كيفيات اشتغال العلامة في السينما

أ.د. رعد عبد الجبار ثامر

م.د. حمودي جاسم

الفصل الأول

مشكلة البحث:

ان الفلم ومنذ نشاته الاولى هو عبارة عن نظام اشاري بفعل المخزون الكبير الذي تحتويه الصورة السينمائية وهو عبارة عن الاف الاشارات الصادرة من الصورة.. وهذا ما يقودنا للقول ايضا ان عملية السيطرة على تلك الاشارات الواردة من الصورة يحتاج بالتاكيد الى معرفة النظام الاشاري الدلالي الذي يتركب بموجبه للفيلم. وهذا يتطلب ايضا معرفة صانع الفيلم بطبيعة هذا التركيب للعلامة كقيمة دلالية تشكل فيما بعد الطبيعة الاشارية للنظام الدلالي للفيلم. ومن هنا وبشكل موجز نجد ان مشكلة البحث تتمثل في محاولة التعرف على الكيفيات والاليات التي بموجبها تشغل العلامة في هذا النظام الدلالي للفيلم.

اهمية البحث:

تظهر اهمية هذا البحث بما يقدمه من تأطير نظري فلسفي في بحث مسالة من المسائل الملحة وفق منهجية نقدية تحليلية من مناهج التحليل الحديثة في سعي واضح لخلق ذلك التاطير النظري الفلسفي.. اضافة الى ما يقدمه هذا البحث من فائدة متوخاة الى الباحثين والدراسين من خلال تقديم وجهة نظر فيها الشيء الكثير من الجدة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الاجابة عما ياتي:

- ما هي الكيفيات والاليات التي بموجبها تشتغل العلامة في الفيلم السينمائي؟

منهجية البحث:

سيكون المنهج الوصفي وبقدراته التحليلية في رصد الاليات والكيفيات التي تشتغل بموجبها العلامة في السينما من افضل المناهج البحثية الملائمة لمثل هذا البحث وهو ما سيتم الاعتماد عليه هنا.

حدود البحث:

هذا البحث لا يسعى لخلق حدود واضحة له وفق تاطير زمني او مكاني بقدر ما يكون لهذا البحث حد نظري وتاطير فلسفي واضح للعمل ضمن هذه المنطقة البحثية.

كيفيات اشتغال العلامة في السينما-

قبل الخوض في الموضوع لابد من اجراء مسح اولي وتحديد تصنيف واضح للعلامة لكي يكون منطلقاً في هذه الدراسة وفقاً للاتي:

ان التصنيف الاولي كما هو معروف جاء على يد (سوسير) من خلال الثنائية المعروفة (الدال والمدلول) (الصورة الصوتية والفكرة) اما التصنيفات الاخرى فقد جاءت على النحو الاتي:

تصنيف اندريه لالاند:

قدم هذا التصنيف في الواقع في المسرح القائم على العلامة الطبيعية، والعلامة الاصطناعية التي اشتغل عليها وطورها فيما بعد (تادوز كافزان) ان هذا التصنيف قائم على حضور وغياب التعليل في التصنيفين، اذ ان العلامة الطبيعية تتحدد قطعاً بوساطة قوانين مادية تقتصر معها العلامة بين (الدال والمدلول) على العلة والمعلول مباشرة، اما العلامات الاصطناعية فهي نتيجة لتدخل انساني اختياري، ففي الحالة الاولى اللاإرادية لا واعية مثلاً (المطر علامة قدوم الشتاء) و (اثار اقدام شخص على الشاطىء علامة على مرور شخص من قبل في اتجاه معين)، جاءت هذه العلامات بطريقة لا اختيارية اي من دون قصدية، اما الحالة الثانية فهي ارادية كاشارات المرور، فالتدخل الانساني حاصل بقصدية في هذا النظام واللغة من اهم الامثلة على العلامة الاصطناعية التي يخترعها الانسان كي تشير الى اغراضه.[1]

وبما ان السينما تدخل ارادي قصدي اختياري الفعل فهي بلاشك علامة اصطناعية تحول العلامات الطبيعية وتصنفها في سياق العلامة الاصطناعية فاذا جاءت اثار الاقدام على الشاطىء في السينما مثلاً، فانها حولت العلامة من الطبيعية الى الاصطناعية، وبما ان (كافزان) اشترط في العلامة الاصطناعية الوظيفة الاتصالية بينما افعال الحياة اليومية لا تشترط هذا، لذا فان السينما اساساً علامة متحولة من عالم

الواقع الى العالم الافتراضي ليعد هذا التحول الدلالي الاول وبما ان العلامة الطبيعية تفترض التدخل الانساني، فان السينما بعالمها الافتراضي وبخصوصيتها الفوتوغرافية الالية تزيح الانسان جانباً ولا تدخله في اللعبة، الا في عملية الاختيار التي حددها (كافزان) بحدود صارمة، لهذا يمكن لنا افتراض ان السينما في ضمن هذا العالم الافتراضي علامة طبيعية وبخاصية الوهم السينمائي تدخل في ضمن هذا الوهم ونرجع من التحول الاول الى تحول اخر يكمن داخل السينما من فعل اختيار الممثلين، وافضل مثال على هذا الصور الفوتوغرافية داخل الفيلم نفسه تكون بالنسبة له علامة اصطناعية او فعل القتل او اشكال الفنون التي تعرض داخل الفيلم من مسرحية كما في فيلم (شكسبير عاشقاً) او المقطوعات الموسيقية كما في فيلم (موزارت).. لذا تعتبر هذه كلها علامات اصطناعية داخل علامة طبيعية وتصبح السينما ضمن هذا التقسيم واقعة في مستويين من التحول، الاول (خارجي) من عالم الواقع الى عالم السينما الافتراضي، والثاني(داخلي) داخل العالم الافتراضي نفسه ، اما (كافنزان) فانه اعتمد على هذا التصنيف ليعد في البداية ان المسرح هو علامة اصطناعية .. كما انه اقترح تصنيف اخر من وجهة نظر المتلقي عبر الفصل بين العلامات البصرية والعلامات السمعية.. وتصنيف اخر وفقاً لمحوري الزمان والفضاء ضمن السمعي والبصري.

وهناك تصنيف يرتكز فيه على الممثل بعد الفصل بين العلامات السمعية والبصرية على اساس علامات سمعية يبثها الممثل وعلامات بصرية مركزة. في الممثل واخرى بصرية تتخطى الممثل، اما تصنيفه الاخير فياتي وفقاً لمنشا العلامة.[٢]

اذن قام (كافزان) بارساء تفاصيل وتقسيم كل منظومات العلامات السمعية والبصرية، وتشتغل هذه العلامات في السينما داخل سياق جديد يختلف تماماً عن سياقها في المسرح لتاخذ ارتكازاً ضمن منظومة جديدة حاملة تسهم بدورها في عملية التحول.

تصنيف تشارلس ساندرس بيرس : (الايقون ، المؤشر ، الرمز)

ان طبيعة هذا التصنيف تقوم على العلاقة ما بين حدي العلامة الدال والمدلول، فاذا كانت العلاقة تقوم على الشبه فان العلامة تكون ايقونية، أي بمعنى الشبه القائم بين حامل المعنى ومدلوله، والسينما كما نعرف هي المجال الكامل للايقون، وذلك لخصوصيتها الفوتوغرافية التي اشار اليها بيرس بانها اقوى العلامات الايقونية التي تختلف عن المسرح كمقاربة في تناول العلامة ضمن (التوسيم).(*)

اذن يفترض المسرح في مجال انتقال العلامة من نسق الواقع الى نسق المسرح تحولاً او تجريداً في مظهر العلامة، اما السينما فان اليتها تنقل العلامة كما هي وتكون العلامة الايقونية متحولة في المسرح اكثر منها في السينما من خلال عملية التوسيم الدرامي ، وتبقى عملية تحول العلامة الايقونية في ضمن التوسيم من نسق الواقع الى نسق السينما، لذلك فان الايقون مشروط " بقوانين قابلية تحول العلامة الى حد بعيد"(٣) وكون الايقنة لا تحمل صفة الاعتباطية فانها تحمل في طياتها علامات مركبة. اذا انتقلنا من المبدا الاول في السينما على انه علامة ايقونية كبيرة، فان انتقال العالم الخارجي (الواقع) ضمن العلامة الايقونية السينمائية يسمح بالعلامات الايقونية المركبة داخل الفيلم نفسه. نوع معين من السيارات والملابس القديمة تعرض في زمن حديث، فان دلالتها اصبحت مركبة، ما بين الاولى الايقونية وهي علاقة الشبه بين الدال والمدلول (السيارات والملابس الايقونية) وكذلك مدلولات مصاحبة فرعية فانها مدلولات ايقونية لذلك العصر وتدل ايضا على الفئة الاجتماعية التي ينتمي اليها هذا النوع من السيارات.

وقد قسم (بيرس) الايقونة الى ثلاث " الصورة، والتخطيط، الاستعارة)(٤)، فيما يخص (ايقون الصورة) فان نسبة الشبه فيها تكون عالية والتحويل فيها بسيط، اما (ايقون التخطيط) فنسبة الشبه قليلة والتحويل فيها كبير، كما يمكننا ان نلاحظ ذلك في فيلم (الرقص

مع الذئاب) اخراج (كيفن كوستنر) حين قام بتقليد الهنود الحمر حول النار، اما (ايقون الاستعارة) فهي علامة مركبة يكون التماثل بين "مرجعية دل على كليهما بالعلامة ذاتها"[٥] ففي فيلم (المحارب الثالث عشر) فان المحارب العربي حمل دلالة ايقونية استعارية وهي (الشجاعة والذكاء).

اما المؤشر، العلاقة بين الدال والمدلول فهي العلاقة المسببة والتحول الذي تعدى السببية واخذ سبباً اخر ،كذلك يمكن للمؤشر ان يحمل التحول الدلالي من خلال فهم " ياكوبسن" للكفاية " باستبدال السبب بالنتيجة او احد الاشياء ،الشيء المجاور له مثل استخدام البيت الابيض بدلاً من رئيس الولايات المتحدة الامريكية او استخدام المظلة والقبعة المستديرة وجريدة مطوية لتصوير رجل البنوك الانجليزي".[٦] وهذا يدخل ايضا في مفهوم الاقتصاد بالعلامة.

اما الرمز فان العلاقة بين (الدال والمدلول) تكون اتفاقية اعتباطية غير معللة وافضل مثال لـ(بيرس) على الرمز هو العلامة اللغوية، وبما ان الرمز يعمل بحدود الاتفاقية والقصد الاجتماعي فانه يعمل في السينما كما هو في الحياة اليومية العادية، فكلما كثر الرمز في السينما قلت صفتها العالمية لان فهم الرمز مرتبط بحدود المناخ الثقافي والجغرافي، والتحول الذي يصيبه يدخل في مجال الشفرة.

يوري لوتمان :

(العلامة الاصطلاحية والاتفاقية، العلامة الصورية او الايقونية)

اعتبر (لوتمان) العلامة الاصطلاحية والايقونية هما العلامتين المهيمنتين على تاريخ الانسانية والمتمثلتين بـ(الكلمة والرسم) كما جاء في مؤلفه (مدخل الى سيمائية الفيلم) كما انه حدد العلامة الاصطلاحية بالصفة الاعتباطية أي الرابط الذي يربط التعبير بالمضمون وهو غير معلل ضمنياً والذي يشترط شروطاً تاريخية، هذه الشروط ما هي الا الشفرة التي تتطلب معرفة نظام رمزي او

شفرة خاصة للتوصل الى فهمها ويكون ارتباط العلامة الاصطلاحية بالشفرة ارتباطاً تلازمياً على اساس ان الشفرة هي مجموعة القواعد التعالقية التي تحكم شكل العلامة لنتمكن من تحقيق التواصل، وافضل مثال على العلامة الاصطلاحية المشفرة هي الكلمة ، التي اذا ما وضعناها على السن اخرى نجدها تختلف بالمعنى، اما العلامة الايقونية فتفترض تعبيراً وحيداً ولكل دلالة تعبير يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية . " وتتميز بانها اكثر قابلية للادراك واكثر وضوحاً من العلامة الاصطلاحية".(٧)

والتحول الذي يصيب العلامتين من تعالقهما واشتغالهما معاً يمكن العلامة الايقونية من اخذ صفة العلامة الاصطلاحية، ان ضرورة الاستعاضة عن حجم فراغي (أي موضوع ذي ابعاد ثلاثة) بصورته على المستوى أي شكل ذو بعدين، هذه الضرورة تكفي للتعبير عن الاصطلاح، وكذلك تمنح العلامة الاصطلاحية نوعاً من صفات العلامة الايقونية.

ان السينما تدخل ضمن سياق العلامة الايقونية، وعملية التحول تدخل من باب الامثلة المشهورة عند عرض الافلام لاول مرة على المشاهدين الذين اصيبوا بالهلع والخوف عند مشاهدتهم لصور عادية.. هذه الحالة تعني عدم امتلاك المشاهد الاصطلاح الذي كان في طور التأسيس، ان السينما تمتلك العلامتين بفعل الصور الفوتوغرافية المتحركة ذات الدلالة المنفردة والاصطلاحية التي تحكم صفات العلامة الايقونية، ان العلامتين تمتزجان معاً ليشكلا من قابليتهما على التحول من صور بسيطة للواقع الى مفردات اللغة السينمائية، وبهذا " تعتبر انفرادية اللقطة مدعمة بالبنية الكلية للغة السينمائية التي تولد تلك الحركة العكسية (التحول)، ذلك التحول نحو تجاوز استقلالية اللقطة بهدف ضمها الى وحدات معان اكثر تعقيداً او تجزئتها الى عناصر دالة من مستوى ادنى".(٨)

اذن العلامات وفق هذا المنظور تشتغل على وفق دلالات مركبة او مزدوجة (الاصطلاح – الايقوني) أي ان الاشياء وهي دلالات للصور

المعروضة ضمن العلامة الايقونية، هذه الدلالات تضمن بدورها حاملات جديدة وقواعد تحكم التشكل الجديد لها وتمنحها دلالة جديدة على وفق العلامة الاصطلاحية لها.

وهنا نجد (لوتمان) يسهب في تفصيل موضوع الدلالة الاصلية والدلالة المركبة في صراع السينما مع الطبيعة ويلح على ان الاشياء في الواقع تاخذ دلالتها بمنظور عين الكاميرا السينمائية.. وهذا يعني الاحالة الى (سيمياء الثقافة) . التي تعطي الرؤية الانسانية اهمية لتشكيل القاعدة الاساسية للدلالة في السينما والتي جاءت من المقارنة التي يرصدها المتلقي عند مشاهدته صوراً محدودة ما، حيث المقارنة الاولى للصورة مع الواقع، والثانية الصورة مع صور مرئية اخرى، والثالثة هي الصورة المرئية مع نفسها في وحدة زمنية اخرى.

الملاحظ من التصنيفات السابقة ان الشفرة اشتغلت على جميع انواع العلامات، وبما ان السيمياء " هي دراسة الشفرات والاوساط فلابد لها ان تهتم بالايدلوجية والبنى الاجتماعية والاقتصادية"[٩].

لذا من الممكن ان تشتغل الشفرة بوصفها ايقوناً او رمزاً او اشارة او علامة طبيعية، او صناعية.. والاساس الذي تقوم عليه الشفرة " السنن او الاعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة او توصيلها فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في انتاج رسائل تتحدد مدلولاتها بالرجوع الى النسق نفسه"[١٠].

اما في السينما فقد حدد (كرستيان ميتز) مستويات محددة للشفرات وهي " ١- درجة الخصوصية، ٢- مستويات العمومية، ٣- امكانية اختزالها الى شفرات فرعية"[١١] ويأتي المستوى الخصوصي من اشتغال الشفرة على الدال الفني واذا اعتبرنا ان الدال الصورة والمدلول هو ما تمثله الصورة او خصوصية الدال الفني عن دال فني اخر يشكل الشفرة الاولى عند (ميتز) فان السينما تتميز بخصوصية بث الدلالات وتحويلها لمدلول اخر يختلف عن باقي الفنون، وتكمن هذه الخصوصية بمفردات التعبير السينمائي.

اما المستوى العمومي فهو على العكس من المستوى الاول الذي يشترك فيه اكثر من جنس فني كالسرد الذي تشترك فيه السينما والرواية، وكذلك تاخذ هذه الشفرة المناخ الثقافي والجغرافي أي حسب الاعراف والتقاليد المتداولة وقد تفتقد قيمتها من انتقال الشفرة الى مناخ ثقافي اخر، وهذا ما جعل (ميتز) يتخذ الشفرة الثقافية نوعاً من المستوى الخصوصي، والمستوى العمومي من المستوى الشفرة الثقافية الذي يتفق فيه اغلب الناس في هذا العالم على عقد معين.

اما المستوى الاخير فهو السمة التي تشترك بين الخصوصية والعمومية حيث تشترك رسائل التعبير السينمائي في انتاج مثل هذه الشفرات. ويضرب (ميتز) مثالاً لقطة (البانورما) فهي شفرة عامة لانها تشتغل في كل الافلام ولكن مع ذلك تبقى ذات مستويات دلالية متعددة وحسب صيرورة اللقطة وما نريد التعبير عنه.

في ضوء الفهم السابق لتصنيف العلامة وتحولها يمكن لنا الان تحديد الكيفيات التي يمكن من خلالها ان يكون تحول دلالي في السينما. وبما ان " كل صورة تمر على الشاشة هي دلالة ذات طبيعة مزدوجة"[١٢] فان وجهة نظر (لوتمان) تشير الى وجهات النظر التي سلطت الضوء على السينما من خلال عدها مدلولاً ودالاً في الوقت نفسه، ان حالة التمثيل التي تقدمها السينما تقع في الاعتبار الاول حيث تكون الاشياء دالاً ومدلولاً في السينما، وهذه الحالة الاولى التي نعدها التحول من الخارج الى الداخل، لذلك نرى (لوتمان) يشير الى ان غاية الفن ليس في اعادة الى عرض هذا الموضوع او ذاك بطريقة بسيطة بل جعل هذا الموضوع حاملاً للدلالة. وفي هذا الصدد يمكننا ان نعرج على مفهوم (رولان بارت) الذي يسعى الى ان يميز ما بين الدال- والعلامة وهو يتكلم عن نسقين سيميائيين الاول يكون دالاً للثاني. حيث ان السينما ضمن مفهوم (بارت) تقوم على مستوى (دال فارغ- علامة ملأى) التي لا تفترض الشروط التاريخية ولا سيما ان "التشويه لا الاخفاء فلا كون للمدلول بالنسبة للدال"[١٣].

فالتمثيل حرفي فوتوغرافي لذا فان المدلول ظـاهر بشـكل جلـي ولكنه مشوه كما هو عليه ، وهذا ما يتفق عليه (لوتمان) ليكون هذا التحول الدلالي الاول الذي اصطلح علـى تسـميته التحـول علـى المستوى الخارجي من الواقع الى سينما من الخارج الى الداخل، اما التحول الثاني فيدخل ضمن سياق الفيلم.

النتائج

اشارة الى ما تقدم يمكننا القول اننا قد رصدنا النتائج التالية مـن خلال دراستنا هذه .. ويمكننا ان نضعها في النقاط التالية:

تتشكل الدلالة باشتغال العلامة في الفيلم السينمائي عند توظيـف نوعين من العلامة ، كان تكون (ايقونة- مؤشر) او (ايقونة- رمز) او (مؤشر – رمز).

ايجاد نوع من اعادة التشفير في الدلالة الفلمية المعروضة، مـن خلال تهشيم المفهوم الفكري للمنظومة العلامية داخل بنائية اللقطـة او المشهد.

اشتغال التحول الدلالي في الفلم السينمائي يكون ضـمن منطلـق علاقة الجزء بالكل، للوصول الى معنى دلالي موحد.

التحول الدلالي يفيد في تكثيف عملية السرد في الفلم السـينمائي اعتماداً على مبدا الاقتصاد وفي العلامة.

المصادر

١. ايلام، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢).

٢. جلال ، زياد، مدخل الى السيمياء في المسرح ، (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢).

٣. فان زوت، ارت ، التأويل وعلم الرموز ، ترجمة انطوان ابو زيد، (مجلة الفكر العالمي ، العدد الخامس، ١٩٨٩).

٤. قاسم، سيزا ، مدخل الى السيميوطيقيا ، (القاهرة: دار الياس العصرية، ١٩٨٦).

٥. لوتمان، يوري ، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، (دمشق ، النادي السينمائي ، دمشق، ١٩٨٩).

٦. شولز، روبرت ، السيمياء والتاويل، ترجمة سعيد الغانمي، (بيروت: دار غارس للنشر ، ١٩٨٤).

٧. كير زويل ، اديث ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، (بغداد : دار افاق عربية ،١٩٨٥).

٨. اندرو، دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧).

٩. علي، عواد شفرات الجسد، (عمان، دار ازمنة، ١٩٩٦).

الهوامش

(١) ايلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، تر رئيف كرم ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢، ص ٣٤).

(٢) ينظر، جلال زياد، مدخل الى السيمياء في المسرح (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢)، ص٣٢.

* التوسيم، يعني التجلي الحقيقي للظواهر على المسرح والذي يفقدها وظيفتها العملية لصالح دورها الرمزي الدلالي.

(٣) ايلام ، كير ، مصدر سابق، ص٤١.
(٤) ايلام كير ، مصدر سابق ، ص٤٠.
(٥) خان زوت ، ارت، التأويل وعلم الرموز ، تر انطوان ابو زيد ، مجلة الفكر العالمي، العدد الخامس ، ١٩٨٩، ص٥٩.
(٦) قاسم، سيزا ، المدخل الى السيميوطيقيا ،(القاهرة: دار الياس العصرية، ١٩٨٦)، ص٢٥٧.
(٧) لوتمان ، يوري ، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس (دمشق: النادي السينمائي بدمشق ، ١٩٨٩)، ص١١.
(٨) المصدر السابق ، ص٤٦.
(٩) شولز ، روبرت ، السيمياء والتاويل ، تر سعيد الغانمي (بيروت: دار غارس للنشر ، ١٩٩٤)، ص١٥.
(١٠) كير زويل ، اديث ، عصر البنيوية، تر جابر عصفور ، (بغداد : دار افاق عربية، ١٩٨٥)، ص٢٦٧.
(١١) اندرو ، دادلي ، نظريات الفيلم الكبرى ، تر جرجس فؤاد الرشيدي : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧)، ص٢١
(١٢) لوتمان ، يوري ، مصدر سابق ، ص٤٧.
(١٣) علي، عواد، شفرات الجسد ،(عمان : دار ازمنة ، ١٩٩٦)، ص٤٦.