جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الانسانية
مجلة اوروك للعلوم الانسانية
موقع المجلة : www.muthuruk.com
BM-Publisher

سيميائية الخطاب الفيلمي (العربانة) vdo* اختياراً

أ.د. محمد فليح الجبوري*
جامعة المثنى/كلية التربية للعلوم الإنسانية

معلومات المقالة

تاريخ المقالة:
الاستلام: 2018/12/12
تاريخ التعديل : لايوجد
قبول النشر: 2018 /12/19
متوفر على النت:2018/12/26

الكلمات المفتاحية :
سيميائية الخطاب الفيلمي
العربانة

الملخص

سعت المناهج النقدية الحديثة الى تعميم أدواتها الاجرائية لتكون صالحة لقراءة النصوص التي تنتمي الى مشارب مختلفة، ولعل من الآليات النقدية التي اثبتت حضورها في الساحة النقدية الحديثة ما عرضه منظرو المنهج السيميائي من أدوات فاعلة في مجملها تمكن الناقد من تفكيك النصوص بصورة أقرب الى الدقة وأبعد في القبول. وقد بدا لنا في هذه الدراسة توافر اشتراطين تطلبهما الدراسة الناجحة وأريد بهما المتن المدروس والأدوات الإجرائية ، فالمتن هو مساحة سينمائية لفيلم قصير نحّى فيه مخرجه الصوت جانباً ، ذلك هو فيلم (العربانة) للمخرج العراقي هادي ماهود الذي أنتجه وأخرجه سنة 2012 في مدينة السماوة العراقية. وأما المنهج فهو المنهج السيميائي لفاعلية أدواته في قراءة هذا المتن المتفرد وبناءً على إرغاماته البنائية التي فرضت نفسها في اختيار أدوات الدراسة ، وقد جمعنا بين هذا وذاك تحت عنوان (سيميائية الخطاب الفيلمي / العربانة اختيارا) ، وقد توصلت هذه القراءة الى جملة من النتائج :

- فاعلية إنتاج الفيلم على طريقة الأفلام الصامتة كانت أكثر دلالة فيما لو أُنتج الفيلم بطريقة السينما الناطقة.
- تمثل العربة الشخصية الأبرز في هذا الفيلم لكونها الشخصية المهيمنة على مجل لقطات الفيلم فلا تكاد تكون هنالك لقطة إلا والعربة حاضرة فيها، وقد يتكرر هذا الحضور في أكثر من نوع في اللقطة الواحدة.
- وظف المخرج دلالة اللون بشكل واع لإضفاء الطابع التاريخي على فضاء الفيلم، فجاءت تقنية الأسود والأبيض متماشية وأحداث الفيلم ودلالاته.
- في الفيلم ثمة طرفان يتصارعان في الخفاء: اليأس المتمثل في حالات القتل والتخريب والإرهاب، والأمل المتمثل بالأطفال والبالونات والبستان والألوان الزاهية.
- للونين الأسود والأحمر حضوراً مميزاً في الفيلم؛ كونها الأكثر دلالة على ما تضمنه تاريخ العراق القريب من محطات دموية.
- اعتمد الفيلم لغة اللقطة بدلا من المفردة اللغوية، وقد تمكن المخرج من التعامل معها بشكل يدل على امتلاكه لأدوات الإنتاج السينمائي.

© جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2018

*الناشر الرئيسي : E-mail : dr.muhammed@gmail.com

المقدمة

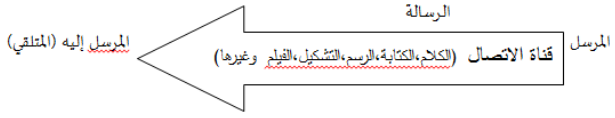
المجتمع الكوني أمر فرضه التطور الهائل في ميدان الاتصالات والذي غطى بضلاله معظم مناطق العالم ، انجاز وضع شعوب المعمورة في جهاز رقمي يضعه الفرد في جيبه يمنحه قدرة الاطلاع على اخبار العالم في أية لحظة يشاء وفي أي مكان يرغب أو التواصل مع أي شخص ، وقد أدى هذا الإنجاز ايضاً الى علو شأن أدوات تعبيرية كانت هامشية وتراجع أخرى كانت متسيدة ، ومما لا يجانب الصواب القول: إن هذا الإنجاز الرقمي الكبير قد أزاح لغة الكلمة عن عرشها وأحل مكانها لغة الصورة بوصفها أداة اتصالية تتماشي ومنجزات العصر، حتى أضحت حضارة اليوم هي حضارة الصورة بحق بحسب تعبير مارتن جولي . فالصورة تقوم مقام الكلمة وزيادة، فاذا كانت الكلمة تتعامل مع العقل قبل كل شيء، فإن الصورة تتعامل مع العقل ومع كل جهات الاستقبال، فاستقبال النص يكون من روافد عدة، وهذا ما يفسر لنا شيوع الأعمال الإبداعية التي تعتمد فن التصوير.

سعت المناهج النقدية ولاسيما الحديثة منها الى تعميم ادواتها الاجرائية لتكون صالحة لقراءة النصوص التي تنتمي الى مشارب مختلفة ، ولعل من الآليات النقدية التي اثبتت حضورها في الساحة النقدية الحديثة ما عرضه منظرو المنهج السيميائي من أدوات فاعلة في مجملها تمكن الناقد من تفكيك النصوص بصورة اقرب الى الدقة وأبعد في القبول، وقد بدا لنا في هذه الدراسة توافر اشتراطين واجبا الحضور في أية دراسة ناجعة وأريد بهما المتن المدروس والمنهج الاجرائي وكأني بهما يكمل أولهما الآخر ، ولذا توفرت لدينا القناعة في اعمال ادوات المنهج السيميائي في قراءة المتن المدروس لفاعليته القرائية بناءً على الإرغامات الفنية للمتن -مناخ الدراسة- التي فرضت نفسها في اختيار أدواتها، فهو يستجيب لآلياتها وكأن تلك الآليات هي التي تطلبه لا لبّها كما هو المعمول به في كثير من القراءات النقدية السيميائية ، فكان ذلك المتن هو مساحة سينمائية لفيلم قصير نحّى فيه مخرجه الصوت جانباً- إلا ما ندر- في مشاهد عوّل فيها على التكوين المونتاجي ومواقف تستجيب في مجملها لاشتراطات هذا المنهج ، وكأني استشعر اجتهاد صانعي الفيلم إلا يُقرأ إلا قراءة سيميائية ، وهو فيلم (العربانة) للمخرج العراقي هادي ماهود الذي انتجه وأخرجه سنة 2012 في مدينة السماوة العراقية . vdo ، vdo، وقد تم جمع شتات ما تقدم تحت عنوان (سيميائية الخطاب الفيلمي / العربانة اختيارا) ليكون عتبة البحث الرئيسة .

ولتكون قراءتنا منتجة وفاعلة وذات مصداقية وبعيدة عن الشطط تم توظيف الآليات النقدية في سيمياء الثقافة وما توصل اليه كل من بورس وجوليان كريماس من أدوات اجرائية من شأنها فك مغالق هذه المساحة الصورية.

سيميائية اللغة

تُعرف اللغة سيميائياً على أنها (نظام سيميائي متسق يستخدم للاتصال ...ولكي تؤدي لغة ما وظيفتها الاتصالية ينبغي أن تملك نظاماً من العلامات)([1]) وهذه العلامات تختلف باختلاف مجالات الابداع الإنساني وتنوع اجناسه وبناءً على ما تقدم يمكننا القول: أن اللغة هي نظام اشاري عام لا يمكن اختزاله بأداة توصيل واحدة –العلامة اللغوية مثلا - يؤدي وظيفة اتصالية لمستقبل أو متلق ، تتنوع وتختلف أدواته واساليبه بتنوع جهات استقباله ومن مجال لآخر ، الغاية منه إيصال رسالة ما الى جمهور المتلقين ، كما ورد في خطاطة جاكوبسون :



، فالتنوع يكون في تعدد ادوات الاتصال فمنها يكون بالصوت (الكلام) وقد يكون بالقراءة، ومنها ما يكون بالنظر(لغة الصورة) مثل فنون الصورة السينما والتلفزيون والاشهار والرسم وبعضها الآخر يكون باللمس كلغة البصير ولغة الاشارة لدى الصم والبكم وغيرها من الامثلة .

الارساليات البصرية / لغة الصورة

ثمة اسئلة تبقى محافظة على اشكالياتها مهما تقدم الزمن وتعددت الإجابة عليها لتوافرها على عنصر المراوغة والتشكيك

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

وعدم القطع في الاجابة لاحتمالها وجهات النظر، ولعل من هذه الاسئلة ما قاله يوري لوتمان : (هل تمتلك السينما - صامتة كانت أم ناطقة- لغة خاصة بها ؟)([2]) وربما يكون الجواب على هذا الاستفهام بسيطاً ساذجاً فنقول: للسينما لغتها الخاصة و(لا يمكن للصورة أن تكون سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء ضمن وجودها السيميائي) ([3]) ، وهذه الخصوصية متأتية من كونها تدخل في المنظومات الادراكية التي أشار إليها فردريك جايمسون ([4])، فالأعمال المرئية ولاسيما السينما والتلفزيون تنقل واقعاً افتراضياً متوهماً يسعى صانعوها لفرضه على المتلقي وبتكثيف عال للزمن والحدث والشخصيات ، إذ يمارس المخرج سلطته القهرية على هذه العناصر من خلال التقانات الفنية لهذه الفنون ، فلا يظهر في الفيلم الا المفاتيح التي تأخذ بيد المتلقي الى الدلالات .

يبدو لنا أن السينما والفنون التي على شاكلتها توظف اللغة بمفهومها التوصيلي لغايتين: الأولى توصيل الحدث القصصي السينمائي للمشاهد من خلال الكلام المسموع الذي يؤدي مهمة التوصيل الدلالي الأول بمعناه البسيط ، ويتمثل ذلك في السينما الناطقة التي تقنع بالموضوع المصور على حساب التأويل([5]) أو لنقل: تعوّل على الكلام بوصفه الرافد الرئيس في التوصيل الدلالي ، أما الغاية الأخرى فهي الرسالة التي يمكن استيفائها من كل روافد التوصيل ومنها الكلام الذي يُعد السبيل الأسهل والأيسر في توصيل تلك الرسالة الى مجتمع ما على اختلاف أو تباين اتجاهاته وفئاته ، ويبدو أن الغاية الأخيرة هي التي ينشدها كل عمل ابداعي جاد ولاسيما في الفنون التي لا تنهض اللغة فيها بمهام التوصيل، والتي تعتمد على قراءة العلامة بلغة العلامات السيميائية واستدلالاتها ، ومثال ذلك الرسم والتشكيل والسينما الصامتة وفيها (المعنى لا يكمن في الصورة ذاتها بل هو ظل الصورة الساقط عبر المونتاج على مستوى وعي المتفرج ، أي سينما تأويلية)([6]) ، ومن ثمَّ فلغة الفيلم السينمائي هي لغة غير لسانية ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص تتخذ من الايحاءات والإلحاح على الأفكار طريقاً في توصيل رسالتها. ([7]) ولوعدنا للمساحة الفيلمية التي هي متن الدراسة نجد أن مخرج الفيلم استغنى عن الرافد الرئيس في للتوصيل في معظم لقطات الفيلم ، فهذه المساحة تكاد تخلوا من أية لغة سوى لغة الصورة الحاملة لدلالات الرسالة المراد توصيلها ، وعليها اعتمد المخرج هادي ماهود في توصيل تلك الدلالات التي اختزلت تاريخ العراق الحديث من بيوت الطين المتهالكة المكتشحة بالسواد ، vdo مرورا بحالات البؤس التي كان يعيشها الانسان العراقي vdo وحالات الموت التي تجلت من خلال اللقطات الدلالة عليه ومنها صورة الحرب العراقية الايرانية vdo والتفجيرات الارهابية vdo وغيرها ، وكل ذلك جاء بلوحات متحركة حية تشعر المتلقي بتلك الحياة من خلال تلاحق تلك اللقطات وبأدوات عالية التركيز والتكثيف في مساحة فيلمية لا تتعدي خمس عشرة دقيقة فقط .

لقد حرص المخرج هادي ماهود على تغليب لغة الصورة ، إذ حول لقطات الفيلم الى علامات سيميائية تمارس سلطتها التأويلية على المتلقي، اعتمادا على المواضعة الثقافية بحسب امبرتو ايكو([8]) التي تجمع بين المرسل والمتلقي على حد سواء، إذ حول المكان والزمن والشخصيات الى كلمات تنطق من غير نطق وتكمل بعضها البعض الآخر، فأيقونة الصورة هي التي تنتج الدلالة السيميائية في الفيلم ، وهذا ما منح النص قابلية التأثير في المتلقي . وثمة لغة أخرى تشتغل داخل لغة الصورة بل هي جزء منها وهي لغة الجسد وإيماءاته ولها حضورها الفاعل في فيلم العربانة ولاسيما في شخصية الجندي ، فهذه الشخصية تتكلم بحركاتها، تمايلها وحركات أجزائها : حركة الجذع وحركة الرأس وحركة العيون وحركات الأطراف، وكل هذه الحركات هي(أنساق سلوكية قابلة للإدراك)([9]) والتأويل على حد سواء ، بل نجد أن مخرج الفيلم يولي اهتماماً كبيراً لهذه اللغة فيجعلها دليل أداءٍ لشخصياته الأخرى مثل شخصية الرسام vdo وشخصية المرأة التي تتأمل vdo وشخصية السائق vdo ، فهذه الايماءات هي أفعال تواصلية تقول فيها الشخصيات أشياءً عن نفسها أو يدرك الآخرون شيئاً عنها([10]) ، فهذه الايماءات هي لغة داخل لغة ، فاللغة الاطار هنا في هذا النص هي لغة الصورة وفي هذه اللغة لغة أخرى هي لغة الايماء او ما يسمى بعلم الكينزياء وهو منظور سيميائي يهتم بدراسة لغة الفعل لم تتضح معالمه بعد كما يقول امبرتو ايكو.([11])

ومما يجدر الاشارة إليه أن الفيلم لا يخلو من الصوت الدال تماماً بل نجد هيمنة الصورة الصامتة على مسيرة الحدث

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

السينمائي للفيلم على الرغم من وجود الأصوات وانتشارها في المساحة الصورية ، إلا أن توظيف هذه الأصوات لم يأت ليكون كوناً كلامياً يعبر عن معنى يُستقى من التركيبي الحرفي كما في الفيلم الناطق بل شرع في استثمار وظيفتها الصوتية فقط في الاستدلال على دلالات أخرى مسكوت عنها ، بل نجد المخرج يحاول أن يجعل من اللقطات - ومن الاصوات -التي وظفت أن يجعل منها ترميزا على حدث واقعي سابق في حقب من تاريخ العراق الحديث ، فهي بنيات سيميائية تحيل على دلالات ماضوية ، يمتلك فيها المتلقي من الوعي بما يوازي وعي صناع الفيلم ، حتى يتمكن من تفكيك سننه.

سيميائية الحدث

في هذا الفيلم لسنا أمام لقطات تصورها عدسة مصور بقصد انجاز عمل سينمائي فقط، وإنما نحن إزاء تاريخ طويل من عذابات الإنسان العراقي ولسنين طويلة، إنها رحلة نحو مأساة هذا الإنسان الذي لاقى الويلات على أيدي الحكام الطغاة والمستعمرين، فهي سياحة في تاريخ الوجع العراقي من ألمٍ وحزنٍ وبؤسٍ، فالموت والفقر يبسطان سلطانهما على حياة هذا الإنسان كما يبسطان هيمنتهما على معظم دقائق هذه الفسحة السينمائية ، إنها رحلة الموت المشفوع ببصيص أمل خجول.

يتتبع المخرج هادي ماهود المحطات الرئيسة من تاريخ العراق إذ يشرع في استدعاء الحدث السينمائي الكاشف عن كل محطة من هذه المحطات، إذ ابتدأ وكأنه يعرض لنا لوحة سريالية، كل ما في الفضاء يدل على الموت، النخيل، النبات، العربة المتهالكة، الملابس السوداء، فتاة تتدلى من وسط نخلة وقد جللها اللون الأحمر، وأخرى انشغلت بتزيين نفسها في بيئة يدل على بشاعتها ما فيها ايقونات سلوكية دلالة. ايقونة الوجود القيمي العشائري (مضيف القصب) وهو يرمز الى الكرم والإباء والشرف الرفيع والرئاسة يتحول الى مكان تمرح فيه البهائم ، تدهور في القيم الانسانية ، الموت ينشر أذرعته في كل مكان فتتحول المقبرة الى مكان مألوف . حرب ضروس سُحق فيها الانسان العراقي سحقاً هي مأساة الحرب العراقية الايرانية vdo ، وما يكاد المخرج يغلق محطة حتى يفتح أخرى أكثر مأساوية إذ الموت يدخل الى عقر البيوت العراقية ممثلا بالتفجيرات الارهابية vdo التي طالت ابناء الشعب العراقي بعمومه طيلة سنوات ما بعد سقوط الدكتاتور. بلقطات دالة عن كل هذه الاكوان استحضر المخرج ادواته في لقطات سينمائية تؤرخ كل تلك المآسي وبعمق دلالي كبير يتخذ من منجزات النقد السيميائي هادياً له، فالفيلم يقوم على حضور المتضادات في مناخ واحد ، وبصورة أدق على نقيضين يتصارعان بلا تكافؤ وبغياب قصدية الصراع ، الموت المخيم على الواقع المعاش ، والأمل الذي يحيى رغما عنا وهو يرمز إلى الحياة ، وكلاهما يسيران جنباً إلى جنب ،

فالموت بعتوه يشغل أغلب اللوحات الصورية ، فضلا عن أدواته التي عرضها المخرج بشكل علامي ، والأمل الخجول بحضوره على مدى مدة الفيلم ويمثله حضور الأطفال في مجمل لقطات الفيلم ، وفي تلك البالونات التي بقيت تواكب أحداث الفيلم وبشكل لافت ، لتتلون بألوان مختلفة تأخذ دلالاتها من المناخ الذي تمثله هذه اللوحة أو تلك . فالفيلم يقوم على لقطات ، تمثل كل لقطة فيه مشهداً من مشاهد موت الإنسان العراقي .

اعتمد المخرج هادي ماهود اعتماداً كلياً على مشاركة المتلقي وتفاعله مع أحداث الفيلم ، وعليه عوّل في تفكك سننه عن طريق المشترك الثقافي المتحصل من الواقع الذي سمع عنه وعاشه وتعرف عليه ، ومن خلال الكم المتحصل من الواقع العياني ومن شبكات الإعلام ، ولاسيما أن الفيلم يعتمد الدلالة الصامته ، فالجهل بالعلامات الأيقونية والاصطلاحية يقف حاجزا أمام تفكيكها من قبل المتلقي ، فوعي المناخ الثقافي يمثل مطلباً ملحاً للمؤول .

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

إن الفيلم ومن ورائه المخرج لا ينسخ واقعاً بل نجده وكأنه يستأصل تلك اللحظات ويقطعها من مكانها ليعرضها لنا بإبعاد دلالية بعيدة مهوى الإدراك، منتجاً لنا هذه الأيقونة البصرية الصامتة التي تتحدث بلغة سيميائية عالية وهي تؤرخ للموت القاتم والأمل الخافت في بلاد الرافدين.

سيميائية الألوان

يعد اللون من الموضوعات المعقدة والتي لا تؤثر في قدراتنا على التمييز بين الاشياء فقط ، وإنما تؤثر على تفضيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر([12]) ، لعل من الاشتراطات السيميائية المهمة التي تتوافر في فيلم (العربانة) أنه وظف كثيرا التقانة اللونية ، بل نجده يعوّل عليها في ايصال رسالته البصرية ، إذ هيمنة تقنية (الأسود والأبيض) على الفضاء اللوني العام للفيلم ، مطعماً إياه بألوان الاسود والأحمر والأزرق والأصفر بوصفها علامات ايقونية منفردة في الفضاء اللوني العام ، اجتهد الكتاب المخرج على استثمار دلالتها السيميائية وصولا الى اللقطة الأخيرة التي تشهد انفراجة الحدث السيميائي ليتحول الفضاء العام الى مساحة لونية غنّاء تدلالاً عن أمل جديد. vdo

ويبدو أن عرض الفيلم بتقنية الأسود والأبيض أضفى على الفيلم البعد الزمني الماضوي، فعربة الزمن كانت تمر بكل هذه المحطات السوداء دلالة ولوناً، فدلالة الألوان هي الذي منحت المؤول إمكانية تفكيك هذه الدلالة فضلا عن فحوى اللقطات التي جاء بها المخرج .

يُسجل اللونان الاسود والأحمر حضورا لافتاً في الفيلم وعلى دلالاتهما عوّل المخرج لإيصال رسالته ،إلا انهما يختلفان في مساحة الحضور، فالأسود الأكثر حضوراً والأبعد أثراً في دلالة ايقوناته ، إذ هو ساير جلّ لقطات الفيلم ابتداء من لقطة الافتتاح ليتحول الى لون مهيمن في الحياة العراقية مروراً بحالات العزاء المتمثلة بالتجمع النسوي العزائي وصولا الى مواكب العزاء الحسيني في المسيرة المليونية vdo التي تشهدها اربعينية الامام الحسين عليه السلام في العشرين من شهر صفر، والذي يتابع سيموز التدلال اللوني لهذا اللون يجده اتضاح ملامح انتاجه بشكل تدريجي ، وكأنه حدثاً محايثاً للحدث السينمائي في الفيلم ، إذ يبدأ بوصفه ايقونة اللباس ليتحول الى ايقونة للموت في مجمل الحدث السيميائي في الفيلم ، وفي الحياة الواقعية العراقية ليصل الى جذوة توهجه الدلالي في أكبر تجمع بشري يكتشح بالسواد في المناسبة الأكبر عند المذهب الشيعي فيتحول كل شيء الى سواد .

أما اللون الأحمر فهو اللون الثاني من حيث مساحة الحضور الايقوني في الفيلم ، وتحيل دلالته المباشرة في العرف الاجتماعي على دلالة الشر والقتل والدم ([13]) ، وعلى هذا الأمر اعتمد المخرج هادي ماهود كثيراً في استقراء دلالة هذا اللون وتدليله على الموت بوصفه النتيجة الحتمية لهذا السيل الدموي المستمر على مدى لقطات الفيلم ، فبقي هذا اللون حاضراً طيلة لقطات الفيلم من خلال ايقونة البالون والأزياء و قطع القماش المنتشر في المقبرة ، ومما اسهم في ابراز دالة اللن الأحمر هو أن الفضاء اللوني العام هو الأسود والأبيض ، فعمد المخرج الى إحياء هذا اللون داخل الفضاء العام ، فكل شيء لونه أحمر كان يخرق الفضاء اللوني العام ويظهر للمتلقي vdo

وهذا الاجراء هو بحد ذاته لغة سيميائية في الفيلم أراد منها المخرج إيصال دلالة هذا اللون ، فضلا عما فعله المخرج مع اللون الأحمر فعله مع البالونات التي لم تظهر إلا بألوانها ، وكذلك مع العلم العراقي الذي ظهر بألوانه الحقيقية، فكانت هذه الألوان تظهر للمتلقي ، وكذلك العلم الأميركي على عربات الهمر العسكرية vdo وهي بلا شك تحمل رسائل كثيرة للمتلقي ، فالموت هو العامل المشترك بين كل الوقائع التي استأصل منها المخرج لقطاته . في حين جاءت الألوان التي تدل على الحياة والأمل بصورة منفردة ودائمة الحضور متمثلة بلقطات (الطفل والبالون) vdo ولكن بشكل متقطع vdo إلا أنها توكب أحداث الفيلم ودلالاته السيميائية ، فهذه الألوان تتبدل من لقطة لأخرى، وإن كان جنس الشيء ذاته مثال البالونات التي تساير لقطات الفيلم من بداية الى النهاية ، وكأني بالمخرج أراد أن يوظف لغة أخرى في قراءة الدلالات السيميائية للفيلم من خلال هذه البالونات الملونة ، فكل حدث له لونه الخاص يدلل على ماهية الحدث السيميائية ؛ ولذلك نجد ألوانها تتأثر تبعاً لمدى الدمار الذي يصوره هذا المشهد أو ذاك ، فالمخرج يستحضر الدلالة اللونية التي تتناسب وموضوع الصورة الايقونية ، فبعد مسيرة حافلة بأدوات القتل وصور الموت

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

اليـومي ، يفاجئنـا الحـدث السـينمائي بانفتاحـه على دلالـة سـيميائية مغـايرة تمامـا ومسـاحة لونيـة كبيرة بـدأها المخـرج بلقطـة تظهـر فيهـا بالونـات ذات الألـوان الدالـة على المـوت والخـراب وهي الحمـراء والصـفراء والزرقـاء وهي تغـادر الكـون الـدلالي الجديـد بكـل شخوصـه بـدأ مـن البيئـة وصـولا الى الشخصيات لتكون الغلبة فيه للون الاخضر الذي يدل على الخير والجمـال والسـلام ([14]) ، وتقاطعهـا كـل الألـوان لتـدفع بـدلالات سـيميائية جديـدة غير معهـودة في أحـداث الفـيلم ، إذ تتفاعل في هذا الفضاء الجديد الطبيعة مع الإنسان فيبزغ الأمل في مسـاحة دلاليـة واسـعة تمثل ذلك بكوكبـة كبيرة من الأطفال وهـم يمرحـون في غابـة غنّـاء تنشـر فيهـا الطبيعـة ألوانهـا وهـم ينشـدون للحيـاة والسـعادة وبابتسـامات تمـلأ وجـوههم أمـلاً بمستقبل أفضل. vdo

سيميائية الأشياء

يذهب لـوي دي جانيتي إلى أن (جماليات السينما تستند الى التصـوير الفوتـوغرافي وأي شـيء يمكـن تصـويره يمكـن أن يكون مادة لموضوع الفلم) ([15]) ، فموضوع السينما هو موضوع الكـون بكـل حيواتـه ؛ ولـذا نجـد أن مخـرج الفـيلم وظـف الجمادات قبل الكائنات وغير العاقلة منها قبل العاقلة جاعلاً اياه لغـة الخطـاب في الفـيلم ، وعلى هـذه الجمـادات عـوّل في اسـتنطاق البعـد التأويلي في الفـيلم ، ومن هـذه الجمـادات التي اطلقنـا عليهـا (الأشـياء) هي العربـة بتشـظياتها المختلفـة ، فهي (العربانـة) الشخصـية الأكثـر حضـوراً على مسـتوى الحضـور الزمني والسيميائي على حد سـواء ، فهي الزمن السيميائي، وهي عربات القطار vdo دالة السبق التقني والحضاري للآخر ، وهي العربات الصغيرة vdo دلالة الارتداد والتقهقر والنكوص والتخلف، وهي العربات الامريكية vdo دلالة القوة والهيمنة والاحتلال والقهر، فجنس العربة في هذا الفيلم -بحسب الفهم البنيـوي للشخصـية – هي الشخصـية البطل بلا منـازع ، ولعـل اتسـاع مسـاحة توظيـف العربـة في الفـيلم ينبئ بتوظيـف دلالي عميق لدلالـة هـذه الواسـطة ، فالدلالـة الوظيفـة للعربـة هنـا لا يُراد منها دلالتها العرفية المتمثلة بنقل الأفراد أو البضائع ، بل أن وظيفتها هنا هي وظيفة سيميائية بامتياز ، النقل من حال الى حال ، وكل المحطات التي وردت في هـذا الفـيلم تخضـع لهـذه الدلالة.

يـرى يـوري لوتمـان أن (صـورة العربـة على الشاشـة علامـة لموضوع حقيقي ، إنها علامة لوضع تاريخي ملموس)([16])، والوضع التـاريخي لموضـوع فـيلم (العربانـة) هـو تـاريخ الشـعب العراقي وحـالات الفقـر والاضـطهاد والمعانـاة التي مـر بهـا هـذا الشـعب ، واعتمـادا على ذلـك يمكـن قـراءة دلالـة العربـة (الشخصـية الرئيسـة) بمحطـات التـاريخ العراقي الحـديث وبأزمـان مختلفـة ومتتابعـة ، ومـن ذلـك اللقطـات التي أشـارت الى تراجـع القـيم العشـائرية وتحولهـا الى قـيم فاقـدة لهويتهـا بعـدما تخلى عنهـا اصحابها ليتحول الرمز العشائري (مضيف القصب) vdo الى مرعى للأغنـام بعـد شـيوع الـدجل والكـذب والنفـاق والجهـل والحـزن والبـؤس والشـقاء والمـوت والضـياع وركـوب موجـة الحضـارة مـن غير وعي بهـا ، ويمكـن تأويـل العربـات الصـغيرة المتتابعـة والمقـودة من قبـل أنـاس بسـطاء بحـالات التراجـع التي اصابت المجتمع العراقي بعد الاحتلال الامريكي ولاسيما أن هذه العربات تسير بالاتجاه المعاكس للزمن المتمثل باتجاه سير العربة البطل ، أما دلالـة عربـات القطار فإنه - كما يبـدو- يـدل على التسـارع العلمي والحضاري الـذي يشـهد المجتمـع العـالمي فهـو يسـير بسـرعة جنونيـة ولا يمكـن اللحـاق بـه ، إنـه يسـبق العـراق بمسـافات زمنيـة طويلـة ، فهـو يقطـع المسـافات بسـرعة كبيرة في حين أن سـير عربـة الـزمن العراقي يكـون الهوينـا ، وهـذا يصـدق على العربات الامريكية التي تجاوزت عربة الزمن العراقي مخلفة اياه وهـو يصـارع ثقافـات مـا بعـد السـقوط التي غـزت المجتمـع العراقي ، ويمكن أن تدل على الهيمنة والتبعية ، فالمخرج يوحد بـين اتجـاه سـير عربـة الـزمن بسـائقها وراكبهـا وهـذه العربـات وكـذلك عربـات القطـار ، وكأنـه يقـارن بينهـا وبـين عربـة الـزمن العراقي (العربانة)، وهـو كناية عـن تخلفـه عـن الركـب الحضـاري العالمي .

اعتمد المخرج لغة الصورة الصامتة الناطقة في إيصال هذا العمـل إلى المتلقـي ، إيمانـا منـه بفعاليـة هـذه اللغـة في هـذه موضـوعات ؛ لكونهـا أكثـر إبلاغـاً وتـأثيراً مـن اللغـة السـينمائية المعتادة ، فـ(لغة الصورة ...تلتقط الاستعمالات الرمزية للأشياء والكائنات ، وتستعين بدلالات الشكل واللون والخط والإضاءة)

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

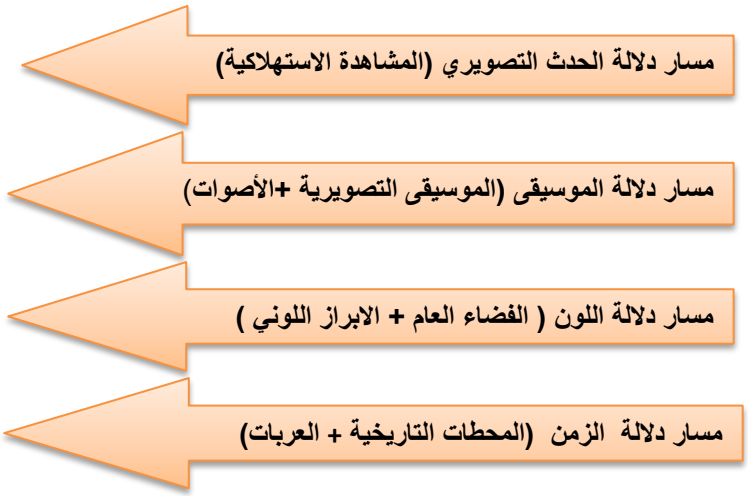
([17]) ، فالفيلم يتطلب متلقيا فطناً ليتمكن من قراءة دلالات لقطاته وإرسالياته الايقونية .

اعتمد المخرج على تقنية تكرار المشاهد ليس بلقطاتها العيانية بل بفحوى هذه اللقطات ودلالاتها السيميائية ، فكلها تحمل المأساة العراقية لكن من زاويا مختلفة ، فكل لقطة تؤكد سابقتها وتختلف عنها في عناصر تكوينها ، بهدف إحداث التأثير المنشود في المتلقي الذي يستند إلى تجربة حياتية وثقافية حيّة ، فتكرار(الموضوع ذاته على الشاشة يخلق نوعا من المتتالية الإيقاعية بحيث تأخذ علامة الموضوع بالتحرر من مدلولها المرئي) ([18]) إلى مداليل مجردة تصبح إيقونات تدل على الموضوع المكرر، والدلالة هنا في هذا الفيلم تومي الى الهم والوجع العراقي ، ولاسيما أن المخرج شفع لقطاته بلقطات أخرى لا تقل عنها دلالة وكلاهما يؤكدان المعنى ذاته؛ لأن(التكرار يقوم بحجب الدلالات المادية [مبرزا] الدلالات المجردة المنطقية أو المثيرة للتداعيات) ([19])، وهذا ما يمنح المتلقي إمكانية التأويل المفتوح على الخيارات الكثيرة التي يمتلك مفاتيح سننها . فالمخرج يعبر بلغة السينما عن ماهية هذا الوجع بتوظيفه لآلية الصورة الصامتة في ذاتها، والناطقة في فحواها اعتمادا على علامية الصورة المجردة ، فضلا عن فنية هذا الأسلوب نجد المخرج يركز على العمل داخل هذا الأسلوب نفسه من دون أن يتجاوزه، فعمد إلى الاهتمام بجوانب خاصة دون غيرها، مثل دلالة الحزن وصورة الموت وأشكاله والألم والأمل وغيرها من الدلالات. فالموت هو العامل الجامع بين دلالات كل المشاهد على مستوى الفيلم ، لكن هذا الموت يتلون بألوان ذلك الزمن من حيث التراكم العرفي والثقافي ليأتي التمثيل موافقا لطبيعة المجتمع بكل حمولاته العرفية.

سيميائية الموسيقى

تقوم الموسيقى في الفيلم على قسمين: الأول هو الموسيقى التصويرية وفيها حاول المخرج التعبير عن دلالات الصورة المزامنة ، فكان لها الأثر الكبير في بناء المنظومة النفسية لدى المتلقي وقت المشاهدة ، وعليها عوّل المخرج كثيرا في توصيل هذا الأثر، ولا نكاد نجد مشهدا يخلو من هذا النوع من الموسيقى. أما القسم الآخر فهو الدلالات الصوتية المعبرة عن الحزن والموت في المواضعة الثقافية العراقية ومنها صوت (الآه) الذي ترنم به أحد الشيوخ وكرره كثيراً في أكثر من موضع ولاسيما في مشهد المقبرة vdo وهو ترنيمة الشيخ ذاته وهو يتقدم الموكب الجنائزي (لا اله الا الله) ، وكل ما تقدم هو دلالة عن الألم المستديم الذي أثر على العراقي حتى في طربه وسروره ، فظهر هذا الألم جلياً حتى في حالات الطرب ونريد في الغناء العراقي ولاسيما أن المخرج قد وظف بعض مقاطعة في بعض لقطاته ، وكذلك نجد هذا الألم في بواكي النسوة (اللطمية) المكتشحات باللون الأسود في لقطة الشهيد vdo فضلا عن حالة الهلع وأصوات سيارات الإسعاف وغيره من الدلالات الصوتية التي تكشف عن الصورة الأقرب لماهية الحياة العراقية.

مما لاشك فيه أن المخرج وضع نصب عينيه ما للموسيقى من أهمية في إيصال رسالته التي اعتمدت على الابعاد الدلالية المستقاة من الوضع العياني المتمثل في لقطات الفيلم ؛ ولذا نستشعر أن الوظيفة السيميائية للموسيقى في الفيلم قد مثلت خطا دلالياً يكاد يكون واضح المعالم ولا نقول مستقلا ، وكأننا نستشعر ثمة أكثر من مسار دلالي في الفيلم ومنها المسار الدلالي الموسيقي :



هذه هي أكثر المسارات الدلالية في فيلم (العربانة) التي تقود الى الدلالة السيميائية ،ومن المؤكد أنها تتفاوت قوة حضوراً في مدى إيصال الدلالة المراد ايصالها الى المتلقي .

سيميائية الزمن

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

مما لاشك فيه أن الزمن في الفيلم هو زمن فني قبل أن يكون زمناً سيميائياً ؛ وعلة ذلك أن السينما هي فن قبل كل شيء لها أدواتها الانوجادية التي تجعل من هذا العمل يتصف بالعمل السينمائي ويحافظ على انتمائه الهوياتي ، فهو زمن حاضر اللحظة المعروضة ، زمن الشخصية العلامة (البطل) الذي يرسل رسائل بصرية متحركة يسري فيها نسغ الحياة وإن كانت ماضوية ميتة ، وهي تمثل في هذا الفيلم تاريخ العراق المعاصر بمجمله، فهنالك الزمن الفني المتمثل بآليات صناعة الزمن دخل الفيلم وقت الإنتاج ، وهنالك زمن الأحداث التي يستطلعها الفيلم وهو زمن ماضوي معبراً عنه بعلامات ايقونية مقتطعة سينمائياً من سياقها التاريخي ، وهناك زمن المشاهدة وهذا زمن واقعي ، وكأن الفيلم أو المخرج اراد أن يقول: إن الزمن الذي تتحدث عنه لقطات الفيلم هو زمن فائت ، هيمن عليه زمن حاضر وليس بحاضر ، حاضر لأنه يصور الوضع المعاش في زمن اللحظة ، ولا حاضر ؛ لأن حضوره يأتي لغاية دلالية ، فالزمن في هذا الفيلم بمجملة هو زمن سيميائي بامتياز ؛ لأن دفع هذه السمة عن الفيلم يعني خواء العمل السينمائي من أدوات صناعته ، بل من أهم تقنياته التواصلية إذ سيكون بلا لغة او بلا اداة توصيل . ولو اردنا ان نبحث عما هو مشترك بين هذه الازمان في الفيلم لوجدنا أن دلالة الزمن السيميائية هي الدلالة التي تجمع بين الزمن الماضي وزمن الانتاج وزمن المشاهدة في لحظة أو لقطة واحدة او الفيلم بتمامه ، وكل هذه التقانات الزمنية تقود الى الرسالة ذاتها والغاية ذاتها المتوخاة من هذه السياحة السينمائية في تاريخ الوجع العراقي المستديم والدم العراقي الذي ما فتئ ينزف الى اليوم .

- الزمن الماضوي(زمن اللحظة التاريخية) + زمن الانتاج = الزمن الفني
- الزمن الفني + زمن المشاهدة = الزمن السيميائي

نريد **بالزمن الماضوي** أو زمن اللحظة التاريخية هو زمن الحقب التاريخية المقطوعة من تاريخ العراق كما في هذا الفيلم إذ نجد أن المخرج يقتطع لحظات تاريخية حرص أن تكون معبرة عن الواقع المعيش في تلك المدة ، وهذا الزمن يظهر جلياً أمام المشاهد وبإمكانه تحديده من خلال بعض الرموز الدالة على تلك الحقبة ، في حين نريد **بزمن الانتاج** وقت انتاج الفيلم (الزمن الفيزيائي) وعلى الرغم من تغطيته على كل ازمان الفيلم إلا أنه لا يظهر للعيان بقصد بسط سلطة التوهم وفرضها على المتلقي ، فضلا عن وجود ارغامات فنية تدفع به الى حيز الغياب، فهو الزمن الحاضر الغائب ، أما **الزمن الفني** فهو الفيلم بصيغته الزمنية النهائية بعد ان تمت علية عمليات الانتاج المختلفة ولاسيما المونتاج وأصبح جاهزاً للعرض . ونريد **بزمن المشاهدة** زمن عرض الفيلم أمام المشاهدين وربما يظن بعضنا ان هذا الزمن بعيد عن الواقع ومجيئنا به يدخل من باب التمحل إلا تأمل الفطن فيه يستشعر مصداق حضوره ، فهو زمن لا يدخل في مفاصل معمار الفيلم، وإنما يدخل في باب تأويل الفيلم وقراءة دلالاته السيميائية ، وهذه تمثل الغاية الأساس لكل الفنون التي تعوّل على الفنون البصرية ، فزمن المشاهدة يضمن توافر المناخ الثقافي الواحد الذي اشترطه يوري لوتمان في ادراك العلامة الايقونية ([20])، ويضمن توافر المواضعة الثقافية التي تحدث عنها امبرتو ايكو والتي جعلها شرطاً اساسياً من شروط التأويل أو التدلال السيميائي ، فمشاهد الأمس ليس كمشاهد اليوم وكذلك مشاهد الغد ، ولذا نجد أن زمن المشاهدة يوفر مناخ التدلال الصحي للحدث السينمائي . أما **الزمن السيميائي** فنريد به خلاصة التأويل السيميائي أو التأويل النهائي من جهة الزمن، فهو سيميائية زمن الفيلم بكل تنوعاته الزمنية التي مر ذكرها فضلا عما وظفه المخرج للدلالة على الزمن ونريد بذلك سيميائة العربة نفسها التي تحمل في عمقها الدلالي ايقونة الزمن. وكل ما تقدم من تنوعات ودلالات سيميائية زمنية يتوافر في هذا الفيلم، بعضه ظاهر جلي والآخر باطن خفي.

سيميائية المكان

المكان في فيلم (العربانة) لا ينتمي الى جنس المكان الدرامي، بل هو مكان سيميائي، فالفيلم عبارة عن لقطات عدة

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

لحقب تاريخية متباعدة إلا أن دلالة هذا التحقيب لم تظهر في المساحة التصورية في فضاء الفيلم فلا نعثر على مكان مختلف، فهوية المكان تكاد تكون واحدة على الرغم من تغير الزمن، فالقصدية في هذا الجانب حاضرة في فكر المخرج لغايات تخدم رسالة الفيلم، فالمسرح الذي تدور فيه الأحداث هو مسرح واحد، هو البيئة الريفية العراقية الجنوبية تحديدا. فهو لا يتخذ من المكان المحدد بحدود مكاناً للحدث السينمائي بقدر ما يعتمد على دلالة المكان سيميائياً.

يفتتح المخرج هادي ماهود فيلمه بفضاء مكاني في غاية الدلالة ، معززاً اياه بدلالة لونية تعزز الدلالة المكانية، وتمثل ذلك في (الخربة)الطينية التي لم يبق منها إلا الجدران المتهالكة vdo ، ولهذا المكان دلالة سيميائة كبيرة تفتح التأويل على مصراعيه أمام المتلقي ، ولاسيما إذا علمنا أن المكان يدل على المكين كما تقول العرب ، فالصورة الايقونة هنا تحيل على حالات الفقر المدقع والعوز والحرمان من ابسط مقومات الحياة إلا وهو المكان الذي يؤويك ، فإذا كان البيت على هذه الشاكلة فكيف يكون حال العيش ، فالدلالة الافتتاحية في الفيلم هي دلالة مكانية معبرة عن رسالة هذا العمل السينمائي .

لم يكن الخراب على مستوى البيوت بل ثمة عناصر دلالية تحيل الى الخراب القيمي والاجتماعي إذ يستثمر المخرج دلالة المكان ليوظفها في التعبير عن قضية أخرى من خلال المكان ، فيلتقط لنا مشاهد مؤثرة تضرب في عمق الاعتبار الريفي العشائري العراقي إذ تتحول دار الضيافة (مضيف القصب) vdo بحمولتها الدلالية الكبيرة في نفوس عموم الشعب العراق والتي تتشظى الى دلالات كثير منها: الشرف الرفيع والكرامة والكرم والمكانة الاجتماعية والرئاسة ، إذ يتحول هذا المكان الى حضيرة ترعى فيه الأغنام لأسباب يحجم المخرج عن البوح بها ويتركها للمتلقي ليخوض فيها من خلال نافذة التأويل المفتوح . ونرى أن استدعاء المخرج لهذا المكان القيمي كان أبعد تأثيراً على المتلقي ولاسيما العراقي الريفي، فانهيار هذا المكان يعني انهيار منظومة القيم التي يعتز بها هذا الانسان. ويمكننا قراءة هذه الدلالة بوجه آخر وهو أن الخراب الذي يعم البلاد غنما يعمُّ المكين قبل المكان، فتحول المكين الى بهائم يعني سقوط الوصف الإنساني عن هؤلاء فهم لا يختلفون عنها في وعيهم وتفكيرهم وسلوكياتهم، وكل ذلك اراد به المخرج الدلالة عن تراجع القيم وتقهقرها مقارنة بتقدم حضاري كبير ووعي انساني غير مصرح به في الطرف الآخر، ومن هنا ندرك مدى الخراب الذي لحق بقيم المجتمع. ومن الأماكن التي وظفها مخرج الفيلم المقبرة vdo ومقام أحد الاولياء والنهر وغيرها من الأماكن التي تحيل الى دلالات سيميائية تخدم غرض الفيلم ورسالته، وكل هذه الدلالات تكون معضدة وساندة لدلالة الأماكن المتقدمة.

ومما لا شك فيه أن المخرج قد راعى إلى حد بعيد (العلاقة القائمة بين الخاصية المكانية –الزمانية للموضوع "أي العالم الواقعي " والطبيعة المكانية – الزمانية للنموذج " أي السينما ")([21]) ، وفي هذا السياق يرى لوتمان أن ادراك العلامات الايقونية لا يمكن أن يكون إلا داخل مناخ ثقافي واحد وفي حدوده الزمانية والمكانية. ([22]) لكون هذه العلاقة ولاسيما في هكذا الموضوع تمثل التحدي الأكبر في استمالة المتلقي والتأثير فيه من أجل خلق علاقة تفاعلية بينه وبين الموضوع المعروض في الفيلم ، فجاء الفيلم مؤثرا ليأخذ الحيز المسبق والمستحق في مخيلة المتلقي ، وليُسهم هذا التأثير في تحديد جوهر هذا النموذج وقيمته المعرفية .

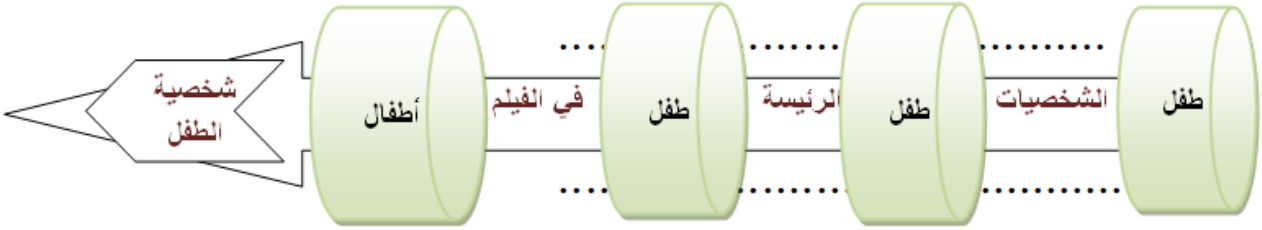
سيميائية الشخصيات

لقد أخذ المخرج بنظر الاعتبار ماهية الموضوع في اختيار الممثلين فجاء بوجوه تتساوق وطبيعة موضوع الفيلم من حيث المظهر الخارجي والعمري ، فالبطل* رجل ثلاثيني يرتدي الزي العسكري ، وهذا الزي علامة سيميائية على عسكرة المجتمع العراقي طيلة هذه الحقب ، وهذا ما يفسره عمل المخرج عندما جعل من هذا الجندي من ايقوناته الثابتة والتي لا تتعدى الثلاث وهي فضلا عن الجندي ، العربانة بمجموعها الكلي (العربة والحصان) والسائق ، وإذا كنت العربة بكلها (العربة الخشبية والحصان والسائق) ترمز الى الواقع التاريخي الملموس بتعبير لوتمان ، فإن دلالة الجندي هي دلالة سيميائية ترمز الي الشعب العراقي ، وقد اجاد الممثل اداء هذا الدور التعبيري بشكل لافت ، وكأننا به يعي أن الاداء المطلوب هو اداء سيميائي أكثر منه واقعي تسجيلي ، لأنه يدرك ومن خلفه مخرج الفيلم أن (المثيرات البصرية والإيحاءات الدلالية المتوافرة في خطاب

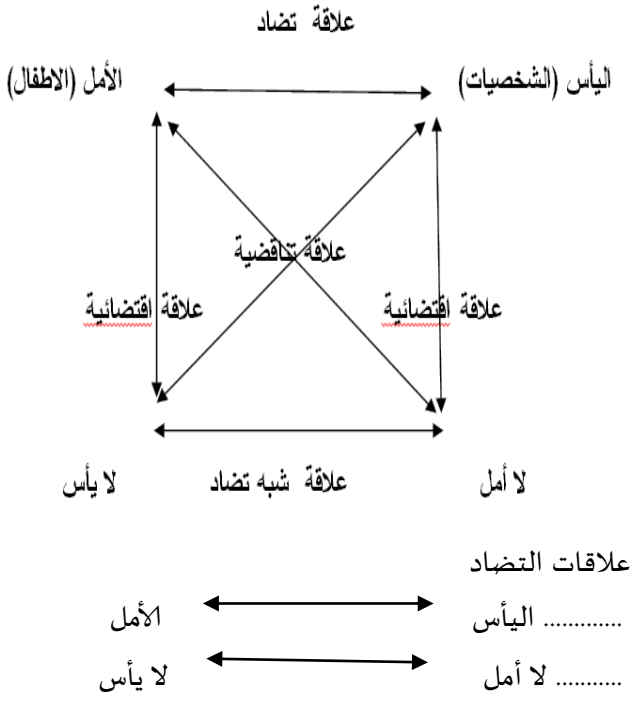
DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

الصورة أكثر تأثيرا من المثيرات الدلالية التي يحويها الخطاب المقروء أو المسموع) (23)، ولاسيما أن الفيلم يعتمد هذا الخطاب بوصفه لغة للتوصيل ، أما شخصيات الظل فهي تعود لانتماءات بيئية متنوعة تتأرجح بين الريف والمدينة وفي مشاهد المختلفة ، والأمر لا يختلف عنه في التنوع العمري إذ جاءت الأعمار متباينة ليعطي للفيلم بعداً أقرب إلى الواقعية ، وإن اعتمد المخرج السيميائية بكونها المعبر الرئيس عن الفكرة .

ومن الشخصيات المهمة التي وظفها المخرج في هذا الفيلم هي شخصية الطفل والتي سجلت حضوراً كبيراً ساير لقطات الفيلم وصوره الايقونية ، فلا نكاد نجد مشهداً يخلو من حضور الطفل vdo ، وهنا نريد دلالة الطفل وليس حضور طفل بعينه ، لأن المخرج وظف مجموعة كبيرة من الاطفال بدأ من لقطاته الاولى وصولا الى اللقطة الأخيرة فيه ، ومما لاشك فيه أن الطفولة ترمز الى الأمل والى التطلع نحو المستقبل ، ألا أن هذا الأمل يتلون بألوان مختلفة تبعاً لظروف كل حقبة من الاحمر الى الازرق الى الاصفر وهكذا دواليك، بل ويتفاعل معها فيحزن لحزنها ويفرح لفرحها، وهذا ما دلت عليه تلك البالونات التي لم تفارق الأطفال في اللقطات التي سجلت حضور vdo ، vdo ، vdo المخطط ادناه يوضح حضور الطفل في مسيرة احداث الفيلم بوصفه دلالة سيميائية تدل على الأمل ، إذ يمثل السهم الممتلئ اتجاه حركة الشخصيات الرئيسة في الفيلم ، في حين تمثل الحلقات الدائرية والسهم المجنح حضور شخصية الأطفال في الفيلم بوصفهم ممثلين لأحد اقطاب الفكرة المجرة للفيلم والتي منها ينطلق في تسريد(*) العمل الإبداعي .



ويمكننا الاستعانة بالنموذج التأسيسي (المربع السيميائي) لإيضاح الفكرة في المتن المدروس بناءً على المعطيات التعبيرية التي يوفرها هذا الفيلم ، إذ(بالإمكان التعبير عن هذه الفكرة من خلال صورة أو فيلم أو رقصة ...إننا ... نخضع المشخص الى سلسلة من التحولات المتتالية التي تقودنا الى اختصار النص في بنية بسيطة تجمع بين حدين)([24]) يمثلان الوجه المجرد لفكرة النص ولبنته الأولى .



DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

علاقات التناقض.....اليأس ⟷ لا يأس

..... الأمل ⟷ لا أمل

علاقات الاقتضاء ..... أمل ⟷ لا يأس

.....يأس ⟷ لا أمل

العلاقات التحويلية :

حالة الانفصال ..... اليأس ⟷ لا يأس

..... الأمل ⟷ لا أمل

حالة الاتصال ..... أمل ⟷ لا يأس

.....يأس ⟷ لا أمل

ومن الشخصيات السيميائية الأخرى في الفيلم شخصية المرأة العجوز التي تجلس على ضفة النهر وهي لم تزل تنذر النذور مخاطبة الرجل الصالح الخضر عليه السلام ، وقد علا الشيب مفرقها ، وهي مازالت تأمل وتتطلع الى المستقبل من خلال ملامح معبرة ونظرة بعيدة أبعد منها الى الأمل أقرب منها الى اليأس .

لقد اجتهد المخرج هادي ماهود في توظيف مجمل تقانات الصناعة السينمائية ، وقد اختار الطريق العسر في توصيل الدلالة من خلال اختيار الوضع السينمائي الصامت ، وهو يعي الامكانات الهائلة التي يوفرها التواصل البصري باستنفاره لكم هائل من الأحاسيس التي تتوسل بالنظرة لإدراك مدياتها السيميائية .([25])

أما طريقة الأداء فقد اسند المخرج الأدوار الرئيسة إلى ممثلين معترفين يجيدون فن التعامل مع النصوص الصامتة ذات الدلالات العميقة موظفين لغة الجسد بشكل معبر ودال عن كل مشهد ولقطة ، فشخصية البطل يعلوها الإنهاك الانكسار والانهيار والحزن والبؤس في كل اللقطات التي مثلت تاريخ العراق المعاصر ، يضاف إليها الذل والهوان ولاسيما عند مرور العربات الأمريكية . أما شخصية الرسام فهي تعي تماماً فداحة الخطب الذي يرزح تحت وطأته أبناء العراق، فنجده متأملاً في هذا الوجع متألماً منه وقد استبدل اللوحة بالواقع، فالواقع لديه سلطة ضاغطة تجعجع بالخيال لصالح الواقع ، فلا خيال إزاء هذا الواقع المر ، أما سائق العربة فقد كان مختلفاً تماماً فقد اتخذ وجهاً واحد طيلة لقطات الفيلم إلا ما ندر مقارنة بشخصية الجندي ، فقد كان يتأمل أكثر مما كان ينفعل على العكس من الجندي ؛ ولعل سبب ذلك أن السائق كان جزءا من العربة بل جزؤها الرئيس ، وبما أن العربة ترمز الى الزمن ، والزمن بدوره يتسم بالثبات فإن عناصر تمثله في الفيلم أيضاً كانت ثابتة ؛ ولذا لا نجد تغيرا يطرأ لا على العربة الخشبية ولا على الحصان ولا على السائق، وبما أن الزمن ثابت فعناصر تمثله أيضاً ثابتة . وقد وظف المخرج شخصيات كثيرة يمكن وصفها بالثانوية بيد أنها تنهض بالدلالات التي من أجلها جاءت ، وكأننا نقرأ في وجه كل شخصية صورة الواقع المرير الذي تمثله .

البنية العاملية

اعتمادا على المعطيات التي توفرها لنا هذه السياحة السيميائية ، القصيرة في دقائقها ، البليغة في دلالاتها ، وهي تعالج ألماً ووجعاً وحزناً عراقياً بلغ به المدى إلى أبعد حد يمكن ولا يمكن تصوره في آن واحد . يمكننا اعتمادا على تلك المعطيات أن نشيّد بنية عاملية عامة اقترحها في يوم ما جوليان كريماس لدراسة النصوص الإبداعية بصورة عامة. وهذه البنية في الفيلم تقوم على ثلاث علاقات :

علاقة الرغبة

تمثل هذه العلاقة بؤرة البنية العاملية، لكونها تضم القطبين الفاعلين في كل بناء إبداعي: وهما الفاعل (الذات) الذي يرغب في الوصول إلى شيء ما وهو الموضوع الرئيس في وجود الفاعل . والفاعل في هذا الفيلم هو الإنسان العراقي بكل انتماءاته وتوجهاته ومن ورائه فريق العمل، أما الموضوع فهو الوصول إلى الخلاص وإلى الحياة السعيدة والكريمة بعد تجاوز كل هذه العذابات والمحن ، وتجلى ذلك في نهاية الفيلم بمشهد الحياة بألوانها وحيواتها المختلفة، ويمكن تمثيلاها في الخطاطة :

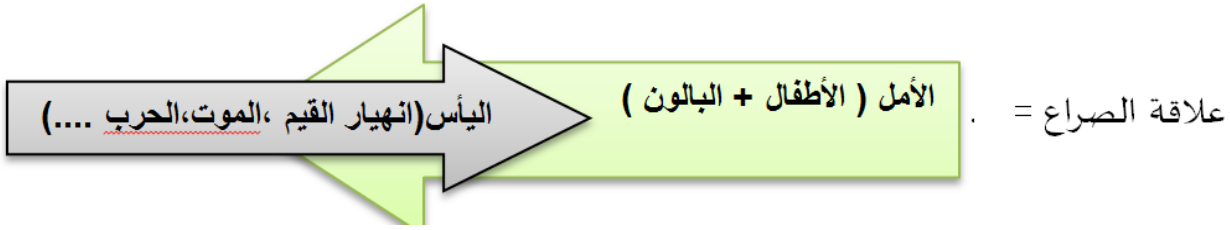
علاقة الرغبة=الذات، الفاعل(الإنسان العراقي + المخرج وكادر العمل) ⟵ الموضوع (الحياة الكريمة والسعيدة)

علاقة الصراع

تتمثل هذه العلاقة بين طرفين متضادين يقف أحدهما مع الفاعل وتمثله في الفيلم أيقونة الأمل التي جاءت على

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

صورتي البالون الملون والطفل ، اللتين لم تفارقا كل المشاهد ، وتمثل هذه الأيقونة العامل المساعد ، إلا أن حضورها كان ضيقاً مقارنة بالطرف الآخر وهو العامل المعارض ، وقد اتسم هذا العامل بهيمنته على مساحة الحدث والصورة متمثلا بصور الموت والدمار والحرب والإرهاب والفقر والبكاء والاحتلال وغيرها من الدلالات ، فتعدد هذه الدلالات هو الذي رسم أيقونة هذا الوجع ، إلا هذا الوجع في نهاية الفيلم يتقهقر أما الأمل الخافت ، فيذهب بعيد بدلالاته اللونية في اللقطة الأخيرة إذ تعلو علامات هذا الوجع في الهواء مغادرتها ،وقد فتحت البيئة اذراعها بمساحة لونية جميلة وبحضور ايقونات الأمل (الاطفال) وبعدد كبير وبألوان متنوعة لتعلن هزيمة اليأس وتبشر بأمل جديد ومستقبل مشرق

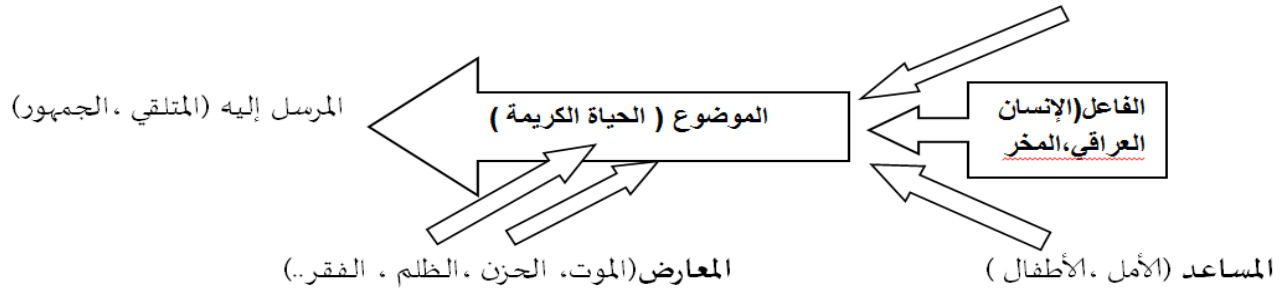


علاقة التواصل

وتسمى هذه العلاقة أيضا الإيصال وماهيتها ، دافعية هذا العمل وغايته ، وتقوم على عاملين: هما المرسل ويتمثل هنا بالفيلم ومن خلفه فريق العمل وبالرسالة التي أراد أن يوصلها هذا الفريق للجمهور . أما العامل الآخر فهو المرسل إليه، أي: إلى أية جهة يوجه كادر العمل هذا الخطاب ؟ ويتمثل هنا بالمتلقي والجمهور والشعب.

وفي أناه مخطط توضحي للبنية العاملية في الفيلم:

المرسل (الفيلم -المخرج)



وعودة على بدء وللإجابة على تساؤل يوري لوتمان ،هل تمتلك السينما - صامتة كانت أم ناطقة- لغة خاصة بها ؟ يذهب ميتز أن المادة الأولية في الفيلم هي الصورة ، ولا صلة لها بمواضعات اللغة ، فسيميائيات السينما هي سيميائيات كلام لا تستند الى لسان لغة ، في حين يذهب بازوليني الى إمكانية قيام لغة للسينما، وان هذه اللغة ليست بحاجة الى التمفصل المزدوج لترقى الى مقام لغة ([26])، فلغة السينما هي لغة تتكون من لغات شتى ، فهي لغة الصورة المتحركة بغض النظر عن آلية نطقها، وهي لغة العلاقة الزمانية/المكانية المنسلخة من واقعيتها العيانية إلى فنيتها المجردة ، وهي لغة اختيار الشخصيات وقدرتها على إيصال الفكرة في إيماءاتها وانفعالاتها، وهي لغة

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

زاويا التصوير والضوء ، وهي لغة الألوان، ولغة الزمن وغيرها ، فكل ما تقدم هو لغات داخل لغة السينما الكبرى المتمثلة في لغة النص السيميائية، وقد تمكن المخرج هادي ماهود في ترجمة لغة الفيلم الصامتة إلى لغة مقروءة ومسموعة وفاعلة ومنفعلة موظفاً ومعولاً على المناخ الثقافي في تفكيك سنن هذه اللقطات الصامتة .

الخاتمة

- ✓ توافر القصدية لدى مخرج الفيلم في استثمار دلالات الأشياء ورمزيتها في تناول قضية وطن اسمه العراق ابتليَ وفي معظم تاريخه الحديث بالقهر والموت والحرمان .
- ✓ انتاج الفيلم على طريقة الأفلام الصامتة كان أكثر دلالة فيما لو أُنتج الفيلم بطريقة السينما الناطقة .
- ✓ وظف المخرج دلالة اللون بشكل واع لإضفاء الطابع التاريخي على فضاء الفيلم ، فجاءت تقنية الأسود والأبيض متماشية ودلالات الفيلم .
- ✓ في الفيلم ثمة طرفان يتصارعان في الخفاء: اليأس المتمثل في حالات القتل والتخريب والإرهاب، والامل المتمثل بالأطفال والبالونات.
- ✓ للونين الأسود والأحمر حضوراً مميزاً في الفيلم؛ لكونها الأكثر دلالة على ما تضمنه تاريخ العراق القريب من محطات دموية.
- ✓ ينفتح الزمن في الفيلم على دلالات كثيرة بعضها يرتبط بالزمن الواقعي والأخر يرتبط بالزمن السيميائي.
- ✓ استثمر المخرج سيميائية الجسد وبشكل دقيق للتعبير عن المواقف اتي مر بها الشعب العراقي على مر تأريخه المعاصر.
- ✓ اعتمد الفيلم لغة اللقطة بدلا من المفردة اللغوية ،وقد تمكن المخرج من التعامل معها بشكل يدل على امتلاكه لأدوات الإنتاج السينمائي .
- ✓ تمثل العربة الشخصية الأبرز في هذا الفيلم لكونها الشخصية المهيمنة على مجل لقطات الفيلم فلا تكاد تكون هنالك لقطة الا والعربة فيها، وقد يتكرر أكثر من نوع منها .

روافد البحث

- اسس السيميائية ،دانيال تشاندلر، تر: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
- الجسد صورة..سرد ، د.علاء مشذوب ، دار صفحات للنشر والتوزيع ، دار ومكتبة عدنان ، دبي ، بغداد ، ط1 ، 2014 .
- رولان بارت وسيميائيات الصورة الاشهارية، عزيز العرباوي. (بحث اليكتروني)
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1982.
- سيمياء الألوان في القرآن الكريم، كريم شلال الخفاجي، دار المتقين، بيروت، ط1، 2012.
- سيميائيات الانساق البصرية، امبرتو ايكو، تر:محمد التهامي العماري، محمد اودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2013.
- السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2012.
- سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.
- الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي، تر: سعيد بنكرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2012.
- مدخل الى سيميائية الفيلم، يوري لوتمان، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، ط1، دمشق، 1989.

الهوامش

1 - مدخل الى سيميائية الفيلم ، يوري لوتمان ،تر: نبيل الدبس ، النادي السينمائي، ط1 ، دمشق ، 1989 ، 6 .

2 - المصدر نفسه .

3 - رولان بارت وسيميائيات الصورة الاشهارية ، عزيز العرباوي ، 58 . (بحث اليكتروني)

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21

4 - ينظر: أسس السيميائية ، دانيال تشاندلر ، تر: طلال وهبه ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، 257 .

5 - مدخل الى سيميائية الفيلم ، 68 .

6 - المصدر نفسه ، 68 .

7 - سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم، قدور عبد الله ثاني ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2008 ، 194 .

8 - ينظر: سيميائيات الأنساق البصرية ، امبرتو ايكو ، تر: محمد التهامي العماري ، محمد اودادا ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط2 ، 2013 ، . 15 .

9 - المصدر نفسه، 118 .

10 - ينظر: المصدر نفسه ،117 .

11 - ينظر: المصدر نفسه، 118 .

12 - سايكولوجية ادراك اللون والشكل ، قاسم حسين صالح ، دار الرشيد ،الجمهورية العراقية ، 1982 ، 5 .

13 - ينظر: سيمياء الالوان في القرآن الكريم ، كريم شلال الخفاجي ، دار المتقين ، بيروت ، ط1 ، 2012 ، 64 .

14 - ينظر: المصدر نفسه ، 43 .

15 - الجسد صورة..سرد ، د.علاء مشذوب ، دار صفحات للنشر والتوزيع ، دار ومكتبة عدنان ، دبي ، بغداد ، ط1 ، 2014 ، 97 .

16 - مدخل الى سيميائية الفيلم ، 60 .

17 - الصورة المكونات والتأويل ، غي غوتي ، تر: سعيد بنكرد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2012 ،23 .

18 - مدخل الى سيميائية الفيلم ، 64 .

19 - المصدر نفسه ، 64 .

20 - ينظر: المصدر نفسه ، 13.

21 - المصدر نفسه ، 105 .

22 - ينظر: المصدر نفسه ، 13.

* - نرى أن الشخصية الرئيسة في الفيلم هي شخصية الجندي وليس شخصية سائق العربة مثلما جاء في واصفة الفيلم ؛ وسبب ذلك يعود للحضور السيميائي الفاعل لدلالة الجندي في قراءة التدلال النهائي .

23 - ثقافة الصورة / دراسات أسلوبية، د. عمر عتيق ، 2 . (كتاب اليكتروني)

(*) نريد بمصطلح التسريد تحويل البنية المجردة التي يقوم عليها أي عمل ابداعي بغض النظر عن انتمائه الاجناسي الى تمثيل قرائي تشخيصي .

24 - السيميائيات السردية ، سعيد بنكراد ، دار الحوار، سوريا ، ط1 ، 2012 ، 62 .

25 - ينظر: الصورة المكونات والتأويل ، 10-11 .

26- ينظر: سيميائيات الأنساق البصرية، 113-114 .

Abstract

The modern critical methods sought to generalize their procedural tools to be valid for reading texts that belong to different walks of life. Perhaps the critical mechanisms that proved their presence in the modern critical arena were presented by the theoreticians of the semantic approach to provide effective tools to enable critics of comprehension . It seems that this study reflects the availability of two requirements required by a successful study i.e. the division and tabulation of the subject (Metn) together with the procedural tools, the Metn is a movie space for a short film in which the director takes the sound aside. This is the film 'Al-Arbanah (carriage) by Iraqi director Hadi Mahood, who produced and directed in 2012, in the Iraqi city of Samawah, The method is the semantical approach for the effectiveness of its tools in such context, and based on its structural constructs, which imposed itself in the selection of the study tools. Accordingly, the title is (Semiotics of the film discourse / Arabanah as a model):The study has concluded the following results.

- The effectiveness of silent film production was more meaningful if the film was produced in a way that speaks.
- The carriage is the most prominent element in this film because it is the dominant feature in the clips, there is hardly a shot but the carriage is presented, and may be repeated this

presence in more than one type in a single shot.

- The director consciously employed the color connotation to make the film space more historic.
- The black and white technique came in line with the film's events and implications
- Secretly, in the film there are two clashing parties i.e. the desperation of killings, vandalism and terrorism, and the hope of children, balloons, orchards and bright colors.
- Black and red colors have a distinctive presence in the film, being the most indicative of the history of Iraq near the bloody stations.
- The film adopts the language of the shot instead of the language, and the director managed to deal with it in a way that indicates his possession of the tools of film production.

DOI:10.18018/URUK/018-11/7-21