الفاعل الفلمي..
تمثل علامي وأداة وظائفية

الدكتور علي المولى

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

كيف يشتغل البطل باعتباره علامة لاداء الوظيفة ونقل الدلالة داخل منظومة الخطاب الفلمي..؟

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن طبيعة الدلالات التي تنقلها الشخصية الرئيسة في الخطاب الفلمي من خلال التفاعل بين الوظيفة السرديه وعناصر التعبير الفلمي .

أهمية البحث :

يشكل البحث خطوة مكمله لبحوث سابقه ناقشت طبيعة العلاقة الجدلية بين عناصر البناء السردي في النص الفلمي و آلية التدليل الصوري،وبرغم أنه يختص بعنصر واحد حصراً فأن هذا العنصر-البطل-هو تمثل حي للبؤرة المركزية التي تحرك وتتحرك في فضاء القص الفلمي.

حدود البحث :

تقتصر حدود البحث على عينة قصدية واحدة ، لما فيها من تلبية لمتطلبات البحث المنهجية في الطريق الى الوصول لتحقيق الهدف ، وهذه العينة هي فلم(انقاذ الجندي رايان) للمخرج ستيفن سبيلبيرغ .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول :

الفاعل في ضوء النظرية البنائية الشكلانية

أحدثت الشكلانية الروسية التي ولدت في العشرة أعوام الاولى من القرن العشرين .. انقلابات نظرية مهمة،ليس على مستوى المناخ الثقافي الروسي فقط،وانما في جزء كبير من أوربا، وأمريكا،والتي جاءت على درجة واضحة من الدقة حسب ما قام به منظروها،من خلال فهمهم الواضح والمميز لأجناس النشاط الأبداعي البشري،فميزوا بين فنون الأدب،كعلم انساني والدراسات الأخرى سواء أكان منها ما يرتقي الى مستوى أن يكون علماً ، مثل التاريخ وعلم النفس والاجتماع،أم ما كان متفرعآ من علم ..

وقد جاءت مفاهيم الشكلانية الروسية على أساس الأنتقال النظري،من قوالب النظرية الأرسطية ومبادئها في محاكاة الواقع،والفن هو الأداة التي تنقل لنا الحياة مثلما هي تقريباً بتدخل ذات الفنان بهذه الحياة ورؤيته الخاصة لها، أو مثلما ينبغي أن تكون عليه،وجاءت ثورة الشكلانيين على النظرية الارسطية المحاكاتية،ربما بسبب أن نظرية أرسطو اعتمدت في جل ما تعتمد عليه،المضمون،والمضمون بنظرالشكلانيين أوحتى بنظر أرسطو نفسه،ما هو الا شكل

من أشكال التمثل الفني/الأدبي لمنظومة الأخلاق التي أراد أرسطو أن يكرس النشاط البشري/ الفني لنشرها والدعوة اليها،وذلك بتأثيرات المناخ الثقافي الذي كان يحكم عمليات انتاج الفن وشروط تلقيه في الآن نفسه ، والدليل تركيز أرسطو على العمل الفني كجسد له توازن وتكامل مستقل في ذاته والقيم الجمالية التي يتمتع بها متأتية من الحجم ومن التناسب والتناسق بين أجزائه من الناحية التنظيمية والفنية ،» فجمال العمل الفني- كجمال أي كائن حي - يتوقف على حجمه وعلى تنظيم أجزائه «[١] .

وبناءاً على ذلك توجهت الشكلانية الى دراسة البنى الداخلية التي تحكم عملية حركة النص أو الخطاب،وذلك للتعمق في فهم المستويات الدالة لذلك الخطاب، وحتى تنمو طرائق تحليل ونظريات دراسة واعية ومنظمة أكثر من تلك التي أعتمدت على حركة المضمون في النظرية الأرسطية، ويحث الشكلانيون على(أدبية الأدب) اي ما يجعل الأدب ادباً،في نفس الوقت الذي أكدت فيه مدرسة براغ متمثلة برومان ياكوبسون على عزل(الأدبية) كصفة مميزة وملمح مضاف الى اللغة الأعتيادية،حيث عرفوا (الأدبية) بانها" لغة تدعو الى الانتباه لذاتها، أوهي نوع من الرسائل التي يتم فيها التأكيد على شكل المنطوق- أو المرى- أكثر من صفاته المرجعية"[٢]،وان اضافة أي تمظهر اضافي لأي خطاب يؤدي بالنتيجة الى زيادة وتكثيف الأدبية الموجودة في ذلك الخطاب، أي تجعل منه خطاباً متميزاً له تشكلاته وبنائيته الدلالية والعلامية الخاصة[٣].وهذا ما ينطبق على الخطاب الفلمي الذي يمتاز بكثرة وتنوع تمظهراته الفنية على عكس بقية الخطابات التي تتوافر فيها مثل تلك التمظهرات ، و عليه فيمكن تصورتمظهرات خطاب الفلم مكونة على النحو الآتي :

اشكال السرد	تمظهر ١	تمظهر٢	تمظهر٣	تمظهر٤	تمظهر٥	تمظهر٦
خطاب الرواية		لغة المؤلف		الشخوص الوضعية		
خطاب المسرحية	لغة المؤلف	تمثيل المؤلف	عناصر العرض			
خطاب الفلم	لغة المؤلف	الممثل	الافعال	بنائية الصورة	المونتاج	عناصر الصوت

١ ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة : ابراهيم حمادة ، ص٣١ .
٢ روبرت شولز ، السيمياء والتاويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص١٠٤ .
٣ المصدر السابق نفسه ، ص١٠٥ .

وقد استخلص بروب من مجموع الحكايات الشعبية التي حللها في دراسته،ما أسماه فيما بعد(النموذج الوظائفي)أي البنية الشكلية الوحيدة،التي تتفرع فيما بعد منها عدد لا يحصى من الحكايات مختلفة الشكل والبناء،وطبقاً لبروب فان الوظيفة هي فعل الشخصية،من وجهة دلالته في توجه وسير الحكاية،حيث أبعد(بروب)ما يتعلق بالمرجعيات النفسية بوصفها وحدات خاضعة للتغير والتبدل من وقت الى آخر فهي لا تسهم في استنتاج القيمة الوظيفية،وأقتصرت نظرية بروب الوظائفية على الأفعال التي تمتاز بدرجة عالية من الثبات حتى مع تغير أي من وحدات بناء الشخصية الأخرى، وحصر بروب هذه الوظائف باحدى وثلاثين وظيفة تتفاوت في درجة أهميتها ونشاطها حسب الموقف الذي توضع فيه الشخصية .

وبعد تطور المفاهيم الشكلانية فيما يخص بنية الفاعل وطبيعة المنظومة الوظائفية التي تؤهله للقيام بدور المحرك الرئيس للفعل داخل الخطاب،نرى بداية لطروحات أخرى استمدت قوتها من الطروحات الشكلانية التي صارت فيما بعد نظرية ذات خصوصية مميزة ،أذ نرى رولان بارت وغريماس وليفي شتراوس،قد طبقوا كل على طريقته، مبادئ جديدة اتسمت بكونها بنائية وسيميائية مستمدين من ألسنية فرديناند دي سوسير اهم مبادئها،أذ دعا بارت الى تطبيق تلك المبادئ البنيوية والسيميائية في الأدب،وتوسع الى الحد الذي دعا فيه الى تطبيق ذلك في دراسة التراث الفلسفي والثقافي،وشتراوس وما جاء به من البنائية الاجتماعية وغريماس ودراساته في بنية النص والتفاعل السيميائي لعناصره ...

والفاعل(المحرك للفعل الأساسي)هو شخصية،في الخطاب اللغوي/ القولي(رواية،قصة،شعر،السيناريو الأدبي)عبارة عن نص لغوي،موصوف بمجموعة من الكلمات داخل النص السردي،في البنية السطحية

حيث الكلمات وحدات قائمة على الترتيب والتبادل والاستبدال،أو في الخطاب الصوري(الفلم) ،يكون الفاعل أيضاً شخصية،لكنه عبارة عن علامة أيقونية متجسدة،ممثلة للأنسان الحياتي الواقعي ،ومختلفة عنه بمجموعة من أدوات التعبير المصاحبة التي تشكل منظومة تشفير قصدية،لاتوجد مع الأنسان العادي...فالبطل يكسب صفته الأساسية لكونه فاعلاً حقيقياً،من خلال ما يحمله من دلالة الفاعلية التي يحرك من خلالها بقية الخطوط السردية والدلالية والجمالية لمنظومة الخطاب، والكامنة في المستوى العميق منه،و طبقاً لمفاهيم أرسطو حول الشخصية والذي يعدها في المستوى الثاني من الأهمية فان أرسطو، يعد» سعادة الانسان

وشقاءه يتخذان صورة الفعل،وغاية ما نسعى اليه في الحياة،هو ضرب معين من الفعل «[1] .

ولأن المستويات النفسية(مزاج، طباع،مكروهات،ميول...الخ)هي وحدات متغيرة،.ومن ثم تؤدي– فيما لو اعتمدها التحليل البنيوي– الى نتائج غير مستقرة،وغير مستندة الى قوى نظرية محددة،وكذلك المستويات التأريخية لشخصية الفاعل(البطل) لأن هذه المستويات هي مستويات تتاثر بالتزامن والتعاقب،لذلك فان البنائية السيميائية تتجنب الاستناد الى هذين المستوين عندما تدرس الشخصية الفاعلة في الخطاب السردي(القولي،الصوري) وتذهب للبحث"عن وسائل أخرى للرصد والحديث عن مشتركين وفاعلين،وقد تلجأ الى استخدام مقولات سيميولوجية،مثل المرسل والمرسل اليه والمعاون والمضاد والمنتفع والعائق وتحلل مراتبهم في بنية القصة او الخطاب " [2] .

والجانب المهم من الجوانب الشخصية،والتي اعتمدتها البنيوية والسيميائية على أسس ثباتها، بمقابل الأسماء والصفات النفسية والفيزيولوجية المتغيرة هي :

١.الوظائف أو الوحدات المركزية،التي تماثل النواة للخلية،هذه الوحدات تتوزع تباعاً وفق سياق معين حتى تكون»وظيفة أساسية،يكفي أن يكون العمل الذي اليه ترجع يفتح(أو يثبت او يغلق) مبادرة منطقية لتتابع التأريخ،أو بايجاز أن يفتح أو ينهى تردداً اذا ورد في النص السردي قطعة تالية « [3] .

وتتفاعل وظائف الفاعل مع بقية عناصر المنظومة الفلمية ، لتوصل الدلالة المبتغاة من الصياغة الفلمية المعينة ، كون تلك العناصر المتحدة ما هي الا مجموعة من الرسائل التي تلتقي في مكان واحد،هوالخطاب النهائي حيث يؤكد ذلك ما قاله ميتز من أن"المفردات تلك ما هي الا عبارة عن مجموعة من الرسائل،حيث يصبح الخطاب هو المكان الذي تلتقي فيه رسائل لا حصر لها " [4] .

٢.وحدات الفئة الثانية:وهي الوظائف الثانوية التكميلية،وهي عبارة عن حوافز او مؤشرات او عوامل اخبارية غير مرتبطة باحداث القصة،فهي عبارة عن توسعات،تؤطر مكانتها من خلال مدى تفاعلها مع(النواة) فالحيز الذي يفصل بين(رنين الهاتف و رفع السماعة) من قبل

(1)١ ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة : ابراهيم حمادة ، ص٩٧ .
(2)٢ د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في الادب ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ ، ص٤٢٦ .
(3)٣ رولان بارت ، النقد البنيوي للقصة القصيرة ، ترجمة : انطوان ابوز زيد ، ص١٠٨ .
(4)٤ اندرو دادلي ، نظريات الفلم الكبرى ، ص٢١٤ .

البطل،يمكن اتباعه بجملة من الأحداث الدقيقة(صور او فعل في الفلم)او مجموعة من الجمل الوصفية والتعابير اللغوية(كما في الرواية او القصة) ،ويسرد بارت المثال الآتي :

توجه (بوند) نحو المكتب ، رفع السماعة ، وضع سيجارته .. الخ .

حيث تبقى وظيفة هذه الوحدات مخففة،تتعلق بفعالية زمنية بحته،تسهم في فصل لحظتين في القصة في نفس الوقت تشتغل في الوصل بين وحدتين أصليتين بسد حيز سردي بينها ، بفاعلية مزدوجة زمنياً ومنطقياً[1]

واستفاد غريماس من طروحات الشكلانيين الروس ، اضافة الى ما استشفه من دراسات كلود ليفي شتراوس،حيث عمل غريماس على توسيع أفق التمثلات النقدية بادماج النص السردي، والبحث في العلامات التي تحكم النص مع باقي النصوص،وتحكم النص مع نفسه...فتحليل الخطاب عند غريماس(وقد انطلق من القصة أصلاً)يعني تحليل مستويات ذلك الخطاب بمختلف انواعها بما في ذلك مظاهر الخطاب المتعلقة بالشكلانية التي تحكم هيأته، كذلك تحليل الابعاد الدلالية العميقة والمستترة تحت تمظهرات الخطاب،حيث ياخذ بالحسبان ما تتميز به الوحدات التي يتم تحليلها من تنظيم وتعالق واحالات وحسب العلاقات المنطقية التي تحكم حركة ذلك الخطاب، فثمة (نواة) تلتقى عندها تلك الوحدات لتشكل عموماً ثيمة الدلالة الكلية «فالنواة الدلالية لا مجال الى استكشافها الا بعد التفكيك الدلالي للمفردات التي هي وحدات دلالية معقدة تتماسك فيها معان مختلفة ولكنها بسيطة[2].

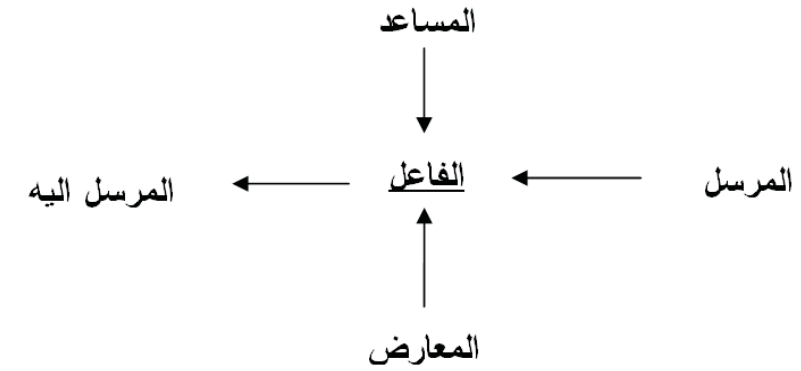
المبحث الثاني :

بنية البطل وفق المفهوم العاملي

يعد هذا المستوى واحداً من مستويات التحليل السيميائي للخطابات التي تحوي وحدات العامل (البطل) ،حيث يعد التحليل، وفق هذا المستوى هو ابتعاداً عن التزامن بين مكونات الشخصية المختلفة،واقتراباً من الافعال كونها تجريدات لذاتها،حيث ان النظام السردي الفلمي أواللغوي، يعتمد على ثنائيات الأستقرار والحركة، والثبات والتحول، فعندما تتغير مضامين الأفعال يظل الحامل لها ثابتاً،وفق غريماس فان النظام التحليلي لشخصية البطل،بكونه عاملاً ،يتشكل

(1) محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي ، نظرية غريماس ، ص٨ .
(2) سمير المرزوقي , مدخل الى نظرية القصة,ص ١١٧

على النحو الآتي :



يتكون هذا النظام ، من ثلاث ثنائيات ، يتفاعل بعضها مع بعض، وهي :

المرسل / المرسل اليه الفاعل / الموضوع المساعد / المعارض

فكل خطاب تحوي بنيته على فاعل متشكل مع بقية عناصر الخطاب،هذا الفاعل(الشخصية) يتشكل من خلال العوامل التي بدورها تنتج الفعل الذي يمارسه الفاعل لتحقيق عمله بايصال دلالات العناصر المجتمعة،حيث ميز غريماس بين الفاعل الرئيس و بقية الشخصيات الاخرى التي تقسم فيما بينها وظائف مختلفة، حيث أكد غريماس على»التمييز بين الفاعل أي الشخصية الواحدة القائمة بالفعل ومجموعة الفاعلين الذين تربط بينهم وحدة التصرف الوظائفي»[١].

وهناك حسب غريماس ثمة نقاط رئيسة يمكن تحديدها في نظام السرد المكون لشخصية البطل وهي [٢] :

-وحدتا المساعد والمعارض ، تنتظم في سياق العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة .

-تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل ، بغية انجاح المهام المنوطة به .

-يكون المعارض حائلاً دون تحقيق الفاعل موضوعه وعائقاً في طريقه .

وتتكون المنظومة السردية من وحدة كاملة وموحدة ، التي بدورها تتكون من :

-المهمة التاهيلية (المناورة) // المهمة الاساسية (الانجازية) // المهمة التمجيدية (الجزاء).

(1)١ سمير المرزوقي ، مدخل الى نظرية القصة ، ص ٧١

(2)٢ المصدر السابق ، ص٧٥-٧٧ ، نقلاً عن : A.J. Greimas , Elements Pour une theorie de l , mterpretion du Recit .

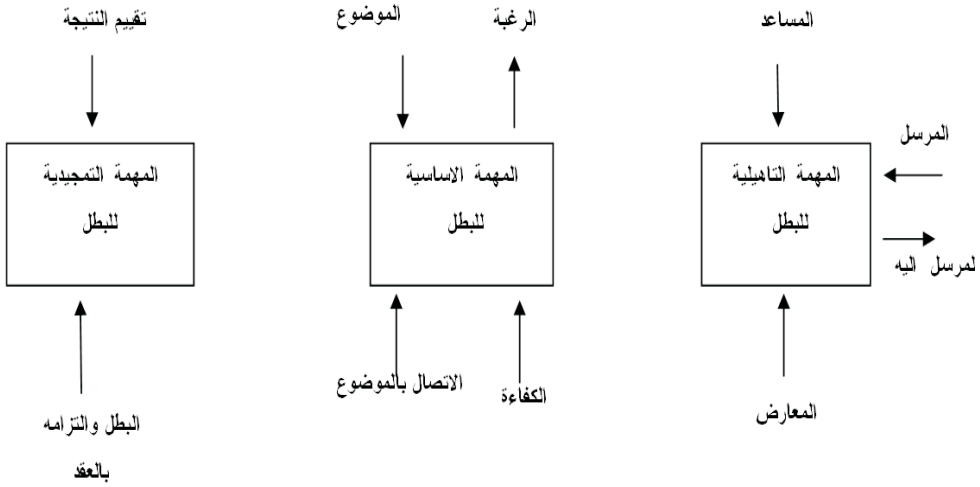
المهمة التأهيلية:تنتظم في مستوى العلاقة بين المرسل والمرسل اليه،وتأثير الأول في الثاني بالفعل الأقناعي(فعل الفعل) ويتم في هذه المرحلة،التعريف بموضوع المشروع المعتزم القيام به وابرام العقد بين المرسل والمرسل اليه،بعد توفر جانب الكفاية المتمثل في الرغبة بالفعل والشعور بوجوب الفعل او القدرة على الفعل والمعرفة بالفعل .

- المهمة الأساسية:وهي مهمة انجاز الفعل او المشروع الذي يتم ابرام العقد على أساسه بين المرسل والمرسل اليه،حيث يسعى هنا الفاعل(البطل) الى انجاز القيمة المراد والمخطط لأنجازها سلفاً،مثل محاربة الشر(فلم القلب الشجاع).. أو كشف حقيقة سر خطير(فلم مذكرة البجع)..أوانقاذ الحبيبة(فلم تايتانك)، وفي هذه المرحلة،قد نرى حالة من التحول في النتيجة الغائية لفعل البطل سواء أكان تحولاً ايجابياً أم سلبياً بالنسبة لهدفه المعلن ابتداءاً ... حيث :

-ينتقل البطل من الانفصال الى الاتصال بالموضوع،اذا كان نصيبه النجاح في مهمته .

-ينتقل البطل من الاتصال الى الانفصال عن الموضوع،اذا كان نصيبه الاخفاق في مهمته.

- المهمة التمجيدية:وهنا يتم الجزاء،بعد مرحلة من النشاط الفعلي وحسب النتيجة التي توصل اليها البطل فيما يخص الموضوع او القيمة الى النهوض بمهام تحقيقها(ايصال معنى الحرية وعدم التنازل كما في القلب الشجاع)،(الوصول الى حقيقة السر وفضح المجرمين كمافي مذكرة البجع)..أو(انقاذ الحبيب كما في تايتينك) .



المبحث الثالث :

وظائفية البطل واشتغال الدلالة الفلمية

اذا تحدثنا عن الخطاب الفلمي،فاننا طبيعياً لابد من أن نذكر التعالق،والتعالق بدوره يأخذنا الى مفهوم البنية،لذا فان الخطاب الفلمي في حقيقة الأمر ماهو الا بنية من مجموعة من العناصر الصورية والصوتية التي اتحدت وفق اشتراطات دلالية وجمالية لتوصيل معنى ما.. حيث ان عناصر هذه البنية متعالقة فيما بينها في انتظام وظائفي لا يسمح بالتضارب العكسي على مستوى الدلالة والاشتغال،الا اذا كان ذلك التضارب هو المقصود لايصال دلالة معينة،مثل أن يستخدم البطل نظارة فاقدي البصر،في حين هو يتمتع بقوة ابصار عالية،او ان نسمع صوت حمار،في حين نشاهد صورة رجل ... الخ .

فالعلاقات التي تحكم بنية الخطاب الفلمي سواء أكانت سياقية أم أيحائية،هي تنظم حركة العناصر على أساس دور كل عنصر في تحريك ودفع الفعل الدلالي العام،فالعناصر هي علامات مترابطة بعضها مع البعض حيث» لا يحمل كل جزء من أجزاء الخطاب سمة التحديد– القطعية- في ذاته بل يحصل عليها من علاقته بالاجزاء الأخرى « (١)(١) .

وخطاب الفلم ، حيث هو لغة منتجة من لغات أخرى ، يكون له :

١.وحدات تركيبية:وهي عناصر ذات معنى،هذه العناصر تتألف وتدخل في تكوين انساق لقطات(مشاهد) تسمى بالعناصر الفعالة .

٢.وحدات تدعيمية:هي داعمة لمستويات التركيب،وتحتوي على عناصر ليست بذات معنى صريح،أي لاتقوم لها دلالة عندما تتمظهر خارج السياق العام لحركة الخطاب،تستعمل هذه العناصر لتحديد دلالة المستوى الاول،وتسمى بالعناصر المجردة.

فالسيارة الفارهة في معرض السيارات،هي عنصر مشتغل على المستوى التفكيكي أي انه لا يملك دلالة أكثر من الدلالة على الذات وحدها ،لعدم دخوله في سياق دال،نفس العنصر (السيارة الفارهة) يركب بها شخص بملابس رثة جداً في هذه الحالة ثمة سياق جديد، ونسق دلالي نتج عن تعالق السيارة مع الرجل بملابس رثة... وتتنوع عناصر لغة الخطاب الفلمي ما بين الصورية والصوتية والعناصر الدالة الرابطة(المونتاج) لكنها تتفاوت في مدى علاقتها مع الشخصية

(1)، وليم راي ، المعنى الادبي ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ، ص٤٧ .

الرئيسية(البطل)أو القائم بمهام الفعل الرئيس،ويأتي هذا التباين طبقاً لدور البطل في السياق التتابعي للسرد الفلمي من جهة،وقابلية العنصر ذاته على الدلالة وحمل المعنى والقيام بدور المساعدة أو المظهر لدلالة الفعل القائم على صعيد البطل من جهة ثانية،حيث يبقى الصراع قائماً بين العناصر الدالة للقيام بوظائفها،فيعزز لنا هذا الصراع انسجاماً اشتغالياً يصاحب تراجعاً وتقدماً في حركة هذا العنصر أو ذاك، فيحدث على المستوى الكلي«تضاعف الحركة، بسبب انتقال متوزان بين مجموعة الانفعالات التي تولد الشخصيات، و التفكير الانتقالي حول الآثار التي تتركها تلك الشخصيات «[1] . فاذا كانت نمطية الفلم تتجه نحو الاتجاه الفكري والايديولوجي البحت،نرى الشخصية النواة تقوم بمهام ايصال تلك البنية الفكرية،كذلك تساهم مع بقية العناصر التي تقوم بنفس المهمة،كما كان يحدث في افلام أيزنشتاين التي تسعى الى أيصال أفكار معينه،كما كان يحدث عندما يستخدم ايزنشتاين الاستعارة والكناية الصورية...وعلى العكس من ذلك اذا كانت نمطية الفلم تنحو لأن تكون في اغلبها، نمطية صورية شكلية،حيث تنبثق جماليتها من أدائها الشكلي في أغلبه،نرى الشخصية تتراجع في فعلها الدلالي لتسمح للبناء الشكلي بالتعبير عن نفسه كما في الأفلام التي حاكت حياة الرسامين الكبار مثل موندريان،مونيه،بيكاسو أو كما في أفلام الأساطير أو الحكايات الخياليه كما في سلسلة أفلام سيد الخواتم وهاري بوتر... لكن نجد في جانب آخر"في الفلم ذي الطابع السايكولوجي تتقلص أهمية المهنة لحساب المكانة التي تحتلها الشخصية في كنف البنية العائلية التي ينبغي بالتالي القيام بوصفها بشكل مؤول "[2]. اما في الفلم الملحمي فثمة شخصية رئيسة تنوء بحمل المهام والقيمة(كما عند غريماس) نرى بالتوازي معها نوعياً وجود المساعدين ،حيث المجاميع الضخمة(جيوش،تجمعات،مدن،عامة الناس)تشاطر البطل عملية الأداء،مع الاتفاق بالهدف،(المهمة التمجيدية)كما في فلم(اماديوس)و(طروادة) و(مملكة الجنة) و(٣٠٠)،حيث تشتغل عناصر بنية خطاب الفلم بالتوازي ما بين البطل والمساعدين(سواء أكانوا أفرداً أم جماعة).أما في أفلام الخيال العلمي والأفلام التي تناقش الخروقات الفذة المقترحة والتي يقوم بها الانسان للطبيعة،نجد ان دور الآلة والمخترعات التقنية لها الغلبة من ناحية جذب منظومة الخطاب الفلمي للعمل لصالحها بأغلب النسب ويبقى للبطل والشخصيات

(1)١ بيير مايو ، الكتابة السينمائية ، ترجمة : قاسم المقداد ، ص٤٣ .
(2)٢ نفس المصدر ، ص٤٩ .

الحصة ذات المستوى الثاني من الغلبة كما في فلم (الحديقة الجوراسيه)... وهكذا حيث يبقى السياق العام هو محدد رئيس لطبيعة اشتغال العنصر والمنظومة ككل،لأن منظومة الفلم هي"التجاور بين العناصر اللامتجانسة وشرح لآلية تصادمها وأتحادها في مستوى أعلى بحيث يمتلك كل عنصر في سياق الكل صفة اللاتوقع والنظامية معاً " [1] .

الفصل الثالث

تحليل العينة

الاستهلال :

يبدا الاستهلال وهو ما قبل تاتيل الفلم،لقطة قريبة لجندي امريكي يرتدي الخوذة،ثم Zoom in حتى تصبح لقطة B.C. up لعينه ثم mix الى L.S لجنود يتوجهون من اليمين الى اليسار وهم من البعد لدرجة يبدون مثل حجم الانسان بالنسبة لجبل مرتفع مع اصوات قصف مدفعي وبرق الانفجارات .

وفي سياق لاحق نجد أن هذا الجندي هو الكابتن (جون ميلر) ،وما رأيناه كان من خلال وجهة نظره للاحداث التي عاشها مع مجموعة من جنوده .

بعد هذه اللقطة،يدخل تايتل الفلم،وثم لقطةc.up للعلم الامريكي وهو يحلق بقوة..وهذا يعني

الجندي ←——→ المعارك التي تمثل وجهة نظره ←——→لها علاقة بالعلم والدولة الامريكية .

الجندي ⟵⟶ العلم .

(1)، يوري لوتمان ، مدخل الى سينمائية الفلم ، ص٤٥-٤٨ .

التتابع الاول First sequence :

تخبرنا زيارة رايان العجوز الى المقبرة بمعلومة مهمة في اتجاه التوطئة والتمهيد لنا لنفكر باهمية صاحب القبر من خلال ما جاء في التتابع الأول،فمع صعوبة حركته فهو مجد في زيارة القبر بدون انقطاع منذ سنين،كذلك عدم مشاركة عائلته زيارة القبر وبقاءهم في مكان بعيد نسبياً كان علامة على ان صاحب القبر ليس من افراد العائلة حيث جاءت المسافة الجغرافية باتجاهين :

الاول (بعيدة) : بين عائلة رايان وبين القبر (القبر لا يهمهم) .

الثاني (قريبة) : بين رايان نفسه والقبر (القبر مهم بالنسبة له فقط) .

ثم نرى كيف تشتغل وجهة النظر مع المونتاج لخلق دلالة،وفق ما جاء في تتابع اللقطات التالية

L.s : يقف رايان وسط المقبرة .

M.c : ينظر باتجاه معين (اتجاه مرتفع) .

L.s : وجهة نظره ، حيث يرفرف علم أمريكا على مشارف المقبرة .

فبناء الصورة نتج عنه بناء دلالة،فثمة تضحيات كبيرة جداً بالأرواح(القتلى المقبورون هنا)،في سبيل بقاء علم أمريكا يرفرف عالياً،وهنا تاكيد على العلم(تضحيات كل الجنود) يقصد به التأكيد الخاص(تضحيات الكابتن ميلر ورفاقه)،بدليل علاقة محرك الموضوع(رايان) بـ(ميلر)ورفاقه هي أوضح وأكثر تمثلاً من علاقته ببقية أصحاب القبور .

أما اللقطة العامة التي نرى فيها(رايان) يسير وسط كتلة من القبور بعد أن توقفت عائلته في نقطة معينة وظل هو لوحده يتابع السير،حيث تبدور القبور مرتبة بخطوط غاية في الانسجام والنظام(علامة على التنظيم في الحياة عندما كانوا جنوداً،والتنظيم في الممات وهم قتلى) ويكون(رايان)الوحيد الحي الذي يسير وسط هذا الكم الهائل من الأموات،فهذه اللقطة تشير الى اهمية هؤلاء وتضحياتهم التي ادت الى احساس(رايان)بالامتنان لانقاذهم له وبقائه حياً في حين مات كل الذين شاركوا في انقاذه .

واشتغلت هنا دلالة الايحاء باهمية الغائب بدلالة الحاضر فثمة دال حاضر ومدلول غائب،لكن سرعان ما جاء نظام السرد،ليدمج خطوط العلامات،ويكون الغائب حاضراً،بدلالة السياق،ليشكل تكثيف العلامة،ويؤشر حضور الدال وحضور المدلول في جسد الخطاب لكنه حضور مرهون برؤية جمالية فلسفية في تفسير الصانع لمضامين العلامة ومدلولاتها .

التتابع الثاني second sequence :

أستطيع ان أقول ان هذا التتابع بما يحويه من مشاهد ذات لقطات بموضوعات غاية التأثير والموضوعية حيث ينقل لنا هذا التتابع ما في الحرب من قسوة ودمار، وما فيها من قتل واصابات وما فيها من اقدام وخوف.. شجاعة وجبن،وقد يكون صانع الفلم تقصد ان يبدا الفلم، كاحداث حرب بهذه المشاهد كونها المعبر الواضح عما في الحرب من بشاعة ودمار،ولم يتم هذا اعتباطاً بل ليضع تصورات اولية عن اهمية البطل(الكابتن ميلر)عندما نجح في انقاذ الجندي(رايان) من هذه الحرب التي لا ينجو منها– لقسوتها وضراوتها– أحد ...

وعموماً ثمة بعض العلامات التي أعطت أهمية خاصة للكابتن دون غيره ، منها :

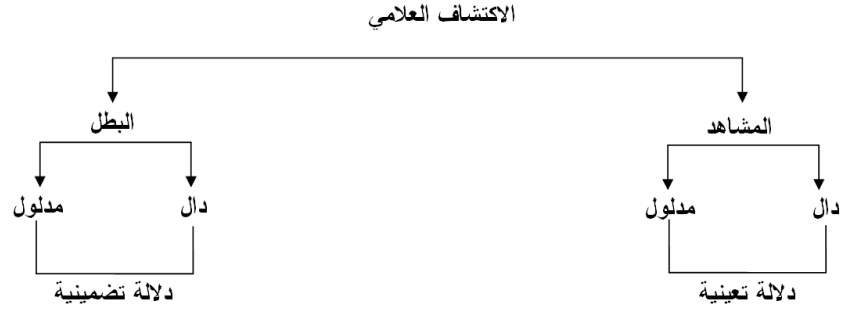
١.كل الأوامر كانت تصدر منه وتنفذ رغم الفوضى الدامية .

٢.ارتفاع صوته عندما يأمر ، وسيطرة هذا الصوت على أصوات المدافع والصراخ .

٣.اقدامه على القتال وشجاعته في التحرك .

٤.سيطرته على زمام المعركة حتى مع قوة وشراسة جنود وآلة الألمان العسكرية.

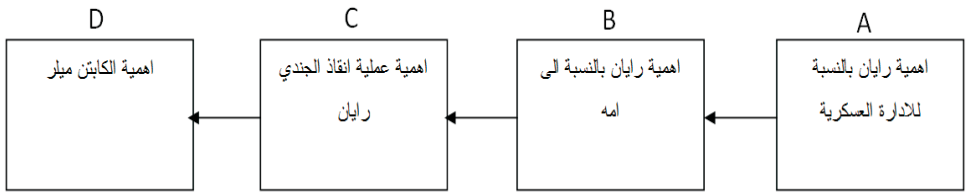
فاهمية البطل متحققة في الصفة السردية التي أوضحت تكليفه بسرد الأحداث كما يراها هو، حيث صار المشاهد لا يرى لقطات اعتباطية كيفما يريد،وانما فقط يرى اللقطات التي يراها(وجهة نظر)البطل حيث الدموية وتقطع الأطراف، واختراق الرصاص لرأس الجندي، والشاطئ المليء بالجثث، ومياه الشاطئ التي صارت حمراء...أما اللقطات التي تمثل وجهة نظرالمشاهد(الذي يكتشف) فكانت أكثر عمومية،وكأن الدلالة وفق السرد الصوري تجعل البطل أكثر دقة وأعمق فيما يخص أختيار لقطات مؤثرة وتنقل البشاعة الحقيقية للحرب ،على العكس من المشاهد الذي يرى اللقطات(يكتشفها أو يختارها)الأقل اثارة والأقل شد للأنتباه .

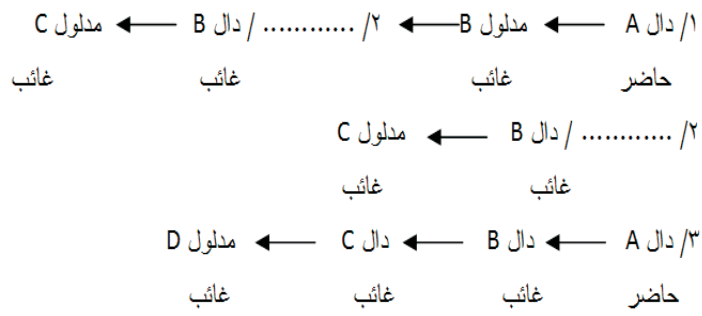


ويتزامن هذا التفعيل عن طريق وجهة النظر مع تفعيل آخر له نفس المعنى التركيزي حيث يصاحب وجهة النظر الصمت الناجم عن فقدان الكابتن لسمعه وقتيا نتيجة الصدمة فيكون المشاهد أمام وقفة حقيقية للتركيز على ما يراه الكابتن(وما نراه من خلاله)من مناظر حرب بشعة .

التتابع الثالث Third Squence :

في هذا التتابع تشتغل الدالات الحاضرة للايحاء بالمدلولات الغائبة التي لا تشير منظومة العلامة الداخلة في صياغة هذا التتابع الى جنسها ،حيث تقف على منظومة علامية رمزية لا يشير الدال الى مدلول من نفس جنسه وانما تكون الدلالة هنا على أهمية رايان بالنسبة لأدارة الجيش الأمريكي، في نفس الوقت أهميته الأنسانية بالنسبة لوضعية أمه التي فقدت ثلاثة من أولادها في المعارك، وعليه فان هاتين الأهميتين تشتغلان كدال جديد على مدلول غائب وهو أهمية الكابتن ميلر وما سيقوم به لاحقاً من مهمة لانقاذ الجندي رايان .





التتابع الرابع Fourth Squence :

مدلول العلامة اللسانية (الحوار) التي يبدأ بها هذا التتابع هو أهمية انقاذ الجندي رايان،كذلك المواصفات المميزة التي يتمتع بها الكابتن ميلر والتي يعترف له بها كل القادة العسكريين.وقبل أن تتحرك المجموعة نرى شاطئ أوماها المسيطر عليه يبدو لنا في لقطة عامة استعراضية من فوق تل انه شاطئ صار آمناً وقد ملأته الآليات العسكرية الأمريكية والجنود والمعدات، كذلك نرى الشاطىء مع وصول أعداد كبيرة من الجنود بآمان الى ذلك الشاطئ الذي كانت القوات الألمانية تسيطر عليه،وهذه اللقطة العامة هي(دال) لمدلول غائب هو أهمية المعركة التي قادها الكابتن ميلر لتحرير الشاطئ من القوات الألمانية .

وبعد تحرك المجموعة التي اختارها(ميلر)وهي ثمانية جنود في لقطة عامة للمجموعة عند الغروب وهي تتجه نحو الكاميرا التي صارت في موقع تحت مستوى االأرض بحيث تتقدم المجموعة وكأنها تخرج من الأرض مع اضاءة(Slowd)في تكوين بشري مثلث ،على رأسه(الكابتن ميلر)يتقدمون وقد شغلوا النصف العلوي من الكادر وفي هذا الدال(التكوين المثلث+ الاضاءةالمعتمة+الحركة+الاتجاه)مدلول على أهمية المجموعة ككل وأهمية وقوة رأس المثلث(ميلر) .

التتابع الخامس Fivth Squence :

ونجد هنا اشتغالاً واضحاً للمكان كونه علامة ذات دلالة واضحة أن يلجا الانسان الى ايمانه بالله فهو الذي ينجيه ويساعده على تحمل المشاق والمصاعب..وفي حديث الجنود مع بعض عندما شاهدوا الجندي جاكسن نائماً بهدوء..وقالوا(انه يقول ان الله معي وهو يحميني)... ويرد الآخر (ولن يصل الأعداء لي ما دمت معي) وفي مكان آخر من الكنيسة نجد الكابتن وقد خلع لأول مرة خوذته العسكرية وهي علامة على شعوره – الآن فقط – بالأمان في هذا المكان حيث يبدأ بالحديث عن نكته قديمة يعرفها هو والعريف مارك ويضحك– لأول مرة– ضحكة حقيقية،لكنه لا ينسى وضعه داخل المجموعة فيحاول جاهداً ان لا يسمعه أحد يضحك أو يراه وهو في هذه الحالة

وفي حديث مع الجندي (آفلم) نرى اندماجاً في قابليات العلامة اللسانية والعلامة البصرية على التدليل حيث نرى التكوين الصوري الآتي :

-الجندي (آفلم) يجلس في يسار الكادر في المستوى الثاني للعمق ووجهه للأمام .

-الكابتن (ميلر) يجلس في يمين الكادر في المستوى الأول للعمق ووجهه لأمام الكادر Profile بأستقامة واحدة لا تتغير .

أما العلامة اللسانية فكانت حديث عن الماضي :

الجندي آفلم (يسال) من أين أنت وماذا كنت تفعل قبل الحرب ...؟

الكابتن ميلر (بحزم) : سآخذ ٣٢٠ (١) .

الجندي يلح على الجواب

الكابتن ميلر : عندما تصل الى ٥٠٠ سنتقاسم المال .

حيث ان الدال المتحد(العلامة القولية+العلامة البصرية) ذهب لتحقيق مدلول واحد وهو السرية والصرامة التي يريد الضابط أن يتعلمها الجنود لأن في نظره اي تعاطف أو نشوء علاقات انسانية بين الجنود في الحرب سيؤدي الى خسارة عاطفية أكيدة لأن الجميع معرض للموت في أية لحظة .

التتابع السادس Sixth Squence :

يبدا التتابع بمشهد حواري يدور بين الكابتن (ميلر) والجندي أودين :

الجندي أودين : سيدي هذه ليست مهمتنا ... فلنتركها

الكابتن ميلر (بقسوة) : هل تريدهم ان يوقعوا بالسرية الثانية ؟

اودين : انها مخاطرة لهدف ليس من مهمتنا .

الكابتن ميلر (ينزعج) : مهمتنا أن نربح الحرب .

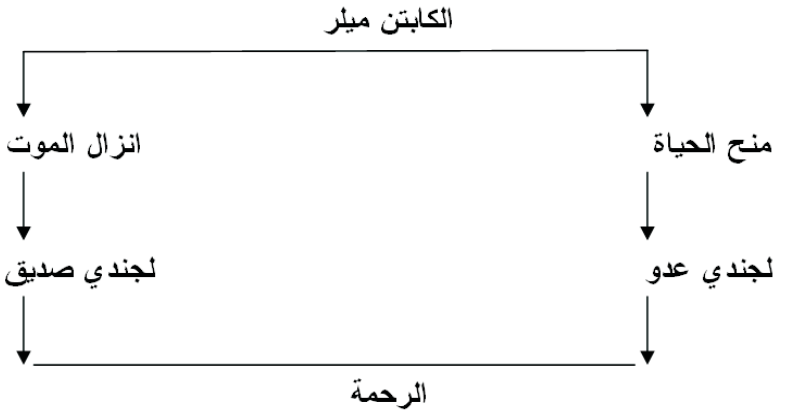
الجندي جاكسون : سيدي أنا لست مرتاحاً لذلك .

الكابتن ميلر : ليس مهماً ...

هذه العلامة والعلامة الأخرى في نفس التتابع بعد أن يامر باطلاق سراح الجندي الألماني الأسير،في حين كان المفروض قتله حفاظاً على المجموعة...يأتي أشتغال هاتين العلامتين على مستوى الفعل كدال على مدلول امتلاك السلطة بانزال الموت ومنح الحياة في نفس الوقت وكما

(*) هي لعبة فكرية ، تستخدم فيها الارقام لقياس مستوى الانتباه والذكاء .

يأتي :



فالدال السلوكي لمدلول معنوي يتحد فيما بعد لمدلول في ظاهر الأمر متناقض...يسلب حياة صديقه ويمنح الحياة لعدوه، لكن الدلالة الأيحائية أو الضمنية تقر بوجود توحد في كون(الرحمة) هي مدلول كل من الدالين المتناقضين، وهذا التناقض في الدوال والتوحد في المدلول سبب خلافاً حاضراً داخل بنية السرد الفلمي لمجموعة الكابتن فانشق عن المجموع أحد الجنود،وطلب المغادرة وترك المهمة والعريف(مارك)يسحب المسدس بوجهه،وتحدث ضجة وفوضى يقف الكابتن(ميلر) بهدوء وهو يراقب ما سيحدث .

وبعد احتدام الفوضى يتدخل بهدوء ليعلن عن احد اسراره التي كان يجاهد للأحتفاظ بها :

الكابتن ميلر : كنت مدرس انشاء في أحد المدارس ...

وكنت أحدث الناس عما أرى ..

لكني لا استطيع اخبارهم عما حدث الآن ...

فيصاب الجميع بالذهول لما لم يتوقعوه..حتى يقفوا بهدوء كل في موقعه، يبدأ هو بالحركة بينهم والحديث، فثمة أشتغال للعلامة الحركية،للدلالة على أهميته بالقياس الى المجموعة وتفوقه عليهم بوظيفته،وبما يملكه من أسلوب عالي في القيادة والتحكم..فنراه وهو المتحرك الوحيد وسط مجموعة كادت تكون أشبه بالتماثيل،والمتحرك أكثر جذباً للنظر من الساكن وأهم منه ..

كذلك في نفس الموقع والمجموعة منهمكة في دفن جثث الموتى باتجاه العلامة البصرية

(الاضاءة)مع التكوين(أسلاك شائكة على ثلاث أرباع الكادر العلوية)والجنود الذين يبدون من الصغر ما يجعل الاسلاك الشائكة تبدو بحجم السماء التي تظللهم والأضاءة Slowd)) فلا ترى الا أشباحآ سوداء صغيرة،محاطين بسماء كالاسلاك يدفنون جثث اصحابهم..وهذه هي علامة الحرب التي تحيط بالاخرين ولا تفرق بينهم .

التتابع السابع Seventh Squence :

يبدا هذا التتابع،عندما يجلس الكابتن(ميلر)والجندي(رايان)على حطام المدينة التي دمرتها الحرب وهجرها الناس.ويكون كادر الصورة واضح الدلالة على أهمية الكابتن(المنقذ) بالقياس الى الجندي(المنقذ) .

المنقذ ← ضابط ← الصمت ← الاسرار ← الاسترخاء

المنقذ ← جندي ← الحديث ← المكشوف ← التوتر

التتابع الثامن Eighth Squnece :

بعد توزيع الجنود، كل في موقعه وأحدهم على سطح برج عال من أبراج المدينة المحطمة يعمل كرصد بالاشارات لبعد المسافة بينه وبين المجموعة ،يكون الكابتن هو مصدر استقبال الاشارات وتفسيرها فيما يخص تحركات العدو الألماني على مسافة بعيدة ...

فجاء التكوين الصوري ذا دلالة قوية،عندما جاء وفق ما يأتي :

اننا لا نرى أين هو ينظر بالضبط،مجرد أننا نعرف أنه ينظر الى الأعلى،ثم يستدير جهة العريف،ويخبره بالمعلومات المتسلمة عن طريق الاشارات،من هذا التكوين تصلنا معلومة أنه ينظر الى السماء ليأخذ منها معلوماته،وذلك دال لمعلومة ان الله يساعده هو والمجموعة في مهمتهم لانقاذ الجندي رايان من أجل أمه المفجوعة...وبعد أن تصل هذه الدلالة يرينا المخرج من خلال لقطة Over Sholder للكابتن،الجندي في أعلى البرج وهو يرسل اشارته الى الكابتن .

وبعد معركة دامية يصاب الكابتن وهو يحاول تفجير أحدى الدبابات وبعد اصابته يحاول ان يواصل القتال،لكن قواه لا تسعفه فيمسك مسدسه ويصوب باتجاه الدبابة المتجهة نحوه بقسوة

حيث لا يستطيع التحرك يطلق العيارات النارية من مسدسه الصغير باتجاه الدبابة(هنا المفارقة الدلالية – الجمالية الكبيرة)،فبأحدى الطلقات من هذا المسدس تنفجر الدبابة وهذا الدال الأخير على قوة الكابتن ميلر وأهميته داخل المنظومة الفلمية، وبعد أن نستشف هذا المعنى،يتم أدهاشنا صورياً وتغيير قناعاتنا من خلال لقطة نطالع فيها حضور طائرات (مدمرة الناقلات)فيحصل لدينا يقين أن الدبابات الألمانية دمرتها طلقات الكابتن ميلر قبل أن تساعده الطائرات على هزيمتها ...

بعدها يموت الكابتن(ميلر)وقربه يقف الجندي(رايان) الذي نراه وهو عجوز عندما حدث mix صوري،له وهو في المقبرة يقف امام قبر الكابتن(جون ميلر) وزوجته قربه هي الآن– فقط اكتشف ما معنى هذا القبر الذي يبكي زوجها قربه ..

الفصل الرابع

نتائج البحث :

١- اذا اشتغل البطل-على المستوى السردي- كمحور للأحداث ومحرك لها،فان ذلك يحتم بالضرورة أشتغال جميع علامات النظام الفلمي لخدمة مجمل حركته الشكلية والمضمونيه.

٢- لاتستطيع مواصفات البطل الذاتيه(الفكرية والجسديه والاجتماعية) أن تعمل وفق الدلاله الكبرى والدقيقة في الخطاب الفلمي الا من خلال التفاعل بين تلك المواصفات وعناصر الفلم الأخرى.

٣- تنقل الدالات النشطة في الخطاب الفلمي المستويات الوظيفية في زمن ماقبل الفلم وتعيد ربطها وتشغيلها مع تلك التي نراها من بداية الفلم حتى نهايته.

٤- للبطل الفلمي وظائف متوحدة،في نفس الآن له دلالة مزدوجه، احداهما حضورية تشتغل في السياق المادي للفلم والأخرى غيابيه تشتغل في ذهن المتلقي بوساطة مايثيره السياق الحاضر.

توصيات البحث :

١-دراسة دور البطل في تحريك علامات الفلم بنوعيها الاصطلاحي والايقوني.

٢-دراسة المفهموم العاملي للبطل كما جاءت به الشكلانية والبنيوية وكيف تتحقق تلك المفاهيم في بنية الخطاب الفلمي.

٣-دراسة دور البطل في تحديد المستويات الدلالية بنوعيها التعييني والتضميني.

مصادر البحث :

١- أرسطو،فن الشعر،ترجمة ابراهيم حمادة،مكتبة الانجلو المصريه،١٩٨٣

٢-بارت،رولان،النقد البنيوي للقصة القصيرة،ترجمة تنطوان ابي زيد،منشورات عويدات،بيروت،ط٣،١٩٨٣

٣-تينانوف،يوري،نظرية المنهج الشكلي،ترجمة ابراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،بيروت،١٩٨٢

٤-دادلي،اندرو،نظريات الفلم الكبرى،ترجمةجرجيس الرشيد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٧

٥-راي،وليم،المعنى الأدبي،ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز،دار المامون للترجمة،بغداد،١٩٩٠

٦-شولز،روبرت،السيمياء والتاويل،ترجمة سعيد الغانمي،المؤسسة العربيه للدراسات والنشر،بيروت،١٩٨٤

٧-العجيمي،محمد الناصر،في الخطاب السردي-نظرية غريماس،الدار العربية للكتاب،تونس،١٩٩١

٨-فضل،صلاح،النظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الافاق الجديدة،بيروت،ط٣،١٩٨٥

٩-لوتمان، يوري،مدخل الى سيمائية الفلم،ترجمة نبيل الدبس،وزارة الثقافة السورية،دمشق،٢٠٠١

١٠-المسدي،د.عبد السلام،النقد والحداثة،دار الطليعة،بيروت،ط٣،١٩٨٣

١١-مايو،بيير،الكتابة السينمائية،ترجمة قاسم المقداد،وزارة الثقافة السورية،دمشق،١٩٩٧

١٢—المرزوقي،سمير،مدخل الى نظرية القصة،الدار التونسية للنشر،تونس،د.ت