

تحولات العلامة وتعدد الدلالة في بنية الفيلم السينمائي

محمد سلام عبد

جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

الملخص:

مثلت المدارس النقدية المعاصرة احدى الموضوعات المهمة التي عملت في فضاء الفيلم السينمائي، ويمثل المنهج السيميائي احد هذه المناهج النقدية، ومن هنا تبرز أهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة العلامة وحركتها نتيجة لتباين نوع العلاقات البنائية فيما بينها وهو ما يؤدي الى انتاج اكثر من مستوى للمعنى، فضلا عن اهميته للدارسين في مجل الفنون السينمائية والتلفزيونية وكذلك النقاد والعاملين في حقل الانتاج السينمائي والتلفزيوني، أما هدف البحث سيكون الكشف عن الكيفيات التي تتحول بها العلامة لإنتاج المعنى في الفيلم السينمائي، وستكون حدود البحث هي السينما العالمية، وعينة البحث القصدية هي فيلم (PARFUM). وستكون محاور البحث هي (العلامة: المفهوم والاشتغال) و(تحولات العلامة في الصورة السينمائية) و(إنتاج المعنى). أما أهم النتائج التي توصل اليها البحث فهي : يتشكل المعنى المركب نتيجة العلاقات المباشرة للعلامة والتي تكشف او الامر عن معنى معين، ثم تمنحنا معنى اخر، وان طبيعة التحول في العلامة لا بد ان يؤدي الى تحول في المعنى لان التحول هو ايجاد نوع جديد من العلاقات البنائية بين العلامات. وأخيرا نختتم البحث بأهم المصادر والمراجع.

مشكلة البحث:

يتشكل المعنى في الفيلم السينمائي، نتيجة العلاقات البنائية التي تجمع اللقطات ببعضها البعض، لتؤدي حتما الى انتاج معنى مهيم، وان طبيعة القراءة تقترض ايجاد انواع من العلاقات بين هذه العلاقات يؤدي الى تبدل المعنى، فكل نوع من العلاقات بين اللقطات سيؤدي الى انتاج معنى جديد يختلف عن المعنى السابق، مع التأكيد ان اللقطات هي نفسها، وهذا ما ينطبق بشكل تفصيلي على طبيعة عمل العلامات في النص الفني، فالأيقونة على سبيل المثال، تكتسب وجودها ودلالاتها من خلال علاقات التماثل والتشابه بين الدال والمدلول، وهو ما يعني توفر واضح ومباشر للأيقونة، وهذا ينطبق على المؤشرة التي تعتمد العلاقات السببية ضرورة للكشف عن معناها ومستوياتها المفهومية، وتكشف العلاقة البنائية

سواء بين اللقطات او بين الدال والمدلول عن سياق مهيمن يبني بشكل تراتبي على المستوى الافقي للقراءة، وهو ما يعني مدلول مباشر، اذ تبني اللقطة السينمائية، انطلاقا من مستويين اثنين، يمكن المستوى الاول في البناء السياقي لها من خلال القدرة على اصال المعلومة للمتلقي بشكل مباشر، اما المستوى الثاني وهو المستوى العمودي الذي يقود الى انتاج المعنى من خلال عملية التحول العلامى نتيجة تنامي بنية العلاقات فيما بينها، وهنا تكمن خطورة تأثير الصورة السينمائية، التي تبدأ إيقونية ولا تنتهي عن نوع معين من العلامات.

ان البناء السينمائي، بقدرته على انتاج الحركة، فضلا عن قدراته على مستوى السرد والمونتاج في امكانيات التحول العلامى، أي انتاج المعنى، بفعل تبدل العلاقات، وتشكيل حركة بنية العلامات، هو من قاد الباحث الى تحديد مشكلة البحث في التساؤل الاتي: ما هي الكيفيات التي تتحول بها العلامة لإنتاج المعنى في بنية الفيلم السينمائي؟

أهمية البحث:

تحدد أهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة العلامة وحركتها نتيجة لتباين نوع العلاقات البنائية فيما بينها وهو ما يؤدي الى انتاج اكثر من مستوى للمعنى، فضلا عن اهميته للدارسين في مجل الفنون السينمائية والتلفزيونية وكذلك النقاد والعاملين في حقل الانتاج السينمائي والتلفزيوني

أهداف البحث:

يهدف البحث للكشف عن الكيفيات التي تتحول بها العلامة لإنتاج المعنى في الفيلم السينمائي.

حدود البحث:

ستكون حدود البحث هي السينما العالمية، وعينة البحث القصصية هي فيلم (PARFUM).

العلامة: المفهوم والاشتغال

علم العلامات: وهو العلم المختص بدراسة العلامات، اذ ظهر تحديدا في بدايات القرن الماضي وذلك في عام 1911م، على يد عالم اللغة السويسري فيرديناند دي سوسير، وقد اطلق عليه اسم السيميولوجيا اما السيميوطيقيا فيرجع الى العالم الأميركي تشارلس سوندرس بيرس وذلك عام 1914 الا ان بداياته تمتد إلى ابعد من ذلك. والمصطلحان يرميان للعلم نفسه. وهو علم العلامة.

وقد اشار دي سوسير في كتاب نشر بعد موته، ما اسماه التصفيحات، والتي نقلت هذه الدراسات من نطاق الكلمة والجملة الى نطاق العمل الأدبي، وقد عرف علم السيميولوجيا، بأنه " العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية"¹. وهذا الاقتران جعل من العلامة قاعدة لدراسة الكثير من العلوم وليس حصراً بعلم ما. واختصاص دي سوسير باللغة وسع من معرفته في علم السيميولوجيا اذ ان اللغة، نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة او الألفباء المستخدمة عند فاقد السمع والنطق او الطقوس الرمزية او غيرها من الأنظمة ولكنه أهمها جميعاً، ويمكننا ان نتصور علماً موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزء من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام وسأطلق عليه علم الإشارات Semiology²، وتحديد سوسير لهذا العلم، جاء حصراً بعلم اللسانيات، وذلك بسبب اختصاصه في علم اللغة، ويؤكد دي سوسير وجود هذا العلم . علم العلامات . من خلال فهم " ماهية مقومات العلاقات وماهية القواعد التي تتحكم فيها ... فعلم اللغة هو جزء من علم العلامات العام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة ويحتل العلم الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الأنثروبولوجية"³.

أما بيرس فقد قال موضحاً طروحاته السيميوطيقياً: " أن المنطق في معناه العام، هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري كما حاولت أن أظهره، وفي إعطائي للمذهب صفة (الضروري)، و (الصوري)، كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العلامات ما أمكننا. وانطلاقاً من ملاحظتنا الجيدة التي نستشفها عبر معطى لا ارفض أن اسميه التجريد، سننهى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب ان تكون عليه خصائص العلامات"⁴، وهنا يبرز مدى السعة التي أولاها بيرس لاشتغال العلامة داخل الكيان الإنساني، بصفة تحمل المنطق عنوان حتمي لها، وهذه السعة في الاشتغال تضم تحت جناحيها الكثير من الموضوعات التي تمكنت العلامة من التعبير عنها بالتالي احتوائها، بعد ان ادخل بيرس ضمن نطاق العلامة كل شيء في هذا الكون الرحب.

اختلف بيرس مع سوسير في تعريفه للعلامة. فهي عند بيرس " العلامة او المصورة Repiescntamen هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة او ربما علامة اكثر تطورا . وهذه العلامة اسمها المفسرة Interpretant للعلامة الأولى، أن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها object وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجوه بل بالرجوع إلى نوع

من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة Ground المصورة⁵ حيث وسع فاعلية العلامة خارج نطاق علم اللغة، مما أعطى مساحة اشتغال اشمل واكثر عمومية، وبعدها اخذ يدقق في تحليل جميع جوانب التعريف، وقدم أيضا تصنيفا مفصلا لأنواع العلامات المختلفة بحيث أرسى علما متكاملًا للعلامات، ويقودنا تعريف بيرس الى وضع مخطط يقارن به مخطط دي سوسير الذي أكد ان للعلامة وجهين كما هي الورقة النقدية، الوجه الأول يسمى الدال Signifier حيث يعرفه سوسير قائلًا " حقيقة نفسية، او صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية"⁶، هذه الصورة الذهنية التي تحدث عنها هي بالتأكيد الوجه الثاني من العملة النقدية اي المدلول Signified وهو " الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول"⁷. ان اعتماد سوسير على علم اللغة في تفسيره لعلم العلامات أعطى تعريفاً يخلو من قيمة الموضوع للشخص المتلقي على عكس بيرس الذي اكد على الموضوع - الركيزة، لمعرفة العلامة واشتغالها: قسم بيرس العلامات الى ثلاثة أنواع، اذ يعد هذا التقسيم منطلقاً للدراسات السيميوطيقيا. والأنواع الثلاثة هي:

1. الأيقونة Icon: اول انواع العلامات التي حددها بيرس، وتتميز هذه العلامة بكونها ترتبط بعلاقة تمثلها قريبة من الواقع، كما امتلكت القدرة على الايقنة، وتمكن اهميه الايقونة بكونها " علامة تحيل الشيء التي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها"⁸، أي وجود نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه مثل الصورة الفوتوغرافية، الصورة التمثيلية الشخصية، اذ يحدد نوعها حسب "علاقة تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي"⁹، وللايقونة خصائص تتميز بها وحدها، لأنها علامة "تملك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وان لم يوجد موضوعها"¹⁰، " صورة حاضرة تماثل صورة غائبة سواء كانت ذهنية ام حسية"¹¹.

2. المؤشرة Index " علامة تحيل الى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"¹²، أي ترتبط العلامة بموضوعها ارتباطا سببيا مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض او الآثار التي نراها على الرمل التي تدل على مرور أشخاص، وللمؤشر تعاريف جملة، تنهض جميعها على فهم عملية الغياب، طالما ان المؤشرة هي " ما بقي من رسم الشيء"¹³، فالشيء غائب، وهناك بعض الملامح او الاطلال التي تحيل الى وجوده، وهنا يمكن ان نضرب مثل الاثار، التي تكشف لنا عن

غياب حضارة بكاملة، او طريقة عيش مجتمع بكاملة، والمفهوم اقرب ما يكون الى الاطلال التي تشير لما كان موجوداً وما تبقى منه، فالآثار الحاضرة او ما بقية منها تكشف لنا عن، " تمثيل الشيء"¹⁴.

3. الرمز Symbol "هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة"¹⁵ ونوع العلاقة هنا عرفيه وغير معللة، حيث لا توجد علامة بين المصورة والمفسرة والموضوع و انما هناك علاقات اتفاقية او عرفية. تتشكل بنية الرمز انطلاقات من كونه " إشارة مصطنعة معناها متفق عليه، وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا اذ عرفنا انه قد اتفق عليه"¹⁶، وكلما اتسعت عمليات الاتفاق كلما تم اصال المعنى بصورة اسرع واسهل، وكلما قلت عمليات الاتفاق، كان دلالة الرمز محصورة وغير واضحة المعالم، ان خصوصية الرمز تأتي من بنية التكثيف التي ينهض عليها، فهو يحيل الى تفاصيل كبيرة من خلال ملامح صغيرة، وما ما يشكل بنية بلاغية، تنزاح بها العلامة لإنتاج مستوى اخر من الدلالات، ان تشكل الرمز يعني انتاج " صورة متناقلة يطغى فيها المجاز على الحقيقة ويضفي فيها التلميح عن التصريح"¹⁷، لان المجاز او التلميح هو ما يحيل الى الغياب، وسواء كان غياب مادي ام فكري، فالرمز يمتلك القصدية البنائية التي لا بد وان تخضع لشروط التلقي في استلام الرسالة وفهم طبيعة الصياغة التصويرية لهذا الرمز من اجل الوصول الى الدلالة التي يحيل اليها، طالما ان الرمز هو " شيء خارجي، معطى مباشر تخاطب حدسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً، لذاته، وانما بمعنى أوسع واعم بكثير"¹⁸، اي ان طاقات الرمز تفتح افق النص نحو تعدد القراءات والدلالات، وهنا مكمن خطورة الرمز.

وهناك مستويين اساسين لعمل الرمز في بنية النص الادبي، هما على النحو الاتي:

1. المعنى : الذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف مضمونه.

2. التعبير: الوجود الحسي او العياني، فهو الصورة¹⁹.

في الرمز ليس هناك علاقة بين المصورة والموضوع، او المصورة والمفسرة، انما هناك علاقة اتفاقية تعمل في مجتمع ما دون مجتمع آخر.

تمثل العلامة حضور دلالي، يمكن تحقيقه بإشارات شتى، فما يرتبط بالتركيب والبناء الشكلي هو حضور، وما يرتبط بطبقات المعنى، او الاشارات الحسية داخل النص يمثل غياب، لاسيما وان النص يتشكل من "علاقات استتباعية (بالحضور) وعلاقات استبدالية

(بالغياب)، وبصفة عامة عن جانب تركيبى وعن جانب دلالي²⁰، وترتبط العلاقات الاستبدالية بطبيعة الانابة، او العلاقات السببية التي تحيل الى ما هو خارج فضاء النص، لان هذه العلاقات السببية هي التي تحمل الدلالة المباشرة عن طبيعة الغياب في متن النص، لان عملية التعامل مع النص ظاهريا "إنها ليست ممكنة ولا ناجعة ولا تحكم تسديد ضرباتها إلا بسكناتها هذه البنيات، وهو ما يدفع بالنص حسبه إلى عرض طاقته التي تنبئ بمفارقته وتناقضاته محيلة بذلك إلى العوالم المخبوءة والعلاقات المغيبة في النص التي لم يعلن عنها بعد"²¹، ان عملية القراءة النقدية للنص، لا بد ان تنهض بأعباء الولوج الى دواخل النص لكشف طبيعة العلاقات البنائية عن قصد ودراية، فضلا عن تعددية القراءة التي لا بد وان تحيل الى ايجاد قواسم أكبر بين ما هو حاضر وما هو غائب ضمن طبيعة العلاقات التي تحاول اخفاء ما يمكن إخفائه داخل البنى العميقة للنص.

يمثل البحث عن دلالة العلامة في النص، احد استراتيجيات الطروحات النقدية في التعامل مع المنجز الابداعي، وتتم عملية الاحالة الى العلامة من خلال حضور النص نفسه، وفحص العلاقات التآزرية داخل البنية، يتم الاستدلال عليها من خلال ظاهر النص، يحيل اليه ظاهر النص، فعملية البحث عن المعنى بين الانساق العلامية لا تغدو اكثر من مراوغة المعنى للنص، والغوص بعيدا من اجل الوصول اليه، طالما ان للغياب ماثبات او شفرات او مداليل تحيل اليه، ويرى الباحث ان اشتغال العلامة في النص قد يكون على مستوى انتاج المعنى، او على مستوى البناء التركيبى للنص، والذي يحيل الى غياب تركيب معين، يشار له ضمنا في فضاء النص نفسه.

فحينما يوظف المخرج على سبيل المثال بينة صورية لميزان العدالة وهو منحرف او مقلوب، فانه يحيل المتلقي الى معلومة في غاية الاهمية حول غياب العدالة والحياد، وهذا ينطبق على الكثير من اشكال البناء الصوري على وفق الرؤية الاخراجية لصانع العمل.

فلا بد ان تكون هناك اشتراطات عن تحقيق فعل الانابة، في حين نرى ان سوسير لم ينتابه لهذا التمهصل بسبب ان طروحاته قد ارتبطت باللغة، انطلاقا من نوعين من صفتين اساسيتين لا بد ان تتمثل بهما العلامة، والتي تكشف عن طبيعة علاقة الدال بالمدلول، وهما على النحو الاتي:

1. الصفة الاعتبائية: تنهض هذه الصفة انطلاقا من ماهية ونوع العلاقة بين الدال المدلول، يقصد باعتبائية العلاقة "لأنها لا ترتبط بدافع وليس لها صلة طبيعية"²²، وانما العرف والعقد الاجتماعي هو من يحقق هذا النوع من العلاقات.

2. الطبيعة الخطية: وتقرب هذه الصفة من مفهوم العلاقات التجاوزية بين العلامات، او ما يطلق عليها العلاقات السياقية، لان حضور العلامة يرتبط بالعلاقات التي تجمعها مع العلامات الاخرى وهنا تتحدد دلالة الحضور، للكشف عما هو غائب. ان طروحات دي سوسير نهضت على تصنيفاته الثنائية، مثل اللغة والكلام، او الدال والمدلول وكذلك العلاقات السياقية والايحائية، وهي في كليتها تحيلنا الى مفهوم الغياب ومدى تأثيره في الطروحات السيميولوجيا، فيرى دي سوسير ان العلامات تكتسب معانيها الغائبة من خلال نوع العلاقة التي تحكم انتظام هذه العلامات، والعلاقات على نوعين، هما على النحو الاتي:

لان كل يقدمه لنا الواقع قابل لان "ينظر اليه بوصفه علامة، سواء تعلق الامر بشيء واقعي ام بأمر مجرد، فالبيت والحدث، والبنية، والبنية، والحركة، والصرخة، والصمت، كل شيء يمكن ان يكون علامة او يصبح علامة بشرط ان يحيل الى شيء اخر، ولكن ليس ممكنا الا اذا كان من الممكن ان تنشأ علاقة ما بين حاضر (العلامة) وغائبا (مرجعها)"²³. ان تعدد طبقات المعنى للمشهد انما يحيل الى طبيعة التركيب الصوري للفن السينماتوغرافي، حينما يتم اعتماد الرمز بوصفه "تمثيل الافكار، وهو وسيلة حين يضطلع بمهمة نقل معنى آخر من خلاله"²⁴، وهذا المعنى الجديد هو عملية اغناء للبناء الصوري في التعامل مع الدلالات الفكرية والعقائدية والنفسية. هذا التداخل البنائي هو من يمنح الصورة مديات ابعد من حدودها التي يشكلها الاطار، على الرغم من عدم وجوده المادي داخل الاطار في اللقطة او المشهد، بسبب شبكة العلائق التي تجمع العلامة سواء أكانت رمز ام ايقونة ام مؤشرة مع بعضها البعض لإنتاج المعنى، اذ "ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه، وحيث توجد تأخذ شكلاً من خلال العلاقات"²⁵.

تحولات العلامة في الصورة السينمائية

يرتبط انتاج المعنى وتحولات العلامة في بنية الفيلم السينمائي بطبيعة التوظيف المتقن للبناء العلامي، فضلا عن ايجاد انواع من العلاقات بين العلامات المشكلة للقطة والمشهد، لاسيما وان طبيعة الدال وارتباطه بالمدلول، لا بد ان يتغير من اجل انتاج الدلالة واحداث التحول العلامي، فشكل الحمامة ايقونة لها، ولكن الحمامة البيضاء، تختلف فيها العلاقة ما بين الدال والمدلول، فيكون التحول العلامي حاضر، لتشكل الحمامة حينها رمزا للسلام، وهنا نرى ان التحول اساس بناء المعنى، فما كان ايقونة يصبح رمزا او مؤشرة، والعكس صحيح ايضا، المهم في هذه القضية هو طبيعة العلاقات البنائية، ان طبيعة الأنواع الثلاثة التي

حددها بيرس، او وجهي العملة التي حددها سوسير، لابد ان تعمل بصورة مجتمعة او منفردة في انساق دلالية يتم من خلالها معرفة آلية اشتغال العلامة، والتألف بين العلامات داخل الأنساق يخلق نوعين من العلاقات و كما حددها يوري لوتمان ب :-

1. علاقة تركيبية - نحوية: وتقوم بتنظيم عملية تألف العلامات المنعزلة في متابعات والجمل التي تقابل معايير تلك اللغة.
2. علاقات دلالية: وتحدد مضمون العلامة²⁶.

وان مضمون العلامة يرتبط بالتفصيلات البنائية التي تحققها العلاقات التركيبية، وهو ما يعني التعرف على الغياب المرتبط بذات النص، ويرى الباحث ان طبيعة العلاقات المؤسسة ما بين العلامات تحيل الى التحول العلامى، ومعناه البحث عن انواع اخرى من العلاقات التي تولد المعنى، ومن هذه العلاقات:

1. العلاقات السياقية : ويمثل الزمن اساس في عملية تسلسل العلامات، اشبه بخط مستقيم، ويتبدل المعنى عند كل ترتيب، حيث يستبعد فيه امكانية النطق بعنصرين في وقت واحد، بل تتابع العناصر ببعضها اثر الاخر وتتألف في سلسلة الكلام وهذا التألف يعتمد عليه الامتداد²⁷، تتشكل عملية انتاج المعنى من خلال العلاقات السياقية التي تخضع لسيطرة العلاقات الزمنية.
2. العلاقات الياحائية : هي "علاقات تبادلية مع وحدات اخرى متشابهة معها دلاليا او تصريفيا او اشتقاقياً وهي علاقات غياب"²⁸، ان طبيعة العلاقات الياحائية ترتبط بالمعنى، لأنها تحيل اليه بشكل مباشر، والياحاء هو القدرة على اثاره افكار متعددة ومدلولات متعددة من بنية علامة واحدة.

ان طبيعة انتاج الصورة السينمائية تفترض ايجاد منظومة متكاملة من العلامات، اذ تحمل كل علامة معنى محدد، ومن ثم تمتلك معنى اخر بفعل علاقات التجاور والبناء التكويني او المونتاجي لمجموعة اللقطات، ان طبيعة العلامات تجعل الانابة هي الاساس في التعبير، وهذا ما يمثل حل اخراجي ممتاز للمخرج في تعامله مع العديد من الموضوعات التي لا تلقى القبول على اساس طبيعة المجتمع او طبيعة الفعل، ففي فيلم (احكي يا شهرزاد)، للمخرج (يسري نصر الله)، وظف المخرج البناء العلامى من اجل اىصال جملة من المعلومات والافكار التي لا يمكن تنفيذها بشكل مباشر، فحينما يلتقي سعيد مع حبيبته سهير، نرى المخرج يستمر في سرد احداث اللقاء بينهما، حتى اللقطة التي يقبل بها سعيد حبيبته، وهنا يقطع المخرج الى مشهد اخر، حيث نرى سهير وهي تعود الى بيت اهلها،

الشيء المعلم والملفت للنظر، هو رؤية ملابسها متسخة، لان سعيد كان يلتقي بها في العراء، فتحاول سهير ازالة التراب المعلقة بملابسها بقوة، ان علامات الانابة التي حاول المخرج بث المعنى من خلالها قد شكلت في مجملها معلومة اساسية ولكنها غير مباشرة تتعلق بفعل الجنس بينهما، وهنا وظف المخرج طبيعة حركة العلامات من اجل اىصال المعنى او حتى التحول فيها، من الحب العذري، الذي يظهر في اللقطات الاولى، الى حب يقضي على عذريته، بعد ممارسة الجنس. ان شكل السرد والتتابع هو من اوجد هذه البناء العلامي المتميز لهذا المشهد، بمساعدة الربط المونتاجي بين هذين المشهدين، يضاف الى ذلك تنوع حجوم اللقطات وزوايا التصوير مع حركاتها، لان "المحددات الاساسية والتشكيلات الجوهريّة لسيميوطقيا السينما تقع في كل من المونتاج وحركات الكاميرا واحجام اللقطات وكذلك العلاقة ما بين الصورة والكلام اضافة الى التتابع"²⁹، ففي فيلم (الطوق والاسورة)، تمثيل عزت العلايلي وشريهان، نرى ان المخرج قد وظف التكتيف العلامي من اجل انتاج معنى اكبر من طبيعة الاطار في اللقطة السينمائية، فبعد لقاء شريهان بحبيبتها، نرى ان المخرج يوظف الصوت من خارج الكادر، وهو يقطع الى مشهد اخر، نرى فيها شريهان، وهي تتكىء على الجدار وعلى احدى ساقيها سيل خيط ضعيف من الدم، ان طبيعة البناء العلامي للمشهد قد مكن المخرج من انتاج المعنى من خلال افعال التحول العلامي من الايقونة الى المؤشر والرمز، والعكس صحيح ايضا.

ان اشتغال الانواع العلامية في فضاء اللقطة او المشهد انما ينهض بالدرجة الاساس على تحديد العلاقات الادائية والفكرية فيما بينها، وهذا ما يؤدي الى الكشف عن انواع العلاقات التي يتكون منها السياق او النسق العلامي، فيظهر عندئذ طبيعة التفسير او التأويل او عملية انتاج المعنى، اذ تساعد هذه العلاقات وتحديدتها المتلقي على الفهم والوصول الى ما هو خارج الاطار، خصوصا وان طبيعة بناء العلامة بحد ذاتها لا يعني الوصول الى المعنى، لان "العنصر لا معنى له ولا قوام الا بعقده العلاقات المكونة له ولا سبيل إلى تعريف الوحدات الا بعلاقاتها فهي أشكال لا جواهر"³⁰، وان بناء العلاقة بين العلامات يجعل المعنى في متناول اليد، ففي فلم (أمريكا .. أمريكا) إخراج (أيلي كازان)، نرى في المشهد الاول يوظف فاعل لنوع العلاقات وقدرتها على انتاج المعنى او اىصال المعلومة الفكرية، ففي هذا المشهد وحينما نسمع من خارج الكادر، وعلى شريط الصوت (مؤثر صوت الأذان) يعمد المخرج الى توظيف حركة الكاميرا بان ومن زاوية مرتفعة، فنرى مناطق شاسعة من الأرض وعلى مديات كبيرة مع استمرار المؤثر نفسه، ان عملية انتاج

المعنى ترتبط بطبيعة العلاقة البنائية بين مجموعة العلامات التي قادت المتلقي الى فهم ما يريد المخرج ايصاله وبث من معلومات، ان عملية توظف الصوت بطريقة مكملة للصورة، او تناقض طبيعة الافعال في الصورة، امر مهم في بناء المنظومة العلامية وكيفيات انتاج المعنى، لان الصوت مصدر مهم من مصادر بث المعلومة والافكار، ففي فلم (المريض الإنكليزي) صار " صوت امرأة ترثي وتتفجع بدون مصاحبة الموسيقى مع منظر للصحراء .. يربط المشهد دائماً بالصحراء"³¹، فالصوت هنا يمثل معادل ذاتي لغربة الصحراء والغربة النفسية التي يعيشها البطل، وهو ينازع الموت.

عملية تحقيق علاقة سببية أو عرفية اتفاقية بين العلامات الايقونية في الصورة السينمائية، من اجل الوصول إلى بنى فكرية ترشد إلى ما هو خارج الحكاية الفيلمية، أي أن الإحالة هنا تكون ذهنية خالصة، فلا تتحقق عملية الربط بين الرمز وما هو موجود على الواقع بشكل تشابهي أو ايقوني، بل فكري دلالي، وهذا الشكل يعتمد بالدرجة الأساس على المتلقي ومرجعياته الذاتية وثقافته وكيفية تأويله للصورة والأفعال المعروضة أمامه.

لا يمكن لنا اكتشاف هذه الرموز دون العودة إلى عناصر اللغة السينمائية التي تمنح عن طريق تشكيلها، الشكل الذي يحدد الرمز داخل الفلم، ذلك لان "وظيفة صانع الفلم أن يقرأ كلاً الواقع ووسيلة الفني بدقة، حتى يتأكد من استعمال التقنية الصحيحة في الموضوع الصحيح"³²، وهذا يعني تداخل عناصر اللغة السينمائية بشكل خلاق من اجل صياغة الموضوعة الفيلمية وتحميلها آراءً وأبعاداً رمزية تعمق من البناء الشكلي، فتحيل في مفرداتها أو كليتها إلى بنى عميقة وفحوى الرمز الموظف وسطه

أما في فلم (القلب الشجاع) بطولة واخراج (ميل غيبسون)، وفي المشهد الأخير تحديداً، بعد إعدام البطل الاسكتلندي (وليام والاس)، نرى في هذا المشهد أن رفاق البطل يسرعوا في تنظيم أنفسهم من جديد لمحاربة المحتل الإنكليزي، وقلب الشروع بالحرب، يرمي أحد رفاق (وليام) سيفه بقوة إلى الأعلى ومن ثم يسقط لينغرز في الأرض وهو يتحرك حركة بندقية وكأنما ينبض بالحياة كرمز على بقاء (وليام والاس) معهم رغم موته، أن هذا الرمز منح المتلقي مديات تأويلية ترشده إلى المشار إليه، البطل كمستوى أول، أما المستوى الثاني فكان يرمز إلى روح النضال والكفاح التي أوقدها البطل في نفوس مواطنيه، إذ أنها لم تسكن رغم موته، هذا النوع من الرموز رغم أيقونتيه ألا انه يمثل بناء فكري متكامل على الرغم من أن الرموز التشكيلية ذات مستوى تأويلي ودلالي محدود ألا أن توظيفها بطريقة صحيحة تجعل

المتلقي يعيش حالة انفعالية تتماشى مع هذه الرموز مما يحقق هدف الرسالة التي يحاول صانع العمل الفني بثها.

والموسيقى تعبر عن العادات والتقاليد والاعراف، فهي تحاكي الصراع القائم بين المجتمعات والشعوب "فبعض انواع الموسيقى يمكن ان توحى بالمكان والطبقات وحتى المجاميع العرقية"³³، وهذا نراه واضحاً في فيلم (ميونخ _ 2006) للمخرج (ستيفن سبيلبيرغ) في مشهد مبيت الشباب العرب الفلسطينيين مع شباب غربيين من اميركا في احد المنازل ويحدث الشجار الدائر بين الشباب العربي والشباب الامريكي حول نوع الموسيقى الصادرة من المذياع مما يؤكد اهمية ووظيفة الموسيقى في التأثير على الشخصية في الاحداث والمتلقي بالوقت نفسه.

يعتبر التكوين الشكلي الذي يتحقق بفعل ترتيب الموجودات والكتل داخل الكادر السينمائي أحد الموارد الفاعلة في خلق الرموز التشكيلية، وأساس اشتغال هذه الرموز عبر تحقيق علاقة تشابه بين الموضوع المصور والموضوع على الواقع، مما يجعل المتلقي يربط ذهنياً بين ما هو معروض وبين ما هو واقعي، عموماً فإن هذه العلاقة الايقونية مدلول مباشر أحادي المعنى يعتمد على أساس المتجاورات التي تفعل من بنائه فكرياً، ففي فلم (راسبوتين)، المشهد الذي يتعرض فيه الكاهن راسبوتين للجلد من قبل بعض الفرسان وهم يستهزئون بقدراته الروحانية ولا يتركونه ألا وهو ملقى على الأرض، عندها يعمد صانع العمل إلى خلق بناء تشكيلي يعكس حقيقة ما جرى صورياً، إذ نرى راسبوتين يجلس على ارض فاتحاً يده جانباً وهو ينظر إلى الأعلى صوب ضوء بارق في عمق السماء، فكانت لوحة تشكيلية أعطت شكل الصليب - ايقونة مسيحية - لهذا الكاهن المعذب، فمنحت المتلقي الذي استلم هذه الصورة الايقونية ليربطها مع عذابات السيد المسيح، وما جرى له على يد اليهود، فتحقق الرمز التشكيلي بفعل تكوين الصورة وحركة آلة التصوير.

وتمتلك الشخصية الدرامية إمكانات كبيرة في خلق الرموز الدرامية والفكرية التي تشير إلى مجتمع ما و زمن ومكان ما، لأنها أساس الفلم ومصدره وإحدى الحلقات المهمة التي تتسيد العملية الإبداعية، ففي فلم (ووتر غيت)، بطولة (داستن هوفمان) استطاع صانع العمل تحميل الشخصية الدرامية رموزاً فكرية تمثل مستوى اكبر من الشخصية نفسها، فنرى مثلاً شخصية مالك صحيفة (نيويورك تايمز) وهو رجل متسلط متنفذ بحكم ثروته، جاء ليمثل رمزاً فكرياً درامياً لواقع المجتمع الرأسمالي، فهي شخصية لا تمتلك إلا الحرفية الصحفية تقتنص الأحداث وتبرزها بشكل جديد طمعاً في بيع اكبر عدد من نسخ الصحيفة،

هذا من جهة ومن جهة أخرى، فهو علامة إيقونية تشير لأصل انبثاقه، ففي مشهد اجتماع رؤساء أقسام الصحيفة معه لحل مشكلة ما تتعلق بالصحيفة، نراهم يجلسون حول طاولة مستطيلة الشكل وفي عمق الكادر نرى المالك جالساً وهو يرفع قدميه فوق الطاولة باتجاه رؤساء الأقسام مالياً عليهم أوامره وتوجيهاته، أن هذا التصرف هو إحدى سمات الرجل الرأسمالي الذي لا يمتلك أي رادع اجتماعي وأخلاقي يجعله يعامل موظفيه بطريقة لائقة، فكانت الشخصية الدرامية بكل ما تحمله من صفات رمز إيقوني درامي للمجتمع الرأسمالي.

إنتاج المعنى

ان تحول العلامة يقود للمعنى، وان بناء العلاقات ما بين مكونات الصورة الواحدة او اللقطات سيؤدي حتما الى الكشف عن معاني تتجاوز الصورة، صوب البحث عن دلالات بسبب تنوع السياق العلامي وتحول الايقونة في علاقاتها البنائية، لاسيما اذا وظف من اجل ايصال معلومة او فكرة، او التعبير عن المشاعر الانسانية، فالعلاقة بين العلامات هو ايجاد مستوى جديد من الدلالة الاساسية التي تحملها كل علامة لوحدها، وهو ما يعني البحث عن المعنى او الدلالة الجديدة التي يريد السياق العلامي ايصالها للمتلقي، خصوصا اذا كان ايسر تعريف للعلامة هو معرفة "علاقة العلامات بمدلولاتها"³⁴، فالعلاقة هنا هي فرس الرهان في ابراز وتوكيد المعنى او الغائه ونفيه، بسبب العلاقات الاصطلاحية ذات الشكل الإيقوني، وهو ما يجعل العلامة بيئة دلالية متحولة تمتلك القدرة على التركيب والمضاعفة او الاختصار لاسيما في الفن السينمائي الذي يعتمد التصويرية بوصفها الوسيلة الاولى في التعبير.

تعمل العلامات من اجل انتاج بنى من الدلالات لإيصال المعنى والكشف عن تطور خطوطه البنائية، فاللغة السينمائية قادرة على تحقيق القراءة وانتاج المعنى في الوقت نفسه، لاسيما وان اللغة هي "المنظومة الوحيدة المؤلفة من عناصر هي دالات، وفي الوقت نفسه لا تدلّ على شيء"³⁵، وهي بحاجة الى انواع من العلاقات المتعاضدة والمتنافرة من اجل انتاج المعنى، ومعرفة ما يحمل التركيب العلامة من انواع العلاقات الداخلة في بنائه.

ان الدلالة لا بد ان تنهض على ايجاد شكل من العلاقات التي تنتج المعنى، من حيث الاهتمام بالاتي:

1. تشخص العلاقات النحوية بطريقة محددة ومضبوطة.
2. ان توضح بأسلوب منظم وموحد معنى أية كلمة على انفراد (او بصورة اعم معنى المفردات المعجمية بما فيها العبارات الاصطلاحية، البنى المفردة، الخ).

3. ان تبين الكيفية التي تتضافر فيها بنية معاني المفردات مع العلاقات النحوية التي ترتبط بها هذه المفردات تشكيل او تفسير معنى الجملة³⁶.

ان طبيعة اللغة تفترض امتلاكها للقدرة على تحقيق الاتصال، سواء بشكل مباشر ام غير مباشر، لان "الألفاظ الدالة بذاتها نحو: شجرة - غني - ازرق - لطيف وبين الألفاظ (فارغة الدلالة) او الألفاظ الصيغية نحو: هو- الذي - من"³⁷. وتستطيع السينما بما تمتلكه من خصائص بنائية على مستوى الصورة من انتاج دلالات واضحة مكثفة بذاتها، ودلالات بحاجة الى البحث في اعماق الصورة من اجل الوصول اليها، ومعرفة خطابها الفكري.

ولا يمكن لنا تغير السياق في تبرير ظهور او بناء المعنى خصوصا وانه اساس عملية الفهم لأنه "الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها تتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها"³⁸، وهذه الطاقة المرجعية لا بد من ان يكون لها وجود راسخ متعارف عليه من المرسل او المستقبل والحذر من هذا الاتفاق المسبق يقع في ان النصوص الادبية قد تصبح نصوصاً مسلماً بها او هي محاكاة لما سبقها وهذا يعني عجزها وفشلها في الخروج عن فخ التقليد المفضوح، لذا لا بد ان تحمل النصوص الأدبية معان جمة يتم استلامها من مفردات اللغة التواصلية لأنها وجدت "من اجل المعاني وهل هي الا خدم لها، ومصرفة على حكمها؟ أو ليست هي سمات لها، وأوضاعا قد وضعت لتدل عليها"³⁹، ومن هنا يظهر جليا مدى ارتباط علم اللغة بالظواهر الثقافية، واستفادة الأخير من علم اللغة يكون عبر اعتقادين أساسيين حسب رأي جوناثان كولر

الأول : " ان الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات او أحداث درامية بل هي موضوعات وأحداث ذات معنى فهي إشارات .

الثاني : ان هذه الظواهر ليست جواهر او ماهيات قائمة بذاتها بل انها محددة بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية واذا كانت الأفعال الإنسانية ذات معنى فلا بد ان يحكمها نظام تحتي من التميزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرا ممكنا"⁴⁰.

ان العلاقة التبادلية بين الفن بشكله العام وعلم اللغة، هي من فعلت التعامل مع الممكنات لإنتاج ما هو اشد قدرة على بث المعنى وطبقاته، او منح الفن القدرة على الولوج الى دواخل الانسان العvisية على الفهم، وان عملية ايجاد وبناء العلاقات الدلالية في النص، لا بد ان يتم الكشف عنها من خلال المرجعية بشقيها الادبي واللغوي، أي في العلاقة بين العلامة ومرجعها (الشيء الواقعي في العالم)، ان عملية الكشف عن المعنى وتثبيته لا بد ان يشير إلى التنظيم او النظام الذين يقيمان علاقات متبادلة بين العناصر او الوحدات في أي بنية

مما يجعل فهمها ممكناً ويمكن رؤية العناصر الأساسية للشفرات كأزواج من التقابلات التي تقيم علاقة متبادلة بطرق تركيبية لا متناهية فكل زوج يجسد فكرتين ترتبطان بشيء مشترك مع شيء يفرق بينهما كعلاقة داخل/ خارج⁴¹، وتتعدد هذه العلاقات ما بين اتقافية وتواطئية او عرفية وغيرها من العلاقات التي تحيل للمعنى، ان الوجود المعنوي للدلالة لا بد ان يكشف عن انواع متعددة منه، ويرتبط فعل التعدد بطبقات المعنى التي تعمل داخل البنية العميقة للنص. وتأتي عملية الوصول للمعنى وتثبيته او تعدديته، انطلاقاً من المرجعيات الثقافية، التي تتغلغل في اعماق النص وتكشف عنه.

تحول الدلالة

ان طبيعة الفيلم السينمائي وما يحمله من افكار لا يمكن له ان يكون احدي المعنى بل ان الاشتغالات البلاغية تؤمن ايصال اكثر من طبقة للمعنى طالما ان "غاية الفن ليس في اعادة عرض هذا الموضوع او ذاك بطريقة بسيطة بل جعل هذا الموضوع حاملاً للدلالة ولا يمكن لاحدنا عندما يرى حجراً او شجرة سرو في منظر طبيعي ان يتساءل ما هي الدلالة او ما هو المعنى الذي تريد هذه الشجرة او هذه الحجر التعبير عنه، ولكن يكفي ان يتم تصوير هذا المنظر في لوحة فنية حتى يأخذ سؤالنا هذا كل معناه"⁴². ان المعنى وعملية تحوله من اجل انت الكثير من المعاني المضافة، هي الشغل الشاغل لصانع العمل، فعملية تطور الاحداث والمواقف تقود حتما الى تحول وتغير طبقات المعنى طبقاً لاشتغالاتها، فما يكون ايقوني سيتحول حتما الى مؤشر ورمز وقد يقود في كليته لبناء الشفر الاساسية التي ينهض عليها الفيلم، وقد حاول بعض منظري السيمياء في مجال الفن السينمائي الى تبني اشكال وخصائص اشتغال الشفرة في الفن السينمائي، وما يهم الباحث في عملية استعراضه للشفرات هو الخصائص الفيلمية التي توسم الخصائص العامة للشفرة لاسيما، في الفيلم السينمائي، وهذا تحديدا ما حاول (كريستيان ميتز) عمله في التعرض لسمات اشتغال الشفرة في الفيلم السينمائي، وتتمثل هذه السمات على النحو الاتي:

1. درجة الخصوصية.

2. مستويات العمومية.

3. إمكانية اختزالها إلى شفرات فرعية⁴³.

ان عملية انتاج المعنى في الفن السينمائي لا بد ان ينهض من العلاقة الاساسية التي تعد الوسيلة الاولى للسينما، أي الصورة، أي ان هناك نوع راسخ من العلاقة بين (الايقونة - الاصطلاح)، وهو ما يجعل الايقونة ذات افق واسع في بناء وتعدد انتاج مستويات المعنى،

ان الاجسام داخل الاطار السينمائي هي دلالات تبرز من عملية الايقنة، فيغدو التماثل على اساس العلاقة الاصطلاحية مستوى جديد للمعنى، فيكون المستوى الاول للمعنى اصلي، في حين تنتوع الطبقات ما بين معنى مركب او معنى ضمني، فالاشياء تأخذ دلالاتها بسبب طبيعة الة التصوير السينمائي، وهو ما يمنحها دلالاتها الاصلية، ثم تأتي الدلالة المركبة نتيجة الاشتغال البلاغية في توظيف الاشياء التي اخذت من الواقع وتركيبها في سياق جديد وهو ما ينتج الدلالة المركبة.

وهناك طبقات اخرى من المعنى، تبناها (رولان بارت)، اعتمادا على طروحات (هيلمس ليف)، الذي يرى ان طبقة الدلالة على النحو الاتي:

الطبقة الاولى هي الدلالة التعيينية: توجد على هذا المستوى إشارة تألف من دال ومدلول. الطبقة الثانية هي الدلالة الضمنية التي تستخدم الاشارة الضمنية (دال ومدلول) كدال لها، وتضيف اليها مدلولاً آخر⁴⁴.

ترتبط طبقات المعنى بالبنى الانتاجية، ما بين الشكل والبنية، لان ظاهر النص معنى وكذلك باطنه، وهو يقترب من حيث التركيب بين وظيفة الدال والمدلول، فاذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول ظاهرة راسخة مهيمنة مالت بنا الى التعيين في ابراز الدلالة، وكلما اضمحلت او خفت العلاقة بين الدال والمدلول، ظهرت على السطح الطبقة الضمنية للمعنى. ان عملية انتاج المعنى نتيجة التحول العلامي، ينهض على طبيعة تحقيق المماثلة بين الواقع والبناء العلامي للصورة، وحالما يتوفر لنا التماثل فان المعنى يصبح ممكنا ومرتبطا بالبناء الدرامي او طبيعة السرد السينمائي، فالتماثل هنا ذا معنى مباشر، فالكلمة - العلامة لا بد ان تتكون "من دال معين، ومدلول معين"⁴⁵.

وهذا ما ينتجه المتلقي من معنى، الا ان طبيعة الفهم وانتاج المعنى لا يقف فقط على عمليات التماثل والتشابه بل لا بد من وجود بنى فكرية، يحاول المخرج انتاج المعنى من خلال عملية التصادم او التقاطع بين اللقطات، فاذا كان المعنى نتيجة ما تم تصويره بشكل مباشر، فان انتاج المعنى بشكل اكبر هو معرفة "كيفية التصوير"⁴⁶، وان الايقونية اي العلامة وحاملها يمتلكان التمثل المادي في الصورة، وهو ما يجعل عملية اكتساب المعلومة مباشر، والشيء الاساس الذي يتم التأكيد عليه بغض النظر عن نوع الفيلم هو تحقيق الاقناع والمصدقية التي تمثل الاساس في انتاج الطبقة الاولى من المعنى اي الدلالة التعيينية.

ان خاصية الوهم السينمائي ندخل في ضمن هذا الوهم ونرجع من التحول الاول الى تحول اخر يكمن داخل السينما من فعل اختيار الممثلين، وفضل مثال على هذا الصور الفوتوغرافية داخل الفلم نفسه تكون بالنسبة للفلم علامة اصطناعية او فعل القتل او اشكال الفنون التي تعرض داخل الفلم

ولكن حين يكون ارتباط الصورة ارتباطها بالنص يكون ايجائيا، ويتجاوز مستوى الكلمة الى مستوى الجملة، وهو ما يوجد علاقات جديدة بين العلامة وما تنوب عنه اولا وبين الدال والمدلول ثانيا، اذ " تتخذ من العلامة الخاصة بالمعنى المحدد) بما تشتمل عليه من دال ومدلول) دالاً لها، ثم تقوم بربطه بمدلول إضافي"⁴⁷، فيتم التحول في المعنى المباشر للعلامة الى معاني اخرى لم تكن ظاهرة بصورة فردية، وهذا ما يجعلها شكل من اشكال المعنى الغائر في اعماق النص لأنه يساعد "في التعبير عن خصائص العناصر التي تدل اليها الكلمة"⁴⁸.

ومن خلال حجوم اللقطات وزوايا التصوير فضلا عن حركات الاطار والميزانسين، فيكون الناتج النهائي صورة إيقونية الا انها ذات علاقات تتجاوز حدود التماثل صوب العلاقات الاتقافية والاصطلاحية، ان "حركات الكاميرا توحى للمؤلف بتعليقات مطولة حول تعددية الزمن وتعددية الواقع"⁴⁹، فيعمل السياق المتحول من حالة الايقنة الى المؤشرة والترميز انطلاقاً من عملية "تجاوز عناصر غير متجانسة"⁵⁰، ان عناصر اللغة السينمائية هي عناصر غير متجانسة من خلال التجاور والتصادم، والصراع الحاد الذي تظهره دلالات العناصر المتضاربة (الاضاءة، التكوين، احجام وزوايا اللقطات)، بشكل متصادم او متجاوز لهذا فان دلالة المونتاج تكتمل مع دلالات باقي العناصر السينمائية.

تحليل فيلم (PARFUM)

ان طبيعة انتاج المعنى تقتض تحول في اشتغال العلامة والذي يقود الى توالد المعنى، ففي المشهد رقم (22) نرى (جون بابتيست) وهو يقف لانزال الجلود من على ظهره بعد رحلته الطويلة، وكان برفقته صاحب المدبغة، الذي كان منشغلا مع التاجر للاتفاق على العمل وطبيعة الطلبات القادمة، ومن اجل عرض بعد ابعاد الشخصية وقدراتها على استيعاب ما يحصل حولها وظف المخرج شكل المونتاج الفكري من خلال تحييد اللقطات وربطها بشكل سياقي يؤمن ايصال اكبر قدر من المعلومات والافكار.

ان اليات تحول العلامة ينتج عنه تحول في المعنى ونتاج مداليل جديدة، وقد نجح المخرج في توظيف العلامة وكيفيات تحولها من اجل بث الافكار التي حملت بها الصورة السينمائية، اذن ان تطور موهبة جون بابتيست، الا ان هذا التطور ظل رهين الروائح

الكريهة، جلود الحيوانات النافقة، العفونة، المزابل، هذه البيئة كانت هي من تضم جون، لكن في المشهد اعلى، حينما تطأ قدمه للمرة الاولى المدينة، اذ يكتشف ان هناك روائح اكثر وسط بيئات اكثر نظافة، روائح تسحر النساء الجميلات، وسيطر عليهن، اذ يشم جون عطر السيد بليسه الجديد والذي اسماه (الحب والروح)، شاهد جون كيف ان النساء يتهافتن على المحل والتغزل بالسيد بليسه من اجل الحصول على العطر، وهو نوع جديد من السيطرة لم يكن يعرفه، ان للعطر سلطة، وهنا تحديد اصبح تحول العلامة، فلا يعد العطر مجرد شم، بل هو قوة وسيطرة، ونساء جميلات.

تعتمد العلاقات التماثلية والتشابهية الايقونية في تحقيق الانتقال بين لقطة و اخرى او ايجاد جزء من اللقطة يشبه او يماثل جزء اخر من اللقطة التي ستأتي خلفها، مما يؤمن اكبر انتقال سلس بين اللقطات والمشاهد وهو ما يعزز البناء النفسي للمشهد ككل.

فشخصية جون بابتيست، الرجل الموهوب، كان يبحث عن ضالته في التعرف على اكبر قدر ممكن من العطور، وكان يعرف مسبقا انه يمتلك القدرة على استنشاق العطر والتعرف على صفاته وسماته ومركباته، بل ويعرف ما هي حدود تأثيره، فكانت اللقطات القصيرة نسبيا مع القطع السريع وهو يستعرض اكبر قدر ممكن من الاحداث والافعال داخل فضاء المكان وفي الزمان نفسه، قد حققت ما يريد صانع العمل ايصاله الى المتلقي ان هذا الرجل قد وجد ضالته اخير وان العطور هي الحاسة الاكثر تأثيرا على الانسان لانها تمثل الصدق والروح، بل ان صانع العمل وفي العديد من اللقطات حاول ايصال معلومة مفادها ان جون بابتيست كان لا يرى بنفس جودة انفه وهو يستنشق العطور، وان حركته وهو مغمض العينين وسط السوق المزدهم كانت دليلا على قدرة انفه في الابتعاد ومعرفة الطريق والاشخاص الذين يتقاطعون معه، بل طبيعة المكان بكل بساطة وكأنه يرى بعينه المغمضتين، ان توظيف المونتاج من خلال عملية الترصيف أو عملية البناء الفكري لمجموعة اللقطات التي قد لا تنتمي في ظاهرها أو تسلسلها المادي لبعضها البعض، الا ان التحول العلامي وتنوع العلاقات ما بين اللقطات ادى الى ايجاد مرتكزات مفهومية، تساعد على انتاج المعنى، فالعطر هو الذي ينبعث من الاجساد الاشياء المحيط به، فكان مؤثر القطع مع الانتقالات السريعة بين عدد الكبير من اللقطات، قد اوصل معلومة مفادها ان تأثر جون بابتيست بالعطر المنبعث من الاشياء والاجساد اكثر من الاشياء والاجساد نفسها، ومن ثم فإن جوهر وجود الاشياء لا بد ان ينطلق من طبيعة العطر الذي تبعثه، وتحديد المرأة، وهنا وانطلاقا من الفلسفة التي يقوم عليها الفيلم، فهذه الشخصية تتمتع بمواصفات

خاصة جداً، فقد اخبرنا السارد انه اكتشف اصنافاً كثيرةً من العطور، والتي اصبحت من العلامات المميزة في تاريخ فرنسا.

وان طبيعة انتاج العلامة يتجاوز المعنى المباشر في بناء الصورة، بل ان العلاقات التكاملية المتداخل في اللقطة والمشهد تمنح العلامة معنى مركب، قد يكون الاول سلبي بينما يكون الثاني ايجابي، في المشهد رقم (58) حينما قرر جون بابتيست الذهاب نحو مدينة غرايس، حيث كان يسير راجلاً نحو المدينة، قاطعاً احدى الحقول الزراعية، يسمع صوت من خلفه، يربعه ويجعله يتوقف.

ان طبيعة البناء العلامي لا بد ان ينهض على رؤية المخرج وكيفية معالجته التي ستقود لإيصال المعنى او تحقيق التأثير المطلوب في المتلقي، فنرى ان المعنى المركب لهذا البناء العلامي قد كشف لنا طبيعة تفكير (جون بابتيست)، وقدراته الهائلة على التحسس بجمال العطر، قبل ان يعرف جمال الملامح، وكأنه يقول لنا المعنى العميق ان جمال العطر هو جمال الروح، وهو ما يبحث عنه جون بابتيست، فعلى الرغم من تنوع الموجودات في المكان، وتنوع مصادر الروائح الا ان جون ركز على عطر شغفه وأثار كل حواسه، فأذا كان المعنى الاول يرتبط بالموهبة الفطرية التي امتلكها جون وهو يستطيع ان يشم ويميز بالشم اكثر من النظر او السمع او حتى اللمس، فان المعنى الاخر وهو ما يجعل العلامة مركبة، هو قدراته على اقتناص الجمال من خلال جمال روح العطر الذي ينبثق من الشخصية مهما كانت، ولكن الملفت للنظر ان جون كان يشعر بعطر النساء فقط، وكأنه اراد ان يجعل من العطر دلالة جنسية، فلم يتأثر انفه بعطر منبعث من جسد رجل، بل كانت النساء واجسادهن، مصدر للعطر، وهو تحقق المعنى المركب لاشتغال العلامة.

في المشهد رقم (22)، وظف المخرج البناء العلامي وهو يكشف عن طبيعة المعنى المباشر والمعنى المتحول او المركب داخل الصورة نفسها.

ان طبيعة البناء العلامي لا بد ان يقود الى تحول في العلاقات وهو ما يعني تحول في انتاج المعنى، فالعلامة كلية موحدة تحتوي مجموعة من الافعال السردية، في بنية الفيلم السينمائي، وهو ما يعني تطور فعل السرد السينمائي، اي ايجاد معنى جديد يختلف عن المعنى الاول الذي كشفته العلامة، فنحن اما مستويين اثني يتعلق الاول بالكشف المباشر عن معنى العلامة، اما الثاني فهو المعنى المركب، الذي تكشفه العلامة نتيجة شبكة العلاقات، التي تنهض عليها العلامة عند اشتغال لغة الوسيط السينمائي، مثل المكان بما يمتلكه من خزين تعبيرى ومعلوماتي، او الكاميرا وتقنياتها الادائية، والتكوين والتشكيل، واخيراً شكل السرد والبناء المونتاجي الذي تفترضه الرؤية الاخراجية للفيلم السينمائي ككل.

نتائج واستنتاجات

لقد أفرز البحث النتائج والاستنتاجات التالية:

1. يتشكل المعنى المركب نتيجة العلاقات المباشر للعلامة والتي تكشف او الامر عن معنى معين، ثم تمنحنا معنى اخر.
2. ان طبيعة التحول في العلامة لابد ان يؤدي الى تحول في المعنى لان التحول هو ايجاد نوع جديد من العلاقات البنائية بين العلامات.
3. لا تبوح العلامة بالمعنى بشكل مباشر بل تضرر في اعماقها معنى ضمني، يتم الوصول اليه بعد قراءة العلاقات المشكلة للقطعة والمشهد السينمائي.
4. يتحول شكل المعنى من خلال السياق السردى والعلاقات البنائية، للأيقونة الرمز والمؤشرة.
5. يحقق البناء العلامى الرؤية الاخراجية التي ينتهجها المخرج من خلال تطور العلاقات وتفاعلها مع بعضها البعض لإنتاج معاني متعددة وعلى مستويات متعددة.
6. يتحول البناء الإيقونى الى بنية مرمزة او مؤشرة نتيجة عمليات التحول، الا ان ذلك لا ينفى بقاء الشكل الإيقونى للقطعة السينمائية.
7. يكشف التحول العلامة عن قدرة الوسيط السينمائي على انتاج معاني تتجاوز عملية التماثل والمشابهة التي تمتلكها الايقونة.
8. لا تبوح اللقطة بالمعنى الاساس، من الوهلة الاولى ولكن تمنح المتلقي القدرة على انتاج معنى متجدد.

قائمة الهوامش

1. محمد عزام، النقد والدلالة، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1986)، ص 8.
2. ينظر: فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ت يوثيل يوسف عزيز، (بغداد: دار آفاق عربية، 1985)، ص 34.
3. نفس المصدر، ص 34.
4. بيير غيرو، السيميائية، تر: انطوان ابي زيد، سلسلة زدني علماء، (بيروت: منشورات عويدات، د.ت)، ص 6.
5. سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، (القاهرة: دار إلياس العصرية، القاهرة، ب.ت) ص 26.
6. نفس المصدر، ص 19.
7. نفس المصدر، ص 19.
8. نفس المصدر، ص 31.

9. يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008)، ص 244.
10. محمد الماكري، الشكل والخطاب، (الدار البيضاء: المركز العربي، 1999)، ص 48.
11. يوسف وغليسي، مصدر سابق، ص 248.
12. سيزا قاسم، مصدر سابق، ص 33.
13. الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت)، ص 14.
14. المنجد في اللغة والاعلام، مصدر سابق، ص 259.
15. نفس المصدر، ص 34.
16. هيربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص 247.
17. اسماعيل رسلان، الرمزية في الادب والفن، (القاهرة: مكتبة القاهرة، ب ت)، ص 106.
18. هيجل، الفن الرمزي، تر: جورج طرابيشي، ط1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة، 1978)، ص 11.
19. هيجل، المصدر السابق، ص 15 .
20. تودوروف، اللغة الشعرية في الخطاب الادبي، تر: فاروق عبد الله، (الدار البيضاء: دار بوتقال، 2007) ص 46.
21. دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، مصدر سابق، ص 127.
22. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوثيل عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، 1985)، ص 85.
23. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، (دمشق: دار المحبة، 2009)، ص 43.
24. راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط1، (بغداد: دار افاق عربية، 1986)، ص 40.
25. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1958)، ص 121.
26. ينظر: يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، (دمشق : مطبعة عكرمة، 1989)، ص 8 – 9.
27. ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997)، ص 35.
28. سعيد الغانمي، اقنعة النص، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1991)، ص 17.
29. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2008)، ص 151.
30. روجيه غارودي، البنيوية، فلسفة موت الانسان، تر: جورج طرابيشي، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979)، ص 33.
31. يوحنا دانيال، الموسيقى وشريط الصوت في فلم المريض الإنكليزي، مجلة الفن السابع، ع30، 2000، ص 61.
32. ج. دادلي اندرو، مصدر سابق، ص 136.
33. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 275.

34. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مصدر سابق، ص 80.
35. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص 35.
36. مانفريدبيرفش، في معنى: علم الدلالة، تر: باسم يحيى، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، 2005)، ص 77.
37. فرانك بالمر، مدخل إلى علم الدلالة، تر: خالد محمود، (الكويت، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 1997)، ص 80.
38. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985)، ص 8.
39. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: مكتبة القاهرة، 1984) ص 417.
40. المصدر نفسه، ص 41.
41. نوار سامي مهدي، الأحياء في العمارة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997)، ص 72.
42. لوتمان، يوري، المصدر السابق، ص 25.
43. ينظر: ج. ددلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، تر: فؤاد جرجيس الرشيدي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)، ص 211.
44. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، مصدر سابق، ص 451.
45. دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، مصدر سابق، ص 141.
46. نفس المصدر، ص 238.
47. نفس المصدر، ص 141.
48. روجه أودان، السينما وإنتاج المعنى، تر: فائز بشور، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، 2006)، ص 154.
49. هنري اجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، (بيروت: دار الطليعة للدراسات والنشر، 1980)، ص 27.
50. يوري لوتمان، مصدر سابق، ص 78.

قائمة المصادر والمراجع

1. اوديتكيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ت جابر عصفور، (بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985.
2. ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار العودة، 1976.
3. اندرو، ج. ددلي، نظريات الفيلم الكبرى، تر: فؤاد جرجيس الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
4. أودان، روجه، السينما وإنتاج المعنى، تر: فائز بشور، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، 2006.

5. البعلبكي، روجي ، المورد - قاموس عربي - انكليزي، بيروت: دار العلم للملايين، 2000.
6. بالمر، فرانك، مدخل إلى علم الدلالة، تر: خالد محمود، الكويت، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
7. ترانس، هوكنز، البنوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
8. تودوروف، اللغة الشعرية في الخطاب الادبي، تر: فارق عبد الله، الدار البيضاء: دار بوتقال، 2007.
9. جانيقي، لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
10. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة القاهرة، 1984.
11. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط1، بغداد: دار افاق عربية، 1986.
12. حسان، تمام، اللغة بين المعيارية والوصفية، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1958.
13. دانيال، يوحنا، الموسيقى وشريط الصوت في فلم المريض الإنكليزي، مجلة الفن السابع، ع30، 2000.
14. ريد، هريبرت، معنى الفن، تر: سامي خشبة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
15. رسلان، اسماعيل، الرمزية في الادب والفن، القاهرة: مكتبة القاهرة، ب ت.
16. الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، الكويت: دار الرسالة، 1983.
17. السيد، علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2008.
18. عزام، محمد، النقد والدلالة، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1986.
19. غارودي، روجيه، البنوية، فلسفة موت الانسان، تر: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979.
20. غيرو، بيير، السيمياء، تر: انطوان ابي زيد، سلسلة زدني علما، بيروت: منشورات عويدات، د.ت.
21. الغانمي، سعيد، اقنعة النص، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1991.
22. الغزامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، جدة: النادي الادبي الثقافي، 1985.
23. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.
24. فردينان، دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف عزيز، بغداد: دار افاق عربية، 1985.
25. لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، دمشق : مطبعة عكرمة، 1989.
26. محمد سعيد، ابو طالب، علم مناهج البحث، الموصل : دار الحكمة للطباعة والنشر : 1990.

27. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، دمشق: دار المحبة، 2009.
28. مانفريدبيرفش، في معنى: علم الدلالة، تر: باسم يحيى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد1، 2005.
29. مهدي، نوار سامي، الأحياء في العمارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.
30. ميشال، زكريا، علم اللغة الحديث، المبادئ والاعلام، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1980.
31. الماكري، محمد، الشكل والخطاب، الدار البيضاء: المركز العربي، 1999.
32. هيجل، الفن الرمزي، تر: جورج طرابيشي، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة، 1978.
33. هنري، اجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة للدراسات والنشر، 1980.
34. وغليسي، يوسف، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.
- 35.Cooper, john D.Measurement and analysis of behavioral techniques, Ohio olumbus, Charles, Merrill,1974.

Shifts the mark and the multiplicity of significance in the structure of the cinema

Research Summary:

Represented contemporary monetary schools one of the important topics that have worked in the film space, and a curriculum semiotic one of these cash curriculum, hence the importance of research in that it addresses placed the mark and the movement as a result of variation type of building relations with each other, which leads to more than one level of meaning production, as well as its importance for students in the Board of Film and Television Arts, as well as critics and working in the film and television production field, and the aim of the research will be detected modes that turn the brand for the production of meaning in the film, will be the limits of research is of world cinema, and the research sample intentionality is the film (PARFUM). The research is going to be axes (tag: concept and engaging) and (shifts the mark in the film's) and (the production of meaning). The most important findings of the research are: Composite meaning is formed as a result of direct relations of the mark and that reveal or order a certain sense, then give us another meaning, and that the nature of the transformation of the mark must lead to a shift in meaning because the transformation is to create a new type of structural relations tags. Finally, we conclude Find the most important sources and references.