البناء العلامي لمشاهـــد الحب في الفيلم الرو ائي

محمد عبد الحميد ضيدان*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/2/7 ، تاريخ قبول النشر 2019/3/4 ، تاريخ النشر 2019/5/27

ملخص البحث:

تشـكل مشـاهد الحب مسـاحة كبيرة ضـمن فلك الفيلم السـينمائي، حتى يكاد لا يخلو فيلماً (مهما كان نوعه) من تلك المشاهد، لارتباطها بأبعاد كثيرة بالإضافة إلى إنها تشكل عامل جذب رئيسة للمشاهدين، ومن هنا تشـكل الحلول الإخراجية وارتباطها برؤية المخرج جانباً كبيراً في عملية توظيف العلامات لإبراز ما ينبغي إبرازه أو الإشـارة إليه بشـكل رمزي على اعتبار ان المخرج لا يمتلك الحرية كاملة في نقل مشـاهد الحب بكافة مستوياتها كما هي عليه في الواقع .وقد اشتمل البحث على ثلاث مباحث ضمن الاطار النظري:

المبحث الاول : مفهوم الصورة واهميتها البلاغية، وتم الحديث عن اهمية الصورة باعتبارها كيان ثقافي وكثرة تداولها في العصر الحديث لما تمتلكه من كم هائل من المعلومات القصدية.

المبحث الثاني : الاشـتغال العلامي للصـورة السـينمائية ، وتم الحديث فيه عن مفهوم العلامة، وكيفية اشتغالها في الصورة السينمائية .

المبحث الثالث : إنتاج الدلالة في بنية المشـهد ، وتم الحديث فيه عن كيفية توظيف العلامة من خلال قنوات الاتصال لإنتاج الدلالة .

الكلمات المفتاحية: مشاهد الحب، الفيلم الرو ائي.

المقدمة :

يعتبر الفن السـينمائي فناً حديثاً قياساً بالفنون الأخرى ، ولكن سـرعان ما أخذ يتجذر في مختلف نواحي الحياة ، كفن حقيقي له مقوماته وعناصره وأبعاده الحقيقية ، حتى ان الدراسـات النقدية والجمالية لم تملك الخيار بأن تتعداه بل جعلته من الفنون المهمة التي أشبعته بالدراسة والنقد.

وما ان ظهرت السـينما حتى ارتبطت بشـكل مباشـر بحياة المجتمع ، بتطلعاته وافكاره وهمومه ، ولم يبقى جانب من جوانب الحياة الإنسـانية الا وشـملته ، فكانت مشـاهد الحب احدى هذ المواضـيع الهامة التي وظفت بأشكال شتى في الفيلم السينمائي ، فكانت هذه المشاهد اما مرتبطة بصلب الموضوع الاصلي او انها اقحمت ضـمن موضـوعة مركزية اخرى الغاية منها جذب المشـاهد ، وعلى كلا الحالتين فأن هذه المشـاهد مرتبطة بالتأثير المباشر على الغريزة والمشاعر معاً فضلاً على الافكار ومن هنا تكمن خصوصيتها .

والفن السينمائي قد خضع كغيره من الفنون الاخرى لجملة من الدراسات من خلال مناهج نقدية مختلفة ومن بينها الدراسـات السـيميولوجية التي تعنى بدراسـة العلامات ، من هنا اراد الباحث ان يخضـع مشـاهد

* Mb7700322@gmail.com ، جامعة كربلاء –كلية العلوم السياحية.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحب للدراسة عبر هذا المنهج ، محاولاً دراسة البناء العلامي لمشاهد الحب ، كون هذا البناء قد يمتاز بالخصوصية من خلال الكيفية التي يستطيع بها المخرج ان يوظف بها العلامات بكافة مستوياتها ويخضعها لصالح منجزه الفلمي محققاً التأثير الذي يبتغيه على المتلقي متجاوزاً بعض المحذورات التي تفرض عليه أيا كان نوعها (اجتماعياً ، دينياً ، سياسياً) . ومن هنا تبلورت مشكلة البحث لدى الباحث بالتساؤل التالي :

ما هي الكيفية التي يتم بها البناء العلامي لمشاهد الحب في الفيلم الرو ائي .

وتكمن أهمية البحث من حيث ان وهذا الموضوع يهم الدارسين في قسم السينما والتلفزيون ، وكذلك يهم العاملين والمهتمين في هذا المجال . كما **يهدف البحث الحالي إلى تحقيق ما يأتي :**

الكشف عن الكيفية التي يتم بها البناء العلامي في الفيلم الروائي .

تحديد مصطلحات

البناء لغة : " ب ن ى – بنى بيتاً ، البنيان ، الحائط ، والبنى بالضم مقصور البناء ، يقال بنية وبنى " (الرازي ،ص65)

او " هو وضع شيء على شيء على وجه يراد به الثبوت والدوام " (الدايل ، ، 2002، ص5) .

البناء اصطلاحاً : " هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته اذ يمكن ان تحل احداها محل الاخرى " (بوقرة ، 2009 ، ص94-95).

لقد استخدمت كلمة (بنيوية) struire ومعناها البناء ، ولهذه الكلمة في اللغة الفرنسية دلالات مختلفة منها النظام (ordre) ، والتركيب (constitution) ، والشكل (forme) ، بالإضافة الى ان علوماً اخرى غير اللسانيات قد استعملت هذا المصطلح كعلم الاجتماع والاقتصاد والجيولوجيا والفلسفة ، والواقع ان المعنى الدقيق لهذا المصطلح لم يتم تحديده الا في عام 1926 على يد مدرسة براغ اللسانية ، ويفيد هذا المصطلح معنى التركيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني " (بوقرة ، 2009، ص95).

التعريف الاجرائي للبناء العلامي : هي الكيفية التي يتم بها توظيف العلامات والعناصر السمعبصرية لأغراض فكرية او عاطفية تؤسس لنظام مشهدي متكامل هو جزء من بناء فلمي .

الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم الصورة واهميتها البلاغية

لا بد ان نذكر اننا نعيش في عصر الصورة اذ اصبحت اداة جذب للإنسان ولهذا يقول امبرتو ايكو " اذا كان القرن العشرين هو قرن اللسانيات ، فأن القرن الواحد والعشرين هو قرن الصورة بامتياز " (ايكو،2005، ص86)، وعلى هذا الاساس فالعالم اليوم ينظر الى الصورة على انها كيان ثقافي تحمل مجموعة من المعلومات والافكار الموجهة بصورة قصدية ، ولهذا فالكل يتسابق من اجل تقديم صورة تسيطر على الافكار والمشاعر من اجل الهيمنة على الانسان .

ولا يخفى على احد ان الصورة تمتلك ملامح تقنية ووظائف جمالية ولهذا اصبحت لها سطوة على حياتنا المعاصرة " اذ تعتبر من أهم الاستراتيجيات من اجل التواصل الإنساني وهي من القنوات المهمة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة فمن يملك المناورة بالصورة والتحكم في انتاجها وتسويقها يستطيع ادارة المواقف

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لصـالحه " (عبد الحميد ، 2005 ، ص7). ولعل السـبب الذي جعل من الصـورة تفقد بلاغتها وسـلطتها خصوصاً في مجتمعاتنا العربية والاسلامية " هو راجع اساساً الى سيادة ما يسميه علماء الاتصال بالثقافة اللفظية (Verbale) او الشـفوية (Orale) التي ما زال بعضـهم يحاربها بكل قوة (لإلوهيتها) والبعض الآخر يفرض كل الرقابة عليها لاعتبارات سياسية وايدلوجية " (ثاني ، 2008 ، ص23-24). ولما كانت الصورة بهذا القدر من الاهمية علينا ان نعرف ما هي الصورة ، وما اهم النظريات التي فسرت الصورة وحاولت دراستها ، وكيف يتم تلقيها وادراكها.

تعرف الصورة بأنها " كل تقليد تمثيلي مجسد او تعبير بصري معاد ، وهو معطى حسي للعضو البصري ، أي إدراكا مباشراً للعالم الخارجي في مظهره المضئ حيث تحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية ، ومستمدة من الأولى " (سلاسي ، ،1996،ص34).

ولا يخفى على احد ما تمتلكه الصـورة من معاني ودلالات وافكار فهي كما ذكر الباحث سـابقاً تحمل في طياتها أفكار وإرساليات وهي بالضرورة موجهة وليست اعتباطية ، يقول بارت " ان الصورة الفتوغرافية مثلاً هي رسـالة وهذه الرسـالة هي بذاتها حامل لرسـالة ثانية هي ما يسـميه بارت(اسـطورة)،أي نسـقاً دلاليا تواصـلياً مرتبطاً اشـد الارتباط بالنسـق الفكري السـائد والقيم والدلالات التي ينتجها هذا النسـق" (ثاني ، 2008 ، ص36) .

المبحث الثاني : الاشتغال العلامي في الصورة السينمائية

يكشـف تاريخ العلامة عن ارتباطها ببداية التفكير الإنسـاني الذي حاول أن يسـتثمر بعض الأنواع من العلامات للتعبير عن أفكاره ومشاعره من خلال الرسوم التي رسمها على جدران الكهوف .

ولا يريد الباحث هنا الاستطراد في الحديث عن تاريخ فهم العلامة واستخدامات الجماعات البشرية لها ، بوصفها نظاماً يهدف إلى عملية تواصل بين مرسل ومرسل إليه ، وما لذلك من أهمية ودوراً أساسياً في الحياة البشرية منذ القدم ، بل يحاول أن يلقي الضوء على مفهوم العلامة وتأسيس علم قائم بذاته يهتم بدراستها ، وتوجيه هذا العلم بأن يكون منهجاً نقديا لدراسة الكثير من المنجزات الإنسانية وواحد من هذه المنجزات هو الفيلم السينمائي الذي هو مجال البحث .

"إن الأصل اللغوي للعلامة يوناني Semeion وأرتبط بـ Logos والذي تعني علم ، وبذلك يصبح علم العلامات " (دي سوسير ،ص34) وهذا المصطلح (العلامة) " استخدم لدى الفلاسفة الإغريق مرادفاً لمصطلحات أخرى (حجة ، إشارة ، عرض) ولم يصبح التمييز بينهما ممكناً إلا بعد فترة لاحقة " (ايكو ، 2005 ، ص337) وتطور مفهوم العلامة مع تطور المعارف الإنسانية إلى أن وصل إلى الولادة الحقيقية لهذا العلم على يد عالمين لغويين وهما فردينان دي سوسير في فرنسا وبيرس في أمريكا .

إن العلامة عند سوسير كائن مزدوج الوجه يتكون من دال ومدلول وتعمل هذه العلامة على توصيل الدلالة وهذان العنصـران ، احدهما الدال عبارة عن صـورة صـوتية ، أما الأخرى وهي المدلول فهو تصـور ذهني غير مادي " وبذلك تصـبح العلامة اللغوية لديه كياناً سـيكولوجيا له جانبان يتحدان في دماغ الإنسـان بآصـرة التداعي ". (دي سوسير ، ص84).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وأهم ما يميز دي سوسير في نظرته إلى العلامة هي إنها تمتلك واحدة من الصفات الجوهرية وهي " الطبيعة الاعتباطية وهي تعني عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله ، ولا تخضع هذه العلاقة لقوانين منطقية " (هوكز ، بغداد ، 1986 ، ص19).

أما بيرس فالعلامة لديه لا تقتصر على العلامة اللغوية بل تتعداها إلى غير اللغوية ويعرّف العلامة بأنها " شيء يحل بدلاً عن أمر او شيء ضمن علاقة ما ، او تحت عنوان ما ، وهو معدّ لكي يخاطب أحداً أي يخلق في ذهن الشخص علامة متعادلة ، او علامة ، ربما كانت أكثر اتساعا ، وهذه العلامة التي ينشئها (لدى المتلقي) أدعوها العلامة الأولى ، تلك العلامة تحلّ بديلاً عن شيء : أي عن موضوعها الخاص ، والحال ان هذه العلامة إنما تحلّ بديلاً عن الموضوع دون ان تمثله في علائقه كلها ، بل تؤثر الرجوع الى فكرة دعوتها أحيانا أساس التمثيل" (إيكو ، ص 32).

لقد صنف بيرس العلامة إلى ثلاث أنواع وهي تعتمد على العلاقة بين الدال والمدلول ، وهذه الأنواع هي (الايقون ، المؤشر ، الرمز).

فالايقون علامة تعرض العلاقة بين الدال والمدلول ، او هي " علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وان لم يوجد موضوعها " (الماكري، 1999 ، ص 48) .

اذن فهي قائمة على خاصية الشبه بين الشيء والشيء المشار اليه ، سواء كان هذا الشيء موجوداً ام لا ، فصورة الرجل تدل عليه ، فنحن كثيراً ما نشاهد في الافلام تجلس فتاة وتنظر الى صورة زوجها او حبيبها ، فصورته تدل عليه .

اما المؤشر وطبقاً لعلاقة الدال بالمدلول فهو قائم في كثير من الأحيان على السببية ، أي إنها " علامة تشير إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع " (قاسم ، 1986 ، ص17)، وهنا يكمن ابداع المخرج في استخدام هذا النوع وابرازه بشكل متميز ، ويلجا احيانا المخرج الى استخدام هكذا نوع من العلامات لأسباب رقابية او محذورات اجتماعية ، ففي مشاهد الحب قد يضطر المخرج الى ان ينوه على ما يجري من ممارسات داخل غرفة بين شاب وعشيقته من خلال صوت ، كأن يكون حوار او ضحك او حركة سرير او غيرها ، هنالك افلام ليس لديها محذورات في ان تخرج الكثير من لقطات الجنس ،في فيلم (العطلة) اخراج نانسي ميرس تظهر لنا لقطات جنسية بشكل واضح ، ولكن ان وجدت هذه المحذورات يعمد المخرج على ابرازها بشكل اخر ، ففي فيلم (احكي يا شهرزاد) للمخرج يسري نصر الله ، فحينما يرينا سعيد الشاب مع فتاته اذا بدا يقبلها ، يعمد المخرج الى القطع وبعدها يرينا مشهد آخر للفتاة وهي ذاهبة الى بيت اهلها وتحاول ان تزيل الأتربة من ملابسها ، ان الهيئة التي ظهرت عليها هذه الفتاة في هذا المشهد هو مؤشر للممارسة الجنسية التي حدثت بينهما . وهنا يظهر دور المونتاج الذي يحاول الباحث ان يؤجل الحديث عنه فيما بعد لدوره الكبير في خلق دلالات جديدة للعلامات من خلال السياق الذي ستكون عليه " ان المحددات الاساسية والتشكيلات الجوهرية لسيميوطيقيا السينما تقع في كل من المونتاج وحركات الكاميرا واحجام اللقطات وكذلك العلاقة ما بين الصورة والكلام إضافة إلى التتابع " (السيد ، 2008 ، ص151) وفي بعض الافلام نجد ان العلامة (المؤشر) داخل المشهد الواحد وليست معتمدة على مشهد اخر ليوضحا بل يعالج المخرج بشكل ايجازي فيوضح الفكرة ، فحينما نشاهد امرأة تلبس ابنها ملابس لكي يذهب الى المدرسة ،

فحينما نسمع صوت منبه السيارة فتستعجل الام ، اصبح صوت المنبه علامة (مؤشر) لوصول باص المدرسة.

اما الرمز وهو التصنيف الثالث لدى بيرس ، فتكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية ، وهي تشبه العلامة اللغوية عند دي سوسير ، ويسميه موريس "علامة العلامة ، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة اخرى مرادفة لها " (ابراهيم واخرون 1996 ، ص95) ومن اكثر مصاديق هذا النوع هي الشعارات والصفات ، فالثور شعار القوة ، والماء صفة للحياة ، والضوء الاخضر يدل على السير ، فما علاقة اللون الاخضر بالسير ، او اللون الاحمر بالوقوف ،او الهلال بسيارات الاسعاف ، او استخدام (out fox) في لقطة ما للانتقال الى الماضي ، هذه الرموز قد تم الاتفاق عليها ، فأصبحت ضمن المرجعيات الثقافية التي تشكلت في وعي المجتمع من خلال التعود عليها ،في فيلم (الحب في زمن الكوليرا) ، حينا يظفر فلورينثو اريثا بحبيبته التي انتظرها اكثر من خمسين عاما يقنعها بأن يركبا سفينة وعندها يرفع الراية الحمراء لكي يعلن ان الموجودين على ظهر السفينة مصابين بوباء الكوليرا وبذلك لا يصل اليهم أحد ، ولهذا فليس من السهل معرفة هذه العلامات الا من خلال التعلم والمعرفة ، وبهذا القدر من المعرفة ترتبط الرموز بالمناطقية ، أي ان العلامات المرورية اكتسبت صفت الرمز من خلال تداولها العالمي ، ولكن هناك رموز لم تمتلك تلك العمومية ، وهنا يبرز دور المخرج في تفهم وتوظيف هكذا رموز في اغناء عمله ، فحركة الفنجان في الدواوين العربية قد لا تمثل شيئاً عند الانسان الغربي ، كما ان الالوان قد تمثل رموز محلية ترتب بعادات وتقاليد وموروثات ، فاللون الاسود قد يمثل الحزن في المجتمع العربي ، ولكنه مكروه وغير محبذ اسلامياً ، واحيانا يصبح اللون رمز لبيئة معينة ، ففي شمال العراق تلبس النساء ملابس ذات الوان زاهية كالأحمر والبرتقالي والاصفر ، اذن اكتسب اللون طابع مكاني بالإضافة الى ابعاده النفسية والثقافية والاجتماعية .

ان بيرس حينما وضع هذه التصنيفات للعلامة ، هو لا يعني الانفصال بعضها عن البعض الاخر بل حاول ان يصيغها ويميزها كي تدرس بشكل واضح ودقيق ، أي "ان هذه الصيغ الثلاث للعلاقة بين الدال والمدلول تتعايش بشكل تسلسلي هرمي تكون لاحدهما فيه حتماً الهيمنة على الآخر " (هوكز ، 1986 ، ص118)، ومن هنا يبرز دور المخرج في توظيف العلامة داخل الصورة السينمائية لإغناء العمل الفني ، وهو انه كيف يمكن ان يحول العلامة (الايقون) الى علامة (رمز) او(مؤشر) حتى يمكن ان يحقق اكثر من قراءة لمنجزه على مستوى التلقي ، وحسب ما هو معروف ان من سمات العمل الجيد ان يقرأ على مستويات متعددة ، على ان هذا التحول للعلامة يمكن ان يحدث من خلال ربط علامتين لإنتاج معنى جديد داخل اللقطة الواحدة ، وهنا يؤكد الباحث على انه كما اوجد ازنشتاين المونتاج الفكري من خلال ربط لقطتين لإعطاء معنى جديد ، ممكن ان يحدث هذا داخل اللقطة الواحدة من خلال ربط علامتين ، ففي فيلم (الخيط الأحمر الرفيع) نشاهد الزوجة وهي تستذكر زوجها وهو في الحرب ثم تتحرك الكاميرا لترينا ستائر نافذة الغرفة وهي تتحرك قليلاً بفعل نسمة من الريح ، ان علامة (الستائر) بمفردها لا تعني شيئاً سوى معناها (الايقوني) ولكنها حينما ربطت بعلامة ثانية اعطت معنى جديد ، وعلى هذا الاساس فأن ماهية العلامة تتحقق أحياناً ضمن السياق التي تكون فيه ، ومن هنا جاء تأكيد علماء السيميولوجية والبنيويين على ان اللقطة لن تكون اصغر وحدة بنائية في الفيلم وانما العلامة ، وهذا العلم الذي حاول دراسة السينما بشكل علمي كأسلوب للتحليل

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

السينمائي (فهؤلاء المنظرون ومنهم كريستيان ميتز يرفضون هذه الوحدة باعتبارها غامضة ومغلقة ، هم يصرون على ان تقوم وحدة اكثر دقة لتكون اساس التحليل المنظم للفيلم ، ومن هنا أكدوا على العلامة كحد أدنى ، ذلك ان اللقطة الواحدة قد تحتوي على العشرات من العلامات " (ينظر ، جانيتي، 1981 ، ص583).

اما بالنسبة لأنواع العلامات فتوجد العلامات الايمائية والعلامات السمعية –بصرية والعلامات الأيقونة هي علامات ظاهرة في الفيلم السينمائي ، اما العلامات الشمية واللمسية والذوقية فهي علامات تتحقق في واقع الحياة وهي علامات مرتبطة بحواس الشم واللمس والذوق ، ولكن لا يمكن تحققها في الفيلم كون ان الفيلم لا يمثل حقيقة ، بل كل ما نراه هو وهم ، فنحن لا نستطيع ان نشم رائحة الاشياء او الشخوص الذين نراهم ولا نستطيع ان نتلمس طبيعة الملابس التي يرتدوها ولا نستطيع تذوق الطعام الذي يأكلانه ، الا ان التقنيات الحديثة قد تحقق هذا الشيء في المستقبل وان تحقق شيء منها في الواقع ولكن فيه شيء من المحدودية. وعلى العموم يستطيع المخرج ان يوظف بعض العناصر السينمائية لكي يوحي بذلك . وخصوصاً ان بعض المخرجين التفتوا الى حقيقة اهمية هذه العلامات في ايصال ما يمكن ايصاله من معاني وافكار عن طريق هذه العلامات ، فالعلامة الشمية مثلاً ،لها ارتباط ثقافي واجتماعي في الواقع فقد تعطي انطباع عن المكان ، كأن نشم رائحة البحر او رائحة الموتى في مكان الحرب ، في فيلم العطر استطاع المخرج ان يغير من قناعاتنا ببعض الروائح وان يوظف بعض العناصر لتحقيق ذلك ، فالعلامات الاشارية للممثل مع استخدام بعض اللقطات القريبة لإيصال طبيعة العطر ، فكلنا يعرف ان الانسان حينما يموت يتعفن وتخرج منه رائحة غير محببة ، ولكن في فلم العطر فأن (غرينوي) يجمع العطور الرائعة من اجساد الفتيات المقتولات على يديه ، " ان العلامات الشمية مهمة في انماط التواصل الانساني يكون من العبث تجاوزها " (توسان، 2000 ص23)، لقد كان اعتماد الاعمى في فيلم عطر امرأة على حاسة الشم واللمس .

اما العلامة اللمسية فهي علامة مهمة ويعبر عنها كثيراً في المشاهد من خلال الحركة الايمائية للممثل ، وهي حاجة انسانية ترتبط بأهمية معرفتنا بالأشياء حين نلمسها ، ورغم عدم الاهتمام بهذه العلامة لا انها تشكل دلالة كبيرة في التعبير عن حالات الجنس ، " العالم اللمسي يرتبط بعالم الجنس بواسطة المداعبات ، وهو نظام سيميولوجي معقد وخالص في قانون العلاقات الغرامية ، حيث تستهل بالاتصال الجنسي المداعبات فتكون القبلة هي التمثيل الرمزي على الاتصال ويمكن ان نربط هذا بكل المجال الحركي اللمسي للقوانين الدالة المنتمية لما يمكن ان نسميه بالطقس الغرامي " (توسان، 2000، ص24) فالطقس الغرامي يتحقق في المشهد بمجموعة من العلامات وتوظف فيها جملة من العناصر الصوتية والصورية ، وتكون العلامة اللمسية معبر عنها من خلال حركات الممثلين حينما تتشابك الأيدي او الأرجل وتلعب هنا اللقطات القريبة دور كبير في اظهار تفاصيل ذلك .

وكذلك العلامة الذوقية التي يمكن التعبير عنها بعدة وسائل، في فيلم (مرتفعات وذيرنغ) حينما تعرض الشاب للضرب من قبل مجموعة، حاولت صديقته ان تداوي جراحه، وحينما وجدت جراحات في ظهره بدأت بتذوق تلك الجراحات .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان هذه العلامات التي ذكرها الباحث وان لم تأخذ نصيبها في الاهتمام من قبل الدارسين في مجال السيميولوجيا وكذلك في مجال الفيلم السينمائي ولكنه يجد انها تشكل علامات مهمة وداعمة لتعبيرية المشهد السينمائي اذا ما وظفت بالشكل المطلوب .

المبحث الثالث: الإنتاج الدلالي في المشهد السينمائي

تتميز الصورة السينمائية بكون موجوداتها تشترط فيها القصدية ، ولا يوجد شيء في داخلها الا وله معنى محدد ، أي لا يتم توزيع العناصر داخل الصورة السينمائية الا بشكل مدروس ، ففي الرواية مثلاً حينما يصف الكاتب فتاة جالسة على قارعة الطريق ، قد يوحي هذا الجلوس بشيء ما ، ولكن ما هي امكانية تخيل هذه الفتاة وما تحمله من معاني ودلالات ، قد يبقى انتاج هذه المعاني بما يطرحه الكاتب من وصف لهذه الفتاة وبما يحيط بها ، وكذلك امكانية القارئ على التخيل ، اما في السينما فأن امكانية انتاج المعنى تأخذ طابعاً مغايراً فهي ترينا هذه الفتاة ، وتصبح هذه المشاهدة بكل تفاصيلها منتجة للمعنى ، تدفق الصور المتحركة ، الملابس ، المكان ، الحركة ، الفضاء ،الخ ، فبالقدر الذي تتجسد امامنا الاشياء في الصورة السينمائية ، تبقى امكانية انتاج معنى لأكثر من مستوى وهذا سر ديمومة ونجاح الصورة السينمائية ، باعتبار ان كل ما يظهر على الشاشة ينبغي ان يكون له معنى ، او على الاقل لا يوضع جزافاً ، فالمكان في فيلم (دوغ فيل) للمخرج تربر ، لا يمكن تصوره بأي حال من الاحوال وان جاهد الكاتب ان يصوره لنا .

ان المعنى مرتبط بالدلالة "ويتم انتاج الدلالة في الفلم السينمائي من خلال مجموعة من المعطيات الاقلية التي يقدمها صانع العمل الى المتلقي"(عبد الجبار،2018،ص265) ولهذا حينما نتحدث عن الدلالة يجب ان نفصلها عن العلامة لان هناك لبس في بعض الدراسات على ان الدلالة والعلامة مصطلح واحد ، ولكن علم العلامة "يهدف الى دراسة العلاقات بين الدال والمدلول ، اما علم الدلالة فلا يهتم الا بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف اشكال التعبير والتواصل " (توسان، 1994 ، ص19)، وعلى هذا الاساس فالكثير من المنظرين الذين درسوا العلامة حاولوا تصنيفها تبعاً لطبيعتها ودلالاتها .

وان حاول الباحث ان يسلط الضوء على بعض العلامات وانواعها وجب التعرف على الكيفية التي يتم بها توظيف هذه العلامات لإنتاج دلالة وبالتالي يتحقق المعنى الذي يتشكل ضمن مستويات متعددة لدى مجموع المتلقين حسب مرجعياتهم الثقافية والاجتماعية والبيئية وغيرها.

ان عملية استثمار قنوات المعلومات التي صنفها كريستيان ميتز والتي تشكل لديه المادة الخام للسينما ، تتحقق بشكل كبير وسائل مهمة للدلالة ، اذا ما وظفت بشكل خلاق ومبدع .

والسؤال الذي يتردد دائماً " كيف يمكن ان نجعل مادة التعبير ذات دلالة ، كيف يمكن ان نجعل الصور الخام والجوانب المختلفة لمجرى الصوت تحمل معنى "(أندرو، 1987 ،ص206)

ان قنوات المعلومات عند كريستيان ميتز هي :

1- الصور المتحركة
2- اثار خطية وتشمل كل المادة المكتوبة التي نقرأها بعيداً عن الشاشة .
3- الكلام المسجل
4- الموسيقى المسجلة

5- ضوضاء مسجلة او مؤثرات صوتية " (أندرو، 1987 ،ص204)

وتندرج تحت هذه العناصر الخمسة عناصر أكثر تفريعاً ، ومها بلغت تفرعات هذه العناصر ، تبقى الصورة العنصر المهيمن على كلية الفيلم كونه الوسيط الاساسي الذي يتمظهر فيه المعنى الحقيقي للفيلم ، كما انها وحد سرد اساسية حيث يتحقق بها الفيلم " لان وحدة السرد الاساسية هي العملية التي يبنى بها المشاهد على نحو فعال قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين " (شولز ، ص108)، على ان السرد الفلمي يتحقق من خلال الترابط العضوي بين الوحدات او المجموعات الصغيرة ، ولا يشترط في ذلك عمليات انتظام وترابط لقطات بل كما اشار الباحث في المبحث الثاني ان أصغر وحدة بنائية في الفيلم هي العلامة وليست اللقطة ، وان هذه الوحدات الصغيرة لا تكون خالية دلالياً بمفردها ولكنها حينما تنتظم تشكل طاقة دلالية اخرى " لا يمثل كل جزء من اجزاء الخطاب سمة التحديد القطعية في ذاته بل يحصل عليها من خلال علاقته بالأجزاء " (راي، ص47) ومن هنا يظهر دور التصوير (حركة كاميرا – حجم اللقطة – زاوية الكاميرا) في ابراز طبيعة العلاقة بين العلامات داخل اللقطة ، بالإضافة الى طبيعة هذه المكونات التي تنتج دلالات مختلفة ، فحجوم اللقطات لا يكفي بأن تكون واحدة في المشهد ، فلا بد ان تكون ضمن سياق من التنوع ، وهي بالتأكيد لا تجري بصور عفوية ، بل بشكل قصدي ولهذا فأن حجم اللقطة عنصر اساسي في انتاج الدلالة وكما يقول جيل دولوز " ان حجم اللقطة يعطي مقياساً مشتركاً لما ليس له مقياس .. وحجم اللقطة ينتزع الصورة من محيطها " (دولوز، ص24) فاللقطة البعيدة جداً تظهر المكان بتفاصيله ، ولكن قدرتها على تصوير الانسان ضعيفة ، الا في حالة تصوير الحشود كما في الافلام التاريخية او الحربية التي تظهر فيا الجيوش ، ولكن " (جانيتي ، 1981 ، ص27) ان احتوت اللقطة البعيدة جداً على انسان مثلاً تجعل منه شبحاً صغيراً واقع تحت فريسة الاشياء "، اما اللقطة القريبة مثلاً تظهر جانباً من الموجودات ، أي انها تقتطع الشيء من المكان او السياق الذي هو فيه " فهي تجزء الموضوع من احداثياته الزمانية والمكانية ، أي انها ترفعه الى حالة الجوهر على الرغم من انها تحمل مكاناً وزماناً خاصاً بها " (جانيتي ، 1981 ، ص33) وفي هذه الحالة تكون اللقطات القريبة مفيدة في تصوير الخلجات والمشاعر التي ترسم على وجوه الممثلين ، او لعزل شخصية حينما يأتيها خبر عن محيطها الخارجي ، في فيلم (نهاية علاقة) حينما تقابل البطلة صديق زوجها في الحفل تتحرك مشاعرها اتجاهه فتتحرك الكاميرا باتجاهها وتظهرها بلقطة كبيرة لتبرز انفعالاتها وكذلك تعزلها عن محيطها ، اما زوايا التصوير فهي تسهم في اعطاء دلالات متغيرة المضمون ، فمثلاً امالة الكاميرا الى احد الجانبين سوف تولد زاوية منحرفة ، وتعطي دلالة بالانحراف وفقدان التوازن ، اما حركة الكاميرا فهي تستطيع تجزئة الواقع المصور عن طريق الاستخدام المبدع وتكون على الدوام احجام متغيرة " ان حركة الكاميرا لا تكف عن التحول والانتقال ، انها تجزء الديمومة وتجزء اجزاءها بحسب الموضوعات التي تكون المجموع وهي تجمع الموضوعات والمجاميع في ديمومة واحدة ماثلة في الكل الكوني " (دولوز ، ص33) ولحركة الكاميرا عدة وظائف واشتغالات واحدة من هذه الوظائف انها تقترب بحركة افقية باتجاه الاشخاص وكأنها " تدخل داخل النفس لتظهر توترها وحالتها الانفعالية " (مارتن ، ص34).

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان آلية اشتغال الكاميرا قد تفرز مجموعة من الدلالات والتي تتفاعل فيما بينها لتحقق فكرة معينة ، وهي القيمة الاساسية للفيلم ككل ، فحركات الكاميرا وحجوم اللقطات وزوايا التصوير بالاندماج مع باقي العناصر كالصوت وحركة الممثل والاضاءة وغيرها تشكل منظومة دلالية كاملة للتعبير، وعلى رأي جيل دولوز في دراسته للتكوين وعلاقته بالتصوير حيث يقول " تتجسد عناصر التكوين من خلال طبيعة اجزاءها ، فهي اما ان تكون هندسية او ديناميكية ، اما اذا نظر اليها تبعاً لوجهة نظر الكاميرا او زاوية ضبط الاطار ، فهي منظومة بصرية " (دولوز ، ص31) والتكوين يلعب دورا بارزاً لما له من عناصر تستثمر دلالياً ، فالخطوط والكتل والفضاء واللون وغيرها عناصر دالة لا تقل شأنا عن باقي العناصر في دعم دلالية الصورة ، فالمعروف ان " الخطوط العمودية تشتغل دلالياً في صياغة رمز الثبات والحيوية والنشاط والوقار والقوة ، اما الخطوط المنحنية فهي ترمز الى الرقة والانوثة " (ماشيلي ، 1983 ، ص36) وهذه الخطوط نراها متجسدة في أغلب مشاهد الحب ، اما الفضاء فقد حدده ارسطو بأنه " حاصل جمع كل الاماكن وهو ميدان حيوي يتميز باتجاهاته وخصائصه النوعية " (شولز، ص10) والفضاء حسب هذا التعريف يمتاز بمساحة كبيرة من الشمولية ، بينما يعرفه فرج عبو في كتابه (علم عناصر الفن) بأنه " الحيز الذي يشغله الفراغ " (عبو ، 1982 ، ص338) والفضاء تظهر فيه توزيع الأشكال الموجودة والتي يستثمرها المخرج لتحقيق غاياته والتي تظهر فيها المسافات بين هذه الاشياء ، وهنا يؤكد الباحث ان الممثل لا يكون اهم هذه الموجودات وهو الذي يكون عنصر الجذب للمتلقي وانما حسب اهمية الاشياء الموجودة داخل الصورة ، ففي فيلم الجمال الامريكي للمخرج سام ميندس يرينا في المشهد الذي يتحدث فيه البطل الى صديقة ابنته الذي تحركت مشاعره اتجاهها باقة وردة حمراء في عمق الكادر ، وتتكرر هذه الباقة في مشاهد متعددة ، فيصبح تركيز المشاهد باتجاه هذه الباقة اكثر من تركيزه على الممثلين ، ولكن تبقى مسألة المسافات الموجودة بين الاشياء مهمة وتعطي دلالة كبيرة لطبيعة العلاقات وخصوصاً طبيعة العلاقات بين الشخصيات لأنها ترتبط بالواقع بشكل كبير ، فالعلاقة بين الخادم وسيده تحتم نوع من المسافة تظهر في الفيلم كما هي في الواقع وهي تختلف عن مسافات اخرى ، كما ان لطبيعة المكان اثر كبير في ذلك ، فالرجل مع زوجته وبين ابناءه تتطلب منه طبيعة المكان ان يبقى ضمن مسافة تختلف عما لو دخلا الغرفة بمفردهما ، ولهذا صنفت بعض المسافات وحسب طبيعة العلاقة بين الشخصيات على ان هذه العلاقات متغيرة كما ذكر الباحث وحسب المكان ، في فيلم الحب في زمن الكوليرا حينما تعرف فلورينتو اريثا على فرمينا داثا ووافقت ان تستلم منه رسالة اصبحت المسافة بينها قريبة حتى ظهرا في لقطة متوسطة ، ولكن حينما تدهورت علاقتهما وقررت فرمينا الابتعاد عنه ظهرا في السوق وبينهما مسافة كبيرة كشفت عن عدم رغبتها به وقرارها بالابتعاد عنه .

اما العلامة السمعية وما تشكله من بنية داعمة للصورة ، اذ يشكل الحوار مفصل اساسي وجوهري في بنية الفيلم ككل لما يمتلك من الكثير من الوظائف ، ان اهم ما يميز الحوار هو ما اورده " لويس كارول حينما ميز بين القول والمعنى في (مغامرات اليس في أرض العجائب) حين يقول الارنب مارج : عليك اذن ان تقولي ما تعنيه " (بالمر ، 1985 ،ص23) فإذا كانت لكلماتنا معنى فكيف نقول ما لا نعنيه ، وهنا يبرز دور المخرج في توظيف اداء الممثل من خلال ايماءاته او التحكم بالنبرة الصوتية التي توصل دلالة مخالفة لدلالة

الكلمة ، بالإضافة الى دلالة الحوار ومدى اهميته بالقياس الى المسافات الفاصلة بين الشخصيات ، فكل مسافة تتطلب نوع من الالقاء واستخدام نبرة معينة .

اما الصمت فهو علامة سمعية تعطي قوة إيحائية عميقة التأثير وهي علامة دالة على الانبهار او الخوف او القلق او الانتظار واحياناً تستخدم في مشاهد الحب للدلالة عن الخجل وهي علامة تكشف في هكذا مواقف عن بواطن الشخصية " وكثيراً ما يشير الصمت علامياً الى احساس بشيء معلق على وشك الانفجار ودلالته مثل دلالة الاطار الجامد فهو يرمز الى الموت لأننا نقرن الصوت بالحياة "(جانيتي ، 1981 ، ص270-271) ، كذلك ترتبط الموسيقى مع بقية العناصر الدالة لتشكيل البنية الكلية للفيلم وقد تكون متوافقة مع الصور او متناقضة معها ، فهي بالنتيجة تعطي دلالات كاشفة عما يجري داخل اللقطة ، ولهذا يحدد روجيه اودان أربعة أنماط من التأثير لطبيعة العلاقة بين الصورة والموسيقى :"

1-التأثير القناعي : أي ان الصورة تقنع الموسيقى بمعنى تحجبها وهذه هي الحالة العامة .

2-التأثير بالمفارقة او التأثير الخلافي : وهذا ما يحصل عندما تقول الموسيقى شيئاً مختلفا عما ترويه القصة.

3-التأثير التزامني : عندما يتوافق ايقاع الموسيقى توافقاً دقيقاً مع ايقاع الصورة ، (وهذا ما نراه في اغلب مشاهد الحب حيث تنطلق الموسيقى الهادئة قبل او لحظة تحرك مشاعر الشخصية تجاه شخصية اخرى).

4-التأثير الائتلافي : وهي ايقاعات مختلفة تحدث انطباعات ذات قوة سمعية بصرية متساوية ، تؤثر كل منهما تأثيراً متبادلاً " (اودان، 2006 ، ص320).

كل ما تحدثنا عنه من عناصر وعلامات ، فأنه يصبح له دلالات متغير وليست ثابتة نتيجة لما سيشكل ويخلق عن طريق المونتاج ، فالمونتاج سينشئ علاقات جديدة بين هذه العناصر مما يكون دلالات متغير باستمرار وهذا سر اهمية المونتاج ، فهو يوحد اللقطات والتي تكون لديه وحدة بنائية اساسية والتي يصفها " ازنشتاين بالوحدة الوراثية او الخلية المنقسمة الى خلايا اخرى " (دولوز ، ص52) وبالتالي يشكل واقعاً فيلمياً يختلف عن الواقع الحقيقي ، فالمخرج حر في تكوين العلاقات كيفما يشاء شرط الاقناع ، وهنا يؤكد الباحث حقيقية مهمة هو ان المونتاج لا يخضع لقوانين صارمة كما نجدها في الكتب السينمائية التي تقيد المخرج وتجعله امام مجموعة من الاحتمالات كاحتمالات الرياضيات ، ولهذا نجد ان الكثير من الافلام المعاصرة قد كسرت هذه القواعد مما ولد لدينا اشكال فيلميه مغايرة ذات طبيعة ملائمة وكاشفة عن مضامين تنسجم وطبيعة العصر الذي نعيش فيه .

تحليل العينة

فيلم (تايتنك) اخراج : جيمس كاميرون، بطولة : ليوناردو دي كابريو ، كيت وينسلت

1-يتم توظيف جماليات التصوير والعناصر السمعبصرية الأخرى في مشاهد الحب لإبراز علامات فاعلة تعمل على إثارة العواطف والغرائز.

ان واحدة من السمات الاساسية لمشاهد الحب انها تستحوذ على معظم قنوات الاستقبال لدى المتلقي ، فهي تخاطب قلبه وعقله وكل مدركاته الحسية ، ففي المشهد الذي تم تفصيله واسماه الباحث مشهد (مقدمة السفينة) للتمييز ، حيث بدأ المشهد بلقطة من الاعلى والسفينة تشق البحر ويظهر جاك واقفا حزينا في مقدمتها ، قد تكون هذه اللقطة التي ابتدأ بها المشهد ذات دلالات كبيرة وعظيمة وهي توجز الكثير

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من مشاهد الفيلم ، ان هذه المفارقة العلامية او فلنقل المقارنة العلامية بين السفينة وهي تشق البحر وبين جاك قد انتجت دلالات ، السفينة العائمة التي تبحر الى المجهول والمصير الغامض وبين جاك الذاهب الى اللاشي ولا يعرف ما الذي ينتظره ومنه حب روز الغامضة كالبحر، هذه المقارنة التي حدثت داخل اللقطة هو ابداع يحسب للمخرج في عملية ايصال المعنى على مستويات عدة دون اللجوء الى استخدام الاستعارة وهو تصادم لقطتين ، كأن يرينا جاك ويقطع الى لقطة اخرى يرينا فيها السفينة وهي تبحر ، ومن ثم تتحرك الكاميرا بنعومة وانسيابية صوبه لتظهر شيء ما بعمق الكادر ، فتظهر روز فتناديه باسمه بصوت خافت فيلتفت بقوة ويظهر سروره بلقطة قريبة ، بعدها تتجه نحوه بكل استحياء ، وهنا تكون مشيتها علامة على الخجل والتردد فتكون مبرراً للقطة التي تليها وهي لقطة قريبة لتعبر عن اسفها ، وهنا جاك يطلب منها ان تسكت ، فلا داعي للكلام بعد هذه اللحظة التاريخية بالنسبة اليه ، وهنا يعمد المخرج الى الصورة لتعبر عن احاسيسهما وانفعالهما فالحوار قد يعجز عن ذلك ، فتصبح الصورة هي المهيمنة وتدعمها الموسيقى التي سرعان ما بدأت لتعلن عن تاريخ جديد لعلاقتهما الحميمية ، وقد استخدم الصوت البشري (الاغنية) بدلاً عن الموسيقى لتكون مرافقة للصورة في هذا المشهد وهنا يتساءل الباحث مالفرق هنا بين استخدام الموسيقى واستخدام الاغنية ، من المهم هنا التأكيد ان الصوت البشري اكثر تأثيرا وتعبيراً وبقاءاً في ذاكرة المتلقي من الموسيقى بمفردها ولذلك نجد ان الأغنية قد أثرت وعبرت وبقت في الذاكرة .

ولا يقتصر استخدام اللقطة القريبة في اظهار الوجه بل تعداه الى اظهار تلامس اليدين ووضع يديه على خصرها ، كما ان استخدام هذه اللقطات القريبة بكثرة تحتاج الى مونتاج مبدع حتى لا يخلق خلل في ترتيب اللقطات ولهذا نجد ان المخرج استخدم لقطات متنوعة من ناحية الزاوية (منخفضة وزاوية نظر الطائر) واستخدم الكرين ، كما انه استخدم حركات مختلفة ومتنوعة ، ولهذا كان المونتاج موحيا بأجواء المشهد ، داعما له نضيف اليه الاغنية التي خلقت جوا من الحب واثارة المشاعر ، وبالتفاتة ذكية من المخرج أرانا بزاوية منخفضة جاك وروز حيث كان في عمق الكادر السماء زرقاء فتصعد الكاميرا الى الاعلى فتتغير الخلفية ويظهر في العمق لون حمرة الغروب ، وهو لون احمر قريب الى اللون البرتقالي وهو اختيار مدروس لم يأتي بشكل اعتباطي فاللون البرتقالي ، " لون التوهج والاحتدام والاشتعال ، انه لون سطوع يوحي بالدفء كما يوحي بالإثارة " (الصقر، 2010 ، ص103) كما ان اللون الاحمر والبرتقالي هي الوان العطور القوية وخاصة عطور الازهار والورود ، كما يقول بايرن ، " ان الوقت يمضي بسرعة تحت اشعة خضراء ويمضي ببطء تحت اشعة حمراء " (الصقر، 2010 ، ص120).

2- هناك علامات لا يمكن تجسيدها من خلال الفيلم ولكن يتم التعبير عنها من خلال العناصر الصورية او الصوتية ، وهي علامات مهمة في مشاهد الحب كالعلامات اللمسية.

في مشهد (مقدمة السفينة) نجد ان جاك قد طلب من روز ان تسكت وطالبها بأن تعطيه يدها ، ومجرد ان لامست يده يدها ، بدأت الاغنية ، معلنة عن بدأ علاقة جديدة ، وبعدها اصعدها على مقدمة السفينة وهي مغمضة العينين ومعتمدة بشكل كلي على فعل الملامسة ، فأصبح مصدر معلوماتها الوحيد هو العلامة اللمسية فحينما يشد يدها تقف وحينما يحركها تتحرك ، وهذه العلامة اصبحت جزء من ثقافتنا نحن البشر ، وحينما يصعدا الى مقدمة السفينة ويقف وهو يتماس معها ، نلاحظ مقدار العلاقة الوثيقة التي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ربطتهما ، فحينما تفتح يداها كالطير يضـع جاك يداه على يديها فيكونا كجسـم واحد وهو دلالة على التحامهما ، فتتشابك اصابع ايديهما وتظهر بلقطة قريبة كيف تلامس اصابعها اصابعه وتنتهي بوضع يديه على خصرها ومن ثم يقبل بعضهما البعض وينتهي المشهد على هذا الحال .

3-يشكل المكان علامة مهمة لإبراز طبيعة العلاقة بين الشخصيات في مشاهد الحب .

تفرض طبيعة المكان في مشـاهد الحب نوعاً معيناً من العلاقة ففي مشـهد مقدمة السـفينة لم نكن ننتظر من جاك وروز اكثر من ان يقبلها وينتهي المشهد كون ان طبيعة المكان لا تنسجم وان يقدم المخرج فعلاً اكثر من ذلك ، لان المكا مكاناً عاما مفتوحاً ، ولهذا حينما اراد المخرج ان يعمق العلاقة بينهما وان يجعل من روز مطلعة عل الحياة البسـيطة التي يعيشـها جاك وامثال جاك نقلهما الى المكان الذي رقصا فيه وكان فيه جمع من اصدقاءه او هم من طبقته ، لهذا شاهدنا اجواء المرح والسعادة التي عاشتها روز تلك اللحظة بعيدا عن التقاليد والقوانين الصارمة التي تعيشها ، وهذا المشهد في هذا المكان كان دافعاً قوياً لنضج علاقتهما وبالتالي وصـولهم الى مشـهد الرسـم ، كما ان المخرج اراد ان يخلق نوع من الاثارة ، وان يهربا الى اسـفل السـفينة والدخول الى السيارة ، ولهذا فأن روز سحبت جاك بعدما كان في مقدمة السيارة واصبحا بمفردهما في هذا المكان والمسـافة اصـبحت بينهما مسـافة حميمية ، عندها اعطى المكان تأثيراً واضـحاً لطبيعة العلاقة حتى انتهى بممارسـة الجنس . كما ان طبيعة المكان الضـيق يحتم على المخرج ان يسـتخدم اللقطات القريبة ، وهذا ما اراده المخرج للأسباب التي ذكرها الباحث سابقاً ، كما ان الصوت الخافت ، وكما اشير اليه العلامة السـمعية الخاصـة بالحوار ، فقد سـمعنا ان مشـهد السـيارة وبعد ان جلسـا الاثنين في مكانهما لاحظنا ان النبرة لدى روز قد تغيرت واصـبحت علامة على الانفعال العاطفي والرغبة وهي اثارة الاحاسـيس والمشـاعر والرغبات لدى المتلقي بمجرد ان دخلا هذا المكان وقد لا يكون من اللائق اسـتخدام هذا الصـوت في مشـاهد تحدث فيما بينهما على ظهر السـفينة ولهذا فان طبيعة المكان تفرض الكثير من الامور التي تساعد على ابراز جانب كبير من العلاقة بين الشخصيات

النتائج :

1- يعتمد البناء العلامي في مشـاهد الحب على اللقطات القريبة والمتوسـطة لما لها من دور في ابراز انفعالات الشخصيات وحركاتهم وايماءاتهم .
2- حركة الممثل علامة مهمة في تجسيد ما تحمله الشخصية من عواطف وانفعالات .
3- العلامة السمعية علامة شديدة الارتباط بالعلامة الصورية في مشاهد الحب .
4- يشكل المكان علامة مهيمنة وشديدة الارتباط بما يقدمه صانع العمل في التعبير عن مشاهد الحب .
5- يعد اللون واحد من علامات التأثير والشحن العاطفي بما يحقق من اجواء موحية بذلك.

الاستنتاجات :

1- اهمية اعتماد بناء مشاهد الحب على اللقطات القريبة
2- يعتمد البناء العلامي في مشاهد الحب على حركة الممثل وتعبيراته .
3- اعتماد مشاهد الحب على العلامة السمعية لأنها تشحن الاجواء بالعاطفة وتثير الغريزة
4- اهمية اعتماد اللون كعنصر مهم من عناصر اضفاء الاجواء العاطفية.

المصادر:

1- ابراهيم، عبد الله واخرون ، معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1996.
2- أندرو، ج. دادلي، نظريات الفيلم الكبرى ،ت : جرجس فؤاد الرشيدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1987.
3- اودان،روجيه،السينما وانتاج المعنى،ت :فائز بشور،المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، 2006.
4- ايكو ،امبرتو ،السيميائية وفلسفة اللغة ، ت: احمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2005.
5- بالمر ، أف.آر. ، علم الدلالة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، مطبعة العمال المركزية ، بغداد
6- بوقرة نعمان ، المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، 2009.
7- توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا ،ترجمة : محمد نظيف ،افريقيا الشرق ، المغرب ، 2000.
8- ثاني، قدور عبد الله، سيميائية الصورة مغامرات سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم ، دار الوراق للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2008 .
9- جانيتي، لوي دي، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981
10- الدايل، عبد الله ، البناء في اللغة العربية ، دار الرشد ، الرياض ، 2002.
11- دي سوسير، فردينان،علم اللغة العام،ت: يوئيل يوسف،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .
12- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار القلم ، بيروت.
13- راي، وليم ،المعنى الادبي ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، 1986.
14- سلاسي ،حميد، ماهي الصورة ، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات ،العدد 5، 1996.
15- السيد، علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص ،المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008.
16- شولز، روبرت ، السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغامدي ، المنظمة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1994 .
17- عبد الجبار، نورس صفاء، بلاغة الصوت في انتاج الصورة الذهنية في الفيلم الروائي، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة،العدد90,2018.
18- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، العدد 311، 2005 .
19- عبو ،فرج، علم عناصر الفن ، دار دلفين للطباعة والنشر ، ميلانو ،ايطاليا ، 1982
20- قاسم، سيزا حامد ،مدخل الى السيميوطيقيا، القاهرة ، دار الياس العصرية ، 1986.
21- مارتن ،مارسيل، اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ، القاهرة .

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

22- الماكري، محمد ، الشـــكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، دار البيضـــاء، 1991.

23- هوكز،ترنس، البنيوية وعلم الاشارات، ترجمة: مجيد الماشطة ،بدون دار نشر ، بغداد ، 1980

The Symbolic Construction of Scenes of Love in the Feature Film

Mohamed Abdel Hamid Didan*

Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019

Date of receipt: 7/2/2019……..Date of acceptance: 4/3/2019……..Date of publication: 27/5/2019

Abstract

Scenes of love constitute a large space within the orbit of the movies, so that there is almost no film (no matter what kind) void of these scenes, as they are associated with many dimensions and they constitute a major attraction for viewers, and thus the direction solutions and their connection to the director's vision constitute a large part in the process of employing signs to highlight what should be highlighted or to refer to it symbolically on the grounds that the director does not have full freedom in the transfer of scenes of love at all levels as they are in reality. The research included three sections within the theoretical framework:

The first section: the concept of image and its rhetorical importance. This section discussed the importance of the image as a cultural entity and the frequent circulation in the modern era because of what it possesses of a large amount of intended information.

The second section: the symbolic work of the cinematic image, which talks about the concept of the mark, and how it works in the cinematic image.

The third section: the production of significance in the structure of the scene. This section talks about how to use the mark through channels of communication to produce significance.

Key words: Scenes of Love, Film.

Mb7700322@gmail.com ،University of Karbala - Faculty of Tourism Sciences *