مجلة العلوم الإنسانية
ISSN 1112-9255
العدد الثامن / الجزء(1) – ديسمبر 2017

OEB Univ. Publish. Co.

قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي – بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني –

Reading in the semiotic dimensions of the cinematic discourse - Between disclosure and implicit analysis -

د. رضوان بلخيري، جامعة تبسة، الجزائر

تاريخ التسليم:(2016/07/22)، تاريخ القبول:(2016/10/19)

ملخص

تستهدف هذه الدراسة البحث في فاعلية " سيميائية الخطاب السينمائي " في تنمية القدرة الإبداعية والدلالية، وذلك بكشف واستكشاف العلاقات الدلالية غير المرئية من خلال التجلي المباشر للصورة، والتدريب على إنتاج الضمني والمتواري والمتمنع منها، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو المجالات العامة التي تعبر عن مكنونات الصورة. ومما لاشك فيه أن السيميائية تتأثر بدرجة كبيرة بشخصية المتلقي وبالظروف المحيطة به، لذا فإن السيميائية لصورة ما؛ قد تختلف من شخص إلى آخر ومن منطقة لأخرى، ومن فترة زمنية لأخرى، وهي بذلك مجال خصب لتنمية الإبداع، وعليه ثمة معاني تكمن في داخل النص البصري (الصورة) والأحداث والوقائع المرئية، وقد لا تبدو واضحة للعيان، وهي تحتاج إلى جهد وتفرس، وكلما ازدادت درجات التفرس في النص البصري (الصورة) المرئي كانت النتائج أكثر إبداعية، والفراسة هنا ترتبط بقدرة المتعلم على الفهم والتنبؤ بالأبعاد المرتبطة بالمعنى وهي تمتد أبعد من النص البصري (الصورة) البصرية .

الكلمات المفتاحية: السيمياء، الصورة، الأبعاد، الدلالة، الخطاب المرئي، الصورة السينمائية.

Abstract :

The aim of this study is to investigate the effectiveness of cinematic semantics in the development of creative and semantic capacity by detecting and exploring invisible semantic relationships through direct reflection of the image, There is no doubt that semiotics are highly influenced by the personality of the recipient and the circumstances surrounding it, so the semiotics of an image may differ from one person to another and from one region to another, And from time to time, which is fertile ground for the development of creativity, and therefore there are meanings within the visual text (image) and events and visual events, It may not seem obvious, it needs effort and perseverance, and the higher the degrees of indexing in visual text (image) the more creative the results, The study here is related to the learner's ability to understand and predict dimensions that are related to meaning and extend beyond visual text.

Keywords: sémiotique, image, dimensions, significance, visual discourse, cinematic image.

مقدمة:

منذ تبلورالصورة 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 وتحولها إلى صورة متحركة مجسدة في(السينما الصامتة للأخوين لوميار **Lumière 1895**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(بلخيري، 2010، ص ص55، 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 وبرييطو

وورولان بارث Barth، وهناك اتجاهات فرعية يمثلها كريماس وبوشنكي وجوليا كريستيفا (حنون، 1987، ص85)، 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 والأنسقة 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(http://www.almotamar.net/news، محمد رضا البسيوني). 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.

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(De Saussure ، ferdinand.sd، p33)، 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" (توسان، برنارد. 1994، ص53) 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 بِسارية 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".(توسان، برنارد. 1994، ص53)، 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) (Revue "Communications"، 1964، vol04، p41-51التي 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.(فريد أمعضشو، www.ouldbostamimohamed.nireblog.com).

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".(فريد أمعضشو، www.ouldbostamimohamed.nireblog.com)

4. الرسالة اللسانية في الصورة

تتمثل الرسالة اللسانية للصورة في الشعار أو العنوان أو النصوص المكتوبة الأخرى كالشروحات وبعض 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، هجمان.2000، ص166).

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" (Gazneuve، Jan.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... (Gazneuve، Jan.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 و25وحدة 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.

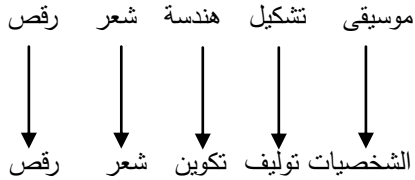
2.7. تركيب وبنية الصورة السينمائية

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(عقيل مهدي، يوسف.2001، ص43).

- 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 الإطار تتكون الصورة السينمائية من: (عقيل مهدي، 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. فتكوين الصورة إذن حسب بودوفكين (عقيل مهدي، 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 فالضوء والظل اللذان يوحيان بمعنى الصراع بين الخير (النور) والشر (الظل)، ويخلقان 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، وتحدث مؤثرات ذات قوة فريدة (مصادر إضاءة متحركة) (عقيل مهدي، يوسف.2001، ص60).

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(يخلف، فايزة.1996، ص83) . 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 (عقيل مهدي، يوسف.2001، ص82)؛ 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. (بولتر، لوك.2001، ص71).

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 الفيزيزلوجي الخاص بأعضاء الجسم(محمد العالم، صفوت.1999، ص135).

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"(درويش اللبان، شريف، 1999، ص139).

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. (عقيل مهدي، يوسف.2001، ص16).

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 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، وهذا 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(عقيل مهدي، يوسف.2001، ص20).

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(06) خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي(المدرسة العربية للسينما والتلفزيون، www.arabfilmtvschool.edu.eg):

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. طبيعة الصورة السينمائية :

برغم الاعتقاد السائد بأن الكاميرا السينمائية تسجل صورة مطابقة للواقع إلا أن هذا التطابق هو في حقيقته تطابق ظاهري ولا يمثل صورة طبق الأصل تمامًا . فمن الناحية المبدئية، هناك فوارق رئيسية بين رؤية الكاميرا للواقع، ورؤية الإنسان له .. وهذه الفوارق كما يقول "رودلف ارنهايم " في كتابه " فن السينما " تمثل في مجملها قصورًا في رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية، ولكنه بمثابة القصور الإيجابي الذى جعل من الفيلم فنًا. ومعرفة السينمائي للعناصر التي تكون هذا القصور تمثل أساسا هامًا في توظيفه الخلاق للصورة السينمائية .وفن الفيلم كما يقول " مارسيل مارتن " في كتابه "اللغة السينمائية" لا يقدم صورة طبق الأصل من الواقع بل يقدم ما يمكن تسميته " الواقعية الفنية ". وعلى ذلك فإن تقدير قيمة التأثيرات الجمالية للصورة السينمائية يتطلب من الناحية المبدئية التعرف على أهم الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية، ودراسة أبعادها من منظور جمالي يتجاوز مجرد تسجيل الكاميرا للواقع الموجود في مجال رؤيتها(بلخيري، 2010، ص39).

1.9. تسطيح الصورة السينمائية

يتمثل أول الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية في أبعاد الانطباع البصري لكل من الرؤيتين :

أولاً – الإدراك الإنساني لصورة الواقع يتمثل في صورة ذات أبعاد ثلاثة، وهذه الأبعاد هي الطول(أو الارتفاع)، والعرض، والعمق، فبينما تمثل ثنائية الارتفاع والعرض بعدى إطار الرؤية، فإن الإدراك البصري الذى يمتد في عمق الصورة يمثل البعد الثالث.

ثانيا – رؤية الكاميرا لصورة الواقع تنتج في النهاية صورة تعرض على مسطح ذي بعدين : الارتفاع والعرض، أما البعد الثالث فهو وإن كان من الناحية المادية بعدًا مفقودًا بسبب تسطح شاشة العرض، إلا أننا نتوهم وجوده نتيجة تفاعل إدراكنا العقلي لعناصر الصورة المتماثلة مع الواقع ومع إدراكنا البصري للعناصر التشكيلية التي تلعب دورًا رئيسيًا في تقوية هذا الإيهام ويتمثل أهمها في: (بلخيري، 2010، ص ص 40، 41)

1. الأجسام والكتل المتواجدة على أبعاد متوالية في عمق الرؤية من أمامية الصورة إلى خلفيتها، مثلما في حالة تواجد عدد من الأشخاص في غرفة مثلاً تتفاوت أوضاعهم ما بين أقرب موضع من الكاميرا إلى أبعد وضع في نهاية الغرفة، ونظرًا لطبيعة قصور رؤية الكاميرا فسوف تبدو أحجام الأشخاص متدرجة من الأكبر (في مقدمة الصورة) إلى الأصغر في خليفتها، مما يقوى من الإيهام بالعمق (البعد الثالث).

2 .الخطوط المتوازية وتمتد من ناحية الكاميرا إلى اتجاه عمق الرؤية، مثل الخطين المحددين لمنضدة تبدو مقدمتها قريبة من الكاميرا وتمتد في اتجاه العمق، كما تمتد خطوط التقاء حائطي غرفة مع السقف أو الأرضية (أو هما معا) في اتجاه العمق، وكذلك الحال بالنسبة للخطوط المتمثلة في قضبان مسارات القطارات، فنتيجة للقصور في رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية، تبدو مثل هذه الخطوط وكأنما تميل إلى التلاقي وهي متجهة إلى العمق . وهذا الميل الظاهري الذي نستشعره على مستوى الواقع في مسافات العمق البعيد جدًا مثل النظر إلى مسار قضبان قطار، يحدث أثره في المسافات القصيرة من خلال الصورة السينمائية .

3. التدريجات الضوئية وتبايناتها ما بين مقدمة الصورة وخلفيتها، فنظرًا لحقيقة قصور رؤية الكاميرا وعرض الصورة على مسطح، تبدو هذه التدريجات والتباينات أقوى تأثيرًا في الصورة السينمائية وتلعب دورها الهام في تقوية الإيهام بالعمق.

4 .الحركة من وإلى الكاميرا، كحركة الأشخاص والأشياء المتحركة، وكذلك حركة الكاميرا في اتجاه العمق أو منه، فمثل هذه الحركات تؤدى دورها أيضًا في تقوية الإيهام بالعمق ..إن أي من هذه العناصر أو بعضها أو كلها يسهم إسهاما فعالاً في خلق هذا الإيهام بالعمق، ولتأكيد هذه

الحقيقة فإنه يمكننا التحقق من ذلك لو تخيلنا وضعًا للكاميرا عند أول حدود غرفة ما مثلاً ووجهناها إلى ناحية الحائط البعيد دون أن يظهر أي جزء من أرضية الغرفة أو سقفها أو أي جسم في الفراغ الواقع بين الكاميرا والحائط ... فعندما تصور الكاميرا هذا الحائط ثم نقوم بعرض النتيجة على سطح الشاشة، فإن الحائط البعيد على مستوى الواقع (في البعد الثالث) سيبدو في الصورة المسجلة له وكأنه في أمامية الصورة تمامًا وكمجرد سطح يشغل كل مساحتها ... وعلى ذلك فإنه لو قمنا بتعديل التجربة ووضعنا جسمًا قريبًا من الكاميرا أو على مسافة متوسطة ما بين الكاميرا والحائط لبدت الصورة الجديدة وقد اكتسبت أولى درجات الإيهام بوجود البعد الثالث.وتأسيسًا على كل ما تقدم فإن أولى المبادئ الهامة في التعامل مع الصورة السينمائية يتمثل في أن نتعلم كيفية النظر إليها من خلال منظورين في وقت واحد، هما(المدرسة العربية للسينما والتلفزيون، www.arabfilmtvschool.edu.eg):

- ✓ **حقيقة أنها مسطحة.**
- ✓ **حقيقة الإيهام باحتوائها على بعد ثالث.**

ولهذا يقال بأن الصورة السينمائية ليست ذات بُعدين بشكل مطلق، وليست ذات ثلاث أبعاد تمامًا، ولكنها تجمع بين هذين النقيضين، وبصرف النظر عن رؤيتنا للصورة من منظور واقعي من حيث تعرفنا على مضمون ما يظهر فيها، فإن تسطيح الصورة هو الذي يكسبها تأثيرها الجمالي .ولهذا فإنه ينبغي أن نتدرب على كيفية إدراكها من منظور تشكيلي أو تجريدي إلى جانب إدراكها على أنها تمثل الواقع، فرؤية سيارة مثلاً وهي تجرى داخل إطار الصورة هي أيضًا رؤية لمساحة محدودة ذات شكل معين ودرجة ضوئية أو لونية معينة . وبالمثل فإن رؤية شخص ما يرتدى سترة بيضاء يحتل الثلث الأيمن أو الأيسر من الصورة، هي في نفس الوقت رؤية لمساحة بيضاء ذات ضوء مبهر تشغل هذا الحيز، ولو كان هناك بخلفية هذه الصورة الأخيرة باب مفتوح على غرفة ذات ضوء ساطع، فإن الضوء الصادر من الباب سيخلق علاقة تشكيلية مع السترة البيضاء في مقدمة الصورة فبقدر رؤيتنا للباب في الخلفية كباب في العمق (بعد ثالث)، فإننا نراه أيضًا كمساحة ضوئية على نفس السطح (تسطح الصورة) الذي تظهر عليه السترة البيضاء .... وبنفس المفهوم فيما يتعلق بالعناصر المتحركة، فإنه يمكننا أن نرى شخصًا يتحرك متقدمًا من الخلفية نحو الكاميرا (صورة ذات بعد ثالث) على انه مساحة ذات درجة ضوئية أو لونية معينة تكبر وتنتشر تدريجيًا نحو أطراف الصورة صورة مسطحة – والعكس صحيح، فالحركة المبتعدة من الكاميرا تبدو في نفس الوقت وهى تتضاءل وتنكمش تدريجيًا من اتجاه أطراف الصورة نحو نقطة مركزية على سطح الصورة .ولو غيرنا من وضع الكاميرا بالنسبة لهذه الحركة القادمة من العمق أو المتجهة إليه، فوضعناها في رؤية مرتفعه تماثل رؤية "عين الطائر" فسوف تبدو حركة الشخص على سطح الصورة مختلفة تمامًا، حيث

نراها تتجه من أعلى الصورة إلى أسفلها (بدلاً من تحركها من العمق) أو من أسفل الصورة إلى أعلاها (بدلاً من تحركها إلى العمق) ويترتب على ذلك تضاؤل الإيهام بالبعد الثالث إلى حد كبير.

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.

قائمة المراجع:

أولا – المراجع باللغة العربية:

– بلخيري، رضوان(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.

– حنون، مبارك(1987): دروس في السيميائيات، ط 1.

– توسان، برنارد (1994): ما هي السيميولوجيا ؟، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق (الدار البيضاء)، ط 1.

– هجمان، روسي (2000)، اللغة والحياة الطبيعية البشرية، ترجمة: داود حلمي، أحمد السيد (ط1؛ القاهرة، عالم الكتب.

– عقيل مهدي، يوسف(2001): جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، بيروت دار الكتاب الجديد المتحدة.

– يخلف، فايزة(1996): دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية (دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة الإفريقية"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.

– بوالتر، لوك (2001): إشارات رموز أساطير، ط1، بيروت: عويدات للنشر والطباعة.

– محمد العالم، صفوت (1999): عملية الاتصال الإعلاني، ط4؛ القاهرة: مكتبة للنهضة.

درويش اللبان، شريف (1999):، الألوان في الصحافة المصرية، ط2، القاهرة: العربي للنشر.

المدرسة العربية للسينما والتلفزيون، نفس المكان.

ثانيا – المراجع باللغة الأجنبية:

- Claude ,Marie(1993) : Live un image, analyse de contenu in conique (Paris : Ed Armand Colin, p22.
- Claude, Marie : Op.Cit, p19.
- Gazneuve, Jan,(1976) : La communication de mass, (Paris, ed, Semoel, 1976), p63.
- Jan Gazneuve (1976): La communication de mass, (Paris, ed, Semoel, 1976), p63.
- Claude ,Marie(1993 : Vettraino Sou lard, Op.Cit, p180.

F. De Saussure : Cours de linguistique générale, P 33.

Revue "Communications", Paris, n° 4, 1964, P 40→51.

مواقع الأنترنت:

http://www.almotamar.net/news أنظر بتاريخ 2011/03/20 على الساعة22:00

www.ouldbostamimohamed.nireblog.com. أمعضشو، فريد، المنهج السيميائي، عن

http://rawahil.maktoobblog.com 02/03/2009--------22:56

www.arabfilmtvschool.edu.eg من موقع المدرسة العربية للسينما والتلفزيون بتاريخ 2011/07/25.