# تحولات الشخصية السينمائية بين التشفير والبنية العلامية

الدكتور ماهر مجيد إبراهيم البياتي
جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السمعية والمرئية

**مشكلة البحث**

لا يمكن تحديد مستوى واحد للشخصية السينمائية، لتكون صنو للخير أو الشر، فهذه الأحادية تجعل منها (الشخصية)، بنية مسطحة لا تمتلك العمق أو روح الابتكار الفكري، وان اعتبار الشخصية علامة أحادية، يتناقض مع كونها، حاملة للمعنى، لان الفكر المتسامي داخل بنية العرض، سواء للشخصية ام الأفعال والإحداث، يجب ان يخرج من داخل التوقع وافقه الذي لابد ان يتلاشى لإنتاج مستويات اكثر قدرة على نقل معاني مفككة او متعددة للمتلقي، قد تتناص الشخصية السينمائية في بنيتها، مع مجموعة الأنساق العلامية المتداخلة والتي تسعى لإبراز بنيتها الداخلية وجملة الأفكار التي تحملها، بتحديد طبيعة الأفعال التي تقوم بها، أو السلوك الأخلاقي والجمالي الذي تتبناه، فضلاً عن قدرتها في قيادة الأحداث السردية صوب النهاية، فالشخصية السينمائية تكثيف فكري وعقائدي وأخلاقي يسعى صانع العمل من خلاله إيصال جملة الأفكار والمعلومات التي غالبا ما تكون مشفرة بحكم ارتباطها بالوعي وعملية التلقي.

ان دراسة أفعال الشخصية يرتبط بالمرجعية المعلوماتية والفكرية التي يمتلكها المتلقي، سيما وان صانع العمل يضمن شخصياته جملة الأفكار والمعلومات المشفرة التي تعتمد عند عملية القراءة على قدرة المتلقي قي فك الشفرة ورصف البنية العلامية بكيفية تمكنه من التعرف على الإبعاد غير المرئية للشخصية السينمائية والتي تكون هي المحرك الأساس للأفعال المرئية، وهو ما يعني أنتاج جملة الأفكار والمعلومات، حيث نحتاج من اجل الوصول الى معرفة نسق العلامات الصورية إلى مرجعية المتلقي في معرفة فحوى وطبيعة كل صورة

لغوية مكتوبة، وهذا ما يحيلنا إلى ذكر الكتابة الصورية في العراق القديم، حيث تمثل كل صورة بنية علامية متراكبة ومتمظهرة داخل سياق الصورة نفسه، وما يفرق بين صورة وأخرى من حيث انتاج المعنى هو بعض التفاصيل الصغيرة، والتي تؤدي بالضرورة الى تغير المعنى المراد إيصاله، لان أي تغير في أجزاء الصورة رغم تشابها يقود بالضرورة الى أنتاج معاني وإيجاد أفكار مختلفة كل الاختلاف عن الصورة السابقة، ومن هذا المنطلق يرى الباحث ان بنية الشخصية السينمائية علاميا ترتبط بقدرة المتلقي على أنتاج الأفكار من خلال فك مجموعة الشفرات او الأنساق العلامية التي تصلنا عبر الأزياء والإكسسوارات المرافقة للشخصية وكذلك مجمل الأفعال التي تقوم بها الشخصية وتروج لها عبر لغتها وأفكارها، ومن خلال ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الأتي:

**ماهية آليات التحول ألعلامي للشخصية السينمائية وكيفية تشفيرها صوريا؟**

## أهمية البحث والحاجة أليه

تكمن أهمية البحث في تناوله لموضوعة التحولات التي تطرأ على الشخصية السينمائية، لتمثل في كل تحول معلومة فكرية او شفرة يراد منها إيصال افكار معينة للمتلقي.. وتظهر الحاجة الى هذا البحث في كون هذا الموضوع يتعامل مع الشخصية السينمائية بوصفها حاملة للمعنى، ومن ثم فأنها مثل أي عنصر من عناصر اللغة السينمائية يمكن مده بالدلالة عن طريق نقل الرسالة الفنية والفكرية من خلاله، فالشخصية السينمائية ذات بنية قلقة متحركة خاضعة لمرجعياتها الفكرية والعقائدية التي تقودها صوب القيام بأفعالها بطريقة معينة.

## أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على آليات التحول العلامي للشخصية السينمائية وكيفيات تشفيرها.

**حدود البحث**

يتحدد البحث بدراسة عينة من عدة أفلام ومشاهد فلميه تم اختيارها بطريقة قصديه للوصول إلى النتائج المتوخاة.

**تحديد المصطلحات**

التحول: عند ارسطو "انقلاب الفعل الى ضد"[1]، الا ان هذا التحول في انقلاب الفعل لا يمكن ان يكون مؤثرا لا اذا رافق عملية التحول عملية التطهير، وللتحول ارتباطات تتمثل في القدرة على أنتاج الأفكار من خلال عمليات التحول سواء على مستوى الشكل او الفكر، لان عملية التحول ترتبط بالمستويين معاً، ان ضرورة التحول تأتي بسبب القدرة على انتاج فكر جديد يختلف عن الفكر السابق، او معلومة جديدة تختلف عن المعلومة السابقة.

والتحول هو عملية الانقلاب الذي يحدث في الشخصية السينمائية نتيجة حدوث تعرف، فتتغير الافعال التي تقوم بها الشخصية كليا، وكذلك مجمل السلوكيات التي تقوم بها، وهو ما يجعل الشخصية تمثل فكر ودلالة يختلف عن الفكر والدلالة التي كانت تمثله قبل عملية التحول.

التشفير: وترى اديث كيرزويل في كتابها عصر البنيوية، عملية انتاج الرسالة هو "نوع من التشفير"[2]، لان عملية تحويلها الى مدلول هو "نوع من فك الشفرة"[3].

يقصد بمصطلح التشفير، القابلية التي يتم من خلالها جعل البنية العلامة شفرة تحمل أفكار لا يمكن فكها الا من بالرجوع الى مجمل الأنساق العلامية، أنها عملية تفعيل البنية العلامية لتصبح ذات وظيفة عالمية تتجاوز العلاقات الاتفاقية او العرفية او التماثلية والتشابهية، فتكون عملية الكشف عن الشفرة هو التعرف على البنى العميقة التي تقود فعل التشفير داخل حدود الشخصية السينمائية.

## المبحث الأول
## الشفرة والبنية العلامية

**اولاً: الشفرة**

للشفرة أهمية كبيرة في بنائية الفلم السينمائي على المستوى الفكري، اذ يتمتع كل منهم بقدرات كبيرة لنقل أفكار معينة، ورسائل ذات مدلولات مهمة ترشد المتلقي للوصول الى بعض الحقائق سواء الظاهرة او المختفية داخل قصة الفلم الذي يمثل المجتمع ما، لان الصورة السينمائية، بما يحتويه المستوى الشكلي التركيبي، من تشاكل عناصر اللغة السينمائية، تعمل على تبطين ما هو ظاهر بمعاني جمة يستشف منها أفكار قد تكون غائبة عيانياً ألا أن لها وجود حقيقي داخل نسق الأحداث المعروضة، والتوظيف البلاغي لعناصر اللغة السينمائية داخل المستوى الشكلي ينتج عنه انزياحات في اشتغال العلامة، لتأخذ بعداً جديداً ومعنى مضاف لمعناها الأصلي، ومن هذه الانزياحات تتشكل الشفرة والرمز والكثير من المفردات البلاغية كالكناية والتورية وغيرها، داخل النسق العلامي السينمائي، وهناك من يخلط بين اشتغال الشفرة والرمز، رغم ان الشفرة لا تمتلك تاريخ طويل في الفن السينمائي عكس الرمز الذي تداخل في صياغات الكثير من الأفلام وأصبح له أنواع معينة، حددها مارسيل مارتن في كتابه الشهير (اللغة السينمائية)، وامتد اشتغال الرمز خارج حدود الحكاية الفلمية رغم مدلوله المباشر، اما الشفرة فهي مصطلح ادبي، يجد مدياته من خلال اللغة الكلامية ذات المدلول غير المباشر في ايصال المعلومات، ومن هنا تنطلق الشفرة وحسب مرجعية المتلقي الى الخوض في غمار المرجعيات الفكرية.

وعموماً فأن الدراسات السيميولوجية هي التي أوجدت مفهوم الشفرة، عبر اشتغال أنواع العلامات في الأنساق التواصلية او التوالدية، لان الشفرة في حقيقتها "نسق الإشارات او العلامات او الرموز التي يضعها اتفاق ما مسبق يفرض تمثيل المعلومة ونقلها "[4]، وأنواع العلامات تعمل بصورة متداخلة ومتقاطعة من اجل أنتاج هذه الشفرة، دون التخصص بشكل علامة ما، أي عملية توظيف لمجموعة العلامات من اجل إيصال معلومة ما، ان انطلاق دراسة الشفرة كمصطلح قرائي جاء نتيجة الطروحات التي وضعها كل من سوسير وبيرس، وبالأخص الأخير الذي منح العلامات علاقات منطقية تتشكل على مستوى الواقع بين الشيء والعلامة التي تنوب عنه، مما منحها مظهر مادي منطقي، على العكس من سوسير

الذي جعل العلامة ذات دلالة اجتماعية بحتة، ترتبط بعلاقة اعتباطية بين الشيء والعلامة التي تمثله، أي انها لا تكتسب تجسد مادي الا في ذهن المتلقي من خلال المدلول أي الصورة الذهنية. فالمنهج السيميولوجي في جوهره يبحث عن الشفرات التي تمثل مجمل الايدلوجيات والتيارات الفكرية وارتباطها بالوضع الاجتماعية والاقتصادية، مستغلة الكثير من من المناهج المعرفية كوسيلة لها مثل التحليل النفسي ونظرية الخطاب، وكذلك البنيوية وما بعد البنيوية الفرنسية، ان الشفرة في المنهج السيميولوجي هي "مجموع السنن او الأعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة او توصيلها، فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في أنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع الى النسق نفسه "[5]، أي أنها تعمل على جميع الأنواع العلامية في نسق يتم من خلاله فهم المعنى المراد توصيله، واستلام الشفرة هي قدرة تأويلية قرائية يمتلكها المحلل السيميولوجي، اذ تعتبر احد ادواته القرائية في فهم النص، بالأخص وان البناء الفكري للأنساق حاملة المعنى "يعتمد على الشفرات او السنن، وحينما نستخلص معنى من حدث ما فذلك لاننا نمتلك نظاما فكريا او شفرة "[6]، ان وجود الشفرة داخل فضاء الفلم السينمائي يكون بعيداً عن الشكل ذو المدلول المباشر، اذ لا يتم العثور عليها الا خلف الصورة الايقونية، فقد ترشدنا الشفرة الى حقائق عكس ما هو معروض على الشاشة السينمائية، لأنها عملية استنباط وإيجاد علاقات بين ما هو مرئي وما هو فكري خالص. وبالتأكيد فأنه يعتمد بشكل كلي على المتلقي وقدرته التأويلية للكشف عن مجتمع الشفرة، وارتباط الإنسان هناك في دوامة الحياة، وعبر عمليات الحضور والغياب بين صورة وفكر.

ويلعب السياق دور مهم في فهم الشفرة وتفسيرها، لانه " الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، تتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها"[7]، والطاقة المرجعية هي امتلاك المرسل والمتلقي لمرجعية مشتركة ومتباينة، تمكن المرسل من بث شفراته وتعطي المتلقي إمكانية حلها واستقرائها، أي ايجاد علاقة تواصلية بين العلامة ومرجعها، ما تمثله واقعياً، وعبر إيجاد العلاقات الدلالية التي تستنبط من المنظومة العلامية في طرحها الابداعي، لان العلاقة غالباً ما تكون فكرية بين المرجعية والصورة المعروضة، وقد حاول رولان بارت إيجاد أنواع معينة من الشفرات العاملة في النصوص الأدبية ذات المدلول غير المباشر في كتابه (S/Z )*، في خمس نظم دالة، الا ان هذه الشفرات

قد لا تصدق على الفن السينمائي بسبب انها اعتمدت كلياً على بنائية الجمل السردية وتأويلها، وهذا يعني اشتغالها على مستوى واحد من مستويات السرد السينمائية الذي ينهض على السرد الصوري والسرد الكلمي، ومن ثم فأن الشفرات الادبية ذات المدلول غير المباشر لابد وان تختلف وتتباين مع الشفرات ذات المدلول المباشر، أي السينمائية، رغم ان كلا النوعين يعتمد على البنى التأويلية، من خلال توالدية العلاقة بين أنواع العلامات لإنتاج أفكار تسهم في بناء وإيصال الشفرات، متشكل حسب مرجعيتها، وآنية فهمها، مما يجعلها غير محدودة بزمن معين او مجتمع دون اخر، على عكس الرمز الذي يرتبط بعلاقة ظاهرة مع الشيء الذي ينوب عنه في الصورة السينمائية، وغالباً ما تكون هذه العلاقة تماثلية او اتفاقية او سببية، فوجود الرمز محدود بموضوعه، لا يمكن للمتلقي إيجاده دون معرفته المسبقة بالرمز وما ينوب عنه ضمن إحدى العلاقات، فلا مجال الى تبني غير هذا الموضوع، وان تباينت مرجعية المتلقي، لأنه عندما لا يكتشف الرمز بسبب من مرجعيته وثقافته، يغدو الرمز حينها مجرد علامة فارغة لا ملئا. أي ان العلاقة بين العلامات هي التي تخلق المعنى أكثر من كينونة العلامات نفسها فوجود العلامة" لا معنى له ولا قوام الا بعقده العلاقات المكونة له ولا سبيل إلى تعريف الوحدات الا بعلاقاتها فهي أشكال لا جواهر"[8]، وهنا نرى ان جوهر العلاقات في النص هو الباعث للبنى العميقة التي تمنح الشفرات وجوداً حقيقياً لا مادياً، لان " للشفرة خاصية إبداعية فريدة فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول حتى ان ظلت داخل سياقها"[9]، وفي هذه الحالة يكون النص مكوناً من شبكة متداخلة من العلاقات التركيبية والعلاقات الدالة التي تقوم بإيصال الرسالة.

ان الشفرة هي الأساس في توصيل الفهم وان تباينت مستوياته من متلقٍ إلى آخر، فعلى الرغم من عدم وجودها المادي الا انها موجودة كحقيقة من خلال مجموعة السنن او الأعراف التي تتمثل في أنواع العلامات العاملة في الأنساق الحاملة لها وتأتي عملية فهم الرسالة التي تبعث من خلال الوسيط عبر فهم الشفرات التي يمكن فكها عن طريق المرجعيات الجمعية او المرجعيات الذاتية او عن طريق العلاقات العرفية والعلاقات الاتفاقية، والشفرة تشتغل على مجمل أنواع العلامات عبر وجود علاقة متينة بين السياق والشفرة يجعلهما متشابكين عضوياً يرشد أحدهما الى الآخر.

وان اشتغال هذه الشفرات لا يمكن ان تظهر بشكل عياني من خلال المستوى الشكلي ما لم يتم تأويله الى مستويات دلالية وبنى غائبة، نستنبطها من البنى الحاضرة، أي ان عناصر اللغة السينمائية تعبر عن الحدث الدرامي عبر مستوى شكلي خاضع لعناصر الشكل الفني، ومن ثم يأتي المؤول ـ المتلقي، لكي يكتشف مستوياته الدلالية الحاملة للشفرة، اذ لابد من وجود " مراقب او مؤول يقع في إطار مرجعي زماني ـ مكاني، مختلف عن إطار الأحداث التي تسرد"[10]، وعبر البحث في عناصر اللغة السينمائية، مثل طرق التركيب المونتاجي، وآلة التصوير، وتوظيف الراوي في السرد، والمكان، وغيرها، أي عملية تركيب عناصر اللغة الفنية داخل المستوى الشكلي، لإنتاج مستوى دلالي، يتم من خلاله اكتشاف الشفرات التركيبية والشفرات الدلالية، أي الإشارات الواردة في الشكل، والتي تحمل سمات اجتماعية وسياسية، غائبة بتفاصيلها عن المستوى الشكلي، وهنا يتم استقراء هذه الشفرات بشكل مباشر من المستوى الدلالي.

وقد حاول كريستيان ميتز التطرق إلى الشفرات واشتغالها في الفلم السينمائي، فتحدث عن المستويات التي يمكن من خلالها اكتشاف الشفرة وطريقة عملها داخل حدود الفن السينمائي، الا انه لم يحدد أنواع معينة من الشفرات، يمكن اقتصار العمل عليها، فالشفرة تعتمد على مرجعيات المؤول، والمهم ان ميتز قد أكد على وجودها داخل الفلم السينمائي، لان الشفرة في حقيقتها تمثل " العلاقة المنطقية التي تسمح بفهم الرسالة"[11]، ويمكن استقراءها واكتشافها من خلال مفهوم الدلالة، أي "العملية التي تنقل الرسالة عن طريقها الى المشاهد"[12]، فالسيميولوجيا لا تريد تكرار ما يريد الفلم قوله وإنما تبحث عن الشفرات للوصول الى مناطق معرفية اكبر بكثير من ما هو موجود في حدود الحكاية الفلمية. ألا أن ميز تطرق إلى مستويات اشتغال الشفرة داخل فضاء الفلم السينمائي وعبر ثلاثة مستويات هي كالأتي:

1. درجة الخصوصية.
2. مستويات العمومية.
3. إمكانية اختزالها إلى شفرات فرعية[13].

وتكمن درجة خصوصية الشفرة في البناء الفكري الذي تصوغه عناصر اللغة السينمائية، أي ان التعبير المباشر،عبر المتجاورات الصورية التي يشكلها المونتاج مثلا، والبناء الشكلي لا يعني محدودية الدلالة اذ ما تم توظيفه فكرياً، لان السينما

هي " فناً ذا مدلول سياقي متجانس ( مدلول سياقي معبر قائم على مدلول مباشر)"[14]، أي ان عناصر اللغة السينمائية تمتلك آلياتها في بناء نسق فكري صوري يحمل خصوصية الانتماء السينمائي دون غيره، اما المستويات العمومية فهو عملية توظيف عناصر معينة داخل الصورة السينمائية ترشد المتلقي خارج حدود الصورة، وهذا التوظيف يحمل بناء فني يمتد الى ما هو ابعد مثل توظيف بعض الإشكال اللايقونية المنتمية الى تيارات فكرية معينة او التي تحمل مدلولات أيدلوجية ما، والمستوى الأخير هو عملية تداخل بين المستوى الأول والمستوى الثاني، أي بناء سينمائي صرف يضاف له بناء فكري يشير الى خارج حدود الفن السينمائي، مثل لقطة الباناروما، فهي توظيف خلاق لأحد عناصر اللغة السينمائية (آلة التصوير)، وما تشير له هذه اللقطة من أحداث او وجهات نظر معينة، فبذلك امتلكت المستوى الاول والمستوى الثاني.

ان اختلاف الوسيلة التعبيرية بين الأجناس الأدبية والأشكال الفنية ينتج عنه توظيف مغاير لمفهوم الشفرة، فالوسيلة الفنية تتنوع بين الصورة، أي مدلول مباشر، وبين الكلمة، أي مدلول غير مباشر، والوسيلة الفنية التي يمتلكها الفن السينمائي ذات مدلول المباشر، نكتشف من خلال الصورة الكثير من الحقائق الغائبة عنه، فقد تكون الشفرة ذات مدلول اجتماعي نستقرأ من خلالها حقيقة العلاقات الاجتماعية المنبثقة في مجتمع ما دون اخر، وبالوقت نفسه فأنها كحقيقة نفسية ترشد المتلقي الى معرفة حقيقة الضغط النفسي الذي يعرض له الإنسان في ذلك المجتمع فتغدو الشفرة هنا ذات مدلولات نفسيه، فيصبح الفعل العياني او مجموعة العلامات المتسقة في سياق ما في مجموعة المشاهد السينمائية مدلول خطير يخبر المتلقي عن اهم التيارات الفكرية او السياسية المتحكمة في ذلك المجتمع على أساس ما تمثله الشخصية في مجمل أفعالها، وعبر التحولات التي تقوم بها فتمثل بذلك أنواع البنى الاجتماعي وما طرأ عليها من تغير في ذلك المكان وتحت سلطة الزمن انذاك.

ان الشفرات حقيقة غير مادية تؤخذ من المستوى الدلالي، أي أنها تمثل نتاج المنظومة العلامية وفق نوع الرسالة التي تريد إيصالها الى المتلقي، لذلك فهي تمثل عمليات غياب لما هو حاضر في المستوى الشكلي، اذ يتم تضمينها داخل العمل الدرامي بشكل غير مباشر، فتشير إلى المرجعيات الثقافية والفكرية والاجتماعية المنتجة لها، وهنا يدخل معها المتلقي في علاقة فكرية وحسب

السياق، الذي يمثل الطاقة المرجعية سواء لصانع العمل الفني او للمتلقي، ونتيجة لذلك فهي تشير الى ما هو خارج النص، هذه الخصوصية تجعل منها ذات مديات مفهمية واسعة تشمل كل المجتمعات بغض النظر عن البناء الفكري او الاجتماعي، لأنها تمثل عمليات كشف واستقراء لما هو موجود من أحداث، للوصول إلى حقول معرفية لما هو خارج النص، فالشفرة تعتمد على تعدد المستويات الدلالية التي تنتجها، وحسب القدرة التأويلة التي يمتلكها المتلقي، ان الشفرة أساسية في فهم أي نص وهي تعبر عن العلاقات والبنى الاجتماعية التي تمثل مجتمع ما في زمن ما او مكان ما.

## ثانياً: البنية العلامية

### الرمز:

ويمثل الرمز شكل من أشكال الشفرات المنطقية والموضوعية (العلمية)، فهي شفرات أحادية المعنى ولها ظهور واضح في بنية النص، مما يعطي ذلك معنى واحداً، ومستوى تأويلياً واحداً، ان الرمز يرتبط بموضوعه ارتباط متين لا يمكن ان يحيل الى غيره، وعلى العكس من ذلك فإن الشفرات الجمالية والذاتية، الناتجة من الأجناس الأدبية، والأشكال الفنية، تكون ذات معاني متعددة، وتعددية المعنى يعطي قوة تعبيرية وتأويلية لاكتشاف البنى العميقة، فالشفرة هنا غائبة على وجه عام.

ان معنى الرمز في اللغة هو "إشارة وإيماء"[15]، أي انه لا يمثل كلمة واضحة، يمكن التعرف على معناها من عند اكتمالها، بل هي إيماءة بسيطة او إشارة تمتاز "بالسرعة والقصر اولا، وأنها غير مباشرة في الكشف عن هدفها ثانياً، اذ ان الكشف المباشر لا يكون الا بطريقة الدلالة اللفظية استناداً الى معاني الألفاظ اللغوية الوضعية، ثم ثالثاً تأتي صفة الخفاء المتأتية نتيجة الصفتين اولاً وثانياً"[16].

وبوصف الرمز بكونه احد أشكال العلامة التي حددها بيرس، ويمكننا استعارة تعريف سوسير للعلامة بكونها ثنائية المبنى، وهما الدال والمدلول، والدال هو الصورة السمعية، او الموجة الصوتية التي تنتقل في الفضاء للوصول الى عتبة السمع، حيث يتم نقل هذه الموجه، او الذبذبات الى الذهن، لينتج المبنى الثاني، أي المدلول، او الصورة الذهنية التي تنتجها مجموعة الذبذبات الصوتية في الذهن، وهكذا تنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول[17].

ويعرف بيرس العلامة قائلاً : "هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، بصفة ما، اي انها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة"[18]، وهنا أخذت العلامة درجة من التقارب المادي بينها وبين ما تعبر عنه، وذلك بالاعتماد على الموضوع، فقد يتم خلق تشكل جديد للعلامة في موضوع ما، غير ما كانت معروفة به سابقاً وذلك اعتماداً على الركيزة اي المرجعية التي تمكن المتلقي من فهم وتأويل العلامة، وقد أورد بيرس تقسيم للعلامات، أصبح هو السائد في جميع الدراسات السيميوطيقية، وهذا التقسيم يؤكد على اشتغال العلامة وفق أشكالها ضمن العلاقات التجاورية، والتقسيم هو:

1. الإيقونة: علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، من خلال التشابه بين الدال والمشار اليه.
2. المؤشرة: علامة تحيل الى الشيء المشار اليه من خلال التجاور الفيزيقي وفق ارتباط سببي.
3. الرمز: هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين افكار عامة، وتكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار اليه علاقة عرفية محضة غير معللة[19].

فالرمز يمتلك وجود حقيقي داخل المنظومة العلامية، ويتشكل على وفق الصياغة الفنية للاحداث الدرامية، فهو احد أنواع العلامات التي اقرها بيرس، بالإضافة الى المؤشرة والايقونة، ولا يتحدد الرمز في شكل ثابت بقدر ما يتباين وحسب توظيفه، والرمز هو في الحقيقة علامة تنوب عن شيء ما، لا تربطه أي علاقة تشابه او سببية ولكن فقط علاقة أتفاقية تؤمن عمله في مجتمع ما، لذلك فأن محدوديتة اشتغاله ترتبط بالمجتمع الذي يقيم هذا النوع من العلاقات الاتفاقية، ولا يمكن فهم الرمز خرج حدود مجتمعه، في مستوى تأويل الأحداث الدرامية، او بين الشفرة والاستعارة الفنية، رغم ان الاختلاف يكاد يكون كبير بين هذه الاستخدامات البلاغية، فالرمز مثلاً هو حقيقة مادية موجودة في المستوى الشكلي، يعبر عن فكرة ما تفيد الأحداث الدرامية، تتحدد بالموضوع الذي وجدت من اجله، فهي علامة حاضرة، وقد حدد مارسيل مارتن ثلاثة أنواع من الرموز العاملة في الدراما المرئية، اذ يقول: "سأميز هنا أيضا ثلاثة أنواع كبيرة من الرموز، متجنباً الزعم بأن هذه الأنواع لا يتداخل بعضها في البعض الأخر"[20]، وهذه الأنواع الثلاثة من الرموز هي كآلاتي :

1. رموز تشكيلية: أي لقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها ان تذكرنا بحركة من نوع أخر او ان توحي ألينا بإحساس او بعاطفة.
2. رموز درامية: وهي تلك التي تلعب دورا مباشرا في الحدث وتساهم في تقديم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.
3. رموز ايدلوجية: وتستخدم في التعبير عن أفكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها، وأنها تعكس موقف المخرج إزاء أهم المشاكل الإنسانية[21].

وهناك أنواع أخرى من الرمز ساقها العديد من المنظرون، فهناك الرموز الاستدلالية، والتي ترتبط باللغة، بكونها القواعد الأساسية لعملية انتاج اللغة، اما النوع الثاني فهي الرموز التمثيلية، والتي تكون عادةً في الفن، وحينما تعجز اللغة عن التعبير في امور الوجدان والحياة الباطنية سيكون الفن هو المعبر عن هذه الحياة[22].

وهذان النوعان من الرموز ترتبط برمزية الفن، او طروحات سوزان لانكر، التي ترى ان الفن بكل إشكاله ما هو الا عملية ترميز للأفكار والمعلومات، ليتم أنتاج النصوص التي تحاكي الحياة والوجدان، او التعبير عن مكونات النفس البشرية.

والترميز هو الوسائل والاساليب التي تجعل من العلامة رمز يحيل المتلقي الى معادل موضوعي يربط بين الحكاية الفلمية ما هو خارج حدودها، الا ان محدودية الرمز تنبع من انه علامة لا تمتلك مفهوم شامل وواحد في المجتمعات الإنسانية المختلفة بل تعتمد على أساس العلاقات التي يتم عقدها في مجتمع دون أخر وحسب نوع العلاقة اتفاقية أو سببية أو تشابهية. وهكذا يظهر الفارق الكبير بين الشفرة كوجود حقيقي غير مادي في النص، والرمز كوجود مادي في النص.

وظف الفنان السينمائي الرموز في منجزه الإبداعي من خلال اعتماده بشكل مباشر على الطبيعة بما تمتلكه من رموز حية وكذلك على الرموز التي تعلمها وكونها الانسان المعاصر بحكم امتلاكه لمجموعة بنى اجتماعية ونفسية وفكرية، فكانت الرموز الطبيعية خاضعة لضرورة إيصال الأفكار العامة والتي لا ترتبط باي بنى فكرية خاصة، وهذا ما يمكن تسميته بالأنماط الأولية للتفكير، فالطبيعة تمنح الإنسان وافر المعلومات كما تمنحه اسباب بقاءه على قيد الحياة، والرموز في الطبيعة تشبه الأنماط الأولية للتفكير لانها تتشابه في سهولة العثور على المضمون

او البنية العميق لشكل الرمز في الطبيعة، طالما ان الأنماط الأولية للتفكير هي " شكل فكري مشاع وعام ويتضمن قدراً كبيراً من الانفعال"[23]، وهذا ما يجعل الانسان بغض النظر عن مرجعياته او معارفه المكتسبه، يستطع فهم وتخيل عمل الرمز في الطبيعة.

اما النوع الاخر من الرموز فأنه يرتبط بالنتاج الابداعي الواعي للتطور الفكري البشري، فكان الرمز ذا بنية فكرية تتطلب وجود سياق فكري او طاقة مرجعية لها القدرة على تفكير الرمز واستيعاب مدلوله او محتواه، بسبب ان الرمز في الفن السينمائي لا يؤخذ او يفهم كما هو في الطبيعة بل يمتلك القدرة على التبعير بشكل اوسع من حدوده الموضوعه فيه، وتتشكل دلالة الرمز في السينما من مستويين، الاول: المعنى، والذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف مضمونه، والثاني: التعبير، أي الوجود الحسي، الصورة[24].

الرمز هو دلالة، تنوب عن شيء ما، فكر ما، معلومة ما، الا ان هذا الفكر او المعلومة او الدلالة ترتبط بمجمل العلاقات التي تمثله في الوعي الإنساني، ويمكن انتاج رموز فنية سينمائية ترتبط بطبيعة العالم الفلمي والأفكار التي تبثها الصورة المرئية، فالحمامة رمز السلام أصبحت في فلم الطيور للمخرج الكبير (هيتشكوك)، رمز للموت، للتمرد، للقضاء على الإنسان، وقد تمثل الصحراء او التضاريس الأرضية او الكواكب السماوية، الفضائية كرموز ترتبط بالخير او البطولة، او الانهيار والعزلة، او قد تعبر عن طبيعة الشخصية الإنسانية في البناء الفلمي.

ان الصورة السينمائية بما تحمله من تفاصيل تشكيلية في بنائيتها وتكوينها، تمثل دلالات رمزية متعددة تعمل داخل المجتمع الفلمي الذي يمثل بالضرورة مكان ما وزمان ما، ولكن عندما يحمل دلالات إنسانية فأنه سيتجاوز المكان والزمان، لان ايقونية الصورة السينمائية تمثل في كليتها بنية علامية متسقة من اجل إيصال معلومات او أفكار معينة، وهذا يعتمد على المتلقي او شخصية المؤول الذي يستطيع قراءة الصورة السينمائي لانتاج المعنى المعروض على شكل بناء مرمز على المستوى الشكلي للصورة السينمائية، وهذا ما يجعل الرمز مرتبطا بعملية التلقي ومرجعيات شخصية المتلقي. لان الرمز بنية ثنائية تجمع بين الشكل الظاهر (الصورة)، والفكرة (بنية الصورة)، اذ تعد الصورة السينمائية "هي المادة الأساسية للغة السينمائية"[25]، تشكل على اساس تنوع البناء العلائقي بين مكونات

الصورة سواء على شكل عمليات التكوين والتشكيل او بنية عناصر اللغة السينمائية، اذ يمتلك كل عنصر اثره الدال في البناء الأساس للمستوى الشكلي للصورة، وهنا يأتي دور المتلقي في انتاج بنية الصورة، أي المستوى غير المباشر، لان "الاشياء التي ليست لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني"[26]، وتكتمل عملية بناء الصورة السينمائية من خلال توظيف الصوت الذي يؤدي الى الصورة، لانه جزء من وسيلة التعبير وليس بنية قائمة بذاتها، سيما وان الية التعبير السينمائية تعتمد "على نظامين سيميائيين مختلفين هما الصورة والصوت"[27]، ان الشريط الصوتي بمكوناته يعمل على إتمام الية التعبير السينمائية.

**الايقونة:**

تعتمد البنية السينمائية على الصورة الايقونية، و بسبب هذا الاعتماد هو وجود علاقة التشابه والتماثل بين الصورة وما تنوب عنها، سيما وان كل الأنواع السينمائية تنطلق من الواقع، سواء لتحاكي الواقع بشكل نقل مباشر، او لتقوم بعملية تشويه الواقع، لان الخصائص التي تملكها العلامة، " تجعلها دالة حتى وان لم يوجد موضوعها"[28]، بسبب علاقات التماثل والتشابه، وقد قسمها بيرس إلى: (الصورة والرسوم البيانية والاستعارات، والصور)، وما يهم الباحث هنا هو الاستعارات، او التوظيف الاستعاري للعلامة الايقونية.

للايقونية مدخل مفهمي خاص في الفن السينمائية، فالصورة المرئية قيد الكتابة تمتلك في احدى مستوياتها علاقة تماثلية او تشابهية (ايقنتها)، ولا يمكن تأكيد حقيقة التناسخ او التشابه الكلي، سيما وان للصورة حدود تتجاوز المستوى الشكلي الأول(التشابه الخارجي)، اذ يلعب الزي مع الإكسسوار مع طبيعة الأفعال التي تقوم بها الشخصية، وكذلك طريقتها في الحوار او طبقة الصوت ونوعه، كل هذه مستويات تعمل على أنتاج دلالة مضافة لم تكن موجودة في عملية الايقنة، تبقى الصورة السينمائية علامة ايقونية، ألا أنها لا تحتاج لان تنوب عن شيء ما أو احدهم، فالصورة السينمائية تحمل العلامة وما تنوب عنها داخل حدود الإطار في اللقطة السينمائية، وهذا ما يبعد الفن السينمائي عن عملية النسخ أو النقل المباشر، او التماثل شبه التام بين الصورة السينمائية والحياة.

**المؤشر:**

ان لهذا النوع من العلامات، اهمية على مستوى نقل الدلالة، بغياب القرينة، فالمؤشر يمتلك القدرة على نقل المعلومة او بث الفكرة، من خلال الاثر الدال، فالاثر هو الذي يحيل المتلقي صوب طبيعة العلامة، او ما تحمله من معلومات، وترتبط العلامة بموضوعها ارتباطاً سببياً مادياً، "اثر يتم عن طريقه تمثيل الأفكار، وهو وسيلة حين يضطلع بمهمة نقل معنى أخر من خلاله"[29]، وهذا الأثر المادي يعمل على خلق وتوصيل أفكار غير مادية عبر معاني مصاغة بمعادل دلالي داخل بنية مجتمع ما، فالدخان مؤشر لوجود النار، وتجدر الإشارة هنا إلى إن المؤشرات "تكون علامات عندما تتجاوز العلة المباشرة لوجودها الفيزيقي او فلنقل أنها تصبح علامة مزدوجة"[30]، الدخان اشارة الى وجود نار.

ان بنية العلامتين (الايقونة والمؤشرة)، ترتبط بعملية توظيفها الاستعاري داخل بنية الصورة السينمائية، وهنا تكمن أهميتها، فالمعنى الأوحد في الإيقونة يصبح بنية استعارية بسبب السياق وتراصف اللقطات، لانتاج مستويات ابعد من المشابهة، وهذا ينطبق أيضا على طبيعة عمل المؤشرة، لكون البناء الاستعاري يعتمد على القريبة الموجودة داخل حدود بنية المشهد السينمائي، وترتبط القريبة بالبنية الاشارية التي تحيل اليها سواء كانت داخل فضاء اللقطة السينمائية او تشير اليه من خلال الأثر الدال لها، وهنا يكتسب الأثر الدال قيمة الاستعارة الفكرية لأنه يقوم بتحقيق العلامة وما ينوب عنها داخل الاثر الدال نفسه.

الاستعارة فهي توظيف لا يخلو من الطرافة الفكرية التي يحاول صانع العمل بثها في نسيج الاحداث، مما تجعل المتلقي يخلق معادلة بين الاحداث الدرامية وما تم التعبير عنه استعارياً، فالاستعارة لا تنتمي الى حقيقة الموضوع الدرامي بقدر ما تمثل وجهة نظر صانع العمل تجاه قضية او موقف ما، ومن هنا يظهر لنا مقدار الاختلاف بين الشفرة والرمز والاستعارة، الشفرة تعمل على هذه الصور البلاغية في سياق فكري ينتج عن مجموعة الانزياحات التي تحمل المستوى الدلالي كرسالة فنية الى المتلقي.

وقد جاء البناء الاستعاري في بنية العديد من الافلام، ففي الفلم الشهير لايزنشتاين، (الاضراب)، وظف ايزنشتاين البنية الاستعارية للتعبير عن دموية النظام القيصري، وقسوته المفرطة على العمال، سيما في مشهد الاضراب، ومشاهد (العمال، رجال الشرطة، المسخ)، وهنا بينة استعارية رائعة في فلم (ممر

الى الهند) للمخرج (ديفيد لين)، نرى (مسز كوستد)، حينما تدخل احد الكهوف المظلمة ويأتي الدكتور (عزيز)، يدخل الكهف حيث (كوستد)، نرى ان صانع العمل يعمد الى توظيف البناء الاستعاري ليمرر من خلاله وجهة نظره الخاصة صوب ما حدث في الكهف، اذ نراه وبعد ان يطفئ الهواء عود الثقاب الفاصل بين (عزيز وكوستد)، يقطع الى قرب باب الكهف حيث توجد عين مياه تفور وهي تجمع مياها في بركة قريبة، ان عملية الفوران في البركة، كانت تخبرنا ان فعل ما حصل في الكهف، وهو عملية الاغتصاب التي تعرضت لها مسز (كوستد).. وهناك بناء استعاري شديد الطرفة، وظفه المخرج المصري (صلاح ابو سيف)، في فلمه (القاهرة 30)، ففي مشهد عقد قران (محجوب عبد الدايم) على (احسان)، نرى ان صانع العمل يقوم وبالاعتماد على الة التصوير بتصوير محجوب بلقطة أسفل مستوى النظر، ليكون تكوين اللقطة رأس محجوب في مقدمة الكادر وفي العمق كان هناك قرون الوعل المعلقة على الجدار، فكان لهذا البناء الاستعاري دلالة على رؤية صانع العمل لما حصل لهذه الشخصية، ان عملية الإزاحة المكانية وإلغاء العمق لانتاج هذه البنية الاستعارية قادتنا بشكل مريح لما كان يفكر به المخرج.

## الفصل الثالث
## تحولات الشخصية السينمائية

حينما نقارن بين الشخصية في الادب الروائي والشخصية السينمائية، نتذكر وبشكل تلقائي مقولة كريستيان ميتز، ان الفن السينمائي، فناً ذا مدلول مباشر، على العكس من الفن الروائي الذي لا يعتمد المدلول المباشر،( الصورة المرئية في الاول، والكلمة المكتوبة في الثاني)، هذه المقولة تربطنا بالشكل العلامي والبناء الذي تكون عليه الشخصية سواء في الرواية او الفلم، ولكن في كلتا الحالتين تبقى الشخصية حاملة للمعنى، بغض النظر عن النوع العلامي الذي تمثله، الا ان ما يميز الشخصية السينمائية عن الشخصية الروائية، هو كونها محددة الملامح على المستوى الشكلي، الذي يؤثر حتما على طبيعة الفعل ورد الفعل، اما الشخصية الروائي، فهي بلا ملامح محددة ترتبط بخيال المتلقي ومرجعيته التي تشكل الشخصية على منوالها، وباختفاء الملامح يتم التركيز على ما تحمله من فكر او بناء فلسفي، ان تبلور الشخصية الروائية بلا ملامح يأتي بسبب الوسيلة الفنية (الكلمة المكتوبة)، وهذا ما يجعلها مرتبطة بالأفكار وحدود الوعي او البناء النفسي للشخصية، تكون الشخصية السينمائية على العكس من ذلك، فهي تحتاج الى ممارسة الفعل ورد الفعل لتوصل الى المتلقي ما تحمله من افكار او قيم، وهنا تكمن صعوبة بناء الشخصية الفلسفية او حاملة الأفكار في السينما، سيما وان تقنية الحوار او الصوت من خارج الكادر لا تعد الحل الامثل لبناء الشخصية السينمائية، قدر اعتماد صانع العمل على للفعل ورد الفعل لاتمام عملية السرد، فلو طالعتنا شخصية سينمائية، وهي تقول لنا، انها تحمل افكار او تمثل جملة قيم اخلاقية وفلسفية، فيجب ان ينعكس ذلك على سلوكها اي افعالها، في حين يمكن للشخصية الروائية ان تخبرنا طالما ان عملية السرد الكلمي هو السمة المهيمنة على النص الروائي، وهذا يحيلنا الى سؤال في غاية الاهمية: هل تبقى الشخصية السينمائية ذات مستوى واحد، او بناء فكري واحد على طول أحداث الفلم السينمائي؟ بمعنى اخر: هل يمكن للبناء العلامي للشخصية ان يتطور او يتحول، نتيجة ما تكتسبه الشخصية من معرفة او افكار جديدة كما هو الحال عند الشخصية الروائية؟

والجواب هو: نعم تمتلك الشخصية السينمائية امكانية كبيرة في التبدل والتحول، واكتساب بناء علامي يختلف عما هو عليه في بداية احداث الفلم، واذا كان ميتز يرى ان المدلول المباشر للفن السينمائي يكمن في ايقونية الصورة المرئية، فأن

بناء النسق او السياق في عملية ربط اللقطات، هو من يؤدي وظيفة انتاج مستويات من المعنى، فيتلاشى المدلول المباشر على مستوى الصورة، ان ايقنة الصورة لا تمثل علامة تنوب عن شيء ما، أي عمليات حضور، وانما الايقنة في السينما تجمع ما بين العلامة ما تنوب عنه، لانها واحد، أي العلامة المرجعية، التي تتداخل مع مرجعية المتلقي، وهذا ما يؤدي الى احداث عملية التفاعل الفكري بين المتلقي وما هو معروض امامه، سيما وان الشخصية السينمائي تعتمد على عمليات تحول كثيرة، فالبناء الايقوني سرعان ما يتلاشى ليكون بناء مرمز لفكرة معينة او مؤشر على شخصية او احداث لا ترتبط مباشرة بقصة الفلم، طالما ان التناص السينمائي يستفاد من الارث الهائل للسينما في بناء الاحداث الفلمية.

ففي فلم (راسبوتين)، جاء التحول في بناء الشخصية السينمائية، بطريقة متميزة، لانها مثلت وجهة نظر صانع العمل صوب هذه الشخصية، وكأنه يريد اخبارنا ما لم تستطع الشخصية اخبارنا به في متن الاحداث الفلمية، ففي مشهد قتل راسبوتين من قبل اقرباء الامبراطورة، نرى صانع العمل قد وظف تشكيل الفضاء وتوزيع الكتل داخل حدود اللقطة السينمائية لمنحنا معلومة في غاية الاهمية، فحينما تسلقت شخصية راسبوتين باب القصر الشاهقة طلبا للنجاة، يسرع الجناة ويقتلوه وهو معلق على الباب بواسطة اطلاقة مسدس، وهنا يقطع صانع العمل الى لقطة عامة من زاوية اسفل مستوى النظر، تظهر راسبوتين معلقا على الباب وهي على شكل صليب، ان البناء الشكلي ساهم في علمية حدوث التحول في بنية الشخصية، سيما على المدلول الفكري، فراسبوتين لم يكن مجرد شخصية، بل اشبه باليسوع، وهو رمز اخر يحيل الى الظلم والسلطة الغاشمة، والقسوة الإنسانية المقيتة، ان عملية التحول استمرت بعد أحداث الفلم بسبب عملية التحول النوعي والفكري الذي حملته الشخصية، فكانت بناء استعاري شكلي اراد منها المخرج إيصال رسالة مفادها ان هذا الرجل هو أشبه بشكل الصليب – ايقونة مسيحية – إنسانية عامة تكشف الزيف والجشع الإنساني.

ان الفكر في الصورة السينمائية يتطلب نمطا مميزا من الشخصية، وتأكيد تميز الشخصية يأتي من تحديد نوع الأفعال التي تقوم بها لإيصال المعنى للمتلقي أولا، وأتمام عملية بناء سرد الأحداث الفلمية ثانياً، فضلاً عن وتبنى النسق السردي المؤدي الى تبلور الأفكار، وطالما ان التوظيف العلامي للشخصية في السينما هو الأساس في نقل المعلومة، يجب ان يعمل البناء الصوري لإيجاد تكوينات تتزامن

مع طبيعة ونمط الأفعال، بالارتباط مكانيا وزمانيا، وهنا يكون التأكيد على الظروف المرافقة للفعل والشخصية، بنفس الأهمية التي يكون بها التأكيد على الشخصية، وبالاعتماد على السياق الذي يمثل المرجعية الفكرية التي تقوم عليها الصورة في الفلم قيد الدراسة، فلا تمثل الشخصية السينمائية في بداية كل فلم ألا بناء ايقوني ذا مدلول مباشر،(تماثل الدال والمدلول بمستوى واحد من المعنى)، لان العملية أشبه ببطاقة تعريف، شكله، عمله، علاقاته، بيئته، وأخيرا أفكاره التي تظهر من خلال بدأ مرحلة اللاتوازن ونشوب الصراع، بعد هذه المرحلة لابد ان تظهر الشخصية في بناء علامي مغاير او متحول، والتحول العلامي هنا لا يقصد به التكثيف او التضمين العلامي، بل تبدل وتطور أفكار الشخصية الذي ينعكس على أفعاله، فما يقوم به من أفعال هو الذي يخبرنا عن أفكاره الجديدة، او قد تكون عملية ترسيخ للأفكار، ألا أن هذه الأفكار تدخل في مرحلة الاختبار، ففي فلم (غاندي)، نرى ان المحامي الشاب الذي يعمل في احدى المستعمرات البريطانية، كان في بداية الامر مجرد بناء ايقوني، شاب متمدن، يمتهن المحاماة، مثقف، ينتمي بكليته الى البيئة الانكليزي التي كان يؤمن بها، الا ان عملية الصراع الذي دار بين افكاره من جهة وأفكار اقرانه من جهة اخرى، والصراع الرئيس بينه وبين الاحتلال البريطاني، جعل من ايقونة الشخصية (غاندي)، رمز ومؤشر، يحيل الى مرجعيات اخرى ترتبط بقضية الوطن، وما عادت أزيائه التي طالعنا بها في بداية الفلم، هي نفسها، حينما حاك قطعة القماش التي بالكاد تغطي بعض أجزاء جسده، وهنا اكد انسلاخه من البيئة الانكليزية، بعد انزياح أفكاره بالانتماء لها، فخلال عملية السرد الفلمي، وتداخل الأفعال مع ردود الأفعال، وكذلك تطور الصراع الفكري بين العقلية الاستعمارية والعقلية الوطنية التحررية، تغير وتحول البناء العلامي للشخصية، فأصبحت مؤشر على مقاومة اللاعنف، وبناء رمزي يمثل جميع أطراف الهند الشاسع للنهوض بعملية التحرر من المحتل، لان عملية توليد وانتاج المعنى الجديد في المستوى الثاني، لابد ان يختلف عن المعنى الأول، اي الدلالة الايقونية، والا فما الجدوى من إنتاج معاني متعددة للنص الجديد، وهذا ما يتطلب شخصية جديدة تحمل أفكار جديدة وقيم جديدة.

قد يقود التحول العلامي الشخصية السينمائية للانقلاب على ايقونيتها، ليناء بنية علامية جديدة، لا يمكن لنا مقارنتها بما كانت تمثله في بداية الأحداث، ولابد ان يحصل التحول نتيجة لفعل مؤثر يهز كيان الشخصية، لان قوة الفعل هي التي

تؤمن تأثير المتلقي في عملية التحول التي تقود الشخصية السينمائية من حال الى حال أخر، ففي فلم (القلب الشجاع) بطولة وإخراج (ميل غبسون)، وفي مشهد قتل زوجة البطل الاسكتلندي (وليام والاس)، بعد هذا المشهد حصل تحول كبير في بنية الشخصية السينمائية، لان عملية القتل الوحشي الذي تعرضت له الزوجة والحبيبة بدون أدنى سبب سوى انها مارست حقها بالزواج والحياة، جعلت البطل يتعرف او يستفيق من حلمه، على كابوس الحياة التي يعيشها مع شعبه، تحت نير الاحتلال البريطاني القاسي، هذا التحول قاد الى الكشف عن بنيات فكرية جديدة داخل الشخصية نفسها، لان عملية التحول لابد ان تكشف بشكل مباشر او غير مباشر ما حصل للشخصية، فلا تحول بدون ايجاد مستويات للشخصية لم تكن معروفه مسبقاً، فاصبح الشاب وليام رمزا وطنيا، واسماً حمل الكثير من الصمود والبطولة والقصص، فكان هذا الرمز هو ما يحتاجه شعب ومجتمع جاهل متخلف يريد دائما السير خلف رموز حتى وان كانت من اختلاق خيالهم، كما حصل مع شخصية وليام، حينما نسجت حولها قصص اشبه بالاساطير والخرافات، وهي التي قادت هذا الشعب للانتصار، ان عملية التحول التي انقذت الشخصية من ايقونيتها التي تتماثل مع باقي الايقونات الشخصية في اسكتلندا، الى بناء رمزي تجاوز بوعي المباشرة صوب القيادة والتحرر، فكانت الصورة السينمائية خير معبر عن هذا التحول العلامي للشخصية.

ولابد للبناء العلامي على مستوى الشكل تحديدا، ان يتحول عند رسم الشخصية السينمائية، وعملية التحول تظهر من خلال الزي او إكسسوار جديد او المكان الجديد او الوظيفة الجديدة، وكذلك العلاقات الجديدة، ونوع الأفعال التي يقوم بها، ولا يكفي ان نقول تحول علامي دون ان نرى مؤشرات هذا التحول على افعال الشخصية السينمائية. وهذا ما رأيناه في فلم (الرسالة) اخراج (مصطفى العقاد)، فشخصيات (الحمزة، وزيد، وعمار بن ياسر، وجعفر، وخالد بن الوليد.. وشخصيات اخرى)، حينما كانت في زمن الجاهلية وما تحمله من افكار توافق طبيعة البيئة والمكان، فضلا عن نوعية الأفعال التي كانوا يقومون بها، كان البناء ايقونيا مباشرا، يحيل الى مجتمع جاهل بدوي، بكل قيمه وتقاليده، وتسطح أفكاره، فتتساوق العلاقات التماثلية بين الأفكار السيئة والملابس والبيئة وطبيعة الافعال، وهو ما يؤكد العلاقة المتشابهة بين الدال والمدلول بالنسبة للشخصية، ولكن حينما انتشر الإسلام، وتبدل المدلول الفكري للشخصيات حاملة المعنى، نرى ان عملية

التحول الفكري قد انعكست على أفعالهم وكذلك بيئتهم، وأزيائهم، اي ان البناء الايقوني تحول الى بناء أخر جديد يتمثل بالقيم والأفكار الجديدة، فكانوا بناء أشاري، وحتى مرمز عن نوعية الأفكار التي اكتسبوها وأصبحوا اثر دال على وجودها وسط المجتمع الجاهلي، فنرى ان عملية التحول ترتبط أيضا بالشخصيات الأخرى، اي الأنداد، او الشخصيات السلبية، فعملية المقارنة الشكلية بينهما تحيل الى بناء فكري جديد وتحول علامي مختلف عما كان سابقاً، وهذا ما يؤكد ان دراسة العلامة وبنائها لا يرتبط بذات العلامة وانما بالعلاقات التي تقيمها العلامة مع ما يليها وما يسبقها، فلا تغدو العلامة هي المعيار، بل مجمل العلاقات المتداخلة سواء كانت السياقية او النسقية بين العلامات.

وقد ينوب الأثر الدال عن الشخصية السينمائية في عملية التحول العلامي، فيصبح الاثر هو الدال هو الشفرة ذات الدلالة الفكرية سواء للشخصية او الأحداث الفلمية، المهم التذكر هنا ان عملية التحول عملية كتابية تقع على عاتق صانع العمل، سبب التأكيد هذا ان الشفرة في الدراسات السيميولوجية هي عملية قراءة يقوم الناقد او الباحث بايجادها داخل بنية الفلم، وليس لها وجود قبلي، ولكن هذا الا يمكن التأكيد الشكلي الذي يعمل صانع العمل على تضمينه للشخصية ليرافق عملية التحول على المستوى الفكري، فقد يصبح البطل رمزاً او شفرة، يحمل بنية علامية متكاملة ترشد المتلقي الى حقائق مكانية وزمانية واخلاقية في ظل هيمنة سلطة ما، وهذا ما رأينا في المشهد الأخير من فلم (القلب الشجاع)، تمثيل واخراج ميل غبسون، وبعد إعدام الشخصية الرئيسية (وليام والاس)، أي مشهد المعركة الأخيرة، نرى ان رفاق وليام والاس يسعون من جديد الى محاربة الجيش الإنكليزي، في هذا المشهد يتحول البطل وليام الى بنية استعارية بسبب البناء الاشاري الذي حظي به، اذ يرمي أحد رفاق (وليام) سيفه بقوة إلى الأعلى ومن ثم يسقط ليغرز في الأرض وهو يتحرك، مع ثباته بالارض، وكأنها دليل على التمسك بالأرض، رمز على بقاءه معهم رغم موته، فكانت البنية الاشارية التي تحيل الى وليام من خلال توظيف سيفه الذي يحل اليه، رغم عدم وجوده، فكان هذا البناء الاشاري رمز على بقاءه وقيادته للمقاومة الاسكتلندي حتى النصر والتحرر من الاحتلال.

وفي فلم (زوجة رجل مهم 1987) للمخرج محمد خان، بطولة احمد زكي وميرفت أمين، تناول الفلم عملية تكثيف الشخصية السينمائية داخل علامة احادية

المعنى، ومباشرة، أي عملية اختزال الشخصية في مهنة معينة، اختزال تفقد على اساسه الشخصية قيمتها الانسانية والاعتبارية والوجودية، في مثل هذا التحول تتولد البنية الشفرية لتتجاوز حدود الفضاء المكاني والزماني للاحداث الفلمية بل تمتلك قوة وقدرة الهيمنة الفكرية على مديات اكبر تتعلق بالطابع الانساني للفن السينمائي، فالبنية الشفرية لا تحدها زمان اومكان او حدث، بل ترتبط بالقيمة الاعتبارية وما ستختزل اليه. ان هيمنة الشفرة على البنية العلامية، كان بسبب تحول الشخصية من مدلولها الضيق الى بنية عالمية، تتجاوز الثقافات وتمتلك امكانية التمثل والتأثير بعض النظر عن مكان وزمان الاحداث الفلمي، ففي هذا الفلم، نرى ان الزوج رجل الدولة قد كيف حياته وعلاقاته سواء الاسرية مع زوجته او الاجتماعية مع باقي الشخصيات على اساس كونه علامية مهيمنة تمتلك حق السمو، وتجاوز سلطة القانون، فاهمية وجوه تكمن في وجود الوظيفة، ولكن حينما جردت من الشخصية الوظيفة، نرى ان الشخصية قد جردت من حياتها، فيصبح بدون أي بناء شيء مجرد بلا ذات بلا أي تكوين، لانه كان يتنفس ويعيش ويتصور ان شخصيته وحياته انما تكتسب اهميتها من الوظيفة المهمة في الدولة، وهكذا كان انتحار الشخصية دلالة على موتها وظيفياً.

ان التحول العلامي للشخصية اخذ بعد نفسي وفكري، لانه ينطوي على بنية شخصية مركبة، نمطية، مستقرة، الا ان عملية التحول كشفت اعماقها او دلالتها الفكرية التي قادت الى النهاية.

اما فلم (البريء 1986) إخراج عاطف الطيب، فقد جاء التحول الفكري للشخصية ضمن سياق أحداث الفلمية، ألا أن في هذا التحول كان مغامرة محسوبة من قبل المخرج، فشخصية (احمد سبع الليل) وهو شاب صعيدي فلاح، محدود القدرات العقلية والثقافية، بعد ان يستدعى للجيش مع بعض أقرانه من شباب القرية، يتم وضعه كحارس في إحدى السجون النائية التي يتم فيها اعتقال المعارضين السياسيين للسلطة، من رجال ساسة او مثقفين وطلبة، الا انهم يخبروا من معه، ان هؤلاء المسجونين هم أعداء الوطن، يحدث التحول حينما يسجل احد الطلبة وهو يعيش في نفس القرية التي يعيش بها احمد، شاب مثقف كان يهتم به سابقا ويرفض ان يساء له، فكانت بينهما علاقة حميمة، فيسرع احمد ليخبر المأمور ان هناك خطأ وان الشاب ليس من أعداء الوطن، بد ابن قريته، الا انه يجلد ويسجن، وهنا يحدث التحول، سيما بعد ان دبر مأمور السجن موت الشاب،

ان عملية التحول هنا كانت محدودة في بنية الفلم ككل، الا انها كانت مشفرة بالنسبة للمتلقي، لان عملية التشفير، جاء من خلال البناء السياقي للقطات وهي تكشف بشكل متسلسل حقيقة ان اعداء الوطن، او حتى الوطن بالنسبة للشعب اشبه بعلكة تتقاذفها السن المسئولين للوصول الى غايتهم بغض النظر عن النتيجة او الوسائل التي يستخدموها سواء رجال محدودين الادراك العقلي والثقافي او مصطلح أعداء الوطن، فكانت شخصية احمد شفرة تكشف حقيقة العلاقة بين السلطة والمواطن في جميع البلدان العربية او الشرق أوسطية.

ونؤكد ان التحول يعمل على بناء شخصية جديدة من خلال إنتاج علاقات جديدة تتجاوز العلاقات التماثلية نحو علاقات سببية او علاقات فكرية بين مجمل البناء العلامي للشخصية السينمائية، فيتحول مستوى الشخصية من التسطيح الى مستوى أخر، يحيل المتلقي الى معاني جديدة قد ترتبط بذات الفلم السينمائي او تحيل الى إحداث وأفعال أخرى، يحاول الفلم طرحها او إثارتها، وهذا ما يتطلب تعدد المستويات الدلالية للشخصية نفسها وابتعادها عن أحادية المعنى صوب معان أخرى ترتبط بذات الشخصية وما تمثله بعد عملية التحول.

## المصادر


1. اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ت جابر عصفور، بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985.
2. ارسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار العودة، 1976.
3. ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، تر د. فؤاد الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
4. درويش الجندي، الرمزية في الادب العربي، مصر: مكتبة النهضة، 1958.
5. راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط1، بغداد: دار افاق عربية، 1986.
6. روبرت شولز ، السيمياء والتأويل، تر سعيد الغانمي، بيروت: دار غارس للنشر والتوزيع، 1994.
7. روجيه غارودي ، البنيوية ، فلسفة موت الإنسان ، تر جورج طرابيشي، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979.
8. رودولف ارنهايم، فن السينما، تر عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف، ب.ت.
9. سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيميوطيقيا، القاهرة: دار الياس العصرية، 1986.
10. طه الهاشمي، تجنيس السيناريو، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1997.
11. عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985.
12. فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، تر د. يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار افاق عربية، 1985.
13. كريستيان ميتز، لغة السينما ، تر محمد على الكردي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
14. كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، تر رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1992.
15. لويس معلوف، المنجد في اللغة والادب والعلوم، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960.
16. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1964.
17. محمد الماكري، الشكل والخطاب، الدار البيضاء: المركز العربي، 1999.
18. هول.ك. لنذزي، نظريات الشخصية، تر د. فرج احمد فرج واخرون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
19. هيجل، الفن الرمزي، تر جورج طرابيشي، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة، 1978.


## الهوامش

(1) ارسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار العودة، 1976)، ص 2 30.
(2) اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ت جابر عصفور، (بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985)،ص ص 266-267.
(3) المصدر نفسة، ص 267.
(4) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، تر رئيف كرم، ( بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992 )، ص 53.
(5) اوديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر جابر عصفور، ( بغداد : دار افاق عربية للصحافة والنشر، 1985 )، ص ص266-267
(6) اوديث كيرزويل، المصدر نفسه، ص248
(7) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (جدة: النادي الادبي الثقافي، 1985)، ص8.
بعد دراسته قصة سارازين للكاتب الفرنسي بلزاك، توصل رولان بارت الى خمس انواع من الشفرات العاملة داخل فضاء المنجز الابداعي، وهي كالاتي:
1. الشفرات التفسيرية: وهي اللغة التي تستخدمها القصة، فيتم من خلالها تأويل المقاطع الحوارية وفهم فحواها الفكري.
2. شفرات الحدث: أي الاحداث القصصية وعلاقة بعضها ببعض للوصول الى النهاية المنطقية.
3. الشفرات الثقافية: وهي المعلومات المعرفية التي تشير الى ثقافة ما تكتشف داخل النص.
4. الشفرات الضمنية: ان كل قارئ للنص يخلق في ذهنه عدة مدلولات، من خلال بعض الجمل الحوارية، التي يضع هذه الدلالات مع مماثلاتها وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية فهو عندئذ يقرر موضوع القصة وهو غرضها الضمني.
5. الشفرات الرمزية: وتقوم على التصور البنيوي في ان الدلالة تنبثق من خلال مبدأ التعارض الثنائي الذي يقوم على الاختلاف بين العناصر المحكومة للنص من تحويل الأصوات إلى صوتيمات دالة لصناعة خطاب. ينظر : عبد الله محمد الغذامي ، مصدر سابق، ص ص 65 –66.
(8) روجيه غارودي، البنيوية، فلسفة موت الانسان، تر جورج طرابيشي، ( بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979 )، ص 33.
(9) عبد الله محمد الغذامي، مصدر السابق، ص 9.
(10) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر سعيد الغانمي، ( بيروت: دار غارس للنشر والتوزيع، 1994)، ص104.
(11)ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، تر د. فؤاد الرشيدي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص211.
(12) ادادلي اندرو، لمصدر السابق، ص210.

(13) ينظر : المصدر نفسه ، ص 211.
(14) كريستيان ميتز، لغة السينما، تر محمد على الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد1 ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986 )، ص 40.
(15) لويس معلوف، المنجد في اللغة والادب والعلوم، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960)، ص 279.
(16) درويش الجندي، الرمزية في الادب العربي، (مصر: مكتبة النهضة، 1958)، ص 41.
(17) ينظر: فرديناند دي سوسور، علم اللغة العام، تر د. يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، 1985)، ص136.
(18) سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيميوطيقيا، (القاهرة: دار الياس العصرية، 1986)، ص 26.
(19) المصدر نفسه، ص ص 31-34.
(20) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، ( القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964)، ص 99.
(21) ينظر: المصدر نفسه، ص ص99-102.
(22) ينظر : راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط1، (بغداد: دار افاق عربية، 1986)، ص 10.
(23) هول.ك. لندزي، نظريات الشخصية، تر د. فرج احمد فرج واخرون، ( القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 )، ص 114.
(24) هيجل، الفن الرمزي، تر جورج طرابيشي، ط1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة، 1978)، ص 12.
(25) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص13.
(26) رودولف ارنهايم، فن السينما، تر عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، ( القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف، ب.ت)، ص55.
(27) طه الهاشمي، تجنيس السيناريو، اطروحة دكتوراه غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1997)، ص76.
(28)محمد الماكري، الشكل والخطاب، (الدار البيضاء: المركز العربي، 1999)، ص 48.
(29) راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، مصدر سابق، ص 40.
(30) قاسم، سيزا، مصدر سابق، ص 33.