الانزياح الوظيفي للصوت في الفلم الروائي

م. م. اسيا علي محمود
وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة
asia.ali7888@gmail.com

الملخص

تمثل السينما بحراً واسعاً من الفنون النظرية والتطبيقية، وأخذت تضم الى شاطئها الكثير من العلوم والادب والتكنولوجيا، وهي وسيلة مركبة متعددة الجوانب والتخصصات، واستطاعت ان تمزج العلوم والفنون لتكون فنا فريداً من نوعه بفضل لغتها ، ويعد (الصوت) أحد عناصر ،التعبير السينمائي ،وهو ليس مجرد اضافة للصورة، وانما هو فن متكامل ضمن الخطاب السمعي والمرئي. وعليه فالدراسة هنا تعنى بتناول الصوت وكيفية اشتغاله وتأثيره في المحمول الفكري للخطاب، وأثره في تحقيق انزياح الصوت في الخطاب المرئي ذي المحتوى التقني والتعبيري، الذي يدخل في المعنى الصوري فيوسعه ويعمقه ، مما يزيد من كثافة تعبيرية الصوت والصورة، والمحصلة النهائية جذب انتباه المتلقي وجعله يتخيل ويفسر، وتأسيساً على ذلك تم اختيار عنوان البحث ليكون الآتي: (الانزياح الوظيفي للصوت في الفلم الروائي). ولدراسة هذا الموضوع جاءت هيكلية الدراسة وفق فصول أربع ، وعلى النحو الاتي: جاء الفصل الاول (الاطار المنهجي) وفيه حددت الباحثة مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: (ما آليات الانزياح الوظيفي للصوت في الفلم الروائي؟). بعدها تم التطرق الى اهمية البحث وأهدافه التي وضعتها الباحثة والحدود التي يعمل ضمنها البحث. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فلقد تضمن ثلاثة مباحث: المبحث الاول: مفهوم الانزياح وكيفية اشتغاله في اللغة الشعرية، اما المبحث الثاني : فلقد تناول الصوت في السينما، وجاء المبحث الثالث : ليتناول انزياح الصوت في الصورة الفيلمية. اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد اشتمل على المحاور الآتية:

١. منهج البحث، وحدود البحث، والعينة الفيلمية الملائمة لطبيعة البحث.
٢. تحليل العينة على وفق المؤشرات التي خرجت بها الباحثة من الاطار النظري. والعينة هي: فيلم (المريض الانكليزي) اخراج أنتوني منغيل.

تلا ذلك الفصل الرابع الذي اشتمل على النتائج والاستنتاجات، ثم مقترحات توصيات الباحثة، واختتم البحث بقائمة المصادر وملخص باللغة العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية : (الانزياح ، الصوت ، الفيلم)

Abstract

Cinema is a vast sea of theoretical and applied arts, and it has taken to its shores many sciences, literature and technology, and it is a complex means with multiple aspects and specializations, and it was able to mix sciences and arts to be a unique art, and one of the elements of its language is (sound), which is considered one of the elements of cinematic expression, and sound is not just an addition to the image, but rather an integrated art within the audio and visual discourse.

Accordingly, the study here is concerned with addressing sound and how it works and its impact on the intellectual content of the discourse, and its impact on achieving the displacement of sound in visual discourse with technical and expressive content, which enters into the pictorial meaning, expanding and deepening it, which increases the expressive density of sound and image, and the final result is to attract the attention of the recipient and make him imagine and interpret, and accordingly the research came with the following title: (Functional displacement of sound in the narrative film).

To study this topic, the research is organized in four chapters as follows: The first chapter (methodological framework), in which the researcher defined the research problem with the following question: (What are the mechanisms of functional displacement of sound in the narrative film?). After that, the importance of the research and its objectives set by the researcher and the limits within which the research works were addressed. The second chapter named (the theoretical framework), it included three topics: The first topic: the concept of displacement and how it works in poetic language, as for the second topic: Sound in cinema, and the third topic: The displacement of sound in the film image. As for the third chapter (research procedures), it included the following axes:

1.Research methodology, research limits, and the film sample appropriate to the nature of the research.

2.Analysis of the sample according to the indicators that the researcher came up with from the theoretical framework. The sample is: The film (The English Patient) directed by Anthony Mingele.

This was followed by the fourth chapter, which included the results and conclusions, then the researcher's recommendations, and the research concluded with a list of sources and a summary in Arabic and English.

Keywords: (displacement, sound, film)

الفصل الاول (اجراءات البحث)

اولا: مشكلة البحث

مثلت السينما الصامتة بدايات الانطلاقة الحقيقية للسينما ، واخذت بالتوسع ولاسيما بعد دخول الصوت مجال الصورة، اذ اخذ الصوت مدياته الواسعة في الصورة المرئية، على الرغم من استحواذ الصورة على الصوت، وجعله في المرتبة الثانية .

وكان ينظر الى الصوت في بدايات السينما الناطقة بوصفه مجرد اضافة للصورة، ولزيادة واقعية الصورة ولاسيما في تزامن الصوت مع الصورة، وهذا ما اسمته السينما بالصوت المتزامن – نرى شخص يتكلم ونسمع صوته في الوقت ذاته–، وعلى مدى قدرة الصوت في تصنيفاته المتنوعة في الفلم السينمائي على اداء وظائف جمالية وتعبيرية، فضلاً عن وظيفته الاساس المتمثلة بواقعية الاصوات سواء كان حوارا أم مؤثرا أم موسيقى، ولكن صانعو الافلام السينمائية بدأوا بكسر هذه القاعدة، وتبني اسلوباً جديداً بعيدا عن الواقعية، داخل اللقطة الواحدة والمشهد، متخذين من المفاهيم البلاغية للغة الشعرية وتحديدا مفهوم الانزياح تقنية جديدة موظفة في السينما ، بقصد خلق تأثير جمالي على مستوى الصوت ، ولما يتمتع بهذا هذا المفهوم – بوصفه تقنية فنية – ولمحاولة فهم آليات عمله في الفلم سنحدد مشكلة البحث حول التساؤل الآتي: ماهي اليات الانزياح الوظيفي للصوت في الفلم الروائي؟

ثانيا: اهمية البحث: تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على الانزياح وتوظيفه للصوت كونه يشكل عنصر بالغ الاهمية في بنية الصورة ، من ناحية اخرى فأن هذا البحث يمثل افادة علمية للباحثين ومن الطلبة الدارسين له في الكليات ومعاهد الفنون الجميلة.

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن الانزياح الوظيفي للصوت وكيفية اشتغاله في الفلم الروائي.

رابعا: حدود البحث: يتحدد البحث بالحدود الآتية:

١. الحدود المجتمع: موضوعي الفلم(المريض الانكليزي).

٢. الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية.

٣. الحدود الزمانية:(١٩٩٦).

خامساً: تحديد المصطلحات:

١) الوظيفة لغويا ((وظف) الوظيفة من كل شيء : ما يقدر له في كل يوم من رزق او طعام او شراب، وجميعها الوظائف والوظف) (ابن منظور، ٢٠٠٣، صفحة ٣٤٣).

٢) الوظيفة اصطلاحاً: مصطلح أستخدمه فلاديمير بروب (لوصف الخرافات العجيبية وتفكيكها وتحليلها) (واخرون، ٢٠١٠، صفحة ٤٧٤) .

التعريف الاجرائي: تعني قيام بمهام ملزمة في اي عمل يتوظف به، وترتيب العمل وصياغته من اجل انجاح العمل الذي ابرم به.

٢) الانزياح لغويا (أزاح – يأزح– ازوحا– وتأزح :تباطأ وتخلف وتقبض ودنا بعضه من بعض) (ابن منظور، ٢٠٠٣، صفحة ١٣٧).

وعرفه حميد الحمداني: بانه (انحراف اسلوبي عن اللغة) (لحمداني، ١٩٨٩، صفحة ٨٢).

اما التعريف الاجرائي :الانزياح هو الخروج عن المألوف، وصياغة معنى من المعنى الاول بإعطاء معنى جديد للمعنى الاول قد تكون متفقة او مخالفة، ويأتي الانزياح الصوتي في بنية الصورة في خروجه عن الواقع المعيشي.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: مفهوم الانزياح

ان المقومات (المصطلحية) للانزياح جاءت في الخطاب الحديث، ولعل فضل انبثاقه يعزى الى عبد السلام المسدي في كتابة (الاسلوبية والاسلوب) اما شيوعه فيعود الى مترجم كتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية) وهما محمد الوالي ومحمد

العمري وبهذا وجد ان (الانزياح له دور في رسم صورة فنية راقية للعبارة، فمنح الصورة الفنية لغة ايحائية خاصة هذه اللغة هي ما أسماه الناقد الاسلوبي (جان كوهين)، اللغة بالانزياحية) (محصول، ٢٠١٣، صفحة ١٣١).

لقد تطرقت المدرسة الشكلية الروسية (١٩٢٠-١٩٣٥) الى مفهوم الانزياح، الذي يجعل من الكلام ادبا ، والادب هو الخروج عن المألوف في وسائل التعبير واستخدام الحيل الكتابية والتراكيب اللغوية، واما تقنية الفن عندهم فكانت تعتمد على الانحراف، كانت صيحتهم (اجعل الشي غريبا) (دادلي، ١٩٨٧، صفحة ٨٥)، ويعد الانزياح من ابرز ظواهر اختراق الشعر للمألوف، وهي انحراف الشعر عن قواعد قانون الكلام او اختراق ضوابط المعيار او المقياس وهي ظاهرة اسلوبية، وتظهر عبقرية اللغة حين تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف، فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا، وعلى حسب ما قاله جان كوهين (ان الانزياح اذا كان خطأ يمكن اصلاحه بتأويله فعندما يحطم الشعر اللغة العادية للوهلة الاولى، فانه يعيد بناءها بعد ذلك على مستوى اعلى) (عزام، ١٩٩٦، صفحة ١٣٩)، وقد وجدت في الدراسات العربية مصطلحات كثيرة مقاربة لمفهوم الانزياح، اهمها (الازاحة – العدول – الانحراف– الانتهاك – كسر المألوف – الخرق – التغريب – الاصالة – المفارقة).

ان ماهية الانزياح بمفهومها الخاص جاءت مرتبطة باللغة الشعرية ولهذا يعد الانزياح جزءاً من ظاهرة لغوية، ترتبط ببناء المعنى في الجملة، لذا عدّ الركيزة الاساس في تحليل النصوص وتأويلها من قبل القارئ، فهو يمثل اطارا اساساً لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية، المتعلقة بالأوجه البلاغية الخاصة كـ (الايقاع، والايجاز، والاستعارة)، وقد وجد (جان كوهين) في اكثر من مؤلف ان الشرط الاساس والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح، بوصف خرقاً للنظام اللغوي المعتاد عليه، وجاءت نظرته حول تقديم الشعرية كخطوة اولى نحو موطنها، اما الخطوة الثانية فجاءت لتميز بين الشعر والنثر وعلى هذا الاساس قامت نظرية الانزياح.

جاء في كتاب كوهين (بنية اللغة الشعرية) الذي ظهر في عام ١٩٦٦، ركز فيه على ثنائية المعيار والانزياح، ورأى فيه كوهين ان الانزياح ظاهرة فردية خاصة بأحد الكتاب والمبدعين الذي وجد لها معاني تختلف من رؤية الى اخرى ، وخلاصة لما ذكر فان الانزياح في مضمره هو انحراف الكلام المألوف او الخروج عن نسق معياره او تغريب معناه ، ومن ثم يرجع جذور الانزياح في البلاغة والشعر الى منظري الشرق مما زاد اهتمام منظري الغرب بالمصطلح ، والانزياح لغة ومصدر للفعل (انزاح اي ذهب وتباعد) واصطلاحيا في النقد الحديث، هو استعمال المبدع للغة مفرداتها وتراكيبها وصورها، استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له ان يتصف من تفرد وابداع وقوة جذب واسر (الددة، ٢٠٠٩، صفحة ٥٨)، اما النقاد فلقد أشار بعضهم ان الانزياح (العدول، التجاوز، الانحراف، الاختلال، الاحاطة، التحريف) وبهذا تقرر ان نص العدول (بانها الكلمة اختيرت من بين الكثير من الكلمات المقاربة لها دلاليا، ومنها الانزياح والخروج والانحراف والفجوة وفجوة العرب) (الددة، ٢٠٠٩، صفحة ٣٥)، هذه الاصطلاحات مثل (الانحراف، والعدول، والاتساع) قد تعود اختلافاتها الى مترجمي هذه الكتب، الذين ترجموا مصطلح الانزياح، وفق فهمه للمصطلح وعليه فالبلاغة على وجه العموم هي انزياح، لأنها تتضمن توسيع لمعنى اللغة القولية فـ (اذا كانت البلاغة قديما تقف على ان تقوم الافكار او الحجج، فأنها اليوم تحدد كانزياح حاد عن المألوف في التعبير) (الربيعي، ٢٠٠٠، صفحة ٨).

المبحث الثاني: الصوت في السينما

لم تكن اضافة الصوت الى السينما اقل شأنا من الصورة، على الرغم من ان بدايات السينما كانت صامتة، حيث التجأ صانعو الافلام الصامتة الى توظيف العناوين التفسيرية في محاولة ساذجة، لسد النقص الفاضح في فقدان الصوت، فضلاً عن كون الافلام الصامتة تستهلك عدد كبير جدا من اللقطات وذلك لتوضيح ما تريد قوله داخل الحدث او ما تحاول الشخصية ان تعبر عنه، لذا فان المخرج

عندما يريد ان يسمعنا صوت القطار سرعان ما يحول المشهد الى صافرة القطار بلقطة قريبة، لهذا كان مخرجوا الافلام الصامتة يستخدمون (الصورة للتوضيح والشرح والسرد) (ستيفنسون و دوبري، ١٩٩٣، صفحة ٢٢١).

في عام ١٩٢٧ تم انتاج اول فيلم ناطق في تاريخ السينما في العالم وهو فيلم (مغني الجاز) الذي اخرجة (الان كروسلان)، مما جعل النقاد يعتقدون بان دخول الصوت سوف يكون ضربة مميتة لفن السينما، على الرغم من ان السينما قبل دخول الصوت لم تكن صامتا كليا، حيث كان نوعا من الموسيقى يصاحب الفلم اثناء عرضه، ومنها فرق الأوركسترا والاوبرا في عزف المقطوعات الموسيقية لتهيئة الجو الملائم كخلفية للمرئيات، وكانت الموسيقى تعزف لأغراض واقعية فضلاً عن اغراضها التعبيرية، ففي مشاهد الحب كانت تعزف مقطوعات رومانسية هادئة،وبعدها يتغير الصوت فجاءة، وتصبح موسيقى متصاعدة متوترة عند الاقتراب من الخطر (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٥٠)، لقد كان للسينمائيين سببا وجيها للتخوف من ان (الالية الاكثر كلفة لتسجيل الصوت ستؤدي الى زيادة توظيف رأس المال في الانتاج السينمائي، وستضاعف من مصاعب الفنان الذي يطالب بالاستقلالية الابداعية) (لوسن، ٢٠٠٢، صفحة ١٤٣).

اما الصعوبة الاخرى فتكمن في تغيير حركة الكاميرا وحركة الممثلين، ولاسيما عند تسجيل الصوت من خلال لاقطة مثبتة في مكان واحد، اما بالنسبة لتوظيف المونتاج فقد كان في حدّه الادنى، مما اضعف تأثير الصورة معتمدين على الصوت في تدفق الفيلم. لقد هاجم المخرج الروسي (ايزنشاين) للصوت المتزامن حيث كان يعتمد على الاستعارة بقفزاته في الزمان المكان، ووجد في امكانيات عظيمة في استخدام الصوت اذا لم يستخدم متزامنا وقال ان(الصوت المتزامن يحطم مرونة المونتاج ولذلك فهو يقتل الروح عينها في فن الفيلم) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٥٠). ان اغلب المخرجين يفضلون استخدام الصوت غير المتزامن، وهذا ما أكد عليه (بودوفكين) حيث اعلن (ايزنشتاين و بودوفكين والكسندروف)، في بيانهم

المشهور الذي اعلنوه سنة ١٩٣٠ (الفيلم الناطق سلاح ذو حدين ومن المحتمل جدا ان يستخدم حسب قانون الجهد الاقل اي ببساطة لإشباع فضول الجمهور ولعل الخطر هو خطر غزو السينما، بدرامات الادب العالمي (...) واذا استخدم الصوت بهذه الطريقة فانه سيدمر فن التوليف الذي هو الوسيلة الرئيسية في السينما) (مارتن، ٢٠٠٩، صفحة ١٠٤).

ومن هنا اصبح للصوت تعددية في النوع الذي لا تمتلكه الصورة، وليس ثمة انواع مختلفة للصورة مثل انواع المختلفة للصوت (الموسيقى والحوار واصوات الضجيج) (ستيفنسون و دوبري، ١٩٩٣، صفحة ٢٢٩)، وبهذا امتلك الصوت قيمة هائلة، فيمكن للأنواع الصوتية الثلاثة ان تمتزج في آن واحد اي بدفعة واحدة عبر الفيلم، بينما الصورة لا تعدد في الاطار الواحد، وبهذا اصبح للصوت ذي معنى مؤثر.

ان دخول الصوت قد انهى عمل الكثير من الفنانين وخاصة الممثلين، وامثالهم(شارلي شابلن) في فيلمه الأزمنة الحديثة الذي انتج عام ١٩٣٦، الذي حارب السينما بدخول الصوت، وعبر عنها بالقول (ان الافلام الناطقة تستطيعون ان تقولوا اني ابغضها انها تأتي لتفسد اقدم فن في العالم، في البانتوميم، انها تبيد جمال الصمت العظيم) (مارتن، ٢٠٠٩، صفحة ١٠٣)، وبهذا لم يرحب شابلن بدخول الصوت على الرغم من استخدامه في أفلامه، اما ما توصل اليه (ارنهايم) حينما ادرك ان عدم وجود الصوت في الفيلم، يجب ان توصل المعنى في الصورة . لقد قسم الصوت في فهم السينما على ثلاث عناصر(المؤثرات الصوتية والموسيقى واللغة) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٤٩). اما في كتاب لغة السينما للكاتب علي ابو شادي، فلقد قسم الصوت على (المؤثرات الصوتية، والموسيقى، واللغة، والصمت) (ابو شادي، ٢٠٠٦، صفحة ١٣٣). لقد اضيف الصمت لأنه يقترن وجوده بوجود الصوت، فلولا الصوت لما اصبح للصمت قيمة تعبيرية ودرامية.

اولا: المؤثرات الصوتية: تساهم المؤثرات الصوتية في خلق الاجواء العامة للأحداث في الفلم، بوصفها عنصراً مهماً من عناصر الشريط الصوتي، يتم توظيفها لتعميق

الاحساس لدى المتلقي بما يراه من احداث وشخصيات داخل الفلم، حيث تعمل المؤثرات الصوتية على ابراز حالة الحدث بصورة مؤثرة، مما يعزز من قيمته الدرامية، وتؤكد المؤثرات الصوتية، على حالات التوتر والتشويق التي ترافق المشهد الفيلمي، لما لها من دور في تعميق المعنى، لذا فإن ابراز القيم التي تتمتع بها المؤثرات الصوتية وتوظيفها ضمن بنية الحدث الدرامي، انما يسهم في توطيد العلاقة بين الصورة المرئية وما تحمله من مضامين فكرية وإحداث وافعال تقوم بها الشخصيات داخل عالم الفلم، لقد عملة اغلب المخرجين على (تناول الصوت ويحرّفون فيه ايضاً لغايات فنية – لكي يضعونا،، داخل،، شخصية ما حتى نستطيع ان نفهم ما تشعر به) (بوجز، ١٩٩٥، صفحة ١٤١)، فقد يسعى البعض الى تضخيم او حتى تشويه الصوت الاعتيادي، ليتم الايحاء بالحالة النفسية التي تتخلل احدى الشخصيات، او انها قد توظّف في مشاهد يكون الهدف منها اثارة التوقعات، او للتعبير عن القلق او الغموض، لذا فإن وظيفة المؤثرات الصوتية (كما يعتقد البعض عموماً هي بناء الجو الاّ انها يمكن ان تكون وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفلم) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٦٤). وتحقق نوعية المؤثر الصوتي، مع نوعية الفعل الواقع، وبدون ان يكون للمؤثر صلة وثيقة بالفعل، فأن تأثير هذا الفعل يبقى محدودا، تعتبر المؤثرات الصوتية من الوظائف المهمة في خلق جو، اذ يمكن ان تكون مصدر وثيق للمعنى في الفيلم ومن الوجوه المعبرة في تاريخ الفيلم الناطق المخرج (اورسون ويلز) في فيلم (المواطن كين)، حيث ابتكر العديد من المؤثرات الصوتية و اكتشف ويلز(بان كل اسلوب صوري تقريبا له معادل صوتي وان كل اللقطات مثلا لها نوعية صوتية تشمل الضخامة ودرجة الوضوح والنسيج) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٥٩).

ان استخدام المؤثرات الصوتية تعطي بعدا جماليا وتعبيريا، فيمكن ان تكون الاصوات صادرة عن حركة الاشياء، وهذه المؤثرات قد تكون طبيعية مثل (اصوات الريح او المطر او امواج البحر، او تكون اصواتا صناعية، مثل صوت اغلاق الباب، وصليل السيوف) (الشلبي، ٢٠٠٨، صفحة ٢٠٧)، وبهذا فان المخرج ينتقي

الاصوات الملائمة بما يتفق مع الجو الدرامي، بحيث اذا احتوى المشهد على عدة اصوات، فان الدراما تقوم على ابراز الصوت المهم و المعبر عن الاصوات الاخرى في الصورة المرئية، لقد استخدم المخرج (مايكل انجلو انطونيوني) في فيلم (لافتورا) المؤثرات الصوتية مع الموسيقى والحوار، وبهذا اجهد انطونيوني نفسة من اجل اعادة خلق نحيب الريح وهي تجتاح بركان خامدا، وفي نفس الفيلم استخدم امواج البحر بضرباتها الرتيبة لتوحي بالتأكل الروحي للبطلة، وبهذا اوجد (ان حدة المؤثرات الصوتية وشدتها يمكن ان تؤثر في استجابتنا لكل انواع الضوضاء) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٦٤) وبهذا فان الاصوات العالية تحدث احساسا بالتوتر لدى المستمع، وتستخدم عادة في مشاهد التوقع والترقب، ام الاصوات الخافتة فتوحي بالراحة والطمأنينة. لقد استخدم المخرج (لويس مايلستون) بإضافة مؤثرات صوتية لانفجار قنابل ومدافع، تنطلق بدون مرئيات مطابقة في فيلمه (كل شيء هادئ على الجبهة) ان الاصوات يمكن ان تصور لنا الاحداث التي نراها في الصورة المرئية، لهذا فان (الاصوات التي تقع من خارج الشاشة تجلب عادة المكان الذي يقع خارج الشاشة ضمن المشاركة) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٦٥) لقد استخدم المخرج (الفريد هتشكوك) في فيلمه (سايكو) مؤثرات صوتية توحي بالرعب، حيث استخدم في مشهد قتل يعطينا المجرة الصوتي موسيقى حادة مع صرخات الطيور الحادة، ليوحي لنا بالمؤثر الدرامي للصوت المرافق للصورة ويمكن للمؤثرات الصوتية، ان تؤدي وظائف رمزية، يمكن ان يقررها الاطار الدرامي، كما في فلم (الكرز البري) للمخرج (بريغمان)، يحلم البطل وهو رجل كبير بكابوس المشهد السريالي، يكاد يكون صامتا فيما عدا الصوت الدائم لضربة قلب، وهي تذكرة البروفيسور بان حياته سوف تنتهي سريعا.

ثانيا/ الموسيقى: الموسيقى هي وسط تعبيري شديد التجديد، وشكلي بحت – على الرغم من صعوبة الحديث عن مضمونه – فـ(عند مزج الموسيقى بالأغاني تكتسب الموسيقى معنى اكثر مادية ، اذ ان الكمات بالطبع لها مدلولات محددة اكثر من

الاصوات الموسيقية وحدها من الكلمات والانغام الموسيقية توصل المعاني ولكن كل بوسيلة مختلفة، سواء كانت الموسيقى مرتبطة بأغنية ام لا، فأنها يمكن ان تكون محددة اكثر اذا ما جاورت صورة فلمية) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٧١)، وبهذا فان توظيف الموسيقى بوصفها عنصر اضافي او تكاملي، بينه وبين باقي العناصر السمعية والمرئية، للتعبير عن حالة نفسية معينة.

في عهد السينما الصامتة كانت كل دار من دور السينما مزودة بقسم من الموسيقى ، مهمتها مصاحبة الصورة، بتيارات صوتية تتزامن مع الصورة، حيث وصف(ايلمر رايس) هذه اللحمة الموسيقية في قوله (كان الجو مفعما بأصوات رخيمة مشبعة، ان جاز هذا القول، بموجبات كبيرة من الهرمونيات العذبة تنتشر من حولنا ومن فوقنا !.كانت الموسيقى تغطينا وتحتوينا ! كان في وسعنا ان نتحسسها، بل نكاد نراها، لفرط ايقاعها علينا، ولتصور القارئ نفسه والموسيقى تهدده في كل لحظة من حياته في حالة اليقظة او النوم، وتغطيه كما لو كانت ثوبا حنونا! ان هذا النوع من المخدر، من قسم الادمان المزمن، من السكر المستمر! انه شيء لا يقاومه شيء مهلك وان اشد الأمخاخ توازنا واقوى الابدان لحرية ان يصيبها منه الانهاك) (مارتن، ٢٠٠٩، صفحة ١٢٠).

ثالثا/اللغة: تعد اللغة من العناصر الصوتية المعبرة في السينما، ولها دورٌ في اكساب المشاهد معلومات دون الحاجة الى تفسير عبر الكثير من الصور لتوصيل المعنى، بل تخلصت السينما حتى من العناوين الفرعية، واللغة تكون على انواع (فأما ان تكون اللغة منطوقة في الفيلم، وأولهما المونولوج، ويكون الكلام مع النفس اي لشخص واحد دون تحريك الشفاه او التعليق من خارج الكادر، وهذا النوع يعبر عن الشخصية وما في داخلها، اما النوع الثاني فيسمى(الديالوج) وهو حوار بين شخصين او اكثر) (ابو شادي، ٢٠٠٦، صفحة ١٥٨)، وقد استخدم المخرج (صلاح ابو سيف) (المونولوج) بنجاح في فيلم (القاهرة ٣٠) من خلال شخصية محبوبة عبد الدايم (حمدي احمد) للتعليق على ما يدور امامة او رغبته.

و السينما بوصفها ا(فن المتجاورات يمكن ان تطيل معنى اللغة بواسطة التباين بين الكلمات المنطوقة والصورة، آن جملة (سوف أراه غدا) تكتسب معالجة جديدة اخرى عندما تظهر لنا الصورة متكلما يبتسم مثلا او يقطب حاجبية او ينظر بحزم) (جانيتي، ١٩٨١، صفحة ٢٩٦)، كما ان الحوار الداخلي هو بالأصل ابتكار درامي روائي، وقد وظف باستمرار في السينما منذ تحويل مسرحيات شكسبير وتحديدا في مسرحية (هاملت) في عبارته الشهيرة (اكون او لا اكون).

رابعا/الصمت: يمثل الصمت احد المفاهيم الفلسفية المعرفية فهو ينزاح بين الحيرة، الانتظار– القلق–الوجود– اللاوجود – الكارثة، ومن العبارات المهمة التي رددها (شارلي شابلن) (ان دخول الصوت يبيد الصمت العظيم) ولكن هنا وجدت الباحثة ان لو لا وجود الصوت لما اصبح للصمت قيمة درامية (حيث ان للصمت دلالة في التعبير والتفسير والاقناع اقوى من استخدام الاصوات نفسها) (الشلبي، ٢٠٠٨، صفحة ٢٠٩)، وتكمن اهمية الصمت بوصفه عنصرا من عناصر الشريط الصوتي في تمثله بالسكون، و بعدم الحركة، وهو يحيل ابتداء بالموت او الانتهاء، ان لحظات السكون في الفلم يسهم في تصعيد جو التوتر والحماس والانفعالات النفسية، يقول بيلا بلاش (في الفلم توجد الاف النغمات غير انه لا توجد سوى فترة صمت واحدة فهي الظاهرة السمعية ذات الاهمية القصوى! وكما ان الصمت مرتبط بما قيل قبله، كذلك في الفلم فهو مرتبط دائما بالصور والظواهر المرئية في المشهد الذي سبق فترة السكون) (ليسا، ١٩٩٧، صفحة ٧٣) .

المبحث الثالث/ انزياح الصوت في الصورة الفيلمية

استطاعت السينما وبوسائلها الفنية ان تمتلك كل الاساليب اللغوية والعلمية والعملية ، ففي الجانب الفني اخذت من المسرح الممثل، ومن الفنون التشكيلية (الخط والشكل و اللون)، ومن الفنون الموسيقية (الاغاني و الرقص)، اما الجانب الادبي فلقد اخذت الرواية والقصة القصيرة، ولما كانت السينما لغة فن قائم بذاته، لغة تمتاز بالمرونة والرمزية، شأنها شأن اي لغة اخرى، فلقد اخذت بالتوسع في كل مجالات الحياة.

ولما كانت بدايات السينما الناطقة تبحث في تقديم صورة وصوت واقعي (أي ننظر الى شيء ونسمع صوته في الوقت ذاته)، فلقد بدأت بالتحول والتخيل، من خلال اصوات تأتي من مصدر مختلفا ومغايرا تماما في الصورة، وعلى الرغم من الاصرار المستمرعلى(تطابق الصوت والصورة طول الفيلم كله يعد بعيدا عن الواقعية ويخلق تأثيرا غير طبيعي، في حين ان العلاقة الحرة بين الصوت والصورة، واستخدم صوت صادر عن شيء ما مع صورة شيء اخر يكون في بعض الحالات اقرب الى واقع الحياة، فضلا عن انه يساعد على ان يكون الصوت والصورة مكملين لبعضهما البعض بدلا من ان يكون مجرد تكرار لنفس الشيء) (لندجرين، ١٩٥٩، صفحة ٩٢). ومثال على ذلك فيلم (رجال وراء القضبان) اخراج بول فيجوس، حيث نرى على الشاشة مساجين في كنيسة السجن يتناقلون الاسلحة بينهم من واحد الى الاخر في ظل المقاعد، ويصحب الصورة المعروضة، صوت القسيس وهو يرد (انك لن تقتل احد) لقد اخذت السينما في البحث والتقصي نحو ايجاد شيء جديد وغير مألوف، لهذا اخذت من اللغة الشعرية ادواتها البلاغية وهي(الاستعارة والرمزية والتورية والايجاز)، وأسقطتها في احد ابوابها الفنية، ان السينما أداة عجيبة حيث استطاعت ان تدخلنا في الكائنات، ونرى ما وراء الاشياء وتجعلنا نطير ونحلق في السماء، وتسمعنا اجمل الاغاني والالحان، ولذا فان تشكيل المشهد المرئي واللامرئي اي المتطابق اوالغير متطابق مع الصورة يخلق معاني جديدة بين الصورة البصرية والصورة الصوتية الباعثة على معاني متعددة (مارتن، ٢٠٠٩، صفحة ١٠٥)، وبهذا نجحت السينما في جعل الشيء المألوف شيئاً اخراً غير مألوف، لتحريك ذهن المتلقي وجعله يتخيل ويفسر، وينطلق من العالم الذي اعتاد أن يُرى ويسمع بشكل مطابق للواقع الى عالم متخيل مبدع.

لهذا فأن للسينما اساليبها الخاصة في انعكاس رؤيتها على الواقع، وجعلهُ مغاير للحقيقة ليخرج بواقع له ابعاداً جمالية وتعبيرية، لقد أخذ صانعو السينما بابتكار اسلوبا جديدا في عرض موضوعات افلامهم، وهو عدم تطابق الصوت مع الصورة،

وهذا ما يسمى بالصوت الغير متزامن، ومن الابتكارات الجديدة حول عدم تطابق الصوت مع الصورة، او الصوت مع صوت وصورة اخرى أي عدم تزامن في (الصورة والصوت)، هو من خلق معنى حديث سمي بـ(الانزياح الصوتي) الذي يعنى بالانحراف عن واقعية الصورة والصوت، وربط بينهما لكي توحي بفكرة عند المخرج، وهذا ما يخلق التساؤل عند المتلقي ماذا يريد المخرج ان يقول، ومن هنا يريد صانع العمل ان يجعل المشاهد ان يشاركه في العمل الفني وان يحرك مخيلته، وبهذا النوع من التغريب في الصورة والصوت الذي قد تناوله المخرج المسرحي "برتولت بريخت" ومقولته(ماذا يحدث لو أن ....؟) (لندجرين، ١٩٥٩، صفحة ٩٢).

وبهذا اخذت السينما بالتحول والتغير وبابتكار اساليب جديدة ليحرك مخيلة وذهن المتلقي ويجعله يتسأل ويؤل بما يشاهده من صور واصوات منزاحة عن اطر الواقع مستخدما الانزياح الذي يتشكل من ادوات الاستعارة والايجاز والتورية، مع الملاحظة ان انواع المجازات هذه قد (انسحقت في الاستعمال الشائع تحت سطوة (الاستعارة) التي باتت تشيد الى جنس صور تغير المعنى، وقد شايع كوهين هذا الاستعمال وألمح نجاحه في استعمال الاستعارة بهذا المعنى) (الددة، ٢٠٠٩، صفحة ١٨)، ويمثل الانزياح أحد اساليب المخرج في توظيفه ليخلق حالة من التوتر والقلق عند المتلقي وبالتالي يشحن فكره الكثير من التأويلات. ان مضمون الانزياح يقوم على جملة من الاستعارات التي هي احدى الادوات البلاغية في اللغة الشعرية التي استعانت بها السينما في حقلها المرئي واللامرئي لاسيما المخرج (ايزنشاتين) الذي اثار حجر المونتاج المبني على الاستعارات والانزياحات الفكرية.

وعليه فان الانزياح اسلوب تعبيري انطلقت من منابت رائدها (شارل بالي) الذي عاين ثنائيات استاذه دي سوسير(اللغة /الكلام – التعاقب /التزامن) (الددة، ٢٠٠٩، صفحة ١٤٧). يقدم كراكاور في كتابة طبيعة الفيلم السينمائي (تحليلا معقدا وشاملا لوحدات الصوت والصورة المختلفة ويميز ثلاثة تباينات مختلفة للصورة والصوت " التزامن – اللا تزامن – التوازي– المصاحبة) (ستيفنسون و دوبري، ١٩٩٣، صفحة

٢٤١)، يمثل التزامن والذي يقترب من الحياة الواقعية (فنحن ننظر الى شخص ما ونسمعه يتحدث)، واللا تزامن والذي يبتعد عن حياتنا الواقعية فمثلا ننظر الى غرفة اطفال فارغة ونسمع اصوات الاطفال دون أن نراهم.

مؤشرات الاطار النظري

١.الصوت غير المتزامن يعمق المعنى الدرامي.

٢ . يُدعم المونتاج في عملية الانزياح الصوتي.

٣ . يُجسد الانزياح المضمون الفكري للحدث الدرامي من خلال الصورة والصوت.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولا: منهج البحث

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في هذه الدراسة كونه يمثل افضل المناهج في تحليل الاعمال الفنية فيصفها وصفا دقيقا ويعبر عنها وصولا لاستنتاجات وتعميمات تساعدنا في تطوير المجال الذي ندرسه، بوصفه اداة منهجياً للتحليل حيث يوفر هذا الاجراء امكانية الانزياح الصوتي في الصورة المرئية وغير المرئية، عبر تحليل العينات للوصول الى اهداف البحث.

ثانيا: مجتمع البحث: يتمثل بالفيلم السينمائي(المريض الانكليزي) المأخوذ عن رواية مترجمة الى لغات عدة ومنها اللغة العربية.

ثالثا: اداة البحث: وتمثلت بـ :

١. الصوت غير المتزامن يعمق المعنى الدرامي.

٢. يُدعم المونتاج في عملية الانزياح الصوتي.

٣. يُجسد الانزياح المضمون الفكري للحدث الدرامي من خلال الصورة والصوت.

رابعا: وحدة التحليل: ستعتمد الباحثة المشهد كوحدة تحليل وذلك لما يمتلكه من مظهرية عالية وتعبيرية متميزة في استخدام العناصر الصوتية والمرئية والوسائل التقنية، كوحدة تحليل رئيسة.

خامسا: تحليل العينة

اسم الفيلم (المريض الانكليزي)

اسم المؤلف:- مايكل أونداتجي) الرواية أنتوني منغيلا

اخراج: أنتوني منغيلا

موسيقى: غابريال يارد

انتاج: ١٩٩٦

زمن عرض :- 160 دقيقة

الممثلون:- راف فاينز/ بدور الكونت ماشي، كريستين سكوت توماس/بدور كاثرين، جولييت بينوش/ بدور هانا(الممرضة).

ملخص الفيلم

تدور احدث القصة حول رجل يدعى الكونت الماشي (المريض الانكليزي) ويعمل مستكشف اثار مع الجمعية الملكية الجغرافية البريطانية قبل الحرب، تلميذ لهيرودوت الذي يحتفظ بنسخة من كتابه معه أينما ذهب، يقع ألماشي في حب (كاثرين كليفتون) زوجة (جيفري كليفتون) الذي يعمل مع الاستخبارات العسكرية البريطانية، عرف جيفري بخيانة زوجته كاثرين والماشي ،فقام بمحاولة قتله بطائرة كان يقودها ، ولكن (الماشي) يفلت منه وتقع الطائرة ويموت (جيفري)اما (كاثرين) التي كانت معه فتصيب بالجروح بالغة، ويقوم الماشي بحملها الى الكهف، ويذهب الماشي لطلب النجدة ولكنه يقع فريسة الجنود الالمان وبعد هروبه منهم، يذهب الى الالمان ويعقد صفقة معهم بإعطائهم الخرائط مقابل وقود للطائرة لكي يذهب الى كاثرين ولكن بعد فوات الاوان يجد كاثرين وقد وفاها الاجل، ثم يقوم بأخذها في طائرة ويحلق بها وفي الطريق يقوم الجنود بضرب الطائرة وتسقط محترقة فينقذه العرب الساكنون في الصحراء وهو محترقا، ويتم العثور عليه من قبل الجنود البريطانيين، ومن ضمن الكتيبة الممرضة (هانا) حيث تقوم برعايته ولكن في النهاية يطلب (الماشي) منها ان تحقنه بجرعة كبيرة من المورفين، وان تقرا له كتابه، أي كتابة كاثرين قبل وفاتها ويتوفى في النهاية.

المؤشر الأول: الصوت غير المتزامن يعمق المعنى الدرامي.

الصورة الصوت

م/ ٢١ نرى الماشي مع جينفر زوج كاثرين بالقرب من الطائرة فيعمل على تشغيل محرك الطائرة مؤثر صوت المحرك

م /٢٢ بعدها يختفي الصوت المحرك لنسمع موسيقى رومانسية موسيقى

حالمة رومانسية والطائرات محلقة جوا

ادى معنى هذا المشهد على عدم تزامن الصوت مع الصورة اذ حقق الدلالة الدرامية لدى المتلقي من خلال انزياح صوت المحرك الطائرة الى صوت موسيقى رومانسية وهم محلقين جوا مما خلق جو حالم رومانسي بين الصوت والصورة.

م /٣٨ نرى الماشي مع كاترين يرقص موسيقى راقصة مزج

م/٣٩نرى الماشي(المريض الانكليزي) راقد على استمرار

السرير الصوت

موسيقى مستمر

في هذا المشهد قد ادى الصوت المستمر في الصورة الاولى وانتقاله الى الصورة الثانية واستمرار الصوت غير المتزامن للصورة الثانية، من توسيع المعنى خارج الكادر و خلق الايحاء عند المتلقي، بان شخصية الماشي، مستمرة بنفس الاجواء الرقص الحالمة في الصورة الاولى.

م/١٢٠ نرى المريض راقد في سريرة وهو يتحدث مع شخصية تدعى (موس) وهو يعرفه في الماضي يدخل مؤثر صوت محرك الطائرة صوت من خارج الكادر وهو مازال يتحدث اليه

قطع

م/١٢١ نرى الماشي في الصحراء والحوار الماشي: كنت افكك المخيم

من خارج الكادر واوضب حقائبي من قبو الباحين

وعرض علية كليفتن ان ياتي من

القاهرة ليقلني دائما كالمجنون

لذا لم اكن الاحظ

ثم يدخل الصوت الطائرة وتنقلب الطائرة جو عام

ويتوفى (جينفر) وزوجته كاترين راقد في مقدمة الطائرة مصابة بجروح ويتحدث معها الماشي الصوت من خارج الكادر

في هذين المشهدين يتضح الانزياح الوظيفي للصوت(الحوار)غير المتزامن لتعميق المعنى الدرامي للحدث اذ ان الماشي لم يكن له اليد في مقتل جينفر بل، هو من اراد قتله ولقد اعطى الصوت غير متزامن من خلال تعليق الماشي بأن ما يجري خارج الشاشة اعمق من الصورة المعروضة، ودخول الصوت المتزامن للحدث شد انتباه المتلقي بأن في الطائرة ليس جينفر وحده بل كاثرين معه .

المؤشر الثاني: يُدعم المونتاج في عملية الانزياح الصوتي .

لقد وجدت الباحثة ان المونتاج قد تم توظيفه في كل المشاهد وخاصتا في المشاهد التي تم بها الانزياح الصورة والصوت، وهنا برز مشهد تم به المونتاج بطريقة ملفتة للنظر.

الصورة الصوت

م/٥٤ نرى الماشي في الكهف وبيده ضوء موجه الى حائط موسيقى وغناء

الكهف لنرى رسومات وشكلها كما قال صديق الماشي كأنها اغنية الهنغارية

(اجسام تسبح) ثم تمزج صورة فوق صورة الاولى دون اختفاء الصورة الاولى ونسمع الاغنية على شريط الصوت نفس الاغنية التي بدأت في المشهد الاول.

في هذا المشهد تم ربط الصورتين لتعميق المعنى لدى المتلقي ولاسيما في ربط بداية المشهد لرسم الاجسام نفسها مع المشهد في الكهف للتأكيد وجود اثار قديمة تم رسمها.

المؤشر الثالث: يُجسد الانزياح المضمون الفكري للحدث الدرامي من خلال الصورة والصوت.

الصورة	الصوت
م/٢٤نرى الممرضة (هانا) تلعب لعبة(توكي) وتتحرك من مكان الى اخر وصوت دقات اقدامها تدق على الارض	صوت مؤثرات مؤثر صوت اقدامها
قطع	
م/٢٥ نرى (بلقطة كبير) لوجه المريض الانكليزي مع الصوت مستمر(اقدام هانا) ثم يدخل صوت اخر صوت طبول ودقات ثم انتقاله	صوت مؤثر اقدام هانا مع صوت موسيقى (طبول)
قطع	
م/٢٦نرى (جمال) في صحراء وصوت الطبل، وبعدها نرى	
الصورة	الصوت
الفريق جالسين (جينفر) واقف يضحك ويغني.	جينفر: يغني

في المشاهد التالية حقق الانزياح بالصورة والصوت من خلال الانتقالة البصرية والصوتية من صورة هانا وهي تلعب، وبعدها نرى المريض والصوت مستمر من خارج الشاشة، ودخول صوت اخر من الذاكرة المريض لنرى صورة الصحراء وصوت الطبول مع صوت دقات اقدام هانا، وبهذا قد تم تعميق المضمون الفكري للمتلقي من خلال الانزياح الصوت بصوت اخر وانتقاله لماضي (الماشي) وهو راقد على السرير الى صورة (الماشي) وهو جالس بين الفريق وهو يستمع لجينفر وهو يغني.

الصورة	الصوت
م٢٧ / نرى الممرضة تمسك الكتاب وهي تقرأ وتردد وتردد الجدل	هانا: أصر الملك ان يجد وسيلة لأثبات وخلافه لكل

وقالت :كاندولس ويردد(المريض الانكليزي)

قال :كاندولس

قطع

الصورة	الصوت
م٢٨/ نرى (كاترين زوجة جينفر تكمل القصة وبعدها هانا تكمل القصة نفسها ثم تكمل كاترين القصة.	تقول : كاندولس

لقد تم في هذه المشاهد انزياح من خلال صورة هانا الى صورة كاترين، وانزياح من حوار هانا الى حوار كاترين وتمت عملية سرد القصة من خلال شخصيتين وكل واحدة تكمل ما انتهت به لتكمل الاخرى القصة، وبهذا المشهدين حقق المضمون الدرامي للحديثين وتحولت سرد القصة وانتقاله من الماضي الى الحاضر عبر الانزياح ما بين الشخصيتين.

م٥٢/ المريض الانكليزي مع كاترين في السيارة وتبدأ كاترين بالغناء

قطع

الصورة	الصوت
وبعدها نرى رجل عربي يأذن	حوار الرجل :
الله اكبر	

في هذا المشهد حصل انزياح بين صوت كاترين وهي تغني وصوت الرجل وهو يأذن مما خلق مضمون فكري لدى المتلقي حول وجود حضارتين متناقضتين بين حضارة العرب وحضارة وتوجه الغرب.

م١٣٦/ غرفة النوم المريض راقد على السرير
وقربه الممرضة(هانا) تعطي الابرة المورفين
والمريض يؤشر بيده بان تعطي الجرعة كلها

تلبي طلبه وتبكي وتدخل موسيقى من خارج الكادر	موسيقى
البيانو والمريض يطلب من الممرضة ان تقرأ له كتابه	
الماشي: اقرأ لي كي انام	
و تمسك هانا الابرة وتبأ بوضع المورفين	استمرا
موسيقى البيانو	

قطع

م١٣٧/ قرب الكهف

الصورة	الصوت
نرى الكونت ماشي بالقرب من هانا وهيه ميتة	موسيقى
البيانو مستمرة	
وثم يدخل صوت من خارج الكادر، هانا تقرأ ماكتبته	هانا: حبيبي انا
انتظرك	

كاترين قبل وفاتها مدى طول النهار في الظلمة

وهي تقرأ ونرى الماشي بقرب كاترين الأسبوع ؟انطفأت النار واشعر

ونرى صورة هانا وانا اشعر بالبرد قارس

ونرى بعدها الماشي وكاترين وصوت كاترين كاترين: كان علية الخروج

هناك اشرقت الشمس اخشى

فقدان النور على الرسومات وبعد

كتابة هذه الكلمات نموت

وتكمل هانا ما كتبته كاثرين هانا: نموت اغنياء بالعشق وبالقبائل

وبأذواق ابتلعناها اجساد

ارتديناها وسبحنا فيها كالانهار

وسبحنا فيها كالأنهار

ونرى الماشي مع كاثرين وتكمل ما كتبته كاثرين: وفيها خبأنا مخاوفنا

كذلك القبو البأس، اريد ان

يكون كل هذا علامة بارزة على جسدي

مع اسماء رجال اقوياء اعلم انك ستأتي

خارجا هكذا ما اردته داخل قصر الرياح

نرى المريض يحمل كاثرين ويبكي ولا نسمع صوته وصوت كاثرين مستمر ان اسير في قصر كهذا معك مع اصدقاء

نرى هانا تكمل ارض بدون خرائط

انطفأ النور وانا اكتب في الظلمة

وتنظر هانا الى المريض الذي فارق الحياة

يعبر المشهدان عن الانزياح من خلال الصوت (البيانو) المستمر بين المشهدين وعدم تزامنهما، حيث تم ربط موسيقى البيانو للدلالة على انسحاق روح الماشي بين ماضيه ونهاية حاضره، حيث ادت الموسيقى المستمرة بين المشهدين بربط ايديولوجي عند المتلقي وانزياح بين صوت هانا وكاترين هو الاحساس السايكولوجي عند كاثرين ، وهو نفس الشعور عند هانا، وربط الصوتين (هانا–كاثرين) للدلالة على روح كاثرين التي تماهت مع روح الماشي و انتهت أيضا بعبارة (انطفأ النور وانا اكتب في الظلمة).

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١. ان استعارة الصوت محل صوت اخر اعطى قيمة درامية للحدث.
٢. الصورة والصوت غير المتزامنين منح المشهد دلالة فكرية .
٣. لقد بنى المونتاج للصورة والصوت مضمون ذهني لدى المتلقي ، ومن ثم حقق انزياحاً للصورة والصوت.

الاستنتاجات:

١. ان استخدام الادوات البلاغية ومنها الاستعارة للصوت غير المتزامن ساعد على خلق معنى جديد.
٢. ان الخطاب الفيلمي ذا الانزياحات الواسعة في التركيب، يؤدي الى توسيع نطاق المعنى وأيضا الى شد المتلقي لما يسمع ويرى من تناقضات بالصورة والصوت وربطها معا ، فحققت بالتالي التأويل والتفسير عند المتلقي.
٣. ان انزياح الصوت واشتغاله على المستوى الوظيفي قد امتلك دلالة عالية من خلال استعارة صوت محل صوت اخر واشتغاله من خلال الموسيقى او المؤثرات الصوتية او الصمت او الحوار.

١. المراجع

٢. ابن منظور. (٢٠٠٣). لسان العرب. القاهرة: دار الحديث للنشر.

٣. ارنست لندجرين. (١٩٥٩). فن الفلم. (صلاح التهامي، المترجمون) القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للنشر.

٤. اندرو ج دادلي. (١٩٨٧). نظريات الفلم الكبرى. (جرجيس فؤاد الرشيدي، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

٥. جوزيف م بوجز. (١٩٩٥). فن الفرجة على الافلام. (وداد عبدالله، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦. جون هوارد لوسن. (٢٠٠٢). العملية الابداعية. (علي ضياء الدين، المترجمون) بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة.

٧. حميد لحمداني. (١٩٨٩). اسلوبية الرواية، دراسات سيميائية ادبية لسانية. المغرب، الدار البيضاء.

٨. رالف ستيفنسون، و جان دوبري. (١٩٩٣). السينما فنا. (خالد حداد، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.

٩. سامية محصول. (٥، ٢٠١٣). الانزياح في الدراسات الاسلوبية. مجلة الاداب واللغات(العدد الاول).

١٠. صوفيا ليسا. (١٩٩٧). جماليات موسيقى الافلام. (غازي منافيخي، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما.

١١. عباس رشيد الددة. (٢٠٠٩). الانزياح في الخطاب النقدي واليلاغي عند العرب (المجلد ط١). بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة.

١٢. علي ابو شادي. (٢٠٠٦). لغة السينما. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

١٣. كرم الشلبي. (٢٠٠٨). الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

١٤. لوي دي جانيتي. (١٩٨١). فهم السينما. (جعفر علي، المترجمون) بغداد: دار الرشيد للطباعة.

١٥. ماجد عبود الربيعي. (٢٠٠٠). الشكل ودوره في انزياح المعنى في بنية الصورة. جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة.

١٦. مارسيل مارتن. (٢٠٠٩). اللغة السينمائية. (سعد مكاوي، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما.

١٧. محمد القاضي واخرون. (٢٠١٠). معجم السرديات . تونس: دار محمد علي للنشر.

١٨. محمد عزام. (١٩٩٦). النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للادب. دمشق: وزارة الثقافة للنشر.