جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي
كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم العلوم الإنسانية

محاضرات في مقياس سيميولوجيا الصورة

مقدم لطلبة السنة الأولى ماستر سمعي بصري

مطبوع بيداغوجي في إطار ملف الأستاذية

إعداد: د. زياد إسماعيل، أستاذ محاضر "أ"

السنة الجامعية 2022/2021

قائمة المحتويات

I – مفاهيم أولية حول السيميولوجيا و الصورة:

1. مفهوم وإشكالية تسمية مصطلح السيميولوجيا

2. موضوع السيميولوجيا

3.مفهوم الصورة وخصائصها الأيقونة

4. مفهوم الصورة الذهنية والنمطية

5. تاريخ الصورة

6. تركيب الصورة

7. بنية الصورة:

1.7. رمزية الأشكال والخطوط

2.7. رمزية الألوان

8. طبيعة الرموز

II–الصورة من منظور الاتجاهات السيميائية الكبرى :

1. سيميولوجيا التواصل

2. سيميولوجيا الدلالة

3. سيميولوجيا الثقافة

4. سيميولوجيا التداول

III. المقاربة السيميولوجية في تحليل الصورة السينمائية والفيلمية:

1. تعريف اللغة السينمائية

2. عناصر اللغة السينمائية:

3. سلم اللقطات

4. دلالات زوايا التصوير

5. حركات الكاميرا

V–تقنيات السينما:

1. المونتاج

2. السيناريو

3. الحوار

4. الشخصيات

5. الديكور

6. الإضاءة

7. الموسيقى

8. الصوت

9. الصمت

10. مستويات إنتاج المعنى في الأفلام

11. الشفرات في اللغة السينمائية.

مقدمة:

أصبحت الصورة ظاهرة دائمة في الحياة الإنسانية المعاصرة، فهي وسيط تواصلي مهم يعمل على ترجمة ونقل أفكار الإنسان والتعبير عن ما يجول في خاطره من عواطف وأحاسيس،بوصفها خطابا موازيا لخطاب اللغة ونسقا يتميز بقوة التأثير وغزارة في المعاني والدلالات،فهي تشغل كل جزء من حياتنا وأصبح كل شيء صورة من اللوحات التشكيلية إلى صور الإعلانات، والصور الفوتوغرافية الشخصية والصحفية، والصور المتحركة في التلفزيون والنترنت،من هنا كانت أهمية معرفة المبادئ المهمة في دراسة الثقافة البصرية، التي هي تزيد من وعينا بما يجري من حولنا، وتستقرأ الغايات الظاهرة والكامنة وراء الصورة المنتجة، وتكتشف دورنا كمنتجين ومستهلكين للصور التي تعكسها وسائل الإعلام.

يؤكد الباحثون السيميائيون على قدرة النظرية السيميائية في استعياب خصوصية الصورة و إدراك التمظهرات المختلفة لها، وهناك نظريات متعددة تناولت الصورة منها الصورة في الرياضيات، ونظرية الصورة في المعلوميات، ونظرية الصورة في الجماليات ونظرية الصورة في النفسيات، ونظرية الصورة في التحليل النفسي، ونظرية الصورة في الإجتماعيات، ونظرية الصورة في البلاغة، الخ وهكذا سنسقط مرة أخرى في التعقيدات السابقة الذكر وبالتالي يستوجب علينا للخروج من هذه المعضلة أن نستدعي نظرية أكثر تعميما وشمولية تسمح لنا بتجاوز التصينيفات الوظيفية للصورة إنها النظرية السيميولوجية التي تعتبر مقاربة خاضعة لعدد من الإختيارات يرتبط الأول بالنظر إلى الصورة من زاوية الدلالة وليس من زاوية الوجدان أو المتعة الجمالية وغيرها من التحليلات الفلسفية أو النفسية أو الإجتماعية، وبما ان الأشياء ليست دائما مصورنة بهذا الشكل يمكن القول أننا حين نقارب أو نحلل بعض الظواهر بإعتبار تمظهرها السيميائي، فإننا نأخذ بعين الإعتبار نمط انتاجها للمعنى (التأويل)، إن أي علامة لا يمكن ان تكون علامة إلا إذا استطاعت التعبير عن أفكار، بالإضافة إلى قدرتها على خلق مسار تأويلي في ذهن متلقيها، إن مهمة السيميائي ترتكز على معرفة ما إذا كانت بعض التصنيفات المختلفة للعلامات، وما إذا كانت هذه الأنواع المختلفة من العلامات لها خصوصيات وقوانيين مخصوصة للضبط والتنظيم ولها سيرورات دلالية متفردة.

إن معرفة الصورة كعلامة ونسق غير لساني مستقل له قواعده وأسسه، ينطلق كما يؤكد دي سوسير من حتمية دراسة اللسان البشري فهو أداة للوصف والتصنيف، بل هو الأداة الخالقة والمؤولة للمجتمع كله، فهو أرقى الأنساق التواصلية لأنه مؤولها ووجهها اللفظي، وهو المصفاة التي عبرها تحضر هذه الأنساق في الذهن،

إنه وحده يستطيع أن يكون أداة للتواصل ونسق يوضح نفسه بنفسه وبعد هذا وذاك، الأداة الوحيدة لفهم وتأويل الأنساق الأخرى.

I – مفاهيم أولية حول السيميولوجيا والصورة:

1. السيميولوجيا:المنهج والمفهوم المصطلح : يتقاطع مصطلح السيميولوجيا مع مفاهيم عديدة تعبر عنها، أو تدور في فلكها، تحاول أن تشكل المنهج السيميائي بصفته معرفة قابلة للتوظيف في عدد من المجالات، جعلت الباحثين يعلقون الكثير من الأهمية عليها، وضرورة الإفادة عليه من علميتها.

ثمة من يرى ان المنهج النقدي في أحد وجوهه طرق إجرائية لمفهوم يراد منه التحول إلى منظومة ذات جدوى، وقد أشير إلى فهمين رئيسيين للمنهج، الأول عام يتعلق بطبيعة الفكر النقدي في العلوم الإنسانية بأكملها، وهذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها ديكارت على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل،ومبدؤه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين، فرفض المسلمات إجرائيا وعدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كليا هو جوهر الفكر النقدي، والثاني خاص يرتبط بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها.

وقد حاولت النظريات النقدية أن تسلك مناهج للإهتمام بما حول النص للوصول إليه في بعض الأطوار، ثم وجهت الجهود النقدية في مرحلة تالية إلى النص الأدبي ذاته ببناه التركيبية والنحوية، ثم مع ظهور الظاهراتية وفلسفة كل من هوسرل وهايدغر وتحولها إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين، ارتبطت البنية التركيبية بالفلسفة ووصلت إلى موت المؤلف والإهتمام بالمتلقي،وتطورت للإهتمام بالنسق ونظريات التأويل وما حول النص، وما زالت الحركة النقدية تتشارك مع تحولات العالم المتسارعة والعميقة.

ويرى نفر من النقاد أن السيمياء تحاول أن تجمع بين ما سبق كله، مستندين على أنها تنظر إلى العالم بصفته علامة (sign) تحتوي تفاصيل، يمكن أن تتحول إلى علامات دون خلخلة العلامة الكبرى، ضمن انسجام كوني شمولي، يحتاج فهمه إلى عملية تمحيص في مكونات هذه العلامة الكبرى، والتوصل إلى دلالات تتناسج فيما بينها، حيث استهدفت قضايا الطرح التاريخي والنقد الموضوعاتي، وكشفت القناع عن سلطة المرجع

وتهافت أسبقية المعنى، وكشفت الأقنعة المتعددة التي اختفت خلفها السلطة، وهي أقنعة تمتد من الإيديولوجيا الفجة إلى أدق أنواع الأحكام الجمالية والأخلاقية[1].

السيميولوجيا كلمة يونانية مكونة من «sémeion» الذي يعني العلامة،logos، الذي يعني الخطاب، الذي نجده مستعملا في كلمات مثل sociologie علم الاجتماع ، و théologieعلم الأديان (اللاهوت)، biologie علم الأحياء، zoologie علم الحيوان...و بامتداد أكبر كلمة logos تعني العلم، هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو التالي: "علم العلامات".[2]

اصطدم تعريف مفهوم السيميولوجيا بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي، كونه حقل حديث النشأة تزامن ظهوره في بدايات القرن العشرين، على يد العالم الشهير فيردناند دي سوسير الذي يقول عن السيميولوجيا في كتابه؛ محاضرات في علم اللغة:"أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية ونستطيع —إذن —أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي،وهذا العلم يشكل جزء من علم النفس العام.ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا)وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها الدلالات والمعاني.

وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره ،غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية.وليس علم اللسان إلا جزء من هذا العلم العام وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات ،وأي قوانين تتحكم فيها"[3] إن دي سوسير كما نرى قد تصور وجود هذا العلم وبين اشتقاقه وأصله ، كما حدد موضوعه ونادى بحقه في الوجود ووصف علاقة هذا العلم الآتي الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتمي إليه العلم المبشر به،وبين علم اللسان الذي سيكون جزء منه. كما بين وظيفته وأهميته في تبيان مدلولات الإشارات ومعرفة قوانينها التي تحكمها، إن دي سوسير كان يرى أن اللسان نسق من العلامات التي تعبر عن المعنى ،وهو ما يمكن أن يقارن بلغة ا لصم والبكم والطقوس الرمزية الأخرى دينية كانت أم ثقافية مادامت وسط المجتمع.

---

[1]- أراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1،2012، ص ص 22/21.

[2]– برنار توسان:**ما هي السيميولوجيا** ، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، 2000، المغرب، ط 2، ص 9.

[3] – بيير غيرور: **السيمياء ترجمة : أنطون أبن زيد**، منشورات عويدات،ط1، بيروت، 1984، ص 50.

وقد تزامن هذا التبشير مع ما كان يقوله عالم آخر هو بيرس (1839-1914) من أن النشاط البشري بمجمله نشاط سيميائي.وبطبيعة الحال فإن النشاط اللساني هو نشاط سيميائي لأنه جزء من النشاط البشري.

يقول بيرس عن نفسه :" إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل .إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل"[4]،أما بيير جيروفيعرف السيميولوجيا بأنها:" العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة والإشارات والتعليمات ..."[5] وهذا التحديد يدخل اللغة تحت مفهوم السيميوطيقا.

والتحليل السيميولوجي حسب الناقد "رولان بارث" شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل، و يعرف اللغوي الدنمركي"هايمسلف لويس"التحليل السيميولوجي بأنه: مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته وإقامة علاقات مع أطرافأخرى والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة و الخطابات الإعلامية ، و يسعى لتحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي و استقرائي للرسالة ذو مضمون كامن و باطن [6].

ونلحظ هنا بوضوح اختلاف العلماء في استعمال مصطلحين يطلقان على هذا العلم:السيميوطيقاوالسيميولوجيا، وهذا الاختلاف البراجماتي لا ينفي القرب الشديد بين المصطلحين،بل وترادفهما.فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا،وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا، فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر. بينما يرى آخرون أنه يمكن تخصيص مصطلح السيميولوجيا بالتصور النظري،ومصطلح السيميوطيقا بالجانب

---

4 – فرديناند دي سوسير ،**محاضرات في علم اللسان العام** ، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء،1987، ص 88.

5 – أنور المرتجى ،**سيميائية النص الأدبي** ، أفريقيا الشرق ، ط1، الدار البيضاء ، 1987م ص 3.

6- Maurice Angers : **Initiation pratique a la méthodologie des science humaines** ; Casbaah éditons ; Alger.1997.p9 :

الإجرائي التحليلي فتكون السيميولوجيا نظرية عامة والسيميوطيقا منهج تحليلي نقدي تطبيقي. ولهذا يستخدم المصطلح الثاني في عنونة المؤلفات التطبيقية وممن فعل ذلك غريماس وموبسان وميشيل وكوكيه.

فقد دعا دي سوسير إلى الاهتمام بالعلامة لمنطلقات لغوية وإلى ما سماه بعلم السيميولوجيا أوعلم منظومات العلامات، من خلال مفهومه للغة بوصفها منظومة منالعلامات تعبر عن فكر ما مع تركيز دائم على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية كما قرر دي سوسير اعتباطية العلامة اللغوية بينما تقول السيميائية باعتباطية العلامة مما يمنح الدوال مدلولات لا نهائية"[7]، يبدو جليا من خلال هذه النزعات التعريفية " أن السيميولوجيا كغيرها من العلوم الناشئة تعرضت إلى محنة المصطلح، وتنوعت استخداماتها، فهي السيميولوجيا عند دي سوسير، وهي السيميائية عند بيرس، وحتى علم الدلالة أحيانا"[8].

وإذا مضينا إلى المجال العربي وجدنا قضية تسمية هذا المفهوم مطروحة بحدة، ذلك أن القارئ يواجه تباينا مصطلحيا يسقطه في الحيرة والارتباك، فإن بعض الدراسين لجئوا إلى افتراض لفظة " la sémiologie" من الحقل الفرنسي، وتعريبها عن طريق إضافة مقطع أخر الكلمة، متكون من ياء مزيدة بعد الجيم المكسورة، ثم إشباعها بمد مفتوح، لتجانس الصيغة المألوفة في تعريب أسماء العلوم شأن البيولوجيا والسوسيولوجيا، فقد آثر فريق تعريب اللفظة الإنجليزية " semiotics" عن طريق قلب كافها قافا وتائها طاء بحكم الجوار الصوتي، وطلبا للمجانسة الصوتية بين الإطباق الصوتي والاستعلاء، تم إشباعها بمد مفتوح، فجاءتتركيبة المصطلح كالأتي "سيميوطيقا".

ومال فريق ثالث إلى البحث عن مقابل للمصطلح الأجنبي بناء على تركيبه الاشتقاقي، فاقترحت مقابلات عديدة، نذكر منها علم العلامات وعلم الأدلة، وآثر باحثون آخرون البحث عن كلمة عربية أصيلة تفي بالغرض، وتؤدي المعنى المراد بالمصطلح أحسن أداء، فوجدوا ضالتهم في مادة لغوية عربية تتضمن معنى الإشارة والعلامة، وهي لا تقتربمن اللفظة الغربية في دلالتها فحسب، بل حتى في تركيبها الصوتي، هذه المادة هي السين والميم تعضدهما حروف اللين، والهمزة أحيانا، فالمادة في تقليباتها المختلفة تقوم على نواة دلاليةهي التعليموالوسم، فمادة " س م و" تدل في أحد وجوههاعلى "التسمية" والاسم كما هو معلوم يوضع للتمييز شأنه شأن العلامة، ومادة " وسم" من ضمن ما تحيل إليه هو وضع العلامات المميزة، ومنها وسم البعير بالكي ليعرف ويتميز"، وتحيل مادة " س م و" على السومة وهي العلامة، ومنها سوم الفرس، هكذا تتركب

---

7 – فرديناند دي سوسير :**مرجع سبق ذكره**، ص 87.

8 – محسن بوعزيزي: **السيميولوجيا الاجتماعية**، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2010، ص ص 56/55.

من هذه المادة صيغ خمس هي السيمة والسيمى والسيماء والسيمياء، تتضمن كلها معنى العلامة، وبذلك اقترح بعض الباحثين لفظة سيمياء مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي، لاسيما أن صيغته الصرفية ليست غريبة عن صيغة أسامي العلوم في العربية، كاستعمال لفظة الكيمياء للدلالة على علم المادة والفيزياء للدلالة على علم الطبيعة، لكن خوف اللبس دفع بعض الدارسين إلى استعمال اللفظة في صيغة الجمع "سيميائيات" وذلك لتنصرف دلالتها إلى العلم مثلما هو الشأن مع رياضيات وطبيعيات"[9]

وبناء على ما سبق يمكننا القول أن السيميولوجيا قد صيغت في مفهومين رئيسيين،لكل منهما أسبابه الفكرية والمعرفية، فالمفهوم الأول عام يرى أن السيمياء فلسفة تكاملية للحياة تنطوي تحتها مجموعة من مجالات الحياة العلمية والحياتية،حيث لاحدود لفضاءات السيميائية بصفتها علما، إذ تتخذ موضوعا لها كل شيء وأي شيء مهما كان، وبالتالي فإن قدرتها على دراسة الأجناس والفنون المختلفة ممكنة الحدوث، ويمكن دراسة كل مفردات الحياة سيميائيا، لأن كل ما نقوم به له دلالات سيميائية طعاما وشرابا ولباسا وحركات وعادات وتقاليد.

والمفهوم الثاني خاص محدد يرى أن السيمياء منهج نقدي يختلف عن المناهج النقدية الأخرى، إذ شارك معظم أعلامه في المناهج النقدية السابقة والمرافقة، مما دفعهم للإفادة منها في ايجاد الإجراء الأكثر مناسبة للتطبيق على مجالات الحياة المختلفة، متناولين الأدب بوصفه

2 ـ موضوع السيميولوجيا:

ليس التفكير حول العلامات ولادة معاصرة حتى وإن كانت قد إختلطت خلال زمن طويل مع التفكير حول اللسان، بسبب أهمية العلامات الكلامية في التواصل الإنساني، وهكذا فإنه توجد نظرية علاماتية ضمنية في التأملات اللسانية التقليدية، في الصين كما في الهند، وفي اليونان أو في روما، وسيكون من العبث إذن أن نرغب في البحث عن الأصل التاريخي للعلاماتية عند مؤلف بعينه حتى إن كنا تقليديا نعزو هذا الشرف إلى سانت أو غستين وخاصة بالنسبة إلى تمييزه بين العلامات الطبيعية والعلامات التواضعية، وكذلك تمييزه بين وظيفة العلامات عند الحيوانات وعند البشر، ولقد أولى السفسطائيون من قبل أهمية عظمى لهذه القضايا وفي الواقع يجب الصعود على الأقل إلى أفلاطون وأرسطو ولقد سقى الفكر القديم فيما بعد القرون الوسطى، حيث صاغ الموديون خاصة أفكارا حول اللسان لها حمولة علاماتية، وفي عام 1632م نشر الفيلسوف الإسباني ج.بوانسوت "Ionnais a sancto" "Tractatus designis" وهو متضمن في الجزء

---

[9]– محمد التهامي العماري: **حقول سيميائية** ، مطبعة أنفو، فاس، 2007، ص ص 14/13.

الثاني من كتابه" فن المنطق"، ولقد اقترح فيه ما يعد من غير ريب النظرية الأولى للعلامات، وأقام فيه تمييزا بين التمثيل والمعنى وأوضح خصوصية علامة المعنى الكامن في كون العلامة لا تستطيع أن تكون بنفسها علامة على الإطلاق، بينما الشيء فيستطيع أن يمثل نفسه بنفسه وهكذا غدت العلامة في غير ما حاجة، كما هي الحال عند سانت أوغستين إلى أن تكون شيئا مرئيا إنها تعرف فقط بعلاقة "القائم مقام" وقد فتح هذا التعريف إمكانية لنشوء علاماتية عامة تتضمن أيضا الأفكار الذهنية (ديلي 1982)، ولكن كان يجب إنتظار لوك لكي نرى إنبثاق العلاماتية نفسه محددا بوصفه معرفة بالعلامات ومتضمنا في الوقت نفسه للأفكار الذهنية وعلامات التواصل المابين انساني (دراسة فلسفية تتعلق بالتفاهم الإنساني)، ولقد كان هذا توسعا لم يمض مع ذلك من غير أن يطرح بعض المشاكل وذلك لأنه لا يعفينا من التمييز بين الحالات القصدية (الأفكار) والتجليات الحساسة لهذه الحالات (العلامات بالمعنى الأوغستي للمصطلح)[10].

غير أن السيميائيات لم تعرف انطلاقتها الفعلية القوية إلا مع [11]، أعمال الفيلسوف المنطقي والرياضي الأمريكي تشالز سندرس بيرس، وكذلك إلى افتراضات العالم اللساني البنيوي السويسري فرديناند دو سوسير،

وهذا ما أكده جون دوبوا حين قال : "السيميولوجيا ولدت انطلاقا من مشروع دي سوسير. وموضوعها هو دراسة حياة العلامات في كنف المجتمع"[12]. وقد بينت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) موضوع السيميائيات حين قالت: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية —ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات– هي ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، ويتعلق الأمر بالسيميوطيقا"[13]. ومن هنا ندرك موضوع السيميائيات، إذ "تهتم بالعلامة من حيث كنْهُها وطبيعتها وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفْصُلها داخل التركيب"[14]. تُرى ما العلامة ؟ وما أنواعها ؟، تُعْزى صعوبة تعريف العلامة تعريفا موحدا قارا إلى "الخلفيات الفكرية التي يُسْتَنَد إليها"[15] في التعريف؛ وهي خلفيات إبستمولوجية ونظرية تختلف من معرِّف إلى آخر. إن هذه

---

[10]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء،2004، ص ص 15/14.

[11]- Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot : Dictionnaire encyclopédique dessciences du langage, éd du Seuil, Paris, 1972P 116→119

[12] -Jean Dubois et Autres :**Dictionnaire de linguistique** ;LibrairieLAROUSSE ; Paris ; 1973 ; P 434

[13] -J. Kristeva :**Le langage cet inconnu** ; coll. Points; Paris; 1981; Partie 3; P 292.

[14]– محمد إقبال عروي: **السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير**، مجلة "عالم الفكر"، الكويت مج 24، ع 3، 1996، ص 191.

[15]– حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 37.

الاعتبارات التي تجعل صياغة تعريف واحد للعلامة أمرا عسيرا، لم تمنع الباحثين والنقاد من الاجتهاد في تعريف العلامة. وسنحاول في هذا الصدد تقديم بعض التعريفات التي عُرِّف بها مفهوم العلامة عند الغربيين خاصة.

إن العلامة (أو الدليل) عند سوسير كيان سيكولوجي مجرد قوامُه عنصران متلازمان (دال ومدلول)، يقول "العلامة اللسانية وحدة نفسية ذات وجهين... وهذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر... ونطلق على التأليف بين التصور (Concept) والصورة السمعية (Image acoustique) العلامة. ونقترح الاحتفاظ بكلمة "علامة" (Signe) لتعيين المجموع، وتعويض التصور "بالمدلول" (Signifié) والصورة السمعية "بالدال"[16]"(Signifiant). ويقصد سوسير بالدال (أو الصورة السمعية) الانطباع النفسي للصوت، في حين يقصد بالمدلول (أو التصور) التمثيل الذهني للشيء. ويرى سوسير أن العلاقة بين وجهي العلامة لا تقوم على المشابهة والمناسبة، بل تقوم على الاعتباط. ومن هنا، فإن مفهوم العلامة عند سوسير مفهوم ضيق، لأنه يجعل علاقة الدال بالمدلول اعتباطية (Arbitraire) مستثنيا من ذلك ما كان رمزا (Symbole) أو إشارة (Signal). ثم إن سوسير أهمل علاقة العلامة بالواقع، وأوضح أن قيمة العلامة إنما تكمن في علاقتها بما يجاورها من العلامات الأخرى.

وإذا كان تعريف سوسير للعلامة تعريفا تجريديا، فإن تعريف ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) يرتبط أشد الارتباط بالفعل السيميائي، لغويا كان أم غير لغوي. إذ يرى أن العلامة تتناسب والإيديولوجيا، فحيث توجد العلامة توجد –بالضرورة– الإيديولوجيا. وليس كل علامة إيديولوجية ظلا للواقع فحسب، وإنما هي –كذلك– قطعة مادية من هذا الواقع. إن العلامات (أو الدلائل) لا يمكن أن تظهر –حسب باختين– إلا في ميدان تفاعل الأفراد؛ أي في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك، فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل.

ومن هنا، يخلص باختين إلى ثلاث قواعد منهجية، هي :

* عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.
* عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.
* عدم عزل التواصل وأشكاله عن أساسهما المادي.

---

16 -Ferdinand De Saussure :**Cours de linguistique générale**, éd Payot ,Paris, 1972, P: 98-99.

ويعرف أمبيرطو إيكو (Umberto Eco) العلامة بأنها "حركة (geste) تستهدف تحقيق التواصل ونقل معنى خاص أو حالة شعورية لباثّ إلى مستقبِل[17]. ويميز إيكو في كتابه"نظرية السيميوطيقا" بين الدلائل الطبيعية والدلائل غير القصدية... الخ.

وتناول بيرس العلامة في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات. مما يجعل فهم مفهومه للعلامة أمرا صعبا. وإذا كانت العلامة عند سوسير ثنائية الطابع، فإنها من وجهة نظر بيرس "علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثِّل والموضوع والمؤوِّل"[18]. إن مفهوم العلامة في سيميوطيقا بيرس متسع، بحيث يشمل –إلى جانب العلامات اللسانية– العلامات غير اللسانية.

تهتم السيميائيات بدراسة الأنساق الدلالية؛ أي مجموع العلامات التي تنسج فيما بينها شبكة من العلاقات الاختلافية والتعارضية حتى تضطلع بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق. ويقسم روسي –لاندي هذه الأنساق إلى قسمين كبيرين، هما :

أ) أنساق دلالية طبيعية: وهي تلك الأنساق التي توجد في الطبيعة. وتتسم بكونها غير مؤسسية، إلا أن الإنسان وظفها داخل مملكة العلامات؛ أي إنه أسند إليها دلالات مخصوصة.

ب) أنساق دلالية اجتماعية: وهي تلك التي تمتاز بكونها مؤسسية؛ أي قائمة على نوع من المواضعة الاجتماعية، لأنها من نَتاج عمل الإنسان. وقد قسمها روسي–لاندي إلى صنفين، هما :

* **أنساق دلالية اجتماعية لفظية:** ويعرفها الرجل بأنها "تلك الأنساق التي لها لغات ولها خصوصياتها المتنوعة وإعدادات مثل الأنواع السننية. وتقوم هذه الأنواع السننية على التمييزات التي يحدثها الإنسان في مادة الصوت".

* **أنساق دلالية اجتماعية غير لفظية:** ويعرفها بقوله: "تلك الأنساق التي لا تستعمل أنواعا سَننية قائمة على أصوات متلفَّظ بها، ولكنها تستعمل أنواعا سننية قائمة على أنماط أخرى من الأشياء".

وقد قسم إيكو الأنساق الدلالية إلى ثمانية عشر نوعا بالاستناد إلى معيار ثقافي محض. فالأنساق –في نظره– كلها ثقافية، ترتب انطلاقا من أقلها ثقافيا إلى الأشد تعقيدا. وأول هذه الأنساق التواصلية ما أسماه إيكو "سيميوطيقا الحيوان" (Zoosémiotique)؛ وهي تعنى بالسلوكات المتصلة بالتواصل داخل الجماعات

---

[17] -U. Eco: **Sémiotique et philosophie du langage**, Traduit par MyriemBouzaher, Press Universitaires de France, Paris, éd 1 (1988), P 20.

[18]– جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1،الدار البيضاء، 2000، ص 21.

غير الإنسانية. في حين تعد الخطابة (La rhétorique) آخر هذه الأنساق وأكثرها تعقيدا من الناحية الثقافية.

وإذا كان إيكو قد فصل القول في الأنساق الدلالية وأفاض في تفريعاتها، فإن مدرسة طارتو (Tartu) السوفياتية قد اقتصرت على تقسيم هذه الأنساق إلى قسمين كبيرين، هما :

* أنساق مُنَمْذِجة أولية (Systèmes modelants primaires): وهي الأنساق اللفظية.

* أنساق مُنَمْذِجة ثانوية (Systèmes modelants secondaires): وهي مبنية على الأنساق الأولى، وتُدْرَج ضمن هذه الأنساق الأساطير والدين والشعر والفنون بعامة.

ولعل أشهر التقسيمات وأجودها ذلك التقسيم الذي قدمه ميتز، حين قسم السيميوطيقا إلى لفظية (Transverbale) وغير لفظية[19](Non-verbale). ونجد الشيء نفسَه عند برنارد توسان (Bernard Toussaint) التي قسمت السيميولوجيا إلى لسانية وغير لسانية... وبصورة أجلى، فإن العلامات نوعان، هما :

أ– العلامات اللسانية (أو اللفظية): ويقصد بها الكلام المنطوق وعلامات الكتابة أو الحروف (Graphèmes) بأي لغة كانت.

ب– العلامات غير اللسانية (أو غير اللفظية): وهي التي تقوم على أنواع سننية أخرى غير الأصوات والحروف. ويمكن أن نقسمها إلى علامات عضوية مرتبطة بجسم الإنسان (مثل: حركات الجسم وأوضاع الجسد والعلامات الشمية والسمعية والذوقية...)، وعلامات أدَاتية (Instrumentales) تحيل على أشياء خارجة عن العضوية الإنسانية (مثل: الملابس والموسيقى وإشارات المرور...).

وعادة ما تُعْطَى الأولوية للعلامات اللسانية التي تقوم على اللغة (Langage) أو الكلام (Parole)، يقول سوسير: "فاللسان (أي اللغة) عبارة عن نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار ومن هنا، يمكن مقارنته بالكتابة وبالأحرف الأبجدية عند المصابين بالصمم والخرص، وكذلك مقارنته بالطقوس الرمزية، وبأشكال الآداب وسلوكها، وبالإشارات المتعارَف عليها عند الجنود، وغير ذلك. إلا أن اللسان هو أهم هذه الأنساق جميعا"[20].

---

[19] -Christian METZ :**Essais sémiotiques**, Ed KLINCKSIECK, Paris, 1977, P 12

[20] -F. De Saussure :op. Ibid., P 33

ويعتبر يوري لوتمان (Iouri Lotman) نسق اللغة هو النسق الأولي، في حين يجعل كل الأنساق الدلالية غير اللغوية ثانوية. معنى هذا أن ثمة هرميةً في الأنساق الدلالية، بحيث تفضَّل الأنساق السيميوطيقية اللغوية / اللسانية على غيرها من الأنساق. وذلك لاعتبارات ثلاثة على الأقل؛ أولها أن اللغة هي النسق الدلالي الذي حظي بعناية كبرى، إذ احتفل به الدارسون احتفالا واسعا، وعالجوه من شتى زواياه (أصوات، صرف، تركيب، دلالة)؛ مما جعله مستوْعِباً –في دلالته– مختلِفَ الأغراض والحاجات الاجتماعية للإنسان. ويكمن الاعتبار الثاني في كون المادة الأولية التي تتشكل منها اللغة (وهي الأصوات) عبارة عن أشياء ينتجها جسم الإنسان. فهي –إذاً– داخل الجسم وخارجه. وعليه، فهي ذات طابع شمولي. ويرتبط الاعتبار الثالث بالسيطرة والتوجيه الإيديولوجيين. ذلك بأن اللغة –من بين كل الأنساق– أداة متميزة في يد السلطة. وبما أن العمل نوعان؛ فكري ويدوي، فقد تعارضت الأنساق اللسانية مع غير اللسانية؛ فمثلت الأولى الجانب الفكري ومثلت الثانية الجانب اليدوي. مؤدَّى هذا، أن من يمتلك اللغة هو من يمتلك الفكر وحق التوجيه والسيادة، ومن يمتلك الأنساق الأخرى هو من لا يمتلك غير واجب التنفيذ... ومهما كان الأمر، فإنه يمكن أن نلمس صلاتٍ بين اللغة وغيرها من الأنظمة السيميوطيقية. ومن المؤكَّد أن لكل من النسق اللفظي والنسق غير اللفظي أهميته التي لا سبيل إلى إنكارها. (21)

وبناء على ما سبق، فقد يبدو النظر في تاريخ السيمياء رهين تقاطع كل من الأعلام والإتجاهات، فالأعلام كتبوا ما كتبوه، ليؤسسوا اتجاهات عمل عليها أخرون وبنوا عليها، مما أدى إلى وسم اتجاه ما بعلم ما، وغدا هذا الفهم للسيمياء مرتهنا به، وقد استوعبه أخرون، وقاموا بتطويره، ومنحه الكثير من الثراء، لكنه لم يخرج عن جهودهم المبكرة الأولى.

كما شكل الجهد الذي بذله الأعلام محطة رئيسية في تاريخ هذا الإتجاه، لينمو بعد ذلك ويتلامح، كما هو الشأن في معظم ما كتب في النقد الحديث الذي حاول أن يبتعد عن المعيارية، ميمما وجهته نحو التحليلية التي يضيف إليها للاحقون سواء كانوا من الثقافة نفسها، أم من الثقافات التي تنقل إليها أو تحول، ومن هنا فقد قال المهتمون، إنه لا توجد بنيوية واحدة، بل بنيويات، ولا توجد تفكيكية بل تفكيكيات، ولا توجد سيميائية، بل سيميائيات، تأكيداعلى أن إمكانية الإضافة كبيرة من الأعلام الذين يقومون بتطبيق المناهج النقدية على النصوص.

21 –Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot :op. Ibid:p109.

فكلما ظهر اتجاه نقدي شاع الإختلاف في مدى قدرته المنهجية التي يمكنها أن تجعل من أدائه مشروعا قائما بذاته من حيث التنظير المقنع والتطبيق الممكن،ولعل ما حصل عدد من الأعلام المؤثرين دليل على ذلك، فقد أصيبوا بالسأم من الوصفية التي أرستها البنيوية، فهذا رولان بارث يؤكد أن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم، من شدة الشبع أو من شدة الجوع وهذا التقويض للسانيات، هو ما أدعوه من جهتي سيميولوجيا.

بيد أن تأمل ما ذهب إليه بارث يكشف أن هذا الصرح لا يزال يتفرع عنه الكثير من الرؤى الفكرية والنقدية التي تشي بأهميته وقدرته العالية على النمو والإستمرارية، وقد شكل اكتفاء المناهج النقدية الحديثة بالتوصيف أحد جوانب الإعتراض عليها، لكن تلك المناهج من جهة أخرى حملت رؤى فلسفية منحت المشتغل فيها حرية كبيرة في الحركة حين يتعمق بها، فيضيف إليها الكثير، ولعل هذا هو مايفسر البون الشاسع بين الجانبين النظري والتطبيقي، فالحضور النظري،شكل في جله تمارين على فهم هذا المنهج أو ذاك، لكن تحويل هذه الحصيلة النظرية إلى معطيات تطبيقية احتاج إلى إجراءات نقدية فاعلة من قبل أعلام النقد الذين أثروه[22]

3.مفهوم الصورة وخصائصه االإيقونية:

لغـة: تدل كلمة صورة Image حسب علم الإشتقاق القديم Ethnologie تعني Image فكان يجب أن تتصل بالأصل Imitari من Imitation وتعني التقليد والمحاكاة، وتفيد لفظة صورة في علم السيميولوجيا النسخة La copie أو التمثيل التشابهي La représentation analogique[23]، وللصورة معاني عديدة في اللغة العربية ، منها التمثيل بالشئ او التدليل على حقيقة هذا الشئ او وصف او تجسيد هذا الشئ .[24]،فالصورة الصفة تختلف في معناها عن الفعل كما ورد في القران الكرم : قال تعالى : " هو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء ".[25]، وهي تدل على القدرة الالهية في خلق البشر و تصوير الاشخاص في احسن صورة و افضل هيئة .

---

[22]- أراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر،2012، ص ص 29/28.

[23] Roland BARTHES:RH2TORIQUE DE L'image, revue de la communication N°04,seuil,paris, 1974,p 43.

[24]فايزة يخلف ، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية ، دراسة لعينة من اعلانات مجلة الثورة ، مذكرة ماجسيتر في علوم الاعلام و الاتصال ، الجزائر ، 1996، ص 24.

[25]الفران الكريم : صورة ال عمران ، الاية 6.

أما الصورة من الناحية الإصطلاحية فهي "تمثيل ذهني للواقع او اعادة محاكاته من خلال الرسم النحت اللوحات الزيتية و الفوتغرافية ، السينما ، الكاريكاتور و كل الاشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق اللعين كما تسمح باعطاء معلومات و تتميز بغنى محتواها".[26]،كما تعرف الباحثة "جوديت لازار " الصورة على انها : وسيلة تحمل حقائق يمكنها ان تدهش من يراها كما يمكن ان تزعجه ، وهي ايض قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها . [27] والصورة من الناحية السيميولوجية تعني "كل تصوير تمثيلي، هذا التصوير يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري عن طريق تجمع مدرك أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين (رسم، صورة فوتوغرافية) أو ثلاثة أبعاد (النقش أو فن التمثيل) ويمتد مدلول هذا التصوير التمثيلي إلى ادراك صدى الأصوات في اطار الصورة وهو ما يعرف باللاتينية Image vocis أو صوت الصورة.(28)

اصطلاحا: نلاحظ أن مفهوم الصورة قد تطور بتطور أشكال العلاقات الإنسانية واتساع ثقافتها، وقد قامت الباحثة سعاد عالمي بتتبع التطورات التي لحقت بهذا الإسم تبعا لتطور العقل الإنساني، وكمفهوم أولي نجد:

الشبح: وهو مفهوم يطلق على الصنم بإعتباره شبحا للأموات، فالصنم قديما يرمز إلى روح الميت التي تحلق من الجثة، كظل يستحيل الإمساك به، وبالتالي فإن زوج هذه الروح موجود في الطبيعة، أما عند الإغريق فنجد المصطلح الأكثر تعبيرا وشمولية هو:

النظرة: فأن تحيا بالنسبة للإغريق ليس كما هو الشأن عندنا، أن تستنشق الهواء بل أن ترى، إن انعدام النظر يؤدي إلى تقلص الصورة الذهنية المتمثلة من الطبيعة وعن الأخر وحتى عن ذاتك نفسها، وبالتلي يضعف المعنى التواصلي بينك وبين هؤلاء من جهة وبين الطبيعة من جهة أخرى، أما المفهوم اللاتيني فيتمثل في:

السيمولاكر: ويعني الخيال أو تلك الصورة التي نصنعها للميت حتى نمنحه حياة جديدة، وهي هنا (الصورة) كما يقول ليبنتز، مبدعة وخالقة لعام خاص وشخصي نظير للحقيقة، كما أنها تلعب العنصر المنظم الذي يدخل في المعرفة كل الغنى للحياة الفعلية، وبالتالي عنصرا وسيطا قناة ممتازة ومتميزة للإتصال، ولأنها كذلك أي أنها تمد الإنسان بالنظر والحياة من حيث لا ندري، فهي تذهل لأنها تمد برؤية شيء أخر وبشكل أخر، كما شكلت الخلافات بين مختلف التيارات العقائدية السبب في ظهور ما يسمى ب:

4.jaque deutsh .dictionnaire lingistique. edition dictionnaire de savoir (s.d) pp 334.346.

[27] Judith Lazar : Ecoles, communication, télévision, p u f, 1er édition, paris1985,p137.

[28] Jean Gazennenve: la communication de masse, Edition Danile, paris, 1976, p, 63.

النزعة الإيقونية:وهي نزعة أتت من الشرق كتعبير عن العقيدة الأورثودكسية، وفي تاريخ الفن تأخذ مكانها في الثقافة الروحانية للمسيحية الشرقية وخاصة عند البيزنطيين حيث هي أصل الإيقونة وتطوير لثقافتها، فوظيفة الإيقونية على حد تعبير رويجيس دوبري أن تعيد احياء ذاكرة شخص قدبس وهنا لابد من الحديث عن مفهوم أخر وهو:

التمثل:وهو مفهوم يحث على اعطاء صورة ذهنية لكل ما نراه حتى نتمثله على الوجه اللائق فتابوت فوقه كفن هو رمز أو صورة لمأتم جنائزي[29]

انطلاقا مما سبق يمكن تعريف الصورة من الناحية الإصطلاحية فهي "تمثيل ذهني للواقع او اعادة محاكاته من خلال الرسم النحت اللوحات الزيتية و الفوتوغرافية ، السينما ، الكاريكاتور و كل الاشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق اللعين كما تسمح باعطاء معلومات و تتميز بغنى محتواها".[30]،كما تعرف الباحثة "جوديت لازار " الصورة على انها : وسيلة تحمل حقائق يمكنها ان تدهش من يراها كما يمكن ان تزعجه ، وهي ايض قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها . [31] والصورة من الناحية السيميولوجية تعني "كل تصوير تمثيلي، هذا التصوير يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري عن طريق تجمع مدرك أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين (رسم، صورة فوتوغرافية) أو ثلاثة أبعاد (النقش أو فن التمثيل) ويمتد مدلول هذا التصوير التمثيلي إلى ادراك صدى الأصوات في اطار الصورة وهو ما يعرف باللاتينية Image vocis أو صوت الصورة.[32]

أما عن الخصائص الإيقونية للصورة البصرية فهي:

ـ الرسالة البصرية لا يمكنها أن تكون شبيهة بالمعنى المتعارف عليه للكلمة،هنا نصادف الصورة المسماة بغير التصويرية من جهة والإيقونات المنطقية من جهة أخرى.

ـ تقبل الشبهية البصرية في مفهومها المتداول بالمتغيرات الكميةمثل الدرجة الإيقونية المطروحة عند أبراهام مولز.

---

[29]- سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص ص 32/30.
4.jaque deutsh .dictionnaire lingistique. edition dictionnaire de savoir (s.d) pp 334.346.

[31] Judith Lazar : Ecoles, communication, télévision, p u f, 1er édition, paris1985,p137.

[32] Jean Gazennenve: la communication de masse, Edition Danile, paris, 1976, p, 63.

ـ تقبل الشبهية البصرية بالمتغيرات النوعية والتماثل، وتقدره حسب الثقافات المختلفة بإعتباره نظام من مجمل الأدلة.

ـ يمكن للرسالة البصرية أن تمثل في مظهرها العام درجة كبيرة من الإيقونية دون التوقف عند ادراج العلاقات المنطقية.

ـ إن الرسائل البصرية التي يفترض أنها بصرية في الحقيقة نصوص مختلطة حتى في مادياتها كالسينما الناطقة والصور الإسطورية.

ـ إن الرسائل البصرية التي ليست مختلطة في ظاهرها هي كذلك في بنيتها الداخلية، إذ تبقى تحتفظ بتداخل الرسائل المدونة، إذ ليس هناك أي تبرير للإعتقاد أن الصورة تحمل مدونة واحدة خاصة بها، وتوضحها كلية، فالصورة تحقق من خلال أنظمة مختلفة بعضها ايقوني والبعض الأخر يظهر كذلك في الرسائل غير البصرية ومن هنا نقترح أيضا مشكلة الإيقونية لبانوفسكي والتطابق لعدة مدونات متميزة في نفس الصور حسب امبرتو ايكو وبصورة عامة المطابقة السوسيوثقافية للصورة التي تحدث عنها كل من رولان بارث وفرانكاستال وبورديو.

ـ التعارض المباشر المعامل البصري واللفظي هو أمر بسيط لكونه يقتضي كل حالات الإلتقاء واعادة الطبع والترابط.

ـ النداء الذي يمكن أن توجهه الدراسات الإيقونية للمفاهيم النظرية المتعلقة بالدلالة، الإتصال أو الإعلام التي يمكن خلطها مع المفاهيم اللغوية الغربية المتطفلة، التي يعتقد افشائها من أحد المدافعين عن اللغة البصرية، لأن بعض الأراء اللغوية عرضت في ميادينها تفسيرات مختلفة تدخل ضمن الإستعمالات المنهجية والسيميولوجية التي تناقش في أن واحد ما يتعلق بالتحليلات اللغوية والإيقونية.

ـ إن التفكير المنصب حول الصورة في أحيان كثيرة لا يتطلب انتاج الصور، لكن انتاج الكلمات فحسب جين لويس شيفر إن توفير ترجمة جذرية متنقلة من اللغة نحو الكتابة فالصورة لا توجد إلا من خلال ما نقرأ.

ـ إن التشابه الإيقوني يسمح للباحثين ايجاد التشابه بالنظر إلى مدونات متعددة، فعندما يتركز التفكير المنطقي حول الرسالة البصرية يتوجب ملاحظة مختلف الأشياء الدالة ووضعها التشابهي ودرجة الإيقونية، ومن ثمة ادراك الإختلافات القائمة بينهما وبين الوحدات اللغوية[33].

4. مفهوم الصورة الذهنية والنمطية:

بدأ استخدام مصطلح الصورة الذهنية image عندما أصبح لمهنة العلاقات العامة تأثير كبير، وذلك مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، و قد كان لكتاب (تطوير صورة المنشأة) للكاتب الأمريكي لي بريستول Lee Bristol في عام 1960 اثر كبير في نشر لمفهوم صورة المنشأة بين رجال الأعمال، و ما لبث أن تزايد استخدام هذا المصطلح في المجالات التجارية و السياسية و الإعلامية و المهنية، ويعني شكل أو صفة الشيء كما فهمها الإنسان و تدبرها و استقرت في ذهنه أو عقله .

ومع مرور الزمن وبما أن الإنسان لا يستطيع الإحاطة بالعالم الذي يعيش فيه بمجرد ملاحظته، لان العالم الخارجي يقع خارج نطاق إحساسه وخارج حدود سمعه وبصره , لذلك يتشكل فهم الإنسان للعالم الذي يعيش فيه على مراحل من النضج والتطور و الحصول على المعلومات، ويبرز هنا دور وسائل الإعلام في تحديد شكل وعمق مداركنا.

ورد في قاموس ويبستر في طبعته الثالثة معنى لهذا المصطلح بأنه : " مفهوم عقلي شائع بين أفراد جماعة معينة يشير إلى اتجاه هذه الجماعة الأساسي نحو شخص معين أو نظام ما أو فلسفة أو قومية ما أو مؤسسة معينة أو أي شيء آخر"[34].

ويرى كينيث بولدنك، أن الصورة الذهنية هي نتيجة لكل تجربة الماضي لمالك الصورة الذهنية، منذ لحظة الميلاد وربما قبل ذلك،والإنسان جنين في بطن أمه، إذ يتلقى الكائن الحي تيارا مستمرا من الرسائل الشفوية عن طريق الأحاسيس، وقد تكون تلك الصور أضواء غير مميزة و ضوضاء.ثم يبدأ الإنسان بعدها بادراك نفسه جسما في وسط الأشياء، ويكون هذا بداية التصور الذي يمكن وصفه بالإدراك، إذ يبدو العالم منزلا، وربما شوارع عديدة، فإذا ماتقدم العمر بالإنسان زاد هذا التصور ليشمل في النهاية كل شيء موجود .[35]

---

[33]- نعيمة واكد: الدلالة الإيقونية واللغوية في الرسالة الإعلانية تطبيق على برامج الإتصال الإجتماعي للتلفزون الجزائري، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 133/132.

[34]علي عجوة:**العلاقات العامة و الصورة الذهنية**، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1983، ص 4.

[35]سلافة فاروق الزغبي: **صورة العرب في الإعلام الأمريكي**،عمان دار ورد للنشر والتوزيع ، ط1، 2006،ص25.

ويؤسس الإنسان صورته الذهنية عن الأشياء والأشخاص عن طريق التجارب المباشرة والتجارب غير المباشرة ، و ترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد و اتجاهاتهم[36].

كما تعرف على أنها: هي الصورة الفعلية التي تتكون في أذهان الناس عن المنشآت والمؤسسات المختلفة وقد تتكون هذه الصورة من التجربة المباشرة أو غير المباشرة و قد تكون عقلانية او غير رشيدة و قد تعتمد على الوثائق و الأدلة أو الإشاعات والأقوال غير موثقة ، لكنها في النهاية تمثل واقعا صادقا لمن يحملونها في رؤوسهم[37].

في حين يجمع الباحثين العرب بين مصطلحي: الصورة الذهنية imageوالصورة النمطية stéréotype وهي stéréo،إلى اللغة اليونانية وتعني: صلب، ثابت وراسخ.

ويعرفه معجم المورد بأنه:"شيء مكرر على نحو لا يتغير، أو شيء متفق مع نمط ثابت أو عام وتعوزه السمات الفردية المميزة، أو الصورة عقلية يشترك في حملها أفراد جماعة ما ، و تمثل رأيا مبسطا إلى حد الإفراط المشوه، أو موقف عاطفيا (من شخص أو عرق أو قضية أو حادثة) "[38].

ويقول الدكتور جاك شاهين: "إن الصورة النمطية في أصلها اللغوي، هي صورة ثابتة مترسخة في العقل الإنساني، ترفض التغيير، وتجاوز هذه الصورة وإقصاؤها من مساحة الوجدان من اعقد وأصعب الإجراءات"[39].

وغالبا ما تكون الصورة النمطية سلبية تستهدف ت شويه أو تدمير وشيطنة الشخص أو الفئة المراد تنميطه، وأول من تحدث عن الصورة في العصر الحديث الصحفي الأمريكي والتر ليبمان في كتابه "الرأي العام" الذي صدر عام 1922م وقد استعار مصطلح النمطي من عالم الطباعة حيث يستخدم هذا المصطلح لوصف الصفائح المعدنية التي تجري طباعة الحروف عليها بطريقة الصب الحراري وبذلك تبقى ثابتة لا يمكن محوها ووجه التشبيه الذي دفع ليبمان لهذه الإستعارة هو الثبات.

وقد بين ليبمان في كتابه أن الإنسان يرى ذهنيا كثيرا من العوامل التي لا يستطيع أن يراها بعينيه أو يحتك بها مباشرة وهي تشكل القسم الأكبر من العالم، وبالتالي مما يتشكل في الذهن من صورة عن هذه العوامل

---

[36]تيسير مشارقة: **العربي وصورته في ظل العولمة و الفضائيات و الانترنت–العولمة والهوية –** ، عمان جامعة فيلادلفيا ، 1999،ص365.

[37]علي عجوة: **مرجع سابق**، ص6.

[38]منير البعلبكي:**المورد**، بيروت، دار العلم للملايين،1988، ص 449.

[39]– جاك شاهين:**العربي كما تراه هوليوود الكويت** ، العدد 353 ، 1988ن ص 105.

بشكل منظارا يحكم من خلاله على كل العوالم التي لم يرها، وهنا تكمن الخطورة حيث أن الصورة السلبية المشوهة ستفضي إلى تصورات مقولية محصورة في إطار هذه الصورة السلبية وبالتالي إلى أحكام جائرة بعيدة عن الواقع.

وغالبا ما تكون هذه الصورة قد تشكلت في أذهان الأفراد أو الشعوب والمجتمعات من خلال تراكمات تاريخية وعقائدية، حكمت علاقتها مع الأخر، فمثلا صورة الأفريقي النمطية في الذهن الجمعي الغربي متفحم البشرة طويل القامة، هزيل الجسد بسبب نقص التغذية، تغطي أسراب الذباب وجهه، والقارة الإفريقية عموما في الذهن الغربي قارة الحروب الأهلية، متخلفة، قارة الأمراض وخاصة مرض نقص المناعة، وقارة الكوارث الطبيعية والدمار البيئي والجوع.

وهذة الصورة بالقطع لم تتكون في الذهنية الغربية نتيجة دراسة علمية شاملة أو احتكاك مباشر مع كافة الدول والشعوب الإفريقية بل هي نتيجة ملاحظات جزئية ومغرضة في عالم الأحيان، ونتيجة المخزون الثقافي والفكري في الذهن الغربي الذي تكون من مصادره عدة، وكذلك الصورة المشوهة للعرب والمسلمين في الغرب، وبالتالي فالصورة النمطية تمتار ب:

1ـ الجمود والتصلب: فالصورة النمطيةتختلف عن الإنطباع بأنها صورة راسخة واضحة من وجهة نظر صانعها وحاملها في حين أن الإنطبتع شعور مبدئي في الذهن من مجرد الملاحظة، ويظهر الجمود والتصلب من خلال رشوخ صورة الفئة المنمطة في الذهن الجمعي لصانع الصورة، وثبات هذه الصورة وإن كان نسبيا في بعض الأحيان، واعتمادها على الأحكام المسبقة دون اعتبار للتجربة المباشرة والوقائع الموضوعية.

2 ـ التحيز: حيث تتسم الصورة النمطية بالتحيز من جانب صناع هذه الصورة ضد الفئة أو الشخص المنمط، والتحيز ينطلق من خلفية عقائدية أو ثقافية أو تاريخية، ويكون التحيز من خلال التركيز في الصورة النمطية على الصفات السلبية واختلاق صفات غير إيجابية لتشويه صورة هذه الفئة أو الشخص، كما يظهر التحيز من خلال مقاومة محاولات الفئة المنمطة لتغيير صورتها السلبية المشوهة.

3 ـ الحذف: حيث يكون من خلال حذف الأحداث التي يمكن أن تبرر سلوك صاحب الصورة النمطية، كعرض أعمال مقاومة الاحتلال ودفع ظلمه على أنها أعمال عنف وقتل دون عرض خلفية هذه الأحداث كبيان جرائم الاحتلال وفظائعه ضد الشعوب، وكمثال على ذلك قول الجنزال تومي فرانكس القائد العام للجيش الأمريكي" إن سياسات وأمال وطموحات الشعب العربي لن تكون مفهومة أبدا في الولايات المتحدة

الأمريكية طالما نحن نرى صور الجثث المشوهة لأطفال المدارس الإسرائيليين معلقة في الحطام الأسود لحافلة ركاب في تل أبيب بمفجر انتحاري فلسطيني".

4 ـ التعميم: فالصورة النمطية تقوم على سحب صفات شخص أو بضعة أشخاص من الفئة المراد تنميطها على بقية أفراد هذه الفئة دون النظر لمابين أفراد هذه الفئة من فروق جنسية او دينية أو ثقافية، كتجاهل درجات التطور المختلفة في العالم العربي والإسلامي وإعتبار العرب جميعا متخلفين راكبي جمال[40]

وبناءا على ماسبق من معلومات ومعارف حول الصورة الذهنية و النمطية فان أهم الفروق بينهما هي:

– إن الصورة الذهنية تبنى على الحقائق الموضوعية و المعلومات الصادقة بينما الصورة النمطية تبنى على حقائق مبالغ فيها[41].

– إن الصورة الذهنية ليست بالضرورة مشحونة عاطفيا، بخلاف الصورة النمطية التي تكون محملة بالمشاعر الذاتية، ومشحونة بالعواطف الشخصية.

– إن الصورة الذهنية قابلة للتغيير باستمرار، عكس الصورة النمطية التي تتسم بالثبات النسبي، والجمود وترفض استقبال رسائل معكوسة لها، عدا تلك التي تنسجم و تتناسق مع اتجاهاتها .

– كلما زادت المعلومات في الصورة الذهنية فان الصورة تزداد وضوحا ، بينما زيادة المعلومات في الصورة النمطية في اتجاه الموضوع الواحد نفسه تؤدي إلى التعصب، وفي مراحل أعلى تؤدي إلى التمييز العنصري.

– إن صانعي الصورة الذهنية للأشياء و الأشخاص و الدول و الجماعات في أذهان الأفراد يسعون إلى تقديم المعلومات و الحقائق و المعارف من اجل توسيع مدارك الناس و معرفتهم بالحياة ، بعكس الصورة النمطية، التي غالبا ما تقف خلفها جهات (جماعات أو مؤسسات) ذات مصالح اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية[42].

5. تاريخ الصورة: إذا أردنا التوقف فعلا عند أهم المحطات التي مرت بها الصورة، فلا مناص من عرض أكثر تركيزا، لعلاقتها بالجانب العقائدي للآفراد خاصة إذا تكلمنا عن خاصية الرمزية التي تميزها، فالصورة تملك من الجاذبية ما يجعل أثرها أحيانا يفوق الكلام، وذلك بتعددية دلالاتها وانغراسها في المتخيل الرمزي والإجتماعي للأفراد، إنها قد تكون علامة ودليلا غير أنها علامة ودليل يحملان مظهر دلالتهما في مظهرهما، حتى وهي

---

[40]- علي خليل شقرة: الإعلام والصورة النمطية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان،2014، ص ص 15/12.

[41]– علي عجوة: **مرجع سبق ذكره**، ص 13.

[42] – سلافة فاروق الزعبي: **مرجع سبق ذكره** ، ض 28.

تستحضر الغائب وتعينه، لذا إذا كانت اللغة قادرة على صياغة المرئي ومفهمة اللامرئي فإن قدرة الصورة تكمن في الأساس في تحويل المرئي واللامرئي إلى كيان محسوس ماثل هنا والأن.

وقد تصدت الديانات التوحيدية الثلاث للمشكلات الناجمة عن هذا البعد الرمزي للصورة، إذ أن لها قدرة على الدلالة على الغائب واستحضاره، بيد أن حضورها الأكيد قد يتحول إلى حضور بذاته وبهذا تستحيل الوظيفة الأولية التوسطية (التي تحكم الصور عموما) إلى حاجي يغيب ما استحضره بدءا (فكرة الألوهية) هكذا فإن العلاقة التوسطية التقديسية التي مارسها الإنسان في بدايات وعيه الديني تتحول إلى علاقة مباشرة ذات وقع مباشر فتحل الجاذبية محل الرمزية وتأخذ الصورة مكان ما تصوره وترمز إليه وتغدو بدلا للرموز، ومن خلال النصوص السابقة نلمس الرفض العبراني القاطع لوساطة الصورة أثناء الطقوس التعبدية، فهم يكتفون بالكلمة والنفس من أجل خلق صلات مع المقدس وتمثل الإلهي في مطلقه، إنه حسم قاطع حول الصورة بإعتبارها شرا خالصا يلزم اجتثاث أصوله ومحاربته، وإذا كانت اليهودية قد حرمت الصور والتصوير تحريما قاطعا، نظرا لبنيتها التجريدية والمغرقة في الإنغلاق، فإن المسيحية نفسها، إلى حدود القرن الثامن للميلاد لم تعرف التصوير إلا بشكل محتشم وتدريجي[43].

فقد كان ثمة طرفان يتواجهان منذ أكثر من قرن في العالم البيزنطي، أعداء الصورة كانوا الطرف الغالب في الأكليروس المدني وفي البلاط والجيش، وأتباع الصور، وهم أغلبية الأكليروس الكنسي من رهبا وقسس[44]، الذين يتعرضون بقولهم أن الإلهي لا يقبل الوصف، لذا فإن كل صورة له لا يمكن أن تكون إلا أن تكون زائفة وغير مشابهة للأصل ومن ثمة فالروحاني واللامرئي مترادفان[45].

ولقد حسمت مشروعية الصور المسيحية، وسط النزاع الدامي حول الصور خلال المجمع الديني المنعقد بمدينة نيسي سنة 787م ، ولقد كان هذا المجمع السابع هو أخر مجمع مسيحي شامل شاركت فيه كنائس الشرق والغرب المسيحي ، فقد قام بقلب الأولوية المطلقة للكلمة على الصورة كما عرفتها اليهودية، مؤكدا بالتأثير الذي مارسته الثقافة البصرية الأغريقية على المسحيين سواء كنا مؤمنين أم لا فإننا ندين بالإنفلات من التعبد الخطي للرب على الطريقة الإسلامية إلى هؤلاء البيزنطيين[46]، لم تلبث الصورة أن تسربت للشعب المسيحي من الأسفل (عبر الإعتقاد في اللحود) ومن الأعلى (عبر المصلحة السياسية) وبمقدار ما تعاقدت الكنيسة

---

[43]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، افريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 117/116.

[44]- رويجيس دوبري: مرجع سبق ذكره، ص 62.

[45]- رويجيس دوبري: نفس المرجع، ص 64.

[46]- رويجيس دوبري: نفس المرجع، ص ص 63/62.

مع القرون المتوالية بمقدار ما تصالحت مع الصورة وبمقدار ما تنتشر المسيحية في أرجاء الإمبراطورية بمقدار ما تنصاع للصورة وللإمبراطورية معا [47]

لقد اعتبر الإسلام الصورة مجرد تمثيل جامد لا يمكنه أبدا أن يكرر الأصل، ولا أن يعبر عن حقيقته المتمثلة في الحياة بكل مغازيها وارتباطاتها بخالقها البارئ، إن الحقيقي في التصور الإسلامي للوجود ليس هو القريب من الحواس، وإنما ما يتجاوز كل حسية، إنه المتعالي الذي يمتلك لوحده حقيقة وماهية الوجود ومحركها الإساس (الروح) لذا فإن وجود الصورة في الدنيا تعريض بالحياة (أي بما يملك روحا) ومنح الإعتبار للجامد الذي لا يمتلك أي فاعلية واقعية[48]، وبين فريد الزاهي في كتابه "الجسد والصورة والمقدس في الإسلام" الفرق الكبير بين الصورة الطبيعية والصورة المحاكية لها، والذي يكمن أساسا في:

1 ـ المصدر الإلهي للأولى والمصدر الإنساني للثانية.

2 ـ أن الأولى خلق والثانية صناعة.

3 ـ أن الأولى طبيعية أما الثانية فإنتاج ثقافي، بالمعنى الأنثرويولوجي للكلمة.

4 ـ أن الأولى أصل أما الثانية فنسخة تتماهى مع الأصل.

5 ـ أن الأولى تمتلك روحا أما الثانيةفخلو منها.

6 ـ أن الأولى عابدة لخالقها أما الثانية فمعبودة من طرف صانعها.

7 ـ أن الأولى تنتمي للنظام الكوني للخلق، أما الثانية فتنتمي للمتخيل الإنساني الوضعي[49]

ترتبط الصورة بالتاريخ الإنساني، فالباحث جان بودلير يحدد ثلاث مراحل لهذا التاريخ ويصف كل مرحلة بطبيعة العلاقة المفترضة بين الصورة والواقع، في المرحلة الأولى ترى الصورة مزيفة للواقع في تقريبها لعالم بقيت حقيقته دائما خارج الصورة، كذلك افتراضها حقيقة طبيعة كقانون الرب، وفي المرحلة الثانية استخدمت الصورة كمصدر للواقع،فاللغة تنتج الواقع،أما المرحلة الثالثة وهي مرحلة ما بعد الحداثة، فليس لمفردة اللغة ولا لمفردة الواقع أي ميزة فقد اختفى الفرق بينهما هذا ما يسميه بالتقليد.

ويرى الباحث دونالد لوي في كتابه " تاريخ الإدراك البرجوازي" أن هنالك تاريخا للإدراك وللطبقات الإجتماعية طرقها الخاصة في ادراك العالم، ويزعم أن لكل مرحلة تاريخية تختلف في تدرج فهمها، قسم لوي التاريخ الأوربي إلى خمس مراحل، في المرحلة الأولى ـ العصور الوسطى ـ كان السمع واللمس أكثر أهمية من

---

[47]- رويجيس دوبري: نفس المرجع، ص 69.

[48]- صحيح البخاري، دار الهدي للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ج 5، 1992،ص 119.

[49]- فريد الزاهي : مرجع سبق ذكره، ص 120.

النظر، وفي المرحلة الثانية ـ عصر النهضة ـ احتل النظر المكانة الأولى في تسلسل نظام الإدراك، أما المرحلة الثالثة فتعود إلى ملكية المجتمع وأهمية تمثيل الأخرين في المكان، يمثل المرحلة الرابعة المجتمع البرجوازي، وتتميز هذه المرحلة بتوسيع مدى النظر (مثلا عن طريق الإختراعات كالتصوير الفوتوغرافي)، المرحلة الخامسة والأخيرة ـ القرن العشرين ـ فيعرفها لوي بأنها مرحلة الشركات الرأسمالية، مجتمع الإستهلاك البيروقراطي، وتشكلها الثقافة الإلكترونية واستقراء الصورة والصوت[50]

يرى الباحث ريجيس دوبري أن" الإنسانية عرفت ثلاث قطائع وسائطية (ميديولوجية): (الكتابة والطباعة والسمعي البصري) تفرز في زمن (تاريخ) الصورة ثلاث قارات متباينة :الصنم والفن والمرئي ولكل منها قوانينها، وكل خلط بينها يؤدي إلى غموض لا جدوى منه"[51]، وللإشارة فإن دوبري يحاول تناول العصور الثلاثة عند الغرب المسيحي، والمتميز في هذه العصور حسب دوبري هو التداخل فيما بينها، فهو لا يفصل ولا يعتقد في القطيعة النهائية بين كل عصر لأن ظهور وسيط جديد لا يلغي دور الوسيط القديم، وهكذا سنجد:

أ . عصر اللوغو سفير (الخطاب): أو عصر العقل ويمتد من عصر اختراع الكتابة حتى عصر اكتشاف المطبعة وما يميزه هو الطريقة التي تبلورت بها الصورة حيث اعتمد في البداية على ذهنية غيبية تمثلت في خوف الإنسان من المجهول وبالتالي إحساسه الإستهامي بالضغط الذي تمارسه عليه قوى خارقة وغيبية استطاع محاربتها بواسطة تقنيات بسيطة، سواء بصنع أصنام وتماثيل تساعده على التعبد أو بتقديم قرابين إليها لمحاربة الشر، ليس هذا فقط، بل أن إنسان هذا العصر اختار الصورة كوسيلة مع الإنسان الراحل أو التواصل مع الموت ذاته عن طريق الإحساس بتهديداته، فهو كائن يعي بمضيه، والخوف من الانقراض يصاحبه ويفرض عليه الاهتمام بمظهره، وبالتالي الاهتمام بالصورة، والشاهد على ذلك المتاحف التي لدينا اليوم.

ب . عصر الغرافو سفير (الطباعة): يمتد من اختراع المطبعة إلى اختراع التلفزة الملونة، وما يميزهذا العصر هو تلك العلاقة المحورية مع الفن حيث ظهر الاستهلاك الشخصي للآثار الفنية، غير أن التحول الذي عرفته الصورة كان رهينا بالتطور التقني الذي قلص من الإيمان بالأرواح الشريرة وبالتاليمنع الصورة أن تكون وسيلة للتواصل مع الغيب أو مع العالم العلوي.

---

[50]- عبد الجبار ناصر: ثقافة الصورة في وسائل الإعلام، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2011، ص 67/66.

[51]– ريجيس دوبري: **حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي**، افريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 2013، ص 165.

ج . عصر الفيديو سفير (البصري): يمتد من نهاية العصر الثاني حتى الآن، وما يميزه هو تمحوره حول المرئي، فهو عصر ينفي كل طابع مادي للصورة، إذ أصبحت هذه الأخيرة عبارة عن نبضات كهرطيسية هذا الاقتصاد في الطابع المادي للصورة ما فتئ يتزايد عن طريق الصورة الافتراضية والتحويل الرقمي لدرجة يمكن أن نقول معها أن الصورة الافتراضية هي صورة للعدم، إن التطور التقني الذي قاد إلى التحكم في الصورة بقوة، قد أفضى إلى طريقة جديدة في الحكم، طريقة ترفض الإكراه الجسدي وتحوله إلى إكراه من نوع خاص، حيث يصبح المتحكم في نقل الصورة هو المتحكم في الرأي العام[52].

6. النظريات الكبرى في الصورة البصرية :

أ . النظرية الترابطية: شكلت الترابطية في القرن 19م الإتجاه التحليلي للصورة، متخذة الفلسفة التجريبية مع جون لوك ودافيد هيوم سندا لها في البحث عن الصورة، فالترابطية ترى أن الإحساس هو أساس المعرفة، فقد استطاع فرانسيس جالتون تقديم مساهمة فعالة، حيث بلور طرقا احصائية واختبارات مختلفة استطاع من خلالها قياس قدرة الفرد على اختزان الصورة واستحضارها، كما كانت لفيشنر اهتمامات بالغة بالصورة، دفعت علماء النفس إلى اعادة النظر في الأدوار التي تضطلع بها.

اهتمت المدرسة الترابطية البريطانية بالحواس والخبرة الحسية والإدراك الحسي، ومن ثمة بحاسة الإبصار، ونجد مثلا في تمسك لوك بالقول إن المعرفة تتكون من الأفكار البسيطة غير القابلة للتحليل إلى أفكار أخرى وإن الأفكار الكبرى تتكون من أفكار بسيطة ترتبط في سلاسل زمنية أو تركيبات متزامنة زمن خلال هذا الطرح وضع لوك المذهب المذهب المركزي للترابطية، وقد اقترح ثلاثة من المفاهيم المتميزة في تحليله هي العقل الذي يحصل على المعرفة وأفكار هذا العقل (ما يفكر فيه) ثم الموضوعات الخارجية ومع أن الحصول على الأفكار كان يتم النظر إليه بواسطة لوك على أنه عملية حدوث سلبية وهو رأي تبناه اتباعه بشكل أكثر عمقا بعد ذلك، فإنه غالبا ما كان يتحدث عن العقل على أنه نشيط ويتحدث عن القوى العقلية ليس بالطريقة نفسها التي تبنتها نظرية الملكات، وقد قال عن أفكار مثل بياض اللون الأبيض، الصعوبة، الإنسان الفيل ألخ، قال عنها إنها تشتق إما من الخبرة الحسية أو الإحساسات (أي أنها أفكار من العالم الخارجي)، وإما من انعكاس العقل على عملياته، والنوع الأخير قريب الصلة مما يسمى بالحاسة الداخلية التي كانت خاصية مميزة لعلم نفس الملكات وعلم نفس الذات أكثر من

---

[52]– سعاد عالمي: **مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004، ص ص 11/10.

الإرتباطية ومن خلال إختبار وفحص بعض الخبرات الحسية الخادعة وصل لوك إلى القول بأن الإحساسات هي خبرات تنتج عن العقل بواسطة نشاط الموضوعات (الخارجية) وهي ليست مجرد عملية الخبرة الحرفية بهذه الموضوعات.

أما هيوم فقد قام بالخطوة التالية في هذه القضية فقال إن كل ما يوجد هو أفكار تمر في شكل سلاسل (متسلسلة)، والمجموعات المترابطة من سلاسل الأفكار هي ما يكون العقل أدى هيوم، والعقل لا يحصل على الأفكار، إنه هو الأفكار ومصادفة لم يستمر هيوم في استخدامه كلمة فكرة بمعناها الواسع فقد قام بالتمييز بين الإنطباعات (الإحساسات كما سميت بعد ذلك) والأفكار أو الصور الذهنية، فقد بدأ هيوم كتابة المسمى "استقصاء حول الفهم الإنساني" عام 1748م بالتمييز بين المدركات الحسية والصور العقلية في ضوء أبعاد مثل القوة والحيوية، وقال إن الصور العقلية أكثر ضعفا ، أي أشد خفوتا وأقل حيوية من المدركات الحسية لمنه لم يتحدث على نحو يتسم بالكفاءة عن تلك الحالات التي تختلط فيها المدركات الحسية بالصور العقلية.

وقال هيوم إن هذا التمييز بين صور تأتي من الخارج (المدركات الحسية) وصور تحدث في الداخل (الصور العقلية) هو الأساس في فهم كثير من الظواهر النفسية التي يحدث خلالها نشاط خاص بالصور ومنها ـ تمثيلا لا حصرا ـ الأحلام والكوابيس وخداعات الإدراك و الهلاوس والإدراك الحسي المباشر وغير المباشر، وغير ذلك من مكونات عالم الصور، ولعل ظاهرة الصور اللاحقة هي من بين هذه الظواهر.

في زمن بيركلي كان هناك اهتمام كبير بهندسة الإبصار وكا يتم اللجوء إليها في تفسير عدد كبير من الظواهر، كما كان دافيد هارتلي وهو طبيب له اهتمامات فلسفية ولاهوتية واحد من الملامحالمميزة للترابطية مهتما بالأساس الفسيولوجي للأفكار، فتاثير الموضوعات الخارجية هي أعضاء الحس نظر إليه على أنه بداية للإهتزازات والذبذبات بأشكالها الدقيقة داخل مجال الأعصاب، وأي عملية لإعادة استشارة النمط المعطى من الذبذبات بأشكالها العصبية الخاصة يمكن اعتبارها بمنزلة عملية اصدارجديدة للخبرة الأصلية، ونظرية هارتلي هنا خيالية تماما في تفاصيلها ولكنها كما لو كانت تتنبأ بالغيب بدرجة

ملحوظة في تخطيطها العام لمسارات الشحنات العصبية وأيضا الدوائر الإنعكاسية الخاصة بالنظرية العصبية في مجال التفكير عامة والإبصار خاصة[53]

ب . نظرية علم النفس المعرفي: فإذا كان الإحساس في المنظور الترابطي هو المعرفة الأولى، فإن الصورة تظل المعرفة الثانية بوصفها استرجاعا للإحساس، فالصورة الموجودة لدي قسمي هي نتاج احساسي بشكل القسم وألوانه والإحساس باللون هو ترابط أحاسيس أخرى، لكن الصورة لم تجد مكانها الطبيعي إلا مع الإتجاه المعرفي خصوصا مع أعمال بياجي وانهالدر، فالصورة عند بياجي تحضر وتؤثر ابتداءا من السن السابعة، وإن كان يشير إليها منذ المرحلة الحسحركية لأن ما يميز المرحلة بعد السابعة هي العمليات، إن العملية في عرف بياجي فعل يكون دافعه الإدراك والحدس، وتباعا لبرونر وبياجي تم البحث في فرضية التسنين الواحد الذي يجمع بين دخل المعلومات الصورية ودخل المعلومات الكلامية اللفظية، ويميز بياجي في بحثه في الصورة بين نوعين منها صور منتجة وصور توقعية، فالصور المنتجة هي الصور التي يستحضر العضو بواسطتها أشياء وأحداثا معروفة سالفا وسبق له أن أدركها، أما الصور التوقعية فهي تلك الصور التي لا تستند إلى ما سبق بل إلى الخيال عن طريق توقع أحداث ووقائع لم يسبق للفرد رؤيتها وإدراكها من قبل، والصورة عند بياجي ليست امتداد للإدراك، لكنها عملية ذهنية مرتبطة بنشاطات ذهنية،وهذا التصور هو ما يميز الإتجاه المعرفي عموما عن باقي الإتجاهات الأخرى في تصورها للإدراك الإنساني[54].

تفترض المقاربة الإدراكية المعرفية وجود مشاهد واع يتصرف كشريك فاعل للصورة، من الناحية الإنفعالية والمعرفية وهي بطبيعتها بنائية تصور الصورة كشيء نراه ونفهمه بطريقة تحليلية، فيمكن أن نجد في الصور عددا كبيرا من الخصائص البصرية في العالم الحقيقي، وكما هي وإلى حد ما نرى فيها الأشياء نفسها التي نراها في الواقع، الحروف البصرية والألوان، وتدرجات الحجم والقوام ألخ، وبشكل عام يمكن أن نقول إن مفهوم ثبات الإدراك الذي يشكل أساس إدراكنا للعالم البصري، يسمح لنا بمنح مميزات ثابتة إلى الأغراض إلى الفضاء، هو أيضا الأساس الذي يبنى عليه إدراكنا للصور، إضافة إلى ذلك، يرتكز عمل

---

[53]- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، منتدى دار الأزبكية، 2005، ص ص 90/88.

[54]- عبد المجيد العابد: السيميائيات البصرية قضايا العلامة والرسالة البصرية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط3، 2013، الجزائر، ص ص 47/45.

التعرف بما أن الأمر يقوم على إعادة التعرف على احتياطي من أشكال الأغراض وترتيبات بحسب الفضاء تم حفظها، فثبات الإدراك هو المقارنة المستمرة التي نقوم بها، بين ما نراه وما سبق أن رأيناه.

إن ثبات الإدراك هو إذا نتيجة عمل نفسي جسدي معقد، ويذهب هذا الثبات في التعرف إلى أبعد من ذلك لأنه لا يمكننا التعرف على الأغراض فحسب، بل تحديدها أيضا على الرغم من التشوهات التي تخضع لها جراء تصوريها من خلال الصورة، وأكثر مثال لافت في هذا السياق هو مثال الوجه، فغذا استطعنا تمييز نموذج صورة فوتوغرافية، فالفضل في ذلك يعود إلى ثبات الإدراك، ولكن أيضا إن تعرفنا إلى نموذج كاريكاتوري، يجب أن نفترض أننا نلجأ إلى معايير أخرى (فلا أحد يشبه تماما الرسم الكاريكاتوري الخاص به)، الرسام الكاريكاتوري يلتقط عناصر غير متغيرة في الوجه لم يسبق لنا أن لاحظنا وجودها بالضرورة، إلا أنها ومن الأن فصاعدا، يمكن أن تؤدي دور مؤشرات تعرف وبشكل مماثل، إن قابلنا شخصا لم نره منذ وقت بعيد فسوف نعترف إليه بفضل عناصر غير متغيرة من الطبيعة نفسها غالبا ما يصعب تحديدها من الناحية التحليلية بعبارة أخرى، لا يستلزم عمل التعرف فقط وجود العناصر الأساسية في جهازنا البصري، بل أيضا قدرات ترميز مجردة نوعا ما، إذ لا يقوم التعرف على ملاحظة التشابه نقطة بنقطة، بل يقوم على إيجاد عناصر غير متغيرة في الرؤية سبق تنظيمها للبعض مثل الأشكال الكبيرة [55]

ج . النظرية الجشطالتية:لقد ظهرت الجشطالتيةفي ألمانيا ردا عل المدرسة البنائية والسلوكية وهي إحدى النظريات المعرفية التي كان لها بالغ الأثر في تطور مباحث علم النفس،ورغم تعدد الإرهارصات والأفكار السابقة عنها، يجمع المؤرخون أن البداية الرسمية او الفعلية لهذه الحركة كانت على يد الألماني فرتيمر wertheimer، وذلك بدراسته التي أجراها سنة1910م، فأثناء ركوبة للقطار بدت له فكرة إجراء تجربة عن رؤية الحركة الظاهرة لا تحدث فعلا وذلك بتأثير تطلعه من نافذة القطار ورؤيته للمناظر التي يمر بها القطار، وبعد عودته إلى مدينة فرانكفورت اقتنى جهازا لقياس سرعة الدوران بدأ به مجموعة من التجارب البسيطة ثم قام بتجارب على جهار العرض السريع[56]

---

[55]- جاك أومون: مرجع سبق ذكره، ص ص 121/120.

[56]- محمد شحاتة ربيع: تاريخ علم النفس ومدارسه، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1986، ص271.

وما لبث إثنان من العلماء الشباب بجامعة فرانكفورت أن انضما إليه وهما كوفكا kofka وكوهلر، وكان الإتفاق الثلاثي على أن الإدراك الحسي يكون إدراكا لكليات وليست مجموعات جزئيات مترابطة، فالكليات (الجشطالت) هي أول ما ندرك ثم يتم تحليلها لندرك الجزئيات المكونة للكل، ولقد اصبحت نظرية الجشطالت في الإدراك الحسي نموذجا لنظريات جشطالتية في التفكير والتعلم، والذكاء والذاكرة، ويتضح هنا أنهم لم ينكروا وجود الأجزاء بل كانت دعواهم إلى الإنطلاق من البناء أو الجشطالت الذي سيوصلنا إلى معرفة الأجزاء[57]

ويقلل كل من كوهلر وكوفكا وبول كيوم من دور الثقافة والإنتباه في الوظيفة الإدراكية، ويرون أن العالم والصور يفرضان بنياتهماعلى الذات الناظرة المتأملة، ويذهبون كذلك إلى أن ادراك صورة ما هو ادراك مباشر وحدسي، والذات تدرك الشكل كمجموعة لا فاصل بين عناصرها، تنقسم الصور المدركة عند الجشطالتين إلى عمق وشكل حيث يمكن أن تؤثر طبيعة العمق في الصورة، وهذا ما يفسر عددا من الأوهام الإدراكية (أعطت النظرية الجشطالتية أهمية قصوى للأوهام الإدراكية في بنائها النظري الشكلي)، وعموما فقد قدم الجشطالتيون خمسة قوانيين لإدراك الصورة:

. قانون الصغر: الشكل الصغير يبرز من عمق أكثر كبرا.

. قانون البساطة: الشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد.

. قانون الإنتظام: التقسيم المنظم للأشكال يؤثر في العملية الإدراكية

. قانون التقابل: التقسيم التقابلي لعناصر شكل معين يؤثران فيالإدراك.

. قانون الإختلاف: الشكل المختلف الغريب يبرز بشكل أفضل[58].

. قانون حسن الأستمرار: ثمة ميل طبيعي في اكمال شكل معين بطريقة منطقية وإن كان غير منجز.

. قانون المصير المشترك: يتعلق بالصور المتحركة، بحسب هذا القانون، نحن ندرك العناصر التي تنتقل في الوقت نفسه كوحدة واحدة، كما تميل إلى تشكيل شكل واحد[59]

---

[57]- فاخر عاقل: التعلم ونظرياته، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1993، ص 215.

[58]- عبد المجيد العابد: مرجع سبق ذكره، ص 48/47.

[59]- جاك أومون: الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2011، بيروت، ص 73.

ـ قانون التقاربية: من السهل علينا أكثر إدراك العناصر القريبة وكأنها تنتمي إلى شكل مشترك بالمقارنة مع العناصر البعيدة.

ـ قانون التشابه: من السهل علينا أكثر رؤية العناصر التي لها الشكل نفسه وكأنها تنتمي إلى الشكل العام ذاته.

وكل هذه القوانيين التي جرى وضعها في معظمها، في الفترة الواقعة بين الحربين، ترتكز على مفهوم مركزي وهو مفهوم الشكل (Gestalt) الذي يدخل بين عناصر الصورة علاقة أعمق من العناصر نفسها، لا يدمرها تحول هذه العناصر، وقد جرى تناول هذه القوانيين بشكل طويل وكانت واسعة الإنتشار (كانت تعرف مثلا تحت اسم إيزنشتاين) الذي أتى على ذكرها في العديد من النصوص التي تعود إلى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين وفي ما بعد أدى تفسيرها من الناحية العصبية، والذي اتضح أنه مسبوق تماما، إلى عدم الوثوق بها نسبيا في الواقع، إن هذه القوانيين هي كناية عن تركيبات نصف تجريبية ونصف حدسية التي وضمن هذه الحدود تظهر دقيقة جدا، مع استثناء واحد وهو أنها تجد نفسها في خطر فور إعطاء أي معلومة حول العمق، إذا فهي بالنسبة إلى الصور القليلة التمثيل، التي تتضمن عددا كبيرا من العناصر البسيطة والمجردة (يمكن مقارنتها مع نظريات الفن التجريدي الخاصة بكاندينسكي وصولا إلى فازاريلي اللذين أعادا إكتشاف مبادئ مشابهة تماما خاصة بالتنظيم والهيكلية والشكل)[60].

وقد أشار أبراهام مولس 1971م أن علم الجمال الإخباري كان له الفضل في صياغة مفاهيم الشكل ورسوخ البنية بمصطلحات دقيقة جدا، بحكم أنه علم يدرس على وجه الخصوص الصورة في تعريفاتها الإحصائية، فهذه المفاهيم التي طرحها علم الجمال الإخباري تؤكد على أن:

ـ الغشتالت أو نظرية الشكل هي مجموعة من العناصر مدركة في تخوف إجمالي ومتزامن كنتاج ليس لتجميع عن طريق الصدفة ولكن لعدد من القواعد المقصودة.

ـ الشكل هو قابلية التنبؤ الجزئية.

ـ الأشكال لا توجد بذاتها، ولا تكون إلا مدركة.

---

[60]- جاك أومون: مرجع سبق ذكره، 74.

ـ رسوخ البنية الغشتالت هو القوة المقيدة للغة التي تمارس على ذهن المتلقي مهما كانت طريقة الأستكشاف، فحالما تستكشف الوحدات فإنها يمكن أن تتجمع بحسب معلومات أكثر إتساعا ةإن مبدأ تراتبية المستويات يبدو متينا حتى الأن، على أنه لو ثبت من ناحية أخرى أن البنية الهندسية للعالم، هي بنية مسطحة وانكسارية، فإنها لا تمنح أي اعتبار لوضع الحدود بين نسق قريب وبعيد، يتم إذا ادراكنا المعلمم والمعقلن على أرضية ذات طبيعة غير قابلة للأختراق، والتي يمكن أن تكون بطريقة ما الدرجة صفر المطلقة، مقدمة من طبيعة العالم بمظاهره الأكثر وحشية، والتي يمكن أن تلعب دور المادة عند هيلمسيلف[61].

ومنذ بضعة عقود تركزت محاولات تخطي نظرية الشكل بشكل كبير حول مفهوم المعلومات من الناحية التقنية التي أعطته إياه نظريات منبثقة عن أعمال الشهيرين شانون وويفير عام 1948م، وتقوم الفكرة الأساسية على أنه في صورة معينة ثمة أجزاء تعطي الكثير من المعلومات وأخرى لا تعطي سوى القليل منها، وهذه الأخيرة هي بالكاد تزودنا بمعلومات أكثر مما سبق أن زودنا بها جوارها وهي المعلومات التي يمكن التنبؤ بها كليا ونتكلم في هذا السياق عن الإطناب وفي الصورة البصرية يأتي الإطناب من منطقة ملونة أو ذات ضياء متجانس من دون إنقطاع أو من حدود يكون اتجاهه شبه ثابت إلخ، أما الإطنابات الأخرى فتأتي من شتى أنواع الإنتظام الكبير في الشكل (وبشكل عام من أي معايير الثابتية)، أما الأجزاء غير المطنبة فهي تلك الأجزاء غير المؤكدة والتي لا يمكن التنبؤ بها وهي في العموم مركزة على طول الحدود وخصوصا في الأماكن التي يتغير فيها الإتجاه بسرعة كبيرة فإلى هذه النقاط تحديدا يتحول انتباه المشاهد بشكل أساسي عندما نسأله سؤالا إخباريا (إن طلبنا منه مثلا حفظ صورة ما أو نسخها).

فقد سمح مفهوم المعلومات بإعادة كتابة المبادئ الخاصة بنظرية الشكل بنمط عام أكثر من خلال ضمها تحت مبدأ الأقل وهي أسهل نوع تنظيم يمكن إدراكه من بين نوعي تنظيم المعلومات الممكنين لصورة معينة، فهو يفترض وجود أكبر عدد ممكن من الإطناب أو التشابهات، كما يفترض في وصفه وجود أقل قدر ممكن من المعلومات، وهذا التعميم مثير للإهتمام في حد ذاته، وقد وجد تطبيقا عمليا مهما جدا من خلال إعداد برمجيات ضغط الصورة،وتحتمل الصورة الفوتوغرافية الرقمية المعالجات الأوتوماتيكية

[61]- فرانسيس إدلين وأخرون (مجموعة مو): بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، ترجمة سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012، ص ص 50/49.

بشكل جيد وبنوع خاص ، والتي تزيل منها الأجزاء المطنبة بشكل محض كي تبقى وبشكل أولي على تلك التي تحتوي على الكثير من المعلومات، وترتكز صناعة الدي في دي (DVD) بشكل خاص على احتمال تركيز أكثر قدر ممكن من المعلومات الموجودة في الصور المتحركة، فمن جهة يمكن أن تضغط كل صورة منفردة (هذا يعني أنه لا يجري تسجيل الصورة نقطة بقطة، ولكن من خلال ضم ترميز بعض أجزائها وتبسيطه)، ومن جهة أخرى إن بقيت بعض الجزاء متشابهة خلال فترة محددة، يمكننا في هذا المعرض أيضا تبسيط الأمور، من خلال ترميز الوقت الذي تبقى فيه عل حالها، والصورة التي تجري معالجتها على هذا النحو تحتوي على المعلومات نفسها التي في الصورة الأصلية، ولكن من دون إطناب، كما تستلزم لتسجيلها عددا من الثمانيات (octet) أقل بكثير.[62].

د. **النظرية الظاهراتية:** تجلت الظاهراتية من خلال أعمال الفيلسوف إدموند هوسرل Edmund Hussrel في أوائل القرن العشرين والذي كان متأثرا إلى حد بعيد بأفكار سابقة عنه، فكانت الظواهرية بمثابة أهم اللحظات التي شهدتها تطور فلسفة برنتانو خصوصا، ثم تطور المفهوم أكثر على يد تلامذته ضمن ما عرف بالمدرسة الفرنسية، المدرسة الألمانية والمدرسة الأمريكية[63]،

تعتمد الظاهرتية كمنهج على مجموعة من الثوابت:

ـ تجاوز ثنائية الذات والموضوع: أي التخلي على مبدأ القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع، يريد كل منهما الإستحواذ على الأخر وإلغاء وجوده،فالبداهة تقتضي أن الذات والموضوع كلهما موجودان، وأن وجود كل منهما ليس من خلق الأخر، ولكنهما في النهاية مرتبطان إرتباطا تلازميا من خلال اتجاه الذات الدائم نحو موضوعهما (أي قصدية الوعي) وإلتحامها به (في العالم المعاش).

ـ ممارسة الأبوخية: غايتها تعليق الأحكام والإعتقادات التي تقال عن الموضوعات الواقعية، وهي تلك المعتقدات التي تنشأ في الموقف الطبيعي الساذج ويسلم بها الحس المشترك، وهو حسب ميرلوبونتي أن الفيلسوف لا يسلم بأي شيء قد تعلمه أو عرفه أخرون، وإنما عليه أن يبدأ بنفسه، فالفلسفة هي دائما

---

[62]- جاك أومون: الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2013، ص ص 75/73.

[63]- سماح رافع محمد:الفينومينولوجيا عند هوسرل ـ دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر ـ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991، ص 52.

بداية خبرة متجددة، وهي تكمن كلية في وصف هذه البداية، ولا شك أن هذا سوف يتيح إمكانية الوصف المباشر لماهية وبنية هذا الموضوع، كما هو معطى الخبرة المباشر للذات.

ـ **وصف ما هو معطى**: إن عمليات الوصف هي الخطوة الحاسمة في المنهج الفينومينولوجي غير أن الوصف يساء فهمه احيانا بشكل ساذج على انه ملاحظة حسية أو تجريبية لما هو معطى، فالخبرة المباشرة أو الوصف المباشر هنا ليس خبرة حسية، وإنما وصف للخبرة الحسية ذاتها.

ـ **إدراك ماهيات وعلاقات ماهوية**: إن عمليات الوصف الفينومينولوجي تنصب على ماهيات الظواهر، فالماهيات لا تستخلص إستدلاليا أو استقرائيا، وإنما تدرك عن طريق العيان والتحليل والوصف فهي ليست ماهيات مجردة تعميمية، وإنما ماهيات عيانية يتم إدراكها فيما هو معطى، أي في الظاهرة نفسها وليس خارجها.

ـ **مشاهدة أساليب ظهور الظواهر**: المنهج الفينومينولوجي لا يهدف إلى كشف ما يظهر فحسب، وإنما أيضا الطريقة التي تظهر بها الأشياء.

ـ **ملاحظة تأسيس الظواهر**: وهناك ملاحظة التأسيس السلبي أو الذاتي للظواهر وهو ملاحظة لبنيتها الوجودية التي تكون عليها، والتي تفرض نفسها على وعينا، أما ملاحظة التأسيس الإيجابي فهي ملاحظة لتلك العمليات التي يؤسس بها الوعي موضوعه، بإعتبار أن الموضوعات لا تعطى لنا جاهزة مؤسسة المعنى (64)

الظاهرتية مختلفة تماما عن نظرية الشكل، إلا انها تتشارك معها في حرصها على إظهار الطابع الفوري في علاقة الشخص المدرك والمفكر مع العالم، وبالنتيجة في إبراز دور الإدراك ما كاد ميرلوبونتي (Merleau.ponty) ينشر كتابه بعنوان phénoménologie de la perception عام 1945م حتى عقد ندوة علمية حول السينما التي أعاد فيها عرض مفهوم الشكل، وتعمق أكثر في الفكرة الخاصة بنظرية الشكل في علاقتنا مع العالم، فالإحساس والرأي يشكلان وحدة واحدة وبالتحديد في السينما، الشكل (متتاليات الصور المخصصة بالحركة) هو من يوجد ليس الإيقاع فحسب بل المعنى

64- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ـ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ـ ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002، ص ص 53/49.

أيضا " معنى الفيلم مندمج في ايقاعه كما معنى الحركة التي يمكن أن نقرأها مباشرة في الحركة نفسها والفيلم لا يعني شيئا إلا في ذاته، الفيلم، كما الأشياء يدل على معان.

السينما، كما الصورة وأكثر منها بعد تفسح مجالا بلا شك لمقاربة ظاهراتية (نجدها في الحقبة نفسها عند بازان) وقد أعطى عالم النفس الألماني الأمريكي هوغو منستربيرغ كاتب المقالة الأولى حول علم النفس في صورة الفيلم 1916م شهادة مبكرة، كانت اطروحته شديدة الحدة: السمات البارزة في الشكل الفيلمي هي صور طبق الأصل عن الوظائف الكبيرة للنفس البشرية، التأطير وخصوصا عن قرب يوازي تركيز الإنتباه، فالمنظور المتحرك يعطي خير صورة موازية لإدراك العمق والعواطف التي تتمثل من خلال لعبة الممثلين تعطي مباشرة إلخ، إن مقاربة قارئ فرتيمر هذا ليست مقاربة شكلية تماما وهي ذات طابع ظاهري بشكل أقل (على الرغم من أنه عايش الأعمال التأسيسية التي قام بها هوسرل)، إلا أنه يتشارك مع هذه المقاربة في الإعتقاد أن تأثير الصورة المتحركة مبني على فكرة انها تشرك الحلقات نفسها التي تشركها النفس البشرية[65].

لاشك في ان ثمة صدفة تاريخية في فكرة أن كتابا بهذا الإختلاف يتلاقون في الميدان الظاهراتي نفسه بشأن علاقتنا بالصورة السينماتوغرافية، عندما تبدو مقاربة الشكل ملائمة أكثر لوصف العلاقة بالرسم بالألوان ومن دونها ولكن المقاربة الظاهراتية شكلت مصدر وحي للكثير من النقاد ومؤرخي الفن من مالديني 1966م إلى بونفان (1995،1993) وبالنسبة إليهم من الصحيح أن تحليل فورية عمل الصورة تؤخذ دوما في إطار هم تعظيم قوة الإستحضار، وغالبا ما نرى في العمال المستوحاة من الظاهراتية المتشددة نوعا ما، ميلا إلى زؤية وسيلة تعبير مباشرة عن العالم في الصورة تتنافس معاللغة ولا تمر عبرها، وثمة حالة جسدها مونييه (1963م) الذي يعتقد ان الصورة تبدل الشكل المكتوب بطريقة تعبير عامة ذات قوة ايحائية كبيرة كما تقلب العلاقة التقليدية التي تربط الإنسان بالأشياء، فالعالم لا يسمى بعد الأن بل يعبر عن نفسه من خلال تكرار محض وبسيط، ويصبح النص المنطوق عن نفسه ويختم مونييه قائلا إن الصورة خطرة ويجب استعلاؤها من خلال إدماجها بشكل جديد من القول من دون سابقة أيضا عبر أمر لغة ما بعرض العالم بشكل ذاتي أي من خلال الصورة ، وهذا الموقف الذي يتلاقى مع وضع قديم جدا من الحذر تجاه الصورة (كما أظهر ذلك مثلا غينزبيرغ 1980م)في تقدير

---

[65]- جاك أومون: مرجع سبق ذكره، ص ص140/139.

تماثل الصورة بعالم الواقع ناسيا أن الإستراتجيات الرمزية المستعملة تجاه الصورة وعالم الواقع ليست هي نفسها، أما بالنسبة إلى اللغة التي وبحسب مونييه يجب اخضاعها للصورة، ومنذ الأن تحيينات حقيقية عنها تتجلى مثلا من خلال السينما (وإنطلاقا من فكرة مشابهة لفكرة مونييه يقترح بازوليني أن نرى في السينما) اللغة المكتوبة عن الواقع [66]

ميز الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي نفسه في التقرير الذي كتبه ردا على ترشيحه لعضوية الكوليج دي فرانس العام 1952م بيم مرحلتين من مراحل نموه العقلي فقال لقد حاولت في المؤلفين الأولين لي أن أسمى من أجل الإستعادة لعالم الإدراك، اما أعمالي التي اعكف عليها الن فتسعى إلى الكشف عن الإتصال مع الأخرين، وكذلك التفكير، هما أمران يتجاوزان عالم الإدراك الذي يجذبنا نحو الحقيقية.

وأفاد ميرلوبونتي من بحوث علم نفس الجشطالت في ألمانيا، وكذلك من فلسفة هوسرل وهايدغر الفينومينولوجية وقال إن البعد البنيوي للإدراك هو أمر مكافئ للمعنى الذي يزخر به العالم الذي نعيش فيه، ففي النظام الإنساني تتضافر البنية الشكلية مع المعنى الذاتي وليس ثمة تناقض بينهما كما أعتقد بعض البنيويين الذين جاؤا بعد ميرلوبونتي إن التشكيل البنائي هو ظاهرة قصدية وإن الشيء الطبيعي والكائن الحي، وسلوك الأخرين وسلوكي كلها موجودة فقط في منطقة المعنى، وفيما يشبه الحديث عن الإيقونية أو الحوارية البصرية يتحدث ميرلوبونتي عن أهمية النظر المشترك إلى اللوحات الفنية مع الأخرين، حيث تدخل انطباعاتهم عن اللوحات داخل الشخص الأخر، وتدخل انطباعاته داخلي بحيث أكون مع الأخر ومع اللوحة ومع الأشياء في عالم واحد.

يقول المصور أندريه مارشان " وإني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي أنظر إلى الغابة، احسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي وهي التي تكلمني وإني كنت هناك أسمع" ويقول سيزان "إن الطبيعة في الداخل وإن كل إحساس كل حاسة لدى ميرلوبونتي تعود إلى الجسم الإنساني والإدراك الحسي الذي يتجلى في أقوى مظاهره لدى المصور، يقوم على أساس وحدة مزدوجة تجمع في أن واحد بين النفس والجسم، حيث الجسم ذات متجسدة من ناحية، وبين الأنا المتجسد والعالم من ناحية أخرى.

---

[66]- جاك أومون: مرجع سبق ذكره ، ص ص 141/139.

هذه المبادلات التي تحقق عند ميرلوبونتي بين الحضور والغياب وبين الظهور والإختفاء وبين الوجود واللاوجود وبين المرئي واللامرئي، هذه المبادلات قد أتاحت له أن يعرض مشكلات التصوير، فالأشياء في العالم بلونها وشكلها وأبعادها توقظ في جسم المصور معادلا داخليا هو بمنزلة صيغة جسدية لحضورها، هذه الصيغة الجسدية تثير بدزرها مرئيا هو ماهية جسدية، بحيث يمكن ان تقول من لوحة المصور إنها داخل الخارج وخارج الداخل، والعين ليست أداة استقبال الأشكال وألوانها فحسب، ولكنها ألة يمنحها النظر هبة الرؤية وإدراك العالم، ومن ثم ما يمكن أن يحيل هذا الإدراك عن طريق التصوير إلى وجود مرئي، وجود يتم بالجسد ومن خلال الجسد، من خلال حضور الجسد في العالم، وحضور العالم في الجسد، من حيث هو حركة ومن حيث هو رؤية ومن حيث هو إدراك[67]

و- نظرية ارنهايم والتفكير البصري: التفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال أرنهايم في كتابة "التفكير البصري " 1969م، وقد ميز أرنهايم من خلال كتابه هذا بين نوعين من المعرفة هما:

أ ـ المعرفة الحدسية: وتحدث أرنهايم في المجال الإدراكي الذي تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية، ومن ذلك ما يحدث مثلا عندما يحاول شخص ما إدراك لوحة تشيكيلية، إنه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويدرك المكونات المختلفة لهذه الصورة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة، وتمارس هذه المكونات تاثيراتها الإدراكية بعضها في بعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي بإعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة، يحدث هذا بطريقة كلية داخل عقل المتلقي أو المستمع أو المشاهد ، ويؤكد أرنهايم أن التفاعل هو تفاعل شديد التركيب وأن جانبا كبيرا يحدث تحت أو أدنى مستوى الشعور، وأن الناتج لهذا التفاعل يصبح مشعورا به أو مدركا عند وصولنا لإى تكوين مدرك كلي للوحة او المقطوعة الموسيقية أو العمل الأدبي، ويتم هذا المدرك بطريقة مرهقة، كما تحدد طبيعة مكوناته الخاصة من خلال موضعها أو وظيفتها في العمل ككل، ويشير أرنهايم إلى أن جانبا كببيرا من تفكيرنا ومن سلوك حل المشكلات لدينا ينشط من خلال هذه المعرفة الحدسية.

ب ـ المعرفة العقلية: وفيها يضطلع الشخص بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكون منها العمل، إنه يصف كل لون وكل شكل وكل نغمة وكل جملة الخ، ويعد بعض القوائم الخاصة بهذه

---

[67]- شاكر عبد الحميد:مرجع سبق ذكره، ص ص 91/90.

العناصر، ثم يتقدم نحو وصف العلاقات الموجودة بين هذه العناصر الفردية، ثم يحاول بعد ذلك أن يقوم بالدمج أو التركيب بين هذه العناصر.

ويؤكد أرنهايم أنه لا يوجد صراع ضروري بين المعرفة الحدسي والعقلية، فالتفكير الإبداعي وعمليات التذوق الفني كذلك في الفنون والعلوم أيضا، إنما يتميزان بذلك الخاص بين التفاعل الحر للقوى داخل المجال وبين الوحدات أو القوى الأكثر تحديدا، تظل ثابتة داخل السياق، المتغير أن المعرفة الحدسية (الكلية التركيبية) والمعرفة العقلية (الجزئية التحليلية) ضروريتان بشكل خاص خلال عمليات الإدراك[68].

يعتمد الإنسان والحيوان في رأي أرنهايم معظم الوقت على المعرفة البصرية، ولذلك فالعقل يرسم ما يراه لا ما يعرفه، ودون محاولة لإحداث الإنفصال بين العمليات الإدراكية والعمليات المعرفية، فكل نشاط خاص بالرؤية يضمن عملية إلتقاط الملامح العامة المميزة للموضوع المدرك، وكذلك فإن معرفة بصرية بعيدة من أي موضوع مرك فردي بعينه تتطلب إدراك الملامح البنائية المميزة، والوحدة المتكاملة للمعرفة البصرية والإدراكية هي أمر أساسي بالنسبة للصغار والكبار، وتتعلق الرؤية وإدراك العموميات بالخصائص الثلاثية والدائرية، فهناك خصائص أولية للموضوعات وليس خصائص فردية فالطفل يدرك صفة المثلثية العامة أولا ثم تأتي بعد ذلك التفرقة بين المثلثات الفردية (قائم الزاوية، منفرج الزاوية....)، والكلية كذلك صفة تدرك بشكل مبكر، قبل معرفة وتحديد الخصائص المميزة لكلب معين، فإذا كان هذا حقيقيا فإننا نتوقع أن يكون تعلق الطفل بالتمثيلات الفنية المبكرة التي تقوم على أساس الملاحظة القليلة للخبرة، أي بالعموميات أكثر من تعلقه بالتفاصيل النوعية.

وقد ذكر في كتابه " التفكير البصري" أنه إذا أراد المرء أن يتعقب التفكير البصري (أي عمليات فهم العالم من خلال الصور) فإنه يجب أن ينظر إلى الأشكال والعلاقات الجيدة التكوين، وهذه الأشكال توجد فعلا في الأعمال التي تنمو عند المستويات المبكرة من الإرتقاء، ومن أمثلة ذلك رسوم الأطفال، وذلك لأن عقل الصغير ينشط من خلال أشكال أولية بسيطة يمكن تمييزها بسهولة عن تعقد الموضوعات الي يصورونها.

---

[68]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص ص 148/147.

واختيار المفاهيم البصرية وتحديدها يشتملان على نوع من سلوك حل المشكلات سماه أرنهايم ذكاء الإدراك، فإدراك موضوع ما يعني اكتشاف الشكل البسيط، الذي يمكن تصوره عقليا، والشيء نفسه صحيح بالنسبة إلى التصورات التمثيلية التي تحتاج إليها لعمل الصورة، فالمشكلة هنا تتضمن إذن نوعا من حل المشكلات من خلال إدراك الموضوع البسيط القابل للفهم، وذلك قبل تكوين المفاهيم التمثيلية الضرورية لأنجاز الصور الخاصة به، وهذا يشتق أساسا حسب أرنهايم من خلال طبيعة الوسيط (الخط واللون ومادة الصلصال...ألخ وشكل استخدامها أيضا)، كما أنه يتفاعل مع المفاهيم الإدراكية المختلفة ويظهر حل هذه المشكلات براعة عالية، ويختلف من فرد إلى أخر حتى لدى الأطفال الصغار ولدى الراشدين الكبار أيضا[69].

لعل تلمس تلك القوانين البصرية المرتبطة بالشكل والتي وجدت أعمق تجسيد لها لدى مفكري الجشطالت الألمان، وهو ما نجده واضحا ومؤثرا لدى رودلف أرنهايم عالم الجمال والمنظر السينمائي المحلل للظواهر البصرية المكانية، حيث أرنهايم في اطلاقه مصطلح الإتجاه الرؤيوي، وهو الإتجاه الذي ينطوي على حصيلة عملية الرؤية الموضوعية للأشياء والأجسام بمختلف المستويات، اخضع المفرادات والموجودات المكانية إلى الإشتراطات التنظيمية ومنحها طاقة تعبيرية عميقة ودالة ومؤثرة، ولقد فسر أرنهايم مفهومه الرؤيوي بأنه ينطلق من التفكير البصري أنه يرتبط بالأشكال والهيئات[70].

ز ـ نظرية جيمس جيبسون والإدراك البصري: التي قام بتطويرها عندما كان ضابطا في سلاح الطيران الأمريكي خلال الحرب العالمية الثانية، إذ كان من واجباته أن يطور بعض الأفلام التدريبية لحل بعض المشكلات الخاصة بإقلاع الطيارين وتحليقهم وهبوطهم، وتقوم نظريته في جوهرها على دراسة الخصائص المتغيرة والثابتة في عملية الإدراك البصري والتي اطلق عليها اسم "أنماط التدفق البصري"، وقد اعتبر الأنماط ذات أهمية كبيرة في تزويد الطيارين بمعلومات حول اتجاههم وسرعتهم وارتفاعهم، وتتعلق هذه النظرية بكيفية تنظيم الضوء وانعكاساته المختلفة، من وعلى السطوح والموضوعات المختلفة على الأرض/ ومن بين التطويرات التي أضافها جيبسون ما يسمى بالمنحنى الإيكولوجي في الإدراك البصري عام

---

[69]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص 148.

[70]- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، المجلس الوطني للقافة والفنون والأداب، ط1، الكويت، 1987، ص 16.

1979م، وقد استخدم كلمة ايكولوجي لتأكيد التفاعل بين الكائنات الحية والبيئة في محاولة منه لحل الثنائية الشائعة في النظريات المطروحة بين الإنسان والبيئة[71].

ولإيجاد حل هذه الثنائية تبنى جيبسون نموذجا تفاعليا قائلا أن المعرفة التي يحصل عليها المرء من العالم الخارجي تحدث فقط عندما يحدث التفاعل بين الإنسان والعالم والبيئة، ومن مفاهيمه نجد مفهوم ثوابت البيئة، وهي تلك العناصر الخاصة في المجال البصري التي تصبح ذات دلالة وأهمية بالنسبة للقائم بالنظر والإدراك، ويشار إليها بمصطلحات مثل الحافة، أو الطرف، ومحيط الشيء، والضوء، والشكل... ألخ، فالطفل حسبه تكون لديه فكرة عامة عن القطة مثلا فيتعرف عليها من كل الزوايا، وفي كل وضع ، حيث تصبح فكرته عنها غير مرتبطة بشكل خاص، أي نقطة معينة، إنها يمكن أن تأخذ أشكالا عديدة داخل النظام البصري، ومع ذلك فهي غير متغيرة.

والفريد في نظرية جيبسون هي أنها تعتبر التغيرات التي تطرأ على الصورة الشبكية كلا غير قابل للتجزئة والتحليل، فالبنسبة إلى هذا المنظر لا وجود للعناصر التي نحصل عليها من خلال التحليل إلا في علام المختبر المصطنع، حيث يجري استبيانها، لا في الإدراك اليومي العادي ومن هنا اقترح مقاربة ترفض دراسة تجارب مخبرية، ولا تعتبر عملية الأدراك سوى عملية طبيعية، وبحسب هذه النظرية كل صورة شبكية تعطي صورة شاملة وحيدة، أما متغيرات عملية الإدراك هذه التي يصعب إدراكها بالنسبة للنظريات التحليلية، فهي أكثر تعقيدا من حيث البنية، فمفهوم المتغير المعقد تدخل في صميم نظرية جيبسون، فتدرج القوام هو أحد الأمثلة التي تعطي بإستمرار في هذا السياق، إذ يجري إظهاره على انه احد المتلازمات في الحافز لإدراك السطح المنحدرة (أي إن تدرج القوام في الصورة الشبكية هو الحافز لإدراك تغير متواصل في المسافة) ذ، وفي هذه المقاربة، إن الإنقطاعات المضيئة في الصورة الشبكية هي معلومة حول الفضاء لا غير فهي ليست بصور عن الفضاء التي يجب تفسيرها في ما بعد[72].

وبناء على ذلك فقد رفض حيبسون فكرة المجال البصري أو اسقاط المجال البصري كصورة على الشبكية، وقدم بدى من ذلك مفهوم المنظومة البصرية، وهنا يبدو شديد القرب من الفيلسوف ميرلوبونتي في

---

[71]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق دكره، ص 149.
[72]- جاك أومون: مرجع سبق ذكره، ص 55.

توحيد بين جسد الفنان وما يدركه في البيئة، وتنتج المنظومة البصرية من ذلك التفاعل البصري بين الفرد والبيئة، وتتغير بإستمرار، ونادرا ما تكون ساكنة.

لقد أكد جيبسون من خلال نظريته أهمية التقاط المعلومات في الإدراك البصري، رافضا بذلك النظريات التي تؤكد دور عمليات الإحساس في الإدراك الفني، فالصور والرسوم في رأيه هي وسائل للتخاطب وتخزين المعلومات وتراكم المعرفة ونقلها إلى الأجيال التالية، كما أن هناك بنية موجودة في الصورة واللغة، ولكن بنية المعلومات في الضوء المحيط أكثر ثراء واستمرارا من بنية المعلومات الموجودة في اللغة، ولذلك فهو يميز في الإدراك البصري بين الإستثارة الحسية والتقاط المعلومات، على اعتبار أن أساس الإدراك البصري هو محاولة التقاط المعلومات التي يعبر عنها بصريا.، إن المنظومة البصرية في الخارج هي المثير الذي تستجيب له العين البشرية، والإبصار هو عملية خاصة من الإستكشاف الذي يحدث عبر الزمن، وهو ليس عملية فوتوغرافية لتسجيل الصور[73]، ونجد حيبسون يؤكد دراسته على النقاط التالية:

ـ دراسة الإدراك البصري ينبغي أن تتم خارج المعامل، وبعيدا من الأجهزة، لآن الإدراك من الأمور التي تحسن دراستها عندما يكون الناس في حالة حركة مشاهدة، وأي في البيئة العادية.

ـ الإدراك البصري ليس ببساطة نتيجة للمزج والتركيب بين الصور من خلال عمليات التثبيت البصري، ولكنه محصلة للطريقة التي يؤثر من خلالها الضوء في مظهر الأشياء والموضوعات داخل مجال الرؤية، أي المنظومة البصرية المحيطة.

ـ من خلال التغيرات الطفيفة في المنظومة البصرية المحيطة تنشط العمليات الخاصة بإدراك العمق والحجم في المخ على نحو تلقائي دون حاجة إلى الحسابات العقلية الواعية.

ـ العمق هو دالة وظيفية للطريقة التي يقوم بها الضوء من خلالها بتشكيل أسطح الأشياء داخل عالم الرؤية البصرية، فعلى سبيل المثال فإن درجات الميل الخاصة بمجموعة من الكثبان الرملية تنتج شكلا يستقبل الضوء بشدات متفاوتة مما يعطي انطباعا بالعمق[74].

---

[73]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص ص 151/150.
[74]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص 152.

فالإدراك بالنسبة إلى جيبسون هو إدراك خصائص البيئة بالنسبة للمخلوقات التي تعيش فيه، والضوء يزودنا بكل المعلومات الضرورية لذلك، من خلال المنظور الديناميكي (العلاقة بين الإنسان والبيئة) والبنيات الثابتة (الأحداث والأشياء في البيئة)، ودور الجهاز البصري لا يقوم على تفكيك رموز المعلومات الواردة، ولا على تكوين مدركات بل على استخراج المعلومات، فالإدراك عملية مباشرة[75]

وقد تعرضت هذه النظرية لكثير من النقد، من أهم الأراء قولهم أنها تناسب الرؤية لدى الحيوان أكثر مناسبتها للرؤية عند الإنسان، لأن البشر يستخدمون العلاقات بين الصور ، ويربطون بين الأشياء التي يرونها من خلال معايير ودلالات وأفكار معينة، يقوم الإدراك لديهم على أساس الخبرات السابقة والعوامل الثقافية والقدرات اللغوية التي تسهم في التصور الكلي الخاص بالإدراك البصري[76].

ر ـ نظرية الترميز الثنائي لبايفيو: قدم ألان بايفيو وهو عالم نفس من جامعة تورتنو بكندا هذه النظرية التي تشير إلى أن المعلومات يجري تمثلها في الذاكرة من خلال نسقين أو نظامين منفصلين لكنهما مترابطان تماما هما نظام التفكير بالصور العقلية والنظام اللفظي، وتقول هذه النظرية إن نظام الصور يتعلق بالموضوعات والوقائع العيانية (المحسوسة الملموسة) المكانية أو المتصورة، أما النظام اللغوي فيتعلق بالتعامل مع الوحدات والبنى اللغوية المجردة، وعندما يزداد تمثل المعلومة المدخلة إلى الذاكرة لهذين النظامين الخص بالصور واللغوي يزداد وجودها داخل العقل بطريقة مناسبة، وفيما يلي مثال لإستخدام هذه النظرية مع المواد اللفظية والصور، نلاحظ أن كلمات مثل تفاحة، سهم، جبل من ناحية ثم كلمات مثل طاعة، شجاعة، سعادة من ناحية أخرى، كلها كلمات مألوفة لكن المجموعة الأولى من هذه الكلمات تتكون من كلمات عيانية وقادرة على إثارة صورة حيوية داخلية خاصة بالشيء الذي تشير إليه، أما المجموعة الثانية من الكلمات فهي أقل في قدرتها على إثارة هذه الصور من المجموعة الأولى، وتشير الدراسات التي قامت على فروض هذه النظرية إلى ان الكلمات العيانية التي تستثير الصور العقلية الداخلية تكون أسهل في تعلمها من الكلمات التي لا تفعل ذلك، وتفسر النظرية هذه السهولة في التعلم بإفتراضها أن الكلمة العيانية (التي تشير أكثر من غيرها إلى أشياء واقعية محددة) يتم تمثيلها من خلال الصور والمعاني اللفظية، وذلك لأنها تتكون من شكل ولون وملمس ورائحة خاصة ، كما أن لها اسما خاصا يطلق عليها، ولذلك تدخل مثل هذه الكلمات كلا من نظام الذاكرة الخاص بالصور والنظام

---

[75]- جاك أومون: مرجع سبق ذكره ص 56.

[76]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق دكره، ص 152.

الخاص بالكلمات، هذا بينما توضع الكلمات المجردة في النظام اللفظي فقط، وذلك لأنه لا توجد لها إحالات واقعية قوية، كما هي الحال في الكلمات الخاصة بالأشياء الواقعية أو العيانية، هذه الثنائية في التمثل والتخزين في الذاكرة تجعل هناك ثنائية في الوسائل التي يمكن من خلالها إستدعاء الكلمات العيانية، ومن ثم تكون الذاكرة أفضل بالنسبة لهذه الكلمات.

نتيجة لما سبق ينصح كثير من خبراء التربية والتعليم بأهمية المزاوجة بين الكلمة والصورة في المراحل المختلفة لتعليم الصغار والكبار أيضا، وفي مجال الأدب تكون الكلمات والأدبيات الشعرية والجمل التصويرية المشحونة بالصور اكثر قدرة على إثارة خيال القارئ، ومن ثم قيامه بالمشاركة الوجدانية والعقلية في العمل الأدبي من الكلمات والجمل والصور، وقد يؤدي إغراق الكاتب في التجريد اللفظي إلى وصوله مشارف الغموض الفني، ومن ثم فقدانه الصلة بالمتلقي دون فكرة كبيرة عظيمة أو ابداع متألق.

إن الفكرة الأساسية لبايفيو تقوم في جوهرها على أفكار العالم روجر سبيري وزملائه في مجال الوظائف الخاصة بنصفي المخ الأيسر والأيمن، وأهمية ما قدمه بايفيو تتمثل في أنه ربط اللغة بالنظامين الأساسيين في المخ اللفظي والخاص بالصور، فاللغة إذن ترتبط بهذين النظامين الأساسيين للمعرفة وتشغيل المعلومات، ويتعلق النظام الأول منهما كما هو معروف بالكلام واللغة بشكل مباشر، فنحن يمكننا التفكير في ضوء الكلمات والعلاقات المختلفة فيما بينها، كما توجد هناك أيضا في هذا السياق تلك العمليات اللفظية الداخلية التي تتوسط أو تقوم بدور مهم في السلوك اللغوي، اما النظام الأخر لتمثيل المعرفة فهو يتعلق أكثر بالصور العقلية وهذا أساسا لو قلنا مثلا الولد ذو الشعر الأحمر يقشر برتقالة خضراء، فإن فهمنا لهذه الجملة ربما كان يشتمل على نوع من الصور العقلية الخاصة بهذا الولد وهذه البرتقالة وكذلك العلاقة بينهما، وليس مجرد استعادة هذه الكلمات ومحاولة استظهارها ككلمات تذكر لهذه الجملة فيما بعد، هذه الصور كما يشير بايفيو قد تكون تخطيطية عامة وليست بالضرورة أشكالا تمثيلية شديدة التحديد والتفصيل، كما أنها تكون ذات معنى وتظهر كإستجابة ترابطية للكلمات، وتلعب دورا مهما في تذكرنا وفهمنا للغة، كما قد تختلف من وقت إلى أخر اعتمادا على الوقائع والخبرات السابقة، وكذلك السياق الحالي الذي تظهر فيه، كذلك فإن الصور العقلية لا تحتاج في بعض

الحالات إلى أن يستدعيها المرء بشكل شعوري كامل كي تقوم بوظائفها المطلوبة، كما يمكن أن تستثار هذه الصور بشكل صريح كإستجابة أو رد فعل للمنبهات المتعلقة بها[77].

6. تركيب الصورة:

إن القاعدة الأساسية التي يتبعها السيميولوجي في تركيب الصورة تبدأ من شكلها، إلى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام الألوان وعمق الصورة[78].

أ. الإطار: وهو الفضاء الذي نعطيه للصورة بغرض ملاحظتها، ويكون إما مستطيلا، أفقيا أو عموديا.

ب. التنظيم الداخلي: ويشمل:

– المحور العمودي: ويقسّم الصورة إلى قسمين: القسم الأيسر ويمثّل الحاضر أو الماضي القريب، والجزء الأيمن الذي يمثّل المستقبل القريب.

– قطرين منشأين كما يلي: قطر الاقتراب من الزاوية العليا اليمنى نحو الزاوية السفلية اليسرى، وقطر الابتعاد من الزاوية السفلى اليسرى إلى الزاوية العليا اليسرى كما يلي: المحور الأفقي الذي يفرق بين الأرض والسماء، كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية.

ج. التنظيم الجمالي: فالصورة الصحفية يمكن أن تقسم إلى أربع أسطر متموضعة في ثلث الصورة والتقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوة التي يستعملها السيميولوجي لوضع الرموز المفتاحية للصورة.

د. الضوء/ اللون بالأسود والأبيض: عند أخذ صورة باللّونين الأسود والأبيض فإنها تترجم موقع لفعل ماضي، أما استخدام الألوان سواء بالإضاءة الشمسية التي تخلق إحساسا بالطّبيعة أو الإضاءة الاصطناعية وتناسق الألوان الذي يزيد من ديناميكية الصورة وحيويتها.

هـ.العمق: إذا كان الموضوع واضحا، فعلى السيميولوجي أن يبعده عن عمق المجال، وإذا كان غامضا فإنه يكون متضمّنا في عمق المجال[79].

7. بنية الصورة:

---

[77]- شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص ص 147/146.

[78]قدّورعبداللهثاني: **مرجع سبق ذكره**،صص37-38.

[79]ساعدساعدوصبطيعبيدة:،**مرجعسبقذكره**،ص44.

إن بنية الصورة تقوم على أشكال وألوان ورموز بصرية تشكّل مجتمعة بنية دلالية، فما هي هذه البنيات يا ترى؟

1.7.رمزيةالأشكال والخطوط: يتكوّن الشّكل في أيّ صورة من مجموعة مفردات وعناصر متكاملة ومترابطة، وهي:

_ مساحة فارغة محاطة بإطار عام يحدّد شكلها الخارجي وأبعادها ونسبها.

_ مجموعة الخطوط المتعانقة والمتشابكة والمتقاطعة المرسومة في هذا الفراغ.

_ مجموعة الأشكال والتكوينات التي تخلقها هذه الخطوط والفراغات المحيطة بها.

و يعتبر اختيار هذه العناصر بشكل دقيق ومدروس وواع، وإتقان توظيفها بما يخدم مضمون الصورة أهم ركيزة في بناء الصورة الفنّية التشكيلية وخلقها، لأنّ لكلّ عنصر من هذه العناصر المتقدّمة وظيفته الجمالية والتعبيرية والعلمية والرمزية، وكلّما أدرك المتذوّق ذلك واستوعبه تبدّت له جماليات هذه الصورة وروعتها أو تبدّى له قبحها ورداءتها وانحطاط مستواها[80].

أ. المساحة الفارغة والشكل الخارجي العام:لكلّ صورة نسبها وأبعادها وشكلها الخارجي العام فمنها المستطيلة والمربّعة والمستديرة، ومنها الكبيرة والصّغيرة، ولكلّ شكل من هذه الأشكال الموضوع الذي يناسبه ويتلاءم معه، وعلى سبيل المثال، إن الصّور التي تعبّر عن الطّبيعة الخلوية البحرية تختلف نسبها وأبعادها عن الصّور التي تمثّل الطّبيعة الصّامتة أو تلك التي تعبّر عن الصّور الشّخصية (البورتريه) أو تلك التي تعبّر عن الملامح والبطولة[81]

ب. مجموعة الخطوط المتعانقة والمتقاطع والمتوازنة المرسومة داخل هذا الفراغ:تتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين، فهناك من الأشكال ما يسرّ ومنها ما يذهل وآخر ما يرهب، ولكن أفضل الأشكال ما تنسجم مع الذّات في تناغم جمالي مثير، والطبيعة كما هو معلوم للإنسان تقدّم لنا أشكالا جميلة أودع فيها المولى عزّ وجلّ سرّ الحياة والجمال، والإنسان منذ العهود القديمة إلى يومنا هذا أبدع أشكالا وخطوطا خلّدت ذكراه وقوّته في الإبداع وأعطت مراحل في التعبير عن حالته وظروفه الشخصية[82]

---

[80]- ساعدساعدوصبطيعبيدة: **مرجعسبق ذكره**،ص45.

[81]- يونسفواز:**محاولةلكسرالحاجزبينالمتلقيوالفنالجميل، كيفنتذوّقاللّوحة؟**مجلةالعربي،العدد511،الكويت2001،صص146-155.

[82]- قدور عبد الله ثاني: **مرجع سبق ذكره**، ص 134.

د. دلالات الخط وإيحاءاته وقيمه الجمالية والتعبيرية:

– الخط العمودي: إن الخطوط العمودية تشير إلى تسامي الرّوح والحياة والهدوء والراحة والنشاط.

– الخط الأفقي: أما الخطوط الأفقية فهي تمثل الثّبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسّلم.

– الخط المائل: وفيما يخص الخطوط المائلة فهي تمثل الحركة والنشاط وترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الدّاهم.

وإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلّت على النشاط والعمل، أما إذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلّت على الحياة والحركة والتنوّع.

– الخط المنحني: وهو يرمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، وإذا بالغنا فيها دلّت على الاضطراب والهيجان والعنف، كما يوحي أيضا إلى الليونة والطراوة والوداعة والقسوة.

– الخط المنكسر: يوحي إلى الحدّة والصرامة والشّدة والقسوة.

– الخط الحلزوني: فيوحي إلى الحركة والانعتاق والاتساع والتسامي والحرية[83].

كلما أدرك المتذوق هذه الدّلالات والإيحاءات والقيم الجمالية والتعبيرية لتلك الخطوط، كان أكثر قربا من الصورة الفنّية وأكثر قدرة على الدخول إلى عوالمها، وعلى سبيل المثال، تبدو الزّهور أكثر جمالا وفتنة عندما نأطّرها بالخطوط اللّينة، بينما تبدو الصّخور أكثر صلابة وقسوة عندما نحيطها بالخطوط المنكسرة.

هـ. مجموعة الأشكال والتّكوينات التي تخلقها الخطوط والفراغات المحيطة بها: يحاول كلّ فنّان أن يوظّف الخطوط والفراغات المحيطة بها ليخلق منها أشكالا هندسية أو نباتية أو حيوانية أو طبيعية أو تجريدية أو مزيجا من بعض هذا وذاك، أو من كلّ هذا وذاك، ليصل بالنتيجة إلى مجموعة من التكوينات المعمارية والبنائية الموزّعة في أرجاء الصورة وكل فنّان تشكيلي مما كان انتماؤه المدرسي يحاول جاهدا المحافظة على التوازن في توزيع هذه التكوينات المعمارية البنائية في أرجاء الصورة، فلا تكون كثيفة جدّا في زاوية من زوايا الصورة كيفما اتفق، بل يحاول أيضا الربط بين هذه التكوينات بشكل فنّي مدروس لتبدو لعين المشاهد كتلة واحدة يشدّ بعضها بعضا، كما يحاول أن يخلق من هذا التوزيع نوعا من أنواع الإيقاع الحركي الذي يأسر عين

---

[83]- يونسفواز: **مرجعسبقذكره**، صص146-155.

المشاهد ويجعلها تنتقل من شكل لآخر بلهفة وشوق، دون أن يتطرّق إليها السّأم والملل مبتعدا ما أمكن عن التّناظر والتّماثل الذي يفقد العمل الفنّي بهجته وسحره.

والشّكل في الصورة هو مساحة أو مساحات تحيط بها خطوطا ويخلق الخط أو التباين في اللّون أو الملمس شكلا مميزا عمّا يحيط به، والشكل له حجم ولون ودرجة وخلفية، ويرتبط بالأشكال والعناصر الأخرى في التكوين ووضوح الشكل له حجم ولون يساعد على سهولة التناول البصري، فإذا لم يكن الفرق بين الأشكال واضحا تكون المهمة البصرية شاقة، ومثال على ذلك، يصعب التّمييز بين أوراق الشّجرة لأن الفروق بينها غير واضحة فقد يلعب الضوء المنعكس عليها دورا وكذلك الظّلال السّاقطة من الأوراق الأخرى، ولكي يرسم الفنّان شجرة عليه أن يجرّدها إلى درجة ما وأن يستخدم شكلا كافيا وتفاصيل كافيةوتقسّم الأشكال إلى قسمين وهما:

– الأشكال الهندسية: مثل الدائرة والمربع والمكعب وغير ذلك من الأشكال الهندسية ذات البعدين أو ثلاثة أبعاد.

– الأشكال الحرّة: ويقصد بها الأشكال غير المنتظمة مثل الأوراق وغير ذلك ممّا يظهر في الطبيعة في تنوّع لا حدود له[84].

2.7.رمزية الألوان:كلمة لون يطلقها الفنانون التشكيليون وكذا المشتغلون بالأصباغ وعمال المطابع ويقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين، أما علماءالطبيعة فيقصدون بكلمة لون تلك الأشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء " الطيف الشمسي مثلا أو غيره من أطياف لمبات الكهرباء المختلفة".

إن اللون بمعنى الكلمة هو ذلك التأثير الفسيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية، وبفحص لون شيء ما بنظرة تحليل وتعمق، فإننا نجد أن هذا اللون يحدده ثلاث خواص أو صفات:

أ – الكنه (hue): وهو تلك الصفة التي تميز وتعرف أي لون عن لون أخر والذي نسميه باسمها، إنها تترجم بالصفات بنفسجي، أزرق، أحمر، أصفر، برتقالي، أخضر، أرجواني.. إن التفاحة حمراء: (أحمر) هو كنه

---

[84] صبطيعبيدة،بخوشنجيب،**الدلالةوالمعنىفيالصورة**،بط،الدارالخلدونيةللنشروالتوزيع،الجزائر2009،صص56-57.

أو اسم اللون، ويمكننا أن نغير كنه أي لون بمزجهبلون آخر، إننا إذا ما مزجنا مادة حمراء بأخرى صفراء فإننا ننتج مادة برتقالية، هذا هو تغيير في كنه اللون.

ب . القيمة: يأتي بعد ذلك الدرجة التي نقصد بها أن اللون فاتح أم غامق، بمعنى آخر أنه بالقيمة يمكننا أن نفرق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق، إذا مزجنا أسود أو أبيض (وفي حالة الألوان المائية إذا أضفنا الماء) إلى اللون فإننا بذلك نغير من قيمته وليس من كنهه، إن لونا في كامل قوته الطبيعية يطلق عليه لون نقي أو طبيعي، أما إذا ما كان أفتح أو خفف فإننا نطلق عليه بالإنجليزية tint، وإذا كان غامقا نطلق عليه ahade ، وان كلمة tone بالإنجليزية تستعمل بوجه عام لتشمل كل الألوان النقية والقيم الفاتحة والقيم الغامقة.

ج . الشدة: هذه الخاصية توصف أو تميز القوة أو الكثافة، أي درجة التشبع، بعض الألوان قوية دسمة وبعضها ضعيف ممزوج، إن شيئا ما قوي في اللون فإننا نشير إلى أنه دسم، نقي ومشبع وبالإضافة إلى الخاصية السابقة فإن الشدة تدلنا كيف أن اللون يقترب أو يبتعد عن درجة النقاء،إننا نستطيع أن نغير شدة لون نقي بمزجه بلون أخر يقربه إلى الرمادي، كذلك نستطيع أن تغير الشدة بدون أن نغير القيمة أو الكنه وذلك بإضافة رمادي حيادي على اللون من قيمته، إن مجموع الخاصيتين الكنه والقيمةفي علم الضوء هو ما يطلق عليه بالفرنسية chromaticité الضوء أو الجسم، وإن الاصطلاح المرادف له في علم النفس هو chromie.

إن مجموع الخاصيتين القيمة والشدة، يمكن أن يفسر كالأتي بالاستعانة بصفة واحدة: إذا كان لون ما فاتح وفي الوقت نفسه مشبع فيقال عنه لون حي، وإذا كان لون ما فاتحا وفي الوقت نفسه ممزوجا بالأبيض أو مضافا إليه ماء في حالة الألوان المائية فيقال عنه لون شاحب وهو (الطبع قريب من الأبيض)، لكن من الضروري ملاحظة أن كلا من خواص اللون الثلاثة يتوقف على الاثنتين الأخرتين كما تتوقف على الرائي وظروف الرؤيا، إن لون جسم ما يمكن أن يتأثر كثيرا بوجود أجسام أخرى في مجال الرؤيا، وكذا بظروف الإضاءة..الخ[85]، وتنقسم الألوان لدى معظم التبوغرافيين إلى قسمين هما:

– الألوان الأولية: وهي الأحمر والأخضر والأزرق والتي تمثل ألوان الطباعة الأساسية فبهذه الألوان الثلاث يظهر اللون الأبيض ويمكن أن نعبر عنها بالمعادلة التالية:

---

[85]– اياد محمد الصقر: فلسفة الألوان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010، ص ص 53/51.

أحمر + أخضر + أزرق = اللون الأبيض.

كما أم مزج لونين من الألوان الثلاث يعطينا ألوان أخرى وهي كالتالي:

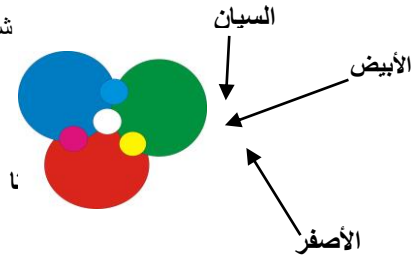
الأحمر + الأزرق = الماجنتا (Magenta)

الأحمر + الأخضر = الأصفر (Jaune)

الأخضر + الأزرق = السيان (Cyan)

والشكل التالي يوضح الألوان الطباعية الأساسية والألوان الناتجة عنها:

شكل رقم (04)

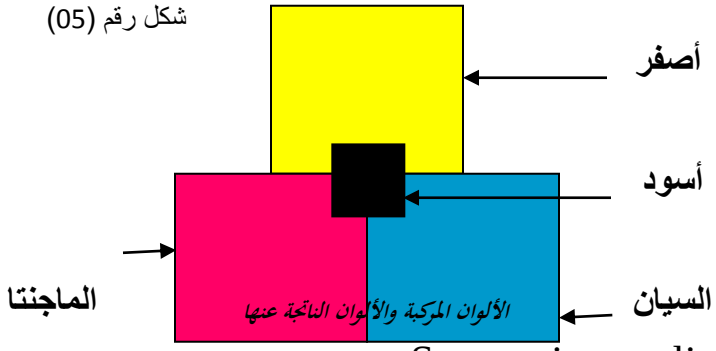


الألوان الطباعية الأساسية والألوان الناتجة عنها

Source: Jean valion: «guide de la chaine graphique» ed Union Internationale Des Journalistes Et De La Presse De Langue Française، Paris، p114.

– الألوان المركبة: وهي الأصفر والسيان والماجنتا الناتجة في الأصل من الألوان الأولية المذكورة سابقاً وبإتحاد هذه الألوان المركبة الثلاث يظهر اللون الأسود[86]. والشكل يوضح ذلك:

شكل رقم (05)



Source: jean valion: op;cit;p114.

[86]- Gérard Niemekzkz:**Gestion de la Couleur**, édEyrolles, Paris , 2002, pp 27/29.
Voir: Dominique Legrand: **La Couleur Imprimée Mode D'emploi**, éd Trait d'unions Graphiques. Paris, p 109.

والجدير بالذكر أنه بإتحاد هذه الألوان كلها وصل عدد الألوان إلى أربعة عشر لون أو كما تسمى ألوان بازبيك، وعند دمج هذه الألوان الأربعة عشر مع بعضها البعض وبطرق مختلفة وصل عدد الألوان إلى أكثر من 1000 لون في العالم[87]

وللألوان دلالات رمزية متعددة وهي كالأتي:

اللون الأبيض: يرمز الأبيض إلى الضوء والنصر والبراءة والمرح والغبطة والطهارة والنور والسلام، وكلمة أبيض في اللغة اليونانية تعني السعادة والمرح، وقد كان لهذا اللون رمزا للقوة الإلهية، ويرجع ذلكإلى بياض الشمس وإشهاره على الظلام، وفي مصر القديمة كان هناك تاج أبيض يزين رأس الإله أوزوريس وكان الكهنة في روما يرتدون العباءات البيضاء، فمعاني النقاء والصفاء والبراءة والنور ترجع إلى تلك القوة الإلهية والنور الإلهي، ومنها تقال عبارة " أبيض كالثلج" للإشارة إلى تلك المعاني وتحمل الكلمة الإغريقية التي تشير إلى الأبيض، والأيام المشؤومة بالفحم وفي القرن 20 م تصدرالأبيض خريطة الألوان وأصبح اللون المميز لعصر بأكمله كل شيء تم طلاؤه بالأبيض الأثاث والديكور والبيوت ولم يستخدم من قبل لأنه يتسخ بسرعة أو لأن الناس أرادت اقتصاره على مناسبات معينة كالأفراح، حيث تزدان بع العرائس في حفلات الزفاف رمزا للعذرية والطاهرة والإقبال على الحياة الجديدة، وتشير الراية البيضاء إلى المصالحة أو الاستسلام وإلى هدوء البحر، وفي حين إرسال ريشة طائر بيضاء لشخص ما دليل على اتهامه بالجبن لأنالريشة البيضاء في ذيل ديك المصارعة تؤخذ على أنها مزلقة لقيمته، وبالتالي تؤدي إلى خفض ثمنه.

اللون الأسود: غن دلالات الأسود تقع على النقيضمن دلالاتالأبيض فهو يشير إلى غياب النور، ويجسد قوى الظلامالتي هي في صراعدائم مع قوى النور، فهو لون الخطيئة والباطل، وكانت أيضا سفينة التكفير عن الذنوب تبحر عام شاهرة أشرعتها السوداء عندما تغادر البلاد ثم ترفع الأشرعة البيضاء حين تعود، ويرتبط الأسودفي أذهاننا بالمناسبات الحزينة والحداد والنظر إلى الحياة بمنظار أسود كما يحمل في طياته نذير شؤم لأنه يعبرعن المجهول من هنا يأتي الخوف من الظلام كشيء طبيعي ومعظم الارتباطات الرمزية التي تتعلق بالأسود سلبية، وهناك بعض الدلالات الجيدة التي يرمز إليها الأسود إذ يعد مصدرا من مصادر القوة، كما يرمز إلى الهدوء العميق في مقابل الفرح والنشاط الذي يحدثهالنور وفي عالم الأزياءيعتبر الأسود ملكا على عرش أزياء السهرة للسيدات.

87- Pantone:**Color Formula Guide 1000**, edition SICPA. American.

اللون الرمادي: يوحي بالذكاء والتفكير الذي يتميز بالوضوح فيعالم لا يوجد فيه شيء أسود أو أبيض بصفة قاطعة، ولكن توجد فيه درجات من اللون الرمادي في كل شيء، وهو لون غامض وسلبي ومتقلب وسهل الانقياد ويعد اللون الرمادي كأحسن لون للخلفيات في الديكور التلفزيوني[88].

اللون الأحمر: يعتبر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته وقدرته ولمعانه، هو لون الدم والنار يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم النار، فالأحمر الفاتح، الساطع، النابذ، هو نهاري مذكر ومحفز للعمل والسلوك، يلقي ألقه على كل شيء كما الشمس، بقوة لا مجال لخفضها،أم أما الأحمر القاتم بخلاف ذلك ليلي مؤنث وسر وجذاب يمثل غموض الحياة.

والأحمر هو لون الروح والشهوة والقلب وهو لونالعلوم والمعرفة الباطنية الممنوعة على غير المسارين لأن الحكماءيخفونها تحت معاطفهم: في أوراق التاروت والناسك والبابية والإمبراطورة، يرتدي هؤلاء الثلاثة الثوب الأحمر تحت مشلح أو معطف أزرق، إذ كل واحد منهم رتبة مختلفة تمثل العلوم السرية، في المسيحية يصور الفنانون الملاك الذي بشر العذراء بميلاد المسيحباللون الأحمر، كما يرمز الأحمر إلى دماء المسيح، وهو لون عباءة القديسين ولون الاستشهاد في سبيل الدين، وفي العبرية يعتبر الأحمر أصل الدم وهو مساو للحياة وفي العربية في الحمراء الظهيرة شدة الحر، وفلان أحمر لا سلاح معه، وأتاني كل أسود أحمر أي جميع الناس، وتطلق كلمة الأحمرين على العديد من الثنائيات ومنها الذهب والزعفران،الخبز واللحم،واللحم والخمر، أما قولنا أمضى ليلة حمراء أي خليعةماجنة وأظهر له العين الحمراء: توعده وهدده،والشمع الأحمر والختم به: الإغلاق والمنع من الإطلاع أو التصرف[89].

اللون الأصفر: لون قوي وعنيف وحاد إلى درجةتمكنهأن يكون ثاقبا، أو رحبا وباهراكتدفق معدن في حالة الذوبان، الأصفر هو الأكثر دفئا وبوحا وتأججا واتقادا من بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه يتجاوز دائما الطوق الذي يتوخى احتواءه، تخترق أشعة الشمس زرقة السماء مظهره قدرة إله الحياة الآخرة، يصبح نور الذهبأحيانا طريقا للتواصل بين الإنسان والآلهة في الهند كانت سكين من الذهب تستعملفي الأضحية الكبرى للحصان لأن الذهب هو النور، وعنطريق هذا النور يصل المضحى به إلى مملكة الآلهة.

الأصفر هو لون الأبدية كما الذهب معدنها كلاهما في أصل الشعائر المسيحية، الصليب مذهب على الحلة التي يلبسها الكاهن أثناء إقامةالقداس، صفة القربان مذهبة يتحد أصفر الحياة الخالدة، أصفر افيمان معالطهر

88- نعيمة واكد: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 143/142.

89- كلودعبيد: **الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2013، ص ص 78/73.

الأصلي للأبيض في علم الفاتيكان، وفي هذا الجو العابق بالذهب والأصفر من كل ناحية ينقل الكهنة الكاثوليك الشخص المتوفى إلى الحياة الأبدية، الأصفر هو لون الأرض الخصبة وهذا ما حدا بالصين القديمة أن تنصح الثنائي القادم على الزواج باختيار ثياب وأغطية ومخدات شفافة وجميعها من الحرير الأصفر وذلك لضمان الإنجاب، ومع ذلك فإن اللون الأصفر للسنابل الصيفية الناضجة يعلن قدوم لون الخريف حيث تتعرى الأرضفاقدة معطفها الأخضر، الأصفر يبشر بالزوال والشيخوخة وبدنو الموت ذاهبا إلى مداه الأقصى،يصبح الأصفر بديلا عن الأسود[90].

اللون البرتقالي: يعتبر من أكثر درجات الألوان زهوا ودفئا فهويجمع بين صفات اللون الأحمر والأصفر، كما أنه في حالته النقية يعطي إحساسا عميقا بالدفء مما يلزماستخدامه في الزخرفة الداخلية بكميات قليلة وبحرص شديد، ويعبر اللون البرتقالي عن الطاقة الانفعالية والروح المتفائلة عند الإنسان وكذلك الأمل والشجاعة، ومن الدرجات التي يمكن تكوينها من اللونالبرتقالي لاستخدامهافي الزخرفة الداخلية للمنزل اللون المعتق ولون الصدأ واللون النحاسي.

اللون البني: يستخدم اللون البني بكثرة في صورة الأثاث الخشبي الطبيعي ويعتبر رمزا له، وقد يستخدم مع أحد الألوان الصارخة مثل التركواز أو الأحمر ويعطي اللون البني إحساسا بهدوء الأعصاب ويمنح صفة التواضع والألفة.

اللون الأزرق: لون السماء الصافية والمياه العميقة، لذا فإنه يرتبط بالبرودة، ومن العجيب أن درجات الأزرق المختلفة ليس بينهما علاقة وطيدة، بالإضافة للألوان الأخرى لذلك يجب الحرص التام أثناء استخدامه سواء خلال ضوء النهار وفي ظروف الضوء الصناعي.

اللون الأخضر: وهو لون الحشائش وورق الشجر والخضراوات لذلك فهو يعكس إحساسا بالظل والراحة، ويعتبراللون الأخضر من الألوان المريحة للنظر والأعصاب والمهدئة للمزاج بدليل استخدامه بكثرة في المستشفيات، ويتكون اللون الأخضر من اللونين الأزرق والأصفر ويبدو دافئا إذا كان الأصفر غالبا أو باردا إذا كان يميل إلى الزرقة[91].

اللون البنفسجي: إن اللون الأحمر والأزرق اللذان يتكون منهما البنفسجي يعدان منالناحية الفيزيقية والعاطفية والرمزية قطبين متنافرين، وعندما يتحد اللونان بمهارة فإنهما يثيران رقة السماء أو ثراء لا يقارن،

---

[90]– كلود عبيد: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 110/107.

[91]– اياد محمد الصقر: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 18/16.

ولكن إذا أسيءالتعامل معها فإنهما يبدوان غير مستقرين أو منحلين، ولأن العقل قد يختلط عليه الأمر في التفضيل بين اللون الأحمر الذي يمثل صفات الذكورة، واللون الأزرقالأنثوي فإن هذين الكنهين عند اتحادهما معا يتميزان بالتذبذب السيكولوجي، والبنفسجي رمز العاطفة فهويثير خيال العشاق كما أنه رمز للإبداع في العمل ويرتبط البنفسجي بالنزعة الذاتية والتسامي فهو يشير لعمق المشاعر.

اللون الأرجواني: هو اللون المرادف للانغماس في الشهوات الحسية، إنه اللون الذي يوحيبالفسق والفجور العربدة ولفت الأنظار وكذا فساد الأخلاق، وفي الرمزية الكنسية يعبر اللون الأرجواني عن آلام المسيح بين ليلة العشاء الأخيرة وموته[92]

8.طبيعة الرّموز:

كلمة الرّمز"Symbole" كلمة يونانية مشتقة من كلمة"Smollem" مترابطة مع بعضها البعض، في البداية كانت كلمة"Sumbolom" رمزا للتعريف على شيء كثير الاستعمال وهو وسام يحتفظ به شخصان كلّ واحد لديه جزء يتوارثه أبا عن جدّ بواسطته تتعرّف على الأشخاص[93]، فالرّمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخطّطات أو الرّسوم أو الحركات أو الإشارات، وبناء على هذه التّفرعات يمكننا تقسيم الرّموز إلى[94]:

– الرّموز اللّغوية: الرّمز اللّغوي هو أصغر جزء في اللّغة، ولقد قسّمه "Martinet" إلى قسمين: الرّمز الذي يتمتّع باستقلالية المعنى مثل الكلمات، والرّموز غير المستقلّة المعنى مثل الضمائر ونهاية التصريفات وهو اتحاد الدّال والمدلول.

– الرّموز البصرية الثّابتة: ويقصد بها حقيقة من الحقائق، ولما كانت هذه الهيئات ليست بتقليد للحقيقة، ولا ينسخ عنها، ولا ممّا يعيد بناءها أطلقوا عليها اسم الرّموز البصرية وأصنافها عديدة منها الخرائط الجغرافية السّطحية، والأشكال البيانية، والمخطّطات الإحصائية البيانية والكاريكاتوريات...[95] ، وهي تتكوّن من اتحاد الدّال والمدلول كذلك وهي ما نراه بالعين المجرّدة، ويقسّم الرّمز البصري الثّابت إلى ثلاث أقسام وذلك حسب معيار التشابه بين المصدر والمعنى:

92– نعيمة واكد: **مرجع سبق ذكره**، ص 146.

93 Jouve Michel :**Communication et Publié,Théorie Pratique**, 2éme édition, Bréol, Paris, 1994,p111.

94Cocula Bernard, Peyroutet Claude :**Sémantique de L'Image, Librairie de Lygrave**, Paris, 1986, p24.

95– أومعالعبدالفتاح،**أثروسائلالإعلامفيتعليمالأطفالوتثقيفهم**،بط،دارالشروقللنشروالتوزيع،الأردن2006،ص209.

– الرّموز البصرية غير المتعلّقة بالصّور أو الشّكل: مثل المخطّطات البيانية، الحروف ورموز الفنّ التجريبي.

– الرّموز البصرية المتعلّقة بالصّورة أو الزّخرفة: مثل الصّور الفوتوغرافية، الخرائط الجغرافية والتّصاميم.

– الرّموز البصرية المختلفة: مثل الأشكال النّقطية، البقع، وهي كثيرة في الأعمال السّريالية والفنّ التّكعيبي.

– الرّموز الاجتماعية والثّقافية: يدخل في تكوينها كلّ من الرّموز البصرية الثّابتة والرّموز اللّغوية، ونلخصها فيما يلي[96]:

* ميادين التّعرف على الهوية:

– ورموزه الرّئيسية هي رمز اسم العلم، الاسم، اللّقب والكنية.

– رمز الملابس والزّي العسكري أي الشّخص الذي ينتمي إلى مجموعة ما.

– رمز الموضة مثل الملابس، تسريحات الشعر، مستحضرات التجميل والوشم.

– رمز العلاقات مثل الدّيكور.

– رمز التّعرف على الأزياء مثل العلامة التّجارية

* ميادين العلاقات مع الأفراد:

– رمز التعبير مثل النّبرات الصّوتية، التعبيرات، ولمحات الوجه.

– رمز الحركة مثل الرّقص والحركة.

– الرّمز التقريبي أي كل ما يتعلّق بالمسافات بين الأشخاص اللّذين يكلّمون بعضهم البعض في الحفلات.

– رمز الأكل مثل طريقة تقديمه في المناسبات.

– رمز التورط مثلما يحدث عندما يحدّق بنا شخصا ما، أو عندما يثير اهتمامنا.

– ميدان التّظاهرات الجماعية من خلال تأدية الشّعائر والطّقوسالرّموز الدّينية مثل الصّلاة في المسجد الحرام.

– الرّموز الأسطورية.

– رموز الاحتفالات الرّسمية مثل صورة حفل افتتاح مونديال جنوب إفريقيا لسنة 2010 م.

– رموز الأعمال.

– رموز الألعاب الرّياضية مثل رموز وشعارات كأس العالم لكرة القدم لعام 2010 م[97].

---

[96] عبداللهثانيقدّور: **مرجعسبقذكره**، صص200-201.

II. الصورة من منظور الاتجاهات السيميائية الكبرى:

1 – سيميولوجيا التواصل:

كان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع" أريك بويسنس" الذي نشر سنة1943م " اللغات والخطابات محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا"، ثم أعاد النظر في الكتاب ونشر من جديد كتاب تحت عنوان" التواصل والتعبير اللساني"، المطبوعات الجامعية ببروكسل سنة1967م[98]

وبهذا سيكون" أريك" من أوائل المناصرين اللسانيين من أمثال" بارييطو"،" جورج مونان"،و"جان مارتني"، في تحديدهم سيميولوجيا التواصل وفي وضعهم لمبادئها وأسسها، حيث يمكن أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخّى التأثير عليه، ففعل التواصل هو الفعل الذي عن طريقه يقوم شخص ما مدركا لواقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالة وعي بتحقيق هذه الواقعة لكي يفهم شخص آخر الهدف من هذا السلوك ويعيد في وعيه تشكيل ما حصل في وعي الشخص الأوّل[99]

كما أنّ التواصل لا يقتصر فقط على توصيل الرسائل اللفظية الصريحة أو القصدية، فهو كما نتصوّره يشمل مجموع العمليات التي يتبادل بها المتخاطبين التأثير، لأنّ القارئ قد يتعرّف بهذا على أنّ هذا التحديد يقوم على مسلمة كون كلّ فعل وكلّ حدث يوفران مظاهر تواصلية بمجرّد ما يتمّ إدراكهما من قبل كائن إنساني.

ولهذا نفهم ملاحظات العالم الأنثروبولوجي الأمريكي" ديل هايمس" حينما ذهب إلى أنّ الأنثروبولوجيا ينبغي لها أن تراعي التحديدات المحلية للتواصل، ففي المجتمعات الحديثة يشير التواصل إلى تبادل المعلومات بين شخصين أو نقل المعلومات عبر وسائل الاتصال، وهذا ما لا نجده في المجتمعات أو الثقافات القديمة، ففي ثقافة" هنود أجيبوا" مثلا يسلم الناس بأنّ الآلهة تخاطبهم بواسطة البرق وأنّ الأحجار هي علامات وضعتها الآلهة مرتبة في الخلاء لمساعدة الرجال والاهتداء بها لقطع الفيافي، كما أنّ كهول قبائل" الزّوني" التي تسمع الذّئاب تعوي خلال الليل المخيّم يزعمون أنّهم يستطيعون أن يعيدوا ترجمة حواراتهم للأطفال.

---

[97] ساعدساعدوصبطيعبيدة: ،**مرجعسبقذكره**،ص53.

[98] مرسليدليلةوآخرون،**مدخلإلىالسيميولوجيا(نص– صورة)**،بط،ديوانالمطبوعاتالجامعية،الجزائر،1995،ص15.

[99] صبطيعبيدة،بخوشنجيب: **مدخلإلىالسيميولوجيا**،بط،الدارالخلدونيةللنشروالتوزيع،الجزائر2009،ص25.

كما تهدف سيميولوجيا التواصل عبر علاماتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي، كما أنّ التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي(اللغة) وتواصل إبلاغي غير لساني(علامات المرور مثلا)، ولهذا يعتبر كلّ من"برييطو" و"مونان" و" بويسنس" الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ وتحمل قصدا تواصليا، وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية، كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير على المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا وقد لا يكون مقصودا[100]

سيميولوجيا التواصل هي الاتجاه الذي يقوم على دعامتين هامتين هما، محور التواصل وما يجري فيه، ومحور العلامة أنواعها ومكوناتها ومقصديتها.

أ . محور التواصل اللساني: "يرتبط التصور العام للعلامة اللسانية في الفكر السوسيري بدارة الكلام، إذ يمكن لهذه الدارة أن تقودنا إلى مكونات العلامة وقوانينها، وبذلك تبدو السيميائيات بشكل عام أحوج إلى تطوير هذه الدارة وتحويلها إلى أنموذج عام أساسه التواصل، تتحدد العلامة اللسانية داخل دارة الكلام بوصفها كيانا نفسيا مجردا يتألف من تلاحم الصورة الأكوستيكية (الدال) مع التصور (المدلول) تلاحم يترجمه مبدأ التداعي في أثناء كل عملية تواصلية "[(101)]، فالتواصل عند دو سوسير هو عملية فيزيولوجية نفسية تحيل إلى الصوت المادي للصورة السمعية التي هي شيء فيزيائي صرف، وما تمثله هذه الصورة السمعية من قيمةتأويلية تختصر ما أسماه دو سوسير الدفع النفسي للصوت أو الصورة المفهومية.

إن عرض دو سوسير البسيط والمعمق في الوقت نفسه لطبيعة العلامة اللسانية جعله يشير إلى أن هذه الأخيرة كيان ذو وجهين يرتبطان فيما بينهما ارتباطا وثيقا يدعو الواحد منهما الأخر في أن، لأن فكرة الجزء الحسي من الشيء تفترض فكرة الكل، لكن دو سوسير يفضل أن يبدل شقي التصور والصورة السمعية كدلالة على العلامة اللسانية بمصطلحي الدال والمدلول وهما المصطلحان الشائعان حاليا، ويقصد بهما العلامة اللسانية نفسها التي هي عبارة عن مجموع ما ينتج من ترابطهما.

يعطي الباحث بلوم فيلد صورة مبسطة للعملية التواصلية ضمن التصور الآلي الذي يستند إلى المرجعية السلوكية،حيث تنبني هذه الأخيرة "على مقومات ثلاثة تتضح من خلال قصة جاك وجيل التي تختصر عملية الكلام في:

---

[100] ساعدساعدوصبطيعبيدة:**الصورةالصحفيةدراسةسيميولوجية–** ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، بط،2012،ص64.

[101]– عبد القادر فهيم شيباني: **السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 28.

– **الوضعية التي تسبق الكلام**: وهي تتعلق مباشرة بالمتكلم (جاك)، الذي يحركه في اتجاه عقد عملية التواصل حافز ما،هو حافز الإحساس بالجوع، الناتج عن تقلصات في عضلات المعدة، وهو محرك بدوره من قبل رؤية التفاحة.

– **الكلام**: ويتمثل في طلب (جيل) من (جاك) أن يقطف لها التفاحة، وهذا نوع من الاستجابة البديلة، عن استجابة أخرى، كان يمكن أن تحدث، وهي أن تباشر(جيل) بنفسها قطف التفاحة، بدلا من الكلام .

– **الوضعية التي تلي الكلام**: وتتمثل في ردة فعل (جاك)، الذي تلقى الإشارة القصدية"[102].

إن التصور السلوكي لا يعمل سوى على تغييب مركزية العلامة بوصفها إنتاجا تواصليا، إذ أنه يحدد التواصل بين الوضعين السابق واللاحق عن إنتاج العلامة (مثير. استجابة)، ويلغي قيمة العلاقة التمثلية ليحولها إلى مجرد فراغ، بظهور أعمال كل من شانون وويفر تحددت الملامح الأنموذجية للاتصال عامةعبر تحديد تلك الأدوات التقنية التي تحرك سيرورة المعلومة ضمن مجال السيبرنيطقيا،إذ يحتاج كل بث إعلامي حسبهما إلى وجود مصدر للمعلومة (ولتكن الإذاعة المسموعة مثلا)، حيث تقتضي عملية البث تدخل المرسل (المذيع) الذي يسعى إلى تسنين الرسالة بحسب طبيعة القناة (مكبر الصوت)، فتغدو ملائمة للاستقبال (سلسلة من الإشارات الفيزيائية تنتقل في شكل موجات ارتدادية)، وبهذا تصل إلى الناقل المستقبل (المذياع) فيفك تسنينها ليجعلها قابلة للتلقي من قبل المرسل إليه (المستمع).

يفترض التواصل الإنساني في مقابل الاتصالالآلي حسب أمبرتو ايكو ضرورة إدراك الحضور غير النمطي للإنسان ضمن وضعه كمرسل ومرسل إليه، حيث المجال الرحب لتعددية الأسنن بين المتواصلين، وحيث تغدو السنن نفسه محلا للنقاش بين المرسل والمرسل إليه، بذلك تتحول الشبكة التواصلية إلى سيرورة دلالية، تحول الإشارة إلى شكل دال يلزم المرسل إليه بتعبئتها بمدلول، وذلك انطلاقا من السنن القاعدي الذي يحتكم إليه، سنن يتضمن بدوره أسنن أخرى فرعية ذات وظيفة إيحائية في الغالب فالظرف كفيل بتحديد اختيار السنن المناسب بوصفه سياقا للتواصل السيميائي[103].

ب. محور التواصل غير اللساني: وهو الذي يشمل مختلف التمظهرات الرمزية غير اللغوية، والتي تدخل ضمن دائرة اهتمامها التصنيفات المتباينة التالية:

---

[102]– فايزة يخلف: **مرجع سبق ذكره**، ص36/ 37.

[103]– عبد القادر فهيم شيباني:**مرجع سبق ذكره**، ص ص 30/29.

– **تصنيف جورج مونان:** القائم على تقسيم الأنساق التواصلية (غير اللفظية) انطلاقا من قربها إلى النسق اللساني، وصولا إلى الإبداعات الفنية التي تتضمن قدرا ضئيلا من المقاصد التواصلية وتتضمن هذه الفئة:

* الأنساق التي تنوب على اللغة مثل أبجدية الصم والبكم وكتابةبراي والإشارات البحرية أو التلغرافية.

* الأنساق القائمة بذاتها مثل الأرقام والرموز الرياضية والتشوير الطرقي.

* الأنساق الخرائطية ومنها الخرائط الجيولوجية وخرائط الأرصاد الجوية وغيرها من الأشكال التوضيحية التي تندرج ضمن السيمياء التمثيلية.

* الأنساق الفنية: أي الصور والتمثيلات الإبداعية الفنية، باعتبار وظيفتها التواصلية مهما كانت مضمرة.

وقد اقترحت جان مارتيني بدورها تصنيفا لأنماط العلامات يقوم على التمييز بين ما هو طبيعي، وما هو مصطنع من قبل الإنسان، فالعلامات الطبيعية تتمثل في القرائن، حيث يكون الدال ظاهرا والمدلول خفيا على الحواس، فالدخان مثلا يعتبر قرينة مادامت النار غير مرئية وتنقسم القرينة بدورها إلى ثلاثة أنواع:

– التوقعات والتنبؤات مثل الليلة المقمرة التي تنبئ بتحسن الطقس.

– الأعراض مثل الحمى أو احمرار الوجه الذي يشير إلى وجود مرض.

– البصمات والآثار مثل أثار الأقدام على الطريق.

وقد استنبطت مارتيني من خلال هذه الأنماط الثلاثة علاقات زمنية قد تتبادلها القرينة مع ما تدل عليه، فقد تكون متزامنة معه (في حال الأعراض) وقد تعيقه بمدة زمنية قصيرة أو طويلة (كما هو الشأن بالنسبة للبصمات أو الآثار)،كما لاحظت مارتيني أيضا أن القرنية قد تستعمل من طرف الإنسان فتأخذ طابعا اصطناعيا إلى طابعها الأصلي فقد يوقد الإنسان نارا للإعلان عن موقعه، وهنا يكون الدخان قرينة طبيعية في الدرجة الأولى وعلامة اصطناعية في الدرجة الثانية، وبالإضافة إلى اقتراحات جورج مونان وجان مارتيني ، هناك اجتهادات أخرى ضمن الاتجاه التواصلي، ركزت في معظمها على تصنيف أنساق العلامات التي ينبغي أنتشكل موضوع الدراسة[104].

2 . سيميولوجيا الدلالة:

لقد ذهب دو سوسير إلى أن اللسانيات جزء من علم عام هو "السيميولوجيا". يقول: "ولا تمثل اللسانيات سوى فرع منه، وستكون القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات، التي ستظل مرتبطة بمجال محدد داخل مجموع الوقائع الإنسانية، أما موقع السيميولوجيا الدقيق، فسيناط

104– فايزة يخلف: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 40/39.

تحديده بعالم النفس"، وإذا كانت السيميائيات في نظر سوسير تستوعب اللسانيات على مستوى الموضوع، فإن اللسانيات بالمقابل تقدم للسيميائيات نموذجا منهجيا عليها أن تقتدي به فاللغة تقد من جهة وأكثر من أي شيء أخر أساسا يساعد على إدراك طبيعة المسألة السيميولوجية ولكن لطرح هذه المسألة السيميولوجية بكيفية مرضية، ينبغي أن تدرس اللغة في حد ذاتها، فدراسة النسق اللساني دراسة محايثة إذن من شأنه أن يقدم كبير العون لعلم السيميائيات، لأن اللغة هي النسق التواصلي الأكثر تداولا، بل سيذهب سوسير إلى ما هو أبعد، وذلك حين أعتبر أن علم اللسان هو النموذج الذي ينبغي أن تتأسس السيميائيات على منواله، وقد ترتب عن هذا أن بوئت اللغة مكانة متميزة بين أنظمة العلامات يقول " أنالعلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية، ولهذا السبب فإن اللغة هي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا هي أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية، ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من كونها نسقا خاصا فحسب" والملاحظ بهذا الصدد أن سوسير قصر اهتمامه على اللغة، في حين لم تحظ منه النسقة الأخرى إلابإشارات عابرة، فهو لم يحاول حصرها، ولم يقدم أي معيار لتحديد طبيعتها[105].

يعتبر" رولان بارث " خير من يمثّل سيميولوجيا الدّلالة، لأن البحث السيميولوجى لديه هو دراسة الأنظمة والأنساق الدالّة فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدلّ، فهناك من يدل باللغة والآخر من يدل بدون اللغة المعهودة بيد أن لها لغة خاصة ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة فلا بأس من تطبيق المقاييس اللسانية لبناء الطرح الدلالي،وقد انتقد" بارث" في كتابه "عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبيّنا بانّ اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميّزا من علم العلامات بل السيميولوجيا هي التي تشكّل فرعا من اللسانيات.[106]

وحجته في ذلك أن العلامات غير اللفظية الدالة لا تستطيع الاشتغال دون سند من اللغة، فهو يعترف بكون " الأشياء والصور والسلوكات تؤدي إلى دلالات، وهي تفعل ذلك بامتياز، ولكنها لا تقوم بذلك بشكل مستقل أبدا، فكل الأنساق السيميائية تمتزج باللغة"، لتوضيح هذه الأطروحة يقدم بارث بعض الأمثلة من حقل الموضة ومجال الصورة، فاللباس يحمل دلالات متنوعة، بحيث يصح الحديث فيه عن خطاب الموضة، لكنه لا يفعل ذلك إلا بفضل واسطة اللغة يقول " هل يستطيع اللباس لكي يدل الاستغناء عن كلام يصفه

---

[105]– محمد التهامي العماري: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 16/15.

[106]حنونمبارك:**مرجع سبق ذكره**،ص76.

ويعلق عليه، ويمنحه دوالا ومدلولات وفيرة، حتى يصبح نسقا من الدلالات؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة،وليس بوسع أي عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقة"، وينطبق الأمر ذاته على الصورة، فهي مصحوبة باللغة معظم الأحيان في شكل عناوين أو هوامش أو تعاليق... تدعم وظيفتها الدلالية، بل يذهب بارث إلى ما هو أبعد حين يقرر " من الصعب أكثر فأكثر تصور نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاته أن توجد خارج اللغة، فلا وجود للمعنى إلا عبر اللغة.

بالتالي تجاوز" رولان بارث" تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والقصدية وأكد وجود أنساقا غير لسانية حيث التواصل غير إرادي ولكنّ البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة، وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللسانية دالة، حيث أنّ كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أنّ الأشياء تحمل دلالات، غير أنّه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالّة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذا تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة، وهذا دفع "بارث" إلى أن يرى أنه من الصعب جدّا تصوّر إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة فلا وجود لمعنى إلاّ لما هو مسمّى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

أمّا عناصر سيميولوجيا الدلالة لدى "بارث" فقد حدّدها في كتابه"عناصر السيميولوجا"، وهي مستقاة على شكل ثنائيات من اللسانيات البنيوية وهي: اللغة، الكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء(الدلالة الذاتية والإيحائية)، وهكذا حاول الاستعانة باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار...الخ.

وعلى حسب "بارث" فالقراءة التضمّنية ترجع إلى الدلالة الحقيقية للدّليل، بمعنى أنها تحيل إلى كون الصورة الصحفية توحي بما هو أبعد ممّا تمثّله كونها تتعلّق بالجانب الإنساني المتصل بالتأثير الذي يولّده الدليل حين التقائه مع مشاعر وأحاسيس المتلقي[107]، ويعني هذا أنّ" بارث" عندما يدرس عناصر الصورة فإنه يركز على الثنائيات التي استقاها من الألسنية البنيوية وهي:

1 . اللغة والكلام: ميز دي سوسير بين اللغة والكلام، إن فعل الكلام لا يمكن أن يكون دراسة علمية، لأنه كلام عابر، ليس له نظير في العادة، أما اللغة فهي ثابتة لها بنية قارة عكس الكلام الذي يتكون من عدد لامتناه من الإمكانات الملفوظة"[(108)]، فالحديث عن اللغة هو بالضرورة إذن إدراج لبعد اجتماعي هنا تكمن

---

[107]- Judith Laser :**La science de la communication**, Edition dahlab ; Alger ; 1992;p .45.

[108108]- محسن بوعزيزي: السيميولوجيا الإجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2010، ص 61.

الإشكالية التي تقابل اللهجة الفردية باللهجة الإجتماعية"[109]، فاللغة بمثابة العقد الأجتماعي الملزم لكل من يريد التواصل، أما الكلام فعل فردي دائم الحركة حسب المتكلم.

وتجسيما لهذا التمييز بين اللغة والكلام، يقرأ رولان بارث الغذاء بما هو نسق دلالي، فيرى لغة الغذاء قائمة على قواعد المنع (المحرمات الغذائية)، وعلى وحدات من التعارضات الدالة (حلو/ مالح، بارد/ ساخن..ألخ)، وعلى طقوس الإستعمال التي قد يمثل ضربا من البلاغة الغذائية أما الكلام الغذائي فيه كل التلوينات الفردية أو الأسرية أثناء عملية الطبخ والتصنيف، وليس التمييز بين اللغة والكلامفي رأي بارث مسلم غير قابلة للنقاش، إذ يجري تعديلا عليها لما يجيز قابلية تطبيقها على أنساق دلالية أخرى، فاللباس مثلا يسمح بالتمييز بين ثلاثة أنساق مختلفة، يغيب الكلام في اللباس المكتوب كما تصفة لغة مجلات الموضة.

إن محض لغة لا كلام فيه تصدر عن صناع الموضة دون الكتلة المتكلمة، وفي اللباس المصور تنحدر اللغة دائما من صناع الموضة، ولكنه محمول من قبل عارضة الأزياء التي تعرض كلاما جامدا، أما اللباس الواقعي فيتوافق مع التمييز السوسيري بين اللغة والكلام، تكمن اللغة في قواعد اللباسبما فيها من تعارضات وثنائيات (طويل،قصير،أبيض، أسود...)، أما الكلام فيتوافق مع الإستعمالات الفردية للباس، بما في ذلك من اختلاف الأمزجة والأذواق والإمكانات"[110]

لكن رولان بارث في مؤلفه" نسق الموضة" يحور جزئيا ثنائية اللغة والكلام، ففي اللباس مثلا تظهر ثلاثة أنساق مختلفة من لباس مكتوب، لباس مصور،لباس ملبوس واقعي، واللباس المكتوب مثلا كما تصفه مجالات الموضة هو محض لغة يغيب فيها الكلام، إذ هونسق من العلامات والقواعد تقرره مجموعة من الناس دون الإستناد إلى الكتلة المتكلمة، واللغة دون الكلام تعد استحالة عند سوسير"[111] .

2 . الدال والمدلول: يؤكد دي سوسيرأن الدال والمدلول" وجهان لعملة واحدة، إذ يصعب الفصل بينهما إلا اجرائيا والعلاقة بينهما تكون العلامة، يمثل الدال مستواها المادي فهي ضرورية له ولكنها غير كافية، أما المدلول فهو المفهوم الذي يشير إليه هذا الدال، فلا يفصح عن نفسه إلا من خلاله كالخطوط الموجودة على الورقة التي تمثل دوال لمحتوى معين هو المدلولات، لكن الدال أساسي في المقاربة السيميولوجية، إذ تقتضي

---

[109]- جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ترجمة ليلى بن عرعار، دار نينوى، دمشق،2012، ص 31/30.
[110]- محسن بوعزيزي: مرجع سبق ذكره، ص 61.
[111]- محسن بوعزيزي: نفس المرجع، ص 62.

عملية تصنيف الدوال ضمن علاقات تركيبية إلى بناء نسق العلامات، وهذا في حد ذاته مفصل مهم من مفاصل الجهد السيميولوجي"[112]، كون دوال اللسان تتخذ في الرسالة طابعا خطيا متزامنا، " فلقد ركز اللغويون قبل سوسير على الزاوية التاريخية، أي تطور اللغة عبر الزمن، أما رأي سوسير فكان أن مثل هذه المقاربة غير مفيدة في ايضاح مسألة كيف تعمل اللغة بالنسبة للناس الذين يستخدمونها، فالذي يمنح العلامات (المفردات) معانيها لجماعة من مستخدمي اللغة، على سبيل المثال، انما هو نظام الإصطلاح اللغوي وليس معرفة تاريخ تحول العلامات اللغوية لتكون ما هي عليه اليوم، أتاح التركيز على التحليل السيكروني لسوسير أن يظهر كيف تعمل العلامات كجزء من تركيب لغوي في مكان ما وفي لحظة ما، فعلى سبيل المثال فثياب الجينز كانت يوما ما ثيابا للعمل وعلامة للإنتساب ؟إلى الطبقة العاملة، أما اليوم فالجينز هو علامة تعني "الشباب" " وغير الرسمي" علامات تنتمي إلى الثياب اليومية في مقابل " البزات" التي تشير إلى ما هو رسمي وتنتمي بالتالي إلى شفرة زي مغاير، وعليه فالمعنى المشفر للجينز يعتمد إلى حد كبير على علاقته واختلافه،عن العلامات المشفرة الأخرى في نظام الأزياء الحالي وليس على تاريخ الجينز نفسه، لذلك تبدو المقاربة السكرونية أكثر قدرة من المقاربة الدياكرونية على كشف المعنى الراهن للجينز"[113].

أما مفهوم الدليل عند أصحاب سيميائية الدلالة أخذ أبعادا أخرى، فبعد أن طوره الباحث " هيامسليف"،أصبح لدى بارث وجماعته يتكون مثل نموذجه من دال ومدلول، لكنه يختلف عنه على صعيد الماهيات للعديد من الأنظمة الدلالية كالأشياء، والحركات، الصور"[114]، التي لا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللسان، فهي من جهة ليست اعتباطية بالمفهوم الذي يعطيه سوسير للإعتباطية، وهي من جهة ثانية ليست معللة، بالمعنى الذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالة خارج سياق الممارسة الإنسانية وأسننها المتعددة"[115]، كون العناصر التي نقوم بعزلها في الصورة قريبة من الرموز أكثر مما هي قريبة من العلامات بالمعنى الذي يعطيه سوسير لهذه الحدود، ذلك ان العلاقة بين المدلول والدال الإيقوني ليست عامة اعتباطية فهي على الأقل بقايا رابط طبيعي بين اثنين"[116]، كون أن مشروع الإستقصاء عن دلالة الصورة ارتبط حصريا بخاصيتها التماثلية، خاصية يراهن عليها كريستيان ميتز بوصفها نقطه إنطلاق لا غير حتى وإن

---

[112]- محسن بوعزيزي: مرجع سبق ذكره، ص ص65/64.

[113]- جوناثان بيغنل: مدخل إلى سيمياء الإعلام، ترجمة محمد شيا، مجدالمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2011، ص 21.

[114]- رولان بارث: مرجع سبق ذكره، ص 68.

[115]- سعيد بنكراد: مرجع سبق ذكره، ص ص 116/115.

[116]- دافيد فيكتروف: الإشهار والصورة صورة الأشهار، ترجمة سعيد بنكراد، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص ص 94/93.

كانت تؤلف قاعدة دلالية مشتركة بين غالبية الصور، ذلك أن شرط التماثل هو نسبي كما لتغاير درجات للإيقونية، وكيفا لإرتباطه بالثقافة ثم إن كثيرا من الرسائل البصرية لا تحتكم للمبدأ التصويري كالإيقون المنطقي عند شالر سندرس بورس(ch.s.peirce) وعادة تتلاشى خاصية التماثل في بعض الرسائل البصرية المختلطة، إن نقطة الإنطلاق الحقيقية تكمن في فحص معطيات القدرة الإيقونية للصور التجريدية عبر ضبط أليات علاقاتها المنطقية والنسقية"[117]، هذا الفحص للصور يبقى ذا طبيعة تشخصية ذاتية يختلف من فرد إلى فرد ومن مجتمع إلى أخر كون الرسالة البصرية قائمة على المماثلة والمشابهة.

3 . المركب والنسق والجدول: تقوم العلامة اللسانية عند دي سوسير على المركب والنسق، تنشأ العلاقة التركبية من تسلسل الكلمات والعناصر المتفرقة فيها تسلسلا منطقيا، فلا معنى يمكن بلوغه دون التمفصل المزدوج بين أجزاء الكلمات، ودون وحدات تركبية بما هي وحدات دلالية تتابع وتتقاطع بصورة منظمة، فتمنح المعنى، وهو ما يميز العلاقة التركبية عن العلاقة الجدولية أو الجريدية (paradigme)، إذ الأولى تعتمد القواعد أكثر من الثانية وينظر للمستوى التركيبي بإعتباره المحور الأفقي للغة أو الظاهرة، أما المستوى الجدولي فيمثل المحور العمودي، يشير الأول إلى العلامات التي يمكن أن تأتي تباعا أو تلك التي لا يمكن أن تأتي تباعا في سلسلة العلاقات السياقية، أما النسق كما يراه دي سوسير سلسلة من الحقول المترابطة وهو أساس كل عمل سيميولوجي، يراه بارث محور الترابطات بين وحدة حاضرة في المركب ووحدات غائبة، ويقدم أمثلة على ذلك يجدها مثلا في الثقافة المطبخية، فمختلف تنويعات التحلية التي تقدم فور انتهاء الطعام يمكن أن تكون نسقا أو براديغما، أما قائمات وجبة الطعام، فيمكن أن تكون علاقة تركيبية، وتمثل مختلف أنواع الأسرة نسقا، أما الجمع بين السرير والخزانة والطاولة فتكون مركبا، هكذا كانت أعمال رولان بارث سيميولوجيا مطبقة على موضوعات ثقافية مختلفة من قبيل النسق الغذائي ونسق اللباس ونسق المدينة والحكاية والإشهار كنسق بلاغي[118]

فأعمال رولان بارث بينت "أن افتراض المفاهيم اللسانية في التحليل السيميائي للصورة يقوم على تمييز المفاهيم العامة (التركيب، الإستبدال،الشكل، الماهية، المحتوى، الوحدة الدالة، الوحدة الإختلافية...)،عن تلك المفاهيم غير اللسانية الخاصة أو الخالصة (الفونيم، الكلمة، السابق، اللاحق، التقطيع المزدوج..) ومفهوم من مثل الخصائص الفونيمية المميزة (الجهر، الهمس...) قد لا يجد له مبررا في التحليل السيميائي للصورة

---

[117]- عبد القادر فهيم شيباني: السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 55.
[118]- محسن بوعزيزي: مرجع سبق ذكره، ص ص 70/69.

فقط، لأن الصورة ليست بظاهرة فونيمية، وقد يختلف الحال إذا ما أبنا إلى مفهومي " التركيب والإستبدال"، إذ لا نجد في تعريفهما اللساني ما يميز نسق اللسان عن باقي الأنساق الدلالية الأخرى، ومكمن الإختلاف في الحالتين مرتبط بمدى قابلية المفهوم المنسوب إلى اللسانيات لتحقيق المكتسبات الإجرائية نفسها إذا ما سحب على موضوعات أخرى[119].

لقد كانت مجهودات لويس بريتو لإختبار الفرضية القائلة بإمكانية تطبيق النموذج الذي تبلور في اللسانيات على جميع أنساق العلامات بما فيها الصورة، ومع ذلكفإن محاولاته ظلت منحصرة في دراسة أنساق العلامات الإصطناعية والإعتباطية مثل قانون السير وأرقام القطارات وغرف الفنادق والتواصل من خلال الأعلام، ولم يهتم بالأنساق الإيقونية مثلا (إذا كان الأمر يتعلق فعلا بأنساق)، لقد تعامل بريتو مع علامة من هذا النوع بإعتبارها كيانا قابلا للتجزيء مثل المعنم في تصور بيوسنس[120]، وقد حاول أيضا جورج بينينو في أبحاثه الخاصة بالأنساق الإيقونية في مستواها التوزيعي الكشف عن معجم للصور، والتعرف أيضا على الطريقة التي تتمفصل من خلالها الأسنن الإيقونية فيما بينها من خلال أن الصورة الإشهارية تشتمل على ما يعادل فئة الضمائر المتكلم والغائب[121].

فالصورة عند ميتز لا تخضع للتمفصل المزدوج كون تمفصلاتها لا تقع على الدال دون المدلول لتقاربهما، فإذا أخذنا صورة لثلاثة قطط وفصلنا أحدها، فإننا سنجدأنفسنا أمام تقطيع للدال والمدلول معا، فحيث توجد الوحدة المتعالية والمباشرة توجد الرسالة المجملة التي لاتقبل وحداتها التمفصل الأول، بيد أن ما يجيز التمفصل المزدوج في اللسان شساعة المسافة بين الدال والمدلول التي تعد طرفا مؤسسا لجوهر الإختلاف الفونيمي المفرغ من الدلالة، إن عدم خضوع الصورة للتقطيع المزدوج يراه لويس بورشر (louis porcher) مبررا لإحتوائها على نسق دلالي شمولي ومباشر[122]، كون أن العناصر الدالة للصورة توضع دفعة واحدة في الفضاء (الكلية)، وليست متتابعة في الزمان[123]،فالصور الفوتوغرافية واللوحات وقطع الأزياء وما شابهها، تتواجد كل اشارة مع العلامات الأخرى في الوقت عينه، العلامات تنتشر في المكان لا الزمان فالسينما والتلفزيون يجري توظيف الأثنين معا، فالأشكال على الشاشة إنما تلي أشكالا أخرى في المكان نفسه، بينما تتبدل الصور زمنيا مع

119- عبد القادر فهيم شيباني: مرجع سبق ذكره، ص 54

120- امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه،ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء،2010، ص 185.

121- دافيد فيكتروف: مرجع سبق ذكره، ص 86.

122- عبد القادر فهيم شيباني: نفس المرجع، ص 57.

123- دافيد فيكتروف: نفس المرجع، ص 93.

تقدم الفيلم وحين تنتشر العلامات زمنيا في ترتيب ما أو نسق مكاني، فإن الترتيب الذي ترد فيه هو الأهمية بمكان[124].

4 . الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية: يمكن اعتبار الدلالة الذاتية والإيحاء في اللغة نسقين من الدلالة يشابك الواحد بالأخر، وفي الوقت نفسه يمكن الفصل بينهما، فالدلالة الذاتية نسق دلالي أول يتكون من دال ومدلول، والعلاقة بينهما تكون العلامة اللسانية، أما الإيحاء فهو امتداد للنسق الأول، تصبح فيه العلامة مجرد دال لمدلول ثان، ويمكن أن يمتد التحليل لتصبح علامة النسق الول، وبشكل معكوس مدلولا لدال جديد، ويظهر الإيحاء أو ظلال المعنى، لما يستهدف القارئ تفسير سنن النص أو الظاهرة، إن مرتبة ثانية من الدلالة، ترد العلامة بدالها ومدلولها، دالا لها فتمنح مدلولا اضافيا، أما الدلالة الذاتية فتشير إلى المعنى الحرفي المباشر الذي هو قائم في النظام الأول من الدلالة، مما يجعله في متناول الحس المشترك"[125].

أما الدلالة الذاتية والإيحائية في الصورة، فتظهر من خلال تطرق رولان بارث إلى ثنائية التعيين والتضمين فيها، حيث يدرسها وفق تمفصلين دلالين، التمفصل الأول يشمل دالا ومدلولا وعلاقة دلالية، لذلك فهو جانب تعييني يؤدي إلى دلالة مباشرة وواحدة، أما التمفصل الثاني يتخذ من الأول دالا لمدلول لأخر، لتتولد عنهما معادلة أخرى غير مباشرة، أي ايحائية تضمينية[126]، ولعل المثال الذي قدمه بارث في "بلاغة الصورة " يشرح ذلك، فبانزاني panzani مثلا تحيل في دلالتها الذاتية إلى نوع من العجين يحمل اسم الشركة التي أنتجته، أما في مستوى الإيحاء فيشير إلى البعد الوطني الإيطالي، بحيث تظهر في جرسية الكلمة، اشارة لا صلة لها بمرجع الملفوظ، أنها وضعية اللغة الخارقة(الميتالسانية) بما هي سيميولوجيا تقوم على سيميولوجيا أخرى، هذه اللغة الخارقة هي لغة اللغة، تتحدث فيها الثانية عن الأولى، والأسطورة عند بارث تجسيم لهذا الضرب من اللغة، فهي عنده لسان ثاني نتكلم فيه على اللسان الأول[127].

سعى رولان بارث في بحثه "خطاب الصورة" إلى تحليل الصورة الفوتوغرافية (أطلق عليه التحليل الطيفي)، ويؤكد أنها أكثر صراحة ووضوحا في المعلومات التي تسعى إلى ايصالها، ولأنها تستمد من علامات مليئة ومرتبة لتعرض على القارئ الأمثل.

---

[124]- جوناثان بيغنل: مرجع سبق ذكره، ص ص 24/23.
[125]- محسن بوعزيزي: مرجع سبق ذكره، ص ص 72/71.
[126]- فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2012، ص 47.
[127]- محسن بوعزيزي: نفس المرجع، ص 72.

كان هدف بارث من استخدام صورة الأعلان هو التحرك نحو مفهوم أوضح للكيفية التي تنتج بها الصورة (وحضورها اللغوي) الدلالة، يتناول في بحثه صورة اعلان محددة (panzani)، شبكة كيس بقالة موضوع على مائدة، ومحتويات الكيس خضراوات طازجة ومعلبات معكرونة تحمل اسم وعلامة منتجها، الصورة صممت لتحضنا على شراء المعكرونة، والصورة تسعى لذلك من خلال ما تدل عليه بعدة مستويات من المعلومات التي تثير فينا الرغبة، لهذا يعمد بارث إلى تقسيم نظام الدلالة إلى ثلاثة أقسام:

1 ـ تتضمن الصورة ثلاث رسائل مختلفة:

الرسالة اللغوية: تتكون من جميع الكلمات الموجودة في الأعلان، والعلامات التجارية وما تحت الصورة.

الرسالة الدالة: الشفرة التي أخذت بها هذه الصورة وهي من اللغة الفرنسية.

الرسالة التأويلية: العلامة (panzani) تشير إلى مدلول أخر إيطاليا مثلا.

2 ـ الرسالة الحرفية: تنتج هذه الرسالة سلسلة منقطعة من العلامات، ولابد أن نتذكر هنا أن ترتيب هذه العلامات ليس مهما.

العلامة الأولى: المنظر يمثل عودة من السوق، المدلول يحمل قيميتين: نضارة المنتجات، وأنها جلبت من سوق محلي، الدال عليها هو الكيس نصف المفتوح الذي ترك المحتويات تنزلق من داخله، ولقراءة هذه العلامة علينا أن نفهم الإنتشار الواسع لثقافة "تسوق لنفسك" كنقيض لمفهوم "الخزن" بسبب المدنية التقنية[128].

العلامة الثانية: دلالتها اجتماع اللون الأحمر (الطماطم) واللون الأخضر (الفلفل) واللون الأصفر (علب المعكرونة) وهي ألوان العلم الإيطالي، تقف هذه العلامة مع تكرار العلامة التأويلية للرسالة اللغوية لكلمة (panzani).

العلامة الثالثة: مجموع الأشياء في الكيس ينقل فكرة خدمة كاملة للطهي (أ) (panzani) توفر كل مستلزمات وجبة طعام متوازنة، و(ب) التركيز على علبة الصفيح يشير إلى أنها تعادل ما يحيط بها من منتجات طبيعية.

العلامة الرابعة: تشكيل الصورة يبعث دلالة جمالية كمنظر طبيعي.

وهكذا تضم الصورة أربعة علامات نفترض أنها شكلت معا شكلا متماسكا الرسالة اللغوية، ورسالة الصورة الرمزية المشفرة، ورسالة الصورة الرمزية غير المشفرة، الإسم الإيطالي الذي يظهر على علبة المعكرونة يعمل مستويين المعنى (الإشارة إلى اسم الشركة) والدلالي (الأصل الإيطالي)، أما رسالة الصورة الرمزية المشفرة فهي

---

[128]-عبد الجبار ناصر: ثقافة الصورة في وسائل الإعلام، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2011، ص ص 103/102.

مجموع كل الرسائل التي تدل عليها الصورة: النضارة، الكمية، الإرتباط بإيطاليا (لون العلب أصفر، ولون الطماطم أحمر، ولون الفلفل أخضر، وهذه الألوان هي ألوان علم ايطاليا) وجمال المنظر، وأما رسالة الصورة الرمزية غير المشفرة فهي ببساطة ما تظهره الصورة.

بعد أن عبر بارث عن مستويات الدلالة الثلاثة يتابع سؤالا أخر ما هي وظائف الرسالة اللغوية بالنسبة إلى الصورة الرمزية (الأيقونة)؟ يأتي بارث بوظيفتين (المرسى، والتتابع)، المرسى يوجه القارئ والتحكم به عن بعد نحو معنى قد أختير مسبقا، وفي نظام تتابع يقف النص والصورة في وحدة تكاملية، ووحدة هذه، يؤكد بارث وجوب توجيه الإنتباه على تكوين صورة ما كعلامة معقدة وتحييد الدور الذي تلعبه[129]

3. سيميولوجيا الثقافة:

ممّا لا شكّ فيه أنّ اللغة ترتبط بمفهوم اجتماعي في ممارستها واكتسابها، ففي أحضان المجتمع نشأت اللغة وولدت يوم أحسّ أفراده بالحاجة إلى التفاهم فيما بينهم، كما أنّها ترتبط بمفهوم الثّقافة كما يحدّده الأنثروبولوجيّون فكلّ فرد من أفراد المجتمع يمارس مجموعة من السّلوكيات الماديّة والمعتقدات المعنوية التي تصل غلى عقله ووجد أنه من خلال اللغة التي تعتبر وعاء لهذه الثقافة، ولقد كان هذا الارتباط الوثيق بين اللغة والثّقافة يقف وراء الاهتمام الذي أبداه الأنثروبولوجيّون لدراسة لغات المجتمعات التي اهتمّوا بها لأنها تعدّ المفتاح الذي يساعدهم على الولوج إلى هذه المجتمعات ومعايشتها[130]، فالمجتمعات لم تعرف الثقافة إلاّ عندما عرف الإنسان كيف يشير إلى الأشياء والعلاقات، بمعنى أنّ ظهورها ارتبط بظهور الرموز أو العلامات التي تكوّن نظام اللغة، وإذا كانت كلمة ثقافة تشير في كتابات الأنثروبولوجيّين إلى أسلوب الحياة السائدة في مجتمع ما فإنّ هذا يعني وجود علاقة وثيقة بين اللغة والثقافة، وعليه تنطلق" سيميولوجيا الثقافة" من اعتبار الظّواهر الثّقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثّقافة عبارة عن إسناد وظيفة الأشياء وتسميتها وتذكرها، وعلى هذا فالسيميولوجيا ترتبط باللسانيات وخاصة اللسانيات البنيوية والتحليلية ولسانيات الخطاب.

وعلى ذلك فالثقافة ليست فن ولا المتاحف والمسارح والأعمال الأثرية الجميلة ولا هي المعلومات الرقيقة المستوى الشاملة في علوم العصر، ولا هي حسن المظهر وسموّ السّلوك الخارجي ولا الرّوح المعنوية، أو

---

[129]- عبد الجبار ناصر: مرجع سبق ذكره، ص ص 104/103.

[130]- حسام الدين كريم زكي: **اللغة والثقافة دراسة أنثروبولوجية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية**، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص57.

الأخلاق الرفيعة ولا روح الحضارة أو قمّة التقدّم المادي في مجتمع من المجتمعات، ولكن الثقافة بالمعنى المجرّد العام هي العبقرية الإنسانية مضافة إلى الطبيعة بغية تحوير عطاءاتها وتنميتها، لذلك فهي الحذق والإتقان وضبط الأحوال والمعرفة بالشيء الجيّد أو الرّديء وإقامة ما يعرف عل أحسن وجه، وثقّف الشّيء ويثقفه ثقفا أي حذقه وأتقنه، وكان سريع الفهم لجيّده ورديئة[131]، فالثقافة إذن حسب " Ralph Linton":« هي كل مركب يضم الأشغال اليدوية والمعتقدات والفنون والعادات المكتسبة من الجماعة وكل ما ينتجه الإنسان من الأشياء، كأن الثقافة حصيلة الاستجابات التّكيّفية للإنسان، فهي مجموعة متشابكة من الوسائل التي تتخذ شكل الأنماط وتختصّ بتلبية حاجات الحياة، وهي أيضا شبكة من الأهداف التي تقصدها منجزات الأفراد والمجتمع[132]»

بينما يعرّف "إميل هنريو" الثقافة: « بأنها ما يبقى للإنسان حينما ينسى كلّ شيء، قد يلخّص معاني كثيرة من حيث أنّه يصهرها في هذه البقية المحصّلة المقاومة للنّسيان الملازم لفترات التّلقي وأطوار التعليم المستحيلة إلى كفاءات واستطاعات، وبصفة أوسع أدقّ نقول أنّ الثّقافة تكمن في اكتساب القدرة على الاطّلاع بالإرث التاريخي والالتزام أيضا بمهمة صعبة بقدر ما هي ضرورية ألا وهو الانضواء الفاعل الإيجابي في الحداثة المبدعة والمعرفة من أجل ترقية الحياة»[133].

فكل ثقافة حيّة ذات شأن إشعاع وقائمة أساسا على وجود إن هي إلا صنيع تاريخ مشترك ونسيج محايث يتنوّع وينمو داخل علاقات القرب المجالي والجوارية الذّهنية والفهمية كما تدل عليها سلسلة إعلامية متواترة تصحب قصة كل ثقافة، لهذا تعتبر الثقافة نتاج التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، حيث يمثّل الفرد ثقافة مجتمعه الذي نشأ فيه، بينما يرى البعض الآخر أنّ الثقافة أنماطا واضحة من السلوك يحصل عليها الإنسان وتنقل إليه عن طريق رموز تتكوّن من الانجازات المميّزة للجماعات الإنسانية من بينها انجازاتها في الفنون والصناعة، كما أنّ لبّ الثقافة يتكوّن من التقاليد والقيم الخاصة[134]، ويبدو ضمن هذا المنظور أنّ الثقافة ترسّخ التجربة السابقة بواسطة التذكّر أو الصناعة التّذكّرية، فالإنسان يراكم ويعدّ الأخبار المستعملة لإدخال تصحيحات ضرورية في البرامج التذكّرية ويعني ذلك أن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذو معنى وهذا السلوك ليس سوى انجازا لبرنامج معين الذي هو في حقيقة الأمر الثقافة.

---

[131] رشوانحسينعبدالحميدأحمد: **الثقافةدراسةفيعلمالاجتماعالثقافي**،مؤسسةشبابالجامعة،الإسكندرية، 2006،ص05.

[132] نخبةمنالمتخصّصين: **مبادئعلمالاجتماع**،بط،الشركةالعربيةالمتحدةللتسويقوالتوريد،القاهرة2008،ص 194.

[133] حميشبنسالم، **فلسفةالوجودوالجدوى،نقدثقافةالحجروبداوةالفكر**،بط،المركزالثقافيالعربي،الداربيضاء،المغرب،بيروت،لبنان2004،ص 16.

[134] عبدالسميغريب: **الاتصالوالعلاقاتالعامةفيالمجتمعالمعاصر**،بط،مؤسسةشبابالجامعة،الاسكندرية2003،صص232-233.

وبناء على هذا التصوّر فإنّ السيميولوجيا هي العلم الذي يعنى بدراسة الظواهر الثقافية- ويجب عليها_ أن تصير موضوعات للتواصل، ومن ثمّة تعود كل ظاهرة ثقافية بالضرورة إلى السيميولوجيا.

وإذا كانت السيميولوجيا تعنى بالثقافة في شموليتها وكانت العلوم تعنى بظواهر خاصة من سيميولوجيا الثقافة، فإن السيميولوجيا تشمل مختلف العلوم وترادف إلى حدّ ما الابستيمولوجيا[135].

يرتبط اتجاه سيمياء الثقافة بمجموعة من الرواد والباحثين السوفيات (المعروفين باسم جماعة موسكو أو تارتو) من أمثال يوري لوتمان واوسبيكسي وايفانون وتوبوروف وغيرهم، وآخرون ايطاليون امبرتو ايكو وروسي لاندي، وقد أفاد هذا الاتجاهمن فلسفة كاسيرر الذي رأى في الوجود الإنساني وجودا مخالفا للوجود الحيواني، ولذلك راح يلتمس الفروق بين الوجوديين، من منطلقات فلسفية محضة، انصبت كلها على محاولة تحديد خصائص النوع البشري والتي يمكن اختصارها فيما يلي:

- يتميز الإنسان عن الحيوان بأنه يمتلك جهازا رمزيا يجعل حياته تختلف عن الحيوانات اختلافا نوعيا وليس كميا فقط، ولذلك فهو لا يخضع لجدلية المثير والاستجابة بشكل آلي وعفوي، لأن هناك دوما بين المثير والاستجابة عملية فكرية بطيئة ومعقدة.

- إن الإنسان يعيش داخل شبكة رمزية تتكون من النسيج المعقد للتجارب الإنسانية، وما اللغة والأسطورة والفن والدين إلا أجزاء منهذه الشبكة الرمزية، فالإنسان كما يقول كاسيرر قد تلفع بالأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الأسطورية والشعائر الدينية، حتى أصبح لا يرى شيئا ولا يعرف شيئا إلا بواسطة هذه الوسائل المصطنعة، وقددفع هذا الأمر بكاسبرر إلى رفض تعريف الكلاسيكيين للإنسان باعتباره حيوانا ناطقا فأبدل هذا الحد بحد أخر أكثر دقة واستيعابا لطبيعة الحياة الحضارية الإنسانية في ثرائها وتنوعها وهو الحد الذي يعتبر الإنسان حيوانا رامزا.

- في ظل تعزز دور الرمزية، يرتهن الإنسان ويظهر الفرق عند هذه المرحلة بينالعلامة والرمز باعتبار الأولى إجرائية ووجودية وباعتبار الثانية وظيفية أي عنصر من العالم الإنساني للمعنى.

يتأكد مما سبق أن هذا الاتجاه ينطلق من اعتبار الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا ونسقا دلاليا يتضمن عدة أنساق (لغات طبيعية واصطناعية وفنون وديانات وطقوس..) وبالتالي فإن سلوك الإنسان حسب هذا الاتجاه دائما ما هو إلا تواصل داخل ثقافة معينة هي التي تعطيه دلالته ومعناه، وفي هذا الإطار ترى جماعة تارتو أن كل الأنساق السيميائية تقوم على أساس الوحدة والتعالق حيث يسند كل منها الأخر فليس لأحد

---

135 حنونمبارك: **مرجعسبقذكره**،ص89.

من هذه الأنساق آلية تجعله قادرا وحده على القيام بوظيفته، ومن هنا تأتي ضرورة تحديد البناء الترتيبي لغات الثقافة وتوزيع المجالات بينها، كما يستوجب أيضا تحديد الحالات التي تتدخل فيها هذه المجالات أوتتقاطع[136].

136– فايزة يخلف: مرجع سبق ذكره، ص ص 50/49.

4. سيميولوجيا التداول:

ارتبط هذا الاتجاه السيميائي بالفيلسوف المنطقي تشارلز ساندرس بيرس(Charles S.Pierce) (1838-1914م)، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique)، وتقوم هذه الأخيرة لديه على المنطق والظاهراتية والرياضيات. ومن ثم، فالسيميوطيقا مدخل ضروري إلى المنطق. أي: إن هذا الأخير فرع متشعب عن علم عام للدلائل الرمزية. ومن ثم يرادف المنطق عند بيرس السيميوطيقا. وفي هذا النطاق، يقول بيرس:" إن المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل، وحينما أصف هذه النظرية باعتبارها شبه ضرورية أو شكلية، فإني أود أن أقول: إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها، وأننا ننساق، انطلاقا من هذه الملاحظة، بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية. وبالتالي، فهي بأحد المعاني أقوال غير ضرورية إطلاقا. وتتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل علمي، أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختبار".

وهكذا، فالسيميوطيقا لدى بيرس مبنية على الرياضيات(صياغة الفرضيات، واستنباط النتائج منها)، والمنطق، والفلسفة،والظاهراتية(تحليل مقولات تشكل الدليل).

ويظهر لنا من كل هذا أن السيميوطيقا البيرسية بمثابة بحث رمزي موسع. ومن هنا، فهي تنكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية. ومن الواضح"أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها. وقد أكد بيرس أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء، مثل: الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم...الخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية."

وعليه، فسيميوطيقا بيرس ذات وظيفة فلسفية ومنطقية لا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها: الاستمرارية، والواقعية، والتداولية. ومن ثم، تكمن وظيفة السيميوطيقا البيرسية" في إنتاج مراقبة مقصودة ونقدية للعادات أو الاعتقادات، وهنا يوجد المجال الخاص بالمعرفة الفلسفية أو العلمية التي تبلور، في أوقات محددة من تاريخها، سلسلة من المعايير التي تسمح بتحديد ماهو صادق، سواء كان هذا الصدق مفكرا فيه باعتباره ملائمة(كفاية) أو باعتباره انسجاما داخليا أو باعتباره مشاكلا للواقع"[137]

---

[137]- جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدراس السيميوطوقية في الثقافة الغربية**، الألوكة، ط1، الناظور المغرب، 2015، ص ص 18/16.

ويمكن اعتبار سيميوطيقا بيرس أيضا بمثابة سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد. كما أنها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد منهجية ثلاثة هي: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي. والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي، نظرا لوجود الممثل باعتباره دليلا في البعد الأول، ووجود موضوع الدليل(المعنى) في البعد الثاني، ويتمثل البعد الأخير في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه.

وعلى أي حال، فقد سبق بيرس دوسوسير إلى الحديث عن العلامة وأنماطها في كتابه (كتابات حول العلامة)، قبل ظهور كتاب فرديناند دوسوسير (محاضرات في اللسانيات العامة) عام 1916م، ومن ثم تتكون العلامة عند بيرس من الممثل والموضوع والمؤول، وتنبني على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي. ومن هنا، أصبحت ظاهريات بيرس ثلاثية:

- عالم الممكنات(أولانية).
- عالم الموجودات(ثانيانية).
- عالم الواجبات(ثالثانية).

فالعالم الأول يعني الكائن فلسفيا، ويعني الثاني مقولة الوجود، ويقصد بالثالث الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء. وهكذا، يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلا حقيقيا على مستوى الموضوع. علاوة على ذلك، قد تكون العلامة البيرسية لغوية أو غير لغوية. ومن ثم، فهي أنواع ثلاثة: الأيقون، والإشارة، والرمز. وتتفرع هذه الأشكال الرمزية إلى فروع متعددة ومتسعة. ويمكن تحديدها على الشكل التالي:

الممثل	العلامة– الصفة	العلامة– المفرد	العلامة– النمط
Représentamen	Qualisigne	Sin Signe	Légisigne
الموضوع	الأيقونة	الإشارة	الرمز
Objet	Icone	Indice	Symbole
المؤول	المسند إليه	الافتراض	البرهان
Intreprétant	Rhème	Decisigne	Argument

يميز بيرس مؤسس السيميوطيقا الحديثة بين ثلاثة أنواع من الدلائل: الإيقونة، المؤشر،الرمز.

الإيقونة: عند بيرس هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء أخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فرادا أو قانونا بمجرد أن تشبه

الإيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له، فالدلائل الإيقونة ترتكز على مبدأ التشابه بين الدال والملول، كالشبه السمعي مثل صوت ما والشبه البصري مثل الرسم والصورة الفوتوغرافية.

من خلال تصور بيرس للأيقونة فإنها تشترك مع صفة الشيء المشار إليه من خلال علاقة تربط هذا الشيء معصورته (الأيقونة) أو أنها تشبهه، هذا ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الإيقونات الصورة، الرسم البياني،والاستعارة، كلها تنطوي على جوانب تتشابه بينها وبين الشيء المشار إليه، لم يسلم تصور بيرس للعلامة الإيقونة من النقد، فقد اختلف معه أمبرتوايكو حول الفكرة ومدى محدوديتها حيث يؤكد هذا الأخير بأن العلامة الإيقونة لا تتوقف عندهذا الحد، أي التشابه بينها وبين الشيء المشار إليه فقط، بل تتجاوز العلامة المادية إلى إدراكها بالحواس والتي تفضي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة، لأن التشابه لا يقوم على القرائن المادية، بل هناك قرائن ثقافية فكرية سابقة ناتجة عن ممارسات وعلاقات ثقافية بينها.

المؤشر: هو الذي يتناسب مع الدلائل الطبيعية،لكنه قد يكون مسخرا لأغراض الاتصال والإشارة المتعددة، فالمؤشرات بهذا المفهوم عند بيرس هي علامة طبيعية مثل : نزول قطرات المياه من السماء مؤشر لسقوط الأمطار، والضحك مؤشر السعادة أو الفرح، وعلى حد رؤية بيرس نفسه أن العلامة علاقة مجاورة بين الإشارة والشيء المشار إليه مثل: ارتفاع الحرارة مؤشر للمرض والغيوم مؤشر للمطر والدخان مؤشر للنار، والدلائل الطبيعية يمكن أن ندرجها ضمن الإشارات الإيمائية والتي يكون فيها ارتباط الدال بالمدلول سببا، فمثلا الطرق على الباب يدل على وجود شخص في الخارج، أما بالنسبة للإشارة اللغوية فهي التي تتلخص وظيفتها في توجيه المخاطب إلى ما يجب الالتفات إليه ويركز عليه اهتمامه، فيستخدم المتكلم للأغراض الآتية:

– ليربط نفسه بمخاطبة توضيحا لمصدر الخطاب، وذلك من خلال استخدام الضمائر: أنا، أنت ....الخ.

– ليشير إلى مكان وزمان الخطاب (ظرف مكان: هنا، أو زمان: الآن).

– ليربط نفسه بالبيئة الطبيعية المفترضة، أو بأشياء أخرى يريد وضع أصبعه عليها باستعماله لأسماء الإشارة (هذا، ذلك...الخ)، وبهذا ترتكز المؤشرات الإيمائية واللغوية على وظيفة أساسية تتمثل في تركيزالاهتمام.

الرمز: عند بيرس هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يقدمه على التداعي بين أفكار عامة، وتتحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء، فهو يصادف الدليل اللغوي عند دي سوسير، فالرمز هذا اعتباطي أو عرفي غير معلل بحيث لا توجد هناك علاقة قياسية أو أيقونة بين الدال والمدلول،

فالعلامة في هذه الحالة تكون عرفية محضة، لأن الرمز يربط بين الدال والمدلول الإيحائي والمدلول الإيحائي يكون عرفي أكثر منه طبيعي ومثال ذلك الميزان الذي يرمز للعدل. [138]

فبيرس أدرج تعريف الرمز ضمن تعريفه للإشارة حتى يتخلص من الخلط في استخدام المصطلحات ويضيف بيرس العلامات بناء على ثنائيات ثلاث تتعلق أولاها بماهية العلامة في ذاتها حيث يميز بين العلامة النوعية (qualising) والعلامة المتفردة (sinsing)والعلامة العرفية (legesing) والثانية بعلاقة العلامة بموضوعها حيث يميز بين (الايقون والمؤشر والرمز) أما الثالثة فتصل بتصوير المؤول للعلامة حيث يميز هنا بين التصديق (dicising) والخبر (Reme)والبرهان (Argument). [139]

وما يهمنا هنا التقسيم الثاني (علاقة العلامة بموضوعها) بحكم أن يقرب لنا مفهوم الرمز، الذي تكون فيه العلاقة بين العلامة والموضوع علاقة اتفاقية يعرفه بيرس بقول علامة تشير إلى الموضوعة [الموضوع] التي تعبر عنها عبر العرف غالبا ما يقترن بالأفكار لعامة التي تدفع الى الرمز بموضوعته.

إن الفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من العلامات ليس فرقا في الموقع داخل تراتبية نسبية فليس حضور الشبه أو الشبه أو العلية أو غيابهما ولا التقابل بين الاعتباط والتعليل هي التي تقيم هذه الثلاثية بل ما يقيمها هي الهيمنة أي هيمنة جانب على الجوانب الأخرى وبهذا يمكن الحديث عن الحدود بوصفها وظائف، الوظيفة الأيقونية الوظيفة التأشيرية والوظيفة الرمزية[140].

فالرمز عند بيرس يتسم بالدينامية وإمكانية التفسير والتأويل. أما الرمز عند دي سوسير يتسم بالصورية والتعسف وهو دال Signifier وهو نوع من الإشارة Sign وهو يعرف الإشارة على أنها ارتباط كامل بين تصور معين وصورة صوتية معينة، فكلمة شجرة على سبيل المثال كما ينطقها الفرد، هي عبارة عن صوت مرتبط به تصور معين أو محدد، وتتصف العلاقة بين الصورة الصوتية والتصور بأنها علاقة تعسفية، ونفس هذه العلاقة تميز الرمز من حيث ارتباطها بالمعنى فالرمز بالتعريف دلالة للمعنى أو التصور المشار إليه أو بمعنى آخر هو حامل للمعنى ومع أن الرمز يشترك في خاصية التعسف الموجود بينه وبين التصور أو المعنى المشار إليه ويؤكد سوسير أن الرمز ليس تعسفيا بصورة مطلقة، إذ توجد علاقة بينه وبين المرموز إليه، فالعدالة

138– قدور عبد الله ثاني: **مرجع سابق**، ص ص 86/82.

139– محمد التهامي العماري: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 9/8.

140– محمد التهامي العماري: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 10/09.

يرمز إليها بالميزان حيث يصعب استخدام رموز أخرى مثل السيارة أو المركبة أو أي شيء آخر غير متفق عليه كي يحمل أو يعني نفس المعنى[141] .

بيد أن بنفينست (Benveniste) قد صوب سهام النقد إلى بيرس، آخذا عليه مبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود إلى علامة، حتى إن الإنسان أصبح لدى بيرس علامة، في مقال بعنوان (سيميولوجيا اللغة)، حيث يقول بنفنست:" ينطلق بيرس من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة أم عناصر مجردة، وسواء أكانت عناصر مفردة أم عناصر متشابكة، حتى الإنسان– في نظر بيرس– علامة، وكذلك مشاعره، وأفكاره. ومن اللافت للنظر أن كل هذه العلامات في نهاية الأمر، لا تحيل على شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه؟ نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة، وشيء آخر غير نفسها."

وبناء على هذا كله، نقول: إن سيميوطيقا بيرس صالحة لتطبيقها في إطار المقاربة النصية والخطابية باستعارة مفاهيمها، واستدعاء أبعادها التحليلية الثلاثة: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي. بالإضافة إلى المفاهيم الدلائلية الأخرى الثلاثة: الأيقون، والرمز، والإشارة؛ لأن كثيرا من الإنتاجات النصية والإبداعية تحمل دلالات أيقونية بصرية، تحتاج إلى تأويل وتفسير عبر استقراء الدليل والموضوع والمؤول[142]

IV. المقاربة السيميولوجية في تحليل الصورة السينمائية والفيلمية:

1. تعريف اللغة السينمائية:

تُعتبر السينما 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.

141– السيد حافظ الأسود: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 38/37.

142– جميل حمداوي: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 21/18.

ومن هنا تأتي السينما بالضّبط من حيث إيحائها وإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحتوي في ذاتها إبداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.[1]

ويقول المؤرخ والناقد جان ميتري(Jean Mitry) في كتابه جمال وسيكولوجيا السينما: بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء وتحويلها.

وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة (الفيلم هو أولاً صورة) وعلى تعاقب الصور بمعنى أن الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام"دلائل ورموز" أي في شكل لقطات ومتتاليات.كما أن هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري لأنها لا تستمد دلالتها من صور Figureمجرد اعتباطية arbitraires ولكن من خلال إعادة إنتاج الشبهanalogieالبصري والصوتي .

يرى (الكاتب أينشتاين) أن اللغة السينمائية: هي وقف على الأفلام الحكائية التي تريد أن تحكي قصصاً، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكاية narrative[2]

تمتاز اللغة السينمائية بتعاقب صور تكون بطريقة خطية متسلسلة وهذا ما يولد أو يخلق لدى المشاهد الإحساس بالاستمرارية، لدرجة أنه لا يمكن إدراك بوجود وحدات متقاطعة ومميزة، وتستمد قيمتها على غرار الوحدات اللغوية من خلال حضورها أو غيابها، وهذه الوحدات المميزة التي تسمى باللقطات في السينما.

تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بين الدال والمدلول فحسب النظرية السوسورية تكون العلاقة الموجودة بين الدال (تعبير صوتي) والمدلول (المضمون) اعتباطية، أي مجرد اتفاق عرفي لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية : فالصور المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج يعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع، فكل دال من الدوال معللا (Motivé) بنسب متفاوتة، بفضل وجود علاقة شبهيه تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بمدلوله (الواقع)[3]علماً أن درجة التعليل والتشابه بين الدال والمدلول في السيمولوجيا تسمى بدرجة الأيقونية degré de l’iconicité.

---

[1]–قدور عبد الله ثاني: **مرجع سبق ذكره**. ص ص251 -252.

[2]– جورج سادول :**العناصر الدالة للغة السينمائية** ، ترجمة محمود إبراقن، حوليات جامعة الجزائر، العدد 10 ،1997 ص 205.

[3] Ivyn Michel : **Le cinéma et ses techniques**, nouvelle édition technique européennes ,paris ,1982 ,p266.

2. عناصر اللغة السينمائية: تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة:وتتمثل في: سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، (تقنيات السينما) السيناريو، المونتاج، الحوار....الخ)، أوضاع غير خاصة: وتتمثل في: الشخصيات، الديكور،الموسيقى،الصوت،الإضاءة.

أ– الأنواع الخاصة:

–اللقطة: تعرف اللقطة بأنها جزء من الفيلم الخاص الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توظيف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره....وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا، وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم النقل إلى منظر أخر في السينما.واللقطات تُجمع معا لتكوّن مَشاهد.

وترى الباحثة (منى الحديدي) أن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم، تماماً مثل الكلمة وهي وحدة بناء اللغة.[1]، واللقطة بإيجاز من وجهة نظر التصوير (هي الجزء من الفيلم المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران، وبين اللحظة التي يتوقف فيها ومن جهة التوليف هي الجزء من الفرام الموجود بين مضّربي المقص، ثم بين لقطتين، ومن جهة نظر المشاهد هي جزء من الفيلم الموجود بين مشهدين أي بين حجمي لقطتين، ويقول (أكرم شلبي) أن اللقطة هي أصغر وحدة في اللغة السينمائية ويتكون الفيلم الطويل من الآلاف من الصور منظمة داخل اللقطات.

وتعرف اللقطة أيضا على أنها الوحدة الصغرى للفيلم، أي الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية وهو الجزء الذي يمر في الكاميرا من بداية الالتقاط إلى نهايتها.

واللغة السينمائية تتكون من عدة عناصر نذكر منها:

1- التوقيت(la durée).

2- زاوية التقاط الصورة.l'angle ou le mouvement de camera

3- السلم موضع الكاميرا بالنسبة لموضوع الصور l'échelle .

4- التأطيرle cadrage.

5- عمق المجال la profondeur du champ.

6- موقع اللقطة بالنسبة للتركيب montage وبالنسبة للسلسلة.

---

[1] اللقطة، مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، تونس العدد 02، 2000، ص100..– منى الحديدي

3. سلم (أنواع) اللقطات :

تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة هي :

– اللقطة العامة plan general: وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاماً على موضوع معين. [143]

– لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة الجزء (plan du grand ensemble): وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جوّ الشخصيات، ظروفعامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما.

– لقطة الجزء الصغيرplan du petite ensemble:وتسمى أيضا لقطة الوضعية(plan de situation) وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلاً.

– لقطة متوسطة plan moyen: وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر(Eisenstein) أينشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين .

–لقطة أمريكية :plan Américain:وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

– لقطة مقربة: plan rapproché:وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها إلى نوعين

– لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة plan demi rapproché: وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.

– لقطة مقربة حتى الصدر plan rapproché poitrine: وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر.

---

[143]– فايزة يخلف :**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ـ دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية**ـ رسالة لنيل شهادة الدكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر كلية العلوم السياسية والإعلام، 2005/2004، ص 95.

– لقطة قريبة: gros plan: وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي[144].

– لقطة قريبة جدا très grand plan:وهي اللقطة التي تستند إلى التصوير تفاصيل معين من جسم الممثل (العين، الشفاه اليد....الخ) أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة (خبر في الجريدة، رقم من أرقام الساعة...الخ) وتسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما – لقطة مضافة –insert، لما تضفه من قيمة درامية بسيكولوجياً تزيد من بعد وعمق التشويق في السينما .

ومثلما تختلف اللقطات المنسوبة إلى الديكور أو الشخصية في جوانبها التقنية فهي تختلف أيضا في أبعادها الدرامية وكنتيجة لذالك صنفت اللقطات السابقة ضمن ثلاثة وهي: أنواع وصفية، حكائية وسيكولوجية .

ويمكن القول أن سلم تصنيف اللقطات هذا لا ينطبق وفي كل الأحوال على أي نوع من اللقطات وإنما هو يخص فقط اللقطات التي تلتقط بواسطة كاميرا ثابتة لا تشهد أي حركة يدوية أو ميكانيكية بصرية، أما إذا كانت الكاميرا متحركة فالأمر يختلف في هذه الحالة ويصبح مندرج في إطار عنصر تعبيري آخر من السينما وهو:

4– زوايا التصوير (زوايا التقاط الصور ودلالتها):

تستطيع الكاميرا نظراً لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة ومن بين أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائي والتلفزيون نذكر:

أ– الزاوية العادية: angle normal: وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما على الأخر، أي أن تكون كلاهما في مستوى واحد، وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية.

ب– الزاوية الغطسية: angle plongée: وهي الزاوية التي تعلُو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، ومن دلالات هذه الزاوية نذكر :

- الإيحاء بفكرة التبعية (dépendance) خضوع الشخصية لموقف درامي معين.

144– فايزة يخلف: **نفس المرجع السابق**، ص 98.

- خلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار، والسحق (écrasement) التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلا.

- قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

ج– الزاويةالتصاعدية: angle contre plongée: وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة،...الخ[2].

د– المجال والمجال المقابل:champ et contre champ:وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى(position extrême) دون تعدي الجانب الأخر للخط.

هذه الوضعيات الثلاث هي التي تكون شكلاً مثلثاً قاعدته موازية للمحور.

هـ– عمق المجال profoundeur de champ:هو إجراء يسمح للمصور بالحصول على صور واضحة تماماً في الواجهة وأقل وضوحا من الواجهة الخلفية.

ومن العناصر التعبيرية التي تؤثر أيضا على الصياغة المثلى لدلالة اللقطة ومعناها نجد :

5–حركات الكاميرا:les mouvements de camera:

أ – البانوراما: panorama:حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها.[1]

وهناك نوعين للبانوراما وهما:

– بانوراما أفقية: panorama horizontal: تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقياً من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية تعادل نسبة360 درجة وبصفة عامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط درجة 180 من اليمين إلى اليسار والعكس للأغراض التالية:

– الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي.

– تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى.

---

[1] – عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،2001،، ص .145

– التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي videtragique من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما.[1]

– بانوراما عمودية panorama vertical:تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا الوصف وإبراز صفات القلق، الشك، التردّد، أو التشويق وإبراز الشخصية من خلال حركة مستترة من الأرجل إلى الوجه [2].

وتقوم أيضا بالوظائف التالية:

– الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا.

– الوظيفة الحكائية narratif بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الأخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين .

– المساهمة في خلق القلق لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكل قامته) تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل، الصدر، حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرّج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق[3].

ب– التنقل:travelling:

فالكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة[2]، والتنقل يكون أماميا تقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا l'accompagnement أو دائرياً أو بصرياً optique أي الزوم zoom، فضلاً عن التنقل البانورامي travelling panoramique.

– أنواع التنقل:يعني التنقل أن تتحرك الكاميرا في كل اتجاه وتصور من كل الزوايا، فهذا يعني أيضا أن هناك عدة أنواع من التنقل تختلف بإخلاف محور عدسة الكاميرا وباختلاف اتجاه سيرها ومن أنواعه:

– التنقل الخلفي: travelling arrière: تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركتًا الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال المعنوي..الخ.

---

[4] Marc Ferro .Op ,Cit ;p122.

- التنقل الأمامي :travelling avant:يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئاً من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذالك الديكور.

– التنقل الجانبي travelling latéral:يعرف أيضا بالتنقل المصاحب travelling d'accompagnement، فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير .

– التنقل العمودي travelling vertical: وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة Grue ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج[1].

– التنقل البصري travelling optique (zoom): التنقل البصري هو عدسة خاصة ذات بؤر "focales" متغيرة تسمح بتغير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا،لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة وقد صنف ضّمن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها :

– الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج

– الارتباط بحركتين إحداهما أمامية zoom avant والأخرى خلفية وهما حركتان تعادلان التنقل الأمامي والخلفي.

– اعتماد الزوم كخدمة سينمائية الغرض منها التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها.

– التنقل البانورامي : travelling panoramique

وهو الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين التقنيين: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية(مأساوية) عميقة أو تصوير موقف درامي غامض.[2]

V–تقنيات السينما:

1 – المونتاج: Montage: يعتبر المونتاج الركيزة الأساسية لأي مشروع، ويقوم مشروع، ويقوم على ترتيب اللقطات التي تم تصويرها في وقت سابق، وإزالة المشاهد والزوائد غير الضرورية وإضافة المؤثراتالخاصة، يعطي للمشاهد معناها الحقيقي حسب ترتيبها وسياقها، فيعد المونتاج حسبفيرتوف هو منهج متكامل في ممارسة

---

[1]– فايزة يخلف: ،**مرجع سابق** ، ص ص 102 –103.

[2]– فايزة يخلف: **مرجع سابق ذكره**، ص103.

العمل السينمائي، وهذا يعني التنظيم الفكري والجمالي للمادة المصورة،فالمادة التسجيلية تكتسب معناها وقيمتهاالنهائية بعد تنظيمها مع بقية المواد ضمن الفيلم[145]

يعرف المونتاج على أنه البناء اللغوي للسينما ولغة القواعد فيه، ومثل قواعد اللغة يجب تعلم البناء اللغوي للمونتاج، وإلا فلا يمكن تحقيقالمراد منه والمونتاج هو أكثر العناصر السينمائية خصوصية، ونستطيع تعريفه على أنه ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط للتتابع وللزمن، ولاشك أن قيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبيرعلى قيمة المونتاج[146]

يعرف المونتاج (التوليف) هو عملية خفية وتركيبية في آن واحد، بحيث يشير إلى ربط اللقطات حسب المعنى المنطقي لخطاب الفيلم.

يساعد المونتاج المخرج بفحص وانتقاء اللقطات، ثم يسرد ما اختاره في أحسن وأروع شكل ممكن، وفي عمليات المونتاج الكبير من الإمكانيات لخلق الترقب والغوص والتوقع والمفاجأة، فالمونتاج لديه الكثير من الحيل التي يستطيع بها أن يجعل مشهداً أو فصلاً من الفيلم أكثر إثارة وإحدى هذه الحيّل نجد التقطيع المزدوج، والتقطيع المزدوج هو القطع أمام وخلف لقطتين أو بين مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج.

فالمونتاج أيضا يقود المتفرج إلى الاتجاه الذي يرغبه المخرج بحيث يستطيع أن يعرض أو يخفي ما يشاء، ومن ثم يحقق ما يدّعم التشويق، خاصة أن المونتاج له أهمية في معالم إيقاع العمل الدرامي فهو الذي يخلف إيقاع العمل من خلال تدفق اللقطات، وطريقة ربطها ويحدد طريقة الإيقاع الذي يرغبه المخرج، والإيقاع هو الجريان أو التدفق والمقصود هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور أو الظلام أو التوتر أو الاسترخاء هو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر بين كل الأجزاء في قالب متحرك و منتظم.[1].

2- السيناريو (scénario):يعد السيناريو من أساسيات نجاح الأفلام السينمائية، لأنه يعتبر الكتابة التفصيلية والدقيقة للفيلم قبل الشروع في التنفيذ والسيناريوالجيد هو الذي يقضي إلى العمل،وكلمة سيناريو هي اختزال لسيناريو التصوير، وتكون أكثر دقة وتفصيل لكل ما ننوي أن نفـعله في التصوير أي ما يجب أن

---

[145]- عدنان مدانات: **السينما التسجيلية الدراما والشعر**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، 2011، ص 253.

[146]- أشرففهمي خوجة: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2011، ص 439.

[1]- عبد الباسط سلمان المالك، **التشويق، رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيون**، ط1 ،الدار الثقافية للنشر (د.م.ن) 2001 ، ص ص51 -52.

تكون عليه الكاميرا في أي لقطة وما عليها تصويره إذا ما تحركت وماذا يحدث أمامها شاملا كل من الحوار والصوت، وكل جزء من العمل أو كل ما يحيط بالحدث[147]

كاتب السيناريو (أو السينارسيت) مُهمته شبيهة بمهمة الكاتب الروائي أو المسرحي فهو يقوم بأول عملية مونتاجية يأخذ فيها على عاتقه اقتطاع جسم صوري وحواري من العالم وتحديده في عمل فني خاص، فهو يقدم نصاً مكتوباً يحتوي على تفاصيل الفيلم وشخصيته وكل الأحداث، ومختلف الأمكنة والأزمنة والجوّ العام لقصة الفيلم.[2]

وتقوم عملية بناء السيناريو على تقطيع المسرود إلى ثلاثة وحدات كبرى، كل وحدة لها دور محدد داخل هيكل الفيلم وتتمثل فيما يلي:

المرحلة الأولى: تتمثل في العرض (exposition)، وتضمن إعطاء الجمهور المعلومات الأولية الضرورية لبداية الحكاية أو العقدة، وتعتبر مرحلة العرض وحدة وصفية هامة في المسرود الفيلمي وتقوم على إعلام الجمهور والمشاهد عن إطار الفيلم، وعن الفترة التي تجري فيها الأحداث وأماكنها إضافة إلى وصف الشخصيات التي تظهر في بداية الفيلم.

المرحلة الثانية: وتتمثل في الحبكة أو العقدة l'intrigue إنها الوحدة الأساسية في هيكل الفيلم وهي تفصيل للوجه الجزئي الذي عرضته المرحلة الأولى بعبارة أخرى، فإن العقدة هي صلب المسرود الفيلمي وتحتوى على أكبر عدد من اللقطات.

المرحلة الثالثة: وتتمثل في النهاية أو الخاتمة le dénouement وهي الوحدة التي تعطي حلولا لكل التساؤلات التي احتوتها العقدة أو هي الخاتمة النهائية للأوضاع المتصارعة بين الشخصيات.

وفي هذا الإطار، فإن المسرود الفيلمي يتكون من ثلاثة وحدات غير متساوية من حيث الأهمية تتوافق مع الفترات الهامة للمسرود.

العرض ـــ العقدة ـــ النهاية.

03.....02.....01

147–أدريان برونل: **سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة مصطفى محرم، بورك حانة للنشر والتوزيع، ط1، لندن، 1948، ص 12.

(2)– عقيل مهدي يوسف، **مرجع سابق** ، ص 136.

وهذه الوحدات الثلاثة ليست قوالب جامدة بل بإمكان كاتب السيناريو تكيفها وفقا لقصته. حسب الشكل التالي: 03.....01.....02.....03

النهاية. العقدة. العرض. النهاية.

-3- -2- -1- -3-

ووفقاً لهذا المخطط فإن المسرود يتضمن إذاً عودة إلى الوراء (flash back) والانطلاق من نهاية الفيلم، والتفصيل في العقدة التي أدت إلى هذه النهاية، بعبارة أخرى التعريف بسلسلة الظروف التي سبقت النهاية، وهذا عكس الفيلم الكلاسيكي.

يقُوم سيناريو الفيلم على إحداث التوازن وتجنبًا للخلط ينبغي التركيز على فعل رئيسي أو اثنين على الأكثر، ويتم ربط الأفعال الأخرى به، هذا التركيز على الفعل الرئيس يظهر بتخصص عدد أكبر من المشاهد واللقطات له، وبالتأكيد فإنه لا يمكن أن يكون لكل اللقطات نفس الكثافة الدرامية، لأن هناك فترات قوية تشد انتباه المتفرج عكس لقطات النقل أو الربط .... وهذه القوة تبدأ تضعف مع اقتراب نهاية الفيلم.[1]

فالسيناريو يحتوي على كل تفاصيل الفيلم والمشاهد التي تروي أحداث وحوار الفيلم بدقة.

3- الحوار:يتطلب الحوار مهارات معينة وقواعد وآداب تحكم سيره، هدفه الوصول إلى نتيجة مرضية، نظرا لأهميته البالغة يستعمل لتصحيح بعض المفاهيم وكذا تثبيت الأفكار[148]، يلعب الحوار دوراً مهماً في البناء الدرامي لما له من قدرة على توصيل الأفكار والمعلومات للملتقي، حيث أن الحوار يعرب عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل ويبين اهتمامات تلك الشخصيات وميولها ورغباتها، ولما كانت الشخصية تلعب الدور الرئيسي في تصعيد الأحداث من خلال الصراع الذي ينتج الحبك الدرامي .

ولابد من التأكد على ضرورة الاهتمام بالحوار والاعتناء بيه جيدا لكي تحدث حالة التشويق والتنامي الحركي، فلا بد من الحوار أن يكون معقولاً ومقنعاً ومنطقياوالحوار لا يقوم إلا بدور ثانوي باعتبار أن مهمته تقتصر على مساندة العنصر المرئي لا الطغيان عليه ويقوم الحوار الفيلمي بعدة وظائف أهمها :

---

[1]- حورية حارث، **الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي، تحليل سيميولوجي لفيلم معركة الجزائر**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر: 1999، ص 34.

148- أحمد النواعرة: **الاتصال والتسويق بين النظرية والتطبيق**، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010، ص 62.

– وظيفة إعلامية يقدم للجمهور المعلومات الكافية لفهم النص الفيلمي مثل إعطاء عناصر جديدة وأجوبة على أسئلة معينة،توضيحات، كما يشارك الحوار في درامية الفعل، فهو يسمح بإنشاء أو الكشف عن العلاقات بين شخصيات الفيلم سواء كانت هذه العلاقات خفية أو ظاهرة حالية، أو مستقبلية.

كما يقوم الحوار بوظيفة التعليق على الوضعيات والحالات على فعل وسلوكياتالشخصيات تتم هذه الوظيفة عن طريق الصوت الخارجي وفي بعض الأحيان تعلق الشخصيات بنفسها عما حصل وكيف تعيش ولهذا لا يمكن أن نتخيل تعليقا بصرياً يناقض الحوار.[3] والحوار يحرك الشخصيات ويطور الحبكة، وله القدرة أيضا على إبراز المواقف وتبيانها، بشكل أكثر وضوحا، كما أن للحوار قدرة على اختصار الكثير من العناء في إيصال المعلومات، ودفع الدراما إلى الأمام، كما أنه قادر على خلق الغموض والإبهام لدى المشاهد.

4– الشخصيات: حيث تعتبر الشخصيات العمود الفقري الذي يحرك العمل الفني ويخلق الصراع الذي ينمي العمل ويزيد من حركاته وتفاعله، ومن ثم يخلق عنصر التشويق، كما أن الشخصيات تلعب دورا هاما في توصيل المعلومات للمشاهد ما تطلقه من حوار وما تتبناه من أفكار، تعمل الشخصيات على خلق الصراع الذي ينمى العمل ويزيد من حركاته وتفاعله ومن ثم يخلق التشويق، فالشخصيات هي العمود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني .

وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول واتجاهات أخرى وهذا التصادم يُولد الصراع كما هو معروف ويصنع الحبكة والتأزم، وصولاً للذرّوة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد، كما أن الشخصيات تلعب دوراً هاماً في توصيل المعلومات للمشاهد من خلال ما تطلقه من حوار.[1] وما تتبناه من أفكار وما تقوم به من حركات.

يتم اختيار الممثل الرئيسي وفقاً لمظهره الفيزيائي والنفسي، فكل واحد منهم ينبغي أن يظهر كشخص فريد من نوعه غير قابل للتقليد أو الاستبدال ويعتبر كاتب السيناريو أول من يرسم معالم الشخصية الرئيسية بدلالة واضحة، ويمكن تحديد الشخصية الرئيسية بعدد ومدة اللقطات التي يظهر فيها، أي حصة الحوار التي أسندت لهذه الشخصية. وتعد الشخصية الرئيسية محور كل الفيلم، فكل تصرفات وأفعال الممثلين الآخرين

---

[3]– عبد الباسط سلمان المالك:**مرجع سابق**، ص 17.

[1]– عبد الباسط سلمان المالك: **مرجع سابق**،.ص 16.

تصبُ في اتجاه الشخصية، تتبع الكاميرا تحركاتها بالتفصيل وبالتالي فإن حركة القصة (الفيلم) تقترن بحركة البطل.[2]

لكن في حالة وجود شخصيات أو عدة شخصيات تلعب دوراً هاما داخل الفيلم الواحد، يقوم كاتب السيناريو بإعطاء أهمية تفوق نوعاً ما الدور الثاني، بمعنى تركيز الكاميرا حول تحركات الشخصية التي تؤدي دور أكثر أهمية من دور الشخصية الأخرى، يتعلق هذا الأمر بتحديد من يلعب الدور الأول ثم التدرج في باقي الأدوار وفقاً للأهمية المعطاة لهم داخل الفيلم.

ويري مارك فيبني (MARK VENNET) أن شخصية الفيلم تقع دائما بين الفاعل (AUTEUR) والممثل(ACTEURE)، ووضوح هذه الفكرة تمر من خلال الحديث عن النموذج الفاعل لقريماس (Germas)، حيث يعتبر الممثلين عبارة عن كيان يجسد ردود أفعال إنسانية يشار إليها بأسماء وأشياء معينة وتتميز بخصائص متعددة، ويرتبط الممثل بالدور الموضوعي الذي يؤديه داخل النص الفيلمي ووفقا لدور الممثل يقترح قريماس تصنيفا أو توزيعا للفواعل والوظائف، أي تصنيف يقوم على ما يؤديه الممثلون من ادوار داخل النص، وحدود وظائف الممثلون داخل السرد الفيلمي بـ ستة وظائف، وتتمثل في:

المرسل- المرسل إليه- الفاعل- الموضوع- المساعد- المعارض.[149]

5- الديكور :Le décor: يعد الديكور عنصراً هاماً في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي المناسب و الملائم، وباختلاف الأنواع السينمائية من أفلام بوليسية، مغامرات وتختلف الديكورات في جوهرها، قد تكون مفرحة أو حزينة أو مخيفة، وهذه المسألة تبقى إبداعية وتتعلق بإحساس مصمّم الديكور ومواهبه الشخصية التي تسمح بتكيف أسلوبه مع وجهة نظر المخرج الفيلم.

لقد تطورت المناظر وأنواع الديكور بسرعة فائقة في الشكل الفن الجديد المعروف بالسينما، من وجود خلفيات المسرح إلى وضعها الحالي البالغ التعقيد، ولا يعود الفضل في تحقيق التطور للديكورات السينمائية

---

[2]– عبد الباسط سلمان المالك:**مرجع سابق**، ص 36.

[149]- حورية حارث:**مرجعسبق ذكره** ، ص ص 38-39.

خلال العشرينيات او الثلاثينيات، بل إلى المستويات الرفيعة التي وصل إليها[150]، وبالتالي فإن الديكور يظهر وجود السرد L'ATMOSPHERE DU RICITS لأن كل لقطة تحمل دلالة موافقة للإطار الذي وضعت فيه الصورة كما تُوجد ديكورات تملك في حد ذاته قوة درامية مثل الأماكن المنعزلة الجزر العالية، أو استخدام عناصر طبيعية لزيادة البعد الدرامي وتقوية الجو العام للسرد الفيلمي.

ويعتبر الديكور كل الوسائل الهندسية والزخرفة والحرفية التي تساعد في إقامة المناظر داخل الاستوديوهات أو خارجها، كما يمكن أن يكون الديكور الخارجي أو الداخلي حقيقي خاصة وأنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي ويستطيع الإيحاء بمعاني كثيرة .

6- الإضاءة :L ECLAIRAGE: تلعب الإضاءة دورا هاما في" تحقيق الأهداف الفنية للعمل المصور، وذلك بتوفير الوضوح اللازم للموضوع المراد تصويره"[151]، وتظهر فعالية الإضاءة في تغيير الكثير من الأشكال والعديد من الموضوعات، لأنها تحمل القدرة على توصيل المضامين من خلال رسمها في الموضوعات التي تعمل بها، كما تقود إلى خلق جو نفسي عام من خلال قدرتها على وضع اللون مع استخدام مؤثراتها في تقنية جهاز الإضاءة ذاته"[152]، الذي يساهم في خلق الجو العام، والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد من جمالية ويحرك خيال المشاهدين والممثلين، فينحت أشكال الأشياء ويحركها ويزيد من فائض ثرائها الدلالي ويحول الأشياء إلى رموز"[153].

تتغلغل الإضاءة في الصورة وتلحتم مع العناصر المرئية فتعطي لها معنى وتؤكدها معطيات تعبيرية أو رمزية فالإضاءة تعمل في نطاق الإفصاح عن الأشياء المعروضة على الشاشة وهي لذلك تتناسب مع المكان بعناصرهو صفاته وأنواعه، أي أنها تفسر الأشياء وتصنفها من خلال التدرج في مستويات الضوء والظل، وليس وجود الإضاءة واستخدامها بصفتها عاملا جماليا أو توضيحيا فحسب، بل أنها جزء مهم من تعبيرية الصورة ودلالة الأشياء الداخلة فيها ومستويات هذه الأشياء"[154].

---

[150] سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2010، ص ص 439/438

[151] – هاربرت زيلت: **المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، ترجمة سعدون الخابي، دارالكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، 2004، ص 10

[152] – عبد الباسط سلمان: **سحر التصوير فن وإعلام**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001، ص 78.

[153] – جلال جميل محمد: **مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص12

[154] – طاهر عبد مسلم: **عبقرية الصورة والمكان التعبير– التأويل . النقد**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2002، ص 70.

وتفيد الإضاءة في تحديد وسبك انحناءات و استعارات الأشياء وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جوّ انفعالي . ومن هنا نرى أن استخدام الإضاءة له دور مهم في خلق الجو العام أي الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان...الخ أي أنه يمكن جعل الإضاءة عاملاً مهما للتأثير السيكولوجي في المتفرج.[155]

لا تقتصر وظيفة الإضاءة على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة فقط، بل أن من وظيفتها أيضا تحديد الزمن الذي تجري فيه الأحداث، وربما لا يدرك المشاهد التغيير على مستوى الإضاءة لكنه لابد أن يشعر به، لأنه من غير الممكن أن يجرى حدثا في نفس اللحظة التي جرى فيها الحدث في نفس المكان.[156]

7-الموسيقى: تعرف الموسيقى سيميولوجياً بأنها ذلك النسيج الصوتي(TEXTURESONORE) الذي تنظم وحداته على محور زمني، وبهذا تستقى الموسيقى دلالتها من تناغم إيقاعاتها.[157]

تستخدم الموسيقى في الأفلام لملء فترات الصمت المصاحبة للصورة أو التعبير عن حالة نفسية أوتأزم في الموقف الدرامي، كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية"[158]،الموسيقى التصويرية "لها أهمية كبيرة في مجال التعبير الفني وخلق الجو المناسب للمواقف المختلفة وتتابع أحداث القصة، وكذلك دعم والتعبير الحركي والأداء التمثيلي"[159].

وتساعد الصورة في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية وتجميل الحكاية وتجعلها واضحة ومنطقية وشاعرية أيضا.

فالموسيقى تكون أيضاُ مصاحبة للصورة وزخرفتها، بإحداث توازن حسي للمتفرج، ولها دور تأثيري سيكولوجي.

8-الصوت:يمثل الصوت حاسما في تفسير المتفرج لأحداث الفيلم، حيث يمكن أن تحدد أو تغير المعنى، لكنه قبل كل شيء يقودنا إلى معنى محدد عندما تتم مقارنته بالصورة البصرية التي تحددها، حيث تنقسم الصوت

---

[155]حورية حارث:**مرجعسبق ذكره**، ص ص 40-41

[156]- حورية حارث:**مرجعسبق ذكره**، ص 42.

[157]- فايزة يخلف:**مرجعسبق ذكره**، ص 142

[158]– عقيل مهدي يوسف: **مرجع سبق ذكره**، ص 28.

[159]– حسن علي محمد: **مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعية البصرية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص 171.

إلى ثلاث تصنيفات الصوت البشري والمؤثرات الصوتية والموسيقى، كما أن وحدة الصوت ومدى اتساع ارتفاعه وانخفاضه وتجاوز الأصوات بين بعضها البعض، سوف تؤثر في مشاعر الجمهور، بالإضافة إلى أن نضع في الاعتبارأن الصوت يعمل مع الصور البصرية، ليخلق تجربة مشاهدة خاصة[160].

يتمتع الصوت بأهمية كبيرة في تفسير المشاهدين لأحداث الفيلم، فيستطيع تحديد المعنى او تغييره، كما يستخدم لتعميق المشاعر المحيطة بالأحداث والشخصيات"[161].

يساهم الصوت والضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعاداً درامية هامة وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية، بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي، وبالرغم من أهمية الضجيج، إلا أنه (كريستيان ماتز) يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت الخطوط وبعض الإشارات .[2].

9 ـ الصمت:يعدأحد عناصر الاتصال غير اللغوي بمثابة حالة خاصة بالجو العام ضمن سلسلة من الحالات الأخرى، فبين صمت منتصف النهار، والصمت، في الريف، والصمت في الليل وسط قلب مدينة على الساعة الثانية صباحا، النوعية الصوتية ليست نفسها، هناك تساؤل كبير يطرح حول الصمت يتعلق بوضعيته ضمن الجو العام للفيلم والسمنطقيا العامة لشريط الصوت أين ومتى يوضع الصمت؟ ما هي الطبيعة الصوتية للصمت[162].

10– مستوياتإنتاج المعنى في الأفلام:يتفق معظم اللسانين، على رأسهم "دي سوسير" على أن كل عمل أي لسان ينتظم في محورين كبيرين وهما:

– محور العلاقات الاستبدالية: وهو محور العلاقات التعويضية بين العناصر القابلة لأنها تظهر في نفس الرسالة.

– محور العلاقات التركيبية: أو محور العلاقات التوفيقية بين العناصر المكونة للرسالة هذان المحوران يشكلان نمطين كبيرين لإنتاج المعنى في اللسانيات الطبيعية وفي السينما أيضا.

160– كين دانسجر: **فكرة الإخراج السينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما، ترجمة احمد يوسف**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص ص 139/138.

161– كين دانسجر: **فكرة المخرج الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، ترجمة محمد علام حضر**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2014، ص 141.

– حورية حارث. **مرجع سبقذكره** ، ص 43.[2]

162– نعيمة واكد: **مرجع سبق ذكره**، ص ص 169/ 170.

-العلاقات الاستبدالية (relations paradigmatique):هي العلاقات التي تكون بين عنصر الرسالة، وكل العناصر التي يقابلها، أو من المحتمل أن تتدخل في مكانها.[1]

أ/-العلاقات الاستبدالية في السينما:فالعلاقات الاستبدالية هي تلك التي تربط عناصر موجودة في الرسالة مع عناصر أخرى غير موجودة في هذه الرسالة، والتي تأخذ من خلالها هذه العناصر معناه ودلالته، أما في اللغة السينمائية، فإن الأمور تختلف، بحيث لا نجد العلاقات الاستبدالية واضحة وبارزة كما الحال في اللغات الطبيعية (Langues naturelles) وذالك لأن اللغة السينمائية كما أشار إليها روجي أودن (Roger Odin) أنها مختلفة في تراكيبها عن اللغة العادية، وتظهر هذه التراكيب في اللغة السينمائية كما يلي:

يمكن استبدال الصورة السينمائية بعدد غير متناهي من الصور، أي أن العناصر المكونة للأفلام لا تأخذ معناها باستبدالها بعناصر أخرى فعند استبدال عنصر آخر، قيمته المقابلة لا تظهر، أي العنصر الفيلمي لا يؤدي معناه بمقابلته مع عنصر فيلمي آخر، ينتج عن ذالك تراكيب اعتباطية وعقيمة المعنى، لكنها تخرج عن الطابع الفيلمي، وهو الذي قد نُصادفه حتى في اللغات العادية حيث لا يمكن استبدال حرف معين بأي حرف آخر أو صوت بصوت آخر، لأننا من المحتمل الحصول على تراكيب لغوية لا تنتمي إلى هذه اللغة.

التراكيب في اللغة السينمائية لا تأخذ مصدرها من اللغة السينمائية في حدّ ذاتها كما رأينا في السابق، وإنما من العالم الواقعي المعاش (عالم خارجي) يومياً من طرف المشاهد. فقد تبدوا التراكيب وهمية في الأفلام الواقعية لكنها ملائمة في الأفلام الهزلية أو الخيالية، وذالك حسب طبيعة الاتصال الموجود بين الفيلم والمشاهد.

لا توجد تراكيب خاصة للغة السينمائية ، لكن هناك تراكيب توجد وتنشأ من طرف النظام النصي الخاص بفيلم معين، وأخرى تتوافق ونوع الأفلام، حيث تكون هذه التراكيب في أغلب الأحيان متقابلة، تظهر دائما وجهين يكونان مغزى الفيلم كتقابل (الخير، و الشر، الحق، والباطل) وهذه التراكيب يرمز لها بأشياء واقعية ملموسة مثل(الحق) الشرطي (المجرم) الشر في الأفلام البوليسية.

---

[1]- Roger Odin : Op,cit,p90.Roger Odin : **Cinéma et production de sens**, édition Armand colin, 1990.

إن التراكيب التي تُسجل في الأفلام هي ذات طبيعة مختلفة عن تلك التي نتلقاها في اللسانيات الطبيعية، فهي تراكيب متعلقة بسياق معين (مرتبطة بنظرة معينة للعالم)، اتصالية أو نوعية(مرتبطة بنظرة بمعالجة ما، بنوع ما، أو بمحور اتصالي ما ولكن ليست تراكيب لغوية حقيقية.[1]

ب/- العلاقات التركيبية.Les relations syntagmatiques:: تُشير العلاقات التركيبية في اللغات الطبيعية إلى العلاقة التي تربط بين الأحرف الكلمات، الجمل، والتي تؤدي واضح ومقصود، هي تربط بين العناصر اللغوية كما تظهر في تداولها.

وتسمى العلاقة التركيبية كل علاقة تقوم بين عناصر متعايشة و متقاربة في الرسالة نفسها، وفي اللغة السينمائية على عكس ما رأيناه فيما يتعلق بالعلاقات الاستبدالية و التي هي غير مستنبطة مباشرة من اللغة السينمائية فإن العلاقات التركيبية تظهر فيها وبطريقة واضحة وهي على أنواع[163]

- العلاقات التركيبية المتعاقبة :(Relations de successions)

تجمع اللغة السينمائية بين عدة مواد تعبيرية (صور، كتابة، أصوات، موسيقى) كلها قادرة على تشكيل وتجّنيد علاقات تتابعيه، علاقات بين اللقطات علاقات بين النصوص المكتوبة علاقات بين الجمل، في الحوار أو التعليق وتكمن أيضا العلاقات التركيبية بين الصوت والصورة، والنص المكتوب الصوت والموسيقى...الخ.

ونجد في الصورة مستويات عديدة من العلاقات التعبيرية وتتمثل هذه المستويات في:

- المستوى الجمالي Esthétique : علاقات تتابعية في المستوى الجمالي، مثلا القائمة في الفيلم بين الألوان، القيم، الإضاءة...الخ .

- علاقات تتابعيه ما بين اللقطات: وهذا قصد تكوين متتاليات (séquence).

- علاقات تتابعيه ما بين المتتاليات: يجب إتباع القواعد البنيوية للقصة، حتى تتمكن المتتاليات في تشكيل هذه القصة.[164]

---

[1] -Roger Odin : Op,cit,pp,92-102.

[163]- Roger Odin ,Ibid: -p104-105.

[164]- Roger Odin Op,Ibid:p; 106.

-العلاقات التركيبية المكانية الفضائية R. S. SPATIALES: وهي علاقات تعمل وتتشكل في مستوى الفضاء كاللوحة الفنية، الصور الفوتوغرافيةصور مشهد سينمائي وعناصرها في علاقة تركيبية مكانية لأنها موجودة (متعايشة) في نفس الرسالة وتكون مرتبطة فيما بينها وهي على أنواع وتتمثل فيما يلي:

– العلاقات التركيبية المكانية الجمالية: وهي علاقات تتحكم في تكوين الصورة التي تعطيها خطوط قوية، وتبين كتلتها اللونية.

-العلاقات التركيبية ما بين العناصر التصويرية R. S .entre élément figuratifs

-كل العناصر التصويرية لنفس الصورة هي في علاقة مكانية ولكن هناك ظروف مختلفة ومتعددة لإعداد وإنشاء هذه العلاقة.

- العلاقات التركيبية الفضائية ما بين المصادر الصوتية يمكن لأصوات عديدة ومختلفة أن تدخل في فضاء واحد وتدخل في علاقات تركيبية كصوت الطريق والسيارات .واللقطة قد تجمع بين الكثير من المصادر الصوتية.

– العلاقة المكانية داخل الأشياء: R. S. internes aux objets وتكون العلاقات في هذا المستوى غالبا غير معلنة وغير مرئية، لا يمكن رؤيتها إلا إذا كانت محل عمل خاص مثل تصغير وتكبير شيء ما.(165)

-العلاقات التركيبية الآنية R. S. de simultanéité:وتعمل هذه العلاقات بين المواد التعبيرية المختلفة، وهناك ستة مستويات من العلاقات. بين الصورة والضجيج وبين الصورة والكلام، بين الصورة والموسيقى، وبين الكلام والضجيج، بين الكلام والموسيقى، بين الموسيقى والضجيج، ويمكن أن نجدها أيضا في الأشكال التعبيرية السالفة الذكر أي في الكلام مثلا أو الموسيقى.....الخ (166)

لابد من الإشارة إلى أن العلاقات الاستبدالية والتركيبية تعتبران عنصرين أو نمطين لإنتاج المعنى في الأفلام وهذان العنصران يتدخلان في نفس الوقت على نفس عناصر الفيلم ، وكل العناصر المكونة للأفلام هي

165Roger Odin : Op,Ibid: pp 108-109.

166Roger Odin : Op,Ibid:p109.

موجودة وتتحرك في تعاقب الصور في الفيلمفي علاقات آنية فضائية أو مكانية (تركيبية) وفي نظام تقابلي بين أقسامه (علاقات التقابل المكونة للأجسام والأشياء) علاقات استبدالية.[167]

– إنتاج المعنى في الأفلام: تحمل الرسالة في اللسانيات العامة مستويين للدلالة الدال والمدلول أو ما يسمى بـ المستوى التعييني والمستوى التضميني والمستوى الثاني كما يقول اللغوي الدانماركي (لويس يامسلاف) هو النظام الثاني لفهم الإيديولوجي الاجتماعي.

إلى جانب المستوى الأول وهو المستوى التعييني والذي يضم المستوى الإدراكي (perceptif)والمستوى المعرفيcognitif) (هناك المستوى التضميني المتعلق بالإيديولوجيا وهو أعمق مستوى في قراءة الصورة والتي تكون حسب قيم ودوافع المتلقي.

فكل نظام دلالة يحتوي مستويين، مستوى التعبير الشكلي ومستوى المضمون أو الدلالة، وهنا المعنى يتطابق مع العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون خاصة وأن أغلب المختصين في ميدان السيميولوجيا يتفقون على أن الوصول إلى المعنى العميق للصورة، يتم على مستوى المدلول أو الدلالة التضمنية.

وضع كريستيان ماتز(Christian Metz) عناصر أساسية للوصول إلى معنى الرسالة السينمائية وتتمثل فيما يلي:

– الإدراك: ويختلف من ثقافة إلى أخرى.

– التمييز:يُساعدنا في معرفة جلّ العناصر المتعلقة بالصورة والصوت التي تظهر للمُشاهد.

– الرموز والدلالات: وهي التي تنشأ من خلال الاحتكاك والتقابل والارتباط بين الأشياء (شكل علاقات)

– مجموع الأوضاع المختصة والغير المختصة، مثل التأطير، اللقطات...الخ.

– مجموع البنيات الحكائية الكبرى: وتشمل كل البنيات المرتبطة بقصة الفيلم.

وقد قسم (روجي أودان) الدلائل التضمنية إلى مجموعتين كبيرتين هما:

* التضمينات النوعية:connotation stylistiques: وفي هذا المستوى، هناك العديد من الطرق والتقنيات لتوجيه الرسالة كاستعمال اللغة الشفوية بكل ما تحتويه من تضمينات كالنبرات الصوتية واللفظية التي تساهم في المعنى التضميني وتوظيف مختلف طرق التصوير أو التعبير في مرجع واحد ونفس الديكور

[167]Roger Odin : Op,Ibid:p110.

بتأطير وإضاءة مختلفين قد يعبر عن الحزن بعد أن كان يعبر عن الفرح، وهذا بتغير الإضاءة فقط، وغياب الدال يمكن أن يحمل قيمة تضمنية، فمثلاً غياب العالم الوطني البريطاني من قصر المملكة دليل على غياب الملكة عن القصر .[1]

* التعيين خارج اللغة: le dénoté extra linguistique: نجد أن التعيين في السينما يتم بواسطة التشابه البصري والسمعي، بإعادة تمثيل الأشياء الواقعة ،أي تمثيل ما يوجد في العالم وهذا ما يسمح بإنتاج ثلاثة أنواع من التضمينات وهي:

– التضمينات الرمزية:(connotation symboliques) :وتشير إلى كل الرموز التي تحمل معنى معين في سياق ثقافي معين فمثلا اللون الأحمر يرمز إلى الدم، الثورة ،الموت.

– التضمينات الانضمامية الفردية: (connotation associatives individuelles): تولد هذه التضمينات انطباعات وانضمامات متعلقة بالتجربة الفردية حول شيء أو مكان معين أو شخصية ما.

– التضمينات الخاصة بالتعيين السردي: في الأفلام السردية التي تبني عالما يمكن أن يولد عنها تضمينات رمزية في صيرورة انضمامات آنية وخاصة بتجربة المتفرج مع الفيلم والمتفرج له كل العناصر التي تمكنه من فهم العناصر المشتركة.[168]

وقسم أيضا(Roger Odin) التضمينات حسب نوع المعلومات إلى خمسة أقسام تساعد في فهم الرسالة الفيلمية بسهولة وتتمثل فيما يلي:

– تضمينات مرجعية: référentielles وتسمح هذه التضمينات بإعطاء معلومات إضافية للمشاهد

– تضمينات عاطفية:affectives وتشكل المعاني التعيينية التي تقود إلى الإحساس بشيء ما ويستخدم خاصة في اللقطات الدرامية .

– تضمينات أسلوبية:stylistiques وهذه التضمينات متكونة من نسق معقد من الصور وتنظيم عدة صور في نسق ما يمكن أن يضمن إنتاج تضميني نوعي (أسلوبي) فهو يتضمن عادة نظاما مركبا من الصور تعمل معاً على نوع الأسلوب.

---

[1] – Roger Odin: Op, cit, pp 112-114

[168]Roger Odin : Op,Ibid:pp115-116.

– التضمينات التعبيرية (اللفظية): énonciatives تقدم لنا هذه التضمينات معلومات حول المرسلالمستقبل، وسياق الرسالة ويقدم لنا أيضا معلومات عن الفيلم وإستراتيجية الاتصال (فيلم، إشهاري علمي، ثقافي، تربوي،....) وإلى أي جمهور موجه .

–التضمينات الإكسيولوجية: axiologiques وهي تضمينات تقدم أفكار وأحكام قيّمية (سلبية أو ايجابية) حول أشياء تعينية، أي تم الإشارة إليها بالمعنى التعييني وتشمل أيضا الأحكام القيمية (التقديرية أو غير التقديرية).[169]

في الأفلام هناك مستويين تضمينيين متعاكسين، مستوى تضميني جمالي ومستوى تضميني أيقوني، هذين المستويين يدخلان في علاقةحتى يشكلان النسق الضمني للفيلم.

[169]Roger Odin : Op,Ibid:pp117-118.

11.المدونات (الشفرات) في اللغة السينمائية:

إن الفيلم السينمائي لا يخلوا من المدونات طالما أنه يسعى للتعبير والدلالة، وهذه المدونات تكون بمثابة الطريق أو المنهج الذي يقودنا للفهم السريع والسهل للدلائل، فالسينما ليست لغة بلا مدونات بل العكس، هي لغة مهيكلة بعدد كبير من المدونات، ومن بين هذه المدونات نجد، المدونات الفيلمية (سينمائية) خاصة، وأخرى ليست خاصة بالسينما وإنما هي عامة، فالمدونات الخاصة هي المدونات التي تظهر في السينما، أي خاصة فقط للسينما مثل حركات الكاميرا وزوايا التصوير ومدونات قابلة للظهور وهي مستوردة من لغات أخرى من المسرح الأدب....الخ

تقوم الرسالة السينمائية على عناصر ومستويات عديدة من التدوينcodifications، منها الإدراك ذاته (انساق بناء الفضاء ،الأعمال ،الأشكال) وتتنوع حسب الثقافات إلى جانب المطابقة والمماثلة identificationsعلى الأشياء البصرية والسمعية، بمعنى القدرة على الاستعمال الجيّد والصحيح للوسيلة والرسالة التعينية التي يُقدمها الفيلم وهناك أيضا الهياكل السردية الكبرى في الفيلم، ومجموع الرموز والتضمينات المختلفة المرتبطة بالأشياء أو بعلاقات الأشياء الخارجة عن الفيلم [1]

وفي هذا الإطار يميز (Roger Odin) بين ثلاثة مستويات للتدوين وهي:

– المدونات تحت فيلميةles codes sous filmique: وهي مدونات إدراكية وظاهرة نتداولها في الحياة العادية، وتتحكم في معرفة الأشياء والأشكال في الفيلم، فالأشكال تمثل المستوى الجمالي، أما الأشياء فهي المستوى الأيقوني وتستعمل لمعرفة المعاني في الأفلام.[2]

– المدونات فوق فيلمية :codes supra filmiques:وهي مدونات تركب وتُهيكل الفيلم في مجمله، وتتدخل لإعطاء الفيلم صفة الخطاب والشعر والوصف.

–المدونات داخل فيلمية:codes inter filmique:وتتعلق أساسا بالمدونات الأنتروبولوجية والثقافية التي توجه المعاني والتضمينات الرمزية والتي تمر عبر الديكور الملابس الحركات.

وهناك أيضا مستوى أخر من التصنيف للمدونات والخاصة بالمدونات الفيلمية في حد ذاتها وهي:

–مدونات أيقونية بصرية : وهي التي تنشئ المعنى التعييني (أي الحرفيوالشكلي للصورة)

---

[1]– Roger Odin: Op, Cit, pp 144-154.

[2]- Roger Odin : Op,Ibid: p 156.

-مدونات التي تتحرك الأيقونية البصرية والترسيخ الميكانيكي: وهي مدونات العلاقات بين اللقطات ومدونات زوايا التقاط الصورة، ومدونات عمق المجال ....الخ.

-المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المختلفة: مثل مدونات المونتاج والصور المسلسلة ومدونات تركيب الصور في المتتاليات .

-مدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المتحركة: مثل مدونات حركات الكاميرا والبانوراما، الترافلينغ وغيرها من المدونات الأخرى .[1]

إلى جانب المدونات الفيلمية غير سينمائية والفيلمية السينمائية هناك أيضا:

- مدونات مختلطة: (codes mixtes) وهي مدونات موجودة بين المدونات الفيلمية السينمائية وغير السينمائية.

-مدونات فرعية:(sous codes) وهي مرتبطة ومسؤولة عن هيكل الفيلم وفي تنظيم المتتالية والمونتاج الذي يمثل الجانب الفني والجمالي في الفيلم، ومرتبطة أيضا بذوق وإبداع المنتج.

فكل هذه المدونات (الشفرات) المذكورة لها دور رئيسي في عملية فهم الأفلام وتحليلها ناهيك عن قدرتها في إنتاج المعنى في الرسالة الفيلمية.[2]

---

[1]- Roger Odin: Op, cit, p 157.

[2]- Roger Odin : Op,Ibid: pp 160-161.

المراجع

القرآن الكريم

صورة آل عمران ، الآية 6.

المراجع العربية:

- برنار توسان،**ما هي السيميولوجيا** ، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، 2000، المغرب، ط 2.
- بيير غيرور: **السيمياء ترجمة : أنطون أبن زيد**، منشورات عويدات،ط1، بيروت، 1984، ص 50.
- فرديناند دي سوسير، **محاضرات في علم اللسان العام** ، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء،1987.
- أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبي** ، أفريقيا الشرق ، ط1، الدار البيضاء ، 1987م.
- محسن بوعزيزي،**السيميولوجيا الاجتماعية**، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2010.
- محمد التهامي العماري،**حقول سيميائية** ، مطبعة أنفو، فاس، 2007، ص ص 14/13.
- محمد علي التهانوي (ق 12 ه)،**موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تح: د. علي دحروج، تر : د. عبد الله الخالدي، تق : د. رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون (بيروت)، ط 1 (1986).
- محمد إقبال عروي،**السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير**، مجلة "عالم الفكر"، الكويت مج 24، ع 3، 1996.
- حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987.
- جيرار دولودال،**السيميائيات أو نظرية العلامات**، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1،الدار البيضاء، 2000.
- جان كلود كردان،**التحليل السيميوطيقي والأدب**، تر: عبد الرحمن طنكول، مجلة (دراسات سيميائية أدبية لسانية)، فاس، عدد 1، 1987.
- حنفيبنعيسى،محاضراتفيعلمالنفساللغوي،بط،الشركةالوطنيةللنشروالتوزيع،الجزائر1980.
- ميجان الرويلي ود. سعد البازعي،**دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط 2 (2000).
- فايزة يخلف،**سيميائية الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2012.

- السيد حافظ الأسود: **الأنثروبولوجيا الرمزية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001.
- قدور عبد الله ثاني،**سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.
- مرسليدليلةوآخرون،**مدخلإلىالسيميولوجيا(نص– صورة)**،بط،ديوانالمطبوعاتالجامعية،لجزائر1995.
- صبطيعبيدة،بخوشنجيب،**مدخلإلىالسيميولوجيا**،بط،الدارالخلدونيةللنشروالتوزيع،الجزائر، 2009.
- ساعدساعدوصبطيعبيدة،**الصورةالصحفية ـ دراسةسيميولوجية– .**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكنـدرية، بط،2012.
- عبد القادر فهيم شيباني،**السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
- جوناثان بيغنل،**مدخل إلى سيمياء الإعلام**، ترجمة محمد شيا، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2011.
- حسامالدينكريمزكي،**اللغةوالثّقافةدراسةأنثروبولوجيةلألفاظوعلاقاتالقرابةفيالثّقافةالعربية**،ط2،دارغريبللطباعةوالنشروالتوزيع،القاهرة 2001،ص57.
- رشوانحسينعبدالحميدأحمد،**الثقافةدراسةفيعلمالاجتماعالثقافي**،مؤسسةشبابالجامعة،الإسكندرية، 2006،ص05.
- نخبةمنالمتخصّصين،**مبادئعلمالاجتماع**،بط،الشركةالعربيةالمتحدةللتسويقوالتوريد،القاهرة، 2008.
- حميشبنسالم،**فلسفةالوجودوالجدوى،نقدثقافةالحجروبداوةالفكر**،بط،المركزالثقافيالعربي،الدارالبيضاء،المغرب،بيروت،لبنان2004.
- عبدالسميغريب،**الاتصالوالعلاقاتالعامةفيالمجتمعالمعاصر**،بط،مؤسسةشبابالجامعة،الإسكندرية، 2003.
- جميل حمداوي، **الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدراس السيميوطوقية في الثقافة الغربية**، الألوكة، ط1، الناظور المغرب، 2015.
- فايزة يخلف، **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية ، دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة** ، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 1996، ص 24.
- علي عجوة:**العلاقات العامة و الصورة الذهنية**، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1983.
- سلافة فاروق الزغبي،**صورة العرب في الإعلام الأمريكي**، عمان دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، 2006.
- تيسير مشارقة،**العربي وصورته في ظل العولمة والفضائيات والانترنت–العولمة والهوية –**، عمان، جامعة فيلادلفيا، 1999.
- منير البعلبكي،**المورد**، بيروت، دار العلم للملايين، 1988.

- جاك شاهين،**العربي كما تراه هوليوود الكويت** ، العدد 353، 1988.
- ريجيس دوبري،**حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي**، إفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 2013.
- سعاد عالمي،**مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004.
- يونسفواز،**محاولةلكسرالحاجزبينالمتلقيوالفنالجميل،كيفنتذوّقاللّوحة؟**مجلةالعربي،العدد511،الكويت، 2001.
- صبطيعبيدة،بخوشنجيب،**الدلالةوالمعنىفيالصورة**،بط،الدارالخلدونيةللنشروالتوزيع،الجزائر2009.
- اياد محمد الصقر،**فلسفة الألوان**، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010.
- كلود عبيد،**الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2013.
- أومعالعبدالفتاح،**أثروسائلالإعلامفيتعليمالأطفالوتثقيفهم**،بط،دارالشروقللنشروالتوزيع،الأردن2006.
- نعيمة واكد،**الدلالة الإيقونية والدلالة اللغوية في الرسالة الإعلانية تطبيق على برامج الاتصال الاجتماعي للتلفزيون الجزائري**، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
- بيير جيرو، **السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة منذر عياشي**، دار نينوى للدراسات ووالنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2016.
- مارتين جولي،**مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة علي أسعد**، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق،2011، ص ص 78/76.
- جورج سادول، **العناصر الدالة للغة السينمائية** ، ترجمة محمود إبراقن، حوليات جامعة الجزائر، العدد 10 ،1997 ص 205.
- – منى الحديدي .اللقطة، مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، تونس العدد 02، 2000، ص100.
- فايزة يخلف،**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ـ دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية**ـ رسالة لنيل شهادة الدكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر كلية العلوم السياسية والإعلام، 2005/2004.
- عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،2001.
- عدنان مدانات،**السينما التسجيلية الدراما والشعر**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، 2011.

- أشرففهمي خوجة،**الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2011، ص 439.
- عبد الباسط سلمان المالك، **التشويق، رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيون**، ط1،الدار الثقافية للنشر (د.م.ن) 2001.
- أدريان برونل،**سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة مصطفى محرم، بورك حانة للنشر والتوزيع، ط1، لندن، 1948.
- حورية حارث، **الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي، تحليل سيميولوجي لفيلم معركة الجزائر**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر: 1999.
- أحمد النواعرة،**الاتصال والتسويق بين النظرية والتطبيق**، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010.
- سعد صالح،**فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2010.
- هاربرت زيلت،**المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، ترجمة سعدون الخابي، دارالكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، 2004.
- عبد الباسط سلمان،**سحر التصوير فن وإعلام**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001.
- جلال جميل محمد،**مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.
- طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصورة والمكان التعبير– التأويل . النقد**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2002.
- [1]– حسن علي محمد: **مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعية البصرية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.
- [1]– كين دانسجر: **فكرة الإخراج السينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما، ترجمة احمد يوسف**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- [1]– كين دانسجر: **فكرة المخرج الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، ترجمة محمد علام حضر**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2014.

مراجع باللغة الفرنسية:

- Maurice Angers :**Initiation pratique a la méthodologie des science humaines** ; Casbaah éditons ; Alger.1997.
- Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot :**Dictionnaire encyclopédique dessciences du langage** ;Ed du Seuil ; Paris ; 1972.
- Jean Dubois et Autres : **Dictionnaire de linguistique** ; LibrairieLAROUSSE ; Paris ; 1973.
- J. Kristeva : **Le langage cet inconnu** ; coll. Points; Paris; 1981; Partie 3.
- Ferdinand De Saussure : **Cours de linguistique générale**, éd Payot ,Paris, 1972.
- U. Eco:**Sémiotique et philosophie du langage**, Traduit par MyriemBouzaher, Press Universitaires de France, Paris, éd 1; 1988.
- Christian METZ : **Essais sémiotiques**, Ed KLINCKSIECK, Paris, 1977.
- Roland Barthes **: Eléments de sémiologie**, Revue "Communications", N° 4 , ,1964
- Judith Laser : **La science de la communication**, Edition dahlab ; Alger ; 1992.
- Jaque Deutsh : **Dictionnaire Linguistique** ; édition Dictionnaire de savoir (S.D).
- Judith Lazar : **Ecoles, communication, télévision**, p u f, 1er édition, paris ; 1985.
- Gérard Niemekzkz:**Gestion de la Couleur**, éd Eyrolles, Paris , 2002.
- Voir: Dominique Legrand: **La Couleur Imprimée Mode D'emploi**, éd Trait d'unions Graphiques. Paris.
- Pantone:**Color Formula Guide 1000**, édition SICPA. American.
- Jouve Michel : **Communication et Publié, Théorie Pratique**, 2éme édition, Bréol, Paris, 1994.
- Cocula Bernard, Peyroutet Claude :**Sémantique de L'Image, Librairie de Lygrave**, Paris, 1986.
- Ivyn Michel : **Le cinéma et ses techniques**, nouvelle édition technique européennes ,paris ,1982.
- Roger Odin : **Cinéma et production de sens**, édition Armand colin, 1990.