الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران-1- أحمد بن بلة

كلية الآداب و الفنون **قسم الفنون**

مذكّرة لنيل شهادة دكتوراه

الموسوم بـ:

أفلمة الرواية في السينما الأمريكية

من إعداد الطالبة: **بومسلوك خديجة**

تحت إشراف: **د. جدي قدور**

أعضاء لجنة المناقشة

بن نكاع بن ذهيبة	أستاذ	جامعة وهران1	رئيسا
جدي قدور	أستاذ محاضر -أ-	جامعة قسنطينة -3-	مقررا
حمر العين خيرة	أستاذة	جامعة وهران1	مناقشا
حمومي أحمد	أستاذ محاضر –أ-	جامعة وهران1	مناقشا
مصطفى زقاي جميلة	أستاذة محاضرة –أ-	المركز الجامعي- تيبازة	مناقشا
بن جيلالي محمد عدلان	أستاذ محاضر –أ-	جامعة الشلف	مناقشا

السنة الجامعية :1436-1437 هـ/ 2015-2016 م.

بسم الله الرحمان الرحيم

إهداء

إلى العارف بالله و الدال عليه الشيخ سيدي محمد الصوفي

إلى أصحاب أسرار شؤون أهل البيت الرقاني

إلى كل السادات

و

الصالحين

إلى جدي الشهيد: محي الدين بومسلوك

إلى جدي الشهيد: الطيب بركان

إلى روح المرحومة جدتي

إلى الوالدين الكريمين

إلى أصهاري الأعزاء

إلى من تحمل معي مشاق هذا البحث زوجي الكريم

كلمة شكر

أتقدم بالشكر الجزيل إلى
أستاذي المشرف:
د/ جدي قدور

المقدمة

عرفت السينما بارتباطها الوثيق بالأدب منذ ولادتها على يد الأخوين: **لويس و أوغست لوميير** عام 1895م، ذلك أن بدايات الفيلم أوجدت إشكالات كبيرة للطبيعة التسجيلية للكاميرا التي لم تزد عن كونها آلة ميكانيكية تنقل الواقع فوتوغرافيا، و في أفضل الحالات كان الفيلم يستعين بالمجاورة المسرحية نظرا للتقارب الفني بين العرض السينمائي و العرض المسرحي شكلا. و أمام هذا الواقع الفني وجدت السينما منذ نشأتها- بعد مرور عشرية على ظهورها- الحل في تشابهها مع الإرث الأدبي الروائي، و هذا لطبيعة السرد الذي يحكم هذين العالمين الفنيين تشابها.

إن الكاميرا التي تقوم مقام السارد في الرواية، وجدت في نقل الأعمال الروائية إلى عالم الشاشة الفضية الحل الأمثل لصياغة خطاب سينمائي و فني، يخرجها من دائرة العداء الذي شنه ضدها مجموع النقاد، الذين رأو فيما بعد بأن فيلم الفن أرجع الفن السابع إلى حضيرة الفنون و الثقافة البورجوازية، بعد أن كان يرتاد مقاهي الأفلام الأولى جمهور من العامة. لقد أعاد هذا التحالف الدفء للعلاقة بين الأدب و السينما، بالرغم من كونها فنا جماهريا، و استطاع الفيلم أن يشق طريقه و تطوره المستقبلي مستعينا من الرواية نهلا و اقتباسا أثناء تشكل أبجدية اللغة البصرية السينمائية.

وجد السينمائيون منذ بواكير السينما في فترتها الصامتة الحل في أفلمة الروايات التي أعطت دفعة فنية قوية للسرد السينمائي كي يتشكل و يكتسب خصائصه في مرحلة اللانطق، و ظهرت أولى الروايات المؤفلمة مثل: **كوخ العم توم لإدوين بورتر** 1903م، حيث تم نقل فكرة الرواية مختصرة نظرا لقصر زمن العرض السينمائي الذي لم يكن يتعدى آنذاك عشرين دقيقة. و واصل الفيلم تطوره مواكبة

مع النهل من فن الرواية، و خصوصا في مرحلة السينما الناطقة التي سمحت لمساحات أوسع من الحكي و السرد الروائيين أن يتحولا إلى لغة منطوقة ضمن لغة الفيلم البصرية بفضل كتاب سيناريو مختصين في تقديم سيناريوهات روائية للأفلمة.

و وسط هذا التطور السينمائي المرتبط بعالم الرواية منذ ظهور الفيلم، أخذت السينما الأمريكية النصيب الأوفر من تجارب أفلمة الرواية، ذلك أن حكاية تاريخ السينما العالمية تكاد تكون إنعكاسا لتاريخ السينما الأمريكية منذ عام 1914م، و هو تاريخ الهيمنة و السيطرة الأمريكية على صناعة الفيلم و عالم الفن السابع. و أمام هذا المعطى الفني و التاريخي، قرر البحث الخوض في تجربة هذا الموضوع محاولا الوقوف عند محطات هامة في علاقة الرواية بالسينما، و رصد تطور الفيلم الأمريكي في هذا المجال خلال مرحلتي السينما: الصامتة و الناطقة، و الوقوف عند نماذج فيلمية أمريكية تمثل محطات و منعطفات كبرى في مجال أفلمة الرواية.

بناء على هذا التصور العام و الشامل تبدت إشكالية البحث في إطارها العام و هي: **كيف تم أفلمة الرواية في السينما الأمريكية؟** و لا شك بأن تساؤلا عاما كهذا، إضافة إلى الإرتباط الوثيق بين تاريخ السينما الأمريكية و مثيلتها العالمية، سيحيل إلى جملة من التساؤلات التي ستتوزع على متن البحث في شكل فصول و مباحث تخدم الموضوع، و قد وردت على الشكل التالي:

1 -ما هي خصائص السردين: الروائي و السينمائي؟

2 -كيف تمت ولادة الفيلم سرديا؟

3 -ما حجم المجهود السينمائي الأمريكي في تطوير سردية الفيلم؟

4 -كيف تم أفلمة بعض الروايات في الريبرتوار الفيلمي الأمريكي؟

و لقد اخترت الدراسة و البحث في هذا الميدان لدوافع و أسباب عدة يمكنني تلخيصها فيما يلي:

1 -ميلي الخاص إتجاه عالم السينما و الصورة.

2 -قلة الدراسات النقدية السينمائية في أقسام الفنون .

3 -جلب إهتمام الدارسين و الباحثين الجامعيين إلى علاقة الفن السابع بفن الأدب.

4 -محاولة تقديم قراءة في الفيلم الأمريكي تقارب بين شق أدبي و آخر تقني يأخذ بلاغة الصورة بعين الإعتبار.

و تماشيا مع روح هذا البحث و جوهره إخترت عنوانا قد يتبدى للبعض بانه فرعي، و لكنه أكثر شمولية، و هو : **أفلمة الرواية في السينما الأمريكية.** و قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول رئيسية، نضدت لها بمدخل عام عنونته ب: **في مفهوم الصورة، الفيلم و الأفلمة،** إستعرضت فيه بإيجاز محطات تاريخية لمفهوم الصورة قبل ظهور الفيلم، و تعرضت لمفاهيم أساسية تناولت عالم الفيلم و مصطلح الأفلمة.

تناول الفصل الأول و الموسم ب: **السرد الروائي و السرد السينمائي: حدود الائتلاف و الإختلاف،** خصائص كل من: السرد الروائي و السرد السينمائي، معتمدا على الفروق بين النوعين، و كذلك عناصر الإلتقاء و التشابه على مستوى البنية و الشكل. و خصص لهذا الفصل مبحثين: إستعرض في أولاهما، عناصر بناء الرواية من: سرد و سارد، و حكي، و شخصيات، و زمكنة. و عرض في ثانيهما، مفهوم السرد في السينما و الذي يعتمد على الآلية (الكاميرا) حيث يؤطر التأطير (le cadrage) و زوايا الرؤية عنصر السارد السينمائي في علاقته بالحدث و الشخصيات و الزمان و المكان.

وقف البحث في فصله الثاني المعنون ب: **الولادة السردية للفيلم الأمريكي بين الصامت و الناطق** عند ثلاثة مباحث، متناولا محطات تاريخية سينمائية شهدت الولادة العسيرة لعنصر السردية في الفيلم الأمريكي. إذ عرج على ظهور الفيلم و تطوره أثناء بدائية **السينماتوغراف،** حيث تقاسمته النزعة التسجيلية المطابقة للآلية (الكاميرا) و المجاورة المسرحية (النزوع الفني). أما المبحث الثاني، فعاد إلى تشكل الفيلم الروائي باعتباره وسيطا سرديا أكسب الفيلم خاصية الحكي بوسائل و تقنيات السينما الصامتة، و التي دخلت رغم غياب الملفوظ السينمائي إلى مرحلة التكامل السردي. ثم رصد في المبحث الثالث عودة المجاورة الدرامية أثناء حلول عصر الصوت عام 1927م، و ترسخ سلطة الحوار، و التي سرعان ما فقدت بريقها أمام عودة الفيلم إلى السرد و الخاصية الروائية.

جاء الفصل الثالث من البحث تحت عنوان: **نماذج للأفلمة الروائية و تطورها عبر منعطفات تاريخية في السينما الأمريكية (كوخ العم توم، ذهب مع الريح، دراكولا)**، و كان يمثل حقلا تطبيقيا لثلاث روايات مؤفلمة تعد من أهم و أشهر الأفلام الأمريكية المتعلقة بهذا المجال. و قد خصص لكل فيلم مبحثا خاصا تناول فيه طبيعة أفلمة الرواية وفق المعطيات الفنية و التقنية لتلك المرحلة، فمرحلة البداية مع تجربة **إدوين بورتر** التي افتقدت لروح التناول الأدبي بسبب فقر الوسائل السينمائية أثناء البدايات، تغيرت كلية مع مرحلة العصر الذهبي للأستوديو خلال عصر السينما الناطقة، حيث وشح فيلم **ذهب مع الريح** الرواية المؤفلمة بأضخم و أروع فيلم في تاريخ السينما الأمريكية. و كانت تجربة **كوبولا** بفيلمه **دراكولا برام ستوكر** مع نهاية القرن العشرين تشكل قمة النضج السينمائي، إذ تحالفت الوسائل السينمائية مع الرؤية

الروائية الثاقبة و الذوق الأدبي الرفيع من أجل تقديم فيلم حافظ بأمانة على حرفية و روح الرواية مع تيمة فيلمية مغايرة تماما.

و ضمن البحث مقدمة و خاتمة تعرضت فيهما إلى تقديم إشكالية و تصور البحث، و عرض حوصلة النتائج و الخلاصات المتوصل إليها بعد خوض غمار هذه التجربة البحثية.

أما المنهج الذي رأيناه يناسب موضوع البحث، فقد تمثل في منهج تكاملي حاول البحث عبره الوقوف عند محطات أساسية في متن الفصول و المباحث، إذ إعتمدت عديد مقاربات تساير فصول البحث إستقصاءا و وصفا و تحليلا: تاريخية، سردية، سيميائية، إضافة إلى مقاربة جمالية سينمائية شاملة إعتمدت مستويات التحليل الفيلمي بغية تقديم قراءة تربط الجانب التقني للفيلم بجانبه الأدبي الذي يعكس روح الرواية في المعالجة السيناريستية.

لا يمكنني أن أتخذ من صعوبات البحث ذريعة لذكرها، لأن الصعوبات هي جزء من مشقة البحث. و بغية إنجاز موضوعي إعتمدت مصادر و مراجع عديدة و متنوعة، تتقدمها المصادر البصرية و مكتبتي الفيلمية، أضف إلى ذلك أني إعتمدت كثيرا من المراجع المترجمة التي لها علاقة بشقي الموضوع: السرد و الرواية، و عالم الفيلم والسينما الأمريكية.

مدخل

في مفهوم الصورة، الفيلم و الأفلمة

إن الخوض في مفهوم الأفلمة اصطلاحا، والحديث عن العلاقة التماثلية التي تربط الفيلم بعالم السينما، يفترض الوعي بتلك اللحظة التاريخية التي ولدت للإنسانية فنا جديدا وهذا بعد أن تظافرت جهود العلماء والمخترعين – خصوصا في القرن التاسع عشر – من أجل إيجاد حل لفك لغز إلتقاط الصورة كما هي في الطبيعة، ومن تم البحث عن طرائق لتجسيد ظاهرة استمرار الرؤية بأجهزة للعرض البصري. ذلك أن إدارة الجهاز المفاهيمي لكل من عالمي : الفيلم والسينما، يتطلب أولا الإلمام بالظروف المحيطة بتطور عالم الصورة تاريخيا، وتحسين تقنيات الفوتوغرافيا (التصوير الضوئي) وآليات العرض التي سمحت للإنسان بالتغلب على هاجس: الفناء بصريا مع تاريخ : 28 ديسمبر 1895م بباريس ، عندما عرض أول فيلم في العالم للأخوين **"لوميير – Lumière"*.**

قطع مفهوم الصورة تاريخيا عدة محطات قبل الوصول إلى لحظة ظهور الفيلم، هذه اللحظة التي تعد تتويجا لمسارات مفهوماتية تنازعها فن التصوير عبر عديد العصور والأزمنة منذ فجر التاريخ. إن جهاز العرض (السينماتوغراف – Cinématographe) جاء كوسيط ألغى فنان التصوير (الرسام والنحات) بمفهومه الكلاسيكي ، ليرسخ سيطرة الآلة التي تنقل صور الطبيعة والحياة نقلا حرفيا من غير تدخل الإنسان، وبطريقة آلية تستنسخ الواقع الذي أرق البشر في التوصل إلى مكافئ حقيقي لصورهم. لقد أرست السينما حين ظهورها نزعة الأرشفة والوثائقية، وبات في إمكان الإنسان أن يعيد تركيب لحظات تاريخية قطعها أسلافه بصريا، متوصلا إلى قهر الإحساس بالذعر من الفناء والموت الذي لم يستطع الأجداد مقاومته كي يعيشوا من خلال صورة تشبههم تماما.

---

* **لوميير – Lumière:** يُعد الأخوان لوميير The Lumière Brothers رائدي اختراع جهاز العرض السينمائي ، وهما لويس جانLouis Jean (1864- 1948)، وأوغست ماري لويس نيكولاس Auguste Marie Louis Nicholas(1862 1954). حيث عملا مع والدهما أنطوان الذي كان يملك مشغلاً للتصوير. وبعد رؤيته لجهاز أديسون في باريس المعروف باسم «منظار الحركة ذي العينيّة «kinetoscopeشجّع ولديه على اختراع آلة لالتقاط الصور المتحرّكة وعرضها.

ارتبط مفهوم الصورة فلسفيا وفكريا عند الإنسان قديما بالموت، وهذا إنطلاقا من أن عالم الصور كان يحيل إلى الولادة بالموت، ولهذا يقول **باشلار** : " الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة"(1). إن هذه اللغة الجنائزية التي أحال إليها **باشلار** في مقولته للتدليل على أصل الصورة، تجعلنا نخلص إلى أن الفن ولد من رحم الشعائر الجنائزية في العصور القديمة التي تلت البدائية الأولى، وإن كان الفن ولد جنائزيا فإن المدافن والبور القديمة، والتماثيل الجنائزية، وقبور الكهان والقديسين، تعد أحد وسائط فن التصوير التي حاولت قهر الموت عبر الزمن، والسعي إلى الخلود بواسطة صور الفنانين الأوائل.

لقد ولد الذعر من الفناء عند الإنسان حب الصورة وتعلقه بها كوسيط بين الموت والحياة أولا، ثم بين جيل وآخر ثانيا، والصورة بتعريف **فرانسوا داغوناي** هي: " ما يبقى إثر اختفاء الشيء"(2) ، وبصفة أدق هي **السيمولكر Simolacrum** الذي يحيل إلى الخيال أو الصورة التي نصنعها للميت كي نمنحه حياة جديدة، وهي مبدعة وخالقة (الصورة) لعالم خاص وشخصي نظير الحقيقة، على حد تعبير **لايبنز****(3). إن الإنسان في مسيرته الطويلة مع فن التصوير راح يقابل تفسخ وتحلل الجثث الناتج عن الموت بإعادة التكوين بالصور، لكي تغدوا الصورة أصلا، وتقوم مقام الغائب تخليدا له، وبالتالي تؤدي وظيفة وسيط بين الأحياء والأموات، والناس والآلهة.

---

*غاستون باشلار(:1884 ـ1962): فيلسوف فرنسي يعد مؤسساً للعقلانية الجديدة و إبستيمولوجية العلوم الطبيعية.

1- G. Bachelard, la terre et les réveries du repas, Paris, josé corti,1984, p 32.

2 - نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي و الشرقي، الإنتشار العربي، دار محمد علي، بيروت، تونس، ط1، 2009، ص 9-10.

**غوتفريد فيلهيلم لايبنتز Gottfried Wilhelm Leibniz : هو فيلسوف وعالم طبيعة وعالم رياضيات ودبلوماسي ومكتبي ومحام ألماني الجنسية.

3- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004، ص 31.

سعى البشر منذ القدم إلى تخليد أسلافهم بالتماثيل والصور، وحاولوا أن يتصالحوا مع اللامرئي (الموت) بجعله مرئيا (الحياة)، وكأن ولادة الصورة كانت تتم بالموت. ويورد **ريجيس دوبري*** كمثال على ذلك تقليدا قديما إختص به ملوك فرنسا: "....كانت طقوس جنائز ملوك فرنسا تشخص الفضائل الرمزية بمقدار تشخيصها للفضائل العملية للصورة البدائية كبديل حي للشخص المتوفى....(فقد صنع **كلوي Clouet** بنفسه تمثال فرانسوا الأول). وحين يتم تزيين التمثال وتزويده بشارات السلطة، يقوم مقام الملك الهالك بترأس المأدبات والحفلات في القصر لمدة أربعين يوما، ووحدها الصورة تتلقى التأبينات والتعازي، وطالما هي معروضة فإن الملك الذي سيعتلي العرش يظل مختفيا. هكذا فمن بين جسدي الملك، الفاني والخالد، يكون الثاني هو الذي يوضع في تمثاله الشمعي المصبوغ، إذ في النسخة يوجد أكثر مما يوجد في الأصل"(1)

إن هذا المثال يصوغ الخبرة الإنسانية في مجال استحضار الصورة التي أريد لها أن تحاكي الجسد الفاني، فلقد استطاع الإنسان عبر عديد العصور أن يصنع قالبا ماديا لحيزه الجسدي تأكيدا للهوس الوثائقي الذي كان يقض مضجعه منذ البدائية الأولى. وإذا عدنا إلى تفسير كلمة صورة **image** فإننا نقتنع أكثر بأنها تسجيل لوجه الميت الغائب والذي حاول الرومان استحضاره عبر قناع الشمع، فأصل الكلمة اللاتيني هو **imago**، ويقصد بها القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى من طرف قاضي الجنازة، ليحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرف بعيدا عن الأعين(2) . فالدين وقتها كان يقوم على تقديس الأجداد الذين كان يجب أن يحيوا بعد فنائهم عن طريق الصورة.

---

* **ريجيس دوبري:Régis Debray (1940):** مفكر و كاتب فرنسي مختص في مجال الصورة و الإعلام، و مؤسس الميديولوجيا (الوسائطيات).

1 - ريجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 18.

2 - م ن، ص 17.

مارست الصورة السحر، وتجلت كأداة سحرية تسرق الحياة والخلود من الموت والفناء. وقد مثلت الصورة القديمة (الصنم) تقنية سحرية، جعلت الخلف ينظر إلى السلف (اللامرئي) عن طريق الصورة (المرئي)، وبذلك صار اللامرئي مرئيا عند البشر الأوائل. ويشاء التركيب اللغوي لكل من كلمتي: **Magie** - سحر و **Image** – صورة، أن تتكونان من الحروف نفسها، وهي مصادفة تجعل الإستعانة بالصورة مثل الاستغاثة بالسحر، ويقول **إليفاس ليفي***: " ليس ثمة غير معتقد وحيد في السحر هو أن المرئي تمظهر للامرئي"(1). ويذهب كثير من الأنثروبولوجين إلى أن الصورة وافقت السحر في هذا المعطى، وذلك إنطلاقا من أنها ظهرت عند البدائي الأول في فترة كان يفسر فيها الإنسان الظواهر الحياتية والطبيعية بنزعة سحرية، ويقول **ألكسندر إليوت**** عن فن تصوير هذه المرحلة: " الإنسان يرى ويحمل بين جنبيه كلا المرئي واللامرئي. وبوسعه أن يتخيل. وهذه هي الحقيقة البذرة التي تنير كهوف الكرو-مانيون. إن الإنسان قادر على أن يرى ما ليس هناك، وأن يراه بدقة. فغاية هذا الفن النهائية ليست التدريب، بل الكشف: كشف اللامرئي، مع الوعد المقطوع للبشرية المستيقظة بأن في مقدوره أن يسيطر حتى على ذلك، حتى على اللامرئي"(2)

- ويحوي تاريخ المرئي ثلاث محطات هي:
- النظرية السحرية ويمثلها: التصوير البدائي والصنم
- النظرية الجمالية وتمثلها العصور الفنية (الفن)
- النظرية الاقتصادية ويمثلها العصر البصري (السينما، التلفزيون، ووسائل الاتصال والمعلوماتية).

---

*إلفاس ليفي:Eliphas Levi (1810-1875) ساحر فرنسي كبير وهو يهودي ومعلم للسحر و عالم غيبيات.
1 - م س، ص 26.
**ألكسندر إليوت:Alexander Eliot (1919) كاتب أمريكي عرف بأعماله حول الروحانية و الأساطير.
2 - ألكسندر إليوت، آفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، مركز الشارقة للإبداع الفني، ص 93.

وعبر هذه المحطات صاغ الإنسان مرورا بمختلف الحضارات مفاهيم التصوير، وفلسفة وفكر الصورة إنطلاقا من علاقته مع العالم الخارجي، ووفق مكتسباته وخبراته الدنيوية التي ساعدت في تطوير نظرته إلى الكون عموما وتاريخ المرئي خصوصا. ويقول **نزار شقرون**: " هذا الإنسان العاقل الذي استوقفته الصورة في شتى مراحل نموه ككائن يتعقل العالم بالرسم قبل الكتابة، تحسس حضوره في العالم بالعين، فكان تاريخه في اختزال مجازي هو تاريخ العين بامتياز. وظل مسار المشاهدة هو خيط اللعبة التي تبنيها الصورة مع العين"(1)

وتعد الصورة ذات طبيعة إعتباطية نظرا لقانون المطابقة التي يربطها بالواقع والطبيعة، ذلك أن تلقي منظومة الصور يختلف جملة وتفصيلا عن نظام اللغة الذي يتحدد دلاليا، في حين ينفتح التلقي البصري على تأويلات لا محدودة في مجال الصورة والأيقون. وهنا نورد المثال الذي ذكره **ريجيس دوبري**، حيث طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين في قصره محو الشلال الذي رسمه على لوحة جدارية، بدعوى أن خرير المياه المنبعث من الرسم كان يمنعه من النوم(2). وهذه الإعتباطية تولدت وترسخت منذ البدائية الأولى، إذ كان فن الرسم (الصورة) يتقفى أبجدياته الأولية، فلقد كانت الصور والرسومات هي التصاوير والشيء المصور في آن واحد. إن النظرة السحرية للصورة لم تجعل ثمة فرقا بين محتوى الصورة والواقع، فالبدائي أعارنا عبد توالي العصور إعتباطية
الرسم والصورة، وليس أدل على ذلك من مقتطف من كتاب **الفن والمجتمع** ل **أرنولد**

---

1 - نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي و الشرقي، ص 7.

2 - ريجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، ص 9.

هاوزر*: " لقد تحدث **لوسيان ليفي برول**** – **Lévy Bruhl** " عن الهندي الأحمر المنتمي إلى إقليم (**السيو** – **Sioux**)*** والذي قال عن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم: " إنني أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرا من ثيراننا البرية في كتابه. لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران"(1)

لم يستطيع الهندي الأحمر تفسير إبادة ثيران **البيسون** من طرف البيض سوى برمزية الصورة التي يتشابه فيها مع الرجل البدائي، حيث أضحت الصور هي الجهاز التكتيكي لهذا السحر البصري الذي يقيم علاقة مباشرة بين المرئي واللامرئي. وعندما نتعرض اليوم في زماننا المتأخر هذا إلى تلك الرسومات البدائية نتوصل إلى أن غايتها لم تكن تسجيلا تاريخيا أو متعة فنية، بقدر ما كانت ممارسة سحرية للسيطرة على الواقع وتفسيره، والتغلب على مكونات الطبيعة في صراع مع البقاء. ذلك أن رسومات البدائيين لم تكن تحمل أي صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن، ودليل الباحثين في ذلك هو أنها كثيرا ما كانت مختبئة في زوايا وأركان مظلمة من الكهوف يصعب الوصول إليها، وهذا ما يؤكد بأن الغاية منها لم تكن فنية مطلقا.

ويعلق **ألكساندر إليوت** على ذلك بقوله: " هذه الحيوانات رسمت بسرعة، وكثيرا ما رسم بعضها فوق بعض، في ضوء الشموع أو المشاعل، ولم يبذل الفنانون أي جهد واع لنسخ أي شيء أو إيصاله : لقد كانوا يأسرون مباشرة ما يرون. فيضعون خط القرن بالضبط حيث يرون ذلك الخط قد استقر سابقا في الصخر."(2) وإذا كان حال الرسوم البدائية هكذا، فإن هذا دليل آخر على أن هدف هذا التصوير كان بغاية سحرية تسعى إلى إقامة علاقة تماثلية تربط الشيء بنظيره الطبيعي والواقعي.

---

* أرنولد هوزر:Arnold Hauser (1892-1978) مؤرخ للفنون من أصل مجري.
** لوسيان ليفي برول Lucien Lévy Bruhl (1857-1939) فيلسوف و أنتروبولوجي و عالم إجتماع فرنسي.
*** السيو – Sioux: قبائل السكان الأصليين (الهنود الحمر) الذين استوطنوا شرق أمريكا الشمالية.
1 - أرنولد هوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ-ج1، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، ص 19.
2 - ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ص 91.

إن النزعة الطبيعية التي تميز بها مفهوم وسحر الصورة عند الرجل البدائي في مجتمع الصيادين، لم تلبث أن تراجعت لصالح حس هندسي ورمزي صاغة مجتمع الفلاحين والمزارعين في وقت متأخر، إذ إستعاض الإنسان علامات ورموزا وتجديدات عوضا عن الصور والأشكال العينية. لم يعد العمل الفني مجرد تمثيل لشيء مادي، وإنما صار تعبيرا عن فكرة مجددة وغير حسية، وتحولت الصورة إلى لغة رمزية لا تستنسخ الواقع، بل تتعداه إلى مرموز تجديدي دخل إلى مفهوم الصورة مدفوعا بسلطة الدين والشعائرية والعبادة.

تحولت الصورة إلى النزعة الجمالية التي سيطرت على أغلب العصور الفنية، متخلصة من النظرة السحرية التي فرضها التصوير البدائي والصنم، وفسح فن التصوير المجال أمام موجة هندسية تعتمد التصميم كما هو حال المعابد القديمة، ونتج هذا التوجه عن تطور المدارك العقلية للإنسان والذي بدأ يتملص من بدائية لصالح تطور حضاري صاحبه تجدد في مفهوم وفلسفة الصورة.

ويقول **أرنولد هاوزر** عن هذا التحول في مفهوم الصورة:" ظل الأسلوب الذي يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائلا حتى نهاية العصر الحجري القديم وحدت انتقال من العصر الحجري القديم إلى الجديد...حيث استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة إلى التصميم الهندسي المحدود النطاق....إذ أننا نجد بدل – التمثيل المطابق للطبيعة والذي يردد تفاصيل الموضوع- علامات رمزية واصطلاحية تدل على الموضوع ولا ترده. وأصبحت مهمة الفن أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن.....أي أن يخلق رموزا لا نسخا مطابقة للموضوع: كخط عمودي يعبر عن الجسم مثلا، ونصفي دائرة، أحدهما مفتوح إلى الأعلى ، والآخر للأسفل، ترميزا للذراعين والرجلين".(1)

---

1 - أرنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ ج1، ص 23.

أضفت النزعة الهندسية على فن الصورة ثراءا كبيرا، وبظهورها تحدد الإطار العام الذي سار عليه الفن التشكيلي والذي اتخذ في مساره التاريخي منهجين أساسيين: الأول، هو النزعة الواقعية التي إبتدعها البدائي في رسوم الكهوف، والثاني، هو النزعة الهندسية والشكلية التي جاء بها المزارع في العصور اللاحقة. ووجدت هذه الثنائية روحها في كل العصور الفنية والمذاهب التي كشف عنها الفن التشكيلي إثر تطوره، وأصبح الفنانون يصوغون عالمهم المرئي حسب معطيات عصرهم، فكانت النزعة الواقعية تسيطر في عصر فني عندما تساير روحه، والنزعة الهندسية الشكلية تسيطر في عصر آخر تتماشى معه أيضا.

ففي عصر النهضة مثلا: " اتجه هؤلاء الفنانون في تصويرهم للحقائق الفنية إلى التقيد بالواقع المرئي، وكان لكل منهم فرديته المميزة على الرغم من الفلسفة العامة التي خضع لها العصر في مجموعه، والتي كانت الطبيعة فيها بمظهرها الخارجي المحور الذي اعتمد عليه الفنان للتعبير عن عقيدة العصر. لم يتصور فنان حينئذ أنه من الممكن التعبير عن شخصية المسيح مثلا بمجموعة من المستطيلات، والمثلثات وبعض الأشكال الرمزية التي نلمحها في أعمال الفنانين الحداثيين".(1) ووفق هذا الاتجاه صاغ فنانوا عصر النهضة من أمثال: **(مايكل أنجلو، رافائيل ، ليوناردو دي فينشي)*** ، أعمالهم الفنية التي أعطت الصفة الدينوية للرسالة الدينية. وعندما انفصل الدين عن الفن فيما بعد، وارتبط الفن بحياة الناس أكثر من ذي قبل، نجد عمالقة خاضوا التجربة الفنية بأسلوب مغاير يتقدمهم **بابلو بيكاسو**** في مجال النظرة الشكلية والهندسية. فالمدرسة التكعيبية رأت الحقيقة على ــ

1 - محمد بسيوني، الفن الحديث، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص 40.

* **مايكل أنجلو، رافائيل ، ليوناردو دي فينشي:** عمالقة و أساطين فن الرسم و النحت في عصر النهضة بإيطاليا.

****بابلو بيكاسو**:Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني وأحد أشهر الفنانين في القرن العشرين وينسب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن.

2 - ينظر: م س، ص 41.

أساس هندسي، يتمثل في مجموع العلاقات المعمارية بين المسطحات والمكعبات والأسطوانات،(2) وكانت بذلك إحدى النزعات الحديثة في الفن.

ومع توالي العصور الفنية التي استهلكت النظرة السحرية والنظرة الجمالية، كانت الصورة تقطع أشواطا مهمة، وتسير بثبات اتجاه النظرة الاقتصادية التي توجت بالعصر البصري مع مطلع القرن العشرين وظهور فن السينما. وقد حاول المصورون في العصر الروماني، وقبل بدايات السينما بكثير، أن يبحثوا عن مونتاج تصويري يدخل التتابع والحياة إلى الصورة في فن التصوير، ويورد **هاوزر** نماذج لهذا الواقع التصويري في العهدين: الروماني والمسيحي، إذ يقول: "..وهكذا كانت الصورة في روما تجمع بين الخبر والمقال والإعلان....استعملت لتصوير المعارك ليعرضها القائد المنتصر على جمهوره في مدينته حين يعود منتصرا، وفي المحاكم قدمت صور للقضاة تحمل موضوع النزاع.....أما في الفن الروماني المتأخر والمسيحي الوسيط، فقد استخدمت طريقة مختلفة كل الاختلاف، هي تلك التي يسميها **فرانس فيكهوف- Franz Wickhoff*** بالمتصلة، ومعنى ذلك أسلوب ناشئ عن نزوع ملحمي تصويري سينمائي في الفن، والذي يصور المراحل المختلفة لفعل في إطار أو منظر واحد دون انقطاع، فيكرر الأشكال الرئيسية في كل مرحلة للفعل، بحيث يكون للمناظر المختلفة نفس تأثير سلسلة الرسوم المعروفة في المجلات الهزلية، وبحيث توحي بالاتصال الموجود في فيلم سينمائي، وإن المناظر المنفصلة أشبه بالصور المنعزلة في الشريط منها بالصور المتصلة على الشاشة"(1).

وهذا الأسلوب التصويري بشكله الروماني والمسيحي، هو الذي سنقف عنده خلال القرن التاسع عشر، آخذين في عين الاعتبار بأن الصورة شهدت مجهودا تقنيا غير مسبوق إبان هذا القرن. لقد ظهرت أولى الصور البسيطة عام 1826م على شكل قرص
مسطح بصور على كل جانب، وكان دوران القرص يجعل الصور وكأنها تندمج،

---

*فرانس فيكهوف- Franz Wickhoff: (1853- 1909) مختص في تاريخ الفنون، و هو من أصل نمساوي.

1 - أرنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ- ج1، ص 132- 133.

ووصفت هذه اللعبة البسيطة من طرف مبتكريها بأنها تسلية الصور المتواصلة، وهي توضح المفارقة الظاهرة في رؤية شيء هو خارج البصر، وتظهر قدرة الشبكية على إستبقاء الإنطباع عن شيء بعد إختفائه(1). إن التتابع الصوري الذي يحاول محاكاة قصة بصرية، مثلما كان يبحث عنه الرومان والمسيحيون، وجد تقنية أرفع عبر عروض الألعاب البصرية خلال هذا القرن، وبات من الواضح بأننا نقترب من لحظة بصرية ساحرة تسمح بتتابع بصري و مونتاجي يعطي للصورة وهم الحركة.

حمل القرن التاسع عشر إلى العالم البصري الركائز الأساسية التي سيقوم عليها صرح الصورة الحديثة التي ميزتها التقنية والآلية، وأثمرت جهود العلماء والمخترعين عن ثلاث اكتشافات أساسية يقوم عليها العرض البصري هي:

1 -اكتشاف ظاهرة استمرار الرؤية.

2 -اكتشاف الفوتوغرافيا (التصوير الضوئي).

3 -ابتكار الأفلام الملفوفة الشفافة.

واعتمادا على قوانين ظاهرة استمرار الرؤية التي نضدت لها أبحاث العالم البريطاني **بيتر ماريك روجيه***، أطلقت كثير من اللعب البصرية التي اعتمدت هذا المبدأ مثل: **الفيناكيستيسكوب phénakistiscope** **، و **الزويتروب – zoetrope** ***.

1- ينظر: ف.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، تر: أسامةإسبر، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2002، ص 53.

*بيتر مارك روجيه Peter Mark Roger (1779م – 1869 م) عالم انجليزي اختص في مجال الرؤية ووهم الحركة، وأقام بحوثا حول ظاهرة استمرار الرؤية فيما يتعلق بالأشياء المتحركة. واعتمد قانون انطباع الصور على شبكية العين التي تحتفظ بالصورة لمدة 1/10 من الثانية بعد رفعها من أمام العين.

**الفيناكيستيلسكوب Phénakistiscope يرجع الفضل في ظهور هذه اللعبة البصرية ذات الميكانيزم المتطور إلى العالم البلجيكي "جوزيف بلاتو" و النمساوي "تامفر" عام 1832م ، وهو عبارة عن سلسلة من الرسوم التي تشكل مراحل منفصلة من فعل يطبع على قرص كرتوني، وحين يدار وينظر إليه في المرآة عبر شقوق في محيطه يقدم صورا متحركة.

***الزريتروب- Zoetrope: يعد من أفضل اللعب البصرية، وهو عبارة عن أسطوانة مجوفة متوسطة الارتفاع بها فتحات على مسافات متساوية، وتركب هذه الأسطوانة فوق لوح يتحرك دائريا وتوجد على سطح الأسطوانة الداخلي رسوم بين الفتحات ، ويتبع في تنفيذ هذه الرسوم قاعدة الحركة المتدرجة التي تجعل هذه الرسوم عندما تدور، تبدوا كأنها تتحرك. (انظر ملحق الصور).

وكانت هذه اللعب والدمى البصرية تعتمد قانون تجاور الصور التي عندما تتحرك وتدور تعطينا وهو الحركة والتتابع الذي ينقل إلى عين المشاهد قصة بصرية مروية (شبيهة بالرسوم المتحركة) ، وتعد أيضا (اللعب البصرية) الأرضية التي قام عليها العرض السينمائي فيما بعد، و خصوصا عندما اكتشفت تقنية المونتاج والتجاور الصوري (**juxtaposition**) والتي أصبحت عماد اللغة السينمائية.

توازت عملية تطوير اللعب البصرية خلال بدايات القرن التاسع عشر مع شراء الحكومة الفرنسية لبراءة الاختراع الذي صححه **ماندي داغار – Mande-Daguerre*** والخاص بالتصوير الشمسي الأول. ويرجع الفضل في هذا الابتكار المدهش إلى **نيسفورنيبس- Niepce** **الذي إلتقط صوره الأولى **الخوان الممدود -La table servie** عام 1823م، **و** تطلب عملا استغرق أربع عشرة ساعة(1). إن ظهور **الفوتوغرافيا** شكل لحظة فارقة في تاريخ الصورة، هذه اللحظة التي يقول عنها الناقد السينمائي الفرنسي أندري بازان**André Bazin** ***: " إن اختراع فن التصوير الضوئي لبى في النهاية الحاجة- التي حاولت أن تلبيها الفنون البصرية الأخرى طويلا – إلى عملية سحرية تستطيع تنظيم وإمتلاك العالم الطبيعي من خلال أسر صورته، ومقاومة تخريب الزمن من خلال تثبيت صورة لحظة مفردة. لبى فن التصوير الضوئي هذه الحاجة أكثر من الفن التشكيلي على سبيل المثال، لأن طبيعته الآلية جعلته يمتص ملامح العالم المرئي دون مقاطعة: لم تتدخل شخصية الفنان بين العالم وصورته. تعتمد جميع الفنون على

---

* ماندي داغرا، Louis jacques "Mandé Daguerre (1787م – 1851م): واصل جهد وأبحاث "نيسفور نيبس" وقلص مدة التصوير إلى حدود 20 دقيقة عام 1840م، وطور آلة التصوير الفوتوغرافي وآداءها.

**جوزيف نيسفور نيبس Joseph Niesphore Niépse (1765-1833) مخترع فرنسي إبتكر أول تقنية للتصوير الشمسي و إلتقط أولى الصور الفوتوغرافية في التاريخ.

*** أندري بازان**André Bazin :** (1918-1958) يُعتبر أحد أهم نقّاد السينما الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانيةوالأب الروحي لحركة *Nouvelle Vague* الموجة الجديدة في السينما الفرنسية.

1 - ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968م، ص 19.

حضور الإنسان، إلا أن التصوير الضوئي يجعلنا نستمتع في غيابه"(1)

لقد وجدت الصورة **Image** سحرها أخيرا، وكما حاول الرومان عكس تقاسيم وجوه الأجداد في قناع الشمع الـ **Imago** ، فإن **نيبس** فك اللغز بنقل صورة حقيقية كما في الواقع على ورق يعكس حقيقة المناظر والأجساد والوجوه. وسرعان ما انتشر هذا الابتكار المدهش إلى كل أطراف المعمورة، وحلم البشر بالحصول على ورق مقوى يسمى الصورة **Photo** ، ينعكس عليه ظل وجوههم الحقيقية التي راحو يحتفظون بها في ألبوماتهم. ومع حلول عام 1851م عم التصوير الضوئي كل أرجاء أوروبا، وتركز جهد المحترفين الأوائل لهذه المهنة (مصور) حول تحقيق إضافة للصورة الثابتة بغية تحقيق أولى الصور المتحركة، وخلق وهم الحركة. وقد حاول بعض الباحثين من أمثال: **كلوديه، دوبوسك** و**هرشل** و**ويتسون** و**ونهام** و**سيكان**..اللجوء إلى اللقطات المتتابعة لإظهار رجل يرفع ذراعه مثلا، وبحث مصورون من أمثال: **دومونت** و**دوكودي** و**كوك** عن كيفية الحركة بالتصوير الشمسي(2).

وبظهور اللعب البصرية واختراع التصوير الفوتوغرافي، كان الجهد الإنساني يسعى حثيثا نحو عرض ضوئي متميز يشبه الحقيقة انعكاسا (صورة وحركة)، وانطلق مجموعة من العلماء و المخترعين، لمدة تقارب نصف قرن، بحثا عن آلة تصور وتعرض عرضا ضوئيا متحركا. لقد حققت الألعاب البصرية تقنية التجاور وآلية ذلك العرض السحري، وأعطت الفوتوغرافيا للإنسان آلة تصوير تلتقط صورا حقيقية للطبيعة كما هي، وبقي ثمة لغز لم يجد له حلا سوى مع نهاية القرن التاسع عشر وهو: تطوير آلة تلتقط الصور بحركيتها، وتعرضها على جموع المشاهدين.

---

1 - في إف بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 34.
2 - ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 19

أصبح لزاما على المخترعين أن يتبعوا خطوات التصوير الضوئي الذي ساعد في تحقيق "الفورية" التي لا تحتاج إلى وسيط، ومنذ أن توصل **نيبس** إلى نقل الصورة الطبيعية مباشرة في شكلها الثابت، ازداد شغف الحصول على الصورة الطبيعية في شكلها المتحرك، ويقول **آندري بازان** عن هذا الهوس الآلي الإبداعي: " وكان المخلصان المنقذان من هذه الخطيئة هما: **نيبس** و **لوميير**، إن التصوير الفوتوغرافي بقضائه على الفن الباروكي، قد حرر الفنون التشكيلية من شبح التشابه ومضايقاته. لأن التصوير كان يحاول على أي حال دون جدوى، أن يقدم لنا وهما، وكان الفن يكتفي بهذا الوهم في حين أن التصوير الفوتوغرافي والسينما اكتشافان يرضيان إلى مالا نهاية، شبح الواقعية في جوهره نفسه."(1). هذه الواقعية التي تنفي الوسيط الإنسان، دفعت بكثير من هواة ومحترفي العرض الضوئي إلى بذل جهد مضاعف بغية ابتكار جهاز يلتقط الصور ويعرضها في الآن نفسه.

ويطلعنا التتابع الكرونولوجي للمخترعات على طبيعة الجهد الذي أدى في النهاية إلى ظهور جهاز **السينماتوغراف Cinématographe*** الذي أعلن ولادة السينما، ولقد تمكن الجنرال النمساوي **فون أوشاتيوس** عام 1853م من تقديم عرض بصري متميز بعد أن أضاف الفانوس السحري إلى الصور المعروضة، وهذا هو المبدأ في السينما والذي يقوم على العرض الفوري والتصوير الفوتوغرافي(2). وكانت هذه طريقة بدائية لفك لغز

---

1 - آندريه بازان، ماهي السينما، ج1، تر: ؤيمون فرنسيس، مكتبة الأنجلومصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، 1968، ص 10.

*السينماتوغرافCinématographe : جهاز متطور للعرض السينمائي استفرد بالريادة في هذا المجال، و عرض على المشاهدين في باريس أولى الأفلام في تاريخ الإنسانية عام 1895م. و لقد ابتكره الأخوين: لويس و أوغست لوميير Louis et Auguste Lumière الذين كانا يديران مع والدهما مصنعا لإنتاج أجهزة التصوير في مدينة **ليون** و تكلفت صناعته أموالا باهضة، و وضعا هذا الجهاز إعتمادا على أشرطة **إيديسون** الفيلمية، ليقدما للعالم لأول مرة جهاز هو عبارة عن آلة تصوير، و جهاز عرض، و جهاز لسحب الصور تفوق على كل ما أنتج سابقا.

2 ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 18.

العرض الضوئي، ذلك أن التصوير الفوتوغرافي إصطدم وقتها بصعوبة العثور على مادة فوتوغرافية تسمح بتصوير مجموع صور بتلاحق منتظم وسرعة مناسبة (إلتقاط 10 صور في الثانية).

وتعد تجربة المصور البريطاني **مايبريدج*** عام 1872م رائدة في هذا المجال، حيث حاول إلتقاط صور متتالية في **سان فرانسيسكو** تظهر تتابعا حركيا، ولقد تم هذا بدعوة من الثري الأمريكي **ليلاند ستانفورد** الذي أنفق ثروة طائلة كي يصور حصانا يركض في حلبة السباق. وقد استلزم هذا العمل 21 حجرة سوداء يعمل بداخلها 24 مصورا، كان الجواد يصور نفسه وهو يجري بعد قطعه الخيوط الموضوعة في طريقه، والمتصلة بحجرات التصوير والمصورين. وقد لاقى أسلوب العمل هذا صعوبات كثيرة، واستغرق تصويره ست سنوات كاملة، ليقدم **مايبريدج** إنتاجه **لستانفورد،** وتلقت الأوساط العلمية أخبار هذا الإنجاز بترحيب واسع عام 1878م(1).

توالت الاختراعات الآلية لتحسين التصوير والعرض في أوروبا، حيث طور **رينو**** لعبة **الزويتروب Zeotrope** نحو آلة الحركة المرئية **البراكيسنوسكوب- Praxinoscope*** في فرنسا، معلنا عن مسرحه الضوئي عام 1888م، وتمكن بواسطته من عرض أفلام لرسوم متحركة مؤلفة من أشرطة يدوم عرضها 15 دقيقة(2). وحقق **ماري- Marry** إنجازا غير مسبوق في مجال تطوير أبحاثه الفوتوغرافية، مستفيدا من تجارب العالم الفلكي **غانسون** الذي ابتكر **المسدس الفوتوغرافي*** ، وهكذا استحدث

---

*مايبريدج Eadweard Muybridge (1830-1904)مصور معروف عالميًا في مجال الصور المتحركة و مخترع جهاز العرض البصري الزوبراكسكوب.

1 - ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، دار الرتب الجامعية- سلاسل سوفنير، بيروت، ص 10.

** رينوCharles-Émile Reynaud (1844-1918) مصور فرنسي و مخترع في مجال الصور المتحركة.

*** البراكيسنوسكوب- Praxinoscope: جهاز لعرض الصور المتحركة في تعاقب زمني لخلق وهم الحركة.

2 - ينظر: م س، ص 11.

*المسدس الفوتوغرافي: هو كاميرا كان الغرض منها تسجيل مسار كوكب الزهرة بأخذ سلسلة لقطات متتابعة على لوح واحد.

ماري البندقية الفوتوغرافية – **Fusil photographique-** عامي: 1881م و 1882م ، وكان هذا الجهاز قادرا على إلتقاط 12 صورة سريعة التتابع في ثانية واحدة. وبظهور شريط الفيلم في الأسواق من طرف شركة **إيستمان كوداك** kodak الأمريكية ، تمكن **ماري** اعتمادا على بكرات هذا الشريط الفيلمي(1) من أن يحقق عمليا: **المصورة – Caméra**، عام 1888م.

كانت جهود تطوير الكاميرا وجهاز العرض تتماشى توازيا بين المخترعين في عديد من البلدان، وتشاء الصدف أن يحقق كل من: لوبرانس وغرين الإنجليزيين نفس النتائج التي توصل إليها **ماري** الفرنسي فيما بين عامي: 1888م و 1890م. أما في أمريكا فقد طور **إديسون*Edison** إختراع **ماري**، حيث قدم للسينما وعالم الفيلم اختراعه المتمثل في الفيلم الحديث قياس **35 ملم** ذو الأزواج المثقوبة الأربعة في الصورة، وقادته تجاربه على هامش أبحاثه عن الهاتف إلى إرشاد **ديكسون**** نحو اختراع الكاميرا الأولى الصالحة تقنيا وتجاريا عام 1892م، وهي: **الكينيتوسكوب **Kinétoscope** "(2). وقد أفرد **ديكسون***** كتابا أسماه **تاريخ الكينيتوسكوب** قال فيه عن الصورة المتحركة: "...إنها شيء من السحر، تاج سحر القرن التاسع عشر وزهرته"(3). وأجد بأن هذه المقولة تلخص بحق جهد العلماء والمخترعين في التوصل إلى نقل الصورة الطبيعية بحركيتها إلى المشاهد.

---

1 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1999، ص 19.

*إديسون Thomas Alva Edison (1847-1931): مخترع ورجل أعمال أمريكي .اخترع العديد من الأجهزة التي كان لها أثرا كبيرا على البشرية حول العالم، مثل تطوير جهاز الفونوغراف وآلة التصوير السينمائي بالإضافة إلى المصباح الكهربائي.

**الكينيتوسكوب Kinétoscope:جهاز عرض بصري من إختراع إديسون، يجسد وهم الحركة، و يستوعب مشاهدا واحدا يتلقى العرض بعينه عبر عدسة في أعلى الجهاز.

***ديكسون William Kennedy Laurie Dickson: (1860-1935) مخترع، مخرج، منتج ، و مصور من أصل بريطاني، كان يشتغل منفذا لتصاميم الإختراعات في معامل إديسون.

2 - ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر:صلاح التهامي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959، ص 19.

3 - في.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 55.

وبالفعل توجت نهاية القرن التاسع عشر بسحر العرض السينمائي الأول، والذي اختار له القدر **باريس** كمكان للعرض، ورغم تقارب الجهود في كل البلدان زمنيا في إيجاد آلات للعرض البصري (الفيلمي)، غير أن **باريس** استفردت بالسبق والريادة ذات الثامن والعشرين من ديسمبر عام 1895م حيث خرج جهد قرن من الزمن في مجال الصور المتحركة إلى جمهور باريسي غص به الصالون الهندي بأقبية المقهى الكبير بشارع **الكابوسين – capucines** ، بعد أن دفع كل مشاهد فرنكا فرنسيا(1) ، وجلس الجميع أمام شاشة كبيرة بيضاء ليشهد لحظات بصرية عجائية، ومشاهد ضوئية مذهلة أعلنت ولادة فن جديد هو السينما.

لقد شاهد الجمهور لأول مرة في التاريخ ظلاله الحقيقية بحركيتها وهي تنعكس على الشاشة، وتأكد للجميع بأن هوس التفسخ و الأرشفة الذين أرقا البشر منذ فجر الإنسانية قد ولى إلى الأبد، وحل محلهما وسيط بصري سيسمح للأجيال اللاحقة بالخلود بصريا. وكان بطلا هذا الإنجاز المذهل هما: الأخوين **لوميير** الذين قدما في تلك السهرة عرضا لعشرة أفلام عنونت: بلقطات. وشاهد الجمهور مشاهد صورت بقصر عائلة **لوميير**، ومشاهد لخروج العمال من مصانعها ، وتوالت عدة أفلام كان أهمها فيلم: **وصول القطار إلى المحطة**، والذي أحدث هلعا بين المشاهدين الذين تصوروا بأنه سيسحقهم تحت عجلاته.

ربح الأخوان **لوميير** الرهان، وقدما جهاز عرض ضوئي عكس أولى الصور المتحركة في العالم بفرنسا قبل أية دولة أخرى. وكان العرض وقتها بسيطا لا يتعدى كونه تسجيلا لمشاهد حقيقية وواقعية من حركية الحياة، وبهذا الخصوص يقول **ديفيد روبنسون**: " بالنسبة لأصحاب العروض السينمائية الأوائل كان ما يهم بحق أن الصور تحركت...كان

---

1 - ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003م، ص 15.

كل مشهد أو حدث مألوف في الحياة مثيرا بذاته على الشاشة...، **عرض البحر في براستون، وصول القطار إلى المحطة، خروج العمال من المصانع، رجال يلعبون الورق،** .....كانت موضوعات العروض تستقى من شرائح الفانوس السحري والألعاب البصرية المجسمة وصور البطاقات البريدية، لا من المسرح أو الأدب أو أي وسيط تسلية أو فن سردي"(1)

سجل الجميع وقتها دهشة تعلقت بقدرة الإختراع على بعث الحياة في الصورة أكثر من ولادة الفن السابع، وأنقل لكم تعليق صحيفة **La poste** على تلك الليلة الباريسية التاريخية التي صنعها الإخوة **لوميير**: "...تم الافتتاح بعرض غريب ومدهش حقيقة...تصوروا شاشة ضخمة أكثر مما تتخيلوا، وضعت في عمق الصالة بغية عرض فوتوغرافي، ولكن فجأة بدأت الصورة تكبر وتتحرك وأصبحت حية، لتظهر بوابة مصنع تنفتح ويخرج منها موج من العمال والعاملات بدراجاتهم، وكلاب تجري ، و سيارات، إنها الحياة بعينها....إن الفوتوغرافيا قد توقفت عن تثبيت الحركة، إنها تعكس صورة الحركة".(2)

إن ظهور الفيلم مع نهاية القرن التاسع عشر جاء نتيجة منطقية لجهود العلماء والمخترعين، ولم يكشف عن الإمكانات الحقيقية للفن السينمائي الذي كان في بداية التشكل حينها. إن جهاز **السينماتوغراف** الذي ابتكره **لوميير** لم يظهر كوسيط فني متكامل بقدر ما كان آلة فقط، وهذا الإنجاز التقني – رغم عظمته على مستوى تطور فن الصورة كونيا- لم تتجلى أهميته حينئذ فنيا، بحيث نظر الجميع إلى السينما باعتبارها وسيلة تسجيل فقط، ولا تملك من الوسائطية الفنية والدرامية شيئا، ويورد صاحبا كتاب **السينما فنا** هذا الواقع " ولم تكن السينما أو التصوير الفوتوغرافي مقبولين في البداية على أنهما من الفنون، بل

---

1 - ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، ص 26.

2- Renné Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et La presse (1895-1960),Arnaud Colin, Paris,p 15.

اعتبرا مجرد أسلوبين لتسجيل المظهر والحركة لعالم الواقع فحسب. ربما كان هذا طبيعيا لأن صانعي الأفلام الأوائل، مثل **لوميير** و **إديسون** كانوا علماء أكثر مما كانوا فنانين، وكانوا راضين تماما بذلك ...وكانت صناعة الأفلام كما يراها علم الجمال المعاصر، عملا ميكانيكيا لا علاقة له بالإبداع الفني. وكانت تجهيزات الفيلم بدواليبها ومسنناتها وأشرطة السيليولويد تبدو للجميع ذات مظهر بعيد جدا عن المظهر الفني"(1)

تؤكد الدراسات النظرية والنقدية في مجال الفن السابع أن ولادة الفيلم خصوصا والسينما عموما- بعيدا عن الإبهار التقني للعرض – شهدت شدا وجذبا بين المهتمين والنقاد الأوائل، الذين لم يفصلوا آنذاك في مصير هذا المولود الجديد والمنقسم بين الآلية والفن. فقد وصف المخرج **وليام دي ميل – William De Mille** *عام 1911م- والذي صار مخرجا كبيرا فيما بعد- الأفلام بأنها صور تعدو، ولا يستطيع أحد أن يتوقع تطورها إلى أي شيء ممكن. وسجل المنظر **رودولف أرنهايم**** في العشرينيات بأن كثير من المتعلمين ينكرون بأن الفيلم ضرب من الفن، بل هو مجرد إعادة الواقع على نحو آلي. ومع نهاية 1948م – أي بعد نصف قرن من ظهور السينما – قرر مراجع الأفلام في صحيفة **الاوبزيرفر** أن الأفلام ليست سوى قطع من السليوليود والأسلاك، وأن الهندسة الكهربائية والأدوات الميكانيكية لا تمتلك القدرة على الإبداع، وبالتالي فالأفلام ليست فنا. وقبله في العام 1915م أكد الناقد السينمائي الإنجليزي **فاشيل ليندسي – Vachel lindsey** بأن فن الصورة المتحركة هو فن عظيم(2)

.

---

1 - رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 1993، ص 36-37.

*وليام دي ميل William De Mille (1878م-1955م): مخرج سينمائي أمريكي، و هو الأخ الأكبر للمخرج الشهير سيسيل دي ميل، عرف بأفلامه خلال فترة السينما الصامتة، و بدأ مشواره السينمائي كمنتج و كاتب سيناريو تم تحول إلى الإخراج. و من أفلامه: **بيت الأشباح، سر اللعبة 1917، رجل و إمرأة 1925، سر الأطباء 1929.**

** رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim: (1904-2007) كاتب ألماني, منظر في الفن وعلم النفس والسينما

2- ينظر: في. إف. بركينز، الفيلم كفيلم، ص5-6.

قد يكون هناك تحامل فيه كثير من المبالغة من طرف البعض حول ميلاد السينما كمشهد ثقافي وفني جديد، هؤلاء الذين اتبعوا التقانة البصرية على حساب طبيعة التطور التي خضع لها إنتاج الفيلم الذي إكتسب الخصوصية الفنية بمر الزمن، وتراكم التجارب الإبداعية، بل يؤكد **أندري تار كوفسكي- Andrei- Tarkovsky*** بأن السينما ولدت فنا خلال السهرة الباريسية للإخوة **لوميير**، إذ يقول: "...الفيلم الذي بدأت به السينما... **وصول القطار إلى المحطة**. هذا الفيلم الذي صوره **أوغست لوميير** كان ببساطة ثمرة اختراع الكاميرا والفيلم وجهاز العرض. المشهد الذي يدوم نصف دقيقة فقط، يظهر جانبا من رصيف في محطة السكة الحديدية...والقطار يأتي منطلقا من أعماق الكادر، متوجها مباشرة نحو الكاميرا. وفيما القطار يدنو، يدب الذعر في صالة السينما: المتفرجون يجفلون ويغادرون مقاعدهم هاربين. تلك اللحظة التي ولدت فيها السينما لم تكن ببساطة مسألة تقنية أو مجرد طريقة لإعادة إنتاج العالم، ما تخلق كان مبدأ جماليا جديدا، و للمرة الأولى في تاريخ الفنون، في تاريخ الثقافة، وجد الإنسان وسيلة للإمساك بالزمن وطبعه."(1)

حقق الإنسان أخيرا هدفه الأسمى في ترويض العالم البصري، ونقله الصورة المتحركة إلى عالم العرض والفن. وبدأ إنعكاس العالم الذي يحيط بنا يتدفق إلينا بالصور، هذه الصور المتحركة التي إختصرت المسافات بين القارات، ومنحت البشر السفر إلى أقاصي الكون فيلميا، وعلى حد قول **أرنست لندجرن**: "من المستحيل تصور أي شيء تراه

---

1 - أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، البحرين ط1، 2006، ص 61.

*أندري تاركوفسكي (1932-1986): مخرج سينمائي روسي شهير، من أهم أفلامه **طفولة إيفان، سالاريس، ستالكار.**

العين أو تسمعه الأذن سواء في الواقع أو الخيال، لا يمكن أن يعرض في مجال الفيلم. من القطبين حتى خط الإستواء، ومن الوادي العظيم إلى أدق شرخ في قطعة من الصلب، ومن صفير رصاصة مارقة إلى النمو البطيء لزهرة، ومن إلتماعة فكر عبر وجه جامد تقريبا إلى تخريفات الهوس من مجنون، ولا توجد نقطة في المكان، ولا درجة من ضخامة الحجم أو سرعة الحركة يحيط بها علم الإنسان، ليست في متناول الفيلم"(1)

إنها دعوى للأفلمة في مفهومها الواسع، والتي تحولت إلى شبه عدوى مع بداية ظهور السينما وعالم الفيلم، وصار كل ما يمكن أن يراه الناس يؤفلم. وبمرور الزمن كان الإنسان يكتسب لغة سينمائية بفضل التراكم المشهدي الذي سمح للمتلقي ومدمني الأفلام **cinéphile** بإجادة لغة بصرية توازي اللغة المنطوقة والمكتوبة، فشبهت المقاطع السينمائية **séquences** بالفقرات، واللقطات **shots** بالجمل، والقطع **cut** بالفاصلة، والتلاشي **fade** بالنقطة ، وعموما شبهت الكاميرا بالقلم(2). وهكذا أنتجت المشهدية السينمائية لغة جديدة إنضافت إلى لغات البشر في عالم الفنون، وباعتبار السينما أكثر انتشارا بطابعها الجماهيري فإن الناس صاروا يجيدون اللغة السينمائية أكثر من أي لغة فنية أخرى.

إن بداية السينما، وأعمال **لوميير**، والذين ساروا على منواله من مصورين في فترة النشأة ارتبطت بنوع فيلمي سيعرف فيما بعد **بالوثائقية** أو **التسجيلية**. ولم يكتسب الفيلم خاصيته كفن إلا في مرحلة لاحقة، وبعد أن تخلص من مفهوم نقل الحياة فوتوغرافيا ليصل إلى مراحل أكسبت الفيلم خصوصا والسينما عموما صفة الفنية. لقد انتهى بيع الأفلام بالمتر في فرنسا مع حلول عام 1907م ، وأصبح الفيلم يؤجر للمستثمرين عن

---

1 - جوزيف-م- بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005، ص 12.
2 - ينظر: رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، ص 14.

طريق شركات خاصة بعد أن أقيمت صالات خصيصا لهذا الغرض، وذلك بهدف تنظيم الإنتاج والتوزيع السينمائيين، وارتبطت هذه الجهود بظهور شركة **الفيلم الفني film d'art***، حيث بقي تعبير **فيلم الفن** يدل على طريقة جديدة لنشر وذيوع السينما التي انتشرت في **فرنسا** و**إيطاليا** و**الولايات المتحدة**.(1) وكان لنوع **فيلم الفن** الفضل في توسيع جمهور السينما والارتقاء بالأفلام الفنية الأولى بعيدا عن التسجيلية، وكل هذا محاولة لإعطاء الأفلام احتراما من لدن الجمهور، والاعتراف بها كفن قائم بذاته.

وصاحب هذا الارتقاء والتطور الفني تطور في قاموس السينما ومعجم الفيلم، إذ عمل النقاد والمختصون على تفسير وإعطاء ماهية للظواهر السينمائية والفيلمية انطلاقا من الاشتقاق الذي شمل كل من: الفيلم (**الشريط السيليلودي**)، وجهاز العرض (**السينماتوغراف**)، وقد أصبح هذين الاختراعين أساس الأبجدية المعتمدة في الحقل النقدي والجمالي السينمائي. وأنتج **الفيلم** مرادفات عدة على المستوى اللغوي تحيل إلى دلالات معرفية ومنهجية تختص بوظائف واصطلاحات تتعلق بعالم المهنة والموسوعية السينمائيتين. ولئن كانت كلمة **فيلم** المشتقة من كلمة : **فيلمن filmen** التي كانت تستخدم في اللغة الأنجلوساكسونية كإسم للزبد الذي يتكون حينما يتم تسخين الحليب(2) تعني شريط

---

*فيلم الفن: le film d'art: شركة إنتاج أنشأها رجل الأعمال **بول لافيت Paul La Fitte** عام 1908م، و دعمه بعض المؤلفين و الممثلين من مسرح **الكوميدي فرنسيز** بغية إنتاج أفلام فنية تليق بجمهور مثقف و ذواق للأعمال البكلاسيكية أدبيا و فنيا. و كان الهدف من هذه المحاولة هو تطوير العرض السينمائي فنيا، و هو ما حدث في فرنسا في سنوات 1908-1914 عبر سلسلة أفلام أهمها: **إغتيال الدوق دي غيز L'assassinat du Duc de Guise** الذي أعجب هواة الأدب، و احتفت به الصحافة. و سار على منوال **فيلم الفن** الذي أصبح موجة جديدة آنذاك آخرون مثل: **الجمعية السينمائية لكتاب الدراما- ALCAD.**

1 - ينظر: جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص 27-28.

2 - ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، صور إيديسون المتحركة- جون ميرسير، تر: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة، ص 54.

السيليلويد الذي استعمل أولا في مجال الفوتوغرافيا ثم عدله **جورج إيستمان George Eastman*** لصالح الاستعمال في أفلام **الكينيتوسكوب** سينمائيا بطلب من **إيديسون** عام 1994م(1)، فإن مدلول كلمة **فيلم** صار يحيل إلى العمل السينمائي المبدع وليس الشريط فحسب.

لقد تعدت كلمة **فيلم** حدود تقنية الشريط إلى عوالم أخرى صارت تحدد مجالات إضافية للإشتغال السينمائي، فنجد فعل **filmer** ** بمعنى **يؤفلم** أو التصوير وهو الذي يقترب أكثر من مفهوم **الأفلمة**، ونجد كذلك كلمة **filmique** *** بمعنى الفيلمية، ونصادف أيضا كلمة **Filmagraphie- فيلموغرافيا** **** ، وكذلك **فيلمولوجيا – filmologie** ***** وأيضا كلمة**filmothèque** ******.

وفيما يختص بحديثنا عن مصطلح **الأفلمة**، فإننا نجد أنفسنا مجبرين على الوقوف عند تحديد لهذا المفهوم الشاسع، والذي أرى بأنه يعني في مفهومه الواسع تقديم تسجيل صوري بالكاميرا على بكرة الفيلم لأحداث تقع في عالمنا، سواء كانت عفوية (مباشرة الواقع) أو مهيأة (تصوير مشهد مؤدى)، وهي بهذا المعنى تحيل إلى مفهوم يقترب من التصوير أو التسجيل. ويمكننا في موقع آخر تمييز **الأفلمة** على أنها نقل أو تحويل

---

*جورج إيستمان**George Eastman** : (1854-1932) صناعي أمريكي، و مصنع القصاصات و الورق الفوتوغرافي، تمكن مع **هاري ريشنباخ Harry Reichenbach** من وضع دعامات السيليلويد عام 1889م و تصنيع أول الأفلام الفوتوغرافية، **أسس شركة إيستمان كوداك** و صنع الشرطة **Pellicule** إبتداءا من 1902م.

1- Jean Mitry, Dictionnaire du Cinéma, La Rousse, France, 1963,p11.

filmer: و هو كل ما يسجل على الفيلم **يؤفلم و هو فعل تصوير أو تسجيل مشهد أو حدث (يومي و غير مهيئ له)، أو تصوير مشهد (منتظر، و متدرب عليه كتمثيلية فيلمية مثلا).

***filmique: و تقترب من المفهوم السينمائي من منطلق جمالي، و الفيلمية تهتم بالفيلم نفسه و من منطلق فن الفيلم و الظاهرة الفيلمية، عكس السينيماتوغرافيا التي تتعرض للفضاء الإجتماعي و التقني و الإنتاجي للسينما.

****filmographique: و تعني الفيلموغرافيا مجموع الأفلام المخرجة من طرف سينمائي أو نوع فيلمي أو مجموع أفلام ممثل معين.

*****filmologie: دراسة السينما من منطلق جمالي و إجتماعي، و تتعرض لجماليات الفيلم.

******filmothèque: مجموعة فيلمية أو مكتبة فيلمية.

Transition نوع أدبي أو فني لصالح عالم الفيلم مثل: **أفلمة** القصة، أو **أفلمة** المسرحية، أو **أفلمة** الرواية، وهي هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصرف لأي نوع إلى عالم الفن السابع، وإنما تكييفه بحيث تتبدى السينما بأنها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي، وإنما يخضع عبر آلياتها إلى تحولات تطال تقطيع النص الأصلي من زاوية رؤية **السيناريست**، ثم المخرج الذي يثري ويطور المادة الحكائية.

إن التكييف يحيلنا – خصوصا في المجال الأدبي- إلى مفهوم الاقتباس والذي ورد في معجم المصطلحات السينمائية تعريفا كالتالي: " الاقتباس السينمائي يعني، بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءا من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام. أما في معناه الأكثر استعمالا فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما. هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من روايات أو مسرحيات"(1). ولأن موضوع الدراسة هو **أفلمة الرواية**، فإن البحث سيبتعد عن أدبية مصطلح الاقتباس الذي لا يتعدى حدود السيناريو، إلى مجال الأفلمة الذي يبدوا أكثر شمولية في تناول عالم وجماليات الفيلم، حيث لا يمثل النص (الرواية- السيناريو) سوى جزءا من الفيلم الذي يستدعي آليات إبداعية و جمالية أخرى على حد قول **نور الدين آفاية**:" فالسينمائي يحول الصور من خلال الصور، أما الروائي فإنه يقدم الصور بواسطة اللغة فقط...الرواية إذن، تشتغل على الكلمة والجملة وعلى معايير الكتابة المخطوطة، أما السينما فإنها تشتغل على الشريط وعلى العناصر الأخرى مثل: الحوار والموسيقى....إلخ، إنها بذلك تركب صورا أو لقطات شمولية"(2).

---

1 - تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 2007، ص 8.

2 - مجلة سينما، نور الدين آفاية (المتخيل بين الروائي و السينمائي)، العدد02 أكتوبر 2000، groupe corlet, Paris، ص 52.

إن اختيار مصطلح **أفلمة** لهذه الدراسة، سيجعلني أتعدى حدود القصة الفيلمية والمقتبسة عن الرواية إلى مكونات الفيلم الأخرى، من تناول إخراجي وجمالية سينمائية تختص بالرواية المؤفلمة، وسألمس حدود انتقال **Transition** نوع أدبي إلى نوع فني بصري. آخذة في الحسبان كل حدود التداخل والتشابه بين النوعين على مستوى السردية، ذلك أن الجهاز المصطلحي للبحث يجب أن يكون واضحا ومفصولا فيه منذ البدء، إما بما اتفق عليه من طرف النقاد في هذا المجال مسبقا، أو بإجهاد رأيي عبر الفصل في بعض المفاهيم والمصطلحات المتشابهة، وأهمها: الفيلم الروائي.

يقترب **الفيلم الروائي** مبنى من **الرواية المؤفلمة**، ولكنه يختلف كلية من حيث المعنى، فإذا كانت الرواية المؤفلمة تشير إلى الروايات التي صارت أعمالا وأفلاما سينمائية، فإن الفيلم الروائي أخذ تسميته من طبيعة الولادة السردية للفيلم- سنتعرض لها في فصلنا الثاني– التي تعطيه خاصية تشترك فيها السينما مع الرواية. ورد في كتاب **جمالية الفيلم**: "إن الذهاب إلى السينما، هو في أغلب الأحيان، تردد على فيلم يحكي قصة"(1) وهنا لابد من الإشارة إلى أن أغلب أفلام السينما جاءت ضمن أطر سردية، ولذلك يفترض في الفيلم خاصيتين هما:

1 - وجود قصة وأحداث متسلسلة.

2 - توفر راو يحكي لنا الأحداث، وهو يساوي الكاميرا في الفيلم.

وهذين الخاصيتين جعلتا الفيلم المبدع (الفني)، والمبني على قصة، أكثر قربا من الرواية، ويشترك معها في الأعراف السردية إلى درجة أنه عرف ب : الفيلم الروائي، ويشير كل

1- J.Aumont, A Bergala, M. Marie, M.Vernet , Esthétique du film, Editions Fernand Nathan, France 1984, p63.

من: **جاك أومون** و **ميشيل ماري** إلى هذه الخاصية: " الأغلبية الساحقة من الأفلام المعروضة على الجمهور أفلام سردية بدرجات متفاوتة من الارتفاع، وقد قامت مساجلات، غالبا ما كانت حادة، بين أنصار السينما السردية وخصومها. ومع ذلك، يبقى صحيحا أن السينما السردية – أو نصف السردية (الوثائقيات مثلا)، في حالة صناعة الأفلام تظل مهيمنة"(1)

ووقوفا عند هذه السردية التي تربط الرواية بالفيلم إبداعا ودراسة، سأتوقف في هذا البحث عند عدة فصول تختصر مراكز تقاطع الرواية والفيلم، وتحاول رصد التحول الذي يطرأ على العمل الروائي لما يدخل إلى مختبر الفيلم، باثا خصائصه الأدبية لصالح عالم فني بصري يستدعي أبجديات اللغة السينمائية التي تجعلنا نمسك بصريا بالصورة الروائية أو بالمتخيل الروائي.

---

1 - جاك أومون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999م، ص 125.

الفصل الأول

السرد الروائي و السرد السينمائي حدود الإئتلاف و الإختلاف

تعد الرواية مصدرا مهما بالنسبة للسينما، إذ تستمد هذه الخيرة منها مادتها الحكائية و الدرامية، حيث بدأت العلاقة بين الرواية و السينما مع بداية الفن السينمائي، و بتحول السينما من أفلام صامتة إلى أفلام ناطقة وجد المخرجون و المنتجون في النصوص الروائية خصوصا مصدرا مهما و ثريا لأفلامهم.

و قد عرفت الجماهير العريضة بعض الروايات العالمية بفضل شاشة العرض السينمائي، و كذلك اشتهر بعض الروائيين عن طريق الأفلام التي روجت لأعمالهم الروائية، و هذا رغم التعديلات و التغييرات التي طالت موضوعات رواياتهم،ذلك أن أفلمة الرواية نقلت إلى الشاشة الفضية هذه الأعمال مختصرة و مدمجة في مخابر الأفلام (السيناريو). و تحولت الكثير من الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية من قبل عديد من المخرجين، على غرار: **البؤساء** Les misérables ل **فيكتور هيجو**Victor Hugo ، و **العجوز و البحر** Le vieille homme et la mére ل: **ارنست هيمنجوي**Ernest Hemingway ، و **دراكولا** Dracula ل:**برام ستوكر** Bram Stoker.... فالرواية و السينما تربطهما علاقة جوهرية يمثلها السرد la narration الذي يشمل الرواية في تصوير بالكلمات و تعبير بالمجرد، و يتجلى في السينما بعين مبصرة و تجسيد للعالم عبر الصورة l'image .

و سيسعى البحث في هذا الفصل لرصد خصائص كل من السردين: الروائي و السينمائي في مقارنة بين ما هو متلفظ لغوي (الرواية) و متلفظ بصري (السينما). مستظهرا العلاقة التي تربط فن الأدب الروائي بالفن السابع، و هذا من خلال النقلة la transition من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي.

المبحث الأول: خصائص السرد الروائي

- في مفهوم الرواية:

تعتبر الرواية شكلا من الأشكال الأدبية التي ظهرت في العصر الحديث، و هي جنس أدبي يتفاعل مع المجتمع و يخضع لمتغيراته الاجتماعية و السياسية و التاريخية...، أما عن مفهومها فهي : " نثر قصصي متخيل لحكاية طويلة تصور شخصيات أو أحداثا تمثل الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حبكة معقدة إلى حد ما. "(1) قد يبدو هذا التعريف بسيطا و موجزا لكن ثمة نقاط مهمة، فالرواية تصور شخصيات خيالية في محاكاة للواقع عبر زمكنة في غالب الأحيان تكون حقيقة. أما **هيجل** فيربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، و في دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي و الشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية. و يعبر هذا التصور الفلسفي عن أصالة الشعر في الملحمة و انسجامها بالروح (الذات) التي تصبو إلى إقامة علاقة بالعالم (المجتمع)، أما الرواية فتمثل تلك القطيعة بين الذات و المجتمع في علاقة جدلية يعبر عنها نثرا.(2)

أما **جورج لوكاش*** فيعرف الرواية على أنها جنس منحدر من الملحمة، مؤكدا بأنها ملحمة برجوازية، و تمثل بنية الشكل الروائي بالنسبة إليه قطيعة بين الذات و الموضوع، و بين الأنا و العالم. (3)، و مرة أخرى يطرح إشكال الأنا و العالم

---

1 - جيريمي هاوثورون،مدخل إلى دراسة الرواية، تر:د. نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق،ط1،8 ، ص 04.

2 - ينظر:حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1،1990 ، ص 05.

*جورج لوكاش (1885-1971) فيلسوف وكاتب وناقد مجري .

3 - جورج لوكاش، نظرية الرواية،تر: الحسين سحبان،منشورات التل،الرباط،ط1،1988ص 65.

اللذان يمثلان القطيعة في الرواية و يشكلان الوحدة في الملحمة، و ترجع هذه التصورات الفلسفية إلى صياغة **لوسيان غولدمان*** لنظريتة السوسيولوجية التي يرابط فيها الرواية بالإقتصاد، و يطرحها على الشكل الأتي:" ... بالتماثل بين البينة الروائية الكلاسيكية و بنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي من جهة، و وجود بعض التوازنات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى."(1) ويسترجع **غولدمان** هنا صعود الطبقة البرجوازية التي أدت إلى ظهور الرواية، رابطا ظهورها بتطور المجتمعات و مشكلا علاقة بين الشكل الأدبي (الرواية) و التفاعل بالوسط الاجتماعي. لكن تصور **ميخائيل باختين**** للرواية مخالف تماما للتصور الفلسفي ل:**لوكاش** و **غولدمان** حيث طرحها من منظور لغوي و أسلوبي، فالرواية في منظوره:"هي التنوع الاجتماعي للغات و الأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا ."(2) إن ما يميز الرواية كجنس أدبي – في تصور **باختين**- مقارنة مع الأجناس الأخرى هي بنيتها الداخلية (النثر)، و لغاتها المتعدة (فصحى، عامية، لهجات....)، هذا التنوع هو جوهر الرواية.

رجوعا إلى نشأة الرواية، فإنها ارتبطت بالصناعة الرأسمالية الجديدة و اعتبرت فنا، بعد أن كانت قبلها الملحمة و الأسطورة من فنون المجتمع الإقطاعي الزراعي الذي يقوم فيه القدر بالدور الأساسي في نشأة أنظمة المجتمع الإقطاعي و حمايته. و لا بد من الإشارة هنا إلى أن مصطلح الرواية ظهر في نهاية القرن 18 م.(3) فالرواية نوع أدبي متميز، تمتد صلته بما سبقه من الأنواع الأدبية الأخرى (الملحمة)، و لقد نشأت في ظروف حضارية خاصة بالمجتمع

---

* لوسيان غولدمان Lucien Goldmann: (1913-1970) فيلسوف و عالم إجتماع فرنسي من أصول رومانية.

1- Lucien Goldmann, pour une sociologie du roman, idée, Gallimard,1973,p23.

** ميخائيل باختين Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (1895- 1975) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي درس فقه اللغة ،عمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921.

2 - ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي،تر:محمد برادة،دار الامان، الرباط،ط2،ص 33.

3 - مدحت الجيار، السرد الروائي العربية،قراءة في نصوص دالة،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط1،2008،ص 85.

الأوروبي، وهي تختلف من حيث المجتمع و الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلف.

تكتب الرواية نثرا، رغم أنها يمكن أن تتضمن عناصر شاعرية من حيث اللغة، و يرجع لفظ الرواية novella إلى اللغة الإيطالية ، بمعنى شيء جديد صغير يتمثل في قصة نثرية قصيرة، و يتساوى هذا اللفظ مع لفظ novelet في اللغة الأندونيسية و الذي يعنى رواية خيالية مضمونها لا بالطويل و لا بالقصير، كما أنها تتميز بالقص أي الأخبار لا التمثيل كالدراما بالرغم احتواءها على مشاهد درامية. و قد سميت في فرنسا la fable، و في ألمانيا Schfink، أما المصطلح المتعارف عليه للرواية فهو le roman ، أما في اللغة الانجليزية فكلمة رواية romanace تدل على أعمال قصصية ذات طابع قروسطي أما الصنف الأدبي الجديد الذي ظهر في القرن 18 يدعى ب:نوفيل novel(1). و للرواية أنواع حسب موضوعها فهناك روايات العجائب و المغامرات، و الروايات العواطف، والروايات النفسية أو الفلسفية، و الروايات الإجتماعية، و الروايات التاريخية. و التعرف على أنواع الرواية يحيل إلى التعرف على بنية النص الروائي، و فهم خصائص شكله، فالرواية قد تكون إجتماعية تستلهم صور الواقعي، أو نفسية ترتكز على الذات، أو رومانسية تتمتع بالأجواء الشاعرية و الرومانسية.(2)

تطورت الرواية إبان القرن 18م متأثرة بالتراث الأدبي الذي سبقها كأعمال **ميغيل دي سيرفانتس*** و **فرانسوا رابلييه**** ، و هذه الأعمال كانت القاعدة التي

---

1 - ينظر: عدد من الباحثين الوفيتسسن المختصين نظرية الادب، نظرية الادب،تر:جميل نصيف التكريتي منشورات،وزارة الثقافة و الاعلام، العراق،1980 ،ص 245 .

2 - ينظر:محمد بوعزة ،تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم ،الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ،دار الأمان، الرباط،دار الاختلاف الجزائر،ط1،2010،ص 23 .

*ميغيل سيرفنتيس: Miguel De Cervantes(1547- 1616) كاتب إسباني، إشتهر برائعته **دون كيشوت دي لا مانشا** Don Quichotte de la Manche .

**فرانسوا رابلييه: Francois Reblais(1494- 1553) كاتب و روائي فرنسي من عصر النهضة.

ظهر على أساسها مفهوم الرواية كجنس أدبي له طول معين، و يمكن أن يمتد طول القصيدة من بيتين إلى ألف صفحة أو أكثر، لكننا لا نطلق بارتياح مصطلح رواية على حكاية من أربعين أو خمسين صفحة، بالطبع المسألة ليست مسألة طول و حسب، فإننا نشعر بأنه يتوجب على الرواية أن تتصدى لقضية ذات بعد إنساني مهم تتم معالجته بقدر من التعقيد، و من المسلم به أن قدرا من الطول ضروري لافساح المجال أمام معالجة معقدة كهذه. وهكذا فمن الناحية العملية نشير عادة إلى نثر قصصي من عشرين أو ثلاثين صفحة أو أقل على أنه قصة قصيرة، في حين نشير إلى أعمال تراوح على الحد الفاصل بين القصة القصيرة و الرواية، و قد يتراوح طولها بين أربعين أو خمسين و حتى مئه صفحة.(1)

---

1 - ينظر: جيريمي هاوثورن، مدخل إلى دراسة الرواية، ص 12.

1/السرد: La narration

يميز الباحثون في السرديات البنيوية بين مستويين للحكي: القصة، و الخطاب.

1-القصة: و تسمي أيضا الحكاية، و هي سلسلة (مجموعة) من الأحداث التي لها بداية و وسط و نهاية، كما يمكن لهذه القصة أن تنتقل بوسائل و أشكال أخرى بواسطة رواية، أو شريط سينمائي، أو حكي شفوي...إذ تنتظم الأحداث في كل قصة في أطر متواليات سردية، كل متوالية يشد أفعالها رباط زمني و منطقي.(1)

2 - **الخطاب**: الطريقة التي تحكى بها القصة، و كما سبقت الإشارة، فإن القصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة، و ما يهم في الخطاب ليست الأحداث، بل الطريقة التي يروي بها السارد القصة، فبعض الباحثين يستعملون مفهوم السرد narration بدل الخطاب discours. (2)

و يفترض السرد وجود ثلاثة عناصر: هي القصة ، السارد (الراوي)، و المسرود له (المروي له)، فالسارد هو من يحكي القصة و هو شخصية متخيلة، أما المسرود له فهو من يتلقى الحكاية أو يستمع لها. إن السرد يتشكل من قصة تضم أحداثا معينة، و تسمى الطريقة التي تحكى بها القصة سردا narration ، و تستدعي القصة المحكية وجود شخص يحكي (السارد) le narrateur، و طرف ثان يدعى المروى له (المسرود له) le narrataire ،فالسرد la narration هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة (راوي← قصة← المروي له)، و ما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي و المروي له، و البعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها (3) فكل سرد هو تواصل بين مرسل للسرد (السارد) و متلق (المسرود له).

---

1 - ينظر:محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 71 .

2 - ينظر: م ن، ص 71.

3 - ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ،ط3،الدار البيضاء،2000 ،ص 45 .

و من هنا نتوصل إلى أن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها، لكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون، و يقول ولفغانغ كيزرفي هذا الصدد: " إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، و لكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية و وسط و نهاية."(1) فالشكل هنا هي تلك الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية أي طريقة السرد، و هي ما يختاره الراوي من وسائل لكي يقدم القصة للمسرود له (كما أسلفنا سابقا).

أما عن مفهوم السرد الذي ارتبط بداية بالرواية لكنه تجاوزها – فيما بعد- لكي يلتحق بعالم القصة القصيرة ثم يصبح فاعلا جماليا في الشعر- خاصة مع ظهور النثر في الشعر الحديث-، فسنستعرض في هذا المقام الدلالة المعجمية لهذا المصطلح و الذي ورد في **لسان العرب** ل:**ابن منظور*** كالآتي: " ....السرد هو تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، مع رعاية جودة السياق الذي يحتويه. " (2) فهنا حدد **ابن منظور** ركائز للسرد هي: الاتساق، التتابع، و جودة السياق. أما حينما نتناول مفهوم السرد من وجهة نظر نقدية فنصف السرد على أنه المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من: الحدث، و الشخوص، و الزمان، و المكان،و هي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة و المحاورة و الشارحة و المطلقة، فالسرد ليس مجرد تكنيك كتابة بقدر ما هو الكتابة ذاتها.(3) و على ذلك، فإنه يمكننا الإشارة إلى أن السرد أصبح لازمة أساسية في فهم كل من الفن القصصي و الروائي باعتباره حاملا لكليهما ، فمن الطبيعي أن نتصور

1- Wolfgang kayser : qui raconte le roman in-poétique du récit-points le seuil,1977 p 66 .

* ابن منظور(1232م- 1311م) (630 هـ - 711 هـ): هو محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، و هو أديب ومؤرّخ وعالم في الفقه، و من أشهر مؤلّفاته معجم لسان العرب .

2 - إبن منظور، لسان العرب، التراث و مؤسسته التاريخ العربي 1997 ، ص 22 .

3 - بوريس أوسبنكي، شعرية التاليف،تر: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة 1999 ، مصر ،ص 16 .

أنه بين القصة (الرواية) و القارئ (المتلقي) من ناحية أخرى، يتواجد السارد الذي يسيطر على ما يروى، و طريقة روايته .

أما من منظور **جيرار جنيت*** فإن السرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي لينتج النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي.(1) بيد أن السيميوطيقيين يميزون بين الحكي و السرد، فالحكي عام و هو الذي نجده من خلال: اللغة، الصورة، الحركة و الإيقاع، أما السرد فيتصل باللغة. و الحكي من منظورهم يتقابل مع السرد باعتباره يتصل بالمحتوى (المدلول)، أما الدال (التعبير) فيلغونه من دائرة اهتماماتهم لأن المدلول هو المحتوى الحكائي، و يبرز ذلك في تأكيد **شميدت**** على أن المهمة الأساسية للسرديات (السرد سيموطيقيا) هو تحليل المحتوى بصفة عامة، أما **غريماس***** يشدد في مختلف أعماله على البعد نفسه و ذلك بناءا على أن المحتوى (المدلول) هو الذي تشترك بواسطته مختلف الخطابات التي تقوم على الحكي. و يذهب **كورتيس****** إلى أن الحكي يرتبط ارتباطا وثيقا ب: السردية narrativité، لأن ما يحددها هو كون الحكي يتعلق بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، و بواسطة هذا الانتقال يحدث التحول من حالة أو وضع إلى آخر عن طريق التتابع، و نلاحظ بجلاء من خلال هذه التحديدات أن الأمر يتعلق بالمحتوى أو المادة الحكائية أو **الفابولا*******، و هو ما يحدد جنس الخطاب، لذلك فهو الثابت و المشترك بين مختلف الأشكال و الأنواع، و هو الذي نجده في العمل الأدبي و غيره في سائر الفنون.(2)

---

*جيرار جنيت **Gérard Genette**: (1930) ناقد و منظر أدبي معروف، له إسهامات كبرى في مجال الشعرية إنطلاقا من البنيوية.

1 - جيرار جنيت، العودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ص 13- 14.

**شميدت جويل 1937 ناقد أدبي،روائي،صحفي و مؤرخ فرنسي.

***غريماس: (1917-1992) ليسانياتي و سيميائي من أصل ليتواني، مؤسس السيميائيات البنيوية .

****كورتيس جوزيف: من أهم أعضاء مدرسة باريس السيمائية تلميذ غريماس .

*****الفابولا:(la fable): احد الأجناس الأدبية الأولى للقصة .

2 - ينظر: سعيد يقطين،نظريات السرد و موضوعاتها في المصطلح السردي، مجلة علامات- العدد6- 1996، المغرب.

لقد صارت الدراسات السردية أرضا تلتقي فوقها و تصارع عليها مختلف الفروع و التخصصات، و سرعان ما صار اختصاصا قائما بذاته، و حقلا معرفيا يقاربه الفلاسفة و نقاد الأدب، و المنظرون، فمن الواضح أن نظريات السرد و طرق فهمه متشعبة و تتلخص في العلاقة بين السرد و العالم الواقعي، فالوقائع الفعلية لا تمتلك الخاصية التي نجدها في القصص، و إذا عاملناها و كأنها تمتلك هذه الخاصية فلن نصدق معها. و هذه النظرة جمعت منظري الأدب من بنيويين و غيرهم .

يعبر **فرانك كيرمود*** عن هذه النظرة في دراسته عام 1966م **الإحساس بالنهاية:** "... بإضفائها معنى على العالم....نشعر بالحاجة إلى تجريب ذلك التوافق بين البداية و الوسط و النهاية، الذي هو جوهر خيالاتنا التفسيرية،....هذه الخيالات تنحط إلى مجرد أساطير متى ما صدقناها، أو عزونا خواصها السردية إلى الواقع، أي متى ما لم تكف عن كونها مجرد خيال سردي."(1) إن هذه النظرة البنيوية تحيلنا إلى كون السرد يبني على بداية وسط و نهاية في أحداث القصة كما تروى، أما في الحياة الواقعية فلا معنى لها ببساطة، لذا يميز **رولان بارت**** بين الحياة و الفن:"....إن القصص لا تعاش بل تروى، فليس في تميز الحياة بدايات و أوساط و نهايات ....بل انتقلت الصفات السردية من الفن إلى الحياة."(2) هذا التباين الموجود بين الواقع و الفن، يوضح بأن الواقع يعاش أما القصة فتسرد، و حتى التاريخ الذي وصلنا، صيغ عبر السرديات العظمى كالديانات و الكتب السماوية، الملاحم، الأساطير...

و لأن السرد موجود في أي نص، و بنسب مختلفة في عديد الأنواع الأدبية

---

*فرانك كيرمود John Frank Kermode: (1919-2010) ناقد أدبي بريطاني.

**رولان بارث Roland Barthes :(1915-1980) فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

بول ريكور،الوجود و الزمان و السرد (فلسفة بول ريكور)،تر و تقديم:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء المغرب بيروت،لبنان، ص 213-214 .

1 - م ن،ص 214 .

و غيرها:(الأساطير، الحكايات، الملاحم و السير، الحكايات الشعبية، أدب الرحلة، السير الذاتية، الأغنية، الشعر،المسرح،القصة ،الرواية...)،فإن كل هذه السرديات يمكن دراستها و استخراج نظرية عامة للسرد منها. أما السرد بمفهومه البسيط فهو توالي الكلام (الشفاهي أو المكتوب)، وهو بمثابة الحبل الرابط بين أجزاء الكلام ووصلاته و تقنياته، فيحتاج الجميع إلى معرفة بالسرد (العام و الخاص) و أجناسه حسب الصيغة عند **جينيت**، و حسب الموضوع عند **ريكور*** و طرق تحليله السيميائية اللسانية (**جريماس**)، و الخطابية اللفظية من قص، سرد، و حكي. (1) و يعد السرد العمود الفقري لفن القصة، فلابد في كل قصة من سرد حادثة يقصها الشاعر، أو الكاتب،عبر شخصيات، وأحداث تقع في زمان و مكان معينين.

إن أنواع السرد لا حصر لها، و هي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، و تتوزع إلى مواد متباينة، فالسرد عرض لحدث أو لمتوالية من أحداث حقيقية أو خيالية، فهو عرض بواسطة لغة مكتوبة ضمن تسلسل زمني معين(2)، ولكل كاتب طريقته الخاصة في السرد، فالبعض يبدأ عرض قصته من النهاية ثم يتسلسل إلى البداية، و البعض الآخر يعاكس هذه الطريقة، و لكل أسلوبه الذي يميز سرده.

يذهب **توما شفسكي**** الشكلاني الروسي إلى تقسيم السرد إلى شقين: سرد موضوعي objectif ، و سرد ذاتي subjectif ، ففي الأول: يكون الكاتب مطلعا

---

*بول ريكور Paul Ricœur :(1913-2005) فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر، هو واحد من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم اهتم بالبنيوية، وهو امتداد لفريديناند دي سوسير.

1 - ينظر:مدحث الحيار،السرد الروائي العربي،ص 48-49 .

2 - ينظر: جيرار جنيت،حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، مؤسسة آفاق المغربية 1988 ،ص 32 .

**توما شوفسكي Boris Tomashevsky: (1890-1957) يعتبر رائد علم السرد، و من أهم الشكلانيين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي من جهة، و بالأسلوبية و العروض و علم السرد من جهة أخرى، و قد كان عضوا في الحلقة اللسانية بموسكو.

على كل شيء حتي الأفكار السردية للأبطال، أما الثاني: فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي(1) .ففي السرد الموضوعي يقابل الكاتب الراوي المحايد الذي
وصفا محايدا لذلك سمي بسرد موضوعي، يترك المجال للمسرد له ليفسر ما يقرأ.
أما في الحالة الثانية، و المتعلقة بالسرد الذاتي تقدم الأحداث من زاوية نظر الراوي الذي يخبرنا و يعطينا تأويلا مفروضا علينا.

1 - ينظر: الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1، 1982، ص 189.

2/السارد وزاوية الرؤية: (التبئير)

يشكل السارد مكونا هاما من مكونات الرواية بوصفه شخصية، و السارد هو من يحكي الرواية Le narrateur لأن عملية السرد ترتبط أساسا بالسارد، الذي يعد شخصية فاعلة في الرواية، و عليه يكون سارد الرواية ليس هو المؤلف، بل هو شخصية متخيله تقمصها المؤلف. يعرف **ولتر بنجمين*** السارد : ".....معلم و حكيم، إنه يعرف تقديم نصيحة جيدة، ولديه الوسائل التي تمكنه من أن يعود إلى كل حياة- إلى تلك الحياة التي لا تدمج تجربته الخاصة فقط، لكن أيضا و في جانب مهم، حياة الأشخاص الآخرين، و موهبته الطبيعية هي القدرة على سرد حياته وعزة نفسه، هي القدرة على سردها كلها." (1) إن العملية السردية هي التي تبوء السارد مكانة مرموقة في الرواية، إذ أنه يعتبر المشرف العام لتقنية الحكي (السرد). أما مارسيل مي فيعرف السارد كالتالي: " ...البطل، أنا البطل، نحن، الذات الوسيطة، السارد هي هذه الأصوات التي نسمعها في المحكي."(2) و من هنا فإن السارد ينقل الأحداث و الواقائع و يخبر عنها بصيغ متعددة يكون غالبا هو المتكلم فيها .

و يمكن للروائي أن يجعل القصة تسرد من قبل راو مشخص، راو ينجذب إليه القارئ باعتباره شخصا مميزا له خصائص إنسانية محددة، فالرواي له شخصية متميزة تظهر من خلال الكلمات الافتتاحية للرواية، فهناك رواة يمكن أن يكون لهم أسماء و حياة شخصية، و آخرون يمكن أن يوحوا إلينا بأنهم أشخاص- بصيغة

---

*ولتر بنجمين Walter Bendix Schönflies Benjamin: (1892-1940) فيلسوف و عالم إجتماع و ناقد أدبي ألماني، يعتبره البعض أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت.

1 - عبد الرحيم العلام،من يحكي الرواية؟ السارد في المرايا لنجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008،ص 09 .

2 - م ن، ص 09

المتكلم- دون أن يخبرونا أي شيء عن أنفسهم. و يوجه السارد سرده مخاطبا به القارئ أو المستمع، فقد نجد في السطور الأولى لرواية **الغريب** 1942 ل: **ألبير كامي*** Albert Camus :".....ماتت أمي اليوم ،أو أمس، لست متأكدا، تقول البرقية التي وصلتني : أمك ماتت، المأتم غدا، تعازي الحارة. بما يترك الأمر مجالا للشك، قد يكون، ذلك حصل بالأمس....."(1)

و يمكن لنفس الشخصية الروائية أن تكون الراوي و المروي له في نفس الوقت، فالروائي يجعل القصة تسرد من قبل راو مشخص، و يمكن جعل مصدر القص غير محدد لجعلنا نفكر في شخصية الراوي، فمن خلال القص أو الاخبار تصلنا معاني و أفكار الرواية التي نقرأها، فنحن من خلال القراءة نتخيل و نتصور أحداث الرواية عبر سارد يسافر عبر بنا الفصول ليصل إلى النهاية.

يتم عرض النص الروائي عادة عن طريق وسيط (السارد/الراوي) Le narrateur و ضمن منظور معين أو من وجهة نظر معينة point de vue، و يقوم هذا الوسيط (الراوي) بالتعبير عن النص، و هذه الواسطة الموجودة بين السارد و الشخصية تمثل عنصر التبئير la focalisation. و مصطلح التبئير يعنى زواية أو وجهة نظر الملاحظ، أي وجهة نظره في رواية القصة، أما وجهة النظر point de vue استعملت في الخطاب النقدي الروائي فهي خاصة بالناقدين **بروكس كلينت****، و **روبرت واين***** ، فهناك الرواية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر، و مهما تكن التسميات التي يسمى بها مصطلح التبئير في السرد، فإنه في الحالات جميعا يعني:"...التقنية المستخدمة لحكي قصة متخيلة."(2) أي موقع

---

*ألبير كامي Albert Camus: (1913- 1960) فيلسوف وجودي، و كاتب مسرحي، و روائي فرنسي مشهور، ولد بنواحي قسنطينة- الجزائر.

1- ألبير كامي، الغريب، تر: د محمد غطاس، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1997، ص 05.

****بروكس كلينت:** ناقد أدبي أمريكي مؤثر وأستاذ جامعي، يُعرف بمساهماته في حركة النقد الجديد في منتصف القرن العشرين.

*****روبرت واين:** مصلح اجتماعي ويلزي، وأحد واضعي أسس الاشتراكية المثالية والحركة التعاونية.

2-حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46 .

الراوي من عملية القص، و علاقته بالشخصية الحكائية، فالأعمال الواقعية غالبا ما تلجأ إلى تقنية الراوي المحايد، أو الراوي الذي لا يكتفي بعرض الأحداث من دون تفسير لها و تأويل، و الأعمال الرومانسية و التقليدية غالبا ما تلجأ إلى تقنية الراوي العالم بكل شيء، و القادر على النفاذ إلى أعماق الشخصيات، و الذي لا يكتفي بتقديم الأحداث، بل يعطيها تأويلا معينا و يدفع المتلقي إلى الاعتقاد بها. (1)

ينقل السارد ما يجري في ذهن الشخصية عبر رؤية سردية تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد. ميزها **تودوروف*** في ثلاثة أنواع من الرواة:

أ - الرؤية من الخلف vision par dernière:

يكون السارد في هذه الحالة أكثر معرفة من الشخصية، فهو يرى خلف الجدران كما يرى في ذهن بطله، و ما يشعر به في نفسه، فنجد السارد عالم بكل شيء و حاضر في كل مكان.

الرؤية السردية	***رمزها***
الرؤية من الخلف	***السارد، الشخصية***

ففي هذه الرؤية السردية السارد غائب غير مشارك في القصة، و من مظاهرها.

- استعمال ضمير الغائب.
- يعرف السارد ما يقع خارج الشخصية سواء في فضاء خارجي، و ما تخطط له شخصيات أخرى.
- يعرف السارد ما يدور في ذهن الشخصية، و ما تحس به من مشاعر داخلية ورغبات سرية.
- يعرف أكثر من شخصية.

---

1 - تزفيتان تودوروف، الأدب و الدلالة، تر: الحسين سبحان و فؤاد صفا، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب ط1، 1992، ص 78.

*تودوروف **Tzvetan Todorov:**(1939) فيلسوف فرنسي من أصل بلغاري كتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.

ب - الرؤية مع vision avec :

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف شخصية الرواية، السارد = الشخصية، فمعرفته متساوية مع معرفة الشخصية، مستخدما ضمير المتكلم حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية مع	السارد= الشخصية

ما يميز هذه الرؤية السردية هي تلقي القارئ الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما و تتمثل خصوصيتها في:

- سارد حاضر مشارك في القصة.
- استعمال ضمير المتكلم.
- الشخصية تروي ما تعرف، لأن الشخصية هي السارد في نفس الوقت.

ج الرؤية من خارج vision de dehors :

تكون معرفة السارد أقل من الشخصية الروائية، فهو يصف ما يراه و ما يسمعه بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج غالبا و ما يكون محايد لحركة الأبطال و أقوالهم، مع غياب أي تفسير أو توضيح.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من خارج	السارد،الشخصية

أما الرؤية السردية فترصد صوت السارد من خلال وصفه، إذ يقف كشاهد لا يعرف شيئا عن الشخصية عن مشاعر و أفكار الشخصيات، بل إن الشخصية تعرف أكثر منه، و تعتمد هذه الرؤية السردية على :

- السارد غائب و غير مشارك في القصة.
- استعمال ضمير الغائب.
- الوصف الخارجي محايد للشخصية .
- عدم معرفة السارد بمشاعر و أفكار الشخصية.
- هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان.(1)

إن دراسة الرؤى السردية هي دراسة وضعيات السارد، و نعني به رصد صوت السارد في الحكي، و للإجابة عن السؤال: من يتكلم في الحكي؟ أي الموقع الذي منه يتكلم السارد و يروي القصة، يميز **جيرار جنيت** بين شكلين للعلاقة بين السارد و القصة:

- السارد غير مشارك في القصة التي تحكي، و هو السارد خارج الحكي.
- السارد مشارك في القصة التي تحكي، و هو السارد داخل الحكي.(2)

تتحدد علاقة السارد بالقصة في شكلين: إما أن يكون السارد مشاركا في القصة (داخل القصة)، أو غير مشارك في القصة (خارج القصة). إن تعدد الرواة يؤدي إلى تعدد وجهات النظر حول الرواية الواحدة، و يظهر ذلك من خلال الزوايا المتعددة للرؤية، بمعنى زاوية الرؤية عند الراوي، و هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. و في الواقع أن **توما تشفيسكي** قد حدد زاوية رؤية الراوي، أما **تودورف** فقد اعتبر مجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي.

---

1 - ينظر:تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الادبي، تر: الحسين سبحان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1،1992 :60-61 .

2 - ينظر: محمد بوعزة،تحليل النص السردي(تقنيات و مفاهيم)،ص 85 .

3/الشخصية:

يعد مفهوم الشخصية من أكثر المفاهيم حضورا في الدراسات النقدية الحديثة، خاصة ما يتعلق منها بنقد الرواية، وهي من أهم عناصر العمل الروائي، لكن قبل الولوج إلى عالم الشخصية و مفهومها ، ينبغي أن نشير إلى الفرق الموجود بين الشخص و الشخصية - personne personnage، و هذا للخلط الحاصل بينهما، إذ غالبا ما نعتبر أحدهما مرادفا للآخر يوضح الدكتور: **عبد المالك مرتاض** الفرق بين المصطلحين : " حين ينظر إلى الشخصية على أنها كائن حركي و حين ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، حينئذ تجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص."(1)

توضح هذه المقولة أن الشخصية أقرب ما تكون إلى التمثيل المعنوي للشخص، على عكس هذا الأخير الذي هو التمثل الحقيقي للفرد أو للإنسان كمخلوق يمتلك صفات عضوية و نفسية تميزه عن المخلوقات الأخرى، و الفرق بينهما أن للشخصية قوانين تقننها، أما الشخص فلا يعني سوى شخص معين في رواية معينة، له خصائصه، و صفاته المحددة. و مع ذلك فهما يتلامسان تلامس الخاص ضمن العام، فالبطل في العمل الروائي لا يمثل إلا شخصا مميزا عن باقي الأشخاص الذين يحركون الأحداث، و لذلك لا يمكننا أن نعده شخصية. و يفضل **عبد المالك مرتاض** في هذا الصدد استعمال مصطلح شخصية :"... كمقابل للمصطلح العربي le personnage، على أساس أن الشخصية مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى."(2)

---

1 - عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت 1998،ص 126 .

2 - م ن، ص 110 .

تعددت النظرة للشخصية في الرواية من ناقد لأخر، و من عصر لأخر، ففي الرواية التقليدية كانت الشخصية تعامل ككائن حي له وجوده الفيزيقي، أي أنها تعامل كما يعامل الشخص اليوم. وكانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي، حيث كان كل الروائيين يركزون على رسم ملامح شخصياتهم و إعطائها دورا ذا شأن تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي، لذلك فقد رأى بعض النقاد الفرنسيين أن الشخصية الروائية مثلها مثل الشخصية السينمائية آو المسرحية لا تنفصل عن عالم خيالي.(1)

ارتبطت الشخصية إرتباطا وثيقا بالواقع، واستمر هذا الإرتباط مدة طويلة مع كل من: **بالزاك*** و **زولا**** و من رسموا في رواياتهم شخصيات على هذه الشاكلة. لكن مع انتهاء الحرب العالمية الأولى تغيرت النظرة إلى الشخصية الروائية، فهذه **فرجينيا وولف***** Virginia Woolf ترى أن العلاقات الاجتماعية و الطبقية تغيرت، فلابد من تغيير ملامح الشخصيات الروائية، لأنه مع نهاية الحرب العالمية الثانية ماتت الشخصية الروائية و أصبحت علامة دلالية تهتم لها اللسانيات و السيميائية.(2)

---

1 - ينظر:م س،ص 115.

*بالزاك **Honoré de Balzac**: (1799-1850)روائي فرنسي، يعتبر مع فلوبير، مؤسسا الواقعية في الأدب الأوروبي.
إميل زولا **Émile Zola: (1840-1902)هو كاتب فرنسي يمثل أهم نموذج للمدرسة الأدبية التي تتبع الطبعانية ، وكان مساهما هاما في تطوير المسرحية الطبيعية.
***فرجينيا وولف **Virginia Woolf**: (1882-1941) أديبة إنجليزية، اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني, ومنها: السيدة دالواي ,الأمواج ,تعد واحدة من أهم الرموز الأدبية المحدثة في القرن العشرين..

2 - ينظر:فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2010 الجزائر، ص 217.

تحيلنا هذه العلامة إلى ثلاثة أنواع للشخصية حددها **فيليب هامون*** هي:

1 - **<u>شخصيات مرجعية</u>** : ي كل الشخصيات التاريخية كـ: **نابليون،** أو الأسطورية،كـ: **فينوس، زوس،** أو المجازية كـ:الحب و الكراهية ، و الإجتماعية كـ:الفارس و المحتال.

2 - **<u>شخصيات إشارية:</u>** هي الشخصيات الناطقة باسم المؤلف.

3 - **<u>الشخصيات الاستذكارية</u>**: هذا النوع من الشخصيات تكون فيها مرجعية النسق الخاص للعمل هي التي تحدد هويتها، حيث تقوم هذه الشخصيات بنسج شبكة من الاستدعاء و التذكير، و تتوضح وظيفتها من خلال أجزاء ملفوظية تنظيمية و ترابطية بالأساس.(1)

لقد حدد **هامون** ثلاثة محاور تقوم عليها مقاربته للشخصية، فالمحور الأول يتعلق بمدلول الشخصية، و الثاني بدال الشخصية، أما المحور الثالث فيتعلق بمستويات التحليل، و إذا اعتبرنا الشخصية بمثابة مدلول، فإننا سنكون إزاء عملية دلالة يولدها النص، و يقوم بتفسيرها القارئ، فالمدلول إذن محكوم بيد القارئ.

يشكل مفهوم الشخصية الروائية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن لرواية أن تكون بدون شخصيات، و من تم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية . ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، و تصير فردا أي كائنا إنسانيا. أما في المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، و يعكس وعيا إيديولوجيا. و بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا و لا نمطا اجتماعيا، بل

---

*فيليب هامون **Philippe Hamon:** جامعي فرنسي مختص في نظرية الأدب و شعرية السرد.

1 - ينظر:م. س، .ص 218 .

علامة - كما ذكرنا سالفا- يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد. فالتحليل البنوي يتعامل مع الشخصية بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، لكن **غريماس** استبدل مفهوم الشخصيات بالعوامل(1)، فالشخصية هي كائن خيالي تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها.

تتضح معالم الشخصية الروائية من خلال القراءة، فتتبين مواصفاتها السيكولوجية، و الخارجية (الفيزيولوجية)، و الاجتماعية، و يتم التمييز في القرآءة بحسب طبيعة المعلومات التي تقدم عن الشخصية:

أ - **مواصفات سيكولوجية**: تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (أفكار، مشاعر، انفعالات، عواطف.....).

ب - **مواصفات خارجية:** تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، لون العينان، العمر،اللباس،الوجه.....).

ج - **مواصفات اجتماعية**: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي و ايديولوجيتها، و علاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل برجوازي، وضعها الاجتماعي: فقير ،غني، إيديولوجيتها:رأسمالي،أصولي...).(2)

و كما أن للشخصية الروائية مواصفات سيكولوجية، خارجية و اجتماعية، تحدد لها كذلك معايير تميزها، فإن هناك إختلافا بين الشخصيات الرئيسية و الشخصيات الثانوية، نبينه في الجدول التالي:

---

1 - ينظر: روجور.ب. هينكل ، قراءة الرواية ، تر : د صلاح رزق ، دار الآداب ،ط 1 ، 1995 ، ص231.

2 - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم، ص 40 .

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
- معقدة	- مسطحة
- مركبة	- أحادية
- متغيرة	- ثابتة
- دينامية	- ساكنة
- غامضة	- واضحة
- لها قدرة على الإدهاش و الإقناع	- ليست لها جاذبية
- تقوم بادوار حاسمة في مجرى الحكي.	- تقوم بدور عرضي لا يغير مجرى الحكي
- تستأثر بالاهتمام	- لا أهمية لها
- يتوقف عليها فهم العمل الروائي و لا يمكن الاستغناء عنها	- لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي.

(1)

يتشكل مدلول الشخصية رئيسية كانت أو ثانوية، من خلال علاقتها بما تقوم به من أفعال، أي من خلال علاقة شخصية بشخصية أخرى، فالشخصيات الرئيسية تلقى اهتماما من طرف السارد، و يتوقف عليها فهم الرواية و مضمونها. و بالمقابل نجد الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية، أو احدى الشخصيات التي تظهر بين الحين و الأخر، كما أنها قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، ولا تحظى هذه الشخصية باهتمام السارد.

---

1 - ينظر: روجر. ب. هينكل، قراءة الرواية، ص 240.

4/الزمان و المكان:

1 - الزمان:

لا يزال مفهوم الزمن يثير الكثير من الاهتمام و في مجالات متعددة، إذ يتطلب الحديث عنه تفصيلات عميقة باعتباره بعدا مصاحبا للوجود الإنساني منذ القدم. و يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، لأنه أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، فالزمن مرتبط باللغة، و هو مكون رئيسي من مكونات الخطاب الروائي.(1) و ازداد الاهتمام بعنصر الزمان في الرواية على أنه من العناصر البنيوية، فقد أشار **هنري جيمس*** على أهمية الزمان في البناء الروائي ، حيث يرى : " أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي هو كيفية الإحساس بالديمومة و بالزوال و بتراكم الزمن. "(2) ذلك أن الزمان في الرواية محوري، و عليه تترتب عناصر التشويق و الإيقاع و الاستمرارية، و بالتالي يستطيع القارئ التمييز بين المستويات الزمنية من ماض و حاضر و مستقبل .

لم يكن الزمن يشكل صعوبة في الرواية الكلاسيكية ، ولكنه في الرواية الحديثة أصبح معضلة، فقد كان مجرد توقيت للأحداث، وأصبح عنصرا معقدا في سيرورة أحداث الرواية. و من أهداف كتاب الرواية الجدد هو تحطيم التوقيت في الرواية و الخلط بين الأزمنة، فليس من الضروري أن تتطابق الأحداث في الرواية أو في القصة مادام الروائي لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد. إن للزمن أهمية في الحكي، وهو يعمق الإحساس بالحدث و بالشخصيات لدى المتلقي، و عادة ما يميز الباحثون في السرديات البنيوية بين مستويين للزمن:

---

1 - ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ص 65

*هنري جيمس Henry James: (1843-1916) مؤلف بريطاني من أصل أمريكي مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي، أعماله البديعة قادت العديد من الأكاديميين إلى اعتباره أعظم أساتذة النمط القصصي.

2 - سزا القاسم ، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية " نجيب محفوظ " ،دار التنوين للطباعة و النشر، لبنان، ط1 ، 1985، ص 34

- ***زمن القصة*** : هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فكل قصة تحوي بداية و وسط و نهاية، ويخضع زمنها للتتابع المنطقي.

- ***زمن السرد:*** هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، و لا يكون مطابقا لزمن القصة بالضرورة .(1)

إن زمن القصة يحتوي على تتابع زمني منطقي على الشكل التالي:

أ ← ب ← جـ ← د ←

أما سرد الأحداث في رواية ما، قد يتخذ هذا الشكل:

جـ ← د ← ب ← أ. ←

يرى بعض نقاد الرواية أنه: " عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية....."(2)، فالتلاعب بالنظام الزمني لا حدود له، ذلك أن الراوي قد يبتدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة أ ب ج ، و لكنه يقطع ذلك ليعود إلى وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة أ ج ب. لأن خاصية زمن السرد لا يطابق زمن القصة، و هذا ما يسمي بالمفارقات الزمنية، أي ذلك التفاوت بينهما.(3)

1-المفارقات الزمنية:

كثيرا ما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه. و هذه المفارقات الزمنية درج عليها الروائيون في عديد أعمالهم السردية و الروائية بفضل تقنيتي: الإسترجاع و الإستباق.

---

1 - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 59-60.

2- J.L Dumortier et Fr. Plazanet, Pour lire le récit, Edition Duclot, 1980, p 72.

3 - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص 88.

أ - **الاسترجاع**: هو أن يروي السارد للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل.

و كمثال عن هذا ندرج هذا المقطع من رواية **الشراع و العاصفة** ل:**حنا مينة***:

"....فإذا سألوه كيف كانت طفولتك؟ أجاب:

" لا تسألوا، كنت شقيا أكثر من كل الذين ترونهم على الشاطئ. كنت ابن ميناء عن حق، وقد سببت للوالدين، يرحمهما الله ، متاعب ومخاوف كثيرة، كانت أختي فاطمة، ولي، لي غيرها، هي التي تتستر علي، وتفكني حين يربطني والدي إلى عمود البيت بسبب هربي من المدرسة، أو شيطنتي وعراكي مع الأولاد وسباحتي في البحر، وكانت تطعمني وتعطيني من خرجيتها، ولهذا أحببتها مثل روحي....."(1)

يعود البطل في هذا المقطع من الرواية إلى الماضي ليسترجع مرحلة طفولته وبالتالي هذا الاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر، حاضر السرد، تسمى هذه الحالة بالسرد الإسترجاعي Récit analeptique، دلالة على الزمن الماضي الذي استخدمه البطل في سرد قصته "كنت، كانت"، وأحيانا أخرى تكون مؤشرات الاسترجاع واضحة أكثر حينما يستعمل السرد أفعال التذكر..."أذكر...".

ب - **الاستباق:** عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه.

ولتبيان هذه المفارقة الزمنية، نستشهد بمقطع من رواية الريش ل:**سليم بركات****: **"....ولو كان "دينو" معي، ست سنين، لانقسم البيت، وانقسمت أبوابه، والضوء البرتقالي لمصباح الشارع، والهواء الأبله في الجهة التي أقطنها من**

المدينة. لكن مشاحنات مفترضة أفضل، على أية حال، من انتظار على هذا النحو، ومن يجري، فلربما صرنا مطيعين، يهادن أحدنا الآخر، كما يقول لي مثلا:

---

*حنا مينة: (1924-2015) روائي سوري ولد في مدينة اللاذقية .ساهم في تأسيس رابطة الكتاب السوريين واتحاد الكتاب العرب. يعد حنا مينه أحد كبار كتاب الرواية العربية .وتتميز رواياته بالواقعية.

1- حنا مينة، الشراع والعاصفة، دار الآداب، ط6، بيروت، 1989، ص 50.

**سليم بركات (1951) روائي وشاعر وأديب كردي سوري.

لم يعد بقاؤنا مهما يا "مم" ، فلنرجع

- **إلى أين؟ أسأله؟ فيقول:**
- **إلى بيتنا.**
- **وماذا علينا أن نفعل الآن، أسأله، فيقول:**
- **اجمع أمتعتنا في الحقائب.**

ولأنني مطيع بحسب افتراضي، أنكب على جمع ما تقع عليه يداي من ثياب، ومن قطع نحاس زينا بها الجدران.....، والصحون والكؤوس، ....وأكاد أدس كيس الخبزفي إحدى الحقائب فيحدق بي "دينو" بنظرة مستاءة، فأعدل عن فكرتي...هذا ما كان سيحصل في تقدري إذا كنت أنا الشخص المطيع في العلاقة بيني وبين أخي دينو ولو كان معي هنا، ماذا لو كان "دينو" هو المطيع...."(1)

يتوقع البطل **مم** ما سيحدث بينه وبين أخيه **دينو** في استباق زمني، فكل ما يحكيه في هذا المقطع عبارة عن حوار متوقع ومتخيل، تاركا العنان لخياله كي يتوقع أحداثا مفترضة. إن كل هذا الحكي هو عبارة عن تخمينات وتوقعات مستقبلية اتضحت من خلال العبارات التالية **مشاحنات مفترضة، هذا ما سيحصل**. و تكون المفارقة الزمنية إما استرجاعا analépse لأحداث ماضية في الزمن الحاضر، أو استباقا prolepse لأحداث لاحقة.

2- إيقاع السرد: (سرعة وبطء الزمن):

يتحدد إيقاع السرد بحسب وتيرة الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها، ففي السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في
أسطرقليلة أو بضعة كلمات، و ذلك بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمها: الخلاصة Le sommaire والحذف elipse، وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة

---

1 - سليم بركات، الريش، منشورات مؤسسات بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، ط1، 1990، ص 130.

وتأخيره ووقف السرد بتوظيف تقنيات سردية مثل: المشهد scéne، والوقفةpause .

أ ـ تسريع السرد:

يلجأ السارد فيه إلى تلخيص وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها إلا القليل. أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، لا يذكر ما حدث فيها مطلقا.

- **الخلاصة: sommaire:**

هي سرد لأحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، لأنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم السارد بتلخيصها.

- **الحذف: elipse:**

هو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، ولا يذكر عنها السارد شيئا. و يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من مثل: "ومرت أسابيع"، أو "مضت سنتان".(1)

ب ـتعطيل السرد:

وينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، و أهمها: المشهد والوقفة.

- **المشهد: scéne:**

يقصد به تقنية المشهد الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته، وفي هذه الحالة يسمى السرد: بالسرد المشهدي récit scénique.

---

1 - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص 92-93.

- **الوقفة: pause:**

هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف عادة ما يتضمن انقطاع وتوظيف السرد لفترة من الزمن.(1)

2/ المكان:

يمثل المكان في الرواية محورا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين. ويعرف **يوري لوتمان*** المكان: "..هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة.....) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية مثل: الاتصال، المسافة...."(2) فالمكان في الرواية جزء من الفضاء، و هو يجعل أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة التأطير تختلف من رواية إلى أخرى.

إن الحدث الروائي لا يقدم إلا إذا كان مصحوبا بإحداثياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة التي تربطه بها علاقة جدلية. و مفهوم الفضاء يشمل البيئة الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، كما يشتمل الوقت اليوم، وما يترتب عليه من أضواء، أو ظلمة، أو الطقس بكل أحواله والأصوات والروائح.

إن المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين يعيشون فيه، والبشر هم تلخيص

---

1 - ينظر: م س، ص 96.

*يوري لوتمان Youri Mikhailovich Lotman: (1922-1993) سيميائي و فيلولوجي سوفياتي، مختص في الأدب و تاريخ الثقافة السلافية.

2 - مجلة عيون، يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، العدد8، 1987، ص 69.

الزمن الذي كان في مكان محدد بالذات، فضوابط المكان متصلة غالبا بلحظات الوصف، ثم إن تغيير الأحداث يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقليصها حسب طبيعة موضوع الرواية.(1) فمجموع هذه الأمكنة هو ما نطلق عليه فضاء الرواية، لأن الفضاء أوسع من مفهوم كلمة المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء، وبما أن الأمكنة في الروايات متفاوتة وكثيرة فإن فضاء الرواية هو الذي يحتويها جميعا، فالفضاء وفق هذا التحديد يشير إلى الرواية بكاملها، و المكان يمكن أن يكون متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي فقط. ثم إن الحديث عن مكان محدد في الرواية يستدعي توقفا وصفيا، و هذا الأخير يستدعي توقفا زمنيا لسيرورة الأحداث، و لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، فبعد الانتهاء من وصف المكان يأتي الزمن ليؤكد حضوره في المكان.(2)

إن أول من تنبه إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي هو الفرنسي **غاستون باشلار*** في دراسته **شعرية الفضاء،** وهي الدراسة التي لفتت انتباه النقاد إلى أهمية المكان في الرواية عموما، والرواية العربية خصوصا. و يقسم **غالب هلسا**** المكان إلى أربعة أنواع:

1 - المكان المجازي:

هو الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، إذ يكون المكان مساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، فهو مكان سلبي يخضع لأفعال الشخصيات.

2 - المكان الهندسي:

هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

---

1 - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 125.

2 - ينظر: م ن، ص 126.

* غاستون باشلار *Gaston Bachelard* : (1884-1962) واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين ، وهناك من يقول أنه أعظم فيلسوف ظاهري ، وربما أكثرهم عصرية أيضاً . فقد كرّس جزءاً كبيراً من حياته وعمله لفلسفة العلوم ، وقدّمَ أفكاراً متميزة في مجال الابستمولوجيا.

**غالب هلسا:(1932-1989): أديب و روائي أردني، مختص في الإعلام و الترجمة، ترجم كثيرا من الدراسات النقدية في مجال الصحافة و الأدب.

3 - المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي:

وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

4 -المكان المعادي:

مثل: السجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة. (1)

إعترض كثير من النقاد والباحثين على هذا التقسيم، و رأوا أن المكان كله مجازي في الرواية، إذ أن كل الأمكنة لها أبعاد هندسية. والمكان يمثل تلك الخلفية التي تقع فيها الأحداث، فإذا كان الزمان يرتبط بالإدراك النفسي فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي.

أقام **يورى لوتمان** نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقا من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة، وقسم الفضاء إلى أربعة أصناف:

1. عندي:

هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي حميما وأليفا.

2. **عند الآخرين:**

هو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة، لكنني أخضع فيه لسلطة الغير التي أعترف بها.

3. **الأماكن العامة:**

هي ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة (الدولة).

4. **المكان اللامتناهي:**

يكون بصفة عامة خاليا من الناس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل: الصحراء، وهي أماكن لا يملكها أحد، إنها ملك الدولة.(2)

---

1 - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص 105.

2 - ينظر: مجلة الثقافة، شربيط أحمد شربيط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، العدد 1997/115 –الجزائر.

أما الروسي **ميخائيل باختين** فقد اقترح أربعة أنواع للفضاء مختلفة في بعض الجوانب عن أنواع **لوتمان** وهي: الفضاء الخارجي، الفضاء الداخلي، الفضاء المعادي، فضاء العتبة، هذا الأخير هو فضاء يتمثل في المداخل والممرات، والأبواب، والنوافذ.

5/ الحكي في الرواية:

يعتبر الحكي هو الصيغة التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا، وهو الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين أيضا، حيث يتم تحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات. ففي مجال السرديات يتم التمييز بين العرض représentation والحكي narration فيما يلي:

1 - الحكي:

هو سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع ويخبر عنها في صيغة الحكي، حيث يتكلم السارد ولا تتكلم الشخصية، وبالتالي يهيمن السارد عبر صيغة الحكي ومحكي الأحداث، ويغيب كلام وأقوال الشخصيات، و تعوض بعبارات كالتالي: قام، سحب، وضع، اشترى.....الخ.

2 - العرض:

إن القصة في هذه الحالة لا تنقل خبرا (حدثا) وإنما تجري أمام أعيننا، مثلما يحدث في المسرحية. و في صيغة العرض تتكلم الشخصيات ولا يتكلم السارد مثل:

قال جدي:

عجبا ! كم الساعة يا ترى؟

التاسعة . تمر الحافلة في الثامنة.

هنا تتكلم الشخصيات مباشرة، و لا وجود للسارد، فصيغة التقديم هي العرض، وما يعرضه من كلام الشخصيات الذي يدخل في محكي الأقوال.

الحكي= كلام السارد العرض: كلام الشخصيات

(1)

---

1 - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص 110.

بناءا على ما سبق نسترجع أصلين سرديين كبيرين ترجع أصولهما إلى نوعين أدبيين عريقين هما: القصة التاريخية التي تعتمد صيغة الحكي، والدراما التي تعتمد صيغة العرض. و يحيلنا هذا التذكير إلى أن السرد المعاصر لا يميز بين الحكي والعرض، بين محكي الأحداث ومحكي الأقوال، بل يمازج بينهما، فقد يتحول السارد إلى شخصية ويدخل خطابه ضمن حكي الأقوال و حكي الأحداث، و نفس الشيء يطرح بالنسبة للشخصيات.(1)

تتعدد صيغ الحكي من حكي وعرض، فالسارد لا يتبنى أسلوبا واحدا في الحكي، كما أن الشخصية لا تتبنى أسلوبا واحدا في الكلام، فكل صيغة تتحقق بخطابات وأساليب مختلفة، ففي كل رواية يمكن أن نميز بين أربعة مستويات كما قسمها بيرنار فاليط إلى :

- " حين يسرد الروائي
- حين يصف
- حين ينتج خطابا
- حين ينطق شخصيات،

كما أن الرواية تبنى على أربعة ملفوظات:

- ملفوظ سردي (محكي الأحداث).
- ملفوظ وصفي (محكي الوصف).
- ملفوظ خطابي (خطابات السارد).
- ملفوظ شفهي (محكي الأقوال) ."(2)

يعتمد كلام السارد على مستوى الصيغ الكبرى على صيغة الحكي، لكن يتخذ ملفوظ (خطاب) السارد أشكالا أخرى:

أ - **الحكي:**

حين يسرد أحداثا ويخبر عن وقائع وأفعال، فهو يحكي الأحداث.

---

1 - ينظر: سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز العربي، بيروت، ط1، 1989، ص 195.

2 - بيرنار فاليط، النص الرواتي، تر، د رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999، ص 35.

ب **الخطاب:**

حين ينتج السارد خطابا و يتلفظ بكلام يخبر عن أفكاره، ويتدخل فيكون كلامه عبارة عن محكي أقوال، إذ يبين لنا مجموعة من الخطابات نذكر منها:

خطاب تأملي، خطاب فلسفي، خطاب أدبي، خطاب أيديولوجي.(1) كما أنه يتم عادة التمييز بين طرائق أو أساليب نقل كلام الشخصيات على أساس معايير من الخطاب يميزها **جيرار جينيت** في ثلاثة أنواع من الخطاب:

1 - **"الخطاب المنقول:**

الأسلوب المباشر rapporté، حينما يترك السارد الكلام للشخصية مباشرة بشكل حرفي: **قلت لأبي: يجب أن أتزوجه...**

2 - **الخطاب المحول:**

الأسلوب غير المباشر transposé، هنا يحافظ السارد على مضمون الكلام الذي يفترض أن الشخصية تلفظت به، لكن بإدماجه نحويا في قصة السارد مثل: **قال لي اشرح لي، حدثني...**

3 - **الخطاب المسرود:**

المروي narrativisé، وهو اختزال لكلام الشخصية وتغيير في كلامها، إذ يكتفي السارد بالمضمون كقولي: **أخبرت أبي بأنني قررت الزواج."**(2) إن هذه الأنواع تجعل من كلام الشخصيات تستحضر الخطاب (مباشر أو غير مباشر) في حالة قص وقائع غير لفظية، وحالات أخرى يختزل فيها الكلام مع إبقاء المضمون.

تتحدد صيغة الحكي مقابل صيغة الوصف، هذا الأخير الذي يمثل الأشياء في كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني.

---

1 - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 115-116.

2- Gérard Genette, figures III , Edition du Seuil, paris , 1972, p 191.

الحكي	الوصف
نقل الأحداث	تمثيل الأشياء والشخصيات
حضور الزمن	غياب الزمن
صيغته الأفعال	صيغته الأوصاف والنعوت

تتحدد وظائف الوصف – عموما- في وظيفتين أساسيتين:

1 - الوظيفة الجمالية:

هو عمل تزييني يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، يكون وصفا جمالي خالصا يشبه دور النحت في الصروح الكلاسيكية القديمة.

2 - الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية:

يكون الغرض من الوصف تفسير موقف معين في سياق الحكي أو توضيح سلوك شخصية من الشخصيات، و تكون وظيفته (أي الوصف) رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.(1)

بعد أن تعرض هذا المبحث المخصص للسرد الروائي إلى أهم العناصر المشكلة للبنية السردية في فضاء الرواية: السرد، السارد، و زاوية الرؤية ، الشخصية، الزمان والمكان والحكي. سيحاول البحث رصد أهم العناصر المشكلة لعالم السرد السينمائي في المبحث اللاحق، والذي سيقف عبره عند الخصائص التي يتسم بها السرد في الفن السابع الذي يجمع بين الأدب والفن و التقنية.

1- Voir : Gérard Genette, Figures II , p 191.

المبحث الثاني: خصائص السرد السينمائي:

1/مفهوم السرد في السينما:

تختلف التعريفات التي تناولت مفهوم السرد، إذ هو المحور الأساسي الذي تقوم عليه الأعمال الأدبية والفنية، ف:**شلوميت ريمون كينان** **Shlomith** Rimmon-**Kenan** تعرف السرد على أنه: "....هو التواصل المستمر الذي من خلاله يتجلى السرد كرسالة يتم تبادلها بين المرسل والمتلقي / المستقبل."(1) إذا أن السرد يتم عبر تلفظ مقروء تكون الأداة المرسلة فيه هي الرواية، أما التلفظ الصوري فيتجلى عن طريق أداة مرسلة هي الكاميرا (الصورة). فالفيلم بمثابة خطاب / قول من قبل صانع الفيلم، يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد هدف معين، وهو أيضا قول يتم تثبيته بالكتابة / بالتصوير على الفيلم الخام، والنص الفيلمي هو الفيلم كوحدة خطاب.

إن السرد هو الخطوة الضرورية لصياغة النص الفيلمي، وحجر الزاوية في تكوينه وتحديد المعاني، فهو هنا مجموع الوقائع والأحداث التي تحددها الصورة الفيلمية، فحسب **يوري لوتمان** تعتبر الصورة الفيلمية: "....متوالية الفطوغرامات الموجودة بين عين الكاميرا وانغلاقها. "(2) ولأن الصورة الفيلمية تعتبر من ركائز اللغة السينمائية، فهي كثيرا ما تتخذ كوحدة لتمييز حدود المكان والزمان، والشخصيات يحددها إطار(cadre ، كاميرا). ورجوعا إلى مفهوم السرد السينمائي لابد أن نبين أن الصورة الفيلمية هي الوحدة الدالة من زاوية تحدد منحنى السرد السينمائي لأنها تجعل الفيلم بنية سردية واضحة المعالم في متتالية بصرية، وذو ترتيب وتتال فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له.(3) و قد حان الوقت لنضع تعريفا للسرد، فالسرد في الأفلام الروائية هو العملية التي تتفاعل فيها

1- S.R .Kenen, Nanative Fiction, London, 1984, p 20.
2- Youri Lothman, Sémantique et esthétique du cinéma , Edition Sociales – Paris , p 48.
3 - ينظر: علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، ص139.

حبكة الفيلم مع الأسلوب، وهذا يحدث أثناء تعريض المشاهد للمؤثرات المختلفة وتوجيه عملية البناء التي يؤديها للقصة.(1) وهكذا فالفيلم لا يروي القصة فقط، و إنما تنظم الحبكة معلومات هذه القصة، فعملية السرد تشمل عمليات خاصة بالأسلوب أيضا، ومن الممكن طبعا أن نعامل السرد على أنه مجرد علاقة بين الحبكة السينمائية والقصة.

إن الذهاب إلى السينما يتم بغرض مشاهدة فيلم يحكي قصة، ويحدث الإلتقاء بين الجنسين (الرواية، السينما) عن طريق عامل السرد المنتج على امتداد وضعيات واقعية أو متخيلة، فالسرد هو العلاقة بين المرسل والمرسل إليه في قصة تشتمل الكثير من الحكي، لأن السرد السينمائي يجمع بالمرة فعل السرد ووضعية هذا الفصل في إطار (cadre) توضع فيه أفعال وأقوال الشخصيات في وضعيات مختلفة.(2) والسرد السينمائي مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو. ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما: (المقروء، المتخيل)، بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن تم التخيل لوضع صورة شكلية لهذا المضمون، أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع، المتحرك.

يستوجب السرد في مفهومه بالضرورة فض الاختلاف الموجود بين السرد والحكي، هذا الاختلاف في الوسيلة أو المنهج المعتمد في تحقيق كل نظام، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع، أما السرد فهو أخص منه لأنه يتصل

---

1 - ينظر: أكاديمية الفنون دراسات مختارة السرد في السينما، تر: مركز اللغات والترجمة ، دمشق، ص 139.

2- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie . Mark Vernet . l'Esthétique du film, Edition Nathan -1983, P 77.

فقط بالنسق اللفظي أو اللغة، أن الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى، أما السرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي.(1)

و السرد عند **كريستيان ميتز*** Christian Metz هو: "...مجموع الوقائع والأحداث (Les évènements) والتي ترتب في نظام أو توال (سلسلة) من المشاهد."(2) يوضح **ميتز** Metz الفرق الموجود بين السرد القديم والتقليدي الذي كان يبنى على مجموعة من الأحداث المغلقة، أو المنتهية، أو التامة، فالسرد عنده هو سلسلة مغلقة من الأحداث والوقائع. أما **وليم كاد بيري** William Cad Bury و **ليلاند بوج** Leland Pougue فيقدمان تعريفا أكثر شموليا للسرد: "...الذي ينهض على ما هو مسرود، المتلفظ به، وما لا ينطق به."(3)، فعالم السرد هنا يحصرانه في ماذا كتب، وماذا تم اختياره، وماذا تم حذفه. يبين **مارتن مارسيل**** Marcel Martin لونا آخر من مفهوم السرد إذ يقول : "...السرد توليف (مونتاج، Montage) روائي يبنى في أبسط أنواعه طبقا لتسلسل منطقي أو تاريخي ويكون الغرض منه رواية قصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل لقطة منها مضمونا وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام من وجهة النظر الدرامية أي طبقا لعلاقة سببية."(4) و هو بذلك يعيدنا إلى فيلم **التعصب** Intolérance ل:**دفيد**

---

*كريستيان ميتز **Christian Metz:** (1931-1993) منظر فرنسي مختص في سيميولوجيا السينما، حيث اشتغل حول السيميوطيقا البصرية.

مارتن مارسيل **Marcel Martin: (1926) ناقد و مؤرخ سينمائي فرنسي.

1- voir :Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Seuil, 1983, p 12.

2- Christian Metz, Film Language, Edition Oxford, 1980, p 27.

3-William God Bury, Leland poague, film criticism, edition Iowa, Iowastate -univ, pres, 1982, p 38.

4-مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1964، القاهرة، ص 161.

وورك جريفيت* حيث تجري الأحداث في أربعة أزمنة شديدة التباين والبعد مثل: استيلاء الإمبراطور الفارسي على **بابل**، وعذاب السيد **المسيح** في **أورشليم**، ومذبحة البروتيستنت، وأخيرا أحداث مأساة تجري وقائعها في الزمن الحاضر حيث يتم محاكمة شخص برئ يحكم عليه بالإعدام.

إن حديث شخص لآخر أمام الكاميرا في لقطة ثنائية تجمع الإثنين، ثم الانتقال إلى لقطة أحدهما فقط لا تعني اختفاء الآخر أو إلغاء وجوده، بل هو سرد صوري تشير إليه اللقطات كما هو الحال في التعبير اللغوي، غير أن السرد السينمائي والذي يتم عبر إطار (cadre) يظهر الأحداث الفيلمية تحكي نفسها بنفسها في قصة الفيلم عبر سلم لقطات (L'échelle de plan) بالصورة والصوت، لكنه مجموعة من الصور والأصوات منظمة ومركبة من أجل إنتاج المحكي.

وتعرف السردية السينمائية أو الفيلمية بتعاقب الحالات والتحولات المدونة في الخطاب والمسؤولة عن التمظهر النصي وعن إنتاج المعنى، ولهذا فالمحكي الفيلمي ليس معناه (محكي + فيلم) أو (محكي وفيلم) ، ولكن معناه فيلم يحكي، وبتعبير آخر فالمحكي الفيلمي ليس محكيا مشخصا بالصورة والصوت، ولكنه مجموعة من الصور والأصوات منظمة ومركبة من أجل إنتاج المحكي.(1) فالسينما دائما تسعى إلى الحكي بالعرض، بمعنى أن تعرض أولا وتسرد ثانيا، بحيث تقدم علامات لسانية وموسيقية، ومحكي تابع لهذه العناصر، وتتطلب هذه العملية من المشاهد أن يكون ذا كفاءة في مجال السرد (الحكاية)، وكفاءة تقنية لقراءة الخطاب السينمائي.

---

*غريفيث (يعرف بالتفصيل في موضع لاحق في هذا البحث)

1 - ينظر: حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، المؤسسة العامة للسينما، 2005، دمشق، ص 45.

يعد السرد السينمائي بناءا تصب فيه وحدة الموضوع، أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، فترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاث هي: المرئي، المسموع، المتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية (الصورة) والسمعية (الحوارات، المؤثرات الصوتية) والحركية (تفاعل الصورة مع المضمون). فالسرد في السينما مساحة حرة تتشكل عبر ثلاثية (المرئي، المسموع، المتحرك).

2/الشخصيات:

كانت كلمة الشخصية (persona) باللاتينية تعني القناع الذي يلبسه الممثل في المسرح أي الدور. وتكررت هذه الازدواجية في المفهوم بين الشخصية و الممثل في مسرح **بريخت*** Brecht القائم على التفريق بينهما، بينما اتجهت نظريات **ستاني سلافسكي**** Stanislavski و **مدرسة الممثلين***** Actor's studio في السينما نحو تماه مزدوج، تماهي الممثل مع دوره، وتماهي المشاهد مع الشخصية.(1) وفي عالم السينما تتكون الشخصية من مركبين: فهي تزود بسمات جسمانية ونفسانية، وبحركات وسلوكيات وصوت وأسلوب في التعبير، وبهذا يتم تمييز ها عن باقي شخصيات الفنون الأخرى. إن الشخصية الجيدة هي القلب والروح والجهاز العصبي للسيناريو، فمن خلالها تتحرك مشاعر الجمهور، ومن خلالها يتأثر المتلقي، فخلق شخصيات جيدة أمر أساسي لنجاح السيناريو، و بدون شخصيات ليس هناك فعل، وبدون فعل ليس هناك صراع، و بدون صراع ليس هناك قصة، وبدون قصة ليس هناك سيناريو، فالشخصية حسبما ذهب إليه **سيد فيلد******: "....الشخصية هي الفعل – الشخص بما يفعل لا بما يقول..."(2) فقد تحدث أرسطو في تقنينه للدرما عن الفعل، فالشخصية هي التي تفعل وتنجز ذلك في خط درامي له بداية، وسط ، ونهاية.

---

* بريخت,**Bertolt Brecht** : (1898-1956) كاتب ومخرج و ناقد مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين و رائد المسرح الملحمي.

** ستاني سلافسكي **Constantin Sergueïevitch Stanislavski** : (1863-1938)اسم معروف في أنحاء العالم ، وخاصة في مجال الفن المسرحي ، ممثل روسي ، مخرج مسرحي ، معلم المسرح الحديث ، مدير مسرح موسكو الفني ، حاز على لقب فنان الشعب في الاتحاد السوفيتي آنذاك ، رفض أسلوب الحماس الخطابي للتمثيل من اجل مدخل أكثر واقعية ، ركز على القواعد النفسية لتطور الشخصية .

*** مدرسة الممثلين Actor's studio تعتمد المنحى التقني والحِرَفي للممثل .. وذلك حينما ينحصر تركيزه على لغة الجسم ومحاولة وجود الصيغة المناسبة لأداء الشخصية أكثر من تركيزه على الشعور بها والانفعال معها

1 - ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية- تقنية الكتابة للسينما ، تر: فاتر بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2007، ص 156.

****سيد فيلد **Sydney Alvin Field**: (1935-2013) سيناريست أمريكي و مؤلف عدة كتب في مجال السيناريو.

2 - سيد فيلد، ورشة كتابة السيناريو، تر: نمير حميد الشمري، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2007، ص 57.

عرف **فيليب هامون** الشخصية الأدبية أنها: "...كائن من ورق..."(1) أي أنها كائنات تنتهي في الصفحة الأخيرة للنص، إذ تعتبر الشخصية من بين الأشياء التي تعمر العالم الحكائي. أما الشخصية الفيلمية التي تتمظهر بالصورة والصوت، فهي كائن أيقوني و شبيهة بالشخصيات التي تعيش في الواقع. ولكي تتجسد الشخصية في السينما عليها أن تحمل جسدا، هو جسد الممثل الذي يلعب الدور (باستثناء أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الإفتراضية). و تنتمي الشخصية باعتبارها علامة إلى نسق هو النسق الفيلمي الذي تأخذ منه قيمتها ووظيفتها ووجهها الدال.

يعتبر **فيليب هامون** الشخصية: "...هي المحرك الأساسي لكل محك روائي أو سينمائي"(2) وتكون الشخصية حسب رأي **فرنسيس فانوي***...." ضحية الإيهام المرجعي حيث يعتبرها المشاهدون كائنا إنسانيا من لحم ودم يخضعونه للتحليل من خلال سلوكه وسيكلوجيته."(3) في حين يرى **بول فاليري****:" أنها عبارة عن كائنات حية بدون جوف."(4) و يتضح من خلال هذا أن المهم فيما يخص شخصية المحكي الروائي أو الفيلمي ليس اعتبارها شخصا، وإنما ينبغي النظر إليها كتشخيص يرسم دورا أو نمطا يقوم بمهمة أو بوظيفة معينة، فتتعرف على البطل (الشخصية الرئيسية) من خلال درجة التعبير (زاوية الرؤية، الكادراج) التي يحتلها عند المخرج أو الكاتب، أي من خلال وتيرة وأهمية ظهوره وأفعاله. ونتعرف على الشخصية الثانوية باعتبارها عنصر حاجة في خدمة الآخرين، إذ يرتبط وجودها بأفعال الشخصيات الرئيسية، ولا تستطيع أن تعيش مستقلة من تلقاء ذاتها، بل تظل مرتبطة وتابعة للحبكة والأحداث والسرد الذي تحركه الشخصيات الرئيسية، وتظل في الغالب مجرد خلفية يمكن أن تتدخل في بعض الأحيان لحل بعض المشاكل التي

1- Philipe Hamoun, pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, édition le seuil, Paris, 1977 , p 177.

* فرنسيس فانويFrancis Vanoy : أستاذ الدراسات السينمائية بجامعة باريس10 نانتار.

2- IDEM ,p 144.

3- Francis Vanoy, récit écrit , récit filmique , Nathan , paris , p 19.

** بول فاليري Paul Valéry : (1871-1945) شاعر فرنسي وكاتب مقالات وفيلسوف،دون العديد من المقالات والحكم في الفن والتاريخ والأدب والموسيقى

4- Paul Valery, in roman et cinéma, , Nathan , paris , p83.

يمكن أن تقوم بها الشخصيات الرئيسية التي تكون هي المحرك الحقيقي لتطور السرد، والمحددة لتوازن وضعيات الحبكة والقصة في الرواية والفيلم.(1)

ومن الخصائص التي تميز الشخصيات هي علاقة التداخل بين الشخصية والدور، فإذا أخذنا **طارزان** Tarzan الرجل القرد يقدم كدور و كشخصية معا، و بهذا المعنى يمكن أن يكون الدور هو مفهوم مرادف للشخصية. فعندما نتكلم عن Tarzan عن طريق الحكي الذي يحمله، و نحيل على تلك الصورة الأسطورية المعروفة بمجموعة من الصفات والخصائص مثل: (القوة الجسمانية، الطاقة العضلية، الانتباه والحذر، الحيلة والتضحية والطيبة، اللباس الجلدي، الطبيعي والسكين....) فإننا نكون بصدد الكلام عن الدور الذي يتطلب من الممثل لكي يشخصه أن يتوفر على الحد الأدنى من هذه المكونات الأساسية. وعندما نتحدث عن المحكي من حيث المغامرات التي يتعرض لها الرجل – القرد، والمصاعب التي تعترض سبيله والتي يتغلب عليها، والزمن الضروري الذي يحتاجه لتجاوز الصعاب والمحن، والأمكنة التي تقع فيها هذه الانجازات، فإننا نكون بصدد الحديث عن الشخصية. لأن خاصية الشخصية هي انتماؤها إلى عالم التخيل الذي يقترحه المحكي، فلذلك تعتبر الشخصية أهم منابع الوجه التمثيلي، وهي التي تعطيه جوهره الأصيل.(2)

إن المتتبع لتاريخ السينما و نظرياتها، و مدارسها، يكتشف أن السينما الأمريكية في نموذجها الهوليودي خلقت نظام الممثل – النجم *Star System الذي ينبني على (الشخصية – الممثل) و هو أهم عنصر في المجال السينمائي. وبناءا عليه تفرض الآلة الإنتاجية الهوليودية على كاتب أو السيناريست الشخصية السينمائية من منظور هوليودي؟ أي الشخصية النموذج، أو الشخصية الاستثناء. لكن المدارس السينمائية تطرح وجهات نظر مختلفة، فتيار الواقعية الجديدة ب:**إيطاليا**

---

1 - ينظر: حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، ص 161.

2 - ينظر: م ن، ص 173.

* نظام النجوم Star System : هي طريقة صناعة الممثل النجم في هوليود و تحويله إلى أسطورة سينمائية.

والموجة الجديدة ب:**فرنسا** وأعمال **أيزنشتاين*** و **روسيليني**** ينتهجون أسلوبا آخر يعتمد إستيتيقا ذات اتجاه واقعي، وعليه، يختارون شخصياتهم لقيمتها الحاملة للنموذج (الممثل) فممثل **سارق الدراجة** في فيلم **فيتوريو دي سيكا***** هو أصلا عامل إيطالي عاطل عن العمل وضائع في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ونجد في المقابل سينما **هوليود** و التي في مجملها كانت تختار أبطالا استثنائيين و شخصيات خارقة للعادة، منسوجة على منوال واحد، ففي **أفلام الواسترن** مثلا نصادف أبطالا فتحوا الغرب، أبطال ينتصرون دائما على عدوهم ولا نرى لهم شبيها في الشارع وفي حياتنا اليومية.(1)

تفرض كتابة الشخصية، أثناء عملية كتابة السيناريو و عملية الإخراج، طرح أسئلة أساسية عن الوظيفة التمثيلية للشخصية، أسئلة عن هويتها ونفسيتها وسلوكها، لذا وجب وضع بطاقة تاريخية لكل شخصية هامة، أين ومتى ولدت؟ وفي أي وسط اجتماعي وفي أي منطقة؟ أين درست وتعلمت؟ وكم كان عمرها حينما بدأت العمل وما هي مهنتها؟ أهي متزوجة أم لا؟ هل لديها أطفال؟ هل لديها أصدقاء؟ بماذا تهتم هذه الشخصية في أوقات فراغها؟ وما نوع الأماكن التي تتردد عليها؟ فبالإجابة عن هذه الأسئلة تزداد الشخصية عمقا.(2) إن إلتقاء التاريخ العام والتاريخ الخاص هو الذي يقرر الوظيفة التمثيلية للشخصية، هل سلكت هذه الشخصية في هذه الفترة التاريخية سلوكا استثنائيا أم أنها تصرفت كما يتصرف الآخرون.؟

لاشك أن بعض المدارس والاتجاهات السينمائية تولي اهتماما خاصا لهذا التلاقي بين التاريخ الفردي والتاريخ العام، مثل الواقعية الاشتراكية والواقعية الجديدة، والموجة الجديدة، أما في **أفلام الواسترن** وأفلام المغامرات فنجد

---

1 - ينظر: م س . ص 180.

2 - ينظر: إدغار موران، نجوم السينما تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1، 1981، بيروت، ص 14.

*إيزنشتاين: يعرف لاحقا في موضع آخر من البحث .

**روسيليني Roberto Rossellini: (1906-1977) مخرج إيطالي من أهم رواد الواقعية الجديدة، من أهم أفلامه روما 1945.

** فيتوريو دي سيكا Vittorio De Sica: (1901-1974) مخرج و ممثل إيطالي من أهم رواد الواقعية الجديدة.

الشخصية – البطل تواجه التاريخ من خلال اختيار الغزو، كغزو الغرب الأمريكي، وفتح فضاءات جديدة مثل غزو المرأة للغرب في أفلام **جون فورد** *، وغزو الحقيقة والكشف عنها في أفلام **مارسيل كارني****، فيمكن أن نلخص هذا الغزو بشكل عام في غزو الذات وهو في نهاية المطاف محاولة التمكن من التاريخ نفسه.

إرتبطت الشخصية في السينما بالدور (الآداء) واختلفت من حقبة إلى أخرى، فتأديه الممثل لشخصية ما يستدعي أن يضع نفسه داخل الشخص، وهو شخص تخيلي، فإنك تؤدي عملك على نفسك وتترك جانبا لتلك الأجزاء من نفسك التي تسيء إلى الدور، ولا تستخدم إلا الأجزاء الصالحة له. وستكون أنت الشخصية فعلا، لا أن تتظاهر بأن تكونها.(1) فعندما تقوم ببروفة في مسرحية فإنه يتم تطوير علاقتك بالشخصيات الأخرى عبر الزمن من خلال الاكتشافات التي تتضح في البروفات. ونادرا ما تحدث بروفات في الأفلام، لذلك فإن على كل ممثل أن يخلق علاقة مع بيئته المحيطة ومع الشخصيات الأخرى من خلال الخيال، فالعلاقة يتم تكوينها بينك وبين الممثل في مكان التصوير وبسرعة، مثل: العلاقة مع الأب والأم والأخ والأخت، الزوجة...، وهناك علاقات مهنية: المدير، الموظف، الشرطي، المدني.... ، كما يجب على ممثل الشخصية أن يمتد تفكيره إلى ما وراء ذلك كما خلقه السيناريو. وكلما زاد وعي الممثل باختيار الشخصية زادت سهولة تحقيق

هذه الشخصية كإنسان حي.

---

*جون فورد: (1894م –1973م) هو مخرج سينمائي أمريكي من أصل أيرلندي. وقد اشتهر بإخراج أفلام الغرب الأمريكي.

**مارسيل كارني: عايش مارسيل كارنيه فترة ذهبية في تاريخ السينما الفرنسية ،فترة دعيت ذات مرة بالواقعية الشعرية الفرنسية وهي التي سبقت جيل الموجة الجديدة، ويكفى ان نقول عنها باختصار بانها انجبت الأب الحقيقي للسينما الفرنسية.

1 - ينظر: توني بار، التمثيل للسينما والتلفزيون، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 31.

صنعت هوليود شخصيات أسطورية سماها **إدغار موران*** أنصاف الآلهة: " فالنجوم كائنات تنتسب إلى البشري والإلهي في آن معا، وتشبه في بعض سماتها أبطال الأساطير أو آلهة **الأولمب**، مستثيرة نوعا من العبادة، بل نوعا من الدين".(1) حين يجري الكلام على أسطورة النجم تكون المسألة في المقام الأول مسألة سيرورة تأليه تطال ممثل السينما وتجعل منه معبودا (صنما) للجماهير، فليس هناك نموذج واحد بل عدة نماذج للنجوم، ابتداء بنجوم الحب الأنثوي (من **ماري بيكفورد**** إلى **مارلين مونرو***) وحتى النجوم الهزليين (من **شارلوا****** إلى **فارناندیل******) مرورا بنجوم البطولة والمغامرة الرجولية. و يكون هناك نجم حين يتمكن الممثل من السيطرة على الدور، في نفس الوقت الذي يستفيد فيه هذا الأخير على الصعيد الأسطوري.

---

* إدغار موران Edgar Morin: (1930-2001) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي معاصر.

1 - إدغارموران، نجوم السينما، ص 15.

**ماري بيكفورد Mary Pickford (1892-1979) ممثلة أمريكية من أصل كندي، واشتهرت أيام السينما الصامتة، وهي من المؤسسين المشاركين لأستوديوهات يونايتد أرتيستس للأفلام وأيضا أحد المؤسسين 36 الأصليين أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة. وهي معروفة أيضا بلقب "حبيبة أمريكا"، أو "ماري الصغيرة" و" الفتاة ذات الضفائر"، وكانت إحدى الرواد الكنديين في أيام هوليوود الأولى ورمز مهم في تطوير صناعة السينما.

***مارلين مونرو Marilyn Monroe: هي **نورما جين بيكر**Norma Jeane Baker (1926-1962) ، أسطورة السينما الأمريكية تمثيلا . توفيت منتحرة بجرعة زائدة من الدواء .وتبعاً للذوق الغربي لم تظهر خلالها من تقاربها جمالا وسحرا وانوثة وعذوبة وبراءة معا.

****شارلي شابلن: **السير تشارلز سبنسر تشابلن** Sir Charles Spencer Chaplin عاش بين 16 أبريل 1889 - 25 ديسمبر 1977 م)، ممثل كوميدي إنجليزي ومخرج أفلام صامتة، حيث كان أشهر نجوم الأفلام في العالم قبل نهاية الحرب العالمية الأولى. كان يستعمل تشابلن الإيماءة، التهريج الكوميديا المرئية، وقد استمر بالنجاح حتى في عصر السينما الناطقة، بالرغم من تراجع عدد أفلامه سنويا بداية من نهاية عشرينات القرن العشرين.

*****فارناندال Fernand Contandin: (1903-1971) ممثل كوميدي فرنسي.

3/ السارد السينمائي التأطيري وزاوية الرؤية:

إن الراوي في الفيلم هو مصدر السرد، إذ يعتبره بعض نقاد النظريات الحكائية بأنه الناطق أو المتكلم في الفيلم، فعند مشاهدتنا أي فيلم نادرا ما نكون على وعي أن هناك شيئا يشبه الإنسان يحدثنا. يساعدنا الراوي في السينما على فهم عملية السرد السينمائي، فهو أحيانا يكتم المعلومات، أو يولد حب الاستطلاع، أو يخلق نغمة معينة. فالسينما بطبيعتها تعرض أشخاصا يفعلون، يقلدون الناس في حياتهم العادية، ومن بين الأنشطة التي يقوم بها الناس عادة الكلام، وعندما يتكلم الناس فإنهم يستعملون الوظيفة السردية للغة من أجل الحكي، غير أن ظاهرة الحكي في السينما تدعم من خلال مواد تعبيرية خاصة بها وهي خمسة: الصورة، الضوضاء، الحوار، العبارات المكتوبة، الموسيقى.(1)

تشتمل السينما على حكي مزدوج بين صورة وكلام، وبهذا يمكننا اعتبار الحكي في السينما هو فعل راو ظاهر ومصور حسب **جيرار جينيت**، وللتعبير عن الراوي الأساسي يستعمل مصطلح ميتاحكي métarécit ، ويسمى كذلك بالمصور الأكبر أو الراوي الظاهر الذي يشاهده الجمهور على الشاشة، والذي هو مجرد راو ثانوي تابع للراوي الأساسي. تختلف وضعية الراوي الثانوي بحسب الحكاية الفيلمية، فإذا أخذنا مثلا حكاية **ألف ليلة وليلة** فإننا سنجد أن الراوي الأساسي هي **شهرزاد** التي تلجأ إلى حكي حكاية للملك **شهريار**، جاعلة إياه بحكاياتها يؤجل حكمه، **فشهرزاد** هي راو ثانوي يدخل ضمن القصة الأولى التي رواها الراوي الأساسي. و حضور الراوي الثاني **(شهرزاد)** يجعل من الراوي الأساسي يختفي كليا، و بخلاف المحكي المكتوب الذي يعتمد صوتا واحدا، فإن المحكي الفيلمي متعدد الأصوات بصفته محكيا مزدوج الحكي.(2)

1- Voir : A. Gaudrault.F.Jost, Le récit cinématographique, Nathan, Paris, 1990,p 145.

2 - ينظر: حمادي كيروم، الإقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، 65-66.

يحتوي الفيلم على سرد مزدوج، فعندما تحكي شخصية عن حياة شخصية أخرى فإن الراوي الثانوي وهو يحكي يظهر عبر صورة، ونسمعه عبر الكلام، ويقوم الراوي الأول بنقل رؤيته وسماعه، أي أن المصور الأكبر هو الذي يتكفل بمهمة الحكي الأول (السمعي البصري)، لنقل الحكي الثاني (السمعي) الذي هو الصوت السردي للراوي الفيلمي المسؤول عن السرد السمعي البصري وعن السرد اللفظي المكلف بالسرد الثاني الشفوي.(1) غير أن المسألة تصبح أكثر تعقيدا على مستوى علم السرد عندما تتلاشى صورة الراوي الثاني، ليصبح ما يقوله مجسدا على الشاشة أي أن كمية السرد السمعي البصري (الفيلم) تترك مكانها لحكي ثانوي هو كذلك سمعي بصري مثله.

يحدث الالتصاق بين الراوي الفيلمي (المصور) والراوي الشفوي الثاني، وأحسن مثال على هذا فيلم **المواطن كين** Citizen Kane للمخرج **أورسن ويلز*** Olsen Welles حين تحملنا الكاميرا في بداية الفيلم للبحث عن منفذ كي ندخل إلى قصر **المواطن كين**، نشاهد صورته، و يتدخل الصحفي عبر معارف **كين**، فيختفي ويتركنا مباشرة مع هذه الشخصيات التي عايشته وهي تحكي عنه، ثم نستمع إلى وجهة نظرها التي يتبناها الراوي الرئيسي ليقدم المعلومات والمعرفة المتعلقة بالمواطن **كين** من خلالها.(2) وتستمر عملية التناوب خلال الفيلم كله لتصبح هي البنية الأساسية لعملية السرد.

أما من ناحية الشكل، فتعتبر السينما خليطا من المواد التعبيرية التي يمكن أن نختصرها في ثلاث مجموعات حسب **أندري غارديز****: "...وهي الأيقوني، اللفظي، الموسيقى. وبما أن السيرورة الفيلمية تمر عبر مجموعة من التمفصلات الخاصة بمختلف عمليات الدلالة مثل الإخراج المشهدي والتأطير والتسلسل،

1- Voir : A. Goudreault, F-Jost , le récit cinématographique, p 51 .

*أورسن ويلز George Orson Welles : (1915-1985) المعروف بأورسن ويلز كان مخرج أفلام ومؤلف وممثل ومنتج أمريكي عمل في مجال السينما والمسرح والتلفزيون والراديو. امتاز بإنتاجاته الدرامية المبتكرة وبصوته المميز وشخصيته. يعتبر ويلز أحد أهم فناني الدراما في القرن العشرين.

2- Voir : Olsen Welles, Citizen Kane. US (film). 1941.

**آندري غارديز André Gardies: (1939) كاتب فرنسي مختص في السينما و الرواية.

فيمكن بناء على ذلك نظام سرد يأخذ بعين الاعتبار ما يمكن تسميته بسيرورة الخطاب الفيلمي."(1) فالمستوى الأول الذي يتمثل في الإخراج و التأطير و الذي يتشكل منه التمفصل السينمائي- أي التمفصل بين فوطوغرام و فوطوغرام آخر- هو أساس السيرورة السينمائية والذي يمنح العرض الاستمرارية. وهذه الفوتوغرامات تعطي الايهام بالحركة المتتالية، وتتسبب في ميلاد المستوى الثاني الذي هو: اللقطات و التي تحتل درجة أعلى من السرد، وذلك بفضل إمكانيات التغيرات الزمنية. وتنبعث هذه التغيرات الزمنية من الحركة التسلسلية للمونتاج، هذا الأخير الذي يتعاطى معه السينمائيون لحكي قصصهم. ويتطلب هاذان المستويان من السردية وجود ركنين هما العارض والسارد.(2) وتجدر الإشارة هنا إلى أن عملية إيصال المعلومات السردية تتم عبر المسرود له، الذي يوجه له السارد رد خطابه في سلسلة خطابية من خلال مجموعة من المعلومات السردية في عالم حكائي، فالمحكي الفيلمي في بدايته كان بسيطان وكمثال على ذلك: **الساقي والمسقي،** و **وصول القطار إلى المحطة ل: لوميير،** فالحبكة البسيطة التي كانت تتحقق في لقطة واحدة لم تدم طويلا، إذا إلتجأ المخروجون إلى تعدد اللقطات فيما بعد.

كان الراوي وهو يرافق الصورة كأنه يقوم بقراءة هذه الصورة للمشاهد في زمن السينما الصامتة، وكان كلامه يساهم في جعل الفيلم في متناول الجميع، حيث دخلت الكلمة المكتوبة إلى الشاشة، وكانت الكتابة تطلب جهدا كبيرا من المشاهد، بينما السينما هي فن فرجوي وشعبي. لقد أصبحت اليافطة الكرتونية تضبط الفيلم باعتبارها الناطقة بإسم الشخصية، حيث كانت تؤدي وظيفتين: لغوية و سردية، فالوظيفة اللغوية تقدم مجموعة من المعلومات والمعارف التي لا يمكن للصورة الصامتة أن تنقلها إلا عن طريق تثبيتها على الصورة، إذ تساعد على تفكيك شفرة

1- André Gardies, Le récit filmique, Hachette, Paris 1993, p 95.

2- Voir : Ibid., p 95 - 96.

المكان والزمان والشخصيات، أما الوظيفة السردية فتجعل الكلمة تخلق مجموعة من التأثيرات السردية على تكوين القصة، وتساعد المعلومات اللفظية في بناء العالم التخيلي من خلال الزمن، المكان، الشخصيات.(1)

عندما ظهرت السينما الناطقة لم تأت باللغة إلى السينما لأنها كانت موجودة من قبل من خلال المكتوب، ولكن الثورة التي أحدثتها السينما الناطقة هي أنها أتت بالتسجيل الصوتي أي اللغة الصائتة، فأصبحت اللغة منقولة بواسطة الصوت الإنساني و جسد الشخصية، وبشكل متزامن مع الصورة، مما حقق خصوصية اللغة السينمائية وهي الحكي المزدوج. يعرف الكل التحولات التي وقعت على النص السردي وهو يقدم من خلال القول واللعب الذي يؤديه الممثل، عوض عرضه مكتوبا، فإذا كانت الرواية تعتمد في خطابها السردي على الراوي العارف بكل شيء، والموجود في كل مكان وفي كل زمان، فإن السينما تمتلك كذلك أدوات تقنية وفنية تمكن الكاميرا من وجهة نظر عارفة بكل شيء وموجودة في كل مكان. إن وجود الكاميرا موضوعة في مكان ما، لعرض الحدث من زاوية نظر معينة و من موقع معين للكاميرا، لابد أن يثير رد فعل معين لدى المشاهد.(2) فالمصور لدى المخرج هو معادل الراوي اللغوي في الرواية لدى الروائي، لأنه يتكلف بمهمة السرد فهو العارف بكل شيء، والحاضر في كل مكان وفي كل زمان.

تتبنى الكاميرا وجهة نظر الشخصيات حول أحداث ووقائع ووضعيات معينة، كما نجدها أيضا تبين الخطاب السردي من خلال التبئير، لأن الراوي (الكامير) نجده يعرف أكثر مما تعرفه الشخصياتن حيث تتغير البؤر مع تغير الأحداث (وجهة النظر)، كما أن هناك بؤرا داخلية متعددة تقدم بعض الأحداث من منظور

---

1 - ينظر: حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، ص 73-74.

2- Josif Losy, Interview, in cahiers du cinéma, juin 1970, p14-15.

عدة شخصيات. و تساهم الكاميرا من خلال التأطير le cadrage بوظيفة سردية أساسية تساهم في بناء المعمار الفيلمي، وبناء المعنى والدلالة، و التي لا يمكن فهمها من خلال قصة الأحداث في الرواية. و يتجلى المصور (le cadreur)من خلال موقع الكاميرا التي تحيل منذ البداية إلى المكان والزمان التي تجري فيه الأحداث، التي تكتب على الشاشة، ففي فيلم **شيفرة دافنشي** Da Vinci Code مثلا، يخبرنا المصور- في لقطات: متحف **اللوفر** ب: **باريس-** بطريقة لسانية مكتوبة ومرئية أن الأحداث التي سنراها خلال هذا الشريط وقعت وستقع في **فرنسا**، وأن الزمن التاريخي الذي وقعت فيه هو القرن 21م، و بهذا الشكل البانورامي الوصفي يقدم المصور متحف **اللوفر** وبعدها يعرفنا بهوية الشخصية الأولى (الجد) التي نتعرف منذ البداية على مظهرها الخارجي الفيزيولوجي، قبل أن نعرف الدور الذي ستقوم به.(1) و كذلك من خلال وجهة نظر الكاميرا، نتعرف على الديكور والملابس، و عن الحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم.

إن نظرة الكاميرا التي يجسدها التأطير هي وجهة نظر معينة، قد سبقتها مرحلة الإعداد أو التحضير، والتي تتمثل من الناحية التقليدية في بناء السيناريو وكتابة ملخص له، ثم إعداد الديكوباج (التقطيع التقني)le découpage technique ، بمعنى بناء السيناريو من مشاهد ولقطات. أما المرحلة الثانية أي التصوير، فهي المرحلة الأكثر تشويقا بسبب حضور الممثلين والنجوم وفريق الفنيين الذين يشكلون لحظات تتم معايشتها كالسحر، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة المونتاج Le Montage التي تعطي للفيلم إيقاعه و معناه.(2)

---

1 - دافينشي كود، للمخرج **رون هوارد** Ron Howard – the davinci code: 2006- فيلم مقتبس عن رواية **دان براون.**

2 - ينظر: دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، مرا: د فيفي فريد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون 1998، الإسكندرية، ص 39.

كتب **بيلا بالاش*** : " لايكفي التكوين الجيد لإعطاء الصورة كل دلالتها، فالدلالة تعتمد على مكان الصورة بين صور أخرى."(1) إن المنظرين و المخرجين أمثال: **أيزنشتاين** و **غودار****، في تحليلهم لوظيفة الكادر في السينما، يؤكدون على أهمية تكوين الصورة وإيقاع تتابعها في أفلامهما، و هذا باعتبار أنهما يقومان بعملية المونتاج بنفسيهما، فإتقان السيناريو والكادراج، والضوء، والديكور، والتمثيل.... تظهر نتيجته على الشاشة. و يرتكز مفهوم الكادراج بالأساس على تكوين اللقطات Les plans بأنواعها و مختلف زواياها، فالكادر من الأهمية بمكان لأنه كتابة بصرية للفيلم.

كيف نعرف ما لم يتم قوله؟ وما هو غير مرئي للمتفرج؟ و ما يمكن أن نطلق عليه عمل الكادر؟ وهل يمكننا التصوير من اكتشاف ما تم تصويره في البلاتو؟ إن العلاقة بين المخرج والمصور هي علاقة بين الفن والتقنية في السينما، فالمصور عين تنتقي وتلتقط. و مصطلح الكادراج حسب **ستيفن غاتز*****: "....مصطلح حديث الأصل – يرجع على ما يبدو إلى عام 1923، وقد واكب تحرك الكاميرا بشكل كبير، وهو بطبيعة الحال لاحق للتصوير الفوتوغرافي."(2) و يشبه الكادراج فن المحارب، إذ يتطلب الدقة في التصوير، لذلك نجد مدير التصوير Le Directeur photo يحرص على الصورة في الفيلم، و يرعى كادراج الصورة وإضاءتها.

تمتلك الحيوانات عموما والإنسان خصوصا عيونا للرؤيا- و هم بالغريزة ودون علم منهم- يكونون كادرات، أي أنهم يحددون مجالا للرؤية un champ بواسطة

---

*بيلا بلاش **Béla Balázs**:(1884- 1949) مخرج و ناقد و منظر سينمائي مجري، له كتابات عديدة في مجال السينما، وخصوصا المونتاج و اللقطة الكبيرة، و من أهم كتبه: روح الأفلام، فن السينما.

1- دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ص39.

غودار **Jean-Luc Godard: (1930)مخرج سينمائي فرنسي، وأحد أبرز أعضاء حركة الموجة الجديدة في فرنسا.

***ستيفن غاتز **Steve Katz**: (1935) كاتب ما بعد حداثي أمريكي، مختص في مجال السيناريو و التقنية السينمائية، أهم كتبه: الإخراج السينمائي لقطة بلقطة.

2- ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي لقطة، بلقطة (تجسيد التصوير من النص إلى الشاشة) تر: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2005، ص 20.

زاوية تصوير، لأن العيون والرأس تتحرك والكادرات تتغير. و زاوية التصوير Angle de prise devue تسمى أيضا زاوية الرؤية Focale Angulaire، فهي زاوية إنعكاس الضوء من الموضوع إلى بؤرة العدسة، و كلما كانت العدسة ذات بعد بؤري قصير courte focale، كانت زاوية الرؤية واسعة، وكانت المساحة Le champ التي تغطيها الصورة كبيرة. وكلما كانت العدسة ذات بؤرى طويلة Longue focale كانت زاوية الرؤية ضيقة، وكانت المساحة التي تغطيها الصورة صغيرة. أما العدسات ذات البعد البؤري المتوسط Focale Intermédiaire فتماثل تقريبا العين البشرية.(1) يكون الكادراج (التأطير) في السينما محصورا بحدود الكادر الذي تشكله نافذة الكاميرا، ولأن التصوير Cadrer هو الاختيار، والاختيار هو إبراز العناصر الدالة Signifiants التي يجب أن يستدل بها المتفرج، تتنويع زوايا المنظر في الفيلم الروائي لأسباب عدة، لأن تغيير الزاوية يصير لزاما بغية متابعة الموضوع، وإعطاء معلومات عن القصة.(2)

تعبر كل لقطة من الفيلم عن وجهة نظر، وفي الفيلم الروائي غالبا ما تتغير وجهة النظر في بعض الأحيان تماشيا مع كل لقطة جديدة، والتي يطلق عليها غالبا وقفة قصصية. و إذا كان وجهة النظر فيما يخص التبئير – الذي تناولناه في الرواية- يحيل إلى وجهة نظر الشخصية الرئيسية و وجهة نظر الشخص الثالث و درجات التطابق بينهما، فإن التطابق في المجال السينمائي يتحدد بوجهة النظر (الرؤيا) التي تبدأ بالظهور تدريجيا في الكادر، وذلك بتسلسل اللقطات إلى أن يصل المشاهد إلى الرؤية والسمع من وجهة نظر معينة في الفيلم.(3)

---

1 - ينظر: دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ص 57.

2 - ينظر: ستيفن د- كاتر، الإخراج السينمائي لقطة ، بلقطة، ص 325.

3 - ينظر: م ن، ص 367.

و تلخيصا لما سبق في مجال التبئير في ميدان السينما أتقدم بالمخطط التوضيحي التالي:

التبئير السينمائي

المعرفة التي تمنحها الحكاية لا يمكن إختزالها في إحدى الزاويتين:

البصرية/ أو السمعية

ما يشاهد = ما يدرك

التبئير الداخلي

1-ينحصر فيما تعرفه الشخصية:
-وجب أن تحضر في كل المقاطع
-وجب أن تفصح عن مصدر المعلومات.
2-محدودية المعرفة في الشخصية لا يعني أننا نقاسمها نفس المعرفة (جسدها هويتها)
3-التعليق ب:off خارج الحقل:
ترتبط الزاوية الصفر بالزاوية البصرية الداخلية الثانوية
4-المهم بالنسبة للمتفرج هو التطابق التام بين ماتراه الشخصية و ما يعرف أنه مجرد تماسك شامل للمونتاج.

التبئير الخارجي

(حين لا يكون الفيلم في زاوية بصرية داخية يكون ذا تبئير خارجي)
1-خارجية الكاميرا لا تتماثل مع نفس قاطع الشخصية (يمكن للمتفرج أن يقاس الشخصية معرفتها و انفعالاتها)
2-يمكن أن تكون الخارجية واردة في توزيع المعلومات السردية لتحديد معرفتنا من معرفة الشخصية كما تنتجها الأحداث

التبئير الفرجوي

-عوض أن يحتفظ ببعض المعلومات يمكنه أن يضيف معرفة زائدة للمتفرج دون الشخصية(الإخراج، الديكور المونتاج)
-تنظيم خبايا الصورة التي تجعل المتفرج في موضع أفضل

التبئير و الزمن

يستنتج التبئير أيضا من الموقع الزمني الذي يأخده السارد في علاقته بالبطل

يكشف ما عاشه كشخصية خطبا و يستغل المعرفة التي اكتسبها من الحدث

يسبق ما سيأتي

يعترف ببعض الثغرات في الفترات التي عاشها

التبئير و النوع

قلة الأفلام التي تتبنى زاوية واحدة
يمكن أن يحدد نوع الفيلم، تبعا لنوع التبئير المستعمل

ت داخلي ت خارجي ت فرجوي

أفلام التقصي أفلام اللغز الإثارة و الكوميديا

(1)

---

1 - ينظر: عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي2، سلسلة سينما و تلفزيون، 2013، ص 249.

4/ الزمان والمكان في السينما:

أ/ الزمن:

يعتبرالزمن شرطا لوجود الأنا لدى كل إنسان، فهو ضروري لأننا من خلاله قد نكون قادرين على إدراك أنفسنا كشخصية. أما فيما يخص السينما فإن **أندريه تاركوفسكي** يشبه الزمن بصرح ضخم للذكريات. (1) و هو ما ينبغي على السينما أن تفعله، أن تكون التجلي المثالي للصدى، فهي بهذا المعنى تسيطر عبر الزمن، و تجعلنا نتساءل: لماذا يذهب الناس إلى السينما؟ وما الذي يأخذهم إلى مكان مظلم لمدة ساعتين أو أكثر، و هم يشاهدون تلاعب الظلال على القماش؟ إن الشيء الذي لأجله يذهب الفرد عادة إلى السينما هو الزمن، الزمن الضائع أو المبدد، فالفرد يرتاد السينما ليرى تجربة حية، ذلك لأن السينما بخلاف أي فن آخر، توسع وتكثف تجربة الفرد وتعززها أيضا. كما تطبع السينما الزمن بوصفه واقعيا، والواقعة يمكن أن تتألف من حدث ما، أو شخص يتحرك، أو أي شيء مادي، وعلاوة على ذلك، فإن الشيء يمكن عرضه ساكنا وغير متحول، بقدر ما يوجد ذلك الثبات والجمود ضمن المجرى الفعلي للزمن، فعرض هذه الأحداث في السينما تتشكل وفق تسلسل زمني ليس في طريقة تصوير الفيلم، بل في إعادة بناء الحياة و إعادة خلقها.(2)

و الزمن، في الواقع، يجري عبر الفيلم على الرغم من المونتاج وليس بسببه، فمجرى الزمن مسجل في الكادر، وهو ما يتعين على المخرج أن يأسره ويثبته في الأجزاء الموضوعة على طاولة المونتاج، لأن الزمن المطبوع في الكادر يملي مبدأ المونتاج، و عندئذ يمكن رؤية المونتاج كتجميع أو تركيب للأجزاء على أساس ثقل

---

1 - ينظر: أندريه تاركو فسكي، النحث في الزمن، ص 59.

2 - ينظر: م ن ، ص 62-63.

الزمن في تلك الأجزاء. و من هنا يصير الزمن محسوسا في اللقطة، ويصبح ملموسا وحقيقيا عندما تشعر بشيء هام، صادق، ذي معنى، ويستمر إلى ما بعد الأحداث على الشاشة....و عندما تدرك، على نحو واع تماما، فإن ما تراه في الكادر ليس محددا بتصويره البصري، بل يشير إلى شيء يتمدد وراء الكادر ونحو اللاتناهي، مشيرا إلى الحياة. و كما أن الحياة تتحرك وتتغير باستمرار، و تتيح لكل شخص أن يفسر ويشعر بكل لحظة منفصلة ومستقلة بطريقة خاصة، كذلك حال الفيلم يسجل الزمن الذي يتدفق وراء الكادر، ويعيش ضمن الزمن إذا عاش الزمن ضمنه، و هذه العملية المتبادلة هي عامل حاسم في فن السينما.(1)

إن السينما تبرز بوصفها الفن الذي يعطي الزمن شكلا مرئيا وحقيقيا، و ما إن يتم تسجيل الزمن على الفيلم حتى يكون الزمن ذاتيا على نحو مكثف، فالسينما من جهة أخرى قادرة على تسجيل الزمن في علامات ظاهرية ومنظورة يمكن أن تميزها المشاعر، وهكذا يصبح الزمن الأساس الفعلي للسينما كالصوت في الموسيقى، واللون في الرسم، والشخصية في الدراما. و حركية الزمن في السينما عبارة عن تدفق عملية الحياة المعاد إنتاجها في اللقطة، فهو قبل كل شيء الإحساس بالزمن من خلال الإيقاع والانسجام في لقطات الفيلم.(2)

وننظر كذلك إلى الزمن في السينما من ثلاثة أوجه حددها **رالف ستيفنسون** ب: " الزمن المادي والنفسي والدرامي...الزمن المادي، هو الزمن الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة، والزمن النفسي، هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفيلم، والزمن

---

1 - ينظر: م س، ص 113-114.

2 - ينظر: م ن، ص 116-117.

الدرامي، هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها إلى فيلم"(1)، و أنواع الزمن في الفيلم تندمج مع بعضها البعض لتشكل العرض الذي نراه، فالزمن المادي يعيد تقديم حركة العالم المادي بجانبه الزمني على نحو كامل، فنحن نشاهد رجلا يمشي، أو شجرة تتمايل مع النسيم، أو حصانا يقفز بنفس السرعة التي نشاهدها في الحياة الواقعية. في السينما هنالك سلسلة من الصور الساكنة التي يتم عرضها على الشاشة، و كل منها تستغرق رؤيته جزءا من ثمانية وأربعين من الثانية (بينما تتغير صورة بأخرى تظلم الشاشة لمدة جزء من 48 من الثانية) لذلك نجد في سرعة العرض الاعتيادية أربعة وعشرين كادرا في الثانية، إذ توجد صور على الشاشة لفترة تعادل نصف الزمن، وفي النصف الثاني تكون الشاشة مظلمة، وهذا استنادا إلى حقيقة علمية في مجال استمرار الرؤيا (أشرنا إليها في مدخل البحث) و مفادها أن الانطباعات في عصبنا البصري تستمر بعضا من الثانية، لأننا نشعر بالصورة التالية قبل أن يتلاشى انطباع الصورة السابقة.(2)

إذا كانت السينما تستطيع تقليد زمن العالم المادي بدقة، كما تستطيع تعديله بشكل متطرف، و تستطيع أن تجمع على الشاشة بوسائل مختلفة، وبخاصة عن طريق المونتاج، ما هو أكثر شبها بحياتنا الذهنية من حياتنا المادية، فإن الزمن النفسي يتمظهر بشكل آخر باعتباره مزيجا من المستقبل والماضي والحاضر. إن هذا الزمن يحاول تجاوز بعض الأحداث بلمحة، ويتمهل عند بعضها ويعود إلى بعضها الآخر، وهو إلى حد كبير أقل استمرارية وأقل توقعا وأقل جمودا من الزمن المادي، لأن فهمنا للكون يتأتي بشكل أو بآخر عبر حواسنا، لكن فهمنا للمدة الزمنية فطري، فنحن نظل شاعرين بمرور الوقت حتى عندما نكون وحيدين في الظلام والسكون. و في عالم السينما تتأثر حالتنا الذهنية بطريقة مرور الوقت على

---

1 - رالف ستيفنسون، السينما فنا، ص 111-112.

2 - ينظر: م ن، ص 112-113.

الشاشة، و يتم ذلك بسرعة عن طريق استخدام التقطيع والموسيقى الصاخبة والحركة السريعة هزلية كانت أو مثيرة، إذ يستطيع المخرج أن يحدث لدى الجمهور حالة نفسية من الابتهاج والضحك في الكوميديا، أو الإثارة في أفلام المغامرات، أو الرعب والشفقة في التراجيديا. (1) و هذه التقنيات تجعل الزمن يمر إما بتسارع و إما بتباطئ يخدم اللقطات المتماشية مع تيمة الفيلم، و هذا ما يحدث حالة نفسية و شاعرية معينة لدى المتلقي.

إن الحديث عن الزمن الدرامي يحيلنا إلى أعراف المسرحية التراجيدية الكلاسيكية و عالم الدراما ، وإذا كانت المسرحيات القروسطية قد شاذت عن قاعدة الدراما الأرسطية و وجدت صعوبة في تعديل مقياس الزمن فإن المسرحية الكلاسيكية بعدها شهدت نوعا من التكثيف و التركيز في زمن الأحداث استنادا لقانون الوحدات الثلاث. وفي حالة الفيلم يمكن للمخرج التصرف بحرية في تعامله مع الزمن، فإن محاولة تكثيف فترة زمنية من الفيلم قد يتسبب في خسارة قوته الدرامية مثل فيلم **التعصب Intolerence** ل:**غريفيث*** حيث يتجول المخرج عبر التاريخ كله من الحضارة البابلية إلى اليوم بعكس فيلمه **مولد أمة** الذي غطى بضع سنوات من الحرب الأهلية الأمريكية. يمكن إلى حد كبير المحافظة على وحدة الزمن بواسطة الرجوع إلى الماضي بدلا من أن نظهر البداية ثم النهاية- بعد عشر سنين أو عشرين سنة- ويمكن أن يبدأ الفيلم بنهايته و يرجع إلى بدايته في تسلسل للأحداث، وفي بعض الحالات يقتصر الحاضر على بضع دقائق في بداية الفيلم ونهايته، بينما يدور الفيلم كله في الماضي.(2)

إن السينما بمقدورها ضغط الزمن وتكثيفه، لكن الحذف والتكثيف وسرعة تقدم السرد أمور ينبغي على المخرج وضعها نصب عينيه باستمرار، حتى لا

---

1 - ينظر: م.س، ص 130-131.
*غريفيث: (يعرف في موضع آخر من البحث لاحقا)
2 - ينظر: م.ن، ص 145-146.

يحدث خلل في الزمن الدرامي، و يرى **بيلا بالاتش** أن : "...الأفلام عمليا لا يمكن أن تستغرق أكثر من ساعة ونصف لأن المتفرج، ولأسباب نفسية، لا يستطيع المشاهدة لفترة أطول من ذلك."(1) لكن تطور العرض السينمائي أثبت بأن هذه النظرة ليست صائبة تماما، لأن عدة أفلام يزيد طولها عن ثلاث ساعات لاقت رواجا منقطع النظير (**ذهب مع الريح، بن هور، العراب، التيتانيك، سيد الخواتم**....)،و هذا ما يدفع باتجاه استنتاج يقوم على أن الزمن الدرامي للفيلم هو خلق يقوم به المخرج إبداعا.

تعبر السينما عن إحساس "الهنا الحي"، فهي لا تقبل إلا الزمن الحاضر، والصورة السينمائية تقدم "الآن" ما وقع في الماضي، كما أن تلاشي الصورة تنمحي دائما لفائدة صورة أخرى تتبعها بجعل هذا الحاضر حاضرا هاربا، لأننا إذا دخلنا قاعة العرض وبدأ عرض الشريط فإن لاشيء يثبت أن المشهد الذي نراه على الشاشة هو رجوع إلى الخلف أو استمرار كرونولوجي لأحداث مسرودة. وقد حاولت السينما منذ نشأتها أن تهتم بعنصر الزمن من خلال مجموعة من الإجراءات كاستعمال اللغة المكتوبة مثل العبارة السائدة: وبعد مرور كذا سنة، أو بعض التواريخ مثل: الجزائر 1945، وهو ما يسميه **بنفنيست***: " زمن الديمومة أو الزمن الكرونيكي."(2) لقد أدخلت السينما على الصورة نظاما عبر وسائل منبهة مختلفة منها: الساعات الحائطية، الساعات العادية، الشهريات، التوقيت الزمني الذي تنطق به الشخصيات، و بذلك تمتلك السينما وسائل متعددة للدلالة على الزمن من خلال البنيات والتكوينات الخطابية التي لخصها **جيرار جينيت** في ثلاثة محاور:

1 - **النظام:** هو الحدث الذي يسبق الحكاية الأصلية، أي الرجوع إلى الوراء،

1- Bela Balazs, Theory of the film, Dennis Dobson, 1958, p 57.

* اميل بنفنيستEmile Benveniste :(1902-1976) عالم لغة و ألسني فرنسي، ولد في حلب (سورية)، وتوفي في باريس، شرع في عام 1937 بتدريس اللسانيات العامة في مجمع اللغة الفرنسية.

2 - اميل بنفنيست – قضايا اللسانيات العامة – ط كاليمار – باريس 19774، ص 87.

.

والحدث الذي يأتي قبل موقعه العادي في التسلسل الزمني، أي القفز إلى الأمام، ففي السينما هناك تقنية تسمى ب: **فلاش باك** Flash – Back* ذلك بالرجوع إلى الخلف أي الانتقال من الحاضر إلى الماضي، لإتمام نقص أو سهو، و يلتجئ الحكي في مشهد من الماضي لكي يفسر طبائع وسلوكات الشخصية. و كذلك يكون الغرض بالرجوع إلى الماضي التعليق على الأحداث عن طريق صور تعرض تفاصيل ضرورية لفهم القصة. أما القفز إلى الأمام أو **الاستباق** Flash foward ** فمعناه القفز بالأحداث وصيرورتها إلى الأمام لغرض التنبؤ كما هو الحال في الأفلام الغرائبية والعجائبية وأفلام الخوف، وأفلام الخيال العلمي، و استعمال الحاسة السادسة التي تتنبأ بما سيقع في المستقبل مثلا.

2 - **المدة:** هي زمن المشاهدة في الفيلم، و هو زمن محدد يتقاسمه المشاهدون داخل قاعات السينما بالتساوي، و يمكن مقارنة زمن العرض وموازنته مع معطى آخر في علم السرد هو الزمن التخيلي، أي زمن الأحداث المعروضة أو زمن القصة أو زمن المسرود.

3 - **الوتيرة:** يتعلق الأمر بدراسة وتيرة السرد في السينما كظاهرة مركبة، و يعود هذا لما تتميز به السينما من مادة تعبيرية متعددة الأصوات التي تمكن من سرد الحدث سواء على مستوى الصورة أو الحوار أو الكلمات المكتوبة.(1)

---

* فلاش باك-Flash – Back : يعني عودة القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي نحو أحداث سابقة ، قفزه نحو الماضي أو المستقبل، غايتها سردية

**فلاش فوورد-Flash foward :صور متتالية تروي أحداثا لاحقة للأحداث، و تسمى عرض استباقي.

[1] ينظر: حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الرواتي إلى المحكي الفيلمي، ص 134.

ب/ المكان:

إن السينما عموما فن زماني / مكاني، ذلك أن الزمان والمكان في السينما تربطهما علاقة متينة ومتبادلة، ففي نهاية المطاف يصبحان مادة بصرية / مرئية. و هناك ناحية خاصة ترتبط بإعادة إنتاج المكان في السينما، وهي أن طريقة أو أسلوبية إعادة الإنتاج لا تعكس فقط رؤية فنية إبداعية للمكان من قبل المخرج أو المصور، أو وظيفة سياحية أو تعبيرية مثلا، بل تعكس أيضا موقفا فكريا من المحيط الجغرافي للمكان ومن الواقع نفسه، و يتم هذا عن طريق الخيارات التي تحدد وتقرر ما يجب تصويره من عناصر المكان، وكيفية تصويره عن طريق ربط المادة المصورة بمضمون يجعل المكان خادما لفكرة مسبقة.

إن المكان السينمائي ليس مجرد خلفية أو وعاء للأحداث، ولكنه جزء من الحدث،وترجع خصوصيته في السينما إلى المقدرة الفائقة للتقانة على نقل مكان الحدث بكل ما يحمله من صفات، ومن أشياء ساكنة ومتحركة، ومن زاويا ساكنة أيضا أو متحركة، أي من زاوية الواقف أو السائر، أو الراكب.... و يشكل المكان عنصرا هاما في الفن السينمائي حيث لا يمكن الاستغناء عنه لا على مستوى الفيلم ككل أو على مستوى المشهد أو اللقطة السينمائية التي لا يمكن تفريغها من محتواها المكاني.(1)

يحدد **فاضل الأسود** المكان في كتابه **السرد السينمائي** على أنه:"...وأن المكان الفيلمي في أي فيلم سينمائي هو معطى يحدد سلفا داخل حيز محدود داخل إطار عدسة (محدد الرؤية) في الكاميرا السينمائية، وهو في عرف ذلك الفريق الأخير

---

1 - ينظر: رالف ستيفنسون، السينما فنا ، ص 74.

شيئا يمكن أن تكفيه بضعة أسطر لا تزيد عن أصابع اليد الواحدة."(1) فالمكان السينمائي عنصر محدود الإتساع، تترائى بداخله (الحيز/الإطار) الأشخاص، والأشياء، والمرئيات التي تعبر عن المكان السينمائي.

و يجرنا الحديث عن المكان إلى ملامسة الحيز الذي هو ما عرفت حدوده ونواحيه، وبهذا يصبح الحيز جزءا من كلية أشمل، وأكثر رحابة نعني بها إتساع المكان وترامي أطرفه، فالمادة المكانية المرئية يتم إظهارها للمشاهد داخل نطاق كادر أو حيز يمكن أن يحتوي على أشياء وموجودات وعناصر من مادة الواقع المكاني يحيل إلى المكان.(2) يرى **جاك أومون*** Jacques Aumont : " ...أنه لا يمكننا الكلام عن المكان السينمائي إلا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل أو خارج الشاشة، فهو لا يعتبر الإطار المحيط بمساحته الصورة فقط، بل خطا فاصلا نهائيا بين ما هو سينمائي أو فيلمي"(3) صحيح أنه ثمة فروقا بين المكانين، فداخل الشاشة هو المرئي، وخارجها مختف لا يظهر، لكنهما منتميان إلى نفس المتخيل وهو الإطار / الكادر، فخارج الكادر هو بمثابة نافذة تسمح لنا برؤية العالم الخارجي، و نطلق عليه المكان السينوغرافي. و الكادر بمثابة الحد الفاصل بين المكان الحقيقي ومساحة الصورة المعروضة على الشاشة، أما الديكور فهو المكان اصطناعي. من هنا نستطيع طرح التساؤل الآتي: هل حيز الصورة السينمائية هو المكان الفيلمي؟ وهل يستطيع ذلك الحيز بما يحتويه من شخصيات، وأشياء مرئية أنى يعبر عن المكان؟ فالحيز و الإطار (الكادر) يمكنهما تبيان المكان السينمائي، إذ أن الأول هو ما يتم إظهاره على الشاشة، أما الآخر فهو عالم ما وراء الإطار، وهو جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيل لمكان السرد.

---

1 - فاضل الأسود، السرد السينمائي خطابات الحكي- تشكيلات المكان، مراوغات الزمن، ص 156.

2 - ينظر: م.ن، ص 158-159.

*جاك أومون Jacques Aumont: (1942) أستاذ جامعي فرنسي و منظر سينمائي و ناقد في مجال تحليل الأفلام.

3-Jacque Aumont , L'Esthétique du film, p 15.

تحدد تقنية التقطيع Le decoupage طبيعة العنصر المكاني السينمائي وتميزه عن العنصر المكاني الذي نعرفه في عالم الواقع، ففي عالم الواقع يبدو لنا المكان وما يحتويه من أشياء بصورة كل متصل غير محدود، لأننا نقوم بعزل أجزاء العنصر المكاني المختلفة بتركيز الانتباه، فمجال رؤيتنا الإجمالي محدود بطبيعة الحال، ويتغير مع سيرنا أو ركوبنا السيارة، أو إلتفافنا حول منعطف، أو دخولنا غرفة...، لكن التغيير يبقى مستمرا. أما في السينما فإننا نقفز من مشهد إلى آخر بواسطة تغيير اللقطات، وننتقل من المنزل إلى الشارع، ومن المدينة إلى الريف، ومن الحاضر إلى الماضي. وتظهر الأجزاء المختلفة من المكان أمام أعيننا بصورة متقطعة، كما تظهر الأشياء على الشاشة وتختفي بدون أي رابط مكاني مسبق، ففي الفيلم نتقبل الأمر إذ نكاد لا نشعر به، أما تغيير المشاهد بواسطة التقطيع فتتم عبر ربط لقطة من مشهد مباشرة بلقطة أخرى، وعند عرض الفيلم يتم الانتقال بومضة خاطفة من مشهد إلى آخر، وغالبا لا يشعر المشاهدون بهذه التبدلات.(1)

إن صانع الفيلم يرغب في تغيير الحدث ودفع الحبكة إلى مرحلة أبعد، أو الانتقال إلى مكان مختلف، و ليتكيف المشاهد مع هذا الانتقال، يستخدم المخرج التلاشي، أو التمازج، أو المسح. في حالة التلاشي: تتلاشى الصورة القديمة تدريجيا، وبعدها تأتي فترة من الاعتام، ثم تبدأ في الوضوح إلى أن يظهر مشهد جديد، ثم يتم الانتقال من مكان إلى مكان آخر. أما التمازج أو المزج: فيظهر الصورة الجديدة قبل تلاشي الصورة القديمة، وفي لحظة أخرى قد تظهر الصورتان معا، و يستخدم التمازج للانتقال من الحاضر إلى الماضي و العكس. كما توجد بعض الوسائل مثل المسح وقلب الصورة، والإختفاء والظهور، حيث يتم الاختفاء عبر خطوط تأتي على الشاشة و تتحرك في كل اتجاه وهي تمسح الصورة

---

1 - ينظر: رالف ستيفنسون، السينما فنا، ص 76- 77.

القديمة وتثبت الجديدة، و يمكن الانتقال من مقطع إلى آخر بغير الوسيلة السينمائية و عن طريق مجموعة متنوعة من الأساليب الأخرى كالموسيقى.(1) يمكن للمكان أن يخلق صلات مكانية غير موجودة في الواقع، فنحن نرى بطل الفيلم يصارع الأمواج في نهر يتدفق بسرعة، ثم تقطع اللقطة موصلة بلقطة أخرى لشلال ضخم وجسم يقترب من نقطة إنحداره، و بهذا يتوحد عنصر المكان بلقطتين صورتا من مكانين و زمانين مختلفين.

تعتبر حركة الكاميرا من بعض النواحي أقرب إلى واقع العنصر المكاني الحقيقي من التقطيع المتواصل من لقطة إلى أخرى، كما ينطبق نفس الشيء على لقطة التتبع travelling التي تنطلق من مشهد عام، وتتحرك الكاميرا بثبات مركزة على شخص أو موضوع معين له أهمية درامية، لكن حركة الكاميرا مع أنها طبيعية أكثر من التقطيع، تظل بعيدة جدا عن الواقع، فالعنصر المكاني في السينما ليس مادة صلبة لا يمكن التعامل معها، لكنه أقرب إلى المادة السائلة القابلة لكل أنواع التغيير، و يمكن معالجته على الشاشة بنفس الطريقة التي يعالج بها العنصر المكاني الطبيعي.(2)

يرى **هنري آجيل*** Henri Agel أن: "....الفيلم هو أولا وقبل كل شيء تعريف وتحديد لفضاء، كما أنه اندماج لمجموعة من الشخصيات داخل ديكور طبيعي أو مصنوع داخل الأستديو. أما القصة السينمائية تأخذ قيمتها الدلالية، الدرامية أو الشعرية أو السياسية أو الكونية، من خلال القوة والدقة التي ترسم بها المرجعيات الفضائية لديكوراتها."(3) إن الاهتمام بالفضاء هو مهمة السينما، إذ تنحصر في إخراج المكان للوجود وملئه بالحياة وتعميره، وإعطاء حضور وكثافة للأشياء التي قد تظهر لنا بدون أهمية في حياتنا اليومية، فلا يمكن تصور سلسلة من الأحداث

---

1 - ينظر: م ن، ص 79-80.

2 - ينظر: رالف ستيفنسون ، السينمافنا، ص 109.

*هنري آجيل Henri Agel: (1911-2008) أستاذ في مجال السينما و ناقد فرنسي.

3- Henri Agel, L'éspace cinématographique, PUF, paris 1978, p 10.

الفيلمية دون ادراجها ضمن فضاء معين، فالوحدة الأساسية للمحكي السينمائي هي الصورة اللفظية، و هي دال فضائي بامتياز، كما أن هناك فضائين في السينما هما:

1/ فضاء معروض: هو فضاء الإنتاج من جهة، وهو فضاء ميكروفيلمي أي كل ما يوضع أمام الكاميرا، ويقدم للمتفرج داخل الحقل Le champ: ديكور، ممثلين أحداث...أي كل ما يعرض للرؤية والسمع. ونعني بالفيلمي عمل الكاميرا / والميكرو أن كل ما يتعلق بصناعة الصورة المتحركة والأصوات.

2/ فضاء غير معروض: هو فضاء استهلاك العرض من جهة أخرى، حيث يكتب الدال البصري، وهو فضاء الشاشة وما يجاوزها من مشاهدين وقاعة العرض.(1)

يعبر غالبا عن المكان طبيعي أو اصطناعي داخل الأستوديو بالديكور Le Décor والذي تختلف أصنافه بين خارجي وداخلي:

أ/ الديكور الداخلي: هو الفضاء المفتوح وكل ما يقتضيه من ملحقات وأثاث وأغراض، أي كل ما يتعلق بتزيين هذا الفضاء (الأستوديو).

ب/ الديكور الخارجي: وهو الفضاء الخارجي ويتعلق هذا الخارج بالمدينة أم بالقرية، المدينة بشوارعها ، عماراتها ، سياراتها، ساحاتها العمومية، والقرية يتم التركيز على المناظر الطبيعية ، الحقول، الأرض، عادات الناس وتقاليدهم.(2)

يجب أن نشير أن هناك بعض الأمكنة التي تملك في حد ذاتها سلطة دلالية وقوة انفعالية كبيرة، وقد أدى استخدامها كعنصر سيناريو إلى اكتسابها كثافة عاطفية ساهمت فيها مختلف الثقافات والأساليب التعبيرية والفترات الزمنية.

---

1 - ينظر: حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، ص 111، 112.

2 - ينظر: م ن، ص 126.

5/ جدول إستبياني بالفروق و التشابهات بين السردين: الروائي و السينمائي:

السرد الروائي	***السرد السينمائي***
1 -جنس أدبي و فني.	1 -جنس ينتمي إلى فنون العرض.
2 -سرد كلمي (مكتوب/ مقروء) يتم عبر متواليات جملية، كل جملة منه تحقق معنى دلاليا خاصا بها.	2 -سرد بصري- كلمي- (مصور/ ملفوظ) يتم بواسطة متواليات صورية كل صورة منها تقدم المعنى الدلالي للفيلم و هي (الصورة) تتصل عن طريق اللقطات.
3 -الراوي هو السارد الأساسي في الرواية ، يخبرنا بتقلبات و صراعات و مميزات الشخصيات.	3 -الكاميرا هي الساردة .
4 -يرصد السرد من خلال فصول الرواية.	4 -يرصد السرد من خلال المشاهد/ اللقطات.
5 -الشخصية الروائية تعيش في المخيال .	5 -الشخصية السينمائية تعاش بصريا، يؤديها ممثلون.
6 -الزمن في الرواية يتشابه و الزمن السينمائي، و يأتي عن طريق إشارات إرشادية المصاحبة للزمن الفظي.	6 -الزمن في السينما يلمس من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشكلة له، خالقا بذلك إيقاعا خاصا بها و الذي هو ليس إيقاع الحركة وحدها و إنما إيقاع لصور الحركة، فالمونتاج يوحد و ينظم السيرورة الزمنية عن

	طريق تقديم اللقطات السينمائية، إما عن طرق الفلاش باك، أو الكان باك.
7 -المكان الروائي ذو أهمية بالغة فهو الذي تجري فيه الحوادث و تتحرك خلاله الشخصيات، بل و يتحول إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية.	7 -المكان في السينما أحد أهم العناصر الأكثر تعبيرية في الفيلم إذ عن طريقه يتم ترتيب الشخصيات حسب أهميتها، إذ من خلاله يمكن معرفة حدود الصراع الدرامي المتولد في الفيلم .
8 -السرد الروائي يعتمد على الوصف الدقيق للشخصيات و الأماكن و الذي قد يمتد في الرواية إلى عدة صفحات، كما يتميز بالطول لتبيان كل تفاصيل الرواية.	8 -السينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز و الانتقال السريع بين الأحداث و الأزمنة و الأماكن، و اختزال بعض فصول الرواية، إذ يمكن أن تختزل عدة صفحات في لقطة واحدة أو مشهد.

خلص البحث مما سبق إلى جملة من التقاطعات التي تجمع السردين: الروائي و السينمائي، حيث يعتمد الأول (السرد الروائي) على لغة الكلمات، في حين يعتمد الثاني (السرد السينمائي) على لغة الصورة ، إن لكل من السرد الروائي و السرد السينمائي مميراته الخاصة به، حتى و إن إلتقيا في الكثير منها، تجدر الإشارة أن هناك نسبة قليلة من أوجه الإختلاف بينهما.

الفصل الثاني

الولادة السردية للفيلم الأمريكي بين الصامت و الناطق

عرفت الرواية المؤفلمة في تاريخ الريبرتوار السينمائي الأمريكي خطا تصاعديا منذ النشأة، و قطعت السينما الروائية الأمريكية أشواطا معتبرة اعتمادا على طبيعة الجهد التقني للغة الكاميرا، و التي سعت منذ البدء إلى ترسيخ لغة سينمائية خالصة عمادها الصورة. و كان للتراكم الفيلمي و تلاحق التجارب و الإبداعات في عالم الفن السابع دوره في إنماء خصائص السرد الفيلمي، و خصوصا عندما حاولت السينما أن تتخلص من شوائب الواقعية التسجيلية و التأثيرات المسرحية التي لحقت بها، حيث سعى عديد السينمائيين إلى إعادة اكتشاف شاعرية سينمائية صرفة بعيدا عن منطق المجاورة الفنية و الأدبية.

لقد تم التخلص من أحكام المنظرين الأوائل عبر حقب سينمائية متلاحقة، و إن كنا لا نختلف في المنطلق مع مقولة **آبيل غانس*** Abel Gance " لقد أتى زمن الصورة ...إن كل الأساطير و كل الشخصيات الكبرى في التاريخ. و كل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب من ألوف السنين، كلها تنتظر البعث الضوئي أي السينما."(1) فإننا نعارضه في كيفية تناول هذه الموضوعات، ذلك أن الكاميرا ليست وسيلة تسجيل فقط، و إنما هي عبارة عن أداة فنية تصوغ عالما مرئيا يعكس ذاتية المخرج الذي يقدم قراءة بصرية لعالم صوري قد نراه نحن في كثير من الأحيان موضوعيا. إن هذا التصور غاب عن أذهان الذين حاولوا التنظير للفن السابع، و ربما يرجع ذلك للبدايات التي اتسمت بمحاولة الإمساك بخيط نقدي غير واضح للسينما في ظل إفرازات التقنية.

ووسط التضارب الحاصل بين التصنيف النظري و إفرازات التقنية، كان الفيلم يشق طريقه بحثا عن تعبير سينمائي نوعي و خالص بين مؤثرات فنية و أدبية ثلاث

---

1 - عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، 2001، ص18.

***آبيل غانس**(1889-1981) Abel Gance مخرج فرنسي من أنصار فيلم الفن، و يعد من أهم المخرجين خلال الفترة الصامتة بفرنسا من أعماله: الأم الحزينة 1917م، إنني أتهم 1919م، نابليون 1925م، العجلة 1920.

هي: التسجيلية، و المسرح بثقله الدرامي، و السردية. و هذه العناصر التي أثرت في عالم الفيلم، تخفي في مسارها التاريخي جهود كثير من مبدعي السينما العالمية عموما، و السينما الأمريكية خصوصا، هؤلاء المبدعين الذين انتقلوا بعالم الصورة من النشأة إلى النضج الفني عبر تجارب كثيرة شكلت موروثا سينمائيا ارتقى بالفيلم السينمائي إلى ما هو عليه حاليا.

إن الخوض في نشأة السرد السينمائي يتطلب في المقام الأول رصد بنية الفيلم جماليا أثناء مرحلة فوتوغرافيا السينما، ثم الوقوف عند تأثير فن المسرح على المشهدية السينمائية، و من ثم التعرض إلى ولادة الفيلم سرديا. وانطلاقا من هذا المعطى سيحاول البحث في هذا الفصل استقراء الواقع السينمائي خلال مرحلة النشأة، و رصد الجهد الأمريكي في مجال إيجاد لغة فيلمية تعتمد السرد في إطلاق الفيلم الخيالي (الروائي) المنفصل عن نظيره الوثائقي أو التسجيلي، و المتملص من تأثيرات المسرح داخل الإطار و الحيز المكاني، وكذا اختصار المحطات الكبرى لنشأة و تطور السرد في أمريكا عبر الفترتين السينمائيتين: الصامتة، و الناطقة، وهذا في ثلاث مباحث هي:

1. الفيلم بين النزعة التسجيلية و المجاورة المسرحية.
2. الفيلم الروائي (وسيط سردي).
3. الفيلم الناطق بين النزعتين: الدرامية و الروائية.

شهد العقد الأول لعالم السينما تجاذبات تعريفية و تنظيرية عديدة لمفهوم الفيلم الذي كان يرزخ تحت وطأة النشأة و البدايات الأولى، وانطلق المنظرون الأوائل من عوالم الأدب و الفنون في محاولات نقدية تميزت باتجاهين: أولاهما، تصنيف السينما ضمن أطر أدبية و فنية في محاولة للاستيلاء تنظيرا على هذا المولود الفني الجديد. وثانيهما، رفض السينما بكونها فنا جديدا ينضاف إلى باقي فنون العرض و الأداء.

إن النظرة الإزدرائية لعالم الفن السابع، و التي نشأت مع الأيام الأولى لظهور الفيلم كانت بسبب قصور في استيعاب الفيلم على أنه تقنية في المقام الأول، و هو ما أشار إليه **مارتن ماركس** في مقاله، بأن الأفلام الصامتة كانت حدثا تكنولوجيا و ليس اختيارا جماليا.(1) وهذا القصور جعل كثيرا من المثقفين ينجرفون وراء تصنيفات أدبية، وعندما يستعصي الأمر على الإدراك التقني لفن تتقاسمه الآلية و الفنية، يجهرون برفض هذا الفن، وهذا ما ذهب إليه **جان ميتري** في قوله: " دفعت السينما منذ السنوات الأولى لوجودها إلى ظهور دراسات عديدة كان من شأنها أن تبدوا أقل مفاجأة لو كلف الجمهور المثقف نفسه عناء أن ينظر إلى السينما متحررا من النظرة الأدبية التي تكون عليها، و التي جعلته لا يرى السينما إلا منتجا بديلا عن المسرح، أدنى نوعية، و لو ساور علماء النفس هم أكبر في استطلاع قدراتها. غير أنهم و بالنظر إلى أن المرء لا يتخيل ما تلتقطه حواسه، اعتبروا السينما و من الوهلة الأولى فنا سلبيا."(2)

لقد كان لهذا التصور السلبي أثره على ماهية السينما التي اعتبرت فنا مركبا على مستوى الجمالية، من منطلق أنها جاءت تجاور أشكالا فنية سابقة من مثل الدراما و النثر و التمثيل و الرسم و الموسيقى، و هذا التشابك مع فنون أخرى أساء

1- ينظر : موسوعة تاريخ السينما في العالم ج1، إشراف: جيوفري نوويل سميث ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد " ترجمة السينما الصامتة " مارتن ماركس ، المركز القومي للترجمة ، القاهر، ط1، 2010 م ص 593.

2 - جان ميتري، السينما التجريبية، تر: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1997، مصر، ص 93.

إلى السينما التي تتعدى في نظر البعض كونها مجرد مظهر خارجي تختلط فيه هذه الفنون مغيبة لب السينما.(1) إن الصناعة الفيلمية لم تتعدى في تصور المنظرين الأوائل مجرد عملية ميكانيكية لا علاقة تربطها بعالم الإبداع الفني، و لم يتصور كثير من المهتمين بالفن السابع بأن هذه الصور المرتبطة حركيا قد تتطور مع الزمن و تراكم التجارب إلى فن قائم بذاته، وأن وسائل الإنتاج التقنية ستتحول إلى لغة بصرية تدفع بالفيلم قدما كي يتبوأ مكانة حضارية تجعل من الفن السابع في القرن العشرين و ما يليه، مكافئا للأساطير الإغريقية التي ألهمت رجال الآداب لقرون.

إن تاريخ السينما كفن هو سلسلة مترابطة من الاكتشافات الآلية و التقنية التي دفعت عالم الفيلم اتجاه فن قائم بذاته، و القول بغير هذا يعد جحودا لحقيقة تكنولوجية جعلت الصورة الفوتوغرافية تحاكي الواقع بأبعاده عندما تحركت الصورة بفضل آلة الكاميرا التي جعلتنا نعانق جماليا ما عرف بعد بموسيقى الضوء. و لا أجد هنا أبلغ من وصف حالة تيهان المنظرين الأوائل، من طرف **في. أف.بيركينز***: " ينتمي الفيلم في المقام الأول إلى مبتكريه. يستولي عليه الفنانون، لكنهم يعتمدون في مرحلة من إبداع عملهم و تقديمه على الآلة و عمالها الميكانيكيين و يكونون تحت رحمتهم. و بما أن الفيلم لا يستطيع أن يوجد منفصلا عن أدواته، فإن تعريفا مقنعا للطبيعة الفنية للأداة يعتمد على اعتراف كامل بقاعدتها التكنولوجية. و من خلال مراجعة آلية السينما نستطيع أن نأمل تصحيح بعض هنات نظريات الفيلم المتاحة. إن المنظريين الأرثوذكسيين يجتنبون التكنولوجيا، إلا حيث تسمع بالتشويه، بسبب تلهفهم لفصل الفن عن الميكانيكا. أما النظريات الواقعية فتضع بالحسبان أساس السينما في

---

1 - ينظر : أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ص 63.

*في أف بيركينز **Victor F. Perkins** (1936) ناقد أفلام إنجليزي، من اشهر مؤلفاته: الفيلم كفيلم.

التصوير الضوئي لكنها لا تقدم ثقلا كافيا لعوامل أخرى مساوية في الأهمية في آلية الفيلم."(1)

ووقوفا عند تطور الفيلم و أدواته التعبيرية وسط صخب الرواد من النقاد، حري بنا أن نرجع إلى لحظات الولادة الأولى للسينما عام 1895م، و تتبع المراحل التي مر بها الفيلم مذ كان وثائقيا إلى أن عانق خاصية السرد التي منحته الإنطلاقة الحقيقة و هذا عبر مرحلتين هما :

1. الأفلام الأولى و الخاصية التسجيلية.
2. المجاورة المسرحية.

---

1 - في. أف بركينز، الفيلم كفيلم، ص 51.

المبحث الأول: الفيلم بين النزعة التسجيلية و المجاورة المسرحية

1-الأفلام الأولى و الخاصية التسجيلية:

تميز الفيلم في عشر سنين الأولى لظهوره بآلية حجبت عنه التصنيف الفني الواعي و الرزين، و مرجع ذلك في تصور كثير من الباحثين السينمائيين هو أن الرواد الأوائل للفيلم لم يكونوا فنانين بالمفهوم التام للكلمة بقدر ما كانوا مجموعة من العلماء و المخترعين، فأمثال: الإخوة **لوميير**، و **إديسون** و **ديكسون**، لم يكن لهم سوى تطوير و تحسين الكاميرا بغية إلتقاط مثالي لصور العالم المتحرك بعد أن تمكنوا من تحريك الصورة الفوتوغرافية، و بعث الحياة في عالم الظلال الجامدة الذي تمظهر كالسحر عندما إنطلقت أولى البكرات الفيلمية في الدوران. و لم يجد الفيلم أثناء النشأة و البدايات بدا من الإستكانة إلى منطق التسجيلية، حيث النقل الحرفي لواقع الحياة دون تدخل من وسيط يقف بين اللقطات و المتلقي، و لما إحتاج الفيلم إلى صبغة فنية استلهم كثيرا من تقنيات الفن الرابع ليخلق مشهديه تقربه من ضروب الفن و تنتشله من حرفية التقنية. وبين النزعة التسجيلية التي فرضتها الكاميرا، و قانون التجاور المسرحي الذي شكل ملاذا أوليا للسينما بإعتبارها مكافئا للمسرح، قطع الفيلم سنواته الأولى باحثا عن شكل صرف يمنحه ماهيته، و يرفعه إلى فن بصري يبحث له عن مكان ضمن قاموس الفنون.

إن ولادة السينما على الشكل الذي جاءت عليه في عروض الأخوين **لوميير**-Lumière - بفرنسا باعتبارهما إستفردا بالريادة- في تصور الباحثين و النقاد السينمائيين، لم تكن سوى بداية لتشكل الأبجدية السينمائية، و التي وسمت فيما بعد بالوثائقية، أي أن الأفلام الأولى جاءت تسجيلية تنقل الواقع كما هو اعتمادا على لقطات **بانورامية** لم تخضع لأي تطور يذكر. و بقيت مجهودات **لوميير** حبيسة

الجهاز المخترع الذي يعكس الصورة فقط، و رغم وظيفية جهاز **السينماتوغراف** الذي اختصر المسافة بين الإنسان في أماكن المعمورة جاعلا من الجمهور يسافر بصريا إلى أصقاع عديدة من أوروبا و العالم أجمع، إلا أن جهود عائلة **لوميير** ظلت سجينة هذا الإختراع الذي لم يستطع أن يتعدى حدود آليته و يقدم عرضا فنيا بلغة سينمائية صرفة.

و قبل الخوض في الحديث عن تسجيلية **السينماتوغراف،** لابد من أن نعرج على مصطلح **التسجيلية** الذي أصبح يحيل في المفهوم السينمائي إلى ذلك الفيلم الوثائقي المبني على تصوير حقائق و معلومات تاريخية أو علمية أو إخبارية تتجاوز حدود القصصية التي أعطت للفيلم الخيالي(الروائي) ماهيته. و يذهب البعض إلى إطلاق تعبير **فيلم غير خيالي** على الفيلم الوثائقي للفصل بين أكبر نوعي أفلام السينما، و يرى آخرين بأن الأنسب هو **الفيلم الحقائقي،** و المهم بالنسبة لهذا الجنس هو رصد الفرق بين الأفلام الخيالية و الوثائقية للتمييز بينهما، هذا الفارق الذي يتمثل أساسا في أن الوثائقيات تعالج الواقعي و ليس الخيالي، و الناس و الأماكن و الأحداث الحقيقية و ليس المتخيلة(1)، هذا بالرغم من أن بعض الأفلام الخيالية قد تستنجد بالوثائقية أحيانا.

ومصطلح التسجيلية تم تداوله في الأوساط السينمائية في أواخر العشرينيات و أوائل الثلاثينيات، حيث أطلق في عهد السينما الصامتة بعد الحرب العالمية الأولى على الأنواع الفيلمية المختلفة من أعمال الشاشة غير القصصية، و هناك أفلام أسست لهذا النوع السينمائي مثل: فيلم **نانوك الشمال** عام 1922م من إخراج **روبرت**

1- ينظر : لوي دي جانيتي، فهم السينما ،ج 6، تر:جعفر علي ، ط 2 دار قرطبة ، المغرب 1990 م ص 503.

فلاهيرتي*، وأفلام السوفياتي **دزيغا فيرتوف** **مع العشرينيات(1). أما التسجيلية كتيار توثيقي و عرض بصري يستعان به في المحاضرات العلمية و الفكرية، قد ظهرت قبل اختراع السينما.

وترجع جذور التسجيلية إلى ما كان يعرف ب **المحاضرة المصورة** التي عرفت إزدهارا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويرجع الفضل في ذلك إلى جهاز **الفانوس السحري** الذي يعد إحدى اللعب البصرية- كما تم الإشارة إليه في مدخل البحث-، هذا الوسيط البصري الذي سمح للتسجيليين الأوائل بإنتاج برامج مركبة من خلال عرض سلسلة من الصور الفوتوغرافية المصحوبة بتعليق حي و مباشر، مع استخدام الموسيقى و المؤثرات البصرية.

إن تقنية **الفانوس السحري** هذه، تدلل على أن السلوك التسجيلي كان سباقا على ظهور الفيلم، ثم استمر من بعده في عهد التليفزيون و الوسائط الإعلامية الحديثة و المعاصرة، فالتسجيلية تطورت مع بدايات القرن التاسع عشر بواسطة **الفانوس السحري**، و ذلك لعرض برامج بصرية في العلوم الفلكية و الشؤون العامة و الرحلات و المغامرات و علم الآثار. و استطاع الأخوان الأمريكيان من أصل ألماني **فريديريك وويليام لانجنهايم**، أن يسجلا قفزة نوعية عام 1849م عندما تمكنا من نقل الصور الفوتوغرافية على شرائح زجاجية و عرضاها بالفانوس في **لندن** عام 1851م، و هو ما مكن كثيرا من الذين ساروا على منوالهما من تقديم كثير من المحاضرات بواسطة هذه الشرائح في المدن الشرقية للولايات المتحدة خلال

---

*روبرت فلاهيرتيRobert Flaherty (1884-1951): رائد السينما التسجيلية و الفيلم الوثائقي و هو مخرج أمريكي أطلق العديد من الأفلام التسجيلية مثل: نانوك 1922، مونا 1926، قصة لويزيانا 1948.

**دزيغا فيرتوف Dziga Vertov (1897- 1954): مخرج سوفياتي، عرف بتوجهه السينمائي التسجيلي، و تنظيره للمونتاج، من أهم أعماله: فيلم السوفيات يتقدمون 1926، السنة الحادية عشر 1928، الرجل و كاميرا السينما 1929، ثلاث أغنيات للبنين 1934، تهويدة 1973، إليك من الجبهة 1941.

1- ينظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج1، الفيلم التسجيلي، تشالز موسو، ص 605.

ستينيات القرن التاسع عشر، ليس هذا فحسب، بل تمكن كثير من جمهور **نيويورك** من مشاهدة صور فوتوغرافية عن جيشهم في الحرب الأهلية الأمريكية، تمكن من تصويرها **ألكساندر جاردنر** و **ماثيو مبرادى.**(1)

نخلص مما تقدم بأن السلوك التسجيلي كان أسبق ظهورا من الفيلم التسجيلي الذي ظهر كنوع خاص مع العشرينيات، فقد أتاح **الفانوس السحري** الفرصة لميلاد عرض بصري تسجيلي قبل الولادة السينمائية. و قدر للفيلم في بداياته أن ينتهج نفس النهج، و يسلك رواده سلوكا تسجيليا أملاه النقل الحرفي لمشاهدة واقعية، و الطبيعة الآلية للكاميرا كأداة تستنسخ الواقع قبل أن تتطور أساليبها نحو إعادة إنتاج هذا الواقع في شكل فني.و في هذا الخصوص يقول **يوري لوتمان**: **"** ثم جاءت السينما، و السينما كاختراع تقني، قبل أن تكون فنا هي صور فوتوغرافية متحركة، و قد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثر فأكثر. وتبرهن معطيات علم النفس على أن الإنسان يدرك عملية الانتقال من الصورة الفوتوغرافية الثابتة إلى الفيلم المتحرك و كأنها إضافة لبعد ثالث إلى الصورة، و لا شك أن الدقة في نقل الواقع قد وصلت فيما يبدو إلى أعلى درجة لها من الكمال.**"**(2)

ظل **السينماتوغراف** في بداياته بعيدا عن فن السينما، و لم يزد عن كونه آلة فحسب، فتسجيل صورة متحركة ثم عرضها على الشاشة كان إنجازا تقنيا مذهلا وقتئذ، ولكن ذلك الاستخدام تبدى بلا آفاق واضحة و لا مبادئ جمالية تنقل هذا التدفق البصري من مرحلته الجنينية إلى مرحلة النضج و الفنية، و هاهو **إديسون**

1- ينظر: م س، ص 606

2-يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الديس، ط 1 المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2001م ص4.

في زمن أفلام صامتة بدائية لا يتجاوز عرضها زمنيا دقيقة واحدة يصرح: " إنني أؤمن أنه في السنوات القادمة من خلال جهودي و جهود **ديكسون** و **مايبريدج** و **ماري** و غيرهم ممن سيدخلون هذا المجال دون شك سيمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا في دار أوبرا **متروبوليتان بنيويورك** دون أدنى اختلاف عن الأصل بفنانين و موسيقيين قد فارقوا الحياة منذ وقت بعيد."(1)

إن تصريح **إديسون** يؤكد الوظيفة التسجيلية للفيلم، وميلا نحو الأرشفة أكثر من استيعاب عالم الصورة، وهذه النظرة لم تتجاوز حدود آلة العرض التي كان **إديسون** و معاصروه من المخترعين من مثل: الأخوين **لوميير** ينظرون إلى ابتكارهم على أنه وسيلة علمية تنضاف إلى جملة اختراعات القرن التاسع عشر، و تصور من هذا النوع كان يحمل بين طياته قصورا عن استيعاب الصورة المتحركة كوسيط فني و درامي إنضاف إلى مجموع الفنون. و كان لهذا الواقع الفني للفن الناشئ أثره على المشهد السينمائي الذي انساق وراء هذا التصور خلال السنوات الأولى للعروض، حيث صار الفيلم هو الوثائقية في مرحلة البدائية السينمائية، و يقول **يوري لوتمان**: " هنا لا بد أن نصل إلى النتيجة التالية: إن وثائقية و أمانة السينما يمنحانها منذ البداية عددا من المزايا تجعل فن السينما، و بفضل خصائصه التقنية، يبدو واقعا أكثر من بقية الفنون الأخرى إلى أن المسألة للأسف، ليست على هذا القدر من البساطة: فلكي ترقى السينما إلى مرتبة الفن كان عليها أن تشق ببطئ و عناء طريقا مملوءة بالصعوبات. ولم تلعب الخصائص المذكورة دور المعين فقط، بل شكلت أيضا و في نفس الوقت موانع و عقبات على تلك الطريق."(2)

و سايرت الأفلام الأولى هذه الخاصية التسجيلية المفروضة من آلة الكاميرا التي تصور مشاهد من الحياة مقلدة أفلام **لوميير** الأولى، و التي منذ ظهورها الأول

1- ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية ،ص 25

2 - يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 24

في 28 ديسمبر 1895م قدمت مقتطفات حياتية في أفلام عائلة **لوميير** مثل: **خروج العمال من المصانع، عرض البحر في برايتون، وصول القطار إلى المحطة، هدم حائط، رجال يلعبون الورق** ... و استلهمت هذه الأعمال من وسائط تسجيلية أخرى كشرائح **الفانوس السحري** و الألعاب البصرية المجسمة و صور البطاقات البريدية، و نأت بموضوعاتها بعيدا عن المسرح أو الأدب أو أي فن سردي آخر.

لقد رسمت عائلة **لوميير** التي ظفرت باختراع أول جهاز للعرض السينمائي، صورة هذه العائلة البورجوازية التي كان أفرادها يظهرون على الشاشة في الأفلام، و هذا بمعية أصدقائهم الذين كانوا يرتادون قاعة العرض من أجل أن يروا صورهم على الشاشة. إن **لوميير** لم يهتم لا بوسائل المسرح و لا الإخراج، وبقي تحت وطأة نزعته التسجيلية التي جعلته يستعين بمصورين كونهم مثل: **بروميو، ميسكويش، فرانسيسك دوبليي**. هؤلاء المصورون الذين كانوا يرتادون الأسواق و الأماكن العامة، و يقفون لساعات طوال و هم يديرون كاميراتهم. و في المساء كان الناس من الجمهور الذين توهموا بأنهم صوروا، يزدحمون أمام قاعات العرض أملا بالتعرف على أنفسهم أمام الشاشة.(1)

أمام هذا السلوك الطفولي للجمهور ترسخت السينما كفن جماهيري أثناء ظهورها، وسئم المثقفون و جمهور النخبة من هذه العروض الساذجة التي جعلت الكل يتساءل حول الإمكانيات الفنية للفيلم، و هل يستطيع هذا الوافد البصري الجديد أن ينحوا اتجاه الفنية على حساب ذلك الواقع المفرط في الآلية و التسجيلية؟ و اصطف كثير من النقاد و الباحثين وراء الصحفي و الشاعر الإيطالي **كانودو*** الذي أطلق على السينما تسمية : الفن السابع، هذه التسمية التي تبنتها الأوساط الثقافية

---

1 - ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 31-33.

*كانودو **Ricciotto Canudo**: (1879-1923) كاتب فرنسي من أصل إيطالي، و هو روائي و شاعر و فيلسوف و ناقد فني و أدبي و سيناريست و منظر موسيقي، أول من أطلق على السينما تسمية: الفن السابع.

لازمت السينما طويلا لأن لفظة السينما بدت للبعض مفرطة في السوقية كحال الجمهور الأول.(1)

انتشرت صناعة الأفلام بسرعة كبيرة في أوروبا و العالم على الشاكلة الفرنسية التي أوجدها **لوميير** و بنفس الخاصية التسجيلية، حيث ظلت الموضوعات غير القصصية هي السائدة، وأرسل **لوميير** مصوريه إلى أوروبا و أمريكا و آسيا و إفريقيا لتصوير أفلام تقترب موضوعاتها وطرق تصويرها من شرائح **الفانوس السحري** المصممة لمحاضرات الرحلات. و مال الفيلم إلى الصفة الإخبارية حيث صورت إحتفالات تتويج القيصر الروسي، ومنها فيلم **لوميير: القيصر و القيصرة يدخلان كنيسة رفع مريم إلى السماء** عام 1896م. كما صار تصوير الأحداث الرياضية من الموضوعات الشائعة. و في البلاد الأكثر تطورا ظهر صناع الفيلم المحليين الذين ساروا على نفس المنوال. (2)

يبدو أن الفيلم التسجيلي بانتهاجه صفة الإخبارية، و تأديته لوظيفة إعلامية بدأ يفسح المجال أمام أزمة طالت قاعات العرض، لأن الجمهور عزف عن حضور أفلام إخبارية سرعان ما تفقد قيمتها التجارية و جاذبيتها لأصحاب دور العرض و الموزعين، و سرعان ما تصبح غير معاصرة. و سمح هذا الوضع بظهور أول الأفلام القصصية بين عامي 1901م و 1905م(3)، و صارت الأفلام التسجيلية في بريطانيا تقدم كفاصل في برامج قاعات الموسيقى، و في الولايات المتحدة على إثر إضراب حفلات المنوعات عام 1900م، تحولت كثير من مسارح قاعات المنوعات إلى صالات للعرض السينمائي، و التي عرفت فيما بعد بمنتديات النيكل، و مال جمهورها إلى الأفلام ذات الطابع القصصي.(4)

---

1 - ينظر: جان ميتري، السينما التجريبية، ص 7-8.

2 - ينظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم ،ج 1 الفيلم التسجيلي، تشالز موسر، ص 608-609.

3 - ينظر : م ن ،ص 611 .

4 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية ،ص 27.

مع حلول القرن العشرين كان قد مضى أربع سنوات على السينما، مر أغلبها بنزعة تسجيلية صاحبت الأفلام المعروضة و التي لم تعد تلبي ذوق الجمهور الذي أدهشته عند البداية العروض المقدمة لكونها تحاكي الواقع، هذا الجمهور المنبهر بالآلة المخترعة سرعان ما ضجر من الصور المتحركة المألوفة، وأخذ يبحث عن مكافئ فني للمسرح يشبع نهمه بواسطة أفلام قصصية تثير المتعة. و أمام هذا التأزم عزف مرتادو القاعات السينمائية عن حضور أفلام تسجيلية مدتها دقيقة من العرض، و ازداد الطلب على الأفلام ذات الطابع القصصي بحثا عن مشهدية فيلمية فنية تكسر الجمود. و كان لقرب السينما من فن المسرح دورا هاما في البحث عن وسائل تعبيرية أخرى تثري لغة الفيلم، و تعيد جمهور الشاشة الكبيرة إلى صالات العرض.

2 -المجاورة المسرحية:

تعد السينما توأمة المسرح من حيث كونها أحد فنون العرض، و تشبهه كرونولوجيا في إنجاز و صناعة العرض: النص و الفكرة، التمثيل، الإخراج، ثم العرض. و هي الأكثر قربا من الفن الرابع ما عدا اختلاف الوسائل و طرائق الإنجاز و التنفيذ، و كذلك زمكنة العروض، إذ تتجه روح العرض المسرحي نحو الآنية، ويولد الخطاب المسرحي متجددا مع كل عرض يقدم، و قد يتعرض إلى تغييرات وفق الفضاء الذي يوضع فيه، بينما تنتهي عملية الإبداع السينمائي مع مونتاج الفيلم الذي يفقد التجدد مع دخوله إلى بكرة الفيلم. و بهذا يكون المسرح عرضا حيا مباشرا متجددا، و يصير الفيلم عرضا سجنت حياته فوق شريط سينمائي لا يمكنه أن يتجدد.

و بحكم هذا التقارب بين الفنين، و أمام أزمة التسجيلية التي فرضتها الأفلام الأولى، صار لزاما على الفيلم أن يتخطى تلك العروض النمطية باتجاه مشهد يتيح

الفنية و المتعة، و هذه الخاصية لم تكن موجودة سوى في فن المسرح. و قدر للغة الفيلم أن تأخذ منحى آخر على يد مسرحي محترف و سينمائي كبير هو **جورج ميلييس** Georges Méliès* الذي أعطى للسينما الإضافة اللازمة، و قدم أفلام الخدع البصرية و الفانتازيا، إضافة إلى تقريب العمل السينمائي من الإبداع المسرحي. و يقول **بيركينز** عن هذا التحول:" في السنوات القليلة الأولى من وجود السينما تم تأسيس التناقضات بشكل قوي. قدم العرض السينمائي الأول للأخوين **لوميير** وقائع قصيرة: قطار يدخل المحطة، طفل يتناول الفطور إلى ما هنالك. في الأيام الأولى كانت حقيقة أن آلة تستطيع تقديم مواقف واقعية في أشكال قابلة للتعرف، تشكل إحساسا كافيا لشد جماهير متحمسة في أوروبا و الولايات المتحدة. حالما فقد ذلك السحر إغراءه، كان **جورج ميلييس** مستعدا كي يخطو بالنوع الآخر إلى الأمام. و **ميلييس** الساحر المهني، بدأ إخراج الأفلام في 1896م، و كرس نفسه لاستغلال السينما كأداة للفانتازيا. استخدم جميع أشكال خداع الكاميرا التي استطاع أن يبتكرها كي يروي سلسلة من القصص المسلية و المدهشة. فيلماه الشهيران جدا:**رحلة إلى القمر** (1902) و **الرحلة المستحيلة** (1904)، قدما مواقف فنتازية بخلفيات فنتازية. و هي مغلقة بظهور سحري، و اختفاء و تحولات. أنعش وصول **ميلييس** و التطور التالي للفيلم السردي إهتمام الجمهور الفاتر بالصور المتحركة."(1)

و يحكى أن **ميلييس** بذل جهودا كبيرة من أجل إقتناء جهاز **(سينماتوغراف)** من **أنطوان لوميير**، لكن هذا الأخير رفض طلبه قائلا: " يا بني عليك أن تشكرني لرفضي، هذا الإختراع ليس للبيع، و لو كان للبيع لكان من شأنه تدمير مستقبلك، إنه قد يستغل لوقت قصير بوصفه تحفة علمية، و لكنه لن تكون له أية قيمة تجارية فيما بعد."(2) و يرى البعض أن هذه الرواية ملفقة على الأرجح، و لكنها توضح بجلاء

---

* جورج ميليس Géorge Méliès (1861-1938) رجل مسرح ومخرج سينمائي فرنسي قدم الكثير للسينما في بداياتها ، وغير الطرائق البدائية لإخراج الفيلم قدم للسينما أزيد من 500 فيلم أهمها :" فاوست" " ساندريلا" " الرجل ذو الرأس المطاطي" " رحلة إلى القمر" وبعض الوثائقيات .

1- في . إف . بيركينز ، الفيلم كفيلم ، ص 79.

2-ديفيد روبينسون ، تاريخ السينما العالمية ، ص 18.

أن رواد السينما الأوائل كانوا بعيدين عن إدراك أن الجهاز الذي يمتلكونه هو وسيط فني جديد، و ليس مجرد لعبة بصرية كنظيراتها في القرن 19م. إن عروض **لوميير** بعد سنة ونصف إتضح أنها سجنت نفسها في تصور إعتمد الأساليب الميكانيكية على حساب استخدام الوسائل الفنية الرئيسية التي تطور السينما. و أدرك **ميلييس** بفطرته الفنية و تجربته المسرحية بأنه قادر على إضافة أشياء جديدة إلى العرض السينمائي، إن هو إقتنى **السينماتوغراف**.

و لما تعذر عليه الأمر سافر **ميلييس** إلى **لندن**، حيث إقتنى آلة عرض من البريطاني **وليم بول*** ، كما اقتنى أفلام تصوير من شركة **كوداك**. ثم عاد إلى فرنسا ليصور أفلاما شبيهة بتلك التي درج عليها الأخوان **لوميير**(1). و لكن سرعان ما قادته قريحته المسرحية إلى تغيير نهجه و تتبع الأسلوب المسرحي، إذ أدخل تغييرات جذرية على الفيلم، و أدخل إلى السينما بطريقة ممنهجة معظم الأساليب المتبعة في المسرح من: سيناريو و ممثلين و ملابس و ماكياج و ديكور، و قسم الفيلم إلى مشاهد متتابعة تتيح خطا قصصيا في شكله البدائي. ولأن السينما الصامتة تتطلب تمثيلا خاصا، فرض على الممثلين انتهاج فن الإيماءة الذي جعلهم يتدربون عليه. و كما يقول **جان ميتري**:"... الفرق بين **لوميير** و **ميلييس** يقتصر على أن الأول يسجل الحياة الملتقطة في قلب الحياة ذاتها، و الثاني يسجل مشهدا تم تأليفه بغرض الترفيه عن الجمهور."(2)

و الحديث هنا عن تقريب السينما من المسرح أو مسرحة المشهد السينمائي كما أراده **ميلييس**، يدخل في التقنيات المسرحية المختصة بمجال العرض الفيلمي، اللهم سوى الفضاء، و الذي ظل صناع الفيلم منذ اكتشاف الفيلم القائم على القصة، يفضلون استخدام الشاشة و كأنها مقدمة خشبة مسرح، فالمشهد كله يرى من وضع

---

*وليام بول **Robert W. Paul**: (1869-1945) منتج ومخرج و مدير تصوير بريطاني، و هو أول منتج للأفلام البريطانية.

1- ينظر موسوعة السينما المصورة في العالم ج 1، جورج مدبك ، ص 20

2-جان ميتري، علم جمال وعلم نفس السينما ، تر: عبد الله عويشق ، المؤسسة العالمية للسينما ، ط 1 2000، م ، ص475.

مسرحي ثابت بحيث تظهر جميع الشخصيات بقاماتها كاملة من الرأس إلى القدم، و تدخل إلى الشاشة و تخرج منها كما تدخل و تخرج على خشبة مسرح (1)، ويرجع هذا في البداية لجهل التكوين بالصورة. و تفاديا لهذا المعوق في الفضاء تجنب **ميلييس** صعوبة إلصاق الصورة متتابعة، وركز على تقديم لوحات متتالية كما هو الحال في المسرح، كما حاول تجنب المشاهد التي تتغير فيها زاوية النظر.

إن الأحداث مع تطور السينما و مجهودات **ميلييس**، صارت أكثر قربا من إخراج مسرحي، و كانت موضوعات الأفلام تجري فصولها في أطر مختلفة متباينة المناظر، و قد كان الأمر وقتئذ يظهر في شكل لوحات صغيرة تتوالى ولكن تعاقبها الذي يتطابق مع تعاقب الفصول في المسرحية، يحسك بالانقطاع، إذ تنتقل بشكل فج من فصل إلى فصل.(2) ورغم هذه المعوقات إلا أن الفيلم أبان بعضا من خصوصياته الدرامية والفنية، و اختار القرب من المسرح الذي خلصه إلى حد كبير من سلطة التسجيلية المضجرة، و دفع به إلى معانقة الجمهور من جديد، و ربما بشكل قد يؤثر حتى على جمهور الفن الرابع، و هذا ما ذهب إليه **ميتري** في قوله: "لكن السينما بتقليدها المسرح و تطلعها لأن تكون مشهدا و تمثيلا للهذر في صور، أكدت نفسها مع ذلك منذ ذلك الحين كمنافس مرهوب الجانب ... تكهن الجمهور بتطورات للأحسن متوقعة من السينماتوغراف ستظهر مستقبلا. و يبدو أن المسرح تعرض للتهديد... فالذهاب إلى المسرح هو عرض تشهده البرجوازية... فأفراد هذه الطبقة يذهبون إلى المسرح كما يذهبون إلى الكنيسة: أي كي يراهم الآخرون، بقدر حضورهم للطقس المقام، و المشهد المقدم هو في الصالة الخاصة بالجمهور بقدر ماهو على خشبة المسرح. ولذلك فالظلمة التي تسود أثناء العرض السينمائي لا يمكنها إلا أن تهدم ذلك الإستعراض و تلغي البعد الإحتفالي."(3)

---

1 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية ، ص 34 .
2- ينظر جان ميتري ، علم جمال وعلم نفس السينما ، ص 476-477 .
3 - م ن ، ص 479.

إن حتمية التجاور التي نشأت بين الفنين: الرابع و السابع، جعلت الفيلم يتفوق على العرض المسرحي في مجال الفرجة، وهذا انطلاقا من الحميمية المشهدية التي تجعل المتلقي يشارك الآخرين من جمهور الصالة حضور العرض و كأنه منفصل عنهم بسبب العتمة التي تتيح المتعة. و كأني بالسينما تسرق الجمهور من المسرح، و كأن الفن الرابع فقد مرتاديه و صار فنا نخبويا في الوقت الذي ترسخت فيه السينما كفن جماهيري، هذه الجماهيرية التي ستتواصل بقوة خلال القرن العشرين مع تطور اللغة السينمائية، و تنوع الأفلام الفنية.

لقد نقل **ميلييس** الفيلم من مرحلة إلى أخرى، مستفيدا من تجربته المسرحية التي سمحت له بإدخال كثير من التعديلات على بنية الفيلم شملت: الممثل و الديكور السينمائي، و الحيل السينمائية، إضافة إلى اجتهاداته في سبيل إمتاع الجمهور و إدراكه لطبيعته. و لا نجد هنا أفضل من تصريحات **ميلييس** نفسه حول تجاربه التي لخصها عندما نشر مقاله عن **السينما أيام زمان** في الكتاب السنوي للفوتوغرافيا عام 1907م.

و يلخص **ميلييس** واقع الممثل السينمائي و ما رافقه من صعوبات و معوقات التمثيل أمام الكاميرا في قوله : " من الصعب جدا العثور على ممثلين يصلحون للسينما. على عكس ما يعتقد الناس عادة. فقد يكون الممثل ممتازا على المسرح، و لكنه لا يساوي شيئا بالمرة في مشهد سينمائي. و هؤلاء الفنانون، و هم على درجة عالية في فنهم، تجدهم يرتبكون و يقعون في حيرة حينما يقتربون من السينما... لقد رأيت مشاهد عديدة يمثلها ممثلون معروفون، و لم يكن تمثيلهم جيدا لأن العنصر الرئيسي لنجاحهم على المسرح، هو الكلام كان يعوزهم في السينما (وهي صامتة في ذلك الحين) ... بينما في السينما لا يساوي الكلام شيئا، و الإشارة أو حركة الأيدي

هي كل شيء... لكي تتظاهر بأنك ترفع زجاجة فإن ذلك لا فائدة منه مطلقا مادام كل الناس قد سمع بأنك ظمآن في المسرح. و لكن في **البانتوميم*** سوف تضطر بطبيعة الحال إلى هذه الحركة. إن ذلك يبدو بسيطا للغاية و مع ذلك لا يدركه في الغالب الممثل الذي لم يتعود على التمثيل الصامت...".(1)

إن تصريح **ميلييس** حول تمثيل تلك الفترة يبين بأنه كان يشتغل مع الممثل إشتغالا مخبريا بغية تخليص الآداء في مرحلة الصمت السينمائي من شوائب الآداء المسرحي، و تقديم تمثيل يوائم الكاميرا و ظروف التصوير السينمائي. و سار كثير على منوال **ميلييس** عندما رأوا بأن الأفلام لامست نوعا من النضج الفني، و صار الاعتناء بالجانب الحركي لأجساد الممثلين و إيماءات و جوههم أولوية و تعويضا عن الصمت الذي كان يميز الفيلم. و مست هذه الإجتهادات (**الميليسية**) حتى الأفلام الأمريكية، حيث أشار **لويس جاكوبس**** في كتابه **نشأة الفيلم الأمريكي** إلى جملة من التقنيات ظل الممثل مقتديا بها مثل التحرك أفقيا، و مواجهة الكاميرا، و إجادة الأداء الإيمائي بتثبيت نظرة العيون، و الاندفاع بحركات عنيفة تظهر تحول الموقف على الشاشة. زد على ذلك الارتجال الذي صار جزءا مرتبطا بالممثل، و كان عليهم الإستثمار في **البانتوميم** ليعرضوا وجوها مقبولة تساير الصمت الذي يمليه الفيلم(2).

أشار **ميلييس** إلى تجربته مع اللونين: الأبيض و الأسود في استوديوهاته الخاصة، حيث كان يعمد إلى إتقان المنظور الذي يربط الصور المرسومة بالأشياء الحقيقية أثناء التصوير بعيدا عن وهم الديكور المسرحي الملون، إذ يقول :" تنفذ الديكورات السينمائية تبعا للتصميم المتفق عليه، من الخشب و القماش، و يتم ذلك

---

*- البانتوميم : نوع من العروض المسرحية يخلو من الحوار ويعتمد على الأداء الجسدي للممثلين ، ويقوم البانتوميم على تقديم مشاهد إيمائية تخلو من الحبكة.

1- -فنون السينما - مقالات مترجمة – تر عبد القادر التلمسلني، السينما أيام زمان ،جورج ميليس ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2001 م ص 48-49

لويس جاكوبس **Lewis Jacobs: (1904-1997) مخرج و كاتب و ناقد سينمائي أمريكي، أسس مجلة السينما التجريبية عام 1930.

2- ينظر: ماري إلين أوبراين ، التمثيل السينمائي ، تر: رياض عصمت ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 2001 م ص 17-18

في أستوديو خاص ملحق بأستوديو التصوير، و تلون بالغراء كالديكورات المسرحية، مع اختلاف واحد هو أن التلوين في السينما يتم بلون واحد فقط وهو اللون الأسود و الأبيض، الذي يتدرج بدوره إلى اللون الأبيض الخالص، مارا بجميع الدرجات المختلفة بين الأبيض و الأسود. فالديكورات الملونة بألوان طبيعية تعطي نتيجة سلبية للغاية عند التصوير، فالأزرق يصبح أبيضا، والألوان الحمراء و الخضراء و الصفراء تصبح سوداء... وينجم عن ذلك ضياع التأثير المطلوب كلية."(1)

يقول **سادول*** عن أستوديو **ميلييس** مقولة هذا الأخير: " إن مرسم الوضعات –الركح- هو تحالف مرسم المصور الشمسي وخشبة الممثل."(2) لقد كان أستوديو هذا المخرج الفذ بدائيا يعتمد على أشعة الشمس – ككشافات – أثناء التصوير، وعلى خشبة المسرح التي كانت تقام عليها عروض التصوير، و لا نرى أفضل من هذا المكان مزجا بين الكاميرا (روح الفيلم) و الخشبة (روح المسرح)، ومن هذا التقارب و المزج نشأت لغة الفيلم الجديدة التي أثراها **ميلييس** بعديد الحيل السينمائية.

تولدت الحيل السينمائية truquage في مختبر **ميلييس** فجأة بحادثة مشابهة لتفاحة **نيوتن،** هذه الحادثة التي يعلق مخرجنا عليها: " هل تريدون أن تعرفوا كيف جاءتني لأول مرة فكرة إستعمال الحيل في السينما؟ لقد جاءت بمنتهى البساطة. كانت آلة التصوير التي كنت أستعملها في بداية حياتي الفنية بدائية... و قد حدث يوما أن توقفت الكاميرا عن الدوران و أنا أصور ميدان الأوبرا. و قد احتاج إصلاحها و إعادتها إلى الدوران من جديد. و في خلال هذه الدقيقة تغيرت أوضاع المارة و المركبات بطبيعة الحال. و حينها عرضت شريط الفيلم، كان قد إلتحم في

---

1 - -فنون السينما، السينما أيام زمان، جورج ميليس ، ص 47.

*جورج سادول **Georges Sadoul:** (1904-1967) كاتب فرنسي و مؤرخ سينمائي عرف بتغطيته العامة و الشاملة لتاريخ السينما في العالم.

2 - جورج سادول،تاريخ السينما في العالم، ص 42 .

النقطة التي حدث فيها القطع، رأيت فجأة حافلة ركاب تتحول إلى عربة موتى... و رجالا يتحولون إلى نساء. و هكذا اكتشفت حيلة الإستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران. و بعد ذلك بيومين كنت أنفذ أولى التحولات من الرجال إلى النساء، و أولى الإختفاءات المفاجئة التي كان لها في البداية نجاح ضخم للغاية."(1)

لقد حقق هذا المخرج السبق باعتباره مبتكر المشهد السينمائي و مركب مناظره عن طريق استخدام الحيل، و أوجد الطريقة المناسبة و الرؤية الفنية التي جعلت من هذه المشاهد الشبيهة بالمسرح تتحول إلى فن جديد قوامه الكاميرا و العرض الفيلمي. إن اكتشاف الحيل السينمائية أعطى لأفلام **ميلييس** خصوصا، و الأفلام عموما، خاصية سريالية لا يتيحها أي عرض بصري وقتها، و ربما هذا الواقع الفيلمي دفع بكثير من الجمهور إلى التصالح مرة أخرى مع قاعات العرض لمشاهدة التطور الحاصل في المشهد السينمائي، و هذا ما يؤكده **جان ميتري:**" فمنذ أيام **ميلييس**، كانت السينما قد وجدت أشكالا أكثر مرونة، نوعا من استمرارية، و طريقة بصرية منذ ذلك الوقت في أن تروي الحكايات، لكن موجهة إلى جمهور شعبي حصرا..."(2)

شملت هذه الإستمرارية الأعمال اللاحقة ل:**ميلييس** من مثل: **ساندريلا، مملكة الحواديث، ذو اللحية الزرقاء، قصر ألف ليلة و ليلة، عشرون ألف فرسخ تحت البحر، غزو القطب، رحلة إلى القمر**. و كانت المناظر السحرية تعطي عالما عجائبيا و فانتازيا لأفلامه مثل فيلم: **في الطريق إلى مصحة الوادي المزهر**، الذي صور حافلة يجرها حصان ميكانيكي، إذ نرى أربعة زنوج جالسين، و يرفسهم الحصان بأقدامه فيتحولون إلى رجال بيض: ثم يرتدون إلى زنوج عندما يصفع بعضهم بعضا، و ما ينفكون أن يصيروا شخصا زنجيا ضخما عندما يرفسهم الحصان ثانية. ثم تشتعل نار تفجر الزنجي إلى آلاف الشظايا.(3) إن معالجة

---

1 - فنون السينما، السينما أيام زمان، ص 50
2 - جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ص 480
3 - ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية ، ص 42

موضوع بهذه الطريقة ربما هو استعراض لعالم الحيل البصري حتى و لو على حساب الموضوع، و لكن الجدة كانت في فيلم الإثارة الأكثر رواجا في أفلام **ميلييس** و أفلام تلك الفترة **رحلة إلى القمر** عام 1902م.

إن قصة فيلم **رحلة إلى القمر** كانت بمثابة جس النبض بالنسبة لجمهور تلك الفترة، و هذا رغم موضوعه الذي يتبدى لنا اليوم ساذجا، و لكنه فتح أمام موضوعات السينما آفاقا ما وراء واقعية و سمت مواضيعها و لا تزال. لقد حضر منتجوا السينما إلى العرض التجريبي الذي قدمه **ميلييس**، و تظاهروا بأنهم لم يعيروا أي اهتمام للفيلم حتى لا يشتروه بثمن مرتفع. و اهتدى **ميلييس** إلى فكرة جهنمية لتسويق فيلمه، فأعاره مجانا إلى أحد العارضين كي يعرضه لمرة واحدة مجانا، وصمم ملصقة الفيلم بنفسه بعد أن رسم عليها قمرا ضخما جدا تلقى قذيفة في عينه، و هذا بغية ملاحظة تأثير ذلك الفيلم على الجمهور في تلك السهرة. و تجمع جمهور كبير أمام الملصقة قبل دخول الصالة، وأخذوا يعلقون على الملصقة: "إنها كذبة، إنها خدعة، هل يظنون أننا مغفلون؟ هل تظن أنهم استطاعوا الوصول إلى القمر حتى يصوروه؟ إنهم يسخرون منا..." و كان جمهور ذلك الوقت لا يعرف شيئا عن الحيل السينمائية. و لما بدأ عرض الفيلم في لوحتة الأولى تفرج الجمهور في صمت، و ازداد انتباهه في اللوحة الثانية، و في اللوحة الثالثة بدأت الضحكات، و في اللوحات الرابعة و الخامسة و السادسة أخذت الضحكات تعلوا أكثر فأكثر، و في اللوحات الأخيرة علا التصفيق و لم يتوقف حتى النهاية.(1)

لقد نقل لنا **ميلييس** تجربة فيلمه **رحلة نحو القمر** بتفاصيلها على مستوى التلقي، محاولا وضعنا في صورة جمهور ذلك العصر، و الذي كان قد ضجر من الأفلام التسجيلية وعمل هو و معاصريه على استرجاعه. و بهذا التعليق الأخير ل:**ميلييس** نلحظ العملية الفنية المتكاملة لهذا السينمائي الذي لم يغيب حتى المتلقي في مختبره،

---

1 - ينظر : فنون السينما، السينما أيام زمان،جورج ميليس، ص 52

و أظهر إدراكا ينم عن نضج كبير في فهم المعادلة السينمائية بمركباتها، رغم قلة حظه، ونهايته التي طبعها نوع من النسيان و قلة الاعتراف. و يبدو أن فيلم **رحلة إلى القمر** شكل صدمة ل: **ميلييس** الذي لم يسترجع سوى ثلث ما أنفقه على هذا الفيلم، الذي أغرق العالم مشهدية، و استنسخه كثير من بائعي و منتجي الأفلام من غير مراعاة لحقوق المنتج، و خصوصا الأمريكان الذين أصدروا آلاف النسخ، و مارسوا سرقة علنية لهذا الفيلم الذي بقدر ما صدر اسم **ميلييس** إلى كل أصقاع الدنيا، غير أنه تسبب في افلاسه.

اعتزل **ميلييس** الإنتاج مع عام 1913م، و مع شدة بؤسه باع أفلامه كلها إلى أحد المصانع كأشرطة خام، ولم يتبق منها سوى خمسين فيلما. و مع العشرينيات كان قد غطاه النسيان، و صار كهلا فقيرا يبيع الهدايا في **كشك** نقال متحرك بمحطة **"مونتبارناس" بباريس**(1). وقد تناول المخرج الأمريكي **مارتن سكورسيزي*** –MARTIN SCORSESE جوانب من هذه المعاناة في فيلمه **هيوغو-** HuGO الذي أعاد الاعتبار سينمائيا لهذا المخرج الكبير، و تحصل على عديد من جوائز الأوسكار عام 2012م.

و يبقى ل: **ميلييس** فضله في تقريب السينما من المسرح، و الدفع بالفيلم إلى عالم سحري قوامه الحيل السينمائية. وهذا الاعتراف سجله بنفسه في مقاله عام 1907م:" و أستطيع أن أقرر هنا دون فخر، مادام كل الفنيين يعترفون لي بذلك، أني أنا الذي اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية. ولقد تبعني كل السينمائيين في الطريق الذي سرت فيه. وقال لي أحدهم و هو مدير أكبر شركة

---

1 - ينظر : ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية ، ص 44

*مارتن سكورسيزى MARTIN SCORSESE :(1942) مخرج سينمائي أمريكي من أصل إيطالي يعد من أشهر المخرجين في هوليود، متحصل على عديد جوائز الأوسكار، من أهم أفلامه: سائق الطاكسي، الثور الهائج، عصابات نيويورك، هيوجو...

سينمائية في العالم- في ذلك الوقت، و هي شركة **باتيه*** الفرنسية بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر أو تحافظ على وجودها، و أن تصيب نجاحا لا مثيل له. فباستخدامك للمسرح و لموضوعاته المتنوعة إلى مالا نهاية في السينما منعتها من السقوط، وكان من الممكن أن يحدث ذلك و بسرعة لو أن السينما استمرت في تصوير موضوعات الهواء الطلق التي تتشابه بالضرورة، و التي سرعان ما يتعب منها الجمهور و يملها."(1)

---

1 - فنون السينما، السينما أيام زمان، جورج ميلييس، ص 49.

***شارل باتيه Charles Pathé:** (1863-1957) منتج فرنسي متخصص في صناعة الفوتغرافيا وانشأ مع أخيه إميل شركة باتيه التي كان شعارها ديكا يصيح وكأنه يوقظ الناس على معجزة السينما، عرف باحتكاراته في مجال الصناعة السينمائية.

المبحث الثاني: الفيلم الروائي (وسيط سردي):

عاش الفيلم سنواته الأولى بين فوتوغرافية تسجيلية و مجاورة مسرحية، وراح المبدعون يبحثون عن لغة خاصة بالكاميرا تضمن المشهدية و الفرجة، وتطور متعة التلقي بالنسبة لجماهير كانت تبحث عن مشاهدة قصة تروى بطريقة حكائية سلسة، وتقول **روبرتا بيرسون*** عن ذلك الواقع الفيلمي:" ولعدة سنوات أشار أصحاب النظريات السينمائية إلى أفلام **لوميير - ميلييس** على أنها اللحظة الأصيلة للتفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي و صناعة الفيلم الروائي. و قالوا إن الأخوين **لوميير** في معظم أعمالهما يصوران أحداثا حقيقية، و **ميلييس** يمسرح الأحداث. لكن هذه الفروق ليست جزءا من جدل معاصر، نظرا لأن العديد من الأفلام قبل 1907م تخلط بين ما يمكن أن نسميه اليوم مادة تسجيلية أي الأحداث أو الأشياء الموجودة باستقلال عن صانع الفيلم و المادة (الروائية) أي الأحداث أو الأشياء التي يجري اصطناعها خاصة للكاميرا."(1)

كان الهاجس الأول للمبتدئين -رغم إبهار آلة العرض-هو محاولة تصوير حدث سواء كان واقعيا أو خياليا ، وافتقد كثير من هؤلاء إلى تكنيك سردي يروي القصة السينمائية على الشاكلة التي نعرفها نحن اليوم في عالم الفيلم. وبدا بأن عملية سرد القصص بواسطة **السينماتوغراف** تحتاج إلى تطوير طريقة العرض بعيدا عن الفنون المجاورة و المنظرين، وأنّ عالم التصوير (فن التصوير) هو وحده القادر على إعادة ترتيب بنى سردية فيلمية تجعل من آلة الكاميرا أداة مطواعة للحكي وليس التصوير الحرفي فقط. إنّ إدخال السينما إلى عالم الحكائية احتاج إلى تضافر جهود التقنيين الذين حاولوا إعطاء حرية أكبر للكاميرا في التحرك عن طريق

---

* **روبرتا بيرسون** Roberta Pearson: أستاذة سينما و سمعي بصري بجامعة نوتينغهام بالمملكة البريطانية.

1 - موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج 1 ،السينما في السنوات الأولى –روبرتا بيرسون ، ص 74.

تطوير وتنويع اللقطات للتخلص من جمود الآلة الذي أعطى تصورا بالجمود والمقاربة المسرحية، وكذا الاعتماد على لغة **المونتاج – التوليف**، والتي تسمح بتقديم قراءة فنية للقطات المصورة.

إن هذا المجهود والتنوع الذي شمل مجال السرد السينمائي، نستطيع رصده بفضل التراكم الفيلمي الذي ميز السينما خلال عقدها الأول، وهذا عن طريق مساءلة تاريخ السينما الصامتة حول تجارب كبار الرواد الأوائل الذين أبلوا كثيرا في هذا الميدان . ولا بد من الإشارة هنا إلى المجهود الأمريكي الذي نزل بقوة إلى عالم الفن السابع، حيث عرفت الولايات المتحدة العرض السينمائي مع بدايات القرن العشرين، وصار الفيلم يترسخ كمشهد ثقافي متميز في الثقافة الأمريكية. وقد ولد هذا الحراك الفنّي الجديد روادا أمريكيين انضافوا إلى غيرهم من الأوروبيين الذين كانوا يتباهون باكتشاف السينما، وراح هؤلاء الفنانين الأمريكيين رفقة زملائهم يبحثون عن مكانة سينمائية متميزة تسمح لهم بتطوير العرض السينمائي، وصبغ عالم الفن السابع بهوية أمريكية، وهذا ما فعلوه في مرحلة لاحقة من تطور السينما.

وتطلعنا الدراسات التي أرّخت للسينما بأن الجهد الأمريكي لتطوير الفيلم إنطلق في بدايات القرن العشرين مع أمثال المخرج: **إدوين بورتر**، وامتد إلى مرحلة السيطرة والريادة السينمائية الامريكية أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى، ليتوج بمخرج فذ وعملاق من حجم **غريفيت** والذي حول مسار السينما الأمريكية والعالمية، و ليشاء قدر السينما أن تكتسب خاصيتها الروائية خلال هذه الفترة بفضل مخرجين أوروبيين وآخرين أمريكيين من مثل الذين ذكرناهم. وأتصور أن عقلية الأمريكيين الميالة إلى النزعة **البراغماتية** في مجال السيطرة على الإنتاج وتطوير العرض

بعيدا عن التقاليد الأدبية والفنية المتوارثة، قد خدمت كثيرا العرض السينمائي، هذا إضافة إلى تطوير التصوير والبحث عن لغة إبداعية تمثلت في المونتاج .

يعد التصوير والمونتاج مجتمعين هما لغة الفن السينمائي، ولكن أهميتهما بالنسبة للمنظرين السينمائيين، وخصوصا الأوائل، لم تظهر بجلاء نظرا لصعوبة هضم الآلية والتقنية. ففي البداية كان الفيلم واقعا من صور متحركة، وكانت قدرة الكاميرا محدودة ومجهولة إلى درجة أن البعض لم ينظر للمشهد سوى نظرة المشهدية المسرحية التي جاورت هذا الفن أثناء النشأة ، وظلّت هذه النظرة القاصرة تحكم المنظرين في ميدان السينما لعشرات السنين رغم تطور الفيلم ، فها هو **روثا*** يصرح بأن العائق الأكبر المفروض على التقدم الجمالي للسينما هو ملكة الكاميرا باعتبارها مضللة لأنها تسجل الواقعي(1). وحتى **يوري لوتمان** يدعو إلى تحرير أجزاء النص من الاستنساخ الآلي وإخضاعها إلى قوانين الإبداع الفني، وهذا لتصوره بأن الصورة الفوتوغرافية تقيد العمل الفني عندما تخضعه للاستنساخ التقني للعملية التصويرية.(2)

أتصور بأن الهجوم على الآلية والتقنية هو أصل القصور في عدم فهم العملية السينمائية، ولا بد أن أؤكد هنا بأن التصوير حدد في بدايته طريقه بالرغم من الصعوبات، فبعدما كان تسجيليا في الأفلام البدائية ارتمى في أحضان المشهدية المسرحية، ثم بدأ يرتقي إلى لغة سردية فيما بعد، بفضل الصورة وحدها ليقترب من الرواية، وليس أي فاعل آخر. إن التصوير وتطور المونتاج كانا كفيلين بأن يخرجا الفيلم من تخبطه بين الأجناس الأخرى وهذا بفضل الكاميرا، فالفيلم ازداد مقرونا

---

*بول روثا **Paul Rotha:** (1907-1984) مؤرخ و ناقد سينمائي و مخرج بريطاني.

1- ينظر : في . إف. بيركينز ، الفيلم كفيلم ،ص 11

2-: ينظر :يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص28

بالكاميرا ثمّ تطوّر مقرونا بها أيضا، وكأني به رفع التحدي الذي أراده **روثا:** " إذا لم ينجز الفيلم أي شيء آخر، فإنه وضع السينما بشكل مؤكد على نحو مسل ومحرض على الجدل، في المستوى نفسه مثل المسرح والرواية... وتكمن أهمية الفيلم في إنجازه جذب انتباه بشر من ذوي الذهنية الجدية إلى القوة التعبيرية للسينما."(1)

وهذه القوة التعبيرية للسينما والتي رآها **روثا** في فيلم **مولد أمة** ل:**غريفيت،** جاءت بفضل جهد دام أزيد من عشرية كاملة لتطوير آداء الكاميرا السردي. فالجديد في فيلم **غريفيت** عام 1914 م كان الصيغة السردية للفيلم والتي لخصت فصول الحرب الأهلية الأمريكية. لقد نجحت السينما عموما في تحقيق لغة سينمائية أكسبت الفيلم خاصية السرد التي نأت به عن الواقعية التسجيلية والمجاورة المسرحية، وكان لزاما لذلك أن يمر الفيلم في تلك الفترة بمرحلتين :

1 - سينما جذب الانتباه

2 - سينما التكامل السردي

1- سينما جذب الانتباه:

تبدى للجميع في عام 1907 م أنّ هناك أزمة في السينما التقليدية، ولقد تناولت الصحافة هذا الموضوع مشددة على نقص الوضوح القصصي في الأفلام المعروضة. وحتى أصحاب العروض كانوا في مرات عديدة يستخدمون محاضرات لجعل الأفلام مفهومة للجماهير، وهذا في وقت كان الفيلم فيه يتأرجح بين تأكيد اللذة البصرية في الزمن الذي تميز بما يعرف ب:**سينما جذب الانتباه** وروي القصة ،

---

1 - في . إف . بيركينز ، الفيلم كفيلم . ص6.

وزمن قادم سعت فيه السينما إلى معانقة فترة **سينما التكامل الروائي** أو **السردي** بعد أن تطورت عناصر الصناعة الفيلمية وعلى رأسها المونتاج.(1) ويجعلنا هذا التاريخ نقسم قصة نزول السرد لعالم العرض السينمائي إلى مرحلتين :

1- تمتد المرحلة الأولى من ظهور السينما إلى عام 1907م.

2- وتشغل المرحلة الثانية حيز السينما منذ عام 1907م.

ومن هنا تكون الفترة التي سبقت عام 1907م هي المسافة الزمنية الأصعب للفن السابع حيث كان على الفيلم أن يتخلص من التسجيلية والتأثير المسرحي، ويعانق تسلسلا زمنيا فنيا يستطيع فيه أن يسرد الأحداث بطريقة سينمائية دعامتها الكاميرا، أو كما قال **بول ويجينير***: "... وقد فهمت أن مصير السينما ستقرره تقنية التصوير الفوتوغرافي، فالضوء والظلمة يلعبان في السينما الدور الذي يلعبه الإيقاع والمحط في الموسيقى ...يتعين التحرر من المسرح والرواية، وعن طريق الصورة وحدها، لإبداع الوسائل الخاصة بالسينما."(2) لقد آمن كثير من حرفيي السينما وقتها بأن الحل الوحيد لصنع فيلم روائي هو متضمن في آلة الكاميرا لا غير، وأن الكاميرا كفيلة بتطوير لغة تجعل هذا الفن يتقدم إلى الأمام، ذلك أن تطور السينما الصامتة والذي تم بسرعة خلال العشريتين الأوليين لظهورها يعد تطورا لتكوين لغة بصرية خاصة أكثر من كونه تطورا لهذا الفن الناشئ، وكان الفيلم وسيطا يتصل بلغة اكتسبت بلغة بالغة الصعوبة، وكان الغرض منها حكاية قصص بسيطة وسهلة.(3)

كان الرهان الأولي بالنسبة لرواد الفيلم الأوائل هو تحويل الفيلم إلى وسيط سردي وروائي أساسا، ولكن هذه المهمة كانت من الصعوبة بمكان لأن السينما في

1-ينظر : موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج 1 ، السينما في المرحلة الانتقالية ، روبرتا بيرسون ص 10.

*بول ويجينير **Paul Wegene**: (1874-1948) ممثل و مخرج و سيناريست ألماني

2-ينظر: جان ميتري ، السينما التجريبية ، ص 13 .

3-ينظر جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ،ص 545.

بواكيرها أسست لعلاقة مغايرة للتي هي عليه اليوم بين المشاهد والشاشة الفضية، وهذا راجع لأن المشاهدين الأوائل كانوا مشدودين للفيلم كمشهد بصري أكثر مما هو رواية لقصة. فالسينما كانت تجذب الانتباه كاختراع ينقل صور الواقع أو يمسرح الأحداث أكثر من تكاملها السردي الذي جاء في مرحلة لاحقة، وتقول **روبرتا بيرسون** عن هذه المرحلة :" ...ففي "سينما جذب الانتباه" يخلق المشاهد المعنى لا من خلال تفسير الأعراف السينمائية، بل من خلال معلومات مسبقة متعلقة بالحادثة في الفيلم، أفكار التماسك المكاني، وحدة الحادثة مع إدراك وجود بداية وخاتمة، معرفة الموضوع، وإبان الفترة الانتقالية بدأت الأفلام تتطلب من المشاهد أن يجمع قصة بناء على معرفة بالأعراف السينمائية."(1)

لقد تطلب الوصول إلى أعراف سينمائية تسمح للمشاهد بفهم الفيلم ووضعه على طريق السرد وقتا وزمنا معتبرا، وهذا حتى تنضج تجربة الفن السينمائي الذي كان إثرها في مرحلة الولادة. ولهذا المبتغى كان من الواجب على صناع الفيلم العمل على ابتكار تلك الأعراف عن طريق الصورة، ثم انتظار مرور فترة من المشهدية السينمائية لدى الجمهور من رواد السينما كي يعتادوا على تقنيات بعينها في تتابع الحدث الفيلمي، وهذه الأعراف صارت خارطة للتلقي الفيلمي عبر التراكم الذي صنعه الفيلم في مجال التلقي. إن الفيلم مع بداية القرن العشرين بدأ يسعى إلى تجاوز جاذبية الصور المتحركة بالنسبة لجماهير الفيلم الأوائل، وراح يجنح إلى البحث عن لغة أخرى في ظل فترة جذب الانتباه على حد تعبير **بيرسون**:" ولعدة سنوات أشار أصحاب النظريات السينمائية إلى أفلام **لوميير- ميلييس** على أنها اللحظة الأصلية للتفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي وصناعة الفيلم الروائي. وقالوا إن الأخوين **لوميير** في معظم أعمالهما يصوران أحداثا حقيقية ، و**ميلييس** يمسرح الأحداث.

---

1 - موسوعة تاريخ السينما العالمية، ج1 ، السينما في السنوات الأولى، روبرتا بيرسون، ص71.

لكن هذه الفروق ليست جزءا من جدل معاصر؟ نظرا لأن العديد من الأفلام قبل 1907 م تخلط بين ما يمكن أن نسميه اليوم مادة(تسجيلية) أي الأحداث أو الأشياء الموجودة باستقلال عن صانع الفيلم، والمادة (الروائية) أي الأحداث أو الأشياء التي يجري اصطناعها خاصة للكاميرا."(1)

وهذا التداخل بين الروائي والتسجيلي كان يمثل اللبنة الأولى للسيطرة على الحدث الفيلمي. وهو ما سنراه لاحقا - مع **إيدوين بورتر***- من جهة، ويمكن اعتباره أيضا جهلا بفنية الفيلم من طرف أغلب المخرجين من جهة أخرى. إن كثيرا من حرفيي السينما كانوا يتعاملون مع اللقطات المصورة لأفلامهم البدائية بطريقة تظهر اليوم سذاجة في مجال التتابع، وخصوصا عندما تراجع الفيلم ذو اللقطة الواحدة لصالح الفيلم متعدد اللقطات، إذ راحوا يركزون على الحدث أكثر من الإهتمام بالسرد و ضبط زمن و مكان الأحداث مواصلين الإهتمام باللذة البصرية على حساب تطوير العلاقات السردية داخل الفيلم.

و كان من بين شوائب الفيلم المتعدد اللقطات هو الحدث المتداخل، و ذلك بتأكيد أهمية الحدث و إظهاره مرتين، و هذا ما نراه في فيلم **رحلة إلى القمر ل: ميلييس**، حيث تهبط سفينة الفضاء (صاروخ) مصيبة عين القمر في لقطة أولى، ثم تتبع بلقطة ثانية مصورة من سطح القمر و هي تظهر السفينة للمرة الثانية و هي تهبط، و مما لاشك فيه أن هاتان اللقطتان تظهران نفس الحادثة مرتين، تقلقان المشاهد المعاصر،

1- م س، ص 74

*- **إدوين بورتر Edwin Porter**(1869-1941) مصور وعارض أفلام أمريكي، تحول إلى مصور في معامل "إيديسون السينمائية عام 1902م وقدم الكشر للسينما في بدايتها ، حيث اجتهد في بعد ومفهوم اللقطة ثم المونتاج والتتابع . من أهم أفلامه: **حياة رجل إطفاء أمريكي عام 1902 ، سرقة القطار الكبرى عام 1903م كوخ العم توم.عام 1903م..**

و تدلان على أن تقنية التحكم في التتابع إحتاجت إلى تراكم التجارب التصويرية عبر سنين. و لم يكن الحدث المتداخل هو المعيق فقط في مجال تكثيف و تركيز التصوير السينمائي، بل ظهر إشكال آخر تمثل في ربط المشاهد ببعضها بشكل لا فني بالرغم من كون هذه التقنية البدائية محاولة لتحقيق مسطرة سردية. كانت هذه اللوحات يتم لصقها collés مع بعضها البعض، لا وصلها raccordés بطريقة تخلق تتابع الحدث، وعندما كانوا يريدون إظهار جوانب مختلفة من نفس الحدث، كانت اللقطة العكسية contre champ تستعيد جزءا من الحدث الذي ظهر توا في نهاية اللقطة champ السابقة. وهذا التكرار الذي يدعوه **جان ميتري*** تداخلا chevauchement كان الطريقة الوحيدة للسرد حتى عام 1907 م بالنسبة للأفلام الروائية."(1)

ويظهر من معطيات الأفلام الأولى في مرحلة جذب الانتباه بأن الرهان الفعلي كان يتمحور حول مفهوم اللقطة والتتابع بغية تطوير فن السرد السينمائي ومحاولة الوصول إلى الفيلم الروائي، واللقطة التي تعتبر الوحدة الفيلمية الصغرى والأساسية التي صار يرتكز عليها البناء الفيلمي في مرحلة التكامل التي وصلتها السينما لاحقا، كانت بمثابة اللغز الذي سيفك شيفرة السردية في عالم الفن السابع. إن البحث عن حلول للسرد السينمائي في العوالم المجاورة لهذا الفن مثل : المسرح والرواية لم تكن مواتية مطلقا، وكان لابد من الاجتهاد في تطوير لغة الفيلم وآلية الكاميرا وفقا لمقولة **يوري لوتمان**: " من الطبيعي أن السرد السينمائي هو سرد يتحقق بالوسائل السينمائية، ومن هنا فهو لا يعكس فقط القوانين العامة لأية قصة بل أيضا السمات النوعية الخاصة بكل سرد يتحقق بالوسائل السينمائية." (2)

وفي معرض حديثنا عن الوسائل السينمائية لابد من الإشارة إلى أن اللقطة هي التي ولدت الشعور بالتتابع والزمن السينمائي، وهذا بعد أن ظهرت تقنية المونتاج

---

*جان ميتري **Jean Mitry:** (1904-1988) مؤرخ و منظر و ناقد سينمائي فرنسي.
1-دومينيك فيلان ، الكادراج السينمائي ، ص 240.
2- يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ص 214.

الذي يعد أحد الوسائل السينمائية الارتكازية التي يقوم عليها الفيلم، وقد أكد **سيرجي إيزنشتاين*:"** باعتباره أحد الذين أرسوا قواعد المونتاج في السينما السوفياتية والعالمية ودافعوا عنها تطبيقيا ونظريا –بان فن السينما يعني في المقام الأول المونتاج"(1)

لقد أكد **إيزنشتاين**على الأهمية الكبرى التي يكتسبها المونتاج بالنسبة للغة السينمائية، ودافع بشراسة عن التوليف (المونتاج)ضد بعض المخرجين الذين نفوا هذه التقنية لصالح الوثائقية التي تخدم اليسارية أكثر من الإيهام القصصي الذي ينتج عن عملية المونتاج، وألقى باللائمة على السينمائيين السوفيات الذين أضعفوا لغة الفيلم بقوله: "...مرت السينما السوفياتية بفترة كان فيها التوليف هو " كل شيء"لكننا الآن عند نهاية فترة، اعتبر التوليف فيها " لاشيء" . وإذا كنا لا نأخذ في اعتبارنا التوليف على أنه لاشيء، أو لا شيء على الإطلاق ، فإنني أعتبر هذه فرصة سانحة لنعيد إلى الذاكرة أن التوليف هو من الملامح التي لا يمكن الاستغناء عنها في الإنتاج السينمائي... من ذلك أن عدد من أبدعوا بضعة أفلام في السنوات الأخيرة، قد أهملوا التوليف تماما، إنهم نسوا حتى وظيفته وهدفه الأساسيين :دوره الذي يفرض نفسه في كل أعمال الفن ، حيث تكون هناك حاجة إلى عرض الفكرة، والمادة، والعقدة، والحدث عرضا متتابعا، مترابطا يمثل الحركة داخل المشهد، وداخل الإطار الدرامي للفيلم ككل. وبغض النظر عن الإثارة التي تتضمنها القصة، فإن أعمالا كثيرة لبعض السينمائيين الممتازين والتي شملت أعمالهم تلك، مختلف ضروب الأفلام، غالبا ما جاءت ينقصها أمربسيط كرواية قصة مترابطة الأحداث... " (2)

1- م س، ص 79

2 - سيرجي . م . إيزنشتاين، الإحساس السينمائي ، تر سهيل جبر، دار الفارابي ، بيروت 1975م، ص67 .

*- -سيرجي م ايزنشتاين Sergei Mikhailovitch Eisenstein–1889-1949 م : مخرج سينما سوفياتي عالمي بدأ مشواره الفني كمساعد للمخرج المسرحي " مايرخولد" ثم صار المنظر الفعلي للمونتاج والركائز الجمالية للفيلم من أهم أعماله السينمائية : فيلم" الإضراب " 1924م " فيلم البارجة بوتمكين"1925م فيلم أكتوبر 1928 م فيلم إيفان الرهيب" بجزئيه عام 1945م-1946م.

إن القلق الذي انتاب **إيزنشتاين** من فقدان الأفلام السوفياتية لخاصية المونتاج بعد تطور السينما هو نفسه الذي كان يؤرق السينمائيين خلال فترة "سينما جذب الانتباه" عندما كانوا يبحثون عن تكنيك لتطوير اللغة الفيلمية، وهذه المقولة المقتطفة من كتاب **إيزنشتاين** تعتبر بمثابة بيان سينمائي يوضح مزايا و خصائص المونتاج في تقديم خاصية صرفة تسم الخطاب البصري السينمائي، وتميزه عن أي خطاب فني آخر بفضل هذه التقنية المولودة من رحم الآلية (الكاميرا). ونرى بأن النقاط الأساسية التي تتمحور حول عملية المونتاج قد ضمنت في هذه المقولة، إذ كانت الحاجة ملحة في تلك المرحلة التي سبقت عام 1907م إلى ثلاثة ارتكازات مضمونية يقوم عليها الفيلم، وهي التي فك شيفرتها التتابع اللقطي والتناسق الذي أحدثته عملية المونتاج فيما بعد، وقد أشار إليها **إيزنشتاين** كالتالي :

1 -عرض الفكرة والمادة والعقد والحدث عرضا متتابعا.

2 -البحث عن الترابط والحركة داخل المشهد.

3 -رواية قصة مترابطة الأحداث.

يبدو أن السرد السينمائي الذي يضمن رواية القصة وتتابع الأحداث في الفيلم صار هدف كل السينمائيين الذين كانوا يبحثون عن حركية وديناميةالمشهد السينمائي الذي كان مشابها لنظيره المسرحي في غياب مفهوم واضح للقطة وقتئذ، وكان الكل يبحث عن مشهد ولقطات تنطق بصريا كما تخيل **أرنست لندجرن*** في كتابه **فن الفيلم**:" تخيلوا أني في أحد الشوارع، وأني رأيت صبيا صغيرا يلتقط حجرا ويقذف به إحدى النوافذ. من الطبيعي أن نظري سينجذب ناحية النافذة ما أن أدرك أن الحجر سيصيبها: ثم بعد ذلك سأنظر إلى الصبي مرة أخرى لأرى ماذا

---

*أرنست لندجرن **Ernest Lindgren**: (1910-1973) أول محافظ للمتحف البريطاني للفيلم، و أسس بمعية Henri Langlois الفيديرالية العالمية لأرشيف الفيلم.

يفعل. ربما يكون قد رآني و يومئ إلي ثم ينظر بعيدا فيتغير التعبير على وجهه ويفر هاربا. أستدير فأكتشف أن شرطيا ظهر عند منعطف الشارع."(1) إن **لندجرن** يبحث عن تلك الحركية التي تقدم بواسطة الكاميرا للمتلقي، و تجعله يندمج مع المشهد السنمائي بإيهام واقعي يعادل عملية الإدراك الطبيعي، وهو ما افتقدته أفلام تلك الفترة حسب قول **ستيفنسون** و **دوبري**: "...وفي الأفلام الصامتة المبكرة كانت المعالجة ساكنة تماما، بدون أي حركة للكاميرا، أو أدنى محاولة لبناء مشهد مركب عن طريق التقطيع. أما نقص البروز في المعالم فقد قبل ببساطة أو كان يعوض بقدر الإمكان عن طريق خداع البصر والإضاءة. و كان محتما لعنصر المكان السينمائي أن يتطابق مع عنصر المكان المسرحي لأن أحدهما في أعين المخرجين والمشاهدين كان إعادة تقديم للآخر."(2)

كان من الصعب جدا على الطائفة الأولى من المنتجين أن يقدموا أفلاما فيها دينامية لعدم إدراكهم للتتابع اللقطي و دوره في إقامة الوظيفة السردية الفيلمية، وراحوا ينتهجون إلى حدود عام 1907م طريقة اللقطة المفردة (المشهد الذي أمام الكاميرا)، ولم يخلقوا علاقات زمنية أو مخطوطة قصصية بصرية واضحة. كانوا يثبتون الكاميرا بعيدة عن الحدث لإظهار الطول الكلي للممثلين في لقطة طويلة شبيهة بالمشهد المسرحي، فهم اهتموا باللقطة المفردة على حساب العلاقات بين اللقطات لأنهم كانوا يجهلون تكوين سرد مستديم يربط اللقطة باللقطة التالية عن طريق التركيب الفيلمي.

وفي غياب تقنية المونتاج، استمد صناع الفيلم الأوائل موضوعات أفلامهم من القصص السابق معرفتها لدى الجمهور، ويظهر هذا الواقع التخبط الكبير الذي

---

1 - ألبير يور جنسون – صوفي برونيه ، المونتاج السينمائي ، تر –مي التلمساني مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ص 29.

2 - رالف ستيفنسون- جان دوبري، السينما فنا، ص 66.

عرفه الفيلم قبل مرحلة التكامل السردين وهو ما صاغته **روبيرتا برسون** في قولها : "... وهناك أفلام أولى عديدة قدمت صورا مختصرة عن قصص مركبة نوعا ما، ومنتجوها يفترض فيهم أنهم اعتمدوا على معرفة جماهيرهم المسبقة بالموضوع، وليس على الأعراف السينمائية للتماسك السردي المطلوب. و فيلم **ملحمة نابليون** (1903- 1904 **باتيه**) يمثل حياة **نابليون** من خلال سلسلة من اللوحات تحط يدها على حوادث تاريخية معروفة (التتويج، حرق موسكو) وحكايات (نابليون يقف حارسا للحارس النائم)، ولكن بدون محاولة لإيجاد رابطة متصلة أو تطور سردي بين اللقطات الخمس عشرة التي يتكون منها الفيلم. وبالطريقة نفسها فإن الأفلام المتعددة اللقطات مثل فيلم **عشر ليال في البار** وفيلم **كوخ العم توم** لا يقدمان سوى ذروة هذه الأعمال الميلودرامية المألوفة، والتي غالبا ما جرى تمثيلها مع لقطات رابطة تأتي لا من استراتيجيات التركيب الفيلمي، بل من معرفة الجماهير بالحوادث البينية. وعلى أي حال نجد أن الفيلم الأخير-**كوخ العم توم**- يبدو من أقدم الأفلام التي فيها عناوين نوعية داخلية، وبطاقات العنوان تلخص حدث اللقطة التي ستأتي، ويظهر الفيلم في الوقت نفسه كفيلم متعدد اللقطات... ويبدو أنه يدل على اعتراف من جانب المنتجين بضرورة التماسك السردي الداخلي لا الخارجي."(1)

يتضح مما سلف بأن صناع الفيلم ركزوا على القصة وأعرافها لدى جمهور القراء على حساب الآلة (الكاميرا) والمشهدية، ولذلك اعتمد الفيلم العلامات الكلمية كي تشكل دعما للعلامات الصورية، وظهر للحظة بأن السينما في المجال السردي لم تستطع تجاوز النص المكتوب الذي بدا وكأنه علامة أيقونية موجهة للإدراك، تختصر وتلخص اللقطة قبل أن تبدأ، وهذا يمثل عجزا على مستوى البلاغة البصرية

---

1 - موسوعة تاريخ السينما العالميةج1 ، السينما في السنوات الأولى ، روبرتا بيرسون ص 81-82

والعلامات الصورية. إن سرد الحوادث التاريخية أو الروايات المؤفلمة وقتها يدل على أن اللغة البصرية لم تتملص بعد من سلطة المقروئية، وكان لزاما على السينمائيين أن يصلوا إلى إدراك أهمية اللقطات وتتابعها –كما قلنا سابقا- في تكوين لغة سينمائية صرفة تتمكن من السرد، و لن يتأتى هذا إلا عن طريق المونتاج.

اعترفت **روبرتا بيرسون** في مقولتها السابقة بالفضل في التماسك السردي الداخلي (المضموني)، وليس الخارجي (الكاميرا – شكل الفيلم)، لفيلم **كوخ العم توم** للمخرج الأمريكي الكبير **إدوين بوتر**. وهي إلتفاتة للمجهود الأمريكي الذي بذله بعض صناع الفيلم خلال هذه الفترة بغية تطوير اللغة السينمائية. لقد أدرك الأمريكان بطبعهم البراغماتي بأن السينما لا يمكنها أن تتطور إلا بوسائل سينمائية، لا أدبية، ذلك أن هذا الوافد الفني الأوروبي الجديد (الفيلم) بقي يرزح تحت وطأة التقاليد الأدبية والفنية للقارة العجوز(أوروبا). وكان يجب انتهاج طرق إنتاج الفيلم من داخل العملية الفيلمية (الوسائل السينمائية) وليس من خارجه (عالم التصنيف الفني والنقد النظري)، وهذا ما فعله الأمريكان الذين رأوا في السينما تقليدا فنيا قد يصبغ بهوية أمريكية، و وسيلة لنقل صورة الحضارة في العالم الجديد إلى العالم.

كانت المسألة المهمة في لغة السينما آنذاك هي تسهيل السرد وإجادته عبر اللقطات، وقد حاول أعضاء مدرسة **برايتون*** في **بريطانيا** الاشتغال على ترتيب وتركيب لقطات الفيلم، ولكن **إدوين بوتر** تقدم بشكل جدي ومثير اتجاه فن تركيب الفيلم، ولم يكن في فيلم **كوخ العم توم** الذي امتدحته **بيرسون** سوى مقلدا لمسرحة **ميليس** وهو الفيلم الذي سنتخذه نموذجا لبداية الرواية المؤفلمة في الفصل اللاحق، وشمل اجتهاده أفلام أخرى سار فيها على حرفية تؤسس لفن المونتاج، يقول **ديفيد**

---

*مدرسة برايتون **L'École de Brighton**: تيار سينمائي بريطاني فرض وجوده بين سنوات: 1898-1908، إشتغل أعضاؤها على اللغة الفيلمية (أول تقطيع تقني للفيلم- أولى اللقطات الكبيرة- أول محاولات التركيب و المونتاج- أولى لقطات الكاميرا الذاتية).

روبنسون: " أول خطوة نحو مفهوم للمونتاج كما نعرفه- نحو اكتشاف تركيب أو بناء مميز للفيلم السينمائي – جاءت على ما يبدو، مع **إدوين بورتر** (1870-1941) في فيلمه **حياة رجل إطفاء أمريكي** الذي أنتج في نهاية 1902م أو بداية 1903م."(1)

يعتبر **إدوين بورتر** مجددا حقيقيا في عالم الفن السابع، أكسب اللغة السينمائية خاصية جديدة تمثلت في فن تركيب الفيلم صوريا، وفي مرحلة بدائية للسينما في الولايات المتحدة، حيث مهد الطريق ل: **غريفيت** فيما بعد للولوج إلى عالم المونتاج والذي يمثل تطور السينما من داخل التقنية وليس من خارجها. ويرجع ذلك في تصورنا إلى طبيعة عمل **بورتر** الذي اضطلع بدوره كخبير عرض بالأجر، ثم كخبير عرض مستقل، ثم تدرج كرئيس إنتاج بعد أن كان خبيرا فنيا بالآلات عام 1900م عندما التحق بشركة **إديسون**، ولقد اكتفى **بورتر** في عمله بالجوانب الفنية من إعداد الأفلام وتركيبها،(2) على عكس ما كان يحدث في زمانه، إذ كان المنتجون يتدخلون في جميع أطوار العملية الفيلمية من : إنتاج، وإدارة كاميرا، وتوجيه الممثلين، وتصميم المناظر والتمثيل أحيانا.

لم يكن يؤرق **بورتر** سوى تطوير لغة الفيلم عن طريق البحث في كيفية ربط اللقطات وبعث الحركة في اللقطة، وهذا ما جعله يرتبط بعملية إنتاج الفيلم من باب الإخراج ويطرح بعيدا عن -حرفيات العملية الإنتاجية – مفهوم المخرج السينمائي الذي مارسه في أفلامه. وأشارت إليه **بيرسون**:-" أما(المخرج) الحق الأول بالمعنى الحديث، والمسؤول الأول عن كل جوانب، التصوير الفعلي للفيلم ربما يكون قد تم في شركة **بيوجراف** عام 1903م. فتزايد إنتاج الأفلام الروائية اقتضى أن يكون

1-ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية ، ص 37 .

2 - ينظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم ج 1 السنما في السنوات الأولى روبيرتا بيرسون ، ص 69 .

هناك شخص واحد لديه حس بالتطور الروائي للفيلم والروابط بين اللقطات المفردة."(1) وفي عام 1903 م لم يكن رجل سينمائي بهذه المواصفات في أمريكا والعالم سوى **بورتر** الذي قدم الكثير في مجال تركيب اللقطة، و أرسى قواعد جنس سينمائي جديد سيطر لمدة تزيد عن نصف قرن من المشهدية السينمائية العالمية هو: -" فيلم الغرب الأمريكي- western " ، وهذا بفضل فيلمه **سرقة القطار الكبرى**.

يؤكد **ألبيرت فولتون** قيمة **بورتر** السينمائية في مجال التقنية بقوله :" اكتشف **بورتر** أن الطريقة السينمائية في رواية القصة لا تقوم على أساس سلسلة من المشاهد، بل على أساس ترتيب اللقطات، وبذلك اكتشف فن تركيب الفيلم Editing "(2) لقد حاول **بورتر** تقديم فيلمه **حياة رجل إطفاء أمريكي** الذي أنتجه(1902-1903) بطريقة مختلفة عن أفلام نظرائه الذين انتهجوا الوثائقية أو المسرحة، واستطاع أن يبني فيلما دراميا عن طريق تصوير مشاهد حقيقية لحرائق ورجال إطفاء، إضافة إلى مشاهد أخرى صورها من عنده. قرر **بورتر** في فيلمه هذا بناء فيلم روائي من لقطات مصورة مسبقا، وكل لقطة تأخذ مغزاها حينما ترتبط بلقطات أخرى، فالمشكلة الدرامية تقدم في اللقطة الأولى ولا تحل حتى نهاية اللقطة الثالثة. كان يحاول تقديم حدث واحد طويل ومركب، فالحدث يستمر من لقطة إلى أخرى، ويوحي بتطور متواصل بعيدا عن تقسيم الحدث إلى ثلاثة أقسام مستقلة تربطها عناوين مكتوبة – مثلما كان يفعل **ميلييس**-، وبهذا استطاع أن يصوغ معادلة جوهرية في عالم السينما هي : تمكن المخرج من نقل الإحساس بالزمن إلى المتفرج.

---

1 - م س،ص 69 .

2-منى الصبان ، المونتاج الخلاق ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص 39

يتشكل الفيلم من عشرين لقطة، ويستغرق عرضه ستة دقائق، وقد استمد **بورتر** فكرته من عدد اللقطات الحقيقية لحرائق صورتها شركة **إديسون** حول نشاط رجال المطافئ. وهذا ما أوحى له بفكرة الفيلم، حيث قام بتجميع بعض هذه اللقطات في موضوع مبتكر يتلخص في محاصرة منزل يحترق وبداخله أم وابنها، يتم إنقاذهما بفضل رجال المطافئ. واعتمد **بورتر** في سرد حدثه الفيلمي على المبدأ القائم على أن الحركة القصصية يمكن أن تشاهد عن طريق تجزئتها، وربط الصور المتعددة التي تمثل مراحلها المختلفة لتوحي بحدث واحد مستمر، وكأنه استرجع تكنيك السرد الروائي صوريا. وهذا ما سمح للحدث بالتشكل في تنوع زمكاني يرتبط في وحدة الموضوع، عكس التكثيف والتركيز الذي تعتمده الدراما المسرحية في أطر التسلسل معنى ومبنى، وهذا هو الفارق بينه وبين السينمائي الفرنسي **ميلييس**.

إن عملية القطع تناوبا بين اللقطات الداخلية واللقطات الخارجية جعلت قصة الإنقاذ في هذا الفيلم ديناميكية، ففي المشهد السابع والأخير من الفيلم – أي عندما يصل رجال المطافئ إلى مكان الحادث- يظهر الفيلم منزلا يحترق فعلا(مشهد حقيقي)، ويبدأ رجال المطافئ في نصب سلاليمهم بجنب النوافذ بعد ضخ الماء إلى داخل المبنى المحترق. وعن طريق المزج داخل غرف المبنى نلحظ غرفة نوم الأم وطفلها تحاصرهما النيران من جميع الجوانب وسط دخان كثيف، ثم تفتح الأم النافذة باستغاثة وهلع حيث تسقط مغشيا عليها، وفي هذه الأثناء يحطم أحد الإطفائيين الباب ثم يكسر النافذة، وينزل مسرعا عبر السلالم وهو يحمل الأم على كتفه. وتتبدل الصورة بالمزج إلى خارج المبنى، إذ تفيق الأم من إغمائها وتكتشف أن وليدها بقي داخل البيت المحترق، فتجثو متضرعة للإطفائيين أن يعودوا لإنقاذ طفلها، فيصعد

أحدهم ثانية عبر السلم ويدخل من النافذة، ثم يعود بعد فترة ذعر وسط الدخان الكثيف وهو يمسك الطفل بين يديه، وتهرع السيدة بحنو نحو فلذة كبدها، وهكذا نصل إلى نهاية مؤثرة لهذه القصة.

استطاع **بورتر** أن يحدث تماسكا مع مبدأ تجاور اللقطات والذي يخلف بدوره واقعا فنيا جديدا أجمل من ذلك الذي تتضمنه اللقطة منفردة، وعند ربط لقطتين يتم تصويرهما في مكانين مختلفين، وكل منهما يحمل معنى مختلفا، من الممكن أن نحصل على معنى آخر أفضل من الجمع بينهما في لقطة واحدة. وهذا ما أكده **إيزنشتاين** في قوله :"... لقد كانت الحقيقة الأساسية صحيحة، ومازالت كذلك حتى اليوم، والتي هي أن تجاور لقطتين منفصلتين، بوصلهما معا، لا يبدو مجرد جمع بسيط للقطة مع لقطة، أخرى بقدرما هو منتج لعملية خلاقة. إن ذلك يشبه عملية خلق – أكثر من كونه مجرد جمع للأجزاء- من حالة أنه في كل من مثل هذا التجميع تأتي النتيجة متميزة نوعيا عن كل عنصر من العناصر الداخلة في التركيب، إذا ما نظرنا إليه على انفراد..."(1) لقد جعل **بورتر** في فيلمه المتفرج يحس بالانتقال بين مكانين في سرعة، وأثار فيه عنصرا الإثارة والفضول، وهذه الحركية في التصوير والتركيب تتطابق مع قاله **لوي دي جانيتي** : " ... تضمن المشهد زمنا جديدا، زمن ذاتي يعتمد على زمن اللقطات المختلفة وليس على الزمن الواقعي للحدث."(2)

كان **بورتر** يبحث عن لغة فيلمية أكثر حركية، وظهر ذلك بجلاء بعد فيلم **حياة رجل إطفاء أمريكي**، إذ واصل أسلوبه المثير في التركيب اللقطي عبر فيلمه **سرقة القطار الكبرى** عام 1903م، والذي يقول عنه **جان ميتري:"** هو أول فيلم أمريكي

---

1 - سيرجي . م . إيزنشتاين ، الإحساس السينمائي ، ص 15-16

2-لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ج 4، المونتاج، تر: جعفر علي ، ط 2 دار قرطبة ، المغرب 1987م ص 8

نموذجي، وسبق أن قلنا عنه إنه أدخل إلى الفيلم المفاهيم الأولى لتركيب الفيلم وللاستمرارية، ويستمر عرضه مدة ربع ساعة. وستبقى هذه المدة الوسطية للفيلم حتى عام 1909م. وخلال فاصل الزمن هذا، ستعمل السينما على تحسين نفسها، وصارت اللغة أكثر مرونة. جرى استخدام مقابلة ومعارضة حدث بحدث، ووضع الأمكنة والأزمنة جنبا لجنب. وتم اللجوء إلى معاكسة تيار الزمن باستدعاء الذكريات، وتعددت وتنوعت زوايا النظر."(1) ويسجل **ميتري** اعترافا بالتجديدات التي أحدثها هذا الفيلم في عالم الفن السابع من حيث تحديد مدة الفيلم (ربع ساعة)، وتجديد أسلوب إخراج الفيلم الذي نوع زوايا لقطاته تبعا لتيمة المطاردة.

وفي معرض حديثنا عن : فيلم **سرقة القطار الكبرى** لا بد أن نسجل بأن السينما الحقيقية ولدت من الجري والمطاردات، وهو ما أدخل تغييرات على اللقطة التي تميزت بسرعة الإيقاع، وكثرة الحركة التي جابهت السكونية والإطار الكلاسيكي للمشهد السينمائي المسرحي. وانبعثت هذه الحركة (action) التي نشطت روح اللقطة من موجة أفلام الواسترن، إذ ولدت تيمة المطاردة من أجواء فيلم **سرقة القطار الكبرى**. و رغم أن هذا المخرج واصل أسلوبه المثير نحو ترسيخ أولى أبجديات المونتاج بمزيد من الحنكة مقدما فكرة الحدث المتوازي و المتداخل أثناء تصويره لقصة هذا الفيلم، إلاّ أن أهميته تعدت أسلوب إخراجه إلى الجنس السينمائي الذي أوجده.

لقد غطت أهمية فيلم **سرقة القطار الكبرى** باعتباره إعلانا لظهور جنس فيلم الغرب الأمريكي أهميته المونتاجية، ورفعت **بورتر** إلى مصاف الريادة في أفلام الغرب الأمريكي ، هذا علما أنه قدم للعالم مفتاح باب من أهم أبواب السينما

---

1 - جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ،ص 487

هو : المونتاج في شكله البدائي، والذي تطور لاحقا على يد مواطنه المخرج **غريفيت**. لقد قدم في فيلمه مشهدية سينمائية جديدة جذبت إليه الفئات الأكثر فقرا في أحياء المدن المهملة، ولاقى هذا الشكل من الفن الدرامي الصامت إقبالا منقطع النظير من طرف المهاجرين الذين كانوا يفضلون موضوعات سينمائية تتعلق بالإجرام، النبل الرومانسي للفقر، تراجيديا الإدمان المرعبة، وغيرها من الحياة التي تحمل واقع شرور المدينة.(1)

إكتشف الجمهور الأمريكي مع هذا الفيلم المنبعث من ريبرتوار **بورتر** السينمائي أمريكا من نوع آخر، وعانق حلما آخر من الملحمية السينمائية قوامها فضاء الغرب الأمريكي المفتوح، والمليء بقصص وبطولات وصراع المستوطنين مع الهنود الحمر وبيئة الغرب القاسية. إن أفلام الغرب الأمريكي فتحت عهدا جديدا في مسار الفيلم الأمريكي الناشئ، وسافر الجمهور معها (الواسترن) قاطعا المصاعب والبراري الغربية في عالم من المطاردات والمغامرات، وكذلك سافر بعض المنتجين إلى الضفة الغربية للولايات المتحدة بغية تصوير هذه الأفلام في البيئة الملائمة. لقد نشأ اهتمام جديد بالمنظور الصوري للشاشة مع هذه الأفلام، وتعرف عديد المخرجين على الإمكانيات الملحمية للدراما الصامتة، بعد أن أعطت دراما (الكاوبوي) مساحات إبداعية كبرى لحرفية الإخراج. وازداد إقبال الجمهور على هذه الأفلام التي حقق عبرها الفن السابع قفزة نوعية في الولايات المتحدة جعلتها تنحو فيما بعد نحو السيطرة، وتنشد أفلاما سينمائية تتملص من مفهوم جذب الانتباه إلى مفهوم السرد السينمائي المتكامل.

---

1 - ينظر : عامر أحمد حامد ، السينما في القرن العشرين 1900-1999، دار علاء الدين ، ط 1 دمشق 2001م، ص14

2-سينما التكامل السردي:

واصل الفيلم عموما والفيلم الأمريكي خصوصا تطورهما، بعد مرحلة **سينما جذب الانتباه** التي شهدت محاولات التخلص من الوثائقية والتجاور المسرحي عن طريق الأبجديات الأولى لفن المونتاج وتطوير اللقطة بغية الإمساك بحبل السرد السينمائي، و تحسين رواية أحداث الفيلم بواسطة لغة الكاميرا. ولم تكد تمضي سنة 1907م التي تؤرخ لبداية فترة تطور الفيلم الروائي وسينما التكامل السردي، حتى كان كثير من المخرجين يحاولون تجنب الاهتمام بالنظرة الشاملة للمشهد السينمائي ذي الطبيعة المسرحية بحثا عن الكاميرا التي تحاول اقتحام عمق الأشياء.

لقد أدرك كثير من صناع الفيلم بأنه في مقدورهم التحكم بعنصري الزمان والمكان اللذين يعاد انتاجهما آليا في الصور، وأنه بإمكانهم التخلص من المشهد المسرحي الذي يحوي زمنا متواصلا وغير طيع وهذا عبر قطع وتوصيل شريط الفيلم في أية نقطة، وهو ما يمنع التحكم الكامل في الزمكنة، ومن ثم السيطرة على سرد أحداث القصة الفيلمية التي تتوزع في الأزمنة والأمكنة. ويظهر أن بعد عام 1907م ازداد الاهتمام باللقطة أكثر وكذلك التقطيع الذي يعطي اللقطات لغة بصرية وسينمائية صرفة تمنح الشعور باستمرارية الصورة كما ذهب إلى ذلك **يوري لوتمان** :" في سبيل نقل صورة مرئية ومتحركة للواقع تقوم السينما بتجزئته إلى شرائح. ويرتدي هذا التقطيع مظاهر متعددة : فهو بالنسبة لخالق الفيلم تقطيع وترتيب إلى لقطات منفردة لا تلبث، عند عرض الفيلم، أن تتحد ويذوب بعضها مع البعض الآخر على غرار ما يحدث عند تلاوة الشعر حيث تتداخل التفعيلات les pieds المنفردة وتتحد في كلمات (التفعيلة le pied هي وحدة قياسية للبيت الشعري

يصعب على المستمع العادي أن يميزها كوحدة منفصلة)، أما المتفرج فيرى فيها تعاقبا لأجزاء من الصورة تبدو وكأنها تذوب في كل واحد على الرغم من بعض التغييرات التي تحدث داخل اللقطة الواحدة."(1)

وقد سرع تطور فن المونتاج من عملية التقطيع الجيد للقطات بغية تحقيق ما يعرف بالاستمرارية، وتبدى بأن صناعة الفيلم دخلت إمكانية السيطرة على الواقع والتصرف في عرضه، وخصوصا أن عملية التحكم في مسار اللقطة كي تنتج مع مثيلاتها من اللقطات وحدة المعنى صار ممكنا. وبهذا شعر عديد المخرجين بعد فترة **سينما جذب الانتباه** بأن اللقطة هي رهان الأفلام المستقبلية، وذلك لكونها وحدة مونتاج صغرى من جهة، و وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية من جهة أخرى. وهكذا أصبحت خلية المونتاج التي تضم مئات اللقطات قصد التركيب هي مكمن العملية الإبداعية كما قال **بالاش** : " المونتاج ، المهندس المعماري المتحرك لمادة صورة الفيلم وهو فن إبداعي جديد ومحدد."(2)

كان فن المونتاج يتطور من سنة إلى أخرى بعد إرساء أبجدياته في استوديوهات **إديسون** السينمائية من طرف **إدوين بورتر** وخلال مرحلة **سينما التكامل السردي** خصوصا بين عامي: 1907-1913م، حيث إزداد نضج المشهدية الفيلمية مع تحول صناعة الفيلم في الولايات المتحدة إلى منطق اقتصادي وتجاري. وشهدت السينما الأمريكية خلال فترة نضج سرد الأفلام طفرة غير مسبوقة في الهياكل القاعدية لصناعة الفن السابع، فبعد أن كان عدد صالات السينما لا يزيد عن عشر قاعات فقط العام 1905م، أصبح يقارب عشرة آلاف دار سينما مع نهاية 1909م، في وقت

1- يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص 43
2- في – إف –بيركينز ، الفيلم كفيلم ص 21

لم يكن في فرنسا أكثر من ثلاثمائة قاعة سينما، ولم يزد عدد هذه القاعات عن ثلاثة آلاف في كافة أنحاء العالم. وكان منتج الأفلام في فرنسا يبيع عشر نسخ من كل فيلم ينتج في **فرنسا** مقابل خمسين نسخة في مختلف أنحاء العالم، أما في الولايات المتحدة فكان يبيع مائتي نسخة.(1) و تدل هذه الأرقام على الانطلاقة القوية للسينما الأمريكية التي كانت تستعد لتتبوأ الريادة في هذا المجال، وهو ما حصل بعد مؤتمر المحتكرين بباريس عام 1909م، واستكمل بفرض سيطرة وهيمنة متواصلة أثناء الحرب العالمية الأولى .

و وسط هذا المنطق الاحتكاري الأمريكي لأفلام الشاشة الفضية الذي تزامن وفترة البحث عن تكامل سردي في لغة الفيلم، كان لزاما على صانعي الأفلام تلبية حاجات مشاهدي القاعات التي توالدت كالفطر، والحفاظ على مداخيل شبابيك التذاكر التي صارت ثروة تضاهي الصناعات الأمريكية الكبرى. ومن هذا المنطلق جاءت أفلام هذه الفترة أكثر تماسكا شكلا ومضمونا على حد تعبير **بيرسون** :" و أفلام هذه الفترة والتي يشار إليها غالبا بأنها " سينما التكامل السردي " لم تعد تعتمد على المعرفة الخارجية عن النصوص لدى المشاهدين، بل هي تعتمد بالأحرى على أعراف سينمائية لكي تبدع أفلاما سردية روائية متماسكة من داخلها. ولقد بلغ متوسط الفيلم ألف قدم طولا، ويستغرق عرضه 15 دقيقة رغم أن ما يسمى (الفيلم الروائي)، والذي يستغرق ساعة أو أكثر ظهر إبان هذه السنوات. وبصفة عامة فإن ظهور **التكامل الروائي للسينما** قد تطابق مع حركة السينما في اتجاه المجرى الرئيسي الثقافي وتأسيسها باعتبارها الوسيط الفني الجماهيري الأول بحق"(2)

حاولت السينما الأمريكية خلال هذه المرحلة شق طريقها اعتمادا على تطوير

---

1 -ينظر : موسوعة السينما المصورة في العالم ،ج 1 جورج مدبك ، ص 54

2 - موسوعة تاريخ السينما في العالم " ج 1 " السينما في المرحلة الانتقالية " روبيرتا بيرسون ص 89

لغة الفيلم وهذا بالرغم من السيطرة التي مارسها **فيلم الفن** لسنوات على المشهدية السينمائية، حيث جلب الأزياء والديكورات الضخمة إلى المشهد السينمائي وقتها وكذلك الأساليب الأدبية التي زاحمت مثيلتها المسرحية. ويعتبر **ديفيد روبنسون*** بأن **فيلم الفن** كان سلاحا ذو حدين، فهو قد أدخل إلى السينما أساليب أدبية ومسرحية ثبطت التطور البصري للسينما من ناحية، ولكنه من ناحية أخرى ساعد على إعطاء السينما قدرا من الاحترام والقيمة الاجتماعية والفكرية التي جلبت إلى الشاشة جمهورا جديدا ونوعيا.(1) ولكن حضور **فيلم الفن** في السينما الأمريكية لم يكن بنفس المقاييس التي ظهر بها في **فرنسا** مثلا، ذلك أن واقعه كان مختلفا نوعا ما على حد تعبير **جان ميتري** : " ... ولكن السينما الأمريكية لم تسع إلى محاكاة المسرح وإلى صنع (فن)... لأن الجمهور الشعبي –نسبيا- أوسع كثيرا في الولايات المتحدة منه في أي مكان آخر، فالعاملون في السينما لم ينتشر بينهم أو سادهم شعور بوضاعة تلحق بهم إذا عملوا لذلك الجمهور، وبخاصة أنه هو الذي يمثل الأمة في الولايات المتحدة، في مقابل أن البورجوازية هي التي تمثلها في فرنسا بصفتها الطبقة السائدة، لم يكن هناك وجود لطبقة تقود المجتمع في الولايات المتحدة، إذا ما استثنينا بطبيعة الحال ذلك النفر من مائتي ملياردير فيها – المنتقين أصلا من الشعب بكل الأحوال-".(2)

وتعليقا على تبريرات **ميتري** حول فنية السينما التي يرى بأن أوروبا استفردت بها لظروف وتقاليد ثقافية واجتماعية على حساب أمريكا المتملصة من هذه التقاليد، نقول بأن السبب يعود ببساطة لكون تكالب المنظرين الفنيين من مختلف المشارب

---

*دفيد روبنسون **David Robinson:** (1930)ناقد سينمائي و كاتب بريطاني، من أهم مؤلفاته: هوليود في العشرينيات، عالم السينما، و عرف بأنه مؤلف مختص في السيرة الذاتية **لشارلي شابلن** و خصوصا كتابه: شابلن حياته و فنه.

1 - ينظر : ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية ، ص 50 .

2 - جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ص 486

على تبني السينما - بما فيهم أصحاب **فيلم الفن** – في أوروبا وخصوصا **فرنسا** أوقعهم في اجترار نظري على حساب آلية الكاميرا، والتي كانت تحتاج إلى تطوير بعيدا عن التصنيفات النظرية، وهذا ما اضطلع به الأمريكان الذين نظروا إلى السينما كصناعة ببراغماتيتهم، وربطوا فنيتها بآليتها .

وإذا عدنا إلى **فيلم الفن** نجد بأنه أخذ صيته الحقيقي في **إيطاليا** التي كان باستطاعتها منافسة **فرنسا** وحتى **الولايات المتحدة** عام 1908م ، إذ قدمت للسينما روائع تاريخية وأدبية مثل: **جيليو سيزار** 1909م المستوحى من التاريخ الروماني، و **الكونت أوجوليني** 1908م المأخوذة عن ملحمة **الكوميديا الإلهية** ل:**دانتي،** و كذلك **عطيل** 1909م الذي صور وسط روائع عمارة عصر النهضة الإيطالية.(1) واقتفى بعض الأمريكيين أثر **فيلم الفن** جاعلين من سينما **إيطاليا** أنموذجا يحتذى به، حيث صور فيلم حياة **النبي موسى** برمال **فلوريدا** مع مناظر فائقة الفخامة من الورق المقوى، ورسوم مصورة لا تقل فخامة وعظمة عن الأفلام الإيطالية. و تكمن أهمية هذا الفيلم أيضا في جانبه التقني حيث كان يتكون من خمس بكرات، وذلك تقليدا للأفلام التاريخية الإيطالية أيضا، وقد فتح هذا الفيلم شهية شركات الإنتاج الأمريكية على تجاوز أفلام البكرة الواحدة التي تتوقف عند حد 15 دقيقة و1000 قدم (2)، وهذه المدة يستحيل معها سرد قصة مكتملة.

كان **فيلم الفن** موجة عابرة في تاريخ هذه الفترة بالنسبة لسينما أمريكا، ورغم أنه أفادها في المناظر الفخمة وطول الأفلام(عديد البكرات)، إلا أن تطور الفيلم الأمريكي لازم تطور اللقطة وفن المونتاج، واتجه كثير من المخرجين إلى مغامرات الحياة اليومية. كان التصوير في هذه الأفلام يجري وسط مناظر تماثل الواقع،

1- ينظر " موسوعة تاريخ السينما في العالم " ج 1ّ السينما في المرحلة الانتقالية" روبيرتا بيرسون ص99

2- ينظر م س ص 118.

وتميل إلى تنحية المناظر المكونة من الورق المقوى لتحل محلها مناظر طبيعية لعمارات وأبنية حقيقية. و صار الممثلون يؤدون أدوارهم بعيدا عن التكلف وعن تملق الكاميرات التي راحت تصورهم من زوايا مختلفة بفضل تبدل اللقطات المتعاقبة التي صارت تعالج بالمونتاج. ويظهر أن هذه الأفلام الأمريكية وشكلها آنذاك أثار إعجاب **فيكتوران جاسيي** أحد أشهر المخرجين الفرنسيين الذي استهواه الإخراج، فعلق قائلا: " كانت المدرسة الأمريكية تختلف عن مدرستنا في ثلاث نقاط: حقل التصوير، أداء الممثلين، وبناء السيناريوهات. كان ذلك منهجا جديدا جدة مطلقة، منشقا بجلاء لا لبس فيه عن المدرسة الأوروبية... لقد لاحظ الأمريكيون الأهمية التي يمكن أن تكون في اللقطات القريبة لحركات الوجه في التعبير، واستخدموا ذلك مضحين بالمنظر، وبمجموع المشهد عندما يلزم الأمر، كي يقدموا للجمهور وجوه الشخصية التي تبقى ساكنة تقريبا."(1)

إن هذا الإعجاب كان ينطلق من معطيات الإخراج السينمائي التي وصل لها الفيلم الأمريكي، إذ حل الإخراج السينمائي تدريجيا محل الإخراج المسرحي الذي يعتمد في الفيلم على إدارة الممثل فقط، وصارت اللقطة والتوليف (المونتاج) مكافئا للغة الإبداعية السينمائية، حيث شهدت الفترة الانتقالية لسينما التكامل السردي(1907م-1913م) ظهور اجتهادات في نماذج التراكيب الفيلمية بغية تطوير لغة الفيلم. وحاولت الأفلام تقديم لغة تناوب لرؤية الموضوع والحدث بين الشخصية والمشاهد، كأن ينقطع الفيلم عن الشخصية إلى ما تراه الشخصية، وهذا التركيب لما تراه الشخوص ظهر في أفلام **غريفيت** مثل فيلمي: **عاملة التلغراف لاندال و أنوك آردن** 1911م، حيث يقطع المخرج بين الشخوص وهي تنظر من خلال نافذة إلى ما

---

1 - جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ص 489

تراه. لقد تواصل استعمال هذه الخدعة الشائعة، و هو ما زاد في تنوع اللقطة وزيادة تماهي المتلقي مع المشهد الذي يراه (1)، فنظرة الشخص الذي يتم تصويره تتبعها لقطة من زاوية أخرى للشيء الذي ينظر إليه الشخص، وتبعا لذلك يتم محو إحساس المشاهد بالمسافة من الحركات وافتراض وجود أفكار ومشاعر للشخوص مع تقليص الهوة بين المشاهد والمشهد لخلق اندماج تخييلي بين الاثنين.(2)

وهذا النوع من المونتاج الخاص بالشخصية لا يتعلق بتجسيد أفكار وعواطف الشخصيات، بل يساهم أيضا في تكوين علاقات مكانية وزمانية مهمة جدا بالنسبة للتماسك السردي في المنظر نفسه. هذا المنظر الذي اكتسب خاصية أخرى في تموقع الكاميرا أمام الممثلين، عكس المرحلة السابقة **جذب الانتباه**، إذ تناقصت المسافة بين الكاميرا والممثلين، وترسخت مسافة (9) أقدام لإظهار الممثلين من الكعبين حتى أعلاهم، وهو ما اعتمد فيما بعد من طرف المخرجين في أوروبا، وتطور هذا الوضع للكاميرا أمام الممثلين لينتج عنه ما يعرف بثلاثة أرباع اللقطة مع عام 1911م (3)

أخذت معالم الفيلم الروائي تتبدى خلال هذه الفترة، حيث سارت تفاصيل بناء المشهد السينمائي بشكل سريع في السينما الأمريكية، إذ شهد الفيلم ظهور وسائل سينمائية خاصة من التغييرات المتعلقة بالمشهد، وأبدعت سردية داخل المشاهد عن طريق تركيب الصور واللقطات. والتقنيات التي ظهرت خلال هذه المرحلة والمعتمدة على إبداع تكنيك منوع في المونتاج: الخفي، الاستمرارية، التحليل، ظلت قائمة حتى اليوم – مع تعديلات قليلة- ، وهي التي فرضت ما يعرف فيما بعد

1- ينظر : موسوعة تاريخ السينما في العالم ج1،السينما في المرحلة الانتقالية –روبرتا بيرسون – ص 104

2- ينظر :م س أوج الأفلام الصامتة، جيوفري نوويل سميث ، ص 581

3-ينظر : موسوعة تاريخ السينما في العالم ج 1 ، السينما في المرحلة الانتقالية روبرتا بيرسون – ص 103

بأسلوب هوليود الكلاسيكي. ويعود الفضل في إرساء قواعد المونتاج وتطوير وتهذيب نظام السرد الفيلمي إلى المخرج **ديفيد وورك غريفيت** الذي يدين له عالم الفن السابع بالكثير، إذ يعتبر مؤسسا حقيقيا لفنية الأفلام الأمريكية، و خصوصا عبر فيلمه **مولد أمة**.

يذهب كثير من النقاد إلى أن فيلم: **مولد أمة** يعد بمثابة إعلان حقيقي لميلاد فن السينما عالميا وليس أمريكا فقط، وقد أحدث هذا الفيلم أثناء عرضه ضجة فنية وسياسية كبرى دفعت بأزيد من مائة مليون مشاهد للإقبال على مشاهدته (1)، وسط مظاهرات ومسيرات صاحبت عرضه في أغلب الصالات السينمائية وذلك ضد تمجيد منظمة **كوكلوكس كلان** المناهضة للسود. (2) و لقد عرض الفيلم عام 1915م بالبيت الأبيض على عهد الرئيس **وودرو ويلسن** الذي علق عليه قائلا:" كأني بهذا الفيلم يكتب التاريخ بالضوء، وإني لآسف أن كل ما في الفيلم صحيح."(3) و يقول **جان ميتري** عن مكانة هذه التحفة السينمائية :" يمكن القول أنه مع فيلم **ولادة أمة** وهو تحفة بدائية ولكن أصيلة، ولدت السينما بوصفها فنا. وكان هذا الفيلم ملحمتها الأولى، و أول توحيد لعناصر النحو فيها الذي ستبنى عليه الجمل، ومشروعا بالخطوط الهيكلية العامة للكلام البصري."(4)

إن أهمية هذا الفيلم تكمن في أنه يعد تتويجا لمرحلة التكامل السردي في تاريخ السينما، وهو إن لم نعتبره تطويرا مذهلا لفن المونتاج – حتى لا ننسى فضل **إيزنشتاين** عملاق المونتاج-، فإنه قد رسخ قواعد تركيب اللقطات لدى مخرجي السينما آنذاك. و يمثل **مولد أمة** نقلة نوعية في اللغة السينمائية، إذ يعتبر أطول فيلم

1-ينظر: جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، ص .137

2-ينظر : محمود الزاوي احمد ، روائع السينما – أفضل 100 فيلم أمريكي -، الأهلية ، الأردن ط 1 2006م ص 211 .

3-عمار أحمد حامد ، السينما في القرن العشرين (1900-1990م) دار علاء الدين، ط 1، دمشق ، 2001 م ، ص 154 .

4-جان ميتري ، السينما التجريبية ، ص 19-20

روائي حتى ذلك الوقت، حوى أزيد من (12) بكرة، وبلغ طوله أكثر من ثلاث ساعات. وتركز جهد **غريفيت** في رائعته السينمائية هذه على الحكاية المصورة وتتبع أطوارها وتسلسلها في المقام الأول، وذلك بتطوير أسلوب السرد وقتئذ، وانصب جهده على تتبع الحكاية السينمائية كبناء قصصي خدمة للحكاية بالفيلم.(1) ومن هنا سارع **مولد أمة** بتحول صناعة الفيلم الأمريكية إلى الفيلم الروائي، وأظهر إمكانية السينما في التأثير الاجتماعي الكبير.

وإذا رجعنا إلى الفيلم في جانبه المضموني نجد بأن هذا العمل يقدم سردا تاريخيا لحوادث وقعت بالجنوب في **الولايات المتحدة** قبيل وخلال الحرب الأهلية، وهذا عبر قصة عائلتين من الشمال و الجنوب تعرضتا لويلات القتل والتشرد والمعاناة أثناء الحرب، ثم التزاوج بين الأسرتين في محاولة تبجيل للتاريخ الأمريكي، و إشارة للمصالحة بين الشمال والجنوب بعد نهاية الحرب الأهلية. و رغم أن سيناريو الفيلم مقتبس عن رواية **ابن العشيرة** – the clausman للقس **توماس ديكسون*** الذي أظهر تطرفا كبيرا بتمجيد منظمة **كوكلوكس كلان** العنصرية(2)، إلا أن **غريفيت** أمسك بفنية الطرح حين مازج بين الأحداث التاريخية الكبرى للحرب الأهلية وأثرها على حياة الأفراد، وهذا عبر خلق مساحات عاطفية مؤثرة ظهرت كمحطات في الفيلم مثل: - مصرع الرئيس **أبرهام لينكولن****، ومقتل فتاة بيضاء على يد أحد الزنوج .

لقد حاول **غريفيت** أن يولد إحساسا بواقع القصة الفيلمية محاولا ربطه بأحاسيس المتلقي، وباحثا عن جسر يربط المشاهدين بالتفاصيل الدرامية والنفسية لشخوص

1-ينظر : علاء عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة والنص ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ط1، 2008م ص 145.
*توماس ديكسون **Thomas F. Dixon, Jr:** (1864-1946) قس و دراماتورج و محامي و كاتب أمريكي.
**أبراهام لينكولن (يعرف لاحقا)
2- ينظر: جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، ص 136- 137.

الفيلم من جهة، وبالسرد الملحمي التاريخي للأحداث التي أعطت لأمريكا هويتها من جهة أخرى. إن **مولد أمة** الذي رفع **غريفيت** إلى مصاف الكبار في عالم الفن السابع لا يعد وثيقة بصرية لتكامل الفيلم سرديا فحسب، بل يتعداها إلى كونه إيذانا بانطلاق السينما الأمريكية وهيمنتها، ففيلم **مولد أمة** يوازي واقع مولد **سينما فنية** بكل ما تحمل الكلمة من معنى، فلقد أرسى **غريفيت** فنية الفيلم، واستطاع أن يحول وسيلة تسلية جماهيرية ميكانيكية إلى فن قائم بذاته حسب تعبير المخرج **ستروهايم***: " لقد وضع **غريفيت** الجمال والشعر في وسيلة تسلية مبهرة في متناول الجميع."(1)

قدم **غريفيت** إلى عالم السينما مسلحا بأرضية أساسية قوامها المسرح والأدب، حيث عمل ممثلا لمدة عشر سنوات بفرقة **ميفيرت ستوك** التي التحق بها عام 1897م، وصقل عبر هذا المشوار موهبته الفنية التي كان عمادها الشعر والأدب، إذ كان مولعا بعالم الرواية وخصوصا كتاب **العصر الفيكتوري**، وراح يكتب قصصا قصيرة وأشعارا لم تكن كافية لجعله كاتبا دراميا، حيث فشل عرض مسرحيته **أحمق وفتاة**. وفي وسط هذا الإحباط ولى **غريفيت** وجهه اتجاه ميدان السينما بعد أن تدخل **إدوين بورتر** وأعطاه دورا في فيلمه : **إنقاذ من عش النسر**(2)، وكان هذا الظهور بمثابة صفقة مربحة فنيا، ورهانا حقيقيا لمستقبله السينمائي .

تحين **غريفيت** فرصة العمر عام 1908م في فيلم **مغامرات دوللي** الذي عمل فيه ممثلا وكاتبا للقصة، وذلك عندما تلزم عليه تصوير وإخراج هذا الفيلم بعد مرض المخرج، وبالرغم من أنه لم يمارس هذه الحرفة الفنية من قبل إلا أن فيلمه عرف نجاحا كبيرا وتفوقا على عمل جميع الرواد الذين سبقوه في صناعة الأفلام(3)،و هو

---

*ستروهايم **Eric Oswald Stroheim:** (1885-1957) ممثل و سيناريست و مخرج و كاتب أمريكي من أصل نمساوي- مجري، و يعد أحد أشهر مخرجي السينما الصامتة بالوم أ، من أهم أفلامه: الملكة كيلي، جنون النساء.

1-ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية، ص 53

2- ينظر : م ن، ص54.

3 - ينظر : دونالد ستابلز ، السينما الأمريكية ، سنوات د . و . غريفيت – وليام . ك . إيفرسون، ص 62

ما أهله كي يكون مخرج تلك المرحلة بلا منازع.

تفتحت شهية **غريفيت** في حرفة الإخراج السينمائي وتطوير لغة الفيلم بعد نجاح عمله **مغامرات دوللي،** وراح يوسع تجربته السينمائية اعتمادا على تجاربه السابقة في الرواية والمسرح والشعر، إذ اقتبس عدة أعمال من قصص **تولستوي** و**موباسان** و **جاك لندن،** وأشعار **تيسنون** و **برونتغ،** وبعض الأعمال المسرحية، وهذا ضمن حوالي 500 فيلم قدمها على مدار خمس سنوات.(1) استطاع **غريفيت** بفضل ثقافته الروائية الكبيرة أن يطوع السرد الفيلمي متحكما في عنصري الزمان والمكان، وأن يضع أعرافا سينمائية في مجال السرد (بالقطع والتناوب) لم تعرفها مرحلة **سينما جذب الانتباه**.

وظهرت تجديداته السردية في فيلمه **إينوك أردن** عام 1908م، حيث تصف زوجته القلق الذي انتاب مديري شركة **بايوغراف** بشأن هذا الفيلم : " كان أول فيلم بلا مطاردة، وكان ذلك حدثا، ففي تلك الأيام فيلم بلا مطاردة لم يكن فيلما. كيف يمكن عمل فيلم ليس به مطاردة ؟ ... كيف سيأتي التشويق أو توجد الحركة ؟ و بعد عدة سنوات كان أيضا أول فيلم بلقطات درامية قريبة – أول فيلم به قطع استرجاعي. عندما اقترح السيد **غريفيت** مشهد **أنى لي** وهي تنتظر عودة زوجها يعقبه مشهد **إينوك** ملق بجزيرة مهجورة، شعر الجميع بالتشتت...كيف ستحكى القصة بهذه القفزات؟ الجمهور لن يعرف ما الموضوع...حسن، رد **غريفيت**: ألا يكتب **ديكنز** بهذه الطريقة؟... بلى، ولكن هذا **ديكنز،** إنها رواية مكتوبة، الأمر يختلف... ليس مختلفا كثيرا. فهذه هي الأخرى قصص ولكن مصورة. والأمر لا يختلف كثيرا ..."(2)

1- ينظر : جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، ص 124.

2-ديفيد روبنسون ، تاريخ السينما العالمية ، ص 57-58.

لقد قارب **غريفيت** بين عالم الرواية وعالم السرد السينمائي مرسخا مسطرة سردية تعتمد منطق المونتاج بالدرجة الأولى، وأدرك بأن هناك تشابها بين المونتاج وطريقة الروائي في الكتابة، وكما يتنقل الروائي بين الزمن (مستقبلا وحاضرا وماضيا) بواسطة اللغة، عرف أنه سيتمكن من التنقل أيضا بواسطة التصوير وفن المونتاج. لقد صار التركيب يتمكن من عنصري الزمان والمكان أكثر من أي وقت مضى، و هذا بفضل تقنيات أبدع **غريفيت** في تطويرها، ففي فيلمه **ميلاد أمة** الذي تغطي فيه الأحداث أشهرا عديدة، يتبين بأن استمرارية الحدث عبارة عن سلسلة من المقاطع التي بالرغم من كثرة عددها، نحس بأنها تقطيعات أجريت على الزمن ومجموعة من اللحظات ترتبط ببعضها البعض في زمن تصوري.

يقول **إيفرسون*** :" إنني أعتقد أن الناس - وأنا أتحدث عن مؤرخي الأفلام- بدءوا يدركون أكثر كيف كان **غريفيت** في الواقع مهما للغاية. و أن مساهمته لم تكن في أفلام عظيمة وإنما في تكنيك عظيم، و ليس ثمة شك في أنه هو الذي بنى لغة الفيلم كلها. وعلى حد قول **هيتشكوك****، إنك كلما تشاهد فيلما اليوم لا بد أن تجد فيه شيئا يبدأ ب: **غريفيت**"(1). تؤكد هذه المقولة مكانة هذا المخرج العظيم الذي ثار مونتاجيا ضد الأسلوب الكلاسيكي في مجال التصوير و الذي كان سائدا قبل عام1907م، و استفاد في ذلك من تجارب أستاذه **إدوين بورتر** الذي سبقه إلى مشاهد المطاردة و جنس **الواسترن.**

---

*وليام إيفرسون **William Everson:** (1929-1996) مؤلف بريطاني- أمريكي و ناقد و مؤرخ سينمائي، عرف بأرشفته للأفلام القديمة المفقودة.

**ألفريد هيتشكوك Sir Alfred Joseph Hitchcock: (1899-1980) منتج ومخرج أفلام إنجليزي، كان رائداً في العديد من التقنيات والتشويق والإثارة نفسية في الأفلام، بعد نجاحه في السينما البريطانية في كلًا من الأفلام الصامتة والأفلام الصوتية فى وقت مبكر عُرف بكونه أفضل مخرج إنجليزي، انتقل إلى هوليود عام 1939 ،وأصبح مواطنا أمريكيا في عام 1955. من أهم أفلامه: الطيور، بسيكوز...

1 - دونالد ستابلز، السينما الأمريكية- سنوات د .و غريفيت، وليم إيفرسون، ص 77

كان **غريفيث** منزعجا من التصوير اللامنقطع في مشهد واحد يقترب من مثيله في العرض المسرحي، و كان يعتبر ذلك معوقا أمام تطور لغة التعبير السينمائي، و بما أنه قدم إلى السينما من عالم المسرح، فإن تكوينه و ثقافته الواسعة في هذا الفن سمحت له بهجر أسلوب ركح الفن الرابع، و تقريب المشاهد في صالة السينما من سحر الفيلم بأسلوب سينمائي قال عنه **لويس جاكوبس** :" إن **غريفيث** قد فهم فجأة كيف أن فن المخرج السينمائي يختلف عن فن المخرج المسرحي، ذلك أن السر الحقيقي للإخراج السينمائي يكمن في توجيه الكاميرا أكثر منه في إرشاد الممثل."(1) لقد رأى في الكاميرا آداة للتشكيل يمكن بواسطتها التحكم من المادة المصورة أكثر من وسيلة تسجيل، و لأنها مطواعة حركها إلى الأمام آخذا في الحسبان الجزئيات و التفاصيل، و حاول تحطيم المشهد ذي اللقطة الفريدة غير المتغيرة، و جزأه إلى لقطات متوسطة و لقطات كبيرة متوسطة و لقطات كبرى.

أدرك **غريفيث** أن وظيفة المخرج السينمائي تبدأ فعليا في غرفة المونتاج حيث يختار التأثيرات المناسبة بعد ترتيب عمله المصور، و لهذا الغرض دأب أثناء التصوير على تقسيم المشهد الواحد إلى مجموع لقطات، و تغيير مكان الكاميرا من لقطة إلى أخرى كي يسجل الأحداث بأدق التفاصيل التي تمس مشاعر الممثل. و انطلاقا من هذا المفهوم الذي يعطي ديناميكية أكثر لآلة الكاميرا، جعل **غريفيث** شخصياته تتصرف ضمن حيز أوسع و لم يسجنها ضمن الإطار الضيق للمشهد، فالحقل صار يستوعب مساحات تصويرية أكبر أو أصغر وفق متطلبات الحدث، و المشهد نفسه تعددت إمكانيات رؤيته من قريب مرة، و من بعيد مرة أخرى وفق زوايا الرؤيا المتنوعة التي أتاحت رؤية لقطات تحمل عدة مستويات.

---

1 - أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 63.

أصبح المتلقي مع أفلام **غريفيث** ينتقل من مستوى لقطة عامة إلى مستوى لقطة مقربة أو العكس، و هذا ما ظهر فعلا في فيلم **مولد أمة** حيث استخدم قناعا قزحيا في كثير من اللقطات البانورامية حجب به جميع الشاشة باستثناء جزء صغير منها يسمح بالتركيز على ذلك المشهد بتفاصيله، ثم يبدأ ذلك القناع في الانفراج و التلاشي تدريجيا فاتحا المجال أمام لقطة عامة تجتاح فضاء الشاشة كليا. إن إدخال كثير من التقنيات إلى لغة الفيلم جعلت هذا المخرج يقدم لفن الفيلم ما لم يقدمه مخرج آخر في تاريخ السينما الأمريكية، إذ قام خلال فترة وجيزة من مساره السينمائي باكتشاف المونتاج و أنواعه، و هو ما سرع بنضج الأفلام مثلما يقول **إيفرسون** :" إنه مثل الإنجيل، إنني أعني أنه إنجيل الأفلام. إن كل مخرج عظيم حتى حوالي 1925م إما عمل مع **غريفيث** أو تعلم منه الكثير. فبدونه ما كان يمكن أن نشاهد الأفلام التي نعرفها اليوم، أو أن نضجها كان يمكن أن يتأخر سنين طويلة. "(1)

و استحق **غريفيث** لقب **أبي الفيلم**، و ذلك لاكتشافه الأنواع الثلاثة الأساسية للمونتاج و هي: القطع بموجب الإستمرارية، و هو متعلق بالحبكة و الحفاظ على السيولة في الحدث دونما إظهار للتفاصيل بأكملها، و يعتمد هذا النوع على الاختزال في الزمن وفق أعراف معينة تعود عليها المتلقي في زمن الفيلم. و القطع الكلاسيكي و هو الذي استخدمه من أجل التعميق الدرامي و التأكيد العاطفي، و ما ساعد الجمهور على مشاهدة أدق التعبيرات و أصغرها في ملامح وجه الممثل، ذلك أن **غريفيث** استطاع عن طريق تجزئة الفعل إلى سلسلة من اللقطات المقطعة أن يحقق إحساسا أكبر بالجزئيات و سيطر على ردود فعل الجمهور، و هذا القطع الكلاسيكي هو الذي استعمل في فيلم **ميلاد أمة** ، و فضله أغلب مخرجي الأفلام الروائية حتى

---

1 - دونالد ستابلز، السينما الأمريكية- سنوات د.و. غريفيث، وليم.ك. إيفرسون، ص 81.

أوائل الستينيات. أما الطراز الثالث للمونتاج فهو القطع بموجب فكرة الموضوع، و هو الذي طوره السوفيات المعجبين كثيرا ب: **غريفيث** في أفلامهم خلال العشرينات، و ظهر في فيلم **التعصب.**(1)

كان المخرج السوفياتي العالمي **سيرغي.م. إيزنشتاين** يربط ظهور المونتاج ب: **غريفيث** و يلقبه ب: **الأمريكي العظيم،** و لعل مرد هذا الإعجاب هو طبيعة المونتاج الخاص بالقطع وفق فكرة الموضوع، و الذي صار يلائم مواضيع الأفلام في **روسيا البلشفية** حيث تم إرساء قواعد ملحمية سينمائية تتوحد في الفكرة و تختلف قصصيا، و قد حقق **غريفيث** السبق في هذا المجال قبل نظرائه **السوفيات.** إن فيلم **التعصب** أو **اللاتسامح** 1916م حمل تصورا ثوريا للغة سينمائية أكثر حداثة وقتئذ، بالرغم من المفارقة الموضوعاتية و طبيعة المونتاج الذي أعطى لهذا الفيلم نقلة نوعية آنذاك، إلا أن الفشل كان ذريعا أمام جمهور الصالات السينمائية الذي تعود على خط سردي متواصل، و صار لزاما على **غريفيث** أن يقضي بقية مساره الفني خدمة لتغطية خسارة مالية قدرت بمليون دولار تكلفها هذا الفيلم.(2)

يعتبر هذا الفيلم من أكثر أفلام **هوليود** ضخامة في الإنتاج خلال تلك الفترة، إذ جند له **غريفيث** طاقما من الفنيين:(عمال، ممثلون، نجارون، تقنيون) يقدر ب: 60.000 شخص، و أقام صروحا ضخمة أشهرها قصر **بابلي** بلغ طول أسواره 70 مترا، و صورت مناظره من فوق منطاد ثابت، إضافة إلى أنه قام بإعادة بناء مدينة تشبه **أورشليم** في زمن المسيح، و بنى أجزاءا من مدينة **باريس** خلال القرن16م.(3)

---

1 - ينظر: لوي دي جانيتي، فهم السينما (المونتاج)، ص 9-10.

2 - ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 235.

3 - ينظر: م ن، ص 145.

و هذه الديكورات الضخمة قدر لها أن تقدم في مسار قصصي و سردي مختلف تماما عن ذلك الذي كانت السينما في حوج إليه خلال فترة **جذب الانتباه**، و ذلك الذي عرفته خلال فترة **التكامل السردي**. إن **غريفيث** الذي أرسى مسطرة سردية ضمن المنظومة الفيلمية الأمريكية، إختار تعبيرا سينمائيا فريدا و غير مسبوق في هذا الفيلم، فمن ناحية المونتاج كانت الحكايات الدرامية الأربع تتقاطع مع بعضها بعضا ليس تناوبا، و إنما عن طريق جعل المشاهدين يعبرون من حكاية إلى أخرى من دون أن يحدث أي قطع في التطور الدرامي ككل، و تتم إستعادة كل حكاية بعد سرد الأخرى، ليست عند النقطة التي تركناها عندها، بل عند النقطة الدرامية التي أوصلتنا إليها الحكاية التالية.(1)

لقد عالج **غريفيث** تيمة فيلمه **التعصب** أو **اللاتسامح** و التي جاءت مطابقة لعنوان الفيلم من خلال ثلاثة قصص تاريخية تجنح إلى التطرف و التعصب و تزدري التسامح و العفو. و يلخص الفيلم قصة الأمير البابلي **بالتزار** الذي تبنى فكرة التسامح، و قضى نتيجة تآمر الكهنة عليه، و كذلك قصة حياة و آلام **المسيح** الذي تعرض لمؤامرات الفريسيين بسبب التسامح المسيحي، و قصة ثالثة أشارت إلى المذابح التي تعرض لها البروتستانت على يد المتعصبين الكاثوليك في **سان بارتلميو** ب: **فرنسا** عام 1572م، و أضاف قصة رابعة حول إضراب العمال خلال بدايات القرن العشرين في ولاية أمريكية. و تم ربط هذه الحكايا الأربع عن طريق لقطات مشهد يعاود الظهور مرة تلو الأخرى على الشاشة، و هو لأم تمرجح مهد رضيعها. و اعتمد **غريفيث** مونتاجا خاصا يربط بين هذه القصص، إرتكز على التناوب إلى مالا نهاية بالنسبة لكل قصة، فمثلا: عجلات العربة الفارسية التي تجرها الأحصنة تتعاقب و عجلات القطار، و دماء الجماعات البروتستانتينية تمتزج

---

1 - ينظر: إبراهيم العريس، السينما التاريخ و العالم، وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق-ط1،2008، ص 132

برؤوس البابليات المحزوزة، و غبار الشوارع الحديثة و الطرق يتصاعد بسبب السحاب الذي أثارته كلمات المسيح الأخيرة.(1)

و قد علق **غريفيث** على هذا الجماع السردي المتباين و المتعدد قصصيا و المتوحد في الفكرة و الموضوع بقوله: " تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية ترى فوق جبل...و في البداية سوف تجري الجداول منفصلة و بطيئة... و لكن كلما تقدمت إختلطت ببعضها البعض بسرعة تتزايد شيئا فشيئا حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيولا جارفة، فالقصص الأربعة لا تتوالى الواحدة بعد الأخرى، و إنما تتداخل أحداثها. و كل عنصر في قصة يكمل دراميا عنصرا في القصة الأخرى، حتى يبدو الفيلم في النهاية يصور موضوعا واحدا فيما وراء حدود التاريخ. "(2)

إبتداءا بفيلم **مغامرات دوللي** و مرورا بفيلم **آنوك آردن** و وقوفا عند رائعة **مولد أمة** و انتهاءا بفيلم **التعصب**، يكون الفيلم الأمريكي قد حقق سرديته و تكامله الروائي على يد **غريفيث** الذي امتدت تجديداته في المونتاج لتشمل السينما العالمية بأسرها. و لابد من الإشارة هنا إلى فضل هذا المخرج خلال مرحلة التكامل السردي، حيث تعلم على يديه عديد المخرجين كيف يسردون قصصهم السينمائية، و أرسيت عبر أفلامه كثير من الأعراف السردية داخل الفيلم و هو ما تعود عليه جمهور المتلقين أثناء فترة السينما الصامتة. لقد صار **غريفيث** يشكل لحظة فارقة في تاريخ السينما إنطلاقا من أنه أنطق الفيلم حكائيا و سرديا أثناء فترة كانت السينما فيها خرساء، و لعلها عندما نطقت وجدت صرحا سرديا مشيدا، و لكن أحدثت بالسمع رجة أعادت التساؤل من جديد حول فنية الفيلم الذي صار يرزخ تحت سلطة الحوار و الكلمة على حساب جمالية الآلة و المونتاج مرة أخرى.

---

1 - ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 147.

2 - فنون السينما، ص 106.

المبحث الثالث: الفيلم بين النزعتين الدرامية و الروائية

إن ظاهرة **غريفيث** السينمائية تكاد لا تنتهي، ذلك أنه آمن فعلا بإمكانية اللغة السينمائية عن طريق الصورة و الكاميرا أكثر من أي مؤثر فيلمي آخر، و هذا رغم أنه خاض تجربة إنطاق الفيلم التي عدل عنها لاحقا، و في هذا الصدد تقول الممثلة **ليليان غيش***: " ذلك ما كان **غريفيث** قد بدأه، أي الأفلام الناطقة، و لكنه ما لبث أن أوقفها، و قال حينئذ: إن هذا يعتبر إنتحارا؟ لأن هناك خمسة في المائة من سكان العالم يتكلمون الإنجليزية، أما أنا فإنني أخرج أفلاما مائة في المائة، إذن لن أخفض جمهوري بنسبة خمسة و تسعين في المائة-، و هكذا تخلى **غريفيث** عن الأفلام الناطقة، و كان يعتقد بأن الفيلم يجب أن يزاوج بالموسيقى، ذلك أن العالم يفهم الموسيقى و كان يفهم الأفلام الصامتة."(1)

يبدو أن **غريفيث** أدرك أهمية الكاميرا في سرد الحدث الفيلمي عن طريق الصورة وحدها بعيدا عن عالم النطق و الحوار، مفضلا في نفس الوقت الابتعاد عن مغامرة قد تعطل الصناعة السينمائية و تؤثر عليها، و تفادي إشكال لغة المنطوق الفيلمي التي ستقلص حتما عدد مشاهدي الأفلام. و في اعترافه الذي أوردناه سالفا، نستشف بأن الفيلم الصامت خص بمشهدية عالمية تتجاوز الخصوصية الإقليمية و المحلية التي تفرضها اللغة (الكلام المنطوق)، و من هنا يتحدد للسينما مفهومين إرتكازيين، أحدهما يخص ميراث الفيلم الصامت، و الآخر يختص بنظيره الناطق.

لم يكن المنتجون السينمائيون يجهلون استعمال الصوت في أفلامهم خلال الفترة الصامتة، بقدر ما كانوا يتحاشون تطوير و استخدام هذه التقنية خوفا من التكاليف الباهظة لإنتاج هذه الأفلام، و إعادة تهييئ القاعات السينمائية، و لهذا السبب تأجل

***ليليان غيش** Liliane Gish: (1893-1993) ممثلة و نجمة أمريكية مشهورة في عالم النجومية السينمائية، و هي إحدى أكبر ممثلات السينما الصامتة في هوليود رفقة زميلتيها: ماري بيكفورد و غلوريا سوانسون.

1 - دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، ليليان غيش- تأملات، ص 86-87.

ظهور الصوت إلى حدود عام 1927م ب: **أمريكا** حيث ولد الفيلم الناطق بالولايات المتحدة معلنا الهيمنة الأمريكية على عالم الصناعة السينمائية. و لقد أحدث ظهور الصوت رجة كبرى زلزلت كيان عالم الفن السابع، و أدى إلى تجاذب غير مسبوق بين النقاد و المنظرين و الممارسين للعمل السينمائي، إذ انقسم هؤلاء بين مؤيد و معارض للتوجه الجديد للفيلم و الذي صار يعتمد الصوت، هذا لأن الفيلم الناطق جلب للسينما موظفين جدد ككتاب السيناريو و الحوارات، و تقنيي الصوت، و ممثلين جدد يزاوجون بين الجسد و الصوت، و حركة ترجمة نصية للأفلام قوامها **الدوبلاج.** و يمكننا القول بأن النطق رافقه تصور جديد للمفهوم السينمائي الذي انقسم إلى مرحلتين: صامتة و ناطقة، حددتا معالم التأريخ و النقد السينمائيين.

كانت الولايات المتحدة هي مهد هذا الانتقال السينمائي، عكس الولادة السينمائية، و هذا لأن الفن السابع ترسخ كصناعة و فن جماهيري على أرضها. و حمل الفيلم الناطق معه تحولا جوهريا في علاقة المشاهد بالعرض و الصالة السينمائيتين، و قد ورد عن هذه النقلة في **موسوعة تاريخ السينما: "** ...فقد تغير تعريف السينما تغيرا تاما، عندما أصبحت الموسيقى و المؤثرات الصوتية التي كانت في السابق عنصرا حيا من سياق العرض- جزءا متكاملا و مسجلا مع النص الفيلمي نفسه، و كنتيجة لذلك فإن السياق الفيلمي أصبح مستقلا بذاته، و هو ما أدى في النهاية إلى ظهور مفاهيم جديدة في نظرية الفيلم و النقد السينمائيين. إن التحول للصوت لم يغير فقط من ظروف الإنتاج و العرض، و إنما غير أيضا قواعد مشاهدة الفيلم، فلم يعد المتفرجون يدخلون إلى عرض تتعدد فيه الوسائط الفنية، لا تحتل الشاشة فيه إلا جزءا من العرض، لكنهم أصبحوا الآن يدخلون دار العرض لكي يروا (يسمعوا) فقط ما يعرض على الشاشة. و هكذا فإن الأوركسترا الحية أدت إلى تحول الإثارة

النابعة من مشاهدة الأفلام من حدث إجتماعي يدور بين أربعة جدران إلى علاقة خاصة بين الفيلم و صانعه من ناحية، و المتفرج من ناحية أخرى، و بذلك تلاشت أو كادت قدرة صاحب دار العرض أو المتفرج على التدخل في عملية التواصل التي أصبح الفيلم وحده يمتلكها إمتلاكا كاملا."(1)

و في هذه الأجواء المستحدثة التي فرضها شكل العرض و أوجدتها ظروف المشهدية الجديدة تغير محتوى العرض (مضمون الفيلم) متأثرا بتقنية ظهور الصوت، و طرأت على البنية الفيلمية تغيرات فرضها عالم النطق. إذ عاد الفيلم مرة أخرى إلى المجاورة المسرحية من جديد عبر ملامسته للدراما عموما و عالم المسرحية خصوصا، ذلك أن كسر الصمت الذي حمل إلى المتلقي عنصر السمع نقل معه سلطة الحوارية، و بما أن المسرح فن يرتكز على الحوار فقد مثل آنذاك منهلا واسعا لكتاب السيناريو الذين أمطروا آذان المتلقين حوارا تلبية لمواد التقنية الجديدة (الصوت). و كان على الفيلم أيضا أن يبحث خلال هذه الفترة عن رومانسية جديدة، وجد لها مكافئا في عالم الرواية حيث صارت الأفلام تقترب أكثر من أي وقت مضى إلى الرواية شكلا و مضمونا، و بهذا واصل المفهوم السينمائي مساره منقسما بين الدرامية و الرواية في عصر السينما الناطقة، و هذا ما سنتناوله في هذا المبحث عبر العناصر التالية:

1 -حلول عصر الصوت.

2 -سلطة الحوار و المجاورة الدرامية.

3 -العودة إلى السرد و الخاصية الروائية.

---

1 - موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج2، حلول عصر الصوت، كاريل ديبتس، ص 29-30.

1 -حلول عصر الصوت:

يتصور كثير بأن لغة السينما جاءت مرتبطة بعنصر الصوت، و هذا الاعتقاد الخاطئ ينم عن جهل للغة السينمائية و خلط بين اللغة و الصوت، إذ أن الصوت و اللغة يختلفان كلية إنطلاقا من أن لغة الفيلم تجنح إلى عامل الصورة، و الصوت يتعلق بالجانب السمعي للفيلم. و من هنا كانت الصورة جوهر الفيلم حيث وجدت بلاغتها الحقيقية في فن المونتاج، و ما الحوار التمثيلي و المؤثرات السمعية سوى مرحلة تكميلية أعقبت نضج الوسائل السينمائية خلال الفترة الصامتة، هذا النضج الذي يقول عنه **بازان** :" إن السينما -سواء بما تحويه الصورة من مضمون تشكيلي أم عن طريق ما يحويه المونتاج من موارد- تجد تحت تصرفها مجموعة من الوسائل التي تمكنها من أن تفرض على المتفرج تفسيرها للحادث الذي تقدمه له، في نهاية أيام السينما الصامتة يمكن أن نعتبر بأن هذه المجموعة من الوسائل كانت كاملة لا ينقصها شيء." (1)

إن الصامت العظيم، و هم الإسم الذي أطلقه **تولستوي** على السينما الصامتة، شهد توظيف الصوت من خارج العملية الفيلمية، و لم تكن السينما الصامتة صامتة على الإطلاق، بل إحتوت كثيرا من أنواع الأصوات التي حاولت وضع المتفرج في مكان المستمع مثل: الموسيقى المصاحبة من طرف عازف البيانو أو الأوركسترا أحيانا، و كانت هذه الموسيقى تعزف حية مع العرض. و كذلك ثمة نموذجا آخر للعرض السينمائي في **اليابان** عرف مصاحبة صوتية أثناء عرض الأفلام، و هو صوت **البينشي** – الحكواتي الذي كان يسيطر على العرض من خلال تفسيراته اللفظية و الصوتية لما يدور على الشاشة.(2) و هكذا كان المشهد الصوتي يعد إضافة جمالية

---

1 - أندريه بازان، ماهي السينما، ج1، ص 148.

2 - ينظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم، كاديل ديبيتس، ص 21.

تعوض نقص العنصر السمعي داخل لغة الفيلم، لذلك ذهبت **صوفيا آليسا** إلى أن أي عرض من العروض الصامتة لم يكن في إمكانه الإستغناء عن الدعم الموسيقي، و هذا لإضفاء الحيوية على الصمت غير الواقعي ، و تعويض المؤثرات و الحوار التي هي ضرورية في الحدث من خلال عناصر سمعية. (1)

و لا أريد في هذا المقام الخوض في الحديث عن علاقة الصوت بالعرض البصري لأنه ظهر قبل ظهور الفيلم و ولادة السينما، و لكن في زمن السينما الصامتة رصدت محاولات جادة لتقديم أفلام ناطقة، و لعل أهم هذه المجهودات كان الفيلم الألماني الناطق: **الغابة الخضراء** ل: **أوسكار ميستر*** عام 1910م، و كذلك فيلم الأطفال الناطق لشركة **إديسون** عام 1912م. غير أن جميع هذه الأفلام و المخترعات واجهت مشكلتين: تتعلق أولاهما بتزامن الصورة و الصوت، لأن الأفلام اعتمدت الأسطوانات المسجلة، و هذا يعني بأن الفيلم كان يعرض من آلتين مختلفتين، إحداهما للصورة و الأخرى للصوت، مما يعرضه لإمكانية إنقطاع التزامن بين الجهازين في أي لحظة. و المشكلة الثانية هي تكبير الصوت الذي لم يتوصل خلال هذه الفترة تقنيو السينما إلى إختراع جهاز ينقل الصوت مكبرا إلى الجمهور.(2)

إن اللاتزامن أخل بجمالية العرض السينمائي، و لم تستطع الأجهزة الصوتية أن تحمل الإضافة اللازمة لعالم الفيلم لأنها كانت محدودة القيمة، و لم تتمكن من أن تطابق الصوت بالصورة، هذا في الوقت الذي صارت فيه الأفلام بحاجة ماسة إلى النطق بعد أن استكملت كل عناصر جماليتها البصرية، و بعد أن عزف نوع من

---

1 - ينظر: صوفيا آليسا، جماليات موسيقى الأفلام، تر: غازي منافيخي، وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1997،ص 39.

* أوسكار ميستر Oscar Mister (1866 - 1943): رجل صناعة سينمائية ألماني، خاض أول تجارب إنتاج الأفلام الناطقة إبتداءا من عام 1908.

2 - ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق 2006، ص 41

الجمهور عن حضور الأفلام قبل ظهور الفيلم الناطق بقليل بسبب ظهور المذياع عام 1925م، و تفضيل الناس الإستماع على المشاهدة.(1) و في هذا الصدد يقول أحد مؤرخي السينما:" إن الأمريكيين قاموا بهجر عشيقتهم القديمة متمثلة بالفيلم الصامت لأنهم وجدوا عشيقة أكبر جاذبية و جمالية في الفيلم الناطق. فقد علمهم الفيلم الصامت المشاهدة و علمهم الراديو الاستماع، و أصبحوا غير مستعدين لمغادرة منازلهم و إنفاق نقودهم في دور السينما إلا إذا وفر لهم الفيلم متعة المشاهدة و الاستماع في نفس الوقت."(2)

إن ظهور المذياع عجل بظهور الفيلم الناطق كي تسترجع صالات السينما جزءا من جمهورها المقاطع، و لتحقيق هذه الغاية عاد كثير من المخترعين إلى إختراع **يوجين لوست*** في **بريطانيا** عام 1906م و الذي استطاع أن يسجل ذبذبات صوتية فوتوغرافيا على شريط الفيلم ذاته، و هذه التقنية تضمن عملية التزامن حيث يتطابق الصوت و الصورة تلقائيا.(3) و بفضل تطوير هذه التقنية تمكن صناع الفيلم من الوصول إلى السينما الناطقة، و هذا لم يتأتى إلا عن طريق فك لغز التزامن حيث ترتبط اللقطة الفيلمية بملفوظها بشكل يوحد لغة الخطاب السينمائي. و قد استطاعت شركة الإخوة **وارنر**** أن تفرض التحدي و تعيد تشكيل، ليس المشهدية السينمائية فحسب، بل أسس الصناعة السينمائية. إذ أن دخول الصوت فرض تجهيزات لقاعات العرض وزاد من تكلفة الفيلم، و هذا ما كانت ترفضه باقي الأستوديوهات و التي

---

1 - ينظر: رياض عصمت، ذكريات السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2005، ص 68.

2 - محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 43.

***يوجين لوست Eugène Augustin Lauste:** (1857-1935) مخترع فرنسي، يعتبر أحد أعمدة الشريط الفيلمي الناطق

3 - ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 88.

****وارنر Warner Bros:** شركة إنتاج سينمائي أمريكية عملاقة تأسست عام 1923م من طرف الإخوة وارنر، و هي ثالث أقدم أستوديو سينمائي بعد **بارامونت** و **يونفرسال.**

خضعت للأمر الواقع بعد أن نجح أستوديو الإخوة **وارنر** في تقديم أول فيلم ناطق عام 1927م.

كلف أول فيلم ناطق في تاريخ السينما **مغني الجاز** حوالي نصف مليون دولار، إلا أنه حقق أرباحا قدرت ب: 3.5 مليون دولار محولا أستوديو الإخوة **وارنر** إلى أكثر أستوديوهات **هوليود** نجاحا آنذاك.(1) و بفضل هذا الفيلم صارت هذه الشركة عبارة عن قوة إقتصادية عظمى تسيطر على خمسمائة دار عرض. و شعر ممثلوا الشركات الأخرى بالتهديد أمام زحف هذا الغول الفيلمي الناطق، و لم يجدوا بدا من مسايرة هذا الواقع تحاشيا للإندثار، فانخرطوا كلهم في إعادة تجهيز قاعات العرض بالوسائل السمعية، و باشروا إنتاج الأفلام الناطقة.

لقد أحدث فيلم **مغني الجاز** ل: **آلان كروسلاند*** العام 1927م ثورة إنتاجية و فنية في عالم السينما، و تتبع الجمهور وقتها تلك اللحظات الساحرة، رغم قصة الفيلم البسيطة، حيث إستمتع بالموسيقى و الأغاني و ولادة نوع الفيلم الموسيقي، و انبهر بلحظات النطق الأولى. إن الفيلم الناطق لم يكن هو الصورة الناطقة و إنما الصورة القابلة للسمع، و كانت المفاجأة في فيلم **مغني الجاز** أنه نطق أكثر من إعتباره فيلما ناطقا، و هناك من يعتبره فيلما صامتا تضمن بعض اللقطات الناطقة القليلة، و لكن هذه اللقطات رغم قلتها شكلت اللحظة الفارقة التي فصلت عالم السينما إلى صامت و ناطق. لقد اعتبرت جملة:**"مرحبا أيها الرجل.."** التي نطقها الممثل **آل جولسون** لأول مرة في هذا الفيلم بمثابة ترحيب بحلول الصوت سينمائيا للمرة الأولى، و أردفها نفس الممثل بعبارة أعمق جاء فيها:**" أنتم لم تسمعوا شيئا بعد..."**(2) و هي

---

1 - ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 43.

*آلان كروسلاند **Alan Crosland:** (1894-1936) مخرج و سيناريست و منتج أمريكي.

2 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 146.

دعوة لجمهور المذياع إلى هجر البيوت و معانقة الشاشة الفضية ثانية، إذ سيصير الفيلم يحمل وهما واقعيا أكبر قوامه الصوت و الصورة.

و أمام هذا الواقع الجديد إنطلق مجموعة من المنظرين إلى الوقوف في وجه هذا التحول بدعوى حماية كمال الفيلم الصامت وسط قصور عن إستيعاب تقنية الصوت، و من هؤلاء **جورج جين ناثان*** الذي قال ساخرا:" إذا أحكم الفيتافون سيطرته المهلكة على الأفلام، لن يمضي وقت طويل حتى يعود مليونيريو تلك الأفلام إلى بنطلوناتهم القديمة السابقة و العمل في تسويق الأطعمة المعلبة."(1) و يبدوا أن كثيرا من أصحاب مفهوم السينما كفن مستقل رفضوا الفيلم الناطق، و من بينهم المنظر الكبير **رودولف آرنهايم**** الذي لم يتقبل الفيلم الناطق إطلاقا، و يظهر بأنه كان يلزم وقت كاف كي تستوعب النظرة الجمالية لهؤلاء النقاد المحافظين ظروف الفيلم و الإنتاج الجديدة، لأن أمثال هؤلاء إعتبر بأن الفيلم الناطق هو نهاية السينما الصامتة، و موت الفن السابع.

إن النظرة التشاؤمية لعالم السينما غداة نطق الفيلم لم تنطلق من حكم بعض النقاد وحدهم فقط، و إنما غذتها عدة عوامل أخرى من مثل المخزون الفيلمي الصامت الضخم الذي كان في أرشيف شركات الإنتاج و التي لم تكن تسمح بهذه السهولة أن يتحول هذا الإرث البصري إلى تراث سينمائي صامت، و كذلك مصير كثير من الممثلين من نجوم السينما الصامتة الذين صقلت موهبتهم و استطارت شهرتهم وفق فن الإيماءة، و الذين بقي مستقبلهم الفني مفتوحا على المجهول في ظل رهانات و مصاعب الدراما الناطقة.(2) لقد جلب النطق إلى عالم الفيلم الشؤم في تصور صناع السينما الصامتة الذين لم يشفع لهم تهجم بعض النقاد المتحمسين للصمت

---

*جورج جين ناثان **George Jean Nathan:** (1882-1958) مؤلف و ناقد مسرحي أمريكي.
1 - في.أف بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 69.

**رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim : (1904-2007) كاتب ألماني, منظر في الفن وعلم النفس والسينما .
2 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 145.

السينمائي مثل **بول روثا** الذي هاجم أفلام الحوار بمقولته: " و من الممكن أن نستخلص أن الفيلم الذي تتزامن فيه المؤثرات الصوتية و الأحاديث مع صورها المرئية على الشاشة هو على النقيض تماما من غاية السينما. إنه إنحطاط و محاولة مضللة لهرم الاستخدام الحقيقي للفيلم، و لا يمكن أن نقبل على أنها شيء ضمن الحدود الحقة للسينما."(1)

لا يمكننا تصنيف مقولة **روثا** في مرحلة شبابه إلا ضمن نوع من الانتقاد الإستعجالي الذي لا يرقى لمستوى النقد، لأن مثل هذه التصورات لم تضع في الحسبان طبيعة التطور التقني للعرض و الذي يحتاج إلى زمن كي ينضج و يتجلى. و قد تجنب بعض كبار صناع الفيلم من السوفيات هذا الجدل، و نظر كل من **إيزنشتاين** و **بودفكين*** إلى السينما الناطقة بنوع من التفاؤل الذي نلمس له أثرا في إحدى كتابات **بودفكين** التي جاء فيها :" إن الفيلم الناطق فن جديد، و من الممكن أن يستخدم بطرق جديدة تماما. إن أصوات البشر و أحاديثهم ينبغي ألا يستخدمها المخرج بوصفها قيمة واقعية موضوعية منجزة و تامة بذاتها، بل عنصرا لإثراء الصورة البصرية على الشاشة و تكبير دلالاتها. بهذه الشروط يمكن للفيلم الناطق أن يصبح شكلا فنيا جديدا ليس لتطوره في المستقبل حدود."(2)

إحتاج الصوت السينمائي إلى زمن معين قبل أن يفرض نفسه كواقع جمالي داخل العملية الفيلمية، و تضاعفت جهود المنتجين و حرفيي الفيلم لتطويع عنصر الصوت و إدماجه ضمن أجندة الصناعة الفيلمية ليعانق بدوره (الصوت) الأعراف السردية التي دأب عليها رواة القصص السينمائية. لقد اكتشف المشتغلون في مجال السينما

---

1 - م س، ص 149.

*بودفكين **Vsevolod Illarionovitch Poudovkine**: (1893-1953) مخرج و سيناريست و ممثل سوفياتي كبير، عرف كمنظر في مجال المونتاج.

2 - م س، ص 148.

عبر مرور الوقت الإمكانيات التعبيرية للميكروفون و خصائصه بعد مقارنتها بخصائص الكاميرا، فلقد أصبح الميكروفون أذن المتفرج بعد أن كانت الكاميرا تمثل عينه، و صارت **لقطة وجهة النظر** التي نرى فيها على الشاشة ما تراه إحدى شخصيات الفيلم – تقارن ب: **مسمع وجهة نظر** – حيث نسمع ما تسمعه إحدى الشخصيات، و صارت مسافة الكاميرا أيضا تقارن بمسافة الميكروفون، في محاولة لموازنة العمق البصري مع البعد السمعي.(1) و هكذا نشأت جملة من المفاهيم التي أثرت قاموس صناعة الفيلم و النقد السينمائيين إنطلاقا من معادلة الصورة و الصوت داخل الفيلم.

إن لحظة الذعر العابرة التي أصيب بها بعض محترفي الفن السابع عندما نطق الفيلم عام 1927م لم تكن لتقف في وجه تطور الفيلم، و الذي رغم صعوبات المساحة الحوارية التي باتت تغطي حيزا كبيرا من العرض، إلا أنه تجاوز هذا المأزق بعد سنين من البحث عن بديل للقطات الحوارية الطويلة زمنيا. و قد وجد التقنيون الحل مرة أخرى في حركة الكاميرا أكثر مما كان عليه الحال في زمن السينما الصامتة، و هذا عن طريق تعويض بطء الإيقاع الذي يسببه الحوار المنطوق بواسطة إعادة تكوين المجال و الكادر، و تحريك الكاميرا، و التعاقب السريع للمشاهد. أما الموسيقى فقد اصبحت جزءا من بنية العرض، كأن يؤدي مغن أغنية و رقصات من داخل القصة الفيلمية، أو تتحول الموسيقى إلى لحظات مصاحبة للحوار أو خلفية لشاعرية المشاهد.(2)

لقد تمكن الفن السابع من تجاوز مرحلة النطق بالرغم من الصعوبات و التحفظات النقدية، و أكد الناقد السينمائي **آندري بازان** على استمرارية الأسلوب

---

1 - ينظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج2، حلول عصر الصوت، كاريل ديبيتس، ص 34.

2 - ينظر: م ن، ص 34-35.

من عصر السينما الصامتة إلى عصر السينما الناطقة في إحدى مقالاته عام 1958م. و عاد إلى لحظة عام 1927م ليؤكد بأن السينما الصامتة عرفت أسلوبين: أسلوب مفضل هو التوليف، و أسلوب آخر يميل إلى **الميزانسين**. و إذا كان الأسلوب الأول قد سيطر زمن السينما الصامتة، فإن الأسلوب الثاني و الذي يعتمد على حركية الكاميرا أصبح أكثر بروزا بعد ظهور الصوت.(1) و هذه الإستمرارية في نضج الوسائل السينمائية لم تكن لتتأتى لولا منطق العرض الذي فرض نفسه على شركات الإنتاج، و هذا رغم تأييد كثير من صناع الفيلم للصمت السينمائي، إلا أنه مع حلول عام 1930م كانت دور العرض السينمائية الأمريكية قد جهزت صوتيا، و توقفت **هوليود** عن صنع الأفلام الصامتة فاسحة المجال أمام فجر عصر الصوت السينمائي.

---

1 - ينظر: م س، ص 34.

2 سلطة الحوار و المجاورة الدرامية:

إعتبر الصوت ظاهرة مثيرة و تشد الانتباه بنفس درجة ظهور الفيلم كصور متحركة عام 1895م، و مثلما أقبل الجمهور حينها على صالات تعرض مناظر بسيطة مثل: دخول قطار إلى محطة أو خروج العمال من المصانع، صار المتلقون للفيلم في عصر السينما الناطقة يتهافتون على الأفلام لسماع الصوت الذي بدا واقعيا و مطابقا لحركة الممثلين.(1) و في خضم هذا الواقع الجديد قفز المنتجون على فنية الأفلام مستغلين موتيف الصوت إلى حدود الإبتذال، و هو ما جعل الأفلام تتراجع قياسا لمثيلاتها الصامتة، و فقدت الصورة سحرها المعتاد أمام زحف المساحات الحوارية الطويلة التي سيطرت على الفيلم، و أصبح السيناريو يكتب على أساس صفحات طويلة من الحوار أهملت في ثناياها الصورة.

لقد إرتبطت السينما الناطقة في بدايتها بالمسرح في مجال الحوار، و كما قلدت السينما الخلفية المسرحية أثناء بداية الفيلم الصامت، حاولت مرة أخرى تقليد الحوار المسرحي عندما صارت قادرة على توحيد الحوار مع الصور المتطابقة. و نركز هنا على الحوار باعتباره متضمنا ضمن السرد السينمائي و القصة الفيلمية، لأنه يجب علينا التمييز حين حديثنا عن الصوت بين كل من: الحوار، و الموسيقى، و المؤثرات الصوتية، لأن الصوت يتميز بتعددية في النوع على عكس الصورة. و يعد الحوار عنصرا إرتكازيا في الفيلم لا عنصرا تكميليا(الموسيقى، المؤثرات الصوتية)، و لهذا

---

1 - ينظر: أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 88.

أصبح حضوره في السينما الناطقة روح هذه المرحلة، و صار الحد الفاصل بين الصمت و النطق السينمائيين.

شهدت إحدى أهم حرف الكتابة السينمائية و هي كتابة التعليقات السردية للفيلم، إختفاءا و ضياعا عند ظهور الفيلم الناطق،(1) و حل محلها فن كتابة الحوار، إذ تم جلب كثير من المتخصصين في هذا الميدان من فن المسرح، و هكذا تم توظيف كثير من الكتاب الموهوبين بشكل غير مسبوق داخل الصناعة السينمائية. إن السيناريو أسهم في ترسيخ مجد السينما الناطقة حيث أصبحت الكلمة المنطوقة عنصر التوصيل اللغوي إلى جانب الصورة داخل الفيلم، و هذا بعكس المرحلة الصامتة. و هذه النقطة الفيصلية بين عالمين هي التي أثارت في البدء سخط ممثل عالمي من حجم **شارلي شابلن**، و الذي إستعمل قمة الهجاء في فيلمه **أضواء المدينة** حيث يقدم خطبة المسؤول الذي يزيح الستار عن التمثال بشكل غير إعتيادي و بسرعة غير طبيعية، إذ يتحول الكلام إلى زقزقة مبهمة، و كذلك جاءت أغنية فيلم **الأزمنة الحديثة** بلسان ليس باللسان، لأنه خليط من كلمات: إنجليزية و إيطالية و فرنسية و عبرية و ألمانية.(2)

يبدوا أن **شابلان** شعر بحجم التهديد الذي أصبحت تشكله سلطة الكلمة داخل عالم الصورة، و سايره نقديا **بول روثا** الذي نظر إلى الكلمة و الصوت و التوسع في الواقعية السينمائية إهمالا للمصادر القوية للتقطيع و التوليف، و التي ستحل محلها مشاهد طويلة تستمر دقائق وسط العرض الفيلمي.(3) و لكن نظرة **بالاش** إلى ظاهرة الصوت و الحوار كانت أقل هجاءا من **روثا**، إذ يقول بوسطية: " ...فقط حين يحلل الفيلم الناطق الضجيج إلى عناصره، و يعزل الأصوات الفردية، و الحميمية

---

1 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 101.

2 - ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 29.

3 - ينظر: في.أف بيركينز، الفيلم كفيلم، ص 69.

و يجعلها تتحدث معنا بشكل منفصل في لقطات مقربة ملفوظة وسمعية، و فقط حين توضع هذه الأصوات المختارة مرة أخرى في ترتيب هادف من خلال مونتاج الصوت، فإن الفيلم الناطق سيصبح فنا جديدا."(1)

لم يستسغ كثير من مبدعي الفيلم و نقاد السينما الوجهة التي إتبعها الفيلم بعد سيطرة الكلمة عام 1927م، و كان تحاملهم على النطق لأول وهلة بمثابة إعلان حرب على هذا الواقع الجديد الذي بدا لهم بأنه قد أضاع النضج السينمائي، و أعاد الفيلم مرة أخرى إلى شرك المجاورة المسرحية. و قد يكونوا محقين من جهة، و لكن إعتراضهم جاء بعيدا عن منطق التطور الذي مس الفيلم تاريخيا، و ما كانوا يتوهمونه وقتها لم يكن سوى مرحلة من مراحل هذا التطور. فإذا نظرنا إلى الجدول الزمني لتطور الأفلام، نخلص إلى أن السينما الناطقة وفرت نوعا من الإستمرارية، و المرونة، و الإنسيابية في تتبع الحدث الفيلمي و تطور و بناء الشخصيات في إطار زمني واقعي محسوس.

إن الفيلم كان عبارة عن لوحات لا رابط بينها أيام الولادة، و في أفضل تطور له آنذاك أصبح يعكس مشاهد واقعية أو توهمية في ديكورات أشبه بلوحات مصورة وسط إخراج مسرحي يجعل الإطار كأنه خشبة عرض. و بظهور المونتاج حلت اللقطة محل اللوحة المصورة، و رغم قصر القصة و محدوديتها في الزمان و المكان، إلا أن الحدث عرض حركية بفضل تعاقب اللقطات، و تنوعت اللقطات لتصير فنا بصريا بفضل **غريفيث** الذي أكسب الفيلم تعاقبا دراميا، و أرسى مفاهيم الإخراج و طرائق تعبير بصري صرف. و بظهور السينما الناطقة كانت السينما تقطع شوطا آخر من التطور، و رغم أنها تبدت في الأفلام الناطقة الأولى كمسرح مصور سينمائيا (حواريا)، إلا أنها كانت تتدرج كفن سمعي-بصري يحاول التخلص

---

1 - م س، ص 70.

من المسرحة. و هذا ما حصل أخيرا عندما تم تنظيم المادة الفيلمية بين الأجناس الأدبية و الفنية المجاورة كالرسم و المسرح و الرواية.(1)

توضح كرونولوجيا تطور اللغة البصرية للفيلم السالفة الذكر، بأن جنوح الفيلم نحو الحوار و المجاورة المسرحية من جديد لم يكن سوى منعرجا في التطور و النضج السينمائيين و مسارا إلزاميا لبلوغ الإكتمال. و الحديث عن لحظة النطق السينمائي و الاستنجاد بالحوار الطويل و المجاورة المسرحية أثناء بداية السينما الناطقة لا تمثل سوى لحظة تجريبية في تاريخ الريبرتوار الفيلمي، إذ تصور الكثير بأن السينما الناطقة ولدت محملة بدلالت كلامية مجربة، و بما أن الشكل الحواري الزاحف إلى الشاشة الفضية كان في غاية السهولة إعتبارا بأن البشر ورثوا في آدابهم الحوار منذ قرون، فإن اللجوء إلى الحوار حتى لو كان طويلا هو الوسيلة الأمثل.

و إنطلاقا من هذا المعطى تبدى لعديد من صناع الأفلام بأنه لا جدوى من الجري وراء الصور لتقديم دلالات تتحقق ببساطة بواسطة الكلمات، و بما أن العروض المسرحية بإرثها التاريخي هي أسبق من كل الأعمال السينمائية، جاءت الأفلام الناطقة الأولى على شكل مسرحيات مصورة سينمائيا نظرا للمساحات الحوارية الهائلة التي عمت الأفلام. لقد وقعت السينما مرة أخرى أثناء نطقها في شرك المسرح، و يقول كل من **رالف ستيفنسون** و **جان دو بري** عن هذه اللحظة: " و مثلما كان التطور بالنسبة للفيلم الصامت، فهو كذلك بالنسبة للفيلم الناطق، يعني التخلص من التأثير المسرحي. و الحوار في المسرح متواصل و يمكن أن يساعد في خلق الجو العام، و في توضيح الأحداث التي تجري خارج المنصة: و في إظهار إحدى الصفات...إلخ. و هذه الأمور كلها تستطيع السينما أن تقوم بها بشكل مرئي،

---

1 - ينظر: جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما،ج1، ص 152.

و إذا تم توصيلها لفظيا أيضا فسيكون هذا حشوا سمعيا – بصريا لا لزوم له، يوازي في مساوئه، أو يزيد عن حشو الكلام و التكرار في الكتابة الرديئة."(1)

أسس الفيلم الناطق أسسه على قاعدة المسرح، مستعيرا من التأليف المسرحي عموده الفقري الذي هو الحوار، و حل النص المسموع محل النص المقروء (بصريا)، و أضحى سماع الحوار يتيح للصور أن تتطور وفقا لإستمرارية متجانسة بنيت على أساس أن المرئي فسح المجال داخل عالم الفيلم أمام المنطوق الذي أحرز الأفضلية بسبب سهولته.(2) و يظهر لنا بأن خوض النقاد السينمائيين من أنصار السينما النقية- في هذا المجال- أساء إلى فهم ديناميكية و حركية التجربة السينمائية تطورا و تفاعلها مع الفنون المجاورة، ذلك أن المسرحية المصورة سينمائيا يمكن أن تبقى داخل حيزها المسرحي فوق الخشبة، أما ما سمي بمسرح مصور فيلميا من طرف هؤلاء النقاد لا يعد إنتقاصا من عالم الفيلم، بل هي لحظة مجاورة فنية إلزامية.

إن كلا من المسرح و السينما يعدان من فنون العرض، و كل منهما يعتمدان خاصية الحوار المنطوق، و كليهما يعتمدان أيضا عنصر الآداء (الممثل)، و لعل هذا التشابه أربك أصحاب السينما النقية الذين حاولوا إهمال الأسبقية الحوارية للفن الرابع و الإرث المسرحي الذي يتقدم على توأمه السينمائي بخمس و عشرين قرنا في المحور الزمني للفنون. لقد إستفاد الفيلم من هذه التقاليد المسرحية الموغلة في القدم و التاريخ، و حاول التكيف مع المعطى الحواري الذي تحول بمرور الزمن إلى خاصية أساسية في أدبية الفيلم تحدد معالم السيناريو، لأن الحوار السينمائي إنتظم مع

---

1 - رالف تتيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، ص 223-224.

2 - جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، ج2، ص 561.

مع التراكم الفيلمي الناطق مشكلا عنصرا بنائيا في لغة الفيلم، بعكس فن المسرح. و يقول **رالف ستيفنسون** و **جان دوبري** عن هذا التباين الحواري :" و الإختلاف الآخر بين المسرح و السينما هو أن الحوار في المسرح يشكل المسرحية نفسها، و يعتبر شكلا أدبيا حقيقيا مستقلا بذاته، و يشكل أساسا لعدد لا يحصى من الإيحاءات و التفسيرات. أما في السينما فالأمر عكس ذلك، و هناك فيلم حقيقي واحد، و مخطط التصوير هو برنامج عمل تقني غايته تجميع أجزاء المادة المصورة و أجزاء من المادة الصوتية (التي يعتبر الحوار عنصرا واحدا فقط من عناصرها المتعددة)."(1)

تخلص الفيلم عبر مساره من معوقات النطق الأولى، و رسى على ممارسة حوارية فنية و معقولة وسمت الأفلام خلال فترة الثلاثينيات و الأربعينيات، محاولا التخلص من اللقطات الحوارية الطويلة و المضجرة لصالح حوارات متضمنة في الحديث الفيلمي، تتسارع و تتباطؤ بقياس سرعته (الحدث). لقد شكل الحوار خصوصا و الصوت عموما الإضافة اللازمة للإبداع السينمائي بعد تخطي فترة ظهور الصوت بمعوقاتها، و صار الفيلم يتضمن معنى إيقاعيا شبيها باللحظة الموسيقية التي تجمع زمن النغمة بزمن الصمت، فالصمت الكلي للفيلم بعيدا عن الموسيقى المصاحبة في المرحلة الصامتة، لم يكن يحمل الطاقة التعبيرية التي أصبح عليها خلال الفترة الناطقة، و بعد أن كان الصمت بلا معنى صار بفضل النطق يحوي دلالات عظمى ضمن الخطاب السينمائي.

و تم بفضل الحوار إثراء اللغة السينمائية التي صار مونتاجها يجمع تدفقا صوريا مرفوقا بتدفق حواري زاد من واقعية الصورة الحاملة للإنسان شكلا و حركة و صوتا، هذا الحوار الذي قارب بين فن الفيلم و المسرح في مستوى آخر هو الدراما. لأنه و بنشوء المشاهد الحوارية سينمائيا كانت ثمة مجاورة أخرى يفرضها

---

1 - رالف ستيفنسون- جان دوبري، السينما فنا، ص 226.

منطق فنون العرض على الفن السابع، تمثلت في المجاورة الدرامية التي وحدت الفنيين: المسرحي و السينمائي في مفهوم الصنف الدرامي الذي هو ذو خاصية مسرحية بالدرجة الأولى، و لكنه يتشارك فيها مع عدة فنون. ربما ساد الإعتقاد لدى كثير من صناع الأفلام بأنهم قد تخلصوا من المسرح، و لكن بداية الثلاثينيات بظاهرة النطق السينمائي جعلت السينما تلتقي بالمسرح بصفة أكثر عمقا على مستوى النص الذي جعل منه كتاب الفيلم إبان تلك الفترة وسيلة التعبير الأساسية، و هذا ما سمح بنوع من المسرحة في العرض السينمائي.

إن مسار الحدث الدرامي واضح، و تقوم جماليته باختصار على لحظة مفجعة في الحاضر هي نتيجة لإسترجاع أحداث ماضية، و عند القول بأن السينما استرجعت لحظة مسرحية مستعيرة الدراما كنسق في كتابة النص، ليس معناه التزمت لقانون الوحدات الثلاث، لأن الحدث السينمائي رغم تعدد الأمكنة و الأزمنة غير أنه يبقى مرتبطا بفعل المونتاج و المدة الزمنية الفيلمية التي كثيرا ما تلتقي بزمن العرض المسرحي. يورد المنظر و المخرج **مارسيل بانيول*** العبارات التالية:"...السينما يجب أن تقتصر على تصوير المسرح تصويرا فوتوغرافيا...فن المسرح ينبعث عائدا للحياة في شكل آخر، و سيعرف إزدهارا لا مثيل له...إن مجالا جديدا ينفتح أمام المؤلف المسرحي لم يملك لا **صوفكل** و لا **راسين** ولا **موليير** الوسائل لمحاولته...الفيلم الناطق هو فن الطباعة و تثبيت و نشر المسرح."(1) و كل هذه العبارات لم تقصد المسرح كمشهد أو عرض بقدر ما كانت تشير إلى الجوهر و هو الفن الدرامي الذي رأى **بانيول** بأن السينما ستعمل على تعميقه، و هذا ما كان يتصوره كتاب الدراما الذين هرعوا إلى السينما، بعد أن وجدوا في الفيلم الناطق شكلا آخر من المسرح بواسطة النص.

---

*مارسيل بانيول Marcel Pagno: (1895-1954) مؤلف و دراماتورج و سينمائي و منتج أفلام فرنسي.

1 - جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، ج2، ص 563.

يتجاوز المفهوم (الدرامي) فن المسرح كعرض بصري، رغم كونه أساس التأليف المسرحي، فشرط المأساة يتحقق في النص، و من هنا فهو يستعار لأشكال أدبية كالرواية، و فنية كسيناريوهات الأفلام، ليتوضح بأن صفة الدرامي متعلق بالكتابة و ليس بخاصية العرض. لقد فرضت المجاورة الدرامية نفسها بعد ظهور السينما الناطقة رغم الفروق النوعية بين الفنين الرابع و السابع، و حددت إرتكازات كل جنس فني بعيدا عن التداخل المريب الذي كان حاصلا قبل هذه الفترة، حيث تصور كثير من أنصار الفيلم النقي بأن المسرح شكل تهديدا للفن السينمائي متناسين بأن المجاورة و التباعد كانت تفرضها ظروف تقنية و فنية مر بها تاريخ الفيلم، و يمكننا أن نلخص الفروق بين الفنيين كالآتي:

1 -حضور الممثل على المسرح جسدي (يعيش في ذات الفضاء المخصص للمشاهد).

2 -حضور الممثل في السينما حضور وهمي (تحضر الصلة الخيالية مكان الصلة الجسدية).

3 -الحدث الدرامي في المسرح يتألف من: الممثل و الكلمة.

4 -الحدث الدرامي في السينما يتشكل من: الشخصية و العالم.

5 -الواقع المسرحي واقع يفهم (زمن الكلمة).

6 -الواقع السينمائي واقع يدرك حسيا.

7 -العرض المسرحي يفترض تواطؤا بين الممثل و الجمهور وفق تقاليد إحتفالية حيث يصبح التلقي الفردي كانعكاس لشعور جماعي.

8 -العرض السينمائي يحضر متلقيا منعزلا عن جمهور صالة العرض، و المشاهد يحضر حدثا دراميا لم يصنع من أجله خصيصا كما في المسرح، و المشاهد السينمائي قد يشاهد العرض في أي زمان و مكان.(1)

---

1 - م س، ص 573-576-577.

3-العودة إلى السرد و الخاصية الروائية:

ساهمت السينما الناطقة في إعادة النظر إلى المفهوم السينمائي الذي لم يكن يتعدى مجال الصورة خلال المرحلة الصامتة، حيث كانت السينما تتمحور حول قصة تروى بالصور المتحركة، أما بعد عام 1927م فقد أصبحت عبارة عن تركيب لإتجاهين سرديين: الأول صوري و الثاني كلمي، لأن الكلمة صارت مكونا ضروريا في المونتاج السينمائي.(1) و ساعد توليف العلامات الصورية و مثيلاتها الكلمية في بروز نمطين سرديين في السينما، سارا بمنطق متواز عبر عرض الأفلام. و عندما نتحدث عن السرد الكلمي فإننا نقصد نوعين من السرد الكلمي أيضا هما: السرد بالحوار على لسان الشخصيات، و سرد بالنص الكلمي المكتوب الذي يظهر مرة على مرة للدلالة على الزمان و المكان، أو حتى ذلك الذي يتعلق بجنريك الفيلم.

أحكم الخطاب السينمائي قبضته على مكوناته الجديدة (الصورية و الكلمية) بعد ظهور الفيلم الناطق، و أصبح التداخل المتبادل بين العلامات الصورية و العلامات الكلمية بمثابة نظام متناسق لا إنفصام فيه، لأنه حتى الكلمات التي تظهرها الصورة مكتوبة أحيانا أضحت مربوطة بتسنين أيقوني تفرضه اللغة البصرية. إن الفيلم سرعان ما عاد إلى سرديته المرتبطة بالحوار و النهل من فن الرواية هذه المرة، بعد أن عانق المسرح إضطراريا بحثا عن درامية حققها بالتراكم الفيلمي، و هكذا شهدت السينما الناطقة تموقع الفيلم بين فن المسرح و فن الرواية لإكتساب الخصائص الصرفة و الهجينة التي منحته هويته.

لقد توقف الفيلم في منتصف المسافة بين الدرامية القادمة من المسرح و بعض الخصائص المشابهة القادمة من فن الرواية، و هذا بعكس تصور كثير من المغالطين

---

1 - ينظر: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 63.

الذين اعتقدوا بأن السينما لا يمكنها أن تقدم عملا إبداعيا إلا بالإستعانة بالفن في مضامين أفلامها، و الذي لا بد أن يعتمد الإقتباس سواء من المسرح أو من الرواية للإنتفاع من شهرة الأعمال المقتبسة. و هذا الخطأ الشائع بين الجمهور آنذاك، و الذي إعتقد بأن الفيلم يضمن قيمته الفنية عندما يقدم إحدى الروائع الأدبية على الشاشة، تراجع بنضج السينما التي حولت أساليب الإنتاج فيها الإقتباس المسرحي و الروائي إلى مجرد عملية تجارية، لأن الفيلم أثبت بأنه يصنع فنيته بعيدا عن الإحتماء بفنون الأدب.

إن الحديث عن الإقتباس المسرحي و الروائي في الفيلم يقودان إلى التعرض لمسألة جمالية و فنية مهمة هي: الحدث الدرامي و الذي يختلف في كلا الفنين، إذ يميل الحدث في المسرحية إلى التكثيف و التركيز، و لملمة الأحداث الجانبية التي لها علاقة مباشرة بتغذية الصراع في خط سير الحدث، و هذا ما يجعل الزمن المسرحي تحت السيطرة و الإختصار نظرا لطبيعة الحدث المسرحي ذي الخاصية المنظورية أو الإسترجاعية و التي لا تدخل أحداثا لا علاقة لها بالحدث. أما الحدث الروائي فهو ذو طبيعة لا منظورية، إذ غالبا ما يتبع روافد ثانوية متتبعا إياها وصفا بعيدا عن الحدث الرئيسي الذي يعود إليه الروائي وقت ما أراد، و هذا من شأنه أن يمدد زمن الحدث الروائي.

و تبعا لهذه الطبيعة في الزمن الفني لكل جنس، نخلص إلى أن زمن الحدث المسرحي يتحكم في المؤلف المسرحي، أما كاتب الرواية فهو الأكثر حرية و تحكما في زمن الحدث الروائي. و بين الإختصار و الطول في زمن هذين الجنسين الأدبيين، تموقع الفيلم بزمنيته المتفردة، إذ حاول تقليد زمن الحدث المسرحي بالتحدث عن أكثر ما يمكن من الأشياء في حدث زمني أدنى، آخذا في نفس الوقت

من الزمن الروائي توزعه بين الماضي و الحاضر و المستقبل (الخاصية اللامنظورية)، و لكن زمن الرواية الفعلي و ليس الفني أوقعه في مأزق، فكما لا يمكن أن تكتب رواية في ثلاثين صفحة، لا يمكن للسينما أن تقدم تعبيرا روائيا في مدة زمنية قصيرة.(1) و نظرا لهذا المعوق حاول الزمن الفيلمي التخلص تدريجيا من شبيهه زمن العرض المسرحي بواسطة تقنيات و وسائل التعبير البصرية، و كذا ضم الكلام و الحوار إلى الفيلم مما أدى إلى إطالة زمن العرض الذي انتقل تدريجيا من: 60د إلى 90د إلى 120د بل تجاوز ذلك، و هو ما أتاح للفن السابع التملص من بنية المسرح الزمنية و الإقتراب من القصة الطويلة زمنيا لا الرواية.

إنكبت السينما الأمريكية منذ نشأتها على إقتباس أفلام من عالم الرواية، و ليس أدل على ذلك من فيلم **كوخ العم توم** ل: **إدوين بورتر** عام 1903م، و تواصل هذا الإقتباس على طول تاريخ السينما الأمريكية بكل فتراتها، بل و شكلت منعطفاتها الكبرى بفضل أفلام مقتبسة عن روايات مثل: فيلم **مولد أمة** ل: **غريفيث** و المقتبس عن رواية **إبن العشيرة** ل: **توماس ديكسون**، و فيلم **ذهب مع الريح** ل: **فيكتور فليمنغ***، و ثلاثية **سيد الخواتم** ل: **بيتر جاكسون****. و يبدوا أن هناك تماثلا ظاهريا بين الفيلم و الرواية، ليس بأقل شأنا من التماثل بين الفيلم و المسرح، قد فرض نفسه في مجال التناول الفيلمي منذ نشأة فنية الفيلم. إذ حرص كثير من السينمائيين على نقل أعمال أدبية روائية إلى الشاشة الفضية، مدفوعين في ذلك بتكنيك التعاقب الزمني المبني على الليونة في استحضار صور الزمن الماضي وسط الزمن الحاضر للأحداث، و هذه الليونة كانت خاصية من خصائص الكاميرا التي اكتسبت

---

*فيكتور فليمنغ: يعرف لاحقا في الفصل الثالث.

**بيتر جاكسون Peter Jackson: 1961، مخرج سينمائي نيوزلندي حاصل على ثلاث جوائز أوسكار في الإخراج. حصل على شهرته الواسعة من إخراجه لثلاثية سيد الخواتم

1 - ينظر: جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، ج1، ص 576.

حركية مفتوحة في الإسترجاع الزمني، و السيطرة على الزمن الفيلمي في وجهاته الثلاث: الحاضر و الماضي و المستقبل.

إن زمن الفيلم صار مماثلا لزمن الأحداث في الرواية، و لا نقصد هنا الطول بقدر ما نقصد اللعب على أبعاد الزمن، لأن هذه النقطة شكلت نقطة التطابق بين الفيلم و الرواية، و ذلك بعكس الأحداث في الرواية و التي لم تظهر في الأفلام – نظرا لطولها- سوى عبارة عن قصص موجزة أو مختصرة. و يقول **جان ميتري** عن هذه النقطة:" في أزمنة السينما الأولى، و بسبب قصر مدة العرض، لم يكن الإقتباس شيئا آخر غير وضع بعض المقاطع الشهيرة في صور (هزيلة القيمة في معظم الأحيان من كل النواحي: الإخراج، الأداء، الديكور)، أي نوع من صور إيضاحية بدائية أشبه ما تكون بقصص الرسوم في الجرائد. لكن إذا أغفلنا مرحلة التلعثم تلك، و إذا ما نظرنا إلى أفلام العشرينيات و إلى غالبية الأفلام الناطقة، يمكن أن نلاحظ أن إقتباس رواية من الروايات تمثل دائما تقريبا بإيجازها إلى أبعاد رواية قصيرة، بل إلى موجزها الأولي، و في حرمانها بذلك بالضبط من سماكتها الروائية، من زمنيتها. "(1)

يظهر أن المضامين الروائية لا يمكنها أن تستوعب في حيز الفيلم بشكلها الصرف، لذلك تتعرض للإختصار و الإيجاز، فالأفلام لا تقدم سوى فكرة الرواية معتمدة على الأحداث البارزة، و محبذة الإختصار من عمل طويل و غني. إن الإقتباس من الرواية إلى الفيلم لا يمكنه عكس العوالم الأدبية لفن الرواية، و التي تمتلك خصائصها الفنية فقط أثناء قراءتها، فالتعبير البصري له أبجدياته في رؤية المشاهد و الشخصيات، و ليس ملزما بتتبع مسار الروائي خطوة تلو أخرى. و قد يحافظ الفيلم على روح الرواية عندما يعرض مسارا سرديا لأحداث مماثلة و متطابقة مع نفس العمل، و هذا ما يشعرنا بروح و إستمرارية فكرة الرواية رغم

---

1 - جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، ص 591.

تحول الظروف و المعطيات و الشخصيات بالنقصان و الزيادة، و مهما يكن إعتبار الفيلم إنعكاسا للمؤلف الأصلي أثناء الإقتباس، فإن الحقيقة أنه جنس آخر مختلف عنه تماما في المحتوى و الأسلوب.

ظلت الرواية بمفهومها الأدبي بعيدة عن الفيلم رغم الإقتباسات الفيلمية عن الروايات و التي تعد بالآلاف في تاريخ السينما، و حل محلها عالم بصري سحري يشابهها في خط الأحداث، ذلك أن طبيعة هذا الإنتقال تم من صور تركب في المخيال إلى وهم بصري و صوري حقيقي يتعدى تركيب الصور الذهنية المجردة، و بما أن الكلمة في الرواية تستثير الصورة، فإن الفيلم عندما ينقل أجزاءا من هذا الأدب الوصفي إلى صور سينمائية فهو يتعامل مع لغته التقنية الصرفة (إنتاج الصور)، و ليس هدفا كما هو الحال بالنسبة للرواية. إن عالم الفيلم أشمل من أي جنس فني أو نوع أدبي فيما يختص بعالم الصورة، و هذا ما كان يقصده **غودار*** عندما قال:" المشكلة عندما يكتب كاتب أنه لا يعرف أبدا إذا كان من الأفضل أن يكتب: (عندما خرجت كانت السماء تمطر)، أو الأفضل أن يكتب (كانت السماء تمطر عندما خرجت)، الأمر في السينما بسيط جدا، إنك تقدم العبارتين معا دفعة واحدة."(1)

عندما نطقت السينما ظن كثير من اصحاب المقاربة بين العالمين: الروائي و السينمائي، أن الفيلم بعد أن إكتسب الكلمة، صار مطية للأعمال الروائية العظيمة، متناسين الفروق الجوهرية بين أدبية الرواية و فنية الفيلم، و التي يتمثل جوهرها في عدم تطابق لغة الكلام مع اللغة السينمائية، هذا الفرق الإرتكازي الذي يتمثل حسب رأي **جان ميتري** في:" أما المزعم الخاص بالصور الروائية و جعلها مرئية، تلك

---

* جان-لوك غودار: Jean-Luc Godard؛ ولد في 30 ديسمبر 1930هو مخرج أفلام فرنسي وأحد أبرز أعضاء حركة الموجة الجديدة السينمائية.

1- م س، ص 603.

التي تولدها القراءة في الذهن، فلا معنى له. فيما عدا كون الصورة الذهنية تابعة للذي يقرؤها، فهي تقع على مستوى الإدراك العقلي، بينما تتسم الصورة السينمائية بكونها معطى موضوعيا. و في السينما، المقابل للصورة الذهنية هو الفكرة المتولدة من علاقة بين الصور و ليس الصورة ذاتها....كذلك الأمر، و فيما عدا أنه لا وجود لتماثل شكلي- إن لم نقل بنيوي- ما بين لغة الكلام و اللغة السينمائية، لا تماثل أيضا بين الصورة المتخيلة ذهنيا و الصورة المعروضة على الشاشة. "(1)

إستفاد الفيلم كثيرا من فن الرواية، و استلهم أعمالا كبيرة بعد أن اقتبسها من المختبر الروائي لصالح الشاشة الكبيرة، و اعتقد كثير بأن الأدب الروائي وجد في السينما وسيلة جماهيرية قد تخدم الرواية أكثر من شيء آخر. غير أن الواقع أثبت العكس تماما، فقد تكون الرواية أكثر فنون الآداب الأخرى تفاعلا مع الفيلم، إلا أن المشاهد السينمائي كان يتلقى قصصا سينمائية ضمن تكنيك الفن السابع لا تعيده إلا مقروئية الرواية التي أفلمت و التي لها جمهورها الضيق الخاص، بينما جمهور السينما يعد أكثر شساعة. و من هذا المنطلق تتقوقع الخصوصية الروائية في لغتها و محليتها، بينما يتعدى الفيلم هذا الجانب باعتباره يشمل جمهورا أوسع بكثير في صيغة عالمية تتجاوز المعطى اللغوي لصالح بلاغة الصورة التي تكتفي من أي رواية بموجز يعكس روح قصتها فقط.

إن الرواية و الفيلم رغم أنهما يبدوان متماثلان، إلا أن فروق هذين العالمين متباينة جدا أكثر مما كان عليه الحال في المسرح و الدراما، و نلمس هذه الفروق في:

1 -يتكون الزمن الروائي بواسطة الكلمات، أما في السينما فينبني الزمن بواسطة أحداث.

1-م س، ص 603.

2 -الرواية قصة تنتظم عالما، و الفيلم عالم ينتظم قصة.

3 -الحدث الروائي يدخل في صيغة الماضي و لو يكتب النص بصيغة الحاضر، أما في السينما فالمشاهد المتماهي مع البطل يقوم بإسقاط ذهني على الحاضر لأن الإنفصال الزمني عسير في الحدث الفيلمي.

4 -المشاهد في الفيلم لا يمكنه أن يعود إلى الوراء كما هو متاح للقارئ الذي يمكنه قراءة صفحات سابقة كي يعيد التواصل مع القصة.(1)

لقد ساهم النطق – برغم المجاورة لكل من الدراما و الرواية- في إعطاء هوية خاصة لسينما تعتمد الصورة و الكلم، فالصور وحدها التي صارت تظهر الأحداث و الأفعال، و المشاهد ينظر من خارج حدث فيلمي لأبطال يعايشونه الحدث المروي، فالسينما الناطقة أثرت عالم الفيلم كما يقول **يوري لوتمان** :" هكذا تتواجد في الفيلم المعاصر ثلاثة أنواع من السردية في نفس الوقت: الصوري و الكلمي و الموسيقي (الصوتي). و يمكن أن تنشأ بين هذه الأنواع روابط على درجة عالية من التعقيد. ثم إنه إذا حدث و تمثل أحد أنواع السرد بغياب دال (كأن يخلو الفيلم من أية مصاحبة موسيقية مثلا) فإن ذلك لا يسهل عملية بناء الدلالات بل يزيدها تعقيدا. "(2) إن المجاورة المسرحية و الأدبية لعالم الفيلم قدمت للسينما عناصر لتتميز كفن سابع ينفرد بخصوصياته رغم التجاور و التماثل، و لا أجد ختاما لهذا المبحث أفضل من مقولة **جان ميتري**:" في المسرح، تحت الكلمات الأشياء على المثول، و في الرواية تسمي الكلمات الأشياء أو تصفها، و في السينما يجري إظهار الأشياء."(3)

---

1 - م س، ص 605-607-608.

2 - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 115.

3 - جان ميتري، علم نفس و علم جمال السينما، ج2، ص 684.

الفصل الثالث

نماذج للأفلمة الروائية و تطورها عبر منعطفات تاريخية في السينما الأمريكية.

(كوخ العم توم، ذهب مع الريح، دراكولا)

بعد أن استوقف البحث في فصله الأول عنصرا التشابه و التباين بين السردين: الروائي و السينمائي، و تم رصد الولادة السردية و تطور الفيلم الأمريكي في الأطر السردية و الروائية في الفصل الثاني الذي كان بمثابة استعراض لطفو العناصر السردية الروائية على سطح الفضاء الفيلمي و تداخلها مع طبيعة الخطاب السينمائي، ها نحن نصل إلى الفصل الثالث الذي فضلنا أن نتناول فيه نماذج لتطور أفلمة الرواية في السينما الأمريكية. و قد وقع اختيارنا على ثلاثة روايات هي: **كوخ العم توم** للروائية الأمريكية **هارييت بيتشر –ستو**، و **ذهب مع الريح** للروائية الأمريكية **مارغريت ميتشل**، و رواية الإرلندي **برام ستوكر- دراكولا.**

يعتبر فيلم **كوخ العم توم** ل: **إدوين بورتر 1903م** أول رواية مؤفلمة في تاريخ السينما الأمريكية و بداياتها الصامتة، و بعدما اكتسبت رواية **هارييت بيتر- ستو (كوخ العم توم)** شهرتها الأدبية، خاصة و أنها تدور حول تيمة الإستعباد، رمى فيلم **كوخ العم توم** لمخرجه **إدوين بورتر** لتوثيق الرواية بصريا، و سينمتها في مرحلة مبكرة من تاريخ السينما الأمريكية حيث الفيلم ذو البكرتين. و نظرا للأهمية التاريخية و التوثيقية لهذه الرواية المؤفلمة مع فجر السينما، إرتأينا أن تكون نموذجا لرصد طريقة الأفلمة الأولى (البدائية) خلال عصر السينما الصامتة.

لقد هزت رواية **ذهب مع الريح** لكاتبتها **مارغريت ميتشل** الوسط الأدبي في أمريكا خلال الثلاثينيات محققة أرباحا غير مسبوقة، رغم أنها تعد الرواية الوحيدة لكاتبتها ، لكن فيلم **ذهب مع الريح** لمخرجه **فيكتور فليمنغ** أعتبر ملحمة رومانسية حول تيمة الحب و الحرب التي اسرت قلوب الأمريكيين، و مازال هذا الفيلم يحتل مرتبة مرموقة في التصنيف الفيلمي العالمي. و عرفت هذه الرواية المؤفلمة تطورا

في مجال اللغة السينمائية، ففي هذه المرحلة كانت **هوليود** تعيش عصرها الذهبي(عصر الأستوديو)، و لهذا استوقفنا هذا الفيلم بالدراسة و التحليل باعتباره درة عصر الأستوديو في الكمال السينمائي، حيث مرت أزيد من عشرية على نطق السينما، و ما يقارب أربعين سنة عن المحاولة الأولى لأفلمة الرواية (**كوخ العم توم**).

يعد فيلم **دراكولا – برام ستوكر** للمخرج **فرانسيس فورد كوبولا** من أنجح الأفلام الأمريكية التي نقلت حرفية الرواية و روحها، إذ أدخلت هذه الرواية للأرلندي **برام ستوكر** إلى مخبر **كوبولا** الفيلمي الذي يتميز بأسلوب سينمائي راق و متميز، إنطلاقا من أنه منذ فيلمه **العراب** أحدث ثورة في علاقة السينما بالرواية، و أخرج برفقة ثلة من أقرانه: **جورج لوكاش**، و بعض تلامذته: **مارتن سكورسيزي، جيمس كاميرون، ستيفن سبيلبرغ** سينما **هوليود** من مأزق فشل سنوات ما بعد الأستوديو إلى رحاب سينما المخرج و الإنتاج الكبير. و يأتي هذا الفيلم المنتج عام 1992م ليسجل إقتراب الفن السابع مع إطفاء شمعته المئوية الأولى، و هي فترة نضوج اللغة و البلاغة السينمائيتين. و بهذا الفيلم تكون نمذجتنا لأفلمة العالم الروائي قد غطت مساحة تقارب قرنا من المشهدية السينمائية.

المبحث الأول:

فيلم العم توم لإدوين بورتر و بدايات أفلمة الرواية:

في عام 1863م إلتقى الرئيس الأمريكي **أبراهام لينكولن*** Abraham Lincolin في **واشنطن** بالروائية **هارييت- بتشر ستو****Harriet Beecher- Stow فحياها قائلا:" إنك المرأة الصغيرة التي أشعلت هذه الحرب الكبيرة. "(1) و في هذا الكلام كثير من الصحة، إنطلاقا من أن رواية **كوخ العم توم** عملت على توحيد شعور الأمريكيين الأحرار و خصوصا الشماليين ضد العبودية، فموضوع هذه الرواية يحكي قصة عبد أسود مسن (**العم توم**) الذي لم يفر أبدا من عبوديته رغم توقه للتحرر، بل يستقبل الموت في صبر و جلد على يد المتوحش **سيمون ليغري.** و كان لهذه الرواية دور دعائي و سياسي كبير، إذ ساهمت في اتساع الحملة التي قام بها الشمال لمناهضة العبودية في الجنوب، و هو الأمر الذي تسبب في نشوب حرب أهلية.

و السبب الأساس في شهرة رواية **كوخ العم توم** أنها تنطلق من صميم الواقع الذي ساد الولايات المتحدة في المنتصف الثاني من القرن 19م، و الذي كان محوره محوره الإسترقاق (الإستعباد) و المتاجرة بالعبيد. لقد نقمت **هارييت بيتشر- ستو**

---

*أبراهام لينكولن: Abraham Lincolin (1809م-1896م) الرئيس 16 للولايات المتحدة الأمريكية بالفترة 1861م-1865م، يعد من أهم رؤسائها، إذ قامت في عهده الحرب الأهلية الأمريكية بعد انفصال 11 ولاية، فأعادها إلى الحكم المركزي بقوة السلاح كما كان لينكولن صاحب قرار إلغاء الرق في أمريكا عام 1865م.

هارييت بيتشر- ستو: Harriet Beecher- Stow (1811م- 1896م) ولدت في كنتكت لأبيها لليمان بيتشر أحد المبشرين، إتجهت إلى التأليف و التعليم و التربية الدينية و المشاركة في الحركات النسائية، تلقت هارييت دراسة متعددة الوجوه الثقافية، في مجالات الدين و التاريخ و العلوم، حيث مارست التعليم و تزوجت من كالفن ستو أحد كبار الأساتذة المعنيين بالشؤون الدينية، و من أبرز دعاة تحرير العبيد. سنة 1843م بدأت كتابة القصة و ظهر كتابها الأول **زهرة أيار و سنة 1850م صدر قانون العبيد الفارين الذي بعاقب كل من يساعد عبدا هاربا، ما أثار دعاة التحرر، فنشرت رواية **كوخ العم توم** خلال 1859م في إحدى الصحف المعادية لنظام الرق، و كان للرواية تأثير كبير، خاصة عندما صدرت كتابا سنة 1852م و قد بيع منها 03 آلاف نسخة في اليوم الأول لصدورها و أكثر من 03 مئة ألف نسخة في العام الأول.

1 - بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، تر: هيثم علي حجازي، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، الأردن 2003، ص 84.

على هذا الواقع في روايتها، و ثارت على تشريع الرق و السماح به في القوانين، إذ علقت قائلة: " ...إن التحدث عن مشاهدة الدم الوحشية يدمي فؤاد الإنسان و يؤذيه... و مع ذلك فإن تلك الفظائع و المظالم إنما تفترق تحت ظل القوانين و تحت سمع السلطة."(1) لقد صورت في روايتها أطفالا يباعون بمعزل عن أمهاتهم، و عبيدا يعاملون مثل سلع تجارية، و ترك عملها الروائي أثرا كبيرا في الأدب و التاريخ الأمريكيين، و تجلت رواية **كوخ العم توم** كأيقونة مأساوية لأحوال العبيد، و القسوة التي عوملوا بها.

1/ نظرة حول الرواية:

أ/ ملخص الرواية:

تتحدث هذه الرواية عن العبودية و معاناة الزنوج، و كيف استطاعوا بعزيمتهم و إرادتهم تنفيذ آمالهم الكبيرة و أحلامهم الطموحة في التحرر و الانعتاق. و يدور محورها حول شخص يدعى **توم** و هو (عبد) لسيده **ميستر شيلبي**، إذ كان مخلصا و وفيا و متقنا في آدائه و إدارة المزرعة، و محبوبا من طرف الجميع الذين راحوا يحترمونه و يقدرونه لثباته و رصانته و لرهافة حسه، و قد قرر سيده في يوم من الأيام أن يبيعه رغما عنه لتاجر من الجنوب يدعى **هيلي** على أن يسوي بذلك دينا كان عليه، فوافق **هيلي** شرط أن يأخذ معه **جيم** إبن **إليزا** معه. و كان للسيد **شيلبي** إبن إسمه **جورج** أحب العم **توم** كثير و لم يعلم بإتمام هذه الصفقة.

لما سمعت **إليزا** (رفيقة توم في العبودية) بخبر بيعه قررت الفرار بعد أن عرضت عليه مرافقتها، غير أنه تمنع وفاءا و إخلاصا لسيده، إلا أن هذا لم يمنع

---

1 - هاريت بيتشر- ستو، كوخ العم توم أو حياة المعذبين على الأرض، ترجمة و مراجعة النص العربي: د سليم خليل قهوجي، دار الحيل، ط2، بيروت 2005، ص 6.

إليزا و ابنها **جيم** من الهرب بعد يد المساعدة التي قدمتها لهما عائلة عرفت بمعاداتها للعبودية. و بيع **توم** مرة أخرى من طرف المشتري **هيلي** إلى عائلة **سانت كلير** البرجوازية، نشأت بينه و بين صغيرة الأب **سانت كلير** علاقة محبة و رعاية و حنان توطدت بسرعة جعلت الصغيرة **إيفا** تتعلق روحا ب: **توم.** أما **إليزا** فقد عبرت رفقة ابنها النهر المتجمد متحدية بذلك كل الصعاب، حيث وصلت بشق الأنفس إلى بيت لقيت فيه كل الرعاية و التقت بزوجها **جورج** الفار من العدالة في ذلك الوقت، و كانت وجهتهما الجديدة رفقة ابنهما هي: **كندا.**

إزداد **توم** و الطفلة **إيفا** تقاربا إلى درجة أن هذه الصغيرة كانت تراودها أحلام بتحرير العبيد و العيش معهم في مكان بسعادة و حرية، و كان **توم** يضحك لمثل هذه الأحلام، **فإيفا** الصغيرة الملاك النقي لم تكن تعلم ما معنى العبودية... و مرت الأيام و اشتد **بإيفا** المرض فقلق عليها والدها **سانت كلير،** و كذلك **توم** الذي كان يدعو المسيح كي يشفيها (توم كان متدينا و يحب المسيح كثيرا)، و بعد مرور ليال عصيبة و قاسية على مرض الطفلة، تموت هذه الأخيرة تاركة فراغا كبيرا مرفوقا بابتسامة علت محياها، و رجاء من أبيها كي يحرر العم **توم.**

حزن **سانت كلير** كثيرا على فراق صغيرته، و لما هم بتحقيق أمنيتها الأخيرة (تحرير العم توم)، تدخل القدر قاسيا و قتل **سانت كلير** خطأ في محاولة التفريق بين متشاجرين. طلب **توم** من **أوفيليا** إبنة عم **سانت كلير** العمل بوصية هذا الأخير، لكن تولي زوجته **ماري** الأمور من بعده حال دون ذلك، خصوصا و أنها تكره الزنوج، فرفضت تحرير **توم** و باعته مرة أخرى.

قررت **كلو** (زوجة **توم**) العمل توفيرا للمال في محاولة لتحرير زوجها و عتقه، و هذا بموافقة السيد **شيلبي** الذي ندم كثيرا على صفقة بيعه، إلا أن القدر سبق مرة ثانية، و بيع **توم** لسيد طاغية سيئ الطباع من الجنوب. و هناك تعرض **توم** لقمة الوحشية و الضرب و التعذيب حتى الموت، و هذا في بيت مالكه الجديد **سيمون ليغري.** و رغم تدين **توم** و إتقانه لعمله إلا أنه لم ينجو من التعذيب، و أظهر صبرا إدراكا منه بأن الرب سيباركه و يجازيه، و لكنه أخيرا لزم الفراش من شدة القساوة و الضرب المبرح. و لما هم **جورج شيلبي** إبن سيده الأول بتحريره بعد أن بحث عنه مطولا، وجده يصارع سكرات الموت الأخيرة. يحزن **جورج** كثيرا لموته و يقوم بدفنه، و بعد أن يعود إلى مزرعته يستدعي كل خدمه و يقوم بتحريرهم، لأنه أقسم على قبر **توم** أن لا يمتلك عبدا بعد الآن، و طلب من زوجته و أبناءه أن يجعلوا **كوخ العم توم** نصبا تذكاريا لكي يسير على نهجه الزنوج كلما زاروه....

ب/ فكرة و موضوع الرواية:

يدور هذا العمل الروائي حول فكرة جوهرية تتمثل في وفاء العبد لسيده رغم وحشية و قساوة المعاملة و وضع العبودية و الإسترقاق، و تتمحور تيمة هذه الرواية حول الواقع الإستبدادي و الصورة المحزنة لأحوال العبيد، و القسوة التي كانوا يعاملون بها من طرف الرجل الأبيض الجائر و عديم الإحساس. و يتقاطع في هذه الرواية محوران أساسيان: أولهما، سرد مسار العم **توم** منذ بيعه للسيد **هيلي** من طرف **السيد شيلبي** إلى استلام جثته من طرف إبنه **جورج**، و ثانيهما،ر سرد معاناة **إليزا** التي رفضت أن تباع هي و ابنها و قاومت لكي تصل إلى زوجها **جورج** الذي رفض بدوره فكرة الإستعباد وبيع الإنسان للإنسان، :"...تقولين سيدي، من الذي

جعله سيدي؟ و من أعطاه الحق في امتلاكي؟...أنا إنسان بقدر ما هو إنسان، بل إنني إنسان أفضل منه..."(1)، إن نقطة الانطلاق في الرواية كانت البيت الصغير الذي كان يعيش فيه **توم** و زوجته **كلو** و أبنائهم، لكن الوجهة كانت مختلفة حيث خضع **توم** لأوامر سيده **شيلبي**، أما **إليزا** فقد رفضت و اتجهت نحو الحرية في طريق محفوف بكل المخاطر.

لقد صورت هذه الرواية موازاة مع التيمة الأصلية موضوعات ثانوية ساهمت في دفع مسار القصة، و تمثلت في أطفال يباعون بمعزل عن أمهاتهم، و عبيد يعاملون كسلع تجارية، و أشخاص من الأحرار رجالا و نساء ينظرون إلى العبيد على أنهم مخلوقات دنيا و أنهم أردياء و سيئون لا يستحقون الحياة. و أعمق ما في الرواية دلالتها الإنسانية من حيث تصوير نماذج بشرية متعددة من أشخاص تأخذهم الرأفة و الرحمة بالعبيد، و آخرون يتاجرون بهم.

ج/ الشخصيات:

و تفاوتت شخصيات هذه الرواية من حيث الإستمرارية و الحضور، فالعم **توم** رافق الحدث من بدايته إلى نهايته، و بعض الشخصيات إقتسمت بعض مراحل الرواية ظهورا: **شيلبي، هيلي، إليزا، سانت كلير، ماري، إيفا، أوفيليا،** و هناك من ظهر في بداية الرواية و تعاظم دوره مع نهايتها مثل: **جورج شلبي** الإبن.

---

1 - هارييت بيتشر- ستو، كوخ العم توم، ص 30.

1-العم توم:

هو بطل الرواية، و يستهل الحديث عنه في المشهد الأول بين السيد **شيلبي** و النخاس **هيلي،** حيث تدفه الحاجة سيده إلى بيعه تسديدا للدين الذي عليه، و نستشف خصاله من حوار سيده:"...كن على ثقة يا هيلي، أن توم يندر وجود شبيه له. فهو قوي و مخلص...و لقداعتنق الدين المسيحي...و اعلم أن الضرورة القاهرة هي التي تحملني على بيع توم لا شيء سواها." (1) و هكذا يفتك **توم** من زوجته و أولاده مرافقا سيده الجديد إلى مصير مجهول على متن مركب ينقل العبيد و بعض المسافرين، ليلتقي بمخلصته الصغيرة **إيفا** ابنة **سانت كلير** التي تطلب من والدها شراءه. تتوطد العلاقة بين **توم** و الصغيرة **إيفا،** لكن وفاتها و وفاة والدها يضعه أمام مصير آخر، و سيد قاس لا يرحم قاس يتسبب في وفاته.

كان **توم** ضخم الجسم و قوي البنية تدل ملامحه الإفريقية على عزة النفس و ثبات العقل، لهذا كان يرغب النخاسون في شرائه، إضافة إلى أنه امتاز بوداعته و طيبة قلبه، و حسن التدبير، فقد أدار مزرعة السيد شيلبي بإخلاص و أمانة. و كان يتصف بالإيمان أيضا، فعندما اشتراه **هيلي** ودع زوجته قائلا:" ... لا تجزعي يا كلو...سيكون معي هناك الرب نفسه الذي أسبغ علينا رعايته هنا."(1) لقد استمر إيمانه بالرب، و كان هذا الإيمان يشد من عزيمته عبر كل المآسي و الأذى الجسدي و المعنوي الذي لحقه، إذ كان يرجع إلى الكتاب المقدس مرة على مرة راجيا افتداءه و عودته إلى زوجته و أولاده. و رغم خيبةالأمل ومعاكسة الظروف اللتين لازمتاه ، إلا أنه لم يفقد ثقته بالخالق وكانت نهايته ملائكية كحال الصغيرة **إيفا** في لحظاته الأخيرة.

---

1 - م س، ص 22-23.

2 ـ ملاكو الرقيق و تجاره:

توزعت أحداث الرواية على مجموع شخصيات إختلفت في تعاملها مع العبيد من منطلق التجارة و الإقطاع و السيادة.

- **السيد شيلبي الأب:** تصفه الرواية على أنه سيد نبيل، كبير القلب، عطوف على كل من يعيش معه، فهو كما وصف نفسه مفطور على حب الإنسان:" ...إني يا سيدي، رجل مفطور على حب بني الإنسان، و أكره أن أنتزع الغلام من حجر أمه."(1) كان شديد الثقة بالعم **توم**، و لكن تراكم الديون هو الذي اضطره إلى بيعه و كذلك بيع الطفل **هاري** الذي يبلغ من العمر خمس سنوات.

- **هيلي:** هو النخاس الذي اشترى **توم**، و تدل ملامحه على مكره و غلظة نفسيته و وضاعة أخلاقه، و هو رجل صلب الطباع عديم العاطفة، فقد صفد رجلا **توم**، و كان يبتاع الأطفال، إذ باع مرة رضيعا لايتجاوز عمره عشرة أشهر.

-**أوغستين سانت كلير:** إلتقى **توم** على متن السفينة، و هو رجل أنيق طيب القلب، و يمتاز بسخرية لاذعة و تهكم جارح اكتسبهما من حياته الزوجية المريرة، و قد وصفته ابنته **إيفا** بأنه: " ... يحب الناس، و لكنه معتاد السخر منهم دائما..." (2) اشترى العم **توم** تلبية لرغبة ابنته الصغيرة **إيفا**، و هو ثري يمتلك قصرا، و عرف بعطفه على المساكين، و حبه للأطفال، و دفاعه عن حقوق العبيد. عانى كثيرا بسبب مرض ابنتهو موتها، و لأن ابنته كانت تحب العبيد أردا تحرير كل أرقائه، لكن المنية وافته، و باعت زوجته جميع أقنانه.

---

1 - م س، ص 54.

2 - م ن، ص 25.

- **ليغري:** رجل قصير القامة و دنس الثياب و كثير الوحشية، كان يدرب كلابه على التعذيب الجسدي الوحشي للعبيد، و عرف بمعاملته السيئة للنساء. اشترى العم **توم** -بعد وفاة السيد **سانت كلير**- و عذبه و نكل به حتى توفي من شدة القسوة و التعذيب.

- **جورج شلبي الإبن:** لعب دورا بارزا في ختام الرواية، إذ عمل على إقتداء **توم** و تحريره إلا أنه تأخر كثيرا، تولى دفن **توم** و أخذ على نفسه عهدا بأن يحرر جميع العبيد الذين يشتغلون عنده.

3- الشخصيات النسائية:

- **السيدة شيليبي:** إمرأة تقية كانت تعطف مثل زوجها على عبيدها، و أقسمت أن تفتدي **توم** و تستعيده.

- **ماري سانت كلير:** إمرأة أنانية و معتلة، تنظر للعبيد الأطفال على أنهم مخلوقات قذرة، و كانت تزدري تصرفات إبنتها **إيفا.**

- **أوفيليا:** إبنة عم **سانت كلير**، إمرأة متزمتة و متجهمة الوجه و قاسية، و هي شغوفة بالنظام و الترتيب، كما أنها تنظر للعبيد نظرة إيجابية و ترفض العبودية.

- **كلو زوجة توم:** إمرأة قوية، تلقت بتأثر خبر بيع زوجها، و حزنت كثيرا لفراقه حتى جفت دموعها من كثرة الحسرة عليه.

-**إليزا:** نشأت منذ صغرها في بيت السيد **شيلبي**، فضلت المخاطرة بحياتها و الفرار مع طفلها نحو المجهول على أن ترضخ لقانون الإسترقاق.

إحتل الأطفال في الرواية حيزا معتبرا، و هذا باعتبارهم سلعة تباع و تشترى مثل أوليائهم، و لقد تعرضوا هم أيضا للبؤس و الشقاء، باستثناء **إيفا** التي تنتمي إلى الطبقة النبيلة، و شكلت منعطفا هاما في حياة **توم** ، و في الحدث الروائي عموما.

د- المكان و الزمان:

اتسع الحدث الروائي مكانيا ليشمل كثيرا من الولايات الأمريكية، و كأني بمأساة **توم** و **إليزا** تلخص واقع العبودية على كل الأرض الأمريكية في فترة ما قبل الحرب الأهلية، التي فصلتها إلى شمال متحرر من عقدة السواد، و جنوب تواق للإنعتاق من رتق العبودية. إن **توم** المسافر بمأساته الأرضية إلى عالم الملائكة، كان قد قطع مسافات جغرافية بين ولايات مثل: **كنتاكي، أوهايو، واشنطن، نيو أورليونز...**، و قارب بين مآسي و معاناة العبيد على هذه الأرض، و هذا ما أحسن **أبراهام لينكولن** تأويله على المستوى السياسي قبيل الحرب الأهلية التي حررت العبيد إذ قال- كما أشرنا سابقا- "...المرأة الصغيرة التي أشعلت حربا كبيرة".

تقع أحداث هذه الرواية مع بدايات القرن 18م، و إن لم تشر الكاتبة صراحة إلى تاريخ محدد بعينه، فإن وجود **سانت كلير** الذي كان محبا للسود لهو دليل على تطور النزعة الإنسانية التي ترفض العبودية و تدعو إلى التحرر، و كأني بالضمير الأمريكي يستيقظ لصالح قضية هي جوهر حقوق الإنسان. إن أحداث القصة التي تدور حول تحرير العبيد حددت زمنها من تلقاء نفسها، ذلك أن الأحداث في هذا العمل الروائي تواكب صدور قانون منع مساعدة العبيد الفارين سنة 1850م و هو ما

أثار حفيظة دعاة التحرر، و من هنا فإن زمن الحدث الروائي يتموقع زمنيا قبيل الحرب الأهلية الأمريكية.

أما عن الزمن داخل متن الرواية، فيمكن القول بأنه زمن معاناة كل العبيد الذين لا يعرفون غير زمن العبودية و الإسترقاق، لأن القن لا يمكنه أن يفصل جسده عن الأرض، و السيد ينظر إليه كجزء من ترويض الأرض، و لا يمكن للعبد أن يتحرر من زمن الإستغلال هذا لأنه يجر أزمنة أسلافه العبيد وراثيا، و ما لحظة السعادة التي لامست زمن **توم** البائس سوى ومضات تشبه الحلم، أطلقها كل من الصغيرة **إيفا** و الرحيم **سانت كلير.**

ظهر **توم** في هذا العمل شبيها بمكان الرواية، يحمل فوق ظهره زمنا إسترقاقيا و يحمله هو أيضا، زمن أسود كلون بشرته يرافقه أينما حل و ارتحل، و بتوسع زمن معاناته المرتبط بجغرافيا المكان، تكبر المأساة تحت وطأة الانتقال من مكان لآخر في رحلة اتجاه قدرية مجهولة يوشحها الموت لتتخلص الروح الطيبة من آلام جسد الفناء.

2/ فيلم كوخ العم توم لإدوين بورتر 1903م:

ظهرت رواية **كوخ العم توم** ل: **بيتشر ستو** مؤفلمة بقوة في الإنطلاقة الأولى للسينما بالولايات المتحدة، معلنة بذلك عن توشيح السينما بخاصية هوياتية أمريكية تنطلق مما يعتبره الأمريكان عظمة الحرب الأهلية التي أوجدت الأمة الأمريكية، و أسطورة الجنوب الذي بفعل تحرر عبيده، و سم الفرد الأمريكي بخاصية الإنسانية و العدالة. و لم تمض العشريتين الأولى و الثانية من القرن المنصرم، حتى كان هذا العمل الروائي قد أخذ نصيب الأسد من العروض السينمائية، إذ ظهرت النسخة

الفيلمية الأولى لهذه الرواية عام 1903م من طرف المخرج الأمريكي الكبير **إدوين بورتر Edwin Porter** في معامل **إديسون** السينمائية، و ظهرت بعدها بثلاثة أشهر نسخ أخرى في شركة **سيجمونت لوبين*** **Sigmund Lubine** في نفس السنة، و تلا هذين الفيلمين عرضين آخرين من طرف شركتي: **باتي Pathé**، و **فيتاجراف**** **Vitagraph** عام 1909م. و استمرت هذه الرواية تفتح شهية الأفلمة لصناع السينما حيث أنتجت نسخ فيلمية جديدة أخرى عام 1913م من طرف أستوديو **يونيفارسال Universal*****، إضافة إلى نسختين جديدتين عام 1918م من طرف **باراماونت***** **Paramount** و **فيموس بليرز- لاسكي Famous Players- Lasky**.(1)

تم إنتاج فيلم **كوخ العم توم Uncle Tom's Cabin**ل: **بورتر Edwin Porter** في شركة **إديسونEdison** ، و كان أحد أكثر الأفلام تكلفة في تلك الفترة، حيث أبقى على الخطوط الرئيسية للقصة نفسها، بينما عارض روح الرواية في تقليص الوحشية و العنف الممارس ضد الزنوج و العبيد في لقطات فيلمه. يظهر **بورتر** في المشهد الإفتتاحي مكانا مريحا يعيش فيه العبيد و هم يعملون بدون إظهار لوحشية العبودية، فبيت **العم توم** كان من الخشب المتين مع مدخنة حجرية محاطة بسياج (2)، و الزنوج

---

* سيجمونت لوبين **Sigmund Lubine:** شركة إنتاج أفلام أمريكية قديمة، ظهرت مع بدايات السينما.

** فيتاجرافLa **Vitagraph Company of America** **:** شركة إنتاج سينمائية أمريكية أسست بنيويورك عام 1896 من طرف جيمس ستيوارت بلاكتون و ألبرت سميث، و بيعت لوارنر بروس عام 1925.

*** يونيفارسال **Universal:** شركة إنتاج سينمائي أمريكية عملاقة تأسست عام 1915.

**** باراماونت **Paramount:** أحد أكبر شركات الإنتاج السينمائي الأمريكي التي تأسست عام 1916، و هذا بعد إندماج كل من شركة فايموس بلايرز Famous Players و جيسي لاسكي Jesse L. Lasky بتخطيط من مسير بارامونت الرهيب أدولف زوكور Adolph Zukor.

1 - ينظر: إدوارد كامبيل، هوليوود و أسطورة الجنوب الأمريكي، تر: زياد ينم، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2003، ص 56-57-58.

2 - ينظر: فيلم كوخ العم توم، إدوين بورتر 1903، اللقطة (37ثا)

يلبسون ثيابا لائقة، و زوجة **العم توم (كلو)** ترتدي ثوبا أبيضا مع غطاء للرأس، و ضيفتهم **إليزا** تضع على رأسها هي الأخرى قبعة بيضاء فضفاضة. لقد أضهرت العديد من المشاهد السود و هم يشربون بحماس، ففي المشهد الخامس من الفيلم يقدم مجموعة من الزنوج يجلسون على رصيف الميناء برفقة نساء و أطفال، فتتحول تلك الصحبة إلى عضوية راقصة و غناء و تصفيق طائشين (1) . يشتري **سانت كلير توم** فتتوطد العلاقة بين **العم توم** و **سانت كلير** وطفلته **إيفا،** و عند وصولهم إلى المنزل (مزرعة **سانت كلير**) يستقبلون بالرقص من طرف العبيد و هم يلوحون بقبعاتهم و يقفزون بحماس، و سرعان ما يعين **توم** كرئيس للخدم و تنشأ علاقة متينة بينه و الطفلة **إيفا،** لكن هذه الأخيرة تموت متأثرة بمرضها الذي يحزن الجميع.(2)

يظهر البيض في هذا الفيلم على أنهم أناس كرماء وهم يهتمون بشكل مفرط بالسود و حالهم، ففي أحد المشاهد يرافق **العم توم** سيده **سانت كلير** إلى **بار** كبير،(3) و يدعوه هذا الأخير لمشاركته بعض الكؤوس من الشراب أثناء حزنه العميق على صغيرته الغالية **إيفا.** يمحور المخرج قصة مقتل **سانت كلير** في حانة إنطلاقا من شجار بين هذا الأخير و رجل رمى قدح الخمر في وجه **توم** الذي كان يسامر سيده، بعكس قصة الرواية. و بعد موت **سانت كلير** يباع **العم توم** في المزاد لصالح **ليغري** الذي يسلط عليه شتى أنواع العذاب و التنكيل التي تنهي حياته، هذه النهاية التي يربطها المخرج برموز النضال الوطني الأمريكي ضد العبودية و الرق، و تظهر جلية في الموت الملائكي ل:**توم** و هو يرى صورة **جون براون John Brown*** يحتضن طفلا أسودا صغيرا (4). و بعدها تظهر مشاهد الحرب التي تنتهي بصورة

---

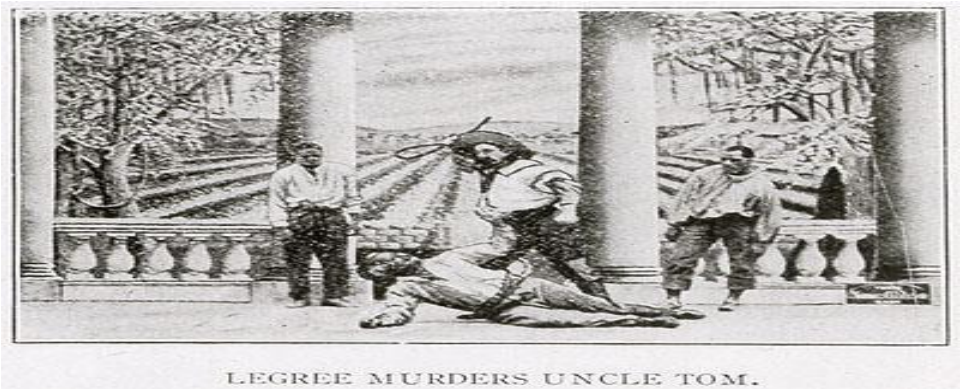
1 - ينظر: فيلم العم توم، اللقطة (3دو 40ثا)
2 - ينظر: م ن، اللقطة (5دو 03ثا)
3 - ينظر: م ن، اللقطة (7د)

*جون براون: هو مناضل أمريكي في سبيل حرية العبيد عمل على مكافحة التمييز العنصري وعلى ضمان العدالة للسود.
4- ينظر: فيلم العم توم، اللقطة (17د و 52ثا)

للرئيس الأمريكي **لينكولن** برفقة زنجي يتضرع و يتوسل إليه، مع نهاية جاءت ككناية عن إتحاد الأمة الأمريكية في شكل جنديين من الشمال و الجنوب و هما يتصافحان.(1)

قدم **إدوين بورتر** هذا الفيلم سنة 1903م في مدة لا تتعدى 20د، و قد قام بآداء دور **العم توم** ممثل أبيض تم دهن وجهه باللون الأسود، لأنه كان محظورا على السود الوقوف أمام الكاميرا في دور البطولة خلال تلك الفترة اللهم الظهور في بعض المشاهد كخلفية ترتبط بديكور المشهد. يعد هذا الفيلم أول رواية أمريكية مؤفلمة، أختزلت في أربعة عشرة مشهدا.

أ ـ البطاقة التقنية لفيلم كوخ العم توم لإدوين بورتر:



ملصقة الفيلم

المخرج: إدوين بورتر

السيناريو: إدوين بورتر عن رواية كوخ العم توم لهاريت بيتشر- ستو

المنتج: إديسون

1-ينظر: فيلم كوخ العم تو لإدوين بورتر، اللقطة (18د و 56ثا)

مدة العرض: 19 د و 03 ثا

تاريخ العرض: 1903

نوع الفيلم: صامت

لون الفيلم: أبيض و أسود

أ -تحليل الفيلم:

ساير الفيلم فكرة إلغاء نظام الرق في الجنوب الأمريكي، منددا بالعبودية و احتقار الرجل الأبيض للرجل الأسود كما في رواية **بيتشر- ستو.** و المتتبع لهذا الفيلم يلمس خط حدث معاناة **العم توم** في كل مشاهد الفيلم، بعكس قصة تحرر **إليزا** و التي أشار إليها المخرج كومضات فقط، مفضلا تتبع مسار سردي واحد بعكس الرواية.

قدمت **بيتشر- ستو** روايتها **كوخ العم توم** في أربعة و ثلاثين فصلا، و لخصها **إدوين بورتر** في فيلم مكون من 14 مشهدا، و يصعب على المتلقي الذي لم يقرأ الرواية أن يستوعب الفيلم، و هذا يرجع إلى عدم إستيفاء شروط الأعراف السينمائية لدى المتلقي في فترة ما قبل سينما جذب الإنتباه (كما أشرنا إليه في الفصل الثاني). لقد إنتقى المخرج من الرواية الخطوط العريضة لمسار الحدث، و أظهرها في شكل موجز لأن اللغة السينمائية وقتها لم تتطور بعد، ف: **بورتر** و عبر هذا الفيلم الذي يعد اللبنة الأولى لإرساء خاصية السرد السينمائي، حاول تتبع بعض المشاهد التي أنعشت دينامية اللقطات مثل هرب **إليزا** على صفائح الجليد هي و إبنها في شكل مطاردة، و كذا مشهد الباخرة التي تطفو فوق النهر ليلا لتنقل **العم توم.** لقد أعطى

المخرج فسحة كبرى لرقص الزنوج و غنائهم في الفيلم بحثا عن تنشيط لقطي و مشهدي إضافي يتوازى مع موجز الرواية الذي اختاره لفيلمه، و مزجه ببعض المشاهد من الخدع البصرية البدائية بحثا عن تشويق أكثر.

إستخدم **بورتر** مجموعة من لوحات النص المكتوب للفصل بين المشاهد موضحا فيها فكرة المشهد ، بحيث أنها بينت لنا مجموعة من الإرشادات الكلمية المقتبسة من الرواية، و التي تشكل نصا توضيحيا مكتوبا يساعد على فهم المشهد المصور في كليته. و لعل هذا الإستخدام يبرر آنذاك فقر الوسائل السينمائية التي لم تستطع جلب سرد بصري للشاشة السينمائية بعيدا عن السرد الكلمي الذي يميز السرد الروائي، في زمن كانت فيه السينما تفتقد لدعامة الصوت التي حلت هذا الإشكال في مرحلة النطق السينمائي.و أمام هكذا فيلم فإننا نتصور بأن المتلقي السينمائي الجيد آنذاك لم يكن لديه حل سوى قراءة الرواية، و من هنا فإن هذه اللوحات المكتوبة تنطبع في عين و ذاكرة المشاهد بخاصيتين:

- دليل كلمي يوضح عناوين المشاهد الفيلمية المصورة.
- دليل كلمي ينعش ذاكرة المتلقي الذي قرأ الرواية.

اللقطة1-1ث-(كوخ العم توم أو حياة المعذبين) **اللقطة 2 -8ث-(إليزا تتوسل توم للهرب)**

اللقطة 3-53ثا- (خداع تاجر الرقيق)

اللقطة 4 -2د و24ثا-(هروب إليزا)

اللقطة 5 -3دو13ثا-(إلتقاء إليزا بجورج هاريس)

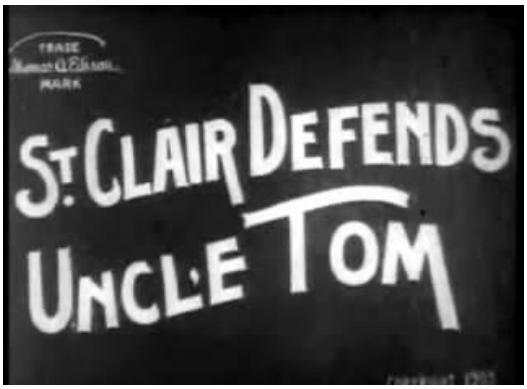
اللقطة 6 -4دو34ثا-(السباق بين روبت و لي ناتشيز)

اللقطة 7-5دو32ثا- (إيفا المنقذة)

اللقطة 8-6دو51ثا- (الترحيب بسانت كلير،إيفا، العمة أوفيليا و العم توم)

اللقطة 9 -8دو39ثا-(توم و إيفا في الحديقة)

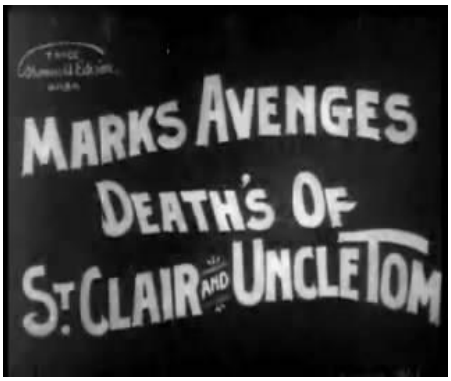
اللقطة 10-10دو47ثا- (موت إيفا)



اللقطة 11 -11دو33ثا-(سانت كلير يدافع عن العم توم)

اللقطة 12 -12دو38ثا-(بيع عبيد سانت كلير في المزاد العلني)

اللقطة 13-14دو15ثا- (توم يرفض جلد إيملين)



اللقطة14 -16دو6ثا-(علامات الموت تصادف سانت كلير و العم توم) اللقطة 15-17دو38ثا- (مشهد موت توم)

صورت كل مشاهد الفيلم (لا أقول هنا لقطات لأننا في زمن المجاورة المسرحية - الفصل الثاني-)داخليا في استوديوهات **إديسون**، حيث لم تكن السينما آنذاك قد اكتسبت لغتها السينمائية بعد، إذ أننا لا نجد منطقا في سرد و ربط الأحداث أثناء مشاهد الفيلم. لأن مفهوم السيناريو لم يكن قد تطور في هذه المرحلة من زمن السينما الصامتة، و لم تكن السينما قد عرفت أبعادها الجمالية و التقنية من حيث اللقطات و ترتيبها في سلم مونتاجي، و لم تتحرك الكاميرا في هذا الفيلم و ضلت ثابتة على طول مشاهده، إلى درجة أن المشاهد يشعر و كأنه أمام عرض مسرحي مصور.

و قد تزامن عرض هذا الفيلم مع عروض أفلام **ميلييس** الفانتازية و العجائبية و على رأسها فيلم **رحلة إلى القمر 1902م** الذي جال أرجاء الولايات المتحدة الأمريكية و أنشئت له صالة عرض دائمة في **لوس أنجلس**، و كان **جورج ميلييس** قد اشتهر بفن الخدع السينمائية، و أول من أدخل السيناريو (القصة) إلى الفيلم. و يبدو أن **إدوين بورتر** قد استفاد كثيرا من تجارب **ميلييس** في هذا المجال، إذ نجده قد إستخدم في فيلمه تقاليد المشهد المسرحي في تتابع المشاهد و مجاورتها من فن المسرح مع استخدام الخدع السينمائية أيضا في بعض مشاهد فيلمه، مع فارق جوهري يتمثل في أنه أول من أفلم الرواية و أدخل عنصر السرد البصري بشكل بدائي.

قسم **بورتر** فيلمه إلى مجموع مشاهد اتسمت بطول لقطاتها، و وحدة اللقطة التي تجلت في مشهد كبير بزاوية رؤيا كاميرا و تبئيرها (la focalisation) نحو فضاء مفتوح على زاوية 180°، فكل المشاهد جاءت في لقطات جماعية و طويلة يتجاوز طول اللقطة منها – المشاهد- الدقيقتين إلى ثلاث. و يرجع هذا إلى خاصية المسرحة التي أشرنا إليها سابقا، لأن هذه المرحلة إتسمت باستفادة الفيلم من حقول الصنعة المسرحية: تمثيلا، ديكورا، و إخراجا. لقد كان التصوير يتم داخليا في الأستوديو، لأن الأفلام إعتمدت الكادراج الثابث كعين للمشاهد.

كان التمثيل يقترب روحا من تمثيل المشاهد المسرحية، إن في حركات الممثلين (تشكيلهم الحركي)، أو في إيماءاتهم، و حتى في آدائهم الذي لم يخلوا من الطابع الدرامي الذي طغى بدوره على آداء الممثلين، و حتى دخول و خروج الممثلين من الكادر كان يقارب من كواليس إطار الركح المسرحي. و كان الديكور كذلك في هذا الفيلم مصمما بطريقة توحي إلى الديكورات المسرحية التي تتغير من مشهد لآخر، و قد جسد في جملة من الجداريات المرسومة بأسلوب واقعي و التي تقترب من سينوغرافيا المسرح.

و إتباعا لأسلوب **ميلييس** السينمائي المعتمد الخدع البصرية (le truquage)، فإن **بورتر** إستخدم الكثير منها في فيلمه آنذاك، و هذا رغم بساطتها و سذاجتها قياسا لوقتنا الحاضر حيث يتم تجسيدها عبر **الأنفوغرافيا** * التي تقدم الفيلم على الشاشة بصورة ساحرة و افتراضية يصعب في بعض المرات التصديق بأن صورة غير حقيقية نظرا لصفائها و واقعيتها. إستنجد **إدوين بورتر** بالحاجب **le cache** كتقنية و خدعة سينمائية، و الحاجب هو عبارة عن إظهار صورة فوق صورة أخرى سواء

---

*الأنفوغرافيا: هو علم جديد ظهر في ثمانينيات القرن الماضي، يعمل على خلق و تشغيل الصور الرقمية عبر الكومبيوتر.

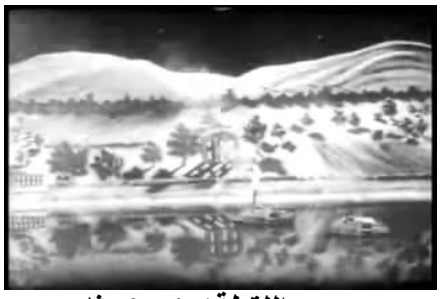
كانت ثابتة أو متحركة (و تظهر كفجوة في الصورة الأصلية- الكليشيه- و هي تحمل صورة أخرى، في شكل قناع قزحي). و المشاهد التي وظف فيها المخرج هذه التقنية كانت لحظة موت **إيفا** حيث استخدم تكنيك الظهور و الاختفاء عندما نزل الملاك و أخذ الفتاة الصغيرة(لقطة1)، كما وظف هذه الخدعة كذلك في المشهد الأخير حيث كان **العم توم** يصارع الحياة و الموت مبينا مجموعة من الصور الفوتوغرافية غير المتحركة عن طريق حجب بعض الجهات من الكادر لإظهار المستقبل و التطلع إلى المصالحة بين الرجل الأبيض و الرجل الأسود (لقطة2)(لقطة3).

لقطة1 -11د 22ثا-

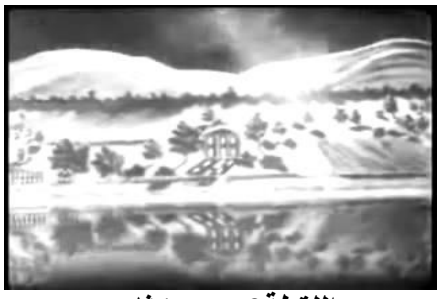
لقطة2 -18د 12ثا-

لقطة3 -18د 29ثا-

و قد وظف المخرج بعض الخدع السينمائية مثل تقنية البرق الذي أضاء البحيرة، معتمدا لعبا ورقية جسدت شكل باخرتين طفتا فوق بركة مائية و راح يخرج منهما دخان في جو يشير إلى الشتاء و لياليه الباردة (لقطة1)، و استخدم أيضا في هذا المشهد ديكورا مرسوما على شكل جدارية يوحي إلى الطبيعة المحيطة بتلك البحيرة (لقطة2) و التي تصب في بحر ستقطعه السفينة لتصل إلى الضفة الأخرى. كما



اللقطة1-4د 50ثا-



اللقطة2 -5د15ثا-

استعمل المخرج في اللقطات الأولى من الفيلم تقنية أخرى في الأستوديو لتساقط الثلوج إشارة إلى فصل الشتاء، و دلالة على برودة القلوب و خوفها من فكرة الاسترقاق و بيع الإنسان للإنسان.

لم تكن الصورة في ثابتة هذا الفيلم، بل اهتزت عدة مرات ذلك لعدم التمكن آنذاك في ثباتها، لأن كل لقطات الفيلم تميزت بثبات الكاميرا، و قد ظهرت بعض الإرتجاجات في الصورة من بداية الفيلم إلى نهايته، و خاصة في الفواصل الموجودة بين المشاهد، و مرجع ذلك إلى عدم التحكم في آلية تثبيت وسائل التصوير السينمائي، خصوصا أن الكادر كان مفتوحا بزاوية منفرجة. لقد كان الممثلون يدخلون إلى الكادر و يخرجون منه كمثيله في الركح المسرحي، و شابهت اللقطات الطويلة و الجماعية اللوحات المسرحية كثيرا، هذا رغم اجتهاد **إدوين بورتر** في تقليص زمن المشاهد و تطوير اللقطة في محاولة لتجسيد اللغة السينمائية تقنيا.

إن فيلم **كوخ العم توم** أعطى للتقنية السينمائية دفعا نحو الانتقال من المكتوب (الرواية) إلى المصور (الفيلم) عبر سرد صوري يروي معاناة الرجل الأسود، و الذي أظهره **بورتر** – الرجل الأسود- في جسد رجل أبيض لونت بشرته بالسواد، و توالت الصور في جو مليء بالمغامرة و المطاردة خاصة في المشاهد الأولى للفيلم عند هروب **إليزا** و ابنها. إن **بورتر** طور من خلال هذا الفيلم تكنيك السرد الصوري في مرحلة سبقت نطق السينما، فالقارئ لرواية **هرييت بتشر- ستو** في آنذاك كان يتلقى الفيلم في شبه موجز لوثيقة بصرية توثق لفكرة الاسترقاق التي صيغت قبل في عالم كلمي.

إن توظيف **بورتر** للبعد الدرامي من جهة أخرى أعطى للفيلم بعدا مسرحيا في فترة ما يعرف سينما جذب الإنتباه، و ظهر ذلك جليا من خلال تجسيد الأدوار من طرف الممثلين الذين كانوا يمتلكون طاقات تمثيلية عالية المستوى، لكنها قاربت التمثيل المسرحي. و لأن السينما لم تكن قد نطقت بعد فإن حركات الممثلين و إيماءاتهم كانت الطريقة الوحيدة لتمرير فكرة الفيلم، فالمشاهد لهذا العمل السينمائي يلمس التعامل المحكم مع التشكيل الحركي و رقصات الزنوج - حتى و إن كانت تلك الرقصات لا تخدم الحدث السينمائي- لكنها أعطت نوعا من الجمالية البصرية التي ستتحول فيما بعد إلى عصر كامل من أفلام الكوميديات الموسيقية.

اختزل هذا الفيلم الزمن الروائي بزمن صوري لا يتعدى 20 دقيقة، تجسدت في 14 مشهدا لا يخلو من مجاورته للفن الرابع (المسرحية)، إذ أن الزمنية السردية للفيلم توضحت من خلال ترتيب اللقطات داخل مجموعة من المشاهد التي تضمنت إستمرارية زمنية شملت هروب **إليزا**، و سفر **العم توم** من كوخه إلى بيت **سانت**

كلير حتى شراءه من طرف **ليغري** في المزاد المخصص للعبيد. ونهاية تم توظيف استرجاع صوري (flash- back) سرع وتيرة السرد الدرامي (الصوري) في المشهد الأخير من الفيلم.

إنطلاقا من أفلمة هذه الرواية يكون **بورتر** قد طور عبر هذا الفيلم تقنية السرد السينمائي، كما أنه أظهر فعلا دور و مفهوم المخرج السينمائي من خلال تقسيم الفيلم إلى مشاهد **(des séquences)**، و تقسيم المشاهد إلى لقطات طويلة و جماعية، ضف إلى ذلك التنوع المكاني رغم تصوير الفيلم في أستوديو، و وضع ديكور مسرحي أعطى أجواء توحي بتعدد الأمكنة من ديكورات متعددة. و عموما تشكل هذه التجربة السينمائية المتفردة وقتها، نقلة نوعية من الروائي إلى السينمائي عبر وضع حجر الأساس لما سيأتي بعده من أفلمة للروايات في السينما الأمريكية و نظيرتها العالمية.

المبحث الثانـي:

فيلم ذهب مع الريح لفيكتور فليمنغ و العصر الذهبي لهوليود:

في الرابع من أوت عام 1949م فقدت أمريكا مؤلفة و أديبة ظلت روايتها الوحيدة و الشهيرة **ذهب مع الريح** تتربع على عرش الروايات الأكثر مقروئية في الولايات المتحدة خاصة و في العالم عامة، و هي **مارغريت ميتشل Margaret Mitchell** (1900 م-1949م) التي توفيت إثر حادث سيارة وقع لها، إذ اعتبرت من أشهر أعلام الأدب الخالدين في تاريخ الرواية الأمريكية، لأنه قبل نشر روايتها **ذهب مع الريح** لم تكن سوى إمرأة مغمورة. و قد طبع من هذه الرواية حوالي خمسة عشر مليون نسخة، و ترجمت إلى كل لغات العالم تقريبا، حيث ظفرت بجائزة **بوليتزر** التي يمنحها أحد الناشرين الكبار في الولايات المتحدة ، بعد عام واحد من ظهورها.(1)

بدأ تاريخ رواية **ذهب مع الريح** في عشرينيات القرن الماضي بعد مرض شابة صحفية تعيش في مدينة **أتلانتا** بولاية **جورجيا - مارغريت ميتشل-** و التي أجبرت على ملازمة الفراش، و لكي تستفيد من وقت فراغها قررت تأليف رواية مبنية على الحكايات التي رواها لها جدها عن حياة أفراد أسرتها الذين عاشوا حقبة الحرب الأهلية الأمريكية و فترة الإعمار التي أعقبتها. إذ عكفت **مارغريت ميتشل** على تأليف روايتها على مدى ثلاث سنوات انتهت في سنة 1929م، دون أن تفكر للحظة واحدة في نشرها، إلا أن زوجها **جون روبرت مارش** أقنعها بعد عدة سنوات بعرضها على أحد محرري دار **ماكميلان** للنشر عندما كان في زيارة لمدينة **أتلانتا،**

---

1 - مرغريت ميتشل، ذهب مع الريح، ج1،تر: زياد زكريا، الشروق العربي، ط2، بيروت، 2006، ص 3-4.

و قام هذا الأخير بقراءة نص الرواية في طريق عودته بالقطار إلى مدينة **نيويورك،** و لم يكد يصل تلك المدينة حتى كان قد قرر نشر رواية **ذهب مع الريح.** و عندما صدرت الرواية في جوان 1936م لم تكن مؤلفتها تتوقع أن تصبح روايتها أشهر و أكثر رواية أمريكية انتشارا، فبحلول نهاية سنة 1936م زادت مبيعات الرواية التي وصفت بالملحمية و المؤلفة من 1037 صفحة على مبيعات أي كتاب آخر نشر في تاريخ الولايات المتحدة باستثناء الكتاب المقدس.(1)

1 نظرة حول الرواية:

أ/ ملخص الرواية:

تقع أحداث رواية **ذهب مع الريح** على مدى اثني عشر عاماً من حياة بطلتها **سكارليت اوهارا،** وهي الشخصية الرئيسية و الفتاة الحسناء التي ورثت جمال أمها المنحدرة من سلالة فرنسية ، وأخذت عن والدها الإيرلندي ملامحه الغليظة. و تبدأ القصة قبيل إندلاع الحرب الأهلية الأمريكية حين كانت **سكارليت** في سن السادسة عشر، حيث تقدم لنفي القصة كشابة جميلة ومدللة معروفة بحدة مزاجها وأنانيتها وطموحها وقوة إرادتها، حيث كانت البنت البكر مع أختين أخريين لأسرة أرستقراطية جنوبية. كانت **سكارلت** تعيش في مقاطعة **تارا** وسط منزل فخم و مزارع شاسعة، و حاولت الارتباط بشاب من وسطها الإجتماعي عن طريق علاقة حب وصلت إلى حد الهوس، لكن هذا الأخير و الذي يدعى **آشلي ويلكس** لم يكن يبادلها مشاعر الحب، فتزوج من امرأه أخرى **ميلاني** تعد رمزاً للطيبة وسمو الأخلاق. وكردة فعل على ذلك تقوم **سكارليت** بالزواج من شاب خطفته من شقيقة حبيبها السابق، وبعد وفاة هذا الشاب في الحرب إثر إصابته بمرض تزوجت من شاب آخر خطفته من شقيقتها الصغرى. و تغرم **سكارلت** مرة أخرى ببطل القصه

---

1 - محمود الزواوي، روائع السينما أفضل 100 فيلم أمريكي، ص 35-36.

الكابتن **ريت بتلر** الذي كانت تتشارك معه في كثير من الطباع، هذا الأخير الذي يعد تاجر حرب بامتياز و كان يبيع الغذاء والمعدات للكونفديراليين الجنوبيين.

و بعد دخول **اليانكيين** الشماليين إلى مقاطعة **تارا** يسجن الكابتن **بتلر**، وتفرض ضرائب باهظة على سكان القرية إلى درجة أن **تارا** صارت على شفير الافلاس والزوال، و تجبر **سكارليت** على زيارة **بتلر** في السجن بغية إقتراض مبلغ تسدد به الضرائب و ديونها، و بعد تسديد الدين تتزوج **سكارلت** من ثري لتبدأ مشوراها كسيدة أعمال، و تقوم بشراء مناجم و مصانع ...

و في هجوم مضاد تقوده المقاومة ضد **اليانكيين** في القرية يسقط زوجها الثري صريعا، و تجد **سكارلت** نفسها وحيدة مرة أخرى، بعد هذه الحادثة تعود **سكارليت** فتعاود الاتصال ب: **بتلر**، و يتزوجان ويرزقان بطفلة تصبح محور حياتهما. إلا أن الطفله تلقى حتفها في حادث مفجع إثر سقوطها عن صهوة جواد مما يضع نهاية للعلاقة بين **ريت بتلر** و **سكارليت أوهارا**، هذه العلاقة التي تعرضت للفتور قبل الحادث بكثير نتيجة إدراك زوجها بأنها لم تتخلى عن أنانيتها وطموحها الأعمى، ولم تستطع التغلب على حبها القديم **لآشلي ويلكس**.

تتفكك العلاقة الأسرية مرة أخرى ويهجرها زوجها إلى غير رجعة، لتظهر في النهاية واقفة أمام بيتها في **أتلانتا** ولاية **جورجيا** ممسكة بحفنة من التراب في يدها ومودعة بدموعها الزوج الحبيب الذي هجرها قائلة: " سأفكر بكل ذلك غداً. غدا عندما أصل إلى تارا، إنه فجر يوم جديد..."(1).

---

1 - مرغريت ميتشل، ذهب مع الريح، ج2، ص 263.

ب/ فكرة و موضوع الرواية:

تبرز رواية **ذهب مع الريح** المأساة الإنسانية التي حلت بالجنوب الأمريكي، نتيجة الحرب بين الشمال والجنوب ، و هذا بسبب التمييز العنصري حيث دارت الحرب بين الولايات التي كانت تريد الإحتفاظ بالعبيد و الولايات التي تريد تحريرهم. وقد إستمرت الحرب من عام 1861 حتى عام 1865 وسقط فيها آلاف الضحايا، وإنتشر الخراب والدمار في مناطق عديدة، وإحترقت مدن بأكملها. و تظهر هذه الرواية ويلات الحرب الأهلية التي خلفت وراءها الدمار في الجنوب الأمريكي حيث يذهب كل شيء مع الريح، كما تبين فكرة إرتباط **سكارليت أوهارا** بالأرض و هو شيء ورثته عن والدها الإيرلندي الأصل، كل هذا وسط قصة غرامية طويلة يسودها الإعجاب تارة و الكراهية تارة أخرى لبطل الرواية **ريت بتلر.**

ج/ الشخصيات:

- **سكارليت أوهارا** : الشخصية الرئيسية بالرواية وهي فتاة أرسطوقراطية مدللة ورثت عن أمها المنحدرة من سلالة فرنسية الجمال وورثت عن أبيها الإيرلندي ملامحه الغليظة والثقيلة، إضافة إلى براغماتيتها المفرطة.
- **ريت بتلر** : الشخصية الرئيسية الثانية ينتمي إلى أسرة عريقة، تاجر حرب، و رجل يجيد عالم المال و خلق الثروة..
- **آشلي ويلكس** : حب **سكارليت** الأول، و زوج **ميلاني** .

- **ميلاني هاملتون ويلكس** : زوجة **آشلي** وهي امرأة لطيفة تصبح فيما بعد صديقة **سكارليت** المقربة.
- **مامي** : المربية التي ترعى **سكارليت.**
- **جيرالد أوهارا** : والد **سكارليت** وهو إيرلندي قصير القامة، أحمر الوجه، صاحب مزرعة **تارا.**
- **إيلين أوهارا** : والدة **سكارليت** في الثامنة والثلاثين من عمرها، ذات قامة طويلة وعنق نحيل، شديدة الهدوء، وحازمة، هي فرنسية الأصل كان أبوها من جنود **نابليون** وأمها من أسرة فرنسية.
- **سويلين وكارين أوهارا** : أختا **سكارليت** الصغيرتان.

د- المكان و الزمان:

تقع أحداث هذه الرواية بين: **أتلانتا** و **جورجيا** الولايتين الجنوبيتين الأمريكيتين، و أغلب الأحداث تقع في ولاية **أتلانتا** حيث تتواجد مزرعة **تارا** و البيوت المحيطة بها، و تشكل مناطق هذه الولاية الأمريكية الحيز المكاني المزدوج الذي عكس روافد القصص الفرعية التي غذت الفعل الروائي، و هذا إنطلاقا من أمكنة صورت قبل و بعد الحرب، و أخرى تم تصويرها روائيا إما قبل الحرب أو بعدها. و هذا الحيز المكاني للأحداث جاء متضمنا في حيز زماني أوسع إنقسم إلى ثلاث محطات زمنية:

- زمن ما قبل الحرب الأهلية.
- زمن الحرب الأهلية .
- زمن ما بعد الحرب الأهلية.

2/ فيلم ذهب مع الريح لفيكتور فليمنغ 1939م:

احتل فيلم **ذهب مع الريح** Gone with the wind ل: **فيكتور فليمنغ*** Victor Fleming المرتبة الرابعة في قائمة معهد الأفلام الأمريكية لأفضل 100 فيلم أمريكي، و المركز الثامن في قائمة مجلة **إنترتيمينت** Entertainment الفنية الأمريكية لأفضل الأفلام في تاريخ السينما، و المركز الأول في التصويت على الفيلم النهائي ب: **بريطانيا** الذي يحدد الأفلام حسب عدد مشاهديها في صالات العرض في تاريخ السينما. و رغم أن فيلم **المواطن كين** Citizen Kane يحتل المرتبة الأولى في قائمة معهد الأفلام الأمريكي، لكن فيلم **ذهب مع الريح** يحظى بلقب أشهر و أكثر فيلم شعبية في تاريخ السينما.(1)

عندما صدرت رواية **ذهب مع الريح** في عام 1936م رافقتها ضجة إعلامية كبيرة في سائر أنحاء الولايات المتحدة، و كان من بين من قرأوا نص الرواية شابة تدعى **كاي براون** تعمل محررة في مكتب للإنتاج السينمائي أنشأه ب: **نيويورك دفيد سيلزنيك**** David Selznick مدير الإنتاج باستوديو **ميترو- جلدوين- ماير** Metro- Goldwin-Mayer في **هوليوود**، فأعجبت بما قرأت و سرعان ما اتصلت بالمنتج **دفيد سيلزنيك** و أصرت عليه أن يقرأ الرواية على الفور. و لقد استجاب لرغبتها رغم رفضه في بادئ الأمر إنتاج فيلم مبني على رواية، إلا أنه تراجع عن موقفه و قام بعرض مبلغ 50.000دولار لشراء الحقوق السينمائية للرواية، و هو مبلغ مذهل و غير مسبوق كثمن لقصة سينمائية في تلك الأيام، و أدرك المسؤولية التي ستقع على عاتقه لتقديم فيلم **ذهب مع الريح** بشكل يليق بالرواية.(2)

---

*فيكتور فليمنغ **Victor Fleming:** (1883-1949) مخرج سينمائي أمريكي.
1 - ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما- أفضل 100 فيلم أمريكي، ص 35.

** دفيد سيلزنيك David O. Selznick: (1902-1965) منتج سينمائي أمريكي. اشتهر بإنتاجه لفيلمي *ذهب مع الريح* عام 1939 و*ريبيكا* عام 1940 اللذين حصلا على الأوسكار (1940) في فئة أفضل فيلم.
2 - ينظر: م ن، ص 37-38.

تخللت تلك الفترة حملة دعائية لم يعرف لها أي فيلم آخر مثيلا في تاريخ السينما، و من أبرزها حملة البحث عن الممثلة المناسبة للقيام بدور **سكارليت أوهارا** بطلة الرواية و التي تحول البحث عنها إلى أطول و أشهر عملية بحث للقيام بدور سينمائي في تاريخ السينما، و قد استغرقت هذه العملية ثلاث سنوات قبل أن تنتهي بمفاجأة كبيرة حين وقع الإختيار على ممثلة بريطانية مغمورة هي: **فيفيان لي** للقيام بذلك الدور. و بعد أن أمضى **دفيد سيلزنيك** بعض دقائق مع الممثلة **فيفيان لي** أدرك أن شقيقه و مديره الفني **ميرون سيلزنيك** كان على حق، و في يوم عيد الميلاد من سنة 1938 قام المنتج **دفيد سيلزنيك** بإبلاغ الممثلة **فيفيان لي** أنها قد فازت بالدور.

و رافقت حملة البحث عن الممثلة المناسبة لدور **سكارليت** حملات أخرى لإيجاد ممثلين مناسبين للأدوار الرئيسية الأخرى كبطل الرواية **ريت بتلر** الذي ناسبت شخصيته الجذابة و تألقه الممثل **كلارك غيبل** الملقب آنذاك بملك **هوليود،** و الذي كان يعد أبرز ممثلي أستوديو **ميترو- جولدوين- ماير، و** فقد اختير الممثل البريطاني **ليزلي هوارد** لأداء دور **آشلي ويليكس،** و أوكل دور **ميلاني ويليكس ل**لممثلة **أوليفيا ديهافيلاند**.

حقق هذا الفيلم عندما خرج إلى صالات العرض سنة 1939م أكبر مبيعات في تاريخ السينما وقتها حيث بيعت أكثر من مليون تذكرة ، فقد كانت كل أمريكا تنتظر هذا المولود الذي استغرق التحضير له مدة ثلاث سنوات، و حين أطلق هذا الفيلم على الشاشات الأمريكية فيما بعد حقق نجاحا لا يماثله أي نجاح، فالملايين تدفقوا لمشاهدة قصة الحب بين **سكارلت أوهارا** و **ريت بتلر** وسط أجواء ملحمية باهرة، و يبقى هذا الفيلم علامة فارقة في تاريخ السينما الأمريكية و العالمية. (1)

---

1 - ينظر: محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص 338.

أ ـ البطاقة التقنية لفيلم ذهب مع الريح لفكتور فليمنغ:

ملصقة الفيلم

المخرج: فيكتور فليمنغ

السيناريو:مقتبس عن رواية ذهب مع الريح لمارغريت ميتشل(سيدني هوارد)

المنتج: ديفيد سيلزنيك

مدة العرض: 222 دقيقة

تاريخ العرض: 1939م

نوع الفيلم: دراما تاريخية رومانسية

أ ـ تحليل الفيلم:

صور فيلم **ذهب مع الريح** المأساة الإنسانية التي حلت بالجنوب الأمريكي نتيجة الحرب بين الشمال والجنوب، و التي استمرت من عام 1861 حتى عام 1865

مخلفة خرابا ودمارا خصوصا في الجنوب حيث إحترقت مدن بكاملها. ولازال ينطبع في ذاكرة مشاهدي الفيلم و قراء الرواية تلك النهاية المفتوحة التي تبدت في المشهد الأخير، و **سكارليت أوهارا** تقف أمام بيتها ممسكة لحفنة التراب، مودعة الزوج الذي هجرها بعبارة : غداً.. هو يوم آخر.(1)

لقد جمع فيلم **ذهب مع الريح** بين عنصرين أعتبرا الأكثر هيمنة و حضورا في فن السينما منذ بداياتها: **الحب و الحرب،** فإذا كانت الحرب الأهلية التي عاشتها **الولايات المتحدة**- و لاسيما ولاية **جورجيا** في أواسط القرن 19م بين الإتحاديين و الإنفصاليين حول مسألة عتق العبيد السود- تشكل خلفية أحداث الفيلم و موضوعه الأساسي، فإن حكاية الحب (المستحيل) التي تجمع الحسناء ذات الشخصية القوية و المعقدة في نفس الوقت **سكارليت أوهارا** و **ريت بتلر** كانت المضمون الرومانسي الذي حلق بالفيلم عاليا في مجال التصنيف و التمييز و الشهرة، و هو ما صنف هذا الفيلم ضمن قائمة أجمل أفلام الحب في تاريخ السينما(2).

لقد عكس الفيلم روح الرواية بعرضه قصة **سكارليت أوهارا** منذ حبها الأول لإبن عمها الشاب **آشلي ويلكس،** ثم فشلها و زواجها من شقيق **آشلي شارلز،** ثم إرتباطها مرة أخرى بزوج ثري آخر بعد وفاة **شارلز** في الحرب، وصولا إلى الإرتباط و الزواج من تاجر الحرب الثري **ريت باتلر**. إن هذه القدرية في مجال الزواج و العاطفة رصدت بشكل مميز في الفيلم، و أبانت عن المزاج المتقلب للبطلة و خاصيتها البراغماتية دفاعا عن مصالحها الإقتصادية و اندماجها في واقع ما بعد الحرب.

---

1 - ينظر: فيلم ذهب مع الريح لفيكتور فليمنغ، اللقطة().

2 - ينظر: إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة- تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع و رعايته، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص 115-116.

حاول فيلم **ذهب مع الريح** عدم الإساءة للأمريكي، فقد حذف المخرج بمعية المنتج **ديفيد سيلزنيك** الإشارات المباشرة إلى جماعة **الكوكلاكس كلان** kuklux klan* تجنبا للحقد و العار الذي طال **غريفيث** في فيلمه **مولد أمة**. كما أن الفيلم أهمل الإشارة إلى إبن **سكارلت** من زوجها الأول، مركزا على إبنتها من **ريت باتلر**، و كان هذا التصرف الحر في الرواية بعد أن وافقت **مارغريت ميتشل** على شروط المنتج بعدم التدخل بأي جزء في الفيلم نظير منحها حقوق قصتها، و يذكر **إبراهيم العريس:**"... أن فيلم ذهب مع الريح هو فيلم مناخ كمنت حياته في الجو الذي أحاط بالفيلم، حتى من قبل تصويره، و في معرفة منتجه – الذي كان و بقي سيده النهائي- كيف يستفيد من ذلك المناخ، إلى درجة أن صار هناك فيلمان لكل منهما استقلاله الذاتي: الفيلم الذي يشاهد على الشاشة، و الذي نقل خلال ثلاث ساعات عرض أحداث الرواية بكل أمانة، و الفيلم الآخر الذي انصنع في أذهان الناس، و ظل راسخا عنيدا حتى حين كانوا يشاهدون الفيلم و يلمسون الفوارق الأساسية بين الفيلمين...فالفيلم بالنسبة إلى الانطباع العام حوله، هو فيلم إستعراضي عن الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال و الجنوب...أما الباقي فمشاهد حميمية و عائلية داخلية تليق بفيلم إجتماعي..." (1)

ترك هذا الفيلم في أذهان المشاهدين أيقونات راسخة عبر التاريخ، حتى و إن ترك انطباعا عاما على أنه فيلم إستعراضي عن الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال و الجنوب، هذا بشكل نظري، على اعتبار أن الفيلم لم يخض في مشاهد إستعراضية ضخمة أو معارك طاحنة اللهم سوى مشهدان ضخمان: حريق **أطلانطا**

---

* **الكوكلاكس كلان** kuklux klan: جمعية سرية في جنوب الولايات المتحدة الأمريكية أعضاؤها من البروتستانت البيض معادية للزنوج و السامية و الكاثوليكية و باقي الأقليات... و تستخدم وسائل إرهابية.

1 - إبراهيم العريس، السينما التاريخ و العالم، ص 146-147.

(اللقطة1)، و آلاف الجرحى الممدين على الأرض فيما كانت **سكارلت** تجول و تصول بينهم(اللقطة2)، أما باقي المشاهد فكانت حميمية و عائلية داخلية تليق بفيلم اجتماعي-كما أسلفنا سابقا- روى جزء منه التاريخ الأمريكي. و قد أتى هذا الفيلم في شكل تجاري ناجح و جميل جمال ألوانه و ملابسه و بديكوراته، و أداء ممثليه المتميز، و مصوريه و كل التقنيين الذين عملوا فيه، في ثلاث ساعات و 45 دقيقة.(1)

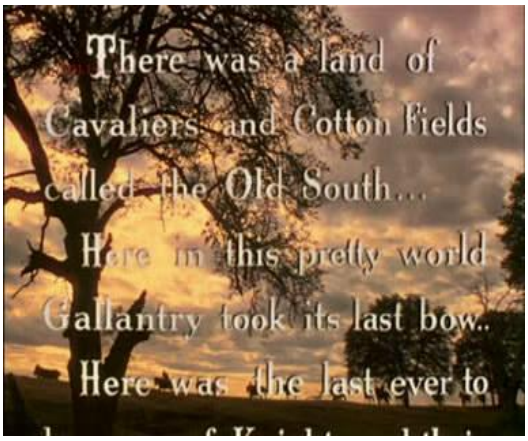
(اللقطة1-14د 12ثا-الجزء2من الفيلم)

(اللقطة 2-10د10ثا-ج2)

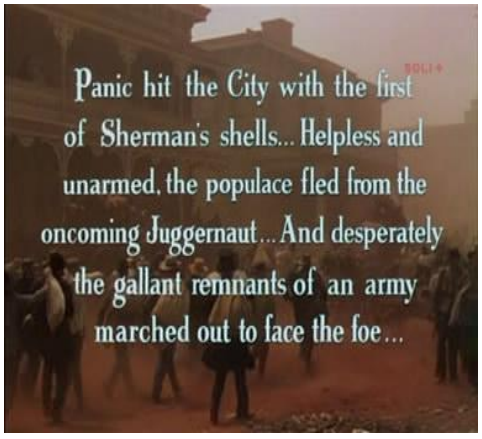
---

1 - ينظر: م ن، ص 149-150.

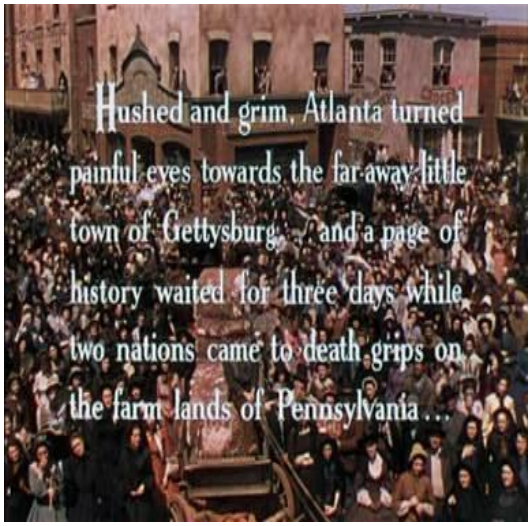
احتوى الفيلم على 56 مشهدا، و ضمن المخرج كل مشهد مجموعة من اللقطات أعطت أبعادا جمالية، حيث فصل كل مشهد بلوحة مقتبسة من الرواية كانت بمثابة الانتقال من مشهد إلى آخر، كذلك كانت هذه اللوحات الفاصلة عبارة عن سرد لمجريات قصة الفيلم جاءت في شكل مكتوب مصور(رغم أن السينما نطقت) ساعد المشاهد على تتبع أحداث الفيلم (اللقطة1+ اللقطة2+ اللقطة3+ اللقطة4)، و في وصف للمشهد الموالي و بلغة الرواية –الأصل- (مارغريت ميتشل) .



اللقطة1-6د31ثا-ج1



اللقطة2 -3د 27ثا-ج2



اللقطة3 -46د52ثا-ج1

اللقطة4-14د34ثا- ج2

إن مشاهد و لقطات الفيلم و إن تعددت فقد قسمه **ستانلي جيي. سولومون** إلى قسمين: "... على أن **ذهب مع الريح** يوظف داخله كل حيز المشاكل الإقتصادية و الإجتماعية و الفلسفية التي تواجه الجنوب خلال الحرب الأهلية و الفترة اللاحقة عليها، حتى بالرغم من أن الأحداث تركز على طول الخط على شخصية **سكارلت** البطلة الأرستقراطية العازمة على تجاهل كارثة وقت الحرب واسعة الانتشار، هذا إلى أن تطوقها هذه الكارثة و تؤثر في مواقفها، و يتعامل النصف الثاني من هذه الملحمة الفيلمية مع محاولات الجنوب المهزوم لإعادة الإعمار، و بالتالي إعادة **سكارلت** إرساء مكانها في المجتمع... "(1)

افتتح هذا الفيلم بتبيان العلاقة بين الشخصيات الرئيسية في جبهة الوطن و بين قوى الحرب التي تحتل الخلفية، حيث لم يظهر المخرج **فيكتور فليمنغ** من خلال السرد الصوري الذي وظفه إلا عبارات كان يرددها مجموعة من شخوص الفيلم تتحدث عن المعارك، لكننا لانرى سوى الإصابات العسكرية(اللقطة1)، و الحفلات الخيرية لجمع الأموال (اللقطة2)، و كذلك الحكم على **سكارلت** المرأة الأنانية التي تتملكها نوبات غضب غير مبررة عندما تحبط محاولاتها في السيطرة على الرجال الذين يدخلون حياتها، لكن رغم هذا فقد منحتها كادرات (لقطات) الفيلم خاصة

اللقطة1 -10د11ثا-ج2

اللقطة 2-41د46ثا-ج1

1 - ستانلي جيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2007، ص 354- 355.

زوايا التصوير (ينظر اللقطات:1+2+3+4+5+6) قوة لا مثيل لها، فأينما حلت أضفت على المكان جمالا ساحرا أخفى عيوبها و أخطاءها. لقد إختار المخرج اللقطة الكبيرة*(gros plan)، و اللقطة الكبيرة جدا** (très gros plan)، و كان في كثير من اللقطات يستخدم الزوم إلى الأمام*** (zoom avant)، و لأن السينما في هذه المرحلة قد تطورت و تطور معها الفيلم الروائي، فإن المشهد الذي كان يحتوي على لقطة واحدة (**فيلم كوخ العم توم لإدوين بورتر**) بالأمس أصبح يحوي جماعا من اللقطات التي كانت تخدم سيرورة الأحداث و تطور مجريات القصة داخل الفيلم.

اللقطة 1 -6د 42ثا-ج1

اللقطة 2-6د50ثا-ج1

اللقطة3 -22د40ثا-ج1

اللقطة 4-20د07ثا-ج2

---

* اللقطة الكبيرةgros plan: تؤطر الوجه فقط، و تقوم بوظيفة إيصال الأحاسيس و الإنفعالات الداخلية عبر ملامح الوجه.
** اللقطة الكبيرة جداtrès gros plan: تؤطر جزءا صغيرا من الوجه أو قطعة من الديكور.
*** الزوم إلى الأمامzoom avant: يتغير حجم المنظور من المنظر العام إلى المتوسط فالكبير.

اللقطة 5-31د25ثا-ج1

اللقطة 6 -3د57ثا- ج3

إن العمى الأخلاقي لهذا المجتمع بينه مخرج الفيلم في ضيق بصيرة **سكارلت** للعالم الذي تعيش فيه من جهة، و ملاحقتها و هوس إمتلاك **آشلي ويليكس** رغم يقينها أن قلبه ملك **لميلاني** من جهة أخرى، إن هذين المتلازمتين أعطيتا دفعا لمشاهد الفيلم، إضافة إلى الحديث عن الحرب الذي كان يدخل كنقاش بين شخصيات الفيلم تارة، و نرصده عبر تتابع صوري تارة أخرى. و شكل **ريت باتلر** (اللقطة1) الشخصية البرجوازية المقابلة، المتهكمة و المنطقية في نفس الوقت، و سعى وراء **سكارلت** (اللقطة:2+3+4)على طول الخيط الفيلمي، ليلتقيا في عدة مواقف انتهت بتزوجهما، لكن قلبها كان ملكا لشخص آخر، و هوس الأرض **تارا** لاحقها حتى نهاية الفيلم.

اللقطة1 -22د46ثا- ج4

اللقطة2 -5د44ثا- ج4

اللقطة3 -7د03ثا-ج4

اللقطة 4 -16د16ثا- ج4

أخذت شخصية **ريت باتلر** في الفيلم حصة معتبرة من اللقطات التي جمعته في مجملها مع **سكارلت،** و لأنهما متشابهان إلى حد كبير فإن لقاءاتهما كانت تنتهي دائما بشجار عنيف يدفع **باتلر** إلى تقبيلها رغما عنها أو الشرب أو استدراجها إلى الفراش، و العلاقة الحميمية الوحيدة التي جمعتهما هي الطفلة (اللقطة5) التي أحبها أباها كثيرا و دللها، لكن القدر سرع رحيلها.

اللقطة 5-46د58ثا-ج4

يقتفي المحور الثاني من الفيلم صعود الحظوظ الاقتصادية لبطلته، التي تقرر إعادة بناء مزرعة والدها المحطمة مدفوعة بتجربة الفقر و ضياع المكانة التي عانت منها في الأيام الأولى لهزيمة الجنوب. لقد خلقت الحرب وساوس **لسكارلت** في اتجاه جمع المال بكل الطرق المتاحة، و هذا ما دفعها في المقابل إلى الزواج بلا حب، غير أن زيجاتها أعطتها فرصة اكتشاف موهبتها في مجال المال و الأعمال، لكن **باتلر** كان يفوقها في هذا المجال و لم تكن ندا له، و اكتشفت بعد هجره لها بأنها أصبحت تريده حقا.(1)

---

1 -ينظر: ستانلي جيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص357.

أعطى **فيكتور فليمنغ** أهمية بارزة في الفيلم للشخصيتين المحوريتين: **سكارلت أوهارا** و **ريت باتلر**، حيث تناولهما الكادر (الكاميرا) من كل الجهات لتبيان صفاتهما عبر علاقاتهما بالشخصيات الأخرى مثل: **ميلاني** المرأة الطيبة و الخيرة، و **آشلي** زوجها الذي عشقته **سكارلت** حتى النخاع، و كانت زوايا الرؤية في هذا الفيلم قد تطورت و أصبح التبئير موتيفا للإنتقال من مشهد لآخر، و هذا ما سهل تصوير الشخصيات و السرد.

حوى الفيلم مجموعة من المشاهد التي حوت بدورها جملة من اللقطات سردت من خلالها قصة الفيلم، وكانت الكاميرا ثابتة fixe في معظم الأحيان (اللقطة1)، و تحركت عن طريق **الترافلينغ*** traveling لمسح الأماكن التي كان يوجد بها الجنود أو أجواء الحرب (كالحريق مثلا) مسحا بانوراميا من اليمين إلى اليسارpanoramique de droite a gauche إظهارا لفرحة الأهالي بعودة الجنود من الحرب (اللقطة2)،

اللقطة1-14د12ثا-ج2

اللقطة2-46د40ثا-ج1

*الترافلينغ traveling: حركة الكاميرا و هي تتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف، أو مصاحبة لموضوعها.

و لقطات أخرى مسحت فيها الكاميرا المكان من اليسار إلى اليمين panoramique de gauche a droite عندما كانت عائلة **سكارلت** تؤدي صلاة الشكر(اللقطة2). كما وظف المخرج أيضا الغطس* من الأعلى إلى الأسفل plongée de haut en bas (اللقطة 3) حينما كانت الكنيسة تتعرض للقصف و القس بقي يتلو الصلوات للجنود الممدين على الأرض، لأن الكنيسة قد تحولت إلى مركز إسعافات. لقد استخدم الغطس كذلك من الأسفل إلى الأعلى plongée de bas en haut في عدة مشاهد نذكر منها حوار **باتلر** مع الخادمة **بيرسي** عندما ذهبت لتبحث عنه لأن **ميلاني** اشتد بها المرض بعد وضعها للجنين (اللقطة4 + 5) .

اللقطة 2 -14د43ثا-ج1

اللقطة3-3د59ثا-ج2

اللقطة 4 -12د19ثا-ج2

اللقطة 5 -12د18ثا-ج2

*الغطس plongée: تصوير الموضوع من خلال توجيه زاوية النظر من فوق إلى تحت الغطس المضاد contre plongée تصوير الموضوع من خلال توجيه زاوية النظر من تحت إلى فوق.

إختار **فيكتور فليمينغ** لفيلمه أحجاما للقطات تنوعت بين اللقطة الكبيرة grosالتي نجد لها مثالا في تركيزه على الشخصية المحورية للفيلم **سكارلت**، كما نجده يستخدم لقطات مقربة* على شكل (لقطة مقربة قامة) plan rapproché taille و التي وظفت خصوصا في حوارات **باتلر** و **سكارلت** (اللقطة1) ، و تارة أخرى يستنجد ب:(لقطات مقربة صدر) plan rapproché poitrine كالتي وظفها المخرج مع شخصية **باتلر** كثيرا (اللقطة 2). أما بالنسبة للقطة الأمريكية** plan Américain التي شاع استعمالها فيلميا بعد أن ولدت في مخبر الفيلم الأمريكي، فإننا نرصدها في عديد اللقطات مثل: لقطة اجتماع القادة الشماليين لدراسة خطة الحرب (اللقطة 3). و طغت على الفيلم اللقطات المتوسطة*** plan moyen التي نذكر منها الحوار و النقاش الذي دار بين **سكارلت** و أبيها أثناء عودته في المشهد الثالث للفيلم (اللقطة4)، و أدرج **فليمنغ** في كثير من الأحيان اللقطة العامة**** حيث جاءت في جملة من المشاهد: الدمار الشامل الذي خلفته الحرب، ساحة المصابين الممددين على الأرض، هروب المواطنين من القصف الذي طالهم. و هذا التنوع في سلم اللقطات أملاه التطور التقني الذي حصل في الصناعة السينمائية بفضل التراكم الفيلمي الذي ترسب بعد عشريات من الممارسة السينمائية مشكلا حقلا جماليا لم يتح قبل لمخرج مثل **إدوين بورتر.**

---

*لقطة مقربة plan rapproché: (plan rapproché taille لقطة مقربة قامة ، لقطات مقربة صدرplan rapproché poitrine) و تؤطر الجزء العلوي من جسم الشخصيات، و تستعمل أثناء الحوار و التعبير بالأيادي و الملامح.

** اللقطة الأمريكية plan Américain:تؤطر الشخصية من الرأس إلى تحت الركبة و قد ظهرت مع أفلام الوستارن التي يعتمد أبطالها على المسدسات، و تقوم برصد حركة اليد و المسدس أثناء المبارزة.

*** اللقطة المتوسطة plan moyen: تؤطر الشخصية من الرأس إلى القدم و تقوم بتقديم الشخصيات التي تقوم بالحدث.

**** اللقطة العامة plan general: أو الشمولية تصور الديكور و الأمكنة على مسافة بعيدة لا تظهر فيها ملامح الشخصيات. و هي لقطات وظيفتها في الغالب وصفية و تساعد على موقعة الحدث.

اللقطة 1-12د49ثا-ج4

اللقطة 2 -32د01ثا-ج4

اللقطة 3 -26د43ثا-ج1

اللقطة 4-10د4ثا-ج1

وظف المخرج في هذا الفيلم المونتاج المتوازي* في عدة مشاهد (اللقطة1+2)، لكن المونتاج الذي طغى على مشاهد الفيلم هو المونتاج السردي** (اللقطة3+4) و ذلك لطبيعة الفيلم المقتبس عن رواية، و ساعدت مجموعة اللقطات البانورامية*** في اختزال زمكنة الرواية التي استبدلت بزمكنة بصرية مدعومة باللوحات المكتوبة الفاصلة أو عن طريق الموسيقى المصاحبة للحدث.

---

*المونتاج المتوازي: Parallel Editing فيه تتداخل لقطات لحدثين مختلفين في المكان و متوازيين في الزمان لخلق تأثير درامي قوى عن طريق استغلال رابط فكرى خفى أو ظاهر بين اللقطات, حيث تتقدم على شكل متبادل في شكل فيه تصعيد للدراما ممكن ان يضيف عمق و دلالة خاصة.

**المونتاج السردي: أو المشهدي وهو أن تتمدد اللقطات الصورية لتكون مشهداً طويلا.

*** اللقطة البانورامية: plan panoramique عبارة عن نوع من التصوير العريض والذي يأخذ زاوية عريضة نوعا ما.ويتم التصوير بعدة طرق منها استخدام عدسات خاصة ذات زاوية عريضة أو تصوير المنظر على اجزاء. وبعد تصوير المشاهد المطلوبة تقوم بفتحها بواسطة أحد البرامج الخاصة واختيار خاصية الدمج حتى يتم دمج جميع الصور في صورة واحدة عريضة.

اللقطة 1 -21د39ثا-ج3

اللقطة 2 -21د49ثا-ج3

اللقطة 3 -10د7ثا-ج4

اللقطة 4 -11د17ثا-ج4

ركز الفيلم على جانب إنساني يربط الزنوج بالبيض لم تركز عليه الرواية، ففي مزرعة **تارا** لم يكن العمل بتقاليد الإقطاع التي نعرفها بل كان **سام الكبير** Big Sam هو الذي يعلن وقت العمل في المزرعة و انتهاءه، و دعم هذا المشهد بحب البيض للزنوج فقد كانوا يعاملون بشكل جيد بل و كانت لديهم مهام و واجبات. وفي مشهد من الفيلم أخبر **سام الكبير** (العبد المملوك) **سكارلت** أنه حفر هو و أتباعه خنادق لمقاتلي الكونفدرالية لمساعدتهم في الفوز بالحرب على حساب الشماليين(اللقطة1). لعب الزنوج أيضا دورا مهما في عائلة **أوهارا،** فرئيسة الخدم **مامي** Mamy كان لها تأثير على العائلة، و كانت لها مسؤولية كبيرة اتجاه **سكارلت،** فكانت توبخها و توجهها، و هو ما دفع **باتلر** لاحترامها(اللقطة2)، و قد أعطاها المخرج دور الراوية

أثناء موت إبنة **باتلر** و **سكارلت** عندما تستقبل **ميلاني** التي قدمت للمواساة(اللقطة3). و عموما فإن **سكارلت** بالرغم من غطرستها و تعجرفها و كبريائها فقد صورت في مستوى إنساني عال و هي تحب خدمها و لا يمكن أن تستغني عنهم أبدا.

اللقطة 1 -13د50ثا-ج3

اللقطة 2 -15د40ثا-ج1

اللقطة 3 -48د53ثا-ج4

نقل الفيلم صورة للجنوب على أنه مجتمع غير معقد يتعامل مع ذوي البشرة السوداء بكل إنسانية و ديمقراطية، فقد كان الفيلم رحلة إلى الوراء من خلال وصفه لحياة المزارعين و نسائهم، و قد عبر عنها المخرج بلقطات عامة (اللقطة1+2) أعطى فيها صورة سردية عن زمن يحاكي جيلا بأكمله، و قد أشار في هذا المقام **إدوارد كامبل** :" ...وصفت رائعة **سيلزنيك** بأنها مؤثرة جدا و محركة للنفوس إلى أبعد الحدود، في تواصلها مع قيم المنطقة. و وضعت الشهادات على أنها من أصالة القصة... و قال أحد النقاد أن ثمانية و ثلاثين ناج من الحرب الأهلية خرجوا من الصالات و هم مقتنعون بأن الفيلم كان حقيقيا بالنسبة للجنوب الذي قضوا فيه

طفولتهم. و تمتم أحد الكونفدراليين القدامى البالغ الثانية و التسعين من عمره بأن الفيلم كان أكثر الأشياء الذهبية الملعونة التي رآها."(1)

اللقطة 1 -5د43ثا-ج1

اللقطة 2 -8د39ثا-ج1

صنف هذا الفيلم ضمن أروع الأفلام الرومانسية، فقد وظف **فيكتور فليمنغ** بمعية المنتج **سيلزنيك** مجموعة من التقنيين الذين أعطوا للفيلم جمالية صورية و تقنية تمثلت في الديكورات الداخلية و الخارجية (اللقطة1+2)، كما بينت الأزياء و الأكسسوارات (اللقطة+2) ذلك التمييز الطبقي. و نلمس في الفيلم جهد المنتج و المخرج في السيطرة الجمالية على عنصري: الزمان و المكان، إذ يمكن أن نلاحظ الفضاء الواسع الذي استخدم لإضفاء شساعة المكان متمثلا في: فضاءات حميمية كالبيوت و غرفها ارتبطت خصوصا بلقاءات **سكارلت** مع **باتلر** أو حتى الهوس الذي دفعها نحو **آشلي ويليكس** ، و هناك فضاءات خارجية مفتوحة كالمزرعة **تارا** التي شكلت دلالة رمزية ترجع إليها **سكارلت** دائما لأنها بمثابة الأم، أما فضاءات الحرب و الحريق و ساحة المعركة و الكنيسة.... كانت معظمها أماكن خارجية ساعدت الشخصيات و الأجسام الطبيعية على الحركة و الاستمرارية.

---

1 - إدوارد كامبيل، هوليوود و أسطورة الجنوب الأمريكي، ص 181.+

اللقطة1 -12د01ثا-ج1

اللقطة2 -24ثا-ج2

اللقطة3 -29د37ثا-ج4

اللقطة4 -38د56ثا-ج3

منحت الرواية للفيلم مساحة زمنية امتدت على مدى سنوات من الحرب الأهلية، و قد اختزلت تقنيا عبر سرد بصري تاريخي تجسد في عرض لم يتعدى 4 ساعات، فزمن السرد في هذا الفيلم وظفه المخرج بمحورين: الأول، هو زمن الحرب، و الثاني، هو زمن العاطفة الذي جعل من **سكارلت** رهينة حب حاربت من أجله، لكن حبها الأول و الأخير كان للأرض **تارا** التي كادت تفقد أثناء الحرب الأهلية.

إن فيلم **ذهب مع الريح** هو ملحمة أمريكية سردت لحظات تاريخية امتزجت فيها صفات الأمريكي الجامح الذي يصارع العالم للدفاع عن أرضه التي تمثلت في المزرعة **تارا.** و هنا نشير إلى أن كاتبة الرواية **مارغريت ميتشل** التي وفقت في أسر عقول قرائها عبر سردها لقصة جنوبية محورها الأساسي هو الحب و الحرب،

أعطت فرصة لسرد بصري سينمائي إستعمل سحر الصورة في تقديم قصة ل:**ذهب مع الريح** ربما لم يرجع المتلقي السينمائي ليتصفح صفحاتها أبدا. لقد قدم هذا الفيلم لتاريخ السينما العالمية نموذجا عن تطور الرواية المؤفلمة، إذ ساهم هذا العمل في تطوير اللغة السينمائية و التكنيك الفيلمي إبان فترة العصر الذهبي لهوليود.

المبحث الثالث:

فيلم دراكولا- برام ستوكر- لفرنسيس فورد كوبولا ومرحلة التكامل السينمائي:

شهدت السينما الأمريكية بعد فترة السبعينات إنتعاشة و إنبعاثا سينمائيين محسوسين بعد الإنتكاسة التي عرفتها خلال الخمسينات و الستينات، و إستطاعت أن تتخلص من شرك الشاشة الصغيرة **(التلفزيون)** و الذي خفض عدد رواد قاعات السينما في أمريكا من: 100 مليون شخص في الأسبوع عام 1946م، إلى 12 مليونا في الأسبوع في أواخر الستينات.(1) و كان الحافز وراء هذه الإستفاقة هو تجدد نظام الإنتاج السينمائي الذي وجد نفسه مجبرا على تغيير ميكانيزمات الصناعة الفيلمية بعد إنهيار نظام الأستوديو المشكل لعصر **هوليود** الذهبي سابقا. هذا الإنهيار ألزم شركات الإنتاج السينمائي على التجدد وسط إنهيار مردود شباك التذاكر و تأثر المشهدية السينمائية، حيث بدت السينما و كأنها آخذة في التلاشي و الإختفاء، إذ أصبحت دور السينما الكبرى في المدن الأمريكية تغلق أبوابها أو تحول إلى أسواق (**سوبر ماركت**) أو أزقة يتردد في جنباتها نباح الكلاب كما ذكر **دونالد ستابلز.**(2)

كان لهذا التهديد بالغ الأثر في تظافر جهود السينمائيين الأمريكيين حفاظا على صناعتهم و إنتاجهم من الزوال، فتمكنوا من الخروج من هذه الأزمنة التي قاربت العشريتين مع مطلع السبعينيات بعد أن رضخت شركات الإنتاج لواقع الفيلم الفني، و أعطى المنتج حرية أكبر للمخرج كي يتصرف في إنجاز الفيلم، و سايره في مجال

---

1 - ينظر محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 289.

2 - ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، ص 18.

ضخامة الفيلم و حرية طاقمه الفني. و قد واكب هذه الميزانيات الضخمة لإنتاج الأفلام جيل جديد من المخرجين الأكاديميين الذين كانوا يحملون خلفية نظرية و حرفية عن العالم السينما بتاريخها، و يقول **ديفيد روبنسون** عن هؤلاء القادمين الجدد:" سيطر على ذلك العقد مجموعة من المخرجين الجدد صغار السن ممن أتوا من خلفيات تختلف للغاية عن خلفيات أجيال هوليود السابقة: **فرنسيس فورد كوبولا***، **جورج لوكاس****، **مارتن سكورسيزي** و **ستيفن سبيلبرغ*****، لم يأت أي منهم من التلفزيون أو من الصفوف الدنيا لصناعة السينما، و لكن من أقسام السينما بالجامعات. "(1)

و مع هذه الفئة المميزة من المخرجين كانت السينما الأمريكية تدخل مرحلتها الحديثة و المعاصرة، و تودع فترة الركود السينمائي بعد أن وفرت طواقم فنية شابة و عالمة دفعت بالفيلم نحو آفاق إبداعية متميزة، جددت في الشكل و المضمون. و شهدت الثلاثين سنة الأخيرة من القرن العشرين عودة قوية للفيلم الأمريكي بأنواعه الكلاسيكية و المعاصرة، حيث عرف الفيلم الأمريكي رواجا كبيرا و سيطرة عالمية فاقت مرحلة الثلاثينيات و الأربعينيات، إذ عانقت أفلام **هوليود** مرحلة التكامل السينمائي في زمننا الحديث و المعاصر بفضل التطور الفني و التقني، و نضج الفكر و الثقافة السينمائيتين لدى حرفيي المهن السينمائية.

---

*فرنسيس فورد كوبولا: (يعرف في المتن لاحقا)

جورج لوكاس George Lucas : 1944مخرج وسيناريست ومنتج اشتهر باخراجه وإنتاجه لفيلم **حرب النجوم.

***ستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg 1946 مخرج ،كاتب سيناريو ومنتج سينمائي أمريكي ، حائز على عديد جوائز الأوسكار، من أهم أفلامه: الفك المفترس، الحضيرة الجوراسية، يجب إنقاذ الجندي رايان، الأميستاد، ...

1 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 303.

و يعزى هذا التطور كما أشرنا سابقا إلى مخرجي **هوليود** المعاصرين: **جورج لوكاس، ستيفن سبيلبرغ، مارتن سكورسيزي، أوليفر ستون*، جيمس كاميرون****، و آخرون...، يتقدمهم عراب السينما الأمريكية المعاصرة **فرانسيس فورد كوبولا.** لقد أطل هذا المخرج الكبير و المتميز على فترة السبعينات بصرخة سينمائية مدوية مثلها فيلمه: **العراب-** Le Parain عام 1972م، و أحدث هذا الفيلم الذي شكل فيما بعد ثلاثية سينمائية رائعة، نقلة نوعية و تاريخية في السينما الهوليودية من حيث سلطة المخرج و قدرته على حمل شركات الإنتاج على تحمل تكلفة إنتاج الفيلم ذي الميزانية الضخمة. و يعد فيلم **العراب** بمثابة المفتاح الذي أخرج **هوليود** من قوقعة الإنتاج الكلاسيكي إلى رحاب سينما الإنتاج الكبير.

لقد إنفتحت **هوليود** بفضل **كوبولا** على المشهد الكبير ذي التكاليف الباهظة، و بهذا صنعت الفارق بينها و بين الدراما التلفزيونية التي فقدت جمهورها ذي المشهدية الرتيبة، و خرج هذا الجمهور مرة أخرة للوقوف على مشهدية سينمائية أكثر ضخامة و غرائبية و فنية و جمالية. و سار على نهج **كوبولا** أقرانه من المخرجين الذين أعطوا للفيلم الهوليودي سحره المعاصر الذي إعتمد الإبهار و قوة اللقطة و المشاهد الفانتازية، لقد عرف **كوبولا** كيف يربح رهانه السينمائي، و يحول أعماله السينمائية إلى أيقونات فيلمية معاصرة تدين لها **هوليود** بالفضل العظيم في رسم مشهد سينمائي معاصر يقارب مرحلة الإكتمال في مجال الفن السابع. إن أفلاما من مثل: **العراب** بأجزائه الثلاث، و **القيامة الآن**، و **دراكولا برام ستوكر**، تمثل منعطفات كبرى في مرحلة السينما المعاصرة، و تسجل كل منها أثرا سينمائيا إقتفى المخرجين أثره و راحوا ينسجون على منواله.

---

*أوليفر ستون Oliver Stone: 1946 مخرج وسيناريست أمريكي، حائز على عدة جوائز أوسكار، عرف عنه انتقاده للمجتمع الأمريكي و سياسة الحكومة الأمريكية، من أهم أفلامه: بلاتون، ج ف ك ،نيكسون.. .

**جيمس كاميرون James Cameron: 1954 مخرج، كاتب، مخترع ومنتج سينمائي كندي حاصل على ثلاثة جوائز أكاديمية (الأوسكار)، يعرف بأفلام الآكشن والخيال العلمي، والتي غالباً تحصد عوائد مالية كبيرة، من أهم أفلامه: تارميناتور، التيتانيك، آفاتار....

لم يكن ريبرتوار **كوبولا** السينمائي مبنيا على تجربة غائرة في الذاتية كما هو شأن بعض معاصريه من كبار المخرجين، و إنما هو إنسجام و تكامل للحرف السينمائية و مهن العرض بدءا من السيناريو إلى التصاميم الشكلية، و تعاون جماعي يرفع العمل إلى قمة الجمالية. و تشاء الصدف أن نصطدم في بحثنا هذا المخصص لأفلمة الرواية في سينما أمريكا بمخرج من هذا الحجم خاض في أغلب أعماله السينمائية بما فيها أفلامه الثلاثة المذكورة سالفا، تجربة أفلمة الرواية، و تعامل كثيرا مع إقتباسات روائية تجاوز فيها حدود السيناريو إلى كتابة أو إعادة كتابة الرواية فيلميا. و لأن تجربة فيلم **دراكولا برام ستوكر** عام 1992م تعد علامة فارقة في تجديد رؤيتنا لعالم فيلم الرعب من جهة، و علاقة الرواية بالفيلم من جهة أخرى، إرتأى البحث أن يقف في مرحلة التكامل السينمائي و نهاية القرن العشرين عند هذا الفيلم نمذجة، و ندخل لنرى جمالية الطرح السينمائي و المفارقة المتمثلة في الرومانسية التي أدخلها **كوبولا** على أفلام الرعب التي نتمثلها على حد قول **آندريه بازان**:" إنه شيء من الرعب المقدس الذي يدفع بنا ضمنيا نحو جحيم السينما."(1)

---

1 - آندريه بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2009، ص 17.

1 ***نظرة حول الرواية:***

أ/ ملخص الرواية:

يسافر **جوناثان هاركر** من **لندن** إلى **رومانيا،** حاملا معه رسالة من المحامي الذي يشتغل عنده إلى **الكونت دراكولا** سيد **ترنسيلفانيا،** و هذا بغية إتمام صفقة شراء منزل بإحدى ضواحي **لندن** لصالح **الكونت.** و قد لاحظ **جوناثان** في طريقه تضاريس **ترانسيلفانيا** الغريبة و قصورها، و كذا طباع الناس الغريبة و المسكونة بالخوف، ففي **بيستريتز** أعطته زوجة صاحب الفندق سلسلة صليب جلبتها من الأراضي المقدسة كي تقيه الشر بعد أن علمت بأنه متجه إلى قصر **دراكولا .** و في مفترق الطرق الجبلي الذي إنتظر فيه حوذي عربة جياد، شعر بهذه الغرابة و هو ينظر إلى هذا الأخير بعد أن ركب، حيث لاحظ شكل أظافر يديه الطويلة جدا، و شكل رأسه العجيب المندس تحت الخوذة، و كذا تجمع الذئاب حول موكب العربة و التي تفرقت بصراخ الحوذي و كأنها كلابه.

لم يكن الحوذي سوى **الكونت** نفسه الذي وجده في إستقباله في قصره المظلم غريب الشكل، و رغم أن **الكونت** إستقبله بلطف و دماثة أثناء وصوله إلا أن **جوناثان** ذهل لمنظره العجيب، إذ راعه أنفه الأجعد و أذناه الطويلتان المذببتان، و شحوب وجهه الذي تخفي تجاعيده مئات السنين لا العشرات، لأن هذا الشاب لم ير في حياته كلها مسنا من هذا الطراز و كأن وجهه يطوي الهرم طيا. لقد فرح السيد بصفقة منزله الجديد ب: **لندن** و الذي يدعى **كارفاكس** ، و الذي أختير حسب رغبته منعزلا و قديما و ضخما و مظلما و رطبا، و ملتصقا بكنيسة مهجورة، إن هذه الأوصاف دفعت ب: **دراكولا** إلى إمضاء عقد الشراء فورا، و إجلاس **جوناثان** إلى مائدة العشاء بسرور و غبطة ليلتها.

مرت تلك الأمسية و مثيلاتها من أمسيات بنفس الطريقة، حيث يظهر **دراكولا** ليلا و يختفي نهارا، و هكذا دواليك... لقد لاحظ **جوناثان** بأن **الكونت** يقوم بكل شيء بمفرده، و أن لا خدم لديه، و تأكد مع مرور الوقت بأن **دراكولا** رجل غير عادي، و هو يمتلك قدرات خارقة، لقد رأى كيف كانت عيناه حمراوين إلى درجة إخافته، و تيقن بشكل لا مجال فيه للشك بأنه إما رجل لا يشبه البشر يوم كلمه من الخلف، و لم يرى إنعكاس وجهه في المرآة التي كان يحلق ذقنه بالقرب منها. كان **الكونت** لحظتها ينظر كذئب جائع إلى خيط الدم الذي سال من جرح بذقن الشاب، و لما حاول هذا الأخير مسح دمه بعد أن رفع الصليب الذي أهدي له، قفز **الكونت** إلى الخلف ذعرا و بشكل مريع و كأنه سيهاجم فريسة. صار **جوناثان** يدرك الورطة التي وقع فيها، و لم يعد يعرف هل هو زائر أم سجين لدى الكونت، لقد مل من جلوسه للقراءة بعد إستيقاضه المتأخر نهارا، و إنصاته ليلا إلى **دراكولا** الذي كان يحدثه عن تاريخ **ترانسيلفانيا** المليئ بمآثر آل **دراكول.**

كان **الكونت** في أحد أحاديثه مهتما بالسفن و الموانئ و البضائع، و قد حدثه **جوناثان** عن بلدة **ويتيبي** الشمالية و المشهورة بميناء صيد السمك، و قاده شوقه إلى حبيبته **مينا** لإخبار **الكونت** عن أن هذه البلدة هي مصيف عشيقته التي تقضي بها الآن عطلتها مع صديقتها **لوسي** ، و بما أن **دراكولا** بالغ في الإهتمام بقرب زواجه من حبيبته، أظهر **جوناثان** صور الفتاتين، و هذا ما جعل **الكونت** يظهر إهتماما غير إعتيادي بصورتيهما. أدرك العاشق بأنه أخطأ لما كشف عن الصور أمام **الكونت** الغريب، هذا الأخير الذي جاءه بأوراق ليكاتب زوجته و يراسلها منذ الآن لأن البريد إلى **إنجلترا** بطيء، و حسب هذا الإجراء تأكد **جوناثان** بأن بقاءه سيطول، و هذا ما لمح إليه **دراكولا** الذي أمره بالبقاء شهرا، مع التشديد عليه بعدم مغادرة هذا القسم من القصر لأنه لا يضمن إنتقاله إلى قسم آخر.

شعر **جوناثان** بحجم الخطر، إذ كيف يلبث شهرا في هذا المكان المخيف؟ و قاده الفضول إلى تجاوز محظور **الكونت،** و دخل إلى قسم آخر من القصر بحثا عن مخرج من هذا المجهول، و بينما هو يطل من إحدى النوافذ رأى منظرا عجيبا، إذ خرج **دراكولا** بجسده من نافذة بوضع عكسي و هبط إلى أسفل الجدار و كأنه ذبابة على حائط. لقد أرعبه هذا المنظر الذي يطير العقل، فاستلقى على سرير بإحدى غرف القسم الآخر، و لكنه سرعان ما دخل فيما يشبه الحلم إذ وجد نفسه محاطا بين ثلاث من الجميلات ذوات عيون حمر أخافته ضحكاتهن الشريرة، و رحن يبادلنه اللمسات و الهمسات قبل أن يتدخل **الكونت** كالموت و يزجرهن على فعلتهن، و ما لبث أن إستفاق ليجد نفسه فوق سريره محاولا التساؤل هل كان في حقيقة أم حلم.

أدرك أخيرا بأنه في قصر مصاصي دماء، و عرف بأن عليه الفرار من هذا المكان المخيف، و عندما استيقظ باكرا في الصباح تتبع جلبة من الحفر في أسفل القصر، و لاحظ بأن مجموعة من الغجر أنزلت صناديق خشبية إلى القبو. و لما أطل ذلك المساء من نافذته وجد **دراكولا** يهبط كالذبابة إلى الأسفل و قد ارتدى معطفه هو، فتذكر إختفاء ملابسه و معطفه و بطاقة سفره و ماله. و في الصباح نزل إلى القبو ليكتشف **دراكولا** و هو نائم في صندوق و الدم يسيل من أطراف فمه و عنقه، فعاد إلى غرفته مذعورا. و سمع في تلك الليلة أيضا صخبا في الأسفل، و لما نظر إلى الأسفل وجد الصناديق توضع فوق ظهر عربة الجياد التي انطلقت في ذلك الليل، و حينها عرف بأن أغراضه إختفت للتمويه و أن عليه الفرار للحاق حبيبته، لأن **دراكولا** قد بدأ رحلته المجهولة نحو **إنجلترا.**

كانت **لوسي** صديقة **مينا** فتاة جميلة و لعوبة، و وقع في حبها الكثير من الرجال، و لكنها احتفظت بحب **جاك سيوارد** و صديقه **آرثر هولموود،** و كان **جاك** الطيب

المسؤول عن مستشفى المجانين بشمال **لندن،** و كانت **لوسي** تمضي عطلتها رفقة **مينا** ببلدة **وتيبي** عندما وصلت سفينة غريبة إلى الميناء لم يكن على ظهرها أحد، سوى بعض الصناديق التي أرسلها تاجر إلى **لندن،** و ليلتها إستفاقت **مينا** على شغور سرير صديقتها **لوسي** فهرعت إلى حديقة المنزل لتجدها ممدة على ظهرها في أحد المقاعد و فوقها ينحني شكل أسود غريب. عادت بصديقتها إلى المنزل و لاحظت وجود بقعتين صغيرتين حمراوين على عنقها، و في الليلة الموالية أقفلت النافذة و الباب جيدا حتى لا تمشي صديقتها في نومها ثانية، و لما أحست بأنها تحاول الخروج أرجعتها إلى سريرها، و أسدلت ستائر النافذة التي كان يحوم حولها خفاش ضخم في تلك الليلة المكتملة البدر.

وصلت رسالة من شقيقة **مينا** التي كانت تشغل مديرة مستشفى ب: **بودابست،** تخبر أختها عن مرض **جوناثان** الذي أدخل إلى المستشفى، و الذي لم يعرف كيف وصل إلى هناك، و هو في حالة هستيرية، حيث تكلم عن ذئاب و مصاصي دماء و أشياء غريبة، و إضطرت **مينا** للحاق خطيبها فورا بعد أن علمت بأن مانعا حال دون وصول مراسلاته. و كانت هستيريا أخرى قد أصابت أحد مرضى مستشفى مجانين **جاك سيوارد** الذي ظل يردد **السيد يقترب،** هذا المجنون المعروف ب: **رانفيلد** نجح ذات ليلة في الفرار، ليلقى عليه القبض بالقرب من كنيسة قرب منزل **كارفاكس** حيث كان هناك خفاشا يتعقبه.

عادت **لوسي** إلى منزل أمها القريب من مستشفى **جاك سيوارد** بعد رحيل **مينا** ، و كانت حالتها تزداد سوءا لما عاينها هذا الأخير رفقة **هولموود،** و إضطرته حالتها إلى الإستنجاد بصديقه البروفيسور **فان هلسينغ** من **أمستردام،** ليفسر بعض الظواهر الغريبة التي تبدت عليها في الآونة الأخيرة. إستطاع **فان هلسينغ** أن يبعث الإحمرار

و الحياة من جديد في **لوسي** ، إذ أعطاها مزيدا من الدم، و داوى جراحها، و كان يضع حول عنقها أثناء النوم حلقة من الثوم، و ينثر أزهار الثوم أمام النافذة و الباب. لقد تأكد البروفيسور الضليع في أمور الطب و الروحانية بأن **لوسي** تعرضت لحالة مس شيطاني، و كان الوحيد الذي يعرف و يخفي سر إصابتها.

لقد وبخ البروفيسور أم **لوسي** أشد توبيخ يوم علم بأنها نزعت حلقة الثوم من رقبتها ذات ليلة و فتحت النافذة، و شدد على الجميع باتباع تعليماته بخصوص أزهار الثوم و حراسة **لوسي** ، و هو الأمر الذي لم يفهمه حتى **جاك سيوارد** رغم كونه طبيبا. رحل **فان هلسينغ** تاركا تعليماته الصارمة، و تكلف **جاك** بتوالي الليالي مع الأم بحراسة **لوسي** ليلا خصوصا بعد أن عاد إليها لونها و صارت تمتثل للشفاء، و كان **جاك** بتوالي الليالي يسمع من وراء نافذتها أصواتا غريبة، إستطاع أن يميز منها صوت خفقان أجنحة. و ذات أمسية و قبل أن يعاود حراسة **لوسي** ليلا، حلم **جاك** في مكتبه بالمستشفى بذئب يهاجمه عندما غفا، و استيقظ على **رانفيلد** يهجم عليه بسكين و يصيبه في ذراعه الأيسر. تدخل الممرضون بسرعة و طوقوا **رانفيلد** الذي كان يلعق دم **جاك** من على الأرض و يصيح: **الدم هو الحياة.**

في تلك الليلة تخلف **جاك** عن الذهاب إلى بيت **لوسي** نظرا لإصابته، و لما هرع إلى بيتها في الصباح إلتقى **فان هلسينغ** الذي كان قدم ذلك الصباح لمعاينة **لوسي** بعد أيام من غيابه، و صدم لما علم بأن **لوسي** تحتضر بعد أن هاجمها ذئب مفترس بالأمس. كان لموت **لوسي** أثره على المحيطين بها، و لم يكسر هذا الحزن سوى وصول رسالة تؤكد زواج **جوناثان** من **مينا** ب: **بودابست** و أنهما في طريقهما إلى **لندن** . و قد قرر **فان هلسينغ** المكوث مع **جاك** قليلا للإلتقاء بالزوجين، و تيقن **جاك** بأن البروفيسور يعلم أكثر مما أخبر عن ظاهرة **لوسي** المرضية، و تقارير الصحف

التي تناولت الإعتداءات على أطفال صغار عثر عليهم بخدوش في أعناقهم. لم يستطع **جاك** أن يستوعب الأمر و خطورته، فمصاص الدماء كان واحدا و الآن صارا إثنين، و للتخلص من هذا الوضع لا بد من محاصرة هذا الوباء الشيطاني و القضاء عليه.

إصطحب **فان هلسينغ** كلا من: **جاك** و **آرثر هيلموود** إلى قبر **لوسي** ليروا بأعينهم خطورة الأمر الذي يحاول البروفيسور تحديه، و اندهش الجميع عندما وجدوا التابوت فارغا، و لم يطل انتظارهم حتى لاحظوا مقدم **لوسي** و هي تحمل طفلا صغيرا، و لما رأتهم تركت الطفل الصغير و فرت. و في صباح اليوم الموالي عادوا ليجدوا **لوسي** راقدة في قبرها و هي مضجرة بالدماء التي كانت تملأ فمها الذي برز فيه نابان طويلان، و ما كان عليهم سوى الإلتزام بتعليمات **فان هلسينغ**، حيث غرزوا قطعة من الخشب القاسي في قلبها و قطعوا رأسها بعد ملئ فمها بالثوم، و قضوا عليها لأنها صارت مصاصة دماء. و تعاهد الرجلان مع البروفيسور على إقتفاء أثر مصدر هذا الشر و القضاء عليه قبل أن يستفحل الأمر، و إضطلع **فان هلسينغ** بهذه المهمة.

روى **جوناثان** بعد أن عاد برفقة **مينا** إلى **لندن** قصته في قصر **الكونت دراكولا** على مسامع **فان هلسينغ**، الذي استعجل بدوره التحرك للقضاء على هذا الشيطان مستفيدا من معلومات الشاب العاشق. و تبدى للجميع بأن **الكونت** يكون مرتاحا في ساعات النهار بداخل أحد الصناديق في منزله ب: **كارفاكس**، و هنا ربط **جاك سيوارد** العلاقة بين الكنيسة الملاصقة للبيت و حال **رنفيلد** المجنون. و مع حلول الليل توجه الجميع برفقة البروفيسور إلى منزل **دراكولا** ما عدا **مينا** التي خلدت للراحة بغرفة **جاك** بالمستشفى، و لم يجدوا في المنزل الصناديق كلها بعد أن اختفى

نصفها، و الباقي لم يكن يحوي أي جثة بل مجرد جرذان ظهرت بالآلاف، و هنا فسر **جاك** هجوم **رنفيلد** على أصحاب العربة الذين أخذوا الصناديق المفقودة نحو وجهة أخرى.

عاد الجميع أدراجهم إلى المستشفى ليجدوا بأن **رانفيلد** قد هوجم، كان في النزع الأخير يردد:" لقد أتى..." و عرف البروفيسور بأن **رنفيلد** تأذى بضربة **دراكولا،** و هنا تذكروا **مينا** حين صعدوا السلالم إلى الغرفة ليذهلوا أمام منظر عجيب، كان **دراكولا** يعانق **مينا** مجبرا إياها على الشرب من دمه، و على الفور أشهر **فان هلسينغ** قلادة الصليب في وجهه حيث صرخ هذا الأخير صرخة مدوية و لم يجدوا له أثرا بعد أن تلاشى الضباب الذي إجتاح الغرفة لحظتها. و روت **مينا** قصتها التي تورطت فيها إثارة و كأنه حلم لا يمكن لأي إمرأة تجنبه، و علمت بأنها صارت مرتبطة بهذا المخلوق إلى الأبد حتى تفك هذه العقدة بقتله. و في الصباح علم **جوناثان** بمكان الصناديق حيث دمروها جميعا سوى صندوق واحد لم يعثروا عليه، و بما أن **مينا** المرتبطة بعقل **دراكولا** رأت في منامها أمواج البحر، تأكد البروفيسور بأن **دراكولا** أبحر عائدا إلى وطنه.

كانت سفينة واحدة قد أبحرت في ذلك الأسبوع من **لندن** إتجاه **فارنا** بالبحر الأسود، و قد دفع رجل أمولا باهظة من أجل تحميلها بصندوق واحد، لأنها كانت تحمل الإمبراطورة. و لما نزل **جوناثان** مع رفاقه من القطار ب: **فارنا** كان تائها حول التغيرات التي كانت تتعرض لها زوجته في أسنانها و عيونها و جلدها، هذه التغييرات التي كان يراقبها البروفيسور بين الفينة و الأخرى جعلهم يسابقون الزمن في اقتفاء أثر **دراكولا** قبل أن يصل إلى قلعته، لأن في قتله راحة **مينا** و خلاصها. لقد تأكدوا بأن **الكونت** واصل إبحاره في الضباب الكثيف إتجاه **غالاتز** على طول نهر **الدانوب،** و لما وصلوا إلى **غالاتز** وجدوا بأن رجلا قد استلم الصندوق من

السفينة. و كان قدرهم أن يلاحقوا مصاص الدماء إلى النهاية، فتفرقوا بغية المطاردة، حيث ركب **جوناثان** و **جاك** النهر يتبعهم **هولموود** بالأحصنة على ضفاف النهر، و واصل **فان هلسينغ** مساره رفقة **مينا** بالقطار إلى **فرستي** و كان على من يدرك **دراكولا** من الفريقين أن ينهيه بطرائق علمها لهم البروفيسور.

وصل الفريقان إلى مقاطعة **ترنسيلفانيا** مفترقين، و كان عليهما مواصلة الطريق البري بالخيول إلى **بيستريتر** حيث الطريق الجبلي الذي يوصل إلى قلعة **دراكولا.** و لم تعد **مينا** تحلم بالماء و الموج، و هذا دلالة على أن **الكونت** صار يستقل طريقا بريا إلى قلعته، لقد دلت **مينا** البروفيسور إلى طريق القلعة وسط ثلوج تلك الليلة، و تيقن بأنه على مقربة منها لما رأى من بعيد جدارن القلعة، أشعل **فان هلسينغ** نارا للتدفئة، و رسم بعود دائرة حول **مينا** و النار ألقى فيها خبزا معمدا، و لما ناداها لم تستطع تجاوز تلك الدائرة، فأدرك بأنها أصبحت نصف مصاصة دماء. و لما حاول أن يجمع الحطب ثانية، نصحته **مينا** بأن لا يغادر الدائرة لأن هناك من يترصدن بهما، و سرعان ما رأى ثلاث نساء يتراقصن حول دائرة النار، و قاده إدراكه إلى أنهن مصاصات الدماء اللواتي شربن من دم **جوناثان** ففرقهن بتعويذة من الكتاب المقدس جعلتهن يرحلن بالصراخ و الشتم.

لم يطمئن البروفيسور ليلتها ل: **مينا** و أخذ كل الحذر حتى طلوع النهار. و لأن تلك الليلة كانت مثلجة إستطاع **جوناثان** و **جاك** و **هولموود** مع الصباح رؤية دواليب عربة تجرها الخيول التي كانت تسبقهم، و هنا تأكدوا بأنهم يسابقون الزمن إلى **دراكولا** الذي لم يصبح بعيدا عن متناولهم، و قبيل المساء تمكنوا من رؤية عربة الغجر التي كانت تقل **الكونت** ، و كان عليهم التخلص منه لأن الشمس مالت إلى المغيب. لحق فريق **جوناثان** بعربة الغجر الذين حوصروا من الأمام من طرف **فان**

هلسينغ الذي وقف في منتصف في منتصف الطريق حاملا بندقيته، و لما استعد الفريقين إلى المعركة قبل مغيب الشمس، فر الغجر المتعبين عبر منحذرات الطريق الجبلي تاركين سيدهم وراءهم. صعد **جوناثان** و الجماعة إلى الصندوق داخل العربة و كسروه بالحجارة، كان **دراكولا** قد بدأت تدب فيه الحياة مع مغيب قرص الشمس، لكن قدره هذه الليلة كان على يد **فان هلسينغ** الذي كان يستعد لغرز قطعة الخشب في قلب **الكونت**، و لم يسمع سوى صرخة مدوية ترددت أصداؤها في كل غابات **ترانسيلفانيا** معلنة نهاية مصاص الدماء الذي تحول بعد دقائق إلى تراب و رماد تذروه الريح، و استفاقت **مينا** على إنسانيتها وسط أشجار الغابة بعد أن عاد إليها لونها و اختفى شحوب وجهها إلى الأبد.

ب/ فكرة و موضوع الرواية:

إرتأينا قبل الخوض في فكرة و موضوع هذه الرواية أن نعرج على فكرة مصاص الدماء Vampire ، و التي تعود إلى أساطير قديمة في ثقافات العالم، إذ ترجع جذور الفامبيرية Vampirisme و تداولها في أوربا إلى القرن الحادي عشر ميلادي، حيث كانت تتحدث عن نوع من الأحياء الأموات الذين يعودون من قبورهم ليمتصوا دماء الأحياء كي يبقوا على حياتهم و قوتهم. و في بداية القرن الثامن عشر أخذت شخصية مصاص الدماء Vampire شعبية متزايدة في أوربا الشرقية، ثم ظهرت ككلمة معتمدة- Vampire – في منجد **أوكسفورد** الإنجليزي عام 1934م (1) و ارتبطت هذه الأسطورة بعالم الأدب عن طريق أول رواية لمصاص دماء في التاريخ كتبها الإرلندي **برام ستوكر*** عام 1897م تحت عنوان: **دراكولا-** .Dracula.

1-www.wikipedia.og vampire.

*برام ستوكر Bram Stoker :(1847-1912) روائي وكاتب قصة قصيرة أيرلندي، أشتهر بروايته دراكولا.

و فكرة الرواية تختصر في كون أن الشر مهما قوي و إستفحل خطره فإنه يعود إلى الإضمحلال و التلاشي على يد الخير، و هنا أسترجع مثلنا المشهور:" لكل فرعون موسى". إن **دراكولا** –ليس مدع بالقوة فحسب- و إنما كائن خارق يشكل تهديدا حقيقيا لمدينة بأكملها، فهو طاعون تسلط على أناس مطمئنين بعد أن خرب **ترانسيلفانيا** و حاول توسيع مشروعه الشيطاني، غير أنه إنتهى على يد إنسان بسيط – **فان هلسينغ-** يملك علما و حكمة نهاية ضعيف لا حول له و لا قوة. لقد تغلبت قوة الحب الحقيقي ممثلة في ثنائية: **جوناثان** و **مينا** على ظلامية **دراكولا** الذي اختطفه الفناء من عالم الظلمات الذي كان يتبجح به على الفانين من البشر، و كانت أفعاله الدمويةضد أفراد عزل مثل: **لوسي** و **رنفيلد** سببا في فقدانه خاصية الخلود، و درس أخيرا كما درست قلعته و قصره.

إن هذه التيمة الفريدة من نوعها في عالم الأدب، دفعت بالكثير إلى الإفادة من موضوع هذه الرواية، و التي نهل منها المخرج الألماني **ميرنو** رائعته **نوسفيراتو سمفونية الرعب** عام 1922م. لقد أتاح موضوع هذا العمل الروائي للمخرج آنذاك توليد فيلم سينمائي تعبيري أثرى ريبرتوار السينما التعبيرية الألمانية، و عبر بقوة عن مشاعر التذمر من التشوهات و الدمار و الموت المنعكسة على نفسية الفرد الألماني و التي جدت لها صدى عميقا في الفيلم الألماني الذي تطابق أحداثه رواية **برام ستوكر**، و كأن **دراكولا** قدر له أن يلعب دور الوسيط بين لحظة اللاوعي و لحظة الوعي التي تتمركز في العقل الباطن بمفهوم فوق واقعي، كان الهدف منه ذم الحرب.

شكل موضوع هذه الرواية بفكرته التي تتجاوز الخرافية إلى الغرائبية و الخوارقية و العجائبية، سوريالية أدبية فنية تمتزج بعناصر الرومانسية الأدبية

للقرن التاسع عشر حيث المقابر و الخرائب و الجبال و الكهوف و ضوء القمر، و إندماج عناصر الطبيعة الوحشية. و قد نتجاوز هذا المفهوم على مستوى الموضوعة إلى ما بعد ميتافيزيقية **فاوست،** لأن **دراكولا** تجلى كتعبير عن كوابيس و غموض ما ورائية تنحوا إتجاه التجسيد، و رغم أن الخوارقية و الغرائبية لم تستطع أن تهزم التسنين الكوني الذي عهدته الحياة في إنتصار الخير على الشر، غير أن هذه الشخصية الروائية المتفردة كانت تتأهب لتفتح عالم الآداب و الفنون و على رأسها السينما على قاموس الرعب.

ج/ شخصيات الرواية:

1 -دراكولا:

شخصية أسطورية و خرافية، و هو تجسيد ما ورائي – إن صح هذا التعبير- لعالم شيطاني من الظلمات و قوى التدمير و الفناء. إن هذا المخلوق الذي يشبه البشر في جانبه الهيولي فقط، هو كينونة دموية تتخذ أشكالا عدة: الذئب، الخفاش، الجرذ... و هذه المخلوقات ترمز إلى الدموية و التقزز و الرعب، و هو ظل بارد يجنح إلى الأماكن الموحشة و الغابات و الأماكن المهجورة و الرطبة و القصور و القلاع العتيقة و الغريبة. إن **دراكولا** يقف بين الشبحية و الإفتراس، و يجمعهما في تركيبة واحدة تجعله بطلا مفزعا و مرعبا بشكل لا نجد له مثيلا في الأدب و القصص العالميين، و لعل هذه الخصائص مجتمعة جعلت من هذه الشخصية الروائية سيدة عالم الكوابيس و الرعب في عالم الأدب و فن السينما.

يبحث **دراكولا** عن توسيع عالمه المظلم عبر الإنتقال من شرق أوربا إلى غربها، و هو يريد توحيد القارة العجوز دمويا، و يضيف **مينا** من عاصمة العالم وقتها

لندن إلى زوجاته من مصاصات الدماء. لقد كان **الكونت** المرعب شخصية الرواية الأساسي، و محورها الدراماتيكي الذي تدور حوله الأحداث، فهو مبدأ الحدث الروائي و منتهاه، فبظهوره تزداد الأجواء قتامة و عتما، و باختفائه ينتهي هذا العالم الكابوسي، و كأننا نفيق من حلم مزعج كنا نتصور بأن لا نهاية له. إن **دراكولا** كشخصية في تصوري يتلخص في كونه: المولود الشبحي الذي أعطى الحياة لرواية **برام ستوكر**، و رغم موته في النهاية إلا أنه ولد أيقونيا في عوالم الرعب الذي أعطته الحياة الأبدية في الصورة السينمائية. و هكذا فإن رواية **برام ستوكر** لم تكن الرواية التي بدأت و إنتهت، و لكنها كانت الحدث الذي صنع شخصية خرافية لا تنتهي.

2 -فان هلسينغ:

يعد الشخصية المضادة و المكافئة لشخصية **دراكولا** في عالم الأحياء، و هذا بفضل علمه و حكمته، فالبروفيسور كان الجامع بين التجربة العلمية و الحنكة الروحانية، فهو الوسطية بين الطب و الكتاب المقدس، و الوسيط بين الأحياء و عالم الشر الدراكولي. إذ فضح مخطط السيد المرعب، و أعاد التوازن للمدينة المنكوبة بوباء الدراكولية، و أوجد حلول المواجهة لهذا العالم الظلامي الذي إندثر على يديه. لقد إستطاع **فان هلسينغ** بفضل رزانته و حكمته و دهائه، و سرعة تحركه، أن يجنب **مينا** مصيرها المحتوم، و أن يعيد الدفء لعلاقة الحب و الزواج التي أذابت جليد قصر **دراكولا.**

3 -جوناثان:

العاشق الذي وجد نفسه في ورطة كبرى ضمن عالم سفلي من الغرائبية لم يألفه، و كافح من أجل التخلص من سجن القلعة و المصاصات اللعينات، ثم شاب رأسه

من أجل استرجاع زوجته المسلوبة روحها من **الكونت القاتل.**

4 -مينا:

فتاة شابة تمثل الحب و العفة و الإتزان، و تقع لا إراديا في شرك **دراكولا** الذي يربطها بعالمه، هذا الرابط الذي استغله **فان هلسينغ** ليجعل منها الخارطة التي يتبعها إقتفاءا لأثر مصاص الدماء.

5 -جاك سيوارد:

مدير مستشفى المجانين و صديق **فان هلسينغ** ، راقب **لوسي** أثناء مرضها، و لعب دورا كبيرا في تقفي أثر صناديق و أمكنة **دراكولا** بناءا على تصرفات مريضه المجنون **رنفيلد** ، و كان ذراع البروفيسور الأيمن في القضاء على مصاص الدماء.

6 -لوسي:

شخصية لعوبة و شهوانية عشقت العديد من الرجال أمثال: **جاك سيوارد، آرثر هولموود،...**، و هي على النقيض تماما من صديقتها **مينا.** و هذه الخاصية في شخصيتها سهلت ل: **دراكولا** المرور إلى عالمها عبر الغواية و الجنس، و هي الشخصية التي حولها **الكونت** إلى مصاصة دماء في **لندن.**

7 -رنفيلد:

يمثل **رنفيلد** الجنون الممزوج بعالم سيكولوجي غريب، و ظهرت تصرفاته الغريبة توازيا مع رحلة **الكونت** من **ترنسلفانيا** إلى **لندن،** فمن قوله:"السيد يقترب" إلى " السيد قد أتى"، إلى هجومه على أصحاب العربة...تعتبر أفعاله و أقواله كلها

دلالات رمزية صاحبت رحلة و تواجد **دراكولا**، إلى درجة أن ظل مصاص الدماء كان يسافر عبر أفعال و أقوال **رنفيلد**.

د/ المكان و الزمان:

تدور أحداث هذه الرواية في عدة أمكنة حسب سير خط الحدث الروائي الرئيسي، و بما أن **دراكولا** مستقى من الأساطير الأوربية القديمة و الفلكلور الشعبي لأوربا الشرقية كحال أغلب الأعمال الرومانسية، فإن تعدد المكان و الزمان فيه يلقى تبريره المذهبي أدبيا. لقد أوجدت حال الإنتقال بين غرب القارة و شرقها، و شرق القارة و غربها، ثم غرب القارة و شرقها مطاردة مرة أخرى، العديد من الأمكنة التي استفرد بها هذا العالم الروائي الدراكولي، حيث تتعدد المدن و الموانئ (**ترنسيلفانيا، بودابست، بستريتز، غالاتز، فرستي، فارنا، نهر الدانوب، البحر الأسود، ويتبي، لندن**). إن هذا التعدد المكاني يجعلنا أمام حكاية ملحمية بطلها مخلوق دموي سعى أن يوحد تواجده كمصاص دماء في شرق أوربا و غربها، إنها إرادة و زحف لعالم الظلمات الذي أراد أن يختصر الأمكنة في مكان دراكولي أكثر شساعة.

و نظرا لإتساع رقعة المكان زاد إتساع زمن هذه الملحمة الدموية، التي كان القرن الثامن عشر مسرحا زمنيا لوقوعها حسب **برام ستوكر**، و بما أن **لندن** كانت عاصمة العالم وقتئذ، لم يجد **دراكولا** بدا من الوصول إلى مشارفها، و تسجيل بصمته في يومياتها. أما الزمن الفني فإنه يدخلنا إلى فضاءات زمنية أصغر تشكل زمن هذه الرواية، فهناك زمن **دراكولا** الشبحي المنقسم بين الحياة ليلا و الموت نهارا، و هناك يوميات شخوص **لندن**، و هناك زمن المطاردة الذي أقصي للأبد زمن قصر و قلعة **دراكولا** الدموي.

---

2 فيلم دراكولا برام ستوكر لكوبولا 1992:

أ-البطاقة الفنية لفيلم دراكولا برام ستوكر:

ملصقة الفيلم

الصنف:رعب

المخرج:فرانسيس فورد كوبولا

الإنتاج:فرانسيس فورد كوبولا

البطولة:غاري أولدمان، وينونا رايدر، أنتوني هوبكنز، كيانو ريفز، ريتشارد جرانت

توزيع:كولومبيا بيكتشرز

تاريخ الصدور:1992

مدة العرض:128 دقيقة

البلد:الولايات المتحدة

اللغة الأصلية:الإنجليزية

ب-تحليل الفيلم:

تمثل أفلام **دراكولا** السينمائية بمعية أفلام **الفامبيرية-**vampirisme عموما ذلك الجحيم السينمائي الذي نحبه و نعشقه، و نصر على مشاهدته رغم عالم الفزع و الخوف الذي يسيطر على مشهديتنا لهذا النوع من الأفلام التي تثير فضولنا، فهي ممتعة و مخيفة في آن معا، و لا نجد هنا أبلغ من وصف **غيي سولومون** لهذا النوع:" إن سينما الرعب تجسم و تكثف هذا العالم الكابوسي، الذي هو مخاوفنا المجردة من الدمار و الموت. فالزيارات الليلية لمصاصي الدماء، و التناسخات المستحثة معمليا، و تشوهات الجمجمة، و جرائم القتل في الضباب، هي الصور البصرية للنوع التي قد تكون رموزا لمخاوفنا، أكثر من كونها رموزا للمصادر السيكولوجية لها هي نفسها."(1)

لقد تحول **دراكولا** بتعاقب المراحل السينمائية و بفضل التراكم الفيلمي إلى أيقونة خالدة في ألبوم أفلام الرعب، و تعود المتلقي لأفلام **دراكولا** على ذلك الكونت الغريب صاحب التابوت، ذي النابين الطويلين الذين يظهران ليلا لإمتصاص دماء البشر و يختفيان نهارا مع نوم صاحبها الذي يمتثل للسكينة في مكان مظلم بعيدا عن ضوء النهار. إن صورة **دراكولا** النمطية عبر تاريخ السينما جعلت منه الشخصية الفامبيرية الأولى التي تصدرت قوائم و ملصقات أفلام الرعب، و تبدى بأن هذا المخلوق الغرائبي كأنما ولد من الريبرتوار الفيلمي بهوية سينمائية، في حين أن هذا الكونت يرجع فضل تواجده السينمائي إلى الروائي **الإيرلندي برام ستوكر** الذي جادت قريحته الإبداعية بنسج خيوط هذه الشخصية الخرافية من الفولكلور القصصي الشعبي لأوربا الشرقية.

---

1 - ستانلي جيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص 160

و إذا كان الكثير يجهل الولادة الروائية لشخصية **دراكولا** إلا الخاصة من أهل الأدب و الرواية، فإن صناع الفيلم- و خصوصا في هوليود- إنكبوا على تناول هذا المخلوق الخرافي سينمائيا، و هذا بفضل فيلم **نوسفيراتو-** Nosferatu لمخرجه الألماني **فريدريك ميرنو-** Freidrich Murnau* ، حيث يعتبر هذا الفيلم التعبيري بداية سلسلة طويلة من الإقتباسات السينمائية لرواية **دراكولا،** و فاتحة سينمائية لعشرات الأفلام التي سايرت التطور التقني و الفني لعالم الفن السابع. و يعد فيلم **دراكولا** ل: **فرانسيس فورد كوبولا** محطة سينمائية هامة في إعادة بعث هذه الشخصية في شكل مغاير لتيبولوجيا الكونت، و نقلة نوعية في التأسيس لشكل سينمائي جديد لأفلام الرعب عرف بسينما الرعب الرومانسية، و كذا تجربة مميزة في التناول الروائي لفصول القصة حرفيا مع تغير معاكس على مستوى النمط و روح الحكاية.

و رصدا لهذا التناول الإخراجي المميز من طرف **كوبولا** للعاشق **دراكولا،** إرتأيت أن أحلل الفيلم إعتمادا على العناصر التالية:

أ - ولادة **دراكولا** سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي.

ب موقع رواية **دراكولا** في مخبر الروايات المؤفلمة ل: **كوبولا** .

ت وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم : **دراكولا برام ستوكر**.

---

*فريديريك ميرنو:(1888- 1931) مخرج سينمائي ألماني إشتغل بالمسرح في البداية ثم تحول إلى ميدان السينما، و يعد أحد مخرجي السينما التعبيرية، و أول من وضع دراكولا على قاطرة التناول السينمائي، من أهم أفلامه: القلعة المسكونة عام 1921م، نوسفيراتو 1922ن، خطيبات الدوق الكبير عام 1923م، فاوست- حكايا شعبية ألمانية عام 1926م.

أ- ولادة دراكولا سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي:

حري بنا قبل الحديث عن حضور **دراكولا** في السينما الأمريكية، أن نقف عند الظهور الفيلمي الأول لهذا المسخ الذي عايش كل فترات **هوليود** السينمائية، و بات شخصية الرعب الأكثر عالمية على مستوى المشهدية السينمائية. و يذكر **دراكولا** مقترنا بالتعبيرية الألمانية قبل أن يسافر إلى أفلام **هوليود** مع مجموعة من المخرجين الألمان المهاجرين إلى الولايات المتحدة، و من هذا المعطى تكون ولادة **دراكولا** سينمائيا قد جاءت أول مرة مع فيلم **نوسفيراتو** لمخرجه **ميرنو** عام 1922م، حيث ظهر هذا الفيلم الغرائبي مع مجموعة شبيهة من الأفلام الألمانية: **عيادة الدكتور كاليغاري، الغوليم، فاوست- حكاية شعبية ألمانية...**

إن حزمة الأفلام المذكورة سابقا و من ضمنها **نوسفيراتو** تمثل أركان السينما التعبيرية الألمانية التي خرجت إلى عوالم الفيلم الألماني من رحم الحرب العالمية الأولى (1914م-1918م)، و بما أن الأمة الألمانية خرجت ممزقة من هذه الحرب و مفككة، فإن عقدة الذنب و الفزع الذي أصاب الأفراد و الخوف من المستقبل، سمح للطبيعة بالتراجع لصالح التعبيرية في تفكيك المنظور و الأضواء و الأشكال، و يمثل هذا التوجه التشكيلي على مستوى اللقطات و اللغة البصرية للفيلم تجديدا حقيقيا، و نظرة جديدة لأسلبة عوالم التصوير في ميدان الفن السابع.

و قد حققت أفلام التعبيرية الألمانية هذا المبتغى على مستوى خطاب الفيلم بصريا، و تعدته إلى الجانب المضموني الذي عكس ذلك التشويش البصري. و كان المخرج التعبيري الألماني **فريتز لانغ*-** Fritz Lang أول من تفطن مبكرا لتيمة

---

* **فريتز لانغ** Fritz Lang: (1890-1976) مخرج وكاتب سيناريو وممثل ومنتج نمساوي أمريكي يعد واحداً من ألمع صناع الأفلام الذين ينتمون للمدرسة التعبيرية الألمانية في السينما.

الرعب و الفزع في أول فيلم تعبيري **عيادة الدكتور كاليغاري** ل: **روبرت فين*-** Robert Wiene عام 1919م، إذ قال لكاتبي سيناريو ذلك الفيلم **كارل ماير** و **هانز يونوفيتش:"** إن هذا النوع من التعبيرية الذي تتصورانه، مستحيل، لأنه سيخيف المشاهدين."(1) و يبدوا أن **فريتز لانغ** إستشف بأن هذا الفيلم كان يقترب في غايته من نوع الرعب أكثر من كونه فيلما تعبيريا ينحو نحو تفكيك المنظور، و يرجع هذا في تصوري إلى تركيز **لانغ** على عنصر التلقي و مشاهد القتل التي أحدثها الشاب **سيزار** في القصة الفيلمية.

لقد اقتربت مواضيع السينما الألمانية مع هذه الموجة التعبيرية من مواضيع الأساطير التي كان يزخر بها الأدب الرومانسي من حديث عن الشياطين و الأشباح و الإنسان الآلي، و كل الجوانب المظلمة من الحياة التي تفتح أعماق السواد و التفكك، و تحيل إلى أمور ما ورائية و تخيلية بعيدة عن العالم المرئي و المادي.(2) و وسط هذا التناول الموضوعاتي الفانتازي و المرعب، وجدت رواية **دراكولا** للمرة الأولى موطئ قدم في الريبرتوار السينمائي التعبيري، و عرفت أول أفلامه روائية تحت عنوان **نوسفيراتو- سيمفونية الرعب** للمخرج **فريدريك ميرنو** و الكاتب المقتبس **هنريك غالين** عام 1922م.

كتب الناقد **نيلا بالاش-** Bela Balatz عن فيلم **نوسفيراتو** عام 1933م:" إن الإحساس الداخلي للظواهر الخارقة نجده في الطبيعة... تخيفنا ستارة متهدلة، و بات يفتح من تلقاء نفسه، أكثر من يخيفنا رؤية الشبح. لأن المسألة كلها مجرد حدس. الجديد في هذا الفيلم، الذي مازال مجهولا، هو إغناؤه لذاته من موهبة الطبيعة

---

* روبرت فين Robert Wiene: (1873-1938)مخرج سينمائي ألمائي من رواد السينما التعبيرية.

1 - هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار أحمد حامد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص 11.

2 - ينظر: م ن، ص 13.

الشعرية."(1) و تمثل هذه المحاولة النقدية الولى لفيلم مصاص الدماء، غض الطرف عن شخص **نوسفيراتو**، و التركيز على زاوية الرؤية الجمالية التعبيرية ضمن إطار البلاغة الصورية لأمور طبيعية وظفها **ميرنو** بتميز، في حين أغفل النمط الذي تفجر كينبوع فرخ عشرات **دراكولا** سينمائيا.

إن فيلم **نوسفيراتو- سيمفونية الرعب** يعد حجر الأساس في المخبر الفيلمي لمصاصي الدماء، حيث أطلق **دراكولا** التعبيري سلسلة من الإقتباسات السينمائية لرواية **برام ستوكر**، و لكن هذا الإنتقال بين الرواية و الفيلم خرج من منطق **نوسفيراتو** و رمزيته إلى فانتازيا **فامبيرية-** Vampirisme يلفها عالم من الرعب، و تقفبين البشر و الحيوانية، و الأنسنة و الإفتراس في غرائبية جلبت إليها جماهير هذا النوع السينمائي في كل الحقب السينمائية. لقد كانت تجربة **ميرنو** التأسيسية للنوع **الدراكولي** مختلفة نوعا ما، إذ حاول المخرج رفقة كاتب السيناريو **هنريك غالين** تقديم نسخة شبيهة لحدث الرواية بعيدا عن أسماء الشخصيات و الأمكنة الواردة فيها، لأن شركة إنتاج **برلين** Prana GMBH لم تكن تملك تملك حقوق الكتاب.(2)

إستطاع **ميرنو**، رغم معوقات عدم ملكية حقوق الرواية، أن يقدم فيلمه معتمدا قصة **برام ستوكر** على مستوى مسار الفعل و كثير من تفاصيل الحكاية، حيث جاءت مركبات فصول و موضوع الفيلم متطابقة إلى درجة كبيرة مع الحكاية سواء من حيث الشخصيات، و كذلك بعض الأمكنة ك: **ترانسيلفانيا**، أو التسلسل الحدثي و الزمني. و قد حاول **ميرنو** تجنب عنونة فيلمه بعنوان الرواية، و فضل بدلا منها إسم **نوسفيراتو** الذي يعني **مصاص دماء**، إضافة إلى تغيير إسم **الكونت** من:

---

1 - م س، ص 51.

2 - ينظر: م ن، ص 49.

دراكولا إلى **أورلوك،** إسم العاشقين من: **جوناثان** و **مينا** إلى: **هونتر** و **إلين،** و كذلك تغيير إسم البروفيسور: **فان هلسينغ** إلى **بيلوار-** Bulwer. إن الإحتفاظ بالشخصيات الرئيسية للرواية على مستوى التركيبة السيكولوجية، جعل المتلقي يسترجع بسهولة الحدث الروائي ل: **برام ستوكر،** مع فوارق بسيطة لم تأثر في المسار العام للقصة، مثل تغييب **لندن** و إستبدالها ب: **فيسبورغ** المدينة الألمانية، و إحتراق **الكونت** بأشعة الشمس غرفة **إلين** بعيدا عن رحلة العودة.(1)

قد تكون معالجة **ميرنو** للرواية قد تمت بأمانة عكست روح هذا العمل الأدبي، إلا أن أفلمتها لم تكن إستنساخا، بل قدم المخرج قصته الفيلمية بتصرف أحيانا- إقصاء شخصية **لوسي-،** و طور معطيات و خدعا بسيطة و بليغة في مجال التصوير جعلت فيلمه يعد من روائع السينما التعبيرية، و سينما فن الرعب. و رغم أن الإقتباس كان مهنيا (لصالح صناعة الفيلم)، غير أن النقاد إعتبروا بأن **نوسفيراتو** نقل **دراكولا** إلى عالم السينما كما ورد في الرواية، و سار هذا الإعتقاد حتى ظهور فيلم **دراكولا- برام ستوكر** ل: **كوبولا** و الذي كان أكثر أمانة في نقل الرواية سينمائيا.

إنتقل **نوسفيراتو** مع غيره من أفلام التعبيرية الألمانية إلى **الولايات المتحدة،** و هذا بعد أن خفت وهج هذا التيار السينمائي الألماني المولد، و الذي لم يعمر سوى بضع سنوات. و كانت أمريكا على موعد مع هجرة السينمائيين التعبيريين الألمان من أمثال: **فريتز لانغ،** و حتى **ميرنو،** و الذين قدموا إلى **هوليود** بإرثهم السينمائي التعبيري، و كان لزاما على هؤلاء التعبيريين الألمان أن ينخرطوا في أستوديو **يونيفرسال** الذي أسسه الألماني **كارل ليمل** عام 1912م، إذ يعزى لهذا الأستوديو

---

1 - ينظر: فيلم **نوسفيراتو** لميرنو.

تقديم أعمال سينمائية تؤسس لما عرف فيما بعد بسينما القسوة، و ذلك إعتمادا على أفلام النمساوي **ستروهايم-** Stroheim الذي إتسمت أفلامه بالسادية و الجنس و القسوة و العنف.(1) و قد نضد هذا التوجه السينمائي (القسوة) الذي يتقاطع كثيرا مع التعبيرية إلى قاعدة جمالية (هوليدو جرمانية)، جلبت الجمهور الكبير مع بداية الثلاثينيات إتجاه أفلام فانتازية إعتمدت الرعب على شاكلة الأفلام التعبيرية و أطلقت أفلاما مثل: **دراكولا** ل: **تود برونييغ-** Tod Browning عام 1931م، **فرانكشتاين** ل: **جيمس ويل-** James Whale عام 1931م، و المومياء ل: **كارل فروند-** Karl Freund عام 1932م.(2)

إستطاعت شركة **يونيفرسال** راعية أفلام الرعب في سينما **هوليود** أن تطلق مشروع السينما الأمريكية الفامبيرية منذ عام 1931م، إعتمادا على التصور الجرماني لهذا العالم فوق الواقعي الخارق و الذي صار يستهوي كثيرا جمهور جمهور السينما الذي ألف هذا النوع الفيلمي و لازال يقبل عليه حتى يومنا. و منذ العام 1931م داوم **دراكولا** حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي، و ظهرت عدة أفلام تواصل ملحمة **نوسفيراتو** راسمة بذلك إيقاع سيمفونية حقيقية لرعب مصاصي الدماء الذين ظهروا في عشرات الأفلام الهوليودية، و التي من أهمها: **دراكولا** ل: **تود برونينغ** عام 1931م، و **علامة مصاص الدماء** لنفس المخرج عام 1935م، و **دراكولا و زوجاته مصاصات الدماء** ل: **دان كورتيس** عام 1973م، و **دراكولا** ل: **جون بادهام** عام 1974م، و **دراكولا** ل: **كوبولا** عام 1992م، و **مقابلة مع مصاص دماء** ل: **نيل جوردان** عام 1994م، و **دراكولا 2000...**

---

1 - ينظر: آندريه بازان، سينما القسوة، ص 19.

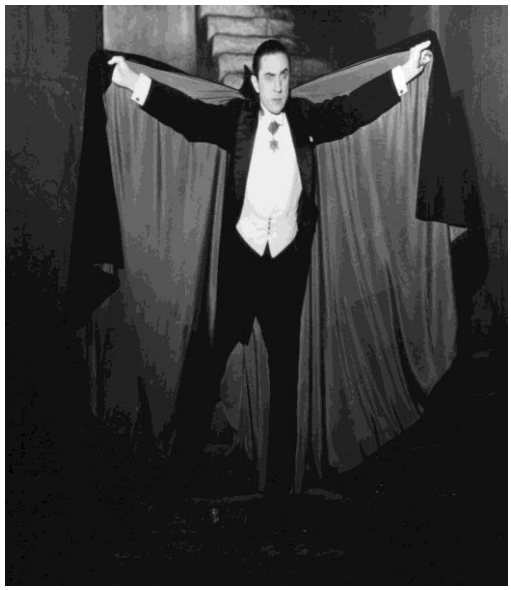
2- Voir : Cinémaction, Les grandes écoles esthétiques, n°55, Corlet, France 1990, p 144.

فتح **دراكولا** شهية عديد من المخرجين الذين تناولوه باقتباسات مختلفة، و من زوايا و رؤى إخراجية ساهمت في تنويع هذا النمط الذي عرف عدة تحولات، و هذا بسبب تغير نظرة المخرجين لهذا الكائن الخرافي. فقد إعتمدت أفلام **دراكولا** بداية على صورة مصاص دماء كلاسيكي يرجع فيه المؤلف إلى كثير من تفاصيل القصة و الحدث على حساب النمط، و ذلك لأن عنصر الإدهاش حين ظهور هذا النوع كان يطال مسار أحداث هذا الكائن و طبيعته، و هذا ما لمسناه في فيلم **نوسفيراتو** حيث لم يتم تجسيد النمط بشكله المثالي المرعب.(أنظر صورة1+ صورة2)

صورة1

صورة 2

إن تيبولوجيا **دراكولا** بعد فيلم **نوسفيراتو** و قبل فيلم **دراكولا** ل: **كوبولا** ، تركزت على ترسيخ و تجسيد النمط في شكل مثالي أدخله إلى قمة عالم الرعب، حيث العمل على التفاصيل، إذ صار مصاص الدماء الكائن السينمائي الأكثر رعبا في تاريخ السينما، و هذا بفضل المؤثرات الشكلية و الخاصة التي شملت النمط (أنظر صورة 3+4+5).



صورة 3

صورة 4

صورة 5

و دام هذا التنميط الدراكولي عشرات السنين يتحكم في أفلام مصاصي الدماء، حيث يظهر **دراكولا** دائما بردائه الأسود الخفاشي، و وجهه الشاحب البارد الذي

يجسد الموت، و أنيابه الحادة التي تقطر دما. و لكن مع تطور الصناعة السينمائية في **هوليود**، و تغير المشهدية السينمائية بفعل تطور الأنواع الفيلمية، كان صناع سينما **دراكولا** أن يخرجوا نمطهم من الجمود، خصوصا بعد أن تكرر النموذج إلى درجة أنه قارب الإعتيادية. يعبر **غيي سولومون** عن هذا الخلل في النوع بقوله: " ...مهما يكن من أمر، فإن تجسيد الأمور المرعبة يمثل تحديا رئيسيا لصناع الأفلام...و إذ أريد لفيلم الرعب النجاح، يجب توجيه بعض العناية نحو الإبقاء على الشيء المرعب مفزعا إيحائيا. فالمسخ بمجرد أن يرى لمرة واحدة يصبح سريعا أقرب لجزء من بيئة الفيلم، و أقل سطوة بالتالي. ثم إن ظهوره المادي المحض لن يدوم طويلا."(1)

و إذا كان هذا حال النمط في فيلم رعب، فما أدراك بنمط يتكرر في عدة أفلام لعصور سينمائية متعاقبة. صار إلزاميا على المخرجين أن يبحثوا عن روح أخرى للفيلم **الدراكولي**، هذه الروح التي إنتظرت مخرجا كبيرا من حجم **كوبولا** لتتجسد، حيث لم يغير هذا المخرج النمط **الدراكولي** فقط، بل أرسى بفيلمه **دراكولا- برام ستوكر** عام 1992م أسس مدرسة الرعب الرومانسية. لقد إستقر الأمر في هذا النوع أخيرا على نمط من مصاصي الدماء أكثر وسامة (أنظر صورة1)، و أكثر إنسانية و شبها بالبشر في إندفاع و سمو عواطفهم (أنظر صورة2)، إضافة إلى عدم إحتجابهم عن النور(أنظر صورة3).

صورة 1

1 - ستانلي غيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص 163.

صورة 2

صورة3

يبدوا أن **كوبولا** قدم رومانسية في نوع الرعب، و عزف إخراجا و إبداعا بعيدا عن رعب **نوسفيراتو** الذي قدمه في الإبتداء **ميرنو**، و هكذا قدم لعالم الفن السابع تنميطا **فامبيريا** جديدا و مختلفا صار هو السائد فيلميا في راهننا السينمائي.

ب موقع رواية دراكولا في مخبر الروايات المؤفلمة ل: كوبولا:

يقول **ستيفان ديلوم** عن بداية **كوبولا** مع المجد السينمائي:"... عندما بلغ الثانية و الثلاثين خلال تصوير **العراب** في عام 1971، ساد موقع تصوير الفيلم ذات يوم نوع من الفوضى، فما كان من **كوبولا** إلا أن إنسحب بهدوء و إختبأ في دورة المياه، لكنه شعر بالخوف عندما تناهى إلى مسامعه حديث يدور بين عديد من صغار الفنيين يتهكمون على عدم كفاءته و يتوقعون إستبداله بمخرج آخر كي يتابع تصوير الفيلم. و لا بد أنه تساءل في قرارة نفسه عن السبب الذي جعله يوافق على إقتباس رواية لم

يجد فيها أصلا ما يثير إهتمامه، لأن **كوبولا** أثر تصوير سيناريوهات من تأليفه شخصيا مثل مخرجي الموجة الجديدة في السينما الفرنسية الذين بثوا الحياة في سينما الحرس القديم ... و مع ذلك تغلب الشاب **كوبولا** على جميع الصعوبات التي إعترضت طريقه، و حل المشكلات التي واجهته خلال عملية التصوير، و ربط بذلك إسمه بفيلم لم يبث حياة جديدة في سينما **هوليود** فحسب، بل سيظل خالدا في تاريخ السينما كتحفة فنية إستثنائية في روعتها."(1)

و بعد مرور عشرين سنة عن هذه التجربة الفريدة التي ولدت مخرجا من حجم **كوبولا**، وجد هذا الأخير نفسه في مواجهة موضوع **دراكولا**، و لكن بنضج سينمائي كبير جدا و عبقرية فذة إكتسبها بعد فيلمه **العراب 1.** و يبدو من عنوان الفيلم **دراكولا- برام ستوكر** الذي كتبه **جيم هارت** عن الرواية الأصلية، أن هذه التجربة السينمائية لم تكن لتغري فضول كثير من المخرجين الذين عرضت عليهم، و من بينهم **جون كاربنتر** صاحب فيلم **مصاصي الدماء-** Vampier's ، و ذلك لأن العودة إلى العمل الأصلي لن تفيدهم في شيء حسب إعتقادهم، و لأن الجمهور ليس في حاجة إلى عمل أدبي ثانوي الأهمية.(2) و كانت موافقة **كوبولا** على إنجاز الفيلم لصالح أستوديو **كولومبيا بيكتشرز**-Columbia Pictures تعد مغامرة حقيقية في مجال تلقي فيلم الرعب، إذ إنتظر النقاد و جمهور **هوليود** مفاجأة هذا المخرج المتميز بعد أن تمنع الكثيرون عن خوض هذه التجربة.

كتب **كوبولا** في أحد مذكراته المنشورة في مجلة **إسقاطات سينمائية** الصادرة عام 1994م:" من أهم و أحلى ذكرياتي هي المتعة التي كنت أجدها في الذهاب مع أخي إلى السينما لمشاهدة أفلام الرعب."(3) و هذه الوقفة تؤكد بأن إختيار **كوبولا** لهذه

---

1 - ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2012، ص 5.

2 - ينظر: مجلة سينما، عدد 22، جانفي 2004، ص 75.

3 - م س، ص 119.

التجربة و هو في عمر يزيد عن الخمسين إنما جاءت تلبية لحاجة إبداعية تصورها في إطار هذا النوع من الأفلام، و يقول **ديلورم** عن هذه المحطة الإخراجية:"...لاشك أن فيلم **دراكولا** روى تعطش **كوبولا** إلى نزعة الرعب الغرائبي التي بدأت خيوطها من القلعة في فيلم **ديمنتيا 13** بمنزل مايكل على ضفاف بحيرة **تاهو** في **العراب2** و وصولا إلى المزرعة الفرنسية في **القيامة الآن.** و من أجل إعداد الترتيبات الفنية اللازمة لتصوير فيلمه الجديد لم يكتف **كوبولا** بمراجعة جميع الإقتباسات السينمائية المتعلقة ب: **دراكولا** فحسب، بل شاهد عن كثب أيضا **المواطن كين** 1941 و **أجراس منتصف الليل** 1965 للمخرج **أورسون ويلز** إضافة إلى المخرج **سيرغي إيزنشتاين** في **إيفان الرهيب** بجزأيه... "(1)

إن **كوبولا** إستحضر في هذا الفيلم زبدة تجاربه الفيلمية ليقدم **دراكولا** مختلفا تماما عن التجارب و الإقتباسات السابقة، و كان مدعوما في ذلك بتذوقه الأدبي الروائي الرفيع، و تجربته في كتابة السيناريو. لقد كان هذا المخرج يجيد التعامل مع السيناريو الفيلمي، بل يتفوق في ذلك على عديد من كبار المخرجين من أقرانه، لأنه كان كاتب سيناريو مميز، و من أهم أعماله: **هذه الملكية مدانة،** للمخرج **سيدني بولاك،** و **هل باريس تحترق؟** ل: **رونيه كليمان،** و **باتون** ل: **فرانكلين-ج- شافنر،** و **كاتسبي العظيم** ل: **جاك كلايتون.**(2) و قد أغنت هذه الكتابات السيناريستية مشواره في المجال الأدبي للفيلم، و الذي كان يدرك جيدا مجاهيله إنطلاقا من أن أروع أعماله قامت على أرضيات روائية.

إذا رجعنا إلى مخبر **كوبولا** الفيلمي و المرتبط بالرواية، فإننا نجد بأن هذا المخرج قد ربط عبقريته بقدرته الغريبة على أفلمة الرواية بشكل قل نظيره في تاريخ السينما العالمية، و ليس أدل على ذلك من أفلامه الكبيرة الثلاث: **العراب،** و **القيامة الآن،** و **دراكولا – برام ستوكر،** فكل منها تمثل محطة إبداعية مميزة في تاريخ الفن

---

1 - م س، ص 118- 119.

2 - محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.

السابع، و نقلة سينمائية شهد لها النقاد و السينمائيون بالتجديد و الإبداع المتفرد. و لقد كانت هذه الأفلام الثلاث عبارة عن رؤى إخراجية لأعمال روائية، إستطاع **كوبولا** أن ينقلها إلى عالم الفيلم وفق تصوره السينمائي، و بطرق مختلفة جعلت أسلوبه المطواع يتكييف مع معطيات أفلمة كل رواية.

في فيلمه **العراب** و المقتبس عن رواية **ماريو بوزو**، حاول **كوبولا** أن يصور **أمريكا** من الداخل حيث تتصارع زمر السياسة و المصالح أكثر من كونها صراعا للعصابات، و أعطى للحدث الروائي في فيلمه مدلولا آخر لم يكن مؤلفها يتصوره. يقول **ماريو بوزو** عن روايته **العراب** أو **الأب الروحي** :" كتبت ثلاث روايات هي: ميدان التنافس الأسود عام 1955، و السائح المحظوظ عام 1985، ثم الأب الروحي عام 1969. و في رأيي أن الأب الروحي ليست أحسن رواياتي، فقد كتبتها من أجل الحصول على المال. "(1) و هذا التعريف من لدن المؤلف جاء بعد أن ظل كتابه الأول في السوق الأمريكي لمدة 22 أسبوعا، و جنى أرباح مبيعاته التي قدرت ب: 11 مليون نسخة، بعد أن ترجم إلى أكثر من 20 لغة.(2)

و علق **كوبولا** عن فيلمه بعد نجاحه قائلا:" ...إنه كناية عن أمريكا و تكوينها، بالمعنى الشكسبيري للكلمة."(3) لقد غير **كوبولا** تماما وجهة هذا الفيلم، بعد أن كانت خطة أستوديو **برامونت** ترمي إلى نقل هذه الرواية الرائجة إلى الشاشة الكبيرة بميزانية قليلة التكلفة: 2,5 مليون دولار.(4) و لكن هذا المخرج الأمريكي من أصل إيطالي تحول من مخرج سهل و طيع الإنقياد إلى رجل **هوليود** الأول وقتها، حيث قدم فيلما رائعا حقق مشهدية غير مسبوقة حينها، و عوض أن يعرض واقع و حياة العصابات إنطلاقا من مرجعيته الإيطالية كما تمنت **برامونت** راح يعطي قراءة

---

1 - سمير فريد، مخرجون و إتجاهات في السينما الأمريكية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2009، ص 21.

2 - ينظر: م ن، ص 21.

3 - إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، ص 190.

4 - ينظر: ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 28.

مختلفة للرواية. **إن العراب** لم تظهر في الفيلم كرواية تتحدث عن العصابات و المافيا كما هو حال أفلام الثلاثينيات، بل لم يستخدم المخرج كلمة **مافيا** مطلقا في الفيلم، و إنما قدم قراءة رمزية للرواية جعلتها تحكي عن صراع الزمر و مراكز الثروة و السلطة في أمريكا. لقد صنع **كوبولا** فيلما رمزيا يتحدث عن السلطة و الخلافة، و قلب موازين الفكرة و الموضوع في رواية **ماريو بوزو** .

يقول **كوبولا** عن فيلمه الكبير **القيامة الآن** :" الفيلم يتناول إلتباسا أخلاقيا، جزءا من الروح الإنسانية إذا تمادت أبعد من المعقول في إتجاه ما. حققت فيلما سوريياليا تماما و مسرحيا. ليس من لقطة وثائقية واحدة في فيلمي. أردت كل مشهد أنشودة سوريالية. إستعملنا الدخان الأحمر و البرتقالي لتنبيه المشاهد أنه أمام فيلم لا يعبأ بالواقعية، فكلما حدث توغل في الأدغال حدث مثله في فيتنام الروح."(1) هكذا تملص **كوبولا** من أحداث الرواية الأصلية **في قلب الظلمات** للكاتب الإنجليزي من أصل **بولندي جوزيف كونراد** كي يصنع فيلمه الرمزي، هذه الرواية التي دارت أحداثها في **الكونغو** خلال القرن التاسع عشر نقل المخرج أحداثها إلى **فيتنام** بتعديل منه و مساعدة السيناريست **جون ميليوس،** حيث تم الإحتفاظ بشخصيتين: **ويلارد** صاحب المهمة السرية، و **كورتيز** الضابط الذي سيقضي عليه **ويلارد**.(2)

إن تغيير مكان الحدث الروائي (**الكونغو**) في إتجاه (**فيتنام**)، و الإحتفاظ بشخصيتين فقط، جعل الحدث الفيلمي يتملص من الواقعية و ينحو نحو الرمزية، هذه الرمزية التي تعمقت في الفيلم حتى بات و كأنه قطعة مسرحية من مختبر مسرح القسوة ل: **أنتونان آرطو.** لقد دخل **كوبولا** إلى عالم دموي للحرب يقترب من البدائية و يتجاوز حتى حرب **فيتنام،** أو كما قال هو:" ...إن الفيلم ليس عن فيتنام، بل إنه فيتنام نفسها."(3) و ينبغي الإشارة في هذا السياق بأن المخرج أهمل الرواية

---

1 - محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 218- 219.

2 - ينظر: إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، ص 252.

3 - محمود الزواوي، روائع السينما، الأهلية، الأردن، ط1، 2006، ص 143.

الأصلية تماما ليضع حدثا موازيا في مكان سينمائي يشعرك بالوحدة و العزلة و الطقس الدموي، و لا أجد لوصف هذا الفيلم الظاهرة أفضل من قول **ديلورم** :"... لذلك ينبغي الحكم على القيامة الآن في هذا السياق، أي كفيلم كوارثي يقدم مشاهد حركية عن كوارث و نكبات مفجعة تحدث بصورة متتالية من دون حبكة مترابطة منطقيا، و هذا ما جعله فيلما ضخما و نال شعبية واسعة كما كان الحال بالنسبة للعراب في نمط الأفلام الميلودرامية."(1)

في عام 1992م كانت الشاشة الفضية على موعد كبير آخر مع **كوبولا** في فيلمه **دراكولا- برام ستوكر**، و قد حط هذا المخرج الرحال عند رائعة **برام ستوكر**، و التي لم يستطع أستوديو **كولومبيا بيكتشرز** أن يقنع بها أي مخرج، حيث رأوا فيها مشقة لإعادة إقتباس إستهلك سينمائيا عبر عشرات الأفلام. إلا أن **كوبولا** إستطاع أن يفك شفرة التمايز بين قصة فيلمه و باقي أفلام **دراكولا**، حيث قبل بسيناريو **جيم هارت**، و إستجمع تجربته و حنكته السينمائيتين من أجل تقديم فيلم جديد عن **دراكولا** روحا، و بنفس الحدث الروائي الذي فر منه كبار المخرجين.

و قد حقق هذا الفيلم بعد خروجه إلى قاعات السينما نجاحا منقطع النظير، حيث جمع حينها عائدات قدرت ب: 200 مليون دولار، و تأكدت شركة **كولومبيا** بأها أحسنت الإختيار عندما جلبت للفيلم عبقريا في الإخراج السينمائي بعد أن رفض عرضها مخرجون مختصون في فيلم الرعب. و لم يكن هذا النجاح ليشمل شباك التذاكر فقط، بل تعداه إلى القيمة الفنية و النقدية لهذا الفيلم الذي غير شكل و محتوى الفيلم **الفامبيري** عموما، و أسس لمدرسة الرعب الرومانسية التي شملت بالتعديل الأنماط الكلاسيكية لشخصيات مثل: **دراكولا، المستذئب**، و حتى **الآليين** و **المسوخ** ك: **فرانكشتاين.**

---

1 - ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 53.

و تمثلت قوة هذا الفيلم في أنه حافظ على أحداث رواية **برام ستوكر** بحذافيرها أكثر من أي أفلمة لهذه الرواية من جهة، و تغيير النمط الكلاسيكي المرعب ل: **دراكولا** نحو نمط يتموقع بين إفتراسيته الموروثة من أصل الرواية و تاريخه السينمائي، و رهافة حس و رومانسية عاشق من جهة أخرى. أدرك **كوبولا** بأنه سيحقق نقلة نوعية إذا أعطى لخطاب الحكاية مضمونا رمزيا، و هو دأبه في أغلب أفلامه. و لكن هذه المرة بخلاف **القيامة الآن**، آثر أن ينقل أحداث الرواية بأمانة شكلا و مضمونا، و هذا ما تم بالفعل، و لكن المخرج رسم لوحة سينمائية تتقاسمها شعرية رومانسية ممزوجة برعب و عنف.

إن المتلقي الذي تعود على صورة مصاص الدماء الكلاسيكي، وجد نفسه في هذا الفيلم أمام **دراكولا** العاشق الذي يدافع بقوة عن حبيبته (زوجته)، و أمام تدفق شاعري يصدر عن كائن مرعب لم يعهده مشهديا على هذا الشكل. و تحقق هذا بفضل وسائل **كوبولا** السينمائية التي رسمت هذه المقطوعة الفيلمية التي يصفها **محمد الأحمد** بما يلي: " في فيلم **دراكولا برام ستوكر** يعتمد **كوبولا** الأسطورة و الرمز لغة خافية لما يريد التعبير عنه ممهدا لذلك أسلوبية تعبيره العالية التي تقف وراءها إمكانيته الإبداعية الواضحة مشكلة قصيدة شعرية سينمائية حنونة بقدر ما هي عنيفة و مرعبة.."(1)

ج-وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم دراكولا- برام ستوكر:

كتب **فرانسيس فورد كوبولا** هذه السطور في مفكرته عام 1991م أثناء الإعداد لتصوير فيلمه **دراكولا – برام ستوكر:**

" قد يصبح المرء باردا متلبدا مع مرور الزمن..

---

1 - محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.

قد يتجاوز المرء حدود الزمن...
قد يتسنى للمرء أن يسبق الزمن...
و قد يتخلف المرء عن مواكبة الزمن...
و لكن لا يمكن للمرء أن يحيا بلا زمن...
فالزمن لا يعرف التريث و لا ينتظر أحد."(1)

إن هذه العبارات الواردة في مفكرة **كوبولا** في شكل شعري، تعبر بحق عن تصور هذا المخرج لشخصية **دراكولا** التي حققها في فيلمه المتميز الذي غير صورة هذا النمط المرعب، و عانق بها عالم الرومانسية. و إن حاول **ديلورم** ربط هذه العبارات الشاعرية بشخص **كوبولا** في مساره الإبداعي، فإني أرى غير ذلك، إنطلاقا من أن هذه الكلمات كانت نتيجة المخاض العسير لولادة **دراكولا** الجديد كما رآه **كوبولا.** و نحس من هذه العبارات برودة **دراكولا** التي اكتسبها مع مرور الزمن بإعتباره فقد دفء العمر بعد أن تجاوز حدود الزمنية، و راح يسابق و يواكب أزمنة أخرى سجنه فيها حبه الذي رفض القدرية، و إختار ظلامية التحدي الإلهي واقفا في وجه القدر، و هذا التمدد الزمني أرهقه في زمن آخر حيث شبيهة زوجته و حبه الضائع حوصر برجال زمن آخر، و لم يجد سوى الموت مخلصا له من برودة الأزمنة المتعاقبة، ليجد الخلاص في حبه القديم قبل قرون بعيدا عن زمن غير زمنه .

لقد وظف **كوبولا** أسلوبه السينمائي المتفرد و الطيع الذي يلائم كل موضوع سينمائي يتناوله في توليد **دراكولا** الجديد، و إستغل كثيرا أكاديميته و ثقافته السينمائيتين في رسم لوحة فنية رائعة ل: **دراكولا** في فيلمه و الذي إستهوى جمهور

---

1 - ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 142- 143.

و نقاد الفن السابع، و هذا بفضل رؤيته الثاقبة في موضوع الرواية و تعديل حكايتها رغم الأمانة الحرفية في نقلها، و كذا أسلوبه الإخراجي المتميز، حيث وظف في تصورنا محورين في التناول الأدبي و التقني للرواية و الفيلم نعرضها تحليلا كمايلي:

1 - قال**أندريه بازان**: " قال **هيتشكوك** مرات عديدة، و ليس لي فحسب، إن ما يهتم به هو، فقط، الطريقة التي يروي بها الحكاية."(1) و أتصور بأن هذه المقولة للمخرج العالمي المتضلع في أفلام الرعب و البسيكودراما، تنطبق تماما على مخرج كبير من طراز **كوبولا** و في نفس النوع، حيث أن الفارق الجوهري في التناول الفيلمي لرواية **برام ستوكر** بين **كوبولا** و الأفلام التي سبقته كان في طريقة رواية هذه الحكاية. حيث تحول النمط **دراكولا** أو الشكل إلى جوهر الحكاية نفسها في فيلم **كوبولا** عكس الأفلام التي عهدها جمهور السينما، بل تجاوزت حرفيتها و أمانتها في نقل الأحداث فيلم **نوسفيراتو** الذي كان يعتبر الفيلم الأكثر أمانة في أفلمة هذه الرواية .

رفع **كوبولا** تحديه بتقديم **دراكولا** جديد في أحداث الرواية بحرفيتها، و هو القائل: " لماذا نعيد ما كنا رأيناه قبل. " (2) و هنا مكمن التجديد في القصة الفيلمية، إذ كنا نتتبع **دراكولا** محبا و عاشقا و مخيفا في أحداث رواية **برام ستوكر** بحذافيرها، و قد إنعكس هذا النمط الجديد في أحداث الرواية، و إزداد ترسخا رغم أن الفيلم حمل عنونة مطابقة للرواية **دراكولا برام ستوكر**. و قد إستطاع **كوبولا** تقديم جديده في النمط بفضل تبنيه فكرة السيناريست **جيم هارت** حول الشخصية الحقيقية ل: **دراكولا**، حيث قام بمقدمة تمهيدية لفيلمه بعد أن تأكد من وجود هذا الشخص تاريخيا .

---

1 - آندري بازان، سينما القسوة، ص 147.

2 - ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

و **دراكولا** هو : أمير **والاكيا** (1431 – 1476) ب: **رومانيا**، و إسمه : **فلاد الثالث**، المشهور بلقب **دراكوليا** (ينظر صورة1)، و هو إبن **فلاد الثاني دراكول** العضو البارز في التنظيم السري **التنين** الذي أسسه الإمبراطور الروماني المقدس **زيغموند** بالتعاون مع ملوك و أمراء أوروبا دفاعا عن المسيحية من المد الإسلامي العثماني(1)

صورة (1)

و كلمة (drac) التي تعني التنين مشتقة من الكلمة اللاتينية (Draco)، و كلمة ul هي الإبن، **فدراكول** هي : ابن التنين، ثم تحولت الكلمة إلى شيطان في اللغة الرومانية الحديثة. و لعل تحول هذه الكلمة إلى **شيطان** مرجعه شخصية هذا الأمير الذي إشتهر بإسم **المخوزق**، إذ يروى بأنه في حربه مع الأتراك قام بنصب جثتهم أحياء فوق **الخوازيق**، و قتل عشرات الآلاف منهم بهذه الطريقة البشعة، و لكنه إنتهى برأسه **مخوزقا** في تركيا لدى السلطان **محمد الفاتح** الذي ألح على طلب

1- Voir : -ar.wikipedia.org/wiki/.

رأسه بعد أن خان العثمانيين الذين تربى في عرشهم. و قد نسجت حول **دراكوليا** حكايات و أساطير إرتبطت بتاريخه الدموي الفعلي، حيث إشتهر بأنه كان يشوي آلاف الأطفال و يأمر أمهاتهم بأكلهم، و كان يقطع أثداء النساء و يشويهم، ثم يعدمهم جميعا بالخازوق. (1)

و كانت مقدمة **كوبولا** التمهيدية للفيلم (5 دقائق و 30 ثانية) تتحدث عن هذه الشخصية التاريخية، حيث صوره المخرج بمعية السيناريست كبطل قومي خرج لحرب الأتراك ذوذا عن شعبه، تاركا وراءه زوجته و حبيبته (**إليزابيت**) دفاعا عن الصليب المتكسر تحت ضربات الجيش التركي (أنظر اللقطة1).

لقطة1 -50ثا ج1-

و بعد محاربته الباسلة باسم الرب و المسيحية دفاعا عن شعبه و دينية، عاد إلى قلعته ليجد زوجته و حبيبته قد إنتحرت بعد أن دس لها أحد الأتراك رسالة تفيد بأن زوجها قد قتل. و كان لهذا الحادث وقعه الشديد على قلب **دراكولا**، فبعد أن قرأ رسالة حبيبته التي تعده فيها باللقاء في الجنة، ثار ضد الرب و الكنيسة، و رفض

1- ar.wikipedia.org/wiki/.

قدره في مشهدية **فاوستية** دموية تتحدى القدرية و الرب، إذ دخل في هيستيريا ضد الرب و طعن بسيفه عقد الصليب الذي تقطر دما شربه **دراكولا** كناية عن التحالف مع الدموية و الشيطان و اللافناء الأرضي (أنظراللقطات 1 + 2 + 3). و يقول **كوبولا** عن هذا التحول: " أصل دراكولا في الدم المسكوب من على الصليب الذي ضربه بالسيف و تحدى الرب. " (1)

لقطة1-5د21ثا ج1-

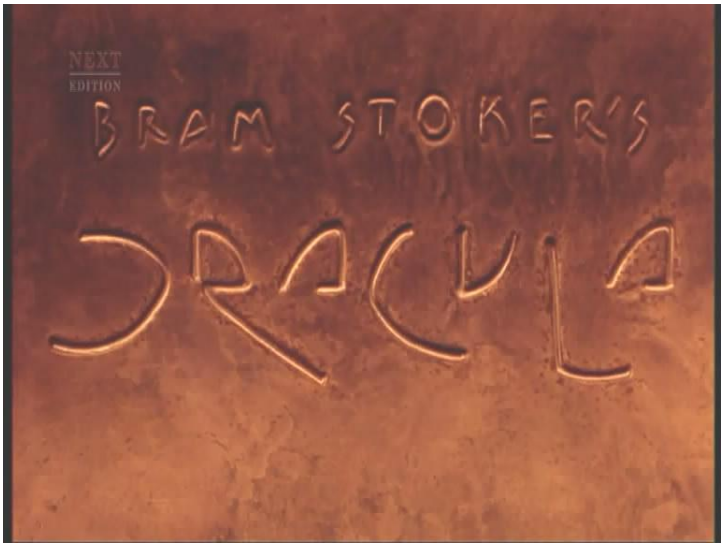
لقطة 2 -7د10ثا ج1-

لقطة 3 -8د1ثا ج1-

---

1 - ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

دامت هذه المقدمة التمهيدية زهاء ست دقائق، نضد المخرج عبرها لفكرة و موضوع فيلمه الذي سيستحضر عبر طول أحداث الرواية، و فصل بين المقدمة و الفيلم بصورة لبداية أحداث الرواية. (أنظراللقطة 1)



لقطة 1-8د16ثا ج1-

و هكذا سيعمل المتلقي خلال ساعتين من أحداث الفيلم على تفسير الحدث الروائي من منطلق معطيات المقدمة التمهيدية، هذه المقدمة التاريخية التي جاءت بمفصل عن أحداث الفيلم، ستتحكم في النمط **دراكولا**، حيث سيتحول إلى ذلك العاشق الذي يرى صورة حبيبته **إيليزابيت** في صورة **مينا** التي تشبهها طوال أحداث الفيلم . يقول **ستيفان ديلورم** عن هذا التداعي القادم من المقدمة التمهيدية مع رفضه لرومانسية النوع : " ... فإن رومانسية فيلم **دراكولا** المتمثلة بقصة الحب بعد الموت تشكل إحدى نقاط ضعفه، و مع ذلك فإن الشيء الذي يسير القصة هو السعي وراء الحب حيث يلتقي الكونت دراكولا (الذي ينقسم كيانه بالتساوي بين الإغواء و الوحشية) مجددا بزوجته عبر فاصل زمني طويل يمتد إلى عدة قرون ... " (1)

---

1 - ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 122.

إن ما اعتبره **ديلورم** نقطة ضعف الفيلم، كان هو نقطة قوة النوع كله (فيلم الرعب) في إعادة تشكيل **دراكولا** و قرائنه من الأنماط الأخرى، إذ لم تقدم سينما الرعب قبل هذا الفيلم تجديدا في النوع و الشكل بهذا المستوى الكبير، و الذي سمح للمتلقي بإعادة تركيب أنماط أفلام الرعب من أفق جديد فيه كثير من الإنسانية و الرومانسية بعيدا عن التناول الكلاسيكي المرعب الذي وقف عند حدود النمط المفزع و المخيف.

ترجع قصة المقدمة التمهيدية التي صنعت شخصية **(دراكولا)** العاشق لتعمم على مجموع أحداث الرواية، فالأحداث سردت كما كتبها **برام ستوكر**، غير أن السيناريست و بتوجيه من **كوبولا** أوجد مساحات ضمن هذا الحدث الروائي لإدخال مشاهد إلتقاء **دراكولا** في صورة الإنسان المتحضر و لقائه ب: **مينا** على أساس أنها **إليزابيث** الحبيبة (أنظر اللقطة 1+2) .

لقطة 1-34د31ثا ج2-

لقطة 2-20د11ثا ج2-

لقد إستطاع **دراكولا** الذي أعده **كوبولا** أن يطفوا على سطح الحدث الروائي، و أن يدخل مينا إلى عالمه بواسطة قواه الماورائية، و أن يعيشا قصة حب عذري عظيم إسترجع به حبه الضائع و المنتحر قبل أربع قرون قد مضت. و كانت نهاية

هذا الحب العظيم هي موت **دراكولا** الذي طلب من **مينا** أن تقطع رأسه في الأخير ليتخلص من عذاب اللافناء، و يلحق بحبيبته في أيقونة كنسية (أنظر اللقطة 3) أعادت الدفء بينه و بين الرب، و خلصته من براثن الإلحاد و برودة الحياة الدراكولية. و بهذا الشكل إستطاع **كوبولا** أن يغير **دراكولا** من سمفونية الرعب التي رسمها **ميرنو**، و اقتفى أثرها المخرجون من بعده، إلى سمفونية الحب و العشق و الرومانسية و هو ما أثر في نوع أفلام الرعب التي إقتفت أثره.

لقطة 3-18د18ثا ج4-

2-عرف **كوبولا** بأسلوبه الإخراجي المتميز و المتفرد، و على عكس كثير من المخرجين الذين ينشذون الأسلوب في المقام الأول مثل: **سكورسيزي** ، فإن **كوبولا** كان يختار أسلوبه وفقا للموضوع إلى درجة أن المتفرج لا يستطيع أن يتعرف على أسلوبه من مجرد بضع لقطات.(1) و هذه البراعة الفنية ساعدته كثيرا في تجديد

1-ينظر: ستيفان ديلورم، فرنسيس فورد كوبولا، ص 141.

القالب الذي يصب فيه موضوعات أفلامه، و هذا بفضل فريق العمل و الفنيين الذين كان يشتغل معهم، و الذين كانوا يجدون حرية أكبر في مشاركته أفكاره، و العمل على تجسيد تصوره السينمائي.

إن الشحنة الرومانسية التي طبعت الصورة في الفيلم لم تكن لتتجسد لولا الحوارات المعدلة مع السيناريست **جيم هارت**، و الذي قدم حوارات شاعرية غرامية وسط عالم الرعب، فهاهو **دراكولا** مع بداية الفيلم يخاطب **جوناثان** عندما إختلس النظر إلى صورة **مينا** قائلا: "الإنسان الأكثر حظا على هذه الأرض هو الذي يعثر على الحب الحقيقي." و مع مشهد الحب الجسدي الذي يجمع بين **دراكولا** و **مينا** يزداد العنصر الرومانسي ترسخا أثناء عض مصاص الدماء للفتاة و استرجاعه لصورة حبيبته **إليزابيت**، و هذا عن طريق حوارات سوداوية في شكل شاعري:

دراكولا: سيكون محكوم عليك بالمسير في ظل الموت إلى الأبد، أحبك إلى درجة أنني سأحكم عليك بهذا الأمر.

مينا: خذني بعيدا عن هذا الموت.

و يبدو أن إدارة الممثل في هذا الفيلم تجاوزت أجواء الرعب التقليدية ليعانق فريق العمل أجواء **دراكولا كوبولا**، و يندمج الممثلون في مناخ رعب رومانسي جديد عبر عنه الممثل **غاري أولدمان** Gary Oldman الذي أدى دور مصاص الدماء بقوله: "....لم ألعبه بشكل شيطاني، إنه شخص مقطع الأوصال و ممزق عاطفيا. " (1)

و انتقل هذا المد الرومانسي الذي اجتاح أول فيلم رعب في تاريخ السينما إلى حدود الصورة متخطيا المضمون، و قد عمل المخرج على تذكية هذا الإحساس و الشعور شكلا بلقطات الحنين السينمائي التي أرجعتنا إلى بدايات فن السينما (إبتدءا من :42د

---

1 - ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

7ثا)، و هذا عن طريق تقنية بصرية قديمة طالما إستخدمها المخرجان: **إدوين بورتر** و **غريفيث** (ينظر:لقطة1) هي القناع القزحي الذي تكشف عن صورة لمدينة **لندن** عام 1897م.

لقطة1-13د-ج2

إن أسلوب تصوير السينما الصامتة استرجع بأكمله عبر لقطات متحفية جعلتنا ننظر إلى السينما داخل السينما، وسط منظر للعربات و الشوارع بسرعة الأفلام القديمة، لنلتقي **دراكولا** في شكل رجل أنيق و متحضر- بعيدا عن شبحيته- و هو يسأل **مينا** في شوارع **لندن:** "أريد أن أرى السينماتوغراف أحد عجائب العالم المتحضر." لقد استحضر المخرج نهاية القرن 19م رابطا زمن ظهور السينماتوغراف 1895م بزمن الرواية 1897م من جهة، و زمن **دراكولا** بالزمن السينمائي من جهة أخرى. و استغل هذا الإسترجاع الزمني ليربطنا بقاعة عرض سينمائي آنذاك و هي تعرض فيلم **وصول القطار إلى المحطة (لوميير)** على جمهور من الواقفين كما كان يحصل في منتديات النيكل قديما (ينظر لقطة2)، و يمد جسرا بين ولادة الفيلم و ولادة مصاص الدماء **دراكولا** في دلالة على التزامن، و كأن فن السينما أرخ ل: **دراكولا.**

لقطة2-20د3ثا-ج2

يقول **كوبولا:** "قمت بهذا الفيلم بمساعدة تاريخ السينما."(1)، و إنا نلمس بجلاء أثر هذا التأريخ السينمائي لنماذج الرعب في لقطات الفيلم، و هو ما ينبئ بثقافة المخرج السينمائية الغزيرة. و يظهر بأن **كوبولا** كان مسيطرا على أدواته التعبيرية في مجال الصورة إلى درجة التكثيف حيث نجده يقلد صورة **دراكولا** الشبح و انعكاس ظله على الحائط في مقاربة دلالية مع ظل الدوق **أورلوك** في فيلم **نوسفيراتو لميرنو** عام 1921م (لقطة1+2 مدمجة)، و يذهب إلى إسترجاع شخصية **الغوليم** *GOLEM عندما يتخذ **دراكولا** شكلا هيوليا يوحي بالولادة و الخلق و هو إشارة إلى فيلم **غوليم** للمخرج **بول فيغنر**** عام 1920م (لقطة3)، و يختم هذا الإسترجاع الأنموذجي للشخصيات الفامبيرية بالمستذئب على ضوء القمر(لقطة4)في تجميع تاريخي لأهم النماذج الفامبيرية في تاريخ السينما.

---

1 - ينظر: الفيلم الوثائقي، دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

*الغوليم: يعني بالعبرية شيء لا شكل له، و هو مخلوق من طين صنه حبر يهودي مستعينا بالسحر.
**بول فيغنر: أحد مخرجي و رواد التعبيرية الألمانية في السينما.

لقطة1-14د14ثا-ج1

لقطة2-فيلم نوسفيراتو لميرنو-

لقطة3-5د41ثا-ج2

لقطة4- 10د48ثا-ج2

يواصل **كوبولا** تنويع أسلوبه في الفيلم بشكل لا يجارى باحثا عن بلاغة بصرية مميزة عبر الصورة، و التي تجلت في انفتاح على الصورة في الثقافات الأخرى ممثلة في لوحة خيال الظل المعروف في الثقافتين: الصينية و التركية، إذ إستعان المخرج في البداية بهذه الصورة من ألعاب الدمى و المسرح المصور ليصور قتال **دراكولا** الشرس للأتراك و أسلوبه في الخازوق(لقطة1). ثم إستعان أيضا بالثقافة اليابانية في تصميم لباس **دراكولا** و طريقة حلاقته(لقطة2+3)، حيث رجع إلى أصل

التسمية(إبن التنين-dracula)في محاولة لمركزة جذور هذا المخلوق الأسطوري الشرق آسيوي dragon الذي ارتبط باسم مصاص الدماء، و هذه المثاقفة البصرية-إن جاز هذا التعبير- أوكل تصميمها لعضوة فريق العمل اليابانية **أيكو إيشيوكا** Eiko Ishioka.

لقطة1-2د20ثا-ج1

لقطة3-10د4ثا-ج1

لقطة4-14د20ثا-ج1

يقول **ديلورم:"** يتجلى الفرق بين **دراكولا برام ستوكر** و الأفلام الأخرى المشابهة لهذه الأسطورة في أسلوب كوبولا الذي جعل بطل فيلمه يذوب في ديكورات

---

*إيكو إيشيوكا: (1938-2012) مصممة يابانية درست التصميم في طوكيو ، و صممت ملصقة فيلم القيامة الآن، و اشتهرت بتصاميمها في أفلام الرعب.

التصوير (بتصميم غريت لويس) و إكسائه بأزياء لافتة (للمصممة اليابانية إيكو إشيوكا) تطغى على شخصه بحيث يتقلص كيانه إلى مجرد ظل طويل جدا أو غول يتسلق جدرانا لا نهاية لها. و بعكس الجمود الرهيب الذي يتصف به عادة سلوك الكونت **دراكولا."**(1) لقد ذاب **دراكولا** في هذا الفيلم وسط أسلوب **كوبولا** التصويري، و الذي اختار أن يراقب بعيني المبدع تراجع الرعب الكلاسيكي في فيلمه لصالح ولادة رومانسية جديدة يكون بطلها **دراكولا** الإنسان العاشق لا مصاص دماء. و هذه العيون التي رصدت **دراكولا** المغرم بحبيبته ربحت رهانها في أفلمة الرواية حرفيا بروح أخرى تنشد الإبداع و الحب، فمنذ فيلمه **معركة وراء الشمس** عام 1963م(النسخة الأمريكية) و الذي جسد فيه المخرج عينا بلا وجه، صارت هذه العيون التي ظهرت في فيلم **العراب** كذلك و في فيلم **دراكولا** (لقطة1) ترينا موضوعات الإنسانية الكبرى و هوسها: الحب، الحرب، الرعب، بعيون **كوبولا** المتفرد، و الذي صارت العينين بمثابة إمضاء مخرج في أفلامه الكبرى.

لقطة1-11د19ثا-ج1

---

1 - ستيفان ديلورم، فرنسيس فورد كوبولا، ص 119.

و بعد أن نظرنا إلى أفلمة الرواية بعيون **كوبولا** ، يكون البحث قد أنهى محطته الأخيرة التي رست في فترة السينما المعاصرة، هذه الفترة التي تميزت بالتكامل السينمائي و بلغ نضج الفيلم فيها مستوى غير مسبوق حيث صارت أفلمة الرواية أكثر سلاسة قياسا للمراحل السابقة. و لكن لابد أن نجزم هنا بأن الوسائل المتاحة تقنيا و تطور اللغة السينمائية هي التي جعلت الأفلام تغنينا حتى للرجوع إلى ورقية الرواية، لأن العصر البصري التي تضاءلت معه الكلمة و المقروئية أصبح الميثولوجيا الجديدة التي عوضت مثيلتها الإغريقية، و انزاح زمن الملحمة القصصية المسرودة كلميا لصالح زمن الملحمة القصصية المسرودة بصريا.

الخاتمة

خلصت مع نهاية هذا البحث، بعد أن تناولت إشكاليته بعناصرها نقدا و تحليلا إلى جملة من الإستنتاجات، مع الوضع في الحسبان خاصية البحث العلمي الذي لا يمكننا من تحقيق الكمال و الرضى لأن هناك كثيرا من النقاط الهامة قد نغفلها في طريقنا نتيجة الصعوبة أو التغافل أحيانا، ثم إن نتائجنا و خلاصاتنا سرعان ما تتحول إلى تساؤل جديد. و أتمنى قبل أن أخوض في عرض ملخص خاتمة بحثي، أنني قدمت قراءة جدية في هذه الرسالة قد تدفع بعض الباحثين إلى طرح تساؤلات إنطلاقا من نتائج هذا البحث، و هذا كي يتسنى تدوير السؤال المعرفي الذي لا ينتهي.

و أنا أصل إلى الختام، يسعدني أن ألخص مجموع النتائج التي توصلت إليها عبر هذا البحث المتواضع:

أولا:

يلتقي السرد الروائي و السرد السينمائي في عدة نقاط متشابهة بفعل خاصية الحكي التي تجمع بين جنس فني أدبي و جنس ينتمي إلى فن العرض الجماهيري، و قد رصدت أهم عناصر التشابه فيما يلي:

1 -السرد الروائي سرد كلمي (مكتوب).

2 -السرد السينمائي سرد بصري- كلمي- (مصور ملفوظ).

3 -الراوي هو السارد الإرتكازي في الرواية.

4 -الكاميرا هي السارد الإرتكازي في الفيلم.

5 -الشخصية الروائية تعيش في المخيال.

6 -الشخصية السينمائية تعاش بصريا.

7 -خاصية الزمن و المكان في الرواية تشابه نظيرتها في الفيلم.

ثانيا:

مر الفيلم الأمريكي بلحظات عسيرة أثناء إكتساب خاصية السرد فنيا، و هذا نتيجة المنافسة المسرحية و الدرامية التي تعتبر توأمة لجنس السينما، و قد سجلت في هذا المسار الفني النقاط التالية:

1 -الفيلم الأمريكي يكاد يكون مرادفا للفيلم العالمي إنطلاقا من أن التحولات السينمائية الكبرى- إبتداءا من الحرب العالمية الأولى - كانت تفرزها السينما الأمريكية.

2 -رغم المنافسة الشرسة للنزعة التسجيلية و المجاورة المسرحية إلا أن الفيلم جنح فنيا إلى ظاهرة السرد.

3 -عرف الفيلم خاصية التكامل السردي أثناء مرحلة الصمت، و تعلم السينمائيون كيف يسردون الحدث الفيلمي بصريا.

4 -لم تضف مرحلة السينما الناطقة كثيرا إلى الفيلم في مجال السرد.

ثالثا:

شهدت أفلمة الرواية في المخبر الفيلمي الأمريكي تطورا ملحوظا منذ البدايات الأولى للسينما الصامتة، و كانت النمذجة التي قدمناها في هذا الفصل بمثابة رصد حقيقي لطبيعة التطور و النضج في مجال الأفلمة الروائية التي نلخص نتائجها فيما يلي:

1 -الفيلم لا يتناول الرواية كما هي في جنسها، و ليس بالضرورة هو اقتباس سيناريستي فقط، بل هو تناول تقني و فني أيضا.

2 -كانت تجربة **إدوين بورتر** في أفلمة رواية **كوخ العم توم** تقوم على المشاهد و اللوحات المسرحية تقنيا لتعذر الحلول من داخل آلة الكاميرا آنذاك، و بساطة التصور الإخراجي عام 1903م.

3 -ظهرت روح الرواية مختصرة و ملخصة في **كوخ العم توم.**

4 -فرضت سلطة الرواية نفسها على فيلم **ذهب مع الريح** ل: **فيكتور فليمنغ،** لأن المنتج **ديفيد سيلزنيك** قام بدور أكبر من المخرج في تجسيد الفيلم.

5 - جسد الفيلم قصة حب على حساب الحدث الروائي العام (الحرب الأهلية الأمريكية).

6 -تجلت الأكاديمية و التجربة السينمائية المصقولة بالعبقرية في فيلم **دراكولا** ل: **فرانسيس فورد كوبولا.**

7 -أسس الفيلم لرومانسية فيلم الرعب، و غير شكله في السينما الأمريكية.

8 -يعتبر هذا الفيلم نموذجا حقيقيا للأفلمة، حيث نقل المخرج الرواية حرفيا إلى عالم الفيلم مع فكرة أخرى صاغها توازيا مع الحدث الفيلمي الذي هو نفسه الحدث الروائي.

قائمة المصادر و المراجع

1 - المصادر

أ - الأفلام(المصادر البصرية):

1. أفلام: الإخوة لوميير **(الخروج من المصانع، الساقي المسقي، وصول القطار...).**
2. فيلم: **رحلة إلى القمر** لجورج ملييس.
3. فيلم: **رجل إطفاء أمريكي** لإدوين بورتر.
4. فيلم: **كوخ العم توم** لإدوين بورتر.
5. فيلم: **سرقة القطار الكبير** لإدوين بورتر.
6. فيلم: **مولد أمة** لغريفيث.
7. فيلم: **التعصب** لغريفيت .
8. فيلم: **نوسفيراتو سيمفونية الرعب** لفرديريك مورنو.
9. فيلم: **أكتوبر** لسيرجي إيزنشتاين.
10. فيلم: **المدرعة بوتمكين** لسيرجي إيزنشتاين.
11. فيلم: **ذهب مع الريح** لفيكتور فليمنغ.
12. فيلم: **المواطن كين** لأورسلن ويلز.
13. فيلم: **العراب (ج1-ج2-ج3)** لفرنسيس فورد كوبولا.
14. فيلم: **القيامة الآن** لفرنسيس فورد كوبولا.
15. فيلم: **دراكولا برام ستوكر** لفرنسيس فورد كوبولا.
16. فيلم وثائقي حول تصوير فيلم **دراكولا برام ستوكر** (الإنسان، الأسطورة و الملحمة)- ملحق بصري بفيلم **دراكولا**، من إنتاج**: كولومبيا بيكتشرز.**
17. فيلم: **مقابلة مع مصاص دماء** لنيل جوردان.
18. فيلم: **فامبيرز- مصاصي دماء-** لجون كاربنتر.
19. سلسلة أفلام **تحت العالم**.
20. سلسلة أفلام **توايلايت.**
21. فيلم: **شيفرة دافنشي** لرون هوارد.

ب - المصادر باللغة العربية و المصادر المترجمة:

1. إبن منظور، لسان العرب، التراث و مؤسسته التاريخ العربي 1997.
2. ألبير كامي، الغريب، تر: د محمد غطاس، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1997.
3. برام ستوكر، دراكولا، دار البحار، بيروت، ط1، 2000م.
4. تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فاتن بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ط1، 2007.

5. جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1،ج2، ج3، ج4، دار الراتب الجامعية- سلاسل سوفنير، بيروت.
6. حنا مينة، الشراع والعاصفة، دار الآداب، ط6، بيروت، 1989.
7. سليم بركات، الريش، منشورات مؤسسات بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، ط1، 1990.
8. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2010 الجزائر.
9. موسوعة تاريخ السينما في العالم ج1، إشراف: جيوفري نوويل سميث، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1، 2010 .
10. موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج2،تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1، 2010 .
11. موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج3،تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1، 2010.
12. مرغريت ميتشل، ذهب مع الريح، ج1، تر: زياد زكريا، دار الشرق العربي ، ط1، بيروت، 2006.
13. مرغريت ميتشل، ذهب مع الريح، ج2، تر: زياد زكريا، دار الشرق العربي ، ط1، بيروت، 2006.
14. هاريت بيتشر- ستو، كوخ العم توم أو حياة المعذبين على الأرض، ترجمة و مراجعة النص العربي: د سليم خليل قهوجي، دار الحيل، ط2، بيروت 2005.

ج- المصادر باللغة الأجنبية:

1. G. Bachelard, la terre et les rêveries du repas, Paris, José corti,1984.
2. Jean Mitry, Dictionnaire du Cinéma, La Rousse, France, 1963.

2-المراجع

أ - المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم العريس، السينما التاريخ و العالم، وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق- ط 2008،1.
2. إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة- تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع و رعايته، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010.
3. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1990،1.
4. حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، المؤسسة العامة للسينما، 2005، دمشق.
5. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ،ط3،الدار البيضاء،2000.

6. رياض عصمت، ذكريات السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2005.
7. سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004.
8. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989.
9. سعيد يقطين،نظريات السرد و موضوعاتها في المصطلح السردي، مجلة علامات- العدد6- 1996، المغرب.
10. سمير فريد، مخرجون و إتجاهات في السينما الأمريكية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2009.
11. سيزا القاسم ، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية " نجيب محفوظ " ،دار التنوين للطباعة و النشر، لبنان، ط1 ، 1985.
12. عبد الرحيم العلام،من يحكي الرواية؟ السارد في المرايا لنجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008.
13. عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي2، سلسلة سينما و تلفزيون، 2013.
14. عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت 1998.
15. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، 2001.
16. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008.
17. محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001.
18. محمد بوعزة ،تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم ،الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ،دار الأمان، الرباط،دار الاختلاف الجزائر،ط1،2010.
19. محمود الزواوي، روائع السينما، الأهلية، الأردن، ط1، 2006.
20. محمود الزواوي، صناعة الأحلام، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق 2006.
21. مدحت الجيار، السرد الروائي العربية،قراءة في نصوص دالة،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط2008،1.
22. نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي و الشرقي، الإنتشار العربي، دار محمد علي، بيروت، تونس، ط1، 2009.

ب-المراجع المترجمة:

1. إدوارد كامبيل، هوليوود و أسطورة الجنوب الأمريكي، تر: زياد ينم، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2003.
2. إدغار موران، نجوم السينما تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1، 1981، بيروت.
3. أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر:صلاح التهامي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959.
4. أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، البحرين ط1، 2006.
5. آندريه بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2009.
6. آندريه بازان، ماهي السينما، ج1، تر: ؤيمون فرنسيس، مكتبة الأنجلومصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، 1968.
7. أرنولد هوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ-ج1، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2.
8. الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1، 1982.
9. أكاديمية الفنون، دراسات مختارة السرد في السينما، تر: مركز اللغات والترجمة ، دمشق.
10. اميل بنفنيست – قضايا اللسانيات العامة – كاليمار – باريس 1977.
11. بوريس أوسبنكي، شعرية التاليف،تر: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة 1999 ، مصر.
12. بول ريكور،الوجود و الزمان و السرد (فلسفة بول ريكور)،تر و تقديم:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء المغرب بيروت،لبنان .
13. بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، تر: هيثم علي حجازي، دار الميسرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط1، الأردن 2003.
14. بيرنار فاليط، النص الروائي، تر، د رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999.
15. تزفطان تودوروف، الأدب و الدلالة، تر: الحسين سبحان و فؤاد صفا، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب ط1، 1992.
16. تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الادبي، تر: الحسين سبحان و فؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1992،1 .
17. توني بار، التمثيل للسينما والتلفزيون، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
18. جاك أومون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999م.

19. جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003م.
20. جان ميتري، السينما التجريبية، تر: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997، مصر.
21. جان ميتري، علم جمال وعلم نفس السينما ، تر: عبد الله عويشق ، المؤسسة العالمية للسينما ، ط 1 2000.
22. جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968م.
23. جوزيف-م- بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005.
24. جورج لوكاش، نظرية الرواية،تر: الحسين سحبان،منشورات التل،الرباط،ط1،1988.
25. جيرار جنيت، العودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان.
26. جيرار جنيت،حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، مؤسسة آفاق المغربية 1988.
27. جيريمي هاوثورون،مدخل الى دراسة الرواية، تر:د. نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق،ط1.
28. دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، مرا: د فيفي فريد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون 1998، الإسكندرية.
29. دونالد ستابلز، السينما الأمريكية، صور إيديسون المتحركة- جون ميرسير، تر: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة.
30. ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية (1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1999.
31. رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، تر: خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ط1، 1993.
32. روجور.ب. هينكل، قراءة الرواية، تر : د صلاح رزق، دار الآداب،ط 1 1995.
33. لوي دي جانيتي، فهم السينما ،ج 6، تر:جعفر علي ، ط 2 دار قرطبة ، المغرب 1990 م
34. ريجيس دوبري، حياة الصورة و موتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
35. ستانلي جيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2007.

36. ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2012.
37. ستيفن د. كاتزا، الإخراج السينمائي لقطة، بلقطة (تجسيد التصوير من النص إلى الشاشة) تر: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2005.
38. سيد فيلد، ورشة كتابة السيناريو، تر: نمير حميد الشمري، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2007.
39. صوفيا آليسا، جماليات موسيقى الأفلام، تر: غازي منافيخي، وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1997.
40. عدد من الباحثين السوفيت المختصين، نظرية الادب،تر:جميل نصيف التكريتي منشورات،وزارة الثقافة و الاعلام، العراق،1980.
41. فنون السينما - مقالات مترجمة – تر عبد القادر التلمسلني، السينما أيام زمان ،جورج ميليس ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2001 .
42. في.إف. بيركينز، الفيلم كفيلم، تر: أسامة إسبر، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2002.
43. ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي،تر:محمد برادة،دار الامان، الرباط، ط2.
44. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1964، القاهرة.
45. ماري إلين أوبراين ، التمثيل السينمائي ، تر: رياض عصمت ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 2001 م .
46. هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار أحمد حامد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005.
47. يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الديس، ط 1 المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2001م.

ب - ***المراجع باللغة الأجنبية:***

1. André Gardies, Le récit filmique, Hachette, Paris 1993
2. A. Gaudrault.F.Jost, Le récit cinématographique, Nathan, Paris, 1990.
3. Bela Balazs, Theory of the film, Dennis Dobson, 1958.
4. Francis Vanoy, récit écrit , récit filmique , Nathan , paris.
5. Gérard Genette, figures III , Edition du Seuil, paris , 1972.
6. Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Seuil, 1983- Christian Metz, Film Language, Edition Oxford, 1980.

7. Henri Agel, L’éspace cinématographique, PUF, paris 1978.
8. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie . Mark Vernet . l’Esthétique du film, Edition Nathan -1983.
9. J.L Dumortier et Fr. Plazanet, Pour lire le récit, Edition Duclot, 1980.
10. Josef Losy, Interview, in cahiers du cinéma, juin 1970.
11. Lucien Goldmann, pour une sociologie du roman, idée, Gallimard,1973.
12. Paul Valery, in roman et cinéma, Nathan , paris.
13. Philipe Hamoun, pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, édition le seuil, Paris, 1977 .
14. Renné Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et La presse (1895-1960),Arnaud Colin, Paris.
15. S.R .Kenen, Nanative Fiction, London, 1984.
16. William God Bury, Leland poague, film criticism, edition Iowa, Iowastate -univ, pres, 1982.
17. Wolfgang kayser : qui raconte le roman in-poétique du récit-points le seuil,1977.
18. Youri Lothman, Sémantique et esthétique du cinéma , Edition Sociales – Paris .

1 - <u>المجلات و الدوريات و المواقع الإلكترونية:</u>

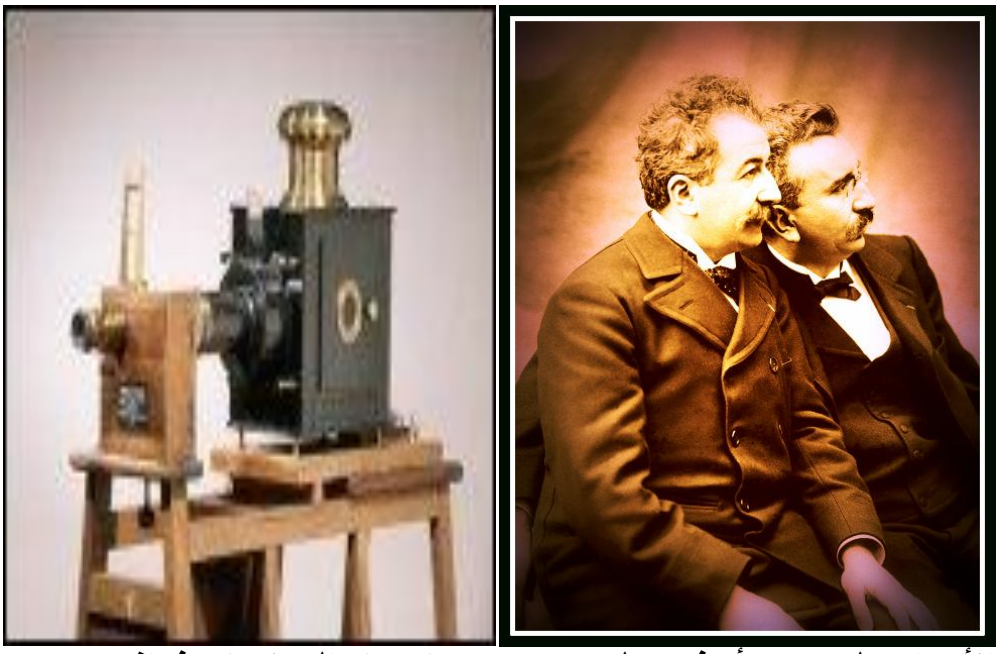
1. مجلة الثقافة، شربيط أحمد شربيط، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، العدد 1997/115 –الجزائر.
2. مجلة سينما، نور الدين آفاية (المتخيل بين الروائي و السينمائي)، العدد02 أكتوبر 2000، groupe corlet, Paris.
3. مجلة عيون، يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، العدد8، 1987.
4. Cinémaction, Les grandes écoles esthétiques, n°55, Corlet, France 1990.
5. www.wikipedia.org.vampire

ملحق صور أهم الأفلام و الأعلام

(zootrope)

(kinétoscope)

نماذج لآلات العروض البصرية قبل ظهور السينماتوغراف



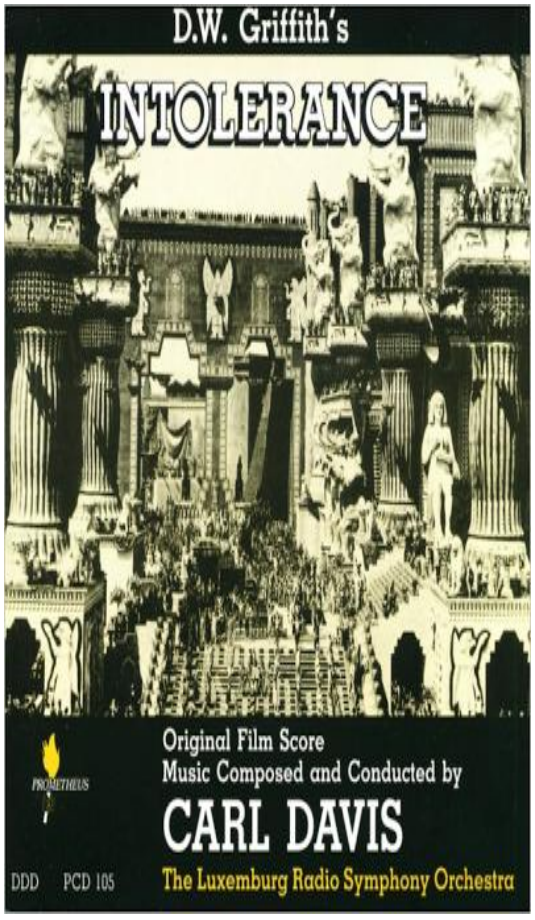
الأخوان: لويس و أوغست لوميير مخترعا جهاز السينيماتوغراف 1895م

كاميرا

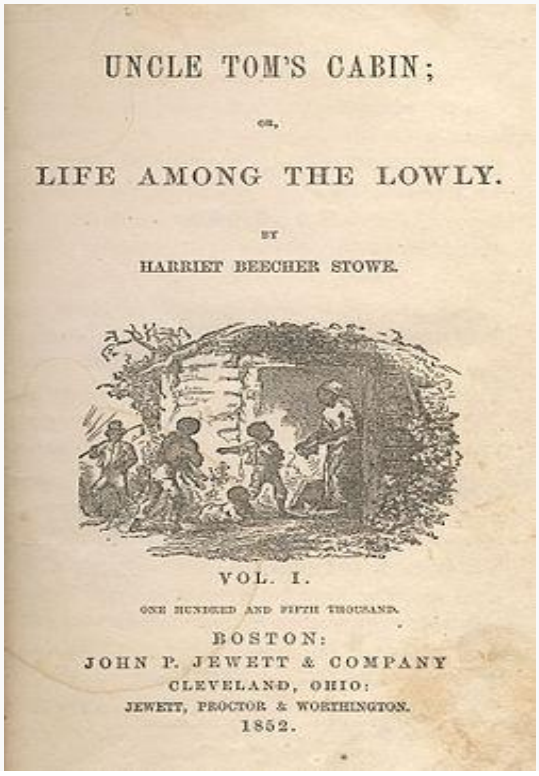
أحد أجهزة العرض

فيلم رحلة إلى القمر 1903م

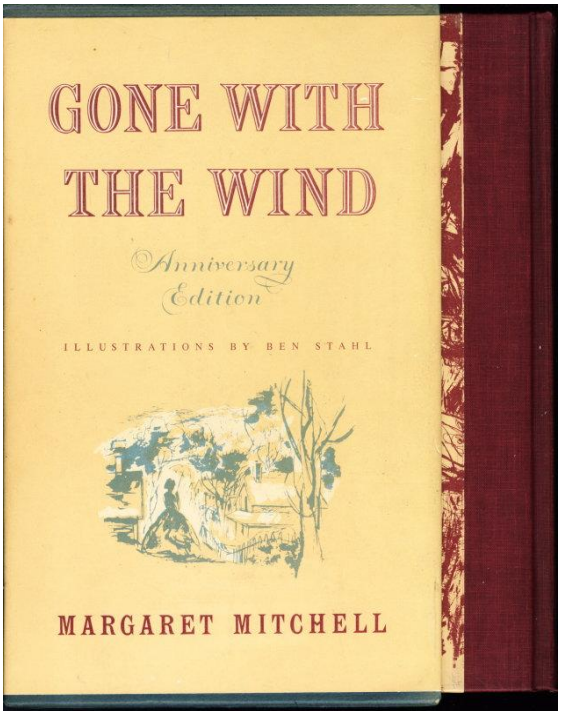
دفيد وورك غريفيث – رائد السينما الأمريكية-



إدوين بورتر و لقطة من فيلمه كوخ العم توم

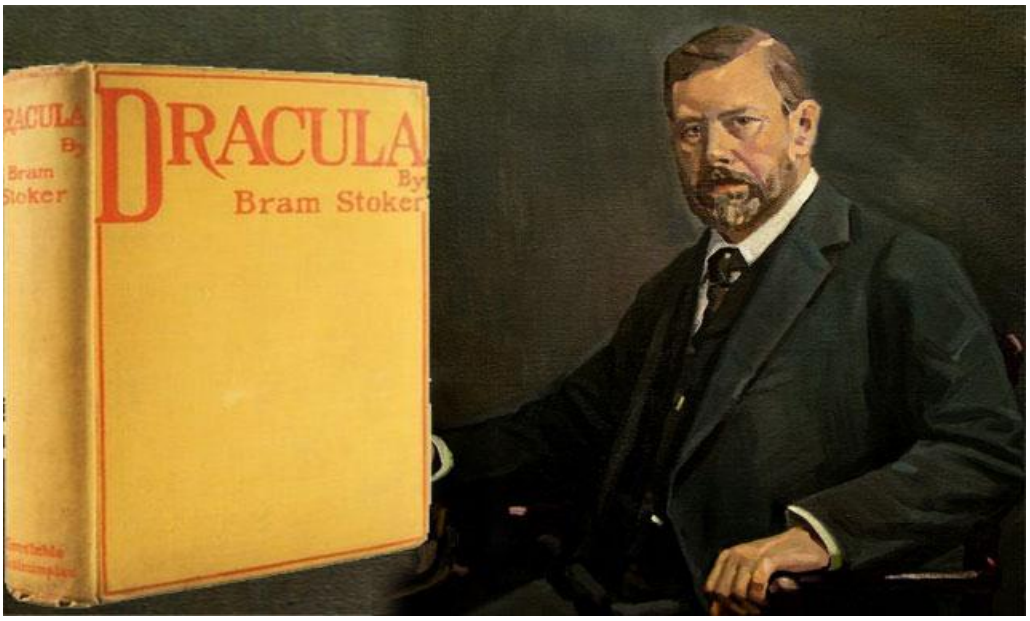


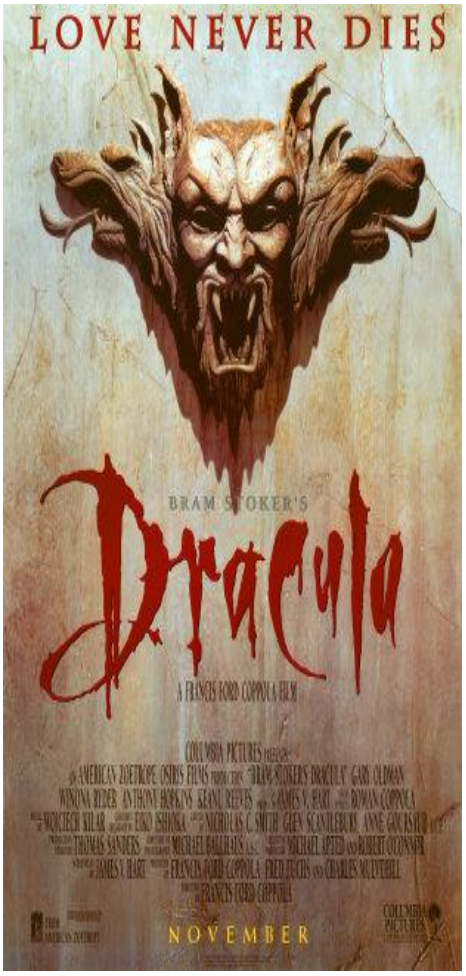
غلاف رواية كوخ العم توم و صاحبتها هارييت بيتشر- ستو



مارغريت ميتشل و رائعتها ذهب مع الريح

فيلم ذهب مع الريح لمخرجه فيكتور فليمينغ





عراب السينما الأمريكية فرنسيس فورد كوبولا و فيلمه الرومانسي دراكولا

الفهرس

- إهداء.
- كلمة شكر.
- مقدمة.
- مدخل: في مفهوم الصورة، الفيلم و الأفلمة.....12

الفصل الأول: السرد الروائي و السرد السينمائي: حدود الائتلاف و الاختلاف.....38

المبحث الأول: خصائص السرد الروائي.....39

- في مفهوم الرواية.....39

أ - السرد.....43

ب - السارد وزاوية الرؤية: (التبئير).....49

ت - الشخصية 54

ث - الزمان و المكان.....59

ج - الحكي في الرواية.....69

المبحث الثاني: خصائص السرد السينمائي.....72

1 -مفهوم السرد في السينما.....72

2 -الشخصيات.....77

3 -السارد السينمائي التأطيري وزاوية الرؤية.....83

4 - الزمان والمكان في السينما.....91

الفصل الثاني: الولادة السردية للفيلم الأمريكي بين الصامت و الناطق..106

المبحث الأول: الفيلم بين النزعة التسجيلية و المجاورة المسرحية.....111

3. الأفلام الأولى و الخاصية التسجيلية.....111

4. المجاورة المسرحية.....118

المبحث الثاني: الفيلم الروائي (وسيط سردي).....129

3 - سينما جذب الانتباه.....132

4 - سينما التكامل السردي.....148

المبحث الثالث: الفيلم الناطق بين النزعتين الدرامية و الروائية.....165

4 - حلول عصر الصوت.....168

5 - سلطة الحوار و المجاورة الدرامية.....176

6 - العودة إلى السرد و الخاصية الروائية.....184

الفصل الثالث: نماذج للأفلمة الروائية و تطورها عبر منعطفات تاريخية في السينما الأمريكية (كوخ العم توم، ذهب مع الريح، دراكولا).....192

المبحث الأول: فيلم العم توم لإدوين بورتر و بدايات أفلمة الرواية.....194

1 - نظرة حول الرواية.....195

أ - ملخص الرواية.....195

ب فكرة و موضوع الرواية.....197

ج- الشخصيات.....198

د- المكان و الزمان.....202

أ - فيلم كوخ العم توم لإدوين بورتر 1903م.....203

ب - البطاقة التقنية لفيلم كوخ العم توم لإدوين بورتر.....206

ت - تحليل الفيلم.....207

المبحث الثاني: فيلم ذهب مع الريح لفيكتور فليمنغ و العصر الذهبي لهوليود.....217

2 - نظرة حول الرواية.....218

أ - ملخص الرواية.....218

ب -فكرة و موضوع الرواية.....220

ج- الشخصيات.....220

د- المكان و الزمان.....221

3 - فيلم ذهب مع الريح لفيكتور فليمنغ 1939م.....222

أ - البطاقة التقنية لفيلم ذهب مع الريح لفكتور فليمنغ.....224

ب تحليل الفيلم.....224

المبحث الثالث: فيلم دراكولا- برام ستوكر- لفرنسيس فورد كوبولا ومرحلة التكامل السينمائي.....242
1 - نظرة حول الرواية.....246
أ - ملخص الرواية.....246
ب - فكرة و موضوع الرواية.....254
ج- الشخصيات.....256
د- المكان و الزمان.....259
2 -فيلم دراكولا برام ستوكر لكوبولا 1992.....260
أ-البطاقة الفنية لفيلم دراكولا برام ستوكر.....260
ب-تحليل الفيلم.....261
ث - ولادة دراكولا سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي.....263
ج - موقع رواية دراكولا في مخبر الروايات المؤفلمة ل: كوبولا.....271
ج- وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم : دراكولا برام ستوكر..... 277
خاتمة.....294
قائمة المصادر و المراجع..... 298
ملحق صور أهم الأفلام و الأعلام 307
الفهرس.....314