

*مظاهر التبئير وأنواعه في فيلم "باب الشمس"

Focussing's aspects and types in "Bab al shams" movie

*بوالصبعين آمنة¹، بن مسعود وافية²Boucebaine amina¹, Ben messaoud wafia²

جامعة الاخوة منتوري -قسنطينة-1- الجزائر

University of brothers Mentouri Constantine-1- ALGERIA

aminaboucebaine@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/03/30

تاريخ القبول: 2021/01/12

تاريخ الإرسال: 2020/04/17

مُلَخَّصُ البَحْثِ

تتصل إشكالية هذا المقال بتحديد مفهوم التبئير وأنواعه في المحكي السينمائي، الذي يعد من أهم التقنيات في التشكيل الفيلمي، ومناقشة كيفية عمل السارد (سارد، كاميرا، شخصية) في دفع عملية السرد للأمام من خلال تعدد مظاهر التبئير؛ حيث يعمل الفيلم على توظيف مجموعة من العناصر السمعية والبصرية بهدف تحقيق الأثر النفسي في المتلقي، وقد مكّن التبئير في فيلم «باب الشمس» من وضع المشاهد داخل الحكاية، إضافة إلى خلق تجاوب شعوري مع المواقف التي تمر بها شخصيات الفيلم من خلال القدرة الاتصالية التي خلقها مخرج الفيلم عبر حركات الكاميرا و زواياها، والمؤثرات الصوتية. لتنتج بذلك تجربة فنية مميزة، معتمدا على أحداث واقعية مع إعادة تشكيلها فنيا وإبداعيا لتخلق بعدا دراميا يشد انتباه المشاهد.

الكلمات المفتاح : محكي فيلمي، نص بصري، تبئير، عينية، سمعية.

Abstract :

The problematic of this article relates to defining the concept of focusing in the film narration, which is one of the most important techniques in film formation, and discussing how the narrator (a narrator, a camera, a character) works in pushing the narration process forward through multiple perspectives, as the film works to employ a set of audio elements .The visual aim is to achieve the psychological impact on the recipient, and the focus in the movie "Bab Al Shams" enabled the viewer to be placed inside the story, in addition to creating an emotional response to the situations experienced by the film's characters through the communicative ability created by the film

*بوالصبعين آمنة.aminaboucebaine@gmail.com

director through the camera movements and angles, and acoustic effects . This produces a distinctive artistic experience, relying on real-life events while reconfiguring them artistically and creatively to create a dramatic dimension that catches the viewer's attention.

Keywords: Film narration, Visual text, Focus, Sample, Audio



مقدمة :

يجمع الرواية والسينما تاريخ طويل، وقد بدأت هذه العلاقة بالنقل والاقتباس فقدمت لنا روائع سينمائية لا مثيل لها، لقد أحدثت فعل التحول من المكتوب إلى المرئي والمسموع نقلة كبيرة في عالمي الرواية والسينما على حدٍ سواء، إذ أقاما علاقة نفعية تبادلية فبينما كانت الرواية المنهل الذي استقت منه السينما مواضيعها وأفكارها وقد ساهم ذلك في زيادة نسبة المشاهدة وبالتالي ارتفاع المبيعات، في المقابل ساعدت هذه الأخيرة في نشر الرواية فاستطاعت الإغراءات البصرية خلق جمهور جديد للرواية، كما تمكنت من الاستفادة من التقنيات السينمائية وأثرت بها نصوصها كالاستباق الاسترجاع الزمني وتقنيات المونتاج وغيرها. لكن ما عاب هذه العلاقة هو اتهام السينما بأنها تفرغ العمل الأدبي من محتواه الفني، حيث يرى أصحاب هذه النظرة أن الأفلام المقتبسة لم تعط النصوص الروائية المقتبس عنها حقها كاملا، ويقودنا هذا للحديث عن الاقتباس وأنواعه؛ إذ تخضع عملية النقل إلى اعتبارات فنية وتقنية تراعي النص السردي المكتوب والبصري معا، فنقل رواية تتألف من 300 صفحة وضغطها في مدة زمنية تتراوح بين الساعة والساعة والنصف ليس بالأمر الهين؛ إذ من الصعوبة تحقيق عامل الوفاء في النقل لذا كان الحديث عن الاقتباس الحر والمقيد أمرا ضروريا، إن التزام صانع الفيلم التزاما حرفيا بالنص المقتبس يعد ضريبا من المستحيل؛ لذا يلجأ إلى عملية انتقائية "فترجمة الأعمال الأدبية المعتمدة إلى أعمال سينمائية ملحقة، ما كان لها أن تتم دون خيانات فنية وأمانات قاتلة، لأن تحصيل الأفكار الروائية كان بمثابة ولوج حنة، لكن إخراجها سينمائيا كان جحيما لتذويب العوائق، لتحصيل شكل جديد، يعصف بسردية الروائي الوصفية و المملة"¹، يسعى صناع الأفلام باتخاذهم قرار خيانة النص المقتبس إلى إعادة خلق نص جديد يتماشى مع خصوصيات الشكل البصري فيحافظون بذلك على تيمة الفيلم وأفكاره و تقديمها في شكل مغاير، كان هذا في بداية مراحل الاقتباس الروائي؛ أما ما نشهده اليوم توجه المخرج أو السيناريست إلى الوفاء و التقيد أكثر بالنص الروائي

ولعل ذلك راجع إلى الإخفاقات التي عرفتتها السينما حين تخلت عن مضمون النصوص وتحريفها، مما أثار سخط المتلقي. دون أن نغفل عن سلبية الأمر والذي يولد شيئا من الملل والنفور إذا ما كانت الرواية طويلة نوعا ما، إضافة إلى حكم المتلقي المطلع على الرواية مسبقا والذي ينتظر عملا سينمائيا يضاهي روعة الرواية، فيصعب بذلك عمل المخرج الذي يحاول الوصول إلى تطلعات المشاهد حتى يلاقي عمله النجاح المرغوب، يمكننا القول أن السينما قادرة على احتضان الحياة وإبرازها بطرق سردية قريبة مما تقدمه الرواية أو أكثر، ولهذا سعت إلى استقلالية التعبير وأدوات البناء، لأن إشكالية الرواية والسينما ليست جديدة خاصة فيما يتعلق بالتغيرات التي تطرأ على النص الروائي أثناء عملية النقل والاختباس على مستوى التقنيات السردية الخاصة بكل وسيط، فالفيلم السينمائي مجال تعبيرى خاص وفريد من نوعه متميز عن الفنون والأشكال التعبيرية الأخرى، وهو ليس هينا وسلسا في الدراسة؛ إذ يعتمد على عناصر مرئية غير ملفوظة لا يمكن التعبير عنها بالكتابة أو بالصوت أيضا -على الرغم من أهمية الحوار و الصوت في الفيلم السينمائي-، فطورت السينما تقنياتها وأساليبها، فلم تعد الرواية غاية تسعى إليها؛ بل مجرد وسيلة تمكنها من الاستحواذ على المواد الحكائية الأساسية وتحويلها لنص بصري، وهذا بفضل عبقريتها الفنية التي مكنتها من خلق صيغة سردية خاصة بها تدمج بين المحكي المكتوب والمحكي المرئي بواسطة إضافة تقنياتها الخاصة كالمونتاج، وبامتلاك الفيلم الروائي هذه السمة السردية الخاصة، تحصل على صفة المحكي المتكامل المتكون من عناصر سردية وبصرية سمحت له بإمكانية تحليله وفق مناهج التحليل السري فهما يتقاسمان عناصر كثيرة ومن بينها "التبئير" (focussing) أو "وجهة النظر"

(Point of view) فتبني الكاميرا وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو هيئة السرد وكيفية تقديمها للحدث يؤثر بشكل مباشر على المتلقي أثناء استقباله لمتواليات الصورة و المشاهد التي تنقلها آلة التصوير، فيولد بذلك الدلالات والأفكار التي تساعد على إدراك المحكي. لتصبح وجهة النظر التي يختارها صانع الفيلم وسيلة درامية تحت تصرفه، والتي لها القدرة على وصف أهمية الأحداث أو الشخصيات من عدمها، وعلاقتها بالآخرين.

لذا كانت إشكالية البحث هي محاولة الوقوف على مفاهيم التبئير داخل المحكي الفيلمي، وتحديد أنواعه ومظاهره التي يمكن أن يحتويها الوسيط البصري، وكيفية تشكيلها للمعاني

والدلالات التي تقود المتلقي إلى الإدراك والفهم الحقيقي لمقاصد المخرج والغرض من توظيفها. وقد سار ذلك بالإجابة عن التساؤلات التالية: ما هو التبئير في المحكي الفيلمي؟، ما هي أنواعه و مظهره؟ و ما هي التقنيات والإجراءات المتاحة للمخرج حتى يتمكن من إبراز وجهة نظره داخل المحكي الفيلمي؟ وسيكون الهدف منها الكشف عن دلالات التبئير بأنواعه داخل الفيلم السينمائي وكيف يساعد التبئير المشاهد في إدراك العوالم الحكائية داخل الفيلم. مفترضا مايلي: إذا استطاع يسري نصر الله مخرج الفيلم تحقيق توليفة متناسقة لمظاهر التبئير الفيلمي المتنوعة بفضل خبرته التقنية فسيستطيع تحقيق الدلالة المطلوبة منها، إضافة إلى مساهمة اختياراته لزوايا النظر وأنواع اللقطات التي ستمكن من رفع القيمة الفنية للعمل أو سترتب عنها نتائج أخرى؟ مستعينة في ذلك بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بأنه: «وصف ماهو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة و تركيبها، وعملياتها، والظروف السائدة، وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره»². وقد مكنتني الإجراء من البحث في معاني ودلالات التبئير، وكيفية اشتغاله داخل السرد الفيلمي، عبر تحليل العينة المختارة للبحث وهي فيلم "باب الشمس".

وقبل أن نغوص في تحديد مفاهيم هذه التقنية من الضروري تحديد سبب اختيارنا لمصطلح "التبئير" (focussing) بدلا من المصطلحات الأخرى حتى لا يقع الخلط بينها.

فالمعروف أن عملية التواصل في الوسط البصري تتم عبر تكاثف مجموعة من المكونات كالكلمات والإشارات وتعبيرات الوجه، إضافة إلى الوصف المصاحب للحركة وما يحمله من تأويلات أثناء الكلام، وقد تعدد المعاني والدلالات باختلاف حركات وزوايا التصوير وهذا ما تترجمه تقنية "التبئير"

وبعد الاطلاع على عديد الدراسات في السرد السينمائي اتضح أن أغلب المنظرين بنوا دراساتهم على النظرية الجينيتية (نسبة إلى جيرار جينيت (Genette Gérard))، التي ساعدتهم على تطوير نظريات السرد الفيلمي، وقد أثرت أعمال كل من أندريه غودرو (André Gaudreault)، فرنسوا جوست (François Jost) والتي اعتمدها في دراستي هذه. فقد وضعوا تمييزا بين الرؤية والمعرفة التي جمعها جينيت تحت مصطلح تبئير فأخذت وجهة النظر في السينما منحى آخر لتبدو أكثر شمولية ووضوحا مما كانت عليه سابقا.

• لماذا مصطلح تبئير؟

يتبادر إلى الذهن عند الوقوف على عنوان كالتبشير في المحكي الفيلمي سؤال كان من الضروري الاجابة عنه وهو: كيف يمكن استخدام مصطلح سردي روائي(التبشير)، في تحليل عمل سينمائي. وكإجابة أولية نستطيع القول أن ما سمح لهذه الإمكانية هو الرابط الموجود بين الوسيطين السردى اللفظي والبصري الذي يتمثل في المحكي أو العملية السردية الموجودة في الفيلم، هذه العملية التي تعتمد لقطات صور و أصوات منتظمة وفق طريقة مختارة مسبقا من طرف صانع الفيلم لتنتج محكيا قادرا على تقديم معاني ودلالات فيقول بول ريكور "في الحقيقة النظام غير موجود، بل إن له وجودا افتراضيا فقط، والرسالة وحدها هي التي تضفي الفعلية على اللغة، ثم يأتي الخطاب ليوطد وجود اللغة نفسه"³ فالخطاب الفيلمي نظام تدعمه التقنيات وكل تقنية تحمل رسائل وسياقات تعطيه قيمته الفعلية ودلالته. ومن بين التقنيات اختيار حجم اللقطة وكيفية الانتقال بين اللقطات ونوع الزوايا وحركات الكاميرا، إضافة إلى الأصوات بمختلف أنواعها.

و بالرجوع إلى أعمال "جيرار جينيت" (الذي يعود إليه الفضل في وضع مصطلح " التبشير"؛ إذ أقام تمييزا واضحا بين مشاكل الصوت والرؤية التي كثر فيها الخلط سابقا هذا الخلط بين من يروي؟ ومن يتحدث؟ أي بين من يحكي؟ وما يحكى (المحكي)، ومن يرى؟. والذي رفضه جينيت لذلك فقد عرف التبشير بقوله : « أقصد بالتبشير تضيقا في حقل الرؤية ، أي عمليا انتقاء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية [...]، أداة هذا الانتقاء (المحتمل) هي بؤرة متموضعة ، أي نوع من القناة للأخبار لا تسرب إلا ما تسمح به هذه الوضعية⁴»

أدى تضيق حقل الرؤية إلى تبني وجهة النظر في الحكاية وحصرها للسارد وحسب وجهة نظره الخاصة ، أو من وجهة نظر إحدى الشخصيات ، أو حسب وجهة نظر حكاية أخرى ، ليقوم بعد ذلك بتمديد هذا المصطلح خارج المجال البصري الخالص ليتجاوز المضمون البصري ليصل إلى الإدراك والفهم ، وبذلك يكون التضيق الذي رمى إليه جينيت معارضا للمعرفة الكلية للسارد ، فلقد كان هدفه هو فك اللبس الواقع بين الصوت و المنظور وهو يدخل تصور التبشير في خطوة منه إلى تمديد المصطلح إلى مجال أوسع يتعدى ما تراه العين، مما يسمح للمتلقى باستيعاب وفهم التبشير بالمعنى الواسع ليشمل الرؤية ، الاستماع والتحليل والفهم، وحتى الإحساس والمشاعر المصاحبة لتلقي النص البصري، وبهذا الخصوص يقول حمادي كيروم : «يجمع مصطلح

التبئير الجيني بين المعرفة والرؤية، وإذا كان غموض المصطلحين مشروعاً في مجال الرواية لأن استعمالها يأتي من باب الاستعارة فقط، فإن هذا الغموض يصبح مرجحاً عندما نفكر في وجهة النظر في مجال فن بصري كالسينما. خصوصاً أن الفيلم الناطق يمكن أن يبين ما تراه الشخصية ويقول ويفكر⁵، يفرق جينيت بين وجهة النظر في السرد اللفظي والسرد البصري، إذ للوسيط البصري خصوصية الصوت المسموع "السمعية" و الصورة الظاهرة للعين "العينية"؛ الأمر الذي يستدعي التفصيل أكثر في هذه الخصائص لذا أطلق عليها مصطلح أشمل وهو "التبئير" الذي يعد آلية سردية. في حين تكون زوايا النظر تقنية من تقنيات التصوير السينمائي تشمل مختلف درجات الزوايا، منخفضة جداً، منخفضة، أفقية، عالية، عمودية، إسقاطية وغيرها من الأنواع العديدة المتاحة للاستعمال بواسطة الكاميرا والتي من خلالها تحدد كيفية النظر للشخصية والحدث داخل الإطار.

أولاً: مفهوم التبئير في المحكي الفيلمي:

يرى نقاد السينما أن كل لقطة تتضمن وجهة نظر مختلفة عن الأخرى، وخلال تصوير الفيلم يتم أخذ لقطات ضمن كادرات متغيرة تعبيراً عن وجهة نظر المخرج، هذا الاختيار يدخل ضمن الرؤية الإخراجية الخاصة به، التي تبرز قدرته الإبداعية وتمنح التفرد والخصوصية للفيلم السينمائي الذي هو بصدد العمل عليه وقد تنبه المخرجون إلى التنوع في التبئيرات من خلال تغيير سلم اللقطات وحركات الكاميرا، ويمكن تعريف التبئير في الفيلم على حسب قول "فرانسيس فانوي" (Francis Vanoye): تفهم وجهة النظر في السينما بثلاث طرق:

- * وجهة نظر بالمعنى البصري: أي من أين يتم التقاط الصورة التي نراها؟
- * وجهة النظر بالمعنى السردية: من يسرد الحكاية؟ وهل موقعه قابل للتحديد؟
- * وجهة النظر السمعية: إلى من نستمع؟ وهل نقطة الاستماع تتفق هنا مع وجهة النظر البصرية؟⁶.

من الواضح أن تقنية التبئير تختلف كلياً عن الرواية، فالسينما تعتمد تقنيات أخرى لإبراز وجهة النظر؛ أهمها زوايا التصوير، ومواقع الكاميرا التي تساهم في تشكيل اللقطات والمشاهد، وتحدد خصوصية الصورة المقدمة، ليأتي بعد ذلك المونتاج الذي يعطيها صيغتها النهائية يقول لوي دي جانيتي (Louis de Janetti) "كلما حرك المخرج آلة التصوير إما ضمن

اللقطة الواحدة أو بين اللقطات فإنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نستطيع أن نقيم من خلالها المشهد" بانتقال المخرج بين القطات بمختلف أنواعها يمنح المتلقي فهما وإدراكا لما يحدث داخل المشهد من خلال عرضة وربطه للأحداث أو التغيرات الزمنية أو المكانية ، بالإضافة إلى ذلك يمكن القول إن السينما تفوقت على الرواية؛ إذ انتقلت من الصورة الذهنية التي تتشكل في مخيلة القارئ ، إلى إنتاج هذه الصورة وجعلها حقيقة وواقعا ، وذلك بفضل تكاثف كل من الصورة والصوت لتحقيق الانتقال من المدرك اللفظي إلى المدرك المرئي و المسموع ، لذا "المحكي الفيلمي ينهض على ما هو مسرود ، المتلفظ به وما لا ينطق"⁸ ما يميز المحكي الفيلمي هي مكوناته التي تختلف عن مكونات المحكي الروائي فنجد قائما على مجموعة عناصر متكاملة تشكل باجتماعها الدلالة الفيلمية ؛ إذ يعتمد على الصورة ، الصوت (الموسيقى، الضجيج والأصوات والمؤثرات المختلفة) ، وعلى رأس هذه العناصر الكاميرا التي تمثل المصور الأكبر والذي يعمل على توجيه المتلقي ويتحكم في كل ما هو معروض. وندرك هنا أن المحكي الفيلمي ليس ثابتا بل تميزه الحركة ولا تقتصر الحركة على السير والمطاردات و المعارك بل تتعداها إلى الحركة العاطفية و النفسية تحدث في نطاق عقل وعواطف الشخصيات وتنتقل إلى المتلقي عبر الصوت و الصورة ، ويستفيد الفيلم السينمائي من تكاثف الصوت والصورة؛ فالتخاطب المباشر له قدرة التأثير الحسي على الملقى والتي تربه الحدث من زوايا مختارة قادرة على تغيير وجهة نظر المتلقي، فالبؤرة المحددة لها إمكانية جذب العين إلى ما يمكن أن تراه أفضل رؤية وفي هذا الصدد يقول "فرانسوا جوست": «إن مفهوم زاوية النظر لا يمكن أن يفهم إلا في ارتباطه بوجود شخصية معينة ، إذ لا معنى له خارج هذا الإطار (أي الزاوية السمعية أو البصرية) لا معنى لها كمعنيين مجردين ، ويتمثل هذا الجانب الإجرائي لهما في وصف علاقة السارد بالكائنات التي يحكى عنها ، وكدأب المحكي لا تأخذ زاوية النظر البصرية معناها إلا مع تعاقب الصور»⁹

نستنتج من تعريف "جوست" أن التبئير في المحكي الفيلمي ينتج عن علاقة تكاملية بين مجموعة العناصر الأساسية ، مثل وجود الشخصية المبارة وتكون إما ساردة أي تقوم بعملية التبئير ، أو محل التبئير ، وإما تكون الآلة (الكاميرا) التي تضمن الحركة المستمرة للصور مما يضمن التسلسل الحدثي وخلق التكامل السردي.

ولقد تجاوز مفهوم التبئير في الفيلم هذه العناصر ليصل أبعادًا أخرى؛ إذ لا يقوم هذا الأخير على التشكيل البصري فقط، بل يعتمد على الحواس الأخرى وأهمها السمع، بما أن الفيلم يقوم على النظامين السمعي والبصري، فالصوت له دور بالغ الأهمية في تشكيل التبئير داخل المحكي الفيلمي، وقد أشار إلى ذلك "أندريه غودرو" و"فرانسوا جوست" في قولهما: «إذا كانت العينية والسمعية يؤثران على شريط الصورة وشريط الصوت، نستنتج أن التبئير يصور على أنه وجهة النظر المعرفية التي اعتمدها السرد، ولا يمكن استنتاجها ببساطة طالما لم يتم استيعابها ميكانيكيا وذلك لسببين:

أ- قد تعتمد القيمة المعرفية العينية على إجراءات الإخراج والديكور

ب- القيمة المعرفية السمعية تعتمد على الصوت المفتوح»¹⁰

يحلنا هذا إلى أهمية التكامل والتوليف بين عناصر الإخراج الفيلمي المرئية والمسموعة؛ فهي عملية قائمة على مشاركة جميع التقنيات، فصوت الراوي يعد وجهة نظر سمعية بإمكانها أن تثبت للمتلقي صحة ما يراه، وأن الصوت الذي يسمعه مصاحب للصورة التي نقلت إليه أو لغيرها، هذه الاتصالات بين الرؤية والصوت تجعلنا نفهم ما الذي نراه وما الذي نسمعه، هل الشخصية هي من تنقل إلينا الصوت، أم هو قادم من مصدر آخر خارج المحكي. هذه المصادر تمكن من لتحقيق مؤثرات درامية أقوى فعالية وتأثير، إذ تحرر الصوت من مصاحبة الصورة وأصبح يشغل بطريقة معبرة ورمزية. وحسب ما سبق نستنتج أن للتبئير أهمية قصوى في إدراك عوالم الفيلم السينمائي وبمكنا تقسيمه إلى نوعين: التبئير البصري (العينية) والتبئير السمعي (السمعية).

1- التبئير البصري (العينية) **ocularization** :

يتم إيصال الحكاية إلى المشاهد عبر السرد، إذ لا تتحقق متعة المشاهد عبر العرض المباشر للأحداث عرضا كرونولوجية، لذلك يلجأ المخرج إلى السرد وفق كيفية محددة تتماشى مع رؤيته الإخراجية وتصويراته حول الحكاية وكيفية تلقي المشاهد لها وتصبح الكاميرا بالإضافة إلى الشخصيات وسيلة المخرج التي تحدد من خلال حركاتها من يرى؟ وما يرى؟ وماهي العلاقات الممكنة إنشاؤها مع المتلقي وتعرف العينية على أنها «الإدراك العيني للعالم الحكائي، إما بانتمائه إلى المشاهد أو إلى إحدى عناصر المحكي»¹¹

يشير هذا المفهوم على أن المحكي الفيلمي ومن خلال العينية يعتمد على الصورة بالأساس؛ أي ما تعرضه الكاميرا وما تراه الشخصيات الموجودة داخل الإطار وتصبح وجهة النظر المنقولة في هذه الحالة وجهة النظر الإدراكية التي يرمي إليها المخرج فيحاول أن يجعل اللقطة أكثر واقعية، فينقلها بأدق التفاصيل ليتفاعل المتلقي معها بكل حواسه. رغم أن السينما لا تسعى إلى الواقعية ولا يجب أن تكون كذلك؛ بل تعرض ما بين سطور الواقع. قبل أن نفصل في مسألة العينية في المحكي الفيلمي كان من الواجب التطرق إلى نقطة مهمة وهي مسألة السارد داخل هذا المحكي؛ يرتبط مفهوم التبئير بالسارد، فيمكنه أن يأخذ مكان الكاميرا؛ ويكون له دور كبير في تشكيل الدلالة وترتيب الأحداث ووصف الأماكن والشخصيات، وأثناء ذلك يأخذ هذا السارد صفات متعددة، لكن أهم ما يميزه أنه شخصية خيالية إفتراضية على عكس ما يظهر عليه في المحكي الروائي إذ يرد ساردا حقيقيا فيقول في هذا الصدد غودرو "نجده يظهر لنا في هذه الحالة المحكي المزدوج؛ أين يجعلنا الشريط الصوتي نسمع كلام سارد ما، في حين يحيل إلى هيتين سردستين تعمل إحداها على سرد قصتها المعيشة علانية بصوت حي، ويمكن القول أن الثانية هي "المصور الأكبر"، الذي لا يظهر شخصيا، فهو شخصية خيالية وغير مرئية"¹². يتضح لنا أن السارد في المحكي الفيلمي متعدد الصفات صفة بصرية؛ أين يأخذ مكان الكاميرا وسصبح ساردا عليما، أو صفة لفظية حين يلجأ إلى شخصية من الشخصيات لتأخذ دور السارد فيصبح بذلك ساردا ثانويا.

وهنا تكون أمام نوعين من العينية داخلية أولية، وداخلية ثانوية

أ- عينية داخلية أولية : **initial internal ocularization**

يتم إسناد مهمة السرد للشخصية، فتتماهى وتتطابق عين الكاميرا مع عين إحدى الشخصيات مما يولد رؤية ذاتية وتمنحها سلطة التبئير، أو عبر تعليق إحدى الشخصيات خارج الحقل الذي يشغل الشاشة، ويكون هنا التبئير عبر الصوت إذ ينشأ عنه تفاوت زمني بين الصوت والصورة وقد عرفه جوست على أنه: « يفترض التبئير الداخلي أن يختزل المحكي إلى ما تعرفه الشخصية، وكمثال على ذلك (المفاجأة عند هيتشكوك) ويتطلب هذا الوضع أن تكون الشخصية حاضرة في كل المتواليات السردية وأن تظهر من أين تستسقي معلوماتها حول أحداث الفيلم »¹³، يدرك المتلقي من خلال التبئير الداخلي أن كل ما يصل إليه يمر عبر وعي الشخصية

دون إظهارها ؛ بل يحدث ذلك بشكل سلس فتحدد الكاميرا حقل رؤية الشخصية فتجذب إلى داخل الحدث بدل من البقاء كمراقب من الخارج فتجربنا الكاميرا على رؤية ما تراه الشخصية . تعرف العينية الداخلية الأولية أيضا بأنها : «العينية تعتمد تشكيلات عديدة ، تتشكل الحالة الأولى عندما توسم مادية جسد معين داخل الدال، أكان ثابتا أم متحركا، أو وجود عين معينة تسمح بتمييز شخصية غائبة عن الصورة ، وذلك دون الرجوع إلى السياق ، فالأمر متصل إذا بافتراض النظرة دون إظهارها بالضرورة ، ولكي نفعل ذلك نشكل صورة ما كإشارة، أو أثر يسمح للمشاهد بتأسيس رابط فوري بين من يرى وجهاز وجهات النظر الذي أمسك أو أعاد إنتاج الواقع ببناء مماثلة مع إدراكه الخاص»¹⁴؛ تسمح لنا العينية الداخلية الأولية بإقامة رابط بين ما يُرى على الشاشة ومن يَرى؛ إذ يجب أن يكون صاحب النظرة موجودا داخل المحكي ، فتعمل الكاميرا على إظهار الذوات المشاركة في المحكي وكذلك مسار إدراكها وموضوعه. وفي حالة غياب الشخصية دخل الصورة فإن المخرج يعطي المشاهد إشارات ودلالات تدل عليها فتساعد المتلقي على إدراكها .

كما يفترض هذا التبئير « وجود نظرة يكون صاحبها داخل المحكي الفيلمي بالضرورة ، وتجري الإشارة إليه على أنه كذلك ، فهي تبئير ذاتي للعالم ، حيث تعمل الكاميرا على إظهار الذات و المرور بعد ذلك إلى تحديد مسارها بالضرورة ، وتجدد الإشارة إليه على أنه كذلك ، فهي تبئير ذاتي للعالم ، حيث تعمل الكاميرا على إظهار الذات و المرور بعد ذلك إلى تحديد مسار إدراكها وموضوعه باستخدام آليات الربط السينمائية المتعددة مثل الربط بالنظر ، والاحتلاس و التطفل خلق حاجز ما ، وتعتميم جانب من الشخصية المدركة ، وتحريك الكاميرا للدلالة على وجود شخص خلفها ، وتغيير وجهات النظر والتركيز على الموضوع المدرك »¹⁵. يعمل المخرج على إبقاء المتلقي مرتبطا بتوالي الصور والأحداث من خلال إنشاء لقطة تأسيسية تسبق الانتقال إلى وعي الشخصية فيوضح العلاقة بين الناظر والمنظور إليه فيدنو المتلقي من الحدث ويشعر بالاندماج فيه. فالمشاهد يدرك أنه ليس شخصية الفيلم ، لكن حجم اللقطات ، وكيفية الانتقال بينها قادر على أن يولد داخل المتلقي شعورا حقيقيا بما تمر به الشخصية ، فيصبح الأمر تفاعليا. وقد استخدم فيلم "باب الشمس" هذه النظرة بطرق متعددة كل منها حسب الدلالة التي يرمي إليها المخرج.

وقبل البدء في استعراض النماذج يجب الإشارة إلى أنه لا يمكن إحصاء جميع الأمثلة الموجودة في عينة الدراسة، فالفيلم روائي طويل متكون من جزأين وكل جزء من ساعتين تقريبا لذا فقد قمت باختيار أهم النماذج بالنظر إلى اختلافها، قيمتها في تحريك الحدث إضافة إلى قيمتها الدلالية.

استخدم المخرج العينية الداخلية الأولية بكثرة وبصور متعددة في الفيلم مجزأه؛ إذ ترتبط عادة بمشاهد الحوار الثنائية أو المتعددة، وقد كانت للمخرج رؤية و مغزى من وراءها، مبينا من خلالها مستوى العلاقات القائمة بين شخصيات العمل، من خلال المشاهد الحوارية القائمة بينها، التي تبين مستوى تلك العلاقات ونوعيتها، ونورد مثلا على ذلك: في مشهد من الجزء الثاني للفيلم تظهر أم حسن وهي تفتح الباب لرجال الشرطة الذين قدموا للبحث عن خليل فلم تسمح لهم بالدخول مدافعة عن خليل الذي تعتبره ابنا لها. وقد استعمل المخرج تناوبا بين أحجام اللقطات منوعا بين القريبة والمتوسطة



3

2

1

العينة (1): عينية داخلية أولية.

وقد حددت العينية في المتواليّة (1) على أنّها داخلية أولية تبعا لوجود الشخصية المبتيرة أو الناظر و المبتأر أي موضوع النظرة ف(أم حسن) توجه كلامها ناظرة إلى رجال الشرطة ويبادلها الرجال الحديث والنظر فلا يحتاج المشاهد إلى السياق لتحديد هيات السرد في المشهد حتى يتم الإدراك، لأنها واضحة ومعروضة أمامه.

ندرج مثلا آخر، الذي كان غالبا في الفيلم، خاصة في الجزء الثاني وهو إظهار الحوار بين الشخصيات من وراء الكتف، والعينة تشرح ذلك:



العينة (2): عينية داخلية أولية

احتوى فيلم باب الشمس على مشاهد كثيرة تظهر شخصية خليل بالخصوص وشخصيات أخرى من وراء الكتف، تحدد هذه العينة عينية أولية داخلية ففي المتواليات الأولى لقطات من حوارات الدكتور خليل وشمس والمتواليات الثانية حوار الدكتور (خليل) مع المحقق، لا تظهر المشاهد تعابير وجه (خليل) حين تكون الكاميرا متموضعة عند الكتف، فيبرز الموضوع المبار على أنه مركز الاهتمام فالاقتراب إلى وجه شخصية بشكل كبير عبر اللقطات القريبة أو حركة الزووم ليس بسيطاً كما يظهر، وإنما لديه أهداف محددة؛ إذ يكتسب المحكي الفيلمي حيويته من خلال هذه اللقطات التفصيلية ذات القيمة الدرامية الوصفية. فهي تظهر صفات الموضوع أو الشخصية وتلفت لها الانتباه لمنحها الأهمية الكبرى في المشهد، وتمكن المتلقي من اختراق العالم الشعوري للشخصية بفعل اقترابها الشديد، فتمنحه مجالاً مناسباً للرؤية، يمكن لهذه الزاوية-الخلفية من وراء كتف الشخصية- أن تولد ضغطاً على المشاهد؛ فظهور الشخصية نصف جانبية أو أقل يمنح شعوراً بالتوتر، كما تدل على تهميش وتقليل شأن الشخصية، ف(خليل) يعاني من تهميش نفسي واجتماعي إذ تخلت عنه أمه وهو صغير، وبعد حبه الكبير لشمس اكتشف أنها لا تبادله نفس الشعور، زيادة على ذلك وجد نفسه متهماً بقتل زوجها، فرفضه المجتمع واضطر للاختباء في المستشفى والاعتناء ب(يونس) هروباً من الواقع، وخوفاً من أهل (شمس) الذين يسعون للانتقام لمقتلها.

ولكثرة استخدام المخرج لهذا النوع من العينة نورد مثالا آخر:



3

2

1

العينة (3): عينية داخلية أولية

تظهر هذه العينة المأخوذة من الجزء الثاني لفيلم "باب الشمس" لقطة متوسطة مع زاوية منخفضة لقائد الكتيبة التي ينتمي إليها (خليل) إذ يبحث عن القائل "لنحنا صرنا آلهة" ليعاقبه؛ ففي الليلة التي سبقت الحدث شهد العالم صعود أول إنسان إلى سطح القمر ليخرج خليل وبعض أصدقاءه إلى ساحة المعسكر رافعين رؤوسهم نحو السماء وردد (خليل) عبارة "لنحنا صرنا آلهة" يتبعها إطلاق للرصاص من أسلحتهم. وبعد سماع القائد للحادثة قرر معاقبة القائل فيعترف خليل بذلك فأرغمه القائد على الزحف وسط الساحة مرددا عبارة "لا إله إلا الله". إن اختيار المخرج لزاوية الكاميرا لم يكن اعتباطيا، فالزاوية المنخفضة تأتي للتأكيد على قوة وسلطة الشخصية، وقد بينت قدرة القائد وصرامته بمقابل ضعف شخصية (خليل) التي ترمز إلى كثير من الشباب الفلسطيني الذي عانى من النكبات والمقاومات.

نستطيع تقديم مثال آخر عن العينية الداخلية الأولية و هو ما توضحه العينة التالية:



3

2

1

العينة (4): عينية داخلية أولية

تظهر العينة مشهدا (لنهيلة) مع الشيخ (أبو يونس) داخل أحد مخيمات اللاجئين في دير الأسد بعد هروبهم من غارات الاحتلال الإسرائيلي، يبدأ المشهد بلقطة متوسطة بزاوية أفقية، هذه الزاوية التي كانت مهيمنة نوعا ما على الفيلم، تأتي نهيلة وتجلس بجانب الشيخ وتقول له: "أيش بدك تعلمني اليوم" فيقول لها "اليوم شعر" فيسمعها البيتين التاليين تصحبه نبرة البكاء، وتردده نهيلة وراءه: ((ما الحب إلا للحبيب الأول... كمنزل يألفه الفتى... وحنينه أبدا لأول منزل)). أظهر

المشهد حوارا بين (نهيلة) و(الشيخ) هذا الحوار الذي يحمل في طياته معاناة الشعب الفلسطيني الذي قاسى ويلات القتل والتهجير والتشتت العائلي، فأسرة يونس المقاوم في الجبال ضد الاحتلال كغيرها من سكان عين الزيتون اللذين نجوا من الموت، رمت بهم الأقدار على الحدود اللبنانية في مخيمات للاجئين بعيدا عن منازلهم وأراضيهم و أحبائهم، فما بقي لهم سوى الذكريات والحنين والأمل في العودة يوما ما .

ب- عينية داخلية ثانوية: secondary internal ocularization

تقدم لنا التقنيات السينمائية نوعا آخر من العينية والذي يعد ثانويا وهي في هذه الحالة «تحدد باعتبار أن ذاتية الصورة تتشكل بالروابط (مثل المجال والمجال الضديد)، و بالسياقية؛ لأن صورة ماتربط بالنظر المعروض في الشاشة -بشرط أن يتم احترام بعض القواعد ((النحوية))- ستكون مثبتة داخله»¹⁶.

في هذه الحالة من العينية على المشاهد ربط الرؤية بالسياق الذي تجري فيه الأحداث فالمبهر والمبأر في إطارين مختلفين ويتم الربط بينهما من خلال عمليات المونتاج. تظهر هذه العينية من خلال بعض النماذج أغلبها بتقنية الاسترجاع أو الاستباق أو الحلم حيث يتم الربط بين الرؤية وصاحبها من خلال المونتاج، وندرج فيما يلي بعض العينات لتقدم توضيح حول ما سبق.

العينة رقم (1): عينية داخلية ثانوية.

تظهر العينية عملية استرجاع للماضي من طرف خليل، الدكتور خليل الجالس مع شمس في ساحة الملعب يحكي لها طفولته و عن والدته فتعرض الأحداث من وجهة نظر الشخصية خليل وتم الربط بين الماضي والحاضر من خلال التداخل بين الصورتين (لاحظ الصورة 4) فيدرك المتلقي عملية الانتقال التي حدثت داخل المشهد. على أساس روابط بصرية مثل تغيير الديكور بين المشهدين فخليل وشمس جالسان خارجا لتنتقل الصورة رقم (5) إلى داخل المنزل. يعرض النموذج الثاني تمظهرها آخر للعينية الداخلية الثانوية من خلال الحلم



العينة رقم (2): عينية داخلية ثانوية

يظهر في المشهد الذي يبدأ بلقطة جانبية متوسطة الدكتور خليل جالس مع أم حسن فتقول له "البارح أجنبي ملك الموت ووشوشني ، اجاني هاتف الصبح وقالي استعدي "ثم يتم تتحرك الكاميرا بحركة زووم لتقترب من أم حسن فتغمض عينيها وتدخل عقلها الباطن لنرى حلمها فأدت هذه الحركة إلى عزل الحدث (الحلم) عن الإطار الذي يدور فيه المحكي، كما إستطاع المخرج عبر هذا المشهد نقل المتلقي من زمن إلى آخر حين انتقل إلى حلم أم حسن فاعتمد التقنية للدلالة على التغير الزمني؛ من أهم التقنيات و أقدمها استعمالا هو تغيير اللون بين مشهد الماضي والحاضر؛ إذ ينتقل المشاهد من مشهد بالألوان إلى مشهد بالأبيض والأسود أو تغيير درجة اللون لتصبح باهتة أو ساطعة أكثر .وقد استعان مخرج الفيلم بهذه التقنيات ليحاري حركات وانفعالات الشخصيات لتتقدم للمشاهد في قالب أكثر واقعية.

ج-العينية من الدرجة صفر: zero degree ocularization

يكون فيها السارد أو المصور الأكبر أكثر علما من الشخصيات، ويتم تشكيل هذا النوع من العينية عبر اللقطات العامة، ومن زاوية نظر محددة تبرز دور المصور الأكبر الذي يتيح للمصور والمتلقي الهيمنة والسلطة على الشخصيات، وتعرف العينية درجة صفر: «وعلى العموم يكون الراوية الأكبر والمصور في هذا النوع من التبئير غير مشتركين في القصة، وإنما يكونون مراقبين ملمين بكل شيء يزودون القارئ بكل الوقائع التي يحتاجها حتى يفهم القصة»¹⁷. فالسارد العليم لا مفر منه في المحكي الفيلمي على عكس الرواية التي يمكن لها التخلي عنه، فيمنحنا المصور الأكبر نظرة شاملة للعوالم السردية فدون أن يسمح لنا بتحديد موقعه .

كما يعرفها "أندريه غودرو" بقوله: «حين تكون الصورة مقدمة دون وجود هيئة تنظر إليها داخل المحكي، أو شخصية معينة، وعندما تكون الصورة نقية -دون وجود من يظهرها - كما يقول الأمريكان تتحدث عن العينية من الدرجة صفر، إذ تحيل اللقطة إلى المصور الأكبر؛ حيث

يمكن للحضور أن يكون أقل علانية»¹⁸. يتم تحديد العينية في الدرجة الصفر بواسطة عدة خيارات متاحة للمخرج من خلال موقع الكاميرا وحركاتها. كوضعها بعيدا عن الشخصيات إذ تمنح للمتلقي نظرة عامة للمشهد فتزوده بمعلومات غالبا ما تجهلها شخصيات الفيلم، أو تضعه في موضع المراقب.

كانت العينية في الدرجة الصفر مصاحبة للحكي وبكثرة في الفيلم ونعرض فيما يلي أمثلة على ذلك.



رقم(1):عينية من الدرجة الصفر

تعرض العينة في البداية وصفا من زاوية مرتفعة لكمين قام به (يونس) مع عناصر المقاومة ضد اجنود الاحتلال الاسرائيلي، لينتقل مباشرة لعرض صورة للمقاومين والأهالي بحركة بانورامية داخل الخنادق معمقة الدلالة المطلوبة وتوظيفا للواقع الذي آل إليه الشعب الفلسطيني، تلتها لقطة عكس إسقاطيه للغارات التي شنها الاحتلال ردا على الكمين. ثم يظهر لنا المخرج هروب الأهالي من المخبأ فسمح المصور الأكبر للمشاهد بكشف وقائع متعددة ليدركها من خلال وجهة نظره الخاصة.

وفي عينة أخرى جاءت كالتالي:



العينة رقم (2): عينية من الدرجة الصفر

توضح لنا المتتالية السابقة وصفا لقرية "عين الزيتون" وهي مسقط رأس يونس، إذ قام المخرج بعرض صور للقرية بلقطات مختلفة من منظور المصور الأكبر بغرض الوصف؛ إذ يرتبط المشهد ببداية استرجاع خليل لحكاية يونس فقدم المخرج هذا الوصف لتحديد المكان الذي ستدور فيه أهم أحداث الفيلم .

من خلال تحليل ما سبق نستطيع القول أن كيفية اختيار نوع اللقطة وحجم الزاوية له دور كبير في إبراز وجهة النظر؛ "يمكن لتغيير حجم الموضوع (اللقطة) في السينما أن يعبر عن معان عديدة ومتنوعة تتجاوز معناه المكاني المباشر" ¹⁹ تشكل اللقطة المكون الأساسي للغة السينمائية وبفضلها تتشكل المقاطع والمشاهد، ومن خلال التغييرات التي يحدثها المخرج على اللقطات و الزوايا بفعل حركة الكاميرا تُمنح الصور المعروضة دلالاتها، كما يمكن عرض أكثر من حدث داخل الإطار الواحد ويقول في ذلك دومينيك فيلان **Dominique Villain** "الحركات و الايقاع والمؤثرات يجب أن تخضع كلها للحدث وتكون في خدمته" ²⁰ إن هذا التناسق بين العناصر إضافة إلى الحركة تستطيع تحديد نوعية التعبير والهيات القائمة به، إضافة إلى منح قيمة فكرية وفنية للعمل كما تبين قدرات المخرج التقنية، وهذا ما كان واضحا في مشهد حلم أم حسن؛ إذ تمكن يسري نصر الله من تحقيق توظيف دلالي لحركة عدسة zoom فتمكن المتلقي من خلالها من فهم ما يدور بين خليل وأم حسن ومكنه من انتقال سلس إلى داخل الحلم دون إحداث انقطاع يشوش على المتلقي .

2- التبئير السمعي (السمعية): auricularization

ينتمي الفيلم إلى الفنون السمعية البصرية، إذ لكل من الصوت والصورة أهمية ومكانة داخل المحكي الفيلمي، فما نبحت عنه هنا ليس ماهية الأصوات ومصدرها فقط؛ وإنما الكشف عن دلالات الأصوات وكيف يتم إدراكها من قبل المتلقي؟ وهل يتطابق هذا الإدراك مع إدراك الشخصية؟، ولعل هذا ما أشار إليه غودرو حين قال: « لا يقتصر الاهتمام على الضجيج المدرك، بل كذلك إلى معالجة الضوضاء والكلام والموسيقى؛ أي كل ما هو مسموع»²¹. تلعب كل المعالجات الصوتية دورا مهما على مستوى أفعال الشخصيات، كما يمكن أن تكون الموسيقى عاملا في تحديد نوع الفيلم أو في إيصال معنى معين للمتلقى، فلا نستطيع الفصل بين الصوت والصورة فحين نرى شخصية من خلال لقطة مكبرة وتكون مصاحبة لصوت ما نبدأ بطرح الأسئلة. هل الصوت حقيقي أم تخيل؟. تذكر أو هلوسة؟. فيمكن للاستماع أن يؤثر على وتيرة السرد، وللحوار و الصمت، و الضجيج، والمؤثرات الصوتية الأخرى أهمية تتضح من خلال المعلومات التي تضيفها للصورة وللحكم على الشخصيات إذ أن طريقة اختيار صوت ما أو مقطوعة موسيقية، قد تساهم في فك بعض الإجاءات التي تحيل عليها الصور

يحلينا هذا إلى العقبات التي نواجهها أثناء تحليل التثير السمعي؛ إذ علينا أولا تحديد موقع الصوت: «إن الأصوات في الفيلم قد تكون لها شخصية تشخصها داخل الصورة وتحدد موضعها أو تكون في المجال الضديد أو لا يجري تعيينها داخل الفيلم على الإطلاق، فهي أصوات خارجية»²². قد يحتوي الفيلم على أصوات غير محددة المصدر كأصوات لمشهد وسط الغابة إذ تأتي الأصوات من جهات مختلفة و لا نستطيع تحديد مصدرها أكانت من داخل الصورة أو خارجها، فقد لا يتم ضبط مصدر الصوت في الفيلم في بعض الأحيان وهذا لهدف معين. وبالرغم من ذلك يجب أن لا يتعارض الصوت مع الصورة فيجب أني يكونا مترافقين حتى تتم عملية الفهم بشكل جيد. وللسمعية أنواع منها

أ - سمعية داخلية أولية : initial internal auricularization

من الضروري في السمعية الداخلية الأولية تحديد مصدر الصوت سواء كان حوارا أو ضجيجا. ويتم إدراك الأصوات من خلال إدراك الشخصية، ويتم ذلك من خلال العمليات الحوارية التي تدور بين المتحاورين ويكون المشاهد في موقع المستمع «إذ لم تكن لدينا مؤشرات تدل على ما

يُسمع سيكون من الصعب معرفة إذا كان هذا الصوت قد تعاملت مع أذن شخصية أو لا ،لذا فلا يمكن للصوت أن يدل على هيئة مرئية إلا إذا توفر ما يدل على ذلك»²³ . نستنتج أنه يستلزم وجود علامات تساعد المتلقي على تحديد مصدر الصوت والتأكد من أنه لا يخضع للتشويش الذي يؤدي بالضرورة إلى سوء الفهم وكمثال عن ذلك يمكن أن نذكر من خلال العملية التحوارية بين الممثلين وهو السمة الغالبة على الفيلم فقد كانت معظمها حوارات ثنائية بين يونس ونخيلة، الدكتور خليل وأم حسن، خليل وشمس، يونس وخليل، بالرغم من أن هذا الأخير لم يكن تفاعليا بحكم أن يونس في غيبوبة فالحوار كان من طرف واحد إلا أنه قدم لنا عدة وظائف منها الإخبارية والتاريخية إذ يحكي لنا خليل تاريخ الشخصيات عبر الاسترجاع. لذا جاء الصوت ظاهرا في أغلب المشاهد داخل الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات مقيدا بما تعرضه الكاميرا.

يعرض النموذج الأول: السمعية المتعلقة بالحوار بين الدكتور خليل ويونس



3

2

1

العينة رقم(1): سمعية داخلية أولية

ظهر هذا الحوار الثنائي بين (خليل) و(يونس) بكثرة في الفيلم كونه قائما على استرجاع خليل لقصة يونس الأسدي ؛ وبالرغم من أن يونس في غيبوبة إلا أن الدكتور خليل لم يكف عن محاولة إيقاظه مستعينا بالحكايات عليها تكون محفزا له فيستيقظ من غيبوبته ، كما يدل على تمسك خليل بالتاريخ لاعتقاده أنه سيكون الأكسير الذي سيوقظ يونس و الشعب الفلسطيني من سباته، فيقول خليل "هسا أحكيك قصتي"، أحكيك من الأول"، "راح أحكيك حكايتك". وهكذا يستمر خليل في سرد الأحداث على مسامع يونس النائم.

ب- سمعية داخلية ثانوية: secondary internal auricularization

يتم من خلالها إدراك الأصوات بعد عملية المونتاج ، إذ الصوت لا يصدر داخل إطار الصورة المعروضة (الصوت من جهة والصورة من جهة أخرى) «عندما يتم السماع للصوت

المضاف بالمونتاج أو التمثيل البصري»²⁴. حيث يستعين المخرج بعملية المونتاج لإضافة صوت لا ينتمي للكادر الذي تدور فيه الأحداث ، مع الإشارة إلى أن الشخصية تستمع لذلك الصوت القادم من الخارج . في الفيلم الذي هو محل الدراسة والتحليل نماذج قليلة من هذه السمعية نورد منها:



3 2 1

العينة رقم (1): سمعية داخلية ثانوية

تظهر العينة مشهدا ل(خليل) وهو في مكتب التحقيق بعد استدعائه للاستجواب في قضية مقتل شمس ، يبدأ المشهد بزاوية أفقية ولقطة متوسطة لخليل جالس على الأرض مقابل المحقق ، فيأتي صوت من خارج الغرفة من الواضح أنه ل (أم حسن) وهي تقول مخاطبة العسكري الواقف على باب الغرفة "قيم ايديك عني يا قليل الترباية ، مش شايفني قد ستك". وبعدها تدخل وتتحدث مع المحقق وتعاتبه لاعتقاله (خليل) ، يستطيع المشاهد إدراك أن صوت (أم حسن) قد تم إضافته إلى المشهد عبر المونتاج ، فلا تظهر شخصيتها داخل الاطار لكن المشاهد يستمع لصوتها وهذا يعد سمعية داخلية ثانوية.

بالإضافة إلى العينة السابقة يمكن أن تظهر السمعية الداخلية الثانوية بشكل آخر في الفيلم من خلال العينة الموالية



العينة رقم (2): سمعية داخلية ثانوية

يظهر في المشهد (خليل) كعادته في المستشفى يقوم بالاعتناء (بيونس) ويحاول أن ينهضه من السرير فيضع رجلي يونس فوق رجليه ويمشي بخطوات ثقيلة نحو الباب وفجأة يصدر صوت لإطلاق النار من خارج الغرفة فيسقط خليل ويونس وفي نفس اللحظة تدخل الممرضة زينت لتشاهد يونس واقعا فوق خليل فيسألها خليل "" شو هاد الصوت "" فترد (زينب) "" هادول جماعة أبو علي "" فيرد خليل "" بدك الصراحة نأزت، افتكركم أهل شمس إجو يقتلونني ""
الواضح هنا أن الصوت تم تركيبه بفضل المونتاج وأكدت (زينب) أنه صوت إطلاق رصاص من خارج المستشفى ليتم إدراك السمعية من خلال السياق.

ج- سمعية من الدرجة الصفر: zero degree auricularization

السمعية في الدرجة الصفر هي كل الأصوات التي لا تنمي إلى المحكي. فلا يظهر صاحب الصوت داخل الإطار و لا يمكن تحديد موقعه أو مصدر الصوت وقد عرفها غودرو و جوست كالتالي: «في الحالات التي تتبع شدة الصوت داخل شريط السمع بتقلبات المسافة الظاهرة للشخصيات ، أو عند الخلط الذي يعمل على تعدد المستويات لأسباب قابلية الفهم) كمثال نخفض الموسيقى لكي نسمح بمرور الحوار)، فالصوت غير مرتبط بأي هيئة داخل المحكي ، بل يرتبط بالسارد الضمني»²⁵ تضمن الفيلم بعض العينات لكنها قليلة ومن بينها:



3

2

1

العينة رقم (1): سمعية من الدرجة الصفر

المشهد من الجزء الثاني وهو مشهد مقتل (شمس)؛ حيث تدخل إلى الحارة ويصاحب الصورة صوت أغنية عالٍ ثم ينخفض صوت الأغنية ليسمح لنا بسماع حوار شمس مع الرجل الذي يهم بغلق دكانه فتسأله شمس "يا خوي تعرف بيت أب على علاء" فيرد الرجل "ما بعرف" ثم يعود صوت الأغنية لترتفع في مشهد إطلاق الرصاص على (شمس) ليغطي عليه. يبدو أن المخرج تعتمد الصوت العالي للأغنية؛ فهي ساعدت المشاهد على توقع ما سيحدث لشمس في حين تجهله هي فالأغنية حزينة "بيكي ويضحك لاحزنا ولا فرحا... كعاشق قد خط سطرًا في الهوى ومضى... كبرعم لمستته الريح فانفتحا" تساهم الموسيقى في تولد الأفكار ويمكن إدراج هذه الأغنية كسارد خارجي **voix over** إذ يظهر الشريط السمعي وجود صوت دون الإشارة إلى وجود صاحبه داخل الإطار ويتم ذلك لغايات معينة فقد رسمت كلمات الأغنية مصير شمس، لذا قام المخرج بدراسة اختياراته، فالأغنية مزيج من النزعة الوطنية ومشاعر الحزن تدل على مصير (شمس) المأساوي الذي ينتظرها إذ ستعرض للتصفية انتقامًا لقتلها (سامح أبو ذياب)، فكانت الموسيقى ذات طابع انفعالي معبر عن المشهد هيئت للمتلقى أجواء المحكي . . وللتوضيح أكثر يمكن أن نورد مثالًا آخر أين تظهر السمعية في الدرجة الصفر بشكل آخر



3

2

1

العينة رقم (2): سمعية من الدرجة الصفر

نتحدث في هذه الحالة عن صوت يسمعه المشاهد وهو صوت لا ينتمي إلى أي هيئة داخل المحكي **voix over**، فالصور تظهر (خليل) في نهاية الجزء الثاني من الفيلم أين

ذهب باحثا عن مغارة باب الشمس، المكان الأسطوري يرمز إلى حب (نهيلة ويونس) والذي لطالما اعتبره (خليل) مجرد مكان خرافي ليحده في النهاية، بالمقابل يستمع المشاهد إلى صوت من الواضح أنه لنهيلة فتقول "حبيبي يونس أنا حاسة أنني قربت ألقى ربي، فجمعت كل أحفادي اللي اسمهم يونس.. يونس ابن نور، يونس ابن سالم، يونس ابن مروان، يونس ابن نزار وقتلتهم عن سرنا قتلهم عن باب الشمس". والملاحظ أن المستمع لا يستطيع تحديد موقع الصوت طيلة المشهد. يستخدم المخرج هذه تنويعات في أنماط الرواة، غلا أنه لا يمكن الإتماد على الصوت الخارجي بنسبة كبيرة في الفيلم؛ بل في مواضع معينة ومختارة فقط لأن ذلك يتنافى مع مميزات المحكي الفيلمي الذي أساسه الصورة .

لن نتوقف قدرة الصوت داخل العمل السينمائي أو تنحصر في الأمثلة التي سبق ذكرها، نستطيع الإشارة إلى نقطة أخرى وهي قدرة الأصوات و الاشارات على تحديد الزمن، يمكن للاستماع أن يؤثر على وتيرة السرد، فللحوار و الصمت، و الضجيج، والمؤثرات الصوتية الأخرى أهمية تتضح من خلال المعلومات التي تضيفها للصورة وللحكم على الشخصيات؛ إذ أن طريقة اختيار صوت ما أو مقطوعة موسيقية، قد تساهم في فك بعض الالتباسات التي تحيل عليها الصور. يمكن للصوت أن يحدد الزمن أو وقت وقوع الأحداث.

يستطيع السارد أو مخرج الفيلم تغيير مواقعه مستعيرا المشهد الزماني منتقلا من شخصية إلى أخرى، أو يستخدم زمنه التألفي الخاص الذي قد لا يتطابق مع الزمن الخاص بكل شخصية، فالمواقع الزمنية المتعددة تعبر عن اختلاف وجهات النظر أيضا، فيتم تقديم الحدث في سياق السرد من وجهات نظر مختلفة تبعا لمواقع زمنية تتغير بين الماضي، الحاضر، والقفز إلى المستقبل، وقد اعتمد ذلك كل من إلياس خوري في الرواية ويسري نصر الله في الفيلم .

أما الشكل الأكثر تعقيدا حين يقدم الحدث نفسه من مواقع زمنية متعددة، فيكون السرد مزجا بين وجهات نظر مختلفة، وهنا يتم ادارة السرد من منظور مزدوج تارة من المنظور الزماني للشخصية، وفي الوقت نفسه من وجهة نظر السارد أو المخرج ويكون الاختلاف بينهما جوهريا لأن السارد يظهر بصورة السارد العلیم الذي يعلم أكثر من الشخصيات.

. وهكذا استطاع (يسري نصر الله) أن ينقل لنا رؤيته الإخراجية من خلال تعدد مظاهر التبئير بما تحمله من دلالات وبعد تحليل النماذج السابقة لهذه المظاهر في الفيلم الروائي "باب الشمس" يمكننا أن نختتم بتقديم أبرز النتائج المتوصل إليها من خلال النقاط التالية :

3- خاتمة:

- يعد البحث في مسألة تقنيات السرد الفيلمي بما فيها التبئير مغامرة شيقة لا تنتهي، خاصة إذا كان الفيلم كـ "باب الشمس". فقد تم الكشف من خلال هذا المقال عن تعدد أنواع هذه التقنية داخل المحكي الفيلمي و قد توصلت إلى عدة نتائج واستنتاجات أهمها
- يختلف التبئير في المحكي الفيلمي باختلاف الموضوع المبرأ أو الشخصية المبررة ويتدخل كل من الشخصية الساردة والكاميرا والمتلقي في إنتاج التبئير فيتفاعل المشاهد معها بحواسه وإدراكه ويمنحها الدلالات اللازمة لفهم الحكاية.
- لا يمكن أن يتشكل محكي دون وجود ذات ساردة وزاوية نظر ترى من خلالها العوالم السردية
- يحظى الوسيط البصري بمساحة حرية كبيرة في استعمال وجهات النظر المختلفة والتي تتراوح بين العينية والسمعية بأنواعهما، فتساهم جميع الحواس في تشكيل التبئير، إذ يتم الإدراك السمعي والبصري معا داخل الفيلم، وقد تمكن يسري نصر الله في فيلمه من تنويع الزوايا بين المنخفضة والمرفعة الاسقاطية، وغيرها ليمده ذلك بأفضل وجهة نظر وبالتالي أفضل تكوين للصورة الفيلمية.
- اعتمد فيلم باب الشمس على المرويات الشفوية المنقولة من طرف الدكتور خليل ، وقد ساهم ذلك في تعدد وجهات النظر التي عمل المخرج على تنسيقها وفق رؤيته الإخراجية الخاصة.
- يمكن أن يكون لاختلاف التبئيرات وتعددتها في الفيلم خاصية في إغناء الحكاية، لكن الإكثار منها أو الخطأ في اختيار الزاوية المناسبة وكيفية إدراج هذه الاختلافات قد يخلق انفصالا بين الفيلم والمتلقي؛ فنلاحظ أن المخرج (يسري نصر الله) قد وقع فعلا في الرتابة؛ فالفيلم روائي مقتبس عن الرواية التي تحمل نفس اسم الفيلم "باب

الشمس" التي تمتاز بطول نفسها السردية، فسار الفيلم على خطاها فوق في الرتبة بسبب ذلك، إضافة إلى استعماله الكبير للزاوية الأفقية والتي تولد هذا الشعور، والتنوع في تكوين الصورة المتحركة ضرورة لا بد منها إلى جانب المحافظة على تجانس الأسلوب بتحقيق التكامل بين العناصر النفسية والجمالية .

- للسمعية أهمية لا تقل عن العينية في الفيلم؛ حيث يمكن تحقيق التوكيد البصري من خلال الأصوات المختلفة الموجودة داخل المحكي؛ كالحوارات والمؤثرات الصوتية والموسيقى، وهذا ما اعتمده فيلم "باب الشمس" من خلال استعمال الأغاني والموسيقى التصويرية التي غلب عليها طابع الحزن تبعاً لقيمة الفيلم.
 - مشاهد الفيلم الجيدة هي نتاج التكوينات الصورية والسمعية المشحونة بالدلالة والفكر والحركة المعبرة سواء من الشخصيات أو الكاميرا؛ وقد ساهم ذلك في "باب الشمس" من دفع السرد وتدفعه، و وضع المتلقي داخل حيز شعوري واقعي ينقل حقيقة المآسي التي عاشها الفلسطينيون كأفراد وكأمة تحلم بالعودة إلى أراضيها المقدسة يوماً ما.
 - يستخدم كل من الروائي والمخرج الاشارات الفظية والبصرية للدلالة على تغير الزمن؛ كتغير اللون أو وضع اللافتات المكتوبة كذلك التغيرات الواضحة في الشكل الخارجي للشخصية، أو الاشارة باللفظ، حتى لا يشكل ذلك للمتلقى صدمة ويلفت انتباهه إلى هذا التغير.
- وفي الختام أقترح على الباحثين التوجه الى دراسة التبئير في السرد السينمائي نظراً لخصوصية التقنية وأهميتها في كشف العوالم الحكائية للفيلم وقدرته على مساعدة المتلقي في الفهم والإدراك، خصوصاً وأن الدراسات العربية في المجال قليلة وآفاق البحث في الموضوع واسعة.

● عينة البحث فيلم "باب الشمس":

"باب الشمس" فيلم روائي مقتبس عن رواية "باب الشمس" للروائي البناي إلياس خوري عرض لأول مرة في فرنسا سنة 2004. اعتمد المخرج في فلمه الخط السردية للرواية إلى حد كبير فالقصة مبنية على استرجاع التاريخ وماضي الشخصيات، كما تتميز الفيلم بقفزات زمنية كبيرة وانتقالات طويلة أثناء عرضه للأحداث.

إخراج : يسري نصر الله ،

سيناريو وتأليف: يسري نصر الله ومحمد سويد

بطولة: باسل خياط(خليل)، ريم تركي(نهيمة)، عروة النيربية(يونس).

موسيقى تصويرية: ماهر كروان وتصوير: سمير بخران

يتألف الفيلم من جزئين:الجزء الأول بعنوان (الرحيل) ،والجزء الثاني بعنوان (العودة)

يروى الفيلم حكاية طرد الفلسطينيين من أراضيهم وتهجيرهم إلى مخيمات للاجئين بلبنان،

وذلك في أربعينيات القرن الماضي، تروى قصة النكبة الفلسطينية على لسان الدكتور خليل الذي

يسرد حكايات مختلفة أهمها حكاية المناضل يونس مع زوجته نهيلة ومآسي المقاومة والنزوح.

صوّر الفيلم في جزأين "الرحيل" ومدته ساعة وأثنان وعشرون دقيقة "العودة" ومدته ساعتان.

خصص الجزء الأول لقصة يونس فقط، أما الجزء الثاني فقد طغت عليه قصة الدكتور خليل

فكانت القصة الاطارية.وقد حمل الفيلم تيمة خاصة، فهو سرد لكفاح الشعب الفلسطيني

ومعاناته مع الاحتلال الاسرائيلي، فعاش التهجير والتشتيت وفواجع الموت، لذا كان الكفاح تيمته

المميزة، الكفاح من أجل البقاء ومن أجل العلاقات الانسانية وتجلى ذلك من خلال الشخصيات

ك (يونس) رمز النضال و(نهيمة) رمز الإيثار والعطاء،و(خليل) رمز الانسانية. وقد وصف نقاد

السينما الفيلم بالطموح إذ برز فيه جهد كبير في التصوير والمونتاج والإخراج.

هوامش:

¹:سعيد علوش، جدل الأدبي والسينمائي، دار أبي رقاق للطباعة والنشر،(المغرب)، ط2008، 1، ص24.

²:أبو طالب محمد سعيد: علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع (العراق)، 1990، ص94.

³:بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط2، 2006،

ص34

⁴:جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار

الأكاديمي والجامعي(المغرب)، 1989، ص113

⁵:حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة

للسينما(سوريا)، ط1، 2005، ص85.

- ⁶: François vanoy/ ANNE Goliot-lété, Précis d'analyse filmique, Armond colin, 2^{ème} éd, paris, 2007, p 40.
- ⁷: لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون، 1993، ص 72.
- ⁸: فاضل الأسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، ط 1، 1996، ص 142.
- ⁹: André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, Armand colin cinéma, 2^{ème} éd, paris, p181.
- ¹⁰: André Gaudreault et François Jost , pp 137-138.
- ¹¹: وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دار الوسام العربي للنشر، ط 1، (لبنان)، 2011، ص 304.
- ¹²: André Gaudreault et François Jost, p40.
- ¹³: André Gaudreault et François Jost, p138.
- ¹⁴: André Gaudreault et François Jost, p131.
- ¹⁵: وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق ص 306.
- ¹⁶: المرجع نفسه، ص 310.
- ¹⁷: ينظر لوي دي جانيتي، فهم السينما، يترجمه جعفر علي، منشورات عيون، 1993، ص 71.
- ¹⁸: André Gaudreault et François Jost, p.133
- ¹⁹: يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الديس، مطبعة عكرمة (سوريا)، ط 1، 1989، ص 41.
- ²⁰: دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ت صادق شحلت، أكاديمية الفنون، (القاهرة)، 1998، ص 268.
- ²¹: André Gaudreault et François Jost, p134.
- ²²: وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق ، ص 319.
- ²³: André Gaudreault et François Jost, p136.
- ²⁴: André Gaudreault et François Jost: p135.
- ²⁵: André Gaudreault et François Jost, p136.