

## The Structural Representations for the Meta-fiction in Postmodernism films

*Ammar Ibrahim Mohammed Alyasri \**

### ABSTRACT

The research discusses the meta-narrative structure, which is a postmodern narrative , The first chapter included the problem of research, its purpose, importance and limits, while the second chapter included two sections, the first was under the title of postmodern narratives between the novel and the movie and the second under the title of mechanisms of construction meta-narrative in the film novel, while the third chapter included research procedures, while the fourth chapter Analysis of the sample is the film (Geneina fish)for the director (Yusri Nasrallah). From the results obtained, the research sample saw the technology of breaking the narration of narration on three levels, Through the comments of representatives, sub-titles and the embedded film, my research contains also sources.

**Keywords:** Representations, Structuralism, Meta- fiction, Films, Postmodernism.

---

\* General Directorate of Karbala Education. Ministry of Education. The Republic of Iraq.  
Received on 23/1/2020 and Accepted for Publication on 8/2/2021.

## التمثيلات البنائية للميتا سرد في أفلام ما بعد الحداثة\*

عمار إبراهيم محمد الياسري\*\*

### ملخص

يناقش البحث بنية الميتا سرد التي تعد من سرديات ما بعد الحداثة، وقد تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وهدفه وأهميته وحدوده، في حين تضمن الفصل الثاني مبحثين، الأول كان تحت عنوان سرديات ما بعد الحداثة بين الرواية والفيلم الروائي، والثاني تحت عنوان آليات البناء الميتا سردي في الفيلم الروائي، فيما شمل الفصل الثالث إجراءات البحث، في حين شمل الفصل الرابع تحليل العينة وهي فيلم (جنينة الأسماك) للمخرج (يسري نصر الله)، ومن النتائج المستخلصة، شهدت عينة البحث نقانة كسر الإيهام السردية على ثلاثة مستويات من خلال تعليقات الممثلين والعناوين الفرعية والفيلم المضمن، لينتهي البحث بالمصادر.

الكلمات الدالة: التمثيلات، البنائية، الميتا سرد، أفلام، ما بعد الحداثة.

### الفصل الأول: الاطار المنهجي

#### 1- مشكلة البحث:

شهد الفكر الإنساني منذ تشكيلاته الأولى حتى يومنا هذا تحولات فلسفية كبيرة على مستوى البناء الشكلي للأجناس الفنية والأدبية، لنشهد تحولات ثقافية متنوعة من كلاسيكية إلى حداثية إلى ما بعد حداثية، وقد شهدت روايات ما بعد الحداثة تقانات سردية مغايرة لما هو سائد ومألوف في روايات الحداثة وهذا التحول مرده التحولات الابدستولوجية التي شهدها العالم، فالوعي في صيرورة مستمرة لا تترزخ للثابت دوماً، حتى بتنا نسمع بـ(الكولاج) والتشظي الزمني والميتا سرد وما إلى ذلك.

إن الميتا سرد هو بنية شكلية تتمظهر من داخل العملية السردية تستعرض لنا طرائق السرد وتشكيلاته من خلال تعليقات الكاتب أو المخرج أو احد الأبطال، أي أن يعلم الناص المتلقي بصنعة السردية من خلال كشفها والتعليق عليها واللعب بأحداثها وتحريك شخوصها وكسر يقين السرد فضلاً عن التداخل النصوسي فيها إي أن نشاهد فيلم داخل فيلم أو مسرحية داخل مسرحية وما إلى ذلك.

وبما أن السرديات السينمائية لا تنفك عن الرواية من حيث البنية والدلالة، بل لها تقانات سردية أخرى تحققها آلة التصوير، تلمس الباحث أعمالاً سينمائية وظفت البناء الميتا سردي في معمارها البصري على نحو متفرد، واضعاً مشكلته تحت التساؤل التالي:

ما التمثيلات البنائية للميتا سرد في أفلام ما بعد الحداثة؟

#### 2- أهمية البحث:

إن بنية الميتا سرد أولتها البحوث الأدبية الاهتمام الكامل في حين لم نجد لها إية تنظيرات في أدبياتنا السينمائية، لذا تعد محاولة وضع مهادات بحثية لها ضرورة ينشدها الباحث عله يستطيع الوصول إلى قراءات معاصرة غير تقليدية، فهي مشروع نقدي يرفد النقاد والباحثين والطلبة والمشتغلين في المجال السينمائي.

#### 3- هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن التمثيلات البنائية للميتا سرد في أفلام ما بعد الحداثة.

#### 4- حدود البحث:

أ- الحد الموضوعي: البناء الميتا سردي في أفلام ما بعد الحداثة.

ب- الحد الزمني: شهدت العديد من الأفلام السينمائية في السنوات الواقعة بين تسعينيات القرن المنصرم وليومنا هذا تمثيلات

\* المؤتمر الدولي لكلية الفنون الجميلة في جامعة القادسية في العراق.

\*\* العراق -وزارة التربية- المديرية العامة لتربية كربلاء المقدسة. تاريخ استلام البحث 2020/1/23، وتاريخ قبوله 2021/2/8.

بنية الميثا سرد، وأما عن سبب اختيار هذه السنوات ذلك لأنها شهدت ظهور هذه الموضوعات فضلاً عن التطوير الأكاديمي لها.

ت- الحد المكاني: تحدد البحث بعينة قصدية من إنتاج مصري.

## 5- المفاهيم الإجرائية:

أ- التمثلات:

وردت التمثلات في اللغة بمعنى "مثل به: شبهه، وتمثل به تشبه به، ومثل الشيء بالشيء، سوي به وقدره تقديره، ومثل مثلاً، ومثل التماثل ومثلها صورها" (الزمخشري، 2004)، أما اصطلاحاً فقد وردت بمعنى "حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثل الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه" (صليبا، 2010) والباحث يتفق مع تعريف (جميل صليبا) لأنه يوافق متطلبات البحث.

ب- البنائية:

البنائية في اللغة مشتقة من الفعل بنى أي شيد وعرفت "البناء: المبنى، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع، واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن فقال يصف لوحاً يجعله أصحاب المراكب في بناء السفن: وإنه أصل البناء فيما لا ينمى كالحجر والطين ونحوه" (أبن منظور، 1998)، وقد جاءت اصطلاحاً على إنها "منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر" (غارودي، 1982) والباحث يذهب مع ما ذهب إليه غارودي.

ث- الميثا: مفردة من أصل لاتيني (Meta) وترجمتها بالعربية ما وراء أو ما بعد.

ج- سرد: ورد السرد في اللغة بمعنى "يقال سرد الحديث، ويسرده سرّاً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرّاً إذا كان جيد السياق له" (أبن منظور، 1998)، والسرد اصطلاحاً هو "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه" (الرويلي، البازعي، 2002).

ح- الميثا سرد: عند جمع المفردتين (الميثا) والسرد تتمظهر لنا بنية سردية أدبية لها شكلها القار وتعني أشكال ما بعد سردية تعمل على أن تكون "نصاً سردياً في داخل السياق السردى الروائي، يعي ذاته وينعكس داخل العمل، محيلاً إلى وضعية القص وإجراءات التعبير واللغة، وإلى أزمة الكتابة وما يعانيه الكاتب في عملية الكتابة" (حمد، 2011).

أما تعريف الباحث الإجرائي للميثا سرد هو كسر يقينيات العمل السردى مهما كان نوعه مقروءاً أم مرثياً من خلال كسر التماهي والتعليق على العمل من صانعي العمل والشخصيات وإحلال نصوص جديدة مضمنة في داخله.

خ- ما بعد الحداثة:

ورد تعريفها في دليل الناقد الأدبي على إنها "مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة" (الرويلي، البازعي، 2002)، ووردت في المصدر نفسه على إنها "أنموذج التشظى والتشتيت واللاتقيرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية وبالعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية" (الرويلي، البازعي، 2002) والباحث يتفق مع ما ذهب إليه الباحثان لأنه يوافق متطلبات البحث.

## الفصل الثاني: الإطار المنهجي والدراسات السابقة

### المبحث الأول: سرديات ما بعد الحداثة بين الرواية والفيلم الروائي:

منذ الصيرورة الأولى للفكر الإنساني بدأ الإنسان بإجتراح أجناس أدبية تنوعت ما بين الملحمية والغنائية والدراما للتعبير عن الطاقة الإبداعية فيه والمستمدة من الطقوس والعبادات والملاحم والأساطير التي عاشها أحياناً أو صورها له عقله الباطن في أحيان أخرى، ومنذ التشكلات الأولى هذه حاول الإنسان البحث عن المغامرة والإدهاش في نتاجاته المستمرة وذلك لكسر الرتابة والملل وافق التلقي ولتحقيق الفريدة باستمرار؛ إذ أن المغامرة في الشكل للأجناس الفنية تعد من التجريب المستمر الذي يعد بدوره من المهاديات الأولى للحداثة؛ إذ نلاحظ تحول الجوقة من أعداد كبيرة إلى أعداد قليلة وإضافة الممثل الثاني والثالث في الدراما الإغريقية بدءاً من (اسخيلوس) وصولاً إلى (سوفوكلس) و(يوريبيدس).

أما السرد الروائي الذي يعد النتاج الحداثي للامتداد الملحمي فقد مر هو الآخر بمخاضات تجريبية لكسر كل ما هو سائد ومألوف، فمنذ بزوغ الرواية الحديثة مطلع القرن المنصرم قام الروائيون من مختلف البلاد بتجارب متنوعة على مستوى معمارها السردية وبطريقة ابتعدت عن الطروحات الأرسطية المتعارفة وقتها من خلال توظيف نسق التداعي الحر والتعليق والحوارات الطويلة والأزمنة المتداخلة، وهذا ما بدا واضحاً في اشتغالات الفرنسي (مارسيل بروست) في روايته (تذكر الأشياء الماضية) الصادرة عام

1913 والانكليزي (جيمس جويس) روايته في (بوليسيز) عام 1922 والانكليزية (فرجينيا وولف) في روايتها (الفنار) عام 1927 فيما كان للمتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية التي طرأت على الفكر الإنساني بعد الحرب العالمية الأولى تأثير كبير على جانبها الموضوعي فقد سادت موضوعات تقاها الحياة وخواءها وعدم جدواها، وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ظهور شكل تجريبي جديد في فرنسا عرف باسم الرواية الجديدة؛ إذ رفض أصحابه البناء التقليدي للرواية الكلاسيكية مثل السرد الخطي والشخصيات النمذجية، ونلاحظ هذا جليا في رواية (ألان روب جرييه) (الغيرة) عام 1957، فيما يعد الروائي والمسرحي الأيرلندي (صمويل بيكيت) من أكثر الأدباء تأثيرا بعد أن وظف فلسفة العبث واللا جدوى واللا معقول التي يعيشها الإنسان المعاصر في نصوصه، فهي ذات "نزعة تدميرية - بنائية توضح من خلال الرفض واللا انتماء والفردية والانكفاء والعزلة والميل إلى الأماكن المغلقة، والابتعاد عن الجماعي، واستنهاض مكونات شعرية، ومغادرة للروح الجماعية والإغراق في الأحلام" (النصير، 2008).

ومع ظهور تنظيرات ما بعد الحداثة في مطلع ستينيات القرن المنصرم، شهد النص الروائي تحولات شكلية؛ إذ اعتمدت روايات ما بعد الحداثة على استخدام (الكولاج) أي الشذرات المتناثرة، من خلال تزامن سرد حدثين أو أكثر في أماكن مختلفة من غير انتقال، وقد تجسدت هذه التقانة في رواية (أوراق متلاصقة) للروائي (جورج بيروس) الذي صنع شذرات متلاصقة تقوم بهدم الأزمنة (الكرونولوجية) والأمكنة والأحداث كما نلاحظ ذلك لدى الروائي المغربي (عبد الكبير الخطيبي) في روايته (ملاحظات التودد)، التي كانت شذرات مجمعة من كل متخيل ولكنها نشأت من خلال تفرقها (محمود، 2008)، أما على مستوى الموضوعي اشتغلت على موضوعات المهمشين مثل المدمنين والمجانين والشواذ وشخص قاع المجتمع والشوارع الخلفية، فهي تعلن ثورتها على السرديات الكبرى القائمة على نصوص ترتبط بالمخيال الجمعي للشعوب، وهذا ما ذهب إليه الناقد (إيهاب حسن) بقوله "لكن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقبضه مثل رفض البنية السردية والإفراط في التعدد، والمحايثة والتفكك، والفوضى والتبعثر والتحول" (Ihab, 1987). ومن الاشتغالات الأخرى لما بعد الحداثة التي ظهرت على مستوى السرد فقد كان أبرزها الميتا سرد؛ إذ يعد "وليم جراس أول من استخدم (الميتا فكشن) في كتابه الأدب القصصي وأشكال الحياة عام 1970" (عبد جاسم، 2005)، ولكن تعدّ الناقدة (ليندا هتشيون) أول من قدم نظرية متكاملة للميتا سرد وذلك في كتابها (السرد النرجسي / معضلة ما وراء السرد) والصادر في عام 1980، وتعرّف (هتشيون) ما وراء السرد بأنه رواية عن رواية تتضمن تعليقها على سردها وهويتها وهي ترى أنه نوع نرجسي لأنه يحيل إلى ذاته ويمثلها، أي أن الميتا سرد هو نوع من الكتابة السردية التي تفكك نظامها الروائي وطرق تشكيلاته والأساليب التي جرى توظيفها لتشكيل واقعها الافتراضي الجديد، فهي ليست شكلا أدبيا يسعى إلى التجنيس، بل هو نزوع يتولد من داخل النص يشبه النظر في المرأة فمن النظر في النص يعكس الميتا سرد إجراءات البناء التشكيلي وقد يهدمه (باعشن، 2012)، وقد شهدت هذه التقانة اشتغالات سردية كبيرة عراقيا مثل رواية (سابع أيام الخلق) للروائي (عبد الخالق الركابي) وعالميا مثل رواية (عشيق الضابط الفرنسي) للروائي (جون فاوولز).

أما الفنون السينمائية فتعد من تجليات الحداثة التقنية والفنية كونها ولدت متعاصرة معها مطلع القرن ذاته، واستطاعت أن تقدم لنا بنية بصرية مدهشة وقتها ولكن البنية السردية في البدايات كانت محاكية للبنية الأرسطية حتى شهد العام 1919 عرض فيلم (عبادة الدكتور كاليجاري) الذي فتح الباب على مصراعيه للحداثة السينمائية المتجسدة بطروحات التعبيرية الألمانية التي اشتغلت على الهذيان والاستخدام التجريبي للظل والضوء فضلا عن ظهور المدارس الطليعية فقد قدم (مان راي) و (فردناند ليجه) السينما الدادائية، والذين كانوا يعتقدون "أن الأقرباء الطبيعيين للفلم هم الفن التجريدي والرقص والموسيقى أكثر من الأدب والدراما" (جانيتي، 1980)، أما السينما السريالية فقد انتعشت من خلال العروض التجريبية ل(سلفادور دالي) و(لويس بونويل) وكان من أشهر أعمالها فيلم (كلب أندلسي)، فقد سخرت من "العلم ومن كل ما هو ممارس ومعاش في عوالم الوعي واليقظة" (عصفور، 2019) لتشتغل على عوالم الحلم والخيال واللا منطق، ثم ظهرت السينما الخالصة على يد منظرين وحرفيين من أمثال (لوي ديوك) و(جيرمان دولاك) و(جان ايشتاين) الذين تميزت أعمالهم بالابتعاد عن كل ما هو متصل بالأدب والمسرح معتمدة على الإيقاع والتكوين والضوء والموسيقى، وعلى هذا "تتميز أعمال فناني الطليعية بالتعبير الجريء الحر والطلاق مع ميلهم إلى أتباع أساليب جديدة مبتكرة" (الفرجاني، 1978).

أما الخطاب السينمائي لما بعد حداشي فلم يستقر على كينونة معينة كما هو الحال في فلسفة ما بعد الحداثة، وقد تجلى في أشكال وموضوعات عديدة قابلة للتحويل والتغير، وقد وجد الباحث عدة اشتغالات منها:

1- تشتغل سروده على تداخل الأزمنة (حسونه، 2011)؛ إذ نشاهد الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد كما هو الحال

في الفيلم البرازيلي (مدينة الله)، فالفضاءات الزمنية فيه مشوشة بطريقة يصعب السيطرة عليها، أي أن أفلام ما بعد الحداثة " تفكك التسلسل الزمني وتهدمه حتى تشرك المتلقي في إعادة الصياغات الزمنية" (Hutcheon, 1998).

2- مزج الأنواع الفيلمية مثل أفلام الرعب وأفلام الميلودراما وأفلام الخيال العلمي والأفلام (السيرالية) وغيرها في بنية عمل واحد، على وفق ما يعرف "باختلاط الأساليب والرؤى الفنية، وهو ما يطلق عليه منظرو ما بعد الحداثة (pastiche) أي المزج بين الأساليب مثل الكوميديا والدراما النفسية وأسلوب الفيلم الرومانسي والفيلم الموسيقي.. الخ" (العمرى، 2011)، حتى إن قارئ الخطاب السينمائي يقع في حيرة تصنيفية متسائلا إلى أي تيار ينتمي هذا الشكل؟ ، ولو تابعنا فيلم (بيرسونا) نجد تجليات ذلك.

3- اعتماد بعض اشتغالاته على تقانة الميتا سرد، التي تشتغل على كشف اللعبة السردية.

4- توظيفه (النستالوجيا) (حسونه، 2011) أي الحنين إلى الماضي ومحاولة التعايش معه لا محاكاته بطريقة تاريخية أو خيالية، كما نلاحظ ذلك في فيلم باريس منتصف الليل.

5- انفتاحه على نحو كبير على التقانات الحديثة مثل البرمجيات الحاسوبية والتواصل الإلكتروني؛ إذ "دخلت برمجيات الحاسوب في جميع مفاصل العمل السينمائية، وأصبح من السهل جدًا تحديد ملامح عمل هذه البرمجيات في العديد من الأفلام، لأن هناك أنواعًا من الأفلام اعتمدت البرمجيات بطريقة أساسية في بناء الأماكن والأفعال والتعبير عن الزمن" (إبراهيم، 2013)، وكذلك وظفت الرقمنة والتفاعلية في بنيته.

6- انفتاحه على التيارات المهمشة في فلسفة ما بعد الحداثة مثل النسوية والجنسانية وما بعد الكولونيالية والزوجة والبطل الشعبي الذي يجسد الشوارع الخلفية من أجل إعلاء سلطة المهمل سينمائيًا، وتحققي أيضا بتعدد الثقافات وتداخل الأجناس وتنوع اللغات، فالفيلم لما بعد حدائني يسعى إلى " تدمير الحدود وإعادة تدوير الأجناس واندماج الثقافات" (Bruno, 1987).

شهد التجريب السردى السينمائي في نهاية الخمسينيات طروحات مغايرة عن طروحات الحداثة مقترية من طروحات ما بعد الحداثة، كان رائدها هو الفرنسي (جان لوك كودار) الذي تميز فيلمه (حتى انقطاع النفس) باشتغالات متنوعة تجسدت من خلال استخدامه للمونتاج القافز على طول الفيلم لكسر الإيهام من جهة ولترسيخ اللا جدوى والعدم التي عاشها الإنسان وقتها من جهة أخرى، ولعل قيام بطل الفيلم بقتل الشرطي على الطريق السريع مصداقا لذلك، وهذا ما ذهب اليه (جانيتي) حينما قال إن (كودار) استخدم "القفزات المشوشة في الزمان والمكان والمقاطع غير المربوطة وعدم وجود حبكة بصورة عامة، كل ذلك يعطي إحساسا بالاضطراب" (جانيتي، 1980)، وكذلك بالغ (كودار) في إيهام المتلقي أنه يشاهد لعبة لا يجوز له أن يتماهى فيها؛ بل يرى إلى ماذا تقضي، وهذا ما قام به بطل فيلمه (بيرو المجنون) حينما رفع يده باتجاه الجمهور صارخًا "لا تدخلوا الشاشة احتفظوا بمسافة بينكم وبيننا، ولتظنوا جالسين على مقاعدكم" (وارن، 1972)، ويقول في مكان آخر في إحدى مقابلاته "لا تقفوا في مصيدة الصورة المتحركة، فهي ليست سوى سينما، وأنا المخرج الذي يقود اللعبة" (وارن، 1972)، ويرى الباحث أن (كودار) شأنه شأن العديد من كتاب روايات ما بعد الحداثة كشف لعبته السردية وكسر الإيهام فيها، وهو لم يكن بذلك؛ بل عمد إلى كسر خط حركته التقليدية وتضمينها عدة حكايات متداخلة وغير مترابطة كما نلاحظ ذلك في فيلمه فيلم (لتحيا حياتها) الذي كانت عتباته السردية صورة للبطل المومس (نانا) على الجانب الأيسر الذي يبدو غير واضح من شدة سواده، وإلى جانبه الأيمن فيلم (لتحيا حياتها) وعنوان فرعي فيلم من اثنتي عشرة لوحة، بعدها يكشفنا العنوان الفرعي الأول الذي كسر الإيهام بعنوان (نانا وبول ورغبة نانا بالاستسلام)، ومن ثمّ نشاهد باقي اللوحات مع شروحاتها التمهيدية التي تبين المراحل المختلفة من حياة (نانا) بطريقة مشوشة نوعا ما، وهذا ما ذهبت إليه (سوزان سونتاغ) أيضًا حينما قالت "التسلسل السببي العادي للسرد ينصرم في فيلم غودار بسبب التفكيك الشديد الاعتبارية للقصة الى اثني عشر فصلا" (سونتاغ، 2008)، بمعنى إن (كودار) حينما كسر يقين السرد أراد من المتلقي أن يبقى يقضا أمام ما يطرح أمامه من تمثيلات فلسفية بدءًا من عتباته المرموزة وصولًا إلى باقي لوحاته.

#### المبحث الثاني: آليات البناء الميتا سردي في الفيلم الروائي:

يعد الخطاب الميتا سردي مظهرًا من مظاهر سرديات ما بعد الحداثة، وهو يتشكل من انساق عديدة تشيد معماريته، وقد تنوعت أنساقه على وفق الطروحات المتنوعة للباحثين، لذا اثر الباحث استعراض بعضها ومن ثمّ الاكتفاء بالراسخ منها.

ترى الناقدة (فكتوريا اورفسكي) أن سمات المبنى الميتا سردي من الممكن إيجازها بما يلي، فحص الأنظمة الروائية، دمج الجوانب النظرية والنقد، مخاطبة القارئ مباشرة، خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين، عرض مناقشة الأعمال الروائية لكتاب متخيلين، التطفل بالتعليق على الكتابة (مجموعة من المؤلفين، 2010)، وهنا ندرك أننا قبالة مشغل يفكك البنية السردية من داخلها ويعلق عليها ويحرك أحداثها.

في حين أن الناقد المغربي (جميل حمداوي) يرى أن الخطاب الميتا سردي يؤدي داخل النص مجموعة من الوظائف والأدوار منها:

- 1- فضح اللعبة السردية، وكشف آلياتها الفنية والجمالية أمام المتلقي.
  - 2- خلق نص سردي بوليفوني، متعدد الأصوات والأطروحات واللغات والأساليب والمنظورات الإيديولوجية.
  - 3- تكسير الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والاستلاب عن المتلقي.
  - 4- ربط المستوى السردى بالمستوى الميتا سردي.
  - 5- إشراك المتلقي أو القارئ في بناء اللعبة السردية تخيلاً وتوهيماً.
  - 6- تجاوز الرواية الواقعية نحو التجريب والحداثة وما بعد الحداثة.
  - 7- ممارسة النقد داخل النص السردى تنظيراً ونقداً.
  - 8- تنوع المستويات السردية ودرجاتها (السرد من الدرجة الأولى، والسرد من الدرجة الثانية مثلاً) (حمداوي، 2018).
- وقد لاحظ الباحث كثرة المصطلحات وتنوع مرجعياتها اللغوية فمنها ما نقل للعربية بملفوظه الفرنسي أو الانكليزي ومنها ما هو معرب، لذا حاول تحديد النقائات المشتغلة في بنية الميتا سرد الفيلمي مع تطبيقات إجرائية:

### 1- التضمين السردى:

يرى الشكلاي الروسي (شكوفسكي) "بإمكاننا أن نحدد عدداً من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى، التي هي بالأحرى طريقة لتضمين قصة قصيرة مع قصة قصيرة أخرى... .. بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك" (مجموعة من المؤلفين، 1982)، أي أن المؤلف ينتقل من قصة الميتا سرد المتعلقة بعوالم الكتابة إلى قصة تخيلية ومن ثم يخضع سرده لنسق التناوب مع الأخذ بنظر الاعتبار أن القصة الميتا سردية هي البؤرة الأساسية ويمكن أن نعدها قصة من الدرجة الأولى من ناحية تبئيرها في حين تعد القصة التخيلية من الدرجة الثانية، ولكننا نستشعر أيضاً أن هنالك علاقة بنيوية بين القصتين تقضي إلى معمارية سردية واحدة (حمداوي، 2018)، ولو تابعنا فيلم (الساعات) للمخرج (ستيفن دادلري) نجد أن صانعو العمل وظفوا تقنية الميتا سرد من خلال التضمين الحكائي وكسر الإيهام وفضح اللعبة السردية، ففي التضمين الحكائي نلاحظ أن قصة الفيلم تتكون من ثلاث محاور حكائية يجري الربط بينها من خلال تشابه الفعل الذي يحركها، فالمحور الأول يسلط الضوء على فترة من حياة الروائية الانكليزية (فرجينيا وولف) عام 1923 مبرزة الانهيار النفسي الحاد الذي تعاني منه لتنتهي منتحرة غرقاً في النهر، في حين تناول المحور الثاني جانب من حياة السيدة (لورا) وزوجها وطفلهما عشية عيد ميلاد زوجها عام 1951؛ إذ كان اهتمام الزوجة منصبا على قراءة رواية (فرجينيا وولف) وبعد أن تماهت مع أحداثها انتابتها حالات من التفكير بالانتحار إلا أنها تتراجع في اللحظة الأخيرة، أما الحكاية الثالثة فقد تتناول ساعات معينة من حياة السيدة (تريستا) عام 2001 مع زميلها الروائي الذي يعاني من أزمات نفسية حادة قادته إلى الانتحار في النهاية بعد أن رمى نفسه من نافذة الشقة، إن اشتغالة كسر اللعبة السردية تجسدت من خلال ما كتبه (فرجينيا وولف) في روايتها التي تجري في المحور الأول الذي يشغل على تحريك الأحداث في المحورين الآخرين، فعلى سبيل المثال تتفاعل (لورا) مع رواية (فرجينيا وولف) حتى تدفعها للتفكير بالانتحار، ولكن (فرجينيا وولف) في المحور الأول تقرر عدم موت إحدى شخصيات روايتها لتتراجع (لورا) في اللحظات الأخيرة عن فكرة الانتحار وتعود مسرعة إلى طفلهما الذي تركته عند إحدى المربيات، والحال ذاته ينطبق على الكسر النسبي للإيهام، فمحاولات تغيير مجرى الأحداث الذي تقوم بها (فرجينيا) بالتناوب مع زوجها تكسر نسبياً سير الأحداث في المحور الحكائي الثاني المتعلق ب(لورا) وحياتها الأسرية.

### 2- ميتا سرد الشخصيات:

يعنى به تحولات الشخصية من الفيلم الروائي الأصلي إلى الفيلم المضمن، ولو تابعنا فيلم (الرقم ثلاث وعشرون) للمخرج (جويل شوماخر)، نلاحظ أن (والتر سبارو) تهديه زوجته كتاباً أبان عيد ميلاده يتحدث عن الشؤم الذي يخلفه الرقم ثلاث وعشرين، ثم تحصل تحولات فكرية للبطل تتعكس على سردية الفيلم؛ إذ يصبح مهووساً بهذا الرقم، وبعد أن يسيطر عليه الهوس يقوم برحلة البحث عن مؤلف الكتاب، ومن خلال الأحداث نلاحظ التحول الميتا سردي للشخصية فالشخصية الأولى هي شخصية (والتر) الحقيقية في حين أن الشخصية الثانية مستوحاة من الهوس الذي أصابه بسبب أحداث الكتاب، ليبقى المتلقي فاعلاً في فك شفرات كل شخصية ورصد تحولاتها، لنكتشف بعدها أن (والتر) هو مؤلف الكتاب ولكنه أصيب بفقدان الذاكرة، وحتى زوجته لم تكن تعرف بذلك، وفي النهاية نكتشف التحولات السردية ما بين الحكاية الأصلية والحكاية المتضمنة وإن القاتل هو (والتر) ذاته قبل فقدان الذاكرة وتمرحله إلى شخصية أخرى.

### 3- المبنى الميتا سردي:

ينهض المبنى الميتا سردي على كل ما يتعلق بآليات التسريد، أي إنشاء معمارية السرد، ولو تابعنا فيلم (حد سامع حاجة) للمخرج (سامح عبد العزيز) نلاحظ أن الأحداث التي كان يقوم بها الأب في أثناء كتابته للرواية والتعليق عليها هي من تحرك الفيلم، ثم نراه يغير ويضيف بل يستشير المتلقي أحيانا أخرى حتى تتداخل الأزمنة والأحداث، لنصل في النهاية إلى التغيير المفصلي بإيقاف عملية القتل واستبدال المسدس بوردة.

إن طبيعة تحريك الأحداث في بنية الفيلم تتساقق كثيرا بل تتطابق مع طروحات الميتا سرد، فالكاتب الذي كان يحرك الأحداث في بنية الفيلم ويعلق عليها كشف لعبة الفيلم السردية التي كان يحركها من خلال إخبار المتلقي بما سيفعله، فضلا عن طريقته في كسر الإيهام من خلال توجيهه الأسئلة إلى المتلقي وإخباره بأن ما يدور حوله هو نص روائي مصنوع فقط.

#### 4- العتبات الميتا سردية:

وهي عتبات النص الموازي للنص السردية المتكونة من "العناوين والإهداء والمقدمات والهوامش والحواشي والتمهيدات والصور وكلمات الغلاف والمقتبسات" (حمداوي، 2018)، وهذه العتبات هي المقدمة التي يكتبها الروائي إلى المسرود له يشرح فيها تصورات النظرية والنقدية، ولو تابعنا فيلم (دوغ فيل) للمخرج الدانماركي (لارس فون تراير) نلاحظ أن العنوان قد تشظى إلى عنوان وتمهيد مكتوب لا يزيد عن سطر أو اثنين، وقد كان للتمهيد المكتوب على الشاشة دورين مهمين، الأول أخبارنا بتفاصيل البلدة والشارع الرئيس فيها المسمى شارع الدردار على الرغم من عدم وجود أي شجرة دردار فيه، والثاني وجود سارد صانع للعمل يشرح لنا التحولات السردية على طوال الفصول التسعة المكونة للفيلم من خلال التمهيد المكتوب على بداية كل فصل مما يجعل المتلقي مفكرا واعيا بعيدا عن الإيهام وقتها؛ إذ أن "الرسالة اللسانية للصورة في الشعار أو العنوان أو النصوص المكتوبة الأخرى كالشروحات وبعض التفاصيل" (بلخيري، 2016).

#### 5- كسر الإيهام الواقعي:

تستند معمارية البناء الميتا سردي إلى كسر الإيهام، كما كسره (بريشت) في مسرحه الملحمي؛ إذ يشرح الكاتب منذ البداية إلى إخبار المتلقي بأن عالم الفيلم المقدم إليه ليس إلا عالم متخيل ومصنوع، وهذا ما ذهب إليه (مذكور ثابت) حينما قال "سيظل المتفرج مجرد متفرج وواعي دائما بأنه إزاء مجرد عالم افتراضي رغم محاولات إدماجه" (ثابت، 1994)، وقد شهدت العديد من الأفلام الروائية كسر الإيهام الواقعي، ولو تابعنا فيلم (خريف آدم) للمخرج (محمد كامل القليوبي) نلاحظ أنه يلجأ كثيرا إلى توظيف هذه التقنية باستمرار من خلال رجل يكتب تعليقات سياسية وراء كل انكسار وهزيمة تمر بها البلاد العربية وسط انثيالات تشي بالعدمية واللا جدوى.

#### مؤشرات الإطار النظري:

- 1- يسعى صانعو الخطاب الميتا سردي السينمائي إلى كشف خيوط لعبتهم السردية منذ البداية من خلال عناوين أعمالهم أو تمهيدها الفيلمي أو احد الرواة المشاركين في العمل.
- 2- يسعى صانعو الخطاب السينمائي إلى توظيف آليات البناء الميتا سردي التي تشتغل على صناعة فيلم داخل الفيلم الحقيقي، التي يحركون شخوصها وأحداثها كما يشاءون.
- 3- تشتغل بنية الميتا سرد في الخطاب السينمائي على كسر الإيهام السردية جاعلة من المتلقي ذاتا فاعلة في إعادة صياغة ذلك الخطاب.

#### الفصل الثالث - إجراءات البحث

##### 1- منهج البحث:

من أجل تحقيق الهدف التي يرومه الباحث في بحثه اختار المنهج الوصفي، وسيستخدم طريقة تحليل المضمون كأحدى أدوات المنهج.

##### 2- مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث العديد من الأفلام السينمائية التي تحققت بنية الميتا سرد فيها.

##### 3- عينة البحث:

جرى اختيار فيلم (جنينة الأسماك) للمخرج (يسري نصر الله) بصورة قصدية للأسباب الآتية:

- 1- يوافق متطلبات البحث.
- 2- شارك في عدة مهرجانات.

- 3- كتبت عنه نقود كثيرة.
- 3- أتمم بجودة الصنعة والموضوع المتميز .
- 4- أداة البحث:
- سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث.
- 5- وحدة التحليل:
- سيعتمد الباحث (المشهد) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث.
- الفصل الرابع - تحليل العينة والنتائج والاستنتاجات:
- اسم العينة: جنينة الأسماك.
- 2- قصة وسيناريو وحوار: ناصر عبد الرحمن -يسري نصر الله.
- 2- بطولة: هند صبري \_ عمر واكد \_ باسم سمرة \_ جميل راتب \_ درة \_ سماح أنور وآخرون.
- 3- مدير التصوير: سمير بهزان.
- 4- مونتاج: منى ربيع.
- 5- إخراج: يسري نصر الله.
- 6- مدة الفيلم: ساعة وست وأربعون دقيقة.
- 7- إنتاج: أفلام مصر العالمية.
- 8- تاريخ الإنتاج: 2008.

#### المبنى الحكائي للفيلم:

ينهض المبنى الحكائي للفيلم على منحنى (بوليفيني) متعدد الشخصيات، وهذه الشخصيات تؤدي دورها السردى الإيهامي ضمن المتن الحكائي تارة وتعلق عن الشخصية التي تؤديها ضمن المبنى الحكائي تارة أخرى، (ليلي) المذيعة في أحد الإذاعات لبرنامج إسرار الليل يحبها مهندس الصوت في البرنامج الذي تقدمه بينما هي لا تبادل الحب، قبالة ذلك تعيش حياة قلقة؛ إذ تقيم علاقة مع غير مشوشة مع ثري متنفذ من أجل مصالح معينة حسب ما يروي لنا ذلك مهندس الصوت الذي يعمل معها في البرنامج، و(يوسف) طبيب التحدير الذي يعاني من القلق والخوف هو الآخر؛ إذ نراه ينام في سيارته تاركاً شفته بسبب الخوف من المجهول، فهو يعمل في النهار في أحد المستشفيات أما في الليل فيعمل في عيادة مشبوهة لإجهاض النساء الحوامل على نحو غير شرعي، وفي خضم الأحداث يقوم بالاتصال بالمذيعة من أجل البوح بإسراره ومنها خوفه من جنينة الأسماك، و(شادي) الذي يتحدث عن شغفه بالنساء، و(مروة) عشيقة يوسف التي تتحدث عن أدائها للشخصية داخل العمل وأسباب القيام بذلك، وشخصية الممرض الذي يعمل في العيادة المشبوهة الذي تحدث عن صياغة الشخصية داخل الفيلم والتناقض الذي تعيشه، و(مارجريت) المسيحية الخائفة من المد الإسلامي المتطرف ومشاكله المحتملة، ومهندس الصوت الذي يحدث المتلقي عن تشكيلات شخصية (ليلي) في الفيلم الأصلي ويقوم بأداء دور تمثيلي داخل الفيلم المضمن (الأميرة والعصفور)، إن هذه الشخصيات والأصوات المرتبطة بها في بنية سردية متكاملة تشاركت جميعها في تجسيد الخوف والقلق الوجودي الذي يعد الثيمة المركزية التي قام عليها الفيلم في حين كان الميتا سرد البنية العميقة التي اشتغل عليها الشكل الفيلمي.

**المؤشر الأول:** يسعى صانعو الخطاب الميتا سردى السينمائي إلى كشف خيوط لعبته السردية منذ البداية من خلال عناوينه أو تمهيده الفيلمي أو الرواة المشاركين في العمل.

منذ الوهلة الأولى وما أن تنتهي تقديمية الأسماء يطالعك صوت المذيعة (ليلي) وهي تكشف لنا المهادات الأولى للعبة السردية عندما تخاطب المتلقي قائلة (في برنامج أسرار الليل ممكن تتصالح مع نفسك . ممكن تسمع نفسك . وتلاقي مين يسمعك . تعالوا معايا ندخل عالمهم السري أنا ليلي بكر على معادي معاكم في برنامج أسرار الليل)، إن حوار المذيعة في المشهد الأول يشي باسمها واسم البرنامج من جهة والاشتراك في البوح عن المسكوت عنه من الأسرار من جهة أخرى، علما تستطيع بالحوار معهم أن تجد حلولاً ناجعة لها، في حين كانت الموسيقى البداية وأغنية أسمهان المقطعة تشي بشيء من القلق والخوف وهذا ما بدا واضحا في اتصال أحد المستمعين واللقطات المرافقة للمشهد.

ولو تابعنا المشهد الثالث عشر الذي تتكلم فيه (مروة) عشيقة الدكتور (يوسف) عن حياتها السابقة ودورها في الفيلم بعد انتهاء



المشاهد الثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر التي قامت بها بأفافة (يوسف) من النوم في السيارة وأخذه إلى الشقة ثم نهوضه ومغادرته نلاحظ:

## الصوت

## الصورة

1- لقطة عامة من زاوية مستوى النظر والكاميرا ثابتة، ومروءة جالسة في صالة الشقة وحولها بعض الأحذية والإكسسوارات التي يحتاجها الدور وهي توجه كلامها للمتلقى.

وأنا بافكر في دور مروءة. . رسمت لها حياة كاملة، لازم كدة والا مش اعرف أمثلها. هي معاها شوية فلوس سابهم لها طليقها قبل ما ينفصل عنها ويجوز وحدة اصغر منها. . لا. . هي الي سابته بعد أن اكتشفت انه متكوز عليها. . أكيد هي دي الحكاية.

ثم تمسك بأحد الأحذية وتقول.

ثم تقوم من مكانها فيما تبقى الكاميرا بذات حجم اللقطة وزاوية النظر ثم الكاميرا قليلا لتغادر الصالة نحو الحمام في عمق الكادر ولكن يبقى صوتها يخاطب المتلقى.

أنا متأكدة إنها ست بتشتغل، وكانت عارضة أزياء موديلز

..

ثم تخرج من الحمام وتعود إلى الممر وتخاطب المتلقى.

بدل ما تربطه سابته على حل شعره، بس مروءة مش بتاعة عضلات وجبروت مروءة بتصدق في المشاعر وتصدق أن يوسف بيحبها.

قطع

2- لقطة قريبة من زاوية مستوى النظر لمروءة وهي تخاطب المتلقى.

بس هي غطانة، تكذب على نفسها شويه، حقيقي يوسف مبصش مية بالمية.

ومن خلال الحوار الذي وجهته مروءة للمتلقى نستنتج التالي:

1- تحقق كسر الإيهام على وفق مبدأ التعريب البريختي حينما قامت (مروءة) بتوجيه كلامها إلى المتلقى لكسر يقين السرد من جهة ولفت انتباهه المتلقى لكي يكون متلقيا مشاركا غير متماهيا في بنية العمل، فهي تنقل له جزء من حياة (مروءة) وقراراتها العقلية والعاطفية التي ربما يتفق أو يختلف المتلقى معها.

2- قيام الممثلة بالحديث مع المتلقى حول أدائها لشخصية (مروءة) وكيف أنها رسمت لها دورة حياة متكاملة من الطفولة حتى الصبا فضلا عن معرفة أبعاد الشخصية الفيزيائية والاجتماعية والنفسية من أجل إتقان أداء الدور حسب زعمها وهي هنا قدمت للمتلقى درسا جماليا في آليات أداء الشخصية داخل بنية العمل.

3- قيام الممثلة بمناقشة تصرفات الشخصية المتماهية معها (مروءة) كما في حديثها عن طلاقها من زوجها، وقد كان رأيها ينافي الحكاية الفيلمية؛ إذ ترى الممثلة أن (مروءة) لو أنجبت طفلا لاستطاعت ربط زوجها في العلاقة الزوجية.

ومن خلال ما جرى تحليله نستنتج أن صانعو الفيلم قاموا بتفعيل آليات كشف اللعبة السردية من خلال كسر الإيهام وشرح بعض من الأحداث والتعليق عليها، فيما اشتغلت عناصر التعبير الفيلمي هي الأخرى في تبيان الميَّتا سرد؛ إذ كانت اللقطة العامة تكشف لنا الشخصية بكل أبعادها مثل البعد الاجتماعي والنفسي والفيزيائي وكذلك الإكسسوارات التي تحيط بها فيما كان لزاوية وجهة النظر دورا مهما في توضيح العلاقة ما بين الممثلة والشخصية على نحو قريب من الواقع بعيدا عن الدلالات الأخرى للزوايا المرتفعة

والمنخفضة التي قد تخلق تماهايا مع المتلقي كما في الصورة رقم (1).

وقد تكرر التعليق على الأحداث والشخصيات في مشاهد عدة ومنها المشهد السابع والخمسون حينما تحدث المهندس عن دوره في الفيلم وعن شخصية (ليلي) والكيفية التي تعيش بها حياتها تاركا للمتلقي قبول تلك الحياة أو رفضها وبزاوية مستوى النظر نفسها كما في الصورة رقم (2)، والحال ذاته تحقق في المشهد الثاني والستين الذي تكلم فيه الشاعر عن (يوسف) بذات الزاوية، فيما تكلمت (الفت) عن نفسها وعن (مروة) في المشهد التاسع والستين، وكذلك حينما تكلم الممرض عن فرضه لأسم الشخصية على صانعو العمل بسبب المحمولات الدلالية لهذه الشخصية التي تعيش صراعا كبيرا ما بين الفضيلة والرذيلة، فهو في منطقته يسمى الحاج بينما يعمل في عيادة مشبوهة للساقطات والخاطئات ليلا بسبب ضنك العيش كما في الصورة رقم (3)، كما أن الممثلة التي دور السيدة المسيحية صاحبة العمارة (مارجريت) بينت مقدار خوفها من التطرف المحيط بها من قبل الإخوان المسلمين وبحثها عن مستأجرين من الوسط المدني المعتدل وكذلك تحدثت عن أولاد الشخصية التي تؤديها والمهاجرين خارج مصر، فالممثلة في المشهد السابق كانت داخل الشخصية عندما كانت تعرض تفاصيل الشقة على (مروة) ثم تخرج من الشخصية لتعلق عليها ثم تدخل إلى الشخصية في أثناء الحديث عن الهجرة.



صورة رقم (2)



صورة رقم (1)



صورة رقم (3)

**المؤشر الثاني: يسعى صانعو الخطاب السينمائي إلى توظيف آليات البناء الميتا سردي التي تشتغل على صناعة فيلم داخل الفيلم الحقيقي، ويحركون شخوصه أحداثه كما يشاءون.**

لقد وظف صانعو الفيلم التضمين الميتا سردي داخل بنية الفيلم ولو تابعنا المشاهد الواقعة بين المشهدين السادس والثلاثين والمشهد الخامس والخمسين نلاحظ أن هناك حكاية فيلمية داخل الفيلم الحقيقي، وهذه الحكاية التي كتبها مهندس الصوت من وجهة نظره وصورت بالأسود والأبيض في أزمنة ملكية غابرة جسدت العلاقة بينه وبين المذيعة، لقد حاول مهندس الصوت أن ينتقم من حبه الضائع في الفيلم الأصلي بأن جعل المذيعة التي جعلها أميرة تقع في غرامه وطلب منها أن تصارح عائلتها بحبها له بعد أن أسمى نفسه عصفورا، وفي وسط مكابذاتها قامت في النهاية بمصارحة الملكة العجوز ولكن (عصفور) حضر مع زوجته الجديدة زاعما بأن الأميرة تأخرت، مما أوقعها في المم وكمد كبيرين، إن الاشتغالة الميتا سردية الأولى لهذا الفيلم هي التضمين الميتا سردي، أي تضمين حكاية فيلمية ترتبط علائقيا مع المنظومة الشمولية للفيلم من خلال التداخل السردى للحكايتين في الفيلم، فالحكاية الأولى شهدت قصة حب من طرف واحد ما بين المهندس والمذيعة التي كان المهندس فيها متألما، في حين أن الحكاية الثانية شهدت ذات العلاقة بين الأميرة و(عصفور) ولكن كانت الأميرة هي المتألمة وقد كان ذلك واضحا من خلال مكابذاتها العاطفية، إن كلا البطلان عملا في الفيلم وهنا حصل التحول في ميتا سرد الشخصية، أي أن الشخصية تخرج من حكاية وتدخل حكاية أخرى مع وجود التعليق على آليات الدخول والخروج، وكذلك عمد صانعو الفيلم إلى توظيف النصوص الموازية لتحقيق الأبعاد الميتا سردية فقد جاء

في المشهد السادس والثلاثين عنوان الحكاية على خلفية سوداء كتب عليها (الأميرة والعصفور) ثم جاءت بقية العناوين على طول الحكاية بديلا عن حوار الشخصيات الصامت كما في الصورتين رقم (9) و(10)، وهذا التوظيف نما الفعل الحكائي وقاد إلى النهايات المفترضة وهي برمتها صنعت داخل بنية الفيلم الحقيقي من قبل المهندس فيما كان شريط الصوت يحمل صوت مشاهد حوارية سابقة بين الطبيب وصديقه؛ إذ عمل الشريط الصوتي اللا متزامن على كسر التماهي الفيلمي مع حكاية (الأميرة والعصفور) من أجل أن يبقى المتلقي حاضرا بين الحكايتين، وكذلك وظف صانعو الفيلم استخدام التصوير بالأبيض والأسود والأبيض من أجل فك الترابط اللوني بين الحكايتين حتى يجري تفعيل الانتباه الذهني لدى المتلقي وتشتغل مرجعيات التلقي لديه في فك شفرات اللعبة السردية، فالعمل الميتا سردي يتطلب متلقيا حاذقا لا يميل إلى التماهي المرتبط بالعاطفة التي تزيد من جرعات الفرح أو الحزن لديه بقدر ما يشتغل على صناعة متلق عارفا بساردية النص ويستطيع الإمساك بخيوط هذه اللعبة وإعادة صياغتها والإفادة من الطروحات التي قدمت له بالصياغة الفيلمية التي من الممكن الأخذ بها أو رفضها، وحتى النهايات المفترضة في الحكاية الأصلية والمضمنة غالبا ما تكون مفتوحة، وهذا ما بدا واضحا في بنية الفيلم الأصلية؛ إذ نرى في المشهد الواحد والعشرين بعد المائة دخول يوسف إلى شقته المتربة التي هجرها ثم ينظر إلى ليل القاهرة بدون أن يقدم لنا صانعو الفيلم حولا جاهزة مثل إنهاء علاقته بالمذبةعة بالزواج أو الفراق وما إلى ذلك.



صورة رقم (5)



صورة رقم (4)

**المؤشر الثالث: تشتغل بنية الميتا سرد في الفيلم الروائي على كسر الإيهام السردية جاعلة من المتلقي ذاتا فاعلة في إعادة صياغة ذلك الخطاب.**

مما لا شك فيه أن جميع الميكانيزمات التي تشكل بنية الميتا سرد تتعاضد فيما بينها في كسر الإيهام لدى المتلقي ومن ثم تجعله ذاتا فاعلة في بنية النص وهذا ما يبدو جليا في اشتغالاتها الفيلمية وكما يلي:

#### 1- ميتا سرد الشخصية:

يرتكز المبنى الحكائي في الفيلم على عدة أصوات فلمية ساهمت في تطور الأحداث، فالصوت الأول هو صوت (ليلي) الذي تردد كثيرا على نحو لا متزامن من خلال جملتها (انا ليلي بكر على معادي معاكم في برنامجكم أسرار الليل)، وقد ساهمت هذه الجملة في كسر الإيهام ولا سيما أنها تكررت في عدة مشاهد هي الأولى والرابع عشر والثلاثين، وكذلك كان لتحول شخصيتها إلى شخصية الأميرة في الحكاية الفيلمية المضمنة مساهمة في كسر يقين السرد، فيما كان لمهندس الصوت دورين مهمين في كسر الإيهام، الأول كان من خلال التعليق على دوره من جهة وعلى تركيبة دور (ليلي) الدرامية كما في المشهد السابع والخمسين، والثاني متعلق بالصياغة الدرامية لدور المذبةعة، أي آليات تركيبها وهذا ما يشتغل عليه كشف اللعبة السردية والتعليق عليها وتبيان اشتغالاتها ولو تابعا بعض اللقطات من المشهد ذاته نرى:

الصوت

الصورة

لقطة متوسطة من زاوية مستوى النظر للمهندس وهو يخاطب المتلقي.

بس الي نفسي افهمه منين ليلي تستمد سطوته  
ثم يقوم المهندس بالاستدارة على الكرسي الدوار ليعطي المتلقي ظهره باتجاه  
غرفة الاستوديو، ولتخرج الكاميرا إلى الخلف مع حركتها نحو اليمين حتى يغادر  
الكادر ثم يخاطب ليلي.  
لنرى ظهور ليلي في الكادر بطريقة مونتاجية وهي تقول.

لقطة متوسطة من زاوية مستوى النظر للمهندس وهو يخاطب المتلقي مع حركة أنت كلمتي الرقيب ازاي.  
يديه بالرفض.

اتغديت امبارح مع مدير قناة العرب مكنتش  
عارفه انك مقدمة شغل هناك.

لا لا مقلتهاش كده. . اتغديت امبارح مع مدير  
قناة العرب مكنتش عارفة أن سيادتك مقدمة  
شغل معاهم.

فالمهندس هنا كان له رأي واضح في صياغة الشخصية والتعليق عليها وتصحيح مسارها الدرامي في الفيلم مما يجعل ساردية  
المتلقي فاعلة من خلال لململة خيوط الأحداث واختيار المشاهد الأكثر صدقا والأقرب إلى رسم الشخصية.  
فيما كان الدور الآخر لشخصية المهندس الذي جرى من خلاله كسر الإيهام هو التضمين السردى أي كتابته لفيلم داخل بنية  
الفيلم الرئيسي ويكون له القدرة في صياغة شخوصه وتحريك تلك الشخوص على ساحة الأحداث التي صاغها مع خلق منظومة  
تفاعلية ما بين النصين، وبالفعل كان الفيلم الرئيسي يتضمن قصة حبه الفاشلة مع المذيعة في حين كان الفيلم المضمن يتناول فشل  
المذيعة في الوصول إلى حبه، وتتساق الحكايتان في بنية ميتا سردية واحدة.  
في حين كان للممرض دورا مهما في اشتغالات ميتا سرد الشخصية؛ إذ نلاحظ في المشهد الرابع والسبعون بعد صعود الطبيب  
إلى العيادة المشبوهة أن الممرض جالس في الاستعلامات يمارس عمله الطبيعى على وفق البناء السردى العادى، ولكن بعد عدة  
مشاهد وبالتحديد في المشهد الثمانين عندما استلام الطبيب للمبالغ المرصودة له ومغادرة العيادة نلاحظ مشهدا جديدا للمرض وهو  
جالس على كرسي الاستعلامات بدون أن يرتدي صدرية التمريض التي أستبدلها بالملابس العادية:

#### الصورة

لقطة متوسطة من زاوية مستوى النظر  
للممرض وهو يرتدي ملابس عادية ويخاطب  
المتلقي.

#### الصوت

أنا قررت أن التمرجي يبقى اسمه عمي حمدي،  
عمي حمدي ده بقه مش مرتاح مع نفسه الحياة صعبة  
والفلوس قليلة والشغلانة دي في العيادة مخليه حاسس  
انه شغال في بيت دعارة يستغفر ربنا في اليوم ميت مرة  
وبيعيط ويصلي، في حتته الناس بتقلوا يحاج ويستشيرو  
في الطب محدش عارف ان بيشغل في المكان ده،  
مكان موبوء زانيات وساقطات.

ومن خلال الصورة المعروضة نلاحظ أن اللقطة المتوسطة من زاوية مستوى النظر تشي لنا بالواقعية الحياتية فضلا عن خلع

الممرض لصدرية العمل وهذا ما تحقق أيضا من خلال الحوار الذي عمل على كسر الإيهام من جهة وتبيان آليات رسم الشخصية من جهة أخرى؛ إذ يقول بأن الممثل هو من اقترح أن يكون اسم الشخصية اسم (حمدي) لأسباب متعلقة بالصراع الروحي الذي تعيش به فهو من جهة رجل مشبع بالخير في منطقته بينما يعمل ليلا في مكان مشبوه مليء بالشر مبررا ذلك بقسوة الحياة وغلاء الأسعار والبحث عن رغيف العيش، إن التحول مابين الشخصية الفيلمية والممثل حقق لنا كسر الإيهام من خلال ميتا سرد الشخصية الأصلية في الحياة والمجسدة داخل العمل الفني، ثم نلاحظ بعدها قطع ننقل من خلاله إلى مشهد آخر هو المشهد الثاني والثمانين الذي نرى فيه شخصية الممثلة التي تقوم بدور الممرضة في العيادة المشبوهة التي تتزوج عرفيا من الطبيب مالك العيادة وهي تتحدث عن شخصيتها داخل العمل:

#### الصوت

#### الصورة

لقطة متوسطة من زاوية مستوى النظر للممرضة  
وقد خلعت صدرية العمل مخاطبة المتلقي.

هو الاستاذ ليه راسم الشخصية بالقسوة دي، ده كأن  
مفيش في قلبه رحمه، ده ابتدا يخليني أحس انو حكم  
على سمية بنفس الطريقة يعني.

فمن خلال حوار الممثلة نستشف عدم رضاها عن الصياغات الدرامية لدور (سمية)، وان صانعو العمل جعلوها تحس بأنها تشبه الفتيات المتهتكات؛ إذ لم يتبين لها وللمتلقي أية مبررات دعتهما تعمل في هذا المكان، ثم نعود إلى مشاهد جديدة منعزلة زمانيا ومكانيا ومرتبطة مونتاجيا بين الممرضة (سمية) والممرض (حمدي)، فقد حملت حوارات هذه المشاهد جدلا بينهما؛ إذ كانت الممرضة تبرر زواجها العرفي في الدور بالحب الذي تكنه للدكتور صاحب العيادة، فيما يعلق الممرض على ذلك مخاطبا إياها لو كان الطبيب فقيرا هل تتزوجه، فترد عليه بالإيجاب قبالة ذلك نرى عدم قناعته، أن هذا الجدل بين المادية والمثالية يجعل من المتلقي بنية ساردة هو الآخر من خلال ردمه الفجوات السردية من أجل إنتاج نص جديد؛ إذ أن الحمولات الفكرية للمتلقى هي من تلعب الدور في التركيبة الدرامية لشخصية الممرضة، ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن هنالك تحولا سرديا للشخصية الدرامية نحو ميتا سرد الشخصية من جهة والتعليق على صياغاتها الدرامية من جهة أخرى.

ولو تابعنا شخصية (مارجريت) في المشهد الثالث عشر بعد المائة نلاحظ التحولات الميتا سردية للشخصية؛ إذ كان التحول الأول مع الشخصية تجسد من خلال تعليق الممثلة على أدائها في الدور قائلة (ان مارجريت تشيكت على الآخر) من أجل إقناع المذيع بإيجار الشقة، ثم تحدثت في التحول الثاني عن أبعاد الشخصية الدرامية ومخاوفها مما يحصل في مصر وقت الفيلم، فيما استحضرت صانعو الفيلم مستأجري الشقق أمامها، وفي التحول الثالث تدخل الممثلة إلى الشخصية من خلال حوارها (انا مش خائفة)، وهذه التحولات تحتاج إلى ذات إدراكية واعية بالأنساق السردية الماثلة أمامها ومن ثمَّ نعمل على لملمة كل نسق على حدة للوصول إلى لذة النص التي تشيد معماريتها بنصوص مابعد الحداثة.

#### 2- التضمين الميتا سردي:

شهد الفيلم كعادة الأفلام الميتا سردية تضمين حكايات داخلية مصنع كتبه المهندس جامعا فيه اثنان من الشخصيات الأصلية في الفيلم الأصلي وبطريقة معكوسة كما بينا ذلك في ميتا سرد الشخصية، وبطريقة تمت صياغتها داخل الحكاية الأم مما ساهم في كسر الإيهام لدى المتلقي.

#### 3- ميتا سرد الحوار اللا متزامن والمؤثرات الصوتية:

على طول الفيلم كانت الحوارات والمؤثرات والأصوات العامة تشتغل على نحو لا متزامن في عدة مشاهد، فمنذ المشهد الأول الذي استعرضت فيه الكاميرا لقطات لشوارع القاهرة من زاوية عين الطائر كان المجرى الصوتي أصوات الناس وهي تجوب الشوارع المزدحمة فضلا عن أصوات السيارات في عمق المجرى في حين كانت صوت المذيع يخبرنا عن البرنامج (في أسرار الليل ممكن تصالح نفسك ممكن تسمع نفسك وتلاقي مين يسمعك. . تعالوا معايا ندخل عالمنا السري. . انا ليلي بكر على معادي معاكم مع برنامجكم الليل. ...) ومن خلال ما تقدم نستشف أن المتلقي سيدخل في متاهة عقلية بالصورة تعبر عن تفاصيل مدينة في حين أن المجرى الصوتي هو تقديم برنامج (ليلي) مما يخلق نوع من كسر للتماهي الفيلمي، والحال ذاته يتكرر في مشاهد أخرى كما في

المشهد الرابع حينما تنزل المذيعة من سلم عمارتها وتلقي السلام على البواب وتطلب منه أن يقضي حاجات أمها، فقد كان المجرى الصوتي هذه المرة مكون من عمقين الأول هو صوت المذيعة والبواب فيما كان العمق الثاني أصوات المشاهد التي سبقته التي كانت لأصوات شباب وهم يتحدثون فيما بينهم مع رجل الشرطة والفتاة، وما أن ينتهي المشهد الثاني والثالث حتى يعود المجرى الصوتي اللا متزامن من أجل كسر حالة التماهي مرة أخرى وخلق حالة من التساؤلات التي تجعل المتلقي يقضا أمام هذه اللعبة السردية، فيما شهد المشهد الرابع عشر تحولاً لصوت المذيعة فبعد أن كان الطبيب يستمع لصوتها في السيارة تحول الصوت إلى خلفية لحركة ليلي وهي تجوب الأسواق ثم تتركب سيارتها، في حين كان صوت المذيعة في المشهد الأول لا متزامن مع المشهد الثامن العشرين الذي نرى فيه حواراً صامتاً بين المذيعة وضيقتها لنرى في المشهد الذي يليه صوت المتصل في المشهد الأول مع جلوس المهندس في الاستوديو وحركة المذيعة في الممرات ثم يستمر المجرى الصوتي للمشاهد الثلاثة الأولى مع المشاهد التالية لحين انتهاء الحكاية الفيلمية التضمينية حكاية (الأميرة والعصفور) في المشهد الخامس والخمسين، مما جعل سارية المتلقي تشغل على انساق عدة وهي نسق الحكاية الفيلمية الأصلية ونسق الحكاية المضمنة والمجرى الصوتي المتكرر، فكل نسق له بنيته المشهدية ولا بد من عقل واع لترتيب هذه الأنساق المنغلقة زمانياً على وفق زمن إدراكي وهذا ما تشغل عليه سرديات ما بعد الحداثة التي تستدعي المتلقي مشاركاً ومنظماً.

#### النتائج:

1- شهد عينة البحث تقانة كسر الإيهام السردية على ثلاثة مستويات، الأول من خلال تعليقات الممثلين على أدوارهم، والمستوى الثاني من خلال استخدام العناوين الفرعية، أما المستوى الثالث فكان شمولياً من خلال تعليقات الممثلين والمؤثرات الصوتية والفيلم المضمن.

2- تضمنت العينة التضمن الفيلمي، أي فيلم داخل فيلم، وهي من أهم اشتغالات المبنى الميتا سردي كما نلاحظ ذلك في فيلم (الأميرة والعصفور).

3- عمد صانعو الفيلم إلى كشف خيوط اللعبة السردية لتحولها من بنية السرد إلى بنية الميتا سرد وقد تنوعت عمليات الكشف، فمنها ما كان خاضعاً لسلطة الفيلم الشمولية كما لاحظنا ذلك في تعليقات (ألف) و(مروة) و(سمية) و(مارجريت) و(حمدي) والمهندس على صياغات الشخصية وأبعادها، ومنها ما كان على مستوى بنية الفيلم المصنع.

#### الاستنتاجات:

1- إن المبنى الميتا سردي في الخطاب السينمائي يكشف لعبته السردية منذ تدفقاته البصرية الأولى من خلال عنواناته أو تمهيداته الكتابية أو الرواة العاملين فيه وصولاً إلى مراحل الخطاب الختامية، شاعراً متلقيه أنه أمام بنية سردية مفضوحة البناء تلقائياً، وعليه العبء الأكبر في لملمة خيوط ذلك الخطاب.

2- إن المبنى الميتا سردي في صياغاته السينمائية غالباً ما يتضمن مبنى فيلمي أصلي ومبنى فيلمي آخر وصولاً إلى مبنى فيلمي شمولي، ولكل مبنى أحداثه وشخصه وعناصره التعبيرية كاملة؛ إذ يقوم أبطال المبنى الأصلي باختيار الممثلين وتحريكهم وتقديم الأحداث في لعبة سردية مكسورة الإيهام، يستشعر المتلقي أمامها بأنه أمام حكايات بصرية مضمنة ويجب عليه لملمتها وصولاً إلى تحقق الإشباع الحكائي لديه.

3- إن المبنى الميتا سردي في الخطاب السينمائي يجعل من تقانة كسر الإيهام من أولوياته السردية التي لا مناص عنها، فهي التي تحقق له كينونته الشكلية، ويتنوع كسر إيهامه ما بين العبارات المكتوبة أو الأحاديث المروية أو الصور المتوقفة وما إلى ذلك، التي توجه أسئلتها إلى المتلقي مباشرة وعلى مدار الأحداث المناسبة بصرياً.

## قائمة المصادر والمراجع

### المصادر العربية:

- إبراهيم، م (2013) التقنية السينمائية في أفلام ما بعد الحداثة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بحث مقدم في المؤتمر العلمي الثالث عشر. ابن منظور (1998) لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، ج 14 - 3، ص 94 - 211.
- باعشن، ل (2012) القصص الما ورائي واختراق الجدار الرابع، الرياض، مجلة الجزيرة الثقافية، العدد 378.
- بلخيري، ر (2016)، العرب والمسلمون في السينما الأمريكية (بعد 11 سبتمبر 2001) بين التشويه والتميط - دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية، عمان، دراسات، للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 5، ص 2035.
- جاسم، ع (2005)، ما وراء السرد - ما وراء الرواية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 23.
- جانيتي، ل (1980) فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ص 507، 244.
- حسونة، أ (2011) سينما ما بعد الحداثة، موقع Visions in cinema، الشبكة العنكبوتية.
- حمد، محمد (2011) الميثاق في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، يافا، مجمع القاسمي للغة العربية وأدائها، ص 1.
- حمادوي، ج (2018) الميتا سرد في القصة القصيرة في المغرب، الرباط، ص 10-11، 19، 42.
- الرويلي، م، البازعي، س (2002) دليل الناقد الأدبي، بيروت - الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 174، 223، 227.
- الزمخشري، أ (2004) أساس البلاغة، بيروت، دار الفكر للطباعة، ص 582.
- سونتاغ، س (2008) ضد التأويل مقالات أخرى، ترجمة: نهلة بيضون، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ص 285.
- صليبا، ج (2010) المعجم الفلسفي، طهران، منشورات ذوي القربى، ص 342.
- عصفور، م (2019) انعكاسات العلم على الفن من فيثاغورس الى الثورة الرقمية: دراسة ظاهراتية، عمان، دراسات، للعلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 46، العدد 1، ملحق 2، ص 348.
- العمرى، أ (2009) فيلم الزمن الباقي لاليليا سليمان بين الحداثة وما بعد الحداثة، موقع حياة في السينما، الشبكة العنكبوتية.
- غارودي، ر (1982) البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابلسي، بيروت، دار الطليعة، ص 17.
- الفرجاني، م (1978) قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، ليبيا- تونس، الدار العربية للكتاب، ص 133.
- محمود، م (2008) التقنيات الروائية لرواية ما بعد الحداثة، بيروت، دار الأمير للثقافة والعلوم، الشبكة العنكبوتية.
- مجموعة من المؤلفين (1982) نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ص 142.
- مجموعة من المؤلفين (2010) جماليات ما وراء القص - دراسة في روايات ما بعد الحداثة، ترجمة: أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى، ص 52.
- مذكور، ث (1994) الكسر النسبي في الإيهام السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 70.
- النصير، ن (2008) ما تخفيه القراءة - دراسات في الرواية والقصة القصيرة، بغداد، المجلس العراقي للثقافة، ص 298.
- وارن، ب (1972) السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 52، 87.

### References

- Bruno, G. (1987) Ramble city, postmodernism and Blade Runner, Cambridge, USA, The MIT Press.
- Hetcheon, L. (1998) Irony, nostalgia, and the postmodern, Canada, University of Toronto, English Library.
- Ihab, H. (1987) The post modern turn, London, Ohio state university press, columbus, p 92.
- English References:
- A group of authors, (2010) The Aesthetic of Meta-fiction - A Study in the post-modernism Study, Translated by: Amani Abo Rahma, Damascus, Nineveh House, p52.
- A group of authors, (1982) The theory of the Formal method, Translated by: Ibrahim AL-kateb, Beirut, Arabic Researches Association, P142.
- AL-Ammri, A. (2009) The Remaining Time film for the director Elea Solomon between modernism and post-modernism, Life In cinema, website.
- AL-Furjani, M. (1978) The History of the Documental films in a half-Century, Libya - Tunisia, Arabic House for Books, P133.
- Al-Nasser, Y. (2008) What is hidden in Reading - Studies in Novels and Short Story, Baghdad, The Iraqi Council for Culture, P298.
- Al-Ruwaili, M., Al-Bazai, S. (2002) Guide to the Literary Critic, Beirut - Casablanca, Arab Cultural Center, p. 174, 223, 227
- Al-Zamakhshari, A. (2004) The Basis of Rhetoric, Beirut, Dar Al-Fikr for Printing, p. 582..
- Asfor, M. (2019) Science reflection on Arts from Fithagorass to digital revolution - A phenomenological Study, Amman, Dirasat for

- social and humanity sciences , Volume 46, issue 1, Appendix 2, P 348.
- Baashn, L. (2012) Meta Fiction and Break the Fourth Wall, Al-Riyadh , Al Jazera Magazine,P387.
- Blkhere, R. (2016) Arabs and Muslims in the American Cinema(After the 11<sup>th</sup> of September, 2001) , Between deformation and stereotyping - A cosmological and analytical Study for a sample from cinemactical films, Amman , Dirasat for social and humanity sciences, Volume 43, Appendix 5,p 2035.
- Bruno,G (1987)Ramble city, postmodernism and Blade Runner, Cambridge, USA, The MIT Press.
- Garaudy, R. (1982) Structuralism, Philosophy of the Death of Man, translated by: Georges Trabelsi, Beirut, Dar Al Tali'a, p. 17.
- Hamad, Muhammad (2011) Meta narrative in the Arabic novel “Mirrors of Narcissistic Narrative”, Jaffa, Al-Qasimi Complex for Arabic Language and Literature, p. 1.
- Hamdawi, J (2018) Meta- Fiction in Moroccan short stories , AL-rabat , P 10,11,19, 42.
- Hassona (2011) Post Modernism Cinema , Visions in cinema, Website.
- Hetcheon,L. (1998)Irony, Nostalgia,and the postmodern, Canada, University of Toronto, English Library.
- Ibn Manzoor (1998) Lisan Al Arab, Cairo, Dar Al Maaref, vol. 14-3, p. 94-211.
- Ibrahim, M (2013) The Cenamatic technology in Films of Post Modernism, Baghdad University, College Of Fine Arts, a research presented in the 13<sup>th</sup> scientific conference.
- Ihab,H. (1987) The post modern turn, London ,Ohiostate university press , colummbus,p 92.
- Janeti, L (1980) Understanding Cinema, Translated by: Jaafr Ali , Baghdad , Rasheed House for Publishing , P 507,244.
- Jasim, A. (2005) - Meta- Narration – Meta- fiction , Baghdad, Cultural Affairs House,p23.
- Mahmmud, M. (2008) The fictional technologies for the post- modernism Novels, Beirut, Al Amir House for Science and Culture, website.
- Saliba, J. (2010) The Philosophical Dictionary, Tehran, Relatives Publications, p. 342.
- Sontage, S. (2008) Against hermeneutic and other articles , Translated by: Nahla Bidon· Beirut, Arabic association for translation, P285.
- Thabet, M. (1994) The Partial Break in the Cinematical Inspiration ,Cairo, The General Egyptian Association for books,p70.
- Warn, B. (1972) Cinema between the Illusion and reality , Translated by: Ali AL-Shobashi, Cairo, The General Egyptian Association for books, P52,87.