التحولات السردية لتقنية التبئير في الفلم السينمائي
فلم (الشقة) أنموذجاً

د. ماهر مجيد إبراهيم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

أولاً : مشكلة البحث

لا يمكن للسرد السينمائي النهوض دون وجود سارد، يقع على عاتقه سرد الأحداث، سواء كان السرد ذاتي ام موضوعي، يبقى السارد هو الاساس في الكشف عن المعلومات ودفع عملية السرد للامام، وقد يكون السارد آلة تصوير او شخصية حكائية، الا انه في كلا الحالتين يمتلك قدرات تأثيرية على المتلقي في جعله يرى الاحداث من وجهة نظره الخاصة التي قد تكون مغايرة عن وجهة النظر الموضوعية، اذا يتمتع السارد بخصوصيته وقدراته العقلية في ايصال المعلومة، بشكل مجرد او تغليفها بنوع من التفسير، او حتى عرض الاحداث من جهة معينة تؤثر بشكل مباشر على عملية التلقي، ومن هنا فانه يمتلك دور الريادة في التأثير على الملتقي، الذي سيتبنى وجهات النظر التي عرضها السارد بشكل مباشر، مما يجعله يرتبط به ويتبنى مواقفه، والسارد هنا امتلك قوة السيطرة على مجريات الأحداث، فتغدو أفعاله وارائه، أشبه بفرض واجب على المتلقي الذي سيتحدد بالمسارات المفهمية، ويتخذ وجهة نظره، لكن حينما يشترك في سرد الأحداث اكثر من سارد، او حينما يكمل ساردين أو اكثر سرد حدث واحد، ولكن كل من زاويته، فأن هذا التوظيف لتقنية السارد يمنح المتلقي مسارات اكبر للفهم، ومديات اكبر لاختيار المواقف بصورة اكثر حيادية، وذلك بسبب الإغناء في تعدد المواقع السردية، مما ينتج عنه عرض الحدث الواحد من اكثر من زاوية، هذا التوظيف يعطي مجال اكبر لفهم الأحداث من زاوية رؤية معينة، والمشكلة تكمن **في التساؤل الاتي :**

ماهي الكيفيات التي تتم بها عملية التحول السردي داخل فضاء الفلم السينمائي، وتأثير ذلك على قدرات تقنية التبئير في تمثل الاحداث سردياً ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة أليه :

تكمن أهمية البحث في كونه يبحث في تمفصل دقيق داخل علم السرد، بشكل عام والسرد السينمائية بشكل خاص، بالإضافة الى أهميته لطلبة الفنون الجميلة قسم الفنون السمعية والمرئية وكذلك العاملين في مجال الفن السينمائي.

ثالثاً : أهداف البحث.

يهدف البحث إلى ما يلي.

معرفة مستويات التحولات السردية في الفلم السينمائي.

رابعا : حدود البحث.

يتحدد البحث بدراسة تقنية التبئير داخل الفلم السينمائي، بالاعتماد على العينة المختارة قصديا، الفلم الفرنسي (الشقة).

خامساً : تحديد المصطلحات.

وجهة النظر (التبئير) : وتمثل احدى التقنيات السردية في عملية الرواية سواء على مستوى الفلم او القصة الرائية، فهي " موقع الراوي أو المؤلف من الأحداث التي يسردها، بمعنى أنها الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات، أي هي المنظور الذي نروي من خلاله القصة، فيحيط بالإطار السردي الذي يستعمله الكاتب سواء كان بضمير المتكلم او الغائب"[١]، مما يجعلها تمتلك مركز السيادة في السيطرة على مجريات الاحداث والافعال وكذلك الشخصيات، تأتي أهمية الرؤية في السرد من كونها التقنية الرؤيوية التي تنقل من خلالها الأحداث والأفعال وحتى أفكار الشخصيات، اذ "تتحدد مظاهر أي شيء بالرؤية التي لنا عنه وقد وقع دوماً ابراز هذه الأهمية بالنسبة الى الفنون البصرية[٢]. فيكون تتبع مجريات الأحداث مرئياً، فيتحدد فهمنا او ارتباطنا بالأحداث عبر تتحدد " رؤيته الى العالم الذي يرويه، وبأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا، في علاقته بالمروي له، تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[٣]. وهي كذلك في الفن السينمائي اذ تمثل وجهة النظر التي تتخذها آلة التصوير بديلا عن الشخصية الحكائية (الشخص الثالث)، وهو ينظر او يوصف او يسرد أو يتحرك، فترتبط رؤية آلة التصوير "مقارنة مع مستوى نظر الإنسان، عندما يرى هذا الشيء من البعد العادي، وهو يختلف باختلاف وضع كل من الناظر والمنظور، فقد يكون فوق او تحت مستوى النظر، من بعيد او قريب، متحركاً او ثابتاً"[٤]. ويتفق الباحث مع التعاريف الوارد عن وجهة النظر (التبئير)، فهي تمثل موقع او مستوى السارد الذي يقع على عاتقه نقل الأحداث وسردها من خلال تبني وجهة نظر إحدى

الشخصيات والارتباط بها، وعلى أساس مستويات السرد التي سيتم بحثها لاحق. وسيتخذ الباحث هذا التعريف إجرائيا في متن البحث.

الفصل الاول

الاطار النظري

المبحث الأول : تقنية التبئير في السرد السينمائي

امتلك الفن السينمائي ثبات وجوده داخل مجمل النتاج الحضاري الإنساني، بسبب مرونته وإمكانياته في الاستفادة والتداخل مع التطور الحاصل سواء على مستوى التقنيات العلمية او الدراسات النقدية الأدبية، مما أوجد ورسخ الكثير من القيم الجمالية واشتراطات وجوده كجنس فني متكامل، يعتمد التنامي والتجدد والإضافة داخل شكله المتميز، وهذا ما تحقق في خضم الدراسات النقدية الأدبية والتي تناولت علم السرد، اذ تماهت المعالجات الدرامية والفنية السينمائية للقصص المعروضة مع تلك الدراسات حول تقنية السرد الروائي، او التي استنبطت وأخذت من شكل الفلم السينمائي كتقنية البناء السردي التكراري، فما "أضافه الروائيون الأمريكيون الى جنس الرواية من تقنيات الكتابة وأشكال السرد طائفة من التقنيات السينمائية، تنافس مخرجو الأفلام في ابتكار طرائق لها لا تكاد تنتهي"(٥)، هذه التقنيات باتت هي الأهم على مستوى القصة المعروضة، لا سيما وان الفلم السينمائي يشبه الرواية كوسيلة سردية "لان وسيلته الوصف والسرد، فبالوصف والسرد يستطيع الفلم ان يحكي قصة من وجهات نظر مختلفة كما تفعل الرواية"(٦)، هذا التداخل والتشابه أظهر الكثير من التقنيات السردية المشتركة بين الرواية والفلم، وتقنية التبئير هي إحدى التقنيات المهمة داخل فضاء علم السرد، فقد تناول الكثير من الباحثين*، هذه التقنية، مطلقين عليها تسميات شتى مثل (وجهة النظر، حقل الرؤية، السرد الذاتي، السرد الموضوعي، بؤرة السرد)، وغيرها من التسميات التي تشير الى المفهوم ذاته، وظهور مصطلح البؤرة في الدراسات النقدية الأدبية جاء في القرن الماضي، فأول من وظف مصطلح بؤرة السرد هو كلينث بروكس عام ١٩٤٣، وقد طوره على نحو تام جيرار جنيت عام ١٩٧٢، ليتلاءم مع زاوية الرؤية وشكل السارد – الراوي(٧). ان التبئير كمصطلح او كتقنية لا يختلف عن باقي التسميات، على الرغم من شيوع مصطلح (وجهة النظر)، للدلالة على (السارد)، سواء في الدراسات النقدية الادبية او السينمائية، فقد يصدق هذا المصطلح على السرد الروائي اكثر من السرد السينمائي، لجملة اسباب، يمكن في مقدمتها ان مصطلح (وجهة النظر) يرتبط بموقع الة التصوير او زاوية التصوير، فنحن نعرف وجهة نظر الطائر، زاوية مع مستوى وجهة النظر، او زاوية اسفل مستوى النظر، او زاوية اعلى

مستوى النظر، لذا فأن الالتباس بين هذين المصطلحين واقع لا محال، فضلاً عن كن اعتماده في هذا البحث تحديداً جاء لجملة من الأسباب، يمكن إيجازها في الأتي، ان كل التسميات السابقة تشير في حقيقتها نحو محور انطلاق الأحداث صوب النهاية، أي الخطوات السردية والوصفية التي تقود المتلقي من قبل (السارد) شخصية كانت ام الة تصوير، لاكتشاف واكتساب سيل المعلومات وصولاً الى النهاية، وان ما يقوله السارد او ما يفعله يمثل بؤرة الأحداث، حتى وان تشعبت هذه الأحداث وارتبطت بقصص ضمنية صغيرة داخل فضاء القصة الرئيسة، الا ان تركيز المتلقي سيرتبط بتلك البؤرة، أي ما يقوله وما يفعله السارد، وان عمل مصطلح وجهة النظر يماثل "مضمون بصري مفرط الخصوصية"(٨)، لانه يتعلق في تحديد الرؤية نحو بؤرة ما ومن زاوية دون غيرها وتبني مصطلح التبئير يأتي بسبب هذه الخصوصية فضلاً عن انه "أكثر تجريداً، وابعد ايحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات"(٩)، فارتباط البؤرة بالنظر يكاد يكون عضوي على صعيد التسمية أولاً والاشتغال ثانياً، وهذا لا يعني فشل باقي التسميات في إيصال المعنى المراد والمفهوم نفسه، الا ان موجبات ارتباط هذا المصطلح بالفن السينمائي حصراً، أما على مستوى التقني، فالبؤرة وقبل ظهورها في الدراسات النقدية بسنين طويلة ارتبطت بأهم عناصر اللغة السينمائية داخل الفضاء الفلمي، (آلة التصوير)، هذا العنصر الذي يعد هو الوسيلة السردية الأولى في الفن السينمائي، ويتحدد الارتباط عبر تقنية البعد البؤري للعدسات المستخدمة في التصوير السينمائي، والتي يقع على عاتقها تصوير الأفعال التي تقع امامها بدرجة معينة من الوضوح وحسب ما يريده صانع العمل، ومعنى البعد البؤري في التصوير السينمائي هو "المسافة اللازمة بين مركز هذه العدسة والفلم لكي تحصل على صورة واضحة"(١٠)، أي أفضل رؤية للموضوع المراد تصويره من قبل المتلقي او صانع العمل، وخصوصية البئير تأتي من مقدار المسافة التي تفصل السارد عن الاحداث التي يقوم بسردها، ومن هنا نرى مقدار التطابق والتشابه بين عمل تقنية البعد البؤري لعدسات التصوير وعمل تقنية التبئير للدلالة على شكل وموقع السارد داخل فضاء الفلم السينمائي.

ظهرت الكثير من الدراسات النقدية التي كانت تروم تنميط مستويات ومواقع السارد سواء داخل المنجز الأدبي او المنجز السينمائي، اذ تمثل مستويات السارد في حد ذاتها أدوات معرفية كتابية تعين المبدع في اختيار وسائل سردية متميزة يتم من خلالها نقل المعلومة القصصية، وانطلاقاً من البحوث الانكلو سكسونية تم تحديد مستويات السارد في ثلاثة أشكال هي: التبئير الصفري (الحكاية غير المبأرة)، والذي نجده في الحكي الكلاسيكي، والتبئير الداخلي، سواء كان ثابتاً او متحولاً او متعدداً والتبئير الخارجي الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية(١١)،

هذه التسميات وان اختلفت مع تسميات الرؤية مع أو الرؤية من الخلف أو الرؤية من الخارج التي حددها بويون*، الراوي اكبر من الشخصية (الرؤية المجاوزة)، والراوي يساوي الشخصية (الرؤية المصاحبة)، الراوي اصغر من الشخصية (الرؤية الخارجية)، التي حددها تودوروف**، وغيرها من التسميات التي لا تختلف في العمل او المفهوم، اذ ترتبط بنفس وظائف شخصية السارد داخل الخطاب السردي فضلاً عن أشكالها ومستوياتها ومواقعها في المنجز السينمائي.

تأخذ شخصية السارد في السرد السينمائي ضمن تقنية (التبئير) اكثر من مستوى مع تعدد المواقع السردية لها، بسبب اعتماد السرد السينمائي على الصورة – الحركة، والصوت في عملية النقل والتعبير عن الأحداث والأفعال، اذ ان هذان "العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية"[١٢]، فيتحقق نتيجة لذلك نظام سردي خاص، يعتمد على اشتغال مستويين مركبين من السرد، مما يمنحه مرونة في توظيف الوسيلة السردية الأكثر جدوى مع شخصية السارد، هذا التنوع في السرد يعطي الفن السينمائي سعة "اكثر شمولية من السرد لانه ينهض على ما هو متلفظ به وما لا ينطق به"[١٣]، ومن هنا اكتسب السرد السينمائي شمولية اكبر من السرد في الفن الروائي، لانه يعمل على اكثر من مستوى او شكل سردي، فالصورة تنقل لنا المعلومات وتقود الأحداث وتعرض لنا الأفعال، وكذلك يقوم الصوت بالوظائف ذاتها، مما ينتج عنه إغناء اكبر وتعدد مستويات ظهور شخصية السارد، وكذلك تعدد المواقع السردية، فاختلاف الفن السينمائي عن الفن الروائي الأدبي يكمن في الوسيلة الفنية الموظفة ففي كلا الفنيين: الصورة – الكلمة، أي مدلول معبر مباشر – صورة، ومدلول معبر غير مباشر – كلمة، غير ان الصورة السينمائية تحتوي فيما تحتويه في بنائيتها الفنية على المجرى الصوتي، فيعطي هذا التداخل ابداع في توظيف تقنية التبئير بين الصورة والصوت، فالسينما "فناً ذا مدلول سياقي متجانس (مدلول سياقي معبر قائم على مدلول مباشر)"[١٤]، وعليه فأن الباحث سيتطرق الى تقنية التبئير على وفق هذين المستويين، اذ سيتم البحث أولا في التبئير على أساس مستوى السرد الكلمي، وثانياً على أساس مستوى السرد الصوري.

أولاً : تقنية التبئير في الانساق السردية.

يرتبط شكل السارد وموقعه داخل الفلم بنوع النسق السردي، ويتحدد شكل النسق السردي على وفق صياغة المتن الحكائي في بنية زمنية، ينتج عنه تحديد وعمل مستويات التبئير داخل الفضاء الفلمي، وتمثل هذه الأنساق السردية بناء زمني بكيفية خاصة للاحداث المسرودة، تتحدد نتيجتها عدة انساق سردية، تحمل بين ثناياها ما هو ظاهر وما هو دلالي، وتتنوع الأنساق السردية على

النحو الاتي: "نسق التتابع، ونسق التداخل، نسق التوازي، ونسق التكرار"[١٥]. واخيراً النسق الدائري، واشتغال هذه الأنساق مع تقنية التبئير يظهر على النحو الأتي:

١. النسق السردي التتابعي : وهو ابسط الأنساق السردية واكثرها شيوعاً، له جذور عميقة في مجال الأدب الروائي الكلاسيكي، والفن السينمائي، و"فيه تتابع مكونات المتن في الفلم على نحو متعاقب دون ما انقطاع او استباق"[١٦]، فالأحداث في هذا النسق السردي تتابع في جريانها تصاعدياً بمتوالية زمنية دون حدوث أي تغير لمجريات الزمن، (أي حالات الارتداد او الاسترجاعات)، فتتدفق المعلومات على وفق البناء الزمني الخطي، المشابه للزمن الفيزيقي، وكل جزء او مقطع سردي يوصل مونتاجياً بالذي يليه، ويتحمل هذا النسق السردي اشتغال مستويات التبئير داخل المبنى الحكائي، فالتبئير بدرجة الصفر، وهو الاكثر شيوعا في هذا النسق السردي، اذ يمكن للسارد معرفة الشخصيات وما يجول في اعماقها ومشاعرها، ومصائرها، فالسارد غير المشخص (الة التصوير)، تخترق الجدران وتعرض ادق التفاصيل والاسرار، وغالبا ما يكون موقع السارد في هذا النسق السردي بصفة موقع القارئ او المؤلف للاحداث المسرودة، الشخصيات هي التي تعلن عن مواقفها وأفكارها وأفعالها دون إعطاء خصوصية تفسيرية لتلك الأفعال او حتى تبني رأي ما دون اخر، ففي فلم (الحارس الشخصي)، بطولة (كيفن كوستنر)، نرى ان الة التصوير تسرد لنا الاحداث وتعرض أفعال الشخصيات وهم يريدون تحقيق أهدافهم. اما مستوى التبئير الخارجي، فأننا لا نستطيع ان نعرف من هو السارد رغم سماع صوته من خارج الاطار، لان موقعه مقارب للسارد القارئ او المؤلف، هذا السارد يتقيد بالبناء الزمني للسرد التتابعي، فغالباً ما يغدو ثابتاً في شخصية ما، تنقل لنا المعلومات والأفكار أي أشبه ما تكون قريبة من نمط السيرة الذاتية، ففي فلم (الشيخ والبحر)، يقوم السارد بسرد الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهو يتتبع التسلسل الزمني في نقل المعلومات وكذلك ما يدور داخل الشخصية، والسمة المميزة في هذا المستوى التبئيري، ان السارد يمكن ان يكون خارج مكان وزمان الاحداث المسرودة رغم تشخيص صوته في نقل المعلومات الخاصة بالشخصيات الدرامية، سيما المعلومات التي تتعرض لأفكار الشخصية الرئيسية، وما يجيش في دواخلها. اما مستوى تقنية التبئير الداخلي، فأن السارد يشترط ان يكون في موقع السارد المشارك داخل الأحداث، الا ان السارد وبسبب هذا النسق السردي لا يستطيع الدخول الى اعماق الشخصية ونقل افكارها او ما يجيش في اعماقها، اذ يمكن ان يروي لنا الأحداث من

خلال الوصف الخارجي للافعال دون الغور في اعماق الشخصيات الاخرى وكشف مكنوناتها او التنبؤ بأرهاصاتها القادمة، فالشخصيات في هذا المستوى تكون مستعصية عن السارد داخلياً الا انها مكشوفة له خارجياً، ففي فلم (الاوديسة)، نرى ان السارد هو شخصية البطل (اودسيوس) الذي يبدأ بسرد الأحداث بصوته الذي يأتي من خارج الكادر، ويعلن عن سفره لقتال طروادة، وكثيراً ما كنا نسمع صوته يأتي وهو يضيف بعض المعلومات، او ينقل لنا المدة الزمنية التي قضاها ضائعاً وسط البحر مع رفاقه، الا انه لم يكن يعلم ماذا كان يحدث في مدينته (اثيكا) او ما حدث لوالدته وزوجته ، اما في فلم (طرزان سيد القردة)، فأن عملية سرد الاحداث الفلمية، تناوب عليها اكثر من سادر، من خلال عملية التحول السردي.

٢. النسق السردي المتداخل : في هذا البناء السردي تتقاطع البنى الزمنية بمستوياتها الثلاثة (الحاضر، والماضي، والمستقبل)، اذ "تتداخل مكونات المتن فيما بينها، ولا يصبح الزمان الداخلي معياراً لضبط توالي الوقائع والأحداث، وانما يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة"[١٧]، تتصل بالتقديم والتأخير الذي يتحكم في تلك الأحداث، هذا النوع من البناء السردي يتطلب راوي مشارك في الأحداث او شاهد عليها وعبر الانتقال او الارتداد الزمني، مما ينتفي فيه مستوى التبئير بدرجة الصفر، اذ لابد من وجود مستوى تبئير محدد ينقل ألينا ما يحدث، فلا وجود إطلاقا للتبئير بدرجة الصفر، في هذا النوع من النسق السردي، على العكس من ذلك يظهر مستوى التبئير الداخلي بمديات تعبيرية واسعة، من خلال سادر مشخص، بموقع مشارك، سرعانما يخوض جملة من التحولات السردية، وكذلك تبدل مستوى التبئير من خلال تبدل المواقع السردية نفسها، ليصبح مرة ساردا مشخصا ومرة اخرى ساردا غيرمشخص (الة تصوير)، وهذا ما نراه في فلم (اماديوس) اخراج (ميلوش فورمان)، فشخصية (ساليري) الموسيقار الايطالي، يبدأ بسرد الأحداث من خلال مشهد اعترافه للقس، ان البناء الزمني للاحداث الفلمية لم يخضع لاي تسلسل او تتابع سردي، وانما اعتمد مستوى التبئير الداخلي في نقل الاحداث، فكان ساليري، ينتقل بنا الى أزمان مختلفة وكما يراها هو من اجل اصال المعلومة السردية سواء أكانت على تماس مع السارد او بعيدة عنه. أما في مستوى التبئير الخارجي فأن شكل السارد وموقعه يتحدد بكمية المعلومات التي يمتلكها، وكذلك قدرته على قراءة افكار الاخرين وتبرير وجودها، لان الشخصية الحكائية تمتلك معلومات اكثر مما يمتلكه السار، ففي فلم (حدث ذلك في امريكا) اخراج (سيرجي ليون) وبطولة (روبرت دي

نيرو)، تبدأ الاحداث بسرد موضوعي وهي تتبع عدد من الصبية في احدى الولايات الامريكية، وحتى دخول احدهم الى السجن بعد قتله شخص ما، وبعد خروجه من السجن، (شخصية نيس)، يتعرض اصدقائه الثلاثة الى القتل فيما يستطيع هو الهرب بعيد، ومن هنا تبدأ تقنية التبئير في الفلم، فنرى ان شخصية السارد (نيس) يبدأ بسرد احداث الماضي، ويحاول تفسيرها وتحليلها من اجل اكتشاف الجهة او الشخصية التي تسعى الى قتله بعد ان قتلت اصدقائه الثلاثة.

٣. النسق السردي المتوازي : وفي هذا النسق تنهض مكونات المبنى الحكائي بطريقة التوازي في عرض الأحداث، فثمة وقائع وأحداث تتعاصر في الزمن، ألا أنها تختلف في المكان وغالباً ما تلتقي هذه الأحداث في نهاية الأمر داخل الفضاء المكاني، فتتوازى في هذا النسق "الأحداث وتتطور محكومة بزمان محدد وأمكنة متعددة، وكلمة أخرى هو ان تسرد قصتين او اكثر تدور أحداثهما في فترتين متوازيتين"[١٨]، يوظف هذا النسق كل مستويات تقنية التبئير، بدءا من مستوى التبئير بدرجة الصفر، (الحكاية غير المبأرة)، الذي نراه في فلم (باريس والآخرون)، إخراج (كلود ليلوش) وبطولة (روبرت حسين)، اذ عرض لنا الفلم عدة أحداث تجري في زمن واحد ولكن في أماكن مختلفة (فرنسا، أمريكا، ألمانيا، الاتحاد السوفيتي)، غالباً ما يكون السارد غير مشخص (الة التصوير)، وهذا ما يجعل منه قريبا من كل الاحداث على الرغم من تنوع الاماكن السردية، ويمكن تحديد الموقع السردي لهذا السارد غير المشخص، بموقع السارد القارئ او موقع السارد المؤلف، الذي لا يخفى عليه شيء.

٤. النسق السردي التكراري : هذا النوع يعتمد على بناء زمني واحد يشبه النسق التتابعي، الا انه يختلف عنه، في تعدد المواقع السردية (السراد) الذين يقع على عاتقهم نقل الأحداث وسردها، فيكون سرد الحدث خاضع لتعدد مستويات الرؤية داخل تقنية التبئير، اذ "تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفلم اكثر من مرة، تبعاً لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها، علاقة السارد تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه"[١٩]، فنرى ان تقنية التبئير تأخذ مستويات عدة، فمستوى التبئير بدرجة الصفر، ظهر في فلم (الثانية عشر ودقيقة) توظيف متميز لهذا النسق البنائي للأحداث، اذ يقوم الفلم على تكرار حوادق يوم واحد وما يحصل به لشخصية البطل، بعد ان يتعرض لصدمة كهربائية في الساعة الثانية عشر ودقيقة في نفس الليلة، فنرى ان البطل يستيقظ في اليوم الثاني، ليعاد من جديد سرد الأحداث التي وقعت في

اليوم السابق، وهي عملية قتل الفتاة التي تعمل معه، وهكذا في كل تكرار لأحداث اليوم يكتشف شيء جديد، حتى يستطيع إنقاذ حبيبته في التكرار الخامس للأحداث، بعد ان يقنعها انها ستقتل، وان ما يحدث قد حدث أمام عينه. اما في الفلم الامريكي (انطلق)، نرى ان توظيف التبئير الخارجي في البناء السردي التكراري للفلم، جاء عن طريق اربع سراد، يقومون بتكملة سرد الأحداث.

٥. النسق السردي الدائري : يختلف هذا النسق من حيث تعامله مع الزمن، فهو ينتهي من حيث يبتدء، ولابد ان تسرد الأحداث بوجود سارد مشخص، إحدى الشخصيات، ليحدث الانتقال الزمني إلى الماضي على وجه الخصوص، وحالما يحدث الانتقال، يتشابه البناء الزمني لهذا النوع مع النسق التتابعي للاحداث، فالاختلاف هو وجود سارد منذ البداية سيقوم بأخبارنا ما حدث، فهو في زمن لا ينتمي الى زمن الاحداث المعروضة، في مستوى تقنية التبئير الصفري، لا يمكن ان يتحقق هذا المستوى في هذا النسق البنائي، بسبب ان عملية التذكر والاسترجاع الا بد ان تتم من خلال سارد محدد سواء كان مشارك فاعل في الاحداث او مجرد شاهد، اما في تقنية التبئير الخارجي، جاء هذا المستوى في فلم (إنقاذ الجندي رايان) إخراج (ستيفن سبيلبرغ)، وبطولة (توم هانكس)، تبدأ الأحداث بزيارة إحدى العوائل الأمريكية لمقبرة قتلى الحرب العالمية الثانية، يقودهم رجل هرم بالسن (السارد)، وحالما يصل إلى القبر، يبدأ بتذكر الأحداث، لانه مشارك في الحرب العالمية الثانية فكان يسرد لنا ما حدث، فجاء هذا المستوى تبئيراً خارجياً لسرد الأحداث، عندها نقل لنا السارد كل ما حدث في الحرب العالمية الثانية وشجاعة الجيش الأمريكي الذي حرر ألمانيا، واندحار النازية ووحشيتهم، لينتهي الفلم بالعودة إلى السارد نفسه وهو يجلس أمام القبور.

ثانياً : تقنية التبئير في السرد الصوري

السرد الصوري هو الشكل المهيمن والأساس في الفن السينمائي، اذ يقع على عاتق الة التصوير، وهي الوسيلة السردية الرئيسة، عملية تشكيل اللقطات والمشاهد في الفلم السينمائي، وقد تبارى الكثير من المنظرين السينمائيين منذ البدايات الأولى للسينما في وصف هذه الآلة الخلاقة وتشبيهها بالكثير من الوسائل التعبيرية الموجودة في الفنون المجاورة، فهي قد تكون عين المشاهد، وبالوقت نفسه، هي القلم الذي يمتلكه الكاتب الروائي، أو تأخذ شكل العرض المسرحي من حيث الإطار الذي يضم موجوداته، واخيراً الوسيلة السردية الأهم في الفلم السينمائي، وعلاقة تقنية التبئير في السرد الصوري متأصلة وحقيقية، فالسينما "مضطرة بصورة مطلقة سواء كانت هنالك شخصية أم لا إلى تحديد هذه الوجهة دائماً، فالصورة لابد ان تؤخذ من مكان معين ولابد للكاميرا ان تجد نفسها في مكان ما"[٢٠]، فالعلاقة بين وجهة النظر والتقنية السردية السينمائية، حققت الكثير من المديات التعبيرية داخل الصورة السينمائية، ان الإغناء الذي يمتلكه الفن السينمائي وعبر عناصر لغته الفنية داخل حدود الصورة المرئية، يمد المتلقي او صانع العمل الفني بالكثير من الوسائل السردية والتي تحمل وجهات نظر تنقل بعض المعلومات وبطرق مباشرة او غير مباشرة، فالتوظيف البلاغي لهذه العناصر الفنية ينتج عنه انزياح اشتغال مكونات اللقطات والمشاهد ويمد المتلقي بالكثير من المعلومات والأفعال، فمثلا الرمز "هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "[٢١] وعملية الترميز هو إحدى الوسائل والأساليب التي تجعل من مجموعة العلامة داخل البناء الصوري تسرد لنا أحداث معينة او معلومات، أما الاستعارة فهي توظيف داخل البناء الصوري في الفلم السينمائي من اجل إبداء وجهة نظهر شخصية السارد او صانع العمل الفني، فتحمل سمات سردية وقدرة على القيام بواجبات السارد، مما تجعل المتلقي يخلق معادلة بين الأحداث وما تم التعبير عنه استعارياً على أساس موقع السارد وقدرته في سرد الأحداث من زاوية معينة، وهو ما يتحقق في سمات السارد داخل تقنية التبئير ويظهر هنا مستويين من السرد الصوري تقوم بهما آلة التصوير، وهما يرتبطان بمستوى التبئير وموقع السارد داخل الأحداث الفلمية، والمستويين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي.

أولاً : مستوى السرد الموضوعي

رغم ان مفردة موضوعي لا تصدق بشكل كلي داخل السرد الفلمي، لان مصداقية ما يطرح وحياديته لابد ان ترتبط بالدرجة الأساس بذوات كتبت وصورت ونفذت، وهذه الحقيقة تجعل من حيادية النقل أمرا في غاية الصعوبة، فـ"الحصول على الموضوعية المطلقة أمر مستحيل، ذلك لان العامل الذاتي يلعب دائماً دوراً معيناً ويؤثر في الاختيار"[٢٢]، فلا بد من تبني فكر ما بشكل مباشر او ضمني يحيل إلى مرجعيات أو عقائدية ما، ألا أن هناك بعض السمات تتعلق في أسلوب هذا الطرح هو من منح الشكل الموضوعي عليه، أي عملية عدم تبني وجهة نظر شخصية ما داخل الفلم السينمائي، رغم أن الحقيقة التي تطالعنا بها الكثير من الأفلام السينمائية سواء العربية منها او العالمية، تبدد هذه الطروحات وتجعل من السرد الموضوعي فكر موجه، يبث مجموعة من الافكار الايدلوجية عن طريق سارد وان كان غير مشخص، وهكذا شاع في بعض البحوث التميز بين السارد الممسرح المشخص أي الحامل لصفات شخصية ما، والسارد غير المشخص، والاثنان يعملان معاً على مبدأ أساسي، وهو "مبدأ إيصال مجموعة من القيم من طرف كاتب إلى قرائه"[٢٣]، فمهما كان شكل السرد او مستواه فأنه يروم إيصال أفكار معينة تحمل سمات ايدلوجية او سياسية، فالسرد الموضوعي مبني بالأساس على ما يسرده صانع العمل، وبذلك يتجسد التبئير رغم عدم تشخص مستوى السارد، ألا أنها تؤثر على المتلقي في إبراز النموذج داخل الأحداث الفلمية، وعبر ما يتم طرحه من صفات إيجابية لشخصية ما، وصفات سلبية لشخصية أخر، ويمكن القول ان مصطلح (المؤلف الضمني) ، يصدق على حقيقة ما يجري في فضاء السرد الموضوعي، مما ينفي مسألة الحياد أو الابتعاد بمسافة متساوية عن جميع الشخصيات داخل الفلم السينمائي، وقد ارتبط هذا المستوى السردي بشكل مباشر بتقنية التبئير بدرجة الصفر، فالسرد الموضوعي "لا يدخل وعي أي من الشخصيات وان ما يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج"[٢٤]، فيكون التسجيل هذا متجرد دون تحيز او تبني وجهة نظر شخصية ما، مما تمنح كل الشخصيات او الأحداث فرص متساوية داخل ذهن المتلقي لتفسيرها وبلا تحديدات او اشتراطات سابقة، وقد أشاع هذا التوظيف نتيجة طروحات تيار الواقعية الإيطالية الجديدة، إذ يميل "المخرجين الواقعين الذي يبقون آلات تصويرهم في لقطة بعيدة ويتجنبون كل التشويهات التي قد تعلق على الحدث مثل الزوايا او العدسات او المرشحات غير المألوفة"[٢٥]، وكثيراً ما نرى ان السرد الموضوعي يتداخل مع السرد الذاتي داخل الفلم السينمائي، إذ يتناوب المستويان في إيصال وتكمله السرد حتى النهاية.

ثانياً : مستوى السرد الذاتي.

في هذا المستوى تتبنى آلة التصوير وجهة نظر إحدى الشخصيات، وحسب نوع التبئير وموقع السارد في الفلم، فالسرد الذاتي يجمع بين الة التصوير وشخصية السارد، فيختفي السارد وتأخذ الة التصوير مكانه في الكثير من اللقطات والمشاهد، فيكون التعامل مع السارد – آلة التصوير، بشكل مباشر، وفي هذه الحالة "تقوم الشخصيات المشاركة في الحدث بالتوجه مباشرة بالحديث إلى عدسة الكاميرا (إلى الجمهور) ولا يؤدي حركة الكاميرا هنا إلى هدم الشعور بعدم وجودها لدى المشاهد فقد اعتبرت كحركات الشخصية المعينة"[٢٦]، فتغدو الطريقة التي تعرض بها الأحداث خاضعة لتكوين الشخصية النفسي، ونتتبع الحكي من خلال رؤيتها، فتتكون نتيجة لذلك الكثير من الأفكار التي يروم الشخص (السارد) بثها الى المتلقي، على الرغم من "ان طريقة كتابة المشهد هي التي تظهر معناه الخفي، المعنى الذي لها في ضمير الشخصيات، ان نفس الصورة التي تظهر لنا الحدث ببساطة تغلف على هذا الحدث"[٢٧]. ان تبني الة التصوير اراء احدى الشخصيات وكيفية تقديمها له يؤثر بشكل مباشر على المتلقي في عملية استلامه لجملة الأفكار والآراء التي تزينها الة التصوير، اذ "يستطيع المخرج عن طريق استخدام الكاميرا والمايكروفون ان يختار وجهة النظر السمعية والمرئية حيث يهيمن المخرج على وجهة نظر الجمهور هيمنة تامة"[٢٨]، فتكون الحادثة التي تسرد في هذا المستوى هي المسيطرة على باقي الأحداث او الأفعال

المبحث الثاني : التحولات السردية في الفلم السينمائي

لا يقصد بمصطلح التحولات السردية، هو تلك العملية التي تخضع لها النصوص الأدبية عند تحويلها إلى فلم سينمائي، وانما العملية التي تحصل داخل سردية الفلم السينمائي نتيجة تحول مستوى التبئير من سارد اول الى سارد ثاني داخل الموقع السردي نفسه او تبدل الموقع، أو من سارد مشخص (شخصية حكائية) الى سارد غير مشخص (آلة التصوير)، مما ينتج عنه تحول في زاوية الرؤية التي تؤثر قطعاً على معنى وشكل الأحداث المسرودة، فغالباً ما يتم الاستعانة بأكثر من سارد داخل الفضاء الفلمي، وعملية التحول في مستويات التبئير بين عدد من السراد، يؤدي التي خلق تحولات في السرد، من خلال تقنية آلة التصوير او حتى الشريط الصوتي، لقد تناول بعض الباحثين مصطلح التحولات السردية داخل الفلم السينمائي، إذ ارتبط هذا المصطلح بأشكال الحكي عند فاضل الأسود، فهو يرى ان التحولات في السرد تحدث حينما ينتقل السرد السينمائي من الحكي الخارجي إلى الحكي الداخلي، والحكي الداخلي هو "تلك المقاطع السردية التي تحمل

صفة التحول السردي من صيغة سردية إلى أخرى وحيث تكون الكيفية التي يتم من خلالها الحكي أو الأخبار للمشاهد بما يدور أو يحدث على الشاشة منصباً في منظور رؤية أو داخل مجال تركيز بؤرة خارجية عن بؤرة السرد وهي تحمل للمشاهد وصفا للوقائع وسردا للأحداث كما هي ومن دون تدخل أو تعليق كم أنها لا تحمل أي قدر من التفسير"[٢٩]، وهذا التعريف للحكي الخارجي يشبه بشكل مباشر السرد الموضوعي، أي عدم تقديم أي تفسير او تبني أي وجهة نظر، وكذلك الابتعاد عن الأحداث والشخصيات بمسافة واحدة دون تحيز نحو شخصية او حدث ما، أما فيما يخص بالحكي الداخلي "فهي تلك المقاطع السردية التي تتعرض لتداعي الذكريات وحالات الشرود والاسترجاع والاستباق التي تكابدها الشخصيات وهي تحمل عبئ السرد"[٣٠]، والحكي الداخلي عند هذا التعريف يرتبط بالسرد الداخلي، والذي يأتي على وفق ما تراه الشخصية وما يعتمد في داخلها من أحداث وأفكار، وحسب تسلسل زمني بحت وخاص بها وحدها، ان الاختلاف بين الحكي الخارجي والحكي الداخلي يكمن في علمية انتقال السرد من موضوعيته، إلى ذاتيته، أي عملية تبني وجهة نظر شخصية ما داخل فضاء السرد السينمائي ، وتقسيمات فاضل الأسود ترتبط بشكل السرد الموضوعي والذاتي بعيداً عن اشتغال شخصية السارد في الفضاء الفلمي، أي سرد الاحداث التي تنتمي عضوي بالاحداث، والذكريات التي تمر بها الشخصيات وهم يرون حكايتهم الصغيرة او تجاربهم داخل القصة الفلمية نفسها، ان ما طرحه جينت والذي يتعلق بالصيغة والصوت، في سؤاله: من يرى؟ (الرؤية السردية) ومن يتكلم؟ (الصوت) يرتبط مصطلح التحولات السردية بتقنية التبئير، ويرى الباحث ان التحولات السردية، هي علمية تحول في مستوى وموقع السارد داخل الفضاء الفلمي، سواء كان السارد آلة تصوير او شخصية درامية، مما يجعل المصطلح مرتبط بعدد الرواة وزاوية نظرهم داخل المنجز الفني، ومستويات التبئير في الفلم السينمائي ترتبط بالمواقع آلاتية :

١. آلة التصوير – سارد
٢. الشخص الأول – سارد
٣. الشخص الثالث – سارد

وان عملية الانتقال في مستويات السرد بين هذه المواقع السردية تمثل تحولات لتقنية وجهة النظر داخل الفلم، تنتج وتبث الكثير من المعلومات والأفكار عن الشخصيات او الأحداث الدرامية، وسيتم البحث في هذه المستويات السردية لتقنية التبئير في الفلم السينمائي:

١. آلة التصوير – سارد: وهو الموقع الأول في تقنية التبئير داخل الفلم السينمائي، إذ يقع على عاتق آلة التصوير نقل الأحداث بأكثر من مستوى داخل سياق الفلم، وتتخذ آلة التصوير في عملية سردها للأحداث اكثر من زاوية ووجهة نظر، فقد حددها جوزيف. م. بوجز بالأتي:

أ- وجهة النظر الموضوعية: الكاميرا بمثابة مراقب متفرج على الحدث.

ب- وجهة النظر الذاتية : الكاميرا بمثابة مشارك في الحدث.

ج- وجهة النظر الذاتية غير المباشرة : الكاميرا تقربنا من الحدث كثيراً حتى نشعر باندماجنا الممعن فيه.

د- وجهة النظر التفسيرية للمخرج : ان المخرج يختار ليس ما نراه فحسب بل أيضا وكيف نراه(٣١).

ويتحدد هذا التقسيم باشتغال وجهة النظر على مستوى اللقطات، اكثر من على مستوى السرد الكلي للأحداث، لا يمكن الاستغناء عن آلة التصوير سواء بوجود سادر مشخص او غير مشخص، والسارد المشخص يكون على نوعين داخل السياق الفلمي، النوع الأول سارد غير مشارك في الأحداث، وهو أشبه بشخصية الشاهد الذي يقوم بسرد الأحداث من خلال صوته الذي يأتي من خارج الكادر كما في فلم (الرسالة)، إذ أننا نسمع صوت السارد وهو يزودنا بالمعلومات من خارج الكادر، والسارد في الفلم لم يشارك فعلياً بالأحداث بل كان مجرد سادر صوتي، والنوع الثاني هو سارد مشارك في الأحداث، كما في فلم (الاوديسة) إذ أننا نسمع صوت السارد (اودسيوس) من خارج الكادر وهو ينقل لنا المعلومات السردية، وبالوقت نفسه نراه يقوم بأفعاله داخل حيز الصورة الفلمية، في هذا النوع امتلك الة التصوير مستوى واحد وهي ترافق أفعال السارد او تنتقل الى الأماكن غير المتواجد فيها لتعرض لنا وبشكل سرد موضوعي غير مشخص ما كان يحدث، فشخصية السارد (اودسيوس) لم يكن يعلم ما حصل لام او ما يحصل الأول لزوجته، فهو راوي يمتلك حدود الرؤية من الخارج (التبئير الخارجي)، وهكذا ظهرت لنا التحولات السردية بين ما تراه وتعلن عن شخصية السارد من أحداث وسرد وبين ما تعلن عنه آلة التصوير من أحداث سردية، فحصل بالوقت نفسه تحول في مستوى التبئير الخارجي (شخصية اودسيوس) الى التبئير الصفري (الحكاية غير المبأرة)، آلة التصوير ما تعرضه من أحداث بعيداً عن علم أو معرفة السارد نفسه، فجاء التحول في السرد، نتيجة التحول في تقنية التبئير ومستويات الرؤية بين آلة التصوير وشخصية السارد، رغم ثبات وجهة النظر، فما يقوله السارد هو ما يراه أو يعرفه تحديداً،

لذلك نحن نسمع صوته، وهو يشارك في الأحداث، ألا أن في فلم (الرسالة)، نسمع صوت السارد الذي لم يشارك في الأحداث الفلمية أبدا، وهو بذلك امتلك صفة التبئير الداخلي، فهو يعرف كل تفاصيل حياة الشخصيات المشاركة ويعرف أفكارهم وما يحاولون التخطيط له او الأعداد له.

٢.الشخص الأول – سارد : في هذا المستوى من التبئير يجب ان يتحقق شرطين مهمين في شخص الأول لكي يستطيع القيام بالسرد بصفته،ان تمتلك آلة التصوير قدرات التعبير عن وجوده بحركاتها وافعالها، اما الشرط الثاني ان يروي الشخص الأول قصته الخاصة به، في حدود الشرط الأول غالباً ما يلجأ صانع العمل السينمائي وفي بعض اللقطات او المشاهد من استثمار إمكانيات آلة التصوير في اتخذاها لمكان الشخصية، اذ لا نرى على الشاشة الشخصية، وان ما نرى ما يراه هو، ولكن من الصعب جداً تطبيق هذه التقنية على طوال الفلم، بسبب ان المتلقي يريد ان يرى الشخصية ويعرف أفعالها وما يمكن ان تقوم به، لذا كان يفضل دائماً هو استثمار بعض اللقطات داخل مشاهد معينة لأحلال آلة التصوير محل الشخصية، في فلم (القاهرة ٣٠)، إخراج (صلاح ابو سيف)، حينما تتخذ آلة التصوير نفس وجهة نظر الشخصية وما معروض على الشاشة هو نفس ما تراه الشخصية، فعندما يدخل البطل (محجوب عبد الدايم) الحفلة التي أقامتها (فيروز هانم) يبدأ باستعراض الجالسين فتلتقطه الة التصوير وهو يدخل الحفلة، ومن ثم تأخذ آلة التصوير مكان الشخصية وتبدأ هي بالحركة وكأنه ما زال يسير وسط المدعوين والمحتفلين مطلقاً لازمته الهزلية (طز)، وهنا عمل الصوت على إيضاح هذا الشكلي الذاتي للسرد، في ان ما نراه هو شخصية (محجوب عبد الدايم)، على الرغم من عدم رؤيتنا له، أما في فلم (سيدة البحيرة) إخراج (روبرت مونتغومري)، فقد تم استخدام آلة التصوير لتقوم مقام الشخص الأول على طول أحداث الفلم، فحينما تتشاجر الشخصية فأن الطرف المقابل يوجه ضربته مباشرة إلى آلة التصوير، وكذلك حينما يتحدث الآخرون معها، فأنهم يوجهون حديثهم إلى المتلقي مباشرة، او حينما يسقط او يتدحرج الشخص الاول، فيجب ان نرى آلة التصوير تتدحرج او ان تعرض لنا حالات الدوار الذي تشعر به عيانياً، وفي هذا الفلم لم نرى البطل نهائياً، بل كنا نرى وجهة نظره، ما عدا في بعض اللقطات التي استطاع المخرج من توظيف المرآة في تصوير الشخص الأول وإظهاره أمام المتلقي وصورته منعكسة على المرآة[٣٢]، لابد ان يمتلك مفاتيح السرد والمعلومات التي يعبر عنها بسبب ان شكل السرد يتجسد عن طريق السرد الذاتي وما يمكن التعبير عنه مثل تضبب الرؤية او الترجرج والحركة الاهتزازية لآلة التصوير للتعبير عما يعتمر

داخل هذه الشخصية وكذلك حالة هلوسة. أو أن يعبر عن الفعل الأحداث بواسطة التقنيات السينمائية مثل الإسراع بالصورة أو الإبطاء أو التشويه، وهذه التقنيات تفترض إمكانية السارد في إيصال قصته إلى المتلقي، أما في فلم (الجمال الأمريكي) فأن الشخص الأول (كيفن سبيسي) غالباً ما اختبئ خلق آلة التصوير وهي تعرض لنا بعض أفكاره او ما يراه تجاه الفتاة الشقراء الصغيرة، فنرى في الكثير من اللقطات ان آلة التصوير تظهر هذه الفتاة من وجهة نظر الشخص الأول، بأوضاع شتى وأزياء شتى وكأنها تعبر عن أفكار البطل نحوها، فجاءت تقنية التبئير وكأنها تروم كسر الإيهام الذي يغلف الأحداث السينمائية، اذ غالباً ما كان صوت السارد (البطل)، يتدخل في سير الأحداث يخبرنا عن بعض أفكاره او أراءه بالشخصيات الدرامية التي ترافقه بالأحداث، الا انه لم يكن كسر للإيهام الأحداث بالدرجة الأساس بقدر ما كان عملية تأكيد ما يظهر على شاشة العرض، اذ ان كسر الإيهام يتطلب فكر التداخل العاطفي الذي يعيشه المتلقي مع ما هو معروض، من خلال تنبيهه ان ما يراه هو خيال ومجرد تمثيل لا حقيقة، مثلما حدث في فلم (روبن هود)، وهو محاكاة ساخرة لقصة (روبن هود) البطل الذي سكن الغابات وقاد المتشردين من اجل الانتصار على الظلم.

الشخص الثالث – السارد : في هذا المستوى من السرد، فأن السارد ضمن تقنية التبئير، هو شخص خارج حدود الحكاية الفلمية، غير مشارك ولكن قد يكون شاهد عن الأحداث، يعرف كل ما يحيط في الحكاية ويقوم بسرها من خلال تقنية صوت السارد من خارج الكادر، إذ "تكون هناك عدة استعمالات لصوت السادر، فقد يزحف صوته على الأحداث التي تتابع على الشاشة بينما نسمع صوته، وفي هذه الحالة يصبح كلامه نوعاً من التعليق"[٣٣]، هذا البناء السردي جاء في الكثير من الأفلام السينمائية التي اعتمدت في طرق سردها الشخص الثالث، ففي فلم (الشيخ والبحر) نسمع صوت السارد من خارج الكادر، وهو شخصية غير مشاركة في الأحداث الفلمية أن وما يقوم به وهو يسرد الأحداث فخبرنا بكل ما يعتمر داخل شخصية البطل، فهو يعرف ما يفكر به او متى يعمل او بماذا يفكر وكيف سينفذ تفكيره سواء في الحاضر أو المستقبل، انه يعرف المتلقي ويخبره في فترات متفرقة من الفلم بحقيقة الشخصية ما تريد تنفيذه، فغالباً ما تكون هذه الشخصية غير مشاركة في الأحداث، التي ترويها، بل يكون حضورها اما من خلال صوت السارد الذي يأتي من خارج الكادر، وتقوم آلة التصوير بعرض الأحداث والأفعال، في حين ان هناك الكثير من الأفلام السينمائي التي اعتمدت تقنية الشخص الثالث، في بنائها الدرامي، من خلال

توظيف شخصية المؤلف الذي يظهر في بداية أحداث الفلم وهو يوجه حديثه إلى عدسة التصوير مباشرة (الجمهور)، ليبدأ بسرد قصة يروم كتابتها او كتبها، أما في فلم الرسالة، فأن صوت السارد وهو شخص غير مشارك وان ما اخذ دور شاهد على الأحداث، هذا السارد (الشخص الثالث)، امتلك القدرة على سرد الأحداث وبعض الوقائع عن شخصيات الفلم وما يريدون القيام به، انه مطلع على كل صغيرة وكبيرة في حياتهم، وهكذا فأنه يبدأ الأحداث ويختمها، بتقنية الصوت من خارج الكادر.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

ادوات التحليل:

١. آلة التصوير – سارد غير مشخص.
٢. تحول من آلة التصوير – سارد غير مشخص – سارد مشخص.
٣. تحول من سارد مشخص – سارد مشخص اخر.

عينة البحث

تم اختيار عينة البحث، الفلم السينمائي الفرنسي (الشقة).

الفلم الفرنسي : الشقة

إنتاج : GEORGES BENAYOUN

سيناريو وإخراج : Gilles Mimouni

تمثيل : Romane Bohringer
Vincent Cassel
Jean – Philippe Eco
Monica Bellucci

طول الفلم ١٠٥ دقيقة.

ملخص الفلم:

يتناول الفلم قصة في غاية البساطة، وقد تم تناولها سينمائياً في عشرات الأفلام السينمائية، وهي علاقة الحب بين شخصين، تنتهي نتيجة سوء فهم، وحينما يحاولان أعادتها بعد سنتين، يفشلان في ذلك، المدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث على ارض الواقع أربعة أيام، المهم في هذا الفلم هو توظيف تقنية التبئير وعبر تشغيل مستوياته الثلاثة، التبئير الصفري والتبئير والداخلي

والتبئير الخارجي، وعمليات التحول السردي، التي رافقه سرد الأحداث السينمائية، وكان اشتغال مستويات التبئير في هذا الفلم ضمن التحولات السردية، على النحو الأتي:

كان البناء السردي في هذا الفلم، هو نسق البناء المتداخل اذ كان البناء الزمني متداخل ومتصل بالسرد الذاتي الذي وقع على عاتق الرواة في الفلم، فضلاً عن آلة التصوير بوصفها سارد غير مشخص (مؤلف ضمني)، ظهر في الفلم أربعة رواة تتباين أهميتهم وعملية سردهم للأحداث كلا من وجهة نظره الخاصة، مما عمل على تنوع طرق سرد أحداث المشهد الواحد بواسطة اكثر راوي ووجهة نظر، هذا التحول في البنى السردية، تناوب وبشكل متميز لنقل احدث القصة، فإذا استثنينا آلة التصوير والسادر غير المشخص، يكون (ماكس) هو السارد الأول، ومن ثم شخصية (الس)، وبعدها شخصية (ليزا) وأخيرا شخصية (لوسيان)، ونتيجة لهذا، فأن الأحداث تداخلت زمنياً بشكل معقد ومركب، بحيث نفقد في بعض اللحظات خيوط البناء الزمني للأحدث في إيصال المعلومة السردية وبأكثر من وجهة نظر، وعليه فأن الباحث سيقوم بتحليل مستويات التبئير داخل الأحداث السردية في الفلم، من خلال آلة التصوير باعتبارها المؤلف الضمني (سارد غير مشخص)، ومن ثم التحولات السردية بين آلة التصوير والرواة، وهي نادرة الحدوث في هذا الفلم وأخيرا التحولات السردية بين شخصيات الرواة، معتمداً على المساحات السردية لكل راوي – سارد وأهميته في الأحداث، اذ عرض لنا الفلم قصة واحدة الا انها تسرد من خلال شخصيتين، ولاجل ايضاح عملية التحولات السردية في الفلم يورد الباحث فحوى القصة، ماكس كاتب مبدأ يعمل الان وفي مجال الحاسبات، يحاول أيجاد حبيبته السابقة، بعد ان ابتعادا عن بعضهما لمدة عامين، لذلك أثناء بحثه المستمر عنها، نراه يسرد لنا بعض ذكرياته عن حبيبته السابقة (ليزا)، وهو في أخر الأمر لا يراها نهائياً، يتعرف أثناء بحثه بشخصية أخرى وهي (الس) والتي تنتحل شخصية ليزا، هذه الشخصية واثناء علاقتها بماكس نراها تروي الأحداث نفسها تقريباً التي يرويها ماكس ولكن من وجهة نظرها، فهي كانت تلاحق ماكس لأنها تحبه وهو لم يكن يعرها أي انتباه، انه كان مشغولا بملاحقة ليزا ويروم الارتباط بها، بعد ان شغف بها حباً. من خلال هذين الساردين، وكذلك آلة التصوير، تم توظيف علمية التحولات السردية، وفي كل عملية تحول تنقل لنا معلومة جديدة مضافة لما نصل أليه، وجاءت عملية التحولات السردية في الفلم على النحو الأتي:

١. **آلة تصوير – سارد غير مشخص (المؤلف الضمني):**

لا بد ان يستعين صانع العمل الفني بالة التصوير ضمن ما يطلق عليه اصطلاحاً (سارد غير مشخص) في عملية سرده للاحداث القصة الفلمية وسواء كان قد وظف تقنية السارد – المشخص في سرد الأحداث او لم يوظف هذه التقنية، في هذا المستوى من السرد في الفلم، نرى أن آلة التصوير قد قامت بدور السارد سواء غير المشخص او السارد المشخص من خلال اخذ مكان السارد او تبني وجهة نظره، فوقع على عاتقها عملية سرد الأحداث، تبدأ آلة التصوير وتختم سرد قصة الفلم، ويمثل هذا التوظيف نتيجة حتمية لابد منها في عملية السرد السينمائي، وعملية التحولات السردية لا بد ان تخضع الى استمرارية تبدل مستوى السرد او موقع السارد، وهو يمنح المتلقي سيل المعلومات، فيعطي بذلك إغناء لسرد الأحداث، فينتج عن التحولات السردية بروز اضافات معلوماتية او جمالية عند كل تحول، وبدون هذه الإضافات التي تفيد المتلقي، يصبح التحول، ولكنه عبأ مضاف لا أهمية له في البناء السردي ، تبدأ آلة التصوير بسرد الأحداث في هذا الفلم بصفة سادر غير مشخص (مؤلف ضمني)، امتلك إمكانيات بدأ الأحداث والتعريف بها على أساس مستوى راوي محدود المعرفة يتراوح بين مستوى التبئير الصفري، (الحكاية غير المبأرة)، و التبئير الخارجي، فتعمل الة التصوير على سرد ما تراه دون التوغل في أعماق الشخصيات التي تكون مستعصية الفهم، الا بعد حدوث تحول في سرد الأحداث وهنا يتشخص السارد – السارد بصفة الشخصية ممسرحة، تعلن عن ذكرياتها او أفكارها، فيتحول نتيجة لذلك مستوى التبئير من الخارجي الى الداخلي، ففي المشهد الاستهلالي الذي تمت صياغته بطريقة متميزة فكرياً، ليعبر عن جوهر الأحداث وما سيعترض طريق بطل الفلم (ماكس ماين)، من اضطرابات على مستوى العلاقات العاطفية، إذ تلاحق آلة التصوير – السارد غير المشخص – ماكس وهو (واقفاً أمام محل مجوهرات) ينظر عبر (الفاترينة) لمجموعة من المجوهرات، يدخل المحل، تلاحقه آلة التصوير بلقطة متوسطة جانبية، يقف ماكس أمام صاحب المحل الذي يبدأ بالحديث عن المجوهرات (إذ يخبره عن ثلاثة أنواع من المجوهرات، الأولى براقة جميلة تبعث ضوء هادئ، والثانية ذات ضوء حاد صنعت من اجل النظر لها فقط لا لمسها لأنها تجرح، والثالثة لا تبد ومن أول وهلة ذات بريق ألا انك لو دققت النظر فيها وجدت أنواع من الألوان الجميلة غير موجودة في الأخريات)، يرد عليه ماكس قائلا: (ان الثلاثة تعجبه ولا يمكن له ان يختار واحدة دون أخرى)، ثم يغادر المكتب على أساس ان يفكر ثم يختار الاصلح، يستمر السارد غير المشخص (المؤلف الضمني)، في سرد الأحداث، فنرى ماكس في مقر عمله، وهي شركة كبيرة

للتجارة، تدخل عليه السكرتيرة، وتخبره بموعد سفره إلى طوكيو، فيحمل حقيبته ويغادر مسرعاً، في الطريق يصادف صديقه (لوسيان) الذي لم يراه منذ سنتين، يخبره بسفره إلى طوكيو، لمدة أربعة أيام ويتركه على وعد الاتصال به بعد العودة من السفر، يصل إلى كازينو داخل فندق شاهق، وهناك يلتقي بمديره وضيفيه من اليابان، وثم تدخل في الأحداث خطيبته (ماريان) وهي شقيقة صاحب الشركة، وهنا يستأذن ماكس قبل ذهابه للمطار، ليتصل من اجل أمر مهم، بالفعل ينهض ليجد كابينة الهاتف مشغولة، ينظر في الغرفة الجانبية وهنا يسمع صوت امرأة يعرفها (ليزا حبيبته السابقة)، كانت تتحدث بانفعال مع أحدهم، ثم تخرج من الكابينة، يحاول ماكس إلحاق بها، ألا انه يرى عند مدخل الكازينو مديره في العمل مع خطيبته، والضيفين، يختبأ، ويعود إلى الكابينة ليعثر على مدالية المفاتيح الخاصة بـ(ليزا) والتي تركتها اثناء خروجها مسرعة، فيعمد صانع العمل الى اشعار المتلقي بأن انتقال في مستوى السرد سيحدث، أي اول التحولات السردية من السارد غير المشخص، الى السارد المشخص (ماكس)، فنراه يصور ماكس بلقطة متوسطة، ثم تتحرك الة التصوير نحو بحركة انسيابية حالم، حتى تغدو اللقطة قريبة، لتحدث عملية التحول الى الماضي، وبعد اتمام عملية التحول السردي السارد المشخص (ماكس)، يقطع صانع العمل إلى مشهد يجري في الزمن الحاضر، أي التحول السردي الثاني، والعودة الى السارد غير المشخص (المؤلف الضمني)، ماريان خطيبته تنادي عليه وتخبره ان موعد اقلاع الطائرة قد ازف، يستمر السارد غير المشخص، في سرد الاحداث، في المطار وبعد ان يودع ماكس خطيبته ماريان، يقرر عدم السفر، وبالفعل يخرج من المطار ويستأجر سيارة ويعود إلى الفندق، ومن خلال المفتاح يستدل على غرفة ليزا ويدخل الغرفة، وهناك يعثر على علبة المكياج الخاصة بليزا، فيحدث التحول السرد الثاني، السرد الذاتي، أي السارد المشخص، (ماكس)، يحدث تحول في السرد، ووظف صانع العمل المرآة لتحقيق عملية الانتقال، اذ كان ماكس ينظر نحو المرأة وعندما يمد يده نحوها يقطع صانع العمل لينتقل الى مستوى التبئير الثاني، الذي يبدأ بلقطة قرب المرآة ايضا، ويد ماكس تحاول تنظيف بعض الغبار العالق بها، وبعد انتهاء عملية السرد الذاتي، تتم العودة الى السارد غير المشخص، فيستيقظ ماكس من نومه، إذ كان يرقد على سرير ليزا في الفندق، يسرع ويأخذ حقيبته، وقبل خروجه من الغرفة يعثر على صورة ممزقة من صحيفة ما، فيتذكر جزء من المكالمة الهاتفية التي كانت ليزا تجريها في الفندق، وهنا يدخل مستوى سردي جديد ولكن داخل الشريط الصوتي، اذ نسمع صوت ليزا من خارج الكادر، وهي تثير الشكوك حول دانيال عشيقها الجديد، بعد موت

زوجته بحادث سيارة، عند توظيف الصوت من خارج الكادر، لا يحدث تحول سردي، بسبب ان الصوت لا يمتلك ماهية التمثل المادي أمام المتلقي بل يبقى ذا وظيفته وصفية بحتة، أي انعدام الفعل الدرامي حينها، فيكون التحول عبر الصوت فقط دون الانتقال بالصورة ايضا كما حصل ما المشاهد السابقة، وهذا المستوى السردي يختلف عن التحول على مستوى الصوت والصورة معاً في السرد السينمائي، الذي يحمل وجهة نظر جديدة ورؤيا جديدة، وإضافة أفعال، أو إظهار أجزاء من فعل لم تكن ظاهرة في المستوى الأول من السرد، يأخذ ماكس الصورة ويرحل، وهو يهبط يقف عند رجل البار ويعطيه المفتاح ومعه رسالة لـ(ليزا) اذا ما جاءت، يخرج من الفندق، يستمر السرد غير المشخص – آلة التصوير، يذهب ماكس إلى محل الأحذية الذي يمتلكه لوسيان، ويخبره بما حدث مع ليزا، ويستعير منه سيارته، يوافق لوسيان لكن بشرط ان يعود قبل الرابعة لانه على موعد بصديقته الجديدة الس، يأخذ ماكس السيارة ويذهب الى المقبرة لحضر مراسيم دفن زوجة دانيال عشيق ليزا الجديد، وبعد ذلك يتابعه حتى يصل الى البناية التي تسكن بها ليزا، يترك دانيال وردة حمراء ورسالة عند باب الشقة، ويهبط بواسطة المصعد، أما ماكس فأنه يخذ الوردة الحمراء والرسالة ويدبر خارجاً من البناية وعند المدخل يرى دانيال وهو يضع مفتاح الشقة في صندوق البريد الخاص بالبناية، يذهب ماكس إلى بار مجاور للبناية وهناك يكتب رسالة بدل رسالة دانيال، الى ليزا، ويعود فيضع الرسالة التي حدد بها موعد مع ليزا في ميدان لوكسمبورغ (وهو المكان المعتاد في لقاءاتهما)، والوردة الحمراء عند باب الشقة من جديد، يعود ماكس الى شقة لوسيان، الذي كان بانتظاره وقد تأخر عن موعده لأكثر من ساعة، يجلسان سوية، تتصل الس بـ(لوسيان)، وتخبره أنها بانتظاره منذ اكثر من ساعة، فيعتذر منها ويخبرها بحكاية صديقه ماكس، الذي يكلمها بنفسه، ليلاً لوسيان يذهب الى المسرح حيث تؤدي الس بروفاتها النهائية على دورها في المسرحية، عودة لماكس وهو في شقة لوسيان، يتصل بخطيبته ماريان، على أساس انه يكلمها من طوكيو، ماكس نائم، يقطع صانع العمل الى شقة ليزا، اذ تدخل امرأة الى الشقة بعد ان تحمل الوردة والرسالة، وفي ميدان لوكسمبورغ انتظر ماكس قدوم ليزا وهو يراقب مجموعة من الأطفال يلعبون في الساحة، وهنا يحدث تحول على مستوى سرد الأحداث، فقد وظف صانع العمل حركة الاطفال وهم يلعبون ويجرون خلف بعضهم لتحقيق عملية الانتقال في مستوى السرد، ففي مشهد الحاضر كان الوقت هو الصيف، والاطفال يلعبون، تتابع الة التصوير ركضهم بحركة (بان)، ليحدث انتقال، ولكن الوقت شتاء، اذ كان الثلج يغطي الارض وكل شيء، وكان حركة الاطفال متشابه

جداً لحركتهم في المشهد السابق مما ظهر الانتقال بشكل منساب ومتداخل دون حدوث قفزة ما، وبعدها يحدث تحول سردي لتعود آلة التصوير – سارد غير مشخص هو من يسرد ويقود الأحداث، في الزمن الحاضر، يذهب ماكس إلى شقة ليزا الجديدة، يأخذ المفتاح من صندوق البريد، ويدخل شقة ليزا، وينتظرها، يبحث في أغراضها فيعثر على حذاء احمر اللون يحمله بيده، وهنا يحدث تحول في السرد، إلى مستوى السرد الذاتي، وبعد انتهاء هذا التحول السردي يعود من جديد الى الحاضر (الة التصوير – سارد غير مشخص)، ماكس في الشقة تدخل الس، فيختبأ ماكس في غرفة النوم، تحاول هي الانتحار برمي نفسها من النافذة، ألا أن ماكس ينقذها، بعد ذلك تخبر الس انها ليزا اخرى، وليس تلك المرأة التي يبحث عنها، يقضي معها الليلة، باصرار منها، بسبب حالته النفسية المتأزمة، تخبره أنها تعمل في المستشفى، في الصباح، تخرج من الشقة فيبقى هو داخلها، تتابع الة التصوير هنا الس التي تصعد إلى سيارتها، يحدث اول تحول سردي لها مع الة التصوير، وفي لقطة قريبة امامية، تظهر الس وهي تنظر نحو الة التصوير، ليحدث التحول السردي، في المسرح، اليس تكمل المكياج الخاص بدورها، وهنا نرى ان الس تعود من جديد لتكون هي السارد ولكن لفترة قصيرة، اذ حالما تنظر نحو المرآة ينتقل صانع العمل إلى مشهد جديد، ومن ثم تعود آلة التصوير لتصبح هي السارد، أن آلة التصوير امتلكت الجزء الأكبر من سرد الاحداث، بصفتها سادر غير مشخص (مؤلف ضمني)، فبعد ان ينتهي الرواة من سرد ما في جعبتهم وهم يواجهون الواقع، تقوم آلة التصوير في عرض ما يحدث بدقة من دون الولوج في أعماق الشخصيات، وبعد ان يكتشف ماكس خداع الس، وهو يراها من لوسيان في الكازينو، تقوم الس بإعطاءه دفتر مذكراتها، وبعد وقت قليل يستأذن ماكس من اجل الذهاب الى لقاء ليزا في ساحة لوكسمبورغ، وبالفعل يخرج من الكازينو، وهو لا يعرف ما يحدث له، ومن هي هذه المرأة التي خدعته، أما الس فتعترف لـ(لوسيان) بأنها لا تحبه وأنها سترحل، تحاول الخروج ألا انه يمنعها، فتطلب منه ان تذهب لتعدل مكياجها، يأخذ لوسيان الحقيبة من يدها، وعندما تذهب إلى الحمام نرى ان لوسيان يفتح الحقيبة فيعثر على علبة المكياج التي كانت عن ماكس وهي تخص ليزا، وهنا نرى في عمق الكادر ان الس تهرب من الكازينو، وفي ساحة لوكسمبورغ، نرى ماكس يقرأ بنهم مذكرات الس، فيكتشف كل شيء ويعرف المرأة التي كانت دائما في الظل، رغم حبها الكبير له، في المشهد الأخر نرى أن ليزا تودع الس التي ستسافر بدلا عنها إلى روما، تصعد الس السيارة نحو المطار، تذهب ليزا إلى ميدان لوكسمبورغ فلا تجد ماكس هنا، وفي المطار نرى الس

تحمل حقيبة سفرها وخارج المطار تقف سيارة الأجرة التي كانت تقل ماكس، الذي يترجل منها ويسرع للدخول إلى المطار والبحث عن الس، ان تنوع المستويات السردية حسب تقنية التبئير عملت على إعطاء مديات ممتازة للقصة المسرودة في هذا الفلم، اذ رغم بساطة القصة والأحداث وتكرارها في الكثير من الأفلام السينمائية ألا أن تعدد مستويات التبئير والتحولات السردية من آلة التصوير إلى الراوة هو من جعل منها قصة جديدة وكأنها تطرح لاول مرة.

٢-التحول من آلة التصوير – سارد غير مشخص الى سارد مشخص:

ظهر في سرد الأحداث في هذا الفلم عدت تحولات سردية تمثل الانتقال من آلة التصوير بوصفها سارد غير مشخص، إلى الشخصية الدرامية بوصفها سادر، ولا سيما بين آلة التصوير سارد، وماكس شخصية السارد الأولى في هذا الفلم، أو بين آلة التصوير سارد وبين الس شخصية السارد الثانية في الفلم، فنرى ان آلة التصوير غالباً ما تتبادل مع ماكس صفة شخصية السارد، الذي يقع على عاتقه سرد الأحداث، فحينما يبدأ ماكس بسرد الأحداث نرى ان الجريان الزمني يأخذ تسلسل ذاتي محض متصل برؤية ماكس ومستوى تبئيره داخل الأحداث، اذ يعمد صانع العمل الى اشعار المتلقي بانتقال التبئير من آلة التصوير إلى الشخصية الحكائية، وحينما انتقل مستوى السرد من آلة التصوير الى ماكس، في المشاهد الأربعة التي يتذكرها ماكس، نرى ان صانع العمل قد عمد الى تصويره بلقطة متوسطة، ومن ثم تأخذ آلة التصوير بالاقتراب من ماكس حتى تصبح اللقطة قريبة، وهو يستمع إلى صوت ليزا القادم من خارج الكادر، فيحدث هنا الانتقال إلى مستوى التبئير الخارجي الذي كان يقع على عاتق ماكس، اما في الانتقال الثاني فنرى أن ماكس يجد علبة المكياج الخاصة بليزا، وهنا تأخذ آلة التصوير وجهة نظر ماكس وهي تقترب من العلبة التي كانت في راحة يده ليحدث الانتقال إلى المستوى الأخر من السرد، فيبدأ ماكس بسرد الأحداث، أننا لا نسمعه يتحدث من خارج الكادر، او يختفي من الصورة، بل جاء عملية التحول السردي وهو يصف ويسرد الأفعال التي شارك فيها، فنرى انه لم يستطع ان يحدد ما يجول في أعماق ليزا بل كان سرده ذا تبئير خارجي محض، يلاحق ليزا ويراقبها حتى في شقتها، ففي عملية التحول السردي الثاني، بعد دخل ماكس غرفة ليزا في الفندق، ينتقل بنا السرد الى ماضي هذه الشخصية، وهو يعيش لحظات حبه وقلقه وارتباطه بليزا التي كانت ما تزال لم تعره أي اهتمام، فيبدأ المشهد في التحول الثاني وماكس في محل الأحذية الذي يمتلكه صديقه لوسيان، يحاول ماكس أخباره بمقدار حبه وهيامه بليزا، وفي اثناء حديثه هذا، يرى ومن خلف زجاج واجهة المحل

ليزا تقف أما المحل وتنظر نحو، فيخبر لوسيان أنها هي التي يحب، تدخل ليزا المحل، وتتحدث مع ماكس، وتطلب منه إحضار حذاء احمر اللون، فيخبره انه غير موجود، عندها تسأله، هل يجد لذة في مراقبة الأخريين، ثم تكتب له جمله صغيرة على غلاف علبة الحذاء وتغادر المحل، ينتقل صانع العمل إلى مشهد جديد ليزا تجلس مقابل آلة التصوير وتحدثها، أي حدوث تحول سردي ولكن ضمن مستوى الرؤية الخاص بماكس، فكانت ليزا تخاطب آلة التصوير بشكل مباشر، فجاء هذا التوظيف ليعمق من مدلول المستوى السردي الذاتي الذي ارتبط بشكلين من التحول، الأول هو السارد (ماكس)، مشخص وظاهر أمام المتلقي ويقوم بأفعاله بشكل عيناني، والثاني السارد (ماكس – آلة التصوير) غير ظاهر آما آلة التصوير، وانما ليزا فقط من تدللنا عليه وتشعرنا بوجوده، حينما تناديه، او تتحدث معه بقضية تخصهما سوية. في المشهد الذي يليه، يظهر السارد (ماكس) وليزا يسيران معا وهما يتحدثان، ثم في السيارة ماكس يوصل ليزا الى محل سكنها، يقطع صانع العمل على صوت طرقات عنيفة على الباب، ليحدث تحول سرد الى الزمن الحاضر والة التصوير هي من تقوم بسرد الاحداث، التحول السرد الاخر الذي حصل بين الة التصوير والسارد – السارد ماكس كان في شقة ليزا الجديدة، فبعد ان يدخل الشقة ويعثر على حذاء احمر اللون يعود لليزا، يحدث تحول سرد من آلة التصوير الى السارد ماكس، الذي يروي لنا جزء من ذكرياته مع ليزا وهما سوية في الشقة القديمة التي كانا يسكنان بها، وهما يمرحان سوية ويقضيان ساعاتهما بسعادة كبيرة، اما شخصية الس، فتبدأ اول التحولات السردي لها مع الة التصوير بعد ان تنزل من شقتها وتصعد السيارة، نراها خائف، لا سيما وهي عرفت نفسها بأسم مستعار (ليزا) لماكس، لكي يقطع الامل بالعثور على ليزا الحقيقية، فجاء التحول السردي، والانتقال إلى الماضي، نرى في المشهد الأخر ليزا وهي تخبر الس ان ماكس قد هجرها حتى بدون كلمة وداع، والس كانت جالس تبدو وكأنها تخبئ شيء ما، بعد ذلك تعود الس لتقوم بنفس وظيفة السادر السارد وهي تستعرض لنا جزء كبير من ذكرياتها التي ستكون خير عامل على فهم موقفها وحالتها النفسية وكذلك الأسباب التي جعلتها تفعل ما تفعله، فبعد ان تصل الى مقر عملها في المسرح، وتبدأ الاستعداد لاداء دورها التمثيلي، يحدث تحول على مستوى السرد، فتتبنى الة التصوير وجهة نظرها ولعدة مشاهد، في المشهد الأول نرى الس وهي في شقتها السابقة، تسترق النظر نحو شقة ليزا التي كانت تمزح مع ماكس ويبدوان في غاية السعادة سوية، وهنا تقع عين ليزا على اليس التي تراقبهما، فتخبأ رأسها، وفي المشهد الأخر، نرى الس نائمة في سريرها، وتسمع صوت ماكس وليز، فتنهض

مسرعة وتنظر عبر النافذة، فترى ليزا وهي تقف على حافة النافذة وماكس يبدو خائف عليها، ألا أن ليزا كانت تضحك فتكمل سيرها وتصل إلى شقة الس وتقف بجانبها، وفي المشهد الاخر نرى الس مشغولة بتدوين مذكراتها، فترى ماكس يمر من أمامها دون ان يبالي بوجودها،(اذ تم توظف الحركة البطئية التي عمقت من تأثير لا ابالية ماكس صوب الس التي كانت تنظر له باستمرارية)، فتنهض الس وتلاحقه حتى محل الاحذية الذي يمتلكه لوسيان، وبعدها نرى الس، ومازال السرد يحدث من خلال مستواها التبئيري، وهي تجلس في مقر عملها في احد الصحف المحلية، وتزورها ليزا، ويخرجان سوية ويسيران وسط شارع عام، وفي تحول سردي اخر جرى بين الس والة التصوير، نرى ان الس لم تكن مجرد طارئ على الاحداث الفلمي، وان ما يحدث كان من تدبيرها وتخطيطها، وحينما تعود من جديد لتكون هي السارد في وفي مقر عملها في المسرح، داخل غرفتها الخاصة، تجلس امام المرآة، وحالما تنظر نحو نفسها في المرآة ينتقل صانع العمل إلى مشهد جديد ليزا مع الس في شقة الأخيرة، نرى ان ليزا تشعر بالانهيار ولا أنها لا تجد لذة في حياتها.

٣- التحول من سارد مشخص إلى سارد مشخص أخر:

ظهر هذا النوع من التحول السردي في فلم (الشقة)، بين شخصيتين، هما (ماكس) و(الس)، إذ وقع على عاتق هاتين الشخصيتين سرد اغلب الأحداث ولكن كل شخصية من وجهة نظرها الخاص، أي لكل شخصية تبئيرها، فقد قام ماكس برواية ذكرياته عن ليزا واندفاعه الجامح من اجل الوصول إلى قلبها، فنرى ان البؤرة التي كان ماكس يسرد من خلالها ذكرياته هي ليزا، في حين كان كل ما عدها خارج هذه البؤرة، أي خارج تركيز انتباه ماكس، لذا فأن راويته لم تنزاح عن هذه البؤرة، فكانت التحولات السردية التي تظهر افكار وذكريات ماكس تتباين في اتمام المعلومة او حتى معرفة الحقيقة، اذ كان لابد من الرؤية عبر مستوى اخر يجمع بين ماكس وليز والسارد الاخر الس، فنرى في اولى التحولات السردية التي عكست افكار ماكس قد اضيف لها التحول السردي الاخر التي وقع على عاتق الس، معلومات جديدة لم يكن يعرفها سوى السارد نفسه (الس)، وهنا يبدأ أول التحولات السردية، إذ يتحول مستوى التبئير من السارد غير المشخص (التبئير الصفري) آلة السارد العارف بكل شيء (التبئر الداخلي)، فبعد ان يسمع ماكس صوت ليزا وهي تتكلم عبر الهاتف في (الكابينا) دون ان يرى وجهها سواء هو او المتلقي في الوقت ذاته، فبقيت مسألة تأكيد هويتها امر خاضع لذاتية ماكس، رغم عدم تحقق الرؤية سواء له او للمتلقي، وهنا يبدأ بسرد الذكريات، فيتم الانتقال إلى الماضي عن طريق ماكس، الذي يبدأ بسرد الاحداث،

فأصبح شكل السرد ذاتي، ماكس في مقر عمله في إحدى الاستوديوهات المحلية، يتحدث مع احدهم، فيعرض على شاشة التلفزيونات داخل الاستوديو مقطع تمثيلي تقوم بأدائه (ليزا)، حيث كانت تؤدي حركاتها بهدوء وبلقطة قريبة لها، يعرض لنا صانع العمل رد الفعل في لقطة قريبة متوسطة لماكس الذي كان يبدو مأخوذاً، وهكذا استطعنا معرفة ليزا دون ان ينطق ماكس بأسمها، بل من خلال مقدار التعلق الذي ابداه ماكس نحوها، فيقف مسحوراً بها، ينتهي المقطع التمثيلي، عندها يرى من خلف زجاج الاستوديو ليزا وهي تسير على الرصيف في الجهة المقابلة من الشارع، في لقطة عامة، يعمل المونتاج على اظهار مقدار الارتباك الذي يعتري ماكس وهو يسرع ويلحق بها وعند الباب يصطدم بفتاة، يعتذر منها بلا ابالية ويستمر بالجري واللحاق بليزا، يتابعها حتى المسرح الذي تعمل فيه، وهنا ينظر لها من خلف زجاج الباب الداخلي للمسرح، اذ كانت قد بدأت للتو في تمثيل دورها في (البروفات)، وفي مشهد أخر ماكس مازال يلاحق ليزا التي تصل الى البناية التي تسكن بها، فيصعد هو إلى البناية المجاورة، ويستقر واقفاً أمام نافذة في الطابق الثالث مقابل شقة ليزا، التي تستطيع رؤيته، فيعود هو هارباً منها بسرعة، هذا الشكل السردي الذي جاء عن طريق العودة إلى الماضي رسم لنا خطوط عامة ورئيسية عن فحوى القصة التي ستعرض لنا، ألا ان هذه الخطوط الرئيسية كانت تبدو مشوهة وناقصة، فالفعل الذي يعرضه ماكس، لم يكمل بسبب ان هناك مشارك أخر وراوي شاهد على ما كان يحدث، وهنا تتشكل عملية سرد الأحداث على وفق قدرتهما (السارد الأول ماكس والسارد الثاني الس) في سرد الأحداث نفسها، فإذا كان ماكس هو السارد المشارك في الأحداث، فأن الس هي أيضا راوي مشارك في الأحداث، وبالوقت ذاته تمتلك صفة الشاهد على ما كان يحدث قبل سنتين من الزمن الحاضر الذي بدأنا به الفلم، ففي المشهد الذي يرويه ماكس وهو يرى ليزا من خلف زجاج نوافذ الاستوديو، نراه يسرع في الخروج من الأستوديو، وعند الباب الزجاجي يصطدم بفتاة لم يعرها أي انتباه او اهتمام، ليعود راكضاً خلف ليزا،(هذا السرد من وجهة نظر ماكس)، فنرى ان التبئير الذي يقود وجه نظره لم يهتم بأي حدث أو فعل او شخصية سوى ليزا، أي ان عملية حصول الرؤية تتبع من ذاتيته التي ترى ما تريد ان تراه وان كان مزيف او غير حقيقي او ناقص، أما عندما حصل التحول السردي، أي ان الس قامت بسرد الأحداث للمشهد ذاته، فنرى في التبئير ان الس كانت تسير مع ليزا وهي تخبرها انها تعشق رجل يعمل في الأستوديو، فتطلب منها ليزا ان تذهب فوراً وتحدثه، وحينما افترقاً قرب الأستوديو، ليزا ذهبت في طريقها الى المسرح، أما الس فقررت الدخول من اجل رؤية ماكس (اذ كانت تعشقه حد الجنون)، وعند الباب، يصدمها ماكس بقوة فتسقط أرضا، يتركها ماكس ويذهب، أما هي فتنهض وتهرع خلفه لتراه يجري خلف ليزا صديقتها، فنراها

تجهش بالكباء، هنا يظهر لنا ما يأتي: ماكس راوي مشارك فاعل في الأحداث. أما الس فأنها راوي ومشاركة فاعلة في الأحداث، وبالوقت ذاته فأنها شاهدة على قصة الحب تلك التي كانت تتكون بين ماكس وليزا، وفي تحول سردي أخر، نرى ان ماكس يروي لنا لقاء بليزا وموعده معها في اليوم القادم من اجل ان تقرر العيش معه والسفر إلى نيويورك، بمكان عمله الجديد، يحضر ماكس إلى ميدان لوكسمبورغ، وينتظر ليزا التي لم تحضر يسرع إلى شقتها فيعرف أنها قد سافرت إلى روما، أما حينما تروي الس الأحداث، فأن التحول السردي لابد ان يضيف إلى معلوماتنا معلومات جديد تمثل إغناء لبعض الجوانب الغامضة في الأحداث، فنرى ان رواية الس تضيف لنا ما يلي، حينما تروم ليزا تتحضر ليزا للذهاب إلى موعد ماكس، يخبروها في الفرقة ان السفر سيكون اليوم بعد ساعة، لذلك فأنها تكتب رسالة إلى ماكس، تخبره فيها انها توفق العيش معه إذا استطاع ان ينتظرها مدة شهرين، أي عودتها من روما، وتعطي هذه الرسالة إلى صديقتها الس، وتطلب منها ان توصل الرسالة الى ماكس، تذهب ليزا الى روما، أما الس فأنها تذهب إلى ساحة لوكسمبورغ، وترى ماكس يجلس بالانتظار فما كان منها ألا أن تجلس إلى الأمام منه، ماسكة بيدها الرسالة التي بعثتها ليزا له، وهي تبكي بحرقة، ينهض ماكس الذي كون حينها في عمق الكادر، فاقداً لصبره، يدور حول نفسه للحظات، ثم يركض صوب شقة ليزا، أما الس فأنها تنهض باكية وتركض للجهة المقابلة. هذين المقطعين السرديين، رغم ان عملية سردهما لم تحصل في زمن واحد، إذ أن ماكس كان يتذكر وهو في بادية الأحداث، أما الس فأنها بدأت تروي الأحداث، بعد ان أوهمت ماكس بأنها ليزا، ألا أن الروية من مستويين تبئيريين جعلا المتلقي يجيب على الأسئلة التي انبثقت في أعماقه، عن سبب تصرف ليزا أو حتى ماكس أو الس بالوقت ذاته، أما بالنسبة للتحول السردي بين آلة التصوير و الس، فنرى في المشهد الثالث تحديداً من الفلم، أن آلة التصوير قد سردت لنا مشهد وصول ماكس إلى البار وسط الفندق وجلوسه مع رئيسه في العمل والضيفين من اليابان، وكذلك خطيبته ماريان، وحتى لحظة سماع صوت وهي تتصل بالهاتف واخيرا خروجها من البار والفندق، اما حينما وقع السرد على عاتق الس، فكان على النحو الأتي: يدخل ماكس البار فتراه الس، إذ كانت ليزا جالس في البار نفسه، تسرع الس وتخرج من البار وتتصل بليزا في البار تسرع ليزا لترد على الاتصال بعد ان ينادوا عليها، تخبر الس، ليزا بضرورة خروجها من البار لان دانيال سوف يكون موجود فيه، وليزا ترفض مقابلته لأنها تعتقد انه قد قتل زوجه، حينما كانت ليزا تتحدث بالهاتف، نرى ومن خلف الزجاج الفاصل ماكس وهو ينتظر خروجها، وحينما يدخل أحد الغرف الجانبية، تسرع ليزا بالخروج من (كابينا) ومن البار والفندق، وعند خروجها تظهر لنا الس في الكادر وهي تقف في (كابنيا)، الهاتف العام في الشارع، وهكذا

استطاع هذا التحول السردي بين آلة التصوير – سارد غير مشخص، والس سارد مشخص، ان يكشف سبب هروب ليزا من الفندق وعدم عودتها أليه، ان التحول السردي بين الشخصيات كرواة أو بين آلة التصوير والرواة يعمل على منح المتلقي فرصة اكبر لفهم ما يدور من أحداث بعد ان يرتب في ذهن التداخل الزمني ويحل تعقيداته، حسب الترتيب الذي يصل بنا إلى فهم القصة الدرامية وبأكثر من زاوية او مستوى تبئيري داخل الأحداث الفلمية، فيغدو الزمن المعروض في المبنى الحكائي للفلم غير خاضع للتسلسل المنطقي لجريان الزمن، بل لترتيب ذاتي محض يخص الشخصيات التي يقع على عاتقها سرد الأحداث الفلمية. وهناك تحولات سردية أخرى وقعت على عاتق شخصية (ليزا) وشخصية (لوسيان)، الشخصية الأولى هي عشيقة ماكس السابقة والتي يبحث عنها، أو الشخصية الأخرى فهو صديق ماكس صاحب محل الأحذية النسائية، ظهرت ليزا في بعض الشاهد في الزمن الحاضر وهي تقوم بدور السارد، لا سيما حينما عمد صانع العمل الى رواية حدث واحد ولكن من خلال ساردين الأول هو ماكس والثاني هي ليزا، ففي التحول السردي الأول نرى ماكس هو من يروي الأحداث، فنراه وسط الساحة التي غطتها الثلوج، وهو ينادي ليزا، (هنا يعرض صانع العمل بطريقة ذكية جداً مستوى السرد الذي يقوده ماكس، ما يعتمر في اعماقه، فنراه يأخذ بالصراخ لاكثر من مرة على ليزا التي لم تعره اهتماماً أول الأمر، ومن خلال هذا التبرير نرى ان ماكس يؤمن ان ليزا لم تكن تنوي العيش معه او الارتباط سوية، و بأن ليزا لم تكن تحبه، ولكن عند حدوث التحول السردي وتقوم ليزا هي بوظيفة السارد فأننا نكتشف العكس)، التي تقترب منه وتقبله، يذهبان إلى البار، وهنا يطلب ماكس من ليزا العيش معه، لانه تلاقى عقد عمل من شركة أمريكية في نيويورك بمجال الحاسبات، ويريد ان ترحل معه، فتتركه وتوعده على اليوم الثاني، وبالفعل يذهب ماكس إلى الموعد ألا أن ليزا لا تأتي يسرع راكضاً إلى شقتها، يطرق الباب بقوة، فتخرج الجارة التي تخبره بسفرها مع فرقته التمثيلية إلى روما، يعود إلى بيته، يحرق كل مقتنيات ليزا ويقرر السفر إلى نيويورك، اما في التحول السردي الاخر عندما اصبحت ليزا هي السارد – السارد، فنرى ان المشهد يبدأ بلقطة عامة تقف ليزا في مقدمة الكادر وفي العمق يقف لماكس الذي يبدأ بمناداتها، وهنا تقترب الة التصوير بلقطة قريبة نرى مقدار الفرح الذي كانت ليزا تعيشه، فتبتسم وتغلق عينيها بسعادة غامرة وكأنها تستمع إلى أنغام رائعة، فتستدير وتجري نحو مسرعة، هذا التباين في مستوى السرد وكذلك شكل التحول السردي عكس لنا وجهي نظر الشخصيتين، مما جعلنا نقترب اكثر من فهم ما يدور في أعماقهما، ومن ثم فهم اكبر لأحداث الفلم، وهنا عدة مشاهد قامت بها ليزا بدور السارد، لتخبرنا عن الفترة التي قضتها بعيداً عن ماكس، أي مدة السنتين، فنرى في المشاهد التي كانت تجمعها بصديقتها(الس)، انها روت لنا

كيف أنها قد تعرفت على دانيال اثناء سفرها على ظهر سفينة متجهة الى ايطاليا، والس هي من أعطتها هذه التذكرة، بعد ان شعرت بالانهيار بتخلي ماكس عنها وسفره الى نيويورك.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج

١. لآلة التصوير القدرة على تبني وجهة نظر الشخصية الحكائية وعبر تقنية السرد الموضوعي، مما يمنح إمكانية عرض تسلسل زمني ذاتي او متداخل وغير خاضع للجريان المنطقي للزمن.
٢. تظهر التحولات السردي في الفلم السينمائي من خلال التحول من آلة التصوير سار غير مشخص الى راوي سارد مشخص، داخل الفضاء الفلمي.
٣. للتحولات السردية أهمية كبير في الكشف عن الكثير من الزوايا غير الظاهرة في السرد الفلمي.
٤. عن التحول في مستوى السرد من شخصية درامية الى شخصية اخرى، من اجل سرد الحدث نفسه، فأن التحول السردي هنا يعمل على عرض وجهتي النظر، مما يمنح المتلقي حرية اكبر في تبني وجهة نظر معينة او فهم ما يحدث بطريقه اوسع واعمق.
٥. تمتلك الة التصوير امكانية التداخل السردي في حدود السرد الذاتي بين شخصية السارد، وموقع الة التصوير في المشهد ذاته، فتغدو الة التصوير هي السار، حينما تأخذ مكان السارد.
٦. لا يقوم السرد الا من خلال السرد الموضوعي اولاً، أي ان الة التصوير تتبنى بداية السرد ونهايته، مهما كان مستوى التبئير داخل القصة الفلمية.
٧. تتشكل مستويات التبئير السردي داخل الفلم السينمائي، على أساس التحول السردي، من الحكاية المبأرة الى التبئير الخارجي واخيراً التبئير الصفري.
٨. يرتبط نوع التحول السردي بنوع ومستوى التبئير في الفلم السينمائي، وكذلك المستوى السردي الذي يمنحه صفة التمثل امام المتلقي في الصورة المرئية او الصوت المسموع.

ثانياً : الاستنتاجات

١.يمتلك الفن السينمائي مرونة كبيرة في توظيف تقنية التبئير من خلال اعتماد السرد الفلمي على مستويين سردين هما المستوى الكلمي والمستوى الصوري.
٢.تتعدد المواقع السردية لشخصية السارد (التبئير) داخل فضاء الفلم السينمائي، حسب نوع السارد، سواء كان الة تصوير ام شخصية درامية.

٣. تتعدد المستويات السردية لتقنية التبئير في الفلم السينمائي، بسبب اعتماد السارد على الشريط الصوتي في إيصال المعلومة او سرد الأحداث، وكذلك اعتماده على الشريط الصوري في إيصال المعلومة او سرد الأحداث.

٤. تظهر تقنية الشخص الثالث في الفلم السينمائي من خلال توظف تقنية الصوت من خارج الكادر، الذي يبدأ بسرد الأحداث، ونهايتها، سواء أكان مشارك او شاهد على تلك الأحداث.

٥. اعتماد السرد السينمائي على سعة اكبر مما هو في السرد الروائي الذي يتحدد بنفس الوسيلة الواحدة التي يوظفها في بنائيته الشكلية.

٦. ان التداخل بين السارد الة تصوير – والسارد شخصية حكائية، ينتج عنه تنويع في إيصال وسرد المعلومة، وكذلك إغناء للأفعال الدرامية في الفلم.

الهوامش:

(١) بوريس اوزبنسكي، شعرية التأليف، تر سعيد الغانمي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩)، ص ١٣.

(٢) تزفيتيان تودوروف، الانشائية الهيكلية، تر مصطفى التوراتي، مجلة الثقافة الاجنبية، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، ع (٣)، ١٩٨٢)، ص ١٢.

(٣) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨)، ص ٢٨٤.

(٤) مجدي وهبة، واحمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣) ص ٣٨٤.

(٥) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨)، ص ٧٧.

(٦) البرت فولتون، السينما الة وفن، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل ،(القاهرة: المركز الثقافي العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)، ص ٣٧٠.

* أمثال الباحثين بيرسي لوبوك، فورستر، بوث واين، تودوروف، وجيرار جنيت، اوزبنسكي. الباحث.

(٧) ينظر: ولاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ١٩٩٨)، ص ١٩٢.

(٨) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر محمد معتصم واخرون، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧) ص ٢٠١.

(٩) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مصدر سابق، ص ٢٠٢.

(١٠) احمد الحضري، فن التصوير السينمائي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب.ت)، ص ٣٢.

(١١) ينظر: جيرار جنيت، مصدر سابق، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

* ينظر : مجموعة مؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير،

** ينظر : صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ٠ بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧)، ص ص ٤٣٥-٤٣٦.

(١٢) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤)، ص ١٤.

(١٣) فاضل الأسود، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٤٢.

(١٤) كريستيان ميتز، لغة السينما، تر محمد كرد علي، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد (١)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٤٠.

(١٥) عبد الله ابراهيم ، بنية الرواية والفيلم ، قراءة في التناظر السردي، مجلة أفاق عربية، العدد ٤، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣)، ص ١١٦.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(١٧) عبد الله ابراهيم، مصدر سابق، ص ١١٦.

(١٨) عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، (القاهرة: المركز الثقافي العربي، ب.ت)،ص ١١١.

(١٩) عبد الله ابراهيم، بنية الرواية والفلم.. قراءة في التناظر السردي، مصدر سابق، ص ١١٦.

(٢٠) رولان بورنوف، ريال اوئيلية، عالم الرواية، تر نهاد التكرلي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص ٧٥.

(٢١)سيزا قاسم، نصر حامد ابوزيد، مدخل الى السيميوطيقا، (القاهرة: دار اليأس العصرية، ١٩٨٦)، ص٣٤.

(٢٢) عدنان مدانات، بحثاً عن السينما، (بيروت: دار القدس، ١٩٧٥)، ص ١٧٤.

(٢٣) مجموعة مؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، تر ناجي مصطفى، (الدار البيضاء: مطبعة الكوثر، ١٩٨٩) ص ١٦.

(٢٤) لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٨٨.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٤٨٩.

(٢٦) رودي بريتز ، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني ، تر انور محمد رشيد ،(القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠)، ص ٤٥.

(٢٧) اندرية بازان، ما هي السينما، تر ريمون فرنسيس، ج١،(القاهر: المكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨)، ص ٦٣.

(٢٨) مارتن اسلن، تشريح الدراما، تر يوسف عبد المسيح، ط٢، (بيروت: منشورات دار النهضة، ١٩٨٧)، ص ٨١.

(٢٩) فاضل الاسود، مصدر سابق، ص ١٩٦.

(٣٠) فارس مهدي، اتجاهات وأنساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية، اطروحة دكتوراه غيره منشورة، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩)، ص٥٦.

(٣١) ينظر: جوزيف.م. بوجز، فن الفرجة على الافلام، تر وداد عبد الله، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥)، ص ص ١٠٣-١٠٦.

(٣٢) ينظر : لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص ٤٨٣.

(٣٣) أرنست لندجرن، فن الفلم، تر صلاح التهامي، (القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، ١٩٥٩)، ص ١٠١.

قائمة المصادر

أولا :المصادر من الكتب

القرآن الكريم

١. ابراهيم، عبد الله ، المتخيل السردي، القاهرة: المركز الثقافي العربي، ب.ت.
٢. الأسود، فاضل ، السرد السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٣. اسلن، مارتن ، تشريح الدراما،.تر يوسف عبد المسيح، ط٢، بيروت: منشورات دار النهضة، ١٩٨٤.
٤. اوزبنسكي، بوريس ، شعرية التأليف، تر سعيد الغانمي، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩.
٥. بورنوف، رولان ، ريال اوئيلية، عالم الرواية، تر نهاد التكرلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.
٦. بريتز، رودي ، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني ، تر انور محمد رشيد،القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠.
٧. بازان، اندرية ، ما هي السينما، تر ريمون فرنسيس، القاهرة: مكتبة الانكلو المصرية ج١،١٩٦٨ .
٨. بوجز، جوزيف.م. ، فن الفرجة على الافلام، تر وداد عبد الله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
٩. تودوروف، مفهوم الادب، تر منذر عياشي، (سورية: دار الذاكرة، ١٩٩٠).
١٠. جانيتي، لوي دي ، فهم السينما، تر جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر، ١٩٨١.
١١. جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، تر محمد معتصم واخرون، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧.
١٢. الحضري، احمد ، فن التصوير السينمائي، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب.ت.
١٣. سعيد، ابو طالب محمد ، علم مناهج البحث، الموصل : دار الحكمة للطباعة والنشر : ١٩٩٠.
١٤. فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧.

١٥. فولتون، البرت ، السينما الة وفن، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل، القاهرة: المركز الثقافي العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت.
١٦. قاسم، سيزا ، نصر حامد ابوزيد، مدخل الى السيميوطيقا، القاهرة: دار اليأس العصرية، ١٩٨٦.
١٧. مرتاض، عبد الملك ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨.
١٨. مارتن، ولاس ، نظرية السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ١٩٩٨.
١٩. مدانات، عدنان ، بحثاً عن السينما، بيروت: دار القدس، ١٩٧٥.
٢٠. لندجرن، أرنست ، فن الفلم، تر صلاح تهامي، القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، ١٩٥٩.
١. وهبة، مجدي ، واحمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
٢١. يقطين، سعيد ، تحليل الخطاب الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي،١٩٨٨.
٢٢. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، تر ناجي مصطفى، الدار البيضاء: مطبعة الكوثر، ١٩٨٩.
٢٣. مارتن، مارسيل ، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤.

ثانياً : المصادر من الرسائل والاطاريح.

٢٤. مهدي، فارس ، اتجاهات وأنساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية، اطروحة دكتوراه غيره منشورة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.

ثالثاً : المصادر من المجلات والصحف.

٢٥. ابراهيم، عبد الله ، بنية الرواية والفيلم ، قراءة في التناظر السردي، مجلة أفاق عربية، العدد ٤، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣.

٢٦. تودوروف، تزفيتيان ، الانشائية الهيكلية، تر مصطفى التوراتي، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد: دار الجاحظ للنشر، ع (٣)، ١٩٨٢.
٢٧. ميتز، كريستيان ، لغة السينما، تر محمد كرد علي، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد (١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.