حوليات آداب عين شمس المجلد 50 (عدد يوليو – سبتمبر 2022)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

البناء الدرامي الارسطي والشكل الفلمي

علي حيدر*

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
Dr.ali.h.khalid@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/1/19
تاريخ التحكيم: 2022/1/20
تاريخ قبول البحث: 2022/2/3
تاريخ النشر: 2022/9/30

المستخلص:

تعد طروحات ارسطو في الفن الدرامي بنية اصيلة وظفتها جميع اشكال الفنون، لانها تتداخل معها بشكل متكامل، وهذا ما يمكن رؤيته في الفن السينمائي الذي اعتمد البناء الدرامي الارسطي من بدايات ظهوره وتطوره، هذه البديهية هي من حفزت الباحث على تحديد موضوع يجمع ما بين البناء الدرامي الارسطي وكذلك النوع الفلمي وهل يتأثر كل منهما ببعض، لذا تم اختيار عنوان البحث (البناء الدرامي الارسطي والشكل الفلمي)، وقد اعتمد البحث على مهاد نظري وعلى النحو الاتي:

الفصل الاول الاطار (المنهجي): وتضمن مشكلة البحث واهميته واهدافه وحدود البحث وختم بتحديد اهم المصطلحات الواردة في عنوان البحث.

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة): وقسمه الباحث على مبحثين.

المبحث الاول: البناء الدرامي عند ارسطو: وفي تم بحث طبيعة البناء الدرامي وخواصه وسماته وكيفية توظيف في الفن السينمائي.

المبحث الثاني: الشكل الفلمي: وتم بحث طبيعة الشكل الفلمي والسمات المهيمنة، وعلاقته بالبناء الدرامي.

وخرج الباحث بعد الانتهاء من الاطار النظري بعدد من المؤشرات التي اعتمدها كادوات لتحليل العينة.

الفصل الثالث (اجراءات البحث): فيه حدد الباحث منهج البحث ومجتمعه وكذلك تحليل عينة البحث وهي الفيلم الاجنبي (الوحش ينادي). بالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري.

الفصل الرابع وتضمن النتائج والاستنتاجات، ومن ثم ختم البحث بقائمة المصادر التي اعتمدها الباحث من اجل اتمام بحث.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2022.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث.

يعد البناء الدرامي الارسطي احد اهم المرتكزات التي اعتمد عليها الفيلم السينمائي في بناء شكله بغض النظر عن النوع الفلمي، لان الفيلم يعمل على انتاج بنية محاكاتية متكاملة ترتبط بقوانين البناء الدرامي الارسطي بدأ من الفكرة وانتهاءا بالمرئيات، هذه العلاقة المتينة من بين الدراما والفيلم حددت العديد من الاشتغالات الصورية واثرت في بناء صورة سينمائية سردية تعتمد المحاكاة الدرامية والقدرة على قص الاحداث عن طريق اشخاص يعملون بالضرورة وسط مكان وزمان معين، وكذلك يحملون العديد من الافكار ويتطور هذا البناء الدرامي عن طريق الوسيط الصوري الذي يمتلك قدرة سرد الاحداث عبر الة التصوير السينمائي، وهو ما يمثل بنية متداخلة ما بين السرد السينمائي والدراما الارسطية، ومن هنا حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

ما هية كيفيات توظيف البناء الدرامي الارسطي في الشكل الفلمي؟

اهمية البحث.

تبرز اهمية البحث بكونه يتعامل مع ركيزتين اساسيتين في الفن السينمائي الا وهي الشكل الفلمي والبناء الدرامي وطبيعة العلاقة ما بينهما، وفضلا عن اهمية هذا البحث بالنسبة للعاملين في مجال الانتاج السينمائي والدرامي التلفزيوني وكذلك النقاد والدارسين.

اهداف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن كيفيات توظيف البناء الدرامي الارسطي في الشكل الفلمي.

حدود البحث

الحد الموضوعي: البناء الدرامي في الفيلم السينمائي

الحد المكاني: السينما العالمية.

البناء الزماني: 2015–2018

تحديد المصطلحات.

البناء الدرامي:

هنالك العديد من التعاريف التي تناولت مصطلح البناء الدرامي وعلى النحو الاتي:

يعرفه داونر على انه: " الطريقة التي تجمع كل العناصر التي تصنع المسرحية في كل موحد فنيا"[1]. كما يمكن ان يعرف البناء الدرامي بانه: "فن خلق الشخصيات وتنويعها وأنطاقها بما يليق بيسر الحركة في المسرحية والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث وحبك العقدة والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به ورسم المواقف وتتابعها وما الى ذلك"[2] . ويرى حمادة ان البنا الدرامي هو: "الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتكون من عناصر مرتبه ترتيباً خاصاً وطبقا لمزاج معين، لكي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور"[3]. وهنالك من يرى ان البناء الدرامي هي :" تدفق لقوة الإرادة وتفريقها، للقيام بعمل ما وانعكاساته على النفس، حركة وحركة مضادة، الكفاح و الكفاح المضاد، الارتفاع والهبوط، الشد والحل"[4] .

ويرتبط البناء الدرامي بعملية " الترتيب المعطى لكافة الشروط الاجتماعية التي تحكم العلاقات البشرية السابقة للعقل وتكون بذلك هي المؤسسة له، وتعد البنية ترتيبا لكافة الشروط الاجتماعية التي تنشأ نتيجة اختيار هذا الفعل أو ذاك في المسرحية وتكون لذلك ناجمة عنه"[5]. لان خصوصية البنا الدرامي ترتبط بالقدرة على اظهار العلاقات البنائية ما بين اجزء العمل الفني، وعليه يمكن تعريفه على انه: " نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم على التناقضات.والتوتر والصراع الدرامي" [6].

والباحث يتفق مع التعاريف اعلاه في توصيف البناء الدرامي في الفيلم السينمائي.

الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول: البناء الدرامي عند ارسطو

يعد البناء الدرامي او فن الدراما من المفاهيم الانسانية التي يمكن التعامل معها داخل اكثر من شكل فني، فالدرام مصطلح فكري جمالي واخلاقي، لانه يعتمد على عملية المحاكاة للوصول الى الافكار والتعبير عن الكليات والجزئيات كما يرى ارسطو نفسه. الدراما كلمة عامة في الادب وذات مفهوم ودلالات تشير الى كل الفنون المعروفة التي يمارسها الانسان، فكل فن يثير ويحرك مشاعر الانسان هو دراما. ذلك انها تتكون من قصة خيالية او شخصيات خيالية وحوادثها خيالية وتدور في أماكن خيالية حتى وان كانت منقولة عن التاريخ [7]. والبناء الدرامي للنص مهما كان نوعه لابد ان يتكون من اجزاء وهذه الاجزاء لابد ان تكون متكيفة ومرتبطة ومنتظمة ومتسقة مع بعضها البعض وبدون هذه الشروط لا يصبح للبناء الدرامي اي قيمة جمالية فقد أوضح أرسطو "لايمكن لكائن او شيء مؤلف من أجزاء عدة ان يكون جميلاً إلا بقدر ما تكون أجزاءه وفقاً لنظام ما ومتمتعة بحجم لا أعتباطي لان الجمال لا يستقيم إلا بالنسق والمقدار"[8].

لذا تعد طروحات ارسطو في كتابه الشهير (فن الشعر)، من اهم الكتب التي تناولت الانتاجيات الدرامية، وطرق صناعة النص الدرامي، بالاعتماد على جملة من القوانين الكيفية التي يوظفها الشاعر او المؤلف من اجل عرض احداث قصته، وطبيعة التعامل مع الشخصيات او صراع الافكار والخطوط الزمنية التي يمكن توظيفها داخل بنية المكان، فكل شيء في النص الدرامي تم التنظير له بدقة كبيرة بدأ من تعريف التراجيديا التي اصبحت النموذج اكثر اكتمالا في في النص الدرامي ومرورا بعناصر البناء الدرامي وانتهاء بالخواص الشكلي للعرض الدرامي.

ويرى ارسطو ان اساس الفن الدرامي هو المحاكاة، وعلى الرغم من كون مفهوم المحاكاة اجرائيا مرتبط بعملية تشكل الوعي الانساني الذي سبق الطرح الارسطي لقرون عديدة، فالمحاكاة بشكل عام ترتبط بالقدرة على انجاز نشاط تماهى مع ظواهر الطبيعة، او البنية الاجتماعية او حتى عمليات الصيد والاحتفالات والطقوسية، ويمكن فهم المحاكاة بكونها (تلك النشاطات الإنسانية الاعتيادية، هو شيوع ما يعرف بالمحاكاة، أي أن الانسان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يؤنسها ويسيطر عليها)[9]، الا ان فلسفة المحاكاة تتجاوز الممارسات اليومية او القبلية او حتى الطقسية لانها انتاج ابداعي يراد منه بناء جملة الصورة الجمالية التي تعبر عن هواجس الانسان، مخاوفه، افراحه، مع التأكيد ان المحاكاة هي من تمنح الاشياء او الافعال والممارسات وجودها الحقيقي، إذ (أن الشيء أو الفعل – في المفهوم الإنطولوجي البدائي – لايصير حقيقياً إلا أن يحاكى ، أو يكرر ، نموذجاً أصلياً ، أي إن (الحقيقة) لاتكتسب إلا بالتكرار أو الاقتسام ، وكل ما ليس له نموذج مثالي فهو عارٍ عن المعنى) [10]، ان ممارسة المحاكاة تتجاوز مفهوم التقليد المجرد او النسخ المباشر للافعال والحركات، لانها تسعى الى تمثيل الافكار وبناء تصورات جمالية يقودها الخيال في النص الدرامي، هذا التصور الجمالي والاخلاقي للمحاكاة تلخص في طروحات (ارسطو) على اساس قدرة المحاكاة في (اثارة الخوف والشفقة، عندما:

1. تقع فجأة وبلا توقع.
2. عندما تتتابع، ويتوقف احدهما على الاخر في نفس الوقت)[11].

وعلى وفق هذه التصورات ارتبط البناء الدرامي الارسطي بالمحاكاة، واستقر ومنذ عقود طويلة على جملة من المفاهيم المستقرة في النتاجات الابداعية المسرحية منها والسينمائية، فهي اشبه بالموجه والمحرك في عرض الاحداث وطبيعة صناعتها، وبل حتى ان المخلفين لبناء الدرامي الارسطي يرتكزون على مفهوم المخالفة انطلاقا من الطروحات الارسطية وهذا ما يجعلهم ضمن الطبيعة التأثيرية للافكار التي نادى بها كتاب (فن الشعر)، وهذا ما يدفع الباحث الى دراسة الطروحات الارسطية وطبيعة اشتغالها في النص الدرامي وعلى النحو الاتي:

الفكرة

يعد هذا العنصر البناء الاكثر اختزالا في ظاهر النص الا انه الاكثر تأثيرا في مضمره وتأثيره سواء في النص الدرامي المسرحي او الفيلم السينمائي، فالقصة السينمائية لابد ان تنهض على فكرة تهيمن او تسود من دون ان تكشف عن نفسها الا في نهاية الاحداث، فتنبثق في ذهن المتلقي بشكل حاسم، لانها تمثل (صلب العمل الدرامي حيث يحوي العمل

على مضمون ما يريد الكاتب إن يطرحه أو يناقشه دراميا... في الرؤيا التي يود الكاتب أن يحرك عقل المشاهد اتجاهها أو التي يريد الكاتب إن يصل بها للمشاهد من خلال عمل مكتوب)[1] ، فهي مثير عقلي يحمل جملة من التساؤلات او الاجابات التي يمكن ان تعد درس فني وعقلي متكامل بالنسبة الى المتلقي بغض النظر عن كون الفكرة كانت على مستوى من البساطة او على مستوى من التركيب والتعقيد، والاهم من هذا ان الفكرة ترتبط بالهدف المباشر من النص الدرامي، اذ ان (الفكرة البارزة الخاصة بالعمل هي ثيمة العمل، والمحتوى الثيمي العمل ببساطة هو ما كان يحاول المؤلف قوله وهو ما يمكن ان يأخذ صيغاً عديدة)[2]. فالفكرة على مستوى الفيلم السينمائي لابد ان تترك اثرها داخل المعالجات الصورية للقطات والمشاهد، يجب ان تكون مواكبة لتحولات الشخصية او طبيعة القيام بالافعال وتطور الاحداث، لان الفكرة، يمكن ان تكون واضحة من خلال الزي او الديكور والاكسسوار، او حتى المؤثرات الصورية، وهذا ما يجعل من الفكرة هيمنة غير مباشرة على المعالجا الصورية التي يريد المخرج ابرازها. فيجب ان تبرز الفكرة (من الموضوع نفسه في علاقته عن الثيمة بسمات العمل الاخرى بشرط ان يكون الموضوع المختار معبراً عن الثيمة)[1]. فالفكرة مرتبطة بجميع تفاصيل النص الدرامي، لانها جزء اساسي وفاعل من البنية الداخلية للنص. تدخل الفكرة في تركيب باقي عناصر البناء الدرامي، فالشكل الذي يظهر عليه بناء اي عنصر لابد ان يحمل مضمون، وهذا المضمون يكشف عن طبيعة الفكرة التي يراد ايصالها، سواء على مستوى الحوارات التي تنطقها الشخصية وذلك سلوكها او التحول والتعرف الذي يطرأ على الاحداث الدرامية، او حتى الازمات والذروة، بل ترتبط الحبكة بشكل فاعل في مكان الاحداث والبناء الزمني له، وبقى التعبير عن الفكرة يتراوح ما بين التصريح والتلميح داخل بنائية الصورة، ولكن عملية ادراكها مقرونة بانتهاء الاحداث الدرامية، (فالفكرة الجيدة في العمل الفني تلك التي تحمل في ثناياها من القوة والوضوح بقدر كاف بتحقيق الهدف)[1].

الحبكة

يتشكل البناء الدرامي من جملة من الاجزاء التي تتشابك وتتعاضد واحيانا تتنافر من اجل اتمام الخريطة البنائية للنص الدرامي، وتكون الحبكة بمنزلة الروح من النص الدرامي كما يصفها (ارسطو)، وهو الوصف الاكثر قدرة للتعبير عن ماهية الحبكة في البناء الدرامي، وعليه يراها (ارسطو) انها "اعظم الاجزاء الكيفية اهمية، فهي على حد قوله (روح المأساة). والحبكة مصنوعة بالضرورة مما تفعله الشخصيات، وما تفكر فيه، وما تشعر به " [12] ، فلا يمكن تصور اي نص دون ان تكون هنالك حبكة تحكم بناء علاقاته وافعاله واحداثه وشخصياته، فالحبكة اشبه البناء المضمر داخل أي نص درامي، انها اشبه بالمخطط الهندسي الاساس الذي ينهض عليه النص لذا فان مفهوم الحبكة بشكل بسيط يمكن ان يرتبط بعملية (ترتيب الاشياء أو الأحداث التي تقع في القصة)[13]، ومفهوم الترتيب شامل لجميع تفاصيل النص الدرامي، انه يدخل في عملية البناء الزمني سواء لبدأ الاحداث او نهايتها، وكذلك استمرارها، وكذلك يدخل في توقيتات عرض الاحداث والافعال، او حتى ظهور الشخصيات، فالحبكة مسؤلة بشكل مباشر عن البناء الزمني بابعاده الثلاثة (الحاضر والماضي والمستقبل)، لان الافعال الدرامية التي تقوم بها الشخصيات لابد ان ترتب على اساس الاسبقية الزمنية من اجل نشوء الصراع بشكل متشابه ومن ثم تطوره، وتبرز قوة الحبكة من خلال العلاقات البنائية التي تشد الاجزاء المتفرقة داخل النص فتغدو وحدة واحدة، خصوصا طبيعة الافعال الدرامية التي تعد العصب المباشر للتعبير عن خواص الحبكة، سيما ان (الفعل الدرامي دلالة أولية لهذا النوع من الفعل الذي يعبر عن نفسه في حدث خارجي بينما هو ينبثق من قوة الإرادة الداخلية)[1]. فيكون الفعل او الشخصيات التي تقوم به، هي المعبر عن ماهية الحبكة الدرامية، فالخطوط الحدثية الظاهرة منها والعلاقات الباطية التي تربط هذه الخطوط هي من ترسم خريطة الصراع بشكل نسيج متكامل متراص داخل العمل الدرامي، هذه القدرة على جمع الاحداث والافعال والشخصيات داخل زمان ومكان معلوم هو الوظيفة الاساس للحبكة، مع التأكيد ان الصراع يكشف بشكل جلي طبيعة عمل الحبكة، لان الحبكة في النص الدرامي تعني في ما تعنيه (كيفية عرض الصراع بأمثل الطرق وأشدها تأثيراً، ولا يمكن أن نقول عن تمثيلية ما إنها تحوي حبكة أو خطة، إلا إذا وجدنا فيها صراعاً واضحاً بين قوتين أو أكثر)[1].

ولكن الحبكة لا ترتبط الافعال المباشرة او الصراع المادي بين الشخصيات بشكل مباشر وانما ترتبط ايضا بعمليات الاخبار عن الاحداث، عن الحركة الزمنية التي قد تحيل المتلقي الى الماضي البعيد، وهو خارج البداية الحديثة

الحقيقية، او انها تستمر بشكل اساسي نحو المستقبل على الرغم من النهاية التي وضعت بها الاحداث تفاصيلها المعلوماتية والافعالية. فالاساس في عمل الحبكة هو البحث عن العلاقات البنائية ما بين الاحداث وليس جعلها احداث سائبة بدون علاقة واضحة ومحددة لذا فانها اكثر قدرة على التواصل مع المتلقي وشد انتباهه من القصة الروائية نفسها، فاذا كانت القصة الروائية تعرف على انها: (سرد للحوادث المتسلسلة زمنياً، والحبكة أيضاً سرد للحوادث لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السببية، مات الملك ثم ماتت الملكة هذه قصة، لكن مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً حبكة، التسلسل الزمني باق لكن حس السببية يكتنفه)[14]، ان الطبيعة البنائية للحبكة تفترض وجود علاقات راسخة بين الحوادث حتى وان كانت غير مرئية في اول الامر، لان هذه العلاقات هي من تسمح للصراع بالظهور والتعقد، وهي من تمنح الاحداث احقيتها في الاستمرار، طالما ان العلاقات البنائية لابد ان تقود الى هدف مشترك ما بين الشخصيات الدرامية، فالحبكة هو اساس منشأ الصراع، فالحبكة الدرامية تفترض (توفر فيها قوتان متنافستان ومصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة كان هذا كفيلاً بان يخلق صراعاً متصاعداً)[2]، مع التأكيد ان افعال الدرامية سواء أكانت متساوقة مع طبيعة الاحداث وبناءها الدرامي او تعمل على كسر التوقعات وهو ما يساهم في بناء عملية الشد والترقب في العمل الدرامي، وكسر التوقع يقود الى ظهور العقد داخل البناء التنظيمي للحبكة الدرامية نفسها، وهو ما يعني وجود نقاط تأزم داخل البناء الدرامي، هذا التأزم يؤجل انهاء الصراع ويمنحه المزيد من الاسباب لاستمراره وتطوره.

الشخصية الدرامية

تعد الشخصية الدرامية النموذج الاكثر وضوحا لفهم طروحات (ارسطو) في الفن بشكل عام والدراما بشكل خاص، فالشخصية الدرامية بنية متكاملة، وعنصر لا غنى عنه في توصيف عملية البناء الدرامي، فالشخصية عند ارسطو (هو مجموعة الخصائص والسمات التي تتجلى عن طريق أفعاله الخارجية وليس عن طريق سماته الداخلية)[15]، فهي من تقوم بالافعال الدرامية وهي من تقود الاحداث وهي من تحقق الطبيعة البنائية للحبكة، وتعرف الشخصية بانها "جملة من الصفات الجسمية والفعلية والمزاجية والاجتماعية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تمييزا واضحا"[16]، فهي تمثل الفكر والاخلاق وكذلك الوعي المتمثل في حركاتها القصدية داخل البناء الدرامي.

وتعد الشخصية الدرامية ذات قدرات مرتبطة بطبيعة الاحداث والافعال الدرامية لانها تتشكل من (نتاج تأديتها عملها الخاص بها فما نعمله اليوم يعتمد على خبراتنا المجتمعية من الماضي فالخبرات تتجمع يوما بعد يوم وتشكل شخصيتنا عن طريق تفاعل مستمر مع المحيط الخارجي)[17]. فالافعال الدرامية وطبيعة الصراع الدائر ما بين الشخصيات هي من تحدد لنا ملامح الشخصية وقيمها، سيما ان المفهوم الارسطي للشخصية الدرامية تجعلها بنية اخلاقية اكثر من كونها بنية درامية، لان ما تفعله او ما تقوله يكشف عن افكارها واخلاقها وقيمها وفضيلتها، وهذا ما يجعل للشخصية وظيفة درامية تأخذ جانب الشر او الخير، فالفعل الدرامي هو اساس وجود الشخصية ، فلا بد من وجود جملة من الافعال التي تقوم بها الشخصية الدرامية (داخل بنية العمل الدرامي سلوك وفعل، فجوهر الشخصية هو الفعل، وسلوك الشخصية هو كينونتها)[18]، فالشخصية الارسطية لابد ان تكون حاملة للقيم والمبادئ، فتتكون افعالها نتيجة مجموعة القيم التي تحملها، اذ يبرز البعد الاخلاقي للشخصية من خلال الشكل الخارجي لها وكذلك اقوالها وما يمكن ان تفعله تجاه باقي الشخصيات الدرامية، وهنا يتحدد شكل الصراع الدرامي بناءا على هذه المنظومة القيمية الاخلاقية، وبدونها تصبح الشخصية نموذج شيء لا يمكن الاحتذاء به او التأثير بالمتلقي فالشخصية الدرامية تتشكل بشكل واضح من(تلك الميول الثابتة عند الفرد والتي تنظم عملية التوافق بينه وبين البيئة)[19]، لان الشخصية هي وليدة بيئتها بكل ما تحمله من اعراف وقيم، وما تقوم به من وظائف، وتقدر قيمة الشخصية بقيمة الوظيفة التي تقوم بها، وبعيداً عن الابعاد التي تتحدد على اساسها الشخصية، فأن الدراسات الحديثة تنظر للشخصية على انها حامل لمجموعة من القيم والاخلاقيات التي تحركها وسط البناء الدرامي الذي تعمل وسطه.

اللغة

ان ما يقصد ارسطو باللغة (هو التعبير عن افكار الشخصيات بواسطة الكلمات وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر)[20]، فالحوار عنصر ادائي مهم يرتبط بطبيعة المحاكاة للشخصية ويعبر عن الافكار او الاحداث او حتى

يطور من تصاعد الافعال دراميا نحو الصراع فالذروة، فالحوار هو المعبر المباشر عن دواخل الشخصية واعماقها وهو الذي يكشف عن افكارها وكيفية تعاملها مع الاحداث الدرامي، وللحوار العديد من الوظائف الاساسية في البناء الدرامي، فهو "يكشف عن دواخل الشخصية بالحوار ويرفع العقدة الى امام ويساهم في خلق الجو"[21].

ان طبيعة بناء اللغة او الحوار لابد ان ينسجم مع الشخصية نفسها، من حيث وضعها الاجتماعي والاخلاقي والجمالي ايضا، فضلا عن وظيفته النفسية، فالحوار يمكن ان يعد دال اساسي على طبيعة الشخصية النفسية او الفكرية . ولابد ان يتسق الحوار مع سمات الشخصية الدرامية، ولكن قد يتناقض مع الشخصية وافعالها لاسباب درامية وجمالية او اخلاقية اذ ان (الحوار جيد كلما تناقض مع الصورة)[22]، ويؤكد ارسطو في طرحه الفكري على خصوصية التعامل مع الاداء الصوتي للشخصية وكيفية صياغة الجمال او الطبيعة الفخمة التي يمكن ان تكشف عنها الشخصية الدرامية، من خلال التحكم بالطبقات الصوتية او دراما الصوت لان (طبقة الصوت وحرارة الاداء الصوتي تبرز صفات شخص يصدر منه صوت نعومة فتاة وصوت اخر مطمطة صوت السكير وثخانة صوت المسن وسوقية صوت البائعات والبائعين، كذلك يعبر عن المواقف، فالصوت الغائر من شدة الاعياء والمرتجف من فرط الخوف ويعبر عن المكان، فالصوت في حقل يختلف عن الصوت في شاطئ ويختلف عن الشارع [23].

المبحث الثاني: الشكل الفلمي

يرتبط الشكل الفلمي بالبناء الصوري الذي يحدد طبيعة عرض الاحداث وسردها صوريا، فالصورة هنا هي الوسيلة الاساس في التعبير عن الافكار والمشاعر والاخلاق وانتاج الدلالات، لذا فان الشكل الفلمي يرتبط بالقدرة على صياغة الاحداث مرئيا، لانه يعتمد على (عملية إبداعية تؤدي إلى صورة بصرية)[24]، اي انه يرتبط بالقدرة على انتاج صور تحمل قيم درامية تحاكي الواقع الفيزيائي، هنا يستند الشكل الفلمي على المعالجات الصورية المرتبطة بالموضوع او القصة الدرامية المعالجة، سواء اكان الفيلم اجتماعي او نفسي او حتى خيال علمي، لان كل صورة تحمل بنية مهيمنة ترتبط بالاحداث والشخصيات، وعليه تبدأ المعالجات الصورية بايجاد علاقات مرئية وثيقة مع (مع الإشكال والحجوم والشخوص والديكور والأثاث والأزياء وحتى الألوان والإضاءة، من خلال القصدية التنظيمية لتلك العناصر المختلفة لتجسيد الفكرة الموضوعية)[25]. لذا فان الشكل الفلمي يتحدد بحدود البناء الدرامي للقصة وكيفية محاكاتها للاحداث والشخصيات، فالقصة هي اساس كل شكل فلمي وما تعمل عليه الصور السينمائي هو ايجاد معادلات صورية للمادة الدرامية المكتوبة، سيما في الافلام الواقعية التي تستند على الواقع الفيزيائي، اذ يظهر الشكل الفلمي وكأنه بناء واقعي مماثل للواقع الحياتي، وتصبح الصور هنا (عملية إعادة إنتاج أو نسخ تستند إلى المحاكاة أو التشابه لشخص أو شكل أو هيئة (...) في الخارج أو لخبرة ذهنية في الوعي سواء كانت صورة ذهنية خالصة أو ارتبطت بتمثيل بصري في الخارج (...) اتخذتها الخبرات المحسوسة في العقل وهي المعنى الذي يشكل ارتباطاً بين الكلمات التي تدل على أنواع الصور العيانية والذهنية سواء اكانت تشير إلى نفسها أو ترمز إلى شيء وتشير إلى نفسها في وقت واحد) [26]. لذا فان الشكل الفلمي يرتبط برؤية المخرج وطبيعة القصة المعالجة مرئيا، وكذلك الكيفيات التي يحقق من خلالها الاتصال بالمتلقي والتأثير به. وهو ما يجعل من بنية الشكل ذات معطيات جمالية بالاضافة الى امكانياتها الدرامية والسردية وكذلك الدلالية، خصوصا على مستوى انتاج المعنى لان (الشكل من دون المعنى بلا اهمية، فكلاهما يتمم الاخر من الناحية الجمالية والشعور بالجمال وتذوقه امر نسبي يجب ان تتقبله النفس، والا ركن امره الى الرفض والزوال ، والجمال في الانسان اساس لكل نوازع الجمال وهو الذي ينبع من الافكار الذوقية التي نكونها في الانشاء مهما كان نوعه، وكل الفنون الجميلة التشكيلية التي لها علاقة بالانسان أبتداءا من العمارة حتى نهاية التصوير)[27]. اي ان الشكل الفلمي يأتي من علاقة تكاملية ما بين القصة الدرامية والبناء التكويني لاشتغال عناصر اللغة السينمائي، ليكون الناتج بنية صورية ذات قدراته محاكاتية وتجسيدية يقودها السرد الصوري.

يرتبط الشكل الفلمي بطبيعة الموضوع المعالج وكذلك الصياغات الصورية، فشكل افلام الخيال تعتمد على قصة تدور أحداثها حول الخيال الجارف فتظهر الصياغات الصورية بنية شكلية ومعادلات صورية للخيال سواء على مستوى الشخصيات او المكان والزمان، وحتى طبيعة الافعال والاحداث، وهذا ما ينسجم مع جميع الانواع الفلمية، فالصورة هنا تمثل (عملية إعادة تمثيل شيء آخر حسي أو معنوي ذهني أو بصري لتكون كياناً مبنياً في الوقت نفسه، فضلاً عن كونها

عملية إدخال وتعالق بين المفردات والصور في الذاكرة وجزئيات الشيء المستوعب التي ينظر إليها على إنها مجموعة خلايا قابلة للتمازج والانسجام ثم التحول إلى بنى شكلية جديدة مع البقاء على بعض خصائص المادة الأصل عند صياغتها مع عناصر أخرى من صور الذاكرة مكونة بذلك عملاً فنياً)[28]. واعادة التمثيل يعني ايجاد بنى شكلية تكشف عن العلاقة ما بين فضاء القصة وخصوصية المعالجة الصورية، فعلى سبيل المثال نرى ان الافلام التي تعالج قصص واقعية، تنحو صوب بناء سياق صوري يحمل الخصوصية الواقعية من حيث اعتماد اللقطات الموضوعية والابتعاد عن وجهات النظر الذاتية، وكذلك بناء المكان بشكل يماثل الواقع الفيزيائي، وسمات الشخصيات السينمائية من حيث الازياء والاكسسوار تكون ذات امتداد واقعي مباشر، وهذا ما يمكن رؤيته بالنسبة الى افعال الشخصيات او حتى الاحداث المعالجة، في حين تكون الافلام الانطباعية على النقيض من هذا الاشتغال الشكلي، مع تأكيد الباحث ان البناء الدرامي لا يتأثر في نوعية المعالجة الصورية، لان البناء الدرامي يرتبط بالعلاقات الظاهرة ما بين الفكرة والشخصيات والحبكة وكذلك الاحداث والصراع الناشب بينهم. لذا فان خصوصية الشكل الفلمي (تتركز في جوهر العمل الفني على وفق طبيعتها الذاتية والنفسية، فالشكل لا يحوي التناغم وحده ما لم يكن المعيار الجمالي للصورة قد قام بإتقان الأشياء والظواهر ، واستطاع ان يبني موضوعا حاملا للأفكار والسؤال)[29]، ففي فيلم (انقاد الجندي ريان)، اخراج (جيمس كاميرون)، نرى ان المخرج قد اختط بناء واقعي يتماهى والزمن المهيمن على الاحداث الدرامية في الفيلم، وهو ما جعل من بعض مشاهد الفيلم اشبه بوثيقة تاريخية، عن ازياء الجيوش او تفاصيل المعارك الدقيقة، والاسلحة والاكسسوارت التي يمكن رؤيتها داخل البناء السياقي الصوري للاحداث الفلمية. اما في فيلم (سبايدر مان)، فنرى ان المخرج قد اوجد شكل فلمي يرتبط بخواص القصة المعالجة نفسها، انها بناء خيالي جارف، حول تحول انسان الى عنكبوت، بفعل لدغة من احد العناكب المختبرية، وعلى الرغم من واقعية المكان، وتماثل البناء ما بين الصورة والواقع، الا ان افعال الشخصيات، شخصية سبايدر مان، وشخصية البطل المضاد، وحش الرمل، مثلا، كانت افعال خارق تفوق القدرات الانسانية الاعتيادية، ان الشكل الفلمي اوجد بيئة واقعية تحتوي افعال خارقة، وهو ما يجعل من الفيلم بنية خيالية، وهذا ما ينطبق ايضا على فيلم (سوبرمان)، حيث البطل القادم من الفضاء يصبح هو المنقذ للارض بعد هجوم الفضائيين عليها من اجل السيطرة او التدمير. ان الشكل الفلمي هنا يعتمد على (عملية بناء لمشهد صوري من مجموعة بنى صورية ترتبط داخل التكوين بصيغ من العلاقات الواقعية أو غير الواقعية... يختارها القائم بالتشكيل وفق رؤيته الخاصة) [30]. فلا يتحدد التشكيل بواقعية الفعل او الحدث من عدم واقعيته الا انه يتحدد بكيفيات اظهاره عيانياً.

ويرى الباحث ان عملية بناء الشكل الفلمي يستند بشكل كبير على المرجعيات الروائية التي تشكله، وهو ما يعني بناء عمل فني تحقق تواصل مرئي ما بين الاحداث المسرودة والتعبير البصري المرتبط بها، سواء أكانت واقع متخيل او بناء واقعي، وهو ما يؤدي الى تمازج جدلي ما بين الشكل الفلمي بوصفه المستوى الاول، والمستوى الثاني هو القصة المعالجة والمستوى الثالث يرتبط بالمعالجات الصورية، وهو ما يحقق فعل التواصل والاتصال مع المتلقي الذي يحدد خواص الشكل الفلمي عن طريق هذه المستويات، فالشكل الفلمي هنا يكشف عن (التمازج الجدلي بين الشفرة البصرية وشفرة الارسال العلامي ، فالأولى مهمتها: الايضاح، والثانية: الايحاء، مما يكسب التشكيل الصوري بعداً أوسع وانزياحاً أكبر في الدور الوظيفي الذي يؤديه، إذ يعد التشكيل البصري واحدا من أهم عناصر التعبير البصري، لأنها تنقل المعاني والإيحاءات للمتلقي) [31]. وهذا ما يمكن رؤيته في فيلم (سبليت)، وهو فيلم رعب يعتمد على الخيال الجارف في تصور شخصية تمتلك قدرات خارقة، وقوى لا يمكن السيطرة عليها، هذه الشخصية تعيش ازمات نفسيه وهو ما يصنع منها قاتل متوحش، لا يمكن السيطرة على انفعالاته، ان طبيعة الاحداث تجري في بيئة مكانية واقعية، في حين جاء البناء الدرامي وهو يتماشى مع الطرح الارسطي، فكل حدث في الفيلم ينهض على مبدأ السبب والنتيجة، وكذلك عنصر التحول والتعرف. وهذا ايضا ما يمكن قوله على فيلم (الحارس الشخصية)، اخراج (كيفن كوسنر)، نرى ان شخصية البطل وهو رجل يعمل في فريق حماية الرئيس الامريكي، الا انه يحيل نفسه على التقاعد بعد حادثة محاولة اغتيال الرئيس ريغان، فيعمل حارس شخصي لمطربة عبثية لاهية، تم تهديدها بالقتل، فيعيش معها مجموعة احداث وافعال تنتهي في عملية انقاذها من القاتل المأجور. ان الاساس في بناء الشكل الفلمي هو ايجاد علاقة ما بين الشخصية السينمائية والمكان

السينمائي الذي يعد الحاضنة الاساسية للاحداث والشخصيات والافعال، وعليه يمكن قياس تحولات الشكل الفلمي عن طريق المكان السينمائي، لذا فان (المكان سواء كان واقعياً ام خيالياً يبدو مرتبطاً او مندمجاً بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث او مجريات الزمن)[32]. وهذا ما يجعل من الشكل الفلمي مرتبطا بالمكان بصورة اكثر مباشرة، لانه جذر العملية الابداعية، ويقود عملية التواصل مع الاخر، بغض النظر عن كون الصورة واقعية او خيالية، وهنا يأتي دور التنظيم في ابراز تفاصيل المكان، من اجل جعله فاعلا ومؤثرا عند بدأ الاحداث وتطورها، وهذا ما يجعل الشكل الفلمي ذا دلالة مباشر عن الاحداث الفلمية، وهو ما يتطلب بناء صوري يمتلك القدرة لعى التعبير المشاعر والاحاسيس، فضلا عن قدرته على التعبير عن الشخصيات وافعالها، بطريقة تجسيدية تحقق مصادقية حدوث الافعال الدرامية. اذ تعد عملية تنظيم المفردات الشكلي احد اهم مرتكزات الشكل الفلمي جماليا ودراميا، وهو (شرط اساس لفنية التعبير ودونه يبقى كل تعبير عن معاناة الشخصية في دود العادي والمبتذل ....ولا يتمتع بطاقات الروعة والطرافة والابهاج والتي هي بعض ظواهر الجمال وعوارضه الاولية))[33]. لذا فان السمة الغالبة في بناء الصياغات الصورية للشكل الفلمي تنهض على قدرة تفعيل عناصر اللغة السينمائية بما يتوافق وعملية انتاج الافكار والدلالات المرئية، فكل لقطة لابد ان تقود الى الكشف عن معنى او معلومة تسهم في بناء الشكل الفلمي السينمائي.

مؤشرات الاطار النظري

1. يكشف الشكل الفلمي عن طبيعة التعامل مع البناء الدرامي الارسطي بغض النظر عن طبيعة القصة المعالجة مرئياً.
2. لا يتحدد البناء الارسطي بالشكل الفلمي الواقعي او الخيالي وانما يرتبط بالقدر على تحقيق المحاكاة وتطورها وصولا الى الذروة.
3. تعمل عناصرا للغة السينمائية على ابراز الشكل الفلمي ضمن التصميم المعماري للبناء الدرامي الارسطي.

الفصل الثالث: اجراءات البحث.

اولاً: منهج البحث: لغرض انجاز هذا البحث اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي ينطوي على وصف الظاهرة وتحليلها في انجاز هذا البحث للوصول إلى اهداف البحث.

ثانياً: اداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، سيتم وضع واستخدام اداة يتم على وفقها تحليل العينة، عليه أعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كاداة للتحليل، وهي على النحو الاتي:

1. يكشف الشكل الفلمي عن طبيعة التعامل مع البناء الدرامي الارسطي بغض النظر عن طبيعة القصة المعالجة مرئياً.
2. لا يتحدد البناء الارسطي بالشكل الفلمي الواقعي او الخيالي وانما يرتبط بالقدر على تحقيق المحاكاة وتطورها وصولا الى الذروة.
3. تعمل عناصرا للغة السينمائية على ابراز الشكل الفلمي ضمن التصميم المعماري للبناء الدرامي الارسطي.

ثالثاً: مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في الافلام السينمائية التي اعتمدت البناء الدرامي الارسطي في الفيلم السينمائي ، وقد اختار الباحث عينة قصدية، وهي الفيلم السينمائي () كعينة قصدية لهذا البحث.

رابعاً: وحدة التحليل: اعتمدت الباحث على اللقطة كوحدة بنائية رئيسية في تحليل عينة الفيلم.

خامساً: عينة البحث: بعد ان حدد الباحث حدود بحثه بالافلام السينمائية التي تعتمد البناء الدرامي الارسطي. وبسبب سعة الانتاج السينمائي وتنوعه لذا قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، فيلم (الوحش ينادي).

سادساً: تحليل العينة

الوحش الذي ينادي

إخراج : JA Bayona

من إنتاج : بيلين أتينزا ، ميتش هورويتس ، جوناثان كينج

سيناريو: باتريك نيس

البلد : اسبانيا امريكا بريطانيا

سنة الانتاج :2016

ملخص القصة

يبدأ الفيلم بالطفل كونور البالغ من العمر 12 عامًا على حافة جرف ، يتشبث بوالدته وهي على وشك الوقوع في الهاوية. يستيقظ كونور من الكابوس متكرر. يدخل إلى غرفة نوم والدته لرؤيتها نائمة. يصنع الفطور. والدته تنضم إليه ليس لديها شعر، دليل المعركة مع مرض السرطان. يقول لها أن هو قام بأعماله. تقول أنهم سيجرون جولة جديدة من العلاج الكيميائي في المدرسة، يعتدي طالب متنمر عليه جسديًا في ساحة المدرسة في تلك الليلة، يذهب كونور للنوم. عندما تصل ساعته ل 12:06 إلى الساعة 12:07 ، يسمع صوتًا من الخارج ينادي باسمه. تتحول شجرة الطقسوس الضخمة خارج منزله إلى شكل وحش عملاق. يصرخ كونور ليذهب بعيدا عنه. يخبره الوحش أنه سيزوره مرة أخرى وسيروي ثلاث قصص له، وعندما ينهي قصصه الثلاث، سيخبره كونور بقصة رابعة وستكون الحقيقة، حقيقته. والحقيقة ستكون ما يخفيه ويخشاه كونور أكثر مما يحلم به. ثم يجد كونور نفسه مرة أخرى في غرفته المغطاة بالأوراق، مما دفعه إلى إدراك أنه لم يكن حلماً. في الليلة الثانية تنقر الساعة من 12:06 إلى 12:07. يروي الوحش لكونور حكاية أولى ، يروي في الرسوم المتحركة ثم في ليلة اخرى ياتيه في الساعة 12:07. الوحش ليخبره بالحكاية الثانية تنتهي بالتحطيم ولكن عندما عاد كونر إلى وعيه في غرفة جلوس في بيت جدته، أدرك أنه لم يكن مجرد خيال أن غرفة المعيشة بأكملها تم تحطيم كل شيء فيها على يديه يخشى كونور أنه سيعاقب لكن الجدة في حالة من الألم تتركه، يخبره والده أنه يعرف أن منزعج من غرفة المعيشة. يسأل كونور إذا كان سيُعاقب ولكن والده قال إنه لا جدوى من ذلك.

في الليل، ينتظر كونور حتى تنقر الساعة إلى الساعة 12:07. يذهب إلى الحديقة ويصرخ من أجل الوحش، الذي يكشف عن نفسه. يسأل الشجرة إذا كان بإمكانه تحسين أمه من المرض تمر الأيام ولم يعد الوحش يواصل كونور عندما يكون في المدرسة ، يأتي المتنمر ويتسلط عليه أثناء تناول الغداء (حوالي 12:06 مساءً). أخبر كونور أنه لن يضايقه بعد الآن لأنه يعتقد أنه سيكون أسوأ مصير ليكون غير مرئي. يقوم المتنمر بعد ذلك بسكب عصير برتقال كونور على كتابه الفني حيث رسم صورة لأمه. يظهر الوحش في الكافتيريا، 12:07. أخبر كونور أن وقته للحكاية الثالثة كان هناك مرة رجل غير مرئي سئم من الغيب. لم يكن أنه غير مرئي في الواقع ولكن اعتاد الناس على عدم رؤيته. دعا الرجل غير المرئي إلى وحش لجعلهم يرون. بينما يتم سرد هذه القصة ، يشحن كونور الكافتيريا ويهاجم الصبي الذي كان دائم التنمر عليه، ويضربه في انفجار الغضب. كونور في مكتب المدير. سألت ما الذي حدث. تقول له في النهاية، أنه لا جدوى من العقاب تمامًا مثل والده بعد أن دمر غرفة المعيشة. يقول الوحش له، انه لم يأتِ لشفاء امه بل لشفاء كونور. يقول الوحش وقت للحكاية الرابعة. يتحول التل إلى المنحدر الذي شهده كونور في كابوسه المتكرر. والدته تقف على الحافة . يصرخ كونور لها بالهروب. ويسحب والدته على الهاوية. لكن كونور يمسك بيديها وتمسك كما هو الحال في كابوسه. يكافح كونور لكن لا ينجح تفلت امه وتهوي بالحفرة.

يعتذر كونور عن غرفة المعيشة وتخبره أن ذلك لا يهم، مضيفة أنها ليست الأكثر ملاءمة طبيعية ولكن سيتعين عليها التعلم. وأنهما يشتركان في شيء واحد، فكلاهما يحب والدته. اقتحم الاثنان غرفة مستشفى أمه وأبلغا أنهما وصلتا في الوقت المناسب. أم كونور تموت ببطء وتطمئن إلى أن كونور ووالدتها هناك. يظهر الوحش في الغرفة ويخبر كونور هنا نهاية الحكاية. الساعة على وشك الدوران 12:07. يخبره الوحش أن كل ما تبقى هو أن يتكلم أبسط الحقائق. أخبر كونور والدته المحتضرة أنه لا يريدها أن تذهب.

يعود كونور إلى منزل جدته حيث استقر في وضع معيشى أكثر انسجامًا. يجد كتابًا لأعمال أمه الفنية، على غرار كتابه الخاص. عند التقليب، وجد أن الصفحة الأخيرة هي رسم تخطيطي لشجرة الطقسوس كوحش، وكشف أنه ظهر لها أيضًا عندما كانت طفلاً.

تحليل العينة

المؤشر الاول:

يكشف الشكل الفلمي عن طبيعة التعامل مع البناء الدرامي الارسطي بغض النظر عن طبيعة القصة المعالجة مرئياً.

يعد الشكل الفلمي احد السمات الاساسية التي تربط بالقصة السينمائية، وطبيعة المعالجات الصورية لها ، وهذا بدوره يكشف عن طبيعة البناء الدرامي الارسطي في ابراز نمطية الصراع او خواص الحبكة والشخصيات واللغة، داخل السياق الصورية السينمائي، خصوصا اذ ما عرفنا ان الفيلم يعتمد على السرد الصوري في ايصال المعلومات الدرامية عن طريق المحاكاة. لذا فان مخرج الفيلم عمل على ابراز القيم العاطفية واثارة المشاعر حول شخصية الصبي (كونور) الذي بدأ يخشى على امه من الموت، هذه المعرفة والخشية تجاه الام، بدأ كونور يعيش حياة ثانية ترتبط بالخيال الجارف، حياة يسعى من خلالها الى انقاذ امه من مرضها الخبيث وموتها المحتوم.

ويمكن ابراز طبيعة البناء الدرامي في فيلم (الوحش ينادي) على النحو الاتي:

الفكرة: تبرز فكرة فيلم (الوحش ينادي)، من خلال الصراع الذي يعيشه الصبي كونور وهو يحاول انقاذ امه التي شارفت على الموت، من خلال التخيل، واستداعاء كائن خيالي يتشكل من اغصان الاشجار، يمتلك قدرة التحرك، والتحدث والحضور في اي مكان يريده كونور، مخلص الفكرة تظهر في حوار الوحش وهو يخاطب الصبي كونور، حينما يقول له: انه لم يأتِ لشفاء امه بل لشفاء كونور. وكأن الوحش يطلب من كونور تقبل فكرة الحياة والموت التي تجري على البشر بدون تمييز.

اللغة: تظهر اللغة التي كشفت عنها الشخصيات وهي تتراوح ما بين لغة خيالية اسطورية، وهو في مجمل الحوارات ما بين الصبي كونور والوحش، خصوصا شخصية الوحش، الذي يبدأ بسرد احداث وقصص تنتمي الى الماضي حول شخصيات تعانت ما يعانيه كونور من فقدهم لاحبائهم وابنائهم. اما باقي الحوارات والشخصيات، فكانت حوارت واقعية ترتبط بالمرض والتنمر الذي يتعرض له كونور من قبل زملاء الدراسة.

الحبكة: تظهر الحبكة وهي تحمل اكثر من مستوى تتجاوز الحبكة البسيطة نحو الحبكة المعقدة، فالاحداث لا ترتبط بزمن واحد وانما تمتد لاكثر من زمن الى الماضي والماضي البعيد، وهي تدور حول علاقة كونور بامه المريضة، من خلال ابراز العلاقات السببية ما بين الاحداث، فمرض الام وشعور الابن كونور بقرب موتها، وهي الشخصية الوحيدة التي تعتني به وتحبه، دفع كونور الى الخيال للتخلص من الواقع القاسي والظالم الذي يراه بسبب فقد امه جراء المرض، في حين وظف المخرج ايضا داخل الحبكة السينمائية، سرد بعض الحكايات القصيرة عن طريق الوحش وهي تتناول شخصيات في زمنة متعددة وكانت عبارة عن ثلاث حكايات، ترتبط بالاحداث الرئيسية للفيلم بشكل غير مباشر، فهي ترتبط بالايمان والقدرة على استمرارية الحياة بغض النظر عما سيحدث في المستقبل القريب.

الشخصيات: تنوعت الشخصيات في فيلم (الوحش ينادي)، ما بين شخصيات واقعية وشخصيات خيالية، وكل شخصية تمتلك قدرات وسمات شكلية تختلف عن باقي الشخصيات السينمائية، ومن هذه الشخصيات:

شخصية الصبي كونور: وهو صبي في الحادي عشر من العمر، يعيش مع والدته التي تكون مريضة بمرض خطير وخبيث، يعيش حياة مضطرة، فهو يعيش كوابيس، ويحلم بأحلام تكون نهايتها بخسارته لامه، فضلا عن علاقته بزملاءه في المدرسة الذين كانوا يتنمرون عليه ويضايقونه وهو لا يمتلك القدرة على مقاومتهم، لذا الصبي اهتمامات تتعلق بالرسم، والرسم كان نقطة انطلاق الاحداث فيلم الفيلم.

شخصية الوحش: وهو شخصية خيالية اوجدتها اوهام شخصية الصبي كونور، من اجل انقاذ امه المريضة، تتشكل شخصية الوحش من شجرة الطقسوس، حيث تتحول الاغصان والجذع الى جسم كائن عملاق، يستطيع الحركة، يتميز هذا الوحش بكونه لا يظهر الا لشخصية كونور، وهو ما يؤكد كونه شخصية خيالية من صنع خيال الصبي فحسب، يحاول الوحش معالجة شخصية كونور التي كانت تعاني من الاضطراب والضعف، فيجعل منه قادر على مواجهة المشاكل والصعاب وحلها بطريقته الخاصة، عن طريق قيام الوحش بسرد احداث وحكايات يحاول كونور استخلاص العبر منها والتعلم من اجل مواجهة صعوبات الحياة.

المؤشر الثاني:

لا يتحدد البناء الارسطي بالشكل الفلمي الواقعي او الخيالي وانما يرتبط بالقدر على تحقيق المحاكاة وتطورها وصولا الى الذروة.

يمثل البناء الدرامي في فيلم (الوحش ينادي)، نموذج ممتاز للبناء الارسطي، فعلى الرغم من كون الفيلم يعتد على الخيال الجارف، الخيال غير المستند على اي حقيقة علمية، او يستقر على الواقع الفيزيائي الا ان القصة على وفق المحكى البنائي يكشف عن توظيف فاعل للبناء الارسطي، وقد وفق المخرج في بناء هذه الطرح للوصول الى الذروة ومن ثم النهاية. وقد جاء البناء الدراماتيكية من خلال ابراز مجموعة الازمات والعقد وكذلك الصراع الذي ينهض على نحو سببي ما بين الصراع النفسي الذهني الذي يعيشه البطل الصبي كونور وما بين الصراع المادي الذي يعيشه البطل ايضا في حياته المدرسية. ويمكن تحديد ابراز مفاهيم البناء الارسطي في فيلم (الوحش ينادي) على النحو الاتي:

البداية: شكلت البداية نقطة مهمة وحرجة عن طريق توظف المخرج بشكل ذكي لمشهد الحلم الكابوسي الذي تعيشه شخصية البطل وهو يراقب ذبول امه، وترجم ذلك من خلال التصورات في للاوعي الشخصية السينمائي الصبي كونور عن طريق هذا الكابوس الذي تكرر بشكل دائم في منامه، ومثل البداية الحقيقية التي لم تسبقها بداية، والمخرج هنا وفق في جعل المتفرج يعيش منذ اللقطة الاولى للدخول في عالم شخصية البطل والاحداث الفلية بشكل عام.

في البداية تم التعرف على الشخصيات السينمائية المشاركة في الاحداث، الام والطبي كونور، بعض الزملاء في الدراسة، تعرض كونور للتنمر من قبل اصدقاءه، الكشف عن مرض امه. كان البداية مقدمة منطقية للاحداث التي لابد لها ان تنطلق.

الوسط: وهي المنطقة التي بدأت بها مرحلة الصراع بشكل متصاعد، بالاخص بعد ان بدأ الوحش النباتي بالتشكل من شجرة الطقسوس، هذا الوحش الذي بنية متداخلة ما بين احلام اليقظة واحلام النوم، وبدأت العلاقة تتشكل ما بين الصبي والوحش، وطلبات الوحش الذي افترض على نفسه سرد ثلاثة حكايات، والحكاية الرابعة يجب على الصبي كونور ان يسردها.

وكذلك التعرف على الجدة التي بدأت تستعد من اجل استقبال كونور للعيش معها، وعودة الاب لزيارة العائلة الاخيرة فهو قد طلق الام ويعيش مع عائلته الجديدة في امريكا. كل شيء كان معد من اجل النهاية التي لابد منها، مع عدى كونور الذي كان يؤمن ان بأمكان الوحش مساعدته وانقاذ وأمه من مصيرها المحتوم. لذا بدأ بالتمرد ويحدث تحول في شخصيته، فهو بدأ المواجهة منها تلقين زملائه الذين غالبا ما يتنمرون عليه درس كبير، حينما هجم عليهم واشبعهم ضرب بكل الغضب الذي يحمله في داخله من حزنه على رحيل امه القريب.

النهاية: اقتناع كونور بحتمية موت الام، وان لا سبيل هنالك لانقاذها سواء كان سحري او اسطوري او حتى طبي وعليه ان يتقبل الامر ويكيف حياته على هذا الاساس، لاسيما في الحوار الاخير ما بين الوحش النباتي والصبي كونور، حينما اخبره الوحش الحقيقة في جملة واحدة:

الوحش: ان هنا ليس من اجل انقاذ امك ولكنني من اجل انقاذك انت.

هذه الجملة كشف لكونور الحقيقة، ان الوحش لا يصنع المعجزات ولكنه يمثل تجربة خيالية يمكن لها ان تهذب من الافكار وتطور التصرفات والسلوك، وتجعل الانسان يواجه الحقيقة التي دائما ما يخشى مواجهتها، وبموت الام تنتهي الاحداث ليعود كونور يعيش في بيت جدته.

المؤشر الثالث:

تعمل عناصرا للغة السينمائية على ابراز الشكل الفلمي ضمن التصميم المعماري للبناء الدرامي الارسطي.

عملت عناصر اللغة السينمائية على ابراز البناء الدرامي الارسطي بشكل متفرد يفوق جميع الاشكال الفنية التي وظفت البناء الارسطي من قبل، وهذا ما يفرض تفوق الفن السينمائي في قدرته على تحقيق فعل المحاكاة من جهة وتجسيد الاحداث الدرامية والتعبير عن الافكار والمشاعر وانتاج الدلات الصورية.

اذ عمل المخرج على الاعتماد على التقنيات الرقمية في صناعة العديد من الاحداث والشخصيات، مثل شخصية الوحش، الذي يتشكل من شجرة الطقسوس، وكذلك الشخصيات الكارتونية في الحكايات الثلاثة التي بدأ الوحش يسردها للصبي كونور، بما تحتويه من اماكن وشخصيات ثنائية الابعاد وكذلك المؤثرات الصورية الرقمية التي كانت تتكرر في مشهد الحلم الكابوس بالنسبة للصبي كونور، حيث يرى ان الكنسية القديمة تتهاوى للدلالة على ضعف ايمانه بعد خسارة امه، وتتهاوى القبور والارض تتشقق، لكن الوحش ينقذله في نهاية الامر، ويعيد له ثقته بنفس.

فضلا عن قيام المخرج بالاعتماد على التداخل ما بين المؤثرات الكلاسيكية والمؤثرات الرقمية، وكذلك صناعة المكان عن طريق الرسوم اليدية او بناءه عن طريق الضوء والظل من اجل ابراز الحالة النفسية للشخصية كونور.

واخيرا يرى الباحث ان المخرج كان موفقا في ابراز البناء الارسطي داخل الاحداث الفلمية لفيلم (الوحش ينادي) على الرغم من كونه الاحداث الفلمية كانت تحمل الكثير من الغرائبية والخيال الفنتازي الذي لا يمكن رؤيته في الحياة الواقعية التي نعيش، بل كانت اشبه بخيالات صبي صغير يخشى على امه من الموت الذي سياخذها في نهاية الامر.

النتائج والاستنتاجات.

أولاً: النتائج.

1. يمثل الشكل الفلمي احد البنى الاساسية التي تكشف عن طبيعة التعامل مع البناء الدرامي الارسطي بغض النظر عن طبيعة القصة المعالجة مرئياً، كما تبين عند تحليل عينة البحث (الوحش ينادي).
2. يعتمد البناء الدرامي الارسطي على الطروحات التي تجعل من القصة بنية مغلقة، وهذا ما شاهدنا عند تحليل عينة البحث الفيلم (الوحش ينادي).
3. وظف المخرج العديد من التقنيات الرقمية في صناعة الشخصيات والبيئات الافتراضية من دون التأثير على عمل البناء الارسطي، وانما ارتبط بالقدر على تحقيق المحاكاة وتطورها وصولا الى الذروة. كما ظهر في عينة البحث (الوحش ينادي).
4. شكلت المعالجة الاخراجية الصورية التي اعتمدها المخرج بنية اساسية في اظهار العلاقات او طبيعة بناء الحبكة وتحولاتها وصولا الى نهاية الصراع والاحداث عن طريق توظيف عناصر اللغة السينمائية، كما ظهر عند تحليل عينة البحث (الوحش ينادي).

ثانياً: الاستنتاجات.

1. لا يمكن الاستغناء عن الطروحات الارسطية في بناء النص الدرامي بغض النظر عن نوعه او شكل وسيطه.
2. يمثل الفن السينمائي الوسيط الاكثر قدرة على تجسيد البناء الدرامي الارسطي بشكل يتجاوز باقي الانواع الفنية.
3. لا يتحدد البناء الارسطي بالانواع الفلمية الواقعية فحسب وانما في جميع الانواع الفلمية.
4. توظف التقنيات الرقمية والكلاسيكية في صناعة الصورة سواء في الفيلم الفنازي او افلام الرعب او الفيلم الواقعي وكذلك الفيلم النفسي، داخل البناء الدرامي الارسطي.

Abstract

Aristotelian dramatic structure and film form

By Ali Haider

Aristotle's propositions in dramatic art are an original structure employed by all forms of art because they overlap with them in an integrated manner , This is what can be seen in the cinematic art that adopted the Aristotelian dramatic structure from its beginnings and development , this axiom is what motivated the researcher to identify a topic that combines the Aristotelian dramatic structure as well as the film genre, and whether each of them is affected by each other, so the title of the research was chosen (the Aristotelian's dramatic structure and the film's form), and the research relied on a theoretical framework as follows :

The first chapter

(the methodological framework): It included the research problem, its importance, it's objectives and the limits of the research, and concluded by specifying the most important terms mentioned in the title of the research .

Chapter Two

(Theoretical Framework and Previous Studies): The researcher divided it into two sections.

The first topic:

the dramatic structure of Aristotle: The nature of the dramatic structure, its properties and characteristics, and how to employ it in cinematic art, was discussed.

The second topic:

The film form: The nature of the film form and the dominant features, and its relationship to the dramatic construction, were discussed. After completing the theoretical framework, the researcher came out with a number of indicators that he adopted as tools for analyzing the sample .

Chapter Three

(Research Procedures): The researcher has determined the research methodology and its society, as well as analyzing the research sample, which is the foreign film (The Beast is Calling) based on the indicators of the theoretical framework .

Chapter Four

(Results and Conclusions): The researcher concluded the research with a list of the sources that the researcher relied on in order to complete the research.

الهوامش:

[1] Do wner, alans, the art og the , new yotk : Princeton university 10,1955,P169.

[2] هداره ،محمد مصطفى، مقالات في النقد الأدبي، القاهرة/ دار القلم، 1964، ص119.

[3] حماده ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب 1964،ص94.

[1] Macewan, alias j. freytag2 technique of the drama, neq york kenjamin blom 1968,P104.

[2] smiley, sum play writing , the structel ofaction,neq york , 1971,P294.

[3] levitch, lean ,study shakespeariene, cluj napoca. 1976.117

(7) أرسطو ، فن الشعر ، تر د. عبد الرحمن بدوي ، بيروت 1972، ص8.

(8) أرسطو ، فن الشعر ، تر أبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو مصرية ، ص29.

(9) عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل 1988 ، ص 13.

(10) مارسيا الياد : اسطورة العود البدئي ، ترجمة: نهاد خياطة ، دمشق ، دار طلاس ، 1987،ص 70.

[11] المصدر نفسه، ص 116.

(1) سامية احمد، عبد العزيز شريف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، مصدر سابق، ص144.

(2) Robert. L. Benedtti, The Actor of Work, Englewood Clifts Prentice. Hall,Inc, 1976, P, 171.

(1) اولسن شاين، مفاهيم ثيمية، ت، ابتسام عباس، (بغداد، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، 1989)، ص130.

(1) بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، (الموصل، دار الكتب للطباعة النشر، 1980)، ص152.

(3) ارسطوطاليس ، مصدر سابق ، ص 121.

(13) ارسطوطاليس، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، القاهرة: (مكتبة الانجلو مصرية)، د. ت ، ص79 .

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص100.

(1) سامية احمد، عبد العزيز شريف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، مصدر سابق، ص84.

(14) ينظر: إ.م فورستر ، اركان الرواية ، تر: موسى عاصي ، ط1، لبنان: 1964 ، ص67.

(2) لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، مصدر سابق، ص299.

[15] حسين علي التكمجي، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتفرج، اطروحة دكتوراه، في الفنون المسرحية–الاخراج، غير منشوره، بغداد: (جامعة بغداد–كلية الفنون الجميلة)، 2000، ص37

(16) احمد راجح عزت ، اصول علم النفس ، القاهرة : (المكتب المصري الحديث) ، 1976 ، ص432.

(17) محمد محمود الجبوري ، الشخصية في ضوء علم النفس، العراق:(وزارة التعليم العالي، جامعة صلاح الدين ، كلية التربية) ، 1990 ، ص20.

(18) ســد فيلد ، السيناريو ، تر: سامي محمد، بغداد : (دار المأمون للترجمة والنشر)، 1989 ، ص 38 .

(19) حسين رامز محمد رضا، الدرامــا بين النظرية والتطبيق، بيروت: (المؤسسة العربية للدارسات والنشر)، 1972 ، ص353.

[20] ارسطو، مصدر سابق، ص 99.

(21) محمد غنيمي هلال، النقد الفني الحديث، بيروت: (دار العودة) ، 1973 ، ص658.

(22) صوفيا ليسا، جماليات موسيقى الافلام، تر: غازي منافيخي، دمشق : 1997 ، ص 91.

(23) صوفيا ليسا ، جماليات موسيقى الافلام ، مصدر سابق ، ص 94.

(1) دولف رايسر، بين الفن والعلم، تر : سلمان الواسطي ، بغداد : (دار المأمون للطباعة والنشر)، 1986 ، ص25.

(25) زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، القاهرة : (دار مصر للطباعة) ، 1976 ، ص4 .

(2) احمد عبد المقصود ، الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية المعاصرة ، الشارقة: (دائرة الثقافة والعلام)، 2007 ، ص 24– 25.

(27) فرج عبو ، عناصر الفن ، مصدر سابق ، ص 801 .

(3) ينظر: فرانكلين. ر. روجرز، الشعر والرسم، ط1 ، تر : مي مظفر، بغداد : (دار المأمون للترجمة)، 1990، ص 37.

(29) ينظر: جون فلانجان، حول الفن الحديث ، تر : كمال الملاخ ، مصر ، القاهرة : دار المعارف ، 1962 ، ص34– 35

(1) عبدالاله حسن شكري ، الانشاء التصويري البناء الفكري للتكوين الفني وحرفيات التشكيل ، مطبوع على الإله الكاتبة ، 2006 ، ص 16.

(1) ماجد عبود التميمي ، جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي، ع34 ، مجلة الموقف الثقافي، بغداد: (مطابع المجلة)، تموز 2001 ، ص 90 .

(32) رولان برونوف، عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1991، ص98.

[33] ميشال عاصي ، الفن والادب بيروت مؤسسة نوفل ،1980)ص38 /2

قائمة المصادر

[33] هداره ،محمد مصطفى، مقالات في النقد الأدبي، القاهرة/ دار القلم، 1964، ص119.

[33]حماده ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب 1964،ص94.

[1] Macewan, alias j. freytag2 technique of the drama, neq york kenjamin blom 1968,P104.

[2] smiley, sum play writing , the structel ofaction,neq york , 1971,P294.

[3] levitch, lean ,study shakespeariene, cluj napoca. 1976.117

أرسطو ، فن الشعر ، تر د. عبد الرحمن بدوي ، بيروت 1972، ص8.

عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل 1988 ، ص 13.

مارسيا الياد : اسطورة العود البدئي ، ترجمة: نهاد خياطة ، دمشق ، دار طلاس ، 1987،ص 70.

[1] سامية احمد، عبد العزيز شريف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، مصدر سابق، ص144.

[2] Robert. L. Benedtti, The Actor of Work, Englewood Clifts Prentice. Hall,Inc, 1976, P, 171.

[1] اولسن شاين، مفاهيم ثيمية، ت، ابتسام عباس، (بغداد، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، 1989)، ص130.

[1] بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، (الموصل، دار الكتب للطباعة النشر، 1980)، ص152.

[33] ارسطوطاليس، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، القاهرة: (مكتبة الانجلو مصرية)، د. ت ، ص79 .

[1] سامية احمد، عبد العزيز شريف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، مصدر سابق، ص84.

[33] ينظر: إ.م فورستر ، اركان الرواية ، تر: موسى عاصي ، ط1، لبنان: 1964 ، ص67.

[2] لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، مصدر سابق، ص299.

[33] حسين علي التكمجي، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتفرج، اطروحة دكتوراه، في الفنون المسرحية–الاخراج، غير منشوره، بغداد: (جامعة بغداد–كلية الفنون الجميلة)، 2000، ص37

[33] احمد راجح عزت ، اصول علم النفس ، القاهرة : (المكتب المصري الحديث) ، 1976 ، ص432.

[33] محمد محمود الجبوري ، الشخصية في ضوء علم النفس، العراق:(وزارة التعليم العالي، جامعة صلاح الدين ، كلية التربية) ، 1990 ، ص20.

[33] ســد فيلد ، السيناريو ، تر: سامي محمد، بغداد : (دار المأمون للترجمة والنشر)، 1989 ، ص 38 .

[33] حسين رامز محمد رضا، الدرامـــا بين النظرية والتطبيق، بيروت: (المؤسسة العربية للدارسات والنشر)، 1972 ، ص353.

[33] محمد غنيمي هلال، النقد الفني الحديث، بيروت: (دار العودة) ، 1973 ، ص658.

[33] صوفيا ليسا، جماليات موسيقى الافلام، تر: غازي منافيخي، دمشق : 1997 ، ص 91.

[1] دولف رايسر، بين الفن والعلم، تر : سلمان الواسطي ، بغداد : (دار المأمون للطباعة والنشر)، 1986 ، ص25.

[33] زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، القاهرة : (دار مصر للطباعة) ، 1976 ، ص4 .

[2] احمد عبد المقصود ، الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية المعاصرة ، الشارقة: (دائرة الثقافة والعلام)، 2007 ، ص 24– 25.

[33] فرج عبو ، عناصر الفن ، مصدر سابق ، ص 801 .

[3] ينظر: فرانكلين. ر. روجرز، الشعر والرسم، ط1 ، تر : مي مظفر، بغداد : (دار المأمون للترجمة)، 1990، ص 37.

[33] ينظر: جون فلانجان، حول الفن الحديث ، تر : كمال الملاخ ، مصر ، القاهرة : دار المعارف ، 1962 ، ص34– 35

[1] عبدالاله حسن شكري ، الانشاء التصويري البناء الفكري للتكوين الفني وحرفيات التشكيل ، مطبوع على الإله الكاتبة ، 2006 ، ص 16.

[1] ماجد عبود التميمي ، جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي، ع34 ، مجلة الموقف الثقافي، بغداد: (مطابع المجلة)، تموز 2001 ، ص 90 .

[33] رولان برونوف، عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1991، ص98.

[33] ميشال عاصي ، الفن والادب بيروت مؤسسة نوفل ،1980)ص38 /2