

جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

((التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك
الحسي))
في الفيلم السينمائي

(الدرامي ، المدرك الحسي ، الفيلم السينمائي)

م.د. إيمان حمادي عبد الأمير

ملخص البحث

إن من البديهيات الثابتة كل عمل فني يحتوي على بعدين البعد الأول هو الظاهر أي (المدرک الدال) .

أما الثاني فيتعلق بالمخفي أو (المدرک الحسي) وإن كلاً من هذين البعدين يتظافران في تأكيد مقاصد العمل الفني وتمثل الصورة الفنية وحدة التنويعات لـ لمضمون المتكون من أجزاء مختلفة ومنظمة في وحدة متماسكة .

بالإضافة إلى كونها نظام معقد من العناصر والأجزاء ينظمها صانع العمل ضمن تركيب معين لغرض إيصال مفاهيم ذهنية تحيل المتلقي لتكوين مدرکاته الحسية. قامت الباحثة بتقسيم الدراسة الحالية إلى أربعة فصول على النحو التالي الفصل الأول: (الإطار المنهجي) للبحث وشم ل (مشكلة البحث) والتي انحصرت بالسؤال التالي (ما هي الكيفيات التي يتم من خلالها تشكيل أو تجسيد المدرک الحسي وكيف يتم توظيفه ضمن عملية البناء الدرامي والجمالي في الفيلم السينمائي) . وتضمن الفصل أيضاً على أهمية البحث كما اشتمل على أهداف البحث وهي:

- 1- الكشف عن آلية توظيف المدرک الحسي وتفعيله في الفيلم.
- 2- الكشف عن الأبعاد الدرامية والجمالية لاشتغال المدرک الحسي في الفيلم أما الفصل الثاني فقد اشتمل على (الإطار النظري والدراسات السابقة) احتوى الإطار النظري مبحثان .

المبحث الأول: (المدرک الحسي، المصطلح والمفهوم).
المبحث الثاني (التوظيف الدرامي والجمالي للمدرک الحسي في الفيلم) .
الفصل الثالث: (إجراءات البحث) وحددت الباحثة فيه منهجية البحث، مجتمع البحث، أداة البحث، ثم اختارت عينه واحدة للتحليل تمثلت بفيلم (بابل) .
وجاء الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المصادر.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يُعد العمل الفني بشكل عام والسينما بشكل خاص عملية اتصالية تبادلية بين صانع العمل والمتلقي وهي إبداع يتجسد عبر مدرک مرئي تعبيرى . ليكون المدرک الحسي والذي يمثل حالة ضمنية ناتجة من تجاورات التراكيب المدركة التي تهدف إلى كشف وإغناء المفاهيم الفكرية لطبيعة العمل الفني لتعكس فكر وفلسفة صانع العمل الذي يكون المسؤول عن عملية البناء التركيبى وخلق المدرک الحسي في ذهن المتلقي الذي يقوم باستنباط المعاني وتفسيرها طبقاً

لمرجعيته الثقافية والاجتماعية والفكرية لينتج مدرك حسي جديد ربما يكون مختلف عما كان يقصده صانع العمل وعليه فإن مشكلة البحث تنحصر بالسؤال التالي.

((ما هي الكيفيات التي يتم بموجبها تشكيل أو تجسيد المدرك الحسي وكيف يتم توظيفه ضمن عملية البناء الدرامي والجمالي في الفيلم السينمائي)).

أهداف البحث:

- 1- الكشف عن آلية توظيف المدرك الحسي وتفعيله في الفيلم .
 - 2- الكشف عن الأبعاد الدرامية والجمالية لاشتغال المدرك الحسي في الفيلم.
- أهمية البحث:
- 1- تجلى أهمية البحث في دراية التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي في الفيلم .
 - 1- تعريف المهتمين بالفيلم بأهمية مفهوم المدرك الحسي في بناء الصورة.
 - 2- يفيد البحث الدارسين والباحثين في مجال السينما.

حدود البحث:

تتمثل حدود البحث بدراسة التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي في الفيلم السينمائي عن طريق اختيار عينة قصدية واحدة هي فيلم (بابل) لما في هذه العينة من قابلية مناسبة على إيفاء حاجة البحث وتحقيق أهدافه.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: المدرك الحسي/ المصطلح والمفهوم

إنه من الصعوبة تقديم حصر منهجي لتعريف المدرك الحسي فقد ورد المصطلح ليشير إلى معان متعددة تبعاً للحقول المعرفية التي تعاطت مع هذا المفهوم.

ففي الفلسفة حاول المختصون تأطير معنى المدرك الحسي وذلك بتمييزه عن (المدرجات الحسية الملموسة) . ورأوا أنه أحد عنصري الفكر الذي يتألف من مادة وصورة.

أما مادته فهي الحدود التي يتألف منها والصورة هي العلاقات الموجودة بين هذه الحدود.

ولقد لفت أرسطو الانتباه إلى أهمية المدرك الحسي بوصفه عملية تسبق التفكير .

فالتفكير لا يمكن أن يتحقق دون وجوده.

وأكد على أنها ((كل ما يتحدد به الشيء ويتعين. وهذه إشارة إلى إن مفهوم الصورة تعني الصفة أو الشكل وهي تقابل المادة وليس هناك مادة بغير صورة إلا في الذهن))^(١) و فرق بين المادة والصورة. حيث أطلق لفظ المادة على كل ما في المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل التي تحاول أن ترتب معطيات الحس (الموجودات الحسية) وتفرغها في قوالب تساعد على

إدراكها وفهمها ((فالزمان صورة الحس الداخلي والمكان صورة الحس الخارجي والمكان والزمان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية))^(١).

في حين يرى (هيوم) بأنها (مجموعة الأفكار التي تتشكل في الذهن بعد أن تغيب الانطباعات الناتجة عن الإحساسات المباشرة))^(٢) أي إنها تشكل من انطباعات حسية مباشرة تبقى بعد أن تتلاشى تلك الانطباعات لتعتمد بعد ذلك على محتويات ذهنية تستند على خبراتنا السابقة مع العالم الخارجي والتي قد يكون لها ما يقابلها في الدماغ.

أما في مجال علم النفس فقد نوقش على إنه ((الصورة المتكونة من عدد من التجارب الحسية للموضوع نفسه))^(٣) وعد ضمن هذا المجال والأساس في كل النشاطات العقلية والمعرفية العليا فهو إحياء أو محاكاة للتجربة الحسية واسترجاع لما اختزنته الذاكرة ليتمكن الفرد فيما بعد من أن يستدعي ليس فقط ما هو موجود بل بالاحتفاظ أيضاً بالتنظيم الفاعل للشيء الغير موجود ومن ثم تحويله إلى صور كبيرة ومعقدة.

في حين يرى (موسكوفيتشي) إنه المدرك الحسي يؤدي وظيفته من خلال عملية الربط (Anchoring) ، والتجسيد objectifying. أما الروابط فهي مفاهيم قائمة في الذهن ضمن نظام معرفي مسبق تعمل على ربط الخبرات الجديدة بما هو قائم في النظام . في حين يرى أن عملية التجسيد هي عملية يتم من خلالها تحويل الأفكار المجردة إلى أشياء محسوسة ليتسنى لمعظم الناس استيعابها وقبولها بوصفها معرفة، وللتجسيد حسب (موسكوفيتشي) مظهران هما التشخيص ((personification)) ويتجلى في ربط الأفكار والمعلومات بشخص والتصوير أي تمثيل الفكرة أو المعلومة بصورة أو بشكل))^(٤).

من هنا نستطيع الاستنتاج أن المدرك الحسي يؤدي دوراً كبيراً في تنظيم مدركات الفرد ويساعده على تحليل المعلومات عندما تكون الرسائل الواردة عن موضوع معين غامضة أو غير متسقة فيقوم بتنظيم وتفسير تلك الرسائل ولا تتحدد وظيفته ضمن عملية الإدراك بانتقاء الرسائل فقط بل يحتوي أيضاً على الخيال والمفاهيم ويرافقه دائماً نشاط عقلي فإن ((ما نراه ليس مجرد شيء هناك كما هو وإنما هو موضوع فكري بناه وعينا . كل معرفة إذن تتوسطها بناءات عقلية فكرية لأنها تشمل التعميم والمثل والتجريد))^(٥).

ويستطيع الفنان أن ينظم تلك المعلومات ويعيد تشكيل تلك الصور المختزنة داخل الدماغ ومن ثم تركيبها الواحدة تلو الأخرى لتتحول إلى صور متحركة يعكسها من خلال عمله الإبداعي الذي يمثل نسيجاً معقداً من التجارب الإنسانية و ((شبكة رمزية تغلف بالأشكال اللغوية والصور الفنية وتعبر عن آمال وخيال وآراء وتفسيرات عقلية لا حد لها))^(٦). وبعد المدرك المرئي هو الأساس الأول لذلك الصور فيفرض نفسه على الإدراك الحسي ويضبط إدراك المتلقي ويوجه انتباهه في اتجاه معين . فالمدرك المرئي لا يمكن له أن يبرز إلا عندما يكون داخل الوسيط

الكلي الذي يتواجد فيه حينما يكون خاضعاً لقوانين (الجستالت)^(٨) هذه النظرية التي تقوم على البنية والتركيب والتنظيم ((إن كل تجربة هي علاقة الجزء والكل أي بين شكل وخليفه والعقل هو الذي له القدرة أن يحدد تلك العلاقة وينظم مجالها الحسي))^(٩).

مما تقدم نستطيع أن نستنتج أنها ليس مجرد تجميع للأجزاء بل تنظيمها بشكل خاص ومميز كي تأخذ الصيغة الكلية والتي عن طريقها تخلق بناءً عاماً له معنى وإن المعلومات التي نتسلمها من المحيط ليست مجرد تراكمات لعناصر مختلفة أو منفصلة وإنما خبره أو تجربة جديدة تلتم عند كل فرد وتجد وكأنها في التصور العام الذي كونه . وتعد السينما من الأنشطة الإبداعية التخيلية فهي تؤثر في الأحاسيس والمشاعر والانفعالات . لنقود إلى عمليات عقلية عدة للإدراك وذلك بفضل خلقها وابتكارها صور جديدة ل تتخذ من البناء التركيبي منهجاً في اكتمال وحدتها وتناسق عناصرها ضمن مرحلة بناء مادي موضوعي هذا البناء تسبقه عملية تحليلية توصف بالعملية العقلية التي تعم ل على تجزئة المفردات الأولية الداخلة في بنائها، فالتحليل هو إعادة مركب إلى أجزاءه يقابله التركيب الذي يعني بناء كل الأجزاء، وإن العلاقة الترابطية بين التحليل والتركيب هي علاقة تبادلية بين صانع العمل ومنجزه الفني من جهة والمتلقي من جهة أخرى. حيث يقوم صانع العمل بالتركيب أما المتلقي فيقوم بالتحليل والتركيب وفقاً لما يراه ويتصوره إنه 0(ما هو مركب من وجهة نظر هو تحليل من وجهة نظر أخرى))^(١٠) لتتضح هذه العلاقة تتضح عن طريق عملية العرض والكشف (فعملية الكشف) هي عملية تحليلية تعتمد على تقسيم الموضوع إلى عناصره وأجزائه التركيبية . في حين نرى إن (عملية العرض) عملية تركيبية تأتي بعد التجزئة مع الأخذ بنظر الاعتبار العناصر المكونة للعمل الفني.

التحليل عملية عقلية يرتبط بالعملية الذهنية أما التركيب هو ظاهرة أو نظام أو عمل ما يتألف من عناصر لا يتم فهمها وإدراكها كل على حد بل من خلال وجود علاقات بين العناصر وتفاعلها مع بعضها في وحدة متكاملة للعمل الفني ككل^(١١).

وتحدث (اينشتاين) الذي كانت تطبيقاته ونظرياته في المونتاج الفكري عن الأنظمة التركيبية ويصفها بأنها هي التي تسمى المعاني الجديدة التي ينتجها التركيب . ونستطيع عن طريقها أن نربط بين عناصر مجاورة ونحولها إلى وحدة ما لحدثين لا صلة بينهما.

مثال على ذلك : ((طار الغراب بينما كان الكلب يجلس على ذيله))^(١٢) تم هنا الجمع بين موضوعين مستقلين عن بعض في وحدة واحدة وذلك عن طريق عملية التركيب . لكن هذا المبدأ اعتراه بعض التغير، فوسع (اينشتاين) هذا المفهوم موضحاً بأنه يجب أن تكون اللقطات منتقاة وأن تتم من بين ((كل السمات الممكنة داخل الموضوع المكتشف (هذا أولاً)، ثم يجب أن يتم اختيارهما بطريقة تجعل وضعها جنياً إلى جنب يثير في بصيرة المتفرج ومشاعره أكثر

الصور الذهنية اكتمالاً للموضوع نفسه ((^(١٣)). وإن الصورة تأتي نتيجة لفعل إبداعي لا شعوري محاولاً بذلك الوصول إلى رمزية صورية بتشكيل مفردات لغة سينمائية فكرية تعمل عملها في ذهن المتلقي دون وعي منه لخلق حالة حسية وإن أهم ما يميزها هو عدم وضوح معانيها بشكل مباشر أو بدرجة كافية فعلمية الإدراك لا تتم إلا بخطوات وذلك عن طريق المرجعيات والتخمينات وغالباً ما تحمل معنى مخفي لا ندركه على نحو مباشر لذلك يرى أن (((عنصر)) الصراع بين اللقطات كواحد من أسس فن الفيلم))^(١٤) ليعيد أسلوبه وسيلة مقصودة من قبله يعبر به عن أفكاره بطريقة أكثر قوة ومعنى بالإضافة إلى آثار ه واستفزاز ذهنية المتلقي نحو معنى خارج المستوى المرئي للصورة . لذلك عدت تطبيقاته ونظرياته في المونتاج ((تمثل التصرف الأقصى فيما يخص تشويه الزمان والمكان الحقيقيين))^(١٥).

من هنا ترى الباحثة أن المدرك الحسي هو التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه بالحواس على نحو مباشر أو هو إحياء أو محاكاة للتجربة الحسية واسترجاع لما اختزنه الذاكرة أو ما أدركته الحواس لسيل من الرسائل التي تدخل إلى ذهن الفرد من جميع المنافذ الحسية وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئياً وإنما قد يكون مسموعاً أو ملموساً، فهو يعتمد على الإدراك العقلي للواقع ويبني على حقائق موضوعية إلا إنه غير جامداً أو مقولب بل قابل للتغير باستمرار وذلك تبعاً لاختلاف أنواع التجارب التي يمر بها الفرد مع المثيرات الحسية ل يتم إدماجها في تنظيمات أو أطر ذهنية خاصة به وذلك تبعاً لمرجعياته الاجتماعية والسياسية والثقافية.

المبحث الثاني: التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي في الفيلم

تمثل السينما منجزاً ابداعياً تعكس انفعال الفنان بالواقع لتتحول فيما بعد إلى مدركات حسية يتم تجسيدها عبر وسائله الفنية، وتمثل أيضاً نوعاً من الخطاب الذي يقوم بوظيفة اتصالية عبر رسالة مقترنة بين طرف مرسل ومستقبل يخاطب بها المتلقي، انطلاقاً من كون اللغة الفلمية نظاماً فلابد لها من أن تنطوي على منظومات من العلامات والرموز والاشارات . فهي تنكيء على الصورة كوحدة بنائية اعيد تركيبها ضمن أنساق يشكلها صانع العمل وذلك لتطوير الصورة الذهنية التي توحى بها المادة الحسية ولزيادة الدلالة الفكرية والانفعالية بغية إيصال خطابه الفكري الذي يكون قابلاً لتلوين المعاني والرموز أي الدلالات والاشارات ليقوم المتلقي فيما بعد باستنتاج المعاني التي تتناسب مع مهارات المرسل ومدى قدرته على تحميله لها والتي ممكن أن توحى بالكثير لتكون الاساس في تأسيس تلك العلاقة بين الطرفين . فطريقة تنظيم الخطاب تشكل ((عنصر دال بالنسبة لمجمل المعلومات))^(١٦).

فالخطاب السينمائي في جوهره هو نموذج اتصالي يفترض علاقة بين مرسل ومتلقي يكون فيها هدف الأول التأثير في الثاني وذلك عن طريق رسالة يوجهها إليه. وهذا ما يحيلنا إلى

مخطط ماكوبسن R.Jacobson للاتصال الذي يربط به كل عنصر من العناصر بوظيفة خاصة .

السياق

المرسل - الرسالة - المستقبل

الاتصال

النظام الرمزي^(١٧)

الرسالة هنا تأخذ شكل ولغة معينة ويتم صياغتها وفق شفره لتشير بعد ذلك إلى سياق يقود إلى اكتشاف المعاني بين المرسل والمتلقي وأن القيمة الجمالية تتحدد على اساس جميع العلاقات السياقية المتبادلة في العمل .

وللسينما المقدرة على نقل تلك الافكار وذلك عن طريق توظيف عناصر التعبير الفيلمي والتي تمثل مزيج بين الصورة والصوت. وهذا ما أكدته (اندرو) حينما أوضح بأننا ((نحاول بالبناء الفني وبالتوليف وأماكن الكاميرا أن تنظم حديثاً أو على الأقل وجهة نظر عن الدنيا))^(١٨) ، الخطاب السينمائي هنا لا يبدو على إنه مجموعة من الاحداث المجردة بل هو بنية دلالية تكشف عن رؤية لفنان مبدع تعبر عن توجهاته الفكرية.

وتحدث (لوتمان) عن الدلالة السينمائية حينما أوضح ((أن كل ما يلفت انظارنا في العرض السينمائي وكل ما يحرك عواطفنا ويؤثر فينا هو ذو دلالة))^(١٩) فالصورة التي تحمل دلالة تكون دالة على قيم أو معاني في ذهن المتلقي على شكل مدلول لاشكال قابلة للادراك الحسي عن طريق الحدس والخيال.

أما الفيلسوف (س اس بيرس) والذي يعد مؤسس العلامات يضع تصنيفاً معقداً للعلامات وذلك ((بموجب العلاقة المختلفة التي تظهرها كل علامة بين هذين الجانبين أو بين الدال والمدلول))^(٢٠) . وذلك عن طريق دراسة علائقية العلامة والموضوع المؤول من خلال تفكيك الدوال وإعادة تركيبها . إذ تشهد ذهنية المتلقي عمليتين ذهنية رمزية ترمز إلى شيء ما وصولاً إلى المدلول في تحديد الدليل. فيؤكد على إن (الدال) يتمثل بمضمون الصورة وإن هناك مدلول يتمثل حضوره عبر (الدال) وإن كل من (الدال والمدلول) ينطويان تحت علاقة تدليلية ليتحدد المستوى التآلفي المتمثل بالمعنى الذي يكون المدرك الحسي ((الدال هو صورة سمعية أو بصرية والمدلول هو تصور ذهني غير مادي))^(٢١).

بينما يرى المنظر (كريستان متيز) أن السينما هي لغة مركبة تشتمل على عمليات لا شعورية أكثر من أي وسيط فني آخر فهي تعتمد على الأبعاد ا لم تخيلة والرمزية وإن التكوين الأساس في السينما تكوين متخيل يعتمد على خبرة الفرد وأن هذه اللغة تتألف من خمسة عناصر دالة هي:

1 -صورة فوتغرافية متحركة ومتعددة.

2 -آثار خطية مكتوبة.

3 -الكلام المسجل

4 -ضوضاء مسجل أو مؤثرات

5 -الموسيقى المسجلة^(٢٢).

من كل ما تقدم تستطيع أن تستنتج أن المنظومة الحسية هي الأساس في اكتساب المعارف وإن كثيراً من هذه الإحساسات تبعث بواسطة أعمال فنية فمادة العمل الفني تتألف من العناصر الحسية التي تكون سمعية أو بصرية و أن ((المدال الفيلمي المكون للوسيط وهو ثنائي القناة، إذ يدرك بواسطة السمع والبصر))^(٢٣). اللذان يعدان من أرقى الحواس عند الإنسان وأفضل الوسائل التي تتلقى بها المعلومات فهما يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالعمليات الذهنية على خلاف الحواس الأخرى، فالمنظومة البصرية تسهل للمتلقي قراءة الصورة هذه القراءة تكون مرتبطة بالمعطيات الحسية التي يمنحها المدرك المرئي مضموناً ما يستغله الفنان فيقوم بتطوير الصورة الذهنية التي توحى بها المادة الحسية. من هنا تأتي أهمية المدرك الحسي الذي سيكون له دوراً في رسم الصورة في المخيلة فتضاعف الرؤية وتقربها إلى حد ما من الواقع وتساعد على فهم الصورة وإدراك معانيها الخفية ((إن الصورة الفيلمية رغم دقتها بالغة الليونة وقابلة لمختلف التفسيرات))^(٢٤).

ولنأخذ مثلاً على ذلك من فيلم (مدينة الملائكة) في المشهد الذي يظهر فيه الملاك (كاسيل) وهو جالساً على أحد السلالم تمر من أمامه (امرأة) وبصحبتها طفلتها في العربة (الام) لم ترى الملاك (كاسيل) لكن الطفلة تراه وتبتسم له . هنا تم الاشتغال على المدرك الذهني لدى الاطفال وتحويله الى مدرك حسي من حيث رؤية العالم المادي وطريقة تناوله للمفردة المادية . عن طريق رسالة أوضحت لنا بأن عالم الأطفال البريء الطاهر يقترب من عالم هؤلاء الملائكة أو يمثل جزء من عالمهم إن فهم المعنى بأج معه يعتمد على الشفرة وحينما نستخلص معنى من حدث ما معروض أمامنا فذلك لأننا نمتلك نظام فكري يعتمد على الطاقة المرجعية لنا والتي تعد كخلفية للتفسير وقراءة المعنى، هذه القراءات والفهم الواضح للشفرة لن يقوم ما لم يفهم النظام السيميائي فهو ((نظاماً تواصلياً يعتمد على شفرتين، شفرة الإرسال (سمعية وبصرية) وشفرة استقبال (إدراك وتخيل))^(٢٥).

وفي فيلم (سكرينات) تم الاعتماد على بناء الصورة الصامتة للحواس ولعين المتلقي وذلك عن طريق توسيع دائرة الثراء الدلالي والذي أسهم في التحليل الصحيح للصورة وإثارة المعنى الذي سيؤدي إلى تكوين المدرك الحسي لدى المتلقي وذلك من خلال تداخل المعنى الثاني المتمثل بالاستعارة الأيديولوجية والتي خلقت عند دخولها المعنى الأول واقعاً جديداً يتفوق

على الفكرة فيؤقظ لديه إحساساً بالتساؤل وتكوين معنى أكثر عمقاً لتتمظهر المدركات الحسية بثراء الاستعارات الايديولوجية التي تمثل انطلاقه في تحديد وتلوين المعنى الأول على نحو متسع من الفهم حيث تظهر (بلقطة عامة) (نسرين) بعد ما نقرر أن تجري عملية تستعيد بها عذريتها وهي مستلقية على سرير في غرفة العمليات ثم (لقطة متوسطة) إلى (لقطة قريبة) لوجهها ليتم بعد ذلك ربطها (بلقطة قريبة) لماكنة خياطة وهي تخطط الملابس فكانت استعارة ايديولوجية بلاغية أحالت المتلقي إلى المعنى الذي يشير إليه المدرك الحسي . تحدث (مارسيل مارتن) عن الإستعارة قائلاً ((أقصد بالاستعارات تلاحم صورتين بوساطة التوليف بحيث ينتج عن مقابلة أحدهما بالآخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم))^(٢٦).

أما الرموز فأنا السبل إليها في الفيلم كثيرة يمكن خلقها على المستوى الصوري لتثير الانتباه لما توحى به من معان تهدف إلى دعم العمل الفني وتكثيف البلاغة الصورية كونه مفردة غنية بالمعاني تدخل على الصورة مظهراً غزيراً بالأفكار ولأخذ مثلاً للقطة محدودة من فيلم (عمر المختار) لحظة إعدامه حيث تقدم طفل صغير النقط نظاره (عمر) التي سقطت على الأرض هذه الصورة حملت دلالة ذات معاني تجل المتلقي إلى استقراء المعنى الباطن لمن مسيرة هذا المناضل لن تنتهي وإن هناك من سيكملها لاسيما هؤلاء الصغار لأنهم يمثلون المستقبل ((في أي فيلم طبيعي يجب أن يعد كل منظر رمزي بطريقة لا تجعل المعنى الضمني منظوراً بطريقة مفهومة فحسب بل تتلائم أيضاً في دقة مع الحدث))^(٢٧).

وتعمل المنظومة الصوتية مع المنظومة البنائية للصورة في كل متسق وذلك لزيادة مساحة التشابكات الدلالية في وحدة المدركات الحسية . ولعل الحوار من أكثر عناصر البنية الصوتية مرونة وقدرة على حمل معاني موجهة فيتنسج أحياناً بالطرح المباشر وأحياناً أخرى يحمل دلالات تقود إلى تلك المدركات ولعل العبارة التي قالها (فاسكيز) إلى (ستيفاني) في فيلم (ستيفاني العاشقة) عندما أخبرته عن هدوء البحر وجماله فاجابها بعدم حبه له لأنه يشبه الإنسان . هذه الإيحاءات بالمعنى جاءت عن طريق الحوار الذي كان له الدور البارز في بناء المدركات الحسية لدى المتلقي فعلى الرغم من هدوءه إلا إنه يحتوي على أسرار كثيرة بالإضافة إلى إمكانية غدره لهذا السبب ثم تشبيهه بالإنسان من قبل (فاسكيز).

الدراسات السابقة

بعد البحث والاستقصاء وجدت الباحثة العديد من الكتب والمقالات التي تناولت موضوع المدرك الحسي ولقد تمت الاستفادة منها في ترصين متانة البحث لكنها لم تجد دراسة أكاديمية عن

التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي في الفيلم وهذا ما يؤكد أصالة وحدانية البحث في ساحة البحوث الأكاديمية وفي مجال الفيلم السينمائي.

مؤشرات الاطار النظري

- 1 - المدرك المرئي يفرض نفسه مع الادراك الحسي ليضبط ادراك المتلقي عن طريق تركيب وانتظام العناصر المتجاورة وتفاعلها مع بعضها في وحدة متكاملة داخل العمل الفني.
- 2 - المدرك الحسي وسيلة اتصال مهمة تفيد باستدعاء وتحسس ما هو عميق ولا يمكن الافصاح عنه بطريقة مباشرة في إيصال المعنى للمتلقي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً- منهج البحث

يعد المنهج الطريقة التي تسلكها الباحثة بغية الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة التي أثارها مشكلة البحث . فالمنهج يتمثل في الاجابة عن التساؤل الاتي : وكيف ستحل الباحثة المشكلة .

وبناء على هذا فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل بوصفه يحقق القيمة المرجوة منه.

ثانياً- مجتمع البحث

يعرف المجتمع الأصلي بأنه جميع العناصر الظاهرة المراد دراستها سواء كانت أفراداً أو عينات أخرى بحيث تنطبق عليها صفات الظاهرة عند دراستها^(٢٨). وبخصوص المجتمع الأصلي للبحث الحالي فإنه يتحدد بفيلم اتضح فيه التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي في الفيلم السينمائي.

ثالثاً:- عينة البحث:

قبل الشروع في قراءة العينة الفلمية لابد من التنويه إلى إن البحث ليست له حدود زمانية ومكانية يقتصر عليها وإنما هو بحث فلسفي يهتم برصد التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي بغض النظر عن المدة الزمنية وقد ارتأت الباحثة اخضاع تلك العينة للتحليل وفق أداة البحث التي تم الخروج بها مع مراعاة أنها تستجيب لمتطلبات البحث وأهدافه وصولاً إلى النتائج المتوخاة وسيتم تحليل العينة الفلمية على أساس احتوائها على جانب مميز ووفقاً لأداة التحليل التي تم تحديدها وتقويمها.

رابعاً- أداة البحث :

بغية تحقيق القدر الأعلى والممكن من الموضوعية العلمية لهذا البحث . ستقوم الباحثة بتحليل عينة بحثها باستخدام أداة تم الكشف عنها أو تحديدها وفقاً لما جاء في مؤشرات الاطار النظري.

خامساً - وحدة التحليل

ستعتمد الباحثة المشهد وحدة تحليلية سياقية تحتوي الانساق السمعية والمرئية التي من خلالها يتم فرز التوظيف الدرامي والجمالي للمدرك الحسي في الفيلم وتكون مناقشة للنتائج على مستوى تراكم وحدات التحليل أي سلسلة المشاهد.

تحليل العينة ومناقشتها

يتمثل عينة البحث بفيلم (بابل)

المخرج: Alejandr bonzlez

تمثيل: Brad pitt

Gael Garcia Bernal

Gael Garcia

ملخص حكاية الفيلم

أحداث قصة الفيلم تدور في عدة دول (المغرب، أمريكا، المكسيك، اليابان) تتحدث عن معاناة الانسان أينما وجد جميع الشخصيات التي تم تقديمها تعاني من حالات نفسية بالإضافة إلى معاناة الأبناء بانشغال ذويهم عنهم وعدم ترتيبهم ومتابعاتهم بطريقة صحيحة لتكون النتيجة كارثة تحل على أغلب شخصيات الفيلم.

تحليل العينة:

استطاع فيلم بابل أن يمس قضية حساسة ربما البعض لم ينتبه إليها لكن المواطن العربي ما أن يرى أحداث الفيلم سيدرك المعنى المضمّر الذي اراد صانع العمل إيصاله للمتلقي وهو مدى تعصب أمريكا ضد الشعوب الأخرى لاسيما العرب، هذه الفكرة المتطرفة قادت صانع العمل إلى التحيز أو تشويه المعلومات لجعلها تؤيد ما تم تصويره عن هؤلاء الاشخاص.

1 - ((المدرك المرئي يفرض نفسه مع الادراك الحسي ليضبط ادراك المتلقي وذلك عن طريق

تركيب العناصر المتجاورة وتفاعلها مع بعضها في وحدة متكاملة داخل العمل الفني)).

الفيلم يحمل عنوان (بابل) لكون لماذا بابل بالتحديد رغم إن أحداث الفيلم ليس لها صلة لا من قريب أو بعيد بمدينة بابل وما هو المعنى الذي يختبئ وراء هذا العنوان وهل است خدامه صانع العمل كمعادل رمزي ينبه به باقي الشعوب ويقول لهم أنظروا إلى هذا البلد الذي يعد قلب

الوطن العربي ومهداً للحضارات ماذا جرى له لأنه خالف أوامر الغرب ليكون درساً لكل من يحاول أن يخالف القوى العظمى لاسيما أمريكا.

الثيمة الرئيسية للفيلم مثلث صراعات متضادة بين (الخير والشر) وصراع (الشرق والغرب) بالإضافة إلى صراع (الله والإنسان) من خلال حبكة درامية لا تحلو إلى حد ما من لحظات تأمل وتوحد مع أحداث الفيلم بالإضافة إلى احتوائه على مشاهد تركيبية حملت في طياتها تفسيرات ومعالجات أوضحت الكثير مما يتعلق بازيمات الشخصيات وصراعاتها فالجميع كان تعاني من (الكبت الجنسي) رغم تنوع واختلاف الثقافة إلا إن الاحتياج الجنسي يبقى واحداً مهماً تقدمت ثقافة الفرد وهذا ما لمسناه من خلال شخصيات الفيلم اللذين يعيشون في بلدان متقدمة ويستطيعون تحقيق أي شيء بلا تحفظ ديني أو أخلاقي أو اجتماعي، إلا إنهم جميعاً كانوا يسعون إلى سد النقص في حياتهم أو تعويضه من خلال ذلك ليكون المفتاح الأول لمجموعة الدوال البصرية التي شكلت عن طريقها المدركات الحسية لدى المتلقي الفيلم تعمق في سير أغوار الشخصيات ودراسة انفعالاتها وارتياح لا وعيها وتجسيد تمزقها ال نفسي للأسرة الذي خلخله غياب الوالدين . بالإضافة على تقديمه مجموعة من الايقونات الدالة والتي يمكن تأويلها تبعاً لسياقها الدرامي ف شخصية (شيكو) الفتاة اليابانية كانت تعاني من عقدة نفسية بسبب:

1- عوقها . 2- إهمال والدها لها بعد أن فقدت والدتها التي كانت تهتم بها وتحيطها برعاية خاصة وتشعرها بكيانها ووجودها كإنسانة . وبعد فقدانها ازدادت معاناتها وعلى الرغم من رعاية والدها البسيطة لها بسبب انشغاله بأعماله التجارية. إلا إن ذلك لم يعوضها عن حنان والدتها مما جعل ذلك الشيء ينعكس على شخصيتها فجعل منها شخصية حادة الطبع عصبية المزاج . 3- عدم اهتمام الشباب بها بسبب عوقها على الرغم من أنها فتاة جميلة الشكل ، فكانت تحاول أن يقيم علاقة مع الشباب مثل باقي الفتيات السويات اللذين يضاهوها في العمر لكن ما إن يكتشفوا عوقها يفروا منها هذا الشيء انعكس على شخصيتها وولد لها عقدة نفسية انعكست بالتالي على حياتها وتصرفاتها. فكانت تحاول أن تعوض كل هذه الأشياء وبأي طريقة لكي تكون مرغوبة من قبل الشباب وايضاً تشعر بأنوثتها فنهاها تلجأ إلى عدة أساليب منها تناولها للمشروبات الكحولية والمخدرات وإثارة الغريزة الجنسية لدى الآخر وبطرق غير جيدة لكن كل ذلك كان دون جدوى وهذا ما اكدته (تشيكو) في حديثها مع زميلتها عندما قالت لها بأنهم ينظروا اليها وكأننا وحوش . هذه الترسبات أثرت على شخصيتها مما جعلها تعاني من غضب وشدة انفعال فزراها سريعة الانتقال والحركة ولاحظت الباحثة الكيفية التي تم بها توظيف خط سير الشخصية منذ بداية الفيلم وكيفية حركتها إذ تم التعبير عنها بخطوط منحرفة ومتعرجة لتعطي دلالة على المعاناة التي تعيشها الشخصية وهذا ما توضح من خلال الحوار الذي دار بينها وبين زميلاتها في فريق كرة الطائرة عندما كانت هي السبب في خسارة فريقها وذلك بسبب عصبيتها بعد أن طردها حكم

المباراة . فكان الحوار معززاً للمظهر المادي ليوصل عن طريقه المعنى الذي يريد إيصاله (صديق شيكو) لو لا عصبيتك مع الحكم ما كنا خسرنا المباراة (صديقها الاخرى) أنها عصبية لأنها لم تمارس الجنس مع أحد فتمرد عليهم شيكو: إذا لم تسكتي سأذهب وأمارس الجنس مع والدك وظهرت أيضاً العديد من التلميحات البصرية التي تقود إلى التعبير عن المعنى مثلاً محاولة إغراء طبيب الأسنان والذي قام بصدها بقوة . لكنها لم تهتم بل ازدادت وقاحة وقيامها أيضاً بالتحرش بضابط التحري وإغراءه بشتى الطرق الملتوية والغير شرعية لتثبت لنفسها أولاً وللآخرين بلأنها إنسانة مرغوبة فيستجيب لها لأول وهله لكن سرعان ما يتراجع عن ذلك ويرفضها ثم يقول لها ((إنك ما زلت صغيرة)) .

وفي نهاية الفيلم تظهر (بلقطة عامة) وهي تقف على شرفة الدار فيدخل والدها ويراها وهي عارية فيقوم باحتضانها .

السؤال الذي يبقى عريضاً على الفهم حقاً هو ما هو المغزى الذي قصده المخرج وما هي الدلالة التي يمكن استقضاءها من خلال هذا البناء التفصيلي الدقيق لاسيما إن الاب حينما رأى ابنته واقفت على الشرفف وهي عارية لم يقم بستر جسدها وإنما قام باحتضانها وهنا قد اطلق العنان لذهن المتلقي في استنتاجه للصورة الذهنية التي سيكونها حسب مرجعياته الدينية والعرف والقيم السائدة في مجتمعه.

أما الشخصية الأخرى هي (ريتشارد وزوجته) الامريكي الجنسية الزوجة تعاني أيضاً من إهمال زوجها وانشغاله عنها فيحاول الزوج بفتح صفحة جديدة معها ويأخذها في رحلة لكن ذلك يكون على حساب أطفالهم فيقومون بتركهم مع المربية متناسين أنهم أيضاً بحاجة إلى رعايتهم . حتى عندما تخبرهم المربية أنها ستضطر للذهاب إلى بلدها المكسيك لحضور حفل زفاف ولدها لم يبالوا ويستجيبوا لطلبها بل تم تجاهلها فاضطرت أن تصطحب الاطفال معها إلى بلدها وكانت النتيجة مطاردة الشرطة الامريكية لها جراء فعلها هذا ظناً منهم أنها قامت بخطفهم.

والشخصية الأخرى التي تعاني من عقدة الكبت أيضاً هي (اميليا) مربية الاطفال المكسيكية الأصل. وهذا ما توضح من خلال (مشهد الحفلة) إذ تظهر و(بلقطة عامة) وهو واقفه أمام (المرأة) ترتدي ملابسها القديمة محاولة منها لأرضاء ذاتها بأنها مازالت جميلة ولم تتغير رغم كبر سنها وصعوبة عملها الذي لا يعطيها وقتاً للهو والمتعة . وعندما تلتقي بصديق قديم لها حاول مداعبتها بعدها تظهر (بلقطة عامة) وهي واقفة أمام مجموعة من الصور القديمة وتتحرك الكاميرا (Zoom in) على صورة (أميليا) وهي صغيرة. ثم تنسحب الكاميرا (Zoom out) إلى الخلف ليظهر الاثنان (أميليا وصديقها) وهو واقف خلفها يقنعها بممارسة الجنس معه فتستجيب لطلبه.

وقدّمت أيضاً شخصية (يوسف) طفل عربي مغربي الأصل يعاني من نفس العقدة بالإضافة إلى عدم توجيه ورعاية عائلته له والطامة الكبرى لا يفرق بين شيء أسمه محرمات ففي المشهد الذي تظهر فيه شقيقته (زهرة) (بلقطة عامة) وهي تستحم تظهر وفي (لقطة قريبة) عين تتلصص عليها من ثقب في جدار الحمام هذه العين هي (ليوسف) شقيقها (زهرة) كانت تراه بل تجد لذة في ذلك. وهذا دلالة على عدم تنقيف ذويهم لهم وعدم غرس القيم الدينية في نفوس أبناءهم. ورغم اعتراض أخيهم (حسن) على فعلتهم هذه ونعتهم (بالخنازير) هذه العبارة أوجست بالمعنى الذي أسهم في بناء حالة ذهنية عن طريق الاعتماد على تركيب الجملة ومعناها والكل يعلم ماذا يفعل الخنزير ولماذا الله وَبَشِّرِ الصَّالِينَ حرم أكله على المسلمين. فيظهر في مشهد آخر وهو يمارس العادة السرية أن هذه الشخصية نشأت وترتبت دون توجيه من أحد فشخصية الفرد يتم بناؤها منذ الطفولة ثم تصقل وتهذب عن طريق التنشئة الاجتماعية للعائلة التي لها قدر كبير في ترسيخ العادات والقيم لابنائها إلا أن دور العائلة هنا كان مغيباً.

في مشهد آخر يظهر (يوسف وحسن) (بلقطة عامة) وهم يقفون فوق مرتفع (تلة) فيلمحون باص سياحي يمر من أمامهم ثم يتم القطع على الباص السياحي فتظهر (بلقطة متوسطة) ريتشارد وزوجته داخل الباص وهو يسير في أحد شوارع (المغرب) ثم (لقطة عامة) ليوسف وأخيه وهم يتأبرون أيهم أحسن في الرماية وعلى الرغم من تحذير الشيخ لهم بعدم استخدام البندقية وإظهارها أما السلطة لأن قوانين البلد تمنع حيازة الأسلحة. نرى (يوسف) يقوم بخطف البندقية من يد أخيه وبلحظة طيش وغرور وتحدي لأخيه يقوم بإطلاق النار على الباص دون أن يفكر أنه ربما س يضر أحداً بفعله هذا و شاء الأقدار أن تصاب (زوجة ريتشارد) الأمريكية ونتيجة لهذا الحادث يقوم الشرطة بغلق جميع الطرق وفوراً يتم ربط الحادث بالإرهاب حتى دون التحقيق من ذلك. هل هو حادث عرضي أم إرهاب فعلاً لكن مادام الحادث ببلد عربي والمصابة أمريكية سيفسر على أنه إرهاب.

مما تبين في الشكل الاخراجي أنه توظيف حركة الكاميرا في متابعة مرور السيارة ومحاولة (يوسف وحسن) استخدام البندقية في الرماية بل وإصرار (يوسف) على التصويب على الباص السياحي كان إيذاناً بتفجير (ذروة الحدث).

بالإضافة إلى اعتماد المخرج على الثنايات المتناقضة لا يصال مدرك حسي ذهنية عن طريق توظيف سلسلة من اللقطات التي تحمل معنى لغرض الحصول على عدة معاني من تجاور تلك اللقطات التي تمكن المتلقي وفي ضوء قدراته الذهنية من استشفاف المعنى حيث يظهر (وبلقطة عامة) حالة البؤس الذي تعيشه العائلة العربية فتقوم الكاميرا و بحركة (Pan) باستعراض غرفة نوم (يوسف وحسن) لتظهر غرفة بائسة تفتقر لأبسط أنواع الراحة ثم (قطع) على غرفة اطفال (ريتشارد) (ديبي ومايك) التي كانت مجهزة بكل أساليب الراحة ولديهم جهاز

تلفاز خاص بهم وحمام سباحة يحتوي على العاب كثيرة هذه التراكيب اللافقية عبر عناصر الصورة استطاعت أن تشكل جوهر البنى الذهنية عن طريق المنظومة العلامية لتوضيح التمايز والتناقض في طريقة العيش حيث عالم غني مترف ينعم بكل وسائل الراحة وعالم آخر فقير يفتقر لأبسط انواع العيش الكريم . لكن على الرغم من هذا الاختلاف وطريقة كل واحد المختلفة عن الآخر في أسلوب الحياة التي يعيشونها إلا أنهما مترابطان فيما بينهما في نفس المصير هو أهمال ذويهم لهم.

وفي مشهد آخر أدت حركة الكاميرا دوراً بارزاً حيث قامت بدور السرد والوصف عن طريق حركتها لتفاغم في هذا المشهد الصورة مع الموسيقى المصاحبة لسردية الكاميرا فتعطي دلالة للجو العام للحدث بالإضافة إلى توظيف حركة الكاميرا (Pan) لتظهر أركانيتها في التعبير عن الحدث ووصف المكان والشخصيات ف نرى (المغرب العربي) عبارة عن صحراء قاحلة جرداء. ثم يستقر (بلقطة قريبة) على وجه رجل عربي فيظهر وجهه كالح من الفقر والعوز ومحروق من أشعة الشمس الشديدة ثم تتحرك الكاميرا (Pan lift) فتظهر أطفال وهم يرفعون الأغنام. وتدخل الكاميرا إلى بيوت هؤلاء الناس فتعرض طريقة أكلهم بأيديهم ولعنق أصابعهم. أنه وجهه النظر هنا التي تختفي خلف سياق سردي موضوعي للكاميرا هي التي تكون المدركات الحسية للمتلقى. وهو في حقيقته دعاية مباشرة للغرب وتجسيد أدعائها بتفوقها التقني والعلمي والاجتماعي على العرب والمسلمين.

الموسيقى

ما يخص موسيقى الفيلم فقد كانت أداة تمهد للانتقال والتعريف بالمكان. فنراها تتغير من بلد إلى آخر حتى لو لم نشاهد الصورة فسرعان ما ندرك البلد الذي تم الانتقال إليه.

الأزياء والاكسسوارات

كشفت الأزياء والملابس في مشاهد الفيلم عن هوية الشخصيات لما تحملها من دلالات ورموز فأظهر الزي العربي في المغرب. وعبر زي (الساري) عن هوية الفتيات والبيئة الاجتماعية عندما ظهرت بلقطة خاطفة في التلفزيون المغربي بينما تم توظيف الأزياء المخططة والملونة وارتداء القبعات الكبيرة دلالة على الشخصيات المكسيكية .

المونتاج

البناء التركيبي للفيلم اعتمد على المونتاج المتوازي للأحداث بالإضافة إلى الاعتماد على تركيب مونتاجي جديد لا يعتمد على الربط المألوف للمشاهد مع بعضها وفق إطار تقليدي. بل كان هناك تعقيد في تركيب تسلسل الحدث جاء نتيجة لمعالجات الدرامية التي قدمت النتيجة

على السبب عن طريق الاستباق والتأخير في سرد الاحداث إلا أن ذلك لم يضعف البنى التركيبية للحدث بل مكنت المتلقي من خلق حركة في نظام البنية ما بين الدوال المنفصلة للأزمنة وربط الاحداث التي تجري أمامه لخلق معادلات دلالية توحى بمعاني فكرية وجمالية تحيله إلى تكوين مدركات حسية.

2- ((المدرک الحسی وسيلة اتصال مهمة يفيد باستدعاء وتحسس ما هو عميق ولا يمكن الافصاح عنه بطريقة مباشرة في أیصال معنى للمتلقى))

في المشهد الذي يحضر فيه رجال الشرط ة بصحبة (الشيخ العجوز) إلى بيت والد (يوسف) بعد أن قاموا باستجوابه وتعذيبه ليعترف من هو الشخص الذي أعطاه البندقية. أعتمد المشهد هنا على صور بليغة ذات معنى عميق ليصل إلى الذروة حيث يظهر الجميع (بلقطة عامة) ثم يتم التقطيع (للقطات المتوسطة والقريبة) بهدف بيان الاضطراب البادي على العائلة من خلال حركتهم وتعابير وجههم لتجسد الجو العام للمشهد الذي نشعر من خلاله بالاضطراب وعدم السكينة. ثم عودة إلى (اللقطة العامة) ليظهر (حسن) وهو يحاول الهرب من الشرطة التي تقوم بقتله أمام عائلته . لو ربطنا هذا المشهد بالمشهد الأخير س نتمكن من تحديد الترابطات التي تشير إلى مستوى دلالي للمفاهيم الكلية للمدركات الحسية عن طريق تجاوز هذه الدلالات فالادراك الحسي للشكل هو الذي سي حيلنا إلى إدراك ذهني للمضمون . والد (شيكو) تاجر سلاح ياباني ولا يخفي على الجميع ما فعلته أمريكا باليابان يقوم بإعطاء البندقية للشيخ العربي الذي قاضاها مقابل (نعجه). لكن لم يخطر في باله أن الحكومة الامريكية ستؤول ذلك وتربطه بالارهاب ومن وجهة نظر أمريكا أن العرب هم المصدر الرئيس للإرهاب. حتى وأن كان الحادث عرضي ارتكبه طفل ورغم تنازل ريتشارد وزوجته عن القضية لأنهم لمسوا مدى كرم وطيبة العرب إلا ان المسؤول الامريكي الرفيع الشأن لم يوافق على ذلك وقال لهم (أن امريكا لا تتنازل عن حقها) ويجب معاقبة أي شخص يمسها أو يمس مصالحها.

وفي مشهد آخر تم استخدام (الأشكال المفتوحة) و(اللقطات العامة) لتوضيح وكشف المكان لنشاهد المكسيك بلداً تعاني من التخلف بالإضافة إلى الشوارع المكتضة بالسيارات ذات الطراز القديم والحيوانات تتجول فيها في كل مكان .

بالإضافة إلى ذلك هناك توظيف لتعبير صوري تم شحنه بدلالات توحى بمدى تخلف الشعب المكسيكي ومدى وحشيته حتى مع الحيوانات وهذا ما تأكد من خلال المشهد الذي يظهر فيه قريب (أميليا) (بلقطة عامة) وهو يقوم بذبح دجاجة بأسلوب همجي وذلك بمسكها من رأسها وفرها عدة مرات بعدها يقوم بقطعه عمد المخرج هنا إلى التقطيع (للقطات المتوسطة والقريبة) بهدف بيان الاضطراب البادي على (مايك وديبي) من خلال تعابير وجههما وتسمرهما في مكانهم ليجسد الجو العام للمشهد مدى استغرابهم من طريقه الذبح . ثم (قطع) إلى (لقطة عامة)

لأطفال مكسيكين وهم مستمتعين ويرقصون فرحاً لما يحدث أمامهم وفي لقطة ذكية قام المخرج بدسها لغرض إيصال مدرك حسي للمتلقي يظهر (مايك وديبي) وهم يستقلون سياره ابن شقيق (أميليا) فيدور بينهما حواراً كان غنياً بالتفاصيل والمدلولات العميقة لتفعيل المدركات الحسية الشاملة لأهداف المشهد.

مايك: هذه المكسيك

أميلي: أجل

مايك: أمي تقول أن المكسيك خطيرة

يجيبهم ابن شقيق مربيتهما بازدرء واستهزاء.

الشاب: أجل مليئة بالمكسيكين

فروجه ريشارد زرعت في نفوس ابنائها أن كل بلد غير امريكا يهدد خطراً وغير أمن فقط امريكا وحدها هي التي تنعم بالامان والتقدم في العالم.

لو تم ربط هذا المشهد بالمشهد الذي تظهر فيه مع زوجها (بلقطة عامة) وهم يجلسون في أحد مطاعم المغرب وهي تسمح يدها بم طهر عندما تلمس أي شيء وعندما يحضر عامل المطعم (المشروبات الغازية) وقدر مملوء بالتلج فيقوم (ريشارد) بإفراغ محتويات الفنية فوق التلج تغضب الزوجة على عامل المطعم وترمي القدر على الأرض لأنها لا تعرف مصدر التلج الغرض من كل ذلك إيصال المتلقي للمدركات الحسية التي سيكون من خلالها المعنى الذي يشير إلى أن كل شيء في هذا البلد العربي هو غير صالح لهم ولا يتناسب معهم وأن كل شيء غير نظيف وملئ بالامراض والجراثيم لكن على الرغم من توظيف هذه الدلالات والرموز والتي قادة المتلقي إلى المستوى الدلالي للمفاهيم الكلية للمدركات الحسية والتي أوضحت مدى تخلف الشعوب العربية واتهامها بالارهاب إلا أن هناك بعض من محاور الفيلم لاسيما المشهد الذي أنقذ فيه الشاب المغربي حياة السائحة الأمريكية من الموت بعد أن تخلى عنها أصدقائها اللذين لم يبالوا بشيء سوى منفعتهم الشخصية. فيقوم بتمزيق ملابسه لجعلها ضامادات لجرحها بالإضافة إلى تحذيرها حتى لا تشعر بالالام. أما أهل القرية فيقوموا بتقديم الطعام للسياح على الرغم من انهم فقراء الحال.

عمد المخرج هنا إلى توظيف منظومة علامية مركبة لايصال المدركات الحسية بتميز الشخصية العربية بقيم الكرم والشهامة والنخوة والشجاعة وهم أناس ليسوا متعصبين وأن الحضارة الإسلامية هي حضارة انسانية تتحاور مع الآخر وليست حضارة مبنية على التعصب والارهاب.

الفصل الرابع

النتائج:

أحتوى الفيلم على مجموعة من الدلالات التي توحى بمعاني فكرية وجمالية تحيل المتلقي لخلق مدركات حسية منها انطوت تحت بنائية الصورة والأخرى تحت بنائية الصوت لتمنحها ابعاد فكرية وجمالية شفافة:

- 1 تم توظيف حركة الكاميرا بتركيز عال وتنظيم واضح المعالم من خلال حركتها (الاستعراضية- الأفقية) بالاضافة إلى قيامها بدور سرد ووصف الاحداث والاماكن بشكل مقصود لتجبر المتلقي لرؤية الحدث بطريقة مميزة وتشكيل مدركاته الحسية.
- 2 أمتالك المونتاج القدرة على خلق بناء درامي ذو مستويات متعددة محققاً بذلك معنى للصورة على مستوى الشكل اي ايجاد علاقة بينهما لتمنح المتلقي أمكانية ربطه لمدركاته الحسية مع ما هو معروض أمامه لتحقيق فهم أكبر ودور بالغ في تشكيل معنى الصورة عبر ربط فكري يجمع اللقطات والاحداث داخل معادلات فكرية تمكنه من فهمها وتفسيرها.
- 3 أحتل شريط الصوت مكانه متميزة مشكلاً ترابطاً ملحوظاً مع الصورة ليسهم في تعميق المعنى العام عبر (الحوار) الذي استطاع ان يوصل الكثير من المعاني التي تقود إلى مدركات حسية لاحتل الصورة للمرتبة الثانية من ناحية اشتغالها الدلالي والفكري.
- 4 تم توظيف الموسيقى في اىصال مدركات حسية فكانت وثيقة الصلة بفحوى الصورة، إذ تم توظيفها للانتقال بين المشاهد فضلاً عن تعريفها بمكان الاحداث.
- 5 اعتمد الفيلم على بناء النسق المتوازي في سرد الاحداث بالاضافة إلى الاستباق والتأخير في الزمن.
- 6 أسهمت الملابس في التعريف عن البيئة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصيات لاسيما الزي العربي وزى الساري الذي ظهرت فيه الفتيات الراقصات والزي المكسيكي ذو القبعات الكبيرة.
- 7 تظهر معاني المدركات الحسية غير مباشرة فتخفي المعنى وتظهره في اللحظة المناسبة فيقوم باستحضاره عبر السياق معتمداً على ما يسبقه وما يلحقه من لقطات.
- 8 أحتوى الفيلم على الكثير من الدلالات والرموز والتي تقوم على وجود عملية تواصلية بين مرسل ورسالة ومستقبل لتعبر عن معنى محدد تمثل بالنتيجة الرئيسية فيلم.

الاستنتاجات:

- 1 تحمل هكذا نوعية من الافلام رسائل ايدولوجية يتبناها صانع العمل لطرح افكار بشكل غير مباشر تشير الى تلك الايدولوجيات.
- 2 -الفيلم السينمائي لا يمثل الموضوع فقط بل المهم في ذلك هو طريقة ادراكه سيميائياً أي أدراك ما وراء الشيء أو ليس الشيء ذاته.

التوصيات والمقترحات:

التركيز والاطلاع على الدراسات اللغوية المعاصرة والخوض في القابلية التطبيقية
الواسعة لانظمة قواعد وبنى اللغة لما لها مساس مباشر بمختلف العلوم بما فيها السينما.

الهوامش :

- (¹) Enc- of philosophy. Vol. 8. editor in chief poul Edwards, the Macmillan co. N.Y, 1967, p. 133.
- (²) جميل صليبي، المعجم الفلسفي، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1979)، ص 745 .
- (³) Enc- of philosophy, p. 134 .
- (⁴) كمال دسوقي، دخيرة علوم النفس، (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، 1988)، ص 684.
- (⁵) ينظر: روبر مكلين وريتشارد روس، مدخل إلى علم النفس الاجتماعي، ترجمة: ياسمين حداد، موفق الحمداني، (عمان: دار وائل للنشر، 2002)، ص 237 - 238.
- (⁶) ارفج زابتن، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ترجمة: محمد عوده وآخرون، (الكويت: دار السلاسل، 1989)، ص 293.
- (⁷) صلاح قسوه، نظرية القيم في الفكر المعاصر، (لبنان: بيروت، دار التنوير للنشر، 1984)، ص 109.
- (⁸) الجسالت: مدرسة نشأة في ألمانيا وانطلقت من سيكولوجيا الادراك فاعتبرته أنه يتجه في بادئ الامر نحو الشكل الكلي لا نحو الاجزاء بحيث يتم ادراك الجزء ضمن اطار الكل.
- (⁹) ج دادالي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشدي، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، 1987)، ص 23.
- (¹⁰) مارتن امسلن، دراما اللامعقول، ترجمة: صدقي عبد الله الخطاب، (الكويت: وزارة الارشاد والابناء، 1972)، ص 115.
- (¹¹) ينظر: نجم عبد حيدر، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996، ص 3.
- (¹²) سيرجي ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، تعريب: سهيل جبر، (بيروت، دار الفارابي)، ص 13 .
- (¹³) سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: انور المشري، (مصر: مطبعة مصر، 1963)، ص 115.
- (¹⁴) الان كاسييار، التنوق السينمائي، ترجمة: واد عبد الله (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص 96 .
- (¹⁵) لوي دي جانيني، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي (بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1981) ص 226 - 227.
- (¹⁶) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (دمشق: النادي السينمائي بدمشق، 1989)، ص 93 .
- (¹⁷) ترفيتان تودروف، المبدأ الحوارية، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية، ط1، 1992)، ص 75 .
- (¹⁸) ج دادالي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق، ص 234 .
- (¹⁹) يوري لوتمان، مدخل إلى سينمائية الفيلم، مصدر سابق، ص 59 .
- (²⁰) ترنس هوكز، النيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد المشاطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط 1، 1986)، ص 115 .
- (²¹) زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1992)، ص 26.
- (²²) دادالي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، مصدر سابق، ص 204 .
- (²³) زاهير عبد الرزاق، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، (الدار البيضاء، دار توفيق للنشر، ط1، 1994)، ص 63.
- (²⁴) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاي، مراجعة: فريد المزوي، (مصر: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1969، ص 25).
- (²⁵) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هسا، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980)، ص 19.
- (²⁶) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص 92.
- (²⁷) رودلف ارنهائم، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهمي وصلاح النهامي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف، ب ت)، ص 155.
- (²⁸) ينظر: أبو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990)، ص 94 .

المصادر :

- 1 - أبو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990).
- 2 - أرفنج زابتن، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ترجمة: محمد عوده وآخرون، (الكويت: دار السلاسل، 1989).
- 3 - آلان كاسيبار، التنوع السينمائي، ترجمة: وداد عبد الله (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989).
- 4 - ترفيتان تودروف، المبدأ الحوارية، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1992).
- 5 - ترنس هوكز، البنوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد المشاطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1986).
- 6 - ج دادالي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشدي، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، 1987).
- 7 - جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هسا، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1980).
- 8 - جميل صليبي، المعجم الفلسفي، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1979).
- 9 - روبر مكلين وريتشارد روس، مدخل إلى علم النفس الاجتماعي، ترجمة: ياسمين حداد، موفق الحمداني، (عمان: دار وائل للنشر، 2002).
- 10 - رودلف ارنهايم، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهمي وصالح النهامي، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف، ب ت 0).
- 11 - زاهير عبد الرزاق، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1994).
- 12 - زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1992).
- 13 - سيرجي ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، تعريب: سهيل جبر، (بيروت، دار الفارابي).
- 14 - سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: انور المشري، (مصر: مطبعة مصر، 1963).
- 15 - صلاح قنسوه، نظرية القيم في الفكر المعاصر، (لبنان: بيروت، دار التنوير للنشر، 1984).
- 16 - كمال دسوقي، ذخيرة علوم النفس، (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، 1988).
- 17 - لوي دي جانيني، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي (بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1981).
- 18 - مارتن امسلن، دراما اللامعقول، ترجمة: صدقي عبد الله الخطا ب، (الكويت: وزارة الارشاد والابناء، 1972).
- 19 - مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاي، مراجعة: فريد المزاي، (مصر: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1969).
- 20 - نجم عبد حيدر، بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.
- 21 - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (دمشق: النادي السينمائي بدمشق، 1989).
- 22- Enc- of philosophy. Vol. 8. editor in chief poul Edwards, the Macmillan co. N.Y, 1967.

((Drama Employment and aesthetic conscious sensory))
Film education
(Dramatic , perceived sensory , film)

D. Iman Hamadi Abdul Amir faith

Summary:

Fixed axioms that every work of art has two dimensions first dimension is no apparent (perceived dal) .

As II relates Palmkhva or (perceived sensory) .

And both of these dimensions Atzafaran in the assurance purposes and artwork represents the technical and content variations unit made up of different parts , regular and cohesive unit.

In addition to being a complex system of elements and regulated by the maker of parts within a given installation work for the purpose of delivering mental concepts refer the recipient to composition sensory Madrkath.

The researcher divide the current study into four chapters , as follows:

Chapter One: the methodological framework for research and included (research problem) , which limited the following question : (What are the qualities by which the formation or the perceived embodiment of sensuous and how they are employed in the process of construction and aesthetic drama in the film) . The chapter is also included on the importance of research also included on the objectives of the research , namely- :

- 1- detection mechanism recruit and activate sensory perceived in the film.
- 2- disclosure of the drama and aesthetic dimensions to the functioning of sensory perceived in the film.

The second chapter included : (theoretical framework and previous studies) .

Contained theoretical framework the:

The first topic : the (sensuous perceived , the term and concept)

The second topic: (drama Employment and sensory aesthetic aware in the film) .

Chapter III : (actions) and identified the researcher (research methodology, the research community , research tool , and then chose one sample for analysis was the film " Babel "). The fourth quarter results , conclusions , recommendations, proposals , and the list of sources.