مجلة آفاق سينمائية | عدد خاص: السينما والأوبئة | السنة: فيفري 2021 | ص – ص : 122 – 143.

بلاغة الصورة بين الاستدعاء والاقصاء في توليد دلالات الوباء

دراسة سيميائية لفيلم "الستار المطلي"

The eloquence of the picture between the invocation and exclusion in the generating of the disease's meanings – a semiotic study of the movie (The Panted Veil)

د.إيمان عفان[1]*

[1] جامعة يحيى فارس بالمدية، الجزائر، imaneaffane76@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/01/06 تاريخ القبول: 2021/02/06 تاريخ النشر: 2021/02/17

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن بلاغة الفيلم السينمائي " الستار المطلي" في التعبير عن معنى الوباء وقدرته على تفجير زخم الدلالات المنبثقة عنه، لا كموضوع للألم والمعاناة الإنسانية فقط، بل كفلسفة وجودية وموقف ثقافي وإيديولوجي من الإنسان والحياة والموت.

وقد توصلت الدراسة من خلال تطبيق التحليل السيميائي على عدد من المتتاليات المختارة إلى نتائج أهمها، أن مكمن بلاغة التعبير عن موضوع الوباء في هذا الفيلم ليس فقط في حسن اختيار الوحدات البنائية للنص، أو في ذلك الربط المحكم بين هذه الوحدات وإنما فيما نستطيع أن نسميه بمهارة التحكم في توجيه المسار الدلالي. فقد رأينا كيف تم تمرير موقف الفلسفة الوجودية الغربية من المرض والمعاناة الإنسانية، من خلال استدعاء العلامات التي تخدم هذا المسار، وإقصاء أخرى قد تنحو به منحا آخر.

كلمات مفتاحية: بلاغة الصورة–الصورة السينمائية–دلالات الوباء–استدعاء العلامات – إقصاء العلامات

---

* **المؤلف المرسل: إيمان عفان،** imaneaffane76@gmail.com

Abstract :

This study aims to uncover the eloquence of the cinematic movie (**The Panted Veil)** in the expression of the meaning of disease and its capacity of firing the momentum of the meanings emerging from it (the disease) not only as a subject of pain and human suffering, but also as an existential philosophy, a cultural and ideological attitude about the human being, life and death.

The study, and through the application of semiotic analyze on a number of selected sequences, reaches to some results, the most important among them is that the expression's eloquence about the subject of the disease in that movie isn't only in the good choice of the building blocks of the text, or in the tight linking between those blocks, but it's in what we can call the dexterity in the guidance of the meaning's path. Indeed, we saw how the attitude of the western existential philosophy about disease and human suffering has been passed, through the signs, which are useful for this path, and exclude other ones, which could take it to another direction.

Key words: eloquence of the picture, cinematic image, meanings of the disease, invocation of signs, exclusion of signs

1. مقدمة:

إن النظر إلى الفيلم السينمائي على أنه نص إبداعي جاء ليعبّر من خلال الصورة عن رؤية فنية لصاحبه حول قضايا إنسانية وطروحات فكرية وتوجهات إيديولوجية، في قالب جمالي، فهذا يعني أننا أمام مفهوم البلاغة؛ وهو المفهوم الوحيد الكفيل بإخراج النصوص والخطابات من عوالم اللغة اليومية البسيطة التي لا هدف لها إلاّ التبليغ والتواصل، إلى عوالم الإبداع التي تأبى الإفصاح عن المعاني الحقّة إلاّ لمن يسعى جاهدا في طلبها، فيتحمل عناء هتك ستر ظاهر العلامات، ومشقة الجري وراء ظلال بواطنها المتفلتة.

ومما لا ريب فيه أن الحديث عن بلاغة الصورة في السينما هو حديث عن إحكام بناء النص الفيلمي، واتساق وحداته وتكامل أدوارها، وقدرة لغة بصرية مركبة تتفاعل فيها الحركة مع الأشخاص والأشياء والألوان والإضاءة والأصوات والموسيقى والتقطيع والمزج، من أجل إظهار معنى، وإضمار ثان، وإقصاء ثالث.

من هذا المنطلق، جاءت ورقتنا البحثية لتحاول الإجابة عن التساؤل التالي: ما هو مكمن البلاغة في التعبير عن دلالات الوباء في فيلم " الستار المطلي"؟ أهو في العلامات المستدعاة والموظفة، أم يتعداه إلى تلك المقصاة والمغيبة؟

وقد رأينا أن أنسب منهج يحقق هدف الدراسة، ويوصلنا إلى النتائج المرجوة هو منهج التحليل السيميائي الذي يعتبر أقدر المناهج على تفكيك البناء النصي من أجل التعرف على الوحدات والعلامات المكونة له وفهم الشبكات العلائقية الرابطة بينها، ومن ثم إعادة بنائها من جديد بعد أن نكون قادرين على فضح حقائق معانيها المستترة. لذلك قمنا بتطبيق مقاربة "رولان بارت" التي عرضها من خلال مقاله الشهير "بلاغة الصورة" على عينة قصدية من عموم مجتمع البحث الذي يتمثل في مجموع المتتاليات المكونة لفيلم "الستار المطلي"، وقد وقع اختيارنا على ثلاث متتاليات وجدنا أنها تخدم موضوعنا كونها تتمتع بقوة بلاغية وإحكام لافت لمحتواها العلاماتي. هذه المتتاليات فضلنا ان تكون متفرقة على امتداد زمن الفيلم، وقد جاءت كالتالي:

-المتتالية الأولى: متتالية المشفى، وجاءت في الدقيقة 43.33 من بداية زمن الفيلم.

-المتتالية الثانية: متتالية والتر يؤخذ عينات من مياه النهر، وجاءت في حدود 1.06.34 سا من بداية الفيلم.

-المتتالية الثالثة: متتالية موت والتر، وجاءت في حدود 1.53.15 سا من بداية الفيلم.

2. بلاغة الصورة:

لقد اهتم "رولان بارت" والكثير من السيميائيين بمفهوم بلاغة الصورة، وهو مفهوم لغوي أدبي انسحب على النسق البصري، وهو لا يشتغل على العلامات منفردة، بل يشتغل على العلامات من حيث تكوّن نسيجا أو نصا. ففي مقاله الشهير "بلاغة الصورة" يشرح بارت كيف أن البلاغة تتعلق بمستوى المدلولات الضمنية إذ يقول "إن البلاغات تتنوع ولكن بشكل حاسم عبر الماهيات وليس عبر الهيئات ومن المحتمل أن يكون هناك شكل واحد للبلاغة سواء بالنسبة للأحلام أو الأدب أو الصور... وعليه يمكن القول أن بلاغة الصورة بما تعنيه من تراتبية مدلولاتها الضمنية هي خاصة ومميزة من ناحية كونها تقع تحت طائلة تناقضات فيزيائية بصرية... وبهذا تكون الطماطم دلالة على الايطالية من قبيل الكناية". [1]

ويقول دانيال شاندلر موضحا قيام موضوع السيميائيات من أساسه على مفهوم البلاغة: "إن السيميائيات تمثل تحديا للحرفي، لأنها ترفض أن نكون قادرين على تمثيل "طريقة وجود الأشياء" تمثيلا حياديا، وبالتالي فالسيميائيات تعمل على التمييز بين الحرفية والمجاز على مستوى الدال، والتمييز بين الدلالة الضمنية على مستوى المدلول. وهو يستشهد بقول المنظر الأمريكي "ستانلي فيش" الذي يجزم أنه لا يمكن أن نعني الشيء نفسه بطريقتين مختلفتين أو أكثر، فقولنا الكوب نصف فارغ ليس مماثلا لقولنا أنه نصف ملآن. فحين نستخدم صورا بلاغية يصبح مقالنا أو كلامنا من منظومة واسعة جدا من الترابطات التي لا سيطرة عليها.[2]

وهو يضيف: "إن الصور البلاغية في الأشكال المرئية والكلامية تعكس حقيقة أن فهمنا للواقع علائقي في أساسه، وهذا ما يفسر أن الصورة البلاغية تسمح لنا برؤية الشيء كأنه شيء آخر ويمكن اعتبار الاستعارة مثلا علامة جديدة مكونة من دال علامة ما، ومدلول

علامة أخرى بحيث ينوب الدال عن مدلول ليس له، ويقوم المدلول الجديد مقام المدلول الاعتيادي. [3]

والحقيقة أن مفهوم البلاغة انسحب من أصله اللغوي إلى مجال الصورة، بل إن مصطلح الصورة في حدّ ذاته متداول عند أهل اللغة، فيقولون صورة أدبية أو صورة بلاغية، وهم يعنون بذلك ما يوظف داخل الخطاب من استعارات وكنايات.

فالمبدأ الذي تقوم عليه هو دائما علاقة وجه الشبه، سواء غاب المشبه به أو حضر وسواء كان الشبه في صورته أو معناه، وكما يقول بلاسم محمد سواء كانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس أم أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة وليست علاقة اتحاد أو تفاعل بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في الدلالة، بل إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك في الصفة أو في مقتضى حكم لها، كما يقول عبد القاهر الجرجاني. [4]

إذن بالنسبة إلى معظم السيميائيين المعاصرين تستلزم الدلالات التعيينية والتضمينية على حدّ سواء استخدام الشيفرات، إذ من المستحيل أن يقبلوا بمفهوم المعنى الحرفي. لكن تعكس الدلالة التعيينية بكل بساطة إجماعا واسعا من قبل القسم الأكبر من أبناء الثقافة الواحدة وفي مقابل ذلك لا يمكن أبدا تحضير قائمة كاملة بالدلالات الضمنية التي تولدها أي علامة. ويجب التنبيه إلى أن الدلالات الضمنية ليست محض معان شخصية، إنما تحددها الشيفرات التي يستطيع المفسر الوصول إليها، حيث تقدم الشيفرات الثقافية إطارا من الضمنية، وغالبا ما توصف التعيينية والضمنية بأنهما مستويات من المعنى أو طبقات من الدلالة بحيث تكون التعيينية هي الطبقة الدلالية الأولى، في حين تعتبر الضمنية الطبقة الدلالية الثانية، ويمكن أن يصبح ما هو مدلول في مستوى ما، دال في مستوى آخر. وهي الآلية التي تسمح بأن تبدو العلامات أنها تعني شيئا ما بينما هي مشحونة بمعان كثيرة. وهذا التأطير للعلامة برأي "شاندلر" مماثل لسيرورة المعنى اللامتناهية في العلامة عند بيرس. [5]

وبالتالي فمدلول العلامة التقريرية يؤدي إلى مستوى التضمين، ويمكن أن نعطي مثالا على ذلك تأويل الألوان، بحيث يكتسي اللون الأسود ضمنيا في الثقافة الغربية مدلول الحزن والألم والحداد، بينما يختص اللون الأصفر بمدلولات ضمنية توحي بالفرح والحيوية، وهذا يعني أن هناك معلومة استطرادية تضاف إلى الآلية المرجعية للعلامة التي تصبح علامة ضمنية متبعة بذلك محاور مختلفة كالمحور البلاغي والمحور الأسلوبي ومحور الشيفرات السوسيو –ثقافية. (6)

وبالتالي فإن ما يحدث مع اللغة يمكن أن يحدث مع الصورة، بحيث تتحرر العلامات من طابعها التقريري الحرفي لتدخل في سيرورة إيحائية تكون فيها علاقة التشابه هي صاحبة الدور الرئيس في صنع البلاغة.

3. مكامن البلاغة وسبل توليد المعنى في الصورة بين الاستدعاء والاقصاء:

إن التعاطي مع الصورة كنص هو وحده الكفيل بتمكيننا من الحديث عن بلاغتها في إيصال المعاني، فالبلاغة لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عنها بمجرد النظر للعلامات أو الوحدات المنفصلة. وقد سبق للبلاغيين العرب والمسلمين أن تناولوا هذا الموضوع وأسهبوا فيه، فها هو" عبد القاهر الجرجاني يقول" إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ". (7)

ولإن كان الجرجاني يرجع البلاغة إلى حسن اختيار المعاني (المدلولات) وتواؤمها مع ما يصاحبها في نظم الكلام أو النص، فإن الجاحظ يرجعها إلى حسن اختيار الألفاظ (الدوال) وترتيبها إذ يقول: " إن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة وترتيب ورياضة، وإلى

تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن." [8]

وعلى الرغم من أن الجاحظ يقصد العنصر الصوتي، إلاّ أن مقولته هذه بإمكانها أن تنسحب على كل نص فني يتمتع بالجمالية ويحقق معنى البلاغة. غير أن الاستطراد هنا واجب، فنص الصورة له خصائصه، لأن وحدات الصورة غير وحدات النص اللساني. ولإن كانت الكلمات كوحدات دالة تحمل المعنى في ذاتها، فهذا لا ينطبق في كثير من الأحيان على الوحدات المكونة للصورة. يقول "غي غوتييه": "ان الصورة لا تبنى استنادا إلى تلك القواعد التي يتوفر عليها كل متلفظ بشكل مسبق والتي يستطيع استعمالها كما يستعملها جاره، بل استنادا إلى استراتيجيات ذات أسس استعارية... إن الإبداعية هي أساس نسق التواصل البصري، ولن نجد في الصورة في نهاية التحليل سوى إبداعية كنائية واستعارية تسقط على مساحة مزدوجة البعد نسقا بالغ البناء. [9]

ولعل توضيحا أوفر نسرده في هذا الشأن على لسان سعيد بن كراد، حيث يقول:

" الصورة، خلافا للنص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة، وإنما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية. ويقدم بارت في هذا المجال مثالا بالغ الدلالة. فمن صورة تمثل رجلا مستلق على أريكة يقرأ جريدته تحت ضوء خافت، يستخرج المدلول التالي: لحظة استرخاء.

إن هذا المدلول هو نتاج تأليف لمجموعة من المدلولات التوسطية التي تحيل عليها بشكل منفصل الدوال المشكلة للصورة. فالأريكة لا تشبه الكرسي، فالكرسي للعمل أما الأريكة فللراحة، والضوء الخافت، على عكس الضوء الساطع، يريح الأعصاب ويهدّئها، والجريدة تختلف عن الكتاب، فالكتاب يوحي بالجدية أما الجريدة فهي لتزجية الوقت. فدلالة الصورة، في ضوء هذا، ليست معطاة بشكل سابق على التنظيم الذي يطال العناصر التي

تؤثثها، فهذا التنظيم يولد المعنى من حيث أنه يرد هذه العناصر إلى بنيتها الأصلية. فبالعودة إلى هذه البنية يتم الكشف عن الأبعاد الدلالية الجديدة للعنصر داخل الصورة[10] وهناك فكرة تكتسي في موضوع البلاغة أهمية قصوى، يضيفها سعيد بن كراد قائلا:" لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص إلاّ من خلال عملية انتقاء مزدوجة: انتقاء العناصر التي يجب أن تظهر في الصورة وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي منها، أي انتقاء ما يسهم في تكوين النص، وانتقاء ما يحضر في نص الصورة من خلال غيابه (كل شيء يدرك في ذاته وفي علاقته بما يتطابق أو يتناقض معه). وتبعا لذلك، فإن اشتغالها ككون مغلق ودال، رهين بقدرتها على إعادة تنظيم العناصر المنتقاة وفق نمط جديد للتسنين، وهو ما يشكل فعلا نص الصورة. [11]

وعليه لا يجب أن ننسى حسب "غي غوتي" قبل تحليل ما هو ممثل في الصورة، أي ما يتعلق بالعناصر التي تكونها والعلاقات التي تنتظم وفقها، أن وجود الصورة مرتبط بقدرتها على الحسم، أي قدرتها على إقصاء ما يجب ألا يمثل. فالاختيار في الصورة لا يكمن فقط في انتقاء ما يجب أن يكون مرئيا، بل أيضا فيما يجب ألا يرى. فالمصور لا يحرص فقط على انتقاء ما يشكل موضوع لقطته، بل عليه أيضا أن يتجنب تسرب بعض العناصر إلى الصورة قد تخل بتوازن موضوعه أو تشوش على معناه. [12]

ولعلّ العناصر المغيّبة والمقصيّة من البناء النصي قد تحمل من الثقل الدلالي مالا قد تحمله العناصر التي تم استدعاؤها واستحضارها، وهو ما ينطبق من وجهة النظر البلاغية مع مفهوم " الموافقة" الذي تحدث عنه الملقب بالشهيد الثاني في كتابه "تمهيد القواعد" والذي يتعلق بملفوظ يتناول حكما ويسكت عن آخر، مؤكدا أن الحكم في المسكوت عنه أولى به في المنطوق. [13]

ومفهوم الموافقة يدخلنا مباشرة على حد تعبير علي مهدي زيتون في علم السيميولوجيا لأن علامات هذا النظام الدلالي ساكتة جميعها عن المدلول في الوقت الذي تشير إليه. وتناول "الشهيد الثاني" هذا المستوى من الدلالة يعني أن النص أوسع عنده من اللغة. (14)

فالمسكوت عنه بالمصطلح الحديث هو ذلك المدلول الذي يحضر في الدلالة من خلال غياب داله، ومفهوم "الموافقة" يعني أن النص (أي نص بما فيه النص الفيلمي) أوسع من الناحية الدلالية من المؤثثات العلماتية التي تشغل فضاءه الداخلي، وعليه يغدو المسكوت عنه والغائب المقصي المطلوب الأول في البحث السيميائي.

4. العلامات المستدعاة والعلامات المقصاة في مسار توليد دلالات الوباء من خلال فيلم "الستار المطلي":

2.4 البطاقة الفنية للفيلم:

الصنف: رومانسي.

تاريخ الصدور :2006.

البلد: كندا، الولايات المتحدة الأمريكية، الصين.

اللغة الأصلية: الإنجليزية.

المخرج: جون كوران.

سيناريو: رون نيسوانير، عن رواية لدبليو سومرست موم.

بطولة: نعومي واتس، إدوارد لورتون، وليف شرايبر، توبي جونز، أنتوني وونغ.

3.4 قصة الفيلم:

جرت أحداث الفيلم في مطلع القرن العشرين، وهي تدور حول قصة زواج باحث شاب في تخصص الأمراض المعدية بفتاة أعجب بها ولكنها لم تكن تبادله الشعور ذاته، وإنما تزوجته إرضاء لوالدتها التي كانت تبحث لها عن مكانة اجتماعية

مرموقة. ورغم أن الباحث الدكتور "والتر فاين" كان يعلم ذلك، إلا أنه تمسك بها وأتم خطوات الزواج سريعا في لندن من أجل أن يعود بعروسه "كيتي" إلى مقر عمله بمدينة شنغهاي الصينية –التي كانت تحت الانتداب البريطاني آنذاك–أين كان يزاول نشاطاته البحثية. ونظرا لجدية "والتر" وقلة كلامه وانشغاله الدائم ببحوثه تعمق لدى "كيتي" الشعور بالنفور منه، وسوّغت لنفسها الدخول في علاقة محرمة مع أحد الرجال المرموقين في المجتمع البريطاني هناك، بحجة الحق في البحث عن السعادة. ولم يطل الأمر حتى يكتشف والتر الخيانة فيكون المنعرج الحاسم في قصة الفيلم بان يقرر الانتقام لشرفه ومعاقبة زوجته الخائنة بأخذها إلى بلدة موبوءة بالكوليرا، حيث قدم نفسه للخدمة التطوعية. وفي هذه البلدة يكتشف الدكتور "والتر" لأول مرة الكوليرا، لا ككائن مجهري ظريف، بل كوحش فتاك ينخر الجسم الإنساني ألما من خلال استنزاف كل سوائله حتى الموت.

هنا يشرع والتر في أداء واجبه التطوعي كطبيب سريري من أجل مساعدة الطبيب الوحيد في البلدة، وكباحث بيولوجي بغية اكتشاف سبب تفشي الوباء، وكل هذا تحت إشراف السلطات الصينية المحلية المتمثلة في شخصية الكولونيل غير الودودة ووسط تذمر أهالي القرية من توجيهاته وقراراته التي كانت تقضي بمنعهم بدء من استعمال مياه الآبار الملوثة، وصولا إلى حرمانهم من ممارسة طقوسهم الجنائزية التي توجب دفن الموتى الموبوئين على ضفاف النهر.

وعلى التوازي من مشوار والتر، أخذت كيتي بدافع من الشعور بالوحدة والملل بالتعاون مع الراهبات الفرنسيات اللواتي كن يشرفن على الدير الذي حوّل جزء منه إلى مشفى، وقد كلّفنها بمساعدتهن في رعاية الأطفال الأيتام؛ فتكتشف الخير في نفسها وفي زوجها، وتكتشف قدرتها على الحب والعطاء من غير مقابل. وينحصر

ذلك الستار المادي الكثيف الذي لطالما منعها من رؤية سمو روح زوجها وسمو العطاء الإنساني لا مشروط الذي يمثله، فتلتقي روحهما من جديد وسط تلك الظروف الصعبة. وشاءت الأقدار أن يقع والتر فريسة للوباء فتهرع كيتي لتمريضه مخاطرة بحياتها من أجله، إلا أن الدكتور الطيب سرعان ما يسلم روحه تاركا وراءه كيتي التي لم تنسه يوما وبقيت وفية لذكراه بدليل أنها أسمت ابنهما "والتر". لينتهي الفيلم بكيتي رفقة والتر الصغير وهما يشتريان باقة ورد، وفي طريقهما إلى بيت الجد تلتقي كيتي بالرجل الذي كان شريكها في الخيانة يوما ما، فتقطع عليه محاولته لاسترجاع علاقتهما المشبوهة، وتواصل مشوارها إلى بيت أبيها رفقة ابنها في إصرار على الوفاء والنقاء.

4.4 خطوات التحليل السيميائي للمتتاليات المختارة:

1.4.4 الجانب التعييني:

أ. **متتالية المشفى:** بدأت المتتالية في الدقيقة 43.33 د، بلقطة متوسطة يظهر فيها الدكتور البريطاني الشاب "والتر فاين" وسط مصاحبيه الطبيب الصيني الشاب وممثل السلطات المحلية الضابط الصيني برتبة كولونيل وقد وقف ثلاثتهم في مدخل المشفى، فتتقدم بعض الممرضات الصينيات ليلبسن للوافد الأجنبي مئزرا أبيضا بينما يهم مرافقه الشاب بإعطائه كمامة بيضاء وهو يتساءل في الوقت نفسه: أرأيت الكوليرا من قبل دكتور؟ فيجيبه والتر: في المختبر؟ بالطبع. فيرد الطبيب الصيني: لا، بل أقصد الكوليرا على مريض. فيجيب والتر: لا، ليس بعد.

يصدم الطبيب من هذه الإجابة فينظر إلى الدكتور البريطاني بنظرات ملؤها الدهشة والاستغراب وكذلك يفعل الكولونيل، فيرد والتر على نظراتهما بتوجيه كلامه للطبيب الصيني مجددا: أنا دكتور مختص في علم الأوبئة ولست طبيبا سريريا، ألم يخبرك أحد؟ فيجيب الطبيب بالنفي وعلامات الحيرة والشك لا تزال بادية على وجهه.

فيحسم والتر الموقف غير المريح بتوجيه كلامه هذه المرة إلى الكولونيل: هل نبدأ؟ فيجيبه الكولونيل بنظرات حادة ومريبة: تفضل دكتور.

تبدأ جولة الدكتور والتر داخل قاعة العلاج حيث يوظف المخرج في البداية لقطة نصف عامة ثم تليها لقطة قريبة يتم فيها التركيز على جثة أحدهم وقد أزيحت من على السرير فاسحة المجال لرؤية ثقب كان قد حفر في وسطه، تليها لقطة قريبة لوالتر وقد انقبضت أساريره من هول ما شاهد وما يبدو أنه اشتم من روائح كريهة فيهم بالتقيؤ، ولكنه يستجمع رباطة جأشه ويسوي وضع كمامته.

تتوالى مناظر الألم والهلع والموت في المتتالية، فتتحرك الكاميرا بشكل بانورامي من يسار إلى يمين الشاشة مرافقة لتحرك والتر، وبتوظيف اللقطات المتوسطة القريبة: شيخ يستلقي جثة هامدة فاغرة الفاه جاحظة العينين، رجل يضطجع على جنبه وقد بدى مستسلما بكليته لمصيره المحتوم، وفي الأسفل يتشبث بقوائم سريره طفل لم يتجاوز الثالثة من العمر، وقد ارتسمت على صفحة وجهه الصغير المصفر علامات الحيرة والذعر في آن معا، رجل آخر يصرخ بكل ما أوتي من قوة، وكل جارحة فيه تحدّث الرائي بمقدار ما يشعر به من ألم. يلتفت والتر منتقلا إلى الطرف الآخر من القاعة بينما يبقى الطبيب الصيني واقفا في مكانه متتبعا إياه بنظراته، واضعا كلتا يديه في جيبي مئزره الأبيض.

ثم بلقطة نصف عامة وبحركة بانورامية أفقية للكاميرا من اليسار إلى اليمين تظهر باقي قاعة العلاج وقد بدت كئيبة ومتهالكة يغلب عليها اللون الرمادي بتدرجاته المختلفة ويكسره اللون الأبيض للستائر الشفافة التي تفصل بين أجزاء المشفى وثياب الممرضات اللاتي يسعين ذهابا وإيابا في حركة دؤوبة لإسعاف المرضى المتألمين بأجسامهم الهزيلة النصف عارية وأثوابهم القاتمة المهترئة.

تلي هذه اللقطة، لقطة قريبة لأحد الأسرة وقد استلقى عليه أحدهم، ثم وبحركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل يطالعنا وعاء معدني قد اصطف مع باقي الأوعية على الأرض ليستقبل ما تلفظه الأجسام العليلة المتهالكة في الأعلى من فضلات سائلة.

ثم تعود اللقطة المتوسطة مجددا لتظهر والتر واقفا وسط القاعة وقد التفت إلى الخلف باتجاه الكولونيل الذي كان لا يزال يقف عند المدخل. بعدها تأتي اللقطة القريبة جدا لتركز على عيون الضابط التي تصوب نظراتها الثاقبة لوالتر من أعلى الكمامة البيضاء... فاللقطة ذاتها تسلط على عيون والتر التي تبادل الكولونيل النظرات بالنظرات، غير أن هذه الأخيرة سرعان ما تتحول شاردة باتجاه الأسفل إلى ما يبدو أنه الفراغ.

ب. **متتالية والتر يأخذ عيّنة من مياه النهر:** تبدأ هذه المتتالية عند حدود 1.06.34 سا من بداية الفيلم بلقطة عامة لنهر ممتد يشق طريقه وسط طبيعة عذرية يغلب عليها الطابع الجبلي، لتليها لقطة قريبة لشاهد قبر وقد وضعت أمامه ثلاثة صحون خزفية فتليها لقطة متوسطة لوالتر وهو يقف متمعنا القبر، ثم وبحركة تصاعدية للكاميرا باتجاه وجه والتر المتأمل والذي سرعان ما يرفع رأسه ليوجه بصره إلى ما يدور أمامه فتأتينا لقطة نصف عامة، ودائما بحركة تصاعدية للكاميرا لنتبين أننا أمام مشهد مقبرة ممتدة على إحدى ضفتي النهر وقد حضر بضع رجال من أهالي البلدة يحملون نعشا موشحا بالبياض.

لقطة أخرى يظهر فيها والتر ببدلته الأوروبية الأنيقة وهو يجلس القرفصاء بمحاذاة النهر وقد انهمك بأخذ عينات من مائه ليضعها في حقيبته الطبية، وفور انهائه لمهمته يلاحظ وجود يد مزرقة لجثة مدفونة غير بعيدة عن مياه النهر وقد انكشف عنها التراب، فيلقي ساخطا بمنديل كان يحمله بين يديه على الأرض.

ج. متتالية موت والتر: تأتي في حدود 1.53.12 سا من بداية الفيلم وتبدأ بلقطة متوسطة قريبة يظهر فيها والتر مستلقيا على السرير وبجواره زوجته كيتي التي أخذتها سنة من النوم، غير أنها تستيقظ على الصوت الخافت لوالتر وهو يناديها، فتقوم سريعا من غفوتها وتقرّب المصباح لتضعه على حافة السرير وهي تسأل والتر إن كان يشعر بتحسن... بلقطة قريبة يطالعنا وجه والتر المزّرق والمتجمد الملامح والذي يلتفت بحركة متثاقلة ليتمعن في وجه كيتي، ثم يتلفظ بكلمة أخرى: سامحيني... فترد عليه على ماذا أسامحك؟ أنت لم تفعل شيئا من أجل أن أسامحك عليه! وتنتظر ردا من والتر لكن لا جواب...تتأمل وجهه تحت ضوء المصباح الخافت فلا ترى إلا وجها متجمدا قد فارقته الحياة، فتأخذ في مداعبة خصلات شعره وتناديه مرة أخرى، ولكن من غير جدوى فتنهمر الدموع الصامتة من عينيها وهي ترفع يده إلى وجهها مقبلة إيّاها.

2.4.4 الجانب التضميني:

أ. متتالية المشفى:

من خلال ما سبق في مرحلة الوصف والتعيين يتضح لنا ذلك الكم الهائل من العلامات التي احتشدت وتراصت ضمن شبكات علائقية محكمة من أجل توليد المدلولات التي تخدم موضوع المتتالية: اكتشاف والتر لحقيقة وباء الكوليرا بعيدا عن المختبر، وذلك في بناء فني راق حاول أن يستنفد كل الطاقات الدلالية للعلامات التشكيلية والأيقونية سواء بسواء من أجل بناء نص سمعي بصري بليغ محكم التنظيم.

غير أن كثرة العلامات الموظفة ومدلولاتها المستدعاة لا يجب أن تشغلنا عن تلك التي أقصيت فالاثنان معا هما ما يشكلان المعنى الحقيقي لهذه المتتالية. وفي كل مرة نحاول اكتشاف الغائب علينا أولا أن نحصي عدد الحضور.

الاستدعاء: لا شك أن توظيف المخرج لأنواع كثيرة من اللقطات بدءا باللقطة المتوسطة وانتهاء باللقطة المقربة جدا كان هدفه مزدوجا: فهو وصف لحيز المكان ومؤثثاته من بشر وأشياء، من جهة، وتعبير عن أدق التفاصيل الانفعالية وأخص الموجودات، من جهة أخرى. وهذا ما أسهمت فيه أيضا حركات الكاميرا التي حاولت جاهدة –لا فقط – التعبير عن مدلولات الموضوع المطروح ولكن إشراك المشاهد في زخم الانفعالات المتولدة عنها.

كما لا ننسى الإضاءة الخافتة، والألوان الباهتة التي غلبت عليها تدرجات اللون الرمادي إلاّ إذا استثنينا اللون الأبيض في ملابس الطاقم الطبي والستائر الشفافة المهترئة التي تفصل بين أجنحة المشفى، والتي عملت كعلامات تشكيلية على إحكام متانة البناء الدلالي في هذه المتتالية.

فبقراءتنا لمثل هذه العلامات التشكيلية وصويحباتها الأيقونية نصل إلى المدلول الأولي هنا، وهو اكتشاف الدكتور "والتر فاين" لحقيقة ما يسببه وباء الكوليرا من معاناة للإنسانية، بعيدا عن ذلك الكائن المجهري الصغير والظريف الذي لطالما تعامل معه في المختبر.

انه معنى اللقاء الأول، وصدمة اللقاء الأول المثخنة بدلالات الألم والمعاناة، تلك التي سرعان ما تنشطر لتكون من نصيب طرفين: شطر لعالم ظن أنه يعلم، ثم فجأة يكتشف أنه لم يعلم إلا القليل، وشطر لأناس تلبّسهم الوباء وظنوا أن لا فكاك منه إلا بالموت.

لتتوالى بعدها المدلولات التوسطية التي تفضي إلى هذا العنوان العريض المتمثل في الألم والمعاناة:

مدلولات تخص الألم الجسدي كمادة أرضية ترابية تمثلها علامات أيقونية لفظية وأخرى بصرية: صراخ وتصلب، وقيء، وطرح للفضلات السائلة، وفي النهاية... الموت.

ومدلولات تخص الألم المعنوي: الخوف والحيرة في وجه الطفل الصغير البريء الذي لا يعرف عن آلام الدنيا شيئا، آهات المرضى التي تطلب نجدة الممرضات والطبيب الوحيد في المشفى، هلع المشرفين على الموت من ملاقاة المجهول، نظرات الحيرة المعبرة عن العجز في عيون الطبيب الصيني الشاب والكولونيل، وأخيرا خطوات الدكتور والتر المتثاقلة بين المرضى ونظراته المندهشة التي تنتهي بالشرود عما هي فيه بعيدا حيث لا نعلم، أهو اعتراف بالجهل أم بحث عن إجابة للعلم، أم هما معا.

الاقصاء: لقد حدّ الإطار المكاني للمتتالية (المشفى) من تداعيات الألم والمعاناة خارج حيزه، وكأن كل ما في الوباء هو ما يدور داخل هذا الحيز، غير أن الحقيقة غير ذلك. إذ قد تحتمل السيرورة الدلالية لمدلول المعاناة المنجرّة عن الوباء مدلولات أخرى من مثل تعاسة الأهل بفقدهم لحبيب أو معيل. وهو أمر عمل المخرج على اقصائه على الأقل في هذه المتتالية حتى يكثف بالمقابل من مدلولات المعاناة التي يحس بها المرضى وبالتالي نكون أمام بعد صحي أكثر منه اجتماعي أو اقتصادي، أو أبعد من ذلك ديني، إذ حتى الابتهالات والدعوات التي يلجأ إليها المرضى طلبا للغوث من الفوة الغيبية التي يؤمنون بها لم نجد لها وجودا هنا.

ولكن ومع التركيز على البعد الصحي لمدلول الوباء افتقدنا غائبا كبيرا، هو الطب الصيني بكل ثقله الدلالي: عراقة المدنية الصينية وتطورها الحضاري وازدهارها العلمي. ولم نستشف من خلال هذه المتتالية إلاّ الفقر والعجز المعرفي والمادي الصينيين، في مقابل إشارات متكررة للتفوق العلمي الغربي من خلال لقب الدكتور الذي تكرر استدعاؤه أكثر من مرة للإشارة إلى "والتر فاين" وتقديم هذا الأخير لنفسه على أساس أنه مختص في علم الأوبئة دون أن يكلف نفسه عناء مخاطبة الطبيب الصيني الشاب بلقب الدكتور. وعليه يكون إقصاء كل المدلولات المتعلقة لوجود الطب الصيني أصلا هو استدعاء في

الحقيقة لمدلولات الاحتكار الغربي للتفوق العلمي والطبي مع نكران فضل وأسبقية الحضارات الأخرى في هذا التفوق.

ب. **متتالية "والتر" يأخذ عينة من مياه النهر:**

الاستدعاء: المتتالية صوّرت خارجيا في ضوء نهار مشرق وبتوظيف اللقطة العامة، مما سمح بداية بانسياب مدلولات الانطلاق والحرية وتجدد الحياة، التي عادة ما توحي بها المناظر الطبيعية العذراء؛ غير أن هذه المدلولات سريعا ما تنحصر من خلال لقطة قريبة جدا لشاهد قبر قد صفّت أمامه صحون خزفية صينية، وهي الصورة التي تحيلنا مباشرة إلى مدلولات النهاية والفناء. ولكن المخرج سيطرح علينا إزاء هذا الموقف فلسفتين وجوديتين مختلفين تماما: الفلسفة المادية الغربية (من خلال الدكتور والتر) التي تحيلنا مباشرة إلى أننا أمام حقلين دلاليين متضادين: الحياة/الموت.

والفلسفة الروحية الصينية (من خلال دال الصحون الخزفية الموضوعة بجوار القبر، وكذا من خلال الأهالي الذين يشيعون جنازتهم لتدفن أمام ماء النهر حتى تتمكن روح الميت من التطهر من الخطايا بمائه) فنكون أمام حقلين دلاليين متكاملين متصلين الحياة/الحياة بعد الموت.

أيضا تستدعي المتتالية هوس البحث العلمي الجاد عن الحقيقة، من خلال انهماك والتر في أخذ عينات من ماء النهر، ودقة ملاحظته حول ما يمكن أن يحدثه دفن الجثث الموبوءة على ضفة النهر من تلويث لمائه، الأمر الذي سينشر الوباء ومن ثمّ الموت على نطاق أوسع.

ومن هنا يتضح أن المخرج قد أقرن دلالات العلم ومنه امتلاك الحقيقة، بالمادية المحضة، والنتيجة أن العلم وفق الفلسفة المادية هو الوحيد الذي بإمكانه إنقاذ الحياة بما هي فضاء دلالي مضاد لفضاء الموت والفناء، وعليه فمن حق العلم أن يناصب العداء للدين.

الأقصاء: المعرفة والعلم الصينيين يغيبان في هذه المتتالية أيضا وسيحضر فقط الجانب السيء من المعتقدات الدينية الصينية المشبعة بالخرافة ولا منطق. فيكون النصر بالتالي للمادية الغربية التي تقدم على أساس أنها الحاضن الأوحد للحقيقة، والسبيل المفرد للمعرفة.

ج. متتالية موت والتر:

الاستدعاء: بتوظيف اللقطات القريبة والاضاءة الخافتة التي لا تكاد تنير شيئا من ظلام الليل، تأتي متتالية موت والتر بين يدي زوجته، لتعلن عن أن قانون السببية والمادية لا يستثني شيئا أو أحدا، وأن والتر الطيب، والنبيل، والذكي، لم تشفع له مبادئه وقيمه الإنسانية الراقية من التعرض للعدوى وملاقاة الموت؛ بل إن حب الأهل (الدال هنا دموع كيتي المنهمرة) وحاجتهم الكبيرة للمريض الموبوء (كيتي حامل) لن تغير من هذا القانون الطبيعي شيئا.

لقد استدعت المتتالية التي بين أيدينا كمّا هائلا من الثقل الدلالي لمخلفات الوباء الإنسانية والاجتماعية كما سلطت الضوء على مدلول ضعف الإنسان مقابل قوة وصرامة قوانين الطبيعة، ومن هذه القوانين أن لكل بداية نهاية، وأن بعد كل لقاء فراق، وأن بعد كل حياة موت.

الاقصاء: أول الغائبين في هذه المتتالية هو الأمل، فلا دال يشير إليه، حتى نور المصباح اليدوي الذي تستعين به كيتي من أجل الاطمئنان على حال زوجها، يتقهقر ضوؤه الخافت أصلا أمام ظلمة وجه والتر الذي يعصره الموت.

وأكبر الغائبين هنا، هي المعاناة الإنسانية لجموع المرضى من أهالي البلدة مع الوباء والموت، إذ أن المتتالية لا تقدم لنا إلاّ ألم كيتي ووالتر، ولا ندري أيقتصر الأمر على

مقتضى الحبكة الروائية السردية فقط، أم يتعداه إلى أفضلية الجنس الأبيض وأحقيته بالحياة!

5. نتائج الدراسة:

- بلاغة الصورة السينمائية هي أولا وقبل كل شيء قدرة المخرج على توظيف عناصر اللغة السينمائية بشكل مبدع حتى تقدم المعنى في قالب فني راق يتعدى مجرد وظيفة إيصال المعنى للمتلقي، إلى وظيفة الإيحاء بالمعنى.
- إن العلامات التشكيلية بما هي إضاءة وديكور وألوان وحركات الكاميرا وأنواع اللقطات وغيرها تتمتع بالقوة البلاغية ذاتها التي تتمتع بها شريكاتها العلامات الأيقونية الصوتية والبصرية، بل قد تفوقها في كثير من الأحيان. ذلك أن العلامات التشكيلية أقدر على تسريب المعنى بصمت وتخفي، فتوحي إليه عندما تبدو أنها تقول شيئا آخر.
- إن التعبير عن موضوع الفيلم، وهو العلاقات الإنسانية في ظل الوباء، تطلّب استدعاء حشد هائل من العلامات السمعية والبصرية والتشكيلية. وبلاغة الصورة السينمائية تكمن في القدرة على إعطاء كل علامة دورها المحدد والدقيق في البناء الدلالي للفيلم بحيث تنسجم مع شريكاتها في البناء وتكمّلها من أجل إيصال هذا المعنى العام بكل ما يحويه من معاني ثانوية.
- لإن كانت العلامات المستدعاة في هيكلة النص الفيلمي "الستار المطلي" قد عبرت ببلاغة فريدة عن معنى دور الوباء في هتك ستر المادة وتعرية حقيقة الأنا والآخر. فإن العلامات المقصاة قد حملت على عاتقها عبأ إخفاء حقيقة منابع هذا المعنى، ونقصد بذلك المخزن الثقافي والإيديولوجي المسؤول عن صناعة المعنى وتسطير سيرورته

الدلالية. إنه المخزن الذي دائما ما يقدم نفسه على أنه الوحيد القادر على صناعة المدلولات، والوحيد المالك لمفاتيح حقيقة مؤثثات الكون السيميائي الذي تنتمي إليه البشرية، فيقصي بذلك أي شريك محتمل بناء على حكم مسبق يقضي بسوء المنتوج نتيجة ضعف الرؤى وفشل الإدراك. وعليه وجب على كل محلل للصورة أن يحصي موجوداتها من أجل اكتشاف الغائبين عنها، وبهذا فقط يمكن له أن يتلمس مكمن بلاغتها ويصل إلى مدلولاتها العميقة.

6. خاتمة:

لقد رأينا كيف قدم الفيلم السينمائي "الستار المطلي" موضوع الوباء كفضاء سيميائي مثخن بالمعاني والمدلولات التوسطية التي تحيل في مجملها إلى عنوان دلالي عريض هو " دور الألم والمعاناة الإنسانية في هتك حجب المظاهر وكشف حقيقة الإنسان"، وهو المدلول الرئيسي الذي يحيل عليه عنوان الفيلم. غير أننا ما نكاد نزيح الستار عن هذا المدلول، حتى نكتشف أن الأمر لا يتعلق بستار واحد، بل بستر قد لا نحصي عدّها تخفي عنا حقيقة المعنى، بل حقيقة الحقيقة. وهذا المدلول أيضا أشار إليه الفيلم من خلال دال الستار الذي ظهر في عدد كبير من اللقطات. فوراء كل دال يختبئ مدلول، ووراء كل مدلول تختبئ دلالات، في سيرورة ممتدة تكاد لا تنقطع. غير أن الفيلم لا يزعم أنه قدم حقيقة المرض والألم والموت.

ولا نزعم نحن أيضا أننا كشفنا حقيقة –كل حقيقة–ما قاله الفيلم عن الوباء، ولكننا سعينا إلى محاولة كشف جزء منها، من خلال استنطاق وحدات هذا النص الفني وفهم الشبكات العلائقية الواصلة بينها بتوظيفنا لخطوات التحليل السيميائي على عدد من المتتاليات المختارة. كما نحسب أننا تمكنا من وضع اليد على مكمن البلاغة في الفيلم وهي بلاغة لم تتوقف عند حسن اختيار المخرج للوحدات البنائية، أو مقدار شدة إحكام

الربط بينها، بل تعدتها إلى ما نستطيع أن نسميه بمهارة التحكم في توجيه المسار الدلالي. فقد رأينا كيف تم تمرير رؤية الثقافة والإيديولوجيا الغربية لمفاهيم المرض والمعاناة الإنسانية والموت، وفق فلسفة وجودية قائمة على المادية، وقدسية العلم، وعداء الدين، وتفوق الجنس الأبيض والتنكر لفضل الحضارات الأخرى. وذلك من خلال استدعاء العلامات ومدلولاتها التوسطية التي تخدم المسار الدلالي المطلوب، وإقصاء تلك المؤدية إلى غيره من المسارات الدلالية المحتملة.

ولعلّ العناصر المغيّبة والمقصيّة من البناء النصي قد تحمل من الثقل الدلالي مالا قد تحمله العناصر التي تم استدعاؤها واستحضارها. إنه المسكوت عنه الذي تحدث عنه زين الدين العاملي، وهو جوهر البلاغة ومرام كل تنقيب سيميائي.

6. قائمة المراجع:

(1) Roland Barthes, Rhétorique de l'image Présentation in communication, Paris, Seuil, N4, 1964.

(2) دانيال شاندلر، أسس السيميائية. تر: طلال وهبة، ط1، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص213

(3) المرجع نفسه، ص214، 216

(4) بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم. ط1، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008، ص114

(5) دانيال شاندلر، المرجع السابق، ص241

(6) Martine Joly, L'image et les signes (2éme Ed**)**. Paris, Armand Colin Editeur, 2011, P153

(7) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، بيروت، المكتبة العصرية،2011، ص99

(8) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، بيروت، دار الفكر، دس، ص14.

(9) غي غوتييه، الصورة المكونات والتأويل. ترجمة: سعيد بن كراد، ط1، المغرب/لبنان، المركز الثقافي العربي، 2012، ص310-312.

(10) سعيد بن كراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، المغرب، إفريقيا الشرق، 2006، ص32.

(11) المرجع نفسه، ص32.

(12) غي غوتييه، المرجع السابق، ص45.

(13) زين الدين بن علي العاملي (الشهيد الثاني)، تمهيد القواعد الأصولية العربية، تحقيق: تبريزيان الحسيني، خراسان، مراكز الإعلام الإسلامي، 1416هـ، ص108، **نقلا عن** علي مهدي زيتون، الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب، لبنان، دار الفارابي، ط1، 2011، ص241.

(14) المرجع نفسه، ص 242.