حوليات آداب عين شمس المجلد 50 (عدد أكتوبر – ديسمبر 2022)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

تحولات الشخصية ومراوغة المعنى في الفيلم السينمائي

د. معتز محمد علي جبر*
د. حيدر فيصل كريم**

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
moataz.1979123@gmail.com
haidar.faisal1977@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/9/24
تاريخ قبول البحث: 2019/10/10
تاريخ النشر: 2022/12/29

المستخلص:

تعد النظرية التفكيكية احد النظريات ما بعد الحداثة والتي تناولت النتاج السينمائي بالدراسة والتحليل، قراءة الصورة السينمائية بمستويات عديدة، سيما على مستوى مداليل الشخصية السينمائية التي تمثل بناء فكري صورية يمكن له التعبير عن طروحات وعقائد واخلاقيات، وهذا ما شغل انتباه الباحثان فتم تحديد عنوان البحث على النحو الاتي: تحولات الشخصية ومراوغة المعنى في الفيلم السينمائي، وقد استند البحث على مهاد تنظيري جاء على النحو الاتي:

الفصل الاول (الاطار المنهجي): وتضمن مشكلة البحث واهميته وكذلك اهدافه وحدوده وختم الفصل بتحديد اهم المصطلحات الواردة في العنوان، الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) وقام الباحثان بتقسيمه على مبحثين وعلى النحو الاتي: المبحث الاول: فلسفة التفكيك..المصطلح والمفهوم. وتم بحث طبيعة الطروحات التفكيكية والمقولات الاساسية التي تتناول تفكيك النص والوصول الى المعاني الغائرة في اعماق النص، المبحث الثاني: الشخصية في الفيلم السينمائي: وتناول الباحثان طبيعة الشخصية السينمائية ودوالها وطبيعة بناءها الفكري وما تحمله من مضامين تؤثر في انتاج المعنى بعد ذلك توصل الباحثان الى تحديد مؤشرات الاطار النظري وختم البحث بالدراسات السابقة، الفصل الثالث: اجراءات البحث وفيه قام الباحثان بتحليل عينة البحث وهي الفيلم الامريكي (سبيلت 2016)، اخراج (إم. نايت شيامالان)، الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات): وبعد اتمام تحليل العينة، توصل الباحث الى تدوين عدد من النتائج ومنها:

1. تقود عملية تهشيم العلاقة بين الدال والمدلول في البناء الصوري داخل المشهد السينمائي، الى انتاج دلالة غير ثابتة في السياق الصوري للاحداث الفلمية، وهو ما يعني مراوغة المعنى وتأجيله في كل مرة، كما رأينا في فيلم (سبلت).

وبعد ذلك تم كتابة الاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2022.

الفصل الاول/ الاطار المنهجي.

مشكلة البحث: الشخصية بينة اساسية في النتاجات الابداعية بشكل عام، لانها تمثل العمود الفقري لهذه النتاجات، فالشخصية في الفن السينمائي تكون حاملة للفكر وصانعة للصراع وهي من تقود الحبكة للوصول الى الذروة والحل، اي ان الشخصية تحمل الاحداث وتجعلها اكثر قدرة على التأثير العاطفي والفكري داخل ذهن المتلقي، لذا فان صانعوا الافلام السينمائية يحاولون دائما التركيز على صناعة الشخصية، وبذل جهد كبير جداً لاجل تحميلها العديد من الدلالات بل ومخالفة سياق الدلالات على مستوى سياق الفيلم السينمائي، فالشخصية تعيش حالة من التحولات الادائية والفكرية وكذلك على مستوى ما تحمله من قيم، وهذا يؤدي بالضرورة الى انتاج مجموعة افكار ودلالات ترتبط بكل عملية تحول، لنصل الى حقيقة مفادها ان المعاني او الدلالات التي نكونها عن الشخصية قد لا تكون نفسها في نهاية احداث الفيلم، لان الاشتغال العلامي داخل الصورة السينمائية سيقود الى بلورة مفاهيم ومعاني متغيرة مع تغير التحولات، على وفق طروحات (جاك دريدا) في بناء استراتيجيته في نظرية التفكيك، مثل اللعب الحر بالعلامة او الحضور والغياب، او حتى مراوغة المعنى، وانطلاقا مما سبق فقد حدد الباحث مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

ما هي الكيفيات التي يتم بها تحولات الشخصية لمراوغة المعنى في الفيلم السينمائي؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تأتي أهمية البحث من طبيعة التعامل مع الشخصية السينمائية بكونها العلامة الابرز في الفيلم السينمائي وما تمتلكه من قدرات تأثيرية على انتاجية المعنى من خلال عمليات التحول وهو ما يؤدي الى مراوغة الدلالات داخل الصورة في الفيلم السينمائي ويقدم هذا البحث الفائدة للنقاد والمخرجين، كما يفيد ايضا الدارسين في قسم السينما والتلفزيون والعاملين في الانتاج السينمائي والدرامي التلفزيوني، وتكمن الحاجة لهذا البحث في كونه يتصدى لموضوعة جديدة، تهم الناقدين والعاملين في مجال الانتاج الدرامي وكذلك طلبة الدراسات العليا والاولية.

هدف البحث: يهدف البحث الى **الكشف عن الكيفيات التي يتم بها تحولات الشخصية لمراوغة المعنى في الفيلم السينمائي**

حدود البحث: تم اختيار عينة بحث قصدية وهي الفيلم الامريكي (سبليت)، لاسباب سيوردها الباحثين في فصل اجراءات البحث.

تحديد المصطلحات: التحول

اصطلاحاً: ارتبط مصطلح التحول بطروحات (ارسطو) في كتابه فن الشعر، والتحول عنده من " أعظم العناصر قوة في التراجيديا من ناحية التأثير النفسي هما التحول والتعرف"[1]، وهو مصطلح بالغ الاهمية في طروحات (ارسطو) لانه يرتبط بالعناصر الكيفية، انه "في الكيف، أي تغير صورة الشيء شيئا آخر "[2]،فالتحول على وفق هذا التصور وهو الانتقال والتغيير، اما (هيجل) فيرى التحول بانه: "عملية الانتقال من المحسوس إلى المجرد بواسطة الحدس"[3]، فالتحول يرتبط بالعقل والحدث على السواء، ومصطلح التحول في علم النفس هو: "التغيير الذي يؤدي الى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع، أما في علم الاجتماع فيطلق على التغيير الذي يؤدي الى نشوء أحوال اجتماعية جديدة"[4]، والتحول في الدرسات الفلسفية الحديثة يعرف على انه: " انتقال يدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها"[5].

التعريف الاجرائي: التحول: هو عملية تفاعل بين العناصر المشكلة للصورة السينمائية الذي يؤدي الى تغيير في فهم المعاني او المعلومات، وهذا التغير يكون قصدي فكري، لانه نتاج تغير العلاقات الظاهرة في الصورة للوصول الى معاني جديدة مغايرة عن المعاني السابقة.

المبحث الأول

فلسفة التفكيك..المصطلح والمفهوم

تمثل الطروحات النقدية عمق فلسفية يتم من خلاله التعامل مع النص والكشف عن طبقات المعنى فيه والتعرف على بواطنه وظواهره من خلال فحص النص والتماهي معه فكريا واجرائيا، وانطلاقا من طروحات سوسير وبيرس في التعرف على السيميولوجيا، وما تبعها من نظريات تقدية مثل النظرية الشكلية والتأويلية والبنيوية والنصية والتفكيكية، نرى ان هذه النظريات تحاول تحقيق انجاز فكري لم تستطع باقي التظريات تحقيقه ومن ثم الافادة من هذا الارث الانساني، وانطلاقا من العلامة التي اصبحت مرجعية جمعية لكل النظريات النقدية تقريبا، فبعد تصنيف (دي سوسير) الكلمات على انها انقى علامات مركبة مـــــن وجهين أو طرفين متصلين، الوجه الأول يسمى الدال Signfier وهو " حقيقة نفسية او صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية "[6]، اما الوجه الثاني فهو المدلول Signfied اي " الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول"[7]، اما طرحه بيرس فقد تجاوز مفهوم الكلمات وجعل العلامة ذات مدلول منطقي كوني، من خلال تقسيمه الثلاثي للعلامة انطلاقا من الموضوع – الركيزة، والمصورة واخيرا المفسرة، مع تاكيد بيرس على ان "الصورة الذهنية هي مركز العلامة وليس الشيء الذي يحيل اي شيء آخر"[8]،

ويرى بيرس ان هناك ثلاثة انواع للعلامة هي على النحو الاتي:

1. الأيقونة Icon " هي علامة تحيل الشيء التي تشير أليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها "[9]، أي وجود نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير أليه مثل الصورة الفوتوغرافية، وهذا السياق العلامي هو ما ينهض عليه الوسيط السينمائي أي القدرة على ايجاد تماثلات وتشابهات ما بين الصورة وما تنوب عنه في الواقع المعاش.
2. المؤشرة Index " علامة تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[10]، أي ان هناك علاقة سببية بين العلامة وموضوعها مثل الأعراض الطبية. و طبيعة العلاقة تكشف لنا عن بوادر البناء البلاغي السينمائي في عمليات ارجاء المعنى او غياب الدال وثبات المدلول.
3. الرمز Symbol "هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "[11]، فالعلاقة هنا غير معللة وانما تخضع لعلاقات اتفاقية او عرفية. فالرمز بنية محلية محدود التاثير الا انها تحمل اكثر من مدلول يرافق دال واحد.

ان اشتغال العلامة على اساس العلاقة الراسخة ما بين الدال والمدلول مهد الطريق لظهور التفكيكية وهي تحاول نقد البنيوية، انطلاقا من مفهوم الحضور والغياب (الدال والمدلول)، وتهشيم العلاقة الراسخة من خلال تحويل مسار الدلالية إلى حركة الدال، والتنقيب عن والفجوات والتناقضات داخل النص، انطلاقا من فهم مستويات اللغة والتركيب، وجاء(دريدا) بالتفكيك الذي يمثل نظرية فلسفية تحاول قراءة النصوص على اختلاف مشاربها واجناسها، اعتمادا على مفهوم التناص وحركة الدوال لانتاج الدلالة، ويعد تراجع البنيوية ناتجاً عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال، ومراهنتها على وحدة الدال والمدلول حيث توحي دائماً بمفهوم العلامة داخـــل ذاتها بالفرق بين الدال والمدلول حتى وان تم جمعها بأنها وجهان لعملة واحدة[12]، ويهدف التفكيك الى كسر الثنائيات التقليدية (داخل/خارج)، (دال/مدلول)، (المركز/الطرف)، يعرف دريدا التفكيك بانه: "تحليل سيميولوجي، لتكوين ايديولوجي موروث، اي تجزيء لعناصر النص، الى وحداته الصغرى والكبرى، انه عملية فهم لتركيب العمل الادبي"[13]، فالتفكيك هو تجزئة النص والتعرف على بنية اللغة وانتظام تراكيبها، للكشف عن العلاقة بين الدال والمدلول، لانتاج معنى متغاير غير راسخ، ويعمل التفكيك على هدم التراتبية وتآلفاتها انه "ليس مذهبا هرمنوطيقيا بالقطع بل يمكن تسميته مؤقتا استراتيجية للنص، وحتى نكون اكثر دقة انه ممارسة وليس نظرية"[14]، إنّ تحليل النص على وفق أستراتيجية التفكيك يعني ايجاد تفسيرات متعددة للنص، لا تستند إلى حقائق نهائية ويمكن ايجاز مشروع دريدا في التفكيك الى: 1-الاختلاف 2-نقد التمركز 3-اللعب الحر 4-علم الكتابة 5- الحضور والغياب[15].

اذا كان التفكيك يعني فك المكونات والأجـــزاء وحلها لغرض معرفة مصادرها، وهو ما كان متوقعاً من ثنائية (الشكل × المضمون) الذي اشره (دريدا) في الثنائيات التي انطوت عليها الثقافة الغربية فأن العلامـــات والرموز هي الاخرى قابلة للتفكيك والنقض والهدم فهي ليست الدال والمدلول او نتاج اتحادهما بل اختلافهما، فالتأثير الذي تخلقه الصورة والملصق والايماءة يمثل عند (دريدا) بالتوجه الذي يسلكه الفهم على نحو يدفع الذهن الى الوعي او الادراك[16]، ولذلك يوجه (دريدا) المتلقي الى البحث ليس عن التشابه بين العلامة (الصورة)، وبين معناها او بين دالها اومدلولها فـــ "الذهن يتحرك بحثاً عن شيء بعيد عما موجود في الصورة بمعنى البحث عن شيء قد خلف بصماته الشبحية على الصورة، وهي بالضبط وظيفة الاختلاف"[17]، تشير النظرية الأولى (الاختلاف) إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى "ويرى دريدا ان كل علامة تؤدي هذه الوظيفة المزدوجة، اي الاختلاف والتأجيل، ولهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل، وليس من خلال الدال والمدلول، وبمعنى ان بنية العلامة هي الاختلاف الذي يعني ان العلامة شيء لا يشبه علامة اخرى، وشيء غير موجود في العلامة على الاطلاق"[18]، وعدم الخضوع لحالةٍ مستقرةٍ ، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النـــص، والبحث عن المعنى الغائر في الاعماق، وللاختلاف ثلاث معان متداخلة فيما بينها، لاسيما في الدراسات النقدية المعاصرة، والمعاني هي:

1. يعتبر الاختلاف من المفاهيم العامة عند سوسير ودريدا، ويعتمد عليه في النظرية الادبية.
2. توجد في اللغة اختلافات، اي ان العلامة لا تمتلك ممونها، وهذا ما يميزها عن باقي العلامات، داخل محور الاستبدال.

3. يكون الاختلاف اول شرط لظهور المعنى، ويمكن التعرف عليه انطلاقا من رصد التشابهات، اي الهوية/ الغيرية[19].

أن كل معنى مؤجلاً بشكل لا نهائي، وكل دال يقود إلى غيره في النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة انطلاقاً من اختلافاتها المتواصلة التي تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة حرّة لا تعرف الثبات والاستقرار، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، وهذا يكشف أنّ هناك بناءاً وهدماً متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى [20]، ينهض التفكيك على حقيقة ان الدوال ذات بنية متحركة، متناقضة، انطلاقا من هيمنة الزمان واختلاف المكان، فالمعنى الموجه لابد ان يحيل الى معنى اخر مغيب بسبب سلطة الزمكان، وهو ما ينتج تعدد وتنوع في طبقات المعنى داخل النص. ويستمد الاختلاف تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين:

1. إنّه يقوم على اختلاف الدوال، وينتج عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث أو تقديم المكتوب على المنطوق .

2. يتخذ الاختلاف عادةً شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة: (الخير الشر، الطبيعة الحضارة، الإنسان البنية، ... الخ)، والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية، وتختلف باختلاف السياق الواردة فيــه، ويترتب على ذلك أنّ المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً أو محدداً أو واضحاً، حيث تعرض لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع [21].

ويرتبط التمركز في طروحا دريدا الفلسفية بعملية تهشيم القيم التي هي خارج النص والتي تشكل الاساس في منح المعنى داخل النص، وبخصوص النظرية الثالثة (نظرية اللعب الحر)، فانها ترتبط بثنائية الارجاء والتأجيل في المعنى، فاللعب هو يعني مراوغة المدلول لداله المباشر، بسبب تهشم العلاقة ما بين الدال والمدلول فتصبح العلامة عند ذلك مجهولة العلاقة داخل الصورة السينمائية، أما النظرية الرابعة (علم الكتابة)، فتنهض على عملية نقد ثنائية سوسير (الدال والمدلول)، فالدال عند سوسير هو تشكّل سمعي وبصري وصورة لحمل الصوت، وقد عدّ دريدا ذلك تمركزاً حول الصوت وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح دريدا استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر بوصفه الحامل لسمات الكتابة ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقاً لذلك من نظام للعلامات كما هي عند سوسير إلى نظام للآثار كما هي عند دريدا، ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور ماحياً التوجه الميتافيزيقي، ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف، والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته، فالكلمات المُتسِمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها، إنّ فضاء الأثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى من جهة، ومحو حضور المرء ذاته من جهة أخرى [22]، ويعني تُثبِّت الكتابة وجعلها في موضعاً جامداً للمعنى لأنّها تقوم بذلك بمعزل عن النسق الحيوي الذي يفترضه الكلام

المعبر عن الحقيقة، وفي هذا الإطار كانت الكتابة على الدوام تابعة لرتبة الكلام وخاضعة له، وتمتاز تلك العلامات بخصائص مهمة تمتلكها الكتابة ولا يمتلكها الكلام، منـــها :

1. يمكن تكرارها مع غياب سياقها .
2. قدرتها على تحطيم سياقها الحقيقي، وقراءتها ضمن أنظمة سياقات جديـــــدة .
3. قابليتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات لتشكيل فضاءٍ جديدٍ للمعنى .
4. قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى مرجع آخر في السياق النصـــــيّ[23].

ومن المهم ذكر أنّ "حضور الكتابة وإنجازها لنفسها يُعدّ تهديداً لمركزية حضور العقــل، ومركزية حضور السلطة، ومركزية حضور الجسد خارجها، وإذا كان ثمة حضورٍ للحقيقة فإنّه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز، لا لتكون مركزاً بديلاً، ولكن لتكون قراءة قد يطل منها الغائب والممتنع، وما لم يُفكر فيه، والهامشي والمنفي، وما لم يتخلق جسداً على المحتمل والممكن "[24] أما النظرية الأخيرة (الحضور والغياب) فتشكل اهم المقولات التي اعتمدها دريدا، اذا يرتبط الحضور بالدوال اما الغياب فيشير الى المدلول، ويرى دريدا ان معنى الحضور بوصفه جوهر وجود حضور زمني وتحديد للان او اللاحقة، حضور الكوجيتو امام الذات، وعي ذاتيه، الحضور المشترك للذات وللاخر والعلاقة بين الذوات كظاهرة قصدية للانا"[25]، ان ارتباط الحضور بالقصديى حقيقة لا غنى عنها، فلا يتشكل النص اي نص دون وجود قصدية تقف وراء افكاره ومعتقداته وكيفيات رؤيته واليات طرحه، وهذه القصدية نؤمن حضور دوال معينة من اجل تغييب مدلولاتها، وهو ما يبرز ثنائية الحضور والغياب، وتنشأ مشكلة ثنائية الحضور والغياب من اختلاف دلالة التيقن وعدمه في مفردة الاختلاف، فتعارض الدلالات التي يقوم عليها الاختلاف، وحضور الدال وتعدد مدلولاته، وغياب أو تغييب بعضها، والمتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، كلّ ذلك يؤكد أنّه ليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة اختلافات حسب، وهناك سعيٌ وراء المُغيّب في اللغة، والمعاني المُؤجلة بشكل لا نهائي، وهذا يدفع إلى الحدّ من هيمنة فكرة الحضور [26]، التفكيك لا يسعى إلى الوصول إلى حقيقة معينة في معرض نقده للتمركز الغربيّ، أو أنّه لا يسعى إلى تقديم بديل عن تناقضات هذا التمركز، إنّما يمارس قراءة وكتابة نقدية مزدوجة تهدف للوصول إلى منطقة مغلقة تضفي التناقض على المعاني وتصبح غير قابلة للتحديد، وتكون الحقيقة الوحيدة التي يستطيع التفكيك تقديمها هي: تمُوضع المتاهات في ثنايا النصوص وأنظمتها الدلالية [27]، ان حضور الاثر يعني استقراره، وهنا تعمل التفكيكية على تهشيم هذا الاستقرار بنتاج معاني مختلفة لا تملك الجزم في تحديدها تفكيكيا، ان التفكيكية بوصفها نظرية فلسفية قائمة بذاتها واستراتجية قراءة شكلت زمن جديد لنقد جديد ثار على جميع النظريات التي سبقته لا سيما البنيوية، بحيث اوجدت ملامح نقدية جديدة، مهمته الاساس تغيب المعنى وتهشيم السلطة وايجاد تمركزات جديدة، تختلف كليا عن المعطيات الميتافيزيقية الثنائية، والدخول في فضاءات جديدة تتعدد بها طبقات المعنى، بسبب تغيب المدلول واللعب الحر بالعلامة، ان احد اهم طروحات التكفيكية تكمن في نظرية اللعب الحر بالعلامة، وسبب اهميتها يتأتى من المغايرة الدائمة في قراءة المعنى وتهشيم المدلول بعد فض علاقته الراسخة بالدال والذهاب بشكل مباشر الى الدلالة التي تمتلك قدرة الاختلاف من خلال عمليات الحضور والغياب، اي عملية " تجريد العلامة اللغوية من سلطة الاحالة الى مركز مرجعي موثوق فيه سواء

كان العقل او اللغة او المعنى وان اي نص يجب ان يقرأ بعيداً عن الهيبة التي تتمتع بها النصوص المكتوبة تقليدياً في الثقافة الغربية"[28]، لان اللعب الحر يمثل مراوغة للمعنى وهو ما يعني صعوبة ضبطه بمستوى معين لانه دائم التحول، من خلال تهشيم العلاقة ما بين الدال والمدلول، وهو ما يجعل الدلالة غير ثابتة ولا يمكن استقرارها داخل الصورة السينمائية، كما هو الحال في فيلم (الماتركس)، فشخصية نيو هو رجل يعمل على تهكير البرامجيات، لكونه يتحول الى مقاتل شرس يقاوم حكم الالات ثم الى قائد، واخيرا يتحول الى منقذ للبشرية، ففي كل مستوى من هذه المستويات هنالك تحول في العلامة وتهشيم للعلاقة، فالصورة داخل سياق المشهد السينمائي تتأثر بالسياق وهو ما يعني انتهاء العلاقة القارة ما بين اللقطات، فليس هنالك عمليات لضبط الفكر او المعنى، بل تبقى المراوغة بنية اساسية في صياغة السياق الصوري، ولكن ان التعامل مع استراتيجية التفكيك تتحدد بدوال خارج النص يمكن تقيسها بشكل واعي عبر تحديد سمات افتراضية غير قياسية، وهذه السمات ترتبط بالاليات التي تقود الى صناعة مراوغة المعنى، ومن هذه الاليات الاتي:

اللغز، التخطيط، الكناية، الوهم، الغموض، المونتاج والكولاج، الأسطورة، الهذيان، المفارقة، الهزل، التسلية، الأضحوكة، الجناس، الإقتباس، الرموز.

فرؤية الصور الفلمية تقود الى ما يعرف بالبحث عن المركز والهامش، اي الافعال الرئيسية والافعال الثانوية، والشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، لان هذه التفاصيل البنائية هي مسؤولة عن طبيعة التلاعب ومراوغة المعنى، فعلى اساس المراوغة يمكن ان يصبح " المركز هامشيا، والهامش مركزيا، وتصبح العلة معلولا والمعلول علة، ويصبح الاصل اثرا، والمدلول دالا، ذلك هو اللعب الحر في جوهره"[29]، وهنا تبدء دوال المراوغة واضحة في صعوبة ضبط المعنى، عن طريق هيمنة عمليتي التأجيل والارجاء في تحديد ملامح العلاقة ما بين الدال والمدلول في الصورة السينمائية، ففي فيلم (البجعة السوداء 2010) نرى ان شخصية البطلة وهي راقصة بالية تعيش حالة من التحولات النفسية التي تنعكس على سلوكها وافعالها، فهي تتحول من بجعة بيضاء دلاليا الى بجعة سوداء، لان التحول في افعال الشخصية هو من يقودنا الى تحديد اكثر من معنى اي مراوغة المعنى الاول للذهاب الى الثاني وهكذا، ان التحول هنا لا يرتبط بالشخصية السينمائية فحسب وانما بالافعال والافكار والبيئات التي تمثل حاضنة مشاركة في الافعال لانتاج الدلالات، لان كل "دلالة تشير الى مدلول يراوغها ويشير هو الاخر الى مدلول ثان، فيتحول بذلك الدال وهكذا، التأجيل هو محور اللعب الحر بالعلامة في المنظور التفكيكي"[30]، ففي فيلم (الجوكر) نرى ان شخصية البطل اي الجوكر، لم يستقر على معنى معين، بل عاش على طوال احداث الفيلم سلسلة من التحولات التي تحمل في كل تحول معنى معين، من شخص فاشل يعيش في الظل الى قاتل الى رمز للثورة، وهذه التحولات جعلتنا نؤجل في كل مرة حكمنا تجاه افعاله وسلوكه، فالمراوغة هنا تأتي من عملية تحولات في الافعال والسلوك والاحداث والدلالات ايضاً.

المبحث الثاني: الشخصية في الفيلم السنيمائي

وهي احد العناصر البنائية المهمة في الافلام السينمائي، وتكمن هذه الاهمية في كونها المحرك الاساس للاحداث والافعال فضلا عن كون الشخصية بنية فكرية تعبر عن اعماقها او ما تؤمن به بشكل مباشر وغير مباشر، سواء عن طريق الافعال او الحوارات التي تنطقها، فضلا عن كون الشخصية هي المسؤولة بشكل مباشر عن صناعة الصراع في الفيلم السينمائي لانه ما تحمله من اهداف لابد ان تصطدم باهداف لشخصيات اخرى وهو ما يعني ضرورة التصادم فيما بينها، لذا يكون الصراع اساسي في الفيلم السينمائي، فالاحداث التي تقوم بها الشخصية ينتج عنها الصراع و"تتطور معه في آن واحد، ولكي ينفجر الصراع لابد من شخصيات"[31]، بسبب جملة الافكار التي يحملها وكذلك ميلوله النفسية، فالشخصية السينمائية ذات فاعلة لها القدرة على احداث التغيير على مستوى احداث الفيلم، لانها شخصية ذات دوافع ظاهرة وباطنة، انها قوة ديناميكية تسعى الى التغيير والوصول الى الهدف، فـ"لابد أن يكون هناك دوافع للشخصية الدرامية لهذا السلوك أو ذاك"[32]، وهذه الدوافع تثيرها الحوافز التي تمثل الخلاص للشخصية عند الوصول اليها، فالشخصية السينمائية ليست مهمة على المستوى الدرامي فحسب وانما على المستوى الفكري والعقائدي والاجتماعي ايضا لانه بنية يمكن لها ان تكون متشابهة لاي انسان خارج عالم الفيلم ففي فيلم (مالينا)، اخراج (جوزيبي تورنتوري)، نرى ان المخرج يقدم نموذج انساني يمكن ان نعثر عليه وسط المجتمعات الانسانية، انها أمرأة تعيش على امل عودة حبيبها من الحرب، ومن ثم تصبح ارملة، مشكلتها الاساسية انها جميلة وفاتنة، وهذا ما يجعل من باقي الشخصيات تسعى للوصول اليها، فنرى ان الشخصية التي تعيش حالة من الغموض وتحاول ان تبقى بعيدة عن الاخرين، تقع في نهاية الامر تحت ضغط الحاجة الى ان تكون فريسة، لذا فان التحولات التي رافقت شخصية مالينا ترتبط بطبيعة الحاجات والدوافع والحوافز التي تعتري حياتها او التي تمثل حاجات اساسية لا يمكن لها اتمامها في زمن الحرب، لذا فان الشخصية هنا تتجسد من خلال افعالها وحاجاتها، انها تجسيم متكامل بكل ما تحمله من ملامح وتفاصيل، ان البنية الجسمانية تمثل دال مهم ولكن هذا الدال مراوغ ولا يمكن الوثوق به، لانه دال مباشر، وهذا ما يجعل من عملية بناء الشخصية الدرامية خاضعة بشكل كامل لابعاد ثلاثة* للشخصية الدرامية، وهذه الابعاد هي دوال لكنها دوال مراوغة يمكن التلاعب بها على وعي المتلقي للوصول الى التحولات التي يريد المخرج اظهارها بشكل متدرج على مستوى تطور الاحداث زمنيا، فالشخصية ليس لابعادها دال مباشر وانما لما تحيط نفسها به او ما تقع صريعة عدد من المأزق او العقبات التي تجعل منها بنية منزاحة صوب افكار ودلالات جديدة. فيصبح الاداء التمثيلي وعملية التجسيد عن طريق الزي او الاكسسوارت، او حتى نمط وطبيعة القيام بالافعال ونطق الحوار جزء اساسي من تشكيل منظومة دوال مراوغة لا تثبت على مستوى واحد، ولان الناس "اثناء ادائهم لأي فعل يأتون بتعبيرات وإيماءات وحركات غير واعية وردود فعل جسمانية تعبر عن خواص شخصيتهم"[33]، ووسائل التعبير هذه يمكن ان تحمل اكثر من معنى وهو ما يؤدي الى مراوغة الدلالة، لان افعال الشخصيات السينمائية قد لا تكشف كل الحقيقة ولكنها تعبر عن جزء مما يعتمر بدواخل الشخصية نفسها، سواء على المستوى الفكري او الدررامي او النفسي، فالاساس ليس الفعل الدرامي ولكن كيفية القيام بهذا الفعل، وهنا تتميز شخصية عن اخرى وتظهر ابعاد جديدة ترتبط بذات الشخصية التي تقوم بالفعل نفسه ولكن بطريقة مغايرة، وتعد الشخصية في

العمل الفني من احد المكونات الرئيسية، بل حتى انها تمثل المحور الاساسي في عملية البناء الدرامي، حيث ان تحولاتها وتغيراتها وتصحيح مسار حركتها وسلوكيات حياتها يتم بناءاً على ما يقدم من احداث داخل البناء الدرامي للعمل الفني، اذ انها تعد احد ابرز الاساسيات المهمة التي يهتم عالم الفن السينمائي بتقديمها بشكل واضح الى المتلقي، فالشخصية السينمائية لا تقوم باتخاذ قرارتها او القيام بافعالها من دون وجود موقف درامية او معضلة معينة او عقبة تعيقها عن التقدم والتطور والافعال هنا تكون الكاشف المباشر عن دواخل الشخصية السينمائية، ففي فيلم (شفرة دافنشي) الجزء الثاني نرى ان المخرج حاول التعبير عن الشخصيات الرئيسية عن طريق جملة من الافعال الخيالية او الحلمية او الكابوسية، فالاحداث التي ترتبط بالعقائد والدين بحاجة الى مثيرات نفسية او رؤى قد تكون مستقبلية، لذا فان شخصية البطل عاشت الاحداث وقامت بالافعال اللازمة من اجل انجاز ما يريده اي الوصول الى الجهات الغامضة التي تقف وراء الاثارة الدينية، هنا اصبح المحرك الاساس هو البحث عن الافكار الدينية المنحرفة او استغلال الدين لاهداف دنيوية، ومن اجل استمرارية الافعال للكشف عن دوال الشخصية والمسك بها، لابد من ان تعيش الشخصية مجموعة من المثيرات التي تكشف حقيقتها وليس ما تقدمه للاخرين، فمن الضروري "اثارة الانفعال لدى الشخصية بمواجهات او ظروف او مواقف وبالطريقة الكافية لاثارة انفعالها فتحقق الاستجابة لهذه الانفعالات تبعاً لنوعية وقوعها وسمات الشخصية تتولد رغبات ودوافع السلوك المناسب الذي تدفع اليه بارادة التنفيذ نتيجة الانفعال"[34]، ففي فلم العراب ج2 للمخرج (فرانسيس فوردوكوبولا) نرى ان المخرج قد وظف البيئة للكشف عما يجيش في اعماق ودواخل شخصية البطل، شخصية فيتو الاب وهو يعيش في مدينة نيويورك، فالمكان مثير ومهم في الكشف عن افكار الشخصية، وربما يكون المكان بنية قائمة بذاتها الا انها تكون موثقة للمعنى والافكار، لانها من اختيارات الشخصية وطبيعة المكان تكشف عن هذه الاختيارات وضروراتها، فالشخصية هنا كل موحد ترتبط بالزي والاكسسوار كذلك بطبيعة الحركة التي تقوم بها وهذا ما يجعل من الشخصية السينمائية بناء يتكون من "مزيج من عوامل عديدة ولذلك فهو نادراً ما يكون بسيطاً وواضحاً ولكن بالرغم من تعقيداته التي تجعله أحياناً غير منطقي فهو مع ذلك مترابط"[(35)]. وهذا ما يجعل الشخصية السينمائية دال مراوغ لا يمكن الامساك به بشكل مباشر بل هو مغامرة فكرية يراد لها التطور نتيجة المتغيرات والمواقف التي يعيشها ويختبرها للوصول الى داله الثابت، وقد لا يمنح افكاره ويبقى قابل للتحليل وانتاج دلالات متعددة ومراوغة في الدراسات النقدية.

مؤشرات الاطار النظري

1. تهشيم العلاقة بين الدال الصوري والمدلول الذهني لمراوغة المعنى.
2. تفعيل التأجيل والارجاء لدفع المعنى الى الامام من دون الامساك به.

الفصل الثالث: اجراءت البحث

اولاً: منهج البحث: لغرض انجاز هذا البحث اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي، الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث للوصول إلى اهداف البحث.

ثانياً: اداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، سيتم وضع واستخدام اداة يتم على وفقها تحليل العينة، عليه أعتمد الباحثان على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كاداة للتحليل وهي على النحو الاتي:

1. تهشيم العلاقة بين الدال الصوري والمدلول الذهني لمراوغة المعنى.
2. تفعيل التأجيل والارجاء لدفع المعنى الى الامام من دون الامساك به.

ثالثاً: مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في الافلام السينمائية التي اعتمدت الشخصية السيكوباتية في الفيلم السينمائي، وقد اختار الباحثان عينة قصدية، وهي الفيلم السينمائي (سبليت) كعينة قصدية لهذا البحث.

رابعاً: وحدة التحليل: اعتمدت الباحثان على اللقطة كوحدة بنائية رئيسية في فيلم (سبليت).

خامساً: عينة البحث: قام الباحثان باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، فيلم (سبليت).

سادساً: تحليل العينة

فيلم سبيلت: سيناريو واخراج إم نايت شيامالان تمثيل: جيمس مكافوي، وأنيا تايلور وبيتي باكلي

انتاج: 2017

قصة الفيلم: كايسي هي مراهقة منعزلة، بعد أن تم التحرش بها وهي طفلة من قبل عمها جون، وهو ولي أمرها منذ وفاة والدها بنوبة قلبية. يتم اختطافها وزميلاتها كلير ومارسيا من قبل شخص يدعى كيفن ويندل كروم، وهو رجل يعاني من اضطراب الهوية التفارقي. كيفن يتلقى العلاج مع الدكتورة كارين فليتشر، لديه 23 شخصية متميزة والتي حددتها الدكتورة فليتشر داخل كيفن تجلس هذه الشخصيات في عقله في كراسي داخل غرفة، في انتظار باري الشخصية المهيمنة لمنحهم دورهم في النور (السيطرة) وجدت أيضاً أن علم وظائف الأعضاء في كيفن تتغير مع كل شخصية رفض باري في الآونة الأخيرة السماح بدعوة دينيس أو باتريشيا ويرجع ذلك جزئياً إلى ميول دينيس نحو إزعاج الفتيات القاصرات والصفات الغير مرغوبة في باتريشيا، وأيضاً لأن كلاهما يبدو أنه يعبد الوحش، شخصية غير مرئية وجدت فليتشر أنها تستطيع إعادة شخصية كيفن الخاصة من خلال نطق اسمه الكامل، يمسك كيفن الفتيات في زنزانة في أحياءه تحت الأرض يتعرف على اضطراب الشخصية الانفصامية، وتحاول كلير استخدام هذا للهروب ولكن يتم القبض عليه من قبل دنيس ويتم فصلها عن الآخرين يستمر كيفن في العمل وحضور المواعيد مع الطبيبة فليتشر سرعان ما تعترف فليتشر بأن دينيس قد حل محل باري كشخصية مهيمنة تم الكشف عنه، بأنه عندما كان كيفن طفلاً ترك والده في القطار يومًا ما ولم يعد أبدًا عندما كبر، تعرض كيفن للإيذاء والترهيب من قبل والدته، التي عانت من اضطراب وسواسي قهري بعد ذلك تعرض لحادث محرج مع فتاتين مراهقتين حيث أجبروا كيفين على لمس ثدييهما والتي تعتقد فليتشر أنها دفعت دينيس للاستيلاء عليها وأنه ربما يكون قد اختطف الفتيات الثلاث المفقودات، تحاول مارسيا الهرب لكن يتم القبض عليها من قبل

الشخصية باتريشيا تصادق كيسي هيدويغ وهو شخصية الصبي الصغير تقنع هيدويغ بالسماح لها بالخروج من زنزانتها لرؤية غرفة نومه، معتقدة أنه قد يكون هناك وسيلة للهروب من خلال نافذة هيدويغ التي وصفتها في تلك الغرفة، لكنها وجدت أنها مجرد رسم لنافذة، تأخذ جهاز لاسلكي من هيدويغ وتستخدمها لطلب المساعدة، ولكن الرجل في الطرف الآخر يعتقد أنها مزحة باتريشيا تهزم كيسي تزور الطبيبة فليتشر منزل كيفن، حيث يكشف لها أنه قابل الوحش تتظاهر الطبيبة فليتشر بالذهاب إلى الحمام، وتقوم بتفتيش المنزل، وتفتحت غرفة لتجد كلير يظهر شخصية دينيس خلفها فجأة ويقوم بتهدئة فليتشر ويرش عليها بخاخ لتغيب عن الوعي، بينما يدير الكيفن مهمة، يتولى الوحش الأمر، ويعطي كيفن القدرات الفائقة كتبت الطبيبة فليتشر اسم كيفن الكامل على ورقة قبل أن يصل الوحش ويقتلها تهرب كيسي من زنزانتها لتكتشف أن الوحش قد التهم مارسيا بالفعل ويراقب في رعب بينما يلتهم كلير تجد كيسي جثة فليتشر وورقة يقترب منها الوحش لكنها تنادي باسم كيفن الكامل، وبذلك يعود كيفن عند معرفة الوضع وإدراك أنه لم يتحكم في السيطرة لمدة عامين، فإن كيفن المرعوب يطالب كيسي بقتله بواسطة بندقية خبأها مما يدفع جميع الشخصيات الـ24 للقتال من أجل السيطرة لكن الوحش يمسك ثانية تسترد كايسي البندقية والذخيرة قبل أن تهرب إلى نفق تحت الأرض، حيث تطلق النار على الوحش مرتين دون أي تأثير وتغلق نفسها في منطقة محصورة في القفص يبدأ الوحش بفصل قضبانها ثم يرى الندوب الباهتة في جسدها، وهي علامة على سوء معاملتها. بعد أن أعلن في السابق عن خططه لتخليص العالم من النجاسة وغير المتأثرين أولئك الذين لم يعانوا من قبل فإنه يعتبر كيسي طاهرًا لذا قام بتخليصها وهروبها، يتم إنقاذ كايسي وتعلم أنها كانت محتجزة في حديقة حيوانات فيلادلفيا، حيث كان كيفن موظفًا عندما سُئلت كايسي عما إذا كانت مستعدة للعودة إلى منزلها مع عمها، تتردد في الإجابة في مخبأ آخر، يناقش دينيس وباتريشيا وهيدويج قوة الوحش وخططهم لتغيير العالم الذي نعيش في العشاء، يشاهد العديد من المستفيدين تقارير مراسلة الأخبار أن العديد من شخصيات كيفن أكسبته لقب الحشد يلاحظ أحد المستفيدين التشابه مع حالة مجرم مرتبط بكرسي متحرك قبل 15 سنة الذي تم منحه لقبًا أيضًا فيما تحاول أن تتذكر اللقب، يقول الرجل الذي يجلس بجانبها، ديفيد دن، إنه كان اسمه السيد كلاس.

المؤشر الاول: تهشيم العلاقة بين الدال الصوري والمدلول الذهني لمراوغة المعنى.

نهض البناء الصوري في فيلم (سبليت) على ايجاد معادلات ذاتية وموضوعية لاحداث قصة نفسية، تتناول حياة شخصية رجل يعيش عملية تحولات سلوكية وانفعالية غير منضبطة، وهذا ما اعتمده المخرج عن بناء سياقه الصوري في اظهار الشخصيات بشكل عام وشخصية البطل (كيفن)، بكونه يعيش حالة من التناقضات والاضطرابات والتحولات، وهو ما صعّب عملية تحديد دلالة الشخصية ودلالة افعالها او حتى التعرف على افكارها وتصوراتها، فظهرت شخصية البطل (كيفن)، وهو شخصية غريبة بلا تحديد فلا يمكن لاي سياق صوري التعبير عن مدلولاته لانه لا يستقر على حال واحدة او بنية واحدة سيما وهو يتقمص اكثر من شخصية، وهذه الشخصيات التي يتقمصها بحاجة الى فهم فكري والتعبير عن مكنوناتها وافكارها عن طريق دلالات صورية للوصول الى تحديد مداليلها، لذا مثل هذا اللعب في التعامل مع اكثر من شخصية في الوقت نفسه عملية مراوغة المعنى وتأجيل شكل العلاقة ما بين الدال والمدلول، بل ان نمطية الاحداث تهشم

هذه العلاقة وتصبح امكانية الحكم على الشخصية صعبة للغاية، جاءت الصياغات الصورية وهي تحاول التعبير عن حقيقة اللا معنى او مراوغة اي معنى ثابت او قيمة يمكن تحديدها داخل الصورة لان شخصية كيفين يعيش اكثر من حياة في الوقت نفسه، وهذا ما دفع المخرج الى الاعتماد على الاداء التمثيلي لشخصية البطل في ابراز عملية التحول والانتقال ما بين الشخصيات من دون اثارة الانتباه او بروز اي فعل او رد فعل يحيل الى عملية الانتقال هذه، وهو ما يعني عدم الاستقرار على معنى بشكل محدد، فتكشف شخصية كيفين عن قدرته أحضار حياته الماضية بكل ما عشه وسطها من تجارب وازمات وانحرافات، بشكل اني داخل الحاضر او الاحداث التي تجري الان، ومفهوم الان لا يستقر لان الافعال وسيل الصور تتحرك وهو ما يعني عدم الاستقرار على معنى معين.

ان طبيعة التعامل مع السياق الصوري في ضوء الطروحات التفكيكية تفترض ان كل صورة هي في حد ذاتها بنية علامية تتشكل من عدد من العلامات التكوينية والضوئي والمونتاجية، كما تمثل الازياء والالوان وكذلك الحوارت أحد اشكال العلامات، فالشخصية تستطيع ان تعبير عن افكارها واعماقها عن طريق منظومة التعبير السينمائي باكثر من مستوى وهو ما يعني فهم الشخصية عن طريق اكثر من مستوى تعبيري، ومن وسائل البناء العلامي للشخصية في الفيلم السينمائي يمكن النظر الى طبيعة الافعال ونوعيتها والسلوك العام للشخصية بعلاقاته مع باقي الشخصيات، وهذا ما تفردت به الشخصية السينمائية كيفين، التي امتلكت قدرة القيام ببعض الافعال الشاذة وغير المألوفة، والتي لا تمثل نمط حياتي معتاد بل سلوك منحرف تقوم به الشخصية بسبب صراعها النفسي، وهذا السلوك المتبدل لا يدعنا ايجاد مستوى من الدلالات بشكل واضح وسهل، بل يتطلب الامر فهم الشخصية عن طريق جميع مراحل سلوكها وافعالها ونهايات الاحداث ومن ثم نستطيع ان نحدد المدلولات، وهو ما نقصده بمراوغة المعنى المهيمن داخل الصورة السينمائية، فعلى سبيل المثال رغم ان شخصية كيفين قدمت نفسها بكونها جلاد وقاتل منحرف وشاذ، الا ان هذه الشخصية المضطربة تعاملت بطريقة ودية ومألوفة مع شخصية كيسي، وشكل معها نوع من العلاقة تختلف عن باقي ضحاياه، وهذا التحول السلوكي تجاه شخصية كيسي، كشفت لنا بعض من المعلومات الغامضة التي يمتلكها البطل وهي تعيش في اللا وعي، فشخصية كيسي عاشت ظروف اجتماعية ونفسية مشابهة للبطل، من حيث الاضطهاد والاعتداء عليها واليتم، وغيرها من الاحداث والظروف التي جعلتها دائما ما تكون الضحية، ولعب المخرج على طبيعة الاحداث الماضية التي ترتبط بالطفولة، فهي احداث لا يمكن مغادرتها او حتى العلاج منها، وهذا تحديدا ما يريد المخرج ايصاله لنا، فكانت التعامل مع مستويات الزمن الثلاثة وهي تنتقي لنا جملة من الاحداث الدرامية التي جرت على الشخصيات كوسيلة من المخرج في تفسير بعض الافعال المنحرفة التي يقوم بها كيفين، او تك الافعال الايجابية التي يقوم بها لشخصية كيسي، من اجل معرفة سبب هذا التحول في سلوك شخصية كيفن، اذ وظف المخرج الانتقالات المونتاجية بشكل مباشر في سياق المشاهد الفلمية من اجل الانتقال الى احداث جرت في الماضي تكشف لنا اسباب عدم تعرضه شخصية كيفين لشخصية كيسي لقتلها او تعذيبها، فكلا الشخصيتين هما ضحيتين، ويوجد في ماضي كل منهما العديد من الاحداث الشاذة او الاضطراب الذي دمر طفولتهما، فشخصية كيسي قد تعرضت في طفولتها الى اعتدادات جنسية عديدة من قبل عمها، وهو ما جعلها تعيش حالة من الخلل النفسي والانطوائية التي غلفت حياتها، وهو ما انعكس في الزمن الحاضر على نوع علاقتها بشخصية كيفين.

ان طبيعة التعامل مع هيمنة المعنى او الدلالة لا يمكن لها الاستقرار في مثل هكذا انواع فلمية تعتمد على تبني احداث ترتبط بالماضي او الاضطرابات النفسية، والاساس في صياغة الاحداث صوريا هو مراوغة المعنى بشكل مستقر على طوال احداث الفيلم.

المؤشر الثاني: تفعيل التأجيل والارجاء لدفع المعنى الى الامام من دون الامساك به

يرتبط ارجاء المعنى وتأجيل الفهم المضمر للسياق الصوري احد الاشتغالات الفكرية الاساسية في الطروحات التفكيكية، فالشخصية او الحدث لا يمكن له ان يكون سهل وبسيط وساذج بل لابد من تفحص السياق الصوري وطبيعة التحولات وتتبع اكثر من خط سردي من اجل الوصول او الامساك بالمعنى، وهذا المفهوم يظهر لنا منذ اللحظة الاولى من فيلم سبيلت، اذ تدور احداث هذه القصة الفلمية، في منطقة منعزلة، لكنها تمثل امتداد للواقعية التي اظهرت لنا الصور السينمائية هذا المكان اشبه ببناء تاريخي مخفي او غير ظاهر، وهو غير مثير للانتباه او حتى للاستخدام بسبب قدمه واهماله، وهنا نجح المخرج في مداعبة خيال المتلقي وجعله يتوقع حدوث العديد من الافلام الدرامية داخل هذا المكان المنعزل وغير الظاهر، فهو منطقة سحرية او حلمية او حتى خيالية تمكن الشخصيات من اداء افعال تتناسب وخصوصية السحر او الحلم او الخيال الطاغي على دلالات المكان السينمائي، ظهر المكان في فيلم سبيلت وكأنه سجن مهجور سري لا يظهر على سطح الارض بل يمتدت في باطنها، وهو ملحق اسفل معمل تم بناءه بشكل حديث، فكان هذه المكان مخفي بشكل ممتاز وبعيدا عن الاعين، ان طبيعة التعامل مع المكان المخفي في باطن الارض والمعمل الدال عليه هو اشبه بعملية صناعة المعنى التي تنهض على اشارة او كلمة او حتى صورة واحدة ظاهرة في حين يرتكز المعنى في اعماق الصورة وهو يمتد الى خارج حدودها بشكل كبير، لا يحتوي على اي اثاث بيتي مناسب او حتى مكتبي، بل كان الخلفية الصناعية، فالمكان تخترقه العديد من الانابيب التي تمتد على طوال سقف المكان فضلا عن وجود العديد من الغرف الصغيرة الحجم والضيقة والتي يمكن لها ان تكون زنزانات، فضلا عن وجود بعض الاقفاص الحديدية، هذا المكان السينمائي الذي صمم بعناية وقصدية يعبر عن طبيعة البناء التكويني لشخصية كيفين، الشخصية التي لا يمكن لها التعبير عن معنى محدد، وان ما تقوم به يؤدي دائما الى ارجاء وتأجيل المعنى، فشخصية كيفين، ينطلق من هذه المكان السري، ويصطاد ضحاياه ويأتي بهن وحجزهن داخل الغرف، ومع كل ضحية يمارس كيفين نوع من الطقوس، تبدأ في طرق تعذيبهن وتنتهي بالقتل، كان شخصية كيفن هو المحرك الاساس في انتاج المعنى ومراوغته بل هو الشخصية الوحيدة التي تمتلك قدرة ارجاء المعنى وتأجيله، لانه شخصية مركبة، لا يمكن حصرها بشخصية معينة او زمن معين او مكان معين، فهذه العناصر الثلاثة هي من المساعدات في تحديد المعنى وبدونهن لا يمكن تحديد المعنى المهيمن، تمتلك شخصية كيفين امكانيات التحول الى عدد كبير من الشخصيات التي تصل على مستوى عرض الاحداث الى (24) شخصية، كل شخصية تمتلك خصوصيتها المكانية والزمانية التي تعبر عنه وكذلك سماتها الحركية والادائية وكذلك افكارها، فهو قد يكون شخصية فنان رقيق وحساس، انساني بشكل كبير جداً، وبعد لحظات يتحول الى شخصية نسائية متسلطة وسليطة اللسان ومنحرفة، او الى شخصية وحش منفعل لا يمكن فهم ما يريده، وهو يعذب ضحاياه، فضلا عن شخصيات اخرى مثل رسام او موسيقي او عالم او رجل ضعيف متردد او شخصية معاقة، وغيرها من الشخصيات التي تمثل كل شخصية منه

بنية معلوماتي ودال معنوية، ولكن عند جمع الشخصيات داخل شخصية واحدة يصبح المعنى عصي على التحديد فيتم ارجاءه في كل مرة وتأجيله، وقد استغل المخرج عمليات تحول شخصية كيفين الى شخصيات اخرى من اجل تمرير الافعال او عرض جملة من الاحداث التي تحمل معاني معينة دون غيرها، بل ان طبيعة تعامل عناصر اللغة السينمائية مع الشخصية المتحولة يتغير بالوقت ذاته وهو ما يؤدي الى تأزر فاعل لعناصر اللغة السينمائية في تحقيق فعل التحول على مستوى المعنى والاداء الحركي والصوتي، فعندما يتحول كيفين الى شخصية ما مثلا عند تحوله الى شخصية (دينيس)، وهي الشخصية المتوحشة والمنحرفة، نرى ان طبيعة افعال الشخصية تتحول الى ما يؤكد معنى الانحراف او التوحش، اذ يقوم كيفين وبطريقة مقنعة بجميع الافعال التي تبرز افكاره الشريرة، سيما في مشهد اختطاف ثلاثة فتيات في مقتبل العمر، وحبسهن في مكان ما سري داخل هذا النفق الذي يكون تحت الأرض، ووسط الغرف الصغيرة الضيقة، وحينما تستيقظ الفتيات الثلاثة (كيسي) و(كلير) و(مارسيا) من اثار المخدر الذي استخدمه كيفين، يتحول بشكل مباشر الى شخصية اخرى وهي شخصية دينيس الذي ينقلهم وهن نائمات الى حجرة نظيفة صغيرة بلا اثاث او ديكوارت انها شبه بزنزانة، لكن يمكن رؤية الموجودات بسبب وجود الضوء، غرفة مغلقة بطريقة لا يمكن الهروب منها ابداً.

يبدأ الصراع ما بين الشخصيات الاربعة عشر التي يتحول اليها كيفين، في طريقة التعامل مع الفتيات الثلاثة، وكل شخصية تحول السيطرة على كيفين والانتصار لما يحمله من افكار، فاحدى الشخصيات تريد تركهن وحالهن، في حين شخصيات اخرى تريد تعذيبهن، واخرى تريد حرقهن، وهذا الصراع يؤكد لنا عدم ثبات المعنى وطبيعة الارجاء فيه والتأجيل، ان المخرج كان موفق في اظهار هذه الطبيعة البناء للسياق الصوري للتعبير عن المعنى الذي تحمله الشخصية والذي يجب ان يكون اكثر قدرة على التأجيل والارجاء لان معرفة ما تعنيه الشخصية بشكل مباشر ومحدد يضعف من تأثيرها الدرامي والفكري في الفيلم ككل.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج.

1. تقود عملية تهشيم العلاقة بين الدال والمدلول في البناء الصوري داخل المشهد السينمائي، الى انتاج دلالة غير ثابتة في السياق الصوري للاحداث الفلمية، وهو ما يعني مراوغة المعنى وتأجيله في كل مرة ، كما رأينا في فيلم (سبلت).
2. ترتبط التحولات في انتاج المعنى ومراوغته بقدرة الشخصية على بناء علاقات وثيقة من خلال جملة من الافعال التي تتحول في كل مرة وعلى اساس تطور الاحداث الفلمية، كما ظهر في تحليل عينة البحث (سبلت).
3. ان عملية ارجاء المعنى تحقق مع تحول شخصية البطل في كل مرة الى شخصية جديدة على اساس معدل تحولات وصل الى ثلاثة وعشرون تحول، اي ثلاث وعشرون شخصية يمكن لها ان تمثل بنية مراوغة حقيقة للمعنى وصعوبة الامساك به.
4. تعمل عملية مراوغة المعنى في القدرة على ايجاد مدلولات جديدة تختلف في كل مرة عن المدلولات التي تم توثيقها وهو ما يعني عملية تهشيم علاقة الدال بالمدلول، كما رأينا في عينة البحث (سبلت).

ثانياً: الأستنتاجات

1. السياق الصوري هو مصدر الحصول على المعنى ومراوغته في الفيلم السينمائي.
2. يشكل التفكيك استراتيجية نقدية جديدة تحاول جعل الهامش هو المهيمن من اجل اعادة النظر الى النص بشكل مغايرة عما سبق.
3. الغاء العلاقات البنائية للصورة وما تحوله من مضمون، سواء اكانت علاقات تماثلية او اتفاقية او عرفية بين دال الصورة ومدولوها، من اجل الوصول الى دلالة جديدة تربط الدال كانت غائبة في البدء الا ان ظهورها جاء بسبب التأجيل والارجاء.
4. يؤسس التفكيك خطاًب مغايراً يتم ادراكه عن طريق كشف الاختلاف في البنية العلامية المتفق عليه داخل الصورة السنيمائية.

Abstract

Character transformations and elusive meaning in the cinematic film

By Moataz Muhammad Ali Jabr

And Haider Faisal Karim

The deconstruction theory is considered one of the postmodern theories, as it dealt with the cinematic production through study and analysis, reading the cinematic image at many levels, especially at the level of the indications of the cinematic personality, which represents a formal intellectual structure that can express propositions, beliefs and ethics, and this is what occupied the attention of the researchers. The subject of the research was defined as follows (Character transformations and elusive meaning in the movie), the research was based on a theoretical thalamus as follows:

The first chapter (methodological framework): It included the research problem and its importance as well as its objectives and limits. The chapter concluded by defining the most important terms mentioned in the title. The second chapter (theoretical framework and previous studies). The nature of the deconstructive propositions and the basic arguments that deal with the dismantling of the text and access to the deep meanings in the depths of the text were examined. The second topic: the personality in the cinematic film. Indicators of the theoretical framework and the conclusion of the research with previous studies, the third chapter: research procedures, in which the two researchers analyzed the research sample, which is the American film (Split 2016), directed by (M. Night Shyamalan), chapter four (results and conclusions): After completing the sample analysis, the researcher concluded Record a number of results, including:

1. The process of shattering the relationship between the signifier and the signified in the pictorial structure within the cinematic scene leads to the production of an unstable signification in the pictorial context of filmic events, which means elusive meaning and postponing it every time, as we saw in the movie (Split).

After that, the conclusions were written, and the research was concluded with a list of sources.

الهوامش

[1] ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادي، (دار الثقافة والاعلام، مكتبة المسرح(3) ،مركز الشارقة للابداع الفكري، دار هلا للنشر، د ت)، ص114.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي ،(بيروت: دار العلم للنشر، د ت)، ص65.

[3] ينظر: هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة:جورج طرابيشي، ط2، (بيروت: دار الطليعة، 1998)، ص65.

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1999)، ص 259.

[5] اديث كيرمزيل، عصر البنوية، (بغداد: دار افاق عربية، 1985)، ص224.

[6] سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى فهم السيميوطيقا، (القاهرة: دار الياس العصرية، 1986)، ص 19.

[7] المصدر نفسه ، ص 19.

[8] عبدالله الغذامي، الخطيئة التكفير من النيوية الى التشريحية، (جدة: دار ابن البلد،1985)، ص43.

[9] سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد، مصدر سابق ، ص31

[10] المصدر نفسه ص33.

[11] المصدر نفسه ص34.

[12] ينظر: س. رافيندران ، البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالد حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،2002)، ص 147.

[13] سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، 1984)، ص 97.

[14] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1998)، ص 269.

[15] ينظر: محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، (القاهرة: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 2001)، ص 209

[16] ينظر: س. رافيندران ، البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص157

[17] س.ر. رافيندران ، البنيوية والتفكيك، مصدر سابق، ص 157

[18] المصدر نفسه، ص 151.

[19] سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، 1984)،ص 50.

[20] عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، (بيروت: دار الامان، 2010)، ص 318 .

[21] ينظر : كريستوفو نورس، موسوعة الأدب والنقد، ترجمة: عبد الحميد شيحة، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 1999) ص 111 – 112 .

[22] ينظر : ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000)، ص ص 58 ــ 59 .

[23] عبد الله ابراهيم، التفكيك.. الاصول والمقولات، (الدار البيضاء: دار عيون، 1990)، ص 79 .

[24] منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998)، ص 27 .

[25] جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة انور مغيث و منى طلبة، (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2005)، ص 74.

[26] عبد الله ابراهيم، التفكيك، مصدر سابق، ص 51 ــ 52 .

[27] ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص 133 .

[28] ينظر: كريستوز نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل، (الدار البيضاء: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، 2008) ص 55

[29] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، (الكويت: عالم المعرفة، 2003)، ص 185.

[30] عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1998)، ص 330.

[31] سنيشينا يانوثا، نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2009)، ص 87.

[32] علي أبو شادي، سحر السينما، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2006)، ص 44.

* البعد المادي أو الجسماني: يتعلق بكل ما يخص المظهر الخارجي للشخصية من طول او قصر او معدل العمر للشخصية فضلاً عن الوزن ولون البشرة أيضا ... الخ.
البعد الاجتماعي: يخص حالة الشخصية الاجتماعية كأن تكون الشخصية كريمة او بخيلة او ذات مركز اجتماعي مرموق او العكس.
البعد النفسي: يعبر عن الحالة النفسية للشخصية اي انفعالاتها او هدوءها فضلاً عن مزاج الشخصية، او ان تكون هذه الشخصية منطوية او منبسطة وهكذا. ينظر: سامية احمد علي، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، 2000)، ص 88.

[33] مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، ط4، (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1984)، ص 44.

[34] حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة، ج 1،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص129.

[35] يوجن فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب السينمائي، 1997)، ص 87.

المصادر

1. اديث كيرمزيل، عصر البنوية، (بغداد: دار افاق عربية، 1985).
2. ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادي، (الشارقة: دار الثقافة والاعلام، مركز الشارقة للابداع الفكري، دار هلا للنشر).
3. جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة: انور مغيث و منى طلبة، (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2005).
4. جميل صلبيا، المعجم الفلسفي، (بيروت: دار العلم للنشر، د ت).
5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1999).
6. حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة، ج 1،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989).
7. الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، (بيروت، 1993)
8. س.ر. رافيندران ، البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002).
9. سامية احمد علي، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، 2000).
10. سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، 1984).
11. سنيشينا يانوثا، نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2009).
12. سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى فهم السيميوطيقا، (القاهرة: دار الياس العصرية، 1986).
13. عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1998).
14. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، (الكويت: عالم المعرفة، 2003).
15. عبد الله ابراهيم، التفكيك.. الاصول والمقولات، (الدار البيضاء: دار عيون، 1990).
16. عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، (بيروت: دار الامان، 2010).
17. عبدالله الغذامي، الخطيئة التكفير من النيوية الى التشريحية، (جدة: دار ابن البلد،1985).

18. علي أبو شادي، سحر السينما، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2006).
19. كريستوفر نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل، (الدار البيضاء: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، 2008).
20. كريستوفر نورس، موسوعة الأدب والنقد، ترجمة: عبد الحميد شيحة، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 1999).
21. مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، ط4، (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1984).
22. محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، (القاهرة: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 2001).
23. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998).
24. ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000).
25. هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة:جورج طرابيشي، ط2، (بيروت: دار الطليعة، 1998).
26. يوجن فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب السينمائي، 1997).