سيميائية الخطاب المرئي

دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية

د. رضوان بلخيري
جامعة تبسة

مقدمة

منذ تبلور الصورة في هيئتها الحديثة وتحديدا منذ نشأة الصورة الفوتوغرافية المجسمة للحدث وللشخوص وللمشهد، أصبح هذا الشكل الجديد من الترميز ومن التعبير الثقافي لدى الإنسان يكتسح ساحة التوثيق والأرشفة، محدثا لحالة من التشكيك في مقولة أن التاريخ هو ما يكتب بعد أن كان فيما مضى ما تحفظه الشفاهة. وقد زاد في تسارع حضور الصورة في بعثرة المشهد الثقافي التقليدي و تحولها إلى صورة متحركة مجسدة في (السينما الصامتة للأخوين لوميار **1895Lumière**م) ثم إلى صورة ناطقة منذ **1927م** وصولا إلى عصر الصورة الرقمية مع اندماج الصوت والصورة والنص عبر ما يعرف بالروابط التشعبية في عصر الملتيميديا. مع كل مكسب تقني تحتل الصورة دلالات رمزية جديدة ليحدث تلاقي التكنولوجيا مع الصورة شيئا فشيئا نوعا من الانزلاق الوظيفي في تاريخها فتتحول من وسيط للحجاج أي الإقناع والتوثيق والأرشفة إلى جهاز للعنف والقمع الرمزي أيضا.

1. مبادئ السيميائيات:

تبحث السيميائية عن المعنى، من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة . وهي لذلك لا تهتم بالنص ولا بمن قاله ،وإنما تحاول الإجابة عن تساؤل وحيد هو كيف قال النص ما قاله ؟، ومن أجل ذلك يفكك النص ويعاد تركيبه من جديد لتحدد ثوابته البنيوية وهذا العمل يقوم على المبادئ التالية :

أ- **التحليل المحايث:** أي البحث عن العلاقات الرابطة بين العناصر التي تنتج المعنى .

ب- **التحليل البنيوي** لإدراك المعنى لا بد من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النص، ولذا فإن الاهتمام يجب أن يوجه إلى ما كان داخلا في نظام الاختلاف الذي يسمى شكل المضمون وهو التحليل البنيوي .

ج- تحليل الخطاب : يعد الخطاب في مقدمة اهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتم بالقدرة الخطابية وهي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال .على عكس اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة(رضوان،2010، ص، ص،55،56).

2. اتجاهات السيميائيات

بعض العلماء يرى أن هناك اتجاهين رئيسين هما :

1- **الاتجاه الأمريكي** ورائده بيرس **Pears** ومعه كارناب وسيبوك

2- **الاتجاه الفرنسي** ورائده دي سوسير **Saussure** ومن سار على دربه مثل بويسنس و برييطو و ورولان بارث **Barth** ، وهناك اتجاهات فرعية يمثلها كريماس وبوشنكي وجوليا كريستيفا(مبارك، 1987،ص 85)، ويرى آخرون أن الاتجاه الروسي اتجاه رئيس ثالث، وأن المدرسة الفرنسية يجب أن تقسم إلى فروع كالآتي :

أ- **سيميولوجيا التواصل** والإبلاغ كما عند جورج مونان .

ب- **سيميولوجيا الدلالة:** لما كانت الأشياء تحمل دلالات وكانت للدلالة أهمية خطيرة في الواقع، فقد نشأ في مجال السيميائيات تيار يبحث في هذا الأمر؛ وهو تيار يعزى إلى الفرنسي رولان بارث **Roland Barth** الذي أوضح أن جانبا هاما من البحث السيميولوجي المعاصر مرده –بدون انقطاع– إلى مسألة الدلالة، ويعتبر رولان بارث" خير من يمثل هذا الاتجاه لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة و الأنسقة الدالة، فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل، فهناك من يدل باللغة وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة، مادامت الأنساق والوقائع كلها دالة فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيموطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي(2011م، **http://www.almotamar.net/news**) .وحسب بارث فإن السيميولوجيا الدالة تتوزع على العناصر في شكل ثنائيات استقاها من اللسنة البنيوية نذكر منها:

ب-1. الدال والمدلول:

عن السيميائية تتميز عن اللسانية بكون دلالتها تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه وهذا الوقت والأوان يسبب شيء غير علامة لهذا الاستعمال كالمعاطف تلبس وقاية للجسد من البرد والأمطار أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء(De Saussure، ،P 33).

ب-2.الإيحاء والتقرير:

يحتوي كل نظام سيميائي على مخطط للتعبير وعلى آخر للمضمون وقد تعددت الأنظمة باختلاف المخططات التي تشكل على صعيد التقرير وصعيد الإيحاء(برنارد، 1994،ص 53) ، وهكذا حاول "رولان بارث" التسلح باللسانيات لمقارنة الظواهر السيمولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار...الخ.

لقد أدى تطور السيميائيات وتعدد منابعها إلى ظهور عدد من التيارات أو الاتجاهات السيميائية. ويقصد "بالاتجاه" –في المستوى الاصطلاحي– أن ثمة تنظيما أو جماعة بشرية مكونة من أفراد تجمع بينهم أمور وخصائص معينة. وقد تحدث غيرُ واحد من الدارسين عن اتجاهات السيميولوجيا. ومن

الواضح أن هؤلاء قد اختلفوا في تحديد هذه الاتجاهات، وذلك تبعا لاختلاف المرتكَزات المعرفية والخلفيات النظرية التي ينطلقون منها.

3. مجالات تطبيق السيمياء

وظف **كريستيان ميتز Christien Metz** المنهج السيميائي في دراسة السينما؛ أي الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامات سمعية–بصرية. وصدرت له في هذا الصدد مجموعة من الكتابات والدراسات؛ من ذلك كتابه الهام الموسوم بـ" **Essais sur la signification au cinéma** " والذي يقع في جزأين اثنين. وقد تحدث فيه –بإفاضةٍ– عن الخُدَع السينمائية، وعالجها معالجة سيميولوجيةً، وقسمها إلى ثلاثة مستويات، هي: مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)، ومستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين)، ومستوى تركيب الفيلم. كما أنجز ميتز **Metz** عملا أكاديميا أكثر تنظيرا في السيميولوجيا، وهو" **Langage et cinéma**" الذي نُشر في باريس عام 1971. وقد استند فيه إلى معارفه النظرية حول السينما الروائية. وله أيضا دراسة أخرى بعنوان:– **Le signifiant imaginaire Psychanalyse et cinéma** صدرت عام 1977م. وفي كتابه "**Essais sémiotiques**"، تحدث ميتز عما أسْماه "سيميولوجيا السينما"... فهذه الدراسات وغيرُها تؤكد أن ميتز **Metz** رائد في تجريب المنهج السيميائي في دراسة السينما. وقد اعتبرته برنارد توسان "مؤسس سيميولوجيا السينما".(برنارد،1994،ص 64) ومما قاله ميتز **Metz** في هذا المضمار: "السيميولوجيا السينمائية جد حديثة، لكي تضطلع بعدة تطبيقات في كل مرة، جزء برنامجها الذي يعنى ببلورة نظام المكونات الفيلمية الكبرى، يبدو أنه قد اكتمل لكي نتمكن من عرض تطبيقه على الشريط المصور لفيلم بكامله".

وطُبق المنهج السيميائي في مجال دراسة اللوحات الإشهارية والمُلْصَقات. وذلك بالنظر إلى التطور الكبير الذي شهده الإشهار، وإلى قابليته الواضحة للمقاربة السيميولوجية. تقول ***توسان*: "الإشهار بالرغم من مناهِضيه (باسم إيديولوجيا شبه يسارية أو نظرة قِيمية لأشكال التعبير)، سوف يصبح الوسيلة الكبرى للتعبير الأيْقوني والسمعي –البصري في عصرنا هذا، ومجال استثمار كبير يضاهي الاستثمارات الخاصة بكاثيدرائيات العصر الوسيط".(برنارد،1994،ص 64)، ومن الدارسين البارزين في هذا الميدان رولان بارث **Barth** الذي كتب مجموعة من الأبحاث في معالجة الملصقات واللوحات الإشهارية. ومن ذلك دراسته الموسومة "ببلاغة الصورة" ((**Rhétorique de l'image**)) (،1964 ، P **Communications**" Revue51→40) التي حلل فيها صورة إشهارية لشركة بانزاني (**Panazani**) المختصة في صناعة المعجونات. وهو بذلك لا يسعى إلى "تأسيس علم لتحليل الإشهار، وإنما يسعى بصفة عامة إلى وضع "بلاغةٍ للصورة" كما يدل على ذلك عنوان الدراسة".

لقد ظهرت مجموعة من الدراسات السيميولوجية في القصة المصورة (**Band dessinée**) بوصفها شكلا أدبيا موجها إلى الأطفال بصورة رئيسة. ويعد بيير فريزنولت دورييل(**PFDeruelle**) رائدا في هذا

المجال وذلك بأطروحته الجامعية التي أنجزها عام 1970، وصدرت عن دار (**Hachette**) الفرنسية عامين بعد ذلك.(رضوان ،2010،ص 55).

واستُعمل المنهج السيميائي في فن الرسم وفي قراءة اللوحات التشكيلية، وذلك مع أوبيردراميش (**E.Damish**) وجون لويس شيفر (**J.L. Schefer**) ولويس مارتان (**L. Martin**).. واستعمل كذلك في قراءة الصور الفوتوغرافية، وفي دراسة المسرح كما عند هيلبو. وطَبق بعضهم السيميولوجيا في مجال الموسيقى، وظهرت كتابات ومقالات قيمة في هذا الشأن، وكانت مجلة (**Musique en jeu**) المَحْضَن الأول للدراسات السيميولوجية الموسيقية عامي 1970 و1971م. إلا أنه "ليس من السهل تأسيس السيميائية الموسيقية؛ لأنها لا تعتمد فقط على المادة الموسيقية، ولكن أيضا على المادة الصوتية الموسيقية". (رضوان، 2010،ص58.)

4. الرسالة اللسانية في الصورة

تتمثل الرسالة اللسانية للصورة في الشعار أو العنوان أو النصوص المكتوبة الأخرى كالشروحات و بعض التفاصيل حول المادة المعلن عنها وتتكون من مجموعة الدلائل اللغوية المشكلة للكلمات والجمل المرافقة للصورة، والرسالة اللسانية المرافقة للصورة تدمج الانفعالية والعواطف ورغبات المتلقي والمشاهد للصورة، فهناك ألفاظ توحي بالانجذاب أو النفور، كما أن هناك من تسبب الخجل أو الغضب فهي تستخدم لإثارة الانفعال في الإنسان فتجذب انتباهه وتقوده نحو سلوك معين، فألفاظ الشعار والنصوص المكتوبة المرافقة للصورة يجب أن تكون منتقاة إيحائية، مركزة في بضع كلمات لتحقيق الهدف المرجو منها. ويكون هذا الانتقاء بإتباع أربعة مراحل أساسية حددها "روسي هجمان" والتي يمكن اعتبارها كخطوات لتصميم الشعار وصياغته النهائية(روسي،2000،ص 166).

1. تحديد التغيير الذي سيحدث له الأثر المطلوب في سلوك المتلقي.

2. تحديد الفكرة لإنتاج صورة ذهنية(**Image Montale**) تجسد تغييرا في السلوك.

3. تفتيت تلك الفكرة إلى أجزاء يتم تحديدها برموز اصطلاحية، يستطيع استخدامها لتكوين عبارات.

4. تنظيم تلك الرموز في سلسلة يربطها بواسطة القواعد والمؤشرات النحوية والتي ستمكن المتلقي من إعادة تركيب الفكرة الأصلية المراد توصيلها عبر الشعار.

5. وظائف الرسالة اللسانية: تؤدي الرسالة اللسانية عدة وظائف نذكر منها:

1-وظيفة التوجيه Fonction d' orientation:

الصورة ليست واضحة لأنها متعددة المعاني فهي لا تحمل معنى محدد، لكن النص المرفق أو الشعار يوجه المستقبل نحو معنى معين، مرغوب من طرف المعلن.

2-وظيفة الترسيخ Fonction d'encrage:

الترسيخ كما يقول "بارث" هو نوع من التلاعب المتبادل بين الصورة والنص مهمته توجيه القارئ نحو مدلولات خاصة بالصورة وذلك لتثبيت سلسلة المعاني الطائفة.

3-وظيفة المناوبة: Fonction de relais

تظهر هذه الوظيفة عندما تعجز الصورة عن أداء الشروحات اللازمة أو حينما يحدث إفراطا حسيا في النظرة، فيأتي دور الرسالة اللسانية للحد من المعاني التعيينية وذلك بالإنابة عنها وتتحقق هذه الوظيفة في الصور المتحركة(Marie،1993،p22).

6. مستويات قراءة الصورة

يقول هيمسلاف "**Himslef** " كل رمز له نظام دلائل، كل لغة تحمل بداخلها صيغة تعبير وصيغة مضمون، وهذا ما حدده كثير من الباحثين من خلال الدال والمدلول، وأضاف أيضا أنه يوجد مستويين لقراءة الصورة سيميولوجيا مستوى تعيين ومستوى تضمين.**Niveau Dénoté et Niveau Conté**، فالمستوى التعييني فيظهر عليه بأنه بسيط، فهو يمثل ما تعرضه الصورة مع الواقع بيم الدال والمدلول. **(دال + مدلول1 = تعيين الصورة)**؛ أما المستوى التضميني، فهو الأكثر تعقيدا ويعبر عما يراد قوله في الصورة عن طريق تفكيك مدونة المرسل، يتدخل هنا عامل القراءة الشخصية وتكون نابعة عن انطباعات وثقافة الفرد، بالاعتماد على عناصر القراءة التعيينية.

تعيين الصورة + مدلول 2 = تضمين الصورة.(Marie ،1993،p19)

1.6. المستوى التعييني:

هو القراءة السطحية والأولية للرسالة وبتعبير آخر هو الانطباع الأولي لمستقبل الصورة، بمعنى أننا في بادئ الأمر نتعرف على الأشكال والخطوط والألوان المشكلة للرسالة والممثلة لدليل ما.

إذ نجد أنفسنا أمام دال ممثل لمدلول معين ومترجم لشيء آخر خارجي، فالدال إذن وجه جلي ظاهر يمكن إدراكه، أما المدلول يتمثل في الفكرة أو المفهوم الذين يصلان إلى المرسل إليه بواسطة الدال كما يقول "رون باتوفسكي" في هذه الحالة: "إنني أجد نفسي أمام مجموعة من الأشياء والخطوط والألوان في مستويات متباينة، أكتشفها بصورة عفوية" (Jean،1976،p63).

1-أ-**الرسالة التشكيلية: Le message plaslique**

وهي مجموعة الدلائل المشكلة للعناصر التقنية، وتتضمن الدراسة التشكيلية ما يلي:

***الحامل:** ويقصد به المادة التي تطبع عليها الصورة وحجمها (ملصق، صفحة، مجلة، فيلم، فيديو... (Jean،1976،p63) .

***الإطار: Le Cadre:** يقصد به الحدود الفيزيائية للصورة، والذي يفصل مختلف التعيينات عن بعضها البعض وطريقة توزيعها في الصورة، كما يمثل الحواف البيضاء التي تترك على الصورة.

***التأطير:** يتمثل في حجم الصورة ويتعلق بالمسافة بين الموضوع المصور وعدسة الكاميرا.

***الأشكال:** المنغلقة منها تعطي إحساسا بالهدوء، الإتباع والدقة والكمال، والشكل المتعدد الزوايا يرمز إلى القساوة والاستقرار والانغلاق.

***المربع:** هو رمز الأرض ورمز العالم المخلوق بإتقان، وإذا كان مثبتا على أضلاعه الأربعة فهو علامة الاستقرار.

***المثلث:** حامل للرمز ثلاثة، إذا كانت الشوكة في الأعلى تدل على النار وجنس الذكر، أما إذا كانت في الأسفل فتدل على الماء وجنس المؤنث.

***الدائرة:** رمز الإتقان والوقت والخفة وبداية بدون نهاية والكمال.

***حجم الخطوط:** إذا كان سميكا فإنه يدل على القوة والخشونة أما إذا كان رقيقا فإنه يدل على الضعف واللطافة.

2.6. المستوى التضميني:

يعرفه "رولان بارث" وضع يأتي من أجل مضاعفة الوضع الأول في المستوى التعييني الذي له مدلوله (Marie،1993،p180)، فالتضمين هو القراءة المعمقة للرسالة أي قراءة ما بين أسطر النص وقراءة ما وراء الصورة لمعرفة الدلائل والرموز التي تحملها وتحدد هذه الدلائل في القيم السوسيوثقافية بالنسبة لكل مجتمع، ويؤكد "بارث" على قوة الصورة وقدرتها على الإيحاء، بمعنى ثاني ننطلق من المعنى التعييني (ارتباط الدال بالمدلول) ليصبح الدليل التعييني المتحصل عليه دالا ثانيا لمدلول ثاني، لنصل أخيرا لتحليل تضميني.

7. الصورة السينمائية

1.7. مفهوم الصورة السينمائية

إن تعريف الصورة السينمائية سهل ومعقد في آن واحد، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة.. أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من 24 وحدة "**frime**" في التلفزيون و 25وحدة في السينما.. لكن إذا نظرنا إليها من حيث إنها مركز للتواصل فهنا يكمن الإشكال: هناك الصورة التي نكونها عن أنفسنا حيث من شأنها أن تطلق أو تلحم دوران الكلام الإبداعي فينا، ثم هناك الصورة التي يكونها الآخر عنا: صورة الآخر، وهي صورة مبتكرة من أجل التعبير، أن تقول وتقول العالم، أي الصورة – الخطاب من أجل أن نكون الأحسن.. فالصورة قد أصبحت تشكل وسيلة للإعلام ترمي إلى جعل الإنسان العصري أكثر خمولاً كما يقول **René** في مقدمة كتابه " **Les puissances de l` image**" (قوى الصورة) تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة عوض تفقير العالم وتنميطه، ويضيف بأن الصورة على العكس من ذلك تساهم في إغنائه وإخصابه.. ففي مجال الفن مثلاً، الصورة تصدم، وهذه الصدمة توقظ شعور كل واحد وتمجده.. إن التواصل عبر الصورة وبها، يتيح لنا الاقتراب من وحدتها الأصلية واعتبارها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية كما إنها صيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتاريخ له لأنها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن(http://www.khayma.com).

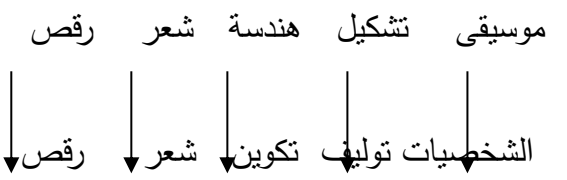
2.7. تركيب وبنية الصورة السينمائية

تتركب الصورة السينمائية من إن إطار الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا، حيث من وظائفه(يوسف، 2001،ص 43).

- يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوحد إحساسه بالشيء.
- يحد من الإحساس الطبيعي، ويحقق الإحساس الجمالي.
- يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل:
- الحركة السريعة والبطيئة، المزج والتدرج.
- الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت.
- تغيير شكل الصورة بتغير البؤرة أو المرشح.

وهذه الوظائف: تخلق استجابة جمالية لدى المتفرج.

وداخل هذا الاطار تتكون الصورة السينمائية من: (يوسف، 2001،ص44):



- الكادر يخضع لشروط الرسم والنحت الجمالية (التوليفة).
- تبنى الصورة بتكوين خاص وتنظم عناصرها كذلك (هندسة).
- الصورة السينمائية تظهر أحلام الروح المسروقة (شعر).
- إن المونتاج يضفي إيقاعا داخليا للصورة الفيلمية (رقص).

فتكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر بما يتضمنه من اختيار لزاوية التصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام والإطار النفسي الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري: يعكس عالما مضطربا مليئا بالزوايا الحرجة والانتقالات الخشنة. (يوسف، 2001،ص45)، فتكوين الصورة إذن حسب بودوفكين (يوسف، 2001،ص47):

الحدث أو المكان التركيب الإيقاع الطول المحتوى

- وجوب مراعاة الترابط العضوي بين الأحداث وبين مناطق تصورها (الحدث–المكان).
- لا يمكن أن تترك أية حادثة تأثيرا ما إلا إذا كان تركيبها في المونتاج جيدا (التركيب).
- تتحقق جودة المونتاج بالإيقاع السليم (الإيقاع).
- يعتمد الإيقاع على طول اللقطات بالنسبة لبعضها (الطول).
- وطول اللقطات يعتمد كليا على ما تحتويه كل لقطة بشكل حازم ودقيق (المحتوى).

بالإضافة الضوء والظل الذي يوحي بمعنى الصراع بين الخير (النور) والشر (الظل)، و يخلق مؤثرات شديدة التنوع باستخدام مصادر ضوء غير عادية (استثنائية)، في التعبيرية–تمثل الظلال–موضة، وطرازا شائعا (تمثل صورة القدر) التي لها دلالة (إيجازية)، وان تكون عنصر قلق عن طريق المجهول

المفعم بالتهديد الذي توحي به، بهذا تكتسي الظلال قيمة رمزية، و تحدث مؤثرات ذات قوة فريدة (مصادر إضاءة متحركة) (يوسف، 2001،ص ص 60،61).

كما تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللون الذي يمكن أن نعرفه على أنه تفسير لحالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها(فايزة، 1996، ص 83) . ولهذا ترجع أهمية اللون، في الصورة السينمائية وخاصة في اللقطات الخارجية ينقل إحساسا بالمكان أيسر مما ينقله الأبيض والأسود فرحابة المكان بوضع الألوان الحمراء المتقدمة أمام الصورة، واللون الأزرق المتراجع في نهاية الصورة، واللون الأفضل في تجسيم الحالة النفسية، وانجح في إبراز الاختلافات بين ملامح معينة لواقع الفيلم (يوسف، 2001،ص ص ، 82،83)؛ فلذا كان للون رمزية ودلالة تلازمه في غالب الأحيان :

3.7. دلالات الألوان :

إن اللون لغة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية "وهو أحد المعايير التي تحكم من خلالها على الأشياء. أنه أحد محددات التمييز بين الأعمال الفنية البصرية، واللون مفهوم فيزيائي وسيكولوجي، فيزيائي لأنه مقترن بالضوء وفيزيولوجي لأن أعضاء الجسم (العين والمخ) بتفسيره سيكولوجي لأننا نشعر بع باعتباره هادئ أو مثير، متناغم أو باعث على السكينة، ساخن أو حار، مؤدي للتركيز أو مشتت وللون أبعاد ثلاث هي:

- .**الصبغة:** هي نتيجة مزيج الألوان فالأزرق المخضر هو صبغة للأزرق والأخضر فالصبغة لون مركب.
- **القيمة:** وهي الإضاءة الفيزيائية توافق درجة الإضاءة والظلام للشيء.
- **الحدة:** وهي الصبغة زائد القيمة وهي درجة تشبع اللون أي درجة قوته، فمثلا عبارة أزرق فاتح، الأزرق هو اللون والفاتح هي الحدة. (لوك، 2001، ص 71).

أ. رمزية الألوان:

يأخذ اللون دورا هاما في جلب انتباه القارئ لذا يجب على مصمم الرسالة أن يحترم التفصيلات في الألوان عند المستهلكين لذا يجب التركيز على الألوان من جانب تنسيقها ودراستها حسب الصورة وكذلك موضوع الإشهار، فاللون هو ذلك التأثير الفيزيولوجي الخاص بأعضاء الجسم(صوت،135،1999).

وسنحاول إعطاء أهم دلالات الألوان المتفق عليها:

أ.1. اللون الأبيض: "يصر بعض الباحثين على عدم اعتبار اللون الأبيض لونا، يصفونه على أنه قيمة لونية غير أننا سنعمد إلى تفسيره كلون محايد"(شريف، 1999، ص 139).

فاللون الأبيض يوحي بالصفاء والكمال، البرودة، وهو رمز البراءة والطهارة والعفة والتواضع، السلام، الهدوء، وهو يزين اللون المكمل إذا ما وضع بجانب لون آخر ،وهو لون لباس الاحترام والطواف حول الكعبة الشريفة.

أ.2. **اللون الأحمر:** لون حار، جذاب، عدواني، يوحي بالنشاط والحيوية يسيطر على جميع الألوان الساخنة والباردة، يذكر بالنار والحركة والانفعال والدم، يرمز إلى الشجاعة، الحب، القوة، والرجولة، الغضب، القسوة، والخطر.

أ.3. **اللون البرتقالي:** لون حار، يعبر عن الترحيب، يوحي بالدفء والإثارة، فعال في الاتصال، يراه البعض سببا للتوتر ويراه آخرون مهدئا.

أ.4. **اللون الأصفر:** لون دفيء، براق لكن بدون حرارة، يسر العين، يتخذه البعض كرمز للخداع والغش والغيرة ،كما أنه رمز للثروة والغنى، يستخدم في الإشهار لإظهار السلع بشكل أكبر.

أ.5.**اللون الأخضر:** لون بارد، هادئ، لون الطبيعة ،منعش، رطب، يضفي السكينة على النفس، يوحي بالصبر، سمح، حساس، يدعو للثقة ويرمز للخصوبة والأمل.

أ.6.**اللون الأزرق:** لون بارد، يوحي بالراحة والاسترخاء، يبعث الإحساس بالرطوبة يعبر عن الهواء، البحر، الفسحة، رمز الوفاء والعدالة، قادر على خلق أجواء خيالية، يخفض ضغط الدم، يوحي بالسلام والجدية والمحافظة.

أ.7.**اللون البنفسجي:** لون سوداوي، يميل إلى الحزن ويوحي بالجدية، الصدق، الاحترام وهو رمز الألم، الجلالة، يولد الإحساس بالوحدة والسر وهو عند بعضهم لون غامض، مخادع وغير مرغوب فيه.

أ.8. **اللون البني:** يعطس انطباعا بالمادية والقسوة والشراسة والغضب من جهة ومن جهة أخرى يراه البعض هادئ، محافظ، يعطي الإحساس بالمثابرة وهو يريح العين.

أ.9.**اللون الرمادي:** لون حيادي يميل إلى الكآبة والخضوع هدا من جهة، ومن جهة أخرى يرمز إلى الجهد والوقار.

أ.10. **اللون الأسود:** يرمز للحزن، الرعب، يوحي بالجهل والوحدة، الغياب، والخفاء والظلام وكذا الفتنة، العصيان، التمرد، الانتقام، الحداد، الموت، الأناقة في اللباس، ويزيد من أثر اللون المرافق له. (http://rawahil.maktoobblog.com).

ب-رمزية الأشكال والخطوط

ب-1-الخطوط:

- **الخطوط العمودية:** تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط.
- **الخطوط الأفقية:** تمثل الثبات والتساوي والاستقرار، الهمة والأمل والهدوء.
- **الخطوط المنحنية:** ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، وإذا بالغنا فيها دلت على الاضطراب والهيجان والعنف.
- **الخطوط المائلة:** الحركة، النشاط، كما ترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخط الاستقرار والخطر، وإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع.

ب-2- الأشكال:

- ✓ **الأشكال الحادة:** ترمز إلى الرجولة والصرامة من جهة وإلى القسوة والعنف من جهة أخرى.
- ✓ **الأشكال المستديرة:** ترمز إلى الأنوثة والحنان والليونة والضعف.
- ✓ **الأشكال الأفقية:** ترمز إلى الهدوء والاستقرار بالإضافة إلى السطحية والثقل.
- ✓ **الأشكال المصحوبة إلى الأعلى:** ترمز إلى الروحانية- الملائكية، وإذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية.

8. خصائص الصورة السينمائية

انطلاقا مما سبق نستنتج بأن الصورة السينمائية تعتمد إذن على الخطوط والألوان والحجوم والفضاء التشكيلي، وعلى تنغيمات الموسيقى وإيقاعها، و هذا ما أكده (أتين سوريو) فيلسوف الجمال، أن الفن يولد انطباعا أعلى من مستوى (الأشياء) بوسيلة واحدة تقوم عليها لعبة تنسيق الحواس بالاستناد إلى جسد طبيعي رتب بشكل يجعله قادرا على إثارة هذا الانطباع. فالمخرج يصنع صورة عن أفكاره: العاطفية والمعنوية والتجريدية بوساطة: وقائع فيلمية، وظلال وأضواء وأشكال متحركة ضمن إطار سينمائي(يوسف، 2001،ص ص 16،17).

كما تخضع الصورة السينمائية، لشروط الصورة الفنية في الفنون الأخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السيناريو وتفيد من الصورة التشكيلية في التكوينات -راكورس-الخطط الضوء اللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات والمؤثرات وإيقاع أداء الممثل للحوار. وبوساطة تفاعل تلك الشروط الفنية من داخل إطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال ويحافظ المونتاج بين درامية الداخل المضمون وتشكيلية التعبير الخارجي للصورة الشكل. فالفن السينمائي هو تعبير تشكيلي عن القصص، وصورته الأولى هي السيناريو أي الشكل الداخلي للفيلم، والذي تظهره الكاميرا بعد أن يجسده الممثل والمصور ومصمم الديكور، والرسام ومهندس الصوت، والموسيقى، فيدعم تأثيره الصوري على المتفرج وعليه فحدد كما حدد "**مارسيل مارتان**" ست خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي(يوسف، 2001،ص 20):

1. إن الصورة لها دورها "الدال" فكل ما يظهر على الشاشة، له معنى في الحقيقة وفي إمكانها أن تكون كذلك الطريقة مباشرة (أي بالصورة) وإنما بطريقة رمزية.

2. أن الصورة الفيلمية واقعية بمعنى أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.

3. أن الصورة الفيلمية دائمة في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي فتتقدم إلى حاضرنا وتصوره فعدم التوازن الزمني لا يحدث إلا بتدخل التقدير إذ أنه هو الوحيد القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.

4. أن الصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها المشاهد .

5. للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء.

6. قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد لأن الصورة في ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد ولا يمكن أن تكون مبهمة أو غامضة.

9. طبيعةالصورةالسينمائية

برغمالاعتقاد السائد بأن الكاميراالسينمائيةتسجل صورةمطابقة للواقع إلا أن هذا التطابق هو في حقيقته تطابق ظاهري ولا يمثل صورة طبقالأصل تمامًا . فمن الناحية المبدئية ،هناك فوارق رئيسية بين رؤية الكاميراللواقع ، ورؤية الإنسان له .. وهذه الفوارق كما يقول "***رودلف ارنهايم*** " في كتابه " فن السينما " تمثل في مجملها قصورًا في رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤيةالإنسانية ، ولكنه بمثابة القصور الإيجابي الذى جعل من الفيلم فنًا . ومعرفةالسينمائي للعناصر التي تكون هذا القصور تمثل أساسا هامًا في توظيفه الخلاق للصورةالسينمائية .وفن الفيلمكما يقول " **مارسيل مارتن** " في كتابه "**اللغة السينمائية**" لا يقدم صورة طبق الأصل منالواقع بل يقدم ما يمكن تسميته " **الواقعية الفنية** " . وعلى ذلك فإن تقدير قيمةالتأثيرات الجمالية للصورةالسينمائيةيتطلب منالناحية المبدئية التعرف علىأهم الفوارق بين رؤية الكاميراوالرؤيةالإنسانية،ودراسة أبعادها من منظور جمالي يتجاوز مجرد تسجيل الكاميرا للواقعالموجود في مجال رؤيتها(www.arabfilmtvschool.edu.eg).

1.9. تسطيح الصورة السينمائية

يتمثلأول الفوارق بينرؤية الكاميراوالرؤية الإنسانيةفي أبعاد الانطباعالبصري لكل من الرؤيتين:

أولاً– الإدراك الإنساني لصورة الواقعيتمثل في صورة ذات أبعاد ثلاثة ، وهذه الأبعاد هي الطول(أو الارتفاع) ، والعرض،والعمق ، فبينما تمثل ثنائية الارتفاع والعرض بعدى إطار الرؤية ، فإن الإدراكالبصري الذى يمتد في عمقالصورةيمثل البعدالثالث.

ثانيا – رؤية الكاميرا لصورة الواقعتنتج في النهاية صورةتعرض على مسطح ذي بعدين : الارتفاع والعرض ، أما البعد الثالث فهو وإن كان منالناحية المادية بعدًا مفقودًا بسبب تسطح شاشة العرض ، إلا أنناتوهم وجودهنتيجة تفاعل إدراكنا العقلي لعناصرالصورةالمتماثلة مع الواقعومع إدراكنا البصري للعناصر التشكيلية التي تلعب دورًا رئيسيًا في تقوية هذاالإيهام ويتمثل أهمها في: (رضوان،2010،ص 39)

1.الأجسام والكتلالمتواجدة على أبعادمتوالية في عمق الرؤية من أماميةالصورةإلى خلفيتها ، مثلمافي حالة تواجد عدد من الأشخاص في غرفة مثلاً تتفاوت أوضاعهم ما بين أقرب موضع منالكاميرا الى أبعد وضع في نهاية الغرفة ، ونظرًا لطبيعة قصور رؤية الكاميرا فسوفتبدو أحجام الأشخاص متدرجة من الأكبر (في مقدمة الصورة) إلى الأصغر في خليفتها،مما يقوى من الإيهام بالعمق (البعد الثالث).

2 .الخطوط المتوازيةوتمتد منناحية الكاميرا إلى اتجاه عمق الرؤية ، مثل الخطين المحددين لمنضدة تبدو مقدمتهاقريبة من الكاميرا وتمتد في اتجاه العمق ، كما تمتد خطوط التقاء حائطي غرفة معالسقف أو الأرضية (أو هما معا) في اتجاه العمق، وكذلك الحال بالنسبة للخطوطالمتمثلة في قضبان مسارات القطارات ، فنتيجة للقصور في رؤية الكاميرا بالمقارنةبالرؤية الإنسانية ، تبدو مثل هذه الخطوط و كأنما تميل إلى التلاقي وهي متجهة إلىالعمق . وهذا الميل الظاهري الذى نستشعره على مستوى الواقع في مسافات العمق البعيدجدًا مثل النظر إلى مسار قضبان قطار ، يحدث أثره في المسافات القصيرة من خلالالصورةالسينمائية.

3.التدريجات الضوئيةو تبايناتها ما بين مقدمةالصورةو خلفيتها، فنظرًالحقيقة قصور رؤية الكاميرا وعرضالصورةعلى مسطح ، تبدو هذهالتدريجات والتباينات أقوى تأثيرًا فيالصورةالسينمائيةوتلعب دورهاالهام في تقوية الإيهام بالعمق.

4 .الحركة من وإلى الكاميرا،كحركة الأشخاصوالأشياء المتحركة ، وكذلك حركة الكاميرا في اتجاه العمق أو منه ، فمثل هذه الحركاتتؤدى دورها أيضًا في تقوية الإيهام بالعمق ..إن أي من هذه العناصر أو بعضها أو كلهايسهم إسهاما فعالاً في خلق هذا الإيهام بالعمق ، ولتأكيد هذه الحقيقة فإنه يمكنناالتحقق من ذلك لو تخيلنا وضعًا للكاميرا عند أول حدود غرفة ما مثلاً ووجهناها إلىناحية الحائط البعيد دون أن يظهر أي جزء من أرضية الغرفة أو سقفها أو أي جسم فيالفراغ الواقع بين الكاميرا والحائط ... فعندما تصور الكاميرا هذا الحائط ثم نقومبعرض النتيجة على سطح الشاشة، فإن الحائط البعيد على مستوى الواقع (في البعدالثالث) سيبدو فيالصورةالمسجلة له وكأنه في أماميةالصورةتمامًا وكمجرد سطحيشغل كل مساحتها ... وعلى ذلك فإنه لو قمنا بتعديل التجربة ووضعنا جسمًا قريبًامن الكاميرا أو على مسافة متوسطة ما بين الكاميرا والحائط لبدتالصورةالجديدة وقد اكتسبتأولى درجات الإيهام بوجود البعد الثالث .وتأسيسًا على كل ما تقدم فإن أولى المبادئالهامة في التعامل معالصورةالسينمائيةيتمثل فيأن نتعلم كيفية النظر إليها من خلال منظورين في وقت واحد، هما(رضوان،2010،ص ص ، 40،41):

- ✓ **حقيقة أنهامسطحة.**
- ✓ **حقيقة الإيهام باحتوائها على بعد ثالث.**

ولهذا يقال بأنالصورةالسينمائيةليست ذاتبُعديين بشكل مطلق ، وليست ذات ثلاث أبعاد تمامًا ، و لكنها تجمع بين هذين النقيضين، وبصرف النظر عن رؤيتنا للصورة من منظور واقعي من حيث تعرفنا على مضمون ما يظهرفيها ، فإن تسطيحالصورةهو الذى يكسبها تأثيرها الجمالي .ولهذا فإنه ينبغي أن نتدرب على كيفية إدراكهامن منظور تشكيلي أو تجريدي إلى جانب إدراكها على أنها تمثل الواقع ، فرؤية سيارةمثلاً وهي تجرى داخل إطارالصورةهي أيضًا رؤيةلمساحة محدودة ذات شكل معين ودرجة ضوئية أو لونية معينة . وبالمثل فإن رؤية شخص مايرتدى سترة بيضاء يحتل الثلث الأيمن أو الأيسر منالصورة،هي في نفس الوقترؤية لمساحة بيضاء ذات ضوء مبهر تشغل هذا الحيز ولو كان هناك بخلفية

هذهالصورةالأخيرة باب مفتوحعلى غرفة ذات ضوء ساطع ، فإن الضوء الصادر من الباب سيخلق علاقة تشكيلية مع السترةالبيضاء في مقدمةالصورةفبقدر رؤيتنا للباب في الخلفية كباب في العمق (بعد ثالث) ، فإننا نراه أيضًاكمساحة ضوئية على نفس السطح (**تسطح الصورة**) الذى تظهر عليه السترة البيضاء .... وبنفس المفهوم فيما يتعلق بالعناصر المتحركة ، فإنه يمكننا أن نرى شخصًا يتحركمتقدمًا من الخلفية نحو الكاميرا (صورة ذات بعد ثالث) على انه مساحة ذات درجةضوئية أو لونية معينة تكبر وتنتشر تدريجيًا نحو أطرافالصورةصورة مسطحة – والعكس صحيح ، فالحركة المبتعدة من الكاميرا تبدو في نفس الوقت وهى تتضاءل وتتكمشتدريجيًا من اتجاه أطرافالصورةنحو نقطة مركزية علىسطحالصورة .ولو غيرنامن وضع الكاميرا بالنسبة لهذه الحركة القادمة من العمق أو المتجهة إليه ، فوضعناهافي رؤية مرتفعه تماثل رؤية "عين الطائر" فسوف تبدو حركة الشخص على سطحالصورةمختلفة تمامًا ، حيثنراها تتجه من أعلىالصورةإلى أسفلها (بدلاً من تحركها من العمق) أو من أسفلالصورةإلى أعلاها (بدلاًمن تحركها إلى العمق) و يترتب على ذلك تضاؤل الإيهام بالبعد الثالث إلى حد كبير. (المدرسة العربية للسينما والتلفزيون).

خلاصة:

تُعتبر الصورة السينمائية أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاماً سينمائيا. والفيلم مبدئياً صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى؛ ومن هنا تأتي الصورة السينمائية بالضّبط من حيث إيحائها وإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحوي في ذاتها إبداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.

<u>هوامش الدراسة:</u>

1. برنارد توسان(1994): **ما هي السيميولوجيا ؟**، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق (الدار البيضاء)، ط 1.
2. رضوان بلخيري،(2010)**صورة المسلم في السينما الأمريكية** – تحليل سيميولوجي لفيلمي المملكة والخائن– مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، غير منشورة، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.
3. روسي هجمان،(2000) **اللغة والحياة الطبيعية البشرية**، ترجمة: داود حلمي، أحمد السيد (ط1؛ القاهرة، عالم الكتب..
4. شريف درويش اللبان(1999)، **الألوان في الصحافة المصرية**، ط2، القاهرة: العربي للنشر،).
5. صفوت محمد العالم(1999)، **عملية الاتصال الإعلاني** ، ط4؛ القاهرة: مكتبة للنهضة).

6. لوك بوالتر(2001)، فايز كم نقش، **إشارات رموز أساطير**، ط1، بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ص71.
7. مبارك حنون(1987): **دروس في السيميائيات**، ط 1.
8. المدرسة العربية للسينما والتلفزيون، نفس المكان.
9. يخلف فايزة (1996): **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية (دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة الإفريقية"**، رسالة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.
10. يوسف عقيل مهدي(2001): **جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما**، بيروت دار الكتاب الجديد المتحدة.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. F. De Saussure : **Cours de linguistique générale**.
2. "**Communications**" ،Revue Paris، n° 4، 1964.
3. Marie Claude Vettraino Sou lard)(1993،**Live un image**، **analyse de contenu in comique** (Paris : Ed Armand Colin.
4. Jean Gazneuve1976،**La communication de mass**،(Paris ed، .(Semoel

مواقع الأنترنيت:

1. **بتاريخ 2011/03/20 على الساعة22:00 http://www.almotamar.net/news**
2. http://www.khayma.com. فحص بتاريخ 2011/05/13
3. 02/03/2009-------- http://rawahil.maktoobblog.com 22:56
4. www.arabfilmtvschool.edu.eg من موقع **المدرسة العربية للسينما والتلفزيون** بتاريخ 2011/07/25.