من سيميولوجيا السّينما
إلى سيميائيّات الخطاب الفيلميّ

جمـال بلعربـي
مركز البحث العلميّ والتّقنيّ
لتطوير اللّغة العربيّة
الجزائـر

بدأ التفكير في بلورة سيميائية موضوعها "الدلالة السينمائية" مع كريستيان ميتز في سنة 1964، من خلال مقالة عنوانها "السينما، لغة أم لسان"[1]. والآن، وبعد ما يقارب نصف القرن من تلك البداية، كل ما لدينا من السيميائي في حقل السينما، هو عدد من المصطلحات، البعض منها فقط يخص الدلالة السينمائية، وذلك بالنظر إلى طبيعة الخامة ونوع التقنيات التي تستعملها السينما؛ وإلا فهي مصطلحات يمكن استعمالها في أي تحليل يراد له أن يكون سيميائيا؛ مع محاولات كثيرة لتحليل الأفلام من وجهات نظر مختلفة تمتد من السيميائية العامة إلى علم النفس والنقد الثقافي والنحو التوليدي إلى تحليل الخطاب السردي.

من جهة أخرى، يبقى "التلفظ" الفيلمي مادة شيقة للتواصل ولإنتاج الدلالة، وللتعبير الذي، بدون أي شك، يخضع للتشفير التقريري كما يتيح مجالا واسعا للإيحاء. وهذا بطبيعة الحال ما يجعل منه موضوعا

سيميائيا بامتياز. إن مجرد توفر هذه الخصائص يبرر لنا أن نفترض وجود العلامة (الدليل) السينمائية أو الفيلمية، وبالنتيجة إمكانية تقطيع الملفوظ السينمائي -أو الفيلمي (؟)- إلى وحدات دالة وأخرى غير دالة؛ ثم تصور استبدالية ونظيمية لتلك العلامات تتيحان لنا بناء الخطابات وتوليد المعنى بلا حدود. وهكذا نكون قد سلمنا بوجود النسق الذي يسند أي إنجاز سينمائي/ فيلمي.

السؤال الذي نود طرحه في هذا السياق هو التالي : ما الذي يعطل قيام سيميائية (أو سيميولوجيا) للسينما (أو الفيلم)، وهل من الممكن حقا أن يتبلور هذا المشروع العلمي بعد أن بينت البحوث "محدوديّة" البناء النسقي في هذا المجال ؟ هل قدر قراءة وتحليل التعبير الفيلمي أن تبقى فسحة للارتجال الذي قد لا يصلح سوى للتحليل النفسي أو التعليق الخارج لغوي على حد تعبير هيلمسلاف ؟

• المطلوب : موضوع قديم لسيميائيّة جديدة

لم يكن ميتز أول من حاول مقاربة السينما بأدوات وتصورات لسانية، فقد كان الحديث عن السينما كلغة وعن لغة السينما منذ العشرينات من القرن الماضي، مع روتشيوتو كانودو (إيطاليا) ولويس ديلوك (فرنسا)، كما أن الشكلانيين الروس اهتموا بـ"شعرية السينما" وقاربوا الجانب البلاغي في الفيلم[2]؛ غير أن المقاربة السيميائية التأسيسية الأولى المتعلقة بالسينما كانت على يد الفرنسي كريستيان ميتز.

إن سؤال ميتز الأول حول السينما : إن كانت لغة أم لسانا، يضع تفكيره منذ البداية في توجه سوسيري واضح؛ وهو توجه سوسيري -قبل إخضاعه للبلورة الهيلمسلافية- فمن وجهة نظر دي سوسير يمكن للسينما

أن تندرج في الاختصاص الافتراضي الذي يسميه سيميولوجيا. ولكن بعد التوجيه الغلوسيمي الهيلمسلافي للأطروحة السوسيرية، صار من الممكن أن ننظر إلى جميع السيميائيات، الناجزة منها والممكنة، على أنها لغات. وهذا ما يجعل ميتز يقيم مشروعه على التسليم بأن خيار السينما لن يخرج عن احتمالين، فإما أن تكون لغة تتجلى من خلال ألسنة مختلفة، أو هي تجل لساني، ذي شكل غير لساني، للغة ما. لم يكن إذن من المقبول عند ميتز، التفكير في السينما خارج التصور اللساني البنيوي السوسيري.

نعتقد أن هذه "المركزية اللسانية" التي هيمنت على البحوث السيميولوجية في تلك المرحلة عطلت بلورة التصور السيميائي الذي كان يصطدم بخصائص لسانية يتعذر توفرها خارج الألسنة الطبيعية.

بالإضافة إلى ذلك، يعيد كريستيان ميتز آلية التفكير السوسيرية نفسها فيما يتعلق بالمشروع السيميائي (وبمشروعيته ؟) : دي سوسير لا يؤسس للسيميولوجيا وإنما يؤسس للسانيات البنيوية المحايثة، وفي أثناء عمله التأسيسي يصادر على السؤال حول شرعية وجود السيميولوجيا ويقترح لها علم النفس كمجال أوسع تتواجد من خلاله، ثم يترك التفكير المفصل فيها ويتفرغ للسانيات. وينطلق تلميذه كريستيان ميتز أيضا من التسليم -الذي يصل في يقينه درجة البداهة- بوجود سيميولوجيا للسينما، ثم يجتهد ليؤكد مسلمته.

نعتقد أن هذا الترتيب يقلب نظام التفكير المواكب لتأسيس (أي لإبستيمولوجيا) العلوم. لقد جرت العادة في تاريخ العلوم أن تسبق الممارسة التطبيقية، غير العلمية، أو على الأقل غير المستقلة بعلم خاص، كل تأسيس علمي. يعني أن التأسيس العلمي يأتي كنتيجة حتمية

وكاستجابة لما أصبح مجال الاختصاص المعني يتطلبه من ضبط لحدود الموضوع وتدقيق للمفاهيم والتصورات وصحة في المنهج. أما أن يتم وضع جدول مفتوح للاختصاصات الممكنة على أن يتسابق الباحثون لحجز خانات علومهم الافتراضية في ذلك الجدول، فنعتقد أنه تصور رياضي ذي مظهر توبوغرافي للمنهج لا ينسجم كثيرا مع العلوم، وبشكل خاص العلوم غير التجريدية.

عندما نطرح الأسئلة الأساسية والتي يمكن أن تكون التالية: ما هو موضوع هذه السيميائية ؟ بأي معنى تقبل السينما أن تكون موضوعا لمثل هذه المقاربة ؟ ندرك أن خصوصيات السينما تشكل عقبة حقيقية في طريق تحديد موضوع السيميائية الخاصة بها.

يطلق مصطلح "سينما" على النشاط الاقتصادي الذي ينتج الأفلام ويسوقها؛ ويطلق كذلك على النشاط الفني والإبداعي المتمثل في كتابة السيناريو ثم تقطيعه فنيا، وإخراجه وتركيبه، وكل العمليات التقنية التي ترافق هذا النشاط؛ ويطلق مصطلح السينما كذلك على مجموع أفلام بلد أو مخرج أو تيار أو غرض أو مرحلة، إلخ، فأين يمكن إدراج الموضوع السيميائي في هذه الشبكة المعقدة من التقنيات والاختصاصات والنشاطات؟ كيف يمكن أن نرسم حدودا لما نسميه بالسينمائي تسمح لنا بأن نعتبر ما بداخلها موضوعا لهذه السيميائية ؟

من جهة أخرى تعتبر السينما كذلك عملية تواصل عبر الفيلم، بين مرسل (؟) ومتلق، فيصير الشيء الذي تتجسد من خلاله الدلالة والذي يحمل التعبير هو الفيلم، وربما نصل إلى القول بأنه شريط الفيديو، يعني الشريط الذي يتشكل من الصورة المتحركة والمرفقة بالصوت. عند هذه النقطة، يعني عندما نترك التركيز حول السينما ونركز على

الفيلم، على ما نشاهده وما نتلقاه من ملفوظ، وحتى وإن بدا لنا موضوع السيميائية قريب المنال، نكتشف أنه ما يزال شديد الغموض ويحتاج إلى شيء من التوضيح.

ما هو الفيلم ؟ من هو المرسل في الفيلم؟ هل هو المخرج أم كاتب السيناريو أم المؤسسة المنتجة أم مؤسسة التوزيع ؟ فكل من هؤلاء "السينمائيين" يساهم ولو بمقدار في تحديد ما يسمى بالمرسل. وبالنتيجة يتحكم في التعبير الذي ينتجه ذلك المرسل. كاتب السيناريو يخضع لشروط المنتج الذي تتحكم فيه السوق (الممول)، والمخرج هو الآخر يعمل في حدود السيناريو وحدود التركيب المالي للإنتاج وحدود التقنيات المتاحة، كما أن الموزع يحدد توقيت عرض الفيلم ويصمم له حملة الترويج وينظم له النشاطات الإعلامية المرافقة، إلى درجة أننا أحيانا نتساءل من الذي يشتغل في قطاع السينما ولا يؤثر في إنتاج الدلالة التي يولدها الفيلم ؟

من الجهة المقابلة لدينا المتلقي الذي يتشكل المعنى لديه من حيث أنه كيان سيكولوجي تتناوله البحوث الإدراكية. ألا يكون هذا المتلقي هو من يعطي للفيلم وجودا حقيقيا، وأمامه قد يبدو الفيلم داخل العلبة مجرد وشيعة من السيليلوز الشفاف، لا قيمة لها إلا ككتلة تهتم بها قوانين الفيزياء. الفيلم بذلك المعنى هو ما يتلقاه المتلقي، وهو مرهون بهذا التلقي وبالمعنى الذي يتشكل أثناءه. ويبقى السؤال الأساسي يتكرر بالصيغة نفسها : أين يمكن إدراج الموضوع السيميائي ؟

• ميتز يبحث عن النّظيميّة الكبرى

بحث ميتز عن لغة السينما، وعن خصوصيات "الشيء" السينمائي والفيلمي، وبحث عما يجعل الفيلم فيلما وعن الوحدة الصغرى للفيلم وعن إمكانيات التقطيع التي قد تؤدي إلى معرفة التمفصل الخاص بالملفوظ الفيلمي. وأطلق على ذلك اسم "النظيمية الكبرى"[3].

تنصب هذه النظيمية الكبرى في نظر ميتز على الفيلم السردي. الفيلم الخيالي. ويحاول فيها التوصل إلى وحدة أساسية للتحليل السينمائي ليست اللقطة ولا المشهد ولا سلسلة المشاهد، بل النظيم. يرى ميتز أن المشهد يتكون من دال مجزأ ومدلول نشعر بأنه موحد. لكن المتتالية، أو سلسلة المشاهد، مادة تتضح فيها الخصائص الفيلمية أكثر؛ على سبيل المثال، المتتالية التي تجري تفاصيلها عبر عدة أمكنة وتقفز على العديد من اللحظات التي لا طائل من ورائها : متتالية اللحاق (ملاحقة بين شرطي ومجرم). يحاول ميتز أن يبدأ بمثل هذا التقطيع ليبني نظيمية عامة لتحليل الفيلم لكنه يجد أن الموضوع أكثر تعقيدا من أن تستوعبه عملية بهذه البساطة والوضوح.

إن التحليل السيميولوجي للفيلم في تصور شاتو، على سبيل المثال، يفترض وجود لغة للسينما وذلك بداخل إطار عملية أوسع تشمل تشكيل وفهم المقاطع الفيلمية وهي تخضع لما يسميه بالكفاءة التي تسيرها قواعد اللعبة، وهذه العملية بدورها تدخل في إطار الكفاءة المحددة للخيارات التي تتيحها قواعد اللعبة والتي تخضع للتحليل النصي. وهذا التحليل النصي يندرج تحت الواقعة الفيلمية المختلفة عن الواقعة السينمائية والتي تدخل معها تحت باب الظواهر السينمائية القابلة للملاحظة[4]. وتشمل سيميولوجيا السينما بهذا المعنى مجموعة فئات الوقائع الفيلمية التي يمكن أن تسند إليها خاصيات سيميولوجية.

لكن هذا التفكير يخضع في جميع حالاته إلى "المركزية اللسانية" نفسها، والتي تحاول أن تجد بديلا عن النسق الصوتي اللساني مماثلا له في كل نسق سيميائي[5]. وقد تبين أن رحلة البحث عن فونيمات الفيلم (وحداته الصغرى غير الدالة) ومقاطعه اللفظية أكثر من شاقة. بل لعلها مستحيلة. وهو ما كان يصر عليه جان ميتري معارضا أطروحة ميتز من أساسها[6]. واتضح لميتز أن السينما تضم مجموعة كبيرة من الشفرات المتداخلة، منها ما يتعلق بالصورة وباللقطة وبمضمونهما التشكيلي والموسيقي واللساني، إلخ، بل إن سينمائيا مثل بازوليني كان يرى أن السينما تتمفصل كما يتمفصل العالم ووحداتها الصغرى هي وحداته للدلالة على تعقيد الدلالة السينمائية وتشعبها. لذلك نجد كثيرا من المعقولية في التصور الهيلمسلافي لهذه المسألة. إذ يُخلص هيلمسلاف اللغة من التصور اللساني الطبيعي، ويعطيها كل بعدها النسقي. وبهذا الإجراء يمكن أن نتحدث عن السينما واللغة دون أي تضارب.

في لغة بهذا التصور لن نبحث عن بدائل للفونيمات أو العلامات المتكونة من فونيمات، بل نركز على جانب النسق وقابليته للتحليل. أما الجزيئات التي يتكون منها النسق فيجب أن نستخرجها من إنجازاته، ونضبط تصورها داخل نسقها الخاص. بدلا من أن نستعيرها من نسق نموذجي مثل اللسان الطبيعي ونلوي ذراع النسق غير الطبيعي كي يتقبلها.

يعني هذا أننا في حاجة إلى مزيد من التجريد كي نضبط تصور سيميولوجيا (أو سيميائية) للسينما (أو للفيلم). وفي هذا التوجه التجريدي يمكن أن نبحث عن مكونات الموضوع وعن الدوال التي تربطها. بهذا الترتيب الجديد لن نبحث عن بدائل للفونيمات والعلامات المتكونة منها وإنما عن مكونات موجودة وجودا فعليا في الإنجاز، ونتعرف عليها

ونتعرف على العلاقات التي تنظم اشتغالها داخل النسق. مما يدل على أننا لا نملك تصورا عن تلك العلاقات وعن تلك المكونات غير التصور التجريدي الخالص. وكل ما عدا ذلك نكتشفه أثناء التحليل.

بدلا من البحث عن النظيمية الكبرى التي تقبل التطبيق على أي إنجاز سينمائي (مع كثير من التحفظات)، يمكن أن نبحث عن النسق، لكنه في هذه الحالة نسق فيلمي.

• سيميائية للخطاب الفيلمي

لم تسر سيميولوجيا السينما في هذا الاتجاه الهيلمسلافي الذي يركز على الشكل وعلى الدالة السيميائية بين التعبير والمضمون، وعلى النسق الفيلمي، بل اتجهت إلى تحليل الخطاب. وهو ما يمكن أن يسمى بتحليل شكل المضمون. غير أن هذا التوجه لم يقتصر على وجهة النظر السيميائية عند كريستيان ميتز، على الرغم من بلورتها ومناقشتها بإسهاب، وعلى الرغم من مشاركة سيميائيين آخرين مثل إيكو وبارت في هذا النقاش، بل فتح الباب لعلم النفس والنقد الثقافي، الشيء الذي يعود، في اعتقاد منا، بالمشروع السيميائي -من وجهة النظر البنيوية- إلى نقطة الصفر[7].

إلى جانب ذلك يمكن أن نشير، ومن باب التحفظ، إلى مدرسة تارتو والبحث في سيميائية -وجمالية- السينما، على اعتبار أن الموضوع السينمائي مثل أي موضوع فني وثقافي آخر، يخضع لتصور اللغة في مستوى غير مستوى الاستعمال الأولي وهو ما يسميه يوري لوتمان بنسق الصياغة الثانية secondary modelling systems التي تشتغل على المستوى الإيحائي والفني والتي لا نقتصر فيها على استعمال اللّغة، بل

نقوم باختراعها، بمعنى ما، أثناء الاستعمال. وبذلك تتدرج السينما في نظرية للتحليل الثقافي الشامل.

حاول "جون. م. كارول" أن يستثمر النحو التوليدي في تحليل الفيلم في ما أسماه بـ"برنامج لنظرية الفيلم" (1975)، كما حاول مايكل كولين أن يصيغ السيميولوجيا التوليدية للفيلم (1985)، معتمدا على مفاهيم النحو التفريعي والتوليدي عند تشومسكي ومتعاملا مع الفيلم كخطاب لا يختلف عن الخطاب اللغوي.

مع البحث عن أسس سيميائية لتحليل الفيلم حاول الباحثون تناول بعض جوانب الواقعة الفيلمية بالتحليل النسقي، مثل تحليل الصورة أو الموسيقى أو السرد، وغيرها من المكونات التي تدخل في إنتاج الدلالة الفيلمية. على أساس تعدد الشفرات في الخطاب الفيلمي[8]. ولعل التحليل السردي هو أهم هذه المحاولات. فقد استثمر الباحثون الجهاز المفاهيمي الغريماسي والشكلاني في مقاربة الفيلم، دون أي تمييز بينه وبين الحكاية الشعبية والنص الروائي. فتصور الفيلم في هذا السياق واضح: إنه خطاب سردي فيلمي. وقد اتضح أن وجهة النظر هذه ذات خصوبة وغنى منقطعي النظير.

نلاحظ أن الدراسات التطبيقية في مجال تحليل الأفلام تقوم بتوضيح إطار نظري لمقاربة الفيلم واقتراح خطوات منهجية مصاغة من التراكب البحثي المكرس، بمعنى أن كل دراسة هي تجربة جديدة ومحاولة استكشاف أصيلة تشتغل على مستويين : مستوى تأسيسي ومستوى تطبيقي.

• نحو سيميائيّات فيلميّة متعدّدة

يمكننا أن نستنتج هنا بأن العقبات التي تقف في طريق تأسيس سيميائية للفيلم، على الأقل بالمعنى التقليدي[9]، هي كالتالي :

1- المركزية اللسانية التي تتصور سيميائية الفيلم نوعا من اللسانيات، بل نسخة محورة عن اللسانيات يتم تكييفها بما يوافق الطبيعة السمعية البصرية للفيلم.

2- السعي إلى تأسيس سيميائية اعتمادا على شهادة ميلاد معدة مسبقا -حتى قبل المرحلة الجنينية- لمجال تعبيري فني كان في بداية الستينات من القرن الماضي، بالكاد قد تجاوز تاريخه نصف القرن، أمام تجارب لسانية تبلورت منذ مئات السنين. فقد كان المطلوب تأسيس سيميولوجيا للسينما تحقيقا لنبوءة دي سوسير، وعلى مقاس اللسانيات. وقد تغير الأمر الآن بعد أن حصل نوع من التراكم في مجال التجلي الفيلمي الباحث عن الانضباط العلمي والمنهجي.

3- تصور السيميائية السينمائية على أنها يجب أن تكون سيميائية واحدة وتسمى سيميولوجيا. ويكون تحليل الفيلم في إطارها تحليلا واحدا، وهذا ما تبين أنه أمر مستحيل[10]. لقد تكرس هذا الفهم في مرحلة تعرف اندفاعا قويا نحو استكشاف العوالم الدلالية من وجهات نظر عديدة ومتعددة الاختصاصات.

نعتقد أن هذا هو قدر السيميائية السينمائية؛ أن تكون متعددة في مرحلة تتميز فيها السيميائية نفسها بحركية متسارعة وبتأسيس متردد يبدو أن نهايته ليست الآن. بل حتى بالنسبة للفيلم الواحد، يجب أن نجد شيئا من المعقولية في تعددية التحليل. وربما تؤدي التعددية السيميائية

للفيلم إلى بلورة متجددة للمفاهيم والتصورات، وهو ما يمكن أن يحقق شيئا من التراكم المعرفي المنهجي والإبستيمولوجي الذي يساهم في تطور ونضج البحوث السيميائية بصفة عامة.

لكن التأسيس العلمي، الذي يمكن أن نتخيله للبحث السيميائي الفيلمي، يجب أن يتم وفق التصورات الحالية للعلوم، وليس وفق تصورات بداية القرن الماضي. وربما نفكر في إبستيمولوجيا أكثر تماشيا مع الاختصاصات المهتمة بالظاهرة الإنسانية الدلالية التي لا مجال فيها للتجارب والاختبارات الخاصة بالعلوم الطبيعية ولا مجال فيها للاستنباط المجرد، ولكنها اختصاصات لا يمكن أن تبقى رهينة التأويل الذاتي المنفعل والتعليق الخارجي، وغير العلمي.

يراوح هذا الطرح الآن بين المقاربة متعددة الاختصاصات وبين تعدد المقاربات لأننا نعيش في مرحلة عولمة ثقافية -وعلمية- لا تعرف فيها الجرأة العلمية حدودا ولذلك ربما نسير نحو بلورة فهم تعددي للعلم نفسه، مقابل الفهم النسقي الذي يميل إلى أحادية التصور، ومع هذه التعددية قد نجد شيئا من السعادة في البحث المستمر والمتجدد[11] عن سيميائيات سينمائية.

الإحالات

(1)- Metz, C. Le cinéma : langue ou langage. In Communication, n° 04, 1964. Seuil, Paris 1964.

(2)- Stam. Robert. & others. New Vocabularies In Film Semiotics. Routledge, New York 1992. P 26.

(3)- Metz, Christian, La grande syntagmatique du film narratif, in Communication, n°8, 1966.

- يتعلق الأمر بمداخلة تحت عنوان "أفكار حول الأسس السيميولوجية للفيلم" شفهية ألقيت خلال ندوة تحت عنوان "من أجل وعي نقدي جديد للغة السينمائية" ألقيت خلال مهرجان السينما الجديدة في بيسارو (إيطاليا) سنة 1996.

(4)- Château, Dominique, le cinéma comme langage, publication de la Sorbonne, Paris 1986.

(5)- Stam. Robert. Op. cit.. p. 32.

(6)- Patar, Benoît. Jean Mitry : un géant. In Cinéaction « histoire des théories du cinéma », n° 60, 07/1991.

(7)- Stam. Robert. Op. cit. p. 55.

(8)- Metz, C. Langage et cinéma. Larousse, Paris 1971. p. 45.

(9)- Pavis, Patrice. L'analyse des spectacles. Armand Colin, Paris 2003 (1er éd. 1996). p. 16.

(10)- Aumont, Jacques et Marie, Michel. L'analyse des films. Armand Colin, Paris 2004. p. 29.

(11)- Château, Dominique. Le cinéma comme langage. Publication de la Sorbonne, Paris 1986. p. 213.