بكل مكوناتها –دالا ومدلولا – ومؤثرات مكانية متداخلة ومتجانسة مما يكثف سلطة حضورها بداية من لحظة العرض "إني ألتصق بالعرض، وإن هذا الالتصاق هو الذي يؤسس طبيعة (الطبيعة الوهمية) المشهد المصور (إنه التصاق معد بكل توابل التقانة)" (بارت، 1999 ص475).

ههنا تستدعي الصورة المتخيل بعد تواري المرجعي الواقعي، وعلى المستوى التمثيلي تتغلف بكل سمات الإيديولوجيا، مما يعلي من سلطة التخيل لزمن من الأزمنة التي تجتذبنا لسينما المجتمع عبر الخدعة التي تحبكها الصورة وممثليها الضوئيين تشدنا إليها العبارات المسبوكة التي تشي بخطابها، في الوقت الذي تغدو فيه هذه العبارات صورا ثابتة ومتحركة، وتستوي علاقتنا بالأمكنة وفق معطى نرجسي.

ومن البديهي أن رسميات الإنتاج الفيلمي لم تصمم لإضفاء استماع سحري، فالوجد المذهل الذي يشدنا إلى الاستمرار والاستغراق في استدعاء المحتمل من الحكاية التي نطارد صورها عبر تلاحق سلسلة الكليشيهات لا تتأتى عن طريق الصوت والموسيقى والكلام، كونها لم توضع سلفا بنية وضع الرائي تحت سطوة إصغاء ساحر، فالصوت لا يغدو أداة مضافة للتمثيل،لكونه مجرد تصميم هادف لتعزيز المحتمل الحكائي، إنه يخضع طوعا للاندماج مع الموضوع الذي بات مادة محاكاة، مما يستوجب نفي فصله وإقصائه عن الموضوع. إن الرائي لا يرضى أن تنزاح عنه هذه القشرة الرنينية، مثلما يستحيل التخلي عن شعاع الكشاف المتحرك في كل الاتجاهات على الرغم مما يمارسه من إحراج للرائي لحظة متابعة تدفق الصور دون أن تشويهها.

وحينما كانت دوافع دخول قاعة السينما –بادئ ذي بدء –الفراغ أو الاستعداد لمشاهدة الفيلم أو توفر أيام الراحة خلال العطلة، فإن الخروج من هذه القاعة لا يجانب في حالته النفسية حالات دخولها؛ ذلك أن رسميات العرض وما يصاحب عرض المقاطع الفيلمية وتتابع صورها وضوء كشافها والموسيقى المصاحبة لمشاهد

السيناريو تغلف الرائي وتحف نفسه بهالة من الاسترخاء لا تنأى في ديمومتها الحسية عن حالات التنويم المغناطيسي.

كيف سيتحقق الفكاك من سحر هذا الانجذاب المرآوي، وكيف يكون التنبه لحالة التيهان الواقعة تحت مظلة التنويم المغناطيسي الذي يرافق زمني دخول القاعة والخروج منها؟ لا شك أن ثقافة العين التي تطبع حياتنا المعاصرة والتي عمدت إلى تقويض سلطة الكتابة، لكي تفك أسرها من سحر المرآة التي باتت شبيهة بالإدمان بالاصطلاح النفسي عليها بالعمل بنصائح التحليل الكلينيكي ممثلا في الإقلاع عن العادة التي ترسخت وصارت في المتخيل بعيدة عن التخلص منها. ههنا، يتحقق الاستيقاظ من التنويم المغناطيسي بالداء نفسه والمتمثل في عنصر التخييل أو بالتنبه لحذر الرائي نفسه من غشاوة الإيديولوجيا.

2. الصورة بين التماثل والإيحاء:

لا ريب إن كنا نبحث من وراء متابعة فيلم سينمائي عما نتوهمه اكتشافا لما نخاله خفيا أو مسكوتا عنه في عالمنا الحقيقي أو في عوالم وجودنا الفكري والحسي، لذلك لا غرابة أن يعبر الرائي خلال لحظات هذه المتابعة العينية عن مماثلة قصة الفيلم التي حاكها مؤلف السيناريو لقصته التي يعيشها منذ مدة، ولكن لا شك أننا نطارد توهما حينما نعمد إلى إقامة طقوس المطابقة الواهية بين المتخيل والحسي على جثة الحقيقة، ذلك أن الكتابة الاستعارية تنهك المتلقي، وتوالي الجمل التي تعبر عن حب الآخر لا تعدو أن تكون ضربا من الزيف ومجرد وليمة من ولائم النحو على حد قول أحد المفكرين، وإن كان باسكال(Pascal) بمقولته "إنك لن تبحث عني إذا لم تكن قد وجدتني من قبل" يناقض هذا التماهي النقدي.

وبإمكاننا الاحتكام إلى الشخصيات السينمائية لنجدل حول هذا التضارب تاج فصل المقال، فهي كائنات لا تمتلك لنفسها حق الانتقال في فضاء الفيلم إلا في الحدود التي يسمح لها المخرج بالتردد عليها، على خلاف حركتها غير المحدودة وبكامل إرادتها في الفضاء الواقعي أنى وكيفما شاءت. وبذلك تنفصل الصورة السينمائية حين عرضها على الشاشة، عن كل الأشياء التي تجعل منها صورة؛ كونها مستقلة وحرة، على نقيض الصورة المدركة حسيا التي تظل مشدودة إلى الأشياء التي يقترن ذكرها بوجودها.

وحسب رأي ك.ميتز (k.Metz)، لا جدال في تميز الصورة البصرية، بفضل حالتها "التماثلية" أو أيقونتيها وفق اصطلاح السيميولوجيين الأمريكيين عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله. فصورة الحيوان تشبهه فعلا، بينما لا يشبهّ القط في شيء العنصر الصوتي/قط/أو العنصر المكتوب "قط".

غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها. فأن نجعل من عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى عملية إسقاط للجزء على الكل.وكما لا يصح أن نعمم ظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه

اللغة، فإنه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها وفي استقلال عن باقي الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة.

لم يكن الاهتمام بإحالات الصورة والمتخيل الذي يكتنف ذات الرائي حبيس ملاحقة الصورة السينمائية ذلك أنها تحف وجودنا من كل صوب وحدب، فأينما نقلب أبصارنا تلاحقنا الصور، فإن حظيت باهتمامنا النقدي فمن باب إحقاق الخيال المكانة التي يحظى بها الخيال في حياتنا الثقافية، وفاعلية منجزاته التي لا يمكن لكائن ما كان التنصل من فاعليتها في مسيرة الإنسان عبر تعاقب الأزمنة، عبر عن وعيه بها من خلال التصورات والقيم والمواقف المختلفة في سيرورته الوجودية، وهذا:"الوعي تاريخي لأنه لغوي وخيالي، فباللغة سمى الإنسان الأشياء وأسس تضايفا بين الكشف والانكشاف، وبالخيال أولج الواقع في اللاواقع، وأوجد منطق التوحيد والإدماج وجسد الفكر في الصورة، وتغلب على عزلة النفس عندما تترك لذرائعها في عالم مفروض." (نصر، 1984 ص5) وهذا ينم على أن تقصي الظاهرة تاريخيا يحيلنا على تولي علم النفس والفلسفة قصب السبق في مقاربة الخيال وملاحقة تجلياته طمعا في الإمساك بآليات اشتغاله، ليتمدد الانشغال به إلى حقلي البلاغة والنقد؛ إذاك توسعت الأسئلة التي اقترحها على البحث في محاولة القبض على علاقته بالإدراك والذاكرة والوهم، وما يكتنزه من قوى الخلق والإبداع، ترحل للمعالجة في ضوء التأثر بمنجزات الفلسفة وما توصلت إليه السيكولوجيا من نتائج

3.الخيال وعالم الصورة:

لا شك أن ماهية الخيال ووظيفته، وامتداد وشائجه بآليات التفكير النفسي والعقلي، وانجذابه إلى عالم الصورة، توجب على النقد امتلاك قرون استشعار لتحسس هذه الهواجس الفكرية التي يثيرها الموضوع، وهي تجاذبات لا يعزب عن خلد الباحث أنها تمتلك وجهات نظر تتداخل وتتعارض وفق روح كل عصر ومفكريه تعكس شعور الإنسان في علاقته باستدعاء موضوعاته وتفاعله معها انجذابا ونفورا، وتأثرا وتأثيرا.

وعلى الرغم من هذه التباينات التي تأسر البحث بقيود الصرامة الفكرية والفلسفية، يظل الخيال في مده وجزره تعبيرا عن حرية إرادة الإنسان، وسجية من سجايا الوعي فيه تقوده إلى المعرفة، تؤصل فيه سنة الخلق التي تنأى بسماته عمن سواه من الموجودات، ولا ريب أنه حوار مستمر مع الصورة في علاقتهما بالذات الرائية والمفكرة في الوقت ذاته وما ذلك ببعيد عن الإنسان حينما لا يتوقف عن النفخ بروحه في الأشياء التي تتناثر في عوالم وجوده.

لقد ظل الاهتمام منصبا في مقاربة ماهية الصورة ووظيفتها في المجال الأدبي رهين المساعي النقدية التي راغت تحليل الخطاب الشعري. لذلك تتردد عناوين الصورة الفنية في الإجراءات النقدية؛ ليغدو هذا المصطلح شائعا للصورة الشعرية في الوقت الذي يجري الاهتمام في فهم آليات اشتغالها حبيس حقل البلاغة العربية من

خلال استنباط مقولات علم البيان من تشابيه ومجازات واستعارات و وكنايات، ليغادر النقد حقل الشعر ومقارباته الوصفية، ليتغشى غواية الصورة في الأدب المقارن والنقد المقارن.

احتفل هذا المسعى الجديد في فهم الصورة ضمن ما يصطلح عليه بالصوراتية (L' imagologie) من أجل ذلك عرفها "جون مارك مورا" حصرها في مجموع الأعمال الإبداعية المنطوية على اهتمام الأدب المقارن تختص بتمثلات الأجنبي، ليعمد بعدها إلى حصر الموضوعات المفضلة للصوراتية في مرويات الأسفار ومنجزات الأدب التخييلي التي تجعل الأجنبي يتجلى ممسرحا.

لا غرو، أن يكون ابتداع هذا الاصطلاح اللساني وليد القرن العشرين، تحت أبوة المنشغلين بعلم النفس الاجتماعي (Psych–social) ضمن سعيهم نحو فهم نفسيات الشعوب وتحليلها، ومن ثمة نزعت نظرية الأدب نحو مقاربة هذا الملفوظ النقدي خلال نهاية الستينيات من القرن العشرين إشارة إلى الدراسات التي تستدعي المنهج المقارن إجراء نقديا منصبا على الدراسات المقارنة حول صُوَر الأجنبي.

هكذا تبتغي الصوراتية الجلاء، بعدها انكبابا على فهم العلاقة القائمة بين الكاتب من جهة والبلد الأجنبي من جهة أخرى، عبر ترصد تفاصيلها المعبر عنها بين ثنايا الأعمال الأدبية. ههنا يمكن رصد الاتجاهات الثلاثة في سعيها للإمساك بمفهوم الصورة: بداة بمنح الأولوية للصورة استنادا على الاهتمام بمنطقها الداخلي، ليضحى المرجع الذي تحيل عليه ثانويا وفق هذا المنطق المحايث. ثانيهما، توجه نحو إدراك بعدها المرآوي، حيث غدت كشفا للفضاء الإيديولوجي والثقافي اللذين يكتنفان وجود الكاتب وجمهوره وتعمل على تفسيره. أما ثالثهما، فيروم دراسة الصورة في قطبيها الجمالي والاجتماعي كونها صورة تعكس تتجذر في متخيل المجتمع الذي نبتت فيه.

وإذا كان للفكر الفرنسي أفضلية السبق في الاهتمام بالصوراتية، إلا أن دائرة الاهتمام بها توسعت إلى أقطار أخرى مثل إنجلترا وألمانيا، وهو ما رصده الباحث " دانييل هنري باجو" في مقاله الموسوم بـ: " من المتصورة الثقافية إلى المتخيل". فلا غرو أن تغدو مجالا مشتركا تتلاقح فيه وتتقاطع بين مضامينه مجموعة من الأبحاث المنجزة على أيدي باحثين بعدة حقول معرفية كالأنثروبولوجيا، والإتنولوجيا، والسوسيولوجيا، والمنشغلين بالتأريخ لعقليات الشعوب يتغيون ـ بواسطتها ـ الإجابة عن القضايا المتعلقة بالتثاقف، وتجليات الاستلاب الثقافي وما شاكل ذلك من الاهتمامات المعرفية.

ولن ننأى عن الصواب، إذا سلمنا أن مثل هذا التقاطع المعرفي مرده يعزى إلى سجية البحث المقارن ومهامه النقدية التي لا تتنصل للمسائل المعرفية التي تخضع لمقاصد الحقول السالفة الذكر، واهتمامات مفكريها بطرحها على الحقل الأدبي، مما يستدرج الباحث فيه نحو الزج بالتفكير الأدبي ضمن تحليل عام يتصل مباشرة بثقافة مجتمع واحد أو أكثر. ويحدد "دانييل هنري باجو" للصوراتية طابعا أدبيا يصطلح عليه" بالصورة الأدبية(L'Image littéraire) لتغدو على حد وصفه جملة الأفكار المرتبطة بالأجنبي الذي يتحكم فبها ضمن سيرورة وثيقة الصلة بالأدبي والاجتماعي.

لا جدال أن هذا النزوع النقدي لدى "باجو" لا يتعدى كونه قائما على صياغة مفهوم للصورة باعتباره فرضية عمل أكثر منه تعريفا، إذ أنها وفق طرحه الفكري تظل منبثقة عن وعي، يعكس علاقة الأنا بالآخر، وبسبب صلتها بمكان آخر، تغدو الصورة سواء أكانت ذات صلة بما هو أدبي أم غير أدبي، تعبيرا عن انزياح دلالي يقبع بين مستويين للواقع الثقافي.

واستنادا إلى هذا المعطى الوصفي، فإن الصورة تمتلك أحقية التعبير الأدبي عن وضوح الفارق بين نظامين ثقافيين ـ بين الأنا والآخر ـ لذلك لا يعد ضربا من المجهول عدها تمثيلا لواقع ثقافي معين، بوساطته يؤهل الفرد أو الجماعة اللذين ينتجانها إلى ترجمة فضائهما الاجتماعي، أو الثقافي، أو الإيديولوجي أو التخييلي.

4.الصورة وخاصية المماثلة:

وما دامت الصورة تستند إلى صفة الإحالة عبر خاصيتها التمثيلية، فإن عناصرها الحاضرة في الفكر، تقوم مزيجا من العواطف والأفكار التي يجدر عدم التغافل عنها، حتى يتسنم البحث النقدي مراتب القبض على أصدائها العاطفية والإيديولوجية، وهذا ما يقوض فرضية تبوء الصورة المقارنة مقام الاستنساخ الواقعي، فهي أقرب من الحدث الثقافي الذي لا ينفصل عن العالم الرمزي المتعارف عليه بالمتخيل، والذي لا يمكن فصله عن التنظيم الاجتماعي لثقافة ما، ومن هنا تصح تسميته بالمتخيل الاجتماعي.

لا غلو في الاعتذار – أمام التداخل المعرفيّ والنوعيّ بين الاختصاصات interdisciplinary– عن طرح تحديدٍ مفهوم صارم وجازم –يلمُ في عبارةٍ واحدة–ماهية الصورة، فهي وعلى الرغم من كونها تتشكل في وعينا مباشرة للتدليل على ظلالٍ إيحائية ترتدُ جميعها إلى فعلِ التمثيل، إلا أنه من العسير الآن بعد تشّعب النظرية الأدبية وتداخلها مع الفروعِ المعرفية المتعددة، والتي يلتف كل فرع منها بمرجعياته الفلسفية والجمالية والثقافية أن نبسط تصورا واضح المعالم لمفهوم الصورة دون استشعار قدر غير محدود من الصعوبة، مما استوجب الاعتراف بضرورة استيعاب المقولات النقدية الساعية نحو مقاربة الصور في شقيها الطبيعي والوظيفي والتي لا تعد انفصالا بين مقولات الجدل المنهجي والنظري الدائر حولها، لذا بات من الشائع مراجعة مقترحات النقد المنتجة لأنواع الصور، في الآن الذي أضحى شائعا على مستوى النظر والتحليل النقديين تداول مفاهيم: الانعكاس والتمثيل والتشخيص وغيرها، والمفضية في مجملها إلى إنتاج مختلف الظلال المعنوية لمقولة الصورة.

وحينما تمتلك الصورة جملة من الخصائص التي من شأنها أن تضعها ضمن اهتمامات الحقول التطبيقية للسيميولوجيا البصرية، فذلك لا يقصي تسللها حسب "ك.ميتز" خارج العالم المنغلق على ذاته الذي يأبى إقامة أدنى تواصل مع ما يحيط به، فهي ليست امبراطورية مستقلة. لا شك أن شأن الصور قرين شأن الكلمات وسائر الأشياء الأخرى بل يقوى على الاستسلام في الارتماء "في لعبة المعنى، أو في ألف حركة تأتي لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات (...). إن سيميولوجيا الصورة لا تصنع نفسها خارج سيميولوجيا عامة" (ثاني، 2007 ص24-25).

وحيال هذا الزخم النقدي والنظري تجاذبت وتداخلت وفق نسق مكثف مفاهيم الصورة، وإن كانت تشير إلى دلالتها القريبة فهي تضني نفسها في انبثاق دلالة أكثر اتساعا، بل ربما أصبح اشتهاؤها في تناسل الدلالة وتفجر المعنى وتوهجه باستمرار هو النمط المألوف والبعد المهيمن في تصورها، ليغدو المعنى المرجعي – القريب – جسر عبور نحو اختراق الظاهر للكد في التنقيب في طبقاتها المتغلغلة داخل شبكات الوعي الجمعي والثقافي. ومن هذا المنطلق تداخلت اللغة مع المعطى البصري، في تشكيل الفهم النظري لطبيعة الصورة. وليس من نافلة القول أن تعتبر الصورة، في مفهومها العام، تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية. (ثاني، 2007 ص 24–25) وهو تمثيل تطبعه سمات التكثيف والاختزال، أو الاختصار والتصغير، أو التخييل والتحويل، ويتميز بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة وغيرها من الثنائيات الضدية. ومن ثمة، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي مجبولة بالمحاكاة المباشرة، أمطبوعة بعلاقة الانعكاس الجدلي، أو بعلاقة مفارقة صارخة بينهما، حينئذ، تكون الصورة صورة لغوية تارة، و صورة مرئية بصرية تارة أخرى.

من أجل ذلك وجب الانتباه إلى أهمية الصورة في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية، دعما للمقولة المنسوبة للحكيم الصيني"كونفشيوس":"الصورة خير من ألف كلمة" (ثاني، 2007 ص119) وهي لا تعدو أن تكون سوى مبالغة إشهارية للأمريكي "ف. برنارد" صاغها سنة 1927م حين كانت الإعلانات تلصق على أبواب السيارات خلال عشرينيات القرن العشرين لتقرأ من قبل المارة وليستبدلها بعدئذ بالصور دراية أنهم لا يمتلكون الوقت الكافي لقراءة الكلمات العابرة فنشر إعلانا مفاده أن" الصورة تساوي عشرة آلاف كلمة" (دعدوش، 2014 ص09) ناسبا قوله إلى حكمة صينية قديمة حتى يتلقاها الناس بالصدق.

وبمحاذاة هذا الرأي، تنبري غواية الصورة فيما ينتشي منها من متع تداعب الغرائز والمشاعر، وما تمنحه لمتلقيها من استرخاء، لتريحه من عناء التفكير والتأمل ومشقة الاستنتاج على النقيض مما نلفيه مصاحبا لقراءة الكتب أو الاستماع للمحاضرات. ههنا نرتد إلى طبيعة الرسالات السماوية التي اعتمدت الكلمات المحكمة سبيلا لهداية الناس وختمت بالدعوة إلى القراءة في ختام الرسالات المقدسة، ودوام القرآن الكريم كان بحفظ كلماته من التحريف والنسيان، في حين احتاج تبكيت المتكبرين وإفحام الطاغين إلى المعجزات المرئية التي شاهدها خصوم الدين في وقتها فلم تحمل رسالات هداية أو توجيه نحو مقصد ديني أو دنيوي.* من أجل ذلك، ورد التحذير من الصورة بوصفها سلطة قوية للطغيان، وحتى شيوع القراءة والكتابة في عصرنا لم يقوض هذه السلطة بل إن العلم ساعد على تطويرها حتى أمسى يعرف بـ"عصر الصورة".

5-السرد الروائي و ماهية المرئي:

هكذا احتكمت العلوم الإنسانية خلال فترة ما بعد الحداثة إلى علامة فارقة خضعت لها لأول وهلة علامات الكتابة الروائية، ومرد ذلك إلى التجاذب الكائن على مستوى التقنيات الفنية بين عالم الرواية والسينما، ذلك أن مدونات السرد الروائي تجنح في ماهيتها إلى السرد البصري(Récit Visuel) حتى غدت هذه الكتابة تسلسلا للصور وتعالقا بينها ؛ الأمر الذي اقتادها نحو تجسيد المشاهد بصريا في ذهن المتلقي مما يشعره بعرضها عبر الكاميرا لا عن طريق الراوي.

هكذا استلهمت الرواية أدوات تعبيرها الجديد و التي تكاد تكون نفسها تقنيات السينما وأسلوبها في التصوير، ويمكن عد هذه المجاذبة بالتناص التقني بينهما، بل بات مشهودا بين سائر العلوم والفنون. وبعد أن تم تقويض مسلمة صفاء الأجناس الأدبية العتيق، سارعت الرواية إلى الانفتاح النصي على جميع الفنون دون التعصب في الاستفادة منها، الأمر الذي غشاها بغواية المغايرة والتجدد الدؤوب مما وسمها بصفة الجنس الإمبريالي الذي لا يرضى إلا بالتهام سائر ما ينتفع به ويتقوى به من كل الأجناس وإدماجه ضمن حضيرته.

ومما يثيره هذا التجاذب بين المنجز السردي والمونتاج السينمائي دعامة الحكي(Narration) أن الرواية أحداث التي يستوي عليها الملفوظ الحكائي برمته، ذلك أن الرواية أحداث محمولة على بساط اللفظ، والسينما فن يستعيض وجوده بالصور، فكلاهما يروم البوح و يروم البوح والإفصاح عن مكنونه للمتلقي. ههنا لا ننكر مدى تأثير السينما على فن الرواية التي تمتلك سلطة نقل المرويات مفصلة بجزئياتها المشهدية عبر السيناريو، بوصفه وسيطا ناقلا للأحداث، وهو بذلك قناة حاملة ومحفزة لإنتاج المعنى وكاتبه في الفيلم السينمائي قرين الروائي؛ مما يعضد وجه المماثلة بين حكي الرواية وسرد الحدث الفيلمي بتحويل ما هو مكتوب – مقروء – إلى منجز مرئي وفق رؤية المخرج وما يتلاءم مع تقنيات السينما؛ فلن نتحرج –إذن – من الاعتراف أن كثيرا من الروايات لا تقبل في ماهيتها التحول إلى أفلام سينمائية.

لقد أعلنت السينما منذ ظهورها في القرن التاسع عشر على قدرتها على احتواء كافة الفنون بداخلها حتى وإن كان للصورة الفوتوغرافية قصب السبق في الظهور عليها وفي إحالتها المرجعية كونها محمولة بالتشبه بالواقع،وإن كانت معظم الفنون الأخرى تمتلك قناعها الواقي من التصدع في وجه التحولات التي شهدتها مفاهيمها المتجذرة في فهم الإنسان بعد أن اخترقت أفق انتظاره برؤى ظلت راسخة لردح من الزمن.وليس من نافلة القول، عد مجيء السينما خلخلة لهذه الثوابت الفكرية على الرغم من عدم امتلاكها لتاريخ سابق مثل سائر الفنون الأخرى:"و إنما ولدت كتطور تقني في المقام الأول، حيث لم تنشأ الصورة المتحركة كفن بل نشأت كآلة وليدة الاختراع" (العزيزص49).

من أجل ذلك بات الانصهار المعرفي مشهودا باحتواء السينما لمختلف الثقافات والفنون لتكوين تجريد إبداعي تفاعلي بينها بل لخلق فن متكامل تتداخل فيه الصورة مع الحركة والصوت. ولا غرو ألا يجانب هذا الفن الجديد إمدادات الفن الروائي والمسرح والفنون التشكيلية. هكذا راغت السينما منذ ذيوع أفلامها إلى استدراج الجمهور إلى قاعاتها، حتى وإن كانت في بدايتها لا تعتمد إلا على اللونين الأبيض والأسود من خلال اهتمامها

بـ :"توليف مجريات الحياة اليومية والمشاهد الطبيعية، وتلقي هذه الأفلام المبكرة على أنها أفلام وثائقية أو تسجيلية" (دعدوش، 2014 ص100).

وعلى الرغم من البساطة الموضوعية التي اكتنفت جوانب الأفلام السينمائية في بدايتها، إلا أن عامة الجمهور سارعت إلى اقتناء التذاكر لمجرد تمضية بضعة لحظات – تحسب بالدقائق – داخل القاعة لمتابعة أشرطتها الوثائقية التي تجنح إلى التسجيل الحرفي والخطي لوقائع يومية بسيطة. وفي العالم العربي، أسرت السينما في مدينة الإسكندرية معلنة تجابها مع المعطى السردي بعد العروض الأولى لبعض الأجانب سنة1896م، مما:"أحدث أثرا عظيما مدهشا من الحضور لهذا الاختراع العجيب "(حلمي، 2013 ص11).ومن ثمة توجهت هذه الآلة الجديدة نحو خوض تجربة تحويل المنجز الروائي إلى فيلم سينمائي أخرجه "محمد كريم"لرواية"زينب"لـ "محمد حسين هيكل"، بعد عجزه عن إيجاد مخرج لها في ألمانيا حين رفضت شركة"أوفا" هذا المشروع، ليتحقق مبتغاه لدى صديقه " يوسف وهبي".

هكذا باتت روايات ما بعد الحداثة كتابة مرئية لامتلاكها خاصيتي القراءة والمشاهدة؛ حينذاك تخلى السرد عن نمطية الخط الوصفي الذي بصم به على مدوناته الكلاسيكية ليتغشى بعباءة السرد التصويري من خلال تكثيف تسلسل الصور وتداخلها وفق نسق تأليفي شبيه بالأحداث التي تنبثق عن الكاميرا السينمائية لتجسد على شاشة مخيلة المتلقي، فلا مناص من غدوة المنجز السردي شبيها بالمونتاج السينمائي في تركيبه اللفظي ورصف المشاهد المروية ضمن حبكة المتن الحكائي؛ حينها يلعب في الوصف(Description) دور الكاميرا في عرض الأحداث عبر وتيرة زمنية يحكمها التسريع أو التبطيء ، والمشاهد القريبة أو البعيدة بحملها على الإشارة اللفظية، ناهيك عما تؤديه تقنية الاسترجاع أو القطع مما تستوي عليه مكونات الخطاب الروائي ليحتكم هذا التجاذب إلى الخصوبة ووفرة الجدل المفضي إلى التكاملية بين الرواية وفن السينما، وليصطبغ كل واحد منهما بمسحة المؤثر والمتأثر بالآخر وفيه.

ليس مجانبة للصواب الاعتراف بانجذاب الرواية – في ماهيتها التعبيرية – إلى الخيال وعالم الحس على خلاف السينما التي تتواشج طبيعتها الوظيفية مع العقل وتنجذب إلى الواقع، فليس بمقدور العنان أن ينفلت من أسر مرجعيتها التوثيقية للاستسلام للمتعة المنبجسة عن تدفق الخيال. من أجل ذلك، تتضح طبيعة بين الرواية والسينما بخطية التوازي، لتمتلك السينما كينونتها القائمة بمعزل عن غيرها في قوة إيحائها وتمدد انتشارها، فيقبع الأدب داخل شرنقة اللغة النفسية المتشظية والمتعالية عن سلطة كل تأويل.

وبالموازاة مع هذه المفارقة– ما دامت الرواية سردا بصريا لفظيا بامتياز– فالمخالفة الأخرى تمس اللغة بالدرجة الأولى حيث تستفز الخطاب القصصي الخيال ويستحث الشعور، مما يوجه عين الرائي وذاكرته الشعورية – على سبيل الذكر– نحو التأويل خاصة تلك الروايات التي تمتح من مغاور العجائبي وعتمات الأسطوري، أنى يعجز الأدب عن ادعاء الحقيقة، بل السعي نحو يستوجب قولها فالنص واحد متعدد والبحث عن الحقيقة في أدب الحداثة هو مطاردة المستحيل على حد تعبير رولان بارث (R.Barthes :" لا يدعي معرفة شيء ما، إنما معرفة بشيء ما، أو بتعبير أفضل، إن له دراية بالأمور، ومعرفة بالبشر، وما يعرفه عن

البشر هو ما يمكن أن يدعوه الخسارات العظمى للغة" (رولان تر العالي، 1986 ص15) وبذلك لا يستسلم الواقع للتمثيلReprésentation) بل يمنح نفسه للروائي فقط حتى يظل محل إثبات فيتحقق التعبير عنه بكيفيات متعددة، وبتعبير جاك لاكان(J.lacan) إنه المستحيل الذي لا يمكن بلوغه حيث نعجز عن"المطابقة بين مستوى متعدد الأبعاد(الواقع)، ومستوى وحيد البعد(اللغة)" (العالي، 1986) ومن ههنا تغدو الدلالات في قبضة السيميولوجي بوصفه فنانا – لا من باب الإطراء و لا الاستصغار– وكأنها خدعة تبيحها فتنتها بمنح فرصة للالتذاذ، فتنسحب هذه الحالة الشعورية علينا، ذلك أن الدليل وفق هذا المنحى السيميولوجي هو باستمرار آني تحكمه البداهة التي تسحر الأعين لتدفق الخيالي، لذا فإن السيميولوجيا ليست تأويلا فقط، بل تصور أكثر مما تنقب، فتجد ضالتها في النصوص التي تمتـح من الخيال، و بصيغة أخرى تهوى من المواضيع الحكايات والصور التي تتشبع بالممكن والمحتمل وتنبو عن نفار منها من الحقيقة لانعدام يقينها.

هذا المعطى الفكري للغة، هو ما أوعز لبارث(R.Barthes) في دراسته لـ "ساد" أن يثبت إعلاءه لشأن الخطاب (Discours) على الإحالة(Connotation) بوصفه منحازا لإنتاجية العلاماتSemiosis على حساب المحاكاة* وبالتالي لا يمكن إدراج هذا النسق من الكتابة ضمن الأدب الواقعي، كونها لا تعتمد على النسخ الواقعي ولا ترغب في توثيقه خطيا؛ فلا يمكن قراءة هذا الصنف من الروايات وفق هذا المستوى من الإحالةRéférent لذلك يعلي الناقد من المستوى الترنسدنتالي للغة، كونها:" تحمل في طياتها أيضا ترياق سمها الإمبريالي" (رولان تر العالي، 1986ص17) أليس المقصود بهذا التصور مدلول كولن ولسن(K.Wilson) للامنتمي؟

خـــــــاتمة:

هذا التوصيف الفكري يستدرجنا نحو ماهية السينما من خلال مكوناتها القائمة على الكاميرا والصوت والإضاءة والموسيقى والألوان والملابس والمونتاج؛ لتعمد إلى إثراء مادتها وتجلية صورتها أمام الرائي وفق مرتكزها المادي المناقض للمعطى التجريدي الذي يقبع بين تلافيف المنجز السردي بوصفه مقولا لفظيا يحفز الذهن على تشكيل الصور –الذهنية– وتفكيك المعنى بملء الفراغ الباني(Vide implicite) المضمر بين فجوات الدال القصصي دون الإغفال عن قدرة النشاط التخييلي للمتلقي؛ فلا مقام للنزاع إن ألفينا أرسطو يفضل النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي – بوصفه مرئيا مسموعا – وتبوئته مرتبة أعلى كونه أدبا مقدما للقراءة من قبل المثقفين في أبراجهم العاجية؛ مما يبيحهم فسحة التأمل فيه وهم في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة وفي سكينة بمنأى عن الاختلاط بالناس.

الإحالات وقائمة المراجع:

1) احلام مستغانمي. (2007). *فوضى الحواس*. بيروت – لبنان: دار الآداب.
2) أحمد دعدوش. (2014). *قوة الصورة: كيف نقاومها؟ وكيف نستثمرها؟* منشورات السبيل.
3) د. عاطف جودة نصر. (1984). *الخيال: مفهوماته و أسسه* . مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4) رولات بارت. (1999). *همسهسة اللغة* . حلب سوريا: دار الإنماء الفكري .
5) رولان بارث–تر: عبد السلام بنعبد العالي. (1986). *درس السيميولوجيا*. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
6) زهرة الجلاصي. (2000). *النص المؤنث*. تونس: سلسلة(عناصر) سراس للنشر .
7) سامي حلمي. (2013). *بدايات السينما المصرية من1907-1939*. القاهرة: الهيئة العامة للنشر والثقافة.
8) علاء عبد العزيز. *الفيلم بين اللغة والنص:مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية*.
9) قدور عبد الله ثاني. (2007). *سيميائية الصورة*. عمان، الأردن: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع.