جامعة واسط
مجلة كلية التربية

العدد الثالث والأربعون
الجزء الأول/ أيار/٢٠٢١

سيميائية وبنية الصورة في أفلام محمد خان
فيلم (مستر كاراتيه) مثالاً

م.د. فراس عبد الجليل الشاروط
جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث

بدءاً وعند التوغل في الدراسة السينمائية نطرح على أنفسنا تساؤل عن أهمية السيميائية وجدواها في الفن عموما والسينما خصوصا، فالفن يتدخل بحياة الأشخاص رغم تعدد واختلاف التيارات التي ولدها ولكنه مع ذلك يبقى نشاط ونتاج إنساني يمارسه ويستقبله أشخاص آخرين حسب مدركاتهم ومرجعياتهم وخلفياتهم الثقافية الموروثة أو المقروءة، مما يولد الكثير من الأسئلة والتساؤلات تتراوح بين الرفض للمنجز المطروح أو القبول وهو أساس نجاح العمل المنجز، فيصبح الفن ظاهرة اجتماعية ممتدة عبر الزمان والمكان.

وبما أن الحياة هي مبدأ الفن لذا نرى الفنان ينطلق تصاعديا من نقطة راكزة يعلمها حتى يصل مركز فني مهم حسب خلفياته التراثية والإنسانية، لذلك فاصالة الفن وارتباطه بالسيميولوجيا، التي أصبحت من أهم مظاهر الحياة المعاصرة كما يقول امبرتو ايكو، دفعت الباحث لاختيار هذا الموضوع.

فللعوامل السيميائية دور في ترسيخ فن السينما كما للسينما دور سيميائي في اللسانيات، من هنا كانت دراسة الباحث متمثلة في أفلام المخرج المصري محمد خان باعتبارها انعكاس لقضايا المجتمع واهتمامه المتزايد في السينما على صعيد الشكل المتمثل والحامل لرموز وإشارات وعلامات ايقونية سيميائية، فالسينما من أهم وسائل الاتصال الجماهيري ومثل أي فن آخر هي تمتلك المرسل والوسيط والمتلقي كي تصل أفكارها من خلال الرموز التي هي أهم ما يميز النشاط الإنساني، لذلك كانت رسالة الفن محملة بمشاعر إنسانية ومعلومات، وما الصورة إلا هي أهم أشكال الرموز بعد اللغة ((فالكتابة حول لغة الشكل تكون معقدة بعض الشيء)) [١]

مفاتيح الكلمات: السيميائية – بنية الصورة – الفيلم

Semiotics of image structure In the films of Mohammed Khan (The film (Mr. Karate) is an example)

Summary

We are asking ourselves about the importance and feasibility of semiotics in art in general and cinema in particular. Art interferes with the lives of people despite the multiplicity and diversity of currents. However, it remains an activity and human product that other people, according to their perceptions, references and inherited cultural backgrounds, Which generates many questions and questions ranging from rejection to achievement or acceptance is the basis for the success of the work done, art becomes a social phenomenon extending through time and space.

Since life is the principle of art, we see the artist moving upward from a point he knows until he reaches an important artistic center according to his heritage and humanity. Therefore, the lack of art and its connection to semimology, which has become one of the most important aspects of contemporary life, says Eberto Eco.

The semiotics factor plays a role in establishing the art of cinema and cinema as a semantic role in linguistics. Hence, the study of the researcher is represented by the films of the Egyptian director Mohammed Khan as a reflection of the issues of society and his growing interest in cinema in the form of symbols, signs and signs of semiotic iconography. The masses, like any other art, possess the sender, the mediator, and the recipient in order to reach their ideas through the symbols that are the most important characteristic of human activity. Therefore, the message of art is loaded with human feelings and information. Gh shape is a bit complicated))

الفصل الأول

أطار البحث

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه

لقد لقيت العلاماتية أهتمام كبير ليس على صعيد الوصف العلمي بل تعداه إلى جميع ثقافات النصف الثاني من القرن العشرين، وما الاحتكاك بين الحقيقة والبديهية إلا المبدئية في خلق صور بصرية لمقولات جوهرية في الفيزياء الذرية، فالتباعد بين صورة العالم التي يقدمها العلم وتمثلنا المتعارف والمألوف لهذا العالم ثم الدخول للأفكار التجريدية العلمية العميقة في عقلية ومرجعية الجمهور، وهذا ما دفع السيميولوجيا لأن تأخذ الصدارة في دراسات وعلوم القرن المنصرم فجاءت الصراعات الاجتماعية وولادة وسائل الاتصال كلها لدعم هذه القضية وإلباسها طابع شمولي ملموس بعيد تماما عن الطابع النظري الأكاديمي.

لقد بدأت الإشكالية السيميائية تتوغل ليس للغة الفيلم فقط بل تعدته إلى مضمونه الداخلي، فجذبت اهتمام المعنيين بشؤون السينما في مختلف اتجاهاتهم لكون السينما تخاطبنا بمختلف الأصوات، إنها تريد أن نفهمها.

في هذا البحث لا نجد عرض منهجي لعناصر اللغة السينمائية وليس مرجع لها، بل هو تقديم شيء بسيط عن فكرة لغة سيميائية السينما.

أما ما يخص اللسانيات فهناك رسالة لها آلية ومضمون يعنى بين ما نقول وكيف نقول، وهنا التركيز على النقطة الثانية، أما في الفن فتكون العلاقة بين لغة الرسالة ومضمونها مختلف عن الأنظمة السيميائية الأخرى، فاللغة هنا تصبح هي مضمون بل ربما تصبح هي موضوع الرسالة وهذا ما ينطبق تماما على اللغة السينمائية، ففهم لغة الفيلم هو خطوة أولى نحو فهم الوظيفة الفنية والأيديولوجية للسينما.

والسيمياء علم يهتم بدراسة العلامات، الإشارات، الرموز، الأيقونات، وأصبح هذا العلم الذي نبع من الدراسات اللسانية واللغوية أحد أهم العلوم التي يستخدمها الإنسان في مجمل دراسات حياته، وقد طال هذا العلم الدراسات السينمائية ووصل إليها وبدأت الدراسات عليه تأخذ حيز ومجال واسع جدا، وبما إن السينما هي لغة الصورة المرئية، والصورة نفسها علامة سيميائية، لذا فقد تحددت مشكلة البحث بـ إلى أي مدى استطاعت سيميائية الصورة الفنية أن تعبر عن مضمونها الدرامي وخصوصا في افلام المخرج محمد خان ؟

فالإبداع الفني هو ليس في تكونه فقط، بل فيما يدل عليه وما يريد تحقيقه والوصول إليه كي يقدم رؤية الجمهور على الشاشة.

ثانياً: أهمية البحث

بما أن الفيلم السينمائي هو جزء مقتطع من الحياة، وهو عبارة عن رؤية صانعيه (مؤلف/ مخرج) لهذه الحياة، والسيميائية الفيلمية أصبحت من الدراسات المهمة في علوم البنية على يد كريستيان ميتز وتطورت حتى يومنا هذا لذا فان أهمية البحث تكمن في كونه يهم شريحة السينمائيين والنقاد الذين يعملون على علم البنائية، ويهم المختصين بالدراسات السيميائية وارتباطها بالفن، كما يهم الطلبة الدارسين في الفن عموما وهو أخيرا إضافة دراسية إلى المكتبة السينمائية.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث للتعرف على:

١- دور السيميائية في بلورة فن الفيلم العربي من الناحية الدرامية.

٢- العلاقة بين الفن بشكل عام والسينما خصوصا بالدراسات السيميائية.

رابعاً: حدود البحث

حدد الباحث مجال بحثه في أفلام المخرج محمد خان متخذا منه أنموذجا لكونه أحد أهم أجيال الموجة الجديدة المصرية وانصب التحليل على فيلمه (مستر كاراتيه) بسبب:

١- أن هذا الفيلم خارج عن النمط المعهود في أفلام محمد خان الجادة والرصينة والتي تحقق نجاحا فنيا وفشلا جماهيريا، هذا الفيلم يحقق معادلة أرضاء النقاد وإرضاء شباك التذاكر.

٢-رغم تجارية الفيلم إلا أن المخرج وضع فيه تقنياته وإيديولوجيته السينمائية الجادة، بذلك يحاول أن يؤسس به سينما تعتمد على الصورة وما تحمله من إشارات ورموز ويحاول محمد خان إخراج الفيلم من العمل التجاري إلى عمل جاد، وجديته مختفية داخل مضمون الفيلم.

خامسا:تحديد المصطلحات

أولا: السيمياء

(١)لغويا: في الأصل سوم، (والسومة) بالضم العلامة تجعل على الشاة، وفي الحرب أيضا نقول (سوم) والمسومة ((أيضا المعلمة (والسيمى) مقصورة من الواو وقد تجيء (السيماء) و(السيمياء) ممدودين))[٢١] كقوله تعالى (سيماهم في وجوههم)

(٢)إجرائيا: علم الدلالات والإشارات، وكذلك الرموز والأيقونات، وما يجيء في العمل الفني مما تحويه هدف وفكرة وما أراد صانع العمل الفني من عناصر واضحة مقررة لضمان وصول المضمون للمتلقي

((فالوحدة التركيبية هي الجامعة لأفكار المضمون سواء في القصة أو الدراما أو الفنون التشكيلية))[٣].
والباحث يرى أن يستخدم مفردة السيمياء وهي مصطلح معرب يشير إلى كل التسميات التي ترتبط بالسيميولوجيا ومعناها في العربية (العلامات أو الملمح)

ثانياً: البنية

(١) لغوياً: (بان) و(أبتنى) بمعنى، و(البنيان) الحائط ((والبنية على فعيلة، و(البنى) بالضم مقصور البناء، يقال (بنية) و(بنى) و(بنية) و(بنى) بكسر الباء))[٤].

(٢) إجرائياً: الهيكل الذي يكون الصورة وبما تحويه من عناصر مكونة لها كالكتلة والخطوط..... الخ، مما يعطي للصورة شكلاً مميزا ويبقي ما تحمله من مضمون يرجع إلى هدف وفكرة صانع العمل الفني.

سادساً:الدراسات السابقة

من خلال البحث والتقصي لم يصل الباحث إلى أي دراسة لأكاديمية تتفق مع عنوان البحث وأهدافه وطبيعة الظاهرة المدروسة رغم أن هنالك دراسات عديدة عن السيميولوجيا كعلم لغوي في جميع الكتب التي تتناول حقل اللسانيات ولكن سيميولوجية السينما درست في مواضع قليلة وتناولتها كتب محدودة وقد أطلع الباحث على ما وقعت يديه من كتب في هذا المجال مثل دراسة يوري لوتمان (مدخل إلى سيميائية الفيلم) وهناك فصل عن الفن كعلم سيميوطيقي كتبه مكارفسكي في كتاب حرره سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد معنون (مدخل إلى السيميوطيقيا) وهناك أيضا فصل صغير في كتاب دادلي اندرو المعنون (نظريات الفيلم الكبرى) وكتاب الفرنسي روجيه اودان (السينما وإنتاج المعنى)، ولم يحصل الباحث على أكثر من هذه المصادر التي تناولت سيميولوجية السينما.

أما عن الدراسات التي تناولت منجز المخرج محمد خان فلا بد من الإشارة إلى كتاب الناقد(حسن حداد) المعنون (محمد خان سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة)، وأيضا دراسة السيد عكاشة عن سينما المؤلف دراسة في أفلام محمد خان وهي رسالة ماجستير غير مطبوعة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة في بغداد، ولكن كلا الدراستين كانتا بعيدتين عن موضوع بحثنا.

ورغم تفاوت هذه الدراسات بين التحليل والتقييم الجيد وبين الدراسات التي تقدم عرضا عاما لسيميائية السينما، فالباحث استفاد بشكل أساسي وكبير من دراسة يوري لوتمان، كون هذا الكتاب قدم تحليلا كبيرا ومفيدا لأنواع العلامات وطرق استخدامها من خلال عرض نماذج فيلمية تطبيقية وهو ما فتح الباب للباحث للتوسع في دراسته هذه من خلال تحليله للعينة الفيلمية المتخذة في هذا البحث.

المبحث الأول

السيمياء المعنى والمفهوم

١-١: المفهوم

السيمياء أو السيميوطيقيا هي مصطلحات مترادفة تختلف في جذورها وتلتقي في خصائصها وأهدافها العامة، السيميولوجيا ترتبط بالثقافة الفرنسية وبالتحديد هي تسمية أطلقها دي سوسير، أما السيميوطيقيا فهي ترتبط بالثقافة الانكلو-سكسونية وأول من استخدمها (جون لوك) في دراسته عن (طبيعة الفهم) [٥]ولكن كلا التسميتان ترتبطان بجذر الكلمة اللاتيني (semeiotike).

يقول رولان بارت ((في البدء كانت العلامة))[٦] لذلك يتفق جميع المنظرين والباحثين على شيء أساسي ومهم هو أن السيمياء ذلك العلم الذي يدرس العلامات أو كما يقول دي سوسير أنها ((العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية))[٧].

جاء التوجه نحو السيمياء كتجاوز على البنيوية وبحث عن منهج جديد يتلاءم مع الحالة الاجتماعية والسياسية الجديدة بعد ثورة الطلبة الفرنسيين عام ١٩٦٨ والتي كان من أهم شعاراتها في تلك المرحلة هو (لا للبنيوية) فجاء استيعاب المؤسسات الحكومية والتعليمية سريعا لهذه الحركة متخلين عن كثير من المعتقدات وإزاحة كثير من المفاهيم وتغيير التوجهات.

١-٢: علم العلامات

عرفنا أن السيمياء هي علم الإشارات أو العلامات وكما عرفها دي سوسير وهذه العلامات ستكون جزء من ((علم النفس الاجتماعي وبالتالي جزء من علم النفس العام وسيبين هذا العلم ما الذي يكون العلامات وأية قوانين تحكمها)) [٨]، أي بمعنى الدورة التي تكتسب من خلالها العلامات موجوديتها في المجتمع فيعبر عنها بيرس ((العلامة جزء، شيء ما بإزاء الفكرة التي تنتجها أو تحول فيها، لذا فقد دعي موضوعها كل ما تنقله ودعي مدلولها والفكرة التي يعود إليها الفضل توليدها، تعبيرها))[٩].

من هذا المنطلق نرى أن هنالك انفصال بين العلامة والفكرة، رغم وجود نوع من الاتصال العلائقي بينهما وحسب نوع الأرتباط تتحدد العلامة وطبيعتها، وقد قسم بيرس العلامات إلى:

١- أشارات. indces
٢- أيقونات. icones
٣- رموز. symboles

ولخص ما أراد قوله بان ((المنطق في معناه هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري)) [١٠]، وشدد بقوة على دور العلامة المنطقي عكس دي سوسير الذي شدد على الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها العلامة،وركز بيرس على أن تكون العلاقة بين (العلامة–الفكرة) في الإشارات علاقة اقترانية استدلالية يشتق فيها الغائب من قرينه الحاضر، أما في الأيقونة فتكون العلاقة تجاور أو توازي يعني اندماج العلامة والفكرة في حضور واحد ضاربا مثلا عن الرسم التصويري بأنه ((أيقوني إلى حد كبير نفقد معه الشعور بأنها ليست الشيء عينه)) [١١]

أما في الرمز فتكون العلاقة أسنادية اتفاقية يعني إنها ترتبط مع بعضها

(العلامة بالفكرة) وهو متفق عليه سلفا حسب المرجعيات الاجتماعية والثقافية والأعراف التي يعمل الرمز بينها وتكون الفكرة مسندة إلى العلامة.

ورغم هذا فقد تكون العلامة، أيقونة وإشارة ورموز في ذات الوقت وفقا لوظيفتها وكيفية استخدامها وليس فقط لطبيعتها، فالعلامة لها نقطة انطلاق تمر بظروف تلقيها وانتهاءا بتشكيلها فكرة ما أو صورة ذهنية معينة عند المتلقي الذي يؤولها حسب مرجعياته، وحسب أمبرتو أيكو الذي يحدد العلامة قد تحل بديلا عن موضوعها الخاص ((دون أن تمثله في علائقه كلها)) [١٢].

قال اليونان القدماء بأن الإنسان هو حيوان ذو لسان وقول، هذه المقولة تميز الإنسان بأنه ناطق رغم وجود قواعد تحكم هذا النطق وهو اللسان، ويكون ذلك من خلال اندماج الإنسان بالمجتمع الذي يحيط به من أجل التواصل بالمفهوم الوجودي ((ليس هنالك وجود إلا من حيث هو تواصل واع بحيث إنني لا أوجد إلا في التواصل)) [١٣] ،لذلك بين (دان سبيربر) بين مفهومي التداول والاتصال مركزا على مفردة المعلومات التي يمكن تداولها على شكل كلمات منطوقة أو مكتوبة فيكون الموقف اتصال وتداول في آن واحد عكس الأشياء المادية التي تحقق اتصال ولا تحقق تداول، وتنقل المعلومات بواسطة، أما بجعلها جزءا من نظام الرموز المتمثل بلغة مشتركة أو بجذب الانتباه لها يعني من خلال عرضها، من هذا يرى الباحث أن الغاية من العلامة هو بالدرجة الأولى اتصالي واثبات وجود من خلال امتلاك المعلومات، أما عن سبب إحلالها بديلا كونها تعتمد على ما سبق لجلب جذب المتلقي إلى الموضوع رغم ما يثيره ذلك من تعب وجهد مستهلكا الكثير من الوقت.

والعلامة من خلال ما سبق نتبين أنها تنتمي إلى نظام رموزي لغوي منطوق أو مكتوب ((الإشارات لا تشير إلى الأشياء بل تدل على مفاهيم، والمفاهيم من أركان الفكر وليس من أركان الواقع)) [١٤]

وهذا الاختلاف في كينونة كل منها يبرر ما يذهب إليه (أيكو) من عدم أمكانية العلامة أن تمثل موضوعها في كل علائقه، لذلك فالسيمياء مثل أي نظام لغوي يمكن قراءته وفقا لمحورين، محور الاستبدال، ومحور التركيب، وكلا المحوران مكمل للآخر فالنظام أو النسق هو كل متكامل آني.

في الاستبدال يتم التحقيق من التغير الحاصل في النظام جراء إبدال مفردة بأخرى أو تقديم واحدة على غيرها وما يترتب عليه من تبدل في شبكة العلاقات ومحور التركيب متلازم مع الاستبدال لكونهما احد أهم أدوات المنهج التجريبي، فالاستبدال هو أحد آليات الوصول إلى التركيب، والتركيب ذاته بنية مستقرة أتفاقيا.

من خلال هذا المفهوم يرى الباحث أننا نستطيع التعرف على قدرة العلامات على الاشتغال بفعالية داخل النسق، وهذا ما يجعلنا أن نميز بين البنيوية والسيمياء، وذلك لكون البنيوية تتناول دراسة النظام على مستوى كلية شفراته* وتنوعها، أما السيمياء فهي تتعامل مع العلامة كحلقة في سلسلة نظام تربط فيما بينها شفرة واحدة.

ويرى الباحث أن تصنيفات العلامة أو تقسيمها ما هو إلا محاولة لتشفير العلامة بهدف تحديد ما هو سابق على وجودها أو ما يتحكم في صيغها التي تظهر بها.

وحسب ما جاء به بيرس فان المنطق بأوسع معانيه ليس سوى مجرد أسم آخر للسيموطيقيا أو نظرية العلامات، ومن خلال الشروط والقوانين يتم التعامل مع العلامة وفق منطقها الخاص بها والذي تم تحديده مسبقا.

أن المدلول لكلمة ما يساوي بالضرورة كل الشروحات الممكن توفرها حول هذه الكلمة، أن معنى الشيء ليس سوى العادات التي يتضمنها وبعد فان ماهية عادة من العادات تتوقف على الطريقة التي تقودنا بها إلى الفعل.

السلوك ينبني على مجموعة عادات بدورها ناتجة من اعتقاد بصحتها كطريقة للفعل.

استنادا لما سبق نستطيع التوصل إلى التسلسل الذي يحصل فيه الشيء على معنى خاص به أو دلالة أو مكون ذهني خاص موازي لوجود الشيء المستقل عن الفكر.

فإذا كان هذا الشيء منضدة مثلاً فان العملية ستكون كالتالي:

أ- الشيء بذاته (منضدة) يحفز العقل على التفكير به.

ب- التفكير بهذا الشيء منضدة في شكله كحضور مادي والغاية من وجوده.

ت- الأثر الناتج من عملية التفكير هو تعدد استعمالها وأشكالها.

ث- الاعتقاد: حسب الظروف المعطاة والأثر الناتج من عملية التفكير تكون عملية الاعتقاد بان هذه المنضدة مخصصة للقراءة مثلا.

ج- السلوك: هو التوجه لوضع الكتب فوق المنضدة.

ح- العادة: السلوك يولد عادة وهي كلما أكون متواجد في غرفة المكتب وارى المنضدة فان الفعل الذي يتوجب علّي فعله هو وضع الكتب فوقه.

العلامات تمتلك شفرات خاصة بها تتحكم في عملية إنتاجها وإيصالها للمتلقي وبالتالي يمتلك شفرة علامة ما فإنها تتفكك وتتشرح وبالتالي يسهل فهمها.

١-٣: السطح والعمق

كل تواصل هو نقل خبر ما وكل خبر يمكن أن يتحدد من لدن قيمة معرفية أما فاعلية النقل فإنها تتعلق بالمقاس الذي يعتمده الباث والمتلقي لإعطاء دلالات العلاقات الشفرة التي تعبر عن التواصل والتي تستند على:

أ- الموضوع الذي هو الخبر.

ب- الغائية التي هي معرفة.

ت- الأولية التي هي اللغة.

تحليل بنية السطح يخول لنا وضع مفاهيم إجرائية للوصف في مكانها بالتعاقب: الممثلون، الحدث، الوظائف، السياقات السردية.

أما بنية العمق فإنها تسمح لنا بتوضيح متواليات أنساق سردية نستغلها من خلال: صعيد استبدالي، وصعيد سياقي.

والبنية الكبرى (بنية السطح) تمتاز ((بالشمولية ونسبة التحكم في نسيج النص))[١٥] ،ويتم التوصل إليها من خلال عدد من الآليات مثل الحذف والتكثيف والضغط، أما البنية الصغرى (بنية العمق) فتمتاز ((بطابعها المحدود وبنسبة تحكمها في بعض المتتاليات النصية))[١٦] والذي يهمنا هو النموذج الفعلاني عند (غريماس) والذي يشكل القاعدة التي تحكم البينة العميقة الفاعلين يمتلكون مكانة فوق لغوية مقارنة بالممثلين، ويفترض مسبقا تحليلا وظيفيا وذلك يعني التكوين المنجز لمجالات الفعل.

ويرجع أصل النموذج الفعلاني إلى (فلاديمير بروب) عن الوظائف في الحكاية وكذلك نموذج (آتيان سوريو) الذي أطلق على الوظائف أسماء فلكية ومنحها رموزا خاصة، وانطلاقا منهما يعمل غريماس على تعيين عناصر أولية في مادة الخطاب على هيئة نماذج تمثل حالة الفعل داخل الخطاب او النظام ألفاعلي فيه من فاعل، مفعول به، مساعد، خصم، مرسل الخطاب، المتلقي. هذه

النماذج ضمن سياق البحث عن آلية لفهم عملية اشتغال العلامات في المكون الخطابي، وتودوروف يسهل الأمر علينا ويفهمنا أن السرد بصورة أفضل إذا ما عرفنا إن شخصية معينة هي أسم وان الحدث فعل، والسرد كما يعرفه جيرار جينت هو ((القول الشفهي أو المكتوب الذي يتولى عن حدث أو سلسلة من الأحداث))[١٧] ويعتبر الفاعل عنصرا معبرا يقوم بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية في القصة.

ويرى الباحث عدم ظهور المرسل في الجملة يمكن رده إلى مفهوم الإنتاج يعني أن العلاقة بين المنتج والشيء المنتج لحظة انقطاع العملية الإنتاجية لا يعاود ممارسة الظهور العياني فيه ويمكن الاستدلال عليه، أما من خلال عناصر الشيء المنتج ذاته، أو من خلال سياق سابق على تناول الشيء المنتج بالتحليل.

ويطرح غريماس مثالا تطبيقيا على اشتغال النموذج الفعلاني يوزعها كالتالي:

الفاعل ..... الفيلسوف

المفعول به... العالم

المرسل..... الله (سبحانه وتعالى)

المرسل إليه... البشرية

الخصم..... المادة (الماهية)

المساعد..... العقل.

ويكون رسم النموذج كما يلي:

المرسل الله (سبحانه) — المرسل إليه: البشرية

الفاعل: الفيلسوف

المفعول به(الهدف): العالم

المساعد: العقل — المعارض: المادة

العلامات لا تحيل إلى علامات أخرى هذا ما أقوله في نهاية المطاف، مثلما تؤكد جوليا كرستيفا ((سوف يتم بناء السيمياء كعلم للخطابات))[١٨].

يرى الباحث إن الاتجاهات التي ظهرت ما بعد البنيوية لم ترفض البنيوية بل وظفتها في جوهر أدواتها المنهجية فـ(العلامات، النظام (النسق)، البنية، الدال، المدلول) هي مفاهيم بنيوية أصلاً

المبحث الثاني

السيمياء والسينما

السرد السينمائي مصطلح حديث بدأت الدراسات عليه تعمل للتعريف به وإبراز شروطه وعناصره وموقعه بين باقي أنواع السرود((فإذا كان الأدب الروائي والفيلم يشتركان بطبيعتهما في عنصر جوهري هو القصة فهما لا يرويان القصة بطريقة واحدة ولغة واحدة وقد نسي الكثير من النقاد هذه الحقيقة وأنكروها بسبب التشبهات الكثيرة التي جاءوا بها بين اللغة السينمائية ولغة الكلمات، أنهم يشيرون إلى أن المقومات الأساسية للغة الاعتيادية هي الكلمات وأساليب وضع هذه الكلمات معا (النحو) وهو ما يعتقده عامة الناس ويقول هؤلاء النقاد أن العناصر التي تشبهها في الفيلم هي الإطار أو الصورة الفوتوغرافية (الكلمة) ومونتاج الصورة (النحو)، ومن النقاد من يرى أن الكلمة تكافيء الإطار والجملة تكافيء أللقطة والفوتوغرافي يكافيء المشهد والفصل يشبه التسلسل))[١٩]، وحين قام الكثير من الباحثين بدراسة سيميائية الفيلم ومنهم شتراوس ورومان ياكوبسن وكريستيان ميتز أكدوا على أن الفيلم هو منظومة من العلامات على مستوى اللقطة الواحدة أو على مجموعة اللقطات، فمدرسة سيموطيقية السينما يبدو العمل عليها ضئيل نسبياً فهي مثل معظم الحركات المعاصرة أجهدت نفسها واستنفذت نشاطها المبكر في تعريف ذاتها ووضع خريطة لمبادئها، فقام ميتز بشطر المجال السينمائي إلى جزئين هما (الفيلمي، السينمائي) ويقول عن الفيلمي(هو المساحة من الأسئلة التي لا حدود لها والتي تتناول علاقات الفيلم بالنشاطات الأخرى)[٢٠] أما علم السيمياء فلا حاجة له بدراسة ما هو فلمي (المظاهر الخارجية) فالدراسة يجب إن تنصب على ماهو داخلي لآليات الفيلم باعتبار أن السيمياء علم المعنى، على اعتبار أن السيمياء هو علم المعنى أي كيف تكون السينما قادرة على نقل المعنى للمتلقي فالسينمائي السيموطيقي يرغب كثيرا في كشف امكانات المعنى في لقطة (ألزوم) مع ما لديه من رغبة في معرفة الوظيفة الخاصة التي تقوم بها التقنيات الأخرى. فتكون فالصورة تعتمد على أنواع عديدة من ألإشارات، أشارات رقمية، أشارات كتابية، أشارات شيئية.وما المادة الخام إلا قنوات المعلومات التي يتنبه إليها المشاهد عن مشاهدته الفيلم فهي ليست الواقع نفسه أو وسائل معينة للدلالة مثل جاذبية المونتاج، فالسيموطيقي يهتم في تحليله الفيلمي بالدلالة التي تأتي من ما حدده كريستيان ميتز وأسماها قنوات المعلومات التي ننتبه إليها حين نشاهد فيلما وهي:

– صور فوتوغرافية متحركة ومتعددة الكلام المسجل.

١–الموسيقى المسجلة.

٢–الآثار الخطية وتشمل كل المادة المكتوبة التي نقرؤها بعيداً عن الشاشة.

٣–ضوضاء مسجلة أو مؤثرات صوتية)[٢١]

وأهتم ميتز بتحليل بنية الفيلم (بالدلالة) والتي تأتي من هذا الخليط من المواد وقد عرف ميتز الدلالة (العملية التي تنقل الرسالة (المعنى) عن طريقها إلى المشاهد في سياق معين)[٢٢] فيمكن اعتبار المعلومات (بالمعنى الواسع مجموعة من البنى الذهنية والانفعالية التي تنقل للمشاهد وتخضعه لتأثيرات بالغة التعقيد تتدرج بدءا من الانطباع البسيط الذي تتركه في خلايا ذاكرته وصولا إلى صقل شخصيته وتثقيفها)[٢٣] ولا يقبل ميتز أي نوع من الدلالة غير الرسالات التي تنقل حسب نظام موضوع الشفرة في سياق، وهكذا ينكرون فكرة الدلالة الفورية، لذلك فان إحساسنا البصري بما يحيط بنا هو الأساس الذي تتشكل منه اللغة السينمائية.أن الصورة تدل على معنى يقودنا إلى معنى آخر أكثر شمولية وأرحب أفقا من المعنى الذي أوجدته في نفوسنا الصورة أو المثير الحسي الخارجي، وأن تعريف أللقطة بأنها أصغر وحدة في الفيلم أصبح هشا وغير قادر على الصمود بوجه الدراسات الحديثة لان أللقطة (تحمل دلالات متعددة)[٢٤] هذه الدلالات تعمل مجتمعة على إيصال رسالة ما، وهي تحمل شفرة بحاجة إلى حل، أن أللقطة السينمائية على هذا الأساس ليست وحدة صغرى على مستوى الفيلم بل إنها صورة لها دلالاتها ومعانيها، ذلك (أن الكادر السينمائي يحوي العشرات من التفاصيل التي من خلالها يتم لنا التعرف على محتويات أللقطة سواء على المستوى الإخباري أم على المستوى الدرامي، وتكتسب هذه التفاصيل المرئية دورها بوصفها أشارات أو علامات لغوية تكون فيما بينها جميعا شفرات ذات قرابة أو اتصال)[٢٥].

أن العلاقة السيمانتيكية هي التي تحدد مضمون تلك العلامة، التي بدورها تقسم أما علامة اتفاقية أو علامة صورية، فالعلامة الاتفاقية هي (الرابط الذي يربط التعبير بالمضمون)[٢٦] أما ما أطلق عليه اسم العلامة الصورية أو الايقونية فهي تفترض (تعبيرا وحيدا لكل دلالة تعبيرا يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية)[٢٧] ، أن الفيلم يعبر عن نفسه بواسطة نوع من الكتابة الصورية كالتي على جدران الكهوف والتي استعملها الإنسان الأول في بداية التاريخ كأول نوع من أنواع الكتابة، وهذه الكتابة كانت تسرد معلومات بواسطة رموز تصويرية أو علامات تعبر عن ذلك، وصعوبة هذه الكتابة في كميات الصور الهائلة المستخدمة فيها بالإضافة إلى عمق الدلالة ومستوى التفسير الذي يختلف من بيئة إلى أخرى.

تكون المعلومات المتاحة معبرة بشكل مفهوم عالميا أي أن تفهم الصورة من قبل كل شخص لأن (دلالة العمل الكلي تتكون من وحدات دلالية تعبر عنها المشاهد أو المقاطع المختلفة وتحتوي كل وحدة دلالية جزء من الفكرة الرئيسية ويكون لها دور في تكامل الفكرة الكلية وإيضاح المعنى لهذا النسق)[٢٨] وبالطبع لا تعني أن كل لقطة يجب أن تعبر عن دلالة معينة لان أللقطة في الفيلم غير ثابتة وتعبر عن حركة داخل المشهد الذي منه يمكن تحديد الدلالة.

المبحث الثالث

بنية الصورة الفنية

لقد سحبت الصورة الفوتوغرافية البساط من تحت أقدام الفن التشكيلي وأصبحت هي المسيطرة والمحتكرة وذلك من خلال التقنيات المتطورة في عمليات الطبع والتحميض المختبرية (من الفوتوغراف مرورا بالسينما) لذلك حصل الإنسان على كل ما يستطيع تخيله وتصوره.

أن الصورة أصبحت محل اهتمام ورعاية الباحثين الذين عملوا على ميدان البنية، وكانت بدء الدراسات الأولى على يد (شارل.س.بيرس) من خلال تحديد الأيقونة للعلامة فجاء التعريف الأول لكيان اتصالي غير لغوي (فالأيقونة هي علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وأن لم يوجد موضوعها)[٢٩].

أذن الأيقونة هي علامة تحيلنا إلى الموضوع بسبب خواص تمتلكها، من هذا المنطلق يستطيع الباحث متفقا مع بيرس في تحديد ما يسمى بالأيقون والأيقون الجزئي. مثلا لوحة العشاء الرباني الأخير ليوناردو دافنشي، هذه اللوحة هي أيقونة بسبب إنها لوحة حسب اتفاق مسبق كونها ذات صيغة تمثلها، وهي أيضا أيقونة جزئية لأنها تمثل ذاتها.

أذن الرؤية البصرية هي ذات دلالة سيميولوجية مساوية للكلام لذلك يصبح لدينا (صورة/ جملة) أذن سيمياءيا نستطيع القول بان الصورة يمكن أن تعبر أفضل بكثير من الكلام، وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى الإنسان القديم، فهو ينشيء لغة تصويرية خاصة به.

والفنان بما انه يقدم واقعا فنيا وان عمله اختياريا، أي انه يتحكم بمساقط الضوء والزوايا، لذلك فالصورة المنتجة هي نقل من الطبيعة بكل ما تحويه من شكل وخطوط وكتلة وحركة.

الصورة أحد بحوث الإنسان عن معنى، فعالم كبير مثل ياكوبسن يحدد قوام اللغة في ست عوامل: المرسل، المتلقي، السياق، شفرة، رسالة، قناة توصيل، أليست هذه العوامل تنطبق أيضا على الصورة، ولنسلم مع ياكوبسن، ونقول ان هذه العوامل اللغوية هي عوامل صورية، لكون إن أي واحدة منها لا تؤدي وظيفة بمعزلها، فتكون وظيفة الوظيفة أما عاطفية (موقف المرسل من موضوع

الرسالة) أو نزوعية (أي إفهام المتلقي مضمون الرسالة)، وذلك من خلال رسالة الخطاب سواء كان أدبي أو سينمائي ويسميها وظيفة شعرية متحدة مع وظيفة لغوية أي الشفرة نفسها، أذن هنالك خطآن رئيسيان للتنظيم في (السلوك اللفظي هما الانتقاء والتأليف)[٣٠] فنستنتج أن النظام الذي يحكم الكلام يتشابه والنظام الذي يحكم الصورة، وإذا كانت اللغة في أحد مستوياتها سيميولوجية أي أنها تعمل على نطاق الدال وليس المدلول، بسبب أن الوحدة الصوتية خالية من المعنى لذلك يصبح هنالك فاصل قاطع بين المضمون والتعبير في الصورة، فالدال هنا صورة والمدلول هو ما تمثله، وبما أنها وسيط تعبيري أذن لابد أن الصورة وحدة دلالية قائمة بذاتها لكونها ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا فهي تتحد مع مادتها فنرى أن اللغة تنشيء صورة ذهنية أي صورة تعطي لنا عالم سيكون، بينما الصورة تعني العالم الموجود أي تفصح عن موضوعها بالكامل وليس شرح هذا الموضوع أو تعريفه.

فالصورة لها مكونات عديدة ولها أنساق متعددة وتوصل رسائل متعددة في آن واحد مستخدمة قنوات اتصال متعددة أي أنه نص متكامل مع ما يمتلكه المتلقي من شفرات، فهذا النص (الصورة) يبنى على الوسيط التعبيري الذي يبنى بدوره على وجود الفيلم الخام، ثم تأتي الخطوط، وهي أما خطوط واقعية (تحدد الهيكل العام للأشياء) أو خيالية (أي خطوط مكانية)، وعلى هذه الخطوط الموزعة بشكل عمودي أو منحني أو أفقي تتوزع عليها الكتل والأشكال مما يوحي للعين الناظرة بحركة ما حتى في الصور الفوتوغرافية الثابتة مما تعطي إيحاء للمتلقي، أما الشكل فيكون للأجسام الطبيعية أو حتى المجسمة (المصنوعة) ولكن العين المتفحصة تستطيع أن تجد أشكال تجريدية في داخل الصورة، وتبقى الحركة جزء من بنية الصورة عبر الإيحاء بها، فالصورة تعطينا لحظة فريدة هاربة من الزمن بكل تفاصيلها وما هذه التفاصيل الصغيرة إلا دلالة واقعية، أي هي عنصر مستقل ذات موضوع مستقل وعلى المتلقي مهمة معرفة ماذا تعني هذه الاستقلالية من الزمن المقتطع منه، فربما الصورة تعطي معنى آخر هارب لا ندركه هو معنى (ما بعد المعنى)[٣١] كما يسميه رولان بارت.

فالصورة فن مكاني بحت أي أنها تصب إلى الأبد في مساحة السطح الذي انطبعت عليه، أما الزمن فهو تصور لوعي المتلقي، لحظة من الزمان متنكرة للماضي والمستقبل، فالصورة تقدم موضوع أو حتى حكاية، شيء له علاقة بما يسمى بالسرد الروائي الشخص الأول الذي يقدم قصة بضمير المتكلم.

لذلك فان اللغة جمالية يسود فيها الجانب التعبيري وهو أشبه بالعرض السينمائي، فبنية الصورة الشعرية تدرس من خلال الصور البيانية (مجاز، رمز) وهنا نحن لا نخرج من مفهوم الاستعارة وهي عند رينيه ويلك وعند البلاغيين وسيلة لخلق الصور.

فالانزياح الذي تخلقه الصور البيانية والمجاز في الشعر يجعل من اللغة المنطوقة الدالة لغة إيحائية وهو نفس الشيء الذي تقوم به السينما من إيحاء عبر الصوت والصورة.

المبحث الرابع

سينما محمد خان سيميائيا

السينما رؤية تستدعي الرمزية كصورة لذاتها تختزل منها العالم إلى معالجات مرئية تصور تطور وسائلها في التعبير، وهذا ما يجعل العمل السينمائي محكوما بشروط فنية وقدرات تمثيلية تتجاذب أطرافها لخلق وحدة إبداعية سينمائية تتوزع في أللقطة الواحدة لتكشف أبعادا نفسية لها القدرة على فهم المتناقضات في ضوء الأسلوب الفني المتبع في الفيلم.

محمد خان وفي ضوء أمكاناته الخاصة لفهم استدلالات التعبير السينمائي بوسائله المتعددة يراهن على ترك قوة تأثيرية على المشاهد تدفعه لفهم خلفيتها، فإذا كان التصوير بإبعاده التأثيرية المختلفة أحد الوسائل التعبيرية الأساسية في نقل المشاهد إلى الشاشة فان التقنية الفنية هي أكثف وسائل هذا التعبير.

يحاول محمد خان جذب مشاهده بهذه اللعبة وإيصال موضوعاته عبر الزوايا العديدة المتاحة له، فأسلوبه المعتمد على سينما الشكل بما يحويه الشكل/الصورة من أشارات وعلامات وأيقونات، **يقول محمد خان(السينما أصلاً هي صورة ولا بد من تطوير هذه الصورة والبحث من خلالها)**[٣٢] متخذا بما يسمى بـ(سينما أللقطة) معبرا عنه باعتبارها –أللقطة– مفردة سينمائية لها قدرة التعبير والتجسيد لا أكثر من حالة في مفردها، وبإضافتها إلى لقطات أخرى تدعم قدرتها وفنيتها التوصيلية مما يجعلها تمتلك أمكانية تأثيرية خاصة على المتلقي، فنرى المشاهد وهو يلهث وراء المشاهد القصيرة المتقطعة (إذا ما نظرنا لها بتجزيء) ويجعلها في صفتها المستمرة ترسم بدقة ملامح يوم طويل شاق متعب من حياة مواطن، وهذا ما يعطي عناصر التقنية السينمائية (كاميرا، مونتاج، صوت) أهمية استثنائية، وقبل ذلك (السيناريو) كتحقيق أساسي في الصنعة السينمائية،

أن مثل هذه الأعمال تحتاج إلى تكافؤ عناصر العمل الفني فيها ووضعها في طريق مرسوم بحذر لاختزال المعنى الموضوعي والذاتي، تتوافق الرؤى المبنية على صياغة الأهداف بوضوح أثناء العمل وقبله يتيح فرصة العمل الناضج الذي ينتج صورا حية ومشاهد صادقة ومؤثرة، أن الاهتمام (باللقطة الصورة) عند محمد خان تجعل أهداف الصورة ذكية وواعية بالنسبة للمتلقي ففي خضم تركيزها على المقدمة (أللقطة الأمامية) لا تنسى من هم في مؤخرة المشهد مما يعطي بناءا تشكيليا مؤثرا

للصورة، وهذه براعة سينمائية تساعد في تحديث بنية الفيلم وتماسك عناصره الفنية لنقل الواقع بحساسية.

أن تركيز محمد خان على تفاصيل الحياة الصغيرة بصورة معبرة تنقل الواقع المعاش بدون تزلف، فليس بحاجة إلى حوار مطول باعتبار أن الصورة هي جملة كلامية ناقلة للمعنى وأن كل أشارة أو علامة ظاهرة في الفيلم هي مالكة لخصوصيتها في دالة حتى أن لم يوجد موضوعها فقد تحيلنا تلك العلامة إلى الموضوع نفسه، كما سنرى لاحقا في تحليلنا للفيلم، ونظرة عامة نرى أن محمد خان يحمل حتى أفلامه عناوين مشفرة تحمل معنيين فهو هنا يتلاعب باللغة قراءتا لتغير المعنى، ونظرة على بعض العناوين نقرأ (ضربة شمس) وما شمس سوى أسم بطل الفيلم، وبهذا فهو ليست ضربة الشمس المرضية المعروفة، في فيلمه الأول هذا يقوم الصحفي (شمس) والذي صور صورة واحدة استطاع بها أن يساعد رجال الشرطة في الكشف عن لغز مقتل رجل ما، بهذا دفع ضابط الشرطة إلى التعاون مع شمس وإرساله إلى حفلة تقيمها أحدى نساء زعماء العصابة معتمدا على البطل في تصوير أفراد العصابة والضابط واثق من أن الصورة التي سوف يلتقطها البطل ستستنطق دون جهد، وهو ما عبر عنه البطل وهو ينظر إلى الصورة المصورة (الحقيقة كلها صور هي تحب التفاصيل والحكايات المستخبية ورا عيون الناس، الصور كلها بتفضح أصحابها)، هنا أراد محمد خان أن يقول للمتلقي عن طريق شمس أهمية عنصر الصورة وتفوقها على الحوار في مواضع كثيرة، وأن يبين لنا نهجه الأساسي الذي سيتبعه في أفلامه اللاحقة، وقصد (بما انه كاتب الفيلم) أن يسمي بطله شمسا، وأن يجعله يعمل في التصوير فكأنه أراد القول أنه كما الشمس قادرة على اختراق الضباب وما علق في الجو وتبيان ما تحتهما أيضا، الصورة بالمثل قادرة على اختراق الملامح الخارجية للشخوص وقراءة ملامحه الداخلية، فنحن نرى بداية الفيلم أشبه بكاميرا تهبط من سماء القاهرة إلى ناسها فنعيش الصراع بين ضياء الشمس والغبار ونرى انتصار الشمس وما على المشاهد سوى أن يجيد قراءة تلك الصور وهو ما قام به المصور (شمس)، فهو كشمس الطبيعة يخترق الضباب والغبار نحو الحقيقة.

محمد خان يرى إن الصورة قادرة على أن تكشف كل الخفايا لكنها غير قادرة على التصدي للشر وهو ما شاهدناه في مشهد نهاية الفيلم بين شمس وزعيمة العصابة حيث يتصدى لها بآلة التصوير وهي شاهرة مسدسها نحوه، ولولا تحذير الحبيبة له ونجاته لكانت صوره ومهما كانت قادرة على النطق عاجزة عن الإمساك بالشر، فموته يعني تعريض الفيلم المصور لضوء الشمس فيتلف، وهنا تتحول الشمس من نصير الحق إلى نصير الباطل، فجاء عنوان الفيلم حاملا للالتباس والتناقض ربما. أو (مشوار عمر) وعمر هذا اسم بطل الفيلم أيضا وما مشواره سوى رحلة النضوج وليس مشوار العمر

أي مشوار الحياة، وأيضا (أحلام هند وكاميليا) وهو أسم لثلاث بنات يعملن خادمات هند وكاميليا وابنتهما أحلام، ومثله فيلم (فارس المدينة) وفارس هذا هو اسم الشخصية الرئيسية.

أذن الكلمة (أسم الفيلم) تعطي صورة ذهنية للمشاهد عن العمل فيما يكون الدال شيء آخر، الدال صورة والمدلول ما يمثله، وهو أحد أسس عمل خان السيميولوجي.

أن أعمال محمد خان السينمائية هي ليست أفلام ناجحة فقط بل هي صور لكفاءات موضوعية وجمالية مرسومة بإحساس سينمائي رفيع، فهو احد جيل الموجة الجديدة في السينما المصرية، وهي – الموجة– اتجاه مدروس في استيعاب وتخريج العالم فنيا، فالواقع يطرح من خلال الاقتراب من المشكلة الملحة في حياة الإنسان وفي ضوء رؤية نقدية متناغمة مع حركة (الحداثة) في السينما العالمية بشكل من الأشكال بعيدا عن المبالغات وتركيزا على القدرات الفردية والامكانات الإبداعية في الاستفادة أو حتى الاقتباس من الدرس (النموذج) السينمائي العالمي.

الفصل الثالث

أولا :إجراءات البحث

نظرا لكثرة أفلام المخرج وهي بحدود (١٨) فيلما حيث ابتدأ حياته الفنية عام ١٩٨٠ ونظرا لمحدودية البحث مما يتعذر على الباحث قراءة الأفلام جميعا بدقة فقد كان الاختيار لشريحة فلمية واحدة.

ثانياً: منهج البحث

أعتمد الباحث في أنجاز بحثه على المنهج ألوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل، كما اعتمد الباحث على استخدام المدخل النوعي (الكيفي) بوصفه أداة للتحليل حيث يوفر هذا الأجراء إمكانية البحث في المعاني وتحليل الدلالات الاجتماعية والنفسية والمعاني غير الظاهرة.

ثالثاً: خطوات التحليل

وبتدءت الخطوات بتعريف الباحث لمصطلح السيمياء ومن ثم علاقته بالسينما وما هي بنية الصورة الفنية، وجاء وفق الخطوات التالية:

أولاً: قام الباحث بالخطوات التالية لتحليل العينة، حيث شاهد أفلام المخرج محمد خان وحدد العينة بفيلم (مستر كاراتيه) وشاهد الفيلم موضوع البحث أكثر من مرة عن طريق أقراص الـ (cd & dvd)

وأشتمل التحليل على عرض عام للتفاصيل من خلال الإشارات والرموز التي وضعها المخرج في فيلمه.

ثانياً: التعرف بصورة دقيقة على فكرة المخرج وهدفه.

ثالثاً: التعرف على أهم الأفكار الأساسية التي سار عليها الفيلم وتحديد الأفكار الثانوية التي تداخلت ضمن الفيلم العينة.

رابعاً: ارتباط الأفكار الثانوية في هذا الفيلم مع الأفكار الموجودة في أفلام المخرج السابقة وهذا دليل على وحدة أفكار المخرج رغم تغيير الأسلوب

رابعاً: العينة البحثية اختيرت العينة بقصدية كونها تلبي احتياجات البحث حول سيميائية الصورة الفنية في أفلام المخرج محمد خان

الفصل الرابع

تحليل العينة

فيلم مستر كاراتيه

ببلوغرافيا لفيلم مستر كاراتيه

الفيلم: مستر كاراتيه

الإنتاج: ١٩٩٤

سيناريو وحوار: رؤوف توفيق

أخراج: محمد خان

موسيقى: ياسر عبد الرحمن

مونتاج: نادية شكري

مدير التصوير: كمال عبد العزيز

تمثيل: أحمد زكي– نهلة سلامة– ممدوح وافي– عثمان عبد المنعم– زوزو ماضي

في فيلم مستر كاراتيه يلتف علينا محمد خان لفة جديدة تختلف في مسيرتها عن أسلوبه في أفلامه السابقة، لكنه هنا يكمل ما بدءه، ربما بالإضافة أو الإزاحة أو بالحذف أو النسخ لفيلمه الأول (ضربة شمس) والذي وضع فيه ماهية السينما الجديدة في مصر وبدأت تستنطق صورها، وكذلك الموسيقى وإشارات وحركة وإيماء الممثل.

صلاح (أحمد زكي) بطل فيلم مستر كاراتيه هو نسخة من (شمس) كان سلاحه الكاراتيه مثل سلاح شمس آلة التصوير (وكلمة كاراتيه تعني اليد الفارغة)، وهو كذلك مثل الطبيب الجراح د.عزمي الذي طلب لمريضه أن يأخذ له صورة أشعة كي يقرأ بها ما تحت الجلد ثم يقوم بالعملية حيث تعمل

أصابعه في الجسم مثلما تلعب أصابع رمزي عازف البيانو (في فيلم محمد خان الآخر سوبر ماركت) وهي محاولة من المخرج لمزج الشخصيتين من خلال علاماته وإشاراته التي يطلقها:

١- وحدة الصوت (عزمي/رمزي) مع وحدة الكمية في عدد الأحرف.

٢- وحدة الفعل (الأصابع).

ومن خلال المشترك بينهما حروف (ز، م، ي) فهو يحاول أن يخلق من اتحادهما شخصية السوبرمان وهي مناقضة لـ(سوبر ماركت)، فهذا التناقض هو الذي يحيل الشخصيتان إلى الحلم، والحلم سيقودنا إلى شخصية صلاح بطل الكاراتيه فهو في بداية الفيلم يرد على مذيع التلفزيون بسؤاله (بتحلم بأيه يا صلاح) ويجيب (أنا ما بحلمش) فاستبدل الحلم بـ(الكاراتيه) مضيفا إليها لقب السيد المعلم (مستر) ليصبح من تولد الحلم الميت (مستر كاراتيه)، ومحمد خان هنا يضع الصورة هي سيدة العمل:

١- فهي قد تنفرد بالسيطرة على أللقطة/ المشهد نافية الحوار ودكتاتوريتها هنا هي من دور الفرد في التاريخ مثل دورها المنفرد في الفيلم.

في لقطة طولها ٢٠ ثانية نرى صلاح يسأل المصارع أمام مبنى النادي الرياضي عن كيفية الدخول، فيجيبه المصارع أن يدخل (وهو ساكت) ويدخل المصارع (في أللقطة التالية) بملابسه الرياضية وجسده الضخم مع الثقة فيجتاز البوابة والحارس ولكن صلاح لا يدخل بعد أن منعه البواب بسبب مظهر الملابس والسلوك فيتداركه المصارع.

أذن الصورة/ الشكل/ المظهر، هي وحدها تمر من باب الرؤية الفيزيقية الى الدماغ حيث تتفاعل مباشرة مع مكتسباتها المعرفية والخبرة فتظهر النتائج فورا، وأحيانا نرى الحوار ينفرد بالحكم المطلق داخل حدود أللقطة، في لقطة قصيرة (١٣) ثانية نرى الفتى العامل في محل الفيديو كاسيت يحاول تقبيل الفتاة العاملة معه في المحل خلف الستارة وهي تحاول أن تتخلص منه، العين متفرجة لكنها لا ترى لكن الأذن تسمع وتترجم الحوار إلى صور تمسكها العين دون عناء.

٢- أن لغة الصورة/ الشكل أن لم تصل للمشاهد فسيجد الحوار المساعد حيث اللفظ والمعنى على مستوى ثابت.

٣- قد تغلق الصورة أو تعطي بعض تأويلات متخاطبة، لذا يأتي الحوار/ الكلمة كي تعطي تأويلا معينا بعينه، في مشهد طوله (١٢) ثانية وبلقطة متوسطة نرى صلاح وهو يتكلم مع حبيبته وبينهما زجاج المحل ولما أدرك أنها لم تفهم إشاراته وترجمة صورة شفتيه المتحركة رغم بطئها، دخل إلى المحل وأعاد قول كلماته صورتا وصوتا ففهمت ما أراد.

وبخلاف دلالة هذا المشهد ألتنظيري فهو دال أيضا على وعي المخرج بالتناقض والذي حاول أن يحله خلال مسيرته السينمائية ففرض عليه: أما واقع النص الفيلمي أي الصور المتلاحقة التي لا ترضى إلا بلغتها (لغة الصورة)، أو واقع المتفرج الذي يريد إيصال اللسان/ الكلام، والكلام الحوار، والحوار هو كشف للشخصية.

أذن على المشاهد أن يرى الصورة وما تستنطقه مثلما كان صلاح يمسح عينيه عن غبار المدينة لعله يرى ما لا تراه (يعني معنى آخر) ومثلما يمسح عينيه بدء يعمل في مسح زجاج السيارات، فمن سيقود السيارة يجب أن يرى بوضوح.

هنا يصل محمد خان إلى فهم للسينما، سينما كعين الإنسان قادرة على رؤية الطريق بوضوح أما المعوقات في الحياة فلا شيء يوقفها سوى القوة، ولكن هذه القوة يجب أن تتناسب طرديا مع الذوق والجمال والفن ولعبته (الكاراتيه) هي الجمال الحركي فهي تربط القوة مع الحركة الفنية كونها تشبه رقصة الباليه.

فنحن كمشاهدين لو فعلنا مثلما فعل صلاح ومسحنا عن أعيننا غبار الحياة لرأينا جيدا لغة الإشارات في الفيلم (فالإنسان الأول قد أكتشف لغة إشارات الطبيعة)[٣٣] وتعامل معها مثلما فعل محمد خان في السينما المصرية، في هذا الفيلم يبلغ المرحلة (المشفرة) ويبلغ به التطرف إلى حد تشفير لقطات الفيلم كلها، فالصورة تعتمد على أنواع عديدة من ألإشارات، أشارات رقمية، أشارات كتابية، أشارات شيئية.

– ترصد آلة التصوير أرقام السيارات في الكراج، فنرى رقمان أو ثلاث يتكرران بتناسق وهذه الأرقام لا تعطى إلا لفئات معينة مستثناة وذات سطوة وربما سلطة، ومن خلال هذه الأرقام نعرف من يسكن هذه البناية دون أن نراهم، الأرقام ضمن لعبة الكاراتيه بأقل عدد من الضربات تنتصر، في مشهد آخر وبأول يوم لصلاح في العمل بمكتب الفيديو، تطلب منه الفتاة أن يوصل مجموعة من شرائط الفيديو إلى زبون ما وتصف له العنوان، الشارع القادم تتركه، تدخل في الشارع اللي بعده، نمرة (٤٣) شقة(٥١) الدور الخامس، أشارات/ ضربات ثم الوصول للهدف المطلوب، في مشهد آخر طوله على الشاشة دقيقة واحدة وبلقطة طولها ٣٦ ثانية نرى مشهد عراك بين صبي محل الفيديو وصلاح، ترصد آلة التصوير حائط كتب عليه بالطباشير، ٧،٦،٥،٤،٣،٢،١ وعلى يسارها تقف البطلة بعد المعركة تعلم صلاح الواقف على يمين الأرقام ٢،١ كيفية التعامل مع الحياة ومع أبناء المدينة، وهذه تعيدنا إلى بعد أسطوري للأرقام يعني انه كلما يضطر الطفل أحيانا إلى تعلم ٣،٢،١ الأعداد الحسابية بأقل كلفة (طباشير، قطعة فحم، قطعة حجر بيضاء) على حائط ما، فان أي مخرج يتعلم ٣،٢،١ الفنون السينمائية بالوسائل المتاحة له.

يؤكد محمد خان ذلك من خلال المشهد اللاحق حين يحاول صلاح تنظيف شقة أحدهم بالمكنسة الكهربائية وحين يفشل في التعامل مع الآلة يضطر للعودة لاستخدام أقدم وسيلة عرفها الإنسان (اليد البشرية)، وهي معنى كلمة كاراتيه (اليد الخالية)، خالية من السلاح وبدورها ستحيلنا مجازيا إلى اليد الخالية من المال اللازم لإنتاج فيلم سينمائي.

في مشاهد الفيلم يتكرر الرقم (٧) عدة مرات لكونه ذو مكانة خاصة وأبعاد تراثية وشعبية وحتى دينية، الأرملة العجوز في الفيلم لفت سبع لفات حول إدارة صرف المعاش ثم نالت حقها القانوني بحيلة من صلاح، الذي هو الآخر مرت عليه سبع سنوات منذ أن حصل على الشهادة التعليمية وفي السنة الثامنة جاء الى المدينة ليجرب حظه، أذن الدائرة مغلقة (وهناك في محل الفيديو أفيش سينمائي لفلم الحلقة الدموية) وحتى رجع إلى قريته نقطة الصفر وأصبح يعمل كوالده سائس سيارات ويدور نفس دورة والده الدموية، يتساءل صلاح كيف كان والده يعيش في هذا الكراج؟ ويجيب السائس الآخر مثل باقي خلق الله يشتغل وينام ويقوم ليشتغل ثاني.

وهذه إشارة إلى قصة الطوفان البابلي الذي استمر حسب النص ألتوراتي سبع أيام وسبع ليالي، وأيضاً هي أيام التكوين السبع حسب النص الإنجيلي التي في آخرها يأمل الإنسان أن يستريح فلا يستريح، ومثله المخرج الذي ربما هو الآخر داخ سبع دوخات كي يصل إلى تكوين نظري وتطبيقي لسينماه، والعين المتفرجة تنظر إلى التركيب الآلي للإشارات الرقمية وترحل إلى الطبقات السفلية للزمن/النص، ولا تطلب من العين سوى ألقاء نظرة على شكل الأرقام العربية (١،٢،٣،٤،٥،٦،٧،٨) أليس الرقم الأخير هو مقلوب الرقم الذي قبله، فالرقم (٧) يعبر عن فلسفة الصعود إلى القمة وهو فاتح ذراعيه للأعلى أنه تعبير بالشكل عن تطور ونمو وازدهار المجتمعات فما أن تشعر أنك حققت شيء حتى يحدث الانقلاب المفاجيء للرقم (٧) إلى (٨)، ومحاولة بسيطة لتكرار هذين الرقمين في أي شكل مثل (٨٨٧٧) أليس هذا الشكل تعبير عن تموجات المجتمعات/ الحضارات، فالمرحلة تبدأ من نقطة الأساس (صفر) مجازيا يعني اللاشيء حتى الوصول إلى الـ(٧) الدال للوصول للهدف والانتصار ثم (٨) الذي هو ناتج (٠،٠) صفران التصقا بنقطة فوقهما يعني هو البداية الثانية الجديدة لرحلة أخرى كما حدث لصلاح، أنها مثل الدائرة القمرية في الحضارات الشرقية والتي تعني دورة الحياة الزراعية، والعرب اختاروا الأرقام التي يعبر فيها الشكل الدائري عن الصفر/اللاشيء، وهي دورة حياة صلاح وأبيه الذي لم يكسب سوى الموت وصلاح أيضاً يخسر قدمه ويكسب زوجة وربما النتيجة مساوية للصفر.

- أما الإشارات الكتابية في الفيلم فهي جميعا تشبه أشارات المرور من حيث وضوح المعنى وقوته مثل أفيشات الأفلام المعلقة داخل وخارج محل الفيديو الذي تعمل فيه البطلة، وعناوين الأفيشات مثل (الحلقة الدموية، لعبة الموت، لا تراجع ولا استسلام) وأكيد أن الدلالات تصل بيسر وسهولة للمتلقي.

فكثير من الإشارات الدالة لا يلتقطها الإنسان منذ الوهلة الأولى بل ربما يلتقطها في المرة السابعة، فالمعرفة لا تأتي دفعة واحدة مثل رحلة صلاح عبر (سبع لقطات) متفرقة لمعرفة سر السيارة المركونة داخل الكراج.

هناك مشهد كتابي آخر بعد موقف صعب حاول فيه ٣ رجال من اغتصاب بطلة الفيلم داخل المحل وبعد منتصف الليل فينقذها صلاح ويوصلها إلى موقف الباص ويسألها عن سر بقاءها إلى هذا الوقت فتحكي له عن سر ثاني وثالث وحتى سابع، أنه العمل كي تحصل على المال وتصرفه على الشكل والمظهر كي يتقبلها المجتمع، ألا تفعل جميع البنات مثل البطلة، ألا نفعل نحن ذلك نلمع الحذاء ونحلق الذقن مثل صلاح الفقير ومثل سينما المخرج الفقيرة بالإنتاج، فربما يتسيد الشكل على المضمون في سينما محمد خان، ومثل شخصية المصارع الضخم الجثة الذي يضطر الى العمل صباغ للجدران ثم يصبح حارسا لملهى فساد ليلي، وهنا يستغل الشكل كي يهيمن على النظام والأمن، والسينما أما تطلى مثل الصبغ أو سينما عضلات مثل المصارع الذي توهم أنه يعمل في ملهى يدافع عن حياة الآخرين فإذا به يرى نفسه قد أصبح غول.

فبعد أن يوصل صلاح البطلة إلى موقف الباص كانت آلة التصوير وبحركة من أعلى إلى أسفل تمر على أعلى مقدمة الباص فنقرأ لافتة كتب عليها (خط الفلكي– أبو الفدا) وكأننا نقرأ خط سير حياتنا بالاعتماد على الحظ والنصيب والقسمة والقدر والمكتوب، وقراءة الأبراج لمعرفة أقدارنا والالتحام بفدائية مع الواقع الغشيم وانتزاع غدنا منه، وكذلك أسماءنا وأسماء أبطال الفيلم، أليس ما لم يستطيع آباءنا تحقيقه الصقوه بنا، أشارة على تحقيق ما لم يحققوه، وعسى أن لا تعيد الدورة إلى نقطة الصفر مرة أخرى، مثل الباص الذي ركبت به البطلة ومثل الأب الذي دفع أبنه صلاح ليتعلم فصعد السلم درجة درجة ثم إذا به بعد أن أكمل الصعود عاد إلى نفس النقطة التي انتهى إليها والده، وكذلك نفس المسار الذي سار به من القرية إلى القاهرة ثم العودة في نهاية الفيلم للقرية، وفي المدينة يكون أمام خيارين أما التملك أو الكينونة، يرفض التملك (الهدايا والراتب) ويتمسك بالكينونة (عزة النفس) وهنا يأخذ أيضا مسار ولكنه مسار داخلي ويقرر تعلم الكاراتيه التي هي تجمع بين نقيضين الأرفع فنياً والأنفع عملياً.

ونكون مع الشفرة مرة أخرى ففي لقطة متوسطة يقف صلاح مع حبيبته أمام رجل يبيع التين الشوكي وطلبا أن يأكلا بعض منه فراح البائع يمسك ثمرة التين بيد خالية (كاراتيه) غير مبال بشوكها الرفيع المنغمس في راحته، وهو تنبيه لصلاح، فها هي الطبيعة تحميه بمنظومة دفاعية قوية وحادة، لا ثغرة فيها ولا منفذ ألا من بينها ولما جاع لم يجد نوعية غير ألشوكي الذي يزقزق على عصافير بطنه فهو لم يتراجع ولم يستسلم (ويحيلنا المخرج مرة أخرى إلى أفيش الفيلم) وهذه الشفرة تسير من الخاص (صلاح) إلى العام (المجتمع)، فالحياة أصبحت مثل التين ألشوكي كي تصل لحلاوتها فلا بد أن تتحمل لسعات أبرها، عاد صلاح للأرض في الريف مع حبيبته ولم يخسر سوى قدمه لتصبح هي قدمه الثانية، ويرينا المخرج بلقطة عامة الأرض المزروعة وأرض صلاح الصبخاء وكأنها هي عرجاء أيضا مثل صاحبها في مشهد النهاية، وربما هي القرية أيضا عرجاء رغم الخضرة والألوان وكأنها لوحة زيتية كما ظهرت في بداية الفيلم، وكأن المخرج يكذب علينا ليس أخلاقيا ولكن بالمعنى الفني المتكيء على المعنى العلمي التجريبي مثل ظاهرة انكسار الضوء حيث تبدو الأشياء في غير مواضعها الحقيقية، أو مثل ظاهرة السراب حيث ترى العين من العدم بحيرة ماء في الصحراء، وهذا اللبس يحدث للعين مثلما انخدعت العين في شكل ومظهر الفتاة البطلة الفقيرة وظننا كمتلقين ومعنا صلاح أنها على الأقل ضمن شريحة اجتماعية متوسطة ، وهي أيضا كان البطل في عينها الشاب المسكين كما يدل شكله ومظهره والعامل سائس في كراج سيارات فحرصت على رؤياه كل يوم لتكون مجرد عزاء لها، أليس العين كذلك انخدعت في البداية بمظهر القرية الخارجي وكذلك حكم نقاد الفيلم كمظهر خارجي ووجهوا الاتهام للمخرج بأنه أنحرف نحو السينما التجارية، ألم يصل إلى التأمل والفحص في دلالات الأحداث ونظمها أي أن الحدث بالنسبة لهم كان علامة في نظام من العلاقات حاولوا بكل وسعهم أن يستقرؤه ويصفوه وليست الصورة/الشكل/المظهر الذي قد يضلل إذ لاعيب أن يتراجع محمد خان خطوة أو خطوتان للوراء مثلما رجع المهندس في الفيلم بسيارته إلى الخلف بعد أن تجاوز صلاح وصاحبته الواقفان أمام المحل متقابلان في لحظة حب يتحدثان فالرجوع للوراء هو استطلاع ملامح البطلة وملامح صلاح فالوقفة التي رآها المهندس بين شاب رث وشابة عصرية في حاجة إلى فهم، فكان الرجوع ضروري.

– أما الإشارات الشيئية فقد تحدثنا عن التين ألشوكي وكذلك تطالعنا عيدان الذرة وهي واقفة باستقامة وشموخ في القرية ثم لا حول لها ولا قوة بين أسنان نادية البطلة في المدينة، فأوراق التين ألشوكي تحورت وأصبحت أشواكا لتقليل عملية إبقاء الماء فيها وهي أيضا أسلحة دفاعية ضد الحيوانات في المناطق الجافة، ومثل صلاح الذي انتقل من الريف إلى المدينة الجافة الشبيهة بالصحراء المجردة

من القيم، وعلاقة أبناء المدينة شبيهة بمناخ المناطق الاستوائية التي تتنوع بين الحرارة الشديدة في العواطف إلى برودة أشد (فلا يمكننا أن نفهم اللغز الإنساني بدراسة جانب واحد من جوانبه، هل تكفي دراسة الاقتصاد والأدب أو الفلسفة؟)

وهل يكفي لمعرفة الإنسان أن ندرس عقله أو نفسيته أو بدنه؟ أليس الإنسان مجموع كل هذا؟)، أليس الإنسان هو محور أعمال يوسف شاهين ثم محمد خان.

لنتذكر تلك الإشارة/ الشفرة الجغرافية التي وضعها في فيلمه السابق (مشوار عمر) أطلق المخرج على المرأة العاهر في الفيلم أسم (نجاح) وهي التي استطاعت أن تحرف الشاب عمر عن طريقه المستقيم الصاعد إلى طنطا من القاهرة ليوصل مجموعة مجوهرات والده (على خارطة مصر لو نشاهد مدينة طنطا الواقعة على استقامة واحدة مع مدينة القاهرة، وكذلك مدينة بنها التي توقف عندها البطل عمر) لكن ليست هنالك أية قوة خارجية تستطيع أن تحرف الإنسان عن مساره إلا إذا كان لديه استعداد لذلك، فانحرف عمر بالسيارة إلى منطقة (مينيا القمح) وجاءت إليه نجاح العاهر التي أكملت مسيرة انحرافه إلى جهة أخرى.

مرة أخرى أركز على أسماء أفلام محمد خان (مشوار عمر) أليس أبدال علامة السكون بعلامة الفتح ليصبح اسم البطل، أليست هي طريقة خان في التباس العناوين (ضربة شمس، أحلام هند وكاميليا، فارس المدينة) فالعين تسقط رأسا على الحرف ولا تهتم أن صح نطقها، كذلك الصورة عند محمد خان أن لم تشكل بالإشارات الصغيرة الداخلية تلتبس وتفهم على معنى آخر يخل ليس فقط بالسياق الصغير للنص بل أيضا بالسياق العام له، فالصورة عند هذا المخرج هي الكلمة المحملة بكل شفراتها التي تحتاج إلى ذكاء المتلقي كي يصل له النص خالصاً

الفصل الخامس

أولاً: نتائج البحث

تمخض البحث عن النتائج التالية:

١- أن صورة الفنية تحمل مضامين علاماتية داخلها وبذلك فهي سيميائية قائمة بذاتها.

٢- بما أن اللغة هي توفيق وتأليف الوحدات اللغوية أبتداءا من الحروف إلى الجمل، والسينما باعتبارها لغة، فالتوفيق والتأليف للوحدات يسري على البناء من أللقطة إلى المشهد، ومن المشهد إلى الفيلم بشكل عام مما يعطي للمتلقي مستوى إيحائي هو مستوى القياس والتبادل والذي هو مستوى النظام في الدراسات السيميائية.

ثانياً: الاستنتاجات

١- الفن بشكل عام والسينما بشكل خاص ترتبط بالدراسات السيميائية بصورة كبيرة من خلال ما تحمله الصورة الفنية من علامات وإشارات ورموز.

٢- الموضوعات التي جاءت في مضمون الفيلم هي مستمدة من واقع المجتمع والواقع معبر عنه صوريا من خلال الأيقونة والعلامة والرمز.

ثالثاً: التوصيات والمقترحات

يقترح الباحث بدراسة تأثير السيمياء كعلم على الفنون الأخرى كالرسم والعمارة مما يفسح المجال للدارسين بالتعمق في دراسة تأثير السيمياء كعلم على المنجز الإبداعي، كما يوصي الباحث بتكثيف الدراسات الفنية في الكليات الأخرى كدراسة علم سيمياء الفن مثلما يقوم طلبة الفنون بدراسة علو اللسانيات (والسيمياء فرع منها) مما يرسخ عقلية الطالب كي ينظر بموضوعية إلى تأثير الإشارات والعلامات في داخل الصورة الفنية.

الملاحق والمصادر

١. أزنشتاين،سرجي،الإحساس السينمائي،تر:سهيل جبر،دار الفارابي، بيروت ، ١٩٨١
٢. الرازي،محمد بن أبي بكر،مختار الصحاح،دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١
٣. ألماكري،محمد،الشكل والخطاب،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،١٩٩١
٤. أندرو،دادلي،نظريات الفيلم الكبرى،تر:جرجس فؤاد،الهيئة المصرية ، القاهرة،١٩٧٨
٥. أيكو،أمبرتو،القارىء في الحكاية،تر:أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي،المغرب،١٩٩٦
٦. أيلام،كير،سيمياء المسرح،تر:رئيف كرم،المركز العربي،١٩٩٢
٧. بارت، رولان،المعنى الثالث الصورة الساكنة عند أزنشتاين،تر: مهند يونس، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٩١
٨. البطريق،نسمة،نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي،الهيئة المصرية،القاهرة،١٩٩٥
٩. بوشنسكي ، أ.م،الفلسفة المعاصرة في أوربا،تر:عزت قرني،المجلس الثقافي،الكويت،١٩٩٢
١٠. بيجا،مورس،الفيلم والأدب،تر:يؤيل يوسف عزيز،دار الشؤون، بغداد،١٩٨٦
١١.جفرسون،آن،النظرية الأدبية الحديثة،تر:سمير سعود،منشورات الثقافة،دمشق،١٩٩٢
١٢.حداد،حسن، محمد خان سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة، المؤسسة العربية، بيروت،٢٠٠٦
١٣.روم،ميخائيل،أحاديث حول الإخراج السينمائي،تر:عدنان مدانات،دار الفارابي،بيروت،١٩٨١
١٤.سلمان،حسن،كيف تقرأ صورة لغة الشكل الفني،الهيئة المصرية،القاهرة،١٩٧٠
١٥.شولز،روبرت،السيمياء والتأويل،تر:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات،بيروت،١٩٩٤
١٦. الطعان،صبحي،بنية النص الكبرى،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،١٩٩٢
١٧.عيد،كمال،فلسفة الدب والفن،دار الكتاب العربي،ليبيا،١٩٧٨
١٨.الغانمي،سعيد،الاستعارة عند ياكوبسن،دار الشؤون الثقافية،بغداد،١٩٨٨
١٩.غزول،فريال،علم العلامات، في كتاب مدخل للسيموطيقيا،أشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،دار ألياس،القاهرة،١٩٨٦
٢٠.غيرو،بيار، السيمياء،تر:أنطوان أبو زيد،منشورات عويدات،بيروت،١٩٨٣
٢١.كرستيفا،جوليا،علم النص،تر:فريال الزاهي،دار توبقال،الرباط،١٩٩١
٢٢.لوتمان،يوري، مدخل إلى سيميائية الفيلم،تر: نبيل الدبس، الفن السابع، سوريا،١٩٨٩
٢٣.هوكنز،تيرانس،البنيوية وعلم الإشارة،تر:مجيد الماشطة،دار الشؤون الثقافية،بغداد،١٩٨٦

الهوامش

[١] – حسن سلمان، كيف تقرأ صورة لغة الشكل الفني، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٠

[٢] – محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١،ص٣٣٣

[٣] كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، دار الكتاب العربي، ليبيا، ١٩٧٨، ص ٢٨٨

[٤] محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مصدر سابق، ص ٦٦

[٥] فريال غزول، علم العلامات، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا، القاهرة، دار الياس، ١٩٨٦، ص٩

[٦] آن جفرسون،النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سمير سعود، منشورات الثقافة، دمشق، ص ٩٥

[٧] بيار غيرو، السيمياء، تر: أنطوان أبي زيد، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٨٣، ص٦

[٨] تيرانس هوكنز، البنيوية وعلم الإشارة،تر:مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦،ص١١٣

[٩]أمبرتو أيكو، القارىء في الحكاية، تر: أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٦، ص٣٢

[١٠] بيار غيرو، السيمياء، مصدر سابق، ص٧

[١١] كير أيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٦

[١٢] أمبرتو أيكو، القارىء في الحكاية، مصدر سابق، ص ٣٢

[١٣] أ.م. بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوربا، تر:عزت قرني، الكويت، المجلس الثقافي للفنون، ١٩٩٢،ص٢٧٧

[١٤] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت،١٩٩٤،ص٥٢

* الشفرة: مجموع السنن والأعراف التي تخضع لها عملية أنتاج الرسالة وتوصيلها.

[١٥] صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، سلسلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٩٢، ص٤٣٦

[١٦] صبحي الطعان، المصدر نفسه، ص ٤٣٧

[١٧] آن جفرسون، النظرية الأدبية الحديثة، تر:سمير سعود، منشورات الثقافة،دمشق،١٩٩٢،ص١٧٣

[١٨] جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريال الزاهي، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١، ص١٥

[١٩] موريس بيجا، الفيلم والأدب، تر: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، ١٩٨٦، ص٢١

[٢٠] دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، تر: جرجس فؤاد، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٠١

[٢١] دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق، ص ٢٠٤

[٢٢]دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق، ص ٢١٠

[٢٣]يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم،تر: نبيل الدبس، الفن السابع، سوريا،١٩٨٩،ص٥٩

[٢٤] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي،تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت،١٩٨١ص ٥٧

[٢٥]سيرجي أزنشتاين، الإحساس السينمائي، تر:سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥،ص ٦٤

[٢٦] يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، مصدر سابق، ص١٠

[٢٧]يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، مصدر سابق، ص ١٠

[٢٨]د. نسمة البطريق، نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٩٥،ص٥٠

[٢٩] محمد ألماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص٤٨

[٣٠] سعيد الغانمي، الاستعارة عند ياكوبسن، مجلة الأقلام، بغداد، ع٣، آذار١٩٨٨

[٣١] رولان بارت، المعنى الثالث: قراءة في الصورة الساكنة عند أزنشتاين، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع٢، ١٩٩١

[٣٢] حسن حداد، محمد خان سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة، المؤسسة العربية، بيروت،٢٠٠٦، ص٢٨

[٣٣] فريال غزول، علم العلامات، في كتاب مدخل للسيموطيقيا، أشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار ألياس، القاهرة، ١٩٨٦، ص١١