

التوظيف الدلالي لأبعاد شخصية

البطل في أفلام ما بعد الحداثة

للباحثين

أ.م.د. ماهر مجيد إبراهيم

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

نورس صفاء عبد الجبار

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

الملخص:

الشخصية عنصر مهم من عناصر الوسيط السينمائي؛ إذ يقع على كاهلها عدة وظائف مهمة داخل الفيلم السينمائي، يأتي نقلها للأفكار في مقدمة هذه الوظائف، كما أن السينما كفن، وثيقة الصلة بالمعطيات الثقافية العامة للحياة الاجتماعية وخاصةً حقب الحداثة، فأبي تغير بالمعطيات يفرض تغيراته بالمقابل على السينما بكل عناصرها، وخاصةً الشخصية باعتبار الحامل الفكري لأهم معطيات الفيلم السينمائي، فالانتقال بين حقبة الحداثة وما بعدها، غير الكثير من نظرة المجتمع للإنسان الفرد، في تعامل الفن السينمائي مع شخصية البطل، لذا رصد الباحثان العلاقة المتجدرة التي تجمع شخصية البطل داخل الفيلم السينمائي والمتغيرات الفكرية والثقافية لحقبة ما بعد الحداثة، عبر تحديد موضوع بحث حمل العنوان الآتي: (التوظيف الدلالي لأبعاد شخصية البطل في أفلام ما بعد الحداثة)، ولقد تم تقسيم البحث على أربعة فصول:

الفصل الأول (الإطار المنهجي)، الذي تضمن الآتي: مشكلة البحث التي تبلورت في التساؤل الآتي: ما الكيفيات التي يتم من خلالها توظيف أبعاد شخصية البطل دلاليًا في أفلام ما بعد الحداثة؟ أهداف البحث: معرفة طرق التوظيف الدلالي لأبعاد شخصية البطل في أفلام ما بعد الحداثة، فضلًا عن القيام بإبراز أهمية البحث وحدوده، وختم الفصل بتحديد أهم المصطلحات.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري)، فقد تم تقسيمه على مبحثين وعلى النحو الآتي: المبحث الأول: أطروحات ما بعد الحداثة.

المبحث الثاني: أفلام ما بعد الحداثة.. السمات والدلالة.

في الفصل الثالث (إجراءات البحث)، تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، ومؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث، الفيلم (الفتاة ذات وشم التنين).

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)، فقد تضمن أهم النتائج التي تم التوصل إليها بعد تحليل العينة، ثم أعقبها مجموعة من الاستنتاجات العامة.

Abstract:

The character is an important element of the cinematic medium, as it has several important functions inside the film. In the forefront of these functions, the transfer of thoughts, and the cinema as an art, closely related to the general cultural data of the social life, especially the eras of modernity, any change in these data requires change in all elements of cinema, especially in the character, because it is the intellectual transfer for the most important data in the film, so the transition between from the modernity to the post-modernity, changed much of the society's view of individual human being, and that effected on the cinematic treatment to the hero character, so researchers explored the deep-rooted relationship that combines The hero character in film and the intellectual and cultural changes of the postmodernity, by defining the subject of a research entitled "The Semantic Employment of the Dimensions of the Hero's Character in Postmodern Films". The research was divided into four chapters:

Chapter One (Methodological Framework), which included the following:

The problem of research that crystallized in the following question:
Which are the ways of the sematic employment of the Dimensions of the hero character in postmodern films?

Research purposes: To find out the methods of the sematic employment of the Dimensions of the hero character in postmodern films.

As well as the researchers highlighted the importance of research and its limits, and the chapter was concluded with identify the most important terms.

The second chapter (theoretical framework) was divided into two sections as follows:

The first topic: postmodern theses. **The second topic:** postmodern films features and significance.

In the third chapter (research procedures), the researchers adopted the descriptive analytical approach, and theoretical framework indicators in the sample analysis, the film (the girl with the dragon tattoo).

Chapter IV (results and Conclusions) included the most important results were reached after the sample analysis, followed by a set of general conclusions.

الفصل الأول الإطار المنهجي

أولاً: - مشكلة البحث

لقد أولت جميع الاتجاهات السينمائية، الشخصية اهتماماً كبيراً، يقيناً منها، بالدور المهم، الذي تلعبه في بنائية الفيلم السينمائي، فمن خلال الشخصية يتبلور الحدث الفيلمي وينمو، مشكلاً الخط العام للفيلم، إذ تعد الشخصية الفلمية أحد المكونات المهمة في العمل الفيلمي، بل إنها قد تمثل المحور الأساسي للبناء الدرامي فيه؛ إذ إنَّ تحولاتها وتغيرها وكذلك تعديل مسار حركتها وسلوكها وحياتها، يتم بناءً على ما يتم تقديمه من أحداث داخل البناء السردى للعمل الفيلمي، وهذا ما يكسب الشخصية أهميتها داخل الفيلم. فضلاً عن تأثر الفن السينمائي بالمناخ الثقافي والتجاذبات الفكرية، لحقب الحداثة كافة، فالأفلام السينمائية اطر ثقافية، ترتبط بزمكانية الأحداث وظيفياً ودلائياً، وهذا تحديداً ما يمكن قراءته من معطيات، تزيح أبعاد الشخصية السينمائية نحو اشتغالات مغايرة وغير مألوفة، فالشخصية من أهم نواقل الأفكار الفلمية إلى المتلقي، وهذه القاعدة تصح على جميع أنواع الشخصيات السينمائية، بغض النظر عن نوعها، أو جنسها، أو عمرها، ومن خلال ما تقدم، حدد الباحثان مشكلة بحثها بالسؤال الآتي:

ما الكيفيات التي يتم من خلالها توظيف أبعاد شخصية البطل دلائياً في أفلام ما بعد الحداثة؟

ثانياً: - أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في كونه يتصدى موضوع جديد، تتعلق بأبعاد شخصية البطل كما ترسمها سينما ما بعد الحداثة، والكيفيات التي توظف بها هذه الشخصية دلائياً، لتكون الحامل الرئيس لأفكار هذا الحقب بكل جدتها ومغايرتها.

أما الحاجة لهذه الدراسة، فنتمكن في كونها محاولة أولى، لسبر أغوار هذا الموضوع والاقتراب منه، من أجل الكشف والتحليل الذي سيعود بالفائدة العلمية المرجوة.

ثالثاً: - أهداف البحث:

يهدف البحث إلى: معرفة طرق التوظيف الدلالي لأبعاد شخصية البطل في أفلام ما بعد الحداثة

رابعاً: تحديد المصطلحات

١. التوظيف الدلالي:

التوظيف اصطلاحاً: هو "إيجاد فائدة لشيء ما، فالوظيفة تعني اصطلاحاً الفائدة المعينة التي يحققها الشيء.

٢. الدلالة:

الدلالة اصطلاحاً: علم دراسة المعنى، فالدلالة هي "اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى، أما الكيفية، التي تُنتج بها الدلالة، يُدرك المعنى، فنتم من خلال الربط بين الدال والمدلول "الدلالة هي العلاقة التي تربط بين الصورة (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي، في حين يكون عملية اشتغال الدلالة داخل الفيلم السينمائي، مغايرة "الدلالة السينمائية هي نتاج...ترابط خاص بالسينما والسينما وحدها؛ لأن الصورة السينمائية تجسدية، وليست مفاهيمية، وكلاً من الدال والمدلول موجودان داخل نطاق الصورة، والصورة هي "عبارة عن معطيات، تكون كثيرة العدد حيناً ومنخفضة العدد حيناً آخر. أما التعريف الإجرائي للتوظيف الدلالي الذي سيعتمده الباحثان في بحثهما:

التوظيف الدلالي هو طرق جديدة، لإنتاج وإيصال أفكار ومعاني غير مألوفة ومغايرة عن السائد، على مستوى بناء شخصيات الأبطال من حيث الشكل، والفعل.

الشخصية اصطلاحاً: لقد "كان سقراط هو الفيلسوف الذي وجه الفلسفة إلى الإنسان، والاهتمام بدراسة الإنسان، لا يعني فقط التعرف على آلية التي ينتظم بها تكوينه البيولوجي، بل يعني الذهاب أعمق، للكشف عن تعقيد شخصيته، والشخصية مرادف لكلمة إنسان "الإنسان هو المعنى القائم بهذا البدن، ولا مدخل للبدن في مسماه، وليس المشار إليه بأنه هذا الهيكل المخصوص، بل الإنسانية المقومة لهذا الهيكل، فالإنسان إذن شيء مغاير لجملة أجزاء البدن، وارتبط وجود الشخصية وتحققها بأدائها لمهمة معينة، فمثلاً (ديكارت)، يربط تحققها بالتفكير، انطلاقاً من مبدأه (الكوجيتو) "أنا أشك إذن أنا موجود، بينما (هيجل) في فلسفته المثالية، فربط تحقق الشخصية الإنسانية بمدى قدرتها على استحصال حريتها، فالحرية عند (هيجل) هي المركز الذي يتبلور حوله ذاتية الشخصية الإنسانية "أن ما يصنع عظمة عصرنا يقوم على الاعتراف بالحرية بوصفها خاصة الروح، حقيقة كونها بذاتها، في حين (سارتر)، يؤكد على دور الفرد وهيمته المطلقة في تكوين شخصيته، فهو المسؤول الأول والأخير عن تحديدها وبلورتها؛ لأنها نتاج قرارته وأفعاله، "ليس الإنسان شيئاً آخر غير ما هو صانع بنفسه.

-**الشخصية الدرامية: لغة:** اشتقت هذه المفردة، من المصطلح الإنكليزي (CHARACTER)، الذي يشير إلى شخصية بارزة أو شخصية مسرحية أو روائية.

ثانياً: الشخصية الدرامية اصطلاحاً: يعرف (إبراهيم حمادة) الشخصية الدرامية على أنها "الواحد من الناس الذين يؤدون الاحداث الدرامية في صورة الممثلين، التعريف الإجرائي لشخصية البطل، على النحو الآتي:

شخصية البطل: بناء إنساني متخيل، بيدعه صانع الفيلم، من ثلاثة أبعاد رئيسية (نفسية، اجتماعية وجسمانية)، ومن خلال التفاعل المستمر بين هذه الأبعاد الثلاثة، تنمو الشخصية، وينتج عنها مجموعة من الانفعالات والغرائز والسلوك والأخلاق والعلاقات والتحويلات التي تتداخل فيما بينها، بطريقة منظمة، ليرتكز عليها، بشكل رئيس ومباشر البناء العام لأحداث الفيلم السينمائي.

المبحث الأول

أطروحات ما بعد الحداثة

من الخطأ، حين نتحدث عن الحداثة، وما بعدها، أو بعد ما بعدها، أن ننخرط في محاولة ذات أفق ضيق، لتحجيم هذه المصطلحات، باعتبارها مجرد سياقات لإنتاج الأعمال الإبداعية، واستراتيجيات لقراءة هذه المنجزات، الموضوع أوسع من ذلك بكثير، إنها أنساق حياتية تمخضت من مجموع ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، وتم التهيئة لها بتنظيرات فلسفية، ودعمها بنتائج إبداعية، لتنمو نظماً متكاملة، بسطت سيطرتها على الحياة الإنسانية، لامتدادات زمنية معينة، "أنها تغطي مجالات متعددة متنوعة ومتباينة من الممارسة الإنسانية والحضارية على الصعيدين المادي والثقافي؛ ذلك أنها تحمل دلالات تشير إلى الحالة الاقتصادية والسياسية، كما إنها قد تشير إلى الواقع الثقافي والفلسفي والتعليمي، بل حتى النفسي للأفراد في مجتمع معين وفي لحظة تاريخية محددة، وحين نحاول أن نركز على مرحلة ما بعد الحداثة، من بين هذه المراحل، لكونها موضوع البحث، ساعين لرسم حدود اصطلاحية لها، سنواجه بمشكلة حقيقية؛ لأن ما بعد الحداثة من دون الحقب الأخرى، من الصعب، بل من المستحيل تحديدها، بمفهوم دقيق، فأول ما يميزها، كونها عصية على التعريف، فلا توجد هناك نظرية عامة لما بعد الحداثة، وهناك سببان رئيسان لهذه المشكلة، هما كالآتي:

١. "قد أستخدم العديد من المفكرين والنقاد والباحثين مصطلح (ما بعد الحداثة) حسب ما فهم كل منهم معنى كلمة (Modern) (حديث)، والمقطع اللاتيني (Post) (ما بعد). ومن بين تفسيرات لفظة (Post- Modern) أنها (انفصال) عن الحديث، أو (استمرار) له، أن ما بعد الحداثة كمفهوم، تذبذبت ما بين كونها وريثة للحداثة وأفكارها وإشكالياتها، عن طريق تصحيح بعض مساراتها التي أخفقت فيها، أو كونها حركة منشقة، هدفها إجراء قطعية فكرية مع الحداثة لأجل البدء بحقبة جديدة.

٢. يعود بعض غموض مفهوم ما بعد الحداثة إلى كونها مظلة عامة تنتشظى داخل نفسها لتكوّن ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، أن تشظي ما بعد الحداثة إلى تيارات فكرية متعددة، أحياناً يكون ما يفرقها أكثر مما يجمعها، يجعل عملية رسم صورة منهجية موحدة للفكر ما بعد الحداثي، أمر أقرب إلى المستحيل.

وتجاوزاً لهذا المأزق الصعب، بدء الفلاسفة، النظر إلى ما بعد الحداثة، بوصفها حالة شعورية عامة نسق حياتي وبنية متكاملة، لكن "على الرغم من أن فلسفة (ما بعد الحداثة) تشكل إلى حد ما مجالاً متبايناً إجمالاً، فقد نستطيع أن نلاحظ بعض القسامات المشتركة، مثل النزعة الشكية، والانحياز إلى مناهضة الأسس والكرهية اللإرادية تقريباً للسلطة، التي تجعل من المعقول مناقشتها باعتبارها أسلوباً فلسفياً يمكن التعرف عليه في حد ذاته، أما الجذور التي نمت منها شجرة ما بعد الحداثة بخصائصها المميزة، فهي على النحو الآتي:

أولاً: المسببات الفلسفية: كان (نيتشه)، أول من فتح الباب لهذه الحقبة الجديدة، حين تحدث عن ضرورة تحطيم كل ما تبقى من الفكر الميتافيزيقي، مبيناً أن ما يقصده بـ(التعلق بالميتافيزيقيا)، ليس الإيمان بالجنة والنار، والحياة ما بعد الموت، أو حتى الإيمان بالخطيئة الأصلية؛ لأن الإنسان الحديث، قد تجاوز هذه الأفكار إلى

غير رجعة، وهذه البقية الميتافيزيقية، التي أراد (نيتشه) قهرها في الفلسفة الغربية، هو إيمانها بفكرة وجود (أصل)، تنتمي إليه، حقيقة الأشياء وعمقها الجينالوجي، فبدء (نيتشه) بحثاً معمقاً عن جوهر هذا (الأصل) وكيفيات وجوده وتشكله وأسباب اكتسابه كل هذه السلطة في الفكر الفلسفي، مطلقاً اسم (الجينالوجيا) على هذه الرحلة البحثية "المعنى الحرفي لكلمة (جينالوجيا)، هو الوقوف عند الأصل، وكانت نتيجة بحث (نيتشه)، أنه اكتشف، عدم وجود أصل جوهرى خالد وراء حقائق الأشياء، وكل ما هنالك تراكم لنتائج، تقود أحداها إلى الأخرى، ومحاولة تتبع جذورها فكرياً، فلسفياً، وتاريخياً لا يقودنا نهائياً إلى وجود أصل "أن وراء الأشياء هناك (شيء آخر)، لكنه ليس السر الجوهرى الخالد للأشياء، بل سر كونها بدون سر جوهرى. وكونها بدون ماهية، أو كون ماهياتها قد نشأت شيئاً فشيئاً وانطلاقاً من أشكال غريبة عنها. فما نجده عند البداية التاريخية للأشياء، ليس هوية أصلها المحفوظ، وإنما تبعثر أشياء أخرى، إننا نجد التعدد والتنشتت، بما أن (نيتشه) أثبت لا وجود لـ(أصل) يحكم الحقائق، والثوابت والمطلقات، فالإنسان بذلك حر، من بقايا الأفكار المتعلقة بالثبات والتجاوز والكلية، مثل الوقوف على مفهوم العدمية من الحداثة ومفارقة مفاهيمها النقدية وانساقها الحياتية المهيمنة.

واستمراراً لأفكار (نيتشه)، نجد شارحه وحواريه الأقرب (مارتن هيدجر)، يشاطر أستاذه نفس الطرح، أي محاولة هدم الميتافيزيقيا في الفلسفة الغربية، لكن من مقارنة عدمية مغايرة، منطلقاً من محور الوجود، يناهز (هيدجر)، بضرورة عدم-مماهة الوجود، لتجاوز الميتافيزيقيا بلا رجعة، "الوجود ليس أساساً، كل علاقة تأسيس تقدم نفسها في حضانة خاصة للوجود، وأن حقبة مثل هذه الحقبة تكون منفتحة، ولكن الوجود لا يؤسسها؛ لأن الوجود بكل بساطة، لا وجود له، بالطريقة التي تقدمها الميتافيزيقيا، باعتباره فكرة مستقرة، أزلية، في حين أنه بالنسبة لـ(هيدجر) مجرد تكوين زائل، لكونه مرتبط بالموت، بالفناء، بالعدم، كما تنفي كذلك، فكرة مركزية التكوين

التفسيري للوجود الإنساني، الذي أصبح في هذه الحالة، صيرورة من التدرج المستمر نحو اللامركز، اللاوجود.

أما بالنسبة لـ(جاك دريدا)، فدخل مرحلة ما بعد الحداثة من باب التفكير أو التفويض، الذي يعد "استراتيجية في القراءة: قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية، تسعى هذه القراءة الثورية إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تفويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به، ليتم إيجاد الشرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وهذا التناقض في المعاني، يقودنا إلى التشكيك بصلاحية الأساس الذي ينهض عليه، وهدمه، فعدم صلاحية أساسه، يعني عدم صلاحية بقية أجزائه، وحين طبق (دريدا) هذه التقنية في قراءة الفكر الفلسفي الغربي، كانت معوله لتدمير هذا الفكر؛ إذ استطاعت قلب كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية وكذلك كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي.

وفي انطلاقة (دريدا) لقراءة الفكر الغربي تفكيرياً، وجده قائماً على فكرة الثنائيات، الذي لا يوجد إلا بها، كثنائية: العقل/العاطفة، الذات/ الآخر، الكلام/ الكتابة، الواقع/ الحلم، الرجل/ المرأة، المركز/الهامش، ثم بين أن هذه الثنائيات ليست مجرد طريقة ترتيب بريئة، بل إنها ضدية وعدائية، تمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول وتلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني، وهذا الانحياز للأول على الثاني هو ما يسميه (دريدا) بـ(التمركز المنطقي). وللتعمق أكثر في طرح هذا، يشرح (دريدا) طريقة تعامل الفلسفة الغربية مع ثنائية (الكلام/ الكتابة)، مبيناً أن المفهوم التقليدي للغة، يعطي الأسبقية للكلام، على الكتابة، "أذ تعرف الكلمة المكتوبة بأنها التمثيل الكتابي للكلمة المنطوقة: وبهذا الصدد فإنها دال الكلمة المنطوقة... وهكذا فإن الكلمة المكتوبة هي دال الدال وتعد ثانوية بالنسبة إلى الكلمة المنطوقة، لذا لا يمكن أن تقوم الكلمة المكتوبة بأي شيء عدا تمثيل الكلمة المنطوقة، فالصورة الكتابية لا تستطيع

تمثيل المفهوم؛ لأنها مجرد بنية مرئية للصورة الصوتية غير المرئية، فهي إذن أشبه بالطيف. لا بد من إهمالها، وهو بذلك (دريدا)، دمر فوقية الأجزاء الأولى من ثنائية الفكر الفلسفي، بإعطاء المركزية للهوامش، أي الأجزاء الثانية من تلك الثنائيات.

وبالانتقال إلى (فرانسوا ليوتار)، الذي "شرع في الشك في التفسير الماركسي في الفلسفة واللغة والفن، فبعد أن كان (ليوتار) مؤمناً بالماركسية، أعلن بضرورة تجاهلها وكل النظريات الكبرى الأخرى؛ بسبب عزلها عن قراءة العالم، كما أرتكز (ليوتار) على نقطة أخرى، في ضرورة تجاوز فترة الحداثة، هي أن الحداثة ارتكزت على الفكرة غير سليمة في الأساس، وهي فكرة الحتمية التاريخية، ليست هناك كما أثبتت أحداث القرن العشرين حتمية في التطور التاريخي من مرحلة إلى أخرى، على العكس كما ترى حركة ما بعد الحداثة فإن التاريخ الإنساني مفتوح على احتمالات متعددة.

ثانياً: المسببات السياسية: نشأت ما بعد الحداثة، كردة فعل على فشل الحداثة التي أدخلت الإنسان في سجن، من نوع جديد، هو عبودية العقل والمعرفة، اللذان استخدمنا "فقط للتحكم واستعباد الناس كطرق بديلة للطرق التي كانت تستخدم في مجتمع ما قبل الحداثة، وهكذا استطاعت وبنجاح الأنظمة السياسية التي حكمت الإنسانية في مرحلة الحداثة، السيطرة على البشر واقتيادهم إلى حروب مدمرة، خلفت نتائج مأساوية، تسببت بها الأنظمة الحداثية بقواعدها المؤسساتية الصارمة، جعلت الكثير يشك في أحقية وجودها، وانتظمت حالة الشك في ثورات وانتفاضات، لعل أبرزها ما حدث في فرنسا، عام ١٩٦٨م، من انتفاضات طلابية، وبالرغم من فشل هذه الاحتجاجات في تحقيق أهداف الثورة التي قامت من أجلها، إلا إنها هيئات فكرًا لحقبة ما بعد الحداثة.

ثالثاً: المسببات الاقتصادية: من أهم الوعود البراقة التي قدمتها الحداثة هو "التطور والتقدم والرفاه الإنساني، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي والتصنيع والصناعة والتحضر والتقدم التقني، ويمكن أن نرى هذه المثاليات في أفكار الثورة الصناعية، التي كانت من أهم أسباب ظهور الحداثة وانتشارها في العالم، لكن بدل من تحقيق هذه الأحلام، تحول الإنسان إلى مجرد مسمار في الآلات الضخمة لمصانع الحداثة الساعية الفائدة المادية، كما فشلت الحداثة في القضاء على النظام الطبقي، الذي تدعمه المصالح الاقتصادية.

نشأت ما بعد الحداثة، كحالة فكرية، احتقت "بأنموذج التشطي والتشتيت واللا تقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. وهذا ما نما تيارات فردانية، تنادي بحقوق مدنية، لمجاميع إنسانية متمثلة بالزواج، الشواذ جنسياً والنساء، والذين واجهوا، في ظل الحداثة، عمليات إقصاء متعمدة، أبعدتهم عن واجهة المجتمعات الغربية، وحددت مساحة تواجدهم ضمن الهامش الاجتماعي فقط، بينما فتحت فلسفة ما بعد الحداثة الباب مشرعاً أمام هذه التجمعات، للمطالبة بحقوق مدنية، تسويهم مع الآخرين، ففي أمريكا "كانت حركة الحقوق المدنية للزواج خلال الستينيات نقطة تحول حاسمة في العلاقات العرقية في الولايات المتحدة، فقد أعاد الأمريكيون من أصل إفريقي تقييم موقفهم في المجتمع، وبدعوا في الإفصاح عن صور ذاتية جديدة تعتمد على أفكار شديدة (الإيجابية) لئن يكون المرء زنجياً، وهذا زاد اعتزازهم بثقافته الأثنية، وجعلهم يؤمنون بأحقية نيلهم حقوق مدنية تساويهم مع البيض، وبالفعل استطاعت حركات الحقوق المدنية. التي انتظمت بهيئة مسيرات احتجاجية سلمية، وسلسلة من العصيان المدني بقيادة (مارتن لوثر كينج) في إلغاء سياسات الفصل

العنصري، في عام ١٩٥٦م، كما حصلوا على حق المشاركة في الاقتراع عام ١٩٦٥م. أما الحركة النسوية، فإن مطالبتها بتحقيق مساواة للمرأة مع الرجل في الحقوق السياسية والقانونية، كان يجب أن تتجزأ الحداثة بعودها الخلافة، وخاصة أن الحداثة أكدت على أهمية المعرفة في زيادة الوعي، فمّن خلال ارتفاع مستوى الوعي تتحقق زيادة البصيرة بالقوة الذكورية (تنوير نسائي) عبر التحليل الذاتي النسائي الفئوي والرفض المترتب على ذلك لسبل وافتراسات الفهم الأبوي (البطيركي)، لكن تعويل النسوية على الحداثة، ذهب إدراج الرياح، فنتاج الحداثة أكد الاستبعاد قصدي للمرأة، فاستبعاد المرأة لم يكن إغفالاً عرضياً، بل هو مبدأ هيكلية أساسي في جميع الخطابات الأبوية (البطيركية) التي دعمتها الحداثة، وبعد أن خذلت الحداثة، النسوية، بدأ يلوح في الأفق، نوع من التقارب بالأفكار والمعتقدات، ما بين الحركة النسوية وما بعد الحداثة، أن النظريات النسائية مثل الأشكال الأخرى لما بعد الحداثة. ينبغي أن تشجعنا على تحمل وتفسير الازدواجية (الثنائية الضدية) والالتباس والتعددية، وكذلك كشف جذور احتياجاتنا لفرض النظام والتركيبة، ولا يهم كيف يمكن أن تكون هذه الاحتياجات تحكيمية واستبدادية. وبهذه الحجة، فإن ما بعد الحداثة تعد نوعاً من الترياق العلاجي للنزعة العالمية للحركة النسائية، فبقت النسوية متقاربة مع أفكار ما بعد الحداثة في إنتاج معرفة نسائية تنهض على طرح فلسفي يرى أن من "يشغلون مراكز هامشية أو خاضعة في المجتمع لا ينتجون معارف مغايرة لأولئك الذي يشغلون مراكز متميزة فحسب، بل إنهم ينتجون أيضاً أوصافاً وحكايات أقل تشويهاً وأقل عقلنة وأقل تعميماً على نحو زائف، فهذه الرؤية الجديدة إذن تساهم في كشف زيف الرؤية المركزية.

المبحث الثاني

أفلام ما بعد الحداثة.. السمات والدلالة

إن ارتباط الفنون بالنسق العام للمجتمع الإنساني أمر بديهي، فهذا الارتباط هو من طور الفنون وأوجد فنون جديدة، طالما أن الإنسان هو من يبحث عن المتغيرات ويثبتها في أشكال فنية جديدة، هذه القاعدة تنطبق على السينما بشكل أوضح، لكون ارتباط الفن السابع بالإنسان وحياته أقوى وأشد من بقية الفنون، وأوضح الأمثلة على هذا الطرح، الطريقة التي تغيرت بها النتاجات السينمائية، حين بدأ المجتمع الإنساني تحوله من الحداثة إلى ما بعد الحداثة؛ إذ خف إلى درجة ملحوظة داخل الفن السينمائي، ذلك الالتزام المهوس بالشروط والقوانين الصارمة بغية إنتاج أعمال سينمائية، سمتها الأهم الكمال، لنرى نتاجات جديدة، بروحية مغايرة، تطمح للانعتاق من هذه المؤسساتية القارة، من أجل مقارنة موضوعات إنسانية، أهملتها سينما الحداثة متمدةً، لكونها تخالف معتقداتها، وتسير عكس تيار أفكارها، "خلال الخمسينات، اتخذ الفن الحديث أشكالاً مؤسسية تحت اسمه المكتسب الجديد (الحداثة)، وهو ما تسبب في رد فعل من الفنانين المعارضين أو الرافضين للخضوع تحت مؤسسات تعاملهم كالعمال، وتعامل الفنون كالسلع، لذا حين نتحدث عن سينما ما بعد الحداثة، فإننا نتحدث عن مجموعة من الملامح المتميزة، التي يمكن رصدها داخل أفلام هذه الحقبة، وحتى يتم تصور هذه الملامح بوضوح، فلو انطلقنا محاولين تتبع أهم خصائص سينما ما بعد الحداثة، فسيكون الأمر على النحو الآتي:

أولاً: على مستوى الإنتاج السينمائي: لقد كانت الحداثة، تفرض قوانينها الصارمة على كل حيثيات نظام الإنتاج السينمائي، لتجعله بذلك سيرورة شديدة الدقة والانتظام، تكون فيه الأرباح هي الاعتبار الأول. أن هذه المؤسساتية الصارمة في نظام الإنتاج، قوت ودعمت هيمنة شركات الإنتاج الكبرى، تحت مسمى (نظام

الاستوديو)، باعتباره الأسلوب الأقدر والأمر على تسيير هذا النظام الدقيق في الإنتاج؛ إذ يتم "التركيز على الإنتاج في استوديوهات متسعة أشبه بالمصانع وبتجميع كل جوانب العمل على نحو رأسي من الإنتاج إلى الدعاية إلى التوزيع إلى العرض أوجدت نظاماً نموذجياً وهو (نظام الاستوديو)، ولكن مع دخول حقبة ما بعد الحداثة مجال الفن السينمائي، تغير الحال داخل نظام الإنتاج؛ إذ تراجعت سطوة الشركات الكبرى، وضعف نظام الاستوديو، نتيجة ظهور تجارب فردية لمبدعين من داخل الصناعة الفيلمية (مخرجين وممثلين)، اهتموا بالمشاركة في عملية الإنتاجية، فانتجوا أفلامهم وأفلام غيرهم، فأصبح "جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج معروفين الآن بصفتهما من المنتجين السينمائيين إضافة إلى مهنتهم الأصلية كمخرجين، فاتعست المساحة الإبداعية لصناع الأفلام إلى درجة كبيرة، فضلا عن تمازج الخبرات والمعالجات الصورية ما بين أجيال سينمائية امتلكت الرغبة بالتمسك بالقوانين، وجيل يسعى جاهداً إلى الابتكار وتهشيم تلك القوانين، وهذه الخلطة من الأساليب أنتجت أفلاماً ذات أشكال وموضوعات جديدة ومغايرة، لم تكن الشركات الكبرى، تتجرأ سابقاً على إنتاجها، خوفاً من الخسائر الاقتصادية.

ثانياً: على مستوى بناء الفيلم نفسه: العمل السينمائي يمتاز وفقاً للمفهوم ما بعد الحداثي، بمجموعة من السمات الثابتة أهمها:

1. لا ضرورة لانتماء الفيلم إلى نوع فيلمي معين: أن سبب رواج نظام تقسيم الأفلام إلى أنواع معينة في زمن الحداثة هو دعم شركات الإنتاج الكبرى له "أن نظام الاستوديو في هوليوود قد مارس هيمنة عالمية واسعة على إنتاج أفلام الأنماط منذ الثلاثينات، فتجنيس الأفلام يضمن لشركات الإنتاج، الاستمرار في تحقيق الأرباح بالمقدار نفسه، في حين إنتاج أفلام خارج نظام التتميط، يعني الدخول في مغامرة غير مضمونة اقتصادياً، وحين تراجعت سطوة شركات الإنتاج الكبرى في حقبة ما بعد الحداثة، ضعف الاهتمام بضرورة تجنيس الأفلام بأنواع محددة، فظهرت أعمال

سينمائية، لا يمكن نسبها إلى نوع فيلمي بعينه؛ إذ تتصهر داخلها عدة أنواع فيلميه "الأفلام قد أصبحت متداخلة الأنواع، فلم يعد هناك فيلم ما يمكن أن يعد نموذجاً نقيّاً في التعبير عن نوعية معينة بعينها، وهذه التعددية في الأنواع الفيلمية داخل نطاق الفيلم الواحد ما بعد الحداثي، لها فائدة جمة في خلق استجابات جديدة عند المتلقي، تجاه عالم الفيلم، لم يسبق له أن عهدها، فتاريخ وأعراف ومصطلحات كثير من أنواع السينما (الويسترن والفيلم المثير أو البوليسي وفيلم الرعب وفيلم الحرب والقصة الغرامية والدراما العائلية) يجري تقطيرها وتكثيفها لكي تنتج سلعة تحتوي على كل أنواع المتع والآلام.

٢. سعت أفلام ما بعد الحداثة إلى بناء شكل سينمائي مغاير: عملت

ما بعد الحداثة على اعتماد بناء شكلي مغاير ومختلف عما كان سائداً، ابتداءً من المستوى الذي تروى فيه الحكايات الفيلمية، ووصولاً إلى آليات التصوير والمونتاج وإضافة المؤثرات، فعلى مستوى السرد، سعى صناع الفيلم ما بعد الحداثي إلى كسر هيمنة النمطية والقوالب المقننة والتي لا انفكاك منها إلا بهشيمها وإعادة بنائها من جديد، فبدل من اعتماد الفيلم على قصة رئيسة واحدة في زمن الحداثة، وإن كان هناك قصص فرعية، فأهميتها تكمن في مدى قدرتها على بلورة وتعزيز القصة الرئيسية، فهي بذلك ثانوية التأثير، قامت ما بعد الحداثة بتقديم مجموعة من القصص داخل الفيلم الواحد، هذه القصص تكون متساوية التأثير والأهمية؛ إذ تتضافر جميعها، من أجل إيصال الفكرة العامة للفيلم، دون تفضيلها لإحداها على الأخرى، فالتخطيط أحادي الاتجاه لحكاية وحيدة تقدم بداية وتطور ونهاية، لم يعد مناسباً. لقد تحطمت وحدة الحدث، الموروثة من القاعدة الكلاسيكية القديمة التي كانت تميز الحدث الرئيس وأحداث ثانوية، فمثلاً فيلم (٢١ غرام ٢٠٠٣) للمخرج (أليخاندرو غونزالس إناريتو) ينسج فكرته العامة عن ضياع الإنسان المعاصر، بتضافر ثلاث قصص لثلاث شخصيات رئيسة (كريستينا بيك) الأم الثكلى، (بول ريفريز) الأكاديمي، مريض القلب، و(جاك جوردان) المدان السابق، وتتساوي هذه القصص

داخل الفيلم بالعرض والأهمية؛ إذ تساهم ثلاثتها في بلورة الفكرة العامة للفيلم، وبناء الصراع الرئيس الذي تركز عليه، وهذه التعددية في القصص داخل بناء الفيلم ما بعد الحداثي تصاحبت مع استخدام أنساق سردية أكثر تعقيداً مما تعودت عليه السينما قبل ذلك، إلى الدرجة التي أصبحت فيها الطريقة التي تروي الحكاية الفيلمية أهم من الحكاية نفسها؛ "إذ لم تعد القصة هي فرس الرهان في الفيلم، وإنما التقنية السردية الموظفة تحت هيمنة الزمن، فالقصة كمادة حكاية خام لم تعد تثير خيال المتلقي أو تستفز أفق توقعه. إما على صعيد تقنيات التصوير والتوليف، فكسرت سينما ما بعد الحداثة، العديد من قواعد وقوانين هذه العمليات، مستخدمة أساليب وتقنيات جديدة، لتتجاوز بذلك، تفاصيل العمل السينمائي ما بعد الحداثي "حدود القوانين المفرطة في التعامل مع مفردات الوسيط وكأنها سيف مسلط، وهذا الطرح يتفق مع الأفكار العامة لما بعد الحداثة في الثورة على القواعد والقوانين المؤسساتية الصارمة في جميع جوانب الحياة، أما بالنسبة للبرمجيات الرقمية، فقد شهدت استعمال واسع الانتشار داخل الفيلم ما بعد الحداثي؛ إذ دخلت البرمجيات الرقمية في مفاصل العمل السينمائي كافة.

ثالثاً: على مستوى الموضوعات: لقد قدمت سينما ما بعد الحداثة، موضوعات لم تعهدها السينما مسبقاً، من خلال تناولها لحياة مجاميع بشرية، كانت تتركهم الحداثة السينمائية على الهامش، حتى جاءت الحقبة الجديدة (ما بعد الحداثة)، لتقلب الموازين، وتغير مركز الاهتمام، بتسليط الضوء على هذه الشخصيات، فأزاحت بذلك الأنماط المتكررة من الشخصيات، التي كُرس لها سينما الحداثة وإنتاج أشكال جديدة من الغيرية، مثل أفلام عن النساء برؤية جديدة خارج التنميط السينمائي الحداثي لها، فيلم (أليس لم تعد تعيش هنا ١٩٧٤) للمخرج (مارتن سكورسيزي) وفيلم (ابتسامة المونا ليزا ٢٠٠٣) للمخرج (مايكل نيويل)، وأفلام عن غير البيض، وخاصة الأمريكيين من أصول أفريقية مثل فيلم (اللون الأرجواني ١٩٨٥) للمخرج (ستيفن سبيلبرغ)، (مالكوم

أكس ١٩٩٢) للمخرج (سبايك لي)، وأفلام عن الشاذين جنسياً مثل (مغسلي الجميلة ١٩٨٥) للمخرج (ستيفان فريرس)؛ إذ شهدت سينما ما بعد الحداثة اهتماماً ملحوظاً بتقديم أفلام تسعى لرسم صورة للعالم من منظور المهمشين، بعد أن تجعلهم الشخصيات الرئيسية (الأبطال) في حكاياتها الفيلمية، فالانتظام الأدائي لاشتغال الصورة وفق أطروحات ما بعد الحداثة، حاول قلب القوانين وزعزعة النظم المستقرة في عمق البنية الاجتماعية للمجتمعات الإنسانية، فحينما يهشم المركز، ويؤتى بالمهمش ليتمركز في مكان جديد داخل بنائية الصورة، فهذا يعني، بأبسط دلالاته، إيجاد نظم جديدة، من علاقات التشريحية وتكوينية، تعيد تنظيم التراتبية الاجتماعية داخل السينما وخارجها؛ إذ "إن تصوير الأقليات قد يمثل وجهاً من أوجه المقاومة على الشاشة وخارجها.

فالمهمش لم يعد ينأى بذاته بعيداً عن دائرة الاهتمام، بل أصبح هو المركز ذا الهيمنة السينمائية المطلقة، والذي يقدم كل عناصر تفرده، وعلى جميع مستويات شخصيته، متحدياً بها المجتمع، حتى يتقبله، برضاه أو رغماً عنه، فمثلاً نرى البطلات الثلاثة (أنى) و(بريندا) و(أليس) في فيلم (نادي الزوجات الأوائل ١٩٩٦) يرفضن الاستسلام لظلم أزواجهن لهن، بهجرهن لصالح نساء أصغر، فيبدأن بالتجمع ووضع خطة محكمة للإطاحة بالأزواج، والانتقام منهم مادياً، وبالفعل يتمكن من ذلك، وبذلك تكسر المرأة ما بعد الحداثية الصورة النمطية التي رسمتها لها الحداثة السينمائية، على إنها مجرد شخصية ثانوية، لا تحرك الأحداث، إنما تجارياً فقط، إما بالنسبة للزوج، فبعيداً عن الصور النمطية التي قدمتهم بها الحداثة السينمائية، كعبيد خاضعين، مثيرين للسخرية، أو كوحوش بشرية، كل ما يفعلونه هو السلب والقتل والاعتصاب، حاولت ما بعد الحداثة، إن تكسر هذه الأنماط العنصرية بحقهم، لنقدم أفلام مثل (الخروج مباشرة من بروكلين ١٩٩١) للمخرج (ماتي راج) و(قصة روزا بارك ٢٠٠٢) للمخرج (جوليا داش)، يكون الزوج فيها، هم الشخصيات الرئيسية، فضلاً عن موضوعات الشواذ جنسياً والمتحولين جنسياً.

مؤشرات الإطار النظري

1. تكشف أفلام ما بعد الحداثة عن قدرة المهتمش على القيام بالأفعال الرئيسية واتخاذ القرارات المؤثرة.
2. تشكل الأفعال المستنقزة للمجتمع سمة مهيمنة لشخصية المهتمش في أفلام ما بعد الحداثة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في إنجاز هذا البحث، الذي يُعرف بأنه وصف الظاهرة وتحليلها، وهذا المنهج يتلاءم وطبيعة البحث.

ثانياً: عينة البحث قام الباحثان باختيار عينة البحث الحالي والمتمثلة بفيلم (الفتاة ذات وشم التنين The Girl with the Dragon Tattoo) بصورة قصدية؛ بسبب احتوائه على الأداة التي خرج بها البحث من خلال مؤشرات الإطار النظري.

ثالثاً: تحليل العينة.

فيلم: الفتاة ذات وشم التنين The Girl with the Dragon Tattoo

إخراج: ديفيد فينشر.

تأليف: ستيفن زيلان مقتبس عن رواية بنفس الاسم للكاتب ستيج لارسون.

مدير تصوير: جيف كورنويث.

تمثيل: دانيال كريغ، روني مارا، كريستوفر بلامر.

إنتاج: سكوت رودين، إنتاج عام ٢٠١١.



الحكاية الفيلمية:

تجري أحداث الفيلم في (السويد)، عن قصة صحفي اسمه (ميكيل بلوميكفست)، تعرض مؤخرًا إلى أزمة مهنية عصفت بحياته، بعد خسارته لقضية في المحكمة لصالح رجل أعمال (أريك ونسترام)، يُطلب لأداء عمل لصالح صناعي كبير في السن (هنريك وانغر)؛ إذ يطلب الأخير من (بلوميكفست) التحقيق في جريمة قتل حفيده أخيه (هاريببت) والتي اختفت في عام (١٩٦٦م)، وافترض الجميع أنها قتلت من قبل أحد أفراد عائلتها، لكن لم يتم العثور على جثتها، أو كشف هوية قاتلها، يستطيع المحقق في نهاية الأمر من اكتشاف سر اختفاء (هاريببت) بمساعدة بفتاة اسمها (إليزابيت سالاندر) غريبة الشكل والطباع، تعمل بشكل حر، لصالح شركة متخصصة في إجراء التحقيقات.

المؤشر الأول: تكشف أفلام ما بعد الحداثة عن قدرة شخصية المهمش

على القيام بالأفعال الرئيسية واتخاذ القرارات المؤثرة

عندما تُبنى شخصية المهمش ضمن نطاق الفيلم ما بعد الحداثي، يتم تزويدها بكل الخصائص والسمات التي تجعلها شخصية مؤثرة ومحركة للأحداث؛ أي إنها بذاتها ولوحدها قادرة أن تكون شخصية رئيسة، تقود الأفعال المهمة التي يركز عليها الخط العام لأحداث الفيلم، كما يمكنها وفقًا لتلك المميزات اتخاذ القرارات المؤثرة التي يمكن أن تخطط أو تعيد تخطيط مسارها الخاص، الذي يُعتمد عليها في رسم إطار حكاية الفيلم، وهذا ينطبق على فيلم العينة (الفتاة ذات وشم التتین)، ف(إليزابيت سالاندر) كمرأة، هي من المهمشين، حسب الفكر ما بعد الحداثي، لكنها قُدمت في هذا الفيلم، كشخصية قادرة على أداء الأفعال المهمة واتخاذ القرارات الرئيسية المؤثرة على مسار حياتها، وعلى الخطوط الرئيسية للحكاية الفيلمية، ويمكن تتبع هذه الفكرة في العديد من أحداث ومشاهد الفيلم، كالآتي:

١. حين يسعى عامل الخدمة الاجتماعية لاستغلالها جنسياً، مقابل تسهيله، حصولها على الدفعة المالية التي توفر لها الحكومة، حتى تصل به الجرأة في المشهد رقم (٣٨)، إلى اغتصابها، نجدها تلم شتات نفسها بشجاعة، وتهيئ خطة محكمة للانتقام منه، فتقوم في المشهد (٥٣) بإفقاده وعيه عن طريق كهريته بصاق كهريائي، ثم تكميم فاه، وربطه، ثم اغتصابه شرجياً كما فعل معها بالضبط ولا تكتفي بذلك، إنما توشم على صدره عبارة (مغتصب خنزير)، حتى تحرم عليه الاقتراب من النساء وأديتهن ثانياً، أن هذه الحادثة تكشف لنا عن (إليزابيت سالاندر) كفتاة ترفض أن يتم استغلالها، وإذا حدث ذلك، فإنها ستنقم من الفاعل بنفسها، فهي لا تنتظر قدوم بطل لأنفاذها، إنها بطلة حياتها وبطلة أحداث الفيلم، وإن كانت على هامش تفكير المجتمع، وحتى قبل هذه الحادثة، نراها في المشهد رقم (٢٩) حين يقوم لص بسرقة حقيبة ظهرها في قطار الأنفاق، تتصرف بشجاعة، فتعدو خلفه، حتى تلحق به، وتعيد الحقيبة منه بالقوة من خلال ضربه بنفسها، غير منتظرة من الغرباء الموجودين حولها في محطة المترو مساعدتها.
٢. حين تكتشف (إليزابيت) بأن (مارتن وانغر) قام بخطف (ميكيل بلومكفيست)، في المشهد رقم (١٢٢) من خلال كاميرات المراقبة؛ لأن (ميكيل) قد اكتشف حقيقة (مارتن) كقاتل متسلسل، نرى (إليزابيت) في المشهد (١٢٣) لا تخاف الذهاب إلى منزل (مارتن) حيث (ميكيل) محتجز ومقيد، فتصل حاملة مضرب الغولف، فتتهجم على (مارتن) من الخلف، وترديه أرضاً، وحين تحاول فك قيود (ميكيل)، يهرب (مارتن)، تاركاً مسدسه، مسرعاً في سيارته، فتأخذ المسدس وتلحق به بواسطة دراجتها النارية، لكنها قبل أن تدركه، تنقلب به السيارة ثم تنفجر، إن دلالة هذه المشاهد، تبلور معنى يقودنا إلى أن شجاعة (سالاندر) لا تتوقف عند حد دفاعها عن ذاتها، إنما إيمانها بقوتها يمتد إلى حد دفاعها عن الآخرين، عندما تجدهم في حاجة لها، ولا يهم حجم الخطر الذي يمكن أن تُعرض ذاتها

له، بالتالي المهمش - المرأة، يجب إن يرقى بتأثير أفعاله المؤثرة هذه، إلى مراكز السيادة في الحكاية الفيلمية، ولا يبقى في حاشية الأحداث، كما كان يحصل في السينما الكلاسيكية، الحداثية.

٣. على صعيد علاقاتها العاطفية، نرى (سالاندر) هي من تمتلك زمام المبادرة، فهي من تقوم بالخطوة الأولى، كما رأينا في المشهد رقم (٨٨)، حين تقرر الدخول في علاقة جسدية مع الصحفي (ميكيل بلومكفيست)، ويمكننا قراءة هذا المشهد دلاليًا لندرك أنه يضم أبعد مما يظهر أنه يكشف عن (اليزابيت) كمرأة، ترفض أن تكون مهمشة، أو تابعة لإملاءات مجتمعية، التي تحدد لها أدوارًا ثانوية، في دائرة التأثير الاجتماعية، إنما تعتبر نفسها مهيمنة وصاحبة سيادة، من خلال النظر إلى ذاتها، كمساوية للرجل، فإذا كان هو يمتلك زمام المبادرة، لماذا هي لا تستطيع؟ إنها امرأة تجاوزت بأفكارها أن تكون مجرد تابعة لنزوات الرجل ورغباته، فتكون معه فقط عندما يرغب هو بذلك وتمتتع عن الأمر، حين لا يريد، إنما من حقها هي أيضًا أن تطلب الجنس حين تريده، بالوقت الذي تحدده هي، فالجنس بالنسبة لها حاجة مثل بقية حاجات البيولوجية والنفسية الأخرى، يتساوى الرجل والمرأة بامتلاكها، فلماذا حين يحتاج الرجل للجنس، يبادر في طلبه من المرأة، في حين على المرأة في المقابل أن تكتم هذه الحاجة منتظرة مبادرة الرجل حتى في طريقة ممارستها للجنس، نجدها تقدم راحتها بالتعاطي مع الموضوع بطريقة مساوية لراحة شريكها غير آبه بالتصور الذي يمكن أن يتوارد إلى ذهنه لو فعلت ذلك، ونرى ذلك في المشهد (١٣٦)، أثناء ممارستها للعلاقة الحميمة مع (ميكيل)؛ إذ يحاول هو الحديث عن قضية (هاريبيت) التي يحاولان حلها سويًا، تأمره (اليزابيت) بالسكوت؛ لأنها تفضل عدم الكلام، أثناء العلاقة الحميمة.

٤. عندما تقرر (اليزابيت) الاحتيال على رجل الأعمال (أريك ونسترام) الذي يعمل في تبييض الأموال، تقوم بوضع خطة محكمة للإيقاع به أولاً، ثم الحصول على

مكسب مادي من خلال هذه العملية ثانياً؛ إذ تركز خطتها على تغيير شكلها ابتداءً، طريقة لبسها ومكياجها، وحتى لون شعرها، ثم تسافر إلى مكان وجوده في (زوريخ) بجواز سفر مزيف، وتقدم نفسها، كشخص مهتم بتبييض أمواله من خلال شركات (أريك ونسترام)، وبالفعل توقعه بالفخ، ثم تفضحه عقب ذلك، من خلال إرسال مستندات التعامل بينهما، إلى (الإنتربول)، بعد أن تحصل منه على كمية لا بأس بها من المال، أثناء عملية التحويل، وبالتأكيد لا يستطيع أحد الوصول إليها؛ بسبب عدم قدرتهم على التعرف عليها، للتغيرات التي أجرتها على شكلها؛ وبسبب جواز سفرها المزيف. ان هذه الحادثة لا تكشف لنا عن قوة (إليزابيت) فقط، إنما تكشف لنا عن ذكائها أيضاً، إذ استطاعت الإيقاع بشخص عجزت الحكومات عن تحديد مكانه، لكن (إليزابيت) استطاعت رصد تحركاته بالاعتماد على تهكير حواسيبه الشخصية والحواسيب العامة التي تستعملها شركته، وبالتالي تحديد مكانه ثم مهاجمته بخطة دقيقة الأعداد، وهنا نحدد في شخصية (إليزابيت) تمرد على فكرة كونها في الهامش، التي تحدد دورها اجتماعياً بالتفاعل مع حوادث تفرض عليه، إنما تنمو بشخصيتها لتصبح مهيمنة، وبالتالي مسيرة لحوادث، لتصعد بالمهمش من حاشية الأحداث الفيلمية، حيث مكانه في السينما الكلاسيكية، إلى المركز، مكانه الجديد في السينما ما بعد الحداثيّة.

وإذا أردنا قراءة كل هذه الأفعال التي قدمتها (إليزابيت) في المشاهد سابقة الذكر، لاستحصال الدلالة التي تكونها مجتمعة، ندرك أن فيلم (الفتاة ذات وشم التنين) بوصفه فيلم ما بعد حداثي، حين يقدم شخصية المهمش - المرأة، (إليزابيت سالاندر) كبطلّة رئيسة، ويُمكنها من القيام بجملة من الأفعال المهمة، فإنه يبلور لمفهوم جديد في النظر إلى قدرات شخصية المهمش في السينما، من خلال كسر النمط الكلاسيكي الحداثي، بتقديمه مجرد شخصية ظلية، لا تقدم أية أفعال، إنما كل ما تقدمه مجموعة من ردود الأفعال لما تنتجه الشخصيات صاحبة الهيمنة والتأثير.

المؤشر الثاني: تشكل الأفعال المستفزة للمجتمع سمة مهيمنة لشخصية المهمش في أفلام ما بعد الحداثة.

إن حالي الصراع والصدام الدائمتين بين شخصية المهمش والمجتمع، تمثلان عتبة مهمة من عتبات تميز هذه الشخصية ما بعد الحداثيّة، داخل إطار الفيلم السينمائي؛ فالعدائية المتبادلة بينها وبين المجتمع من أهم سمات اختلافها عن شخصية المهمش في الفيلم الحداثي، التي كانت مستسلمة لتيار المجتمع العام، وإذا تتبعنا أسباب هذه العدائية بين الشخصية المهمش (المرأة) في هذا الفيلم، ومحيطها، سنجد أن الطرف الثاني أي المحيط (المجتمع)، يمقت هذا المهمش؛ بسبب أفكاره الثورية الراجبة في إجراء تغيير وتعديل في المجتمع، كما يزرع منه بسبب طرّقه المتطرفة في التعبير عن هذه الأفكار، وهذا طبيعي في سنة المجتمعات الإنسانية؛ إذ دائماً ما تواجه الحركات التغييرية، الرفض في البداية، وبصعوبة كبيرة، تغيير الحركات هذا الحال، حين تجد لها موطئ قدم، تزرع فيه جذور أفكارها، لتنمو كأمر واقع، على الجميع القبول به سواء أ اعجبه ذلك أم لم يعجبه، أما سبب كره شخصية المهمش (المرأة) في هذا الفيلم ما بعد الحداثي للمجتمع؛ فلأنه يود دائماً السيطرة عليها والتحكم فيها، وحين تحاول أن تتشق عن هذا التيار، وتسير في طريق مغاير، معاكس لهذه الفكرة، بما يتناسب مع رغبتها، فإنه سيحاول المستحيل لسحقها، وإجبارها بشتى أنواع الطرق على الاستسلام مرة أخرى لتياريه العام، والعودة إلى خانة الهامش، فالمجتمع لا يقبل محاولتها، لتحقيق وجودها، وإنجاز هيمنتها الفردية، التي تمكنها من إن تكون مركز حياتها، وهذا الطرح أشد ما يثير كره (إليزابيت) من المجتمع؛ لأنها تجد فيه الكثير من ضيق الأفق والرجعية، اللذين يجب أن يدمرا، حتى يصبح المجتمع لائقاً إنسانياً، وهكذا إنها حرب شعواء مستعرة بين المهمش والمجتمع في الفيلم ما بعد الحداثي، وكلاهما لا يستسلم، بل ويصبح الأمر عند المهمش أكثر تطرفاً من خلال ارتكابه مجموعة من الأفعال المستفزة لهذا المجتمع

وبشكل مستمر، حتى تصبح هذه الأفعال سمته الأكثر هيمنة وظهوراً، وهذا يظهر لنا جلياً، في بطله فيلم (الفتاة ذات وشم التين)، (إليزابيث سالاندر)، فمنذ اللحظات الأولى لظهورها في الفيلم نكتشف حجم العدائية بينها وبين المجتمع المحيط بها، من خلال الحوار الذي يتبادلته مديرتها، مع محامي السيد (هنريك وانغر) في المشهد رقم (١٧) الذي جاء إلى الشركة التي تعمل فيها (إليزابيث) كمحقة خاصة، ليلتقي بها ويسألها عن بعض التفاصيل التي جاءت في التقرير، الذي طُلب منها أعداده عن حياة الصحفي (ميكيل بلومكفيست)، حتى يتأكد (هنريك وانغر) من صلاحيته الأخلاقية، قبل الاستعانة به في حل قضية اختفاء حفيده أخيه (هاربييت)؛ إذ نجد مدير (إليزابيث) يقول عنها: (لا أحد هنا يروق له وجودها، أعتقد من الأفضل لها القيام بالعمل من المنزل)

فيسأل المحامي، المدير: أ أنت معجب بها؟

فيجيب المدير: كثيراً، أنها واحدة من أفضل المحققين لدي كما ترى من خلال التقرير

فيقاطعه المحامي، سائلاً إياه: لكن؟

فيجيب المدير: أنا أخشى، ألا تعجبك أنت، إنها مختلفة،

فيسأل المحامي: من إي ناحية؟

فيجيب المدير: من جميع النواحي

إن هذا الحوار يبين لنا أن المجتمع يكره (إليزابيث)؛ لأنها مختلفة عن البقية، إنها لا تشبه الآخرين، لذلك يلفظها الجميع، إن هذه المقدمة عن طبيعة العلاقة بين (إليزابيث) والمجتمع تثير فضولنا كمتلقين، لنعرف ما هي اختلافات (إليزابيث) عن الآخرين؟ وإلى أية درجة هذه الاختلافات متطرفة؟ وأول ما يظهر لنا

من هذه الاختلافات، المظهر الذي اعتمده (إليزابيت) لذاتها، والذي يواجه باستهجان الكثيرين، إذ تظهر دائماً بتسريحة شعر غريبة، وبتقوب في أنفها وشفرتها موضوعاً فيها حلقات وأقراط، وبأوشام كثيرة تملأ جسدها، وهذا المظهر غير مستحب من قبل المجتمع المحيط بها.

وبتقدم الأحداث إلى الأمام نكتشف أن نقطة الخلاف بين المجتمع و(إليزابيت) أعمق بكثير من مظهرها، أنها الطريقة التي ترى فيها (إليزابيت) ذاتها والأفكار التي تملكها عن نفسها، بإنها إنسانة مستقلة، لها الحق بأن تمتلك مصيرها وأن ترسم خط حياتها بالطريقة التي تناسبها، غير منتظرة رضا أحد، فلا تشكل لها سلطة المجتمع أي أهمية، وهي مؤمنة بهذه الأفكار إلى درجة الالتزام المطلق بها وتحويلها الدائم إلى أفعال كما شاهدنا في المؤشر الأول، إن هذه الاستقلالية الذاتية والقوة الشخصية هي التي تجعل المجتمع يحقد على (إليزابيت)، فالجميع يريدونهم مستلمة لأفكار المجتمع عنها، كهامش، ويجب إن تبقى كذلك، لذلك ثورتها هذه تقلقهم؛ إذ تجبرهم على إعادة صياغة التراتبية المجتمعية، في المقابل، نجد (إليزابيت) غير آبه، لهذه الكراهية المجتمعية، فهي لا تفكر في تغيير ذاتها لا رضاء محيطها، بل بالعكس توغل أكثر في استفزازهم من خلال أفكارها وأفعالها، إنه لا تهتم إلى رأي المجتمع فيها إلى الدرجة الذي لا تكلف فيها نفسها عناء إقامة علاقات اجتماعية مع أفرادها، فعلاقتها بهم محدودة ولا تتسم بأي محاولة لإبداء حتى ولو كمية قليلة من الود؛ إذ تتعامل معهم بجفاء مطلق، حتى إنها لا تتواصل معهم بصرياً، لا تلقي عليه التحية أو تصافحهم، حتى لنظن للوهلة الأولى أنها شخص مصاب بالتوحد، لكن كلا، أنها فقط غير راغبة بالتفاعل معهم.

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

النتائج

1. تظهر أهم المعطيات الفكرية والأدائية لحقبة ما بعد الحداثة في الصورة السينمائية، من خلال التعامل المغاير مع الشخصية المهمش؛ إذ يُمكن الفيلم ما بعد الحداثي شخصية المهمش داخل أحداث الفيلم، ويجعلها شخصية مهيمنة قادرة على أداء الأفعال المهمة واتخاذ القرارات الحاسمة، وهذا يكشف الكثير من التغييرات التي أدخلتها هذه الحقبة، على الفيلم السينمائي، أشتغالياً وفكرياً، كما تبين في فيلم عينة البحث (الفتاة ذات وشم التتين).
2. تتشكل المعطيات الفكرية داخل الفيلم ما بعد الحداثي، من خلال الصدام الدائم بين شخصية البطل (المهمش) في الفيلم، وبين التيار العام للمجتمع، فهو لا يتقبلها وهي ترفض الانصياع له، بل تسعى إلى استفزازه أكثر، فيتبلور من خلال هذا الصراع أهم أفكار هذه الحقبة، كالنزعة الشكية ومناهضة الأسس والكرهية اللارادية للسلطة إياً كان نوعها، كما تبين في فيلم عينة البحث (الفتاة ذات وشم التتين).
3. يخضع المجتمع في الفيلم ما بعد الحداثي إلى عملية مكاشفة، تبين الفرق بين التصور العام الذي يقدمه المجتمع عن نفسه، والبناء الضمني المسكوت عنه للمجتمع نفسه، كما تبين في فيلم عينة البحث (الفتاة ذات وشم التتين).

الاستنتاجات

1. تؤثر المعطيات الثقافية والفكرية العامة للمجتمع الإنساني، على طريقة بنائية الصورة السينمائية، وتعاملها مع عناصرها المكونة، وطريق تقديم هذه العناصر.
2. الفيلم السينمائي بنية متماسكة تقودنا إلى جملة المعطيات الفكرية والثقافية المؤثرة فيه.
3. تعتبر الشخصية السينمائية، بنية دلالية، تكشف لنا عن البنائية الفكرية العامة للفيلم السينمائي.
4. الفن السينمائي يكشف عن قدرة هائلة على استيعاب شتى أنواع الأطروحات الفكرية والفلسفية ضمن صورته، وتقديمها للمتلقي بطريقة مؤثرة جمالياً ودلالياً.

المصادر والمراجع

المصادر بالعربية:

١. البرعي، أحمد حسن، الثورة الصناعية وأثرها الاجتماعية، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٢.
٢. جلال، حسن، الثورة الفرنسية، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٢٧.
٣. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧١.
٤. الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ٢٠٠٠.
٥. السيد، علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما (إعادة قراءة)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٠.
٦. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.
٧. الطائي، معن وأمني أبو رجمة، الفضاءات القادمة، الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، القاهرة، أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠١١.
٨. عطية، أحمد عبد الحليم، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، بيروت، دار الفارابي، ٢٠١٠.
٩. علي، سامية احمد، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، القاهرة، دار الفجر للنشر، ٢٠٠٠.
١٠. عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨.
١١. قطّوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا، ٢٠٠٦.
١٢. موسى، رشاد علي عبد العزيز، سيكولوجية الفروق بين الجنسين، القاهرة، مؤسسة المختار.
١٣. هويدي، يحيى، قصة الفلسفة الغربية، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

المصادر المترجمة

١٤. بالمر، أف. آر.، علم الدلالة، تر: محمد عبد الحليم الماشطة، بغداد، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، ١٩٨٥.
١٥. بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، أبو ظبي، منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥.
١٦. تشايلدز، بيتر، الحداثة، تر: باسل المسالمة، دمشق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٠.
١٧. جرمان، كلود وريمون لويلان، علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، بنغازي، منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٧.

١٨. دولوز، جيل، الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧.
١٩. رافيندران، س.، البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، تر: خالدة حامد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة- أفاق عربية، ٢٠٠٢.
٢٠. زن، هوارد، قصص لا ترونها هوليوود مطلقاً، تر: حمد العيسى، بيروت، ٢٠١٣.
٢١. سكوت، روبرت جيلام، اسس التصميم، تر: محمد محمود يوسف، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
٢٢. سميث، جيوفري نوويل، موسوعة تاريخ السينما في العالم /السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، المركز القومي للتر، ٢٠١٠.
٢٣. سميث، جيوفري نوويل، موسوعة تاريخ السينما في العالم /السينما المعاصرة (١٩٦٠-١٩٩٥)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠.
٢٤. سميث، جيوفري نوويل، موسوعة تاريخ السينما في العالم /السينما الناطقة (١٩٣٠-١٩٦٠)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠.
٢٥. سيم، ستيوارت، دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي)، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ج١، ٢٠١١.
٢٦. طالبس، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢.
٢٧. فانيمو، جيانى، نهاية الحداثة (الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة)، تر: فاطمة الجبوشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
٢٨. فوكو، ميشيل، جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي، الدار البيضاء، دار تويقال، ١٩٨٨.
٢٩. كرزويل، اديث، عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو)، تر: جابر عصفور، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة آفاق عربية، ١٩٨٥.
٣٠. كولمار، ويندي كيه. وفرنسيس بارتكوفيسكي، النظرية النسوية (مقتطفات مختارة)، تر: عماد إبراهيم، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
٣١. لالاند، أندريه، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، بيروت- باريس، ط١، دار عويدات للطباعة والنشر، ١٩٩٦.
٣٢. لوتمان، يوري، قضايا علم الجمال السينمائي (مدخل الى سيميائية الفيلم)، تر: نبيل الدبس، دمشق، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.

٣٣. لبيوفيتسكي، جيل وجان سيرو، شاشة العالم: ثقافة- وسائل أعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، تر: راوية صادق، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢.
٣٤. م. بوجز، جوزيف، فن الفرجة على الأفلام، تر: ودا عبد الله، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
٣٥. مجموعة مؤلفين، الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل، جلال العشري وعبد الرشيد الصادق، مراجعة: زكي نجيب محمود، بيروت، دار القلم، ب.ت.
٣٦. نيكولز، بيل، أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظرية مختارة)، تر: حسين بيومي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة، الجزء الأول، ٢٠٠٥.
٣٧. هيرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٥.
٣٨. هوندرتش، تد، دليل اكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، ليبيا، المكتب الوطني للبحث والنشر، ٢٠٠٥.

الأطاريح والرسائل الجامعية

٣٩. إبراهيم، ماهر مجيد، التراكيب الزمنية في سردية الفلم السينمائي المعاصر، اطروحة دكتوراه (غ. م)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥.

البحوث والمؤتمرات العلمية:

٤٠. إبراهيم، ماهر مجيد، التقنية السينمائية في أفلام ما بعد الحداثة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، وقائع المؤتمر العلمي الثالث عشر، ٢٠١٣.

المصادر باللغة الانكليزية:

41. Hornby, A.S., oxford advanced learners dictionary of current English, London, new edition Oxford University press, printed by vision ridler, 1974.
42. C., Johnston, Women's Cinema as Counter Cinema, New York, Horizon Press, 1991.