انتظام العلاقات العلامية على وفق المرتكزات التعبيرية بين سرد الراوي والخطاب السينماتوغرافي (فيلم الاسطورة 1900 انموذجا)

عذراء محمد حسن .....

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الخلاصة

تهتم هذه الدراسة في تسليط الضوء على مفهوم تقديم وجهة النظر كعنصر من عناصر البناء السردي ، ولا سيما عنصر وجهة نظر الراوي الذي يشارك في عملية السرد وما يقدمه من دعم للبناء السردي الدرامي وتعزيز محتوى الصورة التعبيري مستعينا بالعلامات وبما تحمله من قيمة تعبيرية تختزل التعبير من جراء ما للعلامة من قدرة على النفاذ الى المتلقي .

كذلك تبحث الدراسة في العلاقات الجدلية التي تؤجج المعاني عبر المرتكزات التعبيرية الاخرى التي تسهم في تسهيل مهمة الراوي في تحقيق الاهداف المرجوة من اي عمل درامي ، هذه المفاهيم تتحقق بشكل واعي واضح في ((فيلم الاسطورة 1900)) لتحقيق هذه الاهداف .

الفصل الاول

مشكلة البحث

بعد ان تناصت دراسة وجهة النظر كعنصر من عناصر السرد والتي تبنتها الدراسات ل (بيرس لوب) في كتابة "حرفة الرواية" والتي اعتمدت طروحاته الى المنطلقات التي اعتمدها هنري جيمس في دراسته العميقة لفن الرواية كونه من اوائل الروائيين الذين اهتموا بوجهة النظر كعنصر من عناصر الكون السردي ولقد انتقل هذه الاهتمام وتناص بعنصر وجهة النظر من الرواية الى الخطاب السينماتوغرافي سواء من الاعمال المأخوذة عن الروائع والاعمال الادبية في الاساس او الموضوعه للسينما بشكل خاص وكذلك التلفزيون الذي لا يبتعد كثيرا عن اصول اللغة السينمائية هذا الامر جعل مشاركة الراوي اشكالية اختلف عليها النقاد فمنهم من يرى ان الصورة المرئية ابلغ مما يؤديه صوت الراوي في تشتيت اهتمام المتلقي عن الصورة عبر الاساسيات التي تتمحور عليها القصة المروية على لسان ذلك الراوي، اما الاخر من النقاد عده اسلوباً اكثر اعتدالا في التعرض لمسالة اشتراك الراوي في عملية السرد الصوري ومساندة الراوي للصورة المرئية لاسيما القصص التي تحتاج الى وجود مشاهد اثبات مضاف الى الصورة التي تستعمل علامات من الواقع لتاخذ تلك العلامات بعداً جديداً ليس عبر

الصورة فقط وانما من جراء تدخل الراوي في اعادة تشكيل هذه العلامات الواقعية المحيطة بالمتن المدرك والمرئي وطرحها كعلامات منتظمة بين ما للسرد من خصوصية والصورة .

هذه الاشكالية في الجدل الحاصل جعلتنا نبحث في الاجابة عن التسائل التالي وهو((كيف تنتظم العلاقات العلامية بين سرد الراوي والخطاب السينماتوغرافي لتحقيق المرتكزات التعبيرية لهذا الخطاب)).

ثانيا : - هدف البحث

يهدف البحث الى التالي :

1 - الكشف عن كيفية انتظام العلاقات العلامية بين سرد الراوي والخطاب السينما توغرافي .

2 – الكشف عن ملامح بناء نظم العلامات لنمط سرد الراوي والخطاب السينماتوغرافي والمرتكزات التعبيرية التي يتأسس عنها هذا البناء .

ثالثا : - اهمية البحث

ان اهمية البحث تكمن في البحث الدقيق لدور الراوي الاقناعي في تقديم العلامات وتحريرها وتنظيم العلاقات فيما بينها لتكون مرتكز يمكن ان يبني علية ملامح قصته وخلق جانب التعبير النافذ من جراء امتزاج هذه العلامات وانتظام العلاقات مابين سرد الراوي والخطاب السينماتوغرافي على وفق المرتكزات التعبيرية ليفتح المجال واسعا لحل الجدل الحاصل في هذه العلاقة الجدلية وهي محاولة علمية للاحاطة بالعلامات وتنظيم العلاقات فيما بينها وتحولاتها ما بين الراوي وتجسيدها في الخطاب السينماتوغرافي ليكون بحثنا هذا مفيدا لكل الذين يعملون في حقل السينما والتلفزيون

رابعا : - حدود البحث

تتمحور هذه الدراسة الى البحث في الكيفيات التي تنتظم بها العلاقات العلامية بين طبيعة السرد والية سرد الراوي في الخطاب السينماتوغرافي والتي سوف تتبنى هذا الدراسه أنموذجا واحدا لغرض تطبيق مفاهيم اطر الموضوع عليها الا وهو فلم اسطورة1900 الايطالي (The Legend of 1900) انتاج 1998 .

خامسا : - تحديد المصطلحات

1 -السرد : - والسرد بحسب رأي "شولز" و " كيلوج " هو " كل تلك الأعمال الادبية التي تتميز بخاصيتين وجود قصة او حكاية وتوفر شخص يقص لنا او يخبرنا بهذه القصة او يرويها" 1.

وتجد الباحثة أن السرد ((هو الأحداث المروية من قبل الراوي في الخطاب السينماتوغرافي شريطة ان يكون هذا السرد منتظم في علاقة متوازنة ومتكاملة مع الصورة التي يُفعلها الخطاب السينماتوغرافي ويكون جزءاً منه لا منفصلاً عنه)) وهذا التعريف هو الاشمل للمفهوم الذي يخص بحثنا هذا .

اما انتظام العلاقات العلامية فترى الباحثة اجرائياً انه ((الانتظام الذي يتشكل عبر التناسق والتوافق ما بين العلامة وهي عبارة عن كلام سردي منطوق وبين انتظامها في الشكل الصوري في الخطاب السينماتوغرافي))

.

الفصل الثاني

المبحث الاول : - فعل الراوي في السرد :

على الرغم من التطور في الأساليب السردية التي شهدته الرواية الا أنها لم تتخل عن الدور المحوري للراوي الذي اما أن يكون مشاركا في الأحداث او مؤسساً لها وهذا ما جعل دور الراوي ليس بوليد لمفهوم الحداثة في السرد الروائي وأنما كانت له جذوره العميقة في الادب الانساني .. ففي الأدب الاغريقي كان للسرد الروائي تكاملية لافتة للنظر في ملاحم "هو ميروس" الاسطورية حيث كأن ينشد روايته عن " الالياذة " " والاوديسة" ، كذلك كان الادب العربي حافلا بالنصوص المعتمدة على سرد الراوي كحكايات " الف ليلة وليلة " وبعض الحكايات الشعبية التي شكلت موروثاً لاينضب في التركيز على دور الراوي وجعله البؤرة الارتكازية لسرد الأحداث من خلال طريقتين تعتمدان موضوعتي الصيغة والزمن ، اي الصيغة التي يروي بها الراوي روايته والزمن الذي تجري فيه الاحداث المروية لذا كان البعد الجمالي في موضوعتي " الصيغة والزمن" جليا ً لأقترانهما – بدرجة اكبر بالمروي - من خلال الربط بين القصة والخطاب فأن نظرة محدودة الى موضوعية (البؤرة في الروي) قد توهم بخروج أية مقاربة تنحو الى معالجتها من تقصي ذاك البعد نتيجة لا نشغالها بـ (ادراك الراوي) بيد ان ذلك الادراك لا يحقق كينونته الا عبر الربط بين القصة والخطاب ليتجدد عبر هذا الربط الموقع الذي يحتله ، والذي على اساسه سيتحدد من بعد موقع المروي له إذ اننا ونحن نقرأ عملاً أدبياً تخيلياً ، لا ندرك الأحداث التي يصفها ادراكاً مباشراً ففي ذلك الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ، ندرك ايضا الادراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها وعندما يتم ادراك ما يقوله الراوي لن يخرج القارئ من منطقة الخطاب ويتحول الى قراءة النص ، وإنما يبقى مرتهنا بمعطيات الراوي ، بوصفه - اي القارئ – مروياً اليه . " وبهذا لا تكون موضوعية (البؤرة) قد خرجت عن المسار الذي اختطته كل من موضوعي (الصيغة) و (الزمن) في استجلاء زاوية ما من زوايا تقديم القصة في الخطاب ، مادامت تراوح بين ادراك الراوي وادراك المروي له ، من خلال استقطابها (وجهة نظر) ما . فهي – وان كانت تتمحور حول الراوي – فإنها كان مرتهنة بوقائع مروية على المروي له " 2

وترى الباحثة أن من المسلم به ارتباط موضوعة البؤرة بحيثيات النص ، التي يتشكل منها الخطاب، دونما اهتمام يذكر بما هو خارجه ، من هنا اكتسب هذا التشكيل المتواصل (الراوي والمروي له) خصوصيته، نظراً لتوسطه في مركز العمل الحكائي هذا التمركز جعل من قطبية – الراوي والمروي له – شديدي التقارب من بعض من هنا استحوذ السارد – الراوي – على مفاتيح عملية تشكل المروي " لذلك كان الراوي . - على مستوى ظاهري ، ان لم يكن على مستوى عميق – اكثر مسؤولية من المروي عليه الذي يخاطبه فيما يتصل بشكل القصة وطابعها ، فضلا عن خصائصها الاخرى " 3

فعبر التناغم القائم بين المروي له والراوي تتحدد الجوانب الفنية الخاصة بجمالية المروي ، مما يفسح المجال لنمو علاقات حميمة بينهما ، فليست العلاقة التي تجمعهما هي علاقة ارسال اعتيادية وانما هي من النماذج بمكان مما يؤدي معه الى نوع من الاكتساب المتبادل بين الراوي – المتكلم والمروي له – المستمع .

فهنالك دائما حضور تام للراوي في النص سواء كان غائبا عن السرد ام حاضراً " إذ ان تحديد السارد كمتكلم يتضمن ان نصاً دون ضمير متكلم او دون اشارات لغوية تحيل على المتكلم لا يمتلك سارداً فانها

عدلت عن ذلك لاحقاً عندما وجدت ان السارد (الراوي) يمثل ذات التلفظ نفسها مهما اختلفت مظاهرها سواء اكانت مباشرة ام غير مباشرة" 4وهذا يعني خصوصية الراوي وذاته .

اذن لابد أن نتعامل مع هذه الذات بانها ليست ذات المؤلف – في اي حال من الأحوال – لكونها لا تحمل البعد المرجعي الواقعي الذي تحمله ، كما لا تحمل البعد الايديولوجي لذات الموقف الضمني فهي ذات من صنع المؤلف كل ذلك دعا النقد الحكائي الحديث الى توجيه اهتمامه الى (السارد) لما كان حضوره او غيابه ذا تاثير حاسم على بنية المحكي وقد كان الامر يتعلق –عبر ذلك – بالكشف عن الشروط والطريقة التي يظهر بها هذا السارد عبر تحديد موقعه سواء كان حضوره واضح وصريح او مستتر " ولذلك اقترن ظهور الرؤية بالكيفية التي يتمظهر بها الراوي فكل تحديدات الرؤية تركز على الراوي الذي من خلاله تتحدد (رؤيته) الى العالم الذي يرويه بأشخاصه واحداثه وعلى الكيفية التي من خلالها ايضاً – في علاقته بالمروي له – تبلغ احداث القصة الى المتلقي او (يراها) لذلك كان من المطلوب تقصي ادراك الراوي الذي بموجبه سيتحدد ادراك المتلقي (المروي له) "5.

لهذا تلج العلاقات الجدلية " لذلك كانت الشخصية وسيطاً مهما بين الراوي والمروي له اذا لم تكن هي واحدة منهما بالفعل ، فلا بد من ان ينفتح الموقع في النص الادبي ، لاسيما القصصي، على مواقع الشخصيات المختلفة فيكون عليه اذ ذاك ان يتقن ممارسة اللعب الفني وابداع ادواته وعبر العلاقة الحوارية بين كل من (الراوي ، الشخصية ، المروي له يتطور السرد بوصفه وظيفة للمسافة التي تفصلهم عن بعض " 6 ان العلاقة الجدلية بين صوت واسلوب الراوي وأسلوب الشخصية ومن خلال تمازج هذين الأسلوبين وخضوعهما الى أسلوب اوسع واشمل يمثل الاسلوب الكلي للخطاب الحكائي القائم على الثنائية السردية الراوي مع الشخصية .

" ان الشخصية في الحكي هي مجموع ما يقال عنها باللغة بالاضافة الى ما تفعله وما تقوله ، ولذلك فمجموع المتن اللغوي الذي تأتلف عناصره من اجل رسم الصورة الكاملة للشخصية يتحول بدوره الى دليل اسمى من الدلائل اللغوية المكونة للجمل ، وهكذا يتفاعل هذا الدليل مع الدلائل المماثلة له " 7.

ومن هنا يمكن القول ان موقع الراوي وادراكه هو الذي يحدد إداركنا تجاه الشخصية فالذات هي الشخصية والاخر هو الراوي.

وهنا لابد من أن تطالعنا طروحات جيرار جينيت في هذا المجال لاسيما في ما يتعلق منها بتمييزه الدقيق بين " من يتكلم " و " من يرى " في الخطاب الحكائي "إذ ليس من الضروري ان يكون الرائي هو المتكلم فقد لا يكون الراوي هو المتكلم ولكنه هو المبئر اما الشخصية – حتى وان كانت هي المتكلمة – فأنها ليست الا مبأرة ، وبهذا فإن كان المبئر ينطبق على احد فأنه لن يكون الا على من يبئر الحكي: اي الراوي"□.

وقد فصل جينيت نتيجة ذلك بين " التبئير" و " الصوت" اذ انقسم التبئير لديه الى: -

أ - تبئير خارجي : مركز الاخبار السردي يكون نقطة ما في العالم المحكي خارج اية شخصية .

ب - تبئير داخلي : ومركز الاخبار السردي فيه يكون ذات او شخصية معينة.

وهذان التبئيران ام هما ليس إلا مركزين لادراك الراوي اما الصوت فينقسم لديه الى : -

أ - خارجي الحكي : حضور الراوي .

ب - داخلي الحكي : غياب الراوي .

بيد انه ونتيجة لذلك لم يفرد مبحثاً مستقلا لدراسة التبئير كما فعل مع الصوت وإنما دراسته ضمن موضوعة " الصيغة " بوصفه واحداً من مكملاتها الامر الذي فتح عليه باب النقد على مصراعيه9.

ان انتاج البؤرة في الخطاب الادبي الاعتيادي موجه من قبل راو ما ذاك الراوي الذي يحيل تلقائيا الى الكاتب لا يوصف ذاك الراوي هو الكاتب وانما يوصف كسواه من مكونات الخطاب مفتوحا على باحة التأويل القرائي الا في حقيقة الانتساب الى كاتب معين . " تلك الحقيقة التي مهما كانت معها القراءة منغلقة على مقروئها فانها لن تستطيع الانفلات منها بشكل نهائي فاذا غابت كل المرجعيات لا بد من أن يكون لهذه المرجعية حضور بالشكل الذي يوفر معه قدراً من عدم السقوط هو هوة الغياب الايدي اذ لابد من معنى ما وليس ثمة معنى دون الركون الى مرجعية تفرض نفسها بقوة فالكاتب اذاً هو مصدر تبئير كيفما كان نوعه وانه هو الذي يوظف كلاً من الراوي والمبئر لغايات محددة وخاصة " 10.

لهذا فان على الكاتب ان يتصف بكونه ذات طابع بعيد عن النص لانه يقف دوماً خارج حدود الخطاب بالنسبة للقارئ محملاً الراوي كل التبعات الكتابية وذلك نتيجة للغياب الموضوعي لشخصية الكاتب بعيداً عن مدركات ذلك القارئ الذي يحاول ان يبحث عن الشخصية التي تخبره بالاحداث وتكون هي المسؤولة عن العمل بجعل بؤرة العمل في مكان ما من القصة دون سواه وقيادة القارئ نحو الشخصيات التي يريد لها ان تكون بؤرة الاحداث والتي تدور حولها وفي فلكها الاحداث مما يجعل هذا الراوي هو المسؤول في مواجهة القارئ اصاب ام اخطأ هذا من جانب و "من جانب اخر لا ينبغي للروائي ان يتحكم بعالمه الروائي ويسيره على وفق دفق الوجدان الذي يعتريه لحظة الكتابة ، لان العمل الروائي ليس كالشعر مثلاً فالجانب الذاتي والشعوري ليس حراً ، ففيض الوجدان الذي يتحكم في الروائي لا يستطيع ان يساير حركة الاحداث الروائية التي تمتد حقباً طويلة " 11.

ومما تقدم تخلص الباحثة الى ما يلي : -

1 - احتفظ الراوي بدروه في الاعمال الحديثة للادب السردي مشكلا امتدادا تاريخياً لهذا الدور سواء على صعيد الرواية والقصة والملحمة وحتى الاسطورة .

2 - اعتماد الراوي على موضوعين اساسيين هما الصيغة التي تتم بها عملية رواية الاحداث والزمن الذي تجري فيه الاحداث ومدى ملاءمته للمروي له.

3 - يسيطر الراوي على القارئ حتى وان ادرك ان ما يقوله الراوي لن يخرجه من منطقة الخطاب ويحوله الى قراءة النص بل يبقى رهينا لسيطرة المعطيات والبؤر الحكائية التي قدمها له الراوي .

4 - على الرغم من ان الراوي هو الذي يقدم الشخصية ويضعها في البؤرة الا ان تلك الشخصية تبقى هي الوسيط بين الراوي والقارئ على رغم من ان الراوي هو المسيطر ظاهرا على معطيات الشخصية .

5 - يجتمع صوت واسلوب الراوي مع اسلوب الشخصية التي يروي عنها ويشكلان بذلك الاسلوب الكلي للخطاب الحكائي.

6 - ان نشوء تحاور يجمع الراوي بالشخصية بشكل حوار تواصلي لا محدود يقوم على اسناد تبادلي في الأدوار ما بين الراوي والشخصية لتقديم بؤرة تركيز الاحداث للمروي له دون ان يشعر ذلك القارئ موجود مثل هذه الحوارات بصورة منفصلة بل بشكل تناغمي .

7 - هناك بؤرة لدى الراوي تنقسم على البؤرة الخارجية من خارج الشخصية واخرى داخلية من داخل الشخصية على الرغم من ان كلا البؤرتين هما من انتاج الراوي .

8 - يمتلك الراوي صوتين احدهما خارجي يمثل صوت الراوي مباشرة وبشكل واضح امام المروي له ثانيهما داخلي وداخلي يمثل غياب صوت الراوي الا ان ذلك الغياب يعني حضور البؤرة التي قدم لها الراوي في مستوى الصوت الخارجي الحاضر من خلال الشخصية التي تؤدي فعلاً ما قدمه الراوي لها من خلال صوته الخارجي.

المبحث الثاني

التلاقح المنتظم للعلامة بين الراوي والتجسيد في الخطاب السينماتوغرافي

ليست مسالة اشتراك الراوي في تقديم الفعل الدرامي واسناد الفعل عن طريق السرد الذي يدعم الوقائع او يقدم لها هذا الاشتراك كانت له جذوره الاولى في اصول الدراما الاغريقية التي كانت قائمة في بداياتها بالكامل على الجوقة وقائد الجوقة في تقديم العمل المسرحي الى ان اضاف سوفوكلس الممثل الثاني وبذلك قلل من الاعتماد على دور الجوقة في رواية الاحداث وتجسيد الفعل الدرامي على الرغم من ان بعض المشاهد لم يكن بالامكان تقديمها مثل مشاهد المعارك الكبيرة ومشاهد العنف والقتل وعلى الرغم من ان التقنيات الحديثة التي تمت اضافتها الى الوسائل الفنية والتقنية في تقديم الاحداث في الخطاب السينماتوغرافي سواء في السينما او في التلفزيون ويبقى السؤال هل بالامكان الاستغناء عن دور الراوي في الخطاب المرئي على اختلاف اشكاله " في هذه النقطة اثنى ارسطو على طريقة معالجة سوفوكلس التاليفية والاخراجية للجوقة وحيويتها في المشاركة الحميمة في الفعل الدرامي وقدم موقفاً ناقداً لطريقة معالجة اناشيد الجوقة عند يوربيدس والشعراء المتاخرين الذين كانت الجوقة لديهم ذات فعل تركيبي يمكن رفعه من دون التاثير على العمل " 12 وترى الباحثة أن (ارسطو) لم يكن يعارض وجود فكرة الراوي ليس كتقليد درامي اغريقي وانما كطرف اساس في رواية الاحداث وبالطبيعة التي نشأ عليها فالمتلقي كان دائما بحاجة الى من يخبره عن الاشياء التي يجهلها فهو عندما يرى الفعل مجسدا امامة يحتاج الى وقت أطول في التباهي والانفعال مع ما يقدم وكل بحسب ثقافته الصورية تجاه ما يقدم الا ان مسالة اشتراك الراوي وطريقة الروي هي من المشتركات الثقافية التي يتعرف اليها الانسان وبطريقة اثقافية لذا لم يخرج الخطاب السينماتوغرافي عن التقاليد المسرحية ولكن مع تطور اداء الراوي لكونه من الشخصيات الداخلة في العمل كأن يكون من الشخصيات المشاركة فيه او من التي شهدت الزمن الذي حدث فيه. ومن التطورات التي قدمتها المناهج الحديثة في تفسير دور الراوي المشترك عمليا في الاحداث وليس منفصلا عنها كونه المنظم للعلاقات المنضوية تحت قصة العمل وبين مكونات القصة وكيفية السيطرة وتنسيق الادوار في تقديمها فضلا عن الى دوره المهم في تقديم العلامات وانتظام العلاقات فيما بينها من خلال انتظام ما يقدمه من كلمات وتجسيدها في الخطاب السينماتوغرافي اذ ان هناك راويا تفسر كلماته صورياً وبعلامات صورية تشترك في تفسير المعنى ما بين الصورة وما بين الكلمة المنطوقة وهناك علامات ينظمها الراوي قبل أن تنتظم في الصورة اي يكون سابقا للصورة المرئية

وتأسيسا على ما مر ترى الباحثة ان ما يهمنا في هذا البحث هو العلامات التي كانت تدرسها بل وقدمتها الى بقية المناهج في النقد والتحليل لذا فأن الباحثة ترى انه من الضروري حصر البحث الحالي في العلامات التي

يستفيد منها الخطاب السينماتوغرافي والتي تناولها البحث بشكل متسع من البحث والدراسة من قبل اشهر منظري السيمائية ومنهم يوري لوتمان وكريستيان ميتز على ان بقية التنظيريين في السيمائية قدموا الاسس المنطقية في العلامات التي استند اليها هؤلاء المنظرون ومن بعدهم نقاد السينما والتلفزيون اذ تتفق جميع المصادر التي تناولت تقسيم العلامات في السيميائية على ان هناك ثلاثة انواع من العلامات التي حددها بيرس بقوله " اننا نستطيع تحديد ثلاث طرائق اساسية للتمثيل او للاشارة او الرمز ومن ثم تستطيع التفرقة بين ثلاثة انواع من العلامات : -

النوع الاول : - هو العلامة التي تشبه ما ترمز اليه او ما تمثله من الانموذج المعماري او الخريطة وما الى ذلك ويطلق على هذا النوع الايقونة .

والنوع الثاني : هو العلامة التي ترتبط فعليا بما ترمز له مثل عقرب الساعة ويطلق على هذه النوع اسم المؤشر .

واما النوع الثالث : هي العلامة التي جرى العرف على ربطها بما ترمز اليه مثل الالفاظ وعلامات المرور ويطلق على مثل هذا الضرب اسم الرمز " 13

ومن هذا المدخل استطاع (لوتمان) أن يبدأ مشروعه المعتمد على ادخال السينما في دائرة الاهتمام السيميائي بعدما اتفق معظم من سبقه اركان من جيله حول اقتصار العلامة على الظاهرة الثقافية اللغوية الا ان وجود الفن التشكيلي وظهور نماذج سينمائية مهمة على يد سيرجي ايزنشتاين حفزت لوتمان على الاستمرار في المغامرة السينمائية في مجال السينما وانتظام تلك العلامات التي نصت عليها السميائية ، يقول (يوري لوتمان) في مقالته " سيميائية السينما" : - " بأن الثقافة البشرية تتحدث بلغات مختلفة وتتجلى هذه اللغات في شكلين : صوتي وبصري واللغة نظام من العلامات المنتظمة تقوم بوظيفة اتصالية " نقل المعلومات " والعلامة هي البديل التعبيري المادي للاشياء والظواهر والمفاهيم التي يستخدمها مجتمع ما في عملية تبادل المعلومات ، فالسمة الاساسية للعلامة هي قدرتها على القيام بوظيفة البديل كما ان العلامات ليس لها وجود منفصل مستقل بل هي توجد داخل انظمة عضوية " 14.

ومن هذا يمكن القول ان عملية السرد عبر التدفق الصوريتطلب وجود ذات تروى هذه الحكاية اذ بدون هذه الذات سواء أكانت انسانية أم آلة يقف خلفها انسان هي من يقوم بعملية السرد من جراء تقديم العلامات المطلوب ايصالها الى المتلقي عبر سلسلة من الاحداث المروية في نوع نسقي خاص بكل عمل فني ، ولعل اوضح مثال هو الفن السينماتوغرافي .

المبحث الثالث

سرديات الراوي :

بما أن السينما قائمة على الايجاز كما يؤكد جان هنري " قول اكثر ما يمكن من الأشياء في أدنى حد من الزمن " 15او السينما مؤسسة على ايجاز دائم " 16 كما يصفها مارسيل مارتن في كتابة (اللغة السينمائية) اذ يحدد مارسيل ثلاثة انواع من الايجاز وهي 17: -

أ - الايجازات التي يكفيها كون السينما فناً اي عملية اختيار وتنظيم

ب - ايجازات النوع الثاني التي تتطلبها دواعي البناء الروائي اي اسباب درامية.

ج - ايجازات النوع الثالث وهي تلك التي تبتعثها اسباب ذات طابع اجتماعي.

ومن اكثر الايجازات تكثيفا لمعنى الفلم او المسلسل التلفزيوني هو اسم او عنوان العمل السينماتوغرافي فهو مختصر لفكرة الفلم العامة وحتى الفكرة الفلسفية او يكون ايجازا لاشياء اخرى عديدة منها : -

1 - ايجاز للحدث الرئيس في الفلم او المسلسل التلفزيوني . ففي هذا النوع يكون ايجاز العنوان للحدث الرئيسي نجد ان افضل مثال هو فلم المحاكمة لارسون ويلز الماخوذ عن رواية لغرائز كافكا اذ يكون حدث المحاكمة هو الايجاز الذي اتخذه المخرج عنوانا لفلمه وهو علامة دالة على ما سيجري من الاحداث .

2 - ايجاز للشخصية الرئيسة سواء كان فرد اومجموعة في الفلم اوالعمل التلفزيوني كأن يكون اسم او صفة . اما الايجاز للعنوان عن طريق اسم الشخصية او صفتها فهناك العديد من الافلام التي اعتمدت ذلك الايجاز في العنوان مثل فلم 300 وهو مجرد رقم لا نفك شفرته الا من خلال متابعة المتلقي للفلم الي سيكتشف لاحقا ان عدد الفرسان الاسبارطيين الذين تصدوا لاقوى جيوش الامبراطورية الفارسية .

3 - ايجاز للمكان الذي سيجري فيه الاحداث للفلم اوالمسلسل التلفزيوني . اما ايجاز عنوان الفلم بالمكان الذي ستجري فيه الاحداث فنجد العديد من الافلام منها على سبيل المثال فلم (التايتنك) اذ تكون هذه السفينة المكان الذي ستجري فيه احداث الفلم كعلامة كبرى في تفسير ما سيجري من قصة حب كبيرة ولكنها غير مكتملة بنهاية سعيدة كنهاية (التايتنك) بالفرق كما هو معروف في القصة المشهورة لتلك السفينة .

4 - ايجاز للزمان الذي ستجري فيه احداث الفلم او المسلسل التلفزيوني. اما ايجاز العنوان للزمن فيتصل في افلام العودة للمستقبل للمخرج رميكس اذ يكون الزمن هو المستهدف كعلامة وكهدف لسيطرة الابطال عليه وهو امر لا يكون في خيال صناع في السينماتوغرافي .

وترى الباحثة مما تقدم ان الشخصية الدرامية كعلامة يجب ان تكون متوافرة على اعم تتوفر عليه الشخصية الواقعية من صفات لتكون مصنعه ولعل من اهم تلك الصفات الملحقة بها اسم الشخصية الذي يكون كعلامة دالة على الشخص الذي سيقوم بالفعل الدرامي . وهذا يعني ان المؤثرات التي يمكن للراوي استخدامها من خلالها تنظيم العلاقات للعلامات ما بين سرد الراوي والخطاب المرئي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا : منهج البحث

سوف يسلك البحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على المشاهدة والتحليل على وفق المفاهيم التي تبناها لاطار النظري بغية الوصول الى تحقيق الاهداف .

ثانيا : عينة البحث

اعتمدت الباحثة على اختيار العينة القصدية غير الاحتمالية متمثلة بالفلم الاسطورة 1900 والتي من الممكن ان تكون هذه العينة ان تحقق النتائج المطلوبة في هذا البحث .

ثالثا : - اداة البحث

سوف تعتمد الباحة على المؤشرات التي خرجنا بها من الاطار النظري والتي تمحورت على التالي :

1 - يشكل عنوان الفلم كعلامة يجب ان تنتظم داخل البناء العام للخطاب السينما توغرافي والذي يشمل المدخل الرئيس الاول لبقية اجزاء الفلم .

2 - اختيار اسم الشخصية كعلامة يمكن عبرها استقراء ماهية دور الشخصية في الخطاب السينماتوغرافي وكيفية توظيف من اجل خلق جانبا تعبيرا في البناء السردي للفيلم.

3 - تنقاد الشخصية الرئيسة من جراء العلامات الخارجية التي يقدمها الراوي في سياق السرد الموازي للصورة .

4 - قد تنفرد الشخصية الرئيسة عند تبني جانب من التعبير في العلامات الداخلية التي تقدمها الصورة بعيدا عن تدخل الراوي .

تحليل العينة :

اسم الفلم : - الاسطورة 1900 (The Legend of 1900)

بطولة : - تيم روث وباريوت تايلور

مؤلف القصة : - اليساندرو بريكور ، جوزبي تورنتوري .

انتاج ايطاليا 1998بوقت للعرض 160 دقيقة ناطق باللغة الانكليزية

اخراج : - جزبي تورنتوري

قصة الفلم :

تحكي قصة الفلم عثور العامل الزنجي يودمان على طفل صغير في علبة على ظهر السفينة فرجينيا التي تبحر ناقلة المسافرين والمهاجرين ما بين اوربا وامريكا ولانه وجد في مطلع القرن العشرين يطلق عليه اسم 1900 تيمنا ببداية القرن يكبر هذا الطفل دون ان تمس قدماه الارض ويصبح عازفاً مشهوراً على ظهر السفينة ويلتقي بصديقه كون الذي سيقوم هو برواية احداث القصة بعد توقف السفينة فرجينيا عن الابحار يرفض 1900 ان ينزل الى اليابسة ويختار ان ينهي حياته مع نهاية السفينة التي يتم تفجيرها في البحر فهو لم يمتلك اوراقاً رسمية ولم يسجل من موسيقاه سوى اسطوانة واحدة وبقي اسطورة تتناقلها شفاه الذين ابحروا ذات يوم على متن السفينة فريجينيا.

1 -يشكل عنوان الفلم كعلامة يجب ان تنتظم داخل البناء العام للخطاب السينماتوغرافي والذي يشمل المدخل الرئيس الاول لبقية اجزاءالفلم .

ويتضح من عنوان الفلم ان القصة تتجه نحو قصة اسطورة في محاولة لتقديم اسطوره لواقع الحضارة الامريكية والتي هي عبارة عن خليط من عدة ثقافات مهاجرة اليها تحوي في طياتها مع العديد من الاساطير التي جاءت بها من بلادها الاصلية فضلا عن التاريخ الاسطوري للهنود الحمر السكان الاصليين لامريكا ، وعلى الرغم من ان الراوي لم يشأ ان يتحدث عن القصة كاسطورة قابلة للتصديق او عدم التصديق الا انه أوحي بطريقة غير مباشرة للمتلقي ان ما سيروه خليط من حكاية غريبة تقترب من الاسطورة وتلامس واقع الحياة الصعبة من مطلع القرن العشرين ساعده في ذلك العنوان الذي يشكل المدخل الى قصة الفلم الذي سيتكفل "كون" الراوي بكل تفاصيل القصة التي لم يكن احد ان يصدقها على حد تعبيره هو وعلى الرغم من انه لم يكن الشاهد الوحيد الا ان الصدفة وحدها قادته لان يكون راوياً لتلك القصة وبالتالي يكون العنوان كعلامة مدخلية لرواية تلك القصة الاسطورية .

قد يبدو لاول وهلة ان الفلم ينتمي الى نوع متقدم من انواع القصص الاسطورية والتي تحاول دوائر الثقافة الامريكية خلقه لصالح ايجاد تراض حضاري وفكري ينبع من خصوصية الثقافة الامريكية ويتجه نحو

العالمية ولعل ذلك نجح الى حد ما لكون صناع الفلم ايطاليين استفادوا بطريقة مباشرة من مدرسة التحليل البنيوي الاولى التي قامت على يد " كلاود ليفي شترواس" وكتابة الاسطورة والمعنى ، والذي اختص بدراسة الاساطير الشفاهية غير المدونة لانسان القبائل الذي لا يمتلك تاريخاً مكتوباً وبالتالي فهو يمتلك التاريخ الانصع والبعيد عن الارتباطات وتدخلات المجتمع والعلوم النفسية .. تاريخ يفوق بصنعه التاريخ البشري المدون دون ان يتدخل اي مؤرخ في ترتيب احداثه وقعاً لمصلحة معينة وأنما جاء مبنياً بناء تراكمياً يزيد او ينقص وعرضة بذلك للتصديق او عدم التصديق اذ تجد الباحثة ان نص الفلم احتوى على شكل النص الاسطوري الذي درسه "شتراوس " اذ تم تاشير ما يأتي: -

1 -العثور على الطفل الاسطوري من دون معرفة مرجعياته الاجتماعية وان كان التخلي عن طفل يفهم منه انه قد يكون غير شرعي وهي دالة اجتماعية لم يولها النص الفلمي عناية كبيرة حتى لا يؤثر على بناء الاسطورة وتركيز الاهتمام بهذا الطفل عندما يكبر.

2 -عدم وجود تاريخ مدون لهذا الطفل لا على سجلات السفينة في البحر ولا على اليابسة فهو بحكم غير الموجود في عالم لا يؤمن الا بالسجلات وهذا ما اعطى بعداً اسطورياً اخر فهذا الطفل لا يمتلك الا تاريخا شفوياً متداول ولكنه غير مرتكز على ادلة مادية .

3 -اختيار الزمان الذي وقعت فيه الاسطورة وهو بداية العام 1900 اي بداية انتقال العالم الى قرن جديد .. قرن الصناعة والقوى الاقتصادية المتصارعة حد الحروب والتدمير ليخلق الفلم بذلك اسطورة 1900 كمدخل يعيد العالم الى النقاء الذي اخذ يفقده تدريجيا .

4 -اختيار المكان الذي هو عبارة عن سفينة في البحر توحي دائما بعد الاستقرار أي ان الاسطورة متأرجحة ما بين التصديق والتكذيب .

5 -اختيار الاعجاز الموسيقي لارتباط الجمهور به وهو مشترك ولغة عالمية بين سكان العالم على اختلاف ثقافاتهم وهذا ما عبر عنه الفلم من خلال عزف البطل 1900 لمختلف الطبقات الامريكية الممثلة في السفينة بحسب تصنيفات الدرجات السياحية.

6 -اعتماد الحوار في الفلم على جمل تردد دائما وهي " كسر القواعد" والاسطورة هي كسر قواعد الطبيعة إذ لا يوجد انسان على الاطلاق يولد ويعيش ويكبر ويتعلم ويصبح من امهر عازفي البيانو داخل السفينة من دون معلم ومن دون ان تطأ اقدامه ارض اليابسة .

وترى الباحثة ان الفلم طبق وبشكل علمي وعملي كل المفاهيم التي يمكن ان تطبق مع الاسطورة القديمة او الشفاهية التي كانت تروى وتتداول الا ان الاسطورة تعاملت مع البنى العميقة والنظم الشعرية الخالصة دون ان تنشغل بالملامح السطحية للعمل وبهذا يقترب تحليل الفلم من السيمائية اكثر منه الى البنيوية وبالتالي ان كل تلك المعطيات قدمها العنوان كعلامة مدخلية لفهم الفكرة التي تحملها قصة الفلم .

2 -اختياراسم الشخصية كعلامة يمكن عبرها استقراء ماهية دور الشخصية في الخطاب السينماتوغرافي وكيفية توظيف من اجل خلق جانبا تعبيرا في البناء السردي للفيلم.

قد لا تتطابق الاسماء مع مسمياتها في الحياة اليومية الا انه في الدراما على وجه التحديد لا يترك اي شيء للصدفة فأسم البطل هو دالة اسم الفلم اي ان هذه القصة بطلها الذات الانسانية التي اطلق عليها هذا الاسم

الذي يحمل معه معاني وعلامات ودلالات كثيرة اريد لها ان تتوزع على طول احداث الفلم، وبالعودة الى الراوي نجده يقدم اسم البطل بتردد لان اسم البطل لم يكن مكونا من حروف وانما ارقام ولكن لهذه الارقام دلالتها العلامية لدى الانسان مطلع القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر وعلى الرغم من عدم التصريح المباشر باسم البطل الا ان الراوي يقدم من خلال شخصية "داني يورمان " الزنجي العامل في السفينة " فرجينيا " اسباب تسمية البطل بهذه الاسم فهو قد عثر على الطفل من صندوق ليمون خشبي عليه علامة مصدر الليمون ولانه وجده في اليوم الاول من العام الاول من القرن الجديد وبذلك اصبح اسم البطل الطفل 1900 مضافاً اليه اسم العامل "داني يورمان " علامة تدل على وجود شخص ما يمكن ان ينتمي اليه هذه الطفل وتمت اضافة كلمة " تيادي ليمون" وبتلك العلامات احتفظ الطفل بنوع من التاريخ الذي دل الراوي على الكيفية التي حصلت فيها تسمية البطل وهو طفل اذ كان هذا الامر محل تساؤل الراوي ولكن بطريقة غير مباشرة لاحابة صاحب متجر الات الموسيقى لانه كان يريد ان يعرف اسم صاحب المقطوعة الموجودة على الاسطوانة كون ان الاسم هو المفتاح الاول لمعرفة شخصية الانسان على الرغم من انه افتراضي وبالامكان تغييره متى شاء الانسان المسمى به ومن يأتي الاهتمام بمعرفة تاريخ تلك الشخصية صاحبة الاسم الا ان علامة الاسم تدل على ضبابية لرؤية القرن الجديد ويحمل رمز الزنجي الذي منح البطل اسمه مدخلين رمز لم يكن عليه القرن العشرين فهو اما سيكون مبشراً بعصر الثورات العالمية او بمزيد من الاضطهاد للطبقة العاملة التي تحاول ان تمنح العالم الجديد مسمياتها الخاصة وعلى ما يبدو من سياق الفلم ان المخرج حقق الافتراضين معا.

وترى الباحثة هنا ان الشكل العلامي للاسم انتظم في الصورة المرئية قبل ان تسمعه من الراوي " كون " الذي قدم الاسم يعد الفلاش باك بشكل طبيعي لان التداخلات الصورية لعملية التسمية كانت اكثر تاثيرا من خلال حضورها الصوري المباشر بدلاً من تسميتها على لسان الراوي الذي سيتعرض للكثير من الاسئلة الاستيضاحية التي قد تحلل الحوار وبذلك تفقد السينما خاصية من خواصها السردية القائمة على الايجاز الصوري والحواري في الوقت نفسه .

3 -تنقاد الشخصية الرئيسة من جراء العلامات الخارجية التي يقدمها الراوي في سياق السرد الموازي للصورة .

لم تكن الشخصية تتكلم كثيرا الا من خلال الموسيقى وحتى وان تكلمت سحبت المتلقي الى مناطق اللغة الشعرية وهو امر ليست له اية جذور سوى ان صانع الفلم اراد ان يستعيد المقولة الشهيرة في الفكر المسيحي والتي اعتمد عليها من قبل فلم " اماديوس " عن حياة الموسيقار موزارت ومفادها ان الموسيقى "صوت الرب" وذلك يتجسد من خلال تركيز نظر الصبي 1900في بداية الفلم واثناء مراسيم القاء جثة يودمان في البحر بعد وفاته وكان البطل كان يتلقى بهذه النظرة الهيبة الالهية بمنحه القدرة على التكلم بلغة الرب .. " الموسيقى " .

وحتى يكتمل بناء تلك الشخصية الغرائبية جعل له المخرج المؤلف علامات خاصة على الرغم من انها اتفاقية نجدها مختلفة تماما لدى البطل اذ ان هناك فروقات مفاهيميه ما بين البطل 1900 لبعض العلامات وما بين مفهوم الشخصيات الاخرى لتلك العلامات بحسب ما يوضحه الجدول الاتي من العلامات الخارجية والداخلية التي كان البطل يؤمن بها وتشكل البناء الرئيس لشخصيته والتي تم رواية البعض منها وتقديم البعض الاخر من خلال الخطاب السينماتوغرافي.

كان البطل يؤمن بها وتشكل البناء الرئيس لشخصية البطل والتي تم رواية البعض منها وتقديم البعض الاخر من خلال الخطاب المرئي فقط .

ت	العلامة	المفهوم عبد البطل 1900	المفهوم عند الشخصيات المحيطة	طريقة التقديم	نوع العلامة
1 -	البحر	الامان	الخطر – المجهول	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية
2 -	السفينة	مكان اقامة دائم	مكان مؤقت للسفر	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية
3 -	كلمة ماما	حصان سباق	والدة الطفل	عن طريق الخطاب المرئي	داخلية
4 -	كلمة بابا	لا يوجد تفسير	الاب	عن طريق الخطاب المرئي	داخلية
5 -	اللون الاسود	المربي له داني يودمان	زنجي عامل	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية
6 -	المرأة	الحب المحرم	الزوجة والام والحبيبة والاخت	عن طريق الخطاب المرئي	داخلية
7 -	مفاتيح البيانو	الحياة	الة موسيقية	عن طريق الخطاب المرئي	خارجية
8 -	السماء	مكان يشبه اليابسة	الموت	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية
9 -	الموت	غير محسوس	نهاية الحياة	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية
10	تمثال الحرية	عرضي	امريكا	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية
11	اليابسة	خوف من المجهول	الامان	عن طريق الراوي والخطاب المرئي	خارجية

وترى الباحثة أن هذا الاختلاف في المستوى المفاهيمي ما بين البطل 1900 وما بين ما يحيط به من الشخصيات غير خاضع لقانون او قاعدة فهو خارج اطار التكوين الزماني والمكاني لانه اسطورة اقرب الى الخيال منه الى الحقيقة فعلى الرغم من خوف الجميع من البحر وصوت البحر الا انه اي البطل يشعر بالامان على العكس مع الاخرين الذين يجدون الامان في اليابسة ولدى البطل أن البحر واضح في اواجه وهدوئه وتورانه بينما اليابسة تخبئ اشياء غير واضحة ما بين بناياتها وشوراعها التي لا تنتهي بينما البحر دائما ينتهي عند اليابسة .

اما السفينة فهي مكان الاقامة عند البطل 1900 وليست اداة للتنقل والسفر وكلمة ماما مرتبطة بخيل السباق استنادا الى من علمه له العامل الذي عثر عليه وعجز عن شرح كلمة ماما سوى انها اسم فرس سباق على الرغم من العامل الزنجي كان متعلما ويمتلك قدراً لا بأس به من التعليم نسبة الى زملائه العمال في ذلك الزمن ، اما كلمة بابا فلا توجد في قاموسه والتي حلت محلها كلمة ابناء فمن لا ابناء له يوضع في الملجأ وهو مفهوم مغاير لما هو متعارف عليه في الحياة الاعتيادية للناس .. اما اللون الاسود فهو مرتبط بالانسان الذي احتضنه وهو لا يرمز الى اي شيء عنصري حتى عندما تحداه العازف الاسود " جيلي رول مورتي" مخترع موسيقى الجاز لم يكن التحدي مبنياً على الاساس العرقي كلون وانما تحدي لروح الانانية والانا التي تسكن

روح هذا الفنان والتي استقرأها " 1900" وعبر عنها بمعزوفة انتصر بها على هذه الروح الانانية اما تمثال الحرية الموجود في مدخل مدينة نيويورك فكان يمثل للناس على سطح السفينة بوابة ورمز الوصول الى امريكا لذا كانت الصرخة التي تنطلق من اول انسان يرى التمثال " انها امريكا" تنطلق بعدها صرخات الناس وكأنهم وصلوا الى غاية احلامهم أما بالنسبة للبطل 1900 فكان كل ذلك شيء عرضي شاهده مئات المرات كلما وصلت السفينة الى ميناء تلك المدينة.

وترى الباحثة أن الراوي ومن خلال قربه من الشخصية استطاع الالمام بجميع تفاصيل حياة تلك الشخصية وتقديم العلامات التي تؤمن بها الشخصية والتي تتشكل منها افكارها المعلنة بحيث لا يدع مجالات للشك ما بين روايته وما بين العرض الصوري المتدفق لتلك العلامات اي ان وجود انتظام في العلامات ما بين السرد والصورة ضروري وحتمي التحقق وذلك لاعطاء مصداقية لرواية الراوي في مواجهة المروي له وهنا نجد الراوي يقع في صعوبة السيطرة على قصته التي تم التشكيك في البداية في امكانية تصديقها من قبل الاطراف الاتية :-

1 -صاحب متجر الالات الموسيقية .
2 -الرجل المسؤول عن تفجير سفينة الفرجينيا .
3 -رئيس عمال عملية تفجير السفينة فرجينيا .
4 -المتلقون خارج النص المرئي والسردي .

فالنسبة للمستمع الاول صاحب المتجر فلقد كانت عملية القص له من قبل الراوي بسيطة ومقبولة وصدفة الى حد ما كون أن هذه الشخصية تحب القصص الجيدة وأسهمت في محاولة انقاذ البطل 1900 تفجير السفينة لانها اي شخصية صاحب متجر الالات الموسيقية وجدت علامات مشتركة للتواصل في استقبال القصة ومحاولة تصديقها لان هناك مشتركات علاماتية في الفهم بين الراوي والمروى له .

اما بالنسبة ، للرجل المسؤول عن تفجير السفينة فأنه وعلى الرغم من عدم تصديقه للقصة الان انه ومن دافع اخلاقي انساني سمح للراوي " كون" ان يحاول ايجاد البطل 1900 في ما تبقى من السفينة التي تم رفع كل شيء منها حتى مقابض الابواب ولكون الشخص المسؤول عن التفجير مسؤول عن سلامة كل انسان بالقرب من مكان العمل سمح " لكون " بتفتيش السفينة بحثاً عن صديقه وذلك لان العلامات التي قدمها " كون" لم تجد ارضية مشتركة من التفاهم بينهما ولم تنظم العلامات في سياق سردي او صوري واضح وانما كان الراوي في واد والمروي له في وادٍ اخر.

وفي محاولة اخيرة وبغياب الرجل المسؤول عن التفجير ليلا يقدم " كون " مبلغا من المال الى رئيس العمال ليسمح له ان يدخل السفينة لاخر مرة وهو يحمل آلة فوتوغراف ليثبت من خلالها الموسيقى كعلامة لـ 1900 في ان من يبحث عنه صديق قديم تربطهما الموسيقى " صوت الرب" التي توطدت من خلالها علاقتهما وعلى الرغم من كل الجهود التي بذلها " كون" في اقناع الاخرين داخل القصة لتصديقها الا انه في حقيقة الامر كان يحاول من خلال ذلك اقناع المتلقين للفلم بقصة من خلال تقديم العلامات بتنظيم واع من قبل المؤلف المخرج الذي منح " شخصية" الراوي سيطرة مطلقة على تقديم الاحداث اذ اختصر كل ذلك بجملة قالها الراوي في بداية الفلم " انه سري وخاص" واصفاً تلك القصة التي سيرويها لصاحب المتجر ومن خلاله الى الجمهور .

5 -قد تنفرد الشخصية الرئيسة عند تبني جانب من التعبير في العلامات الداخلية التي تقدمها الصورة بعيدا عن تدخل الراوي .

تعد كلمة ماما وبابا من العلامات الداخلية لدى البطل ولم يجد مجالاً لكن يصرح بما تعنيه تلك الكلمتين لديه لانه احتفظ بالتعريف الذي اوصله اليه العامل يودمان الذي لم يشأ ان يشرح له علامات خارج حدود السفينة لانه كان يخاف من يأتي اليوم الذي يسأل فيه 1900 عن الوجود الحقيقي للاب والام لذا ابقى الاسمين من ضمن العلامات الخاصة بفهم 1900 دون غيره من الناس لذا نجد أن الراوي اكتفى بقص تلك العلامات من خلال الشخصية صورياً مبتعداً عن السرد الذي سيفضي الى اسئلة تبعد المشاهد عن مسار الاحداث الرئيس اي نوع ولم يعرف المرأة جسدياً وهذا يشكل حزءاً اخر من العلامات الداخلية التي يعرفها البطل 1900 غرائزيا وليس فعليا وعندما تعرف الى المراة كادت أن تخرجه من جنته وتنتهي بذلك القصة ومعها دور الراوي الا ان المخرج المؤلف خالف التوقعات ولم تنتجح حواء القرن العشرين من اخراج ادم من فردوسه ولكنه اي البطل 1900 فيه جانب انساني فقد كاد أن ينزل من السفينة الا أنه عاد ورجع اليها قبل ان يصل الى نهاية السلم المؤدية نهايته الى اليابسة والمدينة ذلك لانه فسر ان لغز المرأة يمكن التعرف عليه ولكن للمدينة لغز واسع ومنفتح على كل الاحتمالات ولا يمكن السيطرة عليه بأي حال من الاحوال إذ لم يتمكن من رؤية نهاية لهذه المدينة وهنا نجد ان الراوي "كون" لم يكن موجودا اثناء نمو تلك العلامات الداخلية بين 1900 وبين المرأة على سطح السفينة وترى الباحثة ان الراوي كان من المرجح انه يراقب عن بعد دون ان يشعر به الشخصية او انه استطاع ان يستنبط ذلك بطريقة غير مباشرة ما انسحب على تقديم تلك العلامة بصورة غير مباشرة مكتفيا بانتظامها داخل الصورة دون التدخل السردي من قبله ولم تكن مفاتيح البيانو الـ "88" تشكل لـ "1900" ادوات اخراج الاصوات الموسيقية في لا نهائية من تلك الاصوات التي كانت تعني له الحياة التي يسطير عليها بينما المدينة فكانت تحتوي على ما لا نهاية له من المفاتيح التي لا يمكنه العزف عليها وبذلك اختار البقاء الى جانب البيانو ومفاتيحه الـ "88" اذ قدمت هذه العلامة عن طريق الروي المباشر من قبل الشخصية 1900 وكأن الراوي قد تنازل عن مكانه ليحتل مقعداً الى جانب بقية المتفرجين ليستمع الى تلك المداخلة الفلسفية من قبل البطل 1900 للمقارنة بين المدينة والبيانو وكانت تلك المعالجة في التقديم اوقع اثراً من ان تروى من قبل غير الشخصية التي تروي من منطلقات ايمائية بما تقول وان كانت قد خرجت سرداً من قبل الراوي الذي لم يكن قطعاً من المؤمنين بها بل ستكون ضعيفة وغير مقنعة ولا تضاهي قوة الاداء الذي قدمت به من قبل البطل 1900 لانها كانت تشكل مفصلا رئيسا في بناء فلسفته لاختياره المكان المنعزل عن المحيط البشري الكبير الواسع واكتفائه بالسفينة عالما ومجتمعاً يستطيع العيش فيه .

وتستمر فلسفة البطل عن طريق الروي المباشر لـ" كون" الراوي وللمتلقين عندما يتطرق الى مفهوم السماء التي كانت هي اليابسة والميناء الاخير لترسوا فيه سفينة البطل 1900 وهي مقاربة افلاطونية في الوصول الى السماء المكان النموذجي للاساطير من امثاله او من البشر الذين لا يملكون تاريخا ارضيا على الرغم من اعتقاده انه وعندما يصل الى السماء ربما لا يجد اسمه لانه اسطورة متناقلة شفاهيا او ربما وحسب التقاليد الكنسية فهو غير معمد في الكنيسة ولا يملك اسما كنسياً وان كل من يعرف به بدأ بالانقراض او نسيانه وبالتالي فأن احساسه بالموت غير واضح المعالم بل ويختفي حتى في اخر مشهد له قبل التفجير حيث لا يشغله

شيء عن العزف على بيانو وهمي ولكننا نسمع صوت تلك الموسيقى الصادرة من هذا البيانو المتخيل وهنا لا يشكل الموت ازمة للبطل الاسطوري 1900 رغم ان الموت كان دائما هاجس الانسان وانشغاله بفكرة ما بعد الموت في جميع الحضارات الارضية .

النتائج

1 - تنعكس دور الامة الامريكية على رسم ابعاد الشخصية وتاسطرها من اجل فرز نوع من التراث الحضاري عبر هذا الشخصية وهي حاجة ملحة لكون هكذا نوع من المنجزات الفلمية تحاول ان تجد نوع من التراث الحضاري لامة حضارتها صغيرة العمر وهي الامة الامريكية.

2 - الايقونات والعلامات والدلالات التي يستوفها البطل هي دلالة على دخول زمن جديد متمثل بالقرن العشرين.

3 - يتشكل اسم البطل من مجموعة من العلامات شكلت في النهاية اسمه ومنها الزنجي العامل كعلامة وصندوق الليمون كعلامة وبداية القرن العشرين .

4 - لعب اطلاق اسم 1900 على البطل دورا تعبيريا دلاليا اكبر واعظم من التاثير الصوري والادائي للشخصيه نفسها .

5 - طرح العمل كيفية ان يتميز البطل 1900 بما يمتلك من فروق في المفاهيم والدلالات للعلاماتما بينه وبين عموم الناس اي ان له فمهه الخاص لكل علامة.

6 - عدم خضوع البطل 1900 لقوانين الحياة الطبيعية وهذا نتيجة اختلاف مفاهيمه العلاماتية وعموم الناس فهو شخصية متاسطرة خارقة في التفكير والعمل.

7 - كانت السفية رمزا ايقونيا تمثل للبطل المكان الدائم الذي يستلهم كل مفاهيمة منها فهي مكان اقامة البطل وهذا الامر بحد ذاته صورة تعبيرية تغتزل المعنى .

8 - تفاوت التبني والعرض عند حدود التعبير من جراء العلامات وتدفقها في متن السرد وكيفية تناولها من قبل الراوي التي انهدرت في تبني مفهوما تعبيريا

أ - يعالج وجود انتظام في العلاقات ما بين سرد الراوي والمعالجات الصورية ولد انتظاما في ظهور واختفاء العلامات وتناوب ظهورها سرداً وصورة.

ب – يختزل بعض الجوانب من حدود السرد .

ج – يطرح مفاهيم توافق الفكرة التي يتبناها الخط العام للعمل .

9 - اشتراك الراوي مع المشاهدين في كونه متلقيا لراوٍ فقط في بعض مشاهد الفلم التي كان يرويها البطل 1900 مباشرة من دون تدخل الراوي من خارج نطاق الكادر الصوري.

10 - منح المخرج المؤلف شخصية الراوي سيطرة مطلقة من تقديم الاحداث واختصر ذلك من خلال جملة اوردها على لسان الراوي اذ يقول "أنه سري وسخصي" .

11 - شكلت المرأة والام والاب علامات عميقة في نفس البطل اي لم يكن هناك تدخل مباشر من قبل الراوي في تنظيم تلك العلامات داخل اطار الصورة وأنما بقيت منعزلة ظاهريا عن سرده مرتبطة باطنيا بهذا السرد .

الاستنتاجات

1 -تتحقق بعض الجوانب التعبيرة من بناء العلامة للشخصية الأسطورية الكلاسيكية .

2 -حتمية العلاقة ما بين العلامات التي يوردها الراوي وأنتظامها في الخطاب السينماتوغرافي لتوليد المصداقية في عملية القص كونها تكون بمثابة وجهة نظر مشحونة دلائليا.

3 -تتبني بعض الافلام في تجسيد صورتها التعبيرية بعض المفاهيم العامة للاسطورة عند كلود شتراوس .

4 -ايجاد نوع من العلامات ذات التنظيم المعتمد على بناء حضاري جديد لامة لا حضارة قديمة لها .

الهوامش :

1فاضل الاسود ، السرد السينمائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1996، ص 79.

2ياسين الايوبي ، واقعية الادب الروائي ، دمشق ، الاتحاد العام للادباء والكتاب العربي، مجلة الموقف الادبي ، العدد 351، 2000، ص25.

3 المصدر نفسه ، ص 27.

4نبيلة ابراهيم ، البدايات الاولى للتاليف القصصي، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، مجلة الاقلام العراقية، ع 8 س 12 ، 1977، ص 45.

5عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990، ص 156.

6جهاد الترك ، " سيرة الهر المنزلي " ، شخصيات تصفها الحياة بمنأى عن سلطة الراوي ، بيروت ، جريدة المستقبل ، السبت 21ت 2006 ، العدد 2423، ص 20 .

7المصدر نفسه، ص 20.

8عز الدين بويش ، في نظرية السرد وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الادبي، دمشق، ص 14 .

9ينظر: المصدر نفسه، ص 14.

10نبيل راغب ، موسوعة النظريات الادبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 2003 ، ص368.

11 المصدر نفسه، ص 370.

12ارسطو ، في الشعر ، ترجمة وتعليق د. ابراهيم حمادة ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1977، ص 54.

13محمد محمد عناني ، المصطلحات الادبية الحديثة ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، 1996، ص 155.

14نصر حامد ابو زيد واخرون ، مدخل الى السيميوطيقيا ، مقالات مترجمة ودراسات ، القاهرة ، دار الياس العصرية ، 1977، ص 45.

15جان متري ، علم النفس وجمال السينما ج2 ، ترجمة عبد الله عويش ، دمشق ، منشورات الفن السابع ، 2002، ص 586.

16مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليف والترجمة ، 1964، ص 68.

17المصدر نفسه ، ص 73 -74.

Regularity Relations Signals According Pillars Expressive Between the Narrator and Narrative Discourse Alcinmatugrave Legend Movie In 1900 A Model

.....Athra'a Mohammed Hassan

College of Fine Arts / University of Baghdad

Summary

This study is concerned with the concept of offering a point of view as a narrative construction element, especially the element and point of view of the novel to the letter Alcinmatugrave both business taken from masterpieces and literary works in the foundation or set of cinema. On the whole, the narrator participate in mock narrative process and support the narrator visual image, especially stories that need to exist scenes prove added to the image that uses signs of reality to take those marks a new dimension not only across the image, but also the intervention of the narrator in the re-formation of this realism marks surrounding Palms perceived and visible and put markers regularly between what the narrative of privacy and image, for this, we find that this research may be unique in the analysis of film "The legend in 1900" to achieve the goals.