

## قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية

الأستاذ: جمال شعبان شاوش  
قسم علوم الإعلام والاتصال  
جامعة الجزائر 3

لقد شهد القرن الماضي ظهور تيارات فلسفية، ونقدية وبنوية مختلفة في شكل موجات فكرية ومعرفية متعددة شملت مختلف الميادين الإعلامية والسياسية وحتى الفنية، ومقاربات ونظريات فكرية اختلفت اشكالياتها ومضامينها، ومما لا شك فيه أن موضوع السيميولوجيا أو بصفة اخص سيميولوجيا الصورة أخذت حيزاً كبيراً في أشكال التعبير الفني والاتصالي والإيديولوجي.

وفي هذا الإطار، فإن السيميولوجيا (السمية)، شملت ميادين بحث متنوعة، وحضيت الصورة ودلالاتها باهتمام خاص من قبل السيميولوجيين، وهذا ما جعل سيميولوجيا الصورة تتفتح على العديد من الطرق المنهجية والإجراءات الفنية المعتمدة في التحليل والتأويل (Interprétation) والبحث عن الدلالة في مختلف مجالات الحياة التي يمكن للتجارب الإنسانية أن تتأطر داخلها كواقع قابلة للإدراك ومنتجة للدلالة، انطلاقاً مما تتميز به هذه الوقائع من بنية وتشكيل من أنساق وشبكات تتجلى أكثر من مستوى (1)

قبل أن نبدأ في تحديد بعض معالم ومستويات تحليل الصورة السينمائية إرتأينا أولاً تحديد مصطلح السيميولوجيا الذي يعد حقلاً معرفياً موسوعياً جديداً، على غرار الحقول المعرفية الأخرى التي عرفها الفكر الإنساني قديماً، (الفلسفة)، وحديثاً مثل (التاريخ)، وأصبح مفهوم العلامة (singe) مفتاحاً معرفياً للولوج إلى مجالات الدراسة والبحث والاستقصاء، وذلك لما يتوفر عليه هذا المفهوم من قدرة على الوصف والتفسير

والتجريد، وما يوفره من إمكانيات للفهم والتحليل. ثم تطرقنا إلى بعض المفاهيم النظرية لسيميولوجيا الصورة، لتتوصل في الأخير إلى ضبط بعض المفاهيم الخاصة بسيميولوجيا

الصورة السينمائية وطرق تحليلها.(2)

### 1\_ موضوع السيميولوجيا:

يتحدد تاريخ السيميائيات عادة من خلال الإحالة إلى عالمين من الفكر الإنساني الحديث- دي سوسور- de Saussure (1857-1916) السويسري، و الأمريكي شارل ساندروس بيرس (1839-1914) باعتبارهما المؤسسين الفعليين للسيميائيات الحديثة، فقد أطلق الأول أي "سوسور" على العلم الذي هو في بداية القرن العشرين السيميولوجيا وهو علم يقوم بدراسة جميع الدلائل في خضم الحياة الاجتماعية، ويعتبر هذا العلم جزء من علم النفس العام.(3)

واعتبر (دي سوسور) اللسانيات جزء من علم السيميولوجيا(4)، في حين أطلق (بيرس) على هذا العلم السيميوطيقا، وقد قضى ما يقارب نصف حياته في صياغة مفاهيمه وبلورتها الى حد اعتباره الأساس الذي قامت عليه كل العلوم، وسيصنفه ضمن المنطق، فالمنطق في معناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميائيات، وبهذا فهو جزء من بناء فلسفي مهمته رصد وتتبع حياة الدلالات التي ينتجها الإنسان من خلال جسده ولغته وأشياءه، وخصائصه، وزمنه وباختصار من خلال كل ما يمسه أو يجبه أو يحيط به.(5) لقد تعددت المدارس والاتجاهات السيميائية التي تبحث في دراسة أنماط العلامات وتفاعلاتها داخل الأنساق اللغوية وغير اللغوية. كما ارتبطت هذه الاتجاهات بعلوم كثيرة منها اللسانيات والفلسفة والمنطق وعلم النفس والأدب والأساطير ومختلف الأنساق الثقافية والأنثروبولوجية، وتمخض من هذه الاتجاهات ظهور أدبيات مختلفة اهتمت أساسا بتحديد ودراسة الصورة بكل أشكالها، وإشكالية تحديد المفاهيم الخاصة بالسيميولوجيا بدقة ليست بالحديثة، فقد شغلت بال المفكرين والمنظرين، فنجد اللغوي السويسري (دي سوسور) انطلق من فكرة أساسية مفادها أن السيميولوجيا علم عام يدرس جميع العلامات داخل الحياة الاجتماعية، كما يرى في نفس السياق أن اللسانيات جزء من علم السيمياء أو السيميولوجيا، في حين يفضل عالم المنطق والباحث الأمريكي (شارل ساندروس بيرس) استخدام مصطلح السيميوطيقا (sémiotique) بدراسة العلامات أو الدلائل من جانب فلسفي واستخدام المنطق، ولم يتوقف هذا الاختلاف في هذا الجانب فقط بل وشمل

مدارس أخرى، وهذا التنوع والاختلاف، ساهم هو أيضا بظهور مبادرات ومساهمات اهتمت بكيفية إنتاج المعنى وطرق تأويلها ببناء نسق نظري ومنهجي مميز، ومنها اتجاه التواصل (سيميولوجيا التواصل) بقيادة كل من أيريك بويسنس (B.Eric) وجورج مونان (Mounin.G) ومارتيني (Martinet)، وحدد الناقد الفرنسي رولان بارث (R.Barthe) أبعاد الدلالة (اتجاه الدلالة) في دراسة حالة الدال والمدلول والتعيين والتضمين، الاستبدال والتركيب، أما رواد الاتجاه الثقافي أو السيمياء الثقافية يؤكدون على الدور الثقافي العلامة (تدخل في مجال الظاهرة الثقافية) إلى جانب هذه الاتجاهات والمدارس نجد اتجاهات أخرى مثل السيمياء التحليلية والتداولية (المعنى) (6)

يقول الباحث والناقد الفرنسي "ميشال فوكو" في كتابه الكلمات والأشياء (les mots et les choses) أن العلم المعاصر لا يدل إلا على العلاقات الانطولوجية التي تحدد المعنى. ونسمى التأويلي كل المعارف والتقنيات التي تسمح لنا بالحديث عن الدليل والولوج إلى معانيها. وتشمل "السيميولوجيا" على مجموعة من المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز الفضاء المكاني للدلائل. وتحديد الشيء الذي يجعل منها دليل. ومعرفة علاقاتها و ترابطاتها والقوانين التي تحكم تسلسلها. (7)

وفي هذا الأساس، فإن السيميولوجيا علم شامل يدرس كيفية اشتغال الأنساق الدلالية التي يستعملها الإنسان، والتي تطبع بذلك وجوده وفكره (...). فحياة الإنسان قائمة على الدلالة في إطار بنى قيمه الأخلاقية والمعرفية والجمالية، ومن خلال طور تجربته بشقيها المادي (الحضارة) والفكري و (الروحي). (8)

## 2\_ تحديد مفاهيمية للصورة:

لقد خضعت الدراسات الخاصة بتحليل الصورة إلى قراءات تأويلية عديدة، فقد تناول الباحثين قضايا جوهرية في دراسة الصورة السينمائية ودورها في إنتاج المعنى خاصة، وأن الصورة السينمائية تتكون من دلائل لفظية وأيقونية وتحمل العديد من السنن (الشفرات) الخاصة وغير الخاصة، وعلى اعتبار أيضا أن للصورة السينمائية قواعد ومميزات وخصوصيات تحمل أهم المنتوجات الفكرية والمعرفية وحتى الإبداعية والإيديولوجية باستخدامها أساليب التأثير المختلفة وخطابها اليوم أصبح من أكثر الخطابات تأثيرا على قيم الأفراد.

تمتد كلمة صور (Image) بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة (Icône) والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة والتي ترجمت إلى (Imago) في اللاتينية و (Image) الانجليزية وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل (représentation) للأفكار والنشاطات في الغرب (9). وكلمة الصورة مشتقة من الفعل صَوَّرَ، أي حمل له صورة مجسمة صور الشخص أو الشيء، أي رسمه وصفه وصفا يكشف عن جزئياته وصور الشيء تكونت له فكرة عنه. (10)

وترى الباحثة الفرنسية جوديت لازار (J. Lazar) أن "الصورة هي وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها، كما يمكن أن تزججه وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها" (11)

والصورة، مادة اتصال تقيم علاقة بين المرسل و المتلقي، فمرسل الصورة لا يقترح رؤية محايدة للأشياء والمتلقي يقرأها انطلاقا من يسميه الباحث الفرنسي جون دافينييو (J. Duvignaud) بالتجربة الجمالية والخيال الاجتماعي، وذلك لأن الصورة لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه وميراثه العاطفي والاجتماعي. فدلالات الألوان مثلا تختلف من خيال اجتماعي لآخر (12) وهناك العديد من أنواع الصور فهناك صور رقمية، نمطية، ذهنية، بصرية، فوتوغرافية، سينمائية... الخ ومن المؤكد أن الصورة (image)، تعتبر كجمال للكشف عن العديد من العلامات أو الدلائل سواء كانت لفظية أو غير لفظية، وفضاء خاص لإبداعات الأفراد وإيديولوجيات المؤسسات ومختلف الهيئات فهي تحتوي في طياتها مجموعة من القيم، الاتجاهات والأفكار وتحتوي على شفرات (مدونات أو سنن) قابلة للشرح والتأويل والبحث عن دلالاتها وتفتح مجالات أكثر عمقا وأكثر تأثيراً. وإذا كان موضوع الدليل هو أساس علم السيميولوجيا فان وسائل الإعلام تنقل وأحيانا تخلق أيضاً من العلامات والرموز ومن هنا ظهر الاهتمام بدراسات سيميولوجيا الخطاب الإعلامي والاتصالي، بدراسة صور الإعلانات و الصور الإشهارية الثابتة والمتحركة (...). وتطورت مناهج تحليل الصور استنادا إلى مجموعة من الباحثين منهم: رولان بارت، كوست، غريماس، كريستيان ميتز... وتفاعلت هذه المقاربات

مع بعضها تأثيرا وتأثرا وأنتجت الكثير من البحوث حول خطاب الصورة الإشهارية والإعلامية و الصورة الفوتوغرافية وحتى السينمائية.(13)

### 3 - نحو سميولوجيا الصورة:

نرى من خلال التركيز بالإعداد الأولي لفكر سميولوجي المتعلق بالصورة كدليل خاص فتح أرضية ملائمة لظهور سميولوجيا الصورة خاصة في السينما، ومع ذلك فلا نضع في نفس المكان بداية لتأسيس السميولوجيا، ففي الستينات حينما بدأت المغامرة السميولوجية في فرنسا، كانت أعمال(شارل سندرس بيرس) غير معروفة في أوروبا، وهنا بدأت الخطوة الأولى مع التركيز على التحليل السميولوجي للصورة وعلى مفهوم البلاغة العامة للصورة، فالأعمال الأولى ركزت على سبيل المثال على الرسائل الفوتوغرافية ( Messages photographiques). وعالجت أساسا فوتوغرافيا الصحافة ثم بعد ذلك جاءت دراسة بلاغة الصورة تحليل الرسالة الإشهارية (publicite visuelle) المركبة(14). وبعدها شملت علوم وحقول أخرى كسميولوجيا المسرح والموسيقى مثلاً .

وأثناء الحديث عن سميولوجيا الصورة يجب التذكير بأبحاث الناقد الفرنسي- رولان بارث- الذي ساهم بأبحاثه في مجال سميولوجيا الصورة في تبلور مناهج ومقاربات لتحليل الصورة، فقد نشر في عام 1964 نص بعنوان "عناصر السميولوجيا" Elements de sémiologie علم بلاغة الصورة "Rhétorique de l'image"، لتولد بالفعل النظرية السميولوجية الغير اللسانية.(15)

وفي هذا الإطار، فالتحليل السميولوجي للصورة، لا يقف على حدود التعيين والوصف والتصنيف الحياديين لمكوناته من علامات فحسب، بل يقوم بنقد مستوياته الإيجابية قصد الوقوف على أنماط إنتاج المعنى فاستكشاف تظاهرات الأسطورة التي هي نسق سيميائي، وهي تسمح بقراءة التعدد الدلالي الذي لا ينفصل عن سلم القيم الاجتماعية التي يفرزها النسق السيميائي بشقيه الدلالي والتواصلية.(16)

إن طرق ومقاربات تحليل الصورة تختلف من باحث لآخر، ومن سياق ونسق اتصالي لآخر، ففي سنوات الستينات والسبعينات (60-70) ركزت البحوث المتعلقة بمجال السميولوجيا على المدلول وكيفية تطبيقها وتحليل علاقاتها المحتملة وبالتالي الوصول إلى

- تحليلها، ومن هذه الأبحاث نذكر:
- الإطار الميتولوجي لـ رولان بارث 1964-1967.
- تحليل الشفرات الأيقونية لـ أمبر إيكو 1970.
- تحليل الشفرات الإشهارية لـ رولان بارث 1964.
- تحليل الشفرات الإشهارية لجورج بينينو (Penino) 1970-1970.
- تحليل الشفرات السيميوتوغرافية لـ كرستيان ماتز 1964-1972.
- تحليل المسرودات ونظرية الفاعل لـ برموند (Bremond) 1964 و غريماس (Greimas) 1970.
- يتجلى تركيب اللغات السيميولوجية عن طريق تنوع الشفرات المتداخلة في نفس فضاء ولغة الصورة مثلا اللغة الفوتوغرافية تبني على وحدات مركبة ومتشابكة من حيث اللغات اللفظية، وتعدد الألفاظ تغيير حدة الصوت، الألعاب اللفظية، حركات الصورة والصوت، الموسيقى الضجيج، السرد... إلخ. (17)
- وفي سياق حديثنا على تنوع الشفرات التي تتربك منها الصورة، نذكر الشفرات التي صنفها الباحث (بينينو) في 1972 في سيميوطيقا الخطاب الإشهاري وقسمها إلى:
- شفرات لونية (Chromatique) تشمل الألوان النوعية، الدالة.
- شفرات فوتوغرافية (Photographique) مثل اختيار أحجام اللقطات.
- شفرات مرفولوجية (Morphologique) مثل شفرات الشكل.
- شفرات تيبوغرافية (Typographique) متعلقة بشكل ونوع الطباعة.
- أما الباحث (Bergala) فقد ميز في 1972 بين الشفرات التالية:
- شفرات (Mise en scène) المتعلقة بالصورة والنص، الورق.
- شفرات فوتوغرافية (Photographique) مثل زوايا التصوير.. إلخ.
- شفرات سوسيوثقافية (Socioculturelle) مثل المواقف، اللباس.
- شفرات النصوص الرمزية. (18).

#### 4- المقاربة السيمولوجية لتحليل الصورة السينمائية:

تتشكل الصورة من شبكة من العلامات والمؤشرات والرموز الثابتة والمتحركة التي لا يمكن التحكم عليها، لأنها لغة مركبة من الإيحاءات والدلالات الثقافية والإيديولوجية والاجتماعية والنفسية، وهذا ما يفرض وجود أدوات وطرق ومقاربات لتحليلها.

تقدم المقاربة السيمولوجية، الكثير للتواصل السمعي البصري، فهي تسمح من منظور تزامني بضبط الأشكال المتعددة للفكر البشري وتوفر بشكل خاص الوسائل النظرية والتطبيقية التي تسمح بتحليل الخطابات التي تنقلها وسائل الإعلام الجماهيري... وتسمح المناهج والوسائل المتوفرة داخل حقل السيمولوجيا بوصف اشتغال الخطابات البصرية وشرحها عن طريق تحيين تنظمتها الضمني، وبذلك فهم كيفية تشكل إنتاج المعنى. (19)

ويري الناقد الفرنسي " رولان بارث " أن هذه المقاربة شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للوسائل الإعلامية والألسنية، حيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة مع الوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية، التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل، كما أن التحليل السيمولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات وتسعى لتحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي، استقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن. (20) وتسمح هذه المقاربة، بقراءة تأويلية للشبكة المعقدة من الدلالات والرموز، ورصد إيحاءها المرتبطة بالسنن النفسية والاجتماعية والثقافية، والبحث عن الأبعاد الضمنية للأوضاع والمستويات الشكلية والضمنية.

لكن يجب الإشارة، أنه عندما يتعلق الأمر بالصورة السينمائية، يجد المحلل السيمولوجي نفسه أمام نمط آخر من الصور، لأن الصورة هنا متحركة متعددة، وهي لا يمكن تجزئتها، لأنها تخضع لتسلسل البناء الفيلمي وهذا يجعل من مقارنة الصورة السينمائية عملية غالية في التعقيد، كما يتطلب معاينة دقيقة لمجموعات من المستويات فالأمر في الصورة السينمائية، لا يتعلق فقط بإشكالية الماثلة، وأيقونة الصورة بل يتعدى ذلك كله إلى دلالة العلاقة التي تربط ما بين جميع الصور الفيلمية، وإلى ما يرافق الصورة من مكونات فيلمية أخرى كالصوت والموسيقى.

تخضع الوقائع الفيلمية، إلى العديد من المقاربات: كالمقاربة الاجتماعية (الفيلم كانعكاس أو

نتاج اجتماعي)، والمقاربة التاريخية (نتاج نوع معين ودراسة تطور عمل مؤلف ما، وتحليل أفلام مرحلة تاريخية ما)، والمقاربة من وجهة نظر التحليل النفسي (أي الفيلم كتركيب استيهامي)، والمقاربة الجمالية (الفيلم كعمل فني)...والألسنية الفيلمية لا تهم إلا بالبعد الخطابي للوقائع الفيلمية. وهذا بطريقتين هما:

إما أن تُفهم بالأعمال بصفقتها هذه بغية إبراز تفرد إجمالها، وهذا هو التحليل النصي، وإما أن نقف موقفاً نظرياً ونسعى إلى إبراز آليات إنتاج المعنى في كل فيلم، وهذا يسمى تحليل الخطاب الفيلمي. ويبقى الإشكال المطروح، أنه ليست هناك معايير حقيقية للتحليل ويقول "امبرتو ايكو" في هذا الشأن، أن السيميائية، لن تصبح أبداً علماً بكل معنى الكلمة وبين مقارنة ذات هدف تأويلي، ذلك أن كل تحليل نصي، لا بد له من علاقة مع التأويل، وهذا التأويل، يمكن أن يكون، إذا شئنا المحرك التخيلي والإبداعي للتحليل، وقد يصح التحليل الناحج: هو التحليل الذي يتوصل إلى استخدام هذه الإمكانية التأويلية، ولكن بإبقائها ضمن إطار قابل للتحقيق قدر الإمكان. (21)

والصورة في الفيلم السينمائي، صور متحركة بحكم أنها تتكون من عدد معين من صور أنية تتعاقب، وكل سلسلة من تلك الصور الآنية باستهدافها، فعلاً بذلك أو شيئاً بعينه وفق زاوية تصور هي نفسها تشكل ما نسميه لقطه، وهي وحدة قياس الصغرى في الفيلم، ولكن العناصر التصويرية العديدة التي تؤلف اللقطة تدعي فوتوغرام. (22)

كما نجد أن اللقطة السينمائية، قد تعتمد على التكيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية وقد تعتمد على المجاز المرسل والشبه، فيمكن مثلاً تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقارنة التي يريدها المشاهد. لأن اللقطة ببساطة تتكون من شريط الصوت والصورة (23)

ويقول "كريستيان ماتر" في هذا الشأن، أن اللغة السينمائية لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، منها نوعان يؤلفان شريط الصور (Bande Image) وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت (Bande Son) وهي الصوب الشبهي (Son Analogique) أو الأيقونية كالضجيج

والصوت المنطوق (Son phonique) صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي (18) والصورة لا تخضع للتفصل المزدوج حسب كريستيان ميتز، كون تفصلاتها لا تقع على الدال دون المدلول لتقاربها. (24)

وتبقي اللغة السينمائية، بقدر كونها مجموعة من التنظيمات والترتيبات يجب التأكيد أن تتأثر بالتنظيمات الشفوية الثقافية والاجتماعية المختلفة، تماماً كمثل مادة الفيلم تحتفظ بالمعنى الذي لديها خارج الفيلم، فإن أنواع الترتيبات السينمائية يجب بطريقة ما أو بأخرى أن تشير إلى الأنماط المقترضة من الأشياء الواضحة والمفهومة داخل إطار المجتمع.... ومع ذلك ما يميز السينما هو النظام الكلي الذي يحكم التنظيمات المختلفة في علاقتها ببعضها بعض. (25)

والمؤكد، أن الدلالة في السينما أيضاً متعاقبة، ولكنها تنظم بواسطة صور وواقع الحال أن الصورة، هي من لحظتها وبذاتها ككل متكامل أنها تمثل فضاء ومجموعة أشياء وعلاقات، تدرك جميعها حسياً في زمن واحد لا بد للنص المكتوب في صفحات عديدة من أجل وصف لقطة واحدة... لا بد من جمل عديدة لوصف أبسط لقطة قريبة ومقدار عظيم لوصف لقطة جامعة هي على شيء من تركيب معقد، وهذا ما يجعل السينما وقبل أن تكون لغة هي وسيلة تعبير تماماً على غرار فن الرسم. والصورة في ذاتها ليست خلية التعبير الأولي في فيلم، لكن بما أنها عنصر الأساس، يصبح بديها أن السينما قبل أن تصير قصة، مروي وتنظيماً درامياً في مدة زمنية، وقبل أن تكون إيقاعاً لا هي فضاء، والمقصود بذلك تمثيل لإعداد معين، ومن هنا فهي ترجع إلى مبادئ الرسم والفنون التشكيلية.... (26)

نلاحظ أن الصورة الفوتوغرافية، علامة أيقونية لأنها تقوم على علاقة التشابه ولكن الصورة الفنية في الشعر والسينما والفن التشكيلي علامة رمزية، لأن العلاقة فيها تعتمد على العرف والاتفاق الاجتماعيين، كما يري "ماري لوتمان" في دراسته " لسميوطيقا السينما"، أن العلاقة على طول التاريخ البشري نوعين مستقلين ومتماثلين ثقافياً، ويرى أيضاً أن وجود كل هذين النظامين أمر ضروري لتطور الثقافة. (27)

يجب أن نذكر أن النظرية السوسورية، تبني على العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول (التعبير الصوتي والمحتوى) علاقة اعتباطية ومجرد اتفاق عرفي، لكن الأمر يختلف فيما يخص العناصر الدالة السينمائية فمثلاً يمكن أن نجد الصور المتحركة، الأصوات المسجلة

كالضجيج... التي تعد بمثابة نسج طبق الأصل للواقع، فكل دال من دوالها يكون معللاً (motivé) بنسب متفاوتة، بفضل وجود علاقة تشابهية تجعل كل دال بصري أو صوتي مرتبط بمدلوله.

في سيمولوجيا الصورة السينمائية، يجد المحلل نفسه أمام نمط آخر من الصور، لأنها تكون متحركة متعددة، ولا يمكن تجزئتها ببساطة لأنها تخضع لتسلسل البناء الفيلمي، وهذا يجعل من مقارنة الصورة السينمائية عملية غاية في التعقيد. كما يتطلب معاينة دقيقة لمجموعة من المستويات... خاصة وأن دلالة الفيلم لا تتوقف على صورة واحدة بل على العلاقة التي تربط بين جميع الصور في قالب واحد.

يجب الإشارة، إلى أن السينما لم تدرس من منظور سيمولوجي إلا مع العالم السيمولوجي كريستيان ميتز (Ch. Metz) الذي قام بدراسات في سيمياء السينما، فتناول في أبحاثه الدلالة في السينما وعلاقة السينما باللسان واللغة، وتوصل في الأخير إلى أن السينما بوصفها فعلاً خطابياً (Acte de discours) هي لغة ويوصفها شفرة (سنن)، كما أن سيمولوجيا السينما تسعى أن تتبنى نموذجاً قادراً على أن تفسر كيف يشمل الفيلم على المعنى، وكيف ينتقل هذا المعنى إلى المشاهدين، كما تسعى إلى الكشف عن السمات والأنماط التي تعطي لكل فيلم خصائصه المميزة... لذا للسينما من لغة خاصة بما تتجاوز اللغة الإنسانية إلى ما هو أهم وأشمل... ومادة الفيلم في حقيقة الأمر هي الرسائل التي ينقلها الفيلم إلى المشاهد من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما، ومن أمثلة على ذلك استخدام علامات تساقط الأوراق دلالة على مضي الزمن، واستخدام الألحان الموسيقية الموحية لتوليد الشعور بالرعب أو اقتراب وقوع حادث معين. (28)

واعتمد " كريستيان ماتز " ( Ch. Metz ) في صياغة علمية متكاملة على أطروحات كل من " رولان بارث " وجون ميري وامبرتو ايكو (أشار إلى أن الظواهر التواصل والدلالة الأعمال الفنية والأدبية على السواء، تتأسس على طرق تعتمد على العلامات ) وغيرهم، رغم اختلافات هؤلاء النقاد. وموقف ( كريستيان ميتز ) ازاء أطروحاتهم، خاصة أبحاث " جون ميري " ، الذي كان يركز على واقعية الصورة ودور التشكل الروائي والدلالات الإيجابية العليا للفيلم. وهذا يختلف عن نهج معادلات علة السيمولوجيا الدقيقة لميتز.

وتتوفر أبحاث كريستيان ميتر في كتابه (اللغة والسينما) على تصورات هامة وانطلاقاً من السؤال: "بأي الطرق وإلى أي مدى تكون السينما مثل اللغة الكلامية؟ سيحاول ميتر أن يبني تصور منهجياً من توضيح فكرة مفادها أن لغة الفيلم ليست لغة حقيقية، وتبقى العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية،... غير أن الدلالات في مجال السينما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدلولاتها لدرجة يمكن القول معها أن الصورة السينمائية هي أيقونة للمادة المصورة... ويرى أن كل معنى متاح في الفيلم تتخل فيه شفرة تمكننا من فهمه، والأكد أنه استطاع أن يوظف كثيراً من المفاهيم التي تنتمي إلى حقل الاتصال واللسانيات عامة مثل:

"الشفرة" و "الإرسالية" و "النظام" و "النص" و "السياق" و "الاستبدال" (29)

وحاول أن يربط مقولة "الشفرة - الرسالة" بمقولة تعد شديدة الارتباط بها. وهي مقولة "النظام - النص"... أو كما يقول ميتر: أنه مكان إزالة الحدود بين كمية ما من المادة التي تكونت وأصبحت لها شفرة. وهذا النص الذي هو طبعاً ليس شيئاً آخر غير الفيلم، ينظم الإرسالات، كما هو الشأن في الأدب والفن على محورين: محورا للعلاقات التركيبية (Syntagmatique). ومحور العلاقات الاستبدالية (Pragmatique). وقد انطلق ميشال كولان "Michel colin" من أن اللغة السينمائية نفسها كبنية واضحة تامة تهدف لتحليل الخطاب، وسعى كذلك وفي إطار بسط نظريته إلى الاستفادة من محوري "التركيب" و "الاستبدال" واعتبرهما أساسيين في مقارنة الفيلم، واعتمد في هذا الجانب على أطروحة ميتر في خلقه "التركيبية الكبرى لشريط الصورة" (30)

وتمكن "ازنشتاين" S.M. Eisenstein سنة 1934، بفضل اهتمامه بالبنية الداخلية للفيلم، من تحليل مقطع لأحد أفلامه واعتبره نموذجاً للغة النقدية الجيدة، وبوصلة وتحليل غير متداولين، يتضح من هذا أن "ازنشتاين" كان واعياً بفراغ الساحة الثقافية من نقد سينمائي تحليلي منبثق من النظرية السيميائية نفسها، ففكر في خلق ممارسة نقدية سيميائية، تمحور حول توضيح الكيفية التي صاغ بها الفيلم موضوعه، دون الاقتصار على مضمون الفيلم، أي الأخذ بكيفية القول وليس بالقول ذاته ولذاته.... وهذه الخطوة أسست أيضاً الطريق لعهد جدد وعالم بصريا دلاليًا يفوق عوالم الفنون الأخرى.

و في نظر الباحثان "ماري ميشال" و "جاك أومو"، في كتابهما تحليل الأفلام "Analyse

"des films" أن التحليل السيميائي يخبر ويعطي حكماً تقديرياً، أما التحليل، فيجب أن ينتج المعرفة، وهو مطالب في أبسط أوجهه أن يصنف موضوع دراسته ويحلل عناصره، وذلك باستحضار أكبر قدر ممكن من هذه الأوجه في تحقيقه بهدف ممارسة العملية التأويلية. (31)

و لقد اعتمد مارسيل مارتن: "Marcel Martin" في دراسته للغة السينمائية على تحديد ماهية اللقطة / الصورة الفيلمية "L'image filmique"، باعتبارها الأساس في دراسة اللغة السينمائية، يقول: "الصورة وهي هنا بمعنى اللقطة تكون المكون الأساسي للغة السينمائية، فهي المادة الأولية الفيلمية التي تحمل في طياتها حقيقة خاصة ومعقدة. وقد تمكن مارسيل مارتن" من أن يضع للصورة السينمائية قواعد تؤسس هويتها، وندرج فيما يلي هذه القواعد على الشكل التالي:

الصورة السينمائية حقيقة مادية ذات قيمة شكلية  
الصورة السينمائية حقيقة جمالية ذات قيمة مؤثرة  
الصورة السينمائية حقيقة ثقافية ذات قيمة دالة.  
الصورة السينمائية قيمة جمالية.

ويقول مارسيل مارتن: "عدد من العوامل خلقت الشروط التعبيرية للصورة، وهي شروط منطقية تنطلق من الثبات إلى الحركة مثل: التأطير، أنواع اللقطات، زوايا التصوير، وحركات الكاميرا" (32)

وفي هذا الإطار، فإن الصورة السينمائية تستخدم في خطابها عددا لا يعد من الدلائل التي تأخذها من الواقع، أي تستعمل أشكال خاصة ولا توجد في غيرها وتستعين في نفس الوقت بأصناف دلالية أخرى (شفرات ثقافية أخرى ومن الحياة الاجتماعية، وهذه الدلائل المستوردة لا تأخذ قيمتها الإيديولوجية والدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي تقوم فيها بينها، ومن خلال الأشكال والدلائل الأخرى المستوردة إلى جانب الأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة، والصورة السينمائية تتميز بـ:

1\_ الأيقونية (Iconicité): تشير إلى العلاقة الدالة القائمة بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيجاء من غيرها.

2\_ **النسخ الميكانيكي:** (Duplication Mécanique) لأن الصورة السينمائية عملية آلية ووسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

3\_ **التعددية:** (Multiplication.) تحمل علامات متنوعة ومختلفة من الواقع الثقافي والاجتماعي .

4\_ **الحركية:** (Mobilité) وهذا ما يميز الصورة السينمائية عن أشكال التعبير الأخرى ، خاصة وأن الصورة تتميز بخاصية بتحريك الكاميرا من مكان لآخر أثناء التصوير غالبا في حالة مستمرة من الحركة عكس الصور الفوتوغرافية(33)

كما تتميز الصورة السينمائية، بتعاقب الصور بطريقة خطية متسلسلة، الأمر الذي يخلق لدي المتفرج الإحساس بالاستمرارية لدرجة انه لا يمكن له أن يدرك حداتها المتقطعة أو المميزة (discrètes). كما تعطي الخصائص والعلامات المميزة والخالصة بالحركة والضوء المنعكس، للصور السينمائية قوي تعبيرية غير عادية ، تكون فعالة ومؤثراً من الناحية الفنية ومن الناحية السيكولوجية كذلك.(34)

إن العلامات في الصورة في حد ذاتها تشكل الكل، إنها تمثل فضاء ومجموعة من الأشياء والعلائق المرئية في أن واحد ، وهذا النوع من التزامن يغطي كل ما يشكل في التعبير اللغوي أدوات ضرورية لتراكيب المعنى ...إن عنصر البعد (Plan) في الصورة السينمائية يختزل كل هذه المكونات اللغوية.(35)

### 5- أدوات تحليل الصورة السينمائية:

تساعد هذه الأدوات من إخضاع المعطيات ومختلف الفرضيات النظرية لاختبار حقيقي ورصد أشكال المحتوى والتعبير، وتحليل ضمني لأن الفيلم في الحقيقة لا يوجد معزولاً لأنه ينتمي إلى حركة فنية وتقنية وفكرية ويستعمل المحلل السينمائي ثلاثة أنماط من أدوات التحليل ويختصرها كل من "ماري ميشال" و"جاك أومو" ( J . Aumont , M . Michel) في الأدوات الوصفية والوثائقية والاستشهادية

تشمل الأدوات الوصفية، على تقنية التقطيع التقني التي تشير إلى تقطيع العناصر التالية : (اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، الكاميرا)، كما تضم شريط الصوت والذي يحتوي على الموسيقى والصوت والحوار والمؤثرات الصوتية الأخرى، أما شريط الصورة فيضم

المكان والفضاءات، الشخصيات، الأشياء، وفي مستوى الوصف ( وصف صور الفيلم ) يتم تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني والأشكال الرمزية للصورة إلى لغة مكتوبة والوقوف على أهم العناصر التي يمكن أن تحضي بوصف دقيق أثناء التحليل وهي عناصر تم السرد والإخراج وبعض خصوصيات الصورة في حين تسمح لنا تقنية الوقف عند الصورة، بعرض الأشياء بشكل دقيق لتسهيل عملية التحكم في التحليل مع الوقوف على أدق التفاصيل والدلائل الموجودة في الصورة، أو تنوب عنها، التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب صور الفيلم، لأن المشاهدة الأولى لا تسمح لنا بتسجيل كل الجزئيات التي يحتويها الفيلم، بل يمكن إغفال مجموعة من العناصر والمكونات، وطبيعة تأويلها وإدراكها يتطلب مشاهدات متكررة.

يمكن أن يعتمد المحلل أيضا على المعلومات المتعلقة بالإخراج السيناريو مستوى الإنتاج، مصادر مكتوبة، دفتر التصوير التصريحات النقدية التي أنجزت حول الفيلم لأن لها أهمية كبيرة على وصف المتتاليات وتحليلها .

فكل هذه المعلومات والتقنيات تسمح بتحديد أولاً أهم المقاطع والمتتاليات الموجودة في الفيلم، ثم عرض وفحص عناصر الصورة بدقة وقراءتها قراءة خاصة، أي المحلل يقوم بطرح السؤال الجوهرى كيف تم التصوير وكيف تم توظيف الدلائل في الصورة ؟ وهذه المرحلة، تسمى بالمستوى التعييني (الوصف)، ثم تأتي المرحلة الثانية والمرتبطة أساسا بتحديد المستوى الثاني، وهو التضميني الذي يركز على العلاقة التي تربط الدلائل بالمحيط الخارجي وبالنظام الاجتماعي والسياق الثقافي والسوسيو ثقافي (36) كما يسمح هذا المستوى بتحليل الشفرات السينماتوغرافيا بالتعمق في تحليل معاني والقيم الرمزية التي تحتويها الصورة.

وفي هذا المجال، فالدلائل في الصورة السينمائية مبنية من العديد من القوايين منها ما هو خاص بالسينما، أي تستعمل فقط في السينما وفي غيرها، أي غير خاصة بالسينما مثل الديكور، الموسيقى... وبصفة عامة الصورة السينمائية، تتكون من وسائل تعبيرية تقنية بكل أنواعها كسلم اللقطات، حركات الكاميرا، التركيب، الإطار... كما تتكون من رسائل تعبيرية فنية كالإضاءة والألوان واللباس... فكلها عناصر تساهم في بناء الدلالة .

والصورة السينمائية تشكل الأداة الأساسية المعتمدة داخل الفيلم، حيث تشكل المادة الفيلمية الأولية، ولكنها الأكثر تعقيداً أيضاً، لأن تكوينها يتميز بازدواج عميق، فهي نتاج نشاط أوتوماتيكي لأنه تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدم إلينا بدقة وموضوعية، غير أنها في نفس الوقت، نشاط موجه في الاتجاه اللامحدود والمرغوب فيه من طرف المخرج.

يتفق معظم المختصين في السيمولوجيا أن الوصول إلى المعنى العميق للصورة السينمائية يتم على مستوى المدلول أو الدلالة التضمنية، ويقول "كريستيان ماتز" أن هناك عناصر أساسية للوصول إلى معاني الرسالة السينمائية وهي: الإدراك: يختلف من ثقافة لآخري ومن فرد لآخر. التمييز: يساعد على معرفة جل العناصر المتعلقة بالصورة. الرموز والدلالات: والتي تنشأ من خلال الاحتكاك والتقابل والارتباط بين العلامات والأشياء.

مجموع البنيات الحكائية الكبرى: وتشمل على البنيات المرتبطة بقصة الفيلم.

مجموع الأوضاع أو الشفرات الخاصة وغير الخاصة بالسينما.

إن قراءة الفيلم، يعني إدراكاً متعددًا ومركبًا، لأن النص الفيلمي يتضمن المكتوب والمنطوق والعلاقات الجسدية، ومحتويات الصور (ديكور، الجانب المادي للشخصيات حجم اللقطات، حركات الكاميرا...) وتعاقب الصور (مونتاج، القطع، التناوب التوازي...)، وإذن الفيلم، شبكة مبنية للعديد من القوانين: منها ما هو خالص للسينما أي ما يستعمل في السينما فقط، وما يستعمل في غيرها أي ما هو غير خالص للسينما.

يري فانوي "Francis Fanoye" أن هذا التمييز لتبيان أن اللغة السينمائية لغة غير أحادية الشكل تستدعي مجموعة من القوانين الخاصة وغير الخاصة، تدمجها تحولها، تُبنيها، وهي:

السنن الخاصة ويحددها فانوي في:

- حركات الكاميرات كل أنواعها.

\_\_ تنوعات اللقطات (الأمريكية، المتوسطية، الايطالية، المقربة...

- \_\_ استعملات خارج الحقل الصوتي والتناظر الحقلية.
- \_\_ تركيب الصور ( الصور، الكلمات ، الضجيج )
- \_\_ علامات التضييب، السرعة، التبطين.
- \_\_ أدوات الربط (الوصل،الربط المتسلسل).
- \_\_ إلى جانب حيل وخدع السينما.
- السنن غير الخالصة: وتمثل في مجموعة من المكونات الآتية أو الوافدة من حقول أخرى ( خارجة عن السينما أو سابقة عليها) غير أنها تأخذ تكوينها جادا في السينما.
- \_\_ الموسيقي.
- \_\_ نصوص مكتوبة
- \_\_ الكلام (الحوار)
- \_\_ الإيماءات والحركات
- \_\_ الملابس، ادوار الشخصيات.
- يخلص فانوي، إلى أن قراءة الحكاية الفيلمية ينبغي أن تربط بعملية تحيين كل هذه العناصر المذكورة تبعا أيضا لسنن ثقافية متعددة، أي الدوال السيميائية تتبين في سنن تبعا لقبود ثقافية، ولماذج سردية سائدة في مرحلة تاريخية. ويميز أيضا بين مادة وشكل العبارة، وبين مادة وشكل المحتوى، أي أنه يقسم الدال إلى مادة تتمثل في الصور المتحركة، الضجيج، الصوت، الموسيقي ..والى شكل يتكون من مونتاج الصور، التقابل بين الصورة والصوت الصورة والموسيقي، الصورة والكلمات، وإلحاق الأشكال بالألوان، إلى جانب علاقات التقابل والتكامل، ويقسم المدلول إلى مادة تتكون من الأحداث واقعية كانت أو خيالية ، الأحاسيس، والأفكار (الاييدولوجيا)والى شكل من بنية السرد. (37)
- وفي هذا الإطار أيضا يقسم روجي أودان (Roger. Odin) دلائل الصورة السينمائية إلى مجموعتين هما:
- تضمينات نوعية: ( connotations stylistiques ) كاستخدام اللغة الشفوية و النبرات الصوتية، ومختلف طرق التصوير..
- التعيين خارج اللغة: (dénote extra linguistique) وهذا التعيين يسمح بإنتاج ثلاثة

أنواع من التضمينات وهي:

1- التضمينات الرمزية : وتشير إلى كل الرموز التي تحمل معنى في سياق ثقافي ، فمثلا اللون الأحمر يرمز إلى الثورة والموت .

2- تضمينات فردية: ( associatives Individuelles ) توليد انطباعات متعلقة بالتجربة الفردية.

3- تضمينات خارج التعيين السردية: تتجسد في الأفلام التي تبني عالما يمكن أن يولد عنها تضمينات رمزية وخاصة بتجربة المتفرج.

كما أن للصورة السينمائية تضمينات مرتبطة بالمعلومات وهي: تضمينات مرجعية (Référentielle) وعاطفية (Affectives) وأسلوبية ( Stylistiques ) وأخرى تعبيرية (لفظية) (Enonciatives). (38)

### 6- مستويات تحليل الصورة:

تتميز الصورة بالغموض والتركيب، كما تحمل معاني متعددة، يضاف إلى ذلك أن الرسالة التي تنقلها لا يمكن فك رموزها فوراً، على العكس من الرسالة اللسانية القادرة على تحقيق تواصل خال من اللبس، ولقد وفرت سيميولوجيا الصورة الأيقونية - كعلم حديث نسبياً- إمكانية دراسة الصورة في ذاتها. فسيميولوجيا الصورة، تركز على مناهج تحليل مستعارة من اللسانيات، مادامت هذه الأخيرة قد بلغت درجة من النضج العلمي (الدراسة والتحليل) إنما تعتبر الصورة كنسق يحل في نفس الوقت الدلالة والتواصل، هكذا فإنه يمكن اعتبار الصورة كإشارة أي أداة تكمن وظيفتها في نقل الرسائل وهو ما يفترض وجود سنن تنتج بمقتضاه تلك الرسائل.(39) لأن الصورة لا تنشأ بمعزل عن ألوان المعنى فأفضية التواصل. (40) وتختلف الأوضاع السيميولوجية للصورة باختلاف مجالاتها يسمح هذا المفهوم اللساني لـ "مادة التعبير" بتحديد الفروق النوعية لكل مجال من هذه المجالات فالصورة في الفن التشكيلي لا تختلف عنها في التصوير الفوتوغرافي سوى في تقنية الالتقاط التي تكون يدوية في الأول وآلية في المثال الثاني، بينما تشترك كل منها في الوضع السكوني، وذلك على خلاف مادة تعبير الرسم الحكائي "La bande dessinée" في حين تتميز مادة تعبير الصورة في السينما عن هذا كله، كونها تتبنى تقديم الرصد الآلي للصورة ضمن وضع

متعدد ومتحرك ترتبط من خلاله العناصر الصوتية المختلفة (الحركة، الكلام، الضجيج، الموسيقى، وغيرها) مع التنويمات الكتابية، إذ تمثل هذه الوحدات، التي أشرنا إليها وحدات تقنية حسية تساهم عبر مادتها في استجلاء آليات الدلالة المجردة.(41)

ويرى الباحث ج.بتود (Botoud)، أن دلالة الصورة، لا تقف عند حدود الاستعمال السنني، بل إنما كثيرا ما تتحول إلى نشاط إدراكي ومعرفي ورمزي، تتجلى من خلاله التلغظات الأيقونية للصورة ثم إن علاقات الصورة قد تكون شكلية عبر الانطباعات الإدراكية التي تتركها ودلالية عبر إحالتها الواقعية وسردية أو بلاغية تضمينية أو تداولية بوصفها خطابا، وسمة وفي كل الأحوال هي دالة حتى وإن كانت غامضة مجردة أو غير واضحة.(42)

ويحدد "يوري لوتمان"، في اللغة السينمائية وكما نجد في اللغة معاني فونولوجية في الفونيمات، ومعاني نحوية في الصيغ الصرفية، ومعاني ثالثة معجمية في المفردات فاللقطة، كذلك ليست هي الحامل الوحيد للمعنى الدلالي في السينما. فللوحات الأصغر (تفاصيل اللقطة) معان وللوحات الأكبر (تتابع اللقطات) معان أيضا، ولكن اللقطة في هذا الترتيب ... هي الحامل الأساسي للمعاني في لغة السينما، والعلاقة الدلالية التي هي علاقة العلامة بالظاهرة التي تدل عليها هي أكثر العلاقات بروزا في هذا المستوى.

وفي هذا الإطار، فإن هناك موقفان متناقضان حسب تصور (Thibault Laulon) من الصورة، فمن جهة هناك التأمل الذي يحيل على المظهر الصوري للصورة، وهناك من جهة أخرى الفعل الذي يركز على فهم وتشخيص وفك رموز الرسالة، وهو الأمر الذي يحيل على مضمون الرسالة، يتعلق الأمر في الحالة الأولى بالقراءة الإستراتيجية ما ظاهر وباد، وهو ما نسميه في اللسانيات بالإيحاء أما في الحالة الثانية فإننا نتحدث عن قراءة دلالية (ما معنى هذا).(43)

إن للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط الوجود وأنماط التدليل، إنها نص وككل النصوص يتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة، إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحيل بها الصورة. فالصورة خلافا للنص الذي يتوسل

باللغة بإنتاج مضامينه لا يستند في إنتاج دلالتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة (الكلمات مثلا) وإنما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن (الشفرات) التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية (44)

والصورة في السينما، تشكل الأداة الرئيسية للغة السينمائية بل أنها المادة الأولية الفيلمية، ولكنها الأكثر تعقيدا، أيضا، لأن تكوينها يتميز بالفعل والازدواج العميق، فهي نشاط أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدم إليها بدقة وموضوعية، غير أنها في نفس الوقت نشاط موجه في المسار المرغوب فيه من طرف المخرج (45)

ومن هذه الزاوية، لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية انتقاء مزدوجة العناصر التي يجب أن تختفي منها، أي انتقاء ما يساهم في تكوين النص وانتقاء ما يحضر في نص الصورة من خلال غيابه (كل شيء يدرك في ذاته وفي علاقة مما يتطابق أو يتناقض معه)، وتبعاً لذلك، فإن اشتغالها ككون — مغلقة — (كون مكتف بنفسه) ودال رهين بقدرتها على إعادة تنظيم العناصر المنتقاة وفق نمط جديد للتسنيين، وهو ما يشكل فعلا نص الصورة، أي قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم التركيب والدلالة

وبسبب كل ما تقدم، فإن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء....) وما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه و ثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه، وتعد الصورة من هذه الزاوية، ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين العلامات في المستوي الأيقوني والتشكيلي. (46)

ترتبط القراءة الأولى بالقراءة التعيينية، فقد لاحظ رولان بارث، أن التصوير السوسوري يرتبك كلما تعلق الأمر بالأنساق غير اللسانية، فاللسان عند دي سوسور هو نتيجة للكلام، بينما في نسق اللباس مثلا (أو في أنساق التغذية أو الأثاث أو السيارة...) نجد اللسان يتكون من مجموعة من القرارات وما على الكلام أي الاستعمال إلا أن يستهلك هذه القرارات وينفذها دون أن يصنفها. (47) إذن هذه القراءة في تصور بارث، صورة

حرفية (Littéral)، أي ما يتبقى في الصورة حين تمحو ذهنياً علامات التضمين، إنما الصورة مجردة من كل قراءة دلالية أو جمالية وتمثل حرفيتها وقراءتها في الوضوح في الدرجة الأولى، وما دون هذا الوضوح لا يبصر القارئ عبر الخطوط والأشكال والألوان. إن القراءة التعيينية، قراءة سطحية أولية لمضمون الصورة وشكلها لا تتعدى التصور الأولي.

أما المستوى الثاني، (القراءة التضمنية) وهي الصورة ذات الرسالة الرمزية (Symbolique) أو الثقافية (Culturelle) أي الصورة التي يحدث فيها التداخل بين العلامات تناغمًا دلاليًا، وفي هذه الحالة فإن المخزون الثقافي يشكل رافدًا مهمًا في استجلاء العلامات الرمزية أو التضمنية في الصورة، وهذا ما يفسر أن الصورة الواحدة تحظى بقراءات متعددة، تختلف باختلاف المعارف التي توظف في عملية القراءة، وحسب بارث فإن الصورة في مستواها التضميني أو الرمزي تصبح نسيجًا من العلامات التي تنبثق من قراءات متعددة أو معاجم ولغات فردية متغيرة (48) فمثل البقرة تعتبر كمكسب غذائي للحليب واللحوم في بعض المجتمعات، ولكن في مجتمعات أخرى تعتبر كمقدس ديني للعبادة. إلى جانب المستوى الأول والثاني، هناك مستوى آخر مرتبط بالرسالة اللسانية "Message linguistique" لأن العلامات اللغوية مهمة في عمليات الإبلاغ والتواصل، فعبء العلامة اللغوية تتم عمليات التلقي والقراءة، وحتى التأويل والترجمة، حيث تعد العلامات اللغوية مركز استقطاب لكل سيميائية مهما كان مجال استغلالها أو طبيعة الأداة التي يتواصل بها، والخطاب الذي ينجزه. وبذلك فإن العلامة اللغوية تشكل ملتقى العلامات. (49) وقد حدد "رولان بارث" وظيفتين للرسالة اللغوية في الصورة وهما: الترسخ والمناوبة،

وفي هذه الزاوية، فإنه لا توجد قواعد لغة خاصة بالصورة الخالصة، لأن اللغة الأيقونية غير مختزلة في سنن (شفرات) موحدة قابل لأن يطبق على كل الرسائل السمعية البصرية، ففي الحد الذي يفك فيه رمز الصورة على كل من المستوى الأيقوني والمستوى الاجتماعي تتجاوز الصورة الإطار الصوري. إن موضوع السيمي البصري يقدم للمتفرج كنسيج يستقبل منه في بداية الأمر إدراكًا بصريًا عامًا، بعد ذلك يبحث عن تشخيص الدلالات

المعروفة سابقا. ومع ذلك، فإنه يقوم في الواقع باكتشاف متدرج العلامات، وكل رسالة سمعية بصرية تتركز، على عدد كبير من الرموز التي توجد بمعزل عن الرسالة.(50)

مهما يكن من اختلاف في التحليل أو طرق الولوج إلى الإيديولوجيا أو إلى المعنى الضمني في مختلف الصور (الثابتة، السينمائية، الفوتوغرافية، الإشهارية...) فإن للصورة قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء، وإنما بناء مزدوج، بناء يقوم به عين المصور وأداته أولا، فكل صورة تنظم عناصرها وترتيبها حسب الشكل والحجم واللون (الأعداد)، كما يقدمها للعين من خلال نمط خاص في التمثيل (زاوية النظر)، وهي أيضا بناء يقوم به المتلقي ثانيا، فكل قارئ يبحث في الصورة عن ذاته إنه يقرأ فيها تاريخه وأحلامه وأوهامه.(51)

لقد حاولنا في هذه القراءة المتعلقة أساسا بسيميولوجيا الصورة، الإلمام ببعض المقاربات والتطورات في مجال أنماط ومعالم قراءة الصورة السينمائية مع تقديم قراءات لمجموعة من الباحثين في ميدان سيمياء السينما، فبالرغم من الاختلاف الملحوظ في كيفية الولوج أو البحث عن المعنى في الرسالة البصرية هذا الاختلاف يتجلى أساسا في طرق وكيفية تشفير مضمون الصورة السينمائية وتقسيم العلامات وتحليلها والمرتبطة بالشخصيات، الألوان، الأشكال، الفضاء الزمني والمكاني، الرسالة اللغوية، إلا أنه تبقى عدة مستويات للتأويل والتفسير والتحليل، كما أن سيميولوجيا الصورة تبقى لها قراءات وتأويلات مفتوحة على كل الثقافات والتيارات التي ساهمت ومازالت تساهم في طرق ومنهجية البحث عن دلالة وبلاغة الصورة، ويبقى الإشكاليات مطروحة وتمثل فيما يلي: ما هي المعايير السليمة لاختيار مقارنة سيميولوجية لتحليل الأفلام. وهل يتوصل الباحثين في حقل السيمياء لاختيار مقاربات للتحليل وتلقى الإجماع؟ وهل يصبح المشاهد أو المتلقي قادرا على تأويل ومعرفة مضامين الرسالة البصرية؟.

## الهوامش و المراجع

1. - د. الطاهر رواينية: سيميائية التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، يناير- مارس، الكويت 2007، ص 249.
2. عبد الواحد المرابط: السيميائية العامة وسيميائية الآداب، من أجل تصور شامل، ط1، منشورات مشروع البحث النقدي، ونظرية الترجمة، المغرب، 2005، ص 4.
3. - سعيد بنكراد، السيميائيات: النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد 03، المجلد 35، يناير- مارس، الكويت 2007، ص 16.
4. - Jean Pierre. Meunier Daniel peraya : Introduction aux théories de la communication. Analyse Sémio pragmatique de la communication Médiatique. 2eme édition, 2004.p
5. - سعيد بنكراد: السيميائيات، النشأة والتطور، مرجع سبق ذكره، ص 16.
6. عبد الواحد المرابط: السيميائية العامة وسيميائية الآداب، من أجل تصور شامل، ط1، منشورات مشروع البحث النقدي، ونظرية الترجمة، المغرب، 2005، ص 4.
7. Pierre Guiraud: La sémiologie , troisième éditions, PUF , que sais je ,1977,p45
8. عبد الواحد المرابط: مرجع سبق ذكره، ص 03.
9. للمزيد من التفاصيل أنظر شاكر عبد الحميد: الصورة الايجابية والسلبية، عالم المعرفة، الكويت، 2003.
10. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج1: ص 548
11. Judith Lazar : Ecoles communication télévision ,PUF ,1er Edition Paris,1985,P 138 .
12. نصر الدين العياضي: جمالية الصورة، مجلة اتحاد إذاعات الدول العربية، العدد 2، تونس، ص 36
13. محمد شومان: تحليل الخطاب الإعلامي، أطر نظرية ونماذج تطبيقية، ط1، الدار اللبنانية المصرية، القاهرة، 2007، ص 59.
14. - Martine Joly : l'image et les signes. Approche sémiologique de l'image Fixe, Nathan, 2000, P 35.
15. برنار توماس ترجمة محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، الشركة العالمية للكتاب، 2001 ص 44.

16. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامات، ط1، منشورات الاختلاف، 2005، ص 145.
17. Jean Pierre. Meunier Daniel peraya : Introduction aux théories de la communication. Op. Cit. pp 69-70
18. -IBID : p70.
19. جان كلود دومينجور، ترجمة جمال بلعربي: المقاربة السيميولوجية، مجلة بحوث سيميائية، مجلة بحوث سيميائية، العدد 3 و4، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، جوان 2007، ص 68.
20. Judith Lazar , la sociologie de la communication de mass. a colin , Paris ,1990 ,pp 133 – 138.
21. روجيه اودان: ترجمة فائز بشور، السينما وإنتاج المعنى، وزراء الثقافة السورية 2007، ص 23.
22. محمد غرافي: قراءة في الصورة البصرية، مجلة عالم الفكر، يونيو سبتمبر، 2003، ص 243. 244 .
23. جان ميتري: المدخل الى جمال وعلم نفس السينما، ترجمة عبد الله عويشق منشورات الثقافة السورية، دمشق، 2009، ص 77.
24. جورج سادول : ترجمة ابراقن محمود، العناصر الدالة للغة السينمائية، حوليات جامعة الجزائر، العدد10، 1998، ص 205.
25. حفناوي بعلي : مدخل الى نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 283.
26. جان ميتري : مرجع سبق ذكره، ص 284.
27. حفناوي بعلي : مرجع سبق ذكره، ص 284.
28. المرجع نفسه، ص 284.
29. لحرزي العلوي: المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب، منشورات سايس ميديت، ط1، 2007، ص 62 - 63.
30. المرجع نفسه، ص 67.
31. المرجع نفسه، ص 63.
32. المرجع نفسه، 191 - 192.
33. Roger Odin : Cinéma et production de sens , édition Armand colin 1990 ,PP 33- 34
34. حفناوي بعلي : مرجع سبق ذكره :ص 291.

35. محمد غرافي: قراءة في الصورة البصرية ، مجلة عالم الفكر، يونيو سبتمبر، 2003 ، ص 244.
36. للمزيد من التفاصيل عن أدوات تحليل الصورة السينمائية (الصورة الفيلمية) أنظر :
- l'analyse des films ,éditions Nathan :Marie Michel , Jaques Aumont  
1989
37. عبد الرزاق الزاهير: السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، ط1، 1994، ص ص 37-38.
38. - انظر في هذا الشأن Roger Odin , OP.cit: .saidbengrad.free/al
39. حميد سلاسي، ما الصورة، .saidbengrad.free/al
40. عبد القادر فهم شيباني، معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، ط1 منشورات الاختلاف ، الجزائر 2010، ص 53.
41. المرجع نفسه، ص ص 54 - 55.
42. المرجع نفسه، ص 56.
43. حميد سلاسي، ما الصورة، .saidbengrad.free/al
44. سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الاشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 32.
45. Marcel Martin : le langage cinématographique. Ed du cerf , 1962p 17.
46. سعيد بنكراد: السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن المغرب، 2003 ، ص 89.
47. محمد غرافي، قراءة في السيمولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد 1- يوليو- سبتمبر، الكويت،
48. المرجع نفسه، ص 241.
49. د. الطاهر رواينية، سيميائية التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، العدد 3 ، المجلد 35، يناير- مارس، الكويت 2007، ص 250 ص 249.
50. حميد سلاسي، مرجع سبق ذكره.
51. سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية مرجع سبق ذكره، 2006. ص 34.