تمثلات الواقع في السرد الفلمي الاولاد الطيبون انموذجًا

م.م. فؤاد خضر عباس
fuaadfuaad1973@gmail.com
وزارة التربية/ الكلية التربوية المفتوحة

الملخص

بناء الأفلام من خلال وجود قصة حقيقة أو واقعة ذات أبعاد مستمدة من الحياة سواء كانت تاريخية أو معاصرة أو سيرة ذاتية أو اجتماعية– في محور الوثيقة الحقيقية والمحور الفني وهو السرد السينمائي. وقد قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول. الفصل الأول كان بعنوان "الإطار المنهجي للبحث". وتضمن تحديد مشكلة البحث. هل هناك أهمية للسرد في بناء أفلام مبنية على قصص واقعية؟ اجتماعية؟ وأهمية البحث كذلك أهداف البحث والتي تمثلت في التعرف على أهمية البحث في تناول موضوع ما في الواقع كوثائق حالة الدولة. السرد في الفيلم الروائي في النقاط التالية:

١. هل هناك أي تغيرات في الوقائع الحقيقية في تمثيلاتهم؟

٢. إذا كانت القصة حقيقية فهل المكان الذي تحتويها والشخصيات الناشطة فيها حقيقية أم قريبة من الحقيقة؟

٣. هل يمكن إعادة إنتاج الواقع كما هو وتقديمه فنياً؟

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث إلى :

الكشف عن آلية الواقع والسرد في الفيلم الروائي وكذلك حدود البحث العامة لها أثر كبير في القصص التي لها بعد فني فيها شكل الفن حسب العلاقة بين العمل وأهمية البحث كما فضلا عن أهداف البحث والتي تمثلت في التعرف على أهمية البحث في تناول موضوع ما في الواقع كوثائق الحالة السردية في الفيلم الروائي في النقاط التالية:

١. هل هناك أي تغيرات في الوقائع الحقيقية في تمثيلاتهم؟

٢. إذا كانت القصة حقيقية فهل المكان الذي تحتويها والشخصيات الناشطة فيها حقيقية أم قريبة من الحقيقة؟

٣. هل يمكن إعادة إنتاج الواقع كما هو وتقديمه فنياً؟

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث إلى :

الكشف عن آلية الواقع والسرد في الفيلم الروائي.

وكذلك حدود البحث.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، وقسم الإطار النظري إلى ثلاثة موضوعات واقعية في الفن السينمائي. أما الجزء الثاني فقد سمي بآلية السرد السردي، أي أن مفهوم السرد يشمل بشكل أساسي جميع تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بخاصيتين: وجود قصة أو قصة، ويقدم الراوي الذي يروي لنا أو يروي لنا هذه القصة، والذي يروي المبحث الثالث جاء تحت عنوان التجسيد في الفيلم الروائي حيث اختزلت الصورة السينمائية عددا من الأشكال والكلمات التي تستخدمها الفنون الأدبية الأخرى للتعبير عن مضامينها بعد أن خرج الباحث بمؤشرات الإطار النظري الذي استمد منه أحد المؤشرات بعد موافقة لجنة الخبراء والمحكمين ليكون أداة للتحليل. والذي اعتمده الباحث في تحليل العينة المختارة وهي "أولاد الخير" ومبرر أخذ العينة وأداة البحث ووحدة التحليل.

الفصل الرابع: تضمن تحليل العينة المختارة واستخلاص النتائج النهائية المستخلصة من التحليل وأبرزها: أولاً: النتائج: . الاعتماد على الواقع كأساس في إنتاج نوع من أنواع الأفلام المبنية على قصص حقيقية وأشخاص حقيقيين.

٢. السرد السردي في عملية سرد الواقع في الفيلم السينمائي يعمل على إنتاج النوع السينمائي.

٣. هناك علاقة تفاعلية بين الواقع والسرد السينمائي من خلال تجسيد عناصر اللغة السينمائية.

والذي جاء للإجابة عن أهداف البحث وكذلك عرض الاستنتاجات المستخلصة من نتائج البحث، وتضمن قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية: تمثلات الواقع، السرد الفلمي، الاولاد الطيبون انموذجًا.

epresentations of reality in the film narrative The Good Boys as an example

M. M. Fouad Khader Abbas

Ministry of Education /Open Educational College

Abstract

Building films through the presence of a true story or incident with dimensions derived from life, whether historical, contemporary, autobiographical, or social – in the axis of the real document and the artistic axis, which is the cinematic narrative. The researcher divided his research into four chapters. The first chapter was entitled "The

methodological framework for the research." It includes defining the research problem. Is there an importance to narrative in building films based on real-life stories? Social? The importance of the research is also the objectives of the research, which were to identify the importance of research in dealing with a topic in reality, such as state case documents. The narration in the feature film is based on the following points:

Are there any changes to the real facts in their representation

If the story is true, are the place it contains and the characters active in it real or close to the truth?

Is it possible to reproduce reality as it is and present it artistically

Third: Research objectives

The research aims to:

Revealing the mechanism of reality and narration in the fictional film, as well as the general limits of research, have a great impact on stories that have an artistic dimension in which the form of art depends on the relationship between the work and the importance of the research, as well as the objectives of the research, which were represented in identifying the importance of research in dealing with a topic in reality. As documents of the narrative situation in the narrative film in the following pointsAre there any changes to the real facts in their representations:

If the story is true, are the place it contains and the characters active in it real or close to the truth?

Is it possible to reproduce reality as it is and present it artistically

Third: Research objectives

The research aims to

Revealing the mechanism of reality and narrative in the feature film

As well as the limits of research

The second chapter included the theoretical framework and previous studies, and divided the theoretical framework into three realistic topics in cinematic art. As for the second part, it was called the mechanism of narrative narration, meaning that the concept of narration basically includes all those literary works that are characterized by two characteristics: the presence of a story or story, and it presents the narrator who tells us or narrates this story to us, and who narrates the third section, which came under the title of embodiment in the film. The novelist, where the cinematic image reduced a number of forms and words used by other literary arts to express their contents, after the researcher came up with indicators of the theoretical framework from which one of the indicators was derived after the approval of the committee of experts and arbitrators, to be a tool for analysis. Which was adopted by the researcher in analyzing the selected sample, which is “Awlad Al-Khair”, the justification for taking the sample, the research tool, and the unit of analysis

Chapter Four: It included analyzing the selected sample and drawing the final results drawn from the analysis, the most prominent of which are: First: Results:. Relying on reality as a basis in producing a type of film based on real stories and real people

Narrative narration in the process of narrating reality in the cinematic film works to produce the cinematic genre

There is an interactive relationship between reality and cinematic narrative through the embodiment of elements of cinematic language

Which came to answer the objectives of the research as well as present the conclusions drawn from the research results, and included a list of sources and references on which the research relied and a summary of the research in English

١ : مشكلة البحث :تعد بناء الافلام من خلال وجود قصة حقيقة او حادثة ذات ابعاد مستنبطة من من الحياة سواء كانت تاريخية او معاصرة او سير ذاتية او ذات صبغة اجتماعية عمومية

لها اثرها البالغ في ان تكون قصص ذات بعد فني يتم فيها صياغة شكلها الفني وفق العلاقة مابين الاشتغال في محور الوثيقة الحقيقية والمحور الفني وهو السرد السينمائي فجاء البحث الى تحديد مشكلة البحث **هل هناك اهمية للسرد في بناء الافلام التي بنيت على قصص واقعية وكيف يتم بناء الشكل السينمائي لتلك الوقائع ؟**

٢ : أهمية البحث

تأتي اهمية البحث في تناول موضوع واقع في بأعتبارها وثائق والية اشتغال السرد في الفيلم الروائي في نقاط تالية هي :

١. هل هناك متغيرات تطرأ على الوقائع الحقيقية في تمثلاتها الصورية ؟
٢. فأذا كانت الحكاية حقيقية فهل يمكن المكان الحاوي لها والشخصيات الفاعلة فيها حقيقية او قريبة من الحقيقة ؟
٣. هل يمكن استنساخ الواقع كما هو وعرضه فنياً؟

٣ : أهداف البحث

يهدف البحث الى :

الكشف عن الية اشتغال الواقع والسرد في الفليم الروائي .

٤ : حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة المعالجات الإخراجية للأعمال السينمائية المنتجة في عام ١٩٩٠ وذلك لوجود لوجود جيل من الافلام الواقعية في هذه السنة :

١. الحد الموضوعي الاحداث والشخصيات في الفيلم الروائي الواقعي .
٢. مكان العرض في قناة mbc2 مكان الانتاج الولايات المتحدة الامريكية.
٣. عام ١٩٩٠سنة الانتاج .

٥: تعريف المصطلحات

١- تمثلات

أ- تمثلات (لغة) ورد مصطلح تمثلات في :

١. تمثل في معجم المعاني الجامع " تَمَثَّلَ بِهِ : تَشَبَّهَ بِهِ ، اِتَّخَذَهُ مِثالاً" [١]
٢. تمثل في قاموس المعجم الوسيط (تمثّل الشّيء له

تصوّر له ، تشخَّص له :- { فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا }[٢]

٣. تمثل كما جاء في المعجم: الغني

(تمثَّل تمثل – تمثلا

١ – تمثل به: تشبه به. ٢ – تمثل بالشيء: ضربه مثلا . ٣ – تمثل له الشيء: تصور له"[٣]

٤. تمثل في معجم اللغة العربية المعاصر:

"مِثل : كلمةُ تَسْوِيَةٍ .

يقال : هذا مِثْله ومَثَله كما يقال شِبْهه وشَبَهُه بمعنى"[٤]

٥.تمثل في المعجم الرائد:

تمثل

١- "مصدر تمثل . ٢ - أن يسري الغذاء في الجسم ويتحول إلى نوعه "[٥]

التعريف الاصطلاحي للتمثلات :هو التجسيد الذي يحوي كل من قصة الواقع والسرد المحكي.

٢-الواقع

الواقع (لغة) كما ورد في :

١. تعريف و معنى واقع في معجم الفروق اللغوية

"واقِعِيّ[مفرد]: • اسم منسوب إلى واقِع٢: مذهب/ حَدث واقِعِيّ"[٦]

٢. تعريف و معنى واقع كما جاء في قاموس المعجم الوسيط

(واقع الشيءوقَع فيه ، دخَل فيه :- { وَرَأَى الْمُجْرِمُونَ النَّارَ فَظَنُّوا أَنَّهُمْ مُوَاقِعُوهَا }[٧]

٣. تعريف واقع في معجم الغني

"وَاقِعٌ جمع : وُقَّعٌ ، وُقُوعٌ . [و ق ع]. (فاعل من وَقَعَ)

١ . :- أَمْرٌ وَاقِعٌ :- : حَاصِلٌ

٢ . :- وَاقِعٌ عَلَى رَأْسِهِ لاَ مَحَالَةَ :- : سَاقِطٌ"[٨]

٤. المعجم الوسيط

"وَاقَعَهُوَاقَعَهُ مُواقعةً ، ووِقاعًا : حارَبَه .

و وَاقَعَهُ الأُمورَ : داناها "[٩]

٥.تعريف واقع في معجم الرائد

"واقِعواقع – ج ، وقع ووقوع ١ – « شيء واقع » : حاصل"[١٠]

التعريف الاصطلاحي للوقائع : انها عنصر الواقعية الذي تستند اليها القصة السينمائية من خلال الاحداث الاكيدة التي تم دعمها على ارض الواقع .

الاطار النظري

الواقعية في الفن السينمائي

ارتبط السينما ومنذ بداياتها بالواقع والواقعية، وسبب هذا الارتباط هو قدرة الكاميرا السينمائية على تصوير ما يقع امامها، ونقل بشكل مباشر ودون تزييف، فالكاميرا حيادية في النقل ولكن التزييف يكون في قدرة التلاعب بما هو موجود امام الكاميرا نفسها، ان الواقعية "لا تستمد قيمتها من كونها واقعية، أي تجعلك تصدق أن ما تراه يحدث في الواقع، فهذه ليست قيمة في ذاتها , وإنما الواقعية التي تجعل المتفرج يفكر ويتأمل حياته ، والواقع الذي يعيش فيه، ويستمتع

بالأسلوب الفني الذي يتم به التعبير عن الواقع أساسا، وهذا ما يفرق بين العمل الفني وبين محاضر في السياسة أو الاقتصاد"[٢٠]، لذا فان رواد السينما الاوائل قد برعوا في صنع افلام بسيطة عن الحياة وتسجيلها بشكل عفوي ومباشر، مثل الاخوة لومير، في محاولاتهم البسيطة في رش الجناييني ووصول القطار الى المحطة، وغذاء طفل، وغيرها من المحاولات البسيطة، الا ان الاقتراب من الواقع قد تحقق في اول الامر على يد الوثائقيين السينمائيين من امثال (روبرت فلاهرتي) في فيلم (نانوك رجل الشمال)، ويرى الباحث ان هذا النوع من الافلام (الوثائقية) قد جسر الكثير من العلاقات الواعية ما بين الكاميرا والواقع، فضلا عن ايجاد وسائل سينمائية تمكن السينمائي من الاقتراب من الواقع نفسه، عن طريق توظيف الموضوعية في الطرح او التعامل مع الواقع الموضوعي، اذ يقول كاراكاور مُنظرَ الواقعية في السينما " الواقعية تعيد العدسة إلى رأس الإنسان صيرورته وتحوله المستمر , وهو يرى الأحياء المجهرية , المجرات , الأقمار والكرة الأرضية والمدن والبحر فتثير هذه الرؤية الإحساس بالرهبة والروعة والمتعة بالحياة المتقدمة أمام العدسة وتصوير الحياة كما هي بعفويتها، وغرائبها، وجمالها، وتعقيدها، وبساطتها"[١]، لذا فان رواد السينما الاوائل ومن بعدهم العديد من المنظرين الذين اكدو على التعامل مع الواقع، من خلال الوسائل السينمائية، قد طوروا مفاهيم سينمائية ترتبط بالحقيقة الواقعية من جهة وبالطروحات الجمالية التي تؤطر هذا الواقع من جهة اخرى، فظهرت على تاريخ السينما العديد من الطروحات التنظيرية، مثل ما طرح في سينما الموجة الفرنسية او او الواقعية الايطالية الجديدة او السينما عين وغيرها من التنظيرات التي تناولت كيفيات التعامل مع الواقع بموضوعية وجمالية، اذ يعتقد (اندريه بازان) ان مهفوم الواقعية لا يرتبط فقط بدقة النقل وانما بالقدرة على اقناع المتفرج ان ما يراه هو الواقع بعينه، لذا فان ايجاد وسائل سينمائية تؤمن التعامل بموضوعية مع الواقع وتعبر عن مستوى جمالي هي ما كان يبحث عنها منظروا الواقعية، ومنهم (بازان)، عبر الاقتراب من الطبيعة او المكان بشكل موضوعية، لذا "تضفي الطبيعة الموضوعية للتصوير الفوتوغرافي صفة الهدف اننا مضطرون ان نقبل كواقع وجود الموضوع الذي ينتج فهو تقليد موضوع امامنا أي في الزمان والمكان، يتمتع التصوير الفوتوغرافي بميزة معينة في هذا التحويل للواقع من الشيء الى ما يمثله"[٢١].

في حين يرى (كراكاور) ان السينما تحيا بالرغبة في نقل الواقع كما هو، وان عملية الاقتراب من الواقع لا يعني النقل المباشر للموجودات قدر التقرب الى مضامينها وتحليلها والبحث عن تفاصيل غير مرئية بالنسبة للمتفرج ، فالسينما ارتبطت بالحياة الواقعية ومنها تبدع، اذ يرى (كراكاور) "ان كل وسط منحاز للاشياء التي يتفرد بامكانياته لايصاله فان السينما في تصورنا

تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في اكثر اشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الايماءات العفوية والانطباعات السريعة هي بيت قصيدها"[٢٢]. فالنظر لظاهر الاشياء لا يعني نهاية الامر بالنسبة الى السينمائي الواقعي وانما الذهاب نحو تحليل المضامين "ولهذا فان اكثر الاعمال ابداعاً هي تلك التي تتوخى عمق المضمون او التجربة الانسانية المعاشة ويتم عرضها في اطار من البساطة والسلاسة والفن الراقي والجمال المبدع"[٢٣]، ان المفهوم الذي طرحها كراكاور قد ارتكزت على مقولة كان هو مولع بها وتمثل خلاصة فكرية لطروحاته الواقعية، فهو "مولع بعبارة الطبيعة وقد ضبطت في الفعل أي ان الفلم اكثر ملائمة لتسجيل الاحداث والاشياء التي قد تغفل في الحياة مثل حركة ورقة مثلاً او حركة موجة في ساقية"[٢٤]. كما ان (كراكاور) يميز ما بين دافعين اساسيين يمثلان رغبة دفينة في اعماق اي مخرج سينمائي، وهذا الدافعان يرتبطان بالقدرة على التعامل مع الموجوات بطرق فنية متمايزة، اذ "ان لكل صانع فلم دافعين محتملين دافع الواقعية ودافع الشكلية، تحطم الشكلية المعالجة السينمائية فقط اذا عملت من تلقاء نفسها من دون وعي لتلك السلطة التي لها. لكن اذا استخدمت استخداماً سليماً فانها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبات صانعي الافلام، ان ندخل الى الواقع ونغوص فيه"[٢٥]. الا ان الامر المسلم به بالنسبة لرواد ومنظري الواقعي في الفن السينمائي ان الفيلم لايستقيم على المستوى الجمالي والابداعي ولا يمكن له التعبير عن حقيقة الانسان والاقتراب منه الا باعتماد الواقعية والموضوعية في الطرح والتصوير، "فالسينما هي فن الواقع وان بامكانها نقل الحقيقة الظاهرة بكل ما يمكن من امانة وباقرب ما يمكن من الحقيقة من دون تغير وبالادوات الدقيقة التي تختص السينما بها[٢٦].

ويتميز المخرجون الواقعيون باساليب ارخراجية تمكنهم من التعامل مع الواقع او الحدثة الواقعة امام الكاميرا بطرق متشابهة، يمكن تاشيرها انها اسلوب واقعي، فاغلب المخرجون يرغبون في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد, ويفضلون اللقطات البعيدة , ويميلون إلى تجنب الزوايا المتعارف عليها , وأكثر مشاهدهم تُصّورُ من مستوى زاوية العين ٠ والواقعي يرغب في أن يجعل الجمهور ينسى أن هنالك تصويراً إطلاقا . وأما فيما يخص الإنارة فإن الواقعي يفضل النور السائد في التصوير ٠ وأن المخرجين الواقعيين يفضلون استخدام العدسات الاعتيادية, لكي يقللوا من التشويه إلى الحد الأدنى[٢٨]. وقد حدد (لوي دي جانيتي)* اهم السمات الاسلوبية التي تميز السينما الواقعية وعلى النحو الاتي:

اولا:- الواقعي يهدف الى ايهام المتفرج بان ما يراه في الفلم هو في الواقع من خلال الاختيار الاقل وضوحاً للمادة المصورة.

* ينظر لوي دي جانيتي، فهم السينما ... الفصول التصوير.. الميزانستين – الحركة – المونتاج – الصوت، الدراما، وهذه الفروق تكون مشار اليها في تلك الفصول.

ثانياً:- الافلام الواقعية تميل الى مشاركة الجمهور لان اهدافها ضمنية تتطلب من المتفرج مشاركة في الرأي مع وجود تلميحات بصدد مغزى بعض اللقطات والمشاهد.

ثالثاً:- الافلام الواقعية تؤكد الاهتمام بالمضمون وليس الشكل والتقنية. اذا ما جاز الفصل بينهما.

رابعاً:- الواقعيون عموماً يرغبون في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للحدث ولذلك يميلون الى تفضيل اللقطات العامة بسبب من مقدرتها على ابقاء العلاقة بين الشخوص وما يحيطهم.

خامساً:- الواقعيون يميلون الى تجنب زوايا التصوير المتطرفة حيث ان اكثر مشاهدهم تصور من مستوى زاوية نظر العين البشرية. وهم يفضلون الحصول على اوضح رؤية للموضوع.

سادساً:- الواقعي يرغب في ان يجعل الجمهور لا يعلم بان هناك الة للتصوير اطلاقاً.

سابعاً:- الواقعي ينقاد دائماً للاحتمال الفيزيائي فيما يتعلق باختيار زوايا التصوير.

ثامناً:- الواقعي يميل الى استخدام الانارة ضمن مصادرها الطبيعية كما انه يفضل غالباً النور السائد وخاصة في المشاهد الخارجية. كذلك انه لا يميل الى استخدام الانارة لاغراض رمزية.

تاسعاً:- الواقعيون يستخدمون اللون للايحاء بالجو والمزاج والتعبير المخفف لاستخدامه الرمزي.

عاشراً:- الواقعيون يفضلون استخدام العدسات متوسطة البعد البؤري (الاعتيادي) لكي يقللوا من التشويه الذي تحدثه العدسة الى الحد الادنى.

احد عشر:- يميل المخرجون الواقعيون الى استخدام التكوينات غير الرسمية الملفتة للنظر حيث تكون مثل هذه الصور وكانها عديمة البناء وتوحي بالترتيب الاعتباطي ويضحى هنا بالشكل من اجل الحقيقة.

اثنى عشر:- الواقعيون يميلون الى استخدام الاطر المفتوحة للايحاء بوجود امتداد للصورة خارج الاطار.

٢ . الية السرد الصوري

يرى (روبرت شولز) "أن مفهوم السرد اساساً يتضمن كل تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بوجود خاصيتين هما: وجود قصة أو حكاية، وتوفر سارد يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة التي يرويها "[٣٠], وهذا التعريف كما هو واضح يحدد السرد بالمادة المسرودة و الشخص الذي ينقل إلينا هذه المادة إي السارد، بينما يرى (موريس بيجا) بأن "السرد أي عمل يقوم على استعادة قصة أوحادثة "[٣١] بينما ترى (جرترود شتاين) ان الحكي او السرد "هو ما يمكن لكل شخص ان يقوله باي طريقة عن اي شيء يمكن حدوثه، او حدث بالفعل او سوف يحدث بأي شيء "[٣٢] فالسرد حسب ذلك يرتبط بـ "الكيفية التي تروى بها القصة" [٣٣] أي ان السارد هو الموجه للسرد بما يفرضه من أستباقات وأسترجاعات خالقا بذلك أبنية متعددة، كالبناء الدائري والمتتابع والتضمين والمتوازي والمتكرر ... الخ. وفي احدى اكثر المحاولات جرأة سعيا نحو فك هذا

الأشكال على المستوى الإصطلاحي لمفهوم السرد قام (جيرالد برنس) بوضع معجم متخصص للمصطلحات السردية تحت عنوان (المصطلح السردي) وذلك في ضمن إطار علم السرد وذلك لحاجة المصطلح الواحد لتحديد مفهوم دقيق له وهو ما قام به (برنس)إذ يعرف السرد على أنه "الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو اكثر من الساردين وذلك لواحد او اثنين من المسرود لهم"[٣٤] وفي موضع آخر يعرف السرد بأنه يقترن بفعل القص "ان مجرد تصوير سارد يحكي وقائع ومواقف لمسرود له يؤكد حقيقة ان السرد ليس نتاجا فحسب بل عملية وليس مجرد هدف، وايضا فعل يحدث في مواقف معينة نتيجة لعوامل محددة تستهدف تأدية وظائف محددة: الأخبار، لفت الأنتباه، التسلية، الأغراء" [٣٥].

مكونات السرد

يتم تحديد مكونات السرد" بثلاثة عناصر هي: الراوي, المروي والمروي له"[٣٦], وسنتناول تباعاً وبشكل منفصل كل عنصر من هذه العناصر بالشرح والتفسير:

١.الراوي (السارد)

وهو "ذلك الشخص الذي يروي حكاية أو يخبر عنها, سواء كانت حقيقية أو متخيلة" [٣٧] ولكي نفهم دور السارد علينا أن نشرح تقنياته في تقديم الحكاية, وهي على نوعين سرد موضوعي وسرد ذاتي, ويقصد بالأول أن يكون السارد أي أن السارد يقف في السرد الموضوعي على مسافة متساوية من جميع الشخصيات ولا يتبنى وجهة نظر أي من الشخصيات, بل يكون على الحياد, في حين في السرد الذاتي, فأننا نرى الأحداث "من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير كل خبر"[٣٨], أي أن السارد في السرد الذاتي, يقوم بعرض الأحداث والأفعال من خلال وجهة نظره, إذ تُضفى انطباعات السارد وآراؤه على الأحداث بشكل ذاتي, وهنا لا تترك فرصة للمتلقي كي يفسر ويؤول وسواء كان السرد ذاتي أو موضوعي لا بد للسارد من زواية ينظر من خلالها إلى الأحداث يطلق عليها المنظرون أسم (وجهة النظر) أو التبئير.

وهي موقع السارد "من الأحداث التي يسردها، بمعنى أنها الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات "[١] ولهذا المصطلح أهمية مركزية فمن خلال وجهة نظر السارد يتحدد فهم المتلقي للأحداث وأرتباطه فيها فـ" نتيجة تحدد رؤية السارد إلى العالم الذي يرويه، بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضاً – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة الى المتلقي او يراها"[٢]، وقد أطلق كل من المنظرين التالية أسمائهم (جنيت، بويون، تودوروف), تسميات مختلفة على هذه الأقسام الثلاثة, ويمكن أن نرى ذلك في الجدول الآتي[٣٩]:

جنيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف اقل مما تعرفه الشخصية

٣. تجسيد الواقع في السرد الفلمي

السرد الفلمي

جاءت الصورة الفيلمية لتختزل عدداً من الأشكال والكلمات التي تستخدمها الفنون الروائية الأخرى للتعبير عن مضامينها حيث يؤكد لوي دي جانتي "ان المقابل لصوت الرواية في الادب هو عين الة التصوير وهذا الاختلاف مهم في الرواية الفرق بين الرواي والقاريء واضح فهو يشبه ان يقوم القاريء بالاستماع الى صديق يروي له قصة "[٤٤] لقد أفرز تطور دراسات النقد السينمائية تداخلات شكلية في جانب السرد وتحديد شكلين تتم المعالجة السردية من خلالهما:-

١- السرد الموضوعي:- يُعدّ الشكل الأول لتطور مفهوم السرد في الأتجاهات السينمائية، وتظهر أهم سماته في الأتجاهات الواقعية والتسجيلية والسارد فيه "لا يدخل وعي أي من الشخصيات وأنما يُخبرنا بالأحداث فقط من الخارج"[٤٥]. ويعد رواد الأتجاهات التسجيلية الروس أول من تبنى هذا الشكل السردي، وأبرزهم دزيغا فيرتوف في نظرية (عين الكاميرا).

٢- السرد الذاتي: بدأ هذا الشكل بالتنامي مع تطور مفاهيم السرد السينمائي، إذ نظرَ الى الأحداث بشكل ذاتي، وعرض دواخل الشخصيات باستخدام تقنيات سردية انتقلت من مفهوم الأدب الروائي الى الفن السينمائي ،وبرزت بشكل واضح في الشكل الروائي.

٣- "تعتبر السينما من ناحية الشكل خليطاً من المواد التعبيرية ولاجل ذلك فأن الركن الاساسي للمحكي الفلمي غير موحد ،ومن هذا المنظور يمكن ان نقترح نموذجاً ... من اجل ان يقدم للمشاهد مختلف انواع الاخبار والمعارف السردية"[٤٦]ويؤكد ايضاً حمادي كيروم على قضية من يحكي الفيلم بقوله" السينما هي فن الفضاء غير ان الفضاء في حاجة الى حركة ، والحركة هي فعل الزمن في المكان ويتولد عن هذا عنصر اخر هو المسافة التي يقطعها الفيلم من نقطة البداية الى النهاية وتتكفل الزمنية السردية بمهمة علاقات الحركة السمعية البصرية التي تطور مسار الحكي"[٤٧] من المدرستين الأميركية والروسية، يصر (إيزنشتاين) وبما عرف عنه من اجتهاد ودأب على أن "اللقطة ما هي إلا المكان الصحيح لمجموعة من العناصر الشكلية كاللون والإضاءة والخط والكتلة في سياق سردي معين"[٤٨] ونتيجة لهذا الاختلاف في الرؤية، كانت النتائج مختلفة في النموذج الفيلمي المقدم، "وفهم مفهوم العقل السينمائي يتيح للمتفرج بعض الفهم المنظم عبر عبر الفيلم ككل انه ينظم السرد ويختار الراوي ولنه وهذا الاهم يصمم صور وصوت العالم السينمائي انه مفهوم يعيد الصورة الى القصة في ادراك وفهم المتفرج "[٤٩] وكما جاء في كتاب الفيلم بين اللغة والنص لعلاء عبد العزيز السيد الذي عمل فيه مقارنته المنهجية بين المعنى والدلالة السينمائية انه "السينما في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين: الأول صوري (وهو الرسم المتحرك) والثاني كلمي،فالكلمة ليست بأي حال سمة خيارية إضافية في القص

السينمائي، بل هي مكون إل ا زمي له ، فالسينما تعتمد في سرديتها على الصورة والكلمة، أي أن العنصرين السابقين هما مكونا السرد السينمائي في أبسط أشكاله"[٥٠]

سردية الصورة

تأخذ الكاميرا دورا رئيساً في بنية السرد الفلمي الروائي الحديث، بوصفها الاداة السردية الاولى في الفلم "ففي مشاهدتنا الفلم لا نملك الا ان نوجه ابصارنا نحو الشاشة ثم نتابع سيل الصور المعروضة والتي يتكون منها مجمل النص السينمائي وننتظر حتى ينتهي السرد او العرض السينمائي"[٥١]فالكاميرا تقوم بدور سارد من الدرجة الاولى في بنية الخطاب السينمائي وذلك من خلال النظر الى الفلم كمنجز (خطاب) مستقل بنفسه.

مؤشرات الإطار النظري

١.يتباين توظيف الصوت والصيغة داخل بنائية الصورة السينمائي سرديا فلابد لنا من معرفة من الذي يتكلم ومن الذي يرى، الراوي والمادة المروية.

٢.تنهض عناصر لغة الوسيط السينمائي على ايجاد معادلات موضوعية توثيقية لسردية الاحداث في الفيلم السينمائي.

٣.تمثل النسق السردي التتابعي احد الانساق المهيمة في تمثلات الواقع في سردية الفيلم السينمائي.

أولاَ . منهج البحث

أعتمد الباحث من أجل إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بانة يتضمن في بنائيته التحليلية نظاماً وصفياً للعينة التي إرتأى الباحث إعتمادها , فالمنهج الوصفي يتميز بملائمته لطبيعة البحث , والذي سيجد الباحث فيه غايته في تحقيق أهداف البحث من خلال إعتمادة على الأداة الواضحة والمحدد والملائمة لماهية البحث .

ثانياً . مجتمع البحث

لقد عبر الباحث عن مجتمع البحث الذي وجده االباحث غنياً بالتجربة السينمائية للقصص الواقعية في افلام المخرج مارتن سكورسيزي الروائية حيث اختار واحد من هذه الافلام في عام ١٩٩٠.

رابعاً . وحدة التحليل

ينبغي ان تكون عملية تحليل العينة ان تستخدم وحدة ثابتة للتحليل يجب ان تكون واضحة لذا سيعتمد الباحث المشاهد ذات البناء الصوري في المالجة الاخراجية .

خامساً . عينة البحث

ان غزارة تجربة مارتن سكورسيزي الروائية تتطلب المرور على كل الافلام التي كانت قصص الجريمة حاضرة فيها , وقد عمد الباحث إلى إختيار عينة فيلم قصدية (الاصدقاء الطيبون) .

تحليل العينة/ فيلم

(Goodfellas) الاصدقاء الطيبون

الاصدقاء الطيبون (Goodfellas)	
لصنف	فيلم سيرة ذاتية، وفيلم جريمة، وفيلم دراما، وفيلم مقتبس
مأخوذ عن	رواية "Wiseguy"ل نيكولاس بيلجي
تاريخ الصدور	١٩ سبتمبر، ١٩٩٠
مدة العرض	١٤٦ دقيقة
البلد	الولايات المتحدة الأمريكية
اللغة الأصلية	الإنجليزية
المخرج	مارتن سكورسيزي
الإنتاج	اروين وينكلر
الكاتب	نيكولاس بيلجي، مارتن سكوسيزي
سيناريو	مارتن سكورسيزي

قصة الفيلم :

يقوم تومي بمساعدة جيمي بقتل بيلي باتس (فرانك فنسنت) البدين بوحشية بسبب اهانته له "لكونه كان صبي تلميع أحذية في بداية شبابه"، ويسعى القتلة الثلاثة جيمي وهنري وتومي ببرود للتغطية على عملية القتل، وينقلون الجثة بصندوق سيارة هنري، وحيث يجبروا بعد ستة أشهر لاخراج الجثة المتحللة واعادة دفنها في مكان جديد! وفي السجن يقوم هنري ببيع المخدرات لاعالة اسرته، وبعد اطلاق صراحه، يشترك ثانية مع تومي وجيمي وآخرين بالسطو المسلح على طائرة لوفتهانزا، ويتم قتل جيمي والمشاركين الآخرين لعدم التزامهم بأوامر "عدم الاقدام" على شراء أشياء باهظة السعر لكي لا ينكشف أمر السرقة للمباحث الجنائية، ثم يتحول هنري بحلول العام ١٩٨٠ لحطام عصبي وانسان محبط بسبب ادمان الكوكايين والأرق المزمن، ويحاول جاهدا تنظيم صفقة مخدرات جديدة في بيتسبيرغ، ويكتفي بالحصول على مبلغ زهيد قبل أن ينهي علاقته مع المافيا، ليشارك طوعا ببرنامج حماية الشهود شاعرا بغبائه وأنانيته وعبثية حياته وهو اي الفيلم يعيد تجسيد القصة الحقيقية لرجل العصابات هيل، الذي وافته المنيّة عام ٢٠١٢، وكيفية دخوله عالم الجريمة المنظّمة وهو صبي. ثم ازداد تورطه مع عصابات المافيا بمجموعة من الأنشطة التي شملت السلب والنهب، وبيع بضائع مسروقة، والإقراض بفوائد فاحشة، والاختطاف، وإحراق الممتلكات عمداً، وتجارة المخدرات.انتهى المطاف بـ هيلّ ليعمل مخبراً لصالح "مكتب التحقيقات الفيدرالي" (إف بي آي) ودخل ضمن برنامج لحماية الشهود

بالولايات المتحدة.كان الفيلم يعكس القوى الاجتماعية والثقافية الطليقة على نطاق واسع في الولايات المتحدة الأمريكية وقتذاك عد فيلم "الأصدقاء الطيبون" أكثر من مجرد فيلم مميز. إنه تحفة فنية حقيقية من بين أفضل أفلام سعينيات القرن الماضي، وربما أفضل الأفلام التي أخرجها "مارتن سكورسيزي" على الإطلاق.

تحليل الفيلم:

المؤشر الاول:

يتباين توظيف الصوت والصيغة داخل بنائية الصورة السينمائي سرديا فلابد لنا من معرفة من الذي يتكلم ومن الذي يرى، الراوي والمادة المروية:

يعد سكورسيزي من أكثر المتمسكين بالشكل الكلاسيكي للسرد، حيث البداية التي يتم فيها تقديم الشخصيات والعقدة الأولى للفيلم، والوسط ومرحلة الصراع وتفجر الأزمة، ثم النهاية وحل الأزمة. ولكن مع التمسك بأسلوب السرد الكلاسيكي ينقل سكورسيزي المسرود بثورية من حيث الصورة والعرض وتقديم الأبعاد النفسية والربط بين الزمان والمكان والشخصية في مزيج عبقري فالمشهد الاول لعملية نقل و دفن الجثة من قبل اعضاء العصابة الثلاثة الرئيسين في الفليم اول قيمة في هذا الموضوع حيث يبين لنا من الذي يرى ومن الذي يسرد منذ البداية حيث يرى الباحث ان هذا المشهد من الانسب وصفه وتحليله .

وصف المشهد الثاني: في الدقيقة (٠١٠٥) داخل السيارة اللاشخاص الثلاثة كل من جيمي وهنري وتومي في مشهد ليلي حيث يقود السيارة هنري وبجانبه تومي وفي المقعد الخلفي جيمي ووهم نائمون ونجد اثار النعاس بادية على هنري بلقطه عامة داخل السيارة وقطع هذا السكون صوت صادر من صندوق السيارة الى ان تتوقف السيارة مع انوار السياراة المتجهة بالاتجاه المعاكس .

تحليل المشهد :حيث يمكن ان نرى الاجهاد والتعب الذي يصيب الثلاثة نتيجة لوجود الحدث الذي سوف يعمل الراوي على ان نراه من خلال القائم بالسرد والمشارك في الحدث فهو سوف يمهد للمشهد الثاني الذي سوف يسرد فيه الراوي الرئيس واحد افراد العصابة ما سوف نراه وهو الاجهاز على الضحية وكيف اشترك البطل في هذه الجريمة حيث الصيغة الصوتية سوف نسمعها في المشهد الثاني والدليل الاكبر هو القلق الذي ينتاب الجميع جراء ذلك .مشهد قتل الضحية : في الدقيقة ٢٢-٠١ حيث نشاهد السيارة واقفة في داخل الغابة ويترجل الثلاثة منها ومن ثم يفتح هنري صندوق السيارة مع الظلام الدامس الذي يحيط بالمكان وفي اللقة التالية نجد ان الضحية مازالات على قيد الحياة فيقوم جيمي بطعن الضحية بعدة طعناة مع طلقات اطلقها تومي من مسدسه بأتجاه الشخص داخل صندوق السيارة .

تحليل المشهد :

حيث نجد ان اللون الاحمر مع الظلام الشديد هي احدى المميزات التي امتاز فيها سكورزيزي في اضفاء المسحة الدموية للعنف في مشاهد الفليم العنيفة والتي سوف يتحدث عنها الباحث في فقرة اخرى من التحليل مع العانصر الاخرى والذي يهمنا هنا بداية السرد الذي يبداء فيه السارد المعنوي نقطة انطلاقه للاحداث التي سوف تقع ايضاً قريبة من هذه الشاكلة وانه أي الراوي المشارك في الفعل هو الذي سوف يريناً ما يجب ان نراه في الفليم خاصة في قوله (حسب ما استطيع تذكره لطالما اردت ان اصبح رجل عصابات) وقطع الى مشهد السرد التتابعي من بداية حياته .

نجد ان الوصف لكل الشخصيات المؤثرة من خلال السرد يستمر به السارد حيث مشهد بولي (رئيس عصابة المافيا) ينظر بأتجاه رجال المافيا الخاصة به بدون ان يتكل في لقطة متوسط وهو ينظر (شزراً) تجاههم مع وجود السيكار في يده اليمنى الى ان يدخل .

تحليل المشهد :

(الدقيقة ٠٤٠٤) حي يرينا السارد من هو بولي وما هو تأثيره على البقية خاصة في قيمة الاحداث التالية في الفيلم من حيث قوة شخصيته وتثيره وخاصة مع روعة اختيار هذا الممثل ذو السحنة الايطالية وكذا مع بقية الشخصيات الاخرى التي برع في اخيتارها وتوظيفها مارتن سكورسيزي خاصة في قوله (لكن بولي لم يكن عليه ان يتحرك لأحد)

المؤشر الثاني:

تنهض عناصر لغة الوسيط السينمائي على ايجاد معادلات موضوعية توثيقية لسردية الاحداث في الفيلم السينمائي:

ان تفاعل المنجز المرئي بات واضحاً في بنية اعادة تجسيد الوثيقة الواقعية للاحداث الفليم من خلال البلاغة الظاهرة في استيعاب عناصر اللغة السينمائية وتفعيلها لدفع الاحداث الى الامام ولتحقيق الاثر الواضح في المتلقي للوصول بالمصداقية في الحد الاعلى للقبول فمنذ بداية المشاهد اولى نجد ان هناك علاقة دائما بين سردية الكاميرة لجعل الاحداث اكثر واقعية .

١ – <u>اللقطة العامة</u>

مشهد قدوم مجموعة اخرى الى مقر المافيا :

حيث تصل السيارة التي تقل اثنان الى مقر بولي حيث جلوس مجموعة اخرى امام الباب في لقطة عامة ويبدئون في المزاح حتى يصل تومي .

تحليل المشهد : في (الدقيقة ٣٣–٠٣) حيث لقطة عامة لنزول الاثنين وعملية توزيع الشخصيات لشكل نوع من التشكيل محيط بالثلاثة للاظهر نوع من عملية التكتل للدلالة على نوع من القوة بالاظافة عملية مشاهدة التوين العام الذذي ينسجم مع واقعية الحدث متزامن مع عناصراللغة الصورية الاخرى .

مشهد المطار : وصف المشهد حيث لقطة عامة للمطار تضهر الحركة داخل المطار استهلالية لكل الاحداث التي سوف تجري لعملية السرقة حيث حركة الطائرات والعمال والايات المختلفة بحركة مستمرة .

تحليل المشهد: (الدقيقة ٢٦-١٥) يستمر وجود اللقطة العامة في مسارين الاول هو كشف المكان والثاني تهزيز الواقعية التوثيقة للمكان الحقيقي الذي جرت فيها الاحداث والتي تعطي زخماً مستمراً لمكان والشخصيات والحدث الاهم السرقة الكبرى التي سوف تنقل الفعل الى الامام في تدفق مستمر .

٢ – **حركة الكاميرة**

نجد حركة الكاميرة موجدة ومستخدمة بشكل واضح ومؤثرفي كثير من الاوقات خاصة في المتابعة والتقدم بوجهات النظر الذاتية والموضوعية المختلفة حيث تم توظيفها بشكل مؤثر للمساهمة في سرد الاحداث التي تترافق مع صوت السارد المشارك بالحدث اويعبر عنه .

مشهد بيت هنري الصغير: في داخل البيت المتواضع حيث حركة الاطفال وهنري الصبي ووالديه مع الاكسسوات الموجودة ولعب الصغار .

تحليل المشهد :

(الدقيقة ١٦- ٠٤) وحيث حركة المتابعة داخل البيت مرافقة لحديث العائلة مع سرد جزء من حياة هنري الصبي الذي كان يتحدث مع امه وابوه حيث الاستخدام البارع لحركة الكاميرة من خلال المتابعة ونجد ذلك ايضاً في مشاهد اخرى لحياة هنري الصبي خاصة في مشهد ركوبة السيارة الخاصة بالعصابة التي انتمى اليها (الدقيقة ١٥- ٠٥) بحركة بان في صعود السيارة وهو يعبر عن مشاعره الجياشة وهو في سن الشباب حيث يترك بالسيارة ويبقى اصدقائه خلف الساياج يشاهدون ذلك ومشهد المتابعة بحركة تراك له وهو ينطلق مسرعاً لكي ينفذ احدى الواجبات المناطة به وتعبير عن الرحلة نحو الامام لتحقيق احلام وبصورة سريعة (الدقيقة ٤٥- ٠٥) وتستمر الاستخدام الامثل لحركة الكاميرة في مشاهد اخرى بعد ان اصبح هاري جزء المافيا حيث مشهد الدخول للحانة مع حبيبته التي ستصبح فيما بعد زوجته وام اولاده بحركة المتابعة من الخلف وهنا التعبير الطاغي بالنصر والتباهي مه حبيبته وكيف يجري الكل خلفه حتى المشاهد في الكاميرة الموضوعية وكل شيء يكون خلفه دائماً (الدقيقة ٤٨- ١٦) حيث تأخذ الكاميرة وجهتين مختلفتين واحدة موضوعية تعبر عن للكاميرة والاخرى ذاتية للعبير عن وجهة نظر هنري يضاف الى هذا كله وجود انواع اخرى من الاستخدام الامثل حركة الكاميرة الانقضاض نحو البطل من لقطة عامة الى متوسطة للتركيز اكثر على بداية عصر جديد في بنية الفيلم وايضاً للكشف والدلالة لواقعية الاحداث والشخصصيات من خلال السرد الصوري .

١. الاضاءة واللون تهدف الى اضافة تكوينات جديدة للاشكال تعمل على تقديمها بصورة تتعدى كيانها الشكلي نجد ان استخدام المزيج من اللون والاضاء كان واضحاً في مشاهد التمهيد للاحداث الدموية عموماً وحتى اشتركت الملابس والاشياء الاخرى في ذلك.

مشهد اكمال القتل والدفن : يضهر جمي وهنري وتومي وهم يجهزون على الضحية في داخل الغابة بعد اخراجه من صندوق السيارة ومن ثم دفنه في مشهد اخر.

تحليل المشهد : (الدقيقة ٢٨- ٠٠- ١) يتكون المشهد من عدة لقطات ابتداءاً من فتح صندوق السيارة حتى وجود الضحية وهو مازال على قيد الحياة والاجهاز عليه ان الاستخدام الطاغي للون الاحمر كان واضحً وجلياً حتى في مشهد الدفن الطغيان الواضح للشخصيات جيمي وتومي وهاري حيث يعملون على التهيء لقتل الضحية وكيف اضيئة وجوههم باللون الاحمر كدليل للعنف في هذا المشهد خاصة في اللقطة الاخرى للانقضاض على الشخص في صندوق السيارة اللون الاحمر في الاضاءة الطاغية على مشهد اعادة دفن الضحية وكيف نجد ذلك واضحا في ضلال الشخوص في لقطة عامة مع ترتتيب تكوين المشهد حيث الانحناء الاسود الموجود للثلاثة تومي وهاري وجيمي الاول الذي ينهار بعد ذلك للدليل على العنف الطاغي في المكاني.

ومشهد سرقة الشاحنة من قبل هنري وتومي (الدقيقة ٥٩- ٤٨) انعكاس اللوان الاشياء اي اللون الاحمر للشاحنة على المكان والشخصيات في مشهد سرقة الشاحنة من قبل تومي وجيمي .

٣- الديكور والاكسسوارات و الازياء :

ان هذه العناصر الثلاث بقيت ملازمة في بنية الفليم وهي جزء ايصيل منه لم يتخلى عن الفليم في كل تفاصيله وهي تقوم بدفع الحدث الى الامام وسوف يحلل الباحث بعض من المشاهد كعينة لتلك العناصر .

- الديكور الديكور سواءً الداخلي أم الخارجي له وظائف و دلالات ينبغي على المخرج من وضعها في الاعتبار اثناء معالجته للاحداث الدرامية فهو يرتبط بالشخصيات و الاحداث بعلائقية مترابطة تعمق المعنى فضلاً عن دوره الجمالي، و يقول مارسيل مارتن أن من "صفات الديكور الجيد (سواء كان داخلياً أو خارجياً) هي أن يكون واقعيا فضلاً عن أنه "فضلا عن المساهمة في دفع الحدث الدرامي الى امام .

مشهد غرفة مكتب التحقيقات الفدرالية . وصف المشهد داخل غرفة في مكتب التحقيقات الفدرالية حيث يجلس هنري مع زوجته امام المحقق ونجد ان الغرفة مكونة من اثاث مكتب رسمي له من الواقع بالشعور بحقيقة المكان الذي يحوه المكان .

تحليل المشهد : (الدقيقة ٣٤- ١٥- ٢) ان الديكور الذي تم صاغة هذا الموقع من الجدية اضفى نوعاً من واقعية الموضوع من حيث الوان قطع الاثاث الموجودة التي تدل على الرسمية

والحكومة حيث وجود المكتبة التي تحوي كتب ومجلدات بالاظافة الى وجود في يمين الكادر من جهة الزوجة الاظابير (الفايلات) للدلالة على امنية المكان .

المؤشر الثالث:يمثل النسق السردي التتابعي احد الانساق المهيمنة في تمثلات الواقع في سردية الفيلم السينمائي.

حاول مارتن سكورسيزي في فيلم (الاصدقاء الطيبون) ايجاد تراكيب سردية حاول من خلالها الجمع ما بين سرد الوثيقة الواقعية من الواقع نفسه، وبناء تركيب سردي يحتمل الخيال ومستويات جمالية متعددة، ويرى الباحث ان المخرج قد وفق في عرض اكثر من نسق سردي مع هيمنة النسق السردي التتابعي على الفيلم.

يبدأ الفيلم بصوت الراوي من خارج الكادر حيث كانت شخصية (هنري) يقود السيارة، ويجلس بالقرب منه (تومي) والى الخلف كانت يجلس (جيمي)، ينتبه هنري لصوت يصدر من السيارة، يوقظ صديقيه ظننا منه ان دهس شيء ما... يطلب تومي من هنري ايقاف السيارة، وبالفعل يقف هنري السيارة في داخل احد الادغال يبدأ المشهد في مقدمة الكادر السيارة في العمق كان يقف الى اليسار تومي وهو يحمل مسدس، وفي الوسط جيمي وهو يحمل سكين، والى اليمين كانت يقف هنري وهو يحمل بيده مفاتيح السيارة، يطلبان منه فتح صندوق السيارة حيث تصدر منه الاصوات، يفتح الصندوق بخفة ويبتعد مسرعا نرى رجل مدمى واثر الضرب والطعنات على وجهه يصرخ بصعوبة، هنا يقترب منه جيمي ويبدأ بطعنه بقوة لاكثر من مرة... ثم يقترب منه تومي ويبدا بطلق النار... هناك يخبرنا لسارد (صوت هنري)، انها اول جريمة قتل مباشرة يشارك بها، لاسيما بالنسبة لشخصية مسنودة من قبل عصابات المافيا. فالمقتول كان رجل عصابة قد خرج للتو من السجن، فكانت عملية التعرض له ستكون ذات نتائج كارثة، مع صوت الراوي نرى ان هنري حفل قبر عميق وتومي مع جيمي يرميان جثة الرجل الى القبر ويرميان التراب على الجثة.

بعد هذا المشهد يقطع المخرج ليعود بنا الى الماضي حيث هنري مازال صبي صغير بالمدرسة وهو يعيش مع ابوه الايرلندي وامه الايطالية الاصل، حيث كان يراقب من نافذة البيت المقهى الذي تلتقي به العصابة، وكراج السيارات الذي يديره طومي السمين، يحاول هنري الاقتراب منهم من اجل العمل معهم وبالفعل يبدأ بالعمل معهم... تستمر الاحداث حتى نصل الى مشهد البار حيث يقوم كل من هنري وتومي وجيمي، بقتل رجل العصابة المسنود، والذي شاهدنا طريقة قتله ودفنه في بداية الاحداث أي في المشهد الاستهلالي.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج : اعتماد الواقع كأساس في انتاج نوع من الانواع الفلمية معتمدة على قصص حقيقية واناس حقيقيين .

اشتغال السرد الصوري في عملية رواية الواقع في الفليم السينمائي يعمل على انتاج النوع السينما توغرافي .

٣.هناك علاقة متفاعلة مابين الواقع والسردالفلمي من خلال تجسيد اشتغال عناصر اللغة السينمائية .

ثانياً: الاستنتاجات:

١.السارد المشارك بالحدث يؤثر تأثيراً بالغاً في المبنى الحكائي لتسلسل الاحداث وفق الية اشتغال السارد المادي .

٢.استخدام عناصر اللغة السينمائية مع تطور أليات اشتغال السرد الفلمي الحديث لتأكيد عمل الواقع .

٣.تفعيل الية الاشتغال السردي لحركة الكاميرا الى جانب السرد الحواري للسارد بشكل كبير في الفلم بحيث شكلت أداة مهمة لبيان المعادل الصوري لوجهة نظر السارد .

المصادر والمراجع

١) ابراهيم سليم محمد معجم الفروق اللغوية دار العلوم والثقافة ، القاهرة .

٢) إبراهيم عبد الله, السردية العربية, بيروت: المركز الثقافي العربي, ١٩٩٢.

٣) ابو العزم عبد الغني الغني الزاهر الجمعية المغربية للدراسات المعجمية ، الرباط ،٢٠١٤.

٤) اجيل هنري ، علم جمال السينما، ترجمة ،ابراهيم العريس ، الهيئة العامية للسينما ، دمشق:١٩٨٠.

٥) الأسود فاضل ، السرد السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ،١٩٩٦.

٦) أندرو ج دادلى ، نظريات الفيلم الكبرى.

٧) اوزبنسكي بوريس ، شعرية التأليف، ترجمة: سعيد الغانمي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩).

٨) بازان اندريه ، ما هي السينما، ج١،ترجمة ، ريمون فرنسيس واحمد بدر خان ، مكتبة الانجلو امريكية ،القاهرة : ١٩٦٨.

٩) برنس جيرالد ، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار ، القاهرة– المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.

١٠) البستاني بطرس ، قطر المحيط ، ج١ ، ط٢، (بيروت : مكتبة لبنان)، ١٩٧٢.

١١) البستاني عبد الله ، البستان معجم لغوي ، ج٢،(بيروت : المطبعة الاميركانية) ، ١٩٥٧.

١٢) بن صراي حمد بن محمد معجم المعاني الجامع مركز زايد للتراث والتاريخ ، ابو ظبي،٢٠٠٠.

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

١٤) جينت جيرار وآخرون, نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير, تر: ناجي مصطفى, (الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي, ١٩٨٩).

١٥) الحمداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣.

١٦) دانيل فرامتبون ،الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما ، ترجمة : احمد يوسف ، القاهرة:المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٩ .

١٧) الزاوي احمد ، ترتيب القاموس المحيط ، ج١، (القاهرة : مطبعة الاستقامة)، ١٩٥٩.

١٨) السيد علاء عبد العزيز ،الفيلم بين اللغة والنص ،دمشق : وزارة الثقافة ،٢٠٠٥.

١٩) شلبي كرم فن الكتابة للراديو والتلفزيون ، مكتبة التراث الاسلامي ، القاهرة : ١٩٧٧.

٢٠) عبد الغني ابو العزم الغني الزاهر الجمعية المغربية للدراسات المعجمية ، الرباط ،٢٠١٤.

٢١) علوش سعيد معجم المصطلحات الادبية المعاصرة بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥.

٢٢) عمر احمد مختار معجم اللغة العربية المعاصرة عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٨.

٢٣) فريد سمير ,الموجة الجديدة في السينما المصرية , دمشق : مطابع وزارة الثقافة ,٢٠٠٥.

٢٤) كيروم حمادي ،الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفيلمي دمشق : وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

٢٥) م . بوجز جوزيف ، فن الفرجة على الافلام ، ترجمة : وداد عبد الله ، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥.

٢٦) مارتن مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوي ، القاهرة : الدار المصرية.

٢٧) وهبة و مرسي احمد كامل مجدي معجم الفن السينمائي القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠،.

٢٨) وهبي ومجدي ، معجم المصطلحات الأدبية إنكليزي . فرنسي . عربي، (لبنان : دار الكلام) ، ١٩٧٤.

٢٩) يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي الزمن- السرد- التبئير، (بيروت, الدار البيضاء: المركز الثقافي الغربي, ١٩٩٧.

٣٠) يوسف أمنة, تقنيات السرد في النظرية والتطبيق, بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط٢, ٢٠١٥.

الرسائل والأطاريح

١. أبراهيم ماهر مجيد ، التراكيب الزمنية في سرديه الفلم السينمائي المعاصر، اطروحة دكتوراه (غ.م)، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥).

٢. محمد عبد المنعم حسام الدين أشكالية السرد في الفيلم الوثائقي بغداد: رسالة ماجستير (غ.م)،(جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦) .

المجلات

سيكفرد كراكاور، النظرية الواقعية في السينما، ترجمة، جعفر علي، مجلة الثقافة الاجنبية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، العدد ١١، السنة السادسة، بغداد: ١٩٨٦.