حوليات آداب عين شمس المجلد 52 (عدد أكتوبر – ديسمبر 2024)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

سمات الفيلم التغريبي

د.م عباس علي عجيل*
كلية الفنون التطبيقية
orukali8@hotmail.com

محمد اكزار معارج**
كلية الفنون التطبيقية

تاريخ الاستلام: 2024/08/09
تاريخ قبول البحث: 2024/08/21
تاريخ النشر: 2024/12/30

المستخلص:

مثلما شكل مصطلح التغريب دلالاته الفلسفية لدى الفلاسفة امثال جان جاك روس ووهيغل وماركس لتأشير الإستلاب والإغتراب عن الذات، فانه شكل مفصلا في طروحات فرويد السايكلوجية أيضا، اما على مستوى التنظيرات النقدية الحديثة فقد جاء التغريب عبر مفهوم نقدي لدى الشكلانيين الروس بدلالة نزع الإلفة وإطالة أمد الإدراك، لكن الأهم لمفاصل البحث الموسوم (سمات الفيلم التغريبي) وما يتناوله فيتمثل بالطروحات الإجرائية في مسرح بريخت من حيث المفهوم المسرحي (كسرعنصرالاندماج) والذي يتمظهر بالخروج على الإجرائيات النقدية للنظرية المسرحية الأرسطية وتقعيداتها التي تحكمت وضبطت قوانين المسرح من عصر اليونان وصولا الى الوقت الحاضر والمتمثلة بمفهوم الاندماج والتماهي والتقمص لتحقيق التطهير عبر عنصري الشفقة والخوف. يقدم البحث دراسة مفهوم التغريب فلسفياوادبياومسرحياوتمثلات التغريب البريختي في الفيلم السينمائي. ويقسم الباحث بحثهويبدأ بالاطارالمنهجي فيضع مشكلة البحث من خلال السؤال (كيف يتمثل التغريب فيلميا؟) ثم اهمية البحث والحاجة اليه، واهداف البحث، حدود البحث الزماني والمكاني والموضوعي، ثم تحديد المصطلحات. ينتقل بعدها الباحث الى الإطار النظري والدراسات السابقة، ويقسم البحث الى المبحث الاول (التغريب/ المفهوم والمصطلح) والمبحث الثاني (سمات التغريب واشتغالاته في الفيلم السينمائي). وقد اختار الباحث منهج التحليل الوصفي، واستخرج بعدها الباحث مؤشرات الاطار النظري. وفي مجتمع البحث فيتمثل بافلام المخرج الفرنسي جان لوك جودار وقد اختار العينة المتمثلة فيلم (تعيش حياتها) ليطبق عليها مؤشرات الاطار النظري. ثم استخرج النتائج

الكلمات المفتاحية: سمات، الفيلم، التغريب

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2024.

مشكلة البحث

شكل التغريب كتنظير مؤطر لممارسة اجرائية في الدراما بلورت افق جمالي مغاير للنظرية الأرسطية اجرائياوجماليا، وأحدث خلخلة في منظومة الدراماوبنائها النظري والإجرائي السائدة، وبذلك تتبلور مشكلة البحث بالسؤال التالي: ــ كيف يتمثل التغريب في الفيلم السينمائي؟

اهمية البحث والحاجة اليه

يكشف موضوع البحث عن اشتغالات وتمثلات التغريب باطره الجمالية والفعل الرؤيوي الدرامي بما يشكل قاعدة للتذوق الجمالي والإدراك المعرفي للسينما بالنسبة للمتلقين وكذلك للدارسين في مجال السينما.

أهداف البحث

الكشف عن التغريب الفيلم السينمائي.

حدود البحث

الحد الزماني: افلام جودار (1950 ــ 1970)

الحد المكاني: افلام جودار ــ فرنسا

الحد الموضوعي: الكشف عن سمات ومرتكزات التغريب في الفيلم السينمائي

المبحث الأول

مدخل الى التغريب – المفهوم والمصطلح

تتنوع المخرجات اللغوية والإصطلاحية لمفهوم التغريب وتتعدد، من حيث الإشتقاقات اللغوية اوالدلالات الإصطلاحية على المستوى الفلسفي الإجرائي معا، فهنالك بون شاسع على المستوى الدلالي بين مفهوم الغرابة ومفهوم الإغتراب ومفهوم التغريب، على الرغم من الجذر اللغوي الموحد لها، الاول ــ الغرابة ــ مفهوم متعدد الدلالات ومنها " نوع من الخيال، لكنه الخيال المرتبط بالخوف وانعدام الأمن والوحشة والتوجس، انه باختصار: خيال الوحشة...اوما اسميه (الخيال المضيء)" (عبد الحميد،2012، ص6–7)، الثاني مفهوم فلسفي طرح من قبل عدة فلاسفة، منهم (جان جاك روسو) وكذلك (هيغل) و(كارل ماركس). فهولدى (روسو) يعني الانسلاخ الذي يحدث بعد الإنتخاب، اما في كتاب ماركس وانجلز (الآيديولوجية الالمانية) فيطرح بمعناه الإنسلاخ الذي يتعرض له الإنسان في المجتمعات الرأسمالية ضمن محور الصراع الطبقي.

1 ــ الغرابة: ــ

يدرج مفهوم الغرابة ضمن الإتجاه القوطي الذي يعود الى القرون الوسطى وخاصة في فن العمارة، لكن في الأدب فقد ابتكر من خلال اعمال الكاتب الانكليزي (هوراس والبول) في روايته (قلعة اوترانتو) عام م1764. ويتميز الأدب الروائي القوطي باثارة الخوف السايكلوجي والجسدي ومواضيع الاشباح والبيوت المسكونة ومصاصي الدماء والسحرة، لقد ارتبطت الغرابة بسرديات الرعب والخوف والاشباح عبر الثيمات الروائية، وفي بعض الجوانب تحال الغرابة الى

دلالة الخيالي، وحسب طروحات فرويد فقد " يستخدمها بعض الناس لوصف ماهومألوف وحميم بالنسبة اليهم، في حين يطلقها آخرون وفق السياق لوصف ماهوغير مألوف ومخيف بالنسبة اليهم " (عبد الحميد، 2012، ص18)، ضمن ذات افق واطار مفهوم الغرابة ظهر مصطلح الغروتسك المتداول وخاصة في المسرح والمقارب لمصطلح الغرابة، ويعود الى الحضارة الرومانية حيث تم اكتشاف من خلال الحفريات التي جرت في القرن الخامس عشر العديد من الرسوم التي تصور كائنات نصف انسانية ونصف حيوانية اونباتية، وقد اطلق على هذه الرسوم مصطلح غروتسك (Grotesque)، انتشر هذا المصطلح في الفن التشكيلي اولاوعبر رسوم الكاتدرائيات، ثم انتقل الى الادب الفرنسي في القرن السابع عشر، وقد تجسد الغروتسك في اعمال الروائي الفرنسي (فيكتور هيغو1802ــ1885) من خلال المزاوجة بين القبيح والجميل وبين المأساوي والمضحك وتجسيده الاشكال الخرافية مثل المرأة المجنحة الطائرة وصاحبة العين الواحدة والافعوان ذي الرؤوس التسعة، كما ظهر في الادب الانكليزي من خلال ديوان (الفردوس المفقود)* لــ (جون ملتون)، "وفي القرن العشرين اقتحم الغروتسك كل ميادين المعرفة والحياة، اذا نجده في كل الاجناس الادبية، في الشعر السوريالي مثلا، وعلى الخصوص في المسرح (بريخت ــ يونسك وبيكت)" (المنيعي، 1996، ص107)، وقد ظهر تجسيد الغروتسك في طروحات الناقد الماركسي (جورج لوكاش 1885 ــ 1971) والشكلانيين الروس، وكذلك في اعمال مسرح اللامعقول لــ (يوجين يونسك و1909 ــ 1994) و(صموئيل بيكت 1906 ــ 1989)، وفي اعمال بريخت المسرحية ونزعتها الملحمية. يضيف شاكرعبدالحميد مفهوم الاستغراب وهولايقصد به المصطلح Occidentalism المعاكس لمصطلح الاستشراق Orientalism وانما " الحالة الخاصة من الدهشة التي تحدث عندما نرى شيئا اونسمعه، فنستغرب ظهوره اوحدوثه "(عبد الحميد، 2010، ص107)، وبهذا المقاربة عن الغرابة نكون قد حررنا مفهوم التغريب من محمولاته الخيالية والفنتازيا التي هي الغرائبية كمفهوم ادبي وفني انتج انماطا من السرد ومن انواع الفنون الاخرى التي لاتنسجم مع مسارات الباحث في البحث، وما ذهب اليه في تأطير فضاء التغريب كمفهوم يعتمد اعلاء سلطة الوعي والعقل الناقد وخلق التشاركية بين المتلقي والعمل الادبي والفني.

2 ــ الاغتراب: ــ

يعود مصطلح Alienation الى الجذر اللاتيني وليحدد مفهوم الاغتراب و"بمعنى تحويل شيء ما لملكية شخص آخر اوالانتزاع اوالازالة " (شاخت،1980، ص63). اما عن معاني الاغتراب حسب طروحات هيجل (شاخت، 1980،ص97 ــ 106) :ــ

المعنى الاول للإغتراب: ــ الانفصال ويتمثل بفقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية، الاغتراب عن الذات.

المعنى الثاني للإغتراب: ــ التسليم وهذا المعنى أحد استخدامات (هيجل) لمفهوم الإغتراب من حيث التخلي عن الذات وتسليمها لخصوصيتها.

شكل الإغتراب احد مرتكزات شبكة ومنظومة مفاهيم جان جاك روسو(1712م ــ 1778 م) في مؤلفه العقد الاجتماعي من حيث دلالة فعل تسليم الذات للجماعة باعتبار الفرد جزء لايتجزء من الكل، فان المفهوم كان احد اشتغالات الفيلسوف الألماني هيجل (1770م ــ 1831م) في كتابه (ظاهريات العقل الكلي / 1807) متأثرا بطروحات جان جاك

روس وحول الإغتراب، اما لدى كارل ماركس (1818م ــ 1883م) فانه يمثل اغتراب الانسانية، اذ ان اغتراب الافراد بعضهم عن بعض هوحصيلة اغتراب الانتاج، وعندما يسلم شخص عمله لسيطرة وتوجيه اشخاص آخرين مقابل اجر فان عملهوانتاجه يصبح غريبا عنهويؤدي الى اغترابه عن ذاته. وطرح جان بول سارتر(1905م ــ 1980م) مفهوم الإغتراب في مؤلفاته (الوجود والعدم 1943، ونقد العقل الجدلي1960)، متأثرا في بعض جوانبه بطروحات ماركس حول ثنائية (العمل ــ الانتاج)، والإغتراب في نمطه الاصلي من وجهة النظر الماركسية يتعين على الانسان ان يكافح ضد عمله طالما انه اصبح شيئا آخر، من حيث ارتباط وسائل الانتاج وملكية هذه الوسائل والتي مهدت لإجتراحات الماركسية المفاهمية والآيدلوجية بحتمية تحقق سلطة البروليتاريا ثم التحول الكبير الى الشيوعية الأممية، والتي لاتزال تخوض صراعا ضد الإغتراب الذي تنتجه رأسمالية الإنتاج، حسب المفاهيم وطروحات (رأس المال) الماركسي، اما الإغتراب سايكلوجياوسيوسلوجيا فقد عالجه العديد من المفكرين والعلماء ومنهم فرويد (1856م ــ 1939م) في علم النفس الذي يحيله الى المكبوتات الجنسية وافرازات اللاوعي، واميل دوركهايم في علم الإجتماع وفي تحليله لمفهوم الأنومي من حيث سوء النظام الاجتماعي وتحليل المعايير، يوعزه الى الإنحراف وهونتاج اضطراب العقل الجمعي وهوعكس التكيف.

3 ــ التغريب الشكلاني

اما بالنسبة للشكلانيين فالتغريب هوأحد مفاهيمهم الرئيسية التي قدموهاونظروا لها في إطار تأكيدهم على خصوصية الكتابة الأدبية والتفاعل الإيجابي مع المتلقي لإقامة علاقة نقدية تفاعلية لاتكون قائمة على الإستلاب والخضوع السلبي لسلطة النص ومقصديات المؤلف، بل قائمة على الحوار والتواصل الديالكتيكي والقراءة التأويلية بين المتلقي والنص، وهي تقنية يعتمدها القاص ولتحقق للرواية الحديثة تميزها الإبداعي والجمالي، يعد التغريب كمفهوم يؤثر في المشاهد المألوفة، ويقدمها باطار مغاير لا يخضع لرؤية واقعية، بل رؤية فنية، تثير التساؤلات حول كيفية تقديم الواقع المعقول بصورة مغايرة عما هومألوف، وهذا ما يدخل الرواية في مناخ مغاير وطريقة متميزة عن الرواية التقليدية. وتؤكد النظرية الثقافية الحديثة " ضرورة الحاجة الى وجود احساس ما بالتغريب، ونزع الالفة عن المألوف من اجل التمكن من تحمل الاختلاف الذي سيقوم بدوره ببناء شكل جديد من المجتمع ينتمي الى ثقافة مابعد الحداثة" (عبد الحميد،2012، ص 18 ــ 19). والتغريب (Unfamiliarizatio) لدى الشكلانيين كمفهوم ومصطلح تأسيسي يرتبط بـــ (شكلوفسكي) الذي جاء من خلال بحثه المعنون "الفن بوصفه تقنية" الذي نشره عام 1917، ويقصد به (نزع الإلفة) وجعل الأشياء غير مألوفة لمدركاتناواخراجها من وقائع الحياة ووضعها في متوالية دلالية مستحدثة بعيدة عن تموضعها التقليدي " وعليه فان التغريب يشير الى علاقة خاصة بين القارئ والنص... يخلق صعوبة في الفهم، وينتج ذلك اطالة عملية الادراك " (هولب، 2004، ص 46).

4 ــ التغريب البريختي

اما مفهوم (التغريب Alienation) فهوبمعنى التبعيد اوالابعاد (Alienation Effect) وبمقاربات الدفع والأبعاد خارج مركز النص وسلطتهوالمرتكزات البؤرية للأحداث والشخصيات، اوالوقوف خارج المسافة الحميمية ان وظفنا تصنيفات

الانثروبايلوجي (هال) للمسافات التجاورية الأربعة (الحميمة، الشخصية، الاجتماعية، العمومية). وهناك من يضيف اليه مصطلح الغرابة (Estrangement) اوغير المألوف.وقد ارتبط المفهوم مسرحيا بتنظيرات بريخت (1898ــ1956) حول المسرح البريختي التي تعود الى اواسط القرن العشرين، اذ اعتمدت كسر عنصر الاندماج في صورته العامه غير التفصيلية. هنالك معلومة تاريخية يؤشرها (هانز ايجون) (حمادة، 1968، ص31) تشير الى ان بريخت التقط مصطلح التغريب اثناء زيارته الى موسك وعام 1935، وقد جاءت اول اشارة لديه في مقال كتبه عام 1936 بقوله " ان جميع مواضيع واحداث العرض تخضع للتغريب، ومثل هذا التغريب ضروري جدا من اجل فهمها " (بريخت، 1973، ص 107)، ولكن لا نستطيع الاحاطة بافق التغريب دون الإطلاع على مرجعيات (بريخت) والتأثيرات التي شكلت اجتراح المفهوم وخصائص مسرحه، وبريخت كاتب ومخرج مسرحي الماني كتب مسرحيته الاولى (البعل) عام 1918 متأثرا بالتعبيرية الالمانية، لكنه تحول الى المسرح الملحمي تحت فضاء المتبنيات الايديلوجية الماركسية من جهة، والنزعة الرافضة للتقعيدات المسرحية الارسطية ومسرح شكسبير والموسيقى الفاجنرية الكلاسيكية من جهة اخرى، حيث اعتبر بريخت "ان الدراما الأرسطية تضع المتفرج تحت التنويم المغناطيسي، وفي حالة اغفاءة "(Brecht ،1991،p:71) وبذلك فهوذهب الى خلخلة مفهوم التماهي والذي هوالنظام الميتانفسي للذات المشاهدة اثناء عرض الفيلم ويقسم الى تماهي اولي وتماهي ثانوي (اوديبي ــ نسبة الى اسطورة اوديب) حيث "يمثل التماهي اكثر الاشكال البدائية للتعلق العاطفي" (امون،2011،ص247)، عمل في الاخراج المسرحي عام 1924، واول عمل قدمه كان مسرحية (ادوارد الثاني) المقتبسة عن مؤلفها (كريستوفر مارلو) في نزوع الى تخليص الجمهور الألماني من تأثير المسرح الشكسبيري وقوانينه الجمالية، تأثر بمصاحبته لحلبات الملاكمة والمصارعة والسيرك والملاهي قدم عمله المسرحي (في احراش المدن) ومن خلاله قدم رؤيته بمفهوم (افراغ الصراع من كل معنى) وهوالذي سيكون احدى خصائص مسرحهورؤيته في مفهوم التغريب من حيث الإرتكاز الى السرد وليس الى الصراع الدرامي. تأثر بريخت بالمسرح الصيني والياباني، وخاصة مسرح (النو) الياباني، ثم تأثر بطروحات المسرح السياسي لــ (سكلنور) على الرغم من نفيه هذا التأثير. لقد سكن وعي بريخت روح التمرد والثورة على التقاليد المسرحية السائدة من حيث الإسلوب المسرحي الكلاسيكي الأرسطي ومرتكزاته التي تتمثل بمفاهيم مؤطرة منها (التقمص، الإندماج، التماهي، التطهير، العاطفة، الصراع)، ولا نستطيع ادراك عمق مفهوم الانزياح الذي احدثه التغريب البريختي دون ان نلم بالطروحات الأرسطية المذكورة والتقعيدات المسرحية الأرسطية التي تعد المرجعية التأسيسية لفن المسرح والنظرية التأسيسية للمسرح تقنياوجماليا.

بنية مسرح التغريب البريختي: ــ

لعل واحدة من خصائص للمسرح البريختي تتمثل بعدم التماسك البنائي مما يجعله مفككا بصيغة اللاوحدة الموضوعية واعتماد السرد الحكائي دون الإرتكاز الى منظومات الصراع الدرامي وكمثال الصراع الداخلي بين العاطفة والواجب، ويظهر معمارية العمل المسرحي بمظهر عدد من اللوحات يمكن ان تستقل كل منها بذاتها، وتحتفظ هذه الوحدات باستقلالية سردية وكذلك استقلالية على مستوى المعنى والبناء المعماري والأفق الجمالي، وهوذاته البناء في المسرح الياباني والصيني محققا طروحاته في التقاطع مع المسرح الشكسبيري ومعارضة ماسماه الاسلوب (الفاجنري)،

وهوذاته ايضا التقاطع مع المنظومة الأرسطية الكلاسيكية للمسرح. ويوضح مارتن اسلن حول هذه الممارسة البريختية بانها تقود الى منهج جديد للمسرح يمنح القدرة على التعبير عن المنظور الجديد للإنسان، هذا ما اطلق عليه بالمسرح الملحمي، فلقد قدم بريخت مفهومه عن المسرح الملحمي اللادرامي المستقى من الفترة الألمانية الكلاسيكية حيث الشعر الملحمي السردي المشتمل على الرواية والقصة، ويرتكز المسرح الملحمي البريختي الى " مايشبه قاعة محاضرات، اومختبر يتختبر فيهوتقوم نماذج من السلوك البشري " (اسلن،1984،ص66)، وبذلك يحول بين المتلقي وبين الإنغماس حد التماهي في الفعل المسرحي المعروض ويهدم العلاقة العاطفية المسببة للإندماج والتقمص والتي تؤدي الى المكوث في وهم الواقع، اذ " ان الدراما ــ اي النص الدرامي في حالة الإداء ــ تحتوي على قدر كبير من الواقع " (اسلن،1984، ص88). كما يعد الجدلية مرتكز اساسي في العمل المسرحي وذلك بالإنبناء على اساس التحول والتغيير، لكن ليس باطاره في تحولات الشخصية فقط حيث الأشياء التي تتمثل التحول " كما تبد ولنا تخفي في داخلها شيئا ما آخر ينتمي الى الماضي ومعاديا لوضعها الحالي " (بريخت،1973،ص107).

العلاقة مع المتلقي حسب قواعد التغريب:

تكشف تقعيدات نظرية ارسط وفي المسرح المعنونة (فن الشعر) اعتماد المسرح على جذب الجمهور وشدهوتحقيق التطهير عبر عنصري الخوف والشفقة المنبثقين عن الصراع، كما ان انتظام السرد واحكام بنائهوحركته التتابعية المستندة الى العلاقات السببية بين الفعل وسببهوالنتيجة هي واحدة من سمات المعمارية الدرامية حسب طروحاته، اما في المسرح البريختي الملحمي فان التغريب هوالسمة الفاصلة لهوالذي يتحقق في احدى مرتكزاته ببلورة التبعيد بين المتلقي والعمل المسرحي باستخدام " عوامل الإغتراب التي تتمثل بعدة صيغ " (بلاتينيا،2013، ص525):ــ

1 ــ خلق مسافة بين المتلقي من جهة والأحداث والشخصيات المسرحية من جهة اخرى، ويتم تشجيعه على ان ينتقد مايقدم على المسرح من خلال الحديث المباشر بين الممثلين والمتفرجين.

2 ــ اسلوب التمثيل المتباعد عن التوحد والتقمص بين الممثل والشخصية.

3 ــ العناوين المكتوبة على شكل تعليقات.

4 ــ العرض السينمائي اوالتلفازي داخل المسرحية

يضع الباحثان خلاصة مقارنة بين التغريب البريختي والتغريب الشكلاني :ــ

1ــ التغريب الشكلاني يذهب الى مفهوم كسر الالفة مع النص والاشياء حيث يسميه (شلوفسكي) نسق الإغراب، بينما يذهب بريخت الى مفهوم كسر عنصر الإندماج وتهديم الجدار الرابع وبذلك لايتحقق مفهوم التماهي الأرسطي مع الشخصوص والوقائع سواء من قبل المتلقي اوالممثل الذي يعتمد طريقة ستانسلافسكي بالتقمص.

2ــ التغريب الشكلاني هوتصعيد للغريب وغير المألوف من خلال فعل التشويهوالغرابة، بينما يذهب بريخت الى تفعيل سلطة الوعي والنقدية العقلية ازاء القضايا الإجتماعية والسياسية مبتعدا عن التشويه، بل على العكس حيث يعتمد الكشف عنهاونقدها باعتبار ان الإيهام هوتعطيل للعقل وطاقته النقدية، والتماهي يعتمد النزوع العاطفي لتحقيق التطهير عبر الخوف والشفقة. معتبرا ان هذا الأمر يمثل خداع للمشاهدين. كذلك " تؤكد النظرية الثقافية الحديثة ضرورة الحاجة الى

وجود احساس بالتغريب ونزع الإلفة عن المألوف من اجل التمكن من تحمل الإختلاف الذي سيقوم ببناء شكل جديد من المجتمع ينتمي الى ثقافة مابعد الحداثة " (عبد الحميد، 2012، ص 18 ــ 19)

3ــ يتباين مفهوم (التحفيز) بين البريختية والشكلانية، فالتحفيز البريختي يذهب باتجاه النقد العقلي الذي يعمل على كشف التناقضات الطبقية والاجتماعية وتحقيق محفزات الموقف النقدي، اما التحفيز الشكلاني فهوتحفيز جمالي يتحقق تقنيا من خلال اطالة أمد وقت الإدراك عبر كسر الإلفة التي يحققها غير المألوف والغريب.

4ــ البعد النقدي الايدلوجي هوالدافع وراء التغريب البريشتي مع انه يضع اطراً جمالية فهي اطر تأتي كمحصلة وليست هدفا جماليا يتم السعي اليه تقنيا اذ ان " الفن يجب ان يستوعب على اعتباره شيئا ثانويا، اما الشيء الرئيسي فهومايصوره الفن " (بريخت،1973،ص322) (حسب تعبير بريخت، على العكس من البعد الفني الجمالي كدافع محفز ومنتج للتغريب الشكلاني. واما عن الطرق التي تحقق التغريب حسب ماوضعها بريخت فهي (بريخت،165،1973):ــ

1ــ النقل على لسان الشخص الثالث ــ الممثل.

2ــ النقل بالزمن الماضي عن طريق الراوي، ويشير (بريخت) في هذه الفقرة الى ان التغريب يرمي الى ابراز الملامح التاريخية عن طريق تصوير الاحداث والشخصيات بوصفها ظواهر تاريخية عابرة

المبحث الثاني

اشتغالات التغريب في الفيلم السينمائي

نذهب في هذا المبحث الى بلورة سمات التغريب في الفيلم السينمائي قبل الكشف عن تمثلات تلك السمات في الأفلام السينمائية والتي برزت من خلال رؤى وطروحات بريخت في المسرح والسينما. ولتحقيق رؤيته في التغريب وتمثلاته من خلال الأفلام اشترك في انتاج ستة افلام، كما كتب سيناري وللعديد من الأفلام منها (جيرش 1935)، كما تأثر برؤاهوطروحاته في مسرح وسينما التغريب عدد من السينمائيين منهم الالماني فاسبندر والسويسري ــ الفرنسي جودار.

السرد التغريبي الفيلمي:

لقد استخرج بريخت في السينما افكارا "عن كيفية بناء السرد في مسرحه الملحمي ومن المبادئ الاساسية للسرد الملحمي تقسيم الحدث الى فقرات منفصلة " (بلاتينيا، 2013، 526) ووظفها في رؤيته للفيلم الذي يتمثل مفاهيم وآليات التغريب. وقدم بريخت عام 1932 فيلم (كوهله فامبي) وكان اخراجا مشتركا بينهوبين المخرج وازلتان "وهوالفيلم الذي يوضح كيفية نقل مبادئ الدراما الملحمية الى السينما" (بلاتينيا،2013، 529).

ان من سمات التغريب في الفيلم يتأتى من اعتماد نمط سردي يعمل على تدمير الخطية السردية التتابعية السائدة في الافلام التقليدية وصولا الى تقديم افلام تعتمد بنية اللاسردية اواللاتتابعية على مستوى الاحداث والوقائع والحكاياوالافعال والشخصيات، وهوذاته الإسلوب الملحمي البريختي في المسرح، وهذا هوذاته طروحات مابعد الحداثة التي يؤطرها تيري ايجلتون وعلى حد تعبيره "النظرية المابعد حداثية تنظر شزراوبحذر الى الحكايا الخطية" (ايجلتون، 2000،ص66) ويتمثل هذا التهديم للسردية الخطية التقليدية من خلال تحويل الفيلم الى مقاطع وفصول تبدأ بعناوين تعريفية كما ل وكانت فصولا مسرحية، كما هوالحال في فيلم (عاشت حياتها) للمخرج الفرنسي جودار حيث يخبرنا الفيلم كتابة بأنه مقسم الى

12 فصلا. وتلك واحدة من تقنيات السرد التغريبي بالاضافة الى تقنية مايسمى التهجين السردي والذي يطلق عليه البعض بالتداخل السردي. التهجين يختلف عن التداخل حيث يقتصر الثاني على توظيف تعدد تقنيات السرد بين المتوازي والدائري والقافزمن حيث تعدد ازمنة السرد، بينما التهجين يكون متعدد الاوجه من خلال المزاوجة بين تعدد مستويات السرد وتنوع الاسلوبية كالمزاوجة بين الميلودراماوالكوميديا الموسيقية.

كسر عنصري الاندماج والتقمص

يتمثل العنصر الرئيسي في التغريب بكسر واحدة من اهم سمات الدراما الأرسطية وهي التقمص – الاندماج، والذي يتحقق بعدة اساليب، فبالاضافة الى السرد التغريبي اللاخطي وكذلك المونتاج القافز الذي يستفز الاحساس بوهم السلاسة والتتابع للمونتاج الفيلمي من خلال الصدمة البصرية سواء للإستمرارية البصرية أوالذهنية، فانه يتم تحطيم العناية بالكادر المعروض، العناية التي تدعم سمة سلاسة السرد التقليدي وتشيد عنصر جذب الى داخل الدراما الفيلمية وعنصر دافع للإندماج والتقمص والمحاكاة والتماهي، بينما يحقق عدم العناية بالكوادر الفيلمية خاصية كسر عنصر الإندماج بين المتلقي والفيلم وتحقيق التغريب، اذ يقدم كادر الفيلم على الرغم من العيوب الناتجة عن دوران اوتوقف الكاميراوالتي تحذف عند المونتاج التقليدي باعتبارها غير صالحة للعرض اذ "تعمل على تدمير خطية السرد وسلاسة العرض الفيلمي" (السيد،2010،ص393). وبذلك يتحقق مبدأ ان السينما تقوم بتكبير وتوسيع التجربة الادراكية سواء التجربة البصرية اوالتجربة المعرفية بالوجود والاناوالآخر. ويتحقق كسر عنصر الاندماج من خلال تحقيق مقولة بريخت بأن "على الممثل ان لايخدع المشاهدين "(بريخت،1973،237) الذي يتحقق بتهديم الإندماج والكشف عن ان مايجري هوتمثيل تم التدريب عليهولا يحدث للمرة الأولى، كما ان الدور مدروساوتم مناقشتهوالتدريب عليه، وبذلك فان مايقدم يمنح مساحة اشراكية لإستثارة الوعي لدى المتلقي وخلق موقف ناقد ازاء الواقع الإجتماعي والسياسي، وهذا جوهر البعد الفلسفي والإجرائي للتغريب من خلال طروحات بريخت.

تعتبرافلام الموجة الفرنسية الجديدة التي ظهرت اواخر الخمسينات منتمية الى مفهوم افلام مابعد الحداثة وخصائصها بالاضافة الى تأثر مخرجي الموجة الفرنسية بالإسلوبية لأفلام الواقعية الايطالية ومخرجيهاومنهم دي سيكاوفيسكونتي وانطونيوني من حيث استخدام لقطة الدورة الطويلة لتجنب استخدام القطع المونتاجي التقني، بالإضافة الى استخدام عمق الميدان، والقطع داخل اللقطة، والتصوير بالإضاءة الطبيعية، وتجنب التصوير في الاستوديوهات، واستخدام الامكنة الخارجية وتناول الموضوعات الواقعية، لكن جان لوك جودار وهواحد رموز الموجة الفرنسية قد زاوج بين تأثره بالواقعية الايطالية وتبنيه للاسلوب البريختي تحت عنوان التغريب. ويعد اسلوب جان لوك جودار الأكثر تمثلا لسمات الفيلم التغريبي، اذ قدم رؤية فيلمية تمثلت خاصة " لكسر افق التوقع المنتظر ولتعويد المتلقي"(قادري،2016،ص130)، كما شكلت تجاربه محفزا ايجابيا لدى العديد من المخرجين في تتبع اثاره ازاء استكشاف التجارب الجديدة في الفيلم السينمائي. لقد قام " بتثوير شكل الفيلم السينمائي وحرره من القيود التي ظلت من المسلمات، في لغة السينما"(انكي، مدونة ممدوح شلبي الكترونية). وجاء التثوير لديه على مستوى المعالجة الصورية والمعالجة السردية. وقبل التعمق في نتاج

ورؤى المخرج جودار سنتناول سمات افلام مابعد الحداثة والتي بالمحصلة النهاية يتكون هي سمات افلام جودار حيث يشير فريدريك جيمسون الى ان " في السينما تتمثل مابعد الحداثة في اي انتاج لجودار " (جيمسون،2000،ص21).

اما عن المخرج جان لوك جودارالذي يعتبره المؤرخ (رينيه برادال) متحررا في السرد والشخصيات حيث "يؤكد جودار ذاته كصانع وبالأحرى محطم للاعراف" (برادال،2004،ص161)، فقد كانت ولادته السينمائية متزامنة مع نجاحات فيلم صديقه تروف و400 ضربة الذي حصل على السعفة الذهبية لمهرجان كان، وهي السنة التي شهدت الولادة السينمائية الفعلية له، بعد سنوات من التمثيل واخراج الأفلام القصيرة والوثائقية والكتابة النقدية في مجلة كراسات السينما، وكان اول افلامهوثائقي قصير بعنوان (عملية اسمنت مسلح)، لكن فيلمه الروائي الاول (اللاهث / 1959) عرض بالتزامن مع فيلم المخرج تروفو(400 ضربة) وفيلم المخرج الن رينيه (هورشيما حبيبتي) وهم من مجموعة الموجة الفرنسية الجديدة. قدم جودار " اعادة كتابة قواعد السرد والتتابع والصوت والتصوير السينمائي، كما تحدى الأساليب التقليدية في انتاج السينما الروائية " (انكي، مدونة ممدوح شلبي الكترونية). لقد ذهب جودار الى تهشيم مايسميه آموس فوغل بـــ(قواعد الارثودوكسية السينمائية) بوجوب ان تظل الكاميرا في نفس الاتجاه طوال المشهد اوالقطع السلس، اذ اعتبر القطع المفاجئ جريمة في السينما، ينتهك صرامة مفهوم المحافظة على الاستمرارية، لكن "جودار سخر من هذا الفهم واستخدم القطع المفاجئ باسلوب ابداعي في فيلم (على اخر نفس)، حتى انه ــ اي القطع المفاجئ ــ صار سمة مميزة للسينما الجديدة، معبرا عن قبول الفنان والجمهور بالتخلخل وعدم الترابط في الوقائع " (فوغل،2017،ص2014).، المقصود بالإستمرارية البصرية المرئية بينما الإسلوب الآخر يمنح للاستمرارية الذهنية مساحة مع ان الظاهر هوالنزوع حتى الى تفكيك خلخلة الإستمرارية الذهنية، اذ تعتمد السينما في اطرها الإسلوبية التأسيسية على مبدأ اسقاط الأزمنة الضعيفة، والتكثيف والإيحاء والإبتعاد عن محاكاة الزمن الواقعي وخلق الزمن الديجيتيكي (الفيلمي). كان جودار يمارس قطع اللقطات ولصقها ثم اعادة قطعهاولصقها، ويصاحب ذلك ان تنطلق جمل المنلوج والحوار واحدة وراء الاخرى، وهذه المعطيات تنطلق من رؤية ان " تجربة الفن بوصفه مثيرا للذهن اكثر منه تحققا انفعاليا "(ثابت،1994،ص 130) التي هي فكرة مركزية في المحاولة التجريبية على حد تعبير مذكور ثابت الذي يشير الى ان افلام جودار ذات مرجعيات بريختية وهويستخدم وسائل بريختية " حيث يقدم دائما معالجة سينمائية تنتمي الى الجمالية البريختية، مثل نبذه لعمق الميدان في الصورة، الذي هوفي الاصل تقنية اساسية للايهام " (ثابت، 1994، ص 131). ومثلما جاء حراك بريخت ومخاض رؤاه في المسرح والذي تمخض عن مفهوم التغريب نتاج الصراعات الآيديلوجية في اوربا اثناء وبعد الحرب العالمية الثانية فقد "جاءت افلام جودار مرتبطة بالاحتدام السياسي الذي بلغ ذروته في اوربا في ماي و1968" (والين،موقع عين على السينما الالكتروني).

ولقد توصل الباحثان الى مقاربات بين مرتكزات التغريب كبعد اجرائي وبعد فلسفي وبين افاق مابعد الحداثة: ــ

1ــ تميزت افلام مابعد الحداثة بالتهجين السردي، سواء على مستوى الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) اوالإسلوب بين الميلودراماوالكوميديا.

2 ــ شكلت موضوعات النوستالجياوالبارادوياوالمحاكاة الساخرة غالبية ثيمات افلام مابعد الحداثة.

3 ــ اتجهت افلام مابعد الحداثة الى نقل الخطاب الفلسفي عبر تمثلات الخطاب البصري دون ان يتحول الى فيلم فلسفي وانما يعالج ويتضمن مفاهيما فلسفية وخاصة المضامين والرؤى الوجودية.

4 ــ التأكيد على الجوانب الشكلية في المعالجات السمعبصرية والذهاب الى تحقيق مستويات من الشعرية بالاعتماد على انزياحات المبنى الحكائي بينما تتحرك المتون الحكائية تحقق لتهديم السياقات التقليدية للسرد والمتمثلة بالخطية لصالح تقنيات سرد محفزة للانتباهوالليقظة والتساؤلات العقلية.

5 ــ وظفت الجنس بصيغته المتوحشهوالعنيفة، وكذلك القسوة والعنف كتعبير عن الاضطراب الأنوي للذوات المعروضة، وبذلك أصبح مقبولاومتداولا الكثير مما كان غير مقبول في سيوسيولجيا الفيلم.

يرى الباحثان اخيرا ان هناك العديد من الأفلام سواء مما يبوب ضمن افلام مابعد الحداثة اوافلام نهايات مابعد الحداثة قد وظفت التغريب في بعض مفاصلها سواء على مستوى تغريب المكان والاضاءة كما في فيلم (دوغفيل) للمخرج الدنماركي لارس فون تريير حيث تدور احداث الفيلم على مايشبه خشبة المسرح، وقد تم تحديد المدينة (بيوت، شوارع، اماكن عامة) عن طريق الرسم بالطباشير على الارض وكتابة العناوين على الأرض ايضا، وتدور الأحداث والحوارات داخل البيوت بدون جدران فاصلة حتى في حالى اغتصاب البطلة من قبل قاطني الحي. اما في فيلم ايدا للمخرج البولوني بافل بافليكوفسكي فيتمثل التغريب من خلال التكوينات غير المتوازنة والتي تنحرف الى الاطراف بعيدا عن مركز الكادر. وكذلك فيلم اركضي لولا اركضي للمخرج الالماني توم تيكوير فقد وظف التغريب بتمثلات متعددة منها استخدام افلام الكارتون في بعض المشاهد مما يكسر عنصر الإندماج،وكذلك تكرار الثيمة السردية ثلاثة مرات باختلافات في بعض المفاصل وفي النهايات مما يثير الاتباهواليقظة ويهدم عنصر التماهي والاندماج مع الاحداث السردية.

عينة البحث

فيلم (تعيش حياتها) للمخرج الفرنسي جان لوك جودار

عنوان الفيلم : عاشت حياتها

سيناري وواخراج : جان لوك جودار

تمثيل : انا كارينا واخرين

سنة ودولة الانتاج : فرنسا 1963

يعد جان لوك جودار واحد من اهم رموز الموجة الفرنسية الجديدة بكل افاقها الإسلوبية والجمالية التي تميزت بها، كما انه يعد واحدا من اهم رموز مخرجي مرحلة مابعد الحداثة وخصائصها. اما على مستوى علاقته بالتغريب فهويعد واحدا من اعمدة توظيف التغريب في الفيلم السينمائي انطلاقا من رؤية فلسفية تتمثل بعدم خداع المشاهدين بالاضافة الى العمل على استثارة الوعي النقدي للمتلقي. هذا من جانب الإسلوب والرؤية الجمالية،اما بالنسبة الى موقف الفلسفي ازاء الحياة والوجود والمجتمع الفرنسي فهوينطلق من متبنيات فلسفية وجودية ضمن تبنيه لطروحات كل من سارتر والبير كام ووسيمون دي بوفوار تكشف عن موقفه من تجارة الجسد والدعارة في المجتمع الفرنسي وكذلك العلاقات الاجتماعية المفككة. لقد تميزت افلامه باطار شكل مايسمى المقالة السينمائية اذ " استكشف السينما بوصفها مقالا شخصيا بشكل واع يقظ " (موناكو، 2016، ص 298) من خلال فعل تهديم بنية الاحداث وطريقة تقديم الشخصية وتهديم الصراع مقابل الدفع باتجاه السرد. وقد جاء فيلمه الاول عام 1960 بعنوان (اللاهث اومقطوع النفس) ثم تتابعت افلامه نذكر منها (امرأة متزوجة / 1964، بير والمجنون / 1965، مذكر ومؤنث / 1966، الصينية / 1967، عطلة نهاية الاسبوع / 1968) ولم ينقطع عن تقديم افلامه التي توجها عام 2004 بفيلم موسيقانا، وعام 2014 بفيلم وداعا للغة، كما انه حصل على العديد من الجوائز في المهرجانان السينمائية كمهرجان كان الفرنسي ومهرجان فينيسيا الايطالي.

قصة الفيلم

على الرغم من ان افلام جودار تهدم السرد الخطي والصراع فانه يستخدم صيغة العناوين الفرعية ويقسم الفيلم الى مشاهد، وبذلك فانه يعبر عما يسمى بالمقالة السينمائية. يبدأ الفيلم بعنوان رئيسي لإسم الفيلم مع اشارة صريحة الى ان الفيلم مقسم الى 12 فصل. كل هذا يطبع على وجه الشخصية الرئيسية (نانا) مع تغيير في الاتجاه للصور (من اليسار، من الامام، من اليمين). ثم ينتقل الى المشهد الاول وعنوان فرعي (مقهى ــ نانا تريد هجر بول ــ لعبة البينبول) ويبدأ المشهد بحوار بين ناناوبول وهما يجلسان في كافتيرياويتحاوران حول علاقتهما،حيث نانا تبلغ بول بانها تريد ترك علاقتها به، وتبحث عن عمل في السينما كماوعدها احد المصورين. ينهضان يلعبان (البينبول) ثم تستمر الفصول بعرض تحولات شخصية (نانا) وحلمها بالتمثيل السينمائي لتنتقل الى مهنة الدعارة. ومن خلال ماتمر به من ظرف ضاغط للعيش داخل المجتمع وتعامل الرجل مع المرآة كجسد يباع يكشف جودار بنية المجتمع الفرنسي وكذلك يسلط الضوء على وضع المرأة وهي تمارس الدعارة وماتعانيه، حيث يبدأ من الفصل السابع الى نهاية الفصل التاسع عرض قوانين العمل في الدعارة التي وضعتها السلطات وكذلك ظروف عمل المرآة وماتحصل عليه من هذه المهنة ويتم ذلك باسلوب الريبورتاج الصحفي المصور اوالفيلم الوثائقي حيث يدور حوار بين ناناومن سوف يقودها في عملها في الدعارة بينما الصور تعكس حالات ممارسة الجنس معهاوكيف يتم وكيف تحصل على اجورها من بيع الجسد. واخيرا بعد ان تجد من تحبه بطاردها السمسار راؤول ليبيعها الى مجموعة رجل.. واثناء قبض الثمن يحدث اطلاق رصاص وتقتل نانا من قبل راؤول.

نانا في مشهد دعارة

يأتي فيلم تعيش حياتها الروائي الرابع في سلسلة الافلام التي اخرجها جودار، وضمن اسلوب جودار في التجريب داخل افق التغريب وضع تنوع في صيغ وتمثلات التجريب.. ولكي نكشف عن تمثلات التغريب في الفيلم

1ــ يتحقق التغريب من خلال تهشيم الأعراف السائدة في معمارية البناء الفيلمي.

وتم ذلك من خلال الدفع بكسر عنصر الإندماج الى ذروته عبر فعل التهشيم لكل الأعراف والتي تمثلت **اولا** بحركة الكاميرا التي هدمت كل الأعراف والضوابط وخلخلة الأنساق الجمالية التقليدية للحركة وللتكوينات غير المتسقة وغير المتوازنة اوالمتناظرة، وايضا من خلال تغييب القطع المونتاجي خاصة في المشاهد الحوارية التي تفترض وجود تقابل صوري بين المتحاورين ضمن اليات تقديم (المشهدية) وكذلك الرونكدايركشن في حركة الكاميرا.

تبقى الكاميرا ثابتة وبحجم ثابت (اللقطة الامريكية) مع حركة النادل في العمق والمرآة التي تعكس وجه ناناوهي على جلستها تتحاور مع حبيبها بول الذي تنوي هجره، وفي خضم هذا التهديم الواضح لكل ضوابط المشاهد الحوارية ولكل اليات تقديم الافلام يعمل جودار على تهديم كل مفاهيم معمارية الأفلام واعرافها السائدة على مستوى بناء الأفعال ومستوى اللغة السينمائية وتوظيف عناصر الفيلم ليشيد المناخ التغريبي واثارة الإنتباه العقلي واستنطاق الأسئلة لدى المتلقي، كاسرا عناصر الإندماج والتماهي ومهدما عنصر التوقع لدى المتلقي، وكذلك يأتي الايقاع البطئ ليلغي عنصر التشويق عبرتهديم الفعل الدرامي، ويستبدله بيقظة الوعي لدى المتلقي. ويبقى ان نشير الى العلاقة بين ناناوبول داخل هذا المشهد بأنها علاقة منفصلة بين ذاتين اصبح بينهما حاجر،وهما كينونتين منعزلتين عاطفيا من خلال التشكيل الصوري السيميائي، وذلك من خلال الصورة المنعكسة في الزجاج امامهما الذي يغلف مكان النادل حيث تظهر الصورة وبينهما حواجز وحين ينتقل الفيلم الى المشهد اوالفصل الثاني يظهر عنوان المشهد كتابة (محل اسطوانات الاغاني ــ 2000 فرنك ــ نانا تعيش حياتها) ويكشف بذات الطريقة في تهشيم معمارية البناء الفيلمي ويتم من خلال حركة الكاميرا (لقطة طويلة واحدة) مع عدم توازن اومراعاة للقيم الجمالية البصرية التقليدية وخروج مستمر على الاعراف في عرض الفضاءات والاشخاص. وفي نهاية الفصل تتحرك الكاميرا الى زجاج نافذة المحل ويرصد حركة الشخوص خارج المحل بينما يبقى الحوار لشخصية نانا مستمر، ليعرض تغريب الكينونة الانثوية وغربتهاومن خلال ممارسة التغريب كفعل تهديم داخل بنية الفيلم متناومبنى حكائيين في الفصل الثالي عنوان (الام جان دارك ــ الصحفي)، يبدا بطرد نانا من سكنها لعدم توفر مبلغ الايجار وبطريقة وحشية، لتنتقل في مشهد لقاء في الشارع مع حبيبها السابق بول، حيث يدعوها للعشاء لكن

تخبره بانها تريد مشاهدة فيلم. صالة السينما تعرض فيلم جان دارك، والعرض يكمل فعل التغريب عبر الغاء الصوت للحوارات واستبداله بالكتابة. تخرج من الصالة وترفض الذهاب من الشخص الذي كان معها في الصالة ودفع بطاقة الدخول، تدخل الى المقهى بعد مغادرة الشخص لتلتقي مع مصور صحفي يجلس باتتظارها حيث تكذب عليه بان من كان معها هوشقيقها، الفصل الرابع (الشرطة ــ نانا تحت الاستجواب) نتعرف على اسمهاوموواليدهاوسبب وجودها في التحقيق كونهاوجدت مبلغا سقط من احد النساء واعادته لها لكنها قدم شكوى ضدها، يطلق سراحها لكن ليس لها مكان فينتقل الى عنوان الفصل الخامس تحت عنوان (الجادات ــ الرجل الاول ــ الغرفة) حيث بداية عملها في الدعارة، نانا تسير في الشوارع ومن خلالها نتعرف على دعارة الشوارع الباريسية، ومع اول شخص تذهب معه الى غرفة في احدى البيوت والتي تؤجر لممارسة البغاء، وتتعرف من خلال ناناوصديقتها (اللتان تذهبان الى المقهى) على سمسار اسمه راؤول يقودها في طريق الدعارة، ويحاول معرفة قبولها لممارسة البغاء، تجلس وحيدة في المقهى مع اغنية حب وتنقل عينيها بين رواد المقهى (جندي وحبيبته، شخص ينتظر، ناناوحركة الكاميرا زوم ان وزوم اوت دون مبرر سوى القلق داخل نانا. وفجأة يحدث صوت اطلاق نار في الشارع المقابل للمقهى، وتنتقل الكاميرا لترصد عملية قتل لاحد الاشخاص ضمن صراع العصابات في الشارع، يدخل شخص الى داخل المقهى وهم مدمى الوجهه، ومن الرعب تخرج نانا الى الشارع لتهرب في محاولة التخلص من الخطر، وفي الفصل السادس يأتي العنوان (الرسالة، راؤول مجددا، الشانزيليزية) حيث اللقطة كلوز على يد ناناوهي تكتب رسالة وتتحدث فيها عن نفسهاوكأنه ضمن منلوج داخلي (عمري 22 وشعري قصير، اعتقد انني جميلة) ثم يحضر راؤول وتحاوره حول حياتهاوعن رغبتها في دخول السينماوعن تجربتها في اداء ادوار ثانوية في المسرح والسينما، وذلك من اجل الحصول على مبالغ تحسن وضعها الاقتصادي، لكن الطريق امامها هومهنة الدعارة لينتقل من الفصل الثامن الى الفصل العاشر ضمن شرح وجواب على اسئلة نانا حول الدعارة وفي الفصل التاسع يتواصل تهشيم البناء الفيلمي وتفكيكه سواء بتوزيع الفصول اوبداخل كل فصل وبنائه الذي لايعتمد بنية جمالية متناسقة اومبررات درامية لكل افعال الشخصيات.

2 ــ يرتكز التغريب الى فعل تهديم السرد الخطي واستخدام التهجين السردي على مستوى الأزمنة وتقنيات السرد اللاخطية.

نانا في شارع بائعات الهوى

ويبدأ التهجين من خلال الخليط المركب لتقنيات السرد والتي تبدأ بتقنية العزل والتقطيه السردي عبرالتويع والفصل المشهدي ل12 مشهد لكل منها عنوانه الفرعي وانفصاله عن المشاهد الاخرى والتي يربطهاوجود شخصية نانا، وتتنوع صياغة معالج الفصول وسردياتها بين الفصول الاولى عن علاقة نانا بمحيطهاوالفصل الخامس بتقنية كتابة رسالة والتي هي منلوج تتحدث في عن نفسهاوهي تكتب رسالة (الرسالة، راؤول مجددا، الشانزيليزية). من الفصل الثامن تحت عنوان الفصل (اوقات العصر ــ نقود ــ مغاسل ــ متعة ــ فنادق) حتى الفصل العاشر يتحول الى السرد كمعلقين من خلال تقنية (over voice) للمتحاورين وهما ناناوالسمسار ــ سائق السيارة، الذي يكشف عن صورة مقطعية لمجتمع البغاء في شوارع باريس وماذا يحدث وهي ذاتها تقنية الريبورتاج اوالفيلم الوثائقي اومايسمى تقنية المقالة السينمائية. ويستمر في الفصل 11 هذا التهديم في صيغ تقديم الحوارات الثنائية.

يستمر حوارهما لنتعرف على كل التفاصيل القانونية والاجتماعية للدعارة في فرنسا كعمالة ومهنة وضوابطهما القانونية والصحية والاجتماعية وما حدثت من تغييرات عليها. وكذلك يستمر في الفصل التاسع (الفصل التاسع ــ شاب ــ لويجي ــ نانا تتساءل ان كانت سعيدة) وفي ذات الفصل نانا مع راؤول يدخلان في صالة بيليارد واحد اصدقاءه يقدم فصل بانتومايم عن نفخ البالون كاحد المهرجين في السيرك الافتراضي ثم تطلق نانا العنان لجهاز مشغل الاغاني وتبدأ بالرقص منفردة دون مشاركة من احد، اذا هي تحاول خلق سعادتها بالرقص، لكنه دور يعكس تاريخ فرنسا من خلال رقصة الروك اندرول، وكذلك مايشبه الملاهي الراقصة، وهي جزء من مفاهيم بريخت حول التغريب بادخال انواع مثل السيرك والاغاني داخل المتن الدرامي مع عدم وجود مبرر درامي، مما يساعد على كسر العلاقة العاطفية بين المتلقي والاحداث السردية، وتسمر ذات الاغنية الراقصة الى تايتل الفصل العاشر بعنوان (الشوارع ــ رجل ــ السعادة ليست متعة). ثم تظهر نانا كفتاة دعارة تلتقط الزبائن في الشارع، حيث تذهب مع احدهم الى الغرفة المخصصة لعملها، ويدور حوار بينهما حيث يظهر عمله كمصور اعلانات ثابتة وتخبره نانا بانها عملت في احد الافلام ثم تنتقل الى غرف زميلاتها تحت طلب الزبون لتحضر واحدة اخرى. وفي فصل 11 يظهر العنوان (ساحة دوشاتيليه ــ رجل غريب ــ نانا فجأة اصبح فيلسوفة) وهذا العنوان الساخر بكشف عن تقنية السخرية في التغريب التي تقترب من السخرية السوداء. شوارع باريس التي تعج بالبغايا يلتقطن الزبائن. وبحركة كاميرا رونك دايكرشن يطلق جودار رؤيته في تهدي الانساق البصرية في الفيلم وثوابتها الجمالية ومنها التاتبع والاستمرارية البصرية. نانا تدخل الى مقهى ونرى صعودها الدرج واستمرار حركة المقهى من خلال المرآة. الى الايقاع البطئ ولابد من الاشارة سواء المنتج بقصدية اخراجية اوالمتحقق كنتاج لحالة اوحركة عنصر فيلمي.. والسرد البطئ يخلق حالة الانتباهوالتساؤل، كذلك اطالة امد اللقطات على الشاشة مع وجود حوارات طويلة يبطئ من الايقاع الفيلمي، اما حركة كاميرا المتابعة ضمن صيغة اللقطة الطويلة فعلى الرغم من التغير بمفردات الميزانسين الصوري يحرر المشهد من الرتابة الا ان فعل الاستمرار الحركي دون قطع مونتاجي يبطئ مسار الاستمرارية البصرية وعلاقتها بالعاطفة لدى المتلقي حيث يعمل على اثارة الانتباه العقلي وليس التعاطف.

ان جودار لايقدم فيلما ايروتيكيا بل فيلما سياسياواجتماعيا بوعي ناقد بعيدا عن مفهوم (التلصص على الجنس) الذي قدمته بعض افلام مابعد الحداثة، كما ان الامر يناقش في عمقه التضاد بين الانسنة والتشيؤ الذي هوصراع مرحلة الحداثة ومابعد الحداثة وكذلك يقدم تنوعا هجينا من السرود ومنها مشهد البانتومايم.

3 ــ يتحقق التغريب من خلال كسر اندماج المتلقي.

نانا مع سمسار بائعات الهوى

في هذا المؤشر يكون الانتقال من (تقنية التغريب التي تعكس اسلوب ورؤية اخراجية عبر منظومة من اليات تقنية مثل حركة الكاميرا اوتقنيات سردية تعتمد على تهديم ضوابط السرد التقليدي) الى اليات ادراك المتلقي، حيث يتم كسر اندماج المتلقي بعدة طرق ووسائل تغريبية داخل الفيلم ومنها الابقاء الزماني والمكاني الطويل على اللقطات دون تغيير سواء في حركة الكاميرا الثابتة اوحجوم اللقطات وثبات الزوايا. وكمثال في الفصل 11 (يظهر العنوان (ساحة دوشاتيليه ــ رجل غريب ــ نانا فجأة اصبح فيلسوفة) يبدأ الفصل بالتصوير (شاري و) من خلال حركة سيارة في الشارع ويظهر الناس في حركتهم ثم فجأة تنعكس حركة الكامير بالشاري وبحدوث رونك دايركشن مقصود لكسر الاندماج ثم التصوير يظهر صعود نانا الى المقهى من خلال المرآة ولاينتهي المشهد على المرآة حتى جلوس نانا على كرسي في المقهى وظهرها الى المرآة. ويستمر تشتيت الانتباه بالابقاء على حركة المقهى بالمرآة خلف ناناوهي تدخن وتنظر داخل الصالة. وكذلك في استخدام عملية الحجب لاحد اطراف الحوار وكمثال الذي دار بين ناناوالرجل. مرة يحجب الرجل مع بقاء صوته، ومرة يحجب نانا مع بقاء صوتهاوذلك لارباك الاندماج العاطفي واستثارة الوعي واسئلة العقل. ثم ينتقل الى ذات الحوار لكن يتحول الى حالة استذكار بالصوت مع صور مختلفة لناناوهي تستذكر كأنه منلوج داخلي، ويستمر المشهد الى نقطة التحول الى المشهدية عبر حوار طويل بين ناناوالرجل التي تتحدث معه.

نتائج البحث

1 ــ تبين ان التغريب قد تحقق من خلال تهشيم الأعراف السائدة في معمارية البناء الفيلمي تمثلت بحركة الكاميرا التي خلخلت الأنساق الجمالية التقليدية للحركة وللتكوينات غير المتسقة وغير المتوازنة اوالمتناظرة، وايضا من خلال تغييب القطع المونتاج خاصة في المشاهد الحوارية التي تفترض وجود تقابل صوري بين المتحاورين ضمن اليات تقديم (المشهدية).

2 ــ ارتكزت تمثلات التغريب الى تحقق فعل تهديم السرد الخطي واستخدام التهجين السردي على مستوى الأزمنة وتقنيات السرد اللاخطية وتمثل بالعناوين الفرعية وتقسيم الفصول وتقنيات العرض مثل البانتوميم والريبورتاجية بحوار خارج الكادر كتعليقات.

3 ــ كشف الفيلم عن فضاء التغريب وتحقق كسر اندماج المتلقي بعدة طرق ووسائل تغريبية داخل الفيلم ومنها الإبقاء الزماني والمكاني الطويل على اللقطات دون تغيير سواء في حركة الكاميرا الثابتة اوحجوم اللقطات وثبات الزواياوالرونك دايركشن

الاستنتاجات

1-تشكل افلام المخرج جان لوك جودار النموذج الممثل للتغريب كمنظور ورؤية فلسفية وكممارسة اجرائية تتحقق عبر عناصر الفيلم لتمثل سمات التغريب، لقد عبر جودار وعبر مجاميع افلامه الرؤية الإسلوبية والجمالية لمفاهيم بريخت في التغريب،ويبقى محافظاومخلصا لروح التغريب حتى اخر افلامه.

2- اسلوبية جودار التغريبية اصبحت فنارا للعديد من المخرجين للإستدلال به في فهم الروح التغريبية وتوظفها بطريقة واخرى في افلامهم ومنهم المخرج الدنماركي لارس فون تريير، ويبقى التغريب في الفيلم الذي قدمه جودار يمثل افق تهديم لمفهوم الفيلم الروائي التقليدي.

التوصيات

يوصي الباحثان بالتعمق في هذا البحث واعتبار البحث تأسيسا ابتدائيا لهذا النوع الفيلمي، وكذلك توسيع دراسة هذا التوجه الإسلوبي والجمالي وتطبيقاته الاجرائية العملية لدى الدارسين في كلية الفنون (الجميلة والتطبيقية) من خلال تجارب الأفلام المقدمة من قبل طلبة الدراسات الأولية.

Abstract

Features of Westernizing film

By Abbas Ali Ajeel

And Muhammad Akzar Maaraj

Just as the term alienation formed its philosophical connotations among philosophers such as Jean-Jacques Rousseau, Hegel, and Marx to indicate alienation and alienation from the self, it formed a detailed form in Freud's psychological propositions as well. As for the level of modern critical theorizing, alienation came through a critical concept among the Russian formalists, with the meaning of removing familiarity and prolonging perception. But what is most important for the details of the research entitled (Characteristics of the Western Film) and what it deals with is represented by the procedural proposals in Brecht's theater in terms of the theatrical concept (breaking the element of integration), which is manifested by a departure from the critical procedures of the Aristotelian theatrical theory and its complications that governed and controlled the laws of theater from the Greek era down to the present time, which is represented by the concept of integration. And identification and reincarnation to achieve purification through the elements of compassion and fear. The research presents a study of the concept of Westernization philosophically, literary, and theatrically, and the representations of Brechtian Westernization in cinematic films. The research presents a study of the concept of Westernization philosophically, literary, and theatrically, and the representations of Brechtian Westernization in cinematic films. The researcher divides his research and begins with the methodological framework, setting the research problem through the question (How is Westernization represented in films?), then the importance of the research and the need for it, the objectives of the research, the temporal, spatial and thematic limits of the research, then defining the terminology. The researcher then moves to the theoretical framework and previous studies, and divides the research into the first section (Westernization/concept and terminology) and the second section (characteristics of Westernization and its uses in the cinematic film). The researcher then extracted the indicators of the theoretical framework, and in the research community it is represented by the films of the French director Jean-Luc Godard. He chose the sample represented by the film (Living Her Life) to apply the indicators of the theoretical framework to it. Then extract the results/

research results

1 - It was shown that Westernization was achieved by destroying the prevailing conventions in the architecture of film construction, represented by the movement of the camera, which disrupted the traditional aesthetic patterns of movement and the inconsistent, unbalanced, or symmetrical formations that were used, and also through the absence of montage pieces, especially in the dialogue scenes that assume the existence of a formal correspondence. Between the interlocutors within the mechanisms of presenting (the scene).

2 - Representations of Westernization were based on achieving the act of destroying the

linear narrative and using narrative hybridization at the level of time and non-linear narrative techniques, represented by subtitles, division of chapters, and presentation techniques such as pantomime and reportage with dialogue outside the frame as comments.

3 - The film revealed the space of alienation and broke the recipient's integration through several methods and means of alienation within the film, including the long temporal and spatial preservation of the shots without change, whether in the movement of the fixed camera or the sizes of the shots, the stability of the angles, and the runic direction.

Keywords: features, film, Westernization.

المصادر

المصادر العربية

1ــ عبد العزيز السيد،علاء،مابعد الحداثة والسينما،المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 2010.
2ــ عبد الحميد، شاكر،، الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2012
3ــ عبدالحميد، شاكر،الفن والغرابة، دار ميريت، القاهرة، 2010
4ــ المنيعي، حسن، الجسد في المسرح، مطبعة سندي، مكناس، 1996
5ــ حمادة، ابراهيم، مفهوم التغريب في مسرح بريخت، مجلة السينماوالمسرح، عدد 57، القاهرة، 1968،
6ــ ثابت، مذكور، الكسر النسبي في الايهام السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.

المصادر الاجنبية المترجمة

1ــ فوغل، آموس، السينما التدميرية، تر : امين صالح، المعقدين للنشر والتوزيع، العراق، 2017.
2ــ جيمسون، فريدريك، التحول الثقافي، تر: محمد الجندي، اكاديمية الفنون، القاهرة،2000،.
3 ــ برادال، رينيه، خمسون عاما من السينما الفرنسية، تر:سوزان خليل، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
4ــ شاخت، ريتشارد، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980
5ــ هولب، روبرت س، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دارالحوار، اللاذقية، 2004.
6ــ موناكو، جيمس، كيف تقرأ فيلما، تر:احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، 2016
7ــ اسلن، مارتن، تشريح الدراما، ط 2، تر : يوسف عبد المسيح ثروة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1984
8ــ شاخت، ريتشارد، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980
9ــ روبرت س هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دارالحوار، اللاذقية، 2004.
10ــ امون، جاك واخرون، جماليات الفيلم، دار الكلمة،اب وظبي، 2011.

المواقع الالكترونية

1ــ بيتر والين، السيملوجياوالسينما في لغة الفيلم، تر:امين صالح (موقع عين على السينما الالكتروني).
2ــ روفي جاسون انكي، جون لوك جودار، تر: ممدوح شلبي. مقالة منشورة في مدونة ممدوح شلبي الكترونية
mamdoughshalaby2.blogspot.com