التمثلات الفلسفيّة للحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي

Philosophical representations of liquid modernity in cinematographic discourse

أ.م.د عمار إبراهيم محمد الياسري

Asst .Prof.Dr. Ammar Ibrahim Mohammed Al-Yasiri

وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة – كربلاء

Ministry of Education – Open Educational College – Karbala

Ammaralyasri1972@gmail.com

ملخص البحث:

تشكل الفلسفة منذ صيرورتها الاولى حتى يومنا هذا بنية جمالية قارة متعاضدة ومتآزرة مع عناصر الخطاب السينماتوغرافي لتبث حمولاتها الدلالية إلى المتلقي من أجل إيصال رسالتها المؤثرة، وقد شهدت فترة ما بعد الحداثة ظهور فلسفة الحداثة السائلة التي قوضت الفلسفات السالفة مثل الفلسفة المادية والفلسفة المثالية والفلسفة الوجودية وغيرها وهذا ما أشاعه سوق الاستهلاك الذي يسور حياتنا المعاصرة والذي جعل من الإنسان سلعة خالية من المشاعر.

يعد الخطاب السينماتوغرافي من وسائل الاتصال التي وظفت الفلسفة في موضوعاتها لتمرير رسالتها الإعلامية، وقد تعالقت فلسفة الحداثة السائلة مع الخطاب السينماتوغرافي بعد أن دخلت السينما عالم الاستهلاك من جهة وبروز موضوعات مثل الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائل في بيتها الشكلية من جهة أخرى.

شهد البحث أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته ومشكلته وحدوده، فيما تضمن الفصل الثاني مبحثين الأول بعنوان التحولات الفلسفية من السرديات الكبرى حتى الحداثة السائلة والمبحث الثاني بعنوان لغة الدلالة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي فضلًا عن مؤشرات الإطار النظري، وقد تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث مثل منهج البحث ومجتمعه وعينة البحث فيلم (ناب الكلب) (Dog Tooth) للمخرج اليوناني (يورجوس لانتيموس) وأداة التحليل ووحدة التحليل وتحليل العينة، فيما تضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ليختتم البحث بالهوامش والمصادر.

الكلمات المفتاحية : التمثلات – الفلسفية – الحداثة – السائلة – السينماتوغراف.

Abstract:

The cinematic discourse is one of the means of communication that employed philosophy in its topics to pass on its media message. The philosophy of liquid modernity has been intertwined with the cinematic discourse after cinema entered the world of consumption on the one hand and the emergence of the topics of liquid life, liquid love, liquid fear and liquid time in its formal home on the other hand.

The research witnessed four chapters, the first chapter included the problem of research, its importance, problem and limits, while the second chapter included two first topics entitled Philosophical Transitions from Major Narratives to Liquid Modernity and the second topic entitled The Language of Liquid Significance in Cinematic Discourse as well as Indicators of the Theoretical Framework. The third chapter included research procedures such as the research methodology, its society, the research sample (Dog Tooth) film by the Greek director (Yorgos Lantimos) , the analysis tool, the analysis unit and the analysis of the sample, while the fourth chapter included the results and conclusions to conclude the research with margins and sources.

Key Words:

Liquid- modernity – cinematographic - discourse

الفصل الأول : الإطار المنهجي:

١- مشكلة البحث:

منذ المهادات الأولى للوعي الفلسفي، لم تنفك الفلسفة بتنوعاتها المختلفة من تشييد خطابها المعرفي الذي تحاول من خلاله فرض سردياتها الكبرى، فتارة تذهب مع الغائية وتارة مع المثل العليا مثل الفلسفة الإغريقية وتارة مع العقل والروح المطلق مثل فلسفة الحداثة التي فرضتها المتغيرات الفلسفية والاقتصادية والسياسية التي حاقت بالذات الانسانية.

ومع نشوء فلسفة ما بعد الحداثة هشمت العلاقة ما بين الصورة ومرجعياتها الفلسفية المرتبطة بالنظام والعقل واللغة والأديان التي بثتها الفلسفات السابقة، إذ اصبحت السرديات الصغرى المتعالقة مع المبتذل والمنسي والهامش نسقًا بصريًا متسيدًا بدلًا من المركزيات المرتبطة بالسرديات الكبرى مثل الدين والأخلاق والسياسة.

شهدت السنوات المنصرمة تحولات فلسفية خلخلت السائد البصري تحت مسمى الحداثة السائلة التي فككت العلاقة ما بين الدال والمدلول وأطاحت بالمرجعيات القبلية للمتلقي التي تسهم في قراءة البنية البصرية للخطاب السينماتوغرافي متخذة من التسارع التقني والذكاء الاصطناعي وثقافة الاستهلاك مهاداتها التكوينية، إذ

أضحت الحياة السائلة والخوف السائل والحب السائل واللا زمنية السائلة بوصفها آليات تشكل فلسفة الحداثة السائلة بنية قارة في نسيج العمل الفني بشكل عام والسينمانوغرافي لذا وضع الباحث مشكلة بحثه تحت التساؤل الأتي:

ما التمثلات الفلسفية للحداثة السائلة في بنية الخطاب السينماتوغرافي؟

٢- هدف البحث :

الكشف عن التمثلات الفلسفية للحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي.

٣- أهمية البحث :

لكل بحث علمي أهميته، وأهمية هذا البحث تجسدت من خلال دراسته لفلسفة الحداثة السائلة التي مثلت المتغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية في زمن الاستهلاك والعولمة وتمثلاتها الجمالية في بنية الخطاب السينماتوغرافي، لذا جاءت هذه المحاولة البحثية لبيان الآليات التي شكلت بنية الحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي من جهة ورفد المكتبة السينمائية من جهة أخرى.

٤- حدود البحث :

أ- **الحد الموضوعي** : التمثلات الفلسفية للحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي.

ب- **الحد الزماني** : الألفية الثالثة.

ت- **الحد المكاني** : اليونان.

٥- تحديد المصطلحات :

لم يعرف الباحث الحداثة السائلة لورودها في المبحث الأول في الفصل الثاني.

الفصل الثاني : الإطار النظري:

المبحث الأول : التحولات الفلسفية من السرديات الكبرى حتى الحداثة السائلة

منذ السؤال الفلسفي الأوّل، اشتغل الفكر الفلسفي على وضع تقعيدات سيسيوثقافية تنظّم التفكير الإنساني، وقد تنوّعت التقعيدات الفلسفية بين المادية والمثل العليا والعقلانية والعملانية وما إلى ذلك، إنّ الخطاب الفلسفي المنتج سعى إلى صناعة أنموذج متفرد في عليائه، وقد تنوع هذا الأنموذج (اللوغوس) بين الخطاب والعقل والإله بكلّ تشكّلاته، ومن خلال هذا التنوع نشأت السرديات الكبرى، وهي سرديات تحاول تعليب الإنسان ضمن مفهوم تسعى إليه، يتجلّى بوساطة الخطابات التي تتمركز حول ذاتها، ولا تسمح بالاختلاف والتعدّدية بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيًّا، مثل الأديان والأعراق والقبيلة وغيرها.

ومع للسؤال الفلسفيّ عند الفلاسفة الأيونيين إزاء الكون بين الوجود والموجود، اختلفت الإجابات والطروحات ولكنها جعلت من العقل الموجه الأول للقراءة الجمالية، بل حتى فلاسفة الإغريق منهم من جعل الشعر – أعني الأدبيّة– محاكاة للمُثل العليا كما ذهب (أفلاطون) في ذلك، في حين ذهب أستاذه (سقراط) إلى الغائيّة والخير، بينما ذهب (أرسطو) إلى محاكاة الجوهر، واستمر الجدل الفلسفي بعد ذلك في مدرسة الإسكندرية على يد (أفلوطين) و(فيلون) وصولًا إلى الفلسفة الإسلامية، إذ ذهب (ابن سينا) إلى محاكاة الجوهر الأرسطيّة في حين تبنى (الغزالي) محاكاة المُثل العليا وذهب (ابن رشد) إلى تحقيق المنفعة والخير في توافقية حتمية مع الدين.

أما المهادات الفلسفية للفلسفة الحديثة التي تبلورت مع أراء الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) والتي وضع لها نظامًا يبدأ بالشك بوجود الأشياء ثم السير إلى يقين راسخ هو (الكوجيتو) ، إذ يصف عملية الوصول لليقين عقلائيًا بقوله "أنا أسّير افكاري بنظام بادئًا بأبسط الامور وأسهلها معرفة كي اتدرج قليلًا قليلًا حتى أصل إلى معرفة أكثر ترتيبًا بل وأفرض ترتيبًا بين الأمور التي لا يسبق بعضها الآخر بالطبع، والأخير أن أعمل في كل الأحوال من الاحصاءات الكاملة والمراجعات الشاملة مما يجعلني على ثقة من أنني لم أغفل شيئا"[١]، بمعنى إن (ديكارت) وضع استراتيجة عقلية للوصول إلى المعرفة اليقينية مستندًا على مبدأ التطور السببي وهذا يقترب من الأعمال السينماتوغرافية التي تشتغل فيها المعرفة على الاحداث المترابطة عقلائيًا والتي تقود لليقين.

مع بزوغ طروحات ما بعد الحداثة، برزت فلسفات تحاول تفكيك المركزيّات، من أجل تقويض السرديّات الكبرى التي علّبت الجسد الإنسانيّ، كانت المقولات الفلسفيّة لـ(نيتشه) و(فوكو) و(دريدا) من مهاداتها الأولى، ثمّ جاءت طروحات الفيلسوف الفرنسي (ليوتار) بضرورة تعطيل الإيمان بتلك السرديات الكبرى بوساطة فضح بنيتها الشمولية.

إذا كان منطق الحداثة قائمًا على ما هو متّسق ومتعقّل، فإنّ منطق ما بعد الحداثة قائم على ما هو مشوش ومهمش، فهي الحداثة المتمرّدة على الآخر، فقد شهدت المباني الفنية للخطاب السينماتوغرافي تمثلات السرد الهجين والمتناثر والفسيفساء والميتاسرد، فالنص في سيرورة سائلة لا تخضع للسائد أبدًا، وانفتحت طروحاتها على سرديات صغرى مثلتها تيّارات متنوّعة مثل الحداثة السائلة وما بعد الكولونيالية والنسوية والجنسانية والأقليات، التي اشتغلت على كلّ ما هو هامشي أو متروك أو قابع على حواف التحقير مستندة في إثبات طروحاتها على الحراك المستمر للوعي الإنساني الرافض لكلّ ما هو ثابت وقار، فضلًا عن رفضها للطروحات الفلسفيّة المتنوّعة التي سبقتها من غائية وعقلية ومثالية وما إلى ذلك، فيما كانت الأجناس الفنية مشغلاً خصبًا لإبراز اشتغالاتها الجمالية، ومن تمثلاتها السينمائية فيلم (مدينة الله) للمخرج (فرناردو مريليس) الذي اشتغل على تكسرات الأزمنة السردية من جهة وسيطرة الهوامش بوصفهم النسق الذي هشم المركزيات أو السرديات الكبرى.

تعد الحداثة السائلة من المفاهيم التي تولدت من الحراك الفلسفي لتيارات ما بعد الحداثة، ويعد(زيجموند باومان) المنظر الرئيس الذي تحدث عن هذا المفهوم، بوصفه حالة ثقافية تتسم بالانعدام التام للثبات والاستقرار، وبالنتيجة هي حالة تتسم بالسرعة والتغير المستمر، إذ يعرفها (باومان) على إنها "فترة تتعطل فيها الممارسات القديمة ولا تصلح فيها أنماط الحياة القديمة المتوارثة أو المكتسبة في التعامل مع الوضع الانساني الراهن... بما في ذلك الإنتاج"[٢]، لذا من الصعب تثبيت أي قوانين أو قيم ثابتة لها، لأنها تخضع للتغير والتحول بسرعة كبيرة في مفاهيم الحياة المختلفة وبالنتيجة فإنها تتحدى القوانين والمعايير الثابتة وتعزز الحرية في التفكير والتصرف بعيدًا عن السلطات الفلسفية والأخلاقية والدينية والسياسية والاقتصادية التي أورثتها الفلسفات السابقة.

إن الطروحات الفلسفية للحداثة السائلة اتفقت على أن "المرونة هي الثبات الوحيد، والزوال هو الدوام الوحيد، والسيولة هي الصلابة الوحيدة، وباختصار شديد: اللا يقين هو اليقين الوحيد"[٣] لذا أصبحت مفاهيم مثل المشاعر والأقاليم والهويات والمعارف عرضة للتبديل، وهذا مرده سيطرة ثقافة الاستهلاك التي لم تقتصر على السلع والخدمات بل شملت حتى الجسد الإنساني، وهذا ما بدا واضحا في تيار سينما الشتات التي تعد من التجليات السينمائية للمهاجرين في مختلف أصقاع المعمورة، إذ ارتبطت بالتجمعات الاثنية والعرقية والدينية التي لم تنصهر مع الثقافة الجديدة في تلك الدول على الرغم من المزاعم (الكوزموبوليتانية) التي تعمل على الاندماج، والسبب كما يبدو مقدار الاغتراب الروحي الذي عانى منه المهاجرون، وهو اغتراب أرتبط بتشظي مفهوم الهوية سواء كانت في صيرورتها القبلية الوطن الأم أم كينونتها البعدية في المهجر وكانت أفلام لمخرجي الجاليات العراقية مثل (قاسم عبد) و(قتيبة الجنابي) و(سمير جمال الدين) مصداقًا لذلك، لذا كانت مواضيعها المتكررة هي "واقع الأعراق المتعددة في المدن، حيث البطالة وجرائم الشوارع والفقر ومراقبة الدولة وتنظيماتها وقوانينها والعواقب المؤسساتية والاجتماعية والشخصية العنصرية"[٤]، وهذا ما ذهب إليه السينمائي الفرنسي (جي ديبور) في سياق وصفه لاستعراض المجتمع الاستهلاكي المعاصر الذي حول الإنسان إلى سلعة تقاتل من أجل البقاء حينما يقول "تقاتل كل سلعة من أجل ذاتها، فلا يمكنها الاعتراف بالأخريات وتحاول أن تفرض نفسها في كل مكان وكأنها الوحيدة"[٥].

يرى (باومان) بأن المفاهيم المحركة للحداثة السائلة تنوعت ما بين الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والمراقبة السائلة والأزمنة السائلة وهي مفاهيم خلخلت السرديات الكبرى المتوارثة من فلاسفة العقل مرورًا بالفلسفة الإسلامية وفلسفة التنوير وصولًا إلى فلسفة الحداثة عبر إعلان موت المرجعيات اللاهوتية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية التي شكلت المنظومة القيمية للفلسفات السالفة، فالحياة السائلة هي "حياة استهلاكية تجعل من العالم بكل أحيائه وجماداته موضوعات للاستهلاك تفقد نفعها بمجرد استخدامها فتفقد سحرها وجاذبيتها وإغواءها وإغراءها"[٦]، فيما فقد الحب السائل في مجتمع الاستهلاك المعاصر مرجعياته السالفة وأصبح ما يحكم العلاقات العاطفية ذاته ما يحكم علاقات البيع والشراء بمعنى إن "علاقات الحب هي استثمارات مثل غيرها من الاستثمارات ولكن هل يخطر ببال المرء أن يحلف قسم الولاء للأسهم التي اشتراها لتوه

من السمسار"[٧]، في حين اشتغل الخوف السائل في نسق الحياة المعاصرة على مركزية الخوف بوصفها عنصرًا مهيمنًا بعدما وعدتهم الحداثة بالرفاهية والأمان، ويتجلى الخوف السائل عبر مفاهيم منها التسليع والاستبدال و(مككنة) الإنسان والطبيعة المتحولة وهشاشة الهويات، ولو تابعنا فيلم (simone) للمخرج (أندرو نيكول) نلحظ فلسفة الاستنساخ البشري التي تسلع الإنسان بعد سلخه من مشاعره وتسويقه حسب العوالم المفترضة، أما الأزمنة السائلة التي حولت الزمن الفيزياوي إلى زمن اللا يقين الذي قوض البنية الاجتماعية والسلوكية والعادات والتقاليد "ففي هذا الزمن، صار الانفصال والإقصاء أكثر الاستراتيجيات شيوعاً في الصراع الحضري من أجل البقاء"[٨]، مثلما نلحظ ذلك في العديد من النتاجات السينمائية التي سوقت مفاهيم (السوبرمان) و(الجوكر).

يعد الخطاب السينماتوغرافي من الأنساق البصرية التي تتمثل فيها الفلسفات المتنوعة منذ الصيرورة الأولى حتى يومنا هذا، لذا نستطيع تلمس تمثلات الحداثة السائلة في بنيته الجمالية عبر التداخل الجمالي ما بين الفلسفي والتقني الذي تشيده عناصر اللغة السينمائية في بنية الخطاب البصري وهذا ما سيتطرق له الباحث في مبحثه الثاني.

المبحث الثاني : لغة الدلالة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي

تعد عناصر اللغة السينمائية شفرات فرعية حاملة لمعان خبيئة تتعاضد فيما بينها من أجل تفعيل الطاقة الدلالية الشمولية للخطاب السينماتوغرافي، وحينما تتشاكل الشفرات الفرعية مع المرجعيات الفلسفية للحداثة السائلة لتطلق بثوثاتها البصرية نحو المتلقي لابد لها من استنطاق الآليات المشكلة للخطاب الفلسفي المتعالق مع الحكاية الفيلمية.

تشكل الحداثة السائلة بنية فلسفية معاصرة بانت تجلياتها في علوم السياسة والاجتماع والثقافة والاقتصاد فيما كان الخطاب السينماتوغرافي الميدان الأرحب لتمثلاتها البصرية فالحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والأزمنة السائلة شكلت بنية بصرية متعاضدة متآزرة من شفرات الخطاب السينمائي الفرعية لتسوق للمتلقي بثوثاتها المتسقة مع عالم أصبح خطابه المهيمن أنا أستهلك أذًا أنا موجود، إذ أضحى الجسد والمكان عرضة للتحولات الفلسفية المعاصرة التي فككت مرجعياته الفلسفية السالفة ليصبح المكان السائل والجسد السائل والأزياء السائلة شفرات باثة في الخطاب السينماتوغرافي الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ من فلسفة الحداثة السائلة.

يعد الجسد في الخطاب السينماتوغرافي طاقة علامية للحداثة السائلة منذ تجلياتها الأولى، بل يمكن للباحث القول بأن تجليات الجسد في الحداثة السائلة بانت ملامحه السينمائية مع متغيرات السوق الصناعية قبل التنظيرات الفلسفية التي نظرت له، ولو تابعنا افلام الواقعية الإيطالية ما بعد الحرب العالمية الثانية نلحظ الشرخ الذي أصاب العلاقات الإنسانية والتي عانى منها الجسد في تمثلاته السينماتوغرافية، فالخراب الذي أورثته الحرب والحالة الاقتصادية المزرية هشمت المرجعيات السالفة وجعلت من الوجود الانساني بماديته ومشاعره ومنظومته الاجتماعية عبارة عن سلعة يرتبط وجودها بالحاجة إليها، ولو تابعنا فيلم (روما مدينة مفتوحة)

للمخرج (روبيرتو روسليني) نلحظ خراب مدينة (روما) التي مزقتها الحرب بعد جلاء القوات الألمانية، فالشوارع الخلفية والأزقة والبيوت ومنها شقة (فرانشسيكو) عامل الطباعة تشي بذلك الدمار، فيما عانى الجسد (الكولونيالي) مثل المقاوم الهارب (مانفريدي) وعامل الطباعة (فرانشسيكو) من هشاشة العلاقات الإنسانية على وفق طروحات الحداثة السائلة، أما في فيلم (سارق الدراجة) للمخرج (ديسكا) نلحظ البطل من الطبقات المسحوقة التي همشتها الحرب، وقد حصل على وظيفة بسيطة في مدينة (روما) مشروطة بحصوله على دراجة هوائية ولكي يستعيد دراجته المرهونة بسبب الديون عمل على رهن أغطية بيته، ومع يومه الأول في العمل سرقت دراجته لتسرق معها كينونته الوجودية، لتبدأ بعدها رحلة البحث القاسية في الأسواق الشعبية والشوارع المهمشة الذي مزقتها الحرب وسط سخرية الآخرين، جسد الفيلم صورة الجسد السائل الذي فقد مرجعياته الحياتية، وبعد فشل محاولات العثور على دراجته يقوم بسرقة دراجة اخرى لنشاهد نهايته الماساوية حينما يضرب أمام أبنه في وحدة وجودية قاسية، ومما لابد ذكره إن وحدة الطفل تشي "بحقيقة اقتصادية قاسية أو يؤمنان على الاقل أن الوحدة والاقتصاد يمكن أن يعاملا بالتساوي"[٩]، بمعنى أن الطفل في الفيلم عبر عن الاغتراب الوجودي الذي حول القيمة البشرية إلى مكب للنفايات بوساطة الحاضر الغامض للاقتصاد الايطالي المنهك، وهذا ما ذهب إليه (باومان) من أن "التأقيت والمدى القصير الذي تقوم عليه حسابات المجتمع الاستهلاكي الحديث تقوم بتوليد الحاجات بشكل مستمر وتحويل كل قديم إلى شيء مستهجن يستحق أن يوضع في سلة النفايات"[١٠] ، وقد ساهمت عناصر اللغة السينمائية بوصفها وحدات دلالية فرعية في تفعيل طاقة الجسد الأدائية فالزوايا المرتفعة التي تبين هشاشة العلاقات الانسانية كانت ملاحقة للبطل واللقطات القريبة كانت دالة على الحيرة الوجودية له فيما كان التوزيع البنيوي للكتل يفعل طاقة العزلة، إذ كان البطل منفردًا قبالة التجمعات التي سلختها الحياة الاقتصادية عن مرجعياتها السالفة.

أما في التيارات السينمائية اللاحقة مثل الموجة الفرنسية وسينما الدوغما كانت تمثلات الحداثة السائلة ماثلة في الجسد الإنساني فالزمن السائل الذي قطع المنظومة العلائقية للأحداث كان واضحًا في فيلم (حتى انقطاع النفس) للمخرج الفرنسي (جان لوك كودار) عبر كسر الإيهام بطرائق عديدة بوساطة استعمال المونتاج القافز على طول الفيلم لترسيخ اللا جدوى والعدم التي عاشها الناس وقتذاك بسبب المتغيرات السياسية والفلسفية والاقتصادية والاجتماعية، ولم يخل فيلم (ضد المسيح) للمخرج (لارس فون تراير) من الحب والزمن والحياة السائلة في المكان الذي عاش فيه الزوجان في الغابة، بمعنى أن "المعنى الأصلي قد تبدد وتحول في الوقت نفسه إلى حالة مغايرة بديلة عن الحالة الأولى الأصلية المستقلة بذاتها كمعلومة جديدة"[١١].

يعد المكان من الانساق المهمة في الخطاب السينماتوغرافي فعن طريقه تتحقق الاحالات الدلالية المهمة التي تبين فلسفة العمل، إذ يشكل يقوم المخرج بإعادة خلق كاملة للعالم الطبيعي ويوهم المتلقي بحقيقته ثم يحمله بعض الأعراف المعينة[١٢]، إن التيارات السينمائية بتنوعاتها المختلفة تعاملت مع المكان على وفق اشتراطاتها الفلسفية بدءاً من التيارات الواقعية مثل الكاميرا عين والواقعية الاشتراكية والواقعية الجديدة الايطالية والموجة

الجديدة والسينما المباشرة وصولًا إلى سينما (الدوغما) فضلًا عن التيارات الانطباعية بطريقة تتفق مع طروحات الحداثة السائلة، بمعنى أن المكان جسد الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائل بالتعاضد مع الجسد منذ الصيرورة الأولى للخطاب السينمائي، فالجسد كما يرى (يوري لوتمان) "يخضع بكل نظمه وعلاقاته لإحداثيات المكان"(١٣)، ولو تابعنا بنية المكان في فيلم (ساتيريكون) للمخرج (فدريكو فلليني) نلحظ المكان المتشظي إلى شرائح عديدة بعيدة عن المرجعيات المعيشة والمتخيلة والذي يقترب من طروحات الحداثة السائلة، فالحياة السائلة ماثلة في المكان الأول الذي شيد على شكل مسرح من أزمنة غابرة فيه جدار رسم عليه بالطباشير الأبيض قبالة الجدار الشاب (إنكلوبيبو) الذي يستدير نحو الكاميرا كاسرًا الإيهام ليتحدث بغضب عن خسرانه لحبيبه (جيتون) بعدما تمكن (أشيتلوس) من خطفه، من هذا المشهد التأسيسي نستنتج أننا قبالة فيلم فيه محمولات جنسانية أساسها الشذوذ الجنسي بوصفه البنية العميقة للفيلم، فالمكان السائل يشي بخراب الحياة التي هشمت حتى مرجعيات الجنسانية المحتفية بالمثلية، وفي مشهد ثان من الفيلم نلحظ المكان الثاني في صالة العرض الفنية، إذ نرى (إنكولبيو) مع (يوموبولوس) وهو شخصية أسطورية من أبناء الآلهة (بوسايدون) ينتقد زمنه ويصفه زمن المادة والعهر، فيما تمثل الحب السائل في أفلام الموجة الفرنسية بشكل مائز، إذ نرى المكان في فيلم (٤٠٠ ضربة) للمخرج (تروفو) يشي بذلك، ولو تابعنا المشهد الختامي حينما أدار الطفل (انطوان) ظهره للبحر حاملاً نظرته الحائرة المتسائلة، فقد جعل المخرج من البحر رسالة تبث شفراتها الى المتلقي من أجل تنشيط بنية التأويل لديه، ليصبح المكان المرتبط بالحب السائل بنية تمثل القهر السلطوي الذي تنوع ما بين سلطة العائلة والدولة والمدرسة بشكل جعل الطفل (انطوان) ينسلخ من كينونته المكانية السالفة نحو البحر المترامي الأطراف، وقد تآزرت زوايا الكاميرا وأحجام اللقطات في بيان مقدار الاستلاب الذي يعانيه الطفل عبر توظيف الزوايا المرتفعة واللقطات العامة في حين جسدت الاضاءة الطبيعية وأزياء الطفل المفارقة للسائد التحولات الفلسفية التي شيدتها طروحات الحداثة السائلة.

مؤشرات الإطار النظري :

١- تشكل فلسفات الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائل البنية المهيمنة للحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي.

٢- تفوض مفاهيم الحداثة السائلة المنظومة العلائقية للدال والمدلول للفلسفات السابقة في الخطاب السينماتوغرافي.

٣- تعد بنيتا الجسد والمكان من تمثلات اللغة الصورية الحاملة لمفهوم الحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي.

الفصل الثالث – إجراءات البحث

١- منهج البحث :

من أجل تحقيق الهدف التي يرومه الباحث في بحثه اختار المنهج الوصفي، وسيستخدم طريقة تحليل المضمون كإحدى أدوات المنهج .

٢- مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث العديد من الأفلام السينمائية التي أنتجت في الألفية الثالثة وكانت فلسفة الحداثة السائلة مائزة فيها.

٣- عينة البحث :

تم اختيار فيلم (سن الكلب Dog Tooth) للمخرج اليوناني (يورجوس لانتيموس) بصورة قصدية للأسباب الآتية :

أ- يوافق متطلبات البحث .

ب- شارك في مهرجانات عديدة وحاز على جوائزها.

٤- أداة البحث :

سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث بعد موافقة السادة الخبراء عليها وهم :

أ- أ.م.د سالم شدهان غبن

ب-أ.م.د فراس عبد الجليل الشاروط

ت-أ.م.د محمد عبد الحميد ضيدان

٥- وحدة التحليل :

سيعتمد الباحث (المشهد) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث .

الفصل الرابع – تحليل العينة والنتائج والاستنتاجات:

اسم العينة: سن الكلب (Dog Tooth) .

أخراج : المخرج اليوناني (يورجوس لانتيموس).

تمثيل : كريستوس ستيرجيوجلو – ميشال وادي – ماري نسوني – أجيليكي بابوليا. **تصوير :** ثيميوس باكاتاكيس.

مونتاج : يورغوس مفرابسريدس.

أنتاج : اليونان سنة الانتاج : ٢٠٠٩.

الزمن : مائة وست دقائق.

قصة الفيلم:

ينهض المتن الحكائي للفيلم على قصة عائلة منزوية داخل بيت على أطراف مدينة كبيرة جدًا، تتكون من أب وأم وأبن وبنتان، قام الأب والأم بسلخ العائلة عن محيطها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والمعرفي، إذ عمدوا على قطع صلات ابنائهم مع اللغة المتداولة عبر تغير مفاهيمها الدلالية وإعادة صياغة السلوك الحياتي للطعام والشراب والجنس والعمل على وفق معايير مخالفة للواقع المعيش، وهنا فقدت المنظومة الإنسانية علائقيتها مع مرجعياتها السالفة وأصبحت مفاهيم الحياة والحب والخوف والزمن مفاهيم سائبة بسبب القطعية مع المحيط الخارجي، وقد وضع الأب شرطًا مهمًا للخروج من هذا العالم الذي أصبح فيه الإنسان مثل (الزومبي) أو الآلة هو سقوط الناب، وفي الختام تقوم الفتاة الكبرى بكسر نابها للخروج من هذا العالم الموحش نحو عوالم أكثر وحشية وغرابة.

المؤشر الأول : تشكل فلسفات الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائل البنية المهيمنة للحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي.

تشكل مفاهيم الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائل أنساق مهيمنة في عينة البحث فيلم (ناب الكلب – Dog Tooth) ، ولو تابعنا المشهد الاستهلالي نشاهد وضع شريط صوتي في جهاز التسجيل ومع دوران الشريط نسمع صوت الأم وهي تردد (كلمات اليوم الجديدة هي بحر، طريق سريع، تزهة برية، بندقية، البحر هو الكرسي ذو الاذرع الخشبية .. البندقية هي طائر جميل) ومع الصوت نلحظ الانتقال من

لقطة المسجل إلى لقطات متوسطة من زاوية مستوى النظر إلى الشاب والفتاتين وهم في زوايا مختلفة وقد بان على وجوههم التركيز من أجل تركيب الجمل التي تعينهم على التداولية اللغوية، إن المفارقة البنيوية ما بين الكلمات ودلالتها لم تشتغل على كسر المرجعيات ما بين المفردة وبنيتها الاستعمالية التي تشي بالمعاني المسيرة للحياة فحسب، بل على تأسيس سلوك حياتي مغاير، فالبندقية من وسائل القتل المعروفة لو حولت إلى طائر جميل تحول استعمالها من الشر إلى الجمال المرتبط بالخير والمنفعة، وهنا نلحظ بأن الحياة السائلة حسب (باومان) المرتبطة بالاستهلاك جعلت من أفراد العائلة مادة استهلاكية تحقق رغبات الأب والأم بمعزل عن المرجعيات الفكرية من جهة والمنظومة الاجتماعية من جهة أخرى مما حول الذات الانسانية بضاعة مرتبطة بالراهن النوعي للأب والأم.

إن هدم التراتبية العتيقة للتداول اللغوي بسبب مفاهيم جديدة منها الحب السائل ساهمت في تقويض العلاقة بين المرجعيات القبلية والبعدية للتداولية مما خلق شرخًا وجوديًا في منظومة العلاقات الإنسانية، ولو تابعنا المشهد الذي يمارس فيه الشاب الجنس مع المدربة في الدقيقة السادسة نلحظ بأن أفراغ الطاقة الجنسية قد فارق المألوف الإنساني المتواتر عبر الفلسفات السابقة التي ارتبط الجنس فيها باللذة والحب والخصب والنماء وما عداها يعد تحرشًا جنسيًا أو اغتصابًا، في حين يمارس الابن الأكبر الجنس في عينة البحث بطريقة ميكانيكية بعيدًا عن معناه الشمولي، بل بطريقة يجهل فيها تمفصلات الجنس الجسدية والروحية، ولم تخل العينة من تمثلات الخوف السائل من السلطة سواء كانت الرأسمالية الخارجية أو (البطرياركية) الداخلية مما جعل الجسد يقع ضحية ذلك الخوف، مثلما نلحظ ذلك في مشهد الأبناء وهم يقومون بالنباح مثل الكلاب في الدقيقة الخامسة والأربعين، إذ نلحظ انسلاخ الجسد الانساني عن كينونته ليتحول إلى مسخ بملامح بشرية يدافع عن ذاته مثل الكلاب تجاه الأخطار المزعومة المحدقة بالعائلة مما جعل الازمنة السائلة تشكل بنية مهيمنة هي الأخرى عبر انفلات العلاقات الزمانية والمكانية بين الأفراد، فلا ذكريات سالفة ولا كينونة حاضرة ولا استشراف مستقبلي في حياة الابناء سوى لقطات حياتية سابقة مصورة على شريط سينمائي يشاهدونها في أغلب الأحيان مثلما نلحظ ذلك في الدقيقة السادسة عشرة التي نرى فيها مشهد الشريط المصور الذي جعل من ثيمة الزمن السائل الذي تم تدجينه على مفاهيم قارة غير مؤثرة ومتأثرة بالمحيط الداخلي والخارجي ثيمة واضحة المعالم.

المؤشر الثاني : تفوض مفاهيم الحداثة السائلة المنظومة العلائقية للدال والمدلول للفلسفات السابقة في الخطاب السينماتوغرافي.

يخضع الجسد الإنساني إلى مرجعيات فلسفية واجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية تهندس وجوده الإنساني ضمن المنظومة الجمعية مما يجعل السبب والنتيجة والعلة والمعلول محركات الموجود ضمن بنية الوجود الشاملة، وقد تختلف العلل والأسباب حسب مرجعياتها الفلسفية، فما توجبه الفلسفة المادية يتنافى مع الفلسفة المثالية وما توجبه الفلسفة الوجودية يختلف عن موجبات الفلسفة البريجماتية، ولو تابعنا عينة البحث فيلم (ناب الكلب – Dog Tooth) نلحظ المفارقة الدلالية لفلسفة الفيلم السائلة عن المرجعيات الفلسفية السالفة التي

مثلت مرجعيات التعايش الإنساني في العالم بأسره، إذ هشمت الحداثة السائلة العلاقة التراتبية بين الدال والمدلول بطريقة لا تشبه إلا ذاتها من أجل تسويق فلسفتها الجديدة.

ولو تابعنا مشهد الرقص الذي تؤديه البنت الكبرى في الدقيقة الثانية والثمانين نلحظ القطيعة الدلالية لطقسية الرقص عن مرجعياتها السالفة، فالرقص الذي توسلت فيه الفتاة من أجل البحث عن خلاصها الوجودي شهد تحولات بنيوية فارقت بنيته الدلالية، إذ لم يعد دلالة فرح أو عبادة أو حزن أو تربية بدنية مثلما ورد في الفلسفات السابقة، بل شكل فضاء الاستلاب الوجودي الذي تعيشه الفتاة الكبرى مما أدى إلى قطيعتها الحياتية وتحولها إلى الحياة السائلة، فمع البدايات الأولى للحفل العائلي لمناسبة الذكرى السنوية لزواج الأبوين نلحظ رقص الأختين بطريقة غريبة عبر حركات منافية للموروث الراقص فيما كانت الموسيقى التي يعزفها الأخ غير متوائمة مع الإيقاع الراقص وبعد انسحاب الأخت الصغرى استمرت الأخت الكبرى بالحركات الناشزة السريعة التي فارقت بنية الفرح أو الحزن من أجل خلق عوالمها الرافضة لهذا الوجود المعلب الخالي من المشاعر مما جعل الأم تمنعها عن إكمال حركاتها التي بينت مقدار الاغتراب الذي تعانيه، وحتى المشهد المفتعل عن موت أحد أفراد الأسرة السابقين الذي نشاهده في الدقيقة الرابعة والأربعين فقد حاول فيه الأب تمرير فلسفة الخوف السائل التي فارقت الأسباب المنطقية للخوف المرتبطة بالعنف والحوادث والظلام والكوابيس عبر تسويق مفهوم السرد الخيالي للحادثة من أجل التغيير المادي والفكري للجسد الإنساني المستلب عبر تهشيم مرجعيات الحب والخوف المتواترة لصالح مفاهيم الحب والخوف السائل التي تشكل بنية مهيمنة لفلسفة الحداثة السائلة.

المؤشر الثالث : تعد بنيتا الجسد والمكان من تمثلات اللغة الصورية الحاملة لمفهوم الحداثة السائلة في الخطاب السينماتوغرافي.

منذ الصيرورة الأولى للجسد الإنساني حاولت الفلسفة تسويقه عبر مفاهيمها المتنوعة، فتارة يمثل القيمة المادية وتارة أخرى بمثل القيمة المثالية، وكانت ثيمة المقدس والمدنس النسق الأساس الذي تنهض عليه الفلسفات السالفة، ومع نشوء فلسفة الحداثة السائلة أصبح الجسد المادة الخام لتمرير فلسفتها في الخطاب السينماتوغرافي.

ولو تابعنا عينة البحث فيلم (ناب الكلب – Dog Tooth) نلحظ بنية التسليع التي جعلت من الجسد مادة استهلاكية لتمرير مفاهيمها الجديدة في زمن أصبح شعاره السائد أنا أستهلك إذا أنا موجود، ولم تقتصر ثقافة الاستهلاك الراهنة مقتصرة على السلع بل حتى على الخدمات ضاربة مفاهيم الاشتراكية والرأسمالية في عرض الحائط، فالجسد المهمش الذي مثله الأبناء وقع تحت حيف وجودي مرير ساهمت عناصر اللغة السينمائية في بيان تسليعه، فالفضاءات المغلقة التي تشي بالعزلة والتوحد والقلق والخوف من المجهول والتي كانت متواترة في الفيلم صورت من زوايا مرتفعة تشي بمقدار الضغط الوجودي الذي يعاني منه الأبناء، فيما كانت اللقطات المتوسطة والقريبة تبين مدى الاغتراب الروحي الذي يساورهم، في حين كانت الإضاءة متنوعة ما

بين الخفوت والظلمة من أجل بيان الحياة السائلة التي هشمت العلاقة الأسرية ما بين الداخل والخارج من جهة والحاضر والمستقبل من جهة أخرى مثلما نلحظ ذلك في مشهد كسر يد الابن في الدقيقة الثانية والسبعين، قد بينت الأزياء عبر طاقتها الدلالية الحداثة السائلة، إذ كانت الملابس الداخلية أو القصيرة البعيدة عن أزياء المؤسسة الاجتماعية أو الوظيفية بنية مهيمنة بينت مقدار التسليع الذي جعل من الجسد مادة اقتصادية يحقق الأبوان ما يريدانه عبر عزل الجسد عن الأزياء المعاصرة.

يعد المكان بنية دلالية شارحة لفلسفة الخطاب السينماتوغرافي عبر موجوداته التي يعد الجسد من علامتها الفارقة، ولو تابعنا المكان في عينى البحث نلحظ التحول الفلسفي من مكان العائلة المألوف المرتبط بذكريات الطفولة والحميمية والأمان نحو المكان الموحش الذي تخلى عن منظومتها القيمية التي فرضتها مفاهيم الحياة السائلة، إذ أضحى من تجليات الخوف السائل، ولو تابعنا المشهد الذي تكسر فيها البنت الكبرى نابها من أجل الخلاص في الدقيقة الخامسة والثمانين نلحظ لقطة متوسطة للجسد من زاوية مستوى النظر في إضاءة خافتة والفتاة تحمل قطعة من الحديد وتبدأ في تهشيم نابها من أجل الخلاص، وهنا تتداخل المفاهيم العاطفية ما بين الخوف السائل والحب السائل من أجل مفارقة هذا المكان نحو مكان أخر غير معلوم النتائج، فالصورة التي شكلت المكان جعلت تفاصيله تشي الغربة، إذ فقدت العلاقة ما بين الجسد والمكان منظومتها العلائقية فلا لوحات تشي بالطفولة ولا إكسسوارات ترتبط مع الذكريات ولا الديكور يجسد الراحة، فالهاتف يمنع استعماله والتلفاز لا يعمل إلا مع مشهد العائلة العتيق الوحيد لذا سادت مفاهيم الحياة السائلة عبر التداخل الفلسفي ما بين الجسد والمكان.

النتائج :

١- شكلت فلسفات الحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائلة بنية سائدة في عينة البحث بوصفها تمثلات الحداثة السائلة مثلما نلحظ ذلك في مشاهد جهاز التسجيل والممارسة الجنسية ونباح الكلاب.

٢- شهدت المنظومة الدلالية تشوهًا مفاهيميًا بين الدال والمدلول عبر اللعب الحر بالعلامة من أجل تسويق مفاهيم الحداثة السائلة في عينة البحث وقد تحقق ذلك في مشاهد عديدة مثل مشهد تشويه اللغة ومشهد الرقص ومشهد موت أحد أفراد العائلة.

٣- ساهمت عناصر اللغة السينمائية في إبراز مفاهيم الحداثة السائلة في عينة البحث، إذ صور الجسد المهمش في لقطات قريبة ومتوسطة من زوايا علوية وحققت الأزياء المفارقة مآلاتها الصورية وأصبح المكان غير المألوف بنية قارة في العينة.

الاستنتاجات :

١- إن التوظيف الخلاق للحياة السائلة والحب السائل والخوف السائل والزمن السائل في بنية الخطاب السينماتوغرافي يعد من التمثلات الفلسفية للحداثة السائلة.

٢- تشوه مفاهيم الحداثة السائلة المنظومة العلائقية ما بين الدال والمدلول في الخطاب السينماتوغرافي من أجل تسويق مفاهيم مثل تسليع الجسد والاستهلاك والذاتية المفرطة.

٣- تتعاضد عناصر اللغة السينمائية في إبراز فلسفة الحداثة السائلة عبر أنساق الجسدنة والمكان ومنظومتهما العلائقية مع العناصر الباقية.

التوصيات:

يوصي الباحث بضرورة إجراء تطبيقات سردية وتطبيقية لموضوعات الحداثة السائلة في مادة الإخراج السينمائي والتلفزيوني.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة البناء الدلالي لموضوعات الحداثة السائلة في الفيلم الروائي.

إحالات البحث:

١) رينيه ديكارت، مقال في المنهج، ترجمة : محمود الخضيري، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٦٨، ص ١٣١-١٣٢.

٢) زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦، ص ٢٥.

٣) زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، المصدر السابق، ص ٢٣.

٤) باري كيت جرانث، موسوعة السينما- شيرمر، الجزء الثاني، ترجمة : احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥، ص ١٥٤.

٥) جي ديبور، مجتمع الاستعراض، ترجمة : أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠، ص ٣٠.

٦) زيجمونت باومان، الحياة السائلة، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦، ص ٣٠.

٧) زيجمونت باومان، الحب السائل – عن هشاشة الروابط الإنسانية، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت، الشيمة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦، ص ٤٩.

٨) زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة – العيش في زمن اللا يقين، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت ، المؤسسة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٧، ص٩٠.

٩) بينولوبي هيوستن، السينما المعاصرة، ترجمة : زياد ينم، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة ألعامة للسينما،٢٠٠٧، ص ٢١.

١٠) زيجمونت باومان، الحب السائل، المصدر السابق، ص ١٥.

١١) جان بودريار، المصطنع والاصطناع، ترجمة : جوزيف عبد الله، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨، ص ٧.

١٢) رالف ستيفنسن ، جان ر. دوبري ، السينما فناً، ترجمة : خالد حداد، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، ١٩٩٣، ص ١٠٧.

١٣) سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص ٧٥.

المصادر:

١) باومان، زيجمونت، الحياة السائلة، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦.

٢) .....، الحب السائل – عن هشاشة الروابط الإنسانية، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت، الشيمة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦.

٣) .....، الحداثة السائلة، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦.

٤) .....، الأزمنة السائلة – العيش في زمن اللا يقين، ترجمة : حجاج ابو جبر، بيروت ، المؤسسة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٧.

٥) بودريار، جان، المصطنع والاصطناع، ترجمة : جوزيف عبد الله، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.

٦) جرانث، باري كيت، موسوعة السينما– شيرمر، الجزء الثاني، ترجمة : احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥.

٧) ديبور، جي، مجتمع الاستعراض، ترجمة : أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠.

٨) ديكارت، رينيه، مقال في المنهج، ترجمة : محمود الخضيري، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٦٨.

٩) ستيفنسن، رالف، دوبري، جان، السينما فناً، ترجمة : خالد حداد، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، ١٩٩٣.

١٠) قاسم، سيزا أحمد، بناء الرواية، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

١١) هيوستن، بينولوبي، السينما المعاصرة، ترجمة : زياد ينم، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة ألعامة للسينما،٢٠٠٧.