حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

تبئير الحكي في السيناريو السينمائي
– سيناريو فيلم (Ronin ٤٧) أنموذجا –

م.د. إيهاب ياسين طه*
م.م. صادق كاظم عبد علي**

*مدرس مساعد في كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد
**مدرس في كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

المستخلص

يعد الحكي جوهر السيناريو لوجود الأحداث التي تؤلف بكليتها الحكاية السينمائية. ومن ثم فان موضوع الحكي يعطي السيناريو أبعاده الدرامية. أما تقنية الحكي والذي تدعى بالسرد هي الطريقة التي تروى بها الحكاية السينمائية، ومن ثم فان اختيار البؤرة التي من خلالها يحكي الراوي حكايته تعد من الأمور المهمة التي يضطلع بها السيناريست لإضفاء التشويق لحكايته.

ومن هنا، يتناول هذا البحث العلاقات الترابطية بين السيناريست والراوي والنص. وكيفية فهم التبئير وارتباطه بالثالوث السابق. ولأهمية البحث فقد جاء في خمسة فصول، الأول: تضمن مشكلة البحث والتي كانت: كيفيات تبئير الحكي في السيناريو السينمائي؟ كما إن هدف البحث الحالي هو الكشف عن أشكال التبئير والتعرف على المواقع التي يتخذها الراوي في سرد حكاية السيناريو. كما تضمن الفصل الثاني على الإطار النظري. وقد قسم إلى ثلاث مباحث، الأول: تضمن مفهوم التبئير. والثاني: العلاقة بين طرق التبئير ومعرفة الراوي. والمبحث الثالث والأخير فقد تضمن موقع الراوي وعلاقته بالتبئير. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث، إذ كان منهج البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وكانت عينة البحث هي سيناريو فيلم (Ronin ٤٧). وقد جاء في الفصل الرابع تحليل لعينة البحث، كما جاء الفصل الخامس بالنتائج والاستنتاجات وكان أهمها: يتبع السيناريست ميكانزمات محددة للظهور من خلال طرق معينة للتبئير فيظهر في مكانات محددة مثل بطاقات العناوين ويظهر في شخصيات العمل كما يظهر في الصوت.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

أولا: مشكلة البحث:

يرتكز الحكي في السيناريو السينمائي على دعامتين أساسيتين: الأولى، إن السيناريو يحوي بالضرورة على قصة تروى من قبل راوٍ. والثانية، الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة وتُسمى هذه الطريقة بالسرد. ووفقا لهذه المعطيات يتوجب وجود شخصان: الأول، شخص يحكي القصة ويدعى حاكي (راوي)، والثاني، شخص يُحكى له أو متلقي. يقوم الحاكي بسرد قصته من خلال رؤية خاصة تؤطر الحكي تسمى هذه الرؤية في علم السرد بالتبئير.

ويتمثل ثالوث الحكي بشكل جلي في السيناريو كونه جامع لكل ما ذكر سابقا. لذا فان تنوع أشكال التبئير فيه يعود أساسا لأسلوب السيناريست بالدرجة الأولى، ومن ثم اشتراطات الحكي ذاته – أي أمر يقضتيه السرد – ومن هنا يجب ان نحدد إشكالية مهمة في العلاقة ما بين السيناريست ونصه والراوي والحكي. وبين السيناريست والراوي لان هناك ميثاق " بين (السارد، والمؤلف، والقارئ)، فكان هؤلاء الثلاثة مهيأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي" [1] ولذا فان السؤال المهم حسب رأي (جينيت) من هو المتكلم ومن هو الرائي؟؟ هو حجر القبان في فك شفرة العلاقات السابقة. ومن ثم فان مشكلة البحث تتمحور في فك الارتباط بين السيناريست والراوي والنص من خلال تقصي ما هي كيفيات تبئير الحكي في السيناريو السينمائي.

ثانيا: أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في كون البحث:

١- يسد نقصا في المكتبة الأدبية السينمائية

٢- يسهم في رفد الدراسات النظرية في حقل تحليل النصوص لطلبة كليات الفنون الجميلة وخصوصا أقسام السينما والتلفزيون والمؤسسات الأخرى ذات الاختصاصات المقاربة.

ثالثا: هدفا البحث:يهدف البحث إلى:

١- الكشف عن أشكال التبئير وعلاقاتها بالراوي في السيناريو

٢- التعرف على المواقع التي يتخذها الراوي في عملية سرد حكاية السيناريو

رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث في سيناريو فيلم (Ronin ٤٧) لما سيورده الباحث من أسباب في إجراءات بحثه.

الفصل الثاني
أولا: الإطار النظرى

المبحث الأول:مفهوم التبئير

عند الحديث عن مفهوم التبئير يجب أن نبدأ بمفهوم يجاوره، بل هو الجذر الحقيقي الذي نشأ منه التبئير،ألا وهو (وجهة النظر) الذي يسجل اعتراضه اعتراضا مبدئياعن وجود ما يسمى بالراوي العالم بكل شيء. في ظل الوضع الاجتماعي الجديد في أوروباالذي تخلص من الديكتاتورية واخذ يتجه نحو الحرية، فمن الطبيعيالبحث عن وسيلة فنية بديلة عن سلطة الراوي العالم بكل شيء والمتسلط. والاتجاه نحو البطولة الجماعية بطولة الموقف نفسه. وبذلك فقد اختفى صوت الراوي العالم بكل شيء وتفرقت رؤية الموقف نحو الشخصيات الأخرى. لان ظهور الراوي العالم بكل شيء سيشكل مشكلة حقيقية تقف بين الوهم الذي يعتري النص والقارئ. لذلكتوجب على الراوي أن يقلل – حسب رأي لوبوك- من ظهور صوته في النص[٢]. وظهرت نصوص أدبية كثيرة غُيب فيها الراوي عن النص وأشهرها رواية (الأصوات) للروائي (ديستوفيسكي).

إن خسارة الراوي العالم بكل شيء يُعد خسارة لأداة من أدوات الفن الروائي. وأهمية وجوده في النص ينبع من توظيفه توظيفا بارعافي عملية الحكي الذي يدفع بها إلى الأمام بإعطاء المتلقي جرعة من المعلومات التي قد تخفى عن الشخصية نفسها. ومن ناحية أخرىيقوم الراوي بمنح صوته للشخصيات التي تبدو أنها شخصيات فارغة أي لا صوت لها. وتمد المتلقي بالمعلومات التي تغيب أثناءعملية الحكي أي وجودها يسبقالحدث المحكي. وبذلك فانه يربط ربطا دراماتيكيا بين الماضي والحاضر فيقوم بعملية التفكير ويخرج بنتائج يقدمها على طبق من ذهب إلى المتلقي[٣].

ونتيجة لهذه المشكلة فقد ظهر مصطلح التبئير والذي يعني لغويا الحفر والملتقى والمركز[٤]. بدلا عن مصطلح (وجهة النظر)، فأصبح يمثل المنظور الذي تُقدم من خلاله المواقف والأحداث [٥]. وفي نفس الوقت هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. وسمي هذا الحصر بالتبئير، لأن الحكي يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره[٦]. على السيناريست وفقا للمعطيات هذه أن يقوم إذا ما أرادأن يطرح وجهة نظره الفلسفية باختيار منظورا معينا للطرح كأن تكون احدى شخصياته. وثانياأن يضغط إلى الحد الأقصى معلوماته ويرسلها من خلال المنظور الذي اختاره وهي تقنية سردية مستخدمة لحكي القصة والتي من خلالها يصل الراوي إلىالتأثير المباشر في المروي له عبر السرد الذاتي الذي اقترحه الشكلاني الروسي (توماشفسكي B. Tomachevsky) فهناك سردا موضوعيا يكون فيه الراوي عارفا مطلعا بكل شيء ولكنه لا يتدخل في الحدث. والأخر سرد ذاتي وهذا الذي يهمنا، إذ تكون الحكاية معلومة لدى المتلقي من خلال الراوي نفسه.

المبحث الثاني: العلاقة بين طرق التبئير ومعرفة الراوي

إن عملية اختيار نوع من أنواع التبئير في أي نص لا يكون عشوائيا أو عبثيا. وإنما هي عملية تخطيطية فنية تدل على تشغيل وتفعيل جميع مكونات وعناصر البناء المعماري للنص. في سبيل إيصالوجهة نظر الكاتب إلى المتلقي والاسلوبفي اختيار نوع التبئير هو الذي يميز نصا عن نص أخر.

إن من اهم من بحث في أنواع التبئير وحددها هو (جيرار جينيت) الذي ميز أساسا بين (من يرى) و(من يتكلم) في اعتراضه على مصطلح (وجهة النظر) ورأى بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عند المحاولة لإيجاد نمذجة للمقامات السردية. ولكن عمليةالخلط

بين المصطلحين أمر لا ينبغي له أن يستمر أكثر من هذا[٧]. فاستبدل مصطلح وجهة النظر بمصطلح التبئير لان الأخيرأكثر تجريدا من سابقه.

يقسم (جينيت) التبئير إلى عدد من الأقسام وهي[٨]:

١. التبئير الصفري أو اللاتبئير: عادةما نجده في الحكي التقليدي او الكلاسيكي. ويظهر فيها الراوي عالما بكل شيء فيبدأ بالتعليق وتقديم رأيه في كل موطن يراه مناسبا لظهوره. كذلك يظهر هذا النوع من التبئير في الوصف والاسترسال في تقديم المعلومات حول المكان والزمان أو أي شيء أخر. وبذلك فان الراوي لا يختفي في هذا النوع، بل دائما ما يثبت وجوده في كل المقاطع السردية. ومن ثم فانه يتحكم بكل مفاصل الحكي متحكما فيه منظما إياه.
٢. التبئير الداخلي: نجده في بعض المقاطع التي تحمل وجهة نظر الشخصيات والتي تقوم بنقل الحدث والأفكار الخاصة بها. أو تساهم في تفسير وتقييم ونقد أو تحليل أفكار شخصيات أخرى. وعادة ما تستخدم الشخصيات ضمير المتكلم في عرض افكارها واضطراباتها النفسية من منظورها الذاتي. كذلك يتنوع فيها المنظور اما ثابتا او متحولا او متعددا – أي بين شخصية واحدة أو عدة شخصيات- وأيضا يمتلك التبئير الداخلي وظيفة مهمة تكون إرشاديةأو إصلاحية وذلك بصوت الراوي ولكن من وجهة نظر احدى الشخصيات.
٣. التبئير الخارجي: لا يمكن في هذا النوع التعرف على دواخل الشخصيات. ويتم من خلال مشاهد حوارية، نجد الشخصيات تتبادل الأفكار وتبرز حكاياتها للأخرين الموجودين معها. يهب الراوي هذه الخاصية لشخصيات عمله لتعبر عن مكنوناتها تعبيرا مباشرا. فنجد غياب تام للراوي لان الشخصيات لا تحتاج إلى وسيط أخر لنقل أفكارها ورؤاها.

يحدد المنظور الذي يختاره الراوي اتساع العالم الذي يرويه بشخوصه وأحداثه. وكذلك الطريقة التي يبث خلالها معلوماته إلى المتلقي.وهناك علاقة مباشرة بين حجم معرفة الرواة ونوع التبئير الوارد فيه، وعلى النحو الاتي[٩]:

١- الراوي العارف بكل شيء والتبئير المسبق:يظهر هذا النوع بطريقتين: الراوي الشاهد والراوي المشارك، إذ يقدم الرواة معلوماتهم باعتبارهم شخصيات مشاهدة للأحداثأو مشاركة فيها. وذلك فانهم مطالبون بتقديم مبرراتهم بشأن المعرفة تلك. وإذا ما فشل الراوي في تقديم المبررات المقنعة فان كلامه يصبح نوعا من إفشاءأو تسريب للمعلومات.

والحقيقة إن التبئير المسبق يسعى لإبراز مواقف حياتية معاشه للشخصيات. تترك في المتلقي مجموعة من الأسئلة تدور حول إمكانية المقارنة بين ما تسرده الشخصية وسيرة السيناريست نفسه. وبهذا تشبع رغبات بعض المتلقين الذين يبحثون عن نوع من اللذة في معرفة معلومات عن السيناريست عبر ما تتكلم به شخصياته. من خلال آلية محددة وهي أن يهب الراوي صوته إلىأحد شخصياته، وبذلك فان الشخصية تعد هي السفير الحقيقي الذي تمثل أفكار الراوي العالم بكل شيء وكذلك أفكار السيناريست الذي يطرح أفكاره في المشهد. لذا فانه يشهد على الأحداثأو يشارك فيها.

٢- الراوي المساوي للشخصية في المعرفة والتبئير الداخلي: ينتج بسبب تساوي الراوي مع الشخصية في المعرفة بحيث يترك انطباع لدى المتلقي بان الراوي لا يعلم شيء وان شخصياته تشتغل من تلقاء نفسها. وأكثر شيء يكون فيه الراوي شاهد على الأحداث او مشتركا فيها بحيث ينتج سردا ذاتيا. ويكون هذا النوع من التبئير في الخطاب غير

المباشر وفي المونولوج الداخلي، اذ تتحول الشخصية الى مجرد بؤرة [١٠]. فينبع التبئير الداخلي من دواخل الشخوص انفسهم دون تدخل من الراوي او السيناريست ليغدو الموضوع برمته صراع داخلي للشخصية وهو ما يجعل المتلقي يقتنع بصدق نقل تجربة الشخصية إليه وخصوصا إن هذا التبئير نادرا ما يطبق بكيفية صارمة تماما [١١].

٣- الراوي اصغر من الشخصية في المعرفة والتبئير الخارجي: لا يعرف فيه الراوي شيئا أي تكون معرفته محدودة جدا نسبة الى شخصياته. وحينها يلجأ ذلك الراوي الى الوصف الخارجي دون دواخل الشخصيات، ومن ثم فان الراوي لا يعرف الا ما يمكن للمتلقي ان يستوعبه او يدركه من أفعال واقوال فالتبئير الخارجي يجعل الراوي فضلا عن القارئ لا يعرف الا النزر اليسير مما تعرفه الشخصية التي تقدم اليه [١٢].

٤- الراوي الملتبس والتبئير الزائف: يدعى هذا النوع من التبئير باللاتبئير وهو تبئير ظاهري يختبئ فيه الراوي خلف شخصياته التي تشهد الحدث وتعكسه (تبئير داخلي) ولكن سرعان ما يخرج عن دوره فيتجاوز ما يمكن للشخصية ان تعرفه (لا تبئير). وتكون عبارة عن تداخل بين الراوي والشخصية في الحديث، اذ تكون مجرد عبارات متداخلة يستدرك فيها الراوي ليوضح شيء معين تجعل المتلقي يستبق المعنى بمجموعة من التأويلات وبذلك يفتح النص على فضاءات جديدة محفزة لمسار القصة وهذا اللاتبئير يثور احداث القصة ببؤر اشاراتية من شأنها توسيع المعنى.

المبحث الثالث: موقع الراوي وعلاقته بالتبئير

من اجل تحقيق غاية السيناريو الكامنة في اقناع المتلقي الأول وهو المخرج وإحداث الأثر فيه. فان السيناريست يتبع عدة حيل منها الاختفاء. وهذا الاختفاء يكون إما خلف الراوي والذي يشكل أداة وظيفية لها دلالتها [١٣]. او الاختفاء التام او المشاركة او الشهادة. ولكل نوع من أنواع الاخفاء تلك موقع من الاحداث والشخصيات في القصة وموقف منها.

ان لموقع الراوي بالنسبة للسرد القصصي في السيناريو اثره الكبير في دعم تنوع التبئير واضفاء التشويق للحبكة السينمائية وهناك عدة مواقع يتخذها الراوي وهي:

١- الراوي الثابت: أي ذو الموقع الثابت وقد يدعى أيضا بالمنحاز. اذ يركز السيناريست في عرضه للحدث على شخصية مركزية ثابتة نرى كل شيء من خلالها [١٤]. فالحدث يجري امامنا كمتلقين من خلال رؤية أحادية لشخصية فذة تطرح وجهة نظر الشخصيات الأخرى ولكن من وجهة نظر أخرى وهي ما يراه السيناريست ذاته. اذ يكون له تأثير ملموس على هذا الموقف والأحداث[١٥]. ووجهات النظر الأخرى. والذات هنا ذاتٌ مشاركة لان الراوي هنا شخصية أساسية ومحورية [١٦]. فالشخصية الراوية تُبئر لما تريد من خلال موقعها المنحاز لقضية ما. محاولة لايجاد بعض التبريرات لتلك القضية. دون ان يكون الراوي احد شخصيات الحكاية بل في اختفاءه خلفها ليشهد على الحدثولكن بانحياز نحو طرف من الأطراف.

٢- الراوي الحيادي: هو الراوي الذي يتخذ موقعا حياديا يتساوى فيها الراوي مع السيناريست، اذ يعلم كل شيء ويسبر اغوار الشخصيات محللا افكارها ورؤاها. ويعبّر عن عماق الشخصيات الداخلية ومعبرا عن آمالها. لا يتقمص شخصية ما وانما يبقى متحيزا لحضوره بصفته حاكيا يروي الأحداث وتصل الاحداث الى المتلقي من خلال الراوي لكنه يراها من محيط متنوع [١٧].والراوي فيه كليّ المعرفة يحافظ على موقعه الحيادي يحاول ان يمتلك ثقة المتلقي لكونه يحيط بالاحداث كلها يحكي احداثه من خارج الموقع.

٣- الراوي المتعدد المواقع: تكون قصة مروية من عدة رواة كلٌ يرويه من موقعه. فتتناوب عدد من الشخصيات عادة على رواية القصة من موقعها لغاية معينة وهي جعل المتلقي

يدرك ان هناك وجهات نظر متنوعة للموضوع نفسه. وزوايا رؤية متعددة لكل حدث او للحدث ذاته. وهنا يجد المتلقي للفيلم نفسه إزاء أكثر من راو. والحكاية تقدم لنا كما تحياها الشخصيات [١٨]. والأمر هذا يتيح نوع من الحرية في السرد، إذ تأخذ كل شخصية حقها في التعبير عن نفسها ورؤيتها تجاه الحدث العام والانا المستعملة في ابراز الاحداث هي انا (الشاهد)، اذ يكون ضمير الراوي هو ضمير المتكلم وبذلك تتعدد الانا الساردة بتعدد الرواة. وعندما تتحدث الشخصية عن نفسها بضمير الانا توحي بالثقة اكثر في حكي الحدث او رواية ما يجول في خاطر الشخصية نفسها لانها الاقدر على التعبير عما يجول في خاطرها لذلك توحي بالثقة.

ان تعدد مواقع الرواة في هذا النوع يعطي السيناريو بعدا دراميا إضافيا ويحاول تجاوز سلطة السيناريست، اذ تكون للفكرة الواحدة اكثر من الطريقة لطرحها والتعبير عنها.

ثانيا: الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على المصادر والمراجع والبحوث المتوافرة عن طريق مراجعة المكتبة المركزية ومكتبة كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد. والدخول الى موقع المعهد العالي للسينما في مصر عن طريق شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت). فلم يجد الباحث اية دراسة في ميدان السينما ولا الادب تناولت الموضوع صدد البحث سواء أكانت نظرية ام عملية. وبذلك تعد هذه الدراسة الأولى من نوعها في تناول إشكالية تبئير الحكي في السيناريو السينمائي.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولا: منهج البحث

اختار الباحث في انجاز بحثه المنهج الوصفي التحليلي لما يوفره هذا المنهج من إمكانية البحث في مفاصل عديدة في الصورة السينمائية. ومنها موضوع التبئير ومستوياته وغيرها.

ثانيا: مجتمع البحث

نظرا لعدم تحديد الباحث المدة الزمنية لبحثه ولكون طبيعة البحث تتناول التبئير في السيناريو السينمائي. فقد وجد الباحث نفسه إزاء كم من السيناريوات الخاصة بالافلام الروائية. لذا فان مجتمع البحث سينحصر في سيناريوات الأفلام الروائية.

ثالثا: عينة البحث

قام الباحث باجراء عملية بحث عن العينة الفيلمية التي تخدم موضوع البحث وقد اختار سيناريو فيلم (Ronin ٤٧) بالطريقة القصدية وعلى وفق مجموعة من الاعتبارات والتي هي:

أ- ان هذا الفيلم متميز في السينما العالمية ولخضوعه لدراسة نقدية واسعة.

ب- يمكن له الإجابة عن اهداف البحث من خلال أداة البحث.

رابعا: أداة البحث

لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب بناء أداة له تستعمل في تحليل العينة الفيلمية المختارة. وعليه سيعتمد الباحث على بعض النقاط الناتجة من الاطار النظري كأداة للبحث وهي:

١- ان طرق التبئير تحدد العلاقة بين الراوي والمتلقي.

٢- مدى معرفة الراوي بشخصيات حكايته تحدد العلاقة بين الراوي والحكاية.

٣- ان موقع الراوي يؤثر تأثيرا مباشرا في تنوع التبئير واضفاء التشويق للحبكة السينمائية.

خامسا: وحدة التحليل

تقتضي عملية تحليل العينة استعمال وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم [١٩]. ولطبيعة البحث الحالي فقد اعتمد الباحث على المشهد كوحدة للتحليل.

الفصل الرابع
تحليل العينة

معلومات عن العينة

اسم الفيلم: Ronin ٤٧

اخراج: كارل رينش

تأليف: كريس مورغان

سيناريو: كريس مورغان، حسين أميني

تمثيل: كيانو ريفز، هيروكي ساندا، كو شيباساكي

نوع الفيلم: حركة، مغامرة، فنتازيا

طول الفيلم: ١٢٨ دقيقة

العرض الأول: ٢٠١٣

موجز قصة الفيلم: بعد ان قام امراء الحرب الغادرون بقتل سيدهم ونفيهم، يتعهد ٤٧ محاربا من الساموراي بالسعي الى الثأر واستعادة شرفهم. وبعد ان يتم ابعادهم قسرا عن بلادهم ليتفرقوا في ارجاء الأرض. يضطر الفريق من المحاربين الى طلب المساعدة من (كاي) الذي يمثله الممثل (كيانو ريفز) الذي ينتمي الى سلالة مجهولة. اذ يناضلون في طريقهم من خلال عالم شرس يمتلئ بالوحوش الأسطورية والسحر والرعب. وبعد ان صار المحارب المنفي عبدا لهم. اصبح سلاحهم الأكثر فتكا. ليتحول (كاي) الى البطل الذي يلهم الفرقة من المتمردين للوصول الى الخلود.

١- ان طرق التبئير تحدد العلاقة بين الراوى والمتلقى

تلعب طرق او أنواع التبئير دور مهم في طريقة تقديم المعلومات للمتلقي. ومن ثم فان السيناريست يسلك ميكانزمات محددة للظهور من خلال الأنواع هذه. وأخيرا سوف يتصل بالمتلقي بطريق مباشر او غير مباشر، ففي سيناريو العينة نجد ان السيناريست ينتدب راويا للتكلم من خلاله. وهذا ما يدعى بالتبئير الصفري او اللاتبئير. اذ يقوم السيناريست في بداية السيناريو (من خلال الراوي) بسرد نبذه عن واقع اليابان في عصر الساموراي وذلك في الصفحة (١) من السيناريو الادبي وكما يلي:

راوي (صوت)

اليابان الإقطاعية. عصر شوغونز والساموراي. عندما كانت المثل العليا من الولاء والشرف ثمينة وقبل كل شيء من قبل شعب أرض الشمس المشرقة ...

(ضربة)

في ايدو، كان الامبراطور مجرد دمية، كانت كل السلطة في يد شوغون- امير الحرب العسكري لتوكوغاوا تسونايوشي- والذي يدين له بارونات المحافظات حيث ينفذوا له ما يريد. السلام في العالم هو ان تبقى السيوف في اغمادها. محاربو الساموراي يملكون من المهارة والشرف لا ينازعهم فيها احد. هذه مدونة الاخلاق تسمى بوشيدو(طريق المحارب). تجعلهم يعيشون حياة صعبة وصارمة. لولاء الفرسان هذا، يصبح ولائهم لسيدهم قبل كل شيء وحتى حياتهم الخاصة.

(ضربة)

الساموراي الذي يفقدون او يفشلون في خدمة سيدهم. يعانون من عار عظيم في المجتمع الياباني. ويصبحون رونين تائهون وبدون سيد. وهم رجال بدون شرف. ليصبحوا

رونين ومطرودين من كل مدينة. ويكونوا محتقرين من قبل المجتمع الياباني. ولتكون الإهانة لهم دون نهاية.

(ضربة)

وبعد... لمعرفة قصة ٤٧ رونين هو معرفة قصة كل اليابان.

نجد ان انفتاح السيناريست على القارئ من خلال هذا المشهد ليس اعتباطيا وهو أمر قد اعتادت عليه الأفلام ذات المسحة التأريخية اذ لابد من وجود راوٍ يقوم بسرد ايضاحي للفترة التاريخية والمكان ونبذة عن الشخصيات موضوع الصراع. وهي واحدة من الأساليب المهمة في الفيلم السينمائي ان ينتدب السيناريست راويا مُعلقِا منذ البداية (من خلال الصوت الخارجي) وممهدا لبداية الصراع الدرامي.

لا يقتصر وجود اللاتبئير في العينة على وجود الراوي الذي يحكي عبر الصوت. وإنما نجد في نهاية الفيلم وعندما تصبح الشاشة سوداء ظهور السيناريست مرة أخرى ولكن من خلال بطاقة العناوين على الشاشة لينهي الفيلم ويبين ان المصير الذي واجه الرونين لم يبقَ حبيس المدة التاريخية التي عاشوا فيها. وإنما استمر إلى وقتنا هذا فكل سنة يأم الناس إلى قبورهم لأحياء ذكراهم.

يظهر التبئير الداخلي في عينة البحث بتجلي الراوي خلال شخصية (اللورد أسانو) الذي يواجه عقوبة الإعدام نتيجة ما حصل منه وخيانة الضيافة. بإقدامه على قتل احد ضيوفه رغم انه كان مسحورا من قبل الساحرة. لذا فحديث (أسانو) كان يمثل وجه نظر االراوي او السيناريست وموقفه الواضح للعرف المتداول، ووجهة النظر هذه برزت من خلال تقمص الراوي او السيناريست لشخصية (أسانو). يتمثل الموقف هذا في المشهد التالي الوارد في الصفحات ٢٨-٢٩ من السيناريو الادبي:

داخلي- قلعة أكو-غرفة التحضير- ليل

يركع أسانو للصلاة في مذبح أسلافه. كان يلبس جلباب ناصع البياض.

***أوشي* (صوت خارجي)**

اسمحا لي أن أراه، لعنة الآلهة عليكما، أو

الليلة سيكون هناك اثنين من الجنازات الأخرى.

فُتح الباب ودخل أوشي إلى الغرفة. يعبر أوشي الغرفة ليركع بجانب أسانو ويهمس.

أوشي

أستطيع أن أخرجك من هنا. عندي عدد من الخيول الجاهزة

ولكن يرفع أسانو يده ليسكته في منتصف الجملة.

لورد أسانو

هل تريد مني أن اهرب من الشرف؟

يبحث أوشي عن جواب ليوقف هذا الجنون، ولكنه لم يجد. وتلتقي عيون اسانو بعيون اوشي.

لورد أسانو

انت تعلم انني لا استطيع ذلك. أيها الصديق القديم لقد علمتني جيدا . انا كسرت القانون وعليّ ان ادفع الثمن.

أوشي

لقد استليت السيف للدفاع عن ابنتك، لقد وقعت بالفخ وقد خُدعت بتعمد.

لورد أسانو

أنا اعلم القانون

(ضربة)

على مدى أجيال، قد يأتي الناس ليسألوا عن شرف السيد كيرا، ولكن ليس عن نزاهة اسم (أسانو)

وهنا نجد موقفين أساسيين: الأول،صادر عن (اللورد اسانو) الذي يساير قوانين وتعليمات الساموراي ويعتبر قتل نفسه رد لشرفه الذي هدر بفعلته التي اقدم عليها. ولذلك فانه يستحق القتل . بينما نجد موقف اخر إزاء هذا الموقف وهو رأي (أوشي) الذي يعد العدة لتهريب سيده وليوقف هذه المهزلة، لانه يعرف حق المعرفة ان سيده ما اقدم على هذا الامر الا لانه قد وقع تحت تأثير السحر. فالقتل الذي سيواجه (اللورد اسانو) عقابٌ على لا شيء وإصرار سيده على الموت يعد ضرب من الجنون. وبهذا يتضح لنا وجود تبئير داخلي متعدد من مجموعة من الشخصيات حول نفس الموقف.

اما التبئير الخارجي فيظهر بكثرة في عينة البحث بسبب ان طبيعة التبئير لا تحتاج الى ظهور راوي من اجل حكي الاحداث لان الشخصيات تأخذ على عاتقها راوية حكايتها. وتبين مواقفها تجاه الحدث او الشخصيات الأخرى. فعند الحديث تكون هي بؤرة الحديث. وكما جاء في الجزء الأخير من المشهد في الصفحة ٣٦-٣٧ من السيناريو الادبي. فبعد قتل (اللورد اسانو) يذهب (أوشي) ومعه مجموعة من الساموراي للقاء (اللورد كيرا) و(شوغون) ليقدموا سيوفهم لهم وقد قابلهم الاثنان وكما يلي:

خارجي- القلعة- في وقت لاحق

بعار عظيم يخلع رجال أوشي الكيمونو الرسمي ويضعون إشارة الريشات المتقاطعة لبيت أسانو في الطين.

لورد كيرا

سيدك قد مات. لم يعد لبيت أسانو وجود بعد الأن، لقد فشلت وفشلوا كلكم.

(ضربة)

لم يعد جدير بك أن تحمل اسم "ساموراي". من هذه اللحظة وصاعدا، أنت رونين

ضربت هذه الكلمات رجال أسانو كصفعة على الوجه.

***اللورد كيرا* (متابعا)**

بدون شرف، ملعونون، جبناء.

(بحقد)

أنت منفي من هذه الأرض.

وبإشارة من سيدهم ازدحم وهاج جنود كيرا وبدء جر رجال أسانو على ارض القلعة.

***لورد كيرا* (متابعا)**

ما عداك

(مشيرا إلى أوشي)

اقبضوا عليه

يعود كيرا إلى مكانه بجانب شوغون بينما راح عشرة رجال يضربوا أوشي بوحشية على الأرض. لم يبدي أوشي أية مقاومة تجاه تكبيل معصميه.

يستدير شوغون للمغادرة ولكنه يتوقف قبل كيرا.

شوغون

أوشي

انه لم يقتل. كان فارس ناكويا

ينحني كيرا تعبيرا عن موافقته ويخطو مسرعا عند رحيله، ويستدير نحو الجنود الذين يحملون أوشي

لورد كيرا
لا ينبغي إعدامه
(ضربة**)**
اكسروا نفسيته

أشار إلى الجنود. وسحب أوشي بالسلاسل.

يأخذ (اللورد كيرا) موقفا متشددا من رجال (اسانو) الذين جاءوا لكي يعربوا عن استياء كبير في تقديمهم لسيوفهم وتخليهم عن كنية ((الساموراي)) من خلال نزع السيوف واللباس الخاص بالساموراي. والحقيقة هي تجريدهم إياها من قبل (كيرا) وايضاح ان عصر (اسانو) قد انتهى والى الابد.

٢- <u>مدى معرفة الراوي بشخصيات حكايته تحدد العلاقة بين الراوي والحكاية.</u>

يأتي السيناريست في اجناس متنوعة من الادب مثل (القصة،الرواية) بنوع واحد من الرواة. واقصد بنوع الرواة هو احد الرواة الذين حددهم (جان بويون) ويستمر بطرح اراءه على وفق ذلك النوع. اما ونحن إزاء جنس اخر للادب وهو السيناريو الادبي. فيمكن ان يتنوع نوع الراوي بحسب المشاهد الواردة في السيناريو. فقد يكون الراوي اكبر من الشخصية في مشهد من المشاهد وينقلب في مشهد اخر الى نوع اخر الى المعرفة. لذلك فنحن إزاء حركة متواصلة للراوي داخل السيناريو فتبدأ عينة البحث بمشهد يستعرض فيه الراوي.

المكان الذي سيدور فيه الصراع وذلك في الصفحات ١-٢ من السيناريو الادبي. وغالبا عندما يصف الراوي المكان او أي شيء اخر فان الراوي يثبت للمتلقي بانه سي العمل وانه اكبر من أي شخصية موجودة في العمل، بل هو الراوي العالم بكل شيء. فيصف لنا المكان وعلى النحو:

خارجي- مقاطعة أكو- نهار- تأسيس

جوهرة هونشو الغربية الصغيرة والمسالمة، الروابي عبارة عن مدرجات من الأرز وكأنها حجر الجاد الأخضر. يعلوها أزهار شجيرات الكرز الأحمر وكأنه طوق من الياقوت الأحمر. مائلة هذه الشجيرات على امتداد النهر. يتوج هذا المنظر بقلعة أكو الرائعة. قصيدة معمارية من ستة طبقات مكتوبة بالخشب والصخر. لا يسعنا الا ان نشعر بالتناغم والانسجام في هكذا مكان.

وبذلك نجد ان الذي يصف الأشياء حتما انه اكبر من أي شخصية في العمل، فعلى سبيل المثال قد يصف الراوي المكان كما حدث في المثال السابق الا ان الشخصيات لا تتعامل الا مع جزء يسير منه. وعليه فالراوي هنا كليّ المعرفة بالنسبة لشخصيات حكايته.

عندما تحدث الباحث سابقا عن التبئير الداخلي فانه تحدث ضمنا عما يسمى بالراوي الذ لا يعرف اكثر مما تعرفه الشخصية. فعند حوار الشخصيات مع بعض سواء أكانت الحوارات قصيرة ام طويلة يتخذ الراوي جانب الصمت ويترك الشخصيات تأخذ دورها، اذ تكون بؤرة الحدث وينزوي هو –الراوي- بعيدا. ففي المشهد في الصفحة ٣٧-٣٨ يدور حوار بين (شوغون) و(ميكا) بنت (اسانو) وكمت يلي:

<u>خارجي- قلعة أكو – صالة الاستقبال- لاحقا</u>

يتم جلب ميكا أمام شوغون واللورد كيرا من قبل الجنود. يتحدث شوغون بلهجة إمبراطورية لا تحتمل الهراء.

شوغون
يريد اللورد كيرا ان يحميك من العار الذي لحق بمنزلك. هو يطلب يدك للزواج.

تأخذ ميكا لحظة واحدة للتفكير.. ثم تستدير إلى كيرا الذي لا زال هادئا.

شوغون (متابعا)

وانا وافقت.

ولكن ميكا هي ابنة أسانو مصنوعة من مادة صلبة للغاية. فكرت بسرعة. وقمعت رعبها المتزايد واستعادت توازنها.

ميكا

هذا كرم كبير.. سيدي. ولكن كما في التقاليد يجب ان يكون فترة حداد على والدي.

لورد كيرا (بغضب)

هذه ليست الحال دائما.

ولكن شوغون قد اتخذ قرارا.

شوغون

سأسمح بذلك. يتم منحك سنة واحدة للحداد. خلال هذه الفترة سوف لن يتم لمسك.

شعرت ميكا بنصر صغير. حتى....

شوغون

ولكن ستبقين ضيفة على اللورد كيرا وهو الذي سيدير أراضيك.

ميكا

لكن ....

شوغون

بإمكانك المغادرة، سيدة أسانو

نجد في هذا المشهد ان الشخصيات الثلاثة ينساب منهما حوار متسلسل لا يتدخل الراوي فيه سوى جعل الشخصيات تعبر عن مكنونات انفسها بطريقة عفوية فهناك (شوغون) المتغطرس الذي يفرض رأيه على الجميع ولابد للأخرين ان يطيعوه وهناك (ميكا) التي تحاول الدفاع عن نفسها تجاه هذا التعسف بالزواج ممن تسبب في قتل والدها. لذلك يقف الراوي منزويا لسماع ما سوف ينتج عن هذه المحاورة. لذا فان الراوي هنا لا يعلم سوى ما تعلمه شخصيات هذا المشهد.

٣- <u>ان موقع الراوى يؤثر تأثيرا مباشرا فى تنوع التبئير واضفاء التشويق للحبكة السينمائية.</u>

ان المادة الحكائية في السيناريو الادبي لا يتم تقديمها الى المتلقي بشكل مباشر وحيادي، بل يتم من خلال وسيط، اذ يكون هو المتحكم في جميع العلاقات التي تربط الأشياء والشخصيات داخل السيناريو هذا الوسيط يدعى بالراوي، وهو الأداة الفنية التي تقدم من خلالها الحكاية.

ويتخذ الراوي عدد من المواقع في السيناريو من اجل تقديم المادة الحكائية. اذ يجعل المتلقي يندمج مع هذه البؤرة ويشارك فيها. ومن جهة ثانية فان اختيار الراوي لموقع معين. يعني اختيار لزاوية بؤرية معينة يبني منه مادته الحكائية وباختلاف المواقع هذه يختلف الرواة وتعدد اشكالهم.

في السيناريو الادبي يتنوع وجود الراوي في موقع معين بحسب الحدث فكثير من الأحيان وفي نفس المشهد، قد يتموضع الراوي ويتخذ اكثر من موقع. ففي المشهد في الصفحة ٢٨-٢٩ من السيناريو الادبي. يبدأ المشهد يوصف الراوي لـ (اللورد اسانو) وهو يتخذ وضع الصلاة. ما يلبث ان ينتقل وحين يبدأ الحوار الى موقع اخر وهو شخصية (اسانو)، اذ يبين لصديقه (أوشي) انه خرق القانون ولابد من قتل نفسه ليستعيد شرفه وهذا

الموقف هو موقف الراوي الذي يحاول طرح وجهة نظره من خلال شخصية (اسانو) لذا فان الانتقال من موقع الى اخر قد يحدث بين المشاهد وقد يتم داخل المشهد الواحد وبذلك يدعى الراوي وفق هذا المبدأ بالراوي المتعدد المواقع.

إن ظهور الشخصية المركزية في السيناريو الأدبي تجعل الراوي يتخذ موقعا معينا يحكي من خلاله مادته الحكائية وقد يظهر في السيناريو بشكل مباشر، إذ تتحدث الشخصية عن الأحداث مبينة وجهة نظرها والتي هي في الحقيقة وجهة نظر الراوي، قد تكون بشكل غير مباشر ولكننا نشعر بالشخصية المركزية من خلال تمحور الحدث حولها. ففي سيناريو (Ronin ٤٧)تكون الشخصية المركزية هي شخصية (أوشي) والتي تدور جميع الأحداث حولها. ويشاركها القارئ في جميع أحوالها سواء في التمرد أو في الثأر وهكذا.

يكون الراوي كليّ المعرفة اذا ما تساوى مع السيناريست في طرح المادة الحكائية. ويكون واضح جدا في مناطق معينة في جسم السيناريو فعندما يقرر السيناريست الانتقال من مشهد الى اخر يظهر بشكل جلي وواضح للقارئ في تحديد (ترويسة المشهد) أي عندما يكتب فوق المشهد رقمه وعنوانه ووقته. ففي سيناريو فيلم (Ronin ٤٧) وعلى مداره نجد ان الراوي يساوي السيناريست من خلال ما تم ذكره ففي المشهد (١) في الصفحة (١) من السيناريو نجد الترويسة كما تلي:

خارجي – مقاطعة اكوا- نهار – تأسيسي

يقرر السيناريست من خلال الراوي الذي انتدبه لرواية الحكاية ان يتم تأسيس الحكي بهذا المشهد ليشرح ويصف لنا الزمان والمكان بشكل واضح في المقاطعة التي سيتم فيها الصراع. وبذلك فانه قام بتبئير المكان ممهدا لانطلاق الحدث الرئيس.

كذلك الحال نفسه في المشهد في الصفحة (١٢) تأتي الترويسة كما يلي:

داخلي – بيت أوشي- المطبخ- غروب

وهكذا على مدار السيناريو نجد إن السيناريست يظهر في مناطق ويختفي في أخرى ليدع الراوي يأخذ مكانه في حكي أحداث السيناريو.

الفصل الخامس
النتائج ولاستنتاجات

أولا: النتائج:

من خلال قراءة وتحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج وهي:

١- ان السيناريست يتبع ميكانزمات محددة للظهور من خلال اتباع طرق معينة للتبئير. فتارة نجده يظهر عبر الصوت ليحكي الحكاية، وتارة أخرى يظهر في بطاقات العناوين، وتارة ثالثة يظهر من خلال شخصية من شخصيات العمل وغيرها.

٢- بسبب ان السيناريو الادبي ينتمي الى الاجناس الأدبية، لكنه في نفس الوقت له هدف في وسيط اخر وهو الوسيط السينماتوغرافي. لذلك فان علاقة تبئير نوع الراوي بالحكاية ديناميكية على طول خط الحكاية. فنجده في مشهد من المشاهد يتخذ نوع محدد ما يلبث ان ينقلب في المشهد التالي وبذلك يهب لنفسه الحركة السريعة بحسب ما يقتضيه الوسيط السينمائي.

٣- واحدة من اهم العوامل المؤثرة في اختيار السيناريست او الراوي زاوية رؤية محددة للتبئير هو ظهور ما تدعى بالشخصية المركزية التي تدور حولها احداث الحبكة السينمائية. وكذلك يمكن رؤية السيناريست بشكل واضح في مواضع معينة داخل جسد السيناريو مثل (الترويسات) وغيرها.

ثانيا: الاستنتاجات

من خلال قراءة نتائج البحث وفي ضوء اهداف البحث اتضح للباحث ما يلي:

١- ان التبئير في مجمل جسد السيناريو الادبي يبدأ من خلال تقرير مباشر يتخذه السيناريست خلال اداته السردية وهو الراوي لأغراض محددة تقنية او فنية.

٢- يكون التبئير جزء من الحركة السردية والتي يقوم بها الحاكي (الراوي)، وبسبب الحركة السريعة للحكاية السينمائية، نجد ان الحركة لزوايا الرؤية تكون اسرع من غيرها في الاجناس الأدبية الأخرى.

ثالثا: التوصيات والمقترحات

١- إيجاد دراسات تفصيلية لكل جزء من أجزاء هذا البحث لان بإمكان تفكيك البحث الى اكثر من دراسة.

٢- ادخال المهتمين بالسيناريو السينمائي في دورات وورش للتمرين على كيفية اختيار زاوية صحيحة لتبئير حكيه. كذلك جعل حاكيه يتنوع بتنوع المشهد السينمائي السريع.

Abstract
The focalization of telling in the Film Scenario
-Screenplay of a film (٤٧ Ronin) model-
By Ihab yassin taha
And Sadiq kadhem abed ali

The telling is the essence of the scenario for the events that comprise the entire tale of the film. Thus, the theme of the narrative gives the scenario its dramatic dimensions.The tellingtechnique, called narrative, is the way in which theCinematic tale is told. Thus, choosing the focus through which the screenwriter narrates his tale is one of the important tasks of the scenarist to make his tale interesting.

Hence, this search deals with the interrelationship between the screenwriter and the narrator and the text. Moreover, how to understand the focalizationand its association with the previous trinity. In addition, for the importance of research it'scame in five chapters, the first: the problem of research included: how to explain the telling in the film scenario? The current purpose of the research is to reveal the forms offocalizationand enlightenment identify the sites taken by the narrator in the narrative telling of scenario.The second chapter contains the theoretical framework. It has been divided into three sections, first: Include the concept of focalization.The second: The relationship between the methods of focalization and knowledge of the narrator. The third and final section: Include the narrator's location and its relation to focalization. The third chapter included research procedures. It was the research methodology is a descriptive and analytical approach. The research sample was the scenario of the film (٤٧ Ronin).The analysis of theresearch sample is presented in Chapter ٤. The fifth chapter included the conclusions and conclusionsthe most important of these are: screenwriter follow specific mechanisms of appearance through specific methods of focalization. He appears in specific places such as address cards and appear in the characters of the work and he shown in the sound.

المصادر

(١) مرتاض. عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨، ص ٢٠٣
(٢) لوبوك. بيرس، صفحة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ٤٢
(٣) بطرس. انجيل، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٠٢
(٤) ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، د.ت، مادة بأر.
(٥) برنس. جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٧٠
(٦) زيتوني. لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار للنشر، بيروت،٢٠٠٢، ص٤٠
(٧) يقطين. سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط (١)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٩٤

(٨) جينيت. جيرار واخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، زنقة بروفان، البيضاء، ١٩٨٩، ص٥٩
(٩) زيتوني. لطيف، المصدر نفسه، ص ٤١-٤٢
(١٠) زيتوني. لطيف، المصدر نفسه، ص ٤١-٤٢
(١١) جينيت. جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة:محمد معتصم، ط(٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٠٣
(١٢) زيتوني. لطيف، المصدر نفسه، ص ٤١
(١٣) العيد. يمنى، الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط(١)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٠
(١٤) يقطين. سعيد، مصدر سابق، ص ٢٨٧
(١٥) برنس. جيرالد، قاموس السرديات، مصدر سابق، ص ١٣٥
(١٦) يقطين. سعيد، مصدر سابق، ص ٢٨٧
(١٧) يقطين. سعيد، مصدر سابق، ص ٢٨٧
(١٨) يقطين. سعيد، مصدر سابق، ص ٢٨٧
(١٩) Bevlin.me.Design theaugh discovery Vermont Printing and bevling by capital city press,USA, ١٩٧٧, P.٧٩