الشفرة الإيحائية ودلالة المعنى في الفيلم

د. ايمان حمادي عبد الامير
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

السينما هي فن شامل وعظيم ويكمن سر عظمتها في كونها تستقطب كل العلوم الادبية والانسانية ليتم تسخيرها لتتمظهر عن طريق افلام متنوعة لها الاثر البالغ في الهيمنة على عقول المشاهدين ويقال عنها فن الايحاء إذ استطاعت أن تقدم مجموعة من الأفلام تبحث في كيفية اشتغال المنظومة الفلمية والتراسل مع المتلقي، وتحمل بين طياتها شفرات ايحائية وتؤدي دورا جمالياً فضلاً عن دورها التعبيري في مداعبة مرجعياته الذهنية والثقافية والاجتماعية.

قامت الباحثة بتقسيم الدراسة الحالية على ثلاثة فصول وعلى النحو الاتي:

1. الفصل الاول: الاطار المنهجي للبحث اذ اشتمل على مشكلة البحث وانحصرت في السؤال الذي يتعلق بعنوان الدراسة في "الكيفيأت التي يتم بها توظيف الشفرة الايحائية ضمن عملية البناء الفكري والجمالي في الفلم" وتضمن الفصل ايضاً على اهمية البحث كما اشتمل الفصل الاول على اهداف البحث وهي:
   أ. الكشف عن آلية توظيف الشفرات الايحائية وتفعيلها في الفلم.
   ب. الكشف عن الابعاد الفكرية والجمالية لاشتغال الشفرة الايحائية في الفلم.

الفصل الثاني اشتمل على الاطار النظري والدراسات السابقة اذ تضمن الاطار النظري ثلاثة مباحث رئيسة:

المبحث الاول (الشفرة المصطلح والمفهوم) وتناول سوسير، جاكوبس، بارت في المبحث الثاني: (المفهوم الشفري في تحليل الفلم) وقد تم التطرق إلى السياق ودوره في تحديد المعنى، الشفرة، الايحاء، اما المبحث الثالث فتناول (الفلم والشفرة الايحائية).

الفصل الثالث: (اجراءات البحث) فقد حددت الباحثة منهجية البحث واداة التحليل ثم اختارت عينة واحدة هي فلم (مدينة الملائكة).

الفصل الرابع: وتضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

يعد مفهومي الشفرة والايحاء من المفاهيم التي تبدو في ظاهرها بعيدة عن الفلم الروائي فالشفرة تكون اكثر اقترانا باللغة. اما الايحاء فيقترن بالظاهر بعلم النفس وهذا مخالف للواقع اذ تمثل الشفرة وسيلة اللغة اينما وجدت وهي وسيلة تعبير قابلة للفهم السريع وتستخدم كل ما هو متاح امامها من مفردات الصورة من اجل الافصاح الى ما يدل عليها وعلى صحتها. فتاتي الصورة عادة محملة بشفرات تسهم في الافصاح المباشر عنها بينما يعتمد الايحاء في الصورة على المعاني الخفية الكامنة التي يعمل العقل على استنباطها والوصول الى جوهرها اعتمادا على الفكر والمخيلة دون الحاجة الى صورة شارحة ومفسرة وعليه فان مشكلة البحث تتمثل بالتساؤل " ما هي الكيفيات التي يتم بها توظيف الشفرة الايحائية ضمن عملية البناء الفكري والجمالي في الفلم السينمائي".

اهداف البحث:

يهدف البحث الى:

1- الكشف عن الية توظيف الشفرة الايحائية وتفعيلها في الفيلم.

2- الكشف عن الابعاد الفكرية والجمالية لاشتغال الشفرة الايحائية في الفيلم.

أهمية البحث:

إن دراسة الشفرة والايحاء في الفلم يسهم في

1- تنمية الاحساس بالصورة المشفرة لدى مشاهدي الفلم.

2- تعريف المهتمين بالفيلم السينمائي بأهمية هذين المفهومين (الشفرة والايحاء) في بناء الصورة.

3- يفيد البحث الدارسين والباحثين في مجال السينما.

حدود البحث:

تتمثل حدود البحث بدراسة الشفرة الايحائية ودلالة المعنى في الفيلم السينمائي عن طريق اختيار عينة قصدية واحدة وهي فيلم (مدينة الملائكة) لما في هذه العينة من قابلية مناسبة على ابقاء حاجات البحث وتحقيق اهدافه.

الفصل الثاني ((الاطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الاول: الشفرة المصطلح والمفهوم

هنالك العديد من المنظرين اللذين اولوا أهمية كبيرة للغة بل جعلوها في قمة هرم الانظمة العلامية ومنهم (فردينان دي سوسير) الذي "ميز بين ما هو نظام لغوي مجرد وبين ما اسماه (اللغة) وبين ما يتفوه به مستعملوا تلك اللغة محدثين حدثاً كلامياً عبر مواقف حياتهم الاجتماعية اسماه الكلام"[1].

انطلقت سيميولوجيا سوسير من اللغة كونها نظام من الاشارات (system of signs) التي تعبر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا بنظام الكتابة، او الالفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق أو الطقوس الرمزية او الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية او غيرها من الانظمة ولكنها اهمها جميعاً فهو يعد أول من وضع اسساً علمية لعلم الاشارات وحدد له موقعه داخل السياق النظمي للعلوم المجاورة فيمكننا ان نتصور علما موضوعه دراسة حياة الاشارات (Semiology) ويوضح هذا العلم ماهية مقومات الاشارة وماهية القواعد التي تتحكم فيها من هذا المنطلق تبدو اللغة من حيث نظامها الداخلي الذي يحكم اليه اشتغالها..بتنظيم من الاشارات وتتدرج في قائمة من التنظيمات الاخرى فعلم اللغة هو جزء من علم الاشارات العام والقواعد التي يكشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة[2].

ومن أهم المباديء الالسنية التي جاء بها هي مجموعة من "الثنائيات المتقابلة" التي "عدتّ بمثابة خزين معرفي من الانطباعات والافكار الموجودة في ذهن كل فرد من افراد المجتمع التي تختلف من شخص الى اخر كونها نشاط فردي.وذلك من خلال اسهامة (في وقائع النص وذلك لكي يغدو القارى قادراً على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة) [3]

اما ثنائية (التزامن والتعاقب) فهما محوران درس بها سوسير اللغة ودعا إلى أن تكون "مباديء اساسية لاي نظام حالة لغوية"[4]. فمحور التزامن يعبر عن العلاقات القائمة بين الاشياء المتعايشة مع استبعاد أي تدخل لعنصر الزمن في حين يتناول محور التعاقب التغيرات التي طرأت على هذه الظاهرة بعد مرور زمن معين عليها.

بينما اكد في الثنائية الثالثة على العلاقات (الايحائية) والسياقية التي هي علاقات تقوم بين عناصر اللغة من تسلسلها المثبت في النطق او الكتابة اذ تتالف هذه العلاقة من "تالف عنصرين او اكثر مثل الله اكبر، الحياة الانسانية، الطقس جميل"[5]. العلاقة الايحائية هنا تتمثل فيما يستثار في وعينا من معاني الكلمة من السياق المثبت نطقاً او كتابة.

واوضح "ان العلاقة السياقية هي علاقة حاضرة في سلسلة حقيقية فعالة، اما الايحائية فهي علاقات غيابية تربط مجموعة من العناصر اعتماداً على الذاكرة ان القيمة التعبيرية للمادة هي العلامة والمظهر للاندماج الشامل لما نعانيه ولما يضيفة ادراكنا المنتبه الى ما نتلقاة بواسطة الحواس"[6]. وتناولت الثنائية الاخرى التي تعد الاساس في دراسة هذا العلم ثنائية (الدال والمدلول). وقد عدّ فيها العلامة وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين لا يمكن الفصل بينهما، فالدال هو "الصورة السمعية التي تنطبق في الذهن عند سماع سلسلة الاصوات التي تكون الجانب المادي للعلامة"[7] ويمثل سلسلة من الاصوات التي تلتقطها الاذن وتستدعي تصور ذهني في ذهن المستمع (صورة ذهنية) او مفهوم (مدلول). وبرر هذه العلاقة أي (الدال بالمدلول) من حيث انها تنفي الشيء الخارجي على اساس ان الاشارة هي عملية

نفسية داخلية أو هي انطباع صورة الشيء في الذهن والاحتفاظ به وبمجرد ذكره فانه يتمثل امامي كصورة ذهنية معرفية هذه الصورة يكسبها الانسان عن طريق بيئته الثقافية والاجتماعية والسياسية فضلاً عن السماع. والرؤية إلى أن يصل الانسان مرحلة معرفة الشيء دون الاحالة اليه. اذاً "نظام الاشارة عند سوسير يتخذ صيغة الاعتباط أو النسبية لأنّ معرفة الأشياء بالنسبة أليه انطباعية تصورية مع اختفاء الاحالة الخارجية التي ربما تكون القرينة التي تربط بين الدال والمدلول"[8].ليبرز المعنى عبر تلك العلاقة.

في حين يقدم جاكوبسن أنموذجا للاتصال على غرار أنموذج ارسطو يربط به كل عنصر من العناصر بوظيفة خاصة. واوضح ان في أي حديث تواصلي هناك ستة عوامل تدخل في تركيبته لكونها عوامل تشكل وتعطيه هيئة داخل السياق العام للتجربة الانسانية هذه العوامل الستة هي:

1- المرسل: ويناط به الوظيفة التعبيرية (Expressiove function) وتسمى ايضا بالوظيفة التعبيرية (function emotive).

2- المرسل اليه: وتناط به الوظيفة الادراكية او المعرفية.

3- السياق: وتناط به الوظيفة المرجعية وهي لا تترك للمتفرج فرصة نسيان سياق الاتصال.

4- الاتصال: وتناط به الوظيفة الانتباهية وهي تكمن في الحرص على ابقاء التواصل بين الطرفين اثناء عملية التخاطب وفي مراقبة عملية الابلاغ. عن طريق القناة التي تكون هي اداة الاتصال وعلى المستوى النصي تعمل على قطع او اعادة الاتصال بين الشخصيات المتخاطبة.

5- اللغة: وتناط بها الوظيفة المعجمية او اللغة الواصفة ومدارها ان يتاكد احد طرفي التخاطب من انه يستعمل الاخر النمط اللغوي نفس وعليه يكون التخاطب قائما فعلا على التفاهم والتواصل.

6- الرسالة: وتناط بها الوظيفة الشعرية وتعمل على تشفير النص بوصفه ممارسة دلالية تنطوي على توظيف المستويات المتضافرة في انتاج المعنى. [9]

عن طريق هذه العوامل يستطيع المرسل ان يبعث رسالة الى المرسل اليه (المستقبل). ولكي تحقق هذه المرسلة اشتغاليتها على المستوى الوظيفي والدلالي لابد لها من سياق كلي تنطوي فيه. وكذلك الشفرات التي ينقل بها المرسل معانيه ويفك بها المستقبل تلك المعاني. أما الاتصال فهو القناة المادية لتحقيق الية الظاهرة التواصلية سواء كانت السمع أم البصر أو كليهما وهذا موضح في الانموذج الآتي الذي قدمه في مقالته (اللغويات والشعريات Alinguisties and ipoeties)[10].

السياق

المرسل.....الرسالة.....مستقبل

اتصال

النظام الرمزي

ولا يمكن للشفرات ان تكشف او ان تقوم بدورها الا عبر الوسيط في سياق محدد ضمن انساق حاملة للمعنى.

في حين نرى ان الاصطلاحات التي يستخدمها جاكوبسون "هي اصطلاحات عامة تلتحق بعلم العلامات (Semictics) وليست لسانية فقط وهي تكشف عن سر اتصاله بعلم المعلومات اما (السياق) و(ما هو ملموس) فكلاهما ينتسبان الى ما يدعوه منظرون اخرون للغة (المسند اليه)[11].

اما رولان بارت فلقد شغلت دراساته مساحة واسعة من النقد العالمي الشمولي الحديث والمعاصر. وكانت طروحاته النقدية تمثل معطيات حرجة وغير مستقرة لانها تخضع لمزاج نقدي متقلب فهي لا تعكس المثالية النقدية المنتظمة لها بقدر ما توحي بالتلون الفكري والنقدي، لتشكل هذه المرحلة التفعيل المنهجي لمسيرته النقدية وفيها تحددت اراؤه وشهدت لها مواقع حيوية في الطرح الفكري والنقدي بسبب تبنيها لفكرة ازالة المركز وتغيب المعنى واعادة صنع المفاهيم واللعب المستمر في ممارسة تاويل الدوال واستلاب المدلول وعد النص جسداً يتحمل اللذة والالم والرغبة في استثمار الدليل في ميادين لا متجانسة. لتاتي شهرته الواسعة في الميدان النقدي بسبب ارائه النقدية الناضجة واسلوبه التحليلي المميز.

ويمكن لنا اجمال أهم المعطيات النقدية لبارت التي اسهمت في انتعاش الطرح النقدي بما يأتي:

1-سيمياء الدلالة 2- لذة النص 3- موت المؤلف 4- التحليل النص

اما عن الشفرات فلقد حدد خمس شفرات سيتم التطرق لها لاحقاً.

المبحث الثاني: المفهوم الشفري في تحليل الفيلم

يعد مفهوم الشفرة نظام من الانظمة الذي يجتمع فيها عدد من الاشارات أو العلامات أو الرموز المتعارف عليها من قبل فئة بشرية معينة يتم نقلها من المرسل (المصدر) الى المرسل اليه (المستقبل) الذي يقوم باستلام هذه الشفرات وفهم المعنى المراد ايصاله وحسب مرجعياته وخبراته السابقة ولقد عرف بارت الشفرة بانها "القوى التي تصنع المعنى"[12] حيث اننا عند دراسة الشفرات لابد لنا ان نهتم بالايديولوجيات والبنى الاجتماعية والاقتصادية وبالتحليل النفسي ونظرية الخطاب. ولقد اكد السيموطيقين على ان "الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات او السنن وحينما تستخلص معنى من حدث ما فذلك لاننا نمتلك نظاما فكرياً او شفرة[13] والاساس الذي يتم عن طريقه استلام هذا المعنى وهذا الشيء يؤكد ما ذهبت اليه السيموطيقين عن طريق تعريفهم للشفرة على انها "مجموع السنن او الاعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة او توصيلها فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في انتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع الى النسق نفسه"[14] هذا الفهم يعتمد بالدرجة الاساس على القدرة التاويلية التي يمتلكها المتلقي على وفق مجموعة من العلاقات العرفية او الاعتباطية او الاتفاقية فالشفرة تعبر عن

واقع مجتمعها عبر اعطائها بنى عميقة وعمليات حضور وغياب وهي خير معبر عن واقع مجتمع ما. وهناك عدة انواع للشفرات منها الشفرة الجمالية او الشفرة الاجتماعية او الشفرة العلمية التي من الممكن العثور عليها في مجمل انواع الخطاب الا ان (امبرتو ايكو A.Eco) حدد ثلاثة انواع من الشفرات العاملة في أي نص سواء كان ادبيا او غير ادبي* وهي:

1- الشفرات التكنيكية: وهي الشفرات التي يتم اخذها من عناصر التعبير الفيلمي وليس من القصة الدرامية، أي عن طريق توظيف هذه العناصر كمستوى تعبيري فضلا عن مستواها الوظيفي.

2- الشفرات التركيبية وهذا النوع من الشفرات يظهر في الفيلم السينمائي عن طريق توظيف العناصر اللغوية في المستوى الشكلي التركيبي كالمونتاج والة التصوير وتوظيف الراوي في السرد والمكان وغيرها، أي عملية تركيب عناصر التعبير الفيلمي داخل المستوى الشكلي لانتاج مستوى دلالي، يتم عبر اكتشاف الشفرات التركيبية.

3- الشفرات الدلالية: وهي الاشارات الواردة في الفلم السينمائي التي تحمل سمات اجتماعية وسياسية غائبة بتفاصيلها عن المستوى الشكلي. وهنا يتم استقراء هذه الشفرات بشكل مباشر من المستوى الدلالي.[15]

هذه التصنيفات المقترحة للشفرات عبرت عن وجهة نظر عامة لا تتخصص في نص معين او شكل معين او خطاب معين. بل هي شفرات عامة في نطاق النص الواحد ولابد من وجود انواع للشفرات تعمل داخله لان "النص يوحد هويته بواسطة شفراته ولكن هذه الهوية لا تكون بذي جدوى الا بوجود السياق"[16]، والسياق هنا يمثل الطرح الابداعي الذي يقوم به المبدع وتعد الدراسة التي قام بها رولان بارت في كتابه (S/Z) من الدراسات المهمة في تحديد ملامح بعض الشفرات العامة في النص عن طريق اليات التشفير التي يمكن ان تكونها الشفرة وحسب الاغراض النصية وقد حدد في تحليل قصة (سارازين)* خمسة شفرات وهي:

(الشفرة التخمينية) التي يمكن تعريفها بانها شفرة الاحداث (Action) او شفرة الافعال التي يدعوها اول غلاف النص القرائي حيث ينضوي في هذه الشفرة الافعال كلها مثل (الدخول الى غرفة ما او فتح باب او رسم سيف)[17] ويمكن ان نطلق على هذه الشفرة بانها هي التي تصنع الحبكة حيث ان الاحداث تحدث وتعاود الحدوث لانها مرتبطة فيما بينها وتحدث الاحداث ضمن تتابعين في حين يبحث النقاد مثل ارسطو وتودورف عن الافعال الرئيسة او الحبكات لتشفيرها ويرى بارت ان كل الافعال ممكن تشفيرها ابتداء من العملية المبتذلة في فتح الباب وانتهاءاً باي مغامرة. حيث يرى انه ممكن للنص الخاضع للتحليل، الاشارة الى الافعال عن طريق درجها ولا حاجة الى وضعها في ترتيب معين فقط الاشارة اليها (خارجياً وداخلياً) عندها سيظهر المعنى الخفي فيها اما (الشفرة التاويلية): التي تعبث

برغبة المتلقي في تاويل النص والوصول الى بناة الباطنية والاجابة على التساؤلات التي يثيرها النص فهي مثار الالغاز والاسئلة يقول بارت نحن ندرك تحت الشفرة التاويلية مختلف المصطلحات الشكلية وعن طريق هذه الشفرة ممكن ان نميز اللغز والتحدث عنه وصياغته وايقاف مساره وهذه الشفرة يمكن اعتبارها من ضمن البنى السردية في الخطاب نظرا لقيامها بمليء الفجوات النصية.

وتعد (الشفرة الايحائية) شفرة المعانيم (semie) وشفرة دلالة التضمين (connotative)[18]. وهي كثيرة ويضفي القاريء الثيمات على النص ويلاحظ ان بعض الايحاءات في الخطاب يمكن ان تضم الى ايحاءات متشابهة لها. فما ان يتعرف القاريء على نوى مشتركة للايحاءات حتى يضفي على النص ثيمة. ويعتقد بعض النقاد ان هذه الشفرة هي التي تكون ثيمات السرود ولقد تحدث شولز عن طريق تعليقه على الشفرة الايحائية ان هذه الشفرة هي من موضوعات الادب الخيالي.

كما يمكن (للشفرة الرمزية) ان تحدد الثيمة وتقترح الافكار ويعدها بارت اكثر اركان التشفير النصي بنيوية وتعتمد على فكرة أما المعنى فينتج من التضاد او التمايز الثنائي لتجعل الخطاب غير خاضع لنمط معين من القراءة او التاويل.

اما (الشفرة الاحالية) فهي احالات الى علم ما او مادة معرفة ونحن حين نسلط الضوء عليها بغية جذب الاهتمام اليها فاننا نشير الى نوع المعرفة "الفيزيائية، الفسلجية، الطبية، السايكولوجية، الادبية، التاريخية...الخ" المحال اليها دون الذهاب الى ابعد من ذلك حد بناء (او اعادة بناء) الثقافة التي يتم التعبير عنها[19] أي انها تشكل احالات الخطاب الاشياء معروفة سلفاً وقد شفرتها الثقافة ويرى بارت ان الواقعية التقليدية ينبغي ان تعرف باحالتها الى المرجعية"[20].

وبما ان الشفرة تتمتع بخاصية ابداعية فريدة فهي قابلة للتجديد والتغيير والتحول حتى ان ظلت داخل سياقهافي هذه الحالة يكون النص مكوناً من شبكة متداخلة من العلاقات التركيبية والعلاقات الدالة التي تقوم بايصال الرسالة.

وفي مجال السينما تطرق المنظر الفرنسي (كريستان ميتز) الى اشتغال الشفرة داخل الفلم السينمائي الا انه لم يحدد انواع معينة من الشفرات يمكن اقتصار العمل عليها بل حدد مستويات اشتغالها داخل الفيلم وهي:

1. الدرجة الخصوصية. 2.مستويات العمومية. 3.امكانية اختزالها الى شفرات فرعية.[21]

من كل ما تقدم ترى الباحثة ان الشفرات تمثل حقيقية مادية محسوسة. وهي نتاج المنظومة العلامية على وفق نوع الرسالة التي يراد ايصالها للمتلقي وتمثل عمليات غياب لما هو حاضر في المستوى الشكلي يتم تضمينها داخل الفلم بشكل غير مباشر فتشير الى المرجعيات الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية المنتجة لها. ويدخل المتلقي معها في علاقة فكرية وحسب السياق الذي يمثل الطاقة

المرجعية أي لابد ان يكون لها وجود راسخ ومتعارف سواء للمرسل الذي هو المبدع او المستقبل ونتيجة لذلك فهي تشير الى ما هو خارج النص. هذه الخصوصية تجعل منها ذات مديات فهمية واسعة تشمل كل المجتمعات بغض النظر عن البناء الفكري او الاجتماعي لانها تمثل عمليات كشف واستقراء لما هو موجود من احداث للوصول الى حقول معرفية لما هو خارج النص.

وفي الدراما يؤدي السياق دوراً مهم في تحديد المعنى ومن ثم فهم الشفرة وتفسيرها ويمثل "الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها تتمثل خلفيته للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها"[22]. وعندما نتحدث عن السياق بانه يحدد المعنى لا نعني بذلك انه يجعله واضحا بدقة وانما يمكن ان يبرز معنى ويخفي اخر من بين معاني عدة ممكنة للتعبير ويمكنه ايضا ان يتميز بمعان متشابكة مع بعضها او يعطي معنىً جديدا. فكلما تعددت البنى السياقية ازدادت طبقات المعنى ولا تنحصر وظيفة في حل الايهام عن المعاني الغامضة وانما جعل المعاني الواضحة ذات غموض وتناط به الوظيفة المرجعية حيث لا يترك للمتفرج فرصة في نسيان سياق الاتصال والسياق من الموضوعات الاساسية والمهمة حيث ان البناء الكلي للفلم في جوهره محاولة للتغلب على استقلالية اللقطة عن طريق دمجها في وحدات اكثر تعقيداً في المعنى والمتمثلة باللقطات والصور المختلفة التي تتداخل مع بعضها البعض فلو كان المعنى العام للقطات متشابهاً لاكتفينا بلقطة واحدة او لقطات عدة. على الرغم من ان المعنى يوجد ويتوفر عند مستوى اللقطة الواحدة لكنه غير مكتمل ويبحث عن نسق مشهدي من اجل التكامل الفكري والجمالي لاستخلاص واستنطاق المعنى الكامن في ثنايا النص.

وهذا ما اوضحه ميخائيل روم بان "اللقطات التي تصورونها يمكن ان تكون احادية المستوى او متعددة المستويات أي احادية المعنى او متعددة المعاني[23] فاللقطة بوصفها عنصراً مادياً وبنائياً داخل السياق تعيد تركيب الواقع بعلاقة تواتر تقترب بين الحدث وحركة السرد وهذه العلاقة تتوالد باستمرار ليتولد منها معنى يتواصل مع ذهنية المتفرج وعليه فان الصورة لا تمثل معنى محدد يقابل شيء محدد وانما هي دلالة تنبثق من الواقع وان محاكاة هذا الواقع ورصده متنوعة ومتعددة فاننا اذا نظرنا الى صورة الفلم معزولة عن سياقها نجدها صورة فوتغرافية تحمل جزء من المعنى وجزء من الحركة "ان المعنى لا يتكشف الا عبر تسبيق الوحدة اللغوية"[24].فالمعنى السياقي يفهم حصرا عن طريق السياق بحيث يصعب ضبط المعنى في لقطة ما دون الاعتماد على النسق الذي تتمظهر فيه .

من هنا يمكن القول بان للسياق وظيفة تعبيرية فضلا عن مهمته الوظيفية الخاصة به.

وان لكل لقطة علاقة افقية مع ما يسبقها وما يلحقها من لقطات لتاخذ معناها عن طريق النسق ويحدث ان لا تتراكب اللقطات مع بعض بعفوية بسبب عدم منطقية تسلسلها. فتتابع اللقطات يدخلها ضمن سياق يحدد ماهيتها ومعناها الخلفية التي يجري على ضوئها تحليل معطيات اللقطات وهو المرجع الذي يحيل المتلقي اليه لاجل استنطاق وادراك معناه.

وعلى مستوى البناء الفلمي فاننا نستطيع ان نستشف التقسيم الذي قدمه (نعوم جومسكي)* عندما اوضح بان هناك بنيتين اساسيتين تشكلان مجمل بنية الفلم الشاملة هما البنية السطحية (serfes structure) والبنية العميقة (depth structure) حيث ان الاولى ظاهر عبر التتابع السياقي لبنى الكلام (في اللغة) وعبر التتابع السياقي المرئي (في الفلم السينمائي) والبنية السطحية هذه هي المساحة التي يشتغل فيها المعنى الحضوري ومجمل علائقة البنائية اما الثانية فهي البنية العميقة التي تمثل المنظومة التي تحوي مجمل ترابطات واحاليات البنية السطحية واذا كانت البنية السطحية ترتبط بالتراكيب البنائية السياقية فان البنية العميقة ترتبط بمجمل الدلالات العلامية التي تفضي بالنهاية الى التفسير المطلوب.[25]

لذا ترى الباحثة ان السياق يتكون من علاقة التجاور التي يمكن عن طريقها تحديد المعنى المطلوب ايصاله سواء كان هذا المعنى مباشراً أم غير مباشر الذي يرتبط باسقاطات ايديولوجية واجتماعية على المعنى الاول فيكسبه معناه الباطني (الايحائي). الذي يستمد اصوله من نظرية علم النفس كما جاء في كتاب "مذهب فرويد" الذي اتخذه اساساً للتحليل النفسي بتجاوزات الماضي والحقائق الشخصية وسعي الانسان، وهو يحلل ذاته الى رسم واقعه وتركيب الحقائق بشكل يوحي بتضاد لذلك الواقع "ان الانسان اذ يحلل ذاته لا ينكب على ماضيه كمن يكتب ذكرياته بل هو لا يهم باعادة تركيب ماضيه بقدر اهتمامه بتجاوز هذا الماضي"[26]. وهو فن التاثير في المقابل وقيادته قيادة عمياء دون ابراز او وجود الجانب العقلي ويتعامل مع الجانب الوجداني اكثر من الجانب العقلي فعندما يدخل الجانب العقلي يلغي الايحاء. الذي يعد تحقيق "غير واع للتصور فكرة...عن طريق العقل الباطن"[27]. ويعمل على تثبيت المعلومات في العقل الباطن

وبما ان الايحاء يشكل وسيلة من وسائل ايصال المعاني والافكار فهو وسيلة اتصال مهمة يسهم في نشر المعرفة ويختلف حسب ثقافة المتلقي فاذا كانت ثقافته غير محددة او نشطة فان خياله ومن ثم ردة فعله سيكونان متساويين وغير معنيين "فالمسنون اقل تجاوباً مع الايحاء من الشبان...النساء بوجه عام اكثر تجاوبا مع الايحاء من الرجال...والثقافة العالية تكون في جميع الاحوال عقبة للاستجابة الى الايحاء"[28].

وهناك تصنيفات عدة للايحاء تم تصنيفها تبعاً للغرض الذي يؤديه منها: "الايحاء العكسي، والايحاء النافر، الايحاء بالتشابه، الايحاء بالتباين، الايحاء النفسي او الذاتي، الايحاء الخارجي"[29].

والفن (يندرج تحت تلك القيم ذات النوع الوجداني)[30] ويخضع الى عملية الارسال والتلقي فهو بحاجة الى وسائل تعبير ومن اهم وسائل التعبير هو الايحاء كونه يمثل الجانب السايكولوجي الذي يسهم في الافصاح عن المعاني غير المرئية ويؤدي دورا مهما في بناء موهبة صانع العمل والمتلقي

وذلك عن طريق تراكم الخبرات في العقل الباطن، واستطاع الفيلم ان يوحي بالكثير من المعاني عبر توظيفه للصورة الفيلمية التي باستطاعتها ان تشير الى الكثير من المعاني غير الظاهرة لتعبر عنها بدلالات واضحة للعيان تمكن المتلقي من استقراءها فمثلاً في فلم القادسية للمخرج صلاح "ابو سيف" شاهدنا قائد الفرس (رستم) في خيمته بعد انتصار العرب وظهرت لنا موجودات الخيمة وكانها تنهار على راسه من هذا الانهيار اوحى لنا بان جيشه سيهزم ويسقط هو بيد العرب.

وفي مشهد ولادة طفل (سبارتكوس) في فلم (ثورة العبيد) على الرغم من اعدامه نرى زوجته وهي تقول ان ثمار الثورة التي فعلها ان هذا الطفل ولد حرا وليس عبدا لتوحي لنا بانه سوف يواصل مسيرة النضال وسيواصل المشوار الذي بداءه والده ليحقق مكانة لهؤلاء العبيد.

من هنا نستنتج ان للصورة القدرة على التعبير عن معنى مباشر واخر خفي عبر توظيف فضاءات اللقطة ذاتها او عن طريق المعنى السياقي المنبثق من توالي اللقطات والمشاهد. توحي بالكثير من مبدا السينما هي فن ايحاء لذلك هي قادرة على ان تشير الى معان غير مرئية تعبر عنها بدلالات ايحائيه واضحة للعيان لتمكن المتلقي من فك تلك الشفرات واستقراء المعاني "ففي بداية فلم (هذا البلاج الجميل) نرى احدى شخصيات الفيلم تتخطى بحركة تلقائية الدرجة المحطمة في السلم. قبل ان تنهيها الخادمة على خطر تلك الدرجة، فتاكد ان هذه الشخصية التي مثلها جيرار فيليب عاشت من قبل في هذا الفندق.[31]

المبحث الثالث:الفيلم والشفرة الايحائية

في بداية ظهور السينما ظهرت مجموعة من الافلام كانت تحمل صورها بدلالات وشفرات ورموز وايحاءات كانت تظهر بصورة مباشرة بعد ذلك اصبح الفلم في تطور مستمر وبدأ يتدرج في بنية ودلالاته وقيمته المعروضة بحسب نوع المرسل والمتلقي وارؤهم وافكارهم وتوجهاتهم. وكان لهذا التبسيط في فهم الصورة مدخلا اولياً للوقوف عند حرفية المعنى التي "تمنح المرئيات دلالات غير دلالات وجودها الاول فتقود العين الى اختراق المرئي والتحكم في مداراته"[32]. لكن المهم هو وجود عملية تواصلية بين طرفين او اطراف عدة بين مرسل ورسالة ومستقبل هذه الرسالة تهدف الى معاني وغايات محددة ان "الصورة ليست اشارة الى شيء اخر غير نفسها بقدر ما هي شبه مثول لمحتواها نفسه"[33] لهذا اصبح بالامكان ادراج شتى المعاني والشفرات ضمن دائرة الفلم. ومن اكثر العناصر التعبيرية التي ادخلت الى الفلم هي المعاني المباشرة وغير المباشرة ومكامن الرموز والتاثيرات المقصودة التي تحمل بها الصورة فكانت هناك دلالات فكرية وايديولوجيه واجتماعية لكن اياً كان بناؤها ودلالتها ومعناها فانها تدخل في الفلم الذي تتعدد اشكاله وتوحده كونه رسالة مقترنة المرسل والمستقبل وعلى هذا الاساس بدأ المتلقي يستنتج معاني من هذه الافلام تتناسب مع مهارات المرسل

وقدرته على تحميل الفلم بتلك المعاني التي ممكن ان تحمل اكثر من معنى وهذه المعاني تكون اساسية في تاسيس علاقة بين صانع العمل ومستقبله حيث يقوم الاول باصدار الاشارات والرموز. هذه العملية التي يعاد بها تحويل الاشارة والرموز تفسيرها تسمى بفك الرموز* فالمنظومة البصرية تسهل للمتلقي قراءة هذه الصورة والتي تسهم بدورها في بيان طبيعة العلاقة الموجودة في داخلها فالجمالية التي يحملها الشكل لابد وان تكون مرتبطة بشكل وثيق مع قيمة فكرية يحملها المضمون "فالصورة والكلمة عنصران متلازمان يضمر احدهما الاخر"[34] ولكي تكون قراءة الصورة متارجحة لابد من الفهم العميق لكثير من التعابير التي تسهم في تحليل معنى الصورة وتفسيرها فاللون والظل والضوء والحركة وعمق المجال كل عناصر التعبير الفيلمي تسهم في التحليل الصحيح للصورة وتثير في نفس المتلقي، ايحاءات تحمل معانٍ يقول جاستون باشلار ان "للصورة العظمى تاريخ اذ هي دائما مزيج من الذاكرة والاسطورة وهذا يعني اننا لا نعيش الصورة بشكل مباشر والواقع ان لكل صورة عظيمة عمق حلمي بعيد الغور يضيف اليه التاريخ الشخصي لوناً خاصاً ولهذا فاننا لا نستطيع تقييم هذه الصورة بشكل صحيح الا عندما يتقدم بنا السن أي حين نكتشف ان جذورها تمتد الى تاريخ يتجاوز التاريخ المثبت في ذاكرتنا"[35]. وكلما تعددت العناصر العلامية في الفلم وتشعبت التفاصيل الدلالية المرتبطة به يبقى كما هو مجموعة من انساق متشابكة في كل موحد هذا الكل في النهاية يمكن ان نحلله سيميائياً "بوصفه نظاماً تواصلياً يعتمد على شفرتين شفرة الارسال (سمعية وبصرية) وشفرة استقبال "ادراك وتخيل"[36] فالارسال يعمل على بث رسائل تحمل معنى اخذه الشكل الذي هي كونها مرسلة علامية بالمقابل هناك شفرة الاستقبال التي تعتمد على الادراك والتخيل هاتين الوسيلتين هي التي تشكل معنى النص حيث يرتبط الادراك والتخيل كما ذكرنا سابقاً بالبنية العميقة للفلم ومن هنا تاتي اهمية الصورة الذهنية التي تسهم في رسم صورة في المخيلة تضاعف الرؤية وتقربها الى حد ما من الواقع وهي بذلك تساعد على فهم الصورة وادراك معانيها الحقيقية والخفية "وحين ارى يجب ان تضاعف الرؤية برؤية اضافية او برؤى اخرى"[37] .

في فلم (كلب اندلسي) للمخرجين (لويس بونويل وسلفادور دالي) نرى هذا الفلم حمل الكثير من الشفرات التي وظفت كمحول فكري ومعنوي وكان من الصعوبة فكها وتحليلها من قبل المشاهد ان هذه القراءات التي تنشغل بالمعنى اللغوي كاداة اتصالية وتعبيرية تنطلق من حقيقة مفادها ان الفلم "وسيط مادي ذو مستويات عدة كما لو كان رقماً او نظاماً متوافقاً على اساس ان الفلم ما هو الا نظام كامل مغلق"[38] وفي فلم (بيلفيفور شبح متحف اللوفر) للمخرج (الان سارد) ظهرت لنا شخصية عالم اثار يدعى بيار ديفونتان) عندما كان في مصر وجد جثة لمومياء في صندوق مقفل وبعد ان يفتح الصندوق نرى ان روح المومياء التي في داخله تتلبسه وتدخل في جسده ثم ينقل هذه (المومياء) في سفينة

وترسل الى متحف اللوفر في باريس نشاهد ان كل من كان في السفينة مات حتى عالم الاثار الذي عثر على المومياء فقط قائد السفينة هو الوحيد الذي بقي على قيد الحياة فيعثر هذا الاخير على جثة عالم الاثار في احد المخازن وقد اصبح هيكل عظمي يشبه المومياء التي وجدها. هذه المومياء كان في احد اصابعها خاتم وتمر الاحداث ويتم الكشف على التابوت وعلى المومياء التي بداخله عن طريق اجهزة الكشف. فنشاهد روح المومياء تخرج مجددا لتعيش في المتحف وتبث روح الرعب والخوف والتوتر بعدها تتلبس في جسد بطلة الفلم (صوفي مارسو) لتصبح بعدها صاحبة قوى خارقة فتراها تظهر في زي اسود وتتهجم على ضحيتها عن طريق قراءة افكار ضحاياها وتمر الاحداث الى ان تكتشف ان الخاتم هو مفتاح دخول روح المومياء الى عالم الاموات وبدونه تبقى الروح محبوسة ولا تخرج الى عالمنا هذا الفلم حمل الكثير من الشفرات المباشرة وغير المباشرة للايحاء بالمعنى غير المباشر الذي اراد المخرج ايصاله للمتلقي عن مدى بشاعة العالم الشرقي فقد رمز للعالم العربي بهذه المومياء ليعطي ايحاء بان الشرق هو مصدر االعنف والارهاب وان العالم كان سيعيش بسلام لولا الشرق وهكذا تظهر قوة الافكار المدسوسة التي تم صياغتها باحكام في هذا الفلم "ان المعنى يؤدي دورا رئيساً في مضمون العمل الفني والمعنى في المضمون يمثل عادة الاساس الفني والنسيج الاصيل في المضمون".[39]

وفي فيلم (صمت القصور) للمخرجة التونسية (مفيدة التلاتلي) الكاميرا كانت مرتفعة بزاوية فوق مستوى النظر تظهر عن طريقها فتاة وهي تطبع قدميها على اثار اقدام مطبوعة في حديقة تؤدي الى غرفة سيد القصر لجواري القصر فتظهر اقدامها وقد تلائمت مع تلك الاقدام. لتوحي لنا بانها قد سارت على خطاهم واصبحت احدى جواري سيد القصر المستبد.

الدراسات السابقة

بعد البحث والاستقصاء وجدت الباحثة العديد من الدراسات التي تناولت موضوع الشفرات وقد تم الاستفادة منها فضلاً عن الكتب والمقالات التي اعتمدها كمصادر تمت الافادة منها في ترصين متانة البحث. لاكنها لم تجد دراسة اكاديمية عن الشفرة الايحائية ودلالة المعنى في الفيلم. وهذا ما يؤكد اصالة وحداثة البحث في ساحة البحوث الاكاديمية وفي مجال الفن السينمائي.

مؤشرات الاطار النظري

1. الشفرة الايحائية وسيلة اتصال مهمة في ايصال المعنى.
2. للسياق دور في تجسيد المعنى وذلك عن طريق توظيف عناصر التعبير الفيلمي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا- منهج البحث:

يعد المنهج الطريقة التي تسلكها الباحثة بغية الوصول الى الاجابة عن الاسئلة التي اثارتها مشكلة البحث. "فالمنهج يتمثل في الاجابة عن التساؤل الاتي: كيف ستحل الباحثة المشكلة"[40].

وبناءً على هذا فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل بوصفه يحقق القيمة المرجوة منه.

ثانيا- مجتمع البحث:

يعرف المجتمع الاصلي "بانه جميع العناصر الظاهرة المراد دراستها سواء كانت افراداً ام عينات اخرى بحيث تنطبق عليها صفات الظاهرة عند دراستها"[41].

وبخصوص المجتمع الاصلي للبحث الحالي فانه يتحدد بفيلم اتضحت فيه الشفرة الايحائية ودلالة المعنى فيلم (مدينة الملائكة).

ثالثا- عينة البحث:

قبل الشروع في قراءة العينة الفلمية لابد من التنويه الى ان البحث ليست له حدود زمانية ومكانية يقتصر عليها وانما هو بحث فلسفي يهتم برصد الشفرة الايحائية بغض النظر عن المدة الزمنية وقد ارتات الباحثة اخضاع تلك العينة للتحليل على وفق اداة البحث التي تم الخروج بها مع مراعاة انها تستجيب لمتطلبات البحث واهدافه وصولا الى النتائج المتوخاة وسيتم تحليل العينة الفلمية على اساس احتوائها على جانب مميز وعلى وفق اداة التحليل التي تم تحديدها وتقويمها.

رابعا- اداة البحث:

بغية تحقيق القدر الاعلى والممكن من الموضوعية العلمية لهذا البحث. ستقوم الباحثة بتحليل عينة بحثها باستخدام اداة تم الكشف عنها او تحديدها على وفق ما جاء في مؤشرات الاطار النظري.

خامسا- وحدة التحليل

ستعتمد الباحثة المشهد وحدة تحليلية سياقية تحتوي الانساق السمعية والمرئية التي عبرها يتم فرز الشفرة الايحائية ودلالة المعنى في الفيلم وتكون مناقشة للنتائج على مستوى تراكم وحدات التحليل أي سلسلة المشاهد.

تحليل العينة ومناقشتها

المخرج- Brads ilering

تاليف- Wim Wwdders

بطولة – Mig Ryan – Nicolas Cage

ملخص قصة الفيلم

تعرض هذا الفلم الى قصة في غاية التعقيد اذ يتم سرد احداث الفيلم بين عالمين عالم ارضي واخر عالم الملائكة الذي يضم الملائكة والخلود الازلي الذي يتمتع بقوى خارقة لا يتصف بها البشر فماذا يحدث لو جاهد شخص حتى يكون مرئيا وعندما يتحقق له ذلك يفقد الدافع لهذا الجهاد. فهو يتحدث عن شخص غير مرئي (ملاك) يقع في حب طبيبة (ماغي) جاء الى مستشفاها لكي يقبض روح مريض (ماغي) فما ان راها وقع في غرامها ليكون همه كيف يكون انساناً طبيعياً (مرئياً) لديه شعور واحساس مثل باقي البشر حتى تستطيع الانسانة التي احبها ان تشعر به ويرتبط بها فيلتقي في المستشفى بشخص كان ملاكاً وتخلى عن خلوده بواسطة عملية السقوط الذي هو (ماسنجر) فيشجعه على عملية السقوط لكي يتمكن الزواج من حبيبته (ماغي) فيجري (ساث) عملية السقوط ليتحول بعدها الى بشر، لكن تشاء الاقدار وبينما كانت (ماغي) ذاهبة للتسوق وهي تركب دراجتها الهوائية تصطدم بشاحنة وتموت وكان الله قد عاقبه على الذي فعله.

1-**الشفرة الايحائية وسيلة اتصال مهمة في ايصال معنى للمتلقي**

على صعيد الثيمة المركزية للفيلم التي مثلت صراعاً بين الموت/والحياة، الخلود/والفناء هذا الصراع اكتسب الدرجة القطعية لانه الصراع الذي ترتكز عليه حياة البشرية جميعها وضم الفيلم مجموعتين مجموعة (ساث) الذين ينتمون للعالم العلوي (المثالي) المجرد والمجموعة الثانية مجموعة (ماغي) الذين يمثلون العالم الارضي المتمثل بالمدرك الحسي عند البشر وعلاقته بالعالم الثاني بما يحتويه من ارواح وكيانات مجردة توصف تارة بالملائكة وتارة الشياطين واخرى تتعالق ذهنياً لا تخلو من معتقدات السحر والخرافة والميثولوجيا. عبر حبكة درامية لا تخلو الى حد ما من لحظات تامل وتوحد مع الاحداث والشخصيات.

اعتمد الفيلم فكرياً وجمالياً على اقامة علاقة بين البعدين المجسد والمحسوس المدرك الذهني في عالم الخيال والتصور محاولاً الدخول لمساحة الحياة الطبيعية والتعرف على دواخل الفعل الانساني داخل جدلية الروح فالعلاقة التي جمعت (ماغي) و(ساث) علاقة حب عظيمة لا تخضع لشروط العالم المادي (المهتم بالصناعة والتكنولوجيا) التي قبل أن تفكر في العواطف تفكر بمقدار الربح والخسارة جراء ممارسة هذه العاطفة او تلك هذا الصراع كان رغبة من ساث في البقاء مع حبيبته (ماغي) لكن مع

التغيير في مسرح الاحداث (أي كيف يصبح انسانا مرئياً) ليصل به الصراع حداً يجعله يتخلى عن كل نقائه وصفاءه وخلوده ويتخلى عن كل الخوارق التي يمتلكها من اجل غريزة امتلكته وامتلكت جسده وسيطرت عليه (الهو والانسان) الهدف منه اثبات انه انسان مرئي له احساس ومشاعر مثل باقي البشر العاديين. فالفيلم مثل صراعاً بين ثنائية متضادة (الموت/الحياة)، (الخلود/الفناء). هذه لثنائيات مثلت خطوط السرد في الفيلم ومثلت ايضا ثيمة الفيلم وهذا ما تحدث عنه (بارت) بان الموضوع هو (البؤرة الثيمة) يتصف بانه يكرر نفسه على مختلف تمثلات الفيلم فتمثل خط السرد (اولا) عبر تعارف ماغي وسارث ونشوء علاقة الحب بينهما(ثانياً).

من هنا نشا الصراع عند ساث ورغبته في ان يتحول الى انسان مرئي لديه احساس وشعور لتتغلب عليه غريزة (الهو) تلك العزيزة التدميرية التي سيطرت عليه عندما احب ماغي واراد الزواج بها فالاحساس والمشاعر وهي التي سعت لذلك اراد ان يشعرا بها اما (ماغي) بالاضافة لغريزة الهو سيطرت عليها (الانا) لانها احبته وارادت ان يكون انساناً طبيعياً يمارس معها الحياة فكرت من منظور جنسي غير مبالية بوضعية كونه ملاكاً مطهراً من هذه الاشياء دفعته لكي يتخلص من نقاؤته وخلوده ويعيش في عالمها تجسد لنا ذلك عبر المشهد الذي ذهبت فيه الى المكتبة حيث يعيش (ساث) مع جماعته فظهرت وهي في ارجاء المكتبة تبحث عنه وتقول (اريد ان اكلمك ارجوك فيخرج لها فتقول له:

ماغي: كم انت جميل وستبقى

ثم تخبره انها ستتزوج صديقها الطبيب (جوردان).

ساث: لكنك لا تحبينه

ماغي: اننا من نفس النوع، اريد شخصا يشعر بيدي عندما المسه.

ساث: لكنك شعرت بي

ماغي: اريد ان اودعك لا اريد ان اراك بعد الان

فنرى الكاميرا قد تحركت (Tiltup) من الاسفل الى الاعلى صورت لنا الملائكة الواقفين ينظرون اليهم ثم تستقر على وجه ساث ليظهر لنا راس ساث مساويا للملائكة الواقفين على بعد تعطي ايحاء انه ينتمي او ما زال ينتمي لعالم هؤلاء فاذا كانت الحياة التي يحياها البشر هي التمثل الافقي (السياقي) لمحورها فان الاسرار التي يتضمنها العالم السفلي ما هي الا التمثيل العمودي (الايحائي) لها.

في مشهد المستشفى تظهر (ماجي) وهي تتحول في اروقة المستشفى بعدما تاثرت بموت مريضها وتراه لاول مرة عبر الحوار عن العلاقة بين التوجه المادي في الرؤية السينمائية والتوجه المثالي في معالجة الفكرة في تضمينه الفعل بين الطبيبة (ماغي) وبين (ساث) فيدور بينهما الحوار التالي:

ماغي: هل انت زائر

ساث: نعم

ماغي:انتهت الزيارات منذ الساعة الثامنة

ساث: لماذا يفعلون ذلك؟ يحددون الساعات

ماغي: من تزور؟ السيد ماسنجر

ساث: انت

ماغي: لا احتاج لزائر

ساث: الست مريضة

ماغي: لا انا طبيبة

ساث:هل انت يائسة

ماغي: فقدت مريضا

ساث: بذلت كل ما بوسعك

ماغي: تردد عليه وهي منهارة كنت امسك بقلبه عند موته

ساث: ما كان بمفرده اذ كل الناس يموتون

ماغي: ليس على طاولة عملياتي

ساث: انهم يموتون عندما تستسلم اجسادهم

ماغي:عملي هو الحيلولة دون ذلك (اشارة منها على عدم الاعتراف بقضاء الله)

ساث: لم يكن ذنبك يا ماجي

ماغي: اردت ان يعيش

ساث: انه يعيش ولكن ليس بالطريق التي تظنين

ماغي: لا اومن بذلك

ساث: هناك امور حقيقية صحيحة سواء امنا بها ام لا

من هذا الحوار الذي دار بين (ساث وماغي) اشتغلت اللغة كايحاء فاللغة الايحائية تاخذ موقع الهيمنة مقارنة بالايحاء الشكلي. والحوار هنا كان محاولة لاثبات العالم المثالي للوجود بعده عالماً مجرداً ينشأ فيه العالم الازلي الذي تستقر فيه الروح بعد فناء الجسد واستسلامه وهذا ما يشكل مظهر مثالي في اثبات ان الوجود الانساني محكوم بعوامل ميتافيزيقية تدرك ذهنياً عن طريق الحدس ولا يمكن ادراكها بواسطة الحس.

أما المشهد الذي يظهر فيه (ساث) وهو يقف على سطح احد ناطحات السحاب ليقوم بعملية السقوط يظهر بشكل خاطف علم امريكا تم توظيفه كشفرة ايحائية لايصال المعنى، فقد ظهرت في السينما تيارات عديدة تحمل دعوة ايمانية منها (التيار المسيحي) الذي يبشر بعودة المسيح (عليه السلام) تؤمن بوجود قوى غيبية وروحية لكن السينما الامريكية استغلت هذا التيار لصالحها وبما يخدم سياسة الدولة الامريكية الذي تدعمه الصهيونية اذ ان المسيح يدعو دعوة ايمانية واليهود يستغلونها لصالحهم فظهرت افلام عدة تحمل هذا الاتجاه الروحي بالفيلم بما يخدم اهدافهم التوسعية والانسانية لذا عمدت على دس مفاهيم مغالطة لهذا التيار تمثل تلك الشركات تتحدث بشكل مغاير تماما عن كل ما يتعلق بالالحاد الذي يقلل من الرسالة التبشيرية لعودة السيد المسيح (ع) كونه شخصية لها دور في المستقبل فنشاهد (ساث) وهو يسقط من أعلى العمارة وعبر سقوطه يسترجع كل ذكرياته منذ عرف ماغي واحبها واثناء اغتسالها بالحمام وسباحته هو (ماسنجر) وكل ما خزنته ذاكرته ليقرر رفض كل خوارقه وخلود من اجل احاسيسه الانسانية، الاحساس لديه يمثل الارادة الحرة التي يفتقدها كنظام معرفي بالاشياء فهو يؤكد انه متى ما احس الشخص بالاشياء واستطاع فهمها او التعامل معها.

فالمعرفة بالنسبة له هي الحرية الحقة والحرية هي ليست التجرد من الحس. وعند وصوله الى الارض تظهر الشاشة (Feed in) ليستمر هذا الظلام لفترة جعل المتلقي في حيرة ما الذي حصل حيث كونت الاف الصور الذهنية الى ان انكشفت الصورة مرة اخرى (Feed out) لتظهر وبلقطة (close up) يد ملطخة بالدماء ثم تنسحب الكاميرا (Zoom out) لتظهر بلقطة عامة (ساث) وهو ياخذ الدم ويتذوقه ويصرخ شباب هل يمكن ان تروني فيردون عليه عمال البناء نراك فيقول هذا دم فيجيبوه هل هو احمر يقول هو احمر نعم لونه احمر هنا نعرف انه قد تحول الى انسان واصبح لديه دم وخرج ادم من الجنة والسبب كانت حواء وما ان تحول الى بشر وشاهده الناس بداوا بضربه واهانته ليوحي لنا بان سكان الارض هم ناس اشرار ولا يساعدون احد وعندها استنجد بصديقه (كاسيل) فتظهر شاحنة تقله لمنزل (جد ماغي) ويظهر صديقه (كاسيل) وهو ينظر الى الشاحنة التي ذهب بها ليعطي ايحاء انه هو من اوقف هذه الشاحنة له وليس انسانية صاحب الشاحنة الذي ينتمي لجنس البشر.

وفي مشهد الكوخ عندما التقى (بماغي) بدأ يشعر بها وبالاشياء التي حوله فقالت له (ماغي) أنا أردتك أن تجرب كل شيء وتشعر بكل شيء فبدأ يشعر بالجوع والالم والسعادة والضحك واحساسه بالجوع لطوال حياته الماضية (جوع الاحساس) الذي يحاول اشباعه بكل ما يستطيع.

وعند موت ماغي تولد لديه احساس بالحزن والفقدان كمن فقد عرابه في هذه الدنيا غير انه يكتشف انه ما زال يستطيع أن يعرف ما كان يجهل معرفته وهذا ما تم تاكيد عندما رمى نفسه في البحر.

وفي المشهد الذي الذي ظهر فيه الملاك (كاسيل) وهو يجلس على السلم تمر من جانبه امرأة ومعها طفلتها التي تجلس في العربة الام لم ترى (كاسيل) ولا تشعر بوجوده بينما نرى الطفلة قد شعرت به وابتسمت له ليعطي ايحا بان الاطفال باستطاعتهم ان يروا الملائكة هنا ثم الاشتغال على المدرك الذهني لدى الاطفال وتحويله الى مدرك حسي بالنسبة لرؤيتهم للملائكة الذي قد ينبع من تصور مفاده ان الاطفال يختلفون عن البالغين من حيث رؤية العالم المادي وطريقة تناوله للمفردة المادية واراد ان يوضح بان عالم الاطفال البريء الطاهر يقترب من عالم هؤلاء الملائكة او ربما يمثل جزءاً من عالمهم.

مشهد اخر توضحت فيه الشفرة الايحائية عندما ظهرت الطبيبة (ماغي) وهي تنتقل بين ارجاء المستشفى لاسيما ردهة الاطفال لتغوص في هذا العالم النقي وتنظر اليهم من خلف الزجاج ثم تقوم بوضع يدها على الزجاج يظهر (ساث) وهو يضع يده من الجانب الاخر من الزجاج يعطي ايحاء بأنه يريد أن يكون مثلها مرئياً يقف الى جوارها ويساعدها في محنتها ثم يظهر بعد ذلك وهو يضع لها كتاب (الجيل المفقود) (لهمنغواي) الذي يتحدث فيه على الربيع ويقول انه آت لا محالة أي انه لابد له ان يتحول يوماً ما الى انسان مرئي ليساعدها ويقف بجوارها.

2-للسياق دور في تجسيد المعنى عبر توظيف عناصر التعبير الفلمي

اشتغل المخرج على موضوع الاحساس الذي يتمتع به البشر فشخصية (ساث) تعاني من موت الاحساس لتشكل هذه الكلمة معادلة لفهم عملية الاحساس التي تتولد عنه الانسان وما هو السر الذي يكمن وراء هذا الاحساس فهو في الحقيقة يعي كل الاشياء العادية والخارقة لكنه لا يستطيع فهم ابسط الاشياء التي يتمتع بها الانسان يستطيع ان يمسك الاشياء ويحركها لكنه لا يستطيع ان يتعامل معها او يشعر بها حين يلمسها. هذا الشيء ظهر في المشهد الذي جمع (ساث مع ماغي) وهم يجلسون على منضدة في احد المطاعم عندما يطلب منها أن تصف له طعم (الكمثرة) لانه لا يعي ذلك وعندما كانت تتجول في الاسواق واخذت (كمثرة) وقربتها نحو انفها لتشمها ظهرت على (ساث) علامات التعجب من هذا الشيء فنراه قد حمل اللوحة التي توضع على الفاكهة توضح الثمن وقربها نحو انفه لانه لا يميز بين الاثنين ولا يمتلك حاسة الشم ولا الحواس الاخرى (مشهد اخر) توضح الشيء ذاته عندما كان الاثنان في المختبر وهي تعمل على المجهر اقترب من شعرها محاولا شم رائحته فسألها بعد ذلك عن الدموع وكيف تحصل عند الانسان فدار بينهم الحديث الاتي:

(ساث): لماذا يبكي الانسان

(ماغي): ماذا تقصد

(ساث): ماذا يجري في جسمهم

(ماغي): نشاط يتزايد

كان تبرير (ماغي) لمفهوم الدموع عن طريق منظورها الطبي بانها تحمي العيون عند حدوث هزة عاطفية موعزة ذلك الى الجانب البايولوجي وليس العاطفة على الرغم من انها انسانة تتمتع بهذا الشعور لكن (ساث) تناقض معها بتفسيره للدموع محولاً ذلك الى منطقة المشاعر والعاطفة. مؤكداً ذلك عبر حواره الذي قال فيه "ربما العاطفة تشتد بحيث لا يتمكن الجسد من استيعابها فيصبح عقلك ومشاعرك بالغة القوة فيبكي جسدك".هنا اعطي ايحاء على الرغم من انه ملاك لكن ربما العاطفة ستؤدي دورا معه وتجعله غير قادر على البقاء في عالمه ويتخلى عن نقاؤه وخلوده من اجل الفوز بحبيبته (ماغي) لاسيما عندما علمت بانه ليس انسان من المشهد الذي ظهر فيه الاثنان في المطبخ وقطع (ساث) اصبعه بالسكين ولم يخرج دماً من يده. فيخبرها بحقيقته لكنها تنزعج منه لانه خدعها فتقوم بطرده من منزلها.

اما الذروة فتكمن في القرار الذي اتخذه بان يتحول من ملاك الى انسان وينتزع خلوده وهذا ما تاكد من المشهد الذي ذهب فيه الى (ماسنجر) الملاك الذي تحول الى انسان ليعرفه طريقة التحول الى انسان.

الاضاءة/التكوين/التصوير

وظفت الاضاءة بدرجة ابداعية واسهمت في ابراز المعنى الذي اراد المخرج ايصاله للمتلقي ففي المشهد الاول تظهر لنا (ام الطفلة سوزان) وهي تحاول اسعافها بشتى الطرق بعدها تتوجه الى المستشفى، فتقوم الام باخبار الطبيب بان ابنتها تدعى انها قد رات (شخصاً ما) لا تعرفه. وعندما تحمل الطفلة الى غرفة العناية المركزة يظهر (ساث) وهو يقف امام (سوزان) الجميع لا يشعر بوجوده ولا يراه لكن (سوزان) فقط هي التي تراه. ثم يظهر (بلقطة عامة) الجميع وهم يحاولون اسعافها وامها تقف بجوارها تبكي هنا تم توظيف(الاضاءة الصفراء) حيث ظهرت كتلة ضوئية صفراء على شكل هالة اوحت لنا بان هذه الطفلة قد حان موعد رحيلها من الحياة. بعدها يظهران (بلقطة متوسطة) (بروفيل) (ساث وسوزان) معاً. ثم تنسحب الكاميرا (Zoom out) لتظهرهما وهما يقفان احدهما بجانب الاخر فيدور بينهما الحوار الآتي:

سوزان: هل انت الله؟ اين سنذهب؟ الى السماء؟

ساث: الى البيت

سوزان: وهل ستاتي (أمي) معنا لانها سوف تتالم

ساث:لا ستتعود على ذلك

لتصبح بعدها (الاضاءة خافتة) تبعد التفاصيل الاخرى الموجودة في الكادر ولم يظهر غير (سوزان وساث) مع تقاطعات ظلالهما الخفيفة وتقاطعات ضوئية اوحت عن حالة الحزن التي تعاني منها (سوزان) لانها ستفارق والدتها الى الابد.

عندها يتحدث (ساث) معها ويقول:

ساث: هل لي بسؤال..ماذا تحبين اكثر شيء؟

سوزان: البيجامات

بعدها تتحول (الاضاءة) الى (الاضاءة الزرقاء) لتعطي دلالة ايحائية على موتها ورحيلها من الحياة. وفي مشهد اخر ادت الاضاءة دورا تعبيراً بليغاً في ايصال المعنى مع حركة الكاميرا التي تحركت بحركة عمودية (Tilt up) لتنطق بمعان غيبية. حيث ظهرت (ماغي) وهي في ردهة الملابس الخاصة بها في المستشفى وقد سلطت من اعلى وجهها (اضاءة عالية) اعطت دلالة ايحائية على منحها من قبل (ساث) تاثير ملائكي عندما قام باحتضانها في الليلة السابقة هذا الايحاء اصبح جلياً وواضحاً من تشخيصها لعله الطفل الرضيع الذي يرقد في المستشفى منذ فترة طويلة ولا احد يستطيع ان يشخص علته. فعندما اكتسبت هذا التاثير الملائكي وجدناها قد عرفت عليه قبل ان تقوم بفحصه وهذا ما اثار استغراب زميلتها الطبيبة عندما قالت لها كيف استطعتي تشخيص مرضه بهذه السرعة.

في مشهد المستشفى نرى مريض في غرفة العمليات يحاولون اسعافه فتحضر (ماغي) ويخبرونها ان المريض يريد ان يراك قبل دخوله العملية عند دخولها غرفة العمليات تشويش وومضة كانها صعقة كهربائية اعطى عن طريقها ايحاء ان شيء ما سيحدث سيكون فعله كهذه الصعقة التي حدثت. وظهرت لنا ماغي وهي تعمل العملية لهذا المريض وتنتهي منها وتخرج على امل انه سيعيش عندها نرى (ساث) يقف امام المريض اعطانا ايحاء ان هذا المريض سيموت على الرغم من ان ماغي اعدت ان عمليته قد ناجحه وفعلا ساءت حالة المريض بظهور ساث ورجعت ماغي لكي تتفقده لكن دون جدوى لانه اصبح بجوار ساث وتحولت الخلفية التي يقفون امامها ساث والمريض الى (اللون الازرق) دليل الموت. وعندها شاهدنا ماغي قد انهارت بما حدث كيف مات مريضها رغم ان العملية التي اجريت له كانت صحيحة فتراها جالسة مهزوزة تتكلم مع نفسها وتقول لقد كانت العملية صحيحة وهو جالس امامها بالضبط بحيث خيل اليه انها تتكلم معه فتراه رفع يده امام وجهها ليرى ان كانت تراه او لا عندها قطع المخرج لقطة (Close up) على عين ماجي والدمعة تسيل من عينها ثم لقطة (close up) على عيون ساث وهي خالية من الدموع. التنويع في القطع جاء لتوضيح الفكرة للمتلقي ولغرض الحصول على التوتر الدرامي ايضا تم توظيف لقطات رد الفعل والتنويع في الصورة لتوضيح الفرق بين الاثنين لتعطي ايحاء بان (ساث) لا يتمتع بخاصية المشاعر والاحاسيس ولا يمتلك تلك المشاعر هنا تمنى ان تراه (ماغي) وتمنى مساعدتها بل أحبها أيضا وهذا توضيح لنا من المشهد الذي جمع (ساث) وصديقه (كاسيل) عندما قال له.

ساث:هل راك احدا يوما ما كانك انسان

كاسيل: لا احد يراك الا اذا اردت انت ذلك انا مرة في مطعم عثرت فشعرت بوجودي امراة عمياء هي فقط شعرت بوجودي.

هناك عامل اخر جعل (ساث) يصر على أن يتحول الى انسان مرئي هي (العزيزة) التي أدت دورا مهما في تحويله الى انسان في المشهد الذي ظهرت فيه (ماغي) وهي تستحم نراها تفكر بـــ(ساث) لانها احبته من اول نظرة وتقول:

ماغي: تلك العينان والنظرة الثاقبة..ساث؟؟ ما هذا الاسم ساث؟؟

نرى ساث ينظر اليها وغريزته قد طغت على تفكيره ولقد تحدث فرويد عن الغريزة بانها فعل نافع يقوم به جميع الافراد من النمط الواحد من غير تعلم فهي يمثل منطقة اللاشعور والغرائز التدميرية والمهم هو تفريغ التوتر والحصول على اللذة فلا يعرف الخير والشر ولا يعترف بالزمن وان الانسان هو الباحث عن اللذة لكن كيف وصلت الغريزة التدميرية لهذا الملاك المطهر الذي يجب ان يكون معصوماً من كل الاثام هل اراد المخرج هنا ان يوحي الينا ان (ماغي) مثلت حواء التي اخرجت ادم من الجنة؟

مشهد اخر مهم عندما ارادت ان تنام وقالت له لا تتركني الا ان انام نراه قام بحضنها الى الصباح وقد ادت الاضاءة هنا دوراً تعبيرياً مع حركة الكاميرا التي تحركه (من الاسفل الى الاعلى) (Tiltup) لتنطق معان غيبية بعدها ظهرت لنا الطبيبة (ماغي) وهي في المستشفى ترتدي ملابسها وقد سلط المخرج ضوء شديد على وجهها وفي حالة اسقاط الضوء من الاعلى على وجه الشخصية تعطي دلالة ايحائية على تاثير الملائكي وهذا ما حدث فعلا فعندما استيقظت ماجي من نومها عند الساعة السابعة صباحاً كانت سعيدة ونطقت كلمة (yes) فاحتضان (ساث) لها جعل بينهما اتصال روحي ظهر هذا الاتصال واضحاً ومؤثراً فيها عندما فحصت الطفل المريض الذي يرقد في غرفة الاطفال بالمستشفى فقبل ان تفحصه عرفت ما به بحيث استغربت الطبيبة زميلتها وقالت لها كيف شخصتي مرضه بسرعة بعد ان عجز كل الاطباء عن معرفة علته وما به.

ايضا في المشهد تم توظيف (الظل والضوء) لايصال المعنى الايحائي فضلاً عن استخدام (المونتاج المتوازي) لمجموعة احداث تجري في اماكن مختلفة لتوحي للمتلقي بالمعنى الايحائية الذي اراد ايصاله حيث يظهر (ساث) وهو يستحم في كوخ (جد ماغي) فيظهر ظل (ساث) على حائط الحمام ليعطي ايحاء بان قوة قدرية ستقع لهم فيخرج بسرعة من الحمام وينظر الى السماء وهي ملبدة بالغيوم ثم يقطع بانتقالة الى مشهد اخر تظهر فيه (ماغي) وهي في طريقها الى السوبر ماركت وتستقل دراجة هوائية تفتح ذراعيها في الهواء ثم يقطع مرة ثالثة على شمعة ثم التركيز عليها ثم تشوش الصورة

لتصبح الشمعة (اوت فوكس) يظهر ساث في الكادر وهو يجلس على المائدة قطع على (ماغي) وهي تنظر الى السماء وفي هذه اللحظة تخرج شاحنة من شارع فرعي وتصدمها قطع على الشمعة التي في منزل (ماغي) وقد انطفئت اعطتنا الشمعة ايحاء بان شيء ما حدث لـــ(ماغي) فيخرج (ساث) مسرعاً تحول الكادر الى (اللون الازرق) يعطي ايحاء بان شياً مشؤوماً قد حدث فيرى الكمثرة التي احضرتها مرمية على الطريق وجثتها بجوارها فهناك معاني يفسرها الشكل ويقدمها للمتلقي تحمل شفرات ايحائية فيجعل كل ما يظهر على الشاشة له معنى وغالبا ما يكون مستوى ايحائي لا يمكن ان يتمظهر الا من الصور الذهنية.

(التصوير/التكوين)

تمكن المخرج من توظيف التصوير بفنية عالية في حجوم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا. لاسيما اللقطات العامة التي تم توظيفها للكشف عن المكان مركزاً عليها في اغلب المشاهد.

ففي المشهد الذي يظهر فيه (ساث وصديقه كاسيل) وهم يجلسون على علامات المرور توحي بانهم لا يتمتعون بالجاذبية التي يتمتع بها البشر وباستطاعتهم الذهاب الى أي مكان يريدوه وهم منتشرين في كل مكان. فيتم اظهار المكان الذي صور بحركة استعراضية بواسطة الطائرة بعدها يظهر وهو يتجول في المدينة يسمع احاديث الناس ويراقب تصرفاتهم هو وزملائه ليعطي دلالة ايحائية بانهم منتشرين في كل مكان كانتشار الهواء مادي لكنه غير محسوس وانهم لا يوقفهم شيء. فدخول الملائكة حيز الحياة المادية ومراقبتهم لافعال البشر على الرغم من عدم رؤية البشر لهم وهم بذلك يتعاملون على وفق مرجعيات الفعل الانساني بوصفه فعلا شموليا يعمل على التصور المثالي لفعل الحياة.

فتوظيفا (للقطات العامة ذات الاطار المفتوح) توحي بالحرية التي يتمتع بها هؤلاء الملائكة.

ايضاً المشهد الذي يظهر فيه الملائكة وهم يقفون في مكان مرتفع تم تشغيل هذا النسق لكي يعلمنا بأنهم موجودون في كل مكان وانهم لا جاذبية لديهم. الشفرة الايحائية هنا اشتغلت بمستويين (حضوري) الناتج من ارتفاع مكان (ساث) ورفعته المعنوية والمادية كونه (ملاكاً) رسولاً مطهراً. مقابل انخفاض الناس المرئيين اللذين يعتقدون أن هؤلاء من يرتكب المعاصي.

أما على المستوى الثاني فهو المستوى الغيابي الذي نستدرج منه الشفرات الايحائية. فثمة اتحاد لحركة الكاميرا لاسيما عندما تم تصوير هؤلاء الملائكة من الطائرة فزاوية الكاميرا العالية عملت على تقزيم الناس والموجودات (السيارات العمارات) عبر الفضاء الذي تحت (ساث) ووجهة النظر–الحركة كلها أدت إلى استنطاق المعنى الغائب وهو علوهم وسموهم ورفعتهم. عالم يسيطر معنوياً على عالم اخر. وان سياق الموقف ادى الى رفعه وسمو هذا العالم فـــ(ساث) لا يمثل نفسه فقط وانما العالم الذي ينتمي اليه وثمة استحضار ايحائي لمكان معيشة (ساث).

في المشهد الذي يظهر فيه الملائكة على البحر وهم يقفون مجتمعين يؤدون طقوسهم اليومية ليشهدوا شروق الشمس ويستمعوا الى اللحن الالهي وكانه لحن من التعاليم الالهية تم توظيف موسيقى خاصة بهم نراهم يقفون على شكل (تكوين دائري) ليعطي ايحاءً على انهم متحدين فيما بينهم ولن يتخلوا عن عالمهم النقي كما فعل (ساث) عندما تخلى عنهم وعن عالمهم. بعدها يظهر (بلقطة عامة) (ساث) وهو يرمي نفسه في البحر والماء قد غطى وطهر جسده باكمله ليوحي لنا بانه قد ندم على ما فعله.

اللون في الملابس

اسهم اللون في ايصال شفرة ايحائية وذلك عن طريق ارتداء الملابس السوداء وسيطر النسق اللوني على اجواء الفيلم لتوحي بتلك الايحاءات.

المونتاج

عمد المخرج على استغلال سياق الربط المونتاجي بين اللقطات ضمن اطار الفيلم الى سرد الاحداث بطريقة تقترب في ظاهرها من المونتاج الروائي (الطولي) لسرد الاحداث وتشكيل الترابط السببي بين اللقطات. وكان موفقاً في بناء الفيلم فكرياً وجمالياً كما استغل المونتاج بشكل ابداعي ضمن حدود اللقطة الواحدة أي عن طريق حركة الكاميرا والممثل وعمق المجال وذلك لخلق معادلات دلالية توحي بمعاني فكرية وجمالية وتحيل المتلقي لخلق صورة ذهنية.

النتائج

تكونت لغة الفيلم من مجموعة من الشفرات الايحائية منها انطوى تحت بنائية الصورة والاخرى تحت بنائية الصوت لتمنحها أبعاداً فكرية شفافة.

1. تم توظيف حركة الكاميرا بتركيز عال وتنظيم واضح المعالم عبر حركتها (الاستعراضية–الافقية–العمودية) للتعبير عن الحدث والكشف الموضوعي ومن ثم تأكيد المعنى الايحائي.
2. تم الاعتماد على توظيف الأشكال المقترحة التي جسدت الحرية والانطلاق والاشكال الدائرية ذات المسافات الحميمة ليعطي دلالات ايحائية بالتكاتف والوحدة بين الشخصيات لاسيما (الملائكة).
3. وظفت الاضاءة تعبيرياً وجمالياً وباشكال فنية رائعة في سبيل الحصول على تكوينات مناسبة عبر توزيع الظل والضوء.
4. تباين الاستخدام (اللوني/الضوئي) تبعاً للمعنى فقد تم توظيف (الاضاءة الزرقاء) التي اوحت بالموت والاضاءة الصفراء التي اوحت بالضيق والمرض.
5. احتل شريط الصوت مكانة متميزة مشكلاً ترابطا ملحوظاً مع الصورة واسهم في تعميق المعنى العام عبر (الحوار) وقد استطاع أن يوصل المعنى الايحائي. واحتلت الصورة المرتبه الثانية من ناحية اشتغالها الدلالي والفكري.

6. اسهمت الموسيقى في ايصال المعنى وكانت وثيقة الصلة بفحوى الصورة لاسيما في مشاهد التي يؤدي فيها الملائكة طقوسهم اليومية على البحر.
7. اسهمت الملابس في التعرف على الشخصيات اذ ساد اللون الاسود على ملابس الملائكة بما فيهم (ساث) لتعطي دلالة ايحائية على انهم ينتمون الى العالم السفلي.
8. امتلك المونتاج القدرة على خلق بناء درامي ذا مستويات متعددة محققاً بذلك معنى للصورة على مستوى الشكل لايجاد العلاقة بينهما لتمنح المتلقي امكانية ربط الصورة الذهنية مع ما هو معروض امامه ليتحقق فهم اكبر ولتحقيق دور بالغ في تشكيل معنى الصورة عبر ربط فكري يجمع اللقطات او الاحداث داخل معادلات فكرية مكنت المتلقي من فهمها وتفسيرها.
9. تمتلك هكذا نوعية من الافلام على اسلوب الطرح غير المباشر لقضية تحمل تيارات دينية متطرفة.
10. تظهر معاني الشفرات الايحائية غير المباشرة والتي تخفي المعنى وتظهره في اللحظة المناسبة فتقوم باستحضاره عبر السياق معتمداً على ما يسبقها وما يلحقها من لقطات.

الاستنتاجات

1. اعتمدت كثير من الافلام السينمائية الامريكية على بث افكار وايديولوجيات تخدم سياستها عبر الدس المبطن بمفاهيم معادية ومشوهة.
2. عالجت بعض الافلام الامريكية المدعومة صهيونيا موضوع الالحاد والايمان بوجود قوى خارقة للتقليل من الرسالة التبشيرية للسيد المسيح (ع).
3. تحمل هذه الافلام رسائلاً ايديولوجية يتبناها صانع العمل لطرح افكار بشكل غير مباشر لتشير الى تلك الايديولوجيات.

التوصيات والمقترحات

1. تقترح الباحثة ان يهتم الطلبة المطبقين في القسم في اخراج مشاريعهم بالاقتراب من هكذا افكار تحمل معاني ودلالات كونها افلاماً مشوقة وجديدة في الطرح.
2. التركيز والاطلاع على الدراسات اللغوية المعاصرة والخوض في القابلية التطبيقية الواسعة لانظمة قواعد وبنى اللغة لما لها مساس مباشر بمختلف العلوم بما فيها السينما.

الهوامش :

(1) فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، (بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985)، ص 32.
(2) ينظر المصدر السابق، ص34.
(3) اديث كيرزويل ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، دار افاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق،ب.ت، ص197.
(4) فردينان دي سوسير، علم اللغة، مصدر سابق، ص 120.
(5) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1983)، ص 35.

(6) تزفتان تودوروف، رولان بارت واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ت: احمد المديني، بغداد ، دار الشؤون الثقافية، 1987، ص84.
(7) سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيموطيقين، (القاهرة: دار الياس المصرية، 1986)، ص 348.
(8) مجلة النبأ، العدد 75، السنة الحادية عشر من محرم 1426هـ، شباط، 2005، ص11.
(9) عبد السلام المسري، الاسلوب والاسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص 158.
(10) ترفيتان تودوروف، المبدا الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين،ترجمة فخري صالح، بغداد،دار الشؤون الثقافية،1992، ص 75.
(11) تزفيتان تودوروف، حوار مع بارت نحو سيمائية السينما، ترجمة: جوليا داود يوسف، بغداد: مجلة افاق عربية، العدد الثامن، اب، 1991، ص 76.
(12) س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002)، ص 70.
(13) روبرت شولز، السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للنشر، 1994، ص 15.
(14) اوديت كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ت: جابر عصفور، سلسلة افاق عربية (9-10)، دار افاق عربية، بغداد، 1985، ص 262-267.
* ان الشفرات اعلاه تشتغل في النص الادبي، علامة حضور وغياب وايضا في كثير من النصوص كما تطرق اليها الباحث (نوار سامي مهدي) في كتابه (الاحياء في العمارة) عندما شغل هذه الشفرات في النص المعماري وكيفيات قراءته.
(15) ينظر: نوار سامي مهدي، الاحياء في العمارة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997)، ص 71-72.
(16) عبد الله محمد الخزامي، الخطيئة والتكفير، (جدة: النادي الادبي الثقافي، 1995)، ص 10.
* سارازين، رواية للكاتب الفرنسي الشهير بلزاك.
(17) س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص 71.
(18) ينظر المصدر السابق نفسه، ص 75.
(19) ينظر: س. افيندران، البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص 78-79.
(20) عبد الله الخزامي، مصدر سابق، ص9.
(21) ينظر: دادلي اندرد، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة د. جرجيس فؤاد الرشيدي، مراجعة هاشم النحاس، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص 211، 214.
(22) عبد الله محمد الخزامي، الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص8.
(23) ميخائيل روم، احاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات (بيروت: دار الفارابي، 1981)، ص 75.
(24) احمد مختار عمر، علم الدلالة، (الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع)، ص 68.
* لغوي امريكي ولد في سنة 1928 في فيلادليفيا، حصل على الدكتوراه من جامعة بنسلفانيا من اهم ما اصدر، البنى النحوية عام 1956ـ اللغة والعقل عام 1967.
25 ينظر: د. ميشال زكريا، الالسنية علم اللغة الحديث، المباديء والاعلام (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983)، ص 267-268.
(26) وز مانوتي، مذهب فرويد، (بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر، ب ت)، ص 21.
(27) روجيه شكيب الخوري، الايحاء والتنويم والظهور الارواحي، (بيروت: سلسلة العلوم البارسيكلوجية، دار ملفات بيروت، ج4، 1996)، ص 169.
(28) روجيه شكيب الخوري، التخاطر، (بيروت: سلسلة العلوم البارسيكلوجية، دار ملفات بيروت، ج4، 1996)، ص 62.
(29) ينظر: حامد عبد القادر محمد عطية، علم النفس التربوي، ج2، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ط4، 1966)، ص 264.
(30) ينظر حامد عبد القادر محمد عطية، علم النفس التربوي، ج2، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ط4، 1966)، ص 264.
(31) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعاد مكاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1982)، ص 69.
(32) محمود ميري، عبد العلي اليزمي، افتتاحية في مجلة مدارات (المغرب: الدار البيضاء، العدد9، 1998)، ص4.
(33) كريستان ميتز، لغة السينما، ترجمة: د. محمد علي الكردي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، الثقافة الاجنبية، العدد1، 1986، ص 38.
* ينظر جمعة يوسف، سيكولوجية اللغة، (الكويت: عالم المعرفة، ط1، 1990)، ص 19.
(34) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ترجمة: نبيل الدبس، دمشق: مطبعة عكرمة، 1989، ص 17.
(35) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980)، ص 19.
(36) اندري فيرث، ملامح التغرية الفارسية. دراسة سيموطيقية، ترجمة: نهاد صليحة، مجلة المسرح، ع5، 1988، ص 39.
(37) موريس ميولو، مصدر سابق، ص 73.
(38) دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق، ص 82.
(39) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد العربي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987)، ص 377.
40 ينظر: ابو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990)، ص94.
41 نزار العاني، تقنيات العينة، (جامعة بغداد، مركز البحوث، 1972)، ص 115.

المصادر

1. ابو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990).
2. اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، (دار افاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق)،ب.ت، ص197.
3. فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، (بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985).
4. احمد مختار عمر، علم الدلالة، (الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع).
5. اسعد رزوق، موسوعة علم النفس، مراجعة: عبد الله عبد الدايم (بيروت: المؤسسة العربية للنشر، 1977).
6. باشلار جاستون ، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980).
7. فيرث اندري، ملامح التغرية الفارسية. دراسة سيموطيقية، ترجمة: نهاد صليحة، مجلة المسرح، ع5، 1988.
8. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1983).
9. سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيموطيقين، (القاهرة: دار الياس المصرية، 1986).
10. اوديت كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ت: جابر عصفور، سلسلة افاق عربية (9-10)، دار افاق عربية، بغداد.
11. عبد السلام المسري، الاسلوب والاسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.
12. س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002).
13. ترفيتان تودوروف، المبدا الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992.
14. روبرت شولز، السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للنشر، 1994.
15. نوار سامي مهدي، الاحياء في العمارة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997).
16. عبد الله محمد الخزامي، الخطيئة والتكفير، (جدة: النادي الادبي الثقافي، 1995).
17. دادلي اندرد، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة د. جرجيس فؤاد الرشيدي، مراجعة هاشم النحاس، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987).

18. ميخائيل روم، احاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات (بيروت: دار الفارابي، 1981).
19. ميشال زكريا، الالسنية علم اللغة الحديث، المباديء والاعلام (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1983).
20. وز مانوتي، مذهب فرويد، (بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر، ب ت).
21. روجيه شكيب الخوري، الايحاء والتنويم والظهور الارواحي، (بيروت: سلسلة العلوم البارسيكلوجية، دار ملفات بيروت، ج4، 1996).
22. شكيب الخوري، التخاطر، (بيروت: سلسلة العلوم البارسيكلوجية، دار ملفات بيروت، 1996).
23. حامد عبد القادر محمد عطية، علم النفس التربوي، ج2، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ط4، 1966).
24. مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعاد مكاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1982).
25. محمود ميري، عبد العلي اليزمي، افتتاحية في مجلة مدارات (المغرب: الدار البيضاء، العدد9، 1998).
26. ميتز كريستان ، لغة السينما، ترجمة: د. محمد علي الكردي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، الثقافة الاجنبية، العدد1، 1986.
27. فضل صلاح ، النظرية البنائية في النقد العربي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987).
28. العاني نزار ، تقنيات العينة، (جامعة بغداد، مركز البحوث، 1972).
29. مجلة النبأ، العدد 75، السنة الحادية عشر من محرم 1426هـ، شباط، 2005.

المجلات

30. تزفيتان تودوروف، حوار مع بارت نحو سيمائية السينما، ترجمة: جوليا داود يوسف، بغداد: مجلة افاق عربية، العدد الثامن، اب، 1991.
31. اديث كيرزويل ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، دار افاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق،ب.ت، ص197.

Razor suggestive and significant meaning in the film
Iman Hammadi Abdulameer

Research Summary

Cinema is the art comprehensive and great lies the secret of greatness because it can attract all science arts and humanities to be harnessed to تتمظهـر through Movies variety has a deep impact to dominate the minds of viewers and is reported Art guess was able to offer a range of films looking at the functioning of the system Filmah and correspondence with receiver and carries between blades suggestive play an aesthetically pleasing addition to the expressive role fondling terms of reference of intellectual, cultural and social.

The researcher dividing the current study into three classes as follows:

1. Chapter One: the methodological framework of the research, as included on the research problem, confined to the question that the title of the study in the "qualities that are the employment code suggestive in the process of building the intellectual and aesthetic in the film" included chapter also the importance of research also included the first chapter on the objectives of the research are:

   Identify the mechanism employ suggestive blades and activated in the film.

   Detection intellectual and aesthetic dimensions needed for the code to work suggestive in the film.

Chapter II included a theoretical framework and previous studies as theoretical framework includes three main sections:

First research (code term and concept) and eating Saussure, Jacobs, Bart in the second section: (concept-CODE in the analysis of the film) has been addressed to the context and role in determining the meaning, Razor, to give the impression, either third section handled (the movie and the code suggestive.

Chapter III: (search procedures) researcher has identified the research methodology and analysis tool and then chose one sample is not (City of Angels.(Chapter IV: The results included, conclusions and recommendations and proposals and the list of sources.