المعطيات الجمالية لمستويات الخيال في المنجز الفلمي

د. علاء الدين عبد المجيد جاسم

مشكلة البحث :

ارتبط الخيال بواحد من الانواع الفلمية المهمة وهي (أفلام الخيال العلمي) لذا فان أي حديث عن الخيال انما يرتبط وعن دون قصد بتلك الافلام ، فبات يختلط مفهوم الخيال مع مفهوم الخيال العلمي في السينما .

ولان الخيال في الفن السينما لايرتبط بأفلام الخيال العلمي تحديدا ، اذ ان جوهر المتعة في أي فلم لا تاتي من مجرد الفكرة او الحكاية بل من مخيلة الفنان ، التي تحول بينه وبين الخضوع التام للواقع . لذلك بات من الضروري الوقوف على هذه الحقيقة . ومن هنا تجلت مشكلة البحث في الاجابة عن التساؤلات الاتية:

١ـ ما هي مستويات الخيال في الفلم ؟ وما هي قدراتها الجمالية ؟

٢ـ هل ان كل الانواع الفلمية تبنى من خلال نموذج للرؤية يتكل على المخيلة ؟

أهمية البحث :

يكتسب البحث اهميته من كونه يتوسع بدراسة مفهوم الخيال تحديدا ، الذي يخضع للدراسة البحثية في الفن السينمائي غالبا من خلال دراسة افلام الخيال العلمي . كما يعود بالفائدة على الطلبة والباحثين في مجال الفن السينمائي .

أهداف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على مستويات الخيال في الفن السينمائي واسهاماتها الجمالية ، كذلك التعرف على كيفية اسهام الخيال ودوره في تشكل البنية النهائية للفلم السينمائي .

حدود البحث :

يتحدد البحث بموضوع الخيال في الفن السينمائي من خلال دراسة مستويات هذا المفهوم في الادب والفن ، والتحرك بها لتطبيقها على فن الفلم، وتحديدا على العينة القصدية المتمثله في فلم (النوع الرابع) التي تلبي متطلبات هذا البحث .

تحديد المصطلح:

الخيال : يرتبط أرتباطا وثيقا بالنشاط الفني والادبي ، اذ تسهم هذه الملكة في خلق النتاج الفني والادبي اعتمادا على علاقتها بالصور الشعرية وقد حظيت كلمة (الخيال) باهتمام الفلاسفة والباحثين عبر العصور، حيث اهتم قدماء اليونان بهذه الكلمة ، وان كان اهتمامهم بالخيال مرتبطا بالوحي الشعري فالشاعر يتلقى الالهام من ربه الشعر، والارواح التي تتبع الشعراء، فقد عد سقراط الخيال نوع من الجنون العلوي ، اما ارسطو فهو يرى ان(للخيال القدرة على الجمع بين الصور وفي رد العمل الفني الى الوحدة في الماساة)(١٩ ص٣٠)

اما في القرن السابع وتحديدا مع تنظيرات (توماس هوبز) فقد اختلفت الرؤيه (فلم يعد الخيال نوعا من الجنون او الوجد رغم انه في الافلام والخيلات المغرقة يقترب من ذلك . فهو في الاساس من اشكال الذاكرة ، ولكنها ذاكرة محررة بعض الشيء من قيود التجربة الفعلية ، اذ يقدر الخيال ان يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة ، وعندما يكون محكوما بهدف فني ، يقدر ان يربط بينهما في انماط جديدة مبهجة)(١٤ ص١٧)

ولا يبتعد موقف (عمانؤيل كانت) عن هذه الرؤيه فهو يعتقد ايضا بان الخيال ملكة ضرورية واساسية لكل العمليات المعرفية معولا على الجانب الحسي (فالخيال يستعين بالمدركات الحسية او معطيات الحس، يستعرضها ثم يضعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من ادراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولات المعرفة)(٢٣ص٨١)

اما الرؤية الفلسفية ل(شيلنج)المتعلقة بادراك المعرفة والمتمثلة بالمعرفة التي لايدركها العقل الا بالحدس او عن طريق الخيال ، فهي التي جعلت كولردج يقسم الخيال الى فرعين (خيال اولي وخيال ثانوي . اما الخيال الاولي فهو القوة الاولية التي بواسطتها يتم الادراك الانساني عامة . واما الخيال الثانوي وهو الخيال الشعري فهو قوة تمكن الانسان من الادراك ، الا انها تتجاوز هذا الى عملية خلق يتحول فيها الواقع الى المثالي)(٢٣ ص٨٤) وبناء على وجهة نظر (كولردج)هذه فان الادراك الحسي هو شكل من اشكال الخيال غير انه لا يعني الجانب الحسي الصرف المتعلق باستجابة الحواس الخمس وإنما الإدراك المصاحب للجانب الحسي ، فحاسة البصر عندما تبصر الشي وتحسه دون السعي للتعرف على ماهيته سوف لن يكون للخيال دور في

تلك العملية ، غير ان دوره وفاعليته تبدا عندما يبدا الانسان بالاحساس المادي او الوجداني بشيء وينتهي به ذلك الى الفكر ، اي ان الخيال يزيد من عمق احساسه و وعيه بالشيء لان الوعي بشيء لايخلق الا بالتفكير والاحساس معا .

لذلك يربط (سارتر) التخيل بالوعي حيث يعرف الخيال (بانه الوعي باسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته)(١٧ ص٣١٣) فلا يدرك المعنى من وجهة نظره الا من خلال التخيل ، لذلك يرى (ان بادراك معنى التخيل نستطيع فهم معنى الفن ... فالفن فعل من أفعال التخيل)(٦ص١٢٣) فالجانب الواعي بهذه العملية مع ما عند خالق النتاج من قدرات ابداعيه ستمكنه من خلق عملا يجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات كالجمع بين الواقعي والمتخيل ، وكذلك ترابط الافكار معا وتوحيدها لخلق عوالم جديدة ، لذا فالتخيل يمثل وجه من اوجه الابداع .

وبناء على ماتقدم يحدد الباحث تعريفه الاجرائي للخيال : بانه استثمار للمعطيات الحسية وزيادة الاحساس بالاشياء وادراكها ومن ثم اسقاط الحواجز والحدود المعتاده لها ، وتوسيع معانيها وفتح افاقا جديده تغير وقع الحياة ونظامها التقليدي المعتاد ، وكما يسهم بخلق رؤيه غير مالوفه للاشياء والوقائع وغير مرتبطة بحدود وثوابت .

الاطار النظري

مستويات الخيال في الفلم :

ان فاعلية ملكة الخيال تتمثل في اضفاء الجانب الخيالي على المحسوسات والمدركات للنهوض بقدرتها التعبيرية والجمالية من خلال نسجها بطريقة تبعث على الاستجابة والقبول ، فبدون الخيال تبقى محسوسات الواقع مجرد مادة خام موعودة بالجانب الحسي لكنها بعيدة عن القدرات الذهنية ، وعليه تبقى محدودة الاثر والفاعلية ، فلا تحضى بالتجديد والابتكار . واذا ما اريد لتلك المحسوسات ان تنهض بقدرتها ، فلا بد ان تخضع للجانب الذهني ولا تستقيم تلك العملية الا من خلال المرور بفضاءات الخيال ، وهو من حيث صلته بالحسي والذهني (فيصل بين عالمين ، وحاجز بين بحرين ومفصل بني الحكمين ، ولولاه لما بقي محسوس ، ومعقول ولا كانت الصورة والمعنى مدركين بمدرك الحس والبرهان)(٢ ص٧٩) وعندها يمثل الخيال نقطة التقاء بين مطلقية الذهني ومحدودية الحسي ، وبذلك يصبح الخيال قادرا على تحويل الحسي بعد تجريده من جذوره والانطلاق به الى مديات جديدة غير مألوفة كتحويل الانسان الى ذبابة كما في فلم(الرجل الذبابة) . فضلا عن قدرته على اضفاء لمسات محدودة على المحسوسات لجعلها اكثر قبولا وانتظاما كعملية تقليم شجرة كثيفة واعطائها شكل هندسي معين ، وهذا يتوافق مع رؤية الغزالي في تحديده لمستويين من الخيال هما (الخيال المختلف والخيال المؤتلف)(٢) حيث اختلف الشيء عن اصله كما في المثال الاول فتحول الانسان الى ذبابة ، وبقي الشيء مؤتلف مع اصله في المثال الثاني حيث بقيت الشجرة شجرة على الرغم من ان المخيلة قد مست المحسوسين في كلا المثالين، فحطمت صفات الشيء في الاول بعد ان اقصته عن جذوره وحولته من حال الى حال ومن مسمى الى اخر ، واضفت على الثاني صفات هندسية جديدة وشكل مختلف مع الحفاظ على جذوره .

والفلم السينمائي يخضع لهذين المستويين من الخيال ، فقد تعمل مخيلة المبدع او صانع النتاج الفلمي على تجريد الشيء من جذوره وصبه في قالب جديد لا يرتبط بالاصل ، عندما تنفلت الحدود والضوابط وتتجاوز حدود المعقول كما في بعض افلام الخيال العلمي ، وقد تتوقف المخيلة عند حدود الواقعية ، عندما تضفي على الواقع و معطياته ، الوحدة والنظام والاختزال والتشذيب ليصبح اكثر قبولا واشد تماسكا ، حيث لايمكن نقل الوقائع الحياتية كما هي الى الشاشة لنطلق عليها تسمية (فلم)، لكنها تصبح

كذلك عند مرورها بفضاءات الخيال المبدع ، فلا افلام السيرة الذاتية ولا الافلام التاريخية ولا أي نوع فلمي اخر يمكن ان يحقق ذاته ووجوده دون تدخل الخيال .

من جانب اخر يميز(كانت) بين ثلاث مستويات من الخيال (الخيال المولد ، والخيال المنتج والخيال الجمالي)(١٤ ص٥٤) فالخيال المولد عند كانت شبيه بمفهوم التصور عند (كولردج) الذي يعني عملية الترابط ، أي نسج الوحدات والبنى في تشكلات جديدة ينسجها الخيال تبعا لقدرات المتخيل وثراء مخيلته ،حيث تشكل المحسوسات مستودعا للصور والاشارات والاشكال ويستخلص من توافقاتها نظاما غير متوقع من عالم المحسوسات . لكن مهمة الخيال هنا ليست محاكاة محسوسات الواقع ، بل الارتقاء بحدودها النفعية وتفعيل تعريفاتها ومعانيها الشائعة لاستخلاص امكانيات غير متوقعة ومعاني كامنة تحملها في جوهرها .

أما الخيال المنتج فهو يعمل بين الادراك والفكرة أي بين الادراك الحسي والفهم ويعمل على تحديد المفهومات وتبني التفكير المنطقي والمتسلسل ، في حين ان الخيال الجمالي غير مقيد بالقوانين التي تحكم الفهم كونه غير مرتبط بعالم التجربة الحسية ، أي يتبنى المبادى التي تقع فوق المعرفة الحسية وهنا (لاتتفاوت الاشكال الخيالية شانا وجمالاتبعا لقربها مما في الطبيعة ، بل تتفاوت تبعا للسهولة التي يولد بها الخيال)(٨ص٢٠٣)

ان التحرك بهذة المستويات لمعاينتها في النتاجات الفلمية يبين ان مخيلة المبدع تعمل في المستوى الاول على الجمع بين نماذج مختلفة من الافعال او الاحداث والشخصيات والربط فيما بينها ، بمعنى ان خيال المبدع يستثمر خزين الصور الحسية المتراكمة في الذاكرة ويعمل على الربط بينها في انماط جديدة تتوافق مع هدفة الفني ، ففي فلم (ثرثرة فوق النيل) تم جمع مجموعة من اصحاب المهن ، والوظائف المختلفة (طالب فاشل و محامي و ناقد فني وكاتب قصة و ممثل و صحفية و طالبة و مترجمة) في العوامة التي تمثل مهربا من الهموم الخاصة ومنبرا لمناقشة ما يعتري الحياة العامة من حولهم ، وكذلك تجمع مخيلة المبدع ما بين الماسي والمفارقات الكوميدية والفعل الجاد والفعل الهزيل ، اوالجمع مابين القيم السلبية والقيم الايجابية في عمل واحد .

أما دور الخيال المنتج في الفلم فهو متجسد بالقدرة التخيلية التي تعمل على جعل الاحداث والوقائع متسلسة ومترابطة ، فعملية تجسيد الدعوة الاسلامية في فلم تتطلب مخيلة قادرة على اختيار الاحداث المناسبة ، ورصفها بشكل منطقي ومتسلسل بما يحقق هدف الفلم ، في الوقت الذي لاتمثل احداث الفلم بمجملها الا نزر يسير من وقائع واحداث الدعوة الاسلامية كما في فلم (الرسالة) كذلك فان مراحل تاريخية طويلة يمكن للمخيلة ان تمثلها بشكل كامل ومتميز في فلم لا تتجاوز مدته الساعتين ، ولكن بفعل القدرات التخيلية التي تقف وراء هكذا افلام يزداد الاحساس بالاشياء والوقائع التاريخية ، ويتعمق الجانب الفكري فيها لتمتد معانيها فتشمل جوانب جديدة وتسلط الضوء على قيم عالية ، حتى تفتح تلك الوقائع والاحداث افاقا جديدة الى الحد التي قد تسهم في تغير الكثير من القيم والاعتبارات السائدة . وعلية يصبح دور الخيال هنا كما في المستوى الاول دورا فاعلا في تجسيم الشخصيات والوقائع والاحداث في الفلم ، ومن هنا تاتي اهمية (الواقعية الشعرية لانها تحدث انصهارا بين غريزتين اساسيتين في السينما وهما واقعية الوثيقة الملموسة وانفلات الخيال العاطفي)(٩ ص٥٣)

في حين ان الخيال الجمالي يبتعد عن الوقائع والتجارب الحسية ويسعى لاسقاط الحواجز والحدود المنطقية التي تفصل بين الاشياء ،حيث تصبح المخيله اكثرا تحررا وانفتاحا واكثر قدرة على خلق عوالم جديد تلامس الحس الجمالي عند المشاهد بشكل اخاذ ، لان خيال الفنان المبدع قادر على على ان يسمو بحقائق الواقع فيشكلها بروح ذلك الخيال ، حيث تزخر الافلام السينمائية بتشكيلات على مستوى عال من الابهاروالتميز والجمال. يتبين من كل ما سبق ان المستويات التي جاء بها (كانت) كلها ترتبط بالواقع المحسوس بصورة أو باخرى ، لكنها تسهم في تجديد رؤيتنا بطريقة غير مالوفة ، وملامسة الاحاسيس والأفكار لخلق جوانب تعبيرية وجمالية جديدة .

أما مستويات الخيال عند (ايفور ارمسترونج رتشاردز) فتتمثل في معاني عدة ، ابسط هذه المعاني هي (توليد صور واضحة)(٤ ص٣٠٩) وهي من أكثر المعاني شيوعا . ويعود شيوع هذا المعنى الى ارتباطه بالاحساس الطبيعي والفطري عند الانسان وتحصيل المعنى بشكل سريع وتلقائي ، غير ان هذا يعتمد أيضا على الخزين المعرفي للانسان حيث الخيال في بعض اوجهه هو شكل من اشكال الذاكرة ، لذا فهو يختلف من شخص لاخر تبعا لذلك . وهو مبنى على عملية استذكار او استرجاع

الصور المخزونة في المخيلة بعد استثارتها . فعند سماع كلمة (البرقوق) مثلا فان المخيلة سوف تستحضر الصورة التي ترمز اليها هذه الكلمه وهي صورة الخوخ البري الصغير، غير ان المخيلة قد تفشل في استحضار هذه الصورة اذا لم تكن صورة البرقوق ضمن الخزين المعرفي للمستمع ، لكونه لم يشاهد هذه الثمرة من قبل . وعليه فان المخيلة غير قادرة على استحضار صورتها لكونها غير موجودة في الذهن اصلا . نستنتج من ذلك ان بساطة هذا المعنى للخيال ياتي من كونه لايمثل اكثر من اعادة تصور او تمثيل التجربة او استعادة للصور المخزونة في الذهن ، دون أن يضفى عليها عنصر مضاف، وعليه فان هذا النوع من الخيال يرتبط بقيود التجربة الفعلية .

غير انه عندما يكون مرتبطا بهدف فني ، سيصبح قادرا على الربط بين خزين الصور الحسية لتشكيل بنى وانماط جديدة ، لكنه لايرتقي الى مرحلة ابتكار شيء جديد بالمرة ، كونه يتكل على الذاكرة التي تجمع فقط فهو بذلك لايصل الى مستوى الخيال الشعري ، الذي يقوم بعملية تفكيك الوقائع واعادة خلقها ، واذ ما أريد له أن يصل الى هذا المستوى (فعلى الخيال ان يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها ، لانه ليس مرآة ، بل مبدا خلق. يخلق الخيال الفني عالما جديدا يشبه عالم الادراك المالوف، ولكن بعد ان يعاد الى مستوى اعلى من الشمولية)(١٤ ص٥١).

واذ ما تتبعنا طبيعة هذا النوع من الخيال في الفلم سنرى انه يتساوق مع الافلام التي تتسم بالمباشرة لكنها مباشرة ترقى الى مستوى مثالي في التناول والطرح ، ليس على المستوى التعبيري فقط ، بل على المستوى الجمالي ايضا (فالفرضية الجمالية في الفلم تبدا وظيفتها الاكتشافية الحية ، فهي لا تنسخ الحقائق فقط ، بل توضح حقائق ممكنة من طراز اخر)(١١ص٨٢) وأن كانت لا تول اهمية لترجمة الفكر الى لغة شعرية ولا الى تجسيد الفكرة في رموز الا في حدود ضيقة . واذا ما سعى الفلم لتحويل الفكر الى لغة شعرية وتحويل الفكرة الى رموز ، فان ذلك يعني ان الخيال قد تحول الى مستوى ثاني هو استخدام المجاز وهو مستوى اخر من مستويات الخيال .

واذا كان (الخيال هو استخدام لغة المجاز)(٤ ص٣٠٩) فذلك لا يعني اعتماد لغة المجاز او التفسير النحوي لمفهوم المجاز تحديدا ، وانما كمفهوم لغوي وجمالي وفلسفي ايضا حيث ان (المجاز بمفهومه الجمالي والفلسفي هو الشرط الاول الذي على اساسه يعتبر الفن فنا)(٢٠ص٢٥) لان الفن لايقدم الواقع كما هو بل نماذج او رموزا عن ذلك الواقع ، لذا فالخيال يستخدم المجاز على مستوى الكلمة والصورة والتعبير .

لذلك قد يبنى الخيال على الانزياج المتمثل في الانحراف عن القواعد والاشتراطات واختراق الضوابط والمقاييس فتخرج الأشياء والاحداث المتخيلة عن المالوف، وتتحول من السمة الاخبارية المباشرة الى السمة الايحائية ، فيصبح الخيال انزياح عن عناصر الحضور الى عناصر الغياب حيث يرى سارتر (ان المتلقي يدرك عناصر الحضور ولايتخيلها ويتخيل عناصر الغياب ولا يدركها)(٢٢ص١٦١) لذا فان فعالية الخيال تظهر في المجاز والتورية والمفارقة والايجاز والرمز والغياب وكل التراكيب الحاملة للسمات الايحائية وعليه فالشكل الذي ينطوي على رموز وشفرات تطفو على سطح النص الفلمي مثلا ، انما هو مشحون بدلالات تخيلية تقودنا الى ما وراء الشكل الظاهر ، وبذلك يصبح التخيل انزياح عن الحقائق التقليدية أي توليد معنى جديد ومنزاح عن المعنى الاصلي او المباشر لكن للمعنى الاصلي اثرفيه.

ان ما يميز الخيال الذي يستخدم لغة المجاز عن غيره هي قدرته على أن يستمد أفكارا جديدة حتى من الموضوعات التقليدية كونه قادراعلى تفكيك تلك البنية ثم اعادة تشيدها من جديد وهي محملة برموز ودلالات لان (فعل الخلق الفني ، ان هو الا اظهار الخبرة في رمز عن طريق قوة الخيال)(١٤ ص٦٣) أي ان الخلق الفني الجديد يصبح اكثر عمقا ودلالة واوسع انفتاحا على القراءات المتعددة ، وذلك بفعل القدرات التخيلية ، فالخيال لا يمثل انعكاسا لصدا الواقع ، بل هو مبدا خلق ، والفنان الذي يتمتع بقدر اكبر من ملكه التخيل يستطيع من وجهه اخرى أن يغيب بعضا من الرموز والدلالات وحتى السمات والملامح العامة ، المالوفة والمكررة دون ان يستحضر بديلا عنها ، ليشكل هذا الغياب بحد ذاته شفرات جديدة تسهم في خلق مساحات تأويل ، نتيجة للانزياحات الحاصلة في تركيب البنية الجديدة (فالصورة في الخيال الشعري تستلزم ان يكون موضوعها غائبا على النقيض من الادراك الذي يفترض وجود موضوعه حاضرا)(٢٣ ص٨٩)

ان خيال الفنان عندما يستخدم لغة الرمز والاشارة ويعول على تشفير نتاجه وتوسيع افق الدلالة،انما هو بدافع الرغبة في اثارة مخيلة المتلقي ايضا وجعل عملية التلقي في بعض اوجهها تشبه الخيال وتبدو في اوجهها الاخرى اقرب الى عملية حل الشفرة منها الى مجرد عملية تامل . ولا يحتاج الفن السينمائي الى الكثير من الاستشهادات في هذا المجال كونه احد الفنون التي تعول وبشكل كبير على المجاز والتورية والمفارقة والترميز والغياب وكل التراكيب الاخرى التي تسمو بقدراته التعبيرية والجمالية ،

وتتجلى تلك التراكيب في الكثير من الافلام السينمائية لاسيما التي تعتمد تداعي الافكار والموضوعات النفسية بشكل عام .

وهناك معنى ثالث لكلمة الخيال عند(رتشاردز)وهو (تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولاسيما في حالاتهم العاطفية ...وان هذا الضرب من الخيال ضروري للتوصيل)(٤ ص٣١١) فلكي يتحقق التواصل ما بين الفنان والمتلقي لابد وان يشتركا في عدد من الدوافع ، و المنبهات التي تثير قدرات الاول ، وقبول الثاني وتفاعله من النتاج . بمعنى ان تتساوق دوافعه ومثيراته مع دوافع ومثيرات مستقبل النتاج ،ليس الى حد التطابق بالتاكيد ، ولكن ايضا ان لا تصل الى حد التنافر وان لا يكون الفرق بينهما شاسعا ، لانه عند ذاك سيكون كل من المرسل والمتلقي في عالم مختلف فالفنان او الشاعر (مصيره الفشل طالما ان تجربته التي يود ان يوصلها الى الغير لا تطابق تجاربهم ... ويمكن التغلب على الفروق الى حد ما عن طريق الخيال)(٤ ص٢٥٠) فحالات الحزن التي قد تعصف بالاخرين مثلا نتيجة لظروف معينة ، ترافقها حالات ذهنية مختلفة ، يسعى الفنان بالاستعانة بعنصر الخيال لاستحضار تلك الحالات مستعينا بما يمتلك من تجارب شبيهة أو متواتره معها ، لخلق قيم متخيلة ومقبولة كونها ستصبح اكثر حساسية ، لاسيما وهي تتعلق بشعور جوهري عندالانسان وايضا لان الفنان لايخلق عالمه الفني بتجميع ورصف للمادة الاولية التي يعمل عليها ، بل اعتمادا على العنصر الفعال في ذهنه وهو روح تلك الحساسية التي تتصهر في المخيلة فيجسد تلك الا فكار في اشكال معقوله الى الحد الذي يجعلها تبدو قابلة للمشاركه الوجدانية من قبل المتلقي ، وبذلك يكون الخيال المبدع قد أدى دورا اساسيا في عمليه التواصل.

فمخيله الفنان هي الاقدر على أن تلبس تصورات الذات والغير لغة جذابة ، ومتساوقة مع تطلعات المتلقي ، فمهمة الخيال هنا تنحسر في التنسيق والتنظيم بين عالمين ، انه نقطة لقاء بين مطلقية الذهني غير المنظم (أي الحالات الذهنية الخالصة) وبين محدودية الذهني وانسجامه (أي بعد معالجتها من قبل الفنان) وطبيعة هذه العلاقة تعود الى ايام افلاطون الذي ربط الفن باستثارة الانفعالات وتهيج العواطف وبعث الاضطراب في النظام الذي يسود الحياة الداخلية للانسان ، فكان افلاطون يرى (ان خيالنا الشعري مرتع خصب لنمو الشهوة والغضب والرغبة والالم في نفوسنا ، بينما كان تولستوي يرى في الفن مصدرا للعدوى ، ويعتبر النشاط الفني مجرد انتقال

لهذه العدوى الوجدانية من نفس الفنان الى نفوس الناس)(١٧ص٨٧) فالانفعال الذي ينطوي عليه النتاج الفني يكتسب على يد صانع النتاج دلالة جديدة وسمات مختلفة ، حيث يقدم الانفعالات التي تختلف في كثير او قليل عن الانفعال نفسه ومرد ذلك الاختلاف هو ان تصبح تلك الانفعالات اكثر شفافية ونصوع ، وذلك بفعل تدخل عنصر الخيال ، فدور الخيال في تصور الحالات الذهنية للغير او للفنان ذاته ، شبيه بالدور الذي يؤديه الفنان في عملية التشذيب ، والتنظيم ، والاختيارالتي يقوم بها عند تحويل الحوار الواقعي الى حوار درامي . فالامكانات التخيلية للفنان تتمثل في قدرته على تجسيد الاحساس وتعميق العواطف ليتمكن من فتح السبل أمام المشاهد او المتلقي بشكل عام لفهم اشكال الحياة الباطنية للانسان .

ولان منطق هذا المستوى من الخيال مستمد من العواطف والمشاعر الباطنية فلا بد من تمثيله في صور حسية حية مثيرة للاهتمام ، ويؤدي الخيال اثرا كبيرا في بعث هذه الاثارة حيث يعمل على ابراز المعاني الخفية الغامضة التي تخفى عن اعين العامة ، لان مخيلة الفنان تتمتع بقدر اكبر من الحرية وامتلاك قدرات عالية .

وهذا النوع من الخيال شبية بالخيال الثانوي الذي حددة (كولردج) فلابد في (العمل الفني الذي مجاله الخيال الثانوي من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة)(٢٣ ص٩٤) فاي موقف عاطفي يتعرض له شخص قريب ، يثير عواطفنا في لحظة حدوثة ، وقد نتخيل الموقف في زمن لاحق، وفسر سارتر مثل هذه الظاهرة عندما تحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فقال (في الحالة الاولى تكون العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حين ذاك عنصر المفاجاة والتحقيق ، على حين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لوقوة الخيال كي تحيا)(٢٤ص٤٩٩) كشأن الخيال الاولي عند كولردج .

وكثيرة هي الافلام التي تناولت حالات ذهنية للغير والتي حصل عليها صانعوا الافلام من خلال تماسهم اليومي مع تجارب الاخرين ، او الاستفادة من الحالات والازمات والامراض النفسية ، وحتى الحالات التي نمر بها اثناء النوم أو باحلام اليقظة ، هذه كلها تشكل مصدر ثري لخلق افلام متميزة بعد ان اسهمت مخيلة صانعوا الافلام في تصوير وتجسيد تلك الحالات ومن تلك الافلام على سبيل المثال لا الحصر(الدوار ، سايكو ، الدمية ، الجدار ، وعد حقيقي ، الراهب، الجحيم ....)

امالمعنى الاخر(للخيال فهو الاختراع او الجمع بين عناصر لاتوجد رابطة بينها عادة ومثال ذلك الخيال العلمي)(٤ ص٣١١) أي هو يرتبط بالخيال المبدع القادر على خلق بنى جديدة وموحدة من عناصر مشتته حيث يستطيع الخيال أن يجمع ما بين العناصر المختلفة ويربط الافكار والصور بطريقة جديدة لخلق شيء جديد لم يكن معهودا من قبل ، أي ان الخيال قادر على تشيد اوختراع او ابتكار شكل جديد من عناصر مالوفة ومعهودة وأن كانت غير مترابطة من قبل وبهذا (فالخيال يشبه الاختراع مشابة كبيرة ومع ان الخيال عملية عقلية والاختراع نتيجة لهذه العملية وغالبا ما تكون هذة النتيجة متصفة بشي من الجدة والابتكار، انهما متشابهان الى درجة كبيرة)(٣ص٧٤) .

وتعد الدوافع الغريزية والفطرية من أهم عوامل الاختراع ، فالانقلابات والتحولات التي تشهدها فنون الازياء والعمارة والتصميم بكل اشكالها ، انما هي تقصد الزينة وهي اثر من اثار حب الظهور ، كما ان المخترعات والعلوم هي نتيجة غريزة حب الاستطلاع والسعي لتسخير الاشياء لخدمة الانسان ، كما ان اختراع السلاح لحاجة او غريزة الدفاع عن النفس و حب البقاء.

ان التجربة الحياتية والتماس مع الواقع يسهمان في بعث المخترعات ،فمحاكاة الاشياء وتقليدها يؤدي الى انتقال الافكار وشيوع الاعمال حيث تنتقل من مكان الى اخر ومن امة الى اخرى ، ثم يعمل المخترع على تحسينها وكمالها تبعا لقدرته على التخيل لان ثراء المخيلة يعني ثراء القدرة على الابتكار وتعطيلها يعني تعطيل ذلك الا بتكار، فالجمع بين العناصر الغير مترابطه لاختراع شي جديد لا يتم الا على حساب القدرات التخيلية ، وقد تصل تلك القدرات احيانا الى التخيل الجامح المفكك ، فيصبح مجرد جمع بين افكار وصور لارابط بينها وتتمثل في حلم الانسان بتخطي الحواجز الزمانية والمكانية .

ان الخيال العلمي هو نوع من التوفيق بين النشاط الخيالي والنشاط العلمي للانسان وهو يتناول شتى الموضوعات الحياتية من وجهات نظر مختلفة واجتهادات منطقية وغير منطقية برؤية فلسفية متحررة . وجذوره الاولى ، انما كانت نوعا من الاساطير التي كانت تمثل محاولات جادة من المجتمعات الانسانية القديمة ، تفسربها وتقيس عليها ، وبذلك كانت الاساطير القديمة تمثل نمطا من التفكير العلمي لدى الانسان القديم .

ويحظى الخيال العلمي في السينما بمكانة مهمة ، كونه يمثل المناخات الحقيقية القادرة على ابراز القدرات المذهلة لهذا الفن على المستويين الفني والتقني . فافلام الخيال العلمي لم تتوقف عند كسر حواجز وحدود الوقائع والاحداث التي يزخر بها الواقع فحسب ، بل عملت ايضا الى تجريد واعادة هدم الحقائق العلمية الصلبة وتخطي قواعدها الراسخة ، سعيا وراء حقائق علمية بديلة قد تشكل احتمالات منطقية في الزمن اللاحق ، وهي رؤية عقلانية تتساوق مع التطورات المذهلة التي يشهدها عالمنا اليوم . فسينما الخيال العلمي دائمة البحث في الفلسفة والعلم والادب والفن عن بدائل ممكنة للحياة ولعالم الفكر على السواء. بل اكثر من ذلك هي تعمل على محاكاة القوى الغيبية في حياة الانسان ، كالطلاسم والاشباح ولعنات الالهة وكافه ما وراء الطبيعة من اسرار ومسميات ، كون ان هذه الوضوعات مشحونة باثارات تخيلية لا تضاهى . وبناء على كل ما سبق يمكن القول ان المبدع الحقيقي هو صاحب القدرات التخيلية التي تمكنه من اجتياز الحاجز بين الحقيقة والخيال بآلية وقدره اقناع لاتتيسران لغيره من عامة الناس.

اما (القدرة على خلق اثر موحد من الكثرة)(٤ ص٣١٢) فهذا النوع من الخيال يعول عليه كثيرا في الادب والفن على السواء ، لان كلاهما ينهل من التجارب الحياتية ليستخلص منها خير ما يمثلها ، وهذا المستوى من الخيال شبيه بالتراث عندما يمسك بحالة خاصة او مميزة ككرم حاتم الطائي مثلا ليكون اثرا لكل حالات الكرم الاخرى. فالمخيلة التي اوجدت ايضا الخرافة والاسطورة انما ارادت بها ذلك . (فكلكامش) البطل الاسطوري الذي كان يسعى للخلود ، انما هو نموذج لرغبة انسانية حاضرة اوجدها الخيال . كذلك (العالم الخيالي الذي تسكنه الجنيات والذي نحلم به يحتوي للاسف على اشياء تشبة بعض الشبه ما في عالمنا الحقيقي)(٨ ص٢٠٤) .فاختيار الفنان لجانب من جوانب الحياة لجعله أنموذجا او اثرا يحتذى به ،انما يبني اختياره على احساسه بقدرة ذلك الاثر على الاجابه عن تساؤلات عالقة ، او يجد فيه عمقا يظهر قدراته التخيلية .

من كل ماسبق يتبين ان تعدد وتباين مستويات الخيال عند الفلاسفه والمفكرين يرتبط بالتسمية اكثر من ارتباطه بالجوهر ، فتفسيراتهم وتعاريفهم لم تبتعد كثيرا عن بعضها ، فالخيال المنتج مثلا يتوافق مع الخيال الاولي ولا يبتعدعن معنى الخيال المؤتلف وايضا الخيال المنتج للصور الواضحة ، اما الخيال الجمالي والخيال المختلف والخيال

العلمي فجميعها تتفق على تجاوز الحدود والضوابط والتجارب الحسية وتسعى للانفلات منها والتحرر من قيودها ، لذلك يرى الباحث ان مستويات الخيال التي حددها (رتشاردز) هي اكثر شمولا ، كونها جامعة لاغلب التصنيفات ومنطوية عليها ، واذ ما تجلت امامنا مستويات الخيال يبقى التساؤل منحسرا في الابعاد الجمالية لهذه المستويات .

البعد الجمالي لمستويات الخيال في الفلم:

لاسبيل الى فهم علاقة الخيال بعالم الفن الابتجاوز النظرية التقليدية التي كانت تعد الفن صورة طبق الاصل من الواقع ، فالعمل الفني لا يمكن ان يكون مجرد نسخة اخرى مطابقة لذلك الواقع ، لان ذاتية الفنان هنا سوف لن تؤدي دورا موثرا في نتاجة الفني وعليه ستصبح ملكة الخيال غير فاعلة .

يراد القول هنا ان القدرات التخيلية التي تتطلبها المحاكاة المباشرة ، لاترقى الى مستوى الخلق او الابداع الفني . اما فاعلية الخيال فتبدا ، مع انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعي، بدلا من الاقتصار على تقليدها بقبحها اوجمالها ، أي ان الخيال يبدأ بالافصاح عن ابعاده الجمالية وقدرته على الخلق عندما يدرك الفنان العلاقة بالاشياء ، ويستجمع المعاني الشاردة من متاهات الحياة فيمسك بالواقع ويعمل على تصحيحه او اكمال او سد ما فيه من ثغرات او تغيب بعض عناصره او الاكتفاء بالتلميح اليها ، حتى تبدو ذاتية الفنان متمثلة بقدراتة التخيلية بينه في البعد الجمالي الذي ينطوي عليه نتاجه الفني حيث ان مجرد ادراكه (العلاقه بالاشياء تعد خصيصه جمالية)(١٨ ص١٧١) فالمعرفة بحد ذاتها تقود الى المتعة الجمالية .

فالعلم هو الذي يعنى بالحقائق ، أما الفن فيعنى بالخيال ، حيث يتجاوز الفنان حدود الواقع ليحوله الى اشياء اقرب الى الخيال بعد ان يشكله بروح ذلك الخيال فالمبدع عندما يتأمل منظرا ما بعيني فنان يسعى للخلق والابداع ، فانه سرعان ما يستشعر تغيرا مفاجئا في كل اطاره الذهني فلا يلبث ان يجد نفسه قد انتقل بالمحسوسات الى عالم المخيلة ، ومعنى هذا ان الفنان ينقل الاشياء الحسية مفعمة بتعبيره الخاص ، أي هو يعتمد على ادراكه الحسي وخياله وشتى قواه العقلية من اجل استنطاق الواقع والسمو به ، وعندها يصبح الواقع ومحسوساته مشحونا باثاره التخيلية وينسحب ذلك

على المتعة الجمالية لان(التامل الجمالي يكون موجها في المقام الاول نحو قوة الخيال باعتباره القدرة الثرية على بناء الصوره المتخيلة)(٢٥ ص٩٠) .

واذا كانت كل الفنون تعنى بالخيال ، ففن الفلم هو عالم خيالي داخل شاشة مسطحة والعمق والحركة فيه وهميان ، وقدرة الفلم على اقناعنا بواقعيته يجعلنا نتماهى مع هذا المتخيل كونه يمتلك قدرات فنية ذات خصوصية وتفرد (فالسينما تتيح نقل فكر وخيال المؤلف بشكل مباشر اكثر بكثير من كل زغارف الاسلوب الكتابي)(٥ ص٤٢) وهذا الخيال الذي تنقله السينما للمشاهد يسهم في الاستحواذ على مخيلته ، لان الصورة السينمائية لا تقدم لنا الواقع لنراه فحسب ، بل لتحثنا على التخيل مع الواقع حيث(يسقط المشاهد نفسه على خيال يمتص قدرتنا على ان نحلم ، والشخص الذي يرى يصبح ذاتا لما يراه ، يزدوج وينظر الى نفسه وهو يعيش حياة خيالية ، فهو في الوقت ذاته يقوم بالمراقبة ويخضع للمراقبة ، كما انه وجدان ياخذ وعيا بلا شعوره الخاص) (٧ ص٥٧٨) وهذا الاستغراق والتماهي يوفر له ، زمنا جماليا شبيه باحلام اليقظة ، حيث تكون المتعة فيه خالصة أي ان المشاهد يكون قد تحرر من ارتباطات الواقع المعاش والحقائق اليومية.

ولم يكن ليتحقق كل ذلك لو ان الافلام اعتمدت على مجرد رصف مواقف بدائي للخيال ، فذلك لا يتوافق مع البنية الجمالية للفلم الروائي فلا ينتج عن هذا الترابط فعل جمالي او لنقل انه لايحقق الا مستوى جمالي بسيط لايتناسب وفن الفلم (فمن الناحية الجمالية ، بديهي ان هذا البناء الذي لايعتمد الا على مواصلة وربط المواقف هو بناء خطر)(٧ ص٦٧٩).

وبناء على ما تقدم ، وحتى يصبح الخيال اكثر اثرا وفعالية ، فلا بد له من تبني لغة المجاز التي تسهم في ثراء المنجز الفلمي ، وبفعل قوه المخيلة تصبح الرموز والصور البليغه اشكالا شاعرية توسع من قدرات الفلم الجمالية ، كونها تسهم في اخراج المنجز عن المسارات التقليدية ، ولا يعني المجاز بالضرورة انفلات المخيلة ، وتجاوز الحدود ، بل ان عملية الانتقاء والتنظيم قد تشكل وجه من وجهاتها ، وتمثيلا لذلك يمكن الاستشهاد بالافعال الانسانية ، فكل الافعال الانسانية في الحياة مشينة كانت ام نبيلة هي مثيرة للاهتمام ، فالقدرات التخيلية البسيطة يمكن ان تجعل الفعل الانساني القويم مثيرا للاهتمام ومحققا للرضا الجمالي ، بمجرد استحضاره كونه مثيرا في ذاته

، في حين تغيب الفعل المشين يغيب قدرته على الاثار بالتبعية ، فبفعل خصوبة الخيال يتوهج الفعل الاول ويضمحل الثاني .

كما ان المخيلة قادرة على ان تبعث الحياة في أي حدث أو واقعة تقليدية وتجعلها مشحونة بدلالات تخيلية ، حتى وأن كانت تتعامل مع مقومات وثوابت محددة ، الا ان دورها يتمثل في القدرة على استخلاص المعاني الكاملة التي تحملها الواقعة في جوهرها وايضا القدرة على ترابط الاجراء والارتقاء بحدودها النفعية وابعادها الجمالية . ويبقى (التخيل في نهاية المطاف ليس سوى صورة ماخوذة حرفيا ومعالجة كحدث فعلي)(١٠ ص٢٥) .

ان قصة حب بين امرأة وفتى يصغرها سنا او بالعكس تمر على المسامع كثيرا وبطريقة عابرة . غير ان هذه القصة العابرة عندما تناولتها مخيلة الفنان المبدع وتم تحويلها الى عمل فلمي كما في الفلم (the reeden)اصبحت ذا جذب جمالي متميز ، فواقعة الفلم ليست خيالية ، بل هي من صميم الواقع ، غير ان القدرات التخيلية لصانع العمل جعلت الحكاية وكانها تغفو على اجنحة الخيال ، ان الزمن الجمالي الذي وفره الفلم للمشاهد لا يتمثل في الحكاية كونها حقيقة او مستمده من الواقع ، بل لان خصوبة الخيال عند صانع العمل الفلمي حولتها من مجرد فعل انساني مثير للاهتمام الى فعل جمالي ضمن نسيج او بيئة جديدة اثارة المشاهد جماليا، فلم تكن غاية الفلم التعبير عن الحكاية بل الرغبة في بث الاحساس بها والتفاعل معها ، فالحياة مليئة بالاحداث والوقائع والحكايات والفنان وبقدراته التخيلية هو الذي يميز ويختار وينظم ويبني لتصبح تلك الوقائع والاحداث ذات فاعلية واثر جمالي وتعبيري ويضاعف سحرها (فالحياة كلها استغراق وفوضى ، بينما الفن كله تميز واختيار)(١٣ص١٤٣) .

وبدون القدرات التخيلية تفقد المحسوسات وكل اشياء الواقع جماليتها مع استمرار استثمارها في النتاج الفلمي . من هنا تاتي اهمية الخيال الذي يعمل بين الادراك والفكرة مستعينا بالدلالات والرموز والايحاء وغيرها . وبدونه (أي بدون الخيال). ستستمر عملية نقل الاشياء المدركة بمجرد ايصال فكرتها وبالتكرار ستضمحل قيمتها الجمالية ، فحتى جمال شلالات (فكتوريا)الاخاذه يقل وهجها اذا ما استثمرت بتكرار كمعطى حسي مفرغ من الدلالات التخيلية .

بل ان التوازن التي تقوم عليه الحياة ، لايستقيم دائما مع الاعمال الفنية وهو قد يضعفها او يقلل من قيمتها احيانا ونجد ان هذا الامر حاضرا حتى على مستوى اللقطة في الفلم فهي اضافة الى كونها تسهم في عملية التفسير فهي تنطوي ايضا على (عنصر عدم توازن جمالي او سايكولوجي ، لان مخاطر الصورة الجميلة انها تدخل الجمود في الحركة)(٢١ ص١٤٣) وهذا يتوافق مع الخيال الجمالي أي المبنى على عناصر لا رابط بينها ومثاله الخيال العلمي حيث الخيال غير المقيد بقوانين ثابتة والساعي الى التحرر من عالم التجربة الحسية . وايضا مستوى الخيال المبني على تصور الحالات الذهنية القائم بالاساس في احد اوجهه على الحالات النفسية غير المتوازنة او غير السوية .

ان كسر القواعد وتجاوزها في افلام الخيال العلمي وعملية هدم او تقطع اوصال الثوابت من اشياء الواقع وموجوداته واعادة تكوينها على وفق قواعد جديدة لا علاقة لها بالقوانين الهندسية التي تسمح ببناء منزل . بل ترتبط بقوانين هندسية جديدة تسمح بتشيد عالم لم يكن موعود بالرؤية في الزمن السابق ، كلها تعطي مدا جماليا لايضاهي أحد لان(التجاوز عن القواعد الراسخة ضروره جدلية مملاة على الجماليات)(١٥ص٥٤) ولم يتوقف التجاوز عند القوانين الهندسية ، بل امتد ليتجاوز الحقائق الفيزيائية . مسخرا لذلك القدرات المتميزة لعناصر اللغة السينمائية حتى عندما كانت تلك العناصر لم تصل الى مستوى النضوج (فاناس مثل جورج ميليه وشومو بداوا يستخدمون الكاميره اداة لانتاج صور من عوالم الخيال . هذه الصور لا تتطابق مع الحقيقة الفيزيائية من ناحيتين اولا لانها لا تمتك وجودا مسبقا في الواقع الفيزياوي الملومس .. وثانيا لان تصرفها يخضع لقوانين تختلف كليا عن القوانين الفيزياوية للطبيعة) (١٢ ص١٦٦) حتى أصبح للمخلوقات الخيالية التي تزخر بها افلام الخيال العلمي فرديتها الناتجة عن تناسق عناصرها في الخيال حيث (تتوافر فيها صفة الوجود الحقيقي ، ولها أيضا جمالها لانها تتضمن اعظم ملذاتنا الخيالية ، الا وهي تجسيد قدراتنا الكامنة وتحولاتنا في جميع أشكال الوجود الممكنة بغير ضوابط الوجود الفعلي ومتناقضاته)(٨ ص٢٠٦) قد تحمل دلالات اضافية ترتبط بتداعيات منبثقة من الخيال المبني على تصور الحالة الذهنية التي تتوافق مع الكائن الخيالي الجديد ومتوافقه معه كما في فلم (افتار) . حيث صممت الحالات الذهنية بذات القدرات التخيلية التي اوجدت شخصية افتار.

كما ان افلام اخرى كفلم (الجدار) مثلا المبني على التداعي وتصور الحالات الذهنية يعول ايضا على الخيال المغرق بدلا من الواقع ، في كشف العوالم الباطنية التي تسهم في بعث القدرات التخيلية عند المشاهد (لان الواقائع المخفية في الفلم هي العناصر المحركة للتخيل)(١٦ص١٥٨)

اما توصيف الرؤية الجمالية للشخصية الخيالية في افلام الخيال العلمي ، فيستمد على وفق النهج القائم على الغرابة والابهار الذي يحظى بها كل جديد (فغرابة العالم على الشاشة هي احد مصادر الفتنة السينمائية بقدر ما هي احد اسس فاعلية السحر التي للصورة)(٧ ص٧٠٥) اضافة الى ان جرء كبير من الابهار والقبول الذي تحظى به الشخصية هو نتيجة لناجحها في ازاحة جزء كبير من سلبيات الشخصية الانسانية في حين تتمتع هي (الخيالية) بنكران ذاتيتها ، كذلك فان المغامرات الحابسة للانفاس التي ترافق الشخصيات الخيالية على الاغلب كثيرا ما تدفع المشاهد الى نوبات من الانفعال الشديد فتنتج عنه عملية التطهير التي تولد النشوة والمتعة الجمالية لديه .

وكلما كان الخيال أكثر تحررا ، أصبح أكثر قدرة على خلق عالم فلمي يحظى بجذب جمالي خاص ، وذلك باقحام المشاهد في شبكة معقدة من الاشكال والصور التي تعبر عن مشاعر الانسان واهوائه وانفعالاته واماله وتحاكي موافقه الخاصة وافعاله بطريقة غير مالوفة كما هوالحال مع فلم (قطط وكلاب) ، فهذه الحيوانات التي تظهر وهي تتحدث فيما بينها وكذلك مع البشر وتحاكي افعاله بوجهتيها ، حظيت باستقطاب جمالي يستحق التوقف عنده والاشادة به ، وخير دليل على ذلك مالاقاه الفلم من قبول جمالي واضح على مستوى النقاد والجمهور معا ، ومرد ذلك الى القدرات التخيلية لصانعي هذا الفلم ، مع ان الفكرة لها جذورها في الادب ، حيث يشكل الحديث على لسان الحيوانات محاولة أدبية قديمة تجسدت في كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقنع .

ولا يتوقف الخيال عند حدود معينة ، لان الفلم اذا لم يكن مختلفا عن جميع الافلام الاخرى فلن نرغب في مشاهدته ، لذا فان افكارا محددة تصيغها المخيلة بصور واشكال متعددة ، لكي لا تتداعى الاستجابة الجمالية لتلك الافلام ، وهذا يتساوق مع قدرة المخيلة على خلق اثر موحد من الكثرة ، وهنا ياتي دور القدرات التخيلية حيث تتفاوت من فنان لاخر فتكون هي معيار لمكانته الفنية وقدرته الابداعية فخصوبة الخيال هي التي تمنح الفنان القدرة على ايجاد معالجة متميزة لموضوع شائع ، فاذا ما

طلب من مجموعة فنانين ايجاد معالجة قصصية لموضوع القلق السائد في المجتمع اليوم ، فان مخيلة كل منهم ستسهم في خلق معالجة قصصية مختلفة عن غيرها ، فالبعض قد يتناول الموضوع بطريقة مباشرة من خلال شخص يعاني القلق بشكل مرضي ويظهر معانته ، أي ان البعض قد يقترب من المعالجة المباشرة ، لان قدرته التخيلية لا تتيح له الذهاب أبعد من ذلك ، بينما قد يحاول آخر ان يذهب بعيدا كما فعل احد طلبة قسم السينما قبل سنوات معالجا الموضوع ذاته في مشروع تخرجة بمعالجة فلمية بسيطة لكنها معالجة تنم عن قدرة تخيلية عالية تتمثل برجل يحاول النوم جاهدا لكنه يعجز ، لان دقات الساعة الجدارية الرتيبة تشكل عالما قلقا وارباكا تحيل بينه وبين النوم ، يبعد الساعة او يوقفها عن العمل ، لكنه يواجه هذه المرة بصوت حنفية الماء تنقط بشكل رتيب ومربك ، فينهض لاقفال الحنفية بشكل جيد دون فائدة لان هناك ثقب في جلدة الحنفية ثم ياتي بقطعة قماش ويلفها حول الحنفية ، يتخلص من القطرات الرتيبة للحظات ثم يعود صوتها من جديد بعد أن تبتل قطعة القماش ، تستمر معاناته من اصوات القطرات الرتيب المقلق حتى الصباح ، فيخرج باكرا ليشتري الجزء التالف من الحنفية ، وعندما يصل الى بائع الا دوات الصحية يجد امامه طابورا كبيرا من الناس وهم يحاولون الحصول جلدة حنفية ايضا . يراد القول ان الموضوع الواحد قد تتعدد أشكاله وصوره في الحياة غير ان الخيال الخصب هو القادر على ان يستحضر أكثر تلك الصور والاشكال فاعلية وتاثير ، ليمثل اثرا موحدا لكل الاشكال وتعددها ، او يبتكر ما هو أقدر على التاثير و اكثرمرونة وحيوية وجمال ، و اقرب الى التفاعل الجمالي .

ان الحديث عن المعطيات الجمالية لمستويات الخيال لا يعني من قريب او بعيد ان هناك ادنى قطيعة ما بين الحقيقة والجمال ، فالوقائع الحقيقية تتوافق مع الترجمة الجمالية عندما لا تحطم كل وشائجها مع الواقع ، لذا فقد يبهرنا للحظات طيران رجل من على الارض ليصبح فوق شجرة مرتفعة كما هو الحال مع مشاهد فنون القتال اليابانية ، غير ان ذلك الابهار سرعان ما يضمحل ويتحول الى ما يشبه الضحك على الذقون ، عندما يشعر المشاهد ان دلالات هذا الحدث غير مستمدة من الحدث ذاته ، لذا تصب دلالاته في الجانب الرمزي غير المدروس حيث يعاني الخيال هنا من النضوب الجمالي .

مؤشرات الاطار النظري

بعد البحث والتقصي عن مفهوم الخيال ومستوياته وابعاده الجمالية في الادب والفن ، ومعاينة تلك المستويات وقدراتها الجمالية في الفن السينمائي من خلال الاستعانه بالامثلة الفلمية كما ورد في اطار البحث . واسفر عن كل ذلك عدد من المؤشرات التي يمكن اعتمادها كاداة للوصف والتحليل الفلمي ، وتتمثل هذه المؤشرات بخمس مستويات للخيال والقادرة على خلق مخطط خيالي للفلم مشحون بقدرات تعبيرية وجمالية وهي كالاتي :

١ـ الخيال المولد للصور الواضحة .

٢ـ الخيال المبني على البلاغة والمجاز.

٣ـ الخيال المبني على عناصر لارابط بينها ،اوالجمع بين المتناقضات كالخيال العلمي

٤ـ الخيال القائم على تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية .

٥ـ الخيال القادر على خلق اثر موحد من الكثرة .

اجراءات البحث

منهج البحث :

اعتمد البحث على (دراسه حالة) والمتمثلة في عينه فلمية على وفق اجراء تحليل وصفي لكونه يتلائم وطبيعة البحث اعتمادا على اداة واضحة ومحددة.

عينه البحث :

تركزت عينة البحث على نموذج فلم (النوع الرابع) كعينة قصدية ، كونه احد الافلام المميزة ، وله صدى واسع على مستوى النقاد والجمهور ، كما انه يلبي متطلبات هذا البحث .

الاداة المستخدمة في التحليل :

تتحدد اداة التحليل وطبقا لما اسفر عنه الاطار النظري في هذا البحث بخمس مستويات للخيال وهي :

١ـ الخيال المولد للصور الواضحة .

٢ـ الخيال المبني على البلاغه والمجاز .

٣ـ الخيال المبني على عناصر لارابط بينها ،أوالجمع بين المتناقضات كالخيال العلمي

٤ـ الخيال القائم على تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية .

٥ـ الخيال القادر على خلق اثر موحد من الكثرة.

تحليل العينة

عنوان الفلم : النوع الرابع

اخراج : olatundo osansanmi

تمثيل : ميلا جوفوفيتش

ملخص الفلم :

موضوع الفلم يتناول قصة واقعية حقيقية لطبيبة نفسية تدعى (ابيل تايلور) لها طفلين بنت وصبي ، قتل زوجها طعنا بالسكين وهو يرقد بجوارها وامام عينها دون أن تشاهد القاتل ، واعتقدت ان الموضوع يتعلق بجانب نفسي لذا فهي عاكفة على دراسة عدة حالات مرضية مشابهة للوصول الى نتيجة محددة ، فمرضاها الخاضعين للبحث يعانون من الاحساس بهجوم شرس اثناء نومهم يصل الى حد الايذاء الجسدي اذ تظهر على اجسادهم بعض الخدوش واثار طعنات ، غير انهم لا يتذكرون ما يحدث تماما ، فتلجا الى اخضاعهم للتنويم المغناطيسي ، واول مريض ينوم مغناطيسيا في عيادتها يصاب بالذعر لما يراه ، وعندما يعود الى بيتة يقتل زوجته واطفاله ثم ينتحر امام انظار الشرطة ، يرتعب المريض الثاني من الخبر فياتي وزوجتة ليخضع لتنويم المغناطيسي ليطمئن ، فيرى نفس ما يراه بقية المرضى الذين وصفوا رؤياهم (بانها بومة على النافذة واشياء اخرى لم يستطيعوا الحديث عنها) ، وعندما يذهب المريض الى البيت يتعرض لنوبة اخرى اثناء النوم ، فتتصل زوجته بالطبيبة التي تخضعه لعملية تنويم مغناطيسي اخرى تؤدي به الى كسر عموده الفقري واصابتة بالشلل ، وتبدا المشاكل الطبيبة مع الشرطة الى ترى ان استخدامها للتنويم المغناطيسي يعرض المواطنين للخطر ، وتفرض عليها الشرطة اقامة جبرية لمدة ٢٤ سا ة مع حراسة مشددة على منزلها وتصويره بكاميرة فيديو ، وعند منتصف الليل يرى الشرطي ضوء غريب يدخل الى منزل الطبيبة من كل اتجاه ، وان الكاميرة لا تعمل بشكل صحيح ، فيتصل بمركز عمله . وعند حضور الجهات المختصة تكتشف ان ابنة الطبيبة قد خطفت ، وهي توكد ان كائنات فضائية تقف وراء هذه العملية المسماة (الخطف الذاتي) وعليها ان تواجه المشكلة بان تستعين بزميل لها لتنويمها مغناطيسيا ، دون أن تصل الى ابنتها .

١ـ الخيال المولد للصور الواضحة :

لان فلمنا النموذج مبني على قصة حقيقية تستند الى ٦٥ ساعة تصوير فيديو حقيقية قامت الطبيبة(ابيل تايلور) بتصويرها بنفسها ، حيث كانت تضع كاميرة فيديو امام سريرها اثناء الليل ، وتصورجلسات المعالجة والتنويم المغناطيسي لمرضاها لذا فان امام المخرج كم من مادة الخام المصورة (كوثيقة فلمية) ، وعليه ان يستعين بقدراته التخيلية ليحول هذه المادة الخام الى فلم روائي متماسك يحظى بقبول جماهيري دون ان يمس جوهر الحقيقة او يطمس معالمها ، أي دون ان يذهب بخياله بعيدا ، بمعنى تنظيم تلك المادة بالاعتماد على مخيلته كفنان دون ان يتعدى حدود تلك الحقائق المرئية التي تحت يديه ، وان لا يتجاوز حقوق خلق صورة واضحة تمسك بجوهر الحقيقة ، وتحظى في الوقت ذاته بالقبول الجمالي من المشاهد .

ومنذ المشهد الاول سعى المخرج الى الاستحواذ على المشاهد وكسبه جماليا عبر الاعلان على لسان الممثلة (ميلا) ان مايجري على الشاشة من احداث هي وقائع حقيقية ، لانه مدرك لحقيقة جمالية ثابتة وهي ان السحر السينمائي يبدأ عندما يصدق المشاهد ان مايجري على الشاشة هو واقعة حقيقية . ولكي لا يبقى القول مجرد ادعاء فقد اشارت البطلة ايضا في المشهد الاول الذي واجهت به المشاهدين بعد ان عرفت عن نفسها بانها الممثلة (ميلا جوفوفيتش) وانها ستقوم بدور الطبيبة (ابيل تابلور) أعلنت ايضا ، ان كل مشهد درامي بالفلم يتم تساويه اما بتصوير فيديو حقيقي للاحداث الحقيقية التي تعرضت لها الطبيبة أو بتسجيل صوتي ، حتى ان المخرج عمد الى تقسيم الشاشة على قسمين احداهما للاحداث المجسدة والاخر للوقائع الحقيقية ليزيد بذلك من مصداقية الحدث وقدرته على اثارة الجانب العاطفي عند المشاهد .

وبعد التصريح بما سيؤل أليه الفلم أو كيف ستجري الاحداث فيه، يتلاشى ذلك السحر ليحل محله تمتع جمالي ناتج عن الرغبة في الاطلاع على تلك المعلومات بشكل مرئي بدل المسموع وكانه وعد بتلقي معلومات وتفاصيل أكثر وفرة ودقة ، لان المشاهد يدرك ان قدرات الصورة على التاثير تتجاوز قدرة الكلمة .

وعلى ذلك فمخيلة المخرج هنا لم تتجاوز التفكير المنطقي والمتسلسل للاحداث ، أي هي محددة بادراك الوقائع والاحداث الحقيقية التي جرت للطبيبة ، ومن ثم تحويلها الى فكرة تتوافق مع مقومات البناء الفلمي ، ولان المخرج مدرك بحسه الفني ان

موضوع الفلم يتسم بالشد العصبي والمواجهات الانسانية الموجعة ، لذلك سعى الى اقحام مشاهد تمثل جمال الطبيعة كحوض الاسماك في العيادة او غابات وشوارع جميلة محاطه بالاشجار وحتى لقطات ومشاهد لتلك المناظر مصورة بعدسة(عين الطائر) مستثمرا انتقال الطبيبة من منزلها الى عيادتها او نقل اطفالها الى المدرسة او انتقالها الى مدينة اخرى بحثا عن زميل يعينها بوساطة طائرتها الخاصة. لتمثل تلك المناظر الطبيعية الجميلة متنفسا يلتقط من خلالها المشاهد انفاسة بين الاحداث الجادة والاجواء المشحونة والحقائق المعتمة التي يعرضها الفلم .

والمخرج بذلك لم يقحم الفلم بمناخات متخيلة او مشاهد مفترضة ، كما يمكن ان يحدث في مستويات الخيال الاخرى ، بل استعانه بصور ومشاهد مستمدة من الاطار العام للاحداث ، التي اسهمت في الوقت ذاته في اسقاط بعض الافتراضات التي قد تنسجها مخيلة المشاهد ، كاحالة اسباب الوضع النفسي للطبيبة ومرضاها الى الواقع المتداعي لهذه المدينة او سوء الاوضاع المادية التي قد تؤدي الى الكبت والحرمان وما ينتج عنها من حالات نفسية غير سوية ، وعليه فاذا ما نظرنا الى الفلم وقد اعتمد المستوى الاول وهو ابسط مستويات الخيال ، الا انه يبحث في خضم تلك الوقائع والاشياء على ابعاد جمالية اثرت الفلم ، على الرغم من ان هذا المستوى من الخيال غير محمل برؤية بصرية متحررة . واذا ما ذهب الظن بان هذا البناء الفلمي بسيط من حيث الظاهر فالحقيقة ان خلف تلك البساطة تكمن مستويات متعددة من الرؤيه والتفسير.

٢ـ الخيال المبني على البلاغة والمجاز :

على الرغم من ان موضوع فلمنا النموذج قائم على احداث حقيقية ، الا ان هذه الاحداث اصلا تدور في بعد جديد مفعم بالغموض الى الحد الذي صارت معه الوقائع الحقيقية في ذاتها تخيلا ، وبناء على ذلك فان الاساليب البلاغية كالمجاز، والحذف ، والتلميح ، والايجاز، والاستعارة والرمز ، والدلالات التخيلية كلها حاضرة في الفلم ، وهي بالاساس العناصر الفاعلة والموثرة في بنيته الخيالية ، لذا فان مخرج الفلم لم يسع الى لغة المجاز التي تسهم في اثراء الفلم ، كونها حاضرة فيه بل تشكل جزءا من مقوماته واذا ما اضاف الى الأساليب البلاغية من جديد ، فهو انما يستهدف غايات نفسية اكثر منها غايات درامية ، ومع ذلك فان هناك عناصرا جاءت ضمن السياق البنائي للفلم ، غير انها اضفت قدرات دلالية وابعاد رمزية غير مصمم لها اساسا .

فكاميرة الفيديو التي كانت تضعها البطلة امام سريرها ليلا لتسجل ما سيدور أثناء النوم او التي تضعها امام مرضاها وهي تخضعهم للتنويم المغناطيسي ، أصبحت عنصرا دراميا فاعلا وموثرا من عناصر الديكور ، لانها صارت تمثل انعكاسا تعبيريا ورمزيا لمشاعر البطلة والمشاهد على السواء . بل ان ديكور غرفه النوم على الرغم من كل واقعيته ، أصبح يمثل عالما خياليا بلا احداث ، او هو يرمز لاحداث لم تحصل في عدد كبير من المشاهد ، وباتت رؤية البطلة فوق سريرها يوحي بضمير كامن في ثنايا هذا التكوين ، ضمير لارواح غير مرئية . كما ان الحركات والانفعالات اللا ارادية للمرضى الثلاثة الذين تعرضوا لعمليات التنويم المغناطيسي كانت تحمل دلالات متميزة كونها استطاعت أن تنقل للمشاهد شدة الالم ، الخوف ،القسوة دون أن يعرف ماهيه طبيعة ذلك الالم او تلك المعاناة . وكانت كل شخصية تتخاصم مع صوتها الشخصي ، لانه مكتوم بفعل فاعل غير مرئي، وعندما تنطق الشخصيات تنطق بما لاتستطيع الافصاح عنه ، كما اعترفوا بذلك بعد التنويم . بل ان حدوث انزياح ما بين الكلمات والاصوات كان يولد دلالات مخيفة تحمل معاني أبعد من ظاهرها فالطبيبة عندما تعرضت للتنويم المغناطيسي من زميلها كانت تطلق صرخات لا تسمع وفجاة تزاد الصرخة اصداء لتوقع فيها الرعب ثم يتحول رعبها الى المشاهد .

ان اختيار مخرج الفلم للقطات محددة من المادة الخام المصورة ، والمتلعقة بعلامات ورموز وآثار خاصة تركت على الشخصيات ، والاماكن اثناء النوم اوالتنويم بصمة او اثرا وهذا اثر على البنية الكلية التي وضفتها مخيلة المخرج ، كاثار الاظافر على الارض ، واثار الحروق ، والكدمات على اكتاف الشخصيات ، ان هذا الاختيار يسترعي انتباه المتفرج ويشده نحو الشاشة من تلقاء نفسه وهو بذلك يحقق بعده الجمالي ، لان الرموز والعلامات هنا تنوه بافكار اكبر ولا تقدمها ، أي ان الفلم يضمر آكثر من مما يظهر ، وهذا هو سر جاذبية استخدام لغة المجاز في الفلم.

٣ـ الخيال المبنى على عناصر لارابط بينها مثل (الخيال العلمي) :

ان استخدام هذا المستوى من الخيال في فلمنا النموذج يبتعد تماما عن الطرائق والاساليب السائدة في الافلام الامريكية ذات الكلفة الباهظة ، افلام القصص الخرافية كالوحوش الغريبة والشخصيات غير البشرية و انفلات السيطرة على القدرات التقنية التي تستخدم فيها معالجات بصرية تصل الى اقصى درجات التطرف الفني ، لكن

فلمنا استحضر فكرة الاشباح والمخلوقات الغريبة القادمة من الكوكب الاخرى كاحدى الخيارات المحتملة للتعرف على مسببات الوضع الذي تعاني منه شخصيات الفلم ، ولكن برؤية افتراضية خالية من عناصر الابهار التي تصاحب افلام الخيال العلمي ، لان المشاهد عندما يكون ماخوذا بالصورة وعناصر الابهار سيكون ذلك على حساب السمات والمضامين العميقة التي يحملها الفلم وعليه فلا يشكل هذا الامر قصورا في القدرات التخيلية في فلمنا النموذج ، حيث ان رؤية متبصرة لطبيعة الفلم واحداثه الواقعية ستبين ان استخدام مثل تلك المعالجات البصرية سيقلل أيضا من مصداقية الفلم بل سيفكك وحدته وتماسكه.

لذا فقد جاءت الافتراضات المبنية على الخيال العلمي في الفلم قائمة على طرح فكرة اشكال الحياة الاخرى لمخلوقات غريبة قادمة من كواكب اخرى،احتمال وارد بافتراض اولي يقوم على ان وجودها ليس سرابا خياليا بل خاضع لاحتمالات منطقية لابد وان تكون جزءا من أية رؤية عقلانية للكون . لذلك فان عالم الاثار الذي استعانت به البطلة لتفسير ما يحدث اكد لها ان درسة التسجيل الصوتي الذي التقطه جهاز التسجيل لاحدى الحالات ففهم منه كلمات تعود الى اللغه السومريه مثل(خلقنا ، فحص ، خراب او تدمير) واضاف انه درس الحضارة السومرية وشاهد على بعض الرقم الطينية رسومات لصواريخ مثل (ابو للو) ونقوش لرجال فضاء وملابسهم واقنعتهم التي تشبه اقنعة الاوكسجين . وقد عمل المخرج على عرض معادلات صورية لكلمات عالم الاثار حيث عرض لقطات لتلك الرقم الطينية التي تظهر تلك الرسوم سعيا لتاكيد كل الحقائق والفروض ، ومن ثم تقديمها للمشاهد وهي تحمل القدر نفسة من الاهمية ،كونه مدركا ان المشاركة (الجمالية - الخيالية) تتطلب قدرا من المصارحة والمجارة من قبل المشاهد ، فيترك له بذلك هامشا من حرية الاختيار والتصديق، وهو يواجهه بفلم يحمل الكثير من الرؤى والافكار والتاملات ، والقليل من التفاصيل الحركية والمرئية ، لان مخيلة المخرج رسمت للفلم بنية تتخطى الشعور الطبيعي للاحساس بالاشياء والموجودات الحياتية ، وكان التركيز فقط على عامل المخيلة وحدها ، ليحققها خالصة حتى تتوافق مع طبيعة الفلم وتحديدا مع شخصية الطبيبة (البطلة) التي تعيش حياة خيالية ، فهي في الوقت ذاته تقوم بالمراقبة والترقب وتخضع لمراقبه الكاميرة وجهاز تسجيل الصوت . فالمخرج وبقدراته التخيلية استطاع ان يجعل الماضي والحاضر ، الواقع والحلم والخيال يندمجون معا في وحدة واحدة وهي خطوة جريئه اقدم عليها المخرج ، ولم يكن ليفعل ويطور، يبتكر ، يمزج بين كل ما سبق من

العناصر غير المترابطة في عمل واحد ، لو لم يكن على الفة باللغة القليدية للواقع من جهة وبالفن من جهة اخرى ، فالصورة النهائية التي يظهر عليها الفلم ، أي فلم ، ومنها فلمنا النموذج ، انما هي تستمد بنيتها من المحسوس زائدا المتخيل .

وحتى مشاهد الخيال العلمي الخالصة في الفلم والمتمثلة بمهاجمة المخلوقات الغريبة القادمة من الكواكب الاخرى لبيت الطبيبة ،وسرقة طفلتها، كانت مشاهد تقليدية لا تتعدى استخدام الاضاءة المتميزة مع لقطات خارج الوضوح ، لكنها جاءت متساوقه مع طبيعة الفلم ، ولم تكن لتحقق بعدا جماليا مضافا لو انها اعتمدت قدارت تقنيه مضافة للاسباب التي تمت الاشارة اليها سابقا .

٤ـ الخيال المبني على تصورالحالات الذهنية للغيرعن طريق المشاركة الوجدانية :

في فلمنا النموذج (النوع الرابع) تشكل الحالات الذهنية التي تعيشها الطبيبة (ابيل تايلور) في الواقع مادة ثرية لمخيلة مخرج الفلم ، ليبعث فيها النفس الفني ، مع ان تجسيد الحالات الذهنية في صور عيانية هو امر ينطوي على شيء من الخطورة ، لان الصور العيانية ومهما انطوت على بلاغة صورية الا ان ما تحدثه من تاثير لايمكن ان يصل الى مستوى ما هو حاضر في الذهن .

ان مخرج الفلم وضع نفسه امام تخيلات تدفن صورها في اعماق العقل الباطن لتبسط اثارها فية ، بل أكثر من ذلك هو امام مشكلة معقدة. فالمعروف في علم النفس ان الايحاء في حالة التنويم المغناطيسي يحاول حمل العقل الواعي على النسيان ولكن ما يحدث هنا هو العكس تماما ، فكان التنويم المغناطيسي يوقظ الاشياء من سباتها . فلم يعد هناك معيارا للخيال في الفلم ، الذي يقدم حدثا واقعيا ويؤكد منذ اللحظة الاولى على ذلك ، هذا ما جعل صور الاحالات الذهنية التي تظهر في ذهن البطلة كبيرة حتى اذا ما قورنت بمخلوقات خيالية لاحدى افلام الخيال العلمي . لذلك جاءت بعض مشاهد الفلم مخيفة تحبس الانفاس ، وتدفع المشاهد أحيانا الى نوبات من الانفعال الشديد ، ولهذا الانفعال نشاط على المستوى الجمالي المتحقق في الفلم لانه يتفق مع رؤية الكثير من الفلاسفة الجماليين المتمثل بأن البعد الجمالي يتحقق عندما يهزنا الحدث هزا او لايكون ، فضلا عن القاعدة الجمالية الثابتة بان العمليات الذهنية والتخيلية مرتبطة بالجميل في الوقت الذي ترتبط العمليات العقيلة والمنطقية بالجليل .

ولان الفلم يمثل مشاركة وجدانية للحالات الذهنية التي تعاني منها شخصية حقيقية فهو لم يظهر لنا مشاهد تختلف كثيرا عما حصل في الواقع فعلا ، حتى ان المخرج وكما تمت الاشارة فيما سبق ، قسم الشاشة على قسمين لعرض الحدث الحقيقي الى جوار المجسد ، غير ان المخرج عمل على تنسيق الفترة الزمنية المرتبطة بالحدث بدلا من ألغائها ، لذا فان مشاهد الفلم تستطع الافصاح عن الخيال دون أن تتطلب ترتيبا خاصا . من جانب أخر فان القدرات التخيلية للمخرج هي التي دفعته لخوض غمار عمل فلمي ينتمي الى السينما الشاعرية حيث بناء الفلم ، يتكل على الافكار والهواجس والرؤى والانسانيةالمجردة، مبتعدا عن الافكار المحددة او المرتبطة بصراعات الحياة اليومية .

٥ـ الخيال القادر على خلق اثر موحد من الكثرة :

هناك من الوقائع والأحداث التي تزخر بها الحياة اليومية ، ما يتكرر ويتشعب ، وهي وان كانت مختلفة في بعض تفاصيلها ، لا ان معانيها ودلالاتها واحدة مثل الطلاق والزواج وحوادث المرور وسقوط الطائرات ، وجرائم القتل وغيرها ، وهذا التكرار والتشابه يغري صانعي الافلام باختيار جانب من هذه المتكررات ومعاينتها برؤية ومخيلة تجعل منها اثرا للكثرة والتكرار .

وفلم (النوع الرابع) لايذهب بعيدا عن هذا الاطار فقد تناول واحدة من الحالات النفسية ومعاناة الذات البشرية من صور الافعال التي تدور في ذهنها في اليقظة واثناء النوم ، كما هو حال فلمنا النموذج الذي سعى مخرجه الى جعله اثرا موحد من الكثرة ، فالكائنات الفضائية والاجسام الغريبة التي عول عليها الفلم كواحدة من الاسباب التي شهدها احد عشرة مليون شخص في العالم منذ عالم ١٩٦٣، وقد اشار الفلم الى هذه الحقيقه ايضا ، فضلا عن عالم الاشباح الذي يشكل حضورا محيرا في حياة الانسان.

ان هذا المستوى من الخيال أساسي في خلق افلام (كالنوع الرابع) الذي اسهم في تسليط الضوء على حالة ، لتصبح اثرا يوحد كل التجارب المشابهة، فقد استطاع تقديم حالات شعورية لم يكن في مقدور الكثير من المشاهدين الوصول اليها وكانت ستظل مقصورة على اصحابها او على نفر قليل من معارفهم .

وخلق الاثر الموحد الذي قدمة الفلم لم يتحقق بمجرد اقتطاع حالة من الاف الحالات المتشابهة وتقديمها ، فمخرج الفلم لم يقدم حالة ، ولم يخترع شكلا يشابهها

فحسب ، بل هو اسهم في الكشف عنها في صورها الحقيقية ، فاتاح لنا مشاهدتها والتعرف عليها ، من خلال بنيته الدرامية المؤثرة، وحتى المشاهد التي تحفل بالغموض وان جاءت تحمل شئ من الفوضى الظاهرة ، غير انها تخفي بين طياتها تنظيما دقيقا ، فجعل من تلك المشاهد اكثر قدرة على التعبير واقدر تاثيرا . فالفلم على الرغم من كونة يحاكي الواقع ، الا انه يتطلب خيالا خلاقا خصوصا وان الفلم يشير الى وقائع حقيقية من خلال نموذج للرؤية يستند الى الخيال .

فدور هذا المستوى في الخيال ظاهر في الفلم من خلال تجسيم الشخصيات ، والامساك بحقيقتها متكلا على تكثيف التفاصيل النفسية المتعلقة بها لجعل الدوافع التي تحركها مفهومة ، لذلك خلق الاطار الذي يجمع بين الماضي (كل الاحداث) ، والحاضر (وجودها وقد انتهت الاحداث) ، والمستقبل (السرد المكتوب الذي قدمه الفلم) فقرب بذلك المسافة بين المشاهد من جهة والوقائع والشخصيات من جهة اخرى ، وبذلك حقق المعادل الجمالي ايضا حيث يصبح انطباع المشاهد ازاء ما يراه ، كانه هو نفسة تلك الشخصية التي يقدمها الفلم . وبناءا على ما تقدم يصبح هذا المستوى من التخيل في الفلم ما هو الا صورة ماخوذة من الواقع ومعالجة كحدث فلمي .

النتائج :

١. ان الفلم وان كان يتناول وقائع حقيقية، الا انه يتناولها من خلال نموذج للرؤية يستند الى الخيال .

٢. ان مجمل ابتكارات مخيلة المخرج جاءت من خلال مقارنتها بذاتها مع القديمة (معلومات او صور) .

٣. ان فلمنا النموذج ينطوي على كل مستويات الخيال الخمسة .

٤. أضفى الخيال بعدا اضافيا حتى على اكثر العناصر واقعية في الفلم(الوثيقة) .

٥. كل مستويات الخيال في فلمنا النموذج ارتكزت على ما هو واقعي .

٦. الخيال العلمي حاضر في فلمنا النموذج كونه يرتبط بالتصورات الذهنية.

٧. ان مشاهد الفلم التي اظهرت الواقع في صور واشكال غير متوقعة بدت كمشاهد خيالية .

٨. ان التجربه الجمالية بكل اشكالها حاضرة في فلمنا النموذج .

٩. ان السمات والابعاد الجمالية في الفلم تباينت تبعا لاختلاف مستويات الخيال .

١٠. ان المشاهد الحقيقية في الفلم لم تتعارض مع الترجمة الجمالية كونها لم تؤد الى خيالية تلك المشاهد الحقيقية .

الاستنتاجات :

١. ان مستوى الخيال في الفلم يعتمد على العلاقة بين القدرات التخيلية لصانع الفلم وطبيعة الموضوع المعالج .

٢. ان كل الافلام تبنى من خلال نموذج للرؤية يتكتل على المخيلة .

٣. قد ينطوي الفلم على مستوى واحد اواكثر من مستويات الخيال .

٤. يرتبط الخيال بكل اشكاله بجذور واقعية .

٥. ان كل جديد تاتي به مخيلة المبدع ، انما ياتي من خلال مقارنته بالقديم .

٦. ان الافلام التي تتناول الموضوعات النفسية اكثر ارتباطا بمستوى الخيال المبني على عناصر لا رابط بينها والمتمثل بالخيال العلمي .

٧. ليس هناك قطيعة بين التجربه الجمالية في الفلم ، وكل من الحقيقة والخيال فلكل سماته الجمالية .

الهوامش والمصادر:

١. ابراهيم زكريا ، فلسفلة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، دار مصر للطبعة ، ١٩٦٦.

٢. ابو حامد محمد بن محمد العزالي ، معارج القدس في مدائح معرفة النفس ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧٥.

٣. ابو طالب محمد سعيد ، علم النفس الفني ، بغداد ، مطبوعات التعليم العالي ، ١٩٩٠.

٤. ايفور. رتشاردوز ، مبادى النقد الادبي ، ت: مصطفى بدوي ، مصر ، وزارة الثقافة والارشاد ، ١٩٦٣.

٥. ايتيان فيزيليه ، السينما والانواع الادبية ، ت: طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الادبية ، العدد٣ ،١٩٨٢.

٦. جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ت: غالب هلسا ، بغداد ، دار الجاحظ ، ١٩٨٠.

٧. جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ت: عبدالله عويشق ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠

٨. جورج سانتيانا ، الاحساس بالجمال ، ت: محمد مصطفى بدوي ، مطبعة الانجلو المصرية ، س ب.

٩. جي انبال ، المدراس الجمالية الكبرى في السينما العالمية ، ت: مي التلمساني ، مصر ، المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٠.

١٠. جيرار جنت ، الانتقال المجازي من الصورة الى التخيل ، ت: زبيدة بشار ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٩.

١١. حسين السلمان ، قراءات في الفرضية الجمالية في السينما ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٦.

١٢. خافير بيرانكو ، واقعية صورة الكاميرة وخيالية صورة الكومبيوتر ، ت: حسن عبد الوهاب ، مجلة الثقافة الاجنية ، العدد١ ، ١٩٩٢.

١٣. رالف ستيفنسون ، السينما فنا ، ت: خالد حداد ، دمشق ، الموسسة العامة للسينما ،١٩٩٣.

١٤. ر.ل بريت ، التصور والخيال ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩.

١٥. روجيه غارودي ، واقعية بلا ضفاف ، ت: حليم طوسون ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٨.

١٦. روجيه اودن ، السينما وانتاج المعنى ، ت: فائز بشور ، وزراة الثقافية ، الموسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٦.

١٧. زكريا براهيم ، فلسفة الفن عند كاسيرو ، مصر ، ١٩٦٨.

١٨. سوزان لانجر ، ملاحظات حول فن الفلم ، ت: راضي حليم ، مجلةالثقافة الاجنيبية ، العدد١ ، ١٩٨٦.

١٩. عبد الرحمن بدوي ، فن الشعر ، مصر ، مكتبة النهضة ، ١٩٩٨.

٢٠. عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، بيروت ، دارالقدس ، ١٩٧٥.

٢١. مارسيل مارتن ، اللغة السنمائية ، ت: سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتاليف ، ١٩٨٦.

٢٢. محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٩٢.

٢٣. محمد زكي العشماوي ، فلسفه الجمال في الفكر المعاصر ، بيروت ، دار النهضة ، ١٩٨٠.

٢٤. محمد غنيمي ، المدخل الى النقد الادبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٦٢.

٢٥. هانر- جورج جادامر ، تجلي الجميل ، ت: سعيد توفيق ، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٧.