مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي (رؤية جمالية معاصرة)

م. احمد حسين جاسم
مديرية تربية بابل، بابل، العراق
Ahmedhussein7@gmail.com

المستخلص :

لقد اكتسب الفيلم السريالي ماهيته وخاصيته عبر استثماره لتداعيات قنوات الوعي واللاوعي او اللاشعور والتعبير عن الأفكار المدفونة في الذات وفي العقل الباطن والتنفيس عن احداثها وتدفق صورها عبر استلهامه الجمالي لثنائية مفهوم المرئي واللامرئي في علاقة تضامنية توافقية تتمثل في الشكل والمضمون حيث يسعى صانع العمل هنا في طروحاته السريالية الى خلق وابتكار الصور الفيلمية غير المألوفة عبر توظيفه اسلوب التركيب والتغريب والتسامي عن الواقع السائد ولأجل إيصال وتحقيق العديد من المعاني والاستنتاجات الفكرية والنفسية وتعميق الرؤية الذهنية لدى المتلقي حيث يتيح ذلك كله مجالا من التفكير فيما نراه والتي تحيل المتلقي بالتالي الى استنطاق المرئي وتحليل خصائصه المادية الظاهرة على وفق صور لا مرئية تتمظهر عبر قراءة وتحليل الدلالات وتفسير الاشارات والرموز إذ يتم تشكيلها هنا جميعا بنظم خيالية بعيدة عن أطر الواقع وافتراضاته وعبر ادخال علاقات جديدة مستمدة معظمها من الاحلام سواءا في اليقظة او المنام او من تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة وعلى وفق هذا المحتوى والمعنى فقد تم تقسيم البحث الى أربعة فصول تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) الذي تضمن مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤل الآتي: ماهي الجوانب الجمالية في تجسيد ثنائية المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي؟ وكذلك تضمن اهمية البحث والحاجة اليه ومن ثم هدف البحث المتمثل في الكشف عن الجوانب الجمالية لثنائية المرئي واللامرئي وعلاقتهما التفاعلية في بنية الفيلم السريالي اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تضمن ثلاثة مباحث المبحث الاول: السريالية فلسفتها ونشأتها والمبحث الثاني: مفهوم المرئي واللامرئي في الفن واما المبحث الثالث فهو: تمثلات المرئي واللامرئي في الفيلم السريالي وقد خرج الباحث من هذا الاطار بمؤشرات اعتمدت كأداة لتحليل عينية البحث أما الفصل الثالث فقد احتوى على (إجراءات البحث) وبعدها الفصل الرابع فقد تضمن (النتائج والاستنتاجات) ثم أخيرا قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية:

المرئي واللامرئي ، العقل الباطن , تحريف الواقع ، الدلالات والرموز

Abstract :

The surrealist film acquired its essence and character through its exploitation of the repercussions of the channels of consciousness and the subconscious, expressing buried thoughts within the self and the subconscious, and venting their events and the flow of their

images through its aesthetic inspiration from the duality of the concept of the visible and the invisible in a harmonious, solidary relationship represented by form and content. Here, the creator of the work seeks, in his surrealist propositions, to create and innovate unfamiliar cinematic images by employing the method of composition, alienation, and transcendence from prevailing reality. This is to convey and achieve many intellectual and psychological meanings and conclusions, and to deepen the mental vision of the recipient. All of this allows for a space for reflection on what we see, which in turn directs the recipient to interrogate the visible and analyze its apparent physical characteristics according to invisible images that emerge through reading and analyzing connotations and interpreting signs and symbols. All of these are formed here in imaginary systems far removed from the frameworks and assumptions of reality, and through the introduction of new relationships, most of which are derived from dreams, whether awake or asleep, or from the association of thoughts that are not subject to the logic of cause and effect. In accordance with this content and meaning, The research is divided into four chapters. The first chapter dealt with (the methodological framework), which included the research problem, which was represented by the following question: What are the aesthetic aspects in the embodiment of the duality of the visible and the invisible in the structure of the surrealist film? It also included the importance of the research and the need for it, and then the research objective, which is to reveal the aesthetic aspects of the duality of the visible and the invisible and their interactive relationship in the structure of the surrealist film. The second chapter (the theoretical framework) included three topics: The first topic: Surrealism, its philosophy and origins. The second topic: The concept of the visible and the invisible in art. The third topic is: Representations of the visible and the invisible in the surrealist film. The researcher came out of this framework with indicators that were adopted as a tool to analyze the research sample. The third chapter contained (research procedures), followed by the fourth chapter, which included (results and conclusions), and finally a list of sources.

الفصل الاول :الاطار المنهجي

مشكلة البحث:-

لا شك ان المنجز المرئي في الفن عموما وفي السينما تحديدا هو في جوهره الأساس ناتجاً جمالياً لابد من تحقيقه وايصاله على وفق هيئات محسوسة ومنظورة باعتباره من الوسائل المهمة لنقل الأفكار والمعلومات في مجالات الحياة المختلفة وايضا لما يتمتع به من قوة تأثيرية تؤسس لوصول رسالة معينه ونواتج عديدة سوآءا كانت جمالية وتعبيرية او درامية ونفسية وبما ان من اهم عمليات وعي الجمال وتقديره هما الادراك والخيال ولكي يكون الادراك والخيال منتجين جماليين وجب علينا هنا ان ندرك طاقات الشكل المرئي التعبيرية والجمالية في الفيلم السريالي المتضمنة للعديد من معاني الخيال والهيئات غير المألوفة والتي لها القدرة بخلق وايصال الاشكال اللامرئية كمعطى جمالي مستتر يبرز تدفقه عبر المعاني والصور الذهنية المتشكلة من توظيف الرموز والإشارات والاستعارات في عملية تفاعلية ثنائية ما بين مفهوم المرئي واللامرئي والتي تعمل بدورها على تحفيز مخيلة المتلقي للتأويل والتفسير والتحليل

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

ومن ثم اثراء تصوراته العقلية للواقع السائد بإحساس وبوعي جمالي آخر محملاً بدلالات روحية وفكرية وفلسفية حيث تتمظهر تلك العملية على وفق الطروحات البنائية للعناصر الفنية بتشكلاتها وعلاقاتها ووظائفها معا داخل فضاء العمل السريالي والتي تنسجم وتتآلف بحسب رؤية صانع العمل الذاتية وافكاره الباطنية وما يبتغي ايصاله الى المتلقي ومن هنا نبعت مشكلة البحث وهي كآلاتي: ما هي الجوانب الجمالية في تجسيد ثنائية المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي؟

أهمية البحث والحاجة ألية :-

تتجلى أهمية البحث من كونه ينحو منحى تحليلي لدراسة الجوانب الجمالية في تجسيد مفهوم المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي وإبراز أهمية العلاقة التفاعلية بينهما وأثرها في تحفيز المنجز الصوري السريالي لقراءات وتأويلات وتفسيرات متعددة وصولا إلى أنتاج المعنى باعتباره الرسالة التي تعبر عن رؤية المخرج وأفكاره ومكبوتاته النفسية وعاطفته تجاه قضايا المجتمع كما إن البحث كدراسة أكاديمية تفيد المعنيين والمهتمين بالشأن السينمائي بدراسة مستفيضة في مجال إبداعهم .

هدف البحث :- الكشف عن الجوانب الجمالية لثنائية مفهوم المرئي واللامرئي وعلاقتهما التفاعلية في بنية الفيلم السريالي

حدود البحث :-

١- الحد الموضوعي يتحدد بدراسة الجوانب الجمالية لثنائية المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي

٢- الحد المكاني يتحدد البحث مكانيا بالأفلام الامريكية .

٣- الحد الزماني يتحدد بالأفلام السريالية المعاصرة .

تحديد المصطلحات:-

الجمالية :

١- جاء المعنى الاصطلاحي عند هربرت ريد وعرفها بانها : "هو وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"(ريد،1986،ص37)

٢- التعريف الاجرائي: هو ناتج العلاقات المترابطة بين عناصر البناء المرئية والتي تجتمع في منجز صوري مثير لها القدرة على جذب المتلقي وجعله متفاعلا ومنجذبا .

المرئي:

١- المرئي – وهو المحسوس المتناهي المدرك بصريا وفي المعجم الفلسفي فان "المتناهي هو المحدود، قال ابن سينا : واما السطح فليس هو داخلا في حد الجسم من حيث هو جسم ، بل من حيث هو متناه "(صليبيا،1982،ص333) وهو ما يعني كونه مكتفيا محددا يقع تحت النظر وما تراه العين

٢- التعريف الاجرائي: هو معطى بصري يمتلك خواصه الفيزيائية ومعانيه الشكلية المادية الظاهرة وطاقاته التعبيرية حيث يتصف بمحتوى غير ثابت فهو نسبي ومتغير ويحيل المتلقي الى اللامرئي

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

اللامرئي :

١- هو المعطى الذهني او الفكرة المغيبة للمحتوى المرئي وحسب رأي ارسطو هو متخيلة الفنان الذي يغير من طبيعة الطبيعة حيث ان "المتخيلة هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة ، والمعاني الجزئية المنتزعة منها ، وتصرفها فيها بالتركيب تارة ، والتفصيل اخرى"(صليبيا،1982، ص 325)

٢- التعريف الاجرائي : اللامرئي هو القوه الخفية المستترة التي تتحكم ببنائية وصياغات الشكل المرئي وهو المعبر بوعي او بدون وعي عن المعاني والافكار لصورة ظاهرة او لمعنى معلن .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : السريالية فلسفتها ونشأتها

تعتبر السريالية فن من فنون الادب التي أهتمت بالتعبير عن المشاعر والأحلام والرغبات الداخلية عبر الأعمال الفنية ، إذ أصبحت الأحلام والارتباطات اللاواعية بين الصور والنص ومعانيها مصدرا مباشرا لهذه الأعمال وذلك بتكوين صور مستوحاة من العقل الباطن ليتم بالتالي فهم المعنى عبر التحليل والتفسير وتأويل مختلف الاشارات والرموز ودلالات الصورة وعليه فان" السريالية كحركة فنية هي الاسم الذي أطلق على مجموعة من الفنانين في فرنسا عام ١٩٢٤، وقد حاولت هذه الجماعة التعبير عن الاحلام باعتبارها نتاج للعقل الباطن وحالة اللاشعور وترجمة ذلك الى أعمال فنية تعكس هذه الحالة السايكولوجية الغامضة للإنسان"(الدليمي،2006،ص27) فهي تدعو الى التحلل من واقع الحياة الواعية التقليدية والتعبير عن العقل الباطن بشكل تصويري والبعد عن الحقيقة وإبراز سيطرت الاحلام وإطلاق الأفكار المكبوتة والتركيز على كل ما هو غريب وغامض ولا شعوري والعمل بإظهار ما هو خلف الحقيقة البصرية الظاهرة التي تعمقها الانفعالات النفسية حيث تؤكد السريالية بهذا المعنى أن المظهر الخارجي الذي يشغل الفنانين لا يمثل هنا كل الحقيقة فهو يخفي الحالة النفسية الداخلية الباطنية ، وقد كانت بدايات الحركة السريالية وظهورها في الاوساط الفنية في عشرينيات القرن الماضي وتحديدا في فرنسا حيث "ولدت في باريس على أيدي عشرة رجال ، لكنها لم تنحصر في فرنسا بل امتد مجالها الى بلدان مختلفة ، فبدلا من ان تكون حركة فنية باريسية خالصة أصبح لها اتباع وتأثر بها رجال في كل من بريطانيا وبلجيكا واسبانيا وسويسرا والمانيا"(نادو، 1992، ص9) إذ تمثلت بظهورها آنذاك كتيار فني متحرر من القيود في رسم صور واشكال متعددة ذو تأثيرات صادمة وغريبة أو غير متناسقة سواء في الفن التشكيلي او السينما والموسيقى وايضا بما يسمى مسرح العبث وذلك عن طريق استلهام التركيبات غير الطبيعية أو غير العقلانية او اللا منطقية فهي سعت وبقوة الى ادخال علاقات جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدي المعاش في مختلف الاعمال الفنية سواءا على مستوى الشكل او المضمون والعمل على إبتكار إبداعات

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

فنية تماثل حالة اللاوعي والتعبير عن الأفكار المدفونة في الذات حيث تبلور تأثيرها وهيمنتها بشكل واضح وكبير على الساحة الفنية كفن أدبي سريالي فلسفي ابتكره وأسسه الفرنسي أندريه بريتون ومن ثم اتبع مسيرته الكثير من الشخصيات الفنية والادبية الأخرى التي ساهمت في انتشار التيار السريالي على نطاق واسع ومن أبرز "رواد السريالية ذاتها اراغون وبروتون وايلوار وبييريه"(نادو،1992،ص10) إذ انطوت اهتمامات واعمال هؤلاء الرواد بنشر الاسلوب السريالي بسماته المعروفة بالتعبير عن مختلف الأفكار بحرية وتلقائية بعيداً عن العقلانية واعتماداً على الخيال والرموز واللاشعور حيث عرفها النقاد آنذاك بانها هي الاتجاه الاسلوبي المتميز والمؤثر الذي ساد الفنون بأوربا خلال العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي على الرغم من ان جذورها كانت مستمده من الحركة الدادائية التي سبقتها ومهدت لها الطريق وبالتالي نجد ان "نشأت السريالية الوريث الفني للدادائية ، رسميا عام ١٩٢٤وأمست فعليا ظاهرة عالمية"(هوبكنز،2004،ص11) إذ كان من بين اهدافها المتعددة مهاجمة النظم والسياقات التقليدية المعروفة في المجتمع ومن ثم العمل على توحيد عوالم الحلم والخيال في واقع مطلق قادر على استكشاف التخيلات الشخصية والنفسية اللاواعية ومن ثم السعي الى بث الاساليب الفنية والصور غير عقلانية حيث "ألتزم الفنانون السرياليون أمثال ماكس إرنست وسلفادور دالي وخوان ميرو وأنديه ماسون بوجهة النظر القائلة بأن الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها ودخلوا في علاقة حب للتحليل النفسي ، شابها الاضطراب كثيرا بغية الكشف عن اسرار العقل البشري"(هوبكنز،2004،ص11) وعليه فقد اعتمد فنانو السريالية على وفق هذا المعنى والمفهوم في اعمالهم الفنية المختلفة وبشكل كبير على نظريات عالم النفس الشهير (سيجموند فرويد) المتعلقة بالتحليل النفسي إذ يرى فرويد ان اللاشعور في الانسان له الاثر الكبير في حياته ومظاهر سلوكه وخاصة في كتابه (تفسير الأحلام) فقد افترض فرويد أن الهدف الأساسي لهذا الفن السريالي هو حل الظروف المتناقضة بين الحلم والواقع أي الربط بين العقل الواعي والعقل اللاواعي من اجل اكتشاف المكونات النفسية للإنسان عبر قنوات اللاشعور إذ أن الصور المستنبطة بهذه الطريقة يمكن أن تمد الفنان السريالي بأساس المادة الخام لمختلف إبداعه الفني حيث "تعتبر أعمال الفنان سلفادور دالي التي تناولت موضوعات من قبيل الجنس والرغبات الاخرى تعبيرا صريحا للاحلام وعلى الطريقة الفرويدية "(الدليمي،2006،ص27) وهذا يعني ان السرياليون وعلى الرغم من انهم دعاة الصورة الذهنية في الفن إلا ان الشكل الطاغي والمهيمن لديهم هو شكل حلمي يحمل صور ورؤى متعددة ومعنى تكثيفي عالي يعبر عن نماذج حلمية وخيالية وأحلام يقظة في مختلف اعمالهم التي شملت الشعر والأدب والفن المسرحي والتشكيلي والسينمائي ، فالسريالية هنا مستمده فنها وصورها وفلسفتها عبر تحول الرموز من العالم الباطني الى العالم الخارجي على وفق صور ومعاني وتجليات غامضة تكون أشبه بالحلم والتي تدفع بالتالي للجدل والتفسير والتاويل مما منحها ذلك القدرة الواسعة لتجسيد كل ما هو جديد من الأفكار والموضوعات النفسية والمكبوتات الداخلية في النفس البشرية .

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

المبحث الثاني : المرئي واللامرئي في الفن

أن أولى خطوات الشروع بالعمل وامتلاك الوعي لدى الإنسان قد مثلت في حقيقة الامر إدراكا معرفيا واستيعاباً جمالياً لمظاهر العالم المرئية التي تحيط به وقد شكلت مظاهر العالم المتنوعة تلك واقعا ملهماً للإنسان بما يوحيه له من رؤى وافكار وصور ذهنية لا مرئية عملت جميعها على تحفيز مخيلته الباطنية واثراء تصوراته العقلية والوجدانية للواقع بإحساس وبوعي جمالي آخر حيث ان" العقل يستدعي خبراته السابقة وصوره الجمالية المتراكمة ليزيد من فعاليته في العمل فيزداد وعيه على أثر ذلك"(غاتشف،1990،ص13) وبالتالي نرى ان معظم الأعمال الفنية في التاريخ قد حملت في داخلها العديد من القيم الانسانية التي بلورها العقل والوعي وقد كانت تلك الاعمال في الغالب محملة بدلالات نفسية ورموز روحية وجمالية وفكرية تتمظهر وتتدفق عبر تمثلاتها المرئية المتعددة وبكيفيات ترضي رغبات الانسان وأفكاره وعلى الرغم من محدودية الحياة البدائية التي دعت الإنسان إلى التعبير عن الحاجات اليومية والنفسية فانه لم يكن الفن عندها محض ترف ومتعة او رغبة في التزيين او محض معطى حسي مرئي فقط بل حملت الصور هنا إشارات ورموز واشكال ومضامين غير مرئية مستنده لقراءآت وتأويلات متعددة تفسر تفاصيل حياة تلك المجتمعات من قبل ان يبدأ تاريخ التدوين فيها وهذا يعني إن للمرئي محتوى غير ثابت فهو نسبي ومتغير ويحيل المتلقي الى اللامرئي حيث يعبر عنه من خلال معانيه الشكلية المادية الظاهرة وطاقاته التعبيرية التي تبرز من خلال رمزيته ودلالاته التي يمتلكها والتي يمكن أن يستلمها المتلقي بواسطة تفسيريته لتلك الاشكال والطاقات ومن تأويله لمعناها المقرر وعليه يكون اللامرئي هنا ضرورة من الضرورات التفكيرية التفسيرية الملزمة التي ترافق جميع الطروحات البنائية للعناصر المرئية داخل فضاء العمل الفني وبالتالي فهو يمثل القوه الخفية المستترة التي تتحكم ببنائية وصياغات مفهوم المرئي وكذلك يمثل خيال الفنان ورؤياه الداخلية وفلسفته التي تغير من طبيعة الاشياء ومن ثم نجد هنا على ضوء هذا المعنى والمعطى ان هناك ثمة عملية تظافر وتآلف وترابط ما بين مفهوم المرئي واللامرئي في الفن عموما وفي الفن السينمائي تحديدا وتعد هذه إحدى أهم مقومات أثرائهما وان العلاقة الجدلية بينهما تتأتى من خلال إمكاناتهما التعبيرية ووظائفهما الجمالية حيث ان اللامرئي "يحتوي الإمكانات الباطنة للتطور اللانهائي والمرئي يعتمد عليه ويحدده وهذه العلاقة المرتبطة تحدث نتيجة تفاعلهما كامتداد ومؤثر تأثيراً فاعلاً في التطور"(بودين،1980،ص263) وعلى وفق ما تقدم نرى ان للمرئي واللامرئي في العمل الفني أهمية كبيرة في نجاحه وتطوره من خلال إيصال فكرته وغاياته المختلفة إلى المتلقي لدرجة يمكن القول معها إن نجاح العمل الفني يعتمد أساساً على تركيب وخلق هذه الثنائية المهمة وتفاعلها معا وحين يخفق صانع العمل في احدهما فإنه يعد العمل مشوها وقاصرا ولا يثير الانتباه نحوه إذ ان إثارة الانتباه وجذب المتلقي الى الصورة المرئية ومن ثم تحفيز تفاعله وخياله وذهنه الى الصورة اللامرئية هي غاية صانع العمل كونها حالة تفاعليه تعمل على تماهي

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

المتلقي وشده الى الشكل والفكرة والرسالة والمعاني الخفية للعمل إذ ان "اللامرئي يدرك من خلال المرئي والمرئي يكتسب معنى لما يحويه اللامرئي ، ولا يكون اللامرئي ذا قيمة إلا من خلال الشيء المرئي الذي يضمه ويهذبه"(ستولنيتز،1974،ص397) وعليه فإننا نجد ان مفهوم المرئي واللامرئي هو ليس شيئا في ذاته ومنعزل بل انه يتطلب دائما تفاعلا بينه وبين المتلقي أي بين الذات والموضوع فنحن نكتشف المرئي في العمل الفني وندرك عناصره المادية الحسية مباشرة ولكننا نضفي عليه المعنى والافكار والغايات من خلال الصور الذهنية اللامرئية وفي هذا التفاعل يتساوى ما نراه فيه وما لا نراه حيث يقول المفكر الفرنسي (ميرلو بونتي) " في الحقيقة ان ما يجب ان نفهمه هو ، فيما وراء الاشخاص ، الكينونات التي نفهمها تبعا لهم والتي هي المعنى المترسب لكل خبراتنا الارادية واللاإرادية "(بونتي،1987،ص164) هذه الكينونات هي العناوين البارزة لذلك العالم اللامرئي فهي تمتلك التأثير على كل الاشياء التي نراها أي بمعنى ان كل المعلومات والافكار التي يبثها اللامرئي تحفز لدينا اللاوعي الذي نبحث عنه هنا ليس في اعماقنا ولا خلف وعينا وانما نشاهده امامنا كمنطق وكأشياء تتبلور في ميداننا وواقعنا وفي هذا المعنى والسياق فقد سبق لسقراط وافلاطون "ان فكرا في ماهية الشيء على انها ما هو موجود بمعنى ما يستمر ، وفهما هذا الذي يستمر بمعنى هذا الذي يدوم "(هيدجر،1958،ص78،79) حيث وجدوا ان الديمومة او الاستمرارية وهو الشيء المرئي يتجسد في الهيئة او الشكل بعناصره الحسية المادية الظاهرة وان هذا الشكل لابد وان يتضمن بداخله وبالضرورة الفكرة والمعنى والرسالة وبالتالي نشأ هنا اللامرئي في كونه يعني اكثر مما يعنيه المرئي المجرد المحسوس فهو يتحدد أي اللامرئي في الاشياء من حولنا بقدر ما يتناوله منها فهو يعبر بوعي او بدون وعي عن المعاني والاتجاهات والافكار والمشاعر والرموز والسياق الثقافي والتاريخي وعلى الرغم من ان اللامرئي يعتريه بعض الغموض باعتباره معبرا عن فكرة ومقاصد العمل الفني وتأويله ومعناه الا انه يقدم في النهاية تفسيرا لما هو مرئي " فالموضوع وحده لا يحدد شكلا خاصا ، لكن المضمون والشكل ، او المعنى والشكل ، يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي"(فيشر،1998،ص178) وعليه فان العمل الفني لا يعيد انتاج المرئي هنا بل انه يجعل مفهوم اللامرئي مرئيا وان صانع العمل لابد وان يسعى الى جعل الفكرة المغيبة اللامرئية تتجلى وتتمثل بصور مرئية تستقر في اذهان المتلقي ضمن علاقة تفاعلية وعملية ارتباط تتجاوز مجرد المشاهدة السطحية من خلال توظيفه الامثل لأدواته وبتوظيفه المبدع لعناصر الشكل الفني .

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

المبحث الثالث: تمثلات المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي

اولا :- مفهوم المرئي واللامرئي في الصورة السينمائية السريالية

مما لا شك فيه ان اللامرئي في الفيلم السينمائي ينصهر في المرئي وان الأشياء جميعها تنتظم ضمن الشكل المرئي الذي هو وليد الحاجه المادية إذ يعتبر وسيلة للتعبير من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو طريقة لتجميع المعطيات المرئية القابلة للاستنطاق والتأويل وفي الفيلم السينمائي السريالي نجد ان الشكل المرئي يحمل خواصه الابداعية المتمثلة في ماهيته وطبيعته فهو يتميز بقدرته على ان يلبي اغراض وغايات ومعطيات جمالية متعددة الخواص وبمخرجات مختلفة من الاشكال الرمزية والصور التجريدية والاستعارات المجازية التي تعتمد وتستند بشكل او بآخر الى تقنيات اللعب الحر والتمرد على الواقع واقصائه حيث يستند الشكل السريالي السينمائي في خطابه المرئي هنا الى استلهام الخيال الواسع المكثف الذي يعمل بدوره على خلق وبث سمات اللامرئي وفق سلسلة متباينة من الصور السينمائية والمشاهد الفيلمية التي تتضمن احداث وأمكنة مختلفة فيما بينها إذ ان كل مشهد وكل مكان هنا يتمتع باستقلالية في شكله وتمظهره وغايته على وفق كادرات فنية غير منسجمه ومتناثرة وغالبا خارجة عن الاطار السردي ولكن بالمحصلة علينا ان ندرك ان لكل صورة فيلمية وشكل مرئي سريالي لابد وان ينتهي الى طرح رؤى وافكار تتخطى الحدود وصور الاشكال فهو يبث وبالضرورة مختلف الصور الذهنية والافكار والتفسيرات إذ يمكننا هنا الخوض في اللامرئي واستخراج الدلالات الفلسفية المتضمنة فيه بحيث يتيح لنا ذلك رؤى من التفكير فيما نراه والتي تحفز المتلقي الى تحليل مجريات الاحداث وتأويلها بحثا عن المعاني والمقاصد حيث ان الصورة السريالية " تجنح الى ما فوق الواقعية ، وتحاول الوصول الى اللاوعي والافكار المتناثرة الكامنة بدواخل النفس البشرية " (عرفان ،2019،ص10) وبالتالي سعى السرياليون السينمائيين هنا في طروحاتهم الفنية الى خلق وابتكار مختلف الصور الفنية المرئية الغير مألوفة من خلال اسلوب التغريب والخروج عن السائد عبر استثمار تداعيات قنوات الوعي واللاوعي او اللاشعور والتعبير عن الأفكار المغيبة في الذات الانسانية وفي العقل الباطن والترويح عنها عن طريق إيحاءات اللامرئي المضمرة حيث يتم تشكيلها هنا عبر سياقات خيالية مجردة من الواقع وتجلياته وعلى وفق ايجاد وتكوين علاقات جديدة مستوحى تفاصيلها من مناخات الاحلام والهلوسة والاضطرابات النفسية حيث "تستمد السريالية روحها من الخيال وتسمح لمتبعها بمساحة فنية واسعة ورحبة ، ليقدم افكاره بشكل انسيابي وخلاق وقد تطورت عبر العقود المتتابعة لتشمل الفنتازيات والاحلام والهلاوس وحالات التخدير المختلفة والمرتبطة بتلاشي الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال "(عرفان،2019،ص14) وعليه فقد اسهم الفيلم السريالي هنا في تعميق مفهوم الصورة السينمائية وإظهار دلالاتها المتعددة واصبح اكثر ملائمة وانسجام لطبيعة الوسيط السينمائي واستطاع ان يمثل الجانب المهم من السينما في جوهرها ونواتها فموضوعة الاحلام والخيال والهلوسة تستند في خطابها الى التحليل النفسي والعقل الباطن وان مثل هذه

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

الموضوعات والقضايا فإنها تتطلب وبكل تأكيد قدرا كبيرا من البناء الفكري والتشكيل الصوري المبدع حيث يكون الحضور للبناء المرئي ولصياغات عناصر التعبير وبلاغتها في الصورة السينمائية ذو قوة وتاثير طاغي فهي محملة هنا وبالضرورة بمختلف الطروحات اللامرئية وبالتالي سوف يتطلب ذلك من صانع العمل الدقة والمهارة والقدرة الذاتية والموضوعية في تعميق الشعور وتنمية الحس الادراكي والجمالي بالصورة السريالية السينمائية لدى المتلقي وايصال غايات الشكل المرئي بما يحمله من صياغات بصرية جمالية وتعبيرية ونفسية ودرامية من خلال توظيفه الامثل للعناصر الفنية ومن ثم إبرازه للواقع الكامن والذي يكمن بالجانب الضمني من النفس الإنسانية أي جانب اللاشعور وهو الحقيقة التي تعلو على الصورة البصرية الظاهرة التي تنطوي تحتها هنا كل مجاز وكل حلم وكل ما هو مكبوت واقعيا وذلك في محاولة لإعادة قراءة النفس البشرية وفق أسس تعتمد على الأحلام واللاوعي حيث أدرك صانعو العمل ان "السينما هي الوسط النموذجي لإيصال الدقة الغريبة في الاحلام وفقا للسرياليين ، كما ان اغلبهم كان يتفق مع سلفادور دالي بأن الفن هو لا معقولية ملموسة"(جانيتي،1981،ص513) وعلى وفق مفهوم ومصطلح اللامعقولية الملموسة للفن فقد عمل مخرجو السريالية باستلهام ثنائية المرئي واللامرئي بشكل طاغي وواسع من خلال استقصائهم لعالم الأحلام والتأمل الداخلي وتقديمهم اللاشعور على الواقعي والغرابة على المنطق وإبرازهم الصوري لخفايا النفس الباطنية للشخصية الانسانية وتقديمها وفق اشكال وصور سينمائية غير مألوفة حيث أمتلكت الشخصية السريالية بعض السمات التي تميزها وتجعلها متفردة في أفعالها واشكالها ودوافعها وهي صفات ظاهرة للشخصية والتي تجعلها لا تتساوى مع شخصيات الواقع السائد وبالتالي نجد ان الشخصية السريالية تمثل هنا احدى العناصر المهمة والأساسية في بنية الفيلم السريالي إذ تعمل وبشكل متداخل ومترابط مع عناصر اللغة السينمائية الاخرى على تحقيق بنية متكاملة للأحداث ومن ثم قيادة مسار العمل كمحور رئيسي حيث ان "الشخصية الدرامية المتكاملة ينبغي أن تقدم إنساناً متعدد الأبعاد له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها أمامنا وله حياته الباطنية التي نرى انعكاسها على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية او ما تفعله أو ما تلبسه أو ما تهمله"(ابوشادي،2006،ص43) فمن خلال طبيعة الشخصية في شكلها المرئي وأفعالها الظاهرة والخفية ندرك أبعاد الفعل الدرامي ومقاصد إفرازات الحدث السريالي اللامعقول ونستوعب مبررات العلاقات الشكلية للصورة التي تتشكل وترتبط وتتطور ضمن حيز وسلوك الشخصيات السريالية في أبعادها الاجتماعية والنفسية والكشف عن اغترابها وتناقضاتها والتي تتجسد دلالاتها وصورها السينمائية المتعددة ضمن مستويات وتأويلات مختلفة تتم على وفق ثنائية المرئي واللامرئي من خلال عملية التلقي عند الجمهور حيث يصاغ الفيلم بإحداثه السريالية هنا على وفق عملية اتصالية تتآلف وتتظافر ما بين الصورة المرئية السينمائية ودلالاتها اللامرئية فالموجود والكائن يحيل الى الخيال والغامض ، والرؤية الفيزيائية تكون رؤية استبصاريه تأمل وتفسير، وان الشكل يعني ايجاد العلاقات ، والمضمون هو قراءة وتأويل،

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

اما تباين الاضاءة واللون وحركة الكاميرا واحجامها وزواياها تعني دلالات ورموز وايحاءات ، وان الجمال الحسي المادي يحيل الى الجمال العقلي ، اما الغرابة وعدم الانسجام في الميزانسين تعني العبث واللامعقولية حيث تؤكد "السريالية على الاحساس باللا إتجاه في الميزانسين ، تقطع الموجودات من سياقها الطبيعي وتوضع في مواقع اعتباطيه مدهشة " (جانيتي،1981،ص513) وبما ان الصور المرئية في الفيلم السريالي هي صور تمثل حقيقة بصرية ظاهرة تحاول التماثل لنفس الصور في موضوعة الأحلام فقد حرص مخرجو السريالية هنا الى إزالة الواقعية والعقلانية في طروحاتهم للصورة المرئية وسلكوا تقنيات جديدة للصورة السينمائية اعتمدت المفاجأة والصدمة والترحيل عن المكان والزمان والظروف الطبيعية واللعب الحر الذي يستند الى فعل التحوير والتهجين والتركيب والتمويه للعناصر الواقعية ومن ثم إعادة تكوينها وتركيبها بصيغ مغايرة لما هو معهود لتكتسب بذلك قدرات وسعة اكبر في اظهار مفهوم اللاوعي امام المتلقي ومن ثم الدفع بالأشياء المرئية إلى التخلي عن معناها الذات في الصورة السينمائية وفسح المجال واسعا للمتلقي في تأويل وتفسير ايحاءات ودلالات اللامرئي للصورة السريالية وتحفيزه لرؤية كامل الحقيقة لا نصفها فتصبح امام المتلقي هنا ما يسمى بالأشياء السريالية أي فوق الواقع وهو كل شيء غريب او خارج عن الإطار العادي الغير المألوف وبالتالي فان المرئي في الصورة السريالية السينمائية يستعمل هنا كآلية حلمية لغرض مختلف كامن خلف صورته الوظيفية المعروفة فكل شيء يبدو وكأنه مبرمج حسب رغبات العقل الباطن وتداعيات الحلم ولهذا "يحاول المنظرون باستمرار الإشادة بالأفلام بسبب واقعيتها ، كان هناك ميل طويل الامد بين المعلقين السينمائيين للنظر الى الافلام باعتبارها أحلاما فهي تمتلك خاصية غامضة تجعلها توحي بأنها ليست كما تبدو عليه من الظاهر ومن ثم تطالب بتفسير أكثر إرضاءً مما يستطيع الفهم الحرفي ان يقدمه"(داين يونج،2015،ص32) وهذا يعني انه ليس بالضرورة ان التجسيدات المرئية او التمثلات البصرية في الصورة السينمائية عليها ان تصف الواقع الموضوعي للفيلم بدقة عالية ومجرده فالأفلام السينمائية في جانبها الصوري الآخر هي رؤية باطنية لا مرئية مستنده الى الخيال ورموز ذات معاني ودلالات يخلقها صناع الافلام لخلق ردود افعال وتكوين تفسيرات ومقاصد مقبولة يستقبلها الجمهور ويتفاعل معها بناءا على تجربته الذاتية ومرجعياته الفكرية.

ثانيا : تجسيد ثنائية المرئي واللامرئي في بنية الفيلم السريالي

من بديهيات العمل السريالي في السينما هو اعتماده بشكل تام في بلورة احداثه وتفاصيله عبر النشاطات العقلية اللاشعورية التي تأتي في مجملها من خارج اللاوعي حيث تتشكل من الخيال وأحلام اليقظة وقد ترسخ هذا المعنى والسياق في السينما بصور متكررة ومستديمة وبصياغات مختلفة وعلى الرغم من نقل السينما احيانا الواقعية مباشرة الا انه في المحصلة " لا تستمد السينما السريالية كيانها من الدمج بين الواقعية والفنتازيا فحسب لكنها تمتد لتشمل السياق المرتبط بالحلم على سبيل المثال وقد أخذت الكثير من

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

الافلام السريالية من فكرة الاحلام واللاوعي سياقا سينمائيا موسعا"(عرفان،2020، ص10) فهي تجمع كمحتوى سينمائي بين النقيضين الحقيقة والخيال بحيث تمتزجان وتتشكلان في قالب فني واحد يكون عادة مدعاة للغرابة والتساؤل والدهشة وبالتالي نجد ان صانع العمل السينمائي السريالي لابد وان يوظف عناصر عمله وأدواته المتعددة ضمن طرق معالجاته المستندة الى الرؤية الإخراجية والتخيل وهما الإطار الذي يتضمن خطوات خطته ومبتغاه فالشكل الذهني او اللامرئي هو الرافد والملهم لإحساسه بكل لقطة من المشهد المرئي وهذا مما يحتم بالتالي "عليه أن يأخذ في اعتباره المغزى الاعمق ، المعنى المجازي ، المعنى الضمني ، الرسالة المستترة ، الرمزية المضمرة ، إلخ " (يونج،2015،ص36) حيث ان مخرج العمل السريالي يلجأ في الغالب الى صنع احداث فيلمه على وفق صور سينمائية تشبه تفاصيل الحلم وتداعياته من خلال استخدامه لمختلف الرموز والصور الغامضة التي لها القدرة على فتح مساحات كبيرة للتأويل والتفسير والتحليل وبالتالي فانه يضع هنا المعاني والأفكار والدلالات مخبئة في رموز وعلامات واستعارات متعددة لمضاعفة الشحن النفسي للشكل المرئي ومن ثم استقطاب تفاعل المتلقي وتحريك خياله وذهنه ليكون أكثر شوقا لمعرفة المغزى اللامرئي والمضمر خلف العمل الذي يشاهده "فالمتفرج يظهر عمليا كانعكاس لأفكار المخرج التي لا يمكن تحقيقها في معناها الظاهر المطلق فقط وإنما يمكن الإيحاء لها بدلالات معينه "(سوكورفا،2003 ،ص20) وهنا يؤكد المخرج الفرنسي روبير برسون على أن تكون الأفكار غير واضحة وصادمه من اجل الاستحواذ على الاهتمام والمشاركة العقلية لقراءة وتفسير صور اللامرئي من قبل المتلقي او المشاهد بقوله "خبأ الأفكار ولكن من اجل أن يعثر عليها الناس أن أكثر أهمية سيكون المخبأ أكثر"(عبد الحميد،2001،ص29) حيث تكمن أهمية الرموز والاستعارات والإيحاء في الصور السريالية بالتأثير بالمتلقي عبر تمرير رسائل شعورية خفية إلى اللاوعي لتستقر فيه ومن ثم تتحكم بوعيه وتقوده إلى إظهار مشاعر معينه وهي تعتبر بمثابة علامات وتضمينات يعتمدها المخرج من أجل توجيه المتلقي او المتفرج إلى قراءة دلالات اللامرئي المتعددة للمشهد بما يحتويه من احداث وتفاصيل ففي فيلم (مرثية حلم) انتاج 2000 للمخرج الامريكي (دارين ارونوفسكي) حيث يعبر عن موضوع الادمان وانتشاره بأشكاله المختلفة إذ يطغى الوهم على واقع شخصياته المدمنة للمخدرات فهي تعاني الاغتراب النفسي والهلوسة والاضطراب ثم السقوط في ظلام الكوابيس ففي مشهد الام العجوز وهي تشاهد برنامج التلفاز وبسبب هلوستها وفقدانها الوعي تجد نفسها وكأنها في داخل التلفاز مع الجمهور وكذلك ينتابها شعور الخوف إذ تخشى هجوم ادوات المنزل عليها حيث يخيل لها تحرك ثلاجة التبريد من مكانها وتقدمها للهجوم عليها في كل لحظة ومن ثم خروج مقدم البرنامج والجمهور من التلفاز مباشرة الى غرفتها في المنزل ليحتفلوا معها وهي في حالة ذهول ونشوة احلام في مشهد يحمل احباط وابعادا نفسية تعبر عن حالة من الاغتراب الروحي العميق إذ أعطى المخرج هنا جملة من الرموز والدلالات التعبيرية والنفسية الباطنية في ملامح وجه العجوز المدمنة

ودلالات الاشياء الموجودة والمكان والموضوع معبراً عن سطوة قنوات اللاوعي ومحاولا التوافق بين عالمين متناقضين هما مواصلة الحياة ضمن عالم الوعي والادراك أو الهروب من المعاناة والآلام الإنسانية الى عالم اللاوعي حيث اهتم صانع العمل من اجل تعميق هذا المعنى بإبراز الصفات الوجودية للأشياء المرئية والردود اللاشعورية تجاه المسكن واغراضه متخطيا بذلك حدود المرئي المجرد الى فهم ووعي لما هو غير مرئي وهذا يحتم بالتالي على صانع العمل السعي إلى جعل "كل التفاصيل التي تحتويها اللقطة يجب أن يتم ترتيبها أو تشكيلها أو انتقاؤها لكي تنقل المعنى للمتفرج"(فيلدمان،1996،ص100) وعليه فقد اهتم صانع العمل من خلال توظيفه المبدع لعناصر اللغة السينمائية بعرض وإظهار تفاصيل شخصية الام العجوز المدمنة والشخصيات الاخرى من خلال الجمع بين لقطات طويلة هادئة ولقطات أخرى قريبة مكثفة من النوع الحركي السريع المباغت الصادم للتعبير عن دواخل ومكنونات الشخصية فهي تحمل قوة سيكولوجية هائلة للتأثير على المتلقي لأنها لقطة الدلالة النفسية وهي تختلف هنا باختلاف لقطات المشهد كذلك استخدم المخرج الإضاءة المتقطعة ومساقط الظلال وبقع الظلام والتكوين المتخلخل للتعبير عن فقدان الاتزان وتحكم مشاعر اللاوعي بتصرفات الشخصية وايضا كانت معالجة هذا المشهد وما بعده بهذا الشكل وتكثيف احداثه قد انبثق في جانبه الأكبر عبر المونتاج فهو يمثل حجر الزاوية الذي ارتكز عليه بناء لقطات المشهد والذي يتميز بإيقاعه السريع المتصاعد لخلق تأثير نفسي وذهني فقد تم استثماره من قبل صانع العمل ضمن الناحيتين الجمالية والسايكولوجية وهما محوران يتقدمان معا لإبراز طبيعة الاحداث وتدفق الصور المرئية والذي أعتمد في هذا المشهد على سرعة التنقل والتقطيع الكبير بين لقطات المشهد حتى أنه تم اللجوء لتكنيك خاص يعتمد على انقسام الشاشة بين شخصيات المشهد للتأكيد على فكرة المدمن الذي قد يتواجد جسدياً مع من حوله في الوقت نفسه الذي يكون فيه بعالم آخر فالمونتاج هنا "مؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشر ودقيق نتيجة لصدمة صورتين يحدث في ذهن المتفرج باستمرار مؤثرات أي بمعنى إن تتابع اللقطات لم يعد تحدده الرغبة في رواية حكاية فحسب بل أن تراكيب اللقطات مع بعضها هو الذي يحدث خلق صدمة سيكولوجية عند المتفرج "(مارتان،2009،ص129) حيث لجأ المخرج في خطابه للشكل المرئي السريالي لبيان رموز ودلالات الاشياء والمكان الى ان يجعل من صور الواقع تتداخل وتتراكب معا مكونة بنى غير واقعية فهو يوحد هنا بين الخيال والحلم اذ جعل لكل من صور المخيلة وصور الحلم تجسيدات ومعاني بعيدة عن المألوفية وبهذا فهو يخترق حجاب المرئي باللامرئي والمألوف باللامألوف ليمنح الحدث والمشهد بعده الخيالي والحلمي بأشكاله ورموزه وبالتالي فانه "يمكن التوسع في معاني الرموز الى ما وراء عالم القصة وان نفهمها بوصفها تمثيلات لأناس ، وأماكن ، وأفكار ذات صلة بالعالم الحقيقي"(يونج،2015،ص24) ولعل مخرجو افلام السريالية حرصوا هنا على هذه الأساليب فهم ينتقلون من طريقة إلى أخرى على أساس إثارة الإحساس بغرائبية الشكل المرئي وخلق

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

الشعور النفسي المتوتر بعرض أحداثه الصادمة وخلق علاقات ومفاهيم تساهم في بناء التصورات الذهنية اللامرئية على وفق استثمار عناصر الشكل المرئي بقدراتها الأدائية والتعبيرية ولذا نجدهم قد يوظفون "استخدام الخطوط المائلة أو متغيرة الاتجاه والألوان الصارخة واللقطات الكبيرة والزوايا الواطئة جدا والتباين الحاد جدا في الإضاءة والتكوينات غير المتوازنة والحجوم الكبيرة وغيرها"(جانيتي،1981،ص129) ساعين إلى هذه الطرائق والصياغات من الأساليب الفنية رغبة في إثارة عنصر الصدمة والمفاجأة لدى المتلقي وايضا تقوية جانب الإيحاء في الشكل المرئي فهم عمدوا إلى استخدام التشكيلات البصرية أو السمعية المغرقة في رمزيتها لخلق عدم الإحساس بالواقع والانتقال من المضمون الظاهر المرئي إلى المضمون الكامن اللامرئي الذي يتضمن المعاني والافكار حيث ان رؤيتنا للتركيبات المرئية المتمثلة بعناصر الشكل المتعددة وطريقة تنظيمها وارتباطها ينشأ عنه ترتيب وتوافق متمثلا في الوعي وفي هذا التنظيم والترتيب تظهر ايضا الاشياء في مظهرها الادراكي الحسي إذ تحمل العناصر الشكلية الفنية معها معانيها الدلالية المرتبطة باستعمالاتها الحقيقية وهو ما يقربنا من الاشياء ويشكل بنيتها الدلالية التي تتجلى في صورتها الذهنية اللامرئية ففي فيلم (الاستهلال) انتاج 2010للمخرج الامريكي (كريستوفر نولان) وهو يتحدث عن عوالم الاحلام المترابطة ببعضها من خلال الدخول الى العقل الباطن للاشخاص لسرقة افكارهم واسرارهم حيث نجد في مشهد الفندق والذي يجمع بطل الفيلم الممثل ليونارد كابريو وفريق عمله مع اشخاص آخرين يحتجزون ابن مالك الشركة في صراع دموي داخل ممرات وغرف الفندق إذ ان الصراع بينهما نراه بصريا وظاهريا ولكن هو في حقيقة الامر هو صراع داخل العقل الباطن لكل منهما بمعنى ان كل ما يدور من احداث ومشاهد تختزل ما يحصل في عقلهم الباطني ومتى ما قتل الشخص في هذا الصراع الباطني فانه يستيقظ من حلمه حالاً وعندها ينتقل من اللاوعي الى حالة الوعي والادراك إذ كان الهروب من الواقع والتأكيد على تفجير طاقات عناصر الشكل الفنية التعبيرية في مجريات احداث الفيلم هو الطاغي والمهيمن وذلك بقصد تحرير مشاهد الحلم الفيلمية المرئية من قيود الضرورات المادية الحسية والإدراكية الى صور ذهنية لا مرئية وبالتالي نجد هنا ان المنجز المرئي السريالي يعمل ضمن" مستويين اثنين على الاقل المرئي وغير المرئي ، والقوى في المستوى غير المرئي لها تأثير هائل على أنشطة الحياة اليومية لكنها بحكم طبيعتها تستعصي على الفهم المباشر"(يونج،2015،ص36،37) حيث يؤكد السرياليون في خطابهم السينمائي بهذا المعنى ان اهتمامهم يكاد يكون حصريا في استكشاف الإقترانات ونقاط الاتصال بين عوالم الوجود المختلفة وجلب العقل اللاواعي او اللامرئي إلى الحياة المرئية الرمزية ولهذا حرص مخرج العمل السينمائي لفيلم الاستهلال على ايجاد وخلق أحداث تمثل التقابل والانسجام بنفس وتيرة تدفق صور الحلم إذ جعل من الصور المرئية غاية شكلية ظاهره تدور المعاني حولها دون ان تتموضع بداخلها كما في أحداث الحلم حيث يغيب المعنى عن الكثير من أحلامنا اثناء النوم ، فالصور السينمائية هنا في مشهد الفيلم تتداخل

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

وتتراكب وتحور عن صورها الحقيقية لتجتمع في اطار الحلم الزمني بصورة اعتباطية عبر "استخدام الوسائل الخاصة التي تتيحها العمليات الفنية والحرفية في صناعة الأفلام لعرض مواقف وأحداث يستحيل حدوثها في الواقع "(مرسي ووهبة،1973،ص371) وهو ما يؤدي بالتالي إلى خلق صورة من صور الترابط الخيالي اللامرئي أو الوهمي بين أماكن وأفعال وشخوص لا ترتبط أساسا بالواقع الفعلي الطبيعي حيث عمد صانع العمل هنا من اجل ايصال محتوى ذلك المشهد الى كشف اجواء العقل الباطن كمشهد غرائبي يمتزج فيه المعقول واللامعقول على وفق أسلوب الصدمة والمفاجأة والغموض إذ وظف المونتاج المتوازي ضمن إطار وتنامي حركي سريع مستثمرا قدراته الجمالية والسايكولوجية من خلال انتقالات التلاشي والمزج وتجميد الحدث والحركة إلى الأمام في مواجهة عمق محايد وكذلك الإبطاء والإسراع والاستخدام المتكرر للصور المروعة وأيضا تشويه الصورة والصوت والحوار المتداخل واللقطات البعيدة والقريبة والعناصر البصرية المجزئة فصانع العمل السريالي قد أمتلك القدرة على جعل الشكل المرئي مؤثرا وغير مألوفا عبر تلاعبه بالصور وبتعاقب اللقطات وذلك بإعادة تركيب المشهد بحيث يعكس رؤية التغريب النفسي وما يريد أن يحدثه من تأثير شعوري في ذهن المتفرج سواءا في هذا الشكل تحديدا أو في هذا السياق المركب من اللقطات لدفع أحداث الفيلم إلى الأمام وذلك ليس بمنطق تطور الأحداث فقط بل بتدفق التداعيات الباطنية اللامرئية التي تكمن داخل كل مشهد مرئي حيث تشتغل العناصر الشكلية الفنية هنا على مستوى الحضور كونها متجسدة في فضاء الصورة المرئي ولكن إحالاتها تشتغل على مستوى الغياب او اللامرئي كبناء فكري يعكس المحتوى الفلسفي للأحداث والتي تجعل المتلقي يستنطق الإشارات والعلامات الواردة وتحليلها معنى ومغزى فضلا عن عملية التنوير والإقناع التي تحصل لديه وبالتالي نجد "ان المزج الكبير بين الحياة والحلم ، المدرك واللامدرك يتحقق عن طريق السينما وضمن هذا المنظور"(آيجل،2005،ص47) حيث أدرك فنانوا الفيلم السريالي السينمائي أن كاميرا الفيلم يمكنها هنا التقاط العالم الحقيقي بطريقة تشبه الحلم وتداعياته المختلفة من خلال استيعاب مظاهر التراكب والتعرض المفرط والحركة السريعة والحركة البطيئة والحركة العكسية والتوقف عن الحركة وتوهج العدسة والعمق الكبير من المجال وعمق المجال الضحل والمزيد من حيل الكاميرا الغريبة التي يمكن أن تحول الصورة الأصلية أمام العدسة إلى شيء جديد بمجرد عرضها على لوحة الفيلم وبالتالي اكتسب الشكل المرئي السريالي القدرة على تحدي وتشكيل الحدود بين الخيال والواقع لا سيما عند التعامل مع المكان والزمان فالفيلم بطبعه وفي عمقه يمتلك أدواته التعبيرية التي قد تربك طرق إدراك المتلقي كونها تعمل كثيراً على تخلخل الزمان والمكان بشكل صارخ فالفيلم في شكله المرئي هنا وفي اغلب الأحيان لا يخضع لوحدة سردية معينة فمسارات احداثه دائما ما نجدها تقلب الموازين وتتحدى المشاهد كما هو موجود في مجريات الأحلام حيث اصبح هذا الاسلوب هو الغالب والممنهج في تكوين الفيلم السريالي منذ بدايات نشأته وظهوره وهذا ما نجده في اول فيلم سريالي الذي انتج في عام ١٩٢٩ وهو (كلب

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

اندلسي) للمخرج الاسباني (لويس بونيل) حيث "تتوالى الاحداث ضمن إطار سريالي واضح يعرضه بونويل بشكل استثنائي وعظيم وتظهر لقطات فجائية وصادمة ، ليخرج الرجل عن الإطار السردي الخاص بالحبكة وليستخدم الدافع السريالي كمبرر لخروجه عن النص المعهود والإطار السردي المعروض"(عرفان،2019،ص11 ،12) وعليه لم يكن للشكل المرئي السريالي هنا حدود أو قواعد فهو يرى في نفسه القدرة على اخذ مسافة جمالية وفكرية وتعبيرية تخلق قيما بديلة عن القيم السائدة كأنماط المشاهدة أو الاستقلالية او المباشرة وبالتالي تكمن هيئة إبراز مفهوم اللامرئي واشتغاله فيه من حيث إظهار قدرات البناء التشكيلي المرئي للكتل والتكوينات والاضاءة والتلوين وفي كونها تدعوا الى بنية جديدة مفتوحه بمختلف الإيحاءات وذات دلالات مرتبطة بمدلول ذهني ومحتوى مجازي ابداعي حيث نجد هنا ان "هذه البنية المفتوحة هي التي يتفاعل فيها العفوي والتفكيري وهي منفتحة للرؤية والكلمة والرغبة تستقبل التزامن والتعاقب ويتآزر فيها الحدث والحدوث او اقبال المايحدث"(بونتي،1987،ص25) وبناءا على هذا المعنى والسياق نجد ان البنية المفتوحة أي الشكل اللامرئي قد ساهمت بالتالي في خلق سعة كبيرة من الخيال والتفكير والتأمل في فضاء الصورة المرئية الفيلمية وعناصر ارتباطها المختلفة والتي تعد كعلاقات اساسية لإظهار المعنى والافكار ومن ثم فان ما هو معطى امامي يمكن تمييزه ووصفه ومن ثم تفسيره ليصاغ في ذهن المتلقي حيث تتدفق الصور المرئية والاحداث في الفيلم السريالي هنا وفق آليات متعددة ولكنها تسير جميعا بمنهجين فهي تعمل اولاً على إبراز قدرة الشكل المرئي عند حيز التعبير وثانيا تعمل على إعطاء جانب جمالي عند حدود انزياح الأشكال المرئية المبتكرة بعد شحنها بتأثيرات نفسية باطنية مختلفة الى اشكال وصور ذهنية لا مرئية ففي الفيلم الروحاني السريالي (الينبوع) انتاج 2006 للمخرج الامريكي (دارين أرنوفسكي) والذي يدور حول معنى الروح والموت والخلود نجد في المشهد الذي يصل فيه بطل الفيلم توماس الى شجرة الحياة ويحاول الشراب من ماء جذعها الابيض يذوب جسده ويختفي بالكامل إذ تنبثق شجرة الحياة بأغصانها وازهارها من معدته ومن فمه حيث كان يظن انها سوف تمنحه الخلود بالمعنى الذي نعرفه جميعا وهو انه لن يموت ولكن ما حدث هو انه عاش ولكن بطريقة اخرى ليس فيها لجسده مكانا او حيزا انه عاش ليصبح شكل آخر لم ينتهي بل بدأ بانطلاقة اخرى بهيئة شجرة الحياة ، لقد أسهم الشكل المرئي لهذا المشهد السريالي بجانبه التعبيري بإيضاح معنى الحدث وإيصال دلالاته اللامرئية إلى المتلقي فالحدث هنا في تفاصيله وتداعياته هو جزء من خطاب سينمائي سريالي حفز عناصر الشكل الفنية المختلفة على أن تتضافر وترتبط مع بعضها في تكوينات ذات دلالات ومعانٍ وأفكار تبتغي في المحصلة خلق صدى وصور لا مرئية في ذهن المتلقي ومن ثم العمل على مده بالقدرة والتأمل في تفسير الحدث وتأويل تفاصيله وكذلك شد انتباهه وجذبه الى مختلف القيم الجمالية والتمثلات الرمزية التي ارتبطت بالتعبير عن النفس وخفاياها ومكنوناتها الباطنية حيث ان من مظاهر الشكل السريالي السينمائي هو

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

"الاعتماد على تسلل الخيال الى السياق السردي الواقعي ، والخلط بين مصادر المنطقية ومنابع العبثية ضمن إطار مبني على التفسير والتمهيد في الكثير من الاحيان ، وعندما نطبق المفهوم السريالي على الوسيط السينمائي نجد انفسنا بصدد التعامل مع محتوى فني مثمر وجذاب وقادر على إثارة الأذهان وجذب الانتباه"(عرفان،2020،ص10) ومن اجل تحقيق ذلك المعنى والمفهوم فقد وظف مخرج العمل لهذا المشهد مختلف المؤثرات الصورية بشكل طاغي إذ تم استخدام الاضاءة المبهرة الصارخة من الأعلى لتغرق المكان وكل شيء في الكادر بنور متوهج وأصبح المشهد أو الشكل الفيلمي المرئي هنا عبارة عن لوحة تجريدية بكل تفاصيلها وذلك بانزياحها الى مفهوم ومعاني لا مرئية وعبر تكوينات اتسمت بأشكال ورموز تم إيجادها وابتكارها على وفق عوامل نفسية متعددة فقد استخدم المخرج لقطات بعيدة أظهرت المكان وطبيعته وايضا لقطات كبيرة قريبة متتالية أبرزت جذع الشجرة والشراب الابيض السائل الخارج منها وكذلك تم ابراز طريقة ظهور الازهار ونموها السريع في جسد بطل الفيلم توماس ضمن إيقاع سريع اعتمد التكثيف بالقطع من اجل استشعار الحالة الانفعالية للشخصية وإبراز دوافعها الباطنية في الحصول على النجاة والحياة كذلك ابرز المخرج مجريات الحدث وتكثيف معاني الشكل الذهني اللامرئي له بتوظيفه للغة اللون وتأثيره النفسي والدرامي في تكوينات لا يناظرها إلا ما يحصل في الأحلام واللاشعور حيث عمل مخرج العمل وضمن اختياره لأساليب المعالجة المناسبة لصياغة الشكل المرئي طبقا لمتطلبات الحدث الوظيفية والنفسية ومن ثم من اجل تكثيف الشعور الباطني اللامرئي إلى مدركات مرئية تساهم في إبراز وإظهار معنى الخلود في تكوين غرائبي غير متوقع على وفق رؤيته ومخيلته الذاتية فالفيلم بمشاهده هنا مركب بطريقة المونتاج المتوازي اذ يبحر في الماضي والحاضر والمستقبل بغية الوصول إلى إنتاج دلالات ومكبوتات باطنية تجسد معاني الروح والموت ولتجمع بين واقعين أحدهما مدرك الملامح والآخر تخيلي وهمي يتم ايجاده وتكوينه كشكل يمثل بديلا عن العلاقات القائمة والمعروفة في الواقع السائد من خلال وعي آخر لا مرئي محمل بالأفكار والمعاني النفسية والفلسفية ، وعليه وامتدادا لهذه التفاصيل والتقنيات ومن أجل تحقيق المزيد من الاثارة والغموض والقدرة والتفسير في قراءة وتأويل مرئية الفيلم السريالي فقد تم توظيف مختلف التقنيات الحديثة في تصوير وإبراز ثنائية مفهوم المرئي واللامرئي في المشهد السريالي المعاصر والتي تجعل صانع العمل ينأ في معالجاته الاخراجية بعيدا عن الأساليب والقوالب الجاهزة المتقادمة والمتداولة في التصوير السينمائي وطرائق توظيف العناصر الفنية فهو قد بدأ بالأنطلاق والاهتمام بالبحث في الجوانب الجمالية والفنية والتعبيرية للشكل المرئي على وفق أطر عابرة للأعراف والصياغات التقليدية المعروفة للصورة المرئية والكشف عن مفهوم المرئي واللامرئي في بواطنه وجسيمات تكوينه ومن ثم إعادة قراءته وعرض دلالاته وفق رؤى مبتكره تساهم في تدعيم سمات الفيلم السريالي المثير بأسلوبه وطبيعة تدفق احداثه وصوره وتكويناته حيث استطاع صانع العمل ومن خلال توظيفه الخلاق لمختلف المؤثرات البصرية والصوتية

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

وايضا توظيفه للتقنيات السينمائية الحديثة او ما يسمى بالتقنيات الرقمية وبرمجيات الحاسوب حيث ساهمت جميعها في مضاعفة قدرات صانع العمل على نقل وتكوين صور واشكال مرئية مجسده لمختلف المشاعر النفسية الباطنية والحالات المتشكلة المتناهية في اللاوعي ونقلها على الشاشة السينمائية حيث اصبحت "السينما قادرة على انتاج نفسها لا عن طريق تسجيل وعكس صور الواقع المادي ، بل عن طريق فرضية متخيلة في ذهن المبرمج يقوم بتجسيدها رقميا" (مدانات،2007،ص86) وهو ما يؤدي بالتالي إلى ظهور شكل من أشكال التآلف الخيالي أو صور الترابط الوهمي بين بيئات واشياء واماكن وأفعال وشخوص لا ترتبط أساسا بالواقع الفعلي الطبيعي وهذا ما يساعد على استثارة انتباه المتلقي وشده للشكل المرئي ومن ثم سعة افقه في استيعاب وقراءة صور اللامرئي بطريقة شبه تلقائية من خلال الربط الادراكي اللاارادي بغية استثارة المخزون الذهني لديه فضلا عن هذا فان المخرج ومن خلال توظيفه لتقنيات الجرافيك والصور ثلاثية الأبعاد يسعى كذلك إلى صنع أشكال غرائبية تتضمن معاني ومفاهيم ذهنية مختلفة تحيل المتلقي الى قراءات متعددة لمفهوم اللامرئي على مستوى البيئات والشخصيات وابتكار الكائنات الغريبة التي يمزجها هنا ما بين الواقع والمقابل الافتراضي والتي تجعل المتلقي منجذبا متلهفا للاحداث ومستغرقا لهيئة الشكل وغرائبيته المليئة بالاساطير والخوف اذ ينشا بهذا المعنى عالم آخر مواز لعالمنا تنمو فيه نظائرنا الأخرى من الأحياء بانفعالات مختلفة وبوعي مختلف ففي الفيلم السريالي (توتال ريكول) انتاج 2012 للمخرج الامريكي (لين وايزمان) والذي تدور احداثه حول شركة توتال التي يمكن عبرها تحويل مختلف التداعيات النفسية الباطنية وتفاصيل اللاوعي الى حقائق ملموسة حيث نجد في المشهد الذي يخضع فيه بطل الفيلم الممثل كولن فاريل لجهاز التحكم الالكتروني والذي يمكنه من خلاله السفر بعقله وبأحاسيسه الباطنية في اللاوعي والانتقال الى عالم آخر ليصبح جاسوسا محترفا قادرا على اختراق الاخرين ومشتتا بين عالم الواقع المرئي وعالم الخيال اللامرئي حيث نجد ان كل لحظة من الفيلم هي في الحقيقة مزيج من الحلم واللاشعور وخلط للخيال بالواقع ونقل لقنوات اللاوعي وإبراز سطوتها وهيمنتها وطبيعة تحكمها في سلوك الشخصية المأزومة التي تقع فريسة لمختلف التداعيات النفسية والجسدية فلقد سعى صانع العمل هنا الى صيغ بنائية فنية تعمل بتدفق الصور الفيلمية المرئية للواقع بشكل متداخل ومتقابل لعالم افتراضي آخر لامرئي وفق تفاصيل اللاوعي الباطنية بما تحمله من ترميز وايحاء وعبر رؤية بصرية سريالية صادمة مفترقه بأسلوب يتسامى عن الواقع المألوف وذلك بقصد الوصول الى التفاصيل اللامرئية الكامنة في بواطن الأشياء ذاتها من خلال تحوير الواقع وتشويه ملامحه وتفاصيلة وكذلك التمويه والتلاعب بالعناصر الحسية للشكل المرئي والعمل على استدراج ذهنية المتلقي وان اختلفت ثقافاته عبر ايجاد علاقة ادراكية تطرحها تلك العلامات الايقونية غير الاعتباطية التي تزخر بها صور المشهد فالمدرك التخيلي اللامرئي للصور لا ينطلق من مباشريتها كما هي بل انه ينطلق بما تحمله من تصورات تثير الافق التأويلي للمتلقي حيث تم على وفق هذا المعنى والاثر العمل

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

بتوظيف مختلف المؤثرات البصرية والصوتية والخدع السينمائية وايضا استثمار التقنيات الرقمية ومنها الحاسوب (البرمجيات ثلاثية الابعاد) وكذلك بتسخير برامج المونتاج الرقمي فقد "وفرت التقنية الرقمية للسينما المعاصرة اعلى درجات الحرية للمخرج للتحكم في كل شيء يريد إظهاره على الشاشة وربما حتى يمكنه التعرض الى مواضيع وثيمات يصعب تصورها في السينما الشائعة"(القيسي،2007،ص178) والحقيقة ان التقنية الرقمية قد أضافت للشكل المرئي السريالي السينمائي المعاصر الكثير من المواقف والمشاهد المهمة والغير منطقية التي كان بالفعل يصعب تحقيقها وتجسيدها من قبل وبالتالي فقد صمم لهذا الغرض وعلى وفق فلسفة واهداف كل فيلم وطبيعة احداثه وغاياته العديد من التطبيقات الفنية والبرامج البصرية والصوتية التي ساهمت بتحقيق وتصوير اكبر قدر ممكن من التفاصيل الداخلية والتداعيات النفسية الباطنية وتعمق مشاهد اللاوعي المرتبطة بالافعال الخارقة ومن ثم إبراز مفهوم المرئي واللامرئي ضمن معاني حديثة ورؤى عصرية متجدده.

مؤشرات الاطار النظري :

١- تميز المرئي السريالي بتجسيد مضامين العقل الباطن والاحلام والهلوسة وخلق صور لا مرئية متشكلة بمختلف الرموز والدلالات والاستعارات بهدف الوصول الى ايجاد معاني ذهنية متعددة وضمن معالجات فنية أعتمدت العبث بالواقع السائد وتحريفه.

٢- يسعى المرئي السريالي بتقديم الشخصية وفعلها الدرامي بصياغات بنائية شكلية غير مألوفة من اجل تكوين وإظهار تداعيات باطنية لا مرئية ونوازع نفسية يتم ايصالها بمختلف الدلالات والصور الذهنية.

٣- ساهمت عناصر التكوين الصوري بعلاقاتها الفنية وتآلفها معا بتعميق تعبيرية المرئي السريالي وخلق تكوينات بواقع خيالي أتسمت بامتلاكها لمدلولات نفسية وفلسفية وجمالية تبعا لخواص شعورية مدركة وأخرى رمزية لا مرئية مستقاة من الصور المدركة المرئية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا : منهج البحث: اعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي حيث يوفر هذا الإجراء إمكانية معرفة الكيفية التي يتم من خلالها تجسيد مفهوم المرئي واللامرئي في الشكل السريالي السينمائي وعبر تحليل العينة المختارة للوصول الى هدف البحث .

ثانيا: مجتمع البحث: يتعلق بالأفلام السينمائية التي تميزت باعتبارها افلام سريالية أي فوق الواقعية والمنطق حيث استندت في طرحها بإبراز النزعات النفسية والعقل الباطن كعنصر أساسي في محتواها.

ثالثا: عينة البحث: تم اختيار العينة بطريقة قصديه من ذلك المجتمع وهو فيلم (Black Swan) البجعة السوداء للمخرج الامريكي دارين أرنوفسكي حيث تعتبر هذه العينة من أفضل الأفلام السريالية الحديثة

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

التي انتجت (2010) إذ رشح الفيلم لأربع جوائز أوسكار والتي يمكن من خلالها إظهار كثافة محاور التداعيات الباطنية والنفسية وأجواء الهلوسة والاحلام وإبراز تفاصيل احداثه التي تمحورت على مستويات اللاوعي والعقل الباطن وكذلك ملائمتها بمتطلبات البحث للوصول الى النتائج المرجوة .

رابعا: أداة البحث: لغرض تحقيق أعلى قدر من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فإن الباحث اعتمد على ما افرز من مؤشرات الإطار النظري كمعيار لتحليل تلك العينة .

خامسا: وحدة التحليل: تفترض تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل تكون واضحة المعالم لذا اعتمد البحث على المشهد الفيلمي السينمائي كشكل فني محدد لغرض تحليله واستخلاص النتائج منه

سادسا: تحليل العينة :

المخرج : دارين أرنوفسكي ، **السيناريو:** مارك هايمان

التصوير : ماثيو ليبيتيك ، **الموسيقى :** كليتت ماتسي

التمثيل : ناتالي بورتمان ، فينسنت كاسل ، وميلا كينيس **سنة الانتاج :** 2010

ملخص قصة الفيلم :

تدور أحداث الفيلم حول (نينا) وهي راقصة شابة تعمل بإحدى فرق الباليه تحلم بأداء دور البجعة السوداء في مسرحية بحيرة البجع وتأتيها الفرصة ولكن المشكلة هي أن نينا بطبعها حساسة ورقيقة ولكي تتمكن من أداء فرصتها الكبرى بالطريقة الصحيحة يتطلب منها أداء دورين متناقضين ، الأول هو البجعة البيضاء التي تشبه شخصيتها الحقيقية ودواخلها النقية والتي يخرج أداء دورها منها طبيعيا ومنسجما مع شخصيتها الطيبة الهادئة والثاني والذي تواجه صعوبة في إخراجه هو دور البجعة السوداء الشريرة والعدوانية فتحاول بجهد الالتقاء بالجانب المظلم من ذاتها وهو الجانب الباطني المخفي حيث تدخل في صراع نفسي مدمر ومتعدد المحاور وتجد في الإحساس العدواني الذي فرضه وجود منافستها وبديلتها دافعا وإلهاما لذلك ولكن الراقصة المنافسة ليست الشخصية الوحيدة التي تحمل في صدرها شيئا او أجندة ضد نينا فهي تعيش في وسط شبكة من الشخصيات التي تحاول استغلالها بطريقة ما أو التخريب عليها بأساليب تعسفية وشريرة فلكل شخصية أجندة خاصة وخلفية مختلفة تشكل عائقا من نوع مختلف يتعين على نينا تخطيه لكي تصل لما تحلم به .

تحليل العينة:

١- تميز المرئي السريالي بتجسيد مضامين العقل الباطن والاحلام والهلوسة وخلق صور لا مرئية متشكلة بمختلف الرموز والدلالات والاستعارات بهدف الوصول الى ايجاد معاني ذهنية متعددة وضمن معالجات فنية اعتمدت العبث بالواقع السائد وتحريفه .

نجد أن صانع العمل قد سعى حثيثا من خلال معالجته الفنية للشكل المرئي الى التأسيس للبعد الهلوسي السريالي للفيلم حيث يطغى على معظم مجريات احداثه الطابع الكابوسي والذي يقتضي تنصيب الخيال أو الشعور الداخلي اللامرئي كبطل أساسي للتحكم بمسارات الأحداث والتي تتجه الى إظهار التداعيات الباطنية والنفسية المكبوتة لبطلة الفيلم وهي راقصة الباليه (نينا) التي تعاني من انفصام الشخصية والهلوسة المفرطة وانعدام الاحساس بالواقع وذلك بتوظيف صانع العمل لمختلف الرموز والدلالات التي تسهم بتكثيف صور اللامرئي وخلق صور بمعان ذهنية متعددة متجاوزا بذلك موضوعية المشهد الحسي وواقعيته والسعي الى تحفيز آليات الجمهور العقلية والوجدانية لتلقي ما هو متخيل وافتراضي ضمن رؤية غرائبية وجمالية حيث أسهمت تلك الاساليب في شد المتلقي إلى مضاعفة الجدل والتفكير في قوة التعبير الشكلية سواء كانت مرئية أو لا مرئية معقولة أو لا معقولة أذ ان الفيلم بأحداثه وتفاصيله قد ركز بشكل كامل على التحولات النفسية والجسدية لشخصية (نينا) الواقعة تحت ضغط الصراعات الظاهرة والباطنة المنبعثة من اللاوعي إذ تطلب منها أداء وتجسيد صراع مركب بين دورين متناقضين الأول هو أداء شخصية البجعة البيضاء التي تشبه شخصيتها الحقيقية وهي شخصية الخير والنقاء والثاني والذي تواجه صعوبة في إخراجه هو دور البجعة السوداء الشريرة والعدوانية فتحاول بجهد الالتقاء بالجانب المظلم اللامرئي من ذاتها والذي تصل على ضوئه لدرجة الانفصال عن الواقع المعاش واقصائه وبلوغ الاحلام والهلوسة التامة ففي مشهد لقاء (نينا) بالراقصة السابقة التي ترقد في المستشفى يدور حديث بينهما وفجأة تأخذ راقصة الباليه السابقة سكين وتطعن وجهها بعدة طعنات ، عندها تصرخ (نينا) وتهرب بعيدا عنها وفي هذه الاثناء تكتشف ان السكين بيدها وان الدماء تتساقط من يدها وهي في حالة ذهول لماذا السكين في يدها ولماذا الدماء تسقط من يدها وعندما تصل الى البيت وتدخل غرفتها تصبح مرة اخرى في حالة فقدان الشعور بجسدها والانفصال عن واقعها تماما حيث تشاهد امامها المرايا الصغيرة والصور المعلقة على الحائط وهي تصرخ وتتراقص فتذهب مسرعة الى تمزيقها وتحطيمها وهنا تظهر شخصيتها بنسخة اخرى بملابس البيت الملطخة بالدماء وهي تتهجم عليها وسط ذهولها وحيرتها حيث تصبح في حالة انفصام للشخصية ويمتلكها الإحساس بضياع الوقت والواقع حيث نجد ان مخرج العمل قد لجأ هنا الى توظيف تقنية التدرج في تكوين تفاصيل المشهد والتأكيد على الخروج من حالة الواقع الحقيقي والدخول بعالم الخيال الذي يتضمن الغموض والتعتيم وذلك بتوظيف إضاءة المشهد والتحول إلى حالة الكشف المتدرج والعمل في إضاءة مبهره إذ حقق هذا الأسلوب بالتوظيف المتدرج للحدث وتصاعده في الإضاءة ببعث نوعا من عواطف الشخصية الباطنية المتشكلة على وفق صور اللاوعي والتي برزت مع معالم طبيعة الشكل الفيلمي المرئي وهيئته والذي اتسم هنا بإيقاعات مونتاجية متسارعة تآلفت مع حركة الكاميرا المحمولة وتتابعها اللصيق خلف الشخصية واهتزازاتها التي تتبع (نينا) لمسافات طويلة بدون توقف حيث ساعدت على كشف ملامح الشعور النفسي للحدث والتي تناغمت مع موسيقى ساهمت

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

بإدخالنا الى جو الباليه واعطاء الفيلم صبغة الرعب والصراع النفسي لبناء جو ومحيط مقلق وغير مريح يعمل باستمرار لإبراز الوقائع النفسية الباطنية المكبوتة اللامرئية ضمن رؤية موضوعية أهتمت بتصوير المكان والاشياء واخرى ذاتية عملت لصالح إبراز التعبير الوجداني للشخصية المضطربة وإظهار إحساسها الباطني اللامرئي على وفق صور تتميز بالتمزق والتشتت وأيضا الكشف عن صور اللاوعي التي هيمنة على تفاصيل المشهد والغت الشعور بالواقع السائد حيث عملت المعالجات الفنية واساليب صانع العمل هذه في أذابت الواقع المعاش المدرك والذي تم انصهاره هنا وذوبانه على وفق منحى انفعالي ونفسي تم التوصل اليه من خلال لغة التعبير لقدرات العناصر الفنية الرئيسة في علاقاتها وارتباطاتها البنائية والادائية وكذلك من خلال التصعيد الشعوري للأشياء في ذاتها اذ تكمن هنالك حقيقة خفية لا مرئية خلف المظهر العياني للأشياء وهذا يعني أن المخرج قد رسم الأحداث على وفق عالمين هما عالم مرئي مادي يتعلق بحركة الشخصية وتكويناتها وبين عالم خفي لا مرئي نهضت به هنا أساليب المعالجة الفنية على وفق طرائق التكنيك الفني التي وظفت العناصر السينمائية بصياغاته البنائية التعبيرية وكذلك بتوظيف مختلف المؤثرات الصورية والصوتية لإبراز صراع الإنسان مع نفسه والتي رافقتها هنا كل التحولات النفسية والشكلية اللامرئية للصورة الفيلمية التي تهدف في النهاية لتوصيل رسالتها ومضامينها المختلفة للمشاهد وتوضيح القصة ومساراتها واظهار التداعيات الفكرية المتعددة التي تجعلنا في حالة من التساؤلات ضمن عوالم من الاثارة والرعب الداخلي

٢- يسعى المرئي السريالي بتقديم الشخصية وفعلها الدرامي بصياغات بنائية شكلية غير مألوفة من اجل تكوين وإظهار تداعيات باطنية لا مرئية ونوازع نفسية يتم ايصالها بمختلف الدلالات والصور الذهنية .

لقد منح أسلوب التعبير الايحائي وتكثيف توظيف الرموز والدلالات صانع العمل هنا مساحة واسعة وحرية كبيرة في إظهار الأبعاد النفسية والباطنية وافرازات اللاوعي للشخصية وإسقاطها على تكوين الشكل الفيلمي المرئي إذ نجد في هذه العينة انه على الرغم من أن موضوعها يرتبط بالصراع الداخلي النفسي والذي هو في الأساس صراع غير مرئي الا ان مظاهره الخارجية وآثاره اتخذت مظاهر متعددة واشكال وصياغات بنائية مختلفة ابرزت حالات فقدان الوعي والشرود الذهني والهلوسة وبالتالي فإنها افترضت جملة أفعال مبنية على الغموض والإيحاء والرمزية حيث سعى صانع العمل بالتالي الى خلق شخصياته وافعالها الدرامية ومنها الشخصية الرئيسية (نينا) ضمن صياغات بنائية غير مألوفة من خلال تكوينه لمجموعة من العلاقات الشكلية المرئية المترابطة ما بين الشخصية وبقية عناصر الشكل الفنية ففي مشهد ارتداء ملابس الرقص في غرفتها والاستعداد لأداء رقصة البجعة البيضاء نجد ان شخصية (نينا) وبسبب سيطرة افكار اللاوعي والشد النفسي الباطني تدخل في هلوسة وانفصام وفقدان الشعور بجسدها حيث تلتصق اصابع اقدامها لتتحول الى اقدام طائر البجع وان ريشا كذلك ينبت على جلد كتفها

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

للتحول الى شكل شبيه بجلد طيور البجع مما يتملكها الوهم المفرط وفقدان الاحساس بتفاصيل الواقع وتحوله الى تداعيات خيالية متعددة وفق صور غير مألوفة أتسمت بفتح باب الجدال والتأويل للصور الذهنية اللامرئية وبالتالي أصبحت (نينا) تجد نفسها في أماكن عشوائية بشكلٍ مفاجئ إذ ينتابها بعد ذلك شعور وهلوسة وانفصام طاغي بانها تتكلم مع زميلتها ومنافستها في الفرقة حيث يحصل صراع دموي بينهما ينتهي بمقتل زميلتها إذ تلجا (نينا) الى طعن زميلتها وقتلها بقطعه من شظايا الزجاج ، والحقيقة هي ان نينا قد طعنت نفسها ولم يكن هناك أي شخص آخر في غرفتها حيث لجأ مخرج العمل هنا الى تكوين صوره المرئية لهذا الشكل على وفق صياغات شكلية تمت بخلط مشاهد الوهم بالحقيقة حيث تم توجيه حركة الكاميرا بمديات خاطفة من نقطة إلى أخرى إذ هيأ صانع العمل المتلقي إلى استقبال تغير الشخصية واظهار عنفها وانفعالها النفسي والجسدي وتحكم الوعي الباطني بها ضمن معالم أظهرت تفاصيل الشكل المرئي إثناء حركة الكاميرا والانتقال السريع بين وجهة نظر موضوعية وأخرى ذاتية والتي تناغمت مع توظيف المؤثرات البصرية وكذلك إيجاد تكوين خيالي مضطرب إذ تم استخدم المونتاج بأنتقالات مقنعة وبلقطات قصيرة حيث منح ذلك المتلقي إمكانية الانتباه إلى الانتقال الديناميكي الحركي من موقف إلى آخر فالمخرج قد وظف رؤية هذا الشكل بلقطات مكثفة كبيرة وقريبة وبزوايا متعددة لمضاعفة تأثيره بدلالات ومقاصد على وفق صور لا مرئية وبإيجاد معاني ذهنية متعددة برزت طبقا لمتطلبات الحدث الوظيفية والنفسية والتي ساهمت بتكثيف وظهور الشعور الباطني اللامرئي إلى مدركات مرئية شكلية امتزج فيها الخيال بالواقع والتي عملت على منح المخرج القدرة بخلق شكلا مرئيا له الامكانية على مخاطبة الآخرين بلغة قائمة على اظهار الفعل الوجداني والجمالي والتي أنتجت بدورها معنى للحدث أو المضمون النفسي والانفعالي.

٣- ساهمت عناصر التكوين الصوري بعلاقاتها الفنية وتآلفها معا بتعميق تعبيرية المرئي السريالي وخلق تكوينات بواقع خيالي أتسمت بامتلاكها لمدلولات نفسية وفلسفية وجمالية تبعا لخواص شعورية مدركة وأخرى رمزية لا مرئية مستقاة من الصور المدركة المرئية .

لقد استطاع المخرج من خلال براعته الاخراجية العالية من إظهار تفاصيل الصراع النفسي الباطني للأحداث برؤية جمالية أضفت على الحدث أبعاداً جمالية وتعبيرية ودرامية مثيرة فهو قد وجه المتفرج هنا ودمجه بتصميم التكوينات المفتوحة ضمن واقع خيالي والتي صاحبها بإضاءة متنوعه تكون معتمه احيان وأخرى مشرقة كثيرا ساعيا الى ايجاد الانبهار الشكلي للصورة الفيلمية وبالتالي خلق اسلوب الاستحواذ على انتباه المتلقي وجذبه في عوالم نفسية سريالية مقلقة طوال الوقت من خلال التنوع بأشكال التكوين الصوري والذي يرافقه الموسيقى التصويرية المعروفة لبحيرة البجع للموسيقي الروسي تشايكوفسكي، كما سعى صانع العمل كذلك وباستمرار الى خلق ايقاع فيلمه وتوظيفه هنا بعناية عالية ليجعله سمة مميزة في اظهار ثقل الاحداث وإبراز عبء الحالة النفسية للشخصية وطبيعة صراعها الذاتي

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

ومكوناتها الباطنية وبالتالي نجد ان جميع العناصر الفنية التعبيرية قد تداخلا معا وتآلفت مع بعضها في علاقات تكاملية فالماكياج بتقنياته المختلفة أبرز تغيرات وجه وجسد بطلت الفيلم (نينا) ضمن هيئات وتكوينات مخيفة لتمتلك في المحصلة غرائبية وعدم مألوفية عملت على إثارة رعب المشهد والتي برزت من خلال التنوع باستخدام لقطات الكاميرا وحركاتها وزواياها إذ نجد في المشهد المهم وهو صعود (نينا) لأداء دور البجعة السوداء الشريرة وهي تحاول هنا الوصول الى الحالة المثالية او الكمال في أداء دورها على الرغم انها تعاني نزفا دمويا بسبب طعن نفسها ووجود قطعة من الزجاج في جسدها نجد هنا الإحاطة بالحدث من خلال قدرات الكاميرا التي تتحرك باستمرار من لقطات عامة ثم تتحول إلى لقطات كبيرة تظهر وجه الشخصية باستمرار لتبرز مقدار معاناتها النفسية والجسدية في شكل فيلمي وهيئة غرائبية والتي تزامن بتوظيف المخرج لوسائل وطرق المؤثرات الرقمية وبرمجة الحاسوب من اجل تحويل شخصية (نينا) الى طائر بملامح خيالية لتصبح وكأنها طائر البجعة السوداء حيث تحولت الايدي الى اجنحة مكتملة بالريش الاسود واقدام لاصقة كبيرة وبعينين حمراء واسعه كما عند طائر البجع حيث تلاءمت مع طبيعة الإضاءة المستخدمة وهي في بعضها مشرقة نبعت من مصابيح المسرح والقاعة والتي تخللتها مساقط ضوئية ومسحات من العتمة والظلال على وجه نينا وزملائها الاخرين وهم يرقصون لتعطي أشكالا ولترسم مستويات نفسية متعددة توحي بدلالات باطنية تبرز طبيعة الشخصية النفسية والفلسفية والاجواء المحيطة بها وهنا نجد أن المخرج سعى لاكتشاف مكنونات الشخصية ووضعها الداخلي إذ نجده يعمق من رؤيته الذاتية ويعمل على تحرر الشخصية من بعدها الواقعي ليعبر عن بعدها النفسي الباطني من خلال تفعيل العناصر الفنية وانصهارها مع تعبيرية وهيئة الشكل للشخصية وطبيعة الحضور الجماهيري الذي يشاهد احداث الرقص على المسرح ، حيث برز هنا شعور بغرابة الموقف الذي تعيشه البطلة (نينا) ما بين اصرارها على أداء دور البجعة السوداء الشريرة بكل مثالية عالية وبنفس الوقت معاناتها النفسية الباطنية وتحملها نزيف جسدها الذي اخفته عن عيون الاخرين والذي رافقته مؤثرات صوتية عملت على الارتقاء بالفعل الدرامي وتصعيد مظاهره المؤلمة حيث ابرز المخرج كذلك الحدث هنا على وفق مونتاج اعتمد أطالة محتوى اللقطة وضمن إيقاع بطيء في توظيف مقصود لإنتاج دلالات ومعان ترتبط بالبعد النفسي والدرامي والتعبيري لهذه الشخصية مما ضاعف من ثقل المشهد النفسي وانفعاله وبالتالي أسهم في الارتقاء بغرابة الفعل وهيئته ضمن واقع فني وجمالي آخر خيالي اظهر تأثير المكبوتات الداخلية وسطوة العقل الباطن وعلى وفق تكوينات صورية جمالية مصحوبة بإيقاع مضطرب في ترميز لفعل الشخصية غير المألوف إذ مثل هذا السلوك انعكاسا لما تملكه وتضمره من غرائبية بإصرارها الخارق وشخصيتها المفرطة بتحملها للظروف القاسية الشائكة والتي ظهرت جميعها ضمن تكوينات امتلكت وعي جمالي بهيئاتها واشكالها وكذلك بقدراتها بإيصال الافكار النفسية والفلسفية

مجلة دجلة • المجلد ٨، العدد ١ ملحق، (٢٠٢٥)، ص: ٥٨ - ٨٣
ISSN: 2222-6583

للحدث ضمن واقع مرئي مدرك للمتلقي يظهر ويتجسد بتكويناته الخيالية التي امتلكت مختلف الدلالات والرموز التي اوصلت معاني متعددة عن الشكل ودوافع السلوك ومبرراته الباطنية .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١- اتسم الشكل المرئي السريالي بتوظيف مضامين العقل الباطن والاحلام والهلوسة وبقدرته على أبداع أشكال وصور لا مرئية متشكلة بمختلف الرموز والدلالات والاستعارات التي تسهم بتكوين وخلق معاني ذهنية متعددة ضمن معالجات فنية اعتمدت العبث بالواقع السائد وتحريفه .

٢- حرص الشكل المرئي السريالي بتقديم شخصياته وفعلها الدرامي وفق صياغات بنائية شكلية غير مألوفة من أجل إظهار وتعميق تداعياتها اللامرئية الباطنية ونوازعها النفسية والتي يتم ايصال معانيها عبر مختلف الدلالات والصور الذهنية.

٣- اسهمت عناصر التكوين الصوري بصياغاته المتنوعة بإبراز جمالية الشكل المرئي السريالي وتعميق تعبيريته وأبداع مختلف التكوينات بواقع خيالي أتسم بامتلاكه مدلولات نفسية وفلسفية تبعا لخواص شعورية مرئية مدركة وأخرى رمزية لا مرئية مستقاة من الصورة المدركة.

٤- تجلى مفهوم اللامرئي للشكل السريالي باعتباره ضرورة من الضرورات التفكيرية والتفسيرية والتأويلية التي رافقت الصياغات البنائية للعناصر الفنية داخل فضاء الصورة ومثل القوه الخفية المستترة التي تحكمت ببنائية وصياغة مفهوم المرئي.

٥- ساهم مفهوم المرئي واللامرئي للشكل السريالي في تطوير المعرفة والتأمل بمكونات المنجز البصري وتنمية التفكير الابداعي بعناصر الصورة السينمائية والسريالية وإدراك ابعادهم الجمالية

٦- أفصح الشكل المرئي السريالي بقدرته بالتعبير عن حقائق روحانية ونفسية لا مرئية وترحيلها من مظاهرها الباطنية إلى طبيعتها المادية كأماكن ومواقع وأشكال يصعب تجسيدها إلا عبر صياغات انفتحت على تفعيل مختلف المؤثرات البصرية والسمعية وبرمجيات الحاسوب الحديثة.

٧- تجلت صور الاحلام المشتقة من عالم اللاوعي للشكل السريالي بالتوظيف المكثف للرموز والدلالات وبصياغات بنائية ابتعدت عن معطيات الزمان والمكان حيث اعتمد التركيب والتحوير والتداخل والتغريب بالأشكال الواقعية وهي تعد وسائل عمل إظهار الحلم وتفاصيله الباطنية.

الاستنتاجات :

١- عمل الشكل المرئي في الفيلم السريالي السينمائي على استلهام المضامين النفسية المتصلة بالعقل الباطن والاحلام وابرازها بتصورات خيالية غير مألوفة متضمنة مختلف الرموز والدلالات

والاستعارات لأجل ايصال صور ذهنية لا مرئية وضمن معالجات فنية استندت الى تحريف الواقع السائد وأقصائه .

٢- أعتمد الشكل المرئي في الفيلم السينمائي السريالي في تجسيده للحقائق اللامرئية الباطنية والافعال الروحانية والنفسية الخارقة عبر توظيف وتفعيل مختلف المؤثرات البصرية والسمعية وبرمجيات الحاسوب الحديثة .

٣- مارس اللامرئي في الفيلم السريالي السينمائي دوره في تشكيل معطيات الشكل المرئي الفيلمي باعتباره المغزى المستتر والضرورة التحليلية التفكيرية الملازمة لصياغات العناصر الفنية داخل فضاء الصورة .

٤- ان اساليب تحقيق المرئي واللامرئي في الشكل الفيلمي السريالي السينمائي متعددة تبعا لنوع المضامين الا أنها تنطلق في بنيتها وتمظهرها الجمالي على وفق هيئة وصياغة العلاقات التجاورية في البنية التشكيلية للصورة الفيلمية وتحولاتها الشكلية والوظيفية والتعبيرية .

المصادر :

١. احمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٣
٢. آرنست فيشر ، ضرورة الفن ، تر: اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨
٣. أولغا سوكورفا ، المقارنات ، تر: يونس ذيب ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٣
٤. بندر عبد الحميد ، سينمائيون بلا حدود ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠١
٥. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، الجزء٢، دار الكتاب اللبناني ، بيروت مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢
٦. جوزيف وهاري فيلدمان ، دينامية الفيلم ، تر: محمد عبد الفتاح قناوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦
٧. جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، تر: فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤
٨. ديفيد هوبكنز ، الدادائية والسريالية ، تر: احمد محمد الروبي ، مؤسسة هنداوي ، دار النشر جامعة أكسفورد ، المملكة المتحدة ، ٢٠٠٤
٩. روزنتال بودين ، الموسوعة الفلسفية ، تر: سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٠
١٠. سكيب داين يونج ، السينما وعلم النفس ، تر: سامح سمير فرج ، ط١ ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٥
١١. سليمان الدليمي ، عالم الاحلام (الرموز والاشارات) ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦
١٢. عدنان مدانات ، عدسة الخيال ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٧
١٣. علي ابو شادي ، سحر السينما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٦
١٤. غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، تر: نوفل نيوف ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٠
١٥. فارس مهدي القيسي ، التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيوني ، مجلة الاكاديمي ، العدد ٤٧ ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧

١٦.لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، تر: جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١
١٧.مارتن هيدجر ، التقنية – الحقيقة – الوجود ، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح ، النشر المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٥٨
١٨.مارسيل مارتان ، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، تر : سعد مكاوي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٩
١٩.معتز عرفان ، تأملات سينمائية ، مؤسسة عرفان للثقافة والفنون ، دار عرفان للنشر ، ٢٠١٩
٢٠.معتز عرفان ، مدخل الى السينما السريالية ، مؤسسة عرفان للثقافة والفنون ، دار عرفان للنشر ، ٢٠٢٠
٢١.موريس ميرلو بونتي ، المرئي واللامرئي ، تر: سعاد محمد خضر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٧
٢٢.موريس نادو ، تاريخ السريالية ، تر: نتيجة الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٢
٢٣.هربرت ريد ، معنى الفن، تر: سامي خشبة ، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦
٢٤.هنري آيجل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، ٢٠٠٥