السمات الأسلوبية لأفلام السينما البطيئة

Stylistic Features of Slow Cinema Films

م. د. نورس صفاء عبد الجبار
M. Dr. Nawres Safaa AbdulJabbar
تدريسية في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
البريد الإلكتروني: nawres.safaa@cofarts.uobaghdad.edu.iq
رقم الموبايل: ٠٧٧٢٨٥٢٥٥٥٠

ملخص البحث:

السينما البطيئة ظاهرة حديثة من الناحية المفاهيمية، فهي واحدة من أهم الملامح المعاصرة لتطور فن الفيلم، والتي وعلى الرغم من امتداد جذورها إلى مدارس سينمائية سابقة، إلا أنها تتفرد ببنى فِكْرية وبصرية–صوتية مميزة تنحو باتجاه البطء والبساطة والرتابة والهدوء في تشكيل المادة السينمائية التي تقدمها إلى المتلقي لكي تدفعه إلى تأملها والتفكير فيها، بدل من تلقيها بشكل سلبي، لتصبح بذلك السينما البطيئة توجه ثوري يرتبط ببنى فلسفية أوسع من عالم فيلم، تحاول مقاومة إيديولوجية السرعة التي تهمين على حياتنا المعاصرة، انطلاقاً من هذه الأهمية للسينما البطيئة، حددت الباحثة موضوع هذا البحث، الذي حمل عنوان الآتي: (السمات الأسلوبية لأفلام السينما البطيئة)، من هنا تبرز أهمية البحث في أنه يتصدى لقضية مهمة. أما هدف البحث فسيكون الكشف عن أهم السمات الأسلوبية المتمثلة بالخصائص الفِكْرية والبصرية–الصوتية التي تتميز بها أفلام السينما البطيئة، وبعدها تم عرض حدود البحث ومصطلحاته. ثم انتقلت الباحثة إلى الإطار النظري وختمته بجملة من المؤشرات، أما الفصل الثالث فكان (إجراءات البحث) وحددت فيه الباحثة عينة بحث قصدية متمثلة بفيلم (فيتالينا فاريلا Vitalina Varela ٢٠١٩)، ثم تم تحليل هذه العينة، إذ توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات، واخيراً خُتم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: السمات الأسلوبية، السينما البطيئة

Research Summary:

Slow cinema is a modern phenomenon conceptually. It is one of the most important contemporary features of the development of film art. Despite its roots extending back to previous cinematic schools, it is unique in its distinctive intellectual and visual-audio structures that tend towards slowness, simplicity, monotony, and calm in shaping the cinematic material it presents to the recipient, prompting them to contemplate and reflect on it, rather than receiving it passively. Thus, slow cinema becomes a revolutionary trend linked to philosophical structures broader than the world of film, attempting to resist the ideology of speed that dominates our contemporary lives. Based on this importance of slow cinema, the researcher defined

the topic of this research, which bore the following title: (Stylistic Features of Slow Cinema Films). From here, the importance of the research emerges in that it addresses an important issue. The aim of the research will be to uncover the most important stylistic features represented by the intellectual and visual-audio characteristics that characterize slow cinema films. After that, the limits and terminology of the research were presented. Then the researcher moved to the theoretical framework and concluded it with a set of indicators. As for the third chapter, it was (research procedures), in which the researcher identified a deliberate research sample represented by the film (Vitalina Varela 2019), then this sample was analyzed, as the researcher reached a set of results and conclusions, and finally the research concluded with a list of sources and references.

Keywords: Stylistic features, slow cinema

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يتفاوت صناع السينما في آليات توظيفهم للوسيط الفني الذي يتعاملون معه، انطلاقاً من تباينهم في فهم طبيعة هذا الوسيط، والغايات المرجوة من نتاجاته، لهذا نجد في الفن السينمائي الكثير التنوع الذي يضم داخله طيفاً واسعاً من التباينات الفِكْرية والبصرية–الصوتية، كما نلاحظ كذلك إن جزء لا بأس به من الأفلام السينمائية تتجوز كونها مجرد نتاجات فردية مرتبطة بصناع معينين، إنما تتكتل على هيئة مدارس وتيارات سينمائية، بخصائص محددة يشترك في تحقيقها صناع متعددين وعلى امتدادات زمنية متنوعة، ولكون السينما فن حيوي، متجدد، قادر على "التطور والابتكار والأبداع"[١]، فهي تشهد باستمرار ظهور تيارات سينمائية جديدة، تقدم أفلام بأبعاد متميزة وعلى جميع الأصعدة، ومن أحدث هذه التيارات، السينما البطيئة والتي تعتبر من "أبرز اتجاهات الإنتاج اليوم في دائرة المهرجانات السينمائية الدولية، وبدأت تحصل على اهتمام متزايد من خلال الدراسات في نظريات الفيلم والتاريخ والنقد"[٢]، نظراً لما تتميز به من خصائص سينمائية مميزة، فِكْرياً وبصرياً–صوتياً، إضافةً إلى أن هذا التيار السينمائي ينطلق من أسس فلسفية أوسع من السينما، تجادل التصورات الإيديولوجية السائدة على مستوى الثقافة العالمية المعاصرة والتي تعتمد السرعة كنموذج معياري، انطلاقاً من هذه الأهمية لمفهوم السينما البطيئة، حددت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي:

ما هي أهم السمات الأسلوبية التي تتميز بها أفلام السينما البطيئة؟

ثانياً:– أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة مهمة، تتعلق بالتعرف على السمات الأسلوبية التي تتميز بها أفلام السينما البطيئة، من ناحيتين الفِكْرية والبصرية–الصوتية، لذلك يهم هذا البحث العاملين في مجال السينما، كما يرفد المكتبة الفنية بدراسة عن هذا الموضوع. أما الحاجة لهذه الدراسة فتكمن في كونها محاولة لسبر اغوار مفهوم الفيلم البطيء والاقتراب منه من اجل الكشف والتحليل الذي سيعود بالفائدة العلمية المرجوة.

ثالثاً:- أهداف البحث

يرمي البحث إلى تحقيق الهدف الآتي: الكشف عن أهم السمات الأسلوبية المتمثلة بالخصائص الفِكْرية والخصائص البصرية-الصوتية، التي تتميز بها أفلام السينما البطيئة.

رابعاً:- حدود البحث

١. الحد الموضوعي: أفلام السينما البطيئة.

٢. الحد الزماني: (٢٠١٥- ٢٠٢٠).

٣.الحد المكاني: السينما العالمية.

خامساً:- تحديد المصطلحات

- **السِمَات الأسلوبية:** لكي تستطيع الباحثة تحديد هذا المصطلح، وجدت أن عليها أولاً أن تتناول مصطلح السِمَةَ بشكل منفصل ومن ثم مصطلح الأسلوب وبعدها تجمعهما معاً في تعريف واحد.

١.السِمَةَ: أولاً: السِمَةَ لغوياً: مصدر من الفعل وسَمَ، يسِم، سِمْ، وَسْماً وسِمَةَ، "وسَمَ المرء أو الدابة: جعل له علامة يُعرف بها"[٣]، ومنها قوله تعالى (سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ)[٤]، ونلاحظ بذلك أن معنى الفعل (وسَمَ) في اللغة العربية، يتحدد بمنح الموضوع المشار إليه علامة فارقة، تفصله عن إقرانه، والسِمَةَ هي هذه "العلامة الفارقة"[٥].

ثانياً: السِمَةَ اصطلاحاً: حين نتتبع المعنى الاصطلاحي لهذه المفردة، نجده يتحدد بـ"ميزة فردية في الفكر أو الشعور أو الفعل، ...، فالسِمَةَ نهج من السلوك يتميز به الفرد أو الجماعة"[٦]، بذلك يتقارب المفهوم الاصطلاحي لمفردة السِمَةَ من المعنى اللغوي لها، على أنها العلامة الفارقة لعنصر أو مجموعة، والذي تضمن التميز عن الآخرين، ونفس هذا المعنى أسقطه (مونرو) على معنى السِمَةَ ضمن نطاق الأعمال الفنية على "أنها كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة"[٧]، بذلك تكون السِمَةَ ضمن نطاق المنتج الفني، هي الخاصية المميزة فيه، والمتجذرة في أساسياته، لدرجة لا يمكن فيها الفصل بين العمل والعلامة الفارقة له، والتي تعرف بسِمَتَه. انطلاقاً مما سبق تحدد الباحثة تعريفها الإجرائي للسِمَةَ، بالشكل الآتي: العلامات أو الخصائص الفِكْرية والبصرية-الصوتية التي تميز النتاجات السينمائية الخاصة بمدرسة فيلمية معينة، أو توجه سينمائي محدد.

٢.الأسلوب: أولاً: الأسلوب لغوياً: حين نتتبع المعنى اللغوي لهذه المفردة في اللغة العربية، نجده تتطور بمرور الوقت، إذ حدد (أبن منظور) معنى الأسلوب بـ"كل طريق ممتد فهو أُسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه والمذهب والأسلوب الفن. يقال أخذ فلان في أساليب من القول.. أي أفانين منه)"[٨]، بذلك فأن العرب قديماً، حددوا الأسلوب بمعنى مباشر هو الطريق، مع ارتقاء مجازي ضئيل مرتبط بفن القول، إذ أعتبر الأسلوب، الطريقة المميزة في صياغة الكلام، بمعنى التفنن، بينما يبتعد معنى الأسلوب في معاجم اللغة العربية المعاصرة، عن المعنى المباشر بكونه الطريق الذي يسير عليه المرء، ويتجه أكثر نحو التعبير المجازي بكونه الطريقة المميزة

لترتيب عناصر موضوع معين وفق بصمة محددة تشير إلى صاحب هذه الطريقة "أسلوب: طريقة، مذهب، نمط (سلكت أسلوب فلان في معالجة المشكلة- لكل إنسان أسلوب في الحياة)"[٩]. بينما المعنى اللغوي لكلمة (style) في اللغات الأنجلوسكسونية، فيعود إلى أصل لاتيني يتحدد بـ"الحرف الذي يستعمله المرء لحفر أفكاره في الشمع، لكل امرئ طريقته في استعمال الأسلوب، كما يكون لكل منا حرفه أو كتابته"[١٠]، وبذلك ربطت الدلالة اللغوية للأسلوب في اللغات الأنجلوسكسونية بإلاداة التي كانت تستخدم في الكتابة ثم تطورت صوب الإشارة إلى خط الشخص في الكتابة، فلكل إنسان نمط خط يتميز به عن البقية، وبذلك له أسلوب خاص به حسب هذا المعنى.

ثانياً: الأسلوب اصطلاحاً: الدلالة الاصطلاحية لهذه المفردة مرتبطة بمفهوم محدد بأن "الأسلوب هو الفردية، الفرادة"[١١]، أياً كان مجال تحققها، فلسفة، كتابة إبداعية وغيرها وصولاً إلى الصناعة، ونفس الأمر يتكرر في ميدان الفنون، إذ يتحدد الأسلوب اصطلاحاً بـ"أنه طريقة الفنان الخاصة في معالجة المادة... بحيث يفرض على تلك الصيغة الشخصية التي تؤكد حالة من الحرية إزاء شتى المعطيات أو النماذج"[١٢]، ونلاحظ من هذا المعنى للأسلوب على أنه ليس حالة تفرد يحققها الفنان في منجز واحد فقط، بل هو ايضاً إعادة صياغة سمات هذا الأسلوب لكن بتنويعات جديدة في مجمل منجزاته، وبذلك فأن الأسلوب ليس التكرار، إنما التنويع ضمن إطار تفرد محدد أبتكره المبدع ويحافظ عليه بطريقة تحقق له بصمة خاصة بين أقرانه سواء المعاصرين أو السالفين أو اللاحقين. مما يجدر الإشارة إليه، أن الأسلوب لا يرتبط فقط بمنجزات متفردة لشخص معين ضمن مجال تخصص محدد، إنما الأسلوب يمكن أن يرتبط بتوجه أو حقبة أو عصر بأكمله، فـ"لكل عصر اسلوبه في التعبير عن المشاعر والأفكار بالكتابة، أو التصوير، أو الموسيقى"[١٣]. انطلاقاً مما سبق تحدد الباحثة تعريفها الإجرائي للأسلوب، بالشكل الآتي: الطريقة التي يطوع فيها صناع السينما، عناصر لغة الوسيط، لإنجاز أفلام ذات بنى فِكْرية محددة، من اجل تحقيق تأثيرات مقصودة عند المتلقي.

أما التعريف الإجرائي للسمات الأسلوبية الذي ستعتمده الباحثة في بحثها:

الطريقة المتفردة التي ينجز بها صناع السينما البطيئة، أفلامهم التي تتصف بخصائص فِكْرية وبصرية- صوتية فارقة، تميزها عن باقي النتاجات السينمائية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: السمات الفِكْرية للسينما البطيئة

للسينما، كما للحياة، قابلية لا تنقطع على التغير والتجدد، مما يُنتج بشكل صيروري تيارات سينمائية بأبعاد جديدة، تنتقل بهذا الفن إلى الأمام وتبعث فيه روح الاستمرارية، من هذه التيارات، السينما البطيئة وهي ظاهرة حديثة نسبياً، فـ"السينما البطيئة مصطلح أستعمل لأول مرة من قبل الناقد السينمائي الفرنسي (ميشيل سيمنت) عام ٢٠٠٣م"[١٤]، وقد أطلقه على أفلام مجموعة من المخرجين هم (بيلا تار) من (هنغاريا)، و(تساي مينج ليانج) من (تايوان)، و(عباس كيراستومي) من (إيران)، وبالرغم من كون (سيمنت) حدد تسمية لظاهرة سينمائية

توحد أعمال مجموعة مخرجين، لكنه لم يستغرق في وضع توصيف دقيق لهذا التوجه السينمائي، حتى ندرك المعايير التي تجمعت على أساسها أعمال هؤلاء المخرجين. حتى جاء الناقد البريطاني (ماثيو فلاناغان) عام ٢٠٠٨م فحدد مجموعة من السمات التي لاحظ تكررها في كلا أفلام هذا التوجه السينمائي الحديث، وهي[١٥]:

١. استخدام لقطات طويلة.

٢. أساليب بسيطة ولا لبس فيها في رواية القصص.

٣. التركيز على فِكْرة الهدوء والتجارب اليومية.

وهكذا تدريجياً أصبح هناك مسمى لهذه الظاهرة السينمائية مع توصيف أولي للسمات التي تتصف بها، مما سهل على النقاد تتبع النتاجات السينمائية المنتمية لها ودراستها، فبحدود "عام ٢٠١٠م، أصبح مصطلح (السينما البطيئة) شائعاً بين نقاد السينما الأنجلوسكسونية وبعض عشاق السينما"[١٦]، وجزء من هذا الانتشار الذي حققه المصطلح مرتبط بكون هذه الأفلام جزء من ظاهرة ثقافية أكبر، فالسينما البطيئة "تشترك في نشأتها مع حركة (ثقافية–اجتماعية) أكبر تهدف إلى إنقاذ الهياكل الزمنية الممتدة من الإيقاع المتسارع للرأسمالية"[١٧]، بذلك فأن البطء هو عامل وصفي أساس في هذا التوجه السينمائي، إذ هو وسيلة استعادة الشعور بالوقت في عالم اليوم، الذي يفتقر لذلك، كما أنه يشجع على طريقة جديدة للتعامل مع الصور والأصوات، فبدل من عملية التلقي السلبية، تدفع السينما البطيئة الجمهور لتأمل ما تقدم له، انطلاقاً من هذه الفِكْرة، رفض بعض النقاد مثل (هاري تاتيل) استخدام مصطلح البطء لوصف هذه السينما، ليقدمها تحت مسمى "(السينما التأملية المعاصرة Contemporary Contemplative Cinema CCC)"[١٨]، وهناك توصيف آخر مرتبط بأفلام هذه السينما، هو الملل، ولكن ليس بمفهومه التقليدي كنتيجة سلبية لمشاهدة فيلم، إنما بمعنى إن أفلام هذا التيار تتجاوز عمداً وسائل الجذب والتشويق المعتادة في السينما السائدة فغايتها ليست تسلية الجمهور، إنما دفعه لتأمل ما تقدم له، فهي بذلك "تستخدم الملل كاستراتيجية رسمية لتحقيق أهدافها"[١٩].

استناداً إلى ما سبق، نتبين أن أفلام السينما البطيئة تخلق حالة من البطء والرتابة والسكون والملل ليتأمل المتلقي ما تقدم له، ولتحقيق هذه الغاية تركن إلى عدة وسائل سينمائية تتميز بسمات تفصل نتاجات هذا التيار عن غيرها من التيارات السينمائية، فعلى صعيد البناء الفِكْري. يحول صانعي أفلام السينما البطيئة اهتمامهم من الشخصيات المهيمنة والمتواجدة في مركزية المجتمع الإنساني، ويركزون انتباههم على الأشخاص المهمشين (العمال اليدويون ذوو الأجور المنخفضة، المزارعون الفقراء، العاطلون عن العمل والمحرومون من ممتلكاتهم، المجرمين الصغار ومدمنو المخدرات) الذين يعيشون في أماكن نائية أو غير مرئية، ويصورون أداء العمل الزراعي والتصنيعي الذي يحجبه بشكل متزايد التقلبات الكلية لرأس المال[٢٠]. إضافة الى تركيز السينما البطيئة على المهمشين، فأنها تقدم أفكارها عنهم بطريقة مميزة، إذ يرفض صناعها، تقديم تفسيرات سهلة أو تخطيطية أو جاهزة لأفلامهم بطريقة تدفع المتلقي إلى تبني موقف فِكْري محدد، ويختارون بدلاً من ذلك، أن يلاحظ المتلقي باهتمام وصبر، تفاصيل الحياة اليومية المعتادة لهذه الفئة، لذلك فأن السينما البطيئة تتجاوز البناء الدرامي

وتتجاهله، لأنه لا ينفعها في تحقيق غايتها، بل على العكس وجوده يضرها، لأنه يشغل المتلقي عن تأمل العالم الذي يقدمه الفيلم، بينما غياب الدراما يتيح للمتلقي إمكانيات التأمل الكاملة في جميع تفاصيل الفيلم، وهذا عكس ما تفعله السينما السائدة، والتي تقوم بإلقاء الضوء على أفِكْار محددة وتقدمها إلى المتلقي، من خلال اطر مؤثرة وجاذبة، من اجل توليد تصورات محددة ومقصودة عنده عن هذه الأفِكْار، ويمكن إجمال هذه الأطر بمفهوم الدراما، والذي تعتبرها السينما السائدة العنصر الرئيس لجذب المتلقي "الدراما ضرورية، فهي ما يذهب المتلقي إلى السينما لمشاهدته"[٢١]، وتصنع الدراما في الأفلام من خلال تسلسل أحداث ناتج عن كون الشخصية الرئيسة تكافح من اجل حل مشكلة واضحة أو تحقيق أهداف محددة ووجود قوى تعارض إنجاز ذلك، مما يولد حالة من الصراع "القصة تبدأ عندما يريد شخص ما، شيئاً ما، ولا يريده شخص آخر أن يحصل عليه، وتُربط جميع عناصر السرد الفيلمية ضمن إطار هذا التنازع الدائم"[٢٢]، يجبر هذا النمط من الصراع، صناع أفلام السينما السائدة على التخلص من كل الأحداث التي لا تحقق عند المتلقي، سوى اللامبالاة أو الفضول المنفصل عن هذا الصراع، وحافظت السينما السائدة على هذا النمط منذ أيام الأستوديو إلى اليوم، وأن تم ابتكار الكثير من التنويعات لكن ضمن نطاق نفس النمط، بالتالي تتمسك السينما السائدة بالدراما لأنها وسيلتها في تمرير أفكارها إلى المتلقي، بينما تستغني السينما البطيئة عن الدراما، لأنها لا تريد تمرير إي أفكار، إنما تريد دفع المتلقي إلى ملاحظة جوانب من التجربة الإنسانية أصبحت مُهملة في الثقافة الإنسانية المعاصرة، يمكن إجمال التقنيات التي تستعملها أفلام السينما البطيئة لتحقيق اللادرمية في أفلامها، بتوجهين رئيسين هما[٢٣]:

١. اعتماد بنية غير سردية كأساس للفيلم.

٢. تقديم الحد الأدنى من الأحداث، أو تقديم أحداث غير مذهلة في مجملها.

ويمكن تتبع هذين التقنيتين في كل أفلام السينما البطيئة، فمثلاً في فيلم (تطور الأسرة الفلبينية ٢٠٠٤ Evolution of a Filipino Family) يقدم المخرج (لايف دياز) الحياة اليومية الصعبة التي يعيشها مجموعة من الفلاحين الفقراء أثناء الحكم الاستبدادي لدكتاتور (فرديناند ماركوس)، إذ يستعرض الفيلم بشكل متكرر تفاصيل العمل المتعبة، ليعمق الإحساس بشقاء حياة هؤلاء الفلاحين، وبذلك يقدم مثال واضح للبناء الفِكْري في السينما البطيئة، إذ تغيب عنه مرتكزات القصة السردية، الي تسعى فيها الشخصيات لتحقيق هدف معين وطرف مضاد يعوق سبيلها مما يولد حالة من الصراع، ليقدم الفيلم بدلها أحداث يومية روتينية لأفراد من الطبقة المهمشة ويعيد تكرار هذه التفاصيل ببطء، حتى يدرك المتلقي التجربة الحياتية لهذه الفئة ويتأملها. وقد تعتمد الأفلام البطيئة تقنية مغايرة في تركيز اهتمام المتلقي على حياة المهمشين، من خلال تقديم شخصيات انتقلت للسبب أو لأخر من المركز إلى الهامش، فينتقل المتلقي من خلال عيون هذه الشخصيات إلى هذا المجتمع، ويبدأ بالتركيز عليه وتأمله، مع استمرار نزوع الفيلم البطيء إلى تجنب السرد والدراما، فمثلاً في فيلم (اليابان ٢٠٠٢ Japan) للمخرج (كارلوس ريغاداس)، ينتقل الرسام (أليخاندرو) من المدينة إلى قرية نائية، لينتحر فيها، لكن بعد فترة من أنتقاله، يتجاوز (أليخاندرو) اكتئابه ورغبته في الأنتحار، من خلال أنخراطه في تجربة تأملية لتفاصيل الحياة

الريفية البسيطة التي تعيد له توازنه الإنساني، ومن خلال متابعة المتلقي لتجربة (أليخاندرو) ينخرط هو كذلك في حالة تأمل للحياة اليومية للفلاحين في الأرياف، ليحقق بذلك الفيلم هدفه الرئيس. ونلاحظ ايضاً في الكثير من أفلام السينما البطيئة، إضافةً إلى تركيزها على الواقع الحياتي للفئة المهمشة بلا سرد ولا دراما، تركز كذلك وبشكل كبير على الطبيعة إذ تقع إيديولوجيا السينما البطيئة "ضمن سياق فلسفة (النقد البيئي Ecocriticism)"[٢٤]، فمثلاً في فيلم (أنانكي ٢٠١٦ Ananke) يقدم المخرج (كلاوديو رومانو) رجل وامرأة يعيشان في بيت قديم داخل غابة، إذ تتابع الكاميرا حركاتهما في هذه الغابة، إذ يبدون متوحدين معها ومنسجمين داخلها، وكذلك يقدم فيلم (عامان في البحر ٢٠١١ Two Years at Sea) للمخرج (بين ريفرز)، رجل يختار العيش في الغابة بعيداً عن العالم، اذا يتابع الفيلم حياته فيها وهو يعيش متناغماً مع مفرداتها. بذلك نلاحظ أن التركيز على الطبيعة في أفلام السينما البطيئة، يأخذ منحى أكثر التزاماً، من خلال دفع المتلقي إلى تأمل التفاعل بين الطبيعة والبشر الموجودين في حيزها وتأثيرها الإيجابي عليهم، كملاذ آمن وحر وحقيقي.

ختاماً يتميز البناء الفكري للسينما البطيئة بسمات محددة، يتم المحافظة عليها في كل النتاجات، مع التأكيد بطبيعة الحال على التباين الإبداعي لصناع هذه الأفلام، وهذه السمات تتحدد في التركيز على تفاصيل الحياة اليومية المعتادة للشخصيات المهمشة في المجتمعات الإنسانية الحديثة، وتقديمها للمتلقي بلا سرد ولا دراما، حتى تتيح له فرصة اكتشاف وتأمل أجزاء من التجربة الإنسانية، التي بدأ يفقد الإحساس بها في ظل تجربة الثقافة الإنسانية المعاصرة.

المبحث الثاني: السمات البصرية والصوتية

توظف السينما البطيئة شأنها شأن جميع التيارات الفيلمية، التقنيات البصرية والصوتية الأقدر على تحقيق وتعميق غايتها الفِكرية، والمتمثلة بدفع المتلقي لتأمل التجارب الحياتية التي تقدمها، وإذ أردنا تتبع هذه التقنيات وبدأنا بالبصرية منها، فسيكون في مقدمتها، الاستخدام المكثف للقطة الطويلة، إي اللقطة التي يكون امتدادها الزمني طويل، سواء مع ثبات آلة التصوير في مكانها وبنفس الزاوية وحجم اللقطة، أو مع حركة آلة التصوير، مما ينتج عنه، تنوع في حجوم اللقطات وتبدل لزوايا التصوير، وهذا التوظيف للقطات الطويلة في الأفلام البطيئة، يعني التقليل من القطعات المونتاجية، وبالتالي المحافظة على الاستمرارية الزمانية والمكانية، كما يحقق "إعادة إنتاج العالم الواقعي في تواصله المادي"[٢٥]، لتقدم بذلك السينما البطيئة التجربة الواقعية الحياتية كما هي وبكل تفاصيلها وتدفع المتلقي لتأملها، وهذا الاحتفاظ بالتجربة الواقعية بكل حيثيتها يشمل الأزمنة الميتة، والتي تمثل واحدة من نقاط الخلاف المهمة بين السينما السائدة والبطيئة، إذ تقدم السينما السائدة عموماً "(واقعاً فنياً) أي تقدم رؤية مختارة للطبيعة، ومكونة، ومصفاة، وبكلمة واحدة رؤية جمالية وليس مجرد نسخة بسيطة مطابقة للطبيعة"[٢٦]، لذلك تقوم بحذف الأزمنة الميتة، التي لا تحتوي على تفاصيل مهمة تدفع بالحكاية السينمائية إلى الأمام، على عكس هذا الأسلوب، تحتفظ السينما البطيئة بالأزمنة الميتة، بل إنها تؤكد عليها، إذ تجعل السينما البطيئة "الوقت الميت ملحوظاً في الصورة، ليتحسسه المتلقي"[٢٧]، لأنها تحاول صناعة أفلام زمن الحدث الفعلي

فيها مساوي لزمن عرضه على شاشة، بهذه الطريقة تقدم للمتلقي التجربة الحياتية كما هي، حتى تتيح له تأمل تفاصيلها بشكل كامل، لذلك تستخدم أفلام السينما البطيئة اللقطة الطويلة بشكل مكثف، بسبب قدرتها على تقديم الواقع المصور كما هو بدون تقطيع، لكن ما هو الامتداد الزمني الذي يجعل أي لقطة توصف بالطويلة؟ هناك ابتداءً الطريقة الرياضية البحتة التي تبدأ بقياس (متوسط طول اللقطة Average Shot Length ASL) من خلال "تقسيم مدة الفيلم على العدد الإجمالي للقطاته"[٢٨]، ثم مقارنة النتيجة بمتوسط طول اللقطة في سينما هوليوود اليوم والذي يتراوح بين "(٤-٦) ثواني"[٢٩]، فاذا حافظ الفيلم على هذا المتوسط، اعتبرت لقطاته متوسطة الطول، إما إذا قل عن هذا المتوسط فتعتبر لقطاته قصيرة، وإذا تجاوز هذا المتوسط فتعتبر لقطاته طويلة، استناداً إلى هذه الحسبة الرياضية فغالبية أفلام السينما البطيئة مكونة من لقطات طويلة جداً، لكونها مكونة من لقطات معدل (متوسط طول اللقطة ASL) فيها بالدقائق، فمثلاً فيلم (١٣ بحيرة ٢٠٠٤ Lakes ١٣) للمخرج (جميس بينغ)، طوله ساعتين وست دقائق (أي ١٢٦ دقيقة)، ومكون من ٢٥ لقطة فقط، فلو حسبنا متوسط طول اللقطة حسب معادلته إي تقسيم مدة الفيلم على عدد لقطاته كالآتي: ١٢٦/ ٢٥= ٥,٠٤، إي ٥ دقائق وأجزاء من الثانية، وهذا الرقم متجاوز ثواني هوليوود الستة بكثير، وهكذا غالبية أفلام السينما البطيئة متوسط طول لقطة فيها أكثر بكثير من ٦ ثواني، فعلى سبيل المثال لا الحصر، متوسط طول اللقطة هو دقيقتان وأربعون ثانية في فيلم (أرجوحة باراجواي ٢٠٠٦ Paraguayan Hammock) للمخرج (باز إنسينا)، بينما في فيلم (متع مجهولة ٢٠٠٢ Unknown Pleasures) للمخرج (جيا تشانج كي)، كان متوسط طول اللقطة هو دقيقة وسبعة عشر ثانية، بالتالي حسب هذا القياس الرياضي، فأن الأفلام البطيئة مكونة من لقطات طويلة جداً، لكن لا يمكننا الاعتماد بشكل كامل على هذه الطريقة لتحديد مدى امتداد اللقطة، إذ أن ما يحدد هذا العنصر بشكل حاسم أكثر هو محتوى اللقطة، فاللقطة الممتدة زمنياً لكنها تعرض أحداث مهمة من الصعب تصنيفها على أنها بطيئة بسبب ميزتها المليئة بالأحداث، لكن لقطة طولها ثواني معدودة لكنها بلا احداث ممكن وصفها بالطول، لأنها تولد إحساس بالسكون، وإذا طبقنا هذا المنطق على لقطات السينما البطيئة، سنجدها طويلة بالفعل، لأنها ممتدة زمنياً، ولأنها لا تقدم خلال هذا الامتداد الزمني إي قيمة سردية أو تأثير درامي، فأفلام السينما البطيئة تقدم حياة الطبقة الاجتماعية المهمشة بلا قصة سردية متماسكة، وبذلك فأن لقطاتها لا تقدم أحداث مهمة، إنما تقدم سرد تفصيلي لجزء من تجربة واقعية "إن خمس دقائق هي وقت طويل للقطة، تظهر حدثاً خالياً من الأهمية السردية و / أو الزخم الدرامي"[٣٠]، اضف إلى ذلك أن الإحساس بطول اللقطات يزداد بسبب تقديمها بوسائل بصرية تزيد من الإحساس بالبطء، مما يساعد على مزيد من فعالية تأمل المتلقي لما تقدمه هذه اللقطات. من هذه الوسائل توظيف حجوم اللقطات العامة (البعيدة جداً)، وتثبيت الكاميرا أو تحركيها ببطء[٣١]، كلا هاتين الوسيلتين بطبيعتهما أدوات سينمائية ناجعة في نقل وتجسيد العوالم المرئية التي تقدمها السينما البطيئة، إذ تظهر اللقطة البعيدة جداً "كثيراً من الموقع"[٣٢] كما في الشكلان رقم (١، ٢)، بينما تسمح حركة الكاميرا عندما تكون بطيئة وهادئة "بتسجيل الصورة بوضوح"[٣٣]، وبنفس الوقت يخفف هذان العنصران من وتيرة الإيقاع السينمائي[٣٤].

فتخلقان نوع من التباطء مما يزيد الإحساس بطول اللقطات السينمائية. بذلك تعمد السينما البطيئة من خلال الامتدادات الطويلة للقطاتها مع خلوها من الدراما والسرد وتقديمها بوسائل بصرية تعزز الإحساس بطولها إلى المحافظة على الأزمنة الميتة والتركيز عليها، بهذه الطريقة تقدم للمتلقي التجربة الحياتية كما هي، حتى تتيح له تأمل تفاصيلها بشكل كامل.

الشكل رقم (١) لقطة عامة من فيلم (فَجر ٢٠١٥ Dawn) للمخرجة (ليلى باكالنينا)

الشكل رقم (٢) لقطة عامة من فيلم (ما هو الوقت هناك؟ ٢٠٠١ What Time Is It Over There?) للمخرج (تساي مينغ ليانغ)

إضافةً إلى السمات التي ذكرت آنفاً عن صورة السينما البطيئة، تمتاز كذلك أفلام هذا التيار بأنها تصور "في المواقع الفعلية للحدث"[٣٥] ولهذا ارتباط برغبة السينما البطيئة في التعبير عن المجتمعات المحلية المهمشة والبعيدة عن مركز الاهتمام، كما تتسم صورة السينما البطيئة بخصائص بصرية أخرى مثل الاعتماد على "النور السائد في الإضاءة"[٣٦] و"أستخدم ممثلين غير محترفين"[٣٧] و"تجريد الصورة من المؤثرات البصرية، سواء مرشحات، أو تلاعب بالألوان، أو اعتماد مسحات لونية مميزة، أو توظيف رسوم متحركة، أو خدع سينمائية رقمية"[٣٨]. وإذا دققنا في كل السمات البصرية للسينما البطيئة، نجدها مطابقة بدرجة كبيرة للأعراف الواقعية، لكونها تسعى لإعادة إنتاج التجربة الحياتية بأكبر قدر من المطابقة للواقع. في ختام الحديث عن صورة أفلام السينما البطيئة، نستطيع أن نقول بأن سماتها، تركز على دفع المتلقي إلى تأمل ما يقدم له من تفاصيل التجربة المعتادة لفئة المهمشين، من خلال خلق وتعزيز حالة البطء والإحساس بالواقعية.

بالانتقال إلى التصميم الصوتي، فأنه يلعب دور حيوي في السينما البطيئة، ابتداءً بالمؤثرات الصوتية. التي تساهم في "تخليق حالة البطء في هذه الأفلام وتشكيل استجابة المتلقي نحوها"[٣٩]، من خلال الاستخدام المتكرر لنفس المؤثرات مما يعمق الإحساس باستطالة الزمن، كما توظف المؤثرات الصوتية في السينما البطيئة لتعزيز الإحساس بالواقعية التي تقدمها أفلامها، إذ يعتبر الصوت في الفيلم السينمائي على العموم. أحد أهم الأبعاد الواقعية التي تحدد أدركنا للمضمون الفيلمي[٤٠]، وليس هذا فقط، بل أن السينما البطيئة، تدمج بين المؤثرات الصوتية وتولف بينها لتخلق نوع من الموسيقى "الغير عاطفية، والغير مسيطرة، والغير توضيحية، ولكنها فعالة بشكل لافت للنظر"[٤١] في خلق مزاج نفسي محدد، يسعى صانع الفيلم البطيء لتوليده عند متلقيه، وهذا لا يعني أن أفلام السينما البطيئة خالية تماماً من التأليف الموسيقي، لكنها تركز أكثر على الأعداد الموسيقي للمؤثرات الصوتية، لكون هذه الطريقة أنجع في تحقيق غايتها، وخير مثال على توظيف المؤثرات الصوتية في أفلام السينما البطيئة، المشهد الافتتاحي من الفيلم التركي (بعيد ٢٠٠٢ Distant) للمخرج (نورى بيلجى جيلان) والذي يظهر كادر في نهايته قرية صغيرة تتضح من خلال مجموعة من البيوت البسيطة ومسجد، ومن عمق الكادر يسير البطل (يوسف) صوب الشارع العام باتجاه الكاميرا وهي يحمل حقيبة سفر بسيطة على كتفه، فيسمعنا المخرج صوت زقزقة عصافير ونباح كلاب ونعيق غربان، كل هذا ممزوج بصوت خطوات (يوسف) وهي تتحرك بصعوبة في الثلج، لو حللنا هذا المزيج الصوتي، نرى ان اصوات الحيوانات تجسد واقعية المشهد حيث المكان قرية بسيطة والزمان الصباح الباكر، اما بالنسبة لدلالة صوت الخطوات فهي تعبير عن صعوبة حالة (يوسف) وهو ينتزع ذاته من بيئته التي نشأ فيها ليغادر الى مكان جديد لا يعرف عنه شيء، وتوظيف مؤثر صوت الخطوات لهذه الدلالة يتضح من خلال اختيار المخرج أن يكون صوت الخطوات واضح وحاد بهذه الطريقة منذ بداية المشهد الى نهايته، على الرغم من ان (يوسف) كان في البداية بعيد جداً عن الكاميرا، بالتالي كان يجب ان تزداد حدة الصوت بشكل تدريجي كلما اقتربت الشخصية من آلة التصوير، لكن المخرج تجاوز منطقية توظيف المؤثر الصوتي صوب خلق حالة شعورية عن صعوبة هذا الانتقال بالنسبة لـ(يوسف)، وهذه المؤثرات الصوتية مدمجة مع بعضها ضمن إيقاع موسيقي مميز يولد إحساس بالجو العام المرتبط بزمان ومكان المشهد كما يولد حالة انفعالية عن التجربة الصعبة التي تمر بها الشخصية، إضافة إلى ذلك، فأن المؤثرات الصوتية في هذا المشهد تعمق إحساس البطء التي تولده الصورة من خلال توظيفها المتكرر. كما تستخدم المؤثرات الصوتية في بعض أفلام السينما البطيئة، كـ"مصدر لتحقيق الكوميديا"[٤٢]، مثلاً في المشهد الافتتاحي من فيلم (انت، الحياة ٢٠٠٧ You, the Living) للمخرج (روي أندرسون) نرى شخص ينام على اريكة في مكتب صغير، ظهره الى الكاميرا لكن نسمع مؤثر صوت شخيره عالياً، ويأتي في نفس الوقت من خارج الكادر، صوت عالي لمجموعة طائرات تمر، لكن الشخص مازال نائماً ويشخر، فالتعارض بين صوتي الشخير والطائرات يخلق مؤثر كوميدي، اذ كيف يستطيع شخص ان ينام بهذا الاستغراق وهذه الضوضاء تملأ الفضاء!

بالنسبة لتوظيف الحوار ضمن البناء الصوتي في أفلام السينما البطيئة، فأنه يتميز أولاً بقلته، وثانياً ببنائه المغاير عما يوجد في السينما السائدة مما يجعله يحقق وظائف مختلفة عن الوظائف التي يحققها الحوار عادةً، والتي يمكن إجمالها بـ: أ. يقدم الحوار معلومات، ب. يكشف الحوار عن العاطفة، ج. يدفع الحوار الحبكة إلى الأمام، د. يحدد الحوار شخصية المتحدث[٤٣]، وعندما نراقب الحوار في السينما البطيئة محاولين أستباط الأهداف التي يحققها سنجده ينقل العواطف، لكنها ليست ناتجة من انفعالات الشخصيات، إنما من الجو العام الذي يسعى الفيلم لترسيخه عند المتلقي، كما يقدم الحوار في الفيلم البطيء معلومات لكنها لا تدفع الحكاية إلى الأمام، لأن هذه الأفلام لا تحتوي على حكاية أصلاً، لكن ما يقدمه من معلومات تعزز الجو العام الذي يسعى الفيلم لتحقيقه، كما تزيد الحوارات في السينما البطيئة الإحساس بالبطء بسبب تكرارها المتواصل لنفس الأفكار، بالإضافة إلى أن الحوار في هذه السينما لا يعبر عن شخصية المتحدث، لأن لا وجود لبنى شخصية مميزة في الفيلم، فجميع الشخصيات متشابهة وتتحدث بطريقة موحدة ومتقاربة لتنقل وتعزز الجو العام للفيلم، فمثلاً في فيلم (فروست ١٩٩٧ Frost) للمخرج (فريد كيلمن) والذي يقدم رحلة هروب أم (ماريان) مع طفلها الصغير (ماشا) من زوجها العنيف، اذ يجسد العمل هذه الرحلة الصعبة التي استمرت لأسبوع عبر المانيا المتجمدة في فصل الشتاء، بالعودة الى نقطة الحوارات فأنها في هذا الفيلم قليلة جداً، إما بالنسبة للوظائف التي تحققها فتبين ابتداءً أن لا فرق يمكن تمييزه من الحوار بين شخصيات المتحدثين، فالطفل يتحدث بنفس منطق الأم، وحتى بالنسبة لحوارات بقية الشخصيات الاخرى التي مروا بها اثناء رحلتهما، إذ أن الجمل الحوارية متقاربة وكلها تنقل عواطف موحدة عن إحساس شخصيات الفيلم بالضياع وبصعوبة التجربة الحياتية التي تمزق ارواحهم، وبسبب قلة الحوارات وتكرارها لنفس الثيمة الفِكْرية لكن بسياقات متنوعة، يتولد مورد جديد للبطء داخل الفيلم، ولا نلاحظ في الحوار أنه يدفع الحكاية إلى الأمام، لأن لا حكاية أصلاً، فبالتالي ما ينقل من معلومات يعزز انطباعنا عن الأزمة الموحدة لجميع الشخصيات، والتي تؤطر الإحساس العام الذي ينقله الفيلم.

وبالانتقال إلى الصمت، فأنه عنصر مؤثر في بناء عناصر الصوت في كل أنواع السينما، لكنه في السينما البطيئة، يعتبر من العناصر الرئيسة في بناء جمالياتها، على الرغم من أن "الأفلام البطيئة ليست صامتة حرفياً أو تفتقر إلى الصوت تماماً، ولكن يتم تقليل الصوت إلى الحد الأدنى مقارنة بالسينما السائدة"[٤٤]، وبذلك يكون الصمت عنصر رئيس من عناصر لغة السينما البطيئة، إذ يعتبر كقوة محررة، مقارنة بالضوضاء التي تُغرق أفلام السينما السائدة، فالصمت او غياب الصوت يجعل المتلقي منتبه أكثر لما تقدمه صورة الفيلم، لينشط بذلك فعل التأمل الذي تسعى السينما البطيئة لتوليده عند المتلقي، فـ"الافتقار إلى الصوت وإبراز الهدوء يتيح إحساساً متزايداً بالإدراك والرؤية"[٤٥]. اخيراً، يمكننا القول، بأنه عناصر الصوت يتم توظيفها في الفيلم البطيء، لتنشئ رافد جديد للبطء ولتعزز الجو العام الموحد الذي تنقله الصورة، إضافةً إلى خلق بعض المؤثرات الكوميدية. بذلك تتكامل عناصر الصورة مع الصوت مع البناء الفِكْري ضمن النطاق الفيلم البطيء لتقدم لنا الحياة المعتادة للفئات

المهمشة وتدفعنا إلى تأملها والاستغراق في تفاصيلها. ختاماً، يمكن إجمال السمات المميزة للسينما البطيئة، بشكل الآتي:

١. تركز أفلام السينما البطيئة على التفاصيل المعتادة للحياة اليومية للأشخاص المهمشين في المجتمع الإنساني المعاصر.

٢. تمتاز أفلام السينما البطيئة بلا دراميتها، من خلال اعتماد بنية غير سردية للفيلم، وتقديم الحد الأدنى من الأحداث، أو تقديم أحداث غير مذهلة في مجملها.

٣. الاستخدام المكثف للقطات الطويلة، مما يقلل القطعات المونتاجية بالتالي يزيد كفاءة الصورة في نقل الواقع كما هو بدون تقطيع، وتوصف اللقطات في السينما البطيئة بالطويلة، بسبب امتدادها الزمني، ولخلوها من الأهمية السردية أو الزخم الدرامي، ولتقديمها بوسائل بصرية تزيد من الإحساس ببطئها مثل توظيف حجوم اللقطات البعيدة جداً وثبات الكاميرا أو تحركيها بهدوء.

٤. التصوير في المواقع الفعلية للحدث.

٥. الاعتماد على النور السائد.

٦. توظيف ممثلين غير محترفين.

٧. تجريد الصورة من المؤثرات البصرية.

٨. توظيف المؤثرات الصوتية لخلق الإحساس بالبطء إضافة إلى دورها الفعال في نقل الجو العام.

٩. توظيف المؤثرات الصوتية كبديل للموسيقى التصويرية، من خلال دمجها مع بعضها بدقة والتوليف بينها بإتقان لخلق بناء إيقاعي موسيقي، فهذه الطريقة أنجع من الموسيقى التصويرية في نقل المزاج النفسي الذي يرتكز عليه الفيلم.

١٠. توظيف المؤثرات الصوتية في خلق مؤثرات كوميدية.

١١. التقليل من الحوار، كما أن الوظائف التي يحققها الحوار في السينما البطيئة مغايرة عن الوظائف المعتادة للحوار في السينما السائدة، فهو وأن كان ينقل العاطفة، لكنه غير مميز لشخصية المتحدث، ويقدم معلومات لكنها لا تدفع الحكاية إلى الأمام، لأن هذه الأفلام لا تحتوي على حكاية أصلاً، لكن ما يقدمه من معلومات تدعم الإحساس بالبطء وتعزز الجو العام الذي يسعى الفيلم لتحقيقه.

١٢. الصمت عنصر رئيس من عناصر لغة السينما البطيئة، إذ يعتبر كقوة محررة، تُنشط فعل التأمل الذي تسعى السينما البطيئة لتوليده عند المتلقي.

المبحث الثالث: السينما البطيئة... الجذور التاريخية وسماتها المميزة

السينما البطيئة، ليست ظاهرة منقطعة عن السياق التاريخي للتيارات السينمائية التي سبقتها، إنما هي تمظهر جديد لعدة جذور تاريخية، وبعد أن وضحنا السمات الفِكْرية والبصرية–الصوتية للسينما البطيئة، يمكننا الآن تتبع الامتدادات الوجودية التي ولدت منها هذه السينما، وأبرز هذه الامتدادات:

١. السينما الفنية:

إذ "يتم اعتبار السينما البطيئة، كاتجاه داخل السينما الفنية ظهر علانية خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين"(٤٦)، بما أن هناك اعتقاد راسخ بوجود ترابط وثيق بين مصطلحي السينما الفنية والبطيئة، فلا بد لنا حتى نفهم هذا الترابط، أن نحيط بمفهوم السينما الفنية، وهناك عدة توجهات ناقشت هذه الموضوع، أهمها التوجه الذي عَرَفَ "السينما الفنية على أنها تباين جمالي مضاد لنموذج السينما السردية الكلاسيكية"(٤٧)، إي إن السينما الفنية هي بناء فِكْري–بصري مغاير عما تقدمه السينما السائدة من مبادئ فِكْرية–بصرية، والتي تسعى إلى تحقيق هيكلية سردية واضحة ومتماسكة، من خلال عدة سبل أهمها دعم البناء السببي للقصة، بناء شخصيات سينمائية تسعى نحو أهداف واضحة، ومن ثم توحيد أسلوب الفيلم بشكل يعمل على تطوير السرد بشكل هادف ويقدم قدر كافي من الوضوح حتى يصبح مُدرك بشكل كامل من الجمهور، كما ويرضي توقعاتهم عن القصة، على عكس هذا، تأتي السينما الفنية، التي تعارض كل هذه الأساليب، لتقدم بدلاً منها أفلام مرتكزة على مبدأين مميزين: الواقعية والتعبيرية التأليفية. ونبدأ بالواقعية، تناقش السينما الفنية العديد من الموضوعات التي أسست لها الموجات الواقعية مثل قضايا (الاغتراب المعاصر، نقص التواصل، الإحساس بالوحدة وغيرها)، ومن ثم تبني الشخصيات بطريقة عميقة نفسياً لكن ليس بأسلوب (هوليوود) إنما بمعايير الحياة الواقعية، إذ أن الأبطال في السينما الفنية، يشبهون الناس في الحياة اليومية، لديهم مشاكل حقيقية، ويفتقرون احياناً إلى الدوافع، إذ ينجرفون بلا هدف من مكان إلى آخر، وغالباً ما يتم تجسيدهم من قبل أشخاص حقيقيين، وليس من قبل ممثلين محترفين، كما تصاحب جوانب السرد في السينما الفنية، الروايات العريضة إي السرد ذو النهايات المفتوحة، والتي تتيح فرصة للتأويل، وليس نهايات تقود المتلقي إلى أفِكْار محددة سعى الفيلم إلى ترسيخها منذ بدايته الأولى، كما يحصل في السينما السائدة، وتقدم هذه الأبعاد الفِكْرية في السينما الفنية بشكل بصري معتمد على اللقطات الطويلة وتقليل القطعات المونتاجية، التصوير في المواقع الفعلية للحدث، الاعتماد على النور السائد كمصدر رئيس للإضاءة وغيرها، إما بالنسبة للتعبيرية التأليفية، فتطغى على السينما الفنية الحقيقة الذاتية لصانع الفيلم، حيث يصبح المخرج هو المؤلف والمكون الرسمي والرئيس لكل أجزاء الفيلم، على عكس السرد السينمائي الكلاسيكي، الذي يكون السلطة الأعلى فيه للجهات المنتجة التي تركز بالدرجة الرئيسة على اعتبارات الاقتصادية للسوق السينمائي(٤٨). أي أن السينما الفنية هي أفلام يكون فيها للصانع السلطة المطلقة على نتاجاته التي تتجنب تقديم حكايات فيلمية واضحة ومتماسكة فِكْرياً وبصرياً كالآتي تقدمها السينما السائدة، فتكون النتيجة، نصوص فيلمية تقدم للمتلقي وفيها ثغرات سردية، بتعبير أوضح أسئلة لم يتم الرد عليها داخل أحداث الفيلم، وهذا يقودنا إلى السمة الثالثة التي تظهر

بشكل جلي داخل نتاجات السينما الفنية، وهي الغموض، والذي يسعى المتلقي لحله، إما بالركون إلى التجربة الواقعية التي تعتبر أحد الأركان الرئيسة للفيلم الفني، أو بالتدقيق في الركن الرئيس الثاني وهو التعليق التأليفي. إي أن المتلقي عندما يواجه بغموض الفيلم الفني، فأنه ينخرط في البداية في قراءة واقعية للأحداث ويسقطها على تجربته الشخصية وقد يتوصل من خلال هذه الطريقة إلى أدراك المعنى العام للفيلم، إما أذا لم تكن مثل هذه القراءة قابلة للتطبيق، فإن متفرج السينما الفنية يمضي قدماً للبحث عن دوافع المخرج المؤلف، أو بعبارة أخرى يجري المتلقي محاولات لفك ما يريد المخرج قوله من خلال تحليل الظروف ذات الصلة[٤٩]. لكن هذا التكنيك لا يفلح دائماً، وقد تبقى العديد من الطروحات التي قدمها الفيلم الفني، بلا تفسير واضح للمتلقي، وهذا ايضاً مقصود ضمن نطاق السينما الفنية، "فبعض المواقف في الحياة معقدة، والطريقة الوحيدة لاحترام ذلك التعقيد هو ترك الأسباب متدلية والأسئلة دون إجابة"[٥٠]، كما أن هذا الغموض، يدفع بالمتلقي إلى تأمل الظواهر التي عرضها الفيلم الفني، بدل من الانخراط في سعي محموم لتفسير الأحداث التي قدمها، بذلك يرتقي بفعل المشاهدة إلى مستوى أعلى مرتبط بالتأمل الفلسفي. انطلاقاً مما سبق فأن السينما الفنية هي طريقة مميزة لصناعة الأفلام بمجموعة من المبادئ الشكلية والاتفاقيات السردية الخاصة بها، وبتوقعات تفاعل معينة من الجمهور، وبالانتقال إلى المقارنة مع السينما البطيئة، سنجد أن أفلامها كما بينّا سابقاً تؤخر وتيرة السرد وتلغي السببية، وتتخلى عن الوسائل التقليدية في رواية القصص السينمائية لصالح إنشاء ودعم المزاج والجو، كما تعتمد في بنائية الصورة على اللقطات الممتدة زمنياً، وتركز على اللقطات البعيدة والبعيدة جداً، وتقلل حركة الكاميرا إلى الحد الأدنى، والتصوير في المواقع الفعلية للحدث، واستخدام الممثلين غير المحترفين، وتجريد الصورة من المؤثرات الصورية، كما ويكون لصانع الفيلم في السينما البطيئة السلطة المطلقة في جميع اختياراته، نستنتج من ذلك أن السينما البطيئة تتميز بالعديد من الخصائص التي تؤطر السينما الفنية، لذلك فأن الأخيرة هي أحد الجذور الوجودية للأولى، بل أن بعض المنظرين ذهب إلى أبعد من ذلك، معتبراً أن بعض صناع السينما الفنية قد حققوا في أفلامهم فعلاً، خصائص السينما البطيئة، قبل عقود من التنظير لها والاعتراف بها، وبذلك هم رواد لهذا التيار الفيلمي "السينما البطيئة ترتبط في جمالياتها مع مجموعة من الصناع التي سبقوا ظهورها تاريخياً، مثل (كارل ثيودور درايرر) و(مايكل أنجلو أنطونيوني)، ثم ستتضح جماليات البطء في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي مع ظهور مجموعة من المخرجين المؤلفين الأوروبيين أمثال (أندري تاركوفسكي)، (ثيودوروس انجيلوبولوس)، (جين ماري ستريب) و(دانيلا هيليت)"[٥١].

٢. السينما الطليعية:

بعيداً عن السينما الفنية وصناعها، كان هناك اتجاهات سينمائية اخرى مهدت لظهور السينما البطيئة كـ" الأفلام الطليعية من فترة الستينيات"[٥٢]، ولأن السينما الطليعية ميدان واسع جداً، سنضيق التعامل معها ضمن نطاق تجارب سينمائية مرتبطة بصناع أفلام معينين كان لهم تأثيراً أكبر من غيرهم في التمهيد لظهور السينما البطيئة مثل "التجارب الراديكالية وغير السردية التي كانت تمارس عبر المحيط الأطلسي على الجانب الأمريكي

لأمثال آندي وارهول ومايكل سنو وهوليز فرامبتون"[٥٣]، وسبب تفوق هؤلاء الصناع في التمهيد للسينما البطيئة، بأن تجاربهم السينمائية مؤطرة بفلسفة البطء، كوسيلة لمقاومة فلسفة التسارع التي بدأت تبسط سيطرتها على كل الثقافة الإنسانية ومن ضمنها النتاج السينمائي بطبيعة الحال، فمع ميل هؤلاء الصناع نحو البطء في عملهم، ساهموا في دخول هذه الثقافة إلى صناعة السينما، من زاوية جديدة وهي زاوية السينما الطليعية.

وفي الختام نستطيع أن نقول بأن السينما البطيئة، امتدت من جذور سينمائية متنوعة، ومن ثم تبلورت بشكل أفلام محددة السمات والخصائص لتشكل تيار فلسفي يتعامل مع السينما ووسائلها بشكل مغاير عن التعامل السائد.

مؤشرات الإطار النظري

١. تتميز السينما البطيئة بسِمَات فِكْرية تتمحور حول التركيز على تفاصيل الحياة المعتادة للفئات المهمشة وتقديمها بطرق تخلو من البناء السردي والزخم الدرامي.

٢. تكثف السينما البطيئة من استخدام اللقطات الطويلة، لتقلل القطعات المونتاجية مما يزيد من قابليتها على نقل الواقع بكل تفاصيله.

٣. تتشكل الصورة في أفلام السينما البطيئة من خلال مجموعة إضافية من السِمَات التي تؤكد ارتباطها بالتوجه الواقعي مثل تصوير في المواقع الفعلية للحدث، الاعتماد على النور السائد في الإضاءة، توظيف ممثلين غير محترفين، وتجريد الصورة من المؤثرات البصرية.

٤. تستخدم السينما البطيئة الحوار بقلة، وتحقق من خلاله وظائف مغايرة عن وظائف الحوار المعتادة.

٥. توظف السينما البطيئة المؤثرات الصوتية في حث المتلقي على تأمل ما تقدمه له الصورة.

٦. تعتمد السينما البطيئة على الصمت، لتنشيط فعل التأمل عند المتلقي.

الدراسات السابقة

فيما يخص هذا المحور، وعلى حد علم الباحثة، لا يوجد على متصفحات الانترنيت اي بحث علمي منتج باللغة العربية عن موضوع البحث، اما بالنسبة للغة الانكليزية، فقد حددت الباحثة عدة بحوث علمية رصينة تناولت موضوع السينما البطيئة وتاريخها وخصائصها، منها:

- ('Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film), The Researcher: (Matthew Flanagan).
- (Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humor in Slow Sound Design), The Researcher: (Emre Çağlayan).

وللتقاطع العلمي الواضح بين ما تناولته هذه البحوث وبين موضوع البحث الحالي، فلقد افادت الباحثة من هذه المصادر العلمية في إدراك مفهوم السينما البطيئة، كما قد ضمنت بعضها في متن البحث مستعينة بها كمصادر علمية، اذ اشارت لها في احالات البحث وضمن قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولاً: منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، الذي يعرف بانه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره، بحيث يتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث"(٥٤).

ثانياً: أداة البحث: بعد استكمال الإطار النظري، حددت الباحثة مجموعة من المؤشرات التي ستعتمدها أدوات لتحليل العينة وهي بالشكل الآتي:

أولاً: تتميز السينما البطيئة بسِمَات فِكْرية تتمحور حول التركيز على تفاصيل الحياة المعتادة للفئات المهمشة وتقديمها بطرق تخلو من البناء السردي والزخم الدرامي.

ثانياً: تكثف السينما البطيئة من استخدام اللقطات الطويلة، لتقلل القطعات المونتاجية مما يزيد من قابليتها على نقل الواقع بكل تفاصيله.

ثالثاً: تتشكل الصورة في أفلام السينما البطيئة من خلال مجموعة إضافية من السِمَات التي تؤكد ارتباطها بالتوجه الواقعي مثل تصوير في المواقع الفعلية للحدث، الاعتماد على النور السائد في الإضاءة، توظيف ممثلين غير محترفين، وتجريد الصورة من المؤثرات البصرية.

رابعاً: تستخدم السينما البطيئة الحوار بقلة، وتحقق من خلاله وظائف مغايرة عن وظائف الحوار المعتادة.

خامساً: توظف السينما البطيئة المؤثرات الصوتية في حث المتلقي على تأمل ما تقدمه له الصورة.

سادساً: تعتمد السينما البطيئة على الصمت، لتنشيط فعل التأمل عند المتلقي.

ثالثاً: وحدة التحليل: تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم، لذا يعتمد البحث اللقطة والمشهد كوحدة تحليل رئيسة للعينة.

رابعاً: عينة البحث: قامت الباحثة باختيار عينة قصدية للبحث الحالي، متمثلة بفيلم (فيتالينا فاريلا ٢٠١٩ Vitalina Varela) وذلك للأسباب الآتية:

١. يكشف فيلم العينة عن المعطيات الفِكْرية المتميزة لأفلام السينما البطيئة.

٢. يتميز فيلم العينة بالسمات البصرية–الصوتية المتفردة لأفلام السينما البطيئة.

٣. لقد حصل الفيلم على استحسان النقاد، إذ رشحا للعديد من جوائز العالمية وفازا ببعض منها.

٤. إن هذا الفيلم ينسجم مع متطلبات وموضوعة البحث وأهدافه.

الفصل الرابع: تحليل العينة

الشكل رقم (٣) بوستر الفيلم

ملخص القصة:

اسم الفيلم: فيتالينا فاريلا Vitalina Varela

إخراج: بيدرو كوستا

تأليف: بيدرو كوستا وفيتالينا فاريلا

مدير تصوير: ليوناردو سيمويس

تمثيل: فيتالينا فاريلا وخوسيه تافاريس بورخيس.

إنتاج: أبيل ريبيرو تشافيس، عام ٢٠١٩.

تسافر (فيتالينا) جواً من جمهورية الرأس الأخضر إلى البرتغال، لمقابلة زوجها الذي هاجر إلى البرتغال منذ أربعين عاماً، ولم تراه خلال هذه الفترة أبداً، إذ لم يكن يزورها، وهي لم تستطيع زيارته بسبب عجزها عن توفير المال الكافي لشراء تذكرة الطائرة، واخيراً حين استطاعت (فيتالينا) توفير سعر التذكرة والقدوم، تتفاجأ بوفاة زوجها قبل وصولها بثلاث أيام، فتقرر البقاء في البرتغال، في بيت زوجها بالحي العشوائي الذي كان يقطنه، ومواجهة الماضي في محاولة لمعرفة الزوج الميت، الذي لم تحظى بفرصة كافية لمعرفته أثناء حياته.

تحليل العينة:

أولاً: تتميز السينما البطيئة بسِمَات فِكْرية تتمحور حول التركيز على تفاصيل الحياة المعتادة للفئات المهمشة وتقديمها بطرق تخلو من البناء السردي والزخم الدرامي.

يركز البناء الفِكْري لفيلم (فيتالينا فاريلا) على استعراض الحياة البائسة للمهاجرين الأفارقة من جمهورية الرأس الأخضر في البرتغال، فمن خلال وصول (فيتالينا) إلى الحي الذي يعيش فيه زوجها الراحل وانخراطها التدريجي مع قاطنيه، في محاولة لتفتيت حزنها ووحدتها وغضبها من هذا الزوج، يبدأ الفيلم باستعراض تفاصيل حياة هذه الفئة، مستغنياً عن البناء السردي والزخم الدرامي، إذ لا نتابع من خلاله أحداث قصصية تتصارع فيها قوتان بأهداف متعارضة وتتصاعد نتاج ذلك الأحداث عبر حبكات متتالية تقودنا إلى نهاية فكرية محددة مسبقاً من صانع العمل، إنما يقدم فيلم (فيتالينا فاريلا) مقاطع سينمائية تركز فِكْرياً على التفاصيل اليومية المعتادة للمهاجرين الأفارقة الذين يعيشون على حواف مدينة لشبونة في البرتغال، مبتدئاً ببيوتهم البسيطة والفقيرة جداً والتي تتجمع بشكل عشوائيات غير منتظمة، يقتصر أثاث هذه البيوت على القطع الأساسية، وبالانتقال إلى أوضاعهم الاقتصادية، فنراهم يمارسون مهام مجهدة، إذ أن الفرص المتاحة لهم تقتصر على العمل كعمال، فجميع المنظفات

اللواتي جئنا لاستقبال (فيتالينا) في المطار، كن من المهاجرات الأفريقيات، كما يوضح الفيلم بأن حتى هذه المهن المجهدة غير متاحة دائماً، لذا ينخرط المهاجرون في أعمال غير قانونية لتوفير الطعام مثل السرقة وبيع المخدرات وغيرها، وفي الأحوال الأسوأ فأنهم يلجؤون إلى تفتيش نفايات الأسواق التجارية، من اجل الحصول على الأطعمة منتهية الصلاحية. استناداً إلى ما سبق، نستطيع أن نحدد أن البناء الفكري لفيلم (فيتالينا فاريلا) وأن كان يقدم استعراض مكثف لتفاصيل الحياة اليومية لفئة المهاجرين الأفارقة من الرأس الأخضر إلى البرتغال، من اجل دفع المتلقي لتأمل حياة هذه الفئة المهمشة وإدراكها، مستغنياً الفيلم بذلك عن الدراما والسرد لأنهما يعيقان هذا الهدف ويشتتان المتلقي عنه.

ثانياً: تكثف السينما البطيئة من استخدام اللقطات الطويلة، لتقلل القطعات المونتاجية مما يزيد من قابليتها على نقل الواقع بكل تفاصيله.

يعتقد صناع السينما البطيئة، بأنهم كلما قللوا تجزئة الواقع المقدم في أفلامهم وحافظوا على تكامله الزمني حتى لحظاته الميتة، كلما زادوا من فرص تأثر المتلقي به، فيتأمله بشكل أعمق، والطريقة البصرية التي يتم تطبيقها في سبل تحقيق هذه الغاية، هو التكثيف من استخدام اللقطات الطويلة مما يقلل القطعات المونتاجية، وفيلم (فيتالينا فاريلا) كجزء من السينما البطيئة يطبق بالفعل هذه التقنية البصرية، فهو مكون من لقطات ممتدة زمنياً مما قلل داخل بنائه الصوري القطعات المونتاجية، ويمكن التحقق من هذا الادعاء من خلال عدة سبل، ابتداءً بالطريقة الرياضية البحتة بقياس (متوسط طول اللقطة Average Shot Length ASL) من خلال تقسيم مدة الفيلم على عدد لقطاته ومن ثم مقارنة النتيجة بالمعدل العام لطول اللقطات في السينما السائدة بالوقت الحاضر وهو ٦ ثواني، فلو كان معدل طول لقطات الفيلم أقل من المعدل العام، فالفيلم مكون من لقطات قصيرة، إما أذا كان مساوي للمعدل العام فطول لقطات الفيلم متوسط، أما كان معدل لقطات الفيلم أكثر من المعدل العام فسيكون الفيلم مكون من لقطات طويلة، فلو طبقنا هذه الطريقة على فيلمنا والذي طوله ساعتين أي (١٢٠) دقيقة على عدد لقطاته البالغة ١٦٠ لقطة وبشكل الآتي: ١٢٠/ ١٦٠= ٠,٧٥ أي دقيقة واحدة وخمسة عشر ثانية وهذا متجاوز بحد كبير ثواني هوليوود الستة، بالتالي فأن فيلم (فيتالينا فاريلا) من الناحية الرياضية مكون من لقطات ممتدة زمنياً، لكن المعيار الرياضي ليس هو الفيصل الوحيد في الحكم على امتداد لقطات الفيلم، إنما كذلك التناسب بين طول اللقطة ومحتواها السردي والدرامي، فقد تكون اللقطة ممتدة زمنياً لكنها مليئة بالأحداث، فمن الصعب بذلك بوصفها باللقطة الطويلة، وعلى العكس لقطة مدتها ثواني لكنها خالية من الأحداث، يمكن وصفها بلقطة طويلة بسبب خلوها من الزخم الدرامي، ولقطات من فيلم (فيتالينا فاريلا) تعتبر طويلة بسبب امتدادها الزمني وبسبب خلوها من الزخم الدرامي والسردي، فهي عبارة عن مقاطع بصرية طويلة تقدم بشكل مفصل بؤس حياة المهاجرين الأفارقة من الرأس الأخضر في البرتغال بلا بناء قصصي ولا صراع درامي يدفع بالحكاية الفيلمية إلى الأمام، إذ لا حكاية فيلمية أساساً وحتى اللقطات التي تعاتب فيها (فيتالينا) زوجها الراحل هي توكيدات لهذه الأفكار، فهي تقرعه على ترك حياة مستقرة في الرأس الأخضر والتي وأن كانت بسيطة

ومتواضعة، لكنهم كانوا أحرار أنفسهم، وذلك أفضل من هذا الشح والمهانة. بالإضافة إلى أن لقطات فيلم (فيتالينا فاريلا) ممتدة زمنياً وخالية من الزخم الدرامي والسردي، فهي تقدم كذلك بصرياً بسبل تزيد من إحساس المتلقي بطولها، مثل توظيف المكثف للقطات العامة جداً والعامة، ليكون الحجم العام هو المهمين ضمن حجوم لقطات الفيلم، كما في الأشكال رقم (٤، ٥).

الشكلان رقم (٤، ٥) لقطتان عامتان من الفيلم

فبالإضافة إلى براعة الحجم البعيد للقطات في تقديم المكان وبداخله الشخصيات مما يزيد الكفاءة البصرية في نقل بؤس حياة المهاجرين الأفارقة، ألا أن هذا الحجم يبطئ ايضاً من الإيقاع السينمائي، مما يزيد الإحساس بطول اللقطات، كما يوظف هذا الفيلم تقنية بصرية أخرى تزيد الإحساس بامتداد اللقطات وهي الكاميرا الثابتة أو تحريك الكاميرا ببطء، فالفيلم على الرغم من طوله الممتد لساعتين، إلا أن الكاميرا فيه لم تتحرك إلا مرتين وبحركات بسيطة، فالكاميرا الثابتة أو المتحركة ببطء وأن كانت تساعد على عرض تفاصيل الصورة بوضوح أكبر، إلا أنها تبطئ الإيقاع السينمائي إلى حد كبير، مما يزيد إحساس المتلقي بالامتداد الزمني للقطات المعروضة. استناداً إلى ما سبق، من اجل دفع المتلقي لتأمل المادة المعروضة عليه، سعى فيلم (فيتالينا فاريلا) إلى تقديم هذه المادة بأقل قدر من التجزئة والتقطيع من خلال اعتماد اللقطات الطويلة بكثافة مما يعني بالمقابل

تقليل القطعات المونتاجية، واللقطات في هذا الفيلم طويلة، لأنها ممتدة زمنياً ولأنها خالية من الزخم الدرامي والسردي ولأنها تقدم بوسائل بصرية تزيد من إحساس المتلقي بطولها.

ثالثاً: تتشكل الصورة في أفلام السينما البطيئة من خلال مجموعة إضافية من السمات التي تؤكد ارتباطها بالتوجه الواقعي مثل تصوير في المواقع الفعلية للحدث، الاعتماد على النور السائد في الإضاءة، توظيف ممثلين غير محترفين، وتجريد الصورة من المؤثرات البصرية.

إضافة إلى الاستخدام المكثف للقطات الممتدة زمنياً وتقليل القطعات المونتاجية، يوظف فيلم (فيتالينا فاريلا) طقم من التقنيات التي تعزز انتمائه إلى التيار الواقعي بغية دفع المتلقي إلى الاعتقاد بحقيقة ما يقدم له من

مواضيع، مما يزيد من فرص تأمله لها، إذ أردنا تتبع هذه التقنيات ستكون البداية بالتصوير في المواقع الفعلية للحدث. إذ تم تصوير الفيلم في حي (كوفا دامور) ضمن عشوائيات (فونتاهايس) في مدينة لشبونة عاصمة البرتغال، وهذا الحي يعتبر موطن المهاجرين الفقراء من الرأس الأخضر[٥٥]. وبذلك فأن أحداث الفيلم تم تصويرها في واقعها وفي موقعها الجغرافي الحقيقي، وهذا يعزز تأثر المتلقي بالتفاصيل الحياتية المقدمة في الفيلم، وبالانتقال إلى الاعتماد على النور السائد في الإضاءة، فهذه الجزيئة لا تنطبق تماماً على فيلم (فيتالينا فاريلا)، إذ تم الاستعانة بالكثير من مصادر الإضاءة السينمائية، لكن تم توزيعها بطريقة توحي كأنها مصدر إضاءة موجود في موقع الحدث، وليست مصدر خارجي مقحم، إذ لم يكن سبب لجوء مخرج الفيلم (بيدرو كوستا) ومدير التصوير (ليوناردو سيمويس) إلى مصادر إضاءة سينمائية، إنتاج تأثيرات درامية. إنما لقلة مصادر الإضاءة في المكان، إذ تم تصوير كل مشاهد الفيلم ليلاً بعد الساعة ١١ أو ١٢، من اجل تفادي الضوضاء التي تملأ حي (كوفا دامور) في النهار[٥٦]. لذلك تم الاعتماد على مصادر إضاءة سينمائية بديلة، لكن تم توظيفها وتوزيعها بطريقة توحي لعين المتلقي كأنها إضاءة موجودة في موقع الحدث، مما يولد إحساس بواقعية الإضاءة كما في الشكل رقم (٦).

الشكل رقم (٦) يوضح آلية توزيع الإضاءة في الفيلم

أما بالنسبة للممثلين، فالفيلم البطيء عادة يلجئ إلى أشخاص حقيقين من بيئة الحدث ليقدموا أدوارهم الحياتية أمام الكاميرا، إذ لا يوظف صناع السينما البطيئة غالباً ممثلين محترفين، وهذه التقنية تضمن المزيد من الواقعية المقدمة مما يزيد من فرص تأثر المتلقي بما يقدم له ويدفعه لتأمله، وفيلم (فيتالينا فاريلا) كذلك وفيّ لهذه التقنية، بل حققها بشكل أفضل، فالفيلم كله قائم على ما حصل بالحقيقة لـ(فيتالينا) بطلة الفيلم. فهي ايضاً مولودة في الرأس الأخضر وكانت متزوجة من رجل أسمه (خواكين فاريلا) في الثمانينات وأنجبت منه طفلين، لكنه هاجر إلى البرتغال ليعمل هناك، وكان يزورها بشكل دوري، وقد جاءت ذات مرة لزيارته في البرتغال لكن كما حصل في الفيلم وصلت متأخرة، إذ كان قد توفى قبل وصولها بثلاث أيام[٥٧]. وليس فقط (فيتالينا)، فكل الشخصيات في الفيلم تم تأديتها من قبل أشخاص حقيقيين من بيئة الأحداث نفسها من اجل المحافظة على الدفق الواقعي

ضمن ثنايا الفيلم. بالانتقال إلى تجريد الصورة من المؤثرات الصورية، فهذا الفيلم كجزء من السينما البطيئة، هو ملتزم بهذه القاعدة، فعند التحقيق في صورة الفيلم، نلاحظ خلوها من أي مسحة لونية مميزة، كما أكد مخرج الفيلم بأنه أثناء مرحلة ما بعد التصوير لم يلجئ إلى أي عملية تصحيح أو تعديل لوني وأراد لصورة الفيلم أن تبقي بنفس "اللون والتباين والكثافة"[٥٨]، كما هو الواقع المصور. استناداً إلى ما سبق، فأن فيلم (فيتالينا فاريلا) قد وظف مجموعة من تقنيات الواقعية مثل التصوير في المواقع الفعلية للحدث، توظيف الإضاءة بطريقة توحي بإنها مصادر ضوئية موجود في مكان الحدث وليست مقحمة عليه، الاستعانة بممثلين غير محترفين، وتجريد الصورة من المؤثرات الصورية، من اجل تقريب صورة الفيلم من واقع الأحداث، مما يزيد تأثر المتلقي بها ويدفعه تلقائياً إلى تأملها.

رابعاً: تستخدم السينما البطيئة الحوار بقلة، وتحقق من خلاله وظائف مغايرة عن وظائف الحوار المعتادة.

الحوار في السينما البطيئة قليل، وهذا يمكن ملاحظته بوضوح في فيلم (فيتالينا فاريلا) باعتباره أحد نتاجات هذه السينما، فالجمل الحوارية فيه قليلة مقارنة بالحوارات الموجودة في نتاجات السينما السائدة، وسواء كان الحوار بين شخصيتين أو مونولوج مع الذات، فأنه بالإضافةً إلى قلته، يحقق مجموعة من الوظائف المغايرة عن الوظائف المعتادة للحوار السينمائي، بدايةً الحوار في فيلم (فيتالينا فاريلا) لا يحدد شخصية المتحدث، فجميع الشخصيات في الفيلم تتحدث بطريقة واحدة دون تمايز نستدل منه على تباين في بنائية شخصياتهم وهذا منطلق من كون الشخصيات في الفيلم البطيء، ليست كالشخصيات في السينما السائدة، فهي مجرد وسائل يستخدمها الفيلم البطيء ليدخلنا إلى تفاصيل الفئة التي يريدنا أن نتأملها، بالتالي جميع الشخصيات ضمن نطاق الفيلم تتحدث بنفس النمط من اجل توضيح الغاية التي يريد الفيلم أن يقودنا إليها، بذلك فأن حوار (فيتالينا) مع ذاتها، والقس مع نفسه، أو الحوارات بين الشخصيات كلها لا تدل على شخصية محدثها، أنما توجهنا إلى تأمل البؤس الذي تعيشه فئة المهاجرين من الرأس الأخضر، وهذا بطبيعة الحال يقودنا إلى أن العواطف التي ينقلها الحوار في الفيلم غير مرتبطة بدرجة كبيرة بذاتية الشخصية، بقدر كونها اداة كاشفة عن الجو العام الذي يسعى الفيلم لترسيخه عند المتلقي، إذ مثلاً على الرغم من طاقة الغضب الكبيرة التي تحملها حوارات (فيتالينا) مع ذاتها معاتبةً زوجها المتوفي، لكنها تقودنا إلى أبعد من مجرد نقل لعواطف (فيتالينا) نحو تأكيدات على بؤس الحياة فئة المهاجرين، فهي تلومه على ترك حياة هادئة في الرأس الأخضر من اجل حياة بائسة في البرتغال كما في الحوار الآتي: كان بإمكانك البقاء في الرأس الأخضر، لم نملك الكثير هناك، ولكنه كان ملكنا، عملنا على الأرض سوياً، هنا، لا يوجد سوى المرارة، هنا، نحن لا أحد، لا يمكن لموتك ان يمحو كل الشرور التي قمت بفعلها، لا يمكنك الهروب بعد الآن.

بالتالي تقودنا الجمل الحوارية بعيداً عن عاطفة الشخصية صوب التركيز على الانطباع العام الذي يريدنا الفيلم الوصول إليه وهو تأمل الحياة البائسة لهؤلاء المهاجرين، كما في حوار (فيتالينا) مع (فرانشيسكو) صديق

زوجها، إذ يقول الأخير لها: نحن نمر بأوقات صعبة، بالكاد ننام عند محطة القطار، عليّ الذهاب كل يوم لأجد طعام يؤكل، بالقرب من السوبر ماركت.

كما أن الحوار في فيلم (فيتالينا فاريلا) باعتباره جزء من منتجات السينما البطيئة، لا يقدم معلومات تدفع الحكاية السينمائية إلى الأمام، إذ لا حكاية أساساً في الفيلم، ولكونه يكرر نفس الثيمة التي يريد الفيلم أن يؤكدها عند المتلقي، يصبح رافد أخر من روافد تحقيق البطء داخل الفيلم.

خامساً: توظف السينما البطيئة المؤثرات الصوتية في حث المتلقي على تأمل ما تقدمه له الصورة.

تلعب المؤثرات الصوتية دور حيوي في الفيلم البطيء، فهي تحقق مجموعة من الأهداف التي تساعد الفيلم في تحقيق غايته الرئيسة المتمثلة في دفع المتلقي لتأمل ما يقدم له من تفاصيل حياتية للفئات المهمشة التي تتبنى افلام السينما البطيئة قضاياهم، وفيلم (فيتالينا فاريلا) باعتباره أحد نتاجات هذه السينما، فهو كذلك يحقق من المؤثرات الصوتية هذه الاهداف، ابتداءً بنقل الجو العام، فحين تتحرك (فيتالينا) داخل منزل زوجها الراحل، ينقل لنا صوت ضوضاء بعيدة، تبين ان البيت موجود في حي مزدحم، صاخب، وهذا رافد سمعي يؤكد بؤس حياة فئة المهاجرين الأفارقة في البرتغال، فهذه الضوضاء العالية تؤكد بأن هناك مجاميع كبيرة من البشر متجمعين في مساحات صغيرة، وهذا شيء لا آدمي، بذلك عمل المؤثر الصوتي من خلال نقله الجو العام، إلى تعزيز دور الصورة في تأكيد الانطباع العام الذي يسعى الفيلم لإيصاله، ومع تكرار نفس هذه المؤثرات الصوتية لأكثر من مرة يتعزز الإحساس بالبطء داخل الفيلم، بالإضافة إلى الفائدتين السابقتين للمؤثرات الصوتية ضمن نطاق الفيلم البطيء، يؤلف فيلم (فيتالينا فاريلا) بين المؤثرات الصوتية المتباينة بطريقة تكون أقرب لإحساس الإيقاع الموسيقي، فهذا الفيلم يخلو تماماً من الموسيقى التصويرية، إنما يولف بين الاصوات المتباينة المكونة لضوضاء الحي العشوائي وسكون بيت الزوج الراحل من اجل خلق انطباع بوحدة شخصية (فيتالينا) فالتباين الصوتي يؤكد بأنها وعلى الرغم من وجودها في مكان مزدحم إلا أنها وحيدة وهذا التوليف الأقرب إلى الإيقاع الموسيقي افضل في نقل هذا الإحساس بوحدة الشخصية من إي موسيقى تصويرية. استناداً إلى ما سبق فأن المؤثرات الصوتية في فيلم (فيتالينا فاريلا) تحقق مجموعة من المهام التي تزيد من اهتمام المتلقي بتوجه الفيلم الرئيس.

سادساً: تعتمد السينما البطيئة على الصمت، لتنشيط فعل التأمل عند المتلقي.

تعتمد السينما البطيئة على الصمت كواحد من أهم وسائلها لجذب اهتمام المتلقي ودفعه إلى التأمل الفئات المهمشة التي تقدم هذه السينما تفاصيل حياتهم، فغياب الصوت يجعل المتلقي يركز على الصورة، ومن متابعة فيلم (فيتالينا فاريلا) نلاحظ ان الصمت عنصر بارز بوضوح في اجزاء الفيلم كافة سواء كصمت مطلق، او كصمت جزئي موزع ضمن أصوات الفيلم، كالسكون بين الجمل الحوارية او بين المؤثرات الصوتية، وهذا الصمت

يدفعنا للتركيز على الصورة وما تعبر عنه من تفاصيل حياتية لفئة المهاجرين من الرأس الأخضر في البرتغال، مما يفعل خاصية التأمل عند الجمهور.

الفصل الخامس: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١. الهدف الفكري الرئيس للسينما البطيئة، هو دفع المتلقي لتأمل تفاصيل الحياة البسيطة لفئة المهمشين، الذين تدفعهم الثقافة المعاصرة خارج دائرة الانتباه، كما تبين في فيلم عينة البحث.

٢. تتجاهل السينما البطيئة الدراما وتتجنب البنى السردية، لأنها تريد تقديم حياة الفئات المهمشة على حقيقتها، كما تبين في فيلم عينة البحث.

٣. تعمد السينما البطيئة إلى إنتاج أفلام زمن الحدث فيها مقارب لزمن حدوثه الفعلي، حتى تحافظ الاستمرارية المادية للتجربة الحياتية، كما تبين في فيلم عينة البحث.

٤. تتمسك الصورة في السينما البطيئة بالتقاليد الواقعية، مما يتيح لها إعادة إنتاج التجربة المصورة بأكبر قدر من مطابقة الواقع، كما تبين في فيلم عينة البحث.

٥. تعمل عناصر الصوت (الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية) في السينما البطيئة بطريقة مغايرة عن عملها في سينما السائدة، من اجل تحقيق غايات مغايرة اهمها تعزيز الجو العام للفيلم، وزيادة الإحساس بالبطء، كما تبين في فيلم عينة البحث.

٦. تكثف السينما البطيئة من استخدام الصمت من اجل دفع المتلقي لتأمل ما يقدم له، كما تبين في فيلم عينة البحث.

٧. السينما البطيئة، ظاهرة سينمائية حديثة نشأت متأثرة بمشارب سينمائية سبقتها تاريخياً مثل السينما الفنية، والتيارات السينمائية الواقعية، والسينما التجريبية، كما تبين في فيلم عينة البحث.

الاستنتاجات:

١. السينما فن حيوي، متجدد، لذلك ينتج بأستمرار تيارات ومدارس فيلمية جديدة.

٢. تتبنى وتدعم السينما السائدة التوجهات الثقافية المهيمنة على بناءات المجتمع الإنساني.

٣. هناك تيارات فيلمية خارج السينما السائدة، ترى في تجربة هذا الفن أبعد من مجرد تقديم حكايات قائمة على السرد والدراما، لتقدم أفلام تروم تحقيق أهداف مغايرة.

التوصيات

توصي الباحثة بالالتفات إلى دراسة التقنيات السينمائية الفاعلة ضمن نطاق التيارات الفيلمية خارج نطاق السينما السائدة، وفي الدراسات الأولية والعليا.

المقترحات

تقترح الباحثة:

إجراء دراسة عن خصائص البناء البصري للفيلم التبسيطي (The Minimalist Film).

إحالات البحث:

(١) رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، ص٤١.

(٢) Emre ıagïayan, Poetics of Slow Cinema (Nostalgia, Absurdism, Boredom), PREFACE ix.

(٣) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص٢٤٤١.

(٤) سورة القلم، آية ١٦.

(٥) بطرس البستاني، محيط المحيط، ص٩٧٠.

(٦) أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ص ١٥٧.

(٧) توماس مونرو، التطور في الفنون، ص٩٩.

(٨) ابن منظور، لسان العرب، ص٤٧٣.

(٩) أحمد مختار عمر، مصدر سابق، ص١٠٨٩.

(١٠) أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، ص١٣٤١.

(١١) المصدر نفسه، ص١٣٤١.

(١٢) زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، ص٨٩.

(١٣) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص٨١.

(١٤) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, Slow Cinema, P.١.

(١٥) Look: Ibid, P.١-٢.

(١٦) Ibid, P.٢.

(١٧) Ibid, P.٣.

(١٨) Ibid, P.4.

(١٩) Emre ıagïayan, Op, PREFACE xiii.

(٢٠) Look: Matthew Flanagan, 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film, P.117.

(٢١) André Bazin, Jean Renoir, P.٣٢.

(٢٢) Raul Ruiz, Poetics of Cinema, p.١١.

(٢٣) Look: Matthew Flanagan, Op, P.63.

(٢٤) Simon C. Estok, A Report Card on Ecocriticism, P.٢٢٠.

(٢٥) جاك أومون، آلان برغالا، ميشال ماري ومارك فيرني، جماليات الفيلم، ص١٥٧.

(٢٦) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ص٢١.

(٢٧) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, Op, P.٥.

(٢٨) Ibid, P.٥.

(٢٩) Harry Tuttle, Average Shot Length.

(٣٠) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, Op, P.٥.

(٣١) Look: Matthew Flanagan, Op, P. ٦٣.

(٣٢) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص٢٥.

(٣٣) المصدر نفسه، ص١٥٧.

(٣٤) ينظر: مارسيل ما رتن مصدر سابق، ص١٥٣- ١٥٧.

(٣٥) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, Op, P.٨.

(٣٦) Ira Jaffe, Slow Movies: Countering the Cinema of Action, P.٣.

(٣٧) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, Op, P.8.

(٣٨) Matthew Flanagan, Op, P.٦٣.

(٣٩) Emre Çağlayan, Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humor in Slow Sound Design, P. 31.

(٤٠) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص١٤.

(٤١) Danijela Kulezic-Wilson, Sound Design is the New Score, Music, Sound and the Moving Image, P.130.

(٤٢) Emre Çağlayan, Op, P.٤٣.

(٤٣) ينظر: دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ص١٩٧- ١٩٩.

(٤٤) Emre Çağlayan, Op, P.٣٦.

(٤٥) Greg Taylor, Approaching the cinema of silence, P.63- 64.

(٤٦) Orhan Emre Çağlayan, Op, P.٦.

(٤٧) David Bordwell, The Art Cinema as a Mode of Film Practice, P.٥٦.

(٤٨) Look: Ibid, P.٥٦.

(٤٩) Look: Ibid, P.٦٠.

(٥٠) Ibid, P.٦١.

(٥١) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, OP, P.٩.

(٥٢) Matthew Flanagan, Op, P.٥.

(٥٣) Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, OP, P.٩.

(٥٤) محمد سعيد ابو طالب، علم مناهج البحث، ص ٩٤.

(٥٥) Look: TANNER TALEFSKI, Fontaínhas Follies: Pedro Costa Charts a Community's Life, and Death.

(٥٦) Look: Daniel Kasman, Cinema Must Be a Ritual: Pedro Costa Discusses "Vitalina Varela".

(٥٧) Look: Richard Brody, Vitalina Varela Reviewed: An Audacious Drama About the Struggles of an Immigrant Community.

(٥٨) Daniel Kasman, Op.

المصادر:

- القران الكريم.
- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، المجلد الأول، بيروت، ١٩٦٨.
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط١، ج٣، القاهرة، ٢٠٠٨.
- أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، مطابع الشروق، بيروت، ١٩٧٧.
- أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، دار عويدات للطباعة والنشر، ط١، بيروت– باريس، ١٩٩٦.
- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ب ت.
- توماس مونرو، التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب، ج٢، القاهرة، ١٩٧٢.
- جاك أومون، آلان برغالا، ميشال ماري ومارك فيرني، جماليات الفيلم، تر: ماهر تريمش، مراجعة: هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث. كلمة، أبو ظبي، ٢٠١١.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج١، بيروت، ١٩٨٢.
- دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠.
- رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، دار الورد الأردنية، الأردن، ٢٠١٦.
- زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، دار غريب للطباعة، القاهرة، ب. ت.
- لوي دي جانيتي، فهم السينما، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.
- محمد سعيد ابو طالب، علم مناهج البحث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، ج١، بغداد، ١٩٩٠.

- André Bazin, Jean Renoir, Ed. Francois Truffaut. Trans. W. W. Halsey II and William H. Simon, Da Capo Press, Boston, 1992.
- Danijela Kulezic-Wilson, Sound Design is the New Score, Music, Sound and the Moving Image, Liverpool University Press, Volume 2, Issue 2, Liverpool, Autumn 2008.
- David Bordwell, The Art Cinema as a Mode of Film Practice, Film Criticism 4.1, 1979.
- Emre Çağlayan, Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humor in Slow Sound Design, The New Soundtrack 8.1, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018.
- Emre ıağlayan, Poetics of Slow Cinema (Nostalgia, Absurdism, Boredom), This Palgrave Macmillan, Switzerland, 2018.
- Greg Taylor, Approaching the cinema of silence, Post Script, Volume 26, No. 2, 2007.
- Harry Tuttle, Average Shot Length, Unspoken Cinema, January 16, 2007.
- Ira Jaffe, Slow Movies: Countering the Cinema of Action, Wallflower Press, New York, 2014.
- Matthew Flanagan, 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film, University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English, UK, October 2012.
- Raul Ruiz, Poetics of Cinema, Dis Voir, Paris, 2005.
- Simon C. Estok, A Report Card on Ecocriticism, The Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 96, AUMLA, Nov. 2001,
- Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, Slow Cinema, Edinburgh University Press, UK, 2016.