المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 2، 2017، 79- 97

الأسلبة والمتغيرات البنائية في الفلم السينمائي

علاء الدين عبد المجيد جاسم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2017/3/7 تاريخ القبول:2017/5/7

Synthetic structural variables in cinematographic film

Ala Aldeen Abdulmajeed, Cinematic department, College of fine arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq

الملخص

يحتل مفهوم الأسلبة أهمية كبيرة في الخطاب النقدي، وعلى الرغم من حداثة التعاطي مع هذا المفهوم الحاضر في الموروث البلاغي العربي، فقد بحث البلاغيون العرب في الأسلبة وعلاقتها مع بنية اللغة إذ تبعهم بذلك (ميخائيل باختين) كما بحث (فسيفولد مايرهولد) في الأسلبة ومظاهر الخلخلة للواقعية النفسية في المسرح من خلال مسرحة الشرطي، وكل ذلك ينعكس على الفن السينمائي كونه الفن الجامع لكل الفنون والآداب.

وفن الفلم يسعى إلى إحداث تغير في طبيعة البنى الراكزة والمتعارف عليها، كي لا يعفو عليها الزمن، وملاذه في ذلك الأسلبة التي تعمل على خلق متغير بنائي جديد قادر على جذب الحواس. وقد تمثلت مشكلة البحث في التساؤل الآتي (ما هي المتغيرات البنائية التي تحدثها الأسلبة في عناصر البناء الفلمي؟) وتضمن البحث ثلاثة فصول الأول (مشكلة البحث، أهداف البحث، تحديد المصطلح) وتضمن الثاني مبحثين، أولهما بعنوان مفهوم الأسلبة والمتغيرات البنائية، ليشكل مدخلا لفهم البنى الفلمية ومتغيراتها. وثانيهما الأسلبة والخطاب الفلمي، والذي أكد على ان السينما منذ بداياتها شهدت حماسا فجائيا للشكل فهي لم تبق تعاملها معه مقولبا في محدودية أغراضه ومستواه الأول المتمثل في الاتصال والتواصل، بل انصب اهتمام صانعي الأفلام السينمائية على محاولة تقويض السائدة وبذلك سيمنح المشاهد إدراكا جديدا لعناصره الواقعية الثابتة إذا ما جسدت بصيغ مؤسلبة كون الأسلبة تستجير بالواقع لتجسر بينه وبين الخيال فهي تمثل أداة للفكرة والتصور.أما الفصل الثالث فتضمن الإجراء التطبيقي إذ تم تحليل فلم (بنجامين) كعينة للبحث ثم النتائج والاستنتاجات وختم البحث بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: أسلبه فلميه، متغيرات بنائية، مايرهولد

Abstract

The concept of synthesis has great importance in art criticism. This concept has been incorporated in the critical discourse only recently although it featured in the classical Arabic rhetorical heritage. The Arab rhetoricians discussed synthesis and its relationship with language only to be followed by Mikhail-Bakhtin and Vsawold Maerhold. The latter wrote on synthesis and, in his conditional theater, dealt with the dislocation of psychological realism in the theater, which, in turn, is reflected in the cinematic art, inclusive of all arts and literatures.

The art of filming tries to effect change in the nature of the established and familiar structures to prevent their going into oblivion. This is achieved through the creation of a new structural variable capable of attracting the senses.

This paper has three sections. The first section deals with the "Problem of the Study." The question this paper tries to answer is, "What structural variables are effected through synthesis in the elements of film construction?" The second section covers two subjects: the first is entitled the concept of synthesis and structural variables; it is meant to form an introduction to film structures and their variants. The second topic is Synthesis and Film Discourse. This part of section two focuses on the notion that, with its inception, the cinema witnessed a sudden enthusiasm for form; it did not limit its treatment of form to the scope of its purposes and its first level of connection and communication. Instead, the interest of film-makers has been to attempt to undermine the prevailing forms and thus give the viewer a good understanding of the elements of fixed realism in the cinema, provided they be synthesized; for, synthesis employs reality to build a bridge between it and fantasy, and thus represents the tool of thought and perception. The third chapter features the applied procedure: the film, "Benjamin" is analyzed as a sample film. The Paper ends with the conclusion and the list of references.

Keywords: synthesis film, structural variables، Maerhold

مشكلة البحث:

مع زوال بريق عروض السنوات الأولى من عمر السينما وتداعي قدرتها على الإدهاش، سعت السينما إلى خرق صيغتها التقليدية في تقديم الأفكار الفلمية التي اتسمت آنذاك بمحاكاة الواقع والتوجه نحو الصورة السينمائية التي لا ترسو إلى تأويل محدد، بل تفتح آفاقا جديدة أمام المشاهد حتى أمست الصورة الفلمية مشحونة بمعان متنازع عليها، إنها نتاج بنى مغايرة تمردت في المطاولة الجمالية، وهذا التشييد الذي تخلقه الأسلبة، إنما هو نتاج متغيرات بنائية تختلف باختلاف الوسيط من هنا تتمثل مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما هي المتغيرات التي تحدثها الأسلبة للعناصر البنائية في الخطاب الفلمي؟ وتتمثل تلك العناصر في الفلم بعناصر اللغة السينمائية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تصديه لمفهوم الأسلبة التي تمثل الاشتغال الإبداعي المنتج لبنى جديدة قادرة على جذب الحواس، ويتحقق ذلك من خلال التخلي عن أي ارتباط واه بالواقع قد يصل حد التجريد، والبحث يسعى للتعرف على مفهوم الأسلبة في الفن السينمائي بعد أن اخذ هذا المفهوم صدى واسعا في الدراسات الأدبية والفنية كالفن المسرحي والتصميم، وبالمقابل لم نجد له تنظيرات في أدبيات فن الفلم، علنا نستطيع الوصول إلى قراءة معاصرة له في الفلم، فضلا عن كون البحث مادة جديدة قد تفيد الدارسين في المجال النقدي والتطبيقي من المهتمين بمجال الفن السينمائي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن آلية اشتغال الأسلبة وما تحدثه من متغيرات لعناصر البنية الفلمية.

عينة البحث:

اختار الباحث فلم (حالة بنجامين بوتين) للمخرج (ديفيد فينشر) كعينة قصديه للأسباب الآتية:

1. يتلاءم الفلم مع متطلبات البحث وممثلا لمشكلته وأهدافه.
2. يمثل الفلم مجالا رحبا لبنى جديدة متحولة يمكن من خلالها رصد الأسلبة الفلمية بشكل موضوعي.

منهج البحث:

اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث.

تحديد المصطلح:

مفهوم الأسلبة والمتغيرات البنائية:

لابد من تدقيق التأمل والتقصي في مفهوم (الأسلبة) الذي اكتسح فضاء الممارسة في السينما والمسرح بعد أن كان مرتبطا بفن التصميم ليلبي اتجاهات الطراز المطلوب، ويمكن اعتماد ما جاء في بعض المعاجم اللغوية ليكون مدخلا لفهم (الأسلبة) ففي (قاموس كولن) تعرف "الأسلبة بأنها المتسبب في مجريات التحول، إمّا لمخالفة النمط التقليدي أو بناء نمط معين عبر معايير أو أنظمة مبتكرة" (Collins Spanish dictionary,2005,P163) وبناء على هذا التعريف تضعنا الأسلبة أمام تصميم جديد ومستحدث ومغاير، وهذه المغايرة سوف لن تكون بمنأى عن بعثها الجمالي، إذ تستثمر كآلية لتقديم الشيء بتصميم جمالي جديد.

وتذهب الأسلبة أبعد من ذلك وفق رؤية (محمود كحيلة) "الأسلبة تعني التوجه نحو التجريد" (كحيلة، 2008، ص263) أي إنها أشبه بعملية استحداث وجود نتيجة (تلاعب وراثي) إن صح القول، (وجيل دلوز) يرى "ثمة مخطط حسيّ حركيّ قد استحوذ على الصورة ـ الشيء، وعنصر وراثي ينزع إلى الانطلاق" (دولوز، 1997، ص212) وهذا التعريف يحقق توافقا حقيقيا، إذ تتخذ أساليب الاتجاهات الانطباعية كالسريالية والتعبيرية والرمزية والدادائية، التجريد والأسلبة والتغريب والاستلاب أساسا لبنيتها، لذا تعد الأسلبة إلى ردة فعل حيال الواقعية، فليس من باب المصادفة أن تعرّف "الأسلبة بأنها العدول والاختلاف في طريقه المفكر" (honour & fleming,1982,P163)، فتسهم الأسلبة بذلك في تنوّع المعطى الحسي أو بعثه من جديد، تساوقا مع رؤية (سيزا قاسم) وهي تتحدث عن تجليات النص عندما ينتظم تنظيما توليديا، فان هذه السمة التكاثرية تبقى ضمن القدرات التعبيرية للنص، كذلك الظاهرة الأسلوبية (الأسلبة) تشحذ طاقة المؤسلب وتضعه في مستوى الفعل الإدراكي المفعم بالدلالة، فتنمو حركية المؤسلَب وتزيد ثراءه وخصوبته.

يمثل التصميم والتشييد والبناء في فن الفلم وفي كل الفنون الأخرى لغة التعبير المميزة والفاعلة في كل الفنون لأنها جميعها تسهم في تشكيل أيّ معنى مستهدف عندما تضعه بقوالب قادرة على إظهار مغزاه بطريقة أكثر جمالا وأبلغ تعبيرا، فالتصميم الراسخ على مستوى الواقع قد ينتج فنا لكنه عند ذاك سيُفقد العمل الفني شيئا من وهجه الجمالي مع تلك المحاكاة البسيطة للشيء، خلافا لما سيحدثه التصميم المؤسلب الذي يعمد إلى الانحراف عما هو سائد، وعندما يعمل هذا الأخير ضمن سياق آخر، يسهم أيضا في خلق كيان تصميمي على نحو بارز ومؤثر.

ويعد مفهوم الأسلبة، إطارا إجرائيا لمعرفة تصورات ما سيكون علية الشيء بعد الحذف و الإضافة وما سيفضي إليه من قدرات بلاغية، ذلك أن هذا المفهوم المرتبط بالتصميم حاضر في أدبيات الفن بشكل صريح، وأيضا بشكل منبجس وراء مفاهيم تقاربه في المعنى أو يذهب بعيدا إلى حد التجريد.

والباعث على الاهتمام بمفهوم الأسلبة، هو البحث عن دوره في صياغة العلاقات البنائية والتشييدية للشيء أو الواقعة التي ستتجسد في الصورة الفلمية التي تفترض تصميما جماليا يدعم قدراتها الدرامية والتعبيرية، فتسهم الأسلبة في خلق كيان قائم بذاته يتسم باستقلاليته عن الواقع وممتلك لطاقة وقدرة غير محدودة على التغيير والتجديد، فبالحذف تفتح الأسلبة إمكانات متباينة للتصميم الجمالي، والإضافة تثريه، فالأسلبة ليست المعطى الحسي في ذاته أو كما هو تماما بل هي قد تستحضر الغائب وتغيب الراهن، وبذلك يتحرر الشكل من كل الثوابت وينعطف نحو التغريب، لذلك يرى (كلود ليفي شتراوس) إن "الهرم المصري جبل مؤسلب... والمثلث والهرم يمكنهما أيضا أن يكونا شعلات مؤسلبة" (اولين، كلينكنبرغ، مانغية، 2012، ص503)، فعند تتبع التحولات الشكلية سنجد أنها تمر عبر آلية التجريد سعيا لتطوير رؤية واتجاه معين نحو الشكل الجديد، الذي شكلت الزيادة علية أو النقصان منه مبعثا لمعان أخرى ربما تكون ابلغ دلاله واقدر على التعبير.

وتتجلى أسلبة الثابت وتحوله بارتباطه بالمعاني الثلاثة المتمثلة (بالمعنى الظاهر denotative meaning) أي جعل المرئي أو ما يقدمه الشكل معنى تاما تتجلى الفكرة من خلاله ويتكشف عبره المحتوى ويحق فيه قول (عبد القاهر الجرجاني، 400ـ471هـ) "هو مانصل اليه بغير واسطة" (الجرجاني، 1989، ص263) أي إن الشكل الخارجي هو أسلوب التعبير الذي يدلل على المضمون، ولكن إذا ما أثارتنا البنية الشكلية على المستوى الأخلاقي أو الجمالي، فإنها بذلك تثير علاقة فكرية، ولا يتسم المعنى الظاهر للأشياء والوقائع والتكوينات بالثبات والاستقرار، بل هي تتجدد وتتغير عند تغير أساليب وطرائق التفكير بها.

أما (المعنى الباطن connotative meaning) فهو أكثر تساوقا مع الأسلبة حيث النفاذ إلى العمق الحي للشكل لاستخلاص الفكرة المتحركة، فالمعنى الداخلي في حقيقة الأمر هو تصميم معقد، يضمر ضمن

منظومته البنائية: الأبعاد المجازية و الأستعارية فضلا عن البنية الفكرية المحمولة على الشكل، وهنا يصبح المتلقي أمام معطى فني يجعله مطالبا ببذل جهد عقلي من اجل الاستدلال على المعنى.

كذلك مع (المعنى الترابطي associational meaning) الذي يعنى بعلاقة المعنيين (الظاهر والباطن) ومدى تفاعلهما وإسهامها في خلق المعنى واستقراء القيم الجوهرية، ومن خلال تلك العلاقة يمكن تلمس طريقة التفكير التي أسهمت في خلق التصميم الجديد الذي يتساوق مع قول (موريس ميرلوبونتي) "ان كل مرئي يحوي قعرا ليس مرئيا" (ميرلوبونتي، 1986، ص13)

لا يمكن حصر الأسلبة تبعا لما سبق في الأشكال وعناصر بنيتها (كالكتل والألوان والخطوط) وما تنطوي علية من حذف وإضافة وسعي لتحولات كبيرة على مستوى الظاهر من الأشياء والباطن منها، أي إن الأسلبة تسهم في توسيع المعنى واختزال المبنى، مما يعني توافرها على خصائص وقدرات التكثيف المنتجة للمعنى المنفتح، تماما كالإضافة التي قد تنمق الشكل وتثريه في ذات الوقت، وقد تصل بالشيء إلى حد التجريد والاستفهام عنه، حتى تجعل التساؤل في سياقات معينه يمثل صورة بلاغية، وبذلك تعمل الأسلبة على تطوير مفهوم الشيء ذاته في سياق دوره التواصلي، فحذف بعض وحدات الشيء يبقيه قابلا للفهم والإدراك تماما، كما هو الحال مع الإضافة والتوسع فهي بذلك قائمة على تظافر النشاط الداخلي للشيء والغرض الظاهري المرجو منه.

والأسلبة تبعا لذلك تسهم في رفع القدرات الجمالية من خلال الإفصاح عن الأبعاد البلاغية المتحققة على المستوى التصميمي لتلك الموجودات نتيجة عمليتي الاختزال والإضافة التي تنتجها ومن ثم يمكن أن نستخلص أن التغير وعدم ثبات المعنى سمة من سمات الأسلبة، وحديثنا عن الحذف والتكثيف والاختزال في الأسلبة يتوافق مع الاستعارة والكناية واغلب أصناف البلاغة الأخرى، لان الحذف سيعطي للمؤسلب القوة ويجعله قادرا على الإيجاز وتقديم الكثير من المعاني بالقليل من التفاصيل، كذلك تفعل الإضافة بآلية مغايرة توافقا مع رؤية (فرانسيس اولين واخرون) إذ هناك "إمكانيتان لتحويل الأشكال: من الخارج ومن الداخل. الزائد هنا هو البلاغي: انه قابل للكشف، وقابل لإعادة التقييم، ويخلف أثرا للمعنى" (اولين واخرون، 2012، ص500) لذلك يعرفون "الأسلبة، بأنها كشف بلاغي، لعتبات التعادل، وبالتالي فالأسلبة ليست سيرة حذف فقط: إنها عملية حذف – إضافة" (اولين واخرون، 2012، ص499)

فمن الواضح هنا أن الأسلبة كإطار بنائي، يجب أن ينظر إليها كآلية لتوليد صيغ بصرية أو فكرية جديدة تحرك المخيلة التي تبحث عن الجديد المتوافق مع ديناميكية الحياة بمعنى إنها في تضاد مع (فكرة الطراز) أو التكرار، وتتوافق مع حركية الأفكار الساعية نحو غايتها، ولذلك تعد الأسلبة مستوى إبداعيا متكاملا قائما على نضح في الأدوات التي تتيح له الانتقال من مجرد استهداف غاية إلى قدرة وإمكانية على العطاء الجمالي.

وهكذا نجد أن الشكل المؤسلب الذي قد يشكل تجسيدا واضحا ومظهرا عاديا ومحسوسا تماما، يمتلك أيضا أفكارا مجسدة تتجلى فيه اصغر الجزئيات بكامل قوتها أو ينطوي على أفكار ومعطيات تتميز بالدقة والحرفنة والتعبير المتقن وقد يتشكل كمعطى تجريدي، حتى يبدو شبحيا وخياليا وذا طابع رمزي استعاري غاية في التعقيد، ولا يعتمد القواعد والأحكام منزاحا عن معاييره الشكلية متخطيا كل أنواع القواعد وساعيا نحو التفرد، لتحقيق معان ودلالات ترتقي إلى مصاف الشعرية، فالأسلبة تعول على الوجهة السيميائية، لما تمتلكه من طاقات جمالية ناجعة، لتستحوذ بالتالي على مخيلة المتلقي فتنهض بأفق توقعاته وتوسّع قراءاته وتثري تأملاته، بذلك تكون الأسلبة بكل مستلزماتها التشكيلية والبلاغية والجمالية رديفا للشعرية وقدراتها البلاغية.

وتتيح الأسلبة لصانع العمل الفني الممارسة التصميمية الجمالية بعيدا عن أي اشتراطات تحجّم من قدراته الإبداعية، وبذلك تصبح عنصرا مهما في خلق حركية الأفكار، وتغاير أشكالها وأحوالها داخل أي بنية تصميمه، إذ تتسم عند ذاك بالحيوية والتجديد وتلوين الأحداث والأشياء والشخصيات واختيار العناصر الحية التي تحقق المبتغى المنشود، إذ ان استهداف الأسلبة لمتغيرات البنية بغيه تحقيق سبل جديدة لإيصال المعنى يعد آلية مهمة من آليات اشتغالها داخل البنية التصميمية، فتمسي بذلك أداة توصيل للمعنى الذي يريد صانع العمل إيصاله إلى المتلقي.

لا توجد ثمة صعوبة في إدراك وفهم التصميم الجمالي للصورة الفلمية، إذا ما عدنا إلى مرجعيتيها المتمثلتين في:

أولا: النص الكتابي (السيناريو) الذي يعتمد على النظام اللغوي في بناء تصميم متخيل للصورة المبتغاة، بعد أن يدخل كاتب السيناريو في خضم صراعات تركيبية شديدة التعقيد من اجل إخراج تصميم صوري قادر على إيصال أفكاره باعتماد مجموعه انساق دلالية ووظيفية توفر الأرضية المعلوماتية المتعلقة بالقصة، بأسلوب كتابي يتميز بالاقتصاد والدقة، إلا أن هذا التصميم الكتابي للصورة الفلمية الذي يحققه (السيناريو المكتوب) يفتقر إلى حد ما إلى الركائز الجمالية إذا ما قورن بنفس الصورة بعد التجسيد، كونه يقتصر على الخطاب الوصفي القائم على الهدف الابلاغي والمفاهيمي ولا يعول على اللغة البليغة أو شعريتها.

ثانيا: التجسيد المادي للكلمات وتحويلها إلى صورة مرئية، ويشكل التصميم والتشييد الجمالي لها الشاغل الأكبر لمخرج العمل الفلمي، فكلما كانت الصورة على مستوى عالٍ من الجمالية كانت أكثر تأثيرا واقدر على التعبير، وبطبيعة الحال فالصورة الفلمية تملك من الزخم الجمالي ما تفتقر إليه الكلمة الوصفية المدونة في السيناريو الفلمي، فالعبارات الوصفية التقليدية عندما تتحول إلى نظام صوري تقترن مع الهالة والوهج الجمالي الذي تحظى به الصورة وتشكل احد سماتها فضلا عن أن بعض الجمل الأقل أهمية أو التي قد تبدو تافهة إلى حد ما في السيناريو المكتوب قد تصبح مع الصورة ذات معنى، وكأنها كلمات لغة مجهولة بعثت فيها الروح، ويصبح واضحا أنها اكتسبت أهميتها من حضور المرجع الثاني المتمثل في علمية التجسيد الصوري، الذي قدمها كظاهرة تستحق التأمل، شأنها شأن حقائق الوجود التي تحدث عنها (ياسبرز) "لم تستطع الظهور في حقيقتها المباشرة إلا من خلال أصفى نوع من التأمل الظاهراتي" (باشلار، 1980، ص256) المتمثل هنا في التصميم الجمالي للصورة الفلمية.

بعد تحول النص المكتوب (السيناريو) إلى خطاب صوري يمكن أن نرصد مستويين: الأول يمكن أن نطلق عليه (الشكل التقليدي العائم) الذي يحتفي بالنموذج وبمظهر الأشياء الطبيعية والإبقاء على الحقائق ثابتة، أي صور ولقطات تعمل على وصف الفكرة فحسب، ويصبح معها تعدد القراءات أقل مرونة وأيسر فهما، فالمعنى ليس سوى ما نراه حاضرا في الصورة الفلمية، وحتى الحذف والإضافة الواقعان في هذا المستوى الشكلي، إنما يمتلكان نفس القيمة الوظيفية والشعورية لما هو حاضر في الصورة، والحق أن ما أسميناه بالشكل العائم هو لا يفتقر إلى البعد الجمالي، ولا يهدم جماليات الواقع لان للواقع جماليته الخاصة إلى الحد الذي يمكن أن تكون أشياؤه ومعطياته من مكونات الشعرية في الصورة الفلمية، لاسيما عندما يعمل الجانب التقني على إحداث تلاعب في قراءة الواقع، وانطلاقا من فكره التشابه كما في فلم (المواطن كين) عندما شكل المنظر الطبيعي المرسوم على ثوب معلق امتدادا لنفس المنظر الطبيعي للبحر والأشجار المحيطة بالمكان، إن الكثير من التجارب المشابهة أسهمت في التركيز على طرائق معالجة تعتمد التعاطي مع مفهوم المحاكاة البسيطة بحرفية عالية من اجل الارتقاء بالفن السينمائي كي لا يمسي فنا منفصلا ويعمل ببعد واحد، ويتخطى حدود المألوف.

أما المستوى الثاني الشكل المؤسلب فهو لا ينفصل عما هو واقعي بل يستمد منه الجديد، فالأسلبة تعد تمايزا أكثر منها انفصالا، لأن مظهر الأشياء والأشكال والوقائع الطبيعية تتغير لكن حقائقها تبقى ثابتة في حين إن الانفصال يعني المقاطعة أو تدمير الأنموذج، وهي، إذا ما أحدثت ذلك، ستفقد بعدها المعنوي وقدرتها على حركية الموضوع وتوسيع معناه ضمن الحياة الجديدة للسياق المتجدد، فالانفصال التام لا يُعدّ أسلبة للشيء بل خلق جديد قائم بذاته كونه فاقدا لمرجعياته الخاصة، لكن الأسلبة تعمل على استثمار التغيرات الحادة التي تحدثها في الشيء إلى حد التشويه لجعل الشيء مناسبا للسياق، وتمدنا بمادة خصبة للتعاطي مع مختلف الأشكال وتحولاتها، وتصبو أيضا إلى دمج القدرات الداخلية للشيء مع مرتسماته الشيئية الخارجية، في حين ينصب التعاطي مع السائد على قشوره الشيئية لتكرار حضوره.

فلا تعمل الأسلبة على الانكفاء على الشيء وتأطيره بعد اقتطاعة من الواقع، بل تعمل على تغريبه بعد اختراقه من الداخل والخارج، وتخلق كل الشروط والمواقف الكفيلة بترديه كمعطى وتصميم جمالي جديد يتسم بالإبهار، فالسينما كما يرى (جون هوارد لوسن) تحفل "بلقطات قوية، لكنها مصممه لكي تصدمنا وتبهرنا، أكثر مما هي مصممة لكي تفيد الثيمة" (لوسن، 2002، ص303).

ولا يمكن فهم الأسلبة على إنها قائمة على حذف الفضاء، أو أن علتها تكمن في التعاطي مع العنصر الواحد، بل الحديث عن الأسلبة بوصفها اختراقا للمكان بكل تفاصيله المألوفة أو المعاد تصورها وفقا لمفهوم الأسلبة وتواجدها المتزامن ضمن تصميم وتشييد موحد محتفظا بكل العناصر التي ترصف ضمن نسق محدد، بعد أن تسبغ عليها معاني جديدة امتلكها النظام الشكلي الجديد الذي يتجاوز فوضى الواقع.

إن السبيل الذي تمنح به كل تلك التكوينات ضمن الفضاء المؤطر استقرارا وديمومة، هو عدم السعي لتجريد الأشياء من معانيها الثابتة، حتى وان تم تجريدها على المستوى الشكلي، بل باندماجها في علاقات خاصة تحددها ثيمة العمل الفني وبنيته، وعندها تتجلى الصياغة الجديدة بعيدة عن أي تحديد فيما إذا كان هذا أو ذاك مؤسلبا أو غير مؤسلب.

الأسلبة الفلمية:

استيقظ الوعي السينمائي مع البدايات الأولى للسينما على محاكاة بسيطة ومباشرة لمعطيات الواقع المعاش، فالبنية الراكزة لأفلام بدايات السينما لم تتجاوز ابسط مستويات البداهة في استخدام الصورة وهي أشبه بالعمليات الميكانيكية الرتيبة والمجردة من أي فكرة أو فن، لذا تنامى الفن السينمائي سريعا ليختط له سبلا ذات خصوصية وتميز لكي لا يبقى هذا الفن جامدا ومنعزلا، ففي تاريخ السينما يجري صراع متواصل ضد الصفات الراسخة والرسمية ومحاولة الابتعاد عن محاور التواصل التقليدية التي تستهلك أي منظومة فنية، فما يحسب للفن ألسينمائي قدرته على التنامي السريع والحقيقي، وسريعا ما توصل إلى أسلبة ألأفكار، فالمونتاج مثلا، سريعا ما يتحول من الرصف التقليدي إلى (المونتاج الذهني لايزنشتاين) القائم على خلق فكرة جديدة ومجردة لا تشكل حضورا إلا بجمع سلسلة من الصور، وتسجل غيابا مع أي صورة بمفردها، فكل صورتين متغايرتين يمكن أن تدلا على معنى آخر ماثل في أخرى خارج النطاق، فعندما تعرض لنا لقطة لقطرة ماء تنحدر متبوعة بلقطة لعين بشرية ستكون الحصيلة الذهنية للجمع بين الصورتين هي البكاء.

وعلية فان عملية تفعيل عناصر اللغة السينمائية ومضاعفة إمكاناتها المنتجة للدلالات المضافة (كالمونتاج الذهني وحركات الكاميرا المهتزة، ضبابية الصورة، تردد حركات الزوم، التلاعب والتصحيح اللوني، واستخدام المرشحات وكسر الإيهام) كلها تمثل بداية فعل الأسلبة، فكل تلك المعالجات الفنية لوسائل التعبير في الفلم إنما هي تستهدف التصميم الجمالي على رأي (صوفيا ليسا، 1997) "للصورة السينمائية التي هي نتاج تحويل التجسيد المرئي إلى شكل مشحون بالرؤى الجمالية" (ليسا، 1997، ص22).

وقد تتحقق الأسلبة من تطابق الصور أيضا فإذا ما حملت الصور واللقطات معاني مضمرة ستنتج أفكارا لا تشكل أي حضور مادي لها على مستوى المرئي الآني، فلقطة لرجل يقضم تفاحة حمراء بطريقه مفترسة وهو ينظر باندفاع كبير إلى امرأة جملية تجلس أمامه، إنما هو استحضار لرغبة جنسية غير حاضرة في الصورة المرئية، فعندما نقف عند تطابق الصور ونحن في خضم الحديث عن الأسلبة، فالحديث هنا بالتأكيد نعني به شيئا يختلف عن التطابق أو التماثل الشكلي، لان شبكة الاتصال هنا هي بين صورة مرئية وأخرى غاطسة تحت ذات الصورة، أو ما يسمى بالبعد التضميني للصورة ويسميه (بارت) ظل العلامة المتواري. وهكذا يتحقق إدراج الأسلبة في السينما بدءا من التغيرات الدلالية والتعبيرية التي تحدثها، وتصعيد الشحنة الاستعارية وصولا إلى تثوير الشيئي والعياني، حتى تتكشف الأفكار المقنعة داخليا ويصبح لها دور مهم في عملية تكون الوعي اعتمادا على القصدية التي يبغيها صانع المنجز.

إن للأسلبة فعلا مؤثرا وبينا على الشيء المؤسلب فهي التي تمنحه الهيكلية الجديدة وتؤطره بتصميم جديد مغاير للأصل، فهي (كأزميل النحات) إذا ما امتلكه فنان مبدع أجاد وأبدع، فتجاوز التوازن في التكوين، مثلا قد يسهم في إضفاء أبعاد جمالية ودلالية على الرغم من كونه يشكل أحد أهم مرتكزات وسائل التنظيم في الصورة، فاللاتوازن في التشكيل الصوري الشبه المنحرف وغير المتوازن بصريا في أحد مشاهد الكنيسة في فلم (ايدا للمخرج بافل بافليكوفسكي) فتح الأفاق لقراءات جديدة للمشهد. غير أن حضور المؤسلب في السينما لا يضفي بعدا تنميقا أو مجرد عنصر إدهاش، بل يتم التعاطي معه بوصفة اختراقا لفضاء تركيبية البنية الصورية للفلم، وبوضعه ضمن ذلك السياق الجديد سيعمل كعنصر بنائي جديد محكوم بعلاقته مع فضاء الصورة الفلمية وتوزيع العناصر فيها، ولابد من قراءته بنمط ودلالة أكثر عمقا لأن التآزر الجديد داخل الصورة ينتج مقاربة غير مصرح بها بين عنصرين أو أكثر لصالح فكرة أخرى جديدة عاملة في سياق دلالي مخالف لدلالة كل عنصر بشكل منفصل، وبذلك يفصح عن تصميم جمالي جديد.

والحق إن الأسلبة تأتي في طليعة المصطلحات التي تبوأت مقاما أثيرا على المستوى التطبيقي في الخطاب الفلمي، إذ تبنت السينما نهجا جديدا في التعاطي مع الأشياء والوقائع والأحداث، يختلف عن المحاكاة والتقليد، لتهيئ أجواء مشاهدة تفضي إلى قراءات منتجة لا ترتضي الإتباع والقبول بالمعطيات الثابتة، بل مشاهدة محكومة بالإبداع، تدفعها الرغبة في اختراق المرئي المعروض لتحقيق ضروب جديدة من الإدراك والفهم، عندما تتجاوز الصورة الفلمية المؤسلبة حدود الإخبار والإبلاغ، عبر شبكات الانفتاح الذي يبدأ مع فضاء التراكيب الجديدة للمؤسلب، الذي يبدأ بالتحولات البسيطة التي حملت بذور التجدد وعولت على الحذف والإضافة والتقليص والتكثيف وتغير الصيغة والتلميح والإيحاء واعتماد المتناهيات هي الصغر والكبر وصولا إلى الإيغال في الزعزعة الفنية والتجريد، حتى إن (جيل دولوز) عندما قدم نوعين من الإشارات الدالة التي تتعلق بالصور بشكل عام والصور الفلمية خاصة أوضح أن "المعاينات تقدم رؤية عميقة عن مسافة ما وتنزع نحو التجريد" (دولوز، 1999، ص10).

لذلك وان بدت الأسلبة في الفلم للوهلة الأولى وكأنها مفهوم وافد من فن التصميم، قل وهجه وفقد نضارته الاصطلاحية في فن الفلم، نتيجة ارتباطه بالتجريد الذي لم يلاق بريقا خاطفا وحضورا متميزا في السينما، كما هو في فن الرسم مثلا، غير أن الفن السينمائي أثبت أن هذا المفهوم الوافد يشكل عتبة إبداعية جديدة بكل ما يحمله من انفلات وتمرد وحرية مطلقة ما دامت مشروطة بفهم الخطاب الفلمي وما ينتج عنه من انفتاح مثمر يستثير المشاهد ويستهويه ويدفعه للتفاعل معه تماما مثل الكلمة المؤسلبة التي يغربها الأسلوب على رأي (ميخائيل باختين) إن "أي أسلبة حقيقية هي تصوير فني لأسلوب غريب... وهي تنطوي بالضرورة على وعيين: الوعي المؤسلِب "بكسر اللام" وجمهوره، ووعي المؤسلَب بفتح اللام" (باختين، 1988، ص149) ولا خلاف على أن عملية إعادة بناء أي كيان صوري أو صوتي ونسجه أو تشييده

وتصميمه إنما هو يمثل على رأي (اولين واخرون) "عملية الهندسة التي تبدو حتما مكونه لكل اسلبة" (اولين واخرون، 2012، ص505). وإسهامات الأسلبة في التصميم الجمالي داخل الفلم أصبحت تشكل منطقة التماس مع المشاهد المعاصر، كونها تقدم له فهما جديدا للوقائع والأشكال من خلال تقديمها بأطر جديدة وسياقات مستحدثه من ثم اختبارها، وعندما تظفر منها بأجوبة الرضا والقبول، ستكون نواة فاعلة للتنامي والرقي، وتطور أفلام الخيال العلمي خير شاهد على ذلك.

بعبارة أخرى ثمة انجاز في الأسلبة السينمائية؛ انجاز لرغبة لاواعية في تخطي السائد والانحراف عن رتابته والعمل على طريقه مغايرة في التفكير بالأشياء كما يصفها (دانتيل فرامبتون) إذ تقوم "السينما بتكبير التجربة الإدراكية، إنها تعطي أكثر أو اقل بالنسبة للتفاعل المعاش مع الظاهرات" (فرامبتون، 2009، ص86) وتجسدت هذه الرغبة في بدايات السينما مع فلم (طاقية الإخفاء) والرغبة في تغيب الأشياء، والدمية الآلية الضخمة التي تجسد العملاق الثلجي في فلم (غزو القطب عام1912 لجورج ميليه) وذهبت مع (طرازان الإنسان) القريب من خفه القرود وقوتها، وصورة السوبرمان والإنسان ذي القوى الخارقة، والرجل الوطواط والرجل العنكبوت والرجل الذبابة وحتى تناول الحكايات الأسطورية، كلها تمثل عدم الرغبة في الانكفاء على الواقع، وإبراز الصورة الفلمية بوصفها اختراقا يحقق للمشاهد تمنياته اللاوعية بامتلاك القوة الخارقة أو سطوة التحليق في فضاءات غير فظاءاته، فضاءات أخرى لا يمتلكها البشر.

والحديث في هذا السياق يقودنا إلى سعي السينمائيين الفرنسيين أمثال (جيرمان دولاك، كانودو، رنيه كلير وهنري شوميت) لعزل وممارسة فن صاف عندما نادوا (بالسينما الصافية) إذ تكشفت أفلام السينما الخالصة عن عالم مجنون وطريقه غير منضبطة في تغير أشكال الأشخاص والأشياء واستخدام عدسات تعمل على تشويه الصور تماما كما يصف (هنري آجل) قدرات العدسة إذ "إن العدسة تسبغ على كل ما يقترب منها مسحه خرافية وهي تنقل كل ما يقع ضمن حقلها خارج الواقع... لكي تنزعه من الحيز المادي الذي يستغلها" (آجل، 1980، ص23).

وقد ساعدت القدرات الحدسية العالية لصانعي الأفلام على أسلبة الصفات الإنسانية وتجريدها من الشكلية والاستقلال الذاتي، وإخضاع تلك الصفات الإنسانية الطبيعية للأسلبة، بتجاوز أجزائها وسماتها عن طريق فصلها عن المألوفية وعزلها عن موثوقيتها مسبغين عليها دلالات ومعاني جديدة باعتماد نظم شكلية غير تقليدية كشخصية (الباندورا) في فلم (أفتار) وشخصية (المخلوق الفضائي الصغير) في فلم (ET) كلها تظهر الإلحاح في تخليص الذات من القيود التي تحد من أفعالها القيمية المحسوبة وتقلل زخم حيويتها بعد أن قيدتها أرضية الواقع المعاش بعد إقصاء بعض من قيمها، إن التصميم الجديد الذي يخلعه الفلم على الذات الإنسانية، لا يجردها من معانيها وقدراتها الأصلية، بل هو سعي لدمجها في علاقات غير موعودة برؤية سابقة تحددها قيمة العمل وطبيعته البنائية.

فبأسلبة الصفات الإنسانية وتأطيرها الجديد تمنح المرونة والديناميكية بحيث يمكن لها أن تسجل حضورا في كل مكان من السياق الفلمي وتضفي فاعليتها على كل ما يجاورها، وتحقق بعدها الدرامي داخل الفلم عندما تبرز وتتباين، لاسيما إذا ما وضعت ضمن سياق وفي شروط وضوابط غير تقليدية، وبذلك تخلق شخصيات إنسانية حامله للأفكار العميقة وتتحول الشخصية العابرة لأخرى نابضة باختلاجات الحياة بانفصالها عن المألوف أو التنافر معه، ليتحقق الضحك مثلا، اذ تتوافق هذه الحقيقة مع رؤية (فيكتورهيكو) "الغروتيسك وهو مقوله جمالية تتميز بتذوق ما هو مضحك بتنافره وابتعاد شكله عن الأشكال المألوفة... لأن المتنافر ينطوي على خليط من الغرابة والتشوه والبشاعة الباعثة على الضحك" (هوجو، 2006، ص128) وتتساوق هذه الرؤية مع وجهه نظر (أرسطو322.384ق.م) للكوميديا بوصفها محاكاة "قوامها نوع النقص... فالقناع الكوميدي قبيح مشوه" (ستولنيتز، 1974، ص438) وهذا بحد ذاته يعد انحرافا،

لأن الشخصية الكوميدية يفترض أنها تعاني نقصا يُستثمر لينتج الإضحاك، حتى إن (برجسون) في كتابه (الضحك) يصف الشخصية الهزلية (بالشيء) أي إنها (أشبه بالشيء منها بالشخص) وليس من المصادفة أن يؤكد (جيروم ستولنيتز) على أن "الكوميديا مستوى عال جدا من التجريد" (ستولنيتز، 1974، ص448) وفي ذات السياق استثمرت السينما، التنافر والمفارقات وأفعال الشخصيات الكوميدية مخترقة هذه التجارب الحسية التي أقصيت إلى حد ما عن احتمالات الواقع لأسباب متعددة في مقدمتها الأعراف والتقاليد الاجتماعية سالفة الذكر، فبتخليص الشخصية الكوميدية في الفلم من القيود التي يفرضها الواقع تتاح لها القدرة على أداء الأفعال التي لا يستطيع احدنا القيام بها، كحركات السكير المثيرة للضحك وبعض إيماءات الوجه التي يصعب على البعض تقليدها.

وباستثمار قدرات الفلم كوسيط تعبيري فاعل، يمكن الارتقاء بوعي المشاهد من خلال اختراق الواقع وموجوداته وفهم العلاقات الجوهرية غير المتباينة الحاضرة ككيان مستقل وقائم بذاته على مستوى الواقع وتلاقحه مع المتخيل الأسطوري ليتحول إلى تركيب هجين يمتلك قدره عالية على تثوير المعاني والدلالات، والقضية هنا لا تتعلق في امتزاج جنسين أو شكلين في كيان واحد يفضي إلى إبهار صوري فحسب، كرؤية صورة لحورية البحر على شاطئ، بل ما تحققه عملية الاندماج من صراع جديد وقدرات مضافة لا تتحقق إلا بذلك المزج والاندماج أو ربما صراع بين إرادتين داخل كيان راهن جديد.

لقد أفضى التركيب الهجين الذي يجمع بين نصف جسد إنسان ونصف جسد جواد في فلم (نارنينا: الأمير قزوين narnia:prince Caspian) او (paranormal four) للمخرج (اندرو ادمسون) إلى متغير بنائي جديد زاد من زخم حركية المعاني الداخلية وإفصاحها عن قدرات تعبيرية جديدة نتيجة ذلك الاندماج، فضلا عما منحه ذلك التركيب للصورة الفلمية من فاعلية اكبر من الناحية البصرية إلى حد الحفر في الوعي بصفته اشتغال فنتازي قوي يمتلك مقومات المثول في الذاكرة، ومن الواضح ان التركيب الهجين الذي تنتجه الأسلبة في السينما هو تشيؤ جديد بحسب المؤشرات الأسلوبية، وهو لا يمثل خلطا عشوائيا بل هو نية مستهدفة ومحسوبة بعناية ووعي وتنظيم فني تماما كما حدده (ميخائيل باختين) وهو يتحدث عن اللغة الهجينة "فالتركيب الهجين... مؤسلب كله ومدروس" (باختين، 1988، ص149).

وأشارة أيضا إلى صلة تجاوريه أخرى تجمع بين "الأسلبة، والنمط الآخر الأقرب إليها هو التنوع" (باختين، 1988، ص150) إن حضور مفهوم التنوع في الفلم إنما يستمد أولا من وسائل التعبير الفلمي، فتنوع الحركات بكل أشكالها داخل الفلم يخلق تنوعا على مستوى الإيقاع العام للفلم، فأفلام الحركة التي تفترض السرعة في التقطيع لإنتاج الإيقاع السريع، لا يمكن تخيلها وهي تعتمد هذه الطريقة بشكل مفرط وفي كل مشاهد الفلم بلا انقطاع، لأنها ستفقد الفلم ماهية التشويق التي تنتجها السرعة المتحصلة عن ذلك النوع من التقطيع المونتاجي، لكن تنوع الحركة بتغير زمن القطع، يجعلها اقدر على خلق تنوع في ماهيات الإيقاع الفلمي، كذلك تنوع حركات الكاميرا ينتج بالضرورة تنوعا في العلاقات الإدراكية المستحضرة إزاء الموضوع، فالتحولات المفاجئة والتنوع بحركات الكاميرا ووجهات نظرها وعدم محدودية زمن القطع في فلم (المدرعة بوتمكين) أسهم في خلق موضوعات جديدة تتطلب القراءة والإدراك لاسيما في مشهد السلالم الشهير.

إن الصورة السينمائية عامرة دوما بتنوع عناصر بنيتها المفعمة بالسلاسة والنعومة وعدم التعارض، غير أن التنوع الذي يتوافق أكثر مع الأسلبة يتخطى تلك الحلقات إلى تنوع مفعم بالحركية وقائم على التراكيب المفاجئة التي تشحذ نشاط الأفكار عند المشاهد، لذا تم تجاوز التنوع الرتيب المتوغل بحذر نحو الحقيقة، واستهداف التنوع المتشابك الذي يفضي إلى التمازج الحسي بين الأفكار حبيسة الواقع والأخرى ألأكثر تحررا وانفتاحا، وبذلك تتجلى عن التنوع المنشود أدق مظاهر الحرفنة وأكثر الأفكار التي تهز دعائم الحياة الراكزة، دون أن يتعارض مع البنية الكلية للفلم، هذه الحقيقة تتوافق مع مفهوم الوحدة في التنوع عند (جيروم

ستولنيتز) الذي يرى أن "الوحدة في التنوع في المجال الفني، تنطوي على:أن تغير أي جزء يؤدي، لا إلى حدوث فارق فحسب بل إلى حدوث فارق هام، إن هذا الفارق إنما يكون في القيمة الجمالية للموضوع" (ستولنيتز، 1974، ص347).

كذلك يحقق الإفراط في التفاصيل والعناصر ذات الغايات المنشودة مزيدا من الشد والتشويق، بل ويزيد من عنصر المفاجأة، وقد أوغلت السينما في هذا الجانب، حتى لم تكتف بتقديم أنموذج خيالي محدد ومثير واحد في الفلم، بل سعت إلى تعدد النماذج داخل العمل الفلمي الواحد كما في فلم (الخوارق الأربعة، fantastice four) للمخرج (تيم ستوري) إذ نشاهد (ريتشاردز) الذي يمتلك القدرة على تمديد جسده تماما مثل المطاط، وشخصية (سوزان ستروم) التي تصبح غير مرئية مع امتلاكها لقوة مفرطة ومقاومة كبيرة لتصبح أشبه بالدرع، و (جوني ستروم) الذي بات يشتعل ويتملك القدرة على الطيران، فضلا عن شخصية (جريم) المخلوق ذي المظهر الصخري الذي يمتلك قوة عضلية مفرطة نتيجة لما فعلته بهم سحابة من الطاقة الكونية.

أما الاكتفاء بعدد قليل من التفاصيل الأساسية، فهو كفيل بشحن القدرات التخيلية للمشاهد ودعم قدراته الحدسية إلى الحد الذي يصبح المؤسلب الذي أمامه قادرا على تحقيق حضوره ككيان جديد بصرف النظر عن تفاصيله (ومايرهولد فيسفولد) يؤكد هذه الحقيقة بقوله ان "الأسلبة تحقق وظيفة من خلال الخيال فقط ومعنى ذلك أن العمل الفني يجب أن لا يحمل لحواسنا كل شيء دائما، وإنما يكتفي بتوجيه قدرات التخيل لدينا" (فيسفولد، 1979، ص80) لذا فالفن السينمائي يستبدل عملية النسخ والتطابق بالمعالجة، فسكون الشكل عول علية الفنان السينمائي المبدع وهو واحد من قيم الأسلبة، فلم يخذل الفنان السينمائي وتجاربه الإبداعية في هذا المجال، عندما حرر هذا المعطى الجديد من قيوده وأتاح له الإفصاح عن طاقات كانت مكبوتة بسبب تلك القيود والاشتراطات، محققا بذلك حضورا جماليا كرؤية اليعسوب أو ما يسمى أيضا (بالراتقة) وقد حفظ في علبة زجاجية في فلم (اليعسوب) فبعد أن يحرر الشيء من بعض تفاصيله أو حتى حيويته كما هو الحال مع اليعسوب يصبح قادرا على الإفصاح عن مضامين أعمق وممتلكا لطاقات تعبيرية اكبر ويمسي مع تصميمه الجديد ممتلكا لقيمة مستقلة، مادام قادرا على التأثير والاستحواذ على ملكة الحضور عند المشاهد.

وتتوافق هذه الحقائق المرتبطة بالصورة وكل ما يتجلى من سماتها مع لغة القول التأملية أو المناجاة في الفلم، فعندما تخرج الكلمات المطمورة عميقا تحت الوعي تكون مشحونة على الأغلب بالفكر ومغلفة بمشاعر أخاذة، كونها تنطوي على عدم تواتر واضح مع الحوار التقليدي (وجون هوارد لوسن) أكد مرارا على ان "الإعداد السينمائي للمناجاة لابد له من العثور على صورة متغايرة" (لوس، 2002، ص266) لذا يعد الحوار الداخلي أو اللغة التأملية نوعا من الأسلبة (وعبد الملك مرتاض) متساوقا مع هذه الحقيقة إذ بين أن"هذا النوع من الأسلبة سمي بالمناجاة" (مرتاض، 1998، ص177).

ولعل السؤال الذي يفرض وجوده هنا: لماذا المناجاة؟ وما هو حال الحوار مع الأسلبة؟ وذهابا مع الجزء الأول من السؤال يمكن القول بان (الحوار الداخلي) إنما هو كلام داخلي طبيعي غير أنه يتسم بالكلمات المشروط والجمل المنتقاة، إذ يتسم بثراء كل كلمة من كلماته، نتيجة خصوصية وحساسية الكلام الداخلي والسعي لاستحضار الأفكار الدفينة في اللحظة الراهنة التي تكون على الأغلب هي لحظة مشحونة باضطراب داخلي للشخصية وان انسابت الكلمات بسلاسة ومرونة، فالتنافر الحاصل في العلاقة بين الأفكار المتصارعة في الداخل وأفكار الواقع غير المتصالحة معها، تفضي إلى أفكار وصور أخرى قابلة لان تتحول وتعدل أو أن تستحضر الاستعارة أو تنزاح إلى أبعد من الحدود المألوف وكل ذلك إنما هو أسلبة حقيقة.

أما عن حال الحوار مع الأسلبة، فيكفي القول إن اعتماد الكلمة في بناء أي جملة حوارية هو يمثل تحولا إلى تجربة جديدة، تجربة من نوع آخر مع كل نسق جديد، سواء كان النسق الجديد محاكيا لأساليب أخرى أو متخذا سبيل التلميح انسجاما مع ما يطرحه (جاستون باشلار) بهذا الشأن "فالأسلبة تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة، من خلال لغة ضمنية في ملفوظ واحد" (باشلار، 1980، ص88) فضلا عما تمتلكه اللغة عموما ومنها لغة الحوار من قدرات بلاغية عالية قادرة على شحن الكلمات بكل فنون (البيان والبديع) والتي إذا ما وظفت بدراية وتمعن ستوحي وتنتقي وتستعير وترمز، بعض النظر عما أريد لها أن تعاضد الصورة الفلمية أو تتعارض معها، المهم أن أسلبة الكلمة المنطوقة في الحوار الفلمي تمنح الحوار قدرة معقولة من الحركية والتثوير، ولعل ابلغ تأكيد لهذه الحقيقة هي التي جاء بها (ميخائيل باختين) إذ يقول "اللغة المؤسلبة: تبرز لحظات وتبقى في الظل لحظات" (باختين، 1988، ص141) لتمنح الصورة معاني جديدة صادمة أو مثيرة أو غامضة، ومن الواضح أن اعتماد هكذا انزياحات سيمنح الكلمة وظيفة شعرية، فتعمل الكلمة بتضافرها مع الصورة لتشكل بالتالي ركيزة من ركائز الشعرية البصرية داخل الفلم.

وترتبط الأسلبة أيضا بالأداء الصوتي للممثل إذ يلعب التلوين الصوتي أو ما يسمى (بالنبر) دورا واضحا في تغير وتحريف أو خلخلة الجملة، وإضمار كلمة أو جزء منها أو إلقاء الجملة بطريقة استفهامية مغايرة، كاستبدال الاستفهام التقريري بآخر استنكاري، أو تدرج حدة الصوت صعودا أو هبوطا لتحقيق الغرض المنشود، حقيقة لم يبتعد عنها (ميخائيل باختين) أيضا "فالأسلبة تعني أن المتكلم يحتفظ بكلام الآخر، الغير ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصة فيضفي عليه نبرته" (باختين، 1988، ص149).

والسينما تحفل بأسلبة البنى الصوتية الأخرى داخل الفلم، فمن المعروف ثمة أصوات أخرى كالموسيقى والمؤثرات وأيضا أصوات تتردد على لسان الراوي داخل الفلم دون أن يكون ثمة دلائل مرجعية عليها داخل النص الفلمي، أصوات مبهمة تحقق الأسلبة.

ولعل القدرات التقنية التي تستثمرها السينما تشكل محورا فاعلا من محاور الأسلبة، فاعتماد برمجيات الحاسوب في الفن السينمائي يمثل حقلا تأويليا جديدا وفاعلا، حتى باتت الصورة السينمائية المصنوعة بتلك البرمجيات عبارة عن نظام صوري حافل بتغيرات تطرأ في اللحظة على العلاقات التصميمية للأشكال والبنى اللونية والممارسات الصورية داخل اللقطة، حتى باتت الصورة الفلمية ذات دلالات مغايرة لما هو دارج، كونها مشغولة على وفق آليات مغايرة للسائد، حتى لم يعد من اليسير فهم بلاغتها أو تحصيل معانيها في الغالب بمعزل عن لغة القول في الفلم، كما في اغلب مشاهد الفلم (سما الفانيلا للمخرج كاميرون كرو) الذي يتناول الرغبة المحمومة لتخليد الإنسان باعتماد أسلوب ما يسمى (بالترفيه المجمد) فالصورة في الفلم لم تغادر دورها الثقافي وتتحول إلى محض وسيط رمزي، بل أمست على درجة عالية من التشفير ساعية إلى استنباط لغة صورية مستقلة تتطلب قدرات ذهنية عالية من أجل قراءتها، سعيا لتحقيق إبهار مرئي وذهني في آن معا.

كما تحفل الصورة السينمائية بنماذج مضافة لجمالية رقمية، نجدها في الشخصيات والواقع الافتراضي والتي تقترح علينا بالتبعية إعادة التفكير بالإثراء الجمالي الراهن والمنتج رقميا، إذ تشكل بعدا جماليا مضافا للوهج الجمالي الذي تحظى به السينما كون الفن الرقمي يمتلك في ذاته جمالية مستقلة ومغايرة للتفوق الذي تتسم به إي عملية أبداعية، كما في إقحام الرسوم المتحركة في فلم (اركضي، لولا اركضي) للمخرج الألماني (توم نيكوبر) فضلا عن ذلك فان ما يمكن أن نسميه (بالأسلبة الرقمية) يتجلى واضحا عند إعادة تفكيك الصورة رقميا إلى حد التجريد، كأن تفكك لقطة لمنظر طبيعي لتتحول إلى ما يشبه لوحة تجريدية، ففي مشهد تفجير السور القديم الذي ترافق مع الحفل الموسيقي الكبير في فلم (في فنديتا) للمخرج (جينز

ماك تيج) تحول المشهد بعد تفكيكه رقميا إلى صورة أشبه بالتجريدية، فشكلت بذلك منطلقا جديدا لقراءة جديدة.

ويمكن الإقرار أخيرا بان التقنيات الحديثة تسهم بدور فاعل ومؤثر في تصعيد القدرات التحولية الناتجة عن الأسلبة، وإنتاج أشكال على مستوى عال من الحرفية يصعب تحقيقها بغياب الجانب التقني، محققة بذلك انبهارا يسمو معه المشاهد إلى حد التلبس الجمالي.

فالأسلبة تعين الفنان على ترك مفاصل معينة نراها بالنتيجة تحقق تناغما بين التشييد الجديد والانطباع الذي يحققه، فالتغيرات التي تطرأ على الأصل إنما هي قصد واعٍ لتحقيق معنى مستهدف، وعليه فلا تعد الأسلبة تكلفا عندما تعمل على فصل الأشياء والوقائع وحتى الكلمات عن دلالاتها ومعانيها السائدة، فهي تعمل على تعديل أو تحويل أو خرق للتفاصيل المرتبطة بتلك الأشياء والوقائع التي ترتبط بها طبيعيا، إنما هي رغبة بإعطائها مزيدا من التحرر لتصبح قادرة على توليد وخلق مشاعر جديدة غير موعودة بحس سابق ولا يمكن أقلمتها مع أي شكل آخر إلا مع هذا الشكل الجديد في ذاته، فبات من الواضح أن الأسلبة في الفن السينمائي هي طريق الفنان المبدع الذي يهدف إلى قوة التعبير وإثراء المخيلة.

المؤشرات:

لقد خرج الباحث بعدد من المؤشرات المستخلصة من الجانب التنظيري في البحث لاعتمادها في علمية تحليل الانموذج الفلمي وهي:

1. إن الأسلبة في السينما تتمثل بإعادة تشكيل موجودات الواقع وخلق بنية تصميمية مخالفة للنمط السائد على مستوى الشكل ومضمراته.
2. إن أسلبة الشيء في الفلم وإحداث تغير في بنائيته ينتج قراءة جديدة للشيء وليس رؤيته.
3. إن لغة القول التي تنشؤها الأسلبة في الفلم تتيح الحد الأقصى من الإثراء الجمالي.

تحليل فلم حالة بنجامين بوتين للمخرج ديفيد فينشر:

ملخص الفلم:

مع نهاية الحرب العالمية الأولى، عام1918م نشهد في الفلم ولادة حالة نادرة تتمثل بولادة (بنجامين بوتين) الذي ولد عجوزا ثم بدا يصغر بشكل تدريجي حتى يصبح طفلا، بعد أن تخلص منه والده بعد ولادته مباشرة بوضعه أمام دار للمسنين، وتبنته (كويني) القائمة على رعاية المسنين في الدار، وتبدأ مراحل حياة بنجامين تمر بطريقة مغايرة للواقع.

كل ذلك يأتي من خلال دفتر يوميات بنجامين الذي تقرأه ابنته لوالدتها (ديزي) زوجة (بنجامين) وعشيقته، وقد تم التمهيد لتلك القصة بحكاية (جاتو) التي روتها الأم عن صانع الساعات الضرير الذي كلف بصناعة ساعة لمحطة قطار (نيو اورليانز) فعمل على صناعة ساعة، عقارب الثواني فيها يدور بشكل معاكس، للتعبير عن أمنيته بعودة الزمن عسى ان يرجع معه ابنه الذي سلبته الحرب.

التحليل:

1- إن الأسلبة في السينما تتمثل بإعادة تشكيل موجودات الواقع وخلق بنية تصميمية مخالفة للنمط السائد على مستوى الشكل ومضمراته.

إن قصة فلمنا الانموذج مبنية بالأساس على مغايرة ما يحدث في الواقع بأسلبة شخصية (بنجامين) الذي ولد كهلا ومات رضيعا على خلاف السيرورة المنطقية الدارجة في الحياة، فسرعان ما يتكشف للمشاهد إن حياة (بنجامين) تتحرك بشكل معاكس، إذ نشهد ولادة طفل على هيأة عجوز ثمانيني متغضن الوجه

بملامح وجلد وشعر رجل كهل، مولود استثنائي ينحدر من شيخوخته إلى المراحل الأول من حياته وصولا إلى مرحلة الرضاعة في الوقت الذي يتوجه كل من حوله نحو الكهولة والموت.

إن فكرة الزمن المعكوس هنا هي فكرة غير حاضرة على مستوى الواقع بل فكرة مؤسلبة تمت إعادة تشكليها لتظهر بقوالب تصميمية جديدة، تجسدت بصريا بالتركيز على هيأة الطفل العجوز المولود حديثا، فوضعنا الفلم أمام فكرة تجريدية لنفس الزمن صيغت بطريقة مماثلة من خلال الساعة التي تدور باتجاه معاكس، حتى غدت الساعة رمزا بلاغيا للزمن المعكوس، ثمة ممارسة ذكية للشعوري واللاشعوري ولعب على المرئي ومضمراته في ذهن المشاهد.

إن الشخصية الاستثنائية (لبنجامين) في الفلم أسهمت في تلوين فكرة البطل، واكتشاف فضاءات جديدة لفاعلية الطبيعية والصراع الواقعي، وبذلك أضفى الفلم دفقا ديناميا كبيرا على ما هو واقعي بمغايرة شكلية، سريعا ما حققت جلالها البصري، فشخصية بنجامين ولدت متداعية القوى على مستوى الجسد الكهل، غير إنها مشحونة بحركية عالية لونت خلفية المشهد لكل من حولها وأوجدت تواصلا مستمرا واهتماما يوحي أكثر مما يتضح، أفرزته الصعوبة المتزايدة في الإمساك بشروط الحياة.

إن أي إعادة تنظيم أو خرق للماثل في الواقع، إنما يتحقق ضمن قصديه حاضرة، تمتاز بالفراده لتحظى بالقبول وبالتالي انسجام المشاهد مع الفكرة الجديدة، فعملية الخرق الحاصلة للقوانين المتعارف عليها للنمو البشري والتقدم في العمر لم تمثل لحظة عابرة للبديهة، إن عملية الخرق الحاصلة في الفلم أنتجت الوجود الجديد، تصميم وتشييد فكري غير موعود بحضور سابق، وتجلى هذا الحضور في شخصية (بنجامين بوتين).

غير أن علمية خلط الميتافيزيقي بالواقعي، وإغراق السائد بالخيالي المحض، يضع المشاهد أمام تساؤلات عديدة وأفكار متناقضة ومشاعر غير واضحة حول مقصدية ذلك الخرق الذي أفضى لرؤية ممتعة، لحالة استحضرت بشخصية (بنجامين) لكن يصعب تحديد مغزاها تحديدا كاملا، إلا مع مجموعة من أمثله الإدراك التي تعين المشاهد على أن يستوعب الصفات الجديدة للشخصية ومن ثم البحث عن مغزاها، لذلك استعان الفلم بحكاية الساعاتي الضرير (جاتو) الذي كلف بصناعة ساعة جدارية لمحطة قطار (نيو اورلينياز) وتعمد صنع الساعة بجعل عقرب الثواني فيها يدور إلى اليسار أي بشكل معاكس، ليعبر عن أمنيته في عودة الزمن إلى الوراء، ليعود معه ولده الذي قتل في الحرب العالمية الأولى إلى الحياة.

وبذلك أضفت حكاية الساعة قدرا من التحديد إلى الشخصية التي يعرضها الفلم ضمن خطوط متعددة، وتنطوي هذه الإضافة على وضع سياق متواصل زماني ومكاني يمكن أن تتجلى من خلاله الموضوعة الأساسية ومغزاها، اعتمادا على المقاربة الشكلية للمحتوى، فكلاهما الفكرة الرئيسة للفلم المتمثلة في الشخصية المؤسلبة (بنجامين) وساعة (جاتو) المؤسلب أيضا والتي قصت لنا (ديزي) قصتها، تتشابهان في المعنى وان اختلفتا في المبنى، فكلتاهما تؤكدان على المعنى الوجودي ومقاومة الزمن وقبول الحياة بعيدا عن الإحساس بالوقت.

إن فلم (حالة بنجامين) مثل كل الأفلام التي تعتمد مبدأ المغايرة والغموض، لا تتواتر مع البناء القصصي السائد، فمن خلال الربط بين (ساعة جاتو) وقصة (بنجامين) يقوم المشاهد بملء الفجوات ليتحقق أثر المعنى المتوافر في القصة الأولى، مثل خبرة سابقة أعانته على أن يملا النقاط غير المحددة في قصة (بنجامين) ويجلب موضوعتها الفلسفية ضمن إطار المعرفة التامة، وبذلك يتبدى للمشاهد فضاء محدد بدلا من الفضاء المتواري خلف حكاية تحتاج إلى مستوى عالٍ من التفكير.

الزمن في الفلم تأسلب هو الآخر مع شخصية (بنجامين) وساعة (جاتو) فالزمن في الفلم يسير بخطين متعاكسين احدهما يتسم بسلاسته الدارجة وثانيهما يتساوق مع النشأة العكسية لشخصية (بنجامين) فبات

المشاهد أمام زمنين متعاكسين، أولهما هو الزمن الطبيعي الذي تكبر معه الخليقة وتشيخ، وثانيهما استثنائي يتفرد به (بنجامين) فوحده يمر بمراحل عمرية عكسية والرابط الوحيد بين الزمنين أن كليهما لصيق بحتمية الموت.

والحق إن هذه اللعبة الزمنية هي التي حققت علة وجود شخصية (بنجامين) فضلا عن أن التعاطي مع الزمن في الفلم أثمر عن بنى صورية متناقضة على مستوى الواقع في زمن واحد، ففي الوقت الذي يصغر بنجامين يكبر من حوله، حتى أكدت زوجته (ديزي) ذلك بقولها (بالكاد لديك تجاعيد وأنا يوميا تزداد تجاعيدي وهذا ليس عدلا).

لقد افترض الفلم مع شخصية بنجامين أن للوجود البشري المؤسلب نفس المعنى وان اختلف الشكل، تجربة مزقت كل الأوهام وتحدتها بحتمية الصراع الذي يستحضر في كل لحظة في الفلم حتى في المشهد الأخير إذ تحتضن الزوجة (تيري) زوجها الطفل الرضيع (بنجامين) ليكون المشهد موضع جدل كونه مغرقا بالعاطفة، ويفتقر لمرونة التكيف إذ أمسى المشاهد أمام بنية تصميمية غير مألوفة.

2- إن أسلبة الشيء في الفلم وإحداث تغيير في بنائيته ينتج قراءة جديدة للشيء وليس رؤيته.

جنين طبيعي ينمو ليصبح رضيعا ثم يافعا فشابا ثم رجلا وصولا إلى مرحلة الشيخوخة ثم الموت المحتم، على وفق هذا التوالي يصبح المشاهد أمام رؤية مغربة لما هو سائد على مستوى الواقع وهذه الرؤية تتيح لنا قراءة جديدة لفكرة التقدم بالعمر وقد اخترقت القواعد المألوفة، أي إن أسلبة هذه الفكرة أسهمت في إخفاء الدلالات الأيدلوجية والأخلاقية والعرفية الراسخة باستكانة تحت ستار الواقعي والطبيعي، وفتحت أمامها أبواب المعاني الجديدة، على الرغم من إن الواقع الأخلاقي الدارج هو واقع عنيد، إلا أن الفلم استحضرها بوصفها كيانا حقيقيا ماثلا للعيان، فلم تعد هذه القضية الأخلاقية مرموزا لها في المخيلة والحلم، بل تسامت فوق وهم الواقع المصطنع.

إن الإنسان العادي بالصيرورة المنطقية الدارجة في الحياة، تأتي دلالته بوصفها معنى المستوى الأول للذات الإنسانية التي تفترض سلفا وجودا دائما لقراءات سابقة ومعروفة، أما دلالاته الأخرى فتحمل على أفعال الشخصية، لكن مع بنجامين كذات إنسانية وبعيدا عن أفعالها، فتحت الشخصية الأفاق أمام مدلولات جديدة مضافة، حتى بات مجرد حضورها بهذه المغايرة للواقع أرضية خصبة للمعاني ومصدرا للفرضيات ومعطى جديدا قادرا على استحضار قراءات متعددة، حتى بات الشكل الجديد ذخيرة كبيرة للمعنى، بعد أن أسهمت الشخصية في تذبذب المعنى التقليدي الموروث لفكرة التقدم في العمر، وعلية لم يعد المشاهد أمام فكرة متواجدة بوضوح تام في احد مستويات الذهن الدارجة.

فأسلبة هذه الشخصية في الفلم أسهمت في خلق مفارقة أفضت إلى قراءات تحارب قوالب الرأي المألوفة من خلال دعم النقيض، فبات على المشاهد أن يكتشف تلك المغايرة بين طيات القراءة، فالمعنى المكتسب الذي استحضر بحضور شخصية (بنجامين) عمل على إخلاء المعنى الأصلي لفكرة تقدم الإنسان في العمر من محتواها باستحضار شكل يمتلك تعبيره الخاص، تعبير يلامس أعماق المشاهد، إنها شخصية غريبة و دافئة ومتعددة الجوانب مشوهه، غير أنها على درجة عالية من القبول تكشف عن أعماق لا يسبر غورها بقواعد ومقاييس التجربة الاعتياديةوإذا كانت أسلبة فكرة التقدم بالعمر قد أفضت إلى قراءة جديدة فان نهايتها الممثلة بفكرة الموت، أسهمت هي الأخرى في أسلبة مكان عيش (بنجامين) هذه الشخصية التي عصفت بها رياح القدر، حتى بدت لحظات مولدها الأولى، وكأنها لحظات تشاؤم وإحباط تام على الأقل بالنسبة للأب، الذي لم يستوعب الحدث، وبدون سابق تفكير قرر التخلص من ذلك المولد الغريب ووضعه على إحدى السلالم الخارجية لبوابة دار المسنين التي تديرها (كويني) التي تعهدت بتبنيه، وبدخوله دار المسنين يتغير المفهوم التقليدي لهذا المكان ويتسع أفق دلالته فيفضي إلى قراءة جديدة للمكان، فما عاد

دار المسنين محطة انتظار الموت ولا مأوى للمرشحين للموت ولا معبرا مؤقتا للفناء، بل بات حياة جديدة تصبو إلى الحيوية والشباب مع الإيمان إن مغايرة مسار (بنجامين) مع مسار العجزة في الدار لا يعني أنهم ماضون إلى الموت وهو ذاهب إلى الخلود، فنهاية رحلة الحياة واحدة هي الموت.

وإذا ما نظرنا إلى فكرتي الحياة والموت في الفلم، سنرى أن هناك محاولات لوضع خطوط عريضة لأفكار حاضرة بوضوح تام في الذهن وتشكل مرجعيات ثابتة ومحددة، أضحت مع الفلم تمتلك قيمة رمزية متعالية، بعد أن أدرجت كمحاورات ذهنية ستدفع المشاهد للتعاطي معها على وفق رؤية جديدة، إن الفلم باختصار، كان يسعى إلى خلق رؤيته تلك تاركا إياها لتستحضر قيمتها ولتعبر عن دلالاتها بنفسها.

إن تمثلات الأشياء في الفلم شكلت صورا لم تتحرك في اتجاه واحد كما هو مؤمل منها، فالبحر في الفلم يمثل الموت مرة والخلود مره أخرى، هو صورة بمنتهى الجمال للحظه وقمة القبح في لحظه ثانية، البحر يجعلنا سعداء لأنه شيء كامل يقدم لنا الجمال والمتعة إذ تتلاشى الأمواج المذهبة بسلاسة في ظل جمال مدة الغسق، والبواخر الجملية تطفو بليونة على سطح البحر، وتتغاير الصورة فتهب الريح بعد الهدوء دافعة السفينة التي يعمل عليها (بنجامين) نحو الموت، فالريح وهدوؤها الرمزي الذي ارتبط بالنشوة والاسترخاء، بات رمزا للحالات المتضادة، فأنفاس الموت تلهث فوق البحر القذر فتستيقظ الريح، وتتحرك سفن الحرب على غير هدى، لتتلاقف دوامات البحر الثائر أجساد آلاف المقاتلين وتأخذهم إلى الأعماق، ثم سيلفظهم البحر ثانية إلى السطح.

فمن صور البحر الجذابة المفعمة بالحس والرومانسية، إلى المعركة البحرية التي لم تكن مجرد صورة أو مشاهد لموقعة حربية تزخر بألوانها التي ترسم نضوب الحياة، وإيقاعها الديناميكي الدارج، ودقتها الذكية هي لم تشكل مجرد سرد صوري مدهش بل مد درامي يهدف لتحقيق ذروة نفسية داخل الفلم، إن صور البحر الكثيرة والمتناقضة التي استحضرها الفلم، هي مقذوفة من المرجعيات الذهنية، لكنها حفلت بالتناقض في نفس الفلم لتوسع نمط الصورة، ومن خلالها يتكشف المعنى وتتشعب قراءته، لقد جيء بهذا التناقض عن قصد ليمنح الصورة زخما وهي صور موضوعة بدراية تامة حتى بدت عارفة بوضوح، الهدف الذي تصبو إليه.

كما أن الاختزالات اللونية القاسية والإضاءة المتلاشية في الفلم حققت مبتغاها مرتين لاسيما في مشاهد الاسترجاع (الفلاش باك) الأولى بتوافقها مع المشاهد التي تصور ذكريات الماضي، والثاني بتحقيق امتدادها إلى ما وراء المعنى المنقول، لأنها تحقق صورا ذات طراز بدائي، وهكذا صور توقظ الكثير من الترسبات النفسية وتستحضر خبرات لا تحصى من ذات النمط تدعم مخيلة المشاهد.

وعلى نفس المنوال اعتمد الفلم الزوايا المرتفعة للكاميرا بكثافة ملحوظة، وكأنها رغبة بإملاء دلالات جديدة وغير تقليدية على كل ما يدور حول بنجامين، في ذات الوقت اعتمد الفلم تقنية العودة إلى الخلف التي ظهرت في بدايات السينما مع فلم (هدم جدار) هذه التقنية التي تتوافق مع الفكرة الرئيسة للفلم، كما في مشهد توديع الساعاتي وزوجته لابنهم في محطة القطار، إذ عرض المشهد هذه المرة بطريقه معكوسة وهو استخدام تقني افتراضي غير حاضر على مستوى الواقع، ومثله أيضا لقطات لقتلى الحرب ينهضون، وأجساد جنود آخرون تنبثق من جوف الأرض في ساحة المعركة، ورصاصات البنادق تعود إلى مأسورات البنادق.

ويأتي المشهد الأخير في الفلم ليقدم استعارة تأخذنا إلى ما وراء الحدود المألوفة مع ساعة المحطة الكبيرة وقد أودعت في مستودع قديم وهي لا تزال تعمل بشكل معاكس، إنها صورة فكرية يقدمها مشهد فلمي مجهد ولا مركزي كما يبدو في ظاهرة، مشهد سريالي بامتياز مع تلك الساعة العملاقة التي تجتاحها المياه الغزيرة وهي راكزة وتواصل عملها بشكل معاكس، مشهد يقدم نفسه ككلية واحدة لا يمكن رصد معناها المحدد، إذ يصعب الربط بين ما يحتله المشهد ضمن المجال البصري وبين خلفيتها المضمرة، وبذلك

شكل المشهد وحدة بصرية غير قابلة لقراءة محددة، وجاء المشهد الأخير متواترا مع قصة (جاتو) صانع الساعات في المشاهد الأول للفلم، ونهايته المحتومة التي شكلت استعارات تجاهد الواحدة تلو الأخرى ((البعض يقول انه مات بسبب قلبه المكسور والبعض الآخر يقول إنه رحل إلى البحر)) ولسان الحال المشاهد يستحضر مقولات أخرى تشد مخيلته وتثير شجونه.

3- إن لغة القول التي تُنشِؤها الأسلبة في الفلم تتيح الحد الأقصى من الإثراء الجمالي.

تمتاز اللغة بوجه عام بقدرة عالية على الحذف والإضافة والتكثيف والإيحاء والانزياح والاستعارة والتجريد دون أن يؤثر كل ذلك على البعد الجمالي لها، بل إن تلك الاستخدامات إنما تضفي على اللغة قدرات بلاغية عالية تفضي بلا شك إلى تحقيق قدرات شعرية كبيرة تثري الكلمة جماليا.

وقد سلك الحوار في فلمنا الانموذج كل السبل التي تعتمدها اللغة ليستنطق ثراءها الجمالي، فجاء الحوار في الفلم مكثفا يتسم بالإيحاء والتلميح مبتعدا عن التصريح والمباشرة، (فكارولين) تسال والدتها الراقدة على فراش الموت (هل أنت خائفة) تجيب بصوتها الواهن (اشعر بالفضول) لقد غابت كلمة الموت الذي يهيمن على المكان لكنه حاضر ضمن النمط البنائي وهيئ ذهن المشاهد لاستقبال التأثير المباشر للموت دون أن يذكر، ثم تستذكر الموت مرة أخرى بطريقة عالية البلاغة إذ اعتمدت الجملة الحوارية، التشبيه والاستعارة في ذات الجملة ((أشعر وكأنني سفينة تنزلق نحو البحر)) هكذا شبهت (ديزي) نفسها بالسفينة وهي تنزلق نحو الموت، واستعارة الموت، البحر ليكون الطرف الحاضر بينما غاب هو عن الجملة الحوارية.

إن حركية الحوار وفاعليته شكلت معبرا للدلالة المفعمة بالوهج الجمالي، فمع المشاهد الأولى للفلم نكتشف حقيقية (ديزي) طيبتها وصدقها، عندما توجه حديثها للطفل الرضيع غريب الملامح قائلة (أنت قبيح كالقدر القديم، لكنك من مخلوقات الله) فالخيط الذي يحاول صانع الفلم تتبعه من المشاهد الأولى يتواصل بسلاسة وليونة دون أي تعقيد أو فبركة لغوية بل بالاستثمار الأمثل للغة الحوار التي جاءت متسمة بالإيجاز والتكثيف الواضح وأفصحت بذلك عن قدراتها التواصلية السلسة والمعبرة دون أن تنسى استحضار القدرات الجمالية لها، وبالتفصيلات الدقيقة والوصف الجميل تصل المعاني بسلاله واضحة (جسده يخذله حتى قبل أن يبدأ حياته) ثم تستطرد (ديزي) بعبارات تنم عن قدرة عالية للكاتب الذي بدا واعيا (بالدرس التداولي للغة القول) إذ جاءت كل حوارات الفلم مناسبة (لسياق الحال) فباستطرادها للكلام الموجة لرجل الدين تقول (الشيطان فوق ظهره، يريد أن يسحبه إلى الموت قبل وقته) بابتعاد لغة القول في الفلم عن الحوارات التقليدية حقق الفلم بعدا جماليا مضافا وعمقا دراميا واضحا داعما للصورة بل و جاءت الصورة أحيانا لتجيب على التساؤل الوارد في الحوار، فعندما يسأل (بنجامين) زوجته التي عادت للتو من الغربة (أتودين الذهاب للعشاء)، جاءت الإجابة مباشرة بصورة تمثل تواجدهم في إحد مطاعم المدينة وهم حول مائدة العشاء.

إن للتنوع الذي يرتبط بالأسلبة حضورا واضحا في حوارات فلمنا الأنموذج، فكان وصفيا أحيانا (فديزي) تصف ما تعرضه الصورة لحظة وداع صانع الساعات وزوجته لابنهما الوحيد في محطة القطار (عندما اشتد عود ابنهما بما فيه الكفاية التحق بالجيش) وتصفه وعظيا في أحيان أخرى (إن الأشخاص الذين لا نتذكر أسماءهم أحيانا يطبعون بنا أعظم الذكريات). هكذا كانت تقدم العجوز التي علمت (بنجامين) الموسيقى وقصت شعره، والمواعظ والإرشادات، ويأتي الحوار أحيانا جامعا بين الصورة البلاغية بالمعنى الدقيق مثل (الاستعارة والتشبيه) وبين الخاصية التعبيرية في سخرية غير متكلفة محققة علاقة ألا توافق في الرؤى، فـ (بنجامين) يحاور (ديزي)

"- ما رأيك أن أخبرتك إنني لا أشيخ لكنني اصغر في السن بعكس أي شخص آخر.

-حسنا سوف اشعر بالاستياء تجاهك، تجبر على رؤية كل من تحب يموتون قبلك إنها لمسؤولية ضخمة."

وحتى الجمل الإخبارية جاءت في حوارات الفلم وهي محملة بدفق حركي قادر على إثارة المخيلة كقوله (النمو شيىء ظريف يتسلل إليك).

أما المناجاة التي تعد نوعا من أنواع الأسلبة على رأي (مايرهولد) كما أسلف الباحث فقد مثلت في الفلم مواطن المفاهيم التي يعيشها (بنجامين) والتي تعد عدته الفكرية، فكلماته البارزة في مناجاته لنفسه (بينما الآخرون يشيخون ويرحلون وحدي الذي كنت اصغر) تماثل أفكاره وما يجول في خاطرة، بعد أن صارت فكرة وجوده المغاير للآخرين فكرة راسخة في أعماقه، وقد حققت مناجاته في البحر معنى أرحب (الموت ها هنا لا يبدو طبيعيا) فما تشهده عيناه، صورة مغايرة لصورة الموت على اليابسة، الموت هنا دون طائل، الحوار الداخلي عند (بنجامين) تحول إلى صراع لا يعرف الكلل مع ذاته ومع شاهد العيان الذي أمامه، بل مع المجتمع برمته الذي يتقبل الموت المجاني بلا طائل فالقوة المفرطة والتفاصيل المدهشة التي تشهدها الحرب البحرية التي أمامه تتجلى قبل كل شيء ضمن الحوار الداخلي (لبنجامين) لتظفر بخلخلة المرئي الذي يدهشه.

لقد شكلت المناجاة نمطا محددا وواضحا من الحوار الذي يخدم الأفكار على أكمل وجه في الفلم، إذ تختفي معه جميع الأصداء عدا الضرورية منها كونه يمتلك قوة بنائية عالية، وسوى ذلك سيكون هذا الشكل من الحوار مجرد زخرف كلامي لا يقدم أي متعه حسية، وقد راعى صانع فلمنا هذا الأمر جيدا، فكانت الأفكار التي تقدمها المناجاة بالفلم مستوعبة عاطفيا من قبلنا كمشاهدين مثلما بدت إنها مستوعبة تماما من قبل كاتبها، وإلا لم تكن لتظهر كما بدت عليه، فجاءت الحوارات الفردية ممتلكة لحركية عالية وحسية ممتعه حتى بدت في ذروة النضوج الجمالي.

النتائج:

1. عملت الأسلبة في فلمنا الأنموذج على أسلبة الفكرة الرئيسة للفلم بخرقها لفكرة الزمن السائد على مستوى الواقع واستحضارها لدفق زمني معكوس.
2. أفضت أسلبة الفكرة الفلسفية لفلم (حاله بنجامين) إلى تفعيل كل عناصر اللغة السينمائية بدءا بالشخصية الرئيسة والحوار وزوايا التصوير وتقنيات المونتاج والإضاءة والألوان وصولا إلى اصغر التفاصيل ضمن كل عنصر من تلك العناصر.
3. إن الأسلبة في أنموذجنا الفلمي أسهمت في شحذ الطاقة الكامنة في المؤسلَب داخل الفلم فوسعت من أفق الاحتمال الدلالي، لذلك لم تقف قراءة الأنموذج الفلمي عند حدود الإبلاغ والإخبار.
4. حققت أسلبة لغة القول في الفلم حضورا جماليا مميزا من خلال الحوارات الفلمية التي تم تحليلها والتي ترقى إلى مستوى الشعرية أحيانا.
5. إن كل مؤسلَب في الفلم شكّل بنية تصميمية جديدة، إلى حد استحضار بنًى تصميمية غير حاضرة على مستوى الرؤية السابقة كما في البنية التصميمية للزمن المعكوس.
6. بفعل الأسلبة التي أخرجت الفكرة الرئيسة عن التوافق الواقعي، اتسم الفلم بمجملة، بالحضور الجمالي وقوة التعبير.

الاستنتاجات:

1. إن نضوج عملية الأسلبة في الفلم مرهونة بالاشتغال المبدع على كل عناصر اللغة السينمائية.
2. تعمل الأسلبة في الفلم على خلق نماذج دلالية جديدة تفتح أمام المشاهد آفاقا أوسع للقراءة الفلمية، بالتعاطي مع نسبية المعنى والتمرد على أحاديته.
3. تضفي أسلبة الجملة الحوارية على الصورة الفلمية بعدا دراميا وجماليا.
4. إن كل متغير بنائي بفعل الأسلبة إنما هو ركون إلى بنية تصميميه جديدة.
5. إن الأسلبة الفلمية تجعل المشاهد يعيش حالة من التفكير المستمر بغية خلق صورة ذهنية تعتمد على سعة مخيلته، من خلال مايشاهد من صور ذهنية، وبذلك ينشط الفكر وتتعزز ذهنيته.

المصادر:

المصادر والمراجع العربية:

1. آجل، هنري، (1980) ، **علم جمال السينما**، ترجمة:إبراهيم العريس، بيروت، دار الطليعة.
2. ادلين، فرانسيس، كلينكنبرغ، جان، مانغية، فيليب، (2012) ، **بحث في العلامة المرئية**، ترجمة: سمير محمد سعد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة والنشر.
3. باختين، ميخائيل، (1988) ، **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
4. باشلار، جاستون، (1980) ، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد، دار الجاحظ للنشر.
5. لجرجاني، عبدا لقاهر، (1989) ، **دلائل الإعجاز**، تعليق:محمود محمد شكر، مصر، مكتبة الخالجي للنشر.
6. الحمداني، حميد، (1989) ، **أسلوبية الرواية**، الدار البيضاء، منشورات دراسات سال.
7. دلوز، جيل، (1997) ، **الصورة ـ الحركة**، ترجمة: حسن عودة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
8. دلوز، جيل، (1999) ، **الصورة ـ الزمن**، ترجمة: حسن عودة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
9. ستولنيتز، جيروم، (1974) ، **النقد الفني دراسة فلسفية جمالية**، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة، مطبعة عين شمس.
10. فرامبتون، دانييل، (2009) ، **الفلموسوفي**، ترجمة: احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
11. فيسفولد، مايرهولد، (1979) ، **في الفن المسرحي**، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي.
12. كحيلة، محمود محمد، (2008) ، **معجم مصطلحات المسرح والدراما**، مصر، هلا للنشر والتوزيع.
13. لوسن، جون هوارد، (2002) ، **السينما العملية الإبداعية**، ترجمة: علي ضياء الدين، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
14. ليسا، صوفيا، (1997) ، **جماليات موسيقى الأفلام**، ترجمة: غازي منافيخي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
15. مرتاض، عبدا لملك، (1998) ، **في نظرية الرواية**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
16. ميرلوبونتي، كوريس، (1986) ، **المرئي واللامرئي**، ترجمة: سعاد محمد، مراجعة: نيقولا داغر، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
17. هوجو، فكتور، (2006) ، **مقدمة كروميل ـ بيان الرومانتيكية**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار كنعان للنشر.

المصادر والمراجع الاجنبية:

1. Collins Spanish dictionary, (2005) ,**complete and unabridged** 8th , edition ,William Collins ,sonc & co.ltd.
2. Hugh honour & john fleming, (1982) , **aworld history of art** , 7th edition , London:Laurence ,hing, publishing