مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية المجلد (3) العدد(11)– سبتمبر 2024م
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: x 145–2812 الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812– 5428
الموقع الإلكتروني: https://jlais.journals.ekb.eng

اللغة السينمائية وإمكانيات الصورة

أ. عبدالعزيز فرج باشنتوف
باحث دكتوراه بكلية الآداب – قسم اللغة العربية
جامعة الملك عبدالعزيز بجدة

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol (3) Issue (11)- spt2024
Printed ISSN:2812-541x On Line ISSN:2812-5428
Website: https://jlais.journals.ekb.eg/

اللغة السينمائية وإمكانيات الصورة

أ. عبدالعزيز فرج باشنتوف

باحث دكتوراه كلية الآداب– قسم اللغة العربية

جامعة الملك عبدالعزيز بجدة

مقدمة البحث:

يُعدُّ الحديث عن اللغةِ السينمائيةِ، أو لغةٍ خاصةٍ بالأفلام، حديثاً بدأه النقاد السينمائيون الأوائل، بدءاً بـــكانودو ولانكا وبالاش والشكلانيون الروس عموماً في مطلع القرن الماضي، مروراً بأتباع المدرسة الواقعية التي ظهرت في ثلاثينيات القرن، وصولاً إلى الدراسات التي تنامت في ستينيات ذلك القرن على يد البلجيكي جان ماري ميترس، والفرنسي جان ميتري، وليس انتهاءً بـــالفرنسي ميتز... غير أن مصطلح "لغة سينمائية" قد اكتسب زخماً علمياً واستقلالاً موضوعياً ومصطلحياً بظهور كتاب مارسيل مارتن الشهير "**اللغة السينمائية**" الصادر سنة 1955م، الذي أسس لهذا المفهوم ووسع كثيراً من آفاقه.

وعن الصورة في الفيلم، فتعدّ أخصَّ خصائصِ اللغة السينمائية، رغم تعدّد وسائل التعبير التي استعانت بها السينما عبر تاريخها، وساهمت في تشكيل صورتها الحركية؛ من كتابةٍ وألوانٍ وصوتٍ وموسيقا وغيرها، غير أن من الصعب أن نفرض أو نفترض بأنّ للصورة السينمائية معنى محدداً، بسبب نشاطها الكثيف وغناها الدلاليّ، وبسبب كذلك تعدّد عناصرها والتفاوت بينها، وهذا ما جعل منها مادة شديدة التعقيد ومتعددة الوجوه.

- **اللغة السينمائية:**

يبقى مصطلح اللغة السينمائية[1]، أو تقديم السينما بوصفها لغةً أو خطاباً، مسلكاً يعتريه الكثير من الإشكالات المعرفية، نظراً للأسس النظرية وتعدّد المرجعيات التي ينطلق منها هؤلاء النقاد، الذين قدِموا من مجالات علمية مختلفة، للإسهام في معالجة هذا الإشكال، وفي ترسيم الحدود وصياغة الشروط والإمكانات التي تتوافر عليها سيميائية الفيلم، أدّى بطبيعة الحال إلى تعدد الرؤى والأفكار حولها، وأدى كذلك إلى الاختلاف حول تحديد صفة أو طبيعة تلك اللغة، وعليه؛ تباينٌ في نمط قراءتها واستقبالها؛ بمقاربتها حيناً باللغة الطبيعية (اللسانية)، والنأي بها حيناً آخر عن اللغة الطبيعية إلى لغة جديدة تقوم على عناصر بنائية ذات طبيعة خاصة، أو خالصة لهذا الفن، دون التخلي كليةً عن الثنائيات اللسانية؛ أي مع الإبقاء على تلك الثنائيات والاستعانة بها في مقاربة تلك اللغة، لكن بتأسيس علاقات جديدة تربط ما بينها... وأبعد من هذا، يذهب آخرون –بالمقابل– إلى تجريدها من مسمى لغة، حيث تصبح مجرد لسان يتحرر تماماً من قيود اللغة الطبيعية ومظاهر بنائها، كما سيتم توضيحه لاحقاً.

تدور مجمل الأبحاث التي ناقشت مفهوم الخطاب، أو اللغة بالنسبة للسينما في مطلع القرن الماضي (أي بعد سنوات قليلة من ظهور فن السينما)، حول تحديد معالم تلك اللغة بما يضمن لها تفردها بوصفها فناً، واستقلالها عن بقية الفنون الأخرى؛ الفنون التي بدت أنها تدخل في علاقة تشييد وبناء لهذا الفن الناشئ، أو بعبارة أدق: التي توسلت بها السينما ذاتُها في تشكيل بنائها (كالشعر والرواية والمسرح)، وتقديمها نفسَها للجمهور بوصفها فناً جديداً مستقلاً ذا مرجعيةٍ إبستمولوجيةٍ خاصةٍ، هذا ما دفع كتاب ومنظري تلك الحقبة إلى تركيز مناقشاتهم في دائرة البحث عن هويةٍ لهذا

[1] ظهرت إلى جانب مصطلح "لغة" مصطلحات أخرى نحت بالخطاب السينمائي منحى لسانياً؛ مثل: البلاغة في السينما، ونحو السينما، وغيرها؛ ككتاب "نحوٌ سينمائيٌ" للفرنسي باطاي، و "نحو الأفلام" لريموند سبوتيسوود سنة 1935م، اللذين اقتربا فيه كثيراً من الصيغة المعيارية للنحو التقليدي.

الفن، وهذا ما حدا بطبيعة الحال إلى توالي المقالات التي جعلت من الخطاب السينمائي، أو اللغة السينمائية عنواناً لها في تصدير تلك المقالات.

يذهب مجموع الباحثين السينمائيين إلى أن مداولات تلك المرحلة المبكرة مع بدايات القرن الماضي في فرنسا وغيرها من الأقطار، كانت تتجه إلى مقاربة اللغة السينمائية باللغة الطبيعية أو اللسانية، بل وإلى مقابلتها بها مقابلة تامّة في أحيانٍ أخر، باعتبار اللسان يشكّل الجوهر أو العنصر الأهم في الثقافة الإنسانية بعامة، وفي ثقافة الصورة على نحو أخص، ولعلّ محاولة الناقد والمخرج الروسي بودوفكين مطلع القرن الماضي حين شبّه عملية المونتاج باللغة، واللقطة بالكلمة، ومجموع اللقطات بالجملة، وأن المشهد التصويري يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات، هي أظهر تلك المحاولات الناشئة، وتلقّفَ هذه القراءةَ جمعٌ من نقاد وباحثي تلك الفترة[2].

ظلّت هذه المقاربة، أو هذا التشبيه الآلي متداولاً بشكل واسعٍ مع بدايات القرن الماضي، إلى أن بدأ بالانحسار والتلاشي مع جيل النقاد الجدد، بل وكان محلّ تندّر لدى جمْع من منظري ما بعدَ الحداثة وعلى رأسهم ميتز، الذي عدّه جهلاً فاضحاً من أولئك المنظرين بعلم اللغة[3]. غير أنّ ناقداً مهماً عُدّ بحثه في اللغة السينمائية فاتحة الدراسات الجديدة في النصف الثاني من القرن الماضي، وهو البلجيكي جان ماري

---

[2] أقام بودفكين كتابه: "الفن السينمائي" وفق هذا التصور، وسار عليه منظرون أخر؛ مثل: كانودو، ولويس دي لوك، وغيرهما.

[3] يُنظر إلى المرجعين التاليين:

نيكولوز، بيل، أفلام ومناهج، الجزء الثالث، ترجمة: حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2007م، ص 365.

فينتورا، فران، الخطاب السينمائي– لغة الصورة، عن المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، سنة 2012م، ص 8.

بيترس[4]، والتي كانت بعنوان: "**بنية اللغة السينمائية**"، الذي نحى فيه نحواً قريباً من بودفكين، حيث قابل فيه اللقطة المفردة بالكلمة المفردة، ومجموع اللقطات بالجملة، لكنّه وعلى نحو مغاير عدّ العلاقة ما بين الصورة وما تصوّره ليست بالضرورة تماثلية تماماً[5].

ومنهم من استشعر بضع فوارق ما بين الوسيطين، فمع كون الفيلم السينمائي لغةً بمعناه التواصلي، إلا أنه لغةٌ بصرية، أو لغة مصوّرة، ولا يمكن عدّه بحال لغة طبيعية، أي أنه أقرب إلى اللغات القديمة المعبّرة عن أغراضها بالرسوم، وهذا الفريق أراد بشكل أو بآخر النأي بنفسه عن منزلق الدخول إلى علم اللغويات بما يحويه من تراكمات دقيقة ومخصوصة بالأبجدية الكتابية الثابتة التي لا تلبي الطموحات التعبيرية والأدائية الحركية للفيلم، ووعيهم كذلك بالاستجابة المتوخاة من الصورة التي تختلف بطبيعة الحال عن تلقيها فيما لو كانت لغة لسانية، سيما إن كانت أدبية، بما تشتمل عليه لغة الأدب من كثافة وانزياح وشعرية... إلخ[6].

كما أرادوا أيضاً من مقاربة الفيلم بتلك اللغات الصورية البعيدة في الحضارات القديمة منحَه شيئاً من الأصالة والانتماء في تحقيق هويته الجنسية؛ كالفرنسي آبل غاس الذي عدّها لغة صورية، أو قصة تروى بالصور بحسب تعبير سدفيلد، أو الكتابة بالكاميرا بحسب دولوز، أو الكتابة بالصور بتعبير كوكتو، أو التفكير البصري

---

[4] في حين أن ما قدّمه بالاش في دراسته غير المترجمة التي كانت بعنوان (الإنسان المرئي) المنشورة سنة 1924م، من أوائل الدراسات التي قاربت مفهوم لغة السينما في نصف قرنها الأول.

[5] يمكن العودة إلى تفاصيل هذه الدراسة المرجعية لبيترس إلى:
الزبيدي، قيس، في الثقافة السينمائية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ص 126–128.

[6] أشير إلى أن هذه الخصائص الأكثر أدبية وجدت لها هي الأخرى مكاناً في السردية الفيلمية الجديدة، أي سينما الحداثة وما بعد الحداثة؛ كالاستعارة والرمز والكناية والمجاز وغيرها، مما بات يطلق عليها لاحقاً بـــ "البلاغة السينمائية"، ولعلّ "شعرية السينما" التي بدأت مع الشكلانيون الروس في النصف الأول من القرن العشرين تعدّ أولى تلك المقاربات وأكثرها عمقاً في دراسة مظاهر اللغة الشعرية داخل الفيلم.

عند أرنهايم، أو خطاب صور وفق فينتورا، فهي أشبه ما تكون باللغات القديمة القائمة على الرسوم (كاللغات المصرية والصينية القديمة)، بعيدة عن التنظيم اللغوي المحكم المشدود إلى قواعد داخلية دقيقة ومحددة تحكمه وتتصرف فيه.

أعطت تلك المقاربات عن اللغة السينمائية التي اجتهد نقاد السينما في تقديمها في النصف الأول من القرن العشرين أحكاماً عامّة من قبل نقّاد وُصفوا بالتقليديين أو الانطباعيين من قبل بعض الباحثين[7]، ذلك أن أشكال التعبير الفيلمي لم تكن قد أخذت بعداً جديداً ومختلفاً في تقديم إمكانياتها التعبيرية بعدُ، وحين تحقّق لها ذلك في النصف الثاني من ذلك القرن –بالتزامن مع حركة ما بعد الحداثة التي بدأت واشتدّت في تلك الفترة– فإنّ مراجعة شاملة قام بها نقادٌ جددٌ لجميع ما نوقش من مسائل في مرحلة البدايات، وهي الفترة الأكثر جذباً وأهمية بالنسبة للدرّاس والباحثين، لما اتسمت به تلك الدراسات من اتساع وجدية في تقديم قراءات جديدة أكثر إدراكاً ومنطقية بطبيعة الفن السينمائي، مع ضرورة الإبقاء على فرضية تعدّدية الآراء واستمرارية الجدل حول مدى استجابتها لمفاهيم اللغة وفي نأيها عنها، خاصة مع ظهور نظريات السينما المنتمية أساساً إلى حقل السيميولوجيا؛ الحقل الذي أفرد باباً لسيميائية الصورة، ما انبثقت منه كل نظريات السينما بعد ذلك، وهو تحوّل تغيّرت فيه الرؤية للشريط السينمائي بتغير المنطلقات، أفضى بطبيعة الحال لتغير في النتائج.

نشهدُ في هذه المرحلة[8] المهمة والحاسمة من تاريخ المقاربات والنظريات السينمائية الكثير من القراءات والتحليلات التي حاولت بشكل أو بآخر تعليل هذه الظاهرة التقنية، التي ما لبثت وأن اكتسحت واكتسبت وجوداً فنياً وأيديولوجياً خطيراً، جعلها تبتعد بنفسها شيئاً فشيئاً عن عمليات المقابلات الدارجة بينها وبين الفنون البصرية الأخرى، حتى عن أكثرها تماثلاً بها كفن المسرح كما عند بازان، أو فن

---

[7] كمحمود إبراقن في كتابه "هذه السينما الحقة".

[8] المرحلة التي قال عنها فران فينتورا في كتابه "الخطاب السينمائي" بأنّ دراستها هي أمر معقد ومكثف وصعب.

التلفزيون كما عند ميتز، فكان بروز أسماء كبيرة في هذه الفترة لنقاد ومنظرين عُدّت نتاجاتهم العلمية وإسهاماتهم الفكرية في معالجة إشكالات هذا الفن، وفي ترسّم مظاهره ومضامينه، من أغزر ما تزخر به المكتبة السينمائية الحديثة؛ من أمثال: ميتري، وميتز، ودولوز، وبازوليني، ومارتن، وإيكو، ومونان، ولوتمان، ورولان بارت.... والقائمة تطول في هذا الباب، ورغم ما اتسمت به المرحلة من سجالات موثقة بين عددٍ منهم، وتعدّد الرؤى حول كثير من القضايا، إلا أنها أغنت الذاكرة السينمائية وأعادتها أكثر أنقاً وتجدداً[9].

ينظر الفرنسي جان ميتري إلى السينما في كتابه "الجمال وسيكيولوجية السينما"[10] على أنها لغة، لكنها لغة مخصوصة مختلفة، أو لغة تقع في الدرجة الثانية[11] في سلّم اللغات حسب تعبيره، دام أنها قادرة على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء، عبر نسق خاص من تعاقب الصور، ينتظم على شكل متتاليات من الدلائل والرموز، بل وتحوي تلك اللغة على المظاهر البلاغية التي تشتمل عليها اللغات الطبيعية؛ كالرموز والتشبيهات والاستعارات، لكن على نحو مخصوص باللغة السينمائية، بل ويُعَدّ الفيلم عند ميتري قادراً على خلق ظلالٍ للمعاني أو المدلولات التي يتوافر عليها بصورة تضمينية، وهي في تضميناتها تلك لغةٌ أيضاً، لأنها ببساطة تشكيلٌ دلاليّ من الدال والمدلول معاً، فـــ "من السهل جداً المحاجاة بأن كل اللغات لا

---

[9] لعلّ أشهرها نقْد الفرنسي ميتز لكتاب مواطنه جان ميتري "الجمال وسيكيولجية السينما" في بحثٍ مطوّلٍ نشره في مجلة سكرين البريطانية، ونقْد الإيطالي إيكو لمواطنه بازوليني ضمن ورقة قدمها في مهرجان بيزاو السينمائي سنة 1967م، وبحضور بازوليني نفسه. هذا عدا عن السجالات الصامتة أو غير المباشرة المتمثلة في النظريات السينمائية المتصارعة فيما بينها، التي تعود في الغالب إلى العقيدة الفنية التي يدين بها أصحاب تلك النظريات؛ كنظرية الشكلاني السوفييتي أيزنشتاين عن المونتاج، التي تقف على النقيض تماماً من واقعية الفرنسي بازان.

[10] يورد الباحثون عنوان هذا الكتاب على أكثر من صيغة، وما أثبتّه في المتن "الجمال وسيكيولوجية السينما" هو أكثرها شيوعاً.

[11] هي ما يسميها يوري لوتمان بنسق الصياغة الثانية.

بدّ أن تشبه اللغة اللفظية، وأن نستنتج من ذلك أن اللغة الفيلمية لاختلافها عن اللغة اللفظية ليست من ثمّ لغة. فالفيلم يتضمن رموزاً لا علامات، وهذا حقيقي، ولكن خاصية سيميولوجيا الفيلم بالتحديد هي التي تسمح لهذه الرموز أن تعمل كعلامات"[12].

تعدّ فكرة "**التمفصل المزدوج**"[13] في اللغة من أهم الأفكار المركزية التي استعان بها جماعة من نقّاد الصورة لتحديد موقفهم من توافر لغة داخل الفيلم، ويمكن أن نأتي في هذا الموضع على ذكر نموذجين لناقدين استعملا التمفصل، أو التقطيع، أداةً حدّيّة لما هو لغوي وما ليس كذلك، لكن بقراءتين مختلفتين، أو متعارضتين، هما **إيكو وبازوليني**، اللذان تَشغلهما فكرة "التمفصل المزدوج"[14]، ومفادها أن لكلّ لغة تمفصلاً من مستويين: مستوى من وحدات تحمل صورة دلالية ما (المونيم/نظام دلالي تركيبي)، ومستوى تُحلّل فيه تلك الصورة الدلالية إلى وحدات صوتية متوالية مميّزة له عن غيره من المونيمات تُسمّى (الفونيم/نظام صوتي فردي)، وتخْلص تلك الفكرة إلى أنّ أيّ تواصلٍ بشريٍّ يستلزم لغة ملفوظة- مكتوبة لكي يتمّ بها فعل

---

[12] نقلاً عن: نيكولز، مناهج وأفلام، ص 346.

يُذكر أنّ ميتز وصف المشروع الضخم الذي تقدّم به ميتري "بأنه نهاية قوية ومجيدة للعهد الأول لنظريات الفيلم"، بل وعدّ أي دراسة جديدة للفيلم محكوماً عليها بالفشل إلا إذا تأسست على الهيكل النظري لميتري، عرضاً ونقداً وتحليلاً، لكنه صورها كذلك أنها قراءة تندرج تحت ما أسماه بـــ "التفكير العام" الذي آن له أن يتوقف، وأن ننطلق منه إلى دراسات أكثر دقة وعلمية وموضوعية.

[13] يعدها بعض الباحثين مستوى من مستويات التلفظ التي تُعنى بتحقيق التواصل اللغوي بواسطة قراءتها بكل القرائن اللغوية والصيغ الانفعالية الممكنة، وبالبحث في بنيتها ودلالتها ووظيفتها؛ كجميل حمداوي في كتابه "سيميوطيقا التلفظ بين النظرية والتطبيق". من جهة أخرى، فقد حاول ميتز إيجاد صيغة تشابهُ ما تقول به فكرة التمفصل أسماها بـــ "النظيمية الكبرى"؛ التي تبحث في وحدات الفيلم الصغرى، وصولاً إلى الملفوظ الفيلمي بمفهومه الخاص.

[14] التمفصل المزدوج فكرة لغوية في الأساس، تبناها ووسّع كثيراً من مفهومها وعناصرها مارتينيه في كتابه "مبادئ اللسانيات العامة"، على اختلاف في ترجمة العنوان نفسه إلى ثلاث ترجمات من قبل ثلاثة مترجمين.

التواصل، ويسمح لها بالتفكيك، فهي خاصية لسانية وظاهرة إنسانية بامتياز[15]، فهل يحققُ فعل التواصل الفيلمي نفسه عبر هذا التنظيم؟

يعلن اللغوي **مارتينيه** في كتابه "مبادئ اللسانيات العامة" بوضوح –وغيره من الوظيفيين اللغويين– أن "التمفصل المزدوج" هو الخاصية الأساسية التي تميّز اللغة عن باقي الأنظمة التواصلية الأخرى[16]، وعليه بنى بازوليني –وهو من أوائل من بحثوا فكرة التمفصل المزدوج في السينما– بأنّ في السينما تمفصلاً خاصاً يشبه كثيراً ما عليه تمفصل اللغة الملفوظة، ليخلص في بحثه الموسوم بـــ "**لغة الفعل المكتوبة**" إلى أن الفيلم له لغة تقوم على التناظر بينه وبين اللغة اللسانية، فكما أن للغة كلماتها، فللسينما صورها أيضاً، وأن التمفصل المزدوج حاضر في السينما، وهو لا يشبه بالضرورة اللغة الطبيعية... ولإثبات نظريته ابتكر مقابلات جديدة لثنائية الفونيم والمونيم هما (السينمام و مجموع السينمات)[17]، وهذا ما حمل إيكو على نقض فرضية بازوليني في بحثه "**تمفصلات الشفرة السينمائية**"، حيث حاول فيه إثبات أن هناك أنظمة تواصلية يأخذ فيها التمفصل أشكالا متعددة... وهناك أنظمة أخرى لا تتوفر إطلاقا على مبدأ التفمصل المزدوج، وعليه؛ فإن التفمصل المزدوج ليس عقيدة... كما أنّه ليس كل نظام تواصلي مؤسس على لغةٍ ما أقربَ إلى أسنن اللغة الطبيعية... وليس من الضروري أن تكون كل لغة ذات تمفصلين ثابتين. وعلى عكس ذلك، يجب التأكيد على أن كل نظام تواصلي ينبني على "سنن" code، وأن

---

[15] ينظر: لعور، موسى، قراءة جديدة لظاهرة التمفصل المزدوج عند أندري مارتيني، بحث منشور في مجلة آفاق علمية، العدد 2، سنة 2019م، ص 523.

[16] مارتيني، أندريه، مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة: سعدي زوبير، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 18.

[17] ينظر: صيد، عادل، سيميولوجيا السينما واللغة السينمائية، بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي في الجزائر، العدد 9، سنة 2018م، ص 360.

كل سنن لا يخضع ضرورة لتمفصلين ثابتين، فمن الأنظمة التواصلية ما لا يتوفر سوى على تمفصل واحد[18].

أما الصورة السينمائية فهي تتوافر –حسب إيكو– على ثلاثة تمفصلات تعمل بطريقة مختلفة تماماً: **تمفصل الصور، وتمفصل العلامات، وتمفصل العناصر،** وبالتالي فإنه لا يصحّ أن تحظى بمسمّى لغة؛ فإذا كانت اللغات الطبيعية تُفهم من خلال تمفصليها فقط، فاللغات البصرية فعلُ تواصلٍ تُفهم من خلال سَننها، أو شفراتها، دون أن تخضع بالضرورة لمبدأ التمفصل الثنائي أو المزدوج الخاص باللغة، كما أنّ التمفصل الذي أراده بازوليني يكون تمثيلاً مطلقاً للواقع الذي يمثّله، إنما هو في الفيلم "حقائق اعتباطية" خاضعة للعرف الاجتماعي والثقافي لا للواقع[19].

برغم المشروع الفلسفي المميّز والمختلف الذي أسهم فيه **دولوز** في تفهّم كينونة السينما[20]، وفي التعرّف على وجوه مختلفة متصلة بفن الصنعة السينمائية من منظور

---

[18] ينظر: غرافي، محمد، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مقالٌ منشور في مجلة الحكمة الفلسفية على الشبكة العنكبوتية (بتصرف).

[19] لمزيد من التفاصيل حول فكرة التمفصلين الثنائي والثلاثي عند بازوليني وإيكو، يمكن العودة إلى النص المترجم "تمفصلات الشفرة السينمائية" لإيكو، في:
نيكولز، أفلام ومناهج، ص 373.

[20] يتلخص مشروع دولوز الفلسفي في فكرة أن الفلسفة منتجة للمفاهيم، والسينما منتجة للصور، وفي أن السينما قادرة على التعبير فلسفياً –من خلال صورها– عن أفكارها بأدواتها الخاصة وفق نسقٍ آنيٍّ قابلٍ للتحول الدائم (ليس هناك حقيقة أو نهاية مطلقة)، أي في تحويل المفهوم المجرد إلى علامة حسية مدركة، والتفكير من خلال الصور لا من خلال التصور، لتتحقّق الصلة بينهما بقدر ما بين الصورة والمفهوم من ترابط، على خلاف الفلسفة الكلاسيكية التي تنزع للجمود مطلقاً، وعليه؛ تغيّر جوهري في وظيفة الفلسفة ذاتها، من البحث عن المبادئ العامة الثابتة، إلى صنع المفاهيم المتحولة الخاصة بموقعها من التجربة الإنسانية. ولمزيدٍ من التفصيل يمكن العودة إلى محاضرة دولوز القيّمة التي قدّمها سنة 1987م بعنوان: "ما هو فعل الإبداع؟"، والمتاحة على اليوتيوب مترجمةً إلى العربية، على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=YFFTArHK7WQ

فلسفي، وفي عقد صلات وطيدة ما بين الفلسفة والسينما، ما فتح باباً واسعاً من الدراسات التي ما زالت إلى اليوم –بفضل دولوز ومشروعه الفلسفي– تقتطع حيّزاً من الأبحاث السينمائية، وتنظُر فيما بينهما من علائق، برغم هذا إلا أنّه مهمّ فيما نحن بصدده من البحث في طبيعةِ السينما، وأصلِ تكوّن خطاباتها المتشاكلة فنياً وموضوعياً وأيديولوجياً، وذلك من خلال مكوّني: **الحركة، الزمن.**

في مصنفيه الشهيرين **(سينما– الصورة–الحركة) و (سينما– الصورة– الزمن)** يقرأ دولوز السينما بوصفها ممارسة متجدّدة للصور والعلامات، فمن خلال **الحركة** تتبدّى العلامات حينما نستشعر بشكل فلسفيٍّ مدركٍ صورةَ الأشخاص، فـــ "عندئذ ينبغي على الحركة سواء لوحظت أو أجريت ألا تُفهم كشكل معقول **(فكرة)** يتبلور في المادة فقط، بل كشكل محسوس **(غيشتالت)** ينظم الحقل الإدراكي بناء على وعي قصدي مناسب"[21]. كما ومن خلال **الزمن** تتبدّى العلامات حينما نتفهّم صورة المواقف أو ما يقعُ خلفها، بغضّ النظر عن تشكّل الموقف ذاته، بل بتمثلاته البصرية والصوتية فقط، فـــ "العلامات البصرية والصوتية هي تمثلات مباشرة للزمن، أما التوصيلات المزيفة فهي العلاقة بالذات التي لا يمكن موضعتها"[22].

تعدّ قراءة **الفرنسي ميتز** للسينما –كما يبدو– هي القراءة الأكثر عمقاً واتساعاً، والأوفر حظاً وانتشاراً في أوساط الباحثين، لكن وإلى جانب ذلك، فيبدو أنه أيضاً المشروع الأكثر جدلاً وتعدّداً، والأقل حسماً في تلقّيه. وسنعتمد في النقل عن ميتز – بكثيرٍ من الاجتزاء– على مصدرين اثنين:

وينظر في ملخصها إلى: دولوز، جيل، فلسفة جيل دولوز خارج الفلسفة (نصوص مختارة)، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي و عادل حدجامي، منشورات المتوسط، القاهرة، مصر، سنة 2021م، ص 159– 164.

[21] دولوز، جيل، سينما– الصورة– الحركة (الجزء الأول)، ترجمة: جمال شحيّد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2014م، ص 118، 119.

[22] دولوز، جيل، سينما– الصورة– الزمن (الجزء الثاني)، ترجمة: جمال شحيّد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2015م، ص 73.

عن دادلي أندرو في كتابه "نظريات الفيلم الكبرى"، وعن بيل نيكولز في كتابه "أفلام ومناهج".

يقرّ ميتز بوضوح في مقاله الرائد: **(هل السينما لغة أم لسان؟)**[23] بأنّ السينما تعوزها اللغة، إذ لا حقّ لها البتّة في قواعد اللغة، لكنها على أيّ حالٍ لسانٌ، وهذا اللسان له قواعده في الاستخدام تستوجبُ قراءتُه تحريرَ شفراته الكامنة وراء الصور المتحركة داخل الفيلم، وبالتالي فإنّ تضافر العناصر الخمسة للفيلم: الصورة المتحركة، والصوت الطبيعي، والموسيقا المسجلة، والضجيج المصطنع، والمادة المكتوبة، تفرز لنا عدة نظم في إنتاج الدلالة لا نظاماً واحداً كما هو الحال في اللغة المنطوقة، وهذا ما يجعل من وصفها بـــ "اللغة" أمراً متعذراً[24].

غير أن ميتز يعودُ مجدداً في كتابه "**اللغة والسينما**"، بعدَ أن "تخلّص من تأثير ميتري عليه" كما يقول دادلي أندرو، لا ليدعو إلى العودة إلى المفاهيم اللغوية لتحديد مواطن الدلالة في السينما وحسب، بل وليقرّ بأنّ السينما في ذاتها لغةٌ حكائيةٌ تناظرُ في مضموناتها ودلالاتها أية لغة حكائية منطوقة أخرى ذات شفرة ورسالة ونظام وسياق وبناء ونموذج وتصريف[25].

قَدّمتِ الدراسات اللغوية خدمة جليلة للسينما في جانبيها الفكري والتأصيلي، حتى أولئك السينمائيون الذين بدا أنهم يبتعدون عن ركب اللغة، معلنين صراحةً

---

[23] قُدّم هذا البحث أول مرة كمحاضرة ألقيت في جامعة باريس سنة 1971م، قبل أن يتاح نشره في السنة التالية، وعُدّت هذه الورقة لميتز من أبرز المساهمات العلمية في بابها، ومن أكثرها تداولاً بين الباحثين، بل وأعقبها –كما يذكر بعض الباحثين الغربيين– ما يتجاوز الـــ 1000 مقالاً، ونحو 80 كتاباً، وأكثر من 150 باحثاً يأخذون بمنطلقاتها المنهجية والمفهومية في أبحاثهم! لكن وعلى شهرتها، لم أجد لها ترجمة كاملة وافية، سوى بضع مقتطفات منها هنا وهناك، هي كلّ ما أمكن اعتمادنا عليه في هذا الموضع.

[24] نقلاً عن: نيكولز، أفلام ومناهج، ص 367.

[25] أندرو، دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر، ص 210.

مجافاتها عن اللغة الطبيعية، هم في الحقيقة محيطين بها ومتمركزين حولها، أو بالأحرى محاطين بها، وبنظم بنائها، وسبل تصريفها، فهي رغم تحررها –كما يقول ميتز– من أن تسير في توازيات دقيقة مع اللغة، إلا أنها تقترب رويداً رويداً من شكلياتها! بل إنّ **مارسيل مارتن** صاحب الكتاب الأشهر في موضوعه "**اللغة السينمائية**"، يعلن في مقدمته أنه سيجتهد ليتجنب كل موازاة قياسية مع اللغة المنطوقة، لأنه يستحيل دراسة لغة فيليمة طبقاً لأنواع اللغة المنطوقة، لكنه لا يلبث أن يعود مستدركاً (أو معتذراً) إلى أنه قد يضطره الرجوع إلى المقابلات اللغوية متى ما فرضت عليه المقابلة نفسها على نحوٍ لا يمكن إغفاله، وذلك لغرض التبسيط!

وكذلك فعل **ميتز** في مقالاته المرجعية عن السينما، فبعد أن بدأ مشواره الطويل ينفي بحماس أن يكون للسينما لغةٌ، ويقدّم الطعون في سبيل ذلك (رغم أنه على أيّ حال استعان بالكثير من ثنائياتها ومصطلحاتها، عادّاً علمَ اللغةِ إرثاً مزدوجاً من الممكن دراسته خارج اللغة)، وجد نفسه في نهاية المطاف مدفوعاً بكثيرٍ من الإقرار للعودة إلى علم اللغة، إذ لا مناص من تفهّم هذا الوسيط الجديد دون الاستعانة بهذا التاريخ الطويل المفعم والمنظم للغة على مدى قرون بعيدة، بل والاعتراف بـــ "لغوية" السينما في مرحلة متأخرة من دراساته وأبحاثه، بعد أن كانت مجرّد لسان وضعي للتعبير!

أما **دولوز** في كتابه "**الصورة– الزمن**"، ورغم انتقاده الشديد للتحليل اللغوي الذي سار عليه بازوليني، ورغم تحفظه على إضافة "لغة" إلى السينما، إلا وأنه يعدّها شبيهة بها بوصفها وسيلة في التواصل، وأنها تحمل علامات شأنها في ذلك شأن اللغة، وإن كانت ذات طبيعة مختلفة!

ولعلّ **رولان بارت** أكثر السيميولوجيين صراحة وأشدهم وضوحاً بمعارضته لأطروحة دوسوسير الشهيرة القاضية بإدراج اللسانيات ضمن العلم الذي تنبأ بظهوره وهو علم السيميولوجيا، ليقلب المعادلة ويجعل من اللسانيات الأصل الذي تنضوي تحته السيميولوجيا بوصفها فرعاً، لذا استعان دون تحرّج بالثنائيات التي أفرزتها

اللسانيات في مقارباته السيميولوجية؛ كالدال والمدلول، واللغة والكلام، والتعيين والتضمين، وغيرها.

ما يجعل فهمنا للمكونات التي تتشكل منها لغة السينما مهماً وأساسياً هنا، هو ارتباطه بتجلي العلامة، وبأنماط التحليل للفيلم، وبمراكز دلالاته، وبعمليات تلقيه، بل "هو خطوة أولى نحو فهم الوظيفة الفنية والأيديولوجية للسينما، فن القرن العشرين الأكثر جماهيرية[26]". فعملية بناء المعنى وتوليده مرتهنة بفهم اللغة أو "المادة" التي تتولّى إنتاجها على نحو ما، وأكثر من ذلك، وهو أن اللغة السينمائية قد تجاوزت وظيفة اللغة الأصلية التي هي تواصلية بالأساس، إلى حيث تكون لغة تعبيرية، وبالتالي فنية بالمقام الأول.

- **الصورة السينمائية:**

إنّ المقاربات التي تناولت الصورة السينمائية كثيرة ومتشعبة؛ كالمقاربة الشكلية، والمقاربة النصّية، والمقاربة التداولية، والمقاربة النفسية، والمقاربة الفلسفية، والمقاربة الوظيفية، والمقاربة الألسنية، والمقاربة العلاماتية، وغيرها[27]، وبرغم ما يمكن رصده من تقاطعات منهجية بين تلك المقاربات، إلا أنّ أعلقها وأكثرها قرباً في الكشف عن رهانات الصورة وإمكانياتها هي في رأيي المقاربة التأويلية، المرتكزة في أساسها على مبدأين لسانيين هما: **التعيين والتضمين**. اللذان تطورا فيما بعد بشكل كبير في سيميائيات الصورة على يد رولان بارت.

---

[26] لوتمان، يوري، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، سنة 2001م، ص 170 (خاتمة الكتاب).

[27] للمزيد عن تلك المقاربات وأسسها المنهجية، يمكن العودة إلى المرجعين التاليين:

حمداوي، جميل: الاتجاهات السيميوطيقية، كتاب منشور على شبكة الألوكة، بدون تاريخ ولا طبعة، ص 298.

يخلف، فايزة، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2012م، ص 117.

ابتداءً؛ فقد منح **مارسيل مارتن** الصورة السينمائية ست قواعد تكشف عن عناصرها أو خاصّيتها، تتلخص في أن الصورة الفيلمية **واقعيّةٌ**؛ بمعنى أنّ مادّتها الطبيعة أو الحياة، **وزمنيّةٌ**؛ بمعنى أنّ لحظتها حاليّة بالنسبة للمتلقي بسبب حركيّتها واسترسال لقطاتها المتعلقة بفعل الحكي نفسه حتى وإن كانت تروي حدثاً تاريخياً قديماً، **وفنّيةٌ**؛ بمعنى أنها منتقاة من سلسلة لا متناهية من صور الوجود، **ودالّةٌ**؛ أي أنها ذات معنى، **وأحاديّةٌ شكلاً**؛ بمعنى أنها دقيقة فيما تشير إليه، **ومرنةٌ مضموناً**؛ بمعنى أنها رمزيةٌ قابلةٌ للتعدّد والتفسير.[28]

هذه القواعد الست التي حاول فيها مارتن الإحاطة بعناصر تشكّل الصورة السينمائية، قد تكون مدخلاً مناسباً في فهم الصورة وتحليلها وفق مبدأي: **التعيين والتضمين، أو التقرير والإيحاء**، سيما فيما يخصّ شكلها ومضمونها، فإذا كانت الوظيفة الشكلية تسأل عما تقوله الصورة، فالوظيفة التضمينية تسأل كيف قالته؟[29]

والإجابةُ تتأتى بتحديد العلاقة بينهما؛ فإذا كانت دلالة التعيين يمكن تأطيرها من خلال الإدراك العيني للأشياء في عملية تماثلها مع الواقع، فإنّ الدلالة التضمينية ليست سوى الفائض من هذا الإدراك المباشر أو الصريح الذي تتوارى خلفه، أيّ بالموحيات التي تخلقها الصورة بتأثيرٍ من الآلة التقنية التي تنسجها، وبتأثيرٍ من الأيديولوجيا أو مظاهر الانتماء المتعددة، التي هي إحدى أوجه الثقافة التي يخضع لها المتلقي بشكلٍ من الأشكال.

لا يمكن فهم مقتضيات الصورة السينمائية وأطرها التي تتشكّل منها وبها من منظور سيميولوجي، دون العودة إلى سيميائيات **شارل بيرس** كإطار جوهري وعام يفسّر الأنماط التي تتخذ فيها الصورة لنفسها موقعاً متفرداً في نسج خيوطها، ومن ثمّ

---

[28] ينظر: مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، ص 18–25 (بتصرف).

[29] عدّ لوتمان في كتابه "مدخل إلى سيميائية الفيلم"، في فصل "الموضوع في السينما"، عدّ السؤال الأول من قبيل الأسئلة التي لا تنتمي إلى موضوع أو لا تجيب عنه (أقرب لمعنى التصنيف)، أما السؤال الثاني فهو سؤال الموضوع (أقرب لمعنى التوصيف).

في بناء دلالتها الأيقونية وفق مبدأ التماثل بين الصورة وبين ما تصوره، باعتبار كلٍّ من الصورة وما تصوره "واقعة سيميائية" تتطلّبُ إدراكاً وتأويلاً من قبل المتلقي، **لكن كيف يمكن للصورة أن تشكّل علامة تتطلّب تأويلاً وهي ما تقوم أساساً على مبدأ التماثل؟**

يضع بيرس للعلامة ثلاثة عناصر تتشكّل منها: **الماثول** (تمثيلٌ عامّ ومجرّد للعلامة)، **والموضوع** (معطى خارجي تمثّله)، **والمؤول** (حالة التوسّط بين الماثول والموضوع، ما تجعل من الموضوع ممكناً أو مقبولاً)، فـــ "الوجود الوحيد الممكن للعالم هو الوجود المفهومي الذي يحول الأشياء إلى كيانات رمزية تتجاوز دلالاتها على نفسها لكي تتحول إلى سند لأبعاد إيحائية ومخيالية ورمزية. فالعلامة هي أداتنا في تنظيم التجربة وإبلاغها[30]". ما يعني أن العلامة هي ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وتلك مجتمعة هي ما تشكّل عند بيرس "السيميوزيس" الذي من خلاله تشتغل العلامة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما، وما يهمّنا هنا هو هذا الوسيط الذي يجعل من الماثول شيئاً ذا معنى في الموضوع الذي يمثّله، أعني المؤول، وذلك لارتباطه وتفسيره لثنائية "التعيين والتضمين" التي نرغب من خلالها مقاربة الصورة في الفيلم.

تأسيساً على بيرس، فإن رولان بارت يفسّر "النّصّ" البصري على أنه مكوَّن مزدوج من ثنائية "**التقرير والإيحاء**"، والإيحاء هو في حقيقته شكل من أشكال الانزياح، الذي يؤسس لتعدّدية المعنى وانفتاح القراءات، لكنها قراءات قابلة للمعاينة، وإن لم تكن من طبيعة معجمية، إذ "يُعدّ الإيحاء علاقةً واستذكاراً وسمةً تمتلك القدرة على الإحالة على ما ذكر، بشكل سابق أو خارجي، كما تحيل على بؤر النص، ولا

[30] بنكراد، سعيد، السيميائيات– مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الثالثة، سنة 2012م، ص40.

يجب أن نقلص من حجم هذه العلاقة التي يمكن أن تتنوع تسمياتها إلا إذا تعلق الأمر بعدم الخلط بين الإيحاء وتداعي الأفكار"[31].

بما أن الصورة الفيلمية تحتوي على بعدين اثنين؛ يمثل أحدهما مجالاً **مدركاً**، أو قابلاً للإدراك بصيغ مختلفة، وآخر **مستتراً**، فهذا يطرح موضوع "واقعية" الصورة في الفيلم، وعادة ما يصاغ سؤاله على هذا النحو: **هل الصورة في الفيلم تعكس الواقع**[32]**؟**

إن اشتمال الصورة على عناصر (من) الواقع لا يعني أنها أصبحت واقعية، وحتى الأفلام الأكثر واقعيّة ليست هي الواقع، فهناك فرق بين صورة الواقع، وواقع الصورة؛ فالصورة لكي تدرَك لا بدّ وأن تصوغ تشكيلها من مكونات الواقع، هذا طبيعي، لكنها ليست بالضرورة انعكاساً آليّاً أو كاملاً له، هذا إذا نُظر للصورة بطبيعة الحال على أنها فنية في المقام الأول، لأن فنّيتها تقتضي صياغة حِرَفية لا حَرْفية لعناصر الوجود، وإعادة إنتاجها إنما يتمّ بمقتضيات الفن، لا بمقتضيات الواقع، فالسينما ذات وجه مزدوج؛ فهي في جوهرها **واقعية**، لكنّ كل واقع فيها، كما يقول مارتن، يدلّ على شيء ما إلى درجة ما، فالإخلاص للواقع لا ينبغي أن يكون عبودية! وبالتالي "فالتكثيف الواقعي (الذي) تقوم به الصورة كثيراً ما يولّد قناعة بأن السينما هي بالضرورة واقعية، وعليها أن تكون كذلك، وكأنّ الأمر لا يتعلّق بقضية إبداع وتدخل ذاتي وإعادة صياغة لعناصر الواقع، وتأطير أو توجيه أيديولوجي للكتابة السينمائية"[33].

وبما أن الصورة في الفيلم بجميع تشكيلاتها الفنية والتعبيرية ليست فكرةً استنساخيةً للواقع، أو آلةً أمينةً للنقل، بقدر ما هي تمثيل رمزي عنه، فإنّ حالةَ

---

[31] بارت، رولان: النص المتعدد، ترجمة: سعيد بنكراد، مقدمة دراسته لقصة الكاتب الفرنسي بلزاك من كتابه s/z، منشورة على موقع (الأنطولوجيا) على الشبكة العنكبوتية.

[32] يقول المخرج الفرنسي جان جودار: "لا تصدق أن ما تراه أمامك هو الواقع، إنّ ما تراه هو السينما".

[33] أفاية، الصورة والمعنى، ص 71. وما بين قوسين جاءت في الأصل بالتأنيث "التي".

تشابهها بالواقع ليست مؤكّدة من جميع وجوهها، أو هي "اعتباطية" في بعض وجوهها، وقد يُذهب إلى أبعد من هذا، حين يكون "الإيهام" بالواقع هي الخاصية الثابتة للسينما (والفنون عموماً) وليس العكس، ففرق إذن ما بين الواقع والحقيقة في الصورة الفيلمية، أو بين الواقع والواقعيّة، فالعلاقة بينهما قد تكون تصادمية، و "حتى العلاقة الأكثر سخرية التي يقيمها الفن بالواقع ستكون غير مفهومة إذا لم يُقلق الفن علاقتنا بالواقع، وإذا لم يُعد ترتيبها"[34]. وهذا ما يستدعي استجلاباً ما أسماه بيرس بـــ "**التدلال**" **أو** "**السيموز**" الذي يعيد تمثّلنا رمزياً لواقع الصورة، أو ما يطلق عليه إيكو بـــ "**البنية الإدراكية**" للأشياء، ما يعني أن إدراكها مرهون بالتجربة الإنسانية للفرد بكلّيتها، لساناً، وعرفاً، وثقافةً.

ولملكة **التّخيل** في هذا السياق دورٌ محوريٌّ ومهمٌ في خلق رمزية الصورة التي تعمل على توسيع المسافة ما بين المرجع والمرجعية[35]، والتي تشير بأبسط توصيفاتها إلى عملية نشاط ذهني تتجاوز فيه الصورة البصرية بُعدها الأوّلي القائم على المعطى الحسّي (المرجع)، إلى بُعدٍ جديدٍ ذي حمولة رمزية منبعها الوعي أو الإدراك الفردي (المرجعية)، وهنا يظهر مدى ما بين التخيل وثنائية "التقرير والإيحاء" من تعالق، وكأنّ الصورة في الفيلم لا تحقق ذاتيتها الموحية بالنسبة لمتلقيها، إلا بقدر ما تتضمنه من قدرة على التجريد، ما تجعلُ من الوعي أو "الأنا"

---

[34] ريكور، بول: من النص إلى الفعل،ترجمة: محمد برادة و حسان بورقية،دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى،سنة 2004م، ص 12.

[35] على غرار التمييز الذي يضعه بعض نقاد السينما ما بين الواقع والواقعية في الفيلم؛ فالواقع باعتباره أحداثاً محسوسةً مؤطّرةً بعنصري الزمان والمكان والشخصيات الثاوية بينهما، بينما الواقعية فالعالم المنعكس منها جميعاً وفق رؤية كاتبه لا كما هي ماثلةٌ في الواقع. وكذلك القول عن الشعر والشعرية؛ فسينما الشعر (بازوليني هو أول من أطلق هذا الاصطلاح) فذات ارتباطٍ بالنوع أو الجنس مقابلةً بغيره، أما شعرية السينما فمبدأ كتابة من داخل الجنس نفسه قائم على التجريب والتجديد والخرق للقواعد العامة والأساليب المتبعة. ينظر:
الحقيوي، سليمان، أسئلة السينما المعلقة، دار رؤية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2023م، الصفحات 19، 30، 46 (بتصرّف).

في حالة حضور دائم، وفي حالةٍ من التحفز المستمر، فـــ "المتخيَّل باعتباره مجالاً لانبجاس الرموز، لا يكتفي بإعادة صياغة الأشياء أو ترتيب الصور والحكايات، لأنه بقدر ما يورّط الذات الفردية في عملية إنتاجه، يتجاوزها ليلتقي باعتبارات ما يسميه بول ريكور بـــ "المتخيل الاجتماعي"، وهنا تدخل لعبة التحرر والدمج أو الاختلاف والتطابق، سواء كان ذلك على صعيد الثقافة الوطنية، أو على مستوى الفن الكوني"[36].

ولعلّ من الممكن القول هنا من وجهة سيميائية، هو أنّ الصورة الفيلمية لا يمكن أن تكون تمثيلاً كلياً للواقع، فكما أنّ العلامة اللغوية (الماثول) في المباحث السيميائية ليست سوى علامة إرشادية لما تؤشّر إليه في بعض ظواهره ومن بعض جوانبه، واستحالة هيمنتها على جميع مفاصل ما تحيل عليه (موضوعها)، فكذلك القول في واقعية الصورة باعتبارها سلسلة من العلامات التي ينتفي استيعابها لكامل انعكاسات الواقع كما هي دون تحريفٍ أو إيهامٍ أو تشويهٍ لمعطياته. ومن ناحية أخرى، فكلّ الصور المعروضة على الشاشة أياً كانت درجة مطابقتها للواقع، هي صور دالّة، إذ "كلّ صورة تمرّ على الشاشة هي علامة، أي أنها ذات دلالة وحاملة للمعلومات، إلا أنّ تلك الدلالة يمكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة، فمن جهة، تعيد الصورُ السينمائيةُ عرضَ أشياء العالم الواقعي على الشاشة، وبين الأشياء الحقيقية وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية (سيمانتيكية)، وتصبح الأشياء بمثابة دلالات للصور المعروضة، ومن جهة ثانية، يمكن للصور ذاتها أن تحوي عدداً من الدلالات الإضافية وأحياناً اللامتوقعة، إذ بمقدور الإضاءة والمونتاج وتبديل اللقطات والتلاعب

[36] أفاية، الصورة والمعنى، ص 47.

بالسرعة... إلخ، أن يمنح الأشياء المعروضة على الشاشة دلالات إضافية: رمزية مجازية، أو كنائية[37]".

بناءً على ما تمّ عرضه مختصراً حول إمكانية الصورة، ومكوناتها، ونُظم تحليلها في إحدى مقارباتها القائمة على مبدأي "التعيين والتضمين"، يرِدُ سؤالٌ عن **الكيفية التي يتلقى بها جمهور الفيلم الصورة، ومتى تبلغ منهم حدّها من التأثير؟**

هناك مسافة تصل بين إمكانيات الصورة التي تخضع لمقاربات عديدة ينهض بها عادةً قرّاءُ الصورة لغرض جمالي، وبين ردّات الفعل المنتظرة من الجمهور بدافعٍ نفسي مصدره الشعور باللذة، فهي قراءة في الأثر الذي تخلّفه كل الإمكانات الفنية المودعة في الصورة؛ فالمشاهد للفيلم لا يقوم أثناء مشاهدته بعمليات تحليل وتصنيف وتفكيك وتركيب لكل ما اشتملت عليه أجزاء الصورة كما يفعل الناقد، لكنه، وبسببٍ منها، يختبر أثرها الشعوري عليه، ما يكوّن مع نهاية الفيلم انطباعاته الذاتية عنه.

ما يخصّ إدراكنا العام للصورة السينمائية في عموم عناصرها المكونة لها، وفي تعدّد مستوياتها، فمعقود بجملة من الأحوال؛ منها ما هو مخصوص بدرجة الوعي والتجريد والحساسية التي يكون عليها المتلقي لحظة تلقّيه لها، ومنها ما يتعلّقُ بآلة السينما نفسها؛ أي أنها تتأتى من مصدرين اثنين: **تقني، وذاتي**، ويؤدي مخرج العمل في كليهما دوره في إحداث مثل هذا الأثر.

وإجابة عن سؤال الكيفية الشعورية أو النفسية التي يتلقى بها المتلقي أو الجمهور العمل، وعن الأثر الذي تحدثه فيهم، فإنّ علاقة تنشأ وبوضوح بين الدلالة في الصورة وبين متلقي العمل، إذ لا يكتمل للعمل معناه إلا بجمهوره، مهما اجتهد صنّاع العمل في تحيينه، بل وقد يبتكر الجمهور معاني لم ترد في خاطر مخرج

[37] لوتمان، يوري، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 53،54.

العمل[38]، نظراً للخلفيات الفكرية والثقافية، وللأيديولوجيات والدواعي النفسية التي ينخرط بها الجمهور، مما لا تتوافق بالضرورة مع أيديولوجية المؤلف أو المخرج، وتُناقِضها أحياناً، ولعلّ في تسليط الضوء على سيكيولوجية الجماهير ما يجلي جانباً من ردّات الفعل المرتقبة، وأداةً تقيس المدى الذي يحقق فيه الفيلم ذاتَه نجاحاً وإخفاقاً.

هناك مفهومان نفسيّان يمكن تسليط الضوء عليهما، والنظر في معالجاتهما، في محاولة فهمنا للسيكيولوجية التي يكون عليها مُشاهد الفيلم، وهما الأكثر وضوحاً والأوسع تداولاً لدى محلّلي الصورة الفيلمية من وجهة نفسية، هما: **مفهوم الحلم، ومفهوم المرآة.**

- **مفهوم الحلم:** الحلم، كما يقول **فرويد**، يفكِّر في صورٍ مرئيةٍ على نحو غالب، وأن الأحلام تلجأ كذلك إلى الصور السمعية، وإلى انطباعات تنتمي إلى سائر الحواس، وأن في تفسيرنا لأي حلم إنما نبحث العلاقة بين محتوى الحلم الظاهر وبين أفكاره الكامنة، وفيما نحن قادرون على فهم أفكار الحلم دون وساطة، إلا أنّ محتوى الحلم الذي يأتينا ككتابة مصورة فيُقرأ لا بحسب دلالته المصورة، لكن بحسب علاقاته الرمزية، وفي أنّ العلاقة بين لفظتي "الشعور واللاشعور" في الحلم هو بحث في الظواهر والمضامين من خلال هذين النظامين اللذين يعملان معاً باتساق في تفسير الحلم، وفي توجيه دلالاته، وتفكيك رموزه؛ فالنظام الشعوري نظام نفسي خالص، وأعضاؤنا الحسية هي ما تعمل على إدراك الكيفيات النفسية المشكّلة له، بينما اللاشعور نظام يبحث في عمليات النظام الأول وفي الأثر النفسي المتولد منه، فهو المنطقة الأوسع التي تضم بين جوانبها منطقة الشعور الأضيق نطاقاً، إذ إن كل ما هو شعوري يفترض أن له مرحلة تمهيدية لا شعورية تسبقه[39].

---

[38] يقول تاركوفسكي في "النحت في الزمن": "الفيلم دائماً ينتهي بأن يمتلك أفكاراً وأهدافاً هي أكثر من تلك التي صاغها مبدع الفيلم بوعي".

[39] يُنظر: فرويد، سيغموند، تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2003م، الصفحات: 97، 315، 623، 624، 627.

أفادَ نقاد الصورة والفنون البصرية عموماً من دراسة فرويد للحلم، وخلص السينمائيون إلى أنّ كلاً من الفيلم والحلم يمثّلان رواية لقصّة ما عن طريق الصور، بل إن الظلالات الغائمة التي تكون عليها صالة العرض السينمائي، كما يقول بروينوس وكذلك رولان بارت، هي أشبه بالإغفاءة التي تهيئ للدخول في عوالم أشبه بالأحلام، ولعلّ عنصر "التخيّل"[40] الذي سبقت الإشارة إليه بوصفه الدينامية المنشطة للصورة، هو ذاته العنصر المنشط لمنطقة اللاشعور التي تسكننا، وهو الذي يجمع ما بين الفيلم–الحلم بخصائص مشتركة تربط بينهما؛ من تكثيف، وإحلال، وقابلية للتمثيل، ومراجعة ثانوية، ما تجعل من الفيلم يقترب كثيراً من منطق وبنية الحلم، ويأتي التخيل في الفيلم لا بوصفه عملية لتحقيق الرغبة فحسب، بل وهروب من الرقابة والتشويه الذي يفرضه القانون بالقوة، والنتيجة هي أن متلقي الفيلم كمتلقي الحلم تماماً، يكون في حالة لا واعية من التماهي مع تسلسل الصور، ومع رموزها، ويسلّم نفسه لا شعورياً لرغباته المكبوتة تجاه ما يراه، ما يولّد عنده نوعاً من اتخاذ موقف يظهر على شكل أحوال نفسية متعددة ومعقدة أحياناً[41].

- **مفهوم المرآة:** النظرية الأشهر للفرنسي **جاك لاكان**، وبها تتحدّد جدلية علاقة الأنا بالأنا، والأنا بالآخر، ومفادها أن الطفل من شهره السادس وحتى السنة والنصف من عمره، يمرّ بمرحلة تدريجٍ في اكتشافه لذاته من خلال المرآة، ويتقبّل ذاته برغم عجزه الحركي، وحاجته الدائمة لمساعدة الآخرين، وهنا تَتَصوّر أناه في شكلها الأولي على هيئة رمزية، قبل أن ينتقل لاكتشاف الفروق بينه وبين الآخرين على هيئة خيالية، وذلك بعد أن يكون الطفل قد مرّ بمرحلة بدائية جداً، يَنظر إلى صورة الآخرين من حوله (كصورة أمه

[40] عدّ كانط وكل الفينومنولوجيين بعده أن المخيلة هي قلب الفعل الإدراكي.

[41] يقول المخرج السويدي أنجمار بيرجمان: "إذا لم يكن الفيلم حلماً فهو وثائقي".

مثلاً) على أنها هو، وينظر إلى صورته لأول مرة في المرآة على أنها كائنٌ آخر يحاول التواصل معه ولمسه والإمساك به، ليصل في مرحلة معيّنة من عمره (وهي المرحلة الأخيرة من نظرية المرآة) ليدرك أن انعكاس صورته على المرآة ليس سوى تمثيل ظاهري لهيئته، لكنه ليس تمثيلاً لكينونته، كما أنه يقرر التوقف عن البحث عن الآخرين وراء المرآة كما كان يفعل، لأنه ببساطة سيدرك ألا أحد حقيقياً غيره وراء المرآة[42].

تلك هي فكرة نظرية المرآة، أو مرحلة المرآة عند جاك لاكان باختصار، وقد طوّع هذه القراءةَ النفسيةَ لسلوكيات الطفل الكثير من سينمائيي مرحلة الستينات أبرزهم ميتز، وأفاد منها في مقاربة رصد الحالات النفسية والشعورية التي يكون عليها المشاهد أمام شاشة السينما، غير أنّ ميتز في كتابه "**الدال والمتخيل**" يمايز بين خصوصية الحالتين، فيقول: "إن المشاهد أمام الشاشة يكون غائباً، على عكس حال الطفل أمام المرآة، فهو يكون حاضراً، فالمشاهد لا يستطيع أن يتوحد مع نفسه كموضوع، لكنه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك على الشاشة دونه، وبهذا المعنى لا تكون الشاشة مرآة، إنه يكون غائباً عن الشاشة، لكنه حاضر في قاعة المشاهدة بكلّ حواسه ووجدانه"[43].

وفي كتابه الآخر "**اللغة والسينما**" كان ميتز أكثر وضوحاً في استعمال المرآة لتفهّم الذات السينمائية لنفسها من خلال الفيلم، فاهتمّ بدور ما أسماه "**التوحد السينمائي**"، بين ما هو مدرك وما ليس كذلك، يقول: "إنّ هذا التوحد السينمائي الأولي يكون ممكناً فقط لأن هذا المشاهد قد مرّ فعلاً من قبل بتلك العملية المشكلة للنفس (أو العملية النفسية التكوينية)، والمتعلقة بالتكوين

---

[42] أذكر في هذا السياق أنّ رولان بارت ممن أفاد من هذا التحليل، فقد قارب الصورة الفوتوغرافية وفقاً لمرحلة المرآة في كتابه "الغرفة المضيئة".

[43] نقلاً عن: عبدالحميد، شاكر، التفضيل الجمالي- دراسة في سيكيولوجية التذوق الفني، عن عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، سنة 2001م، ص 385.

الأول للذات (أي مرحلة المرآة). وإنّ مشاركة مشاهد للفيلم في الكشف عن الأحداث تكون ممكنة، من خلال استعادة تلك الخبرة الأولى للذات، أي تلك اللحظة المبكرة في تشكيل أو تكوين الأنا، والتي بدأ الطفل الصغير خلالها في تمييز الموضوعات باعتبارها مختلفة عن ذاته، ثم يبدأ في تمييز ذاته عنها"[44].

والنتائج التي خلص إليها ميتز من إجراء مثل هذه المقابلة بين المرآة ومشاهدة الفيلم كما يذكر الباحث شاكر عبدالحميد، هي في إيجاد تصور عن السينما باعتبارها الإجابة الفنية عن رغبتنا في التعدد أو الوفرة، مما يقدم لنا عوالم مؤكدة ومتماسكة لا متناقضة، تكون فيها الذات هي المصدر الأساسي للمعنى، وأن إمكانية التوحد المؤقت مع شخصيات الفيلم، وإن كان ثانوياً، إلا أنه امتداد للتوحد مع الذات، أو هو نوع من فقدان الذات ومن اكتشافها أيضاً، الذي هو حجر الزاوية من عملية التزاوج هذه[45].

هذه بعضٌ من الصيغ الشعورية المرتبطة بالذات الفاعلة لعملية التلقي من وجهة سيميولوجية وأداتها التأويل، ومن وجهة نفسية وأداتها الحلم والمرآة، مع التنبيه إلى ما تصنعه الآلة التقنية في السينما في ابتكار صيغها في عملية تبنّيها لأحوال المشاهدين لها، واللعب المقصود على أنماطهم النفسية والشعورية والأيديولوجية المتحققة من خلال الآلة، لكنّ التقنيات السينمائية بعد مرحلة البدايات سارت في تطور متسارع، وبوتيرة متزايدة لم تتوقف حركتها حتى الآن.

وتلخيصاً لأهم الأفكار ضمن ما سبق عرضه من سياقات أؤكّد على بضع نقاط:

---

[44] نقلاً عن: عبدالحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، ص 387.

[45] ينظر: عبدالحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، ص 388.

– حقيقةُ الانقسام حول ما اصطُلح عليه "لغة السينما" عائدٌ إلى جملة من العوامل؛ منها ما يتعلّق بجِدّة هذا الفن، وما تبع ذلك من توازيات وتقاطعات مع فنون أخرى (الموسيقا، الشعر، التصوير، المسرح...)، ومنها ما يتعلّق بأدبيات المنهج الذي استُعمل في تحليل صورته وخطاباته السمعبصرية (لساني، سيميائي، ثقافي...)، ومنها ما هو متعلّق بطبيعة الباحث نفسه، في أهدافه التي يروم الوصول إليها من جراء مقاربته للصورة السينمائية (تداولية، نفسية، فلسفية...).

– المفاهيم اللسانية أولاً هي الأساس التي قامت عليها كل المقاربات والقراءات التي تناولت اللغة السينمائية وما انبثق منها؛ وجدنا ذلك عند السيميائي بيرس، والنفسي فرويد، والفيلسوف دولوز، وهذا لا يتعارض مع استقلالية الفن السينمائي بوصفه فنّ الصورة المتحركة، لكنّه يشير بوضوح إلى دور قواعد اللغة في صياغة كثيرٍ من مفاهيمها.

– التغيّر الذي لحق بطبيعة الفن السينمائي ذاته؛ حيث تبدّلت فيه أشكال التعبير تبدلاً كبيراً، وذهبت بأساليبها مذاهب عدّة، وأيقظت حسّ جمهور كامل لم يكن ينظر إلى السينما إلا بوصفها اختراعاً مبهراً ومسلياً ناقلاً لصور الحياة المختلفة فقط، قبل أن تعيد تقديم نفسها بوصفها فناً سردياً بامتياز.

– فلسفة السينما على النحو الذي رأيناه عند دولوز تحديداً، أغْذت اللغة السينمائية بمفاهيم على درجة عالية من التجريد، وأعادت بناء منطلقات وتصورات جديدة حول الصورة السينمائية، وأنماط تشكلاتها.

المراجع:

- الكتب العربية:

– بنكراد، سعيد، السيميائيات– مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الثالثة، سنة 2012م.

– الحقيوي، سليمان، أسئلة السينما المعلقة، دار رؤية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2023م.

– حمداوي، جميل: الاتجاهات السيميوطيقية، كتاب منشور على شبكة الألوكة، بدون تاريخ ولا طبعة.

– الزبيدي، قيس، في الثقافة السينمائية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،مصر، الطبعة الأولى.

– عبدالحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، الصادر عن عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، سنة 2001م.

– يخلف، فايزة، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2012م.

- الكتب المترجمة:

– أندرو، دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

– بارت، رولان: النص المتعدد، ترجمة: سعيد بنكراد (مقدمة دراسته لقصة الكاتب الفرنسي بلزاك من كتابه z/s)، منشورة على موقع (الأنطولوجيا) على الشبكة العنكبوتية.

– دولوز، جيل، سينما– الصورة– الزمن (الجزء الثاني)، ترجمة: جمال شحيّد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2015م.

– ريكور، بول: من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة و حسان بورقية،دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2004م.

– فرويد، سيغموند، تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2003م.

– فينتورا، فران، الخطاب السينمائي– لغة الصورة، عن المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، سنة 2012م.

– لوتمان، يوري، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، سنة 2001م.

– مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، مصر.

– مارتيني، أندريه، مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة: سعدي زوبير، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت).

– نيكولوز، بيل، أفلام ومناهج، الجزء الثالث، ترجمة: حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2007م.

- الأبحاث والمقالات:

– صيد، عادل، سيميولوجيا السينما واللغة السينمائية، بحث منشور في مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي في الجزائر، العدد 9، سنة 2018م.

– علالي، عمار، المضامين النفسية للصورة السينمائية وتداعياتها على المتلقي، بحث منشور في مجلة آفاق سينمائية، سنة 2019م.

– غرافي، محمد، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مقال منشور في مجلة الحكمة على الشبكة العنكبوتية.

– لعور، موسى، قراءة جديدة لظاهرة التمفصل المزدوج عند أندري مارتيني، بحث منشور في مجلة آفاق علمية، العدد 2، سنة 2019م.