مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 16 العدد: 01 السنة 2024 ص 720 - 735

تاريخ الإرسال: 2023/06/16 تاريخ القبول: 2024/03/29
تاريخ النشر: 2024/05/16

الخطاب البصري في السينما والدور التفاعلي بين المرسل والمتلقي

Visual discourse in cinema and the interactive role between the sender and the receiver

خولة بوزرايب [1]، حبيبة مسعودي [2]
جامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل (الجزائر)،
مخبر الدراسات الاجتماعية اللغوية والاجتماعية التعليمية والاجتماعية الأدبية
[2]messaoudihabiba27@univ-jijel.dz ،[1]khawla.bouzeraib@univ-jijel.dz

الملخص:

ينتمي الخطاب البصري إلى مجمل الخطابات الإنسانية ذات الوظيفة التّواصلية الإقناعية من طرف المرسل والوظيفة التّأثيرية والتّذوقية من طرف المستقبل يُشكّلا معًا علاقة بصرية تفاعلية تكمل إحداهما الأخرى.

وانطلاقا من الصورة اللغوية، يتمّ تسليط الضوء على ثنائية المؤلف/الممثل ودورها في صناعة التوصل وكذا الوسائل المتاحة لجذب المتلقي من باب المدركات الحسية ودورها في الانتقال من مرحلة المشاهدة السّاذجة إلى مرحلة التّأويل المضاعف.

الكلمات المفتاحية: الصّورة البصرية– التّواصل البصري– الفعل السينمائي– التلقي البصري– التفاعلية– التأويل.

Abstract:

Visual discourse belongs to all human discourses with a persuasive communicative function on the part of the sender and

an affective and gustatory function on the part of the receiver, together forming an interactive visual relationship that complements one another.

Based on the linguistic image, light is shed on the author/actor dichotomy and its role in making communication, as well as the means available to attract the recipient in terms of sensory perceptions and its role in moving from the stage of naïve viewing to the stage of double interpretation.

Keywords: visual image - visual communication - cinematic action - visual reception - interactivity - interpretation.

المؤلف المرسل: خولة بوزرايب،الإيميل: KHAWLA.BOUZERAIB@UNIV-JIJEL.DZ

1.مقدمة:

يرتكز الخطاب على العناصر الجاكبسونية السّتة (المرسل– المرسل إليه– الرسالة– القناة– الشفرة – السياق)، وتقوم بينها أدوار علائقية مختلفة باختلاف الغاية والوظيفة، ويندرّج تحته الخطاب البصري في مجال السينما الذي يستقي بعضا من الأنظمة والأنساق من الخطاب اللّغوي كمدخل إلى عالم الصورة السمعية البصرية، ويظلّ في صراع دائم بحثًا عن الكينونة والهوية والمحددات التي تضمن استقلاليته كخطاب مكثّف بذاته.

ولا مناص في أن تصبح لدينا: الصورة البصرية والممثل والمتلقي الباصر والسياق المرئي والقناة التواصلية والإعلامية، ولكشف اللّبس والغموض عن مهمة المرسل والمتلقي في هذا النوع من الخطابات تطرح الإشكاليات التالية:

– هل تتعقد مهمة المرسل البصري مقارنة بالمرسل التقليدي؟

– ما هي الوسائل المتاحة لتسيير هذا التعقيد المطروح؟

– هل المستقبل النمطي هو نفسه المتلقي المعاصر؟

– ما الفرق بين القراءة والمشاهدة؟ علاقة تتابع أم تكامل؟

إنّ العلاقة التفاعلية بين الطّرفين أكبر من هذه الأسئلة وغيرها، وما علينا إلاّ إسقاط النظريات اللّسانية والتواصلية والسميائية والقرائية والتأويلية على الخطاب المرئي في السينما.

2- البنية الشكلية والدلالية للصورة في السينما:

بعيدا عن الصورة الثابتة التي نالت اهتمامات واسعة، فقد نافستها في الذيوع والاهتمام والفاعلية "الصورة المتحركة" التي تجاوزت حدودها الضيقة إلى مجالات أوسع، ويكفي أن تحتضن الثانية الأولى بين ثناياها.

إن الثبات والحركة من الرموز الأيقونية التعبيرية التي تسعى إلى محاكاة الواقع ومطابقته أو توليد بدائل واقعية قريبة منه أو أشد قربا وتجسيدا، ولهذا يعد بث الحيوية والدينامية في الصورة باستخدام وسائل حديثة ومطورة مظهرا من مظاهر التقبل البصري البشري للغة بصرية هجينة بعدما اعتاد على اللغة النمطية والصامتة لعقود مضت وهو يشاهد التمازج الرهيب للماضي والمستقبل والحاضر عشوائيا تبعا للحركة الفوتوغرافية المنظمة «باعتبارها نظيرا للشيء الذي تقوم بتمثيله»[1]، وعملية التمثيل هذه ليست بريئة تماما عن حمل الدلالات المحايدة فأي دلالة معاصرة لا تخلو من كافة الضغوط الإنسانية بكل مشاكلها وتفرعاتها.

وهذا يعني أن الصورة البصرية تجاوزت القيود المفروضة عليها بشأن الإنتاج الدّلالي الدّاخلي المغلق. وآمنت بأن الدلالة لها وجود وممثل خارجي أيضا وهو السبب المباشر في وجودها الحالي ضمن عالم يمجد الألوان والأشكال والأصوات والدراما.

وهذه العناصر وغيرها تنتظم وفق ترتيب معين مشكّلة الملامح المكتملة للصورة المعاصرة في السينما، ولذلك تُستحضر الأبعاد الطبيعية المستوحاة من العالم

الطبيعي (الحي/الجامد)، وتضاف إليها الأبعاد التقنية عبر وسائط وطرائق حديثة في التصوير والمونتاج وبالتالي ما الذي يجعل من الخطاب البصري خطابًا بصريًا؟

لا نقاش في أنّ الخطاب البصري نظام لغوي وغير لغوي أيضا بين الصوت والصورة مع وجود خاصية الحركة، ولكي يؤدي هذا النظام وظيفته المنوطة به لابدّ من توفّر مجموعة من الخصائص الشّكلية والمعنوية التي لا مناص منها، وأهمّها:

1.2 الموضوع والبنية الدرامية:

وهي الفكرة الخام والمادة الأولية التي يتبنّى موضوعًا أو مجموعة مواضيع ذات أهداف وغايات محدّدة، وتكون بطبيعة الحال عبارة عن رسالة يوجّهها المرسل إلى المرسل إليه لتوجيه أو تغيير سلوكه ورُؤاه من خلال الإقناع وإثارة العواطف مما يجعل هذه الفكرة تنمو وتتطور وتتواشج من بداية المشهد البصري إلى نهايته بتأطير متناسق من السيناريست الذي يتولى الكتابة والاقتباس والتّعديل مع تحديد الشخصيات وتوزيعها حسب درجات الصّراع والأفعال الدرامية «فعلى القصّة دائما أن تندفع إلى الأمام، أن تندفع إلى الحل»[2]، وهذا الاندفاع إلى الأمام لا يتم إلاّ من خلال الصّراع بين الأفعال المساعدة والأفعال المعيقة للشّخوص المتفاعلة بحثًا عن الحل/ الانفراج النّهائي.وهذا البناء الهندسي السّردي لا يخلو من التّشويق والإثارة والحيرة لدى المشاهد الذي يسخّر حواسه وانفعالاته لمتابعة تطوّرات الأحداث واستقبال المفاجآت المخالفة لأفق توقّعاته.

وبعبارة أخرى أكثر دقّة يعد السيناريو مقابلاً جيدا للموضوع والبنية الدرامية، إذ أنّه المصطلح المناسب الذي يختصر المسافة بين الحضور الذّهني للقصّة كفكرة عابرة في لحظة زمنية ما وبين الحضور المبدئي لها مرورًا بالاقتباسات والتّعديلات والاختيارات المركّزة على الشّخصيات المناسبة لتقمّص الأدوار.وأيّها أكثر حضورًا،الديكور الطبيعي أم الصّناعي لاحتضان هذه المشاهد؟

والمدهش في الأمر إعداد قصّة قابلة للتّصوير بكلّ تفاصيلها وحيثياتها البسيطة والمعقّدة لأنّ التّعامل الأولي يكون مع الكلمات ثمّ ينتقل إلى الأشخاص.

إنّ كتابة السيناريو حينئذ «هي فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصرية في ذهن قارئ تثيره وتترك انطباعا حسنا لديه»[3]، انتقالاً من خلق الفكرة إلى خلق القصّة بعناصرها ثمّ خلق الحركة وأخيرًا خلق الانطباع.

2.2 الإطار والمشهد:

إنّ من أهم عوامل نجاح الصّورة البصرية في السينما إخضاعها لمنطق الأبعاد الزّمكانية والنّفسية واستنباتها في تربة درامية ملائمة للتّمكن من خلق الوهم لدى المتلقي بواقعية الحدث وآنيته.

ولا يتمّ هذا النّجاح إلاّ بتظافر التّقنيات والأدوات اللاّزمة لعملية التّصوير وأوّلها آلة الكاميرا المسؤولة عن التقاط الصّور التي تختلف حسب زوايا التّصوير وحركات الكاميرا، فكلّ زاوية أو حركة ينتج نوعًا من اللّقطات التي تشكّل مجتمعة خطابا بصريًا يبدو متحرّكًا من أساسه، وهو في الحقيقة مجرّد تشابع وتركيب لعدد محدّد من اللّقطات.

إنّ الحركات والزّوايا التي تتّخذها الكاميرا بتوجيه من المصوّر(العين البشرية)، ومن خلال المجال المفتوح للتّصوير تضع المقاطع المصوّرة ضمن محدّدات شكلية تتمدّد طولاً وعرضًا وارتفاعًا، فالإطار يعمل على «تحديد مساحة الصورة»[4]، أو بالأحرى العبث بصور الواقع وتقديمها بالطّريقة التي يريدها المصور وكما يراها هو.

التّأطير إذن اختيار وانتقاء العناصر المكمّلة لبعضها البعض والمكوّنة لمجموعة من اللّقطات المتسلسلة (المشهد)، ثمّ توزيعها ضمن الكادر بأبعاد مدروسة (يمين/شمال، أعلى/أسفل، أمام/خلف)، وهذا التّوزيع يخضع لطبيعة المادة القابلة

للتّمثيل ورغبة "الممثل" ثم قابلية "المُشاهد". ومن المحتويات التي لا غنى عنها في تشكيل الكادر وجود الأشكال على اختلافها (مربع، مستطيل، دائرة، مثلث...)، وحضورها الطّبيعي والصناعي في تفاصيل الدّيكور.

والأضواء والألوان بسماتها الحية والجامدة مما يسمح بمزج التّدرجات الضّوئية والظّلية وتناوب المستويات اللونية بين الحارة والباردة.

أمّا المؤثرات الصوتية بخصائصها البشرية (صراخ، بكاء، قهقهة) والطبيعية (الحيوانات، المياه، الرعد، الرياح...) والصناعية (إطلاق الرصاص، طرق الباب، كسر الزجاج) وتصاحبها أحيانًا الموسيقى إضافة إلى حوار الشخصيات الذي لا غنى عنه.

وجميع العناصر سالفة الذكر تعمّق وتجسّد وتشخصن إحساس المُشاهد فيربط بين مكوّنات المشهد دون انتظار التّفسير بعد ذلك من المخرج.

مثال: فتاة صغيرة ضائعة في الصّحراء، وصوت فتح باب السيارة يصاحبه بكاء امرأة.

المجال: الصحراء.

الإطار: جزء من الصحراء.

الإضاءة: طبيعية (الشمس).

الألوان: صفراء (حارة).

الشخصية: فتاة/ امرأة.

الصوت: صوت الباب يفتح/ البكاء.

من خلال هذا التقسيم الفني، الفوتوغرافي والذّهني الذي يضعه المشاهد يحاول الرّبط بين المقطعين مفسّرًا بأن المرأة الباكية هي أم الفتاة الضّائعة واقتراب

السيارة منها ينبئ بإنقاذها ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: من الفاعل؟ وماهي غاياته؟ وهنا يشدّه التّرقب والانتظار لمعرفة المزيد من التّفسيرات والتّفاصيل.

3. ثنائية المؤلّف/الممثل: هل تصنع التواصل؟

التّواصل/الاتّصال بقطبيه نشاط بشري ذو مجهود فكري وذهني وبدني يكون فرديا أو جماعيا (بسيطًا/معقّدًا) ، ويتمّ بوجود واسطة أو بدونها (مباشر).

ومن الخصائص التّواصلية الخاصّة بالخطاب البصري في السينما وجود رسالة ذات سمات بصرية وصوتية، تشكّل تنظيمها الظاهري والباطني مجموعة من الأشكال والخطوط والأصوات والألوان، ويكون المرسل ملزمًا بربطها ربطًا متسلسلاً ومنظّمًا يخضع لطبيعة المادة المقدّمة في كلّ مشهد. واستنادًا إلى الغاية التي ينشدها سواء أكانت فنية أم ثقافية أم إيديولوجية ...أو حتى تجارية وتسويقية.

وعلى هذا الأساس يتمّ انتقاء الممثلين لتقمّص أدوار الشّخصيات، هذه الأخيرة التي تمزج بين شخصية الممثل الحقيقية –لأنّه لا يستطيع إخفائها تماما مهما حاول– وبين الشّخصية التي يضعها كاتب العمل السينمائي، في ظاهرة خلق فني وجسدي لشخصية من وحي الخيال أو حقيقية عاشت حياتها في الماضي ويتمّ محاكاتها جزئيا أو كليًا.

قد نقول أنّ "الشّخصية التّمثيلية هي نصف العمل السينمائي" لكن إلى أيّ مدى يمكن إثبات هذا التّصور؟ توضع سمات وخصائص الشّخصية الباطنة (النّفسية) والظاهرة أمام الممثل في شكل نقاط مهمّة لابدّ له من مراعاتها.

ويبدأ التّماهي بين العالمين منذ أوّل لحظة اطّلاع إلى أولى لحظات التّصوير أي من رغبة التّجسيد إلى التّجسيد والتّقمص مع الوقوف على كلّ التّغيرات النفسية والشّعورية والجسدية الطّارئة على الشّخصية والتّعامل معها حسب ما تتطلّبه اللقطة وما يملكه الممثل من إمكانيات لغوية وحركية وذهنية.

فالحضور والكاريزما من الشّروط اللاّزمة لقبول الممثل من عدمه مع مراعاة الاختلاف الحاصل بين الحضور المسرحي والحضور السينمائي، لذلك «تتطلب حرفة التّمثيل السينمائي من الممثل أن تكون حركاته أشدّ بطئا وأكثر اقتضابًا بالمقارنة مع المسرح ... في حين أنّ البراعة هي القيام بأقل ماهو ضروري للإيحاء بالمعنى، فإن التّفاصيل الدقيقة هي التي تكون الفعل ..»[5]

الفعل السينمائي إذن، يتطلّب الحركة والإيحاء؛ فالحركة تكون عبر أعضاء الجسد وإيماءاته حسب طبيعة اللّقطة وموضوعها، ويشترط فيها الإبطاء والإسراع في الأماكن التي تتطلّب ذلك.

أمّا الإيحاء فهو التّحكم المتقن في اللغة السينمائية والحصول على أكبر قدر من المعاني بأقل تكلفة من الألفاظ ولابد أن يُمزج هذين العنصرين بعنصرين آخرين هما:

التلقائية: ويقصد بها العفوية عند الإلقاء، والارتجال في العرض دونما تكلّف أو تصنّع.

الإحساس: وهو إسقاط سمات الشّخصية السينمائية على الشخصية الحقيقية والعكس، ويكون هذا التّماهي مكمّلاً لعنصر العفوية، إذ يشترط على الممثل تذوّق اللّحظة السينمائية والتّعايش معها كأنها حقيقة حدثت أو ستحدث، «فالتمثيل الجيد بمعنى من معانيه يجب ألا يبدو تمثيلا على الإطلاق».[6]

ويعود الفضل في ذلك إلى آلة الكاميرا وما يتبعها من وسائل مكملة أخرى؛ حيث يتمكن المشاهد من رؤية أدق التفاصيل عبر اللقطات البعيدة والمتوسطة والقريبة وسماع كل الأصوات المهموسة والمجهورة، وجميع حركات الجسد ولغاته.

بقدر ما تنسجم وتتكاثف عناصر الأسلوب التمثيلي فإنها تنتظم وفق توليفتين هما:

***التوليفة التعبيرية:**هذه الخاصية من مميزات الفنون دون استثناء والسينما في بداياتها الأولى سعت وبشدة إلى ترسيخ هذا التوجه من باب التذوق الفني والجمالي كمعيار لإثارة المشاعر وتوجيه الرغبات وتصحيح الأخلاق.

***التوليفة التواصلية:** بما أنّ الخطاب السينمائي مزيج بين اللغات (البصرية والسمعية، اللسانية وغير اللسانية) موجه إلى فئة واسعة من المستقبلين وتنتجه جماعة بشرية خاضعة لمؤسسة إنتاجية معينة، فإنّ بناءه العضوي يتأرجح بين عالمي المرسل والمرسل إليه، وهذه الحدود الجماهيرية والشعبية هي التي تفرض وجود المركّب التواصلي ذو القطبين الذهبي والوجداني.

تتيح الصورة المكتوبة للمرسل ما لا تتيحه الصورة المرئية من مجازات لغوية وأشكال بلاغية وطاقات مشهدية وسردية والعكس صحيح، فالحركية المتوفرة في الصورة من شأنها اختصار آلاف الصفحات واقتصاد الجهد والوقت، (فقراءة رواية مثلا تستغرق أياما أو أسابيعا بينما مشاهدة فيلم ما قد تكتفي بساعتين أو ثلاث). وليس ما يهمنا هنا هذه الفروق وغيرها كثير ممّن يميّز التوجه عن الآخر، بل ارتباط الشكل السينمائي بمضمونه وهو ما يشرحه "مونرو بيرد سلي" بطريقة أخرى في كتابة علم الجمال: «أن تقول ماهو الموضوع الجمالي –شيء وأن تقول ماذا يفعل بناشئ آخر».[7]

هذا الاختلاف لا يمنع الائتلاف والتكامل بين المركبين في الأساس، ولكن ما يجعل الاختلاف قائما الآن، إلغاء أحدهما الآخر، أو خدمة الأول للثاني بطريقة عكسية، وإذا أردنا تبسيط الأمر فإننا نوافق على انعكاسات العولمة ووسائل الاتصال ونظريات التواصل الحديثة على علاقة الوظيفتين أو الغرضين.

تركز بعض الخطابات البصرية على الجانب الشّكلي سواء في الدّيكور والأكسيسواراتأو ملابس الشخصيات وتحركاتها، وتقتصر غاياتها التواصلية على

الجوانب التسجيلية والإخبارية أو التلقينية والفكاهية (التسلية). أمّا البعض الآخر – وهو الأخطر– فيوظف المبنى السينمائي لخدمة الأغراض التعبيرية المقنعة والمشجعة على تحريف وتوجيه الرؤى والقناعات الفردية والجماعية وهي نوادر خروج الفن السينمائي عن الغايات التي ظهر لأجلها، إذ صار فنا دعائيا واستهلاكيا بالدرجة الأولى تتخذه المؤسسات والجهات الوصية كوسيلة إعلامية ذات تأثير بعيد المدى.

وبالتالي تخوض السينما صراعا متعدد الأطراف، مجهول النتائج والعواقب للحفاظ على بعض الخصائص التي تضمن بقاءها كفن جمالي مستقل ولكي لا تحيد عن أهدافها، ويشارك المتلقي في تغطية هذا الخلل الوظيفي –الذي يراه بعض المعاصرين من مخلفات التطور– فالخطاب السينمائي لا يكتسب قيمته الجمالية أو الإيديولوجية إلا باحتكاكه بالمتلقي وتقاطعه مع آفاق توقعاته.

4. بين الإدراك الحسي والتفاعلية:

تقوم حواس الإنسان بمهمة الإدراك الحسي لكل ما يحيط به من موجودات سواء بواسطة أو بدون واسطة (كالهواء والماء والاحتكاك)، وتحتل حاسة البصر أهم المراتب لطاقتها الإستيعابية وارتباطها بالحواس الأخرى كمكمل وظيفي وحيوي.

تستقبل العين البشرية كمدرك حسي، الصورة البصرية كمدرَك مرئي بفعل الأشعة الضوئية الملتقطة من الصورة نفسها، أو من مصادر ضوئية طبيعية أو صناعية، ثم تقوم بعد ذلك بتحويل الصورة المرئية إلى صورة ذهنية تستقر في الذهن نسبيا «لذا فإن حالات الضوء الدّالة، تستحيل إلى تمفصلات ثابتة ومشتركة مهما كان طبيعة الشكل والصورة أو النص»[8]. وتدخل في إطار حالات الضوء الدّالة تلك المشاهد السينمائية المحكومة بالعنصر الزمني، إذ تكتفي العين بالاستقبال والإرسال ويتولى العقل اللاواعي بالتخزين، أمّا التفكير والتمحيص فيكون في المرحلة الموالية.

تنتظم الصور الحركية السريعة عشوائيا في اللاوعي حسب الإحساسات المصاحبة لها والمرتبطة بشدة الإضاءة والانفعالات النفسية (ضحك، بكاء، صراخ ...)، وكذا أسماء الأماكن والشخصيات، وكل عنصر حسي يستقبل مجموع المثيرات التابعة لطبيعة عمله.

لا يلبث أن يخضع هذا الانتظام لغربلة شاملة وتفحص استرجاعي للحظات والمعلومات والأحداث والملاحظ على هذه العملية؛ ضياع نسبة معينة من المدرَكات الحسية في مرحلة الاستقبال والتخزين، ثم ضياع الجزء الثاني أثناء الاسترجاع؛ نصفه الأول يحفظ في الذاكرة البعيدة ويطول استذكاره، ونصفه الثاني يُمحى أو يُنسى بفعل طبيعي أو مرضي.

والسبب وراء ذلك إثنين هما:

– الإرغامات والإكراهات الخارجية على أشياء تنافي توجهات المشاهد.

– الطابع النفسي والعقلي للمتلقي (فالمشَاهد التي تذكره بلحظات طفولية عاشها مثلا ستُحفظ مباشرة في ذاكرته ويسهُل عليه استرجاعها...أو قد يتجنب بعض اللقطات الحزينة فيكتفي بمشاهدتها فقط ...).

تعمل هذه التحويلات البصرية على صياغة قصة جديدة مختزلة من قصة الخطاب السينمائي ويقوم المشاهِد بحفظِها أو تبليغها مازجا بين الواقع والخيال، ولكن عبر طريقة الجمع والتركيب والاختزال على شكل ملفوظات سردية عكس القصة الأصلية الخاضعة لمبدأ القطع المشهدي.

هذا السلوك الاتصالي بالدرجة الأولى بين الخطاب والمشاهِد أو الجمهور الواسع الذي يتميز «بالضخامة وعدم التجانس والانتشار»[9]، يقوم بتمرير رسائل مباشرة وغير مباشرة تتحول إلى معتقدات فكرية أو سلوكية تمسّ جميع المستويات والشرائح على اختلاف أعمارهم وبيئاتهم وطبقاتهم على نحو إقناعي أو إشباعي.

وبخصوص الإشباع التواصلي القائم على الطبيعة التفاعلية التي تعني «التأثر والتأثير المتبادل بين أطراف العملية الاتصالية»[10]، فإن المتلقي يتفاعل مع السيناريو بطريقته الخاصة؛ فبعد المشاهدة تأتي القراءة الشارحة. وتتعقّد مهمّته مقارنة بالقارئ التقليدي الذي يظل النص المكتوب بين يديه في أغلب مراحل اشتغاله.

إن مرحلة التلقي والفهم البصري تكون بطريقة مزدوجة بين قطبي الصورة والصوت (السمع والرؤية) في الآن نفسه وهي السمة المميزة للجانب المرئي من الرسالة، ويطور آلانبايفيو* من النظرية القائلة بانقسام المعلومة إلى نظامين رمزيين مزدوجين ومتناظرين عبر قناتي إدراك حسيتين: مرئية (غير لفظية) وصوتية (لفظية).

التلقي البصري إذن اشتغال مركب بواسطة الحواس يشترك في بعض الخصائص والمفاهيم مع التلقي الأدبي خصوصا إذا كانت بعض الخطابات السيميائية هي نفسها الأعمال الأدبية مع بعض الإضافات والتغييرات، (رواية مثلا تحول إلى فيلم سينمائي). كما يخضع أفق توقع المشاهد لتوافق أو تنافر مع أفق الخطاب البصري، وهذا التنافر يأجّج من ملكة الخيال ويزيد من قوة الإبداع وحاسة التذوق السمعي البصري.

فاتّساع المسافة بين الأفقين، وخيبة المشاهد تفتح آفاقا لا حصر لها من التأويلات على جسد الخطاب ومكوناته، كما تضمن استمرارية الدلالة على طول القطبين التواصلي والجمالي. ومن شروطها الجدّة والابتكار والدهشة وليس التكرار المألوف للتجارب المستهلكة التي لا تحرك الشعور ولا تخلق اللذة ولا تؤسس للقيمة الفنية.

5.التلقي البصري والازدواج الدلالي:

الصورة البصرية بطابعها الدلالي المزدوج تفرض على المتلقي مستويات مزدوجة من القراءة أيضا؛ فالصورة العينية هي الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول من خلال مكونات الصورة من أشكال وألوان وشخصيات وديكورات يفهم المتلقي معناها بصورة تلقائية.

أما الصورة الضمنية فهي الاشتغال الإدراكي على مضاعفات المدلول الظاهر وتوليده إلى قطع إيحائية ونظم سيميولوجية.

تظل المداليل خاملة وكامنة ولا تتحيّن أو تكتسب الديناميكية إلا عند كل حالة تماس مع المتلقي العارف، ويخلق معها أفق انتظاره الذي ينمو ويتطور مع استمرار عملية المشاهدة بحثا عن الآثار الممكنة للخطاب المرئي الذي يدخل حيز التأويل شأنه شأن الأعمال الأدبية والفنية الأخرى.

فبعد تقسيم الخطاب إلى مكونات مقطعية وكل مقطع إلى لقطات وحركات ومواقف، وبعد التفسيرات البسيطة للمعاني السطحية يتحول المشاهد إلى مؤول يستجلي المجاهيل ويستكنه البواطن عبر الوسيط اللغوي (اللغة التأويلية) وعبر مرجعياتيه الفكرية وخبراته السابقة.

ونظرا للزخم الدلالي والكثافة الرمزية للصورة يظل المؤول منفتحا على سياقات تأويلية لا محدودة لتقصي القصديات الممكنة من بين القصديات المتعددة وكل مقصدية هي مجموعة من العلاقات المتشابكة والمعقدة؛ بين رؤية المرسل (المخرج/الممثل) ورؤية النص المُمَثّل، ورؤية المشاهد/ين، وهذا المزيج الرؤيوي خاضع لسياقات مختلفة وتصورات متعددة تخضع للبيئة والعرق والدين والإيديولوجيا والحالات النفسية والاجتماعية وغيرها.

يجمع المشاهد/المؤول بين هذه الرؤى للانتقال من مستوى تأويلي إلى آخر عبر ثنائيتي الهدم والبناء؛ وليس الهدم المفضي إلى اللاشيء بل المنطلق لخلق أبنية

سردية وثقافية أساسها الفعل البشري الديناميكي والقائم على تحولات تاريخية آنية وأخرى متعاقبة والسينما أساسها هذا الفعل ولا تقوم لها قائمة إلا به فهو المحرك الرئيسي للأحداث والبنيات الدرامية.

يقول بول ريكور: «الفعل البشري، كنص ما، أثر مفتوح دلالة "معلقة"، ولأنه يفتح مرجعيات جديدة ويستمد منها موافقة جديدة ... بانتظار تأويلات جديدة تبث في دلالتها، كل الأحداث وكل الأفعال الدالة مفتوحة بهذا النحو»[11].

الأفعال البشرية في الواقع لا تخضع للثبات والسكون بل تواكب مختلف التغيرات الطارئة على المجتمع، وبما أن بعض الواقع جزء هام من السينما، فستُنقل هذه الأفعال كذلك وتصير نسخة طبق الأصل مع وجود الإضافات التي يفرضها السيناريو والمونتاج ثم الإخراج السينمائي. ويُنقل أيضا انفتاحها على عوالم مختلفة مع استمرار هذا الانفتاح، أي من فعل الكينونة إلى فعل التّخييل.

وهو ما يفسر كيفية اشتغال العلامة البصرية على إنتاج المعنى الذي يظل حبيس بنية النص السينمائي إلى أن يتم التفاعل بينه وبين متلقيه حيث كان مجرد تصورات نفسية أو ذهنية تختصر بواسطة الصوت أو الصورة ضمن نظام رمزي معقد، وهي حالة التعيين التي تتخذها العلامة هذه الأخيرة تنتظم في سلاسل لا متناهية ولامرئية من الأشكال التأويلية التي تتخذ مواقع محددة في قاموس الممارسات الإنسانية؛ فاستعراض صورة ما لشخصية تاريخية مشهورة مثلا في إحدى المشاهد لا يكتفي باستذكار أعمال وصفات الشخصية، بقدر ما يقود مباشرة إلى الغايات من وراء هذا الاستعراض ولا يمكن الإمساك بها جميعها، وهذه إحدى خصائص المعنى؛ السلاسة والتمويه.

وهاتين المرحلتين يقول عنهما سعيد بنكراد:«أن كل إنتاج للمعنى مرتبط بمادة مضمونية سابقة في الوجود على التحقق من جهة، ومرتبط من جهة ثانية بسيرورة معينة للتعرف والإدراك»[12]

فالمادة المضمونية هي صورة الشخصية في المثال السابق، أما التعرف والإدراك فتمثلها مراحل الفهم والتفسير والتأويل المتعلقة بتلك الشخصية والتلميحات غير المباشرة بخصوصها.

وبالتالي يمكن القول أن: المعالجة التأويلية للصورة البصرية تسير على نفس نهج الصورة اللغوية رغم اختلاف طرق وأهداف التبليغ، وبما أنها تبحث في النظم الدالة والأنساق الواقعية والتخييلية وتجمع بين العناصر اللسانية وغير اللسانية، فإنّ الإجراءات اللسانية/السيميولوجية تعد المنطلق الأساسي لعملية التحليل عبر خط مسار الشكل التعبيري ومضمونه المفعم بالرموز الشكلية واللونية والثقافية والنفسية.

6.خاتمة:

حاول البحثُ الإحاطة ببعض المفاهيم القديمة مبنى والجديدة معنى كالصورة والمرسل والمتلقي ولكن في إطار بصري يوظف الحواس البشرية الظاهرة (الخمسة) والخفية (النفسية) في عملية الإدراك والفهم.

ولعل الانتقال الممنهج للخطاب البصري بين طرفي العملية التواصلية (المرسل والمستقبل البصريين) بطريقة واعية ومقصودة هو الذي يكسبه الديناميكية الدلالية المعرضة للانفتاح اللامحدود على العوالم التخييلية والتأويلية عبر مستوياتها التوليدية ولا تتم هذه التحويلات إلا بالانطلاق من الأنظمة اللغوية وأنساقها البنيوية، ومن ثمة الاستعانة بمختلف النظريات اللغوية والنقدية المعاصرة وإسقاطها على نقاط التشابه بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري.

7.المراجع:

[1]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سورية، ط3، 2012م، ص17.

[2]– سدفيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1989م، ص34.

[3]– ليندا جكاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصجي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013م، ص17.

[4]–ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السيميائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007م، ص11.

[5]– ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، دط، 2012م، ص128–129.

[6]– جوزيف.م.بوجز، فن الفرجة على الأفلام، تر: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2005م، ص170.

[7]– آلانكاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، مرا: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989م، ص61.

[8]– جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي مولا، دار الناشر، سورية، ط1، 2003م، ص37.

[9]– وسام فاضل راضي ومهند حميد التميمي، الاتصال ووسائله – الشخصية والجماهيرية والتفاعلية–، دار الكتاب الجامعي، الإمارات، ط1، 2017م، ص44.

[10]– المرجع نفسه، ص36.

*-James M.clark and Allan Paivio, Dual coding theory and education, education psychology, vol3, No3, 1991.

[11]– بول ريكور، "من النص إلى الفعل"، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الإسكندرية، ط1، 2001م، ص152.

[12]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص222.