

دلالات الصور المتحركة وأبعادها الأيديولوجية في فلسفة رولان بارت

"من الفوتوغرافيا إلى السينما"

Significances of motion pictures and its ideological dimensions in philosophy of Roland Barthes « from photography to cinema »

1 سارة مرابطي*

جامعة الجزائر 2، (الجزائر)، مخبر الدراسات الفلسفية والأكسيولوجية،

sarra.merabti@univ-alger2.dz

2 عمر مهيبيل

جامعة الجزائر 2، (الجزائر)، mehibel08@gmail.com

تاريخ الارسال 2024-05-13. تاريخ القبول 2024-07-18 تاريخ النشر 2024-12-31

ملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية إلى تقديم رؤية نقدية حول فن السينما وأبعادها الأيديولوجية ضمن مشروع "رولان بارت"، حيث يتعرض بارت في سياق نقده الثقافي إلى تحليل فلسفي وسيميائي للصورة، لذلك تأتي هذه الدراسة لمعالجة موقع ومدلول كل من الفوتوغرافيا والسينما ضمن تاريخ الفن، وعليه تمثل السينما رؤية تواصلية يتم ضمنها التعبير عن حالة وجدانية، ذهنية، فيزيائية، لها علاقة بالديني والمعيش بالمعنى المباشر، على اعتبار أنها خطاب يجمع بين مدارات فنية عدة معبرا عن ذاته كمنجز أنطولوجي، كما تتشابه السينما مع النظريات الفلسفية في نقطة التقاء لا يجب أن تكون ترديدا لتصوير ذاتي مبتور عن سياقاته الفرعية، وإنما تُعبر الأفلام عن سقف مفتوح تستلهم روح النقد الاجتماعي من ذاكرة حيّة، استعارات خرافية، من الموجود هناك والنظر إلى المأمول انطلاقا من اللحظة الآنية، حيث تعمل على ترجمة الأفكار إلى واقع من خلال رابطة جدلية دائمة التحول في قالب تصويري، وظيفتها تحرير الفن من سلطته النخبوية المتعالية ليتحول بذلك إلى فن الجماهير.

الكلمات المفتاحية: السينما، الأنطولوجيا، الصورة، الفن، الأيديولوجيا.

Abstract:

This research paper aims to present a critical view of cinema and its ideological dimensions in Roland Barthes's project. Therefore, this study treats the meaning and situation of photography and cinema in art history. Cinema represents a connection perspective that expresses an emotional, mental, and physical situation within a communicative vision that has a straight relation with daily life, in addition, cinema as a discourse can gather a lot of art circles as an ontological achievement, as cinema and philosophical doctrines intertwine at a meeting point that should not be like a repetition of a self-perception apart off its sub-contexts. Moreover, cinema translates texts into reality through an ever-changing dialectical in a pictorial form.

Keywords: cinema, ontology, image, art, ideology.

1. مقدمة :

تشكل السينما أو الفن السابع حلقة مركزية ضمن دورة الفن، وأحد أهم إفرازات الحضارة الغربية، والموضوع الأكثر تباحثاً من قبل المختصين بالنقد الفلسفي والأدبي و الدراسات الثقافية راهنياً، لما تمثله مستويات المخاطبة الرمزية لوظيفة السينما الازدواجية، من غزارة دلالية وإفشاءات معرفية تتجاوز كل التحديدات الممكنة، إنَّها التَّظير الفيزيائي الذي التجأ إليه الإنسان الحديث والمعاصر رغبة منه في إيجاد معنى ووصف سردي لذاته، في سياق ما تعرضه السلسلة الحكائية التي يفترضها الميثاق التلازمي بين الإنسان ومكونات عالمه الداخلي والخارجي، أو الفيزيقي والميتافيزيقي هذا من جهة، ومن ناحية أخرى إن القدرة التأويلية للخطاب السينمائي تتعدى حدود الفهم والتعبير، حيث تتعامل مع الإنسان على أنَّه عنصر مدغم في العملية الإنتاجية للعمل الفني، ليتحول بذلك من طرف محوري متحكم بالصناعة الدلالية إلى جزء محكوم عليه بالمعنى یرتحل بين مداري المكاشفة والاستغراب.

في بداية الأمر تم التعاطي مع السينما على أنَّها الابن الشرعي للفوتوغرافيا وجزء تابع لها من الناحية التقنية، ولأجل هذا لم تحظى بقيمة التفرد الجمالي والدلالي مثل الذي حظيت به الصورة الفوتوغرافية، لكن فيما بعد وخاصة مع مطلع القرن العشرين مثَّلت السينما الوسيلة الترفيهية والثقافية الأكثر شعبية وطلباً، أين شكَّلت متنقِّساً يلجأ إليه العمال في فترات الراحة، هروباً من سوداوية الحياة وكآبتها، بحيث تُتاح لهم مساحة وسطية لاخترق الآفاق الزمانية والانعتاق المؤقت من قيود طابوهات الضمير الجمعي، وهي في الواقع عملية بنيوية حقيقية تشتمل على جانبين أحدهما ظاهري والآخر خفي، وعلى الأغلب أنَّ الحيز البادي للعيان هو ما يشغل وعي المتلقين، أمَّا ما هو مضمَر فلا يعينهم، أو يمكن القول بأنَّه يحتاج إلى رؤية نقدية تطمح إلى استبصار الأبعاد المعقَّدة للنص الحوارية، فرغبة الشعوب آنذاك اقتضت على الخروج من مزاج الانهزام والتشردم الوجودي عقب سنوات طويلة من الصراعات والنزاعات السياسية، ولم تجد في السينما إلا فرصة للتسلية وجرعة من الوعي الذي يقدم إليهم من خلال شاشة العرض وهم في كامل الاسترخاء والاستعداد التام لاستقبال العمل السينمائي، بصرف النظر عن الرسالة الضمنية التي يحتويها، والتي تنقلها الشاشة الملونة والحركات المتتابعة والأشكال والشخصيات، وكل الرموز التعبيرية النابضة بالحياة والحركة بكامل معانيها الكوميديّة والتراجيدية، التفاعلية والتشاؤمية، وبكل ما تحمله من ذاكرة متجددة ومتدفقة نحو الأزمنة، فضلاً عن ذلك فإن الشاشة السينمائية تمتلك القدرة على صناعة عالم متخيَّل يستطيع المتلقون والجمهور الدخول فيه والتَّحاور بشأنه وإبداء آرائهم إزاء رؤية معينة.

ينطوي الخطاب السينمائي على كل النماذج الفنيّة ويتداخل معها على نحو تناغمي ووظيفي في غاية الدقة والتنظيم الممتع، كما يتضمَّن في سبيل تطوير المفاهيم الفلسفية واستيعاب معالمها الأساسية (القيمة، الأنطولوجيا، الابستمولوجيا) في أفق إعادة إنتاجها، منظومة لغوية وشبكة من المقابلات مثل الخير والشر، الحياة والموت، اليقين والشك... الخ، وعلى سبيل التقريب فإنَّه وبواسطة المعالجة المونتاجية للصور الثابتة (التقطيع/

التركيب، التزامن/ التعاقب، الاستباقية/ الاستشراف)، تؤدي هذه العملية مباشرة إلى تحويل أي مشكلة واقعية إلى شريط يُجيز استعادة للذاكرة، خروج ثوري ضد الزمن، والأدهى من ذلك كله إعادة إنتاج التاريخ من خلال التعبير عن الذاتي عبر اللاذاتي، أو التدليل عن الأنا عبر الآخر، ومثال ذلك ما تنقله السينما الأمريكية عندما تُحوّر هويتها إلى بطل أسطوري، رغم أن أفلامها التاريخية خاصة تلك التي تدور حول الصراع بين قوى الشرق والغرب تحيل إلى سلسلة من الأحداث المحيطة التي يمكن للمتلقي أن يختبرها بالعودة إلى الأرشيف (التاريخ الفعلي)، ويجد لها معادلات موضوعية، لكن الإطار العام في الأخير لا يوحى بأي أيديولوجيا خبيثة بقدر ما يجسّد انتصاراً وغلبة ليست مفروضة، وإنما تعاطفاً وانحيازاً ساذجاً من قبل الجمهور، فتصبح بؤرة الشر والفساد هي مبعث الخير والإرشاد، الشيء الذي يؤدي إلى قلب التصنيفات المعيارية للفلسفة التقليدية التي سعت لقرون طويلة إلى تعزيز وتكثيف معنى الواجب والسعادة، وربط الخلقية _أي الفعل الأخلاقي_ بما هو خارجي عن الذات وبالأشياء التي لا تخرج عن دائرة التوصيف القيمي المفروض والمعطى سلفاً.

وأيضاً يتناول الفيلم السينمائي مختلف التفاصيل المتعلقة بالصور، الموسيقى، اللوحات الفنية (الرسم)، الشعر، النحت، المسرح...، وكل أنواع الفنون التشكيلية، إذ اكتملت الصورة الفيلمية عند المنعرج الذي انتقلت في خضمه من السينما السوداء إلى السينما الملونة، ومن السينما الصامتة إلى المنطوقة، ومن الساخرة إلى الملتزمة، ومن الحركة المصطنعة إلى الأقرب واقعية، وصولاً إلى أفلام التحريك الكمبيوترية الذي اشتهر بإنتاجها المخرج الأمريكي "ستيفن سبيلبرغ"، ضف إلى ذلك أنّ السينما تشغل وظيفة الواسطة والآلة المنتجة للفكر، فالفيلم هو كيان مستقل له عقله الخاص يُفكّر ويُفكّر فيه، وهو نص مسرود ينقل من خلاله المخرج رؤيته للموضوع وتؤديه الشخصية وفق تصور آخر تجسّده عبر لغة الجسد، ويتلقاه الجمهور من منظور مغاير تماماً، وبالتالي فإن هذه الوظيفة القصصية التلثية تمثل عمق الفلسفة الفينومينولوجية.

لذلك شكلت المقاربة النصية للسينما ومقاصد المعنى عمق البحث السيميائي في تحليل الصورة والسينما لدى الفيلسوف الفرنسي "رولان بارت" **Roland Barthes** (1915 _ 1980)، وقد شغلت فكرة التمثّل أو إعادة تمثيل الواقع مكانة كبيرة في مشروع بارت، ولأن الفن مع الانعطاف ما بعد حداشي اتّجه مباشرة نحو الواقعية والإبداع، بدلا من المحاكاة المباشرة للعالم الخارجي، والاستنساخ الجرد للعمل الجمالي، والنزوع نحو نمط فني جماهيري مكان الفن النخبوي المثقف، لكن رغم ذلك لم يخلو الخطاب السينمائي من عنصر التخيل والواقع المفبرك أو الوهمي، والسينما في تصور بارت كذلك لغة لا تختلف عن اللّغة الأدبية، إن الأدب يتّخذ لنفسه علاقة تواصلية جدلية مع الواقع، إذ ينطلق من الخيال نحو الواقع ليخلق بعد ذلك فضاءً آخر من التخيل الواقعي، حيث تتمحور علاقة السينما بالواقع بإعادة تمثيله بطرق مختلفة، وإعادة بناء الحقيقة وفق نظرة متعددة الأبعاد تسمح لنا بتجربة واقع مختلف عن الواقع الفعلي.

— على هذا الأساس وبناءً على ما تقدّم يمكن طرح المسألة التالية: فيم تتمثل القيمة الفكرية لرمزية السينما، أين تكمن الاختلافات الجوهرية بين الصورة الرقمية والصورة القائمة على فعل الحركة؟ وأخيراً ما هي المستويات البلاغية ذات الأبعاد الأيديولوجية الخفية التي يحملها الخطاب السينمائي من منظور رولان بارت؟

— أهداف البحث:

نظراً لنقص الكتابات النقدية، والتي تتطرق بشكل مباشر إلى تقديم بعض الدراسات الجادة حول فن السينما ما عدا بعض البحوث الاجتزائية، التي تناولت السينما من ناحية فنية وإعلامية أكثر منها فلسفية ولغوية، علماً أنّها قد تحولت وخاصة عند الغرب إلى مبحث رئيسي قائم بذاته من جهة المنهج وآليات التحليل. جاءت هذه الدراسة لتقديم إضافة نوعية وقراءة خاصة للنظرية السيميائية عند رولان بارت، والتي جعلت من الصورة السينمائية موضوعاً لها، بالإضافة إلى ذلك محاولة الكشف عن عالم السينما وانعكاس الواقع داخل الفضاء المرئي وتبيين علاقته بالأطر الاجتماعية، السياسية والأفكار الأيديولوجية، الأخلاق، المعايير الاستيطانية، الأنساق الثقافية وغيرها.

— منهج البحث:

وفي سبيل التعرض للموضوع المراد البحث فيه بنوع من المفاحصة الخلاقة والتحليل الدقيق، آثرنا إتباع المنهج النقدي بهدف تحليل الأفكار المتعلقة بالنقد السيميائي للأنساق الثقافية المرئية في فلسفة رولان بارت، بالإضافة إلى المنهج المقارن بغية بيان أوجه التقارب والانفصال بين بعض الرؤى النقدية التي تناولت العمل السينمائي، بالإضافة إلى توضيح الاختلاف الحاصل بين الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية.

2. من عتبات النقد الفني الكلاسيكي إلى السينما:

1.2. ومضة تاريخية نحو ميلاد السينما:

شكّلت نهاية القرن 19 وبداية القرن 20م، مرحلة تاريخية حاسمة تم بموجبها إزاحة وتجاوز بعض الرؤى والنماذج الفنية التي اعتمدت لفترة طويلة من الزمن على تقديم الواقع في قالب تصويري تمثيلي، غالباً ما كان يميل إلى المبالغة والانحراف عن تمثيل الأشياء كما هي في ذاتها، وهذا بالتحديد ما حدث مع الفن التشكيلي الذي دفعه هوس الشبه والبديل إلى افتراض وهم الواقعي لإعطاء تعبير حسّي للعالم الخارجي، لكنها في حقيقة الأمر لم تكن سوى محاكاة وتقليد زائف مفرغ من أية دلالة جوهرية للموضوعات المراد تقديمها.

لقد ضمّت مسوغات أساليب التعبير الجمالي القديمة والحديثة كل أشكال التذليل الأيديولوجي، والتي ترجمت الواقع بطريقة مشوّهة أعربت من خلالها الفردانية المطلقة عن خصوصية العمل الفني، وأيضاً محدودية أنماط التذوق التي لا يمكن التعبير عنها، إلا من قبل مصفوفة معينة من المتلقّين القادرين على مسايرة واستيعاب هذا النوع من الخطابات الشكلية، هذا وقد أعلن الفيلسوف الفرنسي آلان باديو **Alain Badiou** (1937...) عن موقفه من الفن معتقداً أن الفن البرجوازي قد حكم المنظومة الجمالية لفترة من التاريخ، ساد

فيها تصور معياري سلّط الضوء فقط على الحِرَيفِ وعلى الشكل الذي يقدمه، ولم يعطي أية أهمية للإبداع والتأليف — وهذا تحديداً ما سعت إليه "البنائية الروسية" — في حين أن الفن الديمقراطي أو الجماهيري هو فن الجماعة¹، أو بمعنى آخر هو فن إعادة الإنتاج والإبداع التشاركي الذي تنصهر بداخله كل الطبقات الاجتماعية.

ثم إن جملة الانزياحات النقدية والاستيطيقية ومظاهر التقدم الرقمي التي لامست البناءات الثقافية الغربية في الحقبة الحديثة وما بعد الحديثة على وجه الاستثناء، شهدت تتابعا سريعا وشديدا إذ ساهمت في فتح آفاق جديدة تم بمقتضاها استحداث تقنيات علمية متطورة، والتي مكّنت من بروز مناخات فكرية خلاقة ساهمت في تحديث أدوات التواصل والحوار، وبناء عوالم جديدة في كفاءات التعبير الفني التي صاغت وسائل التثقيف والترفيه السمعية والبصرية، قد أنبأت بميلاد حضارة جديدة هي حضارة الصورة، حيث حلّت هذه الأخيرة محل الكلمة والكتابة، التي هيمنت على ذاكرة الفكر البشري لعقود من الزمن أين أضحت موروثاً مقدساً، لذلك فإن مؤسسة الكلمة هي شهادة ميلاد أول عالم بشري، يخضع هذا العالم القديم لسلطة التقاليد التي تحدّها الأسطورة المنطوقة والمعيشة²، لذلك نجد أن الخطاب المكتوب والمنطوق قد استحوذ بشكل لا يصدق على منظومة الفكر وحتى التصورات التمثيلية التي تنتجها المخيلة أو الإدراكات الحسية، لم تكن سوى دعائم ثانوية يتم في سياقها تبرير نظرية عقلية مغرقة في التجريد، ولم تُسجَل التمثيلات الخارجية في دائرة الأبحاث الفلسفية والنقد الجمالي، إلا كنقطة سوداء ترمز مباشرة إلى الظلال والأوهام واللاواقع، حتى أن صور الآلهة التي كانت توضع على أضرحة الشرفاء والعظماء في العهد الهلنستي تقريبا من القرن 12 ق.م إلى القرن 8 ق.م لم تكن غايتها تقريب تمثيلي دقيق لانعكاس ملامح الشخصية الواقعية، وإنما تُحِيل إلى تذكّر الغائب المنسي واستحضار الموت بدلا من تحيين الحاضر وديمومته، إنّها تعظيم بطولي لأفعال ومميزات الشخص حينما كان حيّا، وهذه العملية تمت من خلال مفهوم ظل الميت، القناع المسرحي، الشبح أو الوجه (la figure)، حيث اعتُبر الوجه عند اليونانيين بمثابة واجهة معرفية، فيُعرف الرجل من خلال النظرة والرؤية، لذلك كانوا يربطون وجود الشخص بحضوره، وقيّمته بما يملك وما يتبدّى منه ظاهراً من سلوكيات، شجاعة وحكمة وفضائل، وغيابه الجسدي ليس إلا غياباً كلياً لاغٍ لوجوده، أما عن مجتمعات اليوم «فإنّ ما يُظهره كل شخص في الصحف وعلى شاشات التلفاز، ليس هو نفسه في سر ضميره الشخصي، بل صورة مصطنعة... هذه الصورة سريعة الزوال، لا ينتصر رواجها إلا لإفساح المجال لما سيحل محله قريباً لتلبية احتياجات التغيير والتجديد التي يظهرها المتفرجون، بالنسبة لليوناني فإن النجاح المحدد الذي يدعيه هو شيء آخر: فهو ذو بعد بطولي»³.

عانت الصورة طويلاً من مركزية النصّ ومن كونها مضافاً تفسيرياً لمضمون النصّ، ولعل الاندفاع الرهيب لانتشار الصورة تزامن مع اكتشاف الطباعة أين أضحت ملحقة تعبيرياً بخدمة الكلمة، لكن سرعان ما تحولت هذه المكانة الهامشية إلى محور مع اختراع آلة الكاميرا، فانتقلت الصورة الفوتوغرافية إلى مكانة أكثر سموً وسحبت من النصّ سلطته خاصة مع البدايات الأولى للصورة الخاصة البورتريه، التي وصفها الكثير بأنها إسقاط ذاتي لصفات

إلهية على الإنسان ونشر فكرة التمرکز حول الذات، وأيضاً الصورة الإعلانية الملحقمة بمانشيت مكتوب، فقد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمقاصد الإنتاجية التي أرست دعائمها الرأسمالية، إذ باتت الصورة الإعلانية عنصراً أساسياً من عناصر التوزيع الاقتصادي، لما تحمله من رسائل توجيهية تعمل على تحريك البنى الفوقية، والشيء عينه بالنسبة للسينما أو الأفلام، إذ يُشير والتر بنيامين **Walter Benjamin** (1892-1940) في أطروحته حول الفن بأن الفيلم السينمائي في ظل الحكم الرأسمالي عبّد الطريق نحو النقد الثوري للمفاهيم الفنيّة التقليدية وبالنسبة لبنيامين، إن إعادة الإنتاج الميكانيكي سلب الفن الرفيع من "هالته"، من القوة الجمالية للعمل الفني، المرتبطة بوظائفه السابقة في السحر والطوائف الدينية وكموضوع روحي في الأديان الفنية التي يتم الاحتفال بها، في حركات مثل الرومانسية أو "الفن من أجل الفن". في هذه الحالات، تستمد "هالة" العمل من أصالته المفترضة، وحدته وتفرّده. ومع ذلك، في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي، ظهر الفن في شكل سلع مثل العناصر الأخرى ذات الإنتاج الضخم، وفقد قوته الخاصة باعتباره كائنًا متعلّيًا، خاصة في الأشياء ذات الإنتاج الضخم مثل الصور الفوتوغرافية والأفلام مع صورها السلبية وتقنيات إعادة الإنتاج الجماهيرية⁴.

نشأت السينما في طليعتها داخل مناخ أوروبي، واتّصفت بكونها صور تتابعية سوداء مجردة من عامل الصوت والألوان، إذ أُطلق عليها تسمية الفيلم الأسود أو باللغة الفرنسية «**le film noir**» ثم أضيف إليها الصوت لاحقاً، وبعدها بفترة ليست بالقليلة عنصر الألوان، وقد تم اختراع أول فيلم سينمائي من طرف المصور الإنجليزي إدوارد مايريدج **Eadweard Muybridge** (1830-1904) سنة 1879 والذي عمل على تحسين سرعة غالق الكاميرا، وذلك قصد التقاط صور عديدة في مدة قصيرة لحصان وهو في حالة حركة، وتكوين صورة كليّة تتضمّن هذه العملية التي يبدو فيها الحصان راكضاً وغير مستقر عند نقطة ثابتة، ثم جاء لويس لو برانس **Louis Le Prince** (1841-1890) سنة 1888 وطرح عرضاً سينمائياً لأربعة أشخاص يمشون داخل حديقة، إذ لا تتجاوز مدته 2,11 ثانية⁵، ومما لا شك فيه أنّ السينما لاقت رواجاً كبيراً في أوروبا (إنجلترا، فرنسا، ألمانيا، إيطاليا) لكنها فيما بعد وجدت صداها الكوني في أماكن مغايرة، غير أن ارتحالها إلى الولايات المتحدة الأمريكية حدث جرّاء البحث عن مناخ ثقافي خال من أي تطرّف ورغبة لإيجاد بيئة جديدة أكثر قابلية للاختلافات الفكرية، وهذا الأمر ساعد على انتقال عدد وافر من السينمائيين الأوروبيين واليساريين الألمان، لكن التوظيف السلي للفن السينمائي داخل الفضاء الرأسمالي الأمريكي والانزلاق الأول من منظومة متاحة نحو منظومة متجاوزة، أدى إلى تعزيز البعد الأيديولوجي عبر الحاجة الرجعية والاستهلاكية للجماهير التي سلكتها الصناعة الثقافية الأمريكية، كما جاء في نقد مدرسة فرانكفورت والتي عملت على تحليل ما ترتب من نتائج ضارة عن الثقافة التجارية الرأسمالية التي أخذت شكل الثقافة الجماهيرية.

2.2. البنية السردية لدلالة السينما:

يتحدّد المستوى التركيبي والسردى لبنية الفيلم السينمائي من خلال العمليات المنتجة على شريط الصور، أي من خلال التركيب الظاهر والطبيعة النسقية لتتابع الصور، وعند هذا الإيقاع تتحكم السينما في باقي الفنون وتوجهها نحو بناء نظام لغوي وليس فقط في، فهذه الرابطة العضوية التي يكوّنها العمل السينمائي هي حالة تكثيف دلالي تعتمد على نظام تعبيرى يوازي النظام الألسني، بل ويتجاوزه إلى مستوى أكثر تفخيماً للمعنى عبر الوسائط التذمعية، مثل الصورة والكلام والصخب الذي ينشأ من الأصوات وهسهسة الموجودات المحيطة، وإذا كانت النظرية الألسنية تكتفي بثنائية لغة/كلام، فإن السينما تحتضن كل ما له علاقة بالإنتاج الدلالي سواء كان لغوياً أو غير لغوي، لهذا فالسينما في تصور المخرج الإيطالي روبرتو روسيليني **Roberto Rossellini** (1906_1977) «لغة فنية وليست وسيلة محدّدة ولدت من اندماج العديد من أشكال التعبير الموجودة مسبقاً، والتي تحتفظ ببعض قوانينها الخاصة (الصورة والكلام والموسيقى والضجيج)، واضطرت السينما على الفور إلى التأليف بكل ما للكلمة من معنى، فمنذ البداية أصبح الفن مهذّباً بالانقراض، وتكمن قوتها أو ضعفها في أنّها تشمل أنماطاً سابقة للتعبير: بعضها لغات حقيقية (العنصر اللفظي)، وبعضها لغات فقط لا أكثر ولا أقل من المعنى المجازي (الموسيقى، الصور، الضجيج)»⁶

يعرض يوري لوتمان **Youri. M. Lotman** (1922_1993) في سبيل تقديم توضيح لأسلوب السرد السينمائي، على اعتبار أن السينما هي عملية سرد للقصص عن طريق عرض صور متحركة، مخططاً يقارب المخطط التواصلى للألسنية الحديثة عند رومان جاكوبسون **Roman. O. Jakobson** (1896_1982) والمتمثل في ما يلي :

سياق

رسالة (بلاغ)

مرسل ← مستقبل

اتصال Contact

نظام رمزي (شفرة)

ويأخذ بديلتين لهذا المخطط:

مرسل	رسالة مكتوبة Lettre	مستقبل
مرسل	صورة Image	مستقبل

السينما في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين الأول صوري (وهو الرسم المتحرك) والثاني كلمي، فالكلمة ليست بأي حال سمة اختيارية إضافية في القص السينمائي بل هي مكون الزامي له.⁷ أو يمكن القول أن التجريد والواقعية سياقين سرديين يمثلان أساس العملية التي تخرج المقطع الفيلمي، والذي يجمع ضرورة بين الحركة واللغة لإضفاء الصبغة المطلوبة للصورة السينمائية، وقد تمخض عن هذه الثنائية التي تتضمن صوت/حركة، لغة/تمثيل

بصري، إشكالية التزامن والتعاقب في التصور البنيوي وما بعده، وكيفية قراءة العمل السينمائي بطريقة نقدية إما عبر دمج الصوت والحركة أو بفصلهما تنابعا.

2. 3. الأصل الوظيفي لمفهوم السينما:

لم يتمكن الفن المعاصر من التملص من فكرة الخداع والمراوغة والعنف، إلا أن كل الآمال كانت متجهة نحو هذا النمط الفني الجديد والمتمثل في السينما، إيماناً في قدرتها على التواصل المباشر مع العالم ونقله بكل موضوعية تُجسّد الواقع وتبتعد عنه في الوقت نفسه، وفي حال أردنا العودة بالمصطلح إلى منطلقه الأول فإننا نجد أن مفهوم السينما بالمعنى المادي المجسّد يعود إلى الإرث الفلسفي الأفلاطوني، وتحديدًا في اللحظة التي وضع فيها أفلاطون **Platon** (428_348 ق.م) بين جنبات البحث في المعرفة وأساس العالم الحقيقي، أمثلة برهانية تمثّلت في أسطورة الكهف.

ففي كتابه الجمهورية ورغبة منه في تفسير ميتافيزيقا الأشكال، يُقيم أفلاطون علاقة تناظرية بين اعتقادنا اليومي بواقع الموضوعات الفيزيائية التي تحيط بنا، وسجناء الكهف الذين لا يستطيعون سوى رؤية الظلال الملقية بنورها على الجدار من خلفهم، وهذه الصياغة الرمزية (استعارة فنية) تروم إلى تشبيه النفس الجاهلة بالكهف والسجن الذي يمثل غرفة مظلمة، وتفترض أن صور الأجساد والأشياء التي تقف خلف الجدار وتنعكس عليه بفضل النار المشتعلة —إغراءات الظل المسقط— ما هي إلا صور عن صور أخرى، أي أنها مجرد نسخ مشابهاً وليست صور حقيقية؛ لأن القيد الذي كان يكبلهم منعهم من معرفة حقيقة تلك الكيانات الموجودة خلفهم بالفعل، لذلك يقول أفلاطون «أنّه يجب أن نشبّه العالم المرئي بالإقامة في السجن، ونور النار الذي يضئ به بتأثير الشمس؛ وأما الصعود إلى العالم الأعلى والتأمل في عجائبه، فانظر هناك صعود النفس إلى العالم المعقول، ولن تخطئ في أفكارك إذ ترغب في معرفتها، والله أعلم إن كان صحيحاً، على أية حال، أعتقد أن الحدود الأخيرة للعالم المعقول توجد فكرة الخير التي ندركها بصعوبة [...]»، إنها في العالم المرئي هي التي خلقت النور ومناخ النور، وأنها في العالم المعقول هي التي توزع وتحصل على الحقيقة والذكاء، ويجب أن نراها لكي نتصرف بحكمة سواء في الحياة الخاصة أو في الحياة العامة»⁸، وبالتالي إن الحقيقة يجسدها نور الشمس الخالد، والأشياء غير الزائفة تدوم وليست متقطعة تظهر وتختفي على نحو عرضي ومتغير.

يمثل سجن أفلاطون الأفكار المسبقة والمثاليات التي تشكّلت عبر الزمن حيث تفرضها الرواية السينمائية، والتي بدعواها تعمل على برجمة العقول والتحكم فيها، كما يمثل الجدار الفاصل بين السجناء والأشخاص الذين يقفون خلفهم على نحو خفي لا يرى منهم إلا خيالاتهم، الشاشة التي تفصل بين الممثلين الذين يقومون بأداء تجارب واقعية والجمهور المتلقي، الذي يعتقد أنه يتعاطى مع كيانات حقيقية تنقلها صور متحركة، وفي التصور المعاصر أضحى اعتقاد أفلاطون مفهوماً لأشكال الفنون التي تعمل على فبركة الصور غير القادرة على إنتاج

المعرفة، وأن الأفلام والأشكال الفنية المشابهة مثل التلفاز، الفيديو، المشغل الرقمي، تطبيق الرسوميات الحاسوبية هي محظورة من عالم الحقيقة وهو مجال اشتغال الفلسفة⁹

3. الفوتوغرافيا والسينما وإعادة تمثيل الواقع في تصور رولان بارت:

جاء اهتمام بارت بالسينما على إثر اعتناؤه بالصورة الفوتوغرافية في كتابه "غرفة التظهير" **La chambre claire**، واعتباره لها مدخلا أساسيا في تفسير الأفلام، لكن في الوقت نفسه لم تأت هذه الدراسة عدولاً عن دراسة النص المكتوب، وإنما تقريبا له من حيث الأثر الذي تركه الصورة السينمائية، ووجه نقده صوب التساؤل حول إمكانية تقطيع الفيلم السينمائي إلى نصوص، لذلك عُني بارت في سياق بحثه السيميائي بمسألة العلامة والتلقي والهدف من صناعة المعنى، حيث ينظر بارت إلى الفوتوغرافيا على أنها منطلق العمل السينمائي، لأن كلاهما يعمل على التقاط المرجع (الواقع)، مع أن الاختلاف الحاصل بينهما يتجسد في الأبعاد البلاغية، وكذا القدرة على إخفاء جزء مشقّر من حيز المعنى، لأنه في حديثه عن مفارقة الفوتوغرافيا يشير إلى ثبات وجمود الصورة الفوتوغرافية في مقابل الصورة الإشهارية أو السينمائية اللتان تتميزان بالحركة والرمزية.

لقد شغل رولان بارت سؤال تمثيل الواقعية والقدرة على تقليد الواقع وتصويره بدقة عالية، ويبدو أن هذا الطرح قد لازم المشتغلين بالفن وخاصة التصويري منه، إيمانا منهم في كفاءة الآلة على تحقيق الأمانة والحرفية أثناء عملية النقل والاستنساخ، وبالتالي تناول بارت حدود التصوير الثابت والسينما التي تقوم على الحركة وحضور جانب الخيال في كلا النمطين الفنيين. لقد أعرب بارت عن موقفه إزاء الصورة الفوتوغرافية بل وكل أنواع الصور مؤكداً أن ليست الحقيقة، ولكنها على الأقل التناظر المثالي، وهذا هو بالضبط الكمال التناظري الذي يحدد التصوير الفوتوغرافي، قبل الحس السليم، وهكذا تظهر الحالة الخاصة للصورة الفوتوغرافية، إنها رسالة بلا رمز [...] الرسالة الفوتوغرافية هي رسالة مستمرة¹⁰.

من وجهة نظر بارت الصورة لا تطابق الواقع ولكن تمثل شكل من أشكال التدليل عن الواقع عبر النسخ التناظري، كما أن جميع النسخ التناظرية: الرسوميات واللوحات والسينما والمسرح [...] تتطور كل رسالة من هذه الرسائل بطريقة فورية وواضحة، بالإضافة إلى المحتوى التناظري نفسه (مشهد، كائن، منظر طبيعي)، رسالة إضافية وهو ما يسمى بأسلوب الاستنساخ، وهذا معنى ثانٍ دلالاته هي معالجة معينة للصورة تحت تأثير المبدع، والتي يشير مدلولها، سواء كانت جمالية أو أيديولوجية، إلى ثقافة معينة للمجتمع الذي يتلقى الرسالة¹¹. وتؤدي هذه الفنون المقلدة وظيفتها التعبيرية على مستوى رسالتين: رسالة دلالية وهي التناظر نفسه، ورسالة ضمنية، وهي الطريقة التي تسمح للمجتمع أن يقرأ إلى حد ما، ما يفكر فيه، وهذه الرسالة الضمنية تعكس الأسلوب الذاتي للصانع (صانع اللقطة) أو المبدع.

يرى بارت أن التصوير الفوتوغرافي، يشير إلى الرسالة على أنها تناظرية تماما، أي محرومة من أي لجوء إلى رمز، أي مستمرة، ليست هناك حاجة للبحث عن الوحدات الدلالية للرسالة الأولى، على العكس من ذلك فإن

الرسالة الضمنية تتضمن بالفعل مستوى من التعبير ومستوى من المحتوى والدوال والمدلولات¹². فالصورة الفوتوغرافية إذن مكتفية بذاتها دلاليا ولا تحتاج إلى إضافة رسالة ثانية، أو وصف لغوي لأن الوصف هو تغيير للبنية، وقد يصرفنا عن المعنى الأصلي للصورة لأنها مكتفية موضوعيا.

عندما ننظر إلى صورة فوتوغرافية، كما يقول رولان بارت، فإننا لا نرى حضوراً "هناك" ولكن حضوراً "كان هناك". "لذلك لدينا فئة جديدة من الزمان والمكان: المكان الحاضر ولكن الزمن الماضي -بحيث يوجد في التصوير الفوتوغرافي الثابت اقتران غير منطقي هنا وبعد ذلك." وهذا ما يفسر جودة الصورة الفوتوغرافية بأنها "غير واقعية". جزء من الواقع يجب أن يوجد في موضع زمني سابق، لأن الصورة كانت موجودة في وقت ما أمام عدسة الكاميرا؛ كان على التصوير الفوتوغرافي -وهو وسيلة ميكانيكية لإعادة الإنتاج -أن يسجل الصورة ليمنحنا تلك "المعجزة النادرة: الواقع الذي نحمل منه"¹³، وبالنسبة لبارت إن الصورة الفوتوغرافية خالية من الخيال وهي مشروع تم إنجازه في الزمن الماضي، أما الحاضر هو وعي مباشر بما تقدمه لنا الصورة، لأن اللقطة تمت هناك أما حضورها فهو في الزمن الحاضر، ويعود السبب في عدم واقعية الفوتوغرافيا إلى كون الحيز الواقعي منها تم إنتاجه في وقت نحن لا ننتمي إليه وجوديا، فإن التصوير الفوتوغرافي لديه قوة إسقاطية قليلة (تعتمد الاختبارات الإسقاطية، ويفضل، على الرسومات) ويؤدي إلى وعي مشاهدي بحث، وهو موقف من التأمل الخارجي، بدلا من الوعي بالسحر أو الخيال، الاحتمالات [...]. ومن ثم هناك فرق كبير بين التصوير الفوتوغرافي والسينما، التي هي فن الخيال والسرد ولها قوة إسقاطية كبيرة. لا ينشغل مشاهد الفيلم بفكرة "لقد كان هناك"، بل بإحساس "ها هو موجود"¹⁴. وقضية الخيال السينمائي عند بارت موزعة على مستويين، يمثل المستوى الأول الخيال الذي يحتويه المشهد السينمائي (الرواية، السرد، رؤية استباقية وأخرى استشرافية)، أما المستوى الثاني فيتمثل في خيال المتلقي الذي دفعه العمل السينمائي إلى تجاوز حدود التلقي. لذلك يمكن وصف السينما وفقا لتصوير بارت بالواقعية واللاواقعية لتمثلها الزماني والمكاني اللحظي، ووهيمتها ومكرها من زاوية ثانية.

ويعتبر الناقد السينمائي الفرنسي أندريه بازان **André Bazin** (1918_1958) من بين المهتمين بالأبعاد الواقعية للعمل السينمائي، حيث يصوغ مفهومه للسينما عبر ربطها بالجوانب الأنطولوجية والأخلاقية، مع استبعاد البعد الجمالي والتركيز حصراً على تعزيز الواقعية، لأنّ القناعة التي ينطلق منها بازان تقول أنّ اللقطة السينمائية تعمل على تجميد الواقع الحيوي الذي يمثل دفقاً من الحركات المتواصلة، والتي لا يمكن اختزالها وردّها إلى ما هو أكثر جزئية منها «وعملية التصوير الفيلمي عند أندريه بازان هي بمثابة تخنيط للزمن، لتحنيط مستقبل الأشياء، السينما مملكة الظلال، إنّها موت أربع وعشرون صورة في الثانية»¹⁵، ويعتمد بازان في تحليلاته النقدية لماهية السينما على الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر **Jean Paul Sartre** (1905_1980)، وفلسفة الحركة عند هنري برغسون **Henri Bergson** (1859_1941)، ويقف بازان عند ثنائية الفيلم المؤلف أو الفيلم الفني، حيث يرفض فكرة الفيلم المؤلف الذي يترك الكل ويصّر على إبراز التفاصيل، كما يعترض

على اصطناعية المشهد مما يفقده الجانب الطبيعي المتشبع بالديمومة والكلانية الواقعية لا المتخيلة، ويعتبر بازان أن الكاميرا السينمائية لها سلطة لا أخلاقية في محاولتها رصد الأشياء والاستيلاء عليها بطريقة عنيفة.

لقد توصّل بازان إلى هذا التصور عند مقارنته للصورة التي قدّمها الفن الكلاسيكي، والصورة السينمائية التي غيّرت مجرى وطبيعة الإدراك الذهني للتمثيل البصري، حيث أن التوجه النقدي في الرسم الكلاسيكي كان يتم من الخارج إلى الداخل أو من المشاهد والمتلقي إلى اللوحة الفنية، على عكس السينما التي تفرض محتواها من الداخل نحو الفضاء الخارجي بطريقة توجيهية ترشيدية فيقول بازان: إنّ «الحواف الخارجية للشاشة ليست كما يبدو من المصطلحات التقنية إطار صورة الفيلم، إنّها حواف قطعة من القناع لا تظهر سوى جزء من الواقع، إطار الصورة يستقطب الفضاء إلى الداخل، على العكس من ذلك، يبدو أن ما تعرضه لنا الشاشة هو جزء من شيء ممتد إلى أجل غير مسمى في الكون»¹⁶، كما أن الوساطة التقنية عند بازان هي مجال ملغم بالأفكار الأيديولوجية التي تجعل من مصداقية المشهد وواقعيته شيئاً يائساً عن التحقق.

4. التخيل والأيدولوجيا ومتعلقاتهما السيكلوجية في سينما بارت:

إن تلقي الفيلم السينمائي وفقاً لبارت هو تجربة داخلية تحيكتها المؤثرات والعوامل الخارجية للفضاء السينمائي، والتي على إثرها تخلق عملية تغليف ماهوية بين المتلقي وموضوع المشاهدة، ويحيل الامتثال أمام شاشة العرض السوداء، إلى حالة وجدانية وذاتية متفرّدة تعيشها الذات أمام الموضوع (الفيلم)، ويقول بارت: أن «السواد لا يمثل فقط جوهر حلم اليقظة عينه (بالمعنى السابق على التنويم المغناطيسي للمصطلح)، ولكنه يمثل أيضاً اللون الشبقي المنتشر. وإن صالة السينما بكثافتها الإنسانية، وبغياب اجتماعيتها (على عكس «الظهور» الثقافي لكل صالات المسرح)، وانخفاض الجسم (كثير من المشاهدين في السينما يسيخون في مقعدهم وكأنهم في سرير، ومعافطهم أو أقدامهم مرمية على المقاعد السابقة، لتمثل مكان الاستعداد (أكثر من الغزل أيضاً، وبطالة الأجساد هما اللذان يحدّدان الشبقية المعاصرة على نحو أفضل، وليس الدعاية ولا التعري [...]) وإن هذا العمل غير المرئي للمؤثرات الممكنة ليصدر عن ما بعد شرنقة سينمائية»¹⁷

يُبرّر بارت الاختلاف بين حمولة العمل المسرحي والسينمائي عبر تحديد بعض التمايزات الأنطولوجية والدلالية بالإضافة إلى الجمالية، إذ أن الحضور الاجتماعي المسرحي يصاحبه غياب داخل صالة السينما، حيث يقابل المتلقي الأداء المسرحية بطريقة انتقالية تقطيعية للمشاهد أو المقاطع القصصية، هذا ويتّسم العرض المسرحي بالمثالية والاستمرارية، كما أنّ عنصر العبث يتجلّى بصورة أكبر داخل المسرح. «أشار بريخت بوضوح إلى أنه في المسرح الملحمي (الذي يتقدم بمشاهد متتالية)، فإن الكثافة بأكملها، ذات المعنى والممتع، ترتبط بكل مشهد، وليس بالكل؛ على مستوى الغرفة، لا تطور، لا نضج، معنى مثالي بالتأكيد (في كل لوحة)، لكن لا يوجد معنى نهائي، لا شيء سوى قصاصات، كل منها لديه قوة توضيحية كافية»¹⁸. لهذا يتميز العمل المسرحي بالنموذجية والزخم والجهد المؤدّي بطريقة تفصيلية، كل شيء متناسق ومتكامل يتّسم بالوضوح، لأن عين المتلقي

وذهنه هو الذي يرصد الأفعال والأشكال على نحو مباشر ليس احتيالا ولا مباغته، بل يفتقر كليا لصفة الغموض «نفس الشيء مع آيزنشتاين: الفيلم عبارة عن سلسلة من الحلقات، كل منها ذات أهمية مطلقة، ومثالية من الناحية الجمالية؛ إنها سينما ذات مهمة أنطولوجية: إنها نفسها تسلم، بخطوط منقطة، إلى الفتشية، القطعة التي يجب على هذا الأخير أن يقطعها ويأخذها من أجل الاستمتاع بما يفتقد قطعة من الفيلم -مشهد عربية الأطفال بالطبع- تم قصها وسرقها من قبل بعض العشاق، مثل جديلة شعر أو قفاز أو ملابس داخلية نسائية؟». تكمن القوة الأساسية لأيزنشتاين في هذا أن: كل صورة ليست كذلك مملّة، لا يتعين علينا أن ننتظر حتى يُفهم القادم ويسحر: لا يوجد جدل (هذا الوقت من الصبر ضروري لمتع معينة)، ولكن ابتهاج مستمر، مصنوع من تلخيص لحظات مثالية»¹⁹

يلعب عنصر الوقت دوراً مهماً أثناء عملية التشويق والإثارة التي تسكن المشاهد، إلا أن السينما تشابه المسرح من ناحية الإمتاع والاجتذاب التتابع الذي تساهم في صياغته الصور المركبة والحركة الانسيابية، التي تجعل المتلقي في حالة ترقب شبيقي مثير (فتح المجال لقوة الخيال). حيث يقول بارت «إنّ الصورة كما هو معلوم، لتحافظ في الذات التي أكونها على الإنكار الذي يتعلق بي وبالمخيل. ولذا، فإنني في صالة السينما، ومهما كان مكاني بعيداً، فإنني ألصق أنفي إلى درجة أكاد أسحقه فيها. بمرآة الشاشة، وبهذا الآخر المتخيل الذي أتطابق معه نرجسيا [...] فالصورة تأسرنني وتستولي علي: إني ألصق بالعرض، وإن هذا الالتصاق هو الذي يؤسس طبيعة (الطبيعة الوهمية) المشهد المصور (إنه التصاق معدّ بكل توابل "التّقانة")»²⁰

إن السينما تتميز وفقا لبارت بالكثافة والحضور، وإن المشاهد ليندفع نحو صورة الفيلم بطريقة تتضمن فعل جذب ومقاومة مع بعض، ورغم أنه يوحي من موقفه بالمجاهدة في الانفلات والانعتاق من الجوانب الأيديولوجية التي تحبس الذات وتصحبه إلى مجراها بطريقة التنويم المغناطيسي (بالمداول النفسي)، إلا أنه يقر بأن البعد الأخلاقي في هذه العملية تتولى زمامه المتعة والرغبة الدفينة في دهاليز الزمن الماضي، بدلا من إنكارها وتجاهلها، وعوضا عن مقاومة هذه الأيديولوجية التي تسيروها السردية السينمائية، إنها تضاعفها.

لذلك يقترح بارت طريقة منشقة ثقافيا للذهاب إلى السينما غير متسلحين بخطاب الأيديولوجيا المضادة²¹، ويعتبر بارت السينما مهرجانا من المؤثرات التي تصنعها الحركة والسواد والصوت داخل المكان، ولا تتعلق أبدا بالتسلية واللّهو، كما أن ميزتها التشاركية مع العائلة تزيد من الإثارة والخوف والتشديد على مقاومة حالة الانتشاء الجنسي، التي يجاوز من خلالها المتفرج فضاءه اليومي، ويشبه بارت ظلام السينما بظلام العنصر المدني وإثارة المدينة الجنسية، ولذاها وفوضاها، إذ يعاد تنظيمها داخل قاعة السينما وهذا ما يسميه هو بسينما المجتمع، ويقول: «وأما الواقع، فإنه لا يعرف إلا الابتعاد، والرمزية لا تعرف إلا الأقنعة. وأما الصورة (المخيل)، فهي وحدها القريبة، وهي وحدها «الحقيقية» [...] وإن الذات التاريخية، كمشاهد السينما الذي أتخيله، لتلتصق هي أيضا

بالخطاب الأيديولوجي [...] إنها خدعة [...] فإذا كانت أيديولوجية، فإنها ستكون في العمق التخيلي لزمان من الأزمنة، وستكون سينما المجتمع»²².

لقد أكد بارت على ضرورة امتلاك حسّ نقدي ووضع مسافة أثناء مشاهدة الفيلم السينمائي وذلك بالتحلي بحضور الجسد المباشر والمنحرف، وبمعنى آخر بالحضور والغياب، بل إن بارت ينظر إلى فعل المشاهدة على أنه مدخل لبناء نظرية معرفية عن الذات من خلال الآخر، وكيف للأنا أن تكشف هويتها، حيث يسعى من خلال كتابات جاك لكان **Jacques Lacan** (1901-1981) في مقاله الشهير "في مرحلة المرأة"، إلى تبني موقفه القائل بأنه يتم تحديد الهوية من خلال صورة الفرد، وفي الواقع، يتم اكتشاف هوية الطفل الخاصة. يرى الطفل أنها مظهر من مظاهر المصفوفة الرمزية "حيث تترسب الأنا في شكل بدائي، قبل أن تصبح موضوعية في جدلية التماهي مع الآخر، وقبل أن تستعيد اللغة في الكونية وظيفتها كذات، عندما يعلق على نص سيغموند فرويد **Sigmund Freud** (1856-1939) للتعريف بالترجسية، يحدد لكان أن المتخيل يشير إلى "علاقة الذات مع تمويهاها التكوينية"، وثانياً، "إلى علاقة الذات بالواقع الذي تكون سمته وهمة"²³. وهذه الشخصية الوهمية هي التي لفتت انتباه بارت عبر الوهم المرتبط بسوء الفهم لدى الذات، فبالنسبة لبارت من خلال الخيال وحده يستطيع الأشخاص اللعب بالصورة التي يقدمونها عن أنفسهم، حيث يقول بارت: «أنتم وحدكم الذين ليس باستطاعتكم البتة أن تروا أنفسكم إلا في صورة، فلا ترون أبدا عينيكم إلا متبذتين بالنظرة التي تقعان بها على المرأة أو العدسة (سيهمني فقط أن أرى عيني حين نظران إليك): حتى بالنسبة إلى جسدكم، وجسدكم بخاصة، محكوم عليكم بالخيال»²⁴. والخيال ليس احتياطي من الصور التعبيرية، في تصور بارت يمثل الخيال إغراء أسر لما تندمج الصورة والصوت في الفيلم السينمائي، ويقول: «ثمة طريقة أخرى للذهاب إلى السينما غير تلك التي تكون مسلحة بالخطاب المضاد للأيديولوجيا). وإنّ هذا ليكون إذ أترك نفسي تنفتن مرتين بالصورة وبالأشياء المحيطة بها، وذلك كما لو أنني أمتلك جسدين في الوقت نفسه: جسدا نرجسيا ينظر ضائعا في المرأة القريبة، وجسدا منحرفا [...] إني لكي أحدث بعداً، ولكي أنطلق، فإني أعقد علاقة من خلال «السياق». وإن ما أستخدمه لكي تكون بيني وبين الصورة مسافة، هو ما يفتني في النهاية. إنني منوّم عن بعد نقداً (ثقافياً). ذلك لأنه، إذا أمكن القول، بعد عاشق»²⁵، ترتبط قسوة هذه العلاقة بمكانة الذات التي، هي متمسكة بالتمثيل، تتماهى بنرجسية مع "آخر" متخيل، هذا الآخر هو نفسه إنسان زميل. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعريف بالتحديد هو الذي يحدد طبيعة المشهد الذي تم تصويره. ومع ذلك، فقد اتضح أنه تماماً كما هو الحال في نقده للتشبيه (مع "الطبيعي" كمصدر للحقيقة)، فإن الطبيعة هنا ليست سوى طبيعة زائفة، يتم إنتاجها بمساعدة الأدوات. في الواقع، على عكس الواقعي، يعتبر بارت الخيالي سجلاً لـ "القرب"، لـ "الحقيقي". ومع ذلك، من تحليلاته تظهر فكرة أن كل ما يبدو "قريباً" و "حقيقياً" هو في النهاية مجرد "إغراء أسر"²⁶.

يشكل الخيال تمثيلات داخلية، ويعرفه بارت بلاوعي اللاوعي، بينما الأيديولوجيا تمثيلاً خارجياً للعالم تتميز بتحديداته السياسية بكونها لاواعية، حيث تتحد الذات التاريخية مع خطاب الأيديولوجيا وتتفحص طبيعته. فالعلاقة المزدوجة «الترجسية والأمومة» تجاه الصورة تجعل «صحوة التنويم» الخيالية والأيديولوجية صعبة، لكنها ليست مستحيلة. ومن هذا المنطلق، طرح السؤال "كيف تخرج نفسك من المرأة؟"، لأنه في الحقيقة مقتنع بأنه خلافاً للهستيريا الكلاسيكية، فإن الخيال سيختفي بمجرد أن نلاحظه، ويدو هنا أنه يقترح أنه إذا كانت الهستيريا الكلاسيكية (وظروفها اللاواعية) تقاوم التفكير النقدي الحقيقي. وهكذا يصبح هذا الفكر نظرة نقدية تركز بشكل أساسي على الأمان الزائف للصور المتسقة²⁷. إن هذه المحددات اللاواعية للخيال والأيديولوجيا مماثلة لحالة اللاوعي الخاص بأسباب الأعراض الهستيرية، حيث أن الخيال حسب بارت هو ملكة نفسية يطور المرء من خلالها الصور، كما تسمح له باختبار نفسه كصورة متماسكة في عيون الآخرين.

في تفسير مفهوم الترجسية يقدم فرويد نظرية يشرح فيها هذه الظاهرة، ثم إن الدافع من اهتمامه بهذا الموضوع، كان مصاحباً لانشغاله بدراسة وتحليل أعراض الخرف المبكر أو الفصام، في ارتباطه بنظرية الرغبة الجنسية. تشكل الترجسية في مفهوم فرويد حالة نفسية مثلها مثل الليبيدو، مثال الأنا، والأنا المثالية (الأنا العليا)، كما تعتبر بمثابة مرحلة ضرورية انتقالية لدى الأشخاص بداية من مرحلة الطفولة إلى غاية البلوغ، هذا وتنقسم الشخصية عند فرويد إلى وحدات وجزئيات بحيث يتعذر فهم مكونات النفس في وحدتها، بالإضافة إلى أنه من غير الممكن أن يقوى الفرد على تطوير الذات (الدواعي الواعية) في غياب الرغبة الجنسية، لأن الغرائز الجنسية الذاتية موجودة منذ البداية، إذ يكون كل منهما وحدات استبدالية تقوم الأولى مقام الثانية في حالة إسقاطها والعكس صحيح، ففي تصور فرويد هناك نوعين من الترجسية، نرجسية أولية ونرجسية ثانوية، فالأولى دليل على الغلبة الزمانية والبنوية لحب الذات على الآخرين، والثانية تؤثر على العودة الفعالة لحب الآخرين نحو الذات عن طريق الانطواء²⁸. وعليه تمثل الأولى "الرغبة الجنسية الأنا" والثانية "الرغبة الجنسية الموضوعية"، وهما مشتقان من دراسة الخصائص الحميمة للعمليات العصبية والذهانية.

إن الليبيدو النرجسي عند فرويد مرتبط بمرحلة الطفولة خلال الفترة التي ينفصل فيها الطفل عن أمه، فهو كان يدرك نفسه وجنسه عبرها، لكن بعد ذلك ينتقل إلى بناء نرجسيته بواسطة التماهي مع أعضائه ومحاولة الوصول إلى الإثارة واللذة التي قد ينتهي إليها، بمجرد مداعبة عضوه، وهذا ما أطلق عليه تسمية الجنسية الذاتية، ثم بعدها مباشرة ينتقل إلى تجربة النشاط الجنسي مع الآخر، أي ينتقل من الداخل نحو الخارج، في هذه النقطة الحساسة تحديداً، إذا ما تعرض الشخص للأذى العاطفي، فإنه يحسّ بألم على مستوى البنية الجنسية، ووفقاً لفرويد إن الألم يلغي أي عاطفة إيجابية نحو الآخر، وتُسحب الرغبة الجنسية من العالم الخارجي، فيتم تحويلها نحو الأنا - حيث يضع الأبعاد الفيزيولوجية في كفة الميزان مع الجوانب النفسية الداخلية للإنسان - الشيء الذي

يستدعي قطع العلاقة جزئياً مع الآخرين في الواقع، لكنه يفضل محتفظاً بعلاقاته المثيرة معهم في الخيال، وهذا يحدث غالباً مع المصابين بمرض المستيريا. وبالتالي فإن النرجسية مفهوم يمكن تصوره من زاوية فينومينولوجية، حيث يتم بناؤه تجريبياً، ويمكن التفكير فيه وفقاً لمعنى متعالٍ، باعتباره قابلاً للفهم خارج التجربة²⁹.

يحدث الكبت الليبيدي عند سيغموند فرويد عندما تتعارض الرغبات الجنسية مع نظام الحقيقة الخارجي (التمثيلات الثقافية والأخلاقية) الذي يعترف به الفرد كسلطة خارجية مفروضة، فينشأ بعد هذا الصراع نموذجين على الذات أن تتجه نحو أحدهما، الأول مثال الأنا **L'idéal du moi** والثاني الأنا الأعلى **Le sur moi**، حيث يلجأ الفرد إلى مثال الأنا أو الأنا الأعلى بالتبادل، لكي يتخذ أحدهما مقياساً لذاته، كما أن مثال الأنا الأعلى الذي يتوجه إليها حب الذات، والتي كانت تتمتع به الذات الفعلية في مرحلة الطفولة، هو نتيجة لشروط الكبت، أما مثال الأنا فهو بديل للنرجسية المفقودة في الزمن الماضي، لأن الفرد غير قادر على التخلي عن الإشباع الليبيدي والكمال النرجسي الذي عرفه في طفولته، لذلك يسعى إلى استعادة هذه النرجسية لكن بالشكل الجديد لمثال الأنا.

إن الطفل في مرحلة المرأة حسب لاكان يتعرف على ذاته عبر الآخر، وتحديدًا عبر الإشارة الجسدية واللفظية، عندما تحاول الأم تقديم صورة ابنها أمام المرأة، يتعرف الطفل على نفسه عن طريق الإشارات الرمزية التي يمنحها له الآخر، إنه يتعرف على مثال الآخر الذي يشير إليه أولاً ثم على نفسه ثانياً، ويكتسب قيمته من هذا الوصف والتضخيم الذي قدمه له الشخص البالغ الذي يقف أمامه، حيث تتخذ النظرة مفهوماً حاسماً للإنسان الذاتي الذي يعمل على شحن القيمة النرجسية. فإذا كانت الأنا العليا ومثال الأنا عند فرويد تعملان على نحو تماثلي وانعكاسي، فإن وظيفتهما عند لاكان تكاملية، وإذا كانت الأنا العليا تعمل على مستوى الخيال، فإن مثال الأنا تعمل على المستوى الرمزي (شبكة دلالات)، لذلك «إذا أردنا أن نسعى إلى فهم ماهية الأنا الأعلى أو البحث عن عناصرها الأساسية، من المؤكد أن الأنا الأعلى على عكس مثال الأنا، التي تقع بشكل أساسي وجذري على المستوى الرمزي للكلام، فإن الأنا الأعلى أمر حتمي تتوافق مع السجل ومفهوم القانون، أي نظام اللغة بأكمله»³⁰. وبهذا يتلقى الفرد جملة التمثيلات الثقافية والأخلاقية ضمن قاموس لغوي، يتم التعبير عنه تبعاً لاستعارات رمزية تتبلور داخل المخيلة، ويكون الآخر سبباً في وعي الذات، لأنه يستزرع الصور الخيالية في الذهن عبر الانفتاح والرمزية، على خلاف فرويد الذي اقتصر عنده الخيال على حالة الانطواء والوحدة والانغلاق البنيوي.

لا نريد أن نوغل في التفاصيل التي وقف عندها كل من فرويد ولاكان للجوانب النفسية، والخاصة باختلاف تحديد مفهوم النرجسية وما دار حولها من التباسات، لأن تحليلنا ينصب على توضيح علاقة الخيال بالواقع وبالنظام اللغوي كما صورتها نظرية جاك لاكان، وكما قام بارت بتطبيقها على السينما. إن الخيال عند لاكان يستمد وجوده في إطار علاقته بالتجانس، التماثل، القياس، وتجانس الصور، حيث يلتصق بصورة ما في

حركة تحديد، ويعتمد بشكل خاص على اندماج الدال والمدلول. وعلى نفس المنوال يفسر بارت الخيال نظرا لارتباط الدال والمدلول أو الصوت والصورة، إن الصورة السينمائية تجعل من الدلالة تهرب منا دوماً، لكن الخيال وحده من يسمح لنا بالقبض على الدلالة حتى لو كانت جزئية وليست قطعية الحكم.

5. الأيديولوجيا ورواسب البرجوازية في سينما رولان بارت:

تفرض السينما محتواها استناداً لبارت إذن عبر التخييل والأيديولوجيا، وتتمر من خلالها رسائل ودلالات مقصودة، لكنها لا تعلن عنها مباشرة، ولكن عبر مستويات بلاغية وكتابات تدللية، والخطاب الأيديولوجي عند بارت يظهر في شكل مادي إيجائي، ويظهر في مقالة بارت "الرومان في السينما" أن الأحداث التي تعرضها مشاهد الفيلم تقدم نفسها بواسطة علامات تكسب قيمتها من عملها بإفراط، وأنها بمجرد اتخاذ الوضوح والعناية سبيلاً للخروج إلى حيز الوجود تفقد قيمتها³¹، حيث يمكن استنطاق القيم الفاضلة والاستقامة من خلال التفكير والخوف البادي على هيئة تعرق وانفعال، بينما يعبر الثبات والجمود على عدم التفكير والجفاف.

والأيديولوجيا عند بارت ترتبط بعوامل متداخلة من الأشكال والأصوات والإيماءات، وي طرح على سبيل المثال نموذج الانتماء الدلالي، إذ تنتمي الإيطالية إلى محور معين من الجنسيات، إلى جانب الجنسية الفرنسية أو الألمانية أو الإسبانية. من الواضح أن إعادة تشكيل هذه المحاور التي يمكن أن تتعارض لاحقاً مع بعضها البعض لن يكون ممكناً إلا عندما نجري جرّداً هائلاً لأنظمة الدلالة، ليس فقط الصورة، ولكن أيضاً تلك الخاصة بالمواد الأخرى، (الصورة، الكلام، الأشياء، السلوكيات)، إنها تضع كل دلالاتها مشتركة: هذا المجال المشترك للدلالة هو مجال الأيديولوجية، التي لا يمكن أن تكون فريدة إلا بالنسبة لمجتمع وتاريخ معينين، مهما كانت الدلالات الإيجائية التي تستخدمه³². إنّ السينما هي مرآة المجتمع وهي تعكس الأبعاد الاقتصادية على هيئة أنماط ومخرجات ثقافية، توجه الذهنية المجتمعية على الرغم من اتصافها بالجماهيرية، لكن رغم هذا إنّها تخزن ترسانة من المفاهيم المؤدجة، وإذا كان الفن التشكيلي قديماً موجهاً للوعي الحاضر، فإن السينما هي تغيب للفكر، إن السينما تعمل عملها المغلف بالاستعانة بالدعاية والإعلان، وهي عناصر يمكن إضافتها إلى مؤثرات العمل السينمائي داخل الصالة وقبل بدء الفيلم، ولعل مدرسة فرانكفورت أعطت هذه الجزئية نصيباً من النقد والتحليل، حيث انتقلت من النقد الاقتصادي إلى النقد الثقافي، وتركزت جهود هذه المدرسة على تحليل الآثار الضارة للثقافة التجارية الرأسمالية، خاصة أنّها تأخذ شكل الثقافة الجماهيرية «ويزعم ماكس هوركايمر (1895_1973) Max Horkheimer وثيرودور أدورنو (1903_1969) Theodor W. Adorno أن صناعة السينما تتلاعب بل وتتحكم في الشعب الأمريكي. إنّها تعطي مظهر مجرد تزويد الجمهور بما يريد، ولكنها في الواقع تخلق الرغبات التي تدعي أنّها تلبّيها»³³. لقد تخوّف أدورنو وهوركايمر من التأثير السلبي المحتمل للفن الجماهيري على جمهور منقاد ولا يتمتع بحس نقدي، ويعتبران أن عملية التلاعب التي تقوم بفرضها هوليوود بصفتها حاجة رجعية، هي نتيجة لمسببات أولية تمثلها الحاجات الاستهلاكية للجمهور، والتي عبرها يتم فرض

المنتجات غير المرغوب فيها على جمهور ساذج، حيث تتكفل الدعاية الاعلانية بهذا، والسينما من منظور أدورنو وهوركايمر ترمز إلى الرأسمالية في أقصى حالاتها، وتحتسّد سلبيتها في أنها تخفي وراء تسويق البضائع غير المرغوب فيها على عامة الناس الذين لم يحالفهم الحظ، كما أن هذه الصناعة الترفيهية التي تتقدمها السينما لا تعكس إلا مبرر أيديولوجي للنظام الرأسمالي، محاولة تثبيته وطرح سلطته على الجماهير³⁴. وعلى هذا الأساس فإن جوهر نقد أدورنو وهوركايمر للثقافة الأمريكية، هو أن الفن فقد معناه وذلك بتحويله إلى آلية لإعادة الإنتاج من طرف النظام الرأسمالي.

إن البنية التاريخية للمجتمع الغربي في اعتقاد بارت ساعدت على تكريس الهيمنة البرجوازية، التي لم تنفصل عن التكوين العام للحياة اليومية، وأضحت سيطرتها ذات البعد الاقتصادي، سيطرة ذهنية منحلّة داخل ثقافة المجتمع، ثم إن تكوّن البرجوازية وانغلاقها على ذاتها ليس له أي مبرر، باستثناء أنها تحاول الحفاظ على أيديولوجيتها بطريقة خفية، وتعود عدم رغبتها في التّحزب والانسياق وراء النظام الرأسمالي، في أن هذا النظام مثل انقساماً جماهيرياً بين ملاك وبروليتارية، بينما تتمسك البرجوازية بالفئة التي ليس لها جمهور آخر، ويمثلها الفنانون والمثقفون، لذلك يقول بارت: «إغفال البرجوازية هذا يستمر بالتعمق حينما نتقل من الثقافة البرجوازية بمعناها الحقيقي إلى أشكالها الموسّعة والمبسّطة والمستعملة، وإلى ما يمكننا تسميته بالفلسفة العامة. تلك الفلسفة التي تُغذي الأخلاق اليومية، والاحتفالات المدنية، والطقوس الدينية، باختصار كل المعايير غير المكتوبة للحياة العلائقية في المجتمع البرجوازي. إنه لوهم إرجاع الثقافة المهيمنة إلى نواتها الخالقة: فهناك أيضاً ثقافة برجوازية استهلاكية بحتة»³⁵. فالبرجوازية بهذا المعنى تحولت إلى نظام حياة، لتعمل وسائل الترفيه الثقافية كعلة اصطلاحية، ترسخ لطبيعة الاتصاف بالألفة واللاغرائبية لطقوسية الأثر البرجوازي الذي يعزز من وجوده التقادم الزمني، ويضيف بارت قائلاً أن: «فرنسا كلها تستحم في تلك الأيديولوجية المغفلة: صحافتنا، سينمانا، مسرحنا، أدبنا الرائج، احتفالاتنا، عدالتنا، دبلوماسيتنا، محادثتنا، الشعيرة (الطقس)، الجريمة التي يحكم عليها، الزواج، الذي نتأثر به، المطبخ الذي نحلم به، اللباس الذي نرتديه، إذن، كل شيء في حياتنا اليومية مرتبط بالتمثيل الذي تتصوره البرجوازية وتجعلنا نتصوره حول علاقة الإنسان بالعلم»³⁶.

6. خاتمة:

يتضح من كل ما سبق أن السينما نمط فني جديد، ونسق ثقافي أحدث قطيعة حقيقية مع التدوق الجمالي للعالم المخملي، أين حاول النموذج الحدائي المحافظة على جعل الفن خطاباً متعالياً يتسم بالخصوصية المطلقة، إذ يتميز الأسلوب الفني للسينما بطرق تعبيرية تتجاوز الاعتماد على لون معين، أو درجة محددة من الأداء؛ كونها تمثل التنوع المتميز بما ينطوي عليه من قصد واختيار، وبما يتضمن من انحراف وتجاوز لمستويات التبليغ الكلاسيكية، وأيضاً ساهمت السينما بشكل مباشر وأكثر دقة على نقل الواقع بطريقة تضاهي الأشكال الفنية السابقة، وذلك عبر التوسط الرمزي، والحركة التصويرية التي تبعث على التعدد الدلالي ولا نهائية القراءات،

حيث حل الصوت محل اللون في اللوحة وحلّت الحركة محل الشكل، وأخذ الخطاب السينمائي يحاكي الجماهير، ويتسرّب تدريجيا داخل الحياة اليومية للأفراد، دون الأخذ بعين الاعتبار الفئة المقصودة ولا ترجيحاً نحو تصنيف اجتماعي ما. لقد لامست السينما حياة الشعوب ونزلت بالفن من سماء المثقفين النخبويين إلى الحلولية والتجسد الفعلي للفكر الجمالي، والذي لم يفقد شيئا من أصالته، بل أضاف قيمة للمتلقي، بحيث يتحول الحس المشترك والرأي العام إلى عامل حاسم في تقييم العمل الفني، لأن السينما لم ترتبط بالتعبير عن الجوانب السياسية فقط، وإنما أخذ العنصر الاقتصادي مساحة واسعة من حيز العمل السينمائي، ومن قيمة الأثر المتعلق به، وهذا يرجع للإيرادات المالية التي تدفع بالمتلقي إلى الانجذاب والحضور داخل صالات السينما، أو هو راجع إلى نسب المشاهدات الرقمية بالمفهوم المعاصر، لأن السينما قد تغلّغت داخل كل الفضاءات الافتراضية والمنصات الإلكترونية، مع أن الصالة السوداء مازالت محافظة على الكثافة الجماهيرية، إلا أن التطور التقني سهل مسألة المشاهدة وضاعف من مستوى الترويج والاستهلاك، الذي تقدّمه اليوم البوسترات الفوتوغرافية والإعلانات الحاضرة بشكل رهيب.

لذلك وعلى أساس ما تم تناوله في هذه الدراسة المتعلقة حصرا بدلالات الصورة السينمائية حسب النظرية اللغوية لرولان بارت قد خلصنا إلى النتائج التالية:

- يعود أصل الصناعة السينمائية إلى التفسير الفلسفي الأفلاطوني لنظرية المعرفة، وتحديدًا إلى أمثولة الكهف التي جسّدت الوهم، التأثيرات البصرية، الظلال... وغيرها، كل هذه المفاهيم تعرّض لها رولان بارت في نظريته السينمائية في أبعادها الفلسفية والبلاغية أيضا.
- السينما فن جماهيري يميل إلى الانحياز إلى فئة تمتلك حق التصرف في التوجيه والعرض، لكن هذا لم يمنع من احتوائها على رؤية تعكس فكرا معينا، عبر إرساليات لغوية تأبى على الإفصاح عن هويتها بشكل دقيق.
- تشترك الفوتوغرافيا مع السينما في محاولة التقاط الواقع وإعادة تقديمه عبر الوسائط التقنية، لكن تبقى السينما أقرب إلى الواقعية من الفوتوغرافيا، لأنها تتميز بالشفيز والرمزية والاستمرارية الزمانية والمكانية أيضا، على عكس الفوتوغرافيا التي يكون حضور المرجع فيها بالمعنى الأنطولوجي موجودا هناك.
- السينما تقنية تتأرجح بين التلقائية والإخفاء، والانبهار والمقاومة، والانجذاب النرجسي والتماسف النقدي.
- تتجنب السينما تقديم بنيات دقيقة المعنى أو تصريحات معلنة، كما تعتمد عدم إيصال المعنى النهائي وتعليقه بالمعنى الإيويحي للتصور الفينومينولوجي، وغالبا ما يدفع المشهد السينمائي الدلالة الواحدة نحو توليد معنى جديد.

- يشير الفيلم السينمائي طرقاً أخرى للرؤية النقدية، تكتفّ الإمكانات النقدية لفضح التغليف الذي تقوم به الفتشية للتمثيلات البصرية، لأن الصورة هي شكل من أشكال إعادة التمثيل، وفتنة الصورة تجعلنا نزيغ بنظرنا عن موضوع التمثيل ذاته.
- من المؤكد أنه يصعب القبض على الدلالة في السينما، كما لا يمكن تعقل الجانب الواقعي لمشهد الفيلم إلا عبر إثارة الخيال، الذي يمكننا من الربط بين الصوت والصورة أو الدال والمدلول، حيث إن الصور لا تهرب منا في الخيال إنه يشكل سياق تثبيت لا تحرّر.
- إن الأيديولوجيا تسكن الفيلم السينمائي، وهي لا تكشف عن ذاتها إلا عبر مستويات بلاغية وتضخيم علاماتي يظهر في شكل إحياءات مادية.
- إن أنساق الثقافة بأشكالها وجميع الفنون القائمة على أساس التيليفغ الرمزي (السمعي، البصري) اليوم تحركها البرجوازية، وهي متخمة أيديولوجيا وجب النظر فيها تاريخياً والتخلص من آثارها.

7. الهوامش:

- ¹ _ Dominique chateau, Esthétique de cinéma, Armand colin, France, 2006, P 68, 69.
- ² _ Georges, Gusdorf. « Réflexions sur la civilisation de l'image »: *Recherches et débat du centre catholique des intellectuels français*, No. 33, p. 11_36 (1960).
- ³ _ Jean pierre Vernant, « Religions, rationalités, politique » 2, édition du Seuil, Paris, 1979, p 2049.
- ⁴ _ Douglas Kellner, Critical theory ; marxism and modernity, Polity press, 1st published, Cambridge, 1989, p124.
- ⁵ _ Syed Rafid Kabir, "First Movie Ever Made : The Early History of Film", *History Cooperative*, September 3, 2019, <https://historycooperative.org/first-movie-ever-made/>. (Accessed January 7, 2024).
- ⁶ _ Christian Metz, Film language « a semiotics of the cinema », translated by Michael Taylor, University of chicago press, USA, 1991, p 58.
- ⁷ _ يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي "مدخل إلى سيميائية الفيلم"، ترجمة نبيل الدبس، ط1، النادي السينمائي، دمشق، 1989، ص 55.
- ⁸ _ Daniel banda- José Moure, Avant le cinéma, Armand colin, Paris, 2012, P 20.
- ⁹ _ Thomas E. Wartenberg, Thinking on screen « film as philosophy », Routledge, 1st edition, NY, 2007, p 15.
- ¹⁰ _ Roland Barthes, L'obvie et l'obtus « Essais critiques 3 », éd Seuil, 1982, p 17.
- ¹¹ _ Ibid, p 17.
- ¹² _ Ibid, p 18.
- ¹³ _ Christian Metz, film language « A Semiotics of the Cinema », p 6.
- ¹⁴ _ Ibid, p 6.

- ¹⁵ _ Lebedev, Oleg. « La robe sans couture de la réalité » : *André Bazin et l'oppologie du réalisme cinématographique*. In : *Bultin d'analyse phénoménologique*, Vol. 12, no.4, p.189_209 (2016).
- ¹⁶ _ André Bazin, What is cinema, translated by hugh gray, university of California press, California, 2005, p166.
- ¹⁷ _ رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1999، ص 473.
- ¹⁸ _ Roland Barthes, L'obvie et l'obtus « Essais critiques 3 », p 80.
- ¹⁹ _ Ibid, p 80.
- ²⁰ _ رولان بارت، هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص 475.
- ²¹ _ Jean-Michel Rabaté, writing the image after Roland Barthes, University of Pennsylvania press, Philadelphia, 1997, p 22.
- ²² _ رولان بارت، هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص 475، 476.
- ²³ _ Marciniak, Magdalena. « Le mot imaginaire chez Roland Barthes », *Cités*, vol. 75, no. 3, 2018, pp. 121-132.
- ²⁴ _ رولان بارت، رولان بارت بقلم رولان بارت، ترجمة ناجي العونلي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2018، ص 43.
- ²⁵ _ رولان بارت، هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص 476، 477.
- ²⁶ _ Marciniak, Magdalena. « Le mot imaginaire chez Roland Barthes », *Cités*, vol. 75, no. 3, 2018, pp. 121-132, Ibid.
- ²⁷ _ Ibid.
- ²⁸ _ Nicolas Koreicho – Avril 2021 – Texte source : thèse de doctorat 1997 NK – Institut Français de Psychanalyse©. <http://www.theses.fr/1997PA070069>
- ²⁹ _ Ibid.
- ³⁰ _ Jacques Lacan, Écrits Techniques, Seminaire 01, Séminaire 1953-1954, p 182.
- ³¹ _ رولان بارت، أسطوريات "أساطير الحياة اليومية"، ترجمة قاسم مقداد، (د.ط)، دار دينوى، سورية، 2012، ص 32.
- ³² _ Roland Barthes, L'obvie et l'obtus « Essais critiques 3 », p 36.
- ³³ _ Mark T. Conard, The philosophy of film noir, The University press of Kentucky, U.S.A, 2006, p 145.
- ³⁴ _ Ibid, p 147.
- ³⁵ _ رولان بارت، أسطوريات "أساطير الحياة اليومية"، ص 260.
- ³⁶ _ المرجع نفسه والصفحة.

8. قائمة المراجع:

المؤلفات العربية:

1. رولان بارت، أسطوريات "أساطير الحياة اليومية"، ترجمة قاسم مقداد، (د.ط)، دار نينوى، سورية، 2012، ص 32.
2. رولان بارت، رولان بارت بقلم رولان بارت، ترجمة ناجي العونلي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2018، ص 43.
3. رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1999، ص 473.

4. يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي "مدخل إلى سيميائية الفيلم"، ترجمة نبيل الدبس، ط1، النادي السينمائي، دمشق، 1989، ص 55.

المؤلفات الأجنبية:

5. André Bazin, What is cinema, translated by hugh gray, university of California press, California, 2005, p166.
6. Christian Metz, Film language « a semiotics of the cinema », translated by Michael Taylor, University of chicago press, USA, 1991, p 58.
7. Daniel banda- José Moure, Avant le cinéma, Armand colin, Paris, 2012, P 20.
8. Dominique château, Esthétique de cinéma, Armand colin, France, 2006, P 68, 69.
9. Douglas Kellner, Critical theory ; marxism and modernity, Polity press, 1st published, Cambridge, 1989, p124.
10. Jacques Lacan, Écrits Techniques, Séminaire 01, Séminaire 1953-1954, p 182.
11. Jean-Michel Rabaté, writing the image after Roland Barthes, University of Pennsylvania press, Philadelphia, 1997, p 22.
12. Jean pierre Vernant, « Religions, rationalités, politique » 2, édition du Seuil, Paris, 1979, p 2049.
13. Mark T. Conard, The philosophy of film noir, The University press of Kentuvjy, U.S.A, 2006, p 145.
14. Roland Barthes, L'obvie et l'obtus « Essais critiques 3 », éd Seuil, 1982, p 80.
15. Thomas E. Wartenberg, Thinking on screen « film as philosophy », Routledge, 1st edition, NY, 2007, p 15.

المقالات الأجنبية:

16. Georges, Gusdorf. « Réflexions sur la civilisation de l'image » : *Recherches et débat du centre catholique des intellectuels français*, No. 33, p. 11_36 (1960).
17. Lebedev, Oleg. « La robe sans couture de la réalité » : *André Bazin et l'oppologie du réalisme cinématographique. In : Bultin d'analyse phénoménologique*, Vol. 12, no.4, p.189_209 (2016).
18. Marciniak, Magdalena. « Le mot imaginaire chez Roland Barthes », *Cités*, vol. 75, no. 3, 2018, pp. 121-132.

المواقع الإلكترونية:

-
19. Nicolas Koreicho – Avril 2021 – Texte source : thèse de doctorat 1997 NK – Institut Français de Psychanalyse©. <http://www.theses.fr/1997PA070069>
20. Syed Rafid Kabir, "First Movie Ever Made : The Early History of Film", *History Cooperative*, September 3, 2019, <https://historycooperative.org/first-movie-ever-made/>. (Accessed January 7, 2024).