الاتجاه العجائبي والاتجاه الفنتازي في السينما، فيلم (سيدة البحر) أنموذجاً

منى شداد المالكي، قسم الفنون الأدائية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود

Received: 21/1/2025

Acceptance: 9/3/2025

Corresponding Author: mona.alashiwan@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 18(2) (2025) 183-196

Doi: https://doi.org/10.47016/18.2.3

© 2025- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

العجائبية ملمح من ملامح بعض الأفلام السينمائية التي نظرت إلى الواقع المعيش من زاوية جديدة تختلف عن نظرة الفيلم التقليدي المعنيّ بواقعية الواقع وعقلانية التناول. وانطلاقًا من أن ما فوق المألوف هو الدافع لعقلية المتلقي للوقوف في منطقة البين بين؛ منطقة الشك واليقين، هو الأكثر تعبيراً عن الإنسان المعاصر، وعرض قضاياه التي أصبحت متشابكة مع قضايا أخرى كثيرة؛ وجودية وغير وجودية. وبفعل المتغيرات الكثيرة التي شهدها عالمنا المعاصر، تحولت دفة الفنون نحو تناول قضايا الإنسان بأدوات جديدة تناسب طبيعة العصر، وتناسب عقلية الإنسان الرافض التقليدي وما يرتبط به من مفاهيم لم تستطع التعبير عنه. تسعى هذه الدراسة لفيلم (سيدة البحر) إلى الوقوف على ملامح العجائبي في الفيلم، وبيان أثرها على مكوناته (الحدث، وبناء الشخصية، والمؤثرات المصاحبة، والصورة السينمائية). وقد توصلت إلى عدة نتائج، لعل أهمها انتقال العجائبي بالفيلم السينمائي إلى آفاق عرض وتلقٍ جديدين، لهما دورهما في تغيير مفهوم الفيلم السينمائي.

الكلمات المفتاحية: العجائبية، الفانتازيا، الحدث، الحوار، المؤثرات السينمائية، فيلم "سيدة البحر".

The magical and fantastical trend in cinema: *The Lady of the Sea* as a Case Study

Mona shadad Almaliki. Department of Performing Arts, college of arts, king saud university.

Abstract

The magical is a distinctive feature in certain cinematic works that approach lived reality from a perspective that diverges from the traditional realist film, which typically emphasizes rationality and factual representation. Grounded in the idea that what transcends the familiar engages the viewer's mind in a liminal space between doubt and certainty, the magical becomes a potent mode for expressing the condition of the contemporary human being whose existential and non-existential concerns have become deeply entangled due to the complex transformations of the modern world. These transformations have called for a reorientation of artistic tools to better reflect the spirit of the age and the sensibilities of individuals disillusioned with traditional norms and inadequate representational frameworks. The study focuses on the film *The Lady of the Sea*, aiming to explore the features of the magical in the film and assess their impact on its narrative structure, character development, cinematic imagery, and accompanying effects. The study concludes that the magical allows cinema to open up new modes of presentation and reception, contributing to a shifting understanding of the cinematic experience.

Keywords the magical, fantasy, plot, dialogue, cinematic effects, *Lady of the Sea*.

مقدمة:

الاتجاه نحو العجائبية في الأدب والفنون السمعية والبصرية كان ضرورة حضارية؛ فبسبب التحولات التي شهدتها المجتمعات الإنسانية بفعل الحروب وما نتج عنها من تداعيات اقتصادية، وتحولات ثقافية وآيديولوجية واجتماعية، لم يعد الفن المرتبط بالواقع وقضاياه هو الحل الأمثل لمعالجة مشكلات الإنسان التي لا يستطيع الفن الحيد عنها؛ فهي جزء من الفن، والفن هو المرآة التي تعكسها، وكانت حتمية البحث عن أشكال فنية جديدة تستطيع استيعاب هذه التحولات، وتستطيع مخاطبة عقلية الفرد الذي لم تعد تستهويه المباشرة في تناول قضاياه.

مشكلة الدراسة:

لهذه الدراسة إشكاليتان كامنتان في سؤالين، هما: ما مدى تأثير العجائبية على السرد البصري والتلقي في فيلم سيدة البحر؟ وما مظاهر هذا التحول داخل الفيلم؟ وهما سؤالان يسعى هذه البحث المتخذ من فيلم (سيدة البحر) مدونة له إلى الإجابة عنهما.

أهمية وأهداف الدراسة:

1. تسليط الضوء على فيلم سينمائي له أهمية في تاريخ السينما العربية.
2. الوقوف على مظاهر العجائبية في الفيلم وآليات تشكلها.
3. تقديم تناول نقدي جديد يبرز جوانب لم يتعرض لها النقاد الفنيون.

منهجية الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي المعنيّ بوصف الظاهرة وتحليلها للوقوف على ما يكمن فيها من معطيات تبرز فكرة البحث وأهدافه وتجيب عن أسئلته وإشكالياته.

مصطلحات الدراسة:

العجائبي/ العجائبية: هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية (Todorov, 1948 :41).

الفانتازيا: عمل أدبي يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده. مبالغًا في افتتان خيال القراء (Alloush, 1985: 170).

العجيب. الحدث الذي يقترح علينا وجودا فوق الطبيعيّ، جرّاء بقائه غير مفسَّر، وغير متعقّل (Todorov, 1948: 63).

الغريب: هو الأحداث التي تبدو طوال القصة فوق طبيعيّة، وتجد تفسيرا عقلانيًا في النهاية (Todorov, 1948: 59).

الانزياح: تقصد به الدراسة الابتعاد عن الواقعي إلى الخيالي.

مدخل إلى العجائبية والفانتازيا السينمائية: اصطلاحًا وعلاقة.

العجائبية: العجائبي مصدر صناعي من النسب إلى الجمع عجائب ومادته (عجب)، ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس "عجب يعجب عجبًا، وأمر عجيب وذلك إذا استُكبر واستُعظم، وقالوا وزعم الخليل أن بين العجيب والعُجاب فرقًا، فأما العجيب والعجب مثله (فالأمر يتعجب منه) وأما العجاب فالذي تجاوز حد العجيب (Abu Al-Hassan,1991,P243)، وورد في لسان العرب لابن منظور "العُجْبُ والعَجَبُ إنكار ما يتردد عليك لقلة اعتياده. وأصل العجب في اللغة النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد. وقصة عجبٌ وشيء مُعْجِب إذا كان حسنًا جداً، والتعجب أن ترى الشيء يعجبك وتظن أنك ترى مثله... وأعجبه الأمر سره... وجمع العجب أعجاب؛ قال: يا عجبًا للدهر ذي الأعجاب الأحدب البرغوت ذي الأنياب (Ibn Manzur,W.D P580-581)، وقال زكريا القزويني عن معناها في كتابه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات: "العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه" (Al-Qazwini, W. D: P5).

والمعني لا يختلف في المعاجم الحديثة عنه في المعاجم القديمة، فكرم البستاني في معجمه المنجد في اللغة والأعلام يقول: "العجب إنكار ما يرد عليك، والعجب جمع أعجاب: انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه" (Al-AlBustani&others,1983: P488). وهو نفس المعنى الذي تبناه بطرس البستاني في معجمه محيط المحيط؛ إذ يقول: العجب إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء. والعجب انفعال نفسي عما خفي سببه (AlBustani,1987: P576).

وكما هو واضح تكاد معاني العجب تتفق كما يقول لؤي خليل "والمفهوم الذي يعبر عنه مصطلح

العجائبي في النقد الحديث، من حيث إثارة الحيرة والتردد، ومفارقة الألفة، والعلاقة الخاصة بالمتلقي" (Khalil,2005,P146).

وفي الاصطلاح حدد (روجي كايوا) العجائبي بأنه "قطع للنظام المعروف، وبروز مفاجئ للامعقول ضمن الشرعي الثابت في الحياة اليومية" (Habasha)، وهو تقريباً نفس ما قاله (ابتر) الذي رأى العجائبي "يمثل خروقات للقوانين الطبيعية والمنطق، ويعمل على تأسيس منطقه الخاص به، ويعكس في تجلياته المتباينة منطق الحياة وقوانينها" (Abtar,1989,P10). وحدد تودوروف ثلاثة أركان لتحقق العجائبي في النصوص السردية، الأول والثالث إلزاميان، وهما مرتبطان بالمتلقي، والثاني اختياري مرتبط بالشخصية. وهذه الأركان هي:

أ. اعتبار عالم شخصيات النص عالم أشخاص أحياء، والتردد بين تفسير طبيعي، وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية.

ب. قد يكون هذا التردد من قبل شخصية داخل النص، كما هو محسوس من قبل المتلقي.

ت. ضرورة استبعاد القراءة الرمزية (Habasha, P49).

وفرّق تودروف بين العجائبي والمصطلحات القريبة منه (العجيب والغريب والعجائبي) قائلا: "لا يدوم العجائبي إلا زمن تردد، تردد مشترك بين القارئ والشخصية اللذين لا بد أن يقررا إذا كان الذي يدركانه راجعاً إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا، وفي نهاية القصة عندما يتخذ القارئ قراراً بخلاف الشخصية التي ربما لا تفعل ذلك، فيختار هذا الحل أو ذاك ليخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا: إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر هو الغريب، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة على الطبيعة يمكن أن تكون الظاهرة مفسرة من خلالها، فقد دخلنا عندئذ في جنس العجيب (Habasha, P57).

وهو تفريق مخرج للعجيب والغريب والغرائبي المشتق من الغريب من دائرة العجائبي المحصور في المنطقة الوسطى "بين الشك واليقين، بين التصديق وغير التصديق (حيث) يؤدي التردد دوراً أساسياً أو فعّالا يسوق صاحبه إلى الدهشة والحيرة والشعور بغرابة الأحداث والمواقف، أي أن التأثيرات العجائبية تتأتى بالدرجة الأولى من لحظة الافتتان الذي يخلفه الشك والحيرة (Aiter,1989, P16)، تلك اللحظة التي يعني اختفاؤها خروج النص من دائرة العجائبي المرتبط بالعجز عن اتخاذ القرار، الهائمة أحداثه" بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي (Khalil, 2005: P159) إلى دائرة الغريب أو العجيب.

وحدد تودروف ملامح لغة (العجائبي) التي رآها "رؤية مغايرة للأشياء... مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة" (Khalil, 2014, P4-5)، واستكمل (لويس فاكس) تحديد الملامح المحددة لهوية العجائبي، بتحديده سمات الشخصية في النص العجائبي بقوله: القصص العجائبي يجب أن يقدم لنا أناسًا مثلنا يعيشون معنا في عالمنا الواقعي يوضعون فجأة في وضع غير مفهوم (Hmadaoui, p162).

إن الفرق بين الكتابة الاعتيادية، والكتابة العجائبية كامن في أن الكاتب في النوع الأول يكتب ولسان حالة يقول: ها هو ذا شيء لا يمكن أن يحدث حتى لو تضمن أشياءً مستحيلة، من نوع تأخر ميلاد طفل عدداً من الأشهر، أو مشاركة الأشباح للشخوص، أو ظهور ملاك بين الشخصيات، أو أي شيء آخر (Forster,1999, P131-132)، أما الكاتب في النوع الثاني فهو يكتب مصراً على استقطاب "كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف (Halifi, 2005, P189).

ولا بد أن ننوه هنا إلى أن المحكي العجائبي لا بد أن يجمع بين شخصيات عجيبة وشخصيات عجائبية وغرائبية؛ فالاحتكاك بينها سبب من أسباب عجائبية النص، فالإنسان صاحب القوة الخارقة والتكوين الجسدي غير المألوف لا يصنع عجائبية، والعفريت المغرم بإخافة البشر لا يصنع عجائبية، والنداهة الممسوخة لا تصنع عجائبية، لكن الاحتكاك بينها داخل المحكي الواحد هو العجائبية نفسها.

تجليات العجائبي ووظائفه وروافده:

يتجلى المحكي العجائبي في السرد العربي بأشكال عدة: من بينها ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات، واتخاذه الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء الفني، واعتماده على خلق المفارقة والسخرية من المألوف واليومي والعادي.

وهو محكي، له وظائف عديدة، منها إثارة الرعب فهو "يخلق أثراً خاصًا في القارئ خوفًا أو هولا أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا تقدر الأجناس الأخرى أو الأشكال الأخرى أن تولده" (Habasha, P95)، والرعب ليس رعبًا من حيوانات غريبة، ولا من عفاريت وجان، بل هو رعب المعنى "فالقارئ الحديث بات مسلحًا بوعي نقدي كما هو مطعم بأزمات، وتمور في داخله قضايا وخلفيات فكرية وسياسية، حيال هذا، لا يمكن الانتظار من هذا القارئ أن ترعبه الأشباح بقدر ما يرعبه المعنى (Halifi, 2009, P41).

والحرية أحد أهم وظائفه؛ فهو يسمح للإنسان "باختراق بعض الحدود الحريزة" (Habasha, P149)، ووسيلة لنقل الواقع المرئي بطريقة لا معقولة، لا يحكمها منطق يعوق حرية الكاتب، ويقيد انطلاقه إلى عوالم ممنوعة على الكتابة الاعتيادية، كالتعبير عن الرغبات الجنسية ووصفها بطريقة مباشرة، والحديث عن الأديان، والصالحين، وحقيقة الجنة والنار، كما أن له وظيفة خيالية إذ يساهم في تصوير عالم غريب لا وجود له خارج اللغة، ويدخل ضمن وظائفه إثبات سيادة الإنسان، فالإنسان يشعر دومًا بالعجز عن مواجهة قوى الطبيعة، فأضخم إنجازاته يلتهمها طوفان في لحظات، أو يحطمها زلزال، فهو يبدع ويبني وينجز ويتحدى الزمن، لكن تحديه للطبيعة دائما خاسر، ويشعر أمامه بالغربة، وفي ظل الغربة تجري الحياة اليومية في جو من القلق والخوف من الكارثة الداهمة (Garaudy, 1968, P218)، وهذا الخوف يتبدد في المحكي العجائبي، وتظهر سيادة الإنسان الذي يقابل الموتى ويحادثهم، ويتحدى الجن ويستعبدهم، ويجوس في العوالم التحتية وكأنه سيدها. وقد حدد له تودوروف في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي) ثلاث وظائف: هي التداولية، والدلالية، والتركيبية.

ولعل أبرز روافده: الروافد الدينية، والأسطورية، والخرافية، والتراثية، والعلمية. وهي روافد تتميز بخصوبة الخيال، والانزياح عن اليومي والعادي والمألوف، ويتجاور فيها المنطقي واللامعقول، والانسجام وعدم الانسجام، والقبح والجمال، والقاعدة والاستثناء، لصناعة صورة ضبابية تحمل العديد من الدالات، وتحتوي على بذور قابلة للتخصيب، تنتج حال تلقيحها بثقافة المتلقي دلالات حبلى بدلالات.

الفنتازيا السينمائية:

الفنتازيا السينمائية أو الخيال السينمائي نوع من الأفلام ينقل المشاهدين إلى عوالم لا حدود للخيال فيها، حيث المخلوقات الغريبة والأماكن السحرية والغموض والعلاقات غير المنطقية بين الأشياء والتداخلات غير العقلانية بين الثوابت القارة في ذهن المشاهد؛ بغية جذب المشاهد من بداية العمل الفني حتى نهايته، ومنح صناع العمل شيئًا من الحرية لتمرير أفكار، ومعالجة موضوعات حساسة بطريقة رمزية تحتاج إلى إعمال فكر للوصول إلى مغزاها.

والفنتازيا السينمائية قديمة قدم السينما نفسها، عرفتها البدايات الأولى لهذه الصناعة، ولعل (أليس في بلاد العجائب) من أهم محطات هذه الفنتازيا التي تطورت تطوراً ملحوظًا في ثمانينيات القرن الماضي بعد ظهور تقنيات (CGI) التي أحدثت ثورة في هذا النوع، مما سمح بإنشاء عوالم غنية بالتفاصيل في أفلام مثل ثلاثية (سيد الخواتم)، و(الصورة الرمزية).

تحتاج الفنتازيا السينمائية تقنيات غير تقليدية تساعد صناع السينما على تشكيل عالم خيالي مقنع للمشاهد ومؤثر فيه. ولعل المؤثرات البصرية أهم هذه التقنيات، مثل اللون، والمكياج، والرسوم المتحركة التي تلعب دوراً حيوياً في خلق اتصال ملموس بين الجمهور والعناصر الخيالية، والتقنيات الصوتية التي يندرج تحتها الموسيقا التصويرية التي تصنع عالمًا ملحمياً يتوافق مع العالم الخيالي ويجعله أكثر إقناعًا.

إن العلاقة بين العجائبية والفنتازيا السينمائية علاقة ترابط؛ فالأدب العجائبي هو المنبع الذي تعتمد عليه الفنتازيا السينمائية، ولولا الفكر العجائبي ما وجدت السينما الفنتازية، ولكن رغم علاقة الترابط هذه فإن الفنتازيا السينمائية تفوقت على الأدب العجائبي بفعل تطور أدوات الصناعة السينمائية، ففي الوقت الذي يعتمد فيه مؤلف الأدب العجائبي على طاقات اللفظة، وعلى قدراته في منحها أبعاداً ترتقي بها إلى عوالم الخيال المتذبذب، يعتمد السينمائي على طاقات الحاسوب، والذكاء الاصطناعي، والرسوم المتحركة التي تصنع عالماً فانتازياً لغوياً وبصرياً، لا يستطيع الأديب مهما حاول أن يلحق به.

فيلم (سيدة البحر)، والكاتبة شهد أمين: قراءة أرشيفية

يحكي الفيلم قصة الفتاة (حياة) التي تعيش في إحدى القرى الساحلية التي يعمل أهلها بالصيد. وهي قرية تحكمها عادات وتقاليد يلتزم جميع أهلها بها، ولعل أغربها أن تقدم كل أسرة من أسر القرية بنتا من بناتها قرباناً لمخلوقات البحر؛ حتى يجود على الصيادين بالخير الذي يوزع على جميع سكان القرية، ويوفر لهم أسباب البقاء، والخير هو البنات اللاتي يتحولن إلى عرائس بحر. يقدم والد (حياة) ابنته مع آخرين قرباناً، لكنه لا يتحمل رؤيتها وهي تغرق، فينقذها في اللحظة الأخيرة، وتقبل القرية فعله على مضض؛ لأنها وحيدته، فتعيش منبوذة؛ ينظر لها أهل القرية على أنها نذير شؤم قادم لا محالة. حاولت أن تتخلص من نظرة القرية لها، فسعت للعمل مع الرجال على مركب الصيد الوحيد، فقوبل طلبها -في البداية- بالرفض القاطع من كبير الصيادين، لا لشيء إلا لأن الصيد عمل الرجال، ولا مكان للنساء على ظهر سفينة الصيد، فمكان النساء في بيت سيدة البحر فقط.

وهي في الثانية عشرة من عمرها أنجبت أمها ذكراً، ولم تعد وحيدة أبويها، وكان عليها أن تقدم نفسها لمخلوقات البحر. وفي مشهد جنائزي بعد تزينها هي والفتاة فاطمة، أجبرتا على السير نحو المياه، غرقت فاطمة، واختفت حياة، لكنها ظهرت بعد أيام وهي تجر عروس بحر وتذبحها بيدها أمام أهل القرية الفرحين بالصيد الذي يمثل لهم سبباً من أسباب البقاء.

عودتها بعروس البحر وشجاعتها في ذبحها جعلها تطلب بإصرار العمل على سفينة الصيد مثلها مثل الرجال، فوافق كبير الصيادين. تعلمت صيانة الشبك، ولف الحبال، والغوص في أعماق البحر، واستخدام بندقية الصيد، لكنها لم تستطع أمام بطركية الرجل الفوز بالمساواة. ينتهي الفيلم وحياة تحاول إثبات وجودها، وإنقاذ بنات قريتها من تقاليد بالية سيطرت على عقول الرجال.

الفيلم يمثل الحركة النسوية في السينما العربية تمثيلا رائعًا، وظفت فيه مؤلفته ومخرجته شهد أمين كافة الإمكانات المتاحة لبلورة فقرة تخليص المرأة من سلطة الرجل، ومن سلطة العادات الموروثة التي تفنن الرجل في استغلالها ضد المرأة، وتفننت المرأة في الاستسلام لها.

المبحث الأول: البنايات العجائبية وتوظيفها بين لغة النص والرؤية السينمائية

تعددت البنيات العجائبية في فيلم (سيدة البحر)، ووظفت جميعها بطريقة فنية دقيقة لبلورة الفكرة العامة للفيلم، ولصناعة التدرج العجائبي الجاذب للمتلقي من بداية الفيلم حتى نهايته، والتي ظلت عصية على التوقع حتى نهايته. وهذه البنيات يمكن حصرها في: عوالم السحر والخيال، والمجهول والأمنيات الغيبية، والانزياح عن الواقع المألوف.

أ. عوالم السحر والخيال:

من أهم آليات صناعة العجائبي في النص الأدبي، ومن أهم عناصر الفنتازيا السينمائية؛ فهي التي تفتح الباب على مصراعيه أمام تدفق الأفكار العجائبية، وأمام التناول العجائبي للقضايا التي يعالجها العمل أدبي أو سينمائي.

في (سيدة البحر) ساعدت عدة تقنيات سينمائية على ترسيخ هذه العوالم، مثل: المشاهد الليلة الكثيرة، والأغنيات الشعبية في خلفية المشاهد المصحوبة بقرع الدفوف والأصوات الممتدة التي تشبه العويل، وسمكة عروس البحر التي هي امرأة في جسد سمكة، والبيئة الزمكانية التي احتوت فكرة الفيلم، وتصوير الفيلم

بالأبيض والأسود، تلك التقنية الضبابية التي ترمز إلى غياب الحقيقة.

المدقق في عدد مشاهد الفيلم يجد (46) مشهداً، أغلبها ليلي، و(11) مشهداً نهارياً فقط. والتركيز على المشاهد الليلية ذات المحتويات البسيطة (البحر، السفينة، شباك الصيد، قرية الصيادين)، لا يشير فقط إلى مأساة (حياة)، بل هو وسيلة لفتح باب الخوف على مصراعيه، وما يرتبط به من الخيال الجامح المستدعي للعوالم الأسطورية والعجائبية. وهي عوالم تكمن داخل نفس الشخصيات، ونفس المتلقي، وهذا الكمون هو سر جمالها؛ لأنه يجعلها بلا حدود، فكل شخصية (ممثل/ متلقي)، يصنع لنفسه هذه العوالم التي ستختلف بالضرورة من شخص لآخر.

ولأن المشاهد الليلية ليست بالضرورة صانعة للعجائبي، فإن سمكة عروس البحر تفرضه على الفيلم فرضًا؛ فعروس البحر التي ظهرت أول ما ظهرت "في قصص الحضارة الآشورية القديمة، عام 1000 قبل الميلاد (wikipedia)، وهي على شكل امرأة عظيمة الجمال لها ذيل سمكة قادر على العيش والتنفس تحت الماء أساس العجائبية في الفيلم.

لذا لا أكون مبالغة إذا قلت إن الفيلم يسعى لإعادة صناعة أسطورة عروس البحر التي شغلت وما زالت تشغل بال الكثيرين، فالبعض يقر بحقيقتها، والبعض يعدها مجرد خيالات بشرية، صنعتها عقلية البشر لتزجية أوقات الفراغ، مثلها مثل العديد من القصص الأسطورية والخرافات والحكاية الشعبية، وهذا الاختلاف هو سبب عجائبيتها، وعجائبية كل ما يحيط بها من عوالم، ومن خلال الأسطورة يمرر فكرته الأساسية وهي ظلم المرأة في المجتمع الذكوري.

ب. المجهول والأمنيات الغيبية:

الفيلم حافل بالمجهول والأمنيات الغيبية؛ فالناظر في بنيته السطحية والعميقة يدرك سعي الشخصيات من بدايته خلف المجهول، وما يرتبط بهذا السعي من مخاطرة كبيرة، ثمنها كان باهظًا في بعض الأحيان؛ إذ الثمن حياة إنسان، فالصيادون يسعون خلف صيد عرائس البحر لضمان الطعام لأهل القرية، رغم إدراكهم أن العثور عليها لا يكون إلا صدفة، ورغم ذلك يسعون محملين بأمنيات غيبية دفعوا ثمنها للبحر مقدماً بتقديم فتياتهم قرباناً له حتى لا تنحسر مياهه، وحتى يضمن لهم الصيد الوفير، وحتى تتحول بناتهم إلى عرائس البحر.

والمدقق في هذه الجزئية من الفيلم يدرك بشاعة الحياة، وحجم الظلم الواقع على الفتيات دون الصبيان، ويفهم مغزى الفيلم المر، فهم يقتلون البنات، ولا يجدون وسيلة للعيش والبقاء على قيد الحياة إلا بأكلهن.

والعجيب أن الصيادين ليسوا ككل الصيادين في الحكايات الشعبية الذين يحلمون بأمنيات تخرجهم من الفقر إلى الغنى، ومن التعب إلى الراحة، ومن الشقاء إلى النعيم، فكل ما يحلمون به أن يجود عليهم البحر بعرائسه ليضمنوا ما يسد جوع البطون. وهي إشارة مهمة في الفيلم الذي ضيق نطاق الأمنيات الواسع، وكأن في ذلك عقاب للشخصيات المقتنعة بأن حياتهم مرتبطة بتقديم بناتهم قرابين للبحر الذي يمثل في الفيلم القوة الغامضة وردة الفعل غير المتوقعة.

ج. الانزياح عن الواقع المألوف.

مكونات الواقع المألوف حددها الفيلم في القرية الساحلية والصيادين والقارب والشباك والبحر وما يرتبط بذلك من حياة بسيطة تحكمها قوانين أشد بساطة، فالصيادون هم الطبقة العليا في القرية؛ لأنهم من يوفرون الطعام للكبار والصغار، يليهم من يوزعون لحم الأسماك على سكان القرية، لكن الفيلم ينزاح عن الواقع البسيط ويحوله إلى واقع غرائبي، عندما جعل القرية منعزلة عن العالم، فهو يخلو من أية إشارات إلى علاقة بين سكان القرية والقرى أو المدينة المجاورة لهم، وكأن القرية هي العالم، والعالم هو القرية.

هذا الانزياح عن الواقع -بالمفهوم الواسع لكلمة واقع- ليس انزياحاً شكلياً، تفرضه الصنعة السينمائية، بل هو انزياح فكري هدفه استثارة عقلية المتلقي ودفعه إلى المقارنة بين ما هو موجود على الشاشة وما هو موجود بالفعل في واقعنا المعيش الذي لا يخلو من مآسٍ شبيهة، ولتقديم رؤى عميقة ومعقدة عن الإنسان.

من خلال دمج العناصر العجائبية مع قضايا الهوية والصراع. وهذه النقطة بالتحديد هي التي تفتح باب التردد (تردد المشاهد) المرتبط بالعجائبية، ما يجعل رؤية صناع الفيلم ومشاهديه متوافقون مع رؤية تودروف.

المبحث الثاني: بناء المشهد في فلم (سيدة البحر) رؤية نقدية

الحدث وبناؤه السينمائي

الحدث في أبسط معانيه هو الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما (Al-Qadhi&others, 2010, P145)، ولا وجود للحكاية الفنية أو غير الفنية إلا "بتتابع الأحداث -واقعة كانت أم متخيلة- وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار" (Al-Qadhi&others, 2010: P146).

الحدث الأساس في فيلم (سيدة البحر) مأساة (حياة) التي ألقيت وهي طفلة في البحر قربانًا لضمان استمرار خيره، لكن أباها لم يتحمل مشهد غرقها والتقطها قبل أن تموت، ووافق أهل القرية على استثنائها من عاداتهم؛ لأنها الابنة الوحيدة لوالديها، لكن في حال رزقا بطفل فلا بد من تقديمها للبحر مهما كان عمرها. يحمل هذا الحدث بداخله فكرة الحب والتضحية والهوية.

المدقق في الفيلم يلاحظ أن المشهد الأول (قبل التتر) هو عصب الحكاية، وأنه إجابة استباقية عن أسئلة المشاهد المتوقعة. كما أنه مثير أولي يجذب المشاهد للفيلم ويجبره على المتابعة لمعرفة النهاية. وهو مشهد تقديم الفتيات قربانًا للبحر، وهو مشهد ليلي مكوناته فتيات صغيرات، ورجال، ومشاعل، وشاطئ بحر، وقرع دفوف، وبكاء أطفال، وسعال طفولي. فيه يلقي (مثنى) والد حياة بطفلته إلى الماء، لكنه لا يتحمل مشهد غرقها فيلتقطها قبل أن تموت ويبتلعها البحر، مخالفًا عادات قريته.

يسكت الفيلم عن رد فعل أهل القرية، تاركًا للمتلقي تخيل ما يمكن أن يكون قد حدث. وهي تقنية سينمائية حداثية تجعل المتلقي جزءاً من العمل الفني، وتترك له مساحة التخيل، ولكن ضمن الخطوط العريضة للفيلم، مع تقديم مفاتيح للرؤية المقصودة عبر بقية المشاهد.

وهو مشهد مؤسس على أساس متين؛ ففيه عرض للفكرة الأساسية للفيلم، وتقديم لأبطاله دون التعريف بأسمائهم ليجعلهم شخصيات نموذجية صالحة للوجود في كل زمان ومكان، وفيه نبذة عن الصراع المتوقع بين حياة وأبيها والمجتمع الذي تعيش فيه.

المشهد الثاني بعد اثنتي عشرة سنة لحياة الساكنة في بيت سيدة البحر تتعارك مع الفتيات القاطنات معها بسبب خوفهن من عدوى تصيبهم من مرضها الجلدي (تحول جلد قدمها اليسرى إلى قشور سمكية)، ثم تتالى المشاهد بعد ذلك متسلسلة وفق حبكة تقليدية يتضح فيها:

1. رغبة حياة في الوجود داخل عالم القرية الفعلي والتخلص من بيت سيدة البحر القاطنة فيه الفتيات.
2. طلبها للعمل بالصيد، مثلها مثل الذكور.
3. رفض كبير الصيادين.
4. انكسار الحلم في النجاة بميلاد أخيها الذكر، الذي فرض عليها تقديم نفسها قربانًا للبحر.
5. نجاتها وخروجها من البحر حاملة عروس بحر، تذبحها بيدها ويتولى أبوها توزيع لحمها على أهل القرية.
6. موافقة كبير الصيادين على عيشها بمستعمرة الصيادين.
7. تتعلم حرفة الصيد، وتفهم قوانين البحر.
8. لكنها تظل المنبوذة من الرجال؛ فهي في نظرهم مصدر شؤم.
9. تقاوم نظرتهم إليها، وتصر على وجودها.
10. تغطس مع الرجال الباحثين عن عرائس البحر.
11. تتعلم التصويب، وإصلاح الشباك.
12. تتفوق على الجميع بقدرتها على معرفة أماكن عرائس البحر في قاع البحر، بتغير شكل قدمها القشرية.
13. تفرض نفسها على عالم الرجال، وتصبح واحدة منه.

تغوص معهم فيخرجون ولا تخرج، وينحسر البحر وتظهر جريحة تخيط جرحها بيدها، وتخرج عروس

بحر، (كانت صديقتها فاطمة) التي قُدمت معها قربانًا للبحر، فترفض أن يأكلها أهل قريتها، وتحفر لها لحداً وتدفنها بمساعدة مجموعة من الفتيات وأبيها. وكأنها تقول انتهى عصر الوأد وتمييز الذكر عن الأنثى.

هذه البنية التسلسلية الخالية من القفزات الزمنية، والمناطق البيضاء المحتاجة إلى عقلية المتلقي كي تملأها ميزة من ميزات الفيلم الكثيرة؛ فالتسلسل المنطقي مع الفلكلور المحلي، والتراث الثقافي الساحلي، والعوالم الأسطورية هو الأنسب -من وجهة نظري- للصراع بين العاطفة والواجب (عاطفة الأبوة وواجب الالتزام بقوانين الجماعة)، وللصراع بين الكائن وما يجب أن يكون (وضعية حياة ورغبتها في الخلاص).

الشَّخصيات وأنماطها

الشخصية في الفيلم السينمائي تختلف عن الشخصية الروائية؛ فبناؤها يقوم على الصوت والحركة والصورة؛ فنغمة صوتها، وحركاتها وسكونها، وملامحها وملابسها، هي المسؤولة عن كشف دواخلها، وعن إقناع المتلقي بها. فالممثل -بمساعدة المخرج- هو الذي يكسب الشخصية بعدها المادي والنفسي "وينقلها من مستوى التصور الذهني إلى مستوى العيان بما يمنحها من هيئات وأشكال وملامح" (fati, 2018)، لذا كان للصورة الفيلمية "القدرة على التواصل بأكثر من لغة؛ فهي تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والتخييلي" (Majdoleen,2010,P114).

شخصية حياة في (سيدة البحر) همشت حضور بقية شخصيات العمل، فكلها شخصيات مساعدة، هدفها إبراز قضية حياة، وليس حياة نفسها بطلةً للعمل؛ لذا لم يهتم المخرج بالمحددات الاسمية التي تصنع ألفة بين الشخصية والمتلقي، لأنه لا يريد هذه الألفة التي قد تكسب المتلقي تعاطفًا مع الشخصية.

حدد الفيلم عن طريق الصورة والصوت والحركة ثلاثة أبعاد للشخصية (حياة): البعد المادي/ الجسدي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، لم يخض الفيلم في عرضها كما تفعل الرواية، وترك للصورة التي حددها المخرج للشخصية تحديد هذه الأبعاد، وترك للمشاهد فهمها، دون أية إشارات تفسيرية.

البعد المادي/ الشكلي:

يهتم فيه الكاتب بتحديد الملامح الجسدية للشخصية، مثل ملامح وجهها، ولون بشرتها، وطولها وقصرها، ونحافتها وبدانتها، ووسامتها ودمامتها، وقوتها وضعفها، إضافة إلى عمرها وجنسها. وهي ملامح لا بد أن تتوافق "مع طبيعة الدور الفني الذي تقوم به الشخصية في الرواية" (Wadi, 1994, P122)، وهو بعد شديد الترابط بالبعدين النفسي والاجتماعي؛ لذا يحرص صانع الفيلم السينمائي على عدم الفصل بينهم.

أ. (حياة) فتاة في الثالثة عشرة من عمرها، نحيفة، لم تظهر عليها علامات الأنوثة، ذات شعر أشعث، ترتدي ثوباً يشبه إلى حد كبير الجوال الخيشي، تسير حافية القدمين، على قدمها اليسرى قشور سمكية، غير معروف سببها، لكن من حولها يعدونها مرضًا جلدياً معدياً.

ب. مثنى والد (حياة)، ظهر في المشهد الأول -مشهد إلقاء الطفلة حياة قربانًا للبحر-، شاب يرتدي ملابس بسيطة، شعره أشعث، وظل على هيئته حتى نهاية الفيلم.

ج. والدة (حياة) ظهرت في بداية الفيلم امرأة في شهور حملها الأخيرة، تقطن داراً بسيطة، وترتدي ملابس بسيطة، ثم ظهرت على الحالة نفسها بعد إنجابها الذكر الذي كان السبب في تقديم (حياة) للمرة الثانية قربانًا للبحر.

د. كبير الصيادين، رجل ذو قوة جسدية واضحة، تتناسب مع طبيعة عمله، الشيب الخفيف يحدد مرحلته العمرية، يرتدي (صديري) مفتوح، وبنطال، لم يتغيرا من بداية الفيلم حتى نهايته.

هـ. الصيادون كباراً وصغاراً يتحلون بقوة جسدية، ويرتدون ملابس متشابهة، تشبه ملابس كبيرهم.

الملاحظ على شخصيات الفيلم جميعهم تشابههم في البعد المادي، وقوّى هذا الشبه عرض الفيلم بتقنية الأبيض والأسود، التقنية التي تجعل الملامح ضبابية. وفي رأيي أن للبعد المادي في هذا الفيلم دور البطولة بلغة السينمائيين؛ فقد ساعد على تضخيم قضية (حياة) الراغبة في الحياة، وأجبر المشاهدين على التعاطف

معها، وأكد مقولة "الفيلم حكاية تروى بالصور والرواية حكاية تروى بالكلمات" (Messadi, 2015,P111).

البعد الاجتماعي:

يقصد به كل ما يرتبط بالطبقة الاجتماعية والمستوى التعليمي للشخصية. وفي البعد الاجتماعي يحدد الكاتب/ المخرج وضعية الشخصية في السلم الاجتماعي، وما يرتبط بذلك من عمل، ومستوى تعليمي، وفقر وغنى، وتفاوت طبقي يحدد علاقة الشخصية بمحيطها، وبمن فيه من أشخاص وأحداث، ثم "حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية" (Salam,1981, P615).

في (سيدة البحر) الشخصيات جميعها من طبقة اجتماعية متدنية، فاقدون للتعليم، غارقون في الفقر، مساكنهم الحجرية متشابهة، حياتهم مرتبطة بالصيد الذي يحضره الصيادون، ذلك الصيد الذي يوزع على أهل القرية بالتساوي، لكن يبدو من خلال الفيلم أن طبقة الصيادين أعلى مكانة من سكان القرية كافة، وهذا أمر طبيعي؛ فهم من يؤمّنون أسباب الحياة للجميع.

هذا الوسط الاجتماعي هو الوسط الأمثل لمعالجة قضية التمييز الجندري، الذي يفضل الذكر على الأنثى، ويضحي بها من أجل بقاء المجموعة، ومناسب لإبراز صورة (حياة) المكافحة المصرة على أن يكون لها مكان في مجتمع الصيادين، الذين يمثلون الطبقة الحلم في مجتمعها الصغير.

والملاحظ على الوسط الاجتماعي في الفيلم اختفاء الدين، عاملا من عوامل التوجيه السليم، والدفاع عن الضعفاء، أو عاملا من عوامل السيطرة وقيادة الجموع الضعيفة. فلا وجود لرجل الدين، ولا إشارة لوجود دار عبادة/مسجد. وفي رأيي، إن ذلك ذكاء من كاتبة قصة الفيلم؛ ففيه إشارة إلى أن مأساة (حياة) وما حولها من خرافات واعتقادات خاطئة سببها تهميش الدين في حياتنا، واعتراف غير مباشر بأنه مخلص الضعفاء من ظلم الأقوياء.

البعد النفسي:

يسلط فيه الكاتب/ المخرج عدسته على مشاعر الشخصية وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومزاجها"من انفعال وهدوء، ومن انطواء أو انبساط، وما ورائهما من عقد نفسية محتملة" (Hilal,1997, P573)، قد تؤثر على حركة الشخصية داخل المحتوى الفيلمي.

في (سيدة البحر) برز البعد النفسي بوضوح لثلاث شخصيات، هي حياة، وأبوها، وكبير الصيادين.

حياة: خائفة من الموت، كارهة لمجتمع القرية وقوية، وتمتلك قدرة على الصمود والثبات. وقد وفقت الكاتبة توفيقًا كبيراً في تركيزها على هذه الصفات داخل نفسها؛ فهي صفات أهلتها لتكون العنصر الفاعل في الفيلم؛ فقد دفعها خوفها وكراهيتها للمجتمع الذكوري إلى محاولة البحث عن الذات، وإثبات الحضور والقدرة على منافسة الرجل/ الذكر.

والمدقق في البعد النفسي لحياة، يجد ترابطًا بينه وبين البعدين المادي والاجتماعي، بل هو نتيجة طبيعية لحالة الفقر والبؤس الذي تعيشها حياة. وهذا الترابط له أثره على عملية تلقي الفيلم؛ فعدم التنافر بين الأبعاد عامل هام من عوامل التلقي الهادئ والدافع للمتلقي إلى الانشغال بالتأمل في الشخصيات، بدلا من الانشغال بالبحث عن دقة تشكيلها، وتوفيق الكاتب/المخرج من عدمه.

مثنى والد حياة: شخصية عاطفية، رقيقة المشاعر، على غير العادة في مجتمع الصيادين، محب لحياة، وسند لها في ثورتها على واقعها المؤلم. وهي سمات نفسية جعلته معادلا موضوعيًا للتوازن في مجتمع غير متوازن، التوازن الذي يضفي على الصورة العامة للشخصيات لمسة واقعية؛ فلا توجد شخصيات شريرة على الاطلاق، ولا شخصيات خيرة دومًا؛ فالتنوع سمة من سمات النفس البشرية.

ولعل شخصية الأب بسبب أبعادها النفسية -فقط- أصبحت شخصية جوهرية في الفيلم، لا يمكن الاستغناء عنها. حقيقة هو شخصية ثانوية، لم ترق حتى إلى البطل المشارك، أو بلغة السينما، بطل الدور الثاني، لكنه بمساحة حضوره النفسية المحدودة استطاع أن يكون عاملا مهماً من عوامل إبراز شخصية البطلة (حياة) ونموها واختلاف قناعاتها عن قناعات قريناتها في القرية.

كبير الصيادين: رغم ما هو عليه من قوة وجلد، هو رقيق المشاعر ونادم وضعيف أمام التقاليد، وهو يعاني من تضحيته قبل سنوات بابنته قرباناً للبحر، ثم صيدها بعد أن تحولت إلى عروسة بحر، ليتركها لوالد حياة كي يذبحها ويوزع لحمها على أهل القرية.

هذه الرقة لعبت دوراً فنياً مهماً في الفيلم؛ فهي التي أجابت عن أسئلة كثيرة فرضت نفسها على المشاهد منذ قبوله انضمام (حياة) لمجتمع الصيادين الذكوري، مثل: لماذا وافق على أن تعيش مع الذكور بمعسكر الصيادين؟ لماذا أصر على تعليمها استخدام البندقية؟ لماذا سمح لها بتعلم مهارات الصيد، كالغوص واستخدام الحبال وصيانة الشبك؟

واضح أنه كان يرى فيها ابنته التي قدمها بيديه قرباناً للبحر، ونادم على فعلته، لكنه لم يستطع الثورة على التقاليد التي ورثتها القرية وأصبحت جزءاً من كيانها الاعتقادي الذي لا يمكن الخروج عليه.

السياق المكاني والزماني وحركة الذات

المدقق في القرية، مسرح الأحداث، يلاحظ قسوة طبيعتها، فعلى الرغم من أنها قرية ساحلية، ومن سمات السواحل الرمال الناعمة التي تتناغم مع لون المياه الزرقاء فتجذب الراغبين في الاستمتاع بجمال الطبيعة، لكن قرية الصيادين يطغى الطابع الصخري عليها، ما أكسبها وحشة، وقد جعلها العرض بالأبيض والأسود كقرية أشباح.

هذا المكان جعل حركة الذات داخله محدودة للغاية. فالمدقق في الشخصية (حياة) من بداية الفيلم يجدها في بيت سيدة البحر الذي يجمع بنات القرية، ثم في بيت أبيها، ثم في طريقها إلى معسكر الصيادين، ثم عائدة من البحر تجر عروس بحر اصطادتها. محدودية الحركة هذه وظفها الفيلم لإبراز (سجنية) المكان، التي تتوافق مع البعد النفسي للشخصيات، لا سيما شخصية (حياة).

هذا المكان السجن تعاون معه الزمن لإبراز معاناة الذوات المتحركة في سياقهما. وأقصد بالزمن هنا الزمن الشكلي (ليل/ نهار)، فالمدقق في مشاهد الفيلم يلاحظ أن المشاهد الليلية أكثر من المشاهد النهارية. ويبرز ذلك وعي كاتبة الفيلم ومخرجته بالقضية التي يسعى الفيلم لعرضها؛ فالتخلف لا ينمو ويترعرع إلا في الظلام، ولعل مشهد النهاية النهاري، وعودة مياه البحر المنحسرة إلى أماكنها الطبيعية، وبداية مرحلة جديدة في حياة القرية وحياة (حياة)، إشارة إلى أن النور/ الوعي هو الصخرة التي تتحطم عليها أفكار الظلام/ المعتقدات الخاطئة.

المبحث الثالث: لغة الحوار بين النص والصورة، رؤية فنية

السرَّد ولغة الصورة واللقطة

لا بد أن أشير بداية إلى أن بنية الفيلم أو السياق الفيلمي أولا وقبل كل شيء، ما هو إلا تتابع للقطات فوتوغرافية سينمائية وفقًا لمخطط فكري فني يحركه الفكر؛ أي وفقًا لسياق لغوي، وهو ما يسمى بالنص المكتوب (Al-Batriq,1994, P573)، ويعني ذلك أن الصورة في الفيلم السينمائي بديل اللغة في القصة والرواية. وهي "الوحدة الأساسية للحكي السينمائي" (Lotman, 1977, P48)، وترتبط رسالة العمل السينمائي بدقة صناعتها، والحمولات الدالة التي يبثها الصانع فيها، وعلاقتها ببقية عناصر الفيلم السينمائي.

وهي تتألف من "اقتران خمسة عناصر دالة، تنقسم إلى: عنصرين للصورة، وثلاثة عناصر للصوت: عنصران أساسيان للصورة: هما الصورة الفوتوغرافية المتحركة، والبيانات المكتوبة، وثلاثة عناصر للصوت: هي الصوت المنطوق به، والصوت التشابهي، والصوت الموسيقي" (Kadri, 2012, P98).

سأقف أمام صورتيّ البداية والنهاية في الفيلم موضوع الدراسة؛ ففيهما يتضح مغزى الفيلم والهدف من ورائه، ويتضح فيهما وعي المخرج بالفكرة وحدودها.

صورة البداية: هي صورة زمنها خارج زمن حكاية الفيلم، وهي صورة ليلية يذهب فيها رجال القرية ببناتهم إلى البحر لتقديمهن قرباناً له حتى يجود عليهم بخيراته. وهي صورة ليلية عناصرها الصوت واللون والحركة، يتمثل الصوت في عباب الموج، وسعال طفولي، وبكاء، وإيقاع وغناء حزين، واللون في السواد

الناتج عن التصوير الليلي، والعرض بالأبيض والأسود، ولون النار الأصفر المنعكس على صفحة الماء، والمتراقص مع حركة الأمواج، والحركة في حركة الأمواج، وحركة نزول الشخصيات بالبنات إلى الماء.

هذه الصورة التي نجحت الكاميرا في تلخيصها في أقل من دقيقتين، إذا حاولنا تحويلها إلى صورة لغوية سردية سنحتاج إلى صفحات وصفحات، وقد لا تكون بقوة التأثير نفسها الناتجة عن الصورة السينمائية؛ فالمؤثرات الصوتية، والبصرية المباشرة في الفيلم تعجز اللغة عن صناعتها.

صورة النهاية: صورة نهارية تتكون من لقطة طولية تظهر الجفاف وتشقق الأرض الناتج عن انحسار الماء، ثم امتداد الماء وعودة الحياة للقرية الساحلية مرة أخرى.

على الرغم من قصر اللقطة إلا أنها تحمل العديد من الحكي الصامت الذي يعجز السرد اللغوي عن استيعابه؛ فالصورة بمكوناتها المرئية والمسموعة والمتحركة لا يمكن أن تتشكل تشكلا لغوياً؛ فاللفظة تعجز أمام اللقطة الملتقطة بعناية من زوايا ومساقط مقصودة.

والتضاد بين الصورتين -الأولى والأخيرة- الكامن في الموت والحياة حكي صامت أكثر من أن يكون ترميزا يحمل المغزى من الفيلم، وهو أيضاً سرد صامت إذا حوّل إلى سرد لغوي سيحتاج إلى صفحات وصفحات.

إن لغة الصورة في الفيلم السينمائي عامة، وفيلم (سيدة البحر) خاصة تقترب -كما تقول بسمة البطريق- من لغة الشعر لإضافتها مستوى ثانٍ للمعنى؛ أي تضيف مفهوماً جديداً للصورة المتحركة، والتي في حد ذاتها تدل على مفهوم محدد فتأثير التركيب الحركي لكل جزئية فيلمية، وإضافة اللون والإيقاع والموسيقا، كل ذلك يضيف مستوى ثانٍ للمعنى (Todorov, 1994, P57).

الحوار بين انفتاح الذات وتموضعها:

الحوارات في (سيدة البحر) قصيرة ومقتضبة، لكنها تحمل الكثير من الدلالات العميقة، التي تظهر انفتاح الذات على الحياة أو تموضعها. وسأقف هنا أمام حوارين: الأول بين (حياة) وأبيها مثنى، والثاني بين حياة وكبير الصيادين.

تقول حياة لأبيها:

- الجمر جرب يكتمل حيخلونك تعملها المرة هادي، ما راح تقدر تحافظ علي.

- أنت بنتي الكبيرة بكرة أمك راح تجيب بنت ونرجع زي الأول.

- طب لو جابت ولد.

- لما يجي ولد أنا حتصرف.

المدقق في الحوار القصير يجده يحمل مشكلة حياة الخائفة من تقديمها قرباناً للبحر حتى يجود بخيراته على أهل القرية، ويبرز قوة النسق الثقافي الذكوري الجمعي (حيخلونك تعملها المرة هادي)، ووعي حياة بهذه القوة (ما راح تقدر تحافظ علي)، وضعف الأب أمام هذا النسق الجمعي، وانتظاره للحل السماوي (بكرة أمك راح تجيب بنت ونرجع زي الأول).

الحوار -هنا- ليس مجرد جمل تتبادلها شخصيتان، بل هو ضوء مسلط على دواخل نفس حياة وأبيها، يكشف أحاسيس الخوف، وفقدان القدرة على الفعل، وفي الوقت ذاته يرسم صورة مظلمة لمجتمع قرية الصيادين. وهو بجوار مشهد البداية الاستباقي يلخص أحداث الفيلم ويبين مغزاه.

ولو نظرنا إليه من زاوية انفتاح الذات وتموضعها، فسنجد شخصية (حياة) شخصية منفتحة على الحياة، راغبة فيها، وكذلك شخصية أبيها مثنى، لكنه انفتاح قوته العزيمة والرغبة في البقاء داخل المركز، والبعد عن الهامش؛ لذا قاومت (حياة) محاولات استلابها ونجحت في فرض نفسها على النسق الثقافي الجمعي.

وفي حوارها مع كبير الصيادين:

- ديما تعرفي طريق الرجعة.

- مخلوقات الميّة راحوا وما راح يرجعوا.

- أنت جتلت (قتلت) بنتك. وشفتهم وهما يكلوها (لكبير الصيادين).

- مين عارف يمكن كان فيه خيار آخر.

وهو حوار كاشف لجانب من جوانب شخصية كبير الصيادين المحطم نفسياً مذ قدم ابنته قرباناً للبحر (انت جتلت بنتك)، والمعاني من منظر مسكوت عنه في الفيلم (وشفتهم وهما يكلوها)، ومن خلال الحوار يبدو شخصية متموضعة على ذاتها؛ فهو -رغم مكانته القيادية- غير قادر على الفعل، أسير النسق الثقافي الجمعي، وعبد للتقاليد غير الإنسانية السائدة في مجتمعه.

إن الحوار الجيد في الفيلم السينمائي هو الحوار القادر على حمل مشاهد مسكوت عنها، يترك للمتلقي تخيلها وربطها بأحداث الفيلم. وهو بذلك يعطي مفهوماً جديداً للعرض السينمائي الذي ظل لسنوات طويلة يقدم ما يريده المخرج للمشاهد، ولا يسمح للمشاهد بأن يكون جزءاً من العمل الفني، كما هو في الرواية المعاصرة، وأستطيع أن أقول إن هذا التحول في لغة الفيلم اكتسبته السينما من الرواية.

الخاتمة:

العجائبي في السينما ليس مجرد خروج على الواقعي المألوف، وليس مجرد وسيلة دالة على التجريب السينمائي؛ فهو وعاء يحمل الكثير من الأفكار الحساسة التي تعجز الواقعية السينمائية عن مناقشتها بحرية، ومصدر من مصادر الإبهار الذي يغير عملية التلقي؛ فالمشاهد في الأفلام العجائبية، وذات البعد العجائبي فرد من أفراد العمل له دوره الذي لا يقل عن دور الممثلين في بلورة الفكرة وتحديد المغزى.

النتائج:

1. الفنتازيا السينمائية أو الخيال السينمائي نوع من الأفلام تنقل المشاهدين إلى عوالم لا حدود للخيال فيها، حيث المخلوقات الغريبة والأماكن السحرية والغموض والعلاقات غير المنطقية بين الأشياء، والتداخلات غير العقلانية بين الثوابت القارة في ذهن المشاهد؛ بغية جذب المشاهد من بداية العمل الفني حتى نهايته، ومنح صناع العمل شيئًا من الحرية لتمرير أفكار ومعالجة موضوعات حساسة بطريقة رمزية تحتاج إلى إعمال فكر للوصول إلى مغزاها.
2. إن العلاقة بين العجائبية والفنتازيا السينمائية علاقة ترابط؛ فالأدب العجائبي هو المنبع الذي تعتمد عليه الفنتازيا السينمائية، ولولا الفكر العجائبي ما وجدت السينما الفنتازية. لكن رغم علاقة الترابط هذه فإن الفنتازيا السينمائية تفوقت على الأدب العجائبي بفعل تطور أدوات الصناعة السينمائية.
3. تعددت البنيات العجائبية في فيلم (سيدة البحر)، ووظفت جميعها بطريقة فنية دقيقة لبلورة الفكرة العامة للفيلم، ولصناعة التدرج العجائبي الجاذب للمتلقي من بداية الفيلم حتى نهايته، والتي ظلت عصية على التوقع حتى نهايته. وهذه البنيات يمكن حصرها في: عوالم السحر والخيال، والمجهول والأمنيات الغيبية، والانزياح عن الواقع المألوف.
4. الانزياح في الفيلم ليس انزياحاً شكلياً، تفرضه الصنعة السينمائية، بل هو انزياح فكري هدفه استثارة عقلية المتلقي ودفعه إلى المقارنة بين ما هو موجود على الشاشة وما هو موجود بالفعل في واقعنا المعيش الذي لا يخلو من مآسي شبيهة، ولتقديم رؤى عميقة ومعقدة عن الإنسان. من خلال دمج العناصر العجائبية مع قضايا الهوية والصراع.
5. البنية التسلسلية الخالية من القفزات الزمنية، والمناطق البيضاء المحتاجة إلى عقلية المتلقي كي تملأها ميزة من ميزات الفيلم الكثيرة؛ فالتسلسل المنطقي مع الفلكلور المحلي، والتراث الثقافي الساحلي، والعوالم الأسطورية هو الأنسب -من وجهة نظري- للصراع بين العاطفة والواجب (عاطفة الأبوة وواجب الالتزام بقوانين الجماعة)، وللصراع بين الكائن وما يجب أن يكون (وضعية حياة ورغبتها في الخلاص).
6. البعد المادي في شخصيات (سيدة البحر) له دور البطولة بلغة السينمائيين؛ فقد ساعد على تضخيم قضية (حياة) الراغبة في الحياة، وأجبر المشاهدين على التعاطف معها، وأكد مقولة "الفيلم حكاية تروى بالصور والرواية حكاية تروى بالكلمات".
7. الملاحظ على الوسط الاجتماعي في الفيلم اختفاء الدين، كعامل من عوامل التوجيه السليم، والدفاع عن

الضعفاء، أو كعامل من عوامل السيطرة وقيادة الجموع الضعيفة. فلا وجود لرجل الدين، ولا إشارة لوجود دار عبادة/مسجد. وفي رأيي أن ذلك ذكاء من كاتبة قصة الفيلم؛ ففيه إشارة إلى أن مأساة (حياة) وما حولها من خرافات واعتقادات خاطئة سببها تهميش الدين في حياتنا، واعتراف غير مباشر بأنه مخلص الضعفاء من ظلم الأقوياء.

قائمة المصادر والمراجع **Sources & References:**

1. Abtar, T. A. (1989): *Fantasy Literature: An Introduction to Reality*, translated by Saleh Al-Saadoun, Al-Ma'moun Publishing and Translation House, Baghdad.
2. Abu Deeb, Kamal, (2007): *Fantasy Literature and the Surreal World in the Book of Grandeur and the Art of Narration*, Al-Saqi Publishing, Beirut.
3. Al-Batriq, Nesma, (1994): *The Language of Cinema and Television: An Introduction to Methodology*, Cairo: The Supreme Council of Culture
4. Alloush, Said, (1985): *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*, Lebanese Book House, Beirut, Casablanca.
5. Al-Sahan, Saleh, (2018): *Cinematic and Television Aesthetics*, Al-Fath House, Baghdad.
6. Al-Saleh, Nidal, (2013): *Mythical Trends in Contemporary Arabic Novels*, Al-Almeya Publishing, Algeria.
7. Allam, Hussein, (2009): **The Fantastic in Literature from the Perspective of Narrative Poetics**, Arab Science Publishers, Beirut.
8. Al-Qazwini, Zakariya. (undated): *Wonders of Creation and Oddities of Existence*, Al-Maahad Printing House, Cairo
9. Al-Sadah, Mai, (2014): *Fantastic Narration in Gulf Novels*, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut.
10. Al-Bustani, Butrus. (1987): *Muhit Al-Muhit*, Lebanon Library, Beirut.
11. Al-Bustani, Karam et al. (1983): *Al-Munjid in Language and Media*, Dar Al-Shorouk, Beirut, 6th edition.
12. Ibn Zakariya, Abu Al-Hassan Ahmed bin Faris. (1991): *Dictionary of Language Standards*, Vol. 4, Dar Al-Jeel, Beirut
13. Ibn Manzur, Abu Al-Fadl Jamal bin Makram: *Lisan Al-Arab*, Vol. 4, Dar Al-Sader, Beirut (undated)
14. Al-Qadhi, Mohammed et al. (2010): *Narrative Dictionary*, Beirut: International Alliance of Independent Publishers.
15. Fankheera, Safaa Mohammed Diaa Al-Deen: The Fantastic in Short Stories: A Study of the Collection "Once Upon a Time" by Al-Sadiq Boudewada, *Islamic Asmariya University Journal*, Libya, 2017, Vol. 14, Issue 28.
16. Fathi, Ibrahim. (1988): *Dictionary of Literary Terms*, Arab Institution for United Publishers, Tunisia.
17. Forster, E. M. (1999): *The Aspects of the Novel*, translated by Kamal Ayyad, Family Library, Egyptian General Book Authority, Egypt.
18. Habasha,SaberMohammed: *IntroductiontoFantasticLiterature*.
19. Halifi, Shuaib, (2009): *The Poetics of Fantastic Novels*, Arab Science Publishers, 1st edition.
20. Halifi, (2005): *Identity of Signs in Thresholds, Structure, and Interpretation**, Dar Al-Thaqafa, Casablanca.
21. Hilal, Mohamed Ghanem. (1997): *Modern Literary Criticism*, Nahdat Misr Printing and Publishing.
22. Hussein, Fawzia Baghdadi: The Fantastic: Its Concept and Manifestation in Arabic Narrative Heritage, University of Badji Mokhtar, Algeria, *Tasleem Journal*, 5th year, Volume 9, Issues 17–18, 1442 AH / 2021 AD.
23. Hmadaoui, Jameel: T*heArabFantasticNovel*.
24. Iouri Lotman: *Semantics and Aesthetics of Cinema*, Editions Sociales, Paris, p. 48.
25. Garaudy, Roger, (1968): *Realism Without Weaknesses*, translated by Halim Toson, Arab Book House, Cairo.
26. Kadri, Walid. (2012): *Portrayal of Islamists in Egyptian Cinema: A Semiological Analysis of "The Yacoubian Building" and "Morgan Ahmed Morgan*", Master's Thesis, University of Algiers, Faculty of Political Science and Media.

27. Khalil, Louay Ali, (2014): *Fantasy and Arabic Narration: The Theory Between Reception and Text*, Arab Science Publishers, Beirut.
28. Khalil, (2005): *Reception of Fantasy in Modern Arabic Criticism (Terms and Concepts)*, Arab Encyclopedia Authority, Syria.
29. Majdoleen, Sharaf Al-Din. (2010): *Narrative Image in Novels, Short Stories, and Cinema*, Arab Science Publishers, Beirut, 1st edition.
30. Mohamed Fati: Dynamism of Characterization in Novels and Cinema, *Al-Arabi Magazine*, Issue 71. 2018.
31. Messadi, Taib. (2015): *Film Adaptation of Naguib Mahfouz's Novels: A Case Study of "The Thief and the Dogs*", Doctoral Dissertation, University of Oran, Algeria.
32. Salam, Mohammed Zaghloul, (1981): *Modern Literary Criticism: Origins, Directions, and Pioneers*, Al-Maarif Establishment, Alexandria, 1st edition.
33. Shaalan, Sanaa: *Fantasy and the Fantastic in Jordanian Novels and Short Stories (1970–2002)*, Qatar: Al-Jasra Cultural Club.
34. T. Y. Aiter, (1989): *Fantasy Literature: An Introduction to Reality*, translated by Sabar Saadoun Al-Saadoun, Al-Ma'moun House, 1st edition, Baghdad.
35. Tzvetan Todorov, (1994): *Introduction to Fantasy Literature*, translated by Al-Sadi Boualem, 1st edition, Shorouq Publishing, Cairo.
36. Wadi Taha. (1994): *Studies in Novel Criticism*, Dar Al-Maarif, Cairo, 3rd edition.
37. [www.adabfan.com](http://www.adabfan.com/criticism/162.txt).
[www.aklaam.net](http://www.aklaam.net/newaqlam).
38. [Wikipedia](https://ar.wikipedia.org/wiki/).