

سيمولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية

د/ نجلاء مصطفى فتحي خراب
كلية الآداب جامعة بني سويف
جمهورية مصر العربية

ملخص

يعد البحث في الصورة من الموضوعات المهمة للغاية ، وخاصة في الآونة الأخيرة، ويعتبر المنهج السيمولوجي من أكثر المناهج قدرة، على كشف ماهية الصورة، سواء في مجال اللغة بوصفها منبع الصور الذهنية، أو في مجال الفنون البصرية بوصفها منبع الصور الحسية المرئية وعلى رأس كل الصور المرئية المؤثرة، تأتي الصورة السينمائية بوصفها إلهاماً بصرياً، وصورة حية ومتحركة، تجمع بين الخطابين البصري واللغوي، وهو ما يجعل منها علامة بصرية منتجة للدلالة، تتفوق على الصور اللغوية في القدرة على التعبير والتأثير، فمن المعلوم أنه على مستوى التعبير والتواصل، تعتبر الصورة المرئية الواحدة بألف كلمة مكتوبة، ولكن هناك من يشك في هذا الأمر، وذلك لأنه لا يرى في الصورة، إلا ما يمكن التعبير عنه بواسطة كلمات اللغة، فما حقيقة هذا الأمر، وما طبيعة العلاقة بينهما، هل اللغة قادرة على الإحاطة بماهية الصورة السينمائية؟ أم أن الأخيرة تتخطى حدود اللغة؟ وهل ارتباط الصورة باللغة يزيد من قدرتها التعبيرية؟ أم أن اللغة هي من يحتاج إلى الصورة لتزيد وتعمق من معناها وتوضحه؟ وإذا كانت الصورة عنصراً مشتركاً بين اللغة والسينما، فما هي أوجه الشبه والاختلاف بين الصورة اللغوية والصورة السينمائية؟

Abstract

the visual image Semiology and it's relations of linguistic language

the search in image is very important subject, especially in the recent period ,the semiological method is the more method ability to clarify the meaning of image ,whether in the field of language or in the field of visual art's

in the head of all expressive and influenced image become the image of the cinema because it combines word and image and this what makes it excel on the linguistic images, it's well know that the one image equal thousand words, but there are doubts about this,

based on that the language is only able to express

And there for what is the truth of this matter? , and what the nature of their relationship? Is the language able to clarify the meaning of image? or the last beyond the borders of language? Is the image link of language increases and deep it's meaning? Or is that language is needed the image to clarify the meaning of it? And what are the similarities and differences between the images and language?

Dr Naglaa Mostafa

تمهيد

لا جدال في أن البحث في الصورة يعد من الموضوعات المهمة للغاية، خاصة وأن الصورة قد فرضت سيطرتها، وسطوتها على العقل الإنساني منذ القدم، وآية ذلك أنها امتلكت صبغة مقدسة في الفكر القديم.

وللصورة أهميتها الخاصة، سواء في مجال الفن أو في مجال الدراسات الجمالية، فعلى مستوى الفن تعتبر الصورة جوهر الفن وسمته الأساسية، وذلك لأن الفن في أبسط معانيه، هو إبداع صور أو أشكال معبرة وقابلة للإدراك الحسى ولا يمكن أن يكون الفن قابلاً للإدراك إلا إذا استحال إلى صورة، ويشترط في هذه الصورة أن تكون ذات معنى ودلالة حتى لا يفقد الفن ماهيته الحقيقية، ولعل هذا هو ما يوثق العلاقة بينها وبين السيميولوجيا المنوطة بدراسة الدلالة.

أما بالنسبة لأهميتها في مجال الدراسات الجمالية نلاحظ ان للصورة أهميتها الكبيرة نظراً لبلاغتها وتنوع دلالتها ومن هذا المنطلق اهتم بدراستها العديد من الفلاسفة، وحجى الفن في كل العصور فمنذ القدم أعلن أفلاطون ان هناك نوعين من الصورة: صورة مزيفة للحقائق الموجودة في عالم المثل تبعد عن الحقيقة بمقدار درجتين إذ يوهم صاحبها الناس بانه يصور لهم الحقيقة وهو في الواقع مزيف والاخرى صورة حقيقية تصدر عن فنان جيد يلم بالحقائق الموجودة في عالم المثل ويعبر عنها في صورة جمالية.

وفي الفكر الحديث ظهرت المدرسة الشكلية ، التي اتخذت من الصورة أو الشكل عنواناً لها، وأكد أعلامها على أنه كلما زاد اهتمام الفنان بالشكل أكثر وأكثر كان عمله جميلاً⁽¹⁾.

ولم يختلف الحال كثيراً في الفكر الجمالي المعاصر، حيث ظهر الاهتمام بالصورة بوضوح عند العديد من الفلاسفة وعلماء الجمال، ومن بينهم عالم الجمال الإيطالى بندتو كروتشة، الذى لم

يتردد لحظة في تنويع الصورة أو الشكل، على باقي عناصر العمل الفني، مؤكداً على أن الشاعر أو الفنان الذى يفتقر إلى الصورة يفتقر إلى كل شيء⁽²⁾.

ومن ثم يمكن القول بأن الاهتمام بالصورة في تطور مستمر، ولكنه قد زاد بشكل ملحوظ في الآونة الأخيرة، لدرجة دفعتنا إلى القول بأن العصر الذى نعيش فيه هو من الناحية الفنية عصر الصورة، وخاصة المتحركة منها التي استحوذت على العقل والوجدان، وليس هذا من باب الفرض الجدلي أو التحيز لفنون دون غيرها، ولكنه الواقع المرئي يفرض نفسه وسيطرته علينا وعلى كافة مظاهر النشاط البشرى، وهو ما يستدعى الاقتراب أكثر من الصورة المرئية وخاصة السينمائية منها أملاً في كشف ماهيتها.

ويرجع اهتمامنا وتركيزنا على الصورة السينمائية، دون غيرها إلى أنه إذا كانت الصورة قد فرضت سلطانها وسطوتها على العقل الإنساني منذ القدم، فإن هذه السيطرة والسطوة، قد زادت بشكل قوى وخاصة مع اختراع السينما، التي منحتها الحركة والحياة، وأهلتها لغزو كل إفرازات الثقافة بصورة ملحوظة.

وقد أثرت دراستها من الناحية السيميولوجية، وذلك لاقتناعي بأن هناك علاقة قوية جداً بين الصورة والسيميولوجيا، فالمنهج السيميولوجي يعتبر من أكثر المناهج قدرة على كشف ماهية الصورة بكافة أنواعها، سواء في مجال اللغة أو في مجال الفنون البصرية، إذ يتسع بطبيعته لدراسة كل ما هو لغوى وكل ما هو بصرى، هذا فضلاً عن أن الصورة السينمائية هي الأخرى، تعتبر أحد وأهم مجالات التطبيق السيميولوجي بوصفها إبحاراً بصرياً متحركاً ومنتجاً للدلالة التي تفوق دلالة الكلمة في سياقها.

وإذا كان هناك نوعين من السيميولوجيا: سيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التواصل، فإن هذا معناه أن هذا البحث يدور في محورين أساسيين هما: 1- البحث في الصورة من حيث الدلالة ويتلخص في التساؤل عما إذا كان في إمكان الصورة المرئية، وخاصة السينمائية التعبير والدلالة بعيداً عن اللغة، أم أنها تحتاج إلى اللغة التي تمارس سلطة عليها؟ وهل الدلالة في الصورة المرئية كعلامة بصرية، تشير إلى تطابق الدال مع المدلول، أو بعبارة أخرى هل دلالة الصورة تتلخص في فكرة المحاكاة أم تتجاوزها إلى التعبير؟

2- أما من حيث التواصل: يتلخص البحث في الاستفسار عن الاتصال الذى يتحقق من

خلال السينما، وهل هو اتصال حقيقي مثل الاتصال اللغوي أم لا ؟
هذا ما نسعى إلى رصده من خلال هذه الدراسة ولكن قبل الدخول في مناقشة هذه التساؤلات، هناك خطوة منهجية لابد من اجتيازها أولاً، وهي تحديد معنى الصورة، ومعنى السيميولوجيا، فهذه الخطوة من وجهة نظري هي نقطة الانطلاق المركزية لأى مناقشة ستأتي بعد ذلك.

أولاً: ما هي الصورة ؟

لا شك أن فهم وتحديد معنى أو دلالة الصورة ، يعد من أصعب الأمور وأشدّها لبساً بالنسبة لمعظم الباحثين ،ولعل هذا مرجعه إلى أن الصورة كمصطلح ، تعتبر من أكثر الكلمات غموضاً في لغة الفن نظراً لتنوع دلالاتها ، وقدرتها كعنصر من عناصر العمل الفني على القيام بوظائف متعددة داخل العمل الفني ، مما يجعلها مصدراً لقيم متباينة ، وهو بدوره ما يجعل اللفظ نفسه مستعصياً على التعريف البسيط ، بل ويجعل التحديد الاصطلاحي له متغيراً بشكل دائم ومن هنا تنوعت وتعددت تعريفات الصورة .

فمن الناحية الفلسفية ، يمكننا أن نقول أن الصورة تطلق على عدة معان ، فقد يراد بها الشكل المخصوص الذى عليه الشيء، ويقال صورة الشيء ما به يحصل الشيء بالفعل ، أو هي ترتيب الأشكال وتركيبها وتناسبها ، وتسمى الصورة المخصوصة ،وقد تطلق على ترتيب المعاني التي ليست محسوسة ، فإن للمعاني أيضاً ترتيباً وتركيباً وتناسباً ، يسمى صورة⁽³⁾ ، والصورة في العمل الفني هي هيئته وترتيب أجزائه أو جانبه المرئي كما يقول هربرت ريد الذى قدم تعريفاً عاماً للصورة ،أكد فيه على أنها الهيئـة التي اتخذها العمل ، وتلك الهيئـة هي شكل العمل الفني أو صورته⁽⁴⁾

أما في مجال السيميولوجيا أو في الاصطلاح السيميولوجي ، نلاحظ أن الصورة هي نوع من العلامة والعلامة في أبسط معانيها شيء مادي، يستدعى إلى الذهن شيئاً معنوياً⁽⁵⁾، فهي كيان مزدوج البنية له جانب مادي، وهو الدال الذي قد يكون سمعياً أو بصرياً أو لمسياً، وجانب آخر معنوي هو الدلالة ، وهذه الدلالة هي ما يكسب الصورة أيّاً كان نوعها قيمة سيميولوجية.

وتنطوي الدلالة في الصورة مثل معظم العلامات السيميولوجية الاخرى على قدر من الغموض، وذلك لأن الدلالة هنا، ليست معطى جاهز من معطيات الصورة، أو سمة من سماتها،

وإنما هي معنى يختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه الصورة، ولهذا تحتاج دائماً إلى تفسير، ينطلق من فهم جيد لها، وهذا هو ما جعلنا نطرح مشكلة العلاقة بين الصورة والدلالة، لمعرفة ما إذا كانت الصورة قادرة على الدلالة بمفردها أم أنها تحتاج إلى كلمات اللغة؟

والحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال، لا تتضح إلا من خلال بحث طبيعة العلاقة بين الصورة واللغة من الناحية السيميولوجية ولكن قبل الدخول في هذا الموضوع، تجدر الإشارة أولاً إلى معنى السيميولوجيا، وعلاقتها بكل من اللغة والصورة، لأنها في تقديري تمثل الأساس النظري الذي انطلقت منه قضية العلاقة بين الصورة واللغة، ولتوضيح ذلك نرى أن هناك علاقة وثيقة جداً تجمع بينهم انطلاقاً من أن السيميولوجيا هي العلم الذي يهتم بدراسة كل أنساق العلامات أو الرموز، سواء كانت لغوية أو بصرية، وهو ما تتميز به الدراسات السيميوطيقية أو السيميولوجية المتخصصة، عن اللسانيات التي ركزت اهتمامها على دراسة العلامات اللغوية دراسة علمية في ضوء النحو والصرف والتركييب والدلالة فقط ، ولهذا فالسيميولوجيا هي أكثر المناهج ملائمة لدراسة كل من اللغة والصورة إذ يضرب كلاهما بجذوره في العلامة .

هذا وتجدر الإشارة إلى أن السيميولوجيا منذ بدايتها لم يكن البحث فيها متعلقاً بالعلامات اللغوية فحسب ، بل كانت تخص قبل ذلك العالم الطبيعي ، وبالتالي عالم الأشياء والصور والإشارات ، ولم يطبق مصطلح دليل على الكلمات إلا فيما بعد⁽⁶⁾ . فالعلامة اللغوية منذ البداية كانت مجرد نسق واحد من الأنساق المتعددة للعلامة ، كأنساق الصور والإيماءات والأصوات الموسيقية ، ولعل هذا ما عبر عنه القديس أوغسطين الذي سبق الجميع إلى التأكيد على أن العلامات اللغوية ، تعد فرعاً من علامات أخرى كالإشارات والإيماءات والعلامات الظاهرية .

المعنى نفسه عبر عنه دي سوسير في الفكر المعاصر ، حين عرف السيميولوجيا ، بأنها العلم الذي يقوم على دراسة الأنساق القائمة على اعتبارية الدليل⁽⁷⁾ ، وحدد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءاً من هذه العلامات الدالة ، فاللغة من وجهة نظره قابلة للمقارنة مع سلسلة من الأنشطة الصانعة للعلامات ، مثل الصيغ المبهمة والإشارات العسكرية، وهي أشياء لا تتضمن بالضرورة كلمات منطوقة أو مكتوبة⁽⁸⁾، وهذا لأن علم اللغة عند سوسير، كان مجرد جزء من علم أعم وأشمل هو السيميولوجيا، والحقيقة أن هذه الفكرة قد تركت أثرها على الباحثين والدارسين ، وخاصة بارت الذي قلبها رأساً على عقب ، حين تناول العلاقة بين اللغة والصورة ،

وهو ما سنوضحه في السطور التالية

ثانياً : طبيعة العلاقة بين الصورة واللغة من الناحية السيميولوجية

لاشك أن العلاقة بين الصورة واللغة قديمة وضاربة بجذورها في التاريخ ، فمنذ القدم وقع التلازم بينهما ، وإن كان للصورة السبق على اللغة إلا أن طبيعة العلاقة بينهما ، ما تزال غامضة حتى الآن ، فهي علاقة مذبذبة ، تصل أحياناً إلى حد التشابه وأحياناً أخرى تصل إلى حد التنافر والتعارض ، وقد يراها البعض علاقة أحادية ، يحتاج فيها طرف إلى الطرف الآخر دون حاجة الطرف الآخر له .

وقد اهتم العديد من الفلاسفة بدراسة العلاقة بين الصورة واللغة من الناحية السيميولوجية، ويمكن القول بأن سيميولوجيا الصورة قد مرت بأربع مراحل اساسية هي : مرحلة التأسيس التي تعتبر الأساس الذي انطلقت منه كافة دراسات الصورة فيما بعد، ومن أهم أعلامها دي سوسير وبيرس، وبالرغم من أن كلاهما لم يقدم لنا نظرية متكاملة عن الصورة، بل قدما آراء مختصرة في هذا المجال إلا أن آرائهم كانت ملهمة لكل من أتى من بعدهما، وعمل في مجال السيميولوجيا، فبيرس مثلاً قد قسم العلامة إلى ثلاث (رمز وإشارة وأيقون)، وهي الخدمة الجليلة التي قدمها للسيميولوجيا، والتي بفضلها أصبحت السيميولوجيا مدخلاً هاماً وجيداً في دراسة الفنون البصرية وخاصة فن السينما.

والمرحلة الفنية أو التشكيلية : التي اهتمت بتحليل دلالات الصور المرئية في الأعمال التشكيلية

ثم المرحلة التصنيفية : وهي المرحلة التي كان الاهتمام فيها منصباً على التمييز بين الصورة اللغوية والصورة البصرية وخاصة السينمائية منها.

وأخيراً المرحلة النصية : وهي المرحلة التي اهتم فيها الباحثين بدراسة الصور المرئية كنصوص وما يهمنا هنا بطبيعة الحال هو المرحلة التصنيفية، وقد سميت بهذا الاسم لأنها مرحلة كان التركيز فيها منصباً على تصنيف الصور المرئية، والبحث في دلالاتها وفق رؤية لسانية وسيميولوجية ، ومن أهم أعلامها رولان بارت وكريستيان ميتز وامبرتو ايكو⁽⁹⁾ الذين تأثروا كثيراً بآراء بيرس وسوسير عن الصورة ، وحاولوا إبراز طبيعة العلاقة بين اللغة والصورة كل بطريقته الخاصة .

وعندما يتناول رولان بارت موضوع العلاقة بين اللغة والصورة ، نجد أنه ينطلق في هذا الموضوع من أطروحة دى سوسير التي تطالب بإدماج اللسانيات في قلب السيميولوجيا ، فيقلبها رأساً على عقب ، مبيناً أن اللسانيات ليست فرعاً حتى لو كان مميزاً من السيميولوجيا ، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات⁽¹⁰⁾، لأنها على حد تعبيره استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات⁽¹¹⁾ .

وذلك لأن البحث السيميولوجي ، لا يكتمل من وجهة نظره إلا من خلال اللغة ، وآية ذلك أنه إذا كان الباحث السيميولوجي ، يباشر جزءاً من عمله على مواد غير لغوية ، أو مجاوزة لحدود اللغة المعروفة إلا أنه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب ، وذلك لأنها على حد تعبير بارت النظام السيميولوجي الوحيد ، الذي ينطوي على دلالة أو يمنح الدلالة لكل ما حوله ، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة⁽¹²⁾.

والمتمثل في الكلام السابق ، يمكنه أن يجزم بكل ثقة بأن ما يحرك بارت هنا ، هو اقتناعه التام بفضل اللغة على الصورة ، وعلى أى نسق سيميولوجي آخر ، وقد ترجم بارت هذا الاقتناع بشكل عملي في دراسته المعنونة ب(بلاغة الصورة) عام 1964 ، والتي كان يهدف من ورائها تفسير كل ما هو بصرى وأيقوني ، من خلال اللغة مؤكداً على أنه إذا كان البعد الدلالي يتوفر في الصورة أو في أى نسق سيميولوجي آخر إلا أن اللغة هي ما يمنح هذه الأنساق الدلالة فأى نسق سيميولوجي آخر ، ليس بإمكانه أن يصبح دالاً بعيداً عن حدود اللغة ، فالصورة المرئية على حد تعبيره ، تقتضى رسالة لغوية تمنحها الدلالة كما يحدث في السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها ، كما أن مجموعات الأشياء في الملابس والمأكول مثلاً ، لا تصبح نظاماً دالاً ما لم تمر من خلال اللغة التي تغزل دلالتها وتسميها⁽¹³⁾ هذا ولم يقف بارت عند هذا الحد ، بل أكد على أن اللغة تتحكم في دلالة الصورة أياً كان نوعها ، فتوضح معناها وتعمقه وتوضح ذلك يرى بارت أنه إذا كان أهم ما يميز الصورة هو وضوحها وقابليتها للفهم حتى مع اختلاف الزمان والمكان ، لأنها أيقون تماثلي للعالم المحاكى ، إلا أن ارتباطها باللغة يزيد من دلالتها ومن قيمتها التعبيرية ، فالكتابة المصاحبة للصورة لها دلالة مضاعفة ، فهي تضيف إلى الصورة دلالة جديدة ، وعليه رأى أن اللغة في علاقتها بالصورة تتشكل عبر وظيفتين هما : التدعيم الذى يضيف فيه النص اللغوي دلالات جديدة للصورة ، وهو موجود بشكل أساسي في الرسوم المتحركة والأفلام

السينمائية .

والترسيخ: وملخصه أن الصورة لا تقترب من المعنى إلا من خلال النص اللغوي ، الذى يوجه إدراك المتلقى بحيث يحدد مجاله التأويلي، ويكون أكثر انتشاراً فى الصور الفوتوغرافية والصحفية ، التى تتميز بالتعدد الدلالى الذى ينتج دائماً تساؤلات حول المعنى ، فيأتى النص اللفظي ليوجه القارئ فى قراءته للصورة ، ويقربه من المدلول الصحيح لها⁽¹⁴⁾.

ومن ثم يمكن القول بأنه من الصعب عند بارت ، تصور نسق سيميولوجى له دلالة ما لم يمتزج باللغة ، فالصور البصرية سواء كانت سينما أو تصوير فوتوغرافى أو صحفى ، تتضاعف دلالتها عندما ترتبط برسالة لفظية ، وسنده فى ذلك أنه ليس هناك فى حياتنا الاجتماعية أنساقاً دلالية تضاهى اللغة شمولاً .

وعليه يمكن وصف العلاقة بين اللغة والصورة عند بارت بأنها علاقة أحادية ، تحتاج فيها الصورة إلى اللغة دون حاجة اللغة إلى الصورة ، فالصورة مهما كانت بلاغتها فى التعبير والتأثير ، ترد إلى اللغة وقد أكد بارت هذا الكلام فى كتابه عناصر السيميولوجيا بقوله على الرغم من أن الحضارة المعاصرة ، قد غرقت فى بحر من الصور المرئية ، إلا أنها لم تتخل فى أى لحظة عن الكتابة ، فعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة⁽¹⁵⁾ فهل حقاً ليس هناك وجود للدلالة خارج حدود اللغة ، كما يقول بارت ؟ وهل تكون الصورة ناقصة التعبير والدلالة ما دامت بعيدة عن حدود اللغة ؟ وهل الصورة كعلامة عاجزة بمفردها عن توصيل دلالة وتحتاج دائماً إلى دعامة خارجية تتمثل فى كلمات اللغة ؟

للإجابة عن هذه الاسئلة نرى أنه إذا كانت أطروحة بارت ، التى تتلخص فى أن العالم أبكم لا يمكنه الدلالة إلا من خلال كلمات اللغة فقط ، قد كشفت عن اهتمامه وتفضيله للغة على أى نسق سيميولوجى آخر، فإنها أيضاً قد كشفت فى الوقت نفسه عن خلطه الواضح بين الصورة واللغة ، وأظهرت رؤيته الأحادية التى جعلت من اللغة المرجع الوحيد لقياس دلالة الصورة ، فهو لا يرى فى الصورة إلا ما يمكن التعبير عنه بواسطة كلمات اللغة ، التى لا تعادلها وسيلة أخرى فى التعبير والدلالة فى نظره.

والحقيقة أننا لا نختلف مع بارت فيما يتعلق بأهمية اللغة اللفظية بوصفها أوضح اللغات ، وأكثرها قدرة على الشرح والتفسير والتعبير، بشرط أن يتمكن مستخدمها من توظيف إمكانياتها ،

ولكننا لا نتفق معه في أن تحتكر اللغة بمفردها الدلالة بشكل تصبح معه الصورة ،أو أى نظام سيميولوجى آخر مجرد تابع لها ، وذلك لأننا لو تأملنا الأمر للحظة لاكتشفنا ، أن هذا الرأى ينطوى على تقليل صريح من قيمة الصورة ، ومن قدرتها على التعبير والتأثير، وهذا غير صحيح فالصورة بإمكانها التعبير بدون اللغة .

ولعل هذا ما انتبهت اليه الفيلسوفة الامريكية المعاصرة سوزان لانجر ، حين أكدت على أن اللغة ، ليست هى سبيلنا الأوحى للتعبير عن المعانى ، فليس من الضرورى أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية ، مجرد انفعال أو حالة وجدانية⁽¹⁶⁾ لا يمكن التعبير عنها ، وذلك لأن اللغة مجرد وسيط من الوسائط المتعددة التى اتخذها الانسان للتعبير، وهذه الوسائط أو الانساق لا تكون لغوية فحسب ، بل قد تكمن الدلالة فى مقطوعة موسيقية ، وقد تكمن فى لون أو مجموعة من الألوان فى صورة مرئية ، فهذه الأنساق بإمكانها التعبير بدون اللغة ، بل ونضيف إلى ذلك أيضاً أن هذه الأنساق قد تتفوق على اللغة فى التعبير .

ولنا فى السينما الصامتة خير مثال ، فهى أفلام اعتمدت بشكل أساسى على الصورة المجردة من الكلمات المنطوقة ، وأثبتت أن الصورة السينمائية بإمكانها التعبير بالاعتماد على مفرداتها الخاصة البعيدة ، عن اللغة كإشارات وإيماءات الجسد والديكور والموسيقى والاضاءة والإخراج والمكياج والمونتاج ، فهذه المفردات عندما يحسن استغلالها وتوظيفها بشكل جيد ، تكفل للصورة تأثيراً يفوق الجملة المنطوقة ، فالموسيقى والإضاءة والإيماءات الجسدية مثلاً بإمكانها ، التعبير عن أحوال النفس وأشكال الصراع الداخلى وبإمكانها أن تخلق حالة شعورية ، تفوق اللغة المنطوقة فى التعبير والتأثير .

ولعل هذا ما ظهر بوضوح فى أفلام شارلى شابلن ، التى اعتمدت بدرجة كبيرة على سحر الصورة ، وقدرتها على التعبير والسرد دون الحاجة للحوار، إذ نجح صاحبها بجدارة فى توظيف الجسد كنسق تواصلى قادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات أثرت فى نسبة كبيرة من البشر، دون أن ينطق بكلمة واحدة ، وأثبت من خلالها أن لغة الصورة أقوى تعبيراً وتأثيراً من مئات الجمل فى الحوار المنطوق ، فبإمكانها أن تظفر فى لحظة واحدة ، بما تعجز الكلمات العادية عن صياغته أو التعبير عنه بنفس الكيفية .

ولكن قد يعترض البعض على هذا الكلام ، ويرى أن الصورة بمفردها عاجزة عن التعبير ،

وأنها تحتاج دائماً إلى اللغة وسندهم في ذلك ، أنه حتى الأفلام الصامتة لم تكن بمعزل عن اللغة بشكل تام ، بل كانت تستخدم فيها بعض لوحات النص المكتوب للفصل بين المشاهد ، ولتوضيح فكرة المشهد ، فكانت هذه اللوحات المكتوبة بمثابة نص توضيحي ، يساعد على فهم المشهد المصور ، كفيلم كوخ العم توم (لادوين بورتر الذي عرض عام 1903)

ولكني أرى أن الاستعانة بمثل هذه اللوحات المكتوبة ، لا يرجع إلى عجز الصورة عن توصيل المعنى ، بقدر ما هو راجع في تقديرى إلى فقر الوسائل السينمائية في هذا الوقت ، وعجزها عن جلب سرد بصرى للشاشة السينمائية بعيداً عن السرد الكلامي ، فالسينما كفن بإمكانها أن تقوم على الصورة وحدها ، وذلك لأنها في المقام الأول فن التعبير بالصورة ، فالصورة تحتل أهمية كبيرة في السينما ، سواء كانت صامتة أو ناطقة ، وذلك لأنها باختصار أساس فن السينما والعنصر الحاسم الذى منحها الخصوصية والتميز عن باقى الفنون ، بل وضمن لها التميز أيضاً عن كل الفنون المرئية الأخرى ، ويمكن القول أنه بدون الصورة لن يكون هناك سينما باى حال من الأحوال ، وآية ذلك أن الفيلم باختصار هو مجموعة من الصور الممنوعة ، أو هو سرد للكلمة المكتوبة من خلال الصور المرئية القادرة بفضل مفرداتها المتنوعة ، على أن تصبح أكثر تنوعاً وثراءً ، وأبلغ تعبيراً وفاعلية من أى صورة أخرى .

ولعل ما يؤكد تلك الأهمية للصورة ، هو الحرص الشديد والإصرار في معاهد التمثيل ، على تدريب الممثل على أداء التعبير الصامت واعتباره أرقى وأصعب أنواع الصور المعبرة ، إذ يكشف بوضوح قدرة الممثل على الأداء والتعبير .

الصورة السينمائية إذاً بإمكانها ، أن تحقق الدلالة بدون اللغة ، بل ويمكن القول بأنها تتفوق على كلمات اللغة من ناحيتي التعبير والتأثير ، فمن ناحية التعبير : الصورة الواحدة بألف كلمة كما يقولون ، فاللقطة الواحدة قد تحتل بداخلها مئات الكلمات

أما من ناحية التأثير : نلاحظ أن الصورة بإمكانها أن تتجاوز كل ما يمكن أن ترسخه الكلمة من أثر ، فهي أكثر تأثيراً من الصور اللغوية ، وذلك لأن اللغة تكون مجرد جزء من المفردات السمعية للصورة السينمائية ، إذ تجمع الأخيرة بين الكلمة المنطوقة والصورة المرئية ، ويتداخل فيها الدال المرئى مع الدال المسموع ، ليعطينا دالاً واحداً له بنية معقدة عميقة المغزى ، تتألف من مفردات لغوية متعددة ، كلغة الموسيقى والغناء ولغة الحوار المنطوق ولغة الاشارات البصرية بكل

اشكالها كالتصوير والديكور وفنون التمثيل ، وهو ما يجعل من السينما علامة مركبة منتجة للدلالة التي تتسم بالثراء ، والتي تلقى علي المتلقى بعبء اكتشافها من خلال سياق العمل السينمائي ككل .

وعليه يمكن القول بأن أطروحة بارت التي تتلخص في عجز الصورة عن التعبير ، والدلالة بعيداً عن حدود اللغة ، تشير في تقديري إلى نوع من التبسيط المخل اعتاد صاحبه ، أن يحدد قيمة كل ما يراه من صور بترجمته إلى اللغة وحدها ، بوصفها النظام الوحيد الذي يستوعب كل الأشياء وبعيداً عنه تفقد كل الأشياء دلالتها .

ويتراءى لي أن كل محاولة لتناول الصورة بهذه الكيفية ، أي بوصفها مجرد تابع للغة ، هي نوع من العبث الذي يتجاهل تماماً أن هناك أنظمة سيميولوجية أخرى بإمكانها أن تتجاوز حدود اللغة كالصورة السينمائية ، ولعل هذا هو ما انتبه إليه كريستيان ميتز الذي حرص بدوره ، على أن يدلي برأيه في قضية العلاقة بين اللغة والصورة ، وخاصة السينمائية منها ، فهو من أكثر الفلاسفة الذين اهتموا بدراسة الصورة السينمائية سيميولوجياً ، وقد عبر عن ذلك في مجموعة المقالات التي تم تجميعها عام 1967 تحت عنوان لغة الفيلم سيموطيقا السينما ، والتي عكست بصورة أو بأخرى إلمامه التام بعدد هائل من المؤثرات الفرنسية المعاصرة في هذا المجال ، ومن بين هذه المؤثرات دراسات بارت الفوتوغرافية القائمة على ثنائية الصورة والتماثل الايقوني، وبحوث انطولوجيا الصورة السينمائية التي طورها اندريه بازن، وتحسينات المنهج السيميولوجي التي انجزها جريماس⁽¹⁷⁾ .

وتعتبر أفكار بارت في هذه القضية ، هي الأساس النظري الذي انطلق منه ميتز ، ولكنه لم يقف عند أفكار بارت فحسب ، بل انطلق منها ومن كل المؤثرات السابقة إلى الاهتمام بتطوير المنهج السيميولوجي ، لتطبيقه على الأفلام السينمائية ، وانتهى من ذلك إلى مقارنة سيميولوجية بين اللغة والصورة .

وتتلخص وجهة نظر ميتز في قضية العلاقة بين الصورة واللغة ، في اقتناعه التام بوجود تشابه بين اللغة والصورة ، فالصورة السينمائية هي لغة أو نص ، وذلك لأن مفهوم النص عند ميتز مفهوم واسع وشامل ، فهو لا يقتصر على النصوص اللغوية فحسب. بل يتسع ليشمل شتى أنواع

الفنون التي يتحقق من خلالها التواصل بين الناس⁽¹⁸⁾.

فالصورة السينمائية على حد تعبيره نص لا يدرك أسرارها إلا صفوة المتخصصين، ولا يمكن التعرف عليه إلا من خلال تحليله، فهي تحتاج مثل الخطاب اللغوي إلى قراءة واعية، ولا يمكن أن تتم هذه القراءة دفعة واحدة، بل هي عملية تدريجية، تحتاج إلى مناهج لغوية لكشف أسرارها، وهو ما صاغه ميتر في فكرته الخاصة التي افترض فيها وجود نحو للسينما⁽¹⁹⁾، والتي أكد فيها على أن الصورة السينمائية، تحتاج إلى اللغة، وأنه لكي تكون السينما ذات معنى، يجب أن تلتفت وراءها إلى شفرة ما، أي إلى مجموعة من القواعد الرمزية التي تحكم مدلولها، مثل النحو والصرف في اللغة، وعليه افترض ميتر أن الصورة السينمائية بحاجة إلى نوع من النحو، يجعل منها لغة رمزية، وقد انطلق من خلال هذه الفكرة، إلى تقسيم الصورة السينمائية إلى وحدات، يمكن التعامل معها وفقاً لمنظومة العلامات اللغوية وذلك لاقتناعه التام بحجم التشابه بينهما وهو ما أكدته بصورة أخرى عندما نظر إلى فكرة الفصل بين الصورة واللغة على أنها فكرة ينقصها الكثير من الدقة مؤكداً على أنه إذا كان هناك تعارض بين الكلمة والصورة فإنه اختزالي جداً، لأنه يسقط من حساباته كل حالات التقاطع والتطابق والتركيب، فهو تعارض جزئي كذلك، لأنه يهمل كل الدلالات التي ليست لسانية محض ولا بصرية محض⁽²⁰⁾ فهناك تشابه كبير بينهما وهذا التشابه له مظاهر كثيرة، منها مثلاً، أن الصورة كالكلمة بؤرة مهمة من بؤر إنتاج المعنى، فكل صورة سينمائية ككل كلمة، تحيلنا إلى المعنى المرتبط بها، وغالباً ما ينتج المعنى معتمداً على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الأخرى⁽²¹⁾ داخل السياق، بحيث يمكن القول بأن الصورة أو الخطاب البصري، يجرى مجرى الجملة في التحليل اللساني، فكلاهما يمثل وحدة أصيلة، ترتبط مكوناتها بعضها ببعض في سياق ما. فاللقطة التي تمثل الوحدة الأولى في التعبير السينمائي، تساوي الكلمة في بنية الأدب القصصي، وكما أن الكلمة بمفردها لا تعني شيئاً إلا في سياقها، فكذلك اللقطة لا تعني شيئاً محدداً إلا إذا وضعت في سياق، يضم مجموعة من اللقطات المتناثرة .

والحقيقة أننا لا نختلف معه في إصراره على أن الصورة السينمائية لغة أو نص، وذلك لأن الصورة بالفعل هي أقدم وسيلة تعبيرية، وبالتالي فهي لغة خاصة، تسبق من الناحية الانطولوجية اللغة المنطوقة، والمتأمل في تاريخ الصورة بوجه عام، يلاحظ أن الإنسان الأول قد اخترع الصورة

الرؤية كأقدم وأول اللغات ، أو الوسائل التعبيرية التي استخدمها للتعبير عن خواطره وللتواصل مع الآخر قبل أن يصل إلى اللغة المنطوقة المفهومة ، فالصورة شكل من أشكال اللغة ، خاصة وأن اللغة ليست ألفاظاً وجمالاً وعبارات فحسب ، بل هي كما يقول ميترز أى وسيلة يمكن أن يتحقق من خلالها التواصل مع الآخر .

ومن ناحية أخرى ، يمكن اعتبار اللغة أيضاً صورة ، وآية ذلك أنه إذا كانت ماهية اللغة ، لا تتضح إلا من خلال الاستخدام الشعري والأدبي لها ، فإن الهدف الأساسي من استخدام الكلمات في الشعر و الأدب ، هو تكوين صورة معبرة في عقل ووجدان المتلقي ، فاللغة جوهر الصورة والصورة هي جوهر اللغة .

وبهذا المعنى يتضح لنا أن الصورة نوعان فهي قد تكون لغوية كما هو الحال في فنون اللغة ، التي تحفل بالصور البلاغية من تشبيه وكناية واستعارة ومجاز ، وقد تكون حسية بصرية كما في الفنون الأدائية كالسينما والمسرح والفن التشكيلي ، والتي تحفل هي الأخرى بالصور البلاغية من تشبيه وكناية واستعارة "ففي السينما مثلاً يمكن استخدام اللقطات استخداماً مجازياً تصويرياً أو استخداماً كنايةاً." (22)

ولتوضيح ذلك نرى انه كما تحفل الصورة اللغوية بالمحسنات البلاغية ، تكون كذلك الصورة السينمائية ، ومثلما يلجأ الأديب حين يشرع في التعبير عن أفكاره إلى الأسلوب البلاغي ، بما ينطوي عليه من أساليب الاستعارة والكناية والمجاز ، فإن المخرج السينمائي ينتهج نفس الأسلوب ، إذ يستعين بعلاقات التجاور والترابط بين اللقطات ، ليحقق ما يسعى إليه من استعارة وكناية ومجاز وغير ذلك من المفردات ، التي تحفل بها لغة السينما ، والتي غيرت بصورة أو بأخرى من المفاهيم الكلاسيكية ، التي اقتصرَت البلاغة فيها على مجال اللغة فحسب ، لما تتميز به من وضوح.

ولكن إذا كان هناك تشابه كبير بين الصورة واللغة وكانت الصورة السينمائية بلاغية مثل اللغة فهل في إمكاننا الحديث عن قواعد وقوانين لغوية تحكم الصورة السينمائية ، وهل خلط ميترز بين القواعد التي تحكم الصورة اللغوية والقواعد التي تحكم الصورة السينمائية في مقارنته السيميولوجية بين الصورة واللغة؟

للإجابة عن هذا السؤال أرى أنه بالرغم من اقتناعي التام ، بالتشابه بين اللغة والصورة في

هذه الجزئية ، وبثراء الصورة السينمائية من الناحية البلاغية ، إلا إنني أرى أنه مهما كان حجم التشابه بينهما من الناحية البلاغية فإن هذا لا يسمح لنا بالحديث عن قواعد وقوانين ، تحكم الصورة كقواعد اللغة وأرى أن فكرة تطبيق قواعد البلاغة الكلاسيكية على الصورة السينمائية ، من الأمور العبثية التي تتجاهل حقيقة مهمة ، وهي أن المقومات الإبداعية للصورة المرئية ، تختلف كلية عن المقومات اللازمة للإبداع اللغوي ، لدرجة قد يصح معها القول بأن هذه القواعد غير مهيأ بصورة كافية ، لتحليل بلاغة الصورة السينمائية ، فما ينطبق على النصوص اللفظية من قواعد تركيبية صارمة ، ليس بالضرورة أن ينطبق على الصورة السينمائية ، ولعل هذا هو ما انتبه اليه مitzer وصاغه بدقة في فكرته التي أكد فيها على أن الصورة السينمائية لغة ، ولكنها ليست لغة بالمعنى الدقيق ، فهي على حد تعبيره كلاماً دائماً ، إلا أنها لا يمكن أن تشكل قط وحدة لغوية⁽²³⁾. ومعنى هذا ان الصورة عند Mitzer كانت لغة لأنها تملك نصوصاً او خطاب له معنى ، ولكنها كلغة تختلف عن اللغة اللفظية ، إذ لا يمكن إحالتها إلى شفرة كائنة .

والتأمل في هذا الكلام يلاحظ انه يعكس بصورة أو بأخرى ، اقتناع Mitzer بأن القواعد التي تحكم السينما ، ليست في صرامة القواعد اللغوية التي تشير في أبسط معانيها إلى علاقة تبادل دلالي بين عنصرين ، يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر دون إبدال الرسالة ، أو حدوث أي تأثير في محتوى الرسالة ، وذلك لأنها تكون محددة تحديداً صارماً ، يمكن معه التعرف على كل عنصر من عناصرها بالعودة إلى القواميس والمعاجم⁽²⁴⁾.

ومن ثم يمكن القول بأن الشفرة التي أسندها Mitzer للسينما ، هي شفرة من نوع خاص تتسم بالمرونة ، ولعل هذا ما صاغه بدقة حين قرر ، أن السينما لم يكن لها أبداً معجم ولا نحو بمعنى دقيق لهذه المصطلحات، بل القواعد التي تحكمها تتمثل في عدد من القوانين السيميولوجية ، التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة

ومعنى هذا انه مهما كان حجم التشابه بينهما ، إلا أن لكل منهما قواعد التي قد تتطابق أو تختلف عن الآخر اختلافاً بيناً ، ولتوضيح ذلك نرى أنه إذا كانت الصورة اللغوية ، تحكمها قواعد النحو والصرف ، فإنه في السينما ليس هناك قاعدة نحوية تمكننا من القول بأن وضع تلك اللقطة هنا ، وفي هذا المكان يعد خطأ ، كما لا يوجد أي قاعدة تحدد لنا كيف نبدأ المشهد السينمائي وكيف ننتهي منه، أو كيف نختار أحجام اللقطات ، أو مستوى ارتفاعها ، أو حركة

الممثلين ونوعية حركة الكاميرا المصاحبة لهم فليس هناك في السينما وجود لمثل هذه القواعد الصارمة الموجودة ، والحاضرة بقوة في اللغة ، كما لا توجد أى قواعد تلزمنا بكيفية استخدام وسائل الانتقال البصرى المغاير للقطع ، أو مكانها مثل المزج والاختفاء والظهور التدريجيين وأماكن وضع المؤثرات والموسيقى بالفيلم ، فمثل هذه الاستخدامات ، تخضع لرؤية كلا من كاتب السيناريو ومخرج النص الفيلمي ، وتصورها عن العالم الفيلمي الذى يقومان بتشكيله⁽²⁵⁾

هذا ولم يقف ميمتر عند حد الإقرار باختلاف الشفرة التى تحكم الخطاب اللغوي ، عن الشفرة الموجودة في مجال الصورة السينمائية فحسب ، بل أكد على أن التحليل اللغوي ، لا يمكنه كشف ماهية الصورة السينمائية ، فالسينما تعمل من خلال مفاهيم تتجاوز حدود اللغة ، وذلك لأنها كعلامة بصرية ، تمتلك خصائص فريدة ، تميزها عن أى علامة أخرى ، فالصورة الناطقة والمتحركة التى تتميز بها السينما عن باقى الفنون المرئية ، كما يقول ميمتر : تتجاوز كل ما هو لغوي وكل ما هو كمى ، فهى لغة خاصة تتميز بالكثافة والغنى وتتوسل بعناصر متبانية ، تتبلور في كل دال يشكل للفيلم كليته الحكائية ، وتتألف مكونات هذه اللغة من خمس مواد تعبيرية ، هى الصور الضوئية المتحركة ، والمتعددة والإشارات المكتوبة والصوت مع الحوارات والموسيقى والضجيج⁽²⁶⁾ ، وهذه المفردات تجعل من الصورة السينمائية من الناحية السيميولوجية علامة بصرية ، أو نسق دلالي قائم بذاته يذكرنا دائماً بوجود انساق سيميولوجية غير لسانية ، لا يرتبط إدراكها باللغة ، ولكنها تتفوق عليها في التعبير .

وهنا يحق لنا أن نستنتج أنه إذا كانت الصورة السينمائية ، تتفوق على الصورة اللغوية بمفرداتها المتعددة التى تسمح لها بالتفوق على الصور اللغوية في التعبير ، فإنه سيكون من الصعب ، أن تصلح القواعد اللغوية بمفردها لتحديد ماهية الصورة السينمائية .

ومن هذا المنطلق رفض ميمتر التعامل مع الصورة السينمائية بأساليب كمية خالصة ، تخطئ بينها وبين اللغة وظل مدركاً لخطورة أن تصبح الصورة السينمائية مجرد تابع للغة ، بل وظل منتبهاً أيضاً إلى وجود فروق دقيقة ، تفصل الصورة السينمائية عن الصورة اللغوية ، وهو ما يدفعنا الى تبني فكرة مهمة وهى ان ميمتر في مقارنته السابقة ، لم يكن يهدف إلى الخلط بين الصورة واللغة ، أو طمس الحدود التى تميز كل منهما عن الآخر ، بل كان يهدف في تقديرى إلى الاستفادة فقط ، من المناهج اللغوية أو السيميولوجية في فهم وتحليل الأفلام السينمائية ، ولعل هذا ما عبر عنه في

كتابه لغة الفيلم سيميوطيقا السينما حين أكد ، على أنه لا يمكن تطبيق مفاهيم اللغويات على سيميوطيقا السينما ، إلا بأكبر قدر من الاحتراز ، فمناهج اللغويات كالإبدال والتصنيف التحليلي ، والتمييز الصارم بين الدال والمدلول بين المادة والشكل ، بين ما له صلة بالموضوع ، وما ليس له صلة إلخ كل هذه المناهج ، تمد سيميوطيقا السينما بمعونة دائمة وفائقة في تأسيس وحدات ، يمكن أن يعتد بها على الدوام برغم أنها لا تزال تقريبية إلى حد بعيد ، ويأمل المرء أن تصبح هذه الوحدات بمرور الوقت ، وبفضل جهود كثير من الباحثين أكثر وضوحاً⁽²⁷⁾.

وعليه يمكن القول بان المقاربة السيميولوجية بين اللغة والصورة التي قدمها ميتز لم تنطو على أي خلط بينهما بل كان ظاهرها يميل الى إقرار التشابه بينهما ولكن باطنها كان يضم حرص شديد منه على تمييز كل منها عن الآخر ، وعدم الخلط بينهما

ولا يمكنني أن أختم حديثي ، عن أوجه الشبه والاختلاف بين الصورة واللغة ، دون أن أقول أن هناك فارق آخر بين اللغة والصورة على مستوى التلقي ، يتلخص في أن إحداها بصرية ، تتمتع بالحضور الفعلي أمام البصر ، ويسهل استيعابها وفهمها والثانية تحتاج لمجهود كبير حتى تصبح بصرية ويسهل استيعابها .

هذا فضلاً عن أن الصور الموجودة في مجال اللغة ، تكون صوراً ذهنية لا يتضح معناها من ارتباطها بالواقع الفعلي ، مثل الصور الحسية ، بل يتضح معناها من اكتمال العلاقة فيها بين الدال والمدلول ، فأى كلمة في اللغة حتى لو كانت تشير إلى شيء حقيقي موجود بالفعل في الواقع الخارجى ، إلا أنها لا تشير إلى شيء بعينه ، وأما تشير إلى الصورة الذهنية الموجودة في عقل المتحدث ، والتي يترجمها إلى صورة صوتية ، يتلقاها المتلقي في صورتها الصوتية ، ويترجمها بدوره إلى صورة ذهنية⁽²⁸⁾ ، تتسم بالتعقيد ، إذ يختلف فيها الدال عن المدلول ، لأن الرابط بينهما يكون اعتباطي ، على حين أن الصور المرئية ، تكون حسية من السهل استيعابها وفهمها ، وذلك لأن المعنى فيها يتحقق من التشابه بينها وبين موجودات الواقع .

ولعل هذا ما عبر عنه دى سوسير ، حين رفض أن تكون العلامة اللفظية في مجال اللغة نسخة طبق الأصل من الشيء الذى تشير إليه ، وذلك لأن العلاقة التي تربط بين طرفي العلامة ، هى علاقة اعتباطية لا تقوم على المشابهة ، أو التطابق التام بين الدال والمدلول ، فهما منفصلان وآية ذلك أن الكلمات التي نستخدمها ، لا ترتبط مع ما تمثله بعلاقات صارمة ، بل هى مجرد

علاقة اعتباطية Arbitrary ، فكلمة بطه مثلاً لا تمشى كالبطة ، وهى فى الحقيقة ليست بطة ، ولا حتى تشبهها ، كما أن مفهوم أخت ، لا يرتبط بأية علاقة باطنية مع سلسلة الأصوات (أ-خ-ت) التى هى بمثابة الدال ، فلا توجد علاقة حتمية تربط بين صوت الكلمة والمفهوم الذى تدل عليه⁽²⁹⁾.

ولعل هذا هو ما يجعل من الصورة اللغوية رسالة شديدة التشفير، يختلف فيها الدال عن المدلول بصورة ملحوظة، وذلك لأن كلمات اللغة ليست كاميرا للتصوير الفوتوغرافى ، على حين أن الصورة المرئية تحمل الكثير من السمات التى تربطها بالشيء الواقعى ، إذ يتساوى فيها الدال مع المدلول ، ولهذا تحمل الصورة السينمائية الكثير ، من السمات المادية التى تربطها بالشيء الواقعى الذى تمثله .

على اننا نلاحظ انه إذا كان دى سوسير قد أكد على ان الدلالة فى الصورة اللغوية ، يرتبط فيها الدال مع المدلول بعلاقة اعتباطية ، فإن الدلالة فى الصورة المرئية ، وخاصة السينمائية منها كما يقول ميتر يرتبط فيها الدال مع المدلول بعلاقة اتفاقية أو اصطلاحية ، إذ لا وجود للعلاقة الاعتباطية فى الفن السينمائى أو غيرها من الفنون ، وهذا لأن الرابط بين الدال والمدلول فى السينما قائم على التشابه ، فالدال فى السينما صورة والمدلول ، هو ما تمثله هذه الصورة ، ويقتضى هذا حضور الدال السينمائى والمدلول فى وقت واحد داخل الصورة ، فالعلاقة هنا علاقة أيقونية قائمة على التشابه والتماثل ، إذ تنقل الصورة السينمائية الواقع تعيناً أو تضميناً.⁽³⁰⁾

ولذا توصف الصورة السينمائية على مستوى التلقى ، بأنها علامة أيقونية خالية من الغموض ، أى من السهل استيعابها وفهمها إذ تقدم جاهزة للمتلقى ، وتبدو وكأنها نقل شفاف للواقع ، أو علامة أيقونية ذات طابع تعليلى تتأسس العلاقة فيها بين الدال والمدلول على المشابه والمماثلة ، وهو ما ينقلنا الى الجزء الثانى فى قضية دلالة الصورة والذى يدور حول الاستفسار عما اذا كانت الدلالة فى الصورة المرئية وخاصة السينمائية منها تتلخص فى فكرة التطابق بين الدال والمدلول أى المحاكاة ام تتجاوزها الى التعبير ؟

وللإجابة عن هذا السؤال ، نرى أن الصورة فى الفنون البصرية وخاصة السينما ، تتهم دائماً بأنها محاكاة آلية ، والسبب الذى يجعل الكثيرون يتهمون السينما بأنها محاكاة ، هو أن السينما بدأت بالفوتوغرافيا ، فكانت الكاميرا السينمائية ، تقوم بتصوير صور فوتوغرافية منفصلة ، ومنذ

بداية السينما لم تكن الكاميرا إلا عينا بشرية ، لا يرمش لها جفن ولم يكن هناك أى مفهوم للتوليف أو المونتاج ، لان الواقع لا يمكن توليفه بواسطة العين البشرية ، لقد كانت الكاميرا فى تلك اللحظات من تاريخ السينما غير مسموح لها أن تسجل إلا ما يراه شخص ، يقف ساكناً مركزاً عينية على حدث واحد لمدة متصلة من الزمن⁽³¹⁾.

وقد ظلت الصورة السينمائية على هذا الوضع محاكاة ، إلى أن جاء جورج ميليس الذى اشتهر بفن الخدع ميليس للأسف لم يستخدم اكتشافه إلا فى حدود ضيقة⁽³²⁾.

والحقيقة أن الصورة فى السياق السينمائى ، حتى لو بدأت بالفوتوغرافيا ، إلا أنه لا يمكن اعتبارها محاكاة آلية ، وذلك لأن الصور الفوتوغرافية البحتة ، كما ذهب عالم الجمال الإيطالى بندتو كروتشه ، ليست هدف الفنان الحقيقى فالصور الفوتوغرافية كما يقول كروتشه تنطوى على عنصر فى ، يجعل منها أعمالاً فنية ، وذلك لأنها تنقل إلينا حدس المصور ، ووجهة نظره وجهده الخاص فى اختيار مواضع بعينها وزوايا محددة يلتقط منها الصورة.⁽³³⁾

هذا فضلاً عن أن الممثل فى السينما ليس مجرد شخص سلبى ، يقتصر ما يعرض عليه فقط ، بل هو فى المقام الأول شخص مبدع ، يمتلك طاقة تعبيرية ، تمكنه من تحويل الصورة الايقونية إلى تجسيد مرئى للعديد ، من الأفكار التى تعتمل فى عقله والمشاعر والانفعالات التى تدور فى نفسه ، بحيث يكون الناتج فى النهاية منتجاً بصرياً ، ينطوى على دلالات بلاغية وفنية قوامها التعبير الذى يتسم بالحركة والحيوية ، وهو ما يجعل من الصورة السينمائية علامة فنية بالدرجة الاولى ، بعيدة كل البعد عن العلامات المستهلكة ، إذ تميل إلى التعبير وليس التقرير، انما لا تنقل لنا الواقع بقدر ما تعبر عن رؤية الفنان تجاه هذا الواقع ، تلك الرؤية التى تكسب الصورة ثراءً ومرونة دلالية ، تنأى بها عن أن تكون مجرد شكل خالص ، أو مجرد محاكاة للنموذج بل تجعل منها على حد تعبير يورى لوتمان ، "تكتيف للدلالة وإعادة تكوين حيوية وفعالة"⁽³⁴⁾.

والمتمثل فى دلالة الصورة المرئية بوجه عام ، يلاحظ أن الصورة فى مجال السيميولوجيا ، أو فى الاصطلاح السيميولوجى لا يمكن أن تكون محاكاة آلية ، بل هى علامة بصرية تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول على مستويين : مستوى إشارى أو أيقونى ، يحيلنا بصورة مباشرة إلى فكرة النسخ والمحاكاة ، وتكون فيه الصورة إعادة إنتاج طبق الأصل ، أو تمثيل مشابه لكائن أو شىء ما ، وهو ما كان سائداً فى الفكر القديم الذى اختزل دلالة العلامة فى كونها ،

تنطوى على تطابق تام بينها وبين ما ترمز إليه ، فالدال ينطبق على المدلول ، إذ تتأسس العلاقة بينهما على المشابهة، ويتم فهمها بسهولة من خلال الإدراك الحسى .

ومستوى تشكيلي : ينظر إلى الصورة بوصفها علامة بصرية منتجة لنوع من الدلالة مفتوحة وعميقة المغزى ، وهو الاتجاه الذى ساد فى الفكر الحديث الذى طور من مفهوم الصورة كعلامة وابتعد بها تدريجيا عن الشفافية ، أو عن المطابقة بينها وبين ما تشير إليه .

وحسبى أن اشير هنا إلى أنه فى كلا المستويين ، وخاصة المستوى الأيقونى الذى قد ينطوى على تشابه كبير بين الصورة والأصل يصل أحيانا إلى حد التطابق ، لا يمكن اعتبار دلالة الصورة مجرد محاكاة آلية ، بل هى فى حقيقتها لغة بصرية بالغة التعقيد والتنوع تكون محملة بالعديد من المعانى والدلالات ، ولعل هذا ما ذهب إليه امبرتو ايكو حين أكد على أن الفن لا يمكن أن يكون محاكاة آلية وآية ذلك ، أن فن التصوير الذى يوصف بأنه من أكثر الفنون محاكاة ، بتأمله نجد أنه بعيد كل البعد عن المحاكاة الآلية ، فهو لا يشبه الواقع بصورة تامة ، فمثلا بورتية الملكة إليزابيث على حد تعبيره ، لا يحوز عمليا على خصائص الموضوع الذى يمثله لأن النسيج الذى ترسم عليه ، ليس له نفس نسيج الجلد ، وليست لديه القدرة على الكلام والحركة التى لصاحب الصورة ، وهو ما يعنى أن العلامة الأيقونية الحقيقية التامة للملكة إليزابيث ، ليست هى الصورة المرسومة ، بل الملكة ذاتها.(35)

ومعنى هذا أن الصورة مهما تشابهت مع الأصل إلا أنها لا تكون نقل آلى له ، بل هى تعبر بصورة أو بأخرى عن فن حقيقى ، ينبع من الجهد الذى يبذله الفنان فى اختيار زاوية التقاط الصورة ، وتحديد أوضاع الأشياء وتعين المسافات، فالفنان يستبعد أشياء ويضيف أشياء أخرى ، قد لا يكون لها أى وجود فى الأصل ، وذلك لأن رسامى الصور لا يهدفون من وراء فهم مجرد الحصول على تشابه حرفي مع الواقع ، و قد يكون مرجع هذا كما يقول هربرت ريد إلى أن الفنان أثناء تصويره للمنظر الطبيعى لا يريد أن يصف لنا المظهر الخارجى لهذا المنظر فحسب ، وإنما يريد أن يخبرنا عنه بشي جديد من اكتشافه وليس مجرد محاكاة(36).

وبهذا المعنى يتضح لنا أن الصور المرئية سواء فى السينما ، أو التصوير رغم إحالتها على تشابه ظاهرى مع الواقع ، إلا إنها ليست محاكاة آلية ، فليس الهدف من السينما أو التصوير ، كما هو شائع خلق بعض الموضوعات الفنية ، التى تجئ مماثلة تماما لموضوعات الطبيعة(37) ،

وذلك لأن الصور التي تطابق الواقع مطابقة تامة ، لا تمثل فناً حقيقياً ، وذلك لأننا لا نشعر إزاءها ، بأى شعور فنى وبالتالي لا يصح أن نطلق عليها كلمة فن .

ويتراءى لى أن السبب الاساسى ، الذى قد يجعل البعض يحكم على دلالة الصورة المرئية بأنها محاكاة ، يرجع إلى أنهم يخلطون عادة فيما يتعلق بالفن بين الشكل والنسخة ، فينظرون إلى اللوحة الفنية على اعتبار أنها مرآة ، تعكس صور كائنات يعرفوها من قبل، أو بمثابة نافذة تطل على هذه الكائنات ، وهذا بالطبع قمة الخطأ ، وذلك لأن الصورة أياً كان نوعها حتى الأيقونية منها ، لا يمكن أن تكون نقلاً آلياً ، وذلك لأنها إذا نجحت في تمثيل الهيعة الأيقونية بدرجة كبيرة ، فإنها لا تتمكن من تمثيل نفس خصائص النموذج وحركته وهو ما يجعل من الصورة الأيقونية مشروعاً لانتاج الدلالات المفتوحة ، وليس نقلاً آلياً .

وعليه يمكن القول بأن دلالة الصورة لا يمكن ان تتلخص في فكرة المحاكاة وذلك لأن تشابه الصورة مع ما تحيل إليه ، لا علاقة له بإنتاج الدلالة ، فالدلالة في العلامات البصرية شأنها شأن الدلالة في العلامات اللسانية ، تكون من طبيعة اعتباطية ولا تنتج الدلالة إلا وفقاً لهذا المبدأ .

ثالثاً: الاتصال والصورة السينمائية

إذا كنا قد انتهينا إلى أن الصورة السينمائية ، هى لغة مكثفة الدلالة ، وكانت الدلالة أو المعنى لا يتحدد ما لم تتواصل ، فما هى طبيعة الدور الاتصالي للصورة السينمائية ؟ للإجابة عن هذا السؤال أرى أن معرفتنا بماهية الصورة السينمائية من الناحية السيميولوجية ، تظل ناقصة ما لم نتعرض للفرق بينها وبين الصورة اللغوية من ناحية الاتصال أيضاً ، وذلك لأن ماهية الصورة ، لا تتلخص في وظيفتها التعبيرية فحسب ، بل لها وظيفة أخرى وهى تحقيق التواصل ، وهو ما تشابه فيه مع اللغة أيضاً .

ويتراءى لى أنه إذا كان سوسير ، قد أعطى للتواصل اللسانى الأولوية في التواصل الإنسانى ، فإن هذا لا يعنى أن التواصل حكراً على هذا النوع وحده ، وذلك لأن التواصل قد يتم بأساليب لغوية أو غير لغوية ، وعلى رأس هذه الأساليب التواصلية غير اللغوية تأتى الصورة التى لعبت منذ القدم دوراً مهماً في تحقيق التواصل الإنسانى ، وآية ذلك أن الإنسان الأول ، قبل أن يصل إلى اللغة المنطوقة المفهومة ، إبتكر الصورة ليعبر بها عن مكنون ذاته ، ولبتواصل بها مع الآخر، ولو

رجعنا إلى الحضارة الفرعونية لوجدنا المصريين القدماء قد استخدموا التعبير بالصور كلغة للتواصل ونقل الواقع ، فاللغة الهيروغليفية نبعت بشكل أساسى من الرسم والتصوير ، ومن ثم يمكن القول بأن الصورة وسيلة مهمة من وسائل التعبير ، أو هى لغة خاصة لها قواعدها وأصولها وتسبق اللغة المنطوقة من الناحية الانطولوجية ، ولعل هذا ما عبر عنه هيربرت ريد الذى أكد على ، أن الصورة اسبق من الكلمة ، فالصور المحفورة ، أو المنحوتة أو المرسومة على أسطح الصخور أو الكهوف ، كانت أول محاولات الإنسان المسجلة لتعريف الحقيقة⁽³⁸⁾ ، فالصورة المرئية منذ القدم ليست لغة تعبير فحسب ، بل هى لغة تواصل أيضاً. ولكن المتأمل فى طبيعة الصورة السينمائية بوجه خاص يلاحظ انها تأتى على رأس كل الصور التى تحقق هذا الغرض ، فهى لغة تعبير ونظام اتصالى مهم ، وآية ذلك أنه إذا كانت العناصر الأساسية لاي تواصل أياً كان نوعه هى المرسل والمرسل إليه والرسالة ، فإن هذا هو ما يتوفر بشكل جلى فى الصورة السينمائية فالصورة السينمائية هى الرسالة التى يقف وراءها مرسل وتكون موجهة إلى مستقبل ومن الطبيعى أن أى رسالة ينتج عنها حدوث اتصال.

ولكن السؤال الذى يفرض نفسه علينا الان ، إذا كانت الصورة المرئية هى أقدم شكل تواصلى اخترعه الإنسان منذ القدم لتحقيق التواصل ، فهل يمكن اعتبار التواصل الذى يتم من خلال الصورة السينمائية تواصل حقيقى مثل التواصل الذى يتم من خلال اللغة ، أو بعبارة أخرى إلى أى مدى يمكن لتلك الصورة السينمائية أن تتوافر فيها صفة التواصل الحقيقى؟

وللإجابة عن هذا السؤال نرى أنه إذا كانت الصورة السينمائية ، تشترك مع اللغة فى ان كلاهما لغة تعبير وتواصل . فالصورة السينمائية كاللغة أداة اتصال ، فهى الرسالة التى تتكون من ثلاث عناصر أساسية هى الدال والمدلول والوظيفة القصدية أو المرجع ، وهذه الرسالة يقف وراءها مرسل هو الممثلين والمخرج ، وتكون موجهة لمستقبل هو المشاهد ، بغرض تحقيق التواصل إلا أننى أرى أن هناك فارق بينهما فى نوعية الاتصال .

ولكى يتضح لنا هذا الفارق ، بوسعنا أن نقارن بين الصورتين : الصورة اللغوية التى تصدر غالباً عن مرسل واحد وهو المؤلف ومرسل اليه وهو القارئ ، والرسالة وهى النص بكل تركيباته وتكويناته وإشاراته ، ويكون الطابع الغالب على الصورة اللغوية هو الثبات فى طرفى المرسل والرسالة .

اما الصورة السينمائية فيتغير فيها هذا الأمر بشكل لافت ، فالمرسل لم يعد واحداً ، بل أصبح مجموعة متنوعة ، تشمل المؤلف والمخرج والممثلين ومصممي الأزياء والديكور ، وكل العناصر الأخرى الداخلة في تكوين العرض ، وهذا التنوع يساهم بطريقة ما في تعديل الرسالة واختلاف مفرداتها⁽³⁹⁾، وكذلك المتلقي لم يعد واحداً كما في النص اللغوي المكتوب ، بل أصبح جماعياً

هذا فضلاً عن أن التواصل الذي يتم من خلال السينما ، يختلف عن التواصل الذي يتم من خلال اللغة ، فالأخير يتأسس على تبادل الأدوار بين المرسل والمتلقي ، عبر نفس الوضع ، فيتحول المتلقي نفسه إلى مرسل والمرسل إلى متلقي خلال عملية الإرسال والاستقبال ، على حين أنه في التواصل السينمائي ، يظل المرسل دائماً هو الممثل والمستقبل يظل هو المتلقي ولا يمكن أن يحدث تبادلاً للأدوار بينهما .

ومن هنا يمكن وصف التواصل السينمائي ، بأنه تواصل أحادي الاتجاه ، ينطلق من كون السينما أداة تعبير أكثر من كونها وسيلة اتصال ، فالاتصال الذي يتم من خلالها ، ليس اتصالاً حقيقياً ، بل اتصالاً مجازياً وذلك لأن التواصل الحقيقي ليس فقط ايصالاً للمعلومات من طرف لآخر ، إنما هو علاقة متبادلة بين المرسل والمستقبل يتبادلان فيها الأدوار معاً ، أثناء التواصل وهو ما لم يتحقق في الاتصال السينمائي إذ يستحيل على المتفرجين التواصل مع الممثلين أو الإجابة أحياناً على أسئلتهم ، كما يتعذر على المتفرج أن يدخل في حوار مع الممثل أثناء العرض .

هذا ويمكن وصف التواصل الذي يتم من خلال الصورة السينمائية أيضاً ، بأنه اتصال نفسي يتم في سياق معين يتضمن هذا السياق ماهية الرسالة ، ويحمل المعنى إلى المتلقي ، فهو ليس اتصالاً حقيقياً ، ولعل هذا ما عبرت عنه لانجر التي رأت أن اللغة الوحيدة القادرة على تحقيق تواصل حقيقي هي اللغة المنطوقة ، فهي أهم وسيلة من وسائل الاتصال ، ومن هذا المنطلق رفضت إطلاق كلمة لغة على وسائل التعبير الأخرى ، ووصفت هذا الأمر بأنه عملية غير دقيقة ، فاللغة هي وسيلة التواصل الأولى ولكن هذا الكلام غير مقبول على إطلاقه ، فإذا كان للغة أهميتها الكبرى في عملية التواصل الإنساني إلا أن هذا لا يعني أن نغفل أهمية النظم الأخرى غير اللغوية ، والتي تطالبنا كل لحظة بضرورة دراسة خصائصها البنائية والوظيفية

التعقيب

يتضح لنا في ضوء ما سبق أن الحقيقة التي لا فرار منها ، أنه سواء كانت الصورة تحتاج إلى اللغة ، أو أن الصورة السينمائية بطبيعتها تركيب لاتجاهين هما الصورة والكلمة . والكلمة هنا ليست عنصراً زائداً أو مكملاً للعمل السينمائي ، بل هي عنصراً أساسياً ، له دوره الفعال في تركيب اللقطات في الصورة السينمائية ، ولكن من الضروري الانتباه الى ان استخدام الكلام المنطوق في الفيلم ، لا يعنى أن الصورة السينمائية تفقد دلالتها بعيدا عن اللغة ، كما زعم بارت وذلك لأن الكلمة في الفيلم ، ليس لها وجود مستقل عن الصورة ، بل هي مثل باقى العناصر الأخرى تخضع لقواعد السينما ، ويتم تحديد معناها داخل النص الفيلمي من خلال علاقتها ببقية العناصر الأخرى الداخلة في تكوين الصورة والتي تخضع كغيرها من العناصر لقواعد الفيلم أو السياق .

ولعلنا نستطيع أن نتوصل إلى نتيجة أخرى مهمة أيضاً في ضوء ما سبق ، وهي أنه ليس هناك صورة ذهنية محضة أو صورة حسية خالصة ، فالصورة الذهنية التي تتشكل من خلال اللغة اللسانية تكون كذلك ، لان المتلقى عندما يقرأ جملة ما ، فإن تفاصيلها لا تكون حاضرة أمامه ، بل تكون هذه التفاصيل مجرد تصورات وأخيلة ذهنية ، ولكنها في الوقت نفسه لا تخلو من الجوانب الحسية خاصة وأن الصورة الذهنية التي تتشكل من خلال اللغة ، تعتمد في أغلب الأحيان على صورة حسية تلتقطها العين وتحتزلها الذاكرة في أعماقها ، ليتم ترجمتها وتحويلها إلى صورة ذهنية⁽⁴¹⁾ ، والروايات الأدبية حافلة بهذا النوع من الصور ، وإن كنت أعترض على من يرى ، أنه يصح النظر إلى هذه الصور بوصفها محتوى بصرى محايث ، وذلك لأن الصور الأدبية الموجودة في الشعر والأدب ، ليست شيئاً بصرياً مثلما يحدث في الرسم والتصوير ، بل هي على العكس من ذلك تحتاج لمجهود خيالى كبير حتى تصبح بصرية.

ومن ناحية أخرى يمكن القول بأن الصور المرئية في فن السينما حافلة هي الأخرى بالصور الذهنية ، إذ بإمكانها أن تطلق الذهن نحو آفاق عليا من الإدراك الذى يثير الخيال ، ويدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهى إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد ، فالصورة التي تتشكل في مجال السينما ، ليست حسية خالصة ، بل تعتمد في أغلب الأحيان على صورة ذهنية تظهر بوضوح من خلال المونتاج الذى يضيف إلى الصورة السينمائية بعداً ذهنياً شديداً الشراء أساسه الإدراك البصرى .

ومن ثم يمكن القول بأنه ليس هناك صورة حسية خالصة ، اى تخلو تماماً من الجانب الذهني

، فوصف الصورة بأنها حسية ليس المقصود منه إلغاء الجانب الذهني تماماً ، بل المقصود منه أن المتلقى الذى يستقبل الصورة ، يقوم بعملية إدراك آنى للصورة الماثلة أمامه بكل مكوناتها ولكنه فى الوقت نفسه يقوم بتخليق صور ذهنية لأشياء لا يراها على الشاشة تنتج هذه الصور بشكل اساسى من وصل وتقطيع اللقطات وتتابعها

وهذا يدفعنى إلى تبني فكرة مهمة وهى أنه من الضروري الأخذ فى الاعتبار أن معنى الرسالة أو الصورة السينمائية لا يتوقف على العناصر التى تتألف منها فقط بل يتوقف أيضاً على خبرة المتلقى الذى يستوعبها بطريقة ابداعية ، ومن هنا كان من الضروري أن يتناسب شكل الصورة وهيئتها مع وظيفتها كعلامة دالة، فمثلاً إذا اقتربت الكاميرا من شيء ما ولم يطرأ عليه أى تغيير فى المشهد التالى ، فإن هذا يعد إطناباً مريباً يحول اللقطة المقربة إلى عبث تفقد معه وظيفتها كعلامة دالة على شيء آخر ،ومن ثم يمكن القول بأن دلالة الصورة لا تتوقف على ما يراه المتلقى أمامه فحسب ،بل يضاف إلى ذلك أيضاً تفاعله مع سياق الصورة المرئية ومع باقى مفردات العمل السينمائي.

الإحالات:

- (1) Adorno, T. W : Aesthetic Theory, Tr By Lenhardt. C, Ed By Gretel Adorno & Rolf Tiedemen, Rutledge And Kegan Paul London, N. Y, P:208
- (2) Croce . B : The essence of Aesthetic , tr , by Douglas Ainsle , the arden library , William Heimemum , 1978 . P:25
- (3) عبد المنعم الحفنى: المعجم الفلسفى ج1-الدار الشرقية -الطبعة الاولى -1990-ص169
- (4) Read. H: The Meaning Of Art, penguin Book, In Association With, Faber And Faber, 1951. P28
- (5) سيزا قاسم: القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرومينوطيقا، مجلة عالم الفكر-المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب -الكويت-المجلد السادس والعشرون - يونيو 1995 ص261
- (6) حنون مبارك:دروس فى السيميائيات-دار توبقال للنشر بالمغرب-ط1-1987-ص75
- (7) حنون مبارك:المرجع السابق ص71
- (8) ستيفن بان: السيميوطيقا -ترجمة خيرى دومة-موسوعة كميريدج للنقد الادبي-المجلس الاعلى للثقافة -المجلد الثامن-2006-ص152
- (9) جميل حمداوى: سيميوطيقا الصورة البصرية-ص503

- (10) ستيفن بان: مرجع سابق ص 152 و 153
- (11) رولان بارت: درس السيميولوجيا- ترجمة عبد السلام بنعبد العالي- دار توبقال للنشر- المغرب- ط3- 1993-ص20
- (12) حنون مبارك: مرجع سابق ص74
- (13) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي- الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003-ص298
- (14) سعيد عموري: من النص السردى إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات- مجلة الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية- قسم الاداب والفلسفة- العدد 12-2014-ص15
- (15) صلاح فضل: مرجع سابق ص298
- (16) Langer. S. k: Philosophy In A New Key, Amentor Book. 3ed. Printing, 1951. . P. 81
- (17) ستيفن بان: مرجع سابق ص162
- (18) فاضل الاسود: السرد السينمائي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ط1- 1999-ص39
- (19) ستيفن بان: مرجع سابق ص163
- (20) محمد غراي: قراءة السيميولوجيا البصرية- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب - الكويت- عالم الفكر- عدد 1- المجلد 31-2002-ص225
- (21) صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة- دار الشروق- ط1- 1997-ص11
- (22) سيزا قاسم، ونصر حامد ابو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة- دار الياس العصرية -المغرب- ص275
- (23) كريستيان ميتز: لغة السينما- ترجمة محمد على الكردى- مجلة الثقافة الاجنبية- السنة السادسة- العدد 1- دار الشؤون الثقافية -بغداد- 1986-ص35 -نقلا عن مجلة علوم اللسان ص236
- (24) سيزا قاسم: القارئ والنص- مرجع سابق ص263 و264
- (25) عارف معروف الداوودى: سيميولوجية دلالة الاشياء على المتلقى ونظم الاتصال- ص9- بوابة انفاست نت
- (26) ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية- ترجمة فائز بشور- ص41- نقلا عن مجلة علوم اللسان ص238
- (27) ستيفن بان: مرجع سابق ص162 و163
- (28) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب - الكويت- عدد 232-1998-ص270
- (29) - Saussure. F. De: Course In General Linguistics Tr By Roy Harris, London, 1983, P. 112
- (30) كريستيان ميتز: لغة السينما -مرجع سابق- ص33

- (31) دافيد كوك: تاريخ السينما الروائية-ص24و25
- (32) دافيد كوك: المرجع نفسه-ص31
- (33) Croce. B: Aesthetic As Science Of Expression And General Linguistic, Tr By
Doglas Ainsle 2nd Edition, Macmillan And Co Limited, London, 1965. p17.
- (34) يورى لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس وزارة الثقافة 2001 ص9
- (35) امبرتو ايكو: سيميائيات الانساق البصرية-ترجمة محمد التهامى العمارى و محمد اودادا -دار الحوار للنشر
والتوزيع-اللاذقية- 2008ص31
- (36) Read. H: The Meaning of Art p130.
- (37) Croce: a esthetic p33
- (38) .Read. Herbert :icon and idea,the function of art in the development of human
consciousness,cambredge.harvard university press1955 p.20
- (39) صلاح فضل:قراءة الصورة ص7
- (40) سمير فريد:الواقعية الجديدة فى السينما المصرية- الهيئة المصرية العامة للكتاب-1982-ص98
- (41) فريد الزاهى :العين والمرآة (الصورة والحدائث البصرية)- منشورات وزارة الثقافة-المغرب -2005-ص31.