الأكاديمية للدراسات
الإجتماعية والإنسانية

من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات

From Narrative Text to Cinematographic Film -Reading in the Functioning of the Terminolory-

أ.سعيد عموري
قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية –
said_amo@yahoo.com

ملخص

تحاول هذه الدراسة أن تقدّم مقاربة نظرية لمصطلحات السرد السينمائي، ولمجالات اشتغالها وتحولها من لغة روائية إلى لغة سينمائية، وعلى اعتبار جدة الموضوع فإن إشكالية الدلالة السينمائية تفرض استقراء ومقاربة وضعيات تحول العلامة السردية والايقونية من مصدرها الأول أي النص السردي إلى موضعها من اللغة السينمائية، ومحاولة تأصيل وتحديد مفاهيم و مصطلحات خاصة بكل نص سردي يخضع لعملية تحويل إلى سرد سينمائي. وذلك عبر تقييم مقاربة نظريه لتحديد المجال المفهومي للغة السينمائية كمفهوم جديد و لمعجمها و أسلوب السرد السينمائي و بالتالي توصيف سيرورة إنتاج المعنى انطلاقا من الرواية إلى الفيلم مرورا بالنص الوسيط (السيناريو).

وكانت النتائج التي توصلنا إليها تؤكد على أن صيغ التحول وسيرورة إنتاج المعنى تخضع في كل الأحوال لأنساق ما يمكن أن نسميه ايديولوجيا التشكيل العلامي في الكتابة الروائية والسينمائية. أي إن هناك هيمنة لنسق دال منذ المصدر الأول، على باقي الأنساق الدلالية في فعل التلقي الروائي والسينمائي. وبذلك انتهت الدراسة إلى تقديم مقترحات انفتاحية للبحث في هذا الموضوع.

الكلمات الدالة :اللغة السينمائية، المعجم السينمائي، السرد السينمائي، إنتاج المعنى.

Abstract

The issue of producing meaning in narration in general and in cinematographic narration in particular needs specific terms and concepts to each narrative text which undergoes the process of change into cinematographic narration . Thus, the subject needs a specific terminology through an evaluation of the theoretical approach to the cinematographic language as a new concept and the cinematographic narrative style, and thus adapting the process of producing meaning from a novel to a film through scenario. We try, here, to design those most important terms and adapt the process of producing meaning .novel to a film or a cinematographic narration.

Key words : *The cinematic language, Film lexicon, Narrative Film, Production of meaning.*

مقدمة

يحاول البحث تقديم إطار نظري للعملية التي يخضع لها السرد الروائي في تحوله إلى سرد سينمائي، كما يقدم مقاربة مفاهيمية لمطلحات السرد السينمائي مثل اللغة اسينمائية والمعجم السينمائي، وأسلوب السرد وفي مجال ووضعيات اشتغالها.

إن انشطار علوم اللغة حديثا إلى فروع وتخصصات كبيرة، جعل من تبني المصطلح اللغوي والنقدي يخضع لآليات صارمة وتقنيات دقيقة تمس كل مجال بعينه، الأمر الذي جعل من الآليات المنهجية التطبيقية تبدو أكثر تعقيدا وأكثر حساسية في استعمال المفاهيم، مما قدّم حدودا باهتة بين الدراسات نقدية كانت أم لغوية، ومع التطور المذهل للتقنية التكنولوجية اتسعت دائرة اللغة لاتساع دائرة الاتصال، وظهور

بدائل تواصلية جديدة، وازدادت إشكالية تحديد المصطلح عندما قدّم السرد نفسه صورة مرئية في شكل جديد هو الفيلم السينمائي.

قدّم ظهور السينما طرحا جديدا يتعلق بضرورة تحديد مجال اشتغال السرد القصصي أو الروائي، وتحديد آلياته كعالم سردي ينتمي إلى عالم الكتابة، وينأى عنه لينفصل بلغته ومفاهيمه ومصطلحاته، ويشكل عالما مستقلا بحدود واضحة. وانطلاقا من هذا الطرح تبرز مشكلة الدراسة الأساسية وهي محاولة تقديم إطار نظري للغة السينمائية من خلال البحث في الفروق بين السرد الروائي وشكله الجديد في الفيلم السينمائي وفي طرق اشتغال المصطلحات وتحديد مجالات تقاطعها على اعتبار كونها جزءا من منظومة السرد. وعلى هذا الاعتبار فإن الدراسة تحاول أن تجيب على الأسئلة التالية:

- على اعتبار لغة السينما لغة اتصالية مكثفة الدلالات، ماهي طبيعة الدور الاتصالي للسينما؟

- ماهي طبيعة اللغة السينمائية؟ وما هي خصائص معجمها؟

- ما هي الفروق والحدود المفاهيمية لكل من لغة السرد واللغة السينمائية؟

ولعل من الأهمية بمكان اتباع منهجية واضحة تعتمد أساسا على مرجعيات نظرية للمنهج السيميائي على اعتبار أن العلامة اللغوية تخضع، في السرد السينمائي، لتقنيات تجعل منها شكلا جديدا يؤسس لأنساق دلالية في تعالق مع الأنساق التي تشكل منها السرد الروائي.

في المسار الخطي لسيرورة إنتاج المعنى بين الرواية والفيلم السينمائي.

في مقاربتنا لرؤية الدلالات التي تنتجها اللغة السردية عبر مراحلها (النص الروائي/السيناريو/الفيلم) سوف نعتمد على مجموعة أساسيات عبر أسئلة تتعلق بالدور الاتصالي للسينما. على اعتبارها لغة اتصالية مكثفة الدلالات تشكّل خطابا ورسالة، ويتعين على السينمائي كشف مفاتيح اللغة الجديدة للجمهور عبر مجموعة آليات تتميز بالجمع بين التقنية والتوظيف الدال، وإلا فالخلل سيلحق بالعملية الاتصالية وبالتالي يؤثر سلبا على الوظيفة الجمالية. ومنه فإن فهم اللغة أساسي لفهم الجوهر الفني للسينما.

كما تطرح المقاربة أيضا سؤالا يتعلق بطبيعة اللغة، وبالمجموعة المتكلمة بها أو البيئة اللغوية؛ أي بحدود الاستيعاب وفهم الحوارات، وبالتالي مراعاة التفريق بين العلامات اللغوية الاتفاقية أو الاصطلاحية conventionnel والصورية figuratif على أساس مراعاة وضعية المصطلحات في المجموعة اللغوية كما تطرح المقاربة أيضا مجموعة تعار يف للغة السينمائية، تنأى عن الجدال الحاصل بين نقاد السينما، حول حدود عناصرها وقابلية تسميتها باللغة، لأن مصطلح اللغة السينمائية يعتبر من أهم المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفلم و تكنولوجيا نقل المعلومات. ثم تتطرق المقاربة أيضا لعلاقة الصورة باللغة تمهيدا لمقولة اللغة السينمائية، وذلك من خلال مجموعة آراء أهمها آراء بارث في وظائف ملازمة الصورة للكتابة.

بعد تبني المصطلح (اللغة السينمائية) تحاول المقاربة كشف العلامة اللغوية للسينما وكذلك توصيف علاقة الكلمة والصورة والايقونة بالسينما كمجال ذي أبعاد خاصة وذلك تحت إطار البحث في خصائص المعجم السينمائي،ومن ثم تحديد بعض خصائص هذه اللغة وهنا يظهر بأن خاصية الانزياح في السرد السينمائي هي مجال التحليل اللغوي السيميائي، ومن هذا المنطلق نعتمد على تحديد اللغة السينمائية من خلال مقاربة كيفيات قراءة السرد السينمائي المنبني على أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فعالية و جماليات المونتاج. ولأنّ السرد تواصلي أساسا فقد اتجهت المقاربة إلى مقابلة خطاطة الدرس الألسني بخطاطة أخرى تعتمد على توظيف الصورة مكان الرسالة المكتوبة.

نعالج في هذه المقاربة أيضا كيفية تشكل المعنى أو الأنساق الدلالية عبر سيرورة إنتاج المعنى وبخاصة بين الرواية والفيلم السينمائي، ونتطرق إلى مختلف وجهات النظر التي تطرقت للعلاقة بينهما عبر محاولة تأصيل مجال ومفهوم النص الوسيط (السيناريو) الفاعل في إنشاء وتوليد الأنساق الدلالية وأسلبة السرد الروائي بصبغة جديدة تعتبر مرحلة انتقالية فارقة في سيرورة إنتاج المعنى على اعتباره نصا وسيطا اختلفت الآراء في تحديد هويته ومجاله التعريفي.

1-اللغة السينمائية

يماثل التشابه في الكلمات والاختلاف في المعنى بين مجموعتين ذلك التشابه الذي تعرفه السينما مع العالم بتفاوت في درجات التشابه، فيتعين على المشاهد -أولا- فهم أنظمة التشفير وإدراكها كما يتعين على السينمائي تقريب عمليات الفهم بتركيب اللغة الايقونية ضمن الصورة العامة للغة الجديدة فتغدو صورة الفلم مركبة من مجموعة لغات تخدم بعضها – كل لغة بخاصياتها- لتشكيل لغة أخرى متطورة من خصائصها الأساسية الانفتاح وغياب المعنى الحقيقي الذي يحفّز التأويل، و يظهر اللسان السينماتوغرافي «مثل "تضعيف" آلي للواقع، أو تعدد آلي للأشكال، والرابط بين الدال والمدلول مفعّل أساسا بواسطة المشابهة وذلك في الصورة السمعية والبصرية» [1]ويتحقق ذلك في تحديد وضبط مصطلحات اللغة السينمائية وبخاصة الإيقونة والصورة.

وبهذا فإن الوصول إلى مرحلة إنتاج جديدة انطلاقا من تكثيف الدوال السينمائية، يمكّن من وضع أحد الأسس لفهم السينما، وعندها فقط «سنقتنع بأنها ليست بأي حال استنساخا تابعا وآليا للحياة بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية وفعالة تنتظم فيها عناصر التشابه والتباين في عملية معرفة الحياة» [2] . وعليه فإن تحديد مصطلحات سرد السينمائي وبخاصة مفهوم اللغة السينمائية أساسي في فهم سيرورة إنتاج المعنى في السرد.

1ـ1 مفهوم اللغة السينمائية

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفلم و تكنولوجيا نقل المعلومات؛ حيث اعتمده الناقد (مارسيل مارتن) في كتابه اللغة السينمائية، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول [3] . ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر اقونية (صُوَرية) متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموّقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءاً من الدلالة، أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية [4].

1 ـ2 الصورة والأيقونة

إن الصورة هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية و هي إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ويعتمد عليها كأساس وعنصر لغوي قار في اللغة السينمائية؛ حيث تعتبر« إعادة إنتاج للواقع من دون واسطة تشفير اعتباطية في غياب البعد الثالث [5] Troisième dimension » .

أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الإيقون (Icon)، «وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو على المشابهة والتماثل» [6] ولعل أول من قدم تعريفا مرضيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي شارل ساندرس بورس ((C.S.Peirce 1839)-1914)، وذلك عبر مقارنته بمفهومين آخرين هما الرمز والقرينة (Symbole-indice). فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز، ومعللة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة، -يقول ايكو- «فإن ما يخصص العلامة الايقونية هو شبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه » [7]، ولا يهم -في نظر بورس- إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة مثلا) أو سمعية. إن الأمر يتعلق بتحديد مجال التعريف الذي تنتمي إليه الصورة، ومجموعة الأطروحات التي عرفتها اللسانيات والسيميائيات- على اختلافها- تعترف بمزية الصورة كلغة تظهر دلالتها ضمن نسق لغوي من صنف آخر، أو من لغة بديلة أخرى (الإشارات وأنواع الإيماءات) ولكن ما هي العلاقة بين الصورة واللغة؟

أما الصورة في شكلها البسيط فهي إيقونة لا فنية؛ فلا تقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة، أي إنها الوحدة الأصغر التي تؤسس للأنساق الدلالية من خلال التركيب أو عملية إسقاط الموضوع على المستوي، وهي العملية التي تتصل بالرؤية السيميائية للصورة ؛أي إن الخاصية السيميائية « تأتيها من بعض قواعد الإسقاط المستعملة لإسقاط موضوع ما على المستوي » [8] بحيث تكون عملية الإسقاط مؤشرا على الرؤية السيميائية للصورة وآلية هامة للكشف عن النسق الدلالي المتشكل عنها.

على الخلاف من الدوال اللسانية تنتشر دوال الإيقونة عبر فضاء الصورة، بحيث تكون الانطلاقة والأساس في تحديد دلالة العلامة، انطلاقة اختيارية، ولا يخضع الخطاب البصري إلى قواعد تركيبية صارمة. وهذا ما لا نجده في الدال اللساني الذي يعتبر ذا طابع خطي (Linear) تظل قواعد النحو تتحكم فيه، ويحصل المعنى في الخطاب اللفظي بإعادة تركيب العناصر المفككة، في حين خطاب الصورة تركيبي، « لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى» [9] . تقوم أيضا العلامة اللسانية على الاعتباطية بين الدال والمرجع بينما تقوم الصورة على عنصر المشابهة والتمثيل وهذا ما يجعل النظام اللساني مشفرا بالغ التعقيد بينما الصورة تبدو نقلا للواقع، بكل طبيعيته.

لقد عرف هذا التعايش بين الصورة واللغة منذ ظهرت الكتابة، وشهدت العلاقة بينهما تلازما، وتطورت بتطور أشكال التواصل، الاجتماعية وغيرها من المجالات وصارت اللغة -ممثلة في التعليق الكتابي أو الشفوي على الصور الاشهارية مثلا – أكثر انتشارا في العصر الحديث، وصارت العلاقة بينهما أكثر جدلا منها في وقت آخر من حيث القيمة التي تضيفها اللغة (كتابة أو مشافهة) إلى الصورة (ثابتة أو متحركة).

إنّ اقتران الكلمة أو القول بالصورة يعطي دلالة مميزة عن دلالتهما منفصلتين، إنها دلالة إضافية وموسعة؛ فـ« الصورة لا تقول شيئا بلا كلمة"الفعل" والفعل يكون أكثر إثارة إذا كان مرئيا » [10].

كما يطرح السيميائي الفرنسي بارث Barthes وجهة نظره في هذه القضية بالتأكيد على الوظيفة التي تؤديها الكتابة المصاحبة للصورة، وهي في نظره صيغة متكاملة ؛ بحيث تؤسس الكتابة للنسق الدلالي الذي لا يتشكل من العلامة اللغوية فقط بل ينظاف إلى ما تقدمه دلالة الصورة ليؤسسا معا دلالة جديدة قد تختلف وتتناقض أو تتوافق مع دلالتهما منفصلتين، وهو يرى أن الكتابة في علاقتها بالصورة تتشكل عبر وظيفتين [11] :

- وظيفة الترسيخ (Ancrage): الصورة متعددة الدلالات لا تقرب المعنى إلا من خلال النص اللغوي الذي يوجه إدراك المتلقي بحيث يحدده مجاله التأويلي. » وأكثر ما تشيع هذه الوظيفة في الصور الثابتة كالصور الفوتوغرافية الصحفية والملصقات الإشهارية «.

- وظيفة التدعيم (relais) : النص اللغوي يضيف دلالات جديدة للصورة « بحيث إن مدلولاتهما تتكامل وتنصهر في إطار وحدة أكبر قد تكون هي الحكاية في الشريط السينمائي مثلا، وتندر هذه الوظيفة في الصور الثابتة. لكنها شائعة في الصور المتحركة كالفيلم السينمائي والتلفزي والرسوم

المتحركة ».

تتجاور الوظيفتان وتتناوبان في مختلف النصوص الثابتة والمتحركة، إلا أنهما يحققان الدلالة « فطغيان التدعيم على الترسيخ معناه أن المتلقي ملزم بمعرفة اللسان لإدراك فحوى الرسالة، في حين أن طغيان الترسيخ معناه أن الملفوظ قائم على الحشو، وأن جهل المتلقي باللغة قد لا يحرمه من استيعاب دلالة الصورة» [12].

ما تزال العلاقة بين اللغة والصورة في جدل مستمر، نظرا لطغيان الإيقونة، وما زالت الدراسات الايقونية في بناء مناهجها أسوة بالدراسات اللسانية، وإذا كانت اللغة السينمائية نظاما يحقق التواصل، فإن العلامات السينمائية تعتبر علامات لغوية في الإطار العام الذي قدّمه عالم اللغة السويسري De saussure والذي يعرّف النظام اللغوي بأنه نظام تواصلي، ذو وظيفة اجتماعية يتكون من عناصر علاماتية تشترك مع السينما في خاصية الانفتاح الدلالي وقابلية التأويل. وباعتبار السينما لغة يعتبر محكيها سردا، تصبح الصورة أو الإيقونة العمدة و الأساس في معجمها son lexique وتؤدي دور الوحدات المعجمية (المفرداتية)، وعلاقة الدال بالمدلول في لغة السينما تختلف تماما من حيث الدلالة نظرا لتنوع أشكال الدال وهو ما يفسر تجسيد الكلمة في الذهن بواسطة الصورة.

3/1 خصائص المعجم السينمائي:

يمكن تحديد بعض خصائص معجم اللغة السينمائية من خلال تقديم مقارنات بين معجم اللغة الايقونية أي اللسان الخاص (السينمائي) وبين معجم اللسان الطبيعي؛ أو بين الكلمة والصورة كوحدة معجمية:

- الصورة في الفيلم وحدة بنيوية ذات منطق داخلي. إنها عالم من العلاقات الداخلية تحقق من خلال ترتيبها نسقا خاصا «يقوم على أساس الارتقاء من الحقيقة الفيزيائية المجردة إلى المعنى التام»[13] وبواسطة تآزر الصور وفق منطق خاص، يتشكل بناء فني متكامل وليس مجرّد إطار شكلي.

- الكلمة في اللسان الطبيعي تحدّد موضوعا أو زمرة groupe أي صنف من المواضيع.

- الكلمة في اللسان الخاص تصور مواضيع واقعية، أو لسان خاص بالوصف description أو لسان واصف أو اصطناعي métalangue لأن المرء يظل بعيدا عن إدراك المجّرد، كلمة عصفور مثلا أو غراب تعدّ كلمة لكن العلامة الايقونية لها أكسبتها صفة ملموسة. الأمر الذي يفسر صعوبة مهمة إيجاد لغة مجرّدة منذ ظهور فن النحت والرسم. ولكن في التصوير الفوتوغرافي يظهر الأمر أكثر تميزا في نقل المجرّد، لأن عدسة التصوير مجبرة على التقاط كل ما تراه، عكس الفنون الأخرى التي تختزل بعض التفصيلات مثل الرسم، الكاريكاتير.. وهذا هو العامل الرئيسي الذي يوفر إمكانية انتزاع العلامة السينمائية وفصلها عن دلالتها المادية المباشر، .وبالتالي تحويلها إلى علامة ذات مضمون أكثر شمولية، وبسبب اقتران الصورة بالتجريد «فقد أتيحت مساحة واسعة للمبدع لأن يولد صورا تتخذ تسميات متعددة مثل: الصورة البصرية والسمعية والذوقية والحركية والشمّية » [14] . ومنه فإن اللقطات أو مواضيع السينما تشكّل لغة مجازية ويعمل المونتاج على خلق لغة جديدة بواسطة تقنياته الإبداعية؛ حيث يعتبر» المسئول على جعل السينما لغة أو نظام لسانيا خاصا محددا بسمات لسانية معينة » [15].

- تمتلك السينما كقصة، وسيلة التكرار التي تعد مألوفة في النص الكلمي ونادرة في الرسم التصويري، وهي الخاصية المميزة والمثيرة، لأن التكرار في السينما يُبعد الشيء عن دلالته المباشرة إلى دلالته المجازية.

- إن طبيعة السينما الفردية تجعل (وجهة النظر) Point de vue التي تكتسب أهمية خاصة عند التحويل السينمائي من حيث كونها مبدأ لبناء النص « تبدو من الصنف الذي نراه في الرواية لا في ذلك الذي نراه في الرسم » [16] والحوار الكلامي في السينما يعد عنصرا موازيا للحوار في العمل الروائي أو في المسرح. والقصة السردية في الرواية هي القصة السينمائية التي تبنى عبر تسلسل اللقطات السينمائية وترابطها، ويتولد المعنى من خلال الدلالة السمعية بالتباينات الصوتية الحوارية « إذ تحمّل الجمل الحوارية بإشارات ورموز ظاهرة مباشرة وأخرى سيجري الكشف عنها لاحقا » [17] ومنه فإن وجهة النظر في اللغة السينمائية تتكثف بعناصر دلالية عبرلغوية ، هي الدلالة السمعية والبصرية والحركية.

2ـ خصائص اللغة السينمائية

هذه الخصائص التالية تتصل بخصائص العلامات السيميائية ووظيفتها الاتصالية التي تجعل من اللغة السينمائية تشكل أنساقا دلالية منفتحة على سيرورة الإنتاج وتوالد الدلالة عبر كيفية تحدد مجال الوحدة السيميائية وتعالقها بالوحدات المشابهة أو المعارضة لها ويمكن إجمالها في العناصر التالية:

- إن كل صورة تُعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية Symboliques، أو كنائية Métonymiques، أو مجازية Métaphoriques وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.

- إن تشكيل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة؛ وإنما تتكون الوحدة السيميائية من مجموعة لقطات أو سلسلة مصغرة (ماكروية) ومن خلالها تتشكل وحدات سيميائية كبرى، وهنا تطرح مشكلة أساس في السينما وهي ربط وتأليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي، وتعرف العملية الدلالية هنا بـ(عملية التكوين) وتُعنى بوضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة تشكل توازنا للمتفرج، وتسهم في خلق إحساسه الجمالي وجذب انتباهه، ويشمل التكوين «الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل ذلك يسهم في إحداث

الأثر الدرامي للمشهد» [18] . ونلاحظ هنا أن وظائفه متعلقة بالمتفرج أساسا بحيث توفر له حالات التوازن الشعورية.

- إن العبارة المألوفة (السينما تخاطبنا) تشير إلى خاصية جد مهمة في السرد السينمائي وعلاقته بالعالم وهي خاصية الانزياح؛ حيث يمثل المتفرج حلقة الوصل ما بين الإدراك الخارجي (أي العالم الواقعي) وبين الإدراك الجديد للعالم من خلال السينما. ومن ثم يتعين تحليل الإيقونة عبر مستويين أولا بمقابلتها بمثيلاتها في الواقع ثم بشبيهاتها في مستوى الإدراك الجديد.

- إن خاصية الانزياح في السرد السينمائي هي مجال التحليل اللغوي السيميائي، فعندما نأخذ مثلا خطابا ما وليكن ملفوظ شخصية. ندرك أنه موجود قبلا ولكن عند التركيب الإيقوني (إضاءة، صوت، صورة الشخصية) تتشكل وحدة سيميائية للعلامة اللغوية، وينتج تأثير الفيلم بواسطة الصور الظاهرة على الشاشة والتي « ترتبط بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد، ومع ذلك الترابط أو الرصف تنشأ عواطف الدهشة أو البهجة أو الحزن» [19] فمن خلال الوحدات السيميائية المتشكلة، تنزاح الدلالة عن العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح (توافق أو تشويه) التي تمثل صورة رسالة سميائية في مستوى من التحليل أعلى درجة (سيميو-ثقافي) [20] .

- عملية التدلال في السرد السينمائي تخضع منطقيا لسيرورة التطور التكنلوجي لآليات السيناتوغراف؛ لأن تطور الأخير يقدم دوالا جديدة تعمل بفاعلية في عملية الانزياح. ويظهر ذلك جليا من خلال تتبع مسيرة السينما منذ السينما الصامتة التي لم تتقبل بسهولة فكرة الصوت كآلية فنية للسينما حيث اعتبره بعض المهتمين في ثلاثينيات القرن الماضي (ثرثرة زائدة للسينما) إلى التطور المستمر والمتسارع لصناعة الصورة والكاميرا وتقنيات اللون والإضاءة التي تعتبر من المقاييس الفاصلة في تصنيف المخرجين.

- إن مستويات اللغة السينمائية (تصوير/حركات/ صوت/ لون/ إضاءة/ كتابة) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن « تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة، ويمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا، إيقاعا، قابلا للتمييز بسهولة » [21]

- يشكّل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنية، وتكوّن مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى، الأمر الذي يمكّن الدارس من قراءتها قراءة سيميائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة؛ حيث «لا توجد وحدات منفصلة لا توجد علامات » [22] وهنا لا بد من محاولة تحديد أسلوب السرد السينمائي المنبني على أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فعالية و جماليات المونتاج.

3ـ أسلوب السرد السينمائي

يمكن البدء في تحديد هوية السرد السينمائي باعتماد أساس منطقي يُعرّف لغة السرد على أنها تواصلية بالدرجة الأولى؛ وبالتالي فلا بد من مقابلة عملية الاتصال المعروفة في الدرس الألسني بخطاطة اتصال موازية لها في السينما، حيث خطاطة الدرس الألسني كما أوردها"رومان جاكوبسون" تقتضي -لتأمين عملية الاتصال- وجود مرسل، مرسل إليه، رسالة، والشكل التالي يوضح ذلك:

مرسل ⟵ رسالة مكتوبة lettre ⟵ مستقبل

مرسل ⟵ صورة Image ⟵ مستقبل

إنّ علاقات التشابه بين خطاطة الاتصال اللغوية ومثيلتها السينمائية تعرف بعض الاختلاف في تحليل وتقسيم بنيات الرسالة والصورة، حيث إنه في الخطاطة الأولى تقسم الرسالة إلى وحدات منفصلة تمثل علامات لغوية تتآلف في سلاسل مكروية عبر مستويات تركيبية مختلفة على صعيد اللسان والخطاب.

في الخطاطة الأولى يظهر أن النص مشكّل من مجموعة علامات سابقة لوجود النص، أما في الخطاطة الثانية (السينما) فإن العلامة تكون متطابقة أو لاحقة للنص مما يفسر وجود سيرورة مختلفة لإنتاج الدلالة في السرد السينمائي. ويتعلق أسلوب السرد السينمائي بالإدراك القبلي والبعدي من خلال رؤية سيميائية للصورة في الفيلم ونظيرتها العلامة في النص، وكلاهما يشكل أساسا رسالة تكوّن أجزاؤها تفاعلا يكثّف دلالات الوحدة الايقونية في مستوى أكبر يدرج خارج إطار السينما وليكن مثلا سياق ثقافي معين أو اتجاهات سينمائية في فترة ما.

وإذا كانت السينما الحديثة بخاصة تعتبر الكلمة مكون إلزامي للقص السينمائي، فيمكن هنا تعريف السينما بأنها « تركيب لاتجاهين سرديين الأول صوري والثاني كلمي » [23] إننا هنا أمام نمطين سرديين في السينما يتداخلان أو يقتربان من بعضهما البعض على الرغم من أنهما نظامين سيميائيين مختلفين تماما يمكن أن تؤدي فيه الكلمة وظيفة صورية.

إذا أغفلنا مثلا ما يكتب عن فيلم ما كالمقالات أو الكتب فإننا نرى في الفيلم إيقونات دالة عليه، مثل أن نرى شخصية يحمل كتابا ما فإن مدلول الإيقونة/الكتاب لا يقتصر فقط على هوية المؤلف والعنوان ودار النشر، بل يختزل مجموعة من الكلمات والنصوص في منحى أو في سياق أكبر من الفيلم. وبهذا يمكن القول إن الصورة-التي هي الأساس في السرد السينمائي-أشمل من الكلمة في سيرورة التدلال، والأمر نفسه مع الكلمة المنطوقة أو الكلام الصوتي؛ حيث بإمكانه أن ينطبع بطابع الأيقونة إذا تماهى مع المؤثرات السينمائية الأخرى. ويصح العكس أيضا بالنسبة للصورة التي تكتسب خصائص وسمات العلامة الكلمية، من خلال ترجمة الكلمات إلى أشياء أي تحديد المجرد وتجسيده، والتلاعب بالصور بحيث تعطي

مجازات وكنايات.

يمكن أن نميز كذلك من بين خصائص أسلوب السرد السينمائي، خاصية الازدواجية bilinguisme النموذجية « حيث يمكن لرسالة ما أن تنتقل في آن واحد بتفاعل مجموعة ايقونات عاملة في إنتاج الدلالة، وهذا ما نجده عند الممثل الذي يتتبع الخطاب المنطوق بإيقونات » [24] مثل الإيماءات.

إنّ دراسة التركيب السينمائي الفني أو المونتاج خاصية مميزة ضرورية في تحليل الخطابات الفيلمية، كما أن الخطابات المنطوقة والمكتوبة ضرورية في دراسة خطابات القصة أو السيناريو، والسرد السمعبصري تحكمه منظومة سردية دالة و« تحكم دلالاته وإحالاته الرمزية، فالترابطات البصرية عبر تقنية المونتاج تتيح احتمالات متعددة لتمثل النسق وإدراك بناه » [25]وهو الأمر الذي بواسطة تفكيكه نقرأ سيرورة الدلالة من النص السردي الروائي إلى النص السردي الايقوني/السينمائي.

4.إنتاج المعنى في السينما – الدلالة السينمائية

قبل التطرق إلى عملية أو سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم وبين الفنون الأخرى، نتطرق إلى أهم وجهات النظر التي تطرقت إلى العلاقة بينه وبين الرواية كشكل أدبي وعالم كثيف الدلالات استقت منه السينما وما زالت تعتبره أهم مصادر الحكي، فالعلاقة بينهما «وثيقة بدأت مع السنوات الأولى من ظهور السينما عندما بدأت الأفلام تفكر وتعتمد على الكثير من الروايات العالمية خاصة مع المخرج **جورج ميليس** » [26] حيث عرفت مجموعة من الروايات العالمية من مختلف اللغات ظهورا سينمائيا مثل (الجريمة والعقاب) **لدستويفسكي**،(الشيخ والبحر) **لهمنغواي** (اوليفر تويست) **لديكنز**، ومن الروايات العربية (عرس الزين) الطيب صالح، (الثلاثية) نجيب محفوظ، (الدار الكبيرة) **محمد ديب**،(العصا والعفيون) **مولود معمري**، (عمارة يعقوبيان)**الأسواني** وغيرها من الروايات التي تحولت صياغتها إلى حكي مرئي. ويمكن تمييز ثلاث أهم وجهات النظر حول العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي:

أ- يؤكد أصحاب وجهة النظر الأولى على أن يكون الفيلم أمينا على كل تفاصيل الرواية، بمعنى أن الفيلم قراءة مرئية للرواية، ويطرح ذلك إشكالية طول الفيلم حيث لا يحبذ أصحاب الاتجاه الاختصار والاختزال في أحداث الرواية لأنه إخلال بقصديتها، ويستشهدون بفيلم(هوى وكبرياء) للمخرج **جون أوستن**، ويُعاب على أصحاب الاتجاه إهمال خصوصية السينما وميزاتها الجمالية.

ب- تؤكد وجهة النظر هذه على خصوصية اللغة السينمائية التي تعتمد العلامة الايقونية، واستقلالها عن السرد الروائي الذي يعتمد على العلامة الكلمية، ويدافع أصحاب الاتجاه عن المخرج الذي يعيش تجربته الشعورية المنعكسة في الصياغة الجديدة للرواية، ولا يرون ضرورة أن يكون الفيلم ترجمة لوجهة نظر شخص آخر فللمخرج حق القراءة الذاتية وصياغة العنوان، مثل رواية (قلب الظلام) **لجوزيف كونراد** التي أعاد صياغتها الفيلمية فرانس فورد كوبولا تحت عنوان آخر وهو (الرؤية الآن).

ت-تعتمد وجهة النظر هذه على الرؤية المعاصرة الداعية إلى وحدة الفنون وتلاحم أشكالها من أجل تقديم رؤية عاكسة للعصر، حيث تنعكس تناقضاته وتحولاته على أنواع وأشكال الفن. وتحاول هذه الرؤية الجمع بين الرؤيتين السابقتين من خلال التأكيد على أن تحويل الرواية إلى فيلم، يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية، كما ترى أن الفيلم يُعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له التي تعتبر واسطة تلق أفضل وأسهل للرواية.

إضافة إلى وجهات النظر السابقة المختلفة في محاولة تأسيس حدود علاقة الفيلم السينمائي بالرواية ارتفعت بعض الأصوات النقدية الداعية إلى ضرورة فصل السينما عن الأدب وعن الفنون جميعا، بصفتها ذات خصوصيات مختلفة وهي الآن بصدد البحث أبجديات لغتها، ومن المؤسسين لهذا الاتجاه المخرج الروسي **تاركوفسكي**، والايطالي **فيديركو فيلليني**، والفرنسي **الان رينيه**، والسويدي انجمار**بيرجمان** والاسباني **بيدرو المادوفار**.

ولعل محاولات البحث في علاقة الرواية بالسينما تطرح إشكالية غاية في الأهمية تتعلق بمدى التزام المخرج في صياغة الفيلم بمحكي الرواية ومساحة التقارب في الرؤية الفنية، فقد يرى المؤلف أن الفيلم لا يعكس ما ذهب إليه في الرواية مثل ما حدث لرواية فرانز كافكا في (المسخ) حيث لم يتقبل النقاد رؤية المخرج **دوفراك** السينمائية لها عام1975عندما جعل المسخ عبارة عن صرصور كبير وهو ما لم يقصده كافكا. إلى جانب ذلك فإن علاقة الرواية بالفيلم تطرح أيضا قضية حرية التعبير وعلاقة السينما بالسلطة، وتطرح أسئلة حول هامش الحرية واستقلالية السينما في معالجة قضايا دينية سياسية وفكرية واجتماعية وفتح ملفات الطابوهات والمحرمات. كما تطرح العلاقة أيضا قضية اللغة من لغة الرواية إلى لغة يومية ومسؤولية اختبار التعابير الدالة.

إن سيرورة إنتاج المعنى لا بد أن تمر عبر قناة شكل فني خاص هو **السيناريو** الذي يعتبر النص الوسيط بين الشكل المروي والشكل الفيلمي؛ حيث تطرح إشكالية الانتماء والتعريف وإشكالية النوع الأدبي، وإذا كانت الشيفرات والعلامات في الرواية تتغلغل في شبكة المرويات، فان شيفرات السيناريو تتغلغل في شبكة التعبير الظاهري المباشر بمعني أن السيناريو « يقوم علي سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي وشكله الثنائي (المقروء / المتخيل) الي شكله الثلاثي (المرئي / المسموع / المتحرك) ونقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركات آلة التصوير الكثيرة والمتنوعة وحركات الأشياء داخل إطار الصورة » [27] فالسيناريو إذن مرحلة جوهرية فاعلة في عملية التحويل، لذلك عندما سئل

المخرج الشهير **ألفرد ايتشكوك** : هل هنالك معادلة مضمونة لنجاح الفيلم أو سر نجاح الفيلم السينمائي أجاب: السيناريو ثم السيناريو ثم السيناريو، ولقد كانت أرقى تجليات الصورة المرئية مع الأفلام التي تمكنت من التفكيك المباشر للرواية، بمعنى الأعمال الروائية التي كانت أقرب إلى الصورة منها إلى التجريد «والأعمال الباطنية والضمنية والداخلية وروايات تيار الوعي والهواجس النفسية الداخلية » [28] وبما أن السيناريو هو المعالجة السينمائية للموضوع «يستمد من قصة المؤلف، ويتم فيه تجزئة القصة إلى لقطات متسلسلة وعمل المناظر والحوار والموسيقى [29]فهو يحاول الإبقاء على المعطيات النصية الأساس في النسيج الروائي أو روح النص، ولكنه يتجنب الانسياق وراء تداعيات الشخصيات مثلا أو نقل كل تفاصيل الحكي وإتباع متاهات السرد الروائي.إن السيناريو كنوع أدبي يعتمد على عنصر التحول الايجابي أي الإضافة إلى عالم الرواية بلباس صوري حركي. وبما أننا لسنا بصدد جمع الآراء والتعاريف للسيناريو أو للفيلم السينمائي، فإننا سنكتفي بالقدر الأساسي المتفق عليه، و ذلك لمجانبة الإشكالية التي نعالجها والمتعلقة بسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي؛ لأن أشكال كتابة السيناريو تختلف من سيناريست لآخر ومن لغة لأخرى ليبقى المهم هو وساطته بين الرواية والفيلم أي الشكل المتطور للرواية باتجاه الفيلم. وهو الذي يحدد أشكال الإيقونات الدالة التي تحتفظ بقدر من المعنى النصي، وتفتح مجال قراءات علامية من خلال تآلفها وانسجامها مع العناصر الأساسية الأخرى المكونة للدلالة السينمائية(الصورة/الصوت/الحركة). ولذلك فإننا في هذه الدراسة سنكتشف السيناريو من خلال الفيلم –في غيابه من جهة ومن جهة أخرى لالتصاقه الشديد بالفيلم ، ولأنه« يصعب فصل شيفرة اللغة الفيلمية عن النص الفيلمي (السيناريو). ولا يمكن أن تؤسس تلك الشيفرة إلا من خلال النص فهو المهاد الأول لإطلاق الشيفرة » [30] .

أما فيما يخص سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم وبين الرواية فإن كل ما يخص حقل السينما لا بد أنه يمتلك دلالة، أي هناك رسالة ما عبر مجموعة من عناصر التدلال، مكثفة أحيانا وبسيطة أحيانا أخرى، وتتعلق قضية إنتاج المعنى في السينما بقضية تحويل وصيغ تحويل نصوص من أشكال فنية، إلى أشكال فنية أخرى في مستويات أجناسية مغايرة.

وبالتالي فلا بد من تتبع صيغ التحويلات بين الجنسين أو مجوعة الأجناس التي تعمل تحت مجهر التحويل، كتحويل رواية إلى مسرحية أو فلم سينمائي. مع ضرورة الإشارة إلى أن صيغ التحقيق في الجنس التالي قد تتمظهر بأدوات غير لغوية، وهو عينه الأمر الذي تستخدمه السينما في تحويل عمل فني إلى صيغتها المميزة.

إن عملية التحويل تفترض وجود نصين أو خطابين – كأدنى حد- لكل خطاب آلياته في إنتاج الدلالة، حيث يتم التحويل بالحفاظ على الحد الأدنى للمعنى أو ما تداول عليه بروح النص- ولتكن مثلا أحداث سردية كبرى أو أساسية – ويحوّل إلى صيغة أدبية جديدة (السينما)التي تمتلك بدورها آليات إنتاجها الخاصة، وهي عملية ترجمة أيضا، أو ترجمة محاكاتية أو هي » إعادة شكل المختزل في شكل مفصل وإعادة إنتاج المؤثرات الدلالية-اللغة-في أشكال مادية منسجمة مع وسائل السينما » [31] ولكن السؤال الذي يفرض نفسه: هل كل النصوص قابلة للتحويل والتحقيق في صيغ غير لغوية وأشكال جديدة؟

يطرح الناقد عيد اللطيف محفوظ – لأشكال التحقق الجديدة –شرط المواءمة بين النص الأصل وبين الشكل المتحقق؛ أي «التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص- المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص-الهدف » [32] ويرى بأن عددا من النصوص الروائية لا تقبل التحويل إلى عمل سينمائي؛ لأنها لا تحقق شرط المواءمة على الرغم من اشتراكهما في مادة دلالية واحدة وهي الحكاية، ويبرهن على ذلك بوجود متون حكائية يُعتمد في تقديمها على المظاهر البلاغية المبالغ فيها، فيتطلب تحويلها جهدا مضاعفا في التأويل، ويتبع شرط المواءمة إجراءين أساسيين لصحة العملية وهما التحويل والترجمة، أما التحويل فهو « نقل الصورة الدلالية متراكبة مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص-المصدر، وذلك باعتبار الصورة تجليا ذهنيا مخصوصا للعمل الأول في ذهن الذات القائمة بفعل التحويل » [33] بمعنى أن تكون الصورة الثانية وسيط إلزامي لحضور الصورة الأولى، أما الاختزال فهو الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية.

إنّ سيرورة إنتاج المعنى في السينما تشكّل حلقات لا تنتهي الواحدة في مستوى إلا لتؤسس لحلقة إنتاج في مستوى أعلى؛ أي إننا أمام مجال تعريف رياضي مفتوح من الطرفين. فإذا افترضنا خطابا ما في سلسلة معينة فلا بد لدراسة آليات الإنتاج الفاعلة في صنع المعنى الجديد أن نحدّد إحداثيات النقاط في معلم مسمّى مسبقا. إنّ الأمر أشبه بالبحث عن تحديد هوية عناصر نصية (لسانية وأدبية) ضمن نسق دلالي يتحكم فيه خصائص ومميزات الجنس الأدبي الذي يعتبر المعلم في المستوي. لابد إذن من دراسة تأثير الوسائط الفاعلة في عملية التحويل من منظور سينمائي ثم تحديد خصائصها ومنها الانتقال في عملية المقارنة بين النمط الجديد(السينما) وبين عناصر نص المصدر، ولتكن الرواية مثلا .

إذا كانت الرواية تحتاج لوصف شخصية ما إلى مساحة سردية – مجموعة صفحات مثلا- فإن السينما كوسيط بصري يتميز بخاصية الاختزال « والانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية » [34] تجمع أطراف المساحة السردية في إيقونة أو إيقونات واصفة مختزلة وموازية للوصف السردي.

إن طرق استخدام تقنيات السينما أي المهارة الفنية في تشكيل المقطع، التركيب، المونتاج، يبرز قدرة الفيلم على تكوين وحدات ترابطية تهيئ حيثيات للمعنى من أجل أن يولد أو ينتج شبكة من العلاقات داخل النظام وقواعد الصورة (المدلول)

وهذه الأخيرة تتشكل شروطها من وجود المعنى في سياق التعبير النصي (الدال)، وهو الذي يمكن أن نميز من خلاله المعنى الظاهر من المعنى الكامن في مستوى الشريط/الخطاب. ولأن دور السينما لا يمكن حصره في نقل الواقع أو انعكاسه بنسخ النص على الشاشة؛ فإن المونتاج والإخراج هما الفاصلين في عملية التحويل التي تحكم على النص الأصلي والنص المحوّل، أو الفيلم السينمائي الذي اكتسب بعدا جديدا من خلال الرؤية السينمائية للنص/الرواية، وتعتبر آليات المونتاج تجسيدا « بطريقة ما لمشاغلة الذاكرة بين الواقع والمتخيل » [35] وقد شدد نقاد السينما على وجوب تجسيد هذه المشاغلة من خلال رؤية إخراجية تقوم على فتح التيمات وكسر رتابة المتن الحكائي، وخلق حالات توقع عند الانتقال بين الوحدات الزمنية والمكانية والخروج من « صنمية الأداء والوظيفة إلى فعل حركي يقوم على تغيير الواقع داخل نسق الخطاب/الشريط » [36].

ثم إن استعمال وتفعيل آليات السينما يضيف إلى المعنى في المتن الحكائي ويساعد على التكثيف والاختزال، وينجز وظائف التعبير ويحقق التشاكل مع المفاهيم الأدبية في صنع الاستعارات والكنايات. وتكتسب الصورة بعدا حسيا يعنى بانتقال التأثيرات من نظام إلى آخر؛ فاستعمال الضوء مثلا لا يحيل دائما على زمن ما وإنما يحيل على معنى ما أيضا وهذا الانتقال الذي فعّلته آليات السينما » يخلق لدينا إحساس بفنية الأنساق وقدرتها على التعبير بنفس الطاقة التي تمثلها الأنساق النصية في مواجهة التلقي من حيث تحميل الدلالة أو تشكيل المعنى المتواري بين السطور وجعلها فاعلة في رسم الملامح ذهنيا » [37].

ومما سبق فإن كل مشهد من مشاهد الفيلم يمثل لوحة نصية يتمثل فيها البعد الفلسفي والتأويلي ويراعى فيه دور الإخراج، التأليف والتلقي، ولدراسة إنتاج المعنى ورصد سيرورة الإنتاج في السينما - تطبيقيا- نفترض السينما نقطة بدء، يليها الانطلاق من الانطباع البسيط الذي يتحقق عند بدء العرض إلى تشكل شخصية افتراضية (مكتملة) عند المتفرج بانتهاء العرض، هذا التشكيل الأخير يعتبر إضافة لشخصية المتفرج ولنقل أنها إضافة ثقافية مثلا.

إنّ عملية رصد آليات الإنتاج وقراءتها كعلامات وتأويلها تعتبر "هدف المعالجة السيميائية للفيلم السينمائي" غير أن العملية نظرا لخصوصية السينما كتحقق شامل لعناصر لغوية وغير لغوية، يستدعي معرفة بتقنيات وأدوات التحليل. ولقد وضع الناقد المتخصص يوري لوتمان مراحل تعلّم وفهم إنتاج المعنى كالتالي:

1-المعلومات التي تنطلق من الفيلم السينمائي ليست فقط معلومات سينمائية؛ لأن أي جزء من الرسالة (الصورة) لا بد أن يرتبط بالواقع الخارجي، وهو أساس الدلالة عليها؛ فمثلا صورة سلاح يعتبر بالنسبة لغير العارفين به لغزا، وهو - لارتباطه بالواقع- يعتبر معلومة غير سينمائية ويمكن لصورة فوتوغرافية مثلا أن تنقل نفس الرسالة.

إن الصورة هنا تمثل علامة لواقع ما، لعصر ما، الحرب مثلا بالسيوف والخيول وطريقة اللباس تحيل مباشرة على العصر والبيئة. فالصورة في شكلها البسيط المنفصل لا تقدم دلالتها السيميائية إلا ضمن الإطار الجامع للعناصر الايقونية التي تكوّن وحدة دلالية في لغة السينما. ويمكن القول إن وسائل اللغة السينمائية هي الوحيدة القادرة على إنتاج الدلالة السينمائية.

2-يمثل الفيلم صورة لصراع إيديولوجي في زمن ما، ويرتبط بجوانب خارج حدود النص الفيلمي. فتغدو بذلك العناصر الخارج نصية عناصر دلالية يؤدي فيها الفيلم وظيفة اجتماعية، شريطة أن يكون تعبيرا صريحا للفن السينمائي أي « أن يخاطب المشاهد بلغة السينما وينقل إليه معلومة ما بوسائل تخص السينما وتميزها » [38] .

3-يتشكل أساس اللغة السينمائية من الإدراك البصري، فالرؤية البصرية هي القاعدة في تكوين الوعي الثقافي ورؤية العالم من خلال السينما؛ أي إنها أساس امتلاكنا السيميوثقافي للعالم Sémiotico-culturelle. ويشمل الإحساس البصري بالضرورة التمييز بين العالم خارج السينما أي الذي تصنعه وسائل الفنون الصوَرية، وبين تلك التي تصنعها السينما؛ فإذا افترضنا تحول شيء ما إلى صورة مرئية تجسدها مادة فنية ما فإنها تتحول إلى علامة، وإدراك العلاقة اللاحقة لها – أي بعد التحويل- يفترض أنماط ثلاثة للتمييز المرئي:

3-1. العودة إلى الواقع وإجراء مقارنة بين الصورة المرئية وبين الصورة الظاهرة وما يتعلق بها في الواقع، وهذه مجابهة ضرورية وإلزامية.

3-2. مقارنة الصورة المرئية بصورة أخرى مكونة من نفس العناصر؛ وهذا النمط يسمح بالتعرف على ماهيات متباينة Essences وبالتالي تصنيفها في أنظمة معينة أو منهجتها Systématiser وخلق علاقة تبادلية أو تضايف corréler بينها وتحديد التشابه والتباين، وتعتبر الصورة هنا بنية كلية متماسكة ومؤلفة من مجموعة علامات تمييزية قابلة للمقارنة والمجابهة des marques différentielles.

3-3. مقارنة الصورة المرئية بنفسها في وحدة زمنية أخرى، الأمر الذي يختلف عن المقارنة السابقة أي ليس بين صور وموضوعات مختلفة وإنما بين تنويعات عن الموضوع ذاته. وهي القاعدة الأساسية للسيمياء في السينما؛ لأن دلالة العلامة تختلف بين بيئات تمظهرها.

على الرغم من أن الفيلم السينمائي اقتباس متن روائي بتقنيات وأدوات تفعّل عملية الاتصال والتدلال بين عناصر الرسالة، إلاّ أن السينما بفضل فعاليتها واستقلالها الفني أثرت على الرواية المعاصرة؛ فقد رأى النقاد أن الرواية استعارت من السينما الكتابة بالكاميرا أي كتابة النص بالاعتماد على الوصف السينمائي، فتصبح الرواية »مجموعة من الأحداث الموضوعية التي

اختيرت بمهارة في نقل محايد للواقع ويتميز بكونه خاليا من التعليقات» [39] ويسمى ذلك **بعين الكاميرا**، ومن تأثيرات السينما على الرواية المعاصرة استعارة الأخيرة لتقنيات المونتاج الذي أضاف لتقنياتها البنائية إمكانيات جمالية أخرى؛ حيث يتم وصل اللقطات السينمائية مع بعضها، وتسمى هذه العملية في بدايتها « بقطع اللقطات ولصقها، وتسمى في مرحلتها الأخيرة بضبط اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها » [40] لتبقى تقنيات فاعلة استفادت منها الرواية المعاصرة في مسارها التجريبي.

خاتمة

ويمكن -بعد هذا العرض البسيط- أن نقول بأن استقلالية السينما كفن، حرره من التبعية للرواية؛ فبعد أن طُرحت إشكالية الاقتباس وتحويل المتن الروائي من الرواية إلى الفيلم، أضحى العكس صحيحا بفضل دينامية وفعالية السينما التي أثرت على الرواية المعاصرة وتمظهرت تقنيات السينما على صفحاتها وبخاصة تقنيات المونتاج، الأمر الذي يدل على مدى تطور وخصوصية وفعالية أدوات السينما ومكانتها إلى جنب الفنون الأخرى.

إن لغة الرواية لغة شاملة تشتغل الدلالة فيها ضمن نظرية العلامات أو السيميوطيقا وتتميز بمعجم من أهم خصائصه التكثيف الدلالي لعلاماته والمعنى يتوالد في سيرورة كثيفة الدلالات تعتمد على الخصائص العلامية للغة السينمائية.

إن هذه المقاربة النظرية تقدم مستويات تقريبية لحدود المجال المفهومي للغة السينما وما يتصل بها من مفاهيم، ذلك أن العلامة لغوية كانت أم ايقونية تستعصي على التقييد والهيمنة وبالتالي فإنها تنفرط من حبل الأدلجة والتشكيل اللغوي، وهذا ما يجعل منها في قابلية دائمة للدراسة والبحث عن كيفية تشكيلها للمعنى.

قائمة المراجع

❖مراجع عربية

1- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دت، دط.

2- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، د.ط. 2001.

❖مراجع أجنبية:

3-Aumont.J, Bergala.A, Esthétique du film, paris, Ed. Fernand nathan, 1983.

4- Mahmoud Iberraken. Sémiologie du sinéma : Méthodes et analyses filmiques. Alger : OPU, 2006.

5- Patrick Lehingue, Le discours Giscardien, discours et idéologie CURAP ? UNIVERSITé DE picardie, France 1980.

❖دوريات:

6- طاهر عبد مسلم، مشاهد - السيناريو من الشكل الأدبي - الي النوع السينمائي -AZZAMAN NEWSPAPER Issue 2180 — Date- 4 / 8 /2005

❖مواقع ألكترونية

7 - الفيلم السينمائي، موسومة المقاتل .http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/Founoun/sec052

1 -عماد النويري، العلاقة بين الرواية والفيلم، //:http cinematechhaddad.com/cinematech/cinematech_special/cinematech_special_f.htm

8 - المقبل، مدونات البوابة، ما المقصود بالسيناريو .http://blogs.-74701/30/09/2007/albawaba.com/almogbil/65426 -.

10 - عبد اللطيف محفوظ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي.www.elaqah.net/vb/showthread.php?p=841.22.04.2009

11-ليث عبد الكريم الربيعي، لغة السرد في الفلم المعاصر..http://www.life-in-cinema.blogspot.com

12- محمد العماري، الصورة واللغة،، مقاربة سيميوطيقية. //:http members.multimania.fr/abedjabri/n13_09omari.htm

13.-طاهر علوان، شعرية السرد السينمائي، مجلة سينما.

.http://dimension4future.blogspot.com/200709//blog-post.html

الهوامش

1 - Aumont.J, Bergala.A, Esthétique du film, paris, Ed. Fernand nathan, 1983, p.129.

2 - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، د.ط. 2001، ص9.

3 - ليث عبد الكريم الربيعي، لغة السرد في الفلم المعاصر.//:http www.life-in-cinema.blogspot.com

5- نفسه.

5- Mahmoud Iberraken. Sémiologie du sinéma : Méthodes et analyses filmiques. Alger : OPU, 2006. P. 18

6- محمد العماري، الصورة واللغة،، مقاربة سيميوطيقية

http://membres.multimania.fr/abedjabri/n13_09omari.htm

7 - نفسه.

8. يوري لوتمان. المرجع السابق. ص61.

9- المرجع السابق.

10-Patrick Lehingue, Le discours Giscardien, discours et idéologie CURAP ? UNIVERSITé DE picardie, France 1980.p158.

11 - ينظر بالتفصيل : محمد العماري، الصورة واللغة،، مقاربة سيميوطيقية http://membres.multimania.fr/abedjabri/n13_09omari.htm

12- نفسه.

13- طاهر علوان، شعرية السرد السينمائي http://dimension4future.blogspot.com/200709//blog-post.html.

14- نفسه.

15- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دت، دط، ص263.

16- يوري لوتمان. المرجع السابق. ص78.
17-الطاهر علوان. مرجع سابق.
18- الفيلم السينمائي، موسومة المقاتل
http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/Founoun/sec052
19- الطاهر علوان، مرجع سابق.
20- دعا مخرجان دانماركيان هما لارس تراير وتوماس فنتربيرغ في جمعية Dogma95 إلى نبذ عملية الانزياح والتشويه والإضافة والتزام المخرج -عبر مجموعة قواعد- بنقل الفلم ن غير تقنيات والقصد من ذلك رسم العالم الواقعي بأنة. وهي دعوة قيدت المخرج انظر حسام الحلوة، مجلة الشرق الأوسط، عدد مايو 2004.
21- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص57.
22-نفسه، ص 60.
23-يوري لوتمان. مدخل إلى سيميائية الفلم ، ص 63.
24-طاهر علوان، مرجع سابق.
25-طاهر عبد مسلم، مشاهد - السيناريو من الشكل الأدبي - الي النوع السينمائي http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=10672
26-عماد النويري، العلاقة بين الرواية والفيلم
http://cinematechhaddad.com/cinematech/cinematech_special/cinematech_special_f.htm
27-طاهر عبد مسلم، مشاهد - السيناريو من الشكل الأدبي - الي النوع السينمائي
http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=10672
28- المرجع نفسه.
29- المهاجر، مدونات البوابة، ما المقصود بالسيناريو
http://blogs.albawaba.com/almogbil/6542674701/30/09/2007/ -
30-طاهر عبد مسلم، أساليب السرد في الخطاب السينمائي ، جريدة (الزمان) - العدد -2197 التاريخ 25 / 8 /2005 .
31-عبد اللطيف محفوظ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي
www.elaqah.net/vb/showthread.php?p=841.22.04.2009
32- عبد اللطيف محفوظ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي
www.elaqah.net/vb/showthread.php?p=841.22.04.2009
33-نفسه
34-فراس عبد الجليل الشاروط، الرواية والسينما،مجلة الحوار المتمدن، عدد 966 سبتمبر 2004. http://www.ahewar.org/quest/send.asp?aid=23910
35-عباس خلف علي/ النسق السردي السينمائي.
http://www.adabfan.com/cinema/549.html
36-المرجع نفسه.
37-عباس خلف علي/ النسق السردي السينمائي.
http://www.adabfan.com/cinema/549.html
38- يوري لوتمان. مدخل إلى سيميائية الفلم. ص 69.