الازياء السينمائية بين الوظيفة الاشهارية والتدليل العلاماتي

ماهر مجيد إبراهيم.....

مجلة الأكاديمي-العدد 88-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ملخص البحث

يمثل الزي السينمائي عنصر نوعي يتجاوز الوظيفة المباشرة له، انه شخصية فاعلة يمكن ان تصبح بينة اشهارية ومتحول علاماتي يفكك المنظومة الفكرية للافعال والشخصيات والاحداث ويعيد بنائها بشكل جمالي، ولاجل هذا حدد الباحث موضوع بحثه بالعنوان الاتي: (الازياء السينمائية بين الوظيفة الاشهارية والتدليل العلاماتي)، وقد قسم الباحث بحث الى الاتي: الاطار المنهجي. والاطار النظري: وقام الباحث بتقسيمه الى ثلاثة مباحث: المبحث الاول: الاشهار. الوظيفة والمفهوم. المبحث الثاني: الازياء النص والدلالة. المبحث الثالث: التدليل العلاماتي ثم ختم المبحث بالمؤشرات. ثم اجراءات البحث: وتناول فيه الباحث منهج البحث وادواته وكذلك وحدة التحليل وعينة البحث، وتحليل العينة، وهي الفيلم الامريكي (جريمة في قطار الشرق السريع، انتاج 2017). بالاعتماد على المؤشرات. ثم النتائج والاستنتاجات، وختم البحث بقائمة المصادر.

الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

الصورة السينمائية بنية اشهارية اساسا، وطبيعة الاشهار يكمن في القدرة التجسيدية او الامكانيات التي تجعل من الصورة المرئية نسخة طبق الاصل لما هو في الواقع، وفي كلتا الحالتين تبرز الصورة السينمائية بوصفها ذات طبيعة اشهارية، ولكن خواص الاشهار لا تقف عند الاعلان عن المكان وتفاصيله، او الشخصيات وما ترتديه، او النظم السياسية وكيفية تعاملها مع المجتمع، بل تمتد من اجل بث الافكار ومحاولة جادة للوصول الى مثابات التغيير في ذهن المتلقي وجره اتفاقا او عنوة صوب ما يريد الخطاب الاشهاري بثه، ومن هنا اصبحت احد اهم مستويات الصورة السينمائية هو الوظيفة الاشهارية، واصبح الفيلم يميل الى بث افكاره عبر الاعلان عنها بشكل تفصيلي مواكب لحركة الحياة وحركة التاريخ، بل ومستعينا بالطروح الاثنوغرافي والبنية الاسطورية، فكل ما يمكن رؤيته يغدو اشهاريا، اذا كان الغرض منح حث المتلقي على الولوج لفضاءات جديدة، سواء على المستوى التجاري او الاقتصادي، او حتى الفكري والسياسي والعقائدي، فكل هذه المستويات مضمرة داخل الوظيفية الاشهارية للصورة السينمائية.

ومن المؤكد ان الفيلم السينمائي بما يعرضه او يعالجه او يحاول بثه، فانه يسعى الى احداث التغيير، وأيجاد مثابات فكرية تخلخل الوعي الفردي او الجمعي للمجتمع، في اثناء توظيفه لمكونات

الصورة، والتقنيات التي اوجدها للوصول الى التميز والفرادة، فاذا كانت الاكسسوارت، او الديكورات، او اشكال الشخصيات وافعالهم، او الازياء التي يرتدونها، كل هذه التقنيات تعمل ضمن البنية الاشهارية للصورة السينمائية، فلا يمكن التصور ان الغرض الاساس من الفيلم هو تجاري بحت، او جمالي وفكري، بل هو عقائدي وقومي، انه محاولة لايجاد انزياحات فكرية، يمكن من خلالها الوصول الى تأثير فاعل، وهذا ما اشره الباحث في التعامل مع الازياء بوصفها وظيفة اشهارية مباشرة، الا انها تحمل في الوقت نفسه بنية دلالية، اي ان الطبيعة الاشهارية لا تكون خالية من ملامح فكرية فاعلة مؤثرة، ومن كل ما تقدم حدد الباحث مشكلة بحثه بتساؤل مباشرة وعلى النحو الاتي:

كيفيات تحقق التدليل العلاماتي للوظيفة الاشهارية في الازياء السينمائية ؟

ثانياً: اهمية البحث

ان خصوصية الازياء في الفيلم السينمائي تبدو جلية مثل الاستعانة بالخبراء لجعل الزي اكثر اثارة وتأثير، انه نص متكامل، بنية اشهارية، وعملية الاشهار تتجاوز الجانب الاعلاني، لان الجزء الاهم هو التأثير الفكري الخفي، الزي يخاطبنا ويؤثر بنا، يمدنا بافكار عن المظهر الخارجي للشخصية. لا في عملية التنوع فحسب وانما في المضمر الفكري الذي يحمله.

ثالثاً: اهداف البحث: يهدف البحث الى:

الكشف عن كيفيات تحقق التدليل العلاماتي للوظيفة الاشهارية في الازياء السينمائية.

رابعاً: حدود الباحث

الحد الموضوعي: الازياء في الفيلم الروائي/ الحد المكاني: السينما العالمية/ الحد الزماني: 2017

الاطار النظري

المبحث الاول/ الاشهار ... المفهوم والوظيفة

ان اختلاف الطروحات التي تكشف عن مفاهيم معينة لا يقود في نهاية الامر الا الى تعددية في تحقيق رؤى متداخلة، يصعب فك اشتباكها، او تحديد ملامحها وسماتها الظاهرة، من دون الاستعانة بالدرجة الاساس ببقية المفاهيم القريبة منها، وهذا تحديدا ما يرتبط بطبيعة الاشهار، او التنظير الذي ربط مصطلح الاشهار مع طروحات السيميولوجيا، انطلاقاً من الايقنة التي يعتمدها الاشهار في ايصال خطابه، الا ان الخصوصية التنظيرية في التصدي لاي مصطلح من اجل ضبطه في معيارية جناسية او تحديد اطر هويته داخل حقل معرفي معين، يعد ضرب من المغامرة لاسباب عدة منها اشتغالية المصطلح نفسه الذي لا يتحرك زمنيا لا ضمن حيز قصير، التعدد الاشتغالي والاجرائي لمصطلح نفسه وهو ما يجعله عابر للجناسة يتوحد مع اشكال واجناس شتى، او التنوع المشاريبي لوجهات النظر تجاه المصطلح نفسه، فنرى ان الاشهار بوصفه مصطلح اجرائي وادائي لم يكتسب شرعيته الا بعد التصدي له تنظيرياً عن محاولة جناسته وتبويبه، على الرغم من امتداده مع رحلة تشكل الوعي الانساني، بل ان "الهواء الذي نستنشقه مكون من الأوكسيجين والنيتروجين والإشهار".(خلاق، 1986، ص32) فالاشهار وسيلة فاعلة ومتقدمة يمتلكها الوعي الانساني، في محاولة منه للترويج عنه افكاره وتسويقها للمتلقي وتحقيق التواصل معه للتأثير عليه، فضلا عن امتلاك الاشهار لمفاهيم ثقافية واجتماعية ونفسية، فهو

خطاب موجه، وهذا ما يجعل من عملية دراسته تستند على المقاربة السيميولوجية، فالبناء العلامي يكون هو الرائد في تحليل وتركيب الاشهار بغض النظر ان كان كلمة او صورة وكيفيات بنائها بلاغياً، اذ ان البلاغة لا تقف "عند حدود النص المكتوب، بل ان الصورة ايضا تتضمن احداثا بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من ان البلاغة حكرا على اللغة، وان الصورة هي نسق جد بدائي قياسا الى اللغة، ويرى البعض الاخر ان الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه" (بوعزيزي، 2000، ص64) فالصورة لغة مكتملة الاركان، لغة نستطيع قراءتها واستباط المعلومات منها، لغة لها القدرة على انتاج المعنى ببلاغة وبأمكانية انزياحية مماثلة لأمكانيته في بناء المعلومة المعيارية المباشرة، لغة تمتلك عناصرها وقواعدها وقوانينها البنائية، ما يجعلها من تشكيل نص متكامل الاركان، وخطاب يمتلك مزاياه في انتاج المعنى والتأثير، أن الخطاب الإشهاري هو احد انواع الخطابات "التي تندرج ضمن الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري، فهو يؤثث فضاءات اليومي، ويستهلك إلى جانب الخطابات الأخرى. فإلى جانب بعده الاقتصادي-الاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية، يكتسي هذا الخطاب طابعا ثقافيا يتمثل في مكوناته اللغوية والأيقونية"(نوسي، 1996،ص87). ان الاشهار بوصفه خطابا متكاملاً؛ ينهض على العلامات اللسانية (الاصوات والكلمات) وغير اللسانية (الايماءات والصور)، وهذا ما يجعل باقي الخطابات تتداخل وسطه، تتقاطع وتتنافى، ايديولوجيا وعقائديا وأخلاقياً، ان يمتلك سلطة ترميزية فائق التأثير وذات مواصفات هائلة الوصول والولوج الى ادق الاشياء واكثرها احكاما، ان "الإشهار صورة حية نابضة بالحركة والنشاط؛ وخدمة التلفزيون تعتمد أساساً على الصورة المرئية لأنها أقدر في التعبير"(بو طيب،2003، ص79) وهذا ما يجعل منه خطابا يمتلك شفراته وقيمه الشكلية العلاماتية وامكانية قيادة المتلقي صوب الجهة التي يريدها الخطاب، سواء أكانت صورته صادقة ام مزيفة، وهذا ما يجعل البلاغة حاضرة بصورة اساسية وفاعلة، يمكن العثور على المستوى التعييني والمستوى التضميني او الاضماري فيه، اذ يتميز الخطاب الاشهاري "بالازدواجية التي يكون فيها التقرير الأول بكليته، على المستوى اللساني، بمثابة الدال بالنسبة للخطاب الثاني الإيحائي الذي يحيل على المدلول: جودة البضاعة، والذي يحفز المستهلك على الشراء"(نوسي، 1996، ص 92). فالايحاء هنا يرتبط بقدرة البناء التعيين على استفزاز مشاعر المتلقي وجره صوب مبتغاه (الخطاب) اي القدرة على حضور واندماج الذاكرة السياقية للمتلقي في بنية الدلالة نفسها، اذ أن "ضبط آليات التدليل داخل عالم الصورة [...] هو خطوة جبارة نحو ضبط آليات التناسل الإيديولوجي في رحم الصورة، تناسل يقود إلى التطبيع وإلى التكريس وإلى التبرير"(بنكراد، 1996، ص96). على الرغم من التوظيف البلاغي او الاعتماد على المستوى الايحائي في التعامل مع تفاصيل الخطاب الاشهاري، الا ان خصوصيته تكمن في مقاصده التي لابد ان تكون مباشرة وغير مضببة بالنسبة للمتلقي، ان البناء البلاغي يعمل بشكل متداخل من اجل اتمام فعل الرسالة وتحديد واحديتها، وهذا ما يجعل الخطاب بناء خاص تتضافر وسطه مختلف المكونات التعبيرية "بقصد تبليغ رسالة وحيدة محددة، ولا يمكن ولا ينبغي أبداً، أن يخطئها القارئ المستهدف والزبون المحتمل من الخطاب الإشهاري عبارة عن (ميكروفيلم) يتعاون على إنتاجه وإنجازه أعوان كثيرون يكونون فريقاً متخصصاً في الإخراج والديكور ووضع الأثاث

والحلاقة والتجميل والإضاءة" (نوسي،1996، ص33)، وهنا مكمن الخطاب الاشهاري لانه قد لا يكون بنية متكاملة في نص كامل، بل يجوز جزء بسيط من خطاب متكامل، الا انه يكسب خصوصيته واستقلاليته داخل ذلك الخطاب، كما نرى في الدراما التلفزيونية او في الفيلم السينمائي، وكذلك في اللوحة التشكيلية والعرض المسرحي، ان الخطاب الاشهاري يكاد يكون ظاهرة ومهيمنا على الكثير من تفاصيل هذه الخطابات الا انه مضمر في فضاء الخطاب متآلف معه، وموحداً ادواته الابداعية ومستقلا بالوقت نفسه، بسبب طبيعة ما يثيره الخطاب الاشهاري، فيكفي ان تظهر الصورة وسط سياقها حتى تتشكل ما بينها وبين المتلقي مستويات متعددة من التواصل، ومن التداول، لانها تبوح عنس مستويات متعددة، اذ تصبح الصورة نص لانها تحمل معنى ومعلومة، وتصبح خطاب لانها تؤثر في المتلقي وتصبح اشهار لانها تحتوي على جملة من البذور الفكرية والثقافية والاقتصادية والتجارية التي يراد منها اقناع المتلقي وأستقطابه.

ويرى الباحث ان طبيعة الصورة الاشهارية ترتبط بالجانب الصناعي، وهذا حال كل المنجزات الفنية التي تدخل الصناعة ركن اساسية في بنائها وتجسيدها، اذ تستعمل الصورة "اللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع تتفاعل كل هذه العناصر بعضها ببعض لتجعل والديكور وضبط الصوت واختيار اللغة المناسبة للمقام".(بو طيب، 2003، ص86) وان عملية الاتقان في الصناعة يؤدي بالضرورة الى الايغال في الاقناع، اي التفاعل المباشر مع بينها وبين المتلقي، ولاسيما وان الصورة الاشهارية "فن مركب يضع العالم بين يديك"(مودن، 2002، ص 44) يمنح المتلقي القدرة على استيعاب الكثير من المعلومات والافكار، وبل وانتاجها بطرق واعية، فالصورة مركب قلق لا يمكن له الاستقرار وقابل لتعدد القراءات الفكرية والنقدية. وللصورة الاشهارية عدة وظائف يمكن تحديدها على النحو الاتي:

1. الوظيفة الجمالية: هدفها اثارة الذوق، والدعوة الى التأمل في أدق عناصرها، تجذب انتباه المشاهد، وتحفزه على شراء البضاعة.
2. الوظيفة التوجيهية: اذ ترافق الصورة المعرضة لمختلف التأويلات بتعليق صغير يوجه مقصدها.
3. الوظيفة التمثيلية: تقدم الأشياء والأشخاص بدقة ووضوح عكس اللغة اذ ان المشاهد يغدو ويروح بين النص والصورة ليظل باله معلقاً بهذه الاخيرة.
4. الوظيفة الإيحائية: الصورة تعبير يغازل الوجدان، ويغذي الأحلام، لأنها عالم مفتوح على مصراعيه لكل التأويلات والتصورات، وهي تحاور اللاوعي وتوحي بمشاعر تختلف في طبيعتها من مشاهد إلى آخر.
5. الوظيفة الدلالية: تتضافر كل تلك الوظائف السابقة لتخلص الى هذه الوظيفة، اذ ان الاشهاري يؤسس الصورة ويقننها لتأدية معنى ويحاول جاهدا ابلاغ ما يريده بمختلف الوسائل، واللغة ابرزها لانها التي تسير الصورة الى المعنى المقصود.(خلاف،1986، ص 37.وينظر: فيصل الاحمر، 2010، ص ص 114-115).

لابد ان تخضع الصورة الاشهارية لوجهة نظر تحدد من مقارباتها وتجعلها هدف لغاية اساسية، لان التفكير بالصورة الاشهارية لا يمكن ان يتم بعيدا عن نمط بناء العلامة البصرية ذاتها. ذلك فان تحديد أنماط التدليل الخاصة بالصورة الإشهارية، لا يمكن أن يتم بعيدا عن الموضوعات الثقافية التي تنتجها الممارسة الإنسانية وبعيدا أيضا عن النماذج الاجتماعية المرتبطة بها. إن هذه المستويات (تركيب الأشياء وتنظيمها وطرق الكشف عنها) بالغة التركيب والتداخل فيما بينها، وهذا ما يجعل من الصورة الإشهارية واقعة دلالية من نوع خاص:

1. إنها لا تملك إلا وظيفتها لأنها محددة بغاية تتجاوزها، إنها مضمون بصري ولساني حامل لواقعة إبلاغية تمت بلورتها داخل إطار تتداخل فيه أسنن متنوعة منها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي، فما يهم في المقام الأول ليس الجانب الجمالي في الدال الأيقوني الحامل للإرسالية الإشهارية، بل قدرته، انطلاقا من حالة ثقافية (حالة نفسية) خاصة بالشريحة-الهدف، على الوصول إلى الدفع بهذه الشريحة إلى شراء منتوج ما.
2. انطلاقا من هذا التصور، فإنها تشتغل كسنن مشكل من علامات ممتلئة، على حد تعبير بارث، أي أن كل العناصرالتي تشتمل عليها مثبتة بشكل موجه داخل سيرورة التدليل (إن الصورة الإشهارية ليست مجرد وصف لمنتوج، إنها تحديد لعلاقات وأنماط للسلوك)، وداخل قاعدة مثلى للفعل، باعتبارهذا الفعل غاية كلية للارسالية الاشهارية (اشتروا المنتوج).

وعلى هذا الأساس، فإن الصورة لا تدرك إلا ضمن نسق كلي يُجزأ وفق وجود أسنن فرعية تمنح العنصر المحين داخل "الكون المغلق" -حسب التعبير الشهير لبنفنيست- دلالة تنأى به عن أصله المولد لتقذف به داخل دائرة الأنثروبولوجي والإنساني. من هنا، فإن الصورة لا ترتبط بما هو خارجها ارتباط الكل بالكل (وضع بنية كلية في مقابل بنية كلية أخرى). وإنما يتعلق الأمر بربط يتم من خلال مواجهة سلسلة من الأنساق (وهي أنساق توجد خارج الصورة) بنسق واحد (هو نسق الصورة) عبر تحديد انتماء كل عنصر من عناصر الصورة إلى النسق الذي يدل داخله. وسيكون تنظيم الصورة (أي تنظيم الدال أوالدوال الأيقونية) ونمط توزيع الوحدات المكونة لها هما المتحكمين في عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته.

ويرد إيكو عملية بناء الدال الأيقوني في الصورة الإشهارية إلى ثلاثة مستويات من التسنين، يغطي كل مستوى منها حقلا من حقول الممارسة الإنسانية، ويتعلق الأمر بـ : الأيقون والإيقونوغرافيا والصور البلاغية.

أ- المستوى الأول خاص بالتسنين الأيقوني، وهو ما يمكن أن يترجم، بلغة بسيطة، في القدرة على تحويل دال لفظي إلى دال بصري. وبعبارة أخرى، فإن المسألة تتحدد في إعطاء المضمون المدرك أصلا من خلال الحقل اللساني معادلا صوريا مثال ذلك : تحديد خاصية "المنعش " من خلال قطعة ثلج.

ب- ويعود المستوى الثاني إلى التسنين الإيقونوغرافي، ويتعلق الأمر بمجموع التمثيلات البصرية التي تحيل على تشكيل صوري يحتوي في داخله مدلولا مسننا بشكل اعتباطي. ويشتمل إما على تشكيل صوري ذي صبغة تاريخية : "عصابة سوداء" على العين تعني قرصان، الشخص المصلوب الذي يحيل على المسيح (المسيحية عامة)، وإما على تشكيل بصري مرتبط بحقل الإشهار ذاته، فـ العارضة تتميز بطريقة خاصة في الوقوف والمشي واللباس والنظرة.

ت- أما المستوى الثالث فيعود إلى حقل البلاغة، ويتعلق الأمر بإعطاء صورة بلاغية متجلية من خلال حامل من طبيعة لسانية مقابلا بصريا (طاولة مزدحمة بأنواع المأكولات : كناية عن الغنى).(بنكراد، 1996، ص94-95)

ان التعامل مع الاشهار بوصفه وظيفة اساسية وضرورية امر في غاية الاهمية لاسيما على مستوى الانتاج السينمائي، فالصورة السينمائية نص متكامل يخاطب الاخر ويمنحه المعلومات ويفرض عليه كثير من الافكار التي قد تؤثر به، وهذا ما يجعل من الاشهار وجود حقيقي في الطبيعة البنائية للسينما، فليس القصد من الاعلان هو التأكيد على الجانب التجاري او السلعي والاقتصادي، وانما ما يعلن قد يرتبط بما نؤمن به، ما نعيشه، ما نتنفسه من افكار، ما نستحضره من بيئات، كل هذا يمكن الاشهار به، من اجل التاثير، وهذا ما جعل من شركات الانتاج السينمائي الى التركيز كثير في مجمل مكونات الصورة السينمائية من حيث الدقة او المطابقة، او قدرتها على التأثير، وهنا نكتشف وجود الازياء بوصفها بنية اشهارية اساسية داخل الصورة السينمائية، فالزي له وظيفة اشهارية، فضلا عن وظيفته التدليلية، انها معلومات وشفرات، انها بنية تقريرية وايحائية، انه نسق علاماتي يراد منه تحقيق هدف التداول وابراز ما يريد الصانع ابرازه والتأكيد عليه، وهذا ما يجعل من شرعية دراسة الاشهار بوصفه وظيفة في الصورة السينمائية شرعي وبحاجة الى استفاضات معلوماتي وبحثية مزيدة.

المبحث الثاني

الأزياء.. النص والدلالة

لا يمكن الوقوف على مقولة كلية الصورة، بوصفها بنية تدليلية علاماتية، ذات سعة مفهمية مهيمنة، دون المرور بتمفصلاتها البنائية التي تستحوذ بجدارة فكرية وادائية على الدلالة المهيمنة في عملية التلقي، انطلاقا من بديهية نفسية نعثر عليها في التنظير السينمائي بشقيه الشكلي والواقعي، مفاده: ان الكل قد يغدو جزءا، والجزء يغدو كلاً، فهذا الكل المعقد والمركب داخل بنائية الصورة، قد تشكل من عناصر لغوية انشائية، وتقنيات متداخلة ما بين المرقمنة والتراكبية الزمنية للسرد، بساردية وشخوصه وتقنياته التي لم تعد ثابتة عند شكل ما، بعد ان تشظت وتفككت واصبح الزمن متلاشيا وسط الفجوات التي يمتزج وسطها مستويات الزمن الثلاثة، مما يعني كسر التراتبية (سلبية التلقي)، واضحى الزمن مطواع في نحت مسارات متشابكة لا يمكن تلمسها الا من خلال الايغال في تفكيك شفرات الزمن واعادة تركيبها من جديد، وهو ما يؤدي الى تحقق التجسيد والاخبار مرئيا ولا مرئيا، واذا كان البناء السينمائي المتسم بالحركة يعتمد المحاكاة كبنية اساسية في تشكيل قاعدة تلقي تشترك بها وجهات نظر متعددة، فالواقع هو المعيار، والمحاكاة هو الوسيلة التي تؤمن التماثل والاقتراب حتى يصبح الواقع –

فلمي – معاش، او ان تنحو بعيدا صوب البحث عن مثابات اشتغالية جديدة يتموضع بها الواقع بفعل الدلالة التي تحقق الانزياح عن ايقونية الصورة والتجول فكريا لمسافة اكبر خارج نطاق الكادراج، الذي يحتضن المعطيات الصورية، فالمحاكاة هي القدرة على تحقيق التماثل بما يؤدي الى توائمة مع الواقع سواء أكانت الشخصيات ام المكان ام الفعل وطبيعة الاحداث التي تتفاعل وسطها، وان متطلبات تحقق المحاكاة بشقيها المقارب والمفارق، يعتمد جملة من الاشتغالات على مستوى التمظهر العياني، وتعد الازياء أحدى هذه الاشتغالات الاساسية التي ترتبط بفعل التمثل داخل الكادراج، فقد "استعملت ملابس السينما في اول الامر كيفما اتفق وحسب الاحوال، ولكنها تطورت وريدا رويدا حتى اصبحت ثروة تشكيلة كبرى تتكيف بالضوء وبالحركة بالتصوير" (فردوني، 1964، ص 32).

فالزي هو المفتاح الاساس للولوج الى عالم الشخصية او الهوية المكانية سواء ان كانت ترتبط بالطروحات الاثنوغرافية، او تلك التي تتميز بها طبقة اجتماعية او مهنة، وغيرها من الاحتياجات التي تفترضها الحياة، ولابد من التركيز على الترابط الجدلي في استقراء الزي الذي يتشكل من خلال علاقات التماثل، أي تحقيق عملية الايقنة، والبنية العلامية التي يمكن قراءتها من خلال تشكيلة الزي بطرازه او فصاله او الوانه، بنية ايقونية، اذ "ان للملابس قيمة عظمى على زيادة ايضاح

حركات الممثل وتعبيراته، ولهذا فان الملابس تأتي في المرتبة الثانية، من حيث الاهمية بعد الممثل الذي هو في الحقيقة المترجم الفعلي لاعمال المخرج".(الحاوي، 1985، ص29) فعلاقة الزي بالشخصية، هي علاقة تركيبية في مستواها الاول، واستبدالية في مستواها الثاني، تتحقق نتيجة ارتباط الفعل والشخصية بالزي، لان الزي هو الشخصية، والفعل هو الزي، والشخصية هي الفعل،، فـ"الزي شأنه شأن الديكور، مجموعة من العلامات، فهو يدل على الانتماء الى طبقة اجتماعية معينة، او جنسية معينة، او ديانة معينة، كما يمكن ان يدل على الوضع الاقتصادي، او السن لم يرتديه"،(علي، 1996، ص85) وهنا يتحقق بالمستوى نفسه، العلاقة التركيبية، اي الوظيفة البنائية للازياء، لان تشكل المعنى المباشر من الزي، يعني القدرة على تحقيق التماثل ما بين الشخصية – الوظيفة، والزي – الوظيفة، وهنا يتحدد المعنى المباشر من خلال التجسيد المرئي لها، وهذا المعطى الاول، هو من يشكل البنية الاساس لايقنة الزي. ان "وظيفة الملابس معرفية، جمالية، ولكنها منفصلة عن معرفيتها، لانها من نسيج شامل..فلا تقصد لذاتها، وانما لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات اخرى لعناصر العرض، لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى"،(هاورد، 2002، ص182). فغالبا ما تحاكي الافلام المفهوم الايقوني للزي، فالشخصية، ترتبط بمهنة، وهذه المهنة تفترض زي معين، فافراد الجيش بكل صنوفهم، يرتدون زيا ايقونا، كما رأينا في فيلم (انقاذ الجندي رايان)، وعشرات الافلام التي تعالج موضوعة الحرب، وهذا ما ينطبق على باقي المهن، في حين ان العلاقة الاستبدالية تتحقق عندما يصبح الزي معادلا دلاليا للشخصية، فالسوبر مان، له زي يكشف عن قدراته المتفردة، في فيلم (السوبرمان)، وهذا ما نراه في فيلم (رجل العنكبوت)، لان العلاقة الاستبدالية تجعل من الزي متفردا تفرد الشخصية نفسها، وهذا ما يكون على النقيض من العلاقة التركيبية التي تجعل من الزي بنية ايقونية مكررة لا يمكن ان تتفرد، لان

وظيفة الشخصية لا تمتلك خصوصية تميزها، وهذا ما يجعل من الزي متوافقا مع استجابة المتلقي في التعرف على طبيعة العلاقة التراكبية الاستبدالية بين الشخصية والزي ضمن بنائية الفيلم السينمائي.

الشيء المثير في طبيعة الزي السينمائي، هو قدرته على التلاعب الحر بتمظهرات العلامة، والقيام بعمليات تأجيل وارجاء للمعنى، انه حركة مستمرة، يتنازل بها المدلول من قبليته صوب البحث عن مفاهيم جديدة يمكن ان تصبح بعدية مؤثرة في المنجز الفكري الصوري ودلالاته الخارجة من النص الفلمي، ان "عملية البحث عن فهم الزي، هي عملية بنائية مستمرة لا تتوقف، لا تنتهي، لا نها لا تكتمل ابداً"،(العميدي، 2015، ص72) فالزي هنا بنية مراوغة وتوحش ما هو مألوف وتحرك ما هو ساكن، وتخلخل ما هو مرتكز.

ان الطبيعة الايقونية للزي لا تعني احادية الشفرة بالتأكيد، لان القراءات النقدية للصورة السينمائية لا تقف عند حدود الزي، بل تذهب صوب ايجاد علاقات بنائية تتداخل وسطها جميع عناصر لغة الوسيط، مع الطبيعة الحركية للشخصية صاحبة الزي، ومجمل الاحداث التي تثيرها الشخصية، ونمط الافعال، وهذا يؤكد التحول العلامي للايقونة – الزي، لان التماثل يصبح مجرد ولوج اولي الى عالم الشخصية، ليبدأ التحول من التعينية الى التضمينية، فالشخصية ذات الزي الايقوني لا تساوي الا الفعل المهني، اي الزي – المهنة، في حين ان باقي الافعال المفارقة للمهنة تكون اكبر من البناء الايقوني للزي، وهو ما يحفز الزي ليكون دالا على بنية تضمينية مضمرة تختفي في اعماق الزي، فالدكتور الذي يقتل او يغتصب مريضاته، كما في فيلم (صمت الحملان)، يتجاوز الفعل الايقوني للزي، انه يحيل الى مثابات مفهمية اكثر غورا، تتعلق بالبناء النفسي المنحرف له، في حين ان الزي الهنود الحمر دلالة ايقونية على التوحش، الا ان الشخصية مع زيها حينما تنقذ ضابط امريكي، كان ينتمي لجيش يريد القضاء عليه، ويجعله فرد من القبيلة الهندية، كما في فيلم (الرقص مع الذئاب)، فان هذا الفعل يجعل الزي قد تجاوز ايقنته صوب دلالات تتجاوز الكادراج نفسه، وهنا يظهر نوع جديد من العلاقات ما بين الزي – الشخصية – الفعل المغاير، اي ايجاد نسق جديد من الدلالات تتجاوز الايقنة المباشرة للزي في الفيلم السينمائي.

وهناك مستوى ثالث من العلاقات البنائية بين الزي والشخصية والفعل، ينهض على أعباء الانزياح الفكري للدلالة المهيمنة، ان مفهوم الدلالة يستشف من المعنى الرئيس الذي يطغى على بنائية الصورة، فيتحقق الخروج من معيارية المعنى والانفتاح على تحولات اكثر تعقيداً من المعطى الدلالي المباشر، فحينما يصبح الزي شفرة، او يغدو الزي رمزا يتجاوز الفردانية للشخصية (الاناوية)، ليسمو صوب النحن الجمعية، لان فعل الزي ينوب عن الشخصية، وتصبح الالوان والفصال الخاصة بالزي اكبر من الخارطة البايولوجية للشخصية، انه انعتاق كلي، من محدودية الزي – المعنى المباشر، وتشفير الزي يجعل منه لغة عالمية اصطلاحية، لانها تتجاوز الطبيعة الوظيفية للزي، هذا ما تسعى اليه الافلام السينمائية، فالبناء العلامي للصورة السينمائية لا يعني تحقيق انزياح فكري لها، بقدر ما يعني عملية تبويب للمعنى المباشر، فاذا تحولت ايقنية الزي الى مؤشر او رمز، فانه لا يعني انزياح لها صوب فضاءات جديد، وانما البحث عن علاقات تركيبية يتحقق بها التحول العلامي، ودلالة هذا التحول

مجلة الأكاديمي-العدد 88-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يعمل في فضاء اللقطة السينمائية ولا يتجاوزها، فزي الشرطي المرتشي كما في فيلم (المحصنون) لا يعد تشفير له، بل ترميز لظاهرة الفساد التي تنتشر في هذه المهنة، الا اننا لا نستطيع القول ان جيمع رجال الشرطة هم مرتشون، اي ان زي الشرطة لا يغدو معادل موضوعي للرشوة، وهذا ما ينطبق على الحالة الايجابية ايضا، ان الانزياح يتجاوزو فضاء اللقطة، ليغدو بنية انسانية عامة، وهذا ما اعتمدته السينما في تصوير الكثير من الموضوعات الفلمية.

المبحث الثالث

التدليل العلاماتي

لم يتوقف الطرح السيميولوجي عن طروحات (دي سوسير)، بل اصبحت لهذه النظرية العديد من التيارات والنظريات التي طرحت المفاهيم السيميولوجيا ضمن افكار جديدة، بلورت المقولة السوسيرية بخصوص العلامة لتصبح اكثر اثراء، لان الثنائيات السوسيرية اوجدت مساحات تنظيرية جديدة، لاسيما عند البنيويون الذين اثروا النشاط الثقافي النقدي بتيارات نقدية اجرائية تعتمد النظم العلاماتية، وتنحت مفاهيم اكثر غورا في ما يرتبط بالتدليل العلاماتي، فارتبط التدليل العلاماتي بطروحات (رولان بارت) وهو ينحت مصطلح سيماء الدلالة في التقاطة جمعت ما بين الطرح البنيوية والمفاهيم السيميولوجية، انطلاقا من قدرة الدلالة على التواصل عبر عملية انتاج الدلالة، او افق التدليل العلاماتي للنص قيد الدراسة، وهذا النص سواء أكان رواية او قصيدة شعرية او لوحة او منحوت، او عرض مسرحي، فضلا عن الفيلم السينمائي، الذي يعد بيئة مرتعة بالعلامات امكانيات تشكلها دلاليا، فالفيلم منجز يتطلب القراءة، ويسعى الى استفزاز الذاكرة الفردية والجمعية للوصول الى دلالات البناء العلامي فيه، وخصوصية الطرح البارتي في السيمياء الدلالية اكتسبت رصانتها من المقولات التعريفية لسوسير لاسيما عند تعريفه للسيميولوجيا، والذي يعد العلم الذي يدرس " حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية "(عزام، 1986، ص8)، فوجود العلامة يرتبط بالحياة وقدرتها على الحركاك وانتاج شبكة من العلاقات الاجتماعية، الا ان هذا الطرح الاشتغالي بما يخص حياة العلامة او موتها اجتماعيا اقترن عند سوسير باللغة، بكونها المحور الاساسي الذي يعمل تحت فضاء الدراسات الالسنية، والتي تعد هي الاخرى جزء اساسي من علم السيميولوجيا، التي تعد القاعدة الاساس في جميع هذه القراءات، لان التنظير السوسيري يستند على رؤية تنبؤية تتصور ان "علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزء من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام وسأطلق عليه علم الإشارات" (دي سوسير 1985، ص 34)، اي ان فضاء اشتغال العلامة يضم الالسنية وعلم النفس والاجتماع والطقوس والعادات والتقاليد، ان العلامة كون متسع يهيمن على الوعي الانساني، والالسنية تمثل جزء فاعل يعمل تحت هذا الفضاء، فـ"علم اللغة هو جزء من علم العلامات العام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة ويحتل العلم الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الأنثروبولوجية" (دي سوسير،1985، ص 34)، هذا المفهوم لم يصمد طويلاً وسط كم الدراسات التي ترى ان اللغة وعلم الالسنية هو البنية الاكثر غورا والفضاء الاكثر اتساعا من العلامة نفسها، انطلاقا من بديهية ان كل اشكال العلامات هي لغة، وتستعين باللغة من اجل تفسيرها او

تحليلها او ترميزها او حتى تشفيرها، ان العلامة كائن بحاجة الى اللغة من اجل التشكل والصيرورة لان كينونته مرتبطة باللغة والالسنية، وهنا تحديدا تمركزت طروحات (رولان بارت) في سيمياء الدلالة، فعلم الالسنية ليست جزءً من السيمياء "لكن الجزء هو علم السيمياء بأعتباره فرعاً من اللسانيات" (رولان، 1986، ص 29)، فالعلامة لغة، وهي خاضعة لقوانين اللغة تركيبا ودلاليا وتداوليا، انها ارتباطها باللغة هو من يؤمن تفاعلها الكوني، هو من جعل من الرسالة قابلة للادراك والقراءة، وبدون اللغة لا يمكن للعلامات تشكيل نسقها او بنيتها الخاصة المتفردة، وهذا ما ينعكس على الوعي الانساني الذي يتفاعل مع اللغة ويتكون به، وكذلك المعنى وجميع مستويات الدلالة مرتبطة باللغة وكيفية تشكيلها وتركيبها وايجاد العلاقات البلاغية فيما بينها، وهذا ما يؤكد ان اللغة اكثر "الانظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً، وهي اكثرها تمثيلاً للعملية السيميولوجية" (قاسم ، 1986، ص 14-15)، هذه الرؤية الجديدة صوب السيمياء، وتمكن اللغة من التسيد في الطروحات النقدية بغض النظر عن وسائلها الادائية، منحت ثنائيات (سوسير)، مستوى جديد من الاشتغال يتجاوز الطرح التركيبي الذي وجدت به، اذ يرى (بارت)، ان عملية انتاج التدليل العلامي بوصفه جزء اساسي من الالسنية تعتمد على النموذج اللغوي، الذي يعد نموذج النماذج حسب توصيف (سوسير)، لذا أعتمد (بارت) على الثنائيات في بلورة مفاهيم دلالية تعمل بشكل اكثر اتساعا من المفهوم السوسير، وهذا الثنائيات هي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، واخيرا التقرير والايحاء.

اذا كان سوسير يعرف اللغة على انها "نظام من الاشارات التي تعبر عن الافكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة او الالف باء المستعملة عند فاقدي السمع والنطق والطقوس الرمزية او الصيغ المهذبة او العلامات العسكرية" (دي سوسير، 1985، ص 34). اذ ترتبط اللغة بالعرف الاجتماعي والاصطلاحي، فهي عقد اتفق الناس عليها، ومنها استمد قوانينه واصبح نظام يتشكل من عدد من القواعد، الا ان هذه المفهوم السوسير لم يبقى على حاله، بل حاول بارت التصدي لهذه العلاقة ووجد ان اللغة والكلام لا يمكن ان يتناسبا في مجموعة من القواعد، فالكلام يختلف عن اللغة لانه يرتبط بالذاتية البلاغية ويتجاوز القانون اللغوي، وهذا ما يمنح الكلام سمة اكثر دلائلية، وهذا ما ينتج التدليل اي القدرة على بناء الدلالة بكلمات قد لا تخضع لمعيارية اللغة، انها اشتراطات ذاتية المؤلف، فليس هناك قواعد او معجم لغوي للدلالة او كيفيات انتاج الرمز بصور متشابهة ان اللغة لا يساوي الكلام، والكلام هو صفة الابداع، وهذا ما يجعل من الصانع اكثر قدرة على انتاج نصه الدلائلي.

اما بخصوص الدال والمدلول فهما يختلفان، فلا يعد الدال الصورة الصوتية والمدلول هو التصور الذهني، لان المدلول قد لا يرتبط بالدال بشكل مباشر، ان الدال يرتبط بالشكل في حين ان المدلول يرتبط بالماهية، ليتجاوز المدلول المحتوى المهيمن، الى خارج تمركز النص نفسه، فيكتسب دلالة الحضور من غياب المدلول نفسه، انه الحركة المركبة للبناء الفكري للنص، لا يمكن الارتكان بشكل ساذج الى حركة افقية واحدة، او حركة عمودية تسعى الى جمع المتناقضات، انه القدرة على ايجاد نوع مختلف من الحركة الفكرية التي تجمع ما بين افقية النص وعمودية المعنى.

في حين تشكلت ثنائية المركب والنظام من خصوصية العلاقات السياقية والايحائية السوسيرية نفسها، او ما يطرحه (ياكوبسن) بخصوص الاستعارة والكناية، اذ تستمد الاستعارة وجوودها من خصوصية النظام البنائية، اما الكناية فترتبط بقدرة المركب على انتاج اكبر عدد من العلاقات السياقية، فالاسلوب الادبي على سبيل المثال يعبر عن نفسه بوصفه "ميل اما بأتجاه المحور الاستعاري او باتجاه المحور الكنائي" (سلدن، 1996، ص 99)، وسبب ذلك ان المعنى غير مكتمل لانه يتشكل خارج حدود النص، انه بنية موازية لبنية النص، لذا من اجل التعامل مع المركب والنظام دلاليا لابد التعامل مع المركب بوصفه قوانين نافذة ممكنة التفكيك والتركيب وهو ما "يزودنا مبدئياً بالوحدات التي يجب تصنيفها في الجدول" (بارت، 1986، ص 95-96)، لتحديد اطر النظام البنائي لها.

وبخصوص التقرير والايحاء، فأن هذه الثنائية تعتمد التدليل العلامي من اجل تقديم الافكار، فلا يمكن تصور ان اي بناء مهما كانت لغة لا يسعى الى تحقق فعل التواصل، طالما يعمل على ايجاد بنية ذات تراتبية وتنظيمة تحدد كيفيات الطرح والتواصل مع الاخر، اي ان هنا مخطط علاماتي يسعى الى انتاج التدليل، وهنا يبرز لنا التعبير اي البناء العلاماتي والمضمون بوصفه التدليل لهذا البناء، فيتحدد فضاء الدلالة عبر ايجاد مثابات التواصل والكشف عن العلاقات الفاعلة ما بين التعبير والمضمون، وهو ما يشكل الطرح الفكري لسيمياء الدلالة، وان فض اشتباك التعبير عن المضمون قضية معقدة بسبب التداخل الواعي في وشائج العلاقات فيما بينهما، وما نحدد انه تقرير سيحلنا بعد حين الى ايحاء، الا ان الحدود الفاصلة للتقرير هو اعتمادها على الطبيعة المعيارية الواحدية، فقد تكون "جملة ما او ملفوظ هو حالة من حالات الاشياء التي تتطابق مع هذ الملفوظ" (ايكو، 2007، ص 136)، ولا يعد هذا التطابق انتقاص ابداعي، بل عملية ايقنة يراد منها التحكم في حجم ونوع الفكرة والمعلومة، فاحادية المعنى تفترض القدرة على انتاج سياق مقنن ذات مرجعية راسخة غير قابلة للتأويل او حتى للتعددية، وهذا بطبيعة الحال يصدق مع التعبير الذي يمكن عده "سلسلة منظمة من الاصوات المميزة، ويطلق التعبير على الشكل والمظهر المحسوس الذي يصف اللغة كنظام دال" (البغدادي، 2013، ص 27)، ويمكن اطلاق صفة التشفير الاحادي بشكل مهيمن على المنتج المحسوس، فاللغة في وظيفتها الاساسية، بغض النظر عن نوع او وسائل هذه اللغة تعتمد احادية الشفرة، انها القدرة على التواصل على وفق مبدأ التعاون التداولي، والتعكز على خصوصية اللغة بكونها وسيلة تواصل اولاً ومن ثم تأتي باقي الاشتغالات البلاغية والجمالية، وهنا لابد من التمييز بين الاشتغالات البلاغية للغة وبين المضمون، فلا تعد هذه الاشتغالات هي المضمون، وانما تحيل اليه، انها العتبة التي تمنح المتلقي الانتقال من ظاهر النص الى اعماقه، فالمضمون هو بنية غاطسة بحاجة الى عملية تنقيب، واحفوريات، لانه تعنيف للنص اللغوي وتثوير له، لذا يبين (يلمسليف) المضمون بانه: "رسالة ابلاغية تتضمن في نفس الوقت تعبيرا ومضموناً اي انها يمكن ان تعالج من زاوية الدال (التعبير) او من زاوية المدلول (المضمون) على اختلافه" (البغدادي، 2013، ص 27)، وهنا نكتشف مقدار الترابط ما بينهما، لان اللفظ يقود الى مضمون، وهو في طبيعة الحال تعبير، لذا حينما نحاول دراسة الطبيعة البلاغية او الجمالية للنص فاننا لا نقصد مضمون النص، وانما نقصد القدرة على الوصول الى مضمون غير ظاهر، لان البناء الخارجي للنص

يرتبط بحدود احادية الشفرة طالما لم تفعل القراءات البلاغية والبناء التعبيري لادائية النص بشكل عام والصورة بشكل خاص، لان "لفظ ما، في فلسفة اللغة يعين عادة مجموعة الموضوعات التي يحيلا لها اللفظ... ان تطابق الشيء مع اللفظ وبهذا يمكن اعتبار التقرير مرجعية – ان تقرير تعبير ما هو مرجعيته" (ايكو،2007، ص 139)، ولكن هذه المرجعية لا تبثبت طالما ان النتاج الانساني متغير ومرتبط بتطور الوعي بشكل عام، وطالما ان الايحاء المضموني يستند على البنية التعبيرية التقريرية، فان الوصول الى المضمون الاول من التعبير الاساس يمكن ان يكون مفارقاً له بسبب القراءات الجديدة للتعبير الاساس نفسه للوصول الى المضمون الثاني، وهكذا دواليك.

وعلى هذا الاساس يمكن عد البناء التقريري هو المرجعية الاساس التي تؤمن ايصال المعلومة بشكل مباشر الى المتلقي من خلال نسق العلامات، وان هذه المرجعية لابد ان تكون مشتركة بين الصانع والمتلقي، خصوصاً وان اي علامة هي في حقيقتها "اشارة واضحة تمكننا من التوصل الى استنتاجات بشأن امر خفي" (ايكو، 2005، ص 46).

في حين يرتبط الايحاء بعملية تفعيل اللغة، وجعلها اكثر قدرة على استنطاق المعنى، لانها تتعلق بعملية ايصال ما توحي به من مدلولات بشكل غير مباشر، فاذا كان التقرير هو عملية تعيين مباشرة، فان الايحاء هو التضمين كما يراه (يلمسليف)، اي ان التعين هو "اللغة العادية اما التضمين فهو اللغة الموحية والمختفية وارء اللغة العادية.. حيث يكون هناك مستويين مستوى المعاني المتلقاة المقبولة، معاني المعجم وهي ما تسمى بمعاني التعيين، والثاني مستوى المعاني المتطفلة الاضافية وتكون ضمنية غالباً والتي تسمى معاني الايحاء وتستند على المستوى الاول في التحقق" (الاحمر، 2010، ص 201-202).

وهنا ياتي الزي ليمارس سطوة فكرية مغايرة لتطلعات الصورة نفسها، انه القدرة على انتاج تفاصيل ادائية يمكن تأشيرها بصعوبة، لان الزي بتراتبية الراكور او الحالات النفسية والاجتماعية يبقى عصي عن البوح، لانه في تحول مستمر، الزي قد يصبح بقيم متعددة الا انه ذا شكل واحد، وان ارتباطه بالشخصية السينمائية يجعل منه فاعل مضاف، ان شخصية مساعدة، في بعض الاحيان، وبنية فكرية تقف بالضد منه، الزي يتجاوز ان يكون تابعا او مكملا للشخصية بل هو شخصية فاعلة ترافق اداء الشخصية السينمائي. وهنا ينتج التحول ما بين ان يكون الزي جزء من الرسم الاساس للشخصية السينمائية او شخصية مرافقة تمتلك خواصها البنائية والادائية، اذ "لابد للبناء العلامي ان يتحول عند رسم الشخصية السينمائية، وعملية التحول عند رسم الشخصية السينمائية، وعملية التحول تظهر من خلال الزي او المكان الجديد او الوظيفة الجديدة، ونوع الافعال التي يقوم بها، ولا يكفي ان نقول تحول علامي دون ان نرى مؤشرات هذا التحول على افعال الشخصية" (ابراهيم، 2012).

مؤشرات الاطار النظري:

1. الزي السينمائي بنية اشهارية ذات حمولات فكرية متحولة مع تحولات الشخصية السينمائية نفسها.

2. يتشكل الزي السينمائي من تراتبية علامية يتجاوز المدلول فيها عن خصوصية البناء الزمكاني الى التوظيف الدلالي المركب في الفيلم السينمائي.
3. يتجاوز الزي السينمائي الدلالات الاجتماعية والنفسية، ليصبح عنصر فاعل يمتلك القدرة على انجاز الفعل.

اجراءات البحث

أولاً. منهج البحث :-

أعتمد الباحث في إنجاز بحثه الحالي على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل **الوصفي**، والذي يعرف بانه (**وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره**)[1]، ويوفر هذا المنهج الاجراءات البحثية المناسبة لفحص العينات والوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانيا. مجتمع البحث:

تم تحديد مجتمع البحث للفترة الزمنية عام 2017، وبفضاء اشتغال يشمل النتاجات السينمائية العالمية، فضلا عما يرتبط بموضوع البحث اي الازياء السينمائية، وبسبب سعة مجتمع البحث وامتداده زمانياً ومكانياً، فقد اتم اختيار عينة قصدية للبحث.

ثالثاً. عينة البحث:

لقد حدد الباحث عينة قصدية، وهو الفيلم الامريكي جريمة في قطار الشرق السريع، اخراج : كينيث براناه، سنة الانتاج : 2017.

رابعاً. أداة البحث:-

اعتمد الباحث مجموعة من المؤشرات التي ستكون ادوات التحليل، وعلى النحو الاتي:

1. الزي السينمائي بنية اشهارية ذات حمولات فكرية متحولة مع تحولات الشخصية السينمائية نفسها.
2. يتشكل الزي السينمائي من تراتبية علامية يتجاوز المدلول فيها عن خصوصية البناء الزمكاني الى التوظيف الدلالي المركب في الفيلم السينمائي.
3. يتجاوز الزي السينمائي الدلالات الاجتماعية والنفسية، ليصبح عنصر فاعل يمتلك القدرة على انجاز الفعل.

سادساً: وحدة التحليل :

---

[1] أبو طالب محمد سعيد، **علم مناهج البحث**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990، ص94.

مجلة الأكاديمي-العدد 88-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

لا بد من اختيار وحدة تحليل ثابتة يرتكز عليها ويعتمدها أو يستخدمها عند عملية التحليل، وهذه الوحدة ينبغي لها إن تكون محددة وواضحة المعالم، وقد اعتمد الباحث (اللقطة السينمائية) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث .

تحليل العينات

فيلم الاول

جريمة في قطار الشرق السريع

MURDER ON THE ORIENT EXPRESS

اخراج: كينيث براناه

سيناريو: مايكل غرين

تصوير: هاريس زامبارلوكس

مونتاج: ميك اودسلي

مدير الفني لمؤثرات الاضاءة: بول دي هيرمون

بطولة: جوني ديب، ديزي ريدلي، ميشيل فايفر، كينيث براناه، جوش غاد، جودي دينش، مايكل بينا، بينيلوب كروز، ديريك جاكوبي

انتاج: 2017

ملخص الفيلم

تدور احداث الفيلم حول جريمة قتل حدثت اثناء انطلاق قطار الشرق السريع من محطته في استنطبول متوجها الى لندن، من بين الركاب المتواجدون في القطار، اضافة الى المحقق (بوارو) الذي

يؤدي دوره الممثل (كينيث براناه)، راكب ذو ندبة على وجهه يحمل مسدسه دائماً، ويلجأ إلى الغش والخداع لتحقيق أهدافه (إدوارد راتشيت) الذي يؤدي دوره الممثل (جوني ديب). ويرافق هذا الرجل سكرتيره الذي يلقى منه دوماً معاملة سيئة (جوش غاد)، وكذلك خادمه الخاص أو وصيفه المتكتم (ديريك جاكوبي)، وتضم قائمة الركاب ايضا شقراء تعمل دوماً على إظهار مدى الحزم في شخصيتها عبر الصراخ والوقاحة والعجرفة، بل وتُطلق على نفسها اسم صائدة الأزواج (ميشيل فايفَر)، كما نرى بين الركاب أميرة روسية متغطرسة (جودي دَنِش) وخادمتها الألمانية (أوليفيا كولمان) بالإضافة إلى أستاذ جامعي نمساوي (ويليم دفاو) وتشمل القائمة كذلك مبشرة إسبانية (بينلوبي كروز) ومربية بريطانية مفعمة بالحيوية (دايزي ريدلي)، وآخرين أيضاً.

تبدأ احداث الفيلم عند مقتل (ادوارد راتشيت) وتكليف المحقق (بوارو) بمسؤولية الكشف عن الجاني، اذ يقوم المحقق بالعديد من الاجراءات يساعده في ذلك توقف حركة القطار جراء خروجه عن السكة، ليكتشف المحقق (بوارو) في المشهد قبل النهاية، بعد ان جمع كل الركاب وجلسهم على طاولة تحت النفق بانتظار حركة القطار، ان جميع هؤلاء مشتركون في جريمة القتل، ولكنه يتعاطف بعد رواياتهم لقصة عن قتل التاجر الجشع (ادوارد راتشيت) لطفلة صغيرة لعائلة يعرفها جميع الركاب، ليقول كلمته الاخير بان العدالة لا يمكن ان تفوز في كل مرة. ينتهي الفيلم بنزول المحقق من القطار وحيدا فيما ينطلق القطار بالركاب جميعا الى حيث يريدون.

المؤشر الاول:

الزي السينمائي بنية اشهارية ذات حمولات فكرية متحولة مع تحولات الشخصية السينمائية نفسها.

يعد الزي السينمائي عنصر لا يمكن الاستغناء عنه لايجاد مستويات تعبيرية مضافة للصورة السينمائي، فضلا عن كونه مصدرا مهما يمكن ان يكشف عن الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات، وكذلك يزود بالعديد من الافكار التي تزدحم في فضاء الصورة السينمائية، وهذا تحديدا ما اشره الباحث في فيلم (جريمة في قطار الشرق السريع)، حيث عمد المخرج (كينيث براناه)، وهو قد ادى دور شخصية البطل المحقق الشهير (بوارو)، الى توظيف الزي السينمائي بشكل فاعل وسط المعالجات الاخراجية للقطات والمشاهد، فقد تم التحول العلاماتي وتأجيل اكتمال المعنى بسبب فعل الارجاء بشكل تعبيري مؤثر في جميع اللقطات، ويبدو منذ الوهلة الاولى ان المخرج قد اعتمد على الطروحات الكلاسيكية التي كانت ترفق توظيف الزي السينمائي في افلام الاسود والابيض، فالبنية الاشهارية للزي السينمائي اوجدت رسوخ وتحول بالوقت نفسه، وهو ما جعل من المعنى يرتجئ ويتأجل وهو اثر جماليا على اللقطات والمشاهد، ففي المشهد الاول من فيلم (قطار الشرق السريع)، كشف المخرج عن توجهاته الجمالية والتعبيرية في توظيف الزي السينمائي ليكون عنصر اساسي في الكشف عن الشخصيات اجتماعياً ونفسيا، اضافة الى تأكيد السمات الواقعية للقصة السينمائية، والاسلوب السينمائي في التعامل مع الزي السينمائي في الفيلم، لذا كان الفصال والخامة وكذلك التدرج اللوني للازياء مصدر مهم من مصادر الحصول على المعلومات.

اهتم المخرج بشكل كبير في زي الشخصية الرئيسية المحقق البوليسي (بوارو)، وكذلك الاكسسوارات التي كان يرتديها او يحملها معه اينما تواجد، ويرى الباحث ان طبيعة الزي السينمائي وحضوره داخل بنائية اللقطة السينمائية، لابد ان يتباين ما بين لقطات الفعل ولقطات رد الفعل، فلا يمكن اعتماد زي بالفصال نفسه والخامة نفسها، واللون نفسه، بل لابد من وجود تنوع في تفاصيل الزي للشخصية حتى وان كانت من طراز شخصية المحقق البوليسي بوارو، فالزي السينمائي يؤدي الى تحجيم عمل الدلالة المتحولة مع تطور افعال الشخصية السينمائية، وعدم الكشف عن القيم الجمالية المتباينة ما بين مستويات الكادر الثلاثة، لذا عمل المخرج على بناء نص ضوئي مغاير للشخصيات ما بين قيامها بالافعال في الزمن الحاضر وما بينها قيامها بافعال اخرى في الزمن الماضي، وهنا نرى طبيعة التحول في دلالة الزي السينمائي، في لقطات رد الفعل وهي اللقطات التي تظهر شخصية الطاهي وشخصية الصبي، بالاضافة الى شخصية رجل الشرطة الذي كان يقف بالعمق خلفهما، وهنا كان الزي السينمائي يحمل ملامح الاسلوب الكلاسيكي، الزي – الوظيفة، وهنا يؤكد الباحث اهمية قراءة الزي السينمائي بشكل تفصيلي من اجل معرفة اسباب توظيف هذا النوع من الازياء، النصفية تظهر جزء مضيء من وجه الشخصية في حين يكون الجزء الاخر شبه معتم، وهذا الاسلوب في اضاءة شخصية رجل الشرطة قد تبين فيما بعد، فهو الشخص الذي قام بعملية سرقة الساعة التراثية من بيت رجل الدين المسيحي من اجل اشعال فتنة كبيرة ما بين الديانات الثلاثة التي كانت تعيش بهدوء فيما بينها، فكانت الاضاءة تحمل جانب تنبؤي درامي استطاع المخرج من خلاله غرز علامات استفهام في ذهن المتلقي عند مشاهد هذه اللقطات واسباب الازياء الدينية بشكل مباشر مع هذه الشخصية تحديدا دون باقي الشخصيات المشاركة في اللقطات والمشهد السينمائي.

المؤشر الثاني:

يتشكل الزي السينمائي من تراتبية علامية يتجاوز المدلول فيها عن خصوصية البناء الزمكاني الى التوظيف الدلالي المركب في الفيلم السينمائي.

ان طبيعة بناء الزي السينمائي لا ينهض بشكل متكامل ما لم يضع المخرج ومدير التصوير في حساباته عند البحث عن معالجات صورية للسيناريو الادبية، تفاصيل الصورة بما يتعلق بالمكان والتعبير عن الزمان وكذلك الشخصيات، وما تمتلكه من دلالة او معلومات مباشرة وغير مباشرة، فضلا عن دلالة الافعال والاحداث المهيمنة في بنائية اللقطة والمشهد السينمائي، وهذا ما يجعل من الزي السينمائي متفرد على اساس التداخل الاسلوبي والنوعي ما بين ضرورات وجود تدرج لوني لكل زي سينمائي، وضرورات ايجاد بنى ومستويات جديدة للدلالة والتعبير تعمق من مضمون الصورة بواسطة الزي السينمائي، وهذا ما رأيناه في فيلم (جريمة في قطار الشرق السريع)، حيث عمد المخرج الى بناء دلالات صورية تداخلت بها الشخصية والزي السينمائي والفعل فضلا عن هيمنة المكان السينمائي، مع متغير الازياء بسبب حركة القطار التي تبدأ من المشرق لتنتهي في اعماق اوربا، ومع طبيعة كل لقطة ومشهد بما يؤمن التماهي مع المعلومات الواجب ايصالها الى المتلقي وكذلك القدرة على انتاج الافكار التي تحيل الى خارج الصورة السينمائية. لذا فان توظيف الزي السينمائي بشكل متكامل من حيث

الوضوح والدقة وتداخل الالوان على جانبي اللقطة قد عمق من دلالة الزي بوصفه عنصر نوعي يمتلك القدرة على الكشف والتعبير فضلا عن قدرته على منح اللقطة والمشهد بنية جمالية مضافة للبنية الدرامية والسردية، وكذلك افعال الشخصيات وما تقوم به او ما تمثله، وهذا تحديد ما فعله مخرج (جريمة في قطار الشرق السريع)، مع شخصية الامير. يعمل الزي السينمائي على بث المعلومات بشكل مباشر، من خلال تعميق اداء الشخصيات داخل المكان والزمان وهذا ما يؤدي الى ابراز اكبر للمعلومات الصورية، وبالوقت نفسه تشكل الدلالة التي تتشكل من التداخل الواعي بين ازياء الشخصيات المساعدة وازياء الشخصيات المضادة، فضلا عن توظيف اللون بصفة حاسمة في هيمنته على دلالة الازياء نفسها، وهذا ما دفع البنية الاشهارية للزي وتحميله قدرات انتاج المعنى عبر السياق العلاماتي الذي شكل خطا تصاعديا مع تطور افعال الشخصية وصولا الى تعميق الدلالة وانتاج معاني اكبر من مستوى الافعال او ردود الافعال.

المؤشر الثالث:

يتجاوز الزي السينمائي الدلالات الاجتماعية والنفسية، ليصبح عنصر فاعل يمتلك القدرة على انجاز الفعل.

لا يمكن الجزم ان كل لقطة سينمائية في اي فيلم اذ ما كانت تحمل البنية الاشهارية للزي السينمائي نفسه او البنية الاشهارية لزي شخصية البطل هي من يهيمن على التحول العلاماتي في الفيلم السينمائي، وعلى طوال تدفق اللقطات والمشاهد، وانما هناك ضرورات درامية وجمالية وسردية تحكم اشتغال الزي السينمائي، فضلا عن المعالجة الاخراجية التي تمثل عملية تفسير فكري للشخصيات والاماكن والاحداث، وهذا ما يجعل اللقطة السينمائية بنية متفردة في تصميم الزي السينمائي وتشكيليته اللونية، وهذا لا يعني بالضرورة ظهور كل شخصية سينمائية بشكل مغاير وكلي عن الشخصيات السينمائية الاخرى ، او تفرد كل شخصية بزي يحمل خصوصيتها الاجتماعية والنفسية ، فما يقصده الباحث هنا، ان هناك ضرورات اساسية ترتبط بنوعية الافعال والمكان وخصوصيته البنائية، فلابد ان يكون هناك تطابق بين طبيعة الشخصية الاجتماعية والنفسية وكذلك الجسمانية مع طبيعة الزي السينمائي الذي سيكشف الكثير من الدلالات الدرامية والجمالية، فالشخصية عنصر اساسية ضمن العناصر التكوينية داخل اللقطة والمشهد وهذا ما يجعل من وجوده قائما بالافعال والاحداث التي تدور حوله، وهنا يلعب الزي دور مهم في بلورة هذا الوجود المادي للشخصية الدرامية، وتحديدا هذا ما فعله مخرج فيلم (جريمة في قطار الشرق السريع)، حينما وظف الزي بطريقة تحاكي وتماهي اعماق الشخصيات ودلالاتهم في فضاء الفيلم السينمائي بشكل عام.

وهذا ما ظهر تحديد في لقطات تصوير شخصية المحقق البوليسي (بوارو)، وما مثله من بنية اشهارية للزي السينمائي نفسه، نرى ان المخرج قد عمد الى تقسيم المسافة التي تفصل الممثل عن العمق من خلال نشر اثر من مصدر اضائي، حيث تنتشر بعض المناطق المعتمة قليلا خلف الشخصية بشكل مباشر، وهذا ما يجعل من الزي يميل الى الالوان الغامقة، وهو ما يؤكد عملية العزل التي حاول المخرج اظهارها عند تصوير الشخصية، في حين نرى في العمق ان هناك ضوء وبضع باسلوب فيضي غامر،

كمصدر ضوئي طبيعي (ضوء الشمس) الذي ينفذ من خلال النافذة مع الستائر ذات اللون الابيض، وهو ما جعل هناك ضربة ضوئية واضحة للالوان التي كانت تظهر في ازياء الشخصيات السينمائية بشكل متدرج ، فكانت اللقطة في حجم عامة متوسطة او قريبة متوسطة وحتى لقطة قريبة، مناسبة جدا في الكشف عن الزي السينمائي الجمالي الذي عمل المخرج على اظهاره في هذا المشهد تحديداً.

ان اللقطات القريبة والقريبة المتوسطة، وغيرها من حجوم اللقطات الخاصة التي كانت تتعامل مع الشخصيات تكشف عن طبيعة الزي السينمائي ، وهذا المستوى تم تفعيل الازياء بطريقة تعبيرية من خلال زوايا اللقطات وحجومها، مع تأكيد الباحث ان المخرج قد وفق في اظهار اللون الاحمر الباهت بوصفه خلفية للشخصيات، كما في اللقطات التي يظهر بها (بوارو)، من خلفه يبدو ثلاثة مصادر ضوئية تصدر من مقدمة القطار باللون الاحمر الباهت، وايضا اضافة مؤثر نار المشاعل وهي تنعكس على الوجوه في اللقطات القريبة.

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

1. يمتلك الزي خصوصية البناء النفسي والاجتماعي للشخصية السينمائية وهو ما يجعله بنية اشهارية اساسية في الفيلم السينمائي.
2. يتم التركيز على ازياء الشخصية الرئيسية بشكل يؤدي الى انتاج تحولات دلالية على مستوى افعال الشخصية وتطورها عبر الزمن الدرامي لها، وما يرافقه من تحولات خارجية على مستوى الزي الذي ترتديه بصورة تصاعدية.
3. للزي السينمائي القدرة على ان يكون شخصية مساعدة لشخصية البطل من خلال توظيفه للكشف عن المعلومات او ايصال الافكار، فهو بنية اشهارية ذات حمولات فكرية.
4. ان التحولات التي ترافق الزي السينمائي، تبدأ من الايقنة ثم سرعانما تتحول الى مؤشر فرمز، بل قد تصبح بنية تشفيره كاملة.
5. لا يمكن الوقوف على مدلول الازياء بشكل مباشر وانما انتظار تحركه بشكل اشبه باللعب الحر بالعلامة وصولا الى مستويات جمالية يتجاوز المدلول فيها عن خصوصية البناء الزمكاني الى التوظيف الدلالي المركب في الفيلم السينمائي.
6. قد يكشف الزي عن الدلالات الاجتماعية والنفسية للشخصية السينمائية، الا انه يصبح اكثر قدرة حينما يتجاوز بنيته الوظيفية الى بنية اشهارية مغايرة.

ثانياً: الاستنتاجات

1. الزي بنية اشهارية اساسية في الفيلم السينمائي.
2. للزي القدرة على نقل المعلومات والافكار وكذلك انتاج التحولات الفكرية بشكل مرافق لعمل الشخصيات السينمائية.
3. يمثل الزي بنية علامية متكاملة يمكن قراءاتها بشكل مغاير مع تطور الاحداث في الفيلم السينمائي.

4. يعمل الزي مع باقي عناصر لغة الوسيط السينمائي في انتاج بنية جمالية ودرامية داخل فضاء الفيلم السينمائي.

قائمة المصادر

1. ابراهيم، ماهر مجيد ، البناء العلامي للشخصية السينمائية، الحوار المتمدن، 2012.
2. الاحمر فيصل، معجم السيمياء، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010.
3. ايكو، امبرتو، السميائية وفلسفة اللغة، ترجمة احمد الصمعي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005.
4. ايكو، امبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنغراد، بيروت: كلمة والمركز الثقافي العربي، 2007.
5. بارت، رولان، مبادئ في علم الدلالة، تر مجيد البكري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
6. البغدادي، محمد، دراسة في الاخراج المسرحي، جامعة الكوفة، كلية التربية، 2013.
7. بنكراد، سعيد، الارسالية الاشهارية، التوليد والدلالة، مجلة علامات، [بلاغة اللفظ والصورة]، ع5، 1996.
8. بو طيب، عبد العالي، آليات الخطاب الإشهاري ،مجلة علامات في النقد، المجلد 13 الجزء 49 ، نادي جدة الأدبي ، المملكة العربية السعودية ،2003.
9. بوعزيزي، محسن، سيميولوجيا الاشكال الاجتماعية عند رولان بارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (112-113)، 2000.
10. الحاوي، ايليا، الفن والحياة والمسرح، بيروت: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1985.
11. خلاق، محمد ، الخطاب الاقناعي: الاشهار أنموذجاً، مجلة دراسات ادبية ولسانية، عدد خاص بتحليل الخطاب، المغرب: العدد 5-6، 1986.
12. دي سوسير، فرديناند ، علم اللغة العام ، ت يوئيل يوسف عزيز ، بغداد : دار آفاق عربية، 1985.
13. سلدن، رامان، النظرية الادبية المعاصرة، تر سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدرسات والنشر، 1996.
14. عزام، محمد ، النقد والدلالة، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1986.
15. علي، عواد، شفرات الجسد، عمان: دار ازمنة للنشر والتوزيع، 1996.
16. العميدي، حيدر جواد كاظم، جماليات الازياء المسرحية، بيروت: مؤسسة دار الصادق الثقافية، 2015.
17. قاسم، سيزا، نصر حامد ابو زيد، ، مدخل الى السيميوطيقيا، القاهرة: دار الياس العصرية، 1986.

18. ماريو فردوني، الازياء في السينما، ترجمة مصطفى الشربشلي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والانباء، 1964.
19. محمد سعيد، أبو طالب، علم مناهج البحث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990.
20. مودن، عبد الرحيم، تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محوراً ليوم دراسي نظمته مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري ـ ،علامات ،العدد 18 ، المغرب 2002.
21. نوسي، عبد المجيد، الخطاب الاشهاري..مكوناته واليات استقباله، مركز الانماء القومي: مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 84-85. 1996.
22. هاورد، باميلا، ما هي السينوغرفيا، ترجمة محمود كامل، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2002.

Cinematic Costumes Between the Function of Publicity and Semiotics Significance

.....Maher Majeed Ibrahim

The cinematic costume is a qualitative element that transcends the direct function of it. It is an active personality that can become a brand of publicity and transformative signs that dismantle the intellectual system of acts, characters and events and reconstructs them aesthetically. For this reason, the researcher identified the subject of his research with the following address: (cinematic costumes between the function of publicity and Semiotics Significance). The researcher divided the research into the following: The methodological framework. The theoretical framework: The researcher divided it into three topics: the first topic: publicity. Function and concept. The second topic: fashion text and significance. The third topic: the labeling and then sealing the indicators. Then the research procedures: The researcher tackled the research methodology and tools, as well as the analysis unit, the sample of the research, and the sample analysis, which is the American film (Murder on the Orient Express 2017). Depending on the indicators. Then findings and conclusions, and conclude the search with a list of sources.