سيميائية الرسالة البصرية في الاعلام الجديد، تطورها وآليات قراءتها

أ.د/عبد الله ثاني قدور (جامعة وهران)

تمهيد

حظي موضوع الصورة ودراستها باهتمام بالغ لدى المفكرين . فلاسفة: أدباء: ألسنيين وعلماء في السيميولوجيا. الدراسة بهذا الشأن؛ لازالت خاصة في سيميولوجيا الصورة متواصلة؛ وهي دوما تكشف عن الجديد من الخبايا تثريها حاليا تطبيقات تكنولوجيا الإعلام على الصورة؛ التي ومن خلال معالجتها لها أكسبتها قوة جديدة وقدرة على صنع وتوجيه الرأي العام.

ثقافة الصورة بإيجابها وسلبها من حيث تأثيرها على الفكر الإنساني؛ لهي في واقع الحال نتاج تجاوز حضارة ما بعد التكنولوجيا؛ التي أفرزتها الثقافة العقلانية؛ تلك المتميزة دوما بإحداث القطيعة وتجاوز ذاتها (كما يذهب إليه فلاسفة العلوم أمثال باشلار). الجديدة باتت تحاصر الواقع الحالي: وهو الأمر الذي أدى إلى بروز الصورة الإلكترونية؛ والتي باتت تمثل شبه قطيعة مع ثقافة العقلانية. [01]

ماهيـة وتطـور الصـورة

الماهية: هناك تعاريف عدة للصورة؛ تصطبغ بتلونات الاختصاصات العلمية؛ إلا أن المتعارف عليه عند الجميع أنها " شكل الأشخاص المناظر والأشياء موضحا على الورق أو ما شابه بالتصوير والرسم " [02]

وطبقا لهدا التعريف فالصورة هي إعادة الإنتاج بالتقليد؛ حيث تعتمد على التشابه والتماثل لكائن حي كالبشر مثلا أو لشيء؛ وترتبط الصورة دائما بحاسة البصر وهي أولى مفردات اللغة البصرية " [03]

الفيلسوف الوجودي "جان بول سارتر"؛ أطلق على مسألة التشابه والتماثل بين الصورة وموضوعها في كتابه : "الخيالي" . صفة الربط– ؛ وهو الذي قصد به أن الصورة هي انعكاس لواقع غائب وهو ما يعني لديه أن هذه الأخيرة تؤسس بين مواضيعها ونحن الذين نشاهدها علاقة ضمنية لواقع حقيقي. [04]

المتفق عليه كذلك أن الصورة نوعان إما أن تكون ثابتة أو تكون متحركة والمقصود بالأولى الصورة الفوتوغرافية أو الخطية التي لا تزال مشتقاتها تتم بمنتجات تقليدية (ديابوراما؛ وحواجز بصرية...إلخ) [05]؛ والثانية الصورة السينمائية التلفزيونية.

أ.2 البدايات الأولى للصورة

مرت الثقافة البشرية بأربع صيغ جذرية تمثل أربع مراحل مختلفة في التصور البشري؛ وهي المرحلة الشفاهية؛ ثم مرحلة الكتابة وتتلوها مرحلة التدوين وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة [06]؛ إلا أن الصورة في الواقع؛ وأمام غياب الكتابة، قد نابت عنها" ففي الماضي عندما أراد الإنسان البدائي أو ما يسمى برجل الكهف تسجيل تاريخ حياته لينقله للأجيال اللاحقة من بعده في جوانب كهفه صورا حية للأحداث التي عاشها وعاصرها مصورا لها حضارته ونمط حياته بالرسومات لا برسالة خطية. ظل الأمر كذلك حتى عرف الإنسان الفرشاة والقلم وبدأ يستخدمهما في رسم الصورة التي تسجل حياته للأجيال اللاحقة" [07]

وللتأكيد على هذا السبق للصورة قديما؛ فإن المؤرخين نظروا إلى "الهيروغليفية" الكتابة الفرعونية القديمة أنها لم تكن تمثل خلال تلك الحقبة القديمة سوى الفعل الأخروي؛ وانطلاقا منه كان لا ينظر إليها إلا أنها حروف مقدسة؛ وبرسم الكاتب الفرعوني لها فإنها يعطيها الحياة. خلال التاريخ القديم لم تكن الكتابة في متناول الجميع ففي عهد الفراعنة قدر المؤخرون أن 1% من الشعب كان يعرف الكتابة.

يستشف من هذا أنه وحتى بعد ظهور الأشكال الأولى للكتابة . والتي كانت حكرا على طبقة محظوظة . ظلت الصور تنمو بصورة مزدهرة.

"أندري بازان" أرجع هذه الاستمرارية لنمو الصور بعد ظهور الكتابة إلى الأساس النفسي المتجسد في عملية التحنيط والتي كانت تمثل "رؤيا فنية دينية كان يعتقد من وراءها إنقاذ الناس من الموت بواسطة تخليد ظهورهم؛ وكأنها عملية تمثل أخذ بصمات لهم من خلال قالب لقناع جنائزي؛ ظل وجه مستدار ؛ أو شبح جسم بشري، الصورة وبهذا تخطف (تسلب) شيئا من الحاجز الواقعي وتحتفظ به بغيرة بعيدا عن الزمن"[08]؛ ويلتحق بهذا التفسير النفسي "أنريكو . فلشيني" الذي أضاف أن دور التحنيط في تخليد الصورة دافعه "أن هذه الحاجة (الضرورة) للتغلب على الزمن ظلت غير متحكم فيها؛ أصبح لا يعتقد في الهوية الأنطولوجية للقالب (النموذج) وصورته؛ إلا أنه أصبح يتقبل أن هذا الإنجاز الأخير يفيدنا في تذكر الأول والسماح بإنقاذه من موت روحية ثانية؛ وبهذا فالصورة تجردت من كل نفسية . أنثروبولوجيا".[09]

يستنتج من هذا الطرح المتعلق بأقدمية الصورة، الأكيد أنها خضعت ولقرون عدة من تاريخ البشرية للعجائبي والمقدس ولم تلتحق بالدور الترفيهي إلا في المجتمع الروماني.

والأكيد أن المؤرخين يجمعون على أن تحرر الصورة من هذه القبضة الدينية القديمة تجسد خلال القرن 18م وهو نفسه بالتقريب تاريخ دمقرطة الكتابة؛ حيث أتاحت الطباعة إمكانية النشر الجماهيري. وهناك بالضبط نلاحظ ظهور الصحافة والرسوم الشعبية والرزنامة والموسوعة التي تعتبر أول محاولة لجمع ونقل المعارف بلغة واضحة؛ ومرفقة برسوم بيانية. وبهذه التقنية أصبح كل من الأدب وفن الرسم والمسرح متداولا في الشارع. [10]

أ.3 الصورة وتقنيات التقاطها آليا (من الثابتة إلى المتحركة)

الصورة الثابتة:

تمثل سنة 1893؛ القطيعة للصورة مع نمط إنتاجها اليدوي الذي كان موكلا إلى

الفنانين المجيدين لفن الرسم. ففي هذه السنة ثم اختراع أول آلة للتصوير الفوتوغرافي وبذلك "تغير الوضع وأصبح في إمكان الكثيرين ممن لا يعرفون أصول الرسم أن يستخدموا هذه الآلة الحديثة "Daguerreo type" في إنتاج صور معبرة.[11]

إلا أن هذه الطفرة التقنية ورغم أهميتها "لم تمثل القطيعة النهائية للصورة مع ثقافة النخبة البرجوازية؛ حيث أن هذه الوسيلة وكما رأى فيها النقاد، فلقد لبت رغبة طبقة محظوظة بإنتاج أعمال فنية دون أن يكون أصحابها فنانون وذلك من خلال تطابقية المشروع هذا أساسا برجوازيا[12] لكن "بظهور الصورة الشمسية اتجهت الصورة نحو دمقرطتها؛ حيث تمكن كل من الفقراء والأغنياء من تحقيق رغبتهم في الخلود .... وهكذا لم يعد للصورة أدنى قداسة؛ كما اختفى جلال الصور وباتت هذه الأخيرة خطابا أيقونيا (صور تدرك كمجموعة من اللحظات البصرية) مشابها لنص خطي ومستمر"[13]

الصورة المتحركة :

وواصلت الصورة تقدمها التقني؛ إذ بعد محاولات عدة أمكن إنتاج الصورة

المتحركة السينمائية والتي كانت بداياتها قريبة من الصور الثابتة الفوتوغرافية وتشير التوثيقات التقنية الإعلامية إلى أن " أول فيلم أنتج عام 1895؛ وكانت السينما تدعى في بداية الأمر بالسينما الفوتوغرافية؛ ولم تظهر كلمة سينما إلا عام 1900. والأبحاث الأولى في السينما كانت نتيجة لأبحاث التصوير الفوتوغرافي؛ فالإخوة "ليمبار" بدأوا بهذا النوع من التصوير" [14]ويرى نقاد الصورة "أن الصور الأولى في السينما لم تشكل قالبا جماليا ولا أشكالا جديدة للتمثيل كما هي عليه الآن حيث كان هناك مشهد يمثل رواية بشكل قصير؛ أين يمكن تحريك الأشخاص شيئا فشيئا؛ مما أعطى تركيبا لم يعد موجودا في الصور الكلاسيكية السابقة. الصورة الثابتة" [15]وبعد هذا المستوى تعمقت الأبحاث العلمية الهادفة تولية السينما صفة الجماهيرية الفعلية وذلك من خلال "موافقة مقاييسها ".

في إنتاج المعلومة والدلالة؛ كان هذا في فرنسا في دور "جورج ميلس" "George Melies" و "شارل باث" " Charles" Pathes وأخيرا "ماكس ليندر" وفي الولايات المتحدة كان "شارلي شابلين" "Charlie Chaplin" [16]

الأفلام هذه أعطت رؤيا حقيقية للصورة المتحركة خاصة والسينما عامة وحسمت الفرق بينها وبين الصور الثابتة.
كانت هذه أهم محطات الصورة السينمائية؛ التي عرفت تقدما ملحوظا تحديدا سنة 1915 على يد المخرج الأمريكي (D.W.Griffith)؛ الذي استخدم الكاميرا بطريقة حرة؛ وتمكن من إيصال اللقطات لبعضها البعض وبهذا فتح عهد التركيب السينمائي؛ الذي جعل السينما فعلا وسيلة جماهيرية تتمثل في معالجة المواضيع فيلميا ونقلها إلى المتلقي. أما التلفزيون وبدوره اعتبر الدافع القوي للصورة وهو الذي جعلها في متناول الجميع أكثر فأكثر؛ لقد انبثق من الأزمة التي واجهت الصحافة في نقل الخبر. إذ كانت الصحافة المكتوبة بطيئة في نقل المعلومة وإيصالها لمسافات بعيدة وكان لابد من وسيلة تنقل الخبر صورة وصوتا أسرع من الجرائد. وفي القرن 19م وبداية القرن20م نقل العالم الإيطالي "قازلي" "GAZELLI" رسومات عن طريق التلغراف)17ثم قام العالم "ألمندكورن" "Allemandkorn" عام 1907 بنقل صورة فوتوغرافية بين باريس ولندن؛ وبعدها العالم "إيجن بلان" "Eugène Belin" مخترع الفونوغراف استطاع بث خلال 12 دقيقة نسخة طبق الأصل لصورة فوتوغرافية من نوع 13×18سم وذلك 1911.[18]
وفي هذه الأبحاث والمجهودات التكنولوجية التي أسست لظهور التلفزيون والتي انطلقت بنقل الصورة الثابتة. واستمرت الأبحاث المخبرية من أجل تطوير التلفزيون؛ حيث تحقق إنجاز أول كاتوديك ما بين 1907 و1911 من طرف الروسي "بوريس روزلينغ" "Boris Rosling" من 1929 إلى1937 ووجد برنامج منظم للتلفزيون يبث من طرف BBC.[19]
ثم من بعد ذلك جاء ماك جي Mac Gee واخترع التلفزيون الكهربائي، وأعطى برنامجا جماهيريا لـ BBC وافتتح عام 1936 في بريطانيا. أما في فرنسا فأبحاث بيلين Belin 1926 كانت نتيجتها أول استقبال للصورة على الشاشة الكاتوديك ثم رابطة مؤمنة عام 1931 وفي نفس الفترة بارثلمي وبفضل تقنية تلفزون Télévisons لـ بيرد Baird استطاع نقل صورة من ميلوز إلى ملكوف.[20]
وفي ديسمبر 1932 وضعوا برنامجا أسبوعيا للبث ابتداء من المدرسة العليا للإلكترونيك تحت اسم التلفزيون الباريسي؛ وفي عام 1935 نصب أول إستديو للتلفزيون؛ أما عام 1930 فأصبحت هذه الإستديوهات تبث 15 ساعة برامج متنوعة في الأسبوع موجهة لبعض المئات من المشاهدين لمسافات قصيرة. [21]
ثم أخذ التلفزيون في التطور؛ إذ انتقل تقنيا نحو الاتجاه الإلكتروني بدل النظام الميكانيكي لبيرد؛ وهذا ما تحقق على يد "Farnswaeth" "فرنسورت" الذي استطاع وحده أن يخرج للوجود نظاما لتلفزيون إلكتروني؛ ذو نوعية ملحوظة حيث سنة 1939 . RCH شعرت باضطرارها لشراء منه كافة حقوق اختراعاته" [22]
وبعد إسناد مهمة إنجازها لشركة EMI الأمريكية دخلت بذلك في مجال تطويره وفق النظام الإلكتروني؛ الذي كان قد اتضحت معالمه الأولى بفضل التجارب الموازنة لبيرد وBBC. وأصبح حينها التلفزيون قادرا على نقل أحداث العالم صورا متحركة لكل أقطار العالم.
يستشف من هذه التاريخية الموجزة للصورة؛ أنها بدأت يدوية؛ ثم انتقلت لتنتج بواسطة الآلة الفوتوغرافية؛ والكاميرا؛ التي ويتطور التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية؛ أصبحت الصورة في متناول الجميع؛ لم تتوقف مسيرة البحث في وسائل إنتاجها وبثها؛ تلك التي أسهمت ولا تزال تسهم في بناء استراتيجيات، الشعوب والأمم المعاصرة.

مستويـات قـراءة وفهـم دلاليـة الصـورة

حضيت مسألة قراءة الصورة بنوعيها السمعية والبصرية باهتمام بالغ تجلى في العديد من التعريفات الفلسفية (كانط، هيغل، باشلار .....الخ؛ وانتقل هذا الاهتمام إلى مجال الألسنيات؛ ومن ثم إلى السيميولوجيا.
ورغم تنوع اختصاصات هذه التعاريف إلا أنها تلتقي . عند مفهوم الخيال الاجتماعي . الذي يرتكز عليه في تفسير الصورة وفهمها. المفكر ج.ديراند يؤيد فكرة أن خيال مجتمع يمكن أن يستوعب بمثابة نفسية جماعية؛ مستقلة؛ تنشط كمثل روح

الجماعة (قريبة من اللاوعي الجماعي . لـ: س.س . يونغ): والتي ضمنها تتجدد مجموعة المحتويات الأسطورية، القصص المانحة للقيم والمهيكلة للنظرة للعالم في وقت ومكان محددين.[23]

وانطلاقا من هذا الاعتبار؛ فان قراءة الصورة البصرية تختلف من مجتمع إلى آخر أولا بسبب المرجعية الثقافية لكل منهما. ضف إلى هذا أن القراءة في حد ذاتها مشروطة بانتقال القارئ للصورة من المستوى التعييني إلى المستوى التضميني وهذه العملية الإدراكية في حد ذاتها "ليست خالية من أي ضغط ثقافي أو اجتماعي لأنه من أجل التعرف على شيء ما مصور؛ يجب قبل ذلك أن أعرف هذا الشيء؛ بمعنى آخر يكون جزءا من التجربة العملية؛ وانطلاقا من اللحظة التي أتعرف فيها على الشيء المصور ليس فقط على مجموعة من الخطوط والألوان؛ فإن سلوكي حتما يتطلب مني قراءة لهذه الصورة بما أحمله أنا من معاني وخلفيات ثقافية"[24]

إن ما ينطبق على الصورة الألسنية؛ قد ينطبق على الصورة البصرية؛ إلا أن السيميائيين خلصوا إلى أن الثانية قد تحمل بعضا من اللبس أو الغموض؛ الراجع إلى الخيال الاجتماعي؛ الذي أوردناه سابقا؛ وهو ما يتسبب في عدة قراءات بالنسبة للصورة الواحدة. وعموما فإن قراءة الصورة البصرية تخضع لعدة مستويات هي:

المستوى التعييني: إنه يمثل فقط الإنطباع الأولي بمجرد التعرض للصورة المرسلة؛ إذ

لا يتعدى مستوى الإحاطة بمحتويات الصورة بشكل عام وهو ما عبر عنه "روين بانوفسكي": "إني أجد نفسي أمام مجموعة من الأشياء والخطوط والألوان في مستويات قياسية اكتشفها بصفة عفوية. [25]

في مثل هذه الحالة؛ فإننا سيميائيا نجد أنفسنا أمام دال ممثل لمدلول معين ومترجم لشيء خارجي فتكون العلاقة فيما بينهما علاقة تسجيل أي تطابق محض بين ما هو مقدم ومعروض في الصورة مع الواقع.

فالصورة كرسالة مرئية تحمل العديد من الإرشادات المرئية. وهذه الإرشادات المرئية كما هو الحال للإرشادات الألسنية الناتجة عن اتحاد بين الدال والمدلول. فالدال يمثل في شيء مرئي كرسم مثلا الخطوط والأشكال لحصان على ورق أما المدلول فهو مفهوم الحصان.

المستوى التضميني: يعرف بأنه ما وراء الصورة؛ إنه مستوى القراءة الرمزية أو مستوى التفكيك والذي يتوقف حسب "قاستون . باشلار" على الخيال النشط المنتج المحرف للصور الثابتة وهو الذي أفضل حليف للتأويل.[26] بتعبير آخر فإن بلوغ هذا المستوى يمثل تفكيك الموضوع إلى جزئيات وهو بمثابة محاولة لتبيين ملامح أجزاء الصورة وصفات كل جزء منها؛ وبهذا فهذه المحاولة هي ما يقابل القراءة الشخصية التي تختلف من شخص إلى آخر إذ تدخل فيها أحاسيس وانطباعات وثقافة الفرد. فيتم تفسيرها طبقا للمحيط الذي وضعت فيه الرسالة أو السياق الذي طرحت فيه ويمكن أن يتقاسم هذه الثقافة مجتمع كامل أو مجموعة من الأشخاص تربطهم نفس العادات والقيم.[27]

المستوى التقريري: يحاول فيه الإنسان تفسير الصورة وتأويلها وذلك بنظر إلى

عناصر الصورة بشكل أدق محاولا فهم العلاقات بين عناصرها المختلفة والربط بينها كوحدة مرجعا إياه إلى المعاني التي قد تتداعى في خاطره.[28]

يستشف من هذا أن القارئ للصورة بداية يحاول قراءتها بشكل عام؛ ثم يبدأ بتفكيك محتوياتها؛ ومحاولة فهم كل جزء منها وفي هذه المرحلة قد يلاحظ وجود تشابه بين هذه الأجزاء المكونة للصورة أو بعضها أو بين أشياء أو أجزاء قد شاهدها سابقا أي أنها تحيله إلى تذكر بعض العناصر التي قد لاحظها من قبل. أما في الخطوة ثالثة وأخيرة فإنه يحاول الربط بين أجزاء هذه الصورة التي تعرض لها، محاولا فهم العلاقة بين عناصرها؛ يفسر الصورة ويتأملها حسب المعارف التي يستثمرها لفعل ذلك؛ والتي كما أسلفنا مختزنة في خياله الاجتماعي تجدد وتنمو لتجدد ونمو المجتمع التي ينتج الصورة والذي ينتمي إليه ويستقبل الصورة فيه.

كيف يتم إدراك المتلقي للصورة

الأكيد وأن الصورة مهما كانت درجة بساطتها ووضوحها فإنها غير خالية من الغموض وتعدد المعاني. لذلك فإن إدراكها ليس أمرا سهلا؛ كما يعتقد البعض. الصورة وفي حد ذاتها لا تمثل انعكاسا بسيطا للواقع يمكن قراءتها عفويا بشكل مباشر؛ إذ أن كل صورة توحي بقدر لا سيتهان به من الدلالات الغير الثابتة؛ مع الإبقاء للقارئ الحسم في اختيار وإنتاج البعض منها. ومن هذا المنطلق تتعدد القراءات بالنسبة للصورة الواحدة.

الصورة؛ ومن جهة نظرة سميولوجية تخضع لمنطق إدراكي معين يستلزم مجموعة عوامل اجتماعية وثقافية تمثل بنية الإدراك لها تلك التي أسماها "إمبرتو إيكو" سنن التعرف.

رولان . بارث وفي مجال إدراك الصورة؛ أرجع تعدد القرارات إلى الذات المدركة. وحسبه فإن اختلاف القراءات ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية فهذه القراءات مرتبطة بالمعارف المستمرة في الصورة: معارف لغوية، أنثربولوجية، تجريبية جماعية.[29]

يفهم من هذا أن إدراك الصورة يتوقف على ما يخزنه المتلقي من موروث ثقافي يستند عليه في إعادة تركيب الصورة وإعطاءه جملة من المعاني انطلاقا من تلك التمثلات الإجتماعية والثقافية. إضافة إلى ذلك فالصورة كواقع مدرك لا يتوقف استيعابها على ذلك فقط بل تستند إلى خاصيتها الثابتة؛ أي ذاتها(مكوناتها): الإشكال والألوان الخطوط، الضوء والحركة والتي تؤول وفق نسق أيقوني خاص بها وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة.[30]

يوجه أعم؛ إن علم السيميولوجيا يرى في الصورة أنها تمثل موضوعا خطابيا بصريا منجزا وجاهزا لمعالجة الشيء وتحريك الرغبة في دواتنا المتلقية من أجل إدراك محتواها. وبهذا يصبح المتلقون أمام الصورة بنوعيها الثابتة والمتحركة على قدم المساواة في محاولة إدراكها واستيعاب مضمونها الكلي.

بتعبير آخر الجميع أصبح أمام ظاهرة فنية؛ يتطلب إدراكها الإرتباط بالسياقات الرؤيوية أي بعملية المشاهدة/ التلقي وأولى دعائمها ومقوماتها أننا نتعامل مع موضوعات محسوسة.(31

مثل هذا التميز في إدراك الصورة عبرت عنه الباحثة "دوني" بقولها: لا يجب أن نفهم الصورة أنها نسخة مادية أو شيء مادي ولكن على أنها فكرة يكون فيها الانتباه مركزا على نوعية حسية بشكل ما.[32]

بالموازاة مع السيميولوجية؛ التي تلح على أن إدراك الصورة يستدعي امتلاك سنن يتم فيه وعبره توليد كل الدلالات الممكنة للصورة. هناك النظرة المترتبة عن علوم الإدراك؛ والتي ترى أن عوامل الانتباه والتذكر تلعب دورا مهما في عملية إدراك الصور فبعد أن ينتبه الفرد للمميزات التي في الصورة؛ وبعد ذلك يسمح الانتباه لدخول أو عدم دخل هذه المعاني في دائرة الوعي ثم يأتي دور الذاكرة التي تدخل في عملية الإدراك من عدة نواحي وفقا لقدرة الإنسان على الإختزان. (33ويرى "كرتس" أن 75 إلى 80% من التلقي الحسي للإنسان أنه بصري. وبالرؤية يرتبط إدراك التذكر والانفعال وكذلك التلقي.(34

الدكتور "حجازي"؛ ومن خلال ما أطلق كمصطلح ثقافة الصورة الحالية . البلاغة الإلكترونية تلك التي أتت لتعزز وتضاعف بلاغة الصورة المرئية التقليدية. أشار إلى أنه ومن خلال مؤثراتها المتعددة فهذه البلاغة لا يمكن للمشاهد إلا الاستسلام لمتعها العديدة وبالتالي تأثيرها الصريح منه والخفي المباشر والمداور.[35]

ويستشف من هدا أن بلاغة الصورة مضافة إلى البلاغة الإلكترونية وتلقيها من أكثر من حاسة في آن معا. وتوجهها إلى أكثر من رغبة ودافع في الوقت نفسه وقوة موضوعها وتماسكها وانسماجها كأشكال وسيناريوهات تجعل عملية بناء الشبكات العصبية المعرفية الخاصة واستيعابها وتخزينها أقوى بكثير. إضافة إلى كونها لا تتطلب جهدا عقلانيا واعيا ومركزا. ومن هنا تتكون شبكات معلومات في الغالب ذات حجم وسرعة لا يقارنان ببطئ تكون الشبكات المعرفية الناتجة عن النص المكتوب الذي يحتاج إلى جهد عصبي لفك رموزه وتأويله ثم استيعابية، بلاغة الصورة تقدم مادة مشغولة سلفا وجاهزة للإستيعاب.(36

د.حواس محمد : ثقافة الصورة في زمن العولمة ـ التأثير السميولوجي ـ في مجلة التربية /قطر عدد 143 / 2004

[1] بدوي أحمد زكي : معجم مصطلحات الإعلام ـ ط1 ـ الدار الكتاب المصري / اللبناني القاهرة بيروت 1985 .

[1] محمود سامي عطا الله ـ السنيما وفنون التلفزيون ـ ط 1 ـ الدار العربية للنشر ـ القاهرة 1987 ص 13 .

[1]. Barthelemy Amengual : Le Cinéma. Edts Seghers – Paris 1971. p 17

[1] .Jean Jaque – w unemburger : La vie des images – presses universitaires de Grenoble 2002 - p : 256

[1] سقوط النخبة والبروز الشعبي / ط 1 / المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 2004 - . عبد الله الغدامي ـ الثقافة التلفزيونية ـ 8 ، ص9 ص

[1] محمود سامي عطاء الله : السينما وفنون التلفزيون ـ مرجع سابق ص 13 .

[1] . Barthelemy Amengual : Le Cinéma. Op- cit p : 20

[1] . Enrico Fulchignoni : la civilisation de l'image – petite bibliothèque/ payot paris 1975 P: 223

[1] جوديت لازار: الصورة ترجمة محمد سلامي في موقع سعيد بن كرادة . http:// said Bergrad.Free

[1] محمود سامي عطا الله ـ السينما وفنون التلفزيون ـ مرجع سابق ص 14 .

[1] انظر تهميش الص: 23 من مرجع : السينما ـ لبرتملي ـ أمينجوال (بالفرنسية) مرجع سابق .

[1] جودت لازال: الصورة ـ ترجمة حميد سلاسي ـ نفس المرجع .

[1]. lamzit Bernard, Histoire des médias Audio-Visuels. Edts Marketing Paris 1999 –p49

[1] . Ibid (5) p : 50

[1] . LAMZIT bernard, Histoire des médias audio-visuels op.cit. p 56

[1] . LAMZIT Bernard, op cit p 74

[1] . Patric Flichy: Une histoire de la communication op cit p 200

[1] . Jean Jacque: Wunenburger: La vie des images . op – cit p:101

[1] . Jean Gazeuneuve: La counication de masse – edition panel – Paris 1976 p: 63

[1] . Ibid p 63

[1] . Jean Jaques wunenburger : La vie des images op-cit p : 100

[1] . Jean Gazenew : La communication de masse op-cit p : 63

[1] محمود سامي عطا الله: مرجع سابق ـ ص 16 .

(1) [1] . عبد الرحيم كمال:سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية ـ مجلة الشرق ـ العدد 16 ـ سنة 2001

[1] حميد سلاسي: ما هي الصورة ـ مجلة علامات العدد 5 – 1996 .

[1] عبد المسلم طاهر: عبقرية الصورة والمكان ـ دار الشرق ـ عدن 2002 ـ ص 97 .

[1] عبد المسلم طاهر: نفس المرجع 3 ـ ص 101 .

[1] عبد الحميد محمد بهنسي سيد: تأثيرات الصورة الصحفية ـ النظرية والتطبيق –ط1 – عالم الكتب-القاهرة .

[1] مجلة الإذاعات العربية –العدد 2 - 2005 –تونس ص :10 .

[1] ثقافة الصورة وزمن العولمة والتأثير السميولوجي:مجلة التربية حواس محمود .

[1] حواس محمد – نفس المرجع3- ص 293 .