

عبد القادر فهمير شيباني

"Zéro"¹

سرديات الأهواء : نحو سيميائيات توترية

توطئة:

تهدف هذه المقاربة، إلى محاولة تقريب الفهم الإجرائي بالسيميائيات التوترية، وعلى نحو تمثيلي أردنا لهذا التقريب أن يتخذ سرديات الفيلم القصير "zéro" ومشهديته منطلقاً لبسط إمكانات التحليل التوتري. وبالنظر إلى القيمة المعرفية والإجرائية لسيميائيات الخطاطات التوترية، فقد أردنا أن نقدم صورة عن طوعية المبدأ التوتري، كبديل عن ثبات مبادئ التريب السيميائي. لقد لا حظنا أن الغاية التي وجدت لها سيميائيات التوتر، مقرونة في الأساس باستظهار خطابية النص، كون التنقيب السطحي أو العميق عن الملامح الخطابية في مبادئ السيميائيات المحايثة، مرهون باقتفاء آثار المعنى النصي الذي تحدده المقولات الدلالية، والتي تقودنا في واقع الأمر، إلى المطلق الدلالي القابل للتأويل، هذه المقولات قد لا تراعي دينامية الانفتاح وفق منطقها التعالقي، بوصفها مبررة سببياً لتراتبات المسار التوليدي. وبعبارة أخرى فإن أعمال الخطاطة التوترية، في مقاربتنا السيمياسردية قد يكشف لنا عن وهم العمق المحايث على النحو الذي تكرسه مبادئ المربع السيميائي ونتائجه. هذه المصادرة، يمكنها في واقع الأمر أن تولي عناية أكثر لسيميائيات "الذات"، وأن تنقلنا من تحليل حالات الأحداث إلى رصد أثر حالات الذوات في الخطاب السردية؛ أي إلى سيميائيات الأهواء. ذلك أن «الأهواء لاتخص الذوات وحدها (أو الذات)، ولكنها ميزة الخطاب في

¹- فيلم "zéro" هو فيلم قصير من إنتاج كريستين كيزيلوس (Christine Kezelos)، بالتعاون مع شركة "New South Wales film"، كتبه وأدار انتاجه كريستوفر كيزيلوس (Christopher Kezelos)، أشرف على الإدارة الفتوغرافية للفيلم ماثيو هوراكس (Matthaew Horrex)، تحريك دافيد كوكس (David Cox)، موسيقى تصويرية كيرلز بيرتلند (Kylls Burtland). تولى نيكولا مكاكي (Nicolas Mckay) دور السارد في هذا الفيلم، حيث ترجم إلى لغات عديدة منها الإسبانية والأيطالية واليابانية وغيرها. يمكن مشاهدة الفيلم، على العنوان الآتي:

<https://www.youtube.com/watch?v=LOMbySJTKpg>

كليته»¹، لأنها تؤلف بنيات خطابية من خلال "أثر سيميائي" يمكن إسقاطه، إما على الذوات وإما على الموضوعات وإما على وجه التعالق الممكن بينهما في حالي الوصلة أو الفصلة. وعليه يمكن لنسبة القيم التوتيرية أن تتجاوز حدود المقولات الدلالية المجردة، المركونة والمرهونة بالعلاقات الحدية على نطاق المربع السيميائي، عبر فتح أفق لها على نطاق التماس بين شدة الذات ومدى الموضوع.

إن مقارنة سيميائيات الأهواء وفق منظور الخطاطات التوتيرية، يمكنه أن يبين لنا بيسر عن تلك الاستمرارية بين سيميائيات الأهواء التي أسس لها غريماس مع فونتاني في كتاب "سيميائيات الأهواء"²، وتابعها هذا الأخير مع كلود زيلبربرغ في كتاب "التوتر والدلالة". لذا قد لا يتعلق الأمر في سيميائيات الأهواء بتحديد صنافه للنسق الأهوائي في الخطابات، أو بمحاولة لإعادة تفسير الأحكام الاجتماعية الأخلاقية المترسبة عنه. «فهو السيميائيات هو تركيبي دلالي لا يلتفت إلا للمكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقق في القواميس»³. وهنا يمكننا أن ننطلق من مجموع تلك المسارات المحتملة التي تموضع الأهواء داخل سياق خطابي محدد، ما يجعل القيم الأخلاقية المتعلقة بها ذات تأثير على العلاقات بين العوامل، وقد يمتد أثرها لتحديد خلفيات البرمجة السردية. وعلى هذا النحو يمكن للسيميائيات التوتيرية، أن تكشف لنا عن كثب الصورة الحقيقية لأبعاد التوتير الأهوائي بين الذات والموضوعات (عالم الأشياء)، وهي الصورة التي تقوى على رسم نطاقات جديدة للأبعاد السردية، تقوم على سد الفجوة الحاصلة بين عالمي "المعرفة" و"الحس".

إن عالم الأهواء يبدو سابقا في الجوهر عن المكنات الدلالية العميقة، وبوصفه متخلقا عن الحالات الانفعالية بدل الحالات الفعلية، فهو يشكل بمعزل عن البعدين المعرفي والتداولي بعدا جديدا داخل المسار السردية (البعد الانفعالي)⁴. إذ يؤدي هذا البعد من خلال تحقيقاته الخطابية دور الإبانة عن الأدوار الباتيمية بوصفها الوجه الآخر للأدوار التيمية الممثلة. وعليه فالبعد الانفعالي ليس بالبعد العرضي عن الفعل ولا هو بالبعد غير النظامي، إذا ما نحن -وذلك ماتراه سيميائيات الأهواء- تأملنا الأهواء باعتبارها طاقة يمكننا استيعاب توتراتها وفق آليات بنوية مخصصة. إنها طاقة ترتسم في صورة شحنات انفعالية تحدد درجة الكثافة التي يتحقق بها أي فعل، وهي بمثابة المؤشر عن طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها في استحداث الفعل.

¹- ألجيرداس جوليان غريماس وباك فونتاني، سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر. سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط. 2010، ص. 68.

²- يعتقد غريماس وفونتاني أن عالم الحس سابق في الحضور عن استقطابات وتمفصلات عالم المعرفة. ينظر: Nicolas Couégnas, sémiotique tensive, In, Vocabulaire des études sémiotique et sémiologique, sous la dir. De Driss Ablali et Dominique Ducard, p.72.

³- ألجيرداس جوليان غريماس وباك فونتاني، سيميائيات الأهواء، ص. 11..

⁴- المرجع نفسه، ص. 12.

يقوم الفيلم القصير "zéro" بنسقه السينمائي على مبدأ التجسيم الكرتوني، حيث عمل الفريق على تصميم مختلف دعامات الشخصيات الحكائية في شكل دمي قابلة للحريك داخل ديكور يحاكي بماديته التفاصيل الواقعية للمحيط الذي يشكل خلفية لحركة الشخصية. وفي هذا الصدد يعتقد صناع الأفلام السينمائية أنه « ينبغي أن يكون كل شيء في البداية واقعا قبل أن يصبح صورة. من هنا يكون الفيلم الذي نشاهده على الشاشة مجرد إعادة إنتاج فوتوغرافية»¹. تقوم اللقطات الفيلمية في هذا النسق على مبدأ الإيهام بالحركة، حيث تتشكل الحركة الفيلمية بصريا من مجموعة من الالتقاطات الفوتوغرافية، ومن ثم يكون الاشتغال على الإيهام بالحريك، متصلا بترتيب وضعيات مختلفة للالتقاط الفوتوغرافي، وبذا يمكن أن يستغرق العمل على تركيب لقطة واحدة مدة زمنية أطول². يعمل الفيلم بنسقيته الأيقونية بالتعاوض مع موسيقى الفيلم التصويرية، على تعميق الأداءات الحوارية الصامتة؛ التي تستعيز عن الحوار بالضجيج، كأداة لمحو الحضور الكلامي لتلك الدعامة الدميوية، متوافقة بذلك مع الطابع التعبيري للدعامة نفسها.

إن « الأفلام الأكثر واقعية هي التي توصل الوهم الأكثر كمالا. أما الأفلام الأكثر تخيلا، ... أفلام الكرتون والفانتازيا- فتتكي بشكل كبير على المصادر الواقعية للسينما من أجل جعلنا نرى المستحيل ونصدق مالا يصدق»³. وفي الأفلام الروائية تتشكل قاعدة التلقي من خلال طبيعة علاقة المشاهد مع السرد. فعلاقتنا بالقصة هي علاقة ملاحظ مهتم، والإشباع الذي تقدمه يعتمد على درجة إثارتها للاهتمام. لذا فإنه حالما يثار اهتمامنا بالقصة فإننا نتحول في الغالب إلى محاولة استكشاف ما يحدث. وهكذا فإن ما نفهمه للوهلة الأولى وبسهولة أكبر يتحول إلى حقائق تشير إلى احتمالات التطور والحل. وبعد ذلك سيزداد إدراكنا للتفاصيل الأقل وظيفية بشكل محدد.⁴ ينطلق البعد التصويري في الفيلم من تجسيد شخصيات المحكي عبر دعامات دميوية. هذه الدعامات تستند في واقع الأمر إلى تصورات بدائية للجسد، وهي في الأصل تخضع لتأليف يصعب تفسيره. فالدمي غالبا ما كانت تصنع من الملابس القديمة. وقد وجدت الملابس لكسوة الجلد، ووجد الجلد لحما لكسوة للعظام ووجد الجسد كسوة للروح. ما يعني أن الإنسان أن الإنسان يتشكل لفا، إنه لف دائري يبدأ من المركز (لقطة البداية) وينتهي كائنا، ينفصل حبله عن حبل كائن آخر في أثناء لحظة الانبثاق الأول. وهكذا فإن جسدي «كوفائعية هو الماضي من حيث إنه يرتبط أصلا بالولادة، أي بالتعديم الأول الذي يجعلني أنبثق مما هو في ذاته الذي هو كواقعة وليس علي أن أكونه[...]. هكذا هو الجسد، هكذا هو موجود لذاتي؛ ليس هو إطلاقا مجرد إضافة عرضية على نفسي، بل بالعكس فهو بنية ثابتة لكيونوتي والشرط الثابت لإمكانية وعي من حيث هو وعي بالعالم ونزوع متعال باتجاه مستقبلي «

¹ - في إف. بيركينز، الفيلم كفيلم فهم الأفلام وتقييمها، ترجمة أسامة إسبر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص.15.

² - يعتقد دوليزال أنه يمكننا تفسير خطابية المحكي معرفيا، بالدور المزدوج الذي يقوم به كل من السارد عبر التمثيل والتحكم من جهة والشخصيات عبر الفعل والتأويل من جهة أخرى. ينظر:

Jacques Fontanille, Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma), éd. Hachette, 1987. pp-37-38.

³ - في إف. بيركينز، الفيلم كفيلم فهم الأفلام وتقييمها، صص. 83-84.

⁴ - المرجع نفسه، 186.

¹وعلى هذا النحو، يتأسس التصوير المشهدي للأجسام² في الفيلم كما لو أنها تبدو في ظاهرها المادي خيوطا منسوجة عن خيط واحد.

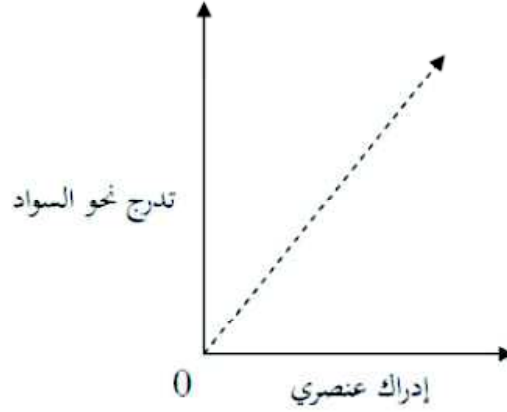


يبرر الفيلم ظاهراتها السؤال عن عنصرية الإدراك الإنساني. فالمدرك باللون الأسود في الوعي الجمعي ليس هو نفسه المدرك باللون الأبيض. إن عنصرية الإدراك اللوني، قد قادتنا بحسب المقاصد السردية للأثر منذ الأزل إلى عنصرية في إدراك الجسد الملون؛ وهي عنصرية تقوم على وعي قصدي يصوره في صورة الجسد المدنس. هذا النزوع غير مبرر على صعيد محور المدى، لذا يمكننا تصويره أهوائيا، بوصفه حالة توترية لاستهواء طالع تجد منطلقها في لحظة الاعتقاد بشيئية الجسد-المادة.

¹-جون بول سارتر، الكينونة والعدم، بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية، ترنقولا متيني، مراجعة. عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص. 436.

²-يتساءل جاك فونتاني في هذا الباب، إذا كان العامل السردى كشخصية يتمثل في تصوير جسدي. فكيف يمكن أن تولد صورة هذا الجسد الشكل والهوية العاملة: هل يحصل ذلك عبر المادة الجسدية أم عبر جوهر الأنا الذي تمثله؟ أم انه يحصل عبر تلك القوى والتوترات والإكراهات التي تمارس على الجسد؟ ينظر:

Jacques Fontanille, Corps et sens, éd. PUF, Paris, 2011, p. 14.



خطاطة التوتر المنتشر¹.

يقرن الفيلم تصويره للمبدأ العنصري في الإنسان، بقيمة الجسد؛ إنها القيمة التي لا تختلف كما في الفيلم عن القيم الرقمية. فرتبة الجسد قرينة لونه، والعنصرية القيمة، تحددها تعبيريا رقمية القيمة الصفرية بوصفها عتبة للعدم. إن القيمة الصفرية هي بمثابة المحدد البدئي الذي لاقية له في نفسه، التي تؤلف بالنظر إلى ذاتها قيمة لغيره. إن «القيمة لها بالفعل كينونة من حيث كونها قيمة، لكن هذا الموجود المعياري لا كينونة له من حيث هو واقع [...] يمكننا حينئذ أن نتجاهل طابعها غير الواقعي، فنجعل منها مطلبا واقعيا. في هذه الحال فإن عرضية الكينونة تلغي القيمة، لكن بالمقابل، إذا لم ننظر إلا في الطابع المثالي للقيم، فإننا بذلك نجردها من كينونتها، فتتأثر بفعل ذلك»². من هنا تتأتى لقارئ مشاهد هذا النص، أثر القيمة -المعبر عنها بالقيم الرقمية- في تعميق فجوة الاختلاف ومنطق التراتب، إنه الاختلاف الذي يفترض أن يؤسس لوعينا على محور الأشياء لا على صعيد الذوات. إن الفحص الظاهراتي للزعة العنصرية في هذا الفيلم، مقرون بالتطبيق الخاطئ للقيمة الشبئية على الكيف المادي للجسد ومن ثم على الذات الإنسانية. وفي الواقع «هناك نموذج من السلب يقيم علاقة داخلية بين ما ينفي وما ينفي عنه. ومن كل أنواع السلب الداخلية هناك سلب يخترق الكائن في أعماق ما فيه، السلب الذي يستخدم في كينونته، الكائن الذي ينفيه ليشكل الكائن الذي ينفي عنه: إنه النقص... في العالم الإنساني وحده يمكن أن تكون ثمة نواقص. النقص يفترض ثالوثا: الذي ينقص أي الناقص، والذي ينقصه هذا النقص أي الموجود، والكل الشامل الذي فككه النقص، ويعيد تركيبه الناقص والموجود: إنه المنقوص منه. والكائن الذي ينكشف للحدس الإنساني، هو دائما الموجود الذي ينقصه شيء»³. في المقابل ووفق المنطق التراتبي، فإن «الصفير» يعتبر ضحية للقيمة، فبالتعدي وبالنظر إلى العلاقة المفروضة عليه تتأسس نسقية التراتب. من هنا يمكننا في ضوء هذا

¹- يرى ج. فونتاني أن تصاعد الشدة بالنظر إلى تصاعد المدى، يولد توترا وجدانيا معرفيا، ينظر:

Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, éd. Pulim, 1998, p104.

²- جون بول سارتر، الكينونة والعدم، ص151.

³- المرجع نفسه، ص144.

التخطيط النصي لسردية الفيلم، أن نرصد التوتر النووي والأولي للعمق الدلالي. إن تدرج القيم الرقمية يفترض بنا معاينته بوصفه مدى يتدرج مركزيا، وهو التدرج الذي يخلق - بوصفه توترا بالنظر إلى محور الشدة بين الذات- نطاقا تدرجيا من الضعف إلى القوة.

يصور الفيلم مشهديا، تحول القيمة الذاتية الخاطئة إلى اعتقاد، حيث تفرض هذه القيمة، على الصعيد الذاتي عرفا أهوائيا، يتم العمل على ترسيخه كاعتقاد عالم ومعلم. هذه اللقطة تؤكد بتفاصيلها المشهدية، بداية التوتر الذي سيكون موضوعا للخرق، حيث تطمح الذات من خلال برنامجها لتنفيذ الخرق إلى تغيير الاعتقاد الجمعي (الاعتقاد العنصري باستحالة الارتباط البيئي لعدمية النتيجة). إنه ذات الاعتقاد المتحكم في قوة مدى الرفض وانتشار شدة المنع.



تؤلف عنصرية الادراك، حالة بدئية غير معللة، غامضة غموض فعل التخلق . وهو ما يقود الذات على صعيد التفاعل الأهوائي إلى منطقة منتشرة لعنصرية الرفض (في الفيلم مسارات تصويرية مختلفة لمشاهد الرفض تجد منطلقها في اللقطة 01)، بينما تستمد منطقة عنصرية المنع، انتشارها من القوة التي يحددها التدرج القيمي المتصاعد، لأن الأعلى قيميا هو الذي يفرض بسلطته على الصفر حالة المنع بوصفها قانونا. وفي هذا الصدد، قد تتيح لنا بعض الاختيارات الترميزية في الفيلم، إمكانية فهم أبعاد القيمة الرقمية. فالرقم سبعة كقيمة عددية فوق متوسطة، يكتسب بعده الترميزي عبر دلالاته العرفية عن القوة، بوصفه علامة عن السلطة (سلطة القانون الذي تجسده تعبيريا شخصية الشرطي). إذ تتولى هذه الشخصية سرديا في الفيلم ضمان قوة المنع. وهنا يمكننا أن نكشف أهوائيا عن الوجه الآخر لتلك الأدوار التيمية التي تؤديها سرديا شخصيات الفيلم (دور الممرضة، المعلمة،

الشرطي، الأصدقاء، رجل النظافة وغيرها)، بوصفها مبررة على صعيد البعد الانفعالي لتمفصلات الدور الباتيمي (دور العنصري، الحقود، السادي، الوحشي وغيرها).



04



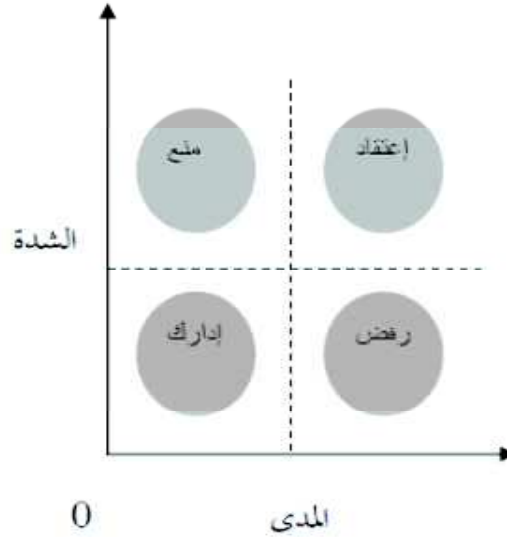
03

تمثل اللقطة 01، لحظة حضورية قوية للذات في مشهدية الفيلم وسردياته، تحديدا على الصعيد الأهوائي. إنها تمثل المحطة الأهوائية للتجسيد، قبل أن تكون الذات ذاتا عارفة؛ أي في اللحظة التي تحدد لنفسها مسارا يناوئ الرفض (الرغبة في اللعب) من جهة، ويرسم معالم للمأل من جهة أخرى، حيث «يفيض الهوى عن الذات ويتخذ شكلا اجتماعيا من خلال سلسلة من الانشطارات التي تقود إلى خلق عوامل تتحدد من خلال كيفيات متنوعة وبرامج وقيم»¹.

إن تحليل المعطيات التوتيرية لخطاطة المقاطع أو النواحي الأبع، يقودنا إلى تحديد موقع النزعة العنصرية للإدراك في خطابية الفيلم كمنطقة أولانية، معرفة بشدتها المنخفضة ومداه المنخفض؛ أي ككيف شعوري خالص وغامض. إن الإدراك العنصري للون في ذاته، هو إدراك أهوائي غير مبرر كونه يخضع لقوة جهاتية سلبية (اللا معرفة)، وهو منخفض على محور الشدة لأنه إدراك تشيئي للجسد، يأخذ فيه اللون دورا قياسيا. الأكيد «أن جسد الآخر يبدو لنا مباشرة من حيث إنه ماهو عليه هذا الآخر»².

¹ - ألجيرداس جوليان غريماس وجاك فونتاني، سيميائيات الأهواء، ص14.

² - جون بول سارتر، الكينونة والعدم، ص458.



في ضوء هذا التوزيع المقطعي¹ لحقول توترات النزعة العنصرية في الفيلم، يمكننا توصيف النزعة العنصرية على صعيد الاعتقاد بوصفها نقطة لتقاطع بين الذاتية والشيئية؛ أي بين توترات الرفض الذاتي والأهوائي المعروف بقوته على محور المدى وتوترات المنع الوضعي (موضوع عرفي)، المعروف بقوة شدته. يمكننا على الصعيد السردي عامة، وعلى نطاق الفيلم تالياً، أن نستكشف خطابية التصوير للحدث البدئي، كحالة توترية لخطابية تحاول أن تقربنا من حساسية موضوع القيمة، في لحظة يرتد فيها بين الشيئية والذاتية، إنها موضع النقطة الصفرية حيث تسبق اللاذات واللاشيء، لحظة الولادة. لننفذ الآن إلى التوترات الأهوائية في ذات الشخصية، وهي تخضع لمدى الحدث الزماني والفضائي. تقودنا القراءة السيميائية لحدث الولادة، إلى معانيته بوصفه حدثاً زمنياً. ففي لحظة ميلاد الذات المشيئة، تنبثق مشهديات أولى التوترات الأهوائية للذوات المحيطة. إنها توترات قوية لدرجة أنها فاضحة على صعيد المدى لتفاصيل الفضاء، وهو ما تحاول مشهديات الفيلم التركيز على تصويره. إن أهوائية الرفض، تتجسد ملمحياً ولكن قوتها تمتد لتحارب قيمة النور في الفضاء، فتكون صورة هيمنة الظلام من جديد، كحدث تأسيسي لحصول الافتقار.

¹ - ينظر في هذا الصدد، شروحات لويس هيربر (Louis Herbert)، لخطاطة الحقول التوترية:

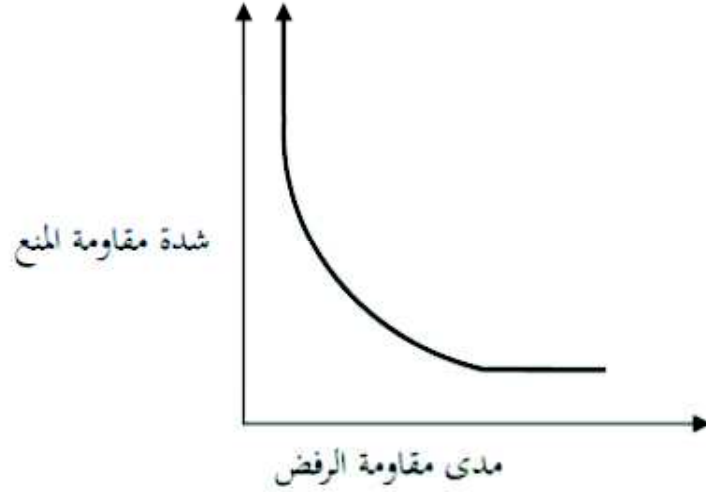
Louis Herbert, Le schéma tensif, synthèse et proposition, Tangence, n° 79, 2005, p. 111-139.

<http://id.erudit.org/iderudit/012854ar>



الواضح أن الصورة المتحركة قد تعير- في الغالب- « فوريته وإيمانها، وصحة تفاصيلها القابلة للتصديق إلى العالم الروائي»¹. مشهديا يعمل صوت الصراخ كحدث شيئي على تصوير نطاقات الانتشار الفضائي (الصدى)، وذلك بالتعاوض مع التصوير الزمني الذي تؤديه شئية النور (الشمعة). الواقع أن الصراخ يستمد عمقه الحضورى من ثيمة مقاومة الرفض، إنها الثيمة التي ستمتد لتؤلف تشكيلا تصويريا للزعة الأيروسية للذات، يمتد على مدار تتابع مشاهد الفيلم. فصراخ المولود المرفوض، مثال مشهدي جيد عن لحظة الاستهواء (phorie)، لشبه ذات تنبؤنا عن إحساس سابق عن أي تمفصل. وهنا يمكننا أن نتحدث عن البداية التي تجسد ضعف الذات على صعيد محور الشدة، كمثال جيد عن ضعف على الصعيد الشيئي للمدى، ولكنه ضعف مشحون بقوة انفعالية لذات في جسد يشهد أولى لحظات ولادته، وهي نفس القوة التي ستهيمن على المسار الحداثى للفيلم بتوتر ينقل طبيعة الأحداث من مقاومة الرفض إلى مقاومة المنع.

¹ - في إف. بيركينز، الفيلم كفيلم فهم الأفلام وتقييمها، ص. 91.



خطاطة التوتر المتصاعد¹

من البديهي في السيميائيات الأهواء، أن يكون التحسيس الأهوائي في الخطاب ملازماً لأي تكييف سردي، فعلى الرغم من اختلاف طبيعتهما واستقلاليتهما عن بعض، فإنهما كوجهي الورقة يستحيل معهما فهم شق من دون الآخر. لذا فالظاهر أن زمانية الأحداث، لا تظهر إلا مع تباطؤ الإيقاع، وعليه فكلما لمسنا كمشاهدين انخفاضاً في شدة الإيقاع، كلما زاد تسارع الزمن، والعكس صحيح، فحيثما يشهد الزمن تباطؤاً، تزداد شدة الإيقاع. وقد يتضح للمشاهد، تجسيد مشهدية التسارع الزمني (تقلب الليل والنهار) في الوقت الذي تعايش فيه ذات البطل حالة أهوائية قوية (الشعور بالحب: لقطة 04). ويطرد خط هذا التوتر بالعكس – كما أشرنا- ففي مشهدية مفعمة بالإيقاع المتصاعد (مشهد الضرب: لقطة 04)، يبطئ الزمن إلى درجة أن المتلقى قد يرغب في تسارع زمني ينهي مأساوية المشهد.

¹- يولد تصاعد قوة الشدة بالنظر إلى تدنى قوة المدى بحسب فونتاني توترا عاطفياً أو وجدانياً. ينظر:

Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, éd. Pulim, 1998, p. 104.



لقطة 05



لقطة 04

يمكننا أن نستكشف التوترات الخطابية للفضاء على الصعيد السردى للفيلم، إذا ما أعملنا بعد المسألة عن حيثيات الإدراك الداخلي للذات (شخصية البطل)، في أثناء الوضعيات الدرامية. فكلما زادت شدة الوقع الحدثي كلما زادت شدة المكان أو الفضاء، والعكس صحيح، فكلما لمسنا ترجعا في الوقع، كلما انخفضت قوة الفضاء. لذا قد يلحظ مشاهد الفيلم، مدى حضورية الإدراك الداخلي للذات وحيويته (إدراك وقعي)، تحديدا على نطاق المشاهد الفضائية؛ التي تصور الحدث في صورة حدث فضائي، فتجعل الذات في وضعية فاعل حالة، حيث المجال لفعل الفضاء¹. وقد يلقي متأمل مشاهد النهاية، أن هذه المشاهد تنوء بمهمة تصوير مدى الإدراك الوقعي الذي تكون عليه ذات البطل داخل فضاء السجن، حيث يتخذ هذا الإدراك منحى تصاعديا (توتر مباشر)، مع تزايد قوة الوقع (لحظة المخاض) وشدة الفضاء (السجن). كما هو موضح في وفق تراتب اللقطات الآتية:



02



01

¹-يعتقد ج. فونتاني. أن الزمن هو واحد من أهم الأبعاد التي يتكشف من خلالها المصدر الأهوائي ، وذلك ليس بوصفه ديمومة ولكن بوصفه بنية إيقاعية، ووقعا للحدث، فالخوف مثلا هو قلق الإدراك الحضوري المستمر داخل الزمن. ينظر:

Jacque Fontanille, E. Rallo Ditche, Patrizia Lombardo, Dictionnaire des passion littéraires, éd. BELIN, 2005, p.219.

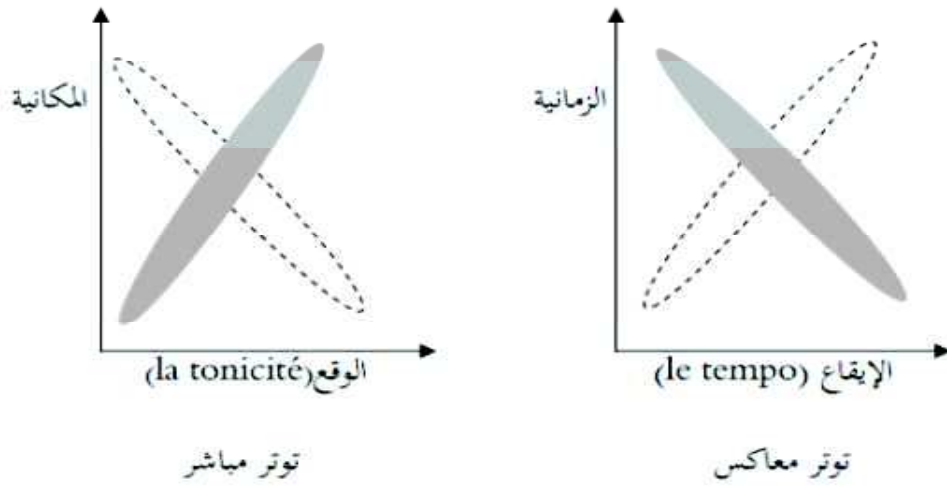


04



03

بدمج التوترين، يمكننا أن نستلمح حضورا للتقاطع بين توترات إيقاع الزمن و توترات وقع المكان في الفيلم. هذا التقاطع يصطلح عليه في سيميائيات التوتر بـ"الانتشار الساطع"، وهو يؤدي في الفيلم دور إبراز القيمة الكونية للتسامح.



خطاظة التضايقات¹ المباشرة والمعاكسة

قد «لاتتميز الأفلام عن الأشكال السردية الأخرى من خلال حقيقة أنها تعزل مظاهر من التجربة وتشكلها من أجل أن توتر إدراكنا. لكن الأفلام هي فريدة في أداء هذا العمل بشكل رئيسي في مجال الفعل والمظهر بدلا من التأمل والجدل»². لنعد الآن إلى مشهد النهاية في الفيلم. يمكن للمشاهد أن يكتشف، بلاغة الجوهر السردية في الفيلم

¹ -يعتقد فونتاني، أن التوترات في هذه الحال هي حصيلة تضايقات (corrélation)، بين شدة المأمول أو المستهدف ومدى المحقق أو المتحقق، وفي ضوءه يمكننا أن نستلمح درجات العمق الإدراكي. ينظر

Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, éd. Pulim, 1998, pp.68-69.

² - في إف. بيركينز، الفيلم كفيلم فهم الأفلام وتقييمها، صص 91-92.

بوصفها قائمة على استعارية النسج، كواقعة سردية التفافية، حيث يمكننا أن نلاحظ كيف أن السارد قد اختار الوصل الحدثي بين مقطعي البداية والنهاية (حدثية الولادة). فالمشاهد يمكنه أن يلحظ بسير، أن القيمة ضديدة للعدم، وأن الكائن الصفري ليس كائنا عدميا. إن اختيار القيمة اللانهائية كتصوير رمزي (العلامة الرقمية التي حملها المولود السيامي)، ضاحد باستعاريته للنزعة العنصرية في القيم.

وهي فلسفة بصرية تنهض على جدلية القيمة والعدم، فالقيمة في ذاتها إدراك يمكنه أن يتحول إلى اعتقاد. ولعل الإشكال الخطابي الذي يطرحه الفيلم، إنما هو محاولة لرصد درامية الإدراك الخاطئ للقيمة، الذي يصبح مولدا للاعتقاد الخاطئ، ووفق هذا المنحى يمكن للذات الإنسانية أن تكون ضحية، كما في حال العنصرية، للرفض أو المنع.
