مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بتيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد :06/ العـدد:02 / ديسمبر (2022)، ص.108/99

الاشتغال الظاهراتي للسينما
(قراءة عرفانية بين ميرلوبونتي ولوتمان وإيكو)

The Phenomenal Working of Cinema
(a cognitive reading between Merleau-Ponty, Lotman and Eco)

د. شمس الدين شرفي
tikritdz@gmail.com
مخبر المتخيل النقدي المعاصر والدراسات الحداثية في الفكر واللغة والأدب.
جامعة الشهيد عباس لغرور خنشلة
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/01/05 تاريخ القبول: 2022/11/14 تاريخ النشر: 2022/12/02

ملخص:

المشكلة الابستيمولوجية التي تواجه سيمياء المرئي تتمثل في الانتقال من ذاتية الشعور والحس إلى موضوعية المعرفة، وتتحدد في ارتباط المرئي بالمنظومة القيمية التي تتواجد بصورة قبلية عند الرائي، وبالقيمة الكشفية التي يوفرها موضوع الرؤية.

وتزداد الكينونة المزدوجة للمرئي تعقيدا مع لغة السينما القائمة على سنن تواصلي يهدف إلى إعادة صياغة شروط التجربة البصرية وفق نموذج إدراكي معرفي مختلف عن التجربة الطبيعية التي تنتفي معها القصدية فيغيب التأويل.

وللإجابة عن هذه الإشكالية سنتقصى تقارب ظاهراتية ميرلوبونتي مع جهود كل من أمبرتو إيكو ويوري لوتمان في سعيهما نحو فك شفرة الخطاب السينمائي وتفسير التجربة الإدراكية المتصلة به.

كلمات مفتاحية: الظاهراتية، الرائي، المرئي، السينما، التجربة البصرية.

Abstract:

The epistemological problem facing the semiotics of visual, is the transition from subjective sense to the objectivity of knowledge.

The dual entity of the visual becomes more complicated with the language of cinema based on a communication code aimed at redefining the conditions of the visual experience according to a cognitive perception model,

To answer this problem, we will investigate the convergence of the Merlo-Ponte phenomenalism with the efforts of Eco and Lotman and their efforts to decode cinematic discourse and the perceptual cognitive experience related to it.
Keywords: *phenomenalism; the visual; the viewer; cinema; visual experience.*

1. مقدمة:

إن البنية الأساسية للمنهج الفينومنيولوجي بوصفه قراءة إدراكية للوجود تقوم على فكرة العالم الذي يؤسسه الوعي، من خلال حركية الحدس الماهوي التي تفضي في النهاية إلى إسناد سلسلة من الدلالات على الأحوال والأشياء، بوصفها ظواهر تنكشف للوعي معلنة بذلك عن وجوده الخاص الذي يتحدد في لحظة إدراكه لها. وهذا النزوع من الذات الواعية إلى الحدس الماهوي للظواهر هو ما يسميه هوسرل بالأنا المتعالية أو الترسندنتالية، التي لا تنفك موصولة بهذا القصد الواعي إلى حدس ماهيات الظواهر في مراحل تجليها وظهورها أو انكشافها للذهن.

وعلى هذه الصورة يغدو هدف الفينومينولوجيا تسليطا للأضواء على كينونة الوعي الإنساني في طور اشتغاله وهو يؤسس الحضور الماهوي للعالم بجميع ظواهره وأشيائه وعناصره، انطلاقا من كونه تجربة للوعي تتحدد فيها ثلاث ماهيات متلازمة هي:

1 - ماهية الفكر.

2 - ماهية الذات المفكرة.

3 – ماهية الكائن/ الظاهرة (موضوع الفكر).

لكن فينومينولوجيا هوسرل المتعالية ما لبثت حتى أخلت السبيل لفينومينولوجيا ميرلوبونتي الوجودية التي راهنت على المدرك الحسي البصري بوصفه المدخل الأول إلى فهم ظواهر الوجود المحيطة بنا.

2. ظاهراتية المرئي عند ميرلو بونتي (1908-1961):

انصرفت جهود ميرلوبونتي الفلسفية إلى بناء ظاهراتية للإدراك مختلفة عن ظاهراتية هوسرل المتعالية التي تقوم على المركزية الترنسندنتالية، في حين أن ظاهراتية الإدراك عند ميرلو بونتي تعتمد المرئي أساسا للوعي بالعالم، وتجعل من الجسد بؤرة لهذا الوعي الذي يقوم على ثنائية الرائي والمرئي. ورغم أن ميرلوبونتي لم يفتأ يسترشد بالتحليلات الهوسرلية في سعيها إلى ردم هوة الانفصال بين الذات والموضوع مؤكدا أن أهم مكسب للظاهراتية هو وصلها بين الذاتية المفرطة والموضوعية المسرفة في مفهومها للعالم والعقل[1]، غير أنه اتجه من جانب آخر إلى جعل الظاهراتية أكثر ظهورا وتجليا، عبر إغنائها بكشوف علم النفس الحديثة، وبسطه لتحليلاته الخاصة بوعي الجسد ووعي الأشياء ووعي المكان والزمان، ثم وعي الآخرين واللغة. ولعل ظاهراتية ميرلوبونتي من هذه الوجهة كانت محاولة منه لدمج كل من الفلسفة والألسنية وعلم النفس في تصور نظري واحد[2].

إن المرئي يحيط بالكائن البشري كما يحيط السوار بالمعصم، فهو حاضر في المكان، والزمان، ويتجلى للذات الواعية ليصنع بانكشافه أقانيم العملية الإدراكية الثلاثة (الرائي والمرئي وفعل الرؤية). إن هذه الحقيقة هي التي جعلت الظاهراتية

تحمل الشيء المتجلي محمل الجد، لأنه مهما يكن مبتذلا أو ساميا أو وضيعا فهي تحترمه في ذاته، وهذا هو ما جعل الصورة الأداة المفضلة للتحليل الظاهراتي للأشياء والموضوعات التي نشهد على انتشارها [3].

إن فينومينولوجيا ميرلوبونتي مبنية على مبدأ جوهري في الإدراك الحسي، تنتظم من خلاله علاقة الذات بالعالم؛ إذ ينظر ميرلوبونتي إلى الجسد بوصفه المدخل المعرفي الأول للذات المدركة. ومن هنا فإن أي إدراك للكون الخارجي بوصفه موضوعا قابلا للمعاينة لا يمكن أن يتحقق دون حضور الجسد في العالم وامتزاجه بالوقائع التي تحدد ماهوية هذا العالم، بوصفه مادة مرئية المقام الأول. ويمكن تعقب ملامح هذا المنحى الظاهراتي عند ميرلوبونتي من خلال كتبه الثلاثة (ظواهرية الإدراك 1946، العين والعقل 1964، المرئي واللامرئي 1964 .

والعالم في تصور ميرلوبونتي لا يمكن أن يتشكل ظاهراتيا كمادة للوعي إلا من خلال فعل الإبصار الذي يتحدد عبر سعي العقل إلى تحقيق وإثبات قصدية الرؤية، رؤية العين الأشياء أو ما يسمى الوعي بالرؤية. وهذا المفهوم هو الذي قصده ميرلوبونتي بقوله: " فمن الحقيقي تماما أننا ندرك الشيء ذاته بما أن الشيء ليس إلا ما نراه، لكن ليس بالقدرة الخفية لأعيننا: فأعيننا لم تعد فاعل الرؤية، إنها أصبحت في عداد الأشياء المرئية، وما نسميه رؤية يناط بقدرة التفكير التي تشهد على أن الظاهر قد استجاب هنا لحركات أعيننا " [4].

يصل ميرلوبونتي بين الجسد والظواهر المحيطة به (العالم) من خلال فعل الرؤية الذي يلغي مسافة الانفصال بين المدرِك (بكسر الراء) والمدرَك (بفتحها)؛ فظاهراتية الإدراك لا يمكن أن تتحقق بغير مركزية الجسد الذي ينفعل بالعالم ويتحدد بوصفه وسيطا تواصليا بين الذات والعالم من جهة، وباعتباره برهانا على وجود الذات في العالم ووجود العالم في الذات من خلال قصدية فعل الرؤية من جهة ثانية. وهذا ما حمله على التوكيد بأن فعل الرؤية من هذه الزاوية هو فعل تملك محض غير أنه تملك عن بعد [5].

وهذا التواشج بين الجسد والعالم ما يفتأ يقوى ويتزايد عبر الحركة التي ينتظم من خلالها حضور كل من الجسد والعين والأشياء المرئية. وبناء عليه فإن الجسد جزء لا ينفصل عن العالم المرئي الذي تقصده العين بحركتها وترصد في الآن عينه حركة الأشياء والظواهر المتجسدة فيه، فيصير الرائي مرئيا ويصير بالإمكان إقامة جسور للوصل بين الجسد الحاس والعالم المحسوس بصورة يختفي معها كل انقسام بين ماء التبلور والبلور [6].

والمشروع الظاهراتي ـ من وجهة نظر ـ ميرلوبونتي لا يكتسب فرادته إلا عندما ينتقل من مركزية الجسد إلى مركزية العين الرائية التي يوجدها حضور العالم على حدقتها، وتوجد هي العالم من خلال وعي الذات بالرؤية الذي يُتَرجَمُ عبر تمييز كل من المرئي واللامرئي في مجال الإدراك البصري، وهذا ما يؤدي في النهاية إلى ضبط الحضور الماهوي الذي تتجلى به ومن خلاله الأشياء المبصرة؛ فالعين ـ حسب ميرلوبونتي ـ ترى العالم وترى في الآن ذاته ما ينقص هذا العالم حتى يتشكل في لوحة، وما ينقص اللوحة لكي تكتمل، وينبجس من لوح الألوان اللون الغائب الذي تستوي به اللوحة خلقا آخر فهي إذ ترى اللوحة تتجلى لها كل هذه النقائص [7].

إن المنحى الإدراكي لظاهراتية المرئي عند ميرلوبونتي ينهض على جهد العقل أو الذات المدركة في تأطير فعل الرؤية وسعيها نحو التمييز بين المرئي واللامرئي، وضبط حدود تواجد كل منهما كصيغة من صيغ التراءي أو التمظهر الذي يسم حضور الأشياء أو غيابها في عالم المدركات. وربما كان هذا المعنى هو الذي قصد إليه ميرلوبونتي قائلا: "إن ما نراه هو دائما من جوانب معينة غير مرئي، يجب أن تكون هناك جوانب مخبأة من الأشياء أشياء (خلفنا) إذا كان يجب أن

يكون هناك أمامٌ للأشياء وأشياء أمامنا وأخيرا يجب أن يكون هناك إدراك أن حدود الحقل البصري هي لحظة ضرورية في تنظيم العالم وليست إطارا موضوعيا" [8].

إن هذا التصور المبني على دور العين في إدراك العالم واحتوائه وتأطيره ضمن التجربة المعيشة للذات المدرِكة هو الذي يحدد الطابع الماهوي لحضور الأشياء والظواهر في الوعي الإنساني. ومادام الإيمان الإدراكي يرتد إلى تلك العلاقة التي تنشئها الذات الرائية مع موضوع الرؤية فإن الوعي الظاهراتي يبدأ في التحقق والاشتغال منذ اللحظة التي يخرج فيها العقل عن طريق العينين لكي يمضي ويتجول في الأشياء ويتحقق من الظواهر، حين يتجه المصور/ الرائي إلى قنص مشاهد لوحته، بشكل تصير معه الرؤية مرآة أو تركيزا للعالم الخاص الذي يطل على عالم أكثر عمومية [9].

3 . ظاهراتية السينما والإدراك البصري:

تتأسس القراءة الظاهراتية للسينما على مبدأ الانتقال من الوجود إلى الماهية أو التدرج من مرحلة حضور الدال إلى مرحلة تشكل المدلول. ومادامت سيرورة التدلال (السيميوزيس **semiosis**) تقوم على إضفاء الماهيات على الظواهر، من خلال توليد سلسلة المعاني والدلالات التي تشكل جوهرها، فإن التجلي الظاهراتي للسينما يتآلف تماما مع فكرة الميلاد المنبثق عن الوجود المرئي الذي يعبر عنه ميرلو بونتي قائلا: " إننا نقول عن إنسان ما إنه قد ولد في اللحظة التي يصبح فيها ما كان موجودا بالقوة في باطن جسم الأم يصبح في وقت واحد مرئيا بالنسبة لنا ولنفسه" [10].

إن تلقي الصورة السينمائية ينهض دوما على الكينونة الفينومينولوجية ذات التمفصل المزدوج؛ فهي من جهة قائمة على ثنائية الرائي والمرئي، ولكنها من جهة أخرى غير منفصلة عن ثنائية المرئي واللامرئي، وهي ازدواجية يحددها جيدا مكعب ميرلوبونتي الشهير؛ إذ إن إدراك هذا المكعب في كليته الماهوية لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الوعي بوجود ثلاثة أوجه غائبة عن الرؤية مما استدار المكعب. ومن هذا الوجه فإن المظهر الحسي للكائنات يستدعي دائما نقطة ارتكاز يمكننا رؤيتها منها، غير أن الشيء إذا حُدد بزاوية نظرٍ بعينها فهذا يعني ألا نراه هو بالذات ولا نناله كموضوع بصري إلا عبر دلالة متوهمة ومنقوصة [11].

وعلى هذه الصورة فإن ظاهرية ميرلوبونتي تتيح لنا إمكانية فهم الطبيعة المزدوجة للسينما، فهي من جهة تنفتح على الأسئلة الخاصة بتجربة الرائي مع المنتج البصري الذي تقدمه، ومن جهة ثانية توضح الطابع الخاص لتجلي كينونة المنتج البصري (الفيلم)، وعلاقته الداخلية بكل ما يمكن أن يشكل مادته الرئيسة أو محتواه (شخصياته ومناظره وديكوراته وتركيبه).

والسؤال الرئيسي المنبثق عن التناول الظاهراتي للسينما هو سؤال الكينونة المزدوجة للسينما التي تتجسد في كونها تملك الشيء، وتكون الشيء ذاته في آن معا؛ فهي في الزمن الذي تقدم فيه رؤيتها الخاصة للموضوعات والأشياء لا تغفل عن أن تقدم مع هذه الرؤية قصدية هذا الاختيار أو ذاك. ومن هنا فإن التجربة البصرية للسينما لا تفتأ تحمل بين طياتها نسقين إدراكيين، أحدهما خاص بصانع الفيلم، والآخر خاص بمتلقيه؛ ذلك أن المتلقي لا يتعايش مع السينما من خلال تجربته الإدراكية إلا باعتبارها ذاتية وقصدية، تروم أبدا توجيه الوعي نحو جهة أو موضوع ما [12].

إن العالم الذي تقدمه السينما لا يمكن تمثله ظاهراتيا إلا كتجربة مباشرة للوعي تتجسد بصريا وانفعاليا وذهنيا من خلال موضوع الإدراك؛ الذي يشخص عبر العناصر الآتية:

- الصيغة البصرية للفيلم.

- مادته السردية.
- محتواه الإيديولوجي.
- شكله الفني.

إن الطابع العلائقي المركب للفيلم ـ كما تمثله العناصر السابقة ـ فضلا عن التعقيد الذي يميز الصورة السينمائية بوصفها المادة الرئيسة الأولى للفيلم هو السبب الذي حمل كلا من يوري لوتمان وأمبرتو إيكو على الالتفات إلى أهمية التجربة الإدراكية في قراءاتهما السيميائية للأنساق البصرية عموما وفن السينما خصوصا.

1.3ملامح الاشتغال الظاهراتي للسينما عند لوتمان:

يبني يوري لوتمان (**yori lotman**) تصوره الخاص بالسينما انطلاقا من التمييز بين العلامات الاصطلاحية (الكلمات) والعلامات الأيقونية (الصور) التي يكمن الأساس الأول لاشتغالها الظاهراتي في سرعة إدراكنا لها واستجابتنا لمقتضياتها، قياسا بإدراكنا للعلامات الاصطلاحية. ومع أن العلامات الاصطلاحية هي الأكثر قدرة على إنشاء القص وتركيب النصوص السردية، غير أن العلامات الأيقونية يمكن أن تتجاوز هذا العائق حين لا تتواجد كظواهر منعزلة ومتفرقة بل تتسق وتتضافر مشكلة نسقها الخاص الذي يختلف من الأنساق الأساسية للترميز في أية لغة طبيعية. وهذا التآلف لمجموعة من العلامات المرئية في نظام واحد هو الذي يعطي لها نمط اشتغالها الظاهراتي، الذي هو محور الدلالة وعليه مدار تشكيل الوعي بالمرئي السينمائي بصورة يتحدد معها سؤال المعنى. فما يميز العلامات الأيقونية هو ميلها إلى أن تكون طبيعية وقابلة للإدراك دون وساطة، وهي من هذه الوجهة تتجاوز عجمة اللغة بوصفها عائقا ثقافيا يحول بيننا وبين أن نتآلف مع موضوع الإدراك. ومن أجل هذا لا يجد لوتمان حرجا في أن يستعير المثل الشرقي: "أن ترى مرة خير من أن تسمع مئة مرة" [13].

لكن المقولة الأساسية التي تشكل تصور لوتمان للسينما تكمن في أن السينما تعزز لدى المتلقي الوهم بالواقع؛ فالصورة الفوتوغرافية تتصف بكونها النص الأيقوني الأكثر دقة وأمانة في النصوص المتداولة. وعلى هذا الوجه فإن مقولة الوهم بالواقع تستند على الإيهام بمصداقية ما يتم عرضه على الشاشة بسبب الطابع الوثوقي للصورة السينمائية، الذي يتكئ بدوره ـ فيما يرى لوتمان ـ على الثنائية التالية:

- نص بإمكانه الكذب (النصوص اللسانية).
- نص ليس بإمكانه الكذب (الصورة الفوتوغرافية وما يقوم مقامها).

إذ إن إحدى أهم خاصيات السينما هي كونها فنا بصريا، يجنح أكثر من غيره إلى الاستهداف المباشر لمجال الإدراك الحسي عند المتلقي، فالفيلم السينمائي يستقطب وعي المتلقي بكامله في صورة يندمج معها بالحدث إلى حد يصير معه الوهم بالواقع المجسد في النص البصري حقيقة شبة مؤكدة؛ فالمتفرج يصبح مشاركا في الحدث وينظر إلى ما يراه بشكل انفعالي يصل به إلى حد الإيمان بأن ما يراه حقيقي تماما [14].

غير أن مقولة الوهم بالواقع ستظل مقطوعة الصلة عن الأساس الظاهراتي للسينما ما لم يلتفت إلى تعقيد الصورة السينمائية وأحابيلها التي ما تفتأ تثير عدة إشكالات نظرية ومنهجية تتعلق باللقطة السينمائية بوصفها الوحدة الدلالية الأساسية للفيلم السينمائي. وقد انتبه لوتمان إلى ما تثيره مشكلة اللقطة السينمائية من أسئلة تتعلق دوما بطبيعة الوعي الظاهراتي الذي ينشأ عبر تجربة المتلقي، ويشكل لاحقا النموذج المعرفي الإدراكي الذي يتعرف به على السينما، ويتفاعل

من خلاله مع ما تقدمه له.

وتأسيسا على كون الوهم بالواقع خاصية لصيقة بالسينما فإن الاشتغال الظاهراتي للقطة السينمائية يغدو مسألة شديدة الإلحاح والحضور، إذا ما انتبهنا إلى حقيقة كون العالم الموضوعي الذي تقدمه السينما منقسما إلى حقلين أساسيين:

- حقل الأشياء المرئية.
- حقل الأشياء غير المرئية.

ولا ريب أبدا في كون هذين الحقلين يتجاذبان الحضور والغياب داخل الوعي البشري، وفي المنتج السينمائي البصري، لكنهما غير منفصلين بالمرة في وعي المتلقي، الذي يعمد في تجربته المباشرة مع السينما إلى التساؤل حول ما تراه العين وحول ما يبقى بعيدا وغير موجود بالنسبة لها؛ إذ ما تنفك ثنائية المرئي وغير المرئي مهيمنة على وعيه أثناء كل اتصال مباشر مع الفيلم السينمائي لأن بنية العالم القائم خارج حدود الشاشة تطرح نفسها دوما كقضية جوهرية بالنسبة للسينما.

وهكذا تتأسس مشكلة اللقطة السينمائية من الفرق الكامن بين السينما والواقع الخارجي القائم على ظاهر الحياة المرئي؛ فهي أي السينما لا تقدم الواقع في كليته، لكنها تقتطع منه أجزاءً ومشاهدَ يتم في طور لاحقٍ تفصيلُها وإعادة تركيبها ودمجها بما يتناسب مع شكل الشاشة ومقاسها. وإذا كان العالم الواقعي خارج الشاشة متصفا بالاستمرارية والاتصال، فإن العالم الذي تقدمه السينما عالم تم تقطيعه إلى قطع بصرية متجاورة يتم تركيبها في نسق بصري واحد من أجل إنتاج المعنى وإسناد الدلالة.

وما دامت السينما تعتمد المونتاج أساسا للغتها السينمائية، فإن المتلقي لا يمكن أن ينتظم إدراكه الحسي والذهني للعمل السينمائي بغير تقطيعه إلى لقطات تتيح له أن ينشئ من خلال تعاقبها شبكة المعاني والدلالات المؤسسة لمضمون الفيلم؛ فاللقطة ظاهرة ديناميكية يمكن اعتبارها الحامل الأساسي للدلالات في أي فيلم، ولا يمكن أن تستمد وجودها بصريا بغير تقطيع للمرئي ودون انتهاك صريح لاستمرارية الزمان وامتداد المكان.

غير أن قيام اللقطة على التقطيع الزماني والمكاني والبصري، قد يحول في كثير من الأحيان، دون اتساق المدرك البصري مع الوضعية الأنطولوجية للذات المدركة وتمثلاتها الذهنية لكل من الزمان والمكان والوجود الحسي؛ ذلك أن تغير اللقطات والمفارقة بين الحجم والأبعاد وموقع الرؤية قد يؤدي في حالات كثيرة إلى صعوبة التوليف الذهني بين المشاهد عند المتلقي، بسبب تغير البنية المعرفية للمدرك البصري، عبر توظيف التأطير (الكادراج) والتركيب (المونتاج) وعمق المجال الذي يرتبط بالقطات البعيدة والقريبة ونسب التكبير والتصغير.

إن تحول السينما من النموذج البصري البسيط إلى النموذج البصري المركب القائم على التوليف بين اللقطات والمشاهد المختلفة ينتج تحولا آخر في بينية الوعي الظاهراتي المشكلة لتجربة المتلقي أو المتفرج للفيلم السينمائي؛ ذلك أن الفجوات البصرية التي يخلقها المونتاج والإرباك المستمر للمتلقي، عبر تغيير مواقع الكاميرا وزوايا الرؤية وتبديل القطات، يؤدي في النهاية إلى حفز مستمر للذات المدركة التي سرعان ما تستجيب لهذا التغيير، وهي تلمح هذا التجاذب المستمر لنسب الحضور والغياب والتقطيع المتكرر للمرئيات؛ مما يؤدي بالذات المدركة إلى إنتاج سنن تعرف جديد به تدرك تمايز الواقع السنيمائي، وتعي من خلاله حقيقة اختلاف المشاهِد المصورة عن العالم الخارجي.

2.3 السينما بوصفها مدركا بصريا في سيمياء إيكو:

ينهض تصور إيكو للفيلم السينمائي على مسلمة مفادها أن الفيلم مركب أيقوني، يقوم على الاتصال بين وحدات متفاصلة

قابلة للتصنيف، وعلى اعتبار العلامات الأيقونية تواضعية، لا تملك خصائص الشيء الممثل بل تعيد إنتاج بعض شروط التجربة بناء على سنن محدد. ومن هنا يمكن تحليل العلاقات القائمة بين العلامات الأيقونية في الفيلم بناء على النموذج الإدراكي الذي توفره الأسنن الثقافية والأنثروبولوجية من جهة، والأسنن المتخصصة ذات الطابع التقني ممثلة في الأسنن الإيقونوغرافية، وقواعد التأطير وقواعد المونتاج وأسنن الوظائف السردية من جهة أخرى [15] ، ويمكن توضيح وجهة نظر إيكو هذه من خلال عنصرين هما:

3 – 2 – 1 ـ الأساس الإدراكي:

ينطلق إيكو من إمكانية الكشف عن أسنن بعض أشكال التواصل الجماهيري مثل الأشرطة المصورة والسينما، لكن جرد عناصرها الأساسية المتمثلة في الأشكال الأيقونية يظل مهمة ينبغي أن توكل إلى علم النفس الإدراكي باعتباره تواصلا؛ ذلك أن إمكانية تعرف العلامات الأيقونية لا تتحقق إلا على مستوى اشتغال السنن ضمن سياق ما، باعتبارها ملفوظا أيقونيا خاضعا لما يسميه إيكو أسنن الإدراك .

وهذا الاشتغال هو الذي سيتيح لعلم النفس تفسير ما إذا كان إدراك الشيء المرئي حقيقة أغنى من إدراكه الأيقوني؛ فالعلامة الأيقونية ليست غير إعادة بعض شروط الإدراك الأساسية للشيء الذي تمثله، بوساطة انتقاء احتمالي لعناصر الحقل الإدراكي الذي يتجسد حضور العلامة الأيقونية من خلاله، وفق سنن خاص به يمكن أن يسمى التعرف التي تنظم شروط الإدراك في مجموعات تشكل حمولا أيقونية أو معانم تتراص داخل كتل من المدلولات، بفضلها يتم التعرف على الأشياء. ويعزو إيكو مهمة دراسة أسنن التعرف هذه إلى علوم معينة هي سيكولوجيا الذكاء وسيكولوجيا الذاكرة أو التعلم وأنثروبولوجيا الثقافة [16] .

وقد لا يبدو تأثير ميرلوبونتي على إيكو في هذا التصور واضحا تماما، غير أننا إذا أمعنا النظر في تصور إيكو للعلامة في السنن الأيقوني سنجده كثير الشبه من تصور المرئي وإدراكه عند ميرلوبونتي؛ فأكثر المرئيات لا تدرك بكليتها، كما هو الحال في مثال المكعب الشهير الذي لا يدرك إلا من جهات ثلاث فقط، وعلى هذا الوجه فإن أي تمثيل أيقوني له لا يعيد إنتاجه كما هو، ولكنه يعيد بعض شروط إدراكه فقط. ويستلهم إيكو هذا التصور في ضبطه لمفهوم العلامة الأيقونية حين يصفها بأنها لا تملك خصائص الشيء الممثل، بل تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك منتقية بعض المثيرات التي تسمح بتشكيل بنية إدراكية، بينما تكون قد أقصت منبهات أخرى [17] .

3 – 2 – 2 ـ نمط الاشتغال البصري في السينما:

ينبني تلقي الاشتغال البصري عند إيكو على التفاعل بين السنن الأيقوني والسنن السردي، ويبرر إيكو وجهة نظره هذه بالعودة إلى أحد أفلام أنطونيوني (blow up) معلقا على اكتشاف أحد المصورين لما ظنه جريمة قتل، انطلاقا من صورتين مختلفتين أخذهما لحديقة عمومية، ثم قام بتكبيرهما؛ فالمدلولان "جثة" و"يد تحمل مسدسا" لا يرتبطان بالشكلين الدالين عليهما إلا من خلال السياق السردي للفيلم، الذي يشتغل باعتباره لغة فردية تمنح قيم سنن محدد لعلامات قد لا تعتبر شيئا في سياق آخر. ومن هذا الوجه فإن العلامات الأيقونية في السينما لا تنفك مدلولاتها تتساوق مع السياق السردي للفيلم [18] .

ويعطي إيكو أهمية كبيرة لحضور الجسد بوصفه بنية علامية أساسية يقوم عليها النظام الأيقوني للسينما؛ فرفع اليد أو تحريك العين أو اتخاذ الجسد هيئة معينة أو الرقص أو أداء التحية، كل هذا يشكل إيماءات تواصلية قائمة على المواضعة والثقافة، مما يجعلها موضوع دراسة حقل سيميائي هو الكينيزياء (kinésique) يطمح إلى تسنين إيماءات الإنسان؛

ذلك أن هذه الإيماءات ليست معطيات طبيعية في الإنسان بقدر ما هي انساق سلوكية خاضعة لمواضعات اجتماعية تختلف من ثقافة إلى أخرى [19].

يستند التحليل السيميائي للسينما من وجهة نظر إيكو على الكينيزياء بما هي قدرة على التدوين الأيقوني؛ لأنها تكشف كيف تؤثر الإيماءات السينمائية في السنن الكينيزية القائمة وتعدلها؛ ذلك أن الأفلام الصامتة في عصر السينما الأول كانت تعتمد لغة الجسد بوصفها المدخل الأساسي للتواصل مع الجمهور. ومن هنا كان من الضروري في أعمال تلك المرحلة أن يتم تفخيم حركات الجسد وإيماءاته. ويمكن أن تكون أفلام شارلي شابلن وهارولد ليود ولورال وهاردي نموذجا حيا لهذه الصيغة من التواصل الأيقوني باعتماد لغة الجسد [20].

وعلى هذا الوجه تصير العلاقة بين الرسالة السينمائية والجمهور والأسنن الكنيزية موضوعا لسيميائيات السينما. ويغدو السنن الإيقونوغرافي للفيلم السينمائي غير مستقل من حيث مداخله المعرفية غير أن إيكو لا يقدم نموذجا تحليليا يتيح فهم هذا التصور الذي يعتمد علامات الجسد أو الوحدات الإيمائية مدخلا لتحليل الرسالة السنمائية بوصفها مركبا أيقونيا.

- خاتمة:

وصفوة القول هي إن المشروع الظاهراتي الذي افتتح مصراعيه إدموند هوسرل قد ألقى بظلاله على التفكير الفلسفي في تناوله لفكرة المرئي قصد استشكال ظاهرية الإدراك الإنساني عبر التركيز على فاعلية تجلي المرئي أمام الذات الرائية. ولعل هذا ما حمل ميرلوبونتي على أن يعتمد المرئي بوصفه أساسا للوعي بالعالم، ثم على أن يجعل من الجسد بؤرة لهذا الوعي الذي يقوم على ثنائية الرائي والمرئي بوصفها وحدة أساسية كاملة، ويستحيل تحققه (أي الوعي الظاهراتي) بغير حضورها في الذات المدركة حضورا يصهرها بموضوعها فيصيران شيئا واحدا؛ إذ لا يخفى ألا انفصال بين الذات والموضوع في المشروع الظاهراتي.

ولما كانت السينما وثيقة الصلة بكل ما هو مرئي فقد نزعت الدراسات المعاصرة إلى الإفادة من المشروع الظاهراتي كمنهج ومرتكز إدراكي عرفاني سعيا إلى ضبط معالم تجلي الصورة السينمائية في وعي الذات المدركة؛ لهذا تأسست قراءة الصورة السينمائية على ثنائية الرائي والمرئي، غير المنفصلة في جوهرها عن ثنائية المرئي واللامرئي.

والسينما بوصفها إعادة تشكيل للعالم تنهض على تجربة بصرية لا تفتأ تحمل بين طياتها نسقين إدراكيين، أحدهما خاص بصانع الفيلم، والآخر خاص بمتلقيه؛ ذلك أن المتلقي لا يتعايش مع السينما عبر تجربته الإدراكية إلا باعتبارها تجربة قصدية تروم دوما توجيه الوعي نحو حضور جهة أو تجلي موضوع ما.

وبناء هذه المفاهيم والتصورات قامت رؤية يوري لوتمان على فحص نمط الاشتغال الظاهراتي للقطة السينمائية؛ باعتبار العالم الموضوعي الذي تقدمه السينما يتشكل من حقلين غير منفصلين هما حقل الأشياء المرئية وحقل الأشياء غير المرئية، ولا يمكن أن توجد السينما بغيرهما. وقيام اللقطة على التقطيع الزماني والمكاني والبصري، قد يحول في كثير من الأحيان، دون اتساق المدرك البصري مع الوضعية الأنطولوجية للذات المدركة وتمثلاتها الذهنية لكل من الزمان والمكان والوجود الحسي؛ ذلك أن تغير اللقطات والمفارقة بين الحجم والأبعاد وموقع الرؤية قد يؤدي في حالات كثيرة إلى صعوبة التوليف الذهني بين المشاهد عند المتلقي، بسبب تغير البنية المعرفية للمدرك البصري.

ثم إن تحول السينما من النموذج البصري البسيط إلى النموذج البصري المركب القائم على الفجوات البصرية التي يخلقها المونتاج، عبر تغيير مواقع الكاميرا وزوايا الرؤية وتبديل القطات، يؤدي في النهاية إلى حفز مستمر لفعالية الوعي عند الرائي، مما يؤدي بالذات المدركة إلى إنتاج سنن تعرف جديد به تدرك تمايز الواقع السينمائي.

ومع أن أمبرتو إيكو لم يكن ظاهراتيا بالأساس غير أن مشروعه الخاص بتأويل الخطاب البصري عامة والسينمائي خاصة اتجه وجهة مشابهة في بعض ملامحها لوجهة نظر لوتمان من حيث كون الفيلم مركبا أيقونيا يعيد إنتاج بعض شروط التجربة البصرية بناء على سنن محدد. كما إن إمكانية تعرف العلامات الأيقونية لا تتحقق إلا على مستوى اشتغال السنن ضمن سياق ما، باعتبارها ملفوظا أيقونيا خاضعا لما يسميه إيكو أسنن الإدراك.

لكن الاشتغال الأيقوني في الفيلم السينمائي لا يتحقق إلا عبر التفاعل بين السننين الأيقوني والسردي. ومن هنا فإن لحضور الجسد بوصفه بنية علامية أساسية يقوم عليها النظام الأيقوني للسينما دورا أساسيا في بناء المدرَك البصري للرسالة الفيلمية؛ وهذا ما يجعل الإيماءات التواصلية والحركات الجسدية التي تقوم في جوهرها على المواضعة والثقافة موضوعا لعلم سيميائي يفحص دلالتها ووظيفتها هو علم الكينيزياء. وهكذا تصير العلاقة بين الرسالة السينمائية والجمهور والأسنن الكنيزية موضوعا لسيميائيات السينما، ويغدو السنن الإيقونوغرافي للفيلم السينمائي غير مستقل من حيث مداخله المعرفية.

وعلى هذه الصورة فإن حضور كل من الجسد والذات المدركة، عند كل من ميرلوبونتي ولوتمان وإيكو قد كان له أثر جلي في توجيه المقولات الأساسية عن الرائي والمرئي وفعل الرؤية، وإن اختلفوا قليلا أو تباينت درجة الاحتفاء بحضور الجسد في التجربة البصرية التي تعيشها الذات المدركة عند كل منهم، لكن الثنائيات الأساسية التي تشكل جوهر التجربة البصرية للذات المدركة في تفاعلها مع السينما تظل أبدا حاضرة، سواء في المقولات النظرية الخاصة بتفسير أشكال تفاعل الذات المبصرة مع العالم المرئي عموما، أو في إسقاطات هذه المقولات على حضور السينما وتجليها الظاهراتي في وعي الذات المدركة.

. قائمة الإحالات:

1- موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، تر فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط 1، 1998، ص 16

2- ينظر جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، ط 3 ، 2006 ، ص 658

3- ينظر ميشيل مافيزولي، تأمل العالم، ترجمة فريد الزاهي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 102

4- موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2008، صص 86 - 87

5- ينظر موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية،ط1، 1989، ص 27

6- المرجع نفسه (العين والعقل)، ص 19.

7- المرجع نفسه (العين والعقل)، ص 26.

8- موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص 229.

9- ينظر موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، ص 28.

10- موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، ص 32 .

11- يمكن مراجعة مشكلة التجلي الظاهراتي للمكعب بالتفصيل في كتابه : ظواهرية الإدراك، صص 219 - 220 .

12- ينظر أندريه روبنيه، مرلوبونتي، ترجمة جاك الأسود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1981 ، ص 72.

13- ينظر دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2009، صص 71 - 72 .
14- يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، النادي السينمائي بدمشق، دمشق، ط 1 ، 1989 ، ص 13.
15- ينظر المرجع السابق، ص 21 .
16- ينظر أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي و محمد أودادا، دار الحوار ، اللاذقية، ط 1، 2008، ص 117.
17- ينظر المرجع نفسه صص 102 – 113 .
18- ينظر المرجع نفسه، ص 34 .
19- ينظر المرجع نفسه ص 118.
20- ينظر المرجع نفسه ص 120.
21- ينظر المرجع نفسه ص 121.

.قائمة المراجع:

1 إدموند هوسرل، الفلسفة علما دقيقا، تر محمود رجب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2002.
2 إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص، ترجمة أبويعرب المرزوقي، بيروت، جداول للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2011.
3 أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي و محمد أودادا، اللاذقية، دار الحوار ، ط 1، 2008.
4 أندريه روبنيه، مرلوبونتي، ترجمة جاك الأسود، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1981.
5 جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، بيروت، دار الطليعة، ط 3 ، 2006.
6 دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر أحمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط 1، 2009 .
7 موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط1، 1989 .
8 موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر عبد العزيز العيادي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2008.
9 موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، تر فؤاد شاهين، بيروت، معهد الإنماء العربي، ط 1، 1998.
10 ميشيل مافيزولي، تأمل العالم، ترجمة فريد الزاهي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.
11 يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، دمشق، النادي السينمائي بدمشق، ط 1 ، 1989.