الاتجاهات الفكرية لسينما الحداثة وما بعدها وتأثيرها على البناء البصري للصورة السينمائية
The Intellectual Orientations of Modernity & Post-Modernity Cinema; and Their Influence on the Cinematic Image

د/ مروة عبد اللطيف المهدي خفاجي
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان

ملخص البحث Abstract:
رغم حداثة الفن السينمائي من المنظور الزمني إلا أنه كأي إبداع إنساني يخضع ويتأثر بالإتجاهات الفكرية الأيدولوجية لصناعة ، فخلال العمر القصير لهذا الفن -الذي تجاوز المائة بسنوات قليلة - سادت إتجاهات فنية مختلفة ومتعاقبة ومتناقضة ومتضادة، ظهور بعضها وضع حدود لإتجاهات سابقة ليتحول بها الفن ومسارة ولتظهر من خلالها أشكال فنية متجددة تشبع رغبات الفنان وتحقق أفكاره وأيدلوجيته وتحدث تغيرات قد تصل إلى صدمات للجمهور قد يتفاعل معها وقد يرفضها. وخلال النصف الثاني من القرن العشرين مرت الإنسانية بالعديد من الأحداث السياسية والإقتصادية والإجتماعية الكبرى التي كان لها أثر كبير على الإتجاهات الفنية والأساليب التي عبر بها الفنان عن أفكاره . وهنا تكمن مشكلة البحث والتي تتمثل في دراسة هذه الإتجاهات الفكرية وتأثيرها على البناء البصري للصورة السينمائية. وهل ساعدت التطورات التكنولوجية التي طرأت على المجال السينمائي في ظهور هذه الإتجاهات الفكرية وهل تغيرت معايير ومواصفات المشاهد في سينما الحداثة عن سينما ما بعد الحداثة . وقد أسفرت الدراسة عن أن للتحولات الفكرية التي تبنى عليها إتجاهات فنية جديدة دور كبير في كسر الثبات والنمطية وإحداث تغيرات في الأساليب الفنية . وبالرغم مما واجهته هذه الحركات والإتجاهات الفنية في بداية ظهورها حيث عادة ما توصم بأنها تهدف إلى تحطيم القواعد السائدة ولكن على العكس هي تعمل على التحديث والتجديد في الأساليب الفنية بما يتلائم مع متغيرات العصر. ولقد أمدت التكنولوجيا الحديثة المستخدمة في الفيلم السينمائي ببناء لغوي وتشكيلي أضاف الكثير لمفردات اللغة السينمائية وساهم بشكل كبير في تغيير وتطور بنيتها البصرية . ولقد أثبت المشاهد الما بعد حداثي قدرته على تخطي المؤثر التكنولوجي وظهرت قدرته السريعة على التأقلم والتفاعل معها والتماشي مع حركتها السريعة وديناميكيتها العالية في مقابل المشاهد الحداثي الذي تميز بقدرته على التحليل وفك الشفرات التي تم تحميلها للصورة السينمائية .

كلمات دالة Keywords:
الحداثة
Modernity
ما بعد الحداثة
Postmodernism
الشكلانية
Superficiality
التعددية
Diversity
الواقع الإفتراضي
Virtual Reality
الشخصية الدرامية
Dramatic Character

Paper received 19th July 2016, Accepted 6th September 2016 , Published 1st of October 2016

المقدمة Introduction
التفاعلية، التفكيك، سيادة المفهوم، الاندماج بين الطرز الفنية، تداخل الوسائط، التكامل، التجريد، الشكلانية، التعددية، الرقمية، الواقع الإفتراضي، البيئات التخيلية، التشكيك ..... مجموعة من المفاهيم التي سادت الساحة الفنية في فترة زمنية وجيزة لتظهر إتجاهات فنية مختلفة ومتعاقبة ومتناقضة ومتضادة، ظهور بعضها وضع حدود لإتجاهات سابقة ليتحول بها الفن ومسارة ولتظهر من خلالها أشكال فنية متجددة تشبع رغبات الفنان وتحقق أفكاره وأيدلوجيته وتحدث تغيرات قد تصل إلى صدمات للجمهور قد يتفاعل معها وقد يرفضها.
والفن السينمائي ليس ببعيد مشارك ومتأثر ومؤثر فمع التحولات القوية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة كان للفنان السينمائي دور كبير في التعبير عن هذه التحولات الإجتماعية التي طرأت على الإنسان والمجتمعات بعد الثورة الصناعية من خلال تحميله كم من الدلالات البصرية للصورة السينمائية وفي طريقة من الحداثة مروراً بما بعدها طور وغير واستحدث في هذه الدلالات وطوع أفكاره وأدواته والتكنولوجيا الحديثة ليعبر عن أفكاره.
هناك العديد من القواسم المشتركة بين الحداثة وما بعدها ليس فقط من حيث المسمى أو التتابع الزمني ولكن كل منهما يشكل حركة مادية لها تأثير كبير على الواقع الإنساني الحديث وهذا التطور الكبير وتأثيره الزمني والمكاني واسع الإنتشار، السبب الأهم فيه الثورة التكنولوجية التي أدت إلى سرعة التفاعل الإجتماعي والإحتكاك الثقافي الكثيف أدت إلى سرعة في الاحتياج للتغيرات الثقافية. والفيلم السينمائي من أكثر الفنون تأثراً بالتغيرات الفكرية والثقافية التي تطرأ على المجتمعات فهو الأكثر قدرة على رصد هذه التغيرات وتقديمها بشكل أكثر تميزاً من الفنون الأخرى نظراً لكونه من أكثر الفنون الإستهلاكية جماهيرية.

مشكلة البحث Statement of the problem:
مرت الإنسانية في فترة وجيزة بالعديد من الأحداث السياسية والإقتصادية والإجتماعية الكبرى التي كان الأثر الكبير على الإتجاهات الفنية والأساليب التي عبر بها الفنان عن أفكاره وبما أن السينما أحد أهم الفنون البصرية الجماهيرية فكان لابد من دراسة هذه الإتجاهات الفكرية وتأثيرها على البناء البصري للصورة السينمائية.

الفروض Hypothesis
تغير الإتجاهات الفكرية له تأثير كبير على البناء البصري للصورة السينمائية. التغيرات التكنولوجية التي طرأت على المجال السينمائي كان لها تأثير كبير على تغير الإتجاهات الفكرية في سينما الحداثة وما بعدها
معايير ومواصفات المشاهد اختلفت في سينما الحداثة عن سينما ما بعد الحداثة

الأهداف:Objectives :
دراسة العلاقة بين الإتجاهات الفكرية في فترة الحداثة وما بعدها وتأثيرها على البناء البصري للصورة السينمائية وتأثير التطور التكنولوجي عليها .

الإطار النظري Theoretical Framework:
"بالرغم من أن هناك من يقول بأن السينما هي بأجمعها تنتمي إلى

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

تيارات الحداثة تبعاً لإنبثاقها الزمني، فأن فريقا آخر من النقاد (ومؤرخي الظاهرة السينمائية) يرى أنها كأية ظاهرة إبداعية إنسانية إنما تنقسم على نفسها بحسب الإتجاهات والأفكار والإيديولوجيات والنظريات التي تقبع خلف صانعي الفيلم."(1)

ولم يظهر الإتجاه الحداثي وما بعده في واقعنا الثقافي والفني فجأة فقد سبقه مجموعة من المقدمات السياسية والإجتماعية والإقتصادية أدت إلى ظهوره وتكونه ثم إنتشاره وتأثيره على كافة المجلات الفكرية والفنية والثقافية. والحداثة تعبر عن التغيرات الثقافية والفكرية التي لحقت بالحضارة الغربية نتيجة الثورة الصناعية وحتى نهاية القرن العشرين فهي حركة تمرد على ما قبلها من إتجاهات ورفض للإنتماء إليها أو التواصل معها حيث أن لها مرجعيتها الخاصة التي نتجت من واقعها وليس من مرجعية سابقة.

وفي المجال السينمائي "جاءت نظريات المجتمع الصناعي مع إندلاع وتطور ومن ثم نضوج الثورة العلمية – التقنية (أوما أسماه بعضهم الثورة الصناعية الثانية) في الخمسينات أي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين أما نظريات المجتمع بعد الصناعي فقد نشأت وتطورت مع نهاية الستينات وبداية السبعينات وترافق مع ذلك بدايات ومخاضات ثورة جديدة في العلوم والتكنولوجيا أو مرحلة جديدة في تطور الثورة العلمية – التقنية سميت غالباً المرحلة التقانية أو التكنولوجية." (2،،ص139)

الحداثة: الأسباب وتبلور الإتجاه الفكري

استخدم مصطلح الحداثة لوصف مجموعة من الحركات الفنية التي ظهرت وتتالت على مدى زمني ليس بالقصير من نهاية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تمرداً على الإتجاه الكلاسيكي السائد وتقوم على الفكر التجريبي مثل الإنطباعية وما بعد الإنطباعية، التعبيرية الدادئية ، السيريالية وغيرها ، وبالرغم من كون هذه الحركات مثلت ثورة على بعضها الآخر إلا أنه يجمعها ثورتها وتمردها على الإتجاه الكلاسيكي في الفن فهي حركة تلهث وراء التحرر والتجديد وتجاوز الحدود الزمانية والمكانية والتاريخ وحتى الواقع الملموس، بهدف تعميق الإدراك للفن والإنسان على حد سواء ،"فهي حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة."(3، ص26)

من جهة أخرى يراها بعض المنظرين تمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي ظهرت نتاجاً للتغيرات السياسية والإجتماعية بعد الحرب العالمية، "هي فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوي التي لا يحدها حد." (3، ص 27.)

وكانت الحرب العالمية الثانية هي السبب الرئيسي في حالة التحول التي طرأت على السينما لتتحول من الكلاسيكية إلى الحداثة ، فالضياع وفقدان الثوابت هي الحالة التي سيطرت على الفن والثقافة في تلك المرحلة وانعكست على السينما وإتجاهاتها حيث بدأ إتجاه مضاد للسينما الكلاسيكية في الظهور يهدف إلى الرجوع بالفيلم كفن وإكتشاف إمكانيات أوسع سواء في مرحلة الإنتاج أو ما بعدها وقد بدأت هذه الملامح تظهر في السرد غير المحكم واستخدام مفردات اللغة السينمائية من حركة الكاميرا والمونتاج والصوت للبحث عن الحقيقة والتنقيب في المجتمع وتغيراته والتعبير عن الذات. "مع تعاظم أزمات التضخم والبطاله وروح الجشع الاستهلاكى والتمزق الاجتماعى دخلت الحداثة منحنى القطيعة المطلقة والرفض المطلق والإستعلاء فوق حدود الزمان والمكان والإنخلاع العدمى من كل ما هو عقلانى وأصبحت الحداثة إستراتيجية مقاومة أن يصبح العمل الفنى سلعة وقاومت كل القوى التى تريد أن تحوله الى شئ يمكن تبادله ولكى تحقق ذلك أعلنت إستقلال الفن عن الواقع أوتصويره، وجعله من نسيج الفن نسيجاً معقداً وأشكالاً مركبه ، بحيث أصبح التعقيد والتركيب أكبر من الوظيفة التى يمارسها فى التوصيل."(4)

ونتيجة لذلك سيطرت تيمات أساسية على أفلام هذه المرحلة شكلت إتجاه فكري يجسد موقف الفنان من المشكلات الأساسية مثل الفقر والبطالة والإنهيار الإقتصادي والفساد والتخلخل الفكري والإنحلال الأخلاقي ويتم تجسيد هذه المشكلات بإسلوب يعتمد على تحويل المأساة الإجتماعية من مأساة جماعية تطول المجتمع ككل إلى مأساة فردية وذلك للتأكيد على وحدة الفرد وإنعزاله في عالم خالي من الرحمة.

والتحول من الكلاسيكية إلى الحداثة مر بعدد من المراحل قسمها المؤرخون إلى عدد من الأجيال فقد ظهرت الملامح الأولى لها بعد الحرب العالمية مباشرة في أفلام روبيرت بريسون Robert Bresson في فرنسا وروبرتو روسيلليني Roberto Rossellini في إيطاليا ، وتميزت تلك المرحلة بالواقعية الشديدة لتقديم الواقع بكل ما يحمله من غموض وإلتباس ، وكان تقديم الموقف الفكري والأخلاقي على الإسلوب الفني هو السمة الممزة لهذه المرحلة.

تلاهم الجيل الثاني والذي يمثله مايكل انجلو أنطونيوني Michelangelo Antonioni بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini فيديريكو فيلليني Federico Fellini في إيطاليا وجان لوك جودار Jean-Luc *Godard* وفرانسوا تروفو Francois *Truffaut* في فرنسا، وتميزت الأفلام في هذه المرحلة بالتعبير عن حالة الإغتراب التي يعيشها الإنسان في العصر الحديث من خلال المعالجات السينمائية والأساليب البصرية في معالجات الصورة للتعبير عن الحالات النفسية للشخصية وصراعاتها الداخلية وعدم قدرتها على التعايش مع الواقع، الإسلوب الغامض والثورة على أسلوب السرد التقليدي والإعتماد على نظرية المؤلف التي يبتعد فيها الفيلم عن الحكاية ويقترب من المقالة المصورة.

أما الجيل الثالث فمثله ناني موريتي Nanni Moretti في إيطاليا والتي جنحت فيها السينما للتعبير عن الذاتية والإعتماد على الدلالات الفكرية واستخدامها بما تمثله من إسقاطات مما يدعو لتفاعل المتلقي وإعمال العقل والتأمل.

وعلى هذا نجد أن الحداثة ضمت طيف واسع من التيارات والإتجاهات الفنية التي قد تبدو عن بعد مختلفة أو حتى متباينة ولكن بدراستها تظهر القواسم المشتركة التي تجمع بينها فكل هذه التيارات تقوم على إعلاء قيمة العقل من خلال تحريره بشكل مطلق من خلال رفض المسلمات والجرأة في معالجة الموضوعات ، كما أنها تعمل على إعلاء قيمة الذات، ومن أهم التوجهات التي تبنتها هذه التيارات التجريب وخاصة في الإتجاهات التكنولوجية.

"إن سياق الصور والمشاهد وطريقة تركيبها معا ينتقل في الزمن تدريجياً، هو سياق ينشد مخاطبة العقل، ودعوة المشاهد إلى التأمل والتفكير، فهو لا يعتمد على العبث من أجل العبث بل يعتمد منهج التغريب من أجل التقريب."(5)

ما بعد الحداثة: الأسباب والإتجاه الفكري

"ما بعد الحداثة هو مصطلح زئبقي مراوغ يشير كما يبدو من الناحية الظاهرية إلى عصر تاريخي تالياً لما يسمى بالحداثة ولكن ومما يدعو للسخرية أيضاً أن ما بعد الحداثة قد يمكن تعريفها تقريباً بإعتبارها تشير إلى كل ماهو ضد التصنيف أو كل ما يقاوم أن يوضع في فئات تصنيفية محددة."(6،ص145)

حيث يعتمد الإتجاه الفكري لها على أن العالم في حالة تغير مستمرة، ولذلك فهي تسعى دائماً إلى تحطيم حالة الثبات وما تم وضعه وفقاً لقواعد محددة فيما قبلها من إتجاهات، فلا يوجد معنى ثابت أو مفهوم غير قابل للتغيير أو التفسير بشكل آخر.

ويرى البعض "أن سينما ما بعد الحداثة لم تأت كحركة مضادة لسينما الحداثة أو سينما هوليود، وإنما جاءت لتتفاعل وتثرى الساحة السينمائية دون الخوض فى مسائل أيديولوجية."(7)

فما بعد الحداثة "طور في الثقافة الغربية أعقبت الحداثة العليا يواكب ما يسمى بالمجتمع الصناعي أو مجتمع المعلومات أو الإستهلاك أو التكنولوجيا الفائقة التطور." (8،ص166)

ظهرت ما بعد الحداثة كنتيجة أو مردود للمشكلات الناتجة عن عصر الحداثة بما تحمله من تحكيم للسلطة العقلانية وتهميش الإنسان وسيادة التوجهات نحو التقدم والتنوير والتحكم في المجتمعات من خلال الأيدولوجيات السياسية والدينية وحتى من خلال العلم والتكنولوجيا.

ولقد إنعكس ذلك على السينما بأحد شكلين الأول من خلال رصد أفكار وقيم مابعد الحداثة على الإنسان والمجتمع ككل وتأثيرها على النواحي النفسية والإجتماعية والفكرية من خلال سمات شخصية تميزه عن ما قبله من مراحل زمنية كما سيتم التعرض لها لاحقاً، من خلال إستخدام وسائل وأساليب بصرية ودرامية جديدة تهدف للتعبير عن حياة الإنسان ومتغيراتها في الواقع المعاش. دمرت ما بعد الحداثة القوانين الخاصة بالأفلام التقليدية بعيداً عن المعايير والضوابط التي تم العمل بها في تاريخ السينما فيرى ديفيد لوج"بدلاً من الطريقة الأسطورية أو الرمزية للترتيب وإعطاء التاريخ شكلاً ودلالة هناك تأكيد بأنه لا يوجد نظام ولا شكل ولا دلالة في أي مكان." (9،ص188)

ويتمثل الشكل الثاني في توظيف الأدوات السينمائية المختلفة للتعبير عن هذه القيم للتأكيد على حالة التشظي والتفكك، بداية من السرد اللاخطي والمشوش المتحرر من قواعد وسمات السرد الكلاسيكي والخلط الزمني والمكاني وتداخل الوسائط الفنية المختلفة وغيرها من الوسائل ." لا يعنى بالضرورة إدراك المبدع له أثناء صنع الفيلم، فما بعد الحداثة ليست بوصايا توراتية يعتنقها المبدع كى يطبقها فى أعماله، بل هى نزعة موجودة بداخله من الأساس وأتت هى لتفسيرها وتعريفها فقط". (10) "فما بعد الحداثة هي ثقافة الإحساسات المتشظية والحنين التلفيقي إلى ماضي متخيل والصور الجاهزة للإستعمال والتي تستعمل مرة واحدة والسطحية المشوشة المختلطة وكل ذلك يطرد أو يذيب الصفات الموقرة تقليدياً ،صفات العمق والتماسك والإبتكار والأصالة وسط دوامة إعتباطية من الأشارات الفارغة." (11،ص203)

ظهرت سينما ما بعد الحداثة بعد مرحلتين متناقضتين في السينما تمثل السينما الكلاسيكية المرحلة الأولى والسينما الحداثية المرحلة الثانية وعملت السينما ما بعد الحداثية على الدمج بين المرحلتين من خلال إحياء بعض المفاهيم للسينما الكلاسيكية والتي ثارت عليها السينما الحداثية مثل القراءة السهلة والمتعة البصرية بالإضافة إلى التغلب على مشاكل الحداثة والتي من أهمها التخاصم والتباعد بينها وبين المشاهد، حيث تمثل الأفلام الأكثر قرباً للمشاهد وتتميز بنجاح ضخم على المستوى التجاري، بدأت منذ نهاية السبعينات مع أفلام مثل سلسلة حرب النجوم والمدمر مروراً بحديقة الديناصورات، حيث يعيش من خلالها المشاهد في عالم مبهر من الصوت والصورة واستخدام مبهر للتكنولوجيا والصور المخلقة رقمياً والتي تمثل مجموعة من الصدمات البصرية والسمعية والشعورية تحدث قدراً كبيراً من التأثيرات الإنفعالية عند الجمهور، ورغم سرعة التطور والتأثير المبهر للتكنولوجيا الرقمية إلا أن المشاهد الما بعد حداثي أثبت قدرته على تخطي المؤثر التكنولوجي وظهرت قدرته السريعة على التأقلم والتفاعل معها والتماشي مع حركتها السريعة وديناميكيتها العالية.

تعيد ما بعد الحداثة النظر في المفاهيم والقوانين التي أرستها الحداثة والتي كان يتم التعامل معها كبديهيات ومسلمات غير قابلة للجدل بل على العكس لا تسعى ما بعد الحداثة إلى الإلتزام بأي نوع من القوانين أو الضوابط فهي قائمة على الإثارة والتحريض ولهذا استوعبت ما بعد الحداثة داخل بنيتها كافة المفاهيم العلمية والفكرية والثقافية " قامت بتحطيم مفهوم الثبات التي أرسته الحداثة فأصبح لا يوجد معنى ثابت أو وحيد يمكن أن يلتصق بالمفاهيم للأبد فالعالم متبدل ومتغيير." (8،ص166)

وكما أرست الحداثة كم من المعايير الخاصة بها مثل الفردية ، تغليب المنهج العقلاني والفكري والتأمل،التجريب والتجريد نجد في المقابل أن ما بعد الحداثة إتسمت بمعايير جمالية مختلفة كالتعددية ، إندماج الطرز، التفكيك ، التفاعلية ، سيادة المفهوم ، الإعلاء من قيمة الشكلانية ، الخلط والهجينية، "أوجدت ما بعد الحداثة حالة من الهجينية والخلط المتعمد فيما بين الحاضر والماضي وما بين الرفيع والوضيع." (8،ص168)

تمثل ما بعد الحداثة نقيض للفكر الحداثي فكان إهتمامها بالتعديدات الصغرى في مقابل الوحدات الكبرى التي إهتمت بها الحداثة والجماهيري مقابل النخبوي ، وإهتمت بالعرضي والجديد في مقابل إهتمام الحداثة بالجوهري والقديم ، واهتمت بالأسئلة مقابل الأجوبة ، والتفكك ما بعد الحداثي والإنغلاق على الذات في مقابل التماسك الحداثي ذو البنية التامة، كما حطمت ثقافة المجتمعات المبرمجة . "عالم ما بعد الحداثة ينهض في وجوده على إزاحة وتدمير تلك البُنى الفكرية المعقدة شديدة النظامية التي كان يؤمن بها منظروا الحداثة." (8،ص303) وثارت على الإستقلالية التي أوجدتها الحداثة في الفن والفكر والثقافة والعلوم فالتداخل سمة ما بعد الحداثة .

<u>الإسلوب الفني :-</u>

إن تحديد الأسلوب الفني لمدرسة أو إتجاه فني ما يتم من خلال معياريين أساسيين :

المعيارالأول هوالشكل والإتجاه العام للأفكار السائدة ، والثاني "هو ذلك التصنع الواعي الذي يمارسه بعض الكتاب والفنانين يعبر عن وجهة نظر الفنانين السائدة تجاه العالم المعاصر، أولئك الذي عاشوا التجارب الإنسانية لأزمانهم ونجحوا في التعبير عنها بشكل يتناسب مع ما تضمنته تلك التجارب من أفكار وعلم وتكنولوجيا." (3،ص24)

وبشكل عام تنتهج الأفلام الحداثية الأسلوب الواقعي في تصوير ما يمكن أن يتم في الواقع ولكنها قد تذهب إلى بعض التضخيم والمبالغة، واعتمدت نظرية سينما المؤلف من خلال تقديم الرؤى الذاتية للمخرجين أو للشخصيات الفيلمية دون الإهتمام بالوضوح والسلاسة أمام المتلقي.

ولقد فرضت الميزانيات المتواضعة الإعتماد على التصوير في الأماكن الواقعية والبعد عن الإستديوهات مما جعل البناء البصري للفيلم أقرب إلى الشكل التسجيلي وقد أكد ذلك فكرة التمرد على البطولات الفردية والإعتماد على البطولات الجماعية فالواقع لا يتيح بطولة فردية بل تتقاسم المجاميع العمل والبطولة ومن هنا ظهرت جماليات سينمائية جديدة لم تظهر في المراحل السابقة حيث تحول الجمهور من السلبية إلى البطولة الجماعية.

الإرتجالية وتسجيل الأحداث الحقيقية في الشوارع والأزقة والأحداث اليومية بآلامها وفكاهاتها كانت من الأساليب الفنية المعتمدة حداثياً حيث الواقع التي استقت منه مصداقيتها وقدرتها على الإقناع.

وعلى النقيض أن الإبتعاد عن الغموض الذي كان يسيطر على أفلام الحداثة أصبح من السمات الما بعد حداثية كما أن الشكلانية والإسلوبية والتعددية والتفككية والتداخل والمزاوجة بين الطرز الفنية المختلفة سمات أساسية في الإتجاه ما بعد الحداثي فالتخطيط أو النزعة الذهنية ليست في المرتبة الأولى وبالتالي فإن الشكل أهم من المضمون ، ويمكن الكشف عن نزعة الشكلانية في الفيلم عن طريق المعالجة فالأفلام التى تهتم بالمضمون من السهل سرد المعالجة الفيلمية لها والعكس صحيح وفي الأفلام المابعد حداثية التي سيكون من العبث تقديم معالجة معبرة عنها تدمج بين القصة ورؤية تقديمها حيث أن الفن ذا النزعة الشكلانية يمكن تذوقه فقط عن طريق رؤيته. "فالمعالجة ليست هى فقط شرح واختصار قصة فيلم بل هى أيضاً شرح واختصار رؤية تناول تلك القصة."(10)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

فقد أصبح للصورة مطلق الإستقلالية والسيادة تكتسب قيمتها من ذاتها ومن إرتباطها بما يسبقها وما يلحقها فلم تعد حالة التناغم الكامل المسيطرة على الفيلم ، كما تحررت الصورة من القيود التقليدية للسرد ولم يعد للرمزية المكانة السابقة فالصورة مكتفية بذاتها لا تشير أو تحيل إلى شيء خارجها.

مقاومة الفيلم ورفضه للتصنيف النوعي أو مايمكن أن نطلق عليه الإزدواجية هي المسيطرة على الأفلام ما بعد الحداثية حيث الإنتقال الحر في العمل الواحد بين الأساليب الفنية المختلفة دون التقيد بمنهج أو إسلوب محدد.

ولقد إستوعبت نصوص الأفلام هذا التعدد في التصنيف وتم دمج ها بسلاسة فمن الصعب تصنيف الفيلم هل هو فيلم جريمة أو إستعراضي أو كوميدي أو رومانسي ويظهر ذلك بوضوح مثلاً في فيلم Pulp Fiction للمخرج كونتين تارانتينو Quentin Tarantino

شكل(1) مجموعة من اللقطات من فيلم(Pulp Fiction) توضح الأساليب الفنية المختلفة دون التقيد بمنهج أو إسلوب محدد

كما يمثل فيلم "راقصة في الظلام" نموذج واضح على فكرة اختلاط وتداخل الأنواع الفيلمية فلقد اختار المخرج لارس فون تريير النوعين الأكثر تعارضاً وهما الميلودراما، والكوميديا الموسيقية وقد شكلت الضغوط الناتجة عن هذا الخلط تأثير مباشر على فهم الجمهور للفيلم والتفاعل معه.

شكل(2) الميلودراما، والكوميديا الموسيقيةفي فيلم راقصة في الظلام لراس فون تريير

فنون مابعد الحداثة تتمرد على كل الأشكال، بل إنها ترفض الشكل أساساً أى ترفض التركيب والبناء الذى أسسته الحداثة لصالح التفكيك. ويرى البعض أن مايميز إبداعات ما بعد الحداثة هو الإتجاه إلى ثقافة شعبية تنتفى فيها إدعاءات الحداثة الفردية.(12)

ومن الأساليب الفنية المستخدمة في سينما ما بعد الحداثة الإقتباس والكولاج ويتمثل في الإستعارة لمشاهد من الأفلام الكلاسيكية بغض النظر عن سبب الإقتباس الذي قد يكون بدافع الحنين والنوستالجيا أو قد يكون نوع من أنواع المحاكاة الساخرة . "تغرف بسعادة من موروث الأشكال المُتشكلة سابقًا، ولكنها، من طرفٍ آخر، تُنظمها بطريقةٍ تمنحها قيمة ودلالات لم تمتلكها في حالتها الأصلية "أو لا يمكن أن تمتلكها"، اختطافها من سياقها الأساسي يُثريها، والتنظيم الجديد الذي يُحركها يجعلها أكثر دلالية." (13)

وهو بمفهوم العصر يمكن أن نطلق عليه إعادة التدوير لمشاهد من الماضي يتم توظيفها بشكل إبداعي " يرى الفنانون البصريون الماضي بوصفه سوقاً يمكنهم أخذ ما يحتاجون منه بكل بساطة."(7) الكرنفالية وهو مفهوم طرحة باختين أحد رواد المدرسة الشكلانية

الروسية وتبناها مفكروا ما بعد الحداثة مثل إيهاب حسن والتى تشتمل على مقاومة التسلسل المنطقى للأحداث واستخدام الشخصيات غير السوية والأحلام والغرام بفكرة الازدواجية.(7)

خصائص المُشاهد

مع ظهور الحداثة إنقسم الجمهور إلى قسمين الأول قادر على إدراك وتذوق هذا الفن وإستيعاب لأفكاره وإختلاف تقنياته والقسم الثاني غير قادر على إستيعابه والتفاعل معه وتعامل معه على أنه فن غامض وعدائي.

المتلقي لسينما الحداثة يمثل نوعية مختلفة من الجمهور وله مواصفات خاصة عنده القدرة على فك الشفرات المحملة داخل الصورالمتتابعة، حيث تعمل هذه السينما وبقوة على تدمير الشكل التقليدي للمشاهدة من خلال هدمها للثوابت في الأفلام التقليدية ، فحطمت لدى المشاهد فكرة البطل الإيجابي وعادة ما تظهر شخصية البطل شخصية وحيدة مأزومة غير قادر على التواصل مع المجتمع والعالم الذي يعيشه مثل البطل في فيلم 8 ½ لفيلليني وبطلة فيلم الأختفاء لأنطونيوني.

المكان لايتواصل مع الشخصية فهو غريب عنها يتناقض مع حالتها النفسية أو حتى يتجاهلها .هذه التركيبة بكل مفرداتها عطلت أسلوب القراءة التقليدية كما كان متعارف عليه في الأفلام الكلاسيكية وحطمت فكرة التلقي السلبية فهي تتطلب نوعية من المشاهدين لديهم القدرة على التفاعل وبذل المجهود وعمل العلاقات وفك الشفرات لفهم صور وحوارات وشخصيات غير مترابطة وترتيب أحداث بأزمنة وأمكنة تتبع منطق السرد.

تبحث سينما الحداثة عن متلقي مفكر لا يبحث عن المتعة السطحية بل يسعى إلى الفهم وتذوق المعاني وعمل العلاقات عندما يقوم المشاهد بالمشاهدة " فإن الذاكرة الجمعية تقوم بربط وفهم معنى هذه التطورات في علاقتها المتتالية مع الصور الأخرففي كل لحظة من الزمن أثناء المشاهدة يتكون جزء فقط من الإحساس الإنطباعي المباشر بينما تختزن الإنطباعات الأخرى ويحتفظ بها في المنظور منتظرة تتالي اللقطات ولا يتضح المعنى تماماً إلا بعد الكشف عن كل شيء." (14،ص136)

أي أن المعنى لا يكتمل إلا عندما يُعمل المُشاهد ذهنه وفكره لفك الشفرات والدلالات والأحداث التي يقدمها الفيلم الما بعد حداثي، محاكاةً لإعمال ذهنه لفك شفرات ودلالات الأحداث التي يمر بها في حياته الواقعية.

" هذه النوعية من الأفلام هي التي تحاول أن تعبر عن فكر وسلوك ونمط تلك الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان بمجمل ملابساتها وتحولاتها بشكل أكثر واقعية عن تلك النمطية التي يقدمها الفيلم التجاري التقليدي."(8،ص525)

نقلت ما بعد الحداثة الإهتمام إلى المشاهد بصفته المشارك في الفيلم وقد أطلق عليها نظرية إستجابة القارئ أو المتفرج وتقوم على أن كل مشاهد يقرأ الفيلم بطريقة خاصة تختلف عن الآخر وأيضاً هي مختلفة عن الفكر الأصلي لصانع الفيلم. وقد حاول المخرج الما بعد حداثي كوينتن تارانتينو Quentin Tarantino التعبير عن هذه الأيدلوجية في مقولته" "لو شاهد هذا الفيلم مليون متفرج فأريدهم أن يشاهدوا مليون فيلماً" وقال أيضاً فى خطاب استلامه جائزة السعفية الذهبية: "أنا لا أصنع الأفلام التى تجمع البشر، بل تلك التى تفرقهم".(10)

وهو ما يؤكده مفهوم "نشوة الإتصال" Extase de la communication، المصطلح الذى أطلقه الفيلسوف الفرنسى "جان بودريار" أحد أشهر منظرى ما بعد الحداثة، وهو "فعل المشاهدة التى ينتفى منها أى غرض غير المشاهدة، الصورة الخاوية من المعنى أو على حد وصف بودريار "انتصار لرغبة الإنتاج على رغبة تقديم المعنى."(10)

الشخصية الدرامية

مثلها مثل الأفلام الكلاسيكية اعتمدت الأفلام الحداثية على عرض تاريخ الشخصية الذي يوضح المبررات الأساسية لسلوكها الدرامي وملامح شخصيتها. فتفاصيل الشخصية ودراسة جوانبها المختلفة هو الذي سيحدد الأسس التي تتصرف من خلالها سواء للكاتب في معالجة الأحداث أو للمُشاهد.

فالشخصية الفيلمية لابد وأن تكون واضحة المعالم حتى وإن أحاطها الغموض في بداية الفيلم إلا أنه مع نهاية الأحداث لابد وأن يزال هذا الغموض.

إختلفت طبيعة الشخصية الدرامية في أفلام ما بعد الحداثة عن ما قبلها فهي إما شخصيات بلا تاريخ أومواصفات محددة داخل إطار الفيلم إما شخصيات ذات تاريخ محدود وعادة ما تكون شخصيات غير سوية.

ففي فيلم (21 جرام) التاريخ الخاص بالشخصيات خارج حدود الفيلم وأحداثه غير محددة أو معروضة، والحوادث التي تتم داخل الفيلم هي التي تمثل الماضي المعروض للشخصيات وفقط ، ماقبله مجهول ولهذا عادة ما توصف بأنها شخصيات معلقة، سجينة للأحداث وأسيرة لها.

وتمثل الشخصيات حالة الإغتراب التي يعيشها الإنسان من خلال عرض العلاقات الخفية التي تتناقض مع العلاقات الظاهرية في الشخوص الفيلمية.

وقد تكون شخصيات فصامية تنفصل إلى شخصيتين الأولى ممتثلة للقوانين وتعيش حياتها بشكل سوي والشخصية الأخرى متمردة خارجة عن النظم والقوانين وهي شخصية الظل الخفية والتي لا تظهر إلا عندما تختفي قوة القانون والضوابط المسيطرة على سلوك المجتمع مثل الشخصية التي قدمها ديفيد فينشر في نادي القتال وتعبر هذه الشخصية عن رفض المنجزات الحضارية الإستهلاكية والقواعد الصارمة لحياته الرتيبة وعدم التواؤم مع الواقع.

وفي فيلم الخط الأحمر الرفيع قدم نماذج لشخصيات غير سوية مهوسة بالمكاسب الشخصية حتى في أصعب الظروف مثل الحروب مثل الضابط الذي يسعى لتحقيق المجد وإحراز النياشين ولوعلى حساب مقتل جنوده، والجندي المهوس بجمع أسنان الجنود اليابانين ، والشخصية المغتربة عن الواقع للجندي المهوس بزوجته وحبه لها. الشخصيات الإفتراضية التي تستمد قوتها من عالم الكمبيوتر وتعتمد على عالمها الإفتراضي لتغيير أو الهروب من عالمها الواقعي المليء بالزيف كما في فيلم المصفوفة ، فالشخصيات في الأفلام ما بعد الحداثية تعبر عن تأثرها أو رفضها أو تأقلمها مع الزيف المحيط بالمجتمع على مختلف الشرائح الإجتماعية وعادة ما تبحث شخصية البطل عن الحقيقة.

البناء البصري والمونتاج

وضع الإتجاه الحداثي المونتاج في أضيق حدوده فمن وجهة نظرهم أن الواقع يستحق أن يسجل بحاله ليظهر بمعناه الحقيقي، وأصبحت اللقطات الطويلة أساسية ولها مكانتها كصيغة معيارية في سينما الحداثة فتفتيت اللقطة من خلال المونتاج يغير الواقع ويحول الحدث من واقعي إلى خيالي ولهذا نجد أن المونتاج في فترة الحداثة وضع في مقام أدنى على سلم التقنيات السينمائية. (15،ص153)

أما ما بعد حداثياً فقد لجأ الفنان في بعض الأوقات إلى إعتماد الأسلوب التقليدي في التواصل المونتاجي للمشهد إلا أنه يتم خرقه والتحرر منه بالتلاعب الزماني والمكاني. فعادة ما يتسم البناء المونتاجي لأفلام ما بعد الحداثة بالمراوغة وكسر التوقعات ليظل المتفرج في حالة حيرة ويقظة وكأنه أمام أحداث وشخصيات مختلفة لا يدري أيهم سيعرض في المشهد التالي. ومن الأمثلة الدالة على هذا الأسلوب فيلم نادي القتال Fight club لـ ديفيد فينشر الذي إعتمد فيه على أسلوب الحوار الداخلي مما أعطاه حرية كبيرة في البناء المونتاجي للفيلم وفقاً للمعيار الذاتي سواء في عرضه وإنتقاله بين المشاهد وترابطها وإذابة الفروق الزمنية وحتى الظهور والإختفاء لشخصيات ما فالبنية المونتاجية بكل ما تحويه من ترتيب للقطات وتتابع زمني وترابط للبناء الدرامي تخضع للفنان السينمائي

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

أو للشخصية الفيلمية وحركيتها الذهنية. مما يتيح فرصة وحرية كبيرة للإنتقال والقفز في السرد وعمل علاقات مونتاجية غير خطية. وقد لجأ بعض المخرجين مثل ستانلي كوبريك في فيلم " عيون واسعة مغلقة عن آخرها" Eyes Wide Shut إلى التلاعب الزمني بطريقة مختلفة حيث إعتمد على السرد التقليدي والزمن التراكمي ألا أنه يتم خرقه بمشاهد تخيلية تعمل على تشظي للمكان والزمان ولا تمثل أزمنة حقيقية حيث لا تنتمي للماضي أو الحاضر أو المستقبل. فهي مشاهد تتم في زمن تخيلي أو زمن معلق. "البنية المونتاجية لا تقتصر على أن تكون مجرد الوصل بين اللقطات بل هي تشمل وبشكل أكثر فاعلية البناء الزماني والمكاني للفيلم وكذلك كيفية التعبير عن تحولاتهما وعن دلالاتهما فيما يتعلق بالسرد الفيلمي." (8،ص505)

وقد لجأ توني سكوت Tony Scott لنفس الأسلوب في المونتاج المتشظي الذي يهدم قواعد التتابع الزماني والمكاني بين اللقطات التي يحاول أن يعبر بها عن حالة العنف المسيطرعلى المجتمع وحالة الرقابة من السلطات على المجتمع في فيلم Enemy of The Stateحيث عبر بإستخدام مجموعة من اللقطات القصيرة لكاميرات المراقبة وسيارات الشرطة والشوارع والكباري والأقمار الصناعية ومحاولات السرقة وإطلاق النيران وغيرها. وبإسلوب قريب إستخدم ترانس مالك الربط المونتاجي لمجموعة من اللقطات القصيرة تمثل عالم بصري تراه الشخصية الرئيسية في فيلم (الخط الأحمر الرفيع) The Thin Red Lineإنتاج عام 1998 حيث قدم لقطات ليست ذات صلة ولا يربطها وحدة زمنية أو مكانية وبتتابع غير مفهوم ولا يوجد صلة موضوعية بين اللقطات بل يغلب عليها الطابع التجريدي وكل الذي يربط بينها هو صوت البطل سواء التعليق الصوتي أو الصوت المنطوق لتصبح في النهاية وحدة فيلمية دالة فالمعنى ينتج من البنية المونتاجية الذهنية.

شكل(3)مجموعة من اللقطات الذي يظهر فيها إسلوب التشظي الزمني والمكاني في فيلم The Thin Red Line

" الأشياء التي تُرى وتُدرك بالعين أي كل ما يشتغل كعلامات أيقونية لا ينظر إليها في حرفيتها وإنما يتم التعامل معها بإعتبارها عنصراً موجوداً ضمن هذا القسم أو ذاك."(16،ص122)

الإعتماد على الصوت البشري سواء بالتعليق أو المنطوق داخل احداث الفيلم كوحدة للربط المونتاجي يصبغ الصورة رمزياً بأن هناك في الأعماق ما هو أهم مما يظهر على السطح، وهو ما أكده جيل دولوز " إن الصوت المسموع للكلام كمكون من مكونات الصورة البصرية يطلعنا على شيء ما داخل هذه الصورة ." (17،ص306)

ومن الأساليب المونتاجية التي أوجدتها حقبة ما بعد الحداثة التداخل والخلط الزمني فمثلاً في (الخط الأحمر الرفيع) تم الجمع بين عدد من الأزمنة الحقيقية والخيالية يمكن أن نطلق عليها الزمن التأملي وتم فيه جمع مجموعة من اللقطات بشكل أقرب إلى التجريد تسائل من خلالها البطل بشكل وجودي عن طبيعة الحياة . ثم تلتها مجموعة من اللقطات الأقرب إلى التسجيلية ترصد حياة الجزيرة وتمثل الزمن الواقعي، تخللها مجموعة من اللقطات التي تمثل الزمن الماضي ، والتواصل بين هذه اللقطات لا يتم بشكل بصري ولكن هو نوع من التواصل الفكري.

وفي فيلم (21 جرام) إعتمد أليخاندو جونزالس Alejandro González أيضاً على مجموعة من اللقطات تمثل مجموعة من الأحداث غير المترابطة يتم خرقها بلقطات أخرى لا تقدم إستكمالاً للأحداث ، وهنا يكون العبء الأكبر على المشاهد لإستنتاج الدلالة من خلال تجميع المفارقات الزمنية. " للتوليف أهمية حقيقية عندما تنتج الأجزاء المنفصلة في تواجدها المتقارب معاً، عمومية وتركيب موضوع ما، وهذه هي الصورة التي تدمج وتجسد الموضوع."(18،ص4)

ورغم ما يبدومن تشابه بين الفكر الجدلي للمونتاج مع المدرسة الروسية إلا أن الأخيرة كانت تقوم على إحترام قواعد المونتاج داخل المشهد الواحد كوحدة فيلمية، ولكن في الإتجاه ما بعد الحداثي تكون العلاقة بين المشاهد وبعضها كوحدات مونتاجية كبرى حيث إعتمدت البنية المونتاجية على طابع يسوده الغموض والألغاز، فلا توجد علاقة بينها بين بعضها. " النظرية الما بعد حداثية تنظر شذراً وبحذر إلى الحكايات الخطية خاصة التي تدفعها لأن تصور نفسها على أنها ليست أكثر من حدث في سياق."(19،ص66)

ويرى الما بعد حداثيون أن الحياة العادية فقدت المنطقية في الأحداث ولهذا يتم رفض التتابع الخطي أو حتى وحدة المكان في الفيلم.

القطع الحاد والقاس الغير معتاد للمُشاهد والقفزات بين الأحداث حيث حرية الإنتقال الزمني والمكاني من وجهة نظر ما بعد الحداثيين أداة يستخدمها المخرج للتعبير عن رؤيته الشخصية كما أنها تتيح مشاركة أكثر إيجابية للمُشاهد وتوفر معايشة مختلفة تساعد في إدراك وإستيعاب النص والخروج بمفهومه الخاص للفيلم فاللاشكل واللادلالة واللانظام هي الأساس.

<u>البناء البصري والزمن</u>

البناء الزمني للفيلم الحداثي واضح وغير متداخل، خطي تراكمي يعتمد على انتقالات واضحة لفترات زمنية محددة ولا يعتمد على القفزات والتداخلات الزمنية، يحافظ على التعاقب الزمني في حدود السرد الفيلمي وهو يتبع الخطة الإدراكية التقليدية في الواقع المعاش. وعلى هذا يكون المشاهد قادر على التفرقة بين الماضي والحاضر.

على عكس الزمن في الأفلام ما بعد الحداثية حيث يمكن تلخيص التناول الزمني والمكاني في الأفلام ما بعد الحداثية في أن "العالم الإنساني أكثر تفككاً وتعقيداً من ذلك النسق الزمني الخطي الذي تسير فيه الأحداث الفيلمية للأفلام التقليدية من لحظة زمنية إلى أخرى أو تنتقل فيه من مكان إلى آخر."(8،ص463)

فالتداخل الزمني سمة مميزة في أفلام ما بعد الحداثة، حيث لا تعير للبناء المنطقي أو التسلسل الزمني للأحداث أهمية أن الخلط في البناء الزمني الفيلمي ومن وجهة نظرهم أصبح أكثر قرباً للحياة اليومية للإنسان ما بعد الحداثي، يجسد إيقاع الحياة الحديثة ،ويتطابق مع التعقيد والغموض في الحياة.

حيث الخلط بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل فيصبح من المتعذر على المشاهد معرفة الزمن الذي تدور فيه الأحداث فهناك محو متعمد للحاجز الزمني يجعل المشاهد وكأنه في حلم ." أوجدت ما بعد الحداثة حالة من الهجينية والخلط المتعمد فيما بين الماضي والحاضر وما بين الرفيع والوضيع."(8،ص512)

فالمشاهد تبدو وكأنها معلقة في الزمن كما أنها في بعض الأفلام تقدم المشاهد وكأن أحداثها تدور في الحاضر رغم إنتمائها لأزمنة متعددة.

فالتعامل الما بعد حداثي مع الزمن يكون مختلط ولا خطي ويتم التلاعب بالزمن للوصول للحالة التعبيرية المطلوبة.ويلجأ فنانوا ما بعد الحداثة لهذا التلاعب الزمني لزيادة الحيوية والديناميكية على الأحداث بصورة أكبر من التتابع المنطقي للزمن ، كما يحقق معايشة أكثر إيجابية للمشاهد ويخرجه من نمط المشاهدة السلبية.

لم يعد التتابع الزمني يتم بالشكل المنطقي المتبع في الأفلام الكلاسيكية والحداثية فقد كان التلاعب الزمني أحد أهم الوسائل التي عبر بها ما بعد الحداثيون عن التغيرات التي لحقت بالإنسان والعالم ككل .

فالعمل على إيجاد أشكال تعبيرية مؤثرة هو الذي أدى إلى التلاعب الزمني فقد يتم اللجوء إلى أزمنة أسطورية أو خرافية أو العودة للذكريات أو الإنطلاق للمستقبل بإنسيابية دون حدود فاصلة دون الإلتزام بالزمن التقليدي وهو ما يضفي على العمل حيوية ويجعل المشاهد في حالة مستمرة من الإنتباه.

أشهر السمات التى تجعل من هذا الفيلم ما بعد حداثى هى سمة التشظى، والتشظى هو التفتت، وفى الدراما هو تفتيت وحدة السرد الخاضعة لمنطق زمنى إلى وحدات صغيرة متناثرة لا تتبع تسلسلاً زمنياً واضحاً، وكأن المبدع قد وصل لدرجة من الإنفعال والتوحد مع نصه أن قام بتمزيق هذا النص إرباً وفق حدسه وألقى به فى وجه المتفرج ليتلقاه وفق هذا الحدس وليس وفق قواعد قصصية مفروضة على المبدع.(10)

<u>البناء البصري والمكان</u>

بالرغم من أهمية المكان كعنصر من العناصر الفيلمية الذي يتم من خلاله تركيب وإيضاح العلاقات بين الشخصيات والأحداث واستيعابها بمعانيها ودلالاتها إلا أن تناول المكان في الأفلام الما بعد حداثية مثله مثل الزمن غير محدد أو واضح المعالم ، فجغرافية المكان في الأفلام التقليدية وحتى الحداثية أساسية تظهر من خلالها الشخصيات وعلاقاتها وحركية الأحداث.

في الأفلام ما بعد الحداثية أصبح المكان فاقد لبنيته الواضحة المعالم وكذلك لم يعد هناك الإستمرارية المكانية وهذا ما ظهر جلياً في فيلم عيون واسعة مغلقة عن آخرها فالمرونة المكانية في المشاهد التخيلية في ذهن البطل والتي تتم في الزمن المطلق تم التعبير عنها ببنية زمنية ومكانية غير محددة يغلب عليها طابع الغموض.

وكذلك المكان الإفتراضي في فيلم المصفوفة القابل للتغيير بشكل مرن فالبنية البصرية للمكان مرنة قابلة للتبدل بضغطة زر وفقاً

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

للعالم الرقمي الذي تدور فيه الأحداث، بالإعتماد على الإزاحة البصرية والصوتية التي تضفي واقعية على الحدث يدعمها المؤثرات البصرية مثل تطاير الشعر وحركة الملابس الناتجة عن حركة الخلفية فالمكان في الأفلام ما بعد الحداثية هو اللامكان، اللاحدود أياً كانت فالإنتقال يتم بمنتهى السهولة من عالم إلى آخر ومن منطقة جغرافية إلى أخرى.

شكل(4) التحرر من قيود المكان في أفلام ما بعد الحداثة

أصبح تحكم الشخصية في الزمن أمر طبيعي ومتوقع ومقبول ففي فيلم المصفوفة حيث يطلب مورفيوس من الكمبيوتر المركزي إيقاف حركة البشر فتقف الأجساد ثابتة حوله بشكل لحظي حتى الطيور تقف في وضع الطيران فيتم التحكم في الحركة والزمن لصالح المكان. " لا وجود لأي قانون يفرض علينا عدد من العناصر التخيلية المقبولة." (8،ص513)

" لا تعتبر مرجعية العالم الواقعي – الحركة، المكان، الزمن – هي المرجعية الأساسية للمتلقي إلا حينما يُشير أو يستند إليها صانع النص الفيلمي صراحة أو ضمنياً ، أما في حالة صمته عنها أو عدم الإشارة إليها عندها تصبح مرجعية أحداث العالم الفيلمي هي ما تم تأليفه وتصويره على الشاشة."(8،ص514)

وفي فيلم الخط الحمر الرفيع على الرغم من التتابع الزماني والمكاني للقطات الحرب إلا أن الأجزاء المحذوفة من الحدث هدمت الإستمرارية الزمكانية، من خلال إختزال اللقطات والفجوات المقصودة في اللقطات وقد إعتمد ترانس ماليك على قدرة المتلقي على إكمال المنقوص من الحركة والزمان والمكان والفعل في ذهن المشاهد .

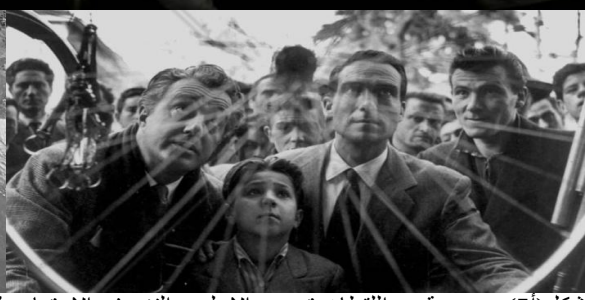
البناء البصري والصورة السينمائية

كان للطابع الذي إنتهجته سينما الحداثة للتعبير عن الواقع أثر كبير على شكل الصورة المنتجه فقد غلب على هذه الأفلام أسلوب أقرب إلى التسجيلي فالإتجاه الفكري لهذا الإتجاه الذي يدعو إلى الإدلاء بشهادات عن الواقع والميزانيات المحدودة لها فرضت فكرة التصوير في الأماكن الواقعية والإبتعاد عن الإستوديوهات، وبالتالي إتسمت التكوينات البصرية للقطات بروح تسجيلية أقرب لنشرات الأخبار وقد أكد هذا الإحساس الإعتماد على ممثلين غير محترفين والبحث عن أبطال ذو وجوه تتميز بالعادية والصدق للتعبير عن الطبقات التي تدور عنها الأفلام والإعتماد على لقطات المجاميع ولهذا كان الإعتماد على اللقطات الثابتة، ويتم استخدم حركة الكاميرا في أضيق الحدود، اللقطات العامة والمتوسطة هي الأكثر شيوعاً فهي الأكثر مناسبة لحالة التأمل والتفكيرالمطلوبة للمتلقي ليصل لحالة الإدراك والوعي المتراكم مع تتابع اللقطات، هذا بالإضافة إلى تعدد الأحداث داخل اللقطة الواحدة وعلى مستويات مختلفة بالإعتماد على عمق المجال الواسع وإستخدام إضاءة طبيعية والمؤثرات الضوئية في أدنى مستوياتها.

وبإسم الواقعية رفضت الحداثة الإعتماد على التقنية فمن وجهة نظرهم أن السينما هي الوسيلة للإتصال والتعبير وليست للإبهار، " أهمية العمل لا تكمن في مجرد الكمال التقني وإنما في صدق الصورة وقدرتها على التعبير بوضوح والتحرر من أي جماليات زائفة."(21،ص72)

" مجتمع اللامكان Placeless Society هو عالم يتواجد فيه كل شيئ وكل شخص في الحال في كل مكان."(20،ص23)

التحرر من قيود المكان هو ما يتم التأكيد عليه في أفلام ما بعد الحداثة فلم يعد المكان يمثل عائق أمام الشخصيات ورغباتها بل يتغيير وفق أهوائهم فالمكان هو الذي يتحرك هو الذي يأتي .



شكل(5) مجموعة من اللقطات توضح الإسلوب الفني في الإعتماد على اللقطات العامة والمتوسطة والإعتماد على المجاميع والخروج من الاستوديهات في أفلام الحداثة

شكل(5ب) مجموعة من اللقطات توضح الإسلوب الفني في الإعتماد على اللقطات العامة والمتوسطة والإعتماد على المجاميع والخروج من الاستوديهات في أفلام الحداثة

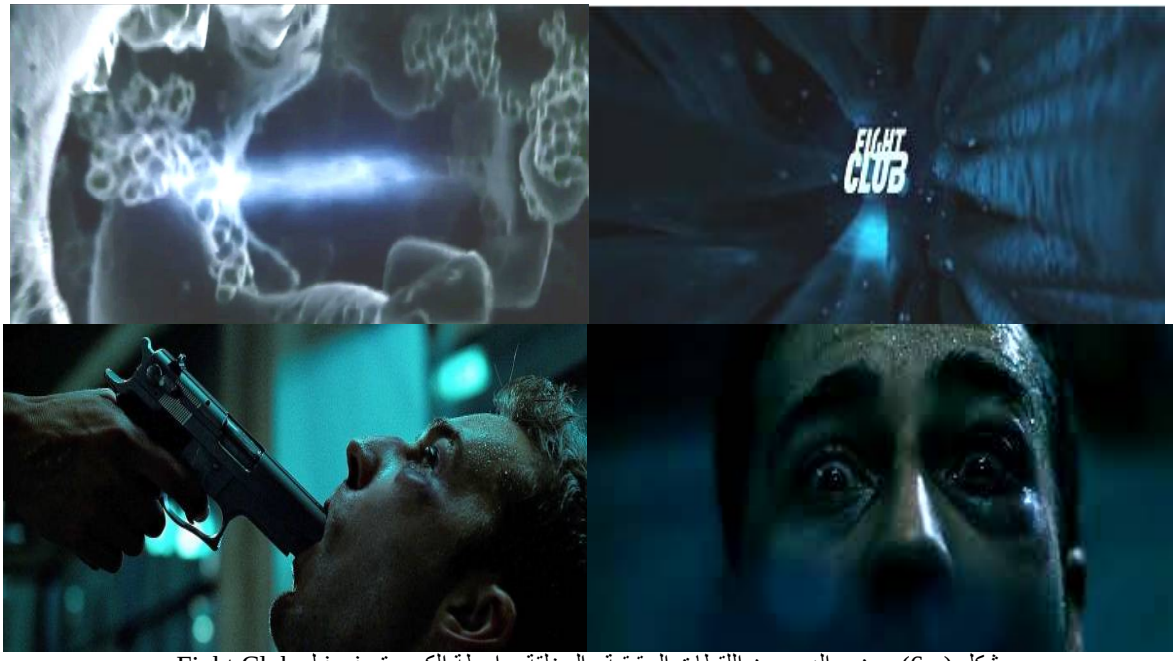
بالإضافة إلى الخروج على القواعد الكلاسيكية بكل أشكالها حتى تعاطيهم مع العيوب الخاصة باللقطات كان مختلف فقد كان مقبول إستخدام لقطات مهزوزة وغير واضحة أو حتى ذات إضاءة غير كافية فهذا دليل على الصدق وحقيقية اللقطات بل على العكس من وجهة نظرهم أن اللقطات الخالية من العيوب المرئية والمحكمة التكوين والحركة والضوء هي سينما غير صادقة فالجمال الشكلي ليس له الأولوية والهم هو الصدق وتحسين الواقع والتعبير عن المشاعر والأفكار الإنسانية.

وعلى العكس تماماً جاءت ما بعد الحداثة التي إعتمدت وبشكل كبير على صورة شديدة الحركية سواء في حركة الشخصيات أو حركة الكاميرا بالإعتماد على الحركة السريعة الخاطفة والكاميرا المضطربة، العصبية، التي تلاحق الدلالات، والتفاصيل الكاشفة حتى ولو كان ذلك على حساب وضوح الصورة وسيولة واسترسال االرؤية. الكاميرا ليست شاهد عيان وفقط بل هي جزء من الحدث بحضورها تعرض وتكشف التفاصيل الدقيقة وتتخذ زوايا مواضع وزوايا لتعطي للمشهد روحا ديناميكية ومعاني محددة.

فحركات كاميرا مركبة تمتزج فيها لقطات حقيقية ولقطات مولدة بالكمبيوتر مصنوعة بمنتهى الدقة بدرجة يصعب على المشاهد التفرقة بين الواقع والمخلق كما تم توظيفها مثلا في اللقطات الإفتتاحية لفيلم نادي القتال حيث كانت البداية مجموعة من اللقطات الجرافيكية التي تعتمد على حركة الكاميرا السريعة والمؤثرات البصرية الإعتماد على اللقطات المخلقة رقميا ودمجها مع لقطات حقيقية لمسدس موجه لرأس البطل

شكل (6أ) يوضح الدمج بين اللقطات الحقيقية والمخلقة بواسطة الكمبيوتر في فيلم Fight Club

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



شكل (ب6) يوضح الدمج بين اللقطات الحقيقية والمخلقة بواسطة الكمبيوتر في فيلم Fight Club

تسعى أفلام ما بعد الحداثة لجعل المشاهد في حالة مستمرة من الإنبهار البصري ولهذا إعتمدت بشكل كبير على المؤثرات البصرية واستفادت وطورت التكنولوجيا الرقمية للعب هذا الدور. " يفقد المشاهد سيطرته على عالم الصور ويختفي الحد الفاصل بين الحقيقة والخدعة التي يعيشها بكل حواسة داخل القاعة المظلمة."(22)

الإعتماد على التكوينات التعبيرية فمثلا في فيلم ستانلي كوبريك عيون واسعة مغلقة عن آخرها في المشهد الذي عن براءة الطفله وعدم دخولها العالم الملوث لباقي المجموعة

استخدام التكوين الثنائي الذي يجمع الزوجين في الجزء الأول من الفيلم للتعبير عن حالة التناغم والإرتباط التي تجمعهم ومثالية وإستقرار العلاقة وبعد المصارحة بينهما نلاحظ اللقطات الفردية للتعبير عن تداعي الكتلة الواحدة التي كانت واضحة في بداية الفيلم.

الكامير المحمولة في لقطات الحرب في فيلم الخط الأحمر الرفيع وإرتجاجها وخشونة الحركة وعدم إنسيابيتها جسدت حالة الهلع والرعب والفزع والخوف فقد تم إستخدامها للتعبير عن الصورة البصرية الحادة والعنيفة والتعبير عن ما تفجره حالة الحرب في النفوس.

استخدام لقطات غير واضحة المعالم للتعبير عن حالة الغموض والضبابية في الحيا ة العادية

فقد بدلت سينما ما بعد الحداثة مفهوم الواقعية والصدق التي إعتمدت علية السينما عبر تاريخها ، الخيال والبعد عن الواقعية أصبحت المسيطرة على العالم السينمائي ما بعد الحداثي ليس على مستوى المضمون وفقط بل على مستوى الإنتاج فالتعبير عن الواقع لم يكن هدفاً لسينما ما بعد الحداثة فالاعتماد على اللقطات المخلقة إلكترونياً من خلال عملية تركيب تكنولوجية لمجموعة من العناصر لم تجتمع أبدا وقد تكون غير موجودة في العالم الحقيقي من خلال عدة مراحل إنتاجية

شكل (أ7) دور التكنولوجيا الرقمية في المؤثرات البصرية في سينما ما بعد الحداثة

شكل (ب7) دور التكنولوجيا الرقمية في المؤثرات البصرية في سينما ما بعد الحداثة

ولقد ساهمت التكنولوجيا الرقمية بشكل كبير في إعادة هيكلة الموضوعات الفيلمية ومعالجته البصرية وتعاطي المشاهد معه وأشكال العلاقات فيم بينهم

ورغم أن المؤثرات البصرية على مدار تاريخ السينما كان هدفها جعل المستحيل ممكناً والخيالي يبدو منطقياً، إلا أن العكس هوالذي أصبح أكثر إنتشاراً في سينما ما بعد الحداثة

نتائج البحث: -

1. التحولات الفكرية التي تبنى عليها إتجاهات فنية جديدة لها دور كبير في كسر الثبات والنمطية وإحداث تغيرات في الأساليب الفنية لها.
2. الحركات والإتجاهات الفنية عادة ما توصم بأنها تهدف إلى تحطيم القواعد السائدة ولكن على العكس هي تعمل على التحديث والتجديد في الأساليب الفنية بمل يتلائم مع متغيرات العصر
3. يمثل الجانب التكنولوجي جزء هام في البناء البصري للفيلم السينمائي ويتوقف مساحة استخدامها على قدرة الفنان على توظيفها والتفاعل مع معطياتها.
4. أمدت التكنولوجيا الحديثة المستخدمة في الفيلم السينمائي ببناء لغوي وتشكيلي أضاف الكثير لمفردات اللغة السينمائية.
5. المشاهد الما بعد حداثي أثبت قدرته على تخطي المؤثر التكنولوجي وظهرت قدرته السريعة على التأقلم والتفاعل معها والتماشي مع حركتها السريعة وديناميكيتها العالية.

المراجـــع References :

1. حكمت الحاج- (2007) كلام عن سينما ما بعد الحداثة - الحوار المتمدن من موقع http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=103299
2. معن النقري، المعلوماتية والمجتمع (مجتمع ما بعد الصناعة ومجتمع المعلومات)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،2001م.
3. مالكوم برادبري، ترجمة : مؤيد فوزي حسن ،الحداثة، الطبعة الثانية، مركز الإنماء الحضاري.
4. امير العمرى (2009) فيلم "الزمن الباقي" لإيليا سليمان بين الحداثة وما بعد الحداثة من موقع -https://life-in-cinema.blogspot.com/2009/06/blog-post.html
5. دانيال تشاندلر ،ترجمة د.شاكر عبد الحميد ، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا) ، أكاديمية الفنون، القاهرة .
6. أحمد حسونة (2011) سينما ما بعد الحداثة من موقع http://visionsincinema.blogspot.com/2011/09/blog-post_15.html
7. علاءعبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما-إعادة قراءة، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ،2010م.
8. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ،2000م.
9. امجد حمال (2015) Pulp Fiction سينما ما بعد الحداثة على موقع http://qessawmanazer.blogspot.com.eg/2016/01/pulp-fiction.html

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

10. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ،دارشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
11. قانيت محمد أمين (2003) تجليات الحداثة ، وما بعد الحداثة فى الفيلم القصير من موقع http://kenanaonline.com/users/artplastique/posts/107697
12. صاح سرمينى (2009) "ما بعد الحداثة فى السينما" من موقع https://elaph.com/Web/Cinema/2009/9/487295.html
13. لويس جاكوب ، الوسيط السينمائي ، ترجمة أبية الحمزاوي، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، 2006م.
14. دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى،ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1987م
15. سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ، دار الحوار ، اللاذقية،الطبعة الثانية، 2005م.
16. جيل دولوز ت: حسن عودة ، الصورة- الزمن ،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، 1999م
17. سيرجي أيزنشتين، الإحساس السينمائي، ترجمة سهيل جبر – دار الفارابي –بيروت 1975م.
18. تيري إيجلتون ، ت: ثائر ديب، أوهام ما بعد الحداثة ، اللاذقية،الطبعة الأولى،2000م
19. ويليام نوك ، عالم جديد جريء، ترجمة د.يحي زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2007م.
20. مروة خفاجي، أثر التقنيات الحديثة المستخدمة في لبفيلم السينمائي على لغة الصورة السينمائية، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية ،جامعة حلوان ،2008م.
21. سلمى مبارك، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما، مجلة أوراق فلسفية ، العدد 15 ، القاهرة 2006م.