

بنية الخطاب السينمائي وأنظمة التواصل الحديثة

د. بغداد أحمد بليّة

إن الدافع إلى الابتكار والإبداع في أغلب الأحيان هو الإنسان في صراعه مع الزمن، فالوجود والفناء إلى الأبد في تناقض تام، والفن وليد الحاجة الملحة للخلود. وربما كان ذلك سببا في اتخاذ الإنسان البدائي الصورة وسيلة للتعبير عن الحياة التي يعيشها والمأساة التي يواجهها، فكانت الصور والرسوم الحائطية البديعة، بل إن حضارات بأكملها لم تجد بدا من الصورة للتعبير عن ما وصلت إليه من معارف، فاللغات القديمة ذاتها عبارة عن رسوم وصور اختير لها أن تكون علامات ورموز للغات منطوقة في بيئة من البيئات (Pictogramme).

وهذا الميل نحو الصورة ميل نفسي قبل كل شيء، فالإنسان يعيش في فضاء واقعي محسوس لذا يسعى دائما أن يضيف عليه طبعا جماليا، ويتجلى هذا في الأشكال الحياتية المختلفة، كما أن تبدل وفناء هذه الأشكال مدعاة للأسف والإحباط، والصورة من خلال أشكالها المختلفة من نحت

وتصوير (فنون تشكيلية) ثم الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية تمثل نسخا مبينا للأصل الواقعي المحسوس، والعلاقة بين الأصل والصورة مفتاح مساعد على الذكرى فكل صورة ما هي إلا انعكاس للأصل، مما يساعد على مقاومة عبث الزمن، عن طريق خلق أشكال فنية تصور الواقع ولكنها مثالية الطرح تتخذ لها زمنا مستقلا⁽¹⁾.

"حين تمحي حياة إنسان من الوجود ما الذي يبقى؟ الذكرى. . الحنين. الكلمات. الصور المعلقة على الجدران. . ."⁽²⁾.

مورفولوجية الصورة:

سنحاول التركيز على الصور المتتابعة (Movies)، إذ تمثل نموذجا للصورة الفنية النابضة بالحياة، فالحركة هي الوهم الذي يلفت

1 أندريه بازان: ما هي السينما ج 1 ترجمة د. ريمون فرانسيس مكتبة الأنجلومصرية 1968 ص 8.

2 حيدر حيدر: المطهر والاعترافات. قصة قصيرة.

الانتباه، ومزج الصوت بالصورة في جوهره عملية ربط التصوير الفني بالواقع، فالصوت الذي يصدره الشريط السينمائي حقيقة وواقع ويمكن اعتباره على أكثر تقدير تسجيل حقيقي للصوت الإنساني، فيغدو بذلك لغة حقيقية، ويحدث بذلك تركيب مزجي طريف بين الصورة الرمزية وبين الصوت الواقعي.

وأي محاولة لفهم الصورة منفردة عن الصوت هي محاولة لتفكيك اللغة التواصلية التي بلغت شأوا كبيرا من التكامل، منبعه تحديد الأدوات والمفاهيم التصويرية.

ولما كانت الصورة رمزا، فإن جوهر الرمز التجزيء، لذا ألفينا الصورة تعتمد التجزيء أساسا لها، فقد ابتكر السينمائيون والباحثون في مجال السينما طرقا متنوعة لتفكيك الصورة من خلال تقنين فنيات التصوير السينمائي بالتقطيع أي فصل الأحداث أو الأجزاء المستقلة كما يسميها كريستيان ميتز بعضها عن بعض في مجال التركيب وارتباطها ببعضها ارتباطا عضويا في العمل السردي ككل⁽¹⁾..

فكل منظر سينمائي يأخذ موقعه الدلالي في علاقته مع المناظر السابقة أو اللاحقة فتكون بذلك حركة مجموع المناظر هي الخطاب الذي يتوخاه الفيلم في مرامييه العامة.

فالمنظر يحمل في علاقته مع المناظر الأخرى شحنة رمزية دورها المحسوس تقادي الانقطاع بين المناظر المتتابعة. والأجزاء المستقلة ليست مستقلة فعلا أو على الأقل هي مستقلة نسبيا، ولكنها أجزاء حقيقية وكل جزء لا يأخذ معناه إلا باعتبار الكل. إن تجزيء الشريط إلى مشاهد ومناظر عملية غير متوازية مع كتابة السيناريو، تجسدها الكاميرا على شكل محسوس في الشريط السينمائي كما يتدخل المخرج لإضافة بعض الأشكال التعبيرية في مرحلة التركيب منها المزج والخلط بالظلام، وهي رموز مجازية لها دلالتها من حيث واقعية الزمن وحضوره المستمر في صيرورة الأحداث طبقا للمنطق الدرامي.

بعد تجزيء الشريط إلى مقاطع وفرضها كحتمية تقنية بمثابة تعييد لأدوات الكتابة السينمائية وبالتالي نشوء لغة خاصة بالسينما تدرج

1 Geneviève cornue: Sémiologie dans l'image, les éditions d'organisation 1990 P.153

ضمن الإطار السينمائي كنظام من العلامات اللغوية المتميزة، والتي تركز أساسا على الصورة كوسيلة للتعبير والتواصل، في حين تتحول بعض التقنيات المستعملة في التركيب إلى بصمة أسلوبية في يد كل مخرج لتتحول في الأخير اللغة السينمائية والأسلوب في الشريط إلى خاصية فنية بيد كل مصور لكي لا يتحول الفيلم إلى نسخ مباشر للواقع

يمكن أن نتخذ الصورة في حركتها وتتابعها وترابطها وتكاملها الدرامي مجالا للدراسة، وإن كثيرا من الباحثين في المجال السمعي البصري يحاولون دراسة الصورة على أنها نوع من اللغات وقد أفضى بهم هذا إلى اعتبارها نظاما من العلامات اللسانية ونظاما نحويا مثلما تكون الكلمات في التراكيب اللغوية، ومن هؤلاء كريستيان ميتز (C.Mets) في مؤلفه اللغة والسينما (1970) *Langue et cinéma* (وبعضهم الآخر يرى في الصورة نظاما بلاغيا مثل رولان بارث في بحثه: بلاغة الصورة (1964) *Rhétorique de l'image*).

والحقيقة إن الصورة (في ثباتها) الفوتوغرافية (أوفي حركته) الشريط التلفزيوني أو السينمائي (تشكل في جوهرها لغة متميزة تستدعي البحث عن الأسس التي تتبنى عليها وذلك استنادا على مبادئ السيميائيات العامة التي تركز على دراسة العلامات بصفة عامة دون تمييز للعلامة اللغوية وغيرها، هذا ما أشار إليه دوسوسير ضمنا حين تعرض إلى السيميائيات من خلال مقالته المشهورة: «اللغة نظام من العلامات يعبر عما للإنسان من أفكار.... يمكن مقارنته بأنظمة أخرى بألفبائية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وصور وآداب السلوك وبالإشارات الحربية»⁽¹⁾.

كما نجد من جهة أخرى لساني آخر هو إيريك بويسانس (E.Buyssens) في مؤلفه «اللغات والخطاب» (1943) يركز في دراسته على العلامة اللسانية وكذا مجموع أنواع العلامة⁽²⁾. ويؤكد ج. بر يطوفي كتابه *Sémiologie* على سيميولوجيا التواصل بقوله: «على السيميولوجيا أن تعتني بالوقائع القابلة للملاحظة المرتبطة بحالات الوعي هذه، بحيث يتعرف الشهود على القصد منها»⁽¹⁾.

1 فرانسوا شوفالدون: مدخل إلى السيميولوجيا، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (ترجمة عبد الحميد بورايو) 1995 ص 11

الطبعة 1972، p.117

2 O.Ducrot- t.totorov:dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage, édition du seuil 1972, p.117

إننا من وجهة نظر دوسوسير نعتبر الصورة نظاما من العلامات غير اللغوية واللغوية معا، فالفيلم يحتوي على صورة لها دلالتها في زمن المتلقي مع تلقيه اللغة الصوتية في آن واحد، كما يمكننا أن نعتبر أيضا الصورة السينمائية واقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالات الوعي منتجة بقصد التعريف عليها أي يمكن دراسة الصورة على أنها مجال خصص للدراسة في ميدان سيميولوجيا التواصل.

إن الصورة على غرار الصوت اللغوي تحوي نظاما لغويا متميزا يعتمد على الإشارة والعلامة والرمز من خلال مجموعة أيقونات يلجأ المشاهد إلى تأويلها إلى معان ضمنية وهذا ما أفضى ببعض الباحثين إلى القول بوجود بلاغة أيقونية.

ترتبط الصورة (الحقيقية) بمجموعة الصور في ذهن المتلقي تتحكم فيها مجموعة العلاقات الذاتية.

ومجموع الصور الذهنية في نظر شارل سندرس بيرس هي التي تتحكم في تأويل الصور تأويلا حرا.

إن تأويل دلالة الصورة السينماتوغرافية يبني على مجموعة الأحاسيس التي تثيرها الصورة المرئية والتي تتحدد على إثرها الصورة المؤولة من مجموع الصور الذهنية عند المشاهد.

إن الصورة في جزئيتها تعبير رمزي مجرد ولكنه أفقر مما يدل عليه التعبير أي الصورة الحقيقية المحسوسة، بيد أن الصورة على عكس الرموز الأخرى التي تقترح وتوحي بما تعبر عنه تختلف اختلافا جذريا عنها، فهي صورة بالوظيفة أي أنها تحيل على الرموز مباشرة فكل منظر في علاقته مع المناظر يمر عبر مراحل ثلاث⁽²⁾. هي:

الصورة الحقيقية ————— الصورة المبدعة ————— الإحساس.

فالصورة الحقيقية ملموسة وإن كانت تكتنفها بعض الخدع في نهاية المطاف إلا أنها مستقاة من واقع حي خزن في الشريط على شكل واقعة مصورة، وعلى هذا الأساس فمنتج الصورة ومبدعها يستقي من الواقع ما يلائمه من خلال تصوير أمكنة معينة مثلا ويصبغها بطابع فني تشويقي يفرض على المشاهد رؤيته وهنا يكمن الجانب الإبداعي⁽³⁾.

1 عبد الحميد بورايو: مدخل إلى السيميولوجيا ص. 15

2 G.Cornu sémiologie dans l'image, P146

3 Edgar morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire, édition Gantier 1956, P 143

إذا أمكننا المقارنة بين الكتابة والصورة فإننا نجد أن الكاتب يستعمل اللغة للتعبير عن أفكاره وهوفي ذلك يتبع سنن الكتابة واللغة، بينما نجد المصور يتخذ الكاميرا أداة للتعبير فهو يرى العالم من خلال العدسة وبهذا تغدو هذه الأخيرة أداة للكتابة.

تلتقط الكاميرا من الواقع والطبيعة كل شيء بيد أن الفرق بين التصوير الفني والتصوير الحافي هو تحديد إطار التصوير وطريقته، لذلك وجدنا كبار المصورين قد ابتكروا لغة خاصة من خلال تحديد أنواع المناظر والمشاهد الواجب إتباعها.

وقد رأينا العديد من الباحثين يحاولون جادين وضع القوانين التي تؤسس قواعد اللغة والصورة، ومن المحاولات التي تجلب الانتباه ما قام به كريستيان ماتز Christian Metz من تقسيم الواقعة الفيلمية إلى أجزاء مستقلة تمثل أنماطا نحوية وأنماطا ركنية.

وهذا التقسيم يشبه إلى حد كبير ما قام به اللسانيون من تجزيء الكلام إلى جمل (ركن اسمي - ركن فعلي) ومور فيم ومونيم.⁽¹⁾

أما الأنواع المتبقية فهي تمثل أنماط التصوير أي الطرق التي تتحول بها الصورة العادية إلى صورة مميزة لها تعبيرها الذي يؤثر على إحساس المشاهد، فالصورة تفرض على المتلقي ثلاثة عناصر أساسية لفهمها وتحليلها، وتتمثل هذه العناصر في عملية إدراك الصورة تأليها عملية إعادة بناء الصورة مما يثير الذاكرة الأنية للمشاهد التي تحيله على مفهوم عقلي أو عاطفي أو خيالي. الصورة وأنظمة التواصل الجماهيري:

سنحاول في هذه العرض التمييز بين المدونة السينمائية أي مجموعة أفلام ذات منحى معين وبين الظاهرة العامة التي تتعت بالسينما، فهذا سيساعدنا على تحديد منهج علمي موضوعي في البحث عن خصائص الشريط السينمائي بغض النظر عن زمن عرضه، فهو يشكل مادة الدراسة منعزلا عن العوامل خارج. extra cinématographique سينمائية. «الفن السينماتوغرافي شيء والسينما شيء آخر». (2).

1 محمد حسان عبد العزيز: مدخل إلى علم اللغة، دار الفكر العربي 1988، ص 229.

2 -Boussinot:idem ,p 16

لا أحد ينكر أن السينما تجمع بين العديد من المجالات منها الجانب العلمي والتقني والتاريخي والاجتماعي والاقتصادي وكذا الجانب الفني الابداعي⁽¹⁾.

ومن هنا يأخذ الفيلم خصوصيته وأهميته فهو يبنى على أساسين هما:

1 - بنية الحكى الدرامية: كل فيلم يحوي قصة مسرودة، يقوم الممثلون بتشخيصها، ويقوم المخرج والتقنيون بتنظيم أجزائها كي لا تشوش على المتلقي.

2 - اللغة السينماتوغرافية: يقوم السرد على تتابع الأحداث، لكن الأحداث الفيلمية تختلف عنها في السرد الأدبي، فهي تعرض على شكل صور متتابعة متحركة، مما يفرض على المخرجين استعمال نسيج من الصور يقوم مقام اللغة السردية الأدبية، يبنى على المرئي في نظام يوهن المتلقي بتلقائية العرض، ولكنه في حقيقته لغة تعتمد اللقطات والمشاهد أثناء التصوير ثم تلحق بروابط أثناء التركيب تشكل بذلك علامات ترقم بالنسبة لنسيج الفيلم العام.

ولعل جليبرت كوهن سيت أول من تنبه إلى الأسس التي تبنى عليها السينما كظاهرة فنية معقدة ومتشعبة، وبالرغم من تأثيره البالغ في العديد من نقاد السينما في الخمسينات والستينات من القرن العشرين إلا أنه لم يسلم من النقد.⁽²⁾

نشر أول كتاب حول السينما بعنوان «بحث حول مبادئ السينما» شرح فيه أفكاره الفلسفية والاجتماعية حول السينما، وفي سنة 1961 يصدر كتابا ثانيا *l'homme -cinema et télévision*

وكانت خاتمة أبحاثه إنشاء معهد الفيلمولوجيا وإصدار المجلة الدولية للفيلمولوجيا، توصل كوهن سيت إلى علمنة الأفلام، وذلك بتقسيم عملية الإبداع السينمائي إلى حدثين هما: الواقعة السينمائية والواقعة الفيلمية⁽³⁾.

لقد قسم الباحث الفرنسي جليبرت كوهن سيت الظاهرة السينمائية إلى جزئين واقعة فيلمية وأخرى سينمائية مشيرا بذلك إلى استقلالية الفيلم عن العرض السينمائي، فالسينما هي عرض فيلم (شريط) خيالي على المشاهد في قاعة سينما، وبهذا يصبح الفيلم أحد أجزاء الواقعة السينمائية، أما إذا فصلنا الفيلم عن المشاهد والقاعة المخصصة

1 -idem p18

2 -idem, p310

3 -idem, p310

للعرض فإنه سيغدو فيلماً منفصلاً عن الواقعة السينمائية ، سيصبح حينئذ رواية مصورة يحتويها الفيلم.

كما أن العرض المسرحي لن يأخذ أهميته ووصفه إلا إذا عرض في قاعة أمام جمهور، فإذا غاب الجمهور انتفى العرض، حيث تكمن الخصوصية المسرحية في تلقي المتفرج واندماجه مع العرض المسرحي في فضاء مكاني وزماني محدد، أما إذا صورت المسرحية بتقنية اللغة السينمائية أي بعين عدسة الكاميرا بتقسيماتها المشهدية فستحول المسرحية إلى واقعة تمثيلية تلفزيونية، وهذا يعني أن نظام الاتصال هو المتحكم والمحدد لطبيعة العروض.

إذا كانت المسرحية تعرض في قاعة المسرح والفيلم السينمائي في قاعة سينما بحضور المتفرجين، فإن العرض التلفزيوني لا يشترط مشاهداً محسوساً بل افتراضياً، لذا يصبح نظام الاتصال في المسرح هو الذي يمنح التميز المسرحي، ونظام الاتصال في السينما يمثل ميزة العرض السينمائي، ويتحول التلفزيون إلى نظام اتصال يضم كافة الأنظمة، إذ يغدو العرض المسرحي تمثيلية مصورة، ويتحول الفيلم السينمائي حين يعرض على شاشة التلفزيون إلى مجرد فيلم تلفزيوني، وذلك لتشابه اللغة السينمائية بين الفيلم السينمائي والتلفزيوني، واختلاف نظام العرض ، من قاعة متخصصة لعرض الأفلام إلى بث عن طريق شاشة التلفزيون.

وهذا النظام الجديد للبث والاتصال له إيجابيات عديدة، من أهمها تخليد الأعمال المسرحية والسينمائية، والحفاظ عليها من الضياع. إن القنوات التلفزيونية تقوم بخدمات جليلة لكبار المخرجين المسرحيين والسينمائيين، فلا تخلو قاعة من فضاء فيلمي، كما تعرض أقدم المسرحيات وأحدثها، فلا نفاًجاً أبداً إذا عرضت علينا أفلام شارلي شابلن الصامتة وقد مر عليها قرن من الزمن، بينما لو عرضت على قاعات السينما لا يلتفت إليها المشاهد لأنه يسير مع موضوعة الأفلام الجديدة حتى وإن كانت قيمتها وضيقها فنياً، فالعرض السينمائي يقوم أساساً على مبدأ تجاري خالص، إذ تعرض الأفلام في قاعات السينما لمدة قد تتجاوز الأسابيع، مما يمكن المنتجين من الحصول على أموال ضخمة ناتجة عن نسب دخول قاعات السينما، وبعد مضي فترة من

الزمن يتحول الفيلم إلى مجرد عنوان في تاريخ السينما، ولولا ما تقوم به بعض نوادي السينما ومعاهد السينما ومتاحف السينما أو ما تقوم به القنوات التلفزيونية لما أعيد بث أي فيلم سينمائي قديم. وهكذا يتعرف المشاهد التلفزيوني على أشهر أعمال المسرحيين والسينمائيين في تاريخ الفن الحديث.

ويتبدى العرض التلفزيوني كنظام يختلف عن باقي الأنظمة الأخرى، بحيث يستوعب ماضي العروض وحديثها، سواء الأعمال الدرامية المسرحية أو السينمائية وكذلك التلفزيونية من أفلام تلفزيونية أو مسلسلات.

ويبدو جليا للمتلقي أن معظم الأعمال السينمائية يعاد بثها عبر شاشات التلفزيون، وبهذا يتحول الفيلم السينمائي إلى فيلم تلفزيوني نظرا لطبيعة العرض، وقد يبدو هذا هينا لا قيمة له، إلا أن اختلاف النظامين له آثاره السلبية على المشاهد، وهذه القضية أثارت نقاشا حادا في الأوساط الثقافية والسياسية في الغرب منذ الثمانينات من القرن الماضي، ولكن يبدو أن الإعلاميين العرب لا يتابعون القضايا الشائكة ولا يلغون لها بالا، ويكتفون في معظم الأحيان بالتحليلات السياسية وشبه الثقافية الأقرب إلى الجدل منها إلى التحليل العلمي الموضوعي....⁽¹⁾. وبهذا يتجلى لنا مشروع كوهين سيت بوضوح من خلال طرحه فكرة الفيلمولوجيا كبديل للسينما التي ستواجه العديد من الأزمات كونها تركز على العرض السينمائي داخل القاعات السينمائية المتخصصة.

تطرح القضية على الدول العربية قاطبة ماعدا مصر التي تزوج بين التجارة السينمائية والفن السينمائي، حيث تمتلك من القاعات السينمائية والإنتاج الفيلمي السنوي ما يشجع على بقاء الحركة السينمائية لمدة غير قصيرة.

ولكن القضية يجب أن تطرح بعمق، وعلينا أن نطرح السؤال عل أنفسنا:

هل بات ضروريا وجود صناعة وتجارة سينماتوغرافية في كل بلد من البلدان العربية؟ ألا يجب البحث عن بديل للسينما كعرض جماهيري؟

1- رويير لافون: المرجع السابق، ص 141

للإجابة على السؤال الأول، يجب البحث عن حقيقة الواقعة السينمائية التي طرحها جلبرت كوهن سبت، فهي خطاب من حيث المضمون ولغة من حيث الوسيلة، وصناعة من حيث البناء وتجارة من حيث الذبوع.

لهذا تقسم إلى ثلاثة مراحل هي:

- ما قبل الفيلم: تحديد أماكن التصوير، الممثلين، الأستديو-آلات التصوير والإضاءة والصوت.
 - أثناء العرض الفيلمي: طبيعة القاعات وحالتها من حيث الصورة والصوت.
 - بعد العرض الفيلمي: تأثير الفيلم في المشاهدين، من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الفنية..⁽¹⁾.
- والملاحظ أن نفس المراحل تتم بها الأعمال السينمائية والتلفزيونية، مع بعض الفروق البسيطة من حيث ضخامة الإنتاج أو عدمها، ومن هنا يحدث التداخل بين السينما والتلفزيون بأشكاله الحديثة المنافسة للعروض السينمائية في قاعات السينما .

وببقى الفيلم هو العامل المشترك بين الوسيطتين، فإذا عرض في القاعات انتسب إلى السينما أما إذا عرض في شاشات التلفزيون يتحول إلى عرض تلفزيوني، والفيلم لا يعدو أن يكون جزءا بسيطا من السينما أو من العرض التلفزيوني،⁽²⁾. وهنا تكمن أهميته بالنسبة للعاملين في الحقل السينمائي من تقنيين وفنانين، فالمنتوج النهائي عمل فني قابل للعرض سواء في السينما أو في التلفزيون.

وهكذا قد يجد العاملون في الحقل السينمائي متنفسا في الأعمال التلفزيونية، وبخاصة الأفلام الروائية الطويلة دون المسلسلات الدرامية لأنها تشكل ظاهرة أخرى قد تختلف عن الفيلم الطويل.

وعكس مما يشاع من أن السينما والتلفزيون والمسرح عروض تلغي بعضها بعضا، فإنها تشكل تنوعا لدى المشاهدين، ولكل خصوصيته.

1 - Cinéma action et grand maghreb - les cinémas arabes , cerf. institut du monde arabe
الطبعة 10 , 1987 , directeur guy hennebelle

2 - الشاشتان: العدد 2، أبريل 1978، ص 10

«هناك تكامل بين السينما والتلفزيون والمسرح ولا أحد منهم قد يلغي الآخر.. بل هي في تفاعلها واحتكاكها تساعد كلا منها على التمايز والتميز عن طريق إبراز خصائصها الذاتية وقدراتها الكامنة..⁽¹⁾»

ولكن ما يجعل السينما أكثر تعقيدا ، طبيعتها التقنية والفنية والفكرية..⁽²¹⁾. - فما فتئت تتطور منذ اختراعها من طرف الإخوة لوميير، كانت في البداية صامتة ثم ناطقة وبالألوان، ولا يمر يوم أوسنة دون أن نتلمس فيها تطورا تقنيا، لهذا يؤكد كريستيان زيمر بأن السينما تمثل حلقة مهمة في التطور التكنولوجي المعاصر..⁽²⁾..-

كما أن السينما إبداع بل هي تجمع بين عدة فنون إبداعية لهذا أطلق عليها الفن السابع، والمادة التي تنتجها هي الفيلم بخصوصياته السردية وجمالية التصوير وبنية اللغة الفيلمية التي تتجلى على شكل رموز وعلامات دالة..⁽³⁾..-

أما الخاصية الفكرية فتتمثل في الخطاب السينمائي الفيلمي الذي يتوخى التأثير على المشاهد، باعتبارها أحد أهم وسائل الإتصال الجماهيري فهي بالتالي تحمل فكر ومعتقدات أصحابها، وتساعد على تقبل الأفكار وأذيوها حتى بين المناهضين لها وأشد المعارضين..⁽⁴⁾..

1- نفسه ص 10

2- صلاح دهني: قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي، إتحاد الكتاب العرب، سورية، ص 7.

3- عدنان مدانات: سينما تبحث عن ذاتها، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005، ص 5

4- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب، وهران ، 256.