ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية التي تصدرها كلية الفارابي الجامعة

البناء الايقاعي للشخصية السينمائية في الفلم الروائي
(فلم البرتقالة الميكانيكية انموذجاً)

د. سلام يوسف دبي محمد العنزي [*]
[*] كلية الفارابي الجامعة/ قسم الإعلام الرقمي/ العراق-بغداد
Author Email: drsalamyosef12@gmail.com

المستخلص

ان الشخصية السينمائية هي محور الحكاية الفلمية وانها على علاقة بأيقاع الفلم وتتابعه ,فيبرز دور مهم للشخصية في رسم ايقاعها الخاص بها ،وكيف يتنامى ايقاعها الدرامي عبر الاحداث وتطورها، فوجد الباحث أنها ظاهرة بارزة في الفلم السينمائي لذا جاء هذا البحث الموسوم (البناء الايقاعي للشخصية السينمائية) والذي انطوى على اطار منهجي فيه مشكلة البحث التي تحددت بالسؤال التالي: ما هو دور الشخصية السينمائية في رسم ايقاع الفلم الروائي من خلال تنامي ايقاعها الدرامي ونموها كشخصية بتحولاتها منذ بداية الفلم حتى نهايته؟ ، وهناك الفصل الثاني الذي احتوى الاطار النظري والذي تضمن ثلاثة مباحث:-

المبحث الأول : دلالة الايقاع في الطبيعة والفن وتناول هذا المبحث التجارب الايقاعية في الحياة والطبيعة وباقي الفنون.

اما المبحث الثاني: بنية الايقاع الفلمي وعلاقته بعناصر اللغة والسرد وقد ركز المبحث على ايقاع الفلم وارتباطه بنص الفلم والاحداث المسرودة وتجسيدها لغوياً.

المبحث الثالث: البنائي الايقاعي للشخصية سينمائية فقد تناول الباحث ابعاد الشخصية السينمائية وكيانها السايكولوجي والفسيولوجي والسوسيولوجي وكيف تنمو وتتحول وتتبدل وكيف تنتهي، وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لما وجد فيه مناسباً لطبيعة البحث كما واختار ايضاً فلم البرتقالة الميكانيكية للمخرج ستانلي كوبريك كونه مناسباً و اهداف البحث ، وقد تم التوصل الى أهم النتائج وهي ان الشخصية السينمائية قابلة للتحول والتطور ، بل يمكن من خلاله افعالها خلق شخصية مختلفة عما بدأت به ، أما من اهم الاستنتاجات التي تم التوصل اليها هي ان إيقاع الشخصية أمر ذو بناء معقد يغوص في عمق البنية الدرامية للحكاية السينمائية والبنية البصرية على الشاشة.

الكلمات المفتاحية:- السينما ، الشخصية، السرد، الإيقاع ،الشخصية السينمائية .

•الفصل الأول (الاطار المنهجي)

- **مشكلة البحث :- تعد الشخصية السينمائية المحور الأساس للحكاية الفلمية من حيث تجسيدها للفعل والفكرة على الشاشة وهي بدورها هذا فأنها تدخل في علاقة مهمة جداً بالنهوض بأيقاع الفلم كله ومشكلة البحث تتحدد بما يلي: ماهو دور الشخصية السينمائية في رسم ايقاع الفلم الروائي من خلال تنامي ايقاعها الدرامى ونموها كشخصية بتحولاتها منذ بداية الفلم حتى نهايته.**

- **اهمية البحث :- ترجع اهمية البحث من خلال تناوله لاحدى المشكلات في الافلام الروائية والتي تعتمد على ابراز دور البناء الايقاعي للشخصية السينمائية بأعتباره احد عناصر اللغة السينمائية من خلال تسليط الضوء على الكيفية التي يتعامل بها المخرج مع الشخصية كما ترجع اهمية الى تسليط الضوء على العلاقة بين تنامي الشخصية وايقاعها.**

- **هدف البحث :- يهدف البحث الى ابراز اهمية البناء الايقاعي للشخصية والتعرف على خصائص الايقاع وتحقيق الجذب والتتبع لدى فلم من افلام المخرج ستانلي كوبريك.**
- **حدود البحث :- تحدد البحث بالفترة الزمنية من خلال العينة (١٩٧١) والذي سوف يتم تحليلها في فيلم البرتقالة الميكانيكية للمخرج ستانلي كوبريك.**

- **تحديد المصطلحات :- ان علماء اللغة يختلفون في الاشتقاقات اتجاه المصطلح الواحد فكيف يكون الحال عندما يواجه الباحث في غير الحقول اللغوية والادبية مصطلحاً، ولذا فان للمفكرين الغرب عشرات الاشتقاقات المصطلح واحد ، ولذلك فان المعنى الاصطلاحي اللغوي لمصطلح البناء يشير الى ما بني بنياً وبنيانا، ويقال(كـــانهم بنيان مرصوص) أي الملصق ببعضه البعض، وهي من باب التسمية للفعول بالمصدر، وايضاً بنى الكلمة، الزامها البناء واعطاها بنيتها، أي صيغته اما الايقاع فهو اتفاق الاصوات وتوقيعها والوقع الواحدة ،وقعه، أي وقعة الضرب الشيء بالشيء، (سمعت وقع المطر) ومن هنا فان البناء، أي البناء الايقاعي للشخصية في الفلم الروائي يبدد الغموض لدى الملقي ويستحوذ عليه.**

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول دلالة الإيقاع في الطبيعة والفن

تعتبر التجارب الايقاعية واضحة المعالم في الحياة ،منها ضربات القلب او حركة الرئتين وكلاهما تعملان ايقاعاً بتمدد وتقلص متتابعتين لا نهاية لهما ونهايتهما يعني توقف ذلك الايقاع وعليه فان الاشياء التي لها ايقاع تاخذ شكل تلك العمليات وكذلك حيويتها كما ان الترجمة الايقاعية ترجع الى اساس علمي هو ان الايقاع يظهر وكانه يشبع التطلع الطبيعي للحركة المتنامية التي تكون اكثر انتظاماً من الحركة الاعتباطية وغير المنتظمة وغالباً ما نجد انفسنا متجهين نحو الايقاع الناتج من نظام معين وغالباً ما نتكلم عن قوته الجاذبة لذلك فان الايقاع يعني الانتظام والتكيف.

الايقاع اليومي: يعرف التغير من حال الى اخرى خلال ٢٤ ساعة باسم الأيقاع اليومي **circadianrh** وامزجتنا تتنوع في اليوم الواحد بين الرومانسية والواقعة ومشاعرنا تتبدل من البهجة الى الانقباض والمشكلة المستعصية هي نفسها بسيطة تكتشفها ربما ليلاً وعند الصباح تعرف التغير هو موقفك النفسي والعاطفي اتجاهاً وتبدا بعدها نفس التقلبات ونفس الايقاع، والحقيقة اننا لسنا وحدنا اصحاب ذلك الايقاع اليومي من المعروف ان كثيراً من فصائل الحيوانات تهاجر وتتزاوج طبقاً لمواعيد زمنية ثابتة في فصول السنة وكذلك هجرة الطيور شمالاً او جنوباً تتحدد باوقات زمنية معنية وتعاود ايقاعها في فصل اخر من السنة التالية بل والنباتات ايضاً، فمعظم النباتات تتفتح ازهارها لمستقبل النحل والفراشات في مواقيت نهارية محدد ولعل سلوك نباتات دوار الشمس يقترب من الترجمة الحرفية للايقاع اليومي في عامل النبات وحتى الفطريات والحيوانات الأولية يبدو من رصد نشاطها انها تميز بين الليل والنهار واما الايقاع الفلمي فيحدده مارسيل مارتين بانه "يولد من تتابع اللقطات طبقاً لعلاقتها من ناحية الطول (وهو) بالنسبة احساس بالاستمرار، يحدده في نفس الوقت الطول الحقيقي للقطة ومضمونها الدرامي، الذي تتراوح قدرته على ربط المتفرج شدة وصفاً ومن ناحية الضخامة التي تترجمها صدمة سايكولوجية تزداد قوتها كلما كانت اللقطة تتضمن منظراً أكبر تقارباً"[١] (مارتن . (٢٠١٧) ،ص٤٥).

تمكن علماء اخيراً من رصد مكان يدعى (الساعة البيولوجية)في جسم الانسان بعد اكتشاف مجموعة من الخلايا العصبية تقع وسط المخ تعرف بالنواة فوق التصالبية **Supra Chiasm tics nucleus** ويبدو انها وركز التحت في الايقاع اليومي وتتكون هذه النواة من جزئين جزء يوجد في النصف الايمن من المخ والجزء الثاني في النصف الايسر منه وكل جزء يتكون من عشرة الاف خلية عصبية ملتسقة ببعضها البعض وتقوم على تنظيم الجداول الزمنية والتنسيق مع بقية الخلايا للوصول الى ما يجب ان تكون عليه انشطة الجسم على مدار اليوم، وعمل هذه النواة يرتبط بالضوء الذي يعمل على خلق التزامن بين الساعة الداخلية ودورات النور والظلام في العالم الخارجي ، دورة النور والظلام على سطح الارض تمثل ايقاعاً مرتبط بايقاع دوران الأرض حول نفسها ومن ثم تداول الفصول بينما بينها من خلال دوران الأرض حول الشمس. وظاهرة المد والجزر وحدوثهما مرتين باليوم هو ايقاع ازلي من الطبيعة.

صيرورة الانسان هو نقطة وجنين رحم امه ثم نموه ومراحل تطوره ومن ثم ولادته ونشأته واستمرار حياته حتى مماته

تستمر ايقاعات دورة الحياة مراراً وتكراراً، في رسوم الكهوف الأولى كان الانسان يرى فيها النفس والارادة وكان لرسومه ما يعتبره تجسيداً لقوى الطبيعة لان فنان العصر القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة كان ينتج حيواناً حقيقياً لأن عامل الخيال والصورة ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد اصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه ، فالتشبيه والمقارنة كانا عفويين و لم يتدخل المنطق بعد في تشكيل هذه الصورة ولكن عندما بدا الانسان يتحول من كينونته البيولوجية وبدأ يتصرف بتخطيط مسبق وصقلت مهاراته الاجتماعية بدأ يتحرر من أسر الطبيعة ، "و اول خطوة في هذا التحرر هي عندما بدأ الانسان يتعرف عما يحيط به و بالاخص ما ينفعه ويضره ، وهنا تتداخل الصورة مابين الطبيعة والمجتمع وبدأت الأشياء تصبح صلة وصل ما بين الطبيعة و الفرد- الطبيعة والمجتمع "[٢](الهاشمي ٢٠١٠،ص٤٩).

بدات محاولات الانسان بنقل جمال الطبيعة على حجر او ورق او غير ذلك فبالبدء كان يرى السماء والبحر و الجبل و الحيوان كصورة تجريدية ليس لها معنى عميق "ولعل في (البرمينذس)لأفلاطون من اقدم ما وصلنا عن مفهوم الصورة حيث يرد فيه (يبدو لي ان هذه الصورة تنتصب في الطبيعة بمثابة نماذج ، و ان الأشياء الأخرى وانها اشباه لها و ان مشاركة الاشياء الأخرى للمثل ليست سوى مماثلة لها "[٣](المصدر نفسه ،ص٥٢) .

" الفن عند افلاطون قائم على المحاكاة والفن يحكي العالم الخارجي ، لقد تسائل افلاطون في جمهورية : هل الرسم محاولة لمحاكاة ما هو حقيقي كما هو ، أم المظهر كما يظهر؟ هل هو محاكاة لمظهر او لحقيقة ؟ فهذا العالم لا يكفي ، انه ظل لعالم المثل وانما نحن لا نرى منه الا مظهره فحسب فكأن العالم الذي نعيش فيه يوجد نوع من الريف تم نتيجة محاكاته لعالم المثل ، ومن هنا لا تطابق بين الصورة الموجودة و الانموذج ، فيأتي الرسام فيرسم صورة لعالم الطبيعة كما تظهر له ، فيزيف بدوره و يشوه الواقع في رسمه فكأن الفن تزييف لتزييف "[٤](مجاهد ،١٩٨٦،ص١٦٨)

تكون النتيجة ان الرسم وكل اشكال المحاكاة اعمالها بعيدة عن الحقيقة وتأكد لنا ان هناك فرق بين الفن والاصل، والفن ليس هو المفاهيم بل الفن تعبير عن المفاهيم بصور "كما حدث مثلاً في مفهوم الخلاص المسيحي كما عبر عنه دوستويفسكي في رواية الجريمة والعقاب ،وهذا غير موجود في فلسفة افلاطون عندما ذكر بأن الفنان يمكنه ان يعبر عن مثال الجمال، واذا كان افلاطون قد حاول ان يقوم بعملية التشريح هذه لطبيعة الفن فأنما من اجل ان ينتقل الى الكلام عن وظيفة الفن وهو دائماً ما يخلط الكلام فيها ولو قد سأل افلاطون نفسه بالرغم مما يوصيه الفن المسرحي من الوان التقليد والمحاكاة وبالرغم مما يوصيه بكل ما اختلط فيه من فنون الموسيقى والشعر والرقص والغناء بمختلف درجات المحاكاة، هل يريد الفنان فعلاً ان يقلد ويحاكي وما هدفه المهم كان العنصر الاختلافي هو المسيطر على تفكير افلاطون ولذلك كان كثير الكلام عن وظيفة الفن اكثر من كلامه عن طبيعة الفن."[5](نفس المصدر،ص١٧٠).

من الفنون التي طالما شرع الفنان الخوص في غمارها والبحث في ثناياها هي الفنون المسرحية، ويمتلك المسرح إيقاعا خاصاً به حيث يهدف ذلك الايقاع الى الامساك بعنصر اثارة المتعة لدى المرسل اليه من خلال التحكم ببناء الشخصيات وخلق التوافق والانسجام بينهما وبين العناصر الساندة لها، وتكمن الصعوبة في ضبط الايقاع والتحكم فيه ضمن انسياق العرض المسرحي الأخر كونه متضمناً في هذه الانسان وداهماً لها وكذلك بكونه تجربة تلقي لاحقة بالعرض لا يمكن التنبوء بتحققها

الا في لحظات العرض، لحظات الارسال والتلقي التي تحكم طرفي العرض "منتجو العرض والجمهور وهي لحظات مشحونة بالقلق والانفعال قد ترتقي بالاداء المسرحي وتسمو به او تهبط به وتسطحه تبعاً الاتصال المتحقق انياً، الايقاع حسن فطري يمكن تنميته وتطويره بالمعرفة والتجربة وهو واحد من مقومات التجربة الإبداعية واشتراطاتها في الفن عامة والمسرح على وجه الخصوص لما يمتاز به هذه الفن من تداخل العناصر السمعية والبصرية في منظومة العرض وصعوبة السيطرة عليهما وعلى تحديد وضبط مدياتها بغرض خلق توازن جمالي بينهما كذلك الى الالية والمباشرة التي تحكم عملية التلقي."[٦٢]

الإيقاع في العض المسرحي،جريدة الصباح٢٠٠٦)

يتشكل الايقاع في العرض المسرحي من مجموعة اتساق فرعية تنتظم في نسق ايقاعي كلي هو ايقاع العرض ويختلف الايقاع من مسرحية الى اخرى بحسب مرجعيتها المذهبية والجمالية وكذلك الى الصفة المحلية التي تعبر عنها ، والايقاع في المسرحية التقليدية البناء : تعتمد على البناء الهرمي للمسرحية التي تتكون من مجموعة من الفصول التي تقسم بدورها الى مجموعة من المشاهد وهنا تجزء الى وحدات اصغر تسمى الأفعال وعلى وفق هذا البناء بشكل الهرم الايقاعي لهذا الخط من المسرحيات واذا ما شعرنا في تقصي الايقاع من قاعدة الهرم أي من الأفعال التي تشكل اصغر وحدة بنائية في الهيكل الأنشائي في المسرحية وبما ان الفعل هو البنية او القصد الذي تتحرك بموجبة الشخصيات في التعبير عن ذراتها الدراسية لذا فأن الضربة الايقاعية للفعل ستشكل اللبنة الأساس في الهيكل الانشائي للايقاع المسرحي وبما أن الممثل يعتبر العلامة الكبرى في العرض المسرحي والمحكم بالافعال لذا فأنه يتحمل العبء الأكبر في التجربة الايقاعية للعرض، مما يوجب عليه امتلاك الحس بايقاع وبعملية ضبط وتحديد مدياته على مستوى الاداء الفردي أولاً، وبالتناغم مع ايقاع الممثلين الاخرين ، ثانياً بالتوفيق مع التقنيات السمعية والبصرية لعدم الايقاع المشهدي ان التحكم بعملية التسريع والابطاء في الحوار والحركة وكذلك عملية التشديد والتأكد من الألقاء والتحكم في الوقفات والصمت تشكل جوهر الضربة الايقاعية للفعل ، ومن مجموعة الضربات الايقاعية للأفعال يتكون الايقاع المشهدي واذا ما تمكنا من التحكم بايقاع الأفعال أمكنن الانتقال الى ضبط ايقاع المشاهد والفصول بيسر ومرونة ومثلما لكل فعل ايقاعه كذلك لكل مشهد ايقاعه ينتظم في ستراتيجية المخرج التي تخدم مقترحه الاخراجي ويتكون الفصل في المسرحية تقليدية البناء من مجموعة من المشاهد ولكل مشهد وظيفة محددة في انشائية الفصل وفي معمار المسرحية وتبعاً لهذا التوصيف بشكل هيكل الايقاعي للمسرحية فمشاهد الفصل الاول ولكونها مشاهد استهلالية تهدف الى التعرف بشخصيات وعلاقتها والى الايحاء بنواياها، فأنها تتسم ببطء الايقاع الذي ما يلبث أن يتصاعد في الفصول اللاحقة وفق الية متنامية ومتراتبة تقودها وتوجهها الافعال، حيث تتكشف النوايا التي يتولد الصراع بين الشخصيات الى ان تصل الى الذروة حيث يصل الايقاع ابعد مدياته وكلما طال زمن العرض وتنوعت مساراته الدرامية، ازدات صعوبة التحكم بالايقاع وبالتالي صعوبة اشباع حاجة المتلقي المتطلع الى تحقيق الفائدة والمتعة الجمالية التي دعته الى التخلي عن التزاماته الاجتماعية ومتعة الاخرى التي يمكن ان تتحقق بيسر ودون تجشم عناء المشاهدة مع ما يترتب عليها من التزامات مادية بغية اشباع هذه الحاجة وطبقاً لهذا الفهم لوظيفة الايقاع في العرض يمكن الحكم على فاعلية الاتصال المسرحي الذي يعتبر واحد من اهم اهداف أي عرض مسرحي.

اما في الموسيقى فلا شك ان الايقاع احد مكونات الاعمال الموسيقية وان كما تصفه الدراسات الموسيقية وهو تقسيم الزمن بنفرات تتوالى فتحدد النغم وهو ايضاً النبض المحسوبة زمنياً، ونجد الايقاع لا يتعلق بالموسيقى وحدها ومن الطبيعي ان يكون من مكونات النشاط الانساني على كل صعيد وانه ايضا أي ايقاع نظام التعاقب الضربات بكيفية معينة ومتطابقة تبرز

مختلف القيم الزمنية، والايقاع في المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية: انه صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والرقص كما تبدو ايضاً في كل الفنون المرئية فهو القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من اعمال الادب و الفن ، ويستطيع الفنان و الاديب ان يعتمد على الإيقاع باتباعه ثلاث طرق وهي التكرار والتعاقب والترابط .

●المبحث الثاني

بنية الايقاع الفلمي وعلاقته بعناصر اللغة والسرد

ان للفلم ايقاعاً وان ما نسميه بالايقاع السينمائي ليس هو ادراك العلاقات الزمنية بين اللقطات بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشبعها ،فالامر هنا لا يتعلق بأيقاع زمني مجرد بل بالايقاع الانتباه، ان المتفرج لا يسعه ان يدرك العلاقات الداخلية بين مدد اللقطات لان التقاطه للزمن كما في الحياة نفسها وجداني بحت "فايقاع الفلم مرتبط بنص الفلم والاحداث المسرودة المنطق رؤية تجعل الرواية وجوداً لغوياً قبل أي اعتبار اخر فأحداث والمـواد المسرودة لا تصير رواية قبل تجسيدها لغوياً سواء كانت الأحداث أحداثاً فعلية او مختلفة ،والرواية بهذا التصور تختلف عن المواد والأحداث المسرودة بواسطة الصور المتحركة في السينما"[٧](صالح٢٠٠٣،ص٤٥)، وتشتبك الرواية في الفلم الروائي والمسلسلات ونشرات الأخبار وتسعى الى جذب المتلقي بل والتأثر فيه، وتشتبك الرواية مع القصيدة وما ينطبق على القصيدة ينطبق على الرواية، لكن الرواية تفترق عن القصيدة بنزوعها السردي والابتعاد عن الغنائية وعن الاسراف في التكثف. ان من الممكن تصور رواية من غير أحداث ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة وقد جربت (الرواية الجديدة) على أيدي الآن روب غريبة وسواه من كتاب الموجه الجديدة كتابة رواية من غير أحداث بأمعنى المعروف الشائع للأحداث لكن لم يسعى احد الى فعل ذلك من فعل لغة ويحسن التأكد أن الأحداث التي تجري في الواقع مهما كانت أحداثها خطيرة لا تصير رواية قبل أن تتجسد لغوياً وأن الرواية هي ما يسرد بواسطة اللغة الفنية فالسرد البصري في السينما تسانده اللغة المنطوقة أو المكتوبة ولكنه لا يكفي بها، وهي تلعب دورا ثانوياً ونعرف ذلك من خلال ما نراه في الأفلام الصامتة أي بمعنى آخر يمكننا أن نستغني عنها أو نستطيع مشاهدة فلم بغير لغة المتلقي.

" الشكلانيون الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا اغراضه ولا اهدافه وقد حاولوا نظراً لميلهم الوضعي الجديد التنصل من كل المسبقات الفلسفية فيما يتعلق بطبيعة الخلق الفني كما لم يهتموا بالتأمل في الجمال والمطلق لقد كانت الاستبطيقا الشكلانية وصفية اكثر مما كانت ميتافيزيقية "[٨](ايرليخ .٢٠٠٠،ص١٤) ورفض الشكلانيون النزعة الساعية الى الاحاطة بالادب الخيالي بمنطق العمليات السيكولوجية المضمرة فقد عارضوا البحث عن الادبية في نوع التجربة التي يحتوي عليها الاثر الادبي.

غريماس اهتم أساساً بعلم الدلالة وكانت كتاباته تصف البنية الحكائية بموجب النموذج اللغوي المبني على المفهوم (أد سوسيري) للنظام اللغوي او المقدرة التي تولد حدثاً كلامياً محدداً او اداء. ولدى سوسيري وهو يركز على الحراك اللغوي للاشارة وعلاقة ذلك بعنصران اساسيان للاشارة هو (الدال) و (المدلول) الدال هو العنصر الطبيعي مثل الكلمة / الصورة/الصوت. والمدلول هو المفهوم الذهني للاشارة وما توفر اليه وهو معروف لكل من يشترك بلغة أو ثقافة واحدة، اما رولان بارت فأنه يرى الصورة الفوتوغرافية كرسالة تتكون من ثلاث عناصر أساسية مصدر الرسالة، القناة التي تمر

عبرها الرسالة، ومن ثم المتلقي ويتمثل جانب المصدر المصورون الفوتوغرافيون او من يختار الصور ويضع عناوينها او التعليقات المصاحبة لها، أما القناة فهي الوسيلة الاعلانية سواء كانت مطبوعة أو مرئية او اليكترونية التي يتم عن طريقها نقل هذه الرسالة المصورة الى المتلقي ، ويرى رورلان بارت ان هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصور الفوتوغرافية وهي المعنى الاشاري، والمعنى الايحائي،المعنى الايحائي ويعني العلاقة بين الاشارة والموضوع والشخص المفسر أي تدخل الانسان عبر استخدامه لالة التصوير وتفسيره للصورة اما المعنى الاشاري فهو المرحلة الأولى من الرسالة وفيها يتم وصف العلاقة في الاشارة بين الدال وهو المفهوم الطبيعي للاشارة ومثالها الصورة الفوتوغرافية والمدلول وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد فالمعنى الاشاري للرسالة المصورة هو ما تلتقطه آلة التصوير للحدث، فهى عملية ميكانيكية بحتة يوجد معنى واضح ومحدد ومباشر فآلة التصوير تسجل الحدث كما هو او كما تراه العين المجردة في الواقع ولا يمكن لاي شيء اخر حتى الرسم ان ينافس التصوير الفوتوغرافي في تسجيله للواقع، ويمكن ان نقول ان الرسالة الاشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها.

والاسطورة حسب (بارت) هي طريقة ثقافية للتفكير في شيء ما فأذا كانت الايحائية هي المرحلة الثانية من قرائتنا للاشارة فأن الاسطورة هي المرحلة الاخيرة من المعنى الثاني للمدلول ،فهنا نجد ان قراءة الصورة قراءة سيميوطيفية زاهية العلامات من حولنا لها علاقة بالفلم او بالاخرى بالسينما توغرافي يتشكل الحدث على الشاشة بينما جريان الصور وسيلها مستمر غير منقطع،" وكل صورة تمر على الشاشة هي علاقة أي انها ذات دلالة وحالة للمعلومات الا ان تلك الدلالة يمكن ان تكون ذات طبيعة مزدوجة فمن جهة تعيد الصور السينمائية عرض اشياء العالم الواقعي على الشاشة وبين الأشياء الحقيقية وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية وتصبح الاشياء بمثابة دلالات للصور المعروضة، ومن جهة ثانية يمكن للصور ذاتها أن تحوي عدداً من الدلالات الاضافية واحيانا اللامتوقعة اذ بمقدور الاضاءة والمونتاج وتبدل اللقطات والتلاعب بالسرعة .. الخ يمنح الاشياء المعروضة على الشاشة دلالات اضافية رمزية، مجازية، كنالية .. الخ. واذا كان النوع الأول من هذه الدلالات الاضافية تحتاج الى سلسلة من اللقطات، فعبر مجموعة من اللقطات المتعاقبة تتكشف آلية التفارقات والتوافقات"[٩] (لوتمان.١٩٨٩،ص٥٢) .

تعمل اللغة السينمائية وفق اتجاهين اولاً: هو الذي يقوم على أسلوب تكرار العناصر ويستند على تجربة المتفرج الحياتية او الجمالية ويختلف نظاماً من التوقيعات، أما الثاني: وهو الذي يقلب هذا النظام في بعض من جوانبه دون أن يهدمه فيهتم بابراز مفاصل دلالية داخل النص" وهذا يشكل الانزياح أي عدم التزامن أو التشويه في التتابع المألوف والوقائع المألوفة ومظهر الاشياء المعتاد اساسا للدلالات السينمائية بيد ان تعبير (دال) لا يظل مرادفاً لـ (مشوه) الا في المراحل الأولى لتشكل اللغة السينمائية لن يربط ما يراه على الشاشة مع العالم الواقعي فحسب بل ايضاً واحياناً بمقدار أكبر مع القوالب السائدة في الأفلام المعروفة لديه عندها يتحول عدم التزامن والتشويه والخدع على مستوى الموضوع والتباينات في المونتاج وبصورة عامة كل ما يشبع الصورة بدلالات اضافية الى امور اعتيادية مألوفة ومتوقعة وتفقد خاصيتها الاعلامية وفي هذه الشروط يصبح الرجوع الى الصورة وتفقد خاصيتها الاعلامية وفي هذه الشروط يصبح الرجوع الى الصورة البسيطة الخالصة من أي تداعيات والتأكيد بان الاشياء لا تحمل أكثر من دلالاتها المباشرة ورفض الصور المشوهة والمونتاج الحاد يصبح كل ذلك بمثابة عناصر غير مرتقبة أي دالة، ان ادراكنا لعنصر ما على انه عنصر دال يتحدد من خلال منحى التطور الفني في مرحلة تاريخية معينة والاتجاه الذي تأخذه السينما في تلك المرحلة.

وبما ان للمونتاج اهمية عظيمة بتعاقب الاحداث فلابد ايضاً ان له أهمية بالايقاع الفلمي، وايضاً بالسرد وقبل الولوج بدلالة الايقاع الفلمي لابد من الاشارة الى عناصر غير بارزة وعناصر بارزة بالنسبة للدلالات في السينما اذن فالسينما قصة تروى بالصور المتحركة وهناك تعريف ادق هو ان السينما في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري وهو الرسم المتحرك، والثاني كلمى والكلمة ليست سمة خيارية اضافية في القص السينمائي بل هي مكون الزامي له، ووجود أفلام صامتة خالية من اللوحات المكتوبة أو أفلام ناطقة بدون حوار (فلم الجزيرة العارية، المخرج كانيتو شيندو) لا ينفي هذه الحقيقة بل على العكس يأتي ليؤكدها طالما هنالك شعور مستمر لدى المتلقي بغياب النص المنطوق تأتي الكلمة هنا وسيلة سالبة ،ان القاص يتوسل دائماً بايقاع زمني معين من خلال توقف السرد أو سمعته أو طبيعة المضمون الدرامي في حيث نفسه تجعله سريعاً أو بطياً أو غيره "المبدأ الذي أقام عليه (جينيت) تحليلاته هو ان المسرود نتاج تفاعل مختلف المستويات التي يتألف منها وبالتالي فأن علم السرد يتكون من تحليل العلاقات القائمة بين هذه المستويات علة نحو ما أوضح في كتابه(الخطاب السردي)"[١٠] (بن ذريل. ٢٠٠٠.ص٧٨) ،أكد تلك الدراسة (جيرار جينت) من خلال نوعية العلاقة بين ألحكي والقصة على مستوى الفترة الزمنية فهنالك مثلاً نقطة الصغر التي يتساوى فيها زمن القصة وذلك في المقاطع الحوارية، ويمكن الأمر ليس دائما هكذا بالنسبة لزمن القصة وزمن ألحكي لان هناك تغيرات عديدة تنتاب هذين الزمنين، أن هذه التغيرات يسميها الباحث (حميد الحمداني) تقنيات حكائية للايقاع الزمني ،بينما يسميها الباحث (سعيد يقطين) تغيرات زمنية تطرأ على مستوى القصة وعلاقتها بمستوى الحكي، أنها تقنيات للبنية الزمنية في القص وجمالها (جيرار جينت) بأربع تقنيات وهي:

١- التلخيص: يعمل القاص الى تلخيص فترة زمنية طويلة بأحداثها فينجز لها في حيز كاتبي صغير دون أن يتطرق للتفاصيل.

٢- التوقف أو الاستراحة في تقنية الوصف الحكائية توقيفات يحدثها الراوي فتتعطل حركة الزمن ولكن ماذا لو التجأ الأبطال في القص الى التأمل فيما يحيطهم هل يحدث توقف في الحدث أن ما يحدث هو جزء من طبيعة القص.

٣- القطع أو الحذف يحدث كثيراً أن نقرأ (بعد مرور خمس سنين) أو يذكر تاريخا في ثنايا الرواية ويذكر بعد تاريخاً اخر نفهم منه مرور فترة زمنية، فهذا هو حذف سواء اكأن صريحاً كما كان في القص الكلاسيكي أم ضمنياً كما في القص الحديث وعلى كل حال فالباحث لا ينظر الى هذه التقنية كونها قديمة أو حديثة لكنه ينظر اليها كونها وحدة بنائية في مجمل البناء الزمني الأوسع في القص من جهة ومن جهة اخرى فلقص البارع يعرف جيداً متى يقطع ولم وكيف.

٤- "المشهد :- لابد وان ينطوي السرد الحكائي على مقاطع حوارية والذي يكون فيه زمن القصة هو زمن السرد وتتم الاشارة حسب الضرورة الى ان الحوار كان سريعاً أو بطيئاً ام متوقفاً"[١١] (مصدر سابق،٢٠١٠،ص١٠٨) .

من اهم ما يبحث عنه في الوصف تلك العلاقة بينه وبين السرد، فعلى الرغم مما يمكن ان نجده من تقارب وتماثل بين لغة الفلم ولغة الرواية، الا ان ثمة تمايزاً بين السينمائي والحكائي، "ان مارسيل مارتين يعتبر الايقاع تتابع اللقطات من ناحية ازمانها ومضمونها الدرامي وحجم اللقطة ،في حين ان ليون موسيناك يعرف الايقاع بانه التجميعيات الايقاعية التي تنتج عن اختيار وتنظيم الصور وهي التي تحدث عند التفرج انفعالاً إضافياً فوق الانفعال الذي يحدده موضوع الفلم"[١٢] (مارتن،مصدر

سابق،١٤٥) اذاً السينمائي هو كل ما ينتمي الى اللغة السينمائية بالمعنى الخاص والضيق، اما الحكائي فهو فوق سينمائي مادام يتضمن المسرح والزاوية وحتى الاحداث اليومية أي ان انظمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما فالسينمائي اذا خاص تقني، الرواية مارست تأثيرها اولاً على الصناعة السينمائية بوصفها رافداً حيوياً من روافدها، لكن السينما اثرت على الرواية عن طريق الصور والخيال فضلاً عما يفيد به الفلم الرواية من مناهج وآليات في بناء الاحداث وتداخلاها والتحكم في مظاهر الصراع بينها من بهجة والاقناع بالفصول والمشاهد المقدمة من جهة أخرى ، وعندما نتحدث عن العرض السينمائي فأنما نتحدث عن كل البنى التي يستند اليها العرض، تلك البنى لا نراها ولا نسمعها الا على الشاشة اصطلح على تسمية تلك البنى باللغة السينمائية وهي تشمل في اول واقدم تصنيف كلاسيكي وضعه (مارسيل مارتن) الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لآلة التصوير وكذلك الاضاءة والازياء والديكورات والسرد الفلمي بما يضمه من انتقالات ووجهات نظر والشريط الصوتي، والمنتج الذي هو بمثابة القلب من اللغة السينمائية والتكوين في عمق المجال كمنافس للتوليف والزمان والمكان ان هذه المفردات بنى عميقة من ابنية الفلم، " وإذا كانت المنظومة السينمائية تختلف ضمنيا عن المنظومة الروائية على مستوى نوعية الخطاب الفني وآلياته البنائية، فإن هذا لا يمكن أن يعطل أو يلغي من عملية التحويل والاقتباس التي تكون بين المجالين، خاصة إذا انطلقنا من فرضية أساسها أن الكلمة والجملة والفقرة في النص الروائي، تقابلها الصورة واللقطة والمشهد في العمل الفيلمي، وهذا ما يسهل من عملية التحويل هذه، مع مراعاة الخصوصيات المرتبطة بكل مجال، والتي تجعل من النقل الحرفي التام شيئا مستحيلا في هذه العملية. فأن ننقل عملا روائيا إلى السينما معناه أننا ننتقل من صيغة الحكي الأدبي إلى صيغة الحكي البصري"١٣(فاتي،٢٠١٩، السينما والرواية: علاقة تأثير وتأثر، https://cutt.ly/nw7y25Hq) .

●المبحث الثالث

البناء الايقاعي للشخصية السينمائية

"الشخصية هي المادة الاساسية التي لا مفر لنا من العمل معها فأن من واجبنا معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة بقدر ما نستطيع، بما ان الاشياء لها ابعادها الثلاثة الطول والعرض والارتفاع فأن للكائن البشري له ابعاد إضافية اخرى هي كيانها الفسيولوجي (المادي) او (العضوي) وكيانها السوسيولوجي (الاجتماعي) وكيانها السايكولوجي (النفسي) ونحن اذا لم نعرف هذه الابعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره "١٤(أجري.١٩٩٣،ص٣٠) الكيان المادي متصل بتركيب أي شخص فالشخص الأحدب ينظر الى الدنيا نظرة مناقضة لمن يظهر وهو يمشي منتصباً، والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح أو الجميل أو الطويل أو القصير أن كل شخص من هؤلاء ينظر الى كل شيء نظرة تختلف كل الاختلاف عما ينظر به اله أي شخص أخر، والشخص المريض ينظر الى الصحة بوصفها الخير الذي لا يعلو عليه شيء بينما الشخص السليم لا يقدر الصحة ولا تكاد تدور له بال، فهنا سندرج مرشد يلخص الخطوط الرئيسية لأية شخصي روائية بحيث يكون مستوفياً للمقومات الاساسية الثلاثة التي لا يتم بناء الشخصية بدونها:

اولاً :- الكيان الجسماني (الفسيولوجي)

١- الجنس انثى أو ذكر

٢- السن

٣- الطول والوزن

٤- لون الشعر والعينين والجلد

٥- الهيئة والوضع

٦- المظهر جميل المنظر، بدين او نحيل او متوسط، نظيف انيق، لطيف اشعث، شكل الرأس والوجه والأطراف .

٧- العيوب التشوهات، انواع الشذوذ، الامراض.

٨- الوراثة.

ثانياً:- لكيان الاجتماعي (السوسيولوجي)

١- الطبقة العاملة الحاكمة الوسطى، من فقراء العامة.

٢- العمل نوعه ساعات العمل الدخل، الظروف، ميوله

٣- التعليم مقداره

٤- الحياة المنزلية معيشة الوالدين يتيم، والدان منفصلان، عاداتهم رذائلهم، الاهمال، حالة الشخصية الزوجية.

٥- الدين

٦- الجنس والجنسية

٧- المكان في المجتمع : هل هو ممن لهم الصدارة بين الاصدقاء وفي الأندية -مشاركاته السياسية- هواياته.

ثالثاً - الكيان النفسي (السايكولوجي)

١- الحياة الجنسية، المعايير الاخلاقية

٢- اهدافه الشخصية، اطماعه

٣- مساعيه الفاشلة، اهم ما اخفق فيه

٤- مزاجه ،وطبعه حاد ،سلس متشائم متفائل.

٥- ميوله في الحياة مستسلم مكافح، انهزامي

٦- عقدة نفسية: الافكار المسيطرة عليه، محال سكناه، اوهامه مخاوفه الوان حواسه

٧- هل هو انطوائي، انبساطي، وسط بين الاثنين

٨- قدراته، مواهبه ، سجاياه تفكيره، حكمه على الاشياء، ذوقه، اتزانه وسيطرته علـــى نفسه.

هذا هو الهيكل العظمي للشخصية وهو هيكل لابد من الاحاطة به واسعة والذي يجب ان يقام بناء الشخصية على أساسه، سؤال: كيف يمكن أن تُصهر هذه المقومات الثلاثة بحيث نجدها وحدة متماسكة في الفلم الروائي؟ نأخذ مثلاً شخصيات لفلم روائي للمخرج السينمائي (ستانلي كوبريك) بعنوان (خزنة ملينة بالرصاص)، تجدهم (أي) (الجنود كلهم شباب اصحاء وسليمي البنية ولا تجد أي عقدة نفسية خطيرة باستثناء واحد فقط (بدين) وبطيء التعلم، البيئة في الفلم هي العامل الهام والحاسم في التأثير على حياتهم. وما يشكل نظرتهم الى العالم وبالتالي يحدد اتجاههم وسلوكهم، وهو ما نما في نفوسهم من آلة للقتل وليس جنوداً يدافعون عن شيء، فتتشكل عقدة نفسية خطيرة لواحد منهم على اسا هذه العقدة يتغير ايقاع حياته وتتبدل اهدافه ومساعيه ،سؤل الكاتب المسرحي النرويجي هنريك) (ابسن) كيف يمكن ان تصبح الشخصية انساناً جديداً؟ فقال: بكل بساطة اني لي كاتب صديق كانت حياته طيبة وجميلة مع زوجته وطفليه، دهش ذات يوم انه شعر فجأة بضيق الدنيا، وكل ما يجري مكرر ومعاد وممل، نفس المراة نفس الطعام، نفس الاصدقاء، وفقد حبه لزوجته، وحاول استعادة هذا الحب ويجري تجاربه ولكن بلا جدوى، وانقطع عن الكتابة، وقرر مفارقة الحياة ويلتمس الاعذار لانتقاله من

هذا العالم، وما الفرق بين الانتقال منه اليوم والانتقال منه غداً، وبعدها ارسل اسرته الى بيت بعيد، ثم جلس ليكتب خطابه الاخير وبينما هو يكتب تصبب عرقاً واحس بنوبة معوية حادة والم مبرح فتاك وهذا الشيء لم يقع له من قبل ثم فجأة بدأ يرى من الحماقة ان يموت الانسان وفي معدته كل ذلك الالم ويجب عليه ان يتم خطابه لزوجته، وانتهى به التفكير ان يأخذ دواءاً ليخفف الآمه وعاد الى مكتبه وجد انه من العسير ان يكمل خطابه وان الاعذار المكتوبة في خطابه كلها مضحكة وتافهة وواهية ثم مشى الى نور الشمس الداخل من النافذة واخذ بيده تلك الأوراق ورماها وهو مبتهج باشعة الشمس ويتفرج ويتمتع بالمنازل المجاورة وقد بدت الاشجار خضراء جميلة ومنعشة العطر .. ان الحياة لم تكن قبل هذا احلى ولا شيء مرغوب فيه كما هي الآن لقد اراد ان يرى ان يشم أن يتحسس أن يمشي.

فأحوال الجسم يمكن حقيقة ان تؤثر فى حالة العقل تأثيراً تاماً يجعل الفرق بين الحياة والموت امراً ملموساً فاذا اردنا ان نوجز ايقاع شخصية الكاتب الذي تحدث عنه (هنريك ابسن) فأنه باختصار مر بثلاث مراحل اولاً الحياة السعيدة والطبيعة مع اهله ثم موجة الكآبة والتشاؤم المفاجئة التي نالت منه واوقعته بمصيدة قرار الانتحار، قد نكتفي بتلك النهاية فيما لو تجد بفلم على الشاشة وهذا لا يزعزع بنية ايقاع الشخصية في الفلم السينمائي بل ذهبنا الى مرحلة ثالثة عند الشخصية وهذا ضمن الأيقاع وهي عزوفها عن الانتحار بل خلاصة القول انه انسان جديداً مختلفاً عما كان عليه في البداية "ان السبب الذي يجعل القصص تشكل صدمة هذا لانها صورة مطابقة للواقع وليست محاولة أن تستدرج تعاطف الجمهور مع أي شخصية لمجرد انه فيلم سينمائي. وان رؤية انسان تسفك دماؤه ليس منظراً جميلاً كما ان أن فكرة أن يعترض المرء الى القتل ليست مريحة ايضاً، فلماذا نحاول أن نجعل الامر رومانسياً بينما هو مأساوي"[١٥](لوبرتو .٢٠٠٥،ص٥٨٤) .

في فلم خزنة مليئة بالرصاص نجد بناء ايقاع احدى الشخصيات يتم على نحو متصاعد منذ بداية الفلم لأحدى المتطوعين في المارينز فحاله حال بقية الشباب لكنه بدين ويمتلك ابتسامة بلهاء وهذا كما في الكيان الجسماني الفسيولوجي لدى الشخصية، فيسمع لورنس

كلمات من قبل ضابط التدريب مثل (انت قبيح جداً ، ما اسمك ايها السمين، يبدو عليك الانحراف، اخلع عن وجهك الابتسامة البلهاء، انا انتظرك ايتها الحسناء، سأخرج عينك من جمجمتك الغبية) وضع المخرج أسباب لكنها تخدم التحـــول الأولى للشخصية وبعد يبدأ ضغط التدريب وأخفاقات الشخصية (لورنس) المتتالية وتأثيره على زملائه وعقوباتهم المستمرة بسببه فينعكس رد فعلهم ضده ومن هنا تبدأ مرحلة جديدة في حياته فيقرر ان يتعلم وأن يغير حتى ابتسامته الطبيعية من وجهة محاولاً أخفاء عيوب معينة في شخصيته لكنه غير مدرك بألتحول السايكولوجي الجذري الذي أصابه من داخله فيبدأ بحالة من فقدان الاتزان والسيطرة على نفسه اخر مرحلة لتطور تلك الشخصية هي مرحلة يستجمع فيها غضبه واستعداده لأنهاء حالة الهستيريا التي تولد لديه لعدم تمكنه من التكيف مع بيئة، لأن "الشخصية هي ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن بداخل الفرد الذي ينظم كل الأجهزة النفسية والجسمية التي تملي على الفرد طابع الخاص في التكيف مع بيئته "[١٦](حسين،١٩٨١،ص٤٥)

يقرر لورنس الرحيل عن بيئته لكن بطريقته الخاصة، يصب غضبه فوق رأس ضابط التدريب فيقوم بقتله وهو مستريح ومستمتع بتلك النهاية ومن ثم يقدم على قتل نفسه.

الايقاع هنا وصل مرحلة الذروة رغم انها مأساوية لكنها ليست نهاية الفلم فهناك ايقاعات متناثرة لشخصيات اخرى تصب بشكل هارموني لمسيرة الفلم وتماسك حبكته ،فأي خلل قد يصيب ايقاع أي شخصية رئيسية كانت ام ثانوية في أي عمل سينمائي تتداعى بقية البنى الايقاعية للشخصيات ويفقد الفلم تتابعه المنطقي ومن ثم نفور المتلقي ويخرج بحقيقة مفادها

ان هناك نشاز كنشاز احدى الآلا ت الموسيقية داخل سيمفونية، فكيف اذا كان ايقاعاً لشخصية اساسية محورية في فلم ما، فالايقاع المحكم للشخصيات هي احدى مشاغل

المخرج رغم ان ايقاع الشخصية في السرد يقوم طريقة المخرج ان أصابه انحياز عن خطه الشاقولي من خلال النص الفلمي.

"اما عند التخطيط لمشاهد محددة فأن المخرج ستانلي كوبريك يقول انا احدد بمنتهى الوضوح اهداف المشهد من وجهة نظر السرد والشخصية كما انه يحاول ان يتوقع كل ما يمكن لبشر أن يتخيله والمشكلة هي التأكد من ان يحدث شيء جدير بوصفة في الفلم "[١٧](كيجان،١٩٧٢،ص٢١٩). فقد اعتزم المخرج في احد افلامه مثل البرتقالة الميكانيكية ان يضفي على عنف الاحداث أسلوباً خاصاً بتنظيمها حول الافتتاحية من موسيقى روسيني تستطيع ان تقول بصفة عامة جداً ان العنف قد تحول الى ،رقص، ليس رقصاً بالمعنى المفهوم ولكن حركات وموسيقى موزعين توزيعاً اوركسترالياً فمنذ الاغتصاب على مسرح الكازينو المهجور الى القتال الحامي خلال القطع الى تماثيل المسيح الى السيمفونية التاسعة لبتهوفن والتصوير البطيء للقتال على حافة الماء واللقاء مع السيدة القطة حيث عضو الذكر الضخم مثبت على صدر بتهوفن في كل هذا تكون لحركة وتطور الشخصية والقطع والموسيقى الاعتبارات الرئيسية لسياق الفلم"هناك العديد من ايقاعات متنوعة في الروايات والافلام فمنها مثالاً تبدأ بلطمع والطموح ثم تنتهي بالقتل كما في (ماكبث)"[١٨](مصدر سابق،س١٤٥). .

●الفصل الثالث

أجراءات البحث

١- منهج البحث بعد تحديد اهداف البحث واجراءاته والعينة موضوعة التحليل وجد الباحث وبغية التوصل الى النتائج المرجوة بشكل عملي واتباع المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على المشاهد والتحليل للعينة وتحديد الاستنتاجات العملية الدقيقة.

٢- عينة البحث:- لقد تم اختيار فلم البرتقالة الميكانيكية للمخرج ستانلي كوبريك بشكل قصدي لما وجدت فيه من كونه متناسباً ومتطلبات البحث.

٣- اداة البحث :- ان اداة البحث هي المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

٤- وحدة التحليل:- ان وحدة التحليل هي المشهد الفلمي الذي يتفق والمؤشرات بما يضم هذا المشهد من لقطات احياناً.

تحليل العينة

فلم :- البرتقالة الميكانيكية

اخراج:- ستانلي كوبريك

تمثيل:- مالكوم ماكدويل

جائزة هوغو لأفضل عمل درامي(1972)

عن رواية بنفس الاسم للكاتب انتوني بيرغس

ملخص الفلم

مجموعة من الشباب المجرمين يترأسهم شخصية اليكس، متسكعين يعتدون ويغتصبون ويقتلون ويتلذذون بأفعالهم، يعتدون على رجل كبير في السن متشرد بالضرب المبرح ثم يهاجمون عصابة اخرى وينتصرون عليهم، يتسللون لبيت احد الكتاب فيغتصبون زوجته امامه ويضربوه وهو مقيد، يقتحمون بيت امرأة تقيم وحدها ويتم قتلها، تنشق العصابة فيقوم احدهم بضرب (اليكس) ويهربون ويلقى القبض على (اليكس) ويطبق عليه علاج يدعى لودفيكو لكبح جماح العنف لديه من قبل وزارة الداخلية، ينجح ذلك العلاج لكن يخرج اليكس من السجن غير قادر على ان يدافع عن نفسه وتصيبه حالات من الانهيار والغثيان فيهيم في الشوارع فيجد نفسه امام رجل كبير في السن يطلب منه بعض المال يكتشف ذلك الرجل انه اليكس الذي اعتدى عليه سابقاً فيقوم ذلك الرجل العجوز ومجموعة متشردين معه بضرب اليكس دون ان يقاومهم الى أن تأتي دورية للشرطة لتخلص اليكس يكتشف ايضاً أن افراد الشرطة هم اصدقاءه سابقاً فيأخذوه لمكان بعيد ويلقونه درساً قاسياً وتركه خائر القوى ويمشي اليكس ليصل الى احد الدور القريبة فيستقبلونه ويساعدونه لكن الرجل في هذا الدار هو نفس الكاتب الذي تعرضت زوجته للاغتصاب ومن ثم وفاتها من قبل اليكس، يقرر الكاتب حبسه في غرفة ويسمعه لموسيقى بيتهوفن عالية ومستمرة يحاول اليكس الانتحار فيقفز من الأعلى ولكنه محاولتها تفشل فينقل الى المستشفى ثم يخضع لعلاج معاكس لعلاج (لود فيكو) فيشفى ، فيزوره وزير الداخلية ليعرض عليه عملاً لدى الحكومة لتحسين صورتها ، حتى اصدقاء الشخصية لا يسلمون من اعتدائه فتتحول الحركة من سريعة الى بطيئة جدا وهو يعتدي على اصدقائه كما في المشهد التالي:

اللقطات	المجرى الصوتي
ل ١ ع / البطل واصدقائه يمشون على حافة مسبح وهو يقول	انا هادئ في الخارج لكن الافكار طيلة الوقت موجودة سيقول جورج ما الذي لا نفعله، اللعنة على غباءه والان الموسيقى الجميلة تأتي الى افكاري وهي نافذة مفتوحة للاصوات وهي تخبرني ما الذي سأفعله اللقطة مستمرة وبالحكرة البطئية فجأة يبدأ بضرب صديقه الذي يمشي على يمينه بكل قوته على المنطقة الحساسة من جسمه وقبل ان يسقط صديقه على الأرض يركله اليكس على بطنه فيلقيه في الماء

.

ل ٢ ع ضيقة / لصديقه وهو يطير في الهواء

ل ٣ع / من المنتصف لصديق اليكس الاخر وهويسقط في الماء

ل ٤ع/ البدء في حركة عنيفة يجلس ويجلس على حافة الماء

ل ٥م /اليكس من الخلف على يديه وهو يمسك عصاه وراء ظهره

ل ٦م ضيقة /لاليكس يمد يده لمساعدة صديقه على الخروج من الماء

ل ٧ع /صديق اليكس يتراجع خائفاً لانه عرف ما سيفعله اليكس

ل ٨ ع ضيقة /اليكس يساعد صديقه في الماء لكنه يسحب سكين

ويبدأ يحز يد صديقه

ل٩م قريبه / اليكس يتلذذ بالعنف

ل١٠ق / يترك جرحاً عميقاً في كف صديقه

ل ١١م / صديق اليكس مندهشاً ومتألماً

من الجرح الذي صنعه اليكس ويسقط على ظهره في الماء

ل ١٢ ع ضيقة/ اليكس مستمر بمحاولته الكاذبة لانقاذ صديقه

. بينما صديقه مرعوباً من الالم فيتابع سقوطه في الماء بحركة بطئية

ان هذا المشهد بلقطاته الاثنى عشر انما يظهر لنا ايقاع الشخصية في نموها الدرامي الذي يتناسب مع افعال الشخصية لان هذا المشهد يظهر الذروة لفعل الشخصية لممارسة العنف من اجل العنف لا غير.

نتائج البحث

1- ان الفلم السينمائي يصب اهتمامه في الأساس على الشخصية الرئيسية وحركاتها وتطورها داخل السياق الفلمي .
٢- الشخصية السنمائية قابلة للتحول والتطور بل ويمكن من خلال أفعالها خلق شخصية مختلفة تماماً عما بدأت به.
٣- بالاستناد الى (١) و (٢) فأن هذه التحولات لا تتم دفعه واحدة وأنما من خلال التطور الايقاعي للشخصية المترافق مع تطور الحبكة والفعل الدرامي لها بالاعتماد على مضمون اللقطة وزمنها وحجمها.

الاستنتاجات

١- ان ايقاع تطور الشخصية امرا لابد منه لتنمية الاقناع بالشخصية والقصة السينمائية.

٢- ان ايقاع الشخصية امر ذو بناء معقد يغوص في عمق البنية الدرامية للحكاية السينمائية والبنية البصرية على الشاشة.

التوصيات

يوصي الباحث الاخذ بنظر الاعتبار مفاهيم ايقاع الشخصية واهمية الدور الذي تلعبه من خلال تطورها ونموها وما تنتهي اليه في العملية الابداعية السينمائية

المصادر

١- الإيقاع في العرض المسرحي، جريدة الصباح، 30/12/2006

٢- طه حسن الهاشمي، تطبيع السيناريو، موقع السيناريو نوع أدبي، بغداد، ٢٠١٠.

٣- صلاح صالح، رواية الآخر: الذات والآخر من خلال اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣.

٤- فيكتور إرليخ، الشكلية الروسية، ترجمة: الولي محمد (المركز الثقافي العربي)، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

٥- فنسنت لوبرتو - ستانلي كوبريك سيرته الذاتية وحياته وأعماله، ترجمة: علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا ٢٠٠٥.

٦- قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

٧- لاغوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: ديريني خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ١٩٦٩.

٨- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤.

٩- مجاهد عبد المنعم مجاهد، الجماليات في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتاب، بيروت، ١٩٨٠.

١٠- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ٢٠٠١.

١١- محمد فاتي، السينما والرواية: علاقة تأثير وتأثير، جريدة المثقف، صدرت بتاريخ: ١٤ يناير ٢٠١٩.

١٢- عدنان بن ذرل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، نشر اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.