



العلاقة الجدلية بين البنية التكوينية وقراءة الصورة في الفيلم السينمائي وتوظيفها للهيمنة الأمريكية

أ.م. د. نجيب اصليوه حيدو

جامعة الاسراء \ كلية الفنون الجميلة - قسم السينما والتلفزيون، بغداد \ العراق

Dialectical Relationship Between the Formative Structure and the Reading of the Image in the American Cinema: A Study of the Effects of Multiple Readings of the Image on the Recipient

Assist. Prof. Dr. Najeeb Asleawa Haidoo

Al-Esraa University – College of Fine Arts – Dept. of Cinema and Television,
Baghdad / Iraq



المستخلص

يتلخص البحث الموسوم بـ ((العلاقة الجدلية بين البنية التكوينية وقراءة الصورة في الفيلم السينمائي الأمريكي)) (دراسة في تأثيرات قراءة الصورة المتعددة لدى المتلقي) , وانعكاس الأفلام وتجسيدها لصالح السياسة و الثقافة المجتمعية من خلال شركات الإنتاج والتوزيع المتعددة الجنسيات. تناول الفصل الأول الاطار المنهجي للبحث الذي تضمن مشكلة البحث و كالاتي: كيفية توظيف البنية التكوينية لقراءات متعددة للصورة في الفيلم السينمائية؟ واهمية البحث. واهداف البحث. وحدود البحث. والفصل الثاني هو الاطار النظري والدراسات السابقة. وتوزع الاطار النظري على ثلاثة مباحث , المبحث الأول ويتضمن 1 - تاريخ السينما الامريكية و علاقتها الجدلية ببنية الصورة المرئية. 2 - البنية التكوينية للصورة في الفيلم الحديث. وتناول المبحث الثاني توظيف سيميوطيقا الصورة في الاعلام الأمريكي المعاصر. وتناول المبحث الثالث صناع القرار في السينما الامريكية وعلاقتهم بالمنهج البنيوي و توظيفها لقراءات متعددة للبنية التكوينية السينمائية. والفصل الثالث الذي تم تخصيصه لعينات البحث هي 1 - فلم (عمر المختار) اخراج (مصطفى العقاد) أنتاج سنة 1980. 2 - فلم (القلب الشجاع) اخراج (ميل جيسون) انتاج سنة 1995. 3 - فلم (الخطر) اخراج (توم تايكواير) انتاج سنة 2006. 4 - فلم (بابل) اخراج (اليخاندرو كونزاليز) انتاج سنة 2006. وتحليل العينات الفلمية. أما الفصل الرابع , فاحتوى على النتائج و كذلك الاستنتاجات الذي توصل اليها الباحث. ولا بد لبحوث من هذا النوع أن تحتوي على مصادر تدعم عملية البحث العلمي...

الكلمات المفتاحية: العلاقات الجدلية، البنية التكوينية، قراءة الصور في الفلم

السينمائي و الهيمنة الامريكية.



Abstract

The research entitled ((relationship The dialectical between the formative structure and the reading of the image in the American cinema)) (A study of the effects of multiple readings of the image on the recipient), and the reflection and embodiment of films for the benefit of politics and societal culture through multinational production and distribution companies. The first chapter dealt with the methodological framework of the research, which included the research problem as follows: How to employ the formative structure for multiple readings of the image in the cinema? The importance of the research. The objectives of the research. The limits of the research. The second chapter is the theoretical framework and previous studies. The theoretical framework is divided into three sections. The first section includes 1- The history of American cinema and its dialectical relationship with the structure of the visual image. 2- The structural composition of the image in modern cinema. The second section dealt with the employment of semiotics of the image in contemporary American media. The third section dealt with decision makers in American cinema and their relationship to the structural approach and its employment for multiple readings of the structural composition of cinema. The third chapter was dedicated to the research samples: 1- The film (Omar Al-Mukhtar) directed by (Mustafa Akkad) produced in 1980. 2- The film (Braveheart) directed by (Mel Gibson) produced in 1995. 3- The film (Perfume) directed by (Tom Tykwer) produced in 2006. 4- The film (Babylon) directed by (Alejandro Gonzalez) produced in 2006. And analysis of the film samples. As for the fourth chapter, it contained the results and conclusions reached by the researcher. Research of this type must contain sources that support the scientific research process.

Keywords: Dialectical relationship, Formative structure, Reading of the image and American cinema.



الفصل الأول \ الاطار المنهجي

أولاً - مشكلة البحث

السينما (الصور المتحركة) فن التشويق والاثارة , فالممثل الصيني بان الصورة تقوم مقام الف كلمة , فالسينما وسيط فاعل لحل إشكالات الصراع بين الانسان والبيئة المحيطة به في كل المجالات , فالتساؤلات كثيرة تطرح في هذا المجال؟ ماهي الاشتراطات في توظيف الأفلام السينمائية وتحديد الامريكية؟ وهذه الأسئلة تبلورت منها مشكلة البحث التي تتمثل في السؤال الآتي: ((كيفية توظيف البنية التكوينية لقراءات متعددة للصورة في الفيلم السينمائي؟)).

ثانياً - أهمية البحث

تكمّن أهمية البحث كونه بحثاً متخصصاً في توظيف الصورة و قراءاتها المتعددة لارسال رسائلها عبر العالم , ويشكل اغناءً للمعرفة العلمية. كما يخدم الوسط الفني والاجتماعي وتوظيف الاعلام المرئي (الصور المتحركة) في ارسالها الى العالم لتكون جزءاً من الهيمنة الامريكية باعتبارها المسيطرة على انتاج الأفلام وتكاليف باهظة.

ثالثاً - أهداف البحث

- 1) يرمي البحث عن كيفية توظيف الصورة في الفيلم السينمائي عموماً وخاصة في السينما الامريكية.
- 2) توظيف (الصور المتحركة) في ابراز الهيمنة الامريكية.

رابعاً - حدود البحث

- 1 - الحد الموضوعي (النظري): يتحدد الباحث بدراسة (توظيف البنية التكوينية للصورة المرئية لقراءات متعددة في الفيلم السينمائي وتوظيفها لابراز الهيمنة الامريكية)).



2 - الحد التطبيقي

لا يمكن للباحث أن يحدد بمدة زمنية معينة وحتى بمجموعة معينة من الأفلام , لذا أختار الباحث عينات قصدية وبنحو علمي موضوعي لكي يمكن تحقيق ما يرمي اليه البحث. الأفلام هي:

- 1) الفلم ((عمر المختار)) اخراج (مصطفى العقاد) انتاج 1980..
- 2) الفلم ((القلب الشجاع)) اخراج (ميل جيسون) انتاج 1995.
- 3) الفلم ((العطر Perfume)) اخراج (توم تايكواير) انتاج 2006..
- 4) الفلم ((بابل)) اخراج (اليخاندرو كونزاليز اناريتو) أنتاج 2006



الفصل الثاني \ الاطار النظري

المبحث الأول

- 1 - تاريخ السينما الامريكية و علاقتها الجدلية ببنية الصورة المرئية.
- 2 - البنية التكوينية للصورة في الفيلم الحديث.

1 - تاريخ السينما الامريكية وعلاقتها الجدلية ببنية الصورة المرئية:

مهد اختراع التصوير الفوتوغرافي لأول صورة فوتوغرافية سنة 1822 الخوان الممدود لظهور السينما توغراف بعد سلسلة من التجارب والاختراعات من العلماء والمهندسين والمخترعين منهم الآلاف في أنحاء العالم ونجح البعض منهم. و ما كان أن بدأ ((بيتر مارك روجيت يعلن نظريته استمرار الرؤية بالنسبة للأشياء المتحركة في سنة 1924 حتى سار التقدم بخطوات سريعة ومباشرة نحو الصور المتحركة وعرض الصور)) (1/ ص20)) وتوالت الاختراعات الى ما آلت اليه حيث سرعان ما كان ((فيلم (ايستمان) يستعمل من آلة تصوير (أديسون) الت تسمى (كنتوكراف) الذي صممها (ديكسون) كذلك الجهاز الخاص برؤية الصور (الكنتوسكوب) وفي تشؤين الأول عام 1989 ظهر (أديسون) وهو يتكلم. وهو أول فيلم فعلي لفلم الصور المتحركة ولكن على نطاق ضيق , لأن هذا الجهاز لا يستطيع عرضه على نطاق واسع بسبب التقنية. وكان العرض على الجمهور بنطاق واسع 1895 في مقهى الكابتشين في باريس بعد تعديل التقنية على جهاز العرض لأفلام لا تتجاوز الدقيقة ((2/ص38-47)). ومنذ ذلك الوقت أصبحت السينما حقيقة وانتشرت في أرجاء العالم وأزدحم آلاف الناس في كل مساء

في قاعات السينما المظلمة. وبذلك ولدت السينما , وعرضها وتطبيقها تجارياً. ((أن البنية في الفيلم الحديث تغيرت ملامحها تغيراً جذرياً عما بدأت عليه السينما , فهي تعتمد العمق والتفاصيل في الصورة , من خلال أشغال المتلقي واثارته. ليتماهى المتلقي مع الشخصيات أو الأفعال أو المواقف ضمن حدود إطار الصورة وبنيتها للعمل ككل. وأسهمت هذه البنية الحداثوية للفيلم الأمريكي في خلق مدلول دائم الحركة مستمر في التغيير



ووسعت من أفق التلقي... وما لم تتوافر الإستجابة من جانب شخص ما , لا توجد دلالة أو معنى. ((3/ص111)). فالعلاقة الجدلية للصورة في الصورة السينمائية هي التي تولد الدلالة ولذا لن تكون الدلالة ثابتة للصورة ما دام هناك قراءات متعددة من متلقي لآخر في الحاضر والمستقبل وفقاً لمعطيات المجتمع وتطوره في جميع الجوانب الانسانية والتكنولوجية و حسب المرجعية الثقافية لكل فرد في المجتمع. كذلك من مجتمع لآخر. فقراءة الصورة تنطلق من البنية في السينما التي هي بنية واحدة تتمثل ببنية الصورة. ويمكن النظر إليها من خلال رؤية (بيتر سبرزسني) من خلال التقسيم داخل الصورة المرئية , التي تشكل وحدة عضوية متكاملة تؤدي الى الناتج النهائي للعمل الفني المعروض على الشاشة. وهذه البنى التي تتألف داخل بنية الصورة هي ((1 - البنية التمثيلية. 2 - البنية البصرية. 3 - البنية السمعية. 4 - البنية المونتاجية.)) ((4 // 10)). فتحليل البنية في الفيلم السينمائي هو تمييز العناصر بعضها عن بعض في كل بنية من البنى أعلاه. وتحليل كل بنية لوحدها في الفيلم , لمعرفة أسهام كل عنصر في تحقيق الهدف الذي وضع من أجله. الهدف هنا ترابط جميع العناصر , وبالتالي تكون البنية في الفيلم السينمائي لتستوعب كل هذه البنى لقراءة الصورة في أكثر من قراءة وتأويل الصورة الواحدة لتنشطر صور توليدية وتماسك وانسجام تلك الصور في الفيلم الواحد ليتولد منه أكثر من معنى. وهناك قواعد في عملية بناء فيلم وبالمقابل هناك استثناءات ان اقتضت الضرورة الدرامية أو السيكولوجية أو الجمالية. ومن هنا فان وحدة ((البناء في السينما هي اللقطة التي تستطيع إطالة الزمن أو تقصيره بدقة أكبر... يستطيع الفلم أن يمد او يقلص الزمن بين المئات العديد من اللقطات)). ((5/ص360-363)). فالصورة السينمائية هي وسيلة التعبير والتأثير لإيصال مضمون الخطاب البصري الى المتلقي وفق حالته الثقافية والانفعالية و الحسية. وبهذا تكمن بنية الصورة المرئية وقراءاتها المتعددة من حيث البعد الاجتماعي فهي تسعى وتتبنى للتوفيق بين طروحات البنيوية للصورة في صيغتها الشكلية والأسس الجدلية في تركيزها على التفسير والتأويل المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً. فالبناء الصوري يرتبط ويهتم بالتركيب النفسي للإنسان.



2 - البنية التكوينية للصورة في الفيلم الحديث

نشأت البنيوية التكوينية وأصحاب الأفكار المتحررة نحو العلمانية وعلى رأسهم الماركسيين لتتبنى طروحات جديدة والتوفيق بين طروحات البنيوية الشكلية والاسس الجدلية في تفسيرها المادي الواقعي للفكر لكل أنواع الثقافة وشملت الفن عموماً والبنيوية الحديثة أُنبثقت من ميدان اللسانيات للعالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) الذي أرسى قواعدها بحيث هذه البنية عندما ((تشكل..من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة)). (6/ص9). وبالرغم أن (سوسير) لم يتطرق في كتاباته إلى كلمة البنية. فقد كان يذكر النسق وهي مرادفة للبنية , لذا ((ينبغي أن تتم دراسة اللغة بمنهج سكوني لا تطوري فما دامت اللغة بنية أو نسقاً رمزياً فلا بد من التسليم بأنها لا تنطوي على بعد تاريخي)). (7/ص233). ومن هنا فالبنية التكوينية من خصائصها تجمع ما بين البعد الاجتماعي والبعد اللغوي حيث عندما بدأ (سوسير) بالبنية أو النسق كما كان يطلق عليها وهو يؤكد من أن الصورة هي الشكل التي تكون منه النسق الكلي وأي تغير في أي عنصر سوف يغير في النسق كله (الصورة) الكلية وبالتالي إلى معنى جديد. ومن هنا فإن البنية التكوينية أو التوليدية التي تبنت طروحات البنيوية في صيغتها الشكلية والأسس الجدلية لترتكز على التفسير وتعدد هذا التفسير لاختلاف الثقافات من مجتمع لآخر عموماً ومن فرد إلى آخر في نفس المجتمع. ومن هنا أشتغل (كلود ليفي شتراوس) مؤسس المنهج البنائي في الأنثروبولوجيا ورائدها الأول من خلال تطبيقه وتجسيده لبنائية سوسير على دراسة المحارم والظواهر الاجتماعية لذا ((تعتبر ثنائية (سوسير) التي تقابل اللغة بالكلام محور المشكلة البنائية عند (ليفي شتراوس) من الوجهة المنهجية)). (8/ص146). هنا تعامل (شتراوس) مع المنهج البنيوي بتعامله مع الأسطورة كنسق مثلما تعامل سوسير في مجال اللغة. لذا انطلقت البنيوية الثقافية عد (ميشيل فوكو) التي استخدمها في تعريفها (الأركيولوجيا) فان ((لكلمة أركيولوجيا أهمية خاصة. عند ميشيل فوكو. فهو استخدمها للدلالة على منهجه , وان كلمة أركيولوجيا مشتقة من اللفظ اليوناني أركيه أو أركايوس. الذي يعني قديم. ولمن فوكو لا يستخدم هذا المصطلح بهذا المعنى المعروف. لأن المختبىء عنه مرئي وغير مرئي في نفس الوقت. إنه يشير إلى اتجاه عام في الوصف , ينصب على كل ما قبل , ابتداء من المستوى الذي يوجد عليه)). (9/ص71). وبمعنى أن فوكو لا يعترف

بالذات الفردية , بل هي عنصر أو جزء من العنصر التي تكون البنية أو النسق الكلي. وبهذا يلتقي فوكو مع (كلود ليفي شتراوس) في موت الانسان المتحقق في البنية الموضوعية. كذلك التقى المنهج البنيوي في ميدان السيكولوجية أو علم النفس فقد ((تحققت على يدي "جاك لاكان" التقاء المنهج البنيوي بمنهج التحليل النفسي. و الكشف عن أهمية دراسة اللاشعور كونه لغة ذات بنية خاصة.)) (7 / ص 235-236). وعى هذا فإن البنية النفسية عند (جاك لاكان), تلتقي مع البنية الانثروبولوجية عند (لوفي شتراوس) , كذلك عند البنيوية الثقافية عند (فوكو) , فهو التضحية بالإنسان وموته , الذي يكون جزءاً من ذلك النسق الكلي في البنية. فهي تلاشي الذات في مقابل البنية الكلية. و اللاشعور الذي يصاحب الحالة النفسية للفرد والعلاقات الباطنية والتصورات الشكلية اللا مرئية كلغة لوظيفة رمزية , ومن هذا كله فان البنية الكلية التي تزيح الذات الفردية فيها , ويصبح جزءاً من التنظيم والنسق الكلي.

لذا فإن البنية في السينما التي تعتمد على بنية واحدة مرئية وهي بنية الصورة. و كل هذه البنى تتمثل داخل اللقطة السينمائية في الفيلم الحديث وعناصر البيئة المحيطة به داخل اللقطة. فالصورة في الفلم الحديث لا تكمن في تفسيرها الشكلي الظاهر بل في تفسيرها لأكثر من قراءة من خلال العقل الظاهر إلى العقل الباطن ومن ثم العقل الإبداعي للإنسان وحسب الخزين الثقافي للإنسان فالصورة هنا ليست لوحدها صورة ظاهرة فقط بل لها أكثر من معنى بمعنى توليدية تكوينية أي قرأت متعددة بمعنى تختلف قراءة الصورة نفسها والفلم ككل من مجتمع لآخر ومن فرد لآخر في نفس المجتمع.

المبحث الثاني: توظيف سيميوطيقا الصورة في الاعلام الأمريكي المعاصر

السيميوطيقا وتعني دراسة النصوص وتطبيقا أي البحث عن المعنى والدلالة وأستخلاص البنية المولدة للنصوص منطقياً و دلاليًا. وهنا فان الدلالة فانها تبحث عن الدال وهو الصورة الصوتية والمدلول و يقصد به الصورة الذهنية أو الفكرة عن الشيء. فالتجربة الإنسانية بكافة ابعادها ومظاهرها وتشغل في تصوره , فهي تمهد للعلامات لولادتها ونموها وموتها , لذا فان التصور لعلم العلامات يعني لاشيء يوجد خارج العلامة أو بدونها. فالانسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة , وما يتداوله علامة , وهنا

لا بد أن نذكر أن المدلول لن يكون ثابتاً عند التفسير ما دام هناك تفسير من متلقٍ لآخر أو عند نفس المتلقي في موقف آخر لنفس العلامة أو نفس الوقت ولنفس الموقف عند التفسير وقد يرجح شيئاً أعلى آخر وخاصةً عند (بيرس) عندما يتداول العلامة , فهي ((السيرورة الثلاثية من خلال التوزيع الثلاثي للعلامة فهي الوجه المرئي لقاعدة فلسفية ترى في التجربة الإنسانية كلها كياناً منظماً من خلال مقولات ثلاث هي الأصل والمنطق في ادراك الكون وادراك الذات وإنتاج المعرفة وتداولها)) (10 / ص 37). ومن هذه السيرورة الثلاثية انبثقت المرجعية للعلامات في السيميوطيقا. ومن هنا فان الحقل الفني وبالأخص الحقل السينمائي موضوعنا يمتلك دلالة , فكل شيء يحيط في اللقطة التي هي أصغر وحدة سينمائية أو مونتاجية.. الخ فهذه الدلالة في اللقطة السينمائية تنتمي الى حضارة لمجموعة بشرية معينة وضمن مدة محددة , مثلاً صورة لخنجر من الحجر على الشاشة في لقطة من الفيلم في أيامنا هذه من العصر الحديث ويعني ذلك أن هذه الآلة تحفة فنية تنتمي الى بدايات الانسان اذ كان يستعملها للدفاع عن نفسه أما الآن فمكانها المتاحف. ومن هنا فان الدلالات في السينما يعرفها المختصون في حقل الفن في الفيلم السينمائي يمتلك دلالة ومن هنا تكمن الدلالة بعلاقة وثيقة بالمعنى في مختلف المجالات ومن ضمنها الحقل السينمائي من خلال انتظام اللقطات الاخرى أي انتاج معنى وسياق آخر لانتاج المعنى من النواحي الدرامية والمنطقية. ومن هذا يحده (كريستيان ميتز) بان يكون ((متحوراً على البعد التركيبي أكثر منه على البعد المثالي. فالمثال هو مجموع مترادفات كلمة واحدة تؤخذ كأنموذج والتركيب هو اجتماع أو تألف عدة عناصر في كلمة واحدة)) (11 / ص 143) وهذا يعني في السينما يبدأ من اللقطة التي تشبه الكلمة في اللسانيات , واللقطة كما هو معروف هي أصغر وحدة في القصة السينمائية أو أصغر وحدة مونتاجية كما أسلفنا سابقاً. فهي تتألف من عدة عناصر يتم ترتيبها وتركيبها في وحدة مترابطة لتعطي معنى معيناً للعنصر السائد وهو متألف مع العناصر الأخرى الذي يعطيه أو يقصده صانع الفيلم من خلال التألف الى معنى معين وبالتالي يبقى هذا المعنى نسبي عند المتلقي بحسب مرجعيته الثقافية , كذلك بارتباطه باللقطات السابقة واللاحقة. أما البعد المثالي الذي يتمثل بالكلمة التي تقابل اللقطة , فهي أيضاً فيها مجموعة من البنى ذات المعاني من خلال ((شيئاً يقف ما وراء الصورة)) (11 / ص 143). هنا يقوم صانع الفيلم في جعل الحكاية أكثر حيوية من



خلال سلسلة من الصور الغير رتيبة وذلك من خلال أنماط أخرى تعطي بنفس المعنى. مثال فلمي فان مجرد نظرة أو حركة أو ايماءة أو التفات الشخصية الى اليسار أو اليمين والكاميرا ثابتة , كما أن حركة الكاميرا وهي تتجول داخل المنظر أو تتابع الشخصية. فهذا يعني تبدل بالمعنى أو تحول آخر. قد يحيلنا الى الى معنى أو دلالات جديدة متعاقبة وان كانت مؤجلة. ففي فلم (بابل) اخراج (اليخاندرو كونزاليز) الذي يتناول الجوانب الحزينة والمأساوية في حياة البشر. متمثلاً بأربع قصص تدور في أربعة بلدان ومجتمعات، كل بلد ينتمي لقارة مختلفة وهي (المغرب, أفريقيا - اليابان, آسيا - الولايات المتحدة, أمريكا الشمالية - المكسيك, أمريكا الجنوبية أو اللاتينية) وما يربط القصص الأربعة أعلاه الأنا و الآخر بين البشر. ففي مشاهد قصة اليابان لـ (تشيكو) البكماء الصماء الباحثة عن الجنس بشتى الوسائل , بسبب فقدانها لحنان الأم ومحاولة الهروب من مشكلة بعدم أستطاعتها النطق, نلاحظ أن ايماءات (تشيكو) داخل المطعم توحى بأغراء لمن حولها, لتتحول العلامة ودلالاتها الى ممارسة الجنس ومن ثم تظهر وهي عارية تماماً أمام والدها لتتحول هذه الدلالة الى تطهير النفس كالطفل الذي يولد عارياً أمام والديه وبارتباط هذه العلامة ودلالاتها بمحيطها في مجتمع لا تهتمه المشاعر والاحاسيس بل الآلة والعلومة والحياة المادية , وهذا يعني تتطور العلامة في السينما الى معاني أخرى مؤجلة تظهر وصور توليدية من خلال المشاهد اللاحقة و حسب الخزين الثقافي من متلقي لآخر ومن مجتمع لآخر لتأخذ أكثر من قراءة.

لقد اهتم الامريكان بـ الصور المتحركة منذ أختراعها وذلك لتصديرها وتسويق ثقافتها الى كل بلدان العالم وأنشأت الكثير من دور العرض بعد ولادتها بعشرة أعوام منذ عام 1906 وفي عام 1909 أصبحت أعداد دور العرض بتزايد الى أكثر من (12) الف دار عرض وأصبحت لها منافذ خارج الولايات المتحدة الأمريكية و صرفت مبالغ ضخمة بـ ملايين الدولارات من تسويق ثقافتها السياسية والثقافية والاقتصادية... لتصبح القوة المهيمنة بعد الحرب العالمية الأولى. ومن هنا بدأت بالجديد وتحديداً ظهور التقنيات الرقمية الحديثة حيث أسهمت في نشر ثقافة عالمية موحدة عبر مختلف وسائل الاتصال السمعية والمرئية على حساب الثقافة الوطنية. فالتكنولوجيا الرقمية تتطور باستمرار باستخدام توليفة فريدة من الصور والأفلام التوضيحية التي تكون في متناول قراءات



متعدد في كل أرجاء العالم بواسطة (الموبايل) (السوشيل ميديا) بمختلف مسمياتها حيث ((تقدم الولايات المتحدة الأمريكية التي تمتلك (65) بالمئة من المادة الإعلامية الميديية العالمية نموذجاً كونياً للحادثة يحمل القيم الأمريكية التي يذيعونها)) (12 / ص 38). تقوم من خلال هذه الميديا بتسويق أفكارها وسياستها بطرق مختلفة وقراءات مختلفة و توليد صور جديدة لكل متلقي.

المبحث الثالث: صناع القرار في السينما الامريكية وعلاقتهم بالمنهج البنيوي وتوظيفها لقراءات متعددة للبنية التكوينية السينمائية

العقل هو القوة التي يدرك بها الانسان ويتميز عن سائر البشر والكائنات الأخرى من خلال القوة الواعية والابداعية للإنسان تبين له كشاهد للحالة والنظر بتمعن والتبصير ثم التفكير من منظور ابدعي واعي ثم التأويل ليصل الى أبعد ممكن في كل مجالات الحياة من اختراعات وابداعات وهذا ما يحصل للصورة السينمائية كبنية لقراءات متعددة لتولد صوراً أخرى من نفس البنية ونفس الصورة بحيث تتباين من متلقي لآخر لتنتج المعرفة والفكر الإنساني القادر على الابداع نحو صورة توليدية وبالتالي لتشمل كل الصور المعروضة المتتالية في الفلم السينمائي. أي وجود التصورات وادراك العقلي المبدع بمعنى آخر تحليل وتفسير لبنية الصورة الكلية بما تحتويها داخل الاطار بكل ما يعنيه الميزانسين فضلاً عن ملائمة الإضاءة للحدث المطروح فضلاً عن مجرى الصوت كل هذه الصورة بصور أخرى من خلال المونتاج وصولاً للمشاهد ومن ثم لصق المشاهد وصولاً للفلم ككل بمعنى الاستقراء من الجزئيات داخل الصورة الى الكليات وهذا يختلف من شخص متلقي لآخر ومن مجتمع لآخر. مثال لفلم سريالي (الأسبانيان لوي بونيويل وسلفادور دالي) فقد قدما كوميديا سوداء من الخيالات أو السلوك الاجتماعي المنحرف أو الغير مألوف مثل فلم (كلب أندلسي) فمثلاً وضع (بونيويل) و (دالي) حماراً ميتاً فوق آلة البيانو.. هنا لا شيء واضح أو مبرر ليترك للمشاهد لوحده يحاول قراءة الصورة وحسب ثقافته وإيجاد الأسباب لهذه الصور والاحداث الغير مألوفة فهي تنتمي الى الغرابة فالمؤلفان نفسهما لا يوجد أي شيء يفسر في الفلم ويترك للقارئ حرية التفسير الى صور جديدة في مختلف مجالات الحياة السياسية والثقافية والأيدولوجية والاقتصادية...الخ من مجالات الحياة. مع بداية الألفية

الثالثة وتحديداً (11) أيلول (2001) وظفت وساهمت الإدارة الأمريكية هذه الحادثة لتحسين صورتها أمام العالم من خلال الدبلوماسية الظاهرة , من خلال مخاطبة الشعوب مباشرة عن طريق دورات غير رسمية ولعل في مقدمتها الوسائل الإعلامية المختلفة ومنها السينما. وأحياناً استخدام القوة بصور مباشرة وبث ونشر صورها للعالم لقراءات متعددة. إن الفن عموماً والفن السينمائي خاصةً هو خلق وإبداع وتجسيد صورة مرئية متحركة, من خلال تجسيد أشكال ووقائع تلك الأشكال تعد تمثلاً لرؤية الفنان, منتجاً لذلك دلالات ومعاني تستهدف المتلقي, وعليه فإن مهمة السينما تأتي بمعنى أن كل صورة سينمائية ما هي إلا أشكال لعلاقات مرتبطة ببعضها بعلاقة متفاعلة لإنتاج معنى اللقطة, ومن ثم ارتباطها مع الأشكال الأخرى في اللقطات اللاحقة لتنتج معاني أخرى متعددة. وهذا يعني عزلة المتلقي عن العالم الخارجي داخل صالة العرض الفلم, فلا يرى سوى هذه الصور المتحركة أمامه والمعروضة على الشاشة. بمعنى أن المتلقي هو داخل في عملية إنتاج المعنى وتفسيره من خلال كشفها من هذه الأشكال الصورية المتعاقبة, أي أن المتلقي هو الجزء الأساس المستقبّل والمستجيب لهذه الأشكال الصورية المتحركة كعلامات يستنتج من علاقتها ببعضها المعاني, وبدون المستجيب لن تستمر السينما في الإنتاج. وهذا يعني أن هذه الوقائع غير مرتبطة بالحبكة (السبب والنتيجة) التي تعد سلفاً من خلال عرض الوقائع المتداخلة زمنياً وليس مرتب على وفق السياق الزمني, ففي فلم (أفتار AVATAR) إخراج (جيمس كامرون), القصة تدور في كوكب بعيد عن الأرض يسمى (بانديورا) تسكنه كائنات مسالمة زرقاء اللون تسمى (نافيي) يبلغ طول الواحد منهم 3 أمتار, تعيش بأمان وأستقرار قبل وصول البشر للتقيب عن معدن ثمين ودراسة حياة هذه المخلوقات, وقد صنع البشر مخلوقات مشابه لهم ولكن بروح الإنسان وأسماهم (أفتار) ومنهم الجندي والعالمة وبعد مواجهات مع حيوانات ضارية لتساعده فتاة محاربة من الكوكب ويعيش معهم, ثم بعد ذلك يرجع إلى القاعدة العسكرية مع العالمة لتصاب العالمة وتموت ويهرب مرة ثانية ليعيش بنسخته ويحارب مع المخلوقات ضد البشر وينتصرون عليهم, ليصبح واحداً من هذا الشعب الذي يعيش في الكوكب.

وكانت هكذا أفلام قد بدأت بداية حقيقية في سلسلة أفلام (حرب النجوم- 1977) للمخرج (جورج لوكاس) والتي أستمرت إلى الجزء الخامس (حرب النجوم - هجوم



المستنسخين-2002). والذي أستخدم فيه كل ما أتاح له من تكنولوجيا جديدة من مؤثرات بصرية وسمعية تتسم بالإبهار والخدع التي لا يظهرها أثرها إلا على شاشات العرض وأجهزتها الصوتية، وذلك من أجل التشويق وإثارة المشاهد ويعزله عن سياقه أو محيطه ليشده إلى داخل إطار الصورة. ففي فلم (ذئب وول ستريت The Wolf of Wall Street) أخرج (مارتن سكورسيزي)، القصة مستوحاة من مذكرات رجل الأعمال (جوردن بيلفورت) يتناول صعود وسقوط هذا الملياردير الأمريكي، سمسار البورصة، إذ يسرد الفلم علاقته بالمباحث الفيدرالية في محاولة تجنيده في فضيحة الفساد في بورصة (وول ستريت - شارع المال في نيويورك) الكبيرة، ورفضه التعاون معهم، ومن ثم كيف أنتهى الأمر بعد محاكمته وسقوطه في نهاية الأمر بسجنه بتلفيق تهم مختلفة من ضمنها الأتجار بالمخدرات وغسيل الأموال. وهذا السمسار كان مهوساً بالمخدرات حتى وهو في يخته مع زوجته في عرض البحر وسط عاصفة تكاد تنهي حياتهم. فهذا الفلم يمثل، كيفية تكوين بنية الفلم الأمريكي المعاصر في كل القطة وأرتباطها بالبنى واللقطات التالية لينتج البنية الكلية للفلم، من نتيجة مجموع الوقائع والأحداث ليعطي تفاصيل دقيقة وعمق في الصورة ليبعد عن الحبكة التقليدية من خلال طرح موضوع هموم ومشاكل المجتمع الأمريكي من خلال القائمين على قيادة الاقتصاد بطرائق غير شرعية. وفي فلم (12 عاماً من العبودية - years of slave 12)، أخرج (ستيف ماكوين) وهي دراما تاريخية لسيرة ذاتية (أثني عشر من العبودية) لشخص أسود في أميركا (سوليمان نورثروب) حر يتم أختطافه من واشنطن العاصمة سنة 1841 ويبيع في سوق العبودية، ليعمل عبداً في مزارع (ولاية لويزيانا) قبل أن يطلق سراحه ورجوعه إلى زوجته وأولاده. يسرد أحداث الفلم بسلسلة متوالية ومتعاقبة إلا في ما ندر في مشهدين لأستذكاره حياته مع عائلته، فهذا النجار والموسيقي الموهوب الذي كان يلبس بأناقة الفنان الحر يتبدل اسمه بعد أختطافه من (سوليمان) إلى (بلات) وتمزيق ملابس الحر وإعطائه الملابس الرثة كعبد بعد أن قاوم عن حريته ليضرب بقسوة ومن ثم بيعه وشحنه إلى ولاية أخرى، ويبقى التمرد بداخله بين حين وآخر ليُدافع عن نفسه تجاه البيض، عندما قام بضرب أحد المسؤولين عن المزرعة، ليجلد بقسوة بعد ذلك من قبل عصابة هذا الأبيض، على الرغم من أن صاحب المزرعة كان طيباً معه، ليباع إلى مزارع ثانٍ خوفاً من قتله، وهكذا في سلسلة من المحاولات لإيصال صوته



من خلال رسالة إلى أن يلتقي بنجار أبيض كندي ليوصل رسالته رغم المخاطر، وبالنتيجة يغادر المزرعة، ويرجع إلى عائلته ليكون حراً من جديد. فهذه الحكاية تسرد بإنسيابية وكأنها حاضرة أمام المتلقي يحس بها من خلال الحركة وموضوعية الأحداث لتلك الصور المادية التي تجري أمامه على الشاشة في صالة معتمة لا يرى المتلقي غير الأحداث الماثلة أمامه الآن. وهذا ما يعطي للسينما ميزتها الجمالية وتفوقها عن باقي الفنون الأخرى. ومن هذا كله فإن صناعة الفلم الأمريكي المعاصر منذ بدايته إلى الآن، وخاصة بعد ظهور نظرية العولمة نسبة إلى كلمة (Globe) أي الكرة الأرضية التي تتكسر ككل الحدود بين الدول ليتحول العالم إلى سطوة أمريكا ونفوذها التكنولوجي في مختلف المجالات، فهي كما يقول (بنجامين ر. باربر) بأن العولمة ((تمثل الحتميات الأربع التي تشكل دينامية عالم الغرب، وهي: حتمية السوق، وحتمية الموارد، وحتمية المعلومات والتكنولوجيا وحتمية البيئة التي تسهم جميعها في تصغيرها العالم والحد من بروز الحدود القومية.)) (12 / ص 24). فإن هذه العولمة أثرت بإنتاج الفلم الأمريكي المعاصر وبناء أشكاله البنائية، وأرتباطها إلى ما بعد الحداثة أو نظرية التلقي من خلال تسويق أفكارها إلى العالم ومن ثم ليتعدد تفسير ما تنتجه من تعدد المتلقين وأنفتاح العلامات إلى ما لا نهاية. وذلك من خلال نشر هذه الكم الهائل من إنتاج الأفلام للسيطرة على العالم، ولا يهمها سوى شبك التذاكر أي المنفعة والفائدة وفقاً لفلسفة أمريكا البراغماتية دون وجود أي رادع أخلاقي أو مجتمعي، فيما عدا القلة القليلة من الأفلام وصناعاتها اللذين أفلتوا من قبضة هوليوود الفولاذية ذي التوجه التجاري البحت، لذا أستخدموا كافة التقنيات والتطورات التكنولوجية لتوظيفها في الفلم، لجذب العدد الأكبر في أنحاء العالم. وهذا يعزز استخدام ((السيرورة الثلاثية من خلال التوزيع الثلاثي للعلامة فهي الوجه المرئي لقاعدة فلسفة ترى في التجربة الإنسانية كلها كيانا منظما من خلال مقولات ثلاث هي الأصل والمنطق في إدراك الكون و إدراك الذات وإنتاج المعرفة و تداولها)). (10 / ص 37). ومن هذه السيرورة الثلاثية أنبثقت المرجعية للعلامات في السيميوطيقا أو السيميائي وهي ضرورية من اجل بناء سلسلة لامتناهية من العلاقات، فالعلامة اعتبارية أوإصطلاحية عرفية وبلحظة زمنية معينة أي قد يشير لنفس الدال من العلامة بمفهوم آخر، أي تحول العلامة نفسها من معنى لآخر، من مناسبة لأخرى أو باستعمال آخر، مثلاً كلمة مندبل تعني قطعة

من القماش للأفادة منها وقت الحاجة أثناء تنظيف اليدين أو الوجه , كما تفصح عن شيء آخر عندما توضع في الجيب الأعلى من السترة, لتصبح دلالة الأرسقراطية لحاملها أو ما نعرفه لشخصية مهمة ما, وهكذا يصبح نفس المنديل في كل موضع أو مكان مدلول جديد غير الذي سبقه, وعندما يوضع نفس المنديل ضمن سياق لغرض معنى أكبر فالمنديل مع قطرات دم يمثل جريمة, أو مع حمرة شفاه يمثل خيانة زوجية وهكذا. إن التفكير الإنساني هو الذي أوجد أو وضع السنن لتكون قوانين متفق عليها لتصبح عرفاً بين الأفراد في المجتمعات التي أفرزت تلك السنن لتتطلق إلى كل المجالات من التواصل الإنساني الفكرية والفنية وغيرها. فإن شبكة العلاقات التي يخلقها تجاور العلامات, أي علاقة العلامات بما يجاورها من العلامات الأخرى, تفضي أيضاً إلى تحولات علامية مهمة , فأنتظام العلامات في محورين أساسيين ((علاقات سياقية وعلاقات استبدالية)) (13 / 215). يمنح العلامات القدرة على التحول داخل النص الفلمي, فالمحور السياقي يمثل ربط العلامة بنظام معين من العلاقات والوشائج مع العلامات الأخرى ولكن في نفس المستوى السياقي, بمعنى آخر أن العلامة تتداخل مع ما يجاورها من العلامات الأخرى لتفضي إلى دلالة أو معنى جديد, وتنمو وتتدفق بشكل أفقي محققاً معنى آخر في اللاحق أي تعمل على وفق ما يسميه (ج. دادلي أندرو) بـ ((ماذا يتبع ماذا)) (13 / 216) ففي فلم (سايكو) إخراج (الفريد هتشكوك), البطلة ماريون داخل الفندق بعد هروبها من العمل , داخل غرفتها في الحمام , تستحم , تظهر (سكين) خلف الستار , فالسكين مع سيدة هاربة من عملها لها دلالة خاصة, فالدلالة هنا آلة للقتل فمن خلال المشهد وتنوعات اللقطات تظهر أن هذه السيدة قد قامت بعملية قتل والقاتل مجهول, لقد ظهرت هذه الدلالة, مع إمكانية تمييز عنصر واحد (السكين) على حساب باقي العناصر, أي يسود واحد هذه العناصر والذي تقع عليه مسؤولية حمل الدلالة, (فالسكين) إنأ أصبحت منذ البداية دلالة على حدوث من خلال تداخل صورة (السكين) مع العناصر السيميائية الأخرى, وعملت متناغمة مع بعضها البعض جريمة قتل بعد أن جاءت ضمن ذلك السياق, ومن ثم توسعت دلالتها بشكل أفقي لتتحول دلالتها من أداة للقتل, إلى مبرر لمطاردة وعملية بحث عن قاتل, وهكذا تنمو وتتحوّل بشكل أفقي من دلالة إلى دلالة أخرى. فالعلامة نفسها ممكن أن تكون لها دلالاتها وبحسب الموضوع الذي ترتبط فيه. أما في المحور الاستبدالي فالعلامات تتدفق عامودياً للدلالة على الأحداث , أي

تعمل على وفق ما يسميه (دادلي أندرو) ببعد رأسي أي ((ماذا يمشي مع ماذا)) (13/ 216) أي إن صانع العمل غير مجبر على اعتماد دلالة محددة أي يمكن أستبدال دلالته السائدة بأية دلالة أخرى تلبي متطلبات عمله، فدلالة القاتل الذي قام بقتل الضحية الأولى بشكل مباشر أمام عين المشاهد كما في أفلام المحقق (شارلوك هولمز) تغيرت الدلالة فيما بعد، فعندما يتابع القاتل المحترف جرائم القتل يستبدل القاتل والضحية بالأداة فقط، أي لم نرى سوى أداة القتل للتدليل على فعل الجريمة، وفي الجريمة اللاحقة أستبدل القاتل وأداته بردة الفعل المرعبة على وجه الضحية، وفي الرابعة بمجرد تساقط قطرات من الدم، وهكذا تتحول العلامة بطريقة استبدالية. ومن هذا نجد الصور في الفن السينمائي من تعدد القراءات لنفس الصورة.

ويرى الباحث من أعلاه بأن لا يمكن لأي مؤلف أن يكتب نصاً بدون قصدية ولو في المعنى الظاهر أو الدلالات الظاهرة، لتنتقل منها التفسيرات الأخرى، وحتى ولو لم يتفق عليها القارئ العليم أو المثالي مع أقرانه بنفس المستوى مع كل قصدية المؤلف الظاهرية للدلالة التي تفضي إلى معنى معين، من الممكن أن يتفق ولو جزئياً ويستثمرها في تفسيراته، بمعنى آخر الاتفاق بين أكثر من قارئ عليم أو مثالي على بعض الدلالات والمعاني ولو جزئياً. فالفلم سوف ينسب إلى أسلوب صانع العمل وكيفية التعامل مع أدواته وعناصره من خلال الكاميرا وحجم اللقطة وزواياها، إلى اللون والإضاءة، وغيرها من العناصر تحديداً عند صناع العمل الموهوبين أو المثاليين. وبناءً على ما تقدم أعلاه وما شملتها الدراسة في الإطار النظري و لأجل تحليل الأفلام القصدية التي تلام الدراسة من أجل تطبيقها فقد قسمنا وفق تصورنا إلى المستويات الآتية:

المستوى الأول: لا تقوم البنية التكوينية (التوليدية) على تمثل وتصور مكونات الصورة السينمائية فقط، وإنما على طبيعة العلاقة بين هذه المكونات.

المستوى الثاني: تمثل الصورة الواحدة في جزء من اللقطة السينمائية النموذج البنائي لأصغر وحدة دلالة في الفلم لتولد تلك (الصورة) العلامة بمعنى إنتاج دلالة جديدة وصور ذهنية.



المستوى الثالث: تعتمد البنية التكوينية في السينمائي على لغة الوسيط وعناصر الشكل السينمائي.

المستوى الرابع: ساهمت الصورة في خلق قارىء جدد وإنتاج عدة معاني وتعددها من متلقي لآخر.

المستوى الخامس: يتحقق تعدد قراءات الصورة الواحدة وارتباطها بالصورة التي تليها من أجل معنى جديد و قراءة جديدة.

المستوى السادس: ساهمت التكنولوجيا والاعلام الأمريكي عموما باستغلال السينما لصالح الهيمنة بتسويق أفكار صناع العمل والترويج لها.

ومن هذه فان هذه المستويات الستة أعلاه تنطبق للعينات التالية من أجل الدراسة والعنوان والمشكلة بصدها وتصب لتسوق ما تريد من أفكار يسوقها صانع العمل بما في العينات أدناه , التي لا تختص نموذج أو فكرة لفلسفة واحدة , بل تشمل عينات (أربع) مختلفة بمضامينها. و لو ان الباحث يفضل أن يحلل عينات أكثر وباختصار لكنه محدد بتعليمات النشر(عدد الصفحات).

1 - العينة (الفلم) ((عمر المختار)) إخراج (مصطفى العقاد) انتاج 1980..

ففي مشهد م.ن فلم (عمر المختار) إخراج (مصطفى العقاد), عمر المختار (أنتوني كوين), على منصة الإعدام في ساحة عامة خصصت لهذا الغرض, الجموع المحتشدة تحت رقابة جنود المحتل الإيطالي , حركة الكاميرا مرتفعة قليلاً, بزوايا متعددة , ثم تركيز الكاميرا على طفل صغير تحمله أمه بمستوى النظر, ثم على (عمر المختار) بمستوى النظر. للدلالة على ربط الثورة بالجيل الجديد وكذلك بما حوله من شعب ثائر على المحتل من خلال الحضور المتواجدة في الساحة لهذا الحدث والفضاء الأكبر هي ليبيا كلها, مع تنوع أحجام اللقطات المختلفة , ثم تتويج هذه اللقطات بسقوط النظارات الطبية على الأرض من يدي شيخ المجاهدين (عمر المختار) لحظة الإعدام, ثم لقطة كبيرة على النظارات الطبية ملقاة على الأرض. الكاميرا ثابتة, يصعد الطفل الصغير, تحرك الطفل ليلتقط النظارات من على أرض منصة الإعدام, الكاميرا تلتقط الطفل من الأسفل لتعطي أهمية له كدلالة للبطولة, يصعد الطفل إلى الأعلى فوق المنصة (لقطة كبيرة), وهي لقطة



محورية فالنظارات الطبية تحولت إلى راية للثورة أو دلالة لها ومن ثم هي ذاتها (النظارة) تحولت إلى معنى دلالة أخرى وهي استمرار الثورة.

من وجهة أخرى فإن تعدد قراءات الصورة لا تتمثل في تغيير مدلولات الدال الواحد كما في الأمثلة السابقة فحسب، بل التحول قد يتمثل في اختلاف مدلول نفس الدال عند عدد من الأشخاص، بمعنى آخر أن الدال واحد ولكن مدلول ذلك الدال يختلف من شخص لآخر، فرؤية (طائر البوم) على طريق صحراوي مثلاً هو دلالة على وجود الحياة في هذا المكان الصحراوي، أو قد يراه آخر دلالة على وقت هجرة الطيور فهذا الطائر هو مجرد طائر مهاجر مر من هنا، لأن هذه الأرض ليست موطناً لهذا النوع من الطيور، وقد يكون هو دلالة شؤم بالنسبة لي اعتماداً على الموروث الشعبي والتقاليد التي توارثتها عن دلالة شؤم هذا الطائر، وقد يرى فيه صديقي دلالة الخير كونه قد شهد ذات يوم قدوم الخير مع رؤيته لصورة (البوم) ذات مرة، فهو بتساوق مع مجتمعات أمريكا اللاتينية الذين يرون فيه هذه الدلالة أيضاً، يراد القول إن (طائر البوم) هنا كدال

استحضر مدلولات متعددة لأناس مختلفين، وهذا الأختلاف وتلك التعددية ما هي إلا شكل من أشكال تحولات العلامة. كذلك فإن الصورة الواحدة عندما تحظى بأكثر من مدلول لذات الشخص فهو يمثل أيضاً تحولاً في العلامة، فرؤية صورة جمجمة على بناية كبيرة قد تكون هي دلالة على وجود مصنع للأسلحة، من وجهة نظر الشخص الذي رأى تلك الصورة، لكنه ليس على يقين من صحة ظنه، فقد يظن في نفس اللحظة بأن هذه الصورة دلالة على أن البناية هي مصنع لسموم الفئران، أو هي مكان لحرق نفاية كيميائية أو طبية أو غيرها، وكل ذلك التعدد في مدلولات دال (الجمجمة) لنفس الشخص يمثل أيضاً شكلاً من أشكال تحولات العلامة التوليدية أو البنية التكوينية لأكثر من مدلول.

كذلك فإن مجرد نظرة أو حركة أو إيماءة أو التفات الشخصية إلى اليسار أو اليمين والكاميرا ثابتة، كما أن حركة الكاميرا وهي تتجول داخل المنظر أو تتابع الشخصية. فهذا يعني تبدل أو تحول آخر. قد يحيلنا إلى معنى أو دلالات جديدة متعاقبة، وإن كانت مؤجلة..

2 - العينة (الفلم) ((القلب الشجاع)) اخرج (ميل جبسون) انتاج 1995..

ففي فلم (القلب الشجاع) إخراج (ميل جبسون) يتحدث الفلم عن علاقة الشعب الاسكتلندي المحتل من قبل أنكلترا، وكيفية السعي للتحرير من معاناتهم مع المحتل من خلال تقديم التضحيات. وعلى مدار الفلم هناك تحول في شخصية البطل (والاس الاسكتلندي) الذي يقوم بدوره ميل جبسون، عندما يحصل في صغره على زهرة بنفسجية تقدمها له طفلة لكي يضعها على قبر والده، ولكنه يحتفظ بها في منديله ليتحول هذا المنديل ويؤثر في مسار الشخصية في أوقات المحنة، ليتحول من براءة الطفولة والحب إلى الثأر والأنتقام لمن أغتصب وقتل حبيبته ثم إلى عملية تحرير الأرض وشعبه، وبعد تعذيبه وبلحظة أعدامه يتطاير المنديل في الهواء ليتلاقفه الثوار ليدل على تحوله إلى راية للتحرير وفي النهاية وبالعلاقة أستبدالية للمنديل بالسيف الذي يغرز بالأرض تأكيداً على تحرير أسكتلندا. وهذا يعني يصعب تحديد أية معنى وأية هوية نهائية، وهذا ما يسمى اللعب الحر بالعلامة، بمعنى عدم وجود هوية نهائية للعلامة، وتعدد القراءات للبنية التكوينية.

إن تعدد قراءات الصورة للشيء نفسه تتكرر وحسب سير الاحداث للشخصية المرتبطة بها و التي تلازم الشخصية تشكل مرتكزاً لتعريفها طوال الوقت وكأنها حاضرة دائماً على المستوى الذهني وإن كانت غائبة على المستوى المادي لتشكل مفصلاً مهماً في تطور الشخصية متبوعاً بالحدث.

3 - العينة (الفلم): ((العطر)) اخرج (توم تاكواير) انتاج 2006..

ففي فلم (العطر Perfume) اخرج (توم تاكواير). تدور القصة حول شاب دميم أسمه (جون باتيست) (جرينولي) له حاسة شم خارقة ولد في حي بائس في باريس لأم تعيش في القرن الثامن عشر وتعمل في سوق السمك المليء بالروائح العفنة شنتت الأم لاعتقاد الناس أنها تريد قتله وأصبح شؤماً على كل من يحل عليه أو يرتحل منه وقد عاش يتيماً. عمل في الجلود ورائحته العفنة ثم شم رائحة امرأة مميزة في طريق عمله، وماتت بين يديه من دون عمد، فحاول أن يملأ رثتيه من رائحتها الزكية ليحتفظ به. وهي علامة متعارف عليها. لتتحول العلامة إلى مبرر للقتل. وأصبح شغفه بالعطور يجعله يبحث عن تقطير روائح البشر ولا سيما الفتيات الجميلات، ليبتدأ سلسلة الجرائم. وفي النهاية يحصل



القاتل المرأة التي يعتقد بأن جسدها سوف يكمل مكونات عطره الغامض والخطير بعد قتلها، ويتم القبض عليه ولكن بعد أن يكون قد صنع عطره الغامض الخطير من جسد تلك الفتاة، قبل أن يأتي أهم مشاهد الفيلم علي الإطلاق حينما يجتمع الأهالي الساخطين لحضور صلب القاتل ليصبح قديسا من وجهة نظرهم يمجدونه ويباركونه حينما يرش عليهم قطرات من عطره لتتحول ساحة الإعدام إلى مجموعة كتل من العراة ، وهكذا فالعطر الدال على الرائحة الزكية تحول إلى مبرر للقتل، وبالتالي أصبح دلالة الموت، ثم تحول إلى مطهر لذنوب الناس، أي عراة كما خلقوا، كما في المشهد الأخير، إذ الكتل البشرية من العراة، أي دلالة التطهير ووحدة المجتمع. وبذلك أصبح العطر في الفلم سلسلة لا متناهية من العلامات المتحولة.

من وجهة أخرى فإن تعدد قراءات الصورة لا تتمثل في تغير مدلولات الدال الواحد كما في الأمثلة السابقة فحسب، بل التحول قد يتمثل في اختلاف مدلول نفس الدال عند عدد من الأشخاص، بمعنى آخر أن الدال واحد ولكن مدلول ذلك الدال يختلف من شخص لآخر، فرؤية (طائر البوم) على طريق صحراوي مثلاً هو دلالة على وجود الحياة في هذا المكان الصحراوي، أو قد يراه آخر دلالة على وقت هجرة الطيور فهذا الطائر هو مجرد طائر مهاجر مر من هنا، لأن هذه الأرض ليست موطناً لهذا النوع من الطيور، وقد يكون هو دلالة شؤم بالنسبة لي اعتماداً على الموروث الشعبي والتقاليد التي توارثتها عن دلالة شؤم هذا الطائر، وقد يرى فيه صديقي دلالة الخير كونه قد شهد ذات يوم قدوم الخير مع رؤيته لصورة (البوم) ذات مرة، فهو بتساوق مع مجتمعات أمريكا اللاتينية الذين يرون فيه هذه الدلالة أيضاً، يراد القول إن (طائر البوم) هنا كدال استحضر مدلولات متعددة لأناس مختلفين، وهذا الاختلاف وتلك التعددية ما هي إلا شكل من أشكال تحولات العلامة.

4 - العينة (الفلم) ((بابل)) إخراج (اليخاندرو كونزاليز) انتاج 2006...

ففي فلم (بابل) إخراج (اليخاندرو كونزاليز)، الذي يتناول الجوانب الحزينة والمأساوية في حياة البشر. متمثلاً بأربع قصص تدور في أربعة بلدان ومجتمعات، كل بلد ينتمي لقارة مختلفة وهي (المغرب، أفريقيا - اليابان، آسيا - الولايات المتحدة، أمريكا الشمالية - المكسيك، أمريكا الجنوبية أو اللاتينية) ، وما يربط القصص الأربعة أعلاه الأنا



والآخر بين البشر. ففي مشاهد قصة اليابان لـ (تشيكو) البكاء الصماء الباحثة عن الجنس بشتى الوسائل, بسبب فقدانها لحنان الأم ومحاولة الهروب من مشكلة العجز بعدم أستطاعتها النطق, نلاحظ أن إيماءات (تشيكو) داخل المطعم توحى بأغراء لمن حولها, لتتحول العلامة إلى ممارسة الجنس ومن ثم تظهر وهي عارية تماماً أمام والدها لتتحول هذه العلامة إلى تطهير النفس كالطفل الذي يولد عارياً أمام والديه, وبارتباط هذه العلامة بمحيطها أي المجتمع الذي لا تهمة المشاعر والاحاسيس بل الآلة والعولمة والحياة المادية تظهر تحولات جديدة للعلامة منتجة دلالات متعاقبة, أعتماًداً على العلامة الأولى التي تعد نواة لكل هذا التحول. وهذا يعني أرتباط كل عناصر اللغة السينمائية داخل اللقطة الواحدة بتداخلها لأظهار العلامة وتحولاتها, ومن ثم تتطور لتتحول إلى علامة أخرى مؤجلة تظهر من خلال المشاهد اللاحقة. أي توليد قراءات متعددة لنفس الصورة أو الإيماءات او الإشارات وفي أماكن مختلفة لنفس الحدث أو الشخصية المرتبطة.

الفصل الثالث: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

- 1) شكلت عناصر اللغة السينمائية إثراءً من حيث التوظيف والتناول في استخدام المعالجة الفنية من قبل صانع العمل.
- 2) أسهمت سهولة عرض و بث هكذا موضوعات الى جميع أرجاء العالم بواسطة (الشبكة العنكبوتية - الانترنت) و تسويقها الى أكبر عدد ممكن من بيوتات العالم , للتأثير على أفكارهم ومن ثم التأثير على المجتمع الدولي و صناع القرار السياسي.
- 3) أن التكنولوجيا الحديثة وفرت للعالم سهولة الاتصال الجماهيري , و بالرغم من ذلك لم نستخدمها بشكل فعال لإيصال الافكار التي من شأنها تؤثر على صانع القرار السياسي لأنها أصبحت حبيسة للأفكار المحلية لقراءة الصورة و تعدد أبعادها الى قراءات أخرى لنفس الصورة.
- 4) أسهمت الصورة القصصية الى صور توليدية (بنية تكوينية) لخلق سلسلة من الصور العلامية للدلالة في كل عينات البحث (1 , 2 , 3 , 4).
- 5) ان البنية التكوينية للصورة في العينات الفلمية لم يول أهمية مباشرة لمعنى المضامين الفلمية , بل الى كيفية بنائها لاستخلاص معانيها.
- 6) شكل الصوت والاضاءة واللون وغيرها , عناصر بنائية فاعلة ضمن منظومة لغة التعبير في العينات الفلمية للبحث.
- 7) أسهم التمثل البنيوي للأماكن الفلمية في تحولات الصورة العلامية الى سلسلة لا متناهية من العلاقات والتغيير والتبدل الذي يفسر الموضوع أو الشيء لأكثر من معنى , بحسب مرجعية المتلقي.



ثانيا: الاستنتاجات

- 1) أن دخول وسائل الاعلام الجماهيري الى كل بيت بواسطة الأطباق اللاقطة والاقمار الصناعية , تعمل على وصول الاخبار وانماط الحياة الى المنازل ونماذج جديدة من الحياة.
- 2) اتخذت أمريكا التفوق التكنولوجي والعلمي واستخدمته في مجال الاعلام والاتصالات السمعية و المرئية , و منها بث الانتاج الفلمي الى العالم من خلال القنوات الفضائية المنتشرة في جميع المجالات , ومن ثم السيطرة و الاحتكار و القدرة على الغزو الثقافي و تسويق أنموذج و نمط الحياة في أمريكا.
- 3) ساعدت الاحداث والوقائع في اعطاء دلالة للصورة , ترتبط والسياق الفلمي لصورة توليدية (تكوينية) لأكثر من معنى.
- 4) تميزت التقنيات الحديثة في تحقيق توليدية الصورة (للبنية التكوينية) في تحقيق البنائية النتجة للدلالة بطريقة أكثر من الطرق التقليدية.
- 5) أن البنية التكوينية تسهم في استخلاص معنى المضامين بدلاً من تحصيلها المباشر.
- 6) تميزت أفلام العينات بإعطاء التفاصيل و العمق من أجل إثارة المتلقي ليكون جزء من العمل وهو يرافق الشخصيات و الافعال و الاحداث و كسر حاجز الحكمة التقليدية.
- 7) كل عناصر اللغة السينمائية هي عناصر بنائية توليدية (سمعية كانت أو بصرية).

المصادر

1. أرثر نايت، (1967)، قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيما. ترجمة سعدالدين توفيق. القاهرة. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
2. البرت فولتون. السينما آلة وفن. ترجمة صلاح عزالدين و فؤاد كامل. القاهرة. مكتبة مصر. ب.ت.
3. عبد العزيز حمودة،(2003)، الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص. الكويت. عالم المعرفة. دار النشر - مطابع السياسة \ الكويت.
4. بيتر سبرزسني،(1992)، جماليات التصوير و الإضاءة في السينما والتلفزيون. ترجمة فيصل الياسري. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة
5. لوي دي جانيتي،(1981)، فهم السينما. ترجمة جعفر علي. بغداد. دار الرشيد للنشر.
6. جان بياجيه،(2002)، سيكولوجيا الذكاء. ترجمة يولاند عمانوئيل. بيروت. عويدات للنشر و الطباعة - لبنان.
7. زكريا أبراهيم، مشكلات فلسفية مشكلة البنية. القاهرة. الناشر مكتبة مصر. ب.ت. السنة لطفًا؟
8. عبد الوهاب جعفر،(1989)، البنيوية بين العلم و الفلسفة عند ميشيل فوكوه. القاهرة. دار المعارف.
9. صلاح فضل،(1998)، نظرية البنائية في النقد الادبي. ط1. القاهرة. دار الشروق.
10. سعيد بنكراد،(2005)، السيميائيات والتأويل - مدخل لسيميائيات ش.س.بورس. بيروت ط1. نؤسسة تحديث الفكر العربي.
11. هنري آجيل،(1980)، علم جمال السينما. ترجمة أبراهيم العريس. بيروت. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت.
12. وليد حمية،(2003)، العولمة - في المضمون و الممارسة هيمنة.. و تفكيك عوامل الممانعة. بيروت. ط1. دار الكونز الادبية - لبنان.
13. دادلي.ج. أندرو،(1987)، نظريات الفيلم الكبرى. ترجمة جرجس فؤاد الرشيد. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

