سمات الفيلم الاحتفالي

أ.م.د علي صباح سلمان
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

عباس علي عجيل
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

(مُلَخَّصُ البَحث)

ان موضوعة سمات الفيلم الاحتفالي لم تطرح سابقاً ولم يؤسس ويقعد لها، لذلك فان ثمة سبق وصعوبة في تأسيس وبلورة سمات هذا النوع من الافلام، وخاصة في اعمال امير كوستريكا التي تمتلك قواسم سمات مشتركة يمكن ان نسميها الاحتفالية والتي تختلف عن الحكواتية او الفرجة او الكرنفالية، على الرغم من ان كل هذه التسميات تمتد جذورها الى الطقوس الاحتفالية لدى الشعوب والتي تجسدت في احتفالات (اكيتو) لدى البابليين، ولدى اليونانيين في احتفالات الباخوسية، كذلك ارتبطت بالطقوس والاعياد والتي تحولت لاحقا لتشمل الاعياد والاحتفالات الدنيوية. قدم المسرح منذ نشأته في الحاضنة اليونانية انماطا من الاحتفالية في المسرح، وبالتحديد بداياته الاولى مع الجوقة ثم ظهور الممثل الواحد بالتناوب مع الجوقة، كما ان هنالك ايضا مسمى المسرح الاحتفالي. لكن في السينما وهي الاحدث تاريخاً من المسرح الضارب في العمق التاريخي فقد قدم العديد من المخرجين افلاما تحمل سمات الاحتفال والحكواتية والفرجة والكرنفالية.

الكلمات المفتاحية: الفيلم، الاحتفالي، سمات.

الفصل الاول الاطار المنهجي

مشكلة البحث: لابد من الاشارة قبل طرح مشكلة البحث بان موضوعة سمات الفيلم الاحتفالي لم تطرح سابقاً ولم يؤسس ويقعد لها ، لذلك فان ثمة سبق وصعوبة في تأسيس وبلورة سمات هذا النوع من الافلام ، وخاصة في اعمال امير كوستريكا التي تمتلك قواسم سمات مشتركة يمكن ان نسميها الاحتفالية والتي تختلف عن الحكواتية او الفرجة او الكرنفالية ، على الرغم من ان كل هذه التسميات تمتد جذورها الى الطقوس الاحتفالية لدى الشعوب والتي تجسدت في احتفالات (اكيتو) لدى البابليين، ولدى اليونانيين في احتفالات الباخوسية ، كذلك ارتبطت بالطقوس والاعياد والتي تحولت لاحقا لتشمل الاعياد والاحتفالات الدنيوية. قدم المسرح منذ نشأته في الحاضنة اليونانية انماطا من الاحتفالية في المسرح ، وبالتحديد بداياته الاولى مع الجوقة ثم ظهور الممثل الواحد بالتناوب مع الجوقة ، كما ان هنالك ايضا مسمى المسرح الاحتفالي ومن اعلامه المغربي عبد الكريم برشيد. لكن في

السينما وهي الاحدث تاريخا من المسرح الضارب في العمق التاريخي فقد قدم العديد من المخرجين افلاما تحمل سمات الاحتفال والحكواتية والفرجة والكرنفالية ، ولعل اكثرهم وضوحا في حمل مسمى المخرج الاحتفالي هو " انطونيوني" و" امير كوستريكا " .. ومن اجل فك الاشتباك وبلورة سمات ستكون هي بمثابة تقعيد لما اسميناه الفيلم الاحتفالي وعليه فان مشكلة البحث تتبلور بالفرضية الاتية :

هل يوجد فلم احتفالي ،وماهي سماته؟

اهمية البحث: تتمثل اهمية البحث من اهمية موضوع الدراسة وحداثته في مجال التنظير السينمائي وهو سمات الفيلم الاحتفالي، فضلاً عن اهميته للدارسين والباحثين والعاملين في مجال السينما وطلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

اهداف البحث: يهدف البحث الى التعرف على سمات الفلم الاحتفالي .

حدود البحث: تنحصر حدود البحث بحدودها الموضوعية بسمات الفلم الاحتفالي للمخرج (امير كوستريكا) في صربيا للعام**١٩٩٥**.

تحديد المصطلحات

سمات التعريف اللغوي: "علامة، وتأشيرة:- **سِمَة** دخول. **سِمة** شخصيَّة: خصلة أو سجيَّة ما يمكن أن يعتمد عليه في التفريق بين شخص معيَّن وآخر" (مختار ٢٠٠٨، ص٦٣). اما التعريف الاجرائي لسمات الفيلم فهي (الخصائص التي تميز هذا النوع الفيلمي عن باقي الانواع) .

الاحتفال بمنظور، تعريف اللغوي : جاء في لسان العرب لابن منظور (حفل الناس :ـ جمع ، الحافل :ـ اجتماع الماء في محفله ، احتفل الوادي بالسيل :ـ امتلأ ، احتفل القوم :. اجتمعوا واحتشدوا ، والتحفل :. التزين).

(ابن منظور ، ٢٠٠٥ ،مادة (ح ف ل)

التعريف الاصطلاحي: في المعجم المسرحي فيشير الى انها ماخوذة من اللاتينية ومرتبطة بالاحتفالات الدينية والمقدس الديني (الاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي تكريس عبادة دينية كالقداس) ، لكن يشمل المعجم في تعريفه المناسبات الاجتماعية والسياسية وحتى الرياضية .

اما في المعجم الوسيط فمعنى احْتِفَالِيَّةٌ : " اِتِّجاهٌ مَسْرَحِيٌّ شَعْبِيٌّ يعْتمدُ الفُرْجَةَ وكلَّ أَنْوَاعِ التَّعْبِيرِ الْمُختَلِفةِ شِعراً وغِناءً ورَقْصاً وإيماءً وأقْنِعةً وأزْيَاءً فِي فَضاءٍ مَفْتوحٍ" (شايب، ٢٠١٩،ص٤) الطقس الاحتفالي هو " طريقة التمثيل بقطع غنائية مؤثرة تروي قصصهم وتفصل جليل اعمالهم وحقيرها " (الوافي ، ١٩٦٠ ، ص ١٣٢)

(الاحتفال هو تجمع بشري تمارس فيه طقوس سواء دينية او اجتماعية يتخللها التزين والمرح والغناء والرقص وان تحولها من الديني الى الاجتماعي مر عبر عصور عديدة ليمثل بالتالي طقوس الشعوب والتعبير عن ثقافاتها الشعبية) ، حيث " تتألف من خزين عام من العادات والتقاليد والمعتقدات والمفاهيم واللغة والاساطير والقوانين وقواعد السلوك " (الياس ، ١٩٩٧ ، ص ٣).

التعريف الاجرائي: للفيلم الاحتفالي هو(فيلم طقوسي جمعي له مظاهر النزعة الاحتفالية من حيث الغناء والرقص والزفاف عبر سرد حكائي سمعبصري لاوقات السعادة والمعاناة معا ، كما يعكس ثقافة الشعوب ويشمل مفاصل العرض البصري مزج الفنطازيا والغرابة والحلمية والواقعية السحرية والمفارقات)

الاطار النظري

المبحث الاول :اشتغال عناصر اللغة السينمائية في الفيلم الاحتفالي

ان المبحث يرتكز الى تأسيسات تتخذ مسارين عمودي وافقي. العمودي هو البنى الاسلوبية والجمالية والشكل الفيلمي الاحتفالي عبر عناصر اللغة السينمائية ، والافقي يشتمل على السرد وصنع الحكايات الاحتفالية .. وكلا المسارين يبلوران طقوس العلاقة الاحتفالية بين المشاهد والفلم . تتجسد المشاركة الجماعية للمشاهدة في الصالات التي هي بمثابة طقس احتفالي يمثل كل الطقوس الاحتفالية لدى الشعوب الافلام وباختلاف اساليبها . لكن ما الذي يجعلنا نذهب الى تحديد سمات الفيلم الاحتفالي والذي يخص نوعا فيلميا له هذه السمات ومخرجاً يؤطر افلامه بهذه السمات وبالأخص افلام امير كوستريكا ؟..وقبل ان نشرع بتحديد وتقعيد سمات الفيلم الاحتفالي فأننا نشير الى فضاء الفيلم الذي يتشكل من (متن حكائي ومبنى حكائي) حسب طروحات توماشفسكي ، كما يتشكل من بنية السرد وبنية الحكاية ومن عناصر اللغة السينمائية التي تشيد وتبث السرد الفيلمي وهنالك محددات النزعة الاحتفالية ومنها (المشاركة الشعبية الضخمة)،(بعض الطقوس)، (الاثارة والحماسة)،(النزوات كغرائبية ومفارقة ومولدة للكوميديا والفنطازيا)، (الرقص والغناء كمتنفس عن المكبوتات)،(انتهاك التابوات عبر عربدة مجنونة تعج بالصخب والحركة والغناء والرقص الصاخب)،(الخروج على اوضاع الحياة العادية)،(زمن الانفعالات الحادة والتحول الكياني بفكرة التجديد والصيروة)، (تتضمن احتفالات الاعياد خلخلة النظام الاجتماعي وممزوجة بالروح الساخرة)، وهذه تمتزج من الخصيصة والسمة المتمثلة بـ(غريزة اللعب).وهذه المظاهر الاحتفالية تفرض اشتراطاتها داخل الفيلم الاحتفالي وسماته ، وتظهر عبر المتن السردي والمبنى

السردي ولتصبح سمات لهذا النوع الفيلمي الذي نبحثه ونحدد اطره وتشكلاته والتي من سماتها "تجنب التوازي للشعور التأملي للمشاهد المبنية "(ـ لوردنوفا ، ٢٠١٠ ، ص١١٠).

عناصر اللغة السينمائية التي تشيد المبنى الاحتفالي للفيلم وتمنحه سماته الشكلية الجمالية والاسلوبية المتمظهرة سمعياً وبصرياً ، كما تمنحه هيكله البنائي وحركيته وايقاعاته التي تحقق مفهوم الاحتفال كفعل تشاركي جمعي على مستوى اللاوعي الجمعي وكفعل اسلوبي سينمائي :

١ــ الكاميرا :تشكل حركة الكاميرا احدى سمات الاسلوبية الفيلمية عامة والفيلم الاحتفالي خاصة حيث" اهم شيء عند استخدام الكاميرا هو تأسيس حالة من العلاقة مع المتفرج ، ان تجعل رؤيتك الذاتية تربط الاشياء والناس " (لوردنوفا، ٢٠١٠، ص ١٠٣)

وبذلك فان احدى ميكانزمات الاحتفالية عبر المشاركة مع المشاهدين وحسب تعبير كوستريكا "استخدم وسائل هي تحت تصرفي لإبقاء المتفرج في حالة تأهب" (لوردنوفا ٢٠١٠، ص١٠٨).

ان احد سمات الفيلم الاحتفالي ان يجعل المتلقي يتماهى مع المشاهد الفيلمية وشخصياته تلك التي تمثل اللاتخطيط ،لكن تولد الاحساس بالإيقاع الديناميكي اذ " فقط في هذه الحالة يمكن للانفعالات ان تصور على نحو دقيق" (لوردنوفا ، ٢٠١٠، ص١٠٢) .

حركات كاميرا تتماهى مع صخب الاحتفال وديناميكيته الحركية لتنقل فعل التماهي الى المتلقي وتحقق عنصر الاندماج والمشاركة اللاواعية والواعية حيث "تديرهم وتقلبهم رأسا على عقب ، الى الامام والخلف (...) الطريقة التي تتم فيها نقل الطاقة والمشاعر الى الشاشة "(لوردنوفا ٢٠١٠، ص١٠٢).

ان الاحتفالية تتشكل من تعدد الطبقات السردية والتي تفرض مواكبة الكاميرا واشتغالاتها لمحاكاة التجمهر المحتشد وخاصة في مشاهد الزفاف حيث " تتحد حركات الكاميرا المعقدة مع كيروغراف حركة الناس والاشياء " (جاكوب ، ٢٠٠٦ ، ص ٩١).

ومن خصائص الكاميرا الاحتفالية يتمثل باستخدام حركات الكاميرا الدائرة وهذه السمة ملائمة لتصوير حفلات الزفاف التي هي جزء من الطقس الحكائي الاحتفالي لتشكيل" قوة تتجه الى ان تدفع المتعة الكبيرة بعيدا عن حاضنتها المادية الى حقل اجتماعي متسع ". كما تشكل الحركات الدائرة تنويعا لتوظيف اللقطات

الطويلة التي تؤسس لفضاء الاحتفال وتتمظهر ككاميرا احتفالية والتي " تتضمن حركات افقية متعددة من الكاميرا الى الامام والخلف ضمن لقطة واحدة " (لوردنوفا ٢٠١٠، ص ١٠٣)

يكون المصاهرة بين الكاميرا الذاتية والموضوعية سمة داعمة للاحتفال حيث "الانتقال من الكاميرا الموضوعية الى الذاتية ثم العودة الى الموضوعية، من كاميرا ثابتة الى كاميرا متحركة تجعل المتفرج شاهدا ثم مساهما فيما يحدث، مجبرا اياه ان يمر بكل تجربتي الصدمة والذعر" (لوردنوفا ٢٠١٠، ص ١٠٧)

كما ان " النشوة والفرح يعبر عنها بحركات باذخة منتشرة " (جاكوب ، ٢٠٠٦، ص ٩١)

وكذلك الحلمية كسمة من سمات الفيلم الاحتفالي لكسر سلطة الواقع واعلاء سلطة المتخيل تحتاج الى حركات عبر الكاميرا والمشاهد ذاتها ولتعزيز السحر البصري ، ويتم تقديم الانفتاح الفضائي، لان المشاهد الكرنفالية عادة تتشكل من تجمعات ولامركزية حركية مستمرة، تفرض شكل التكوين البصري المفتوح و"الابتعاد عن مسرحة التكوينات البصرية وطرازيتها بما يوحي بتكوينات لا طرازية وغير رسمية بشبه تلقائية وغير قصدية" (جانيتي، ١٩٨١، ص ١٥٣).

وان استعرنا مقولات (مارتن اسلن) عن مسمى المسرح الحي من حيث " ان التأثير المتقابل ذا الشعب الثلاث في المسرح الحي (كما هي التجربة الجماعية للجمهور ..وفي السينما) عنصر مهم من عناصر النفوذ الدرامي ، ويقصد بالشعب الثلاث هي " تأثير الجمهور في الممثل ، تأثير الممثل في الجمهور، تأثير الجمهور في الجمهور " (اسلن ،١٩٨٤ ، ص ١١٠).

وهذه النزعة لمقاربة الاحتفالية الحية تدفع باتجاه توليد الاحساس لدى المتلقي بانه مشارك وصانع لوقائع الفيلم الاحتفالي ودمجه في الجو العام وعدم توليد الاحساس لديه بانه داخل صالة عرض سينمائية. ان واحدة من تشكلات الاحتفال والفيلم الاحتفالي هو النزوع الهرقيطيسي نسبة الى الفيلسوف اليوناني (هرقليطيس)ـ من حيث اننا لا نستطيع الدخول الى النهر مرتين لأنه يتغير باستمرار، ومن هذه النزعة يكون الفيلم الاحتفالي متغير وديناميكي على كل المستويات بما يشكل كإدراج ديناميكي يتضمن حركية المشاهد الفيلمية وحركة الكاميرا .تشكل استخدام النشاط الحركي للكاميرا ليلاحق ويقدم وبشكل ابهار بصري تلك السرديات الثانوية للفيلم الاحتفالي من حيث "عرض استعراض مكثف للكاميرا والحصول على مستوى متزايد للكثافة في كل مشهد لاحق " (لوردنوفا ،٢٠١٠، ص ١١٠).

المؤثرات السمعبصرية :على مستوى الاضاءة فان الحلول الاضائية والسرد الاضائي ينحاز الى الاضاءة ذات المفتاح العالي لكن المصاهرة بين النوعين العالي والواطئ يشكل بنية ايقاعية داعمة لمظاهر الاحتفالية الفيلمية ، كما ان اللون يشكل عنصرا احتفاليا اكثر من توظيفه لمقاصد الدلالة والمعنى والتشفير الرمزي لموظفات اللون والانزياحات البلاغية ، لا يشكل اللون عنصراً زخرفياً ، لكنه عنصراً داعماً لمناخات الاحتفالية سايكلوجياً من حيث " قبول اللون بلا فاعلية تاركين له الايحاء بالأجواء وليس الموجودات الملموسة " (لوردنوفا ،٢٠١٠ ، ص ١١٠). كما ان اي محاولات لرفع التشوهات البصرية الى مستوى الرمز لا يقدم دعما للروح الاحتفالية التي تفترض تقديمها بطريقة تحقق الاعلاء للجمالي والمتعة كعناصر جاذبة للمتلقي وتحويله من متفرج الى مشارك في كرنفالية المشاهد الفيلمية .ويشكل الصوت بتنوعه المتزامن واللا متزامن عنصر مفعل وداعم لديناميكية المشاهد الاحتفالية، كما هي الموسيقى كملازمة ثابتة لسمات الفيلم الاحتفالي ، لكن لا يعني هذا ان يكون الفيلم يوضع ضمن الافلام الغنائية ، كما لا يعني ان الافلام الغنائية لا تقدم مناخات احتفالية كما هو الحال في فيلم (تسعة نساء، شيكاغو)

(نادي القطن للمخرج الامريكي كوبولا) . الموسيقى والغناء الفلكلوري مظهر من مظاهر الاحتفال وسمة للفيلم الاحتفالي، وهذا يتخادم احتفالي ويعاضد ديناميكية الفيلم الاحتفالي على مستوى تعدد طبقات الحبكات وديناميكية عناصر اللغة السينمائية، والموسيقى " طريقة اخرى للإشارة الى التنسيق الهام للطبقات المتعددة للأحداث"(لوردنوفا ،٢٠١٠، ص ١٠٥).

فلكلورية الفيلم الاحتفالي تتمظهر عبر الغناء والموسيقى والازياء والديكورات لتشكل تنوعا للفيلم الاحتفالي ولا تحصره بشعب محدد او بمخرج محدد ،بل تمنحه التحول من الفلكلورية المحلية الى الكوزموبوليتي (الكوني) ، وتبعده عن نزعة التمركز حول اسلوبية ثابتة مقننة وتؤسس لتنوع احتفالي يرتبط بسمات احتفالية عامة تتنوع بتنوع الشعوب والاساليب والرؤى التي تعكس الروح الاحتفالية لكل شعب من الشعوب ، لكن ثمة افلام احتفالية تقدم المحلي الفلكلوري بكل عناصره، او تذهب الى التاريخي والاسطوري لتقدمه.

المونتاج :ما هو المونتاج الذي يميز الفيلم الاحتفالي بكل بنائه المغاير وليخلق ايقاعا يشكل سمته؟، حيث ان وظائف المونتاج تندرج ضمن (الوظيفة السردية لإنتاج وتنظيم الحكاية، الوظيفة الدلالية التي تشكل مجموعة الافكار والمفاهيم،

الوظيفة الجمالية وهي تقدم الاسلوب الاخراجي وتشكل عناصر انتباه وشد للمتلقي) .اما في الفيلم الاحتفالي فان المونتاج يستغل هذه الوظائف بنسب متفاوتة، فان التشكل للثيمات الثانوية يخلق خطوطا سردية متعددة يحتاج الى مونتاج متوازي، كما ان تجنب المونتاج الاسترجاعي الذي يكون مع (الفلاش باك) يؤكد ان الاحتفال يتحقق بالجريان بدون انقطاعات او استرجاعات (فلاش باك) وبذلك يكون الزمان يسير بخط جرياني على الرغم من السرد المتوازي في بعض المفاصل، كما ان الاعتماد على لقطات المتابعة الطويلة وحركات الكاميرا في الاستدارة يقلل من دور المونتاج الذي يتم من خلال مونتاج الكاميرا. ان تقليل الاعتماد على المونتاج واستبداله بلقطات المتابعة الطويلة وتحقيق المونتاج من خلالها يحقق مقتربات حياتية ويتناغم مع ايقاع الحياة ويقلل من استخدام قوانين المونتاج التي يحددها دي جانيتي بـ " القطع بموجب الاستمرارية ، بموجب المضمون الدرامي ، بموجب الموضوع" (جانيتي، ١٩٨١، ص ١٨٩).

ويشكل القانون الاول بموجب الاستمرارية مساحة في حالة الانتقال بين اللقطات الطويلة او بعملية المونتاج. ان المونتاج الاحتفالي والذي يتحقق في اغلبه عبر الكاميرا يجعل استثمار المكان استثمارا كفضاء مفتوح يناسب حركة الجموع او هو المكان بمثابة البيئة الحاضنة للسرد والحكايات وحركة الشخوص وبيئاتهم .ويبقى الايقاع ايضا ايقاع احتفالي وخاصة في مشاهد الاعراس والطقوس الفلكلورية من جانب، وايقاع حركة الشخوص والصراع من جانب اخر. ايقاع جرياني بذات المفهوم الهرقليطيسي بعيد عن الايقاع التأملي المتباطئ. الايقاع بمقتربات الحياة وديناميكيتها الذي " يلعب دور الوسيط في رفع درجة التوقع وبناء العاطفة ، ويدفع الفيلم الى الامام ويمنح الموضوع العادي علاقات جديدة ولونا غير متوقع " (جاكوب ٢٠٠٦، ص ١٤٣) .

وحتى في مشاهد الحلم والغرائبية فانه يحقق توتر ايقاعي وتصاعد يدعم عناصر الجذب والشد والتماهي مع الروح الاحتفالية التي يشيعها الفيلم في جريانه . اما المكان الاحتفالي فهو امكنة متنوعة حيث يشكل فاءا تصويريا " يمكن ان يكون احد العناصر الديناميكية في تعبيرية اللقطة، اذا يمكنه ان يزود الموضوع بعاطفة اضافية وبقيمة في الاسلوب" (جاكوب ، ٢٠٠٦ ، ص ١٤).

ويرى الباحثان ان هذه العناصر تشكل سمات اللغة السينمائية في الفيلم الاحتفالية .

الثيمات والسرد :تتميز الثيمات الاحتفالية بخصوصية تقاربها من الكرنفالية اكثر منها حكاية حيث لا تقدم الاحساس بمتون متماسكة بشكل صارم، لان تقديم السرد الصارم والمتماسك يقلل من مقتربات الواقع الاحتفالي، الذي يبنى على شبه ارتجال وتحييد الاحساس بان للمخرج دور في رسم مسار الثيمات، ليوصل الاحساس بان الامور تجري بشكل غير مبرمج دراميا. تبني المتوقف: وحبكات ثانوية متقاطعة ومضاعفة وعبر المونتاج المتوازي ودمج البنى الملحمية والدرامية بالالتقاطات الواقعية وعبر سرديات غير متماسكة، وهو يصور الاحتفاليات الشعبية وصخبها، وخاصة في مشاهد الزفاف وكذلك المفارقات الكوميدية المصاحبة التي تصل الى مشاهد فنطازية، لكنها باطار كوميديا الموقف ويقسم (بوجز،١٩٩٥،ص٦٨-٧٢) المفارقة الى:

١ـ مفارقة ساخرة : تكنيك ادبي ودرامي وسينمائي ينطوي على مفارقة الاضداد او وصلها .

٢ـ المفارقة الدرامية: تستمد اثرها من خلال التناقض بين الجهل والمعرفة، وقد تعمل المفارقة الدرامية من خلال الحوار بما يحدث سخرية او حركة الشخصية او الحدث والاخيرة تحقق عنصر السخرية او التشويق ولإثراء التأثير العاطفي والفكري.

٣ـ مفارقة الموقف : تتضمن انقلابا دراميا وانقلابا للأحداث وتخص بناء الحبكة الدرامية وتحقق الشد والحل .

٤ـ مفارقة الشخصية: وهي تخص الشخصيات بما تحمل من متناقضات وارتداد تلك المتناقضات بما تمر به هذه الشخصيات من مواقف.

٥ـ مفارقة المنظر: وهي تخص وقوع حدث في غير مكانه كمثال حدوث ولادة في مقبرة.

٦ـ مفارقة النغمة او الطابع العام : وهي تقدم المواقف العاطفية المتناقضة وكمثال التناقض بين حدث واغنية مناقضة للحدث .

٧ ـ المفارقة الدنيوية: حيث يقدم الحياة بصورة تراجيدية وكوميدية معا وهي سلسلة من المتناقضات.

ويرى الباحثان ان عناصر المفارقة المذكورة اعلاه بكل تنوعاتها تشكل عناصر بنائية في الفيلم الاحتفالي، لكن بمستويات تخضع لأسلوبية المخرج ورؤية النص، فقد يختار المخرج نوعا او اكثر من انواع المفارقة التي اطرها (بوجز). وتأتي الشخصيات في الفيلم الاحتفالي وتنوعاتها وصراعاتها كركيزة لخلق السمة الاحتفالية وحركتها داخل فضاء الفيلم كما تشكل عناصر جذب حيث" ان لم نشغف بأكثر

عناصر الفيلم انسانية وهو شخصياته ،فان الفرصة ضئيلة امامنا ان نشغف بالفيلم " (بوجز، ١٩٩٥ ، ص ٥٢).

على العموم ليست هنالك وصفات جاهزة او قوالب ثابتة للفيلم الاحتفالي ، لكنها مزيج من قصص الحب والصراع والمفارقة والكوميديا مدعومة بحيوية الروح الكرنفالية التي يدعمها الغناء والرقص والجنس ، والاكثر قربا من الطبقات الاجتماعيات المتوسطة .

اما مستويات السرد التي تناولها الكثير من المنظرين في علم السرد والسرديات بتنويعات مثل تنويع (دي جانيتي) (الشخص الاول، العليم، الشخص الثالث، الموضوعي) (جانيتي،١٩٨١، ص ٤٨١)، او تنويع جيرار جينيت حول مفهوم التبئير، او تنويعات تودوروف، فهي لا تربط بنوع محدد كسمة للفيلم الاحتفالي، لكن التصنيف في ثنائية (الموضوعي والذاتي) هي الملائمة لسمات الفيلم الاحتفالي. وبذات النزوع الهرقليطيسي الذي اشرنا له في فقرة الكاميرا الاحتفالية حيث الصدفة تحكم طبقات ومتون السرد الفيلمي وتنوع بؤر الحكايات الفيلمية المشكلة للحكاية الكلية للفيلم الاحتفالي عبر " تقدم الطبقات النابضة الكثير من الحيوية والنشاط اكثر من الحبكات المتداخلة ،بحيث تجعل مفهوم السرد خاليا من المعنى " (لوردنوفا ،٢٠١٠، ص ١٠٥).

مشاهد الزفاف تعكس الجو الاحتفالي ويخدم تقديم اللغة السينمائية بإيقاع صوري متحرك يوازن الاندماج مع حركية المناخ الاحتفالي ومتابعته. الحبكات الثانوية هي السمة للمتن الحكائي الاحتفالي كما هو السرد غير المتماسك، كما ان الشخصيات الثانوية تلازم الحبكات الثانوية ، الحلمية يشكل ثيمة اخرى من ثيم الفيلم الاحتفالي لكسر سلطة الواقع واعلاء سلطة المتخيل والداعم للمناخ السحري والغرائبي. ان السرد في الفيلم الاحتفالي هو سرد الفعل وليس سرد الروي الحكائي بصيغة الحكواتية، كما ان الحبكة ومن منطلق انها تنظيم للوقائع السردية فهي " تنظيم لجمل الفعل في فعل كلي مكون لقصة او رواية مسرودة " (ريكور، ٢٠٠٥، ص ١٠٢).

نصانية الفعل الاحتفالي تستند الى التجسيد حتى في مشاهد الحلمية والتخيلات والفنطازيا بمقتربات الواقعية السحرية، وحسب تعبير بول ريكور، اصغر جملة سردية هي " قام "، وبهذا نذهب الى ان الاحتفالية هي فعل سردي مجسد اكثر منه ممارسة حكواتية او فن فرجة، على الرغم من الفرجة هي ممارسة في

اوجه الاحتفالية حيث" ان افعالنا يمكن قراءتها على منوال نصوص يجب تفكيكها وتأويلها "(قارة ، ١٩٨٨ ، ص ٧٦)،

كما ان الفعل " حقيقة تاريخية وتجربة انسانية تتبدى في صراع التأويلات " (الزين، ٢٠٠٢ ، ص ٢٩)، الازاحة والاحتمال . وهذا التقعيد يجعلنا نذهب الى بلورة اصطلاح للاحتفالية يتمركز حول (نصانية الفعل . تجسيد النص). اما الزمان السردي فهو زمان (انصهار الافاق) حسب مصطلح غادمير والذي هو " انصهار بين ماضي يناديا وحاضر ينصت الينا "(ريكور ، ٢٠٠٥، ص ٤٤).

ان الزمن الاحتفالي زمن مفتوح لا يؤطر بمحددات لان يجمع بين الزمن الواقعي وزمن الحلم والخيال. ان الواقعية السحرية من حيث تقديم الواقع بمناخ الغرائبية التي تصل الى الفنطازيا تشكل فضاءات لحركية وانبناءات السرد في الفيلم الاحتفالي. وكل هذه العناصر مجتمعة تشكل الذاكرة الاحتفالية البديلة ازاء ضغط الواقع اليومي وقسوته حيث " رفض اخذ سرد الحكاية بجدية. ان استخدام الاغنية والسخرية من اجل كشف الطبيعة المؤسسة للتجسيدات المعيارية كالواقعية، والتعامل مع الماضي بالدعابة، بالمواقف العبثية "(لوردنوفا ،٢٠١٠، ص ١٣٧).

ان عالم اللا معنى وصراعات اللا معنى وفلسفة اللا معنى الذي يقدمه الفيلم الاحتفالي كذاكرة بديلة عن الصرامة والقولبة الجاهزة للحياة واشتراطاتها والرد على قسوة الواقع بفنطازيا وكرنفالية الاحتفالية، كما لو كان تهشيم للتابو الرسمي للواقع. ويرى الباحثان ختاماً ان الفيلم الاحتفالي يتضمن اولا الاحتفال وهو وحدات التشكل للاحتفال الذي يوازي مكونات السرد من حيث الشخوص والفعل والحكاية والصراع، ويشكل الاحتفال والطقوس الاحتفالية التي تتمظهر بالأعياد والزفاف ومصاحبة الرقص والموسيقى الفلكلورية كركن من اركان حركة الفعل والشخوص والصراع .، وثانيا احتفل هي مقابل فعل او سرد ، وثالثا فان الاحتفالية هي مقابل السردية ومعنية بالفضاء الذي تتحرك وتؤسس وتتفاعل فيه وحدات الاحتفال المؤشرة بالفقرة اولا .وبذلك يكون الاحتفال هو الحدث المنتج على غرار السرد هو" الحدث السردي المنتج " (امون ،١٩٩٩ ، ص ١١٠).

المبحث الثاني: تمثلات الاحتفالية في الفيلم السينمائي

من خلال السمات التي طرحناها عن الفيلم الاحتفالي يمكن ان نشخص حالتين في السينما، الاولى تتمثل بمشاهد تحمل سمات الاحتفالية داخل الفيلم وبمثابة بؤر احتفالية، والثانية هي الافلام التي يمكن ان ندرجها تحت مفهوم الفيلم الاحتفالي . هنالك افلام كثيرة تقدم المشاهد والطقوس الاحتفالية والفلكلور الاحتفالي

ضمن بنيتها السردية ، ومنها مشاهد الموسيقى والغناء والاعياد والزفاف ، وكذلك الجنس والصراعات ونذكر منها فيلم (جاتسبي العظيم) ، لكن هنالك افلام ومخرجين يميلون الى هذا النزوع الاحتفالي في اساليبهم الاخراجية ونذكر منهم المخرج الايطالي فليني والمخرج الايطالي بازوليني ، على اختلاف الاجواء الاحتفالية في اساليبهم ، ويكون فليني هو الاقرب الى الفيلم الاحتفالي ، لكن ثمة تفاوت في التمثل الاحتفالي الفيلمي من خلال ما قدمه فليني الذي يقترب من مفهوم الفرجة، اما انطونيوني فهو يمثل نمط مطروح من النزعة الاحتفالية يمثل الحكواتية الذي يندرج ايضا مع النمط الفرجوي، اكثر منه السمات الاحتفالية التي حددناها سابقاً. وهنالك نوع من الافلام الغنائية ومنها (شيكاغو، تسع نساء- للمخرج) وفيلم (نادي القطن) للمخرج الامريكي كوبولا . لكن هذه الافلام تطرح نموذج الفيلم الغنائي، حيث كل الثيمات والمشاهد تتم عبر الغناء والموسيقى وهذا اسلوب رحل من المسرح ومن النمط الاوبرالي، كما انها تتم من خلال استوديوهات مخصصة وايضا مع راقصين محترفين وحركات مصممة باحترافية، بينما ينزع الفيلم الاحتفالي الى اسلوب تقديم الجو الاحتفالي في الرقص والغناء الفلكلوري كإحدى بنى الاحتفالية وكثيمة من ثيم الفيلم وليس كأسلوب فيلمي، وسنتناول بعض تمثلات الفيلم الاحتفالي:

بازوليني والحكواتية :شكلت الف ليلة وليلة خزين ثري للسينما فقد تم تقديم أول فيلم عن الف ليلة وليلة وكان "الموت المتعب" للمخرج الألماني الكبير فريتز لانج، أحد مؤسسي حركة "التعبيرية الألمانية" ، ثم جاء فيلم "مغامرات الأمير أحمد" هو ثاني فيلم يصنع عن "ألف ليلة" عام ١٩٢٦، وهو ألماني أيضا ،واستمر تقديم الف ليلة وليلة سينمائيا وبأشكال متعددة.

اما المخرج الايطالي بازوليني فقد قدم الف ليلة وليلة من خلال الليالي العربية. قام بازوليني بتقديم ما سماه "ثلاثية الحياة" من خلال فيلم: ديكاميرون (١٩٧١) و حكايات كانتربري (١٩٧٢) واخيرا فيلم (الليالي العربية) ١٩٧٤. قدم بازوليني الجزء الاول فيلم (دي كاميرون)المأخوذ عن مؤلف بذات العنوان للإيطالي جيوفاني بوكاتشيو والذي تدور أحداثه عام ١٣٤٨، حيث الموت الأسود الزاحف والممثل بوباء الطاعون يزحف باتجاه فلورنسا مُخلفاً الجثث في الشوارع و في عربات حمل الموتي التي تنقلها إلى المقابر الجماعية . وفي المدينة تغرق في رائحة الموت الاسود يقرر سبعة فتيات وثلاثة شباب الهروب الى الريف بعيداً عن الكابوس ويبدأ كل شاب وفتاة بروي حكاية امتداد

لعشرة أيام . كل حول تدور حول ثيمة الحب والم العشاق وحزنهم لعدم الفوز بالمحبوب سواء بالموت او المرض او التفاوت الطبقي بين العشاق ويتخللها المواقف الكوميدية. قصص الحب تقدم الصدق والإخلاص والتضحية. أن ابطال تلك القصص هم الشباب العشرة هم الرواة وهم ابطال الحكايا الذين يقومون بالسرد وإعداد الطعام والسباحة واللهو تحت المطر. انه اصرارهم وتشبثهم بالحياة مقابل الموت. صراع بين الثانتوسية القادمة بمحمول الطاعون والحياة ممثلة بالحكايات كذاكرة وكوجود .اما (حكايات كانتربري) التي كتبها الإنكليزي (جيفري تشوسر) أواخر القرن الرابع عشر، تعتبر واحداً من أهم الأعمال في تاريخ الأدب الإنكليزي،. وإذا كان تشوسر شرع في العمل على هذه النصوص منذ حوالى عام ١٣٨٧ . أن تخطيط تشوسر للعمل كان يفترض أن يتألف من مئة وعشرين حكاية ، لكن منفذي وصية تشوسر لم يعثروا بين أوراقه بعد موته إلا على أربع وعشرين حكاية لم تكتمل جميعها. فكرة الحكايات تقوم على مسابقة تجرى بين ثلاثين حاجاً يتوجهون في رحلة حجّ، ذهاباً وإيابا، من لندن إلى كانتربري، ويجتمعون في نزل على طريقهم. وفي النزل يقترح عليهم صاحبه أن يروي كل منهم حكايتين في طريق الذهاب إلى مكان الحج، وحكايتين أخريين في طريق العودة، وستكون مكافأة صاحب الحكاية الأجمل، أن يتناول عشاءه مجاناً في النزل عند العودة. هكذا، يبدأ كل واحد من الحجيج سرد رواية، ولكن أيام تشوسر انتهت من دون أن تمكّنه من توفير حكايات لكل الحجاج المشاركين.

ثم قدم بازوليني فيلمه (الليالي العربية) من خلال مجموعة قصصية واحدة، كانت منها حكاية فتى بريء يدعى نور الدين يقع في غرام جارية تدعى زمرد يلتقي بها في سوق تجار الرقيق، تختاره ليكون سيدها، اثناء غياب نور الدين يتم اختطاف زمرد من قبل البدو، يسافر نور الدين بحثا عنها. استطاعت زمرد الهرب والتنكر بزي الرجال، رحلت إلى مملكة بعيدة جدا حيث هناك تصبح الملك وتنتهي الوحدة القصصية بلقاء نور الدين وزمردة (الملك) ثانية.. ان رجوع بازوليني الى الموروث الحكائي ليمرر من خلاله تهشيم التابو السياسي والديني والجنسي ، وهذا هو الهدف الفكري لهذه الثلاثية التي اتت بصيغة السرد الحكواتي من قبل المخرج وعبر مزج بين السردية والشعرية في فضاء الفيلم.

فلليني واحتفالية المهرج والسيرك والاسطورة: ان واحدة من خصوصيات الاسلوب الابداعي لفلليني انه رسام للصورة السينمائية، والتي هي البنية الشعرية لأعمال فلليني، وتلك الخاصية تجعل من افلامه ذات حرفة جمالية تطغي على

الاسلوب الاحتفالي الذي من سماته ان لايغرق في تحويل الفيلم الى منظومة علامية تشفيرية اكثر منها سرد احتفالي. الصورة ذا قيمة تشكيلية عالية يضخ فيها الى جانب البناء الجمالي لتحقيق الدهشة البصرية فهنالك الزخم الرمزي والتشفير. افلامه كوابيس واحلام لقضايا فلسفية كونية .. ذهابه الى التاريخ ذهاب رمزي ليقدم منظومة احلامه ورؤاه الفكرية ومواقفه ازاء الحاضر . لكن لا يمنع هذا من الاشارة بانه قد قدم نفحات احتفالية عبر افلامه ، واكثرها تجسيدا هو فيلم (ساتيريكون) الذي يرجع فيه الى المخزون التاريخي ليقدم فيلما ساخرا كما وضعه غايوس بترونيوس الذي كان نجم بلاط في الفترة التي حكم فيها نيرو روما. وُلد سنة ٢٧ قبل الميلاد وتوفي سنة ٦٦. يتناول الفيلم روما و حياة المتعة الشاذّة، أحداث حب مثلي بين أسياد وعبيد تشهد حالات انتقام وحالات أخرى من الغيرة والحسد والقتل.

اما فيلم (كازانوڤا)، فهو فيلم آخر ينبش الماضي التاريخي ايضا، ليقدم فيلم سيرة اكثر منه فيلما احتفاليا على الرغم من وجود سمات احتفالية. انه يقدم برؤية فلسفية تحلل الحاضر من خلال عرض تحلل الماضي.. تقديم حكايات عن التحلل الانساني. ومرة اخرى يقدم الصورة بريشة مخرج سينمائي .. الاضاءة مصنوعة بحرفية جمالية تقلل من زخم الروح الاحتفالية الكرنفالية الاقرب للفلكلورية الشعبية. كل صوري متقن بحرفية يقدم الشعرية على حساب الروح الاحتفالية التي تميل الى اللاحرفية، وتميل الى الحياة اكثر من الافكار والترميز والطروحات الفلسفية. حتى الحلمية هي حلمية شخصيات الحاضر داخل الفيلم الاحتفالي. ان كان ثمة احتفالية يقدمها فلليني فتندرج ضمن مفهوم (الفرجة) الذي هو احدى السمات الملحقة بالفيلم الاحتفالي، حتى مع تقديمة السيرك والمهرج، فان السيرك يندرج ايضا ضمن مفهوم الفرجة .

سيوسلوجيا وسياكلوجيا الاحتفال الفيلمي: انطلاقا من مقولة ان الفيلم خيالي مرتين نؤكد بان كل الافلام هي احتفالية من منطلق العلاقة بالمتلقي ، والفيلم الاحتفالي يكون احتفاليا مرتين . مرة من منطلق السمات الاحتفالية التي تبصم كينونته ووجوده ومرة اخرى من منطلق العلاقة بالمتلقي. لقد حددنا سمات الفليم الاحتفالي ، لننتقل الى سيوسلوجيا وسايكلوجيا الاحتفال الفيلمي الذي يجعل من هذه العلاقة هي علاقة احتفالية، حيث يتم الاهتمام بالمشاهد كجزء من مجتمع الفيلم او المجتمع السينمائي ودراسة طبيعة العلاقة بين المشاهد والفيلم من منطلق سايكلوجي وسيوسلوجي . لقد درس الكثير من منظري السينما قبل دخول الصوت

هـذه العلاقـة ومنهم(هوغـو مونسـتربيرج) و (رودولـف ارنهـايم). وقـدم (مونسـتربيرج) مفهـوم السـيرورة الذهنيـة حيـث "طـور هوغـو مونسـتربيرج تصـورا للسـينما برمتهـا علـى انها سيرورة ذهنية وعلى انها فن الذهن" (امون ، ١٩٩٩ ، ص٢٢٢).

وهذه السيرورة الذهنية تتشكل من خلال ثلاثة مرتكزات :.

١ـ الانتبـاه : السـينما يعمـل بـذات طريقـة الـذهن الـذي يعطـي معنـا للواقـع، وتتـرجم هـذه الخاصية من خلال حجوم اللقطات وخاصة اللقطة الكبيرة.

٢ـ الـذاكرة والتخيـل: او يخصـان ادراك فعاليـات الـزمن تطـويلا او تكثيفـا بمـا يولـد الايقاع .

ومـن خـلال هـذه المرتكـزات يشـير (مونسـتربيرج) الـى محاكـاة السـينما لآليـات الـذهن البشـري كـي تقـيم علاقـة معـه. امـا (ارنهـايم) فيـذهب باتجـاه آخـر حيـث " ان الـذهن البشـري عنـد ادراك الواقـع انمـا هـو الـذي لا يمـنح فقـط الواقـع معنـاه، بـل الـذي يمنحـه سـماته الماديةـ اللـون والشـكل والحجـم والتضـاد والاضـاءة" (امـون واخـرين، ١٩٩٩، ص ٢٢٣).

انـه النشـاط الخـلاق للـذهن البشـري علـى حـد تعبيـر (ارنهـايم) . امـا عـن عمليـة صـنع المتلقـي فترتكـز الـى ثنائيـة (الانسـجام والتنـافر) اولا علـى حـد تعبيـر المخـرج السـوفيتي بـودفكين " ثمـة فـي علـم الـنفس قـانون يقضـي انـه اذا ولـد انفعـال مـا حركـة معينـة فـان محاكـاة هـذه الحركـة ينـتج استحضـار الانفعـال الموافـق" (جـاك امـون واخرين، جماليات الفيلم ص ٢٨).

وهنالـك طروحـات المخـرجين السـوفيت (كوليشـوف وايزنشـتاين وبـودفكين) عـن المثيـرات المحفـزة وعـن " خلـق سـطوة انفعاليـة قصـوى علـى المشـاهد " (جـاك امـون واخـرين، المصـدر نفسـه ،ص٢٦). لكـن هـذه الطروحـات اصـبحت مـن مـوروث السـينما بعـد دخـول الصـوت ، لتظهـر بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة دراسـات العلاقـة مـع السـينما مـن منطلـق الاسـتثارات والتـأثيرات الايدلوجيـة ضـمن السـينما (الدعائيـة)، كمـا ظهـرت دراسـات ربطـت بـين التلقـي السـينمائي وطروحـات (فرويـد) حـول مفهـوم التمـاهي ، وبـدأ تطبيـق علـم الـنفس التجريبـي فـي بعـض الدراسـات ومنهـا مـا قدمـه (اتيـان سـوريو) واخـرين، والـذي اشـار الـى تـأثير المشـاهدة الـى مـا بعـد عـرض الفـيلم، وبالاستناد الى طروحات (سوريو) (امون، ١٩٩٩، ص ٢٣٣)

يمكـن لنـا ان نضـع العلاقـة بثلاثـة مراحـل (قبـل الاسـتفلام ومـرتبط بالملصـق الاعلانـي للفـيلم، الاسـتفلام، ومابعـد الاسـتفلام). بينمـا يحيـل (ادغـار مـوران) الادراك السـينمائي الـى الادراك السـحري المشـترك مـع الانسـان البـدائي والطفـل

والعصابي حيث تتأسس السمات المكونة للسينما " على نظام مشترك محدد بالاعتقاد في الصنو وفي الانمساخات وكلية الظهور وفي السيولة الكونية وفي التماثل المتبادل للكون الصغير والكون الكبير وفي انثربولوجيا المشاكل الكونية " . انها ذات الاحالات الفرويدية- نسبة الى فرويد- من حيث ان السينما لديه هي اثارات وتسارعات وتكثفات للعرض التماهي، لكن هذه العملية تؤشر مفهوم (الفرجة). ويرى الباحثان انها تحيل الفيلم الى وجه واحد من اوجه الاحتفالية حيث " ان سحر الصورة وصورة العالم التي في متناول اليد هما اللذان حددا الفرجة "[١]، كما يعتبر الفيلم في بعض الطروحات كفعل تعويضي عن نكوص وتعويض عن الخسارات الحياتية، وهذا مقترب (فرويدي) حول الحلم، ويعتبر النظام (الميتانفسي) للمشاهد بان الفيلم يحقق حالة من الحلم والهوام والهلوسة والتنويم المغناطيسي، وهذه من مكونات الروح الاحتفالية في الاحتفالات الباخوسية والطقوس الطوطمية.

مظاهر الطابع الاحتفالي للاحتفال: يطرح (غادامیرا) في كتابيه (تجلي الجميل،١٩٩٧،ص٢٦٥ والحقيقة والمنهج،٢٠٠٧،ص١٥١_١٥٢_١٧٣)

سؤاله حول (ما هو الطابع الاحتفالي للاحتفال)، ومن خلاله طروحاته تتحدد مرتكزات الطابع الاحتفالي بـ:

١ـ التكرار :ـ ان التكرار هو سمة ارتكازية في الاحتفال فمناسبة الاحتفالية تمتلك نوعا من الزمانية الخاصة بها فهي ظاهرة متكررة بطبيعتها ، وهذه الخاصية والمرتكز هو ايضا خاصية اللعب حيث: ليس لحركة اللعب هدف يوصلها الى نهاية ما ، انما يحدد اللعب بحد ذاته في تكرار دائم ، وهكذا يكون الاحتفال هو اللعب وخصائصه الغادامیریة والفيلم الاحتفالي يمكن ان نطلق عليه (اللعب الاحتفالي).

٢ـ تعليق الزمان :ـ يولد التكرار تعليقا للزمان وولادة الزمان الاحتفالي حيث" سر الاحتفال المهرجاني في هذا التعليق للزمان.

٣ـ المشاركة :ـ الاحتفالية لا يمكن ان تكون فردية بل تتحقق بالتشارك الجماعي اذ انها وعيا جمعيا من خلال ان الاحتفالية تكون شيئا متساميا ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي ويسمو بهم الى نوع من التشارك الكلي.

٤ـ الاحتفال طقس للحزن مثلما هو طقس للفرح و" هذه الخاصية لا ينبغي ان ترتبط في اذهاننا دائما بالبهجة والسعادة طالما اننا بالحزن ايضا نشارك في هذا الطابع الاحتفالي".

٥ـ النقطة الاهم في الروح الاحتفالية انها تحقيق للحرية الانسانية حيث " هذه الاشكال من اللعب هي اشكال حريتنا " .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث: أعتمد الباحث في إنجاز بحثه الحالي على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل، ويوفر هذا المنهج الاجراءات البحثية المناسبة لفحص العينات والوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانياً :مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث للمدة الزمنية عام ١٩٩٥، لأفلام المخرج امير كوستريكا، وبسبب سعة مجتمع البحث وامتداده زمانياً ومكانياً، فقد تم اختيار عينات قصدية للبحث، وللمسوغات سيتم ذكرها في عينة البحث.

ثالثاً: عينة البحث: لقد حدد الباحثان عينة قصدية، وهي فلم قطة سوداء وقط ابيض للمخرج الصربي امير كوستريكا ١٩٩٥التي تتوافق مع حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية ، هذه العينة تتطابق ومتطلبات موضوع البحث، ولما تتمتع به من توظيف متميز لموضوعة البحث فضلاً عن امكانية تطبيق نتائج هذه الدراسة على عينات اخرى .

رابعاً: اداة البحث: سيعتمد الباحثان على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كمعيار لتحليل العينات المختارة وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها.

خامساً: وحدة التحليل : لا بد من اختيار وحدة تحليل ثابتة يرتكز عليها الباحثان ويعتمدها أو يستخدمها عند عملية التحليل، وهذه الوحدة ينبغي لها إن تكون محددة وواضحة المعالم، وقد اعتمد الباحث (المشاهد التي تحتوي على التوظيف المميز لموضوع البحث) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث .

سادسا: صدق الأداة:لتحقيق أعلى قدر من الصدق لأداة بحثه قام الباحث بعرض المؤشرات على لجنة الخبراء من ذوي الاختصاص في قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية و قد أظهر السادة الخبراء بنسبة اتفاق على اداة البحث و قد ظهرت النسبة المئوية ١٠٠% نسبة صدق الأداة و بذلك حقق الباحث الصدق لأداة البحث على وفق "معادلة كوبر".

الفصل الرابع تحليل العينة

فيلم قط اسود، قطة بيضاء للمخرج امير كوستريكا(١٩٩٥)

يبني (كوستاريكا) متون افلامه الحكائية بثيمات وحبكات ثانوية متقاطعة مضاعفة وعبر المونتاج المتوازي ودمج البنى الملحمية والدرامية متأثراً بفلليني

وعبر سرديات غير متماسكة وهو يصور الاحتفاليات الشعبية وصخبها وخاصة في مشاهد الزفاف والمفارقات الكوميدية المصاحبة التي تصل الى مشاهد فنطازية. المخرج الايطالي " فلليني" الذي يعد المخرج المؤثر في بلورة اسلوبية امير كوستريكا ذات السمات الاحتفالية

من عتبة العنوان الفيلمي تبدا المفارقة الفيلمية المؤسسة على الثنائية (قط اسود- قطة بيضاء)،(شاب طويل- فتاة قزم)،(زفافان)،(جدان)(دادان بملابس بيضاء- ماتكو بملابس سوداء). فيلم تتعدد خطوطه السردية بين الخيانات والمؤامرات ضمن خمسة حبكات رئيسية وعديد الثيمات المضاعفة التي لا تستند الا لرؤى سينمائية صرفة بلا مرجعية ادبية ، المغامرة هي روح احتفالية بامتياز لدى هذا المخرج ، الطيش والصراع والخداع والرقص وحفلة الزفاف حيث " يظهر الجميع في الفيلم مأخوذا بنفس الدرجة من الحماس والنشاط والرغبة بالحياة (....) ويعيش كل الابطال في الفيلم في العالم الذاتي في متعة احتفالية " الحبكات الرئيسية للفيلم التي تقود خطوطها شخصيات الفيلم:

١ـ حبكة البحث عن وهم الاثراء: ماتكو الغجري المقيم في كوخ على نهر الدانوب مع ابنه زارا يتاجران في المشتقات النفطية القادمة من خلال السفن .. يتعرض الى الخديعة من قبل المهربين الروس حيث يبيعونه الماء على انه (كاز) يستدين المال من اجل شراء عربات القطار المحملة بالكاز مع الغجري القادم بمظاهر الثراء والباحث عن زوج لأخته. مرة اخرى يتم خداعه ويسرق منه (دادان) المال الذي استدانه ويجبره على تزويج ابنه زازا من اخته القزم (افروديتا).

٢ـ حبكة الحب:ـ زارا ابن ماتكو العاشق لـ (ايدا) الشابة الغجرية ويمارسان الحب، لكنه مجبر على الزواج من اخت الغجري القادم. يقاوم زارا هذا المشروع للزواج من اخت دادان التي تقابل الشاب الطويل وتتزوجه ، بينما يتزوج زارا حبيبته ويقام حفل زفاف للزوجين معا .

٣ـ حبكة الاحتيال:ـ دادان الغجري الثري القادم الى المدينة بسيارة الليموزين وبصحبته عصابته والنساء وهم يتعاطون الهيروبين والصخب والاحتيال . يطمح دادان لتزويج اخته القزم من زارا الشاب الغجري العاشق ل " ايدا " كي يحصل على ورث اباه المتوفي المشروط بتزويج اخته القزم .

٤ـ حبكة جد زارا :ـ يقود زارا فرقة موسيقية لآلات النفخ ويذهب الى المستشفى حيث يرقد جده الذي باع معمل الاسمنت الذي يملكه . ينهض بعد سماعه الموسيقى ويخرج في مظهر احتفالي ليتابع الحكايات الاحتفالية .

٥ـ حكاية جد غرغا :ـ الجد الثري الذي يملك معملا وفيلا محاطة بالحراسة وكاميرات المراقبة ويجلس على عربة متحركة . لديه ابن طويل (غرغا) يحثه على الزواج لكنه لا يجد من تزوجه ليلتقي في الغابة باخت (دادن) القزم والهاربة من زواجها ب(زارا) ليقع في حبها وتبادله الحب ويقرران الزواج .

وضمن هذه الحبكات يدور الاحتفال الفيلمي ويتضمن الكثير من الحبكات الفرعية ومنها (مشهد القطار القادم بعربات محملة بالكاز وما يتم خلاله من نصب واحتيال على ماتكو الحالم بالثراء من قبل الغجري دادان القادم بعصابته)، (مشهد المطربة ضمن البار الذي تشرف عليه الغجرية ام (ايدا) التي يعشقها الشاب زارا)،

مشـهد هـروب القـزم (افروديتـا) فـي الغابـة ولقائهـا بالطويـل (غرغـا) وزواجهمـا).. الـخ .سـنحدد عـدد مـن الخصـائص الاسـلوبية المتمثلـة لسـمات الاحتفاليـة المحـددة فـي مؤشرات الاطار النظري ومطابقتها لدى "كوستاريتسا " في هذا الفيلم .

١ـ المبنـى الاحتفـالي يقـدم لغـة سـينمائية احتفاليـة تشـكل فيهـا الكـاميرا وحركتهـا سمة لخلق الفضاء الاحتفالي ويحقق التماهي الاحتفالي .

يشـير امير كوسـتريكا " افضـل اسـلوب الهـراء فـي اسـتخدام الكـاميرا"[١] وهـو بهـذا يعنـي ان لا معياريـة تحكـم حركـة الكـاميرا والزوايـا والحجـوم وهـذا يناسـب النزعـة والموضـوعة والمنـاخ الاحتفـالي ، الزخرفيـات الصـورية لا تناسـب صـخب الاحتفاليـة والـروح الغجريـة التـي تحكـم المشـاهد .. الكـاميرا تتحـرك بحريـة خاصـة فـي المشـاهد الاحتفاليـة ماعـدا المشـاهد الحواريـة التـي تميـل الـى الثبـات والتقليديـة فـي الحجـوم والحركـة والقطـع . الكـاميرا تناسـب نـبض الحيـاة المتـدفق فيلميـا وتناسـب روح الاحتفـال في الفيلم ، ويتجسد هذا الاسلوب خاصة في المشاهد الكرنفالية ومنها الزفاف .

٢ـ الثيمـات الاحتفاليـة تقـدم متنـا احتفاليـا مكونـا مـن ثيمـة رئيسـية وثيمـات ثانويـة متقاطعـة ومضـاعفة بالأفعـال والشـخوص والصـراع الاحتفـالي .ومنهـا الطقـوس الاحتفالية الفلكلورية

يبنـي كوستاريتسـا متـون افلامـه الحكائيـة بثيمـات وحبكـات رئيسـية وثانويـة متقاطعـة مضـاعفة وعبـر المونتـاج المتـوازي ودمـج البنـى الملحميـة والدراميـة متـأثرا بفلليني وعبـر سـرديات غيـر متماسـكة وهـو يصـور الاحتفاليـات الشـعبية وصـخبها وخاصـة فـي مشـاهد الزفـاف والمفارقـات الكوميديـة المصـاحبة التـي تصـل الـى مشـاهد فنطازيـة، فنـرى مشـهد المطربـة ومشـاهد الحـب بـين زارا وحبيبتـه ومشـاهد المطـاردة فـي الغابـة بعـد هـروب الفتـاة القـزم لتلتقـي بالشـاب الطويـل ، وتعـد كـل افـلام كوستريتسـا " تتداخل فيه الحبكات الثانوية في سرد ضعيف يمكن ان يتفكك في اي لحظة "

٣ـ خيـار الاحتفـالي كفضـاء لتقـديم النقـد الاجتمـاعي والسياسـي بقصـدية غيـر مباشرة ، ويشكل التهكم والسخرية الشعبية عبر مفارقات وكوميديا الموقف .

وعلـى الـرغم مـن فيلمـه هـذه يبتعـد عـن الطروحـات الايدلوجيـة لكنـه يكشـف عـن الخلـل الاجتمـاعي والسياسـي مـن خـلال مشـاهد تهريـب الكـاز ومشـاهد الغجـري الثـري دادان وسـيارته الليمـوزين وحـالات الاحتيـال التـي تؤشـر الـى خلـل اجتمـاعي وسياسـي، ومشـهد الاحتيـال فـي محطـة القطـار وشـنق رجـل الكمـارك بوجـود الشـرطة وكـذلك ارتـداء دادان وعصـابته ملابـس الشـرطة لممارسـة الاحتيـال فـي محطـة القطـار . كـل المشاهد تقدم بجو من السخرية والكوميديا.

٤ـ يقدم الفيلم الاحتفالي مزيجا من الواقع والحلم والفنطازيا ضمن مؤثرات الواقعية السحرية

يقدم المخرج فيلمه من خلال ثيمات تجمع بين الغرائبية والمعقولة ، الفنطازيا والجدية ، الحقيقة واللاحقيقة حيث " الدراما تتخذ من اللاحقيقة والوهم مدخلا جماليا ، فهي تتخذ من الممكنات واللاممكنات في الحياة الواقعية"، ومنها مشاهد الزفاف ، مشاهد القطار وشنق رجل الكمارك ، مشهد خروج الجد من المستشفى ، مشاهد الجد الثري وعربته ،مشهد المطاردة في الغابة والتقاء الفناة القزم بالشاب الطويل .

٥ــ المونتاج الاحتفالي يميل الى مونتاج الكاميرا واستخدام مونتاج اللقطة الطويلة.

ماعدا المشاهد الحوارية التي تعتمد القطع الكلاسيكي فان مخرج الفيلم يعتمد على الكاميرا المتحركة والمتابعة للاحتفالية الفيلمية حيث يتم المونتاج من خلال الكاميرا حيث " في هذه المرحلة يمكن للانفعالات ان تصور على نحو دقيق ". لا يمكن لهذا الجو النابض بالروح الاحتفالية ان يستخدم فيه تقنيات القطع الكلاسيكي الذي سيدمر الروح المتدفقة والوقائع المتحركة بسرعة .

الفصل الخامس نتائج البحث

النتائج

١ـ قدم المبنى الاحتفالي بلغة سينمائية احتفالية، شكلت فيها الكاميرا وحركتها خلق الفضاء الاحتفالي ووفر عنصر التماهي للمتلقي والاندماج في الاحتفال الفيلمي ، كما انها تعكس الايقاع الاحتفالي المتحرك للحياة الفيلمية التي تتماهى مع الطقوس الاحتفالية النابضة بالحيوية والحركة المتدفقة.

٢ـ اظهرت الثيمات الاحتفالية متنا احتفالياً مكوناُ من ثيمة رئيسية وثيمات ثانوية فاعتمد الفيلم تقديم الثيمات الرئيسية الخمس وثيمات اخرى ثانوية مما يجعل الفيلم زاخرا بالثيمات والصراع والتدفق الصوري والسردي ، ويلعب السرد المتوازي عنصرا لتدفق السرد للثيمات الرئيسية وصولا الى الذروة الاحتفالية التي انتهت بالزفاف وكرنفاليته .

٣ـ قدم الفيلم سيلاً من المفارقات كخيار احتفالي وكفضاء لتقديم النقد الاجتماعي والسياسي بقصدية غير مباشرة وقدم الرصد للخلل الاجتماعي في العلاقات المبنية على المصالح والبحث عن الثراء بكل الاساليب ، كذلك اعتمد الفيلم على تقديم الشخصيات والثيمات بصيغ الكوميديا التهكمية والسخرية الشعبية وكوميديا الموقف

ونذكر موقف شرطة الكمارك من محاولة الاحتيال على القاطرات المحملة بالمشتقات النفطية او الرشاوى في المستشفى.

٤ـ قدم الفيلم الروح الاحتفالية والفضاء الفيلمي اذ قدم الفيلم الاحتفالي مزيجاً من الواقع والحلم والفنطازيا ضمن مؤثرات الواقعية السحرية سواء على مستوى الثيم الفلمي والشخصيات والمواقف وضمن جو من الغرائبية الممزوجة بالكوميديا الفنطازية وصولا الى الملابس والحفلات .

٥ـ تمثلت تقنيات البنية المونتاجية بالمونتاج الاحتفالي الذي يميل الى مونتاج الكاميرا واستخدام المونتاج الداخلي من خلال استخدام اللقطة الطويلة ووفر ايقاعاً نابضاً بالروح الاحتفالية التي تتناسب مع روح وثيمات الفيلم وبنية شخصياته ومناخاته الفنطازية والغرائبية. بين كل الافلام سواء على مستوى المتن الحكائي الفيلمي او بناء الفيلم ولغته السينمائية ،

٦. منح المخرج المتن الحكائي وعناصر اللغة السينمائية في افلامه الروح الاحتفالية ، وقدم الكرنفال السينمائي على مستوى الشخصيات والوقائع والطقوس والفلكلور التي تتناسق مع حركة كاميرا متدفقة تدفع بالمتلقي الى داخل الحدث الفيلمي ووسط الجموع المحتشدة ضمن الكرنفال والطقوس ، بما جعل افلامه ذات سمة خاصة ، تنبثق خصوصيتها من التدفق الكرنفالي للفيلم .

الاستنتاجات

١.كان لعناصر اللغة الصورية الاثر الكبير لإبراز ملامح الفلم الاحتفالي.

٢.توظيف الثيمات الاحتفالية بطريقة تتناسب ونوع الفلم .

٣.وظفت الشخصيات مع عناصر اللغة الصورية بشكل يمثل احد سمات الفلم الاحتفالي.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٥ .

٢. اسلن ، مارتن ،تشريح الدراما ، تر يوسف عبد المسيح ثروة ، ط٢ بغداد ١٩٨٤.

٣. أومون ،جاك ، واخرين ، تحليل الأفلام ، تر: أنطوان حمصي ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٩.

٤. بارت ، رولان ، النقد والحقيقة ، تر: منذر عياش ، المؤسسة العربية للترجمة ، باريس، ١٩٩٤

٥. بوجز ، جوزيف . م ، فن الفرجة ، تر: وداد عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥

٦. جاكوب ، لويس ، الوسيط السينمائي ،تر: ابية حمزاوي، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٦

٧. جانيتي ، لوي ،دي ، فهم السينما ، تر: جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١

٨. ريكور ، بول ، الزمان والسرد ، ج١ ،تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم.٢٠٠٥.

٩. الزين ،محمد شوقي ،تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت ٢٠٠٢.

١٠. عبد الواحد ،علي، الوافي ، الادب اليوناني القديم ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٠.

١١. غادامير، هـ.ج. ، الحقيقة والمنهج ، تر: حسن ناظم و علي حاكم ،دار اوريا ،ليبيا ، ٢٠٠٧

١٢. غادامير، هـ.ج.، تجلي الجميل ، تر: سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧

١٣. قارة ، نبيهة ،الفلسفة والتاويل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٨.

١٤. لوردنوفا ، دينا ، امير كوستاريتسا ، تر: عمار احمد حامد ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠١٠

١٥. مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، ٢٠٠٠.

١٦. الياس ، ماري ،وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ، لبنان، ١٩٩٧ .

البحوث المنشورة على الانترنيت

١ــ ريمة شايب ، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية و صناعة الفرجة ، بحث ماجستير منشور على الانترنيت

http://biblio.univ-annaba.dz/wp-content/uploads/2014/07/%D8%B4%D8%A7%D9%8A%D8%A8-%D8%B1%D9%8A%D9%85%D8%A9.pdf

List of sources and references

1. Ibn Manzoor Abu Al-Fadl Jamal Al-Din, Lisan Al-Arab, Investigation of Amer Ahmed Haider, Dar Al-Kutub Al-Alami, Beirut 2005
2. Aslan, Martin, Anatomy of Drama, Ter Youssef Abdel-Messih Tharwa, 2nd Baghdad, 1984.
3. Omon, Jack, and others, Film Analysis, Ter: Antoine Homsi, Damascus, Ministry of Culture Publications, 1999.
4. Bart, Roland, Criticism and Truth, Tert: Munther Ayyash, Arab Organization for Translation, Paris, 1994
5. Boggs, Joseph. M., The Art of Farjah, Ter: Wedad Abdullah, The Egyptian General Book Authority, Cairo, 1995
6. Jacob, Lewis, Film Mediator, Ter: Abaya Hamzawy, General Film Foundation, Damascus, 2006
7. Janetti, Lowe, D., Understanding Cinema, T .: Ja`far Ali, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1981
8. Ricoeur, Paul, Time and Narration, Part 1, T .: Saeed Al-Ghanmi and Falah Rahim. 2005.
9. Al-Zein, Mohamed Shawky, Interpretations and Decompositions, The Arab Cultural Center, Casablanca / Beirut 2002.
10. Abdel Wahid, Ali, Al-Wafi, Ancient Greek Literature, Dar Al-Maarif, Egypt 1960.
11. Gadamir, H.J. Truth and Approach, see: Hassan Nazem and Ali Hakem, Uriah House, Libya, 2007
12. Gadamir, HJ, Tajalli Al-Jameel, Ter: Saeed Tawfiq, The Supreme Council of Culture, Cairo, 1997.
13. Qara, Nabiha, Philosophy and Interpretation, Dar Al-Tale'ah for Printing and Publishing, Beirut 1988.
14. Lordova, Dina, Emir of Costa Rica, Ter: Ammar Ahmed Hamid, General Film Foundation, Damascus 2010.
15. Mustafa Ibrahim and Others, The Intermediate Dictionary, Islamic Library, Turkey, 2000.
16. Elias, Mary, and Hanan Kassab, The Theatrical Lexicon, Lebanon Library, Lebanon, 1997.

Festive movie features

Abstract:

The topic of the features of the festive movie was not raised previously, nor was it established and prepared for it, therefore there is a precedent and difficulty in establishing and elaborating the features of this type of film, especially in the works of Prince of Costa Rica that have common features that we can call festive, which are different from the storytelling or watching. Or carnival, although all of these designations extend their roots to the ceremonial rituals of the peoples, which were embodied in the (Akito) ceremonies of the Babylonians, and the Greeks in the celebrations of Bakhos, as well as associated with rituals and festivals, which later turned to include festivals and worldly ceremonies. From its inception in the Greek incubator, the theater presented patterns of ceremonialness in the theater, specifically its first beginnings with the choir, and then the emergence of the single actor alternating with the choir. There is also the name of the ceremonial theater. But in the cinema, which is the most recent history of the theater that is deeply rooted in history, many directors have presented films bearing the characteristics of celebration, storytelling, spectacle and carnival.