مجلة أنثروبولوجيا ISSN: 2437-041X
مجلد: 03 عدد: 06 السنة 2017 DOI :

سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها

Semiotics of cinematic image and its impact

سماش سيد أحمد، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر
semache7art@live.fr

ملخص

عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة، أية لغة، تملك نظام لغة، أما الفيلم، الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان ميتز، حينما اعتبر الفيلم لسانا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعَد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة، من هنا وجب إبراز الدور الكبير الذي تلعبه هذه اللغة أو الفن في التأثر بالقضايا الإنسانية والاجتماعية والتأثير بتقنيات السينما على فكر وتفكير الأجيال

الكلمات المفتاحية: السيميائية، الفيلم، اللغة، السينما

Abstract

Since the beginning of the history of cinema, it has been compared in the natural language, followed by the belief that it is a language that has its rules and its editing, where there have been several attempts to prove the existence of a relationship in cinematic expression and correspond to its presence in the language , In this regard I wrote an article about the cinematic image as a language of expression different from the conventional languages on the one hand, as well as identify the strength of the impact of this language, which is called the image on the masses and the direction of public taste, through methods of sending and receiving ideas and meanings directly and indirectly, And semitism has a large role in this semantic perception, and perhaps this comparison shows what meant Christian Metz, when the film was considered a tongue without language, or when followed by that Emberto Eco.

Keywords : Semiotics, film, language, cinéma.

مقدمة:

تشبه السينما التي نشأت في القرن التاسع عشر اللغات المصرية القديمة أو حتى الصينية والتي تتكون من نظام معقد من الإشارات التي نشأت أيضا من الطبيعة والمحيط الداخلي والخارجي للإنسان والتي بدورها تتواصل من خلال مشاعره والتي يستحيل ضمها إلى قاموس لغوي لا لعدم قبولها كـــلغة، بل لأن صفحات ذلك القاموس ستكون لانهائية لأنها تتكون من الصور. وفي منتصف سنوات الستينيات حدث تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنيوية والسيميائية أو علم نظام العلامات. وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. وقد عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة، أية لغة، تملك نظام لغة، أما

الفيلم، الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان ميتز، حينما اعتبر الفيلم لسانا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعَد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة، من هنا وجب إبراز الدور الكبير الذي تلعبه هذه اللغة أو الفن في التأثر بالقضايا الإنسانية والاجتماعية والتأثير بتقنيات السينما على فكر وتفكير الأجيال، ومن هذا المنطلق وجب التساؤل:

هل تعتبر الصورة السينمائية لغة تمتلك ديمومتها للتواصل وعليه تنطبق عليها مفاهيم السيميائية التي تعتبر نظرية لغوية تواصلية أم لا؟

1-تعريف اللغة السينمائية:

إن السينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيا، أما الفيلم فهو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى أنها

لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتى مبدئيا السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.[1]

أما الدكتور محمود إبراقن في كتاباته الصادرة تحت عناوين: التحليل السيميولوجي للفيلم وهذه هي السينما الحقة فيرى العكس، إذ يعتبر بأن" المخرجين الانطباعيين في بداية القرن العشرين أشاروا إلى مفهوم اللغة السينمائية ضمنيا، يعد لو يس دلوك السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب الشعوب ، قادرة على الوصول إلى أي مكان.[2]

ومن جهة أخرى يرى كريستيان ميتز (CHYISTIAN METZ) أن اللغة السينمائية لغة مركبة تتألف من اقتران خمس عناصر دالة وهي:

- الصورة الفوتوغرافية المتحركة.

- البيانات المكتوبة (وهما النوعان المؤلفان لشريط الصورة).
- الصوت المنطوق به.
- الصوت التشابه.
- الصوت الموسيقي.

وتشكل العناصر الثلاث الأخيرة شريط الصوت[3].

2-مكونات الصورة السينمائية:

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما وهي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، إذ يقول كريستيان ماتز : " إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي التي تجعل الصورة جد مشابه[4].

وفي مقارنة بالصورة السينمائية والصورة الواقعية، يرى كانومو أن السينما عبرت عن داخل النفس، وليس في تقديم الوقائع الخارجية،

هذه الشاعرية للصورة السينمائية تقترب من مفهوم أبل غانس عنها بوصفها موسيقى الضوء[5].

وكما نعرف، فلقد جرت محاولة تعريف بعض عناصر اللغة السينمائية بالرجوع إلى المصطلح الأدبي بغية إيجاد المعادلات بين الفيلم والرواية، فالمقطع على سبيل المثال في السينما يواجهه الفصل في الرواية، والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج، والكلمة تواجهها الصورة ... إلخ[6].

تعتمد الصور السينمائية على مبدأ التحايل، لأن تشابهها الأيقوني، ناتج عن تدفق سريع للصورة الفوتوغرافية بوتيرة 24 صورة في الثانية، فالصورة المتتالية الممثلة لمكان واحد يدركها المتفرج على أنها صورة واحدة ووحيدة لذلك المكان[7]. فهي بهذا تأخذنا إلى الواقع الوهمي للفيلم بالصورة الفيلمية التي تضعها لكاميرا، وتترك انطباعا وتأثيرا يشبه الانطباع الحياتي على المتفرج، يقول جودار: " لا تصدق أن ما تراه أمامك هو الواقع، إنما تراه هو السينما "[8].

3-خصائص الصورة السينمائية:

ومثلما لاحظ كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها " ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية، وإنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور"[9]، ومن هنا يمكن تحديد أربع خصائص للصورة السينمائية:

- الأيقونية: وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونية كبرى تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها.
- النسخ الميكانيكي: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.
- التعددية في الصورة: الصورة في السينما متعددة ومختلفة، حتى في الصورة الواحدة، التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والمعز والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.

- الحركية: وهي ميزة أساسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر[10].

4- التأثير السينمائي:

"لقد بدا واضحا منذ بداية ظهور السينما أنها فن جماهيري، يتم استهلاكه على نطاق واسع، وقد ساعدت في هذا الانتشار طبيعة السينما الإستنساخية، حيث يمكن أن يوجد من الفيلم الواحد العديد من النسخ، والتي تعرض في عدة أماكن متباعدة في آن واحد، فضلا عن قلة تكلفة مشاهدة العرض السينمائي مقارنة بالفنون الأخرى كالمسرح بالإضافة إلى تمييزها البصري المفتوح الأفق واستدماجها للفنون الأخرى، أتاح لها أن تستمر وتنمو، وتتحول إلى فن راسخ في تواجده بين باقي الفنون، ولم تتوانى صناعة التسلية في استغلال الإمكانات المتاحة له إلى أقصى حد ممكن" [11] .

هاته القوة الفائقة في التأثير للسينما، لوحظت عنها منذ البدايات الأولى لها ويعد التقرير الصادر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة

ببريطانيا سنة 1917 دليلا عن ذلك إذ ورد فيه: "إن للصورة المتحركة تأثيرا عميقا في النظرة العقلية والأخلاق للملايين من شبابنا... ونحن لنا عملنا في صورة الاقتناع العميق بأنه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة" [12]. فالسينما منذ بداياتها قد فجرت مناقشات جادة حول مدى تأثيرها الأخلاقي، والفكري على المتلقين، وعلى الرغم من الشبه الظاهري بينها وبين المسرح كوسيط سمعي بصري ولكن فاعليتها وحيويتها وانفتاحها على العالم، وقرب شبهها من الواقع كان أكثر من المسرح.

لذلك كان إعجاب الجمهور بالشاشة السينمائية مبنيا على اعتقاده بأنه بفضل السينما سوف يشاهد الحياة كما هي فلم يكن يتصور قط أن هذه الحياة يمكن أن تقدم له كما يمكن أو ينبغي أن تكون، وعلى هذا الأساس ظهر مفهوم العرض[13].

إن عملية تأثر المتلقي أو المشاهد بمضامين السينما يبدأ من عملية المشاهدة التي تتميز بها السينما إذ تأخذ كل تركيزه، لما لديها من قوة

على الإبهار من خلال الخصائص السالفة الذكر، هذه العملية من التلقي تعرضت لها الدراسات النفس تحليلية والسينمائية على حد سواء ويرى كريستيان ماتز في هذا السياق أن: " السينما تختلف عن سواها من الفنون كونها تقدم إدراكا لأشياء غائبة أي متخيلة وهكذا فالدال في السينما هو دائما متخيل، ومن هذا المنطلق يقدم ماتز ثلاث عمليات في فعل مشاهدة فيلم السينما وهي التماهي (Indentification) اختلاس النظر (Voyeurism) وعبادة الجزء (Fetishism) ".[14]

5-الملامح الأيديولوجية للسينما:

لقد كان تأثير السينما على الجمهور شديد الفاعلية، ودورها الحقيقي لا يقتصر فقط على مجرد التسلية، أو على كونها أداة ترفيهية، بل يتسع أفقه ليشمل جوانب حياتية مهمة ومؤثرة في المجتمع." فمردود السينما السريع الأثر فيمن يشاهدها، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية، فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة "[15]، وفي نفس الوقت تحمل أفكارهم ونظرتهم للواقع وتعبر

عن انتمائهم الثقافي، وتجلي الإيديولوجية وتواجدها في الفيلم السينمائي ينطلق من النص المكتوب الذي أعد للمعالجة السينمائية، فهو حسب نسمة البطريق في كتابها الدلالة في السينما والتلفزيون" الأساس الفكري إلى بنية ومفردات الفيلم وما يعكسه من قوة أو ضعف في الموقف الفكري الذي يعتنقه كاتب النص "[16]، وتمارس السينما الدور المنوط بها في هذا المضمار، إلا أن شيللر يرى بأن الإدعاء بأن هذه العناصر تحمل أبعادا إيديولوجية وقيمية مهيمنة يتم طرحها عبرها ومن خلالها، وبذلك فإن أفلام التسلية المطلقة لا وجود لها على الإطلاق، إذ تضخ صناعة السينما ألوانا مختلفة من التسلية والترفيه المحملة بالقيمة، منكرة طوال الوقت وجود أي تأثير فيما وراء الهروب المؤقت من الواقع وحالة الاسترخاء المنشية[17] في الواقع لم يكن للسينما قبل سنة 1915، أن تقوم بالدور الإيديولوجي الذي يناط بها فيما بعد، ولم يكن بإمكانها أن تكون القالب الإيديولوجي بغير توفر شرط وجود بلاغة نظام سردي قادر من أنظمة أخرى على إنتاج تأثيرات إيديولوجية[18].

ولقد استغلت السينما بعد ذلك بقليل كآلية دعائية للترويج للأفكار والآراء والمعتقدات الخاصة بالثورة البلشفية، والتي يتم تسريبها من خلالها، وقد كان لينين وتروتس على وعي تام بأهمية الاستحواذ على هذا الفن ووضعه في خدمة الدولة الاشتراكية[19].

يكمن هذا الدور الإيديولوجي للسينما على مستوى الدلالة الفلسفية لكل فيلم، أما على مستوى السينما كظاهرة فهي حسب الدكتور محمود إبراقن في كتابه السينما الحقة تكرس وتجسد وتدعو للإمبريالية، فإقبال الفرد على السينما لما توفره من تسلية يصبح خاضعا لشروط المجتمع الاستهلاكي الإمبريالي، الذي لا يرحم أحدا، بحيث يجعل الإنسان مجردا من عقله، ....وأصبح المتفرج السينما يسد الفراغ بالفرجة على الفضاء[20].

وللعملية السينمائية أيضا بحسب ماتز ومنظرين سينمائي آخرين، نتائج إيديولوجية تتمثل في جعل المتفرج في وضع الخاضع لهيمنة خيالية مسيطرة[21].

وتتجلى الإيديولوجية في الفيلم السينما على مستويين[22]:

أ – مستوى الإيديولوجية الصريحة:

وهي تظهر في أفلام الدعاية الصريحة التي لا يصعب الكشف عن محتواها الخطابي التحريفي والدعائي. كما تبرز أيضا من خلال أسلوب الرواية التي يقوم صوت خلفي فيها بالتعاليق على الأحداث أو تقديم رؤية معينة حول الواقع.

ب – مستوى الإيديولوجية المتوارية أو غير الصريحة:

وكمثال عن هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي، ذلك الذي قدمته دليلة بن مرسلي في كتابها مدخل إلى السيميولوجيا عن جان ميتر "إذ نرى في التصميم الإجمالي نظارة أنفية محكومة بفتلتها، تتأرجح في نهاية شريط نحاسي، ولا تعني شيئا في البداية وهي معزولة عن سياقها والحال أن هذه النظارة يملكها الدكتور سيمرنوف طبيب المركب، رأيناه يلعب بها طيلة المقاطع السابقة، أصبحت نوعا ما من العلاقة الدالة على

شخصيته، من ناحية أخرى بلغنا بمشاهدة ثورة بحارة بوتمكين وهي ثورة ألقى فيها بالضابط في البحر، ومن بينهم الدكتور سيمرنوف .. هكذا أصبح من المؤكد أنها تعني في لمحة واحدة إخفاق الطبقة البرجوازية التي رمي بها خارج المركب "[23].

6- الدلالة الإيديولوجية في الفيلم السينمائي:

إذا قبلنا التعريف الألتوسيري للإيديولوجية باعتبارها علاقة خيالية للأفراد بالشرط الواقعي لوجودهم، فإن الوظيفة الإيديولوجية للفيلم يمكن أن تقيم حسب نمط العلاقة التي يستدعيها بين المشهد الممثل والمشاهد، علاقة هي نفسها تابعة للوضعية المعطاة للواقع في الفيلم، بناء على ذلك فالوظيفة الإيديولوجية للفيلم لا يمكن فصلها عن سيرورة الدلالة، عن فعاليتها الدالة التي تحدد النهاية للعلاقة بين المشاهد والفيلم.[24]

يؤكد ماتز في كتابه اللغة والسينما أن الفيلم ليس نموذجا من السينما فقط هو نموذج من الثقافة أيضا، لأن الفيلم عبارة عن نسق من الرموز

هما نتيجة مجتمع ما من أفكار ومعتقدات يعاد صياغتها في عدد من الأشكال الفنية منها الأفلام...[25]

" إن العلاقة الأيقونية بين الدال والمدلول التي تخلق تماثلا إدراكيا هي التي تشكل التعيين في السينما، أما التضمين فهو العملية التي تنطلق من الأيقونة التي تنتج عن التعيين إلى القيم السيمنطقية الإضافية التي تمثل الأبعاد الرمزية للفيلم، والاثنين معا (التعيين، والتضمين) يشكلان عنصرا إنتاج المعنى في الفيلم السينمائي، والتعيين في السينما مرادف سيميولوجي للإشارة هي عامل المعرفة الأول، أما المفهوم فهو عامل المعرفة الإيديولوجية يحيل عامل المعرفة الأول، أما المفهوم فهو عامل المعرفة الإيديولوجية، يحيل عامل المعرفة الأول إلى الشكل التجريبي للإيديولوجية، أما عامل المعرفة الإيديولوجية فإنه يحيل إلى الشكل التضميني للفكرة، وهذا لأن نواة هذا العامل المركزية هي قيم المعنى الخفي والبعيد لأي فكرة "[26].

الخاتمة:

السينما فن من الفنون الحديثة التي أبتكرها الإنسان ولعل محاكاة الواقع من خلال عدسة الكاميرا يعد اختراعا مدهشا غير مجرى التاريخ من خلال توثيقه بعيدا عن لغة الكتابة ولغة المشافهة إلى لغة الصورة المتحركة، وتنقلنا الصورة من واقعية الحركة إلى وقع الخيال على النفسية الإنسانية في استنساخ مكرر يحول القضاء والقدر إلى خطة إخراجية بسيميائية صورة ، فمن مصطلح الشجاعة الحقيقية إلى مصطلح البطل الدرامي، ومن مصطلح الكاريزما إلى مصطلح الأيقونة ومن مصطلح القيم الإنسانية في المجتمع إلى مصطلح الرسالة الفيلمية (الكوميديا، التراجيديا) في السينما، ومن مصطلح التسلية البريئة إلى تسلية الفرجة الصورية الموجهة.

الهوامش

1- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة والسينما في مصر، دار الشروق، القاهرة، 1992، ص 194.

2- محمود ابراقن، هذه هي السينما الحقة، بن غازي، 1995، ص 63.

3- فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي: دراسة تحليلية سيميولوجية، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، 2006، ص96.

4- عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، د. ط.، دار المعارف، القاهرة، 2003، ص87.

5- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، 2001، ص17.

6- مراد بوشحيط، هوليوود والحلم الأمريكي: تجليات الإيديولوجية في السينما دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، 2001، ص42.

7- محمود ابراقن، مرجع سابق، ص73.

8- عقيل مهدي يوسف، مرجع سابق، ص181.

9- محمود ابراقن، بحوث سيمولوجية نموذجية ، ص95.

10- Roger odin, cinema et production de sens, Edition Armand colin, 1990, pp32 – 34.

11- عبد العزيز السيد، مرجع سابق، ص54.

12- عبد العزيز السيد، مرجع سابق، ص،57.

13- محمود ابراقن، مرجع سابق، ص125.

- جوناثان بيغنل، مدخل إلى سيمياء الإعلام، ط1ـــ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2001، ص236. 14
15- فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، مرجع سابق، ص11.
16- نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص51.
17- هربيرت شيللر، ترجمة عبد السلام رضوان، المتلاعبون بالعقول، عالم المعرفة، عدد 102، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص34.
18- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا: نص، صورة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006، ص93.
19- عبد العزيز السيد، مرجع سابق، ص58.
20- محمود ابراقن، مرجع سابق، ص ص 130-131.
21- جوناثان بيغنل، مرجع سابق، ص 237.
22- مراد بوشحيط، مرجع سابق، ص79.
23- دليلة مرسلي، مرجع سابق، ص82.
24-Pierre solin, drama, aubler Montagne, paris, 1970, p 19.
25- دليلة مرسلي، مرجع سابق، ص94.
26- فايزة يخلف، مرجع سابق، ص ص 10 – 11.