

جامعة المسييلة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم علوم الإعلام والاتصال

محاضرات في مقياس:

سميولوجيا الصورة

موجهة لطلبة: أولى ماستر سمعي بصري

إعداد الأستاذة: تيميزار فاطمة
أستاذة محاضرة - ب -

السنة الجامعية 2020/2019

سميولوجيا الصورة في التلفزيون والسينما

تمهيد:

يلعب التلفزيون والسينما أدوارًا مهمة في التأثير على المتلقي خاصة، باستخدام تقنية المزج بين الصورة والصوت والموسيقى، والمؤثرات السمعية البصرية، والخدع السينمائية، وكل ما تتيحه التكنولوجيا الرقمية في مجال السمع البصري من تطورات تزيد المتلقي انبهارًا، وتجعله أكثر تعلقًا بهاتين الوسيلتين.

وسنحاول من خلال هذه المحاضرة أن نربط بين الصورة التلفزيونية والسينمائية والسميولوجيا من خلال محاولة إسقاط كل ما أتت به السميولوجيا العامة، على مجال الإعلام والاتصال، بالخصوص الصورة التلفزيونية والسينمائية.

أولاً: الصورة التلفزيونية

1- تعريف الصورة التلفزيونية

يمكن تعريف الصورة التلفزيونية، بأنها تلك الصورة السمعية البصرية المتحركة، الصادرة من التلفزيون كوسيلة جماهيرية واسعة الانتشار، وقوية التأثير، ويمكن اعتبار جميع البرامج التلفزيونية نماذجًا للصورة التلفزيونية، كالنشرات والمواجيز، والبرامج الإخبارية، المسلسلات والبرامج الترفيهية، الحصص والبرامج التعليمية والتنقيفية، الإعلانات، والبرامج الرياضية،... الخ.

• **التعريف السميولوجي للصورة التلفزيونية:** هي مجموع الدوال والمدلولات، والرموز والأيقونات، والخطوط والألوان، والشخصيات، والحركات، والإضاءات، والمشاهد واللقطات، وكل ما تحمله الصورة التلفزيونية من معانٍ تقريرية سطحية، وأخرى تضمينية عميقة، تستدعي التعمق فيها لاستخلاص معانيها الظاهرة والباطنة، من خلال كل ما يمكن لإدراكه بصرياً على مستوى الدال، إذ يمكننا دراسة برنامج إخباري، أو سلسلة تلفزيونية، أو برنامج سياسي، أو مقابلة في كرة القدم، أو موضة إخبارية، أو أي برنامج تلفزيوني، دراسة سميولوجية.

2- أهمية الصورة التلفزيونية:

يحتل التلفزيون مكانة هامة وفعّالة في حياة كل فرد، وذلك بسبب الإعلام أو الترفيه الذي توفره هذه الوسيلة التي أصبحت تشكل نافذة مفتوحة على عالم آخر غير العالم المعاش في حياتنا اليومية⁽¹⁾.

إن تحليل الصورة التلفزيونية لا يمكن الوصول إليه دون الرجوع أو الربط بين ثلاثة عناصر وهي:

1- أغراض ونوايا القائم بالاتصال.

2- النظام الرمزي للصورة (سميولوجية الصورة).

3- التفسيرات أو المعاني التي يضيفها لجمهور المتلقي على الصورة باعتبارها سياقها الثقافي.

فالصورة إذن هي الطريق إلى المعنى، وذلك بواسطة الخيال الفردي للجمهور.

إن التلفزيون يقدم الحياة كمشهد مرئي أو عنصر (Spectacle) وقد تحولت ميادين الحياة إلى شيء مرئي للاستهلاك الآني، ويتضمن المشهد كل من السلع المادية المرئية، ويكون المشهد في هذه الحالة لغة السلعة وتقنية المرئي، فهذا المشهد في الواقع يسلب الوجود الإنساني من التجربة الحقيقية والمعنى. بل وبحول الوجود بالمعنى إلى الحصول (الحصول على شيء بلا معنى)، ويصبح المرئي هكذا أكثر أهمية وشاشة تعرض فيها الحقيقة التي تتوسطها وسيلة التلفزيون بالمرئي أو المرئيات⁽²⁾.

3- عوامل نجاح الصورة التلفزيونية:

يعود الفضل إلى ظهور وتطور التلفزيون إلى "الصورة"، ولهذا نقول أنه لا وجود للتلفزيون دون استخدام الصورة، وأن الفعل الثقافي أصبح يرتكز بدرجة أساسية على الصورة لأنها الحامل والمحتوى في آن واحد اللذان يثيران هويتنا المرئية بكل ما تحمله من رموز،

(1) Walton Dominique, *Eloge du grand public: une théorie critique de la télévision*, éd., Flammarion, France, 1990, p42.

(2) عزي عبد الرحمن، الإعلام والبعد الثقافي من القيمي إلى المرئي، المجلة الجزائرية للاتصال، عدد 13، 1996، ص106.

وعلامات، وأحاسيس ومشاعر ومدارك، وهي تعطي لنا تفسيرات لكل الوقائع الاجتماعية. وتلعب الصورة التلفزيونية دورًا هامًا في التأثير على السلوك، ولهذا قال (إديسون) في عام 1910: «إن الصورة المتحركة ستؤدي إلى ثورة في المجال التربوي»⁽¹⁾، وهذا لما تميز به هذه الصورة.

ومن أهم سمات وعوامل نجاح الصورة التلفزيونية نذكر ما يلي:

أ- إظهار الحركة:

تمتاز الصورة التلفزيونية بقدرتها على إبراز عنصر الحركة، مما يزيد من إثارة انتباه المشاهد وتشويقه، ويقرب المادة المعروضة من الوضع الطبيعي أو الحقيقي لها، ويمكن استنتاج ذلك بسهولة عند مقارنة الصورة الثابتة بالصورة المتحركة.

ب- اختصار الحدث:

ففي إظهار صورة حفلة ما، صورة عرس مثلا، فإن الممثلين يبدعون في تحضير القاعة، تحضير الأطباق، تزيين العروسة باللباس، والحلاقة، إحضار الفرق الموسيقية،... الخ، وبالطبع كل هذه الأشغال تستغرق ساعات وساعات، مما يجعل المنظر أو الفيلم مملا للمشاهدة، ولكن يمكن اختصار هذا الزمن إلى لقطات قصيرة جدا، توضح كل اللقطات المذكورة سابقا.

ج- إطالة زمن الحدث:

وهذا يحدث حينما يكون الحدث نفسه قصيرا جدًا ولكنه دون **تفصيلات** مطلوبة، مثلا الصورة التي تثير إعجاب الجميع، أو أكثرية المشاهدين، كإطلاق صاروخ فضاء، ففي العادة لا يستغرق هذا الحدث إلا ثوان معدودة، ولكن يمكن إطالة الحدث عن طريق العرض البطيء لحدث الإطلاق، وبالتالي يمكن مشاهدة هذه العملية خطوة بخطوة، ومن أمثلة ذلك أيضًا عرض تسجيل الأهداف في المباريات الرياضية، إذ بعد تسجيل الهدف يُعاد عرضه بالسرعة البطيئة لكي يتمكن المشاهدون من مشاهدة كيف تم تسجيل الهدف.

(1) الفرا عبد الله عمر، تكنولوجيا التعليم والاتصال، دار الثقافة، عمان، 1999، ص175.

د- تكثيف وتضخيم الحدث:

ويتم ذلك بحشد كل ما من شأنه أن يجعل الحدث أكثر تأثيرًا في النفس، ففي مثال عرس الزفاف الذي سبق عرضه، يكثف هذا الحدث عن طريق منظرًا عامًا للعروسين، وهما في تلك القاعة جالسين على الأرائك والأضواء تشتعل من هنا وهناك والورود في كل مكان،... الخ، كل هذه الخطوات مهمة لجعل هذه الصور أكثر تأثيرًا على المشاهد، ومن عوامل تكثيف الحدث أيضًا إضافة الموسيقى التصويرية للصور، فهي تلفت الانتباه، وتخلق في نفسية المشاهد تأثيرات معينة، تتناسب مع الحدث المعروض، فمثلا صوت قيثارة مثلا، أو ناي يخلق في المشاهد تلقائيا إحساسا بميل إلى الحزن، وفي المقابل إن صوت قرع الطبول يثير النفس ويجذب الانتباه^(١).

هـ- الجمع بين الصوت والحركة:

إن الجمع بين الصوت والحركة في الصورة التلفزيونية، يؤدي إلى التأثير أكثر في نفسية المشاهد، حيث تشترك حاستي السمع والبصر في استقبال الصورة، مما ينال إعجابها أكثر من طرف المشاهد.

و- دقة التوضيح والتفسير للظواهر والمواقف:

عن طريق إزالة غموض بعض المفاهيم العلمية، وذلك لأن لغة الصورة أكثر إدراكا من لغة الكلمات اللفظية، وخاصة بالنسبة للفئة الغير متعلمة، فهي لا تحتاج إلى مهارات لغوية، فالشخص الذي لم يستطع تصور عملية جراحية بالليزر (Lazer)، من خلال الحديث والوصف الشفوي، سوف يستطيع تصورها وفهمها بوضوح أكثر حينها يشاهد فيلمًا عنها.

ز- واقعية الصورة التلفزيونية:

إن الصورة التلفزيونية هي مرآة عاكسة للمجتمع وللحياة الحقيقية، إذن هذه الصورة واقعية لأنها توهم بأنها تنقل الواقع، فهي تمثل لنا الحياة الشخصية للأفراد في منازلهم أو في أماكن وجودهم وبمناظر (ديكور) ممثلة للواقع المعاش^(٢).

(١) نفس المرجع السابق، ص177.

(2) Demers Quellet Marie et Dupont Louise, **les médias et vous**, le griffon d'argile, Canada, 1992, p91.

د- تقدم خبرة مشتركة للمشاهدين:

وبالتالي تقلل من الفروق الفردية بينهم، فحينها يعرض فيلماً، أو حصة ما، سوف يجد المشاهد مجالاً للاطلاع على هذا الفيلم أو الحصة، وهذا ما يسمح له الاطلاع على مختلف الثقافات العالمية، إذ تمنح للمشاهد في كل مكان التخلص من ذلك الانغلاق، فمجرد متابعته لمختلف القنوات يجد نفسه مكتسب لمعارف وأفكار، لا تعد ولا تحصى⁽¹⁾.

ط- تكبير الأجسام الغير المرئية بالعين المجردة:

تكتسي الصورة التلفزيونية ميزة مهمة جداً والتي تسمح لها بنيل نجاحاً كبيراً من طرف الجماهير، ألا وهي كونها تكبر الأجسام الصغيرة والتي يستحيل رؤيتها بالعين المجردة، مثل الجرثومة، والجنين المتواجد في بطن أمه، وكذا الأعضاء الداخلية لجسم الإنسان، مثل القلب، الكليتين، الأمعاء،... الخ.

وهكذا يبقى التلفزيون أكبر وسيلة انتشاراً وتأثيراً على الجماهير بفضل هذه السمات وعوامل النجاح.

4- كيفية مقارنة الصورة التلفزيونية سمبولوجيا:

إن الصورة التلفزيونية هي رسالة بصرية خارج عن كل ما هو لساني ولغوي، وبالتالي تنطبق عليها خطوات قراءة الرسالة البصرية كما نظّر لها المنظّرون أمثال رولان بارث، لما اعتمد مفهومي التعيين، والتضمين كآليتين أساسيتين لقراءة أية صورة، فإذا كانت الوظيفة التعيينية تطرح سؤال ماذا تقول الصورة؟ والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية، فإن الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالاً إجرائياً وتأويلياً وهو كيف قالت ما قالت؟ أو كيف تقول ما يقوله؟ وهذا ما ستجيب عنه القراءة التأويلية باحثة في بنياتها التكوينية والتشكيلية، طارحة عدة أمثلة (ما هو أول شيء يجلب الانتباه للصورة؟ وما هو تأثيرها علينا؟، ما هي العلاقة بين الصورة والنص؟ ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة،... الخ؟)

والصورة التلفزيونية تدخل ضمنها، الصورة الإخبارية والصورة الإشهارية المتحركة (الموضحة)، الفيلم، المسلسل،... الخ.

(1) الفرا عبد الله عمر، مرجع سبق ذكره، ص178.

فلا يمكن مقاربتها بصفة موحّدة (كصورة تلفزيونية) ولكن بالنظر إلى نوعها وشكلها (ومضة، فيلم، مسلسل،... الخ).

ثانياً: الصورة السينمائية

1- تعريف الصورة السينمائية

الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سمائية متحركة، مرتبطة بالفيلم، والإطار، وزاوية النظر، ونوع الرؤية، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل: التمويل، والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض،... ومن ثمة، فالصورة السينمائية علامة سمائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفياً أو خيالياً، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلاً فنياً وجمالياً، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة، ولا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمستقبل أو الراصد الذي **يتلقى** هذه الصورة ويدخل معها في علاقات انتشاء وإدراك وتقبل ولذة حسية وذهنية. وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي، علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بما هو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي^(١).

2- أنواع الصورة السينمائية:

يمكن الحديث عن أنواع عدّة من الصور داخل الفيلم السينمائي، فهناك الصورة الثابتة، والصورة المتحركة، والصورة الوقفة (Pause)، والصورة المتسلسلة، والصورة اللفظية، والصورة المرئية، والصورة الأيقون، والصورة الرمز، والصورة الإشارة، والصورة الإشهارية، والصورة الصوتية، والصورة الضوئية، والصورة الموسيقية، **بل يمكن** الحديث أيضاً عن الصورة الذهنية، والصورة الانفعالية الوجدانية، والصورة الحسية الحركية، والصورة البلاغية، وصورة الرصد، والصورة السنارستية، والصورة الفوتوغرافية والصورة السينوغرافية... إلى جانب صور أخرى، كصورة الممثل، وصورة اللغة، وصورة الحركة، وصورة الفضاء، وصورة الديكور، وصورة اللون، وصورة الإضاءة، وصورة الصوت، وصورة اللحن والموسيقى...

(١) جميل حمداوي، سميوطيقا الصورة السينمائية، صحيفة المثقف، على الرابطة: www.almothakaf.org.

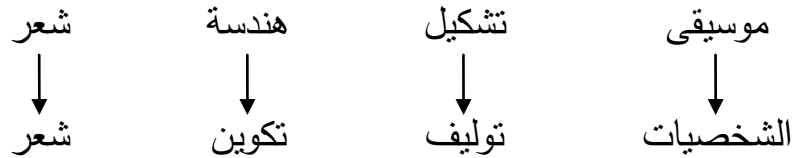
وإذا كان الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (Henri Bergson) قد تحدث عن صورة الحركة وصورة الزمان، فإن جيل دولوز (Giles Deleuze) قد قسم الصورة السينمائية إلى الصورة - الإدراك، والصورة - الانفعال، والصورة - الفعل، ويعتبر العالم خداعاً، كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس في كتابيه (الصورة - الحركة) 1983 و (الصورة - الزمان) 1985⁽¹⁾.

3- تركيب وبنية الصورة السينمائية:

تتركب الصورة السينمائية من "إطار" الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا، حيث من وظائفه:

- يحدّ من نظرة المشاهد كي ينظم ويوحّد إحساسه بالشيء.
- يحدّ من الإحساس الطبيعي، ويحقق الإحساس الجمالي.
- يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل: الحركة السريعة والبطيئة، والمزج والتدرج، الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت، تغيير شكل الصورة بتغيير البؤرة أو المرشح، وهذه الوظائف تخلف استجابة جمالية لدى المتفرّج.

وداخل هذا الإطار تتكون الصورة السينمائية من:



تُبنى الصورة بتكوين خاص وتنظم عناصرها كذلك (هندسة)، الصورة السينمائية تظهر أحلام الروح المسروقة (شعر)، إن المونتاج يضيف إيقاعاً **داخلياً** للصورة الفيلمية (رقص). فتكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار (الكادر) بما يتضمنه من اختيار لزوايا التصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام والإطار **النفسي** الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري يعكس عالماً مضطرباً مليئاً بالزوايا الحرجة والانتقالات الخشنة، **فالصورة** إذن حسب بودو فكين هي:

- الحدث أو المكان، التركيب، الإيقاع، الطول، المحتوى.

(1) نفس المرجع السابق.

- وجوب مراعاة الترابط العضوي بين الأحداث وبين مناطق تصورها **(الحدث - المكان)**.
- لا يمكن ألا تترك أية حادثة تأثيراً ما إلا إذا كان تركيبها في **الموضوع** جيداً **(التركيب)**.
- تتحقق جودة المونتاج بالإيقاع السليم **(الإيقاع)**.
- يعتمد الإيقاع على طول اللقطات بالنسبة لبعضها **(الطول)**.
- طول اللقطات يعتمد كلياً على ما تحتويه كل لقطة بشكل حازم ودقيق **(المحتوى)**.
- بالإضافة إلى الضوء والظل اللذان يوحيان إلى الصراع بين الخير **(الضوء)** والشر **(الظل)**، ويخلقان مؤثرات شديدة..... باستخدام مصادر ضوء غير عادية **(استثنائية)**.
- كما تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللون الذي يمكن أن نعرّفه على أنه تفسير لحالات فيزيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة، من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها. ولهذا **فأهمية اللون** في الصورة السينمائية، وخاصة في اللقطات الخارجية، أنه ينقل إحساساً بالمكان أيسر مما ينقله الأبيض والأسود في رحابة المكان.

4- دلالات الألوان في الصورة السينمائية:

إن اللون لغة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية، وهو أحد المعايير التي تحكم من خلالها على الأشياء.

وللون أبعاد ثلاث هي:

▪ **الصبغة:** هي مزيج الألوان، فالأزرق المخضر هو صبغة للأزرق والأخضر، فالصبغة لون المركب.

▪ **الحدّة:** وهي الصبغة زائد القيمة، وهي درجة تشبّع اللون أي درجة قوته، فمثلاً عبارة أزرق فاتح، الأزرق هو اللون والفاتح هي الحدّة.

أ- رمزية الألوان:

أهم دلالات الألوان المتفق عليها هي:

- 1- **اللون الأبيض:** يصر بعض الباحثين على عدم اعتبار اللون الأبيض لوناً، يصفونه على أنه قيمة لونية، غير أننا سنعمد إلى تفسيره كلون محايد. فاللون الأبيض يوحي بالصفاء والكمال، البرودة، وهو رمز البراءة، والطهارة، والعفة، والتواضع، والسلام والهدوء⁽¹⁾.
- 2- **اللون الأحمر:** لون حار، جذاب، عدواني، يوحي بالنشاط والحيوية، يسيطر على جميع الألوان الساخنة والباردة، يذكر بالنار والحركة والانفعال والدم، يرمز إلى الشجاعة، الحب، القوة، والرجولة، الغضب، القسوة، والخطر.
- 3- **اللون البرتقالي:** لون حار، يعبر عن الترحيب، يوحي بالدفاء، والإثارة، فعال في الاتصال، يراه البعض سبباً للتوتر ويراه آخرون مهدئاً.
- 4- **اللون الأصفر:** لون دافئ، بزّاق، يسرّ العين، يتخذ البعض كرمز للخداع والغيرة، كما أنه رمز للثروة والغنى، يستخدم في الإشهار لإظهار السلع بشكل أكبر.
- 5- **اللون الأخضر:** لون بارد، هادئ، لون الطبيعة، منعش، رطب، يضفي السكينة على النفس، يوحي بالصبر، حسّاس، يدعو للثقة، ويرمز للخصوبة والأمل.
- 6- **اللون الأزرق:** لون بارد، يوحي بالراحة والاسترخاء، يبعث الإحساس بالرطوبة، يعبر عن الهواء، البحر، الفسحة، رمز الوفاء والعدالة، قادر على خلق أجزاء خيالية، يخفض ضغط الدم، يوحي بالسلام والجديّة والمحافظة.
- 7- **اللون البنفسجي:** لون سوداوي، يميل إلى الحزن ويحي بالجديّة، الصدق، الاحترام، وهو رمز الألم، الجلالة، يوّد الإحساس بالوحدة والسر وهو عند بعضهم لون غامض، مخادع وغير مرغوب فيه.
- 8- **اللون البني:** يعطي انطباعاً بالمادية والقسوة والشراسة والغضب من جهة، ومن جهة ثانية يراه البعض هادئ، محافظ، يعطي الإحساس بالمتابرة، وهو يريح العين.
- 9- **اللون الرمادي:** لون حيادي يميل إلى الكآبة والخضوع من جهة، ومن جهة أخرى يرمز إلى الجهد والوقار.

(1) رضوان بلخيري، قراءة في الأبعاد السميائية للخطاب السينمائي، بين تجليات الظاهرة وتحليل الضمني، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، العدد 8، ديسمبر 2017، ص88.

10- اللون الأسود: يرمز للحزن، الرعب، يوحى بالجهل والوحدة، الغياب والخفاء والظلام، وكذا الفتنة، العصيان، التمرد، الانتقام، الحداد، الموت، الأناقة في اللباس، ويزيد من أثر اللون المرافق له^(١).

ب- رمزية الأشكال والخطوط:

1- الخطوط:

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

2- الأشكال:

- الأشكال الحادة: ترمز إلى الرجولة والصرامة من جهة، وإلى القسوة والعنف من جهة أخرى.
- الأشكال المستديرة: ترمز إلى الأنوثة والحنان والليونة والضعف.
- الأشكال الأفقية: ترمز إلى الهدوء والاستقرار، بالإضافة إلى السطحية والثقل.
- الأشكال المصحوبة إلى الأعلى: ترمز إلى الروحانية، الملائكية، وإذا اتجهت إلى الشمال فدللت على المادية^(٢).

5- المقاربة السميولوجية لصورة السينمائية:

تعد فترة الستينات من القرن الماضي بداية انطلاق المقاربة السميوطيقية المتعلقة بدراسة السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، ومن أهم هؤلاء السينمائيين الذين اهتموا بسميوطيقا السينما نذكر كريستيان ميتز (Christian Metz) وإمبرطو إيكو

(١) نفس المرجع السابق، ص90.

(٢) المرجع نفسه، ص90-91.

وكان ميترى (Jean Mitry) وولن (Wollen) وبتيتيني (G. Bettetini) وكاروني (E. Caronni).

هذا ويعدّ كريستيان ميتر (1931 - 1993) من الدارسين الأوائل الذين أرسوا دعائم سمبوطيقا الصورة السينمائية، إذا يعتبر منظرًا للسمبوطيقا البصرية ومنظرًا للفن السابع، وقد خلّف مجموعة من الدراسات والأبحاث، مثل (السينما: اللّغة واللسان) الذي نشره سنة 1964، في مجلة الاتصالات: (Communications)، وأبحاث حول دلالة السينما سنة 1968 و (اللسان والسينما) سنة 1971، وأبحاث سمبوطيقية سنة 1977 و (المدلول والمتخيل) سنة 1977.

وتتبنى تصورات كريستيان ميتر في دراساته السينمائية على اللسانيات البنيوية من جهة، والتحليل النفسي لجاك لاكان (Jacques Lacan) من جهة أخرى، كما يعرف بميله الكبير إلى التحاليل النصية لجيرار جنيت (G. Genette) في دراسة الخطاب السردى للفيلم السينمائي^(١).

وتتشكل أعمال كريستيان ميتر بداية لانطلاق مختلف الدراسات السمبوطيقية حول الفيلم السينمائي، وقد ركز كثيرًا على جمالية التلقي، ودور هذه النظرية الإدراكية في فهم الصورة وتقبلها فنيا وجماليًا، كما استعان بلسانيات (سوسير)، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، لبناء السميوزيس السينمائي. وقد بيّن ميتر بأن العلاقة الدلالية بين الدال والمدلول في الفيلم السينمائي، ليست اعتباطية، بل محفّزة، والدليل على ذلك ارتباط الصورة بالصوت بشكل معلل ومحفّز، وقد طرح ميتر مجموعة من الأسئلة ضمن مقارنته السمبوطيقية مثل: من يرصد؟ ومن يتكلم؟ وكيف يدل الفيلم؟ وكيف يسرد؟

(١) جميل حمداوي، سمبوطيقا الصورة السينمائية، مرجع سبق ذكره.

1.5- الخطوات المنهجية للمقاربة السميوطيقية للصورة السينمائية:

تدرس السميولوجيا شكل المضمون، ويعني هذا أنها لا تهتم بالسياق الخارجي والإحالات المرجعية، بل تركز على الداخل النصي، وما يهتما أكثر اهتمامها بالكيفية: أي **كيف يقول الفيلم ما يقوله**، إذا تنصت السميولوجيا إلى مختلف التقنيات والآليات الفنية والجمالية واللغوية التي تساهم في تحقيق الدلالة أو السيميوزيس.

ومن هنا تستند سميوطيقا السينما بصفة عامة وسيميوطيقا الصورة السينمائية بصفة خاصة إلى مجموعة من المستويات لمنهجية التي نرتبها على النحو التالي:

1- مستوى المادة الفيلمية: عندما نريد تحليل المادة الفيلمية سمائياً، فلا بد من التوقف عند الحبكة السردية لقراءة أحداث القصة، بعد تقطيع الفيلم إلى لقطات وصور ومشاهد ومقاطع ومتواليات معنونة، ثم نلخص أحداث كل مشهد سينمائي، وهكذا دواليك مع باقي المشاهد الفيلمية الأخرى، ويمكن لنا أيضاً تحديد اللحظات السردية الأساسية: البداية - الوسط - ثم النهاية، وبعد ذلك نتناول مختلف التراكيب السردية التي يبنى عليها الفيلم، بالتوقف عند علاقة الذوات أو العوامل بالمواضيع المرغوبة فيها اتصالاً وانفصالاً مع تبيان مختلف العوامل السينمائية، وبرامجها السردية التي تقوم على أربع عمليات متكاملة هي: التحفيز - الكفاءة - الإنجاز والتقويم. ولا ننسى استحضار مختلف أدوار الفاعل الدلالي على مستوى البنيتين: التركيبية والخطابية.

وبعد ذلك ننتقل إلى مستوى "التجلي" أو "الظاهر" لدراسة الشخصيات **المتخيلة**، والبنية الفضائية، بالتوقف عند أمكنة الفيلم وأزمته المطلقة.. ويوصلنا هذا كله إلى استخلاص مختلف الحقول الدلالية والمعجمية التي تساعدنا في استكشاف مختلف التشاكلات الدلالية والسميائية المولدة للبنية المنطقية للفيلم.

2- مستوى الخطاب الفيلمي: هنا نطبق آليات جيرار جنيت (G. Genette) في علم السرد، كما طرحها في كتابه (وجوه ثلاثة)، كأن ندرس المنظور السردية أو وجهات النظر الذاتية والموضوعية، الداخلية والخارجية، بدراسة مختلف الأصوات الفاعلة في الفيلم، كأن يكون صوت السارد، أو صوت الشخصية، أو صوت المونولوج، أو أصوات أخرى تتضمنها المادة الفيلمية⁽¹⁾.

(1) نفس المرجع السابق.

كذلك يمكن تبيان مختلف الوظائف السردية والفنية والجمالية والسياقية والتقنية والسميائية، التي تقوم بها تلك **الأصوات** داخل الفيلم، مع تبيان دلالاتها الخاصة والعامّة. وبعد ذلك ندرس زمن السرد ترتيبياً وانحرافاً ومدة وتواتراً، كأن نبين مثلاً بأن أحداث الفيلم مرتبة ترتيباً كرونولوجياً، ثم نستجلي مختلف مظاهر السرعة والبطء التي تتمثل في: التلخيص، والمشهد، والحذف، **والوقفة** الوصفية. ولا يمكن غض البصر كذلك عن الصيغة التي تتناول اللّغة والأسلوب، كالتمييز بين السرد والحوار، والمونولوج اللفظي والذهني والأسلوب غير المباشر الحر.

3- مستوى التقنيات الفيلمية: لا بد للمقاربة السميولوجية أن تتوقف عند التقنيات السينمائية والآليات الفيلمية لدراستها وتحليلها وتفكيكها وتركيبها، كأن نتوقف مثلاً عند طبيعة الصورة السينمائية لدراستها كمّاً وكيفاً، بنية ودلالة ووظيفة، مع تبيان أنواع اللقطات وتحديد زاوية النظر، ورؤية الكاميرا ومنطلقها التصويري، ويمكن التوقف أيضاً عند الصوت بتبيان أنواعه ودلالاته ووظائفه داخل الفيلم، ثم الإشارة إلى عمليات التقطيع والمونتاج والميكساج واستتطاق مختلف الدلالات التي تتضمنها الإضاءة الفيلمية، ويعني هذا كلّه ضرورة استتطاق دلالات التقنيات والآليات التي توظف في إنتاج الصور واللقطات عبر الفيلم المعروض.

4- مستوى التلفظ الفيلمي: يهتمّ هذا المستوى برصد العلاقات التلفظية بين المرسل والمستقبل، أو بين المتلفظ والمتلفظ إليه، أو بين الفيلم والجمهور، بالتوقف عند مختلف القرائن والمؤشرات والمعينات التلفظية مثل: الضمائر، أسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، وأدوات التملك، مع استكشاف الأصوات المندمجة وغير المندمجة، وتبيان دلالات ذلك، والمقصود بهذا كلّه أن المستقبل يتلقّى مجموعة من الصور الفيلمية مع أصواتها، فيحاول فهمها وتأويلها في إطار سياقها الثقافي والاجتماعي والحضاري. إذن، يركّز المستوى التلفظي على العلاقة الموجودة بين الفيلم والمستقبل، وأكثر من هذا تبني العلاقة الرصدية على الإدراك المعرفي، والإدراك الذهني، والإدراك الفني والجمالي، والإدراك التقني، كما يستكشف مختلف دلالات الصورة التعيينية والإيحائية.

خاتمة:

سميوطيقا السينما تدرس المادة الفيلمية من زاوية شكلية وسردية، وتقنية وخطابية، وتلفظية، بغية بناء الدلالة تعيينا أو تضمينا، وأهم ما تركز عليه هذه السميوطيقا الفنية البصرية أو المرئية هو تفكيك الصور السينمائية وتركيبها من خلال التوقف عند ثلاث خطوات منهجية أساسية هي: البنية والدلالية والوظيفة، فالصورة الفيلمية هي صورة أيقونية مركبة ومتحركة، تخضع لجماليات المونتاج ترتيبياً أو تقطيعاً أو تغييراً، أو توازياً، فهي تأرجح بين خطابين متكاملين: خطاب لفظي وبصري، فلا بد من **الاستعانة** بلسانيات التلفظ وسميائيات السمع البصري قصد قراءة هذه الصورة قراءة عميقة.