

لغة السرد في الفيلم المعاصر

ليث عبد الكريم الربيعي

مدخل سيميولوجي

لسنا في حاجة إلى التأكيد أن الزمن الراهن هو بامتياز زمن السينما، فلقد أثبتت قدرتها الفائقة على امتصاص جميع الخطابات من مختلف الحقول الثقافية، وجعلها عنصراً فاعلاً في البناء الدرامي الفيلمي، وأصبحت اليوم بوتقة تنصهر وتمتزج فيها كل أشكال التعبير الإنساني، فشرعت بالخوض في حقول تجريبية كثيرة من خلال انفتاحها على تلك الفنون والآداب والعلوم المجاورة، وذلك بواسطة تقنيات فنية تشكّل أغلبها في أطر ثقافية مقارنة للفن السينمائي - كالرواية، والمسرح، والرسم، والموسيقى، وغيرها-. ومن أجل جعلها- أي هذه الخطابات- عنصراً حاملاً لجزء من الدلالة العامة للعمل الفني من جهة، ولتكتف من جهة أخرى المظاهر المعرفية فيه. فقد حاول مبدعوها جرّ السياقات السردية الروائية حديثاً لتصب في مصلحة التعبير عن الحالة الوجدانية التي تصفها الرواية.

ووفقاً لذلك فقد نشأت علاقات متينة ما بين السينما والآداب الأخرى وبشكل خاص منها الرواية، وإذ يقر أحد الروائيين بأهمية هذه العلاقة بقوله "إن الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها"⁽¹⁾، فإن إستراتيجيات هذا الارتباط والتوافق والتداخل اتضحت في إطار ما عرف بعلم السرد، الذي يسعى إلى الكشف عن البنية الحكائية لكل الخطابات السردية، ومنها الفيلم السينمائي، هذا بغض النظر عن البنية الرمزية وما تنطوي عليه من دلالة.

ورغم أن حصر أوجه التماثل بين فن الرواية والفيلم، يستحيل، بصورة دقيقة، نتيجة التباعد الموضوعي بين الوسيلتين، وفرضيات كل منهما على مبدعيها وملتقيها، هذا، فضلاً عن الكشوفات السردية التي عرفت الرواية من جهة، والتقنيات المتحددة التي صاحبت تطور السينما من جهة أخرى. فأن السعي الدءوب من لدن المبدعين إلى البحث عن منظورات جديدة لمقاربة الكائن والممكن، فضلاً عن حرية التجريب في الحقل السينمائي، وإمكانية وجود وسائل خطائية مقارنة تعبر عن المادة الحكائية، كل هذا سيفضي إلى الكشف عن سردية الرواية والفيلم معاً، باعتبارهما فئتين إبداعيين

سرديين تتعدد فيهما وسائل التعبير، وتتماثل كثير من ضروب ونظم صوغ المتون الحكائية، مما زاد من فرص وجود علائق مشتركة بينهما.

لغة السينما

على الرغم مما يمكن أن نجده من تكامل وتقارب وتماثل بين لغة الفيلم ولغة الرواية، إلا أن ثمة تمايزا بين السينمائي والحكائي، إذ السينمائي هو كل ما ينتمي إلى اللغة السينمائية بالمعنى الخاص والضيق، أما الحكائي فهو فوق سينمائي ما دام يتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث اليومية، أي أن أنظمة الحكيم ظهرت قبل وجود السينما، فالسينمائي إذاً خاص، تقني، نتج عن التطور التكنولوجي، أما الحكائي فهو عام، سابق، متعدد، إنساني، حاضر في كل الأزمنة والأمكنة، أي أنه عبر تاريخي وعبر ثقافي(2).

إن مصطلح (اللغة السينمائية) مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي، والتي جاءت كرد فعل على جهود التقليديين من أمثال (جون هوارد لوسون، ورودولف ايرنهام، واندرية بازان، وبعض آراء سيرجي ايزنشتاين): والذين لم يروا إن للسينما (لغة)، بل هي في نظرهم محاولة للتقاط دقائق الواقع ذات الأبعاد المحدودة بواسطة آليات وعمليات ميكانيكية معقدة، وأخرى فنية متواضعة. وقد جسّد مقولات هذه الحركة التصحيحية الناقد (مارسيل مارتن) بكتابه (اللغة السينمائية)، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرن الأول.

وإذا ما اعتبرنا أن للسينما لغة تعبيرية بالغة الكثافة، لها نظمها المجازية الخاصة المابينة لنظيراتها في الرواية والمسرح والشعر، وتعتمد كثيرا على عناصر مرئية وأخرى غير ملفوظة، لا يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة(3)، فإن للفيلم لغة بالمفهوم الأعم والأشمل - فهي وسيلة للاتصال - ليس بالمفهوم الخاص الذي نصف به اللغة حين نشير إلى إنها أنظمة من الشفرات التي هي على درجة عالية من التنظيم(4). ثم أن علاقة الدال بالمدلول تختلف كلياً، فصورة طير لها علاقة مباشرة بهيئة الطير الحقيقي، وهي أوثق واقرب إلى العلاقة المباشرة من كلمة (طير) مثلاً، حتى أن قراءة مقطع معين من سيناريو فيلم تختلف كلية عن رؤيته مجسداً على الشاشة بالصورة، لان الفكرة السينمائية مهما كان مصدرها مسرحية، رواية، حكاية، سلوكاً... الخ، تخضع لعديد التعديلات عندما يتم تناولها لإخراجها، فالمضمون الدلالي التداولي سيعبر عنه بلغة بصرية تعتمد اللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من توقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءاً من

الدلالة، أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية (5).

هذه العملية التخيلية المتعددة الروافد والخواص غلغلت من "لغة السينما" في حياتنا الثقافية المعاصرة، وأثرت بالطريقة التي نرى بها الأشياء، حتى أن بعض الاتجاهات التي ظهرت حديثا دعت إلى تبني أساليب جديدة في الكتابة مثل: تعدد وجهات النظر وتفكك البنية السردية الخطية ومراوغة القارئ ومصاحبة البطل المضاد ... إلى آخر هذه التقنيات المعروفة التي تعتمد بالأساس على قلب الرؤية الموضوعية للعالم واستبدالها برؤية متشظية، متقطعة، مضاعفة، وغير متناسقة لعالم غير مفهوم، حتى أن الروائي (الآن روب غرييه) يربط بين هذا الاتجاه العام للفكر البشري والوجود، وبين ما حاوله هو والمخرج (الآن رينيه) في فيلم (العام الفات في مارينباد)، فيقول أن السينما الكاملة لعقلنا تسمح بالتغيير وبنفس الدرجة من التجزؤ الآني في الحقيقة التي يوحى بها النظر والسمع، ومن جزئيات الماضي أو جزئيات المستقبل، أو الجزئيات التي هي مجرد أوهام.

إذن فالرواية مارست تأثيرها أولا على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا حيويا من روافدها، لكن السينما أثرت بذات التأثير على الرواية عن طريق الصور والأخيلة والألوان، فضلا عما يفيد به الفيلم الرواية من مناهج وآليات في بناء الأحداث وتداخلها والتحكم في مظاهر الصراع بينها من جهة، والإقناع بالفصول والمشاهد المقدمة من جهة أخرى، لان أي عمل فني إنما يتوجه إلى متلق معين ويحمل رسالة خاصة مؤسّسة وفق خطة اقناعية تتم عن مدى تصور المبدع للأثر وللمتلقي وللواقع.

سردية الرواية والفيلم

إن السرد بوصفه مفهوما أساسيا في ميدان الفن القصصي، استأثر، بعناية قصوى في تحديد دلالة المفهوم، وفي وصف المظاهر التي يكون عليها، وهذا ما سنحاول أن نطبقه على الفيلم، بعد أن أثبتنا أن للفنّين محاور التقاء وتكامل. فقد ذهب جيرارد جينيت إلى أن السرد: هو الخطاب الشفاهي أو المكتوب الذي يتعهد الإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع (6)، وهو عند كريستيان ميتر مجموع الوقائع والأحداث التي ترتب في نظام أو توال سلسلة من المشاهد (7)، أما وليم كاديري وليلان ديوج فيقدمان تعريفا أكثر شمولية للسرد الذي ينهض على ما هو مسرود (وما لا ينطق به)، ومعالم السرد لديهما تنحصر فيما هو حاضر ومثبت فقط فوق الشاشة من إشارات تحيل إلى معنى. وفي جملة الحديث عن السرد وتعريفه، على كثرتها، يمكن أن نستشف تصورا مختصرا ومتوافقا مع الكل، ونقول

إن السرد: هو ضرب من النسخ اللفظي (أو الصوري) المعبر عن حادثة متخيلة أو واقعية، وانه يقدم براو يصدر عنه.

وعلى الرغم من اختلاف الوسائل التعبيرية بين الرواية والفيلم، إذ المشاهد السردية الروائية تتكون نتيجة التوهم والتماهي بين النص وقارئه، وهي ترتبط بنوع القراءة وكفاءتها وفعاليتها، فيما تتكون المشاهد السردية السينمائية على سبيل التجميع البصري لمجموعة من المعطيات المرئية. من هنا فان محتوى التعبير واحد، وان هناك أرضا مشتركة بين الاثنين، يمكن تحديدها وفقا للتصورات والرؤى السابقة على إتها (الحكاية)، بغض النظر عن الاختلافات الشكلية والمضمونية.

وبما إن كشوفات السرد المعاصر لم تخرج عن فكرة إن الزمن يمثل وسط السرد مثلما هو وسط الحياة، وانه النظام الأساس لطرائق ترتيب المتون الحكائية، على الرغم من إن الرؤية المنشطية والمراوغة للعالم فإنها أفرزت لنا زمن (تيار الوعي) وزمن (وجهة النظر) وزمن (اللازمن)، هذا فضلا عن التصور العميق عن تداخل الزمان بالمكان، حيث يميل الأدب الحديث إلى أن يتميز بالشكل المكاني اكثر مما يتميز بالشكل الزماني، والحقيقة أن اكثر أشكال الأدب مكانية إنما تضم في داخلها المكاني بعدا زمانيا، وتبعا لصيغ توالي المتون في الزمان تتكشف مجموعة من الأنساق البنائية تتصف بخصائص معينة ويمكن تحديدها في السينما بما يلي:

-**نسق التتابع**: وفيه تقدم مكونات الحدث الفيلمي وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، وهو النسق المهيمن على الأفلام المقتبسة من الروايات التقليدية وبخاصة روايات القرن التاسع عشر الكلاسيكية مثل: رواية شارلوت برونتي (جين اير)، ورواية (موي ديك) لهيرمان ميلفيل، ورواية (الشيخ والبحر) لايرنست هيمنغواي، وغيرها. وتجدد الإشارة إلى إن هذا النسق لم يختفي باختفاء الروايات التقليدية، بل وجد له مكانا مهما أيضا في الرواية والفيلم المعاصرين، ولتمثيل على ذلك نحيل إلى رواية اومبيرتو ايكو (اسم الورد) التي أخرجها (جان جاك انود) عام 1986.

-**نسق التداخل**: وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها، وذلك بسبب الوقفات والارتدادات والقفزات، وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات معينة، ويمكن الإحالة إلى تجارب الروائيين من رواد (تيار الوعي)، كرواية فرجينيا وولف (السيدة دالواي)، إما السينما فإنها حافلة بالأفلام التي تجتهد في إطار مراوغة المشاهد، ولنتذكر فيلم (بينك فلويد-الجدار- 1982) إخراج (الآن باركر)، وفيلم (سوناتا الخريف- 1978) إخراج (انغمار بيرغمان)، واحداث ما شاهدته في هذا المجال فيلم (21 غراما-2003) إخراج (اليخاندرو غونزاليس اناريوتو).

- نسق التوازي: وفيه تجزأ مكونات المتن السردي إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمنياً، وإن اختلفت في المكان، وتقدم متوازية، بما يفرضي أخيراً إلى ضرب من ضروب الاندماج العضوي. كما في رواية كونستانتان جيورجيو (الساعة الخامسة والعشرون)، والفيلم المقتبس عنها عام 1967 إخراج (هنري فيرنويل)، ورواية (امرأة الملازم الفرنسي) لجون فوليس، والفيلم المقتبس عنها عام 1981 إخراج (كاريل ريز)، وأشير أخيراً إلى فيلم (ايريس - 2002) إخراج (ريشارد بير).
- النسق الدائري: وفيه تنطلق مكونات المتن الحكائي من نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ما سبقها، لتنتهي من جديد عند نفس نقطة البداية، وفيه يكون اتجاه الزمن انحدارياً، ولا نجد تفسيراً لما يعرض إلا بالعودة إلى الماضي. وغالباً ما تعتمد روايات السيرة مثل هذا النسق، كرواية (أغنية للذكرى) لإيرنست ماريستشكا، وفيلم (اماديوس - 1984) إخراج (ميلوش فورمان)، والفيلم المصري (الشرف - 2000) إخراج (محمد شعبان) والمقتبس عن رواية محمد البساطي (بيوت وراء الأشجار).
- نسق التكرار: وفيه تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفيلم أكثر من مرة، تبعاً لتعدد الرؤى وزوايا النظر، ولهذا فإن المتن يعاد إنتاجه في كل مرة بما يتفق مع المنظور الذي يقدمه، كما في رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر، ورواية (الرباعية الاسكندرانية) للورنس داريل، وفي مجال السينما فهناك فيلم (راشامون - 1950) إخراج (أكيرا كوروساوا) والمأخوذ عن رواية بنفس الاسم لرينوسوكي أكويتاجاوا، وأيضاً فيلم (موت في غرناطة - 1997) إخراج (ماركوس زوريناكا).

رؤية ختامية

من كل ما تقدم .. يمكننا القول إن الثقافة السينمائية بلغتها وأسلوبها أضحت ذات حضور بليغ في السرد العربي المعاصر بمستوياته المختلفة، إذ لم يعد بإمكان عديد المبدعين التخلص من هيمنة تقنيات الصورة وأدبياتها وبلاغتها، لأننا نعيش بحق "عصر الصورة".

فلقد استطاع المخرجون بفضل تقنياتهم الفنية، والكتاب بفضل استلهامهم لفنيات الكتابة والإخراج السينمائيين أن يجعلوا من إبداعهم عمليات متوازنة ومستمرة. وبهذا يمكننا القول إن اللغة السينمائية قد فتحت للفن الإنساني آفاقاً من التعبير الفكري والفني لم تكن متاحة من قبل، فقد جاء هذا الفن السابع ليصهر في بوتقته كل الفنون الستة التي عرفها الإنسان.

والرواية العربية المعاصرة في استلهامها لتقنيات لغة الفن السابع، وثقافتها المصاحبة لها، تفتح أبوابها أمام القراء لمزيد من الاستزادة والاستثراء وإعادة الإنتاج بواسطة عمليات القراءة الواعية، التي

تجاوز النصوص الروافد والأخرى المؤسّسة، وتستخلص بدورها منها إطلاقات جديدة، من أجل تعميق الرؤية للواقع واستلهاهم وهضم مفرداته، لتكون واعين أمام محاولات الخرق الثقافي، وهو ما يخلق مجتمعا واعيا بذاته، تشكل فيه الثقافة الأصيلة نقطة بارزة.

ومن هنا فإننا انطلقنا في هذه الدراسة لمقاربة فنين، يعدان من أسس الماضي ومن مفردات الحاضر الإنساني، ومن مشكلات مستقبله، فافتراضنا أولا أن هناك تماثلا ما بين الرواية والفيلم، رغم الاختلافات الشكلية والمضمونية، إلا إنهما يقومان بوظيفة واحدة، ومن ثم عرجنا إلى محاولة الإقرار بان للسينما لغة مرنة وشفافة تحترق كل الحواجز المعرفية، وقلنا فيما قلنا، أن للسينما لغة تعبيرية بالغة الكثافة، لها نظمها المجازية الخاصة المباشرة لنظيراتها في الرواية والمسرح والشعر، وانطلاقا من هكذا فرضيات أثبتنا بالدليل عمق الارتباط الوثيق بين الاثنين، بعد أن خضنا بمفهوم السرد وتقنياته وما للفيلم من التقاء سردي مع الرواية.

وأود الإشارة في النهاية إلى أهمية النقد السينمائي - شأنه شأن النقد الروائي - في تهيئة المناخات الثقافية وإتاحة فرصة للمحللين والدراسين لآفاق العلاقات الكامنة والداخلية في تشكيل العمل وتحويره تبعاً لمقتضيات التواصل من جهة، وضرورات السوق والريح التجاري من جهة أخرى، وهذا ما يتيح فرصة أكبر للتواصل مع الحركة الثقافية العربية، ومع ما ينتجه مثقفوها.

هوامش

- نجيب محفوظ وآخرون: عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدبي - مجلة الأقلام- ، بغداد، العدد الرابع، 1988.
- عبد الرزاق الزاهير: السرد الفلمي (قراءة سينمائية) - دار توبقال - المغرب، 1994.
- جوزيف بوجز: فن الفرحة على الأفلام، ترجمة: وداد عبد الله - الهيئة العام للكتاب - مصر، 1995.
- كريستيان ميتز: لغة السينما، ترجمة: د.محمد علي الكردي - مجلة الثقافة الأجنبية - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد الأول، 1986.
- د.محمد سالم ولد محمد الأمين: لغة السينما في السرد المعاصر، موقع إسلام أون لاين الإلكتروني.
- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية - دار سعاد الصباح للنشر - بيروت، 1992.
- فاضل الأسود: السرد السينمائي - الهيئة العامة للكتاب - مصر، ط1 ، 1996.