

التغريب في الشكل الفيلمي الروائي المعاصر

alienation of the shape in the feature film contemporary

Mohammad Abd al-Hamid Dhidan

محمد عبد الحميد ضيدان^(١)

ملخص البحث :

مفهوم التغريب عند الشكلايين الروس هو إزالة اللفة وبالتالي فان تغريب الشكل الفيلمي يعني إن الفيلم سيظهر بأشكال غير معتادة بحسب رؤى ومعالجات اخراجية مختلفة، فكانت مشكلة البحث هي : كيف يتم تغريب الشكل في الفيلم الروائي المعاصر ؟، اما هدف البحث هو : الكشف عن الكيفيات التي يتم بها التغريب في الشكل الفيلمي الروائي المعاصر، وقد قسم البحث الى ثلاثة مباحث : المبحث الاول تحدث عن مفهوم التغريب، اما المبحث الثاني فكان الشكل الفني والشكل الفيلمي اما المبحث الثالث فهو المعالجات الاخراجية للشكل الفيلمي. وقد خرج الباحث بعدد من النتائج منها : حقق التغريب في الشكل الفيلمي رؤية جديدة للمضامين التي يطرحها الفيلم والتي قد تكون متناولة في افلام كثيرة.

Research Summary:

The concept of alienation when Alchuklanyen Russians is to remove the familiarity and therefore, the alienation of shape filming means that the film will be shown ways unusual, according to the visions and processors directorial different, was the research problem is : How is the alienation of the shape in the feature film contemporary?, Either the goal of the research is : detection modalities that Westernization is made in the shape

١ - جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم السينما والتلفزيون / فرع الفنون السينمائية

filming a contemporary novelist ، the research is divided into three sections : the first section talked about the concept of alienation ، while the second section was the art form and shape filming the third topic is the processors purine form of filming. The researcher came out with a number of findings ، including: alienation achieved in Figure filming a new vision of the implications posed by the film ، which may be dealt with in many films.

مشكلة البحث :

على مر العصور تظهر بين الحين والآخر اتجاهات نقدية وجمالية متعددة في مجالات مختلفة من مجالات الادب والفن ، ومن بين هذه الاتجاهات ، الشكلانية الروسية ، والتي كانت علامة بارزة في تاريخ الادب بمنااداتهم بـ (ادبية الادب) مؤكدين اهمية بروز الشكل ليميزوا الادب عن سائر الانظمة الاجتماعية والفكرية الاخرى ، وقد ظهرت لديهم مصطلحات نقدية وجمالية كـ (التحفيز ، العنصر المهيمن ، التغريب) ، وما يهمننا في البحث هو مصطلح التغريب الذي وجدت تطبيقاته في الشعر والرواية ومن ثم في الفيلم ، وبما ان الشكل يعد الدعامة الخارجية لمحتوى أي عمل فني ، فهو لا يأتي جزافاً ، بل بما يقرره المضمون ، كما ان الشكل يتحقق بفعل تآلف عناصره ، وهذا التآلف يحققه صانع العمل. والشكل الفيلمي يمتلك الكثير من العناصر التي تحقق كيانه ، ولكن الشئ الملفت للنظر ان الافلام المعاصرة اتخذت طابع التغريب في الشكل.

ومن هنا تبلورت مشكلة البحث لدى الباحث بالسؤال التالي :
كيف يتم تغريب الشكل في الفيلم الروائي المعاصر ؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يتناول موضوع يتناول بكثرة في الاوساط الفنية والادبية وهو (التغريب) وموضوع الشكل الذي اعتمدت اكثر الافلام في اعتماد تغريبه ، لذلك فهذا الموضوع يهم الدارسين والعاملين في مجال السينما والتلفزيون ، وكذلك يهم العاملين والمهتمين في هذا المجال.

أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تحقيق ما يأتي :
الكشف عن الكيفيات التي يتم بها التغريب في الشكل الفيلمي الروائي المعاصر.

حدود البحث :

الموضوعية : يتحدد بدراسة التغريب في الشكل الفيلمي المعاصر.
الزمانية : سيكون مجتمع الدراسة الأفلام التي أنتجت من عام ١٩٧٠ إلى عام ٢٠١١.
المكانية : يتحدد الباحث بدراسة الافلام الامريكية والاوروبية.

تحديد المصطلحات :

أولاً - التغريب لغة :

يقول صاحب اللسان تحت مادة (غرب): " الغرب خلاف الشرق والمغرب ... والغروب غروب الشمس ، غربت الشمس تغرب غروباً ومغرباً " (٢).
وهنا نستطيع أن نفهم أن المحدد الأساس هو (الاختلاف) بين جهتين ومكانين متباعدين هما الشرق والغرب. والاختلاف يتحدد بالصفة كما يتحدد بالمسافة التي تفضي الى محدد آخر هو (البعد) أو التباعد بين المكانين ، وهذا المعنى الأخير يفسره القول الآتي :

" والغرب الذهاب والتنحي عن الناس وقد غرب عنا يغرب غرباً وأغرب وغربه وأغربه نحاه. والغربة والغرب النوى والبعد " (٣)

بمعنى آخر أن التركيز على (الصفة) يفضي إلى الاختلاف بين طرفي المقارنة ، في حين أن التركيز على المسافة يفضي إلى (الغربة) بمعنى التباعد عن المكان ، ويلاحظ أن تعدد الصيغ الصرفية يفضي هو الآخر إلى تقوية المعنى وتحديد هوية الطرف المعني بالفعل. ومع تقلب الصيغ نصل إلى صيغتي (التفعيل) و (الإفعال) أي (التغريب) و (الإغتراب) في النصين اللذين لا يخرجان بحال عن المعنيين المذكورين آنفاً وهما : (الاختلاف) و (البعد).

" والتغريب النفي عن البلد. وغرب أي بعد ويقال أغرب عني أي تباعد ... والتغريب البعد " (٤)

" والاغتراب والتغريب كذلك تقول منه تغرب واغترب وقد غربه الدهر.. وغريب بعيد عن وطنه.. والاغتراب إفعال من الغربة.. وأغرب الرجل صار غريباً " (٥).

وإذن ما يمكن استخلاصه من هذه التعاريف لمادة الاغتراب والتغريب ما يأتي :

١. أنه يشير إلى محددتين أساسيتين هما أصل المعنى لمادة (غرب) وهما الاختلاف والبعد ، حيث الاختلاف في الصفة أو الهوية ، والبعد في المسافة والجهة.
٢. أنه يجمع مادة (التغريب) و (الاغتراب) و (الغربة) تحت مادة غرب ، ويتعامل معها جميعاً باختلاف صيغها الاشتقاقية بمعنى واحد هو الاختلاف والبعد.

أما عند الغرب فقد " ترد الكلمة (Alienation) الانكليزية هي التي تترجم إلى (اغتراب ، نفور ، عزلة) ، وهي مشتقة من الصفة (Alien) وتعني المترادفات : غريب ، اجنبي ، وبإضافة (to) إليها

٢ - ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، بيروت ، دار الفكر ، ١٩٨٨ ، ١٢٩ .

٣ - ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، بيروت ، دار الفكر ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٠ .

٤ - ينظر العين : الفراهيدي ، تحقيق : مهدي المخزومي ، مؤسسة الاعلمي ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٤٠٩ .

٥ - الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة النوري للطباعة والنشر ، ص ١١٤ .

تعني : مخالف، أو مغاير. أما الفعل (Alienate) فمعناه يبعد، أو يحول عن، أو يفقد صداقة وترجمة (Alienation) الحرفية إذن : ابعاد أو تحول، أو غربة عن المجتمع " (٦).

ثانيا - التغريب اصطلاحاً :

إن مفردة (التغريب) في العصر الحديث وردت في كتابات هيجل وماركس وفرويد ولها بعد فلسفي، " فكان فرويد يرى ان هذا المفهوم ملتبس او مزدوج يجمع بين المؤلف وغير المؤلف الآمن والمخيف، كالبیت الذي يكون آمناً مطمئناً مريحاً او يكون مهجوراً مخيفاً مثيراً للاضطراب، اما عند ماركس وهيجل فهو تلك الحالة من فقدان السيطرة على الذات وقدراتها وملكانتها عندما يصنع الانسان شيئاً معيناً ثم يجد انه بدلاً من ان يسيطر على ماصنعه يصبح ما صنعه مسيطر عليه، وهكذا يتحول السيد الى عبد. اما في المجال الفني فقد استخدمه الكاتب المسرحي الالماني برتولد بريخت كي يكسر الايهام الارسطي في المسرح " (٧).

" وكان العالم الجمالي الروسي فيكتور شكولوفسكي قد ساق هذا المفهوم في بحث له نشره عام ١٩١٧، تحت عنوان (الفن كعملية اصطناعية) وهو تكنيك فني يتلخص في اننا يجب ان نجعل الاشياء غير مألوفة، ان نجعل الجوانب الخاصة بها صعبة من اجل ان يزيد من صعوبة واطالة امد ادراكها " (٨).

من هنا نستنتج ان هذا التنوع يؤكد على ثراء المعنى والدلالة لهذه المفردة مما ادى الى تنوع استخدامها في الحقول المعرفية المختلفة، ولكن تبقى مسألة مهمة في اطار الاشتقاق اللغوي العربي والغربي الا وهي الفروقات النوعية بين الاغتراب والغربة والتغريب، وما يهم الباحث هو التغريب حسب مفهوم العالم الجمالي الروسي شكولوفسكي.

ومن هنا يضع الباحث تعريفه الاجرائي للتغريب (وهو كسر الالفة عن الاشياء حتى تبدو غريبة، مها بلغت درجة التغريب كلية اوجزئية، حتى ندرك الاشياء المغربية بشكل مغاير عن ادراكنا لها سابقاً)

المعاصر لغة :

"عاصر معاصرة كان في عصره، والعصري المنسوب إلى العصر السائد على نهج عصره" (٩)،

٦- ينظر قاموس اكسفورد انكليزي -عربي، ص ١٩

٧- شاكور عبد الحميد، الغربة المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٨٤، ٢٠١٢، ص ٣٦-٣٧.

٨- بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦،

٩- فؤاد أفرام، منجد الطالب، بيروت، دار الشرق، ١٩٨٦، ص ١٤٨.

وفي معجم المصطلحات العربية فقد جاءت كلمة المعاصر وهي "صفة الإنسان أو الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت، وإذا أطلق أنصرف إلى الوقت الحاضر، كأن يقول: الرواية المعاصرة مثلاً" (١٠).

إذن فإن المعاصر يرتبط بفترة زمنية وهي لحظة الحاضر، التي لا تعني بشكل دقيق اللحظة المعاشة الحالية، وإنما "تمتد أبعادها من اللحظة الآنية إلى الفضاء الأوسع فضاء العقود من السنين" (١١). ويذهب الباحث إلى ما تبنته المدارس الشكلية والجمالية فتري إن المعاصرة "هي البحث المستمر عن البنيات الجديدة في الثقافة والمجتمع" (١٢). ومن هذه التعاريف للمعاصرة يضع الباحث تعريفه الإجرائي على أن المعاصر: هو الزمن الذي تسود فيه مفاهيم جديدة وتصبح معروفة لدى المجتمع.

الإطار النظري

المبحث الأول: مدخل لفهم التغريب

"ارتبط مفهوم التغريب كمصطلح نقدي بالناقد الشكلي الروسي شكلوفسكي، في بحث له بعنوان (الفن بوصفه تكتيكاً)" (١٣)، حيث يعتقد شكلوفسكي أن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة، وفي رأيه أن هدف الفن "هو نقل الاحساس بالأشياء ليس كما نعرفها، وإنما كما ندركها، آية ذلك أن عملية الإدراك هي غاية جمالية بمحد ذاتها ولا بد من إطالة أمدها" (١٤).

لقد حاول شكلوفسكي تطبيق آرائه من خلال دراسته لرواية لورنس شتيرين الموسومة (ترسرام شاندي) "حيث تناول الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة باستخدام تقنيات الإبطاء والإطالة والقطع، وهي تقنيات تقوم بأرجاء الأحداث وتطويلها وتدفعنا لأن نوليها انتباهاً عالياً فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكاً آلياً وبذلك نسقط عنها الألفة" (١٥)، ومن خلال دراسة الرواية بشئ من التعمق ودراسة البنية الحكائية، "لقد حاول شكلوفسكي أن يركز اهتمامه على ذلك الجانب من البنية الحكائية للرواية التي تظهر فيها عملية التغريب نفسها بأجلى صورها" (١٦).

١٠ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص ٢٠٧.

١١ - عبد السلام الحسري، النقد والحداثة، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٣، ص ١٠٨.

١٢ - حسين خمري، بنية الخطاب النقدي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠، ص ١٠٦.

١٣ - المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص ٨٤.

١٤ - نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، ص ٩.

١٥ - بسام قطوس، مصدر سابق، ص ٨٥.

١٦ - تالانس هوكز، البنيوية وعلم الاشارات، ت: مجيد الماشطة، بدون دار نشر، بغداد، ١٩٨٦، ص ٦٠.

واما في خصوص الشعر فقد درسه هذا الناقد محاولاً تطبيق مفهومه حول التغريب " لذا حاول ان يكرس المجاز وجميع الوسائل الادبية الخالصة الاخرى كأنماط الصوتية والقافية والوزن، وأستخدام الصوت لا لتمثيل المعنى بل بوصفها عنصراً ذا معنى بطريقته الخاصة، كرسها لهدف رئيس واحد هو خلق الغرابة"^(١٧). وعليه فهو يرفض عملية التعويد وجعل ما هو مألوفاً لا مألوفاً، وبالتالي خلق نتاج شعري جديد ليكون محل التناج الشعري الذي اعتدنا عليه.

ومن هنا يرى الباحث ان مفهوم التغريب عند الشكلايين الروس كان سابقاً لمفهوم التغريب عند بريشت، والذي كان يهدف الى " خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من ان ينقد المسرحية نقداً بناءً من وجهة نظر اجتماعية"، اي ان المسرح وهم ويجب ان يبقى الجمهور واعياً لهذه الحقيقة.

ومن هنا يرى الباحث ان الفرق واضح بين التغريب عند شكولوفسكي وما بين بريخت، فعند شكولوفسكي " تكنيك فني"^(١٨) يختص ببنية العمل الفني، اما عند بريشت فله طابع فلسفي وهو يعني " الابعاد او الانسلاخ وهو يسعى الى تأكيد فصل شخصية المؤدي بوساطة سلسلة من العوائق او الوقفات التي تثير دهشة المتفرج وتثير عقله بدلاً من اثارة خوفه وشحن وجدانه، ومن هنا كانت دعوة بريشت ضد المسرح الارسطي الاندماجي الايهامي"^(١٩).

ولا يريد الباحث في الاستطراد في مفهوم التغريب عند بريشت بقدر الاهتمام بهذا المصطلح عند الشكلايين الروس وعند شكولوفسكي بالذات الذي نادى به اولاً، والذي يعتبر بحق مفهوماً ينسجم مع كافة الاعمال الادبية والفنية بل مختلف مجالات الحياة الانسانية، بل انه حاجة حياتية ملحة، وهنا يحاول البحث ان يذكر مثلاً للتوضيح وان يعتبر خارج نطاق الموضوع، فالحياة العائلية اليومية بين افراد الاسرة قد تطالها الرتابة وخصوصاً بين الزوج والزوجة، حتى تبدي حياتهما مملة جراء تراتبيتهما، ولكن تحتاج الى تصرف تغير من هذه الرتابة، كأن ياتي الزوج بهدية الى زوجته، او يرتبا سفرة الى مكان، او يقوموا بشراء شئ جميل وثمين للبيت، بل ان حتى الخبر السيئ وحدوث شئ غير متوقع في البيت يغير من الرتابة التي تنتاب حالة البيت، وتأكيداً على هذا الرأي يقول ديفيد لودج (التعود يلتهم الاعمال والملابس والاثاث، والزوجة، والخوف من الحروب، والفن موجود كيما يتمكن المرء من استعادة الاحساس بالحياة، انه يوجد كيما يحس المرء بالاشياء كما تحس وليس كما هي معروفة"^(٢٠)، وبناءً على ذلك يجب ان يتم التغريب للاشياء حتى تكتسب من جديد ادراكاً

١٧- بسام قطوس، مصدر سابق، ص ٨٦.

١٨- شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ٢٠١٢، ص ٢٦.

١٩- صالح سعد، الانا والآخر ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون الاداب، سلسلة عالم المعرفة، ص ١٧٤.

٢٠- من الانترنت.

جمالياً نبتعد من خلاله عن ادراكنا الاعتيادي لها ، ولهذا كان ارتباط العمل الادبي والفني بالادراك الانساني محط اهتمام الشكلايين الروس " ان تلقي الاعمال الادبية يكون بأدراك جمالية اشكالها المحدثة بفعل الفروقات والسمات التي تميزها عن غير الاعمال الفنية ولا يستقيم امر الادراك الفني حتى يجرد من عاديته لان الادراك المرتبط بالحياة اليومية بسبب مألوفيته يصبح ادراكاً ألياً " ، فمتى ما أصبح الادراك عادة ذهبت عنه الغرابة والاثارة ، وأصبح ضمن المدركات اليومية المألوفة التي لا توحى باللمسات الجمالية ، فالغريب يحتاج الى التأمل في حين ان المؤلف لا يحتاج الى ذلك ، ومعنى هذا ان الادراك لدى المتلقي كلما طال وقته ووجد فيه صعوبة زاد من تفاعله مع العمل محاولاً ادراك تفاصيله او معانيه ، وهو ما ذهب اليه شيكلوفسكي في قوله " العمل يدع فنياً على نحو يعاق فيه ادراكه ويحدث اقوى تأثير ممكن من خلال بطئ الادراك " (٢١).

ان مفهوم التغريب من المفاهيم التي اثارت جدلاً واسعاً في الاوساط الفنية والادبية ، لهذا نجد ان تأثيراتها مستمرة الى وقتنا الحاضر وفي ميادين مختلفة ، ولهذا ذهب بعض الدارسين الى ان " مفهوم التغريب قد مهد لنشوء رؤية جديدة في القراءة والتلقي ، لانه يتيح للمتلقي من خلال عملية الادراك تكوين دلالات جديدة والتفاعل مع النص تفاعلاً ايجابياً يسمح له بأدراك الشكل الفني ادراكاً متميزاً يتجاوز مرحلة التعرف السطحي عليه " (٢٢).

كما ان هذا المفهوم قد القى بظلاله على الكثير من الفنون ، حيث نجد ان التعبيريين في الرسم حاولوا تصوير الحياة بشكل معدل يتمشى مع نظرتهم ورؤيتهم اليها ، وهذا ما أكدته رسامهم التعبيري بول كيلى (لا ينسخ الفن ما يرى ، وانما يجعل ما لا يرى يرى) بمعنى انه يستخدم نزع اللفة عن الاشياء التي اعتدنا رؤيتها لإضفاء حالة جديدة بحيث تكتشف بمعنى اخر ، وكما يقول (ايرلخ) " فالوسيلة المهجورة لا تلقى في البحر بل تعاد في سياق مناقض جديد ، وبهذا تصبح ممكنة الادراك مرة اخرى " (٢٣). وعلى هذا الاساس كانت تنظيرات الشكلايين الروس منصبة بالدرجة الاساس حول الشكل وما له من اهمية في عملية اعادة تشكيله وبروزه في شكل مغاير في كسر حالة الاعتياد التي تؤثر في عمليات التلقي او القراءة ، على ان هذا التغيير غالباً ما يطرق على الشكل ولا يحتاج الى تغيير الجوهر " ان عملية تحويل الشكل الى شكل جديد هي ليست عملية اضافة معنى جديد للشكل وانما هي مسألة تتعلق بالادراك ، ان الشكل حينما يستهلك نكون بحاجة الى اعادة صياغة وازالة مألوفيته حتى ندركه بشكل جمالي وليس آلي " (٢٤).

٢١ - نيوتن ، نظرية الادب في القرن العشرين ، ت : عيسى العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٢٤.

٢٢ - محسن محمد عطية ، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة ، دار الفكر العربي ، مصر ، ٢٠٠١ ، ص ١٥٤.

٢٣ - نفس المصدر السابق ، ص ١٥٧.

٢٤ - كامل محمد رجب عويضة ، مقدمة في علم الفن والجمال ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ١٠٥.

وبناءً على ذلك يمكن ان يجمع الباحث نتيجة لما ورد ان التغريب مفهوم متجدد يطبق على كل مفردة من مفردات الحياة ولكنه وجد تطبيقاته في الادب والفن ، وما يعيننا هو الفن السينمائي الذي سيحاول الباحث ان يفصله في المبحث الثالث الخاص بتغريب الشكل الفيلمي ، والذي يعني حصيلة لما عرفناه من التغريب هو عملية ازالة الالفة عن الشكل لكي يكون ادراكنا للشكل ادراكاً جمالياً لا الياً ، وهذا ما دعا اليه اصحاب النظرية الشكلية والتي سيحاول الباحث التطرق اليها لاحقاً.

المبحث الثاني : الشكل الفني والشكل الفيلمي

إن أول ما يتبادر للذهن في دراسة الشكل هو الجمع بين الثنائية (الشكل والمضمون) حيث اثارت هذه الثنائية الكثير من الجدل والدراسة في مختلف الدراسات الأدبية والفنية. وحيث اننا نحاول ان نفصل بين الشكل والمضمون الا انه في الحقيقة ، لا يمكن تصور عمل او مشاهدته وإمكانية الفصل بينهما ، ولكن لا بأس بدراستها كلاً على حدة من اجل التصنيف والتحليل " ان أحسن استخدام لمصطلحي الشكل والمضمون هو في استخدامها نسبياً حيث يفيدان في الفرز المؤقت للجوانب المحددة في العمل الفني من اجل دراسة ادق ، ان مثل هذا الفرز غير الطبيعي هو فرز مفتعل بالطبع لكن هذه الوسيلة تعطينا دائماً رواية مفصلة اكبر في العمل الفني بصورة عامة" (٢٥).

وعلى هذا الاساس فدراسة الشكل والمضمون كلاً على حدة هي لمعرفة الخصائص المميزة لكل من هذين المفهومين من اجل التعرف اكثر " فشكل أي عمل فني هو الصورة التي يعبر بها عن معنى هذا العمل ، اما معناه ومغزاه فهذان نطلق عليهما لفظاً : المضمون " (٢٦). والمضمون كما عبر عنه افلاطون " ان هناك تأثير كبير للمضمون في تغيير ذهنية الناس ، اما ارسطو الذي أهتم بالشكل كثيراً ، بل أعاره عناية كبرى فوضع له القواعد التفصيلية من خلال دراسته للمأساة الشعرية ، فحدد شكلها الذي ينبغي ان تكون عليه " (٢٧) ، وهناك وصف جميل يعبر فيه ابن خلدون عن الشكل وعلاقته بالمضمون حيث يقول " فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا يحتاج الى صناعة او تأليف الكلام للعبارة عنها ، بل اللفظ هو المحتاج للصناعة ، فكما الاواني التي يغترف بها من البحر منها آنية الذهب والفضة والخزف والماء واحد في نفسه وتختلف الجودة في الاواني لا باختلاف الماء " (٢٨). وعلى العموم فأن المضمون وان اختلفت بعض الافكار ولكنها تنبع من حقيقة واحدة وهي الانسان ، فالخوف والحب والكره

٢٥ - لودي جاني ، فهم السينما ، ت : جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٢٣.

٢٦ - شفيق البقاعي ، الانواع الادبية مذاهب ومدارس ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٢٤١.

٢٧ - شفيق البقاعي ، الانواع الادبية مذاهب ومدارس ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٢٤٢.

٢٨ - ابن خلدون ، المقدمة ، دار الكتب ، بيروت ، ١٩٧٦ ، ص ٥٠٦.

والحرية والاضطهاد وغيرها من المواضيع هي متكررة منذ فجر التاريخ ولكن يعبر عنها بوسائل واشكال مختلفة، فالشئ المشترك في كل الاعمال الفنية هو الشكل " هو الهيئة التي تظهر ملامح العمل الفني " (٢٩). وقد تختلف هذه الاشكال الفنية من فن الى آخر كالرسم والنحت والموسيقى والمسرح والسينما وغيرها، وليس غريباً ان يظهر الشكل والمضمون في حالة تلاحم، أي ان السامع للموسيقى او الرائي لمشهد مسرحي او القارئ لقصة لا يمكن له اثناء تلقيه العمل ان يفصل بينهما ويقول ان ما اراه شكلاً فقط، فالعلاقة بينهما علاقة جوهرية " المضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الافكار الكامنه فيه والشكل الذي يقع عليه الاختيار لا يصل منفرداً ولا يظهر من اجل نفسه بقدر ما يجب ان يكون تجسيدا وتعبيراً واداة اتصال موظفة توظيفاً فنياً مفيداً " (٣٠). ومن هنا ندرك اهمية الشكل، وعلى هذا الاساس ادرك الشكلائيون الروس هذه الحقيقة وربطوها بعملية الادراك لدى المتلقي، وفي الحقيقة ان هذه النقلة النوعية التي احدثتها هذه المدرسة قد غيرت الكثير من المفاهيم حول مسألة الشكل والمضمون على اعتبار " ان الشكلائين الروس اول من تدخل وأخل بمبدأ الشكل والمضمون المعهود منذ ارسطو " (٣١) :

وان حاولنا ان نبتعد عن دراسة المضمون والتركيز على مسألة الشكل التي هي مدار البحث، فبالأكيد ان الشكل الفني يتكون من عدة عناصر وهذه العناصر مختلفة من فن الى آخر، فعناصر الشكل في اللوحة تختلف عن عناصر الشكل المسرحي، وبالتالي ايضاً تختلف اهمية تلك العناصر من حيث استخداماتها وطرق التعبير فيها، " وهي عناصر بنائية يتوقف على وجودها كيان الشكل " (٣٢)، فاللون والتكوين والظل والضوء والمنظور والفضاء قد تكون عناصر مشتركة في معظم الفنون ولكن تفتقر اللوحة الى الصوت مثلاً وبالمقابل فالموسيقى تفتقر الى اللون او الاضاء، فهذه العناصر هي التي تحقق الشكل " وهو بذلك يتحقق بفعل تأزر عناصره، وهو يتخذ صفته من الكيفية التي تنظم بها تلك العناصر وعليه يجب ان يكون هناك نظام او تنظيم يحكم أجزاء الشكل لكي يتحقق للشكل بناء ويجب ان يكون هنالك منظم لتلك الأجزاء ومتحكم بالنظام وهو الفنان " (٣٣)، فالفنان لا يقوم بصناعة شكله بشكل جزافي عشوائي بل يأتي هذا الشكل ليعبر عن افكار او مضامين ومن هنا فالشكل هو ليس هيكلًا خارجياً أجوف، بل هو معبر عن مضمون، والفنان الذي يريد ان يقدم عملاً سوف ينطلق من مضامين فكرة العمل ويبدأ بالتخطيط للكيفية التي يقدم بها هذه الافكار، أي بالشكل المناسب التي يصوغ بها افكاره، اذن فالشكل يمر بمرحلتين اساسيتين لكي يتخذ كيانه

٢٩- علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٤.

٣٠- كمال عيد، جماليات الفنون، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٧.

٣١- عامر فتحي جميل الغرابية، التحولات الدلالية واعادة تشكيل المادة الفيلمية الخام في الفيلم الروائي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢، ص ٥٧.

٣٢- هربرت ريد، معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة،

٣٣- إيهاب احمد عبد الرضا، خصائص الشكل في منحوتات مرتضى حداد، بحث منشور، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة، العدد ٥٠، ٢٠٠٩، ص ١١٦.

المادي في الواقع " المرحلة الذهنية وفيها يتم تنظيم الشكل على وفق عملية تحليلية تركيبية للتصورات الذهنية ، ومرحلة الانجاز وفيها يتم تنظيم الشكل على وفق تشكيل مادي لتلك التصورات " (٣٤).

ولو حاولنا تطبيق هذين المرحلتين في مجال العمل السينمائي نجد ان المخرج اذا اراد ان يقدم شكلا فيلميا معيناً عليه ان يستوعب الافكار والمضامين التي يريد ان ينطلق منها النص ، ومن ثم يبنى تصورات لما سيكون عليه الفيلم ، فالمخرج يخرج العمل في ذهنه ويخلق شكلا فيلميا في ذهنيته ومن ثم يجسده من خلال ادواته مستغلا بذلك كل العناصر المتاحة لديه من خطوط وتكوين واضاءة وتصوير ومونتاج وصوت وفضاء وغيرها ، ولهذا يصاب الكثير من المخرجين الهواة بالاحباط حينما يخططوا لشكل فيلمي معين في ذهنيته لانهم يتفاجئوا بالنتائج حينما يشاهدوها كونهم لا يمتلكون الامكانيات الكافية لتأهيلهم في توظيف عناصر الشكل وابعادها بأحسن صورة ، وبالتالي ضياع المضمون الذي انطلقوا من اجله ، فالشكل يقدم خدمة كبيرة للمضمون في حالة تنظيمه ، ومن المعروف ان الوسيط التعبيري للسينما هو الصورة الفوتوغرافية المتحركة التي تكون على شكل لقطات داخل المشهد الواحد والتي تأخذ شكل الفيلم السينمائي عن طريق المونتاج الذي يكون الشكل الاخير لتلك المادة فالفيلم هو " شريط سليلويدي تنبسط عليه صور فوتوغرافية ساكنة متتابعة تبدو عند عرضها على الشاشة في حركة مستمرة تسير بدافع القوى الدراماتيكية للفكرة المراد عرضها " (٣٥) ، ومن هنا تتلخص نظرية منسبج الذي يقول عنها " تقص علينا الصورة المتحركة قصة انسانية بالتغلب على اشكال العالم الخارجي وهي المكان والزمان والسببية ويضبط الاحداث على اشكال العالم الداخلي وهي الانتباه والذاكرة والخيال والانفعال... تصل هذه الاحداث الى الانعزال الكامل عن العالم العملي عن طريق الوحدة الكاملة للحبكة والمظهر الخارجي " (٣٦) ، اما ارنهايم ، فإنه يظهر اهتمامه بالشكل من خلال مقارنته بالاشكال الفنية الاخرى ، فيقول " اننا لا نهتم جمالياً بالبطاقات البريدية كفن والمارشات الموسيقية كموسيقى والستريتز كرقص ، حيث يرى ان لكل من الاشكال الفنية استخدامات متعددة ولكن لاحدهما فقط استخداماً جمالياً ، وهذه الوظيفة الفنية هي التي عادة تجعلنا نركز على الشكل نفسه " (٣٧).

ويشير أرنهايم في حديثه عن موضوع التفكير البصري وهو محاولة فهم العالم من خلال لغة الشكل والصور على ان هناك نوعين من المعرفة ، هما المعرفة الحدسية والمعرفة الذهنية او العقلية.

- ٣٤ - إيهاب احمد عبد الرضا ، خصائص الشكل في منحوتات مرتضى حداد ، بحث منشور ، مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، العدد ٥٠ ، ٢٠٠٩ ، ص ١١٦ .
- ٣٥ - مصطفى حسين ، فن الفيلم ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٩١ ، ص ١٧ .
- ٣٦ - ج. دادلي اندرو ، نظريات الفيلم الكبرى ، ت: جرجيس فؤاد الرشيد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ٣٤ .
- ٣٧ - بودوفكين ، الفن السينمائي ، ت: صلاح التهامي : القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٥٧ ، ص ٣٣ .

"وتحدث المعرفة الحدسية في المجال الإدراكي الذي تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية" ومن ذلك كما اشار الباحث سابقاً ما يحدث مثلاً عندما يحاول شخص ما إدراك الصورة السينمائية فإنه سيحيط بصرياً بالمنطقة التي يشتمل عليه اطار الكادر ويدرك المكونات المختلفة لهذه الصورة كالاشكال والخطوط والكتل والممثلين والالوان والديكور وغيرها، وبذلك فهو يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة تفاعل بين هذه العناصر مجتمعة وليس كلا على حدة.

اما المعرفة الذهنية او العقلية فهو دراسة التفاصيل واجزاء العمل وفحص العلاقات بينهما، وهنا يرى الباحث ان هذين الصنفان قد يتحققان ضمن مستوى ادراكي واحد ولكن هذا المستوى يأتي ضمن مراحل، فأذا شاهد المتلقي فيلماً سينمائياً فإنه قد ينظر اليه للوهلة الاولى ضمن المستوى الاول فيحتاج ان يشاهده اكثر من مرة لكي يحاول دراسة اجزاءه وفهم عملية الترابط بين الوحدات الصغيرة المكونة للعمل، مع العلم ان لكل فيلم مستوى معين من الصنعة وبناء العناصر،

ان هذا التركيز الذي يتحدث عنه ارنهايم قد يؤسر المشاهد بدرجة ما لان المشاهد اول ما يرى على الشاشة فإنه يرى شكلاً وعملية تذوق العمل بهذه المشاهدة تحتاج الى مشاهد يمتلك الى درجة مقبولة حساً ومعرفة بعناصر اللغة السينمائية التي تكون الشكل الفيلمي، ومن هنا بدأ الاختلاف واضحا لدى المخرجين في مسألة معالجة الشكل وابعاده بطريقة تؤثر في المتلقي، فمسرحة هاملت قد عولجت لاكثر من ثلاثة عشر مرة في السينما لكنها ظهرت كأشكال مختلفة في كل مرة، هذه الاشكال المختلفة تخبر عن مرجعيات كثيرة يمتلكها كل مخرج حتى تبدو انها مرتبطة بأسلوب المخرج في احيان كثيرة.

وللشكل وظائف عديدة وان اختلفت اساليبه وعناصره ووسائله التعبيرية، فهو كما يقول جيروم ستولنتر "يضبط ادراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين، وكذلك يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها" (٣٨).

والفن السينمائي قد يختص بخاصية تجعله من الفنون المميزة بشكله ذلك انه يجمع اغلب الفنون تحت مظلته ولهذا سمي بالفن السابع، ويمتاز بشمولية وتفرع عناصر شكله بشكل كبير لانه يمتلك عناصر صوتية وصورية، هذه الشمولية والتنوع جعلته من الفنون الاكثر تجسيدا لمزيد من الافكار وجعلت الكثير من الفنانين المعروفين بأن يلتجأوا الى الفن السينمائي لانهم يجدون فيه ظلتهم وتحقيق افكارهم التي قد تعجز باقي الفنون عن تجسيدها، ان التصوير والاضاءة والصوت والمكان والتمثيل والمونتاج واللون والماكياج والديكور وغيرها كلها عناصر مكونة للشكل يحتاج المخرج الكثير من الدراية والخبرة والموهبة لتوظيفها بالشكل الذي يخدم الفيلم.

المبحث الثالث : المعالجات الاخراجية للشكل الفيلمي

بالتأكيد وتأسيساً على ما ورد فإن المخرج يملك الكثير من الخيارات من اجل تقديم الشكل الفيلمي المناسب والذي من خلاله يقدم رؤيته وكل ما يريد قوله في الفيلم ، ولكن التطور العلمي الحاصل في كافة مجالات الحياة ، والتعقيد الذي يحصل في مفردات حياتية كثيرة اضاف الى ذلك ظهور تيارات وافكار لا حصر لها جعلت من الفيلم السينمائي (ان بقي على حاله من التقديم الكلاسيكي للقصة ومعالجتها بشكل اعتيادي) لا يلبي حاجة المتلقي والمجتمع عموماً ، بالاضافة الى ان عناصر الشكل الفيلمي لا بد وان تستخدم بشكل مبدع وخلاق حتى يستطيع المخرج ان يكسر المألوف ويحقق مبدأ التغريب الذي تحدث عنه الباحث في المبحث الاول ، ولهذا نجد ان الكثير من المخرجين قد تنبه الى هذا الامر وراح يستخدم هذه العناصر بطريقة او بأخرى حتى ينفي عن الشكل الفيلمي حالة التكرار والمألوفية التي قد تسبب الملل لدى المشاهد بالاضافة الى ان هذه الحالة (حالة الاعتياد على الاشياء) كما تحدث عنها الباحث في المبحث الاول تجعل من المشاهد ينظر الى العمل ويدركه ادراكاً آلياً وليس جمالياً ، والحال ان العصر الذي نعيش فيه يحتاج الى الكثير من التأمل ويجب ان نقبل على الاشياء بتمعن شديد ، فلم يعد الفيلم يروي لنا قصة او ينقل لنا حادثة ، بل يعرضنا الى هزة عنيفة تطال الفكر والخيال على حد سواء ، ومن هنا تنوعت المعالجات الاخراجية للشكل الفيلمي من مخرج الى اخر ، بل ان المخرج الواحد لديه عدة حلول اخراجية من فيلم الى اخر .

حاول الباحث هنا ان يضع بعض المؤشرات لافلام حاولت ان تغرب الشكل وان تخرجه من مألفيته ، ففي فيلم (مدينة الخطيئة) للمخرج (فرانك ميللر) نجد انه استخدم الاضاءة واللون بشكل ملفت للنظر ففي كثير من المشاهد قد استخدم اللون الاسود والابيض ولكنه في الوقت نفسه يبرز لنا فقط لون شفاء البطلة باللون الاحمر وحياناً ملابسها وعينيها الخضراوين ، قد استهل المخرج بهذا التصميم اللوني بداية الفيلم ولذا فإنه سيهيئ المتلقي في ان يمعن النظر وأن يستعد لاجابات عديدة سي طرحها الفيلم ، هذا الاستيقاظ المبكر للحواس هو غاية المخرج لشد المتلقي منذ الوهلة الاولى ونحن في زمن الفضائيات ، فالفيلم لم يعد مكان عرضه صالة السينما فحسب ولهذا فأسر المشاهد منذ اللحظة الاولى غاية يتوق اليها كل المخرجين ، ولهذا نجد ان اغلب الافلام تحاول ان تركز على المشاهد الاستهلاكية لما لها من أهمية في اهتمام المتلقي ، ولسنا الان في صدد مناقشة الفيلم والافكار التي يريد طرحها بالقدر الذي يتم فيها الكشف عن مكامن عمليات كسر الالفة في الشكل الفيلمي ، كذلك في المشهد الذي يهرب فيه (مارف) من الشرطة فأنا الجروح التي طالت وجه (مارف) ويديه فكان لها لون الدم الاحمر ، فيما ظهر لنا في المشهد الذي كان فيه الشرطي (هارتجان) وهو مشهد بالاسود والابيض كاملاً ، عدا الدم الذي يسيل من (هارتجان) وكان لونه ابيض .

اما الاضاءة فقد استخدم المخرج (ترير) في فيلمه (ماندرلي) في الكثير من المشاهد الاضاءة التي تبدو اضاءة مسرحية وتتحرك الاضاءة بشكل مكشوف مع حركة الممثل .

اما من ناحية التصوير، ففي فيلم (برازيل) للمخرج (تيري جيليام) فقد استخدم زوايا تصوير غير مألوفة، فالزوايا المنخفضة للتصوير اذا ما صورت الشخص قد تعطي انطباع لقوة هذا الشخص او سطوته الا ان المخرج هنا لم يكن معنياً بهذا بل كان استخدامه لهذه الزاوية هو لإضفاء الغرابة، وكذلك في فيلم (ماندرلي) حيث يستخدم الفيلم التصوير من الاعلى، يصور الوجه بلقطة قريبة ثم يسحب (زووم اوت) حتى يرينا اللقطة بعيدة جداً من الاعلى.

اما حجوم اللقطات، فقد ابتدأ فيلم (حياة ليوم واحد) بلقطات كبيرة لطفل يرضع من صدر امه بزوايا مختلفة، وكذلك في فيلم (الهادئ) يبدأ الفيلم بلقطة كبيرة لعين فتاة وتطول فترة بقاء هذه اللقطة على الشاشة، ويتم مزج هذه اللقطة بلقطة لوجه الفتاة ثم يتم تلاشي وجه الفتاة شيئاً فشيئاً حتى يظهر مشهد آخر ولكن تبقى عين هذه الفتاة في احد اجزاء الكادر الى ان تختفي، وفي فيلم (ميلانكوليا) للمخرج (تيري)، يظهر المشهد الاستهلاكي بلقطة كبيرة لرأس فتاة، والفتاة ساكنة غير متحركة، كما ان الراس غير مكتمل في الصورة وهو امر غير مألوف في قوانين التكوين، بالإضافة الى انه يرينا في عمق الكادر مع سكون هذه الفتاة، اشياء تسقط من اعلى الكادر الى الاسفل نجهل ماهيتها وان امعنا النظر قد نكتشف انها طيور او غيرها تسقط بشكل مستمر، ان هذا المشهد او المشاهد التي تليها تنم عن استخدام تكوينات وحجوم لقطات غير مألوف لما عهدناه في باقي الافلام، كما ان اعتماد المخرج على تكوينات هي اقرب الى الفن التشكيلي منها الى الفيلم يوحي بأن المخرج يحاول ان يستعين بفنون اخرى لإثراء الشكل الفيلمي بالاضافة الى كسر المألوفية فيه.

اما من ناحية حركة الكاميرا ففي فيلم (دوغ فيل) حيث ان الكاميرا تتحرك بشكل عفوي وهي محمولة وبأهتزازات واضحة، بل واحيانا تتحرك الكاميرا حتى انها تصور الممثل ولا تهتم بالتكوينات، فالممثل يجري الحوار واثناء حوارته تتركه الكاميرا ومن ثم ترجع اليه، او ان المصور يستخدم (زووم ان و زووم اوت) لمرات عديدة في اللقطة الواحدة.

وهناك من قسم الشاشة الى مجموعة من التقسيمات، ففي فيلم (حياة ليوم واحد) اذ قام المخرج بتقسيم الشاشة الى قسمين، فالشاب وصديقه بعد ان يقتلا احد الاشخاص تحكم المحكمة عليهما بالاعدام صعباً بالكهرباء، وحينما ينفذ الحكم في الدقيقة ٣٤ من زمن الفيلم يعمد المخرج الى تقسيم الشاشة الى قسمين ليرينا كيف يتم التنفيذ على كليهما، ويستمر استخدام التقسيم الى نهاية الفيلم حينما يجتمعا الفتاة والشاب في مكان ما، اذ تجري مجموعة من الاحداث بعد محاكمتهم، فكل شاشة تظهر قصة احدهما وما يجري له، وكذلك في فيلم (الهادئ) حينما يقوم الشاب بممارسة الجنس مع عشيقته يقوم المخرج بتقسيم الشاشة الى ثمانية اقسام بشكل دائري تبدو انها كشكل موشور.

وما دمنا في الحديث عن تقسيم الشاشة حيث يرى الباحث ان تقديم حدثين في نفس الوقت هو نوع جديد من السرد قد يكشف عن طبيعة جديدة للفن السينمائي. وفي نفس الموضوع أي موضوع السرد حاول المخرج في فيلم (نهاية علاقة) ان يسرد قصة تعرض حبيبة البطل الى الحادث اكثر من

مرة وبتغيير بعض الاحداث حتى يشعر المشاهد ومنهم الباحث ان الفيلم قد ركب بطريقة ركيكة او انه يعاني خللاً ما.

اما من ناحية المكان ففي فيلم (دوغ فيل) فقد استخدم المخرج المكان المسرحي، او مسرحه المكان السينمائي، فقد اصبح المكان في هذا الفيلم فاقداً لبنيته الواضحة المعالم، حيث يجد المشاهد نفسه امام مكان غير واضح المعالم، حيث ان المدينة قد خططت بالطباشير والبيوت بلا جدران الا القليل، كما ان الديكورات هي اشبه بالديكورات المسرحية، وفي فيلم (الجمال الامريكي) للمخرج (سام ميندس)، فحينما يقتل الاب في نهاية الفيلم ونسمع صوت اطلاقه الرصاص ونشاهد راسه وقد سالت الدماء منه، يرينا المخرج مكانين مختلفين في آن واحد يفصل بينهما جدار، الفتاة ابنة المقتول مع عشيقها في غرفة مع لقطة لأشجار باللون الاسود والابيض، وما دام الحديث عن هذا الفيلم فقد استخدم المخرج هنا الصوت بشكل غير مألوف حيث نسمع صوت الاطلاقه لكثر من مرة وهي اطلاقه واحدة، ولكن يعتمد المخرج الى ان يعيد الزمان (الوقت الذي اطلقت به الرصاصة) ليري المشاهد في هذا الوقت ماكان يفعله كل شخص من اقرباء المقتول في هذا الوقت، ابنته، عشيقته، زوجته.

اما استخدام المونتاج، فالكل يعرف ان هناك قواعد للمونتاج على كل مخرج مراعاتها وان اختلفت الاساليب في طرق الاستخدام ولكننا نجد ان في فيلم (سوداوية) للمخرج (تراير) قد تم التمرد على هذه القوانين من خلال القطع الحاد والذي تبدو فيه اللقطات غير متسلسلة وليس فيها أية انسيابية، فالفقرات بين اللقطات واضح وخصوصاً في مشهد الزوج والزوجة وهم في غرفتهم، كما ان القطع يحدث اثناء الحركة قبل ان تكتمل، حتى يبدو للمتلقي ان الفيلم فيه خلل تقني او ربطت لقطاته بصورة عشوائية، وكذلك في فيلم (الخيوط الاحمر الرفيع) للمخرج (تيرنس مالك)، ففي الوقت الذي يشهد القتال بين الجيش الامريكي والجيش الالماني وفي قمة هذا القتال وإثناء ما يركض احد الجنود في المعركة يقطع المخرج الى زوجته وهي في غرفتها ويصورها بالصورة البطيئة وهي جالسة، ومن ثم يقطع الى هذه الزوجة وهي في الساحل بجانب البحر ثم تنزل الى البحر، ان هذه اللقطات تبدو للمتلقي لا ربط فيها ولعل المخرج يستخدم في هذه اللقطات الحركة البطيئة (slow motion) قد تكون لغايات زيادة الادراك.

ان هذه الاستخدامات تذكرنا بالمقولة التالية "ان الفنان لا يسيئ الى الواقع كثيراً حين يحرفه ويغير من شكله، فعن طريق التحريف يوسع مادياً في الواقع من الانماط البصرية في عقول المشاهد حتى يمكنهم ان يروا الواقع من جديد بوسائل لم نتعودها ولا نتوقعها ناتجة عن مناظر لافته تؤثر في الاشياء العادية والتي لم نرها من قبل على اعيننا بتأثيرات جديدة" (٣٩).

بقيت نقطة مهمة وجوهرية اراد الباحث ان يلفت النظر اليها ما دمنا نتحدث عن الصوت ، فجمهور المشاهدين وكما هو معروف قد ألف وجود الصوت ، ولهذا فحينما يقدم فلم صامت في هذا الوقت يعتبر شيئاً غير مألوفاً على الاطلاق وان كانت الافلام في بدايات السينما صامتة ، أي ان اضاء الغرابة وعدم المؤلفية ليس ناشئاً من انك تأتي بالجديد الذي لم تره العين او لم تسمعه الاذن بل هو عملية كسر القاعدة التي اعتاد الناس عليها ، وتعبير اخر ان المسألة مرتبطة بالعصر الذي يعيشه الناس . ففي فيلم (الفنان) الذي انتج حديثاً ٢٠١١ وحاز على جائزة الاوسكار ، الفيلم صامت ويستخدم العناوين المكتوبة ، وان كان هذا الأمر مألوفاً في عصر السينما الصامتة الا إننا لم نألف هذا الشكل في الوقت الحاضر ، كما انه استخدم الوان الاسود والابيض على طول زمن الفيلم .

مؤشرات الإطار النظري

- بعد ان اكمل الباحث الاطار النظري خرج ببعض المؤشرات التي ستكون أداة للتحليل :
- ١- كل عناصر الشكل الفيلمي متاحة لدى المخرج في ان يحقق فيها التغريب .
 - ٢- في احيان كثيرة يلجأ المخرج الى التغريب في الشكل لابرار مضامين جديدة لموضوعات مألوفة .
 - ٣- لا يخضع التغريب في الشكل الفيلمي الى معايير او قواعد وانما يرتبط بالفترة الزمنية التي يعرض فيها الفيلم .

تحليل العينة

فيلم (الجدار)

اخراج : الآن باركر

بطولة : ليوناردو دي كابريو ، كيت وينسلت

الكاتب : جيمس كامير

- ١- كل عناصر الشكل الفيلمي متاحة لدى المخرج في ان يحقق فيها التغريب
- من خلال مشاهدة الفيلم يستطيع المشاهد او الناقد ان يتلمس وبشكل واضح ان المخرج استخدم بعض العناصر المرئية والسمعية بشكل لم يألفه ومنها :
- التصوير ، فمن خلال زوايا التصوير وفي المشهد الاستهلالي الذي بدا به الفيلم ، قامت المنظفة بأخذ (المكنسة) وضغطت برجلها على احدى العتلات في الجهاز ، فقام بتصويرها من الاسفل وهي تقدم قدمها ، ومن ثم تصبح بكامل قدمها على عدسة الكاميرا فيصبح ظلام وينتهي المشهد .
- اما حجوم اللقطات ، فعادة ما يعرف ان هناك لقطة تأسيسية للمشهد ، ومن ثم يتم تنويع الاحجام واللقطات ، الا ان المخرج في هذا المشهد ابتداءً بلقطة قريبة جداً ليد الممثل ويده سيكارة .

اما من ناحية اللون فقد استخدم المخرج اللون الاحمر والذي سيطر على كله ، في المشهد الذي ظهر فيه البطل يتعذب في حوض السباحة في الدقيقة الثانية عشر من الفيلم.

اما من ناحية الصوت ، فقد استخدم المخرج هنا الموسيقى والغناء بشكل ملفت للنظر ، فلم يكن الغناء مجرد مصاحبة للصورة او اضافة جو عام ، ولكن كانت أجواء الغناء في كثير من المشاهد شارحة للاحداث وكاشفة عن الشخصيات وبطريقة سردية قد تكون غير مألوفة ، يستطيع المشاهد ان يستنتج مجموعة من التفاصيل من خلال الاغاني ولولاها لغابت الكثير من التفاصيل واصبحت مبهمة ، ففي الدقيقة ١٣ من الفيلم نرى طفل مع امه في الكنيسة ، الام تدعو وتبكي والطفل يلبس الملابس العسكرية ويلعب بطائرة بيده ، وسرعان ما نخبرنا كلمات الاغنية عن قصة هذا الطفل بشكل غير مباشر اذ تقول (ابي لماذا بالرغم من ذلك لم تعد الي ، ابي لماذا عندما رحلت لم تأخذني معك) من هنا كشفت الاغنية عن قصة الطفل وامه.

كما ان الكثير من الانتقالات بين المشاهد اعتمد المخرج فيها على الموسيقى وخصوصاً الموسيقى الصاخبة ، ومن هنا كان عمل المونتاج بما احتوى على اكثر من طريقة في الانتقال يمتلك الكثير من الغرابة ، فمشهد ركض الشباب والشابات ينتقل مباشرة الى مشهد قتال وحروب وانفجارات ثم يرجع الى الشباب وكيف تتم الاعتقالات في صفوفهم ، كما نشاهد في مشاهد اخرى ربط لقطات ومشاهد مختلفة زمانياً ومكانياً ، بل انها غير مرتبطة احيانا حتى من ناحية الحدث ، مثلاً لقطة لطفل يلبس الملابس العسكرية ، قطع لامرأة نائمة على سرير في الحديقة ، لقطة لقطة تنظر الى طائر ، وهكذا يجد المشاهد نفسه اما لقطات غير مترابطة.

كذلك فان المخرج لم يتقيد بزمن معين فالطفل نراه ينظر في المرأة وهو يلبس الملابس العسكرية ومن ثم نشاهده وقد اصبح رجلاً ومن ثم يظهره المخرج طفلاً في السرير ثم يظهر وهو شاب ، ولاكثر من مرة يتم الانتقال بالزمن دون مراعاة لتلك الانتقالات وحصرها ضمن قوانين معينة. ولهذا يحتاج الفيلم الى تركيز شديد حتى نعرف مجموعة من تفصيلات الفيلم.

كما ان المخرج في الدقيقة ١٩ استخدم الرسوم المتحركة ، فالطائر الذي يطير من الحديقة يتحول الى طائر آخر مرسوم بطريقة الرسوم المتحركة ، ولا يريد الباحث هنا الخوض عن اسباب استخدام المخرج للرسوم المتحركة بقدر ما يهم موضوع البحث وهو تحقيق التغير في الشكل كون ان استخدام هذه الرسوم ودمجها مع التمثيل يعتبر امراً غير مألوف. ويستمر عرض الرسوم المتحركة لاكثر من عشرين دقيقة.

اما المكان فقد اصبحت المدرسة مثلاً مكاناً لم يألفه احد ، حيث اصطف الطلاب على شكل كراديس عسكرية. كما استخدم المخرج الماكياج والتجميل حتى ظهر الطلاب بشكل يختلف تماماً. من هنا يجد الباحث ان المخرج في هذا الفيلم استخدم بعض العناصر في تحقيق التغير في الشكل الفيلمي.

٢- في احيان كثيرة يلجأ المخرج الى التغريب في الشكل لابرار مضامين جديدة لموضوعات مألوفة. فيلم الجدار بما ناله من شهرة وطرح افكار ورؤى جديدة، الا انه في الحقيقة لم يقدم موضوعة جديدة، فموضوعة الحرب، وآثارها المدمرة على المجتمع وما تخلفه من ويلات وكوارث اقتصادية ونفسية واجتماعية وغيرها، مواضيع قد تم طرحها بشكل مستمر وخصوصاً في الافلام التي تناولت موضوعة الحرب، وخصوصاً افلام ما بعد الحرب العالمية الثانية، اذن ما الجديد في فيلم الجدار، الجديد هو الشكل الذي ظهر فيه واستطاع من خلاله ان يؤطر هذه المواضيع المألوفة ويجعل المشاهد يركز ويتقرب ويتألم ويشارك، لقد طرح الفيلم جملة من المواضيع ضمن عنوان رئيسي وهو الجدار، ولو حاول أي مراقب ان يحصي هذه المواضيع وكم هي متداولة لاستطاع ان يحصي المئات بل الالاف ولكن هناك بالتأكيد طرح جديد، مثلاً الكثير من الافلام التي ادانت الحرب ودعت الى احترام الانسان وبشتى الاساليب، الا ان المخرج في احد مشاهد الرسوم المتحركة يظهر الدماء كيف تسيل (كالمياه الآسنة) وتسقط في المجاري للدلالة على رخص هذه الدماء واهانة البشر بصورة غير مسبوقة، كما ان المخرج استخدم حركة الطلاب وهم يمشون على شكل استعراض عسكري للدلالة على ان الحرب تجعل من الجيل ذات طبيعة قاسية وتحطم مستقبلهم، وهذا ما اكده المخرج حينما يتجه الطلبة من اعلى المكان ويتساقط الواحد تلو الاخر في (ماكينة لشرم اللحوم) ويخرج من الجهة المقابلة هذا اللحم.

٣- لا يخضع التغريب في الشكل الفيلمي الى معايير او قواعد وانما يرتبط بالفترة الزمنية التي يعرض فيها الفيلم.

هنا يتساءل الباحث لو ان الرسوم المتحركة التي استخدمها المخرج في هذا الفيلم، قد استخدمت لاكثر من مرة قبل عرض فيلم الجدار، هل كان ما فعله المخرج من استخدامه لتلك الرسوم يعتبراً تغريباً، وهل ان كل استخدام للرسوم المتحركة بهذه الطريقة يعد تغريباً، أي بمعنى اخر، هل يستطيع احد النقاد السينمائيين او المهتمين بمجال السينما ان يحصي ويحصر العناصر التي شكلت المحصلة النهائية للتغريب في هذا الفيلم ويجعله قانوناً او معياراً لكل من اراد ان يغرب الشكل الفيلمي، هل ان زوايا التصوير التي استخدمها المخرج اصبحت قاعدة لكل من اراد ان يستخدم زوايا التصوير بشكل غير مألوف، بالتأكيد ان مسألة اخضاع أي عنصر من تلك العناصر الصورية والسمعية لاي قانون سيحتم وضعها ضمن ضوابط واشتراطات وبالتالي تؤسس حالة من الاعتياد والتكرار، فالقانون يلزم بحالة من التكرار والا لما كان قانوناً، وبالتالي اذا اراد المخرج ان يفلت من حالة المألوفية عليه ان لا يتقيد بجملة من الامور، ولا يعني التغريب هو الخروج على القوانين بالضبط ولكن هو عملية ترتيبها بشكل آخر.

في مشاهد كثيرة وجدنا المخرج يستخدم مشاهد اعتيادية لا غرابة فيها، ولكن المسألة هو انه كيف يستطيع أي صانع عمل ان يركب مجموعة من العناصر ليحقق التغريب، هي ليست عملية

دمج عنصرين في الكيمياء لانتاج مركب معروف، بل هي عملية استخدام لعدد لا يحصى من الاحتمالات لإنتاج شكل فيلمي غير مألوف يحقق للمخرج ما يريد ان يوصله للمتلقي.

النتائج :

١. على ضوء ماتم بحثه من مناقشة وتحليل العينة الفلمية توصل الباحث الى النتائج الآتية :-
تحقق التغريب من خلال توظيف بعض عناصر الشكل الفيلمي بشكل غير مألوف، ولا يشترط في ذلك عنصر من هذه العناصر كالإضاءة واللون والتصوير والمكان وغيرها.
٢. اغلب الافلام المعنية بالبحث كان فيها التغريب ضمن مشاهد معينة او لقطات متفرقة وليس في الفيلم بأكمله.
٣. عادة ما يكون التغريب في الشكل في المشاهد الاستهلاكية او المشاهد الاولى للفيلم لتحقيق حالة التحفيز الفكري والعاطفي لدى المشاهد.
٤. حقق التغريب في الشكل الفيلمي رؤية جديدة للمضامين التي يطرحها الفيلم والتي قد تكون متناولة في افلام كثيرة.

المصادر:

١. أباضي الفيروز، القاموس المحيط ، مؤسسة النوري للطباعة والنشر، ص ١١٤
٢. ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب، بيروت، ١٩٧٦.
٣. ابن منظور، لسان العرب المحيط، بيروت، دار الفكر، ١٩٨٨، ١٢٩.
٤. أفرام فؤاد، منجد الطالب، بيروت، دار الشرق، ١٩٨٦.
٥. اندروج. دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ت: جرجيس فؤاد الرشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.
٦. البقاعي شفيق، الانواع الادبية مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
٧. بودوفكين، الفن السينمائي، ت: صلاح التهامي : القاهرة، دار الفكر، ١٩٥٧.
٨. جانيتي لوي دي، فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
٩. الحسري عبد السلام، النقد والحداثة، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٣.
١٠. ١٠- حسين خمري، بنية الخطاب النقدي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠.
١١. حسين مصطفى، فن الفيلم، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩١.
١٢. الحميد شاكر عبد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٨٤، ٢٠١٢.
١٣. خلف بان جبار، منطق السينما التجريبية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠١١.
١٤. ريد هيربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة،
١٥. ستولنيتز جيروم، النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مصر، عين شمس، ١٩٧٤.

١٦. سعد صالح، الانا والآخر ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون الاداب، سلسلة عالم المعرفة.
١٧. شلق علي، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.
١٨. عبد الرضا إيهاب احمد، خصائص الشكل في منحوتات مرتضى حداد، بحث منشور، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة، العدد ٥٠، ٢٠٠٩.
١٩. عطية محسن محمد، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، مصر، ٢٠٠١.
٢٠. عويضة كامل محمد رجب، مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦.
٢١. عيد كمال، جماليات الفنون، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠.
٢٢. الغرايبة عامر فتحي جميل، التحولات الدلالية واعادة تشكيل المادة الفيلمية الخام في الفيلم الروائي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢.
٢٣. الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، مؤسسة الاعلامي، بيروت، ١٩٨٨.
٢٤. قاموس اكسفورد انكليزي-عربي.
٢٥. قطوس بسام، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦.
٢٦. نيوتن، نظرية الادب في القرن العشرين، ت: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٦.
٢٧. هوكز تانيس، البنيوية وعلم الاشارات، ت: مجيد الماشطة، بدون دار نشر، بغداد، ١٩٨٦.
٢٨. وهبة مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٩.