مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 11: 2020.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(11): 2020.

تفكيك النظام السردي في السينما المعاصرة: فيلم جاكي براون مثالاً

فراس عبد الجليل عبد الامير
قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية
Godfather5112@yahoo.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 1 /10/ 2020
تاريخ قبول النشر:17 / 10/ 2020
تاريخ النشر: 10 / 12/ 2020

المستخلص

يتناول هذا البحث موضوعاً جديداً يتلخص بالسؤال الاتي: "كيف يفكك النظام السردي في السينما المعاصرة ؟" تجسدت أهداف البحث في الكشف عن العلائق التي تربط النظام الحكائي السردي وآلية تفكيك البنى السردية وصولا إلى وحدة الموضوع في القصة السينمائية. ثم عرف البحث مصطلحات التفكيكية والاطروحات والمفاهيم الجمالية كما وعرض تبئير السرد والشخصية، البنى الحكائية في السرد المعاصر، وتقنيات التجريب في السينما المعاصرة.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي وتناول أفلام المخرج كوينتين تارانتينو وحدد العينة الفيلمية وهي فيلم "جاكي براون". ومن ابرز نتائج البحث:

1- تتشكل المقاطع السردية المفككة في شكل بنية زمنية دون الاعتماد على تواليها للأحداث وإنما على فكرة انتظامها داخل نسق معين.
2- اعتمد الفيلم على البناء المعنى وفق نسق تداخل المقاطع من حيث بنائها المكاني.
3- استخدم المخرج المؤثرات الصوتية بشكل فعال لأحداث الانتقال بين بنية المشهد المفكك.
4- استخدم الموسيقى لتأكيد الانتقال بين المراحل الوقتية للحدث نفسه، حيث استخدم موسيقى معينة لتمثل فترة الزمن نفسه.

وخرج باستنتاجات منها :

1- قدرة الفن السينمائي على بناء الزمن بطريقة معقدة عبر خلق أكثر من مستوى معقد تتداخل مع بعضها لخلق وحدة الموضوع.
2- استخدام الشريط الصوتي في تأكيد الانتقالات في ذهن المتفرج من خلال الاستخدام المناسب له.
3- المرونة في استخدام المكان في السينما من خلال تغيير معالم المكان بحركة الكاميرا.

الكلمات الدالة : تفكيك، السرد، التبئير، البنى الحكائية، السيميائية، الكولنيالية

Dismantling the Narrative System in Contemporary Cinema: Jackie Brown's Film as an Example

Firas A. Abdul Ameer
Department of Performing Arts/ College of Fine Arts / University of Al-Qadisiyah

Abstract

This research deals with a new topic that can be summarized in the following question: "How is the narrative system dismantled in contemporary cinema?" The objectives of the research are embodied in uncovering the relationships between the narrative story system and the mechanism of deconstructing narrative structures, leading to the unity of the subject in the cinematic story. The research, then, defines deconstructive terms, theses and aesthetic concepts, as well as presenting the focus of narration and personality, narrative structures in contemporary narration, and experimental techniques in contemporary cinema.

The research adopts the descriptive and analytical approach to deal with director Quentin Tarantino's films, focusing on "Jackie Brown" as a sample. Among the most prominent results of the research:

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

1- The disjointed narrative sections are formed in the form of a chronological structure without relying on the sequence of events, but rather on the idea of their regularity within a specific pattern.
2- The film relied on the meaningful structure according to the pattern of overlapping sections in terms of their spatial construction.
3- The director used the sound effects effectively to make transitions between the structure of the disjointed scene.
4- Use music to emphasize the transition between the temporal stages of the same event, where he used specific music to represent the same period of time.
He drew conclusions from them:
1- The ability of cinematic art to construct time in a complex way by creating more than one complex level that overlap with each other to create the unity of the subject.
2- Using the audio tape to confirm the movements in the mind of the spectator through its appropriate use.
3- Flexibility to use the place in the cinema by changing the parameters of the place with the movement of the camera.

Key words: Deconstructing narration - blasphemy - storytelling - semiotics

المبحث الأول/إطار البحث

(1-1) : **مشكلة البحث والحاجة إليه:** يشهد الفيلم السينمائي اليوم تحولاً مهماً في مسيرته، وفي تغير نمط بنائه السردي، وذلك لدخول عدد كبير من الدراسات ما بعد الحداثوية الى المشهد الفيلمي والذي هو الآخر بدأ يستوعبها بسرعة، ويتخذ عدة مسارات لتغيير نمط سرده التقليدي الى أشكال متعددة تتماشى مع الطروحات النظرية التي يقدمها الدرس النقدي الحديث ومدارسه، وعليه ظهرت مجموعة كبيرة من الأفلام الجديدة تبشر بسينما حداثوية معاصرة في توجهاتها الفكرية، رغم أنها لم تنسلخ عن التراث السينمائي السردي بل هي أبعد ما تكون عن السينما التقليدية المتعارف عليها والتي تتخذ من المنهج الارسطي في تتابع الوحدات الثلاث طريقا لها، فبدأ بعضهم بتفكيك المركز الفيلمي فيما عمل آخر على سيميائية الفيلم، واتجه ثالث نحو سينما ما بعد الكولنيالية.

على صعيد التلقي كان هنالك تحولُ في تعدد المفاهيم التي أعطت هذا الجانب دوراً مهماً في إتمام عملية القص، فأصبح للمتلقي الحرية الكاملة في استيعاب وتكوين حكايته الخاصة من خلال المعطيات التي يتلقاها من النص الفيلمي.

إن سينما المخرج كوينتين تارانتينو هي ليست كالأفلام العادية، بل هي عبارة عن تقاطع خطوط سردية، وصور زاخرة، وأفكار متناثرة، ورؤى ومشاهد مفككة، وتواصل وإعادة بناء كلي، وعليه فقد تجسدت مشكلة البحث بالسؤال التالي: كيف يفكك النظام السردي في السينما المعاصرة ؟

(1-2) : **أهمية البحث:** تتضح أهمية البحث في كونه يعمل على أكثر من مجال علمي: علم السرديات، واللسانيات والأدب والفن السابع، بالإضافة إلى أهميته لطلبة كلية الفنون الجميلة والعاملين في المجال السينمائي واللغوي على حد سواء. والتعرف على آلية تفكيك النظام السردي في السينما.

(1-3) : **أهداف البحث:** يهدف البحث إلى مايلي:

1- الكشف عن العلائق التي تربط النظام الحكائي السردي.

2- آلية تفكيك البنى السردية وصولا إلى وحدة الموضوع في القصة السينمائية.

(1-4) : **حدود البحث:** حدد الباحث إطار بحثه في سينما المخرج كوينتين تارانتينو التي لا يتجاوز عدد أفلامه الـ(9) إلى جانب كتابته لمجموعة من السيناريوهات لمخرجين آخرين، واختار منها فيلم (جاكي براون)، وهو من بطولة صموئيل جاكسون وروبرت دي نيرو ومايكل كيتون.

(1-5) : تحديد المصطلحات

التفكيك:

لغة: ويعني فك الارتباط، أو اللغة وكل ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللغة علي أن تحيلنا إلـــي أي شـــئ أو إلي أي ظاهرة إحالة موثوقا بها. (كما يرى الدكتور محمد عناني في المصطلحات الأدبية الحديثة).

أصطلاحا: هو التعبير اللاتيني المستخدم من قبل دريدا للدلالة على نوع مـــن القـــراءة تـــشتغل مـــن داخـــل النصوص الفلسفية او الادبية تعمل على خلخلة ابنيتها المعتمدة على الثنائيات الضدية، مثل الصوت والصمت، الخير والشر، اللسان والكتابة، الدال والمدلول، المحسوس المعقول، التعاقب التزامن، السكون الحركـــة الـــخ.. وبيان أن هذه الثنائيات ذات علاقة بجاذبية قائمة بين قطبيها، وهو ما يلغي مركزية احدهما وهامشية الآخـــر، ويضع القطبين معاً في وضعية حاجة احدهما الى الآخر، اي في وضعية مغايرة لذاتهما.

فالصوت في حاجة ضرورية للصمت والعكس صحيح. وكذلك الشأن بالنسبة لجميع الثنائيات الـــضدية الاخرى. وقريب من مصطلح تفكيك مصطلح الهدم الذي وضعه مـــارتن هيـــدغر (1889 6791م) ويعنـــي المنظور المنهجي للبداهات التي تتماشى مع الاصول.(كما يـــرى حكيـــد الحمـــداني، التفكيـــك: المـــصطلح والاستراتيجية).

إجرائيا: هو أسلوب فهم العلاقة بين النص والمعنى. وحسب أسلوب دريدا من ربط قراءات النص بأذن لمـــا يناقض المعنى المقصود أو الوحدة الهيكلية لنص معين. أي إظهار أن استخدام لغة مشهد في نص ما واللغـــة الفيلمية ككل معقد غير قابل للتبسيط، وغير مستقر، أو مستحيل. من خلال قراءاته.

النظام السردي:

لغة: يعني – مثلاً – التتابع في الحديث، يقال سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً، إذا تابعـــه، وفـــلان يـــسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السماع له. ويقابل السرد، في المنجز النقدي الغربي، كلمـــة narratology التـــي جذرها narrate بمعنى سرَد، وقصَّ، وروى، لكن مصطلح narrative وهو صفة، يُترجم إلى المَـــروي، أو المحكي. (ينظر لسان العرب).

اصطلاحا: كمصطلح نقدي حديث، هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية. ويعدّ مصطلح السرديّة (Narratology) مصطلحاً حديثاً نسبياً، دخل دائرة الاستخدام في فرنسا تحت تأثير البُنيويـــة، حيـــث يُشير إلى الدراسة النظرية وتحليل السرد. (كما يقول د. عز الدين إسماعيل، في كتابه الأدب وفنونه).

اجرائيا: هو السرد عن الأحداث ونقلها باستعمال اللغة أو التصوير أو غيرها من وسائل التعبير، وهو نوع من أنواع النصوص كالوصف والحوار وغيرهما... وينبغي أن يتوفر في النص السردي مايأتي: وجود سلسلة من الأحداث المرتبة زمنيا تعاقبيا أو ترتيبا سببيا منطقيا، بحيث لايكون الواقع معزولا بعضه عن بعض.

المبحث الثاني:الإطار النظري

(2-1) التفكيكية: الاطروحات والمفاهيم الجمالية

التفكيك كلمة لم تكتسب هالتها إلا في أيام البنيوية، إنها حركة بنيانية، وضد البنيات في الوقت نفسه، فنحن نفكك بناء لنبرز بنيانه، أضلاعه، ولكن نفكك في آن معاً البنية الشكلية المعارضة والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئاً فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة((إنها حركة بنيوية تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية ولكن أيضاً حركة ضد بنيوية))(1،ص214)، لقد حاول كل من الفيلسوفين الألمانيين (فردريك نيتشه، ومارتن

هيدغر) تجاوز الميتافيزيقيا من خلال العمل على هدمها، وقد طور (جاك دريدا) مفهوم الهدم وجعل منه مفهوماً فلسفياً أطلق عليه (التفكيك) وهو من أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطا بالمزاج الثقافي الغربي عامة والمزاج الثقافي الأمريكي خاصة.

إن ما تقوم به النزعة التفكيكية هو عدم التراتبية العتيقة التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر: (المعقول- المحسوس) (الروح- المادة) (الباطن- الخارج) (الدال- المدلول) (الجوهر- المظهر) (المركز- الهامش) فقد ولدت التفكيكية في مناخ الشك والإحساس بالرعب والدمار الذي لحق بالعالم منذ الحرب العالمية الثانية، إذ خاب العلم في تحقيق الأمان للبشر، فعاد شك العصر عنيفا، ((الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة، وارتبط الإحساس بالخديعة الذي تمخض عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا، بإحساس جديد باستحالة المعرفة، وخيم شك فلسفي جديد على العالم، أنه شك نيتشه المقبض والفوضوي))(2،ص300) لذلك يعد التفكيك أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي ((أثارت موجات من الإعجاب، وخلقت حالة من النفور والامتعاض، مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة))(3،ص54) وما تزال فائدة هذه الفلسفة التي أرساها (دريدا) لنقاد الأدب موضع خلاف كبير، وإن كانت أهم عناصرها ذات فائدة، مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرر من اعتبار النص كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمه، فقد مثل الشك أساس اليقين لدى التفكيكيين فامتد واتسع ليشمل كل البراهين والفرضيات السائدة منذ حين، فزحزح أركانها وزعزع بناها باسم (التقويض) فليس ثمة شيء اسمه يقين، وعلى خلاف المنهجيات النقدية السابقة التي سعت إلى فيض من البراهين المحبكة لمعالجة موضع الإشكال في آلية وصف (النص)، هدفت التفكيكية إلى تشذيب بنيته، والدخول في ملاحظة عميقة لما هو مخفي في هذه البنية من شبكة دلالية وهذا يؤدي إلى تخصيب متوال للمدلول وفقاً لتعدد قراءات الدال.

عليه ((فإن تشابك وتنازع القراءات فيما بينها يفضي إلى فيض متوال لا نهائي من المدلولات، إذ تشكل بؤرا دلالية وحقولا لا يحدها حد))(4،ص114). ويشير مفهوم التفكيك إلى عملية يتم فيها فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص بغية إعادة تكوينها لاكتشاف وإظهار معناها، وعلى هذا النحو تكون للتفكيكية أستتراتيجية ذات وجهين، فهي تكشف تعري المقولة التي يرتكز عليها النص من جهة، ومن جهة أخرى، بلغت النظر إلى لغة (النص) وتشير إلى وجوده في شبكة من العلاقات النصية والدوال،إذ لا يمكن بأي حال الركون إلى معنى نهائي، وقد هدف (دريدا) إلى تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها، إلى إدراك (الحضور) أو(المنطق) عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية،إذ يقدم لنا بديلا عن سيميولوجيا (سوسير) وهو ما يسميه بعلم الكتابة (grammatology).

ومن ذلك فإن التفكيك هو ((سعي متواصل إلى زعزعة المعنى الثابت، وإضاءة تطرف اللغة، واللعب النهائي داخل حركة المعنى، وهو كفيل بنسف كل النصوص والأنظمة الموحدة، وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة، لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى أدوات لإيضاح البنية الجوهرية للفكر الإنساني والثقافة واللغة))(5،ص3)، أما جوهر التفكيك، فهو غياب المركز الثابت للنص والعمل الفني، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها، بل ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما، يصبح هامشياً في قراءة أو قراءات أخر للعب الحر للغة، إذ كان لـــ(نيتشة) الدور الهام في ترك بصماته على نظرية وتطبيقات التفكيكية، كما كان له دور في نقد الفلسفة الغربية وافتراضاتها المسبقة، والتي لم تفقد شيئا من قوتها، والتفكيكية في احد نماذجها، محاولة مقصودة لقلب أنماط مصادر التفسير ضد أي

اصطلاح صلب لمنهج أو لغة، والتي انبثقت من خلال اصطدام الفكر البنيوي المتقدم لتقاليد النقد الأمريكي الجديد.

ويسعى (دريدا) بمنهجه التفكيكي إلى تفكيك المعنى وأن النص (العمل الفني) ساحة تباينات وأنه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتشتيت، إذ يقول((دوما عن القراءة تفكك البني وانفجار المعنى وتشظي الهوية))(6،ص21) واتجه نقده للمراكز الغربية نحو الأسس التي تتمحور حول فكرتين أساسيتين هما: التمركز حول العقل، وميتافيزيقيا الحضور، إذ يطمح إلى تفكيك كل المراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكلت حول هذين المحورين، فالممارسة الفكرية حول (اللوغوس) أنتجت تمركزاً عقلياً صلباً أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل لشروط، لأنه ربط بنية ومعنى الحقيقة، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير، أما فكرة الحضور فإنها تواكب اللوغوس، وتمثل مبدأ راسخاً مفاده أن الموجود يتجلى بوصفه حضوراً، أي إن الوجود الكائن يتمظهر حضوره بين الأشياء.

وميتافيزيقيا الحضور ذلك التعبير الذي وجده عند (هيدجر) يعني به الاعتقاد بوجود مركز، وهو ما يعنيه بـــ(الحضور خارج النص) أو خارج اللغة، يكفل ويثبت صحة المعنى، دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث في حقيقته، وميتافيزيقيا الحضور هي الميتافيزيقيا الوحيدة التي تكمن خلف تفكيرنا كله، وتؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكري، ولذا فإنها تتحدى إمكان تحديد الوجود بوصفه حضوراً، وكتب (دريدا) أن ((إطار تاريخ الميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضوراً بكل معاني هذه الكلمة ومن الممكن أن نبين أن كل الكلمات المتصلة بالمباديء أو بالمركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت سواء كان اسمه (الجوهر أم الوجود أم المدة أم ألذات) أو كان التعالي أو الوعي أو الله أو ما إلى ذلك))(7،ص187)، وإن كل من (كلود ليفي شتراوس وجاك لاكان) اللذين يعدان من أباء البنيوية قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه، وهو ما اعترض عليه(دريدا) بشدة، إذ يعتقد أنّ اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي بل يتبع قوانين اللاوعي، وهي آخر مرحلة تقوم بها الفلسفة لإرساء ميتافيزيقيا الحضور.

أما مصطلح (الاختلاف والإرجاء) فإن مصدره نظرية دريدا التي تزعم عدم وجود أي معان محددة للكلمات، وان أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها، وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى.

أما مصدر مصطلح الاختلاف فهو مذهب (سوسير) القائل بأن سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك، وهذا هو الأصل الذي بنى عليه (دريدا) مفهوم الاختلاف لديه، ويمكن القول إن التفكيكية لاعلاقة لها بتلك النماذج من الفكر المتطرف المضاد للمعرفة، الذي يدعي بأنه تخطى كل الفروقات بين الحقيقة والزيف، العقل والبلاغة، الحقيقة والخيال، هذه التصريحات تناهض الفكرة السائدة بأن التفكيكية هي ((نوع من اللعب اللفظي المصقول والمصعد، يهدف إلى تكريس لا معرفية العالم خارج حدود التمثيل النصي الصرف))(8،ص4)، ومن هذا المنظور تتجلى التفكيكية كنوع من الخطاب قادر على التعامل مع تخبطات الفكر العقلاني، ومع أعراض تلك الأزمة في نظام المنطق واللغة والتمثيل))(9،ص59) أن أستتراتيجية التفكيك قد تأسست على رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى.

وهكذا صارت التفكيكية تخرب كل ما جاء في التقليد والموروث، بأسلوب فيه الكثير من الإثارة، من جهة، والكثير من الغموض والعتمة، من جهة أخرى، وصار النموذج الوحيد الذي قدمه التفكيك للقراءات

التاويلية، هو (اللانموذج) ولم يكن (اللانموذج) هو النموذج؟ والصيرورة هي القانون، طالما أن لا حقيقة في هذا العالم ((وإذا كان من حقيقة فهي مجموعة من الاستعارات والمجازات والأوهام التي بنى عليها الناس حقائقهم))(10،ص11).

ويستنتج الباحث أن تضمين فكر ما بعد الحداثة، الخطابات التفكيكية ضمن صيغ تعتمد القواعد الثابتة والمعايير والقياسات المنطقية، وتحتفي بالتحولات الآنية والتبدلات، مما ولد علائقية بين أنموذج الجمال المعتمد على أسس اللامنطق وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة معينة، ومن ثم فإن التفكيك يستحدث إزاحة نصية تقلب المسلمات المتعارف عليها في فكر الحداثة، من خلال التلاعب ظاهرياً بالشكل والمعنى للوحدات النسقية، ومن ثم تعطيل أنشطة النقد الذي يقف مجابها للعدمية وانتشارها في منظور ما بعد الحداثة.

أما المتلقي فقد شكل أحد أساسيات التفكيكية إذ إن الاهتمام بالمتلقي والتركيز على دوره كذات واعية لها نصيب عظيم من النص/العمل ألفني وإنتاجه وهذا ما سعت إليه نظرية التلقي، ويعد هذا أحد المكونات الرئيسية لاستراتيجية التفكيك، لأن ((العلاقة ما بين أركان التفكيك ونظرية التفكيك أهم وأعمق من علامة التزامن أو المجاورة إنها علاقة قربى ودم))(11،ص322) إذ أصبحت نظرية التلقي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن العشرين، إنها ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية في الستينات المتأخرة.

والباحث يرى أن التفكيكية قد فتحت الطريق لاكتشاف الامكانات التقنية والشكلية التي يختارها الفنان، من دون التمييز بين الفن المبدع وبين ما هو مجرد فن ارتجالي، إذ إن هناك تناقضات كثيرة في المفاهيم بين الحداثة وما بعد الحداثة وفهمنا لما بعد الحداثة ولتحولاتها الاجتماعية سيساعدنا على فهم العصر، وعلى استيعاب الحداثة نفسها، التي نلهث وراءها قروناً دون اللحاق بالركب، فالعالم فكرياً وتاريخياً مع ما بعد الحداثة، ليس كما كان قبل ظهورها، لاسيما في نزعتها الشكية التي أعادت التفكير الغربي إلى مساءلة أسسه التي يقوم عليها، والسؤال عن مدى رغبتنا في تجاوز دور التابع السلبي إلى ترسيخ وجودنا كفاعل رئيسي في العصر.

(2-2) تبئير السرد والشخصية: تأتي دراسة المنظور أو بما يسمى التبئير من حيث كونها ضرورة متعلقة بدراسة البعد أو المسافة السردية، وهي قضية لها قدرها من الأهمية كونها تكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقعية الراوي بإزاء الحدث والشخصيات، هذا على الصعيد المنهجي، من وجهة نظر فلسفية ثقافية عامة، نجد أن عقلية الإنسان تتحكم إلى حد كبير في تجسيد المجردات أو محاكاة التجسيد، فيظهر البعد الذاتي النسبي الخاص الذي يطبع بميسمه العمل المحكي، والإنسان لا ينقل الحدث(كما هو) إنما ينقله(كما شاهده هو)، أو المقدار الذي استوعبه منه، وهذا يسوغ (اختلاف) الرواة لحدث واحد، وهذا أمر تتوفر عليه مجمل نواحي الحياة وميادين العلوم الإنسانية التي يدخل الاجتهاد والبعد الذاتي في فهمها وتحليلها ونقلها.

ويقصد بالمنظور اصطلاحاً نقدياً بأنه (حيلة تقنية، ووسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، وهي الوسيلة التي في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة لكي يؤثر في الجمهور (حسب رغبته) ولا يحكم على هذه التقنية إلا من خلال علاقتها بالمفاهيم الأكثر عمومية للمعنى والأثر الذي استخدم التقنية)(12،ص38)

ويبدو أن هذه الضرورة العامة والخاصة، هي التي دعت إلى اهتمام الدارسين والمنظرين لمشكلة المنظور عند تحليلهم للتقنيات السردية كما يرى ذلك جيرار جينت(13،ص198) حين عرض للنظريات التي سبقته وبخاصة نظرية (بروكس وواربن) الإنكليزيين حين عرض لمصطلح (وجهة النظر) تحت تسمية (البؤرة السردية) وهي تسمية موفقة على رأي جينت- والإجابة على سؤال مهم: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أو من الرائي؟ ومن المتكلم؟ فوضعنا تنميطا رباعي الأطراف ومجدولا بحسب موقع المنظور داخلي أو خارجي والمستوى الثاني يتصل بالشخصية الراوية على أساس غياب الراوي أو حضوره في الحدث، فيتحدد موقع البؤرة والمنظور وتبع هذه النظرية مقولات أخرى كثيرة عرض لها جينيت(14،ص210) نظرا للارتباط القائم بين الصيغة والصوت أي بشخصية الراوي، فلا بد أن يقوم هناك تنويع سردي يمزج بين الصيغة والصوت، لهذا قر قرار جينيت على التعامل بثلاث مصطلحات توفر هذا المزج، وتغطي مجمل الصيغ التي يتبناها أي راو سواء في القص القديم أو الحديث، وهي: ونصطلح عليها بتسميات الفرنسي (بويون):

1- الرؤية من الخلف: وتسمى باصطلاح النقد الانكلو سكسوني بـــ(الراوي العليم) تكون فيه الشخصية الراوية محيطة علما بكل الأحداث لهذا يرمز لها بـــالراوي أكبر من الشخصية.
2- الرؤية مع: يكون الراوي معرفة فيها تتساوى معرفة الشخصية ويرمز لها بالراوي يساوي الشخصية.
3- الرؤية من الخارج: يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية ويرمز لها بـــ(الراوي أصغر من الشخصية)

وفق هذه المصطلحات يمكن تحديد بؤرة سرد كل نمط رؤيوي منها، فكان النوع الأول: قصة معدومة البؤرة، والثاني: قصة مبأرة، والنوع الثالث: قصة ذات بؤرة خارجية حيث يمارس البطل أعماله من غير إن نعلم نواياه وأهدافه ومشاعره.

إن ما قيل في موضوعة (المسافة السردية) يصح هنا من حيث إن القصة الواحدة لا نفترض أن يتصيغ منظورها السردي على نمط واحد، وهذا دليل مرونة، وطبيعة نقية عند المؤلف فهو يتقلب بين هذه الصيغ بحكم حاجة السرد إليها أو إحساسه بحاجة السرد إليها، مما يثبت في النهاية السمة الأسلوبية الخاصة التي تميز سرداً عن آخر.

وفق هذه الرؤية التي تؤمن أن مضامين الأشياء وأهداف الخالق هي التي تفرض شكلية الشكل، فلا نملي قناعات ونخلق منها قانونا، إنما ننظر في طبائع الأشياء، وتختلف في تأويل أسباب اللجوء إلى تلك الأشكال اعتمادا على الغايات والفحوى والدلالة، وعلى صعيد القص السينمائي، نجد أن بؤرة السرد في منظور الراوي وموقعه من شخصياته والإحداث، ذات صفة مهيمنة يحددها النوع بمعنى أن الأنماط الثلاث التي اقترحناها نموذج، قد تشكلت وفق التبئير الذي يتخذه الراوي من مرويه: ذاتي وموضوعي واسترجاعي، وعليه تكون البؤرة السردية تابعة لنمط القص ونوعه، وتحدد وجهة النظر في الأنماط السردية، ولكن أسباب اختلاف هذه النسب وتفاوتها، يعود إلى القراءة والتأويل التي يمارسها: الراوي أولا من خلال تحديده لزاوية نظره وموقعه من الأحداث والشخصيات من ناحية الحضور والغياب ثم يمارسها المتلقي كقاريء/ المتلقي كناقد، معتمدا على واقع النصوص وما يمكن استشفافه منها استنتاجاً وتأويلاً، ففي الحكاية الذاتية مثلا: يظهر أسلوب الراوي العليم الذي يدرك جميع الأشياء هي الزاوية التبئيرية المهيمنة في هذا النمط، فيكون أما بلغة ألانا- الراوي نفسه(كما في أفلام السير الذاتية) أو أن يرويه عنه شاهد على الأحداث.

أما الحكاية الموضوعية، فلا يلائمه شكل الرواية بصيغة (الراوي العليم) فهي حكاية مصنوعة، متخيلة في الغالب. أما الحكاية الاسترجاعية، فهو قريب الشبه بالنمط الأول الذاتي، لهذا فالراوي/ الرائي فيها هو البطل والشاهد أيضاً على أحداث الرواية/الحكاية.

نخلص من هذا إلى تقرير حقيقة استنتاجية تؤكد أن وجهة النظر التي يتبناها الراوي هي التي تحدد نمط المنظور وصيغته التي لا بد أن تتسق وتتناسب مع طبيعة النص ومراميه ودلالاته.

التبئير في السينما:

يعتبر التبئير مركز المعرفة الذي يتبناه المحكي، ولا يمكن اختزاله، بسبب أن مانراه على الشاشة لا يترجم بالضرورة ما نعرفه، ولأسباب عديدة :

1- فالمعرفة يمكن أن تأتي عن طريق الإخراج.

2- وقد تأتي عن طريق شريط الصوت(الصوت الخارجي).

وقد قسم كودور التبئير إلى (3) مستويات: التبئير الداخلي، والتبئير الخارجي، والتبئير ألمشهدي.

- **التبئير الداخلي:** هو يختزل المحكي إلى ما تعرفه الشخصيات كأفلام الترقب والتشويق، ففيها تكون الشخصية حاضرة على طول الخط السردي. وقد يتكلف الصوت الخارجي بالتعبير عن الحدث، أن ما يهم في هذه الحالة كي يفهم المشاهد القصة ليس التوافق المثالي بين ما تراه الشخصية وما تعرفه ولكن المهم هو الانسجام العام للمونتاج.(15،ص93)
- **التبئير الخارجي:** المعروف في الرواية أن التبئير الخارجي هو وصف لأحداث من الخارج دون أن نستطيع الدخول إلى ذهن الشخصية، أما في السينما من المنطلق أعلاه يعني أن كل فيلم لا يعرض بالمعاينة الداخلية الأولية فأنه لا يمكن أن يعرض إلا بالتبئير الخارجي، وهنا المشاهد يتقاسم عواطف الشخصية حتى لو كان ذلك بلا صوت، كما في شخصيات كلينت ايستوود بأفلام الويسترن فهو لا ينطق، ولهذا يكون التعبير الخارجي للكاميرا.(16،ص94)
- **التبئير ألمشهدي:** وفيها يعطي الراوي دفعة مقدمه معرفية للمشاهد حول الشخصيات من خلال حركة الكاميرا أو الديكور، ويمكن أيضا أن نتكلم عن المعاينة المشهدية بتقسيم الشاشة إلى قسمين وعرض مجموعة من الأحداث متزامنة وبشكل مواز، فالمونتاج المتناوب أستطاع إن يرفع درجة هذا اللاتوازن لصالح المشاهد عن طريق تشغيل الفضاء وتشغيل الزمن.

(2-3) البنى الحكائية في السرد المعاصر: في كل منظومة فكرية، يحدث تطور في الرؤية، استكمالاً للنواقص أو تجذيراً للمفاهيم أو تأصيلاً لمستجد، لهذا ظهرت عدة اتجاهات في علم السرد عملت بمجملها على استيفاء ما سكتت عنه الاتجاهات فبدت وكأنها تكمل إحداها الأخرى، صنفت هذه الاتجاهات إلى ثلاث على اعتبار مستويات القصة الثلاثة: الحكائي، السردي، الدلالي(17،ص97) وهذا التصنيف لا يخضع للتسلسل التاريخي، وإنما تصنيف منهجي، نظر إلى علم السرد من جهة بنية القصة ذاتها فهي تبدأ حكاية مجردة (وظائف وشخصيات) ثم كيفية عرض هذه الحكاية سردا، ثم ما الأفق الذي رمت إليه، هذه الكيفية من خلال توظيف (الحكاية) (سرديا) لخدمة هدف وإيصال الفكرة.

الاتجاه الأول: الخاص (بمستوى الحكاية) ترجع جذوره إلى ما قبل (بروب) حيث عمل (فلكوف) على تقديم صورة منهجية لتحليل الخرافات إلى حوافز، هي خصائص الأبطال وعددهم وأفعالهم، فكانت هذه الفكرة تمهيد عند بروب (في دراسة بنية الحكاية من خلال تفكيك أجزائها المكونة لها وكشف العلاقة بينها وبين

مجمل الكيان العام)، على الرغم من أن بروب لا يعدها شيئاً ولا تؤدي إلى غاية، ثم أعقبه (توماشفسكي) حيث ركز على دراسة (الحدث) وليس (الشخصية).

بعد بروب جاء (شتراوس) في (تحليل الأسطورة) فاختط خطا قريبا من بروب حين عد الأسطورة جزءا لا يتجزأ من اللغة، والأسطورة تستند إلى أحداث ضاربة في القدم، لكنها تؤلف بنية تصلح لتفسير الحاضر واستشراف أفق المستقبل(18،ص29) وتكمن قيمة الأسطورة عنده في تنسيقها لعناصر تكوينها وليس في فحواها وأسلوبها وطرائق سردها(19،ص92) فكان شتراوس قريبا جدا من منهج التحليل النفسي لاسيما نظرية اللاشعور الجمعي عند (يونغ)، أما (تودوروف) فقد دعا إلى دراسة وتشريح القصة من خلال المفاصل التالية:

1- دراسة الشخصيات وتقييمها ووصفها.
2- دراسة الأفعال الواقعي منها والخيالي.
3- تركيب النص ووحداته الصغرى والكبر.
4- ضبط العلامات الرابطة حيث الشخصيات والأفعال وفقا لمظهري القصة: الخطاب والحكاية.(20، ص248)

الاتجاه الثاني: سرديا، ويعنى بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية، ومن اشهرهم (جيرار جينيت) و(رولان بارت)، فأسس جينيت نظريته على رواية (البحث عن الزمن الضائع) لـ(مارسيل بروست) واقترح أبعادا ثلاثة لتحليل الرواية وهي: القصة، السرد، الخطاب (النص)(21،ص88)، فعني بمكونات البنية السردية، موضع الراوي، المروي له، الزمن والصيغة والصوت السردي، فكان كتابيه (خطاب الحكاية) و(عودة إلى خطاب الحكاية) من المصادر المهمة في النقد البنيوي للرواية.

أما رولان بارت فقد ركز على (المستويات السردية) وهي: الوظائف والأفعال والسرد والنظام القصصي، وقسم الوحدات السردية إلى نمطين: توزيعي: وهو يقابل الوظائف التي عند بروب، وتكميلي: هي الإشارات أو القرائن التي تصف الشخصيات وأفعالها والزمان والمكان والمناخ العام للقصة.(22،ص95)

الاتجاه الثالث: مستوى الدلالة، يذهب (كريماس) إلى أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية هي (النحو السردي)(23،ص56)، فيرى أن السردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة، وبنى رؤيته على أساس أن المسرود يتصف بمستويين: سطحي: ويختص بالفواعل، وعميق: يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

أما ما كان من محط أنظار الشكلانيين الروس في تحليل القصة، هو دراسة هيكلها اللغوي في المستوى التركيبي، بعد ذلك يتم الوقوف على القيمة الدلالية والإيحائية للخطاب، فكان من ابرز من دعا إلى هذا الشكل هو (تزفتيان تودوروف) فقد وصف اللغة وسيرورتها على كل المستويات: الصوتية والتركيبية والدلالية، أوجدت تقنيات خاصة منحت الدرس الأدبي استقلالا عن علوم النفس والاجتماع والاناسة والدين والسياسة.

هذا لا يعني قطع صلة المبدع بالأثر، وإنما ضبطت نوعية العلاقة التي تربط الأثر بالمبدع من خلال ما اصطلح على تسميته بـ(السرد والرؤيا القصصيين)، فالسرد يعنى بصيرورة الحدث عبر الزمان، أما الرؤيا فهي مجال البعد الذاتي للمبدع في توجيه النظر إلى زاوية دون أخرى، وهذا أدخل في التكنيك القصصي، على اعتبار أن المدونة الأدبية نظام مترابط الأجزاء والمفاصل ولكي يتحدد موقع هذا المفصل أو

ذاك أو طبيعته يجب النظر إلى العلاقات التي يتم الوقوف على معنى (بنية) النص، أو بنياته التي يتكون منها نظامه.

صنف رولان بارت وحدات القصة إلى فئتين: الأولى: توزيعية، والثاني: تكميلية... سمي الأولى الوظائف الأساسية والثانية بالوظائف الثانوية، وهي ذاتها عند (بروب) الروسي، ولقد حدد بارت مزية الوظائف الأساسية في القصة بأن لها القدرة على خلق شك ما وتبديده، وتأتي الوظائف الثانوية لتشغل الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين بمعنى أن وجودها بموضع هويتها المميزة(24،ص112) فتقوم بوصف طبائع الأشخاص وأعمارهم وواقعهم والأماكن التي يسكنونها.....الخ.

ويأتي عنصري (الزمان والمكان) بوصفهما، قاعدة الحدث القصصي ومجال خصوصية سرده وبالتالي تمهيده لعقدة القصة، على أن توزع هذه الوظائف ضمن تحركاتها في إطار الزمان والمكان وجدولتها لا يلقي على السرد ظلال التصنيف العلمي المغلق، إنما ثمة ضرورة لخلق حوار بين الوظائف ومزاوجة وكشف للمؤثرات والنتائج وعلاقتها بالهيكل العام للقص، لذا كان من الضروري أن تتوافر في تحليل القصة قراءتان: الأولى سياقية تتبع نظام تقسيم القصة إلى وحدات انتظامية مترابطة تحت ثيمة قصصية كبرى تترابط فيما بينها بروابط لسانية مثل أدوات العطف والاستئناف فتقوم هذه القراءة تمهيدا لقراءة من صنف آخر هي القراءة الوظائفية التي تتبع قانون سببية الحدث ومنطق سلوكيات الأبطال، ولهذا تكون القراءة الوظائفية مكملة لقراءة السياقية لدراسة منطق السرد في القصة.

(2-4) تقنيات التجريب في السينما المعاصرة

التجريب في طرائق السرد: النص الفيلمي هو السرد، ولا يمكن تصور نص فيلمي بدون سرد، إذ كيف نرى الروح إلا متلبسة في حيوية جسدها الحي فلا وجود للروح بدون جسد لا علي سبيل علاقة الوعاء بما فيه ولكن علي سبيل تجليهما في صورة واحدة كوجهين لعملة واحدة، ولعل من البديهي أن نقول إن ثمة طرائق سردية بعدد ما في العالم كله من نصوص قصصية، كما أن القصة الواحدة من الممكن أن تحكي بصور سردية متعددة تبعاً لوجهة النظر وزاوية الرؤية التي يراها الروائي/ المخرج، ويتحقق السرد بكل الآليات والحيل الفنية القادرة علي بلورة وجهة نظر الروائي من جهة والقدرة علي إيصال التأثير المطلوب علي القارئ بحيث يكون كل شكل بلاغي أو كلمة مجازية قد استخدمت لجعل السرد أكثر تأثيراً وتتسع آليات السرد لتشمل الراوي والمروي له والأشكال البلاغية وتعدد أشكال الضمائر وحشد كل ما من شأنه أن يحقق التوازن والتكامل الوحدة والانسجام والاستمرار في البناء الروائي. ودائما يوجد هذا الجدل العميق بين المؤلف وشخوصه داخل البناء الروائي بمعني أن الكاتب رغم كونه صانع شخصياته إلا أنها تظل في استقلال فني ووجودي عنه، ورغم أن المؤلف هو البطل لكننا لا نستطيع أن نقول إنه يطابق بطله في الرواية كل المطابقة فالفن دائماً يحمل الواقع وما فوق الواقع، وهو ما يخلق هذا الخصب الدلالي والثراء التأويلي للرواية بصورة تجعل كلا من المؤلف والبطل والقارئ في تحاور جدلي كثيف لا يكف عن الأخذ والعطاء والدلالة في نفس اللحظة التي لا يكف كل منهم عن الاستقلالية فبعض الضمائر التي تحيل عليها الشخصية تميل في الحقيقة على ما هو ضد الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية محددة.

فالكاميرا ليست إلا شكلاً وظيفتها أن تعبر عن اللاشخصية، لان المتلقي نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون في القصة وهذا التفاعل والتشابك وهذا الاستقلال والتنائي يعد من سمات السرد التجريبي الساعي نحو التفاعل مع الجمهور وتشريكه ــ إن

أمكن ــ في العمل السينمي، بل يجب ألا نعد دعوة البناء القصصي لمشاركة القارئ في فهمه ووعيه هو قوام التجريبية في الأدب فالحقيقة أنه ليس من أدب أو فن جاد خلاق وإلا كانت به هذه الدعوة الأصيلة دعوة القارئ ليكون جزءاً من المعنى فيه، ولكني أرى أن قدرة البناء السينمائي على دعوة المتلقي للمشاركة في العمل هي دعوة بنائية وليس مجرد دعوة شعورية أو لفظية، لان الكاتب/ المخرج المعاصر يصدر عن تصورات فلسفية وجمالية مغايرة في إبداعه فهو يري أن الحقيقة ناقصة دائماً عندما نراها وحيدين فهي من التعدد والثراء والانفتاح والاستمرارية إلي درجة دعوة الكون كله إلى مائدة فهمها وخلقها وهو ما دعاه الكاتب الروائي الإيطالي ايتالو كالفينو بالتعددية في كتابه (ست وصايا للألفية القادمة) حيث يقول: المعرفة بوصفها تعددية هي الخيط الذي يربط بين الأعمال الكبيرة لكل ممن يدعي الحداثة وما اتخذ اسم (ما بعد الحداثة) .... إن ما يميل إلى الانبثاق في روايات القرن العشرين هو فكرة موسوعية مفتوحة ... فهي نتاج احتشاد وتصادم تعددية المناهج التفسيرية وأمزجة الفكر في أساليب التعبير.

هذه التعددية التي تظهر الكاتب متلبساً بكل شيء في ذاته وخارج ذاته هي رؤية فكرية وبناء جمالي في آن، ومن ثم كنا نرى دائماً هذا الثراء الجمالي المتعدد الأداء في السرد لدى المخرج كوينتين تارانتينو، وهي سمة تجريبية تنمو نحو الجدل والانفتاح والثراء في بناء النص، بل كان أبطال أفلامه نفسهم على وعي عميق بهذا التصور التنظيري داخل الفيلم نفسه، لذلك نراه يوظف تقنية الحوار والمونولوج الداخلي ليكشف عن الهموم الداخلية لأبطاله، وكلنا نتذكر ذلك الحوار الطويل واللامجدي بين بطلي فيلم (حكاية شعبية) حول أسماء الجبن والهمبرغر في بلدان العالم وهما متجهان الى عملية تصفية عصابة،أو الحوارات بين أبطال فيلمه (كلاب المستودع) هذه المسألة بين النص الفيلمي والتجريبي وصعوبة تواصله مع الآخرين، هي صعوبة التواصل بين صانع العمل وتجربته ووجهة نظره.

فالكاتب إذ يمارس هذا الجنون العاقل وهذا الفرار من الأسر المقيت على أجنحة الخيال فهو لا يفعل هذا ليحمي نفسه من الواقع هرباً أو خوفاً وليست مجرد مضاربة يقدم عليها سعياً وراء نتائج عملية قصيرة النفع كما كان صاموئيل جاكسون يردد دائما في الجزء الثالث من حكاية شعبية عن التوبة والتكفير بل كانت ممارساته تمثل عبوراً جريئاً إلي ما وراء حدود العقل الاجتماعي الشائع ووراء وجوده الشخصي المجمد عبر المواصفات الاجتماعية والسياسية المأسور فيها، وهو الموازي الجمالي لوجدان وعقل الكاتب الراوي نفسه ومن خلال تقنية المونتاج السينمائي ومراكمة المشاهد الروائية مشهد وراء مشهد استطاع الراوي أن يجسد رؤيته المركزية عبر الرواية كلها وكأني بصانع العمل قد استبدل تقنية السرد سير ذاتي بالسرد خيالي الذاتي كدحاً في ملكوت الرؤيا بدل الكدح في سراديب الذات، لقد كان تارانتينو هو البطل المشارك في جميع المشاهد السابقة وقد ساعدته هذه السرديات الذاتية على استبطان نفسية بطله بشكل مباشر وقد تعددت مشاهد السرد الذاتي على لسان البطل المشارك عبر البناء الروائي مما أسهم إسهاما فعالا في تنمية الرؤيا المركزية للعمل وتنمية بناء القصة من داخل شخصية البطل والأحداث التي يمر بها وفيها ومنها إلي سائر مكونات البناء الروائي وقد أتاح هذا للقارئ أن يكون مشاركاً أيضاً مع الراوي المشارك، فأبطال أفلامه كلهم لامنتمون وهامشيون، وكما يقول كولن ويلسون عن المغترب اللامنتمي بأنه لا بد أن يري رؤى فاللامنتمين ينمون في أنفسهم قابليتهم علي رؤية الرؤى من أجل إيجاد حلول لمشاكلهم الاجتماعية والذاتية.

شعرية الواقع: من المعلوم أن التصوير الجمالي للتجربة له أنماطه الجمالية المتعددة، وقد رأى علماء الجمال بعض الأنماط التعبيرية الجديدة البالغة الروعة والنفاذ في تصوير التجربة والإمساك بجوهر الواقع في أسلوب بلوري صاف عفوي خال من الصور الخيالية النمطية، هذا النمط الجديد من التصوير يمكن أن نطلق

عليه شعرية الحقيقة وربما اتضح المصطلح النقدي شعرية الحقيقة من خلال الأنماط الفيلمية السابقة ومخرجنا استطاع بدقته اللغوية ــ استطاع أن يمسك بهذه اللحظات الشعرية الحقيقية في حياة أبطاله أو في تصوير الأحداث.

المبحث الثالث/ إجراءات البحث

(3-1) : منهج البحث: اعتمد الباحث في إنجاز بحثه على المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل، كما اعتمد الباحث على استخدام المدخل النوعي (الكيفي) بوصفه أداة للتحليل حيث يوفر هذا الإجراء إمكانية البحث في المعاني وتحليل الدلالات الاجتماعية والنفسية والمعاني غير الظاهرة.

(3-2) : خطوات التحليل: قام الباحث بالخطوات التالية لتحليل العينة، حيث شاهد أفلام المخرج كوينتين تارانتينو وحدد العينة بفيلم جاكي براون وشاهد الفيلم موضوع البحث أكثر من مرة، وسيقوم الباحث بتحليل الفيلم والمشهد التفكيكي وفق المعيار لمعرفة تفكيك النظام السردي فيه.

(3-3) : العينة البحثية: اختيرت العينة بقصدية لكونها تلبي احتياجات البحث بمعرفة آلية تفكيك النظام السردي في فيلم (جاكي براون) وتحقيق أهداف البحث.

(3-4) : تحليل العينة: يعتقد بعض النقاد أن كوينتين تارانتينو هو أكثر المخرجين الأمريكان الشباب موهبة وتمرداً وخصوصية في مرحلة التسعينات من القرن الماضي، ورغم أنه لم يدرس في معهد السينما ولم يأخذ الفن على أصوله الأكاديمية وإنما تعلمه من خلال مشاهدة الأفلام، فإن أسلوبه الفني هو خلطة مثيرة من (ثقافة البوب) والأفلام الطليعية وأفلام العصابات.

ملخص حكاية الفيلم:

من سمات عمل تارانتينو أنه لا يعتمد على ممثلين نجوم وإنما يعتمد على أحداث الفيلم وطريقة إخراجه، لكنه في فيلمه هذا (جاكي براون) كسر القاعدة وقدم الممثلة (بام جرير) التي عرفت كنجمة سمراء في سلسلة من الأفلام خلال السبعينات.

يروي الفيلم قصة امرأة سمراء تعمل مضيفة في أحدى شركات الخطوط الجوية، إلا أن هذه المرأة تشتغل عملها الوظيفي للإثراء غير المشروع حينما تتعامل مع تاجر السلاح (روبي) الممثل (صموئيل جاكسون) من أجل تسريب أمواله في عملية غسل أموال، وتسعى إلى تمرير المخدرات، إلا إنها تجد نفسها في مصيدة وسط رجال احترفوا القتل والتهريب، والمخرج غير مكان الأحداث حسب النص الأصلي الروائي من ميامي لينقلها إلى لوس انجلوس ويغير البطلة من بيضاء إلى سمراء.

ويعد مشهد عملية تبادل النقود المرتكز الأساس لفيلم (جاكي براون) والمأخوذ عن رواية(المور ليونارد)، نسبيا المشهد هو احد أطول المشاهد على طول الفيلم، فما قبله هو تمهيد له وما بعده هو نتيجة لما حصل فيه. يقع هذا المشهد تقريباً في منتصف الفيلم وفي الفترة الزمنية مابين الثالثة وخمسين دقيقة والرابعة وخمس عشره دقيقة أي في حدود أقل من نصف ساعة.

وواضح أن تارانتينو وضع ثقله كله في هذا المشهد، إذ إنه يفككه إلى وحدات كي يعاد بنائه كوحدة كاملة في ذهن المتلقي،فيتكرر المشهد ثلاث مرات ومن وجهات نظر مختلفة لحدث واحد، لذا جاءت المشاهد بثلاث مقاطع سردية تستكمل فيها نهاية الحدث، رغم أن المشاهد الثلاث اتحدت في بنية المكان واستكملت بعضهما زمنياً، أما الكاميرا فقد كانت هي السارد الأول...يشكل مشهد(عملية خداع الشرطة وتبادل النقود) الموقع الرئيس في نص الفيلم فنيا من حيث البناء الروائي العام، أما من حيث ارتباطه بخط سير الفيلم العام

فهو ينضوي تحت إطار بحث جاكي براون عن وجودها وكينونتها ومحاولة الخلاص من القوى التي تحيط بها(الشرطة،أفراد العصابة،التحري الخاص).

تبدأ لعبة جاكي براون بخداع الأطراف الثلاث أولا من خلال إيقاع التحري الخاص(ماكس) في هواها ثم بالاستحواذ على نقود الشرطة من جهة ومن جهة أخرى تخدع أفراد العصابة من خلال استحواذها على المبلغ وإفلات العصابة من قبضة الشرطة.....نظرة سريعة للفيلم بشكل عام تبين أن المشاهد الثلاث في بنية المشهد الرئيسي هي الرابط لعصب الفيلم أي أن المشهد الأساسي مشهد السرقة بذاته مفكك إلى جزئيات وهذا يرجع إلى سيطرة الشكل الفني الواحد خلال بنية المشهد وأن الأزمنة فيه تتداخل لإنها تنتمي إلى فترة زمنية واحدة هي فترة وجود جاكي براون في محل بيع الملابس حيث تجري هناك صفقة تبادل النقود.

وصف المشهد:

الساعة 52: 3

تدخل جاكي براون محل لبيع الملابس وهي تحمل في يدها كيس كبير نعلم مسبقاً أنه مملوء بالكتب وضعت فوق الكتب منشفة غسيل وفي اليد الأخرى حقيبة مملوءة بالنقود التي علمت(أشرت بعلامه) من قبل الشرطة إذ وضع الضابط المكلف بالعملية نقطة سوداء فوق أرقام النقود، تدخل جاكي وترى بذلة جميلة تتفق مع صاحبة المحل على شرائها، تدخل غرفة تبديل الملابس وهناك بعد أن تغير ملابسها القديمة بالجديدة تبقى تنتظر... من الغرفة المجاورة نسمع صوت ميلاني تدفع بكيس المخدرات لجاكي وهي بدورها تدفع لها بكيس الكتب بعد أن وضعت فوق الكتب مجموعة من النقود وغطتها بالمنشفة وهو إيحاء إلى ميلاني بأن الكيس مملوء بالنقود بعد ذلك تفرغ الحقيبة الممتلئة بالنقود في كيس ميلاني وبذلك حصلت على النقود والمخدرات.بعد ذلك تخرج مسرعة تدفع تقود البذلة الجديدة وتخبر صاحبة المحل أن احدهم قد نسي كيس الملابس خاصته في غرفة التبديل، ثم تركض باحثة عن الشرطة لتخبرهم أن ميلاني هربت بكيس النقود، تهرع الشرطة للبحث عن ميلاني،هنا يقطع المخرج الحدث ولا نعرف مصير العصابة أو النقود، ليبدأ من جديد.

الساعة 4:12

يصل لويس (روبرت دي نيرو) وصاحبته ميلاني إلى محل بيع الملابس(إعادة للمشهد) يريان جاكي براون وهي تقف مع صاحبة المحل لتتفق على شراء البذلة الجديدة، تدخل جاكي لغرفة تبديل الملابس، لويس وميلاني يريان التحري الخاص ماكس في نفس المكان وهو بدوره ينظر نحوهما، يدفع لويس ميلاني نحو غرفة الملابس خلف جاكي لتعود بعد لحظات تحمل كيساً (وهو الذي فيه الكتب) في تصورهما أنه كيس النقود، يمسكها لويس من يدها ويخرجان مسرعين، يتيهان في معرض الملابس ثم يتيه لويس مكان سيارته في موقف السيارات تسخر منه ميلاني كونه رجل عصابة مهزوز يستخرج مسدسه ويقتلها ثم يصعد سيارته وينطلق، يقطع المخرج المشهد.

الساعة 4:04

يصل ماكس بسيارته إلى محل بيع الملابس يدخل يرى جاكي وهي تشتري البذلة الجديدة ثم يرى دخول ميلاني ولويس المرتبك، لويس بدوره يرى ماكس،يدفع ميلاني نحو غرفة الملابس، ماكس يراقب خروج ميلاني وهي تحمل كيس النقود (الكتب) تتجه نحو لويس وينطلقان هاربين، يبقى ماكس ينتظر تخرج جاكي، تدفع ثمن البذلة وتخبر صاحبة المتجر أن احدهم نسي كيس الملابس خاصته في غرفة التبديل، تخرج مسرعة في بحثها عن الشرطة، هنا يدخل ماكس بكل ثقة نحو صاحبة المتجر ليخبرها أن زوجته نسيت كيس

ملابسها في غرفة التبديل، يدخل ويخرج بعدها حاملا الكيس الذي يحوي النقود.

قدم المشهد الأول بحدود(16)لقطة،(10) ثابتة و (6) متحركة وزمن المشهد بحدود الخمس دقائق

قدم المشهد الثاني بحدود(13)لقطة،(9) ثابتة و (4) متحركة وزمن المشهد بحدود الخمس دقائق أيضا

قدم المشهد الثالث بحدود(26)لقطة،(20) ثابتة و (6) متحركة وزمنه أيضا كان بحدود الخمس دقائق

هذه المشاهد قدمت محاولات جاكي براون للهروب والإفلات بالنقود وطبيعياً أن المعنى في هذه المشاهد الثلاث تترابط لتشكل وحدة واحدة لا يمكن تجزئتها إلى وحدات أصغر. وقد يبدو هذا المدخل مطولاً ولكنه ضروريً للتحليل معتمدا فيه على بنية نص المشهد عامة مع الحركة داخل بنية المشهد نفسه.

المكان :

المكان لبيع الملابس كبير جدا وواسع غير محدد الأطراف ورغم محدوديته هذه كونه مكاناً كان التعامل فيه مع لقطات ثابتة معتمدا على اختلاف وجهات النظر، سيطرت عليها الرؤية الموضوعية للكاميرا، وهذا ما أسس بالضرورة لرؤية مركزية بعيداً عن الغاية السردية المرتبطة كليا ببنية النص أو حتى الجمالية، لذلك اتخذت الكاميرا موقعاً أفقياً لموجهة الشخصيات والأشياء من جهة أخرى سعة المكان وعمقه قد توحي بالهوة الشاسعة بين الشخصيات رغم حصار الكاميرا في هذا المكان الواحد، إنها مجموعة من الشخصيات لا تربطها أي علاقات اجتماعية سوى هو مباشر واحد هو المال.

الشخصيات :

تمثل الشخصيات الخمس المرتكز الأساسي للمشهد مع غياب الشخصية الرئيسية (صموئيل جاكسون) المخطط للعملية والتي يديرها من خلف الكواليس، منذ البداية نعرف هوية الشخصيات لذلك تكون لدينا المعلومات كاملة عنها وهي تدخل متجر الملابس...نبدأ من الشخصيات الأكثر أهمية وهيمنة على بنية المشهد:

- جاكي براون:

مضيفة طيران تعمل في الخطوط الجوية، صعوبة العيش تجعلها تعمل في التهريب معتمدة على وظيفتها في الطيران تحاول أن تبني علاقة محبة مع التحري الخاص ماكس الذي أخرجها من السجن بكفالة.

- ماكس :

تحري خاص يعمل بحيوية ويهوى الصعوبات والمخاطر وهو من اخرج جاكي من السجن عندما اعتقلت بعملية تهريب وبدافع من رئيس العصابة صموئيل جاكسون.

- لويس وميلاني :

لويس رجل عصابة يعمل لدى الرئيس، عصبي، خائف، مهزوز، لا يتردد في القتل إذا عجز عن ألمناقشه وهو ما يفعله مع ميلاني فور خروجهما من المتجر عندما تستفزه بعدم معرفته أين أوقف سيارته خارج المحل..... ميلاني فتاة عصابة لعوبه، طفلة، تكره الكل وتحب الحياة فتخسر حياتها.

الحوار :

لم يستعمل الحوار بكثرة في هذا المشهد سوى أنه أظهر لنا شخصية لويس المهزوزة وطفولة ميلاني، أما حوارات جاكي القليلة مع صاحبة المتجر فقد أوحت بشخصيتها القوية الواثقة.

ومن خلال ما تقدم تعرفنا على الشخصيات ونحاول إعادة صياغة شخصية جاكي براون باعتبارها المحور الذي يحرك الأحداث ويلخص القصة.

تعد جاكي براون بطلة الحكاية والشخصية الرئيسية فيها حتى أن الفيلم بأكمله حمل عنوانها، والحكاية

تأتينا عن طريقها ومنها، فالاستعدادات الآنية وليدة الحاضر تعبر عن وجهة نظرها في ما مر بها من أحداث... بداية جاكي كموظفة تجعلها تستغل مهنتها في عمليات تهريب صغيرة إلى أن تقع في قبضة العدالة فتخرج بكفالة من قبل رئيس العصابة وعن طريق التحري الخاص.. هذا الضياع الناتج عن انعدام وجود نظرة واضحة عندها لما ستكون عليه حياتها مستقبلا، لذلك تقبل بالعملية الأخيرة كي تؤمن مستقبلها وتهرب بالنقود نحو حياة جديدة وبمساعدة ماكس...وكما عبرت سابقاً فإن جاكي تعبر عن طيبعة الصراع الداخلي الذي يعتمر في داخلها في محاولة لاستخلاص الحقيقة في شخصيتها، واستكمالاً لطريق سير الأحداث فإن ظروفها القاسية تفرض عليها القبول بالعملية الأخيرة مع تفكيرها بالخلاص والنجاة من أيدي الجميع (الشرطة + العصابة). وبعودة سريعة إلى المشهد نرى أن مجموع الشخصيات كما اشرنا لا تربطهم روابط اجتماعية مباشرة لكنهم جميعا متجانسون في سلوكهم الانحرافي، هذا التناقض في ما يصبون إليه بحياتهم يسقطهم في بؤرة الرذيلة، لذلك نجد أن الجميع يفكر بالخلاص:

جاكي براون :التي تحاول تامين مستقبلها.
العصابة :نجاح العملية وزيادة نفوذهم المالي.
التحري : البحث عن النجاح الوظيفي والمكتبي.
الشرطة : في محاولتهم للقبض على العصابة وتحقيق نجاح معنوي.

في مثل هذه الظروف والتناقضات في دوافع الشخصيات فان الأفعال تنعكس لتولد ردود أفعال نتيجة الضغط بين الشخصيات داخل صراعهم الباطني وصولا للحل النهائي: الخلاص.....ورغم أن الصراع الذي دار داخل المشهد اتخذ رؤية موضوعية انبثقت من معطيات الأحداث إلا أن طبيعة العمل الدرامي لفيلم (تارانتينو) جعلته يتعامل مع النص برؤية دقيقة وواضحة وبرؤية مغايرة لأفلام الاكشن والعصابات، وكما أشرت أن الحدث يأتي بزمن السرد الحاضر وبرؤية سيره موضوعية، فإن عبقرية تارانتينو وتجاوز نقل الأحداث عن طريق التوثيق بل ركز على الشخصية وردود أفعالها وانفعالاتها الباطنية والظاهرية لذلك كانت الصورة خير من دعم السرد والحدث.

المبحث الرابع

(4-1): نتائج البحث: تمخض البحث عن النتائج التالية:

1. تتشكل المقاطع السردية المفككة في شكل بنية زمنية دون الاعتماد على تواليها للأحداث وإنما على فكرة انتظامها داخل نسق معين.
2. اعتمد الفيلم على البناء المعنى وفق نسق تداخل المقاطع من حيث بنائها المكاني.
3. استخدم المخرج المؤثرات الصوتية بشكل فعال لأحداث الانتقال بين بنية المشهد المفكك.
4. استخدم الموسيقى لتأكيد الانتقال بين المراحل الوقتية للحدث نفسه، حيث استخدم موسيقى معينة لتمثل فترة الزمن نفسه.
5. إعطاء المكان أهمية واضحة من خلال التأكيد على الفعل الحركي الذي يكون ضمن نطاق محدد ثابت والأشخاص حوله تتغير.

6. جاء المشهد التفكيكي الذي ركز عليه المخرج مكتمل في عناصره لكنه يرتبط في ذهن المتفرج ليشكل وحدة مرتبطة بالخط العام للفيلم.

(4-2): الاستنتاجات

1. قدرة الفن السينمائي على بناء الزمن بطريقة معقدة عبر خلق أكثر من مستوى معقد تتداخل مع بعضها لخلق وحدة الموضوع.
2. استخدام الشريط الصوتي في تأكيد الانتقالات في ذهن المتفرج من خلال الاستخدام المناسب له.
3. المرونة في استخدام المكان في السينما من خلال تغيير معالم المكان بحركة الكاميرا.
4. استخدام الوحدات السردية الفرعية لتدعم السرد الرئيس الذي يحمل على عاتقه إيصال الحدث الأساسي للمتلقي، من خلال تفسير الكثير من الأفكار والآراء التي تعتنقها الشخصيات.
5. يمتلك الفن السابع تقنية المونتاج التي لها من الأهمية على ربط الفترات الزمانية بطريقة سلسة دون حدوث قفزات.

(4-3): التوصيات والمقترحات

1- يوصي الباحث بإجراء المزيد من الدراسات حول نظريات مابعد الحداثة كـ(التفكيك، السيميائية، التأويل، استجابة القاريء، الكولنيالية، مابعد الكولنيالية، النقد النسوي)
2- يقترح الباحث إجراء بحث حول أفلام تارنتينو المثيرة خصوصا فيلم (اقتل بيل) حيث يمتزج الحاضر المشخص بالماضي كرسوم متحركة، وفيلم حكاية شعبية.
3- تعميق دراسة البني المفككة في السرد الفيلمي، بما يخدم الفن السابع وإيجاد وسائل سردية يمكن أن يستثمرها الفن السابع.

الهوامش

1-عادل عبد الله: التفكيكية: أرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2000.
2- عبد العزيز حمودة: المرآيا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
3 -سنكران رافيندرن: جاك دريدا ونظرية التفكيك،ت: خالدة محمد، مجلة الثقافة،ع34،السنة السادسة، 2001.
4- عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1990.
5 - صبحي حيدري: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع1722 في 2004/11/3.
6 - علي حرب: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت،1993.
7- جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت:محمد عصفور، سلسلة علم المعرفة، الكويت، 1978.
8 - كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية، ما بعد الحداثة المثقفون وحرب الخليج، ت:عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ب.ت.
9- المصدر نفسه.
10- أمينة غصن: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، دار المدى، سوريا،ط1،2002.
11 - عبد العزيز حموده: المرآيا المحدبة، مصدر سابق.

12- ينظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جينيت وآخرون، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989.

13 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ت: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2، 1997.

14- المصدر نفسه.

15 - لمزيد من التفاصيل ينظر، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي:حمادي كيروم، سلسلة الفن السابع، سوريا،20.

16 - المصدر نفسه.

17- المصدر نفسه.

18- ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ت:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر، ط1، 1986.

19- سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة،ت:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1996.

20- كلود ليفي شتراوس: الانثروبولوجيا البنيوية، ت:مصطفى صالح، دمشق، 1977.

21- هوكز: البنيوية وعلم الإشارة،ت:مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، العراق،ط1، 1986.

22 - ينظر النظرية الأدبية المعاصرة، مصدر سابق.

23- عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1989.

24 - المصدر نفسه.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر :

1. أمينة غصن: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، دار المدى، سوريا،ط1،2002.
2. جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت:محمد عصفور، سلسلة علم المعرفة، الكويت، 1978.
3. جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ت: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2، 1997.
4. جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير:، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989.
5. حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، سلسلة الفن السابع، سوريا،2005.
6. سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة،ت:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1996.
7. سنكران رافيندرن: جاك دريدا ونظرية التفكيك،ت: خالدة محمد، مجلة الثقافة،ع34،السنة السادسة، 2001.
8. صبحي حيدري: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع1722 في 2004/11/3.
9. عادل عبد الله: التفكيكية: أرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2000.
10. عبد العزيز حمودة: المرآيا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
11. عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1990.

12. عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1989.
13. علي حرب: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت،1993.
14. فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ت:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر، ط1، 1986.
15. كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية، ما بعد الحداثة المثقفون وحرب الخليج، ت:عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ب.ت.
16. كلود ليفي شتراوس: الانثروبولوجيا البنيوية، ت:مصطفى صالح، دمشق، 1977.
17. هوكز: البنيوية وعلم الإشارة،ت:مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، العراق،ط1، 1986.