

دور العناصر التشكيلية في قراءة الصورة وإنتاج المعنى

دراسة في إنتاج المعنى وإيصال الدلالة

د. احمد عبد العالي حسين.....د. نهاد حامد ماجد

الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

عاجل منظرو السينما مسألة (الصورة الفلمية) كل من زاويته الخاصة، والصورة الفلمية بوصفها ظاهرة معقدة تفتح مجالا للتأويل والتلاعب لإنتاج المعنى ولإيصال الدلالة، ولما كانت الصورة الفلمية نظام مركب من أنظمة الدلالة ومتعددة الاتجاهات، لذا يؤدي كل عنصر من عناصر الصورة دورا معيناً في إنتاج المعنى وفي إيصال الدلالة ولما كان من العسير الأحاطة بكل هذه العناصر ومن دراسة مكثفة كهذه، لذا كان التوجه نحو العناصر التشكيلية في الصورة بوصفها جزءاً أساسياً للصورة الفلمية والتي لا تكون من دونه، لذا تستنبط مشكلة البحث من فرضية مفادها ((انه يمكن قراءة الصورة الفلمية)) بمعنى ان الصورة لا تشير دوماً الى نفسها بل تشير احيانا الى معان غائبة وبعبارة أدق فإن الصورة تنظم وفق مؤثرات بصرية مادية ملموسة وهي (علامات حضور)، ومؤثرات أخرى حسية وفكرية وتجريدية وهي (علامات غياب)، على وفق جدلية الدال والمدلول، جزء مادي، والمدلول فكرة ذهنية. ولما كانت العناصر التشكيلية في الصورة الفلمية كالخط والكتلة وباقي مفردات التكوين تمثل الدال في الصورة الفلمية، لذلك تولدت فجوة تستدعي البحث عما تمثله هذه الدوال، ولذا بدأت مشكلة البحث بالتساؤل عن دور العناصر التشكيلية في قراءة الصورة وإنتاج المعنى.

ثانيا: أهداف البحث.

1-الكشف عن كيفية قراءة الصورة الفلمية قراءة صحيحة.

2-الكشف عن دور العناصر التشكيلية في إنتاج المعنى وإيصال الدلالة.

ثالثا: حدود البحث:

يتحدد البحث في جانبه النظري بأهم العناصر التشكيلية في الصورة الفلمية ماعدا عنصري الحركة واللون، ذلك لأن العنصرين الأخيرين بحاجة الى دراسة مستقلة ومفصلة تغطي الموضوع بكافة تفاصيله وهو ما يخرج عن نطاق هذا البحث المكثف، كما يتحدد البحث في جانبه التطبيقي بمسلسل ((البحث عن صلاح الدين)) للمخرج السوري (نجدة اسماعيل

أنزو) ، وذلك لتمييز هذا المسلسل من الناحية التشكيلية فضلا عن اهميته وأهمية مخرجه وحدثته وما كتب حول المسلسل من كتابات نقدية مهمة.

رابعا: أهمية البحث.

يكتسب البحث اهميته للأسباب التالية:

- 1- تشكل الدراسة، دراسة نظرية تطبيقية تدخل ضمن نطاق الحداثة.
- 2- دراسة ذات صلة وثيقة بمادة عناصر البناء الصوري والتي هي اساس التعبير في السينما والتلفزيون.
- 3- تفيد العاملين والمختصين في المجال السمعي والمرئي .
- 4- تمثل الدراسة اضافة معلوماتية مهمة للرصيد العلمي للدراسات العليا في قسم السينما والتلفزيون.

الفصل الثاني – الاطار النظري

المبحث الأول: مدخل الى فهم الصورة الفلمية

دلت الأثار المكتشفة عن العصور الغابرة على ان الإنسان العراقي القديم كان يعبر عن افكاره ويحفظها بواسطة الرموز الصورية. فكان يقسم سطح اللون الطيني الى اربعة مربعات، يملئ كل واحد منها برسوم منقوشة بواسطة الحافة الحادة لقصبه البردي، وهكذا نشأت الكتابة الصورية⁽¹⁾. وقرىبا الى هذا التصور يرى (الحديدي) أن ((الصورة هي اول شيء لجأ اليه الإنسان البدائي للتعبير عن نفسه وعن أفكاره، بدليل أن أول الحروف الهجائية اتخذت شكل صور الأشياء والطيور، والحيوانات المحيطة بالإنسان الأول))⁽²⁾ ولقد جرى تحول جذري على مفهوم الكتابة بالصورة، وذا غادرت الكتابة في وادي الرافدين الشكل الصوري، فأصبحت الكتابة توضع في خطوط افقية وليست في مربعات او مجاميع عمودية مثلما كان الأمر سابقا، كما اصبحت خطوط الكتابة اصغر حجما وأكثر التصاقا وصرامة وتجريدا، وبمرور الوقت لم تعد مقاطع الكتابة تشبه الأشياء التي كانت تمثلها.

أذن فقد اخذت الصورة اهميتها من مماثلتها للشيء الذي تصوره. ومن هذا المنطلق ساد الاعتقاد بأن فهمها كان أكثر سهولة ويسرا. في حين ان نظير الصورة وهي الكلمة تنسم

(1) ينظر: جورج رو: العراق القديم، ت: حسين علوان، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط2، 1986، ص122.

(2) عبدالله الحديدي، الصورة، مجلة الأذاعات العربية، تونس: اتحاد الأذاعات العربية، العدد(2)، 2000، ص6.

بالتجريد او بالقابلية على حمل المعاني المتعددة.لقد فرق علماء السيمياء بين نوعين من العلامات الدالة التي سيطرت على مجمل الثقافة الانسانية وهي:

1-العلامات الاتفاقية (الأصلاحية).⁽¹⁾

وهي علامات لا تقوم فيها علاقة التعبير بالمضمون ومن ثم المعنى، على اساس عدد داخليا فيها، بل تقوم على اساس من اتفاق جماعي على هذه العلامات واصطلاح الناس عليها هو ما يعطيها معناها ومدلولها الخاص، ويدل على ذلك وجود كلمات مختلفة تعطي معنى واحدا، كما ان اتفاقنا على ان الضوء الأخضر في الإشارة المرورية يدل على حرية الحركة، وعلى ان الضوء الأحمر يمنعها، وهو اتفاق او اصطلاح عام تقره قوانين المرور، وكان بالأمكان الاتفاق على عكس ذلك تماما.وبعيدا عن هذا فإن الكلمة هي أكثر امثلة العلامات الاتفاقية نمطية وأكثرها اهمية من الناحية الاجتماعية.

2-العلامات الصورية(البصرية):

وتعرف لدى (تشارلس ساندرس بيرس) بالأيقونات icons، وهي علامات تقوم على اساس ان للمعنى فيها تعبيرا جوهريا متميزا، وانها تحيل للشيء الذي تشير اليه بفضل ما تمتلكه من سمات خاصة بها وحدها.ولما كانت الأيقونة تغدو علامة للشيء بمجرد مشابهتها له، لذا فإن أي شيء يمكن ان يكون أيقونة لأي شيء آخر.⁽²⁾

ويميز (بيتر وولن) نوعين من اشهر أنواع الأيقونات، وهما(الصورة)و(المخطط البياني)، فصورة الرجل تمثله وهي بهذا المعنى أيقونة بسيطة تشابه او تطابق الأصل، وهي بهذا المفهوم تتسم بقابليتها القصوى للفهم والأدراك. أما المخطط البياني فهو حالة اعقد لأن الأيقونة فيه تشكل من مجموعة العلاقات بين الأجزاء التي تكون ذلك المخطط⁽³⁾ ويرى (يوري لتمان) انه ((على اساس نوعي العلامات (الاتفاقيه والأيقونية) تطورت نوعيتان من الفن، هما الفنون القولية والفنون البصري (الشعر والرواية))⁽⁴⁾ فالفنون القولية (الكلامية) أي الشعر والرواية الخ باعتبارها على العلامات الاتفاقيه تدخل في اتساق وانظمة تشكل العبارات والجمل التي

¹ -ينظر:بييرجيو، علم الدلالة، ترجمة:منذر عياشي، دمشق-دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992، ص30.وينظر ايضا كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة:رئيف كرم، بيروت:المركز الثقافي العربي، 1992، ص34.

²-يوري لتمان، مدخل الى سيميائية القلم، ترجمة: نبيل الدبس، دمشق النادي السينمائي، 1989، ص12.

³-peter wollen, signs and meaning in cinema, London:British film institute, 2ed edition, 1970, p.12.

⁴ - يوري لتمان، مصدر سابق، ص 14.

تتيح لها امكانية السرد ومن ثم امكانية التعبير عن المعنى وايصال الدلالة بصورة يسيرة، وتعدد انواع اللغات الكلامية وتعدد انواع الفنون القولية فيها خير دليل على ذلك. أما الفنون البصرية (كالرسم والفوتوغراف والسينما والتلفزيون) فتغدو مهمتها اصعب بأعتمادها على العلامات الصورية (الأيقونات)، ذلك لأن ((الصور بطبيعتها لم تبدع للقيام بمهمة السرد))⁽¹⁾ اذ ان وظيفة الصورة هي التسمية بشكل اساس، فهي تشير بوضوح الى الأشياء، ومن ثم فإن جعل الصورة (تقول شيئاً) هي مهمة مضافة فوق مهمتها القائمة على تسمية الأشياء، ولطبيعة الصورة ذاتها لإن هذه المهمة عسيرة، وهنا تبرز اهمية الأبداع في جعل الصورة تحكي، او تجعلنا نحن كمتلقين (نقرا شيئاً ما فيها).ولكن لنتساءل كيف يتم ذلك؟

يرى (العياضي) ان الصورة وخلافا للسان تعد رسالة غير مهيكلية او غير مبنية، ولتوضيح رسالته يقوم المرسل بتنظيمها وفق بنى موجودة سلفا او انماط مقولبة او مدونات فالصورة المعزولة تبدو حاملة للعديد من المعاني، ولضبط المعنى المقترح ترفق الصورة بنص مكتوب او شفوي او تضم الى علامة مرئية او تدرج ضمن صور أخرى.⁽²⁾

وبناء على ماتقدم من وصف، فإن الصورة قادرة على ان تسرد شيئاً ما، وتعبير آخر قادرة على انتاج معنى وأيصال دلالة، وأن كان هذا السرد بمجمله لا يمكن ان يصل الى مرونة وفعالية السرد الذي يعتمد تتابع الصور مضافا له الصوت والحركة. فالرأي الذي كان يعتقد بأن الصورة ما هي الا اعادة انتاج آلي للواقع، وأنها رسالة خالية من أي تدوين أي (لا نقول شيئاً) ، هذا الرأي تم تفنيده من قبل (رولان بارت) فهو يؤكد على ان أي صورة تحتوي على بعدين هما⁽³⁾:

1- بعد تعييني ، أي وصف ما هو موجود في الصورة.

2- بعد تضميني، أي ما نقوله نحن عن الموجود في الصورة.

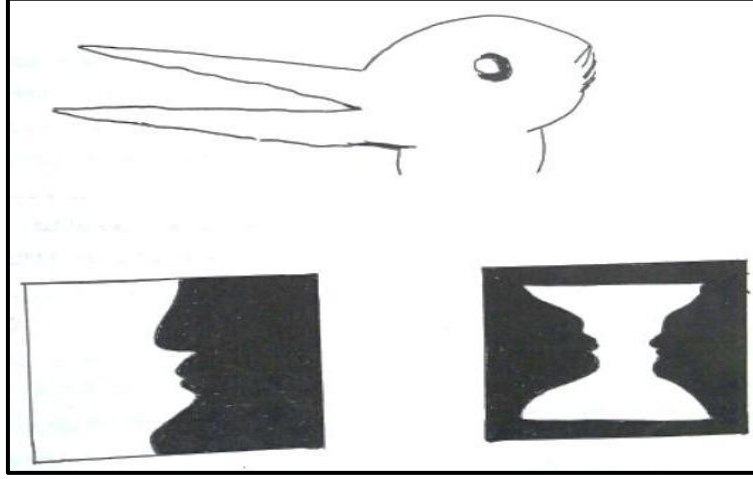
والبعد الثاني لا يفهم من دون البعد الأول.

والحقيقة اننا عندما نحدد ونصف ما هو موجود في الصورة، يجعلنا نحن كشاهدين قارئين للمعنى والدلالة فضلا عن ما هو موجود في الصورة ذاتها يقول شيئاً معيناً، والا لغدا الأمر ضرباً من ضروب التأويل النسبي، يختلف فيه المشاهد(س) عن المشاهد(ص) ولنمعن النظر والتفكير في الأشكال التالية :

¹-المصدر نفسه، ص 14.

² - د.نصرالدين العياضي، جمالية الصورة، مجلة الأذاعات العربية، تونس: اتحاد الأذاعات العربية، العدد(4)، 1999، ص128.

³ -المصدر نفسه، ص 128.



فهل ان هذا الشيء طائر ما، ام انه ارنب. ان الصورة لا تحدد ذلك لأنها مكثفة ومشحونة، وتستلزم قابلية على (القراءة) ومن ثم فإن على المشاهد ان يجدد المعنى بخبرته الذاتية، فإذا نظر للشكل من اليمين الى اليسار كان (ارنبا)، اما اذا راي بشكل معاكس فهو (طائر).

وهذا الكلام يسري على الأشكال التالية، فالتركيز على الخلفية يعطي معنا لوجود وجهين متقابلين، اما التركيز على المقدمة فيعطي تصورا لوجود (كأس). والصورة الأخرى على نفس السياق اذا ان التركيز على الخلفية يعطي صورة لرجل اما التركيز على المقدمة فيعطي صورة امرأة.

ان المشاهد قبل ان (يقراً) الصورة، يقوم بأدراكها حسياً percipiton، وهذا الإدراك هو ((قدرة الإنسان على استخدام ميكانزماته الحسية بقصد تفسير وفهم البيئة المحيطة به. او انه عملية توسطة لاستخلاص النتائج المنظمة عن العالم (الحقيقي) للزمان والمكان والأشياء والحوادث. أو انه عملية ينجم عنها اختزال بيئة معقدة الى نظام مبسط يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه))⁽¹⁾

والمشاهد وهو يستعد لهذه العملية أي أدراك الصورة، فإنه يتحدد أولاً بإطارها ويرمزها التشكيلية وبكل نظامها العلامي الموجه. ذلك لأن الإنسان لا يستطيع أن يستوعب كل الإشارات الخارجية التي يتسلمها من البيئة التي يعيش فيها.

وعلى هذا الأساس فإن التنظيم الدقيق للصورة وكبح عشوائيتها وعشوائية المعلومات التي تنقلها أمر ضروري جداً أن لم يكن امراً لازماً للفنان. فضلاً عن ما تقدم فإن قراءة الصورة

¹- قاسم حسين صالح، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982، ص14.

التي أساسها الإدراك هي (عملية معقدة تتدخل فيها متغيرات كثيرة ومتنوعة، منها ماهي تنبئية تتعلق بطبيعة خصائص الأشياء المدركة، ومنها ماهي فسيولوجية (تشريحية)، واخرى نفسية، وأخرى حضارية واجتماعية وغيرها ، تمثل محصلة تفاعل هذه المتغيرات))⁽¹⁾ ومن هنا يجب ان نفهم الصورة بحد ذاتها هي ظاهرة غير بسيطة وفي حالة الصورة الفلمية فأنها أكثر تعقيدا وتركيبا بحكم أشتمالها على الحركة. فضلا عن أن القيم التشكيلية واللونية في الصورة الفلمية، لا تشير الى نفسها فحسب بل تشير ايضا الى ماهو غائب عن المعنى والدلالة. وعلى نفس التصور نفهم لماذا نعاني من صعوبة في فهم وادراك لوحة تكعيبية او تجريدية في حين لا نعاني من صعوبة أدراك صورة لكرة القدم، وقريبا من مدار الصورة الفلمية يجب ان ننتبه الى انه ((بالرغم من ان الأشياء التي تحتوي على معلومات أكثر تجلب الأنتباه اليها أكثر من الأشياء التي تفتقر للمعلومات، الا ان الأشياء التي تتميز بدرجة عالية جدا من التعقيد لا تجلب الأنتباه اليها.ولربما كان سبب ذلك هو ان الأشياء حينما تحتوي على كمية هائلة من المعلومات فأن الفرد لا يستطيع ان يستخلص منها المعلومات، وهو لذلك يعاملها وكأنها تحتوي على الضوضاء فقط))⁽²⁾

في فلم (المصارع أو المبارز-2000) اخراج (ريدلي سكوت)،نشاهد احدى معارك الجيش الروماني مع البرابرة ، اذ تظهر لقطات وحشية، والمنجنوقات ترمي بعبوات النفط الملتهب والتي تنفلق فوق الأشجار والرؤوس تصاحبها معارك دموية، بالسيوف، ان المشاهد هنا على الرغم من جماله وبراعة تصويره، الا ان كثافة المعلومات المنبثقة عن صوره تصبح عسيرة على الفهم لسرعة ايقاعه.

يرى (د.صلاح فضل) ان الصورة تهيمن على حياتنا المعاصرة وتوجه التواصل الأنساني مما يجعلها (بؤرة انتاج المعنى في الثقافة المعاصرة)⁽³⁾من خلال استنارتها الجمالية للمتلقي، وهو يدعوننا لتأمل هذه الأنواع من الصور:

- 1- صورة فوتغرافية لأحد الأطفال.
- 2- رؤيتنا له بطريقة مباشرة.
- 3- ملامحه الماثلة في ذاكرتنا وهو غائب.
- 4- صورة فنية مرسومة له.

¹ - قاسم حسين صالح، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، مصدر سابق، ص22.

² - المصدر نفسه، ص155.

³ - صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، القاهرة: دار الشروق، 1997، ص(5-7).

5- حركته المسجلة على شريط الفيديو.

ان الوسيط او(الحامل) هو اقرب الوسائل لمعرفة الفوارق النوعية بين الصور اعلاه.وهو يعتبران الصورة الأولى والخامسة(تسجيلتين)،اما الثانية فهي (طبيعية) والثالثة(ذهنية)، والرابعة(ابداعية). ولكنه يعود للتساؤل عن طبيعة الصورة وكيفية تشكلها حتى تمثل بهذه الأشكال المختلفة، وعن القواسم المشتركة بينها. ويجب عن ذلك بأن العمليات التكوينية للصورة لا تخرج في جملتها عما يلي:

أ- الاختيار من الواقع المنظور.

ب-استخدام العناصر المشكلة للصورة.

ت-تركيبها في نسق منتظم ينتج دلالة ما.

ويخلص مما تقدم ان الصورة تعرف من الناحية السيميولوجية على انها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلامات بين ثلاث اطراف هي:

1- مادة التعبير وهي الألوان والمسافات.

2- اشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص.

3- مضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية، وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى.(1)

وما دمنا نتحدث في مجال التخصص عن الصورة الفلمية ، لتذكر انها تتمزج بالصوت والحركة وتتداخل معها مما يغير ويبدل المعنى ويبدل رؤيتنا وإدراكنا لدلالاتها ، وهي بالضرورة عملية مركبة وأكثر تعقيدا من النموذج الذي يطرحه (د.صلاح فضل).

لنتبين اولا مجمل خصائص الصورة الفلمية ومن ثم لنعاين مادة واشكال ومضمون تعبيرها لاحقا.يرى(مارسيل مارتن) ان الصورة الفلمية هي حقيقة معقدة للغاية ،ذلك لأن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا ،لكن هذا النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه المحدد الذي يريده المخرج.وأن الصورة تدخل في علاقة جدلية مع المشاهد وتؤثر عليه سايكولوجيا، وهذا التأثير ناتج عن خصائص معينة تتميزها الصورة الفلمية وهي:(2)

1 - صلاح فضل ، قراءة الصورة وصور القراءة،مصدر سابق،ص(5-7).

2 -مارسيل مارتن، اللغة السينمائية،ترجمة: سعد مكاوي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر،1964،ص(13-14).

- 1- ان الصورة الفلمية هي في جوهرها حقيقة متحركة، والحركة هي القيمة الجمالية الأولى للصورة على الشاشة.
- 2- ان كل صورة منتزعة من الفلم هي، وعلى درجات متفاوتة، شيء مجرد من المعنى، فهي شريحة ثابتة وساكنة في سلسلة متحركة لا تكتسب دلالتها الكاملة الا في تدفق زمني.
- 3- ان استخراج صورة اصلية من الفلم نفسه لا يمثل الا اجزاء لحظة واحدة من الفلم. وهي ان استطاعت ان تعطي فكرة عن المحتوى المادي للمشهد، فهي عاجزة عن ابراز الحركة والأيقاع. وعلى ذلك فإن الصورة ينبغي ان لا تستخرج الا من مناظر تامة السكون.
- 4- ان الصورة الفلمية (واقعية) ، أو بالأحرى تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع. وأن ابرز مظاهر الواقعية هذه هي الحركة والصوت.
- 5- ان الصورة الفلمية دائماً في الحاضر.⁽¹⁾
- 6- تكون الصورة الفلمية (واقعا فنيا)، أي انها تقدم رؤية مختارة للطبيعة ومكونة ، وبكلمة واحدة رؤية جمالية وليس نسخة بسيطة مطابقة للطبيعة.
- 7- تكوين الصورة الفلمية هو ابرز العوامل الجمالية فيها، فكل واحدة من صور الفلم هي لوحة صغيرة.
- 8- ان قوانين تكوين الصورة الفلمية هي ذاتها قوانين التكوين في اللوحة، مع اضافة الحركة لها واستخدام العمق فيها.
- 9- لا اعتبارية في الصورة الفلمية لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن، وهي بهذا الوصف تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمتفرج شرائح الواقع التي تستخدمها.
- 10- للصورة الفلمية دور (الدال) في عملية التواصل، فكل ما يظهر على الشاشة في الحقيقة له معنى.
- 11- بإمكان الصورة الفلمية ان تكون دالة، لا بطريقة مباشرة وتصويرية فحسب، وإنما بطريقة رمزية ايضا، حيث تلعب دور الوسيط لحقيقة اعمق، لما وراء المظاهر.
- 12- يمكن للصورة الفلمية ان تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة اخرى.
- 13- للصورة الفلمية خاصية (التعبير الأوحد) فهي بحكم واقعيها العلمية، لا تلتقط في الحقيقة الا مظاهر دقيقة ومحددة لطبيعة الأشياء.

¹ - مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص(20-25).

14- لا يمكن مقارنة الصورة الفلمية بالكلمة ، ذلك ان الكلمة هي فكرة عامة ونوعية ، في حين ان الصورة تمارس هذا الدور بصعوبة.

15- ان كل صورة فلمية هي الى حد ما رمزية.

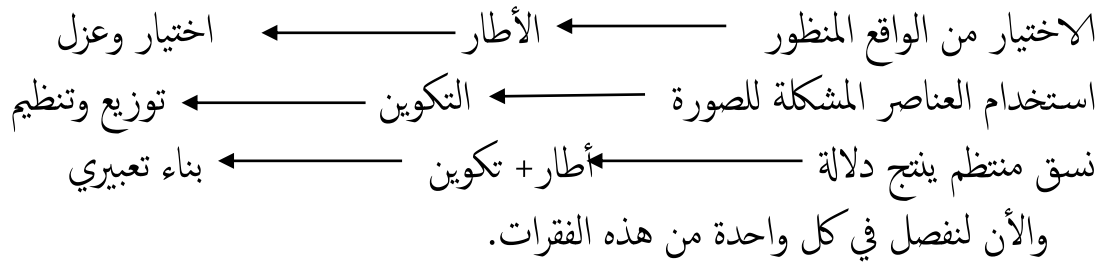
16- تشترك كل عناصر الصورة الفلمية في انتاج المعنى عبر معاونة المدركات الرمزية المدججة في الصورة.

17- للصورة الفلمية قابلية التشكيل والمرونة والتلبس بالمعاني المتعددة.

18- تدخل الصورة الفلمية في علاقات تركيبية وأستبدالية لأنتاج المعنى.

المبحث الثاني (آلية التعبير في الصورة الفلمية)

ترتكز الية التعبير في الصورة الفلمية في الآتي:



اولاً: الأطار (الكادر): ترى دومنيك فيلان (ان الكادر اكثر اهمية من ان يترك للمصور، أنه كتابة الفلم) (1) ونجد ان من الصعب التصديق بأن ضبط الأطار هو مجرد عملية تقنية بحتة، ذلك انه يوجه الأحساس بالجمال والأنسجام والتوازن. وتشترك السينما والتلفزيون مع الرسم والتصوير الفوتوغرافي في تشكيل الأجسام داخل مساحات يحددها الأطار. مع فارق ان الشاشة تبدو وكأنها حجاب او نافذة لا يترك للرؤية الا ما يريد.

ويرى (بازان) أن اطار الشاشة لا يجب الا جزءا من الواقع المعروض ، الواقع الذي يوجد خارج المشاهدة . على العكس من كادر اللوحة الذي يستقطب المساحة نحو الداخل ويقتطعها من الواقع الذي يمثلها . والشاشة بهذا المعنى طاردة للمركز، فنحن غالبا ما نقارن، بطريقة تشكيلية ، الشاشة بكادر اللوحة ، ونقارنها بالمظر المسرحي ، بطريقة درامية . وتبعا لهذين المؤشرين ، يتم تنسيق عناصر الصورة، وفقا لحدود الأطار. (2)

1 - دومنيك فيلان، الكادراج السينمائي، ترجمة: شمعات صادق ، القاهرة: أكاديمية الفنون - مطابع المجلس الأعلى للأثار، 1998، ص 42.

2 - اندريه بازان ، ماهي السينما، ج2، ترجمة: ريمون فرنسيس ، ص 146.

وعلى العكس من (بازان)، يرى (جان رينوار) ان الأطار لا يجب ان يقع بل يكشفه، وما يكشفه يتخذ أهمية مما يحجبه.⁽¹⁾

وعلى وفق كل ما تقدم نجد ان الأطار هو عملية اختيار العناصر الجوهرية للصورة وعزلها وفق مبدأ اساسي هو (ان تكون الصورة منسقة وفقا للشكل الذي تعطيه لها الشاشة)⁽²⁾ ويجمل (ستيفنسون ودويري) وظائف الأطار في :

- 1- انه يسمح لصانع الفلم باختيار الموضوع وعزله وتحديدته.
- 2- أظهر ما هو بالغ الأهمية من الناحية الفكرية والأنفعالية.
- 3- حذف ما هو غير ضروري ولا علاقة له بالموضوع.
- 4- يشكل الأطار اساسا لتكوين القطات لأنه يمنحها البناء والتوازن والمعنى.
- 5- يعتبر الأطار (مستطيلا او مربعا) مرجعا لتنظيم محتويات الصورة وتكييفها.
- 6- يؤمن الأطار مساحة من التكوين التشكيلي ومركز للحدث الدرامي .
- 7- ان أي صورة يتم عزلها بحدود واضحة المعالم يمكن ان تحمل خاصية لفت الأتباء.
- 8- ان عملية التاطير بحد ذاتها يمكن ان تخلق عملا فنيا.. والأطار له دور أكبر من مجرد عزل الصورة ، فهو يجمعها الى بعضها ويجعلها وحدة متكاملة.

وقريبا الى ما تقدم يرى المنظر السينمائي (رودولف انهايم)، ((ان تحديد الصورة يعتبر اداة للتشكيل بقدر ما هو اداة للمنظور ، لأنه يسمح بأبراز تفاصيل خاصة واعطائها دلالتها الخاصة، كما يسمح بحذف الأشياء غير الهامة وكذلك ادخال المفاجآت بطريقة مباغته في الصورة))⁽³⁾ وهو يشدد على ان الأثر الفني مرتبط بحدود الأداة. لذا فإن ((اثار الأهتمام يمكن ان تخلق بترك ما هو مهم أو ملحوظ خارج الصورة. كذلك يمكن تأكيد اجزاء معينة لأغراء المتفرج بالبحث عن معنى رمزي في مظهرها))⁽⁴⁾ فالخرج له امكانية السيطرة على اهتمام المتفرجين من خلال الأطار ، ذلك لأنه عندما يضع الكاميرا حيث يريد، يعرض في كل مرة على الشاشة شيئا له أهمية.

ويرى (جانيتي) ان كل صورة فلمية محاطة بأطار الشاشة الذي يحدد عالم الفلم وعلى خلاف مانجده عند الرسام او المصور الفوتوغرافي، نجد أن المخرج لا يستقبل تكويناته المؤطرة وكأنها

1- دومنيك فيلان، الكادراج السينمائي، مصدر سابق، ص 217.

2- رالف ستيفنسون وجان دويري، السينما فنا، ترجمة: خالد حداد، دمشق- المؤسسة العامة للسينما، 1993، ص 96-98.

3- رودولف انهايم، فن السينما، ترجمة: عبدالعزيز فهمي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت، ص 78.

4- المصدر السابق نفسه، ص 85.

متكاملة ذاتيا. ذلك لأن الفلم بوصفه فنا دراميا وبوصفه فنا فضاءيا (مكانيا)، يجعل من المرئيات في حالة سيولة دائمة. لذا فإن الأطار يقوم بوظيفة القاعدة للتكوين في الصورة الفلمية. وبخلاف الرسام والمصور الفوتوغرافي فإن المخرج لا يقوم بتركيب الأطار على التكوين بل التكوينات على اطار ثابت الحجم⁽¹⁾

ويمكن لنا ان نخلص من موضوعه بما يخص اتجاه البحث، ((ان التأطير هو الأختيار، والأختيار هو ابراز العناصر الدالة التي يجب ان يستدل بها المتفرج))⁽²⁾ فالتأطير هو أحد ابرز مفاصل أنتاج المعنى بالنسبة للمخرج وهو أحد أبرز مفاصل قراءة هذا المعنى بالنسبة للمتفرج، أنطلاقا من صورة فلمية مؤطرة مشحونة بالمعنى.

ثانيا: التكوين composition

وأصل المصطلح هو لاتيني ويعني وضع الأشياء بعضها مع بعض (put together) ويعرفه (جوزيف ماشيللي) على انه ((ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق))⁽³⁾ وستقتصر على عرض عناصر تكوين اللقطة بوصفها صانعة للمعنى وموصلة للدلالة وأهم هذه العناصر هي:

1- الخط : ويقسم الى خطوط حقيقية ووهمية. الحقيقية منها ما هو أساسي وهدفه تكوين الهيكل البنائي الرئيس للصورة.⁽⁴⁾ ومنها ما هو غير فرعي وهدفه تحديد الفواصل بين المناطق المضاءة والمعتمة⁽⁵⁾ أما الوهمية وحسب (ماشيللي) فإن العين عندما تتابع الحركة تخلق خطوط اتصال تربط بين نقطة واخرى من نقاط الحركة في المكان.⁽⁶⁾ ويتحكم في كل ما تقدم اتجاه الخط ومدى استقامته ولونه وطوله وسمكه وعلاقته بالخطوط المجاورة وفيما يلي عرض بأنواع واشكال الخطوط ودلالاتها.

الدلالة	اتجاه الخط
ثبات ووقار وحيوية. راحة واستقرار واسترخاء.	عمودي افقي

1 - رودلف ارنهام، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهد، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت، ص 78.

2 - المصدر نفسه، ص 85.

3 - جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 23.

44 - عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة: دار النهضة العربية، 1973، ص 65.

5 - المصدر نفسه، ص 66.

66 - جوزيف ماشيللي، مصدر سابق، ص 33

مائل	توتر داخلي للمشاهد وإيحاء للسقوط.
طبيعة الخط	الدلالة
مستقيم	الذكورة والقوة
منحني	النعومة والأنوثة والرقّة
متقطع	التردد والعجز
حلزوني	الضييق او الأنعناق (حسب اتجاهه للداخل او الخارج)

تقسيمات فرعية أخرى للخطوط

الدلالة	اتجاه الخط
اعطاء شعور بالبهجة والعظمة اعطاء شعور بالأنقباض او الحزن او السقوط	عمودي من اسفل الى اعلى عمودي من اعلى الى اسفل
قاعدة لما فوقها من تكوينات احساس بالثقل واثارة الأحساس بعدم الراحة اثارة الحيوية بالتكوينات الأفقية	افقي في اسفل الصورة افقي في اعلى الصورة افقي منحني قصير
اشراق وضحك واثارة وقار وهدوء	مستقيم حاد مستقيم ناعم
حركة وهمة وعمق تعبير عن الصراع والقوة تزيد من الطابع الحركي	مائلة متوازية مائلة متقاطعة مائلة مقسومة

2- الشكل :-

تشكل الأجسام المادية اشكالا حاضره، ومن ثم فإن لها معنى شبه محدد. وهذه الأشكال لها مفهوم اولي ولها تمثلات متعددة تبقى مرتبطة بأصل الشكل. فالمثلث الذي يرمز للقوة والثبات والصلابة، يمكن ان نجده في المثلث الأحمر الذي يمثل صلابة وثبات قوات الجيش العراقي، مثلما نجده بصورة مباشرة عند ظهور الجبال التي تأخذ شكل المثلث . والأشكال الدائرية توحى بالأستمرارية وتهيء مجالا للمشاهد كي يبحث ببصره داخل هذه الشكال ولا يخرج عن خارجها فهي وحدة موضوعية وفكرية. وشكل الصليب المتقاطع يعطي دلالة القوة والوحدة والأرتباط بالخالق عند أغلب الناس. وهناك شكل (S) الذي يرمز للجمال والأنوثة⁽¹⁾

3- الكتلة:-

وهي الوزن الصوري لجسم ما أو مساحة أو شخصية أو مجموعة عناصر معا، ويمكن أن تتمثل في وحدات مفردة كقمة جبل، أو باخرة، أو رأس في لقطة مكبرة، أو في وحدات متجمعة كالتجمعات البشرية أو تجمعات الأشياء. ويرى (جانيتي) ان الجزء الأعلى من التكوين اثقل من الجزء الأسفل وكلما كان مركز ثقل الصورة واطئا كلما ازداد اتزان الصورة، وكذلك كلما احتوى على اوزان كثيرة، اما الأجسام والموجودات المنعزلة تبدو أكثر ثقل من تلك المتجمعة.⁽²⁾

4- الفضاء او الفراغ:-

وهو الحيز الذي يشغله حجم ما، كما يعرفه (فرج عبو)⁽³⁾، والفضاء يرتبط بالكتلة لانه هو الذي يمنحها اهميتها وساهم في تشكيل المعنى الدلالي لها. فلكي ندرك ارتفاع مبنى معين يستلزم ان نحيط بالفضاء الذي يحيطها. ويرى (ماشيللي) انه كلما زاد الفراغ الذي يفصل موجودات الصورة عن الخط العلوي للأطار، كلما اصبح قاع الصورة أكثر ثقلا وكلما قل هذا الفراغ بدت الصورة مزدحمة.⁽⁴⁾ ويرى (جانيتي) ان الفراغ وسيلة تعبيرية هامة في الفلم، وذلك لأننا نعرف عن طريقه علاقات الناس فيما بينهم من الناحية الاجتماعية والنفسية، وان حجم الفضاء الذي تشغله الشخصية في الفلم لا يرتبط بالضرورة مع سيطرته الاجتماعية الفعلية ولكن مع اهميته الدرامية.⁽⁵⁾

1 - ينظر: لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص 97.

2 المصدر السابق، ص 94.

3 فرج عبو، علم عناصر الفن، ج 1، بغداد: جامعة بغداد، 1982، ص 338.

4 جوزيف ماشيللي، مصدر سابق، ص 94.

5 جانيتي، مصدر سابق، ص 108.

وأثرنا ان ندع باقي عناصر التكوين كالحركة واللون والأضواء والديكور والأكسسوار والأزياء ليس لأنها غير مهمة في مجال انتاج الصورة للمعنى بل لأن الخوض فيها بشكل مفصل يخرجنا عن اطار البحث.

المبحث الثالث: قراءة المعنى عبر الصورة الفلمية

لا نحاول في هذا الجزء من البحث تقديم ملخص عن فلسفة المعنى ، بقدر ما نحاول الوصول الى مقتربات تعالج هذا المفهوم الخطير في مجال النشاط الفني الانساني، ذلك لأن الفن بلا معنى اشبه بالضوضاء التي من غير جدوى. فالمعنى لدى (سيد جمعة) هو ((الصورة الذهنية التي تثيرها الصورة المرئية، والصورة الذهنية خاصة وليست عامة))⁽¹⁾ فهو يؤكدنا على خصوصية المعنى، او بالأحرى تلونه وتبدله بحسب طبيعة المتلقي. والمعنى لدى (بارت) ضرورة لازمة بوصفه الغاية من وراء الشيء ، وهو الدافع للأبداع والاتصال ، وفي رايه انه حتى الأعمال التي تدعي انها تجريدية وبعيدة عن أي معنى محدد، حتى هذه خاضعة لسلطة المعنى، وذلك لأن (اللا معنى)، يؤدي بالضرورة الى ان نلصق بالعمل الفني صفة (اللامعنى)، وهذا يؤدي الى ان معنى العمل التجريدي (س) هو (اللامعنى). يقول بارت عن تلك الأعمال ((أن ذلك الأبداع بعدم وجود معنى يكسبها معنى الاعمى ليكون معناها او مغزاها ان لا معنى لها))⁽²⁾ والمعنى في حقيقته هو جوهر (فكري) يسبغه المتلقي على الجزء المادي الذي يتلقاه سواء أكان صوتا أم صورة. ويرى (روبرت شولز) ((أن معنى العلامة او الكلمة هو محض وظيفة لمكاتها في نظام تبادلي، واستعمالها في موقف تتابعي)).⁽³⁾ ولدى (صلاح فضل) فإن المعنى هو ما يدل عليه الشيء، لذا لزم الأمر أن نفهم (المدلول) أو المشار اليه، أي الشيء في حد ذاته، وان نفهم الدلالة او الإشارة وهي العلاقة الشخصية بالشيء، أو الظاهرة العقلية التي يفهم بها هذا الشيء. وهذا الموقف مبني على اتجاه ادبي واخر سيميائي لغوي.⁽⁴⁾ ويؤكد (جيروم ستولنتز) قائلاً ((لا يمكن أن يكون المعنى شيئاً منفصلاً عن العمل الفني))⁽⁵⁾ واذ يؤكد (رومان ياكوبسن) على ان الرسالة لا تقدم ولا يمكن ان تقدم كل المعنى، وعلى ان نسبة عالية من المعنى الذي يراد إيصاله يفهم من السياق والشفرة ووسائل الأنصال ، وعلى

1- سيد جمعة يوسف، سايكولوجية اللغة والمرض العقلي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون-عالم المعرفة، 1990، ص133.

2- خوان بابلو بوتنا، العمارة وتفسيرها، ترجمة: سعاد عبد علي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1996، ص9.

3- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: دار غارس للنشر والتوزيع، 1994، ص68.

4- ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط3، 1987، ص377.

5- جيروم ستولنتز، النقد الفني، ص382.

ان المعني يكمن باختصار في الفعل الاتصالي بمجمله⁽¹⁾. واذ تؤكد (ماري كلير) على ان بعض الأفلام توحى بعد نهايتها بفقدان كل معنى أظهره وجود الصورة وعلى ان المعاني تنشأ من خلال ببيان جمالي تؤكد فيه الرواية سردها لأحداث القصة عن طريق علاقات الصور ببعضها ببعض، ولا يمكن ادراك المعنى من خلال مضمون الصورة.⁽²⁾

وأذ يحترم الباحث هذه الآراء ويقدرها الا انه يجد أنها تتحدث عن المعنى الأجمالي العام وهو خارج نطاق البحث، اذ ان البحث يتحدد في إنتاج المعنى عبر الصورة وهو بهذا الوصف (معنى جزئي) بالنسبة للخطاب السردى الصوري بمجمله وهو (معنى تام) بالنسبة للصورة ذاتها او بالنسبة للحدث بحد ذاته. والحديث عن المعنى في الصورة لا يكون بوصفه ((كيانا مستقرا مقرا سلفا يمر بدون عوائق من المرسل الى المستقبل))⁽³⁾ بل بوصفه عملية مستمرة تحتاج الى استقراء الصورة للإفصاح عنه. وقريبا الى ما تقدم يرى (كارناب)، ((ان الذي يهب معنى نظريا لقضية ما ، ليس حضور الصورة والأفكار ، ولكن امكان استنتاج قضايا ادراكية منها))⁽⁴⁾

وربما هذا ما دعى المدرسة الشكلية الروسية الى ((العزل بين المعنى المتشعب الارتباطات وبين الدال المادي الذي تعتبره موثوق فيه))⁽⁵⁾ ولو تحدثنا عن قراءة الصورة لوجب الحديث عن قارئ لها تتوفر له المواصفات الخاصة او القدرة على فعل القراءة هذا، ذلك لان الصورة لها ((طاقة كامنة مولدة للمعنى، انها مصدر لا ينضب من الدلالات ، والمحرك الأساسي لهذه الدلالات هو المتلقي))⁽⁶⁾ وقريبا من هذا ينهنا (عبد الفتاح كليطو) قائلا ((لا ينبغي ان نقف عند المعنى الحرفي، وان حرفية النص ليست الا وهما يرمي الى اخفاء الحقيقة عن كل من ليس اهلا الى معرفتها))⁽⁷⁾ وهناك مفارقة هامة يجب التوقف عندها، اذ ان الطبيعة الأيقونية للصورة توحى ابتداءا بمثالة الصورة للشيء الذي تظهره ، ولكن الصورة الفلمية

1- البنيوية وعلم الأشارة، مصدر سابق، ص77.

2- ينظر: ماري كلير روبر، حول الأمكانات الحالية للتعبير السينمائي، ترجمة: قدرية ابراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد1، 1986، ص81.

3- البنيوية وعلم الأشارة، مصدر سابق، ص77.

4- مورتون وايت، عصر التحليل- فلاسفة القرن العشرين، ترجمة : اديب يوسف، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1975، ص238.

5- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، الكويت المجلس الوطني للثقافة، 1998، ص183.

6- حميد الحمداني، نحو لا شعور للنص، مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية، المغرب: فاس-دار سال، العدد(5)، 1991، ص48.

7- عبد الفتاح كليطو ، الكتابة والتناسخ، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1985، ص13.

ليست كأى صورة اخرى، اذ انها مشحونة بالمعنى، وهذا المعنى يمرر في الصورة عبر عناصر التكوين كالخطوط والكتل واللون والفضاء والحركة وغيرها.

ومن هنا فإن اشتغال هذه العناصر يفضي الى (دلالة) مما تستدعي قراءتها وربطها بالعناصر التي ولدتها من دوال ومدلولات. ومن هنا يشير (رولان بارت)، ((وبقولي دلالة اشير الى عملية توليد المعنى، وليس الى المعنى نفسه.))⁽¹⁾ ومن هنا يهاجم بارت القائلين بشفافية الرسالة وشفافية التلقي فهم يصرون على اعتبار (الدال) (الشريك الأكثر رزانة من (المدلول)، وبذلك يلزمون الخطاب وعلى نحو تعسفي الى معنى تعسفي الى معنى احادي، في حين انه يطالب بأتاحة المجال للدوال ان تولد المعنى كما تشاء. وان تقوض رقابة المدلول واصراره القمعي على معنى واحد.⁽²⁾ وبارت في رايه هذا يشير الى وجود نوعين من الرسائل (النصوص، الصور)، احدهما (مغلقة) ذات معنى محدد تثبط المتلقي عبر اصرارها على معنى محدد ومرجع معين، وأخرى (مفتوحة) تشجع المتلقي على انتاج المعاني.⁽³⁾ والفارق واضح وجوهري بينهما اذ ان الصورة المغلقة تجعل المشاهد مستهلك لمعنى واحد وحسب، في حين الصورة المنفتحة تحول المشاهد الى منتج لها. وقريبا من هذا يرى (يوري لوتمان) ان المعلومات التي تتلقاها من الفلم ليست فقط معلومات سينمائية، ذلك ان الفلم يظل مرتبطا بالعالم الواقعي، ولن يكون مفهوما ما لم يتوصل المشاهد الى تمييز هذا الشيء او ذاك من الأشياء المحيطة به في الواقع وكيف تتم الدلالة عليه عبر ما يعرض على الشاشة))⁽⁴⁾. اذ ان النص الفلمي كما يرى لوتمان ((يرتبط بجوانب حياتية عدة، جوانب قائمة خارج حدود النص الفيلمي بحد ذاته، وهذا بدوره يولد سلسلة متكاملة من الدلالات))⁽⁵⁾ ولكن عند الحديث عن الصورة الفلمية كبؤرة للمعنى وللدلالة، يجب ان لا نخرج عن حقيقة جوهرية مفادها ان ((الدلالة السينمائية هي دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية ويستحيل وجودها خارج نطاق هذه اللغة))⁽⁶⁾ أن انساق وانظمة الدلالة فلمية خالصة ولكن المعاني يمكن ان تكون خارج الفلم. ولما كانت الدلالة هي الناتج لتحليل اولي تشتغل عليه السيمياء بمختلف اشكالها لذا كان لزاما ان نتعرض الى انواع

¹¹ -رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 113.

² -المصدر نفسه، ص 113.

³ -ينظر: المصدر نفسه، ص 117.

⁴ -يوري لوتمان، سيميائية الفلم، مصدر سابق، ص 60.

⁵ -المصدر نفسه، ص 61.

⁶ -يوري لوتمان، مصدر سابق، ص 61.

العلامات حسب السيميوطيقي الأميركي (تشارلس ساندرس بيرس) لأعتقادنا بأن التقسيم الذي قدمه للعلامات أكثر قابلية للتطبيق على الصورة الفلمية من تقسيمات العالم السويسري (فرديناند دي سوسير) لأن الأخير تخصص في اللسانيات.

والعلامة لدى بيرس ((هي شيء ما بازاء الفكرة التي تنتجها او تحول فيها...لذا فقد دعي موضوعها كل ما تنقله، ودعي مدلولها والفكرة التي يعود اليها فضل توليدها، تعبيرها))⁽¹⁾ وترسخت (السيميوطيقيا semiotics) وتطورت بوصفها علما افترق عن اصله (السيميولوجيا simiology) بوصف السيميوطيقا تشكيل وبناء لعلم ما وراء اللغة الذي يحتوي اللغة الأولى.

ومن ثم تطور (علم الدلالة simantics) الذي هو علم تفسير معاني الدلالات والرموز والأشارات وهو امتداد للألسنية، لأنه يعتمد عليها اصلا ويطورها⁽²⁾. ومن ثم يكون تعريف الدلالة من الناحية التي تخص البحث على انها ((تعنى بدراسة نظام محدد من انظمة التوصيل، ومن خلال علاماته واشاراته، ودراسة المعاني اينما وجدت)).⁽³⁾ وفي جانب اخر يؤكد (بالمر) قائلا ((ان اعتبرت اللغة نظاما للمعلومات، او بعبارة ادق نظاما اتصاليا فستكون وظيفتها عبارة عن ربط رسالة(المعنى) بمجموعة علامات))⁽⁴⁾ ويؤكد (كلود جرمان وريمون لوبلان) على ان علم الدلالة هو دراسة المعنى. ويوضح بأن موضوع الدلالة هو كل ما يقوم بدور العلامة او الرمز سواء اكان لغويا او غير لغوي⁽⁵⁾. اما الفرق بين الدلالة والعلامة فإن الدلالة على شيء ما يمكن كل ناظر فيها ان يستدل بها عليه. كالعالم لما كان دلالة على الخالق كان دالا عليه لكل مستدل به. وعلامة الشيء ما يعرف به المعلم له ومن شاركه في معرفته دون كل واحد، كالتصنيف تجعله علامة لشيء لمحيء زيد، فلا يكون ذلك دلالة الا لمن يوافقك عليه. ثم يجوز ان تزيل علامة الشيء بينك وبين صاحبك فتخرج من ان تكون علامة له، ولا يجوز ان تخرج الدلالة على الشيء من ان تكون دلالة عليه، فالعلامة يكون بالوضع والدلالة بالاقتضاء⁽⁶⁾.

1- امبيرتو ايكو، القارىء في الحكاية، ترجمة: انطوان ابو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص32.

2- محمد عزام، النقد والدلالة- نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق: وزارة الثقافة، 1996، ص8.

3- المصدر نفسه، ص9.

4- ف. بالمر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد المشطة، بغداد- الجامعة المستنصرية، 1985، ص8.

5- ينظر: كلود جيرمان وريمون لوبلان، علم الدلالة، ترجمة: نور الهدى لوشن، دمشق: دار الفاضل، 1994، ص6.

6- نور الهدى لوشن: علم الدلالة، ليبيا- خان يونس، 1995، ص25.

والأمر الذي يهمننا من علم الدلالة، ان هناك دلالة اعتباطية ودلالة مبررة تكون فيها المناسبة بين الدال والمدلول مناسبة طبيعية، بحيث يفيد الدال مدلوله ويدل عليه بفضل ما يحمله في ذاته من خواص لا بسبب اصطلاحنا على ان يكون قرينا له.

اذن لنتساءل لماذا نقدم الى مفهوم العلامة ونحن في معرض الحديث عن الدلالة والأجابة هي في ((ان الدال بلا مدلول مجرد شيء من الأشياء، لأن كان له وجوده المادي المحسوس، فإنه غير ذي دلالة، فكيف يكون دالا وهو لا يدل؟ والمدلول بلا دال امر لا يتحقق ولا يتصور، فهو والعدم سواء))⁽¹⁾. اما علاقة الدلالة بالمعنى، فتحدد ابتداء عندما تم تعريف علم الدلالة على انه دراسة المعنى، ((والمعنى هو الصورة الذهنية التي يقابلها اللفظ او الرمز او الإشارة، ومنه دلالة اللفظ على المعنى الحقيقي والمجازي، دلالة القول على فكر المتكلم ودلالة اللافتات المنصوبة في الطريق على اتجاه السير، ودلالة السكوت على الأقرار، ودلالة البكاء على الحزن))⁽²⁾ ولدى (مونان) فإن المعنى يتحدد بالقيمة التي يتخذها المدلول في سياق. اذ يمكن ان يكون المدلول واحدا لكن المعنى قد يختلف باستعمالات المدلول، كقولنا (البيت البيض) فهو ليس بيت عادي ولكنه مؤسسة الحكم في اميركا.

وتأسيسا على كل ما تقدم فإن جعل الصورة الفلمية تعني شيئا ما، هو في حقيقته تواصل يفترض ارتباط مجموعة علامات بمجموعة علامات اخرى. ذلك لأن ((الفهم فعل تحويل من مادة علامية الى اخرى، وليس اندماجا في المادة العلامية الواحدة، كان يحتاج المتفهم الى الحركة لأدراك معنى الحركة والى الكلمة لمعرفة معنى الحركة))⁽³⁾ وحتى لو حاز المشاهد على هذا الفهم بامتلاكه لمفتاح شفرة هذه العلامة لما تعرف على كل المعنى، فأذا ما اتفق الأكاديميون على ان الزاوية المرتفعة تسحق الشخصيات معنويا، فإن لقطة من نفس النوع لأحد اللاعبين في ملعب كرة القدم لا تعني للمشاهد هكذا مفهوم. لذا فان القاعدة المتفق عليها لا تكفي لضبط الدلالة مالم تحيط بالجو العام او السياق والذي تجري فيه، وينطلق (مصطفى الكيلاني) من عدم فهم واضح للصورة الفلمية واشتغال المعنى فيها، فهو يرى في هذا العصر خضوع تام (للصورة التلفازية) وصناعة الأيقونات مما ادى الى تغير سمات المعنى وان كل التقنيات الحديثة تخدم سلطة المعنى الواحد اذ ان الرؤية الإجمالية لديه في الصورة تقمع التأويل ولا تتيح مجالاً لأستقراء المعنى، لأنها تقدم الحقيقة عارية من أي غموض يستدعي

¹ نور الهدى لوشن، مصدر سابق، ص 27-28.

² المصدر السابق نفسه، ص 35.

³ مصطفى الكيلاني، الكتابة والقراءة والنقد بين الفكرة واستنباد المعلومة، مجلة افاق عربية، العدد (9-10)، 2001، ص 37.

التأمل⁽¹⁾ وبعيدا عن هذا الراي المتصلب نعود الى تقسيمات (بيرس) لاستجلاء كنه العلامة لديه، فعلى خلاف (سوسير) القائل بثنائية الدال والمدلول نجد لدى بيرس تقسيما ثلاثيا هو: (الأشارة والموضوع والمعنى)⁽²⁾ ويرد في مصادر اخرى على انه (المصورة والموضوع والتعبير)⁽³⁾.

وتتطابق المفاهيم وان اختلفت التسميات . وحسب الأتي:

- 1- المصورة: ((هي شيء ما ، قائم لشيء اخر ومدرك او معبر عنه من شخص ما))⁽⁴⁾ وهو ما يقابل الإشارة لدى (محمد عزام) في تعريفه لبيرس فهي ((حدث او شيء يشير الى الحدث او شيء آخر، وانه لا بد للإشارة من ان تكون مختلفة عن الأشارات الأخرى ولا بد للإشارة من مادة او مرجع، كما كما لا بد من مؤول لها))⁽⁵⁾
- 2- الموضوع: ان العلامة او الإشارة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها⁽⁶⁾. وهي لا تنوب عنه من كل جهاته، ولكن بالرجوع الى الفكرة او الركيزة.
- 3- التعبير او المعنى: عندما يدرك الشخص العلامة، فأنها تخلق في عقله علامة معادلة لها او ربما أكثر تطورا منها ، وهذه العلامة المخلوقة هي التعبير (المعنى)⁽⁷⁾.

وابرز العلامات لدى بيرس هي :

- أ- الأيقونة Icon، او العلامة الصورية: وهذه العلامة تقوم على ان للمعنى فيها تعبيرا جوهريا متميزا وأنها تحيل للشيء الذي تشير اليه بفضل ما تمتلكه من سمات خاصة بها وحدها. وان الأيقونة تغدو علامة للشيء بمجرد مشابهتها له. وعلى هذا الأساس فأن أي شيء يمكن ان يكون ايقونة لأي شيء اخر.
- ب- المؤشر او الدليل Index : وهي اشارة محددة بموضوعها الدينامي بمقتضى العلاقة الواقعية التي تربطها به. وهي اشارة تفقد خصائصها الدلالية اذا فقدت مرجعها، لذا فأنها علاقة مجاورة بين الأشارة والشيء المشار اليه.

¹ - ينظر المصدر نفسه، ص43.

² محمد عزام، النقد والدلالة ، مصدر سابق، ص10.

³ - رولاند بارت، مبادئ في علم الدلالة، ترجمة: محمد البكري، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986، ص16.

⁴ محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء- دار الثقافة للنشر، 1987، ص56.

⁵ محمد عزام، مصدر سابق، ص10.

⁶ - رولاند بارت- مبادئ في علم الدلالة، مصدر سابق، ص16.

⁷ - المصدر نفسه، ص16.

يقول بيرس ان المؤشر هو ((اشارة تعود الى شيء ما، لا يوجد لوجود شبه او مقارنة بينهما وبينه، ولا لكونها تشترك معه في خصائص هامة ،بل لأنها تمتلك ترابطا ديناميا ومكانيا بينها وبين الشيء المفرد من جهة، وبينها وبين حواس وذاكرة الشخص الذي يستعملها من جهة اخرى))⁽¹⁾ ومثال ذلك هو الحرارة المرتفعة التي تدل على المرض، والغيوم التي تدل على المطر، والدخان الذي يدل على النار.

ج-الرمز symbol: وهو علامة تدل على الشيء بفعل قانون منطبق عليه، يتعلمه الأفراد الذين يستعملونه.ويقول بيرس ((الرمز هو اشارة تعود الى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداع عام للأفكار.ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع الى هذا الشيء))⁽²⁾ كالميزان الذي يرمز للعدالة.

وتدخل انواع العلامات (الأشارات) السابقة وهي الأيقونة الصورية والمؤشر والرمز، في سياقات دلالية داخل الصورة الفلمية لأنتاج المعنى فكل واحدة من هذه العلامات تمثل (دالا) ومت ثم تكون بحاجة الى (مدلول) وعندما يكون الدال هو الجزء المادي من هذه العلامة ويقابله المدلول الذي هو الفكرة التي يستدعيها،وعندها نكون ازاء الأتي:

العلامة	الفكرة
الأيقونة	علاقة اندماج بين العلامة والفكرة في حضور واحد.
المؤشر	علاقة اقترانية استدلالية، يشترك فيها الغائب من قرينه الحاضر.
الرمز	علاقة أسنادية اتفافية بحسب السياق الاجتماعي والثقافي الذي يعمل في بيئة الرمز.

ويذكرنا يوري لوتمان ونحن في مجال الحديث عن الصورة الفلمية أن العلامات الأيقونية الصورية تغدو احيانا علامات اصطلاحية وذلك لفرط تعقيدها، بحيث تفقد صفة التسمية المباشرة وتفقد صفة الأندماج بين العلامة والفكرة في حضور واحد، وهذا يحيلنا الى مفهوم قراءة الصورة غير اننا ((لن نتمكن من قرائتها بسهولة الا داخل مناخ ثقافي واحد، وانها تصبح غير قابلة للأدراك اذا تجاوزنا حدود هذا المناخ الزمانية والمكانية))⁽³⁾ ان تعقيد الصورة

¹ -النقد والدلالة، مصدر سابق، ص11.

² - المصدر نفسه، ص11.

³ - سيميائية الفلم ، مصدر سابق، ص13.

الفلمية بدخول عناصر مختلفة ومتباينة التأثير في عملية انتاج المعنى يستلزم حضورا واضحا من هذه العناصر في توفر قصدية محددة من قبل الفنان في ترتيبها، وتستلزم حضورا ادراكيا من المشاهد لفهمها.

ويؤكد (جيل دولوز) على ان الصورة الفلمية هي دائما جوهر تعبري، وعلى ان المجموع المغلق الذي تقدمه يوصف بأنه منظومة بصرية ذات معنى وفقا لغنى موجوداتها ولغنى دلالة هذه الموجودات التي قد تظهر ((متجاوزة أي تسويغ روائي او على نحو اعم أي تسويغ عملي، والتي ربما قد جاءت لتؤكد للصورة المرئية وظيفة قرائية، فيما وراء وظيفتها البصرية.))⁽¹⁾ ويؤكد في مكان آخر على ان ((الصورة تكون مقروءة في الوقت الذي تكون فيه مرئية))⁽²⁾ ذلك لأن الأطار الذي يقطع جزءا من السيل البصري المتدفق يبنئنا دائما ((بأن الصورة لا تعرض نفسها من اجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ماهي مرئية، فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المضرة، الا وهي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل وبصرية. فإذا كنا نرى قليلا جدا من الأشياء في داخل الصورة، فذلك لأننا لا نحسن قرائتها على الوجه الأكمل))⁽³⁾ ويضيف دولوز بأن الصورة لفلمية الحديثة تحيل الى وجوب قرائتها، وليس لافتقارها للصوت كحال السينما الصامتة، بل لأنها في حد ذاتها تكشف عن ((قراءة تخصها كليا، ولا تخص سواها))⁽⁴⁾ ان كل ماتقدم يحيل الى ما كان يناديه (أيزنشتاين) من جعل الصورة حقلًا جديدًا للتجريب له، وهو ما يجعل الصورة الفلمية نقطة لالتقاء افكار واء المخرج (المؤلف) والفلم والمشاهد في بوتقة واحدة صورية خالصة خلال الرموز، والذي يعيدنا الى الصور، ويمنحنا من جديد صدمة انفعالية. ان جعل الأثنين يتواجدان معا (الصدمة والفكر) يعني الجمع بين الدرجة الأعلى من الشعور بين المستوى اللاشعوري الأعماق))⁽⁵⁾.

وتأسيسا على هذا فإن على كل عنصر ان يوضع بطريقة تؤدي دورها في مجال عملية انتاج للمعنى وايصال الدلالة، ذلك لأن ((الأشياء التي ليس لها دلالة لامكان لها في العمل الفني))⁽⁶⁾ ومن هنا نفهم ايضا ((أن تحديد الصورة يعتبر اداة للتشكيل بقدر ما هوة اداة

¹¹ -جيل دولوز، الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ت:حسن عودة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1997، ص27.

² -جيل دولوز، الصورة-الزمن، ترجمة:حسن عودة، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص322.

³ -الصورة الحركة، مصدر سابق، ص22.

⁴ -الصورة-الزمن، مصدر سابق، ص324-325.

⁵ -المصدر نفسه، ص214.

⁶ -رودولف آرنهايم، فن السينما، مصدر سابق، ص55.

للمنظور، لأنه يسمح بأبراز تفاصيل خاصة وأعطائها دلالتها الخاصة))⁽¹⁾ وذا كان كل هذا من واجب المخرج ، فأن واجب المشاهد من نوع آخر، اذ يرى (بارت) في الصورة الفوتوغرافية مجرد ((وثيقة عن حقيقة نحن في منأى عنها.))⁽²⁾ في حين ان (جوليا كرسنيفا) ترى في الصورة الفلمية انها تستدعي اسقاط الذات فيما تراه، أي تعرض الصورة الحدث كحالة تعيشها الذات في اللحظة الحاضرة، وان الأنطباع المتولد عنها يوصف بالحقيقة.⁽³⁾ وهذا متأني من ((فنان الفلم يمتلك افضل انواع السيطرة الممكنة على اهتمام المتفرجين لانه حين يضع الكاميرا حيث يريد، يعرض في كل مرة على الشاشة كل شيء له أعظم الأهمية.))⁽⁴⁾ كذلك فأن ((اثر الأهتمام يمكن ان تخلق بترك ما هو مهم او ملحوظ خارج الصورة. كذلك يمكن تأكيد اجزاء معينة لأغراء المتفرج بالبحث عن معنى رمزي في مظهرها.))⁽⁵⁾ وفي كل الأحوال بالأمكان ((ترتيب العناصر الأصلية لعالم الواقع ضمن علاقة بصرية يمكنها ابراز معنى المشاهد بصورته الأقوى))⁽⁶⁾ وليس يبعد عن كل هذا ما يراه (لوي دي جانتي) من ان ((اهم مصدر للمعنى في السينما هو الصورة المرئية))⁽⁷⁾ وقد يتحول المعنى في بعض الأحيان لغير الصورة نفسها، الى حيث عناصر اخرى تشاركها في انتاج المعنى، فأذا كان المخرج يستطيع ان يعبر عن العنف بأستخدام الخطوط المائلة والمتغيرة الأتجاه، واللقطات الكبيرة والزوايا الواطئة جدا وتباين الأضاءة الحادة والتكوينات غير المتوازنة ، فإنه من جانب اخر يستطيع ان يعبر عن العنف من خلال الحركة للموضوع وآلة التصوير عن طريق الحوار والمونتاج والمؤثرات والموسيقى الصاخبة وفي احيان قليلة قد يستخدمها جميعا. وهكذا نخلص من كل ما تقدم الى ان كل صورة فلمية ((تتطلب فرضيا تعدد الملفوظات السردية ، فكيف تقدم صورة متحركة دلالة او معنى مقصودا؟ ما دامت الصورة تظهر ولا تقول، ففي كل صورة توجد على الأقل عبارة اشارية، فصورة بيت لا تعني بيتا وانما تعني ((هذا بيت)) أي تقتضي انا مبدع الفلم

1 - المصدر نفسه، 78.

2 - جوليا كرسنيفا، اللغة المرئية-الفوتوغراف والسينما، ترجمة: فالح حسن، مجلة افاق عربية، العدد (9-10)، 2001، ص 100.

3 - ينظر: جوليا كرسنيفا، مصدر سابق، ص 100.

4 - رودولف ارنهام، مصدر سابق، ص 88.

5 - المصدر نفسه، ص 85.

6 - رالف ستيفنسون وزميله، السينما فنا، مصدر سابق، ص 61.

7 - جانتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص 129.

اشير اليك ان تنظرالى هذا البيت))⁽¹⁾ وهذا يعني ان الصورة الفلمية تحكي بقدر ما تدفعنا الى قرائتها وهي العملية التي تتطلب حضورا ذهنيا واعيا لأنتاج واستخلاص الدلالة.

مؤشرات الأطار النظري

1-يقوم المخرج بزرع نويات صغيرة للمعنى عبر عناصر التشكيل المرئية بصورة مقصودة او عفوية.

2-اهم العناصر التشكيلية في انتاج المعنى هو الأطاراذ يقوم بعملية عزل واختيار المواد الهامة وحذف ما هو غير ضروري وهو اساس التكوين.

3-تتكون منظومة التكوين الصوري من (الخط والشكل والكتلة والفضاء والحركة واللون).

4- لكل جزء من هذه المنظومة دور في انتاج المعنى وأيصال الدلالة.

5- تتشكل منظومة العلامات بالتفاعل مع منظومة التكوين الصوري لأنتاج المعنى وايصال الدلالة.

6- ابرز انواع العلامات ذات الصلة بالتشكيل الصوري هي الأيقونة والرمز والمؤشر.

الفصل الثالث (إجراءات البحث وتحليل العينة ومناقشتها)

اولا:منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل والتفكيك بوصفه المنهج الأكثر نجاحا في إيصال البحث إلى مبتغاه الأساس في استقراء المعنى عبر قراءة الصورة الفلمية والتي تتحقق وفق مؤشرات الأطار النظري.

ثانيا:اختيار العينة الفلمية:

1- من الأسباب التي دعت إلى انتخاب العينة الفلمية هو الدور البارز لفاعلية العناصر التشكيلية للصورة ولأندماج التقنية والجماليات وفق بناء درامي فاعل مع تصاعد وتيرة السرد الفلمي اعطت مجالا ومفتاحا لقراءة الصورة الفلمية.

2-اضافة إلى ذلك فإن العينة الفلمية التي نحن بصدد تحليلها وقراءة العناصر التشكيلية على وفق ما جاء من مفاهيم سابقة هي من النماذج الفلمية المتميزة التي دعت الباحثة إلى التصدي لها وأخضاعها للدراسة بغية الوصول إلى النتائج المرجوة فيها.

¹ عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي -قراءة سيميائية، المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص53.

3-توافر المحور التقني والجمالي للتعبير عن الفكرة وبمستوى عالي من الأتقان وذلك من خلال توظيف بعض البرمجيات المختصة بالتحريك والتي اعطت حرية أكبر في الدخول إلى مواضيع أكثر تعقيدا وقل كلفة من الناحية الإنتاجية.

5- ولعل من أهم الأسباب هو اعتماد الفلم اعتمادا كليا على الصورة والموسيقى المصاحبة متخليا عن الحوار مما جعل السرد يعتمد اعتمادا كليا على العناصر التشكيلية في الصورة وهو الأصل في تعبيرية الصورة ، مما اعطى الصورة عمقا لأنتاج المعنى وأيصال الدلالة.
ثالثا: معلومات عن العينة الفلمية:

Film by: Carlos Lascano

Written Animated and directed by: Carlose lascano

Orginal music by :sandy lavallart

Camera light:Bernardo casali

Cinematography:Carlos lascano

Edeting: Carlos lascano

Cast(In ordere of appearance)

Lila:Alma Garci

Alegandro Gomez

Lujan copra

Rodolfo steiner

Rodrigo josserme

Paula lema

Produced by: Carlos lascano

رابعا: تحليل العينة الفلمية:

قصة الفلم تدور حول فتاة تقوم برسم ما يحيط بها من زوايا ومواضيع جميلة وذلك حسب مخيلتها التي تظفي على المنظر الكثير من الجمال والابداع لتحول الواقع من حولها إلى صور ومواقف أكثر اشراقا وبهجة .

وفي تحليلنا للعينة الفلمية (lily) وللكشف عن الدور الفاعل لعناصر التعبير الشكلي ودورها في بناء اللقطة من جهة وقراءة الصورة الفلمية من جهة ثانية لا بد من الإشارة إلى ان اختيار العينة الفلمية جاء بطريقة انتقائية ولكن مبني على اشتراطات علمية وأكاديمية، وقد تم اختيار اللقطات والمشاهد في الفلم وأخضاعها للتحليل كونها تمثل ذروات تكوينية من الناحية الفنية والتقنية والجمالية وهذه الذروات تقابل لحظات مهمة على مستوى السرد الفلمي ، وعلى اعتبار أن هذه اللقطات بحاجة إلى اسناد وتفعيل كل عناصر الصورة والصوت لتكون قمة في التأثير ونتاج المعنى والتكوين في الصورة الفلمية هو لحظات هاربة..بمعنى أكثر وضوحا نعني انه تكوين ضمن الحركة المستمرة وهذا ما يجعل من عملية قراءة الصورة الفلمية ليست بالأمر اليسير من وجهة نظر الكثير من الباحثين والأكاديميين وعلى هذا الأساس سيكون تصورنا بأن الصورة الفلمية قابلة للقراءة بالأستناد إلى وجود ذروات تكوينية فيها.

في المشهد الاول وتحديدًا في اللقطة الأولى نشاهد لقطة كبيرة ليد فتاة وهي تقوم بالرسم على سطح المكتب وهي تنظر إلى احدى الزهور الموضوعة على سطح المكتب من خلال هذه اللقطة الأستباقية ندخل إلى موضوعة الفلم ونمط الشخصية المفرطة في الخيلة وعالم الفن والرسم وجعل المشاهد يتبأ من الناحية النفسية إلى موضوعة الفلم الرئيسية التي تدور حولها الأحداث وكما في الصورة المقابلة:

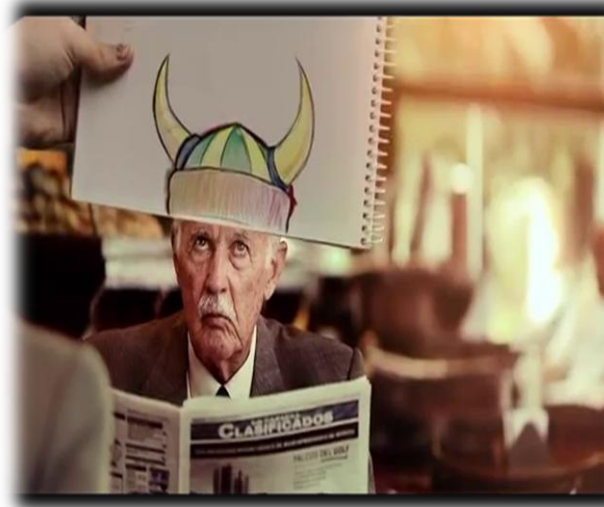
أعطانا المشهد الأول قراءة أولية فيما يتعلق بالجانب الدلالي والنفسي للشخصية وهيء المشاهد لمتابعة ماسياتي من صور متلاحقة ، والمشاهد الذي يمتلك مقدارا من الوعي بالفن السينمائي يستنتج بعض المعاني والدلالات من المشهد الأول ويمكن القول أن مستوى القراءة الصورية للعناصر التشكيلية للقطعة متعلق بوعي المشاهد الثقافي في كيفية قراءة تلك الأدوات بطريقة فنية وجمالية للمشاهد من جهة ومن جهة ثانية تعزز المقاصد الفكرية لصانع العمل بطريقة واعية.



وعلى وفق ذلك يتم بناء الأداء التشكيلي لعناصر الصورة بطريقة منتظمة ومؤثرة بصريا إلى حد كبير لأنتاج المعنى وأيصال الدلالة ومنذ اللقطات الأولى في الفلم، وذلك عندما تبدأ الشخصية (ليلي) برسم زوايا معينة من الواقع البصري واقتطاع جزء من الأطار الذي تشاهده بحساسة مفرطة وترجمه إلى صور تشكيلية ذات بناء دلالي معبر (فتقوم من خلال توظيف فن الرسم وما يحتويه من عناصر تشكيلية بتغيير بعض زوايا وجوانب الحياة إلى صور أكثر جمالا وذلك حسب مخيلتها المفعمة بالجمال) فيتم تفعيل الجانب الدلالي للعناصر التشكيلية للقطعة ولا سيما لعنصر **الإطار** ومزجه بعناصر الصورة لفن الرسم ضمن بنائية اللقطة السينمائية حيث يتم الاستعاضة بلوحات مرسومة لزوايا الواقع المنظور أو ما تتخيله (ليلي) برهافة أحاسيسها المفعمة بالجمال التي تمثل جزء من المنظور المعدل والذي نشاهده بصورة مشتركة مع الشخصية وبما يتوافق مع تطلعاتها والرؤيا الجمالية التي تمتلكها في تغيير



صورة الواقع المحيط بنا وكما في المشهد الذي تجلس فيه البطلة (ليلي) في المقهى حيث تقوم برسم بعض الزوايا التي تشاهدها وحسب وجهة نظرها مقتطعة جزء من الأطار الكلي للقطعة لشخصيات تجلس على مقربة منها فتقوم من خلال الرسم بأعادة حذف جزء من



المنظور أو اضافة جزء مفقود لتحقيق بعض تطلعات الشخصيات التي تشعر بالاضجراحاينا فيتحول إلى شعور بالارتياح لدى الشخصيات الأخرى بعد التغيير الذي تجريه من خلال فن الرسم كما نشاهد في الصورتين المقابلتين:

ومن خلال التوظيف الفني والدلالي للعناصر التشكيلية للصورة الفلمية ولا

سيما لعنصر الأطار الذي يكون فيه الأشتغال فاعل على المستوى الدلالي وهو ما تم التأكيد

عليه في تعديل وتحويل اجزاء من تكوين اللقطة الفلمية بحيث أصبح هناك تكوين داخل تكوين وأنفتاح الأطار على عناصر تشكيلية وقيم لونية وتكوينية جديدة يتم اظافتها إلى اطار اللقطة الأساسي ليصبح التكوين أكثر تعبيرا ودلالة من خلال اندماج عناصر الفن التشكيلي بعناصر بناء اللقطة وجعل الاطار يفتح على مساحات جمالية اوسع وهذا يجعلنا إلى العلاقة الوطيدة لقواعد التكوين والتعبير بين الفن السينمائي والفنون التشكيلية ولا سيما فن الرسم. وياخذ **عمق المجال** دور بارزا في قراءة الصورة كأحد عناصر التشكيل البصري حيث يتم تفعيل هذا العنصر التشكيلي في بنية اللقطات بشكل كبير بحيث يأخذ التشكيل البصري للقطعة عدة مستويات في اللقطة الواحدة لتجسيد المعنى وكما في المشهد الي تبدأ فيه القطات تكتسي بالوان مبهجة ترافق حركة الشخصية ليلى من خلال عمق المجال ودلالية هذا التحول اللوني

وأثره الجمالي في المشهد كما في الصورة التالية:



وتتساعد وتيرة السرد والتوظيف الدلالي للعناصر التشكيلية عندما تكتسب هذه العناصر الخاصية الحركية وهو ما يميز الفن السينمائي عن باقي الفنون التعبيرية ويعطي دورا فاعلا للعناصر التشكيلية من خط ولون وفراغ وعمق وتكوين في إنتاج المعنى وإيصال الدلالة في بناء حركي مضاف لحركة المشهد المصور كما في الصورة المقابلة:



وتمثل الصور التشكيلية للصور التي تقوم برسمها الشخصية ليلى داخل الفلم انعكاس للدرجات النفسية الدفينة للشخصية إضافة إلى أنها تعطي بعدا إيحائيا ودلاليا جديدا للقطعة السينمائية بطريقة جمالية لا تخلو من مقاصد دلالية وجمالية معبرة.

وبذلك يتم توظيف العناصر التشكيلية من خلال احتلال اللوحات المرسومة التي تقوم الشخصية ليلى برسمها لتفاصيل الواقع المتخيل المحيط بها محل تسلسل اللقطات في الفلم ويصبح الفلم عبارة عن تشكيل بصوري مشترك لفن الرسم وفن الصور المتحركة وكما في لقطة العاشقين اللذين يجلسان معا على أريكة في متنزه عام وكما في الصورة المقابلة:



اذ تبدأ اللوحة المرسومة تكتسي بالعنصر الحركي بدلا من السكون ويصبح لعنصر الخط واللون والكتلة والأطار والفراغ هو الأكثر أهمية من خلال تحرك العاشقين نحو بعضها وعناقها لبعضها البعض تعبيرا لرغبتها الجامحة في الحب وهو ما أعطى للعناصر التشكيلية معنى وبعدا دلاليا.

ويأخذ العنصر **اللون** أيضا دورا دلاليا معبرا في قراءة الصورة وذلك عندما يتم تحول المنظر المحيطة بالشخصية إلى ألوان زاهية تكتسي بها الجدران والمناظر المحيطة بها وذلك على وفق توظيف دلالي وجمالي يتحول من خلالها الواقع المرئي في الفلم إلى سلسلة من اللوحات التشكيلية المعبرة على مستوى إنتاج المعنى وإيصال الدلالة .

وفي مشهد آخر من الفلم تقوم البطلة ليلى برسم مجموعة من البالونات ذات ألوان زاهية تبعث على البهجة والسرور. لتكون تعبيرا عن رغبة الطفلة الصغيرة التي تجلس مع والدتها في الحديقة والتي تمنى أن تمتلك مثل هذه المجموعة من البالونات الملونة وفعلا نشاهد أمام أعيننا تحقق تلك الأمنية لدى الطفلة الصغيرة الجالسة مع أمها وكما في الصورة المقابلة:



وفي المشهد الأخير عندما تعود ليلي إلى غرفتها في المنزل التي خرجت منها في بداية الفلم يتحول المشهد النهائي للفلم إلى فن الرسم ليفصح بفاعلية عن الجانب النفسي للشخصية ليلي التي تريد اللقاء بوالديها المتوفين وهذا ما ندركه ونقراه من خلال الصورة الفوتوغرافية الموضوعة على سطح المكتب الذي تجلس عليه في غرفتها وكما الصورة المقابلة:



فتأتي النهاية لتفصح عما تعاني منه الشخصية ليلي من أزمة نفسية تدفعها نحو ذلك الإحساس بالآخرين ومحاولة إسعادهم من خلال فن الرسم. فتصبح الصورة مكتظة تشكيميا لتعبر عن الرغبة الجامحة والقوية للقاء أبويها اللذين طالما أحست بالحنين إليها. أن هذه القراءة للصورة ليست وصف أو تأويل لا أساس له، بل أن تتابعها وطريقة توزيع الكتل فيها وتوزيع الضوء والظل كقيلة بإنتاج المعنى وأبصال الدلالة لما تتضمنه القصة، بل قد يتوقف عليه كما في التحليل السابق للعينة الفلمية إذ ليس هناك في السرد ما يشير صراحة إلى المعاني المستخلصة لولا وجود العناصر التشكيلية في بنية اللقطة، وخصوصا إذا ما علمنا انه لا وجود للحوار طوال مدة الفلم وإنما تم الاعتماد بشكل أساسي وكبير على الصورة السينمائية والموسيقى لتقوم بوظيفة السرد وعلى أكمل وجه من خلال تفعيل العناصر

التشكيلية في اللقطة وذلك وفق رؤية أكاديمية وجمالية مزجت بين تشكيلية اللقطة السينمائية وتشكيلية فن الرسم.

الفصل الرابع

النتائج

- 1- طوال مدة السرد الصوري كان المخرج يركز على تكوينات مقصودة بهدف إنتاج المعنى وإيصال الدلالة.
- 2- يظهر المخرج الرموز التشكيلية الصورية من خلال تقسيم التكوين في مقدمة الكادر وفي العمق وبشكل واضح ومتكرر على مستوى السرد الصوري.
- 3- عمل التاطير دائماً بوصفه عملية اختيار وتنظيم لمواد الواقع المعروضة ولم يأخذ دوره كعنصر دال إلا في حالات نادرة.
- 4- عبرت الصورة عن معانيها الخاصة ، بأشراك جميع العناصر التشكيلية فيها في إنتاج هذه المعاني ، عبر تكوين انساق دلالية مضمنة في الصورة.
- 5- استطاعت الصورة من التعبير عن المعنى لوحدها (دون الحاجة إلى الحوار) فالأصل هو تتالي الصور وتتالي المعاني.
- 6- في محاولته لإنتاج المعنى وإيصال الدلالة أجرى صانع العمل تدخل خارجي على الواقع الفلمي الذي تنقله، فإنتاج المعنى جرى بحسب موجودات الكادر.
- 7- جرى تفعيل استخدام اللون كعنصر جوهري لإنتاج المعنى وإيصال الدلالة من خلال اللقطات التي قدمت حدثاً صادماً ومحفزاً لإسقاطات فكرية عليه.
- 8- كان لحركة الكاميرا البارعة دوراً فعالاً في جعل الصورة الفلمية تتحدث عما تريد.
- 9- كانت قراءة الصورة الفلمية في العينة موضوع البحث تنطوي على صعوبة كبيرة بسبب اعتماد السرد فيها على العنصر الصوري والموسيقى فقط دون أن تكون هناك جملة حوارية واحدة.
- 10- حاول صانع العمل أن يصدّم المشاهد عبر محتويات صورهِ لاستفزازهِ كي يقرأ فيها شيئاً إضافياً.

الاستنتاجات:

- 1- الصورة الفلمية ظاهرة مرنة وقابلة للتطويع، ويمكن لها أن تكون بسيطة أو معقدة بحسب ما يريد صانع العمل.
- 2- قراءة الصورة الفلمية هي أولاً عملية إدراك حسي ، ومن ثم إسقاط فكري.

- 3- الصورة الفلمية التي تحتوي على كثافة صورية ومن ثم كثافة معلوماتية تستدعي الانتباه أكثر من غيرها، ومن ثم تستدعي القراءة.
- 4- لا تخرج الصورة الفلمية عن الاختيار من الواقع المنظور، وأن حاولت إلباسه ثوب التجريد.
- 5- تنتج عناصر الصورة، كلا على حدا، جزء من المعنى وتوصل في نفس الوقت جزء من الدلالة.
- 6- لا ينتج المعنى بأكمله ولا تصل الدلالة الكلية، إلا عبر السرد الصوري بأجمعه.
- 7- هناك قصيدة دائمة مفترضة في الصورة الفلمية لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ومن ثم تكون مسؤولة دائماً عن إنتاج المعنى وإيصال الدلالة.
- 8- الصورة الفلمية بمجملها (دال) وتستدعي مدلولها الذي هو فكرة ذهنية لدى المشاهد، وعلى هذا فإن الصورة هي علاقة (حضور) والمعنى هو علاقة (غياب).
- 9- لعناصر الصورة الفلمية، كل واحد بمفرده أو عبر مجاميع، القدرة على التمثل كدوال حاضرة المدلولات ومعاني غائبة.
- 10- للصورة الفلمية القدرة على التحرك على محوري الإيصال والإيحاء، في إنتاجها للمعنى، أي أما تكون العملية مباشرة أو إيجائية.

مصادر البحث

أ- الكتب المؤلفة باللغة العربية

- 1- صالح (قاسم حسين)، سيكولوجية أدراك اللون والشكل، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982.
- 2- فضل (صلاح)، قراءة الصورة وصور القراءة، القاهرة: دار الشروق للنشر، 1997.
- 3- رياض (عبد الفتاح)، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة: دار النهضة العربي، 1973.
- 4- عبو (فرج)، علم عناصر الفن، ج1، بغداد، 1982.
- 5- يوسف (سيد جمعة)، سايكولوجية اللغة والمرض العقلي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون-عالم المعرفة، 1990.
- 6- فضل (صلاح)، النظرية بنائية في النقد الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط3، 1987.

7- حمودة(عبد العزيز)، المرايا المحدبة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون-عالم المعرفة، 1998.

8- عزام(محمد)، النقد والدلالة - نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق:وزارة الثقافة، 1996.

9- لوثن (نور الهدى) علم الدلالة، ليبيا- بنغازي: جامعة خان يونس، 1995.

10- السريغيني(محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر، 1987.

11- الزاهير(عبد الرزاق)، السرد الفلمي - قراءة سيميائية، المغرب: دار توبقال للنشر، 1994.

ب- مصادر البحث المترجمة

1- رو(جورج)، العراق القديم، ت: حسين علوان، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ط2، 1986.

2- جيرو(بيير)، علم الدلالة، ت: منذر عياش، دار طلال للنشر، 1982.

3- ايلام(كير)، سيمياء المسرح والدراما، ت: رفيق كرم، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.

4- لوتمان(يوري)، مدخل إلى سيميائية الفلم، ت: نبيل الدبس، دمشق: النادي السينمائي، 1989.

5- مارتن(مارسيل)، اللغة السينمائية، ت: سعد مكاي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1964.

6- فيلان(دومينيك)، الكادراج السينمائي، ت: شحات صادق، القاهرة: أكاديمية الفنون-مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1998.

7- بازان (اندرية)، ماهي السينما، ج2، ت: ريمون فرنسيس، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1986.

8- ستيفنسون(رالف)وجان دوبري، السينما فنا، ت: خالد حداد، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1993.

9- أرنايم(رودولف)، فن السينما، ت: عبد العزيز فهمي، القاهرة: المؤسسة المصرية للنشر، ب.ت،

10- جانيتي(لوي دي)، فهم السينما، ت: جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.

11- ماشيللي(جوزيف)، التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.

12- بونتا(خوان بابلو)، العمارة وتفسيرها، ت: سعد عبد علي ، بغداد- دار الشؤون الثقافية، 1996.

- 13- شولز(روبرت)، السيمياء والتاويل،ت:سعيد الغانمي، بيروت: دار غارس للنشر والتوزيع، 1994.
 - 14- ستولنيتز(جيروم)، النقد الفني،ت:فؤاد زكريا، ط2، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.
 - 15- هوكز (ترنس)،البنوية وعلم الإشارة،ت:مجيد الماشطة،بغداد:دار الشؤون الثقافية،1986.
 - 16- وايت(مورتون)،عصر التحليل-فلاسفة القرن العشرين،ت:اديب يوسف،دمشق:منشورات وزارة الثقافة،1975.
 - 17- كيليطو(عبد الفتاح)،الكتابة والتناسخ،ت:عبد السلام بن عبد العالي،بيروت:المركز الثقافي العربي،1985.
 - 18- سلدان(رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة،ت:سعيد الغانمي،بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1996.
 - 19- ايكو(امبرتو)،القارئ في الحكاية،ت:انطوان ابو زيد،بيروت:المركز الثقافي العربي،1996.
 - 20- بالمر(ف)،علم الدلالة،ت:مجيد الماشطة،بغداد:الجامعة المستنصرية،1985.
 - 21- جرمان(كلود)وريمون لابلان،علم الدلالة،ت:نور الهدى لوشن،دمشق:دار الفاضل،1994.
 - 22- بارت(رولاند)،مبادئ في علم الدلالة،ت:محمدالبكري،بغداد:دار الشؤون الثقافية،1986.
 - 23- دولوز(جيل)،الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة،ت:حسن عودة،دمشق:المؤسسة العامة للسينما،1997.
 - 24- دولوز(جيل)،الصورة -الزمن،ت:حسن عودة،دمشق:المؤسسة العامة للسينما،1999.
- مصادر البحث من الدوريات**
- 1-الحديدي(عبد الله)،الصورة،مجلة الأذاعات العربية،تونس:اتحاد الأذاعات العربية، العدد(2)،2000م.
 - 2-العياضي(د.نصرالدين)،جمالية الصورة،مجلة الأذاعات العربية،تونس: اتحاد الاذاعات العربية،العدد(4)،1999.

- 3-روبار(ماري كلير)،اراء حول الامكانيات الحالية للتعبير السينمائي،ت:قدرية ابراهيم،مجلة الثقافة الأجنبية، العدد(1)،1986.
- 4-لممداني (حميد)،نحو لا شعور للنص،مجلة دراسات سيميائية ادبية لسانية،المغرب: فاس- دار سال،العدد(5)،1991.
- 5-الكيلاني(مصطفى)،اسئلة الكتابة والقراءة والنقد بين الفكرة واستبداد العولمة،مجلة افاق عربية، العدد(9-10)،2001.
- 6-كريستييفا(جوليا)،اللغة المرئية- الفوتوغراف والسينما،ت:فالح حسن،مجلة افاق عربية،العدد (9-10)،2001.