وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية وألتلفزيونيه

عنوان البحث

# " السينما التأريخية وعصر ما بعد الحداثة"

بحث مقدم الى قسم الفنون السينمائية وألتلفزيونيه كلية الفنون الجميلة وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية وألتلفزيونيه

تقدمت به الطالبة
امال نصيف صالح

أشراف
م.د. آمال طاهر حسن

١٤٤٢هـ ٢٠٢١

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ

**[المجادلة: ١١]**

# الإهداء

اهدي هذا العمل المتواضع إلى:

الوالدين الكريمين حفظهما الله وإلى كل أفراد أسرتي وإلى كل الأصدقاء . ومن كانوا برفقتي ومصاحبتي أثناء دراستي في الجامعة وإلى كل من لم يدخر جهدا في مساعدتي وإلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية .

# الشكر والامتنان

نحمد الله عزّ وجل الذي وفقنا في إتمام هذا البحث العلمي؛ والذي ألهمنا الصحّة والعافية و العزيمة.

فالحمد لله حمدا كثيرا

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور المشرف على كل ما قدمه لنا من توجيهات و معلومات قيمة ساهمت في إثراء موضوع دراستنا في جوانبها المختلفة؛ كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة .

الفهرست


| | |
|---|---|
| الاية القرانية | ٢ |
| الاهداء | ٢ |
| الشكر والتقدير | ٤ |
| الفهرست | ٥ |
| الفصل الاول<br>الاطار المنهجي | ٦ |
| الفصل الثاني<br>الاطار النظري<br>المبحث الأول<br>المطلب الأول<br>تاريخ السينما وتطورها | ٨ |
| المطلب الثاني<br>السينما التأريخية | ١١ |
| المطلب الثالث<br>الفيلم التاريخي | ١٣ |
| المبحث الثاني<br>المطلب الاول<br>عصر ما بعد الحداثة | ١٨ |
| المطلب الثاني<br>السينما.. فن ما بعد الحداثة | ٢٤ |
| الفصل الثالث<br>اجراءات البحث | ٢٧ |
| الفصل الرابع<br>النتائج<br>الاستنتاجات | ٣٣ |
| الخاتمة | ٣٥ |
| المصادر | ٣٦ |

## المقدمة

يشكل الماضي جزءا هاما من حياة الانسان فهو مستودع حوادثه ومخبر تجاربه يتلذذ بانتصارات اسلافه ويتمتع بمختلف المنجزات التي حققها هذا الانسان على مختلف العوائق الطبيعية والنفسية والاقتصادية؛ ينجز من خلال هذه الحوادث الجاهزة ما قد يقف امامه من عقبات مختلفة؛ ان اهتمام الانسان بالحدث التاريخي نابع من كونه حلقة مستوعبة لكل الحلقات المتعاقبة؛ على الانسان تجمع حوادثه المتنوعة وتمثل المرآة التي يعرض من خلالها مختلف صوره.

فالحادثة التاريخية، هي الحادثة التي ولت ومضى عهدها ولم تعد قائمة؛ ذهبت بذهاب عناصرها من مكان وزمان واشخاص؛ وتختلف فيما بينها من حيث تفاعلها وتأثيرها وانتشارماء والأشخاص الذين هم بها علاقة من بعيد او من قريب ولعلنا لن نخطئ اذا قلنا ان أكثرية الابداعات في مختلف الفنون لدى الكثير من الفنانين مصدرها التاريخ بمختلف حوادثه، ذلك ان التاريخ يشكل امتدادا موحدا لمختلف محطات حياة الانسان، والحوادث على اختلافها وتأثيرها في حياة الانسان تشكل المحيط المتكامل الذي يوجد مختلف التحركات التي تصنع ماضي وحاضر ومستقبل الانسان.

## أهمية البحث

أن هذا البحث يهدف إلى معالجة موضوع ما بعد الحداثة من جانبيه الفكري ـ الفلسفي والواقعي وذلك بدراسة أفكار ما بعد الحداثة وتسليط الضوء عليها من خلال ما تقدمه من نتائج على المستوى الواقعي،

تكمن اهمية هذا البحث في دراسة العلاقات البنائية من اجل الوصول الى تحديد سمات شكل الفيلم السينمائي ما بعد الحداثة. فضلا عن اهميته للدارسين والتقادين والعاملين في هذا المجال

## اهداف البحث

ـ التعريف المقصود بما بعد الحداثة ؟ وما هي أهم المتغيرات التي جاءت بها ؟

ـ التعريف بما مقصود بالسينما ما بعد الحداثة.

## مشكلة البحث

كانت بدايات تشكل الوعي الإنساني قد تولدت عبر التأمل والجدل المعرفي مابين المرئي واللامرئي، بين المدرك والحسي لمظاهر العالم الخارجي وما ورائيات هذا العالم الذي بات جديراً بالتساؤل والفهم والوقوف على حقيقة الأشياء، وشيئاً فشيئاً تولدت الآراء والمعتقدات والطقوس السحرية، وشكّل الغيبي والروحي ثنائية جاورت الواقعي والمادي جسدتها الأساطير والفنون والأداب بعمق.

بعد ان تم اعلان نهاية الحداثة في اواسط تمانينات القرن الماضي. بدء فكر جديد يهمين على النتاج الايداعي بشكل عام والفن السينمائي بشكل خاص. هذا الفكر حمل ملامج جديدة، وتقنيات جديدة وحاول الولوج الى فضاءات جديدة لم تكن مألوقة او عصية على التعبير، قاذا ما كانت الذاتية والعدمية والعقلانية ابرز سمات الفكر الحداتوي. فان هناك سمات جديدة شكلت في كليتها سمات آفلام ما بعد الحداثة. يرافق ذلك التعامل المواعي مع التقنية يشقيها العلمي والادبي لانتاج شكل سينمائي ذات قدرة تجريبية مؤطرة بطروحات فكرية تتجاوز المألوف وتبحث عن الغوص في بديهيات وتمركزات تخالف ما هو سائد من قيم شكلية وعقائدية وفكرية .

## مصطلحات البحث

الحداثة، السينما التاريخية، سينما ما بعد الحداثة

## المبحث الأول

### اولاً: تاريخ السينما وتطورها

### تاريخ السينما

بدأت السينما بشكل رسمي عام ١٨٩٥ بفضل الأخوة "لوميير" اللذان وضع حجر الأساس عندما صنعوا أول آلة عرض سينمائي أواخر من نفس العام والتي يمكن أن تسمى بأهم ليلة في تاريخ السينما ، عرض الأخوين ١٠ أفلام قصيرة في باريس، حيث كانت مدتهم ٥٠ ثانية هذه الأفلام كانت بسيطة بكوميدية خفيفة وأناس بسطاء يذهبون إلى منازلهم عودة من المصانع[١]

على عكس ما يشاع السينما لم تكن دائما ب " الأبيض والأسود " في بدايتها ففي عام ١٨٩٦ تم تلوين هذه الأعمال يدوياً، أيضاً لم تكون دائما صامتة بل دائماً ما كان هناك طبول وأصوات وروائيين لتوثيق ما يحدث في الشاشة، لم يكونوا الناس يذهبون إلى السينما من أجل القصص وحبكة الفيلم، كانت الأفلام سابقاً مجرد فيديوهات وصور بدون أي مغزى أو قصة.

لم يأخذ وقت طويل لتطور السينما خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية وأصبحت تكتسب شعبية مع الوقت.

وفي عام ١٩٠٦ ظهروا "النكلوديونز" و هي عبارة عن مسارح سينمائية صغيرة التي اكتسبت مع مرور الوقت شعبية خيالية مع مرور بضعة سنوات ملايين من الناس كانوا يرتدون هذه المسارح يومياً، مما أجبر القائمون على هذا الفن بتطويره خاصة من الجانب الروائي.

عام ١٩١٥ كانت ذروة وثورة في صناعة الأفلام، بفضل فيلم " the birth Of a nation "أو "ميلاد أمة" للمخرج دافيد غريفيث، تغيرت الكثير من مفاهيم في صناعة وإنتاج الأفلام وكتبت فصل جديد في هذه المجال تحديداً[٢]

عام ١٩٢٧ هوليوود تصدم العالم لتنتج أول فيلم ناطق تحت اسم " the jazz singer "أو "مغني الجاز" بعدها تقريباً تم التخلي عن الأفلام الصامتة كانت نقلة أيضاً فريدة من نوعها لكن ليس بدون مأساة، من خلال هذه القفزة واجهت هوليوود صعوبة جدية لتوزيع أفلامها عالمياً تحديداً للأجانب

---

[١]- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩ ،ص١٣٧

[٢]- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج٢ ،دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢ ،ص١٥٤-١٥٥

الذي لا يفهمون الإنجليزية، بسبب اعتماد بشكل أكبر على الحوار ليتم بعدها حل هذه المشكلة بإضافة صوت بلغة أخرى على المقطع الأصلي أو ما يسمى الآن بالدبلجة.

لم تكن السينما لتصل لما وصلته الآن لولا السينما الأجنبية التي تميزت هي الأخر بأحداث مهمة جداً صنعت مجد الفن السابع. انطلاقا من إيطاليا بدأت ما يسمى بـ "الواقعية الإيطالية الجديدة" التي هي حركة ثقافية سينمائية بقالب وثائقي ظهرت في إيطاليا في الأربعينات (١٩٤٢-١٩٦١) في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وتعتمد على التصوير المباشر والبسيط لمعاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع.

## السينما وتطورها

وتتميز الواقعية الجديدة بميزتين رئيستين[١]:

- الأولى: هي التصوير الخارجي في الشوارع والأسواق والتجمعات السكنية الفقيرة بصورة تقرب إلى الأفلام الوثائقية.
- الثانية: هي استعانة مخرجي هذ الحركة دائماً بممثلين غير محترفين للقيام بالأدوار الرئيسية في أفلامهم.

وكانت حياة الفقر والبطالة الشديدة التي خيمت على إيطاليا بعد انتهاء الحرب هي الملهم لظهور هذه الحركة بصورتها المميزة، لعل فيلم الكلاسيكي الأشهر "سارق الدراجة" للمخرج "وفيتوريو دي سيكا" خير مثال عن هذه الموجة، كانت هذه الموجة تهدف إلى تقديم السينما داخل الإطار الاجتماعي القادر على تمثيل الحرب وذروتها. وتستمد الواقعية الجديدة أهميتها من أنها تركت أثارًا كبيرة وواضحة على المخرجين والسينمائيين في العالم كله، وسرعان ما تأثر الجميع بهذه الحركة، وخرجت الكاميرات إلى الشارع بعد أن كانت حبيسة الإستوديو طوال سنوات عديدة.

عرفت هذه الموجة انتشاراً واسعاً ولم تأخذ وقتا طويلا لتنتقل إلى فرنسا تحت اسم " الموجة الفرنسية الجديدة " التي تعتبر أحد الحركات الأكثر تأثيراً في تاريخ الفن السابع، ظهرت هذه الموجة في نهايات العقد الخمسيني وتحديداً في عام ١٩٥٨ اذ تعتبر المجلة السينمائية الشهيرة ( دفاتر السينما ) البوابة التي ولدت منها الموجة برئاسة بازان في ذلك الحين[٢].

---

[١]- جواد بشارة، السينما والتاريخ. مجلة الحوار المتمدن، العدد: ١٠٤١

[٢]- جمال السائح، ضرورة بناء أنساق النظرة الجديدة الى الحدث التأريخي. الحوار المتمدن،ع: ٢٣٧٠

تعد الموجة انتفاضة لمجموعة من النقاد الشبان الذين حاولوه أن يبرزوا تمردهم على القالب الاعتيادي المتخذ من قِبل الصناعة السينمائية الفرنسية، والبحث عن أساليب جديدة ومنهج مختلف في تغيير المسرب الناتج عن اللغة للمناهج المقدمة أن كان شكلاً آو نوعاً، حيث تمكنت تلك الفئة من الشبان على تقديم الموجة للعالم، والتي كانت بدايتها مع ما قدمه "كلود شابرول" في (سيرج الجميل)، وفي ذات العام قدم "تروفو" أحد أهم أعمال الموجة من خلال رائعته ٤٠٠ ضربة والتي لاقت حفاوة نقدية واسعة، أما "غودار فنبرى" بعد عام من عمل تروفو ليفك الستار عن فلمه (منقطع ألأنفاس ) الذي لقي ترحيب تجاري ونقادي واسع لا يقل عن ما قدمه زميلة تروفو في ٤٠٠ ضربة[١]

في آسيا اليابان التي كانت تتعافى من رماد الحرب العالمية الثانية صنعت مجداً ما زال حتى اليوم "أكيرا كوروساوا" بداية بفيلمه روشومون قدم طريقة جديدة تماماً في الإخراج، فبفضل المصور "كازو مياجاوا" كورساوا عرف جيدا كيف يتعامل مع الكاميرا، إشتهر بالكثير من الطرق الابتكارية في التصوير أشهرها: توجيه الكاميرا مباشرة نحو الشمس، وابتكار كيفية تصوير الأمطار الاصطناعية. ابتكارات مثل هذه أظهرت ذكاء وتطور اليابانيين في إنتاج الأفلام.

إن عظمة السينما لا تكمن في روعة صناعتها فقط بل في ما تحمله من أفكار آدبية فنية فلسفية، بيرغمان وتاركوفسكي خير مثال عن ذلك.

كون السينما قوة اقتصادية أمر لا شك فيه لكن ما يجعلنا نسميه "الفن السابع" هو قوة أفكارها ومشاعر هذا الفن الواسع، فلا يقل تاركفوسكي أو ستانلي كوبريك عن أي أدبي أو شاعر أو كاتب[٢]

في بدايتها كانت تتناول السينما أفكار كوميدية بحت لتطور بعدها لتثور ضد الطريقة المتبعة وتفك الستار عن أفكار وخواطر أدباء وفنانين إختاروا الفن السابع كوسيلة التعبير عن نظرتهم للحياة، البؤس، العبثية، العدمية، النفاق، وأسئلة تطرح على شفاه الفن السابع تجعلنا نتأكد أن السينما أسمى من أن تكون مجرد آداة للهو.

---

[١]- بدون مؤلف،١٠٠ سنة سينما قرن من الأحلام. مجلة القاهرة، العددان ١٦٩-١٧٠،١٩٩٧

[٢]- يوسف وفيق، هوامش حول السينما والرواية ـ السطوة والحضور. مجلة الحياة السينمائية، ع ٤٢ ، 1994.

## ثانياً: السينما التأريخية

### المقدمة

تشكّل السينما التاريخية من مجموعة الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثاً وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت الحدث بالفعل، في القرن العشرين وحده طالما أن السينما لم تكن اخترعت قبل ذلك، أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفتهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية.

وهذه السينما التاريخية، على تفاوت جودة أفلامها، كان لها دائماً جمهور عريض، جعل هذا النوع يعيش أكثر من غيره. كما جعل المنتجين والمخرجين يضيفون دائماً شرائط جديدة عن أحداث كان سبق لها أن قدمت على الشاشات مراراً، وعن شخصيات اهتمّت بها السينما منذ بداياتها. وحسبنا أن نذكر أن العام الماضي وحده شهد عرض شرائط عديدة تتصدى للتاريخ: من تاريخ طروادة إلى سيرة الإسكندر إلى حكاية الملك آرثر إلى الحروب الصليبية (في فيلم يصوره ردلي سكوت حالياً)، حتى ندرك كم أن هذا النوع يلقى القبول، بل الإقبال ... فهل ننطلق من هذا لنتساءل عما يجعل الجمهور العريض مهتماً كل هذا الاهتمام بمعرفة ما حدث في التاريخ عن طريق السينما؟

### دوافع المتفرجين

من الصعب، طبعاً، إدراك كل الأسباب التي تشد المتفرج إلى صالة السينما بمشاهدة فيلم تاريخي. فهناك من الدوافع هنا ما قد يوازي عدداً، عدد أفراد الجمهور المتفرج. ولكن بشكل عام يمكن اختصار بعض الدوافع الرئيسة في ثلاثة: الفضول، الرغبة في الهرب من الحاضر، واستخلاص دروس التاريخ التي يمكن أن يحملها الفيلم في طياته.

والحقيقة أن بحوث علم اجتماع السينما، تصدّت كثيراً وفي كتب عديدة لدراسة كل دافع من هذه الدوافع، من دون أن يغرب عن بالها في الوقت نفسه، واقع جمالي بحت، طالما أن الفيلم التاريخي، ومهما كان شأنه وموضوعه، يكون عادة استعراضياً، حافلاً بالألوان والأحداث والشخصيات، عابقاً بالأزياء والاكسسوارات، بحيث يمكن لكل مشهد أن يساوي ألف لوحة تشكيلية.

وهذا البعد الجمالي، أدركته السينما منذ بداياتها ... وقبل أعوام من بداياتها، إذ يذكر لنا تاريخ السينما أن توماس أديسون، المخترع الأمريكي، قام في العام ١٨٩٤م، أي قبل عامين من الولادة الرسمية لفن السينما على يد الأخوين الفرنسيين لوميار، بتحقيق فيلم رسوم متحركة حول إعدام ماري ستيوارث، ملكة أسكوتلندا وعرضه بواسطة آلة سحرية كان اخترعها قبل ذلك. وللإنصاف

التاريخي لا بد من القول أن شريط أديسون هذا هو الرحم الشرعي الذي منه ولدت السينما التاريخية ككل.

فمنذ ذلك الحين، وبدءاً من الأخوين لوميار ومواطنهما جورج ميلياس، وصولاً إلى مخرجنا العربي يوسف شاهين وتلميذه يسري نصر الله – الذي عرض في مهرجان كان فيلماً طويلاً عن تاريخ المأساة الفلسطينية عنوانه باب الشمس -، لم يتوقف فن السينما عن سبر أغوار التاريخ، سواء أكان تاريخ الأمم والأحداث الكبرى، أو تاريخ الأفراد الكبار أو العاديين... وصولاً إلى تاريخ الذات عبر أفلام تحمل من السيرة الذاتية لأصحابها ما تحمل. وكل هذا يفتح الباب مشرعاً على سؤال إضافي لا بد من طرحه دائماً: هل يمكن اعتماد كل هذه الشرائط كوثائق يكتب تاريخ ما على أساسها؟

أن مؤرخي السينما، وغيرهم من المؤرخين الاكاديميين الذين اهتموا دائماً بالكيفية التي قدمت بها السينما التاريخ، قسموا تعامل الفن السابع مع التاريخ إلى ثلاثة أقسام:

– التاريخ الجمالي

– التاريخ البراغماتي

– والتاريخ النقدي

## كل التاريخ في شرائط

ومن الصعب علينا أن نقول اليوم إن السينما قد تمكنت بعد ذلك، وفي آلاف أفلامها التاريخية، من مبارحة تلك الأبعاد الثلاثة.

ونحن حين نتحدث هنا عن آلاف الأفلام فإننا نعني ما نقول. إذ على خارطة الإنتاج السينمائي العالمي طوال قرن وأكثر، ومن هوليوود إلى موسكو وبرلين، ومن بومباي إلى القاهرة وروما وباريس ولندن والمكسيك وغيرها، عرفت السينما كيف تقول أحداث التاريخ كلها ومرات لامتناهية بالنسبة إلى كل حدث. فمن فيلم حروب النار إلى كل ذلك الرهط من الأفلام عن الإمبراطورية الرومانية وشعوب سهوب آسيا والحروب الصليبية وثورة كروميل وعصر النهضة وأيام الفراعنة والحروب الدينية ثم القومية ثم الأهلية ثم العالمية، وصولاً إلى تدخلات نهاية القرن العشرين العسكرية، فغزوات نابوليون والثورات الفرنسية والروسية، عرفت السينما كيف تؤرخ للبشرية وكيف تضع متفرجيها على تماس مباشر مع كل حدث سمع به الإنسان تقريباً.

وفي هذه الإطارات كلها كان للسينما التاريخية أبطالها المفضلون، من هرقل إلى نابوليون، ومن جان دارك إلى توماس بيكيت، ومن نيرون إلى سبارتاكوس، وصولاً إلى هتلر وستالين وإبراهام لنكولن ولينين ولم لا تضيف: مدام دي بومبادور وليوناردو دانشي وفان غوغ وسقراط وتشارلز لندبرغ؟

## ثالثاً: الفيلم التاريخي

يتعلق إنتاج الفيلم بإعداده كعمل فني، لكن لنعد إلى السؤال الأول ما هو الفيلم التاريخي؟ هل هو فيلم الوثيقة التي تشهد على المرحلة المعاصرة أو على مرحلة غابرة من الزمن؟ هل هو كل فيلم يكون موضوعه ونسيج أحداثه في الماضي؟ هل هو الفيلم الذي يحكي أو يروي قصص الماضي أو ينقل هذا الماضي عبر الصورة كما هو أو كما حدث بكل تفصيلاته؟ أم هو وهم ورواية متخيله لذلك الماضي تستند إلى معطيات ذاتية ونظريات بحتة تعاد صياغتها وتكوينها بصورة يفترض إنها تطابق الأصل الذي حدث في وقت ما، و لا نعرف عنه شياً من الناحية الصورية أي لا توجد لنا مستندات مرئية عنه لأنه وقع قبل اختراع التسجيل الصوري الفوتوغرافي أو السينمائي.

من المتعارف عليه أن كل فيلم تاريخي هو لقاء بين خطابين ووسيلتين كتابية وبصرية، للحديث عن الخطاب السينمائي ينبغي أن يكون مشهدي الطابع قابلاً للعرض يستحق المشاهدة، ويجذب أو يشد الانتباه.

كما يتطلب التقليد الذي نشأ فيه الخطاب التاريخي هو النص الكتابي أو الوثيقة المكتوبة في زمن وقوع الحدث، أو بعده بمدة زمنية طويلة أو قصيرة وهو الذي اصطلح على تسميته بالنص التاريخي أو الخطاب التاريخي الذي يطرح نفسه آونه علمي النزعة، وليس استعراضي لنزعة آما هو عليه الخطاب السينمائي.[1]

إن كل واحد من الخطابات هو عذر وحجة للآخر في الفيلم التاريخي، فالملابس والأزياء والديكورات والعربات أو المركبات والخيالة أو الفرسان، ووسائل النقل كلها عناصر مهمتها تمرير، وإيصال الرسالة التاريخية للحدث بطريقة أكثر إمتاعاً وإقناعاً أو بطريقة - استعراضية، مرئية- كما لو أنها تحدث من جديد أمام ناظرينا، بعد أن آانت تقدم بصورة تبعث على الملل بالطريقة التقريرية المدرسية الجافة الكئيبة المكتوبة أكاديميا، فالشخصيات التي أفلتت من المنهج المدرسي، وكتاب التاريخ ستلبس أو تكتسي عبر السينما وبفضل الصورة السينمائية حقيقة تاريخية أكثر إقناعاً، وإن كانت مغايرة للواقع الحقيقي للحدث التاريخي أو للشخصية التاريخية.

من المعروف كذلك أن لكل من السينما والتاريخ مهمة ودعوة ميلاً أو نزعة مشتركة لتغذية خيالنا فمن ضمن الآلات التي نستخدمها للرحلة والتجوال داخل الزمن والصعود فيها إلى الأمام أو الخلف

---

[1]- قاسم عبده قاسم، تطور منهج البحث في الدراسات التاريخية.عين للدراسات والبحوث، مصر،ط ١، ٢٠٠٠،ص٢١.

في عجلة الزمن وحركة الأزمان وهناك الماكنة السينمائية التي تتبوأ مكاناً مرموقاً في مخيلتنا وتمنياتنا.

بهذا المعني يمكن القول أن كل فيلم هو (فيلم تاريخي)، ويكفي أن نتمعن قليلاً لنري. إذ نحن نعرف في الوقت نفسه إن كلاً من السينما والتاريخ قد تغير عن أصله الأول ووظيفته كليته فلم يعد التاريخ مجرد تدوين وقائع مضاعفة لحياة رجال مشهورين أو أبطال معروفين.

في المقابل لم تعد السينما مجرد مصنع للأحلام، كما كانت عليه في الماضي وفي البدايات، هناك سينما معينة معاصرة تفضل الحديث عن منسيي التاريخ، وعن تلك الهفوات والزلات الكاشفة. أو الموحية للجانب الآخر للوقائع، عن المعارك المنسية، هذه السينما تهتم بالجوانب التي صمت التاريخ الأكاديمي عنها أو قدمها بصورة مغالية ومنافية للواقع، ومناقضة للحقيقة والمنطق، وعرض المبالغات على إنها حقائق دامغة لا تقبل الدحض أو المناقشة - لننظر إلى وثائق الحربين الأولى والثانية، وكيف قدمها التاريخ السينمائي الرسمي - إن هذه الجوانب المخفية أو المعنية عن الوعي الإنساني تهمنا بما تنطوي عليه من أحداث، وأسرار ومعان وما تخفيه من حقائق.

فالسينما العالمية، انشغلت بالفيلم التاريخي من خلال الأسطورة و الحدث، والشخصية الخالدة وكانت بهذا تحيى في زمننا الحاضر قصص التاريخ القديم بكل أحداثه و مآسيه، بكل ما فيه من بطولات خارقة وفروسية نادرة، وبكل ما فيه من مؤامرات وثورات، ولعل هذا أو ذاك يجعل الإنسان المعاصر من القمة إلى القاعدة، متهيبا النتائج مستعدا لكل الوقائع، متمثلا البطولات. فكانت هوليوود السباقة إلى استخدام التاريخ القديم بكل ما يحمله من حروب ومؤامرات إلى الإنسان المعاصر كي ينسى حروب الحاضر بمآسيه البشعة[1].

## أنواع الفيلم التاريخي

إذا فالسيناريو يصنف حسب نوع الفيلم وتصنف الأفلام إلى ثلاثة أنواع هي[2]

- الأفلام التاريخية ذات الصيغة الموضوعية Objective Films

و يقصد بها ذلك النوع من الأفلام، الذي يأخذ شكلاً موضوعياً، و يعتمد أساساً على البحث عن الحقيقة ويأخذ مادته من التاريخ أو الواقع مباشرة، أو إعادة تكوينه للهدف نفسه، وهو تقديم تلك الحقيقة بطريقة موضوعية.

---

[1]- بدون مؤلف، الأفلام التاريخية في السينما المصرية لا علاقة لها بالتاريخ. القاهرة: رويترز، ٢٠١٢

[2]- الاكادمية السينمائية، سيناريو الأفلام.

وبعبارة أخرى، فإن هذا النوع من الأفلام، يأخذ الصيغة التسجيلية، التي تقوم على تسجيل وشرح وقائع وأحداث تاريخية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقل حقائقها وتفاصيلها في أسلوب خاصة ،"Documentary Film موضوعي أو علمي. ويُسمى هذا النوع من الأفلام "الفيلم التسجيلي" عندما يتناول تسجيل وقائع وأحداث الحياة، أو أسلوب الحياة في بيئة محددة، أو لفئة معينة من الناس، أو قد يُسمى "فيلم الحقيقة Film of Act " أو الفيلم غير الخيالي " Non-Fiction Film" أي الذي لا يتدخل فيه خيال الفنان، لأنه لا يهدف إلا إلى تقديم الحقيقة.

كما عرف ريتشارد ماكان الفيلم الوثائقي: "إن أصالة الفيلم الوثائقي وقيمته، لا تنبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة وتوثيق هذه المادة الواقعية، بمعنى أن الوثيقة هي الأهم عندما تعبر بصدق عن الواقع"[1].

لقد ميز غريسون GRIESON الفيلم الوثائقي وخصه بالقواعد من بينها: أن الفيلم الوثائقي يستمد مادته من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير، ومن واقع الحياة أدوار الأشخاص الحقيقية وليست المفبركة.

التمييز بين الوصف والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على مجرد وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن دقائق الأمور، وبصفة فعالة.

اختيار وتنظيم المادة المستمدة من واقع الحياة وترتيبها وتقديمها للمتلقي بأسلوب فني يعكس وجهة نظرمخرج الفيلم، بمعنى الوصول غلى المعالجة الخلاقة للواقع، وتقديم رؤية القائم بالاتصال في موضوع معين لجمهور مستهدف معتمد كالاعتماد على الواقع والحقيقة[2].وتتوقف قدرة الفيلم على النجاح في إقناع مشاهديه بهذا، وفي جعل استقبالهم للفيلم يتجاوب مع واقعيته المفترضة.

- الأفلام التاريخية ذات الصبغة الذاتية، أو الجمالية " Subjective or Aesthetic historique Films"

هي الأفلام التي تعتمد أساساً على توظيف جماليات السينما، وإعطاء حرية واسعة لذاتية الفنان، آي ينطلق بخياله وقدراته الخلاقة، إلى حد يصل عدم التقيد بالواقع أو المنطق، بل ينطلق بخياله إلى آفاق يعتمد فيها إلى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة، فيقدم الفيلم في شكل فني

---

[1]- الفيلم الوثائقي

[2]- Randolph Jordan,ipid,p13.

خالص، قد لا يحمل مضموناً. أي أنه يقدم ما يُسمى بالسينما الخالصة، أو الفيلم المطلق الشكل المجرد لتكوين الصور، وترآيبها مع الصوتيات[1]

و على ذلك، فإن هذا النوع من الأفلام يضع الفنان السينمائي في موقف مخالف تماماً لموقفه من الأفلام التاريخية ذات الصبغة الموضوعية. فبينما هو في تلك يكون في وضع المرتبط بالواقع أو الملتزم بالموضوعية والمنطق، فإنه في هذه يصبح ممتلكاً لحرية البعد الكامل عن كل ذلك، وبعبارة أخرى، فبينما يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محدداً لحريته الخلاقة، فإنه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكاً لأقصى درجات حرية الخلق.

- الأفلام التاريخية ذات الصبغة الروائية **"Narrative historique Films"**

ويقصد الأفلام التي تأخذ قالب الرواية أو القصة، وهي تأخذ موقعاً فريداً متميزاً بين الأنواع الأخرى للأسباب الآتية[2]:

أ. تُمثل السينما الشائعة، التي تؤثر في أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة.

ب. بينما تمثل الأفلام ذات الصبغة الموضوعية، التزاما أساساً بالصدق في نقل الواقع، وبينما تجنح الأفلام ذات الصفة الذاتية إلى قمة الخلق الحر، فإن الفيلم التاريخي الروائي يأخذ مكاناً وسطاً بينهما. الفيلم التاريخي الروائي، من ناحية يحاول أن يحاآى الواقعة التاريخية، أو يرتبط بمضمون، أو موضوع نابع منه، ولكنه من الناحية الأخرى، يُقدم لنا ذلك من خلال قالب ابتكاري نابع من ذات الفنان.

وعلى ذلك فالفيلم التاريخي الروائي يُقدم من خلال إطار يمتزج فيه الجانب الموضوعي مع الجانب الخيالي، وبدرجات متفاوتة تخضع لنوع الفيلم الذي يتم التعامل معه. و تتعدد أنواع الفيلم التاريخي الروائي بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، أو بين الاقتراب الشديد من الواقعية والجنوح الكبير إلى الخيال. ومن أمثلة هذا النوع : دراما تاريخية، والأفلام الحربية، وأفلام الجريمة وأفلام السيرة الشخصية، والأفلام الميلودرامية، والأفلام البوليسية، والأفلام التاريخية الروائية التسجيلية.

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- نافع.خ، ملتقى"التاريخ، السينما، وحرب التحرير". جريدة المساء .٢٢/١٢/٢٠١٢

## المبحث الثاني

### اولاً:عصر ما بعد الحداثة

تعبر كلمة ما بعد الحداثة عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور بالإحباط من الحداثة ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة وكان لهذه المرحلة أثر في العديد من المجالات:

ما بعد الحداثة تعني حرفيا 'بعد الحداثة'. في حين أن "الحديث" في حد ذاته يشير إلى شيءٍ ما "متصلٍ بالحاضر"، فإن حركات الحداثة وما بعد الحداثة تُفهَمُ على أنها مشاريعُ ثقافية أو على شكل مجموعةٍ من وجهات النظر. وهي تُستخدمُ في النظرية النقدية لتشير إلى نقطة انطلاق أعمال الأدب والدراما والعمارة والسينما والصحافة والتصميم، وكذلك في مجال التسويق والأعمال التجارية، وفي تفسير التاريخ والقانون والثقافة والدين في وقتٍ متأخرٍ من أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين.

في واحدٍ من الأعمال الأصيلةِ في هذا الموضوع، وصف الفيلسوف والناقد الأدبي "فريدريك جيمسون" ما بعد الحداثة بأنها "المنطق الثقافي المهيمن للرأسمالية المتأخرة"، التي هي، الممارسات الثقافية المترابطة ترابطا عضويا مع العنصر الاقتصادي والتاريخي لما بعد الحداثة ("الرأسمالية المتأخرة"، وهي الفترة التي تسمى أحيانا الرأسمالية المالية، أو ما بعد الثورة الصناعية، أو الرأسمالية الاستهلاكية، أو العولمة، وغيرها). في هذا الفهم إذن، يمكن أن ننظر إلى هيمنة فترةِ ما بعد الحداثة على أنها بدأت في وقتٍ مبكرٍ من الحرب الباردة (أو، لإعادة الصياغة، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية) واستمرت حتى الوقت الحاضر.[1]

يمكن فهم ما بعد الحداثة أيضا على أنها ردُ فعلٍ على الحداثة. في أعقاب الدمار الذي لحق بالفاشية، والحرب العالمية الثانية، والمحرقة، أصبح العديد من المثقفين والفنانين في أوروبا لا يثقون في الحداثة السياسية والاقتصادية والمشروع الجمالي برمته.[2] في حين أن الحداثة كانت ترتبط في كثيرٍ من الأحيان بالهوية والوحدة والسلطة واليقين، وما إلى ذلك، فإن ما بعد الحداثة كثيرا ما يرتبط بالفروق، والانفصال، والنصية، والتشكك، الخ.

يُلاحظ حول نظرية ما بعد الحداثة التزامها بموقفٍ متشكك، حيث يزعم جان فرنسوا ليوتار أحد الفلاسفة الذين حاولوا تفسيرها، أن النصوص السردية تشهد أزمة في عصرنا، إذ أصبحت مشرّعةً

---

[1]- فريدريك جيمسون، ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، دورهام بولاية نورث كارولاينا : مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩١.

[2]- للحصول على العلاج إشكالية الحداثة، انظر أدورنو وهوركهايمر، جدلية التنوير.

للتفسير ومتراجعةً، ويُشر بالنصوص السردية إلى نصوص المفاهيم الفلسفية الكُبرى مثل الماركسية والكانطية، والهيغلية، يرى ليوتار أن المُعتقدات قد فقدت مصداقيتها، وعرّف ما بعد الحداثة إيجازًا بوصفها: تشكيكًا موجهًا نحو كافة الادعاءات الكُبرى في الحياة[1].

## سمات ما بعد الحداثة

- انفتاح الإطار النظري : ليس لدراسات ما بعد الحداثة إطار نظري ثابت، ففكر ما بعد الحداثة يرى الحياة موقفية متشضية سائلة، انطباعية، ولذا لم يطور ما بعد الحداثيين نموذجاً معرفياً اساسياً يصلح بعد ذل ك لتطوير في اتجـاه نظرية متكاملة . وجد تأسيسها في اللغة. ويقر (ليوتار) ان المعرفة مؤلفة من ألعاب لغوية اساساً لنقد مـا اسماه (السرديات الكبرى)، في توجه – كما يرى الباحث – نحو النسبي والجزئي ال ذي برر الخـوض فـي الـسرديات الصغرى.
- انفتاح الموضوعات البحثية: تيار ما بعد الحداثة ينفلت من كل محددات أو موضوعات بحثيـة بعينهـا، فهـو يتناول كل شيء وبكل نظم المعرفة والخطابات ومن ها عروض الأزياء والمصارعة الحرة . وهذا يرجع إلى رفض فلاسفة ما بعد الحداثة لمفهوم النظرية، فلا توجد نظرية في الوجود والمعرفة والقيم. هناك فقط خـواطر وتـأملات ومفاهيم دون وعاء نظري شامل يجمعها في وحدة واحدة.
- شيوع فكرة النهايات :وهي فكرة بدأت مع (هيجل) عندما وضع للفلسفة نقطة النهاية[2]. وأعلن (اشـبنجلر ) نهاية الغرب، وأشدها إعلان (نيتشه) موت الآله . حتى أصبحت فكرة النهايات سائدة في الفكر الغربي مـن نهايـة الفن في عصر الإنتاج الآلي وتقويض الميتافيزيقا وموت المؤلف لـ (بارت)، ويكتب (فوكوياما) نهايـة التـار يخ، وإعلان (فوكو) موت الإنسان. فلا يوجد علم أو فلسفة أو فن بل إعلان النهاية لكل شيء[3].
- التصور المختلف لأسلوب الكتابة : ان النص ما بعد الحداثي ملتبس وغامض، نص لعوب، يصعب الإمساك به أو تحديد معناه مما يجع ل المؤلف يتجنب الوضوح في مغايرة للأساليب التقليدية التي تعتمـد التنظـيم والعقلانيـة . وهذا يتطلب بالمقابل فكر لعوب مرن لا يفترض العمق بقدر ما يتطلب البـساطة لمـرور صيرورة الأفكار والاحداث والصور دون قصدية واعية .

---

[1]- كريستوفر باتلر. ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جدًا. دار هنداوي للنشر. الطبعة الأولى عام٢٠١٥.
[2]- الشيخ، محمد: المثقف والسلطة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩١ ،ص٦٨
[3]- مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٣١.

## تأثيرها وتميزها عن ما بعد الحداثة

قامت أفكار ما بعد الحداثة في الفلسفة، وتحليل الثقافة والمجتمع بتوسيع أهمية النظرية النقدية، وكانت نقطة الانطلاق لأعمال في الأدب والعمارة، والتصميم، فضلا عن كونها واضحةً في عالم التسويق والأعمال وتفسير التاريخ والقانون والثقافة، وذلك ابتداءً من أواخر القرن العشرين. هذه التطورات—إعادة تقييم النظام القيمي الغربي بأكمله (الحب والزواج، والثقافة الشعبية، والتحول من الاقتصاد الصناعي إلى الاقتصاد الخدمي) التي وقعت منذ أعوام الخمسينات والستينات، حيث بلغت ذروتها في الثورة الاجتماعية لعام ١٩٦٨— التي توصف بالمصطلح ما بعد الحداثية؛ بخلاف مصطلح ما بعد الحداثة، والذي هو مصطلحٌ يشيرُ إلى رأيٍ أو حركة. في حين أن كون شيءٍ ما يجري "ما بعد الحداثة" من شأنه أن يصبح جزءا من الحركة، أما كونها "ما بعد الحداثية" فمن شأنه أن يضعها في الفترة من الزمن التي بعد الخمسينات، مما يجعل هذا الشيء جزءاً من التاريخ المعاصر.

## التعاريف المعاصرة التقليدية "لما بعد الحداثة"

استخدم العديد من الأكاديميين مصطلح "ما بعد الحداثة"، في إشارةٍ إلى مفاهيم مختلفة، وحتى متناقضة. وتتضمن القائمة التالية تعريفاتٍ تقليديةٍ للمصطلح التي تقدمها المعاجم:

- قاموس أوكسفورد الإنكليزي المضغوط: "نمطٌ ومفهومٌ في الفنون يتميز بالريبة من النظريات والأيديولوجيات، وبتوجيه الانتباه إلى مواضع الاتفاق[٢]"
- قاموس ميريام وبستر: إما الشيء الذي هو "من، أو المتصل، أو الذي يجري في عصرٍ واحدٍ بعد حديث"، أو "من، أو المتصل، أو الذي يجري بأيٍ من الحركات المختلفة التي نشأت كرد فعلٍ على الحداثة، والتي تتميز عادةً بالعودة إلى المواد والأشكال التقليدية (كما هو الحال في الهندسة المعمارية) أو عن طريق الإشارة الساخرة من الذات أو السخرية (كما هو الحال في الأدب)"، أو (أخيرا) "من، أو المتصل، أو كونها نظريةً تنطوي على إعادة تقييمٍ شاملةٍ للافتراضات الحديثة عن الثقافة أو الهوية أو التاريخ أو اللغة[٣]"
- قاموس التراث الأمريكي: "من أو المتصل بالفن أو العمارة أو الأدب، أو الذي يتفاعل ضد المبادئ الحداثية من وقتٍ سابق، مثل تقديم عناصر الأنماط التقليدية أو الكلاسيكية، أو

---

[١]- المؤثرات على فكر ما بعد الحداثة، وبول Lützeler سانت لويس.

[٢]- Oxford Dictionaries - Dictionary, Thesaurus, & Grammar

[٣]- ميريام وبستر في تعريف ما بعد الحداثة

بإدخال نمطٍ من الأنماط الحداثية أو ممارساتها للنقيض:"إنه [فندقٌ صغيرٌ] مثيرٌ معماريا... مع أكشاكها الخشبية ما بعد الحداثة وساعاتها المنحوتة[1]."

## استخدام ومدى مفهوم 'ما بعد الحداثة'

مصطلح "ما بعد الحداثة" ومشتقاته يتم تطبيقه على نطاقٍ واسع، فبعض الاستخدامات تتناقض مع الاستخدامات الأخرى فيما يبدو. بعض الكتاب، مثل ديك هيبيدج، يؤكدون أن "ما بعد الحداثة" هي مجردُ كلمةٌ رنانةٌ من دون أي مضمونٍ محدد. يكتب هيبيدج ما يلي في كتاب 'الاختباء في الضوء':

عندما يصبح من الممكن قيامُ أناسٍ ما بإلقاء مصطلح 'ما بعد الحداثة' على ديكورٍ لغرفة، أو تصميمٍ لمبنى، أو على العالم الخيالي لفيلمٍ ما، أو بناء شريطٍ ما، أو فيديو "كحتي"، أو على إعلانٍ تلفزيوني، أو على وثائقيةٍ فنية، أو على العلاقات "النصية" بينهم، أو على تخطيط صفحةٍ في مجلة أزياءٍ أو مجلةٍ نقدية، أو تضاد الغائية في نظرية المعرفة، أو الهجوم على 'ميتافيزيقية الوجود'، أو التخفيف الشعوري العام، أو الكدر الجماعي والإسقاطات المهووسة لجيل مواليد ما بعد الحرب المحبطين في مواجهة منتصف العمر، أو مأزق "الفعل المنعكس"، أو مجموعةٌ من الاستعارات البلاغية، أو انتشار السطوح، أو مرحلةً جديدةً من عبادة السلع الأساسية، أو السحر بالصور، أو الرموز والأنماط، أو عملية التشرذم\التأزم الثقافي أو السياسي أو الوجودي، أو 'عدم مركزة' الموضوع، أو 'التشكك تجاه الأسانيد الفوقية'، أو الاستعاضة عن محاور السلطة الوحدوية بكثرةٍ من الهيئات السلطوية/ الخطابية، أو 'الإنجاز وفقا للمعاني'، أو انهيارُ التراتبيات الثقافية، أو الرهبة التي يولدها خطر التدمير الذاتي النووي، أو تدهور الجامعة، أو عملية وآثار التكنولوجيات الجديدة المصغرة، أو التحولات المجتمعية والاقتصادية الواسعة في مرحلة 'وسيلة إعلام'، أو 'مستهلك' أو 'متعددة الجنسيات '، والإحساس (اعتمادا على من تقرأ) من 'عدم المكانية' أو التخلي عن عدم المكانية ('الإقليمية الحرجة') أو (حتى) الاستبدال المعمم من المكاني إلى الإحداثيات الزمانية -- عندما يصبح من الممكن وصف كل هذه الأمور 'بما بعد الحداثة' (أو حتى مجرد استخدام الاختصار الحالي بأنه 'بعد' أو 'مؤخر جدا')، فإنه من الواضح أننا في حضور كلمةٍ طنانة[2].

---

[1]- روث رايخل، كوك في نوفمبر ١٩٨٩ ؛ قاموس التراث الأمريكي لتعريف ما بعد الحداثة

[2]- ما بعد الحداثة، و" الجانب الآخر "، في الثقافة النظرية والثقافة الشعبية : ألف قارئ، الذي حرره جون ستوري، لندن، : بيرسون التعليم.٢٠٠٦

يقوم كتاب المؤرخ البريطاني بيري أندرسون 'أصول ما بعد الحداثة'، بشرح تاريخ المصطلح ومفهومه، وتوضيح هذه التناقضات الظاهرة، ويدل على أهمية "ما بعد الحداثة" كفئةٍ وظاهرةٍ واضحةٍ في تحليل الثقافة المعاصرة[1].

## ثانياً: السينما.. فن ما بعد الحداثة

### المقدمة

كانت بداية ظهور السينما في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت التكنولوجيا بطل هذا الفن الجديد والحداثيّ بامتياز؛ لكنّه مع ذلك مرّ بالكثير من المراحل حتى يصل لما وصلت إليه الفنون الأخرى من ملامح جمالية معينة تضعه في خانة الفنون الحداثية؛ مع هذا؛ فالسينما هي الفن الذي تطور سريعًا وطوى التاريخ سريعًا، ربما لأنه الفن الأكثر ارتباطًا بالتقدم التقني، ولا يملك إلا أن يساير صانعه.

### خصائص سينما ما بعد الحداثة

لا يمكن تقديم خصائص سينما ما بعد الحداثة إلا بمحاولة وصف لسينما الحداثة، ولا يمكن وصف أي منهما دون محاولة لوصف المصطلحين رغم صعوبات ذلك. في كتابه ما بعد الحداثة والسينما أن الحداثة أتت بمفاهيم قداسة العقل[2] والعلم، والإنسان، واعتبرت الذات الإنسانية مركزًا للكون. كانت سيطرة الإنسان على الطبيعة وعدًا بالتخلص من الندرة والحاجة، وسيطرة العقلانية وعدًا بالتحرر من خرافات الدين والأسطورة وتعسف السلطة.

لكن القرن العشرين -بالحربين العالميتين، والقنابل النووية والأزمات الاقتصادية- أتى صفعة على وجه المشروع الطموح. بدأت الحداثة تتحول إلى شكل يرفض بالكامل الاستعلاء فوق الزمان والمكان، وتلازم ذلك مع إعلاء الرغبات الجنسية والنفسية، و"اللاعقلانية" كمقدمة لخطاب ينخلع من كل ما هو عقلاني، ويرفض النظرة المتفائلة القديمة.

انطلق فكر السينما الحداثية حينها من موقف عدم فهم وضياع؛ فتغير السرد وبناء الشخصية، وتغير الزمان الواحد الواضح، وتبدل المكان وأسلوب التلقي؛ تعالت السينما على المتعة، واهتمت بالتعقيد أكثر من استمتاع المشاهد.

---

[1]- بيري اندرسون، 'اصول ما بعد الحداثة'، لندن : الصفحة اليسرى، ١٩٩٨.
[2]- مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٣٢.

## السينما الحداثية

انطلق فكر السينما الحداثية حينها من موقف عدم فهم وضياع؛ فتغير السرد وبناء الشخصية، وتغير الزمان الواحد الواضح، وتبدل المكان وأسلوب التلقي؛ تعالت السينما على المتعة، واهتمت بالتعقيد أكثر من استمتاع المشاهد.

ربما بدأ تبلور مصطلح ما بعد الحداثة منذ بداية الوعي بمشكلات الحداثة؛ طبقًا لما ذكره الدكتور بدرالدين، وعدم قدرتها على مسايرة الواقع الجديد أو تفسيره. ليس من السهل تعريف المصطلح، إن لفظة "تعريف" نفسها لفظة حداثية لا تنسجم مع الإطار العام المفتوح لما بعد الحداثة، والذي يفترض الثبات كما يفترض أن جميع القراء سيفهمونه بالشكل ذاته؛ وهو ما لا يؤمن به منظرو ما بعد الحداثة الذين يرفضون وجود حقيقة موضوعية.

## الصفات البارزة لمرحلة ما بعد الحداثة

- موت النزعة الإنسانية، العدمية،
- تجاوز الميتافيزيقا والسرديات الكبرى،
- الافتقار لروح النقد للأوضاع الراهنة،
- نسبية الأخلاق والحقيقة،
- عدم التمييز بين الثقافة النخبوية والشعبوية،
- رفض النظريات الكبرى،
- رفض اليقين المعرفي وكل ما هو قاطع،
- رفض السلطة بكل أشكالها (سلطة التاريخ، السياسة، المجتمع، الأسرة، العقل، الحقيقة، الميتافيزيقا، الفن، ..إلخ).

## انعكاسات ما بعد الحداثة في السينما

ثمة طريقتان لانعكاس حالة ما بعد الحداثة على السينما؛ الأولى عن طريق قصص تقدم حياة الإنسان في مجتمع تحكمه قيم ما بعد الحداثة، أفلام American beauty أو fight club أمثلة تعرض ما يعانيه الإنسان من حالة اغتراب وخواء يصل لها في هذه المجتمعات.

---

[1]- مقال لمجلة أبيض وأسود (١)

الطريقة الأخرى؛ هي أن يصبح الفيلم نفسه مسرحًا يعبر بطريقة إنتاجه عن قيم ما بعد الحداثة؛ كأن تتجاوز فكرته -نفسها- السرديات الكبرى، والحقيقة، والأخلاق، والميتافيزيقا.. أو أن لا تُروى الأحداث بطريقة خطية، أو لا يتم التركيز فيها إلا على ما يبدو هامشيًا.

## سمات الفيلم ما بعد الحداثي

ربما أهم سمات الفيلم ما بعد الحداثي هو[1]:

- ✓ اللامعنى،
- ✓ نسبية الأخلاق؛ يمكنك أن ترى البطل خيّرًا في البداية، ثم شريرًا في المنتصف، وتائهًا في النهاية.

في هذه الأفلام يذوب الفرق بين ما هو نخبوي وما هو شعبوي، بين ما هو فن رفيع وما هو منتج هابط. تارنتينو مثال على مبدعي هذا النوع من الأعمال، حين وقف لاستلام جائزة السعفة الذهبية عن فيلمه ""pulp fiction، أبدت إحدى الحاضرات اعتراضها على منحه الجائزة، كان رد تارنتينو أن رفع إصبعه الأوسط لها من على منصة التتويج، إنه يرد بطبيعته دون تكلف، يهزأ بفكرة الفن الرفيع، أو بتعامل الفنانين مع أنفسهم كطبقة نبيلة فوق المجتمع.

ملمح آخر لهذا النوع من الأفلام هو الاهتمام بالبسيط والهامشي على حساب الرئيس والمركزي، الاهتمام بالبطل العادي، أو الموسيقى الشعبية، والغناء غير المتقن. يحاول المبدعون بهذه الطريقة معارضة السينما الكلاسيكية التي تعتبر الكون يدور حول حبكة الفيلم؛ بينما هو مجرد أحداث عشوائية تحدث بمعزل عن الحكاية؛ غير آبهة بها.

تهتم هذه الأفلام بالمتعة والإثارة في كل أجزائها، وليس بالشكل النهائي للفيلم، ليس من المهم كيف تبدأ وكيف تنتهي، ولا ماذا سيتعلم المشاهد؛ ربما ليس هناك غاية أو هدف؛ لكن يجب أن يستمتع المتلقي طوال مشاهدة الفيلم، يقول تارنتينو إنه حين يكتب فيلمًا يحرص على أن تكون كل صفحة متقنة ورائعة، بدرجة أقل من حرصه على الشكل النهائي للفيلم، إنها أفلام لا تزدري المتعة من أجل المتعة.

تعادي ما بعد الحداثة السلطة بكل أشكالها[2]، ويظهر هذا العداء في أفلامها بشكل واضح، في فيلم " "pulp fictionهناك غياب تام للشرطة حتى في مشهد السرقة الطويل الذي يجب أن يستدعي

---

[1]- مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٦٠

[2]- مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٥٣

تدخلًا شرطيًا؛ لكن ثمة مشهد وحيد يظهر فيه رجل بزي شرطة، وهو المشهد الذي يغتصب فيه الرجل الشرطي الرجال الذين يحتجزهم. يعتبر المقال ذاته أن للأمر دلالته السلبية عن رجال الشرطة.

تتعمد هذه الأفلام استخدام الإبهار البصري، أو التقنيات المتقدمة، أو أساليب السرد والتصوير؛ لتظهر للمتلقي أنه يشاهد فيلمًا، إنها تكسر الوهم وتؤكد على الواقع، يظهر هذا جليًا في أفلام مثل حرب النجوم، أو " ."The matrixفي فيلمه " "Inglourious Basterdsيتعمد تارنتينو تذكيرنا باستمرار أننا نشاهد فيلمًا، عن طريق وضع أسامي فصول للأحداث، وظهور إطارات بشكل واضح أحيانًا.

# الفصل الثالث

## اجراءات البحث

### اولاً: منهج البحث

لغرض انجاز هذا البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، الذي يعرف بأنه " وصف ماهو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره"[1]، وان هذا الاجراء يمكن ان يمنح امكانيات واسعة للبحث عن المضمرات في سردية الصورة السينمائية، عبر تحليل العينة المختارة للوصول إلى اهداف البحث.

### ثانياً: اداة البحث:

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

١. اعتماد بناء سردي تتنازع وسطة اكثر من حبكة او متضمن لسرود فرعية.
٢. الغرائبية في تشكيل البيئة في الفيلم.
٣. تقويض القيم السائدة المرتبطة بالموسسات والقوانين والنظم القائمة.

### ثالثاً: وحدة التحليل

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم، لذا سيعتمد الباحث على اللقطة والمشهد كوحدات بنائية للتقنية السردية في الفيلم السينمائي، والتحليل من خلالها.

---

[1] ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، (العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٠)، ص٩٤.

## رابعاً: عينة البحث

قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، وفقاً للأسباب الآتية:

١. تميز الفيلم بتوظيف التقنية الرقمية، والتقنية السردية في تشكيله.

٢. يناقش الفيلم بطريقة غرائبية مفهوم المؤسسات القائمة وطبيعة التمركز حولها، وهو محاولة لتقويضها

٣. تم توظيف عناصر اللغة السينمائية بطريقة متميزة للكشف عن أعماق الشخصيات ومرجعياتهم الفكرية.

٤. الفيلم يتناسب واهداف البحث للوصول الى النتائج المتواخاة.

## خامساً: تحليل العينة

اسم العينة : الام المسيح

سيناريو : بيندكت فيتزجيرالد، ميل غيبسون

اخراج : ميل غيبسون

بطولة : جيم كافايزيل، مايا مورغينسترنت،فرانسيسكو دي فيتو، مونيكا يلوتشي، كاليب ديسجانيل، جون ديني، استيف ميركوفيتن.

انتاج: ICON PRODUTION

سنة الانتاج: ٢٠٠٤

زمن الفيلم: ١ ٦ دقيقة

عدد المشاهد : ١٠٠ مشهد

## الرؤية الاخراجية

المشهد ليلي هادئ، ضوء القمر ازرق فضي ينساب ويختلط بالضباب حول اطراف حقل الزيتون حيث يناجي السيد المسيح ربه؛ المشهد يتفوق على بعض اللوحات الزيتية؛ تبدأ الساعات الأثنا عشر بموسيقي الموسيقار "جون دييني"» موسيقي ليلية شحونها من وقع وثقل التجربة الرابضة والمتربصة بيسوع؛ القمر تغطيه السحب المتفحمة؛ وتسمع آهات الإنسانية وهي في قمة صوت "الغراب" في شريط الموسيقي الرهيب؛ يهوذا يتمتم صفقته؛ ينحني يهوذا في مشهد يكشف سقوط

الإنسان أمام "لقمة العيش". ولا يخفي ميل جيبسون ذلك الوجه السحري الجميل القبيح المرأة الرجل ذات العيون اللامعة ذلك الآخر المضاد الذي بيغي سقوط الإنسان، ومازال يتفي القمر بسحبه الداكنة وينهار يسوع .

أن عظمة المخرج وهو أيضا مشارك في كتابة السيناريو مع السينارست ‘‘ينيديكت فيترجوالد" هي تلك اللحظات وإيقاعها الثقيل وبنائه للشخصيات في أعتى اللحظات المأساوية وكونه ممثلا و مخرجاً برع في توجيه الممثل المستحيب.

اللقطة الأولى في المشهد الأول للكاميرا من زاوية عليا - أعلى قليلا من القامة؛ الكاميرا تبط على "الرافعة ‘‘ تدريجيا وتتقدم متابعة المسيح وهو يسير في ظلمة الليل بين أشكال غير واضحة؛ ظلال لأشجار وبيوت وشخوص، المشهد كله غامض وثمة ضباب ونور ساطع في الوسط، عمود من النور إلهي حيث يجثو المسيح وسط البستان،

التعامل مع الكاميرا ليس هناك من قطع ظاهر، لكن تتخلل الحركة لقطات مأخوذة بكاميرا ستدكام محمولة، الذي حدث هنا هو أن المصوّر حمل وصوّر بكاميرا ستدكام بينما كانت " الرافعة " تهبط به، والسبب الوحيد الذي قد يدفع مخرجا لاستبدال كاميرا ثابتة بكاميرا ستدكام على "رافعة" هو خلق هذا الحس بعدم الاستقرار وهو ما ينجزه هذا المشهد الأول.

ومن الدقة أنه بينما كان يمكن الطلب من مصوّر الستدكام (روبرت دي أنجيليس) ان يتقدم من خلف اللمثل جيمس كفيزل ثم يدور نصف دائرة لكي نتعرّف إلى المسيح في لقطة مواجهة لكن ما حدث؛ وما لابد أن ميل انتبه إليه هو انه ما ان تصبح الكاميرا وراء الممثل حتى يفهم المشاهد أن هذا الرجل هو لمسيح، لذلك لا داعي لوجهه.

إنها الموسيقى، وهكذا يبدأ الفيلم بمقطوعة حزن موغلة في نشيجها الموسيقى وقمر تحيط به حزمة من الضوه الأزرق وكأنه " غيبسون " أراد أن يوصل الإيحاء بشكل سريع وهو مشهد روحاني حزين، وتمضي الكاميرا محمولة لتتجول بين الأشجار ويبدو واضحاً شبح شخص يبتهل ولكن المشهد لايسلط الضوء واضحاً.

ترتحف يدا المسيح وهو يحاول أن يسندهما على جذع شجرة مجاورة وتتماهى مع المشهد لمسة ضوء أزرق والكاميرا تستند عليه من الخلف ليستمر غموض المشهد حتى هذه اللحظة السينمائية كما أراد لها المخرج . ولكن بعدها يظهر وجهه جليا وواضحاً وهو يسير إلى أصحابه؛

ما زالت السماء زرقاء ونعيقٌ صارخ يعبر السمع في وسط الروحانية عندما رفع أصحاب المسيح رأسهم للقمر، إنه القمر نفسه الذي ينظر اليه أحبار اليهود وهم يحادثون" يهوذا " الواشي الذي يدلهم على مكان للمسيح؛ وهناك هلع حفي ينبع من عينيه ، ولعل من روعة المشهد وقوفة أمام مواقد النار، ونشرها ضوءا خافتا عليه.

" ثلاثين ...اتفاق بيني.... وبينك" بهذه الكلمات العربية كانت النتيجة واضحة؛ يتسلم يهوذا ثلاثين قطعة نقد نظير وشاينه ، هنا تبرز لمحة المخرج المبدع ؛ غيسون عندما نسج هذا المقطع سينمائياً أراد أن يظهر إحتقاره الداخلي بحكم عقيدته المتدينة ، أراد أن يجعل من " يهوذا " دنيئا أكثر مما تقتضيه الظروف ربما ، صوت النفود يرتطم داخل حزمة من القطن، ويقذفها الحبر في وجه يهوذا بقوة ما يجعلها تتساقط على الأرض الصخرية ، يهوذا ينحني لإلتقاطها يخوف وهلع . ينظرون

## النتائج

١. تعتمد افلام ما بعد الحداثة على سمات شكلية تتعلق بتقنيات الحاسوب، في صناعة بيئة غرائبية، الا انها ذات قيم فكرية اصيلة.

٢. تنهض سمات افلام ما بعد الحداثة على تبني تقنيات سردية تحاول من خلالها بث اكبر قدر ممكن من السرود الفرعية المتولدة، والتي تمكن المتلقي من الولوج لاعماق الاحداث وكشف اسبابها ومسبباتها.

٣. يمثل التقويض ومهاجمة المؤسسات والنظم اللبرالية احد اهم السمات الشكلية في افلام ما بعد الحداث، بسبب السيطرة المطلقة على مقدرات الانسان، الذي يرزح تحت وطأتها.

٤. تمثل موضوعات الخيال العلمي والفانتازي سمة اساسية في افلام ما بعد الحداثة.

## الاستنتاجات

للوسيط السينمائي القدرة على تقبل التقنيات كافة بما فيها التقنيات الرقمية، من اجل بناء شكل سينمائي جديد.

١. يتطور مفهوم التقنية السردية تباعا، وهو يحاول تفكيك اواصر الزمان والمكان، وجعل الشخصية هي الاساس.

٢. تنهض افلام ما بعد الحداثة على تعظيم القيم الانسانية، والذاتية الفردية من اجل مقاومة المؤسساتية والنظم الحاكمة.

## الخاتمة

بعد مرحلة الحرب العالمية الثانية، هي المفصلة الزمنية الأساسية في تجلي الإرهاصات الأولى «ما بعد الحداثة» لدى بعض المفكرين والفنانين، لذا قاموا بربط التغيرات السياسية والاقتصادية والإعلامية التي نجمت عن مرحلة ما بعد الحرب الثانية بالعديد من التحولات والتغيرات الفنية التي أتت بعدها.

إنّ جنينية هذه الفكرة تقع أبعد من هذا التاريخ، إنها كما يقول «أموس فوجل» يبدأ الهدم في السينما عندما تغمر العتمة صالة السينما وينبجس الضوء من سطح الشاشة، إنها نقطة انطلاق في مسيرة التدمير الطويلة والشاقة.

حيث تصبح السينما هنا ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية والبيئية لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة والإيحاء، لتحرير الفعل الباطن، إنها الموضع المقدس حيث الطقوس العصرية المتأصلة داخل ذاكرة تمتد جذورها إلى ماضٍ سحيق ورغبات كامنة تحت نطاق الوعي، تمارس في الظلام وبمعزل عن العالم الخارجي.

المصادر


١. أمير هشام الحداد. خطاب الاستشراق في النص المسرحي. دار الرضوان للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى. سنة٢٠١٦.
٢. شاكر عبد العظيم جعفر. تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي. دار الرضوان للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى عام٢٠١٣.
٣. الشيخ، محمد: المثقف والسلطة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩١ ،ص٦٨.
٤. صالح، فخري : الأسس النظرية لما بعد الحداثة، مجلة النزوى، العدد ٢٨ ،سلطنة عمان، ٢٠٠٩/٧/١٤ ، ص٧٣.
٥. غليز، آرنست : ما بعد الحداثة والعقل والدين، ترجمة : معين الامام، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠١ ، ص٦٥ .
٦. ماسيليلا، نتونجيلا : هل نعيش حقاً في عصر ما بعد الحداثة، ترجمة : هناء خليف غني، دار الشؤون ال ثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٢ ،ص١٩.
٧. مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٥٣ .
٨. هارفي، ديفد: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٨ ،ص٦٧ .