# المونتاج والحوار في الخطاب السينمائي:
# آليات بنيوية في توليد الدلالة وتشكيل التلقي

الدكتور خالد ياسين
باحث في الدراسات السينمائية والثقافية
المغرب

**الملخص:**

تبحث هذه الدراسة في الدور المركزي لعنصري المونتاج والحوار بوصفهما آليتين بنيويتين أساسيتين في تشكيل الخطاب السينمائي وتوليد دلالاته، حيث يعد المونتاج لغة سينمائية سرية تتحكم في هندسة الزمن والإيقاع ونسج العلاقات بين اللقطات لخلق معان جديدة، في حين يتجاوز الحوار كونه أداة إخبارية ليصير وسيلة كاشفة لعوالم الشخصيات وموجهاً لتأويل المشاهد. تعتمد الدراسة منهجية تحليلية تكاملية تجمع بين المنهج البنيوي-السيميائي، وتحليل المضمون، والمقاربة السوسيوثقافية. وتخلص إلى أن التفاعل العضوي بين المونتاج والحوار ينتج المعنى السينمائي، حيث يمتلك المونتاج قدرة توليدية عبر التحكم في الزمن وعلاقات اللقطات، ويقوم الحوار بوظائف متعددة (كشفية، خبرية، تعليقية) تتعزز قوتها عبر التنافر والتكثيف وخرق التوقعات.

**الكلمات المفتاحية:** الخطاب السينمائي، المونتاج، الحوار ، توليد الدلالة، التلقي، الزمن السينمائي .

**Abstract:**

This study examines the central role of montage and dialogue as two fundamental structural mechanisms in shaping cinematic discourse and generating its meanings. Montage is considered the secret language of cinema, controlling the architecture of time, rhythm, and the weaving of relationships between shots to create new meanings. Dialogue, on the other hand, transcends its function as a mere informational tool to become a means of revealing character depths and guiding viewer interpretation. The research adopts an integrative analytical methodology combining structural-semiotic analysis, content analysis, and a sociocultural approach. It concludes that the organic interaction between montage and dialogue produces cinematic meaning. Montage possesses a generative capacity through its control of time and inter-shot relations, while dialogue performs multiple functions (revelatory, informational, commentary) whose power is enhanced through dissonance, condensation, and the subversion of expectations.

**Keywords:** Cinematic discourse, Montage, Dialogue, Film structure, MeaningReception. Cinematic time,

**مقدمة:**

يشكل الخطاب السينمائي أحد أكثر أشكال التعبير تعقيدا وتأثيرا في العصر الحديث، حيث يتجاوز كونه تسجيلا حياديا للواقع ليصير فضاء رمزيا حافلا بالرؤى والمواقف والإيديولوجيات، ينبثق هذا التأثير من الطبيعة المركبة للسينما، التي تتميز بتفاعل مجموعة من المكونات الأساسية والطبقات الدلالية المتشابكة. فالفهم العميق لهذا الخطاب لا يكمن في النظر إليه ككل مجرد، بل في تفكيك آليات اشتغاله الداخلية، والكشف عن الكيفية التي تنتج بها عناصره التأسيسية الدلالة وتوجه عملية التلقي.

تعالج هذه الدراسة، في جزئها الأول، المكونات الهيكلية والبنائية الأساسية التي تشكل العمود الفقري للخطاب السينمائي، والمتمثلة تحديدا في المونتاج والحوار، فإذا كان المونتاج يعتبر لغة السينما السرية التي تتحكم في إيقاع الزمن ونسج العلاقات بين اللقطات لخلق المعنى الجديد، فإن الحوار يتعدى كونه مجرد كلمات منطوقة ليكون أداة كاشفة لعوالم الشخصيات وموجها لمسار الدلالة.

- **الإشكالية المركزية:**

تتبلور الإشكالية المحورية لهذا الجزء في السؤال التالي:

كيف يسهم المونتاج والحوار، بوصفهما مكونين مركزيين في البنية السينمائية، في توليد دلالات الخطاب وتشكيل تجربة التلقي لدى المشاهد؟

انبثاقا من هذه الإشكالية، تسعى الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الفرعية الآتية:

1- ما هي المستويات التي يدرك من خلالها المتلقي الخطاب السينمائي، وما موقع المونتاج في تنظيم هذه المستويات وبناء إيقاعها الزمني والنفسي؟

2- كيف يتحول الحوار من أداة للإخبار المباشر إلى أداة متعددة الوظائف (كشفية، تعليقية، تفاعلية) تسهم في بناء العالم الفيلمي وتوجيه تأويل المشاهد؟

3 .ما هي الآليات الجمالية والتقنية التي يستخدمها المونتاج (كالإيحاء، والتحكم في الزمن، والتركيب الإيديولوجي) لتحقيق تأثيره الاتصالي؟

4 .كيف يتفاعل الحوار مع الصورة ويتجاوز التوازي الآلي ليخلق تنافرا أو تكاملا دراميا يثري الدلالة؟

- **أهداف الدراسة:**

1- بناء إطار نظري لتحليل الخطاب السينمائي كنسق دلالي مركب.

2- تحليل التفاعل البنيوي بين مكونات الخطاب (المونتاج، الحوار).

3- دراسة الوظائف الاتصالية وآليات التأثير في عملية التلقي.

4- ربط التحليل النصي بالسياقات السوسيوثقافية.

- **أهمية الدراسة:**

تكمن الأهمية الشاملة لهذه الدراسة في كونها تمثل جسراً معرفياً بين النظرية والتطبيق، وبين التحليل النصي والفهم الثقافي. فهي لا تقتصر على تقديم قراءة تحليلية للخطاب السينمائي فحسب، بل تطور منهجية متكاملة يمكن أن تسهم في إعادة تعريف دور الدراسات السينمائية في فهم الظواهر الثقافية المعاصرة.

في الوقت الذي تشهد فيه السينما تحولات جذرية مع التطور الرقمي وتغير أنماط التلقي، تقدم هذه الدراسة أداة تحليلية مرنة قادرة على مواكبة هذه التحولات، مما يجعلها ذات قيمة مستمرة ومتطورة. كما تمثل إسهاماً في تأسيس مدرسة نقدية عربية في الدراسات السينمائية، تجمع بين الأصالة المنهجية والانفتاح على التطورات العالمية في هذا الحقل المعرفي.

- **المنهجية المعتمدة:**

اعتمدت في هذا المقال على منهج تحليلي تكاملي يعتمد على الآتي:

- المنهج البنيوي–السيميائي: لتحليل العلاقات الداخلية بين عناصر الخطاب (لقطة/لقطة، صورة/صوت، علامة/دلالة) وكشف الأنظمة الرمزية المُؤَسِّسة للمعنى.
- منهج تحليل المضمون: لفهم الوظائف التواصلية لكل عنصر (وظائف الحوار، أنواع المونتاج، أبعاد الصورة) وكيفية استخدامها لخدمة مضمون الخطاب.
- المقاربة السوسيوثقافية: لربط التحليل الداخلي للنص الفيلمي بالسياق الخارجي الذي ينتج فيه ويتلقى، وذلك لفهم كيفية تشكل الدلالات المتعددة وتفاعلها مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية للمبدع والمتلقي.

## أولا– الطبيعة المركبة للخطاب السينمائي

### 1– التعريف والمفهوم

إن الخطاب السينمائي هو تعبير عن فكر مرئي يكثف ما تريد الذات توصيله بواسطة الصورة والعناصر الأخرى للعملية السينمائية، فالخطاب السينمائي لا بد وأنه يتموضع داخل فضاء محدد ويرصد أشياء وكلمات اعتمادا على جسد يختزن كل الثقافة الرمزية التي استوحاها من طبيعة هذا الفضاء. لذلك تتلاقى فيه السيكولوجيا والتاريخ والحضارة والعلاقات الاجتماعية، فضلا عن التصور الذي يحمله الإنسان للعالم ولذاته.[1]

فكل فيلم سينمائي يحمل خطابا خاصا به، من خلال مختلف التلازمات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والفنية الثابتة التي بإمكانها أن تنتظم داخل النص الفيلمي والخطاب السينمائي وإن كان يتأسس من داخل حقل متميز هو السينما، فإنه يستعير من أدوات وآليات ومناهج خطابات أخرى، وحقول بعيدة نوعا ما عن السينما من قبيل السوسيولوجيا، والتحليل النفسي.. مما يجعله أكثر تعقيدا من الخطابات الأخرى.

### 2– مستويات التشفير والتلقي حسب كريسيان متز

حسب "كريستيان متز"، فإن الخطاب السينمائي يتشكل لدى المتلقي وفق خمسة مستويات والتي يعتبرها خمسة مستويات من التشفير في الاتصال السينمائي وهي:

1 ـــــ الإدراك بوصفه نظاما مكتسبا يختلف من ثقافة لأخرى.

2 ـــــ التمييز بين مختلف الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة.

3 ـــــ مجموعة الرمزيات (symbolismes) والمعاني الإيحائية (connotations) الناجمة عن الأشياء، أو عن علاقة هذه الأشياء بعضها ببعض.

4 ـــــ مجموع البنيات السردية الكبرى.

5 ـــــ مجموع الأنظمة الخاصة بالسينما التي توظف عناصر المستويات الأربعة السابقة لتشكل خطابا خاصا، هو الخطاب السينمائي.[2]

**ثانيا- المونتاج: هندسة الزمن والإيقاع**

**1- المفهوم والأهمية**

يعتبر المونتاج أحد العناصر الهامة والأساسية في تكوين الدلالة الفيلمية، فهو يمثل علامة من أهم العلامات الدالة على فعالية ومرور الزمن الفيلمي سواء في انسيابه أم تجاوزه أم توازيه أم حتى تداخله واختلاطه، فلقد أصبحت السينما ذات قدرة تعبيرية كبيرة بعد إدخال المونتاج، الذي جعلها تتخلى عن أساليب وطرق الفنون الأخرى في التعبير، فتغيرت أساليب الاستجابة للأفلام، وتعارضت جماليات السينما مع جماليات سابقة لها تقوم على أساس التأمل البعيد كما يحدث مثلا عند المتأمل للوحة أو تمثال.

يشكل المونتاج عملا متكاملا وأخيرا في مراحل إعداد وضع الفيلم، منفصلا عن تصويره. وهو الذي يخلق عملية الإيقاع وتداعي الأفكار. والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضوعها الصحيح الذي تم تحديده خلال التقطيع التقني، وذلك عن طريق وضع كل مشهد بجانب الآخر، وتحديد المدة الزمنية للقطات، وحذف المشاهد غير الضرورية،[3] كل هذا يحقق نوعا من الإيقاع البصري للقطات، وحين ينجز ذلك بشكل جيد فإن اللقطات ستصبح وسيلة للتأثير العاطفي على الجمهور حيث يمكن تمييجها أو إخمادها حسب خطة المونتاج، والإيقاع السليم يؤدي إلى مضاعفة تأثير أي مشهد حتى لو كانت الصورة لا تحتوي على أي شيء خاص أو مميز.

يعرف"فولتن ألبرت Fulton Albert" المونتاج بقوله: « هو ترتيب اللقطات،

حيث يوحي بفكرة مخالفة بالأفكار التي توحي بها هذه اللقطات، ومن بين معاني المونتاج ترتيب اللقطات، أما المعنى الشائع، أو استعمال الكلمة في هوليود، فيتضمن مؤثرات مونتاجية، نذكر منها على سبيل المثال، التقويم السنوي، أو لقطات متتابعة لمنظر طبيعي واحد في فصول مختلفة تعبيرا عن مرور الزمن، أو لقطات قطار تعبيرا عن رحلة أو عن تغيير المكان ».[4]

إذ في مقابل مونتاج هوليود الذي لا ينقل سوى الحقائق، هناك المونتاج الذي ينطوي على تركيب لقطات في مقابل بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة.[5]

إن عملية المونتاج ليست وظيفة آلية يمكن لأي كان القيام بها، بل إنها تقتضي فكرا جماليا وحسا فنيا رفيعا من قبل واضع المونتاج، يشارك به جمالية المخرج وتحسسه الفني لمشكلاته الإبداعية في صنع الخطاب السينمائي المؤثر. فبمعاينة لقطات الفيلم وتجميعها، وترتيبها، حسب السرد الفيلمي الوارد في السيناريو، أو التسلسل الحواري أو التقطيع التقني، يخلق المونتاج ذلك العالم الفيلمي المختلف تماما عن

العالم الواقعي، وذلك بتشكيل البنية السردية للفيلم، فمثلا عندما ترى لقطة لشخصين يتحاوران، ثم ننتقل للقطة أخرى لشخص آخر في نفس المكان، فإن غياب الشخصين الآخرين عن الصورة لا يعني غيابها تماما عن الواقع الفيلمي، بل يبقى لدى المشاهد وبفضل خبرته الإدراكية انطباعا بوجود الشخصين الآخرين، وهذا بفضل عملية المونتاج يتشكل ذلك العالم الفيلمي المختلف في خطابه.

## 2- مقومات المونتاج( الإيحاء، الزمن):

للمونتاج مقومات كثيرة تجعل المخرج قادرا على التحكم بشكل مذهل في سردية الفيلم من بينها:

### أ ـــــ المونتاج وعملية الإيحاء:

فيمكن عن طريق بناء الخلفية العامة للمشهد أو اللقطة، إعطاء انطباعات حسية مختلفة لموضوع واحد، إذ يمكن عن طريق عمليات الإيحاء تغيير المعاني بتغيير الخلفية العامة للموضوع الأساسي، فقد قدمت بعض التجارب التي قام بها "كوليشف Colichif"، وعن طريق بناء ثلاث خلفيات مختلفة لموضوع واحد، أمكن إعطاء انطباعات مختلفة، فالأولى مثلت الحرمان والجوع، والثانية الرغبة، والثالثة الظلم والفزع، هذه الانطباعات أمكن تحقيقها من خلال عمليات الإيحاء وفقا لتغيير الخلفية، وكانت فكرة الإيحاء هي البدايات العملية للمونتاج وتطوره كفن من الفنون الإبداعية والتي تدخل في تكوين السياق العام لبنية الفيلم وخطابه.[6]

### ب ـــــ المونتاج والزمن:

تتيح عملية المونتاج للمخرج إمكانية التحكم في الزمن بتكثيفه، أو تمديده، فأسلوب التفتيت المونتاجي للحدث دائما يسعى نحو إبراز الكثير من التفاصيل الآنية للحدث، والتي تكون متزامنة معه، ومن ثم لا يمكن الإحاطة بها دفعة واحدة في تلك اللحظة الزمنية، لذا فإن الاستخدام المونتاجي للزمن في هذه الحالة سيكون معتمدا على الإطالة الزمنية لتلك اللحظية.

أما في التكثيف الزمني، فتصبح اللحظات المعبرة عن الحدث أقل زمنيا، من الوقت الفعلي لحدوثها، كأن يختصر المخرج نمو طفل رضيع إلى أن يصبح شابا، بإظهاره يحبو، ثم نراه صبيا ثم شابا وهكذا بثلاث أو أربع لقطات لا تتجاوز مدتها بضعة ثوان يمكن أن يختصر الفيلم، سنوات كثيرة من الزمن الواقعي لذلك النمو، مع الحصول على انطباع له باختصار التفاصيل وتقديم المعنى النهائي.[7]

## 3ـــــ أنواع المونتاج (فكري/إيديولوجي، إيقاعي، سردي بأنواعه):

يميز "جيرار بوتي Gérard Bouti" بين ثلاثة أصناف رئيسية، وضرورية

لكل مونتاج: [8]

### ـــــ المونتاج الفكري أو الإيديولوجي "Montage Intellectuel Ou Idéologique":

يرتكز على عملية ذهنية تهدف إلى بلوغ هدف أكثر أو أقل وصفا، وذلك عن طريق إيصال اللقطات إلى المتفرج عبر تضمين وجهة نظر معينة أو إحساس ما أو مضمون إيديولوجي معين داخل الخطاب الفيلمي. يرمي المونتاج الإيديولوجي إعطاء الحقيقة معنى آخر يتم بناؤه بطريقة فكرية، حيث يستطيع أن يعطي لبعض الأشياء البديهية علاقات فكرية خالصة أو مفهومية معينة، عبر إخضاعها لنظام رمزي معين من خلال العلاقات المكانية والزمانية.

ـــــ المونتاج الإيقاعي "Le Montage Rythmique":

يساير هذا النوع من المونتاج إيقاع الفيلم من خلال حركة السرد وسرعة، أو تراجع الحكي، كما يدخل في ذلك إيقاع الصورة واللقطات والحركات والحوار، فالإيقاع يختلف من فيلم إلى آخر.

ـــــ المونتاج السردي "Montage Narratif":

يرمي إلى سرد حركة معينة بواسطة جمع شذرات متنوعة وواقعية تهدف في كليتها إلى إعطاء مجموع له معنى. ولهذا النوع من المونتاج وظيفة وصفية، يمكن إدراج أربعة أصناف تدخل ضمن المونتاج السردي حسب تصنيف "جيرار بوتون":

ـــــ المونطاج الخطي "Montage Linéaire":

هو المونتاج الأكثر بساطة والأكثر كلاسيكية، حيث تتوالى جميع المشاهد حسب نظام منطقي وكرونولوجي.

ـــــ المونطاج المقلوب "Montage Inversé":

لا يتم في هذا المونتاج احترام النظام الكرونولوجي، فالفيلم ينبني على

كثرة الرجوع إلى الوراء (أي الفلاش باك)، أو يتم دمج شذرة، أو عدة شذرات مرت في لقطة أو مشهد سابق.

ـــــ المونطاج التناوبي "Montage Alterné": ينبني على تزامن وتوازي لقطتين، أو مشهدين أو أكثر، حيث تتناوب اللقطات قصدا لإبراز الأشخاص أثناء الحديث أو المطاردة بصفة تناوبية أثناء الظهور على الشاشة، ونلحظ ذلك في أفلام "الويسترن" أو أفلام الصيد.

ـــــ المونطاج المتوازي "Montage Parallèle":

يقوم على المقاربة الرمزية لعدة مشاهد ولقطات قصد الإشارة إلى الدلالة الجامعة بين مقارنتها، مع العلم أن هذه المقاربة لا تعني قطعا بتزامن اللقطات.

إن المونتاج يعتبر من العناصر الأساسية للخطاب السينمائي، فهو ليس عملا بسيطا يرتكز على التقطيع والإلصاق، بل عملية إبداع، وهو لغة المخرج ... إنه يتضمن تنظيم الواقع من أجل إقناع الذكاء والإحساس.[9] إن مقاربة عملية التوضيب بشكل شمولي أمر صعب للغاية، لأن المونتاج عمل يخضع للممارسة العملية كما أن الإلمام به يتلخص في هذا المستوى.

**ثالثا- الحوار: من الإخبار إلى الكشف والتأثير**

**1- التطور التاريخي (من الصمت إلى النطق)**

من المعلوم أن السينما في البداية لم تكن بكماء أو خرساء، وإنما كانت ساكنة وملتزمة الصمت، فالكلام لم يكن ضروريا، وكان مضمونها يصل إلى الجمهور عن طريق حركات الممثلين، كما معروف الأمر في جميع أفلام "Chaplin Charli"، أو بواسطة النصوص التي كانت تكتب على الورق المقوى "Cartons"، كما استعانت هذه السينما بما يسمى بالعنونة الداخلية "Intertitrer" لتنقل إلى الجمهور مضمون الكلمات. كما أن خيال المشاهد كان يمنح الأفراد الصفات الصوتية التي كان يجب أن تكون لها في الواقع المحسوس".[10]

أما السينما الناطقة فقد أصبح الحوار فيها يشكل مرحلة أساسية من مراحل البناء الدرامي. لأنه يدفع بالحدث إلى الأمام، وقد يحضن المشهد الفيلمي شخصيات تكمن وظيفتها الأساسية في الكلام فقط، في حين أن الحوار يدل على تنظيم فضائي متميز، إنه لا يعرض، وإنما يخلق خطابا واقعيا، أو تخييليا على الأقل عندما تستند الكلمات إلى الأسلوب المباشر، وليس الحوار تدوينا خالصا وبسيطا، بل يجب أن تتدخل فيه مجموعة من الشروط.[11]

## 2- شروط وخصائص الحوار الفعال:

أول هذه الشروط، هي أن الحوار ليس تمرينا بسيطا فحسب، وإنما عملية تفترض أولا معرفة مسبقة ودقيقة بأفعال الشخصيات أيضا. كما لا يوجد حوار جيد في ذاته، لأن الحوار المكثف والإيحائي هو الذي ينتج تدريجيا عن مواقف الشخصيات.

إن الفيلم السينمائي "ينتج الدلالة عن طريق الارتكاز على العلاقة بين النص والصورة، أعني عن طريق التعارض والممايزة، والتناقص ... المنبثقة من التجاور جنبا لجنب، ما بين شيء مرئي وشيء مسموع".[12] فالحوار هو الذي يعطي للفيلم ذلك الانطباع بحياة معيشة، أو على الأقل، كما يمكن أن تكون الحياة المعيشة في المواقف التي يراها نظر المشاهد.

وباعتبار أن الفيلم يعتمد بالأساس على الصورة. يقول أبو بكر الحيحي: « إن التعبير بالصورة مسألة تتطلب مجهودا كبيرا من لدن المخرج. والاعتماد الكبير على الحوار يشكل أحيانا هروبا من واجهة آليات التعبير بالصور، وحضور الحوار في الفيلم هو تدعيم للمنطق وتفقير للشعر».[13]

لذلك فإن إغراق السيناريو في الحوار يجعله قريبا جدا من العرض المسرحي. في الوقت الذي ينبغي فيه أن يرتبط بعناصر الصورة وإمكاناتها الإبداعية بالخصوص، والحوار ليس مجرد كلام تتبادله شخصيتان، وليس كل كلام صالح لأن يكون حوارا، مادام أن لكل فن من فنون العرض التي تعتمد الكلام خصوصياته. وينبغي للحوار السينمائي أن يكشف عن صراعات الشخصيات وحالتها العاطفية والانفعالية، ولما كانت شخصيات السينما تشبه شخصيات الواقع، فإن حواراتها ينبغي أن تخلق نوعا من الانسجام بين التعبير والمضمون الذي يراد التعبير فيه.

ورغم هذا التشابه الموجود بين الحياة الواقعية والحياة على الشاشة، فإن مؤلفي السيناريو لا يرغبون في أن يكون الحوار مقلدا للواقع تقليدا حرفيا، لأن الحوارات الواقعية تغرق في الحشو والإطناب، كما أن الحوار الفيلمي يجب أن يكون مركزا جدا ومختصرا، لأن المقاطع الطويلة تعيق عمل المخرج. ولا ينبغي أن تكون له كذلك كثافة وثقل النص الأدبي. فالأدب بالنسبة لكاتب السيناريو هو العدو الأساسي. ذلك أن حضور أي فعل أدبي في الكتابة يسمم المخرج الذي لا يعلم كيف ينقله.[14]

وإذا اعتبرنا الانسجام بين المواقف والتعبير شرطا أساسيا من شروط إنجاح التواصل داخل الفيلم، فإن إحدى الشروط الأساسية الأخرى التي تضمن الكثافة الفنية والإيحائية والجمالية للحوار هي: وجود تنافر بين الملفوظ، والموقف الذي يعبر عنه. فقد تتكلم الشخصية عن موضوع لا علاقة له بالسياق، أو الوضع الذي توجد فيه. ومن بين الشروط الجمالية التي تضمن نجاح الحوار في السينما أيضا الابتعاد عن التوازي الآلي بين ثنائية السؤال والجواب من قبيل:

ـــــ **الشخصية أ:** أظن أنك ستسافر غدا؟.

ـــــ **الشخصية ب:** ولهذا تلحظ أنني أقوم بترتيب أمتعتي.

في حين يمكن أن نتصور صيغة أخرى للحوار تكون أقوى كثافة من هذه.

ـــــ **الشخصية ج:** ألم يفزعك منظر اللص وهو يسرق حقيبتك اليدوية؟.

ـــــ **الشخصية د:** ماذا ستسمين المولود الجديد؟.

وفي إطار التفاعل بين السؤال والجواب قد تلجأ الشخصية إلى استعمال جواب آخر غير الكلام. إذ كثيرا ما وظفت السينما الصمت باعتباره أسلوبا من أساليب الحوار، كما يمكن للشخصية أن تعبر عن طريق الإيماءة أو القيام بحركة جسدية معينة، أو يصدر عن جسدها فعل غير تام يقوم بدور اللغة اللفظية. فإذا كانت العلاقة بين حركة الجسد والكلام في الأحاديث العادية علاقة تماثل، فإن الأمر يأخذ بعدا آخر في السينما. حيث ينعدم التوافق بين حركات الجسد والكلمات، وبين ما ينطق به اللسان، وما يقوله الجسد. فالجسد في السينما على نقيض التصوير الفوتوغرافي، يوجد مجزءا إلى عناصر متعددة. وعلى هذا الأساس يمكن لحركة اليد أن تقوم بحركة مخالفة لما يفوه به اللسان. وهذا ما يمثل الخاصية الدرامية للسينما ذلك أن هذا النمط من المشاهد الذي يقوم على التعارض الحواري يعبر عن الخصوصية الدرامية للسينما.[15]

يقول "رومان جكبصون Roman Jakobson"[16]: « إن العلاقة بين ما نسمع ونرى في الصورة الفيلمية، يجب أن لا تحاكي العلاقة بين ما نسمع وما نرى في الحياة اليومية. إنني أتصور حوارا بين أشخاص لا نراهم على الشاشة، في الوقت الذي نشاهد فيه على الشاشة نفسها أشياء مختلفة تماما ».[17]

ويقول "فرانسيس فانواي Francis Vanoye": «في حين أن التوازي المفروض بين لقطات الشخصيات ولقطات الكلمات المنطوقة يبسط مشاكل تقنية متعددة، إذ لا ينبغي أن تخفف كثيرا من سرعة تدفق الصور الحكائية حتى لا نهشم أو نقطع التسلسل السردي، وينبغي أن تكون العلاقة بين الأقوال، والشخصية التي تتكلم علاقة واضحة ».[18]

يجعل كل هذا من الحوار عنصرا أساسيا من عناصر البناء الفيلمي، والتي تساعد على إنجاز العمل السينمائي وتبليغ الخطاب المراد إيصاله للمتلقي، وهذا راجع للوظائف المتعددة التي ينهض بها الحوار.

### 3 ـــــ الوظائف الاتصالية (كشف، خبر، تعليق):

#### أ ـــــ وظيفة الكشف:

يتعلق الأمر بسلوك الشخصيات التي تتكلم وتلك التي تسمع وطبائعها، حيث يكشف الكلام عن بعض سجاياها وملامحها وطريقة تعاملها مع الآخرين، ويبتدئ ذلك من خلال محتوى الحوار وبنيته المعجمية.

ويمكن للكلام أن يكشف عن المظاهر العامة للشخصية مثل، انتمائها الاجتماعي، ومستواها الثقافي والمعرفي. إذ نستطيع أن نتبين الخصوصيات الاجتماعية والمعرفية لهذه الشخصية، أو تلك من خلال الطريقة التي تركب بها الجمل. كما يمكن للحوار أن يصور التناقضات النفسية للشخصية وعواطفها، وهل هي شخصية مضطربة أم متزنة؟ شهوانية أم انطوائية؟.

ويتم استثمار الحوار للتعبير عن حاجيات الشخصية وأغراضها وطموحاتها، ويميل إلى خلق نوع من التوازن بينها وبين أفعالها. ولما كان الحوار يعكس سلوك الشخصية فينبغي أن نختار لكل شخصية حوارا خاصا بها. فلا ينبغي للشاب أن يتكلم لغة الشيوخ والعكس صحيح. إن لكل واحد منهما معجمه الخاص واللغة التي تناسبه. وهكذا نستنتج أن الحوار إحدى الخصائص الدرامية التي يتم الاعتماد عليها لكي نميز بين شخصية وأخرى.

**ب ـــــ وظيفة الخبر:**

إن الحوار ينقل إلينا مختلف الأخبار والأفعال التي تتضمنها القصة ويقوم في

الآن نفسه بادخار بعضها الآخر، ذلك أن نمو القصة، وتدرجها الدرامي محكومان بجدلية العطاء والادخار. ومن ثمة فإن الحوار أداة تنقل للمتفرج أخبارا، وعناصر جديدة في القصة، وقد يقدم أجوبة عن أسئلة، أو توضيحات حول أمور ملتبسة. ويقوم بالمقابل باحتجاز عناصر أخرى حتى لا تبوح القصة بكل شيء دفعة واحدة وبسرعة تربك إدراك المتفرج كما تربك تسلسلها وصيرورتها. وعلى هذا الأساس، فإن الحوار وسيلة لتطوير الحدث لأنه يسير بعقدة القصة، أو العرض الدرامي إلى الأمام، ويقوم بدور لا يمكن استبداله داخل تسلسل الأحداث وتلاحقها.

**ج ـــــ وظيفة التعليق:**

ومثلما يكشف الحوار عن صراعات شخصية، فإنه يقوم بالتعليق على أفعالها أيضا، كما يقوم بالتعليق على الفيلم برمته. ويمكن أن تتم وظيفة التعليق هذه بواسطة أسلوب سينمائي هو الصوت الخارجي. ثم تقوم الشخصيات نفسها بالتعليق عما يحدث لها، وعما تعيشه. ويمكن أن نضيف إلى هذه الوظائف الثلاثة الرئيسية، وظيفة التسلية والمتعة التي يمكن أن تخلقها الفرجة في نفسية المتلقي. فالسينما هي أولا فن الفرجة. ولهذا فإن الحوار هو الذي يثير عواطف الجمهور ويوقظها إما عن طريق البكاء أو عن الضحك. ويمكن أن نميز في السينما بين نوعين من أنواع الحوار:

ـــــ حوار الشخصية، حيث تتوفر كل شخصية على لغتها ونحوها الخاص.

ـــــ حوار المؤلف، حيث تتكلم الشخصيات جميعها لغة واحدة تقريبا هي لغة المؤلف. وقد تتكلم لغة يسميها المختصون في الكتابة السينارية: "لغة الوسط Le langage moyen"، وهي لغة يتكلمها الناس جميعا.

**خاتمة:**

بعد التحليل المعمق لدور المونتاج والحوار في تشكيل الخطاب السينمائي، يتجلى بوضوح أن هذين العنصرين ليسا مجرد أدوات تقنية أو زخرفية، بل هما آليتان مركزيتان في توليد الدلالة وإدارة عملية التلقي. فالمونتاج، من خلال تحكمه الحكيم في الزمن والإيقاع وعلاقات اللقطات، ينسج النسيج الأساسي للعالم الفيلمي ويوجه الانتباه والإحساس. أما الحوار، فيتجاوز كونه ناقلاً للمعلومات ليصير مرآة تكشف أعماق الشخصيات، وأداة درامية تخلق التوتر والتكامل مع الصورة. معاً، يشكلان الهيكل الحيوي الذي تستند عليه سائر المكونات السينمائية، ويؤسسان لشروط التأويل التي سيتم تطويرها في الخطاب البصري للصورة، وهو ما سيكون محور الجزء التالي من هذه الدراسة.

**استنتاجات:**

1- وظيفة المونتاج التوليدية: يثبت التحليل أن المونتاج ليس عملية "قص ولصق" تقنية، بل هو لغة إبداعية تُولِّد معاني جديدة عبر علاقات اللقطات (التزامن، التناوب، التوازي، التناقض)، وهو ما ظهر جلياً في مفهوم المونتاج الإيديولوجي والتجربة الكلاسيكية لكوليشف.

2- التحكم في الزمن كأداة درامية: يمتلك المونتاج القدرة على تشكيل الزمن الفيلمي وتكييفه مع الحاجات الدرامية، سواء عبر التكثيف (لاختصار سنوات في ثوانٍ) أو الإطالة (لتضخيم اللحظات الدرامية)، مما يخلق إدراكاً زمنياً خاصاً لدى المتلقي.

3- تعدد وظائف الحوار: يتحول الحوار السينمائي الناجح من خطاب إخباري مباشر إلى خطاب متعدد الطبقات يقوم بوظائف: كشفية (عن نفسية الشخصية وانتمائها)، وخبرية (إدارة معلومات القصة)، وتعليقية (تقديم رؤية نقدية)، وتفاعلية (خلق علاقات تكامل أو تنافر مع الصورة).

4- التنافر والتكثيف كأساس للفعالية: يكمن جزء كبير من قوة الحوار السينمائي في خرقه للتوقعات، إما عبر التنافر بين الكلام والموقف أو الصورة، أو عبر التكثيف الشديد والابتعاد عن المحاكاة الحرفية للحديث اليومي، مما يخلق كثافة درامية وجمالية.

5- الصمت والإيماءة كخطاب: يتبين أن غياب الكلام (الصمت) واستخدام لغة الجسد يمكن أن يكونا أكثر بلاغة من الحوار اللفظي نفسه، حيث يعملان على كشف ما يُخفى وتعميق البعد النفسي للشخصية وخلق توتر درامي.

6- التكامل كمنتج للدلالة: المعنى النهائي لا ينبع من المونتاج أو الحوار بشكل منعزل، بل من التفاعل العضوي بينهما وبين الصورة. فالحوار يعطي معنى لإيقاع المونتاج، والمونتاج يُؤطِّر الحوار ويمنحه سياقه العاطفي والدرامي.

**الهوامش:**

1 ـــ نور الدين أفاية: الخطاب السينمائي، ص 55.

2 ـــ محمد إبرقن: هذه هي السينما الحقة، بنغازي، ط 1، 1995م، ص 71.

3 ـــ محمد اشويكة: الصورة السينمائية التقنية والقراءة، ص 67.

4 ـــ ألبرت فولتن: السينما آلة وفن، ترجمة عز الدين صالح وفؤاد كامل،مكتبة الفنون الدرامية مصر، د ط، 1958م، ص 25.

5 ـــ ألبرت فولتن: السينما آلة وفن، ص 25.

6 ـــ نسمة البطريق: الدلالة في السينما في عصر العولمة، ص 270.

7 ـــ عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص، ص 103.

8 ـــ Gérard Betton: Esthétique du Cinéma, Oresses Universitaires de France, Que sais-je? Paris, 1986, p de 72 à 84.

9 ـــ محمد اشويكة: الصورة السينمائية، ص 73.

10 ـــ جون ميتري: علم النفس وعلم جمال السينما، ص 155.

11 ـــ Francis Vanoye: Scénarios Modeles, Modéles de Scénarios, Ed Nathan, Paris, 1991, p 47.

12 ـــ جون ميتري: علم النفس وعلم جمال السينما. ص 162 ـــ 163.

13 ـــ أبو بكر الحيحي: مادة التعبير الفيلمي، ص 52.

14 ـــ Jean Claude Carrière: Exercices du Scénario, Femis. Paris, 1990,p 39.

15 ـــ Jean Claude Carrière, Pas dal Bonitrer, op, cit. p 127.

16 -"رومان أوسيبوفيتش جاكوبسون" (1896بموسكو - 1982م، ببوسطن)، هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية. وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

17 - Roman Jakobson: In Francis Vanoye, Récit Ecrit Filmique, Ed Fernand Nathan, Paris 1989, p 55.

18 ـــ Francis Vanoye: Récit Ecrit Récit Filmique, op, cit. p 55.