

سيمائية الصورة السينمائية من الإيحاء إلى التلقي.

Semiotics of the cinematic image from suggestion to receive

عبد الفتاح كرومي*¹

¹ جامعة غرداية، الجزائر، fateh.kerroumi@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/01

تاريخ القبول: 2021/01/18

تاريخ الاستلام: 2020/09/13

ملخص:

تشهد الصناعة السينمائية ثورة تقنية وحراكا تفاعليا بارزا استطاع أن يتموضع في ساحة التلقي من خلال إيجاد جمهورا متذوقا لهذا الفن المحترف ولا نقصد هاهنا قضية التجنيس بقدر ما نشير إلى انفتاح آفاق الصناعة السينمائية على تطلعات المتلقي المعاصر وآفاق التخيل عنده بين مساحة العرض وسمياء النص. إن الصورة السينمائية بكل ما تحمله من أبعاد إيحائية لامست جوانب تقنية أضفت عليها طابع الحركية الحداثية بصمة خاصة، مما نتج عنه تجاوبا كبيرا عند الجمهور. حيث اختصرت الصورة السينمائية بتقنيات صناعة العرض الحديثة مسافة الكثافة السردية إلى الإيحاء المكثف والمشحون، فكانت بحق نصا مفتوحا للمتلقي سواء في تقنية العرض أو جوانب الإسقاط والتأويل.

فتتشاكل لذلك أبعاد القراءة السيميائية معتمدة إرهابات الصورة بوصفها أيقونة أو تضمين تأويلي يستند على التخيل في تقنيات العرض وهوام الإيحاء من اللذة إلى القراءة، ومن المتخيل إلى الراهن.

كلمات مفتاحية: التقنية؛ السيمياء؛ الصورة؛ السينما؛ التلقي.

Abstract:

The cinematic industry is witnessing a technical revolution and a distinguished interactive movement that has been able to be placed in the receiving arena by finding a tasteful audience for this professional art. We do not mean here the issue of naturalization, as we refer to the cinematic picture, with all its inspirational dimensions, touched on technical aspects, which gave the modernistic motif a special imprint, resulting in a great response among the public, the density of the narratives to the intensive and the charged, was really a text open to the recipient, either in the presentation technique or aspects of projection and interpretation.

Thus, the dimensions of semiotic reading are formed, depending on the indications of the image as an icon or an interpretive inclusion based on the imagination in the techniques of presentation and the illusions of suggestion from pleasure to reading, and from the imagined to the present.

Keywords: Technology; Semiotics; Image; cinema; Receptivity.

1. مقدمة:

تتعدد أشكال العرض السينمائي حسب الجمهور، وتتسارع التقنيات الحديثة في مواكبة طموحات المتلقي الرقمي الذي يسابق توافد زخم فكري وأيديولوجي وعلمي يؤسس لنفسه جمهوراً خاصاً؛ بل ويفرض أنماطاً جديدة في اكتساب المعرفة.

إن السينما بتقنيات العرض الحديثة تحاول أن تعطي مساحة أكثر للقارئ لذلك تعتمد الصورة؛ فالصورة هي تعبير مكثف يحاكي أبعاداً تأويلية من شأنها أن تعكس زبنيّة المعنى واللامحدودية في تولد الإسقاطات ومحاكاة التفكير الباطني للإنسان. ومما لا ريب فيه أن هذه التقنية في العرض السينمائي وهي تقنية العرض بالتحريك المتماثل للصور سواء أكانت مصحوبة ومرفوقة بلغة إيضاح أو لم تكن كذلك.

وهنا يشتغل المتلقي على إيجاد إجابات لأسئلة كبرى تطرح نفسها في سد ثغرات العرض وتأويلات المراد منه. إن القارئ اليوم أو المتلقي للصورة لم يعد يحفل بالأحكام النقدية العامة التي كان ينشدها النقد السياقي من خلال الحكم على الصور بالجودة أو الرداءة، بل تجاوز ذلك إلى مراحل قرائية تتيح له التعامل مع ما وراء هذه الصور اعتماداً على بنياتها وأنساقها، وعليه يبدو أن مبدأ تعدد الأصوات الذي جاء به ميخائيل باختين، ودعوة ميشيل فوكو إلى حرية تداول النصوص (لأن الصورة نص)، وحرية استغلالها وتركيبها وتفكيكها وإعادة تركيبها أتاحت في هذا النوع من القراءات التفاعلية ذلك؛ فالأجناس الأدبية والصورة إحدى مكوناتها الأساسية ممثلة في تقنيات العرض المعتمدة حسب تعبير ميشيل فوكو من خلال كتابه "حفريات المعرفة" حيث يمكن اختزالها في المصطلحات والروابط والشبكات والآليات؛ مما ينجر عنه زبنيّة التأويل واستحالت الإمساك بحدود معنى تام لصورة ما أو كتاب ما، وتخومه. لأنه مغمور في نظام من مرجعيات فكرية أيديولوجية استقطابية أخرى، فهي أشبه بعقدة داخل شبكة من المرجعيات، وهذا الكلام يقودنا إلى رؤية جان فرانسوا ليوتار لحركة ما بعد الحداثة، من خلال اعتمادها إلغاء البناء الهرمي، ثم تساوي أجزاء الكل من حيث قيمة كل منها، وعليه يمكننا أن نشير إلى أن قراءة الصورة بهذا المعنى التأويلي تقارب في بعض أوجهها النظرة الاستشراعية لنصوص ما بعد الحداثة، لأنها أقرب ما تكون أعمال إبداعية تأخذ فيها تقنيات العرض الأسلوب التشعبي، مع إلغاء خطية القراءة وإتاحة حرية التجوال بين أجزاء العرض باتباع خطوط الاتصال الملائمة بين مختلف الإيحاءات التأويلية.

فما أبعاد سيميائية الصورة السينمائية؟ وماهي آفاق التخيل في تقنيات العرض الحديثة؟ إلى أي مدى احتضنت الصناعة السينمائية التقنية الرقمية؟ وماهي دلالات الإيحاء وآفاق التلقي؟

2. إرهابات لمنهج قراءة الصورة:

إن التراكم المعرفي يشير إلى القراءة الجديدة للصورة انطلاقاً من مقولات دوسوسير (اللسان/ الكلام/ المدلول/ الاعتبارية/ الصورة) ثم رولان بارت في بحثه عن عناصر السيميولوجيا، وما جاء به يامسلاف أيضاً في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين/ التضمن/ الإيحاء)، وأيضاً بيرس في مفهومه للأيقون بتفريعاته اللامتناهية. أما رولان بارت فقد وقف على بلاغة الصورة، وكيف يأتي المعنى إليها، وأين ينتهي. وعليه يكون الانتقال من السيميائيات العامة إلى سيميائية الصورة، في كل تشعبي¹، فكيف نقارب بين ما هو لساني بما هو بصري؟ هنا تجمع الصورة السينمائية بين جانبي هذا الموضوع المبحث فيه، يجمع ما هو لساني من خلال اللساني الذي يتردد بإيقاع خاص معين، وما هو بصري من خلال تقنيات العرض بطريقة معينة وبشكل خاص مع الإيقاع التواصلية.

يقول كيستيان ميتز أحد أكبر المشتغلين على سيميائيات السينما في إحدى مقالاته ن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما، وهذا نابع من خصوصيات كل خطاب وكل رسالة لسانية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول، أي خطية، خلاف الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن.

-الرسالة اللسانية تقبل التفكير إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى، في حين الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ. --الرسالة اللسانية تقوم على الخاصية الاعتبارية، أما الرسالة البصرية فهي قائمة على المماثلة والمثابة، وقد فصل في هذه النقاط رومان غوبارن ليجد أن التعايش بين الصورة واللغة تعايش ضارب بجذوره في عمق التاريخ، فمنذ ظهور الكتاب صار الارتباط بين الصورة والنص عادياً، لأنه ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون (ضد) اللغة، أو معها، لا(مع) الصورة أو ضدها، إن محاولاتنا تصدر عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة ستشتغل جنباً إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية وأحياناً تتقاطع معها... كما يرى ك. ميتز. كما عبر عن ذلك السيميائي المغربي سعيد بنكراد فقال: "إن الإدراك لا يتم دفعة واحدة دون وسائط، فالصورة لا تحضر في الذهن باعتبار وجودها المخصوص، بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلق عليها

¹/ ديريمنيزاكيس ابيس، النص التشعبي: ما وراء حدود النص، ترجمة: عادل عناني، وينظر، عز الدين اسماعيل، النقد الأدبي على مشارف القرن، مطابع المنار العربي، بيروت، 2003، ص 382.

"البنية الإدراكية" أو "النموذج الإدراكي". فالفعل الإدراكي يبحث في المعطيات الموصوفة عما يتطابق مع الخطاطات المجردة التي تمد بها الثقافة متلقي الصورة، وحين يتم هذا التطابق تبدأ عملية التعرف والتسمية والتصنيف²

تعطى قراءة الصورة في العرض السينمائي التفاعلي نظرة أخرى لأفق التلقي والتأويل مخالفة لما كان سائدا في السابق مما جعل بعض الباحثين يبني مقارنات وأحكاما نقدية، حيث نجد عبير سلامة تطلق مصطلح الأثر القمعي الذي يمارسه الأدب الورقي أو العرض القديم للأفكار من خلال وجوده المادي المستقر وكثافته اللغوية، فالكتب -حسبها- هي ماكينات إرسال السلطة ونشر المركزية الثقافية، لكن الكلمات على الصفحة المطبوعة تبقى المورد الأكثر فاعلية للتأمل الانتقادي من قبل المتلقي، خصوصا مع تقويض سلطتها بتعزيز هوامش النص المتشعب، النص الذي -سواء في الكتاب أو الشبكة- يمكن أن يحتل موقعا فعالا في نظام التداول الثقافي الحالي، ويسهم جديا في نقد منجز الذات الكاتبة، ومن ثم نقد شروط التفاعل الفكري مع المتلقي، للمشاركة في منظومة الاتصال وهذا بدوره يفوق دور الكاتب أو الرسام أو العارض أو المخرج الذي يجتر ذاته في واد، والمتلقي في واد آخر³.

أما الآليات التأويلية المعتمدة في قراءة الصورة السينمائية والتي تتناول البعد التشعبي بعيدا عن النص نفسه، وهو مما يؤثر بشدة في عملية الإيهام، فالعالم الممثل في هذه الصورة المعروضة ليس مكتمل الوجود، بل هو وجود احتمالي يتشكل فيما بعد، ويعتمد على ما يقوله المتلقي لهذه الصور. وإذا سلمنا بهذا الرأي الذي جاءت به الباحثة فسيقودنا إلى أنه ليس هناك نص إبداعي أو صورة معروضة بل هناك قراءات، وتأويلات مرتجلة⁴. ومن هنا انطلقت التصنيفات النقدية لأركان وأقطاب العملية التواصلية في التلقي السينمائي، حيث نجد بعض الباحثين ومنهم عبد النور إدريس يركز على المتلقي ويصنف القطب الآخر على الهامش: "...النص الرقمي المعروض بتقنيات مختلفة سواء كانت صوتية أو كتابية أو صور سينمائية يخلخل النظرية الأدبية ويرجع فاعليته الأدبية إلى المتلقي المتفاعل (المستهلك -المنتج) الذي ينزاح عن المركز ليقوم في الهامش بدون مرجعية، حيث يستطيع الهامش أن يترابط بالمركز فقط من أجل إضعاف سلطته والتقليل من هيمنة أدواته"⁵ وما

² بنكراد سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، المغرب، 2002، ص 85.

¹ البريكي فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 94.

² العالم محمود أمين، الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، (د،ت)، ص 196-197.

³ إدريس عبد النور، الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية)، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب،

ط 1، 2011، ص 6.

نلاحظه من توزيعه هذا لمواقع أطراف العملية الابداعية الرقمية في تقنيات عرض الصور على الهامش والمركز مع النظر لكل من المبدع المرسل والمتلقي المتذوق أو القارئ اللذان يتموقعان في المراكز التفاعلية، فالأول مبدع منتج، والثاني متلق منتج، أنه لا محل للهامش بينهما لضرورة امتلاك كل منهما-أرصدة ثقافية-لآليات التأويل المتباين لكثافة الصورة، بحيث يتصدران مواقع "المركز" و"الهامش" وتخولهما هذه المرجعيات إلى تبادل هذه المواقع فيما بينهما وفقاً للوضعيات الافتراضية التي يتخذانهما معاً.

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول.

2.1 الصورة بوصفها أيقونة:

تختلف تعريفات الأيقونة انطلاقاً من زاوية النظر ومجالات التخصص، فالأيقونة (Icon) تأخذ معنى (أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقاً من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه وهكذا فإن الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومرجعها. كما هو الحال في الصور الفوتوغرافية)⁶، إن هذا التعريف هو تعريف في الشكل العام والمطلق للصورة بأبعاد ومناهج القراءة واختلاف تقنيات العرض، فالصورة تحتوي علاقات ارتباطية رمزية، (وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى وفي مقدمتها اللغة لما يكتسبها هي أيضاً من طباع اعتباطي)⁷، مما يفتح التأويل والقراءات أمام المتلقي ويصير كما يدعوه بارت بالمنتج للنص وليس المستهلك.

وتختلف أنواع الصورة باختلاف الوظيفة التي أنتجت من أجلها، حيث قدم تول ألماسي خطاطة تطبيقية للصور فحددها في صنفين:

- الصنف الأول الصورة السينمائية: التي يدخل ضمنها كل من السينما والتلفزيون والفيديو....

- الصنف الثاني يندرج تحته ما يعرف بالصور الثابتة التي تنقسم إلى قسمين:

1-الصور الجمالية.

2-الصور النفعية: يدخل ضمنها: الصورة الوثائقية، -الصورة الاشهارية، الصورة الإخبارية⁸

⁶ الرويلي ميجان، البازعي سعد ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط - المغرب، ط3، 2002، ص 180

⁷ غرافي محمد: قراءة في السيميولوجيا البصرية: مجلة فكر ونقد الإلكترونية ، العدد 13، سبتمبر 1998

المرجع السابق، ص23.

2.2 خطوات لقراءة الصورة (بين التعيين والتضمين)

أ- مبادئ حول قراءة الصورة

من المهم جدا أن نستوعب بعض المفاهيم الأولية لقراءة الصورة احتراما للتراكم المعرفي منهجيا وتتبعاً لمسارات التحول الذي شهدته الصورة حتى وصلت إلى سينما التحريك يطلق بعض الباحثين ومنهم رولان بارث مفهومي (التعيين والتضمين) كآلتين أساسيتين لقراءة أية صورة، ويبدو من ظاهر المصطلحين دلالتهما فإذا كانت الوظيفة التعينية تطرح سؤال ماذا تقول الصورة؟ والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية، فان الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالاً إجرائياً وتأويلياً وهو كيف قالت ما قالت؟ أو كيف تقول ما تقوله؟ وهذا ما ستجيب عنه القراءة التأويلية المفتوحة باحثة في بنياتها التكوينية والتشكيلية طارحة عدة أسئلة يحددها بارث منها:

ـ ما هو أول شيء يجلب الانتباه للصورة؟

ـ ما هو تأثيرها علينا؟

ـ ما هي العلاقة بين الصورة والنص (ان كان موجودا) ؟

ـ ما عناصر الصورة و كيف تنتظم؟

ـ ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة ؟

ويستنتج من هذا الكلام قاعدة بارزة وبسيطة يتحكم فيها منطلق التقبل والرفض، دون أحكام مسبقة أو خلفيات من مرجعياتنا الدينية أو التاريخية أو الثقافية أو الأيدولوجية أو الجمالية. وإن كان هذا المبدأ الذي يفرضه هذا النوع من القراءة والذي ينطلق من تعدد التأويلات لأن الصورة حسب تعبير "ج دوبري" علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل⁹، فهي تفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة

ومختلفة حولها، فبقدر ما هنالك قراءات للصورة هناك قراء لها. فالصورة تتكلم في صمتها مع كل واحد منا قائلة: أقرأني أنا الصورة التي أمامك!

^{1/} دوبري ريجيس في "حياة الصورة وموتها": فصل المقال في ما بين السينما والتلفزيون من اتصال، القصور احمد، 2012،

3. آليات القراءة وهوام الإيحاء:

ينطلق التحليل المبدئي لأنماط الصور من معالجة المواضيع التي تحيل إليها انطلاقاً من كثافة التأويل، لذلك يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها، وهي من يحدد اختياراتنا لأهم عناصر التحليل، ومن يحفزنا للبحث فيما تحدثه من تأثيرات في القارئ-المشاهد الذي سيطرح عليها بدوره عدة أسئلة كونها تخفي احتمالات قرائية باعتبارها كتاب مفتوح بتعبير إيكو تعطينا حرية التأويل¹⁰، مركزة على ثلاث مراحل للقراءة:

1- طبيعة الصورة

2- تحليل مكونات الصورة.

3- المنظور التأويلي/تأويل الصورة.

إلا أن المرحلة الثالثة من قراءة الصورة، ستستقل بنفسها كونها قراءة تأويلية، تجاوز القراءة الوصفية (المرحلتين السابقتين).

3.1 الصورة من الواقع إلى اللذة:

تشغل الصورة المتحركة في السينما وفق مبدأ عكس الواقع، فيما يشتغل البصري/ التلفزيون وفق مبدأ اللذة. وهذا ما يجعل السينما تنتمي إلى مجال الصورة العتيقة التي تحيل إلى الواقع وتضع عناصر المأساة. بالمقابل، يشتغل التلفزيون وفق مبدأ اللذة حيث يشكل واقع ذاته الخاص، وقد اعتبر دوبري. الأمر بمثابة انقلاب لن يمر بدون مخاطر قد تؤثر على التوازن الذهني للجماعة. وهذا ما فسر به علاقة الوسائط الإعلامية ببعضها البعض، حيث تتحدث عن نفسها وتدير وجهها للواقع. كتب دوبري: " البصري يتواصل ولا رغبة له في غير ذاته. ذلك هو دوار المرأة، فالوسائط الإعلامية تتحدث أكثر فأكثر عن الوسائط الإعلامية. وفي الجرائد تتوسع صفحة "التواصل" أكثر فأكثر مقلصة بذلك من حصة الأخبار (المتعلقة بالعالم الخارجي)، بما أن الوسائط لا يمكنها في عالم إعلامي كلية إلا أن تشهر نفسها في الوسائط الإعلامية إلى حد محو تلك الخانة الفارغة وذلك النقصان الخارجي الذي ظل ينظم بواطننا والذي كنا نسميه "الواقع"¹¹.

¹⁰ عالمي سعاد، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2004، ص 30-32.

¹¹ المرجع السابق، ص 32.

3.2 من المسجل البارد إلى الراهن الساخن ضمن معالم الصورة:

كان الشريط السينمائي ولا يزال غير متزامن في عرضه (للمشاهدة) مع زمن تصويره، مما يجعله "مجرد آثار باردة ومنزاحة عن زمن مرجعها" من ثمة، تكون للسينما عامة، والفيلم بصفة خاصة، علاقة مرجعية إحالة إلى زمن التصوير وموضوعه. وهي بالتالي "إشارة" تحيل إلى الماضي قطعاً.

بالمقابل، تعرض "الإشارة التلفزيونية" وقائع الحياة في حرارتها حيث يعرض العالم الحسي نفسه بنفسه، والواقع والحقيقة أصبحا شيئاً واحداً. وهذا ما جعلنا بحسب دوبري نلج ألوهية جديدة هي الراهن، أي "الجديد وقد تم السير به إلى حدوده القصوى".

من الفن إلى التواصل، ثمة فن حين يكون بإمكاننا تصور عرض الصور باستقلال عن الطلب (السينما)، أما التواصل فيتم حين يتطابق العرض مع الطلب (التلفزيون)، ويتم قياسه على البث الذي ليس سبباً في وجود الإبداع (السينما).

ويخلص دوبري إلى أنه حتى عندما ننتظر من آلة لبث الصورة كالتلفزة ما ننتظره أصلاً من آلة لإنتاج الصور كالسينما، فإن صناعتي المتخيل هاتين لا تتعارضان كما لا يملن الخلط بينهما. ذلك أن العمل الفني السينمائي قابل للتوصيل لكنه ليس معمولاً للتواصل كالمنتج التلفزيوني.

بناءً على ذلك، باعتبار السينما عملاً فنياً، فإن لها متفرجوها المتطوعون الذين تحملوا عناء التنقل إلى قاعة السينما. أما المنتج التلفزيوني، فله مستهلكوه الذين يرضون طلباتهم عن بعد دون أن يتركوا قاعة جلوسهم. لذا، يحيل التلفزيون على الهاتف وعلى تاريخ الاتصالات السلكية واللاسلكية، فيما تحيل السينما على الفنون الجميلة. وهكذا، نجد أن الصورة الإشهارية تستعين بسمات وصيغ أسلوبية عديدة ومتنوعة كالتشبيه، والاستعارة، والتشخيص، والأيقون، والمجاز، والكناية، والرمز، والأسطورة، والسجع، والتورية، والجناس، والطباق، والمقابلة، والتكرار، والتوازي، بالإضافة إلى تقطيع الجمل نبراً وتصويتاً وإيقاعاً وتنغيماً ولحناً، كما يظهر لنا أن الرسالة الأولى في الصورة الإشهارية بكاملها: "تكون دال الرسالة الثانية. لذلك، يقال: إن الرسالة الثانية توحى بالأولى. نكون، في هذه الحالة، إذاً، بصدد بنية رسائل: إن الرسالة الأولى، والمكونة من اجتماع دوال ومدلولات، تغدو مجرد دال للرسالة الثانية، وفق عملية تقليص؛ بما أن عنصراً واحداً من الرسالة الثانية (داخلها) يسع الرسالة الأولى بكاملها."¹²

¹² / لحمداني حميد، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات، المغرب، العدد: 18، 1998م، ص: 75

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: كيف ننقل من اللساني إلى البصري أي بمعنى آخر كيف نقارب ما هو بصري/أيقوني بآليات ما هو لساني لغوي؟ لكن "كيستيان ميتز" حاول اقتراح حل لهذا الأشكال في كتابه "Au-delà de l'analogie" "إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحط كل منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما"¹³، وهذه المقولة من حيث الإسقاط النظري تأخذ صيغة التعميم في القراءة والتحليل لذلك يقوم المتلقي من خلالها بسد فراغات النص من خلال الوشائج سواء أكان ذل عبر اللغة أو الصورة بوصفها لغة أخرى

4. خاتمة:

ومما نصل إليه ختاماً أن الصورة السينمائية هي رسالة مكثفة الدلالة تختلف وظيفتها باختلاف القراءة المتداولة للمتلقي الذي يستحضر تقاطعات تأويلية من شأنها أن تترجم له أبعاد التذوق المنصهر في كل إيحاء مباشر أو غير مباشر.

إن قراءة الصورة سيميائياً أو بالمنهج السيميائي هو اختيار أقرب ما يميل إلى حصر التراكم المعرفي ضمن المدونات الغير لسانی التي تشتغل على سد فراغات الأسئلة الكبرى التي تطرحها الصورة. وعليه فالقراءة السيميائية تكشف انظمة سردية وبصرية، وتتمثل الدلالات في البنية الظاهرة والعميقة، بمستويات تأويلية، وأبعاد مفاهيمية، وتفكك منظومتها المعرفية وقيمتها الثقافية، في ضوء العلاقة ما بين بنية الصورة وسياقاتها الدلالية.

إن وظيفة الصورة السيميائية هي وظيفة جمالية عند المتذوق الناقد وهي رسالة مفتوحة عند القارئ المؤول. هذه الصورة السينمائية لا تتضمن بعداً واحداً إنما تتقاطع ضمنها مسارات الاستيعاب الكلي والجزئي التفكيكي والتركيبى المجل والتفصيلي.

تتشاكل لذلك أبعاد القراءة السيميائية معتمدة إرهابات الصورة بوصفها أيقونة أو تضمين تأويلي يستند على التخيل في تقنيات العرض وهوام الإيحاء من اللذة إلى القراءة، ومن المتخيل إلى الراهن.

¹ C.Metz: Au-delà de l'analogie. n15.1970. p1

² Christian Metz, Au-delà de l'analogie, l'image, in Communications, 15, 1970, p 01.

5. قائمة المراجع:

- إدريس عبد النور، الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية)، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2011.
- بنكراد سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، المغرب، 2002.
- البريكي فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 2006.
- دوبري ريجيس في "حياة الصورة وموتها": فصل المقال في ما بين السينما والتلفزيون من اتصال ، القصوار احمد، نشر في هسبريس يوم 20 - 04 - 2012
- ديرميتزاكيس ابيس، النص التشعبي: ما وراء حدود النص، ترجمة: عناني عادل ، وينظر: عز الدين اسماعيل، النقد الأدبي على مشارف القرن، مطابع المنار العربي، بيروت، 2003.
- لحمداني حميد، (مدخل لدراسة الإشهار)، مجلة علامات، المغرب، العدد: 18، 1998م.
- العالم محمود أمين، الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، (د، ط)، (د،ت).
- عالمي سعاد، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2004.
- الرويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط، لمغرب، ط3، 2002.
- غرافي محمد، قراءة في السيميولوجيا البصرية: مجلة فكر ونقد الإلكترونية: العدد 13، سبتمبر 1998.
- Christian Metz, Au-delà de l'analogie, l'image, in Communications, 15, 1970-
- C.Metz: Au-delà de l'analogie 1970.n15.