سيميائية السينما، عند كريستيان ماتز

أ.د/عبد الله ثاني قدور
جامعة وهران

إن التحليل السيميولوجي يمتد ليشمل جميع الأنظمة سواء تمثلت في العلوم الطبيعية أم الاجتماعية أم الثقافية إن هذا العلم كما تنبأ به دي سوسير وتصوره تشارلز سندرس بيرس يطمح الى أن يكون علما لجميع أنساق العلامات لغوية كانت أو غير لغوية ، وما زال المشروع السيميائي يبحث عن معالم تحدد أطره المرجعية ، وموضوعاته وممارساته الاجرائية وعلاقاته بالعلوم الأخرى لرسم منهجه ، وتوضيح مقولاته بدقة . وهو ما حدا بر ولان بارت في كتاباته) ميثولوجيات وامبراطورية العلامات عناصر السيميولوجية (الى إثارة هذه القضايا التي تتعلق بنضج هذا المشروع

يقول ك.ميتز بهذا الصدد: "إن الصورة ليست إشارة إلى شيء آخر غيرها، بل هي الحضور الزائف –pseudo présence لما تحتويه هي نفسها. يوجد ثمة تعبير حين يكون "المعنى" –إذا صح القول– ملازما لشيء ما، منبثقا منه مباشرة وممتزجا بشكل هذا الشيء نفسه".

إن العلامات الأيقونية لا تنتج بعض شروط إدراك الموضوع، إلا بعد اختيارها لهذه الشروط وفق أسنن عرفية تحتوي على مجموع معارف الشخص عن الموضوع الذي تمثله العلامات الأيقونية، كما يدركه في الواقع. والمثال الذي يضربه أ.إيكو في هذه الحالة يأخذ بعين الاعتبار هذا الفارق بين معرفتنا المسبقة وعدم معرفتنا للأشياء التي تحيط بنا. ويشكل المحيط الثقافي للفرد عاملا في اكتساب هذه المعارف والأسنن العرفية. فحين نشاهد من بعيد، في حديقة الحيوان مثلا، حمار الوحش المخطط، فإن أول العناصر التي نلحظها فورا هي الخطوط، وليس صورة جسمه التي تشبه مثيلتها عند الحمار أو البغل. ولكن إذا افترضنا، مع أ.إيكو، أن ثمة مجموعة بشرية إفريقية حيث لا يوجد غير الحمار الوحشي ذي الخطوط والضبع، وحيث يجهل تماما وجود الحصان والحمار والبغل، فلكي يتم التعرف على الحمار الوحشي، ليس ضروريا تمييزه بالخطوط التي يحملها، بل يمكن التعرف عليه حتى بالليل، كظل فقط، دون التفكير إطلاقا في حيوان آخر غيره. ولكي يتم رسم الحمار الوحشي، يصبح ضروريا داخل هذه المجموعة الإفريقية التركيز على الوجه وطول القوائم، وذلك لتمييزه عن الضبع (الذي يملك هو الآخر خطوطا). وهنا لا تصبح الخطوط المشتركة عاملا مميزا.

غير أن الإشكالية التي تنبع من العلامة الأيقونية كعلامة تمتلك بعض خصائص موضوعها، تتمثل في السؤال التالي: هل هذه الخصائص المشتركة هي خصائص الموضوع الذي نعرفه؟

تحت آثار السيميولوجيا

في إطار الدراسات السينماتوغرافية هناك ثلاث مراحل أو أطر أساسية تترجم تاريخ السيميولوجيا البصرية في فرنسا:

المرحلة 1: كريستيان ميتز رائد السيميائية في فرنسا:

عام 1964 كانت دراسات "كريستيان ميتز" مبنية على أسس وقواعد منهجية من خلال أبحاث دقيقة حول المادة المصورة التي هي (الفيلم)، فخصص إحدى دراساته على العمل الضخم الأدب والذي تطرق إليه سابقا "رولاند

بارتيس" كما أن إسهامات الباحث "كريستيان ميتز" في السيميولوجيا احتلت مكانة بالغة من خلال عمق ووضوح مسعاه أو رؤيته لأنه تمكن من تبيان وتعريف مختلف أشكال العلامات والرموز للتركيب الفيلمي.

"كان كريستيان ميتز من مؤسسي سميائية السينما، حيث هدف ابتداءا من سنة 1967 إلى وضع منهجية و تطويرها و تطبيقها على شريط الرواية الخيالية مستعيرا بقواعد السميائيات فدرس ترابط السينمائي و إحداثه ثم درس الخدعة السينمائية و قسمها إلى3 مستويات :

المرحلة الأولى مستوى الكاميرا (التقاط الصورة) ثم على مستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين) وأخيرا على مستوى تركيب الفيلم الذي يمكن من تصنيف الحمولة الدلالية للخدعة السينمائية و قام جوهان كوهين سبات بالتميز بين الفيلم و السينما نظرا للخلط بينهما قائلا "الفيلم ما هو سوى جزء صغير من السينما لأن هذه الأخيرة تمثل مجموعا واسعا من الوقائع منها ما يتدخل قبل الفيلم القاعدة الاقتصادية للإنتاج الاستوديوهات التمويل ، الحالة التكنولوجية للأجهزة ....الخ

بينما يعرفها ميتز سيميائيات بأنها "إضافة إلى كل ما يحيط بالفيلم . مجموعة الملامح التي يفترض في الفيلم مجموعة الأفلام نفسها أو هي أيضا مجموعة الملامح التي يفترض في الفيلم انها تميز نوعا من اللغة المدركة أي أن الفيلم هو ذلك الجزء أو الأجزاء المشكلة للسينما لكنها ليست الوحيدة فالسينما أوسع أو أشمل من الفيلم.

و للسينما لغات خاصة تميزها عن باقي الفنون تتواصل عبرها مع الجمهور، فقد تكون لغتها صامتة أو كما أطلق عليها "تولستوي" اسم " الأبكم
العظيم" و هي لغة بداياتها . إذ اتخذت من الإيماءات و الموسيقي التابعة لها للتعبير تعتمد على المشاهدة البصرية أكثر (سينما شارلي شابلن)

إضافة إلى هذه اللغة قام كويستيان ميتز في دقة إلى استخلاص 5 لغات لها تتمثل الأولى في الصورة المتحركة و نجدها ابرز خاصية تظهر من خلال خاصية التعيين و القيام بالخداع .

"إذ أن المكان في السينما ليس كالمكان في الحياة إننا نشاهد المكان في واقعنا بعين مجردة رؤية مثالية مفتوحة.

أما المكان في السينما فهو محدد حسبما تريد لنا الكاميرا أن نراه، كما أنه يصور من عدة زوايا و يركب فيما بعد ليصبح صورة واحدة و أيضا يتمثل في الخداع خاصة في مشاهدة التوأم أي تمثيل شخص واحد و عرضه على أنه شخصيان .

المرحلة الثانية: التحليل النفسي وتطور السيميائية مع "أيزتشتاين" وروب قريني":

تبدأ هذه المرحلة مع بداية السبعينات والتي تعطي دفعة قوية في تطور السيميولوجيا أولا من خلال التخليل المنظم والدقيق للأفلام من قبل "أيزتشتاين" و"آلان روبر" أيضا من خلال بناءاتهم يقسمون السينما التمثيلية التقليدية إلى رموز وتراكيب وعناصر نصية كانت خارج المعايير التي سمحت للمنظرين بتشكيل وبناء اللغة والعلامات فأدخلت وأدمجت ونظمت في السيميولوجيا وحدات دلالية في أسس جديدة بحيث أظهرت من خلال هذه المنهجية القوة التي تتحكم بها.

فهذان الباحثان قاما بفحص التركيب السينمائي (المونتاج) لمعرفة واستكشاف الانقطاع والانخفاض الدرامي والتجويفات.

وبعبارة أخرى أظهر هذان الباحثان، فعالية العناصر الأيقونية والمستويات والوثائق المكتوبة من (ملحقات، تصميم الكاميرا، الإضاءة، الصوت، الإخراج) وكذلك الانقطاعات في الموارد الفيلمية الأخرى.

ومرة أخرى وفي نفس الفترة، جاءت رياح جديدة ومعاكسة ومخالفة زاحمت السيميولوجيا، فالتحليل النفسي عام 1971 قام حينئذ على نشر أعمال "كريستيان مينز": (اللغة والسينما) وهذا هيأ لوضع نظام التقديم كأساس للخطاب السينمائي، حينها باشر النقاش مع بعض المنظرين فقال: "في مقاربة التحليل النفسي هل لابد أن نأخذ بعين الاعتبار دراسة حل العناصر السيميائية قبل تشريح قصة الفيلم".

فقد قام "كريستيان مينز" بتحليل هذا السؤال بسرعة فائقة، فبالنسبة له أن الرموز نوعين: اللغة والأيقونة ولا يمكن ملاحظتهما في نفس الوقت، أي في آن واحد في نفس شبكة التحليل النفسي بل على العكس فقد قام بتبيان بعض الإيجابيات في الرؤية النصية للفلم السينمائي، فهي تنظم في كل وقت إلى صفوف.

لقاء النوع الثاني: التعبير أو اللغة اللاشعورية

هذا اللقاء مع النص يسمح لبعض السيميولوجيين والمتخصصين في التحليل النفسي بفك شفرة اللغة أو نشر اللغة اللاشعورية، فعملية اللاشعور أو اللاوعي تحتوي على صور بالتالي هي مكونة من أحلام تتضح من خلال: البصمات، الخطاب السينماتوغرافي ومن خلال هذا المعنى فإن آلية فقدان الوعي هي مثل: الفلم تخلق صورة وهذا الميكانيزم يسمح بإعداد الأطر المنهجية الأولى.

عندما يظهر النص تحت غطاء من الحلم:

تعتبر البحوث والمفاهيم التي وضعها فرويد أن لها معاني هامة في بناء الأحلام حيث ركز العلماء على دراسة المحور السادس من "علم تفسير الأحلام" لفرويد لفهرسة قائمة الأشكال الأساسية للسينماتوغرافية وبعد ذلك حاولوا تقدير الآليات الدالة على المادة السينمائية (الفيلم) لتعبير الأشكال المعبرة التي قارنوها بتصورات الحلم، بالإضافة إلى أنهم تمكنوا من فهم دور النص الفيلمي ومن أجل ذلك أكد فرويد في كتابه "علم تفسير الأحلام" أن مضمون الفلم يُعطى لنا على شكل كتابة هيروغليفية وعند التخمين تترجم إلى رموز تبعا للفة الحلم ونحن نخدع بصورة جلية إذا كنا نرغب في قراءة هذه العلامات مثل الصور وليس فقط وفق معناه التقليدي، فالأحلام هي الألغاز وهذه الألغاز عند فرويد هي كناية، وحتى لا تصبح واقعا يجب أن تحلل وفق بروتوكول وشبكة تحليل منظمة ومثبتة وإلا لن يظهر لنا أثر القصص في الأحلام وتصبح لنا ضالة وبدون معنى، ولاستخدام التحليل النفسي في السيميولوجيا لفك وتشفير الكتابة والكلام ولغة السينماتوغرافيا وبالتالي فهذه البحوث الجديدة لأيزنشتاين وروب وظهور التحليل النفسي زادت من ازدهار وتنوع حقول السيميولوجيا وأدخلت أيضا مفاهيم جديدة.

المرحلة الثالثة: اسم السيميولوجيا

وأخيرا ومع بداية الثمانينات، آخر مرحلة أعادة إحياء دراسة السيميولوجيا بعد عقد كامل من الركود وبهذه المناسبة استغل الباحثون هذه الفرصة لإعادة طرح إشكالية تعريف السيميولوجيا بعد الكثير من التحولات منذ نشأتها، فتحول المادة لا يظهر العلامة في حد ذاتها وإنما يعمل الطاقة العمومية للمعنى.

روجر أودين والتحليل النفسي الجديد:

النتائج المذكورة أعلاه وضعت أسسا لانعكاسات أودين روجر عام 1985 في أطروحته "التحليل السيميولوجي للأفلام" وفي هذا الكتاب أعد مفهوم حول (موضوع السينما) حيث عمل على تقييم أهمية وحدة السرد في الجمل الكبيرة ودرس العلاقة بين الصورة و مسار الصوت.

نمط وضعية المشاهد:

وتستند إلى نظرية "ميتافيزيقية" (وهمية الدال) حيث اختار في الأول نمط وضعية المشاهد بعبارة وبعبارة أخرى: كيف يحدد وجه المستقبل للقصة هي صيغة مخطط؟ فتحركات الكاميرا في ترتيب المخططات ووضع الرموز القديمة للمساهمة في الكشف عن نفسه ذات مغزى واضح للمشاهد.

فهذه المواضيع تؤدي إلى دلالات وفي نفس الوقت تؤدي إلى ما يصفه روجر (بالأثر الايجابي للمشاهد) معناه كيفية التدرج في المرحلة أي (التزيين، الألبسة الحوار وبعض هياكل الصورة) فالمشاهد يتسامى على وهمية الطابع الإنساني بل حتى التغير والوصول إلى تعميم التاريخ المتوقع بشأن جوانب سطح الشاشة.

بداية الثمانينات (ولادة نظريتين جديدتين):

و في نفس الوقت ظهرت نظريتان جديدتان وتحديدا في بداية الثمانينات.

1. **نظرية الظن:** وتتميز بالعلامات والآثار طوعا من قبل الطرف الآخر على النص الفيلمي مع ممثل السينما والهدف من تحديد هذه العلامات بما في ذلك (التعليق الصوتي أو الصوت الخارجي) والمراجع... وواقع استخدام هذا النوع من التمثيل هو نتيجة لرغبة تجاوز السينما التقليدية والسماح للمشاهدين بدراسة آليات الفيلم كما ذكر (دومينيك شاتو) في صفحة هي من (مجلة الاتصالات) فالكلام هو عادة ملموسة والسينما التي كسرت مع سيناريو الفيلم القواعد التقليدية لأن الحكم الأخير لمحو أي إشارة ملموسة من الرسالة والتي تمكن من تراجع الطرق طوعا أو غير طوعا إلى إنتاج تأثير الخيال.

الفعل المنعكس (سجل آخر للنطق): توجد هنالك تقنية ثانية وهي لمس كهربائي الخطب وهي عبارة عن انعكاس أو رد فعل وبعبارة أخرى (السينما في السينما) وهذه منهجية هي غالبا ما توجد في أفلام "جون لوك" وهي نحو القدرة أو الإمكانية لإظهار الشفرات أي السلاسل الفيلمية وأيضا الحديث الفيلمي، وعادت أخيرا السينما إلى قواعدها الأولى.

2. **نظرية الولادة:** ظهرت هذه النظرية عام 1977 من قبل كريستان متيز حيث ترك للمنظرين والمهتمين بالسيمولوجيا منجما من ذهب حقيقي وفي 1980 أنهى الأطروحة: الفيلم، اللغة والحوار فالمقدمات السيمولوجية (الولادة) قد ميزت نظراته أو رؤيته لعلم الأعراض السيميولوجية لأنه "يرفض الاعتراف أن معظم المنظرين يعتبرون هذا الفيلم لغة الاعتماد الهيكلي فيما يتعلق باللغة اللفظية" ويوجه بدلا من ذلك تصريحاته بالقول أن خطاب الفيلم لا يختلف اختلافا جوهريا عن الخطاب اللفظي فهذه الطريقة في عرض لغة الفيلم عن طريق ميشال كولين لها بعض الاحترام وعدم الاكتراث للآخرين.

خلاصة: وعند الانتهاء من هذا الملف المتعلق بدراسة اللغة والعلامات نذكر أهم مبادئ كريستيان ميتز وهذا بفضل عزمه والذوق الفطري الذي يمتلكه في الأبحاث والدراسات التي قام بها على عشرات الأشخاص فهي التي صنعت تاريخ السيمولوجيا في فرنسا وتحديد الرموز السينماتوغرافية لأيزنشاتاين وروجر فأعطاهم عمقا في

التعريف فروجر قد اكتشف نظرة أصلية للنصوص السردية والمظاهر في علم الاعراض التقليدي وأخيرا بفضل هذه المراحل تطورت وارتقت دراسات السيمولجيا.

---

[1] شمو، علي محمد. 2002. **الاتصال الدولي و التكنولوجيا الحديثة** . ط1. بيروت: دار القومية العربية للثقافة والنشر. ص101..

[2]) . عبد المسلم طاهر: **عبقرية الصورة والمكان** . دار الشرق . عدن 2002 . ص 97

[3]) محمود سامي عطا الله . **السنيما وفنون التلفزيون** . ط 1 . الدار العربية للنشر. القاهرة 1987 ص 13

[4])Enrico Fulchignoni : **la civilisation de l'image** – petite bibliothèque/ payot paris 1975 P: 223

[5] ***Barthélemy Amengual*** : ***Le Cinéma. Edits Seghers*** – **Paris 1971. p 17**.

[6] .Jean Gazeuneuve: **La communication de masse** – édition panel – Paris 1976 p: 63

[7] Jean-Jacques Wunenburger: La vie des images – presses universitaires de Grenoble 2002 – p : 256

[8] **عبد الله ثاني قدور**. الحضارة الغربية وهيمنة ثقافة الصورة .مقاربة سيميولوجية للإعلام المرئي الغربي **مجلة الحضارة الإسلامية**، العدد10، نوفمبر 2004.ص103.

[9] . محمود سامي عطا الله . **السنيما وفنون التلفزيون** . ط 1 . الدار العربية للنشر. القاهرة 1987 ص 13

[10])عبد الله ثاني قدور. **سيميائية الصورة**. دار الوراق الأردنية، عمان. ط1. عام 2008. ص 34.