التواتر السردي في بنية الفلم الروائي

نهاد حامد ماجد، قسم السينما والتلفزيون، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق
أحمد عبد العال حسين، قسم السينما والتلفزيون، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2020/5/5 **تاريخ القبول: 2020/9/29**

Narrative frequency in the structure of feature film

Nihad hamid majid, Department of movie and television, college of fine art, University of Baghdad, Iraq
Ahmed abdul aal hussien**,** Department of movie and television, college of fine art, University of Baghdad, Iraq

الملخص

يختص بحثنا الحالي بدراسة تقنية التواتر السردي في بنية الفلم الروائي، بوصفها إحدى التقنيات السردية الأكثر جدلا في الأنظمة الحكائية بشكل عام والفلم السينمائي منها تحديدا، ولخصوصية هذا البحث في تناوله لآلية التواتر السردي من مجمل التقنيات السردية الأخرى فقد اشتمل الفصل الأول على مشكلة البحث التي تمحورت حول السؤال: ما هي الأبعاد السردية والدلالية والجمالية لتوظيف تقنية التواتر السردي في بنية الفلم الروائي؟ والفصل الثاني اشتمل على مبحثين: الأول هو التواتر السردي مصطلحا ومفهوما، وفيه تناول الباحثان مفهوم التواتر السردي وتشكلاته في الوسط الروائي، وقد قام الناقد والمنظر (جيرار جنت) من خلال دراسته الموسوعية والشاملة لنظرية السرد بمحاولة وضع مفهوم متكامل للتواتر السردي في جميع الأنظمة الحكائية ومنها الخطاب السينمائي كواحد من الأنظمة الحكائية بالغة التعقيد بسبب طبيعة الوسيط السردي وما يمتلكه من إمكانات متجددة على الدوام. أما المبحث الثاني، بنية التواتر السردي في الحكاية الفلمية، فتناولا طبيعة العلاقة بين التواتر السردي ووجهة النظر المتحكمة بزاوية رؤية الأحداث، وهنا يرتبط مفهوم التواتر بقضية أخرى أكثر تعقيدا وهي تغيّر الزاوية التي ينظر من خلالها للأحداث. فيكون هذا المبحث مبحثا سينمائيا يختص بالتواتر السردي في الفلم الروائي تحديدا وتشكلاته من خلال الأمثلة الفلمية. ومن أبرز النتائج التي تم الخروج بها هي: ارتباط التواتر السردي بوجهة النظر الأيديولوجية لكل شخصية من الشخصيات التي ترى الحقائق من وجهة نظرها الخاصة والزاوية التي تنظر بها إلى الأحداث، كما عمل التواتر السردي على خلق أبعاد دلالية وفلسفية وأيديولوجية مضافة للأحداث المعروضة على الشاشة بما يفتح المجال واسعا للتأويل لدى المشاهد.

الكلمات المفتاحية: تواتر، سرد، التواتر السردي، بنية الفلم، سرد سينمائي، سرد فلمي، وجهة النظر السردية، الراوي، السرد المتكرر، السرد المتعدد، قصة سينمائية.

Abstract

Our current research studies the technique of narrative frequency in the structure of the narrative film, as one of the most controversial narrative techniques in the narrative systems in general and the cinematic film in particular. Section I of this paper presents the research problem, which is centered around the question: What are the narrative, semantic, and aesthetic dimensions of employing the technique of narrative frequency in the structure of the narrative film?

The second section covers two topics. In the first topic, entitled "Narrative Frequency: The Term and the Concept", the researchers addressed the concept of narrative frequency and its manifestations in the narrative medium. In his encyclopedic and comprehensive study of the narrative theory, the critic and theorist (Gerard Gent) made an attempt to develop an integrated concept of the narrative frequency in all systems of narration, including cinematic discourse as one of the highly complex story systems due to the nature of the narrative medium and its ever-renewable potential.

The second topic entitled "The Structure of Narrative Frequency in the Film Tale", deals with the nature of the relationship between the narrative frequency and the controlling point of view. Here, the concept of frequency is related to another, more complicated issue, namely the changing of the angle or perspective from which the events are viewed. So this topic will be a cinematic subject dealing specifically with the narrative frequency in the narrative film and its forms through the film examples. The most prominent result reached was that the narrative frequency is related to the ideological viewpoints of the characters, who see the facts from their point of view. The narrative frequency also created semantic, philosophical and ideological dimensions added to the events presented on the screen, opening the way wide for interpretation by the viewer.

keywords: Repeating, Narrative, Repeating narrative, Film structure, Cinematic narrative, Point of view narrative, The narrator, Recurring narration, Multiple narration, Cinema story.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.2.3

مشكلة البحث

خاضت السينما منذ بدء نشوئها حقولا تجريبية ومعرفية متعددة متأثرة بالإنجازات والابتكارات المعرفية والثقافية التي تكون عادة من أوائل الفنون المتصدرة للتفاعل والاحتكاك معها بشكل إيجابي، لأن السينما كالتلفاز تبحث باستمرار عن الجديد المؤثر بصريا على المستوى السردي والجمالي والدلالي والفلسفي، وفي أحيان أخرى تعمل على ما يفوق هذه الغايات المعرفية. فطبيعة هذا الوسيط السمعي والمرئي هي الاشتغال بكل ما هو مرئي بالإضافة إلى ما هو محسوس. وعليه يخوض بحثنا الحالي الموسوم بالتواتر السردي في بنية الفلم الروائي، في أحد هذه الجوانب المعرفية الأكثر أهمية على مستوى البناء السردي للفلم، والتي تدخل في إطار الحداثة بما يمثل في أحد اتجاهاته منعطفا سرديا جديدا في السرد الصوري السينمائي والتلفازي بعد أن خاضت السينما -ولمدة طويلة- في سياقات تجريبية مبتكرة على المستوى السردي لم تخل من عناصر المغامرة والتشويق والإمتاع، وعليه اختص بحثنا الحالي بدراسة موضوعة التواتر السردي التي أثارت الكثير من الجدل والنقاشات والتساؤلات على المستويين النظري والتطبيقي؛ وذلك منذ أن طُرح هذا المفهوم السردي ضمن مفاهيم علم السرد (Narratalogy) من قبل الباحث والمنظر الفرنسي (جيرارجنت) الذي سعى من خلال دراسته الموسوعية إلى طرح مفهومه فيما يخص تقنية التواتر السردي في الخطابات الحكائية عموما ومنها الوسيط السردي السينمائي والتلفازي، موضوع بحثنا الحالي، وذلك من خلال محاولته الإحاطة بهذا المفهوم ضمن أربعة احتمالات ممكنة، إذ يرى جنت أن هناك نسقا من العلاقات يمكننا رده قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية -أيا كانت- يمكنها أن تَروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وتروي مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية (Genette,1997,p130)؛ ولأن عملية سرد الحكاية وتنظيم السرد وفق بنية وشكل فني معبر عملية مهمة في التشكيل الدلالي وإنتاج المعنى، فالسؤال المطروح هنا ليس ما تعنيه أي قصة معطاة؟ لكن السؤال الأكثر أهمية هو ما يعنيه السرد بحد ذاته (chatman,1978,24-25). ووفق هذا التصور والمنطلق فقد تمحورت مشكلة البحث حول تقنية التواتر السردي وكيفية اشتغالها ضمن الخطاب السينمائي والتلفازي بتنويعات أكثر تأثيرا من الناحية الجمالية والدلالية على المشاهد وذلك بعد أن أخذ مفهوم أو آلية التواتر السردي مساحة أوسع في النتاجات الأدبية والروائية بشكل عام، إذ قام العديد من الروائيين والسينمائيين المجددين بتبني هذا الأسلوب أو التقنية السردية الأكثر حداثة في نماذج متميزة من الآنتاج الروائي والسينمائي على حد سواء. إن هذا التناول والتجديد على مستوى الشكل السردي، مستوى الخطاب، يشوبه الكثير من التحديات والصعوبات التي تثير في نفس الوقت جملة من التساؤلات والأفكار لدى المشاهد وهو يواجه هذا النمط السردي غير المألوف والصعب على المستوى الإدراكي بالنسبة إليه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلأنه يشاهد الحكاية بصورة متواترة لأكثر من مرة وبوجهات نظر سردية متنوعة ومتغيرة تحكمها طبيعة العلاقة بين السارد والحدث من جهة، والزاوية التي ينظر منها إلى الأحداث من جهة ثانية، وقدرته على الإدراك من جهة ثالثة. ومما تقدم فقد تمحورت مشكلة البحث، حسب الأفكار المتقدمة، في السؤال التالي: ما هي آلية انتظام التواتر السردي في بنية الفلم الروائي؟ وهل تنطوي على أبعاد جمالية ودلالية مضافة للخطاب الأصلي؟

فرضية البحث

ينطلق البحث من فرضيتين هما:

1. عدم وجود تواتر سردي خالص مقصود لذاته دون أن يكون مرتبطا بمبررات جمالية ودلالية متعددة.
2. لا يمكن أن يوجد هناك تواتر سردي خالص دون تغير في وجهة النظر، وإنما يكون مرتبطا حتما بتغير وجهة النظر السردية.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في:

1. لم ينل هذا النمط من البناء السردي (التواتر السردي) في السينما والتلفاز اهتماما من الدراسات النظرية والنقدية بشكل خاص، بسبب ندرة هذا النمط من الأبنية السردية، ولحداثته على مستوى الإنتاج.
2. ضرورة وضع أسس ومعايير فنية واضحة المعالم لهذا النمط من السرد غير التقليدي وغير المألوف في السينما والتلفاز، وعدم وضوح الأبعاد الدلالية والجمالية والفلسفية للتواتر السردي.
3. هناك صعوبة شديدة في توظيف هذا النمط من الأبنية السردية التي تكون بحاجة إلى إمكانيات وقدرات ذهنية غير تقليدية في صناعة الفلم من قبل العاملين في السينما والتلفاز ابتداءا من الفكرة وكتابة السيناريو ووصولا إلى الصورة النهائية التي تظهر على الشاشة.
4. يشكل البحث إضافة نوعية للمصادر السينمائية والتلفازية المتخصصة. ويفيد منه العاملون في هذا المجال، وهو ما يبرر ضرورة وأهمية هذه الدراسة.

أهداف البحث

1. الكشف عن مبررات توظيف تقنية التواتر السردي في السينما والتلفاز.
2. الكشف عن الأبعاد التي يحملها توظيف مثل هذا الأسلوب أو التقنية السردية على المستوى السردي والدلالي والجمالي والفلسفي.

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة مفهوم التواتر السردي في السينما والتلفاز، والبحث غير معني بحدود زمانية أو مكانية، وإنما هو بحث فكري فلسفي يختص بدراسة كل ما ورد من أفكار ومفاهيم حول تقنية التواتر السردي. أما على المستوى التطبيقي، فقد تم انتخاب عينة فلمية قصدية لأسباب موضوعية. سيرد ذكرها لاحقا في الفصل الثالث من البحث.

منهجية البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل الذي يتلاءم مع متطلبات البحث وتوجهاته الفكرية والجمالية والفلسفية بغية الخروج بأفضل النتائج.

الإطار النظري

المبحث الأول: التواتر السردي المصطلح والمفهوم

يعد التواتر السردي من المفاهيم السردية الحديثة والمهمة التي أفرزتها الدراسات السردية المعاصرة الأكثر حداثة لذا يمكن القول إن التواتر السردي من الأبنية الفنية التي ألقت بظلالها على الخطابات الحكائية عموما، ومنها الخطاب السينمائي والتلفازي بشكل خاص بوصفهما من الخطابات الأكثر حضورا وتأثيرا من بين الخطابات السردية الأخرى في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي للجماهير؛ وذلك نظرا لما يملكه هذا الوسيط السمعي والبصري من مؤثرات تشكيل بصرية تعمل على تجسيد وبلورة الوعي الفكري المعاصر.

لقد اتخذت هذه الآلية من البناء السردي (التواتر السردي) أشكالا متعددة ومتنوعة تفصح عن إمكانات سردية متجددة وقدرات متزايدة نظرا لما يمتلكه هذا النمط من إمكانات تعبيرية وجمالية ودلالية وأيديولوجية مؤثرة بشكل كبير على مدركات المشاهد الذي بات يقف حائرا في أحيان كثيرة ومتسائلا في أحيان أخر عن طبيعة وخصائص هذا النمط من البناء السردي غير التقليدي وغير المألوف بالنسبة للكثير من المشاهدين.

إن التوجه نحو توظيف وابتكار آليات السرد الحديثة من قبل منتجي الخطابات السينمائية والتلفازية وتفعيل الإمكانات المتجددة للأبنية السردية غير المكتشفة ربما يعود إلى جملة من الأسباب والتصورات؛ لعل أبرزها الاتجاه نحو عنصر التجديد والابتعاد، ومغادرة الرتابة في السرد التي يمكن أن تخلقها الأبنية السردية التقليدية في سردها للقصص، بالإضافة إلى معرفة التأثير والدور الفعال لآليات السرد الحديثة في التأثير على الجانب الإدراكي والعقلي للمشاهد الذي أصبح أكثر وعيا في تلقي الخطابات السمعية والمرئية. وبالرغم من صعوبة هذا النمط من الأبنية السردية بالغة التعقيد، والتي تكون بحاجة إلى إمكانات فكرية متميزة في تنظيم العناصر السردية التي يكون لتوظيفها أثر بالغ في إنتاج الدلالة والمعنى، ولمواكبة متغيرات العصر وما يطرأ على بنية العقل من تحولات، ومحاكاة نمط الخطابات الثقافية التي تستهدف الجماهير بقصد التأثير الفكري وأحداث تحولات في إدراك طبيعة الحياة ومتغيراتها المستمرة.

لقد جاء هذا الأسلوب أو الاتجاه الأكثر حداثة، إن صح التعبير، نتيجة جهود وثمرة محاولات فكرية طويلة على المستوى التنظيري أولا، وبفعل ثورة الدراسات السردية الحديثة المطبقة على النصوص الحكائية ثانيا. وهو ما ألقى بظله على مستوى التجديد السردي الذي خاضه العديد من السينمائيين وذلك بعد أن أنتجت السينما سلسلة من المحاولات السردية السابقة التي ارتبطت بتطور وسائل التعبير الفني التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة السرد الكلاسيكي وصولا إلى تقنيات سردية أكثر حداثة على مستوى البناء الفني مجسدة سلسلة من التصورات الأولية لهذا النمط من الأبنية المتفردة والمتميزة، ونعني به التواتر السردي بشكل خاص والتي تمخضت باتجاه عدد مرات سرد الحدث على مستوى الخطاب، مقارنة بعدد حدوثه على مستوى القصة. وارتباط ذلك بوجهة نظر أو وجهات نظر سردية متغيرة من جهة ثانية قد يبدو فيها التباين أو التطابق في مواقفها من الحقيقة وتشكيل الأحداث، وهو ما يطلق عليه اصطلاحا بالتواتر السردي. وفي هذا الصدد يقدم لنا المنظر (جيرار جنت) تقسيما لمفهوم التواتر السردي يشمل كل الخطابات الحكائية على أساس التمييز بين عدد مرات سرد الحدث في الخطاب مقارنة بعدد مرات حدوثه في القصة، وهو يضع لذلك أربعة تصورات أو احتمالات لمفهوم التواتر السردي الذي لا يمكن أن يخطئه أي خطاب سردي، والأول من هذه التصورات والاحتمالات هو: سرد مرة ما حدث مرة. والثاني هو: سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة. والثالث هو: سرد أكثر من مرة ما حدث مرة. أما الرابع فهو: سرد مرة ما حدث أكثر من مرة (Genette,1997,p130-131).

إن هذا التواتر واحتمالية عدد مرات ورود أو سرد الأحداث مقارنة مع عدد الأحداث في القصة الأصل هو الذي مهد لتأطير فكرة التواتر؛ فقد لا تكتفي بعض الأحداث بأن تقدم مرة واحدة، وإنما يتم تقديمها أكثر من مرة وفق المتطلبات الجمالية والدرامية وتبعا لعدد الرواة أو الشخصيات التي يتم على لسانها سرد القصة أو أجزاء معينة منها، وإن هذا النمط من البناء السردي للقصة يعطي وجهة النظر مكانة متقدمة في صياغة الحدث. ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة أو صغيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة (ebrahem,1990,p112-113). ويرتبط هذا النسق السردي في السينما والتلفاز أحيانا كثيرة بالشخصية السردية التى نرى الأحداث من وجهة نظرها، فهذا النوع من البناء الفني والجمالي الجديد يقوم على رواية الحدث الواحد أكثر من مرة، وبمعنى آخر رواية الحدث الواحد من خلال زوايا متعددة ومتغيرة، وهذا ما يصطلح عليه بالتواتر السردي في أحد مفاهيمه.

وتشير أغلب المصادر والدراسات النقدية إلى أن أول من وظف آلية التواتر السردي على المستوى الروائي بشكل جمالي ودلالي مقصود لذاته وبشكل واع هو الروائي (وليم فوكنر) وذلك في روايته ذائعة الصيت (الصخب والعنف) (ebrahem,1993,p117) التي عدت في شكلها ذات بناء متفرد ومتميز، وذلك يرجع في أحد أسبابه إلى ذلك التوظيف الفني الواعي والمقصود لذاته لآلية السرد الروائي، وفيها أعطى

الروائي (وليم فوكنر) لروايته أبعادا جمالية ودلالية وفلسفية وذلك من خلال اعتماده على منظومة سردية وبنائية مغايرة لما هو مألوف في سرد الأحداث القصصية حينما أقدم على تجربة جديدة قامت على رواية أحداث الرواية من زوايا مختلفة وبوجهات نظر متعددة، إذ قام بإنشاء ما يشبه التصميم الهندسي الذي ينهض على أساس أربع وجهات نظر متغيرة لسرد القصة الواحدة بصورة كاملة تقاسمتها الشخصيات الروائية المشاركة في الأحداث بحيث يتم تقديم المتن الحكائي وفق رؤية تكرارية للأحداث، وهو ما شكل المبنى الحكائي وأسلوب سرد القصة الواحدة بشكل متواتر ولأربع مرات متوالية تمثل في (سرد أكثر من مرة على مستوى الخطاب ما حدث مرة واحدة على مستوى القصة)؛ تم سرد وجهات النظر الثلاث الأولى بصورة تواترية من قبل شخصيات القصة المشاركة في الأحداث وهم على التوالي كل من (بنجي وكوينتن والأخت كادي) وفي التواتر السردي الرابع والأخير يتم سرد أحداث القصة من وجهة نظر (مؤلف الرواية) ذاته بشكل أقرب إلى الموضوعية مقارنة بوجهات النظر السابقة. وقد قام الباحث والمنظر (جاب لنتفلت) بتقسيم هذا النمط من السرد تبعا لطبيعة العلاقة التي تربط السارد بالأحداث إلى السرد جواني الحكي (homodiegetique) (سرد داخلي)، والسرد براني الحكي (heterodiegetique) (سرد خارجي) (yakten,2012,p87-88).

إن تحديد الشكلين السرديين يتم بناء على التقابل بين الراوي والفاعل. وهكذا ففي الشكل السردي الأول فإنه يقوم بالقصة بملء وظيفتين متكاملتين: إنه راو (أنا - سارد)، وفي الوقت نفسه فاعل (أنا-مسرود)، نجد الراوي جزءا داخليا في القصة التي يحكيها ما دام مشاركا فيها كفاعل. وعلى العكس نجد في الشكل السردي الثاني أننا نتحدث عن (برانية الحكي) عندما لا يتجسد الراوي في القصة كفاعل، أي كشخص من الشخصيات. إنه براني عن القصة التي يحكيها ما دام ليس جزءا داخليا فيها. وهو ما نراه ينطبق على رواية (الصخب والعنف) السابقة الذكر. وهذا ما جعل أحد نقاد الأدب يدلي برأي نقدي مهم فيما يخص الرواية ذاتها بأن "التركيب الفني في الصخب والعنف ما زال في جماله وبراعته معجزة من معجزات الخيال" (fokner,1984,p7).

وهكذا اتخذ هذا النمط من البناء السردي شكل المعزوفة السمفونية المتعددة أو ما يسمى (البوليفوني) حسب المفهوم الموسيقي الذي تداوله النقاد لتوصيف البناء السردي أو الفني في الرواية التي يعاد فيها تقديم القصة وفق وجهات نظر متباينة، إذ تتسم كل حكاية بنغمة خاصة من قبل الشخصية التي تنهض بمهمة السرد مع ما يرافق ذلك من ميول وأهواء ذاتية.

وقد تنوعت الأساليب وتوالت النتاجات الروائية والسينمائية في توظيفها الجمالي والدلالي والفلسفي لتقنية التواتر السردي التي تشكلت وفق هذا النمط من السرد غير التقليدي وغير المألوف لدى الكثيرين والذي يهدف من الناحية الشكلية والأسلوبية إلى التأكيد على الأبعاد الدلالية والأيدولوجية وليس لمجرد كونها تقنية حكائية مستهدفة لذاتها في السرد القصصي.

وقد توالت العديد من الروايات التي اتخذت من آلية التواتر السردي مرتكزا أساسيا في بناء الأحداث وتشكيل رؤية جمالية متفردة، كما نجد ذلك في رواية (الرباعية الإسكندرانية) للروائي (لورنس داريل) التي كان لتقنية التواتر السردي فيها مظهر بارز من مظاهر السرد التي أعطت الرواية قيمة فنية وتعبيرية وجمالية مضافة، والتي غالبا ما توظف لتفعيل دور المتلقي وتحفيزه بشكل إيجابي أكبر في فك الشفرات واستخلاص المعنى الناتج عن هذا الشكل السردي الجديد.

والروائي (نجيب محفوظ) من الروائيين على المستوى العربي الذين وظفوا هذه التقنية بشكل فني متكامل في رواية (ميرامار) (mahfoth,1974) التي كانت رائدة في التوظيف، وذلك وفق أسلوب فني وجمالي يتماشى مع طبيعة الحبكة والأفكار التي عالجتها الرواية عبر أحداثها وشخصياتها بأسلوب فني متميز

أعطت للرواية رونقا جمالياً وفلسفياً.

وعلى المستوى المحلي يمكن أن نجد مثل هذا التوظيف الفني والجمالي الأقل استخداما من بين عدد كبير من تقنيات السرد لدى الروائي (فؤاد التكرلي) وذلك في روايته (الرجع البعيد) (al-takarle,1980) التي تشير إلى استخدام فني وجمالي متقدم نرى فيه الكثير من النضوج الفكري والمعرفة الوافية بمميزات تقنية التواتر السردي من قبل مؤلف الرواية الذي يبدو أنه قد تأثر بشكل مبكر بهذه التقنية السردية الأكثر حداثة والتي تمتاز بقدرات تعبيرية مستقبيلة لم تستنفذ بعد.

ولا بد من الإشارة إلى أن الاهتمام والتأكيد في هذا النمط من الأبنية السردية المتفردة يتم من خلال تقنية التواتر السردي نفسها وتكرار رؤية الأحداث ذاتها بالاعتماد على وجهات النظر السردية المتغيرة للشخصيات التي تعمل على إثراء الشكل السردي واغنائه، وإضافة المزيد من التشويق على الحكاية، وذلك من خلال التركيز على العديد من التفاصيل المبهمة وغير المكتملة للحدث، وهنا يتم التاكيد على كيفية بناء تواتر السرد بشكل فني متكامل دون الأهتمام بالحدث ذاته لتكتسب القصة شكلا جماليا وأفقا فلسفيا ودلاليا مضافا يمنح المتلقي هامشا كبيرا للتفكير والتأمل في فحوى الأحداث التي تعرض عليه بشكل متواتر، وهنا يكون التأكيد على مركزية الحدث وأهمية المادة المسرودة التي تأتي من ارتباطها في أحيان كثيرة بوجهة النظر السردية أو بمن يقوم بعملية السرد الحكائي ذاتها داخل الخطاب السينمائي والتلفازي على اختلاف مسمياته والزاوية التي ينظر من خلالها وعلاقته بالأحداث والتي تخضع للكثير من العوامل وبما يعزز البناء الكلي للحكاية، وهنا يتم توخي الحذر الشديد من قبل المؤلف في عملية انتقال السرد من وجهة نظر سردية حكائية معينة إلى وجهة نظر أخرى لشخصية ثانية تمتلك موقفا مغايرا تجاه الأحداث وزاوية رؤية جديدة وذلك حسب رؤية الكاتب وفلسفته الجمالية وموقفه الأيديولوجي تجاه الأحداث.

المبحث الثاني: بنية التواتر السردي في الحكاية الفلمية

قد لا يفضي تعدد الأصوات في النص السردي إلى تواتر في سرد الأحداث. فشرط التواتر السردي مرهون بإعادة سرد القصة أو أجزاء من أحداث القصة، بغض النظر عن عدد الرواة؛ لذلك يكون التواتر السردي مقصودا لذاته وغير مرتبط بالضرورة بوجود سارد، وهذا ما يحدث عادة في العديد من الأفلام السينمائية فتكون لأغراض سردية بحتة.

في حين نرى في المقابل أن وجود عدد من الرواة مرتبط بحدوث تواتر سردي، بحيث يدار السرد من خلال الانتقال بين وجهات نظر الشخصيات المشاركة في الأحداث، والمتلقي يستمتع بإعادة سرد الحدث الواحد من خلال عدة زوايا متغيرة قد تتطابق أحيانا وتتباين في أحيان كثيرة أخرى مما يحفز المتلقي على التأمل في متابعة التواتر السردي ومحاولة الوصول إلى الحقيقة المجردة فيما بين هذه الرؤى المتواترة والمتباينة.

لذلك يرى الباحثان أن هذه التقنية من التواتر السردي قد فتحت الطريق نحو نمط جديد ومغاير من السرد يتناسب مع متطلبات فنية وجمالية متجددة على الدوام تعمل على بث الحيوية بصورة مستمرة في المنجز السردي وإيصاله إلى المتلقي وفق معالجات بأطر جمالية ودلالية وفلسفية تحاكي متطلبات العصر المتغيرة.

وقد أفاد العديد من الروائيين من هذه التقنية السردية إلى حدّ بعيد، ومنهم الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) في روايتها السيدة دالواي (Mrs. Dallway) فهي تسعى في تركيبها البنائي المتفرد إلى سرد الأحداث من خلال تقاسم السرد بين أكثر من وجهة نظر سردية واحدة في وقت واحد، إذ نكون أحيانا في داخل ذهن السيدة (دالواي) خلال تجوالها في شوارع لندن وقيامها بشراء الزهور، ثم ينتقل المنظور السردي إلى شخصية أخرى فنجد أنفسنا داخل ذهن شخصية (سبتموس وارن) ومن ثم ننتقل إلى ذهن زوجته الأيطالية (لوكريزيا) (wolf, 1976).

إن هذا التوظيف الفني والجمالي للتواتر السردي أعطى الرواية وأحداثها تأثيراً أكبر على القارئ من خلال ما يشير في داخله من تساؤلات حول طبيعة هذا النمط غير التقليدي لهذا النوع من السرد الروائي وأسباب وروده وهو ما يشير إلى وعي المؤلف أو المخرج على حد سواء بإمكانات التوظيف الفني والفكري للتواتر السردي بشكل مقصود وإعطاء القارئ دورا إيجابيا في التفكير والمشاركة في ربط الأحداث. ولكي نفهم طبيعة الرؤى في الرواية يكفي أن نلاحظ الرؤية الحقيقية (authures,1989,p29). لذلك يرى المنظر والناقد (ليون سرميليان) أن طريقة سرد القصة باستخدام ضمير الشخص الأول من قبل عدة شخصيات هو لون آخر من ألوان الرواية وسرد الأحداث بشكل متواتر، ويرى أن هذا الأسلوب رغم أنه غير مستخدم على مدى واسع في النتاج الروائي إلا أنه في نفس الوقت يمتلك إمكانات جمالية وفلسفية وأيديولوجية لم تستنزف بعد، ولم يتم الكشف عن كل إمكاناتها التعبيرية والدلالية، وفيه تعمد كل شخصية إلى أن تلعب دورا مهما في مسار السرد عموما لوصف وجه معين من أوجه الحدث (fethel,1987,438).

وهكذا نجد في الرواية متعددة الأصوات والمتواترة سردياً أن صوت المؤلف يتراجع أمام هذا الحشد من الرؤى ويتحرر البطل وباقي شخصيات الرواية من سلطة المؤلف الأيدولوجية المطلقة في مقابل أن تكون هناك إمكانية لظهور أشكال مختلفة ومتنوعة من الوعي الأكثر تباينا والمتضادة والمتصارعة داخل النص السردي باختلاف أشكاله.

فتعدد الرواة تجاه الحادثة أو القصة المتواترة سردياً وأشكال الوعي المستقلة غير الممتزجة ببعضها وتفردها فكريا هو بحق الخاصية الجوهرية في السرد المتواتر، فإذا كان العالم النفسي يعرفنا بأنفسنا فإن الروائي يجعلنا على معرفة بالآخرين ويتجلى هذا الآخر في الرواية، إذ يبدو بطلا والقارئ ذاتا "عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها" (fethel,1987,p489)، ومن خلال ذلك تظهر العلاقة بين الرواية وعلم النفس إلى حد بعيد.

وهناك من الباحثين من يرى بأن أهمية تعدد التواتر السردي هو انعكاس لما يشوب العالم الحديث من صراعات وتناقضات وتعقيدات فرضتها طبيعة الحياة المعاصرة على الإنسان ألقت بظلها عليه بشكل مؤثر وكبير ولا سيما على المستوى النفسي والفكري، وطابع الحوار الذي يتسم به الوعي الإنساني والغموض العميق الذي رافق كل وجهة نظر جديدة. بعض الباحثين يرون أنه "يتم تجسيد ظاهرة التواتر وتعدد وجهات النظر السردية وتعدد أشكال الوعي في المنتج الروائي الحديث عن طريق مجموعة من المظاهر المعنوية والفنية والأسلوبية الأساسية" (thamer,1992,p28). وهكذا تتداخل بنية السرد متعددة الأصوات والعناصر الحوارية المختلفة ولغات وأصوات الشخصيات ووجهات النظر السردية المتواترة الداخلة والمشتركة بشكل أساسي في تكوين الحكاية ضمن تأليف نغمي وسيمفوني متكامل.

وهكذا ينشا التواتر السردي بدراسة عدد المرات التي يمكن أن يثار بها هذا الحدث أو ذاك بواسطة السرد (الخطاب) مقارنة مع عدد المرات التي ورد فيها في مسار القصة الأصلية. وهناك من يصنف التواتر السردي ويضعه في ثلاث صيغ داخل بنية السرد الفلمي (kerom,2005,p155):

الصيغة الأولى هي صيغة السرد المنفرد: ويتمثل هذا المفهوم في سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ونستطيع القول أن هذا النموذج السردي هو السائد في المحكي الفلمي الكلاسيكي وبهذه الطريقة يتقدم السرد إلى الأمام حاملا معه دائما معلومات وأخبارا سردية جديدة، وبهذا المعنى يرى (كريستيان ميتز) أن قراءة الفلم تتطور إلى الأمام.

والصيغة الثانية هي صيغة السرد التكراري: في هذه الحالة يعني هنا سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة وهنا يتعلق الموضوع في تحديد عدد المرات التي يعاد فيها السرد بشكل كلي أو جزئي. لكن يبقى السؤال هنا هو: كيف تستطيع السينما والتلفاز أن تحكيا عدة مرات وبطريقة متواترة ما حدث مرة واحدة؟

ولتوضيح ما سبق نورد مثالا فلميا احتل مكانة متميزة على مستوى الإبداع السردي للفلم السينمائي وهو فلم (الكمان الأحمر) (redviolen,1996)، إذ نشاهد فيه أن بنية الفلم بكاملها تستجيب لمبدأ التواتر السردي التكراري (سرد أكثر من مرة ما حدث مرة) فتكون الأحداث متجهة برمتها إلى مشهد رئيسي أو مركزي يصبح هو المحور الأساسي لالتفاف الأحداث جميعها حوله وهو مشهد المزاد العلني لبيع الآلات الموسيقية النادرة، والتي تعود لأشهر صانعي الآلات الموسيقية والعازفين، حيث يعاد سرد هذا المشهد -الذي تجري أحداثه في الزمن الحاضر- وبشكل تواتري لخمس مرات مظهرا من خلال هذا الشكل السردي المتواتر أن جميع الأطراف تسعى وتتصارع للحصول على آلة الكمان التي قام بصناعتها أشهر صانعي الآلات الموسيقية في العالم، وهو الإيطالي (نيكولو بوسوتي) عام 1653 باعتبارها إحدى القطع الموسيقية النادرة والمتفردة الصناعة. فنشاهد آلة الكمان الموسيقية وهي تنتقل من مكان إلى مكان آخر قاطعة البحار والقارات بين الشعوب والدول، وفي كل مرة ينتقل بها الكمان إلى مكان جديد يعاد معه مشهد المزاد العلني بشكل تواتري مؤكدا على أهمية هذه اللحظة وسعي الآخرين المحموم في التنافس للحصول على هذا الكمان معتقدا كل طرف من الأطراف بأحقيته في امتلاك هذه الآلة الموسيقية النادرة والثمينة نظرا لما تحمله من قيمة فنية ومعنوية.

هذا الشكل السردي (التواتر السردي) جاء ليضع أمام المشاهد تساؤلا في غاية الأهمية مفاده: من هو الأحق أو الأجدر بامتلاك آلة الكمان في النهاية من خلال معرفة ما يمثله من قيمة معنوية ورمزية، وليس مقدار ما يساويه فقط من قيمة مادية؟ وهنا يكون المشاهد في مواجهة هذا التساؤل الذي تم التأكيد عليه من خلال سرد الأحداث وبنائها وفق تقنية التواتر السردي وسرد أكثر من مرة ما حدث مرة.

والصيغة الثالثة، هي صيغة السرد المفرد للحادثة المتكررة: وتعني سرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، ولتوضيح هذه التقنية نذكر مثالا لغويا من الوسيط الأدبي الأكثر تداولا متمثلا في الجملة التالية: (كان مواظبا على ممارسة الرياضة كل صباح). توظيف هذه الجملة اللغوية يمكننا من ذكر أحداث تتكرر باستمرار، بأن الرياضة تتكرر كل صباح. ولأن الصورة المتحركة ذات خصائص فريدة وذلك لأنها لا تستطيع أن تصور في المرة الواحدة إلا حدثا واحدا فقط.

ومما تقدم يرى الباحثان أن تقتية التواتر السردي ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم وجهة النظر السردية داخل الخطاب السردي التي تخضع بدورها لاشتراطات السارد وتحكمه بالسرد. ووفق هذا التصور أو المفهوم نجد أنفسنا أمام تنوع في صيغ التواتر السردي للشخصيات الحكائية، وهو ما يتحكم في توالي سرد القصة الواحدة أو أجزاء منها لأكثر من مرة، وهنا يتم إعادة بناء مكونات المتن الحكائي في الرواية والفلم والمسلسل التلفزيوني على حد سواء وذلك تبعا لتنوع الرؤى وزوايا النظر التي يتم من خلالها طرح الموضوع، وهذا يتم من خلال طبيعة علاقة السارد وموقفه من الحادثة التي يرويها. وهو ما يعطي السارد ووجهة النظر التي يتبناها مساحة واسعة في تشكيل بنية التواتر السردي للأحداث وفق تصوراته وميوله الشخصية، وهو ما يلقي بظله على المشاهد الذي يجد نفسه في سعي دائم لبناء الحدث أو القصة وإيجاد روابط منطقية فيما بين الأحداث من مجموعة القصص المسرودة بصورة متواترة وعلاقة كل وجهة نظر يعاد فيها سرد القصة وجعلها في تقابل مع القصة التي يعاد سردها تواتريا، وهو ما يعطي للمشاهد فرصة أكبر في أن يكون له دور بارز ومهم في تشكيل مجمل الأحداث المجزأة التي قد تقدم على دفعات وصولا إلى صورة متكاملة وبما يشكل معنى ودلالة "لا يتمتع المشاهد بإمكانية الوصول المباشر لأحداث الفلم وإنما تتم تغطية الحكاية من خلال عملية تدعى القناة التي يترشح من خلالها السرد، ويشير مصطلح السرد إلى آلية تحدد الكيفية التي يتم بها نقل معلومات الحكاية إلى مشاهد الفلم" (bakland,2012,p64)، فالتواتر في سرد الحدث الواحد يكشف عن أنماط متعددة في بنية الفلم السينمائي والمسلسل وكيفية تجسيدها وذلك من خلال مجموعة من النتاجات الفلمية المتميزة التي وظفت هذا النسق الفني وعلى نحو يمكن أن نضعه

ضمن آليات متعددة تمثل بعضا من التقنيات التي يمكن من خلالها تقديم التواتر السردي للحادثة أو القصة الواحدة، وهو ما يؤدي إلى طرح تساؤلات عن كيفية تقديم السينما للتواتر؟ وما هي آليات تقديم التواتر في الفلم الروائي؟

ويرى الباحثان أن أغلب المنظرين المشايعين لـ(جنت) قاموا بتبني التقسيم الذي وضعه لصيغ التواتر السردي الذي يمكن أن يندرج ضمن أربع حالات في الخطابات السردية عموما ومنها السينما والتلفاز وكالآتي (todorove,1982,p17):

الأولى: سرد مرة ما حدث مرة.

الثانية: سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.

الثالثة: سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.

الرابعة: سرد مرة ما حدث أكثر من مرة.

وبالنظر والتمعن في هذه التقسيمات فإننا يمكن أن نوجزها في قسمين من الناحية المفهومية وعلى مستوى الخطاب: فالقسم الأول هو: السرد المفرد. والقسم الثاني هو: السرد المكرر أو المتعدد. والثاني هو أسلوب سردي جديد يقوم على رواية القصة أو بعض الأحداث أكثر من مرة بغض النظر عن عدد مرات حدوثها على مستوى القصة، والتي غالبا ما يتم سردها من وجهات نظر مختلفة بتعدد الرواة.

وبالرجوع إلى التصنيفات الأربعة السابقة الذكر وبيان آليات اشتغالها فإننا نكون أمام التصنيفات السردية التالية التي تغطي بصورة شاملة وكلية مفهوم التواتر السردي:

أولا: سرد مرة ما حدث مرة

ونرى أن أغلب السرد الكلاسيكي قد سار على هذا النسق من السرد وفيه يكون زمن الخطاب مساويا لزمن القصة (زخ=ز ق) ولا نلاحظ وجود انتقالات زمنية إلا في حدها الأدنى وهذا ما سارت عليه أغلب الأفلام التقليدية (من الناحية السردية)، وفي هذا النمط السردي لا يكون هناك إعادة لسرد الأحداث لأكثر من مرة وإنما يتم سرد الأحداث هنا بطريقة تتابعية خطية متسلسلة يراعى فيها الحفاظ على التقسيم التقليدي لتدفق الأحداث في الخطاب الفلمي (البداية والوسط والنهاية).

ثانيا: سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة

وفي هذه الحالة قد يتساوى زمن الخطاب أو لا يتساوى مع زمن القصة أي تصبح المعادلة كالآتي (زخ= أو لا يساوي زق) ويكون التواتر السردي ما بين زمن الخطاب وزمن القصة واضحا وذلك بتكرار أو تعدد سرد الأحداث التي وقعت لأكثر من مرة، ويعد هذا النوع في أصله سرداً مفرداً حيث إن عدد مرات تكرار الحدث في الخطاب تبقى متطابقة مع عدد مرات حدوثها في الخطاب، ويسمى هذا النوع بالسرد المفرد المضاعف، وهو من الأنساق النادرة الحدوث في السرد السينمائي كونه من الأنساق السردية المستحدثة على مستوى السرد الفلمي وذلك لصعوبة هذا النمط السردي.

وغالبا ما يرتبط السرد هنا بوجهة نظر الشخصية كما في فلم (عيد موت سعيد) (happy death day,2016) في جزأيه الأول والثاني، فهناك من يرى الأحداث من خلال وجهة نظره بشكل تواتري متمثلا بشخص البطلة (تيريزا) التي تعاني من كابوس لصيق بها في سلسلة أحداث يومية تنتهي بمصرعها في كل مرة من قبل قاتل يستتر خلف قناع يلبسه ولا تستطيع معرفته ولا الخروج من هذا الكابوس، التواتر السردي يعاد في كل مرة من لحظة نهوض (تيري) من النوم في سكن الطلبة الجامعي، في يوم عيد ميلادها الذي ينتهي بموتها في كل تواتر، وكذلك صوت منبه الهاتف الذي يذكرها بعيد مولدها. وهذا هو المشهد الرئيسي الذي يغدو على شكل أيقونة تعاد تواترياً مع تغيرات في تفاصيل المشهد الذي يصور من زوايا مختلفة وبأداء تمثيلي متنوع من قبل الشخصيات التي تحفز المشاهد بشكل أكبر وتجعله

يفكر في احتمالات عدة عن حقيقة شخصية القاتل الحقيقي الذي يقوم بقتل (تيري) في كل تواتر سردي، وتبقى الشخصية والمشاهد في دوامة الاحتمالات في التوصل إلى هذا اللغز الذي يديره كاتب السيناريو والمخرج حسب رؤية موحدة في اختيارها هذا النسق الذي يجعل من التواتر السردي أحجية يشترك المشاهد في حلها إلى حد بعيد وفق آلية سردية لم يألفها من قبل.

ثالثا:سرد أكثر من مرة ما حدث مرة

وهنا يكون زمن الخطاب أكبر من زمن القصة بصورة واضحة فتصبح المعادلة كالآتي (زخ > زق)، إذ يتشكل التواتر السردي في كثير من الأحيان نتيجة لطبيعة الحدث، ووجود أكثر من وجهة نظر سردية تتناوب فيها سرد الأحداث بصورة تواتريه، إذ يتم كل مرة إعادة سرد القصة أو الحدث أو جزء من الحدث لأغراض درامية وسردية ولا تكتمل الصورة النهائية والمعنى النهائي للخطاب إلا باكتمال التواتر السردي الأخير الذي عادةً ما يقوم بإتمام الصورة النهائية وإكمال المعنى المرتبط حتمياً بهذا الشكل التواتري من السرد. وكما يتجسد ذلك في فلم (القدر) (Destination,2012) الذي تعاد فيه حادثة موت الشخصية واصطدامها بالشاحنة في كل مرة أثناء محاولة الخروج من البيت وعبور الشارع وذهابها إلى وظيفتها، فيكون مصيره محتوما في كل مرة بالموت. وفي كل تواتر سردي نشاهد كيفية نهوض الشخصية من الفراش صباحا على صوت المنبه واستعداده للخروج من المنزل صباحاً. ففي المرة الأولى تفشل الشخصية في النجاة من مصيرها المحتوم، وفي التواتر السردي الثاني يتضاعف عدد الشخصية لنكون أمام تجسيدين لنفس الشخصية، ونشاهد الآن الشخصية الجديدة مع وجود الأولى التي تحاول منعها من الخروج لكنها لا تستطيع ذلك، ويتضاعف عدد الشخصية مع كل تواتر سردي بحيث نكون أمام اربع تجسيدات لنفس الشخصية ويصبح التواتر أكثر تشويقا. الشكل السردي هنا جاء معززا وداعما لفكرة الفلم الأساسية التي من خلالها جاء التواتر السردي ليؤكد قدر الإنسان المحتوم وأنه مهما حاول أو جاهد لتغيير أقداره فإنه لن يستطيع ذلك وهذا الموضوع يعود إلى فكرة فلسفية متجذرة في عقل الإنسان منذ القدم.

رابعا: سرد مرة ما حدث أكثر من مرة

وهو الذي حدده (جنيت) وفيه يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة (زخ < زق) ويطلق عليه أغلب المنظرين والنقاد بالسرد المؤلف، وفيه يتم سرد دفعة واحدة ما حدث عدة مرات. ويرى الباحثان أن هذا النوع من السرد هو الذي يتعلق بالأحداث والتفاصيل التي تحدث بشكل تواتري دون أن يكون لها تاثير كبير أو أهمية بالنسبة لبنية الحكاية، وتتعلق بأحداث ووقائع يومية روتينية، لذلك يعمد الخطاب السردي على ذكرها دفعة واحدة من خلال الإشارة إليها صراحة أو ضمنا على لسان إحدى الشخصيات.

ولا نرى في هذا النوع من التواتر تأثيرا مباشرا على مستوى الخطاب من ناحية البناء الكلي، وإنما نجد أن المهم والأكثر فاعلية ضمن الأنواع الأربعة من التواتر التي ذكرت هي ما يتم سرده عدة مرات على مستوى الخطاب بغض النظر عن عدد مرات حدوثه على مستوى القصة، لذلك يمكننا أن نوجز تلك التقسيمات الأربعة إلى مجموعتين، الأولى: هي السرد المفرد وهو غير مؤثر على مستوى البناء الدرامي والفني. والثانية: هي السرد المتكرر أو المتعدد وهو الأكثر فاعلية في بنية الخطاب السردي على مستويات عدة. فهو أسلوب سردي جديد يقوم على رواية القصة أو بعض الأحداث فيها أكثر من مرة، والتي غالبا ما يتم سردها من وجهات نظر مختلفة بتعدد الرواة.

ويكشف هذا الاختيار عن حقيقة الكاتب في توظيف دواخله الفنية والذاتية حيث يجد لها أسلوبا في كيفية سرده. فتعدد ورود الحدث لأكثر من مرة وروايتها في أكثر من زمن يحتاج إلى صيغ متعددة وأساليب متنوعة ولغة متميزة قابلة لتوليد مفردات جديدة (al-ed,1999,p86).

فعلى مستوى الخطاب الفلمي نرى أن ظهور التواتر السردي فيه غير مرتبط ارتباطا حتميا بوجود التواتر السردي أو عدم وجوده في الأصل الحكائي (القصة). فنحن قد نشاهد هذا التواتر السردي دون أن

نكون على معرفة بوجوده في الأصل الحكائي بتعدد مصادرها (رواية، أو سيرة ذاتية، أو أحداثا تاريخية، أو قصة من الواقع...إلخ) وإنما يكون التواتر السردي في الفلم لأغراض متنوعة أخرى، فقد يكون لأسباب سردية تتعلق بالأسلوب أو لأسباب جمالية تتعلق بالشكل الفني، أو لأسباب فكرية أخرى تتعلق بالجانب الدلالي أو الفلسفي لصانع العمل، ولأن السينما في جوهرها خطاب ثقافي وفكري وجمالي عالي المستوى يشترك في إنتاجه العديد من العاملين في هذا الوسيط فإن عملية تحديد التواتر كشكل سردي في الخطاب الفلمي يكون متعدد الاحتمالات مع الأخذ بالاعتبار الأصل الحكائي واحتوائه أو عدم احتوائه للتواتر، "ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن أهداف أسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح. فالأول كثير والثاني أقل منه والثالث نادر، حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم، والرابع: أكثر ورودا، وهو يتناسب مع الأسلوب الذي يختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من السرد" (azam,2005,p107). وهذا ربما يقودنا إلى تساؤل منطقي مفاده: من الذي يحدد اختيار نسق التواتر، وفق أي مبررات يقوم عليها هذا الشكل من السرد غي المألوف؟ يرى الباحثان أن مثل هذا التساؤلات سيتم الإجابة عنها بعد الخوض في تحليل العينة الفلمية المختارة في الفصل الثالث (اجراءات البحث).

مؤشرات الأطار النظري

1. ارتباط مفهوم التواتر السردي بعدد مرات سرد الأحداث على مستوى (الخطاب) مقارنة بعدد مرات وروده على مستوى القصة (المادة الخام).
2. ارتباط التواتر السردي بوجهة نظر الشخصية في الفلم.
3. هناك علاقة ما بين التواتر السردي ودرجة حضور الشخصية في الفلم.
4. وجود علاقة ما بين التواتر السردي ودرجة تطابق الأحداث.
5. لا وجود لتواتر سردي خالص لذاته دون أن يرتبط بوجهة النظر.
6. التواتر السردي على مستوى الخطاب لا يرتبط بتواتر الأحداث على مستوى القصة الأصل.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولا: منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل بوصفه من أنسب المناهج لتحقيق النتائج المرجوة حسب الأهداف التي وضعها الباحثان.

ثانيا: عينة البحث

تحدد البحث بعينة فلمية نموذجية واحدة تمثلت بفلم نقطة أفضلية (vantage point) للمخرج بيتر ترافس (peter travis) بوصفها نموذجاً قصدياً يحقق أهداف البحث وذلك فضلا عن تميزه وتميز البناء السردي فيه الذي جاء وفق مفهوم التواتر السردي وبما يحقق النتائج المتوخاة من ذلك الاختيار.

والبحث ليست له حدود زمنية ومكانية يقتصر عليها، وإنما هو بحث فلسفي يختص بدراسة مفهوم التواتر السردي في الفلم أينما وجد، وقد تم اختيار العينة الفلمية بصورة قصدية للمسوغات الآتية:

1. لأنها من الأعمال غير التقليدية من حيث بناؤها السردي واحتواؤها على بنية التواتر السردي بشكل فاعل مميز.
2. كانت العينة من الجودة بحيث تحتوي أو تستوعب المفاهيم التي يطرحها البحث وعدم اقتصاره على النمط الكلاسيكي في السرد.
3. كونه من الأعمال التي تواكب مفاهيم علم السرد الحديث، والتي حظيت بمساحة واسعة من القبول لدى النقاد والمتخصصين ومن الأعمال التي حظيت بالعديد من الجوائز العالمية.

ثالثا: أداة البحث

استخلص الباحثان أداتهما في تحليل العينة الفلمية من المؤشرات التي تم الخروج بها واستخلاصها من الإطار النظري والتي ستؤدي للحصول على نتائج علمية دقيقة بعد إخضاع العينة الفلمية المنتخبة انتخاباً قصدياً للتحليل لأسباب ورد ذكرها أعلاه في عينة البحث.

1. ارتباط مفهوم التواتر السردي بعدد مرات سرد الأحداث على مستوى (الخطاب) مقارنة بعدد مرات وروده على مستوى القصة الأصلية.
2. ارتباط التواتر السردي بوجهة نظر الشخصية في الفلم.

رابعا: تحليل العينة الفلمية

تعريف العينة الفلمية

اسم الفلم: نقطة افضلية (vantage point)	***الممثلون والشخصيات***
إخراج: بتي ترافس	***سعيد التغماوي بدور سام (سواريز)***
سيناريو: باري ليفي	***إدوارد نوريغا بدور انريكي***
تصوير:أامير مكري	***آيليت زورر بدور فيرونيكا***
موسيقا: أتلي أورفراسون	***إدغارراميز بدور خافيير***
مونتاج: ستيوارت بيرد	***ويليام هورت بدور الرئيس أشتون***
تاريخ الإنتاج: 2008	***سيغورني ويفر بدور ريكس بروكس***
مدة الفلم: 90 دقيقة	***فورست ويتكر بدور هوارد لويس***
المنتج: نيل اتش مورتيز	***ماثيوفوكس بدور كنت تايلور***
الشركة المنتجة: اوريجنال فلم وريلاتيفتي ميديا	***دنيس كايد بدور توماس بارنز***

قصة الفلم

تدور أحداث الفلم حول انعقاد مؤتمر قمة عالمية في مدينة (شلامانقا) الإسبانية بمبادرة من الرئيس الأميركي (أشتون) لمواجهة خطر الإرهاب العالمي المتزايد، وسط إجراءات أمنية مشددة، وخلال صعود الرئيس الأميركي إلى منصة المؤتمر التي يجتمع فيها قادة الدول المئة والخمسين يتعرض الرئيس لإطلاق ناري من بندقية أوتوماتيكية موجهة قبل أن يتمكن من إلقاء كلمة الافتتاح، ثم يعقب ذلك حدوث انفجار خارج (البلازا) مكان انعقاد المؤتمر والمحاط بتعزيزات أمنية مشددة، ثم يليه انفجار ثانٍ يضرب المنصة الرئاسية نفسها التي يعتليها رؤساء الدول لتودي بحياة الكثير من الحاضرين.

هذه هي القصة باختصار، لكن صانع العمل يقدم لنا ذلك الحدث أو القصة بطريقة تواترية من خلال ستة وجهات نظر سردية، في كل مرة يعاد فيها الحدث تواتريا ومن زاوية مغايرة تكون مرتبطة بعلاقة كل شخصية بالحدث وزاوية رؤيتها للأحداث، وتكون على مسافات متفاوتة من الحدث. والسؤال هنا، لماذا يتم سرد الفلم أو القصة وفق هذه الآلية من التواتر السردي تحديدا؟ بينما كان يمكن أن تسرد وفق أنساق سردية أخرى؟

التحليل

آلية اشتغال التواتر السردي وسرد الأحداث أكثر من مرة على مستوى الخطاب الفلمي بغض النظر عن عدد مرات حدوثه على مستوى القصة الأصل.

في كل مشهد وكل لقطة من أي فلم نسال أنفسنا: من صاحب وجهة النظر التي يتم تمثيلها؟ ومن الذي يقوم بسرد الحكاية؟ هذان هما السؤلان اللذان يجب أن نوليهما الاهتمام عند تحليل طريقة سرد أحد الأفلام، وعلى وجه الخصوص عندما نتحدث عن موضوعة التواتر السردي في الفلم. وقد استعان الباحثان بمجموعة من الصور الفلمية الإيضاحية لبيان صيغ التحليل. (ينظر ملحق الصور).

التواتر السردي الأول: السرد من وجهة نظر القناة الإخبارية GNN

وفيه نشاهد الأحداث لأول مرة كما تنقلها لنا محطة الأخبار التلفزيونية GNN ومراسلتها ومصوروهم المتواجدون لتغطية الحدث الذي يتلخص بقيام الرئيس الأميركي (أشتون) بإلقاء خطبة هامة تدعو إلى إقامة تعاون مشترك بين دول العالم للتصدي ومحاربة الإرهاب والتطرف العالمي المتزايد، وكما نشاهد ونسمع ذلك في تعليق مقدم الأخبار الذي يفتتح به السرد الفلمي كالآتي:

على يسار الشاشة تظهر عبارة (Salamanca, spain) ولقطة عامة من الأعلى متحركة تكشف لنا المكان الجغرافي لمدينة شلمنقا الإسبانية:

صوت المذيع التلفزيوني: صباح الخير أميركا

إنها الساعة الثانية عشرة ظهراً الآن في شلمنقا، إسبانيا.

في غضون لحظات من الآن، قادة العالم من أكثر من 150 بلدا سوف يجتمعون هنا في (بلازا ماجور) الساحة العامة الرئيسية.

حتى يوقعوا على استراتيجية الرئيس الأميركي اشتون المقدامة الجديدة لمكافحة الإرهاب.

منذ أحداث 11 سبتمبر أكثر من 4500 شخص قتلوا في تصاعد للإرهاب العالمي.

حياة هؤلاء الأشخاص لن تكون منسية قريباً، اليوم العالم أجمع يقف متحداً ضد العنف.

قد نكون على شفير الوصول إلى اتفاق تاريخي بين القادة العرب والغرب.

قوات الأمن على أوج الاستعداد واليقظة هنا في شلمنقا.

والآن نذهب مباشرة إلى فريقنا للأخبار حتى يطلعنا على المستجدات في أرض الواقع. ومراسلتنا (إنجي جونز).

من خلال هذه المقدمة السردية على لسان المذيع التلفزيوني التي تتقاطع مع لقطات لحشود الجماهير والحدث نتعرف على قصة الفلم لأول مرة التي سيعاد سردها بشكل متواتر (ست مرات) مع تغير زاوية الرؤية لكل شخصية وتغير درجة إدراكها لتفاصيل الحدث التي ترتبط بنقطتين أساسيتين الأولى: مقدار المسافة الفيزيائية التي تفصل السارد عن الحدث، وما هي طبيعة العلاقة التي تربطه بها. والثانية: هي ما يتعلق بالجانب الإدراكي للحدث الذي يعتمد على عمر السارد صغيرا أم كبيرا، ودرجة وعيه وتفكيره ومقدرته على إدراك الحدث وعادة ترتبط بمستواه الفكري من جهة الثقافة ومستوى التحصيل الدراسي ...إلخ. هنا يقدم الفلم قضية ورسالة إلى المشاهد، قد تكون غير واضحة لدى الكثيرين لكنه تم التأكيد عليها من خلال تقنية التواتر السردي تحديدا، إن هناك إرهاب يعمل على تهديد الأمن الدولي، تهديد لا يقتصر على الناس البسطاء وإنما يطال رؤساء الدول الكبرى، وهذه هي إحدى المعاني الأيديولوجية التي عمل صانع الفلم على إيصالها إلى المشاهد من خلال التأكيد على آلية التواتر السردي الذي رسم أبعاده وشكله النهائي كل من كاتب السيناريو والمخرج.

هنا يطرح الفلم أسئلة أخرى من خلال وجهات النظر الستة المتواترة التي أحاطت الحدث من كل زواياه ومعرفة تفاصيل اغتيال الرئيس الأميركي (أشتون). الذي يكون فيها المشاهد في حالة تركيز متواصل للأمام بكل جوانب القصة وتفاصيل هذا المخطط الإرهابي العالي المستوى. وهكذا يؤسس المحور الحكائي الأول لمجموعة من التساؤلات الرئيسية التي يتركها صانع العمل غير مكتملة من الناحية السردية لدى المشاهد، إذ ينتهي كل تواتر سردي بحدوث انفجار في المنصة الرئاسية لتلتقي نهايات كل وجهات النظر السردية المتواترة عند لحظة الانفجار الذي يكون بمثابة الحلقة التي تلتقي عندها كل التواترات السردية التالية، وعندها يتم عرض الأحداث وفق تقنية السرد العكسي المتسارع كتلخيص للأحداث في التواتر السردي الأول، ثم إظلام تدريجي.

التواتر السردي الثاني: السرد من وجهة نظر الحارس الشخصي (توماس بارنز)

ظهور تدريجي حيث نشاهد وسط الشاشة عبارة تقول قبل (23 دقيقة) مشيرة إلى الوقت الحقيقي لبداية سرد الأحداث ولتعلن عن عودة الزمن السردي إلى نفس النقطة التي انطلق منها، ليشير أن الوقت

الذي غطاه السرد في التواتر السردي الأول من زمن الحكاية الأصلي هو23 دقيقة. يفتتح السرد بصوت مذيع الأخبار وهو يقول: "صباح الخير أميركا"، ويعاد نفس التعليق الذي سمعناه في التواتر السردي الأول، وهنا نشاهد الأحداث من وجهة نظر الحارس الشخصي للرئيس الأميركي الذي يدعى (بارنز) الذي نشاهده وهو يعاني الآن من حالة نفسية غير مستقرة نتيجة تعرضه لطلقتي رصاص كان قد تلقاهما بصدره نيابة عن الرئيس الأميركي في حادثة سابقة لينقذه من موت محقق، وهو الآن يعيش في حالة اضطراب نفسي ونشاهده وهو يتناول قرصا مهدئا لمساعدته على التركيز في عمله واستعادة وضعه الطبيعي. وهنا تلتزم الكاميرا بمتابعة الأحداث من وجهة نظر الحارس الشخصي (توماس بارنز) والتفاصيل تصبح أكثر عمقا واقترابا لحادثة تعرض الرئيس الأميركي للاغتيال. الكاميرا تقربنا من الحدث من وجهة نظر مغايرة للأحداث التي شاهدناها في المحور الأول وتعطينا تفصيلات سردية أكثر، نحن الآن نشاهد الحكاية وفقا لمنطق التواتر السردي وقوانينه الخاصة بملازمة السارد لما يراه ويسمعه الحارس (بارنز) والسرد يصبح أكثر تشويقا في التحكم بزاوية الرؤية التي نشاهد منها الأحداث مرة ثانية، إذ نكون هنا مرتبطين فكريا وذهنيا بتوجسات وتخوفات الحارس الشخصي، والفلم يرينا ذلك من خلال تصوير ما يراه (بارنز) وهو يسير وسط حشود الجماهير لكن بحذر وقلق شديدين. وبعد لحظة إطلاق الرصاص التي يتعرض لها الرئيس وهو واقف على المنصة يتسمر (بارنز) في مكانه مذهولا من أثر الصدمة لينطلق مسرعا معترضا أحد الشخوص المشتبه بهم ليطرحه أرضا، ليتضح فيما بعد أن هذا الشخص الذي تم إيقافه هو من أفراد الشرطة الإسبانية المدعو (غونزاليس)، ثم يستعين (بارنز) بكاميرا أحد السياح الحاضرين ويدعى (لويس) الذي كان يقوم بتصوير بعضا من تفاصيل هذه القمة مستعينا بالمادة المصورة للوصول إلى دليل يساعده على فهم بعض التفاصيل، لكنه يكتشف من خلال إعادة عرض المادة المصورة وجود قنبلة موقوتة تم رميها تحت المنصة من قبل امرأة. لكنه لا يصل إلى القنبلة في الوقت المناسب لتنفجر بوجه (بارنز)، فتقذفه عاصفة الانفجار الذي ضرب المنصة الرئاسية بعيداً. وهنا يتجاوز التواتر السردي النقطة التي انتهى عندها السرد في المحور الحكائي الأول، لنشاهد هذه المرة آثار الدمار الذي خلفه الانفجار، ويلاحظ (بارنز) وهو يحاول إنقاذ أحد زملائه المصابين علامة القناة الإخبارية GNN التي يحملها أحد المصورين على ظهره فيتجه مباشرة إلى مركز المحطة، وعندئذ يتوقف السرد الصوري بلقطة كبيرة على وجه (بارنز) ويبدو عليه الذهول الشديد لحظة اكتشافه لشيء ما في المادة المصورة المعروضة من إحدى شاشات المحطة الأخبارية بعد أن طلب منهم مشاهدة إحدى تسجيلات كاميراتهم المتعددة، فيغادر مسرعاً. وهنا ينتهي التواتر السردي الثاني ليتم إعادة سرد الحدث بطريقة عكسية متسارعة وفق تقنية التلخيص السردي.

التواترالسردي الثالث: السرد من وجهة نظر رجل الشرطة الإسباني المدعو (إنريكي)

تفتح الصورة بظهور تدريجي وتظهر ساعة على الشاشة معلنة عن الوقت 11:59 لتخبرنا بالعودة إلى بداية سرد الأحداث للمرة الثالثة؛ وهنا يكون التواتر السردي من وجهة نظر رجل الشرطة الإسباني المدعو (غونزاليس) الذي يشترك في إكمال تفاصيل عملية اغتيال الرئيس الأميركي. ونسمع صوت المذيع مرة أخرى وهو يقول (صباح الخير أميركا) كما في المحورين السابقين. في هذه المرحلة من التواتر السردي الثالث نطلع على تفاصيل أكثر وأدق لعملية الاغتيال ومعرفة الأطراف الأخرى المشتركة فيها وفق ما هو مخطط له لنكتشف تفاصيل جديدة ونكون أكثر قرباً من الأحداث وفق تقنية التواتر السردي، لتنحاز الكاميرا هذه المرة لوجهة نظر ضابط الشرطة المدعو (غونزاليس) فنشاهده وهو يقوم بإدخال المتفجرات عبر نقاط التفتيش بصفته أحد رجال الشرطة المكلف بالحماية من ثم يقوم بتسليم المتفجرات إلى (لاتيكا) التي تقوم بوضعها تحت المنصة الرئاسية، ثم نشاهد (لاتيكا) وهي تحاور شخصية القاتل المأجور (خافيير) الذي سيقوم بإتمام العملية كما سنرى في التواترات القادمة. وبعد حادثة إطلاق الرصاص على الرئيس -التي نشاهدها للمرة الثالثة من زاوية جديدة- يتم إلقاء القبض على رجل الشرطة الإسباني (غونزاليس) الذي اتجه راكضا نحو

منصة الرؤساء، كما شاهدنا ذلك في التواتر السابق. وتقوم (لاتيكا) التي تمتلك المتفجرات برميها تحت المنصة وسط تدافع الآخرين. وبعد التفجير الذي يضرب المنصة وحدوث فوضى عارمة يتمكن (غونزاليس) من الهرب ليتم مطاردته من قبل حمايات الرئيس الأميركي لتستمر المطاردة إلى خارج البلازا المحمية. ومن ثم الخروج إلى الشارع الرئيسي في أحد التقاطعات تحت الجسر فنشاهد (غونزاليس) وهو يخرج مسدسه موجها إياه باتجاه إحدى الشخصيات مخاطبا إياها دون أن نراه بالمقابل، غونزاليس موجها كلامه لشخص ما: (هل أنت متفاجئ لرؤيتي بأني لا زلت على قيد الحياة). وعند هذه اللحظة يتوقف السرد الصوري ليعاد سرد الحكاية بطريقة عكسية متسارعة وفق تقنية التلخيص ثم اختفاء تدريجي. هنا عمل التواتر السردي على الاقتراب أكثر من الحدث الرئيسي والخوض في تفاصيل أكثر عمقا التي تبهر المشاهد لعدم معرفته بها من مشاهدته للتواترات السابقة. فمن خلال التواتر وملازمة الكاميرا لوجهة نظر شخصية جديدة عمل السرد على رسم أبعاد جمالية ودلالية مضافة أعطت للمشاهد رسائل إضافية عن مدى خطورة وإمكانية الإرهاب العالمي في اختراق المنظومات الأمنية الأكثر تحصنا، وهذا ما سيتم تأكيد معناه في التواترات السردية اللاحقة بشكل مميز من خلال الخوض في تفاصيل أكثر عمقا.

التواتر السردي الرابع: السرد من وجهة نظر السائح الأميركي (هوارد لويس)

ونشاهد ظهورا تدريجيا في وسط الشاشة ونرى الوقت معلنا الساعة 12 عشر ظهرا، وهنا يعاد سرد الأحداث هذه المرة من وجهة نظر السائح الأميركي (هوارد لويس) الذي جاء من أميركا بحثا عن مغامرة جديدة، فنشاهده ممسكا بكاميرته الشخصية وهو يستمتع بتصوير هذا الحدث العالمي، وفي أثناء ذلك يلتقي بأحد المحتشدين ويدعى (سام) وهو أحد المشتركين والرأس المدبر لعملية اغتيال الرئيس الأميركي، ليدور الحوار التالي بينهما:

سام مخاطبا لويس وهو يقترب منه: ما الذي تراه.

لويس: أنت تتحدث الإنجليزية.

سام: هذا صحيح.

لويس: لقد كنت أشاهد وحسب، الأناس الذين هناك.

سام: مرحبا، اسمي هو سام سررت بلقائك.

لويس: هوارد لويس، سررت بلقائك أنا أيضا.

وأثناء حوارهما تأتي فتاة صغيرة تدعى (آنا) مع أمها وهي تحمل بوظة، فتصطدم الفتاة بـ(لويس) فيكون ذلك سببا لانسحاب (سام) وانصرافه لشأنه. هنا نشاهد الأحداث في تواتر سردي رابع من وجهة نظر جديدة وبزاوية مغايرة للتواترات السابقة تخضع فيها الكاميرا لرؤية محددة ترتبط بما يراه ويدركه (هوارد لويس)، بوصفه شاهدا ومشاركا في جزء من الحدث ويقف على مسافة من الأحداث وبزاوية رؤية مغايرة للسرد. يلاحظ (لويس) من خلال كاميرته التي تصور القلق والتوتر البادي على الحارس الشخصي (بارنز) الذي بدوره يلاحظ وجود حركة مقلقة لستائر إحدى النوافذ المطلة أمامه، فيتنبه السائح (لويس) لذلك أيضا فيوجه كاميرته نحو النافذة. وهنا نشاهد لأول مرة المكان الذي تنطلق منه الرصاصات باتجاه الرئيس الأميركي، وفي وسط هذه الفوضى والاضطراب يتقدم الحارس الشخصي (بارنز) ليستعين بكاميرا (لويس) للاستدلال من خلال المادة المصورة على مصدر إطلاق الرصاص، ليكتشف -ولو بعد فوات الأوان- قنبلة موقوتة تم رميها من قبل المرأة (لاتيكا) تحت المنصة الرئاسية. وبعد حدوث الانفجار تمر فترة من الصمت لنسمع بعدها أصوات أنين المصابين ونشاهد (هوارد لويس) وسط الحطام وهو يحاول النهوض، ومن بين ذلك الدمار نشاهد ونسمع صوت الفتاة الصغيرة (آنا) التي التقى بها سابقا وهي تنادي أمها التي فقدتها نتيجة الانفجار، فيتجه (لويس) نحوها ويقوم بحملها بعيداً عن مكان الانفجار خارج مبنى البلازا ليسلمها إلى أحد عناصر الأمن، في حين يستمر هو في تصوير المطاردة بين أفراد حماية الرئيس الأميركي ورجل

الشرطة الإسباني (غونزاليس) الذي هرب بعد الانفجار كما شاهدنا ذلك في التواتر السابق، وبعد مطاردة متواصلة يكتشف السائح (لويس) أن هذا الشخص المطارد ما هو إلا رجل أمن، ليتم إطلاق النار عليه وسط الذهول الشديد للويس، والذي يشاهد في نفس اللحظة الفتاة الصغيرة (آنا) تقف محاولة عبور الشارع وسط مرور مركبات كثيف، وهي تنادي بأعلى صوتها على أمها التي فقدتها، فيهرع (لويس) لنجدتها من خطر السيارات المسرعة. وعند هذه النقطة يتوقف التواتر السردي الرابع ليعاد عكس سرد الحكاية بطريقة صورية متسارعة مكونة تلخيصا للأحداث، ثم يحصل اختفاء تدريجي معلنا نهاية هذا التواتر الذي عزز لدى المشاهد بعض التفاصيل الإجرامية المدبرة وعمقها تحت مسمى ما يعرف بالإرهاب الذي يتخطى الحدود والقارات، وإمكانية وصول أذرعه إلى أعلى التحصينات الأمنية في العالم. هنا اعتمد التواتر على وجهة نظر شخص من عامة الحاضرين وهو غير معني بتفاصيل العملية، لكن وجهة النظر الممنوحة هنا زودت المشاهد بزاوية أكثر موضوعية من باقي الزوايا السردية ليستخلص المشاهد في النهاية البعد الجمالي والدلالي الذي بني على أساسه السرد الفلمي بالمجمل.

التواتر السردي الخامس: السرد من وجهة نظر الرئيس الأميركي (اشتون)

يفتتح السرد بظهور تدريجي، لنشاهد وسط الشاشة الساعة تشير إلى (12) ظهرا. ثم يعاد سرد الحكاية تواتريا للمرة الخامسة، ونشاهد الأحداث من زاوية جديدة؛ فنكتشف كمشاهدين شخصية الرئيس الأميركي الحقيقية، ونكتشف أن ما شاهدناه تواترياً سابقا ما هو إلا الرئيس البديل، وهنا يكشف لنا التواتر عن معلومة مهمة تتعلق باستخدام رئيس بديل لأغراض أمنية. يتوقف الموكب الرئاسي فجأة ويدخل أحد رجال الحماية سيارة الرئيس ليخبره: لقد تم تأكيد التهديد الذي سيتعرض له الرئيس وإنهم سيلغون العملية الآن، فيعود الرئيس الحقيقي هو مع موكبه إلى الفندق باديا عليه الامتعاض، في حين يتجه الرئيس الأميركي البديل في نفس اللحظة إلى البلازا حيث مكان القمة. الأحداث التي تسرد بتواتر هنا تأخذ مساراً جديداً يعمل على ربط التواترات السردية السابقة ليتمكن المشاهد في مخيلته من تكوين صورة متكاملة عن الأحداث المحيطة التي تقف على مسافات متباينة من مؤامرة الاغتيال التي تم حبكها من قبل العناصر المشتركة والمنفذة. وكل ذلك يتم من خلال التأكيد على تقنية التواتر السردي التي خاضت في تفاصيل كثيرة تدور حول الحدث كاشفة خفايا التدبير المحكم لهذه العملية العالمية. وفي الفندق يشاهد الرئيس الحقيقي من شاشة التلفاز عملية الاغتيال التي كان من المفترض أن يكون هو مستهدف فيها. وهنا يحتدم الحوار بينه وبين مستشاره الخاص (فيل) حول ضرورة توجيه ضربة عسكرية نحو مجموعة إرهابية في المغرب العربي يشتبه بعلاقتها بعملية الاغتيال الحالي. لكن الرئيس يرفض، ليرينا صانع العمل ما يتحلى به الرئيس من رجاحة عقلية وحنكة سياسية في التعامل مع المواقف الحرجة والحاسمة؛ وتجسد هذا في حوارهما:

الرئيس الأميركي متحدثا إلى فيل: أخبرهم أن يتوقفوا.

المستشار فيل: سيدي علينا أن نرد لهم الهجوم.

الرئيس: ضرب أو تفجير مخيم في المغرب سيدمر هذه القمة وآمالها نهائياً، وهذا بالضبط ما يريد منا المفجرون أن نفعله.

فيل: سيدي الرئيس، علينا أن نتصرف بقوة.

الرئيس: لا، علينا أن نكون أقوياء.....علينا أن نكون أفضل من ذلك

الرئيس، وهو يتصل بزوجته عبر الهاتف: إنه أنا، لا نحن بخير، نحن في أمان.

ومع نهاية هذه الجملة يتم تفجير باب الصالة الخاص بالرئيس نفسه. ليدخل شخص مسلح مخفيا وجهه، وبسرعة، وبطريقة احترافية يجهز على كل أفراد حماية الرئيس الموجودين في الغرف ومن ثم يقوم بتوجيه السلاح نحو الرئيس الأميركي. وعند هذه النقطة ينتهي التواتر السردي الخامس ليعاد سرد الأحداث بطريقة عكسية متسارعة على شكل آلية التلخيص في السرد كما في نهاية المحاور الحكائية السابقة ثم تظلم الشاشة. التواتر السردي هنا عزز لدى المشاهد قناعته بإمكانية وصول الإرهابيين وتهديدهم لحياة الرئيس الأميركي نفسه (باعتباره رمز أقوى دولة عسكرية في العالم) وليس فقط استهدافه لعامة الناس.

التواتر السرد السادس: السرد من وجهة النظر الموضوعية

تفتتح الشاشة بظهور تدريجي لتعلن مرة أخرى الساعة الثانية عشر ظهرا، ينحاز التواتر السردي هنا بدرجة كبيرة إلى إظهار باقي تفاصيل عملية اغتيال الرئيس البديل واختطاف الرئيس الحقيقي من وجهة نظر منفذي عملية اغتيال الرئيس البديل، واختطاف الرئيس الأميركي الحقيقي. والموضوعية هنا ليست بالمعنى الفلسفي وإنما للإشارة إلى عدم إمكانية إحالة السرد إلى وجهة نظر شخصية محددة، بحيث ينقسم السرد هذه المرة إلى محورين، هما:

المحورالأول: يتعلق بمتابعة ما يجري من أحداث في ملعب البلازا وانعقاد المؤتمر حيث يجتمع قادة الدول والرئيس الأميركي وحشود الجماهير وإطلاق الرصاص على الرئيس وتفجير المنصة.

المحورالثاني: يتعلق بمتابعة ما يجري من أحداث في الفندق من تفجير في مدخل الفندق، واختطاف للرئيس الأميركي الحقيقي الذي يقيم فيه.

التواتر السردي هنا يجمع كل خيوط المحاور الحكائية السابقة بعد أن تم التأسيس بشكل دقيق لكل تفاصيل الحكاية بطريقة تتابعية. والآن حان وقت الاستنتاج الكلي من قبل المشاهد، لما تم بناؤه في المحاور السابقة والانطلاق نحو ربط الذروات التي بقيت معلقة في نهاية كل تواتر سردي سابق، وإنهاء التوترات في السرد الفلمي وصولا إلى الحل الذي ينتهي بقتل المخططين للعملية وإفشال المخطط الإرهابي الذي تديره كل من الشخصيات التالية: شخصية المرأة (لاتيكا) التي تقوم بوضع المتفجرات تحت المنصة الرئاسية، ورجل الشرطة الإسباني (غونزاليس) الذي يقوم بإدخال المتفجرات وتسليمها إلى لاتيكا، وشخصية (سام) وهو المركز المحرك لكل الأطراف، وشخصية المصور (لويس) الذي يقوم بتصوير مؤتمر القمة، وشخصية الحارس الشخصي للرئيس (كنت تايلور) المسؤول عن وضع البندقة الآلية الموجهة وتفكيكها بعد إتمام الاغتيال، وشخصية (خافيير) الذي يقوم باختطاف الرئيس. ويشغل التواتر السردي هنا المقدار الأكبر من زمن السرد الفلمي الذي يقارب 30 دقيقة. وبعد وصول العميل (خافيير) إلى قاعة الرئيس في الفندق وقتله جميع أفراد حمايته وأسر الرئيس الحقيقي واقتياده إلى الخارج لتسليمه إلى (لاتيكا) حسب الاتفاق وإطلاق سراح أخيه المحتجز، يصل السرد إلى نقطة نهاية التواتر الخامس السابق، ومن ثم ينطلق لتكملة السرد الذي لم يتم سرده في المحاور السابقة وربط كل خيوط نهايات التواترات السابقة؛ بحيث يصبح الزمن في استمرار لإكمال عملية القص لما لم نشاهده من أحداث سابقة أولا، ولإكمال سرد الأحداث ثانيا. يتجه (سام ولاتيكا) بعدها بسيارة الإسعاف التي كانت موضوعة في مكان محدد للانطلاق بها إلى موقع الانفجار الأول في بوابة الفندق الذي يقطن فيه الرئيس الأميركي، وحال وصولهما إلى مكان الانفجار ونزوله من الإسعاف يقوم بتفجير القنبلة الثانية عن بعد في المنصة الرئاسية من خلال جهاز الموبايل. ثم نتابع (توماس بارنز) المتجه نحو المحطة التلفزيونية ليشاهد زميله (تايلور) بواسطة إحدى شاشات المحطة وهو يتنكر بزي الشرطة الإسبانية، وهنا تركز الكاميرا على عيني (بارنز) ليحدث انتقال زمني إلى الماضي القريب من خلال عيني (بارنز) الذي يقوم بعملية استنتاج متسارع للأحداث واكتشاف كيفية قيام زميله (تايلور) بقتل اثنين من زملائه في الحماية وتفكيك البندقة الآلية التي اغتيل بها الرئيس الأميركي (البديل) عن بعد لإخفاء الأدلة وتمويه الآخرين. وهنا يغادر (بارنز) مسرعا ليتجه إلى الشارع الخلفي للبلازا، فنرى (تايلور) وهو يقوم بسرقة سيارة أحد المواطنين والهرب ليقل العميل الماجور (خافيير)، فيحاول (بارنز) اللحاق بهما وإمساكهما، فتحدث مطاردة محمومة بالسيارات وسط شوارع المدينة الضيقة المزدحمة لتنتهي باصطدام سيارة (بارنز) بسيارة شحن وخروجه منها لإكمال ملاحقته، ثم يلتقي العميلان (خافيير وتايلور) بسيارتهما الشرطي الإسباني (غونزاليس) الهارب بدوره من المطاردة أيضا تحت تقاطع للجسور حيث تلتقي كل أطراف التواترات السردية السابقة وكالآتي:

أولا: القاتل (خافيير) يترجل من سيارته لمواجهة الشرطي الإسباني (غونزاليس) المشترك في العملية ليسأله عن أخيه المخطوف ليكتشف الاثنان أنهما قد تم الإيقاع بهما.

ثانيا: السائح الأميركي (هوارد لويس) الذي يصور كسائح تفاصيل القمة الرئاسية والحشود الجماهيرية ويشاهد الفتاة الصغيرة (آنا) التي فقدت والدتها في خضم أحداث اغتيال الرئيس فيهرع إلى إنقاذها وهي تحاول عبور الشارع بالقرب من مكان التقاطع تحت الجسور.

ثالثا: الحارس الشخصي (توماس بارنز) بعد خروجه من سيارته المحطمة ويتوجه مهرولا باتجاه التقاطع الذي أصبح على مقربة منه ويشاهد العميلين (تايلور وخافير) بعد مطاردتهما له ليقوم بإطلاق الرصاص على (خافيير) المترجل من السيارة ليصيبه في كتفه بينما يحاول (خافيير) الهرب واللحاق بـ(تايلور) الذي يتركه منطلقا بسيارته ومن ثم يتشبث (خافيير) بالسيارة ليقوم (تايلور) وهو يقود السيارة بإطلاق الرصاص عليه وقتله.

رابعا: يستمر (توماس بارنز) بإطلاق الرصاص من مسدسه باتجاه تايلور المنطلق بسيارته التي يقودها فيصيب (تايلور) الذي يفقد السيطرة على سيارته لتصطدم بالجدار الكونكريتي تحت الجسر لتتوقف، فيقوم (بارنز) بإخراجه من وراء مقود السيارة وهو ينزف سائلا إياه:

بارنز: لقد خنتني؟ لماذا فعلت ذلك؟

أين الرئيس؟ من الذي خطفه؟

تايلور: هذه الحرب لن تنتهي.

خامسا: الرئيس الحقيقي المختطف في داخل سيارة الإسعاف التي يقودها (سام ولاتيكا) وهو يحاول التخلص من تأثير المخدر ليقوم بضرب (لاتيكا) بعمود المغذي لسيارة الإسعاف على رأسها وهي تجلس بجانب السائق.

نرى أن كل هذه المحاور تلتقي في النهاية ويتم ربطها بلقطة خاصة ومدروسة لحركة الكاميرا من قبل صانع العمل تجتمع فيها كل أطراف التواترات السردية السابقة وبحركة كاميرا متميزة تجمع كل الشخصيات المتواجدة واحدة تلو الأخرى؛ إذ تنطلق الكاميرا من أعلى إلى الأسفل لتنفذ من زجاج سيارة الإسعاف الخلفية وتخرج من الأمام باتجاه الطفلة (آنا) الواقفة مع مزج للسائح (لويس) الراكض باتجاه (آنا) ومع حركة كاميرا سريعة مستعرضة الحارس (بارنز) وهو يمسك بالعميل (تايلور) الذي فارق الحياة، و(خافيير وغونزاليس) المطروحين أرضا بعد قتلهما، ثم تعود الكاميرا المتحركة إلى وجه (بارنز) الذي ينظر بدوره إلى سيارة الإسعاف التي تتدحرج بعد انقلابها باتجاه الطفلة (آنا) الذي ينقذها (لويس) في اللحظة الأخيرة. تقاطع الطرق الذي تلاقت فيه الشخصيات يعطي دلالة إلى تقاطع محاور السرد التي تقاطعت هنا حيث يتم توظيف المكان لأغراض جمالية ودلالية وفلسفية - فتنقلب سيارة الإسعاف التي يقودها (سام) وهو يحاول تجنب الاصطدام بالطفلة (آنا) التي تقف وسط الشارع وهنا يهرع السائح الأميركي (لويس) لينقذ (آنا) في اللحظة الأخيرة من موت محقق فتنقلب سيارة الإسعاف لتنجو الطفلة (آنا) في اللحظة الأخيرة، وعندها يتجه رجل الحماية الشخصي (بارنز) إلى سيارة الإسعاف بعد انقلابها ليكتشف أن في داخلها الرئيس الأمريكي المختطف، فيقوم بإنقاذه وقتل المختطف (سام) داخل سيارة الإسعاف وهكذا يكون (بارنز) قد أنقذ حياة الرئيس الأميركي مرة ثانية.

النتائج

1. حمل تعليق المذيع التلفزيوني الإخباري الذي يفتتح به كل تواتر سردي إشارة ودلالة أيديولوجية صريحة تم التأكيد عليها بصورة مستمرة في التواترات اللاحقة بضرورة مكافحة خطر الإرهاب المتزايد الذي يهدد الأمن العالمي.

2. ارتبط التواتر السردي بوجهة النظر الأيديولوجية لكل شخصية من الشخصيات التي ترى الحقائق من وجهة نظرها الخاصة والزاوية التي تنظر منها إلى الأحداث، وهذا ما تم تأكيده بصورة مباشرة من خلال حوار الشخصيات في كل تواتر سردي بصورة منفردة.
3. ارتبط التواتر السردي ارتباطا حتميا باختلاف وجهات النظر السردية للشخصيات في الفلم.
4. كشف التواتر السردي عن تنوع وتعدد في أشكال الوعي داخل الخطاب الفلمي باحتوائه على أكثر من وجهة نظر سردية.
5. عمل التواتر السردي على خلق أبعاد جمالية ودلالية وفلسفية وأيديولوجية مضافة للأحداث المعروضة على الشاشة بما يفتح المجال واسعا للتأويل لدى المشاهد.
6. فكرة التواترالسردي ارتبطت حتما بما يراد إيصاله إلى المشاهد من أبعاد جمالية ودلالية وأيديولوجية واستنادا إلى الدلالة النهائية.

الاستنتاجات

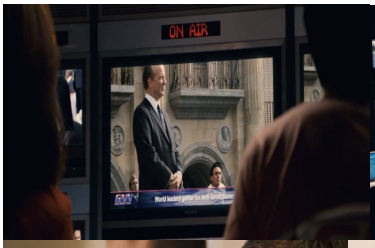
1. يعيد التواتر السردي الصياغة الزمنية للحدث مع لحظة الشروع للحدث المستعاد وحتى لحظة الانتهاء، إذ يتم إقفال الخط الزمني للحدث في القصة وارتباطه بوجهة نظر خاصة، في حين إن الخط الزمني للحدث في الخطاب يبقى مستمرا لاستيعاب الحدث بأكمله.
2. ينفرد الخط الزمني للمحور الحكائي الأول الذي تسرد من خلاله قصة الفلم الأساسية في بقائه في حالته الطبيعية المسايرة لزمن القصة قياسا بزمن باقي المحاور المتواترة.
3. يرتبط التواتر السردي في الفلم الروائي بثبات المكان بوصفه الوعاء الذي يحتوي الأحداث المعروضة.
4. تعدد وجهات النظرالسردية يعكس تعددا وتنوعا بالشخصيات المشاركة في الحدث ويستلزم بالضرورة تنوعا في مواقفها الأيديولوجية والفلسفية.
5. في البناء السردي المتواتر (سرد أكثر من مرة، ما حدث مرة) يبرز المقترب السردي للحدث وهو ما يعني التقاء وجهات النظر السردية المتواترة على ذات المشهد.
6. هناك إنتاج سينمائي متزايد وفق وعي فني وفكري واضح لدى صانع العمل بآلية توظيف أو استخدام التواتر السردي في المنجز المعاصر من الأفلام، ولا يعني هذا الكلام أنه لا وجود لتراث وأساس فكري للموضوع في الأدبيات والسينما والتلفاز على حد سواء.

الخاتمة

وفي الختام يرى الباحثان أن التواتر السردي ضمن مفهوم (سرد أكثر من مرة ما حدث مرة) تشكل الحالة الأكثر ورودا ونتاجا على مستوى الخطاب السينمائي التي تثير الانتباه لذاتها من قبل المتلقي دون الحالات الثلاث الأخرى من التواتر التي ورد ذكرها في خضم البحث، فهي تفتح الطريق لتساؤلات كثيرة عن الأسباب

الحقيقية التي تقف وراء استخدامها ومدى ارتباطها بالجانب الدلالي والجمالي والمعنى الذي يراد إيصاله من خلال هذا النسق الذي لم يأت لغرض التنويع الشكلي أو الجمالي فقط وإنما يأتي وفق مقاصد مدروسة مسبقا من قبل كاتب السيناريو والمخرج الذي يكون أكثر قدرة على استخدام أدواته ومنها اختيار الشكل السردي المناسب الذي يدعم الدلالة أو الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي وفق أساليب متجددة ومبتكرة قد شغلت حيزا لا بأس به من النتاجات السينمائية الإبداعية المتميزة التي كانت سببا ومدعاة للتركيز على هذا النمط من التواتر من بين الأنماط الأخرى.

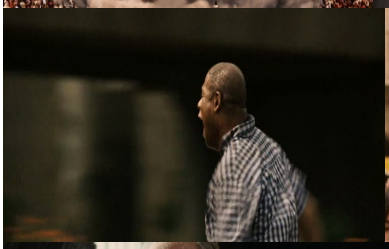
ملحق بالصور لتوضيح صيغ التحليل:



أولا: التواتر السردي الأول من وجهة نظر المحطة الإخبارية.

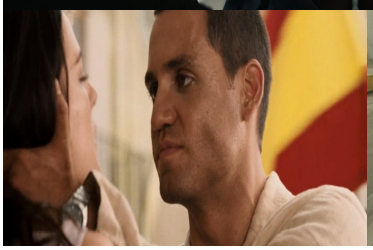
ثانيا: التواتر السردي الثاني من وجهة نظر الحارس الشخصي (توم بارنز).

ثالثا: التواتر السردي الثالث من وجهة نظر رجل الشرطة الإسباني (انريكي).



رابعا: التواترالسردي الرابع من وجهة نظر السائح الأميركي (هوارد لويس).

خامسا: التواترالخامس من وجهة نظر الرئيس الأميركي ومستشاريه.



سادسا: التواترالسادس والأخير من وجهة النظر الموضوعية.

المصادر والمراجع **Sources & References**

1. Gerard Gent, (1977). *Narrative Discourse* - A Research into the Curriculum, translation: Muhammad Mutasim, Abdul Jalil Al-Azdi and Amarali, Supreme Council of Culture - Cairo, p. 130.

جيرار جنت، (1977). *خطاب الحكاية*- بحث في المنهج، ترجمة:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص.130

2. Seymour chatman, (1978) *Story and Discourse-narrative structure in fiction and film*, London and Ithaca:cornell university press ltd, p. 24-25
3. Gerard Gent, (1997). *Narrative Discourse - A Research into the Curriculum*, translation: Muhammad Mutasim, Abdul Jalil Al-Azdi and Amarali, Supreme Council of Culture - Cairo, p. 130-131.

جيرار جنت، (1997). *خطاب الحكاية* - بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي،المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ص130-131.

4. Abdullah Ibrahim,(1990). *the narrative visualizer - critical approaches to intertextuality and significance*, Arab Cultural Center - Beirut, pp. 112-113.

عبد الله ابراهيم، *(1990). المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والدلالة*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص112-113.

5. Abdullah Ibrahim, (1993). *the structure of the novel and the film*, Arab Horizons magazine, (Baghdad - House of General Cultural Affairs, No. 4, p. 117.

عبدالله ابراهيم،(1993). *بنية الرواية والفلم*، مجلة آفاق عربية، العدد 4 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ص.117

6. Saeed Yektan, (2012). *Narratives and Narrative Analysis - Form and Significance*, Casablanca - Morocco, pp. 87-89.

سعيد يقطين، (2012). *السرديات والتحليل السردي- الشكل والدلالة*، الدار البيضاء، المغرب، ص87-89.

8. William Faulkner, (1984). *Hustle and Violence*, Translation and Presentation: Jabra Ibrahim Jabra, Beirut - Arab Institute for Studies and Publishing, p. 7

وليم فوكنر، (1984). *الصخب والعنف*، ترجمة وتقديم: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ص7.

9. Looking: Naguib Mahfouz,.(1974). *Miramar*, Beirut-Dar Al-Qalam.

نجيب محفوظ،(1974). *ميرامار*، بيروت، دار القلم.

10. Fouad Al-Takarli,(1980). *Far-Back,*dar ebn rushd-beirut.

فؤادالتكرلي، (1980). *الرجع البعيد*، دار ابن رشد، بيروت.

11. See: verginia wolf, *Mrs.dallway* ,published by Granada publishing limited, 1976.
12. A group of authors, (1989)_*narrative theory from the point of view to the focus*, translation: Naji Al-Mustafa, Academic and University Dialogue Publications, p. 29.

مجموعة مؤلفين،(1989). *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير*، ترجمة:ناجي المصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،ص29.

13. Salah Fasl, (1987). *Structural Theory in Literary Criticism*, Iraqi Ministry of Culture and Information-General Cultural Affairs House, p. 438

صلاح فضل، (1987). *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة. ص438

14. Salah Fasl, (1987). *Structural Theory in Literary Criticism*, Iraqi Ministry of-13 Culture and Information-General Cultural Affairs House, p. 489

صلاح فضل، (1987). *النظرية البنائية في النقد الأدبي*، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة. ص489.

15. Fadel Thamer, (1992). *The another Voice* - The Talking Essence of Literary- Discourse, Dar Al-Shawam Public Cultural University - Baghdad, p. 28. .

فاضل ثامر، *(1992). الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ص28.

16. Hammadi Keroom, (2005). *The Quote from the Narrative Narrator to the Film Narrator*, p. 155.

حمادي كيروم، (2005). *الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفلمي*، سورية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة. ص155.

17. Film *(The Red Violin)*, Directed by: Frankus Gerrard, Screenplay and Directed by: Don McClar and Frankus Gerrard, Cast: Samuel Jackson-Don McClar, 1996 .

فلم *(الكمان الأحمر)*، إخراج فرانكوس جيرارد، سيناريو وإخراج دون ماكلر وفرانكوس جيرارد، تمثيل:ساموبل جاكسون، دون مكلر، 1996.

18. Warren Buckland, *Understanding Film Studies,* T: Muhammad Munir Al-Asbahi, Damascus - General Film Foundation, Ministry of Culture Publications, 2012, p. 64.

وارن بكلاند، *فهم دراسات الأفلام*، ت:محمد منيرالأصبحي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة،2012، ص64

19. looking: A- Zivitan Todorov,(1982).*Structural Structures,* Translation: Mustafa Al-Tuwani, Journal of Foreign Culture, No. 3,1982, p. 17

ا- تزيفيتان تودوروف، (1982). *الإنشائية الهيكلية*، ترجمة:مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 3، ص17.

20. Al Marzouqi, Samir. and Shaker, Jamil (1986). *An Introduction to Story Theory*, Analysis and Application, General Cultural Affairs House - Baghdad, 1986, pp. 86-88.

ب- المرزوقي، سمير. شاكر، جميل، (1986).*مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص86-.88

21. Film *(Happy Death day)*, Screenplay: Scott Lobdell, Directed: Christopherland.

فلم *(عيد موت سعيد)*، سيناريو سكوت لوبدل، إخراج كريستوفرلاندون.

22. Film *(destination)*, Written and directed by Fabienne Whipple, 2012

فلم *(القدر)*، سيناريو وإخراج فابين ويبل، 2012.

23. AL-Eid, Yemeni,(1999). *Narrative Narration Techniques in the Light of the Structural Approach*, 2nd edition, Beirut-Lebanon, p. 86 .

العيد، يمنى، (1999). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ط2،بيروت، لبنان، ص86.

24. Azzam, Muhammad,(2005). *Poetic Discourse*, Publications of the Arab Writers Union - Damascus, p. 107 .

عزام، محمد، (2005). *شعرية الخطاب السردي*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص107.