الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام

# سيميولوجيا الصورة

**سلسلة محاضرات موجهة لقسم الماستر2**

**تخصص: سمعي بصري**

من إعداد: د. كريمة غديري

أستاذة محاضرة بالمدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام

السنة الجامعية 2022-2023

# قائمة المحتويات

**المحور 1: مدخل إلى السيميولوجيا**

**المحاضرة 1: ماهية السيميولوجيا**

**المحور2: مدخل إلى الصورة**

**المحاضرة2: مدخل إلى الصورة**

**المحاضرة 3: تاريخ التصوير**

**المحاضرة4: أنواع الصورة من حيث الشكل**

**المحور3: أنواع الصورة**

**المحاضرة5: أنواع الصورة من حيث الحركة**

**المحاضرة6: الصورة الواقعية والصورة المزيفة**

**المحور 4: الصورة الإعلامية**

**المحاضرة7: الصورة الصحفية**

**المحاضرة8: الصورة الإشهارية**

**المحاضرة9: الصورة السينمائية**

**المحاضرة10: الصورة الكاريكاتيرية**

**المحاضرة11: الصورة الكارتونية**

**المحور 5: مدارج التحليل السيميولوجي للصورة**

**المحاضرة12: مدارج التحليل السيميولوجي للصورة**

# قائمة الأشكال والجداول


رسم توضيحي1 نموذج العلامة السوسوري..... 7
رسم توضيحي 2رسم بياني لتطبيق الدال والمدلول على إشارة..... 8
رسم توضيحي 3المثلث السيميائي البورسي..... 8
رسم توضيحي 4تصنيف العلامات حسب بيرس ..... 9
رسم توضيحي 5صورة من أحد كهوف التاسيلي من المتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي..... 21
رسم توضيحي 6صورة لكاميرا الثقب ..... 24
رسم توضيحي 7أول صورة التقطها نيبس سنة 1826..... 26
رسم توضيحي 8صورة لكاميرا داجيروتيب ..... 26
رسم توضيحي 9الصورة الأصلية للينين..... 44
رسم توضيحي 10الصورة المزيفة تبين كيف تم حذف صورة الجندي حارس لنين ..... 45
رسم توضيحي 11صورة فالسكى المزورة التى قتلته ..... 46
رسم توضيحي 12صورة دمج صورة هيلاري كلينتون مع وجه مقدمة برامج مشهورة تدعى كايت ماكينون..... 49
رسم توضيحي 13صور تظهر التلاعب بملامح الرئيس فلاديمير بوتين..... 50
رسم توضيحي 14صورة تبين المراحل النهائية لدمج صورتين مضغوطتين ..... 52
رسم توضيحي 15صورة لبرادلي في بلسنفانيا عام 1863 توثق الحرب الاهلية الامريكية ..... 56
رسم توضيحي 16صورة الصحفي توثق عملية قتل مباشرة..... 57
رسم توضيحي 17آنية تعود إلى 500 ق.م كتب عليها "اشتريها وسوف تحقق صفقة مربحة..... 64
رسم توضيحي 18صورة الفانوس السحري ..... 78
رسم توضيحي 19صورة لجهاز الثاوماتروب..... 78
رسم توضيحي 20صورة لجهاز فناكيتوسكوب ..... 79
رسم توضيحي 21 صورة لجهاز الزويتروب ..... 79
رسم توضيحي 22صورة لجهاز الكنيتوسوب ..... 80
رسم توضيحي 23صورة توضح خطوط القوة ونقاط القوة..... 91
رسم توضيحي24 صورة توضح وضع الموضوع الرئيسي على نقاط القوة ..... 91
رسم توضيحي 25صورة تظهر حركة الكاميرا من أعلى إلى أسفل..... 104
رسم توضيحي 26صورة تظهر استخدام التراك Truck..... 105
رسم توضيحي 27صورة توضح استخدام الكاميرا بطريقة تخلق الاحساس بالمرافقة..... 106
رسم توضيحي 28صورة لمثبت الكاميرا steadycam ..... 106

**تمهيد:**

هذه المحاضرات هي عبارة عن سلسلة دروس مكملة لوحدتين سابقتين وهما سيميولوجيا اللسانيات والسيميولوجيا العامة ، حيث ركزت هذه الوحدات على الجانب الادبي واللساني للمنهج السيميائي، بينما نسعى من خلال هذه الوحدة التركيز على الجانب الايقوني للعلامة الاتصالية وبالتحديد الصورة الإعلامية، ولذلك كرس هذا البرنامج البيداغوجي لدراسة الصورة من حيث مفهومها الأساسي الكلاسكي إلى تمثلاتها الواقعية في وسائل الإعلام، بالإضافة إلى شرح أسس ومبادئ التحليل السيميولوجي وذلك حتى يتمكن الطالب من فهم هذه المعطيات النظرية ليتسنى له توظيف المنهج السيميائي في قراءة وتحليل المضامين البصرية، وهو ما يتضمنه برنامج الدروس التطبيقية المرافقة لهذه الوحدة.

إذن نسعى من خلال هذه الوحدة البيداغوجية تمكين الطالب من فهم الأسس السيميائية لتطبيقها عمليا على صور ومضامين بصرية، وهذه المعارف تعتبر أساسية ومهمة بالنسبة لتكوين الطلبة في علوم الإعلام والاتصال وبالتحديد تخصص السمعي البصري الذي يعتبر تكوينا نوعيا في الإعلام البصري.

## أقوال شهيرة

يقول أرسطو "لا تفكر الروح أبدا بدون صور"

أما رولان بارث فيرد عليه بقوله العالم أخرس بدون لغة

الكسندر اليوت : كل صورة عظيمة ترينا شيئا نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة, فهي تجمع بين البصر والبصيرة»

| المحور 1: مدخل إلى السيميولوجيا |
| --- |
| المحاضرة 1: ماهية السيميولوجيا |

## 1. نظرة عامة عن معنى السيميولوجيا:

إن السيميولوجيا أو السيموطيقا أو السيمياء، تعني علم دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة، فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية و قوانينها التي تحكمها[1] . وأبسط تعريف لها هو دراسات العلامات أو الإشارات أو الدول اللغوية أو الرمزية سواء أكانت طبيعية أم اصطناعية، ويعني هذا أن العلامات إما يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعها واصطناعها والاتفاق مع أخيه الإنسان على دلالاتها ومقاصدها مثل: اللغة الإنسانية ولغة إشارات المرور، أو أن الطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفوي وفطري لادخل للإنسان في ذلك كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ مثل: آه فالسيميلوجيا تتعدى ما هو منطوق الى ما هو بصري، ( لغة الصم والبكم ، اشارات المرور ، تصميم الأزياء ، الشيفرة السرية ...الخ )

من الشائع اعتبار بيرس ودي سوسير معا مؤسسي ما يطلق عليه السيميائية ويستعمل مصطلح السميولوجيا للإشارة إلى التقليد السوسوري، بينما تشير السيميائية على التقليد البورسي[2]ولذلك الأوروبيون يفضلون مصطلح السيميولوجيا إلتزاما منهم بالتسمية السوسرية نسبة إلى " دي سوير " , الذي طرحه دسوسير في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة والتي تبناها الأوربيون من بعده ( التيار الفرنسي ) والذي أخذ على عاتقه مهمة الكشف عن النظام الخفي لكل نظام علاماتي سواء كان لغويا أو غير لغويا باعتباره نسقا من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهات المحلات التجارية والخرائط والرسوم والبيانات

[1]- برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا**، تر محمد نظيف، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، 1994، ص 9

[2]- دانيال تشاندلر: **أسس السيمياء**، تر. طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2008، ص 30.

والصور ...إلخ لكي تكون بذلك السيميولوجيا أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية و إنتهاءا بالأنساق الأيديولوجية الكبرى.

أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميوطيقا وهو المصطلح الأمريكي الذي قام بطرحه عالم الرياضيات والمنطق شارل سندرس بيرس كمقابل لمصطلح السميولوجيا الأوروبي، حيث مازال السيميائيون الغرب يحاولون تحديد الفرق بين المصطلحين رغم أنهما يشتركان في الشطر الأول من الكلمة sémio ويختلفان في اللاحقة Logos والتي تعني علم وTique التي تعني الديداكتيكية. فالتاريخ يثبت بأن المصطلحين يترادفان على المستوى المعجمي، حيث استعملا في الأصل للدلالة على فرع من الطب وهو " فرع التشخيص "diagnostique من أجل الكشف عن المرض من خلال الأعراض الظاهرة على المريض، ولاسيما في التراث الإغريقي ، حيث عدت السميوطيقا جزءا لا يتجزأ من علم الطب.

وكلمة "سيميولوجيا" أو "سيميوطيقيا" مشتقة من اللغة اليونانية، حيث تأتي كلمة "سيميولوجيا" من الجذر اليوناني "Sémion" أو"Sémaine" ، والتي بدورها مشتقة من كلمة "Sémo"التي تعني "العلامة" أو "الدليل"، وهي أساساً تعبير يُرتبط بالكلمة الأصلية "Sens" التي تعني "المعنى". أما كلمة "لوجيا" فتعني "العلم" باللغة اليونانية. وبناءً على ذلك، يُمكن القول أن كلمة "سيميولوجيا" أو "سيميوطيقيا" من الناحية اللغوية تعني "علم العلامات." وتكوين الكلمة "سيميولوجيا" يأتي من الأصل اليونانيSemion ، حيث تشمل كلمة "سيميون" معنى "العلامة"، وكلمة "لوغوس" تعني "الخطاب" أو "العلم". وبناءً على هذا التأصيل، يمكن تعريف السيميولوجيا على أنها "علم العلامات"، أو على الأقل هكذا قام "ف. دوسوسور" بتعريفها. إذاً، السيميولوجيا هي العلم العام الذي يدرس جميع أشكال العلامات أو الرموز التي تُمكن من التواصل بين الناس.

## 2. تاريخ السيمياء

كانت السميولوجيا موجودة منذ القدم وكان مجالها هو الطب ولكن السيميولوجيا ممتدة عبر التاريخ وكان ذلك عبر مراحل مختلفة نذكر منها:

- **المرحلة الأولى:** يشير إيكو في حديثه عن السيميائيات القديمة إلى جهود كل من أرسطو و أفلاطون حيث استخدم هذا الأخير لفظ السميوتيك للدلالة على الإقناع ، كما اهتم أرسطو هو الآخر بنظرية المعنى وظل عمله مرتبط أشد الارتباط بالمنطق الصوري إذ سعى في كتابه (العبارة) لتحدد العلاقة بين الألفاظ وبين العلامات وبين أشياء العالم الخارجي إذ يقول: " إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين ، فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى لكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع. كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات متطابقة.[1]

- كما يذكر أن التأملات عديدة تخص العلامة طرحها فلاسفة إغريق وكان أبرزها تلك التي جاءت على يد رواد المدرسة الشكية sceptic هذه المدرسة التي كانت لا تعتقد بالمعرفة وخصوصا بعض الاتجاهات المعرفية المهيمنة آنذاك وكانت تنادي بالنقد والتشكيك بالمعرفة ولذلك أطلق عليها هذا الإسم وفي ما يخص العلامة فقد وضع الفيلسوف أنيسيديموس Aenesidemus( 1 ق م ) أشهر رواد هذه المدرسة المبادئ البحثية وضمها في عشر صيغ حيث اشار أن هذه الصيغ مستقاة من تحليل العلامات ومن وجهة نظره أن العلامات ليست ظاهرة ومتجلية بل إن بعضها مستتر ، وقد قام طبيب وفيلسوف يدعى سيكتوس امبريكوس Sextus Ampiricus بتصنيف العلامات المستترة، أما الطبيب جالين Galen فقد قام بتصنيف العلامات العامة التي تدل على شيء واحد وأخرى تدل على شيء واحد .

[1]- ،سيزا قاسم، حامد نصر: **مدخل إلى السيميوطيقا أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة** ، دار الياس العصرية، 1986، القاهرة ، ج م ع، ص 49

- كما أن الرواقيين الذين يرجع أصلهم من العمال الأجانب في أثينا هم أول من قال بأن للعلامة" " Signe" وجهين :دال ومدلول".Signifie–Signifiant

- **المرحلة الثانية** : هي مرحلة القديس الجزائري أوغسطين (354 – 430) الذي قدم تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه المتعلقة بالتأويل واعتمد كثيرا على ما توصل إليه الفلاسفة الرواقيين،[1] وحسب إيكو فهو أول من طرح السؤال : ماذا يعني أن نفسر و نؤول ؟ و هكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي و تقول فريال غزول : أن أهمية القديس أوغسطين تكمن في تأكيده على إطار الاتصال و التواصل و التوصيل عند معالجته لموضوع العلامة

- **المرحلة الثالثة:** فكانت مرحلة العصور الوسطى، والتي تميزت بفترة التأمل بالعلامات واللغة.، حيث يرى الفيلسوف الاسباني رامون للول Ramon Llull أن العلوم متمايزة وأن لكل علم قواعد ومفاهيم محددة يمكن التعبير عنها أبجديا ومن ثم يمكن تركيبها كاللغة المتشكلة من الحروف الأبجدية. ومن أشهر مفكري هذه الفترة" روجيه بيكون "و" أبيلار".

- **المرحلة الرابعة** : حيث نشطت فيها نظرية العلامات و الإشارات مع المفكرين الألمان و الإنجليز في القرن السابع عشر ، و يمكن ذكر اسم كتاب لـ "جون لوك" عام 1690 بعنوان "مقال حول الفهم البشري" يقول مبارك حنون و قد استعمل لوك مصطلح سيميو قراطيا Simiotics ليعني بها العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة الفلسفة و الأخلاق و توصيل معرفتها، و يكمن هدف هدا العلم في الإهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل، بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الأخرين

- في عام 1897، أعلن اللساني الفرنسي بريال (Breal) عن ميلاد علم جديد يختص بفهم معاني اللغة، وهو ما سمي بـ "علم الدلالة" أو Sémantique. يأتي هذا العلم لسد الفراغ الذي كان موجودًا في الدراسات اللغوية التي كانت تركز بشكل أساسي على

[1]- ، نفس المرجع ص 15.

الصوت والنحو دون التعمق في معاني الكلمات والمفاهيم التي تمثلها. بريال قام بتطبيق الاسم "علم الدلالة" على تلك القوانين التي تدير تغيير المعاني في اللغة.

- هذا العلم يتناول الجانب التطوري للكلمات ومفاهيمها، وقد تم اعتبار بحث بريال وقتها ثورة في علم اللغة، حيث كان أول دراسة حديثة تتعامل مع تطور معاني الكلمات. يعتبر بريال أيضًا أول من استخدم مصطلح "علم الدلالةوتختلف السيميوطيقا الحديثة عن الدارسات التأملية السابقة في ماهية العلامات بكونها ترتكز أساسا على مصطلحات وبحوث تنطلق مباشرة من العلامات وقواعدها كما أسسها دعاتها في القرن العشرين. وقد تحتاج هذه المصطلحات والقواعد إلى تعديل وتطوير ولكن مما لا شك فيه أن السميوطيقيين في القرن العشرين قامو بإرساء السيميوطيقا أولا بتصنيف العلامات وثانيا برسم خارطة العلاقات بينهم.[1]

- **المرحلة الخامسة:** تعتبر المرحلة الحاسمة في تطوير السيميولوجيا، وهي مرتبطة بشكل وثيق بالنموذج اللساني البني الذي وضعه اللساني السويسري فرديناند دي سوسير في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" في فرنسا. هذا النموذج قام بتحويل مجال دراسات اللغة من خلال إحداث قطيعة إيبستمولوجية جذرية في مجال اللسانيات. هذه القطيعة جعلت اللسانيات تصبح علمًا شاملاً ورائدًا يستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية، مثل النقد الأدبي وعلم الأسلوب والتحليل النفسي وعلم الاجتماع. بالإضافة إلى جهود الوظيفيين في اللسانيات والشكلانيين الروس في مجال الشعرية

- .كما ارتبط هذا العلم من جهة أخرى بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس، لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة ، فإن بحث كل منهما استقل و انفصل عن الأخر انفصالا تاما إلى حد ما ، فالأول بشر في محاضراته بظهور علم جديد سماه السيميولوجياsémiologie سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ولن يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة على حد تعبير دي سوسير (f.de Saussure) الذي

[1]- فريال الجبوري علم العلامات (السيميوطبقا) مدخل إستهلالي ،ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا (كتاب جماعي) دار الياس العصرية، 1986، القاهرة ، ج م ع، ص 12

يقول كذلك في هذا الصدد: نستطيع إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، علما قد يشكل ذرعا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي فرعا من علم النفس العام و سوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا ، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كافة هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها وإن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام.

وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات تشارلز ساندرس بيرس ( Charles sandres Peirce) (1839-1914) الذي نحى منحا فلسفيا منطقيا رياضيا و أطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به بالسيميوطيق Sémiotique و أعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميولوجي في مختلف مظاهره و تجلياته ، و يعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات . يقول و هو بصدد تحديد المجال السيميولوجي العام الذي يتبناه أنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء رياضيات كان أم أخلاق أو ميتافيزيقيا أو جاذبيا أو ديناميكيا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت أو إقتصاد أو تاريخ. ون إن تكون هذه الدراسة سيميولوجية ". إذن فالسيموطيقا حسب مذهب الطبيعة الجوهرية و التنوعات الأساسية للدلالة الممكنة

## 3. اتجاهات ومدارس السيمياء:

### أ- لاتجاه الفرنسي السوسيري

من المعروف أن فرديناند دو سوسير (1857-1913م) عالم لغوي سويسري ، وهو مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا. كما يتضح ذلك في كتابه( **محاضرات في اللسانيات العامة)** الذي ألفه عام 1916م، [1]وهو مؤسس اللسانيات وسيميولوجيا العلامة اللسانية عنده مركبة من طرفين متصلين يمثلان كبان ثنائي المبني يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية ، لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر ، فالطرف الأول هو الدال signifiantأي الصورة

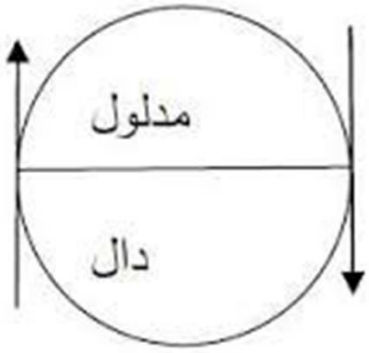
[1]- جميل حمداوي: الاتجاهـات السيميوطيقيـة، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، المغرب، 2015، ص24.

الصوتية وهي مجموع الفونيمات المكونة للفظة ، أما الطرف الثاني هو المدلول signifie وهو المفهوم أو ما تسمى بالصورة الذهنية.

العلامة «السوسيرية» : كيان يشكله عنصران مزدوجان مترابطان ترابط وجهي الورقة هما : «الدال»، و«المدلول»، فالأول هو الصورة الصوتية السمعية أو الحروف المكتوبة المكونة من مجموعة من الأصوات، التي تنتقل إلى دماغ المستمع فتثير تصورا – أو أثرا – نفسياً ما لديه، ومما يدلل على تلك الطبيعة النفسية أننا «نستطيع أن نتحدث إلى أنفسنا أو نستظهر قصيدة شعرية دون تحريك الشفاه»، فالدال صورة صوتية نفسية وليست مادية.

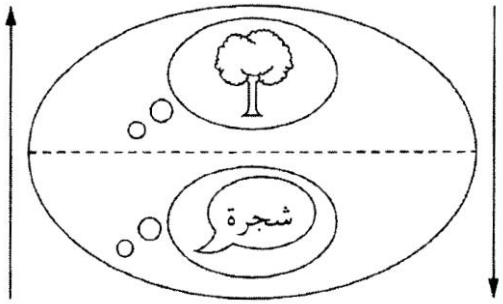
وأما المدلول فهو تصور ذهني يمتلكه الفرد عن الواقع الخارجي، وكونه تصورا يقصي عنه الطابع المادي المحسوس، وهو – كالدال – ذو طبيعة نفسية، فالدال يحيل إلى صورة أو – بالأحرى – تصور ذهني وليس إلى شيء مادي خارجي.

من ذلك يلاحظ أن نظرية «سوسير» تقصي المرجع الخارجي عن العلامة، ما جعلها – على العكس من العلامة «البيرسية» – كيانا ثنائيا غير متعلق بمرجعية خارجية، الأمر الذي وسمها بالانغلاق على ذاتها




*رسم توضيحي1 نموذج العلامة السوسوري*[1]

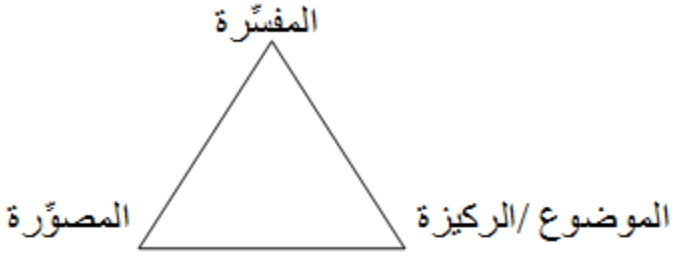
[1]- دانيال تشاندلر: أسس السيمياء، م س ذ ص 47 عن المصدر Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale(Paris,Payot,1967) p158.




*رسم توضيحي 2رسم بياني لتطبيق الدال والمدلول على إشارة*[1]

## ب- الاتجاه الأمريكي البورسي

لقد قام بيرس بتقديم تقسيما ثلاثى للعلامة بناءا على طبيعة العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول ،إذ يعد هذا التقسيم الثلاثي للعلامة أهم فارق تجاوز به بيرس مفهوم العلامة عند دسوسير ، ذلك أنه لم يقتصر في تصنيفاته على العلامة اللغوية كما فعل دسوسير بل وسع مجال العلامة ليشمل كل ماهو لفظي وغير لفظي. التصور «البورسي» للوجود انعكس على تصوره للعلامة التي تتشكل من خلال سيرورة ثلاثية تتمثل في ماثولٍ يحيل على موضوعٍ عبر مُؤوِّل، و«هذه الحركة – سلسلة الإحالات – هي ما يشكل في نظرية (بورس) ما يطلق عليه السميوز، أيْ النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها»

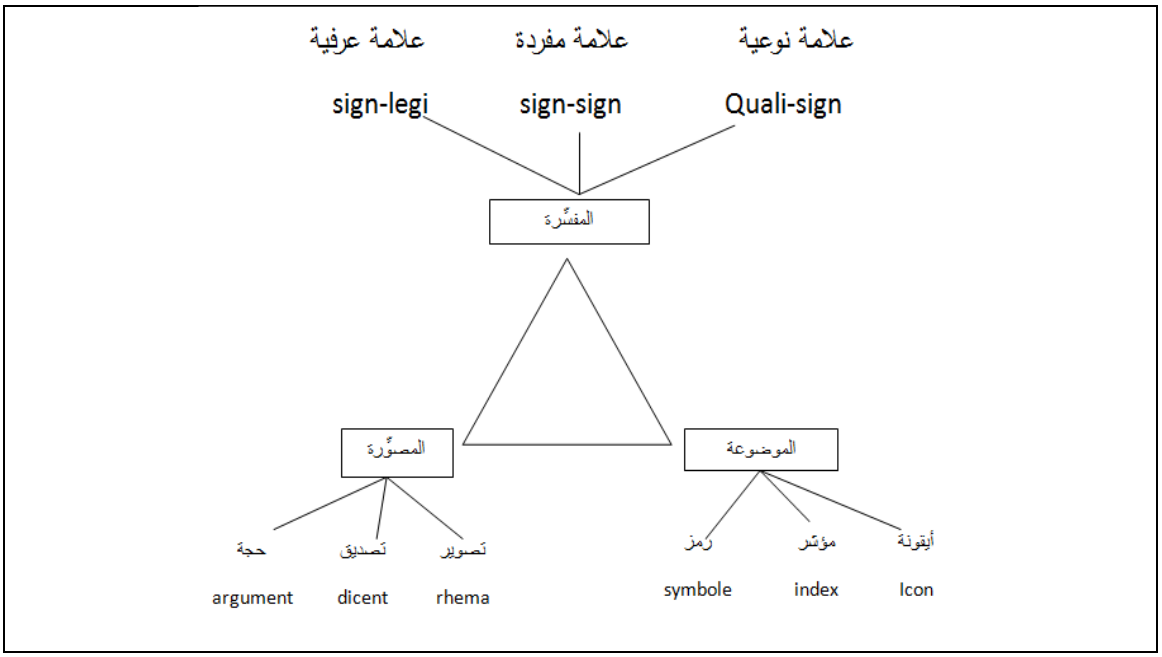



*رسم توضيحي 3المثلث السيميائي البورسي*[2]

[1] Ibid p48

[2]- محمد داني، في **ماهية السيمياء والصورة**، مجلة سمات، المجلد 1، العدد1، ماي 2013، ص 149.

- المصورة : Representamen ما يحيل إليه عقل الشخص, علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، فهو يبرز كأداة أولى للتمثيل – خارج إطار الوجود الفعلي المحسوس – ليقوم بالإحالة إلى ما يعادله رمزيا، دون تقديم معرفة أو شيء مادي
- 2- الموضوع object : يعرفه «بيرس» أنه : «المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع»
- 3- المفسرة : Interpretant وهي تنشئ في عقل الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا وهذه العلامة هي مفسرة للعلامة الأولى.[1]




*رسم توضيحي 4تصنيف العلامات حسب بيرس*[2]

ويمكن هنا أن نقارن بين مصطلحات دي سوسير وتصور بيرس للعلامة حيث يقابل المصورة وهي الحامل المادي عند بيرس يقابلها الدال عند دي سوسيرغير أنه من الواضح من

[1]- نفس المرجع ص 148.

[2]- نفس المرجع السابق ص 148.

خلال الجدول السابق أن بيرس في تحليله للمصورة توقف بشئ من التفصيل عند تصنيفه للعلامات. ثم يقابل المفسرة عند بيرس المدلول عند دي سوسير، وهنا يختلف بيرس حيث لا يعتبر المفسرة تصورا او مفهوما ولكنه يرى انها علامة وأنها في الواقع ليست علامة واحدة بسيطة وإنما هي متشعبة ومتعددة. أما الموضوع فلا يوجد له مقابل عند دي سوسيرناهيك عن أن تحديد بيرس للموضوع هو أكثر تعقيدا وأكثر دقة.[1]و يجدر الإشارة إلى أن الاتجاهات السيميائية عرفت تطورا وتوسعا بعد هذين الرائدين إذ حاول الكثير من السيميائيين اللاحقين فتح مجالات وافاق متعددة للسيمياء ما جعل اتجاهاتها كثيرة ونذكر منها :

**ج- الشكلانية الروسية**

تعتبر الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا ، ولاسيما في فرنسا، واسمها الحقيقي جماعة أبوياز (Opoiaz). وقد ظهرت هذه الجماعة رد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا، وخاصة في مجال الأدب والفن. ولقد تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصوم، فاتهموها بالشكلانية [2]وكان من أهم روادها رولان بارث، كلود ليفي شتراوس، كلود بريمون، وألجيرداس جوليان كريماص، ولويس يامسلاف، ونعوم تشومسكي ويذكر أن أول من أطلق مصطلح الشكلية هم المناهضون لهذه الحركة, وهو مصطلح يشير إلى معان يرفضها الشكليون أنفسهم. ويتعجب بعض الباحثين مثل رادو سيردالسكو من الظروف التي أحاطت بنشأة الشكلية الروسية, لأنها تعد سابقة في تاريخ النقد الأدبي في اجتماع عدد من النقاد على هدف محدد وهو الوصول إلى تحديد منهج موضوعي يمكن من خلاله دراسة الأدب وسماته التي تميزه عن غيره علو نحو أقرب إلى الأسلوب العلمي وذلك في مقابل رفض الاتجاهات التي كانت سائدة من قبل. فكان الأدب قبل الشكلية الروسية يعامل على أنه صورة مرآتية عن سيرة المؤلف وخلفيته أو توثيقاً تاريخياً أو اجتماعياً, أما الشكليون فيعلنون أن الأدب منتج له استقلاليته وخصوصيته وغيرهم.

**د- المدرسة الوظيفية،**

---

[1]- سيزا قاسم، **نصر حامد: مدخل إلى السيميوطيقا**، م س ذ، ص28

[2]- جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، م س ذ، ص 35.

المعروفة أيضا بمدرسة براغ(fonctionnelle) ، تأسست بواسطة ياكوبسن ومارتيني وتتميز بمبادئها الرئيسية التالية:

أولًا: قدمت هذه المدرسة نظرية شاملة في مجال التحليل الفونولوجي.

ثانيًا: حددت الوظيفة الأساسية للغة، والتي تتمثل في تحقيق الاتصال.

ثالثًا: أكدت على أن اللغة هي ظاهرة طبيعية، ولها حضور مادي يتأثر بعوامل خارجية.

رابعًا: دعت إلى استكشاف تأثر اللغة بالعديد من العوامل العقلية والنفسية والاجتماعية.

هذه المدرسة أسهمت بشكل كبير في تطور فهمنا للغة وعملية التواصل، وقد أسهمت بتطوير نظريات متقدمة في مجال اللغويات الوظيفية

**هـ- مدرسة كوبنهاجن:**

في بداية القرن العشرين، تأسست مدرسة كوبنهاغن في كوبنهاغن، الدنمارك، مستلهمة من المفاهيم الجديدة التي أتت من سويسرا. تم تأسيس هذه المدرسة بواسطة هيلمسليف وبروندل، وظهرت مجلتها اللغوية "مجلة كوبنهاغن" عام 1934. ولاحقًا، تم نشر أعمال حلقة كوبنهاغن اللغوية. بالإضافة إلى ذلك، شاركوا مع مدرسة براغ في نشر مجلة "أعمال لغوية"، المجلة الدولية لعلم اللغة البنيوية منذ عام 1939.

أعضاء هذه المدرسة سعوا إلى تجديد طرق دراسة اللغة والابتعاد عن الأساليب التقليدية، واعتمدوا على البحث العلمي. قاموا بتوظيف مصطلحات غريبة في أبحاثهم اللسانية، وصاغوا العناصر اللغوية على شكل رموز جبرية تتمتع بسمات رياضية. واستخدموا التراكيب اللغوية كمعادلات رياضية، مما أدى إلى تفاعل قوي من قبل اللسانيين والمفكرين والفلاسفة

**و- المدرسة النسقية** : ظهر مفهوم الغلوسيماتيك (Glossématique) مستمدًا من الكلمة اليونانية "غلوسة (Glôssa) "التي تعني اللغة. تعتمد هذه النظرية على تصور دي سوسير، الذي يجعل من اللغة هدفًا في ذاته وليست مجرد وسيلة لتحقيق أهداف معينة في التحدث.

تركز الغلوسيماتيك بشكل أساسي على مجال اللسانيات. وقد ظهرت على يد لويس يالمسلاف. وتعتمد الجلوسيماتيك بشكل حاد على النقد للسانيات السابقة التي تضع تقنياتها في سياق أحداث وظروف خارجية تتجاوز إطار اللغة. إنها تسعى لفهم القضايا ما قبل التاريخ والتاريخية، بالإضافة إلى الجوانب الفيزيائية والظواهر الاجتماعية والأدبية والفلسفية والنفسية. فالنظرية الغلوسيمية تسعى جاهدة لوصف الظواهر اللغوية وتحليلها وتفسيرها بطريقة علمية ومنطقية، مستخدمة الأسس الرياضية في هذا السياق.

## 4.مجالات تطبيق السيمياء

تعددت المجالات التي تم استخدام المنهج السيميولوجي فيهاومن أهمها:

- الشعر: مثل مولينو، رومان جاكبسون، جوليا كريستيفا، جيرار دولودال، وميكائيل ريفاتير.
- الرواية والقصة: مثل ڤريماس، كلود بريموند، بارت، كريستيفا، تودوروف، جيرار جنيت، وفيليب هامون.
- الأسطورة والخرافة: مثل فلاديمير بروب.
- المسرح: كان لموكارفسكي الفضل في التحليل البنائي لسيميوطيقا العرضفقجم فيه تصورا لقائمة العلامات الايمائية ووزيفتها في التمثيل الصامت[1]إذ اعتبر العرض المسرحي وحدة سيميوطيقية
- السينما: مثل كريستيان ميتز ويوري لوتمان.
- الإعلان: يرى برنار توسان أن الاشهار سيصبح الوسيلة الكبرى للتعبير الايقوني والسمعي البصري في عصرنا هذا، فالاشهار يملك الاساطير والخرافات وجماعاته التلقينية ورسومه الايقونية[2]
- الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة: كدليل عليها كل الاعمال التي قام بها السيميولوجي الفرنسي رولان بارث.

---

[1]- سيزا قاسم، نصر حامد: م**دخل إلى السيميوطيقا** م س ذ ، ص 240.

[2]- برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا**، م س ذ ، ص 64.

- الموسيقى: يرى توسان أنه ليس من السهل تأسيس السميائية الموسيقية لانها لاتعتمد فقط على المادة الموسيقية [1]
- التشكيل وفن الرسم: مثل بيير فروكستيل، لويس مارتان، هوبرت داميش، وجان لويس شيفر.
- التواصل: مثل جورج مونان وبرييطو.
- الثقافة: مثل يوري لوتمان، توبوروف، بياتيكورسكي، إيفانوف، أوسبنسكي، أمبرتو إيكو، وروسي لاندي.

هذه المجالات تمثل مجرد أمثلة على استخدام السيميولوجيا في فهم وتحليل العديد من الجوانب الثقافية واللغوية والفنية.

[1]- نفس المرجع ص 82.

| المحور2: مدخل إلى الصورة |
| --- |
| المحاضرة2: مدخل إلى الصورة |

## 1. ماهية الصورة:

إن الصورة "لغة عالميه " فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد الصور المنشورة على صفحات الصحف، والمعروضة على الشاشات وأن يفهم منها ما يلائم مع مستواه الفكري والثقافي متى أتيح له ذلك وليس شرط دائما أن يكون من العالمين بلغة كتابتها، أو تقديمها. وكان للصورة مكانتها وأهميتها حتى قبل اختراع "الكاميرا" أو آلة التصوير، فريشة الرسام كانت تفي بالغرض، تصور الملامح والوجوه للذكرى، تصور المناظر والطبيعة للمتعة، وتستعمل حتى في التأريخ. لا استغناء عن الصورة إذا. اليوم وبفضل الطفرة في تكنولوجيا المعلومات والاتصال أصبحت أكثر تأثيرا وأكثر إلحاحا في الطلب والوجود. حين اخترعت آلة التصوير سنة 1893، ووضعت بين أيدينا الصورة الفوتوغرافية، أصبحنا في غير حاجة لريشة الرسام لتخليد ذكرى من نتحب، فالصورة أكثر واقعية من الرسم، والملامح أكثر وضوحا، والوجوه والأشخاص والأحداث التي تلتقطها عدسة المصور حقيقة وواقع لا يمكن إنتكاره أو هكذا كانت قبل أن تتوسع الصورة لتشمل وتوظف في مجالات عدة، وقبل أن تنتقل من صورة ساكنة جامدة، إلى صورة متحركة ترى وتسمع وتتكلم وتحس، وتصبح من مرتكزات مجالات الترفيه والعلم والإعلام على حد سواء.

فالصورة بعد أن كانت في ولادتها الأولى رفيقة الفنان، صارت رفيقة الإعلامي بل صارت سلاحه وسلطته، سلاح ذو حدين، حتى عقد بين الصورة و الإعلام زواج كاثوليكي. توالت من خلاله الصور التي هزت العالم وبالرغم من أن الصورة كانت رفيقة الإنتسان منذ وجوده، ومنذ بداية تشكل وعيه بذاته وعالمه، بل حتى أنتها سابقة الوجود على الكلام نتسفه، لكنها اليوم تكتسب أهمية أكبر، و تتميز بتأثير أعمق، بعد أن تكاثف العلم طيلة مراحل تطوره

ليجعل منها سلطة لا تقل عن باقي السلط قوة و إحكاما إن لم تكن تتجاوزها. إنتها موجودة في كل شيء، وفي كل مكان.

أما من الناحية اللغوية فتعني الصورة "نسخة "أو "تقليد" وفي معظم اللغات الأروبية ، يعود أصل كلمة Image إلى هذا المعنى نفسه Copie/ Imitari / imite ، وقد اشتق لفظ الصورة اللاتيني Imago من اصله اليوناني أيقونة Icon ، والذي يعني المشابهة والمماثلة،[1] فصار هذا المصطلح يعني باللغة الاجنبية يشير إلى معنى التمثيل المصور للأشياء، سواء ثنائية الابعاد كالرسم والتصوير، أو مجسمة مثل النقوش البارزة والنحت

وفي اللغة العربية تعني كلمة "صورة" هيئة الفعل أو الأمر و صفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب: وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي: والتصاوير : التماثيل،[2] هذا التعريف العربي للصورة يقربنا أكثر من مكانتة الصورة ومجالاتها اليوم، إذ أن هذا التعريف يربط الصورة أو التصور بالوهم، وهذا تماما ما سارت نحوه الصورة بخطى تابثة، فلم تعد مجرد محاكاة و نقل للواقع وإنما تمردت على هذا الواقع فأصبحت **الصورة شيء أخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مراء فيه**" فالصورة شكل من أشكال الفنون الذي ينقل الواقع. وهي أيضا تمثيل لشيئ ما بواسطة الرسم، أو التصوير الضوئي.

يعرف معجم "روبيرت Robert" الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، ويحيل أصل المصطلح الإشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة ذلك أن الفعل اللاتيني Initar يعني إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة، نجد الاصطلاح السيميائي بالمقابل يضع الصورة تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقونة Icon وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل و أول من قدم تعريفا مرجعيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي "شارل ساندرس بيرس" [3]

أما في الاصطلاح السيميوطيقي فتعرف الصورة بكونها كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين (رسم، صورة) أو في ثلاث أبعاد (النقوش، التماثيل) ، وإن كانت مارتن جولي تقر بأن تعريف

---

[1]- 2محمد العماري: **الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية**، مجلة فكر ونقد، ع 13، 1998. مقال متاح على الموقع الالكتروني: 2020/09/03. : http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm

[2]- ابن منظور: **لسان العرب**، دار المعارف، المجلد 6،القاهرة ، 2007،ص85.

[3]-

الصورة صار أمرا صعبا نظرا لكثرة استعمالاتها مثل: رسومات الأطفال، الأفلام، الرسومات الجدارية، الصورة الذهنية، صورة العلامة التجارية، لذلك يصعب إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها وترى بشكل عام أنها وسيلة تعبيرية واتصالية تربطنا بتقاليدنا القديمة والغنية بثقافتنا1. ويمكن القول أن الصورة هي "دعامة من دعائم الاتصال، إذ تتميز بقدرة اتصالية فائقة. ووفقا لسيميولوجيا الأيقونة، فالصورة هي نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتصال ويمكن أن تعتبر إشارة أو أداة وظيفتها نقل الرسائل.

ويقول رجيس دوبري Debray Regis : "أن الصورة عالمة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها واليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها ، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة بخصوصها، وهكذا اصبحت الصورة في المعاجم السيميائية المتخصصة تعني وحدة متمظهرة قابلة للتجلي، وهي فضلا عن ذلك رسالة متكونة بين نظامين مثال زمين قوامهما: عالمات إيقونية وألسنية خطية أو تلفظية .بهذا المعنى، يمكن القول أن الصورة تمثيل وتشخيص لشيء ما أو لكائن ما بالرسم، أو بالنحت أو بالتصوير الضوئي أو بالتوليد الرقمي، وهي أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار ووظفها لنقل القيم والإيديولوجيات. فالصورة بشكل عام هي بنية بصرية Structure visuel دالة وتشكيل دلالي تتنوع في داخله الأساليب والعالقات والأمكنة، فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة، وهي معلولة للوقائع، مدعمة لمقومات نسج بنية النص، بل هي النص كله كما يقول يوري ولتمان.

## 2. مصطلحات متقاربة

- **الصورة البصرية:**

وهي أكثر المصطلحات استخداما ويقصد بها الصورة المادية، الملموسة او المحسوسة ويشير هذا المصطلح بشكل خاص الى انعكاس موضوع ما على مرآة أو غيرها وهو انعكاس تقريبي لشيء ما على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الابصار.[2]

---

[1] - Martine Joly, **l'image et les signes**, paris, Armand colin, 2011, p. 26.

[2] - شاكر عبد الحميد عصر الصورة ، عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص 10.

- **الصورة الذهنية:**

عادة ما يعبر عن الصورة الذهنية بانها تمثلات ذهنية تقوم على عملية بناء وتركيب وهي ليست بالضرورة اعادة نسخ او انتاج للواقع لأنها يمكن ان تكون خيالية، والصورة الذهنية لا تقتصر فقط على التمثلات البصرية مع انه يعتبر النوع الاكثر شيوعا وانما قد تشتمل على تمثلات سمعية أو شمية أو حتى لمسية.

وعليه فالصورة الذهنية هي عملية معرفية نفسية نسبية ذات أصول ثقافية تقوم على إدراك الأفراد الانتقائي المباشر وغير المباشر لخصائص وسمات موضوع ما (شركة، مؤسسة، فرد، جماعة، مجتمع، نظام...) وتكوين اتجاهات عاطفية نحوه (سلبية، ايجابية) وما ينتج عن ذلك من توجهات سلوكية (ظاهرة، باطنه) في إطار مجتمع معين وقد تأخذ هذه المدركات والاتجاهات والتوجهات شكلا (ثابتا أو غير ثابت)، (دقيق أو غير دقيق).[1]

- **الصورة النمطية:**

يعرف الباحث غردون اليوت الصورة النمطية بأنها " اعتقاد مبالغ فيه يرتبط بفئة، وظيفته تبرير السلوك إزاء تلك الفئة.[2] ويعرفها بعض الباحثون بأنها " رأي ثابت ذو طبيعة تقيميه وتعميمية ، يشير إلى فئة من الناس ( سكان محليين أو عنصر أو جماعة معينة .. الخ ) الذين يجدهم متشابهين ضمن اعتبار معين"

أما تايلور وويلس فيعرفون الصورة النمطية بأنها تشير إلى السمات المتميزة في الجماعات، لكن هذه السمات تعكس علاقات السيطرة والتبعية والصراعات الاجتماعية، وتركيب القوة، فالجماعات التي تم تصويرها بصورة نمطية لم تقم هي بنفسها بتحديد هذه السمات التي تتضمنها الصورة، ولكن من قام بتحديد هذه السمات كانوا هم الذين يمتلكون درجات أكبر من

---

[1] – **ميسون قطب وفاتن عتريس**، الصورة الذهنية للعلامات التجارية على شبكة الانترنيت بين العولمة وتحديات العصر(بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي السادس للتعليم بالانترنيت، منشور)، جامعة حلوان، ج م ع، 2007، ص5.

[2] - **Gordon W.Allport**, : The Nature of Prejudice, (New York: Doubleday, 1954),p.141.

السيطرة أو القوة الاجتماعية، علاوة عن ذلك فإن تكرار الصور النمطية والتي تشكل نوع المعرفة عن الجماعة معينة يتم تحويلها إلى إيديولوجيا أو إلى إحساس عام[1].

إذن تعتبر الصورة نسقا مؤهلا لإنشاء الدلالة كغيره من الأنساق ومن ثم الاستعانة به في عملية التواصل وربما يرجع ذلك إلى العلاقة المعللة التي تربطها بالمرجع الخارجي الذي يحيل عليه، على خلاف العلامة اللسانية ذات الطابع الاعتباطي، وكذا إلى سبقها التاريخي للكتابة فقد صور الانسان الأول قبل أن يكتب. وما هو جلي أن الدراسات السيمائية تمت بواسطة نقل مفاهيمي ومنهجي للأدوات الإجرائية التي وفرتها اللسانيات فقد بحثوا في الصورة عن الدال والمدلول والتقرير والايحاء والوظيفة والدلالة ...الخ كما تم اعادة تفكيك الارساليات البصرية بنفس المفاهيم والادوات التي تفكك بها النصوص الشفهية والمكتوبة. إذن يتعامل مع الصورة كما يتعامل اللساني مع النص اللغوي من حيث كونهما تنظيما دالا مكتفيا بذاته، مما يحيل على تعريف يالمسلاف للنص على انه يتحدد بانغلاقيه واستقلاليته.

ومن المعروف أن الصورة انتقلت من التدليل على البعد الروحي في العصور الوسطى إلى التشبع برؤية ذات خلفية لبرالية تعلي من شأن المادة في الحضارة المعاصرة، فالصورة ماهي إلا شيء يشبه شيئا آخر ويحاكيه ويحاول استنساخه في أغلب الاحيان وبتعبير آخر هي عملية استحضار للمجسم والمادي بكيفية ما من منطلق أنها تمثيل مسطح لواقع مجسم، وبهذه الخاصية التجسيدية تعمل على تحويل الواقع مختزلا من حيث الطول، العرض، العمق، الحيز، الحركة، مما يجيز لنا تشبيهها باللغة في هذا السمة لكونهما تغنيان عن احضار الواقع ولكن لكل منهما طريقته في هذا الاحضار ولذلك اعتبرها رولان بارث رسالة غير مسننة.

ويرى البعض ان كبح جماح الصورة ضروري الصورة وهذا لما لها من أثر مدمر تنعكس اثاره بالسلب على النص، وذلك بعملها على تعويذ القراء على الكسل، والارتكان إلى ما تقدمه الصورة من معرفة ضحلة سطحية وفي هذا الرأي اعتراف ضمني من هؤلاء بدعوتهم إلى كبح جماح الصورة بهيمنتها على قطاعات واسعة من الحياة المعاصرة، وكذا فاعليتها في التدليل لكونها تحمل مواصفات الرسالة، وما يصاحب ذلك من مرسل ومتلق وسنن وقناة ترسل خلالها

[1] – سليمان الصالح: **وسائل الاعلام وصناعة الصور الذهنية**، (مكتبة الفلاح، إ ع م، 2005)، ص156.

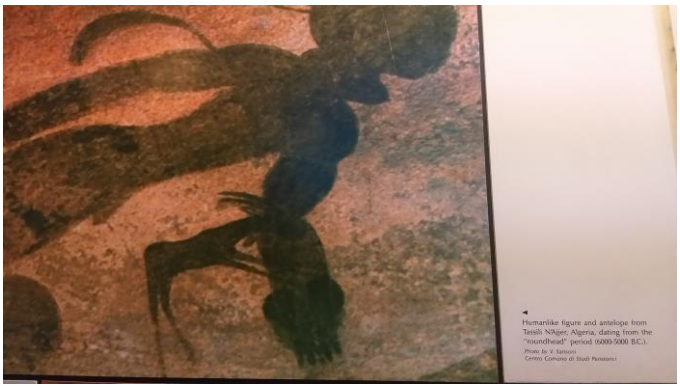
وصلة. ويسوق أنصار المكتوب حججا أخرى منها أن العالم المزيف الذي تقدمه الصورة الجذابة يقصي المكتوب وبالتالي يؤدي إلى تهميش اللغة ومعها التفكير.

| المحور2: مدخل إلى الصورة |
| --- |
| المحاضرة 3: تاريخ التصوير |

## 1. تاريخ الصورة اليدوية

يرى علماء الاثار ان الكتابة بدأت باستخدام الرموز التجريدية للموجودات المحسوسة بصورها المبسطة، وكانت باستخدام البيكتوغرام **pictogramme** حيث يرسم الانسان والحيوان على هيئته ،ثم تطورت حيث صارت الأشياء تصور بشكل رمزي حيث يرمز للنور مثلا بواسطة الشمس وهو ما يسمى الايديوغرام **ideogramme**، وتشير الابحاث الى وجود رسومات واشكال مختلفة للانسان القديم الذي صنع الصور والاشكال من اجل التعبير وتصوير المعاش وقد اكتشفت في خلال القرن العشرين، ففي عام 1879 اكتشف فلاح اسباني كهف ألتاميرا **Altamira** [1] بجدرانه المطلية بالرسوم فلم يلق سوى التكذيب من علماء الآثار الذين لم يؤمنوا بقدرة الانسان في العصر الحجري القديم على الرسم، واتهم المكتشف بالاحتيال، ليرد إليه الاعتبار بعد وفاته بعشرين سنة من وفاته، إذ اكتشف ان الرسوم مشابهة في فرنسا وشمال افريقيا وقدر عمرها بحوالي 11- 19 ألف سنة، وفي العام 1940 اكتشف بعض التلاميذ في غابات لاسكو الفرنسية كهفا عملاقا يعود تاريخ رسومه إلى حوالي 17 ألف سنة، وهو أشبه بمعرض فني يحتوي على 2000 صورة مختلفة، تتنوع مواضيعها بين الخيول والغزلان ووحيد القرن والانسان. وبدأ بعدها العلماء بتصنيف الرسوم وربطها بالتطور الحضاري للجنس البشري، حيث شهد القرن العشرين الكثير من الاكتشافات في كهوف فرنسا وروسيا والهند والصين وافريقيا واستراليا، ويتكون معضمها من أشكال وتصاوير لحيوانات وكائنات بشرية، وعمليات الصيد والرعي وحتى صور خيالية وغير وفهومة ليومنا هذا ، كما رسم بعض سكان الصحراء الكبرى بالجزائر صورا لنساء راقصات قدر عمرها بحولي 7000 سنة.

[1]- أحمد دعدوش: قوة الصورة، منشورات السبيل، بدون بلد النشر، 2014، ص29.




*رسم توضيحي 5صورة من أحد كهوف التاسيلي من المتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي*[1]

ارتبط الرسم التصويري عند الإغريق بفن النحت الذي تطور من خلال الدور الهندسي كما حظي التصوير التشكيلي الروماني ببقاء لوحات كثيرة لهم مكنت الباحثين من معرفة أصول فنهم التي تميزت بأنها تُحاكي الواقع إلى حد كبير، وتهتم بإيجاد إيحاء بالعمق وبالظلال والأضواء وانعكاساتها في اللوحة، حظي التصوير التشكيلي الروماني ببقاء لوحات كثيرة لهم مكنت الباحثين من معرفة أصول فنهم التي تميزت بأنها تُحاكي الواقع إلى حد كبير، وتهتم بإيجاد إيحاء بالعمق وبالظلال والأضواء وانعكاساتها في اللوحة، وقد تناولت الرسومات في الهند القديمة قصص الآلهة والقديسين، فالصورة الجدارية الموجودة في كهف "أوجانتا" تمثل تطور التصوير لعدة قرون (200 ق.م. – 600 م.)، كرسومات "بوذا" والناس الذين كانوا معه. ويرى المؤرخون أن فترة أسرة (960–1279) في الصين القديمة، تعتبر قمة ما وصل له التصوير الصيني رغم أنه بدأ قبل بـ2000 عام، وقد تأثرت به كل الفترات اللاحقة حتى بداية القرن العشرين، حيث اهتموا بتصوير المناظر الطبيعية كالطيور والزهور والجبال والبحار باستخدام الفرشاة.

اقترنت الصورة في الكثير من الحضارات بالدين واستلهمت من قوة الصورة قدرة على اكتساب قلوب الناس , ولكنها وجدت في الوقت ذاته معرضة شديدة من رجال الدين ففي الديانة اليهودية كانت التصاوير والتماثيل محرمة، أما عند المسيحيين فقد قامت حروب وحدثت انشقاقات داخلية فقد حرم الامبراطور البيزنطي ليو الثالث عبادة الصور والايقونات

[1] - الصورة من تصوير الباحثة بتاريخ 2019/07/15.

عام 726 م وقام بتحطيم تمثال المسيح من امام قصره لكن قوة الصورة قد تحكمت في قلوب العامة فقامت ثورة شعبية، اتسعت هوة الخلاف بين روما بيزنطة (القسطنطينية) حتى هدد البابا الامبراطور البيزنطي من الاعتراف، واستمر حضر الصور معمولا به إلى أن تراجع عنه عام 787 بمرسوم ينص على ان الاجلال الذي يقدم للايقونة يصل إلى النموذج، أي أن الصورة تتماهى مع النموذج نفسه من العذراء والمسيح والملائكة.[1]

وفي القرن الخامس عشر بدأت النهضة الاروبية في جميع المجالات انطلاقا من فلورنسا الايطالية واعاد الفنانون احياء التراث الاغريقي ، ونظرا لتداخل العلم بالفن آنذاك اشتغل الكثير من الفنانيين بالطب والهندسة وعلوم اخرى فاكتشفوا قواعد المنظور وتدرج الالوان والاضاءة والضوء وكانت النتيجة هو بروز اعمال فنية ورسومات تضاهي في دقتها الواقع المشاهد بالعين. ومع بلوغ القرن الثامن عشر بدأت ملامح الفن الحديث بالتشكل فظهرت حركات فنية وادبية انعكست بثرائها الحسي على الالواح الفنية المنجزة في تلك المرحلة واستلهم الرسامين من مختلف الذاهب الفنية مثل الرومنسية والتعبيرية وغيرها وأطلقوا العنان لخيالاتهم فبرزت اعمال تفيض بالمشاعر والانطباعات وتعد هذه مرحلة ايذانا بانطلاق مدارس الفن الحداثي. وفي النصف الاخير من القرن التاسع عشر بدا التمرد على الفن الكلاسيكي والواقعي وقيود الحقيقة البصرية فكانت المدرسة الانطباعية هي اولى مدارس الفن الحديث التي استنكرت قصر دور الفنان على تسجيل ما يراه بعينه دون الالتفات الى ما ينطبع في ذهنه ووجدانه وبدأ بالانتقال من الحقيقية البصرية الى الحقيقة الفكرية ومن النقل الملتزم بالواقع الى التشكيل الابداعي المتحرر.

لم يعد الفنانون مهتمين بالقصص الدينية والأساطير وبلاط الملوك والطبيعة الصامتة، بل خرجوا للطبيعة ليرسموا كل ما يلفت أنظارهم من مشاهد الطبيعة أو مظاهر الحياة اليومية، وركزوا على ما يتركه الضوء والظل من انطباع بدلا من المادة نفسها، وكانت لوحات كلود مونيه وسيزان مثلا من الامثلة المبكرة التي تنبئ بولادة اتجاه جديد في الفن التشكيلي يقوم على ضربات قوية بالفرشات وباستخدام ألوان زاهية، وبذلك تكون هذه المدرسة قد تجاوزت الرسم التقليدي الذي كان يهتم بالتفاصيل وبأدق الجزئيات داخل الصورة الزيتية، ثم خطا الفنان

[1]- نأحمد دعدوش: **قوة الصورة**، مرجع سابق، ص32.

الهولندي فان جوخ خطوة أكثر جرأة بتعمد اهمال التفاصيل وتصوير انطباعاته الخاصة مع ترك اثار فرشاته على اللوحة ، آذنا بظهور اتجاهات حديثة للفن التشكيلي.

ظهرت التطورات في الفن التصويري في بداية القرن العشرين، حتى حدثت نقلة نوعية في عالم الرسم بعد ظهور فن "الكوميكس" أي فن القصة المرسومة، تتكون غالبًا من مجموعة صور تحكي أحداثًا متتابعة تُشكل قصة، ويكون هناك نص حديث بين شخصياتها. يُعتبر الرسام والفنان البلجيكي جورج بروسبير الذي اشتهر باسم "هيرجيه"، من رواد هذا الفن بعدما قدم قصص "مغامرات تان تان" المصورة عام 1929، وتميزت أعماله بإظهار المدرسة الفنية الواقعية التي تتميز بالغرافيك المنمق والقصة الممتعة ذات الحبكة، وتتجاوز الفجوة بين الأجيال لقدرتها على التخاطب مع الفئات العمرية مختلفة. أما القصص المصورة الأمريكية فقد ظهرت في أوائل القرن العشرين عند ظهور القصص الهزلية في الصحف والجرائد ومجلات القصص المصورة عام 1930، وأصبحت شائعة بعد ظهور سوبرمان عام 1938، **رسوم "الأنيمي"**

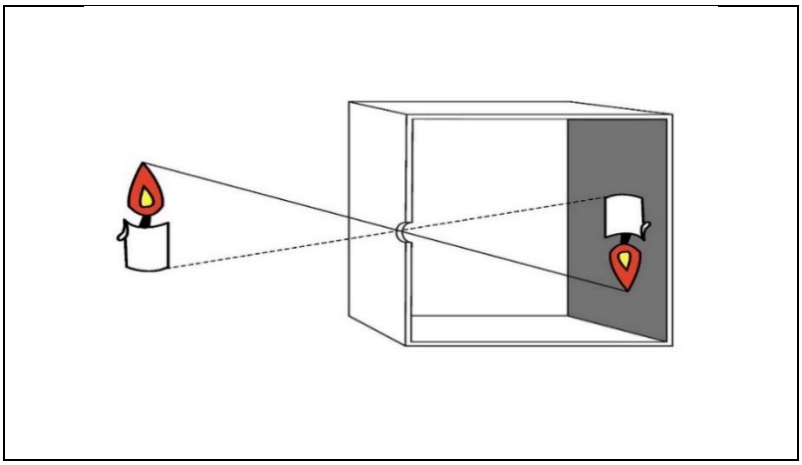
خلال فترة الستنيات ظهرت حركات التمرد الطلابية وتقليعات الهيبيز وموسيقى الروك والمخدرات وفقد الفن البصري وظيفته التقليدية كرابط يصل الوجدان بالعقل تحت شعار الفن الفن وانطلق الفنانون الة الشوارع في شكل مجموعات عرفت بالغرافيتي غانغ لبنفذوا فنونهم على الجدران بكتابات ورسوم مختلفة عن العنصرية والاباحية والمعارضة السياسية.

عاش اليابانيون كغيرهم من الشعوب في بداية القرن العشرين انتشارا واسعا للفنون الغربية، كما شهدت تأثيرا على جماهيرها، وبالأخص من خلال مجلات الكوميكس والأفلام، نظرا لجاذبيتها الخاصة. بدأوا بجهد كبير في محاولة صياغة محتوى فني يكون أصيلًا ومميز لثقافتهم الخاصة. وهكذا، عمل الفنانون اليابانيون على إضافة لمستهم الفنية الخاصة على هذا الفن، مما أثر بشكل كبير في جذب العديد من القراء. وأشتهرت أسماء عديدة من الرسامين في هذا السياق، مثل "راكيتين كيتاوا وإبّي أوكاموتو"، اللذين أبدعا في تجسيد سلاسل فنية خاصة بهم. هكذا، نشأ الفن الياباني للكوميكس المعروف باسم "المانغا."

## 2. تاريخ التصوير الضوئي:

على صعيد آخر ظهر نوع آخر من التصوير الذي لم يكن يعتمد على الأنامل البشرية بل كان يقوم على أسس فيزيائية وكيميائية لأجل إعادة انتاج صورة من الواقع بشكل أكثر دقة وواقعية وهو التصوير الضوئي (الفوتوغرافي) أو ما يسمى بالكتابة بالضوء. هو نتيجة الجمع ما بين عدة اكتشافات، قبل بدء التصوير بفترة طويلة، تعود إلى الفيلسوف الصيني موزي وعالما الرياضيات اليونانيان أرسطو واقليدس الذين وصفوا كاميرا ذات ثقب .إذ سبقت الكاميرا في ظهورها عملية التصوير الفتوغرافي بنحو ألف عام فقد كتب ارسطو حول ظاهرة الضوء الذي يسمح برؤية مقلوبة للعالم الخارجي من خلال ثقب صغير موجود في غرفة مظلمة.[1]

ولكن أول من تولدت لديه فكرة التصوير الضوئي هو العالم العربي "ابن الهيثم" عن طريق تجربة بسيطة أجراها عام (1038م)، حيث قام بإيجاد غرفة مظلمة تماما، ثم وضع ثقبا في أحد الجدران أو في السقف، ومنها تسلط الصورة التي يسقط عليها الضوء على الحائط المقابل أو ورقة بيضاء، وهذه الطريقة أخذ يستعملها بعد ذلك الرسامون في رسومهم، وعلى ضوء نظرية ابن الهيثم أيضا صنعت أول كاميرا تسمى كاميرا الثقب **Pin–Hole**. كما هو موضح في الصورة.



*رسم توضيحي 6صورة لكاميرا الثقب*[2]

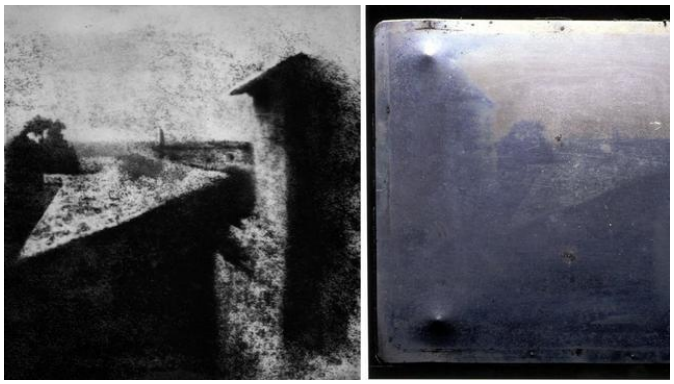
[1]- شكر عبد الحميد: م س ذ ، ص 232.

[2] - https://en.wiktionary.org/wiki/pinhole_camera#/media/File:Camera_Oscura.jpg

وقد تم استخدام هذه التقنية من طرف الفنانين من في عصر النهضة من اجل تحقيق رسومات ولوحات متقاربة الابعاد مع الحقيقة، أي انها تحقق انعكاس الواقع على صفحة بيضاء حيث شكل هذا الاختراع اللبنة الأولى لفكرة التصوير، علما ان هذا الاختراع يسمح بخلق انعكاس للواقع لكن دون تثبيته او تسجيله. وقد تطلب عملية التصوير ادخال تقنيات أخرى كميائية وليس فقط فيزيائية للحصول على صورة مسجلة يمكن الاحتفاظ بها . وقد برزت محاولات عديدة نذكر منها:

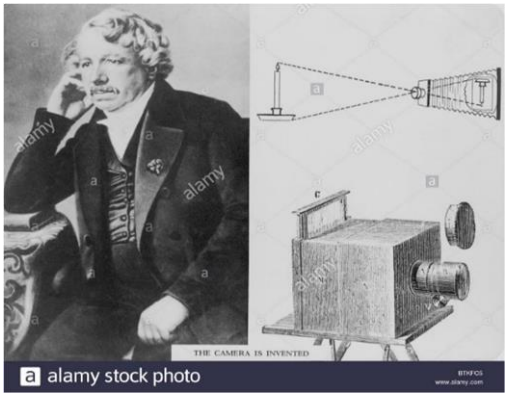
في حوالي عام 1800، قام توماس وِجوود بعمل أول محاولة لالتقاط صورة بالكاميرا المظلمة مستخدماً مادة حساسة للضوء. استخدم ورقة أو جلد أبيض مع نترات الفضة. على الرغم من أنه نجح في التقاط ظلال الأجسام الموضوعة على سطح معرض لأشعة الشمس، و حتى أنه التقط نسخات من ظلال رسومات على الزجاج، إلى أنه ورد عام 1802 عن تجاربه أن "الصور التي تشكلت باستخدام الكاميرا المظلمة كانت باهتة لدرجة أنها لن تنتج أثراً على نترات الفضة في وقت معقول". لقد أصبحت الصورة بأكملها مظلمة، و ذلك لأنه "لم تنجح أية محاولة لمنع تاثير الضوء على الأجزاء غير الملونة من الصورة". لقد هجر وِجوود تجاربه مبكراً بسبب مرضه؛ حيث أنه توفي و عمره 34 عام و ذلك في عام 1805.

- **جوزيف نيبس(Joseph Nicéphore Niépce)** ، الفيزيائي والمخترع الفرنسي البارز، يعتبر مؤسس فن التصوير الفوتوغرافي. يُشهد عليه بتطوير أول صورة فوتوغرافية في التاريخ، والتي سُميت "هيلوغرافي .(Heliography) "تحقق هذا الإنجاز عندما قرر تعريض سطح مغطى بطبقة من مادة "Bitume de judeé" (مادة محسسة للضوء) للضوء باستخدام آلة تصوير في أوائل صيف عام 1826. وقدم لويس داجيير مساعدة قيمة لنيبس في هذا العمل، حيث عملا معًا على تحسين عملية إعداد فيلم التصوير. بعد وفاة نيبس، استمر داجيير في مسيرته وأضاف بعض التحسينات على أساليب التصوير. يُعتبر نيبس مؤسس التصوير الفوتوغرافي بعدما نجح في تسجيل أول صورة فوتوغرافية من نافذة غرفته. تلك الصورة تظهر تفاصيل ضبابية مع تأثيرات الظلال المنعكسة من زوايا مختلفة. وقد استغرق التقاط هذه الصورة مدة يوم كامل بسبب تقنيات التصوير البدائية آنذاك.



رسم توضيحي 7أول صورة التقطها نييبس سنة 1826 [1]

- **لويس جاك ماندي داجير** هو فنان وكيميائي (1779 – 1851). أصبح معروفا بسبب مجهوداته في مجال الديابوراما **Diaporama**،[2] ومن أبرز أعماله كانت تعاونه مع المخترع جوزيف نيبس على تطوير التصوير الفتوغرافي. وقد اخترع طريقة قديمة في التصوير الفتوغرافي عرفت بالداجيروتايب، وهو الاختراع الذي سمح بتصوير الأشياء والتقاط البورتريهات ولكن الاشكال الحاصل هو طول المدة حيث يتعين على المتصور البقاء طويلا لمدة لاتقل عن نصف ساعة، من دون الحركة والا ستكون الصورة مضببة وغير واضحة .




رسم توضيحي 8صورة لكاميرا داجيروتيب [3]

- أخذ العلماء الواحد تلو الآخر بإعلان نظرياتهم وتجاربهم حول التصوير الضوئي مثل:

[1] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg

[2]- شاكر عبد الحميد: م س ذ ص234.

[3] https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_photographie#/media/Fichier:Daguerreotipo.bw.jpg

- استطاع بايارد ان يتجاوز مشكل التكلفة الذي تتطلبه صحيفة الفضة كما في الة الداجيروتيب، واخترع طريقة لطبع الصور على الورق، وكانت هذه الصور الإيجابية تطبع مباشرة ولمرة واحدة فقط.
- في نفس الفترة كان هنري فوكس تالبوت في بريطانيا يطور ابحاثا في نفس المجال نظرا للازدهار والنشاط العلمي الكبير الذي عرفته اروبا اثناء الثورة الصناعية فقد اخترع تالبوت الصورة السلبية والتي يمكن من خلالها إعادة طبع الصورة لمرات عديدة.
- "جورج إيستمان" عام (1888م) الذي أنتج الكاميرا المشهورة كوداك
- كولمان سيلرز في فيلادليفيا عام (1861م) الذي اخترع **Kinetoskop**

وعليه، يصعب نسبة اختراع الصورة المتحركة إلى شخص محدد فقد كانت نتاج لتراكم العديد من التجارب والابتكارات التي ظهرت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وشكلت بمجموعها دافعا لتطوير تقنيات جديدة في مجالي التلفزيون والسينما، ليصل الحال إلى ما هو عليه الآن من ثورة المعلومات والاتصالات.

اجرى الاخوان لوي واوغست لومبير عدة تجارب لتطوير الالات التي كانت معروفة انذاك لعرض الصور المتحركة ومنها الكنتوسكوب الذي ظهر في الولايات المتخدة سنة 1894 والكنتوغراف الذي طوره توماس اديسون [1]في 28/ 01/ 1895 قرر الاخوان المغامرة واستأجار غران كافيه ودعوة الناس لعرض سينمائي مقابل فرنك واحد، وبعد نجاح هذه التجربة (السنماتوغرافيا) ارسل الاخوان لومبير المصورين الى مختلف دول العالم لعرض هذا الاختراع. وبعدها نجح الاخوان لوميير في انتاج اول صورة ملونة تسمى **autochrome** وذلك سنة 1900. ولكن التقنية كانت مكلفة وتتطلب عملا حثيثا لإنتاجها فلم تعرف تطورا ورواجا حقيقيا الا في خمسينات القرن العشرين على يد الأمريكيين خصوصا.

-يعود اختراع اول كاميرا تصوير يدوية وصغيرة الى سنة 1904 **laica**

-أما اختراع التلفزيون يعود أساسا إلى فكرة تحويل الصور المرئية إلى إشارات كهربائية وتحميلها على موجات كهرومغناطسية- مثل موجات الراديو- ليتم إرسالها عبر الهواء في جميع

[1]- أحمد دعدوش: م س ذ ص 100

الاتجاهات، ثم التقاطها بجهاز استقبال وإعادة تحويلها إلى إشارات كهربائية لتحول الاخيرة بدورها إلى صورة مرئية تظهر على الشاشة، وبما أن كل صورة كانت ترسل وتستقبل على حدى فكان من الضروري عرضها بالتتالي وبسرعة كافية لإضفاء الشعور بالحركة. وبعد سلسلة من التجارب والاختراعات استطاع عدد من الشباب ومنهم الاسكتلندي جون لوغي بيرد والامريكي فيلو فرانسوارث اجراء اول بث تلفزيوني سنة 1926.

أول صورة يتم نقلها تلفزيونيا [1]

في مطلع الخمسينيات بدأت ظاهرة تلفزيون الكابل، حيث تقدم شركات البث لمشتركيها باقة من القنوات عبر الاسلاك الارضية أو الالياف البصرية، وفي عام 1953 بدأ إنتاج التلفزيون الملون. ومع بداية الستينيات كان التلفزيون قد انتزع صدارة التأثير على التأثير والرأي العام من كل وسائل الإعلام الاخرى. فأصبح محط أنظار السياسيين والمعلنين ورجال الدين والفنانيين لقدرته على نقل الحدث بأسرع مايمكن، ولقوة تأثير الصورة المتحركة وجاذبيتها وسهولة تلقيها من قبل كافة شرائح المجتمع فضلا عن مجانيته التي أتاحت دخول إلى معظم المنازل والمكاتب والمرافق العامة. ومع بداية الألفية الجديدة بدأ عصر البث التلفزيوني عالي الوضوح **HD** بدرجات وضوح أربعة، وبرفقة الصوت الرقمي فائق الجودة **Dolby** الذي طرح للمرة الأولى في السبيعينات وهو يتيح للمستخدمين توصيل خمس سماعات صوتية بأجهزة التلفاز لتوزيعها في محيط الغرفة والحصول على صوت مجسم يتناسب مع جهة المصدر الصوتي كما ترى في الصورة.

[1]- أحمد دعدوش: م س ذ ص 103.

| المحور 3: أنواع الصورة |
| --- |
| المحاضرة4: أنواع الصورة من حيث الشكل (الصورة المسطحة والمجسمة) |

## 1. صورة مسطحة:

قبل الاسهاب في شرح نوع الصورة بناءا على أبعادها يجب توضيح الفرق بين مختلف أبعاد الصورة، فالصور والاجسام تقوم على أبعاد مختلفة حيث يعتبر البعد الواحد هو الخط المستقيم الذي لا يوجد له أبعاد أخرى، بينما نطلق على الشكل ثنائي الأبعاد 2D كل شكل يحتوي على بعدين اثنين هما الطول والعرض مثل المربع والمستطيل وشبه المنحرف وغيرها، بينما الشكل الثلاثي الأبعاد فيحتوي على ثلاث أبعاد رئيسية هي الطول ، العرض والارتفاع أو العمق ويسمى 3D ، وذلك مثل الهرم الأسطوانة وغيرها.

**1.1. الصورة التشكيلية:** يرى العلماء ان الرسم هو أول الفنون التي ظهرت على يد الانسان، وقد ظهرت رسومات مختلفة من حيث الادوات المستخدمة حيث استعمل الانسان في العصور الحجرية حوائط الكهوف والأحجار ليرسم عليها أشكالا ورسوما عبر فيها عن معاني كثيرة منها مايزال موجودا إلى يومنا هذا، كما تطورت لاحقا مع تطور الوسائل والادوات حيث اصبح يستخدم اوراق البردي ثم القماش والرصاص والحبر والالوان المائية والزيتية وغيرها

**2.1. الصورة الفتوغرافية:** التصوير الفتوغرافي هو عملية انتاج صور بواسطة تأثيرات ضوئية فالاشعة المنعكسة من المنظر تكون خيالا داخل المادة الحساسة للضوء ثم تعالج هذه المادة بعد ذلك فينتج عنها صورة تمثل المنظر ، [1]ويقصد بالصورة الفوتوغرافية خرافية التصوير الضوئي، وكلمة فوتوغرافي ذات أصل لاتيني مكونة من

[1]- أساسيات التصوير الضوئي، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، ج م ع ص 5

مقطعين الأول فوتو photo ويعني الضوء، والثاني غرافي graphy ويعني الكتابة والرسم، بالضوء لذلك سمي بالتصوير الضوئي، كما تعرف بأنها : صور ثابتة ملونة أو غير ملونة، يتم إنتاجها من عمليات التصوير الضوئي بواسطة آلة التصوير على أفلام تصوير حساسة، حيث يتم معالجة تلك الأفلام بعد تصويرها كيميائيا إظهار السلبية التي يتم طبعيا وتكبيرها على ورق حساس لتمثل صورا إيجابية مطابقة للواقع إلى حد كبير، وهي تمثيل مرئي حي للحوادث والأشياء في حياتنا اليومية، يتم إنتاجها بواسطة الكاميرا، وتمثل الصورة الفوتوغرافية أكثر المواد المعتمة دقة وقربا للواقع.

## 2. الصورة المجسمة:

**1.2. الصورة المجسمة المحسوسة:** يتضمن مفهوم الصورة المجسمة عموما أشكالا عديدة ومتنوعة، من أهمها النحت والعمارة والتصميم الداخلي والديكور، إلى جانب المصنوعات التي أبدعها الإنسان على مر تاريخ الحضارة الإنسانية كصناعة الأواني والحلي وقطع الأثاث وصولا إلى المنتجات الحديثة.

- **لمحة تاريخية عن تطور فن النحت**

بالعودة إلى تاريخ الصور المنحوتة يؤرخ النقاد لأقدم المنحوتات تلك التي وصلت إلينا في معظمها أجساد أنثوية ، وقد عثر على أقدمها حتى الآن في منطقة ويلندوف بالنمسا ولا يتعدى طول هذا التمثال 11 سم على شكل جسم أنثى ويعود إلى نحو 20 الف سنة[1] .
انتشرت التماثيل لاحقا لدى شعوب وحضارات مختلفة وعرفت تطورا وأبعادا كثيرة ثقافية وفنية ودينية بحكم العقيدة الوثنية التي طغت على شعوب الحضارات القديمة. وقد أخذت المجسمات والتمثيل والمنحوتات أشكالا مختلفة فمنها الخشبية والفخارية وحتى البرونزية ومنها ما كان مطعما بالكريستال، ومنها ما كان يصنع بالذهب والفضة. وقد ازدهرت صناعة التماثيل مع ظهور الحضارات القديمة في بلاد العراق فتفنن السومريون في فن النحت الواقعي، وأبدعوا أيضا فيه وذلك بغية تصوير أساطيرهم الدينية وبطولاتهم العسكرية.

[1]- احمد دعدوش: م س ذ ص 67

وفي العصر الحديث انتقلت شعلة الحضارة إلى الأوربيين، حيث أعاد فنانو النهضة تراث الإغريق الواقعي في فلورنسا الإيطالية، واستعارة مفهوم الكمال الإغريقي لأجساد الالهة وتطبيقه في أجساد الانبياء والمسيح. واستعاد فن النحت حيويته تحت رعاية الكنسية البروتستانتية وكان الفن أحد وسائل الدعاية الدينية لإبهار الناس مع تحول الكنائس والاديرة إلى ما يشبه المتاحف والقصور. ومنذ الخمسينات من القرن الماضي عرف النحت والتجسيم اهتماما بالغا فإذا كانت اللوحات حبيسة الجدران تتسابق المدن العصرية اليوم إلى تزيين شوارعها وساحاتها ومرافقها العامة بكافة اشكال النحت لما تحمله منة قيم وطنية وتاريخية وجمالية ولما تتمتع به لغة التجسيم من قوة تعبيرية وحساسية مفرطة. وقد ساعد التطور التكنولوجي في امداد الفنانين والنحاتين وبأدوات ومواد حديثة ساهمت في تطوير هذا الفن، ونتيجة لهذا التنوع المتحرر من كل القيود، نشأت أشكال عصرية عديدة للنحت وباتت لها معارض ومدارس خاصة، مثل النحت على الجليد الذي يعرف رواجا في الدول الاسكندنافية والنحت على الرمال في الشواطئ.

## 2.2. الصور المجسمة الرقمية

ويمكن أن نطلق عليها أيضا الصورة الثلاثية الأبعاد (3d) هي نوع من الصور التي تمثل الأشياء والمشاهد بثلاثة أبعاد، وذلك بحيث يمكن للمشاهد رؤية العمق والارتفاع والعرض بدلا من الرؤية في الصور ثنائية الأبعاد التقليدية. يتم ذلك عادة عبر تقنيات مثل تصوير العالم الحقيقي بكاميرات ثلاثية الأبعاد أو إنشاء نماذج ثلاثية الأبعاد باستخدام الحواسيب والبرمجيات المتخصصة.

### مميزات الصورة الرقمية

**تتميز تقنية الصورة الرقمية بالعديد من المميزات منها :**

-إمكان عرض الصور على الأجهزة الإليكترونية والرقمية.

-عدم فقدان الجودة أثناء نسخ أو نقل البيانات.

-إمكانية تعديل الصور لاحقاً بسهولة.

-إمكانية الطباعة أو نقل الصور عبر البريد الإليكتروني بشكل فوري.

–عدم وجود حاجة لشراء أفلام تصوير وإجراء معالجات كيميائية عليها.
–وسائط التخزين قابلة لإعادة الاستخدام مما يؤدي إلى قلة التكاليف.
–إمكانية تصفح الصور والاستمتاع بمشاهدتها مباشرة بمجرد التقاطها.
–إمكانية إجراء التعديلات والمعالجات الخلاقة والإبداع حتى خلال مرحلة التسجيل.
–تعدد وسائط التخزين الرقمية على اختلاف السعات الاستيعابية لها سواء كانت أقراص مرنة أو أقراص مدمجة
أو ملفات الصور الرقمية مباشرة على القرص الصلب بجهاز الكمبيوتر.
–التقليل من التأثيرات الضارة على البيئة والتي تتسبب فيها عبوات الأفلام ومخلفات المواد الكيميائية المستخدمة
في عمليات معالجة الخامات الفيلمية والورقية الحساسة للضوء.
– إمكانية الدمج بين التكنولوجيا الرقمية وتكنولوجيا الفيلم.

تتنوع الصور الرقمية ثلاثية الأبعاد إلى أشكال عديدة ومتنوعة وهي مستمرة في التطور ومن بينها:

### 1.2.2. تكنولوجيا الصور المجسمة Holography

من انجازات العلم الحديث، تكنولوجيا الهولوغرافي التي تمتلك خاصية فريدة تمكنها من اعادة تكوين صورة االجسام الأصلية بأبعادها الثلاثة بدرجة عالية من الدقة. وكلمة هولوجرافي أصلها يوناني مشتق من كلمة هولوس **Holos** أي الكل ، وغرافي **Graphy** وتعني الكتابة، بمعنى سجل الصورة الكامل أو فن التصوير المجسم . ويختلف اساسا التصوير المجسم عن التصوير التقليدي بأن التسجيل ليس في كثافة المادة الحساسة للضوء فحسب، بل أيضا الى حزمة من الموجات الضوئية التي تصطدم بالجسم المراد تسجيله، فتخطط الموجات الضوئية حاملة المعلومات الكاملة عن تخطيط ثلاثي الأبعاد للجسم. ويعتمد التصوير المجسم على تسجيل سعة الموجة في لوح معين يسمى هولوغرام . بحيث إذا تعرض للضوء يكون بالامكان إعادة تكوين مصدر الموجة. وبالتالي فان الصورة تتكون في الفضاء الثلاثي الأبعاد و ليس

على ورقة كالتصوير العادي، كما ان الصورة المعروضة لا يمكن تمييزها عن الجسم الأصلي أبدا. وناتج عملية **Holography** تسمى **Hologram**[1]

إذن الهولوغرام هو تقنية لتسجيل ثم إعادة بناء صورة ثلاثية الأبعاد لخلفية الموجة، قام عالم الفيزياء البريطاني المجري دينيس جابور **Denis Gabor** بانجازاته في هذا المجال في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين بناء على الأعمال الرائدة في مجال الفحص المجهري بالأشعة السينية التي قام بها علماء آخرون في ميزيسلاو والفك **Mieczyslaw Wolfke** في عام 1920 ووليام لورانس **William Lawrence** في عام 1939 وكان هذا الاكتشاف نتيجة لأبحاث غير متوقعة في تحسين المجاهر الكهربائية في شركة طومسون هيوستن البريطانية، وقدمت الشركة براءة اختراع في ديسمبر 1947. ولا تزال التقنية كما تم اختراعها في الأصل تستخدم في المجهر الإلكتروني حيث تُعرف باسم التصوير المجسم الإلكتروني ولكن الهولوغرام لم يتقدم حقا إلا بتطور الليزر في عام 1960.[2]

وحسب قاموس اكسفورد (**Hologram**2014 ) عبارة عن صورة ثلاثية الأبعاد التي يتم تشكيلها من خلال تدخل أشعة ضوئية من الليزر أو أي مصدر متماسك للضوء او ما يعرف هولوغرافي، وقريب من هذا المفهوم يمكن وصف هذه التكنولوجيا بانها صورة ثلاثية الأبعاد يعاد تمثليها للصورة الأصلية من خلال انقسام أشعة الليزر وانعكاسها على المرايا والعدسات. والتي تعرف إختصارا بـ. Holograms و تعود فكرة اعادة تمثيل انعكاس صورة الأجسام ، باستخدام الضوء Holographic الى عام 1947 ،عندما حاول العالم Gabor Denis ابتكار طريقة جديدة للتصوير المجسم في محاولة منه لتحسين قوة التكبير في أجهزة الميكرسكوب الالكترونية .ولأن موارد الضوء في ذلك الوقت لم تكن متماسكة بل أحادية اللون، فقد أسهمت في تأخر ظهور التصوير المجسم إلى وقت ظهور الليزر عام 1961 .ويذكر بأن العالمين الأمريكيين **Upatinieks Juris** و **Leith Emmett** من جامعة ميتشجان اثبتوا

---

[1]- طلال ناظم الزهيدي: **تطبيقات تكنوزلوجيا الهولوغرام واستثمارها في علم المكتبات**، مقال متاح عبر الانترنيت بتاريخ 2020/10/21 /https://www.academia.edu/11772116

[2] Fouad Sabri ; **Lholographie,** One billion knowledge, 2002, p 7.

في عام . **1962**أن الهولوغرام يمكن أن يستخدم كوسيط عرض ثلاثي الأبعاد بالإعتماد على الليزر، وقد نجحا في عرض صور مجسمة بوضوح وعمق واقعي في ذلك التاريخ.

**لمحة تاريخية عن تطور الهولوغرام**

بشكل عام تطورت هذه التقنية بشكل تدريجي منذ 1962 ولعل من أهم الإنجازات التكنولوجية الحديثة التي يتوقع لها ان تؤثر تأثيرا مباشرا في مجال تكنولوجيا الصور المجسمة، هوصناعة الطابعة ثلاثية الأبعاد حيث استخدمت في جوازات السفر العملات النقدية وذلك للحماية من التقليد . كما عرفت تطبيقات واسعة في مجال الأعمال السينمائية.

**مجالات الإفادة من الصور المجسمة الهولوغرام.**

مع التطورات الكبيرة في مجال تكنولوجيا التصوير والحاسبات ومختلف أجهزة العرض الضوئي، ظهرت انواع مختلفة من الصور المجسمة لتخدم مختلف الاغراض. الطبية والهندسية والاعلامية والسينمائية... الخ. وما يهمنا في هذا المضمار هي تلك التكنولوجيا التي يمكن من خلا لها اعادة تكوين الاجسام الحية خارج حدود الزمان والمكان الموجوده فيه اصلا. مع اقرارنا بوجود تطبيقات مختلفة اخرى. ونعود إلى استخدامات هذه التقنية في مجال الصورة والإعلام على الصعيد الاعلامي. فاجئت قناة CNN الامريكية عام 2118 العالم بنوع خاص من المقابلات التلفزيونية. وذلك من خلال اعادة تكوين جسم مراسلة القناة Jessica Yellin الموجودة اصلا في ولاية شيكاغو. وعرضه ضوئيا في استوديو القناة الموجود في ولاية نيويورك. علما ان المقابلة تمت بصيغة تفاعلية بالصوت والصورة وبشكل فوري. ويعد هذا الحدث الإعلامي [1]

وعموما فإن نجاح القناة في تطبيق تكنولوجيا الهولوغرام بالصيغة التفاعلية، فتح المجال امام مختلف القنوات التفلزيونية الى الإستفادة من هذه التكنولوجيا، خاصة بعد الإقبال الجماهيري عليها. اذ تطلب الأمر من كثير من القنوات التلفزيونية الى تطوير الأجهزة والمعدات الخاصة بها لغرض الظهور بتقنية **High Definition** وهي إحدى أهم متطلبات تكنولوجيا الصور المجسمة. و مازال التنافس قائما بين القنوات التلفزيونية الشهيرة لالفادة من هذه

[1]- طلال ناظم الزهيدي: م س ذ ، ص 13

التكنولوجيا في مجال االعالم .وتقف قناة روسيا اليوم التي تبث برامجها باللغة العربية في مقدمة القنوات التلفزيونية التي مجال تطبيقات الهولوغرام في برامجها، خاصة بالأستوديو التفاعلي الخاص بها والذي يهدف الى دمج الصورة الواقعية بالصور المجسمة ثلاثية الأبعاد . بعد ذلك شاع تكرار تجارب الظهور بتكنولوجيا الهلوغرام من قبل الرؤساء لدواعي انتخابية احيانا و امنية في معظم الأحيان الأخرى. وعلى الصعيد الهندسي أصبح باالمكان تحويل الرسوم والمخططات الهندسية للمباني الى مجسمات ثلاثية الأبعاد يمكن مشاهدتها والتعديل عليها مباشرة من خلال تطبيقات حاسوبية، وهي بديل عملي للنماذج الهندسية التي كانت شائعة. وهذا الحال ينطبق على تصميم السيارات والطيارات ومختلف التصاميم الهندسية الأخرى. بالتالي سوف يكون بمقدور المهندسين مشاهدة ناتج الهندسية أولا بأول، دون انتظار بناء النماذج التقليدية.

- ويختلف الهولوغرام عن ال lenticular والذي هو طباعة على طبقات توحي للناظر بوجود عمق داخل الصورة أو اتوحي بوجود حركة
- وأما stereoscop هو أيضا طريقة في عرض الصور بشكل ثنائي ويحتاج الى استعمال نظارات خاصة لتسمح برؤية الأشياء داخل الصورة تبدو مجسمة وثلاثية الابعاد.

| |
|---|
| - **المحور3: أنواع الصورة** |
| - **المحاضرة5: أنواع الصورة من حيث الحركة (ثابتة، متحركة)** |

-

## 1. الصور الثابتة:

إن التسمية المعطاة لها مستمدة أساسا من تعارضها مع نظيرتها المتحركة، وهذا يعني إن الثبوت لا يصبح سمة مميزة إلا إذا كانت هناك في المقابل حركة.[1] وهكذا فالصورة عبرت قرونا دون أن تدرك باعتبارها كذلك وكان من الضروري انتظاراختراع السينما لتحصل طفرة في تاريخ الصورة وتحولها من حالة ساكنة جامدة إلى تمثليات تموج بالحيوية والحركة. وتتمثل الصور الثابتة في كل من اللوحات والصور الفنية وغيرها وهناك الصور الوثائقية والصور الإخبارية والصور الإشهارية هذا إضافة إلى الصور ثلاثية الأبعاد وكل هذه الصور تختلف عن بعضها البعض في كيفية بث المعنى وإيصاله إلى المشاهد .

## 2. الصور المتحركة:

ينطبق مصطلح الصورة المتحركة moving image على محتوى التلفزيون والسينما والفيديو، برغم اختلاف طرق الانتاج والتعرض وتعرف أيضا بالصورة المقطعية (الصور السينمائية والصور التلفزيونية وصور الفيديو)

- **خصائص الصورة المتحركة**

تتميز الصور المتحركة عن غيرها من الصور بكونها صورة إلكترونية ضوئية تتكون من مجموعة نقاط متجاورة على معدن ذي حساسية عالية للضوء مكونة مجموعة من الخطوط تبلغ(625)خطا لكل إطار من مجموعة إطارات الصورة الواحدة المكونة من(25) إطارا في

[1] - Guy Gauthier, Vingt leçon sur **l'image et le sens**, Edilig, Paris, 1986, p 5.

الثانية الواحدة في التلفزيون (24) إطارا في الثانية الواحدة في السينما, ومن ثم فهي صورة تختلف عن جميع أنماط الصور .

أ. **ثنائية الصوت والصورة:**

تتفوق الصور المتحركة على باقي الأنماط من الصور بمزجها لعنصري الصوت والصورة, وهي بذلك تخاطب حاستين في آن واحد مما يعزز نجاحها ,إذ كلما زاد التأثير على أكبر عدد من الحواس كلما زاد نجاح الوسيلة في التاثير وفي تحقيق الأهداف المرجوة من الرسالة, وقد أصبح من الصعب التعبير الدقيق بلغة الصور المتحركة دون تفاعل عنصري الصوت والصورة, وتتفاوت نسبة استخدام الجانب المرئي في إبراز الجوانب المعملية والظواهر الطبيعية, في حين يشكل الجانب السمعي مركز الأهمية في محاضرات العلماء والخبراء في حقول المعرفة المختلفة, أي الحاجة إلى الوثائقية وفي أحيان أخرى تحتل هذه الثنائية نفس الأهمية التعبيرية.

ب. **الحركة:**

تتصف الصورة المتحركة بالديناميكية التي تميزها عن باقي الصور التي يمكن تمثيل الحركة فيها عن طريق الإيحاء فقط, فالصور المتحركة تمتاز بخصائص نفسية وجمالية ومعرفية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات, وقد استثمر المخرجون الحركة للتعبير عن دلالات متعددة في الفن الدرامي اتخذت كأساس للتعبير عن منطلقات فكرية عديدة, فقد أصبحت الحركة الرأسية الصاعدة معبرة عن الأمل والتحرر , والحركة الرأسية الهابطة معبرة عن الاختناق أو الدمار,وتعبر الحركة المائلة عن القوى المعارضة وتخطي العقبات, وتشير الحركة المقوسة إلى الخوف كحركة الثعبان, والحركة الدائرية تعبر عن المرح والطاقة كحركة العجلات, أما الحركة البندولية فهي تعبر عن الإحساس بالرتابة والضيق, والحركة المتجهة للمشاهد تكون أكثر أهمية وإثارة للاهتمام من غيرها لأنها تزداد في الحجم كلما زاد اقترابها عكس الحركة المتراجعة. وحركة الكاميرا هي حركة تؤدي إلى جملة من التسهيلات توفرها للإحاطة بالموضوع المراد تصويره وتقسم إلى أربعة أنواع حسب آلية عمل الكاميرا وهي:.

1/ تعدد الكاميرات: إذ تتوافر في الاستوديوهات التعليمية عادة ثلاث كاميرات وتزداد حسب الحاجة, وهي تحيط بالموضوع المراد تصويره وتوفر للمخرج في اللحظة نفسها ثلاثة جوانب مما يعطيه البدائل المناسبة لأخذ الصورة الملائمة للموضوع

2/ حركة رأس الكاميرا: وهر حركة ميكانيكية تجعل المصور قادرا على التقاط زاوية قدرها 360 مع توفير حرية الحركة من أسفل إلى أعلى أو بالعكس وتقترب من زاوية 180 من محور الكاميرا.

3/ حركة حامل الكاميرا: وهر حركة تسهل للمصور التحرك إلى أية جهة . اقترابا أو ابتعادا . عن الموضوع المراد تصويره وتمكنه من تغير أية زاوية مما يعطي المزيد من التنوع في الحركة.

4/ حركة العدسة: وهر نوع من الحركات تسهل للمصور تغير مساحة الصورة ونوعية اللقطة والظواهر والتلاشي والتقاط الأشياء العادية وملاحظة الأشياء التي تتغير.

5/ الحركة الحرة

الانتقالات التي يعتمد عليها المخرج في البناء السردي هي:

- **القطع** : وهي وسيلة الربط بين مشهد ومشهد آخر دون إدخال أي مؤثر خاص من شأنه أن يضفي الخفة أو السرعة .إذ يتم جمع وربط اللقطات والعمل على تتابعها الزماني والمكاني حسب الصورة الفيلمية، دون عناء أو محاولة لإيجاد مؤثر، فهي عملية سهلة وبسيطة لا تحتاج إلى تعقيد أو خبرة ومهارة فنية.
- **الظهور التدريجي والاختفاء** :وتستخدم هذه الوسيلة للانتقال بين موقفين ليس بينهما اتصال نهائيا أو لقطع حديث إلى آخر جديد بعد نهاية الأول وهو يستخدم دراميا للتعبير عن الخوف والكآبة والحزن.
- **المزج** :تقل كثافة الصورة القديمة بالتدريج لتحل محلها تدريجيا بكثافة جديدة للصورة حتى تحل محلها نهائيا، واختفاء صورة في نفس الوقت يعطي إحساس أن الصورة تنبع من الأخرى، وهذا من شأنه أن يعطينا إحساس بوحدة الموضوع ويستخدم في التعبير عن مرور الزمن وتغيير المكان. ويمكن استخدامه في العودة إلى الماضي

لإعطاء إحساس بارتباط بين حدث يمر في الماضي وآخر في الحاضر. كما يستخدمه المخرج في إعطاء جمالية للأحداث. أما الإيقاع فهو نوعين:

– داخلي وهو الموجود في لقطتين كحركة شخص ما من حيث سرعتها

– خارجي وهو النابع من أسلوب من حيث السرعة والبطء.

والعامل المحدد للإيقاع هو الأحداث العامة للفيلم أو متوسط إيقاعات الفيلم. وعلى هذا الأساس نجد:

– **المونتاج البطيء** : من خلال تركيب لقطات ذات مدة أطول الأمر الذي يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة

–**المونتاج السريع** :هو الذي يقوم على وثبات زمنية معتبرة، بالقفز من جزء الحدث إلى جزء آخر يفصل بينهما فارق زمني واضح.

–**المونتاج المتوازي** :هو الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة :مثل التقريب الرمز بين الأغنياء والفقراء

– **المونتاج التناوبي** :كالتناوب بين المجال والمجال المقابل.

ولابد هنا من التنويه أن الانتقالات تختلف عن حركة الكاميرا فهي عملية انتقال من لقطة إلى أخرى ، أما حركة الكاميرا فهي حركة داخل نفس اللقطة.

ج. **التتابعية:**

تتميز الصورة المتحركة عن مثيلاتها من الصور الأخرى كونها صورة لا يكتمل العمل الفني فيها إلا بتكامل عدد هائل من الصور لتؤدي غرضا معلوما لصياغة المعنى الذي يتبلور في البرنامج ككل, عكس اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية التي تعد عملا فنيا متكاملا, فالصورة المتحركة تستمد معناها من الصورة التي سبقتها ويكتمل المعنى في الصورة التي تعقبها, فهي لا تكتفي بتجميد لحظة الذروة التي تلتقطها الصورة الفوتوغرافية وإنما تعرض ما سبقها وما يلحقها في إطار تتابعي ضمن حركة الزمن, ويذكر ( بول دارن) في الفروق

الأساسية بين الصورة المتحركة واللوحة التشكيلية هي " أننا إذا نظرنا إلى الصورة الفلمية بمعزل عن سياقها نجدها لا تعدو أن تكون صورة فوتوغرافية ومع ذلك فأن تكوينها ليس هو تكوين الصورة الفوتوغرافية إلا أنه تكوين في الحركة, بينما يمثل التصوير الزيتي وجودا حقيقيا مستقلا بذاته والتكوين فيه كامل محدد داخل إطار".

| المحور 3: أنواع الصورة |
| --- |
| المحاضرة6: الصورة الواقعية والصورة المزيفة |

## 1. الصورة الواقعية:

اعتبر شارل سندرس بيرس charles Sanders Pierce أن العلامات جزء من الفعل الاجتماعي و هي نوعين:

**أ- علامات طبيعية:**

تضم الإيقونية و المؤشر، حيث تقوم الإيقونية على علاقة الشبه بين الدال و المدلول ، بينما المؤشر تقوم فيه

العلاقة على الإحالة، حيث يعد حدثا ظاهر يدل على آخر غير ظاهر كأن تدل الأعراض على المرض.

**ب- علامات غير طبيعية:**

و هي قائمة على علاقة اتفاقية بين الدال و الموضوع و تضم الرموز لسانية و غير لسانية شفهية كانت أو مكتوبة.

وعليه فإن الصورة (ونقصد هنا الصورة الفتوغرافية غير المعدلة) هي علامة أيقونية مبنية على علاقة مشابهة نوعية بين الدال و المرجع أو بين الموضوع و ما يمثله ، إنها الدليل الذي يقلد أو يسترجع بعض خصائص الموضوع الأصلي: الشكل، الأبعاد، الألوان ، النسيج... و كل ما تستوعبه الصورة المرئية. و على هذا الأساس، فإن القضية المركزية في تحديد طبيعة الصورة تتلخص في معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها هذه الصورة إلى العين و تستوطنها باعتبارها "نظير" لشيء تمثله .

إن هذا الطرح يجعل من الصورة مفهوما يقع عند تقاطع العديد من الاختصاصات، حيث يطرح إشكالية التماثل و التشابه من المنظوارت الفلسفية، النفسية، و الاجتماعية، وذلك بفعل الاستخدام المتنوع للمفهوم وهو ما أدى إلى اعتبار الصورة، ليست بالضرورة نقل دقيق

للواقع وإنما هي في الواقع اقتطاع وجزء من الواقع ومن خلال ما سبق، يبدو أن الجدل حول الصورة و الواقع أعمق من التصور الأولي.

في تكوين الصورة يمكن لادق التفاصيل الموجودة في الصورة أو تلك المتعلقة بظروف انتاجها أن تغير من معنى الصورة ودلالتها، فكيف يمكن القول أن الصورة هي حقيقية أوواقعية وقد تم إلغاء جزء من الفضاء الذي ألتقطت منه، وهنا نشير إلى الاطار الذي يعتبر جزءا من الصورة ولكنه في الواقع ينضوي على مهمة أساسية وهي تحديد مجال الصورة وبالتالي يقوم بفصلها عن فضاءها المرجعي وتحديد أي جزء على المشاهد رؤيته وإلغاء جزء آخر، وهذا في حد ذاته تلاعب بالواقع .

كما يلاحظ من خلال دلالة مكونات الصورة أيضا كيف يمكن لأغلب تلك العناصر أن تغير من الواقع بمجرد تغيير بسيط في عناصر الصورة كزاوية التقاط الصورة مما يخلق انطباعا بالعظمة أو التقزيم أو حتى التسطيح أو التجسيم للموضوع المصور، وهذا يعني أن ما نشاهده في الصورة هو ليس الواقع وإنما صورة للواقع من منظور المصور ، فالصورة لها من المقومات ما يجعلها قادرة على نقل الواقع بطرق مختلفة وهذا الاختلاف من شأنه أن يمس بحقيقة الواقع المنقول، ويقول شارل موريس أيضا : (إن صورة الملكة إيلزابيت للرسام أنيكوني (Anigoni) تحمل خصائص الملكة إليزابيت نفسها، أي أن لها العينين ذاتها، والأنف، ولون الشعر، ...عندما نقول مثالا إن لها الشكل ذاته للأنف، فإن للأنف في الواقع ثلاثة أبعاد، في حين أن الأنف في الصورة لا يتكون إلا من بعدين اثنين فقط، ويمكن القول هنا، إن ما يحمل خصائص الملكة إليزابيث ليس إلا الملكة نفسها)، وهنا يحيل شارل موريس إلى أن الصورة لا يمكن أن تحمل سوى بعض خصائص الموضوع المصور وليس كل الخصائص، مهما حاول المصور التجرد من ذاتيته او توفير الشروط التقنية اللازمة لنقل الواقع كما هو إلا أن الصورة تبقى عاجزة على حمل خصائص الموضوع وتمثيلها تمثيلا مطابقا للواقع.

ومنه فإن تسمية الصورة الواقعية هو تعبير في الواقع يطلق مجازا على تلك الصور التي لم يدخل عليها تعديلات يدوية بغية تغيير دلالتها، إلا أنها في واقع الامر تحمل بطبيعتها تغييرات وتعديلات للواقع المصور. ولكن هذا التغيير يكون مستترا على عكس الصورة المزيفة أين تظهر نية المصور واضحة في الكذب والسعي لتغليط المشاهد. وهو ما سوف نتطرق إليه في العنصر التالي.

## 2. الصورة المزيفة:

### أ- التزييف في الصور الثابتة

في عصر الإنترنت و تطور برامج الكمبيوتر و انتشار مواقع تعديل الصور لم تعد فبركة و تزييف الصور أمراً صعبا, و في ظل الاحداث التي تجري في معظم دول العالم و التي لا يعرف نهايتها و في ظل الكذب و الخلافات الشخصية و السياسية و المعارضة و في ظل الاشاعة و التشويش يسعى الكثيرون لإستخدام صور مزيفة للتاثير على الرأي العام و قلب الحقائق والواقع، الا أن الكثيرين منا يساهمون في نشر هذه الصور من خلال إعادة نشرها و توزيعها دون التحقق من صدقيتها وذلك إما طمعا في إثبات وجهة نظر ما أو لأنها قد خدعتنا بالفعل .في هذا سوف نتطرق إلى اهمية موضوع الفبركة و التعرف على طرق كشف الصورة المفبركة و معرفة الصورة الحقيقية.

- **تاريخ تزييف الصور**

بدأت عمليات التلاعب فى الصورة التى أمكن رصدها منذ عام 1917 عندما عمدت القيادات الروسية إلى التلاعب فى صور لينين بطريقة بدائية وهى طريقة "الفوتو مونتاج" من خلال محو رجال الأمن المجاورين للينين وإضافة صور بعض الأشخاص أمامه، وهو يخطب فى الجماهير لإعطاء انطباع جيد لدى المشاهد بمدى حب الشعب للينين وعدم وجود حواجز أمنية تحول بينه وبين شعبه.

*رسم توضيحي 9الصورة الأصلية للينين* [1]

[1] صورة متاحة على موقع https://fr.rbth.com/histoire/81615-staline-propagande-effacement-ennemis-photos

*رسم توضيحي 10 الصورة المزيفة تبين كيف تم حذف صورة الجندي حارس لنين*[1]

وبعد موت لينين قائد الثورة الروسية، دار صراع عنيف على السلطة بين ستالين وتروتسكى، انتهى بانتصار ستالين وطرد تروتسكى من البلاد، وانبرى ستالين إلى وثائق بسلطة الدولة يمحو كل عمل قام به تروتسكى للثورة، وظهرت من الكتب ودوائر المعارف طبعات جديدة تعيد شرح الأحداث بطريقة تمحو أثر تروتسكى أو تشوه دوره، حتى اللوحات الزيتية التى رسمها الرسامون لأحداث الثورة ومواقفها الحاسمة وعلقت فى المتاحف، أعيدت الفرشاة لتمحو وجه تروتسكى حيثما ظهر فى أى موقف منها، بل إن عدداً من الصور الفوتوغرافية الهامة فى الأرشيف أجريت عليها تعديلات فى الاتجاه ذاته.

ومع تطور الأساليب أصبحت عملية التلاعب فى الصورة إحدى أهم وسائل تزوير ليس الصورة فحسب وإنما تزوير الأحداث والتاريخ أيضا، فقد استخدمت الصور المزورة لتزييف الوعى والإيحاء بأفكار ومعان وأراء مغايرة لا وجود لها فى الواقع، والتى تدخلت فى صياغتها اتجاهات القائم بالاتصال فى عملية الاتصال المصور، والمهارات الخاصة بالتغيير والتبديل والحذف، لكنها كانت مهارات بدائية، ولا يمكن للعين غير الخبيرة كشف هذا التلاعب بمجرد التدقيق فى الصورة.

[1] صورة متاحة على موقع https://fr.rbth.com/histoire/81615-staline-propagande-effacement-ennemis-photos

وفي أثناء تغطية الحرب على العراق فى عام 2003 أخذ بريان فالسكى Walski Parianمصور "لوس أنجليس تايمز"صورتين لجندى بريطانى يقف أمام حشد من العراقيين، الذين يقفون أمامه فى مهانة، وقام بمعالجتهما بالكمبيوتر وجعلهما صورة واحدة؛ ونشرت الجريدة الصورة ليكتشف القراء أن بعض وجوه الأشخاص فى الصورة مكررة فى الخلفية. وبالاتصال بالمصور لم ينكر أنه استخدم الكمبيوتر فى معالجة الصورة؛ مما أثار غضب العراقيين من هذه الصور، وفى وقت لاحق ألقت المقاومة العراقية القبض عليه، وقتلته رمياً بالرصاص.

*رسم توضيحي 11 صورة فالسكى المزورة التى قتلته* [1]

..وهو ما حدا بوكالات الأنباء فى إطار تأكيد مصداقية الصورة وأخلاقياتها إلى تذييل كل صورة بعبارة : " لم نغير شيئا فى الصورة we don,t change any thing " كما تمت إضافة مصدر الصورة واسم المصور Credit Line إلى الصورة ليتحمل المسئولية الأدبية أمام الرأى العام، بعد أن كانت الصورة حقاً خالصاً ينسب للوكالة وليس للمصور، وفى النرويج

[1] https://www.nytimes.com/slideshow/2015/06/15/blogs/20150615-lens-kamber/s/20150615-lens-kamber-slide-TFA2.html

بدأت الصحف تقليداً بوضع ختم على صور تم التلاعب فى تفاصيلها ينبه الجمهور إلى أنها "**رسوم فوتوغرافية**"، وليست "**وثائق فوتوغرافية حقيقية.**"

إذن، وبعد الدخول إلى عصر التكنولوجيا الرقمية وتطور تكنولوجيات وسائط الإعلام الجديدة من الكاميرات الرقمية والهواتف الخلوية عبر الأقمار الصناعية وأجهزة الكمبيوتر، ومن خلال تقنيات الحواسب الإلكترونية والبرامج الرقمية الخاصة بمعالجة الصور، وفى ظل تطور النظم الصحفية وتأثرها بالتكنولوجيا الحديثة التى سهلت للمصورين الصحفيين استخدام معداتهم ليس فقط لالتقاط الصور ونقلها، ولكن التعامل مع هذه الصور لخلق التأثير المطلوب، مما جعل الصورة أداة قوية للدعاية وتزييف الحقائق. ولم تقتصر فبركة الصور وتزييفها على المجال السياسي بل تعداه إلى مجالات أخرى تسويقية وفنية والأخبار العامة وغيرها وذلك نتيجة التأثير الكبير الذي لاقته الصورة في مجال الإعلام.

**كيف يمكن الكشف عن التزييف في الصور**

1- بالعودة إلى تاريخ الصورة: وذلك بمحاولة معرفة متى ظهرت هذه الصورة لاول مرة على الانترنيت وذلك باستخدام مواقع ومحركات بحث رقمية مثل : tineye والذي يكشف عن المواقع التي نشرت الصورة مع تاريخها

2- الملاحظة الدقيقة بالعين: فأحيانا تكون هناك بعض الصور المزيفة بشكل غير متقن ما يجعل المشاهد لها يتفطن لوجود تلاعب بها ويمكن الكشف عن طبيعة التلاعب بالتركيز على : الألوان ، الظلال ، الاحجام ، الانعكاسات ، وجودة الصورة.

3- استعمال برامج تحليل الصورة: مثل برنامج forensicaly وهذا البرنامج صمم خصيصا لكي يكشف عن ضغط الصورة وهو مايعني وجود تلاعب بالصورة .

4- البحث في المعلومات المرتبطة بالصورة الرقمية: ويسمى أيضا exchangebale image file format وهي معلومات مسجلة في ملف يرافق الصورة الرقمية وفيه معلومات عن الصورة من الناحية التقنية وتاريخ التقاطها والمكان اذا كان الجهاز المستعمل مرتبطا بجهاز الجي بي اس ، ومن بين المواقع المساعدة على ذاك http://metapicz.com/ .

### ب- التزييف العميق: Deepfake

يمكن تعريف Deepfakes أو التزييف العميق على أنه محتوى مرئي وصوتي تم التلاعب به باستخدام برامج متقدمة لتغيير كيفية تقديم شخص أو كائن ما أو بيئة ما. [1]ولكن كلمة Deepfakes أصبحت مرادفة لاستبدال الوجه ، حيث يتم تعيين وجه شخص ما رقميًا على وجه شخص آخر. ثم تبديل الوجه ، حيث عرف هذا النوع من التزييف العميق ، لأول مرة في علاج مقاطع الفيديو الإباحية. و يمكن أن تأخذ Deepfakes أيضا شكل:

—إعادة تمثيل الوجوه : حيث يتم استخدام برنامج متطور للتعامل مع ميزات وجه شخص ما ، مع عدم وجود مبادلة وجه

—توليد الوجوه : حيث يتم استخدام البرامج المتقدمة لإنشاء صور جديدة تمامًا للوجوه، والتي لا تعكس شخصًا حقيقيًا

— توليف الكلام ، حيث يتم استخدام البرامج المتقدمة لإنشاء نموذج لصوت شخص ما.

### ظهور التزييف العميق

إن التلاعب البصري ليس بالأمر الجديد أبدا فقد تم التلاعب بالصور ومقاطع الفيديو منذ بدايتها. ويمكن العثور على أحد أقدم الأمثلة على تبديل الوجه في صورة لأبراهام لينكولن والسياسي الجنوبي الأمريكي جون كالهون ، اللذين تمت إعادة ترتيب رؤوسهم بعناية في إيماءة ساخرة في ذروة الحرب الأهلية الأمريكية. ولكن ما تغير في السنوات الأخيرة هو وصول أشكال جديدة من البرامج المتقدمة ، بما في ذلك خوارزميات التعلم الآلي ، التي جعلت من السهولة والبساطة إنتاج صور مزيفة في الوقت نفسه، وقد تم تسويق هذه التكنولوجيا وتعميمها من خلال برامج مثل FakeApp و Face Swap. ولكن ظهور مصطلح "deepfakes" لأول مرة كان في عام 2017 عندما قام المستخدم Reddit ، بنشر مقاطع فيديو لافلام للبالغين

[1] Floridi Luciano : Artificial Intelligence, Deepfakes and a Future of Ectypes. ( Philos. Technol 31, 2018). P320. https://doi.org/10.1007/s13347-018-0325-3

معدلة رقميا وعرضها على منتديات على الأنترنيت. حيث قام بمعالجة الوجوه رقميا، وذلك باستبدال وجوه الممثلين في هذه الأفلام بوجوه أشخاص آخرين، وعادة ما كانوا من المشاهير[1].

**أنواع التزييف العميق**

1-استبدال الوجه **Face replacement** : وذلك بتبديل الوجه الأصلي بوجه آخر ، حيث يتم التقاط صورة لوجه شخص ما (المصدر) ودمجها بعناية على صورة شخص آخر (الهدف). ينتهي بإخفاء هوية الهدف ، مع التركيز على المصدر.

*رسم توضيحي 12 صورة دمج صورة هيلاري كلينتون مع وجه مقدمة برامج مشهورة تدعى كايت ماكينون*[2]

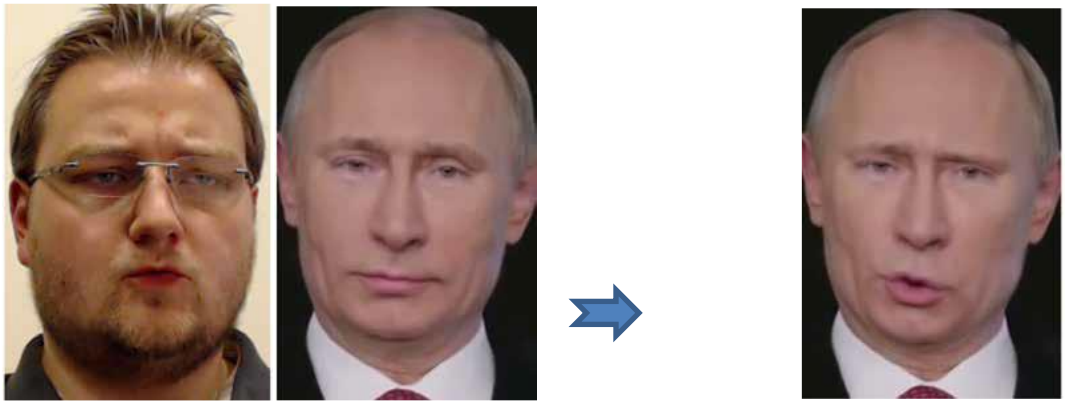
2-إعادة تمثيل الوجه **Face re-enactment** : التي تعرف أيضا باسم الدمى، بمعالجة ملامح وجه الهدف، بما في ذلك حركة الفم والحاجبين والعينين وإمالة رؤوسهم. لا تهدف إلى استبدال الهويات أو الشخصيات، بل بالأحرى إلى إعادة تشكيل الشخصية وجعلها تقوم بتعبيرات وحركات لم تفعلها في الواقع.[3]

---

[1] Keitzmann Jan, Lee Linda W. & McCarthy Lan Paul, (Deepfake : trick or treat ? Buisness Horizons, December,2019) p3
https://www.researchgate.net/publication/338144721

[2] CDEI Snapshot Series ; Deepfakes and audio-visual disinformation , september 2019, p4

[3] ibid p 6



*رسم توضيحي 13 صور تظهر التلاعب بملامح الرئيس فلاديمير بوتين*[1]

3-توليد الوجوه **Face generation** : جيل الوجه – يتمثل في إنشاء صور جديدة تماما للوجوه. يتم ذلك باستخدام برنامج يسمى ( generative adversarial network) ، وهو شكل جديد من التعلم العميق يعمل عن طريق تحريك شبكتين عصبيتين ضد بعضهما البعض: الأولى لتوليد صورة ، والثانية للحكم على ما إذا كان هذا الناتج واقعيا، ويوجد على شبكة الانترنيت موقع يقوم بتوليد وجوه غير حقيقية باستخدام نفس البرنامج .وهو https://thispersondoesnotexist.com/ .

4-تركيب الكلام –**Speech synthesis** نوع حديث نسبيا من التزييف العميق ، يتضمن تركيب الكلام إنشاء نموذج لصوت شخص ما ، والذي يمكنه قراءة النص بنفس الطريقة ، والإيقاع مثل الشخص المستهدف. تسمح بعض تطبيقات تركيب الكلام ، مثل Modulate.ai ، للمستخدمين باختيار صوت المناسب من أي عمر وجنس ، بدلاً من محاكاة شخص محدد.[2]

[1] Ibid p 5

[2] Ibid p 6

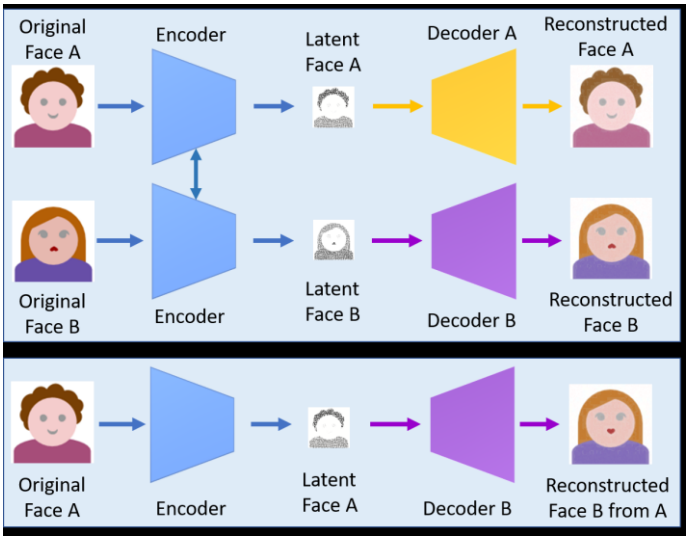
**كيف تتم عملية التزييف العميق**

فيما يتعلق باستبدال الوجه ، يحدد المطور Alan Zucconi ثلاث خطوات في تشكيلها: الاستخراج والتدريب والإبداع.

1- الاستخراج : وهي المهمة الأولى وتتمثل في جمع صور كافية لتدريب نموذج استبدال الوجه. والطريقة الشائعة هي البدء بمقاطع فيديو لكل من المصدر والأشخاص المستهدفين، وقطعها في إطارات فردية، ثم اقتصاص الصور بحيث تبقى صورة الوجه فقط. من الناحية العملية، يشبه الشخصان بعضهما البعض في بنية الوجه وحجم الرأس. والبرنامج متاح الآن للمساعدة في عملية الاستخراج هذه[1].

2- التدريب: وهنا تأتي المهمة التالية ألا وهي تدريب نموذج استبدال الوجه على استخدام الصور التي تم جمعها. ويتم ذلك باستخدام جهاز ترميز آلي، وهو عبارة عن شبكة عصبية تتكون من جزأين: جهاز تشفير encoder وفك التشفير decoder. يلتقط برنامج التشفير صورة لوجه ويضغطه في تمثيل منخفض الأبعاد، يُعرف أيضا باسم "الوجه الكامن". ثم يأخذ مفكك التشفير هذا التمثيل ويعيد بناء الوجه في شكله الأصلي . ، وعليه فقد أصبح استبدال الوجه ممكنًا من خلال تدريب اثنتين من هذه الشبكات العصبية – واحدة للوجه المصدر والأخرى للوجه المستهدف. تشترك كلتا الشبكتين في نفس برنامج التشفير، مما يعني أن النسخة غير المضغوطة من كلا الوجهين تشترك في بنية أساسية مماثلة. ومع ذلك، لديهم أجهزة فك ترميز مختلفة، يتم ترك كلتا الشبكتين العصبيتين للتدريب حتى تتمكن عملية الترميز التلقائي من إعادة بناء صورة لوجه مشابه لنسخته الأصلية.

[1] Vyas Harshal ( Deep Fake Creation by Deep Learning, International Research Journal of Engineering and Technology (IRJET), Volume: 07 Issue: 07,July, 2020) p961.




*رسم توضيحي 14 صورة تبين المراحل النهائية لدمج صورتين مضغوطتين* [1]

بمجرد اكتمال التدريب ، يتم بعد ذلك تبديل مفككات التشفير ، بحيث يتم فك ضغط الصورة المصدر باستخدام برنامج التشفير الأصلي ولكن يتم إعادة بنائها باستخدام وحدة فك ترميز الصورة المستهدفة. والنتيجة هي صورة تقوم بتثبيت وجه المصدر بدقة على وجه الهدف[2]، مع الحفاظ على صدق تعبيرات الهدف. وهكذا، عندما يفتح الهدف فمه أو يحرك حاجبيه، يفعلون ذلك ولكن مع الميزات المرئية للشخص المصدر.

3-الإبداع : وهي المرحلة الأخيرة والمهمة، وكذلك الأكثر صعوبة من الناحية التقنية ، حيث يتم في هذه المرحلة إدراج هذه الصور المزيفة العميقة في الفيديو المطلوب. وهذا يعني ضمان أن زاوية الوجه المركب تتطابق مع زاوية رأس الشخص المستهدف لكل إطار في الفيديو، وهذه هي المرحلة الوحيدة في العملية التي تعتمد على التعليمات البرمجية المكتوبة يدويًا بدلاً من خوارزميات التعلم الآلي ، وبالتالي فهي عرضة لمزيد من الأخطاء. [3]

---

[1] Thanh Thi Nguyen, Cuong M. Nguyen, **Deep Learning for Deepfakes Creation and Detection**: A Survey, arXiv:1909.11573v2, july 2020, p 3.

[2] Ibid p 3 .

[3] Vyas Harshal ( Deep Fake Creation by Deep Learning, op.cit 961

- كان هذا كله فيما يخص استبدال الوجوه أما في ما يخص إعادة تمثيل الوجه ، وهي شكل آخر شائع من التزييف العميق ، فتعتمد أيضًا على نوع من التشفير التلقائي. ومع ذلك ، لا تتطلب هذه الطريقة سوى فيديو واحد للهدف (مثل فيديو لقارئ أخبار) بدلاً من صور فردية متعددة لكل من الهدف والمصدر ، كما هو الحال مع تقنية استبدال الوجه.

وعليه فالصورة من حيث الواقعية والتزييف يمكن القول أن الصورة هي في الحقيقة جزء من الواقع ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تمثل الواقع كما هو، كما أن التكنولوجيا ساعدت كثيرا على تزييف الصورة وخلق واقع مزيف تتلاشى فيه الحدود بين الواقع والزيف ويبقى القول أنه لا يمكن الحديث عن صورة واقعية أومزيفة بل يمكن أن نقول أن هذه الصورة بريئة أو غير بريئة.

| المحور 4: الصورة الإعلامية |
| --- |
| المحاضرة7: الصورة الصحفية |

## 1. مدخل للصورة الصحفية

اعتمدت الصحافة عند ظهورها على الخبر المقروء والتحليلات والمقالات ولم تكن الكاميرات قد اخترعت بعد مما افقد الخبر الكثير من المصداقية والقوة، و في اول الامر لم تظهر الصورة بالشكل الذي نراه اليوم بل كانت لا تتعدى كونها رسوما يدوية تطبع من قطع خشبية حفرت عليها تلك الرسوم، و استمرت هذه الطريقة حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر ، و اول من استخدم هذه الطريقة هي الصحيفة الانجليزية **اخبار الاسبوع** و ذلك عام **1638 م** مع موضوع حريق شب في جزيرة **سانت مايكل** ،و شهد فن حفر الرسوم على الخشب تقدما في اوائل القرن التاسع عشر ،فظهرت بعض الصحف المصورة ،التي كانت تستخدم الصورة كعنصر اساسي في كل عدد من اعدادها ،و اصبحت الصورة بذلك من اهم عوامل التنافس بين الصحف المذكورة[1].

وعندما بدأت التصوير بالظهور في منتصف القرن التاسع عشر اصطحب الجيش الانجليزي أول مصور يقوم بتغطية الحرب في القرم، حيث استقل المصور روجر فنتون عربة تجرها الخيل كتب عليها عربة تصوير، وكانت تحوي بداخلها 5 كاميرات ومئات من الصفائح التي تحوي على المحاليل المطلوبة لتظهير الصور السالبة. وكانت هذه العربة بمثابة العربة الام لسيارة الفان التي يعرفها مراسلو الاخبار اليوم. وتمكن فنتون من التقاط واظهار اكثر من 360 صورة لصالح صحيفة أخبار لندن المصورة، ولكن الصحيفة وضعت قيودا على الصور بحجة عدم ترويع القراء. فكانت هذه الصور الاولى في الصحافة مجانبة للحقيقة.

بعدها بدأت اهمية الصورة تتجلى لدى الصحفيين وقد قام مصور امريكي يدعى ماثيو برادي بتشكيل فريق مكون من عشرين مصورا وتدريبهم من أجل توثيق الحرب الاهلية في امريكا .

[1]- أحمد دعدوش قوة الصورة م س ذ ، ص 135

*رسم توضيحي 15 صورة لبرادلي في بلسنفانيا عام 1863 توثق الحرب الاهلية الامريكية*[1]

توالت بعدها المحاولات إلى ان نشرت صحيفة الديلي ميرور البريطانية أول عدد مصور بالكامل سنة 1904، لتلحق بها لاصحافة الامريكية حيق انتبهت صحف الموضة والازياء إلى أهمية الصورة بتبدأ هي الاخرى بتوظيفها إلى غاية سنة 1919 مع اندلاع الحرب العالمية الاولى أجبر المصورين المحترفين على تغطسة الحرب ومنذ ذلم الحين اصبحا الثورة عنصرا رئيسيا في عالم الصحافة . خصوصا وقد اظهرت الدراسات والابحاث أن الخبر والمقال يحثث أهدافه بدرجة اكبر إذا كان مصحوبا بالصورة المناسبة. ولذلك تحرص الصحف والمجلات ودور النسر والنواقه الالكترونية اليوم على الانتقاء الدقيق للصور في الاخبار والمقالات ، إذ لم تعد الصورة مجرد عامل ثانوي للفت الانتباه وزيادة الجاذبية بل اصبحت عنصرا أساسيا في المادة المنشورة، خصوصا مع تاكيد الدراسات أن 75% من القراء يلتفتون إلى الصور مباشرى بينما يركز حولى 50 % منهم على العناوين الرئيسية ويطالع 29% منهم التعليقات المصاحبة للصورة أما الذين يهتمون يالمادة المكتوبة فقد لا تزيد نسبتهم على 25%.

## 2. تأثير الصورة الصحفية على الرأي العام

بعد قيام الانظمة الديمقراطية الغربيى ووفق تقسيم مونتسكيو السهير للسلطات غلى قضائية تشريعية وتنفيذية اعتلت الصحافة منصب السلطة الرابعة باعتبارها صاحبة الجلالة

[1]- أحمد دعدوش: قوة الصورة م س ذ ص 135.

التي لا تقل هيبتها على الملوك مع كل ماتقتضيه هذه التسمية المغالية من نظرة حالمة، وبعد نجاح المصور روجيه فنتون في توثيق حرب القرم – المذكورة سابقا– ونقل بشاعتها عبر الصور الواقعية أصبحت الصحافة اكثر تأثيرا واقناعا من الخبر نفسه حتى بات من الممكن بيع الصور الصحفية لوحدها باعتبارها مادة مستقلة منذ 1840 لما تمعت به من ثقة لدى الجماهير. ولأهمية الصورة فقد سميت باسمها أشكال عديدة من التطبيقات الصحفية المرتبطة بها، فظهر ما يعرف "بالصحافة البصرية" ( Photo Journalism) أو "الصحافة المصورة" ( Pictorial Journalism ) أو "الصحافة الفوتغرافية" ( photographic Journalism ).

وسرعان ما لعبت الصورة الصحفية دورا بارزا في توثيق الاحداث إلى درجة التأثير على مجرياتها في كثير من الاحيان. ففي 1968 قام المصور إدي أدمز بتوثيق لحظة قيام أحد الجنرال لوران بقتل أحد الضباط الفيتكونغ في فييتنام في لحظة قاسية جدا إلا أنه حصل بعدها على جائزة بوليتزر للصحاقة، ولكن الجائزة الاكبر كانت بتغير الرأي العام الامريكي تجاه الحرب في الفيتنام ، كما دمرت هذه الصورة مستقبل الجنرال الذي رفضت مستشفيات استراليا علاجه كما عجز عن الاستقرار في الولايات المتحدة الامريكية بسبب الرفض والاضطهاد الشعبي الذي لاقاه اينما ذهب، وقد صرح الصحفي آنذاك قائلا: لقد فتل الجنرال ذلك الشاب بسلاحه، لكتتي قتلته بكاميرتي .

*رسم توضيحي 16 صورة الصحفي توثق عملية قتل مباشرة*[1]

استفاد المصورون الصحفيون كثيرا من التطور التكنولوجي الحاصل في مجال التصوير وتقنياته ووسائله حيث عرفت فترة الثمانينات ظهور كاميرا ا الرقمية حيث وفرت الكثير من

[1]- أحمد دعدوش: قوة الصورة، م س ذ، ص 137.

الوقت والجهد الذي كان يستهلك في التظهير والطبع بالاضافة إلى التكاليف المادية. كما ظهرت كاميرا الفيديو اليدوية (handycam) التي غيرت الكثير في أسلوب الصحافة المتلفزة التي ساعدت بفضل سهولة استخدامها إلى انجاز العديد من الأفلام الوثائقية والريبورتاجات التي حصدت الجوائز القيمة وشغلت الرأي العام وغيرت مسار العالم.

وقد أشارت نتائج الأبحاث أن 75 % من القراء يلاحظون الصور وأكثر من 50% يلاحظون العناوين الرئيسية، وأن 29% يلفت نظرهم تعليقات الصور بينما لا تلفت المادة التحريرية سوى 25% من القراء. وهذا يعني أن الصورة هي أفضل وسيلة لجذب انتباه القراء حيث يتطلع القارئ إلى ما يخلق الاثارة والتشويق ثم يشرع بالتفاصيل، كما أن الصور المصاحبة للاخبار تعزز تذكر الموضوعات الإخبارية وهكذا أصبحت عذسة المصور تسبق قلم المحرر الصحفي.[1]

ولكن توظيف التكنولوجيا في ميدان الصحافة لم يكن دائما في الجانب المشرق، حيث أتاحت امكانيات الكمبيوتر الحديثة إمكانية التلاعب بالصور إلى درجة مقلقة فلم يعد الامر يتطلب سوى اجادة بعض التقنيات أو بالأكثر استعمال أحد التطبيقات المتاحة على الانترنيت حتى يتمكن الشخص من اختلاق صور ورسائل بصرية متعددة ولأهداف مختلفة ، ففي عام 1993 نشرت مجلة سباي الامريكية على غلافها صورة مزيفة لزوجة الرئيس الامريكي آنذاك هيلاري كلينتون وهي تلبس ملابس فاضحة ، قامت الصحيفة بالاشارة في صفحتها الاخيرة ان الصورة ملفقة وخو ما استدعى المباشرة إلى الدعوة لارساء قانون يجرم القذف بالصور في قانون العقوبات الامريكي.

(لقد سبق وتعرضنا في المحاضرة السابقة للصورة المزيفة لذلك سوف لن نسترسل اكثر في هذه النقطة)

وتبدوا المفارقة مؤسفة هنا في المفعول العكسي لتطور التكنولوحيا فبدلا من تعزيز مصداقية الإعلام في عصر الصورة صار الناس يفقدون الثقة حتى في ما يشاهدونه بأعينهم .

[1]- الحسن البهنسي: **معايير انتقاء الصور الإخبارية**، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، العدد1 ، يناير مارس 2000 ، ص 159.

- **صحافة الهاتف الجوال**

كان لانتشار الصورة الاثر البالغ في حياة الاشخاص وفي مهنة الصحافة بشكل خاص حيث ساعدت المنافسة الكبيرة بين شركتي ابل وسامسونغ على سوق الهاتف النقال دور فعال في تطوير تفنياته ومفاهيمه، حيث صار الهاتف بمثابة كاميرا فيديو احترافية وسهلة الحمل والاستخدام ، تسمح لمراسليهم باعداد تقارير كاملة عن بواسطة الهاتف بدءا بالتصوير وانتهاءا بالمونتاج، ففي منتصف عام 2013 قامت صحيفة شكاغو صن بتسريح فريق مصوريها من العمل وقدمت لصحفييها هواتف ذكية لالتقاط الصور بأنفسهم وتوفير تكاليف التصوير على الجريدة . وكانت هذه الخطوة بمثابة ايذان لدخول عصر صحافة الموبايل أو **mojo** كما يطلق عليها . وإذا كانت القنوات التلفزيونية في السابق تتحرج من عرض صور مأخوذة بواسطة هاتف بسبب رداءة الصورة فإن تطور الصورة الهاتفية اصبح يضاهي بجودتها صورة الكاميرا الاحترافية

### 3. خصائص الصورة الصحفية

تتمتع الصور الإخبارية التي تختارها وتنتقيها وكالات الأنباء، بعدة خصائص منها:

أ –**خصائص الصور من حيث الشكل** : ويقصد بها الخصائص التي يكون فيها الشكل في خدمة المادة الخبرية، وأبرزها:

**1.** الحجم المناسب : يجب ألا تكون الصورة صغيرة جدا، وإلى الحد الذي لا يجذب الأنظار إليها، ويمر عليها القارئ دون التوقف عندها، لأن صغر الحجم يجعل القارئ غير محيط بتفاصيلها، إضافة إلى أن الحجم الصغير يؤثر سلبا على مخرجي الصحف، مما يؤدي إلى عدم إعطاء المادة الخبرية المصاحبة الأهمية المكانية المناسبة لها. كما أن الحجم المناسب لا يعني أن تكون الصورة المصاحبة للموضوع أو التقرير كبيرة أو كبيرة جدا، إلى الحد الذي يمكن معه أن تعطي انطباعا لا يتناسب مع أهمية التقرير، أو أن تكون مزدحمة بالتفاصيل غير المهمة، أو أن تكون تفاصيلها غير واضحة.

**2.** الوضوح : يجب أن تكون الصورة واضحة الشكل، بكل جوانبها وأبعادها وتفاصيلها، وهذا الوضوح يتناسب مع حجمها المعقول ودرجة أهميتهاوالقاعدة المتبعة بالنسبة للحجم هي أن تكون الصورة غير كبيرة جدا رديئة النوع ولا صغيرة غامضة[1].

**3.** التنوع : بمعنى أن تتنوع أحجام الصور الخبرية المصاحبة للمواد الخبرية والمساحات التي تحتلها على الصفحات، كما يمكن أن تتنوع من حيث كونها ملونة أو بالأبيض والأسود.

ب –**خصائص الصور من حيث المضمون** : أي أن تتميز بما يلي :

. أن تكون ذات صلة قوية ووثيقة بالحدث الذي وقع بكل تفاصيله وأشخاصه ونتائجه المسجلة بآلة التصوير.

. أن تكون بمنزلة الوثيقة الشاهدة على تأكيد صحة الخبر ووقوعه

### 4. وظائف الصورة الصحفية

هناك عدد من الوظائف الخاصة بالصورة، نجملها في ما يلي:

–**الوظيفة البصرية الإدراكية** : أي أنها تنبّه قارئ الصحيفة أو زائر الموقع إلى الموضوع الصحفي المعين، و رغم ان الصور بمختلف انواعها ذات قدرة على جذب الانتباه إلا أن الصورة الفوتوغرافية اكثرها فاعلية في ذلك، فهي مليئة بالحيوية ، لا يجد الناظر اليها غرابة في تفاصيلها عن الواقع باعتبارها لقطة حية معاشة تنقل الأحداث الحية اليومية .إذن فالصورة –باعتبارها عنصرا بارزا – تجذب العين مباشرة إلى المادة الصحفية.

–**الوظيفة التيبوغرافية** : أي أن الصورة تمثل –إلى جانب العناوين والنص والأشكال الأخرى– عنصرا مهما من عناصر بناء الصفحة، سواء كان ذلك في الصحيفة أو الموقع الإلكتروني، فهي إذن عنصر توازن وعنصر تنوع في بناء الجسم المادي للصفحة

–**الوظيفة الاتصالية** : أي أن الصورة تؤدي وظيفة اتصالية مكملة ومتممة للنص باحتوائها على ما يمكن اعتبارها معلومات. ذلك انه اصبح للصورة وظيفة اخبارية مكنها من منافسة

[1]- عبد العزيز شرف، المدخل إلى وسائل الإعلام، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج م ع، ودار الكتاب اللبناني، بيروت ط2، 1989، ص 464.

النصوص التحريرية و مهما تكن الكلمات في حد ذاتها نافذة و مؤثر، فالصور اقدر على ربط مضمونها بالواقع، كما ان الصور تشترك مع الكلمات في عملية نقل الاخبار، ذلك ان الصور و الرسوم غالبا ما تنقل المعلومات المطلوبة بشكل أوضح.

| المحور4: الصورة الإعلامية |
| --- |
| المحاضرة8: الصورة الإشهارية |

## 1. مدخل للصورة الإشهارية

في البداية لا بد من التفريق بين الصورة الإشهارية وباقي الخطابات البصرية حيث يعرف الإشهار بأنه اتصال غير شخصي أحادي احادي الاتجاه، مدفوع الأجر ،ينطلق من مرسل محدد ومعرّف، يتم عبر وسيلة إعلامية أو حامل إشهاري بهدف الترويج لمنتج أو لعلامة تجارية أو مؤسسة[1]، وعليه تسمى الصورة إشهارية إذا كانت تهدف إلى التعريف بمنتج أو خدمة لأغراض تجارية ويكون المعلن معروفا وليس خفيا كما في الدعاية، كما يتم استخدام وسائل الإعلام المعروفة لتمرير الرسالة الإشهارية بشكل منفصل عن المادة الإعلامية على اعتبار أن المادة الإعلامية هدفها اخباري أما الإشهار فهدفه تجاري ولذلك كان لابد من الفصل بين المضمونين ولذلك يقدم المعلن مقابل مبلغ مادي للوسيلة وهو ما يؤكد أن المضمون الإشهاري ليس له أهداف إعلامية تدخل ضمن الخدمة العمومية بل أهدافه تجارية محضة.

### أهمية الصورة الإشهارية

تتميز الصورة الإشهارية عن الرسائل الأخرى كونها تضطلع على مهمة صعبة فهي تسعى إلى تحقيق تأثير مقصود ومخطط، يحدث عندما يوجه المرسل عن قصد رسالته الإعلامية لإحداث تأثير محسوب على اتجاهات وسلوكات مجموعات معينة مستهدفة من الجمهور. والإقناع لا يكتفي بإحداث التغير فقط وإنّما يحمل المتلقي على اتخاذ قرار مغاير لاتجاهاته الأولى . و تعتبر الصورة الإشهارية من أكثر المضامين المرئية المشحونة بالدلائل والرسائل التقريرية والضمنية، فهي تحمل على عاتقها مسؤولية كبيرة في تحقيق أهداف متعددة

[1] Arnaud de Baynast, Jacques Londrevie : **Publicitor,** Eyrools, 2014, p 26.

ومتشابكة يفترض بلوغها في لحظة آنية، فهي تسعى من ضمن ما تسعى اليه إلى اثارة الانتباه والاقناع والتحفيز على القيام بعملية الشراء، وهو الأمر الذي يصعب تحقيقه في ظل عالم يعج بالصور والرسائل، فضلا عن الكمية الوافرة من السلع وصعوبة المفاضلة بينها، ولذلك يتعين على المعلن السعي بشتى السبل لتحقيق مراميه التجارية ضمن مساحة إعلانية محدودة، كما يتعين عليه توظيف كل والوسائل والادوات التقنية والفنية وحتى النفسية من أجل تصميم رسالة متكاملة قادرة على احداث الاثر الايجابي وجعل المتلقي يذعن لمضمونها.

## 2. تاريخ الإشهار (الصورة الإشهارية بالتحديد)

لجأ الإنسان الأول لتلبية حاجاته المعيشية والتعبير عنها للأخرين بهدف مد جسور التواصل والعلاقات التبادلية القائمة على المصالح والمنافع المشتركة، وتثبت الأبحاث أن الإعلانات التجارية لم تكن وليدة العصر الحديث وإنما تعود جذورها إلى وجود الإنسان ولكن طبعا مع اختلاف الوسائل والأدوات المستعملة، واختلاف في أهميته مع اختلاف الظروف الاقتصادية والتجارية والتقنية حيث عرف الإشهار تطورا مستمرا وممتدا شكلا ومضمونا عبر العصور العديدة. وقد استغل الانسان مختلف الوسائل والادوات لتبليغ رسائله التجارية ومن ضمنها الصورة .

**<u>البدايات الأولى للإشهار:</u>**

ظهرت البدايات الأولى للإشهار على الأضرحة المصرية 3000 سنة ق.م، وعلى ورق البردي حيث تذكر الأبحاث أن اول إعلان تم كتابته كان لأمير يعلن مكافأة لمن يرد له عبده الهارب، وفي العراق وفي حوالي 1800 ق م ظهرت بعض الآثار فيما يشبه نشرات ترشد المزارعين إلى كيفية بذر زراعتهم وريها وعلاجها من الأمراض والتي تشبه إلى قدر كبير النشرات الفلاحية الحديثة، كما قام اليونانيون بنقش إشهارات مسرحية على الحجر، وفي حوالى 500 سنة ق.م كانت بعض الإشهارات ترسم باليد على الجدران والحوائط البيضاء حيث يوجد إلى اليوم بعض الأواني التي تروج لبعض المهن أو تلك التي تسرد حال بعض المصارعين أو الرياضيين،

*رسم توضيحي 17آنية تعود إلى 500 ق.م كتب عليها "اشتريها وسوف تحقق صفقة مربحة*[1]

واستعمل قدماء الإغريق الألواح الخشبية أو الأعمدة المرمرية للإعلان الّتجاري حيث كان الّتاجر يضع تلك الألواح أمام محله التجاري لتعريف المارة بما هو موجود من السلع ، و كذلك فإن قدماء الرومان كانوا يضعون في ساحات روما ألواحا حجرية مربعة ا لشكل و مكتوب عليها إعلانات تجارية ملونة بألوان زاهية و قد صدرت في روما أ ول صحيفة في العالم مكتوبة بخط اليد تحت اسم "الأحداث اليومية" أو « Acta deurna » والتي تنشر إلى جانب الأحداث الجارية الإعلانات الّتجارية . وهنا يجب التنويه إلى أن الإشهار لم يكن بالضرورة يقترن بالصورة الايقونية ولكن الخطاب اللساني هو الذي كان طاغيا على الرسالة .

- **العصر الوسيط**

وفي العصر الوسيط ظهرت بعض اللافتات بها عبارات ورسوم ورموز تشير إلى المحلات التجارية والسلع المتوفرة، فكان الكأس والثعبان إشارة إلى محل صيدلاني، وقد عثر على لافتة عليها من تلك الحقبة، وكانت لمحل بيع للورود وقد كتب عليها لا أبيع الورود إلا للمحبين.

- **عصر الطباعة:**

مع ظهور مطبعة غوتنبرغ في حوالى 1436م حيث كانت هذه نقطة انطلاق لحقبة جديدة في تاريخ الإشهار حيث صارت الصفحات المطبوعة في متناول العامة من الناس،

[1] صورة متاحة على https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Advertising_lekythos_Louvre_F358.jpg

وظهرت أنماط جديدة من الإشهارات كالملصقات والإعلانات التي توزع عن طريق اليد، وفي العام 1472م أخرج "وليام كاكستون" أول إعلان دعائي في انجلترا وكان عبارة عن ملصق تم تثبيته على أبواب الكنائس وكان عن عرض كتاب في المكتبات ،كما ساهم هذا الاختراع في نشر الثقافة وازدهار الصحف والمجلات والتي تعد من أهم وسائل الإعلان في العصر الحديث، في 1660م نشرت صحيفة la gazette اللندنية إشهارا على صفحاتها، وفي 1789م كما أعطت الثورة الفرنسية دفعا للنشاطات التسويقية السياسية حيث صارت الملصقات والنشرات المطبوعة وسيلة أساسية في نشر النصوص الثورية.

- **عصر الصناعة:**

ظهرت الثورة الصناعية باختراع الألة البخارية في إنجلترا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان الإشهار الوسيلة الأنجع لتصريف كمية المنتجات الوافرة، لذلك بدأت الإعلانات التجارية بالظهور هنا وهناك، وفي 1798 ساعد اختراع الطباعة الحجرية (Lithography) في جعل عملية الطباعة والنشر بشكل أسرع وباستخدام الألوان وبتكلفة أقل مما كانت عليه من قبل. في 1836 كان لإيميل دوجيراردان ( Emile De Girardin) الفكرة في ادراج بعض الرسائل الإشهارية داخل الصحف.

- **عصر المعلومات**

بعد الحرب العالمية الثانية تطورت مهنة الإشهار إلى مستوى غير مسبوق فقد ساهمت الكثير من الأسباب مثل: تطور وسائل الإعلام والاتصال وصناعة المعرفة، ونمو المجتمعات والمنظمات المعتمدة كليا على المعرفة. بالاضافة إلى تطور الصناعة الإشهارية من حيث الجودة في التصميم والإخراج وكذلك من حيث المضامين والقوالب الفنية. وصارت الصورة الإشهارية جزءا لا يتجزأ من حياة الانسان حيث صارت صور الإشهار تحيط به وتحاصره أينما ذهب وحيثما جالت عيناه.

Special poster for "Oldtimer", a big Austrian chain of motorway rest stops.

**أمثلة عن بعض أشكال انتشار الصور الإشهارية**

### 3. مكونات الصورة الإشهارية

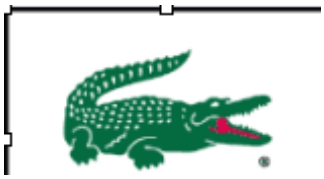
تتكون الصورة الإشهارية من مجموعة من العناصر قد تجتمع كلها في الرسالة الواحدة كما قد يستغني المبدع الإشهاري عن أحدها او بعضها وذلك وفقا لنظرته وفكرته الإبداعية، لأن الإشهار كما هو معلوم ليس علما دقيقا بل هو يجمع بين الفن ويستند إلى الدراسات العلمية أيضا ، وأهم عناصر الصورة الإشهارية هي:

- **الصورة:** ووتمثل في الخطاب الايقوني الرئيسي والذي يكون عادة إما صورة المنتوج أو صورة أخرى مرافقة له، كأن تقدم صورة أشخاص يتكلمون عن المنتوج، أو أي صورة اخرى يراها المخرج مناسبة لتمرير رسالته
- **النص:** ويكون عبارة عن شرح مختصر لفكرة مهمة متعلقة بمزايا المنتوج او كيفية استخدامه، ومن شروط النص المرافق للصورة الإشهارية أن يكون مختصرا ووافيا كما يستحسن استخدام خط واضح وسهل القراءة، لأن وقت تعرض المتلقي للصورة الإشهارية يكون وجيزا وقد لا يسمح للمشاهد الاسترسال في قراءة النصوص الطويلة .
- **الشعار:** وهي عبارة مختصرة تختصر الوعد الإشهاري وتكون ذات ايقاع لفظي تتميز ببديعها اللفظي اذ تستخدم فيها كثيرا الطباق والسجع وغيرها من المحسنات اللفظية والبديعية وذلك حتى تطرب أذن السامع لها كما تسهل حفظها.

مثلا بالنسبة لعلامة لوريال شعارها المعروف هو : **l'oreal, par ce que je le vaut bien**

أو علامة نايكي التي يرتبط اسمها بشعار **just do it**

- **اللوغو:** وهو الرمز المرئي للعلامة التجارية وهو العنصر الأساسي والرئيسي في الصورة الإشهارية. ولا يمكن الترويج لمنتوج دون التأكيد على اسم العلامة التجارية المعلنة لانه العنصر الفاصل الذي يميز منتجا معينا عن باقي المنتجات المشابهة له.



**مجموعة من اللوغوهات الخاصة بعلامات تجارية محتلفة**

- الجينغل: وهو موسيقى خاصة بعلامة تجارية معينة يتم عرضه في الإعلانات السمعية أو التلفزيونية. ويكون مرافقا للصورة الإشهارية هدفه هو ترسيخ الرسالة الموسيقية للعلامة وجعلها تتميز به في كل الإعلانات السمعبصرية.

1. **صور الواقع الافتراضي:** virtual reality ومصطلح الواقع الافتراضي هو مصطلح صاغه عالم الكومبيوتر جوردن لانيير Jardon Lanier ويشير في مفهومه إلى الواقع الافتراضي أو الاصطناعي إلى العوالم البصرية الواقعية الثلاثية الابعاد والمخلقة بواسطة الكومبيوتر، والتي يقوم خلالها معالج operator، بشري، مجهز على نحو من المفاهيم الخاطئة حول مصطلح الافتراضي الاعتقاد انه يشير الى ماهو غير واقعي وانه موجود فقط على المستوى التخيلي.

| المحور 4: الصورة الإعلامية |
| --- |
| المحاضرة9: الصورة السينمائية |

## 1. مدخل للصورة السنمائية

يرى مارسيل مارتين الناقد الفرنسي أن هناك ثلاث انواع رئيسية للرموز البصرية في السينما وهي:

- **الرموز التشكيلية:** وهي التي يبدعها المخرج عبر تحكمه في تكوين اللقطة أو حركتها
- **الرموز الدرامية:** ورسائل تساهم في اضفاء المعلومات والحقائق للمشاهد دون الحجاة إلى خطاب مباشر، فيمكن الاستعاضة مثلا بصورة الاعدام بسقوط شيء ما، مثل في فيلم قلب شجاع استعاض المخرج بلقطة سقوط المنديل من يد زوجة ويليام والاس التي قتلت على يد الانجليز بدل تصوير سقوط رأسه للحفاظ على هيبته وسيرته البطولية.
- **الرموز الفكرية:** وسيلة للتعبير غير المباشر على افكار المخرج، فمثلا في فيلم جسد الاكاذيب يظهر المخرج عنجهية المسؤولين من خلال طريقة المكالمة الهاتفية التي تتم بين قيادي في السي اي اي والذي يكون بصدد ممارسة حياته اليومية في واشنطن بكل اريحية بينما يكون العميل في حالات قد تصل الى الهروب من الموت المحقق وهذا التضارب في الاوضاع يظهر العنجهية لدى السياسيين وموت ضمائرهم.[1]

## 2. الفرق بين الصورة السينمائية والصورة التلفزيونية

لطالما تردد هذا السؤال بكثرة بين صفوف الناس وخاصة بين أولئك المهتمين بالمجال الفني والإعلامي، تُرى ما الفوارق بين الأعمال التلفزيونية والأعمال السينمائية؟ ففي السابق كان هناك فوارق تؤخذ بعين الاعتبار، ومع مرور الأيام والتطور التكنولوجي بدأت هذه الحدود بين العالمين بالتضاؤل والاختفاء تدريجيا.

[1]- احمد دعدوش: قوة الصورة : م س ذ ص 132

## أولا: مقاسات العرض وأنواع اللقطات المأخوذة

في عالم السينما، تستخدم كاميرات مختلفة بعض الشيء عن تلك المستخدمة في عالم التلفزيون. يتم استخدام كاميرات سينمائية بدقة أعلى، مما يعني أنها تتيح مقاسات عرض أكبر مقارنة بالكاميرات المستخدمة في الأعمال التلفزيونية. على سبيل المثال، تُعرف كاميرات K4، المعروفة أيضا باسمUltra HD ، بدقتها العالية، حيث تصل أبعادها إلى 2160 3840 بيكسل، وهي الأكثر شيوعا حاليا في التصوير السينمائي. أما كاميرات التصوير التلفزيوني، فتعمل عادة بدقة Full HD بأبعاد 1920 1080 بيكسل. وتعد هذه إحدى الفوارق الرئيسية بين عالم السينما والتلفزيون، ويعود السبب في اختلاف حجم المادة المصورة إلى اختلاف مكان عرض كل منهما. فالأعمال السينمائية تُعرض في دور السينما، التي تمنح المادة المصورة المساحة التي تستحقها، في حين يتم عرض المادة التلفزيونية على شاشات التلفزيون، التي تحدد حجمها. ومع التقدم التكنولوجي وتطور أجهزة العرض التلفزيونية وغيرها، لم يعد هناك فروق كبيرة بين السينما والتلفزيون من ناحية الكاميرات المستخدمة. أما فيما يتعلق بنوعية اللقطات المأخوذة، فهناك ثلاثة أنواع معروفة من اللقطات في تصوير مواد الفيديو:

1. لقطة واسعة :(Wide Shot) في هذه اللقطة، يتم عرض الشخص بجانب المكان الذي يتواجد فيه.
2. لقطة متوسطة :(Medium Shot) هنا، يتم عرض جزء كبير من الشخص بالإضافة إلى بعض الجزء من المحيط.
3. لقطة قريبة :(Close Shot) في هذا النوع من اللقطات، يظهر جزء صغير من الشخص، مثل الرقبة أو الوجه.

ونظرا لأبعاد مواد الفيديو السينمائية، فإن اللقطات الواسعة والمتوسطة تكثر في هذا السياق. وذلك لأن هذه اللقطات تستطيع أن تستوعب الصورة بشكل أفضل. بالنسبة للأعمال التلفزيونية، تعتمد عادة على اللقطات القريبة بسبب محدودية المساحة على الشاشة. إلا أنه مع التقدم التكنولوجي وتطور أجهزة العرض التلفزيونية وغيرها، لم يعد هناك فوارق كبيرة بين السينما والتلفزيون بالنسبة للكاميرات المستخدمة أو جهاز ومكان العرض أو أنواع اللقطات الفيديوية

المستخدمة. حيث أصبحت أجهزة العرض قادرة على استيعاب الأحجام السينمائية وعرضها بشكل جيد.

ثانيا: الحوار سنتحدث الآن عن نقطة مقارنة أخرى بين السينما والتلفزيون. يجب أن نذكر أن هذه النقطة ليست قاعدة ثابتة، حيث في عالم الفن، لا يوجد قوانين صارمة وثوابت. تلاحظ في المادة التلفزيونية، خاصة في مسلسلات الدراما، وجود "الحوار" بين الشخصيات بشكل مكثف. ولكن هذا لا ينطبق على السينما بنفس القوة. في الأفلام الناجحة، تعتمد بعض الخبراء على قلة الحوار وعلى وفرة العناصر المرئية التي يمكنها نقل القصة والمشاعر دون الحاجة إلى الحوار. وهذا يعتمد على مهارة المخرج السينمائي في استخدام اللغة البصرية للتواصل مع الجمهور. يتفوق المخرج السينمائي البارع في هذا الجانب، وهذا يعتبر أحد أسباب التميز لديه. إذاً، ليست هناك قاعدة ثابتة بشأن استخدام الحوار في الأعمال السينمائية والتلفزيونية.

ثالثا: السرد والتفصيل فيما يتعلق بمواقع التصوير، يمكن ملاحظة أن الأعمال التلفزيونية تعتمد عادة على تصوير داخل الأماكن المغلقة، مثل المنازل والمحلات التجارية، ولديها قلة فيما يتعلق بالمشاهد في الأماكن الخارجية مثل الأسواق والحدائق والشوارع. تعتمد الدراما التلفزيونية على تعدد الأحداث والأماكن الثانوية في القصة، مما يزيد من التنوع والتشويق. أما في عالم السينما، فغالبا ما تشمل الأفلام مشاهد في الأماكن الخارجية، حيث تظهر المناظر الطبيعية والمدنية بشكل وافر. ولكن يجب ملاحظة أن هذا ليس قاعدة صارمة، حيث تختلف الأفلام من حيث المواقع ومحتوى القصة.

رابعا: عدد الكاميرات المستخدمة فيما يتعلق بعدد الكاميرات المستخدمة، يمكن أن يكون هذا متغيرا بناءا على الاحتياجات والميزانية والمخرج. في التصوير التلفزيوني، يتم استخدام عادة أكثر من كاميرا لالتقاط المشاهد من زوايا متعددة في وقت واحد. هذا يساعد على تسريع عملية التصوير وتوفير وقت أكبر. أما في السينما، فعادةً ما تُستخدم كاميرا واحدة أو أقل على المشهد، وفي حالة الحاجة إلى مشاهد من زوايا مختلفة، يتم تصويرها بشكل منفصل. كما يجب التنويه إلى أن الاختلاف بين السينما والتلفزيون كان ملحوظا في السابق، لكن مع التطور التكنولوجي والتقني الحالي، فإن الفروق تصبح أقل بينهما. يشجع العديد من نجوم السينما

والمخرجين على العمل في صناعة التلفزيون، مما يظهر التوجه نحو اندماج العوالم السينمائية والتلفزيونية. تعكس هذه الظاهرة التطور التقني والفني في صناعة الفنون المرئية.

| المحور4: الصورة الإعلامية |
| --- |
| المحاضرة10: الصورة الكاريكاتيرية |

## 1. تعريف الكاريكاتير:

الكاريكاتير كلمة إيطالية (caricature) أصلها لاتيني (carica) بمعنى حشو أو (lacharge) بالفرنسية ويقال (caricare) أي (charger) من الفعل يحشو، ويطلق (caricatista) للرسام الكاريكاتيري وتعرفه (l'encyclopédie universalis) على أنه التعبير الصحيح.[1] وحسب قاموس لاروس الصغير (Le petit Larousse) فالكاريكاتير هورسم تصوير هجائي أو مضحك عن شخصية أو موضوع أو شيء، وهو تشويه مضحك أو مبالغة لبعض العيوب.[2]

أما التعريف الفني للكاريكاتير :هو تمثيل مشوه لما هو حقيقي، وهو يتغذى من العيوب الجسمية والمعرفية والأخلاقية، لا يكتفي الكاريكاتير بإظهار تلك العيوب بل يبالغ فيها، فينتج رسما مضحكا أو موحشا(Monstrueux) لكن دون أن يخفي التشابه الموجود بين الرسم والشخصية الحقيقية.[3] ويطلق هذا الاسم حسب "منجد الفنون الجميلة" على رسم يبتعد عن واقع الشيء أو الشخص، لكنه يحتفظ بميزاته الأساسية، ويكون الابتعاد عن الواقع شيئا من المبالغة، فيرسم أجزاء الوجه البارز كرسم وجه بأنف كبير جدا أو صغير جدا.[4]

وسيميولوجيا يعرف الكاريكاتير بأنه نمط من الاتصال حامل لمضمون يهدف إلى تحقيق غاية، وأداء رسالة من خلال تصليح الواقع وتضخيمه والتركيز على جوانبه العامة، ويوظف عنصر السخرية، التهكم والنكتة، ويصبح بذلك رسالة مرئية وذات قيمة بجانبها الأيقوني "الرسم" واللساني أي "كل ما تمت كتابته لتوضيح الرسم".[5]

---

[1] - **L'encyclopédie Universalis,** corpus, volume N° 04, Paris France, 1990, p 955.
[2] - **Petit Larousse illustré**, librairie Larousse, Paris VI, dictionnaire encyclopédique, p 96.
[3] - Jean Pierre, Maraudant : **Dictionnaire d'histoire de l'art**, Presse universitaire de France, p p 82- 83.
[4] - **Dictionnaire partitif des beaux-arts** (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400956f
[5] - HifziTopuz, **Caricature et société,** collection medium (S .L), maison Mame,1974, p 54 .

إذن فالكاريكاتير نوع من الاتصال ورسالة ذات طابع فني كنموذج تخطيطي معبرة جدا قائمة على النكتة، والفكاهة وتحليل الظروف، وهي عبارة عن رسالة قصيرة تعجب القارئ أو تغضبه، توظف لمغزى تخطيطي يعبر عن النقد الاجتماعي، وحسب سوزي ليفي "Suzy Levy": الكاريكاتير هو فن من الرسوم الهجومية لإحدى الطاقات المتطرفة، وهو أيضا منشور سياسي، اجتماعي، نفساني يستعين بالكلمات في شكل عناوين أو شروحات مدرجة في الرسم.[1]

أما "جون قران كارتري" " John Grand Carterets " فيرى أن انه سلاح لإعارة الضحك، ينتج ذلك من خلال الأشياء بطريقة لاذعة، شائكة لكنه أيضا أداة دراسة وملاحظة يساعد على إعطاء تسجيلات دقيقة لحقب زمنية مختلفة، وهو كذلك وسيلة هجاء اجتماعي.[2] ويمكن القول بأن الكاريكاتير يسقط ويزيل حواجز وعوائق اللغة بين الناس، بحيث يتمكن كل واحد من قراءة العلامات التي تحتويها، ومن ثم تتحول الصورة إلى نص بصري قابل للقراءة والتأويل بغض النظر عن لغته.[3]

## 2. نظرة تاريخية عن الكاريكاتير:

يرتبط التاريخ الفعلي للكاريكاتير بعملية الطبع، فيعتقد الكاريكاتيري "تولندي ينس" أن الكاريكاتير دخل ميدان الممارسة في فلورانس بإيطاليا عام 1480 وهو ما يؤكده الكاريكاتيري الإنجليزي "رولاند سيرل" فيذكر أنه: "يرجع الفضل في جعل الكاريكاتير يحتل مرتبة مهمة في وقتنا الحاضر إلى الأخوين "أني بال"Anni Balو"أوغستانكاراش" Augustin Carrach إذ أسسا مدرسة تطوير الفنون الجميلة في بولونيا التي تعتبر مهد تطور فن الكاريكاتير، فأصبح يدرس على قواعد دقيقة.[4] إن الكاريكاتير هو فن عرف الوجود في أوروبا خاصة مع عصر النهضة أين وجد الإنسان نفسه أمام حرية الإبداع والابتكار لإحياء التراث الكلاسيكي.[5] كما ظهرت كلمة كاريكاتيرا Caricatura في إيطاليا في القرن السابع عشر ميلادي، وأطلقت على الرسوم الفكاهية والمبالغ فيها حيث كانت بدايته في أوروبا مع رسومات "دافينشي" سنة 1504،

---

[1]- Suzy Levy : Les mots dans la caricature, communication et langage N ° 102, 4ème trimestre, 1994, p62.

[2] - John Grand Carteret : **Les mœurs et la caricature en France**, France, 1888, p 11.

[3]- أمحمد عزوي، **سيمياء صورة الكاريكاتير، الأنظمة العربية أنموذجا**، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 18-20 أفريل 2011، ص 693.

[4] - Ronald Searle et autres : **La caricature art et manifeste, du XVIe siècle à nos jours,**Éditeur. Genève, Skira, 1974, p 25.

[5]– محي الدين طالو: **الفنون الزخرفية**، دار دمشق سوريا، 1999، ج 2، ط 1،ص 227.

أما في انجلترا فقد انتقلت إليها رسوم دافينشي الكاريكاتيرية في القرن السابع عشر ميلادي على يد "ألكوندأروندیل" El condeArundil،[1] ليعرف بعد ذلك الانتشار عبر مختلف بلدان أوروبا وأمريكا وكذلك البلدان العربية التي اكتسبت إرثا كاريكاتيريا ثريا عبر الحضارات، ويرى "جاك ليتيف" Jacques Letheve في هذا الشأن : " أن الكاريكاتير يخضع لتاريخ معقد كونه يتعلق بالجمال L'esthétique لأن أكبر التيارات الفنية سجلت وشهدت تطور الرسم الساخر Le dessin satiriqueويتعلق أيضا بتاريخ "الأخلاق" لأن هذا الرسم يزينها ويقدمها بشيء من الظرافة، أو ينقلها حسب النظرة التشويهية للفنان،[2] لهذا يصعب إرجاعه إلى تاريخ محدد، فهذا الفن قد ولد مع فنون الحضارات القديمة، ثم أعيد بعثه وإحيائه مع عصر النهضة، أين أخذ يتطور مع الزمن بفعل احتكاكه مع الصحف التي أعطت له قدرا من الذيوع والانتشار، وإذا كانت الفنون المتمثلة في الصور والتماثيل ارتبطت في بدايتها بالأديان، انفصل فن الكاريكاتير عن الدين مع بداية عصر النهضة في أوروبا، إذ أصبح التصوير ومختلف الفنون التشكيلية علما مستقلا له أصوله، وقواعده وصار يمثل ركنا مهما في الحضارة المعاصرة.[3]

وبرعت الصحافة المصرية بالذات في تقديم هذا الفن لقرائها عبر عدة عناوين كمجلة "أبو نظارة زرقاء" التي صدر أول عدد منها في 05 أفريل 1878 مع الكاريكاتيري "يعقوب صنوع".[4] وانتشرت بعدها مجموعة من الصحف الساخرة كجريدة "المصور" التي تأسست في 1902، ثم مجلة "السياسة المصورة" سنة 1907 إلى جانب مجلة "روز اليوسف" التي أخرجت فن الكاريكاتير إلى النور بشكل ملموس، حيث فتحت المجال لنشر رسومات كاريكاتيرية لم تكن بالنوعية المعروفة بها اليوم، وعرفت الساحة العربية العديد من الرسامين الكاريكاتيريين ومنهم الفلسطيني المغتال بلندن "ناجي العلي" الذي كانت الريشة بالنسبة له تشكل سلاحا أمام العدو المغتصب، وممثلا للقضية الفلسطينية.[5]

---

[1]– كاظم شمهود طاهر: **فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا**، عمان، 2003، ط1، ص 24.

[2] - Jacques Letheve : **La caricature et la presse sous la III ème République,** France, 1961, p 05.

[3]– إحسان السيد: **الإسلام والفنون**، مجلة البصيرة، ، دار الخلدونية، العدد 04، السداسي الثاني، 1999، ص 189.

[4]– شريف درويش اللبان: **فن الإخراج الصحفي**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ط1، ص 132.

[5]– حكيم. ص: الكاريكاتير العربي، جريدة"الخبر الأسبوعي"، العدد 157، من 04 إلى 10 مارس 2002، ص 08.

أما في الجزائر فقد ظهرت أول صورة كاريكاتيرية بعد الاستقلال في جريدة "المجاهد" في العدد 98 الصادر يوم 20 أكتوبر 1962، في الصفحة 07 والتي كانت للكاريكاتيري والصحافي الفرنسي "سيني"،[1] وهو أول فنان كاريكاتيري في الجزائر، ويقول الكاريكاتيري الجزائري "بوخالفة" أن التجربة الجزائرية في فن الكاريكاتير متواضعة بحيث أن الأسماء التي نجدها في هذا المجال قليلة، ولم تكن هناك هواية واضحة لهذا الفن، وذكر أن أول فنان جزائري ظهرت رسوماته في الصحافة هو المرحوم "محمد إسياخم" منذ عام 1963 بجريدة "المجاهد" غير أن الملاحظ من رسوماته أنها لم تكن تحمل خصائص الكاريكاتير إلا البعض منها. ومن الجدير بالذكر أن الرمزية البصرية هي احدى أهم الوسائل التي يستخدمها المخرجون لتمرير رسائلهم الأيجيولوجية الخطيرة، وخصوصا تلك التي تحمل مضمونا اباحيا أو عنفا، أو تحقق أهداف الجماعات السرية المتنفذة في هوليود وغيرها،

[1]– نشادي عبد الرحمان، **الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية دراسة سيميولوجية لعينة من الرسومات في جريدتي اليوم والخبر**، رسالة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001 ، ص 40.

| المحور 4: الصورة الإعلامية |
| --- |
| المحاضرة11: الصورة الكارتونية |

## 1. ماهية فن التحريك

يطلق على الرسوم المتحركة مجموعة من الصور الساكنة ذات التتابع الحركي من خلال رسومات مستقلة وبعرضها ينتج عنها الإيهام بالحركة، وكلمة animation تعني احياء او إعطاء الروح ، فالرسوم المتحركة عبارة عن مجموعة كبيرة من الصور التي تعرض بصورة متتابعة، وسريعة جدًا على آلة العرض، حتى تظهر لعين المشاهد على أنها مشهد كامل متحرك. فهي تقوم على فكرة الخداع البصري والدي يوهم العين بان الصور تتحرك في حين انها ساكنة حدث بسبب ظاهرة استمرار بقاء الرؤية ، ويمكن صنع وعرض الصور المتحركة بطرق متعددة. والطريقة الشائعة هي عرض الحركة كفيلم أو كفيديو

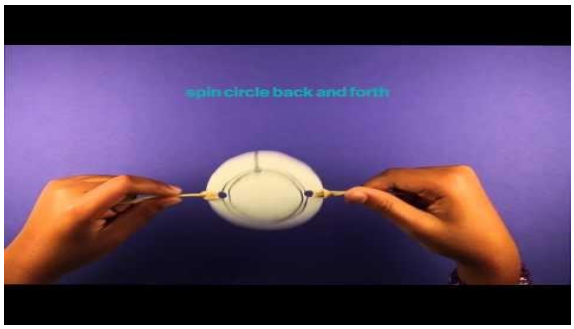
## 2. تاريخ الرسوم المتحركة

إن أول أشكال فن التحريك التي سجلت في العصر الحديث هي الفانوس السحري the magic lantern : هو عارض صور ضوئي مبكر تم تطويره في القرن 17.وهو عبارة عن لوحة شفافة وشمعة أو أي مصدر للضوء، وعدسة وغرفة مظلمة ويقوم الجهاز بعرض الصور متتالية على أي جدار مستوي.[1]

[1] - Laura Moreno ; the creation process of 2nd animated movies, 2014, p6.

*رسم توضيحي 18 صورة الفانوس السحري*

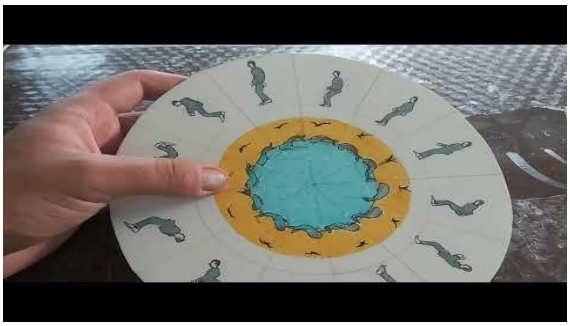
الثاوماتروب thaumatrope : و.هو لعبة بصرية وعبارة عن قرص من ورق المقوى يكون مشدود بين خيطين، وعندما يدور بسرعة. معينة يخلق نوعا من التراكب البصري بين الرسومات الموجودة. فتمتزجان فيما بينها كأنهما صورة واحدة.[1]




*رسم توضيحي 19 صورة لجهاز الثاوماتروب*

**الفناكيستوسكوب phenakistoscop:** جهاز الفانتاسكوب أو كما يُطلق عليه بإسطوانة (بلاتو)، هو أيضًا تطبيق لنظرية بقاء الصورة، وقد اخترعه (جوزيف بلاتو) عام 1832، وهو يتكون من قرص من الكرتون مثبت على خلفيته عمود، ومرسوم على محيطه الخارجي رسوم متتابعة لحركة حصان، وعلى محيطه الداخلي يوجد فتحات طولية تواجه الرسوم. وعندما نقوم بإدارة القرص أمام المرآة، فإننا سنرى حركة الحصان وكأنه يجري، عن طريق الصورة المعكوسة على المرآة من خلال الفتحات.

[1] Ibid p 6



*رسم توضيحي 20 صورة لجهاز فناكيتوسكوب*

**الزويتروب zoetrope:** فى عام 1833 ابتكر العالم الإنجليزي (ويليام هورتر) جهاز الزيتروب، ويتركب هذا الجهاز من أسطوانة دائرية، بها فتحات رأسية من الخارج، وفي الداخل يوجد مجموعة من الصور، يتم تحريك الأسطوانة، والنظر من خلال الفتحات وعندها تبدو الصور أنها تتحرك

*رسم توضيحي 21 صورة لجهاز الزويتروب*

الكينتوسكوب kinetoscope: جهاز الكينتوسكوب هو أحد أهم اختراعات "توماس أديسون" عام 1891، والذي واصل ما بدأه غيره من المخترعين، واستطاع تركيب آلة تجمع بين التصوير السينمائي، والعرض السينمائي في جهاز واحد.

فبعد محاولات كثيرة قام بها "أديسون" مع مساعده "ديكسون" استمرت 10 سنوات، نجح فيها باختراع آلة (الفونوغراف)، وهي آلة تسجل وتدير الصوت على اسطوانات مصنوعة من الشمع، ولكن فيما بعد خطرت له فكرة، وهي أنه بالإمكان صناعة جهاز يمكنه الجمع بين الصوت والصورة معًا في جهاز واحد، في التسجيل والعرض.

*رسم توضيحي 22 صورة لجهاز الكنيتوسوب*

## 3. أنواع الرسوم المتحركة

1- الرسوم المتحركة الكلاسيكي: أو الرسوم المتحركة التقليدية والتي تعتمد على رسم كل إطار يدويا لإنشاء المشاهد المتحركة.[1] يمكن أن يتم ذلك باستخدام طاولة ضوئية أو باستخدام الكومبيوتر في الوقت الحالي. هناك أيضًا طرق حديثة للتحريك بالإطارات. بعض الشركات الشهيرة مثل ديزني تعتمد على هذا النوع من الرسوم المتحركة. ومن المعروف أنها تأخذ وقتًا طويلًا للإنتاج.

2- الرسوم ثلاثية الأبعاد :في الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد، يتم إنشاء الشخصيات داخل برامج التحريك بأبعاد ثلاثية وتحريكها في عوالم ثلاثية الأبعاد.

3- الموشن غرافيك :مفهوم الموشن غرافيك يعتمد على استخدام الرسوم والتصاميم والكلمات وتحريكها بطريقة بصرية ممتعة. يتم استخدام هذا النوع بشكل رئيسي في مقاطع الفيديو الإعلانية والترويجية والتعليمية، وليس بشكل شائع في الأفلام أو المسلسلات.

4- ستوب موشن :تقنية إيقاف الحركة تعتمد على التصوير الفوتوغرافي للأشياء الحقيقية، حيث يتم التقاط سلسلة من الصور بواسطة إيقاف الحركة، ثم تحريك الأشياء ببطء والتقاط صورة أخرى. تستخدم كل صورة كإطار في الرسم المتحرك. هذا النوع يحتاج إلى جهد ووقت كبيرين ومهارات متقدمة في التنفيذ، ويمكن أن يكون خيارا جيدا للفنانين الذين يتوقون للتعبير

[1]- محمد سامي عطا الله **السينما وفنون التلفزيون** الدار المصرية اللبنانية القاهرة ج م ع 1997 ص 47.

عن إبداعهم بحرية، وقد لعب هذا الشكل من التحريك دورا كبيرا في المؤثرات البصرية لصناعة الأفلام منذ منتصف القرن العشرين.[1]

[1] Tomas Steven Fyle : **material and movement in stop motion animation**, Aberrty University school of arts, 2016, p7.

| المحور 5: مدارج التحليل السيميولوجي للصورة |
| --- |
| المحاضرة12: مدارج التحليل السيميولوجي للصورة |

## 1. التكوين في الصورة

يعرف التكوين بأنه فن تنظيم عناصر الصورة بطريقة تجعل المشاهد يتجه نحو مركز الإهتمام،[1] والذي يسمح بتفاعل الموضوع المصور مع البيئة المحيطة به، كما يساهم في تبليغ رسالة مستقلة عن الفعل وذلك من طريقة وضع الموضوع الذى يتم تصويره داخل الاطار. وهذا المستوى الأخير يعمل من خلال امكانياته المرئية البحتة، مؤثرا بطريقة غير ملحوظة فى المتفرج. ومن خلال هذا المستوى تظهر القدرة الفنية الحقيقية، وليس من الضرورى ان يكون ذلك ممكنا في كل لقطة. وقد يعبر ذلك المستوى عن فكرة مستقلة بالأساس، ولكن يجب طرحها من داخل سياق القصة (أي أن الترتيب هو رسالة بحد ذاتها)، إذ يستمد الفضاء انسجامه من انسجام الخطاب، وليس من التنظيم الطبيعي للمجال.[2]

التنظيم الملائم للعناصر المرئية داخل اطار الصورة يساعد على الفهم، عكس بعض التكوينات المركبة التي تجعل من مضمون الصورة مجموعة طلاسم يتعذر على المتلقى استيعابها[3]، فتقبل واستحسان المشاهد لأي صورة يتوقف على ترتيب عناصرها بطريقة تجعل المشاهد يتجه نحو مركز الاهتمام بداخلها وبالتالي لا توجد بها مساحات فارغة تسبب الازعاج، ولن تتجول العين عبر المنظر حتى تجد ماتركز عليه، ومن ثم تظهر الصورة صحيحة وممتعة.

### 1. الاطار le cadre :

يعتبر الاطار الحدود النهائية لمجال الصورة يقصد بتأطير الصورة هو تحديد نهاية للمجال البصري[4] والذي يجعل عناصر الصورة تبدو في أحسن مساحة لها وأكثر توازنا داخل هذا

---

[1] - عبد الباسط سند: **فن التصوير التلفزيزني**، بدون دار نشر، 2009، ص 132.

[2]- غي غوتي: **الصورة، المكونات والتأويل**، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 113.

[3]

[4]- Anne Goliot-Lété, martine Joly**: Dictionnaire de l'image**, vuibert, paris, 2006, p 57.

الاطار. وهناك نوعين أساسيين من الاطر المستخدمة بشكل واسع وهما الاطار الافقي والعمودي بالإضافة إلى الاطار الدائري والذي قلما أصبح يستخدم مؤخرا[1].

**الاطار الافقي le cadre horizontale** : يأخذ شكلا مستطيلا في وضع أفقي، يعد الاكثر استخداما لانه الاكثر موائمة لتصوير الطبيعة، المجمعات السكنية أو السلاسل الجبلية وأيضا للتعبير عن الاحداث داخل اطار الصورة.

**الاطار العمودي le cadre verticale** :وهو المستطيل الموضوع بشكل عمودي، يعد الاكثر موائمة لتصوير البورتريه أو المواضيع التي تعبر عن حركة تجري بشكل شاقولي مثل تسلق الجبل، أو السقوط من الأعلى، والعين لا تألف كثيرا هذا الشكل من التأطير لان المشاهد سيضطر إلى مسح الصورة من الاعلى إلى الاسفل.

**الاطار الدائري le cadre circulaire** : وهو الاقل استخداما مقارنة بالاطار المستقيم، وأكثر مايستعمل في المجال المعماري وخصوصا في الكاثدرائيات في الأسقف الدائرية والقبب وزجاج النوافذ، على الميداليات، والقطع النقدية، وظل استخدامه شائعا في اللوحات الزيتية في أروبا إلى غاية عصر النهضة، ويعرف الاطار الدائري بأنه يولد تكرار المنحنيات مع نقاط القوة الموجودة داخل الصورة .[2]

وعموما فإن جوانب الاطار لها دلالاتها الخاصة، إذ يعبر الجانب الأيمن من الصورة عن الماضي والحاضر القريب، بينما يعبر الجانب الأيسر عن المستقبل، أما الجهة السفلى فتشير إلى الماديات عكس الجهة العليا التي ترتبط بالروحانيات، كما يراعى في وضع اطار الصورة بعض القيم الجمالية التي من شأنها أن تساهم في جعل الموضوع يبدو أكثر وضوحا، وجعل الصورة في مجملها أكثر بلاغة وتعبيرا ومن بين تلك العناصر التي يتوجب على المصور أو الرسام مراعاتها هو ترك مساحة مناسبة بين الموضوع المصور وبين الاطار، وهذه المساحات هي:

---

[1] - C.Cadet, R.Charles, L.Galus **: la communication par l'image**, Nathan, Paris, 2013 ,p 8 .

[2] - C.Cadet, R.Charles, L.Galus **:la communication par l'image** , op.cit, p 8.

**المساحة فوق الرأس:** يشير هذا المصطلح إلى الفراغ بين قمة رأس الموضوع وحافة الاطار العليا، والمحافظة على هذه المساحة تعتبر قاعدة أساسية في تصوير الاشخاص، و حين تكون تلك المساحة أكثر أو أقل من اللازم تعطى إحساسا بإختلال التوازن الرأسي[1].

**المساحة باتجاه العين :** يقصد بها ترك مساحة بين الشخص المصور وبين الاطار في اتجاه نظر هذا الشخص، إذا كان هناك توازناً أفقياً جيداً داخل الاطار يكون هناك مساحة جانبية مناسبة [2]. وإذا ما كان الممثل وحده في الاطار، عندها يجب أن يحتل ثلث مساحته فقط، وأن يترك ثلثى المساحة فارغاً في الإتجاه الذي ينظر أو يتحرك إليه الممثل، وذلك تماشيا مع قاعدة "القاعدة الذهبية".

**حواف الاطار:** يستحسن عند ضبط اطار الصورة أن لا يوضع العنصر الرئيسي على حواف الصورة لأن ذلك يعطي انطباعا بتهميشه، كما يخلق خللا في توازن الصورة، أما بالنسبة للأشخاص لا ينبغى أن يكون القطع على مفاصل الممثل وهذا مايقوم عليه التقسيم المتعارف عليه لأنواع اللقطات.

### 2. الخطوط القائدة les lignes directrice :

تعتبر الخطوط من العناصر المرئية الهامة في تكوين الصورة، فعند النظر الى صورة ما فإن العيون تقوم بشكل لا ارادي بتتبع الخطوط الموجودة بالصور. وباستغلال هذه الطبيعة لمصلحة الصورة يمكن التحكم بكيفية تلقي المشاهد للصورة وذلك بالبحث عن او ترتيب الصورة اذا امكن بحيث نوجد خطوط تؤدي الى نقطة الاهتمام التي نرغب بإظهارها، فشكل الخط واتجاهه يمكن له أن يؤثر على المزاج العام للمنظر كما يمكن أن يقود العين نحو مركز الاهتمام في الصورة بطريقة يصعب تغيرها،

ونقصد هنا الخطوط الحقيقية الناشئة عن الاجسام و الاشكال الموجودة في الصورة، إذ أن هناك انواع كثيرة من هذه الخطوط وليس بالضرورة أن تكون مستقيمة فمثلا خط مستقيم او سور حديقة او رصيف شارع او طريق متعرج او اي نوع منحن او خط متعرج او حتى خط

---

[1] - عبد الباسط سند: **فن التصوير التلفزيوني**، م س ذ، ص 147.

[2] - نفس المرجع ، ص 147.

من الاضاءة كلها يمكن ان تقوم بنفس التأثير. وهناك ثلاثة استخدامات للخطوط في التكوين : إما لتأثيرها الجمالي، أو لتوجيه اهتمام المتفرج للموضوع الأساسي الذى يتم تصويره، أو للتأكيد على أهمية وحساسية المشهد أو الشخصية. ويمكن تقسيم الخطوط إلى:

**_ الخطوط العمودية les lignes verticales** : وتشتمل كل صورة بصفة أساسية على خطوط عمودية وهي تعبر عن العلو، وتوحي بالقوة المتانة، والعزيمة والتماسك. إلا أن هذه الخطوط لا تسمح بالولوج في عمق الصورة وخصوصا إذا اشتمل المنظر المصور على أكثر من خط افقي.

**_ الخطوط الافقية les lignes horizontales** : ترتبط عادة بالشكل المستطيل الكلاسيكي للصورة توحي بالاستقرار والهدوء يعتبر الخط الافقي في الصورة من أهم الخطوط و لا يجب أن يقسم هذا الخط الصورة إلى نصفين لأن ذلك عادة مايثير الملل، وإنما يستحسن أن يقسم الصورة إلى ثلثين مقابل ثلث واحد مما يجعل الصورة تبدو أكثر حيوية وفقا لقاعدة الاثلاث التي سيتم تفصيلها لاحقا.

**_ الخطوط المائلة les lignes obliques** : وتتسم بالحركة والديناميكية وعدم الاستقرار، إذ تمثل أساسا خطوطا عمودية توشك على الوقوع، كالشجرة مثلا حين تصبح في خط مائل لحظة وقوعها.

**_ الخطوط المنحنية les courbes** : ترتبط الدوائر بشكل كبير بالفنون الاثرية الدينية، كما تعطي المنحنيات احساسا بالحركة الهادئة وتوحي بالتمهل، كما تعطى إحساسا بالرقة والانوثة وتؤدي إلى امعان النظر. وتخفف من حدة الخطوط المستقيمة والزوايا.

**_ الخطوط القطرية les diagonales** : إذا كانت الخطوط القطرية هي المسيطرة على الصورة فسيخلق ذلك جوا من الفوضى والتشويش.

**_ الخطوط المتوازية les lignes parallèles** : وتعطي احساسا بالرتابة والملل مثل منظر السجن من الداخل، وإذا كانت مندمجة في نهايتها فهي تعطى إحساساً بالعمق.

### 3. الكتلة la masse :

الكتلة هى الوزن المرئي للأشكال المحددة بمحيط داخل فراغ الصورة والتي تكون إما متجمعة أو متفرقة، [1] بحيث يكتسب كل منها معناه من الاخر. فمثلا لمعرفة حجم وكتلة جليد في وسط بحر شاسع، لابد من ادخال عنصر معروف للمشاهد حتى يتمكن من المقارنة وإدراك الحجم الحقيقي لهذا الجسم، كإضافة باخرة مثلا أين تبدو هذه الأخيرة صغيرة جدا أمام الموضوع الرئيسي وهو الجليد، لذلك فإن الوزن المرئى يعتمد على إدراك المتفرج الحسى لها. ويمكن التحكم في الكتلة من خلال:

- **المواصفات المادية للموضوع** : تزداد الكتلة قوة كلما كان العنصر المصور أكبر وأطول، وكلما كان يحمل ألوانا زاهية بدت كتلة أكبر، وجذبت عين المتفرج أولا. أما الأجسام الأصغر في الحجم والأقصر والأغمق في الألوان فتظهر كما لو كانت ذات كتلة أقل، وتكون أقل جذبا للعين. فمثلا لو أن هناك تفاحتان من نفس الحجم واللون، ستظهران وكأهما بنفس الكتلة. أما إذا كانت احداهما لونها أحمر فاقع، والأخرى أخضر بارد، عندها سوف تحوز التفاحة الحمراء على إنتباه المتفرج، وستسيطر على تكوين الصورة لأنها تبدو كما لو أنها ذات ثقل أكبر، وهذا ما يسمى بتأثير الكتل اللونية[2].

- **وضع العناصر داخل الاطار** : تبدو العناصر ذات كتل مختلفة حسب موضعها على مساحة الصورة من حيث قربها من الكاميرا أوبعدها، أو من حيث حجم الاضاءة المسلط عليها، سوف يظهر كما لو أن كتلته أكبر، ويعطى إحساسا بسيطرته على الاطار.

### 4. العمق la profondeur :

هو خلق ايحاء بأن الصورة تحتوي على أكثر من مستوى. فالصور العميقة ذات تأثير أقوى وأكثر تشويقا من الصور المسطحة ذات المستوى الواحد، ويمكن تحقيق هذا الخداع بتنظيم عناصر المشهد بالطريقة التي تضفي احساسا بالعمق إلى الصورة ثنائية الابعاد، وهناك عدة وسائل مستخدمة لخلق الإيحاء بالعمق:

---

[1] - Philippe Beaufils, **Art plastique**, document de préparation, 2011, p5.

[2] - **أساسيات التصوير الفتوغرافي**: المؤسسة العامة للتدريب الفني والمهني، المملكة العربية السعودية، بدون سنة نشر، ص 26.

_ تعطى الصورة ذات زاوية الثلاث أرباع عمقا أكبر وذلك لأنها تظهر جانبين من الموضوع المصور بدلا من جانب واحد، عكس الزاوية الجانبية والزاوية الأمامية التي تظهر الصورة بشكل مسطح.

_ تداخل الأشكال: إذا كان أحد عناصر الصورة يخفي جزءا من عنصر آخر أي أنه يشكل خلفية له فهو بالتالي يوحي بالعمق داخل الصورة،[1] في حين لا تعطى الأشكال المتفرقة على مساحة واسعة أية علامة عن علاقتهم داخل المكان. لذا فإن الأشكال المتشابكة في الاطار تعطى انطباعا بالعمق عن تلك التي تكون متفرقة داخل الاطار.

–التمويه باستعمال الاحجام والمسافات: إن التلاعب بمواضع العناصر والاجسام على مسافات مختلفة مع تصغير الاحجام الأبعد فالأبعد سيعطي انطباعا للعين بوجود مستويات متتالية داخل المشهد.

–دمج الخطوط: إن الخطوط المتوازية في الطبيعة تبدو عادة في الصور أنها تتصل عند نقطة معينة تسمى نقاط الهروب **(les points de fuite)** ووجود هذه النقطة أو عدة نقاط داخل المشهد الواحد بإمكانه الايحاء بالعمق مثل خطي حافتي الطريق اللذين يلتقيان عند نقطة تتوسط اطار الصورة وهي أقصى عمق للصورة أما إذا كان المطلوب هو عمق أقل فيمكن إزاحة نقطة الهروب إلى أحد جزانب الصورة[2].

–حركة الممثل : عندما يتحرك الممثل من مقدمة الصورة إلى الخلفية يعطى إحساسا بالعمق ، أكثر مما لو كان يتحرك من يسار الكادر الى يمينه أو العكس، واذا كان عليه أن يفعل ذلك فيفضل أن تكون حركته بزاوية مع عدسة الكاميرا .

كما يمكن التعبير عن العمق أيضا من خلال فنيات التصوير بدلا من التكوين. سواء بجعل عمق المجال يبدو مضببا، أو باستخدام الاضاءة المتباينة على امتداد الصورة، أما بالنسبة للوحات التشكيلية فيعمد الفنان إلى طمس الأماكن الأبعد وجعلها تبدو غير واضحة، أو باستخدام الألوان الباهتة.

---

[1] - C.Cadet, R.Charles, L.Galus : op.cit, p 12.

[2] ibid, p 16.

**التكوين المتناظر la composition symétrique :** يقوم التكوين أساسا على مبدأ هام هو "الوحدة " في "التنوع ". والتكوين المتناظر يحقق تماما هذا المبدأ ، من حيث الوحدة النظام، والتنظيم الهندسي و الرياضي. وبسبب هذه الهيمنة لعنصر الوحدة، فمن الصعب الحصول في نفس الوقت أن العامل الأساسي الأخر وهو التنوع.

- التناظر الكلي: وفيه يكتمل التكوين من عنصرين متشابهين تماما في اتجاه متقابل او متعاكس، وهذا التكوين هو الذي يتم ترتيب جميع العناصر بشكل متطابق تماما على كل جانب من محور مركزي حقيقي أو افتراضي. والتناظر الكلي لديه محور عمودي في وسط الصورة .و غالبا ما يستخدم تنسيق المحاور والتقسيمات نسب الشكل الأصلي. وأبسط مثال على هذا النوع من التكوين الطلاء المطبق على نصف ورقة مطوية ، مما يدل عندما يتم طيها في نفس النمط أنها كمرآة متناظرة تماما.
- التناظر الجزئي: تكوين متماثل متغير تكوين متناظرة المتغير هو على وجه التحديد وظيفة الإفراج عن عامل التنوع . لكنه لم يسقط إما إلى عكس ذلك ، وهذا هو القول تفريق وحدة وطنية من خلال الكثير من متنوعة . هذا هو السبب، في تكوين غير المتماثلة و بصفة عامة أي نوع من التكوين، وتستخدم قوانين التوازن و تعويض الجماهير هذه التركيبة تجعل من المراسلات بين العناصر هو أكثر حرية و أكثر مرونة هذه الحرية أكبر يمكن أن يؤدي إلى تغيير في المواقف و المواقف من الناس والأشياء الممثلة في كل جانب من محور مركزي .

### 5. التوازنBalance :

إذا كانت كل عناصر الصورة موزعة توزيعاً متساويا فيبدو الشكل العام لها متزنا أي أن قانون التعادل يسيطر على توزيعها. فعوامل التجمع والتفريق ، والقاتم والفاتح والظل والنور والقوة والضعف يتم توظيفها بشكل يريح الرائي وتشعره بتوازن العمل، ويتحقق التوازن من خلال توزيع العناصر المكونة للتكوين بشكل معتدل داخل الصورة. ويعطى التوازن الجيد شعورا بالجمال، مستقلا عن التوتر الناتج عن الموضوع الذى يتم تصويره. ولأن توزيع الأجسام داخل الاطار يتم تبعا لكثافة كتلتها أو وزنها المرئى ولأن إدراك الكتلة يكون إدراكا حسيا بطبيعته، لذا يعبر

المصورون المحترفون عن التوازن الجيد "بالإحساس الصحيح. " وأسهل طريقة لفهم التوازن المرئى، هو أن نتخيل شكلين لهما نفس الكتلة، وأن نضعهم على أبعاد متساوية من مركز الاطار للحصول على التوازن المطلوب.[1] أما إذا كان هناك شكلان لهما كتلتين مختلفتين، فللحصول على التوازن علينا أن نحرك الشكل ذو الكتلة الأثقل قريباً من مركز الاطار، أو أن نحرك الكتلة الأخف قريبا من حافة الاطار. أما لو كان هناك شكلاً واحداً فقط، فعلينا أن نضعه في مركز الاطار، إلا أن هذا الاخير قد يكون أقل جمالية مما لو تم وضع الشكل على أحد نقاط القوة على حسب قاعدة الاثلاث التي سيأتي ذكرها لاحقا. ويمكن التفريق بين نوعين من التوزيع المتوازن في الصورة وذلك حسب:

- **التوازن المتماثل** : إذا كانت العناصر في النصف الأيمن تكاد تنطبق على العناصر النصف الأيمن أنصاف متعادلة في المظهر لأن الأجسام تحتل نفس الموقع على جانبي الكادر.

- **التوازن غير المتماثل:** إذا كان هناك اختلاف من حيث اللون والشكل والملمس التوازن بين الأجسام ذات الكتله الغير متساوية يسمى "بالتوازن الغير متماثل لأن وضع الجسمين يكون مختلفا في جانبى الكادر. وهذا النوع من التوازن هو الأكثر إستخداما، لأن العناصر المكونة للصورة عادة ما يكون لها كتل مختلفة . وتكون هذه الطريقة اكثر تشويقاً من التوازن المتماثل. ويعبر الجانب الايسر من الصورة إلى الماضي والحاضر أما الجانب الايمن فيعبر عن المستقبل.

### 6. الرقم الذهبي le nombre d'or :

ويطلق على هذه النسبة أيضا الرقم المقدس أو النسبة الالهية[2]، ويشار إليه بشكل تقريبي بالمتوالية العددية التي وضعها الرياضي الايطالي الشهير ليوناردو فيبوناتشي وفكرة هذه المتوالية بسيطة جدا و هي أن كل رقم يساوي مجموع الرقمين السابقين، على سبيل المثال الرقم الرابع في المتوالية وهو الرقم 3 يساوي مجموع الرقم الثاني والثالث من المتوالية. 0، 1،

[1]- التكوين السينمائي الجيد، متاح على (juin 2016) https://www.mrkzgulf.com/uploads/1452946701825.pdf

[2] – Goliot-Lété, Joly , op.cit , p 245.

2، 3، 5، 8، 13، 21، 34... والنسبة الموجودة بين أعداد هذه المتوالية هو الرقم الذهبي وهو ثابت رياضي يقدر ب1,618.

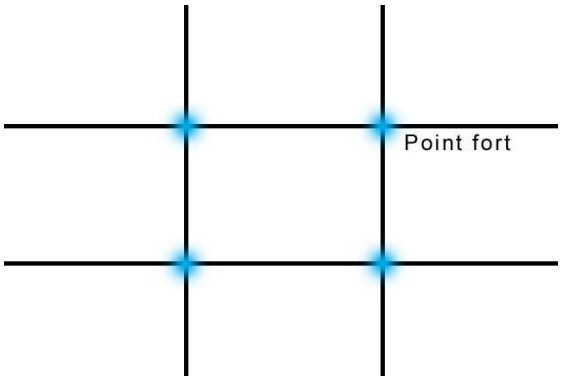
إن هذه النسبة توجد بشكل كبير ومدهش في الطبيعة، فمعظم الأزهار تمتلك 3،5،8،13،21،34 من البتلات، كما وجد العلماء أن بذور عباد الشمس تنمو بشكل لولبي بهذه بنفس هذه النسبة. أما في جسم الانسان فنسبة طول ما في جسم الانسان من سلاميات الاصابع وأصابع القدمين و الحبل الشوكي و نسبة الوجه الى الجسم كله كلها تعود الى هذه النسبة. ويعتبر العلماء النسبة الذهبية مقياسا لكل ماهو جذاب وجميل ومريح للعين، فهي تهدف إلى خلق تناسب عام بين الاطوال لاعطاء جمال ورونق ليس فقط في الصورة وانما في مجالات عديدة، كالهندسة المعمارية وحتى في السلم الموسيقي. وقد استخدم الرقم الذهبي منذ العصور القديمة، إذ يذكر أن أحد الاهرامات المصرية وهو هرم خوفو قد تم بناءه بالاعتماد على هذه النسبة، وكذلك المعبد الاغريقي الشهير البارثينون بأثينا والذي يعتبر من أفضل نماذج العمارة الإغريقية القديمة. أما في مجال الرسم فيرجع النقاد أنه من أسرار لوحة الموناليزا الشهيرة هو اعتماد راسمها ليوناردو ديفنتشي على هذه النسبة أيضا. ولذلك تحرص الكثير من المؤسسات الاقتصادية على استخدام هذه النسبة في تصميم شارتها المرئية.

### 7. قاعدة الاثلاث la regle des tiers :

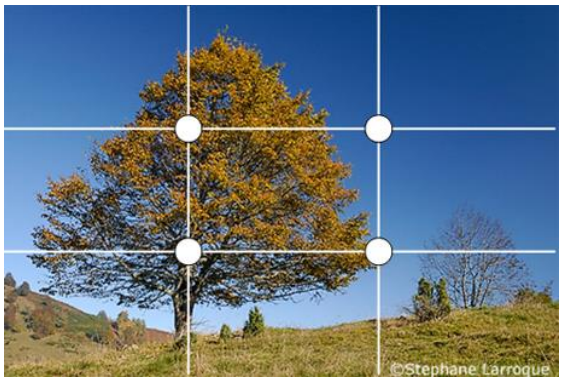
هذه القاعدة مستنبطة من الرقم الذهبي وتساعد على تصميم تكوين جيد لعناصر الصورة،[1] يتم وفقا لهذه القاعدة تقسيم الصورة إلى ثلاث أجزاء أفقيا وعموديا بواسطة خطين أفقيين وخطين عموديين، وتقاطع هذه الخطوط يشكل مستطيلا وهميا وسط الصورة، وتسمى نقاط تقاطع الخطوط بنقاط القوة، وعلى احدى هذه النقاط يتم تحديد وضع الموضوع الرئيسي للمنظر. كما لا يجب أن يتموضع أي عنصر غير مهم على هذه النقاط وهذا لأجل اعطاء الصورة قوة جمالية وتعبيرية. أما الخطوط فتشكل فاصلا وهميا بين عناصر الصورة كالبحر والسماء مثلا ويفضل أن يخصص الثلثين للعنصر الاكثر جمالا. ويعطي هذا النوع من التكوين

[1] - Alain Joannès : **communiquer par l'image**, Dunod, paris, 2008, p 59.

نوعا من الثقة للعين، وذلك لأربع أسباب أولا: لانها ترافق حركة العين العفوية التي تتحرك من اليسار إلى اليمين، ثانيا لانها تتابع التسلسل المنطقي للعناصر حسب المنظور،




*رسم توضيحي 23صورة توضح خطوط القوة ونقاط القوة*




*رسم توضيحي24 صورة توضح وضع الموضوع الرئيسي على نقاط القوة*[1]

## ثانيا : عناصر اللغة السينمائية

### 1. الاضاءة l'éclairage :

لا يمكن التعرف إلى أي مادة من دون التمثيل للظل والنور، فالظل والإضاءة مصدرهما النور،[2] وحسب ما ذكر في كتاب الدكتور قاسم حسين صالح: "فالضوء هو عبارة عن شكل من حركة الطاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات، حيث ان للضوء خاصيتان أساسيتان لانتقاله هي التردد ويقصد به عدد الموجات وخاصية طول الموجة ويقصد به المسافة الواقعة بين قمة موجة ضوئية والقمة الموجية التي تليها"[3]، وسواء كانت الاضاءة مصدرها طبيعي كضوء الشمس، القمر والبرق أو كانت صناعية كالاضاءة الكهربائية في ذات أهمية بالغة في تحقيق التوازن الواقي وجعل الصورة أشبه مايكون بالرؤية الطبيعية للاشياء كما يراها الانسان بالعين المجردة. كما أن للإضاءة دور هام في خلق، الجو العام أي الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد من جمالية ويحرك خيال المشاهدين

---

[1]- Stéphane Larroque, (mars,2014) **Réussir ses paysages**, disponible sur : http://www.stephane-larroque.com/reussir-ses-paysages/ (mars,2014)

[2] - غي غوتي: **الصورة، المكونات والتأويل**، مرجع سابق، ص86.

[3] - عبد الباسط سلمان: **سحر التصوير**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، بدون سنة نشر، ص 9.

والممثلين، فينحت أشكال الأشياء ويحركها ويزيد من فائض ثراءها الدلالي ويحول الأشياء إلى رموز[1]، وتقسم الاضاءة في الصورة بمستويين وهما النوع سواء كانت طبيعية أم صناعية والاتجاه، والذي يقصد به ما يلي:

- **الإضاءة الأمامية أو المواجهة la lumiere de face** : ويكون مصدر الضوء مواجها للموضوع المصور من الجهة الأمامية، أين تنحسر الظلال حسب شدة الضوء.
- **الإضاءة الجانبية lumiere de profil** : يسلط الضوء على جانب واحد من ما يخلق تباينا شديدا بين النور والظل وهذه الظلال القوية تجسد تأثير العمق والتجسيم للموضوع.
- **الإضاءة الخلفية le contre jour** : تتبع من مصدر خلف الموضوع المصور بهدف فصله عن الخلفية ، وتهيمن المساحات المظلمة على الجو العام للصورة.
- **الإضاءة العمودية:** وهي الإضاءة التي تسقط على الموضوع من فوقه مباشرة فنجد أن الظلال تكون عميقة وصغيرة . وهذا النوع من الإضاءة نادراً ما تعطي صوراً جذابة ويكون التباين فيها عالي جداً.
- **الإضاءة من الأسفل** : تستخدم هذه الإضاءة عادة في الأستوديو لإعطاء تأثيرات خاصة لإبراز سطح الموضوع الجاري تصويره خاصة في الطبيعة الصامتة وأحيانا في تصوير الأشخاص

### 2. سلم اللقطات l'échelle des plans :

وهو مدى كبر العنصر المصور مقارنة بإطار الصورة، اللقطة: وهي الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية، وتنفرد السينما عن باقي الفنون البصرية بإمكانية بناء ما يعادل الجملة وذلك بفضل تعاقب اللقطات، وهو التعاقب الذي يقوم على التقطيع في الفضاء والزمان.

[1] - جلال جميل محمد: **مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج م ع، 2002، ص 12 .

اللقطة هو تحديد حجم الموضوع بالنسبة للفضاء المحيط به, كما ان اختيار اللقطة هو تحديد للمسافة بين المشاهد وبين الموضوع

وينسب تقسييم اللقطات في اللغة السنمائية إلى جسم الانسان إلا أن ذلك لا يعني أنها لا تنطبق على الأجسام المادية الأخرى، بل يمكن اسقاطها عليها، فاللقطة القريبة قد تجسد في صورة هاتف والصورة القريبة جدا تجسد في شكل سماعة الهاتف.[1]

| أنواع اللقطة | دلالاتها | اسم اللقطة | وصف اللقطة |
|---|---|---|---|
| لقطات منسوبة إلى الديكور | لقطات وصفية | لقطة عامة **plan Général** | تؤطر الديكور بكامله، مثال: منظر طبيعي، وظيفتها تحديد موقع المشهد هي لقطة تأسيسة هدفها هو اظهار محيط التصوير للمشاهد. |
| | | لقطة جامعة **plan d' ensemble** | تؤطر جزء مهم من الديكور أو منظر واحد من اللقطة العامة. وتمكن المشاهد من تحديد الشخصية ومكانها[2]. تقدم هذه اللقطة نظرة عامة عن الحدث والشخصيات التي تظهر على الشاشة، |
| لقطات منسوبة إلى جسم | لقطات حكائية | لقطة متوسطة **plan moyen** | تبدو فيها الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة، هدفها إبراز الشخصية لتجعل الممثل أدق تفصيلا وأكثر حيوية |

[1] - Jeremy Vineyard **: les plans au cinema**, eyrolles,2004, p 13

[2] **-** Alice Mennesson : **le petit lexique de cinéma,** cinéfete , 2009, p3.

| | | | |
|---|---|---|---|
| الإنسان | | | وتستعمل لفصل الموضوع عن باقي العناصر الثانوية وابرازه داخل اطار الصورة في محاولة لاعطاءه قيمة واهمية بالنسبة للبقية |
| | | لقطة ايطالية **plan italien** | تصور الشخصية ابتداء من منتصف الساق إلى غاية الأعلى، وقد ارتبط اسمها بالمعطف الإيطالي الشهير ذو الثلاث أرباع، وتهدف إلى ابراز حركة الممثل.<br>تستعمل كثيرا عند الحوار بين شخصين وبغرض اثارة الانتباه |
| | | لقطة أمريكية **plan américain** | تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، مستوحاة من أفلام الوسترن، والهدف إبراز أفعال وحركات الممثل. |
| | | لقطة حزامية أو مقربة **plan rapproché** | تؤطر النصف العلوي من جسم الإنسان (من الرأس إلى الحزام) |
| | لقطات سيكولوجية | لقطة قريبة **gros plan** | تملأ اطار الشاشة، تؤطر الجزء العلوي انطلاقا من الصدر إلى الرأس تنقل تعابير الوجه وتستخدم للكشف عن أفكار الممثل أو حالته النفسية تعمل على تعميق الرسالة الدرامية |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | لقطة قريبة جدا<br>**tres gros plan** | يتم تصوير جزء من ثلثي المصور، قد تصل إلى مجرد عين، شفاه، أو أي جسم مادي، تبالغ في تعبيرات الوجه وتفيد في الكشف عن تفاصيل مهمة تعبر عن الاحساس وتحيل الى المشاعر النفسية التي يفترض تبليغها للمتلقي<br>هذه اللقطة تلغي المسافة وتحفز الحميمية بين المشاهد والموضوع |

*جدول 1 جدول لمختلف اللقطات السينمائية حسب توظيفها الدلالي*

**زوايا التصوير (l'angle de vue) :**

تعبر عن وضع الكاميرا الأفقي أو الرأسي أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر كما أن لها تأثيرا كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته.

**لقطة مستوى العين (la vue au niveau du sujet) :** عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين، تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا.

**لقطة مواجهة (la vue de face) :** وهى تضيف تسطيحاً للصورة ، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوباً وهى تخلق إحساس بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة. الفرق بينها وبين السابقة

**اللقطة الجانبية (la vue de profil) :** تعطى الزاوية الجانبية للممثل مثلها مثل الزاوية المواجهة نوعا من التسطيح للصورة، لذا يجب استبعادها إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوبا لأنها تولد لدى المتفرج إحساسا بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة.

**لقطة الثلاثة أرباع (la vue de trois quart )** : وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا ¾ لإعطاء الإحساس بالعمق وإظهار سمات الشخصية ويجب عند تكوين زاوية ¾ مراعاة أن تكون العينان ظاهرتان وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة. وهده اللقة تعطي جمالية للمنظر بسبب خلق العمق

**اللقطة الخلفية (la vue de dos )** : وهى زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير.

**الزاوية الغطسية (la plongée ):** هى اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي ويظهر في موقف الضعيف وهى بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة .

**الزاوية المنخفضة (la contre plongée)** : هى اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً ، وجلالاً وقوة. كما أنها تعزز من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

**الزاوية المنحرفة (la vue oblique)** : يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها ، فتظهر الصورة مائلة هى الأخرى داخل الكادر, وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية .

### 2. الإنتقالات وتركيب الفيلم

يعد الانتقال من مشهد الى اخر او من وحدة زمنية الى اخرى من اهم عناصر اللغة السينمائية التي تتحكم في وصل احداث الفيلم بما يحقق لها كل من الارتباط المنطقي، والتأثير الجمالي، فالانتقالات في الفيلم السينمائي يمكن تشبيهها بما يحدث في الكتابة الأدبية من حيث الانتقال من فقرة الى أخرى، ومن فصل الى اخر فكما أن مدى الدقة في الانتقال من فقرة الى اخرى في السياق الادبي يمكن ان يؤثر على مدى استيعاب القارئ للموضوع كذلك فان بناء الفيلم

السينمائي ككل يمكن ان يتأثر الى حد كبير بمدى دقة التصميم في الانتقالات وكيفية استخدامها بين المشاهد ووحداتها الدرامية.

يتم عبر مشاهدة المشاهد واللقطات المصورة ثم انتقاء أفضلها، وبعد ذلك يركب الشريط على أساس خمس عشرة أو ثلاثين ثانية، ومن ثم يتم تسجيل شريط الصوت وربطه مع الصور أي ما يسمى بالمكساج. ويعرف "البير جونسون"المونتاج : على أنه ترتيب للقطات الفيلم وفق شروط معينة وقيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج وهو أكثر عناصر اللغة السينمائية خصوصية[1] ويتضمن المكساج عناصر مختلفة من المعلقين، الموسيقى، أحيانا الضوضاء و المعلقون هم أناس يقرؤن النص الاشهاري ومتمكنون من ضبط نبرة أصواتهم وسرعة كلامهم حسب التوقيت المحدد .أما الموسيقى فيتم اختيارها حسب ما تتطلبه الفكرة، فقد تكون موسيقى جاهزة أو قد يلجأ المخرج إلى الموسيقى الملائمة. ويتم تسجيل أصوات الممثلين أولا على الشريط النهائي ثم تضاف إليها الموسيقى وبعدها يتم مزجها حسب التوقيت المضبوط وبطريقة تسمح لكل منها أداء دوره في الإشهار. وفي هذه الحالة نصل إلى المرحلة النهائية إلا إذا تطلب الأمر بعض الخدع البصرية التي يتم إضافتها في هذه المرحلة ويتم عرضها بشكلها النهائي على المعلن للحكم عليها أولا ومن ثم تعرض على الجمهور وبهذا الصدد نتطرق إلى الانتقالات التي يعتمد عليها المخرج في البناء السردي للومضة:

- **القطع** : وهي من أكثر المصطلحات شيوعا وسيلة الربط بين مشهد ومشهد آخر بحيث تحل الثانية محل الأولى فورا وتظهر شيئا لم تظهره اللقطة السابقة[2]، وذلك دون إدخال أي مؤثر خاص من شأنه أن يضفي الخفة أو السرعة .إذ يتم جمع وربط اللقطات والعمل على تتابعها الزماني والمكاني حسب الصورة الفيلمية، دون عناء أو محاولة لإيجاد مؤثر، فهي عملية سهلة وبسيطة لا تحتاج إلى تعقيد أو خبرة ومهارة فنية.

أولاَ : للتوضيح والتفسير **Clarification** : وهى تعنى أنه على المخرج استعمال القطع أن يجعل المتفرج يشاهد الأحداث بشكل واضح بقدر الإمكان. فمثلا في مقابلة مع أحد الشخصيات وهو يمسك بأحد الكتب التي قام بتأليفها في يده , عند ذلك على المونتير

---

[1]- أحمد بوخاري: **التمثلات الثقافية في الإشهار التلفزيوني الجزائري**، مرجع سابق، ص 146.

[2]- برنارد ف ديك: **تشريح الأفلام**، تر محمد منير الاصبحي، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013، ص 120.

مساعدة المتفرج في قراءة عنوان هذا الكتاب بشكل واضح , عن طريق القطع إلى لقطة قريبة ليشاهد أسم الكتاب .

ثانياَ : للتكثيف و التركيز **Intensification** : وهى تعنى أن على المونتير أن يزيد من تأثير الأحداث التي تدور على الشاشة . فمثلا قد تظهر لقطة عامة لحكم كرة القدم, وهو يعنف اللاعب الذي أخطأ أثناء اللعب خالية من الحرارة , ولكن عند القطع إلى لقطة متوسطة على الحكم قد تظهر الأمر أكثر عنفاَ وأكثر تركيزاَ .

ثالثا : للمحافظة على إستمرارية الحركة**Movement Continuity** : لو أن الشخص داخل اللقطة تحرك خارج الكادر , وجب القطع إلى اللقطة التالية لتكملة بقية الحركة.

رابعا : للتغيير في الزمان وفى المكان **Change the Time and Place** : من الممكن التعبير عن التغيير في الزمان وفى المكان عند القطع من لقطة تحدث في زمان ومكان ما الى لقطة أخرى تحدث في زمان مختلف أو في مكان مختلف.

- **الظهور والاختفاء التدريجي** :وهو أبسط أنواع الانتقال، فالنور يتضاءل وتظلم الشاشة أو تتحول إلى لون آخر[1]، تستخدم هذه الوسيلة للانتقال بين موقفين ليس بينهما اتصال نهائيا أو لقطع حديث إلى آخر جديد بعد نهاية الأول وبعكس القطع، يعتبر الاختفاء و الظهور التدريجي وسيلة من وسائل الانتقال الملفتة لنظر المتفرج، فهي تعمل في الفيلم أو البرنامج التليفزيوني تماما، كعلامات الترقيم (النقطة والفاصلة) بالنسبة للأدب , والتي استعمالها يدل على انتهاء الجملة اللغوية . وفكرة الاختفاء والظهور تشبه تماما الستارة في المسرح للفصل بين فصول المسرحية أو تعادل الصفحات البيضاء بين الفصول في الكتاب. وهكذا فهو يعنى بداية ونهاية جزء من الأحداث التي تدور على الشاشة. وقد يستعمل للتدليل على تغير كبير في الزمان، وفى المكان وهو يستخدم دراميا للتعبير عن الخوف والكآبة والحزن.

[1] برنارد ف ديك: **تشريح الأفلام** م س ذ ص 123.

- **الظهور التدريجي fade in من الأسود:** عادة ما يستخدم للاستهلال للتعبير عن بداية القصة

- **لاختفاء التدريجي fade out إلى الأسود:** وهو عكس الانتقال السابق و يعبر عن الانتهاء بشكل تدريجي متريث بشكل يشبه غلق الكتاب او اسدال الستار في المسرح.

- **الظهور التدريجي للابيض:** وعادة ما يستخدم للتعبير عن دخول الشخصية في حلم، أو للتعبير عن الموت، كما يمكن يترك حالة من الغموض.

- **المزج** :تقل كثافة الصورة القديمة بالتدريج لتحل محلها تدريجيا بكثافة جديدة للصورة حتى تحل محلها نهائيا، واختفاء صورة في نفس الوقت يعطي إحساس أن الصورة تنبع من الأخرى، وهذا من شأنه أن يعطينا إحساس بوحدة الموضوع ويستخدم في التعبير عن مرور الزمن وتغيير المكان. ويمكن استخدامه في العودة إلى الماضي لإعطاء إحساس بارتباط بين حدث يمر في الماضي وآخر في الحاضر. كما يستخدمه المخرج في إعطاء جمالية للأحداث. وفى حين يعتبر القطع وسيلة انتقال غير ملحوظة مرئيا , يعتبر المزج **dissolve** عنصر مرئي في حد ذاته . ولذلك فهو وصلة بين لقطتين أطول من القطع . ولكنه من ناحية أخرى يجعل الانتقال ينساب بنعومة، لأنه أقل وسيلة اعتراضا للتدفق المرئي . فهو يجعل الحركات تذوب فى بعضها، ويؤكد العلاقة القوية بين اللقطات وبالذات إذا كان الإحساس, والإيقاع لا يسمح بعمل قطع بينها.

- **المسح Wipe:** يعتبر المسح أكثر وسائل الانتقال التي يلاحظها المتفرج بمجرد رؤيتها، لأنها وسيلة مصطنعة . وهي ذات أشكال مختلفة بشكل واضح، وكلا اللقطتين التي يتكون منهما المسح تظهران على الشاشة في نفس الوقت وهذا بعكس وسيلة المزج. ولكن الذي يختلف هو مساحة الصورة على الشاشة. وباختصار المسح **Wipe** يعنى دخول صورة تمسح الصورة الموجودة على الشاشة وتحل محلها. ولأن المسح يحدث حينما تظهر لقطة جديدة تمسح اللقطة الموجودة على الشاشة. لذا يمكن أن يكون المسح في عدة اتجاهات إما أفقيا، أو رأسيا، أو مائلا، أو من المركز إلى الخارج.

كما يمكن استخدام أشكال مختلفة لعمل هذا المسح. ويمكن أن تكون حافة المسح إما حادة أو ناعمة.

- أما الإيقاع فهو نوعين:

– داخلي وهو الموجود في لقطتين كحركة شخص ما من حيث سرعتها

– خارجي وهو النابع من أسلوب من حيث السرعة والبطء.

والعامل المحدد للإيقاع هو الأحداث العامة للفيلم أو الومضة أو متوسط إيقاعات الفيلم. وعلى هذا الأساس نجد:

– **المونتاج البطيء** : من خلال تركيب لقطات ذات مدة أطول الأمر الذي يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة

–**المونتاج السريع** :هو الذي يقوم على وثبات زمنية معتبرة، بالقفز من جزء الحدث إلى جزء آخر يفصل بينهما فارق زمني واضح.

–**المونتاج المتوازي** :هو الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة :مثل التقريب بين الأغنياء والفقراء.

– **المونتاج التناوبي** :كالتناوب بين المجال والمجال المقابل.

وعموما فكلمة المونتاج التريكيبي تستعمل كمرادف لكلمة مونتاج editing، فالمصطلح يحمل مضامين أكثر عمقا لدى صانع الأفلام الروسي سيرجي أيزنشتاين، إذ يرى أنه لا يجب ان يرتبط اللقطات بقدر ما يجب أن تتصادم، وأنه يجب أن نتأثر بتصادمها، وعلى خلاف مونتاج التتابع الذي يفترض أن يسير بسلاسة فإن المونتاج التركيبي يسترعي الانتباه فإذا كان أحد الأشخاص يتصرف كأنه طاووس اقطع الشخص إلى طاووس،[1] وعليه يمكن اعتبار أن هذا النوع من المونتاج يرمي إلى انشاء دلالات قوية مثل التباين والتضارب

[1]- برنارد ف ديك: تشريح الأفلام م س ذ ص 136-137

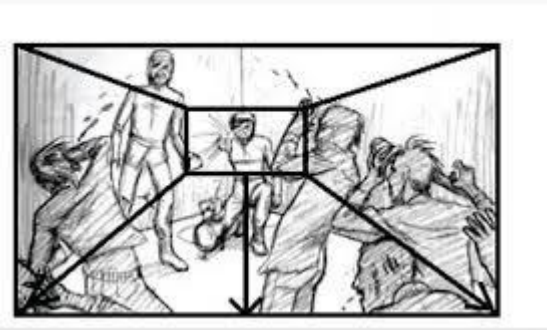
### 3. حركات الكاميرا

تعتبر حركة الكاميرا من أهم الادوات التي يستعملها المخرج من أجل جذب انتباه المشاهد، وتبليغ الاحساس المرافق لكل مشهد، وجعل المشاهد يتفرج على المضمون المرئي كأنه جزء من المشهد، وتختلف حركات التصوير باختلاف الطريقة التي تتحرك بها الكاميرا او العدسة الموجودة بداخلها ، وهو الأمر الذي يسمح بخلق الحركة داخل المشهد، وطبعا هذا الاختلاف في تصوير الحركة لا يؤثر فقط على شكلها وإنما على الدلالة التي يخلقها ولذلك يجب التعرف على مختلف هذه الحركات والاختلافات الموجودة بينها، حيث يمكن تقسيمها مبدئيا إلى 4 أقسام وهي:

1-حركة العدسة
2-حركة رأس الكاميرا
3-حركة حامل الكاميرا
4-حركة الكاميرا الحرة

وهنا سنشرح كل قسم بالتفصيل

1-**حركة العدسة:** وهي تحويل البعد البؤري للعدسة من خلال استخدام سيطرة الزوم مع تباث مركز الكاميرا ، وهذا بجعل الكاميرا تستخدم تقريب الزوم (zoom in) فكانما تجعل الموضوع يتقرب او يتجه للمشاهد ، وعندما تستخدم تبعيد الزوم (zoom out) فكانما تجعل الموضوع يبتعد عن المشاهد.



**صورة تظهر تقريب الموضوع المصور بالنسبة لعدسة الكاميرا**

**2-حركة رأس الكاميرا :**

وهي حركة الكاميرا فوق محورها دون تحريك الحامل أى تحريك رأس الكاميرا فقط . وتشبه إلى حد كبير هذه الحركة بتحريك رقبة الانسان فقط بينما هو واقف فى مكانه

**2-1- الافقية الاستعراضية البانورامية(Pan) :** وهي تدوير الكاميرا أفقيا من اليسار لليمين او العكس على ان تكون مركز الكاميرا تابث ،وهي تعني انك تدير وجه العدسة والكاميرا أفقياً يمينا ( مع عقارب الساعة ) وتسمى (pan right)او تدير وجه العدسة والكاميرا افقيا يساراً (عكس عقارب الساعة ) وتسمى (pan left) وتستخدم هذه الحركة فى استعراض مكان ما .

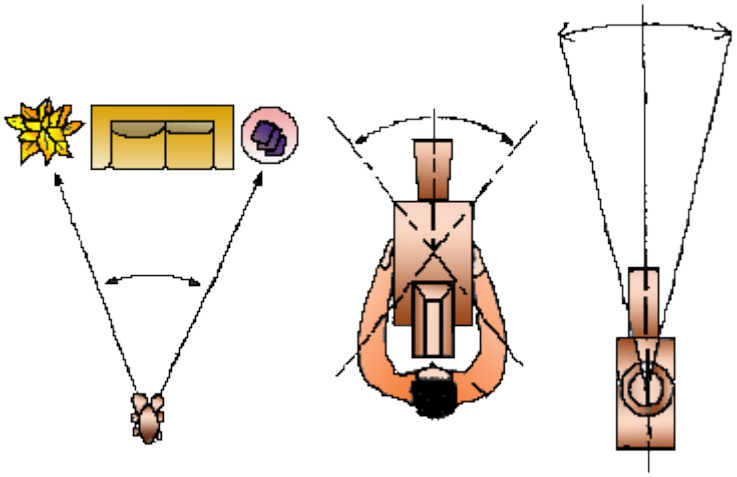
ستخدم الحركة الأفقية البانورامية للأغراض التالية :

أ – لمتابعة ممثل يتحرك حركة أفقية , مثل جندي ينتقل من نقطة يحتمي بها إلي أخري .

ب – لربط موضوعين أو حدثين, من الأهمية الربط بينهما في لقطة واحدة , مثل لقطة يكتشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه.

ج – لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدد , مثل رجل شرطة , يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب.

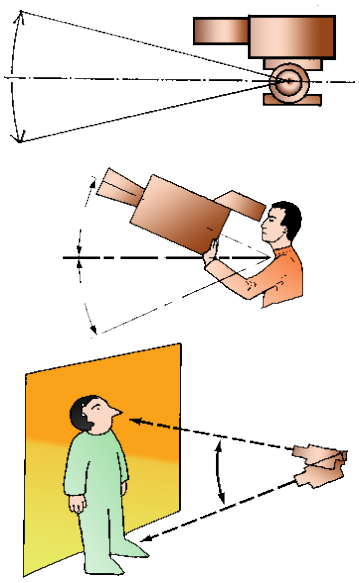
وتتوقف الحركة على مهارة المصور بحيث الا تكون اللقطة مهتزة ويجب أن تبدأ وتنتهى بسلاسة وأن تكون مشوقة باستمرار. وأحياناً تكون الحركة الافقية حركة بطيئة فتتيح للعين رؤية ما يظهر فى الاطار بطريقة مريحة للعين مع قدرة على الاستيعاب وأثارة الترقب والتشويق فى كثير من الاحيان ، وعندما تكون الحركة سريعة أو خاطفة فإنها تنقلنا من موضوع إلى موضوع بسرعة كبيرة.



*جدول 2جدول 3صورة توضح حركة الكاميرا البانورامية*

**2-2- الرأسية العمودية(Tilt)** : وهي جعل رأس الكاميرا يميل نحو الأسفل أو للأعلى مع تباث مركز الكاميرا ، فاذا اتجهت الكاميرا للاعلى تسمى (Tilt up)، واذا اتجهت الكاميرا للاسفل تسمى (Tilt down) وتستخدم هذه الحركة فى الربط بين موضوعين او مكانين ، كما تستخدم فى تعميق الاحساس بالارتفاع او العمق مثل تسلق شخص لقمة جبل او تهبط طائرة إلى سطح الأرض.

تستخدم الحركة الرأسية للأغراض التالية : أ – لأستعراض مبنى مرتفع , برج مثلاً أو مئذنة .ب – لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة , مثل رجل يصعد أو يهبط سلم , أو لمتابعة سقوط جسم الى أسفل .ج – لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما في نفس اللقطة , مثل عالم يقف ليشاهد إطلاق صاروخ اشترك في تصميمه . د – لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلي , مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبني الذي يحرسه.



*رسم توضيحي 25صورة تظهر حركة الكاميرا من أعلى إلى أسفل*

**3-حركة الكاميرا بالنسبة للحامل**

وهي حركة الكاميرا بأكملها ويعنى بها تحريك الكاميرا نفسها أى دفعها والسير بها أثناء التصوير وتشبه هذه الحركة إلى حد كبير حركة الانسان بأكمله .

**3-1- حركة رأسية من أعلى أو لأسفلCrane** : وهي تحريك الكاميرا بكاملها الى الاعلى او الاسفل من خلال عمود الانزال والرفع او مايسمى ب (crane) و حركة لأسفل وتعرف Crane downوفيها يشعر المشاهد أثناء هذه الحركة كأنه هو الذى يتحرك ، حيث نجد الأشياء الموجودة فى الكادر أبعادها تختلف أثناء الحركة.

أحياناً يتم تحريك الكاميرا فى نفس هذا الموضع لأعلى أو لأسفل بواسطة قاعدة ذات عجلات pedestal فتسمى حركة الكاميرا بأكملها لاعلى pedestal upأو إلى أسفل . pedestal down

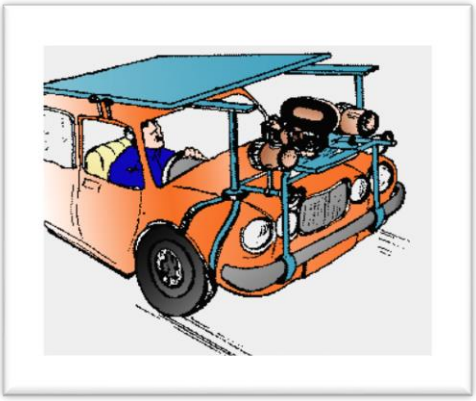
**3-2 -حركة للامام او الخلف(Dolly)** : هو تحريك الكاميرا نحو هدف ما لتصويره بحركة مستقيمة إلى الامام او الخلف بواسطة عربة تتحرك بالعجلات او ما تعرف ( Dolly)، فعند اقتراب الكاميرا من الهدف تسمي الحركة (Dolly in) ، وعند ابتعاد الكاميرا عن الهدف تسمى الحركة(Dolly out)

وهذه الحركة تقوم بنفس الحركة التي تقوم بها الكاميرا بواسطة الزوم إلا أن هذا الأخير يعطي تسطيحا أكثر للصورة قد لا تظهر بشكل واضح للمتفرج العادي، أما حركة الدولي فهي تعطي تأثيرا أكبر واحساسا أكبر ب

**3-3- حركة التراك(Truck)** : وهي تشابة حركة الدولي الا ان التراك هو تحريك الكاميرا بخط مستقيم الى اليمين او اليسار بواسطة عربة او مسار وهي حركة جانبية وتتحرك بالتوازي مع الهدف المراد تصويره.

*رسم توضيحي 26صورة تظهر استخدام التراك Truck*

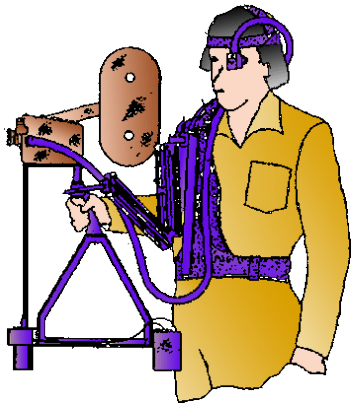
**3-4-حركة المصاحبة أو المتابعة (Travelling)**: وفيها يتم وضع الكاميرا على وسيلة متحركة تتابع الهدف المراد تصويره ، أى أننا نتابع الموضوع المتحركة بسرعة منتظمة سواء أكان انساناً ام سيارة ، وغيره بحيث تظل على مسافة ثابتة منه بقدر الامكان وهنا تتحرك الكاميرا بنفس سرعة حركة الموضوع وفى نفس اتجاهه أيضا ، وأحياناً البعض يسميها حركة المطاردة أو الطاردة التى تحاول اللحاق بالموضوع. ولا بد من التنويه هنا إلى أن الترافلينغ Travellingهي تقنية تشبه تقنية التراك truck ولكن في هذه الحالة لا يكون الموضوع المصور ساكنا والكاميرا هي المتحركة بل إنهما يتحركان بنفس السرعة ونفس الاتجاه وعلى نفس المستوى.



رسم توضيحي 27 صورة توضح استخدام الكاميرا بطريقة تخلق الاحساس بالمرافقة

## 4-حركة الكاميرا الحرة:

وتكون الكاميرا حرة أو يدوية shoulder محمولة على الكتف او فى اليد ، وفى هذه الحالة يتحرك المصدور فى أى اتجاه وهو يحمل الكاميرا فيسير بها فى الطريق وهو يتابع الهدف ، ويصعد معه السلم ويدخل إلى الشقة ثم إلى مكان وتعبر هذه الحركة عن وجهة نظر الشخص نفسه داخل المشهد ، مثل ما تشاهد لص يدخل شقة وينظر بعينه داخل الشقة ليجد أحداً بها ويتحرك بداخلها فهى تعبر هذه الحركة عن وجهة نظر اللص . وأحيانا هذه الحركة قد يصاحبها بعض الاهتزازات أثناء الحركة ولتفادى مثل هذه الاهتزازات يقوم المصور بارتداء صديرى حديد يسمى بالـ stady cam وظيفته امتصاص الصدمات ومنع الاهتزازات أثناء الحركة



رسم توضيحي 28 صورة لمثبت الكاميرا steadycam

### 3. الشفرة اللونية الألوان :

هو مختلف الموجات الشعاعية التي تصل إلى العين وتحدث فيها تحولات كهربائية ينقلها العصب البصري في شكل تيارات إلى الدماغ[1].فاللون إذن إحساس وليس له وجود خارج الجاهز العصبي للكائن الحي، إلى جانب أن اللون ليس له أي حقيقة إلا بارتباطه بالعين التي تسمح بحسه وإدراكه بشرط وجود الضوء*.

إن اللون يحرز قوة جذب النظر بواسطة حوافز خارجية موضوعية، تتصل بقوته وقيمته، ويحرز قوته على استشارة الاهتمام بتناقضه وانسجامه وله قدرة على إظهار ثورة الأفكار والإيحاء، التي تبعث في المتلقي الشعور بالارتياح والرضا، وتتراوح هذه الإيماءات من الأفكار المعنوية إلى الأفكار المحسوسة والملموسة .والناس يختلفون في انفعالاتهم بالألوان منذ الحضارات القديمة إذ اهتم الإنسان بالاتصال اللوني، حيث حاول ربطهما ببعض المفاهيم والأحاسيس والدلائل. وعموما، استعمال الألوان يختلف من مجتمع إلى أخر حسب النسق الثقافي والديانة السائدة.

**الارتباطات البسيكولوجية للألـوان:** يمكن تصنيف الألوان إلى مجموعتين: مجموعة الألوان الحارة وهي الحمراء، البرتقالية، الصفراء. ومجموعة الألوان الباردة وهي: البنفسجية، الزرقاء، الخضراء. ويرجع هذا التصنيف إلى زمن الفراعنة وهو تقسيم ذاتي لأنه لا يتعلق موضوعيا بالألوان في حد ذاتها، وإنما يرتبط بالانطباع الذي تتركه الألوان في نفسية الإنسان، فالألوان الحارة تقترن لديه بالشمس والنار بينما تذكره الألوان الباردة بالسماء والماء والحقول الخضراء. وعلاوة على ذلك تشير الدارسات والتجارب العلمية إلى أن استعمال اللون الوردي في حوائط السجون يقلل من العنف لدى المسجونين، وأنَّ وضع الأطفال في غرف صفراء اللون قد يجهشهم بالبكاء، أما استعمال اللون الأحمر فسوف يعزز حالة الإستثارة لدى الأطفال في المدارس وداخل أقسام الدراسة، كما يوصي خبراء الصحة بأن استعمال اللون الأزرق على حيطان المطبخ يقلل من الشهية وبذلك تعد هذه الطريقة من الاستراتيجيات الناجحة للذين يتبعون نظام الحمية. وقد قام أحد المصنعين بدهن الصناديق الثقيلة السوداء باللون الأخضر

---

[1] - Fernnad le Grand **: Optique physiologique de la couleur,** Paris, edition de couleur, 1980, p .

* الدليل على أن اللون هو تأثير فزيولوجي بداخل العين وليس شيئا خارجا عنها ما برهنه العلماء أنه في الظلام الكامل أمكن إشعار أعصاب المخ باحساسات ملونة بالتأثير الممغنط بالاستعانة بالتيار الكهربائي.

البارد، وهكذا استطاع أن يحصل على تأثير نفسي لدى من يقومون بحمل هذه الصناديق بجعلهم يشعرون أنها أقل وزنا مما كانت عليه،[1] ومن هنا نستنتج أن تأثير الألوان لا يرتبط فقط بالتأثير الثقافي وإنما له تأثير فيسيولوجي أثبتته نتائج اختبارات تغيرات النشاط الدماغي لدى الأشخاص تحت جهاز الرنين المغناطيسي، والذي أظهر تغيرات واضحة لدى الأفراد كلما تمَّ تغيير الألوان التي يتعرضون لها.

وللألوان دلالات ورموز مختلفة، ومن المعاني التي يوحي بها اللون الأحمر، الحرارة والخطر والثورة والحيوية والعنف، كما انه يدل على الحب والرغبة والاشتياق، انه لون مثير نشيط يتسم بروح الهجوم والقرب. بينما اللون الأصفر يسر العين ويبهجها فهو لون الذهب، حيث يوحي اللون الأصفر الذهبي إلى الغنى، الفرح والسرور، النجاح، الرخاء والصفاء .أما اللون الأصفر القاتم فيرمز إلى الغدر والخدعة والغش، في حين يرمز اللون الأصفر الليموني إلى الخيانة والغيرة، أما اللون البرتقالي فيوحي إلى المجد والتباهي والاعتزاز والتألق والعظمة والإعجاب والتقدم والود والترحيب.

كما اتفق أن اللون الأخضر ولارتباطه الشديد بالطبيعة فهو يرمز إلى الهدوء والراحة وهو اللون الرمزي للأمل، كما انه يدل على الهناء والارتياح والحياة. بينما عرف اللون الأزرق بأنه لون البرودة والهدوء، ويستعمل في معظم الأحيان للتعبير عن الأفكار الخاصة بالأشياء الصعبة المنال، فهو إذن لون يوحي بالبعد، فهو لون البحر الصافي والسماء الزاهية، وعادة ما يرمز للنزاهة والإخلاص والوفاء والصدق والمثالية والحنان، أما اللون الأزرق الفاتح فيرمز للثقة والفضيلة.

أما فيما يخص الألوان الفاتحة كالوردي والبنفسجي والبني، فتشترك كلها في التعبير عن الربيع، وترمز إلى الغنى والوفرة والفخامة والعظمة والانتعاش.

[1] - Drew Eric Whitman : **Cashvertising , how to use mor than 100 secrets of Ad-Agency psychology to make big money, selling enything to anyone,** Career press, USA, 2009, p 180.

واللون الأبيض يستعمل للدلالة على الصفاء والسلام والكمال والنظافة وهو يرمز أيضا للبراءة والتواضع والهدوء والعفة. وتقابل دلائل اللون الأبيض معاني أبعاد اللون الأسود الذي يوحي بالصرامة والحزن والموت والرعب وكذلك الجهل، الوحدة والعزلة، الاكتئاب والظلام.

### 4. الصوت:

تعتبر المرثرات الصوتية من العناصر المهمة المرافقة للصورة المتحركة والتي لها الأثر البالغ في توصيل المعنى المطلوب ولذلك فمن الضروري توظيف هذه المؤثرات بشكل مناسب حتى تحقق الغاية المنشودة من استخدامها وتتمثل المؤثرات الصوتية في العناصر التالية:

1- مؤثرات صوتية بشرية كالاصوات البشرية

2- مؤثرات صوتية طبيعية كتلك الأصوات المأخوذة من الطبيعة كصوت الرياح

3- مؤثرات صوتية صناعية مثل أصوات الالات[1]

ويمكن أن يؤثر الصوت العالي أو المنخفض على درجة التشويق لدى المتفرج ويمكن أيضا وضع صوت عال، وبعد بضع ثوان، يتمك وضع صوت آخر منخفض، ويؤدي ذلك لتكوين إحساس سمعي غريب خاصة عندما يصاحب ذلك بداية لقطة جديدة، ولسبب ما أيضا يولد الغناء الجمعي، والطبول من على بعد إحساسا بالتشوق وعليه يجب أن يساعد الصوت الصورة على التعبير، والصورة يجب أن تساعد على إكمال الصوت، فيجب أن يعمل كلاهما على وضوح الآخر، فالأمر ليس مجرد إضافة صوت إلى صورة صماء بل يؤكد تعبير وواقع درامي ولابد من مراعاة ما يلي:

- ألا يختلف معنى الصورة عن الصوت المصاحب له

[1]- نجلاء الجمال: **فن المونتاج التلفزيوني**، المكتبة الإعلامية الدار المصرية اللبنانية، ج م ع 2013، ص 81

- يعمل كلا من الصوت و الصورة على الشاشة في تناسق وتزامن كامل، وحيث أن الكلمات تحتاج إلى برهة من الوقت حتى تفهم فيستحسن أن تسبق الصورة قليلا لكي تمهد لذهن المشاهد ما يراه.

- عند استخدام أكثر من صوت في الإشهار على المخرج أن يحدد أي الأصوات أكثر وضوحا وأيهما في الخلفية :وبالتالي يتفادى المزج بين الحديث والموسيقى والمؤثرات الصوتية في نفس الوقت .[1]

يمكن للمتفرج أن يغادر مكانه ولا يرى الصورة ولكنه رغم هذا لابد أن يبقى سمعه متصلا بالصوت الذي يشاهده فالصوت يضاعف من القدرة الإقناعية لكن الصوت لا يستعمل دائما كإضافة بسيطة للصورة، فالتركيب يسمح باستخدام وسائل متنوعة للصوت وفي الإمكان الحصول على مؤثرات صوتية ذات قيمة رمزية عالية لهذا لابد من توليته أهمية خاصة والتأكد من أنه يواكب بفعالية مضمون الرسالة، فنوع صوت مقدم الرسالة والمؤثرات الصوتية والموسيقى تعتبر أهم العناصر التي تجعل الفيلم الإشهاري التلفزيوني أكثر حيوية و واقعية.[2] وعلى هذا الأساس فان المؤثرت الصوتية تشترك مع الظاهرة المرئية في خاصية انتمائهما للواقع المادي بالمفهوم الواسع. وتستخدم المؤثرت الصوتية في الإشهار التلفزيوني للأ غراض التالية:

- تحديد المكان
- تحديد الزمان.
- مرور الوقت.
- إضفاء التأثير النفسي.

---

[1] رانيا ممدوح صادق: **الاعلان التلفزيوني التصميم والانتاج** م س ذ ، ص295

- تأكيد التأثير الحادث من الصورة[1]. وللإشارة هنا فان المؤثرت الصوتية التي تقرر استعمالها لا تكون لها قيمة إلا إذا عبرت جيدا عن الرسالة والماركة المعلن عنها، إذ لابد من إلغاء كل مؤثر صوتي لا يساعد على فهم دلالة الرسالة أو الصورة حتى ولو كان جيدا ومؤثرات ويجلب الانتباه، لهذا يجب أن نبحث عن الاتصال الحسي ابتداء من الرسالة والماركة المعلن عنها وألا يكون له أثر سلبي وعكسي[2]وهو ما يدفعنا للحديث حول الجانب السيكولوجي الذي يثيره المؤثر الصوتي ودلالة كل منها في ما يلي:

**نوع المؤثر الصوتي و.دلالته.**

- الصوت الثابت .يعطي إحساس بالمباشرة والحركة المتصلة والاستقرار.
- الصوت الهادئ .يعطي الإحساس بال ا رحة والطمأنينة والهدوء.
- الصوت المتموج المتغير أو الإيقاع. يعطي الإحساس بالإصرار والحركة الصادقة أو الإحساس بالمثابرة والمواظبة.
- الصوت المتقطع .يعبر عن الحيرة والتردد والفوضى والاضطراب وعدم بلوغ الهدف.
- الأصوات التي تزيد فجأة في الحجم. تعبر عن الإحساس بالذروة والشدة والتركيز و نفاذ الصبر والكفاح.
- الأصوات القصيرة والعالية المنفجرة. تسبب الإحساس بالخوف والرعب.
- الأصوات التي تزيد فجأة في الحجم وتتوقف فجأة. تعطي الإحساس بالتضاد والإحباط والخلاف على شيء ما.
- الأصوات التي لا تعطي الإحساس بالتشويق والغموض. تتوقف فجأة.

---

[1] رانيا ممدوح صادق نفس المرجع ، ص302

[2] مريبعي،اسمهان، م س ذ ، ص94

- الأصوات ذات الدرجات العالية. تعطي الإحساس بالفرح والمرح وأحيانا أخرى بالتوتر.
- الأصوات ذات الدرجات المنخفضة. تميل أكثر للكآبة.
- الأصوات الحازمة.تكون حادة ومحدود

# قائمة المراجع

**الكتب:**


1. ابن منظور: **لسان العرب**، دار المعارف، المجلد 6،القاهرة ، 2007
2. البهنسي الحسن: **معايير انتقاء الصور الإخبارية**، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، العدد1 ، يناير مارس 2000
3. تشاندلر دانيال: **أسس السيمياء**، تر. طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2008،
4. توسان برنار: **ماهي السيميولوجيا**، تر محمد نظيف، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، 1994
5. الجبوري فريال :**علم العلامات (السيميوطبقا)** مدخل إستهلالي ،ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا (كتاب جماعي) دار الياس العصرية، 1986، القاهرة ، ج م ع،
6. الجمال نجلاء: **فن المونتاج التلفزيوني**، المكتبة الإعلامية الدار المصرية اللبنانية، ج م ع 2013.
7. حمداوي جميل : **الاتجاهـــات السيميوطيقـيـــة، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**، المغرب، 2015،
8. داني محمد ، في **ماهية السيمياء والصورة**، مجلة سمات، المجلد 1، العدد1، ماي 2013،
9. دعدوش أحمد: **قوة الصورة**، منشورات السبيل، بدون بلد النشر، 2014
10. ديك برنارد ف: **تشريح الأفلام**، تر محمد منير الاصبحي، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013،
11. سلمان عبد الباسط: **سحر التصوير**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، بدون سنة نشر

12. سند عبد الباسط: **فن التصوير التلفزيزني**، بدون دار نشر، 2009، ص 132.
13. السيد إحسان: **الإسلام والفنون**، مجلة البصيرة، ، دار الخلدونية، العدد 04، السداسي الثاني، 1999
14. شرف عبد العزيز: **المدخل إلى وسائل الإعلام**، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج م ع، ودار الكتاب اللبناني، بيروت ط2، 1989
15. صادق رانيا ممدوح: **الاعلان التلفزيوني التصميم والانتاج**
16. الصالح سليمان: **وسائل الاعلام وصناعة الصور الذهنية**، مكتبة الفلاح، إ ع م، 2005.
17. طالو محي الدين: **الفنون الزخرفية**، دار دمشق سوريا، 1999،
18. طاهر كاظم شمهود: **فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا**، عمان، 2003،
19. عبد الحميد شاكر: **عصر الصورة** ، عالم المعرفة، الكويت، 2005
20. عطا الله محمد سامي **السينما وفنون التلفزيون** الدار المصرية اللبنانية القاهرة ج م ع 1997
21. غوتي غي: **الصورة، المكونات والتأويل**، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2012،
22. قاسم سيزا ، نصر حامد: **مدخل إلى السيميوطيقا أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة** ، دار الياس العصرية، 1986، القاهرة ، ج م ع،
23. قطب ميسون و عتريس فاتن: **الصورة الذهنية للعلامات التجارية على شبكة الانترنيت بين العولمة وتحديات العصر**(بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي السادس للتعليم بالانترنيت، منشور)، جامعة حلوان، ج م ع، 2007
24. اللبان شريف درويش: **فن الإخراج الصحفي**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995
25. محمد جلال جميل: **مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج م ع، 2002،

## المجلات


1. **أساسيات التصوير الضوئي**، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، ج م ع
2. **أساسيات التصوير الفتوغرافي:** المؤسسة العامة للتدريب الفني والمهني، المملكة العربية السعودية، بدون سنة نشر
3. عزوي أمحمد ، **سيمياء صورة الكاريكاتير، الأنظمة العربية أنموذجا**، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 18-20 أفريل 2011


## مصادر عبر الانترنيت


1. التكوين السينمائي الجيد، متاح على (juin 2016)
https://www.mrkzgulf.com/uploads/1452946701825.pdf

2. محمد العماري: **الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية**، مجلة فكر ونقد، ع 13، 1998. مقال متاح على الموقع الالكتروني: 2020/09/03. :
http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm

3. طلال ناظم الزهيدي: **تطبيقات تكنوزلوجيا الهولوغرام واستثمارها في علم المكتبات**، مقال متاح عبر الانترنيت بتاريخ 2020/10/21 https://www.academia.edu/11772116/


## كتب باللغات الاجنبية


1. Beaufils Philippe, **Art plastique**, document de préparation, 2011
2. C.Cadet, R.Charles, L.Galus **: la communication par l'image**, Nathan, Paris, 2013.
3. Carteret John Grand : **Les mœurs et la caricature en France**, France, 1888.
4. De Baynast Arnaud, Jacques Londrevie : **Publicitor,** Eyrools, 2014

5. **Dictionnaire partitif des beaux-arts** (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400956f
6. Fyle Tomas Steven : **material and movement in stop motion animation**, Aberrty University school of arts, 2016
7. Guy Gauthier, Vingt leçon sur **l'image et le sens**, Edilig, Paris, 1986,
8. Harshal Vyas : **Deep Fake Creation by Deep Learning**, International Research Journal of Engineering and Technology (IRJET), Volume: 07 Issue: 07,July, 2020
9. Jan Laura, Lee Linda W. & McCarthy Lan Paul**, Deepfake : trick or treat ?** Buisness Horizons, December,2019
10. Joannès Alain : **communiquer par l'image**, Dunod, paris, 2008
11. le Grand Fernnad**: Optique physiologique de la couleur,** Paris, edition de couleur, 1980
12. Letheve Jacques : **La caricature et la presse sous la III ème République,** France, 1961
13. Levy Suzy : **Les mots dans la caricature,** communication et langage N ° 102, 4ème trimestre, 1994, p62.
14. Luciano Floridi: **Artificial Intelligence**, Deepfakes and a Future of Ectypes. Philos. Technol 31, 2018
15. Maraudant Jean Pierre : **Dictionnaire d'histoire de l'art**, Presse universitaire de France, p p 82- 83.
16. Martine Joly, **l'image et les signes**, paris, Armand colin, 2011
17. Mennesson Alice : **le petit lexique de cinéma,** cinéfete , 2009
18. Moreno Laura ; **the creation process of 2nd animated movies**, 2014,
19. Nguyen Thanh Thi, Cuong M. Nguyen, **Deep Learning for Deepfakes Creation and Detection**: A Survey, arXiv:1909.11573v2, july 2020,
20. Sabri Fouad ; **Lholographie,** One billion knowledge, 2002,
21. Searle Ronald et autres : **La caricature art et manifeste, du XVIe siècle à nos jours,**Éditeur. Genève, Skira, 1974
22. Topuz Hifzi, **Caricature et société,** collection medium (S .L), maison Mame,1974.
23. Vineyard Jeremy **: les plans au cinema**, eyrolles,2004
24. W.Allport Gordon, **: The Nature of Prejudice**, New York: Doubleday, 1954
25. Whitman Drew Eric : **Cashvertising , how to use mor than 100 secrets of Ad-Agency psychology to make big money, selling enything to anyone,** Career press, USA,2010

## مجلات باللغة الاجنبية

1. **Petit Larousse illustré**, librairie Larousse, Paris VI, dictionnaire encyclopédique.
2. **L'encyclopédie Universalis,** corpus, volume N° 04, Paris France, 1990.

3. Goliot-Lété  Anne, martine Joly**: Dictionnaire de l'image**, vuibert, paris, 2006

**قواميس باللغة الأجنبية:**

1. CDEI Snapshot Series ; Deepfakes and audio-visual disinformation , september 2019

مصادر عبر الانترنيت باللغة الاجنبية

1. Stéphane Larroque, (mars,2014) **Réussir ses paysages**, disponible sur : http://www.stephane-larroque.com/reussir-ses-paysages/ (mars,2014)

# الفهرس

**المحور 1: مدخل إلى السيميولوجيا** ..... Erreur ! Signet non défini.

**المحاضرة 1: ماهية السيميولوجيا** ..... **Erreur ! Signet non défini.**

**1. نظرة عامة عن معنى السيميولوجيا:** ..... 1

2. **تاريخ السيمياء** ..... 3

**3. اتجاهات ومدارس السيمياء:** ..... 6

**4.مجالات تطبيق السيمياء** ..... 12

**المحور2: مدخل إلى الصورة** ..... **14**

**المحاضرة2: مدخل إلى الصورة** ..... 14

**1. ماهية الصورة:** ..... 14

**2. مصطلحات متقاربة** ..... 16

**المحاضرة 3: تاريخ التصوير** ..... 20

**1. تاريخ الصورة اليدوية** ..... 20

**2. تاريخ التصوير الضوئي:** ..... 24

**المحور3: أنواع الصورة** ..... **30**

**المحاضرة4: أنواع الصورة من حيث الشكل (الصورة المسطحة والمجسمة)** ..... 30

**1. صورة مسطحة:** ..... 30

**2. الصورة المجسمة:** ..... 31

**-المحور3: أنواع الصورة** ..... **37**

-المحاضرة5: أنواع الصورة من حيث الحركة (ثابتة، متحركة).....37
1. الصور الثابتة: ..... 37
2. الصور المتحركة: ..... 37
المحاضرة6: الصورة الواقعية والصورة المزيفة ..... 42
1. الصورة الواقعية: ..... 42
2. الصورة المزيفة: ..... 44
**المحور 4: الصورة الإعلامية..... 54**
المحاضرة7: الصورة الصحفية..... 54
1. مدخل للصورة الصحفية ..... 55
2. تأثير الصورة الصحفية على الرأي العام..... 56
3. خصائص الصورة الصحفية..... 59
4. وظائف الصورة الصحفية..... 60
المحاضرة8: الصورة الإشهارية ..... 62
1. مدخل للصورة الإشهارية..... 62
2. تاريخ الإشهار (الصورة الإشهارية بالتحديد) ..... 63
3. مكونات الصورة الإشهارية..... 67
المحاضرة9: الصورة السينمائية ..... 69
1. مدخل للصورة السنمائية..... 69
2. الفرق بين الصورة السينمائية والصورة التلفزيونية ..... 69
المحاضرة10: الصورة الكاريكاتيرية..... 73
1. تعريف الكاريكاتير: ..... 73
2. نظرة تاريخية عن الكاريكاتير: ..... 74
المحاضرة11: الصورة الكارتونية ..... 77

1. **ماهية فن التحريك**..... 77
2. **تاريخ الرسوم المتحركة** ..... 77
**3. أنواع الرسوم المتحركة** ..... 80

**المحور 5: مدارج التحليل السيميولوجي للصورة** ..... **82**

**المحاضرة12: مدارج التحليل السيميولوجي للصورة** ..... 82
**1. التكوين في الصورة**..... 82
**2. الإنتقالات وتركيب الفيلم**..... 96
**3. حركات الكاميرا** ..... 101
**4.الشفرة اللونية الألوان** .:..... 107
**.5الصوت:** ... ..... 109