Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

تشييد الدلالة في الإشهار التلفزي: إشهار BMCE Bank –نموذجا-

Construction of the sinification in television advertising

-BMCE Bank advertising -model

ياسين الطوسي ETTAOUSSI Yassine
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالجديدة، المغرب.
D student, Laboratory linguistics and rhetoric of the discourse, Faculty of Literature and Humanities, .in el jadida, Morocco
الإيميل: yassinejdidi@gmail.com

تاريخ الاستلام : 2019-03-21 تاريخ القبول : 2020-01-19

ملخص:

تعالج هذه الدراسة الإشهار التلفزي، وذلك من منظور سيميائي، والهدف منها رصد آليات تشييد الدلالة في هذا النوع من الإشهار.

يتظافر مكونان في بناء الإشهار التلفزي، وهما المكون السمعي والمكون البصري، ويتخذ الإشهار شكلا سرديا، من خلال تعاقب الحالات والتحولات.

كلمات مفتاحية: الإشهار التلفزي، سيميائي ، تشييد الدلالة، شكل سردي، سمعي-بصري.

Abstract:

This study deals with television advertising, from a Semiotic perspective. The objective of this study is to monitor the mechanism of constructing significance in this type of advertising.

Two components converge in the construction of television advertising, namely the audio component and the visual component, and the publicity takes a narrative form, through the succession of situations and transformations.

Keywords: television advertising, Semiotic, construction of television, narrative form, audio-visual

1. مقدمة:

تتداخل وتتظافر أسنن مختلفة في عملية إنتاج خطاب إشهاري، يؤثر في المتلقي بغرض جعله مستهلكا؛ إذ يتصف هذا الخطاب بـ "بينة سيميائية مختلطة، هجينة وغامضة وغير مستقرة"[1]، فهو يجمع بين المستويات: الأيقونية واللسانية والفنية والتشكيلية، موظفا إياها في شكل متناسق ومنسجم لتحقيق غايته الأساسية والمتمثلة في إقناع الجمهور.

تُصهر الأسنن المختلفة في قالب سردي؛ إذ تمفصل الوصلة الإشهارية إلى حالة /الما قبل/ وهي حالة النقص التي تنتج عن غياب المنتوج، وحالة /الما بعد/ وهي حالة التوازن التي تنتج ظهور المنتوج باعتباره حلا لعقدة، وقيامه بدوره في تحقيق نشوة أو راحة أو رِضا. الهدف من السرد هو تقديم معادل مشخص لما لا يدرك كشيء محسوس، الشيء الذي يدفع بالمُشهر إلى تسريد العلاقات الاجتماعية وتقديمها في شكل أدوار ومواقع ووظائف قصد تحويل الوصلة الإشهارية إلى مضمون قصصي، والغاية من ذلك هي الاستيلاء على تيمة معينة، وإفراغها في قالب زمني بهدف تشخيص ما لا يمكن أن يدرك عبر الصورة[2]، بعبارة أخرى، إن "الإطار السردي هدفه فقط وضع الموضوع **l'objet** (المنتوج/الخدمة) في وضعية تضيء القيمة"[3]، ومن ثمة إقناع العامل-الذات باقتناء المنتوج أو بالاستفادة من الخدمة.

تمثل الوصلة الإشهارية "كلا دالا"[4]، يضطلع كل مستوى من مستوياتها، السالفة الذكر، بدور معين في إنتاج دلالتها الكلية. يضعنا هذا التصور أمام إشكالية يمكن صياغتها على شكل التساؤل التالي:

*كيف يتم بناء فاعلية الإرسالية الإشهارية التلفزية بالاعتماد على الأسنن المتباينة وكيف يتمظهر بعدها السردي؟

يمكن أن نطرح، انطلاقا من هذه الإشكالية، فرضيتين أساسيتين لهذا البحث:

-هناك تكامل بين الأسنن في بلورة الدلالة الكلية للوصلة الإشهارية؛ إذ يضطلع كل عنصر بوظيفة دلالية معينة أثناء تشييد هذه الدلالة.

-يتمظهر السرد تعاقب حالات النقص، وحالات التوازن.

نهدف من خلال هذا البحث إلى:

-اكتشاف كيفية اشتغال مكونات العبارة (الوصلة الإشهارية التلفزية)، لبلورة خطاب قادر على إقناع المتلقي؛

-محاولة تفعيل بعض مفاهيم السيميائيات السردية داخل الخطاب الإشهاري؛

- تزويد المتلقّي ببعض المبادئ المتعلقة بالثقافة البصرية؛ ومن ثمة تحفيزه على تأمل العلاقة بين مكونات الوصلة الإشهارية.

سنعتمد في هذا البحث المقاربة السيميائية التي تدرس العلامات " التي تكَوّن الإرساليات الأساسية للتواصل الإنساني كيفما كانت مكونات هذه الإرسالية؛ سمعية، بصرية، سمعية-بصرية، شمية، حركية...إلخ"[5]، فالنظرية السيميائية تمكن من تحليل كل ما ينتج دلالة؛ لغويا كان أم غير لغوي، حيث إنها "مجموعة من المفاهيم المنظمة التي تمكن من وصف آليات إنتاج الدلالة داخل موضوع ثقافي ما"[6]، إنها نظرية تدرس حياة أنساق العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وذلك عن طريق وصف مختلف الأنساق العلامية والتركيز من جهة أخرى على وظائفها[7].

انسجاما مع ما تقدم سننطلق في تحليلنا من تصور اللسانيات السوسيرية والهيمسليفية للعلامة، أي التصور الاثناني (الدال/المدلول) و(العبارة والمحتوى)، ومن ثمة سننظر إلى الوصلة الإشهارية على أنها كل دال يمكن تقسيمه إلى مستويين، عبارة ومحتوى، ننطلق من العبارة فنصف مستوياتها، ثم نقوم بتحليلها، حيث "يسمح تحليل هذه المستويات باستنتاج المقومات الدلالية التي تشيد في كليتها دلالة الصورة"[8]، على أننا عوض تحليل صورة الإشهارية الثابتة سنحلل وصلة إشهارية.

سنبدأ في تحليلنا بوصف "مظاهر العبارة"[9]، من خلال وصف المستوى السمعي للوصلة الإشهارية، ومستواها البصري الذي ينشطر إلى بعدين أيقوني وتشكيلي. على أننا سنستخرج من خلال وصفنا لهذه المستويات مقومات جزئية.

تأتي الخطوة الثانية بمثابة استثمار للنتائج المُتَوَصل إليها من خلال وصف مظاهر العبارة، وذلك للوصول إلى محتوى الوصلة الإشهارية، الذي سيكون ذا طبيعة تتعدى الإخبار إلى الاقناع.

يبقى أن نشير إلى أننا سنحلل الوصلة إشهارية للبنك المغربي للتجارة الخارجية لإفريقيا، التي قدمتها التلفزة المغربية، وهذا الإشهار متواجد على اليوتيوب من خلال أربع نسخ؛ عربية، وفرنسية، وانجليزية، أمازيغية. الشيء الذي يمنحه طابع العالمية.

.

2. مستوى العبارة

1.2 المكون السمعي:

أ- المستوى اللغوي

يلعب هذا المكون دوران أساسيان في الخطاب الإشهاري؛ دور التجذير[10] ancrage، ويتمثل في "العمل على توقيف مسيرة تدفق معاني الصورة، والحد من تعددها الدلالي عن طريق ترجيح أو تعيين تأويل بعينه كما يحدث في الإشهار الصحافي مثلا، حيث ترتهن وظيفة الرسالة اللغوية بتوضيح الصورة، وحصر كثافتها الإيحائية؛ ففي هذا المستوى، إذن، تقوم اللغة بتحديد المعنى الأيقوني الصريح، لتفادي أخطاء التعيين"[11]، دور تكميلي؛ إذ "يدخل الكلام (عادة مقطع من حوار) والصورة في علاقة تكاملية"[12]، أي عندما يكمل أحدهما المعنى غير المتاح في الآخر.

تأسس المكون اللغوي في الوصلة الإشهارية (BMCE) على المعجم اللغوي العربي الفصيح، ومن خلال تحليلنا لهذا المكون في الوصلة الإشهارية يمكن الوقوف عند عدة مقومات دلالية.

يمكن أن نصنف الملفوظات اللغوية إلى:

*ملفوظات لغوية تدل على الزمن مثلا:

- "وأنا طفل تبادرت إلى ذهني تساؤلات كثيرة"؛ إذ يدل هذا الملفوظ اللغوي تركيبيا، من خلال العبارة (تبادرت)، ودلاليا من خلال عبارة (وأنا طفل) على الماضي؛

- "اليوم هذا الحلم أصبح حقيقة"؛ حيث تحيل العبارتان "اليوم" و"أصبح" على الحاضر.

نستخلص مما سبق المقولة: **الماضي / الحاضر**

*ملفوظات لغوية تدل على حجم المتكلم مثلا:

- "كان العالم يبدو لي واسع"؛ إذ يدل هذا الملفوظ اللغوي على حجم المتكلم الصغير بالمقارنة مع العالم الذي يعيش فيه؛

- "أصبح العالم بين يدي"؛ يدل هذا الملفوظ اللغوي على ضخامة حجم المتكلم الذي أصبح يمسك العالم بين يديه.

نستخلص من هذين المثالين مقولة: **صغير / كبير**

*ملفوظات لغوية تدل على مقوم الوعي

- "تبادرت إلى ذهني تساؤلات كثيرة"؛ إذ يدل هذا الملفوظ على جهل أجوبة للكثير من الأسئلة؛

- "حلمت بالمدارس تتفتح كالزهور في الصحراء، حلمت بتدفق النور والمعرفة اليوم هذا الحلم أصبح حقيقة "؛ "وهو ما يدل على وجود مدراس في الحاضر.

نستخلص من هذين المثالين المقولة: **الجهل/ المعرفة**

*ملفوظات لغوية تدل مقوم التواصل

-"حلمت بأن أكون مسافرا متعدد الأوجه"، "حلمتُ بالقدرة على ملامسة آفاق لا منتهية وأصبح العالم بين يدي"،" اليوم انفتح بلدي على العالم "، نستخلص من هذه الملفوظات المقولات التالية:

الماضي/ الحاضر

الحلـــــــــم

/الحقيقة

الانكماش/الانفتاح

المحلي / العالمي

*ملفوظات لغوية تدل على الانتقال من الحلم إلى الحقيقة ومن الفقر إلى الغنى

-" اليوم البنك الذي حلمت به أصبح حقيقة "، "(BMCE BANK) لإفريقيا، عالمنا ثروتنا الأولى"،" نعم عالم يتحول إلى بحر من الإمكانيات اللامحدودة "، نستخلص من هذه الملفوظات المقولات التالية:

الماضي/ الحاضر

الحلـــــــــم /

الحقيقة

الفقر/ الثروة

ب- المستوى الموسيقي

تبدو الموسيقى مكونا له خاصية تأثيرية قوية تصاحب الصورة وتدعمها، وهو ما جعل صانعي الأفلام، مثلا، يتوسلون بها كمكون ضروري له دور أساسي في البناء العام للعمل الفيلمي، فقد " فتحت آفاقا رحبة أمام الصورة الفيلمية، وقامت بدور تكويني وإنشائي في صنع جو اللقطة ومعنى المشهد السينمائي، وأصبحت لغة سينمائية بديلة عن الأصوات الحقيقية في الواقع، وأكملت المعنى المألوف بتحويلاتها النغمية "[13].

تخللت هذه الوصلة الإشهارية موسيقى الكمان التي لها قدرة على بث ألحان متباينة ومتعارضة جعلها الآلة المناسبة لمصاحبة هذه الوصلة الإشهارية، إذ عكست ذلك الانتقال من الماضي إلى الحاضر ثم العودة منه إلى الماضي، أي أبرزت ذلك التعارض بين الماضي والحاضر، فبالنسبة للمؤلف الموسيقي " لا تشكل الأصوات الموسيقية معاني قائمة بذاتها أو حقائق مجردة...لكنها تحقق المعنى الموسيقي عندما تتشكل في علاقات مع بعضها.. وتكون هذه العلاقات بالضرورة متعارضة.. لأن المعارضة هي معنى الحياة.. فلا توجد نظرية دون نقيض، ولا سالب دون موجب، ولا ليل دون نهار، ولا خير دون شر، ولا أسود دون أبيض..."[14]، ولا حاضر دون ماض.

ومن خلال تأملنا للموسيقى المرافقة، نلاحظ أنها كانت في بداية الوصلة الإشهارية ذات نغمة هادئة، إلا أنه مع تقدم الوصلة الإشهارية وتوالي الأحداث بدأنا نلمس الانتقال إلى نبرة أكثر حركة، خاصة عند تحقق حلم من الأحلام التي يتحدث عنها الراوية. نستخلص من هذا المكون المقولة:

ماضي / حاضر

جمود/ثورة

سكون/حركة.

2.2 المستوى البصري

يمكن تقسيم دراسة المستوى البصري إلى مستويين متباينين ومتكاملين؛

- مستوى الموضوعات:" يتم فيه التركيز على الموضوع (الموضوعات) المصورة، مع وصف دقيق ومركز لجزئياتها، الحاضرة والمغيبة، وما تحمله من أبعاد تعبيرية محددة في سياق سوسيو ثقافي معين"[15]، فحضور عنصر أو غيابه معطى يجب أخذه بعين الاعتبار خلال عملية التحليل. وهو المستوى الأيقوني.

- مستوى وضعية النموذج: "ويتعلق الأمر بدراسة الطريقة الخاصة المعتمدة في عرض الموضوعات، وتوزيعها داخل مجال الصورة الإشهارية، أو ما يسمى بالسينوغرافيا، لتحديد أبعادها التعبيرية وما تضمره من تسنينات سوسيوثقافية. فوضعيات شخصيات، مثلا، في علاقتهم ببعضهم البعض، يمكن تأويلها انطلاقا من معطيات اجتماعية مضبوطة (علاقة عائلية، حميمية، عدائية...)"[16]. وهو المستوى التشكيلي.

أ- المستوى الأيقوني

تصور اللقطات من 1إلى 20 فارسا، يرتدي سلهاما ويمتطي حصانا، وتتحول هذه الشخصية ابتداء من اللقطة 21 إلى نهاية الوصلة، إذ نصبح أمام رجل يرتدي لباسا عصريا. نستخلص من هذه اللقطات المقولات التالية:

الماضي/الحاضر

المحلي / العالمي

البداوة/التحضر

يرمز الحصان إلى الرغبة، إذ تبرز اللقطة 2 قوة اصطدام حوافر الحصان بالأرض وهو يركض نحو هدفه، كما أن الحصان، في حد ذاته، رمز جنسي، فـ" فرويد (Sigmund Freud) الذي قام بإجراء التحليل النفسي الأول لطفل، اعتبر الحصان كرمز جنسي، وقد قيل بأنه (وسيلة تامة للتعبير عن الجنسية الطفولية) وأنه (لا مندوحة عنها للطفل بالنسبة لمشكلاته الجنسية) "[17]، كما تبين هذه اللقطة الشخصية وحيدة، بينما في اللقطة 34 نشاهد تصالب وتماس يد الشخصية الرئيسة ويد امرأة، ويرافق الشخصيتان في اللقطة 33 مجموعة من الأطفال، وهو ما نستخلص منه المقولتين:

الرغبة / الإشباع

القلة / الكثرة

تجسد اللقطة 20 وصول الشخصية الرئيسة إلى أعلى نقطة في القصبة، التي ترمز للمحلي، متطلعة إلى عالم فوقي، الذي يرمز للعالمي، بينما تصور اللقطة 35 وقوف الشخصية الرئيسة رفقة امرأة في أعلى نقطة في هذا العالم الفوقي، نستخلص مما سبق المقولة:

النجاح المحلي/النجاح العالمي

الانكماش/الانفتاح

تصور اللقطة 10 تلاميذا يندفعون جريا داخل فناء بناية، تبدو من خلال بنائها أنها مغربية، بينما تصور اللقطة 32 اندفاع هؤلاء التلاميذ نحو أبواب البناية حيث يحيل النور المنبثق من أبوابها إلى فضاء خارجي، لينتقل هؤلاء التلاميذ في اللقطة 33 من البناية التي يوجد فوقها العلم المغربي إلى بناية لا تحمل، ستخلص من ذلك المقولتن:

الانكماش/الانفتاح

فضـــــــاء محدود/فضاء غير محدود

فضاء مغربي/ فضاء غير مغربي

ب- المستوى التشكيلي

- الألوان والإضاءة والمؤثرات الخاصة

لعبت الألوان والإضاءة والمؤثرات الخاصة دورا أساسيا في هذه الوصلة الإشهارية؛ فقد رصدت الألوان الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية الرئيسة، بينما جعلت الإنارة المتلقي يستشعر البعد الزمني داخل الوصلة التي تخللتها مشاهد ليلية وأخرى نهارية، فيم نقلت المؤثرات الخاصة هذا المتلقي بين عوالم مختلفة؛ واقعية وخيالية. هذا التنوع النفسي والزمني والمكاني مكن من إبراز مشاهد الحلم والحقيقة، كما ساهم إلى جانب حركات الكاميرا وسلم اللقطات في تجسيد مشاهد الانكماش والانفتاح، وتصوير عمليات العبور...إلخ.

تحيل ألوان السحاب الغامقة في اللقطات7، 8، 17، 18 من جهة، وألوانه الفاتحة في اللقطتين 31 و32 من جهة خرى إلى المقولتين:

الاضطراب / الاطمئنان

الغموض / الوضوح

تحيل طبيعة الإضاءة في اللقطات 1، 2، 3 و32على الليل والنهار، إنهما هنا بمثابة رموز، تتناسل منها مجموعة من المقولات:

الحلم / الحقيقة

الجهل / المعرفة

لعبت المؤثرات البصرية الخاصة دورا أساسيا في خلق عوالم غرائبية؛ حيث تم تجسيد الجرف السحيق، وكذا عالم مقلوب وبنايات في عرض البحر، مما جعل المتلقي يتنقل بين عوالم الحلم وعوالم الحقيقة.

- سلم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا

ساهمت أحجام اللقطات وزوايا تصويرها وحركة الكاميرا خلالها في انتاج جانب من الدلالة الكلية للفيلم الإشهاري.

- سلم اللقطات

اِعتمد المخرج في هذه الوصلة الإشهارية لقطات مختلفة، ويبدو أن اختيار أحجام اللقطات تتدخل فيه اعتبارات دلالية. سنحاول التطرق إلى بعض اللقطات التي نراها أكثر دلالة لنستخرج منها بعض المقولات التي تسهم في تشييد الدلالة.

اللقطة الشاملة (Le plan Ensemble)؛ تسمى أيضا اللقطة الكاملة، يروم من خلالها المخرج "عرض الحدث كله في المشهد كله"[18]، فهي لقطة إيضاحية؛ إذ يتم من خلالها تحديد " الإطار أو المرجع للمكان أو الحدث اللذين تحدث فيهما اللقطات الأكثر قربا وتفصيلا "[19]، يتم فيها ضم الشخصية إلى الديكور بشكل أكثر وضوحا من اللقطة العامة. إنها لقطة تروم تسييق الحدث.

ترصد اللقطات الشاملة 1، 5، 6، 20، الشخصية الرئيسة وهي تتفاعل مع عوالم غرائبية (الليل، الصحراء، الجرف السحيق، متواجدة بين عالمين؛ عالم تقليدي وعالم عصري مقلوب)، إنها عوالم الحلم، بينما تبرز اللقطة 33 ركض الأطفال للمرور من بناية يعلوها العلم المغربي إلى بناية غير محددة الهوية. نستخلص من هذه اللقطات المقولتين: **الحلم / الحقيقة**

المحلي/ العالمي

اللقطات المتوسطة (Le plan moyen)؛ "تقدم الشخصية حتى القدمين"[20]، تركز على الشخصيات وأفعالها، بينما يقتصر دور الديكور على تقديم معلومات ثانوية.

توضح اللقطة المتوسطة 3 امتطاء الشخصية الرئيسة لحصان يعدو في الصحراء ليلا، وتبدو الشخصية من خلال هذه اللقطة مجهولة الملامح، بينما تكشف اللقطة المتوسطة 19 وجه وملامح الشخصية، وتبين كيف تتطلع هذه الأخيرة إلى الأعلى، ثم تأتي اللقطة المتوسطة 35 لتصور الرجل (الشخصية الرئيسة) برفقة امرأة وهما ينظران إلى العالم من أعلى. هذا التدرج في بروز ملامح الشخصية والتغير الذي عرفته سلوكاتها وكذا الوضعيات المختلفة التي جسدتها، يعكس تطورا في الشهرة وفي القدرة. نستخلص من ذلك المقولات التالية: **المغمور / المشهور**

العجز / القدرة

اللقطات المقربة (Le plan rapproché)؛ تحدد الشخصية من الرأس إلى الصدر، وهناك اللقطة القريبة المتوسطة وهي التي تقدم الشخصية محددة من الرأس إلى الخصر. "يمكن للقطة المقربة أن تكشف عاطفة معينة قد لا تكشفها اللقطة البعيدة"[21]، ونأخذ على سبيل المثال اللقطة 15؛ حيث تبدو الابتسامة على شفاه تلميذة تستفيد من التكنولوجيا الحديثة في تلقي المعرفة والعلم. نستخلص من هذه اللقطة المقولة:

الشقاء / الارتياح

اللقطات الكبيرة جدا (Très gros plan)؛ تمكن هذه اللقطة من إبراز تفاصيل دقيقة عن الشخصية، " فقد يجد الكاتب أحيانا أنه لابد من التفاصيل حتى بأكثر ما تسمح به اللقطة الكبيرة التقليدية. فقد يرغب مثلا أن يشير إلى تعبير خاطف في العين أو نتوء جلدي على الأنف..."[22]. وقد تركز هذه

اللقطة على عنوان جريدة أو عقرب ساعة، أو بصفة عامة كل جزئية دالة بالنسبة للحبكة أو لتحديد للشخصية. وهي تضع المتلقي في موقع المحلل أو المكتشف للحالات النفسية التي تتفاعل داخل الشخصية.

تركز اللقطة 2 على حوافر الحصان وتبرز القوة الناتجة عن ارتطامها بالأرض، الشيء الذي يحيل على مقوم الشدة، أما في اللقطة 34 فتركز الكاميرا على عملية تماس يدين (يد امرأة ويد رجل)؛ حيث تم التماس برفق، فإذا كانت شدة ارتطام حوافر الحصان تدل على التوتر والرغبة الملحة، فإن الرفق في التماس يدل على الهدوء والإشباع. نستخلص مما تقدم المقولة: **الرغبة / الإشباع**

- حركة الكاميرا

تحركت الكاميرا خلال هذه الوصلة الإشهارية وفق مقصدية دلالية؛ وهذا ما نلمسه، مثلا، في اللقطة 11؛ التي يظهر فيها المرور من باب مقوس وضيّق، ومن منطقة مظلمة إلى منطقة مضاءة. تنطوي هذه الحركة على مقولة:

الضيق / الرحابة

الظلام / النور

- زوايا النظر

تموضعت الكاميرا في وضعيات مختلفة بالنسبة للموضوع المصور، وذلك لإبراز قيم دلالية مقصودة؛ حيث نجد في اللقطات 5، 6، أن الكاميرا تصور الفارس من فوق الشيء الذي جعله يبدو صغيرا جدا، كما نلاحظ في اللقطات 18، 30، أن الكاميرا تصور القصبة والبنايات من أسفل مما جعل هذه المواضيع تبدو كبيرة شامخة. تحيل زوايا التصوير في هذه اللقطات على المقولة:

الصغر / الكبر.

3. محتوى العبارة (الوصلة الإشهارية)

قمنا، في الفقرات السابقة بوصف مظاهر العبارة، لذلك سنحاول الآن إبراز كيف تسهم هذه العناصر، مجتمعة، في تشييد دلالة الوصلة الإشهارية. يمكن أن نلاحظ أن الوصلة الإشهارية، موضوع التحليل، تستحضر الرمز وتشتغل وفق مبدأ الاستدعاء؛ فهي تعتمد استراتيجية تقوم على تخليص الخطاب الإشهاري من المألوف، وربطه بعوالم غرائبية؛ عوالم الحلم والخيال.

إن المرسل المتمثل في المؤسسة البنكية (BMCE) لا يوجه للمرسل إليه إرسالية صريحة مفادها: "انخرِط في مؤسستنا"، وإنما يسعى إلى ذلك عبر سرد سيرته التي ارتبطت، صوتا وصورة، بالقضايا المحلية والعالمية. فالدلالة الكلية الناتجة عن مثل هذا الخطاب، كافية لأن تقود إلى تصنيف المؤسسة باعتبارها تسعى إلى إنقاذ أجيال المستقبل من ظلام الجهل، وتحقيق انفتاح على عالم يفسح أمام إنسان العالم الثالث بحرا من الإمكانيات اللامحدودة. مما يرقى بهذا الإنسان ويخرجه من دائرة الشقاء والمعاناة إلى دائرة إثبات الوجود والكرامة والرخاء. هكذا يؤثر هذا النوع من الخطابات الإشهارية في المتلقي ويجعله يتعاطف مع المؤسسة ومن ثمة ينخرط فيها. وعلى هذه الأرضية تتأسس استراتيجية المؤسسة البنكية(BMCE). لكن كيف تم بناء هذه الدلالة؟

ينتظم الخطاب، في هذه الوصلة الإشهارية، وفق مقولة كبرى:

التخلف / التقدم

يعتمد المتلفظ في تركيب الوصلة الإشهارية على تمفصل المستوى السمعي في علاقته بالمستوى البصري؛ فعناصر النص السردي تستدعي الشكل البصري.

إن المقولات التي استخلصناها حين حللنا شكل العبارة، تبرز أن ملفوظات الرسالة تبلور مقولة: التخلف(الحلم)/ التقدم(الحقيقة)؛ حيث يقترن التخلف بالماضي والأمية والانكماش، بينما يرتبط التقدم بالحاضر والمعرفة والانفتاح. يتطلب " العبور" من حالة التخلف إلى حالة التقدم وجود عامل محرك لهذه الصيرورة.

التخلف (وضع بدئي) ← التقدم(وضع نهائي)

حالة ← نقص حل العقدة

(الأمية، الانكماش) ← (المعرفة، الانفتاح)

يسرد الراوي سيرته فيربط بين زمنين لكل واحد منهما خصوصيته؛ فقد ارتبط الماضي بالصغر (وأنا طفل)، بالأمية (حلمت بالمدارس تتفتح...في الصحراء)، وبإمكانيات محدودة (الحلم بملامسة آفاق لا منتهية)، وبالانغلاق على الذات والنظرة

الضيقة (حلمت بأن أكون مسافرا متعدد الأوجه)، وببنك محلي محدود القدرات (حلمت ببنك لا يعرف أية حدود متواجد بإفريقيا وبالعالم)، بينما ارتبط الحاضر بتحقق أحلام الماضي، وهكذا نجد أن الحاضر مرتبط بانتشار العلم والمعرفة (اليوم أصبح هذا الحلم حقيقة)، وبالآفاق غير المحدودة (وأصبح العالم بين يدي)، وبالانفتاح على العالم حيث الإمكانات غير المحدودة (اليوم انفتح بلدي على العالم...عالم يتحول إلى بحر من الإمكانات غير المحدودة)، وببنك ذي صيت عالمي (اليوم البنك الذي حلمت به أصبح حقيقة). ومن ثمة تبرز الوصلة تلك الصيرورة المتمثلة في الانتقال؛ من الحلم في الماضي إلى الحقيقة في الحاضر، ومن حالة التخلف إلى حالة التقدم. لكن كيف تم هذا الانتقال مادام المكون اللغوي لم يكشف عن العامل المحرك للانتقال ولا عن الكيفية التي تم بها "العبور"؟

إن " العبور" من الماضي إلى الحاضر، ومن الحلم إلى الحقيقة لم يأت من فراغ، حسب الوصلة الإشهارية، إنما هو نتاج اجتهاد وسعي المؤسسة البنكية والتزامها الاجتماعي والاقتصادي. وهو ما نلمسه من خلال رحلة شخصية الفارس في عوالم مختلفة.

على مستوى الوصلة الإشهارية، يتعالق " العبور" الذي يبلوره، دلاليا، المكون اللغوي مع المكون البصري؛ حيث تبرز المكونات البصرية الكيفية التي تم بها هذا "العبور".

تصور الوصلة الإشهارية الكيفية التي تم بها العبور من التخلف إلى التقدم عبر خطوتين متكاملتين؛ الخطوة الأولى هي نشر العلم والمعرفة، والخطوة الثانية هي التوسع والتكاثر والانفتاح على الآخر.

بالنسبة للخطوة الأولى، أي نشر العلم والمعرفة، فقد توسلت الوصلة الإشهارية بمبدأ الاستدعاء؛ حيث تم استدعاء الشخصية الأسطورية غاندالف (Gandalf) من قصة سيد الخواتم (Le Seigneur des anneaux)، وهذا الاستدعاء الذي يقوم على التشابه له ما يبرره؛ فالشخصية المستدعاة؛ من جهة، تناسب الأحلام من خلال ارتباطها بعوالم عجائبية، ومن جهة ثانية، تحيل على تحدي قوى الظلام.

يبدو هذا الاستدعاء واضحا من خلال مستويين:

- تشابه على المستوى البصري؛ حيث نجد نقط تشابه بين شخصية الفارس في الوصلة الإشهارية (BMCE) وبين شخصية غاندالف (Gandalf) في القصة.

تبرز اللقطتان 8 و38 استدعاء الوصلة الإشهارية لشخصية أسطورية من قصة عالمية، لكن السؤال المطروح هو: ما هي النقط المشتركة بين فارس الوصلة الإشهارية الذي يحيل على المؤسسة البنكية، والفارس الأبيض غاندالف (Gandalf) في قصة سيد الخواتم؟

- تشابه على مستوى الوظيفة؛ إذ تم تصوير غاندالف في هذه القصة على أنه:

- خصم قوى الظلام؛

- مضيء، وهو ما نلمسه من العبارة " لكن غاندالف قفز على درجات السلم، وتراجع الرجال من أمامه وغطوا أعينهم، لأن مجيئه كان مثل مجيء ضوء أبيض إلى مكان مظلم"[23].

- يملك عصى تولد نورا يطرد قوى الظلام.

يحيل النور في الثقافة العالمية على " كل ما ينير الذهن، الذكاء، المعرفة ومن هنا أتت عبارات؛ باريس مدينة النور، عصر الأنوار"[24]، هذا ويتحدث الفيلسوف الألماني شيلنج "عن النور المنقذ ويريد أن يظهر في الطبيعة حضور شخص منقذ مشابه لمسيح التاريخ"[25]. يظهر من خلال الإحالتين أن هناك سمتين ملازمتين للنور في الثقافة العالمية؛ المعرفة والإنقاذ.

قلنا، فيما سبق، إن فارس الوصلة الإشهارية يرمز للمؤسسة البنكية (BMCE)، ومن ثمة يمكن أن نجري مشابهة بين غاندالف (الفارس الأبيض) والمؤسسة البنكية (BMCE) كالآتي:

-غاندالف	-المؤسسة البنكية (BMCE)
(الفارس الأبيض)	(فارس الوصلة الإشهارية)
↓	
محاربة قوى الظلام	محاربة الأمية والتخلف
↓	
-إستعمال النور	إمداد القرى بالكهرباء قصد
لمحاربة قوى الظلام	استغلال التكنولوجيا لمحاربة
التي تهدد البشر.	الأمية والتخلف.

يحاول المرسل من خلال استدعاء هذه الشخصية الأسطورية إبراز مجهودات المؤسسة البنكية (BMCE) في الدفع نحو "العبور" من التخلف إلى التقدم، من خلال محاربة الأمية ونشر المعرفة، وذلك عن طريق بناء المدارس ومدها بالكهرباء وتزويدها بالتكنولوجيا الحديثة.

لقد أثرنا في هذا التحليل استعمال مصطلح "العبور"، وهو مصطلح ذو حمولة أنثروبولوجية ويعني " مرور الشخص بمرحلة هامة تتغير فيها منزلته الاجتماعية"[26]، ومن بين الرموز

المحيلة على "العبور"، الباب[27]؛ حيث يرى مارسيا أليلد " أن العبور من الباب الضيق أو من بين صخرتين ملتصقتين، كان امتحانا تلقينيا، ينتمي لأسطورة البحث عن بلد متصاعد، ومحركا زوجا من الأضداد من نموذج خير/شر، ليل/ نهار..."[28]، ماضي حاضر، تخلف تقدم....

تجسد هذا العبور من خلال المكون الأيقوني، فبعد أن تمت الإشارة إلى المجهود الذي قامت به المؤسسة، من خلال استدعاء صورة الفارس الأبيض (غاندالف)، مر المرسل إلى إبراز نتيجة هذا المجهود والمتمثلة في "العبور" من الجهل إلى المعرفة، وهكذا نجد اللقطة 10 تصور مشهد أطفال يحملون محافظهم ويندفعون عبر أبواب بناية من المحتمل أن تكون مدرسة. ليأتي دور المكون التشكيلي في تشييد الدلالة؛ إذ تتخلل اللقطة 11 حركة الكاميرا إلى الأمام (ترافليينغ على المحور إلى الأمام)، فتعبر بابا ضيقا وتُخرِج المتلقي من مكان مظلم إلى آخر مضيء، حيث نجد الأطفال يتلقون المعرفة عن طريق التكنولوجيا الحديثة، ثم تستقر الكاميرا، في اللقطة 13، أمام الأطفال لتبدو الأبواب المقوسة المظلمة وراء ظهورهم وهم ينظرون إلى شاشة تفاعلية. إنه العبور من الظلام إلى النور، من الماضي إلى الحاضر، من التخلف إلى التقدم، من الجهل إلى المعرفة. وهو ما يدعمه المكون اللغوي من خلال العبارة المصاحبة لهذه اللقطات: "اليوم هذا الحلم أصبح حقيقة".

كانت هذه أهم سمات خطوة "العبور" الأولى، والتي هيمن عليها البعد المحلي، الذي تحيل عليه الرموز الأيقونوغرافية المتمثلة في؛ القصبة والنخيل المحيط بها وكذا لباس شخصية الفارس، والسياق الاجتماعي.

بالنسبة للخطوة الثانية؛ أي الانفتاح على الآخر والانتشار. فقد تمظهرت من خلال رمزية الجنس في الوصلة الإشهارية، مباشرة بعد الانتهاء من الخطوة الأولى، بل شكلت الخطوة الأولى لبنة أساسية استندت عليها الخطوة الثانية، وذلك باستدعاء قصة فيلم "رأسا على عقب "Upside Down"[29]. تدور أحداث هذا الفيلم حول شخصية آدم Adam الذي ستقوده ذكريات الطفولة والمراهقة، المرتبطة بقصة حب عدن Eden ، إلى محاولة الانتقال إلى عالم العلوي، وهو عالم تحكمه قوانين صارمة تمنع سكان العالمين العلوي والسفلي الانتقال من عالم إلى آخر أو الاتصال بين سكان العالمين، وكل انتقال من عالم إلا عالم يعرض صاحبه للاحتراق بعد مدة زمنية معينة، ما عدا في حالة خاصة، إذا كان الفرد المنتقل من العالم السفلي يتوفر على إمكانات علمية تؤهله لأن يقوم بخدمة في العالم العلوي، وهكذا سيجتهد آدم ويدرس ليتقدم بطلب الانتقال إلى العالم العلوي، وكل ذلك رغبة في لقاء حبيبته عدن، لينتهي الفيلم بإثمار علاقة الحب حملا يجمع بين جنسي العالمين، والذي سيمكن عدن من البقاء في العالم السفلي دون أن تحترق.

تم استدعاء شخصية آدم من فيلم "رأسا على عقب"، كما تبين اللقطتان 20 و39، على أساس المشابهة التالية:

شخصية آدم في فيلم "رأسا على عقب" ↓ التوسل بالعلم والعلمي للرأسمال البشري ↓ للانتقال إلى العالم العلوي ↓ بحثا عن الحبيبة ↓ تكلل المجهود بحمل المجهود بإنشاء فروع ↓ يضمن بقاءه مع حبيبته ↓ تضمن آفاق دائمة

شخصية BMCE (الفارس) ↓ التأهيل المعرفي ↓ للانفتاح على العالم ↓ بحثا عن آفاق ↓ تكلل المجهود بإنشاء فروع ↓ تضمن آفاق دائمة

إن حضور تيمة الجنس في هذه الوصلة الإشهارية تحركه مقصدية المرسل؛ حيث إن الجنس هو أساس التكاثر، وهو يتطلب في هذا الإطار (التكاثر) شريكا، الشيء الذي يدفع الذات إلى الانفتاح على ذات أخرى تمثل الموضوع.

هكذا يدمج المرسل مقومي: الانفتاح ثم الانتشار في الوصلة الإشهارية، ثم تأتي بعد ذلك مكونات الوصلة الإشهارية لتدعم هذا التوجه وتخصصه.

*على المستوى اللغوي؛ نجد العبارات:

- حلمت بأن أكون مسافرا متعدد الأوجه؛
- حلمت ببنك لا يعرف أية حدود، متواجد بإفريقيا وبالعالم؛
- اليوم انفتح بلدي على العالم؛
- عالم يتحول إلى بحر من الإمكانيات اللامحدودة.

* على المستوى الأيقوني:

- تمثل اللقطتان 19، 20، وقوف الشخصية الرئيسة في أعلى نقطة من القصبة، التي تحيل على البعد المحلي المغربي، والتطلع إلى عالم آخر، يحيل شكله المقلوب على الاختلاف الحضاري والاجتماعي والاقتصادي؛

- تظهر اللقطات 22، 23، 24، 25، تجول الشخصية في مدن أمريكا التي ترتبط بالمعاملات المالية، وبلد الصين الذي يرتبط بالصناعة، ثم ببلد إفريقي حيث تحيل الأسماك على الثروات التي تغري بالاستثمار. ثم بالرباط في اللقطة 31 حيث تحيل صومعة حسان على التشبث بالحضارة المغربية؛

- مظهر الأطفال حول الرجل والمرأة في للقطة 33.

*على المستوى التشكيلي

- يحيل النور المنبعث عبر الأبواب، التي يندفع نحوها الأطفال في اللقطة 32، على الانفتاح على الخارج، والعبور من مجال محدود إلى آفاق لا متناهية.

تهدف الوصلة الإشهارية من خلال الخطوة الثانية، إلى إبراز استراتيجية المؤسسة البنكية الموازية للاستراتيجية المحلية، والمتمثلة في الانفتاح على العالم، الذي تحيل عليه اللقطات 22، 23، 24، 25 ، التي تصور تجول الشخصية الرئيسة في بقاع مختلفة من العالم، ثم التوسع والانتشار عبر خلق فروع خارج المغرب بإفريقيا وباقي دول العالم، وهو ما تجسده اللقطة 33 التي تصور أطفال ينتقلون من بناية يعلوها العلم المغربي إلى بناية بدون علم.

إن الانفتاح والانتشار يفسح أمام الزبائن إمكانيات لا محدودة، إما عن طريق المبادلات المالية، أو الاستثمار في الصناعة أو الثروات الطبيعية. وكل هذه الإمكانيات من شأنها تحقيق العبور إلى مستقبل واعد، هذا العبور نحو المستقبل عبرت عنه اللقطات الأخيرة: 34، 35، 36، 37، التي تجسد الارتباط بالآخر، كوجه من أوجه العبور30، وتطلع الشريكين إلى الآفاق الممتدة.

لقد راعت الوصلة الإشهارية التسلسل المنطقي في بلورة خطابها الاستقطابي؛ فقد ركزت بداية على دور المؤسسة البنكية (BMCE) في نشر المعرفة والعلم وتمكين الرأسمال البشري من تكنولوجيا المعلوميات والاتصال، فلما أصبحت الأرضية مهيأة، استندت عليها المؤسسة للانفتاح على الخارج؛ وهو ما تعكسه اللقطتان 19، 20؛ إذ لا يمكن الانفتاح على الخارج برأسمال بشري غير مؤهل.

إن المؤسسة (BMCE)، حسب الوصلة الإشهارية، رمز تضحية وبذل. والثروة الحقيقة المناسبة، كمقابل لما تقوم به، ليست هي الربح المادي، بل هي التمكن من تغيير العالم واحتوائه ومن ثمة تسخيره لخدمة الإنسان. وهو ما تحيل عليه العبارة الأخيرة " (BMCE) بنك لإفريقيا عالمنا ثروتنا الأولى".

على مستوى التركيب تقدم الوصلة الإشهارية فرجة مشهدية بطلها فاعل يعاني حالة نقص على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، ويسعى إلى حل هذه العقدة الملازمة له:

الوصلة الإشهارية رسالة مرسل متلقي

حالة أولية (حالة نقص) التخلف والأمية (هيمنة مقوم التخلف والبعد المحلي)

حالة توسطية أولى عودة توازن (نسبي)

(تم تأهيل الرأسمال البشري وتجاوز معضلة التخلف، تَوَلُّدُ وضيعة جديدة)

حالة توسطية ثانية (حالة نقص) آفاق محلية محدودة

حل العقدة وتجاوز النقص

حالة نهائية:(هيمنة مقوم التطور والبعد العالمي)

اِمتلاك الذات لموضوع الرغبة (التأهيل، الانفتاح والانتشار)

- العامل - الهدف[31]

لا تشير الوصلة الإشهارية إلى الفئة المستهدفة بشكل صريح، لكن العبارة "حلمت بأن أكون مسافرا متعدد الأوجه" وكذا اللقطات؛ 22، 23، 24، 25، تبرز أن المؤسسة البنكية منفتحة على كل شرائح الزبناء داخل الوطن وخارجه، أفرادا وشركات، وأنها متعددة الاختصاصات. لأنها مؤسسة تقوم بعدة أنشطة بنكية؛ تجارية، وتشاركية، وكذا أنشطة بنك الأعمال.

4. خاتمة:

تبين لنا من خلال تحليل الوصلة الإشهارية (BMCE)، أن المتلفظ استثمر الرموز الثقافية العالمية، واستدعى شخصيات من السينما العالمية لصياغة نموذج ثقافي عالمي؛ إذ سيمثل هذا الأخير دعامة لبناء الإرسالية التي تقدمها الوصلة الإشهارية، وآلية لإقناع المتلقي بالقيم التي تدعو إليها.

تظافرت مكونات الوصلة الإشهارية لتشييد دلالة كلية ذات بعد عالمي، الأمر الذي فرض على المؤلف والمخرج سلك طرق خاصة في الكتابة والتصوير، تتناغم فيها مكونات الوصلة الإشهارية. صيغت دلالة الوصلة الإشهارية في قالب سردي، تمظهر من خلال الحالات والتحولات التي مرت منها الشخصية. والتي جسدها تارة المكون السمعي وتارة المكون البصري.

يستلزم تحليل هذا النوع من الوصلات الإشهارية ثقافة موسوعية في مجالي السينما والشعر، ومن ثمة نرى أن التحليل

السيميائي الصارم الذي يمكن أن يجرد الوصلة من بعدها الجمالي سيؤدي ابتسار المعنى، كما أن القراءة المغرضة التي تتوخى شيطنة الإشهار ستضيع علينا فرصة الالتذاذ بهذا النوع من الابداعات.

6. قائمة المراجع:

adam Jean-michel , bonhomme, Marc, «L' Argumentation *Publicitaire,

Rhétorique de l'éloge et de la persuasion », ed Nathan, 1997.

* بنكراد سعيد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب 2006.

* نوسي عبد المجيد، « الكليات في الخطاب الإشهاري، الصورة الإشهارية نموذجا » ، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، سيميائيات النص والصورة ، العدد الأول 2014.

* توسان برنار، ماهي السيميولوجيا، ترجمة :محمد نظيف، إفريقيا الشرق، لبنان، 2000.

* بريبي عبد الله،« السيميائيات التأويلية: التعاضد التأويلي وتلقي الأكوان الخطابية» ،مجلة البلاغة والنقد الأدبي، سيميائيات النص والصورة، العدد الأول 2014.

* بن عياد محمد،« سميائية الخطاب وخطاب السيميائية » ، مجلة علامات، العدد 29، السميائيات ، النظرية والتطبيق، 2008.

* Barthes Roland. « Rhétorique de l'image ». In: Communications, Recherches sémiologiques, N°4, 1964.

* بوطيب عبد العالي ، آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة نموذجا، مجلة علامات، الصورة الإشهارية، ، العدد 18، 2004.

* عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، الكتاب الجديد، ط1، 2001.

* سيرنج فليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1 1992.

* هيرمان لويس، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون، ترجمة مصطفى محرم، سلسلة الكتاب السنيمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.

* Pinel Vincent, vocabulaire technique du cinéma, Nathan, 2002.

* ف ديك برنار، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، ط6، دمشق 2012.

*سليم مصطفى شاكر، قاموس الانثروبولوجيا، ط1، 1981.

* Van Gennep Arnold, Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, Paris, 1909. Réédition augmentée, 1969, 1981.

7. هوامش:

[1] adam Jean-michel , bonhomme, Marc, «L' Argumentation Publicitaire, Rhétorique de l'éloge et de la persuasion », ed Nathan, 1997 , p.55.

[2] يُنظر بنكراد سعيد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب 2006، ص ص64 -65.

[3] adam Jean-michel , bonhomme, Marc, «L' Argumentation Publicitaire» ,op.cit. p.141.

[4] نوسي عبد المجيد، « الكليات في الخطاب الإشهاري، الصورة الإشهارية نموذجا » ، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، سيميائيات النص والصورة ، العدد الأول 2014، ص71.

[5] توسان برنار، ماهي السيميولوجيا، ترجمة :محمد نظيف، إفريقيا الشرق، لبنان، 2000، ص9.

[6] بريبي عبد الله،« السيميائيات التأويلية: التعاضد التأويلي وتلقي الأكوان الخطابية» ، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، سيميائيات النص والصورة، العدد الأول 2014، ص119.

[7] ينظر بن عياد محمد،« سميائية الخطاب وخطاب السيميائية » ، مجلة علامات، السميائيات ، النظرية والتطبيق العدد 29، 2008، ص40.

[8] نوسي عبد المجيد،« الكليات في الخطاب الإشهاري » ، ص72.

[9] المرجع نفسه، ص72.

[10] Barthes Roland. « Rhétorique de l'image ». In: Communications, Recherches sémiologiques, N°4, 1964. p.44.

[11] بوطيب عبد العالي ، آليات الخطاب الإشهاري: الصورة الثابتة نموذجا، مجلة علامات، الصورة الإشهارية، ، العدد 18، 2004، ص124.

[12] Barthes Roland. « Rhétorique de l'image ». op.cit. p.45.

[13] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، الكتاب الجديد، ط1، 2001، ص122.

[14] السيسي يوسف، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد46، 1981، ص 15.

[15] بوطيب عبد العالي ، آليات الخطاب الإشهاري، ص122.

[16] المرجع نفسه، ص122.

[17] سيرنج فليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1 1992، ص58.

[18] هيرمان لويس، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون، ترجمة مصطفى محرم، سلسلة الكتاب السنيمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص 165.

[19] المرجع نفسه، ص165.

[20] Pinel Vincent, vocabulaire technique du cinéma, Nathan, 2002. p. 309.

[21] ف ديك برنار، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، ط6، دمشق 2012.، ص96.

[22] المرجع نفسه ، ص 173.

[23] المرجع نفسه، ص 129.

[24] سيرنج فليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، المرجع المذكور، ص343.

[25] المرجع نفسه، ص344.

[26] سليم مصطفى شاكر، قاموس الانثروبولوجيا، ط1، 1981، ص825.

[27] ينظر سيرنج فليب، الرموز في الفن والأديان والحياة، المرجع المذكور، ص415.

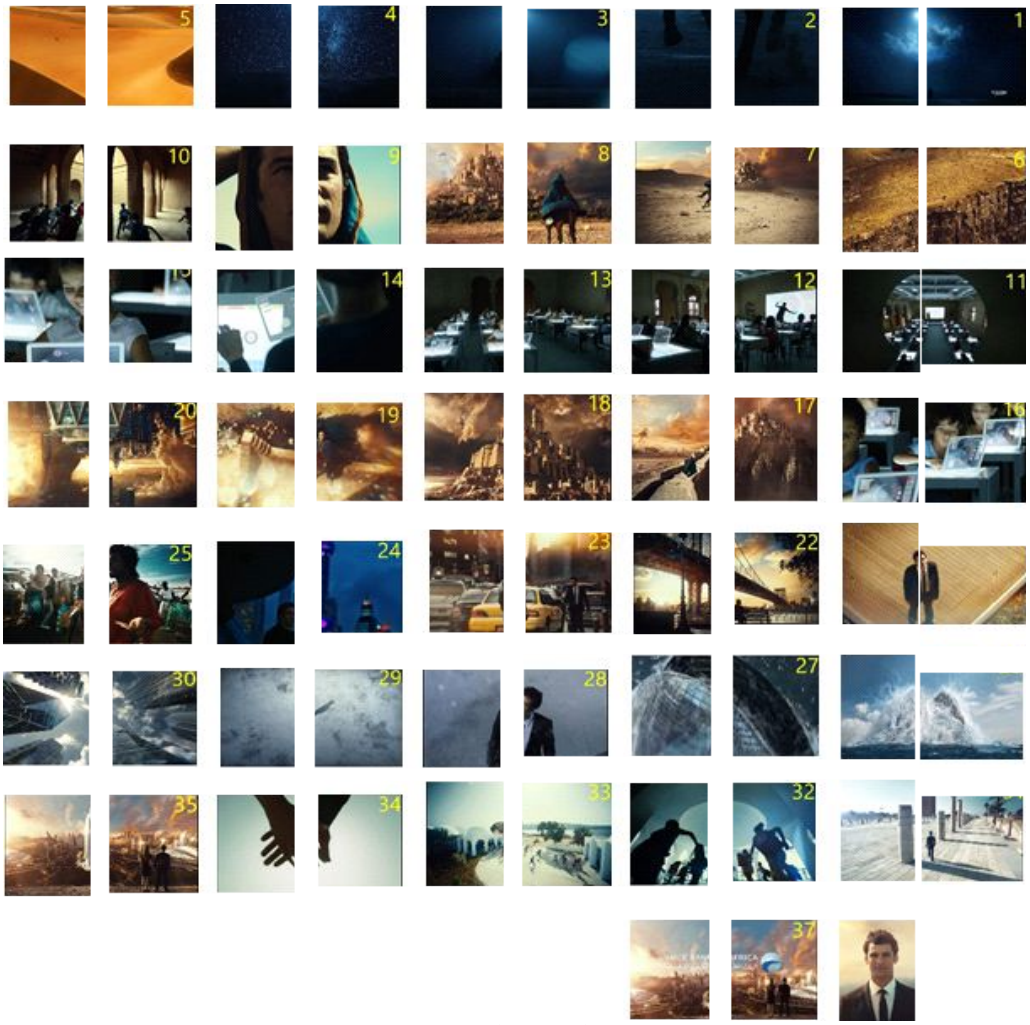
[28] المرجع نفسه، ص415.

[29] Juan Solanas, UPSIDE DOWN, 2013. https://egy.best/movie/upside-down-2012.

[30] Van Gennep Arnold, Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, Paris, 1909. Réédition augmentée, 1969, 1981. p. 165.

[31] نوسي عبد المجيد، الكليات في الخطاب الإشهاري، المرجع المذكور، ص85.

تقطيع لقطات الوصلة الإشهارية BMCE



لقطات التشابه