الجشتالت وانتاج المعنى من الجزء الى الكل في الفلم السينمائي

م. فيصل لعيبي حمود

جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة

الملخص:

نظرا لقيام السينما على الصورة الفوتوغرافية المتحركة (سينماتوغرافي). من هنا تبرز قدرة السينما على التعبير عن قيم دالة اضافية من خلال تجاور صورتين او اكثر جنباً الى جنب مؤسسة بذلك علاقات توحي بصلات معينة ومنتظمة في سرد الاحداث.

وبما ان الدلالة تبرز في السينما من خلال انتسابها للاشياء ومحددة لذلك فان مجموع جزئيات الفلم السينمائي (اللقطات) عبر تفعيلها من خلال صياغة العناصر الفنية والتقنية لكي تصل من خلال تلك الجزئيات الى المعنى الكلي للفلم السينمائي عبر بروز ترابط اللقطات التي تحمل الدلالات الظاهرة والضامرة وقدرة المتلقي على ادراك العلاقات التواصلية التي تثيرها اللقطات الفلمية لكي توحي بالمعنى الخفي، ولذلك فان للمتلقي دور كبير في فهم وتفسير تلك المعطيات التي يتلقاها من خلال الشريط الفلمي عبر مستويات سياقية وترابط مونتاجي لكي يصل في النهاية الى الهدف او الفكرة القصدية التي وظفها صانع العمل الفني وعليه تناول هذا البحث عدة فصول تتضمن دراسة انتاج المعنى من الجزء الى الكل في الفلم السينمائي وصولاً الى فهم كلي للفلم، وقد صيغت في التساؤل الاتي:

ما هي الكيفيات التي يتم بها انتاج المعنى من الجزء الى الكل في الفلم السينمائي؟

اما هدف البحث فكان كالاتي:

الكشف عن الكيفيات التي يتم بها انتاج المعنى من الجزء الى الكل داخل الفلم السينمائي.

تضمن اهم النتائج التي توصل اليها الباحث كذلك الاستنتاجات التي خرج بها الباحث في ضوء نتائج البحث.

1- ان الوحدة البنائية التي تشكل فضاء اللقطة ومع ما تمتع به من تكوينات ضمن الميزانسين الخاص بها الذي صاغه صانع العمل الفني له اثر كبير في انتاج المعنى.
2- تشكل العلاقات الظاهرة والضامرة التي يوظفها صانع العمل الفني ضمن بناء اللقطة الواحدة مرتكزاً اساسياً في انتاج المعنى داخل الفلم السينمائي.

الفصل الأول

مشكلة البحث

ان المعنى صياغة مركبة وهو لا يوجد خارج عمليات الانتاج، والتداول يقتضي بروز هذا المعنى الذي لا يوجد الا ضمن سياق وضمن شروط خاصة للتلقي تحدد له ابعاده وامتداداته، فلا وجود للمعنى الا من خلال استثماره في وقائع مادية قابلة للادراك والمعاني كان تكون نصاً مكتوب او صور متحركة..فعملية انتاج المعنى في المنجز المرئي تتطلب بناء منظومة صورية قصدية من قبل صانع العمل الفني لكي يقود المتلقي الى متابعة العمل الفني وتحديد ابعاده والقيم الفنية التي ابدعها صانع العمل، من خلال جعل الوحدات المترابطة مع بعضها تعطي للعمل الفني القيمة الفنية التي يسعى الى تحقيقها صانع العمل، كون عملية الترابط بين الاجزاء (اللقطات) وصولاً الى البنية الكلية للمشهد المرئي. وما يحمله من معان ضامرة تتحقق من خلال السياق العام للعمل الفني وصولاً الى رؤية المعنى الكلي المتجسد، للمنجز المرئي، ولهذا فان صانع العمل الفني في حقيقته لا يقوم بخلق المعاني، وانما يخلق اشكالا جديدة لهذا المعنى عبر عملية لتنظيم شاملة ومقصودة يجريها على هذا المعنى وفق استراتيجية تمليها عليه طبيعة التراكيب الصورية بوصفها حاملة للدلالة، لذلك يمكن صياغة مشكلة البحث الحالي في التساؤل الاتي: **ما هي الكيفيات التي يتم بها انتاج المعنى من الجزء الى الكل في الفلم السينمائي؟**

اهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي اهمية البحث من خلال الاشارة الى واقع الخصائص التي يتشكل منها المنجز المرئي عبر تشكيل وانتاج المعنى من الجزء الى الكل داخل المنجز المرئي وما تحمله اللقطة الواحدة وترابطها مع اللقطات المجاورة لانتاج المعنى للمشهد المرئي، في الكشف عن طبيعة التشكيل الصوري الذي يتخذه صانع العمل الفني لايصال افكاره واهدافه بغية تكوين واقع مدرك يتشكل المعنى من خلاله الذي يقصده، اما الحاجة اليه فتكمن من خلال تنمية الوعي للمتلقي، والدارسين والباحثين والنقاد عبر التعريف بمدى اهمية تشكيل المعنى من الجزء الى الكل داخل المنجز المرئي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن الكيفيات التي يتم بها انتاج المعنى من الجزء الى الكل داخل الفلم السينمائي.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة :

1. الحد الموضوعي: دراسة كيفيات انتاج المعنى من الجزء الى الكل في الفلم السينمائي.
2. الحد الزماني: اختار الباحث الفترة (2008–2012).

أ. التقدم العلمي والتقني ظهر جليا في هذه الفترة عند صياغة هذه الاعمال السينمائية.

3. الحد المكاني: الافلام التي تم انتاجها في امريكا.

تحديد المصطلحات:

بعد الاطلاع على المصادر والادبيات وجد الباحث عدداً من التعاريف التي تخص :

1- المعنى لغويا:

المعنى على انها (ما يقصد بشيء، معنى الكلمة مدلولها، معنى الكلام مضمونه)[1].

كما يعرفها (الجرجاني) اذ يقول (ها هنا عبارة مختصرة وهي ان تقول المعنى، ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل اليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى: ان تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي ذلك المعنى الى معنى اخر"[2].

2-اصطلاحاً:

المعنى ويعرف على انه (يمكن ان نجد اوضح مثال لذلك في الصراع بين بديهتين مالوفتين عندنا للمعنى: المعنى على انه مرتبط بالتاريخ يتحكم به قصد معين لحظة معينة، والمعنى حقيقة ثابتة للنص، تتجسم في كلمة او مجموعة من الكلمات يتجاوز معناها قصدا معيناً ويمكن ان يفهمها في بنيتها كل فرد يحسن تلك اللغة"[3].

اما (تودوروف) فيشير الى المعنى بانه (التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة، وان تكون على درجات متفاوتة ولا وجود لمنطوقين يتطابق معناهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما، ومن الخطر استعمال كلمة code (شفرة)، لانها تدعونا الى الاعتقاد باسطورة الدلالة الجاهزة سلفاً) [4].

اما (بالمر) فيعرف المعنى، بانه (المعاني لا تبدو مستقرة، بل انها تعتمد على المتكلمين والسامعين والسياق) [5].

التعريف الاجرائي:

المعنى: هو تمثل الايحاءات الظاهرة والظاهرة التي يتشكل الفلم السينمائي عبرها من خلال جزئيات بمجموعها تنتج المعنى الكلي وفق السياقات الفنية التي يجسدها صانع العمل الفني.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول: الكل الاجزاء ...المفهوم الجشتالتي

تعد مدرسة الجشتالت (Gestalt)، ذات اهمية استثنائية في علم النفس والفن حيث ظهرت في المانيا بداية القرن العشرين ، وامتدت الى امريكا (والجشتالت كلمة المائية ليس لها مقابل دقيق في الانكليزية، وقد اقترحت ترجمات عدة لها مثل الشكل Form، والشكل او الصياغة Configuration، والهيئة shape، والبنية Structure، او الطراز Manner) [6] . ورغم تعدد المفاهيم التي تدل على الجشتالت الا ان هذه النظرية لها مقوماتها في عالم الفن (وتهتم هذه النظرية بدراسة الادراك والسلوك من حيث استجابة الانسان او صور متكاملة مع تاكيد تطابق الادوات السايكولوجية او الفيزيائية ورفض تحليل المنبهات والمدركات والاستجابات الى عناصر منفصلة) [7] .

لكي يكون الكل هو المجموع الذي يعبر عن طبيعة العمل الفني من مجموع الاجزاء المكونة له ليصبح هو الكل (والجشتالت هو الكل المتكامل وليس مجرد مجموع للوحدات والاجزاء فالخصائص العائدة لصيغة الكل تختلف عن مجموع خصائص الاجزاء التي يتالف منها الكل والجشتالت انطلق من سايكولوجية الادراك فاعتبرته يتجه في بادئ الامر نحو الشكل لا نحو الاجزاء بحيث يتم ادراك الجزء من ضمن اطار الكل)[8]. والجشتالت كانت ردة فعل لاعادة الاعتبار للاشكال التي لم يتطرق لها فلاسفة ذلك الوقت و(ظهر علم نفس الشكل كرد فعل على علم النفس التحليلي وكان ثورة في الاغراق في البحث عن العناصر والجزئيات وقوانين ترابطها وتركيبها وتوليفها)[9].

ان اهتمام الجشتالت بالاشكال جاء نتيجة لايمانهم بقدرة الشكل على احتواء جميع الاشكال الكلية المنظمة للعمل الفني لان الاهتمام بالجزئيات لدرجة كبيرة يبعد الشخص عن الكليات، فالكليات والاجزاء هي كالمفهوم بين الشكل والمضمون، ولم تقف (الجشتالت) كونها مدرسة في علم النفس بل اهتمت بالفنون على اعتبار ان هذا الحقل يعنى بعملية خلق الاشكال (وان امتداد نظرية الجشتالت بتفسيراتها الى مجال الفن باعتباره المجال الذي يمكن ان تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم والادراك، والاستبصار والتذوق وغيرها من العمليات التي تمثل المداخل الاساسية لفهم سايكولوجية النشاط الفني الانساني)[10].

فالعمليات تلك التي تجمع بين الحالات المادية الحسية والادراكية، أي النظر الى الاشكال من خلال الحواس ثم يتحول الشكل المحسوس الى مدرك ينبغي تفسيره وتاويله. ان عملية التنظيم بالنسبة للشكل يعني ابعاده عن الجزئيات المتناثرة التي لا يمكن ان يسقط النظر عليها جملة واحدة او تشمل على منظور موحد وكلما توزع الشكل او تشتت فليس من

السهولة ادراكه. وقد اكد اقطاب نظرية الجشتالت (كوهلر، وكوفكا، وبرتمر، بان الفرد يدرك الموقف ككل، فللكل مميزاته وخواصه التي ليست للاجزاء ولا تستطيع خواص من الجزء، كما لا يمكننا دراسة خواص الماء من مجرد دراسة خواص الاوكسجين والهيدروجين اللذين يدخلان في تركيبه)[11].

فالحكم النهائي في العمل الفني يتحدد على الكل لان الكل يصبح وحدة واحدة من مجموع اجزاء العمل الفني وعملية ادراك المرئي انما تتضمن عدداً من العمليات التي تتداخل مع بعضها للوصول الى الصورة النهائي للشكل المرئي من خلال تجميع الاجزاء وابراز خصائصه التكوينية التي يتشكل منها وصياغتها باسلوب ينم عن الابداع في ايصال الفكرة التي يهدف اليها العمل الفني لذلك اهتمام الجشتالت بالشكل لانه معبر عن كافة المكونات المنظورة وغير المنظورة.

(واكد الجشتالتيون على الشكل والارضية التي تعني ان موضوعات الادراك عبارة عن اشكال تنفصل عن الارضية بما تتصف به من نوعية وشدة واتساع واستغراق او توحيد معين يجمع هذه الاشكال في أي ادراك هي الشكل، هي الكل الذي يبرز هي الشيء الذي تدرك، اما الخلفية فهي الارضية غير المتمايزة التي تبرز فيها صورة، وتتوضح اهمية الشكل والارضية في الاعمال الفنية التشكيلية والسينمائية، وفي القصائد الشعرية والقصص) [12].

ولذلك فان ادراك الشكل بمعزل عن الخلفية هي رؤية قصدية بامكانها عزل الاجزاء المتكاملة وليس التجزئة، فالقصدية بلوغ الحدس من خلال الامعان بالشكل وابرازه على ارضية التي يقف عليها او يؤسس عليها. (وليست مسالة الصورة والخلفية خاصة بالرؤية ولكنها عامة بالنسبة لكل الحواس، فصوت الطبل او جعجعة الطاحون صورة خلفيتها مجموعة الضجات الاقل وضوحاً والشيء المتحرك على الجلد صورة خلفيتها مجموعة الاحساسات الجلدية)[13].

اذ ان مجموعة الاجزاء المكونة للعمل الفني هي التعبير الكلي عن الشكل العام للعمل الفني للوصول الى المعنى الذي يقصده الفنان (ويظهر الجشتالت الجيد عندما يتوصل الى تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشيء معين في الفن او خارجه، بحيث يدرك على انه يتسم بخصائص الكلية والوضوح، والتماسك، والتحديد والدقة والاستقرار والبساطة والمعنى فانه يتحقق ان يطلق عليه اسم الجشتالت الجيد)[14].

وقد اهتم علماء الجشتالت بالعلاقة بين الادراك والتعبير وقال (ارنهايم) ان التعبير هو لغة الفن، وفي موضع ثان اكد انه من دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة ان تنشط على نحو ابداعي)[15].

حيث يرتبط مصطلح التعبير في العادة بالانفعالات وهذه تظهر من خلال التعبير بحركات الوجه او حركات الجسم او أي فعل يمكن ان يصدر وكذلك التعبير عن المظاهر الانسانية الاخرى كالازياء والاعمال الفنية، (ان نظرية الجشتالت تؤكد ان الفن ليس محاكاة او تكرارا انتقائيا للواقع بل عملية ترجمة للخصائص المميزة له من خلال اشكال تتسم بالبساطة والاتزان والانتظام والكلية والحركة والتكامل)[16]. لذلك فان التنظيم الدقيق لكل مكونات العمل الفني وابراز خصائصه التي يتشكل منها عبر توظيف كافة العناصر المرئية والوسائل التقنية لتجسيد المنجز المرئي.

المبحث الثاني: بنية الدلالة....المعنى

ان فن السينما (السينماتوغراف) هو فن الحركة، فنحن امام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها وعبر هذا التتابع يتهيئا ذهن المتلقي للانقياد ما وراء الحركة بحثا عن صلة تصله بما هو معروض امامه، أي استقبال الرسالة الفلمية بشكلها المتحرك، ثم تفكيك شفراتها والتفاعل معها، فتتابع الكثير من الصور السريعة الزوال يزيل معها المعنى المباشر وتنطلق في ذات الوقت الى معنى يجري خزنه في الذاكرة من خلال بناء عالم خيالي مشترك بين الصورة ودلالاتها الرمزية والاستعارية من جهة، وبين المتلقي الذي يستقبل اشارات الرسائل حسياً من جهة اخرى ليقيم بعد ذلك ترابطات ذهنية وعلى هذا الاساس يشكل صانع العمل الفني تراكيب صوره التي تحمل الدلالات والرموز وصولا الى تحقيق المعنى داخل الفلم السينمائي. ذلك ان انتاج المعنى او الدلالة المراد الوصول اليها هي دائما ما تقترن بقصدية وغرض المرسل وعليه يشير (بريال) الى علم الدلالة بكونه (هو دراسة المعنى، او هو العلم الذي يدرس المعنى او ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، وذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على ملء المعنى) [17].

لذلك تشترك كل هذه الدلالات الجزئية التي تشكل بمجموعها الكل أي انتاج المعنى داخل الفلم السينمائي للوصول الى القصدية التي وظفها صانع العمل الفني، وكل ما له علاقة بانتاج المعنى، منطلقين من معنى الكلمة (دلالة اللغة) وتطوراتها الدلالية وذلك من خلال وضعها في سياقات مختلفة اذ (يصعب تحديد دلالة الكلمة لان الكلمة لا تحمل في ذاتها دلالة مطلقة وانما السياق هو الذي يحدد لها دلالاتها الحقيقية) [18].

لانه لا يمكن تحديد دلالة الكلمة الا بالرجوع الى النسق الذي وضعت فيه أي الاخذ بالنظر علاقة هذه الكلمة بما يسبقها وما يليها من كلمات وهذا ينطبق على الفلم السينمائي كونه يتشكل من علامات لفظية وغير لفظية، لذلك ان الدلالية هي دراسة المعنى الذي تتضمنه الدلائل (العلامات) سواء كانت دلائل لغوية (كلمات) ام غير لغوية (ايقونات، اشارات، رموز). وتوصف العلامات بالدلالية عندما يتعلق الامر بدليل يتضمن معنى تواصلياً، ذلك ان التواصل يحدث عن طريق هذه الدلائل (العلامات) وكلما حدث تغيير في الدلالة صاحبه تغير في المعنى، ومن ثم فان (القيمة الدلالية لكلمة تكمن في معناها)[19].

اذ يرتبط المعنى بالمتلقي نتيجة لعملية التواصل ونتيجة التحول الذي تحدثه العلاقة التواصلية في نفسية المشاهدين أي ان الدلالة تشتغل في ضوء اليات فيزيولوجية وسيكولوجية، وذلك لارتباطها واقعيا بالحياة الاجتماعية والمرجعية الثقافية التي يمتلكها، لذلك يمكن القول ان الدلالة هي (العلم الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز، حتى يصبح قادراً على حمل المعنى ويدور علم الدلالة حول العلامات والرموز)[20].

كما تهتم الدلالة بدراسة المعنى وتحليله في تجلياته المختلفة سواء كان صورة ام لفظاً، بالاضافة الى ذلك يتميز المعنى بصفته السكونية لارتباطه بالتصور الذهني الذي انشاته العلامة المرتبطة اصلا بالمشاعر، اما الدلالة فهي المعنى في حالات التحول (سيرورة) أي انها المعنى زائدا الوظيفة او اشتغال المعنى في مواقف ووضعيات معينة، والدلالة ايضا هي تمفصل في وضعية خطابية وتشتغل بوصفها نشاطاً ادراكياً تسنده قصدية معينة (فالقيمة البنيوية هي تصور راسخ، اذ ان ما يشكل المعنى هو السياق، والسياق يعتمد القيم الاختلافية بين عناصر اللغة، اما المحتوى الدلالي فيعتمد على العلاقة المضمرة المتحققة والمعترف بها في الخطاب من قبل المتحدثين، عندها يكون اثر المعنى الناتج عن هذه العلاقات راسخا في الذاكرة ويهب العلاقة مضموناً نتيجة تعلقه بها)[21].

وبهذا لا يمكن الوصول الى المحتوى الدلالي كبنية عمودية دون تحقق البنية الافقية (السياق) كما ان العلامة تمتلك اوليا، خاصا بها، عندما تكون بمفردها ويمكن ان تكتسب دلالات ثانوية أي انها من الممكن ان توحي بمعنى ثان عند وضعها في سياق ما، لذا تكون دلالة أي علامة خاضعة لمزدوجة الدلالة الاصلية– الدلالة الاضافية، اما على صعيد الفلم السينمائي فانه يتم مقارنة الكلمة بالصورة السينمائية (اللقطة) اذ ان لاية لقطة سينمائية دلالتها الاصلية، لكنها ما ان تقترن بلقطة اخرى حتى تكتسب دلالة اضافية مضافة لدلالتها الاولى، وهذا هو المبدا الاساس في تشكيل المعنى من مجموع جزئيات الفلم (اللقطة)

وعلاقاتها مع بعضها للوصول الى المعنى الكلي الذي يقصده صانع العمل الفني ووفق (ميتري) فانه (يتم الحصول على الدلالة في السينما من الاشياء ذاتها. لكن هذه الدلالة لا تنحى جانباً ابدا معنى الاشياء، وانما تزيدها معنى اضافياً بواسطة سياق يؤدي عامل بالتماس)[22].

حيث تنتظم العلامات داخل النص الفلمي في نوعين من العلاقات: علاقات سياقية تتمثل بالتدفق الافقي للعلامات في سلسلة علامية ذات بنية سردية، وعلاقات استبدالية تتمثل بالتدفق العمودي لدلالة الاحداث والتي تبدو منفصلة ظاهرياً عن السياق العام للنص المعروض، ليتمخض عنها معنى اضافي، فالدلالة السينمائية هي (دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة)[23].

وذلك كون السينما تقوم على اعادة عرض الواقع على الشاشة، وبين هذه الاشياء التي تعرضها وصورها على الشاشة المرئية تقوم علاقة دلالية عندها تصبح الاشياء الحقيقية بمثابة دلالات للصور المعروضة، هذا على الصعيد او المستوى الاول، اما المستوى الثاني، فهناك امكانية في ان تكون الصور ذاتها حاوية على عدد من الدلالات الاضافية واحيانا اللامتوقعة، اما (كريستان ميتز) الذي بدا مشروعه السيموطيقي نحو فهم ونقد السينما متاثرا بافكار (جان ميتري) فقد حدد ثلاثة مستويات للدلالة السينمائية يمكن ان تدرس من خلالها وهي: واقعية الصورة (علاقة الفلم بالواقع)، الدلالات الايحائية العليا للفلم، ويصف (ميتز) ان للصورة نوعين من الدلالة اصطلاحية وايحائية والدلالة الايحائية تدخل من نفس الباب كالدلالة الاصطلاحية وذلك لارتباط دال الصورة بمدلولها)[24] كما ان هناك عدداً من الانواع للدلالة الفلمية التي تنضوي كلها تحت الدلالة الايحائية (كالدلالة المركبة، التي تعتمد على المحور السياقي والدلالة بالتضمين التي تحكمها الشفرات الاجتماعية والاخلاقية والايدلوجية والتي تفترض نوعين من الدلالة للعلامة ذاتها، والدلالة المصاحبة والتي تفترض مجموعة علامتين لانتاج دلالة واحدة ويتمثل هذا النوع بالاستعارة الرمزية للايحاء بالمعنى العميق من خلال المدلول الايحائي الناتج عن مجاورة هاتين اللقطتين) [25].

ان الانواع السابقة تشتغل كلها وفق مبدا الاقتصاد بالعلامة أي الايجاز الفلمي، اما النوع الاخير فهو الدلالة الناتجة عن تكرار ذات العلامة في مواقع مختلفة عن السرد الفلمي. لكنها في كل مرة تكون ذات دلالة مختلفة الغرض منها انتاج دلالة مكثفة

المبحث الثالث: المستويات السياقية...اللقطة...المشهد

ان اللقطة السينمائية تشتغل على بعدين اولهما- مضمونها الفلمي- وثانيهما- المضمون الذهني للمتلقي، وبذلك فان الصياغة السينمائية التي يجسدها صانع العمل الفني عبر التعبير الدقيق اللقطة قائمة بذاتها وعن طريق دمج العلاقات تنتج المعنى الذي نراه بصيغته الكاملة، اذ ان عملية انتاج المعنى تسير وفق مسار دلالي يرتكز على شيء اخر غير الذي تظهره اللقطة، وهي في حقيقة الامر تتجاوز الدلالة الصورية المباشرة لتعطي للمتلقي الفرصة في ادراك ما يشاهده من خلال الفلم السينمائي وتفسيره للوصول الى ترابط اللقطات فيما بينها عبر سياق متصل من تجاوز اللقطات لذلك (ان كل صورة (تتضمن المعاني اكثر مما تفسرها). ولهذا السبب تكون معظم الافلام الممتازة مفهومة على عدة مستويات تبعاً لدرجة الحساسية والتصور والثقافة عند المتفرج)[26].

ان ادراك الصورة ومن ثم قراءتها في الانساق السمعية-المرئية، يشتغل معه نظاماً كاملاً من التعبير الظاهر، والمبني على بنى يوظفها صانع العمل الفني لكي يثير المتلقي من خلالها وجعله يندمج لمتابعة الاحداث الدرامية، وهذه العملية التجاورية لبناء اللقطات وانتاج المعنى في الفلم السينمائي تعتمد على السياق الفلمي من خلال تفعيل وصياغة عناصر تكون سياقات اخرى مثل الشخصية والزمان والمكان واللون والضوء واحجام اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها والمؤثرات الصوتية والموسيقى وهي عوامل سياقية تشكل السياقات المهمة في الفلم.

فضلا عن سياقات التماسك والترابط التي على درجة من الاهمية النسبية بحسب استخدامها سينمائياً.

وهكذا تتدرج السياقات في الفلم السينمائي وتتداخل ويبرز بعضها ليعمل، بينما بقية السياقات تتراجع فمثلا نشاهد فلماً يكون فيه سياق التماسك والترابط هو العامل بالدرجة الاولى بينما في فلم اخر يكون السياق اللوني او سياق الشخصية او مجموعة من السياقات، هي التي تعمل بالدرجة الاولى وتختفي خلفها بقية السياقات. لتفسح لها مجال الاشتغال عبر تنظيم مبدع لهذه العوامل السياقية لذلك يمكن ان يعرف السياق.

بانه عملية ترتيب الوحدات السينمائية فيما بينها، بحسب اسلوب كل مخرج من تقدم وتاخر وترد كلمة (السياق) مترادفة مع (التتابع) والسرد الفلمي، على انه الانتقال الحسن من لقطة الى اخرى.[27]

بينما يعرفه (مجدي وهبة) على انه "تلك الاجزاء التي تسبق النص او تليه مباشرة، ويتحدد من خلالها المعنى المقصود[28].

يقول (سعيد علوش) يفترض في السياق اعطاء دلالة دقيقة عن العلامة–الخبر–الانتاج.[29]

ويبقى السياق سياقاً، سواء ابرز المعنى ام لا، وعندما نقول بان السياق يحدد المعنى لا يعني ذلك ان يجعله واضحاً بدقة، وانما يمكن للسياق ان يبرز معنى ويكن معنى اخر من بين عدة معان ممكنة للتعبير السينمائي وكذلك يقوم بتمييز معاني متشابكة بعضها مع بعض الاخر مع بقائها جميعاً.

ونقصد من هذا بان دور السياق ليس هذه الوظيفة البسيطة، وهي رفع الابهام عن المعاني الغامضة فقط. وانما جعل المعاني الواضحة ذات غموض يقتضيه الابداع الجمالي للسينما. لذلك فالسياق يدور في محور علاقات التجاور التي تحدد المعنى وهي عامل سياقي مهم واساسي على صعيد اللغة وكذلك على صعيد السينما ولكنه ليس العامل السياقي الاكثر اهمية في السينما وهي تشكل مجموع العوامل السياقية في نص الفلم الروائي الشكلية والموضوعية وهو مجموعة العناصر السينمائية القادرة على تحديد المعنى وضوحاً او غموضاً. واللقطة هي التي تتكون منها لقطات النص الكاملة والمجتزاة منها المتصلة بعضها مع بعض عبر تجاور الوحدات الصورية غير اعتباطي لكون تجاور الوحدات الصورية بشكل اعتباطي لا يمكن اعتبارها نصاً لان المبنى الحكائي برمته يجب ان يتسم بالتماسك والترابط ، فالتماسك يشتمل على الالتصاق الاصيل ولذلك فهو يختص بالشكل.

اما الترابط فيختص بالمحتوى ولا يختص بالشكل وان تركيب الوحدات في سياق معين يشترط جعل عملية التعبير متماسكة ومترابطة بالنسبة للسياق الذي تظهر فيه،

وقد يتحول المعنى في بعض الاحيان لغير اللقطة نفسها ولكن اللقطة تبقى في مركز ثقل المعنى وان المجموع الذي تقدمه يوصف بانه منظومة بصرية ذات معنى غني وفقا لغنى الموجودات داخل اطار اللقطة والعلاقات التجاورية التي ترتبط مع بعضها ضمن اللقطة الواحدة وهذا بطبيعة الحال ينعكس على المتلقي ودوره في قراءة اللقطة واستنتاج الاسباب والنتائج التي تحيل الى اللقطة التالية لان كل لقطة تحتوي على معنى غير مكتمل وعند تجاوره ضمن سياق العام للفلم فانها تكمل معناها من خلال تجاورها باللقطة التي تليها أي ان الحيز يحيل الى الكل داخل الفلم السينمائي للوصول الى المعنى الكلي الذي يقصده صانع العمل الفني، لان (اهم مصدر للمعنى في السينما هو الصورة المرئية)[30].

ومن هنا يجب ان نفهم ان اللقطة بحد ذاتها هي ظاهرة غير بسيطة وفي هذه الحالة فانها اكثر تعقيدا بحكم اشتمالها على القيم التشكيلة فضلا على انها بنية صورية دائمة

الحركة وفي تدفق مستمر وهذا كلها لا تشير الى نفسها، بل تشير ايضا الى ما هو غائب من المعنى والدلالة. (الصورة لا تعرض نفسها من اجل الرؤية وحسب وانما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المضمرة الا وهي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل وبصرية، فاذا كنا نرى قليلا جدا من الاشياء في داخل الصورة فذلك لاننا لا نحسن قراءتها على الوجه الاكمل)[31].

وعملية القراءة تستوجب ان يكون المتلقي يمتلك ذهنية وادراكاً عالياً في مشاهدة التفاصيل الدقيقة التي تحتويها اللقطة، وعمل تركيباً ذهنياً لمجموع اللقطات التي يشاهدها وبالتالي يتم هناك ربط بين الجزء واللقطة وعلاقتها باللقطة التي تليها وبين اللقطة والمشهد، وبين المشهد الكلي الذي يحتوي على مجموعة من اللقطات وبين المعنى العام الكلي للفلم السينمائي. وهذا الربط يتم وفق سياق مبني على اسس ومستويات متعددة خلال عملية التركيب (المونتاج). ذلك (ان قراءة الفلم تعني ادراكاً متعدداً ومركباً لان النص الفلمي يتضمن المكتوب والمنطوق والعلاقات الجسدية ومحتويات الصور (ديكور، الجانب المادي للشخصيات، حجم اللقطات، حركات الكاميرا) وتعاقب الصور (المونتاج باشكاله اذن فالفلم شبكة للعديد من القوانين منها ما هو خالص للسينما وما يستعمل فيها وفي غيرها أي ما هو غير خالص للسينما)[32] وهذا الجوهر الديالكتيكي لقوانين الربط وفق السياقات الفلمية الغرض منها ايصال المعنى.

المونتاج

ان النص السينمائي يتكون من وحداته التنظيمية التي يقوم صانع العمل الفني بربطها باحكام عبر سياق الترابط والتماسك. اذ تظهر فاعلية هذا المستوى السياقي في تحديد أي لقطة من اللقطات الممكنة وضعها خلال سرد الاحداث الدرامية وتكون اللقطة حاملة لجزء من الدلالة الذي يلي اللقطة الاخرى التي تحمل جزء اخر من الدلالة وعند اكتمال ربط المشاهد يتم التوصل الى المعنى الكلي للعمل الفني عبر تجاور عددٍ من العناصر الفنية والتقنية ذات عوامل سياقية مختلفة يتم تفاعلها لتعطي وتسهم في دفع الحدث الدرامي الى الامام. فالمونتاج بشكل عام يعمل على تركيب الاجزاء المتفرقة في (علامة واحدة لكنها متكونة من شبكة من الوحدات السيميوطيقية التي تنتمي الى انظمة مختلفة متازرة)[33].

وهذه الانظمة هي مجموع البنية الفلمية التي يتشكل منها ومع ان المونتاج هو عملية تنظيم لقطات الفلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن الا انه لا يخرج عن كونه مونتاجاً روائياً او تعبيرياً، وان اختلفت صور التعامل معه خلال عملية الربط وفق رؤية صانع العمل

الفني، فالمونتاج الروائي، هو مسار سردي تترتب فيه اللقطات ضمن سياق منطقي وتحمل اللقطة الواحدة منها مضموناً حديثاً ضمن علاقات التجاور أي دلالة جزئية لتسهم في دفع الحدث الى الامام، اما لدوافع درامية، علاقات السبب والنتيجة او لدوافع سايكولوجية (كيفية فهم المشاهد لتسلسل الاحداث المعروضة)[34].

ان المونتاج الروائي يشتغل دلالياً على المحور السياقي، أي انه يقوم بربط نسق علامي ما بنسق علامي اخر كان يربط صورة بصورة او صوتاً بصوت او صورة بصوت عبر علاقات حاضرة في علامات من جنس علامي واحد.

اما المونتاج التعبيري فيتاسس على (تراكب اللقطات تراكباً هدفه احداث تاثير مباشر ودقيق نتيجة لصدمة صورتين..يرمي الى التعبير بذاته عن عاطفة او فكرة).

ويشتغل هذا النوع على المحور الاستبدالي من خلال ربط صورة بصورة اخرى بعيدة عنها شكلا ومضموناً او ربط صورة بصوت مختلف عنها لتحقيق اغراض فكرية او سايكولوجية وفق علاقات غياب او تناقض هذا الغياب متاتي من اختلاف هاتين العلاقتين من الناحية الفيزيولوجية والمكانية. مما يعني ان المستوى الاستبدالي يستند الى الصعيد الغيابي لبنية اللغة بمعنى اخر تتجسد هذه الحالة من خلال حضور الدوال وغياب المدلولات فالدوال هنا هي معطى جاهز (تعبير) اما المدلولات فهي سيرورة يستحضرها المتلقي من سياق الحالة المعروضة الناتجة عن هذا التجاور.

مؤشرات الاطار النظري:

بعد دراسة الباحث لكيفيات انتاج المعنى والدلالات التي تشكل داخل الخطاب السمعي بصري وتحديدا في مجال السينما، خرج الباحث بعدد من المؤشرات والتي ستعتمد كاداة لتحليل العينة:

1- يمثل التركيب احد مستويات انتاج المعنى من اللقطة الى المشهد.

2- تلعب العلاقات التجاورية دوراً حاسماً في انتاج الدلالة من الجزء الى الكل.

3- تحقيق المعنى داخل فضاء اللقطة من خلال العلاقات التناظرية بين مكوناتها.

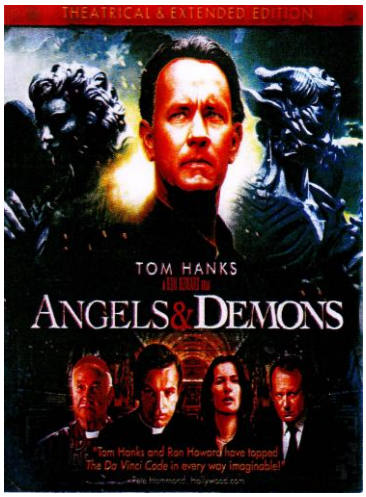
الدراسات السابقة:

بعد اطلاع الباحث على مكتبة الكلية والمكتبات المركزية للبحث في الدراسات السابقة التي تتعلق بالدراسة الموسومة (كيفيات انتاج المعنى من الجزء الى الكل في الفلم السينمائي).

وجد الباحث عدد من الكتب والمراجع التي تشير الى موضوع الدلالة والمعنى وقد استند اليها الباحث في بحثه هذا وضمنها داخل متن البحث لذا تعتبر هذه الدراسة اضافة متواضعة فيما يخص انتاج المعنى من الجزء الى الكل وتركيبها من قبل صانع العمل الفني ودور المتلقي في فهم وتفسير تلك الدلالات التي تتضمنها اللقطات للوصول الى المعنى الكلي.

الفصل الثالث

تحليل العينة



اسم الفلم: ملائكة وشياطين

اخراج: رون هوارد

تمثيل: توم هانكس–ايوان ميك كروكر–ابليت زيرور–ستيلان سكاركراد

انتاج: كولومبيا للانتاج السينمائي

سنة الانتاج: 2009

1– يمثل التركيب احد مستويات انتاج المعنى من اللقطة الى المشهد

يعد المونتاج احد الوسائل التقنية التي يستند اليها صانع العمل الفني في تركيب وربط اللقطات وفق تسلسلها الزمني داخل المشاهد المرئية، لذلك يمثل المونتاج عنصراً مهماً في بناء عدة توترات ذهنية وفكرية لطبيعة سرد الاحداث الدرامية والمحافظة على وحدة الفعل الدرامي، كون المشهد المرئي يبنى على اساس مبدا التحليل والتركيب أي تحليل الحدث الى مجموعة من الافعال الدرامية وربطها من اجل دفع الحدث الدرامي الى الامام وذلك عن طريق التفكير المسبق بعملية المونتاج وتركيب اللقطات مع بعضها وفق سياق منطقي للاحداث وصولاً الى تكامل ربط المشهد المرئي مع بعضه للبحث عن معنى متكامل للحدث وصولاً الى المعنى الكلي للفلم كون اللقطات تحمل خصائص معينة لكنها غير مكتملة المعنى وبتجاورها مع اللقطات اللاحقة بتحقيق المعنى من الجزء الى الكل داخل الفلم السينمائي لذلك ان التدفق الحركي للقطات هي الاساس في احداث الصدمة لدى المتلقي واثارة الانفعالات وبالتالي الاندماج مع الاحداث من خلال الاحساس النفسي الذي يقود

المتلقي الى الاعتقاد بمنطقية ذلك التعاقب بين اللقطات المصورة. كون الفلم السينمائي الان الذي نحن بصدده مبنياً على تسلسل منطقي للاحداث وفق سياق ترتيب اللقطات وهو مونتاج روائي لبيان كيفية فهم المتلقي لتسلسل الاحداث من خلال الفلم السينمائي لذلك في المشهد المرئي رقم (1) نشاهد مجموعة من القسيسين او ما يطلق عليهم الكرادلة يقوم امين سر الفاتيكان (باتريك). بمسك مطرقة وشفرة ويقوم بطرق الخاتم باتجاهين متناظرين ثم يقوم بتحطيمه بواسطة المطرقة، اذ ان تجسيد المشهد من خلال استخدام اللقطات القريبة للخاتم الذي تبرز عليه النقوش. التي ترصع مقدمة الخاتم. ثم الانتقال الى اللقطات المتوسطة والكاملة ومن ثم لقطات فوق مستوى النظر، للاحاطة بتلك العملية التي يقوم بها امين السر هذه اللقطات وما تحملها من دلالات ان تكون كل لقطة حاملة لجزء من الفعل الدرامي.

الذي يحيل المتلقي تساءل عن هذه الكيفية والاسباب والتي تدفع الى تحطيم ذلك الخاتم لكن صانع العمل الفني جعل هذا التساؤل مثار اهتمام المتلقي لمعرفة هذه التقاليد التي تجري خلال موت (البابا). الامر الذي يؤدي بالنتيجة الى تحطيم ذلك الخاتم وهو تقليد متبع داخل الفاتيكان. هنا عملية الاحالة التي قدمها صانع العمل بتكامل التقاليد والمعاني السامية خلال عملية تشييع (البابا) وسط جموع غفيرة الذين حضروا الى ساحة القديس بيتر للوداع الاخير (للبابا) وهذا ما نشاهده في المشاهد المرئية رقم (2-3-4-5) حيث تجري مراسيم التشيع. الى ان ينتهي بجلوس كبير الكرادلة (شتراوس) وامين السر (باتريك) على طاولة ليتم التحضير لانتخاب (بابا) جديد للفاتيكان. هذه المشاهد حملت دلالات-موت البابا- تحطيم الخاتم- حزن على فراق البابا- التحضير للانتخابات. كلها دلالات سيتم التنبؤ بما سيحدث لاحقا، للفاتيكان وعملية الانتخابات لان الدلالة التي اثيرت حول المشاكل والانقسامات داخل الفاتيكان توحي بدلالات مضمرة عن طبيعة الانتخابات التي سوف تحصل وسط هذه الخلافات بحيث هذه الاحداث تجعل المتلقي يدرك تلك العلاقات والمطلوب فهم وتفسير الاحداث اللاحقة. اما في المشاهد المرئية رقم (6-7-8-9....11). في هذه المشاهد المرئية جسد صانع العمل الفني عملية التركيب للقطات التي تحمل عدة دلالات التي تخص انتاج سلاح مرمر جديد في احدى المختبرات السرية. حيث يتم اخلاء منطقة التجارب داخل المختبر والاستعداد لبدء التجربة. وفي لقطة اخرى نشاهد احد العلماء متخوف من اجراء العملية. لكن العالمة (فيتوريا) تطلب الاذن بالبدء بالتجربة. وان العبوات الثلاث التي تحتوي على المادة المضادة في امان- هناك تناقل بين حجوم اللقطات والزوايا- لتبيان لحظات التوتر وخلق التشويق من البدء بالتجربة (فيتوريا) تحاول الاسرع في البدء. هناك رفض من

جانب اخر– ثم تحصل الموافقة على البدء بالتجربة– لقطات متفرقة للاستعداد داخل المختبر وحالة الترقب التي يعيشها العلماء، اظهار جميع الاجهزة العاملة. (سلفانيو) وهو عالم كبير يشاهد التجربة عن قرب والعبوات الثلاث امامه، (فيتوريا) تخبر (سلفانيو) ان التجربة قد تمت بنجاح. (سلفانيو) يقول لها، (نحن الان بين يدي الرب فيتوريا) في هذا المشهد الذي يحمل دلالات حول طبيعة هذا السلاح النووي الذي يجعل من العالم الذي اخترعه ان يجعل مصير العالم كله بيد الرب هذه الدلالات التي تحملها اللقطات من خلال تجاورها مع لقطات اخرى لكي يكتمل المعنى كون دلالة هذه الالة اذا وقعت او سيطر عليها اشخاص ممكن ان يهددوا العالم باسره.

هذه المعلومة التي وظفها صانع العمل الفني تعطي ايحاءات بقدرة هذا السلاح على التدمير وكذلك ما تؤول اليه الاحداث اللاحقة من احداث حول هذا السلاح الجديد وما علاقته بموت البابا. خلال سرد الاحداث الدرامية اذا يكون المتلقي في تساؤل جديد عن العلاقات التي يشاهدها منذ لحظة انطلاق الفلم موت الباب . مختبر سري لاجراء الابحاث. الكل– بين يدي الرب– هذه الاحداث وما تحمله من دلالات سوف تتكشف في المشاهد اللاحقة.

2–تلعب العلاقات التجاورية بين اللقطات دوراً حاسماً في انتاج الدلالة من الجزء الى الكل...

تشكل العلاقات التجورية احدى اهم الاسس التي ينطلق منها صانع العمل الفني في بناء سياق منطق لتسلسل اللقطات والعلاقات التي تربطها خلال سرد الاحداث الدرامية. اذ نجد ان السياق المنطقي من خلال معرفة السبب والنتيجة التي يتجاور من خلالها اللقطات اضافة الى الصياغة الفنية التي تتشكل منها اللقطة الواحدة وعلاقتها التشكيلية باللقطة المجاورة فانها تنتج الدلالة التي يسعى الى تحقيقها صانع العمل الفني لان انتاج الدلالة مرتبط بما تحمله الصورة الفنية من رموز او علامات يثيرها صانع العمل لكي يجعل المتلقي يكون انطباعاته الذاتية عن طبيعة الاحداث والدلالات التي تحملها تلك اللقطات ان يكون لكل لقطة او مشهد دلالة خاصة به تدفع الحدث الدرامي الى الامام عبر سياق منطقي لترابط اللقطات ولذلك نجد ان العلاقات التجاورية لها خصوصية في صياغة الدلالة داخل الفلم وبالتالي فان هذه الدلالة وفق ما يمتلكه المتلقي من ثقافة ومرجعية عالية في الفهم والتفسير فانه يحيل هذه الدلالات الى معناها والهدف الذي شكلت من اجله، وبذلك يكون السياق وفق مبدا الترابط والتماسك في تركيب اللقطات على مستوى الشكل والمضمون العام

للقصة او المشهد وحركة المرئيات داخل اللقطة وبنية الايقاع للقطة او المشهد فانها بالمقابل تنتج لنا دلالة خاصة بالمشهد وعلاقاتها التجاورية مع المشاهد الاخرى وصولا لتحقيق المعنى الكلي الذي يسعى من اجل صانع العمل الفني.

ففي المشهد المرئي رقم (1)..مجموعة من قسيسي الفاتيكان يقوم بتحطيم خاتم وذلك وفق طقوس وتحضير لهذه العملية اذ يتم طرق الخاتم في النهاية وتحطيمه.

هذا المشهد شكل دلالة استهلالية لطبيعة اللقطة والمشهد المرئي من خلال جعل التساؤل الذي تثيره هذه الدلالة المتعلقة بالخاتم ولماذا يتم تحطيمه؟.

وفق طقوس خاصة هذا التساؤل يولد لدى المتلقي البحث عن الاسباب وراء هذا الحدث الدرامي الذي يشاهد وهذا ما يريده صانع العمل ان يخلق تساؤلاً لخلق التوتر والتشويق ضمن البنية الدرامية التي يدركها المتلقي ولكن هذه الدلالة تحمل معنى غير مكتمل مما يترتب معرفة العلاقات التجاورية فيما بينها في اللقطة اللاحقة او المشهد. لذلك في المشهد المرئي رقم (2) عملية تشييع (الباب) وخروجه محملاً على الاكتاف وسط جموع غفيرة من عامة الشعب جاءت لتلقي على البابا الوداع الاخير. هنا شكلت الدلالة التي اثارها تحطيم الخاتم وقد تم ربطها باللقطة اللاحقة لكي نعرف ان هذا الاجراء سببه موت (البابا) اما في المشاهد المرئية (6–17) فوظف صانع العمل الدلالة من خلال تجاور اللقطات فيما بينها بحيث شكلت الدلالة المرتكزة الاسس في بنية اللقطات والمشاهد وتجاورها ان تشاهد الدلالة اللفظية من خلال كلام الدكتور (سلفانيو) (نحن الان بين يدي الرب) هذه الدلالة مرتبطة بعملية انتاج القنبلة. ثم هناك الدماء على الحاسوب شكل حدثاً لما سوف يتوضح في اللقطات اللاحقة، بشرية على الارض، هذه الحالة شكلت هي الاخرى كلا من خلالها الى موت الدكتور سلفانيو. اختفاء القنبلة كل هذه اللقطات وتجاورها شكلت سياقاً عاماً لمجمل الاحداث التي حدثت داخل المختبر والرموز التي اثارها صانع العمل الفني من خلال ربط وتركيب اللقطات ضمن سياق تتابعي لمجمل الاحداث الدرامية التي تحتويها هذه اللقطات وبذلك شكلت لدنيا دلالة بنية للحدث الدرامي. اما في المشهد المرئي (18–23).

فوظف صانع العمل الدلالة لكي يدركها المتلقي والربط فيما بينها من خلال خلق التوتر والتشويق لمعرفة الاحداث لقطة لاحد الازرار مرسوم عليه مفتاحان متصالبان، دلالة على البابوية (الفاتيكان)، الورقة التي تحمل الرمز، شكلت دلالة على جماعة (الومضيات) اختطاف اربعة كرادلة مرشحين لمنصب البابا شكل هو الاخر دلالة ستوضح معناها وسياقاتها في اللقطات اللاحقة، المشهد المرئي رقم (24) قدم الكرادلة الى الفاتيكان من

مختلف العالم شكل دلالة، في عام (1608) قامت الكنيسة باختطاف اربعة من علماء (الومنياتي) ووشمت كل واحد منهم على صدره بالنار بشعار الصليب. هذا الحدث يمثل دلالة ودافع لجماعة (الالومنياني).

اما في المشهد رقم (34) نكتشف ان احد شخصيات (الومنياني) صمم اربعة تماثيل كل تمثال يمجد احد اسس العلم الاربع (الارض–الهواء–النار–الماء).

هذه التماثيل تمثل دلالة لها ما يدل عليها ومعرفة الفعل الدرامي الذي سوف يحدث من خلال تلك التماثيل الاربعة اذ شكلت هذه التماثيل الدلالة للبحث عن الكرادلة الاربعة المخطوفين وايجاد القنبلة.

اما في المشهد (38) (روبرت وفيتوريا) داخل الارشيف يعرفون ان كمية الاوكسجين قليلة جدا داخل الارشيف شكل هذا الحوار دلالة لاعطاء معلومة عن طبيعة الاجواء داخل اجواء الفاتيكان (الارشيف). اذ تكون دلالة لما سيحدث لاحقا في اللقطات وتجاورها.

3– يتحقق المعنى داخل فضاء اللقطة من خلال العلاقات القائمة بين مكوناتها

ان العلاقات التكوينية التي تحتويها اللقطة الواحدة ضمن التكوين العام للفلم وكذلك ما يحمله الميزانسين الخاص باللقطة بين علاقات قائمة بين الفعل الدرامي داخل اللقطة وبين ما يجاوره من موجودات داخل اللقطة يتفاعل معها الشخصية التي وقع عليها الفلم سواء كانت رموز دالة ام علامات ام استعارات صورية قائمة بين لقطتين وكذلك عملية صياغة تشكيل اللقطة ضمن الاطار المحدد للقطة وكذلك ما يمثله الفضاء النسبي الذي يحيط باللقطة الواحدة فان الموجودات داخل اللقطة الواحدة التي تتفاعل فيما بينها من خلال تفعيل العناصر الفنية والتقنية فان لها خصوصية قائمة بذاتها في انتاج المعنى ضمن السياق العام لمجريات الاحداث الدرامية الى الطبيعة الزمانية والمكانية التي تجري فيها الاحداث فان لها خصوصية في بلورة المعنى المتشكل من مجمل العلاقات القائمة بين المكونات او التكوين لذلك فان اللقطة وما تحققه من معنى نتيجة ان اللقطة الواحدة ومن خلال تكوينها ضمن الاطار العام لها تحتوي على معنى بذاتها ووفق النظرية البنائية التي نادى بها بودفكين فان اللقطة الواحدة تحتوي على معنى وعند تجاورها مع لقطة اخرى تعطي معنى يكمل المعنى الاول. وهكذا ضمن سياق ربط اللقطات ووفق مبدا الترابط والتماسك لذلك فان محتويات اللقطة هي جزء اساس من عملية كبيرة لانتاج المعنى للفلم كله.

ففي المشهد المرئي رقم (13) فيتوريا تدخل الى غرفة المختبر تضع راسها امام شاشة حاسوب ليقرا بصمة شبكية العين، تحس بوجود مادة لزجة على وجهها تمسكها واذا بها مادة

(الدم). لقطة قريبة ومتوسطة استخدمها صانع العمل الفني اذ نشاهد ان العلاقات التي تحتويها اللقطة من طبيعة المشهد وتحقيق المعنى لهذه اللقطة الواحدة ضمن مقومات التكوينات الخامس بها، وهذه الصيغة لمجمل العناصر الفنية في تشكيل اللقطة والفضاء الذي يحيط بها ضمن الاطار العام للقطة كلها عوامل تساعد على ان تكون هذه اللقطة محققة للمعنى لما سيحدث لاحقا في سرد الاحداث اللاحقة.

اما في المشهد المرئي (21) (روبرت) يتناول احد الكتب ويقلب صفحته ويشاهد مجموعة من الرموز التي يحتويها هذا الكتاب.

ويقول (روبرت) ان جماعة (الوميناتي) قد عادت لتمارس طقوسها بعد الوفاة. اذ ان تجسيد العلاقة بين المكان الذي يمثل مكتبة (روبرت) والصفحة للكتاب. وما يحيط بالشخصية الرئيسة من تكوينات كلها تحاول ان تعطي معنى لشخصية (روبرت) والاجواء التي يعيش فيها كونه استاذ في علم فلك الرموز والشفرات.

هذا المعنى الذي تحقق في هذه اللقطة التي تمثل جزئية في بنية المشهد او الفلم التي عن طريقها يدركها المتلقي لكي يشكل انطباعاً خاصاً به تلك الشخصية. التي يعتمد عليها الفاتيكان وبذلك نجد ان مجمل العلاقات القائمة بين مكونات اللقطة قد ساهمت في انتاج المعنى لهذه اللقطة. اما في المشهد المرئي رقم (35) يدخل (روبرت) وفيتوريا الى الارشيف الخاص الفاتيكان.

(الالومنياتي) اطلقوا على هذه الكنائس (مذابح العلم) فيتوريا تقول ان هذا التهيؤ سيضحي بهم على مذابح العلم، في هذه اللقطات نشاهد المعنى المتحقق منه هو العلاقات التجاورية لموجودات المكان داخل الفاتيكان من خلال رؤية الارشيف الضخم الذي يحتفظ به الفاتيكان ويعتبر من الاسرار المحرم الوصول اليها اضافة الى الممرات الطويلة ذات العمق الواسع حقق حضوراً كبيرا لهذه اللقطة وعلاقة روبروت وفيتوريا بهذا المكان الذي يحتوي مجمل اسرار العالم. وبهذا تكون اللقطة ضمن بنائها السردي حققت المعنى لها داخل البنية السردية للفلم اما في المشهد المرئي رقم (40) احد الكرادلة يمسك الصليب المعلق على صورة وهو محجوز داخل القفص الحديد يتناول القاتل الماجور قضيباً حديداً توجد في مقدمة من الارض يضعه على النار اذ ان تجسيد صانع العمل الفني لهذا التكوين داخل اللقطة والعلاقات القائمة بين مكونات اللقطة سواء الشخصيات وحركة الفعل والكرادلة داخل القفص الحديدي كلها ساهمت في تشكيل المعنى ضمن التكويم العام للقطة بحيث ان عملية تركيب وتحليل تلك التكوينات تعطي انطباعاً بطبيعة الحدث الذي يدور وفق معطيات صاغها

صانع العمل لكي يعطي الاحساس للمتلقي بوجود التفاعل وتؤويل الحديث الدرامي من اجل الوصول الى قناعة ان مكونات تلك اللقطة توحي بالمعنى المتجسد داخلها ضمن الفضاء الذي يحدده اطار اللقطة وبذلك يتشكل المعنى من هذه العلاقات اما في المشهد المرئي رقم (50) فيدخل روبرت (وفيتوريا) الى كنيسة ماريا ديل بولوو.

يشاهد (محراب كيجن) وهو هرم مصري ينظر الى الارض يشاهد دائرة توجد عليها رموز ورسومات فيقول روبرت هذه فوهة الشيطان في هذا المشهد المرئي نجد ان العلاقات التناظرية القائمة بين مكونات اللقطة. الهرم المصري محراب جمجمي. فوهة الشيطان. قد شكلت معطيات قائمة بذاتها واعطت للقطة الخصائص الموضوعية في عملية التشكيل لذلك فان بناء اللقطة قد اعطى معنى قائم بذاته يجعل المتلقي ينقاد لا شعورياً لمواصلة متابعة الاحداث الدرامية التي يدركها ويتفاعل معها للوصول الى النهاية من خلال جمع جزئيات الفلم اللقطة وصولا الى المعنى الكلي للفلم. اما في المشهد المرئي رقم (65) روبرت ينظر الى خريطة روما للبحث عن كنيسة اخرى قد يوجد فيها تمثال للنحات (برثيني) في هذا المشهد نجد ان العلاقات التي تربط (روبرت) (فيتوريا). (ريختر) القس (باتريك) موجودات المكان كلها عوامل تساعد على جعل اللقطة ما تحمل من معنى يساعد على دفع الحدث الدرامي الى الامام من خلال الصياغة الفنية التي وظفها صانع العمل الفني في ابراز الادوار والعلاقات فيما بينها الشخصيات وارتباطها بطريقة مباشرة بالموجودات داخل المكتب التابع لقائد حرس الفاتيكان مما يعطي دلالة مركزية للوصول الى المعنى التي تحمله اللقطة.

النتائج:

من خلال تحليل العينة التي تم اختيارها في هذا البحث وفق المؤشرات التي استنبطها الباحث من الاطار النظري لتحقيق هدف البحث خرج الباحث بعدة نتائج كما يأتي:

1-ظهر جليا ان تركيب اللقطات يمثل احد مستويات انتاج المعنى من اللقطة الى المشهد وصولا الى الفلم السينمائي ككل ووفق الصياغات الفنية في تشكيل اللقطة وجزئياتها وهذا ظهر في الكثير من تركيب اللقطات خلال سرد الاحداث الروائية.

2-يمثل السياق في تنظيم اللقطات وتجاورها خلال سرد الاحداث الدرامية عاملاً مهماً في انتاج الدلالة التي تحملها اللقطة الواحدة وصولا الى البحث عن تحقيق المعنى الكلي للفلم السينمائي وهذا ما ظهر في الكثير من اللقطات وعلاقاتها داخل الفيلم.

3-ان الوحدة البنائية التي تشكل فضاء اللقطة ومع ما تمتع به من تكوينات ضمن الميزانسين الخاص بها الذي صاغه صانع العمل الفني له اثر كبير في انتاج المعنى.

4-تشكل العلاقات الظاهرة والضامرة التي يوظفها صانع العمل الفني ضمن بناء اللقطة الواحدة مرتكزاً اساسياً في انتاج المعنى داخل الفلم السينمائي.

الاستنتاجات:

1- تمثل الصياغة الفنية لمجمل العناصر التي تشكل اللقطة ذات دلالة مباشرة في انتاج المعنى داخل الفلم السينمائي.

2- ان الكيفية التي يتم من خلالها انتاج المعنى داخل الفلم السينمائي تعتمد على الطريقة التي يتم من خلال تركيب الانساق التي تتيح المعنى داخل الفلم السينمائي.

3- قابلية المتلقي في تحديد العلاقات ضمن اللقطة الواحدة يقوده في النهاية الى انتاج معنى كلي للفلم السينمائي.

4- الطريقة التي يقود بها المتلقي لمتابعة الدلالات التي يوظفها صانع العمل الفني واعطاء حلول غير مكتملة تشكل بنية اساسية في عملية انتاج المعنى.

5- للسياق ودوره في عملية تنظيم اللقطات في نسق معين يحدده مسبقا صانع العمل الفني الاثر الكثير في خلق المعنى من الجزء الى الكل داخل الفلم السينمائي.

التوصيات:

1. يوصي الباحث بان تكون المناهج النقدية الحديثة ضمن المفردات التي تدرس في المراحل الدراسية لتكون قاعدة للانطلاق منها في دراسة انتاج المعنى داخل الفلم السينمائي.

المقترحات:

يقترح الباحث اجراء الدراسة الاتية:

1- التشكيل الدلالي للمعنى والبنية المتحولة للشخصية في الفلم السينمائي.

الهوامش :

(1) لويس معلوف اليسوعي، المنجد مادة عني، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ط5، 1972، ص 562.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: الشيخ: محمد عبدة، محمد رشيد رضا، محمد محمود الشنقيطي، بيروت: دار المعرفة للنشر، ط2، 1978، ص ص 202-203.

(3) وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ترجمة، يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1987، ص 10.

(4) تزفتيان تودوروف، الادب والدلالة، ترجمة، محمد نديم خشفة، سوريا: مركز الانماء الحضاري، حلب، 1996، ص 17.

(5) اف، ارثر، بالمر، علم الدلالة. ترجمة، مجيد الماشطة، بغداد: مطبعة العمال المركزية، 1985، ص 10.

(6) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، الكويت: مطابع الوطن، سلسلة عالم المعرفة، العدد (267)، 2001، ص 159.

(7) منير البعلبكي، قاموس المورد، انكليزي عربي، بيروت: دار العلم للملايين، 1987، ص 386.

(8) قاسم حسين صالح: سايكولوجية ادراك اللون والشكل، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (305)، 1982، ص 286.

(9) علي زيغور، مذاهب علم النفس ، بيروت: دار الاندلس للطباعة والنشر، ط2، 1977، ص 286.

(10) خليل ابراهيم الواسطي، نظرية الجشتالت وتطبيقاتها في التصميم، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة الاكاديمي، العدد (31)، 2001، ص 13.

(11) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المصدر السابق نفسه، ص 157.

(12) قاسم حسين صالح، الابداع في الفن، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، العدد (276)، 1981، ص 23.

(13) فاخر عاقل، مدارس علم النفس، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978، ص 155.

(14) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المصدر السابق نفسه، ص 160.

(15) المصدر نفسه، ص 160.

(16) المصدر نفسه، ص 173.

(17) احمد مختار عمر، علم الدلالة، القاهرة: عالم الكتب، شارع عبد الخالق ثروت، ط5، 1998، ص 11.

(18) روبرت شولز، السيمياء والتاويل، ترجمة، سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 248.

(19) بيار غيرو: علم الدلالة، ترجمة، انطوان ابو زيد، بيروت: منشورات عويدات، 1986، ص6.

(20) رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم، القاهرة: دار كريب للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص12.

(21) بيار غيرو: علم الدلالة، المصدر السابق نفسه، ص 31.

(22) جان ميتري، علم النفس وعلم جمال السينما، القسم الثاني، ترجمة، عبد الله عويشق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، 2000، ص 684.

(23) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ترجمة، نبيل الدبس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط2، 2001، ص71.

(24) ج. اندرو داندلي، نظريات الفلم الكبرى، المصدر السابق نفسه، ص ص 218–219.

(25) عامر فتحي غرابية، التحولات الدلالية واعادة تشكيل المادة الخام، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير غير منشورة، 2002، ص ص 58–63.

(26) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص91.

(27) احمد كامل مرسي ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص81.

(28) مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، بيروت: مكتبة لبنان، 1974، ص 89.

(29) سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985، ص 118.

(30) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة، جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981، ص 129.

(31) جيل دولوز، فلسفة الصورة (الصورة–الحركة) ترجمة حسون عودة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1997، ص 22.

(32) عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي– قراءة سيميائية، المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص 31.

(33) سيزا قاسم، مدخل الى السيميوطيقا، القاهرة: دار الياس العصرية، 1986، ص 79.

(34) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص 135.

المصادر:

1. احمد كامل مرسي ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.
2. احمد مختار عمر، علم الدلالة، القاهرة: عالم الكتب، شارع عبد الخالق ثروت، ط5، 1998.
3. اف، ارثر، بالمر، علم الدلالة. ترجمة، مجيد الماشطة، بغداد: مطبعة العمال المركزية، 1985.
4. بيار غيرو: علم الدلالة، ترجمة، انطوان ابو زيد، بيروت: منشورات عويدات، 1986.
5. تزفتيان تودوروف، الادب والدلالة، ترجمة، محمد نديم خشفة، سوريا: مركز الانماء الحضاري، حلب، 1996.
6. جان ميتري، علم النفس وعلم جمال السينما، القسم الثاني، ترجمة، عبد الله عويشق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، 2000.
7. جيل دولوز، فلسفة الصورة (الصورة–الحركة) ترجمة حسون عودة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1997.
8. خليل ابراهيم الواسطي، نظرية الجشتالت وتطبيقاتها في التصميم، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة الاكاديمي، العدد (31)، 2001.
9. رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم، القاهرة: دار كريب للطباعة والنشر، ط1، 2001.
10. روبرت شولز، السيمياء والتاويل، ترجمة، سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.
11. سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985.

12. سيزا قاسم، مدخل الى السيميوطيقا، القاهرة: دار الياس العصرية، 1986.
13. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، الكويت: مطابع الوطن، سلسلة عالم المعرفة، العدد (267)، 2001.
14. عامر فتحي غرابية، التحولات الدلالية واعادة تشكيل المادة الخام، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير غير منشورة، 2002.
15. عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي– قراءة سيميائية، المغرب: دار توبقال للنشر، 1994.
16. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: الشيخ: محمد عبدة، محمد رشيد رضا، محمد محمود الشنقيطي، بيروت: دار المعرفة للنشر، ط2، 1978.
17. علي زيغور، مذاهب علم النفس ، بيروت: دار الاندلس للطباعة والنشر، ط2، 1977.
18. فاخر عاقل، مدارس علم النفس، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978.
19. قاسم حسين صالح: سايكولوجية ادراك اللون والشكل، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (305)، 1982، ص 286.
20. قاسم حسين صالح، الابداع في الفن، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، العدد (276)، 1981.
21. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة، جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
22. لويس معلوف اليسوعي، المنجد مادة عني، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ط5، 1972.
23. مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، بيروت: مكتبة لبنان، 1974.
24. منير البعلبكي، قاموس المورد، انكليزي عربي، بيروت: دار العلم للملايين، 1987.
25. وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ترجمة، يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1987.
26. يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ترجمة، نبيل الدبس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط2، 2001.

Modes of production of the meaning of the segment to the total in the movie

Faisal leaibi Hmood

Abstract

Due to the cinema on the photographs Animation (Sinmatograve), here is the ability of cinema to express the values of function through the juxtaposition of an additional two or more side-by-side institution that suggest links to certain relationships and regular in the narrative of events.
Since the significance stand out in the cinema through the affiliation of the materials and specific. Therefore, the total particulate film (shots) over activated

during the drafting of the technical elements and technology to reach through those particulars to the meaning of the total for the movie film through the emergence of coherence shots that carry connotations phenomenon and vestigial and the ability of the receiver to recognize the relations communicative posed shots Film to suggest a sense of hidden, so the recipient's significant role in the understanding and interpretation of these data it receives through interdependence Film across levels of contextual and interdependence Production

in order to eventually reach the goal or idea intentionality employed by maker of the artwork and it dealt with this research several chapters include a study of the production of the meaning of the segment to the Everyone in the film and the film down to a holistic understanding of the film.

The borders are represented by a study research:

1 reduction objective: Study the meaning of the modes of production to the total film in the film.

2 temporal limitation: the researcher chose the period from (2008 2012) for the following reasons:

A directorial vision crystallized when the embodiment of the movie film.