ASJP
Algerian Scientific Journal Platform

مجلة افاق للعلوم
Issn: 2507-7228 – Eissn: 2602-5345
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/351

المجلد:08 العدد: 03(2023) ص 707-734

المنظور السينمائي في أفلام كوينتن تارانتينو

Cinematic perspective in Quentin Tarantino film

د. عبد الحق مجيطنة
جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر)
abdelhak.medjitena@univ-jijel.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
25 ديسمبر 2021
تاريخ القبول:
05 فيفري 2022

الكلمات المفتاحية:
- ✓ سينما
- ✓ كوينتين تارانتينو
- ✓ مخرج
- ✓ منظور سينمائي

الملخص:

في كل فيلم سينمائي هنالك دوما شخص يراقب الأحداث ويرويها للمشاهد من وجهة نظر ما، وهو بمثابة الراوي في الأعمال الأدبية، والذي يرى الأحداث في الرواية ويقدمها للقارئ من زاوية نظر ما تتحدد بمدى قربه وابتعاده عن هذه الأحداث ومقدار اطلاعه عليها ومساهمته فيها.

الأمر نفسه يتجلى بشكل أكثر وضوحا في الأعمال السينمائية، خاصة في أفلام كوينتن تارنتينو، حيث يدرك المشاهد - دوما - وجود شخص ما، ظاهر أو خفي، يقع على مسافة معينة من هذه الأحداث، والتي يقوم المخرج بتقديمها للمشاهد من زاوية نظره.

Article info

Received
25 December 2021
Accepted
05 February 2022

Keywords:
- ✓ *Cinema*
- ✓ *Quentin Tarantino*
- ✓ *Director*
- ✓ *Film perspective*

Abstract :

In every movie, there is always somebody who watch events and tells them to the viewer from one point of view, as the narrator in literary works, who sees the events in the novel and presents them to the reader from the point of view.
The same is more evident in cinematic works, especially in Quentin Tarantino's films, where the viewer is always aware of the presence of someone, visible or invisible, located at a certain distance from these events, which the director presents to the viewer from his point of view.

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

مقدمة:

السرد عنصر فني ـ جمالي وهو عامل مشترك بين عدة أنواع من النصوص الأدبية والنصوص غير الأدبية، فهو موجود في: الخبر التاريخي، والنص القصصي، والإبداع الروائي، والخبر الصحفي، والنص الأسطوري، والخبر التلفزيوني، والفيلم السينمائي، والقصص المصورة، والنص المسرحي، والحديث اليومي، والنص الديني المقدس، وحتى النص الشعري. السرد بالمعنى الفني مكون أساسي في عالم صناعة السينما باعتبارها فن صناعة الصورة المتحركة القابلة للعرض السمعي ـ البصري بشكل متتابع ومحكي في شكله المتحرك. وهو كذلك عنصر رئيسي في عالم تأليف الرواية باعتبارها فن حكاية الأحداث وتقديمها في قالب فني جمالي متعاقب سرديا في شكله النصاني القابل للعرض الكتابي. إذاً، تتقاطع الرواية مع الفيلم السينمائي في أهم عنصر مكون لهما وهو عنصر السرد، ورغم الاختلاف الواضح بينهما في طريقة تشكيله وتقديمه للمتلقي فإنهما تعتمدان على السرد باعتباره تقنية فنية يتم وفقا لها تحويل الأحداث الواقعية والمتخيلة من مادة خام (أحداث واقعية أو متخيلة) إلى منتج فني جميل وقابل للتلقي الفني (أحداث فنية سينمائية). ونظرا لدرجة القرابة بينهما فقد كانت الرواية أكثر الفنون الأدبية اتصالا بالسينما، وأكبر مورّد لها، وعليه تم تحويل أعمال أدبية عالمية ضخمة إلى أعمال سينمائية خالدة، حققت نجاحا فنيا وتقنيا غير مسبوق فوق نجاحها الأدبي. من أجل ذلك فقد كانت الروايةُ الشقيقةَ الكبرى للسينما منذ ظهورها كصناعة ضخمة تساهم بشكل واسع في صناعة الثقافة العالمية في مطلع القرن العشرين.

ومن بين الأعمال السينمائية الأكثر شهرة وتميزا في تاريخ صناعة السينما العالمية، نجد أعمال المخرج والكاتب والمنتج الأمريكي كوينتن تارانتينو، الذي استطاع بفضل أسلوبه الفذّ في الكتابة والإخراج أن يقدم سينما متميزة على المستوى الفني والتقني، كسرت تقاليد السينما وأسست لقواعد فنية جديدة. ورغم أن معظم أعماله من حيث السيناريو والقصة أصيلة وغير مقتبسة عن الأعمال الأدبية إلا أنها على درجة كبيرة من القرابة مع الرواية وفنون السرد عموما، من حيث جماليات السرد السينمائي الذي يجعل من أعماله السينمائية روايات وقصصا في شكلها الأدبي أكثر من كونها أفلاما سينمائية في شكلها السمعي ـ البصري. وعليه فقد جاءت هذه المساءَلة العلمية للبحث في: **جماليات المنظور السينمائي في أعمال كوينتن تارانتينو**؛ أي البحث في تقنيات السرد السينمائي المتميزة عند تارانتينو والتي بفضلها تتقاطع أفلامه مع الأعمال الأدبية والتي تمنحها خصائصها المميزة. وهي محاولة لتفسير جماليات المنظور السينمائي عند تارانتينو على ضوء جماليات المنظور السردي، من حيث جماليات المنظور السينمائي. وهي كذلك مقاربة لتفسير المنظور السينمائي في أفلام تارانتينو على ضوء التشابه الفني بين الفيلم السينمائي والرواية الأدبية، على ضوء تقنيات التحليل السردي.

2 . بين الأدب وبين السينما:

بعد أن بلغ فن السينما ذروة ازدهاره وقمة انتشاره، صارت الرواية وباقي الفنون الأدبية كالمسرح والملحمة والأسطورة أهم المصادر التي استلهم نصوصها في صناعة السيناريوهات والقصص السينمائية، "لقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية."[1] وعلى إثر ذلك صار السيناريو المقتبس عن الأعمال الأدبية واحدا من أهم فروع صناعة السينما على غرار السيناريو الأصلي وهو النص الأصلي الذي يُعدّ خصيصا لصناعة الأفلام دون غيرها. و"الاقتباس السينمائي يعني، بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام. أما في معناه الأكثر استعمالاً فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما. هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات. وفي العشرينيات فكرت الطلائع المنظّرة أن السينما لا يمكن أن تصبح فنّاً مستقلاً إلا إذا اكتسبت قواعد خاصة بها ولم

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

تقتصر على أن تكون مسرحاً محولا للفيلم."[2] وعليه تم تطوير جهود كتاب السيناريو والقصص من أجل اقتباس أفضل السيناريوهات من النصوص الروائية الأصلية.

وبصرف النظر عن الجانب التقني في السينما، فإن النص السينمائي الأصلي أو المقتبس هو الخطوة الأولى في رحلة صناعة الفيلم السينمائي، وغالبا ما يتم اختيار فريق الإخراج والتصوير وفنيي المونتاج ومنفذي الإنتاج وخبراء الديكور والماكياج وكوكبة الممثلين والموسيقيين، بعد وقوع المنتجين على النص السينمائي المناسب. وعليه فقد خُصص له قدر كبير من الاهتمام وعدد ضخم من الجوائز العالمية، مثل جائزة أفضل سيناريو وأفضل سيناريو مقتبس التي تمنحها أكاديمية علوم وفنون الصورة الأمريكية (الأوسكار Academy Awards) ومهرجان كان السينمائي (Festival de Cannes) وجوائز الأكاديمية البريطانية لفنون الأفلام والتلفزيون (BAFTA)، وهي بالدرجة الأولى جوائز تشجيعية لتحقيق روح التنافسية في سبيل إبداع أجمل النصوص السينمائية واقتباس أروع النصوص الأدبية. و"عندما أصبح النص السينمائي أكثر تعقيدا ودقة والأهم أكثر مشافهة انجذب عدد كبير من الشخصيات الأدبية المعروفة إلى هذا الوسط السمعي البصري."[3] وفي ظل هذا التوجه السينمائي اتسعت دائرة العلاقات الفنية بين الرواية والسينما، وزادت درجة القرابة بينهما، وأصبح بإمكان محترفي صناعة السينما تحويل أجمل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية في شكلها السمعي ـ البصري ذات التأثير الواسع عالميا. بل أكثر من ذلك، صار النجاح الأدبي للأعمال الروائية سببا كافيا ودافعا قويا لتحويلها من شكلها الأدبي إلى شكلها السينمائي، وغالبا ما كان الهدف تجاريا قبل كونه فنيا، ففي آخر المطاف، إن السينما صناعة فنية الهدف الأول منها هو تحقيق الربح المادي قبل كل شيء، والمعيار المادي والنجاح التجاري كان دوما مقياسا أساسيا في تحديد درجة نجاح الأفلام أو فشلها.

إن عملا أدبيا ذا صيت عالمي مثل رواية (العراب The Godfather) للروائي الأمريكي ـ الإيطالي (ماريو بوزو Mario Puzo)، ورغم نجاحه الباهر أدبيا، ما كان ليبلغ تلك الدرجة من الشهرة العالمية لولا تحويله إلى عمل سينمائي بالاسم نفسه للمخرج الأمريكي (فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola). قد يجد النقاد مشقة في ترجيح كفة الأفضلية لأحدهما على الآخر، ولكنهم على وفاق أن الشكل السينمائي لرواية العراب هو بلا شك تحفة فنية متميزة وأحد أهم كلاسيكيات السينما، خلّدت اسم المؤلف والمخرج والممثل في تاريخ الفنون والآداب، وجعلت قُرّاء الرواية غير قادرين على محو صورة الشخصيات من أذهانهم، تلك الشخصيات الأيقونية لعائلة (آل كورليوني Al Corleone) التي جسدها كل من (مارلون براندو Marlon Brando وآل باتشينو Al Pacino)، والتي صارت مرجعا فنيا في عالم روايات وأفلام العصابات والجريمة المنظمة. إن أيقونة الأدب الفرنسي (البؤساء Les Misérables) والتي تم تحويلها إلى عدة أعمال سينمائية عالمية (أمريكية، عربية، فرنسية)، ورغم التفاوت الواضح في درجات نجاحها وأساليب إخراجها ومستوى أداء ممثليها وقيمة الجوائز التي حققتها، إلا أنها ساهمت بشكل أكبر في الانتشار العالمي للرواية نفسها. لقد فتحت قاعات العرض السينمائي شهية المشاهدين لقراءة الرواية والتمعن فيها من أجل إشباع الجوع الفني وربما إكمال النقص الفني الذي انطوى عليه الشكل الأدبي للبؤساء، وربما من أجل المقارنة بين الشكل الروائي وبين الشكل السينمائي لبؤساء فيكتور هيغو. ويمكننا في هذا السياق أن نرصد مئات الأعمال السينمائية التي اقتُبست من روايات عالمية، ومن بعض الأشكال الأدبية كالمسرحية والأسطورة والحكايات الخرافية والملاحم الشعرية.

وعلى العكس من ذلك تماما، كما كانت الرواية مصدرا لأهم أعمال السينما فإن هذه الأخيرة بدورها كانت دوما طريق الأدب للنجاح والشهرة، وما كان العالم ليعرفها

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

لولا أن تم تحويلها إلى أفلام خالدة، لقد تعرف العالم على هذه الروايات على تفاوت مستويات شهرتها بفضل شكلها السينمائي الذي كان دوما محفزا كافيا لقراءتها. لـ"أن العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد."[4] بل إن عملا أدبيا مثل رواية (ذهب مع الريح Gone with the Wind) 1936 للروائية الأمريكية (مارغريت ميتشل Margaret Mitchell) ما كان ليعرف النجاح الذي حققه عالميا إلا بعد ظهور نسختها السينمائية عام 1939 وفوزها بجائزة (الأوسكار) بفضل براعة المخرج وكاتب السيناريو، وبفضل أداء الممثلين الساحر. وإن أعمال الروائي الأمريكي (ستيفن كينغ Stephen King) ورغم نجاحها الأدبي والذي لا يعتريه شك، ليست في مستوى روعة وشهرة الأفلام المقتبسة عن رواياته، وربما تفسير ذلك مرتبط بطبيعة المواضيع التي عالجها الروائي، حيث تصنف أعماله تحت خانة أدب الرعب (horror fiction) وأدب الفنتازيا، والذي يحتاج من أجل تجسيده إلى مؤثرات سمعية . بصرية خاصة هي من صميم اختصاص صُناع السينما، و"اختراع الصوت كان بالطبع ميزة عظيمة بالنسبة لصانع الفيلم، إذ إنه استطاع مع اللغة المنطوقة أن يعبر تقريبا عن أي نوع من الأفكار التجريدية. إلا أن المخرجين السينمائيين أرادوا أيضا أن يستكشفوا إمكانيات الصورة كمعبر عن الأفكار المجردة."[5] وعليه استطاعت السينما توفير الشكل الفني المناسب لأعمال كينغ، فحقق بذلك أعلى مستويات النجاح السينمائي بفضل المزاوجة بين جماليات النص اللغوي في الرواية وبين جماليات الصوت والصورة في السينما. نجاح القصة في شكلها الأدبي ليس دوما معيارا سليما لقياس نجاح القصة ذاتها في الشكل السينمائي، وقد يخيب ظن المتلقي المشاهد للفيلم بعدما كانت الرواية عند حسن ظنه. "في الواقع يستطيع المرء أن يجادل بإقناع أن باستثناء القلة نادرا ما يستطيع كبار الروائيين والشعراء والمسرحيين أن يكونوا كتابا جيدين للنصوص السينمائية لأنهم ببساطة يتجهون إلى إساءة فهم طبيعة هذا الوسط. إن من المؤكد أن أفضل كتاب السينما قدموا مساهماتهم الكبرى في السينما ذاتها وليس في أشكال أخرى من التعبير الأدبي."[6] إن عملا أدبيا خالدا مثل رواية (الحب في زمن الكوليرا) للروائي اللامع (غابريال غارسيا ماركيز) لم يكن في المستوى المتوقع منه عندما تم تحويله لعمل سينمائي بالاسم نفسه، رغم احترافية المخرج (مايك نويل) ونجومية الممثلين وعلى رأسهم (خافيير باردم).

ويمكننا . بغض النظر عن حالات الإخفاق تلك . أن نرصد عددا ضخما من الأمثلة للأعمال الأدبية والسينمائية التي حققت نجاحا غير مسبوق، وتبقى "القصة السينمائية ذات الفاعلية والتأثير هي التي تجذب الجماهير إلى دور العرض، عندما يتم تنفيذها وتوزيعها. وغالبا ما يمكنها تحقيق هذا النجاح في مواجهة منافسة الأفلام الأخرى التي تعتمد على نجوم أكثر شهرة وعلى ميزانية أكبر وعلى قيمة إنتاجية أضخم وعلى حملة ترويج أوسع."[7] ونستطيع أن نحصي عددا غير قليل من عوامل نجاح الأعمال السينمائية، ولكن جهدنا منصب على القصة السينمائية دون غيرها وبخاصة علاقتها بالقصة في شكلها الأدبي، وهي في آخر الأمر ركن ركين من عوامل نجاح الأعمال السينمائية. العلاقة بين الأدب والسينما كالعلاقة بين الشرنقة والفراشة، حيث يكون النص المكتوب في شكله الأدبي هو المرحلة التي تسبق ظهور الفيلم بعد عمليات تحول فني من الشكل المكتوب إلى الشكل السينمائي (الشكل السمعي . البصري). "يدل هذا التعبير أصلاً على كل عمل مكون من صور وأصوات، فهذا إذن هو الفيلم. أما، نظرياً، فقط استعملت الكلمة زمناً طويلاً لمعارضة السينما كفن مع مجموع الإنتاجات المبصرة ومنها المتلفزة وكذلك مع المقاربات الاقتصادية أو الاجتماعية التي لا يأخذها بعض المنظّرين في الاعتبار."[8] والشكل الأول لكل فيلم سينمائي هو السيناريو باعتباره قصة مكتوبة قابلة للتجسيد السينمائي، و"يتحمل المخرج مسؤولية تحويل السيناريو المكتوب (الكلمات) إلى صور (لقطات)، يعهد بها إلى فنان

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

المونتاج لكي يصنع منها فيلما عندما يجمعها معا."[9] بهذه الطريقة الفنية البسيطة يتشكل لدينا عمل سينمائي مختلف في شكله عن العمل الأدبي، وهو أصله وجذره الذي يتفرع عنه.

يمكننا القول بكل اطمئنان: "إن القصة السينمائية عمل روائي، مصمم للعرض في شكل فيلم سينمائي."[10] ولكن رغم درجة القرابة بين الرواية والسينما، ورغم تقاطعهما في أهم عنصر مكون لهما، فإن لكل منهما شكلا فنيا قائما بذاته، وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى الاختلافات الجوهرية بين الوسائط المادية الحاملة لكليهما، فإذا كانت الرواية لا تقبل العرض إلا في شكلها اللغوي فإن الفيلم السينمائي قابل للعرض في شكل لغوي وغير لغوي؛ في شكله السمعي . البصري. فما يمكن عرضه لغويا في رواية كالحوارات الداخلية قد لا يمكن عرضه فنيا في السينما بسهولة، وعلينا أن نضع في الحسبان "بأن إحدى المشكلات التقليدية في الفيلم كانت صعوبة التعبير عن الأفكار."[11] وقد عمل صناع السينما على مدار عقود طويلة من أجل تطوير تقنيات الإخراج السينمائي لتجاوز تلك المشكلات، ووضع المشاهد في مستوى يمكنه من قراءة الأفكار المتجسدة من خلال المؤثرات السمعية البصرية. وفي المقابل ما يمكن عرضه فنيا في الفيلم السينمائي يصعب تجسيده لغويا في الرواية فـ"القليل من النصوص السينمائية المنشورة تستطيع توفير المتعة للقارئ رغم أنها نادرا ما تكون بالقدر الذي يوفره الفلم النهائي نفسه."[12] وعليه كان لزاما على صناع السيناريوهات إجراء التعديلات المناسبة على مستوى الشكل اللغوي للرواية حتى تصبح قابلة للعرض السينمائي اللغوي والسمعي . البصري؛ لابد من تحويل الرواية باعتبارها فنا أدبيا وفق الشكل النصاني المعروف إلى الشكل الفني القابل للتجسيد السينمائي وفق الشكل السمعي . البصري.

من أجل ذلك كان كتاب السيناريو والمخرجون وصُناع السينما عموما يقومون بإجراء تعديلات أساسية على النصوص الروائية الأصلية لتكييفها وجعلها قابلة للسرد السينمائي (الشكل السمعي . البصري)، وهي عملية جوهرية غالبا ما يتم فيها الاعتداء على النصوص الأدبية الأصلية لأسباب تقنية وفنية وتجارية. وعلى إثر ذلك تم توجيه انتقادات بالغة الشدة عندما يتعلق الأمر بالاعتداء على نصوص أدبية ذات وزن أدبي وفني عالمي، ويتم توجيه الاتهامات إلى صناع السينما بأنهم يُفرغون الرواية من المحتوى الفني . الجمالي الذي ظهرت عليه أول مرة، وبشكل خاص عندما تكون هذه التعديلات ذات غرض تجاري أكثر منه هدف فني. وعليه كان لزاما عل صناع السينما الاعتناء بالنصوص السينمائية الأصلية وبشكل أخص النصوص السينمائية المقتبسة عن نصوص أصلية، وبالتالي صار لكاتب السيناريو دور مهم في صناعة السينما على اعتبار أنه المؤلف الأول للفيلم. و"ربما كان كاتب النص أكثر من أي شريك آخر للمخرج ذِكرا من وقت لآخر على أنه المؤلف الرئيسي للفيلم. مهما يكن من أمر فإن الكاتب عموما هو المسؤول عن الحوار وهو الذي يلخص غالبية الفعل (وبتفصيل كبير في بعض الأحيان) وهو الذي يبدأ موضوع الفيلم الرئيسي."[13] لقد استعان المخرجون دوما بكُتاب السيناريو في أثناء الإنتاج الفعلي للفيلم، منذ لحظة اختيار الممثلين والديكور حتى عملية التركيب السينمائي، وكانوا دوما لصيقين بهم في مختلف مراحل إنجازه.

ومعلوم لدينا أن "الإخراج مهنة معقدة، صعبة، ولكنها مثيرة على نحو غير عادي. إن السينما والعمل فيها أمر مثير بحد ذاته، ولكن الأكثر جاذبية في السينما ـ هو بالذات عمل المخرج السينمائي."[14] ومهما كانت براعة المخرج لابد أن يتحالف مع كتاب سيناريو بارعين لصناعة سيناريو فريد من نوعه، وذلك هو ديدنهم منذ ظهور الفن السابع "وكلهم كان يميل إلى الاعتقاد بأن السينما هي في جوهرها وسيلة تعبير الكاتب."[15] و"خلافاً للمجالات الفنية الأخرى – كالأدب وفن الرسم والموسيقى – كانت مسألة المؤلف في السينما تطرح إشكالية هي في وقت واحد إشكالية تقنية وجمالية وحقوقية واقتصادية. وإذا استثنينا

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

بعض الأفلام التجريبية التي يقوم صانع واحد بتأمين جميع مراحلها، فإن السينما تنجم عن تعاون؛ إنها فن جماعي (تعاوني)، فهي من عمل فريق يتكون من شخصيات رئيسية هم المخرج والسيناريست (كاتب السيناريو) والحواراتي (مؤلف الحوار) و(مدير التصوير) رئيس أعمال التصوير، (والممثلون) والمنتج، حيث يمكن أن يكون لكل منهم مكان راجح حسب الزمن والمشاريع."[16] في الحقيقة، ما من فرق بين الأدب والسينما إلا في الشكل الفني الذي يتجسد من خلاله كلاهما، ولطالما كانت العلاقة بينهما علاقة تعاون أكثر من كونها علاقة تنافس، إنها علاقة قائمة على التكاتف لإبداع عمل فني قادر على خلق عالم أكثر غوصا في جوهر حياة الإنسان، وأكثر عمقا في طرح التساؤلات الوجودية، وأكثر إقناعا في إعطاء الإجابات الشافية.

3 . تارانتينو وصناعة السينما:

يتفق النقاد أن تارانتينو كاتب سيناريو ومخرج أفلام من نجوم الصف الأول، يكتب نصوصه السينمائية بنفسه، هذه النصوص هي الشكل الأخير للقصة السينمائية الجاهزة للتجسيد الفني وفق الشكل السينمائي (الشكل السمعي . البصري)، ويبدو أنه بعيد عن الكتابات السردية في شكلها الأدبي الذي يحتاج إلى جملة تعديلات هامة ليتحول إلى سيناريو سينمائي. لكن رغم ذلك، عند التمعن في أعماله فإننا نلاحظ بما لا يعتريه لبس أن أفلامه تقترب في أسلوب تقديمها الأعمال الأدبية بشكل لافت للانتباه، حيث يجمع بين السينما وبين الأدب في أعماله، ويمتاز أسلوبه السينمائي بالميل الواضح نحو الأساليب التي طالما ميّزت الأعمال الأدبية. وقد لا يتسع المجال هنا للتفصيل في هذه المسألة، ولكن الأسلوب السينمائي لمجمل أعماله يؤكد أننا أمام ظاهرة سينمائية متميزة، غير مألوفة واستثنائية، من حيث مضمون القصة وأسلوب التصوير ومحتوى الحوار من جهة أولى. ويؤكد أيضا أننا أمام مخرج يعرض الأحداث في قالب سينمائي يشبه إلى حد التطابق أحيانا القالب الذي يعرض فيه الروائيون أعمالهم الأدبية، من حيث بنية الفضاء الزماني والمكاني، ونمط المنظور السردي السينمائي، وتقسيم الأحداث وعنونتها وفهرستها بشكل نادرا ما نراه عند غيره من صناع السينما، وغالبا ما نراه عند صُناع الأدب. إن جميع أعماله دون استثناء تتقولب في شكل سينمائي يشبه كثيرا الشكل الأدبي.

ظهر المخرج الأمريكي كوينتن جيروم تارانتينو (Quentin Jerome Tarantino)، ذو الأصول الإيطالية، في بداية تسعينيات القرن العشرين كواحد من أهم صانعي الأفلام في هوليوود، وهو منتج ومخرج وكاتب سيناريوهات وممثل محترف.[17] انطلق بشكل عصامي في ثمانينيات القرن العشرين كاتبا مغمورا للسيناريوهات، ليقدم بعدها سلسلة سيناريوهات ناجحة لبعض الأفلام.[18] ليرسم بذلك أولى خطوات مجده في باكورة أعماله السينمائية كاتبا للسيناريو ومخرجا لفيلم (كلاب المستودع Reservoir Dogs) 1992، وهو فيلم جريمة غير تقليدي وغير مألوف في تاريخ السينما العالمية، مهّد الطريق أمام تارانتينو ليضع أولى خطواته السينمائية. "وبعد الضجة التي أثارها المخرج [...] في باكورة أفلامه السينمائية [...] بفضل موضوع الفيلم المثير للجدل والمستوى الفني الرفيع لذلك الفيلم الذي فاز بست جوائز سينمائية عن الإخراج وكتابة السيناريو توجهت أنظار السينمائيين والنقاد بترقب نحو فيلمه الثاني الذي لم يخيب ظنهم"[19] بعد تجربته الأولى في عالم الإخراج، فاجأ تارانتينو الشاب نُقاد السينما بواحد من أهم أعماله وأكثرها تجديدا؛ إنه فيلم (خيال رخيص Pulp Fiction)، الذي حقق أهم نجاحات المخرج الشاب، ونقله إلى مستوى محترف في عالم صناعة الصورة السينمائية. والذي يعدّ "إنجازا فنيا كبيرا بالنسبة للمخرج [...] الذي لم يتلقّ أي تعليم سينمائي أكاديمي، ولكنه اعتمد على تعليم نفسه حين كان يعمل في محل لبيع وتأجير أشرطة الفيديو، وبدأ مشواره بكتابة السيناريوهات السينمائية الناجحة قبل تحوله إلى الإخراج السينمائي، وأصبح واحدا من أبرز المخرجين الأميركيين الجدد [...] وتميزت أفلامه بحوارها الحاد وغير المألوف

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

وبشخصياتها الغريبة"[20] مما رفع سقف إبداعيته، وفتح الباب أمام أعمال أخرى أدهشت العالم وحققت نجاحا غير معهود، ووضعته ضمن نجوم الصف الأول في عالم هوليوود.

عنوان الفيلم وقصته وشخصياته وحواراته وأداء الممثلين، جعلت منه تحفة سينمائية خالدة، امتزجت فيه التناقضات الإنسانية بشكل غير مألوف. واستمر في صناعة سينما غير مألوفة في التسعينيات من خلال فيلم (جاكي براون Jackie Brown) 1997، وهو فيلم جريمة. في بداية الألفية الجديدة أصدر فيلمه الاستثنائي بجزئيه كتابة وإخراجا (قتل بيل الجزء الأول والثاني Kill Bill I، II) سنة 2003 و2004، على التوالي. وهو فيلم جريمة وحركة يحكي قصة الانتقام والغدر، مليء بالتشويق والإثارة والحوارات الغريبة، والمشاهد العنيفة والمقززة. فبالإضافة إلى احترافية الممثلين وجمال القصة ودراميتها التي تدور حول فكرة الانتقام والأخذ بالثأر، يجد المشاهد نفسه أمام أسلوب ساحر في التصوير وحركة الكاميرا وتركيزها على فضاءات غير متوقعة. في كل مشهد من الفيلم بجزئيه يقدم لنا المخرج زاوية تصوير جديدة، ويركز بؤرة عمله على جانب من جوانب الحياة الإنسانية من خلال أفعال الشخصيات التي تنوعت أنماط سلوكها بشكل متضارب فيما بينها، حيث تتجلى مظاهر الحكمة والعنف والقوة والشجاعة والجشع والغضب والانتقام والحب والغيرة والغدر والأمومة والخوف والألم... في جوانب الشخصيات التي صورها تارانتينو.

وفي العام 2007 كتب وأنتج وأخرج فيلم (المضاد للموت Death Proof) وتدور قصة الفيلم حول رجل سادي مهووس بالقتل يستمتع بتعذيب الفتيات الجميلات بطريقة عجيبة وغير مألوفة باستعمال سيارته المحصنة التي أسماها (Death Proof). ورغم كمية العنف المفرط التي ينطوي عليها الفيلم إلا أنه لا يخلو كغيره من الحوارات الساخرة غير المتوقعة في خضم كل هذا العنف الفظيع، خاصة تلك الحوارات الاستثنائية قبيل وقوع الأحداث العنيفة. والحوارات الأنثوية بين فتيات يافعات وجامحات، تكشف مستوى عميقا من الحميمية في الخطابات الأنثوية. كما تتناقض شخصيات الفيلم في طباعها وسلوكها وتتبادل الأدوار فيما بينها بشكل درامي وغير متوقع، حيث يتحول الرجل القوي المجرم العنيف السادي ذو الملامح الشريرة المفعمة بالموت إلى ضحية ضعيفة مرتبكة تتوسل للإبقاء على حياتها بملامح بريئة تستثير عواطف المشاهد. وعلى النقيض من ذلك تتحول المرأة الضعيفة البريئة الجميلة ذات الملامح الطيبة والمفعمة بالحياة والأنوثة إلى مجرم شرير منتقم قاسي الطباع لا يعرف قلبه الرحمة، إن النهاية المأساوية غير المتوقعة والتي يلقاها القاتل المهووس (ستانتمان مايك Stuntman Mike) من أكثر النهايات مأساوية وألما وإثارة للشفقة في تاريخ صناعة السينما. في عام 2009 أصدر أكثر أعماله نجاحا على المستويين الفني والتجاري، ترشح لعدة جوائز عالمية وفاز بها، أهمها الأوسكار وجوائز الكان، وهو أكثرها تشويقا وسخرية؛ فيلم (أوغاد مجهولون Inglourious Basterds)، وهو فيلم حرب تدور أحداثه خلال الحرب العالمية الثانية، وهو من أفلام التاريخ البديل؛ حيث يروي التاريخ الواقع فعلا بصيغة أخرى مخالفة للواقع، ويقدم فيه تارانتينو تخمينا فنيا لتاريخ الحرب العالمية الثانية، يقوم على فكرة ماذا لو وقعت أحداث الحرب بشكل آخر؟. القيمة الفنية للفيلم تكمن بدرجة أولى في تلك التقنيات المستحدثة في عرض القصة التي تجعل منه رواية أدبية بامتياز، بالإضافة إلى السيناريو الذي يعتمد على الحوارات الطويلة والمشوقة، المليئة بالتهكم والسخرية. كما أن الفيلم يطرح قضايا ذات بعد سياسي مثل قضية النازية والشخصية السيكوباتية لزعيمها، وقضية المحرقة اليهودية وحرب الإبادة الجماعية ومعاداة السامية.

أما فيلم (جانغو الحر Django Unchained) 2012، فهو أكثر أفلامه نجاحا من الناحية التجارية بدرجة أولى وفنيا بدرجة ثانية، وهو من أفلام الغرب الأمريكي (Western)، اعتمد فيه على تقنيات تصوير مبتكرة، وحوارات شيقة مليئة بالعنف والبذاءة. يروي قصة أحد العبيد المتحررين الذي يرتحل في الجنوب الأمريكي رفقة

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

صائد جوائز ألماني لتخليص زوجته من العبودية عند أحد أكثر الإقطاعيين جشعا ووحشية ودموية. الفيلم كعادة تارانتينو لا يخلو من التشويق والغرابة والكثير من المشاهد المقززة، وكذلك النهايات غير المتوقعة للأبطال، يعتمد في تقديم أحداثه على حبس الأنفاس للمتلقي في بعض مشاهده. في عام 2015 قدم فيلم (الحاقدون الثمانية The Hateful Eight)، وهو فيلم تدور أحداث الفيلم في نهاية القرن التاسع عشر حول مجموعة تُحتجز داخل مبنى قديم يدعى (خردوات ميليز) بسبب عاصفة ثلجية عارمة، بينما تلجأ مجموعة من المسافرين إلى المبنى نفسه للاحتماء منها بداخله، وهنا تتعقد الأحداث وتتشابك الأفعال بين الشخصيات. يقدم تارانتينو الفيلم في حيز زماني يتجاوز ثلاث ساعات، مليئة بالتشويق والإثارة والحوارات المثقلة بمشاعر الغضب والعنف والسخرية والذكاء. وآخر أعماله فيلم (حدث ذات يوم في هوليوود Once Upon a Time in Hollywood) 2019، وهو كغيره فيلم جريمة تدور أحداثه في هوليوود، ويحتوي على كمية مفرطة من العنف والجريمة. يتقاطع الفيلم في قصته وفي أحداثه وحتى في عنوانه مع واحد من أهم كلاسيكيات أفلام الجريمة في السينما العالمية (Once Upon a Time in America) 1984، من إخراج الإيطالي (سيرجيو ليوني Leone Sergio) وبطولة (روبيرت دينيرو Robert De Niro). وهو أكثر أفلامه هدوءا وأقلها ميلا للعنف والبذاءة، يعيد فيه بناء قصة حقيقية بمنظور فني.

يبلغ مجمل أعماله تسعة أفلام خلال سبع وعشرين سنة، وهو عدد ضئيل مقارنة بأعمال جيله من المخرجين ومقارنة بمساره المهني المفعم بالنجاحات المذهلة. ورغم قلة أعماله فإنه يُعتبر واحدا من أكثر المخرجين تأثيرا في تاريخ السينما العالمية، وهو واحد من كبار كشافي المواهب السينمائية، قدم للعالم مواهب فنية مغمورة، وأخرج مكنوناتها التمثيلية بفضل اختياراته الدقيقة للأدوار وشخصيات أعماله. "على السيناريو الإخراجي المصنوع جيدا أن يعطي تصورا واضحا عن الفيلم القادم. يجب أن تتم معالجته، بحيث تنشأ أثناء القراءة فكرة عن بعض اللقطات الملموسة. كلما كانت كتابة السيناريو الإخراجي أدق، وكلما كان تحليل العمل أكثر عمقا، كلما سهل فيما بعد تحقيق الفكرة في ساحة التصوير. يجب أن تكون الأحداث محددة بدقة في السيناريو الأدبي، غير أنها يجب أن تمتلك أشكالا سينمائية واضحة في السيناريو الإخراجي."[21]

شارك تارانتينو في تأليف وكتابة سيناريو معظم أفلامه، بالإضافة إلى مجموعة أفلام أخرى ترك بصمته فيها واضحة، مثل (قتلة بالفطرة Natural Born Killers)[22] وتمتاز بالخصائص الفنية نفسها مع مجموعة أعماله من حيث: بذاءة ألفاظها وفحش حواراتها المليئة بالإيحاءات الجنسية المقززة والتعابير الساخرة والمتهكمة في خضم مواقف غريبة، وغرابة شخصياتها وأنماط سلوكاتها غير المتوقعة. وكذلك فيلم (رومانسية حقيقية True Romance) 1993، والذي كتب قصته قبل إخراج فيلمه الأول عام 1992. إنه كغيره تحفة فنية استثنائية مليئة بالحوارات الغريبة والشخصيات المعقدة غير المتوقعة السلوك، تسير أحداثه بشكل درامي غير متوقع النهاية. رغم نجاح أفلامه التي كتب قصتها ولم يقم بإخراجها، إلا أنها تبقى أقل إثارة من تلك الأفلام التي كتبها وأخرجها؛ حيث "تشكل الأفلام التي يشترك مخرجوها في كتابة السيناريو لها نسبة عالية من الأفلام المتميزة التي قُدمت في تاريخ السينما الأميركية. ومن الواضح أن الدور الذي يلعبه المخرج في كتابة سيناريو فيلمه يضعه في موقف يساعده على التحكم بصورة أفضل في المقومات المختلفة لفيلمه، وبالتالي يمكّنه من تقديم الصيغة النهائية لفيلمه بشكل يعكس رؤيته الحقيقية للفيلم."[23] من أجل ذلك كانت اختيارات المخرج لأبطال أفلامه محدودة، وتعاون مع ممثلين قلائل في عدة أعمال، كأنه يصنع السيناريو على مقاسهم تحديدا وليس لغيرهم.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

4. الخصائص الفنية في أعمال تارانتينو:

في عالم صناعة السينما، ومنذ ظهورها واستقرارها كفن قائم بذاته، فإن أعظم الأعمال هي تلك التي تترك بصمتها في تاريخ هذا الفن، وهي على الأرجح تلك الأعمال التي لا تلبث أن تطالعنا بالجديد فنيا وتقنيا وأداءً. وتاريخ السينما مليء بالأعمال الرائدة التي غيرت مسار هذا الفن وقلبت مفاهيمه وأساليبه، وغيرت دفته نحو آفاق جديدة لم تكن تخطر على بال المهتمين بها، وخلّدت اسمها في عالم الإبداع، وساهمت بشكل واضح في صياغة الثقافة العالمية. من أجل ذلك فإنه وعلى قلة أعماله قد ساهم بشكل مؤثر في بناء صرح هذا الفن، وأضاف لعالم السينما حجر زاوية بفضل أساليبه الفنية والتقنية المتميزة وبفضل أداء طاقم التمثيل والمواهب التي اكتشفها وقدمها للأضواء، والجوائز التي حازها والمداخيل التي حققها. تمتاز أعماله بالانفرادية المطلقة من حيث إبداعية السيناريو وجمالية الإخراج وزاوية التصوير وحركة الكاميرا وسرعة انتقالها بين المشاهد خاصة المشاهد الحاسمة في نهايات أفلامه. بالإضافة إلى مستوى إبداعية واحترافية طاقم التمثيل، لاعتماده على ممثلي الصف الأول في عالم هوليوود (صامويل ل جاكسون، ليوناردو دي كابريو، بروس ويليس، كريستوف والتز، أوما ثورمان، روبيرت دي نيرو وغيرهم). عموما يمكن تمييز ثلاثة عناصر رئيسية: السيناريو، الصورة، والشخصيات. هذه العناصر الثلاثة تتفاعل مع بعضها البعض بشكل جميل ومنسق على يد مخرج محترف يعرف كيف يصنع ما يبعث المشاهد على الدهشة.

تمتاز أعماله من حيث المضمون السينمائي: القصة والسيناريو، بالاعتماد المفرط على العنف الجسدي واللفظي، والحوارات الجنسية البذيئة والفاحشة، مع إظهار واضح للاضطرابات السلوكية في شخصيات أعماله، وإبراز ميلها الغريب نحو كل ما هو شاذ ومثير للاشمئزاز في كثير من الأحيان. هنالك ميل واضح نحو التلميح والإيحاء في أعماله، فالقضايا التي يعالجها غالبا ما تكون هامشية بالنسبة للقصة التي يطرحها بوضوح، هنالك نوع من التورية في أسلوب طرحه للقضايا. مثل فيلم (جانغو الحر) حيث تتجلى وضاعة الإقطاعية والعبودية في أدنى مستويات الانحدار الأخلاقي والإنساني، ويطرحها في سياق سرده لقصة هذا العبد (جانغو) في رحلة بحثه عن زوجته. وفيلم (خيال رخيص) حيث تتجلى همجية العصابات وسخرية الأقدار. وفيلم (مضاد للموت) حيث يركز البؤرة السينمائية على هوس القاتل المتسلسل بتعذيب ضحاياه بشكل سادي سفاح لا يخلو من الحوارات الساخرة، مع نهاية مأساوية للقاتل المتسلسل لم تخطر على بال المشاهد. تمتاز أعماله بالنهايات الاستثنائية المدهشة وغير المتوقعة لأبطال أفلامه في أغلب أعماله السينمائية، إنها نهايات مأساوية وغير متوقعة في الغالب، وأحيانا يختار للأبطال الرئيسيين في أعماله نهايات أقل درامية مما يتوقعه المشاهد، مثل النهاية غير المتوقعة للقاتل المأجور في فيلم (خيال رخيص)، حيث ينهي المخرج دوره بشكل فجائي وبسيط دون خسائر درامية قد تؤثر على سير الأحداث وكأنه إحدى الشخصيات الثانوية في الفيلم التي لا يشكل غيابها أي أثر في مجرى الأحداث. وكذلك النهاية السيريالية لهتلر زعيم النازية فيلم (الأوغاد المجهولون)، وهي نهاية مخالفة للتاريخ الواقع مليئة بمشاعر الانتقام والحقد، وأيضا النهاية المرعبة للعقيد (هانز لاندا) في آخر الفيلم، حيث يلقى مصيرا مرعبا على يد الجنود الأمريكان رغم عقده لصفقة استسلامه.

تمتاز أعماله السينمائية بالتركيز الغريب على الجوانب المظلمة من حياة الشخصيات السينمائية، كالجوانب السيكوباتية في فيلم (قتل بيل الجزء الثاني) التي يكشفها الشيخ المسن عن حياة القاتل المأجور (بيل) خلال طفولته، وهوسه المرضي بالشقراوات. وكذلك مشهد الإعتداء الجنسي على (بيتريكس كيدو beatrix kiddo) في فيلم (قتل بيل الجزء الأول) في أثناء غيبوبتها من طرف الممرض في المشفى واستئجار جسدها لمهووسي الجنس الشاذ من

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

المصابين بمتلازمة النيكروفيليا (La nécrophilie)، وما تبعه من عنف رهيب ومشاهد دم مقززة في غرفة المستشفى. وكذلك مشهد شبقية الشخصين المنحرفين في فيلم (خيال رخيص) واحد من أكثر المشاهد الجنسية غرابة في تاريخ السينما العالمية، حيث يظهر مشهد الاعتداء الجنسي على زعيم العصابات (مارسيلوس) بطريقة مقززة وخادشة للأخلاق والذوق العام. كل تلك التناقضات البشرية تجعلنا نعتقد "أن المخرج [...] يريد أن يدخلنا إلى عالم غريب عجيب لشواذ المجتمع الذين يعيشون وفقا لمعايير خاصة بهم. وينقلنا عبر رحلة طويلة في عالم مليء بالشخصيات الحقيرة والشريرة من نسج خياله الخاص، بما فيه من مخاطر وصدمات ومفارقات وسخرية ومرح صاخب وطابع محلي ينبض بالحيوية، وليس في العالم شيء مألوف أو شيء يمكن التنبؤ به."[24] لم يكن يخطر على بال أحد أن مارسيلوس الزعيم القوي واسع السطوة، الذي قتل رجلا لمجرد أنه قام بلمس قدم زوجته أثناء جلسة علاج بالتدليك، سوف يتعرض للاعتداء الجنسي بصورة وحشية ومهينة من طرف رجل لا تبدو عليه علامات القوة والبطش، ثم يُضطر لعقد صفقة مع رجل خانه من أجل التكتم على الأمر، فعلا إنها نهاية غير متوقعة في فيلم غير متوقع.

الحوارات الساخرة المتهكمة المليئة بالعبارات المكررة، علامة مميزة في أعمال تارانتينو، لا يخلو فيلم منها، يتم إدراجها بشكل ذكي في مشاهد متقطعة وبشكل غير ممل. وفي أشد اللحظات عنفا ودموية كانت هذه الحوارات الساخرة تكسر همجية المشهد وتضفي على الجو بعضا من الفكاهة الساخرة. إن الحوار الدائر بين (جولز وينفيلد Jules Winnfield وفنسنت فيغا Vincent Vega) في فيلم (خيال رخيص) في السيارة أثناء توجههما نحو الشقة لقتل الشباب الذين خانوا سيدهما (مارسيلوس والاس Marsellus Wallace)، هو واحد من بين عدة حوارات ساخرة تدور بينهما على طول الفيلم. فعندما تشاهد الشخصيتين في سيارة ببذلتيهما الأنيقتين ومزاجهما الرائق وحوارهما الشائق المليء بالدعابات والسخرية والتهكم، آخر شيء تتوقعه هو توجههما للقيام بجريمة قتل، لا شيء في اللقطة يوحي أنهما ذاهبان لأداء مهمة قتل كلفهما بها زعيم العصابات (مارسيلوس)، وأنهما بصدد إزهاق أرواح بشرية بقسوة وعنف ودون رحمة ودون أن يرجف لهما جفن. إن الذي يزيد من غرابة المشهد هو استشهاد (جولز وينفيلد) بنصوص من الكتاب المقدس قبل قتل الضحايا، إنه يتلو تلك النصوص بروح مليئة بالإيمان، في مقابل زميله (فنسنت فيغا) الذي يسخر من إيمانه. المشهد مليء بالسخرية والتهكم والتناقضات العجيبة، بشكل جميل لا يخلو من روح الإبداع. ليس اتزان الشخصيتين أثناء تنفيذ مهمتهما هو ما يثير التعجب، بل قدرتهما على تأليف النكت والدعابات والاستمتاع بإلقائها في أثناء التوجه للقتل وأثناءه وبعده، بشكل طريف يوحي باحترافية القتلة غير المألوفة في تنفيذ مهامهم. إن هذا المشهد كغيره من المشاهد التي تشبهه وتصور لنا الجوانب المظلمة والتناقضات العجيبة الكامنة في أعماق الإنسان. يتكرر هذا النوع من الخطابات السينمائية في كل أفلامه، ويتكرر بشكل لافت للانتباه، وغالبا ما يكون في خضم اللقطات المهمة في المشاهد الحاسمة بشكل واضح.

في فيلم (الأوغاد المجهولون)، تبدو حوارات (هانز لاندا Hans Landa) مفعمة بالطرافة والمرح، كحديثه مع صاحب المزرعة في مطلع الفيلم وقدرته العجيبة على الإقناع بالمنطق، وكذلك حواره مع الملازم الأميريكي في مشهد عقد الصفقة وطريقة إدارته للحوار بشكل مهيمن، وحواره مع صاحبة دار العرض السينمائي المليء بمشاعر الحقد المتبادل بينهما. إن شخصية معقدة وغريبة مثل شخصية العقيد (هانز لاندا) وهو المشهور بصائد اليهود، تستطيع بشكل غريب الجمع بين روح الشر والعنف والهمجية وروح الدعابة والمرح والسخرية في أحلك الظروف، مثل مشهد الحوار بينه وبين الملازم الأول (ألدو راين Aldo Raine) أثناء عقد صفقة الاستسلام في آخر الفيلم، كان كلاهما متزنا وواثقا

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

مع التحلي بروح السخرية والتهكم والمرح. وبغض النظر عن الأداء البارع والاستثنائي للممثل (كريستوف فالتز Christoph Waltz) الذي حاز جائزة أوسكار عن دوره المساعد في هذا الفيلم، فإن رسم الشخصية كان إبداعيا وغير اعتيادي، جعلت منها أيقونة خالدة في عالم الشخصيات السينمائية. لا يسع المقام هنا للتفصيل في هذا النوع من الاختيارات الحوارية التي اعتمدها في سيناريوهات أفلامه، ولكن من الطبيعي أن نحاول فهم علة هذه الظاهرة. وقد يكون هذا الميل نحو الحوارات الساخرة "لتخفيف وقع الجرائم التي يرتكبها أبطال الفيلم بدم بارد على المشاهدين، يعمد المخرج [...] إلى مزج هذه المواقف المأساوية العنيفة بمواقف هزلية مضحكة غير متوقعة، مما يصرف المشاهد عن الحكم عن تلك الشخصيات بمعاييره الأخلاقية ويجرده من الحكم المسبق على الأمور"[25] وربما كانت السبب في مواصلة مشاهدة الفيلم لدى الكثير من المتابعين، لأن كمية الدم والعنف والشذوذ في أفلامه كافية للتنفير منها.

ويمكننا في هذا السياق أن نرصد الكثير من المميزات الفنية والتقنية السينمائية، والمميزات المضمونية التي يحتوي عليها كل فيلم من أفلامه التسعة، وربما كانت هذه الميزات هي دوما السبب الرئيسي في نجاح أعماله تجاريا وفنيا؛ بعائدات مالية ضخمة لغالب أعماله، وقبول واسع لدى النقاد والمشتغلين في فنون الصورة مع تأثير بالغ في مخرجي جيله، فقد حصد الكثير الجوائز العالمية مثل الأوسكار والبافتا والكان والغولدن غلوب. وإن مقامنا هنا ليس لتقديم قراءة نقدية فنية على المستوى السينمائي (علوم وفنون الصورة)، إنما تسعى هذه القراءة النقدية لتحليل جماليات الفضاء السردي السينمائي في أفلام تارانتينو، عبر سبر أغوار الفضاء الزماني والمكاني في السرد السينمائي عند تارانتينو، وتحديدا دراسة المنظور السينمائي الذي يقدم من خلاله أحداث القصة السينمائية للمشاهد. ويمكن منذ اللحظة الأولى عند مشاهدة أفلامه أن نستشعر تلك اللمسة المميزة التي تمتاز بها أعماله عن باقي الأعمال السينمائية، وقد يتم تفسير هذه الميزات الفنية من وجهة نظر النقاد السينمائيين من زوايا نظر تقنية كما تقتضيه عادة النقاد في علوم الصورة وفنونها. ولكن قد يكون على هذا الأساس لعلم السرد رأي آخر، بحكم تموضعه في زاوية النقد الأدبي؛ أي من زاوية نظر علم السرد باعتباره العلم الذي يدرس كل ما هو محكي (كل ما ينطوي على عنصر السرد). من وجهة نظر علم السرد فإن إبداعية أعمال تارانتينو تكمن في جمالية الفضاء السردي السينمائي؛ أي شكل البناء الزماني والمكاني والمنظور السينمائي في أفلامه، حيث تصنع الفارق الفني وتعطيها شكلا هندسيا غير خطي.

إن عدم الخطية في أعماله السينمائية قد لا يبدو ميزة خاصة ينفرد بها عن غيره من صناع السينما، فقد سبقه إليها المخرجون وهذا أمر متوقع، ولكنّ الأسلوب الذي يقدم به تارانتينو هذه اللاخطية هو العلامة لفارقة في معظم أعماله. نلاحظ في أهم لحظات أفلامه أنه يميل إلى مستوى مختلف من التشكيل الفضائي بأسلوب متفرد يتجلى بشكل عام في سرعة انتقال الكاميرا بين وجوه الشخصيات وردود أفعالها (الفضاء المكاني). وكذلك نلاحظ سرعة الحوارات الثنائية والجماعية وحتى الحوارات الداخلية وسرعة اللقطات (الفضاء الزماني). كما نلاحظ مستوى مختلفا في زوايا تصوير المشاهد وتغيير موقع الكاميرا في تقديم اللقطة الواحدة (المنظور السردي). وعموما تقترب أعماله الفنية في شكلها السينمائي من الرواية في شكلها الأدبي، من حيث اعتمادها على التقنيات السردية الأدبية في الرواية. هذه التقنيات ـ كما أسلفنا الذكر ـ غالبا ما نراها تغيب في معظم الأعمال السينمائية حتى تلك التي تم اقتباسها واستلهامها من الروايات العالمية، من أجل ذلك رأينا ذلك النقد اللاذع الذي تعرضت له هذه الأعمال وتم اتهامها بالتشويه والإفراغ من محتواها الأدبي الجمالي. وعليه نجد أنفسنا عند مشاهدة أعمال تارانتينو أمام أعمال سينمائية بصبغة أدبية روائية، يغلب عليها الطابع السردي الأدبي، وتعتمد في أسلوب

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

عرضها على جملة تقنيات لا نراها إلا في الروايات والقصص الأدبية، والتي تغيب عن باقي الأعمال السينمائية في الغالب.

ومن بين تلك التقنيات السردية نلاحظ اعتماده في أغلب أعماله على تقسيمها إلى فصول (Chapitres) يختص كل واحد منها بعنوان يلخص مجمل أحداث ذلك الفصل، حيث يعرض كل فصل منها جزءا من الأحداث السينمائية التي يدور في فلكها الفيلم. ويتم عرضه غالبا بشكل منفصل شكلا ومتصل مضمونا عن غيره من الفصول. كما أنه يجعل لكل فصل منها عنوانا ينطوي على شيء من الغموض في ظاهره، وسرعان ما يزول هذا الغموض بعد مشاهدة الفصل. هذه التقنيات وغيرها لا نراها إلا في أعمال تارانتينو عموما، وهي مقتبسة بشكل مباشر من الأعمال الأدبية السردية المألوفة لدينا. وتتجلى في أعماله كذلك بعض التقنيات العجيبة وغير المتوقعة، مثل اعتماده على الرسوم المتحركة (Dessins Animés) خاصة في فيلم (قتل بيل I، II)، عند عرضه قصة حياة القاتلة المأجورة اليابانية (أورين إيشي O-Ren Ishii) في طفولتها. وهي اختيارات تقنية يلجأ إليها تارانتينو في خضم عرضه لجزء هام من قصص أفلامه، والتي تتيح له فرصة لإجراء بعض التقاطعات مع الثقافات والأساليب السينمائية خاصة في السينما اليابانية، كنوع من أنواع التناص السينمائي الذكي. إن التمعن الفاحص في أعمال تارانتينو قد يفتح باب الاستطراد والتوغل والشرح والتعليل، وقد يطول الحديث عن خصائص تقنيات السرد السينمائي في أفلامه رغم قلتها، حيث تستوقفك في كل لقطة وكل مشهد ملامح إبداعية غير متوقعة وغير مألوفة. من أجل ذلك فقد كان التركيز في هذه الدراسة الموجزة منصبا على تبيان الخصائص الفنية للمنظور السينمائي في أعمال تارانتينو، وهو متعلق بالطريقة التي يتم من خلالها استعراض الأحداث وتقديمها للمشاهد، وهو جوهر البحث وهدفه.

5. المنظور السينمائي عند تارانتينو:

أثناء تلقي الأفلام السينمائية غالبا ما يتبادر إلى أذهاننا ملاحظات تتعلق بزاوية النظر التي يتم من خلالها تقديم الأحداث في الفيلم، فكل فيلم يحمل بالضرورة زاوية نظر واحدة على الأقل يتم من خلالها تصوير الأحداث وتقديمها للمشاهد وفق شكل فني، وغالبا ما يتجلى في زاوية التصوير وحركة الكاميرا، وفي مضمون الأحداث وأفعال الشخصيات والذي يتجلى، بدرجة أولى، في مستوى أداء الممثلين وبراعة تجسيدهم لرؤية المخرج وتصور الكاتب. ففي كل عمل سينمائي هنالك دوما شخص يشاهد الأحداث ويرويها من وجهة نظره، هذا الأخير هو بمثابة الراوي في الأعمال الأدبية، وهو الشخص الذي يرى الأحداث في الرواية ويقدمها للقارئ من زاوية نظر ما تتحدد بمدى قربه وابتعاده عن هذه الأحداث ومدى درجة اطلاعه عليها. والأمر نفسه تقريبا نراه في الأعمال السينمائية، حيث نشعر دوما بوجود شخص ظاهر أو خفي يتموقع في مسافة معينة من هذه الأحداث ويقوم بتقديمها للمشاهد بالاعتماد على تقنيات فنية تتجلى بدرجة أولى في المؤثرات السمعية ـ البصرية التي يعتمد عليها المخرج. ومن أجل توضيح المنظور السردي في الفيلم السينمائي علينا أن نبحث دوما عن زاوية تموقع السارد أو الكاميرا بالنسبة للأحداث السينمائية؛ أي درجة قربه وابتعاده عنها. وكذلك علاقته بالشخصيات السينمائية؛ هل هو واحد من هذه الشخصيات أم مجرد ناقل للأحداث وسارد لها؟. مما يجعل المشاهد أمام عدد محدد من الاحتمالات الفنية للمنظور السينمائي في العمل السينمائي الواحد، تتحدد من خلال المسافة بين السارد السينمائي وبين الأحداث السينمائية، وكذلك علاقته بالأحداث.

نقصد بالمنظور السردي السينمائي: زاوية النظر التي ينظر من خلالها المشاهد للأحداث، والتي يضعه فيها المخرج من خلال جملة الاختيارات الفنية والتقنية التي يلجأ إليها بدءا من زاوية التصوير ودرجة الإضاءة وسرعة حركة الكاميرا وغيرها من المؤثرات السمعية البصرية مثل راوي

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الأحداث والذي يضطلع بمهمة سردها للمشاهد، وكذلك مجموعة الغرافيمات البصرية التي يعتمدها مثل الكتابات التوضيحية والترجمات والصور وغيرها. يمثل المنظور السردي في الفيلم السينمائي الرؤيةَ السردية للأحداث السينمائية من زاوية ما يقدم من خلالها الأحداث السينمائية وفق قالب محدد بمضمونها السيميائي الذي يريد تبليغه للمشاهد. وهو أيضا زاوية التبئير أو البؤرة السينمائية التي يتم تركيز الكاميرا فيها، حيث يتحدد المنظور السينمائي من خلال عمليات تركيز صوت السرد وكاميرا التصوير على عناصر بعينها في المشاهد السينمائية، والتي تؤدي بالضرورة إلى تركيز انتباه المشاهد وتوجيه وجهة نظره نحو شيء ما دون غيره داخل العمل السينمائي. وباختصار المنظور السينمائي هو صوت أو لنقل أصوات الفيلم أو المخرج وكاتب السيناريو ومؤلف القصة، ولكل صوت وجهة نظر يتبناها ويدافع عنها ويسوقها ويروج لها من خلال الإمكانات التقنية والفنية المتاحة أمامه. حيث يمثل المنظور السينمائي وجهة النظر الفنية للمخرج أو وجهة النظر التي يريد أن يقدمها للاستهلاك الفني بهدف تحقيق تأثير: سياسي أو أخلاقي أو فني أو تجاري ما، من أجل ذلك فإن نجاح العمل السينمائي مقرون دوما بنجاح صنّاعه في إحداث تأثير مقصود على وجهة نظر المتلقين على اختلاف مستوياتهم وثقافتهم.

ومن أجل فهم وتحليل مكمن الجمال في سينما تارانتينو لابد أن نتعمق في تحليل المنظور السردي السينمائي في معظم أعماله، وهو كفيل بكشف جزء يسير من جماليات أعماله، خاصة وأن أسلوبه في عرض قصص أفلامه فريد من نوعه، ليس على مستوى السيناريو الميلودرامي الساخر المليء بالعبارات الفاحشة فحسب، بل كذلك على مستوى زاوية النظر التي يتموقع من خلالها المنظور السينمائي في كل لقطة من لقطات أعماله. سيتضح للمشاهد أن الكاميرا التي تحمل إليه زاوية النظر التي يريدها المخرج تريد أن تقول شيئا ما من خلال حركتها أحيانا وثباتها أحيانا أخرى، وأيضا من خلال رجوعها إلى الخلف وقفزها إلى الأمام، وكذلك من خلال سرعة انتقالها بين الأفعال وردود الأفعال للشخصيات مهما كانت مساحة تأثير أفعالها في سير الأحداث. وكذلك سيتضح هذا المنظور من خلال التركيز الغريب والمثير للدهشة على بعض الأشياء والأماكن والألوان من زوايا تصوير متباينة، مثل التركيز على أقدام الشخصيات والحمّام والسيف في فيلم (قتل بيل الجزء الأول). والتركيز على مقصورة السيارة في أغلب أعماله حيث يتم تقديم أغلب الحوارات الساخرة والمتهكمة، كما في فيلم (كلاب المستودع) و(خيال رخيص) و(مضاد للموت). إن جزءا هاما من إبداعيته وجمالية أعماله يتجلى في المنظور السردي السينمائي الذي يقدمه للمشاهد، وهو منظور في الغالب حواري متعدد الأصوات، يجعل المتلقي في حيرة من أمره وغير قادر على تبني زاوية نظر يتماهى من خلالها في شخصية ما أو وجهة نظر ما. فإذا كانت أغلب الأعمال السينمائية وأكثرها تعددية وحوارية من حيث المنظور السردي السينمائي تسعى بشكل مقصود أو غير مقصود إلى جذب المشاهد من أجل توجيه زاوية نظره لتبني منظور ما، لأهداف تجارية وأيديولوجية وفنية، فإن أعمال تارانتينو لا يصدق عليها هذا الرأي في الغالب. لأنه ببساطة يقدم أعماله بشكل مبتكر من حيث مستوى حوارية الأصوات، والتي غالبا ما تكون فيه الأصوات متعادلة من حيث درجة هيمنتها في أعماله. لا يبدو واضحا أنه يخدم قضية معينة أو يسعى لتبليغ رسالة محددة للمشاهدين، ففي أغلب أعماله يكون تركيزه على القصة السينمائية أكثر من تركيزه على الرسالة المحتملة لتلك القصة، مجمل أعماله الفنية تتميز بالعبث والعدمية.

علينا في البداية أن نتفق أن المنظور السردي الذي يقدمه السرد السينمائي يتم عرضه عبر الوسائط الفنية المتاحة في عالم السينما، وهي مجموع الوسائط السمعية ـ البصرية التي يعتمدها المخرج منذ أول لقطة في الفيلم. هذه الوسائط السمعية متمثلة في المؤثرات الصوتية المختلفة كالموسيقى التصويرية الأصلية والمقتبسة، والأصوات الخلفية وأصوات

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الممثلين ونبرتهم ولكنتهم، ودرجة ارتفاع الأصوات وانخفاضها، وامتزاجها وانفرادها، وغيرها من التقنيات الصوتية. والوسائط البصرية متمثلة في المؤثرات البصرية كالإضاءة ودرجة شدتها أو عتمتها، والألوان القاتمة والناصعة، وكذا الاعتماد على الأبيض والأسود، ومختلف الحيل البصرية التي تعطي للعمل السينمائي سحره المتوخى على المتلقي، حسب مستوى التلقي الذي يستهدفه الفيلم. هذه الوسائط الفنية التي نراها في الأعمال الفنية السينمائية من أجل تقديم المنظور السردي السينمائي لا يمكن استغلالها في تحقيق المنظور السردي الروائي، وبالتالي فنحن أمام ميزة فنية خاصة بهذا النوع التعبيري، يمكن من خلالها تقديم المنظور وتوضيح زاوية النظر سواء أكانت حوارية أم أحادية بشكل مختلف. وعليه فغالبا ما قد يكون المنظور السردي السينمائي أكثر تأثيرا واتساعا من المنظور السردي الروائي، خاصة عندما يكون الأمر متعلقا بعمل سينمائي احترافي بالغ الجمال والتأثير، كالذي نراه في معظم الأعمال العالمية الخالدة ذات التأثير الواسع في صناعة الثقافة العالمية، مثل باكورة الأعمال السينمائية وبعض الأعمال التي تلتها، على المستويين الفني والتجاري (أفلام ناجحة نقديا وتجاريا).

إذا كان المنظور السردي في الأعمال الروائية يتم عرضه وتقديمه للقارئ من خلال الشكل النصاني الورقي المتاح أمام الكاتب وفق الشكل المألوف لدينا، فإن المنظور السردي السينمائي يمكن تقديمه من خلال تلك التقنيات السمعية البصرية وحتى الوسائط النصية المعروفة في الأعمال الأدبية، كالكتابات والنصوص التي تتجلى في الفيلم مثل أسماء الفصول وبعض الكتابات التي تظهر بين الحين والآخر في مختلف أعماله. وهذه التقنيات السمعية ـ البصرية تتيح للمخرج تركيز المنظور السينمائي بأريحية أفضل مما تتيحه الوسائط النصانية للروائي، وبالتالي يتحقق الهدف الجمالي والأيديولوجي في الفيلم السينمائي بشكل أفضل منه في النص الروائي. يرتبط المنظور السردي "في تقاليد الدراسات السردية بالراوي الذي يتم اعتباره هو دائما صاحب وجهة النظر."[26] والراوي في الأعمال الأدبية هو ذلك الكائن السردي الذي يشاهد الأحداث ويحكيها، وهو صاحب الصوت الذي يقدم الأحداث ويعقب عليها وهو الذي يهتم بتوضيح المونولوج الداخلي والمشهد الحواري والوصف الفضائي، إنه باختصار المسؤول الأول عن تشكيل ما يُعرف بالمنظور السردي في قصة ما. أما في العمل السينمائي فإن المنظور السردي غالبا ما يتم تقديمه من خلال الوسائط السمعية ـ البصرية، متمثلة في الصورة والصوت وباقي المؤثرات السمعية البصرية.

الراوي أو السارد سواء في العمل الأدبي أو في العمل السينمائي هو كائن سردي، يتم من خلاله تقديم المنظور السردي، وهو كذلك الكائن الذي من خلاله تُعرض المواقف ووجهات النظر، ومن خلاله يدرك المشاهدُ للعمل السينمائي أو القارئ للعمل الأدبي، العالمَ الذي يسرده الروائي أو المخرج على حدّ سواء. إذاً، هو عبارة عن الوضع التصوري أو الإدراكي للعالم القصصي أو السينمائي، والذي يتم وفقا له التعبير عنها. حيث يقدم الروائي كما المخرج السينمائي في كل عمل إبداعي مهما كانت درجة حياديته، منظورا أيديولوجيا وفكريا ما، ويوضح تصورا معرفيا للعالم، وهو المنظور الأيديولوجي والفكري الذي يفسر العالم المحكي والعالم السينمائي، ويتم وفقه تقديم الأحداث في الأعمال السينمائية والروائية، وهو وجهة نظر متكاملة يتم من خلالها تفسير الوجود المادي والروحي في العمل الفني. إذاً، فالمنظور السينمائي والمنظور السردي في كل عمل فني هو زاوية الرؤية؛ أي أنه "وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقا لها عرض الوقائع والمواقف."[27] وتحمل في معناها تموضع السارد في الرواية أو الكاميرا والراوي في السينما، في زاوية نظر معينة يقدم المبدع من خلالها منظوره، ويوصل للقارئ تصوره الخاص أو تصور جماعة ما لتلك الوقائع مهما كانت موافقة أو مخالفة لوجهة النظر الخاصة بالقارئ والمشاهد، فهي باختصار "الرؤية التي من خلالها تُعرض القصة."[28] ويعتمد

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

في سبيل ذلك التقنيات الفنية المناسبة، والتي غالبا ما تميّز الأعمال الفنية الروائية والسينمائية عن بعضها البعض، وتعطيها صفتها المميزة، وعلامتها الفنية المسجلة، وتبرز مستوى الإبداعية لدى الروائي أو المخرج السينمائي.

فهنالك دوما مجموعة اختيارات متاحة أمام الروائي والمخرج السينمائي لتقديم الأحداث الروائية أو السينمائية وفق استراتيجية معينة يتبعها العمل على لسان السارد أو الشخصيات أو الكاميرا ومختلف المؤثرات الفنية السمعية . البصرية، ويتم وفقها تنظيم المادة السردية باعتبارها مادة أولية (مادة خام) وتقديمها للاستهلاك الفني في شكلها الروائي أو السينمائي (العمل الفني). قد يتم التركيز على حدث دون غيره، من خلال سرد الراوي أو الشخصية أو من خلال حركة الكاميرا وزاوية التصوير والرسوم والكتابات والصور والأصوات الخلفية والموسيقى التصويرية ومختلف التقنيات المتاحة في عالم الكتابة لروائية والصناعة السينمائية. إذاً؛ فالتبئير السينمائي هو تلك العملية الفنية التي تسلط الضوء على وجهة نظر ما أو على لحظة شعورية داخلية أو مشهد حواري ما، لإبرازها بشكل بارز في العمل السينمائي، وهو "المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها."[29] يعكس بالضرورة توجها مقصودا من الراوي أو الكاميرا، ويستهدف به المشاهدين في لحظة سينمائية معينة لتحقيق هدف محدد، حيث يركز جهده السينمائي على توضيح تلك الرؤية دون غيرها، على طول القصة أو في أحد مقاطعها. فـ"في العادة فإن المخرج يأخذ موقفا من الحدث، ليوجه عواطفنا نحو شخصية بعينها دون الشخصيات الأخرى، وهذا يعني استخدام وضع الكاميرا في موضع الرؤية."[30]

وإن الطريق الأسهل لعرض وجهة النظر في الفيلم السينمائي هي الشخصية السينمائية، القابلة للتجسيد الفني من خلال أداء ممثل، قادر على إعطائها الحياة. "وفي الواقع ليست الشخصية مجرد شخص ما، فإنه ـ هو أو هي ـ وجهة نظر. إنه فرد له موقف قوي حاسم من موضوعك. إنه شخص يمكنك أن تقحمه في ماذا يحدث لو..؟ في فكرتك الأساسية بكل ثقة من أنه سيتخذ تصرفا معينا."[31] هي ما يُعرف بالشخصية التبئيرية، وهي "الشخصية التي تعرض وفقا لوجهة نظرها الوقائع والمواقف المسرودة، الشخصية التبئيرية، الشخصية صاحبة وجهة النظر."[32] أي أنها الشخصية التي يتم تحميلها منظورا سينمائيا، من أجل تبليغه للمشاهد على لسانها ومن خلال أفعالها ومواقفها السلوكية، سواء على مستوى الحوارات الداخلية أو المشاهد الحوارية أو على مستوى أوصافها وسماتها وخصائصها النفسية والاجتماعية ومختلف أفعالها في العمل السينمائي. وكما أسلفنا فإن كل عمل فني أو أدبي يحمل في طياته منظورا أيديولوجيا ما، مهما كان محايدا ومهما كان متعدد الرؤى الأيديولوجية، إنها تمثل وجهة نظر الفيلم السينمائي والنص الروائي. "ووجهة النظر كما تُذكر، هي الرأي الذاتي للشخصية فيما يتعلق بموضوع ما."[33] فكل شخصية سينمائية تحمل في بنائها منظورا سرديا ما يتم تقديمه في القصة بشكل يخضع للمنظور السردي الذي يريده المخرج ويوافق تصوره الأيديولوجي، وتعمل تلك المناظير على خدمة المنظور السينمائي الرئيسي في قصة الفيلم، مهما كانت درجة الحرية التي تتمتع بها في التعبير عن وجهات النظر المختلفة التي تحملها تلك الشخصيات.

6 . أنماط المنظور السينمائي عند تارانتينو:

قبل الغوص في تحليل المنظور السينمائي في سينما تارانتينو علينا أن نحدّد أولا أنماطَ هذا المنظور المحتملة، وهي على الأرجح الأنماط نفسُها التي نجدها في الأعمال السردية الأدبية (الرواية). ففي الرواية نجد الأشكال الرئيسية للمنظور السردي أو التبئير القصصي ثلاثةَ أنواع، تتحدد من خلال علاقة السارد بالشخصيات القصصية في العمل الأدبي من حيث: حجم المعلومات التي يملكها ويقدمها كل منهما للقارئ بدرجات متفاوتة، إذ "تتحصّل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير. فإذا كان

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئير غير موجود (أي كان السرد في حالة لا تبئير)، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخليا، وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا."[34] وكذلك في عالم السرد السينمائي يمكننا الخلوص إلى التصنيف نفسه عند مقارنة حجم المعلومات التي تنقلها الكاميرا للمشاهد بحجم المعلومات التي يملكها أبطال الفيلم السينمائي أنفسهم. و"هذه النمذجة قد تبناها سردانيو السينما مثل: (جوست Jost) و(روبار Ropars) و(غارديس Gardies)."[35] فإذا كانت الكاميرا تنقل معلومات وأحداثا أكثر مما تدركه شخصيات الفيلم فنحن أمام نمط التبئير الصفري، وهو النمط الأول، حيث يرى المشاهد الأحداث بشكل أوسع مما تراه الشخصيات السينمائية. وإذا تساوت الكاميرا مع الشخصية في معرفة الأحداث وإدراكها فنحن أمام نمط التبئير الداخلي، وهو النمط الثاني، حيث يرى المشاهد الأحداث من زاوية نظر الشخصيات السينمائية ومن وجهة نظرها؛ أي أن المشاهد يرى عبر الكاميرا ما تراه هذه الشخصيات. وإذا كانت الكاميرا تنقل للمشاهد قدرا من المعلومات أقل مما تعرفه الشخصيات وتدركه فنحن أمام المنظور السينمائي من النمط الثالث وهو التبئير الداخلي، حيث يرى المشاهد حجما أقل من الأحداث التي تراها الشخصيات داخل العمل السينمائي.

تحددُ هذه الأنماط الثلاثة نوعَ الفيلم الذي يتلقاه المشاهد من خلال تحديد نوع المنظور السينمائي الغالب عليها. وليس ضروريا أن ينطوي الفيلم السينمائي على نمط واحد دون النمطين الآخرين، بل قد تتجاور الأنماط الثلاثة وتتداخل في العمل السينمائي الواحد. ومن ثم فإننا لا نتوقع دوما نمطا واحدا على طول الفيلم، بل غالبا ما نجد أنفسنا أمام منظور سينمائي في مشهد ما من الفيلم، لا يلبث أن يتغير في مشاهد أخرى من الفيلم ذاته. ونظرا لهذا التنوع الممكن في الأنماط التبئيرية داخل الفيلم الواحد، ونظرا لاحتمالية التعدد في استعمالها، فإننا نجد أنفسنا أمام احتمالات فنية غير نهائية، تتشكل من خلال الاحتمالات الممكنة لتنظيم هذه الأنماط الثلاثة منفردة أو مجتمعة في الأعمال السينمائية المختلفة. تبرز جمالية المنظور السينمائي في أعمال تارانتينو من خلال هذه الاستعمالات السينمائية غير المتوقعة للأنماط الثلاثة المحتملة، في أفلام تارانتينو نستشعر دوما وجود منظور سردي معين، يتجلى من خلال مختلف المؤثرات السمعية البصرية (صوت السارد والنصوص اللغوية وحركة الكاميرا)، على طول الفيلم أو في بعض أجزائه، إذ يغير المخرج من زاوية النظر بين الحين والآخر بشكل يمكن ملاحظته بوضوح. وليس هنالك قيد ما يفرض عليه تبني رؤية سينمائية واحدة على طول الفيلم، بل يستطيع تغيير نمط المنظور السردي متى شاء ووفق ما يشاء حسب ما تقتضيه القصة والسيناريو والرؤية التي يريد إيصالها للمشاهد.

فالمنظور السينمائي "يمكن أن يكون ثابتا حين يتم تبني منظور واحد [...] أو متغيرا: حين يتم تبني منظورات عديدة بصفة دورية لعرض مواقف ووقائع مختلفة [...] أو متعددا حينما تعرض الوقائع والمواقف نفسها أكثر من مرة وذلك في كل مرة من منظور مختلف."[36] هذه الإمكانات المتاحة من حيث تعدد المنظور السردي وتنوعه في العمل السينمائي الواحد تمنح المخرج الفرصة للتعبير عن أغراضه ومقاصده ووجهات النظر للشخصيات السينمائية بكل أريحية، ويتم في كل مرة تغيير بؤرة الأحداث مما يسمح للمخرج عرضها بشكل أعمق، لتحقيق أهداف فنية وتقنية داخل عمله السينمائي. تنشأ هذه التعددية في المنظور السردي كنتيجة طبيعية للتعددية في شخصيات القصة السينمائية، "وكقاعدة عامة، يجب أن تكون كل شخصية مختلفة عن زملائها. مختلفة جسديا، مختلفة في وجهة النظر، مختلفة في الانطباع الذي تعطيه، مختلفة في مواقفها وآرائها، مختلفة في أهدافها. مختلفة في تعبيراتها المميزة، مختلفة في إمكانياتها وخلفيتها. ولأن كل هذه الشخصيات مختلفة فستكون علاقاتها مختلفة فيما بينها."[37] وعليه يمكننا رصد

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

هذا التنوع التبئيري من خلال رصد التنوع السيميائي للشخصيات السينمائية في الفيلم، وهي ميزة خاصة في أعمال تارانتينو.

كانت هذه الفكرة المثيرة تستهوي قريحة تارانتينو في كتابة السيناريو وإخراج الفيلم، حيث يجمع شخصيات مختلفة الطباع والسلوك والأخلاق في ظروف معقد، ويضعها في خضم مشكلة ما، ويجعل كل واحدة منها تتصرف وتتحرك وفقا لخصائصها السيكو ـ سوسيولوجية، ويعرض الأحداث وفقا لمنظورها الخاص. هذا ما نراه في فيلم (كلاب المستودع)؛ مجموعة مجرمين مختلفي الطباع تحاول السطو على متجر للمجوهرات، وتتطور الأحداث بناء على تلك التناقضات الواضحة بين الشخصيات. وكذلك الأمر في فيلم (الحاقدون الثمانية)، وفيلم (قتل بيل) بجزئيه، وفيلم (أوغاد مجهولون) وفيلم (جانغو الحر)، وباقي أعماله السينمائية. تتشكل الرؤية السينمائية (المنظور السينمائي) في هذه الأعمال من خلال التفاعل بين مختلف الرؤى المتناقضة للشخصيات السينمائية التي تحرك الأحداث بطريقة درامية متسارعة. والملاحظة الأولية لأعمال تارانتينو تنبئنا أننا أمام تنوع هائل للرؤى السردية المبثوثة في مجمل أفلامه، بشكل فسيفسائي جميل متنوع الأنماط التبئيرية، وتخضع لأسلوب موحد فيما بينها تتحدد من خلاله البصمة الإبداعية الخاصة بالمخرج. إنه يحسن استغلال تلك الإمكانات السينمائية المتاحة أمامه، خاصة من حيث التنويع في المنظور السينمائي، مما يساهم في تكوين شعور قوي لدى المشاهد بوجود حياة كاملة في داخل تلك الأعمال، من خلال تنويع المنظور السينمائي على لسان السارد أحيانا ولسان الشخصيات أحيانا أخرى، ومن خلال حركة الكاميرا والموسيقى التصويرية ومختلف المؤثرات السينمائية.

إنه يجعل المشاهد يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات في بعض المشاهد، ويجعله يعلم أقل من الشخصيات في مشاهد أخرى من الفيلم ذاته، ويساوي بينهما في حجم الاطلاع على الأحداث في مشاهد أخرى من الفيلم نفسه.

وفي بعض الأحيان يجنح المخرج إلى تقديم اللقطة نفسها وأحيانا المشهد ذاته من منظورين مختلفين في الفيلم نفسه، كالمشهد الأول من فيلم (خيال رخيص)، وهو نفسه المشهد الأخير، ولكن من منظورين سينمائيين مختلفين، حيث يقدم المشهد نفسه من زاويتين مختلفتين وعلى لسان شخصيات مختلفة في كل منهما. المشهد الأول الذي يصور حادثة السطو المسلح على المقهى، في المرة الأولى من منظور الرجل ومرافقته، والمرة الثانية من منظور البطلين الرئيسيين في الفيلم. وكذلك المشهد الأول من فيلم (قتل بيل) الذي قدمه بمنظورين مختلفين في الجزئين الأول والثاني، ويقدم في كل جزء من المشهدين معلومات جديدة للمشاهد من منظور مختلف. مشهد قتل (بياتريس كيدو) أثناء حفل زفافها في الجزء الأول والذي يتكرر في الجزء الثاني من الفيلم ولكن من منظور سردي آخر، ويتجلى بوضوح الفرق بين المنظورين في كل جزء للمشهد نفسه. هذا التنويع التبئيري يتكرر في أعمال تارانتينو بشكل لافت للانتباه في معظم أعماله، وهو أسلوب سردي قلّما تلجأ إليه صناعة السينما للصعوبات التقنية المتعلقة بتكرار السيناريو وصعوبات التصوير وأداء الممثلين.

إن مشهدا سينمائيا واحدا في فيلم (جاكي براون)، مثل مشهد عملية تسليم الأموال في المركز التجاري بين المضيفة (جاكي) وبين مساعد زعيم العصابات (لوي غارا Louis Gara) ينطوي على صعوبات خطيرة تتعلق بصياغة محكمة للسيناريو تتماشى مع الزوايا التي تتموضع فيها الكاميرا مع تغيير زاوية التبئير والحفاظ على التفاصيل السينمائية الدقيقة في ذلك المشهد الاستثنائي. مشهد تسليم الأموال في المركز التجاري واحد من المشاهد التي تم تقديمها من منظورين سرديين مختلفين، يعرض الأحداث بشكل درامي متسارع وغير متوقع، وهو المشهد المفصلي في أحداث الفيلم. كل ذلك يتم تقديمه في العمل السينمائي بأسلوب تصوير مميز تراعي فيه الكاميرا منظورا سينمائيا يريده المخرج في كل مشهد أو لقطة، مع بعض المؤثرات

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الصوتية المساعدة. بالإضافة إلى ذلك، فمن الطبيعي جدا أن نجد هذا التنوع الفسيفسائي على مستوى المنظور السينمائي في أعمال مخرج يحاول دوما تقديم عمل مميز ومتنوع من حيث الشخصيات المتناقضة والمتضاربة في سلوكاتها وحواراتها وثقافاتها. وعليه فلا غرابة ألا يلتزم تارانتينو في أعماله بمنظور سينمائي واحد، وأن يميل نحو التنويع ويستغل الإمكانات التبئيرية المتاحة أمامه، بشكل مميز وغير مألوف في عالم الصورة المتحركة. وهنا "يمكن تحليل تغيرات وجهة النظر التي تحدث في أثناء حكاية، يمكن تحليلها بأنها تبديلات في التبئير [...] وفي هذه الحالة سنتحدث عن تبئير متغير."[38] وسواء استطعنا تحديد النظام الذي تخضع له هذه التبديلات الفنية في المنظور السينمائي، أو لم نستطع، فإنها ظاهرة سينمائية مميزة عند تارانتينو، لأنه غالبا ما يلجأ إلى تكرار أساليبه السينمائية في معظم أعماله، خاصة التلاعبات التبئيرية التي صارت علامة مميزة في مختلف أعماله، والتي تندرج تحت ثلاثة أنماط هي:

1.6 . المنظور السينمائي الصفري:

هو المنظور السينمائي اللامحدود، أو ما يُعرف في عالم السرد الأدبي بالرؤية من الخلف، وهي رؤية سردية "شبيهة بالتبئير في درجة الصفر وبوجهة النظر المحيطة بكل شيء، والسارد فيها يتحدث عن أشياء أكثر مما يعرفها أي واحد من الشخصيات."[39] في هذا النمط يستطيع المشاهد . من خلال مختلف تقنيات السرد السينمائي: على لسان السارد أو من خلال زاوية التصوير وزاوية تموضع الكاميرا وبفضل سيناريو الفيلم كذلك . يستطيع معرفةَ كل شيء عن شخصيات عالمه السينمائي، ومعرفةَ كل ما يجول في خاطرها من أفكار بما في ذلك أعماقها النفسية وانفعالاتها الشعورية واللاشعورية، مخترقا جميع الحواجز، ومنتقلا في الزمان والمكان دون صعوبة تُذكر. في مثل هذا النوع لا يتبنى الفيلم أية وجهة نظر، إذاً، فنحن في هذه الحالة أمام نمط من السرد السينمائي الخالي من أية بؤرة سينمائية، وهو النمط الذي يقدّم الأحداث جميعها للمشاهد وفق بؤرة سردية محايدة بشكل مباشر وبشكل تسلسلي دون تقطعات في وجهة النظر الرئيسية التي يتبناها المخرج، ودون الاهتمام بوجهة نظر الشخصيات أو زوايا نظرهم. تتجلى هذه البؤرة السينمائية من خلال زاوية التصوير وحركة الكاميرا التي تهمل كل منظور مرتبط بالشخصيات الفاعلة في الفيلم، ويتم التركيز على سرد الأحداث السينمائية وتبليغ المشاهد بأكبر قدر ممكن من المعلومات والوقائع، بعيدا عن أية أيديولوجيا مرتبطة بالشخصيات أو الفضاءات السينمائية. رغم أنه يصعب علينا إيجاد حالة مثالية للمنظور السينمائي الصفري، لأن كل عمل سينمائي مهما كان خاليا من وجهة النظر ينطوي بالضرورة على منظور أيديولوجي معين يريد تبليغه للمشاهد عبر الشخصيات السينمائية، بدرجات متفاوتة بين الأعمال السينمائية.

ويُعرف هذا النمط . في عالم السرود الأدبية . بالتبئير في الدرجة الصفر، وهو "نوع من التبئير أو وجهة النظر يعرض فيه المسرود وفقا لوضع غير محدد وتصوّر أو مفهوم يستعصي على التعرف، والتبئير في الدرجة الصفر (أو اللاتبئير) يميز السرد الكلاسيكي التقليدي [...] ويرتبط بالساردين المحيطين بكل شيء."[40] لقد اعتدنا على مثل هذا النمط من التبئير في الأفلام الكلاسيكية ذات النزعة التأريخية وأفلام السيرة الذاتية، وكذلك في الأفلام الوثائقية والتسجيلية ذات الطبيعة العلمية المحايدة، تقدم للمشاهد أكبر قدر ممكن من الأحداث التي تساعده على بلورة فهمه للفيلم وفق رؤيته الخاصة. وهي أفلام تسعى في الغالب نحو تقديم الأحداث في قالب فني محايد، يترك المساحة واسعة أمام المشاهد ليختار المنظور الذي يتبناه. في مثل هذا النوع من التبئير السينمائي تكون العلاقة بين ما يراه المشاهد عبر الكاميرا وعلى لسان السارد وبين ما تراه الشخصيات السينمائية علاقة واضحة المعالم، حيث يكون المشاهد فيها أكبر من الشخصيات السينمائية (المشاهد > الشخصية). "وهذه الصيغة هي التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان. في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الشخصية الروائية. وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجري في دماغ بطله."[41] هذه المضامين السينمائية كانت دوما بحاجة إلى سارد عليم مطلع على أدق تفاصيل الحكاية وقادر على تبني جميع وجهات النظر الممكنة في الفيلم.

إن المنظور السينمائي من هذا النوع يطرح أمامنا أحداث الفيلم في حالة سردية هي حالة اللّاتبئير، ولا يتم تقديم الأحداث السينمائية إلا في ظل سرد سينمائي عالمٍ بكل شيء ومطلع على السرائر الدفينة لشخصيات عمله، يقدم الأحداث والمواقف والأفكار بصورة تقريرية. ويتحكم في مصائرها ويعلم خفاياها، يكشف توجهاتها ويسير بها نحو تحقيق أهدافه السردية. في مثل هذا النوع من التبئير السينمائي يتراجع دور الشخصيات في تقديم وجهة النظر، ويُترك المجال مفتوحا أمام المخرج ـ من خلال السارد ومختلف المؤثرات السمعية والبصرية ـ ليخبرنا بكل ما يجب معرفته من الأحداث والشخصيات والزمان والمكان. نحن هنا أمام منظور سينمائي شفاف يعكس رؤية نظر عالمة بكل صغيرة وكبيرة في الفيلم، فلا مجال أمام وجهات النظر الأخرى للبروز والتعبير عن ذاتها وإبراز زاوية نظرها. فـ"قد يحدث أيضا، ألا تكتفي الشخصية بألا يكون لها موقف محدد من موضوع فيلمك، بل تكون أيضا غير مدركة على الإطلاق بأن هذا الموضوع له وجود [...] وكل هذا يثبت أن عدم الإدراك في حد ذاته يمكن أن يكون وجهة نظر."[42] وأهم ميزة في هذا النوع من التبئير السينمائي هو مستوى وعي السارد أو الكاميرا، ودرجة اطلاعهما على الأحداث ومدى معرفتهما بتفاصيل القصة السينمائية التي تنير رؤية المشاهد، فالمخرج على لسان السارد ومن خلال زاوية التصوير ومختلف المؤثرات البصرية ـ السمعية عليم بكل شيء ومتفوق على الشخصيات في مستوى وعيها وإدراكها للعالم المحكي.

ذكرنا في السابق أن أعمال تارانتينو تتميز عموما بالنهايات غير المتوقعة وردود الأفعال غير المنتظرة، إنه دوما يميل إلى كسر أفق التلقي للمشاهد، وينهي أحداثه بسلسلة غير متوقعة من الأحداث. قد ينهي حياة واحد من أبطال فيلمه بطريقة غير متوقعة وفي لحظة ما دون سابق إنذار، مثل النهايات العجيبة للأبطال الأشرار وحتى الأخيار على حد سواء. لذلك فإنه غالبا لا يلجأ إلى هذا النوع من التبئير السردي إلا عند الضرورة القصوى، من أجل ملء فراغ ما للمشاهد حتى يستطيع فهم الأحداث واستيعاب خط سيرها. إن طبيعة السيناريو الذي ينتهجه تارانتينو في أفلامه لا يتوافق غالبا مع أهداف هذا النمط التبئيري الذي يميل نحو إطلاع المشاهد على كل التفاصيل الدقيقة للأحداث والشخصيات، خاصة تلك النهايات المأساوية المدهشة التي ينهي بها حياة أبطاله. لا شيء متوقع في أعماله السينمائية، حيث يحيي ويميت الشخصيات، أو يحولها ويكسرها، وقد يساعدها ويعرقلها، بطريقة دراماتيكية غير متوقعة وغير اعتيادية. يجنح تارانتينو في معظم أعماله نحو الاعتماد على المنظور السينمائي الصفري لتوضيح نقطة غامضة تتعلق بحياة واحدة من الشخصيات السينمائية، وهو أمر تفرضه عليه الضرورة القصوى المرتبطة ببناء القصة السينمائية لملء ذهن المتلقي بأحداث مترابطة منطقيا. في فيلم (قتل بيل الجزء الأول) يقدم للمشاهد مشاهد طويلة تروي حياة إحدى الشخصيات (القاتلة المأجورة اليابانية أورين إيشي) على لسان السارد وهو نفسه الشخصية البطلة في الفيلم (بياتريكس كيدو). حيث يقدم المخرج للمشاهد معلومات مستفاضة حول هذه الشخصية ويروي له تفاصيل دقيقة من حياتها، ويوضح له سر تحولها من فتاة صغيرة بريئة إلى قاتلة مأجورة عديمة الرحمة، تقود أشرس عصابات الياكوزا في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية رغم حداثة سنها ورقة ملامحها. يركز المخرج في سرد التفاصيل الدقيقة لحياة هذه الشخصية دون غيرها من الشخصيات، رغم كونها شخصية ثانوية مقارنة ببعض الشخصيات، مما يعطي انطباعا عاما أنها معلومات غير مفيدة للمشاهد مقارنة بالمعلومات المتعلقة بشخصيات أهم منها، مثل الزعيم (بيل) الذي يدور الفيلم بجزئيه حوله.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

كذلك في فيلم (الأوغاد المجهولون) يستعمل تارانتينو الأسلوب نفسه في خضم سرد قصة حياة الرقيب الألماني (هوغو شتيغليتز Hugo Stiglitz) على لسان الراوي العالم بكل شيء (الراوي هو الممثل صامويل ل جاكسون) ومن خلال الكاميرا التي تصور جزءا من حياة هذا الرقيب في أثناء خدمته في الجيش النازي، رغم كونه شخصية ثانوية في أحداث الفيلم. يقدم للمشاهد قصة هذا الرقيب الألماني الذي قتل ضباطا من البوليس السري النازي قبل انضمامه للكتيبة الأمريكية التي خلصته من السجن لتنهال قتلا في الجنود الألمان على الأراضي الفرنسية. يسرد المخرج على لسان الراوي معلومات دقيقة لشخصية سينمائية تبدو ثانوية مقارنة بباقي الشخصيات، وينهي حياتها في تبادل إطلاق النار داخل الحانة بين الكتيبة الأمريكية وبعض الجنود الألمان، ينهي حياتها بطريقة بسيطة وغير متوقعة تؤكد الدور الهامشي لهذه الشخصية مقارنة ببعض الشخصيات المؤثرة في القصة السينمائية. اعتمد تارانتينو على هذا المنظور السينمائي في باكورة أعماله (كلاب المستودع)، عندما قدم للمشاهد بعض الأحداث المفصلة عن حياة الشرطي المتخفي الذي يخترق العصابة التي تخطط للسطو المسلح على محل مجوهرات، ويقدم مشاهدَ عديدة تزيل اللبس عن مجريات أحداث الفيلم، ليستطيع المشاهد بناء قصة سينمائية واضحة في ذهنه. ففي خضم تصاعد الأحداث في الفيلم بعد فشل عملية السطو المسلح يعود المخرج في الزمن إلى الخلف ليسترجع أحداثا كثيرة تغيب عن الشخصيات السينمائية وتوضح للمشاهد الكثير من الأحداث المبهمة. يعلم المشاهد أكثر مما تعلمه الشخصيات السينمائية في هذا الفيلم، حيث يموت جميعهم (ما عدا السيد الأبيض Mr White) وهم لا يعلمون حقيقة الشرطي المتخفي الذي اخترقهم وكشف أمرهم للشرطة التي أفشلت عملية السطو المسلح. يبدو جليا أن المخرج يتعمد إخفاء المعلومات عن شخصيات فيلمه ويخفي عنها معظم الأحداث وفي المقابل يقدمها واضحة للمشاهد. تموت جميع الشخصيات في الفيلم وهي لا تعلم حقيقة ما حدث في عملية السطو المسلح وفي المقابل يعلم المشاهد كل التفاصيل عن هذه العملية.

نادرا ما يعتمد تارانتينو هذا المنظور السينمائي في مجمل أعماله، وإذا اعتمده فإنه لا يسلطه على إضاءة جوانب مهمة في حياة الشخصيات الرئيسية في الفيلم، بل يسلطه على الشخصيات الثانوية. لأنه كما يبدو ليس مهتما بالتأريخ وكتابة السيرة أو طرح قضايا أيديولوجية، وعليه يصبح الاعتماد على هذا النمط من التبئير السينمائي غير ذي جدوى في سياق القصة التي يود طرحها أمام المشاهد. وعموما، في مثل هذا النوع من المنظور السردي نحن أمام وجهة نظر غير محدودة، عالمة وعارفة بخبايا المحكي والقصة السينمائية، تطلعنا عليه بقدر حاجتنا إليه وبقدر ما تراه هذه الرؤية مناسبا للسياق الدرامي في الفيلم. وفي مقابل تلك الرؤية اللامحدودة نجد وجهة النظر المحدودة وهي "تبئير أو وجهة نظر خاضعة لقيود تصورية وإدراكية (كنقيض لوجهة النظر المحيطة بكل شيء)."[43] وهذا النوع من التبئير يتجلى في شكلين اثنين بدور، هما النمط الثاني والنمط الثالث من المنظور السينمائي، وهما النمطان الغالبان في أعمال تارانتينو، لأسباب متعلقة بالأسلوب السينمائي الخاص به والقائم بشكل مكثف على عنصر المفاجأة لكسر أفق التلقي لدى المشاهد.

6 . 2 . المنظور السينمائي الداخلي:

هو نمط تبئيري مغاير لسابقه من حيث علاقة المشاهد بالشخصيات السينمائية على مستوى المعلومات التي يقدمها المخرج من خلال منظوره الإدراكي للعالم السينمائي. وهو المنظور السينمائي الذي يُقدم أحيانا بمصطلح: الرؤية مع، وهي في عالم الرواية "شبيهة بالتبئير الداخلي والسارد يحكي فقط ما يعرفه أي واحد من الشخصيات."[44] وفي مثل هذا المنظور السينمائي يتساوى المشاهد في المعرفة والمعلومات مع الشخصية السينمائية، فهو لا يقدم لنا أي تفسير لسير الأحداث قبل أن تصل

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الشخصية ذاتها إليه، فيتطابق المشاهد مع الشخصيات في قصة الفيلم مما يجعله يبدو واحدا من الفاعلين في أحداثها. لا يسمح المخرج للمشاهد في مثل هذا النوع من الرؤية السينمائية أن يرى أكثر مما تراه الشخصيات السينمائية بحد ذاتها، وقد لا يسمح له حتى بالتكهن بأحداث الفيلم، وهنا يجد نفسه وجها لوجه أمام مفاجآت غير متوقعة، شأنه شأن الشخصيات الفاعلة في الفيلم. ويسمى هذا المنظور السينمائي في عالم الدراسات الأدبية بالتبئير الداخلي، وهو "نوع من التبئير يتم فيه عرض المعلومات وفقا لمنظور أو وجهة نظر الشخصية التصورية أو مفهوميته."[45] هنا يفقد المشاهد ميزة الاطلاع على كل صغيرة وكبيرة في أحداث الفيلم، بل إنه لا يزيد في علمه عما تعلمه الشخصيات من أحداث، وينحصر مجال رؤيته في مجال رؤية الشخصيات جميعها أو بعضها أو شخصية واحدة فحسب، حسب ما يقرره المخرج وكاتب السيناريو. وعلينا في هذا النمط أن ننتظر ما تُطلعنا عليه الشخصيات السينمائية حتى يتسنى لنا معرفة الأحداث، بل إننا لا نرى إلا ما تريدنا هذه الشخصيات رؤيته، ولا نعلم إلا ما تعلمه هي. في هذا النمط التبئيري، يصبح المشاهد مكافئا للشخصيات السينمائية ومساويا لها؛ وهي نفسها الرؤية التي تمتاز بها بعض الكتابات الأدبية السردية؛ أي أن "السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع). هذا الشكل الثاني من مظاهر السرد منتشر أيضا في الأدب وخاصة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية."[46] هذا النمط التبئيري ليس حكرا على الأدب فحسب أو السينما فقط، بل هو أسلوب مشترك بين الفنين، ولا ننسى في هذا المقام أن نذكّر أن بينهما صلة قرابة من الدرجة الأولى. وأكثر الأفلام قربا من الشكل الأدبي ـ كما زعمنا سابقا ـ هي أفلام تارانتينو والتي يتجلى فيها هذا المنظور السينمائي بوضوح في مجمل أعماله.

عندما يكون موقع الكاميرا الراصدة للأحداث السينمائية محدَّدا في شخصية واحدة أو عدة شخصيات، والتي تتولى تقديم الأحداث من زاوية نظرها هي، وتقدمها من منظورها الخاص، حينئذ يمكننا التعرف على نمط المنظور السينمائي الداخلي. و"حين يتسنى التعرف على هذا الوضع في شخصية ما ويترتب عليه قيود إدراكية أو تصويرية [...] فإن السرد يحتوي على تبئير داخلي."[47] يشعر المشاهد في هذا النمط التبئيري أنه جزء من الفيلم، وفاعل سينمائي مشارك في صناعة أحداثه. ولا تزيد معرفته للأحداث عما يمكن مشاهدته عيانا من أحداث قصصية، ويتعرف على تلك الأحداث من خلال أفعال الشخصيات ذاتها. وحتى الراوي في هذه الحالة ـ إن وُجد ـ هو سارد غير مطلع على كل الأحداث، فلا يسرد ولا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات التي تضطلع بنفسها لتقديم وجهات النظر من زوايا مختلفة باختلاف ميزاتها النفسية والاجتماعية. وبما أن الشخصيات السينمائية الفاعلة في الفيلم متعددة، فبإمكان المخرج أن يقدم الأحداث نفسها وفق مناظير سينمائية مختلفة باختلاف الشخصيات ذاتها مع اختلاف خصائصها السيكو ـ سوسيولوجية ووجهات نظرها الأيديولوجية ومستوى إدراكها للعالم الذي تتحرك في فلكه. وعليه نكون أمام تنوع هائل في وجهات النظر السينمائية، والتي تتفق جميعها في كونها تبئيرات من النوع الثاني للمنظور السينمائي. يفسح هذا النوع من المنظور السينمائي المجال أمام شخصيات الفيلم لتبرز أكثر من خلال تسليط الضوء على زاوية رؤيتها التي تدرك وفقها العالم السينمائي الذي يجري حولها. فـ"يكون التبئير الداخلي مثبّتا على شخصية واحدة حين تمر معلومات القارئ كلها عبر منظار شخصية واحدة لا تغيب عن نظره؛ ويكون متبدّلا حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصية الأولى؛ ويكون متعددا حين يروي الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات [...] كلّ بحسب وجهة نظره."[48] فنصبح

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

بذلك أمام تعددية حوارية في بين المنظورات المختلفة للشخصيات، ولكنها حوارية داخلية تعكس رؤية كل واحدة من تلك الشخصيات، حسب زوايا النظر التي تتموقع فيها من الأحداث السينمائية.

يميل تارانتينو في كثير من المواقف السينمائية إلى الاعتماد على عدة زوايا نظر مختلفة في المشهد السينمائي الواحد، مبرزا وجهات نظر مختلفة بشكل حواري مدهش وبديع. ورغم تعدد زوايا النظر في هذا النمط الذي يمتاز به تارانتينو، فإنه لا يخرج عن إطار المنظور السينمائي الداخلي، فالمشاهد لا يعرف إلا ما تعرفه الشخصية التي يقدم الأحداث من زاوية نظرها، ولا يرى إلا ما تراه تلك الشخصيات عينها، فلا مجال أمام المشاهد ليعرف أكثر منها أو يطلع على ما لا تراه الشخصيات. ففي مشهد دفن بطلة فيلم (قتل بيل الجزء الثاني)، يسلط المخرج الكاميرا على الأحداث من زاوية نظر الشخصية (بياتريكس كيدو)، بشكل يضع المشاهد في تابوت مع البطلة، فالمشاهد لا يرى إلا ما تراه البطلة. يبدو في هذا المشهد أن الأحداث غامضة وغير واضحة، فالبطلة مقيدة اليدين والرجلين في تابوت خشبي في قبر مظلم تحت الأرض، وهي تحت تأثير جروح خطيرة في صدرها، لا تملك غير مصباح كهربائي، وليس لها مخرج نجاة. تعاني الحيرة والخوف والارتباك، تتنفس بشكل هستيري، تجعل المشاهد يشاركها تلك اللحظات الحرجة بشيء من التوتر والقلق. يستغل المخرج لحظات الرعب تلك ليعود بالبطلة إلى محطة حاسمة من محطات حياتها المهنية عندما يتوسط لها قائدها (بيل) للتدرب على يد واحد من أشهر مدربي الكونغفو (باي ماي Pai Mei) وينقل المشاهد معها إلى تلك الأيام القاسية من التدريب المضني. ثم يخبرنا في آخر ذلك المشهد الاسترجاعي من حياة البطلة أنها تلقت تدريبا خاصا عن كيفية التحرر من مأزق يشبه مأزقها الواقعة فيه. ثم يعود بنا بسرعة إلى لحظات التابوت المرعبة، عندما تستجمع البطلة قوتها لتقوم بالتحرر من قبرها بشكل درامي ومثير للدهشة. تبدو البطلة في تلك اللحظات غير واثقة من قدرتها على النجاة من مأزقها، وهذا التوتر الذي تعانيه البطلة تتشاركه مع المشاهد الذي بدوره يبحث لها عن مخرج من هذا المأزق المرعب.

في فيلم (خيال رخيص) عندما يعود الملاكم (بوتش كوليدج Butch Coolidge) إلى شقته ليستعيد ساعة اليد (ذكرى أبيه)، يدخل إلى المطبخ وهو يترقب بحذر أن يكون شخص ما قد تتبعه للانتقام منه بسبب خيانته لزعيمه (مارسيلوس والاس)، ولكن يطمئن في لحظة ما أن ليس في الشقة أحد غيره، وفجأة يكتشف وجود سلاح رشاش في المطبخ فيحمله بدهشة ليبحث في الشقة عن صاحب الرشاش، والمشاهد يراقب بدهشة ماذا سيحدث بعد ذلك. ليتفاجأ في الأخير أن هنالك شخصا في الحمام هو القاتل المأجور (فنسنت فيغا)، الذي تصيبه الدهشة كذلك لوجود الملاكم في الشقة حاملا سلاحه الرشاش. لا أحد هنا يعلم ماذا سيحدث، لا الملاكم، ولا القاتل المأجور، ولا المشاهد؛ الكل هنا يترقب بصمت وارتباك ردود الفعل المفاجئة. وفي لحظة غير متوقعة يطلق الملاكم (بوتش كوليدج)، النارَ على القاتل المأجور (فنسنت فيغا)، وهو جلس في الحمام، ليرديه قتيلا بسرعة وبساطة غير متوقعة. في هذا الفيلم ينهي المخرج تارانتينو دورَ القاتل المأجور (فنسنت فيغا) بطريقة بسيطة وغير متوقعة، في هذا المشهد الدرامي المليء بالصدف الغريبة يقدم المخرج واحدة من أكثر النهايات غرابة في تاريخ السينما لواحد من أبطال الفيلم. ولكن كيف للمخرج أن ينهي دور البطل في الفيلم بهكذا طريقة؟، وفي هكذا ظروف؟، وفي منتصف الأحداث المتسارعة والمتعاقبة بشكل درامي غير متوقع؟. في اللحظة التي يخرج القاتل المأجور من الفيلم في هذا المشهد، يخطط تارانتينو للإبقاء عليه في الأحداث التالية للفيلم، لكن بقاءه في الفيلم ليس في الزمن الحاضر، بل في الزمن الماضي، وذلك عندما يقوم باسترجاع لقطات الفيلم الأولى؛ مشهد السطو المسلح على المقهى، ليعيد إقحام القاتل المأجور (فنسنت فيغا) من جديد في الفيلم. حيث يروي الفيلم قصة السطو المسلح من

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

منظور القاتلين المأجورين (فنسنت فيغا) و(جولز وينفيلد)، وليس من منظور المجرمين (بامبكين) و(هوني باني)، الذين سيسطوان على المقهى بقوة السلاح.

في مشهد آخر من مشاهد الفيلم المثيرة للانتباه، عندما يعود الملاكم الخائن من بيته بعد أن أنهى حياة القاتل المأجور، يلتقي زعيمه (مارسيلوس والاس) صدفة في أثناء توقفه عند إشارة المرور، وبشكل فجائي يترقب كل منها الآخر بصمت وحيرة، والمشاهد يراقب بصمت وحيرة ماذا سيحدث هنا؟. وفي لحظة غير متوقعة يقوم الملاكم بدهس الزعيم الغاضب بسيارته في محاولة منه للإفلات منه، فيصطدم بسيارة أخرى. وهنا يتشابكان بعد أن يطلق الزعيم النار على الملاكم الخائن، وتتعقد الأحداث بسرعة غير متوقعة. ولا أحد يعلم ماذا سيحدث بعد ذلك لا الشخصيات السينمائية ولا المشاهد، حتى يستقر الأمر عندما يقع كلاهما فريسةً للرجلين الشاذين في ذلك المتجر الخاص ببيع الأسلحة. هذا النمط التبئيري الداخلي يتكرر في كثير من أعمال تارانتينو السينمائية بشكل غير متوقع دوما، في فيلم (الأوغاد المجهولون) وفي فيلم (الحاقدون الثمانية) وكذلك فيلم (جاكي براون). حيث يستغل المخرج هذه التقنية السينمائية في سرد أحداث مشوقة بطريقة غير متوقعة للمشاهد وللشخصيات السينمائية كذلك، المشاهد لا يعلم شيئا إلا ما تقدمه الشخصيات السينمائية في سير الأحداث. وغالبا ما كانت هذه التقنية في محلها من سير الأحداث السينمائية بشكل درامي بارع، فهو يكسر رتابة الفيلم بشيء من التشويق المتعمد المرتبط بإخفاء الأحداث عن المشاهد الذي يترقب بقلق الأحداث التالية من الفيلم، شأنه في ذلك شأن الشخصيات الفاعلة في الفيلم. من أجل ذلك كانت نهايات أفلامه دوما غيرَ متوقعة واستثنائية، يكسر بها أفق المشاهد مهما بلغ منتهاه التخيلي.

6 . 3 . المنظور السينمائي الخارجي:

هو ذلك المنظور الذي يكون فيه المشاهد أقل إدراكا للعالم السينمائي من المشاهد في النوع الثاني (التبئير السينمائي الداخلي)؛ أي أنه أقل إدراكا للعالم من الشخصيات السينمائية. ويصطلح عليه غالبا بمصطلح الرؤية من الخارج، وهي "شبيهة بالتبئير الخارجي والسارد يحكي بعض المواقف والوقائع التي يعرفها واحد أو أكثر من باقي الشخصيات."[49] حيث يكون المتفرج في هذه الرؤية أقل إدراكا وأقل معرفة بالقصة السينمائية من أي شخصية في الفيلم، فلا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع من أحداث عبر ما تراه وتسمعه هذه الشخصيات وأحيانا أقل مما تراه وتسمعه هذه الشخصيات السينمائية، دون أن يتجاوز ذلك لما هو أعمق، مثل عمليات التحليل النفسي للشخصيات والحديث عن وعي الشخصيات وأفكارها وحواراتها الداخلية، أو بعض دوافع سلوكها. يتشكل هذا النوع من المنظور السينمائي عندما تكون العلاقة بين الكاميرا أو السارد السينمائي وبين الشخصيات السينمائية غير متكافئة، من حيث حجم المعلومات والأحداث التي يدركها كل منهما. في النصوص الروائية الأدبية يكون "السارد > الشخصية. (الرؤية من الخارج). في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه... الخ، لا أكثر. لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر [...] وضروب السرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى."[50] وقلّما نتعرف على مثل هذا النوع من المنظورات السينمائية في الأعمال الفنية، لاعتبارات تتعلق بالمتلقين للعمل السينمائي بدرجة أولى، هؤلاء المتلقون يكونون دوما في حالة تعطش لمعرفة الأحداث التي تدور في الفيلم من خلال المنظور السينمائي الصفري الذي يعطي للمشاهد أفضلية معرفة كل التفاصيل السينمائية في الفيلم (النوع الأول)، أو من خلال المنظور السينمائي الداخلي حيث يتساوى المشاهد في إدراكه للأحداث السينمائية مع الشخصيات السينمائية الفاعلة فيها (النوع الثاني).

يتم في مثل هذا النوع من التبئير السينمائي رصد السلوك الخارجي للشخصيات السينمائية دون النفاذ إلى

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

مشاعرها أو أفكارها، حيث يكون المشاهد متفرجا مراقبا يلعب دور المراقب الخارجي للشخصيات والأفعال والأقوال، دون معرفة دواخلها ودوافعها. فـ"حينما يعرض ويكون مقصورا وحسب على الشخصيات والسلوك الخارجي [...] والمظهر والخلفية التي يتوجهون منها إلى الواجهة فإننا نحصل على ما يسمى بالتبئير الخارجي."[51] فقد يتعمد المخرج إخفاء بعض الأحداث في القصة السينمائية عن المشاهد، فلا يخبره بكل وقع، ولا يبرر سلوكيات الشخصيات وأفعالها، ولا يعطي للمتفرج أي فرصة لفهم تلك الأحداث أو إكمالها في مخيلته أو من خلال ربط الأحداث بعضها ببعض. وأحيانا في بعض الأعمال السينمائية قد يصير الفيلم استثنائيا عندما يميل المخرج إلى إخفاء بعض الأحداث عن المشاهد، ويجعلها مبهمة وغير مفهومة بالنسبة له، لا يعلم منها إلا أقلها، وبالرغم من حجم التلميحات الواردة فيها لا يستطيع بناء قصة مكتملة في ذهنه، إلا في آخر الفيلم، وأحيانا تبقى غامضة حتى بعد انتهاء الفيلم واكتمال قصته. وعلى الأرجح نصادف هذا النوع من التبئير السينمائي في الأعمال السينمائية البوليسية وأفلام التحليل النفسي والغموض، وكذلك أفلام الرعب والإثارة النفسية، وأفلام الخيال العلمي. في مثل هكذا أعمال يصبح الغموض والإبهام جزءا أساسيا ومكونا رئيسيا للجمال السينمائي والمتعة الفنية، ولا تنال نجاحها إلا من خلال جعل المتفرج أقل فهما للأحداث وأدنى استيعابا لمجرياتها من الشخصيات التي تميل للتلاعب بأفكاره.

وفي عالم السرد الأدبي "هو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المرويّ عنها، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال. التبئير الخارجي يجعل الراوي، وبالتالي القارئ، يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يروي عنها. فالراوي يقدّم إلينا الشخصية متلبسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها أو استرجاع لشيء من ماضيها."[52] في مثل هذا اللون من التبئير السينمائي لا يكون المجال متاحا أمام المشاهد لمعرفة علة الكثير من المواقف السلوكية للشخصيات السينمائية، فيسود الغموض الجوَّ العام في القصة، وعلى المشاهدين الاجتهاد بمخيلاتهم الفنية من أجل إعطاء تفسيرات منطقية لتلك السلوكات والمواقف القصصية حتى يكتمل في أذهانهم البناء المنطقي للأحداث السينمائية. هذا النوع من المنظورات السينمائية حيادي جدا في الفيلم، ودور الكاميرا فيه هامشي، والسارد فيه لا يعلم الكثير وقد لا يعلم شيئا، وما يرويه للمشاهد سطحي وغير مؤثر في توجيه الأحداث وإشباع عطش المتلقين لمعرفة خباياها، فلا يظهر منها إلا ما كان خارجيا وقابلا للمراقبة العينية من طرف السارد. إن حيادية الكاميرا والسارد في هذا النوع من المنظورات السينمائية، يجعل الفيلم مليئا بالتشويق والإثارة والغموض، ويفتح المجال أمام المشاهد ليكمل القصة السينمائية في مخيلته، ويفتح باب التخمينات واسعا أمامه.

حيث تمتاز الأعمال السينمائية التي تعتمد هذا النوع في منظورها السينمائي بالغموض والضبابية في خط سيرها، مهما كان مستوى وضوحها ودرجة ترتيب أحداثها، لأن المشاهد يحتاج إلى أكثر من الوصف الخارجي حتى يتمكن من الوصول إلى عمق القصة السينمائية وعمق شخصياتها وفهم سلوكاتها المختلفة ومواقفها المتباينة بمتغيراتها الممكنة. يهدف هذا النمط التبئيري نحو خلق الغموض واللبس السردي في العمل، لإضفاء جو من التشويق الدرامي. "ولكن التبئير الخارجي لا يرمي فقط إلى خلق اللبس والغموض بل يُستخدم لتقديم عرض موضوعي للأحداث، ولرسم الشخصيات من دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ إليها. فهو يقدّم مظهرها وسلوكها والبيئة التي تعيش فيها، وهذا التقديم الخارجي المادي، وإن بدا ناقصا، قد يسمح للقارئ باستنتاج ما في داخلها وكشف نفسيتها استنادا إلى معطيات موضوعية."[53] في مثل هذا التبئير يبرز دور المشاهد بشكل أكبر من دوره في النوعين السابقين من التبئيرات، ويشارك بشكل أوسع في ملء الفراغات السينمائية في مخيلته الفنية

AFAK for Sciences Journal مجلة آفاق للعلوم
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

يهوى تارانتينو التلاعب بالمشاهدين في معظم أعماله، يجعلهم يعلمون أقل مما تعلمه الشخصيات، مثلا في فيلم (خيال رخيص) يتعسف المخرج في حق المشاهدين عندما يصرّ على إخفاء حقيقة ذلك الشيء داخل الحقيبة. ويؤكد المخرج في كل مناسبة أن تلك الحقيبة تحوي شيئا عجيبا ومثيرا للدهشة وساحرا، ينبهر كل من شاهده ويفتح فمه انبهارا به، ولكنه رغم ذلك يأبى أن يكشف عن حقيقته. جميع الشخصيات التي فتحت الحقيبة شاهدته وعبرت عن اندهاشها به بشكل يثير حماسة المشاهد للتعرف عليه، ولكن المخرج يبقى متعسفا في الكشف عن ماهية ذلك الشيء، في المقابل يبقى المشاهد يرقب بحماس اللحظة التي يكشف فيها المخرج عن ماهية الشيء من خلال واحدة من تلك الشخصيات ولكنه يبقى مصرا على إخفاء حقيقته. إن المشاهد الذي تم إرهاقه منذ المشاهد الأولى من الفيلم، يبقى منتظرا تلك اللحظة التي ينكشف فيها سر الشيء في الحقيبة، بشغف متزايد كلما زاد انبهار تلك الشخصيات به، يجد نفسه في آخر المطاف قد انتهى من المشاهدة دون الظفر بمعرفة حقيقة ذلك الشيء، إنه نوع من الإثارة والتشويق غير المتوقع من المخرج. ورغم ذلك يبدو من خلال بعض الإشارات التلميحية أنه شيء ثمين وبراق وجذاب وجميل ومبهر يأسر عقل وقلب كل من يشاهده. تفضح ملامح الشخصيات التي شاهدت ذلك الشيء في الحقيبة مدى روعته وجاذبيته، حيث تتجلى ملامح الانبهار بشكل واضح في وجه رجل العصابات (فنسنت فيغا)، وتتجلى بشكل أوضح في وجه المجرم (بامبكين) في حادثة السطو المسلح على المقهى في آخر الفيلم.

في كل الأعمال التي يكون فيها المنظور السينمائي داخليا "فإن المتفرج لا يستطيع ببساطة أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست في حد ذاتها كاملة . إنها تحتاج من المتفرج أن يقوم بتصنيفها وترتيبها، وهكذا فإن الأفلام تعطي المتفرج تلميحات لكي يصنع استنتاجات حول ما يحدث في الفيلم."[54] قد تبدو تلك التلميحات مقنعة ومشبعة لفضول المشاهد وشغفه في التعرف على حقيقة ذلك الشيء ولكنها أبدا لا تعوض متعة معرفة حقيقته صراحة دون تلميح، ليزيل اللبس عن سبب ذلك الاندهاش العجيب الذي أصاب كل من شاهد محتوى الحقيبة. حيث تتملك المشاهدَ رغبة قوية في معرفة حقيقة ذلك الشيء عند متابعة ملامح الدهشة على وجه القاتل المأجور أثناء فتحه الحقيبة (فنسنت فيغا)، ملامح وجهه تدل على أنه قد رأى شيئا رهيبا، فبالرغم من احترافيته وقوة شخصيته ورغم كونه في مهمة لصالح سيده الشرير (مارسيلوس والاس) إلا أنه لم يتمالك نفسه عن رؤية ذلك الشيء العجيب. وتنتاب المشاهدَ رغبة جامحة في معرفة ماهية ذلك الشيء عندما يفتح (بامبكين Pumpkin) الرجل المسلح في المقهى، الحقيبةَ وتتغير ملامح وجهه دهشةً وانبهاراً ورهبةً مما شاهده داخلها، وتزداد لحظات الإثارة روعة عندما يعجز عن وصف ما شاهده داخل الحقيبة لصديقته في السطو المسلح (هوني باني Honey Bunny)، رغم إلحاحها المتزايد في معرفة ما تحويه تلك الحقيبة. فبالرغم من تلك اللحظات العصيبة التي يمر بها الجميع في المقهى أثناء السطو المسلح إلا أن ذلك لم يحل دون إبداء الانبهار الشديد بذلك الشيء الذي يرفض المخرج الكشف عنه.

يستعمل تارانتينو أسلوب التشويق القائم على هذا المنظور السينمائي الخارجي في جميع أعماله، بطريقة متفردة، تجعل المتابع في حالة ترقب مستمر للمفاجآت غير المتوقعة، إذ يخفي عنه الكثير من الأحداث التي لا يلبث أن يكشف عنها في لحظة مناسبة. ونادرا ما يترك المشاهدَ خالي الوفاض والذهن، بل غالبا ما يقدم للمشاهد قدرا من المعلومات الكافية التي تساعده في بلورة الأحداث في ذهنه وتنظيمها بشكل منطقي يجعل من العمل السينمائي في آخر الأمر قصة واضحة المعالم بالنسبة له. "إن السرد [...] هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما. فالسرد إذن

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

هو التأثير الرئيسي على المتفرج، الذي يجب عليه أن يبني المعنى أكثر من كونه يستقبل هذا المعنى لكي يجعله يبدو متسقا ومتماسكا."[55] رغم أن أسلوب العرض السردي في أعمال تارانتينو يتميز بكونه عرضا لا خطيا ينكسر فيه الزمن انكسارا شبيها بتلك التلاعبات الزمنية التي تميز الأعمال الأدبية على مستوى النظام الزمني والإيقاع الزمني والتواتر الزمني.

في فيلم (الحاقدون الثمانية)؛ وفي مشهد تسميم صياد الجوائز (جون روث John Ruth) تحديدا، يجعل تارانتينو المشاهدَ يترقب معرفة الفاعل شأنه شأن الشخصيات الفاعلة في القصة، ما عدا تلك المجرمة المطلوبة للعدالة (دايزي دامرغو Daisy Domergue) التي شاهدت الفاعل يقوم بتسميم إبريق القهوة. ويبني اللقطات جميعها في هذا المشهد من أجل محاولة معرفة الفاعل من طرف الرائد (ماركيز وارن Marquis Warren) والعمدة (كريس مانيكس Chris Mannix)، ويستمر في إخفاء شخصيته، حتى تتطور الأحداث إلى مرحلة من الاحتقان غير متوقع، ليكشف المخرج عن الفاعل (جو غايج Joe Gage) الذي يعترف بفعلته في لحظة حاسمة تتحول بسرعة إلى مشهد دموي غير متوقع هو الآخر، وهو المشهد الدموي الذي يعتبر علامة مسجلة في أعمال تارانتينو كلها. في هذا المشهد كما في باقي الفيلم يعتمد تارانتينو على إخفاء أغلب المعلومات عن المشاهد ويكشف عنها تدريجيا كلما تطورت الأحداث، ويجعل الشخصيات السينمائية تعلم أكثر من المشاهد في جميع فصول الفيلم وعبر جميع مشاهده، ولا تكتمل المعلومات بالنسبة للمشاهد إلا في آخر الفيلم. تبدو أحداث الفيلم في البداية واضحة للمشاهد ومفهومة، وكلما تطورت الأحداث دخلت معتركها شخصيات جديدة تبدو للوهلة الأولى واضحة المعالم للمشاهد، لكنها لا تلبث أن تصبح غامضة وغير مفهومة، ليجد المشاهد نفسه أمام شخصيات غامضة وأحداث مبهمة، ويكتشف في آخر المطاف أنه لا يعلم إلا ما أرادت الشخصيات كشفه، وهي دوما تخفي أكثر مما تبدي. ورغم التلميحات التي يقدمها المخرج للمشاهد في جميع فصول الفيلم، إلا أنه لا يستطيع بناء قصة مكتملة البناء إلا بعد اكتمالها في آخر مشهد من الفيلم.

7 . خاتمة:

من خلال الاستعراض المقتضب لخصائص المنظور السينمائي في أعمال المخرج كوينتين تارانتينو، وعلى ضوء الدراسات السردية للمنظور السردي في الأعمال الأدبية، يمكننا استخلاص النتائج التالية:

1 . تمتاز أفلام تارانتينو بخصائص فنية مميزة وغير مألوفة، جعلتها تتبوأ مركز الريادة في عالم صناعة السينما، وتمنحها مكانة خاصة في عالم الفن السابع، وجعلت منه واحدا من كبار صناع السينما من أبناء جيله في العالم.

2 . المنظور السينمائي في أفلام تارانتينو يشبه المنظور السردي في الأعمال الروائية، من حيث أسلوب التبئير الثلاثي التنميط، وهو ما يمنح أعماله الفنية لمسة أدبية تجعلها شبيهة حدّ التطابق أحيانا مع الأعمال الروائية.

3 . يعتمد المخرج تارانتينو على الأنماط التبئيرية الثلاثة بشكل متداخل ومتناغم في بناء قصصه السينمائية، بهدف بلوغ غاية فنية ما، وأحيانا يستعملها دون هدف محدد يمكن للمشاهد أو الناقد على حد سواء أن يدركه.

4 . المنظور السينمائي الصفري في أعمال تارانتينو هو المنظور الغالب في مجمل أعماله السينمائية، وهو المنظور الذي يُطلع من خلاله المشاهدَ على أحداث القصة السينمائية بتفاصيلها التي يريد تبليغها للمشاهد حسب رؤية فنية غير ثابتة.

5 . المنظور السينمائي الداخلي في أعمال تارانتينو هو المنظور المفضل عنده لجعل المشاهد يشارك الشخصيات السينمائية في بناء القصة السينمائية، وإثارة مختلف المشاعر في دواخله، بأسلوب مثير للدهشة وغير متوقع.

6 . المنظور السينمائي الخارجي في أعمال تارانتينو هو المنظور المفضل عنده لإحداث التشويق والإثارة والغموض

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

لدى المشاهد، لاستثارة قريحته الفنية من أجل بناء الأحداث السينمائية التي فضل المخرج إخفاءها عنه.

7 . بالموازاة مع الخصائص الفنية المميزة للمنظور السينمائي في أعمال تارانتينو فإنها تمتاز كذلك بجملة خصائص مميزة على مستوى فضائها الزمني والمكاني، من حيث جملة التلاعبات الفنية التي يميل إلى استعمالها المخرج في تشكيل فضاء الفيلم الزمني والمكاني. وهي خصائص فنية تتشابه مع تلك الخصائص الفنية التي تمتاز بها السرود الأدبية، وتلحّ على الباحث خوض غمار البحث فيها، نظرا لأهميتها الفنية في بناء أعماله السينمائية.

قائمة المصادر والمراجع:

1. تزيفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1992.

2 . جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة، محمد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 1997.

3 . جيرالد برانس، المصطلح السردي، ترجمة، عابد خزندار، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003.

4 . دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي (نحو فلسفة للسينما)، ترجمة، أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009.

5 . دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة، أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 2010.

6 . كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي (كيف تكون مخرجا عظيما)، ترجمة، أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009.

7 . لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي . إنجليزي . فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002.

8 . لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، ترجمة، جعفر علي، منشورات عيون المقالات، مراكش، 1993.

9 . محمود الزواوي، روائع السينما (أفضل مائة فيلم أمريكي)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2006.

10 . ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة، عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

11 - Marie-Thérèse JOURNOT، LE VOCABULAIRE DU CINÉMA, ARMAND COLIN, PARIS, 1ere édition, 2006, p4.

12 - https،//m.imdb.com/name/nm0000233/filmotype/writer تاريخ الزيارة، 2021/05/15. الساعة: 22:30 .

الهوامش:

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، ترجمة، جعفر علي، منشورات عيون المقالات، مراكش، 1993، ص3.

[2] Marie-Thérèse JOURNOT، LE VOCABULAIRE DU CINÉMA, p4.

[3] لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، مرجع سابق، ص5.

[4] المرجع نفسه، ص3.

[5] المرجع نفسه، ص46.

[6] المرجع نفسه، ص6.

[7] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة، أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، 2010، ص99.

[8] Marie-Thérèse JOURNOT، LE VOCABULAIRE DU CINÉMA, OP, CIT, p9.

[9] كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي (كيف تكون مخرجا عظيما)، ترجمة، أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009، ص22.

[10] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، مرجع سابق، ص99.

[11] لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، مرجع سابق، ص45، 46.

[12] المرجع نفسه، ص14.

[13] المرجع نفسه، ص4.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

[14] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة، عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص10.

[15] لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، مرجع سابق، ص5، 6.

[16] Marie-Thérèse JOURNOT، LE VOCABULAIRE DU CINÉMA, OP, CIT, p9.

[17] https،//www.imdb.com/name/nm0000233/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.

[18] https،//m.imdb.com/name/nm0000233/filmotype/writer.

[19] محمود الزواوي، روائع السينما (أفضل مائة فيلم أمريكي)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2006، ص424.

[20] المرجع نفسه، ص426.

[21] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، مرجع اسبق، ص79.

[22] https،//m.imdb.com/name/nm0000233/filmotype/writer.

[23] محمود الزواوي، روائع السينما (أفضل مائة فيلم أمريكي)، مرجع سابق، ص31.

[24] المرجع نفسه، ص425.

[25] المرجع نفسه، ص425.

[26] جيرالد برانس، المصطلح السردي، ترجمة، عابد خزندار، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003، ص42.

[27] المرجع نفسه، ص245.

[28] المرجع نفسه، ص30.

[29] المرجع نفسه، ص87.

[30] كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي (كيف تكون مخرجا عظيما)، مرجع سابق، ص129.

[31] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، مرجع سابق، ص108.

[32] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص87.

[33] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، مرجع سابق، ص118.

[34] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي . إنجليزي . فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002، ص40.

[35] Marie-Thérèse JOURNOT، LE VOCABULAIRE DU CINÉMA, OP, CIT, p.57

[36] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص116.

[37] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، مرجع سابق، ص122.

[38] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة، محمد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 1997، ص205.

[39] المرجع نفسه، ص245.

[40] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص247.

[41] تزيفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1992، ص58.

[42] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، مرجع سابق، ص128.

[43] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص124.

[44] المرجع نفسه، ص245.

[45] المرجع نفسه، ص116.

[46] تزيفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص58، 59.

[47] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص87.

[48] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص42.

[49] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص245.

[50] تزيفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص59.

[51] جيرالد برانس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص88.

[52] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص41.

[53] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص41.

[54] دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي (نحو فلسفة للسينما)، ترجمة، أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009، ص164.

[55] المرجع نفسه، ص163.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)