الحركية وبعدها المفاهيمي في نسيج النص الفلمي

أ.م.د.علاء الدين عبد المجيد جاسم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

ينهل الفلم من الحركة كل خصوصياته ويرتحل من خلالها إلى عالم مفعم بالحركة والحياة، غير إن للحركة وجهان الأول فيزيائي يتمثل بالانتقال والتحول المكاني ويسهم في بعث الحيوية بالشيء، وآخر يضيف على كل ذلك إحساسا بامتلاك الحركة لقدرات مضافة على مستوى الدلالة والمعنى وعند ذاك يمكن وصف الحركة بأنها تمتلك حركية خاصة، فمفهوم الحركية ينهض بدلالات حسية تخيلية لاترتبط بالحركة الفيزيائية بل هي أداة لفهم نشاط الأفكار التي يحملها الشيء، فمفهوم الحركية يتشاكل على المستوى اللفظي مع الحركة لكن لا يأخذ منها إلا حيويتها، وقد سعى البحث الموسوم (الحركية وبعدها المفاهيمي في نسيج النص ألفلمي) إلى التعرف على الحركية وماهية تمثلاتها واشتراطاتها في النص ألفلمي ويتمثل ذلك في مشكلة البحث .

كما تضمن البحث الأهداف، وحدد مصطلح الحركية تحت عنوان تحديد المصطلح، ثم الإطار النظري والذي تضمن محورين الأول هو: الحركية والرابط الحسي الحركي والثاني هو: حركية البنى الفيلمية وخرج البحث بأربعة مؤشرات من الإطار النظري ثم تم الانتقال إلى إجراءات البحث والمتضمنة: منهج البحث وعينته وأداة التحليل ثم الانتقال إلى الجانب التطبيقي عبر تحليل فلم (دوغفيل) للمخرج (لارس فون ترايرِ) والخروج بأهم نتائج التحليل والاستنتاجات .

مشكلة البحث :

لا خلاف على دور الحركة سواء على مستوى الواقع أم على مستوى المنجز ألفلمي، ولا خلاف على كوننا نعيرها اهتماما عظيما بوصفها وظيفة محورية تحض بتوافر مجموعة من الخصائص والاشتراطات المتفردة التي لا تضاهى(فالحركات هي التي تبعث الحياة في كل اثر)(7ص34) لكن أن تبعث الحياة غير أن تفعل تلك الحياة، ففهم الحركة في الواقع أو في الفلم كمعنى حسي يختلف عن جوهر الحركة او الاثر الذي تتركه على

المتلقي أو ما يسمى بالحركية، اذا (ثمة حركية يمكن بلوغها عبر....استخلاص حركات الأشخاص)(7ص39) التي تؤثر فينا، فالحركة اذا ما قامت على المغايرة والاكتشاف ومواجهة تناقضات الواقع باتت تتسم بالحركية.

وهكذا نجد إن الحركية قد تنتج عن الحركة لكنها لا ترتبط بها تحديدا، وبالتالي فان حركية النص ألفلمي غير معنية بمفهوم الانتقال بمعناها الفيزيائي الذي يرتبط بالحركة الموضوعية الواقعية، بدليل إننا أصبحنا أمام مفاهيم بل دراسات أدبية ونقدية مثل (حركية النص، حركية الزمن ،حركية السياق، حركية الموضوع، حركية الإيقاع ...الخ) فالحركية إذا أمست تعبيرا متكاملا عن الفكرة والشعور الذي يحملها أي عنصر آو بنية وهي التي توسع من أفق المعنى وتثري القدرات التاؤيلية المتلقي لأي نص حيث إن التأويل عند هيدكر (هو حوار عن حركية النص المتغيرة والمتحدة عساه يظهر الخافي ويوسع أفق الانفتاح ويبيح تفتح المعلق، وان التفكير الحق ليس معالجة ما ظهر بل إظهار ما كان مختفيا لا يدركه إلا من اتصف بلغة حركية الإطلاق)(11ص137) هذا ما يجعلنا أمام إشكالية تحديد فهم البعد ألمفاهيمي للحركية في النص ألفلمي أي (النفاذ إلى الأعماق الحية وفهم الفكرة المتحركة)(1ص37) لكل ما ينطوي عليه الفلم، وعلية فقد تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي: ما هي الحركية؟ وما هي تمثلاتها واشتراطاتها في النص ألفلمي ؟

أهداف البحث:

1ــ التعرف على البعد المفاهيمي للحركية في الفلم.

2ــ الكشف عن تمثلاتها واشتراطاتها في المنجز ألفلمي.

تحديد المصطلح:

جاء تعريف (ح ر ك) في مختار الصحاح بأنه (الحركة ضد السكون و(حركه متحرك) وما به حراك، أي حركة، وغلام (حرك) أي خفيف ذكي. والحارك من الفرس فروع الكتفين وهو كاهل)(15ص132)

وعرف جيل دلوز (الحركة بأنها تعبر عن تغيير أو عن مرحلة زمنية من التغيير...أي المقطع المتحرك لكل تعبير فيه عن التغيير)(7ص31) ويمكن أن نلحظ أن الخروج عن السكون هو تغير لمجاله من السكون والثبات و الركود إلى حال آخر مختلف في التشكيل مستغرقا فسحة من الزمن، بصرف النظر عن كون ذلك التغيير او الخروج

عن السكون معبرا كان او اعتباطيا ، محسوب أوغير محسوب، فلكل أحكامه ومعايره ولذلك باب آخر .

ومن مفهوم الحركة ومعناها ظهر مفهوم (الحركية) هذا المفهوم الذي جاء تعريفه في معجم العلوم الإنسانية (الحركية: هي الدينامية الداخلية للأشياء، فإذا كانت الحركة هي الانتقال والهجرة من مكان إلى آخر ومن اتجاه إلى آخر، فان الحركية لا تلحظ بشكل مباشر وإنما نستطيع أن نشعر بها)(6ص345) ويرى الباحث إن هذا التعريف تعريف واقعي ومكتفي بذاته كونه عمل على تحديد العلاقة بين الحركة والحركية بشكل واضح، وامسك بالعلاقة المتداخلة فيما بينهم، ودلل على اشتراط كل منهما، لذا سيعتمد الباحث هذا التعريف كتعريف إجرائي في هذا البحث كونه يتوافق مع متطلبات بحثه .

الاطار النظري

الحركية والرابط الحسي الحركي:

تشكل الحركة في الفلم الركيزة الأساسية التي تمنح الفلم هويته فهي التي تجعله يأخذ الشكل الذي نعرفه، وهي السمة التي تميزه عن غيرة من الفنون، وبديهي إننا نكتسب معظم طرق تفكيرنا وإحساسنا بالموضوع المرئي الذي يقدمه الفلم من خلال تلك الحركة، وبها باتت آثار التوصيل أعمق وأكثر مرونتنا واصدق تعبيرا، لان الصورة بالأساس وقبل حركتها هي تمتلك مصداقية اكبر من وسائل التعبير الأخرى، وعليه فبدون الحركة يفقد الفلم القدرة على التوصيل بل يفقد هويته ووجوده .

ولا شك ان أكثر المسائل صعوبتا وأشدها تعقيدا ستتضح لنا في حال نظرنا إلى الحركة في الفلم كعامل توصيل فحسب، فلا خلاف على دور الحركة في توصيل المعنى المباشر، إلا انه ليس صحيحا أن ينظر اليها دائما على هذا النحو، أو أن لا نضع في الحسبان دور الحركة وكان الأمر مناط بها على نحو تلقائي، فتعد الحركة وكأنها أمر محسوم وتحصيل حاصل، بل ومجرد عنصر عارض لا علاقة له بجوهر الحدث، فهي لا تكون كذلك عندما يراد لها وبشكل مقصود أن تتحول من مجرد حركة إلى وسيلة تعبير خلاقة ويصبح جوهر الموضوع وقيمه مرتهنة بالحركة (ان السينما تحتاج إلى ان تحرر نفسها من مجرد متابعه حركة الشخصيات لكي تحرر حركتها الخاصة)(9ص37) عندها يحدث الانتقال من الرابط الحسي الحركي إلى الحركية أي تصبح الحركة عنصر فاعل في حركية الموضوع، بمعنى الانتقال من الحركة كمعنى حسي إلى الإحساس بتلك الحركة

وما ينتج عنها من نشاط شعوري أو وعي تام بالمعنى الغائب الذي استحضرته، فالحركة الحسيه إذا هي الحركة التي نعرفها على مستوى الواقع المباشر اي (الحركة التي لا تكف عن تأكيد التحول والانتقال)(7ص33)

بمعنى آخر إن الفلم يقدم نفسه بصفته بنية حركية محسوبة تتلقاها العين فتستخلص المعنى المباشر، وبذلك يسجل الفلم رغبة المشاهد التقليدي البسيط في إظهار المعاني الحرفية التي تتضمنها الحركات والأفعال، ووفقا لهذا الفهم تصبح الحركة الفيلمية مجرد معطى حسي بسيط منضبطا، مغلقا ومقننا ويحاكي الواقع كما هو، فتصبح الحركة مرتبطة بمدلولاتها الوضعية ارتباطا واضحا.

غير إن التغاضي عن دورالحركة في خلق الأبعاد المجازية وعدولها عن معيارها الحركي الثابت، إنما هو محالة لتعطيل قدرة الحركة على العطاء والتنامي، وهذا مناف لنمو مفهوم الحركة في السينما التي سلكت سبل التحرير لفك القيود عن القدرات الإبداعية لصانع الفلم.

فلا يمكن اختزال الحركة في السينما بمحاكاتها على مستوى الواقع، ولا يمكن ان تقتصر وظيفتها على التعبير وفق أشكال حسية، لأنها غير مكتملة حال تشكيلها في الواقع أي غير مهيأة لتتحول كما هي إلى جزء من منظومة درامية، بمعنى إنها تحتاج إلى عملية انتقاء وتشذيب ،كونها غير مهيأة وغير ناضجة على مستوى الواقع للانخراط في عالم الفلم، المبني على استهداف الجمال أولا، لان أي نتاج لا يسعى إلى فتح آفاق جديدة للتجربة الجمالية يبقى نتاج غير فني، لذا كان الفلم واعيا بضرورة التحول من مجرد كون الحركة رابطا حسيا حركيا محجما إلى تجسيد مفهوم الحركية بالفلم، وهذه الرؤية متوافقة مع رؤية جيل دلوز في معرض حديثة عن الواقعية في السينما قبل الحرب العالمية والذي يرى (ان الواقعية مع كل عنفها الذي ظل حسيا ــ حركيا... تبددت فيه دلالات الجمع وغابت فيه دلالات التمثيل، وصرنا بحاجة إلى دلالات جديدة)(7ص274)

وقد تبرز أيضا ضرورة إيضاح العلاقة بين الحركة الحسية المجردة في الفلم والحركة الحسية الخالصة (الصرفة أو الصافية) ولان الأولى أصبحت واضحة بوصفها الحركة التقليدية البسيطة التي لا تحمل أكثر من معناها المباشر، فان الثانية أي الحركة الصرفة تتخذ لها جذورا في مبدأ الوعي عند المشاهد، أي هي الحركة الفيلمية التي تعطي الإحساس بوجود علاقة مرئية ومعنى مضمر توحي به، حتى تجعل الإيحاءات تلمع في ذهن المشاهد، لقد أنتجت الحركة بذلك مجازا ذهنيا وأسهمت في حركية الفلم ففي السينما

(يستطيع التجريد "الخالص" القول بان إدراكه الحسي للأشكال الهندسية والأضواء والضلال أكثر واقعية مما نراه بعيوننا ... شكل خاص من الحقيقة إنما تستند إلى مفهوم رؤية داخلية، بعيدا عن دليل حواسنا وأسمى منزله يمكن تصورها من هذا الدليل)(8ص93)فرؤية المنظرة (جرمان دولاك) لم تأتي من فراغ عندما نادت بمفهوم (الحركة الصافية) في السينما (فالحركة التي هي روح السينما تصبح مجرد تصوير لموضوعة تموضع بشكل اصطناعي من المجرى الطبيعي لصورة ... ان الحركة في اتساعها هي التي تخلق البعد الدرامي)(18ص34)

وهذا التنظير للحركة الصافية لدولاك كفيل بإيضاح الفارق بين الحركة الحسية والحركة الخالصة في الفلم، فضلا عن تأكيدات (جيل دولز) التي أجملها بالقول (ان في كل فلم حركة إجمالية أو شكلا هندسيا أو ديناميا رئيسيا أمكنهما الظهور في الحالة النقية) (7ص34) وعلى ذلك فالحركة الصافية في الفلم ما هي إلا امتداد للحركة الحسية التقليدية مع فارق القدرة على التعبير وإيقاظ الأحاسيس (ان الحركة الصرف تحول، عبر الفصل والتجزئة عناصر المجموع إلى قواسم مشتركة متباينة، وذلك لأنها تحلل وتعيد تركيب المجموع، وترتبط أيضا بكل منفتح كليا) (7ص37) وعندها تصبح مشاركا فاعلا في حركية الموضوع .

ان السعي لدراسة الحس – الحركة إنما هو محاولة لفك التداخل بين الحركة المحسوسة ومفهوم الحركية باشتراطات جديدة قادرة على تجاوز إشكالية هذه الثنائية (الحس ــ الحركة) وعلاقتها بالحركية وهذا ما يتطلب منا وقفة لتأسيس علاقة متوازنة بين مفهوم (الحس ــ الحركة) والحركية، ومع ان كليهما يعمل ضمن عناصر المعالجة الفنية للنص ألفلمي كالبنية، والمعالجة والترميز والأداء، لذلك نصبح أمام حالة أولى تقتضي من شكل النص أن يكون مختلفا في حالة (الحس ــ الحركة) من حيث البناء، فمعه يكون التعامل مع الحركة بمعناها الفيزيائي، الحركة التي تدركها الحواس هو معنى الحضور، أي ان الفلم يطرح بنية جديدة مغايرة لمفهوم الحركية، لان الحركية شيء لا يلحظ بشكل مباشر كما أسلفنا وإنما هي مرتبطة بالنشاط الشعوري أو الوعي، ويكون معها التأسيس للعملية الإبداعية أكثر نضوجا، ويكون معها المنجز ألفلمي اكبر قيمة.

وعودا على بدء، فالحركية قد تنتج عن الحركة لكنها لا ترتبط بالحركة تحديدا أي لا تتشاكل معها الا على مستوى الفهم السطحي، أي هي لا تمثل لازمه للحركة بمفهومها الفيزيائي الصرف، فالحركة على المستوى الحسي في المشهد ألفلمي ليس بالضرورة ان

يلازمها نمو في حركية المشهد، فمشاهد حفلات الزفاف التي تأتي استكمالا تزينيا في الكثير من الأفلام، تعج بالحركة لكنها مفرغة من مفهوم الحركية، لان تلك المشاهد لا تضيف إلى المعنى العام شيئا جديدا يمكن أن نحسه، شانها في ذلك شان كل الأزمنة الضعيفة التي يسقطها الفلم أو قد يحتفظ بها لاعتبارات تجارية .

وإذا ما اتفقنا بان الحركة في المشهد ألفلمي ليس بالضرورة أن يلازمها نمو في حركية المشهد، فان العكس صحيح تماما، فقد تتحقق حركية الصورة والمشهد من الثبات والسكون والصلابة، فعندما تغنى الشاعر اليوناني (كيتس) بالمزهرية الإغريقية الشهيرة كانت قصيدته مفعمة بالحركية (فالمزهرية الهادئة الصلبة هي التي تثير الصورة الحركية) في القصيدة على رأي جيروم ستولنيتز، اذ ان وصف الشيء بالحركية متساوق تماما مع فعاليته وقدرته على ان يلعب دورا مؤثرا دون ان يكون مفعما بالحركية حتى ان فرويد يصف الكبت في الا شعور بالحركية كونه (يسحب التوتر النفسي من الافكار التي تمر الى الا شعور)(17ص558) أما عن مبدأ الحركية بعيدا عن عنصر الحركة فيمكن أن نذهب مع هوسرل وهو ينظر إلى حركية الوجود كنتاج لحركية الوعي لذلك تبنى حركية، الواقع المتجدد والمتغير والمتبدل، سعيا وراء تحقيق متطلبات جديدة أضمرها الواقع لإعادة اكتشافها اعتمادا على الجانب التأويلي، الذي يصل إلى مديات ابعد في عملية فهم الحقائق واكتشافها، وبالتالي يتعامل معها بحرفية اكبر، لان الوجود الحقيقي للشيء لا يمكن أن يقوم على مبدأ المعرفة الحسية البسيطة بل بالاتكال على حركية الجانب التأويلي القادر على الوصول إلى الفهم الحقيقي وبذلك تسهم الحركية في توسيع أفق الانفتاح وتجاوز المغلق، وبالتالي التمكن من ملامسة التفكير والفهم، وهذا يتوافق أيضا مع رؤية هيدكر وجادمير للتاؤيل فهيدكر (يشير إلى حقيقة معرفية مفادها انه يوجد مبدأ الاختلاف الذي لا يتماشى ومبدأ التماثل الذي يقيد من حركية التاؤيل في علاقته بالواقع)(13ص142)

وبذلك فان حركية الموضوع في الفلم تبدأ من الحس سواء كان حركيا أم غير حركي، مرورا بتكون الدوال وصولا إلى عملية التشفير والتلغيز، مؤازرة بذلك حركية النص وعلاقته بكل العناصر الأخرى المكونة لمتن النص ألفلمي ونظامه البنائي، وبتلك الحركية المنسجمة والمتوافقة تصبح البنية الفيلمية قادرة على التصريح والتلميح وصولا إلى بنية علاقاتية تفضي إلى قيم معرفية ثقافية وجمالية .

ومهما بلغ النص ألفلمي من تعقيد وإضمار واختزال وتشفير إلا انه غير عصي على الامتلاك، كونه قائما على حركية خاصة مراعيا اشتراطاته، فحركية الدوال داخل النص

ألفلمي تعبر عن انزياحها الخاص عن دوالها المعتادة إلى حد التناقض الحاد بين الواقع والخيال او حتى بين السياق الدارج والرؤية المعروضة، التي تتقاطع مع القدرة على التصديق، لكنها تبقى مقبولة ما دامت خاضعة لاشتراطات حركية النص ألفلمي مشفوعه بالإيهام السينمائي.

إن فهم حركية النص ألفلمي لا تأتي إلا من خلال الوعي التام بالجزيئات المكونة له، ليس من خلال عزلها عن تنسيق الدوال، بل بمعاينتها عبر كل فاعليتها الناتجة عن علاقتها التجاورية كونها تستمد فعاليتها ودلالاتها من خلال السياق المطروحة فيه، ومن خلال حركتها ونظام علاقتها الغير تقليدية، كالنظام المكاني والحس بالزمن والتركيب الدلالي والتفاعل والتواتر والانتقالات والرصف الصوري، وبذلك تتشكل كل مقومات الفلم المتداخلة والمتناغمة والمتوافقة محققا الشعور بالمعنى لحركية النص ألفلمي .

صحيح إن حركية النص ألفلمي هي ضبط الشعور بالمعنى، غيران ذلك لا يعني أنها لا تمتلك أيه سلطة على المعنى الأصلي أو العدول عنه إلى آخر، وهي قد تقلل من التباس المعنى أو قد تزيد من تعقيده، أي هي لا تقدم الأفعال والوقائع خالصة منزهة عن أي معنى مضاف.

وهذه الحقيقة لا تخالف علاقة الحركية بانفتاح النص على المعنى إلى ما هو ابعد من التسلسل المعهود لعلائق النص، لان ذلك الانفتاح حاضر في أصل النص ألفلمي، وحركية النص هي وسيط للشعور بذلك الانفتاح وما ينتج عنه من معنى جديد، فالحركية بذلك لا تسهم في الأحداث بقدر ما تسهم في تأويلها وهي بذلك تعمل على ربط المكونات الدلالية بالبنية المتكاملة للنص، مع الإحداثيات المكانية، ولغة القول بالفلم، والتأكيد على زمكانية الحركية الفيلمية كوحدة واحدة، متالقه متناسقة وكذلك كل عناصر اللغة السينمائية، وعلى ذلك فالحركية حاضرة في بناء العلاقات السببية بين كل تلك العناصر ، كونها مستمدة من الواقع حيث (يقودنا الكشف عن حركية الصور إلى علاقة مع البناء الجدلي للحياة)(3ص2)

وبناءا على ما تقدم تصبح الحركية في الفلم معنية بإبراز حاله التنافر والتناقض أو التجانس بين علاقات الحضور والغياب، وزيادة معدلات الانحراف والإيحاء والترميز واستحضار إشارات مركزة داخل النص ألفلمي ليتعين على المشاهد إكمالها وتنميتها، فالفلم اليوم يتعاطى مع الواقع بطريقة محسوبة حيث يلامسه ولايطابقه، وهنا نلاحظ الارتباط بين البدايات الأولى لتعامل الفلم مع الواقع فنراها علاقة راسخة لكنها اليوم محكومة بحراكها داخل النص ألفلمي .

كل شيء في الفلم مرتبط بحراك عناصره لأنه بنية مكتملة قائمة على مجموعة من العلاقات المتواشجة وليس مجرد رصف لمجموعة من العناصر البنائية، فتنساب البنية الفيلمية عبر سياقاتها المرسومة والفاعلة، لان العناصر الفاقدة لحركيتها لا تصنع الفلم .

فعندما يتداخل عنصر بشبكة علاقات مع العناصر الفيلمية الأخرى يتفتح في النص أفق المعنى محققا بذلك رؤية كاملة خارج المفاهيم الواقعية السائدة، فمع كل إضافة جديدة أو توظيف جديد لمعطى واقعي يضاف معنى آخر ودلالة جديدة، توقظ في المشاهد إحساسا بالمتعة والرضا، حيث تسعى السينما (للعثور على مداخل جمالية للاستمتاع بها)(4ص5) فعمل كل معطى فلمي لا يتعلق بذاته فحسب، بل انه مرتبط ارتباطا وثيقا بماهية المعرفة واستحضار دلالاته القادرة على استثارة مخيلة وفكر المشاهد، وسيوسع الفلم عند ذاك قراءة المشاهد للعالم، ما دام هناك من المشاهدين من يتملك القدرة على مجاراة تلك الحركية الواسعة للنص ألفلمي.

حركية البنى الفيلمية :

إن بنية النص ألفلمي كلما كانت مبتكرة وناضجة وتمتلك الأهمية الجوهرية كتركيب فني مميز، أفضت إلى مد الفلم بالحياة، ولكي تكون البنية كذلك لابد لكل بنية داخل البنية الكلية للفلم، بل لكل عنصر من عناصره دور رئيسي في الكشف عن المنطق الداخلي لمبررات استحضاره وعلاقاته التجاورية القائمة على العلة والمعلول، أي أن يمتلك قدرة خاصة للتعبير بطريقة بليغة كونه بكل تلك المقومات فقط يمتلك حركيته الخاصة فيصبح المرئي في الفلم، سواء عنصرا كان أو بنية، موضوع إثارة وتساؤل يبعث على التفكير فيه (فالسينما ليست مجرد تقديم الأشياء، لكنها تفصح عن طريقة في رؤية هذه الأشياء ــ طريقة في الرؤية ناتجة عن طريقة في التفكير)(9ص84)

لذا فان واحدة من أولى مبادئ دراسة حركية البنى الفيلمية تنحصر في الإدراك العميق لعلاقة المرئي بالفكر عند المشاهد وفهم انعكاس فلسفة صانع العمل ألفلمي ومعالجته لتلك العناصر أو البنى، خصوصا وان صانع العمل يستطيع الانتقال من المعنى العام للفلم إلى الإيديولوجية أو يجعل ما هو خارج النص ألفلمي تعبيرا عما هو داخلة، عبر أدواته الخاصة وعناصر اللغة السينمائية.

وقد يعتمد الفلم عناصر ثانوية أو اكسسورات بسيطة، خالية من إي زخم تأثيري، لكنها تنطوي على معان تومض للحظات بشكلها الحالي في مشاهد أخرى من الزمن اللاحق مثل طوق المرأة في فلم (الطاووس) وهذا لا ينطبق على حقيقة عدم وجود شيء

حيادي في الفلم لكن هناك ما يمكن الاستغناء عنه وما لا يمكن الاستغناء عنه ،فكل الأشياء في الفلم تنتظم في البناء العام وتؤثر فيه بطريقتها الخاصة، فرؤية السكين في يد امرأة تقوم بتقطيع الطعام في المطبخ لها وظيفتها التكميلية للفعل الذي تؤديه المرأة، لكنها لا تشكل عنصرا فاعلا وهي فاقدة للحركية داخل الفلم، غير إن وجود ذات السكين في مسرح الجريمة في الزمن اللاحق يجعل منها عنصرا ذا حركية داخل النص الفلمي، وهنا تصبح للأجزاء الصغيرة ضرورة حتمية لا يمكن الاستغناء عنها في البناء العام للفلم بكليته.

وبذلك تتماها العناصر المكونة للنص ألفلمي بحدود وهمية غير واضحة المعالم، حتى تبدو العناصر ككل مترابطة متماسكة بفعل حركية كل منهما و يتداخل بالتالي مع فعاليات الفكر عند المشاهد ليكتسب المنظومة المعرفية التي ينطوي عليها الفلم، وتتحدد ماهية العنصر وفاعليته وقيمته بما يتناسب ونسقه ضمن البنية الفيلمية، وارتباطاته الدلالية بما يجاوره، لان التكوين البنائي لكل عنصر ينطوي على جملة عناصر جزئية تمتلك صداها في الأنساق المكتسبة من الواقع المعاش، كل ذلك يحدد الشبكة المعرفية في خطها الصاعد، مما يدفع المشاهد باتجاه كشف الصامت أو المعطل وغير المفعل في الذاكرة.

وقد تحدث إعادة ترتيب من قبل المشاهد بشكل متجانس أو متنافر للعناصر المعروضة بطريقة مغايرة للمرئي أو أكثر انفتاحا منه، خصوصا عندما تحدث تلك العناصر خلخله للنسق المعرفي الدارج لديه، حيث يعيد رصف تلك العناصر بما يتوافق وقدراته التخيلية، حتى تتجلى بطريقه تجعلها أكثر حضورا وفاعلية.

فصانع العمل ألفلمي المبدع يعمل على تنشيط فعالية الترميز التي تعمل على إثارة المشاهد وصولا به إلى الأثر المعرفي المطلوب لتحقق القراءة الإبداعية للنص ألفلمي، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال تفعيل تلك العناصر أو الرموز والإشارات حتى تصبح حركيتها واضحة داخل النسق ألفلمي، فتتألق كونها باتت اداة صانع العمل ووسيطه التعبيري، بعد أن شحنت بقوة فعاله تبدو معها وكأنها حاضرة للمرة الأولى أو عنصر غير موعود برؤية سابقة لان حركية الإشارة غير المحددة (لا تمنع التأويلات بل تشجعها)(10ص164)

فالفلم بالإجمال بنية حركية كونه لا يعتمد الركون الى ما هو جاهز ولا يقدم الحلول النهائية فهو ليس حلا لمشكلة محددة، بل هو يقدم المشكلة التي تلح في طلب الحل، فلو انيطت بالفلم مهمة تقديم الحلول لاكتفت السينما بفلم (القلب الطبيعي للمخرج ريان ميرفي)التي يتناول مرض(نقص المناعة) ولانتفت الحاجة إلى أفلام مثل(أسماء، لا

مؤاخذة،the band played on، وغيرها) الكثير من الأفلام التي عالجت نفس الموضوع، لذا فان المعالجات المختلفة لموضوعه محددة هي التي أملت على صناعة الفلم حركيتها الدائمة على القطب الأخر من الصورة يمكن ان نلحظ ان حركية الصورة الفيلمية لا ترتبط بإمكاناتها المعقدة والمتداخلة، ولا في تطوير استعاراتها والتوسيع فيها، فمشهد (جاك) وهو يحتضن الرمال في فلم (الملك يحيا) إخراج (كريستيان ليفزك) نلاحظ إن المشهد فقير على مستوى البنية التكوينية، فشخصية (جاك) الذي انقطع به السبيل مع مجموعة من الأشخاص الذين معه في باص وسط (صحراء فينميا) يحتضن رمال الصحراء الدافئة كبديل عن المرأة ، بديل عن (جين) التي يسمع آهاتها، المشهد بسيط على كل المستويات، غير انه يوحي بشكل واضح بان دفء الحب يعتمد على حقيقة كونه لم يستمتع به وبذلك امتلك المشهد قدراته الحركية، ان تأثير هذا المشهد وحركيته تحدت الصياغات والبنى المعقدة، فبدون محاولة تعداد تأثيراتها بشكل آلي، يمكن الإشارة إلى القدرة المنطوية على إيماءات وجه (جاك) بشكل عفوي وصورة المعاناة الحقيقية له ومن معه في المكان المقفر، فضلا عن استحضار صور تختزنها ذاكرة البطل، فحققت معنى مضاف مع إنها غير محققه لوجودها المرئي، فزادت على الصورة تعبير جديد كون (ان ما نراه يصبح مرئيا، و ما ندركه يصبح تعبيرا)(9ص77)

وقد تكون البساطة في النص ألفلمي خداعة للغاية حيث تخفي في ثناياها أدق الأفكار وأكثرها فاعلية، كما يحدث ذلك في الكثير من الأفلام الكوميدية الهادفة والأفلام الغنائية أو الاستعراضية، ومهما بلغت البساطة والوضوح في هكذا أفلام تبقى متسمة بالحركية الواضحة، أي الشعور بحضور الفكر في نسيج كل بنية من بناه، وتبقى هذه النماذج من الأفلام تبين قوة صانعها، حيث يتجلى فيها الفن الحقيقي الذي ينبض بروح الفنان المبدع وطبيعة أفكاره وصور أبطاله وخيالة الجريء.

ولا تندرج روعة الأفكار الفيلمية وما تنطوي عليه من حقائق باطنية تحت البساطة التي تضمر الطروحات الفلسفية العميقة فقط، بل في الطرح التقليدي والتعبير المباشر الذي يمتلك سياقا آخر من المعنى، خطابا تقليديا حيا ينبثق بدلالات جديدة، فضعف خطاب الصورة الفيلمية عن التعبير يعني بالضرورة اضمحلال أهمية حضورها، لذا لم يكن لجوء صانع الفلم إلى البحث عن الصورة البليغة مجرد ترف أو واحد من الخيارات الممكنة أو المتاحة أمام الصورة، بل هو تعبير عن ضرورة تفعيل حركية الصورة، بحيث يصبح جوهر الصورة كامنا في مجموعة متشابكة من العوامل الشكلية والموضوعية، تبدأ بشكلها

العام وتنتهي بالتغيرات التي تنشدها، سواء على المستوى الثقافي أم الأيديولوجي أم النفسي مرورا بوعي المشاهد وتغيير طرائق النظر والتفكير. فمشهد جسد الفتاة الجميلة داخل القارورة العملاقة إلى جانب الزهور ومحاولة تذويبها معا وإجراء عملية التقطير لاستخلاص العطر في فلم (perfume) إنما يضع المشاهد أمام تناقض حاد على المستوى الأخلاقي الذي يتنافى على مستوى الفهم العام مع قدسية الجسد الإنساني، ثم التشكيك في جدوى الفعل، فالمشهد لم يقدم لترويض المشاعر، بل لتنشيط الفكر السائد، وبذلك حقق المشهد تفعيل مذهل للصورة الفيلمية .

كذلك اعتمد الفلم الطرح التقليدي الذي يستهدف سياق آخر من المعنى، فجاءت المشاهد الأولى من الفلم وكأنها ساعية للإفصاح عن الميول الجنسية لصانع العطور الذي يطارد الجميلات من زقاق لآخر، حتى بدت المشاهد وكأنها إعادة وتكرار للمفهوم البغيض الذي يشعرنا بان عالمنا عالم جنسي آثم، غير إننا أدركنا في الزمن اللاحق ان تلك المطاردات إنما هي تصب في مضمار آخر، ربما أراد به الفلم السعي للتضحية بجسد مقابل الوصول إلى مرحلة عالية من السمو الإنساني، حتى صارت تلك الأجساد الجميلة قرابين مقدمة لتحقيق التطهير لكل البشرية ، كما اتضح في المشهد الأخير من الفلم .

والبنية السردية في الفلم تعد بنية متداخلة في الأساس كونها تتميز بشكلها السمعي البصري، فهي وان ترتكز على عناصر الحكي وتقوم أيضا على مكونات السرد الثلاثة (الراوي، المروي، المروي له) وتعتمد الأنساق السردية ذاتها من (ألتتابعي إلى المتداخل) وقد تخترقها وصولا إلى نسق سردي هجين، إلا إن كل ذلك يجب أن ينضبط وفق فهم علاقة الكلمة بالصورة والتي تتطلب تعالقا تركيبيا ودلاليا وسرديا، لذا فان سردية السينما تبدو أكثر تعقيدا من سردية الرواية، اعتمادا على تصور (جيرار جنيت) حيث ميز (نوعين من السردانية، سردانية العبارة : وتتمثل في أشكال التعبير، وأشكال تمظهر السارد، وفي أدوات التعبير الوسيط السردي : صور ،أصوات وفي مستويات السرد وزمنية الحكاية وزوايا النظر، وسردانية المحتوى : وتتمثل في القصة المحكية، الأفعال، الأدوار والشخصيات)(12ص50)

ولان الصورة المتعالقة مع الكلمة هي الوسيط السردي الأساسي في الفلم، لذا كلما تنامت البنية السردية تصاعديا تطلبت استحضار صورة مركبة بمونتاج داخلي واهتمام بعمق المجال، ومكتملة بلاغيا ودلاليا وجماليا، وبذلك تحقق وجودها الطبيعي داخل الفلم، أو أن تسلك سبيلا مغايرا، كأن تأخذ على عاتقها إعادة زمن الصورة وتحوله من زمن

الصورة الخيالية إلى زمن الصورة الواقعية، فأمواج البحر المتلاطمة صورة واقعية لكن من غير المألوف على مستوى الواقع المعاش تشبيه تلك الأمواج بالرغبة الجنسية العنيفة كما في فلم (الذاكرة) حيث بدت الصورة الواقعية غير مألوفة، يراد القول هنا إن الصورة الفقيرة بلاغيا أو بسيطة المحتوى تبقى هي الوسيط السردي في الفلم، لكنها تقلل من حركية السرد، والعكس صحيح وذلك هو مبعث الإيمان العميق وكما أشار الباحث في موضع آخر بإن كل فعل بل كل عنصر أو إكسسوار صغير داخل الصورة الفيلمية إنما يمتلك أهمية خاصة وفعلا محسوبا يسهم بطريقة أو أخرى في البينة الكلية وهذا الأمر يتساوق مع رأي باشلار (حينما تقوم صاحبة البيت في الانتقال من غرفة الى غرفة وتمسح القطع فإنها توقظ قطع الأثاث من نومها)(5ص90) بمعنى ان هذا الفعل الحياتي الروتيني أملا على قطع الأثاث الجامدة حركية خاصة.

لكن أن يشترك الفعل البسيط أو العنصر في حركية الفلم، لا يعني إلغاء السرد ألفلمي (فلكي يكون الفلم لا سرديا ينبغي أن يكون عرضيا أي إننا لا نتعرف في الصورة على أي شيء ولا نستطيع إدراك علاقات الزمن التتابع، السببية، النتيجة بين اللقطات أو العناصر)(21ص23) وبذلك فالسرد ينمي الصورة ويفعل قدراتها، فيقدم الأحداث بواسطة الأفعال التي تغني حركيتها عند تفعيلها ضمن تشيد متراص، لذلك يصبح من العسير دراسة الدلالة السردية من خلال لقطة منفصلة عن سياقها.

إن الفلم كنص سردي يتسم بتفاعل دينامي بين كل عناصر البنية السردية، وبعيدا عن المؤلف الواقعي، فان المؤلف المجرد أو المؤلف الضمني ينتمي إلى أي نص سردي، لكن دون أن يكون مشخصا كونه لا يعبر بشكل مباشر وصريح وبذلك فهو أول من يسهم في حركية السرد فيمتلك على رأي (باختين) موقفا تأويليا وهذه الحقيقة متوافقة مع (فكرة باختين عن الخروج عن الذات: في الأدب على سبيل المثال حيث يخلق الروائي شخصية متمايزة ماديا عنه)(14ص127) فالمؤلف الضمني لا يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر وصريح في علمية الحكي كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يستتر وراء الشخصية الحكائية الخيالية.

ولا نريد أن يوحي الحديث عن المؤلف الضمني بالتفكير الأحادي في موضوعه السرد ألفلمي أو هو يمثل تعبيرا مباشرا عن لغة السرد الواحدة والوحيدة، بل له في كل نص فلمي خطاب آخر والية عمل خارج السياق الخاص الذي تم الحديث عنه، فكل عنصر وبنية وكل معطى وشكل يولد داخل النسيج ألفلمي تولد إجابته معه ومن داخل النص، شانه في ذلك شان كل عنصر أو بنية تتمرد على البنية النمطية داخل الفلم عندما

تجد متسعا للتجريد الذهني، تماما كفعل الزمن في فلم (عداء المتاهة) للمخرج (ويس بول) حيث نلاحظ ان حراك الفلم بكل بناه مرتهن بحراك الزمن، حتى أصبح الزمن حالة مركبة، تواشجية ، نسيجا رابطا وبإحكام للبنية الكلية في الفلم، فتوقف الزمن في هكذا فلم معناه توقف لكل حيوية النص، فيه(أي في الزمن) تتم رحلة العدائين داخل المتاهة، وبه تغلق بوابة المتاهة، وعليه يعتمد ظهور العوالم الغريبة داخل المتاهة وعلى أساسه كان الصندوق يحضر الشخصيات إلى عالم المتاهة، فهو المهلك، المنقذ، المربك، القاتل، المنتج للرعب، الباعث على الترقب .

وتزداد حركية الزمن داخل النص ألفلمي بفعل روابطه الوثيقة مع الإيقاع الذي يشكل أرضية الحراك لعناصر الشعور، فبينه المشاهد واللقطات وما تحمله من وقائع وأحداث وتفاصيل تعرف من خلال إيقاعها المختلف عن الإيقاع الزمني الدارج، فالإيقاع يستحضر المهمل من ذاكرة المشاهد ويجعل الأفكار والأحداث متناغمة ضمن وحدة العمل ألفلمي (فالإيقاع مرتبط بتموجات تركيز المشاهد)(2ص49) وبذلك يسهم الإيقاع في خلق معان جديدة تتحرك ضمن إطار أحداث الفلم لكنها مرتبطة بحركيات النص الداخلية، أي ان حركية الإيقاع تتمثل بمساعدة المشاهد على الإمساك بحركية الأفعال و الوقائع والأفكار داخل الفلم، فضلا عن دوره في الإمساك بحركية الزمن في البنية الفيلمية بالكامل، فبدونه يصاب الزمن بالخراب والتدمير لذلك فعندما يتمرد الفلم على النمطية الإيقاعية، إنما يضع نفسه في مواجهه تحد صعب، فكيف له ان يبتكر بنية متميزة عبر حدود فضائية مطلقة، لذلك تبدأ فاعلية الإيقاع وحركيته من اصغر وحدة بنائية في الفلم، وبه تشتد قوة اللقطة، وبدونه تختل بنيتها الإيقاعية .

وتتوالى القدرات الحركية داخل النص ألفلمي على مستوى العناصر والبنى الداخلة في تشييد النص، فيعمل المكان بدوره على فتح أبعاد ذاكرة المشاهد على فضاءاتها، ويحرك مخيلته لتخلق حضورا مميزا ويوثق أواصر الترابط بينه وبين المنجز، لان (رؤية المخرج للمكونات المكانية لا تنبع من مكان النص حسب بل من رؤية للكون والعالم والحياة)(16ص70) وعندما يعطي الفلم للمكان أبعادا أخرى، مختلفة ونقيضة لتلك الموسومة له ضمن ارتسامه الفيزيائي، كالأروقة التي شاهدناها في (مؤسسة تمديد الحياة) في فلم (vanilla sky) وهو مكان مفعم بقدرات تخيلية عالية محققا بذلك قدرته الحركية داخل النص (فالمكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن ان يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب)(5ص37)

والفلم لا يتعامل مع المكان بصفته أرثا مشتركا يتم تمثله وتناقله، والتعامل معه كوعاء قادر على استيعاب اي منظومة سردية أو درامية، بل يعمل على تهشيمه، ليتسنى له تشييد بنى مكانية جديدة أكثر تطرفا وأعمق دلالة، كالأماكن الافتراضية التي باتت تحضى بمكانة خاصة في الفن السينمائي، كما عمل الفلم على كسر الافتراضات الجدلية المرافقة للمفهوم فالقول الدارج (ان لامكان بلا إنسان يعطيه فضاءه الحي) لم تتساوق مع عالم الفلم الذي جعل من هذا اللامكان عالما سحريا يعج بالرؤى ويثير المتخيل ويثري الذاكرة ويعمق الرؤية ويوسع المعنى كالصحراء في فلم (العراب لـــفرانسيس كوبولا) أو الطبيعة القاسية في فلم (جيريميبا جونسون لـــسدني بولاك) فباتت الغابة الموحشة والصحراء والجزيرة والمدينة المهجورة والزنزانة الفارغة والبيت المسكون كلها تعج بالحياة داخل الفلم وتمتلك حركيتها الخاصة.

ولا تتوانى البنية الصوتية داخل الفلم بكل عناصرها عن أن تسمو لترقى إلى حركية الفلم الكلية، فالحوار يسعى للعبارة الرصينة مبتعدا عن غزارة الوصف التي تضعف الصورة سالكا درب الكلمة الحالمة التي تثري المعنى حتى مع الضوء الباهت للأفكار التقليدية التي قد يحملها الفلم كما في فلم (سوناتا الخريف) حيث يثير الحوار العلاقة المعروفة بين الأم وولدها بطريقة شيقة بعيدة عن العواطف الواقعية الطاغية، فكان الحوار يميل نحو البساطة والابتعاد عن التعقيد وتصيد المفردات دون ان يؤدي ذلك إلى هبوط طاقة اللغة التعبيرية، حتى يرى حركية الحوار واضحة وفعالة داخل الفلم .

وقد يعتمد النص ألفلمي على تثوير لغة الحوار وشحنها بقوة فاعلة حتى تبدو وكأنها تخلق للمرة الأولى، لتأتي متساوقة مع النسيج الضخم الذي يشيد علية الفلم كما في فلم(الرسالة لـــ محمود العقاد) فالحوار فتح أمام قصه ظهور الإسلام المعروفة لدى جميع مسلمين العالم، آفاقا اجتماعية و سياسية و فلسفية رحبة، تضاف إلى عظمة هذا الحدث الكبير، الذي لم يحقق ذات صداه الحقيقي في الكثير من الأفلام السابقة التي تناولت نفس قصة الظهور، لان الحوار في فلم(الرسالة) كان ينسل إلى اللغة البليغة ليخرج منها بعبارة مؤثرة تتوافق مع الدافع الاجتماعي السائد وتنتهي بالتغيرات التي ينشدها الحدث الكبير الذي تناوله الفلم.

وقد أسفر الإطار النظري عن عدد من المؤشرات التي يمكن اعتمادها كأداة للوصف والتحليل ألفلمي متمثلة بالاتي:

1ــ ان الحركية في الفلم لا تلحظ بشكل مباشر وإنما يمكن الشعور بها.

2ــ ان الواقع هو مصدر حركية البنية الصورية في الفلم.

3ــ الحركية قد تنتج عن الحركة داخل الفلم لكنها لا ترتبط بها تحديدا.

4ــ ان عملية فهم النص ألفلمي إنما هي حوار متواصل مع حركية النص المتغير

إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد البحث على (دراسة حالة) و المتمثلة في عينة فلميه على وفق أجراء تحليل وصفي، لكونه يتلاءم وطبيعة البحث اعتمادا على أداة واضحة ومحددة.

عينة البحث :

تركزت عينة البحث على فلم (دو غفيل للمخرج لارس فون ترايرر) كعينة قصديه كونه احد الأفلام المتميزة، وله صدى واسع على مستوى النقاد والجمهور، كما انه يلبي متطلبات هذا البحث .

أداة التحليل :

تتحدد أداة التحليل بالمؤشرات الأربعة التي أسفر عنها الإطار النظري .

التحليل

ملخص الفلم :

تصل امرأة شابة تدعى (غريس) هاربة من أبيها وهو زعيم احدى العصابات الخطرة في أمريكا إلى بلدة (دوغفيل) التي يتسم أهلها بالحذر والخوف من أي قادم جديد ، تلتقي (غريس) بالكاتب الشاب الطموح (توم) الذي يحاول إقناع سكان البلدة بتوفر الحماية لهذه المرأة وقبولها بينهم ، فيتم الرفض من قبل الجميع، وبغية إرضااهم يقترح (توم) أن تقوم (غريس) بتأدية خدمات اجتماعية لعوائل البلدة كتدريس الأطفال والعناية بكبار السن والعمل في الحقول مقابل قبولها بينهم، بحيث تخصص يوما لكل فرد أو عائلة لمدة أسبوعين من اجل التعرف عليها وكسب ثقتهم والاطمئنان لها.

تبدأ (غريس) في عملها بتخصيص يوم لكل عائلة، لكنهم لم يرغبوا بتحرير (غريس) من سطوتهم، حيث يستغلها الجميع بطريقة مذلة وقاسية وبشتى السبل، حتى

تحاول الهرب والتخلص من قسوة أهل المدينة واستغلالهم غير المحدود لها، غير انها تفشل بسبب طبيعة أصل البلدة التآمرية وتواطئهم، فترغم على تمديد مدة الأسبوعين، كشرط لإثبات جدارتها، وتستمر في محاولات الهروب إلى أن يصل والدها وعصابته ، وتطلب منه أن يعدم كل أهالي المدينة.

1ــ ان الحركية في الفلم لا تلحظ بشكل مباشر وإنما يمكن الشعور بها.

لا تشكل الصورة في الفلم مجرد معطى حسي ، بل ان كل تفصيل في الصورة يطابق او يتعارض بسلاسة من فكرة أومعنى، وحتى التطابق يراد به شيئ مختلف عن التشابه السطحي، (فغريس) الأنثى لا تختلف عن كل نساء بلدة (دوغفيل) لكنها تختلف عنهن في كونها جاءت لتحمل عن كاهلها كل الثنائيات المتناقضة، الخير والشر، الإنسانية والتوحش، الكبرياء و السذاجة، الحب والكره ، وبذلك كانت الشخصية الأكثر تأثيرا من الشخصيات النسائية اللاتي يرافقنها في الفلم .

وهذا التأثير والحضور وشبكة التواصل مع هذه الشخصية، ناتج عن ما يتوارى في عمق أفعالها، فهي لم تمارس الرذيلة لتنتج معنى البغاء، ولم تصبح ممرضة لعجوز مريضة لأنها طبيبة، ولم تعمل مزارعة في حقل احدهم لانها مهندسة زراعية، لكنها قامت بكل تلك الأفعال المباشرة، لترسم انطباعا خاصا عند المشاهد فبدونه لا يمكن أن نتوصل للهدف المضمر ومن خلاله يستطيع المشاهد أن يستقي المعنى .

ان الصورة المرئية التي يعرضها الفلم إنما تعمل على إحداث حركة ذهنية تتم داخل الشعور ، لان الصورة الفيلمية ومهما كانت ساحرة متكاملة الشكل ، إلا إنها لا تظهر لمجرد تقديم نفسها ، بل لتضيء الطريق للرسالة الفيلمية و تساعد على كشفها ، وبالتالي فان حركيتها لا تلحظ وإنما نستطيع الشعور بها كمشاهدين ، وبذلك يصبح إحساس المشاهد الذي هو خارج النص ألفلمي، تعبيرا عن ما هو داخله ، وبناءا على هذه الحقيقة يتم الاسترسال في تشييد تكوينات تجريدية داخل الفلم ، (فغريس) الجالسة القرفصاء تحت أقواس خشبية متتالية تصغر بالتعاقب ، سريعا ما يكشف أمامنا نمط آخر لتكوين واقعي يتمثل بالمنجم ، فأصبحت التكوينات فلسفية المحتوى كون ان مخرج الفلم لم يشأ ان يعبر عن فكرة التكوينات باعتماد شكلها المرئي الدارج كونه مدركا لآلية تفعيل ، مثل هذه التكوينات حيث ستكون أكثر إدهاشا من مجرد تقديمها بشكل مباشر ، فبرج الناقوس المعلق في (دوغفيل) كان يتجاوز فهمنا لبرج الناقوس المكتمل الذي يمكن ان نشهده كل يوم في أعلى أبنية الكنائس مثلا ، فأمست قوته لا تتمثل في اكتماله وإنما في عظمته

الداخلية فهو يمثل سطوة الزمن، فالكل ينصاع لدقات الناقوس أي كل أبناء بلدة (دو غفيل) وللسبب ذاته بدت الجدران التي تمتاز بواقعيتها المفرطة على مستوى الحياة اليومية والتي لا وجود لها في هذه البلدة الا من خلال خطوط مرسومة بالطبشور على ارض الاستوديو أكثر المناظر فنتازية في الفلم ، كونها تشكل ممارسة حديثة في استعمال هكذا صور في الفلم السينمائي الدارج المبني أساسا على التجسيد، وطرح هكذا رؤية للجدران داخل الفلم، إنما هو طرح نموذج صوري جديد يعد بمعناه سرا ، قد يفهمه المشاهد وقد يستنتجه، محققا بذلك متعه خاصة من خلال تلك الطريقة التضمينية التي منحته حركية خاصة، لم نشاهدها لكننا كمشاهدين أحسسناها وتفاعلنا معها، فالجدار الذي لم يشكل مثار تساؤل على مستوى الواقع على الرغم من كونه يواري خلفه قوى هائلة، كالعرف والتقليد والخطيئة والدفء والأمان، فجعنا الفلم في مواجهة حقيقية مع كل تلك القوى .

فالمكان في فلمنا النموذج حقق حركيته من خلال الإحساس به ، كونه اتخذ هنا طبيعة جديدة ، مجموع غير متبلور على مستوى الواقع ، لكن لا يستبعد أي حدث أو اثر داخله ، لذا صرنا نشعر بوقعه المؤثر، فالمجموع غير الموعود برؤية سابقة بات مجموعه من المواقع أو من الامكنه التي لا تتواجد بمعزل عن النظام الزمني ، وغير مستقل عن الشخصيات وأصبح له تأثير مزدوج ، الأول ينتج من الإحساس به وكأنه مكان واقعي بامتياز، والثاني هو التأثير المكاني للخواء الذي استطاع أن يحول قوة التجسيد التي افتقدها الفلم إلى طاقة تمد الأفعال والشخصيات بزخم مضاف ، كل ذلك تحقق من لا مكان حقيقي بل لا مكان أصلا، لا وجود الا لخطوط مرسومة على الأرض لكنها أملت علينا الإحساس بمكان على درجة عالية من الحركية والتأثير .

2ــ الواقع هو مصدر حركية البنية الصورية للفلم.

يمثل فلمنا النموذج ككل الأفلام الأخرى رؤية حسية بصرية، تلتقط مرئيات الواقع لتحيلها إلى صور ووقائع وأماكن وشخصيات درامية مؤثرة وذات فاعلية ضمن النص ألفلمي، وإذا كان في الفلم ثمة متسع للتجريد، فهو يمثل حقيقة يراد اكتشافها وإعادتها إلى جذورها الواقعية ولكي تكون هذه الحقيقة أكثر جلاء ودقة، سنستعرض أكثر البنى تجريدا في فلم (دو غفيل) وهي لقطة لمخطط علوي للبلدة الصغيرة تم تصويرها بالكامل داخل أستوديو واحد، أرضية الأستوديو سوداء وجدران البيوت مرسومه بالطبشور على الأرض فالبلدة داخل الفلم لا تمتلك جدران حقيقية، وعند مشاهدة مشهد مصور داخل غرفة في إحدى المنازل، نستطيع رؤية سكان البلدة في خلفيات اللقطة .

إن هذه اللقطة أسهمت في الكشف غير المباشر لطبيعة البلدة وتكويناتها، ومع كل ما تحمله من تجريد إلا إنها بقيت عند حدود الانطباع التلقائي الخارجي، وعند تخوم وعي شبه بدائي بالواقع المعاش، فهي بنية متجذرة من الواقع ومستمرة في فرض هيمنتها على الحياة الاجتماعية التقليدية على الرغم من كل ما تحمله من تجريد، يراد منه وضع المشاهد أمام حقائق حياتية معروفة دون أن تفصح عنها بشكل مباشر .

فالمرتسم أعلاه هو واقعي بامتياز، مكان منعزل عن العالم يحده الظلام الذي ينهي حدود البلدة، وكل البلدة واناسها وشخصية (غريس) التي اقتحمت المكان أخذت من المكان صفاته المنعزلة، ووحشة المكان تكشفت مع الشر والظلم والقسوة التي مورست ضد (غريس) ، وبذلك امتلك ذلك المكان الذي يتسم بالعزلة مثل عشرات الأماكن المرتسمة بنفس الشاكلة على مستوى الواقع مع انه جاء بشكل يتسم بالتجريد .

ويبقى الواقع فارضا هيمنته على الفلم سواء اعتمد التجريد أم التجسيد، فالمعلق داخل الفلم يخبرنا بان الجو ماطر ألان في (دو غفيل) مع إننا لم نشاهد مطرا، إلا ان الكلمة التي لم يرافقها تجسيد صوري للمطر كانت كافية لاستحضار صورة أو إحدى صور الواقع الممطر، فانصهر المسموع داخل سلسلة الصور الفيلمية وكأنه جزء منها بل كأنه جزء من اللعبة التجريدية التي اعتمدها الفلم، وبذلك حققت الصورة السمعية قبولها التام، لكننا نفاجأ فيما بعد برؤية الضباب والثلج متجسدة في مشاهد أخرى لاحقة، وأخذت موقعها في سياق البنية الفيلمية بشكل سلسل وكأنها وحدة صورية واحدة تماما كما حصل مع الأبواب التي أصبحت مجرد ظاهرة صوتية ، وسماع نباح الكلب الذي رافق ترسيمة الكلب الطباشيرية على إسفلت الشارع، فأصبح التجسيد والتجريد وكأنه جزء واحد من الواقع، أسهم كليهما في تفعيل حركية البينة الصورية في الفلم وجعل منها قوة مندفعة بعيدا عن البنية التجريدية للمكان التي فاجأنا بها الفلم، وبالتالي بدا الواقع كمصدر جوهري فاعل لحركية كل البنى الصورية التي يحفل بها الفلم.

حتى ان تجاوز بعض القواعد الفيلمية المتبعة على المستوى التقني المتبع مع فلمنا الروائي (دو غفيل) كان له صداه في تأكيد حقيقية كون الواقع يمثل مصدر حركية البنية الصورية، فآلة التصوير غير الثابتة ، والانتقالات العفوية ، واستخدام الهاند كاميرا كلها جاءت بغية خلع السمة الواقعية على الإحداث، وهي استخدامات ترافق الأفلام الوثائقية عادتا لتؤكد على مصداقية الحدث الواقعي، وتوصيفها في فلمنا النموذج أعطى الفلم زخما

مضافا من خلال استحضار الواقع بأقرب صورة ، هذا الواقع الذي يشكل مصدر حركية الفلم .

وفلمنا النموذج لم يتحدث عن الواقع ، وليس ثمة وصف حقيقي واضح المعالم له داخل الفلم، فالواقع لم يدخل في الفلم باعتبارية الوعاء الذي يحتضن الحدث ومع ذلك كان مصدر حركية الفلم والبيئة الاجتماعية مقترنة بسير الإحداث وشخصيات الفلم متواشجة تماما، حتى باتت مساوية للعلاقة المتبادلة بين الواقع والذات التي تشغله.

3- إن حركية النص ألفلمي تبدأ مع اصغر عناصره مرورا بتكوين الدوال وعوالم الدلالات

ان النصوص الفيلمية تخلت إلى حد كبير عن النزعة التقريرية عندما أدرك الفنان السينمائي ، ضرورة عدم طغيان الهموم الحياتية على الهموم الفنية والإبداعية، فحقق الفلم السينمائي بذلك نضجا على مستوى الرؤية والبناء، وفي فلمنا النموذج يمكن متابعة الاستخدام الأمثل للأدوات الفيلمية، حتى وان بدت وكأنها طريقة بدائية، [مثل استخدام الكاميرا المحمولة على الكتف عند متابعتها لحركة الممثلين أينما ذهبوا بطريقة غير مصممة حرفيا، حيث أتاحت لهم حرية الأداء وأيضا إلقاء حواراتهم دون الاصطفاف وانتظار وصاية الزاوية المقررة سلفا، كذلك المونتاج الذي بقى بعيدا عن قواعده الدارجة، فغياب القطع السلس أسهم في خلق دلالات نفسية واجتماعية ترتبط بالإيقاع الرتيب لمدينة (دوغفيل) المعزولة، وأيضا الإضاءة التي كانت تعمل على فصل الشخصيات عن المقدمة والخلفية، فالشخصيات موجودة داخل الكادر لكنها غارقة في عتمه شفافة فرضتها طبيعة البنية التجريبية للفلم، فالشخصيات وان كانت حاضرة في العتمة إلا ان دورها في الأداء لم يحن بعد، وهذا الأسلوب الذي اتبع في فلم(دوغفيل) إنما كان مبعثا دائما لدلالات جديدة تسهم في حركية النص ألفلمي.

والمشاهد الذي لا يهتم لمثل هذا الأسلوب، يفهم البنية الفيلمية فهما بائسا شانه شان الذي لا يتحسس شحوب الألوان وضمور التكوينات داخل الفلم، فهذا الأسلوب في معالجة مفردات اللغة الفيلمية، شكل الطابع المميز لبنية النص ألفلمي برمته وهو بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار داخل الفلم، وقد تجابه عناصر البنية الفيلمية صعوبة تغيير نمطها التقليدي، لان المشاهد البسيط لا يحفل بالصورة الشائكة وتعقيداتها، سالكا طريق الرغبة الايجابية للوصول إلى المعلومة الواضحة أو التقبل السلبي، وبمثل تلك الصور والعناصر تقل حركية النص ألفلمي لكنها لا تتلاشى بشكل تام، فقد حققت مجموعة

الصور بالأبيض والأسود والتي عرضها الفلم في مشاهده الأخيرة ، والتي تمثل أمريكا أبان الكساد الاقتصادي في ثلاثينيات القرن الماضي، حيث الأطفال والنساء والرجال الجياع وكذلك الصور الملونة للمعوقين والعجائز والمتسولين قرب القمامة يبحثون عن بقايا الطعام، ومن ثم عرض صور أمريكا المعاصرة، كلها تمثل طرحا مباشرا لكنها حققت صداها داخل الفلم على الرغم مما تحمله من تقريرية ومباشرة في ذلك الطرح .

غير إن هذه المباشرة التي أسهمت إلى حد ما في حركية النص ألفلمي، تختلف في قدرتها الحركية عندما تقارن بمشهد مزح رسم الكلب مع صورة الكلب الحقيقي(موسز) وهو ينبح باتجاه الكاميرا التي تتحرك نحوه ، واعتراف (غريس) السابقة لرجل العصابة الذي يرافقها عندما منعته من قتل الكلب قائلة : انه غاضب مني لأنني أخذت يوما عظمته.

فالحركية في فلمنا النموذج لم تنتج من الخروج عن المألوف أو الابتعاد عن بؤرة العمل، بل من خلال استحضار الخاص من اجل العام، وبهذه الطريقة وضعتنا اصغر العناصر البنائية في الفلم في فضاءات المجاز، وبذلك كانت حتى الصور التقليدية في الفلم أوسع افقا وأكثر جرأة من مثيلاتها على مستوى الواقع.

4ــ الحركية تنتج عن الحركة داخل الفلم لكنها لا ترتبط بها تحديدا

صحيح ان أولى مهام الفلم هي الإنتاج المتواصل للحركة، لكن الممارسة الأكثر صعوبة هي تلك القدرة التي تجعل ذلك الدفق الحركي جديرا بالثناء، وقادرا على إنتاج معنى غير المعنى الأصلي المرتسم للحركة على مستوى الواقع، ويتحقق ذلك متى ما استطاع المنجز الحركي الذي بين أيدينا (أي الفلم) قادرا على تفعيل ذهنية المشاهد لاكتشاف ما هو أغنى من الحركة المرئية، ان من شان هذا التفعيل، كما من شان التعبير عنه، أن يتيح لنا فرصة التمعن بغير المرئي من الحركة بنفس طريقة التمعن بالأشكال الحركية المعروضة، وبذلك يكون الفلم قد حقق لنا إشراك المخيلة دون أن تتملكنا الحركة آو الإبهار الحركي كما هو شان فن الرقص وحركات الخداع البصري، وهذا هو ديدن الحركة في الفلم بعد أن اضمحل دورها الابهاري مع السنوات الأولى لاكتشاف السينما.

والحركة في فلم (دو غفيل) كانت منتجة بمعنى انها كانت تمتلك قدرات حركية تماما كالتي يمتلكها أي عنصر فاعل داخل الفلم فعينا (غريس) تتحركان بطريقة موضوعية، حيث الكشف الغير مباشر للشخصية الإنسانية من خلال حركتها الفيزيائية، وبذلك لم تبق المشاهد عند حدود الانطباع التلقائي الخارجي، بل أخرجته من تخوم الوعي الحسي

البدائي لينتج معانات إنسانية معقدة، وتجعل السرد يكف نهائيا لتبقى هي من تعبر عن معاناة صاحبتها في حين يبدو (توم) الذي يتسم بسعة الحركة والتنقل الملحوظ داخل تلك المدينة الصغيرة، منتجا لحركة غير مستمرة ولا تسهم في حركية الموضوع، كونه بدا مشلول الإرادة إزاء قوة أهل (دوغفيل) الطاغية، فينكمش في سلبيته معبرا عن أقصى درجات الاستسلام والإخفاق، ولم يقدم (لغريس) إلا اليسير الذي يكاد لا يذكر، فتحول إلى مجرد شاهد سلبي على سلوكيات أهل مدينته التي اتسمت بالانحطاط والخسة، فهو إزاء هيمه كاملة لمفردات الإحباط والهزيمة في الوقت الذي يشهد منتهى درجات اليأس والاستسلام الذي تعيشه (غريس)التي وعدها بتقديم العون .

فحركية الموضوع إذا لا تتطلب الحركة بالضرورة ، ففهم شخصية (غريس) وفاعليتها أنتجتها عوامل أخرى بعيدة عن الحركة التي لا تزخر بها مدينة صغيرة بائسة مثل (دو غفيل) وهكذا فالبطلة التي تركت مدينتها الكبيرة ووالدها صاحب الجاه والثروة، وجاءت تحمل معها شرخا أخلاقيا يستقر في صميم شخصيتها، تجد نفسها داخل هذه المدينة البائسة منسحقة بفعل الواقع الذي تعيشه هذه المدينة، لذلك صغرت نفسها وقبلت بالإذعان مثلما صغر عالمها الذي بات يدفعها إلى التعاسة والبلادة والموت البطيء، لقد أسهمت شخصية غريس في بلورة تصور فلسفي عن العالم والكون لواقع معاش وإسقاط القناع الزائف واظهار الوجه الآخر للإنسان المختفي خلف القيم والأعراف والتقاليد، كل ذلك متحقق من خلال عالم تضيق به الحركة ومع ذلك حقق نضجا كبيرا على مستوى الرؤية ، وبذلك نصبح أمام حقيقة جلية وهي إن الحركة الفيلمية قد تحركنا لما فيها من رموز وإيماءات بطريقة اكبر من ذات الحركة .

وبخلاف ذلك قد تسهم الحركة في تحقق حركية الموضوع إذ قدمت عينتنا الفيلمية (دوغفيل) توظيفا جميلا للحركة الخارجية- الفيزيائية غير المنتجة على مستوى الفعل الداخلي للفلم لكنها منتجة على المستوى العام للمعنى (فغريس) التي تقدم جسدها ثمنا للخلاص والخروج من البلدة تتفق مع سائق سيارة الحمل أن تقدم ما عليها، مقابل إخراجها بسيارته، وبعد أن تم كل شيء ، خبأها مع التفاح في حوض عربته لتهريبها ، لكن المفاجأة إن صاحب العجلة دار بها حول البلدة وأرجعها ثانية إلى الشارع الرئيس، حيث كانت (غريس) غافية وسط ثمار التفاح عندما أزاح عنها غطاء العربة وكشف لأهل البلدة عن نيتها في الهروب من جديد، فقد كانت معالجة المشهد موفقه وحققت صداها الجمالي عندما اعتمد المخرج على حركة السيارة غير المنتجة، حركة أشبه بالحركة

الوهمية على الرغم من إنها حدثت على المستوى الفيزيائي، لكنها لم تكن محققه للفعل الأصلي المراد لها، بل عملت على تحقيق فعل مناقض للفعل الأساسي فأنتجت معنى جديد وبذلك حققت الحركة فاعليتها وأسهمت في تحقيق حركية الموضوع.

النتائج:

1ــ ان حركية النص في نموذجنا ألفلمي (دوغفيل) بدأت مع اصغر العناصر التي أسهمت في تشكيل لقطات الفلم مرورا بتكوين الدوال وعوالم الدلالات في كلية النص ألفلمي.

2ــ ان حركية النص ألفلمي المتمثلة بكل عناصره البنائية في فلمنا النموذج كانت هي الحامل الحقيقي للمعاني وهي التي أسهمت في توسيع أفق انفتاح تلك المعاني.

3ــ ان استثمار معطيات الواقع بطريقة تميل إلى التجريد في فلم (دو غفيل) شكل مصدرا للأفكار المحركة للفلم.

4ــ ان أغناء الحركة في فلمنا النموذج تحقق من خلال قدرتها الحركية العالية وليس نتاج الزخم الحركي الفيزيائي الذي كان يفتقر إليه الفلم بالأساس .

5ــ ان التشكيل البنائي التجريبي لفلم (دو غفيل) زاد من حركيته حتى بات ما هو خارج الفلم من معان ودلالات تعبيرا عما هو داخل الفلم .

الاستنتاجات:

1ــ ان الحركية في الفلم لا تتحقق من مجرد تقديمه للأشياء والوقائع بل تتحقق عندما تصبح تلك الأشياء قادرة على الإفصاح عن رؤية لها.

2ــ يعد مفهوم الحركية آلية خاصة في فهم نسيج النص الفلمي .

3ــ ان مجاراة الحركية الواسعة للنص تتطلب مرجعية فكرية عالية من قبل المشاهد.

4ــ ان اللمسة التجريدية والابتعاد عن المعالجات السائدة والتقليدية تضفي على الفلم قدرات حركية مضافة .

المصادر والهوامش :

1. ا.ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، ت: حياة شرارة، بغداد، وزارة الثقافة، 1978
2. احمد جبار، البناء الدلالي لسردية الشكل السينمائي، بغداد، دار ومكتبة عدنان، 2015
3. أحلام محمد عبدا لله ،تحولات الزمن وحركية الصورة (انترنيت)c:iusers lah med
4. أمير العمري، اتجاهات في السينما المعاصرة،القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1993
5. جاستون باشلار، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، بغداد، دار الجاحظ، 1980

6. جان فرانسودوروكي، معجم العلوم الإنسانية، ت:جورج كنورة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006
7. جيل دولوز، فلسفة الصورة، ت: حسن عودة، دمشق،منشورات وزارة الثقافة، 1997
8. جون هوارد لسون، السينما العملية الإبداعية، ت:علي ضياء الدين، بغداد، دار الشوؤن الثقافية، 2002
9. دانيل فرانبتون، الفلموسوفي نحوة فلسفة للسينما، ت:احمد يوسف، مصر، المركز القومي للترجمة، 2009
10. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992
11. زهير الخويلدي، شذرات فلسفية العولمة وحالة الفكر، لندن، دار كتب، 2010
12. عبد الرزاق الزاهير، السرد ألفلمي، المغرب، دار بوتيفال للنشر، 1994
13. مختار لزعتر، التأويلية من الرواية إلى الدراية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007
14. تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ت:فخري صالح، بغداد، دار الشؤن الثقافية، 1992
15. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، مكتبة لبنان، 1986
16. منصور نعمان، المكان في النص المسرحي، الأردن، دار الكندي للنشر، 1999
17. طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، ت:سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010
18. هنري اجيل،علم جمال السينما،ت:ابراهيم العريس،بيروت،دار الطليعة،1980

Action and Its Conceptual Dimension in the texture script cinematic

Dr. Alaa AL deen almajed
University of Baghdad
College of fine arts
Department of cinema and television

Abstract:

Researchers have tackled in the field arts in general and in the film industry conceptual action but they did not lackled kinetic and select researcher its little as follows (Action and Its Conceptual Dimension in the texture script cinematic)

The study ensures the research problem and the need for it : which crystallized by asking the following (what is the kinetic and what is tmtheladtha in the film) then goal of the researches and seal dismissal identify the most prominent of the terms contained in the title and (theoretical frame work) the researcher carried by dividing two section after that sample analysis (film dogville directed by lars von trier) then then the findings and conclusion.