Al-Academy Journal
Issue 116
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1597

The structure of the alienated character in the narrative film

Salih Ali Alsahan [a]

[a] *University of Uruk / College of Applied Arts / Department of Advertising Technologies*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 23 February 2025
Received in revised form 12 March 2025
Accepted 12 March 2025
Published 15 June 2025

Keywords:
structure, character, alienation, feature film

ABSTRACT

The topic of alienation is one of the philosophical, social and psychological problems that has been widely researched in contemporary human thought, and in various aspects of literature, philosophy, arts, sociology, economics and others. The concepts of alienation have become popular in cinema, and artistic trends have focused on the alienated character, as an image that reflects what contemporary man suffers from the pressures of technological tendencies that lead to marginalization and crushing of human existence and isolating him from the capabilities that control the world's systems and theories of control. The importance of the research also lies in the feasibility of employing the structure of the alienated character in the narrative film and the extents that this character can reach. As for the goal of this study, it was represented in studying the case of alienation in cinema, and studying the structure of the alienated character and its distinguished role in the narrative film. The theoretical framework included three topics: the first: alienation... the term and concept, the second: the structure of the alienated character, and the third topic: the alienated character in the narrative film. The third chapter contained the research methodology and the research sample, as well as the analysis of samples, and the research concluded with the results, conclusions, recommendations and a list of sources

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1597
Salih Ali Alsahan : The structure of the alienated character in the narrative film
Al-Academy Journal - Issue 116 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

بنية الشخصية المغتربة في الفيلم الروائي

صالح علي الصحن[1]

ملخص:

يعد موضوع الاغتراب من المشكلات الفلسفية والاجتماعية والنفسية التي كثر البحث فيها في الفكر الإنساني المعاصر، وفي جوانب متعددة من الآداب والفلسفة والفنون والاجتماع والاقتصاد وغيرها، إذ شاع تناول مفاهيم الاغتراب في السينما وتعددت الاتجاهات الفنية التي ركّزت على الشخصية المغتربة، بوصفها صورة تعكس ما يعانيه الإنسان المعاصر من ضغوط الرّعة التكنولوجية التي تدفع إلى تهميش وسحق وجود الإنسان وعزله عن المقدرات التي تتحكم بأنظمة العالم ونظريات السيطرة، كما تكمن أهمية البحث في جدوى توظيف بنية الشخصية المغتربة في الفيلم الروائي والمديات التي يمكن أن تصل إليها هذه الشخصية، أما هدف هذه الدراسة فتمثلت في دراسة حالة الاغتراب في السينما، ودراسة بنية الشخصية المغتربة ودورها المتميز في الفيلم الروائي، وقد ضم الإطار النظري ثلاثة مباحث: الأول: الاغتراب.. المصطلح والمفهوم، والثاني بنية الشخصية المغتربة، إما المبحث الثالث: الشخصية المغتربة بالفيلم الروائي. وقد إحتوى الفصل الثالث منهج البحث وعينة البحث وكذلك تحليل عينات وختم البحث بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: البنية، الشخصية، الإغتراب، الفيلم الروائي.

مشكلة البحث: يعد موضوع الاغتراب من المشكلات الفلسفية والاجتماعية والنفسية التي كثر البحث فيها في الفكر الإنساني المعاصر، وفي جوانب متعددة من الآداب والفلسفة والفنون والاجتماع والاقتصاد وغيرها، إذ شاع تناول مفاهيم الاغتراب في السينما وتعددت الاتجاهات الفنية التي ركّزت على الشخصية المغتربة، بوصفها صورة تعكس ما يعانيه الانسان المعاصر من ضغوط الرّعة التكنولوجية التي تدفع إلى تهميش وسحق وجود الانسان وعزله عن المقدرات التي تتحكم بأنظمة العالم ونظريات السيطرة، وعالم اليوم وصراعاته المريرة ونزعة الانفلات اللاأخلاقية ألقت بتأثيراتها السلبية على حرية الإنسان ومصادرة خيراته، وبما يضع الحواجز والقيود جدران الإنعزال بينه وبين ذاته وبين الآخرين، فقد غزا العقول والنفوس اغتراب ألهمَ بعضهم مرافئ وعوالم ذاتية لم تقف حائلاً دون ظهور ألوان من التمرد والقلق والوجود والرفض والاضطراب الذي ساعد على النزوح إلى عالم الاختيار الحر، وسئم حتمية الاندماج الهش الذي لا يعود بالنفع إلا في ذوبان الشخصية وتفتيت سماتها.. وإذا كان ثمة نفي تتعرض له الشخصية فأين كانت قبل هذا النفي؟ وكيف كانت؟ وهل تحمل بطاقة النفي إلى ما لا نهاية؟ ومَنْ يدفعها إلى ذلك؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات يمكن أن نجدها في بنية الشخصية المغتربة والمتمثلة بحيثيات بناءها في الفيلم الروائي، وعلى هذا الأساس فأن مشكلة البحث تتحدد في البحث عن كيفية بناء الشخصية المغتربة في الفيلم الروائي.

أهمية البحث: تأتي أهمية البحث من جدوى توظيف بنية الشخصية المغتربة في الفيلم الروائي والمديات التي يمكن أن تصل إليها هذه الشخصية، من خلال دورها المتميز، وقد طبع الإنتاج الفيلمي في العقود الأخيرة بهيمنة الشخصية المغتربة على مجمل الإنتاج الروائي الفيلميوأصبح وجود الشخصية المغتربة سمة لأفلام هامة حظيت بالاهتمام الكبير، ونالت الجوائز المتقدمة، لذا فأن أهمية البحث تأتي من دراسة بنية هذه الشخصية المغتربة والآفاق التي تتحرك بها مما يشكل معيناً لا ينضب لموضوعات الفيلم السردية، سواء أكانت عند الكتاب أم المخرجين، وعروض الأفلام الكونية أظهرت نماذج متباينة البناء عمقت مفهوم الاغتراب بصورهِ وأشكالهِ وبأمهر التقنيات السينمائية.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى: دراسة بنية الشخصية المغتربة في الفيلم الروائي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة بنية الشخصية المغتربة في الفيلم الروائي، الحد الزماني: فيلم ثمانية ونصف / إنتاج 1963. الحد المكاني: إيطاليا.

[1] جامعة اوروك / كلية الفنون التطبيقية / قسم تقنيات الاعلان

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الاغتراب.. المصطلح والمفهوم

جاءت كلمة (اغتراب) في أصلها اللغوي مجسدة لمعناها المباشر من خلال المعاجم والقواميس اللغوية، كما أنها اقترنت في مصادرها الفكرية بمضمونها الفلسفي الذي منحها معان متعددة، وجاء في المعجم الوسيط اشتقاق معنى الاغتراب من (يغرب) أو (يبتعد) ثم يتضح بعد ذلك من خلال تطور المعنى لغوياً، "إذ غرب في وطنه، غرابة وغربة أي إبتعد عنه واغترب أي نزح عن الوطن أو تغرَّب والغربة: النوى والبعد والرجل الغريب: الرجل الذي ليس من القوم، ولا من البلد(Khaled, 1998, p. 135)"، وكلمة الاغتراب في العربية، مهما تكن الحالات التي تشير اليها فهي ذات مضمون يكاد يكون واضحاولا يخلو من إطار الانفصال أو الابتعاد أو التحول عن الموضع.

وعلى الرغم من أن سعة المتغيرات الحاصلة في السلوك البشري وبما يفرز عدد من أنماط الشخصيات في عالم اليوم فقد اتخذت الذات البشرية أنماطاً عدّة من المفاهيم والمواقف بما يمنحها الدخول أو الخروج من ذاتها على وفق حقيقة الاختيار التي تدركها هي لا غير. ويشير القاموس الإنكليزي "أن مصطلح الاغتراب Alienation مشتق من الصفة Alien وتعني المترادفات: غريب، أو أجنبي، وباضافة (to) إليها تعني: مخالف أو مغاير أما الفعل Alienate فمعناه، يبعد أو يحول عن أو يفقد صداقة وترجمة Alienation الحرفية هي: إبعاد أو تحول أو غربة عن المجتمع، وإذا عدنا إلى اللغات القديمة لوجدنا أن الكلمة أصلها لاتيني Alienatio ومأخوذة من Alienusالتي تعني الانتماء إلى الآخر وهذه مشتقة من" (Al-Muhammadi, 2001, p. 10).

التي تعني الآخر، وقد استخدمت الكلمة الألمانية Entaeusserung بالمعنى نفسه أي الاغتراب وكذلك الكلمة Frameالتي استخدمها شيلر في كتاب (رسائل في التربية الجمالية للإنسان) بمعنى: غريب، وذلك لوصف الظروف الإنسانية اليتي يعاني منها الانسان "وكذلك كلمة Framedفي الألمانية وهي تطلق على حالة نقل الانسان أو وضعه أو اسقاطه شيئاً من إمكاناته أو سماته الخاصة على موضوعٍ أو وضع معين لا يناسبه" (Al-Muhammadi, 2001, p. 12).

وفي هذا التعريف معنىً فلسفياً للمصطلح يمنح الذات المعنوية موقفاً وتصوراً ذاتياً إزاء ما يحيط بها، وهذه الصورة تكاد تتطابق مع ما جاء عند اليونان بأن الاغتراب يتعلق بحرمان الإنسان من حقهِ القانوني أو الطبيعي وبما يمكن أن يعد ملمحاً من ملامح المصطلح فلسفياً، وفي المعجم الفلسفي وردت كلمة Alienation بمعنى الاغتراب أو التحول إلى الآخر.

ولغوياً: أن يغترب مني أن يكون الآخر، ويعد هذا التحول من جانب آخر انفصالاً عن الذات، "إنه انفصال الذات عن ذاتها لتغترب عنها كآخر أو انفصام الذات عن العالم لتغترب عنه" (Khaled, 1998, p. 137). ويقول أيضاً الاغتراب بمعنى الغربة بين البشر وهو التسيب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال أو جعل شخص ما مكروهاً.

ويقول ريتشارد شاخت في كتابه (الاغتراب): "يغترب يعني حرفياً: يغدو غريباً، أو يجعل شيئاً ما ملكاً لآخر، إنه حالة للوجود الإنساني حالة كون المرء مغترباً أو مفارقاً لشيء أو شخص" (Schacht, B.T, p. 63).

وفي هذا مضموناً فلسفياً وجمالياً كثيراً ما يعطي لفظ الاغتراب دلالات عدد من المصطلحات الأخرى المتداولة حديثاً كالانسلاخ والانكفاء والإنطواء والعزلة أو الانعزال أو النفي إلى الداخل وعدم القدرة على الإندماج في المجتمع وكذلك عدم الشعور بالانتماء أو عدم الشعور بأهمية الحياة في عمومها على الرغم من صلابة الموقف المتفرد الذي لا يخلو من الإحباط، وعالم المُثل، العالم المطلق، ويرى أفلاطون أن الإنسان بات يعيش حياة أرضية ناقصة، إزاء ما يتذكره من العالم الأزلي ويصف أن "الاغتراب هو أن الانسان يعيش غير وجوده الحقيقي، أي وجوداً آخراً طارئاً" (Khaled, 1998, p. 140).

فيما يراه أفلوطين في نظرية الفيض "إنَّ الاغتراب هو تجسيد انفصال الإنسان عن جوهره أو عن ذاته" (Khaled, 1998, p. 138). فقد تمثل هذا النوع من الاغتراب الذاتي في سلوك الإنسان ونظرته للآخرين وعلاقته بهم إلى اتساع هذا المفهوم واكتسابه قيماً جمالية وفلسفية، وديكارت صاحب مبدأ (أنا أفكر إذن أنا موجود) يشير إلى أن اغتراب الإنسان (ميتافيزيقياً) أو ما يشير إلى نوع من الإغتراب لذاتٍ تكاد تكون منفصلة عن الوعي الذي يعد بمثابة اكتشاف حقيقتها من خلال عملية التفكير، فيما سمّى رائد المثالية الألمانية فيخته الاغتراب بمعنى "التخارج"، ونعتقد أن هذه هي مقاربة لمعاني الابتعاد والخروج عن المكان أو الحالة، ومما سبق فأن كثير من المعاني والألفاظ التي دلت على معنى الاغتراب كمصطلح ولفظة أخذت حيزها اللساني وبعدها الدلالي، إلا أنها بحاجة إلى (السياق) كي تأخذ أبعادها الفلسفية والجمالية والدرامية، بما قد يمت بصلةٍ إلى زمانٍ أو مكانٍ أو ظرفٍ محدد، قد

يكون مألوفاً وقد يكون غير ذلك، وعلى الرغم من إنتشار هذا المصطلح في حقول الثقافة والفن والفلسفة فهو ظاهرة اجتماعية نابعة من صلب العلاقات الإنسانية بتعدد حقولها السياسية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية، إلا أن أكثر ما يعنينا في هذا البحث هو عمق الملائمة التي نجدها في وثاقٍ بين الإغتراب والفن وبالذات في حقل الفيلم السينمائي وآلية التعامل معه كمفهوم في كيفيات اشتغال السرد الفيلمي مع تثبيت وقائع "بنية "هذا الإغتراب في الفيلم الروائي، والذي يتطلب المزيد من التعرف عليه كمفهوم، وقبل استعراض المفاهيم يجدر بنا أن نأخذ بعين الاعتبار أنه لا وجود لجمالية ممكنة في مجال الفنون إذا كان المقصود مجموعة قواعد أو صيغ تحصر في دائرتها شروط العمل الفني

السينما فن شُيّد ضد القيود كافة كما يقول جان ميتري، خصوصاً إذا كانت متعلقة بالفن للفن، وفي الوقت الذي يؤدي فيه مفهوم العنف دوراً ذا مغزى في الخطاب السينمائي فأنه يكون جزءاً من نظرة أكثر شمولية من المجتمع تتركز حول فكرة ومفهوم الإغتراب، بوصفهِ حالة كونية يمنع فحص أصوله الاجتماعية أو تأثيره المحدد على الأفراد "لا يستطيع الفنان الجاد قبول رفض الواقع كلياً، لهذا فهو يضع الحب بوصفه نعمة إلهية مدخرة تستطيع السمو بـ(الحقائق الواهنة) للحياة البرجوازية" (Lawson, 2002, p. 329).وأن على الفنان أن يدرك حجم الكارثة الأخلاقية والإنسانية التي تجد فيها الذات مغمورة في الاغتراب، مع متطلبات كيفية التعامل معه، وان أساس العلاقة بين الاغتراب والفن يكمن في مدى تأثر القيم الجمالية التي تحمل مدلولات معينة، بمؤثرات خارجة عن السياق وكذلك في حجم هذا التأثر وقوت وتأثيراته على الفرد، "ويأتي مفهوم الاغتراب كاصطلاح فلسفي يصح تطبيقه على الانحراف الذي يلحق بالفكر والواقع معاً، إذ يخلق شكلاً بديلاً للعمل الفني من دون أن يثير انفعالاً بالمستوى نفسه الذي تثيره عادةً الموضوعات الجمالية" (Al-Muhammadi, 2001, p. 131).

وإن تناول مفهوم الاغتراب يأتي ضمن سياق الحالة التي تمس جوهر العملية الإبداعية وانه كمفهوم لابد أن يترسخ لتكوين واقع جديد يعكس ملامح جديدة تختلف وتتناقض مع أي خطوة هامشية وساكنة حتى وإن كانت في حالة اغتراب" .الاغتراب يصيب مضمون الفن أو روح العملية الإبداعية فيغيّر قانونها ويخلق لها معايير لا تتماشى مع المكان أو الموطن الذي نبعت منه، وهو بذلك ليس مجرد حالة عابرة وانما انعطافة تغير ملامح الفن وتستبدل بشكل تدريجي عناصر أصالته التي تمنحه المعنى والوجود، ومن ذلك يأتي التعبير المغترب" (Al-Muhammadi, 2001, p. 132). ويأتي مفهوم الاغتراب في هذا العصر مرتبطاً باستخداماته ذات المضامين الفردية كما صورته بعض الأعمال الأدبية أو الفنية على غرار الغريب والطاعون للبير كَامو والغثيان أو دروب الحرية لسارتر أو اللامنتمي لكولن ولسن، بأفكارٍ مفادها أن الاغتراب هو انفصال الانسان عن العالم وعن المجتمع وعن ذاتهِ وهذا ما يتحمل من التبعات على كاهل الشخصية وهي اللاانسجام والانفصال الأمر الذي يثير التصادم مع الذات على أساسأن الوجود الفردي للإنسان ليس لذاته فحسب بل وجود من أجل الآخر أيضاً. الذي ترتب عليه مسؤولية معاناة قسوة الوجود في غربته ووفقا لفكرة، (أن الاغتراب هو أساس كل وجود انساني (Al-Muhammadi, 2001, p. 155)، كما تراه الأفكار الوجودية. كما يؤكد أريك فروم أن الاغتراب بالنسبة للإنسان هو مثار للمخاطر والمعاناة فضلاً عن الانعزال الذي هو فيه "إن اغتراب الشخصية عن المجتمع هو أكثر ما يمس وجوده ويصيبه بتلك المعاناة والآلام التي يواجهها" (Al-Muhammadi, 2001, p. 156)، وهذا ما يختلف بعض الشيء مع ما تدعو اليه الوجودية، مع اعتقادنا بأن الاغتراب في النهاية هو صفة عدم الرضا وعدم القناعة بالحالة التي يعيشها الانسان التي لا تخلو من الصراع والتناقض، وهذه مشكلة تكاد تنتشر في عالم اليوم سريعاً كما عبّر عنها المفكر ريتشارد شاخت بأن الاغتراب هو (شعار العصر).

المبحث الثاني: بنية الشخصية المغتربة:

إن الشخصية مركب إنساني، يحكمه تنوع غير متجانس من الذاتية والموضوعية إذ تتفاوت درجة التقارب والاختلاف بينهما، بحسب معطيات الذات والوجود والتفاعل. وعند محاولة رسم الشخصية وبنائها يؤخذ في الاهتمام إمكانات تحشيد القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية، التي غالباً ما تتجه من المجتمع الى الفرد لتصبح نافذة ومؤثرة، واختلف الكثير بوصف الشخصية جزء من المجتمع أو هي الكل الذي لا يتجزأ بوصفها ليست أدنى من أن تكون ذات قيمة، "فالشخصية قبل كل شيء هي مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجودية وهي رمز في التكامل الإنساني والقيم الدائمة، إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعاً" (Saleh, 2003, p. 99)، وان أعمق مشكلات الحياة المعاصرة، تنبع من حاجة الفرد للاحتفاظ والتمسك باستقلالهِ وفرديته في وجه قوى اجتماعية وثقافات خارجية وتراث تاريخي وتقنيات الحياة المعاصرة، وان أية حالة استسلام

الانسان يزيد من صعوبة تحقيق (الذات)، الأمر الذي يتطلب تحدي الامتثال والخضوع بما يعزز الذات والوجود، والتخلص من الفكرة الداعية إلى تحويل الإنسان إلى رقم، ويمكن الخشية من تعدد انتماءات الفرد وتنوع مواقفه الذي يفقده فرديته بعد أن تضطرب حياته وتغزوه أجواء التوتر الذي يقوده إلى الاغتراب. وهنا يمكن الإشارة الى الفلسفات التي اهتمت بالإنسان الفرد وما يبدو عليه من ظواهر القلق والموت والوجود والعدم والزمان.

فالاغتراب في الفلسفة الوجودية هو أن الشخصية تعيش تجربة نفسية لا علاقة لها بتعقد المجتمع الرأسمالي والسلوكيات اللاإنسانية في حين تناول عالم الاجتماع سيمان Seman الاغتراب من موقف (الفاعل)، "وقد حدد سيمان خمسة أشكال مختلفة للاغتراب هي: إنعدام القوة، إنعدام المعنى، فقدان المغزى، اللامعيارية، الغربة الذاتية" (Al-Khatib, 2006, p. 212)، ونعتقد أن هذه الحالات قد سلبت الحرية الذاتية للإنسان المغترب، وهو اتجاه قد لا يتطابق مع توجه البحث الذي لا يستثني شرط (الاختيار) من شروط الحرية التي تتمتع بها الشخصية المغتربة والتي تعدها الفلسفات الحديثة فوق القوانين السببية المادية، على الرغم من أن بعضهم يصرون على فقدان الحرية الشخصية للمغترب أو ما يطلق عليه بلاحساساللااجتماعي.

أما مثالية هيجل فقدرأت أن بناء الشخصية المغتربة يمكن أن يؤسس بتموضع مع البنية الاجتماعية لتصل إلى أقصى قمم التطرف" ::ان البنية الاجتماعية هي عقل في شكل متموضع وينبني حينما تغترب البنية عن الفرد فإنها تغدو عقلاً متموضعاً مغترباً عنه" (Al-Muhammadi, 2001, p. 39).

فيما يتعامل أصحاب فكرة العقد الاجتماعي ومنهم جان جاك روسو وتوماس هوبز مع الشخصية المغتربة على أساس هيمنة الجماعة والسلطة وهو الذي أدى الى انفصال الشخصية عن واقعها وفقدانها ذاتها وتوجب عليه كما لو كان الأمر كالمقايضة، "كان على الفرد أن يضحي بحريته مقابل ما تمنحه له الدولة من أمن وطمأنينة . (Khaled, 1998, p. 146)فيما يشترط ماركس في بنية الاغتراب أن ينفصل العامل عن عمله وعن نتاج عمله وحتى عن أدوات الإنتاج، أما المفكر الألماني فيورباخ فيعلل مكونات بناء الإغتراب من حالة عجز الانسان وضعفه الذي يجعله يلجأ إلى الله تعالى، مستغيثاًوهي الماهية التي يغترب عنها للعجز والفراغ.

والشخصية في الأدب وفي الرواية تحديداً شكلت بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها إذ تبلورت كمفصلٍ أساس في البناء السردي وانتشرت بما يفرز أنماطاً متعددة منها بعد أن ظهرت معايير رئيسة في بنائها وتكوينها واعتمد في البناء مفاهيم عدة كالانعزال وعدم اللفة والواقع فيرال مألوف والمعاناة وغيرها، ويمكن التذكير بشخصيات عند شكسبير وديستوفسكي وهمنغواي وفرجينيا وولف وجان جينيه وسارتر إضافة إلى ثقافات إنسانية هائلة أفرزت هي الأخرى عددا من الشخصيات الروائية المغتربة التي لا يمكن أن تُبنى الرواية من دونها ، وأصحاب الأدب والباحثين في شؤون الذات والوجود يتطلعون إلى الشكل الأكثر ملائمة في زمن تزاحمت فيه الأشكال والبنى، فثمة بحثٍ عن الحقيقة الإنسانية التي تفلت من هيمنة المجتمع الاستهلاكي نزوعاً نحو (الاختيار) تلك الفرصة التي يشعر بها الفرد بوجوده من دون التحكم ومن دون الاندماج المفروض عليه بسلسلة من القيود والشمولية، مع الإمعان بأن هذا الانسان يعتريه القلق الذي يقوده إلى العزلة والاغتراب والقلق من كل ما يهدد الوجود وهو الموت الذي يصفه هيدجر "إن الموت هو نسيج الوجود الإنساني" (Al-Muhammadi, 2001, p. 46). وبقلقه هذا يكون قد تحفز إلى معرفة نفسهِ والبحث عن حريته الحقة التي يعتقدها ضرورة مشروعة ومما يؤكده هيدجر بأن (العزلة من الحشد) شرطاً للانبعاث من الخسران الى الأصالة.ولا يمكن أن يتجاوز بناء الشخصية المغتربة مفهوم الزمان والمكان الذي يحدد العالم الموضوعي الذي يُقاس عليه السياق، لاكتشاف المصدر الحقيقي لبنية الاغتراب في الشخصية، فضلا عن ميادين المعرفة والعقل والوعي وكل ما يمت للنفس من رغبات التي ينشأ فيها الاغتراب.

المبحث الثالث: الشخصية المغتربة بالفيلم الروائي:

يعد الفيلم الروائي من أوسع المنجزات الفنية التي ينتشر فيها عرض الأفكار والمفاهيم ذات الاتجاهات المتعددة، لما لها من تأثير فعّال في أسلوب العرض وتقنية التناول والمعالجة، وبشكل تمثّل بجرأةٍ تامة، ذلك باختيار مواضيع وأفكار لا تخلو من التعقيد الاغتراب، وهو الذي منح السينما فرصة التأهل قياساً بالرواية، وكان لتقنيات السينما الدور الكبير في اتخاذ مضامين مخالفة ومغايرة، وبإصرار جريء من دون مراعاة للتباينات أو المشتركات بين الأمم والشعوب أو الأديان والأخلاق، ولهذا برزت كثير من التأثيرات المعبرة عن الاغتراب من خلال تبني العمل المرئي لوجهات النظر الغريبة عن العنف والجنس والشذوذ وبما يمت من صلة بكل الغرائب والانحرافات النفسية.

وإزاء هذا يأتي الخطاب السينمائي ليتخذ من الشخصيات أحياناً مسنداً له.وكذلك من أجل أن تؤدي الدور الذي يفتقر إلى الحميمية وبما يشكل اضطرابا مقلقا لعلاقة مركبة بين الخطاب والشخصية، وبتمثل جمالي، وعاطفي، مما يزيد المخاوف من أن هذه الشخصيات قد تصبح عينات أو أدوات للخطاب ذاته، أم تنحو المنحى الآخر، وعلى الرغم من أن الصراع العنيف يتولد بوجود تعدد الرغبات المتصارعة فيما بينها أو مع نفسها، والشخصية المغتربة الغارقة في أحلامها وخيالاتها الذاتية ورؤاها الخاصة التي انفصلت جراء الفضاء الخاص الذي انزوت فيه بعيداً عن الضجيج والاستهلاك بما منحها التركيب المعقد الذي يمزج الوهم بالواقع والوعي باللاوعي وبما أظهرها (متوهجة) في السينما كنمط أثار جدلاً واهتماماً خاصاً بها، ففي فيلم "الستارة القرمزية "لأحد رواد الموجة الجديدة"في ذلك الوقت "الكسندر أستروك يطرح شخصية الضابط وهو يروي الأحداث بضمير المتكلم عن حرمانه وعزلته وحسراته من الطفولة للمسة حنان، وما أن كَبِرَ حتى وجد في حياة الجندية ما يعوض عمّا عانى منه، وتشاء الظروف أن ينقل إلى الريف ليتعرف على أسرة ويقع في حب "جيلبرتين "ليتملّكهُ شعور غريب بأن يحوطها ويتملكها وبرغبةِ عزلها عمَّن حولها وتطفو على السطح رغبة مجنونة في أن يقتل الفتاة ويدفنها كي يمتلكها بشكل قاطع، وأن هذه الرغبة في عزل هذه الفتاة بحجة الامتلاك والحب لهو كسر للاندماج العاطفي والاجتماعي وتمهيد لنمو الاغتراب في النفس والروح "ستارة نراها بالفعل على الشاشة وقد أسدلت على غرفة الضابط ونقترب منها حركة الكاميرا فزاه وقد زُاح جانباً منها وراح يطل على الخارج، إنها خط الحدود الذي يفصل وجدان الشاب عن العالم الخارجي، وعن الناس وعن العرف السائد والمواصفات الاجتماعية" (Shafiq, 1968, p. 168). محاولته لإزاحة جانب منها إلا رغبة مستحيلة في الخروج من عزلته، وأن حركة الكاميرا كشفت لنا وجود إنسان معزول عن الواقع وما هذه الستارة إلا الفاصل بيننا وبينه، وأن تصرف الضابط بهكذا غرابة لا مألوفة ربما أراد من خلالها أن ينهي حالة الحصار الذي هو فيه ويتخذ أسلوباً معيناً لممارسة الوجود، وغودار في فيلم "على آخر نفس "قد حقق الاغتراب بتقنيات نادرة وغير مألوفة، إذ تناولت حالة الانقطاع بين العرض والتلقي، وبذلك أصاب الحبكة شيء من التعثر بما في ذلك الاستمرار الزماني والمكاني، فبدءاً من بناء الشخصيتين (ميشيل) و(باتريشيا) والاختلاف الواضح بينهما في إدراك وفهم الحياة وطبيعة الفرق بين سلوكهما، كما لو كان تأسيس لصراع في الوعي والفكر مما يحتمل التسليم بمواجهة أي سلوك غير متوقع.وهذا ما يدخل في إطار التباعد بينهما واحتمالية الاغتراب على الرغم من اقترابهما الجسماني، فهو سارق للسيارات غير متعلم وهي المحررة الصحفية التي تمارس الكتابة والقصة، وكل منهما يحمل المزيد من التساؤلات عن الآخر،

وبسبب الملل فهم يحبون ويخونون ويقتلون، ولا يجدون أي معنىً للحياة، ومما يثبت ذلك الإعلان الذي ظهر في الفيلم "عش، معرضاً نفسه للمخاطر حتى اللحظة الأخيرة" (Weissman, 1972, p. 131). وميشيل المُطارد تمسك به الشرطة بعد وشاية من باتريشيا وانهيار المعاني، وفي هذا الفيلم استخدم غودار أساليب مبتكرة لإثارة وإبصار المتفرج منها استخدام التباين بحجوم اللقطات، واشتراكه شخصياً كممثل في مشهد وهو يقرأ جريدة على الرصيف في إشارة لسلطته في إدارة وتحريك مسالك القصة، فضلا عن التباين في زمن المشاهد ومدة استغراقها.والاغتراب يحتمل التداخل والتشابك بين مستويات الواقع المختلفة، وبقصد إثارة فضول المتفرج الذي يصعب عليه مسبقاً حقيقة ما يراه، هل هو مقطع من الواقع كوثيقة أم هو مقطع من الفيلم الذي يتناول هذا الواقع.ووسط هذا البناء وهذا التداخل، كلٌ له بعده الآخر وهذا الذي يقود الى أسلوب سينما داخل سينما، "لا نلبث أن نرى حدود الشاشة ثم الصالة حيث نلتقي كل الشخصيات التي سبق وشاهدناها على الشاشة وهي تتناقش حول تحويل هذه الأحداث الى فيلم" (Lotman, 2001, p. 36).وهذا ما ينحى إلى تعدد وجهات النظر للتغيرات المكانية والزمانية في الكشف عن الحياة الداخلية للشخصية الغارقة عاطفياً ومراعاة حدة الاغتراب الذي هو العون القريب إلى النفس، وملاذ الحماية الذاتية لها، وذهب انطونيوني في فيلمه (الصحراء الحمراء) وهو غير مكترث في النظر إلى ظلمة الروح، وبطلته (جوليانا) المريضة عصبياً وهي على حدود الاغتراب كما يصفها جون هوارد لوسون، وهي ترى الأشياء بترددات ناجمة عن ما تعانيه من قلق وإرهاق عصبي والتي تتحمل مهمة التكيف مع الحياة الجديدة ومستلزمات العصر التكنولوجي الصناعي الذي يجد فيه انطونيوني أكثر بهاءً من جمال الأشجار في الطبيعة، على الرغم من التهم الموجهة للعصر الصناعي الذي يدفع الإنسان الى التأزم والاغتراب، مع اهتمام انطونيوني بالعالم الداخلي للإنسان ومشاعره والفوضى العاطفية". جوليانا في الصحراء الحمراء انسانة عاجزة عن مواجهة ظروف الحياة الصناعية الجديدة هي وزوجها المهندس (أوجو) ولذلك فهي ترفض كل ما يمت إلى الصناعة بصلة وتنظر للحياة على أنها عبارة عن صحراء حمراء" (Al-Zaidi, 1973, p. 144).

ويكمن اغتراب جوليانا على أنها لا تنسجم مع ما هيأه زوجها في حيوية وفعالية في المصنع وبأشكاله البديعة وأن واقعها النفسي والعصبي جعلها تهرب وتبحث عن حقيقة وجودها وارتمائها في أحضان صديق زوجها الذي وجدت فيه أشد تعاسة مما هي عليه، وأن هذه الفجوة وهذه الضبابية التي قادتها لأن تحيا بعيداً عن التمازج العاطفي مع الآخرين، وبعيداً حتى مع أقرب الأشياء التي غالباً ما تكون قيد التداول، ويمكن استنتاج ما أراد به المخرج من الفيلم، بأن الابتعاد والانعزال عن التطور أسلوب لا أمل فيه، وأن حركة الحياة العصرية تمشي بسرعة إلى أمام، وما على الإنسان إلا أن يتلائم معها، وهناك قول لأنطونيوني عن الشخصية في هذا الفيلم" :إن الشخصية الأساسية هنا تواجه إلى جانب أزمة العلاقة بينها وبين الآخرين أزمة مواجهة الأوضاع الاجتماعية، وهذا الاختلاف في العلاقات أملى عليّ اختلافاً في معالجة الموضوع عمّا كنت أفعل فيما قبل" (Lawson, 2002, p. 27).

والمسافة الزمنية والمكانية لها من الصلة بتبعيد أو تقريب أو تشويه الشيء أو الفكرة. ولما لها من علاقة بالحدث والأفعال والشخصيات، وموضوعة الاغتراب تزدهر كلما ازدادت المسافات والامكنة وابتعدت أو توارت عن الأنظار ويصبح الموضوع عرضة لما ينجم عن تعدد الرؤى ووجهات النظر، وهذا ما يقود إلى تعدد وتباين مستويات السرد وسريان الحدث، "ففي فيلم المواطن كين، يقوم خمسة أشخاص مختلفين تماماً بتقديم وجهات نظرهم في رسم شخصية شارلس فوستركين" (Janetti, 1981, p. 485)، وهذه مهمة تبناها الخمسة في البحث عن أدق المعلومات الخفية والمتعلقة بهذه الشخصية، ويبدي الرواة الخمس ما حصلوا عليه من مكامن المعلومات رجوعاً إلى الماضي والتنقيب في خبايا السجل الشخصي والعام وبصيغةٍ يختلف الواحد عن الآخر، الأمر الذي جلب التناقض والإبهام مما حوّل (كين) موضوعاً مختلَف عليه وفي حدود الاغتراب بما يحفز التأويل وتعدد مستوياته وما يمت بعلاقة وثيقة مع مرجعيات المتلقي وخزائنه المعرفية، وهذه تقنية اعتمدها المخرج في إظهار خمسة قصص تجري في فيلم واحد متجاوزة حدود الجدار الرابع. واستخدام الراوي في السرد أضاف حركة استكشاف عوالم جديدة تقود المتلقي للبحث عن أسرار الشخصية (كين) المُختلف عليها، ومثلما رسم (ويلز) وجوهاً يفتقدون الرابطة بينهم وبفتور يكاد يفتقر الى الشروط الدرامية، يأتي رينيه الذي لا يحاول رسم الوجوه المتنوعة لصراع موضوعي، وانه يوظف هذه الطرق لكي يؤكد على الاغتراب بحسب ما يقوله لوسون، إذ يقول لوسون عن فيلم هيروشيما حبيبي" :تتأمل المرأة حبيبها الياباني النائم بدعة في غرفة مظلمة، ويحصل قطع مفاجئ الى الألماني الميت الذي تغمره أشعة الشمس، ان الصدمة هنا لا تكشف عن واقع خارجي، بل هي الذاكرة الاستحواذية التي تكشف عن حالة روح المرأة وعجزها عن قبول الواقع الحالي وإحساسها بالضياع واغترابها الحاد" (Lawson, 2002, p. 362).

وإن الاغتراب الذي أصاب بطلة هيروشيما هو أنها أمام جدار ضخم من العار الذي يبعدها عن التمتع بحياتها الراهنة، جراء ما ارتكبته من إثم في حبها من الألماني أثناء الاحتلال النازي لفرنسا، الأمر الذي لا يطهر ما اقترفته، عندما وقعت في حب الشاب الياباني، ويقول المخرج جعفر علي" وكأن المأساة الخاصة للفتاة انعكاس للمأساة العامة "في إشارة الى المأساة العامة (جريمة هيروشيما) رمز الألم والمعاناة والتدمير بوصفها خلفية لموضوع قضية الفتاة وعلاقاتها المميتة، واستكشاف العالم الداخلي للشخصين (الفتاة وعشيقها) اللذان يبحثان عن هويتهما وسط عالم الفوضى واللاتاريخ، وإن حقيقة افتراقهما هو الإحباط الذي منيت فيه علاقتهما المليئة خواءً وحزناً، ويتأكد الانعزال من خلال موت الحب، وان رمز اغتراب الفتاة هو أن عليها أن تتحمل مأساة الوحدة كي تعيش بعالم لا مكان فيه للحب والحميمية، كما قتلت هيروشيما كل هذا" ..ان حقيقة كونهما يلتقيان ويفترقان في المدينة التي هي رمز الدمار النووي، تكشف عن الأساس الحقيقي لإحباطهما، وأن انتصارهما المؤقت على عزلتهما انما هو انتصار ذاتي وشخصي خالص، انه تمرد ضد التاريخ وفي الأخير، عليهما العودة إلى خواء حياتهما الاعتيادية" (Lawson, 2002, p. 325).

ومما يمكن الإشارة إليه بعض من مظاهر الاغتراب الحاصل بين الشخصين من خلال التباعد الزمني بين فترتين (فترة هيروشيما الحادث وفترة علاقتهما) والتي تشكل رابطة تستجيب للواقع ولكنها واقعة تحت التداخل الحدثي، وهما يعيشان (وضعان متنافران من العلاقات الزمانية) بحسب قول لوسون، وأن الاغتراب الذي غلّف حياة الفتاة أنهكها خاصة بعد موت صديقها، الأمر الذي أزال الزمن تماماً، بعد إعاقة واضحة للخيوط المتجهة وراء النروة، بما يؤدي إلى انفصالهما وتحقيق الاغتراب. وللآثار الوخيمة التي نتجت عن الاحتلال النازي لإيطاليا انجز روسلليني أفلاماً عدّة تناولت العزلة والانسحاق الذي لحق بالمجتمع، ومنها فيلم "ألمانيا سنة الصفر 1948" (Khorshid, 1968, p. 78)، وفيه يقدم دراما مؤلمة لطفل لم يمت في الحرب ويجد في الحرب الطريق الوحيد للهروب من عزلته التي أصبحت أنموذجاً للخراب والدمار في منزلٍ كالمغارة، كان والده مريضاً وأخوه مهزوز الإرادة واخته تصاحب

قوات الحلفاء وبأجرها تعيش الأسرة. والغاية من ثيمة هذا الفيلم هو تشويه وفضح الأيديولوجية النازية من خلال عرض حالات الاغتراب والنزوح من الذات والتخلص منها، ويقول أحد شخصيات الفيلم أدموند" ان كبار السن لابد لهم من الموت .."وينتهي الفيلم بقتل الطفل لأبيه مسموماً وإلقاء نفسه في الفراغ من أعلى منزل مهدم، وما قدّم المخرج إلا صورة سوداوية قاتمة عمقت معنى الاغتراب بين الأب وابنه الصغير والنسيج الأسري المفكك والمتشتت الذي لحق بالأسرة، وبما لا يسجل أي مساحة من العلاقة والرابط العاطفي والاجتماعي في العائلة والتي أراد بها المخرج أن يلعن النظام القائم وآثار هتلر في الحرب والمعاناة.ويرى الباحث ان هناك الكثير من الافلام التي تحمل في قصصها شخصيات مغتربة بفعل ما تتسم به هذه الشخصيات من انحراف وشذوذ ومخالفة قاطعة لقيم وعادات وطبائع واخلاقيات المجتمع، بل وحتى النزعات الذاتية الجاحدة التي جعلت أصحابها في عالم بعيدا جدا عن الفة المجتمع..

مؤشرات الاطار النظري:

1. الشخصية المغتربة تعاني الوحدة والانعزال والتفرد والاضطراب وهي تعيش حالة انفصال عن المجتمع والعالم.
2. الشخصية المغتربة غالباً ما تقع ما بين عالم الوهم وعالم الواقع:
3. تظهر الشخصية المغتربة بمظاهر الاغتراب المتعددة، في الزمان وفي المكان:

إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي عبر تحليل عينة المختارة للوصول إلى أهداف البحث.

عينة البحث: تم اختيار عينة قصدية تلائم متطلبات البحث (فيلم ثمانية ونصف / إنتاج 1963).

تحليل العينة: تحليل فيلم ثمانية ونصف

اسم الفيلم: 2/81

قصة: فيللني وفلايانو

تمثيل: فيلليني، فلايانو، توليو بيفاللي، برونللو روندي

اخراج: فيلليني

سنة الإنتاج: 1963

1- الشخصية المغتربة تعاني الوحدة والانعزال والتفرد والاضطراب وهي تعيش حالة انفصال عن المجتمع والعالم.

إن بداية فيلم 2/81 لم تكن بداية تقليدية فقد كانت مفتاحاً يمكن أن يكشف ما يخفيه المخرج، فقد بدأ الفيلم بطيران البطل جويدو من فوق أسطح السيارات وسط زحام كبير جداً، أراد فيه أن يصعد إلى أعلى وأن يقفز إلى ما يبعده عن ما هو فيه على الرغم من أن بعضهم يسعى لنزولهِ إلى الأرض وإلى الواقع، وهنا يمكن الاستبصار بأن البطل هل هو غير قادر على المواجهة؟ وأية مواجهة، نفسية ذاتية؟ أم مع الآخرين والواقع؟ وهل أن صعوده إلى أعلى هو هروب حقاً بحثاً عن الخلاص؟ أم مجرد الانعزال والابتعاد؟ ومهما يكن فقد نرى أن لقطة الصعود وبشكلها اللامألوف هي سعي للانفصال عن الواقع والمجتمع والعالم ورغبة في الوحدة والانعزال، وإن المخرج عن قصدٍ حاول عدم إظهار وجه البطل (جويدو) منذ البداية ولم يظهر الوجه واضحاً إلا في مشهد (31(عندما ظهر في لقطة طويلة هو والطبيب الثاني وقد حاول جويدو ارتداء ملابسه بعد الفحص، أما اللقطات التي سبقت ذلك فقد ركزت على مؤخرة الرأس في تعميق معنى الغموض وعدم التواصل مع المشاهد والكاميرا. كمواجهة، أما ما يعانيه البطل من اضطراب وتوتر فقد بدا واضحاً منذ المشاهد الأولى للسيارات وضربات الطبل التي ترافق حركات (جويدو) فقد كانت أشبه بدقات القلب المضطرب الذي أصابه القلق وعدم الاستقرار.

أما لجوء جويدو إلى المصح لتلقي العلاجات بالمياه المعدنية وحمامات الطين فهو ابتعاد عن الواقع الحقيقي وضجيجه الذي لا يُطاق، والاغتراب يمكن أن يسود في السلوك البشري كنزعةٍ لا يمكن تجاهلها فهو البطل الذي جاء الى المنتج وترك زوجته هناك، بتواصل ضعيف وهو الذي ينتظر عشيقته كلارا في مشهد(70)ويفضل أنها لم تأتِ، وكأنه على مضض، الأمر الذي يدير مؤخرة رأسه للكاميرا ويتحفظ من أن يراه أحد في استقبالها، ويحجز لها غرفة في المحطة وليس في غرفته وهو الذي لا يقوى على أن يسمع منها وهي تتحدث عن الأزياء والليالي الساهرة، بقولهِ: إن الناس ينامون مبكرين وهذا النوع من التعامل غير المتفاعل وغير المنسجم

الذي يدفع إلى الابتعاد وليس الاقتراب وهذا ما يحقق الانعزال والاغتراب وفي مشهد 219 يتبين أن البطل جويدو ذو صلة قديمة مع المهرج موريس الذي إلتقى معه في حفل الألعاب السحرية ولم يرَ أحدٌ منهم الآخر منذ سنين وهذه القطيعة وعدم التواصل هي ما تنبئ بحيثيات الاغتراب عند الشخصية، أن البطل له قضية ويسعى إلى تحقيقها على الرغم مما يلاقيه من صعوبات وتحديات إلا أنه في تفاصيل عمله يلاقي ما يقف عبئاً ثقيلاً في طريقه المرير على الرغم من المغريات إلا أنه لا يرضخ لها ويقف صلباً يصعب ترويضه، فقد تقدمت نساء فاتنات وممثلات جميلات لطلب دور مهم في الفيلم الذي يقوم بإخراجه إلا أنه لم يقتنع بأية واحدة منهن، ففي مشهد 251 يلتقي جويدو مع امرأة جميلة مجهولة ويبدي اعجابه اللطيف معها، وهي تدعوه لأن يجلس معها للتحدث إلا أنه يعتذر، لانتظاره مكالمة ويخبرها بأنه يعاني التوتر والصداع فتمسك به وتمسح جبهته وتحاول استلطافه ولم يبدُ عليه أي تعاطف أو استجابة، الأمر الذي يثير استياءها وشكواها وعذابها، وهو الذي لا يسمع ما تقوله، وفي مشهد مرتقب بين جويدو والكاردينال، فقد تهيأ عدد من رجال الصحافة والاعلام للاستفسار من جويدو عمّا دار بينه والكاردينال بخصوص أفكار الفيلم وأهدافه إلا أنه لم يرد على أي سؤال يوجه إليه مما أثار استغراب الحضور رجالاً ونساءً، وكذلك لم يرد على الأسئلة المماثلة التي وجهت إليه في تجمع خاص بالفيلم كان المفروض فيه أن يلقي كلمة عنه.

وفي فيلم 2/81 لم يكن جويديو وحده الذي يعاني العزلة والاغتراب فقد ظهرت كثير من حالات الاغتراب عند عدد من الشخصيات، فقد بدا على زوجته لويزا التي لم ترافقه في عمله، وشعورها الدائم بعدم الاكتراث للأمر، وحتى في أحد مشاهد الخيال والحلم، وفي ليلة رأس السنة عندما ظهرتْ النساء من أشكال جذابة وبملابس فاخرة فهي على النقيض ارتدت ملابسها الاعتيادية كالخادمات بما يعزز عدم اندماجها مع الجماعة ومع المحيط وهذا انعزال عن سكة السياق. فضلاً عن شجارها الدائم مع زوجها بسبب (لقاءاته) مع عشيقته كلارا والتي تتهمه بالتظاهر في الابتعاد عنها، وكذلك تكرر الاغتراب كثيراً عنده عندما نسي جويدو أن يدعو زوجته للصعود معه بالسيارة مع المنتج، الأمر الذي استهجنته وطلبت من صديقتها أن تجلس بجانبه، وفي مشهد 55 عندما يلتقي دومينير مساعد السيناريو مع جويدو والتي يبدو فيها جويدو مشتت الذهن وقلق وبعيد عن الكاميرا التي أدار لها ظهرهُ، وإفصاح دومينير من أن مثل هذا التعاون لا أظنه سيثمر عملاً ما. وهو يستشف اللاتعاون واللانسجام التي تدفع بعدم تقارب الجهود، وهو اغتراب في حد ذاتهِ، أما جلوريا الممثلة التي جاءت برفقة صديقها ميزابوتا لأخذ فرصة دور في الفيلم والتي يكبرها بـ30 سنة، بعد أن هجر زوجته وانعزل عنها تماماً، ففي مشهد)57)في لقطة قريبة تجلس جلوريا ورأسها منحنٍ ويغطيه معظم إطار قبعتها السوداء الواسعة الدائرية، وهي تتكلم بلغة مليئة بالأخطاء والارتباك، وتقول: النحلة القاسية امتصت الحياة من هذهِ الأزهار المسكينة ."وفي لقطة أخرى نتحدث إلى جويدو بأنها تشاجرت يوماً ما مع صديقها القديم (بيوبي) لأنها انتقدت فيلم جويدو الأخير، إلا أن جويدو قابلها بابتسامة ساخرة وعدم اهتمام.

وفي مشهد (267) – هناك لقطة متوسطة لرأس جويدو من الخلف ومن وراء حاجز ويبدو أن المخرج ركز كثيراً في استخدام هكذا أسلوب في وضع الحواجز وإدارة الوجه أو الظهر الى الكاميرا وعدم مقابلتها وجهاً لوجه، لأغراض تتعلق بمفاهيم الاغتراب التي تشتق من معاني عدم المواجهة وعدم المقابلة وعدم التواصل وغيرها، ففي هذا المشهد يستلم جويدو مكالمة من زوجته لويزا وبعد ذلك يستدير الى الأمام ليخبرها بأنه لا يستطيع الاسترخاء كثيراً، أي بحالة توتر دائم، وكذلك هي المكتفية بما يحيط بها من صديقات مثل روزيللا وتيلد وانريكو وهذا ما يضعف حاجة الانسان للطرف الآخر، الزوج، وجويدو الذي يتحمل مسؤولية المخرج الكبيرة في مهمات صنع فيلم من طراز خاص يراد له أن يحقق سمة بارزة في الإبداع الفني، وأن يأتي بجديد في سرد الإمكانيات القصصية والنفسية والفلسفية، ربما أراد أن يقول رأياً جديداً بالعالم الذي يراه، المليء بالطرق المسدودة التي يسلكها في بحثهِ عن الإلهام الفني وإنجاز فيلمه.

وإننا نرى ملامح الاغتراب على امتداد مشاهد الفيلم، فقد بدأت منذ المشاهد الأولى التي تضايق فيها جويدو من كثافة دخان سيارته محاولاً الخروج منها بالضرب بيديه ورجليه بالزجاج ليكسره.

أما بعض الناس الذين انتشروا حوله هنا وهناك فقد بدا عليهم التجاهل وعدم الاكتراث للأمر وهنا يظهر أحدهم وهو مشغول بمداعبة عاهرة معه بالسيارة، وأيٌ منهم لم يحاول مساعدته، مما جعلنا نشعر أن ثمة حواجز كبيرة لا تسمح بالمساعدة والتعاون والاندماج

وتحقق الاغتراب بأعلى درجاته حينما أحيط جويدوبأوسع تجمع من النساء اللواتي عرفهن بحياتهِ، فقد كان بينهن كالملك من وجهة نظرهن، إلا أنه حاول التخلص من كل علاقاته وذكرياته وعدم الاندماج معهن وبما يحقق الاغتراب معهن. وهذا قد يكون نوعاً من قناعته بزوجته وعدم التخلي عنهاوالزواج هو الخيار الذي يفضله.

2- الشخصية المغتربة غالباً ما تقع ما بين عالم الوهم وعالم الواقع:

لقد تفرّدت عبقرية فيلليني في فيلم 2/81 في طريقة التعبير، وأسلوب الرد في الشكل الفني للفيلم، فقد مزج الواقع بالخيال والواقع بالحلم، وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب بات تقليدياً، إلا انه تفرّد في مزج الواقع والخيال بالحلم بالمستقبل بالماضي وبدرجة يصعب التمييز بين هذا وذاك، وقد يأتي الاعتقاد من حقيقة أن الانسان لا ينفصل حاضره عن ماضيه وعن مستقبله وأحلامه.

ففي المشهد الأول – الذي يبدأ به الفيلم وهو طيران جويدو –وهي صورة خيالية، لا تتطابق مع الواقع، ويحتمل انها تولّدت في ذهن البطل جويدو لحظة وجوده وهو تحت يد الطبيب، وربما أغمى عليه فتصور هذه الصورة في صعوده الى أعلى والهروب بعيداً عن الواقع.

وفي مشهد 32- في الحمام – هناك لقطة من أسفل إلى أعلى على المرآة بينما يسير جويدو ليدخل بلقطة كادر المرآة وهنا يُضاء وجهه بوضوح وبكآبة لانعكاس صورته بالمرآة، ويتحول اللون الأبيض يغطي الشاشة كلها، وهناك جرس يدق لكنه لا يتقدم منه ويحاول أن يجلس على كرسي (على الرغم من عدم وجود كرسي) الا أن هذه الحركات تستمر قليلاً جداً حتى ينتقل إلى صفوف الناس بملابسهم البيضاء ويتقدمهم جويدو لتناول أكواب المياه المعدنية ويرى الفتاة التي تقدم له الماء ثم يرى فتاة أخرى ترتدي فستان باليه أبيض وكانت تبدو كالحلم وبشكل لا يشبه الواقع أبداًومعروف أن جويدو قد مرت في ذهنه وتذكرها تلك الفتاة الحلم باعتقادهِ أنها هي التي ستعطيه المياه التي تعالجه وتشفيه، وبعدها تسمع صوت الفتاة الحقيقية، ولكن الفتاة التيرآها جويدو ولم يراها الآخرون فهي من صنع خيالهِ وأحلامه هي (كلوديا) وهي في نظره رمز للبراءة، وهي التي ينبغي عليه أن يعطيها الدور الأول في الفيلم كما في م/46 وكلوديا بالطبع ستظل صورة خيال حتى نهاية الفيلم، وكذلك في مشهد (104) هناك لقطة طويلة من زاوية مرتفعة لغرفة نوم وقد يسمع صوت الريح يمرُّ بهدوء وهناك حركة الستائر يخلق تشابك من الضوء والظلام وجويدو وعشيقته كلرا على السرير ولكن كلٌ على انفراد، وتظهر فجأة والدة جويدو تلبس الأسود وتحرك ذراعها، ومشهد الحلم هذا يتسم بالسكون غير الطبيعي ويرافقه نغم حزين يصاحب المشهد وتوافقاً مع حركات الضوء والظلام تختفي الأم لتظهر في المقبرة وظهرها نحو الكاميرا أمام سطح كبير أبيض يعكس بضوئه الخفيف تفاصيل المقبرة التي خلفه، ثم يظهر الأب، أما جويدو فقد بدا شاباً صغيراً، وفيه يطلب من أبيه أن يكلمه قليلاً إلا أن أبيه يرفض ولا وقت لديه للكلام وليس هناك أدنى من الألفة والتواصل والاقتراب حتى في الأحلام والخيالات، مما يعمق الاغتراب في النفوس، أما إمساكه من اليد حتى يغوص في الأرض ويختفي فهو جوهر الاغتراب الذي ينأىعنه دون رجوع ودون اقتراب، أما في مشهد (112) يظهر بالمقبرة جويدو في الظل (غموض) في يمين الكادر الذي يبتعد نوعاً ما عن أبيه الذي يصف مكان المقبرة بأنه منعزل قليلاً، ويظهر الأب خلف ابنه ليضع معطفاً على أكتافه وهو بملابسه المدرسية، ويتحدث معه عن صحبته بوالدته ولكن الكاميرا تتراجع الى الخلف لنرى أن جويدو وأبيه في لقطة بعيدة جداً في المقبرة وهما في وضع ادارا ظهرهما للكاميرا واتسعت المسافة بينهما، ويلتفت اليه جويدو: هل أنت مرتاح هنا؟ لكن الأب يخبره بعدم فهمه تماماً للأمور التي تجري. أما تداخل الأزمنة والأفعال والشخصيات في مشهد واحد فهو ما يعلن الاشتباك والغموض، كما في مشهد (114) عندما تُقبّل الأم جويدو من شفتيه بنشوة وعندما يحاول أن ينزع يدها من خلف رأسه نرى في نفس موقع والدته، زوجته لويزا وهي تلبس ثياب أمه وتستدير وتتبعها الكاميرا من وجهة نظر جويدو وهي التي تراه في حالٍ متعب "هل تريد الذهاب الى البيت يا مسكين؟ "أنا زوجتك لويزا.. هل تعرفني، وهنا يتضح عدم المعرفة والاغتراب، ومن خلال الدقائق القليلة لمشاهد المقبرة عرفنا علاقة جويدو بأمه وبأبيه وبزوجته وبمستوى الصلات بينهما، مع درجة الأحاسيس نحوهم، فهو الذي أعلن عن (الحاجة الماسة) للوالد، وانه لحد الآن لم يتخلص من ارتباطه بأمه، وهذا ما اتضح من خلال مخزون الطفولة المتراكم والتي عبرت عن الحرمان والقطيعة والانعزال. وفي مشهد مثير عندما يهرب جويدو من أسئلة كثيرة من الرجال والنساء وبحضور المنتج يدخل الى غرفته ويغلق الباب وبمجرد أن يغلق الباب يظهر اللون الأبيض على الشاشة، ربما أراد بها المخرج كانتقالة من الواقع إلى عالم الخيال، وهنا تظهر (كلوديا) بفستان الباليه، فزاها تتحرك من غرفة الى أخرى واقتربت من جانب السرير أما جويدو فقد دخل الحمام

وصبّ فوق رأسه زجاجة كولونيا، وتساءل "ما هذا الذي أمثله؟ انني لا أستطيع أن أتقدم.. انني أردت أن اعمل عملاً عظيماً رائعاً.. ولكني لا أستطيع ."وفي هذه اللحظة الخاطفة التي يواجه فيها جويدو نفسه في المرآة يسطع اللون الأبيض على كل المنظور في الشاشة، وتستمر هذه المواجهة النفسية قليلاً حتى يعود إلى كلوديا ويجلس بجانبها ويحتضنها، وبصورة تكاد فيها لا تميّز الحلم من الواقع، وبمجرد أن يدق الهاتف تختفي كلوديا ويختفي الحلم، أو الخيال، وعلى الهاتف تدعوه العشيقة كلارا التي لا يرغب في مقابلتها ويحضر على مضض وبحالةٍ متعبة يتمدد بملابسه على السرير وعيونه باتجاه السقف وهذا ما يشير إلى الاغتراب وعدم التفاعل وفقدان الحميمية، وعندما تسأله: هل تحبني؟ يتردد حائراً.. ماذا أقول لها؟.. وأنا أفكر ماذا سأقوله غداً للكاردينال للحديث عن الفيلم وتفاصيل إنجازه وأفكاره، واستخدم المخرج أسلوباً مميزاً للانتقال إلى عالم الخيال والوهم، عندما قصّ الكاردينال لجويدو قصة أسطورية عن طائر حزين على حادث قديم، ولكن جويدو لم يكن بانتظار مثل هذا الكلام أكثر مما يتعلق بالفيلم، وهو فعلاً لا يسمع هذا الكلام، فيرى في الحديقة امرأة ضخمة الجسد ظهرت كاقزان شرطي لما ورد من تفاصيل في حيثيات قصة الكاردينال الأسطورية، وهنا أن جويدو لم يرى المرأة على المستوى الواقعي، ولكن رآها في صورته الذهنية وعلى المستوى النفسي الذي رافق القصة الأسطورية، وقد وظف المخرج وجود هذه المرأة الضخمة وحركاتها الراقصة على ساحل البحر مع الأطفال ومن ضمنهم جويدو الأمر الذي أثار غضب الكنيسة لأنها تمثل الشر والرذيلة، والتي عرّضت جويدو الى المساءلة والعقاب والعفو، ذلك ما شاهدناه من ماضي جويدو الذي ورد في خيالاته وهو راقد في السرير عند كلارا. التي لا يرغب أن يكون قريباً منها، وفي حالات مماثلة ظهرت مشاهد أخرى متعددة بنيت على ضوء الدخول والخروج من الواقع الى الخيال والرجوع إليه والعودة الى الماضي والتفكير بما سيجري في المستقبل ففي مشهد لقاء جويدومع زوجته لويزا جاء مباشرة بعد مشهد طفولته في بيتٍ قديم، يلتقي بها ويشكيها عزلته رغم اتهامها له بكثرة ما يحيط به من نسوة ويتشابك الجدال والشجار الى أن ينتهي المشهد مع صديقة زوجته التي تطالبه الإسراع في انجاز فيلمه. ونرى جويدو على السرير، وكذلك مشهد مقاومة جويدو للضغوط التي يتعرض لها من المنتج ومساعدوه ورجال الصحافة والذين يطالبوه بالإفصاح عن أي كلام يخص الفيلم بعدما رفض أية واحدة من أن تمثل الدور الرئيس الذي لا يفكر في إعطائه إلا لكلوديا، وبعد إلحاح كبير ودفع من أحد المساعدين يُطلق الرصاص على نفسه بحثاً عن الخلاص من المأزق الذي هو فيه ولكن مباشرة نرى المنظر قد تغيّر تماماً، فقد بدا المكان خالياً لا يشغله إلا جويدو وعدد من العمال والمساعدين ويأمرهم بالانصراف، ويعدهم لربما المقابلة في فيلم آخر.. وبهذا المشهد تمكن المخرج من الفصل بين المشهد الخيالي الذي سبقه (إطلاق الرصاص) وبين المشهد الواقعي الذي آل إليه الفيلم.

3- تظهر الشخصية المغتربة بمظاهر الاغتراب المتعددة، في الزمان وفي المكان:

يتخذ الاغتراب مظاهر وأشكال متعددة للتعبير عن صوره ومضامينهِ فقد ظهر منذ الشهر الأول الخرافي وهو طيران جويدو ماداً ذراعيه وسابحاً متقدماً باتجاه الشمس والسحب متوجهاً نحو الكم الهائل من العوارض والأسلاك التي غالباً ما تشبه بنية مركبة فضائية، وهذه صورة غير مألوفة يُراد بها التخلص والهروب الى الأعالي من الواقع المكتظ بكل ما هو عرضته للنقد والتّييف. وكذلك أظهر المخرج صورة أخرى، تعد من مظاهر الاغتراب المميزة، بناها في ضوء الشكل والفكرة وهي نزول آلالاف الكثيرة من النساء والرجال (م 34) ومن مختلف الطبقات وهم يرتدون الملابس البيضاء وبتصاميم تشبه ملابس الإحرام وهم يبحثون عن المياه المعدنية واستنشاق الأبخرة والتلذذ بأجواء المنتجعات والاستجمام لكثرة ما يعانون الاكتئاب والاغتراب، وهنا يمكن اعتبار المكان هو الحاضنة التي تبنت فكرة الاغتراب للتعبير عن ما تلجأ إليه النفوس والأرواح، وهناك مظهر آخر في مشهد (130) عندما تتكلم الممثلة كونوشيا الإيطالية بلكنة فرنسية وتنتقل في الكلام بين اللغتين الإيطالية والفرنسية طوال الفيلم دونما تمييز وهذه حالة غير مألوفة في سياق اللسانيات وحتى عن السياق في بناء الحوار وبناء النص السردي. وعمل المخرج في بناء فيلمه أسلوباً جريئاً في التنقلات الزمنية بأخذه الحرية الكافية، في العرض والتداخل من الحاضر الى الماضي الى المستقبل والخيال والعودة وبشكل يكاد يفلت من الذهن خيط الفصل والتمييز بين هذا وذاك وهذا ما اتضح من خلال مشاهد الطفولة المتعددة المراحل ومشاهد المقبرة، والخزين الماضي الذي بدأ يطفو بين مشهدٍ وآخر، متناغماً مع ما يحيط به من حاضر المشاهد ونزعة الحسناوات للإمساك بالدور الذي يحلمن به في فيلمه المرتقب.

النتائج:

1. ان الوحدة والانعزال والقلق والاضطراب حالات استثنائية تدفع إلى انفصال الشخصية عن المجتمع.
2. الاغتراب يجعل الشخصية تعيش حالة مزج بين عالم الواقع وعالم الخيال والأحلام وبشكلٍ متداخل ويتحرك في العقل الباطن.
3. تتجسد حالات الاغتراب عند الشخصية بمظاهر وأشكال متعددة تشمل المكان والزمان والأفكار وحالات غير مألوفة.
4. تُبنى الشخصية المغتربة وتتكون حركتها في الفيلم الروائي اعتماداً على تقنيات خاصة تعمق المعنى التعبيري والجمالي في التجسيد ومنها حركة الكاميرا وقامة الحواجز وسينما داخل سينما وأسلوب الراوي واشتراك آخرين في التمثيل.
5. لا يمكن للشخصية المغتربة أن تكون غير ذات موقف نقدي خاص بها إزاء المجتمع والعالم ومجمل اللاتوازن في السلوكيات.

الاستنتاجات:

1. للشخصية المغتربة ردود أفعال، تعمل على تعزيز الموقف المتفرد إزاء ما يحيط بها من صراعات.
2. تظهر على الشخصية المغتربة ملامح تعبيرية تجسد المعنى الدفين للاغتراب الذي تتشبع به كالذهول والسأم والقنوط والشرود الذهني والاكتئاب وغيرها.
3. للشخصية المغتربة جرأة لا متناهية في المخاطرة، مهما كلّف الثمن.
4. الشخصية المغتربة هي تكريس للذاتية الحادة للإنسان، وإنها تصبح ظاهرة واسعة إذا ما انتشرت حالاتها في شتى الميادين والأوطان.
5. غالباً ما تلاقي الشخصية المغتربة مصيرها المأساوي وتعطيل الحياة.

التوصيات:

أن تتم دراسات معمقة في شؤون الاغتراب في حقل السينما ومدى تأثير العلوم الفلسفية والنفسية والجمالية والاجتماعية والأدبية في صناعة الأفلام.

Conclusions:

1. The alienated personality has reactions that reinforce its unique position in the face of the conflicts surrounding it.
2. The alienated personality exhibits expressive features that embody the deep meaning of alienation with which it is saturated, such as bewilderment, boredom, despair, absent-mindedness, depression, and others.
3. The alienated personality exhibits an endless audacity to take risks, no matter the cost.
4. The alienated personality is a manifestation of the individual's intense subjectivity, and it becomes a widespread phenomenon if its manifestations spread across various fields and countries.
5. The alienated personality often meets its tragic fate and the disruption of life.

References:

1. Al-Khatib, A. (2006). *Civilization and the Crisis of Freedom.* Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah.
2. Al-Muhammadi, A. (2001). *Alienation in the Heritage of Islamic Sufism.* Baghdad: House of Wisdom.
3. Al-Zaidi, S. (1973). *International Directors, Antonioni.* Baghdad: Theater and Cinema.
4. Janetti, L. (1981). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed.
5. Khaled, A. (1998). *Alienation in Art.* Benghazi: Qaryounis Publications.
6. Khorshid, A. (1968). *Roberto Rossellini, the Giant of Contemporary Cinema, Theater and Cinema.* Cairo: Egyptian Authority for Authorship and Publishing.
7. Lawson, J. (2002). *Cinema, the Creative Process.* (A. D. al-Din, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.
8. Lotman, Y. (2001). *Introduction to Film Semiotics.* (N. Al-Debs, Trans.) Damascus: Ministry of Culture.
9. Saleh, S. (2003). *Narrating the Other.* Casablanca: Arab Cultural Center.
10. Schacht, R. (B.T). *Alienation.* (K. Youssef, Trans.) Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
11. Shafiq, S. (1968). *Alexandre Astruc, Pioneer of the French New Wave.* Cairo: Theater and Cinema Egyptian Foundation for Authorship and Publishing, Issue 50.
12. Weissman, A. (1972). *A Study in the Aesthetics of Western Cinema.* Baghdad: Theater and Cinema.