

# بلاغة الصوت في إنتاج الصورة الذهنية في الفيلم الروائي

نورس صفاء عبد الجبار .....جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة  
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)  
تاريخ قبول النشر: 2018/5/16 تاريخ النشر: 2018/12/16

## ملخص البحث:

لطالما كانت الأفكار والمعلومات التي يحصل عليها المشاهد في السينما مصدرها الرئيس الصورة المرئية، ولكن هذا لا يجافي حقيقة أن الصورة الذهنية يمكن أن تنتج الكثير من المعلومات والأفكار في الفن السينمائي، وأهم الوسائل لتحقيق هذه الصورة الذهنية في الفيلم هو الصوت السينمائي البليغ، ومن أجل الكشف عن هذه المساهمة الفعالة للصوت في إنتاج الصورة الذهنية، كان هذا البحث، ومن هنا تبرز أهمية البحث في كونه يتصدى لقضية مهمة، وهي الأداء البلاغي للصوت ودوره في إنتاج الصورة الذهنية داخل فضاء الفيلم الروائي، لذلك يهتم هذا البحث العاملين في مجال السينما، كما يرفد المكتبة الفنية بدراسة جديدة تتعلق بالجانب الصوتي الذي يعد جزءاً لا يتجزأ من عالم الفيلم، أما هدف البحث سيكون الكشف عن الكيفيات التي تحقق بها بلاغة الصوت الصورة الذهنية في الفيلم الروائي. وعينة البحث القصصية هي فيلم (حالة بنجامين بوتن المثيرة للفضول 2008 The Curious Case of Benjamin Button، وستكون محاور البحث هي (البلاغة.. المفهوم والأدوات) و(الصورة الذهنية) و(الأداء البلاغي للصوت في الصورة السينمائية). أما أهم النتائج التي توصل إليها البحث فهي: 1. تُنتج الصورة الذهنية اعتماداً على التوظيف غير اللامتطابق للصوت مع دلالة الصورة، 2. تفيد الصورة الذهنية في إنتاج مستوى مفاهيمي يدعم المعنى العام للفيلم، ثم أعقبها مجموعة من الاستنتاجات، التي انطلقت من الإطار النظري وتحليل العينة، و أخيراً خُتم البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (بلاغة ، صوت، الصورة ،الفيلم)

## المقدمة:

قضى الصوت بعد ظهوره في السينما عام 1927م سنوات عديدة يحاول فيها أن يثبت جدارته، إذ تضاربت الآراء النقدية في أهميته لمدة طويلة، فهناك من كان يراه أهم من الصورة، وهناك من كان يراه بنفس الأهمية، والفريق الثالث كان يراه أقل أهمية، حتى أستقر الحال أخيراً على رأي موحد تقريباً، هو أن الفن السينمائي يسير على دعامتين رئيسيتين متساويتين بالأهمية هما الصورة والصوت، كلاهما

يسند ويقوي الطرف الأخر، ولا تتحقق أهمية أحدهما إلا من خلال علاقته بالأخر، فهما مندمجان منصهران معاً لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر إلا لأغراض الدراسة.

وظهرت بعد ذلك الكثير من أبحاث التي درست الصوت وركزت على مشاركته الفاعلة في الفن السينمائي، إلا أن غالبية هذه الدراسات تركزت حول البعد الظاهري للصوت وأهملت بذلك البعد البلاغي له الذي يترافق غالباً مع إنتاج كم هائل من الصور الذهنية التي تحيلنا إلى مديات أبعد من حدود الإطار السينمائي، وتحررنا من الالتزام فقط بما نراه في الصورة، إذ يجعل البعد البلاغي للصوت، المتلقي أكثر فعالية في إنتاج العديد من الأفكار، ونظراً لأهمية هذا الموضوع قررت الباحثة أن تتناوله بالدراسة، أما إذا أردنا صياغة مشكلة البحث بتساؤل فسيكون كالآتي: ماهي الكيفيات التي تحقق بها بلاغة الصوت الصورة الذهنية في الفيلم الروائي؟

وتأتي أهمية البحث في كونه يدرس قضية مهمة، وهي الأداء البلاغي للصوت ودوره في إنتاج الصورة الذهنية داخل فضاء الفيلم الروائي، وتتضح أهمية هذه الدراسة أكثر في كونها تتناول هذا الموضوع من زاوية جديدة، وهي الكيفية البلاغية التي يتم فيها توظيف الصوت من خلال علاقته مع الصورة، لذلك يهتم هذا البحث العاملين في مجال السينما، كما ويرفد المكتبة الفنية بدراسة جديدة تتعلق بالجانب الصوتي الذي يعد جزءاً لا يتجزأ من عالم الفيلم.

يرمي البحث إلى تحقيق الهدف الآتي:

الكشف عن الكيفيات التي تحقق بها بلاغة الصوت الصورة الذهنية في الفيلم الروائي.

وقد تم اختيار عينة قصدية تتكون من فيلم واحد هو (حالة بنجامين بوتن المثيرة للفضول The Curious Case of Benjamin Button) 2008.

## تحديد المصطلحات

### 1. بلاغة الصوت

لكي تستطيع الباحثة تحديد مصطلح بلاغة الصوت، وجدت أن علمها أولاً أن تتناول مصطلح البلاغة بشكل منفصل وكذلك مصطلح الصوت ثم تجمعهما بعد ذلك في تعريف أجزائي واحد.

#### - البلاغة

البلاغة لغوياً هي الوصول والإنتهاء "يقال بلغ فلان مراده\_ إذا وصل إليه، وبلغ الركب المدينة\_ إذا إنتهى إليها وبلغ الشيء منتهاه"(الهاشمي، 1999، ص 40). البلاغة إصطلاحاً هي "تأدية المعنى الجليل واضحاً بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلاب، مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يُقال فيه، والأشخاص الذين يخاطبون"(الفراهيدي، 1986، ص 146).

#### - الصوت

الصوت لغوياً هو "صوت فلان (بفلان) تصويتاً أي دعاه، وصات بصوت، فهو صائت بمعنى صائح"(الفراهيدي، 1986، ص 146). وقال ابن منظور الصوت "الجرس، والجمع اصوات وقد صات بصوت، وصبات صوتاً واصات وصوت به، كله نادى ويقال صات بصوت صوتاً فهو صائت، معناه

صائح، والعرب تقول اسمع صوتاً وارى فوتاً، أي اسمع صوتاً ولا ارى فعلاً. ومثله إذا كنت تسمع من شيء ثم لا ترى تحقيقاً" (بن منظور، ب ت، ص 490). والصوت إصطلاحاً بالتعبير الفيزيائي هو "سلسلة من الاضطرابات المادية التي تكون الأذن البشرية حاسة لها، وقد يستخدم الإصطلاح بالتعبير عن اضطرابات مماثلة في المادة تقع فوق او تحت مدى السماع البشري" (مجموعة مؤلفين، 1988، ص 175).

أما بالنسبة للتعريف الإجرائي لبلاغة الصوت الذي ستعتمده الباحثة في ثنايا هذا البحث فهو: (الأستخدام المنزاح للصوت السينمائي القادر على توليد صور ذهنية من خلال علاقته بالصورة المرئية).

## 2. الصورة الذهنية

لقد تعرض علماء النفس إلى مفهوم الصورة الذهنية (والتي تسمى أحياناً بالصورة العقلية) على أنها الصورة التي تتولد في عقل الإنسان كأستجابة لمؤثر تعرضت إليه إحدى الحواس الخمسة، وهذه الصور الذهنية تمتد وتتعدد بعقل الإنسان كلما كبر في العمر او ازدادت تجاربه وتوسعت ثقافته (جعفر، 1959، ص 61-63). أما بالنسبة لعلم اللسانيات فيعرف (دي سوسير) الصورة الذهنية على أنها "المدلول أو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع ويجمع هذا التصور بين المقصود من الشيء والمفهوم" (سوسير، 1986، ص 31). أما بالنسبة للتعريف الإجرائي للصورة الذهنية الذي ستعتمده الباحثة في ثنايا بحثها فهو كالآتي:

(هي تلك الصورة التي تتولد في ذهن المتلقي نتيجة معطيات مرئية أو مسموعة، وتتشكل على أساسها حالة مفهومية تقود إلى إنتاج المعنى).

## الإطار النظري

### المبحث الأول: البلاغة.. المفهوم والأدوات

#### 1. البلاغة في اللغة العربية

إن الحديث عن اللغة العربية هو حديث عن الحياة العربية، فاللغة بجميع فنونها هي الوجه العقلي الأبرز للعرب قبل الإسلام ثم للإسلام بعد ذلك، وحتى الآن، وهكذا فحين نتحدث عن البلاغة العربية كفرع من علوم هذه اللغة فإننا نتحدث عن الصورة الأولى لثقافة هذه الأمة العريقة المعروفة بفنون القول.

وحين نتطرق الى تاريخ نشوء البلاغة العربية كعلم لغوي مستقل، فيجب أن نذكر أنها في البداية وردت في كتب متفرقة دون تخصيص كتاب محدد بها، حتى كتاب (الجاحظ) (البيان والتبيين) لا يعد كتاباً مستقلاً في البلاغة، لأنه تناول فقط شذرات من قضايا هذا العلم وأستمر الحال هكذا، حتى أفرد (عبد الله بن معتر) المتوفي عام 293هـ مؤلفاً مستقلاً في البلاغة أسماه (البدیع)، وضمنه أبواب الاستعارة والجناس والمطابقة، ثم نمت بعد ذلك الدراسات البلاغية على يد (أبي هلال العسكري) المتوفي سنة

395هـ في كتابه (الصناعتين)، و(أبن رشيق القيرواني) المتوفي سنة 463هـ في كتابه (العمدة)، و(أبن سنان الخفاجي) المتوفي سنة 466هـ في كتابه (سر الفصاحة)، وكانت قمة ازدهار هذه الدراسات في كتابي (أسرار البلاغة) و(دلائل الأعجاز) ل(عبد القاهر الجرجاني) المتوفي سنة 471هـ، أذ تضمنا كلاماً مفصلاً عن علمي المعاني والبيان (الهاشمي، 1999، ص 11-12). بعد ذلك تحولت الدراسات البلاغية الى نوع من الإحصاء لفنون هذا العلم والتمثيل علمها، وتلخيص لكتب السابقين.

أما بالنسبة للبلاغة كمفهوم فهناك الكثير ممن تتطرق إليها، لكن يبقى شرح (الراغب الأصفهاني) هي أوفق الشروح في الوصول الى جوهر البلاغة، إذا يرى أن البلاغة تقال في شخص تجتمع فيه ثلاثة أوصاف، صواباً في موضوع لغته، وطبقاً للمعنى المقصود، وصدقاً في نفسه، ومتى أخترم وصف من ذلك، كان ناقصاً في البلاغة (عباس، 1997، ص 57)، وبذلك أختصر (الأصفهاني) ثلاثة أمور يجب أن تُجمع في بلاغة الكلام لكي تؤدي غرضها وهي:

أولاً: صحة اللغة وصوابها، ويعني ذلك سلامة الألفاظ من العيوب.

ثانياً: أن يكون المعنى المقصود للمتكلم مطابقاً ومنسجماً مع الألفاظ التي أستعملها المتكلم.

ثالثاً: أن يكون المتكلم صادقاً في نفسه، ويقصد بهذا (الأصفهاني) التأثير النفسي الذي يحدثه البليغ في نفوس سامعيه أو قارئيه والذي يرى أنه لن يتحقق إلا إذا كان البليغ صادقاً مع نفسه(عباس، 1997، ص 57).

وهكذا فإن جميع من جاء بعد (الراغب) لم يخرجوا عما ذكره، وحتى المحدثون الذين كتبوا في البلاغة فإنهم لم يذهبوا أبعد من ذلك، إذ أنهم أيدوا وقرروا القواعد التي ذكرها الأقدمون. وقد أصطلح علماء اللغة تقسيم البلاغة على ثلاثة علوم هي علم البيان، علم البديع وعلم المعاني.

#### أ. علم البيان

هو العلم الذي يختص بدراسة الصور الخيالية التي تعبر عن المعنى، ويقصد "بالخيالية" أمرين، أولهما: أن هذه الصور تعقد صلة بين شيئين ربما لا تكون بينهما صلة في الواقع. وثانها: أن هذه الصور تتمثل للخيال، أي أنها تثير في الذهن ذكريات تجارب محسوسة. ويمكن تقسيم هذا العلم الى عدة فروع هي: التشبيه، المجاز، الكناية.

#### ب. علم المعاني

هو العلم الذي يختص بدراسة خصائص التراكيب اللغوية من حيث دلالتها على المعنى ويدخل تحت هذا المفهوم كل ما يتعلق بحالة الكاتب أو المتكلم وموقفهما من القارئ والسامع، والعكس. وأخيراً موقف جميع هؤلاء من الموضوع الذي يساق فيه الحديث، وهذا هو المقصود من كلام البلاغيين: مراعاة مقتضى الحال، وموافقة التركيب لمقتضى الحال. أي إن علم المعاني يعلمنا اختيار التركيب اللغوي المناسب للموقف، وبذلك نتحقق لنا إصابة المعنى.

### ج. علم البديع

وهو العلم الذي يختص بدراسة الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسناً وطلاوة وتكسوه بهاءً ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالاته على المراد(الهاشمي، 1999، ص258). ويمكن تقسيم هذا العلم الى عدة فروع هي: التورية والطباق والجناس.

### 2. البلاغة في السينما

لقد كانت البلاغة شأنها شأن العديد من المصطلحات التي انتقلت من حقل اللغة الى الميدان السينمائي، حيث بدأ المنظرون السينمائيون بتطبيق مفردات هذا الفن اللغوي (أي البلاغة) على الفن السابع (السينما) ونتجت عن ذلك مجموعة من التقنيات أهمها:

#### أ. الإستعارة

ويقصد بالاستعارة "تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة أحدهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم" (مارتن، 1964، ص92). والصورة الأولى تكون في الغالب عنصراً من عناصر البنية الدرامية، لكن الثانية (التي يخلق من وجودها الاستعارة) يمكنها أن تكون هي الأخرى مستعارة من البنية الدرامية وأن تنبئ ببقية الرواية، أو أن تكون واقعة فيلمية لا علاقة لها نهائياً بالحدث، وليست لها قيمة إلا بعلاقتها بالصورة السابقة(مارتن، 1964، ص92). أما أنواع الاستعارات فهي كالآتي:

1.الإستعارة المبنية على مؤثر من مؤثرات التشابه أو التناقض في المضمون التصويري البحث(مارتن، 1964، ص92). كما في الفيلم الفرنسي (الطفل L'Enfant 2005) حيث ربط المخرج وجه الطفل البريء بلقطة لحمل وديع أبيض.

2.الإستعارة الدرامية التي تلعب دوراً في الحدث بإدخالها عنصراً نافعاً في فهم الرواية(مارتن، 1964، ص93)، كما في الفيلم اللبناني (سكر نبات 2007) للمخرجة (نادين لبكي)، حيث يتم ربط المشهد الذي ذهبت فيه الصديقات الى المستشفى لإجراء جراحة ترقيع غشاء البكارة للصديقة التي ستزوج قريباً مع المشهد الذي تظهر فيه أمها وهي جالسة على ماكينة الخياطة تخط.

3.إستعارة أسمية أيولوجية الغرض منها توليد فكرة في وعي المتفرج تتجاوز مدى الحدث تجاوزاً بعيد وتتضمن مفهوم كامل للعالم(مارتن، 1964، ص93)، كما في الفيلم الألماني\_ الروسي (نساء في برلين 2008 Women in Berlin) الذي يتحدث عن الحرب العالمية الثانية، حيث تظهر لقطة للجيش الألماني وهو متجه للحرب ثم لقطة لقبور وأراضي جرداء مليئة بالدم.

#### ب. الرمز

ويمكن تعريف الرمز على أنه بديل مثير للشيء الأصلي يستدعي نفس معنى الشيء المغيب. والرمز في السينما لا ينبثق من صدمة صورتين كما في الاستعارة، بل يكمن في الصورة نفسها التي تتضمن فوق دلالتها المباشرة قيمة أعمق وأوسع. وهناك عدة أمثلة من الرموز يمكن تقسيمها الى مجاميع وهي كالآتي:

1.رموز تتألف فيها الشخصية والديكور التي تظهر فيه(مارتن، 1964، ص96)، كما في الفيلم الإيطالي (خلف الغيمة 1995 Beyond the cloud) حيث يرتبط الكاتب بفتاة كانت تعمل غانية، فيظهر هذا الكاتب في مشهد يقف فيه مع هذه الحبيبة أمام متجر فيكون انعكاس وجهه على تمثال فيه قرون.

2.كادر رمزي مع عنصر من الديكور أو شيء آخر(مارتن، 1964، ص97).

3.التألف بين حديثين في داخل الصورة ذاتها(مارتن، 1964، ص97)، كما في فيلم (حظاً سعيداً جوك Good luck Chuck)، حيث في مشهد الزفاف بين (جوك) وحبيبته الأولى تمر أمام سيارة العرس جنازة ومارون يلبسون اللون الأسود دليلاً على الخطأ الذي يقترفه (جوك) بهذا الزواج، وبعد مدة وجيزة يحصل الطلاق.

### ج. المتكررات

يمكن تعريف المتكررات على أنها الرموز الغاطسة لأنها لا تجذب الإنتباه إلى نفسها إلى بتكرارها، وغالباً ما تتصل المتكررات بالنسيج الواقعي للفيلم(جانيتي، 1981، ص460)، وتقسم المتكررات على نوعين رئيسين هما:

#### 1. المتكرر الصوري

كما في فيلم (البجعة السوداء 2010 Black Swan) حيث تظهر الشخصية الرئيسية في الفيلم وظهرها ممزق، إشارة إلى أن هذه الفتاة سيخرج لها جناحان في نهاية الفيلم وتتحول نهائياً قلباً وقالباً إلى البجعة السوداء.

#### 2. المتكرر الصوتي

وهذا المتكرر يمكن أن يكون موسيقي كما في فيلم (الرسالة 1977)، حيث كلما كان يأتي مشهد يجب يظهر فيه رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) لا نرى وجهه الكريم ويستعاض عنه بموسيقى خاصة ملازمة له. وقد يكون المتكرر لفظي كما في مسلسل السوري (سنعود بعد قليل 2013)، حيث يكون هناك استخدام متكرر لمفردة (الربيع العربي) كنوع من التهمك على هذا التغيير الذي أجتاح الوطن العربي لأنه جر الولايات على العائلة التي يدور حولها المسلسل. وأحياناً يكون المتكرر مؤثراً صوتياً، كما في فيلم الرعب (كابوس في شارع أيلم 1984 The nightmare (on Elm street)، حيث نسمع صوت طرقات الباب كلما يكون هناك جريمة قتل على وشك الوقوع.

#### د. الكناية

الكناية نوع من التطابق البسيط بين شخصية أو موقف وفكرة رمزية عامة(جانيتي، 1981، ص464)، كما في فيلم (الختم السابع 1975 The Seventh Seal)، حيث إستخدم المخرج السويدي شخصية إنسانية لتمثل الموت، والكناية غالباً ما يتم تجنبها في السينما لأنها تفتقر إلى الرنين والإيحاء والغموض(جانيتي، 1981، ص465).

#### هـ. الإيجاز

لكون السينما لغة صور فهي مؤسسة على أيجاز الدائم، حيث أن كل صورة يمكنها أن تعني أكثر مما تظهر، ولأن السينما قادرة على إظهار كل شيء (ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر غير منطقي) فهي مضطرة لأن

تحصر نفسها بالإيحاء، لكن هذا الاضطراب بعيداً عن أن يكون عائقاً، بل هو على العكس من ذلك تفوق، وسر من أسرار قوة السينما المدهشة (مارتن، 1964، ص 68). ويمكن تقسيم الإيجاز على عدة أنواع وهي كالآتي:

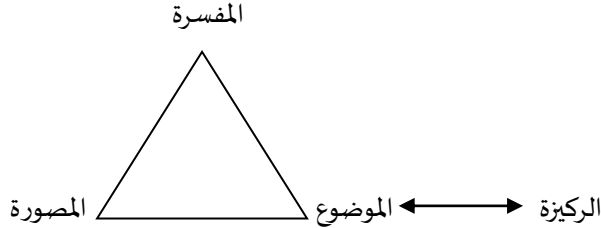
1. الإيجازات التي يكفها أن السينما فنٌّ، أي عملية اختيار وتنظيم، إذ إن المخرج يختار من كتلة الواقع، الأجزاء المحددة التي تبدو ملائمة له، بسبب طابعها الدال، ويسجلها بالكاميرا، ثم يجمع هذه الأجزاء في ترتيب محدد، بحيث يعطي لتتابعها معنى، وبذلك يحذف الأزمنة الميتة أو التي لا فائدة منها للحدث (مارتن، 1964، ص 70)، فإذا أردنا إظهار شخص يغادر عمله للعودة إلى بيته، قمنا بعمل وصلة (في الحركة) للرجل وهو يغلق باب مكتبه ثم وهو يفتح باب مسكنه.
2. الإيجازات التي تتطلمها دواعي البناء الدرامي، وهذا الإيجاز يشمل الأفلام القائمة على أشكال بوليسي، إذ ينبغي ترك المتفرج جاهلاً بعدد من العناصر التي تحدد اهتمامه ببقية الحدث، كشخصية القاتل (مارتن، 1964، ص 71)، مثل فيلم (الصرخة Scream) حيث يخفي علينا صانع العمل شخصية القاتل ولا نعرفها إلا في نهاية الفيلم.
3. أما إيجازات النوع الثالث، فهي تلك التي تبعثها أسباب ذات طابع اجتماعي. إذ إن هناك العديد من الحركات والمواقف والحوادث الأليمة أو المحرمات الاجتماعية، كالموت والألم العنيف والجروح الفظيعة ومناظر التعذيب أو القتل، كلها تخفي عن المتفرج ويكتفي بالإيحاء لها بوسائل متنوعة، كأن يخفي الحادث وراء عنصر من عناصر الديكور، أو يستبدل الحادث بلقطة لوجه الفاعل أو شهود الفاعل، وفي أحيان أخرى يستعاض عن الحادث بظله أو انعكاسه (مارتن، 1964، ص 74)، أما بالنسبة لأهم الوسائل المستخدمة في إيجاز الفعل الجنسي فهي أما باستخدام حركة الكاميرا، إذ إن الكاميرا تنسحب بعد أن تكون قد أظهرت لنا بطريقة عرضية مبادئ العشق ومقدماته فيبدو كأنها تنتحي على استحياء، أو باستخدام المونتاج حيث يتم التعبير عن اللقطات بإدخال صور رمزية (مارتن، 1964، ص 77).

### المبحث الثاني: الصورة الذهنية

نستطيع أن نحدد نوعين من الصور هي:

1. الصورة العيانية، ونقصد بها تلك التي تمتلك الحضور المتشكل أمام عين المتلقي.
2. الصورة الذهنية، هي الصورة التي تنبثق وتتشكل في ذهن الإنسان، ولقد حاز مصطلح الصورة الذهنية، والذي يشكل ركيزة مهمة، في منطلقات بحثنا، على الكثير من الاهتمام خلال القرن المنصرم فتناوله العديد من الميدان الإنسانية بالشرح والتفسير، وكانت اللسانيات، الميدان الأكثر توغلاً وعمقاً في طرح هذا المفهوم، انطلاقاً من (دي سوسير)، الذي تحدث عنها ضمن إطار تقديمه لمفهوم العلامة، والتي تتكون، بحسب رأيه من ترابط أعتباطي بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifie) هي ذات طبيعة ازدواجية، الدال هو صورة سمعية تولدها الأصوات، والمدلول هي الصورة الذهنية تثيره الأصوات "يعتبر سوسير أن العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان (وجهي الورقة)، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول هو الدال Signifiant، وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية

تحديثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعي إلى ذهن المستمع صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلول Signifie" (قاسم وأبو زيد، 2014، ص55)، وضمن نفس نطاق علم العلامات، نجد (شارل سندرس بيرس) على الجانب الأمريكي، من المحيط الأطلسي، يتحدث أيضاً عن مفهوم للصورة الذهنية، ضمن إطار العلامة، التي يقدمها بطرح مغاير، نوعاً ما، عن طرح (دي سوسير)، انطلاقاً من أن (بيرس) وسع مجال عمل السيميائية إلى خارج مدى اللغة التي حصره فيه (سوسير)، إذ ربط (بيرس) علم الإشارات بالمنطق، وبالتالي أدخل هذا العلم مديات أكثر اتساعاً ورحابةً، "من جهة نظر بيرس يوجد المنطق مستقلاً عن كل من التفكير والحقيقة. وليست مبادؤه الأساسية بدهيات بل (تعريفات وأقسام). وتنبع هذه في النهاية من طبيعة العلامات ووظائفها" (هوكس، 1986، ص116)، فبالنسبة ل(بيرس)، المنطق هو علم العلامات، إذ يعرفه على أنه "علم القوانين الضرورية العامة للعلامات" (هوكس، 1986، ص116). لذلك قدم (بيرس) فهماً للعلامة، مغايراً إلى حد ما عن ثنائية العلامة التي قدمها (سوسير)، إذ يعرف بيرس العلامة بشكل الآتي: "العلامة أو المصورة (representamen) هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (interpretant) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها (object)، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجوه بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة (ground) المصورة" (قاسم وأبو زيد، 2014، ص62).



تقابل المصورة عند (بيرس)، الدال عند (سوسير)، وتعاقد المفسرة عند (بيرس)، المدلول أو الصورة الذهنية عند (سوسير)، وبالتالي يكون (سوسير) قد أغفل الموضوع والركيزة في شرحه للعلامة، إذ جعل (سوسير) العلامة كياناً ثنائياً غير متعلق بمرجعية خارجية، الأمر الذي وسمها بالانغلاق على ذاتها، الانطواء على الداخل، بينما أدرج (بيرس)، الموضوع والركيزة ضمن مفهوم العلامة، وهذا يتناسب مع فكرته عن الكون باعتباره شبكة علامات.

ثم جاءت بعد ذلك التفكيكية ورائدها (جاك دريدا)، لتسير بخطى أكثر توغلاً في موضوع الصورة الذهنية، فمن خلال دراسة (دريدا) لتاريخ الفكر الإنساني، أكتشف أن الصوت، لطالما كان هو المسؤول عن توليد المفهوم أو الصورة الذهنية، مبيناً أن المفهوم التقليدي للغة، يعطي الأسبقية للكلام، على الكتابة، "إذ تعرف الكلمة المكتوبة بأنها التمثيل الكتابي للكلمة المنطوقة: وبهذا الصدد فإنها دال الكلمة المنطوقة... وهكذا فإن الكلمة المكتوبة هي دال الدال وتعد ثانوية بالنسبة إلى الكلمة المنطوقة، ولا يمكن أن تقوم الكلمة المكتوبة بأي شيء عدا تمثيل الكلمة المنطوقة في حين أن الكلمة المنطوقة هي



الدال" (رافيندران، 2002، ص143)، إي أن الصورة الكتابية لا تستطيع تمثيل المفهوم أو الصورة الذهنية، لأنها مجرد بنية مرئية للصورة الصوتية غير المرئية، فهي أذن أشبه "بالطيف. وهي ثانوية بالنسبة للصورة الصوتية ومن الممكن إهمالها، لا بد من إهمالها"، ويرى (دريدا) إن هذه الأسبقية للكلام على الكتابة، مرتبطة بحجج ميتافيزيقية ولا هوتية، فالتمركز حول الصوت، هو التمرکز حول اللوغوس، انطلاقاً من الاعتقاد الذي يرى "بأن الصوت يقارب الواقع المتعالي... الصوت يتوسط بين العقل الإنساني والواقع المتعالي" (رافيندران، 2002، ص144)، في حين أن (دريدا) عكس هذا المفهوم التقليدي، بنقله الأهتمام من الكلام إلى الكتابة، من خلال طرحه لمفهوم (التمركز حول الكتابة)، وبذلك أصبحت الكلمة المكتوبة، بتأثير التفكيك، قادرة على تحقيق الصورة الذهنية وتوليد المفهوم.

### الصورة الذهنية في السينما

لقد استثمر السينمائيون العباقرة إمكانيات تكوين صورة ذهنية معينة لدى المتلقي بطريقة واعية ومدروسة، من البحوث في علم اللسانيات وعلم النفس الحديث، يضاف إلى ذلك، إدراكهم لتفرد وتميز الصورة السينمائية في عملية تحقيق الدلالة، لأن الصورة السينمائية تجسدية، وليست مفاهيمية، إي أن كلاً من الدال والمدلول موجودين داخل نطاق الصورة، إنما يتم إنتاج الدلالة في الفيلم السينمائي، من خلال مجموعة من المعطيات الأولية التي يقدمها صانع العمل إلى المتلقي، تمثل هذه المعطيات، عتبة ينطلق منها المتلقي ويستند عليها لكي يصل إلى المعلومات، ويبني الصورة الذهنية، التي يقصد صانع العمل إيصالها له، فهذا الصانع هو المتحكم الأول والأخير بنتائج عملية القراءة، ويضاف إلى الإشتغال الصوري، وسيلة مهمة أخرى، لتوليد الصورة الذهنية، هي الإستخدام البليغ للصوت السينمائي من خلال تقنية الصوت اللامتطابق وبلاغة الحوار السينمائي(ستناقش الباحثة هذا الموضوع بإسهاب في المبحث القادم)، إذ أن هذه الطرائق تثير أو تستحث الصورة الذهنية وتجبرها على التكون.

### المبحث الثالث: الأداء البلاغي للصوت في الصورة السينمائية

بدءاً يمثل الصوت عنصراً حيويّاً في فضاء الصورة، وأن فعالية الصوت وقيّمته التأثيرية أي قدرته على أنجاز المداليل الفكرية وبث الشحنات العاطفية في داخل المتلقي، لا بد أن تعتمد على الطبيعية الأدائية الفعالة لعناصر لغة الوسيط، فلا يمكن الحصول على شريط صوتي ذا دلالات بنائية وفكرية فاعلة من صورة تهض على اشتغال ساذج (بسيط) لعناصر لغة الوسيط الأخرى، وهذا ما يجعل الباحثة تصل الى الحكم الآتي:- أن فعالية الصوت في تحقيق الأنزياح البلاغي يكمن في الأساس من فاعليات متعددة لعناصر لغة الوسيط التي تشتغل داخل الصورة حصراً، وعلى هذا الأساس ترى الباحثة أن من الممكن تحديد البعد البلاغي للصوت السينمائي المتداخل مع بنية الصورة المرئية في ثلاثة جوانب مختلفة وهي كالآتي:

## 1. الصوت اللامتطابق

بعد عام 1927م بوضع سنوات، أي في بدايات السينما الناطقة حاول جميع صناع الأفلام تقديم صوت سينمائي واقعي يتطابق تماماً مع ما نراه داخل الصورة (أي ننظر إلى شيء ونسمع صوته في الوقت ذاته)، ولكن بعد ذلك بدأت تظهر رؤية جديدة في التعامل مع الصوت تعتمد على عدم مطابقتها للصورة، لخلق مستوى جديد من التلقي وجعل المشاهد أكثر فعالية من خلال مشاركته في تفسير ما يطرح عليه، فبدأت تأتي الأصوات من مصادر مختلفة ومغايرة لما نراه داخل الصورة السينمائية، حتى إن بعض النقاد ذهبوا إلى أبعد من ذلك كون أن الصوت اللامتطابق في بعض الحالات أقرب إلى الواقعية من الصوت المتطابق.

وعدم التطابق بين الصوت والصورة يمكن أن نراه في جميع عناصر الصوت (الحوار، الموسيقى، المؤثرات وحتى الصمت)، أما بالنسبة للحوار غير المتطابق فلا يقصد به فقط الحوار الذي نسمعه لكن نرى صورة لحدث آخر على الشاشة، لكن يدخل ضمنه أيضاً المونولوج (الحوار الداخلي)، وكذلك صوت الراوي القادم من خارج الكادر على اختلاف أنواعه سواء كان مشارك في الأحداث أو غير مشارك، والذي يقدم لنا عادة معلومات وأحداث لم تتم معالجتها مرئياً، وهناك العديد الأفلام الذي استخدمت تقنية الراوي مثل فيلم (الرسالة 1977) حيث نسمع صوت محمود ياسين (الراوي غير المشارك في الأحداث) ليقدم لنا معلومات عن مكة قبل الإسلام ثم بداية الدعوة الإسلامية ومعلومات أخرى، وكذلك فيلم (الشيخ والبحر 1958 The Old Man and the Sea) الذي اعتمد بشكل كبير على الراوي، ليكشف لنا كوامن شخصية هذا العجوز الطاعن في السن الذي يصارع البحر من أجل الخروج بلقمة عيشه.

أما بالنسبة للموسيقى والمؤثر الصوتي غير المتطابقين فكلاهما يستخدمان غالباً كمصدر للتعليق على الصورة المرئية كما في فيلم (الرؤيا الآن 1979 Apocalypse Now) للمخرج (فرنسيس فورد كوبولا) فعندما تقوم الطائرات الأميركية بحرق المدن والغابات الفيتنامية، يسمعنا المخرج موسيقى سيمفونية عالية الصوت، كنوع من الاستهزاء من الحضارة الغربية وكأنه يقول للأمريكان أن حضارتكم تبني نفسها من تدمير الشعوب الأخرى، فكانت الموسيقى عنده رمز للحضارة. وكذلك الحال في الفيلم الإيطالي (المواطنون)، حيث نرى مجموعة من السياسيين مجتمعين بينما يسمعنا المخرج صوت لنباح كلاب، وهكذا تم الاستعانة بالمؤثر الصوتي لإضافة مديات تعبيرية جديدة للصورة السينمائية.

كذلك الحالة بالنسبة لعنصر الصمت، عندما يتخذ مجال اللامتطابق فإنه يمثل نوعاً من (الصمت الناطق)، المعبر عن حالة مقصودة، وغالباً عند استخدام هذا النوع من الصمت فإنه يمنح المشاهد قوة تعبيرية عالية، كما في فيلم (كي نعيش) للمخرج الياباني (أكيرا كيراساوا)، فعندما يخبر الطبيب الشخصية الرئيسة بأنه مصاب بالسرطان وأنه على وشك الموت، يخرج هذا المريض ليعود إلى بيته فيستغرق في حالة من التفكير العميق بمصيره فلا يسمع ضوضاء شوارع (طوكيو) المحيطة به وللتعبير عن هذه الحالة يستخدم المخرج الصمت لكي نعيش نحن المشاهدون الحالة التي يعيش فيها هذا الإنسان والتي من الممكن أن نمر بها جميعاً لو كنا مكانه، حيث نفقد قدرتنا على التركيز وعلى السمع لأن هناك أمراً جلاً يشغل تفكيرنا.

## 2. الإلتزام الحوارى

تختص التداولية بدراسة علاقة اللغة بمستعملها، أي دراسة المعنى التواصلي أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على افهام المرسل اليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله، عبر تحديد العلاقة ما بين العلامة والمتلقي، وترتكز (التداولية) على عدة مفاهيم، منها الإلتزام الحوارى، التي جاء بها (غرايس) والذي أفترض به "أن الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون" (نحلة، 2002، ص33)، إن القول السابق ل(غرايس) يعتليه الكثير من الغموض الذي لا يمكن أن نزيله نهائياً، إلا بتحديد تعريف للإلتزام الحوارى على أنه "المعاني الحوارية، التي تتولد طبقاً للمقامات التي تنجر فيها الجملة" (صحرأوي، 2005، ص35)، أي اعتماداً على السياق الذي توضع به الألفاظ، أما الكيفية التي يتحقق بها الإلتزام الحوارى فيكون بخرق (مبدأ التعاون) وهو "مبدأ حوارى عام... يتحقق بها التعاون بين المتكلم والمخاطب وصولاً إلى حوار مثمر" (نحلة، 2002، ص34)، و يقصد به أن الحوار بين البشر يجري على وفق ضوابط وتحكمه قواعد معينة يدركها كل من المخاطب والمتكلم يمكن تحديدها بأربعة قوانين وهي(نحلة، 2002، ص33):

1. مبدأ الكم: ويقصد به وجوب الألتزام كلا الطرفين (المتكلم والمخاطب) بالقدر المطلوب من الحوار دون أن يزيدوا عليه أو ينقصوا منه.
  2. مبدأ الكيف: أي يجب إلا يقول أي من الطرفين ما يعتقد أنه غير صحيح، أو لا يمتلك دليلاً على صحته.
  3. مبدأ المناسبة أو العلاقة: أي يجب أن يكون الحوار ذا علاقة مناسبة بالموضوع.
  4. مبدأ الطريقة أو الحال: أي يجب أن يكون الحوار واضحاً محددلاً لا يعتليه أي غموض أو لبس.
- أن المحافظة على هذه المبادئ الأربعة يولد لنا حوار خالياً من أي إلتزام حوارى، ويمكن توضيح ذلك بالمثال الآتى:

حوارية بين زوج وزوجته:

- الزوج: أين المفاتيح؟
- الزوجة: على المائدة.

والظاهر هنا أن مبدأ التعاون بجميع قوانينه في هذه المحاوره القصيرة، إذ إن الزوجة كانت ملتزمة بالقدر المطلوب للكلمات أي مبدأ (الكم)، كما أنها كانت صادقة بالإخبار حيث تحقق مبدأ (النوع)، وأن الإجابة كانت ذات صلة مباشرة بالسؤال لذا فهي تلتزم بدقة (العلاقة). وكما تميزت الإجابة بالوضوح ما جعلها لا تقبل اللبس فحافظت على مبدأ الحال، لذا لم يقودنا قول الزوجة إلى أي إلتزام، لأنها قالت ما تقصد بشكل مباشر وواضح.

أما إذا ما تم خرق أي مبدأ من هذه المبادئ، نجد أن الإلتزام الحوارى يطفو إلى سطح الخطاب كما في الأمثلة الآتية:

1- في حوار بين أم وأبتها:

- الأم: هل استحميت ووضعت ثيابك في الغسالة؟

- الأب: استحميت.

في الحوار السابق نجد حصول خرق لمبدأ (الكم) لأن الأم سألت عن أمرين، اما الأب فقد أجاب عن امر واحد وسكت عن الامر الثاني. وان عملية جعل الإجابة اقل قدراً من السؤال، يستلزم على الأم ان تفهم بأن أبتها لم يضع ثيابه في الغسالة.

2- في حوار بين تلميذ وأستاذه:

- التلميذ: لندن في أمريكا، هل هذا صحيح يا أستاذ؟

- الأستاذ: طبعاً، ودمشق في الأردن!

في هذا الحوار انتهك الأستاذ مبدأ الكيف حيث ينبغي عليه ألا يقول ما لا يعتقد أنه صواب وما ليس لديه دليلاً على صحته، لكنه فعل ذلك عمداً، لئيب للطالب أن أجابته غير صحيحة ويؤنبه على جهله باستهزاء، وعلى الطالب أن يفهم ذلك لأن يعرف أن دمشق ليست في الأردن، وبذلك يتولد لدى الطالب إستلزاماً بأن أستاذ يقصد بقوله شيئاً غير الذي تقوله كلماته.

3- في حوار بين زملاء في العمل:

- الأول: كم الساعة؟

- الثاني: اعتقد بان العمل قد شارف على الانتهاء.

نجد في هذا الحوار انتهك الزميل الثاني مبدأ (العلاقة)، لأن المعنى الحرفي لما لم يكن جواباً ملائماً للسؤال، لكن السامع من خلال معرفته بالمبادئ الأخرى للحوار، يسأل نفسه عن العلاقة الممكنة بين السؤال عن الساعة ووقت انتهاء الدوام الرسمي، فيفهم انه اراد الإبلاغ ان الوقت هو ذاته الذي اعتاد عليه الجميع عند نهاية العمل فيكون الإبلاغ إذا كنت تعرف وقت انتهاء العمل فهو ذاته الذي نحن فيه الآن.

4- في حوار بين صديقين:

- الأول: ماذا تريد؟

- الثاني: قم، وأتجه الى الباب، وضع المفتاح في القفل، ثم أدره ناحية اليسار ثلاث مرات، ثم أدفع الباب برفق.

وواضح أن الثاني أنتهك مبدأ الطريقة الذي يفترض أن تكون الإجابة موجزة، فكان يكفي أن يجيبه بأفتح الباب، لكن هذا الإستلزام الحواري كان تمكناً من الطرف الثاني لأن عادةً الصديق الأول شديد البطء والكسل.

إستناداً الى ما سبق من التوضيح لمعنى الإستلزام الحواري، نستطيع القول عنه ببساطة أنه مبدأ لغوي حواري يستعمله الناس يومياً في حياتهم العادية، لكن لو حاولنا تطبيق مفهومه على السينما لوجدنا أنه يعمل أيضاً بكثرة داخل الحوارات السينما، حيث يمكن عده عنصراً بلاغياً في الصوت،

يستطيع أن يشحذ ذهن المتلقي بمجموعة من الصور الذهنية باستخدام كلمات معدودة، لكن يشترط لهذه الحوارات السينما لكي تحقق نوعاً من الإستلزام الحوارية أن تخترق واحداً من قوانين (مبدأ التعاون) أنفة الذكر، ويمكن توضيح ذلك في المثل الآتي:

في فيلم (امرأة الملازم الفرنسي 1981 The French Lieutenant's Woman) عندما يطلب (تشارلز) يد (أرنيسا) للزواج، سائلاً أياها: هلا تتزوجيني؟

تجيب (أرنيسا) بفرح قائلة: تشارلز لقد انتظرت هذه اللحظة طويلاً

في هذا الحوار كما هو واضح تم خرق قانون (العلاقة) في مبدأ التعاون لأن المعنى الحرفي لجواب (أرنيسا) لم يكن مناسباً لسؤال (تشارلز)، مما ولد أستلزام حوارية أعطنا معلومات عن موافقة (أرنيسا) على هذا الطلب، بل وتلهفها لحصوله، فقد انتظرت له فترة طويلة، وهذا أيضاً يعطينا معلومة عن أستغراق (تشارلز) الكثير من الوقت لحسم أمره للتقدم بهذا الطلب، مما يعني أنه كان متردداً وغير موقناً تماماً بصحة هذه الخطوة.

### متضمنات القول

وهو واحد من المفاهيم التداولية أيضاً، "إلا أنه يتميز في كونه مفهوماً إجرائياً يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال وغيره" (صحراوي، 2005، ص30). وهنالك نمطين يمكن أن يأتي منهما المعنى المتضمن بالقول، وهما:

1- الافتراضات المسبقة. 2- الأقوال المضمرة.

ويمكن تعريف الافتراضات المسبقة على أنها المعطيات، والافتراضات المعترف بها والمتفق عليها بين الشركاء الذين يتبادلون الحديث في كل تواصل لساني، وتشكل هذه الافتراضات الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل، وهي محتواة ضمن السياقات والبنى التركيبية العامة (صحراوي، 2005، ص30-31). فمثلاً في الجملتين (أغلق الباب) (لا تغلق الباب)، هناك افتراض مسبق أن الباب مفتوحة.

أما الأقوال المضمرة فتُعرف بأنها "كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها، ولكن تحقيقها بالواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث" (صحراوي، 2005، ص32). فمثلاً إذا قال أحداً جملة (أن المطر اليوم غزير) فلا غنى أن مستمع لهذه الجملة قد يعتقد أن المتحدث أراد أن يدعوه إلى: (البقاء في المنزل وعدم الخروج) أو (الانتظار قليلاً حتى يتوقف المطر) أو (حمل مظلة للوقاية من المطر).

إن مفهوم متضمنات القول، يمكن تطبيقه على الصورة السينمائية، فينجز بلاغة عميقة، كما يمكن تطبيقه في الحوارات السينمائية منجزاً لنا بلاغة على صعيد الصوت عن طريق تحقيق الإيجاز في القول. كما في الفيلم سابق الذكر (امرأة الملازم الفرنسي) -عندما يذهب (تشارلز) لمقابلة والد الفتاة التي يود

خطبتها السيد (فريمين)، نجد السيد (فريمين) يقول له: قد تكون رجلاً يحب اللهو سيمثسن، لكنك دقيق في مواعيدك.

هذا الحوار يكشف لنا معلومات عن طبيعة شخصية السيد (فريمين) ومدى ضيق أفقه وثقافته، إذ إنه يعد عمل (تشارلز) كعالم أحفوريات مجرد لهو ومضيعة للوقت وليس عملاً حقيقياً والذي يؤكد هذه النظرة أنه يقول له لاحقاً بعد أن يوافق على زواجها بأبنته: إذا رغبت يوماً بأكتشاف عالم التجارة، يسرني أن أكون مرشدك. وفي هذا القول توضيح لرغبة الأب في دفع صهره المستقبلي، لترك وظيفته كعالم أحفوريات والذي يعدّه الأب مجرد لهو وانتقال إلى عمل حقيقي في عالم التجارة.

### مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن جملة من المؤشرات كخلاصة للطروحات النظرية السابقة الذكر وهي:

1. يولد التوظيف اللامتطابق للصوت معنى ذهنياً مضاف للصورة المرئية.
2. يحقق الإستلزام الحوارى صوراً ذهنية متعددة تتداخل مع بنية الصورة المرئية.
3. تشكل متضمنات القول صوراً ذهنية تسهم في تحقيق البناء البلاغي للصورة السينمائية.

### إجراءات البحث

#### منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، الذي يعرف بانه (وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره، بحيث يتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث (سعيد، 1990، ص94).

#### تحليل العينة:

فيلم (حالة بنجامين بوتن المثيرة للفضول 2008 The Curious Case of Benjamin Button)

المؤشر الأول: يولد التوظيف اللامتطابق للصوت معنى ذهنياً مضاف للصورة المرئية.

ن/د

غرفة في مستشفى

م/1

الصوت	الصورة
<p>أخبرتني صديقة بأنه لم تسنح لها الفرصة أن تودع أمها أردت أن أقول لك ... أوكي؟ أردت أن أقول لك بأنني سأفتقدك كثيراً. هل أنتِ خائفة؟ يتابني الفضول حول ما هو قادم. (يرافق هذا الحوار صوت مؤثر هطول المطر مع صوت أجواء المستشفى)</p>	<p>- (كارولين) جالسة بجانب والدتها (ديزي) التي تحتضر، وهي تقول لها:- -أم:- - (كارولين):- -تحضن (كارولين) أمها وتبدأ بالبكاء وهي تقول:- -تجيب الأم:-</p>

في هذا المشهد الذي يمثل إفتتاحية للفيلم يرافق صوت الحوار بين (كارولين) وأمها (ديزي) التي تحتضر مؤثر صوت هطول المطر خارج هذه الغرفة والذي يضرب بشدة على نوافذها، فيتولد لدى المشاهد صور ذهنية عن شدة هذا المطر وقوته من شدة صوت المؤثر الصوتي الذي يسمعه، وكذلك نسمع أصوات أجواء المستشفى التي توجد فيها هذه الغرفة، سواء كانت أصوات سيارات الإسعاف أو طنين الأجهزة الطبية وغيرها، فيتولد لدى المشاهد صورة ذهنية عن ضخامة هذه المستشفى من شدة الضوضاء التي يسمعها، وبذلك ساعد في هذا المشهد صوت المؤثر القادم من خارج الكادر واللامتطابق مع الصورة في تحرير المشاهد من حدود الإطار السينمائي وتحفيز مخيلته على إنتاج العديد من الصور الذهنية التي أستعاض بها صانع العمل عن الصور المرئية المباشرة في إيصال الأفكار والمعلومات للجمهور، وكذلك ساعدته في إيجاز الأحداث.

ن/خ

ساحة معركة

م/5

الصوت	الصورة
<p>أنا صنعت الساعة هكذا فربما الشباب الذين فقدناهم في الحرب تدب فهم الحياة ويعودون</p>	<p>-مجموعة من الجنود في ساحة المعركة وهم يعودون إلى الوراء (بحركة عكسية)، فينهض الجرحى وكذلك الموتى ويعودون إلى الحياة، ونسمع من خارج الكادر صوت (جيتو كيك) (الشخص الذي صنع الساعة التي تسير الى الوراء) وهو يقول للناس الذين سألوه مستغربين</p>

<p>إلى ديارهم مرة أخرى، يعودون للزراعة والعمل ويرزقون بأطفال ويعيشون حياة طويلة حافلة. (يرافق الحوار صوت مؤثر أجواء الحرب أي أصوات طلقات نارية وأنفجارات وغيرها)</p>	<p>عن سبب حركة هذه الساعة إلى الوراء:-</p>
--	--

في هذا المشهد أيضاً إستخدم الصوت اللامتطابق مع الصورة، القادم من خارج الكادر والمتمثل (بصوت شخصية صانع الساعات الأعلى) في توليد صور ذهنية، حيث فقد المتلقي قدرته على متابعة الصورة المرئية التي تقدم له مجموعة من الجنود في ساحة المعركة وهم يتحركون إلى الوراء، وبدأ يناقد إلى صوت (جيتو) القادم من خارج الكادر، والذي ولد لديه صور ذهنية توجز إفتراض عودة هؤلاء الجنود إلى أرض الوطن، فبدأ المتلقي بالفعل يرى هؤلاء الجنود (في ذهنه) وقد عادوا إلى الوطن وبدأوا يزرعون أرضهم، ونساؤهم تلد الأطفال الذين يكبرون ويبدأون في اللعب مع آبائهم في الحقول الشاسعة.

م/26 غرفة الجلوس في مأوى العجزة ل/د

الصوت	الصورة
<p>أنصتوا لي، لدينا ضيف سيمكث معنا بعض الوقت، أنجبت أخي طفلاً ولم تستطع رعايته اسمه (بنجامين) أنه ليس بصحة جيدة، لذا فسيحتاج منا الرعاية خاصة. (يرافق هذا الكلام صوت ضربات ساعة)</p>	<p>-تدخل مس (كوبيني) غرفة الجلوس في مأوى الذي تعمل فيه وهي تحمل الطفل (بنجامين) ذو الحالة الغربية لتعرفه على كبار السن الذين تقوم برعايتهم فتقول لهم:-</p>

في هذا المشهد إستخدم صوت مؤثر ضربات الساعة القادم من خارج الكادر كمتكرر (رمز غاطس) يعود بذهن المشاهد الى ساعة (جيتو) التي تسير الوراء، فتتولد لدينا فكرة بأن هذا الطفل الذي ولد على هيئة رجل عجوز كبير في السن هو تحقيق لأمنية صانع الساعات الأعلى في عودة الزمن إلى الوراء. وهكذا فأن المشاهد الثلاثة السابقة بينت بوضوح كيف يستطيع الصوت اللامتطابق، أن يحقق صوراً ذهنية ذات مستويات مفهومية تتجاوز ما تقدمه الصور المرئية.



المؤشر الثاني: يحقق الإستلزام الحوارى صوراً ذهنية متعددة تتداخل مع بنية الصورة المرئية.

الصوت	الصورة
ل/د	م/50
غرفة نوم مس كويتي	
الصوت	الصورة
ماما، كم بقي لي من العمر؟ كن شاكراً لنعم التي لديك فحسب.	-يمسك (بنجامين) الصغير بالعمر، الكبير بالشكل بيد مس (كويتي)، ويسألها:- ترد عليه مس (كويتي):-

في هذا المشهد اخترقت مس (كويتي) قانون العلاقة في مبدأ التعاون في الحوار بين الناس، إذ إن السؤال لم تكن له علاقة بالجواب، وهنا تحقق الإستلزام الحوارى وأنتج معه بلاغة في الحوار السينمائي عن طريق تحقيق نوعاً من الإيجاز، حيث أن المشاهد المستمع لهذه المحاوررة تتولد في ذهنه صورة يستطيع أن يفهم من خلالها أن مس (كويتي) لن تستلم أبداً ولن تجعل أيضاً بنجامين الصغير يستسلم لفكرة الموت، إن إنها ستفعل المستحيل من أجل أستمراره في الحياة.

الصوت	الصورة
ل/د	م/160
في المطعم مع (ديزي)	
الصوت	الصورة
لم أعلم أنك تدخين؟ أنا كبيرة كفاية، أني كبيرة بما يكفي لعمل الكثير من الأشياء.	-تشعل (ديزي) سيجارة. فيسألها (بنجامين):- فترد عليه (ديزي) وهي تنظر له نظرة أغراء:-

في هذا المشهد أيضاً تم خرق قانون العلاقة في مبدأ التعاون حيث لا علاقة بين جواب (ديزي) وسؤال (بنجامين)، ما ولد إستلزاماً حوارياً بليغاً، إن (ديزي) بهذا الرد وبنظرة الإغراء المرتسمة على وجهها، ولدت في ذهن المتلقي فكرة أنها مستعدة لأن تعمل علاقة مع (بنجامين) الليلة. وهكذا كما بينت المشاهد السابقة، فإن الإستلزام الحوارى عنصر صوتي بليغ يحقق لنا أنزياح في بنية الحوار السينمائي عن معناه الوظيفي البحث، ليولد معنى بلاغي جديد، وبذلك يمكن لصانعي الأفلام السينمائية، الأستعانة بالإستلزام الحوارى من أجل توصيل أفكار وصور ذهنية تتداخل وتدعم ما تقدمه الصور المرئية.

المؤشر الثالث: تشكل متضمنات القول صوراً ذهنية تسهم في تحقيق البناء البلاغي للصورة السينمائية.

الصوت	الصورة
ل/د	م/20
غرفة مس كويتي	
الصوت	الصورة
أنتك لقبيح كقدر عتيق! ولكنك لا تزال طفل من الله	-تدخل مس (كويتي) غرفتها وهي تحمل الطفل قبيح الوجه (بنجامين) وتنظر إليه بحنان تخاطبه قائلة:-

في هذا المشهد نجد أن قول مس (كوبيتي) متضمن لمعنى رمزي هو أنها ستحتفظ بهذا الطفل، وهكذا فإن بلاغة هذا الحوار أعطتنا قيمة إيجازية إضافة الى قيمة تنبؤية تساعد المشاهد على رسم صورة ذهنية للأحداث القادمة.

م/145	في المطعم الفندق	ل/د
الصورة	الصوت	
-السيدة (أبوت) تتحدث بحميمية مع (بنجامين) وتقبله وعندما تدق الساعة تنسحب السيدة (أبوت) بهدوء ذاهبة الى غرفتها وهي تقول ل(بنجامين):-	أنها ساعة السحر (أي الفجر).	

في هذا المشهد أيضاً نجد أن السيدة (أبوت) تضمن قولها معنى رمزياً فأنها عندما تقول ل(بنجامين) (إنها ساعة السحر) وتنسحب ذاهبة إلى غرفتها فأنها توضح له أن لقاءها معه يجب أن تكون في الليل حصراً تحت جنح الظلام وتتهي بمجرد طلوع الفجر، هكذا فإن أيجاز الحوار الذي نطقت به السيدة (أبوت) يحقق في ذهن المتلقي صوراً متعددة لنوعية هذا اللقاء وللسريرة التامة التي يحيط بها هذان العاشقان نفسيهما. ومن خلال المشاهد الثلاثة السابقة التي تم أنتقاها من عينة البحث نستنتج أن متضمنات القول في الحوار السينمائي تعمل في غالبية الأحيان كعنصر صوتي بليغ (قد تكون بلاغته متمثلة في قيمته الرمزية أو الإيجازية وحتى التنبؤية)، وهذا العنصر قادر على أن يستحث ويشحذ ذهن المتلقي ويجعله قادراً على التحليق بعيداً عن حدود الإطار السينمائي من أجل الحصول على معلومات وأفكار عن شخصيات وأحداث الفيلم.

#### نتائج واستنتاجات

#### النتائج

بعد تحليل العينات المختارة تم التوصل لجملة من النتائج وهي كالآتي:

1. تُنتج الصورة الذهنية اعتماداً على التوظيف غير اللامتطابق للصوت مع دلالة الصورة، كما ظهر ذلك في عينة البحث (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).
2. تفيد الصورة الذهنية في إنتاج مستوى مفاهيمي يدعم المعنى العام للفيلم، كما تبين ذلك في عينة البحث (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).
3. تهض الصورة المرئية على مجموعة من متضمنات القول التي تؤدي إلى أنتاج جملة من الصور الذهنية، كما ظهر ذلك في فيلم (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).
4. تتشكل الصورة الذهنية عندما يخترق الحوار مبدأ التعاون في الإستزام الحوارية، كما تبين ذلك في عينة البحث (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).

### الاستنتاجات

أما الاستنتاجات فكانت كالآتي:

1. تستطيع الصورة الذهنية أن تضيف أبعاداً مفهومية جديدة للفيلم السينمائي من خلال إسهامها في تحرير المتلقي من الإلتزام بالفهم الذي تولده الصورة المرئية المحصورة ضمن حدود الإطار السينمائي.
2. يحقق الصوت اللامتطابق في السينما بعداً بلاغياً منتجاً بذلك كم لا يستهان به من الصور الذهنية.
3. بمجرد خرق مبدأ التعاون في الحوارات السينمائية يتحقق الإلتزام الحوارية، فتتشكل نتيجة هذه البلاغة في القول مجموعة من الصور الذهنية.
4. تنتج متضمنات القول الموجودة في الحوار السينمائي عدداً من الصور الذهنية التي تدعم عادةً الصور المرئية على صعيد العلاقات المفهومية.

### المصادر:

1. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ب ت.
2. أبو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، ج1، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990.
3. جاني، لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للطباعة والنشر، 1981.
4. جعفر، نوري، فلسفة التربية، بغداد، مطبعة الزهراء، 1959.
5. رافيندران، س.، البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، ترجمة: خالدة حامد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، 2002.
6. سوسير، دي، علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف عزيز، بغداد، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1985.
7. صحراوي، مسعود، التداولية عند العلماء العرب، بيروت، دار الطليعة للنشر، 2005.
8. عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، الأردن، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، 1997.
9. الفراهيدي، الخليل بن احمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ج1، 1986.
10. قاسم، سيزا ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، القاهرة، دار التنوير، 2014.
11. مارتن، مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والتأليف والنشر، 1964.
12. مجموعة مؤلفين، فيزياء الميكانيك والصوت، العراق، وزارة التربية، 1988.
13. نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة، 2002.
14. الهاشبي، أحمد، جواهر البلاغة، بيروت، المكتبة العصرية، 1999.
15. هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الاولى، 1986.

## The Eloquence of the Sound in the Production of Mental Image in the Feature Film

Nawras Safaa Abd AlJabbar ..... University of Baghdad

Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018

Date of acceptance: 16/5/2018

Date of publication: 16/12/2018

### Abstract

The ideas and information obtained by the viewer in the cinema have always been the source of the visual image, but that doesn't negate the fact that the mental image can produce a lot of the information and ideas in the cinematic art and the most important means to achieve this mental image in the film is the eloquent cinematic sound. This research is conducted to show this important and effective contribution of the sound in the production of the mental image. Hence the importance of this research is in that it addresses an important issue which is the eloquent performance of the sound and its role in the production of the mental image inside the space of the feature film. This research concerns those working the field of cinema and it also provides the art library with a new study related to the audio aspect, which is an integral part of the film world.

The objective of the research is to reveal the ways that the eloquence of sound and mental image in the novel are achieved by. The chosen research sample is (The Curious Case of Benjamin Button), and the main focus of the research will be (rhetoric, concept and tools), (mental image) and (the eloquent Sound performance in cinematography). The most important results of the research are as follows:

1. The mental image is produced based on the use of non-identical function of the sound with the meaning of the image.
2. The mental image is useful in producing a conceptual level that supports the general meaning of the film.

The research ends with a set of conclusions based on the theoretical framework and the analysis of the sample, in addition to a list of sources, references, annexes and an abstract in the language English.

**Key words: (Eloquence, Sound, Image, Film).**