ما بعد الحداثة والسينما
قراءة في طبيعة وخصوصية الصورة السينمائية.

جمال شعبان شاوش

جامعة الجزائر 03

مقدمة:

لقد اتخذت "ما بعد الحداثة" لنفسها الانفتاح وسيلة للتفاعل والتفاهم والتعايش والتسامح. وتتميز نصوصها وخطاباتها عن سابقتها "الحداثية" بخاصية الغموض والإبهام والالتباس، بمعنى أن دلالات تلك النصوص أو الخطابات غير محددة بدقة، وليس هناك مدلول واحد، بل هناك دلالات مختلفة ومتناقضة ومتضادة ومشتتة تأجيلا وتقويضا وتفكيكا، فمثلا، نجد الفيلسوف "بودريار" يربط الحقيقة بالإعلام الذي يمارس لغة الخداع والتضليل والتوهيم والتفخيم، لأن مجتمع "ما بعد الحداثي"، يبدو إذا أشبه بمجتمع الخدمة الذاتية، والإغراء فيه بمثابة مسار شامل.

وهذا المدخل، قد سيطر على الكثير من المثقفين والمحللين الاجتماعيين. ولا شك، أن ذلك يشكل المظهر الأكثر بروزا في ظاهرة "ما بعد الحداثة" لا سيما في حقول العمارة والفن والسينما والأدب وغيرها. ويسود الاعتقاد لدى الكثيرين بأن: السينما فن تسلية وترويح عن النفس، وأنه لا ينبغي أن نأخذها مأخذ الجد، وبالأحرى أن نعتبرها مصدرا من المصادر الباعثة على التفكير وممارسة التفلسف وحتى النقد. والحال، أن "الصورة السينمائية" لا تقل أهمية عن الكتاب، إذ تستطيع هي الأخرى، شحذ الذهن وحثه على التفكير والتأثير وترتبط بمتغيرات الذات والواقع والتمثيل خاصة في "مجتمع ما بعد الحداثة".

وبالعودة إلى السينما، نؤكد أن الصورة تشكل الأداة الأساسية المعتمدة داخل الفيلم، حيث "تشكل المادة الفيلمية الأولية، ولكنها الأكثر تعقيدا أيضا، لأن تكوينها يتميز، بالفعل، بازدواج عميق: فهي نتاج نشاط أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدم إليها بدقة وموضوعية. غير أنها في نفس الآن، نشاط موجه في الاتجاه المحدد والمرغوب فيه من طرف المخرج.

ومن خلال مما سبق، سوف نطرق أولا في هذه المداخلة، إلى تحديد بعض الأدبيات النظرية "لمجتمع ما بعد الحداثة" ، ثم نستعرض أهم المفاهيم العامة الصورة وللصورة السينمائية، كونها تحمل في ثنايا رموزها عدة تأويلات ورسائل إيديولوجية، كما سنطرق إلى طبيعة الواقع الافتراضي والواقع الفيلمي في الصورة السينمائية في مجتمع ما بعد الحداثة، لأن وجود الصورة وحضورها في "تيار ما بعد الحداثة" أصبحت ظاهرة تستحق البحث والاستقصاء وتحليل أشكالها والوقوف على الصيغ الشكلية والفنية واللغوية والتقنية التي تؤثر في المتلقي، خاصة وأن الثورة الاتصالية والتحولات فرضت بالضرورة اشكالياتها الجديدة وتحدياتها الخاصة على مستوى الاتصال والوعي والإدراك.

1- تحديد مفاهيمية للصورة:

يفيد لفظ "الصورة"، في اللغة العربية معاني عديدة منها: التمثيل لشيء أو التدليل على حقيقة وهيئة هذا الشيء أو وصف وتجسيد هذا الشيء.[2] وكلمة الصورة (Image) إغريقية الأصل، تعني ما يشبه وما ينتمي إلى حقل التمثيل (La Représentation)، فهي تدل لغوياً على شيء ظاهري وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته. وجاءت هذه الكلمة من فعل صور، والمصور من أسماء الله الحسنى، وكما جاء في لسان العرب، هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى لها كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميزُ بها على اختلافها وكثرتها. [3] فالصورة، إذن مشتقة من الفعل صوّر "صورة" حمل لهُ صورة مجسمة، صور الشخص أو الشيء أي رسمه، وصفه وصفاً يكشف عن جزيئاته وصور الشيء تكونت له فكرة عنه.[4]

كما يعرف قاموس "روبير" le Petit Robert" الصورة : بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء ما. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة. [5]إذن "الصورة"، تمثيل لموضوع ما، تسمح للإنسان

بالحفاظ على المعلومة التي تُكتسب عن طريق الرؤية،....وتجسيد لكل ما هو موجود في الكون، القادر على الاستمرار والبقاء عبر الزمن[6]

وهنا، ترى الباحثة (**جوديت لازار**)(**Judith lazar**)، أنّ الصورة، هي وسيلة اتصال.... وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها. [7] كما يمكن اعتبار الصورة، مادة اتصال تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فمرسل الصورة، لا يقترح رؤية محايدة للأشياء والمتلقي يقرأها انطلاقاً مما يسميه الباحث الفرنسي " Jean Duvigmaud " بالتجربة الجمالية والمخيل الاجتماعي. [8]

ويقول الباحث "**ريجيس دوبريه**" (Régis Derby) المختص في دراسة الصورة : إن الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها واليها، إذ تمنح إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها.

وفي السياق ذاته، يقول الباحث (كريستيان ماتز) (Christian Metz) : إذا كانت الصورة تعتبر كلاما تحمل في ثنايا رموزها رسالة ما، فهي – أي الصورة – كالكلمات وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من كونها متورطة في لعبة المعنى، وفي مختلف الحركات التي تأتي لتعقيد الدلالة داخل المجتمعات.[09]

والواقع، أن التفكير البصري، كما يسميه "ارنهايم" يعتمد على المعرفة بجانبيها، المعرفة العقلية والمعرفة الحدسية لاكتشاف المعنى، حيث تتفاعل هذه القوى لإدراك المكونات المختلفة من عناصر وأشكال ورموز في علاقات مختلفة. [10]

نستنتج إذاً، أن الصورة، تشكيل وتشييد معرفي وإيديولوجي وهو تشييد بصري تدرك ضمنه صور الذات والأخر عبر الألوان والملفوظات اللسانية، بوصفها أيقونات دالة على حقيقة تاريخية ثابتة، وتدخل في هذه الملفوظات مفاهيم العبقرية والنمو والجودة والقوة والحنان والثقة والخبرة(...) وكل ما تهتز له جوانب النفس بأحاسيسها وانفعالاتها. (...) فالعلامات البصرية، رغم إحالتها على تشابه ظاهري لا تقدم لنا تمثيلاً محايدا لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية. والوقائع البصرية، في تنوعها وغناها تشكل لغة مسننة، أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات وليدة تسنين ثقافي وليس جوهر مضمونيه موحى بها. [11].

كما أن هناك خاصية مميزة للصورة، تتمثل في كونها تعمل وفق سنن أيقوني خاص بها، وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة.... بناء على ذلك، فإن الاستقبال الصحيح لرسالة بصرية ما، يفترض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية..[12]

ومجمل القول، إن للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط الوجود وأنماط التدليل، إنها نص وككل النصوص يتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة. وإن التفاعل، بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحيل بها الصورة. فالصورة، خلافا للنص الذي يتوسل باللغة بإنتاج مضامينه لا يستند في إنتاج دلالتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة (الكلمات مثلا) وإنها تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن (الشفرات) التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية. [13]

2- الصورة السينمائية: قراءة في المعنى والدلالة.

إن الدلالة في السينما على عكس الصورة الثابتة متعاقبة، ولكنها تنتظم بواسطة صور. وواقع الحال، أن الصورة، هي من لحظتها وبذاتها ككل متكامل أنها تمثل فضاء ومجموعة أشياء وعلاقات، تدرك جميعها حسيا في زمن واحد لا بد للنص المكتوب في صفحات عديدة من اجل وصف لقطة واحدة....لابد من جمل عديدة لوصف ابسط لقطة قريبة ومقدار عظيم لوصف لقطة جامعة هي على شيء من تركيب معقد، وهذا ما يجعل السينما وقبل أن تكون لغة هي وسيلة تعبير تماماً على غرار الفنون الأخرى.....[14].

وفى هذا السياق، نجد صور الفيلم السينمائي، صور متحركة بحكم أنها تتكون من عدد معين من صور أنية متعاقبة، وكل سلسلة من تلك الصور الآنية باستهدافها، فعلا بذلك أو شيئا بعينه وفق زاوية تصور هي نفسها تشكل ما نسميه لقطة، وهي وحدة قياس الصغرى في الفيلم، ولكن العناصر التصويرية العديدة التي تؤلف اللقطة تدعي فوتوغرام. [15] كما نجد، أن اللقطة السينمائية، قد تعتمد على

التكييف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية وقد تعتمد على المجاز المرسل والشبه، فيمكن مثلا تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه. (16)

- **إشكالية المماثلة والمشابهة:**

إن ما يميز الصورة البصرية، في رأي الباحث " كريستيان.ماتز" "**Christian Metz** "، عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو حالتها "التماثلية" أو ايقونيتها ...، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله. غير أن الصورة، ليست تماثلية سوى في شكلها العام، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها. فأن نجعل من عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية، ليس سوى عملية إسقاط للجزء على الكل. وكما لا يصح، أن نعمم ظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة، فإنه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها وفي استقلال عن باقي الأنظمة الدالة، نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة. وإن أهمية المماثلة تتجسد في كونها وسيلة لتحويل الأسنن(الشفرات) codes.

وعن طريق تشابه الصورة لموضوعها "الواقعي" تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة التي تستفيد هي نفسها بالأسنن التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه. إلا أن هذه الأهمية أيضا، تختلف من صورة إلى أخرى....، مما يضطر الباحث، إلى البحث عن سبل أخرى لفهم الصورة مستندا في ذلك مثلا إلى طبيعتها الرمزية (أو الاعتباطية). وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى،...(17)

وإذا أخذنا بعين الاعتبار الطرح النظري السابق، فإن الصورة كعلامة أيقونية لا تستند في دلالتها على التشابه المفترض بينها وبين الموضوع الذي تمثله، فالتشابه يكون نسبيا، لأن الصورة، لا تقدم جميع الوحدات الدلالية التي تحيل عليها التجربة الواقعية، مادامت العلامة الأيقونية بصفة عامة، لا تمتلك خصائص النموذج الذي تمثله. فهي تكتفي بإعادة إنتاج بعض شروط الإدراك، ولا تنتقي سوى المحفزات التي تتيح بناء بنية إدراكية تمتلك نفس دلالة التجربة الواقعية التي تحيل عليها العلامة الأيقونية، ولا يتم ذلك بطبيعة الحال سوى انطلاقا من سنن التجربة المحققة بالإدراك والوعي.(18) وهنا يربط "**ج. ميتري**" "**J. Mitry**" في مؤلفه "استتيقا وسيكولوجيا السينما": الصورة بالوعي إذ يقول " إن الوعي لا يوجد في حد ذاته، فهو ليس شكلا جوهريا "substantiel" للواقع... إن الوعي بالموضوع المحسوس يختلط بالموضوع الذي نعيه ونشعر به. فبالنسبة له لا وجود للوعي إلا من خلال الموضوع، كما لا وجود للموضوع كموضوع إلا عبر الوعي... ولذلك، فالصورة هي الشكل الذي من خلاله يبرز التفكير على سطح الوعي، فهي ليست محتوى نفسيا ولا واقعا ساكنا أو شيئا ما يخدم التفكير ويوجد سابقا عنه. إن الصورة، "نشاط ذهني وفعل إرادي. وفي استقلالها عن كل ذلك لا تساوي الصورة أي شيء" (19) كما، أن الصورة، ليست مجموعة من الأشياء المتجاورة التي تهدف إلى تقديم معلومات قصد تحقيق نوع من التواصل فحسب، لأن التواصل الإنساني عامة ليس مجرد تقديم بسيط للمعلومات.

- **الذات والأغاني المصورة في الصورة السينمائية:**

تقدم لنا، الصورة السينمائية، في "تيار ما بعد الحداثي " رؤية متعددة للذات، تعكس معنى **أن الأنساق** المغلقة لا تستطيع تفسير **الإنسان** ، فالشخصية في بعض الأفلام، تجمع تناقضات الخبر والسر السامي والوضيع **السطحي** والعميق، وهي تمثل تشتت الذات ...فيكون الفن، وليس العلم، هو الكاشف الحقيقي لسلوكهم. فمثلاً، نجد أن بعض الباحثين والمختصين في تحليل الأنساق البصرية، وجهوا انتقادات لسلسلة **أفلام** " **الأب** الروحي" **بأجزائها** الثلاث، على اعتبار **أن** رجل العصابات هو **أب** حنون وزوج مخلص وصديق يعتمد عليه. (41)

رأى كونور ((Connor) أن الأغاني المصورة، ترفض أخذ أي موقف واضح من أي شيء، وكذا صورها الضبابية لا تقدم أي معنى...فهي، لا تقدم سلسلة مترابطة من الأحداث المتعاقبة التي تجمعها سياق واحد، بالإضافة إلى تسطح المعنى. فهذه الأغاني تعمل

على **لإفساد والإباحية والتشظي**،....فصورة **الأغاني** المصورة، لا تثق في وجود معايير علوية نبيلة، والموسيقى، ليس لها **أي** نزعة جادة تناقش مشكلات **الإنسان** المعاصر، بل تعبر عن حيرته وضياعه بالإعلاء من شأن الهروب من وهم الحداثة، بالممارسات الجنسية.

- **الإعلان السينمائي والصورة الافتراضية في أفلام ما بعد الحداثة:**

تأتي تحليلات "ما بعد الحداثة" لتؤكد أن **الرأسمالية** الكوكبية في ترويجها لسلعها تستخدم الثقافات المحلية والهويات **الإثنية** والعرقية ... وتبيعها كسلع في مختلف وسائل الإعلام خاصة السينما، وبالتالي تساعد على تشظي العالم وتفكيكه ...و**الإعلان**، هنا يقوم بتجمل الواقع وتغيير نمط الاستهلاك ... **وأصبح** الرجل مثلا، على حد تغبير "بيار بورديو" يستهللك سلعا كانت موجهة **للمرأة**....مثل كريمات الوجه والشعر، في الوقت الذي بدأت فيه المرأة تستهلك سلع كانت تعد رجولية، كما ساعدت وسائل الإعلام التكنولوجية الحديثة، على " تعددية" الحقيقة **التي** تعدت العالم الواقعي إلى عالم معتمد على الخيال الذي تصنعه هذه الوسائل، وساهمت في **استخدام** صور الخيال العلمي بمؤثرات صوتية وبصرية التي جعلت لجمهور السينما " ذوقا جديدا" فنجد في إنتاج الوسائط المتعددة للحائق المتخصصة، **مثلا: حديقة** " **الأفلام ذات المقاعد المتحركة**، ...وهذه التكنولوجيا، لا تحمل **أي** معنى رمزي للواقع، بل هي هروب من الواقع وتعقيده، لإضفاء معاني القوة والتعظيم واللذة.

إذن، لا يمكن التعامل مع صورة البناء الفيلمي "ما بعد الحداثي" دونما تناول الواقع الافتراضي للصورة السينمائية، الذي أمسى أحد السمات العامة المسيطرة على الواقع المنشئ له،... وتأثر البناء الفيلمي، بعملية التحطيم التي قامت بها شبكة المعلومات والإعلان والأغاني المصورة. وبالتالي، فقد لجأ الخرجين السينمائيين لتوظيف أشكال وأساليب سينمائية جديدة والتحرر من أسر بعض الأشكال النمطية والمقننة التي كان يعتمد عليها السرد السينمائي، فنجد مثلا: أن المخرج "جان لوك جودار" (Jean Luc Godard)، يستخدم أسلوب القطع الحاد فيما بين اللقطات...فهو لم يكن يراعى غي أفلامه أيا من القواعد المونتاجية المحققة لسلسله السر الفيلمي.... وتنطلق جمل المونولوج أو الحوار واحدة وراء الأخرى بلا علاقة ظاهرة بينهم.[42]

المراجع:

- – أستاذ باحث بكلية علوم الإعلام والاتصال ، جامعة الجزائر – 3–

1. د. الطاهر روابنية: **سيميائية التواصل الفني**، مجلة عالم الفكر، العدد 3 ، المجلد 35، يناير– مارس، الكويت 2007، ص249.
2. فايزة يخلف :**دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية**، دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر 1996، ص24.
3. عبد الله الحيدري : **الصورة، مجلة الإذاعة العربية** ،العدد02، شركة فنون للرسم والنشر و الصحافة، تونس ،2000 ص106.
4. إبراهيم أنيس وآخرون :**المعجم الوسيط** ،الجزء الأول، ص 548.
5. Paul Robert, Sous la direction de Josette Rey–Debove et Alain Rey **Dictionnaire le Petit Robert**, nouvelle, éditions, Millésime, 2011, pp 1276–1277.
6. **Editions Denoel**, paris 1976, Jean Gazeneuve **;La communication de mass**, p63.
7. **f**, 1er édition, **u** Judith Lazar :**Ecoles, communication, télévision, p** paris,1985 p137.
8. نصر الدين العياضي : **جمالية الصورة: مجلة الإذاعة العربية**، العدد02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس 2003، ص.35

9. المصطفي العمراني: **الخطاب الاشهاري، من صورة الواقع إلى واقع الصورة**، مجلة الرافد، العدد145، الإمارات العربية المتحدة، ص- ص 43-44.
10. أحمد بن عبدا لرحمن آل أحمد الغامدي: **ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي**، بحث مقدم إلى مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر حول ((**ثقافة الصورة**)) عمان – الأردن24 ،-26 – 2007 ابريل.
11. للإطلاع أكثر على موضوع، الصورة وسيمياء الصورة الاشهارية أنظر : **سيميائيات الصورة الاشهارية، الاحتماء بفنية الصورة لإثارة نفعية المنتوج**، مجلة الرافد، الإمارات العربية المتحدة، العدد135. وأنظر أيضا : عبد القادر فهيم الشيباني، **معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها**، 2008. سعيد بنكراد، **سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية**.
12. – حميد سلاسي، **الصورة** ، العدد 05 ، مجلة العلامات ، 1996 http://www.saidbengrad.net/al/n5/14.htm.
13. سعيد بنكراد: **سيميائيات الصورة الاشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية**،ط1، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 32.
14. Marcel Martin : **le langage cinématographique** ; les éditions du CERF , paris p 17 .
15. جان ميتري: **المدخل إلى جمال وعلم نفس السينما**، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات الثقافة السورية، دمشق، 2009، ص 284.
16. محمد غرافي: **قراءة في الصورة البصرية** ، مجلة عالم الفكر، يونيو سبتمبر،2003 ، ص- ص 243. 244 .
17. جان ميتري: **المدخل إلى جمال وعلم نفس السينما**، مرجع سبق ذكره، 2009، ص 77.
18. Eco (Umberto) : **La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique.** , Paris, Mercure de France, 1972.p,
19. محمد غرافي: **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، مجلة نقد وفكر، العدد نوفمبر 13، 1998 (http://www.aljabriabed.net/n49_09atbatu.htmالمرجع، نفسه.