رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة

قراءة في عينة من الأفلام السينمائية

د.نفيسة نايلي[1]، مساعدي سلمى[2]

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي ، [1]nailinaf10@gmail.com

طالبة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، [2]selmabiba01@gmail.com

تاريخ الإرسال:08 /2019/02؛ تاريخ القبول:11 /2019/06؛ تاريخ النشر: 2019/06/17

الملخص:

تعد السينما فن وإبداع بالإضافة إلى كونها صناعة قائمة بذاتها، فقد أثبت الإنتاج السينمائي منذ ظهور الأفلام التجريبية الأولى أنه قادر على أسر نسبة كبيرة من الجماهير بالإضافة إلى إمكانية هذا الفن من صناعة الرأي العام حول الظواهر والمجتمعات والأفراد، كما أثبتت السينما طيلة مراحل تطورها أنها قادرة على صناعة الصور الذهنية الإيجابية كما هو الحال بالنسبة للصور النمطية، لذلك عكف الباحثون والمهتمين بالسينما على دراسة كل ظواهر وخبايا هذا الفن مسلطين الضوء على الصور التي يصنعها الفيلم والتي بدورها تساهم في تكوين الخطاب الرمزي له، ولهذا جاءت دراستنا لتبين كيفية مساهمة الصورة السينمائية في صناعة الخطاب السينمائي ورمزيته.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السينمائي ؛ الصورة السينمائية ؛ الفيلم السينمائي .

The symbolism of cinematic discourse through the image
Analytical reading in a sample of films

Abstract:

Cinema is an art and creativity in addition to being a stand-alone industry, and the film production has proved capable of capturing a large proportion of audiences In addition to the possibility of this art cinema to producing positive mental images, as is the case with stereotypes; So researchers and those interested in cinema have been studying all the the images made by the film, which in turn contribute to the formation of symbolic discourse; This is why our study came to show how the cinematic image contributes to the film industry and its symbolism.

key words: The symbolic speech ; A cinematic speech ; A cinematic picture ; movie.

تمهيد:

إن الفكرة القائلة برمزية الخطاب السينمائي تتشكل من خلال امتزاج عناصر عدة إن على مستوى النص أو الصورة أو الحوار وكذلك المؤثرات السمعية والبصرية، لذلك عكف العديد من رواد السينما منذ ظهورها إلى يومنا هذا على محاولة تفسير كل الظواهر السينمائية والكشف عما من شأنه أن يبين العنصر السينمائي الأكثر تأثيرا والأقوى من حيث صياغة ونقل الرسالة الفيلمية، وقد شهد الفيلم السينمائي عبر مراحل تطره ظهور العديد من النظريات ووجهات النظر حول مفهوم السينما، فبالإضافة إلى كون السينما فن فهي كذلك صناعة. وليست صناعة السينما كباقي الصناعات بل هي متميزة من ناحية كتابة النص واختيار الشخصيات وتجسيد الفكرة التي جاءت من المخرج إلى كاتب السيناريو على أرض الواقع، ومن ثم فإن ذلك يحتاج إلى الطاقة البشرية الهائلة والإمكانات المادية الضخمة التي يتطلبها إنجاز الفيلم منذ تبلور فكرته مرورا بتمثيله إلى إخراجه في صورته النهائية، كما ساهمت العديد من الأفكار في اختلاف الرؤى ووجهات النظر لدى المهتمين بالسينما، حيث تم تعريف الفيلم على أنه نص يتشارك في صناعته الصوت والصورة ليشكل رسالة موحدة تتخللها الخطابات الرمزية والدلائل الأيقونة والعديد من العناصر السيميولوجية التي يمكنها أن تضفي على الفيلم صبغته الخاصة تميزه عن باقي الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والمسرح...إلخ

هذا ما أثار فضول المهتمين بالانتاجات السينمائية الذين دأبوا على قراءتها وتحليل الرسائل التي تتخلل تلك المشاهد واللقطات، فبذلك ظهرت عدة تقنيات أبرزها والتحليل السيميولوجي وتحليل الخطاب الفيلمي، كل ذلك لفك الرمزية التي يعمد صناع الأفلام توظيفها لجعل الفيلم أكثر وزنا وتأثيرا، خاصة عند معالجة القضايا الكبرى في المجتمع.

ومن هنا كان لبحثنا هذا إضافة للعديد من البحوث التي تنقب عن مكنونات الانتاجات السينمائية على اختلاف مصادرها ومحتوياتها، فقد حاولنا الكشف عن رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة، ذلك لأن الفيلم السينمائي عبارة عن مجموعة من الصور البصرية والصوتية.

1- فكرة عامة عن الفن السينمائي:

تعتمد الكثير من الدول والمجتمعات على السينما للتعبير على ظروف حياة معينة أو أحداث ما أو شخصيات تاريخية، و هي من خلال ذلك تهدف إلى ترسيخ أفكار معينة أو حذف أفكار سلبية كانت موجودة لدى أفراد أو جماعات حول تلك المجتمعات أو الشخصيات. تعرف السينما بالفن السابع، بعد الفنون الستة التي ظهرت قبلها وهي العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت الشعر والرقص، ويعتبر هذا الفن مجالا واسعا للإبداع و التعبير، لكونه مشبع بالكثير من المعاني الظاهرة والكامنة، فالفيلم السينمائي لا يستمد معانيه مما يراه المتلقي فحسب بل يتعداه إلى ما لا يمكن أن يراه من إيحاءات وإيماءات، باعتبار السينما تعتمد بصفة أكبر في بنائها للفيلم على المعاني الضمنية التي يمكن أنّ تكشف عن واقع المجتمع الثقافي والاجتماعي، كما أنّ السينما لا تعمل بمعزل عن مختلف الظواهر الموجودة في المجتمع و بالتالي فإنّ ما تقدمه لا يخرج عن الإطار الاجتماعي السياسي وحتى الاقتصادي للمجتمع.كان أول من أطلق على السينما اسم الفن السابع، الناقد السينمائي (ريتشيو كانودو Ritchyo Kanod) في العشرينيات من القرن الماضي، لكن السينما لم تحظ بالاحترام و الاعتراف إلاّ بعد فترة طويلة بعد أن استقرت أصولها وقواعدها نتيجة لمساهمات عديدة من فنانين و نقاد حاولوا وضع الأسس النظرية لفن الفيلم (علي أبو شاري، 2006 ، ص09).

و يحتوي الفيلم السينمائي على الكثير من الإبداع الفني مثل باقي الفنون كالرسم والشعر...إلخ، سواء كان ذلك من ناحية النص (الحوار) أو من ناحية التصوير وتعاقب المشاهد واللّقطات، كما تعد السينما صناعة وتجارة في آن واحد ذلك لأنّ الفيلم كلّما كان غنيا من الناحية الفنية والإبداعية، كلّما حقق أرباحا كبيرة عند عرضه أو توزيعه كما تعبر السينما عن توجه القائمين على الفيلم خاصة المخرج، فهي إذن تعبير عن توجهه الإيديولوجي وانتمائه السياسي والاجتماعي .

ففي السينما تتداخل الصناعة مع الفن والحرفة مع الخلق الفني، والإنسان مع الآلة، والإبداع مع التجارة...إلخ، لذلك فإنّ السينما هي صناعة فن وتجارة ، وعندئذ يقع الفيلم بين الفن والتجارة إن لم يكن هناك تعارض بينهما (علي أبو شاري، 2006 ، ص13).

لأنّ السينما قد تتحول في الكثير من الأوقات إلى صناعة سلبية، إذا أحاطت بها صفات الغش والأفكار التجارية الهابطة، عندئذ تتراجع نسبة بيع التذاكر، ويصبح الفيلم بعيدا كل البعد عن كونه فنا وصناعة سينمائية راقية، لأنّ الفيلم هو عبارة عن أفكار إيجابية و تصورات تتجسد فيما بعد لتصور الواقع وتكشف الحقيقة وتصنع صورا واقعية سواء كانت سلبية أو إيجابية.

وفي هذا الصدد يقول ستيفن د .كاتز Steven D.Katz"إنّ المفارقات التي تنطوي عليها السينما، ذلك الفن الذي يشبه أحلام يقظتنا، لأنّها أكثر الفنون صعوبة في التنفيذ على المستوى الفردي حيث أن كل ما نحتاجه هو أن نغمض أعيننا لنجد أنفسنا داخل قاعة عرض مظلمة، تعرض الأفلام التي نحب والتي يتم تقديرها من طرف المشاهد الذي هو نحن " (ستيفن كاتز، 2005 ، ص11)

2- السينما ورمزية الصورة:

تلعب الصورة دورا مهما في صناعة الخطاب الفيلمي من خلال ما تحمله من رموز ومعاني، بحيث تعبر العديد من الانتاجات السينمائية عن الظواهر والأحداث بواسطة المشاهد واللقطات التي قد تبدو للعيان ذات تعبير بسيط لكن في حال ما إذا تعمقنا في خباياها لوجداها ملأت بالعديد من الدلائل والأيقونات الرمزية إذ يبدو لنا المشهد في ظاهره بأنه يعبر على حالة عادية لكنه في الواقع يعبر عن صور عميقة وقبل أن نفصل في اللّغة السينمائية وعناصرها سنتطرق للحديث عن الصورة السينمائية باعتبارها أهم عنصر مكوّن للّغة السينمائية ونستطيع تصنيف الصورة السينمائية إلى تلك الصورة التي يكوّنها الفرد عند تلقيه لرسائل معينة من خلال مشاهدته لفيلم معين وهو ما يعرف بالصورة الذهنية، وبما أنّنا تطرقنا إلى هذه النقطة من قبل فإنّنا سنحاول أن نوضح علاقتها باللّغة السينمائية.

إن الصورة هي عبارة عن وسيلة تواصل وهي تتيح لنا الاقتراب من وحدتها الأصلية واعتبارها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية، كما أنّها صيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتاريخ لأنّها تصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن وتساهم عدة عناصر في صناعة الصورة السينمائية منها المناظر و تنوع الصور التي تعمل على خلق القدرة في استيعاب الفيلم مثل: الديكور، الإكسسوارات ، الماكياج، حركات الشخصيات داخل المشهد، حركات الكاميرا، زوايا التصوير...إلخ، كذلك المونتاج، والصوت، الضجيج والموسيقى (محمد شويكة، 2009، ص 78)

ففي الصورة التي وصفت الفتاة المخطوفة والمغتصبة من قبل الجماعة الإرهابية في الفيلم الجزائري رشيدة سعت المخرجة إلى توظيف صورة سينمائية قوية للتعبير عن معاناة المرأة خلال العشرية السوداء، وذلك في المشهد الذي تظهر فيه الفتاة بعد

عودتها من قبضة الجماعة الإجرامية وقد فقدت عقلها وهي شبه عارية حيث تحاول نساء القرية تغطية جسدها حيث تحضر كل واحدة منهن قطعة قماش وتضعها على جسم الفتاة ولكن وعلى الرغم من كثرة تلك القطع إلا أن الفتاة بقيت شبه عارية، ذلك لان تلك الأقمشة لم تكن سوى شالات شفافة بألوان مختلفة، وقد رسمت المخرجة بذلك صورة رمزية ذات دلالات عميقة تفيد أن العار والخطيئة قد التصقت بتلك الفتاة وستبقى راسخة في ذهنها وذهن أهلها مدى حياتها حتى ولو كانت ضحية، وقد رمزت لذلك بتلك القطع الرقيقة من القماش التي مهما تكاثر عددها لن تفيد الفتاة في ستر جسدها.

إن قراءة الفيلم وتحليله لا تتم من الوهلة الأولى من مشاهدة الفيلم، و لكن ذلك يتم عن طريق الاعتماد على جوانب متعددة لفهم الفيلم و ذلك خلال مشاهدته لعدة مرات، وقد تختلف طرق تحليل الفيلم وتعددها حسب فيلم المتفرج أو المحلل (الناقد) لها (رضوان بلخيري، 2009-2010، ص 36) ، وفي هذا الصدد يقول "دوليك " هناك ستة وثلاثون ألف طريقة لرؤية الفيلم، وقد تكون أجودها المرة السادسة و الثلاثون ألف" (Jacque lourcelles 1992,p143,)، فأحيانا كثيرة ونحن بصدد قراءة أو تحليل فيلم يتبادر إلى أذهاننا أن قصة الفيلم تدور حول موضوع معين لكنها في الحقيقة تكون عكس ذلك، إذ يلجأ المخرج أو منتج الفيلم إلى تضمين الموضوع الأساسي للفيلم في موضوع آخر ويحدث ذلك كثيرا في الدول السلطوية أو دول العالم الثالث سيما إذا تعلق الأمر بموضوع سياسي أو بتجاوزات الحكومة أو بموضوع من الطابوهات ممنوع من التطرق له في تلك المجتمعات.

ونجد ذلك خاصة في السينما المصرية أو المغاربية، بحيث تعتمد السينما المصرية على روح الدعابة مستعينة بممثلين فكاهيين مثل عادل إمام، مثال ذلك فيلم السفارة في العمارة، حيث نجد المخرج يلهي المتتبع للفيلم بمشاهد رومانسية و فكاهية ولكن في ضمنها صور رمزية عديدة تشير إلى النظام الفاسد وتواطئه مع الفكر الغربي المنادي بالتطبيع السياسي والاقتصادي مع إسرائيل. ويلجأ القائمين على الفيلم السينمائي لتلك الأساليب لتبرئة ذمهم أمام عقاب الحكومة.

ويقصد بذلك أن فهم الفيلم قد يكون في المرة الأخيرة على الرغم من أنّه يمكن أن يكون في أي مرحلة من تلك المراحل، وكلما تعددت مرات معاينة الفيلم كلما كانت نسبة فهمه أكبر، ويعتمد الباحثون في المجال السينمائي على علم السيميولوجيا لتحليل الأفلام والأعمال السينمائية، باعتبار السيميولوجيا علم يدرس أنظمة العلامات والرموز التي تشكل اللّغة السينمائية من خلال أشكال التواصل الاجتماعي وطرق التعامل بين الأفراد، فبعد كل عملية تحليل فيلم يمكن لهؤلاء الباحثين الكشف عن صورة كل مجتمع.

لقد جاء هذا العلم على يد العالم "فرديناردي سوسير" السويدي الأصل، وتوضحت معالمه سنة 1946م مع رولان بارث، الذي يعرفه بأنّه " كل صورة تتشكل من منظومة من العلامات التي يمكن أن نتحدث فيها عن الوضوح و أن نفك رموزها كأي خطاب آخر"(محمد اشويكة، 2009، ص 80)، الصورة على مجموعة من العلامات والرموز، بحيث يجب التفريق بين الدال و المدلول داخل كل علامة، ذلك أنّ الخطاب والأيقوني يتزامن مع الخطاب اللّغوي أي (الصورة و الحوار)، وهذا ما يفرض على المحلل القيام بدراسة الروابط التي تجمع بين الصوّر و النص، وباعتبار الفيلم كذلك – يمثل نسقا من الصور والأصوات– فهو فرصة للتفكير والمتعة، ومناسبة للتساؤل والحوار، إذ يدخل ضمن سياق رهان ثقافي أو اقتصادي، وطني او كوني ومن ثم فهو عنصر من مكونات الحقل الثقافي لمجتمع معين في الزمن المعاصر ومحاورته في الحقيقة تعتبر

مساءلة لشكل من أشكال الحداثة في عملية تأطير للجسد و الزمن و التاريخ واللّغة(نور الدين أفاية ، 1988، ص 15) .

وتحمل الصورة السينمائية نوعين من الخطاب، حيث يكون الأول متوافقا مع المشهد المجسّد، مما يتيح للمتفرج (المحلل) إدراك الخطاب الأيقوني غير المرّمز، وهو ما يعرف بعملية وصف الصورة، في حين أنّ الثاني هو رمزي وهو الأهم لأنّه يتطلب معرفة ثقافية تساعد على إدراكه و تفكيك رموزه وهذا ما يعرف بعملية تأويل الصورة (D chateau, 1979,p1) ، وتتيح هذه التركيبة التعبيرية الكبرى la Grande syntagmatique نفسها، فرصة كبيرة لفك البنية الفيلمية ولا ترتبط إلا بتحديد كيفية العمل الداخلي للأجزاء المستقلة، و ليس العمل بطريقة مفككة داخل السياق.

وفي هذا الصدد يرى رولان بارث بأنه "يمكن للباحث أن يصف الجملة السينمائية عبر عدة مستويات (صوتي، نحوي، سياقي...إلخ) وهذه المستويات ترتبط بعلاقة تراتبية، فلو كان لكل مستوى وحداته وارتباطاته الخاصة، لأجبر الباحث على وصف كل مستوى باستقلال عن الآخر و عجز كل مستوى عن إنتاج معنى معين، إنّ كل وحدة تنتمي إلى أي من هذه المستويات، لا تملك أي معنى إلا إذا أمكنها الانتماء إلى مستوى أرقى ..."(محمد شويكة، 2009، ص 163)، فأثناء الحرب الباردة ساهمت السينما بدرجة كبيرة في إضعاف المعسكر الشيوعي عن طريق احتراف الأمريكيين للفن السابع، من خلال اعتماد منتجي أفلام هوليود آنذاك على تصوير السوفيات بأنّهم دكتاتوريين و دمويين يهددون أمن العالم بصفة عامة وأمن الولايات المتحدة الأمريكية بصفة خاصة وبأنّ النظام السوفيتي غير مجدي ويجب القضاء عليه، ومن خلال تلك الصور الذهنية القوية التي قدمتها السينما الأمريكية حول الاتحاد السوفييتي مهدّت للقضاء على منافسها واستطاعت الإطاحة به نهائيا في نهاية الثمانينات من القرن الماضي.

وتعد السينما فن القرن العشرين بحيث لاقت إقبالا لابأس به من قبل الجماهير وهو ما تستطيع تحقيقه الكثير من الوسائل الإعلامية الأخرى ما عدا التلفزيون، طبعا وذلك لقدرتها على نقل الأفكار والقيّم الاجتماعية والسياسية، لأنّ السينما عبارة عن مجموعة من التقنيات التي تعتمد على التصور الخارجي وكذلك اعتمادها على المؤثرات الصوتية و الضوئية و الألوان و لغة الحديث اليومي...إلخ (نور الدين أفاية، 1988 ، ص18) .

وتعد اللغة السينمائية فن فريد من نوعه فن فريد من نوعه لاعتماده على الأنساق اللّغوية و الدلائل التي لا يمكن التعبير عنها بالكلام فقط و إنّما تعتمد على قراءة ما وراء المشاهد و ما وراء الحوار الذي يتم عن طريق اللغة اللفظية، لذلك اعترفت بها سائر الأمم و الحكومات فأولتها رعاية خاصة بمنحها وسائل التعليم و النشر والدعاية ومن أهم البلدان التي اهتمت بالسينما، الولايات المتحدة الأمريكية ،الدول الأوروبية ،ذلك لإدراكهم لما تستطيع السينما أن تصنعه من مساهمتها في توصيل الأفكار و نشر إيديولوجيا معينة أواخر سنة 1989م (عاطف عبدلي العبد ، 1993، ص 181) .

لقد ركزنا في هذه النقطة على دور وسائل الإعلام في صناعة الصورة الذهنية باعتبارها العامل الأساسي الذي يحدد طريقة صناعتها، بالإضافة إلى العوامل الأخرى كالاجتماعية، السياسية الاقتصادية، التربوية والتثقيفية...إلخ، التي أصبحت اليوم تتشكل داخل الوسائل الإعلامية بشتى أنواعها، و إن لم تتشكل بفعلها فإنها تتبناها عن طريق المعالجة، و النقد و التحليل حتى تجعل منها عامل لتكوين صورة ذهنية معينة.

فالجريمة التي كان ظهورها من أصل المجتمع، ساهمت وسائل الإعلام في محاولة معالجتها للقضاء عليها إلاّ أنها دعمتها أكثر لتنتشر في المجتمع و تصبح لدى بعض ضعاف النفوس مكسبا سهلا لعيشهم كالمخدرات والسرقة و يحدث ذلك من خلال عرض الكثير من البرامج بما فيها الأفلام الخاصة بمحاربة الجريمة (أفلام الأكشن أو البوليسية) التي أصبحت تؤثر على المراهقين و الشباب من خلال استهوائهم لشخصية المجرم الذي عادة ما يكون بطل الفيلم أو الشخص المطارد من قبل البطل أو الشرطة لكن رغم ذلك فإنه لا يمكننا اتهام وسائل الإعلام بمفردها، فحتى مؤسسات التنشئة الاجتماعية الأخرى لها دور فعال في تكوين شخصيات الأفراد هي الأخرى ومنه يمكنها أن تساهم بصفة كبيرة في نشر صورة ذهنية عكس ما تريده الوسيلة الإعلامية وذلك في حال توفر الشروط اللازمة والبيئة المناسبة، فالطفل إذا تكوّن تكوينا سليما وصحيحا داخل المجتمع فإنّ الصوّر الذهنية التي يكوّنها لنفسه ومختلف الظواهر فيها تكون صحيحة و ايجابية، و لا يصبح لوسائل الإعلام تأثيرا سلبيا على تفكيره و موقفه، طيلة مراحل حياته .(محمد منير حجاب، 2008، ص 305)

3- اللغة السينمائية وتجسيد الصورة

تعد السينما وسيلة من وسائل التعبير، وهي تعتمد على الفن والإبداع، وتسعى للتأثير على جمهورها المشاهد وهي تعتمد على الفن والإبداع وتسعى للتأثير على جمهورها المشاهد، إذ أنّها تتعرض للواقع بأسلوب مميّز يوصف بالإبداعي والجمالي من خلال اعتمادها على جملة من الإشارات والعلامات المتنوعة، التي تمثل في حد ذاتها نظاما سينمائيا، كما أنّ الفيلم هو مجموعة من الصوّر التي تحمل بدورها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية ، وحسب **جان ميتري** فإن اللغة السينمائية هي تلك اللغة التي تلعب فيها الصورة دور الكلام ودور اللفظ بفعل رمزيتها ومنطقها وصفاتها كإشارة محتملة.(جان ميتري، 2009، ص 46)

لقد اعتبر العديد من النقاد والباحثين السينمائيين أنّ السينما هي لغة من خلال تعبيرها على العديد من الظواهر الاجتماعية والسياسية، والاقتصاد وحتى الثقافية، فهي من خلال إنتاجها للأفلام لا تعبر عن الموضوع المعالج بالكلام الذي يتمثل في الحوار بل تتعداه إلى أكثر من ذلك وهي التعبير عن هذه الظواهر والمواضيع بالرموز والصور والإيماءات، أكثر من التعبير عنها بالصوت (الحوار) و تساهم الصورة بجزء كبير من صناعة اللغة السينمائية، فقد سلّم بذلك المهتمين بالسينما منذ ظهورها في بداياتها الصامتة وأكدّوا بأنّ الصورة السينمائية هي التي تصنع اللّغة السينمائية، كما يشير **جان ميتري** أن الفيلم هو عبارة عن منظومة صور تستخدم بغرض الوصف، وتقدم تفاصيل وسرد حادثة أو سلسلة حوادث متعاقبة بحيث يمكن أن تصبح رموزا، وتصبح بذات السينما لغة بقدر ما هي تمثيل، مرجعيتها الإبداع الجمالي. (جان ميتري، 2009، ص 48)

ونستطيع فهم اللّغة السينمائية من خلال تحليلنا للفيلم لأنّ ذلك يساعدنا كثيرا في الكشف عن خباياه واستخراج اللّغة السينمائية ومكوناتها.. بذلك فإن أي قراءة للفيلم يجب أن نفرق فيها بين اللغة المكتوبة (جنيريك عناوين ورسائل)، واللغة الشفهية كالحوار مثلا، كما يتطلب الأمر الأخذ بعين الاعتبار الاختلافات والتغيرات التي تحصل خلاله، كتغير حدة الصوت، التشدد أثناء الكلام، النطق بعنف...إلخ إضافة إلى الخطاب الرمزي الذي ينتج عن حركات الجسد والإيماءات وتغير ملامح الوجه، وفي هذا الصدد يقول **قدور عبد الله ثاني** "إنّ دور السينما يتمثل في الإيحاء من خلال ضرورة وجود لغة من نوع جديد و خاص، وهي تحتوي على إبداع وواقع مجزأ وهي تندمج داخل العمل الإبداعي الفني " (قدور عبد الله ثاني، 2005، ص 32).

والسينما لغة لأنّها تملك القدرة على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء وتحويلها، وتعتبر الصورة العنصر الأساسي في تكوين اللّغة السينمائية، ومن ثم فإنّ هذه اللّغة تختلف عن اللّسان البشري لأنّها لا تستقي دلالتها من الصور بطريقة عشوائية، ولكن عن طريق إعادة إنتاج الشبه البصري و الصوتي (Jaque lourcelles,1992,p136.) ، وفي هذا الصدد يرى **إيزنشتين** أنّ اللّغة السينمائية:" هي عبارة عن القصص التي تنتج عن الأفلام الحكائية ومن هنا تكون اللّغة الفيلمية محددة بالقصة أو بالحكاية".(جورج سادول، 1997، ص 205)

وقد ساهم تطور **السيميولوجيا** واختصاصها في دراسة الأشكال التعبيرية الأيقونية، إلى ظهور الثورة التكنولوجية التي جعلت من الأشكال المصورة كالإشهار والكاريكاتير تستوجب إيجاد أسلوب لتحليلها وقراءة المستوى التضميني فيها، و يعود الفضل في ذلك إلى **رولان بارث** وتلامذته، الذين استطاعوا جعل اللّغة السينمائية واحدة من العلوم المعترف بها والمهمة في ذات الوقت، وذلك من خلال النص الذي نشره **رولان بارث** سنة 1964م، والذي كان بمثابة تغيير جذري في مجال السيميولوجيا إذ صرّح بصفة مباشرة عن الدلالات غير اللّسانية، واعتبر بأنّ المعرفة السيميولوجية ليست مجرد ناقل حرفي للمعرفة اللّسانية، بل يجب أن تؤخذ كمشروع مستقبلي ليطبق على مجالات غير لسانية (جورج سادول، 1997، ص 213) .

وبما أنّ السينما هي لغة عالمية ووسيلة للتخاطب بين الأفراد والشعوب moyen de converser فهي قادرة على الوصول إلى أي مكان، ويسمي "**أبل كانس**" "Applle Kansse" السينما بلغة الصور التي لم تتطور باعتبار أنّها تحتاج إلى اكتساب قواعد مفصلة ويحصر **كانس** اللّغة السينمائية في اللّغة اللفظية (verbal) البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية (جورج سادول، 1997، ص 204).

إننا نلاحظ من خلال هذا الوصف أن **أبل كانس** أهمل الجانب المهم الذي يساهم في صناعة اللّغة السينمائية وهي الصورة، وجميع ما تحتويه من مؤثرات بصرية وصوتية كالضوء، الضجيج الموسيقى، الصمت، أنواع اللّقطات، حركات الكاميرا، المونتاج...إلخ، وكل التقنيات التي تدخل في بناء الفيلم السينمائي، والتي تصنع مجتمعة بالإضافة إلى اللّغة اللّفظية (الحوار) جمالية السينما، في نفس الوقت تصنع اللّغة السينمائية، لأنّ اللّغة السينمائية ليست اللفظية (المنطوقة) فحسب، بل هي كذلك اللّغة التي يعبر عليها بالصور من خلال تعاقب اللّقطات والمشاهد.

يرى **كريستيان ميتز**Christian metez أنّ اللّغة السينمائية هي " لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، يؤلف نوعان منها شريط الصورBande Image وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة و البيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت، Bande Son، وهي الصوت البشري son analogique أوالأيقونية iconique كالضجيج و الصوت المنطوق son plomique صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق و الصوت و الموسيقى(وهيبة مجدي أحمد، 1973، ص 72).

وتتميز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بين الدال والمدلول، فحسب نظرية **دي سوسور**، فإنّ العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول تكون اعتباطية و تتمثل في (تعبير صوتي / دال) و (المدلول / مضمون) بمعنى مجرد اتفاق عرفي لكن الأمر يختلف بالنسبة للّغة السينمائية، فالصوّر المتحركة، والأصوات المسجلة (ضجيج موسيقى...إلخ) تعد بمثابة نسج للواقع أي مطابقة له وذلك عن طريق وجود علاقة شبيهة تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بالمدلول (الواقع). (européinne,1982,p 266)

وتطلق اللغة السينمائية على مجموع الإشارات الصوتية والمرئية التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين، باعتبار أنّ أي فيلم هو مجموعة معلومات يقدمها المخرج للمشاهد (المتفرج) ومن ثم فإنّه من الضروري أن يكون هناك مرسل ومستقبل حتى يتحقق الاتصال بينهما (المخرج والمتفرج) وليتحقق ذلك لابد من التركيز على استخدام عادات التفرج في استقبال الصوّر والأصوات حتى يتمكن من بناء مدونة سينمائية وفقا لتلك المعطيات والتي تكوّن فيما بعد (المدونة) لغة سينمائية (Frencois chevassa ,1962,p9)

4- تقنيات صناعة الصورة وإنتاج اللغة السينمائية

إن الفكرة القائمة على أنّ السينما هي عبارة عن لغة تقوم على الفن و الإبداع، لا تمنع من وجود فكرة أخرى تؤكد بأنّ اللغة السينمائية كذلك هي مجموعة من تقنيات عديدة، حيث تقوم تلك التقنيات على الإبداع انطلاقا من كتابة السيناريو، التصوير الإنتاج، الإخراج...إلخ، ذلك أنّ العمل السينمائي (الفيلم) لا يمكن أن يخرج إلى دور العرض إلاّ بعد مروره بمراحل متتالية و متسلسلة تكمّل كل واحدة منها الأخرى، إذ لا يمكن الاستغناء عن أي منها.

إن وجود فكرة معينة لإنتاج فيلم ما لا يمكن تجسيدها على أرض الواقع بسهولة ، لأنّ ذلك يحتاج إلى فترة زمنية معينة بمعنى: توفر الوقت، بالإضافة إلى توفر الطاقة البشرية التي تتمثل في طاقم إنتاج الفيلم بداية بالمخرج، كاتب السيناريو، المنتج ، المصور...إلخ، ضف إلى ذلك توفر المال الكافي للتمكن من المباشرة في إنتاج الفيلم، و منه فإنّ مرحلة التحضير لإنتاج الفيلم تمر بعدة مراحل .

4-1 الإنتاج : حين يرغب شخص أو شركة أو دولة في أنتاج فيلم سينمائي، يبدأ التفكير على مستويين، **المستوى الأول**: هو كيفية تدبير المال اللازم لذلك، و**المستوى الثاني**: هو نوع المادة التي ستنتج ، أي طبيعة الفيلم.و يعتبر هذين المستويين من أصعب مراحل إنتاج الفيلم لأنّ توفر المال و الفكرة التي سيبنى عليها الفيلم هي نقطة الانطلاقة بالنسبة للقائمين على ذلك الإنتاج، فكلما توفر المال و تم تحضير فكرة الفيلم كلّما كان تجسيد العمل السينمائي على أرض الواقع أسهل .

وحين يقوم الممول، أي صاحب رأس المال بتدبير المال اللازم يقدم إلى المنتج المنفذ بعمل الميزانية التقديرية للفيلم، و يعطيه ما اختاره من موضوع أو قصة أو حادثة ليقدمها بدوره إلى كاتب السيناريو من أجل تحويلها إلى مشاهد سينمائية مكتوبة على الورق وقد يكون لدى المنتج الممول سيناريو جاهز فيعرضه على المنتج كما يمكن أن يكون للمخرج الذي يرغبون في التعامل معه سيناريو كتبه سيناريست آخر .

4-2 التصوير: ويعتبر التصوير مهما جدا في الفيلم، و للتصوير السينمائي شروط معينة حتى يكون الفيلم مميّزا وناجحا ومنها أن يكون مدير التصوير ملّما بكل ما يتعلق بهذه العملية بطريقة محكمة، و أن يكون المصور بارعا وذو خبرة يسهل عليه التعامل مع جميع اللّقطات والديكورات، فبالإضافة إلى براعته في التقاط اللّقطة يجب أن يتقن جيّدا عنصر الربط بالمكان بالإضافة إلى اختيار للديكور المناسب والاكسيسوارات المتعلقة به وتحكمه في العمل و التعامل مع فريق عمله. لأنّ مسؤولية الصورة كما نراها على الشاشة، مقسمة بين المخرج و مدير التصوير الذي يرأس فريق التصوير المكوّن، بالإضافة إليه من مصور و ضابط البعد البؤري ومساعد التصوير مع عدد من عمال الحمل وتحريك الكاميرا وعمال الإضاءة (علي أبو شاري، 2011، ص 51)

3-4 العدسات : هي (العين) التي نشاهد من خلالها الصورة السينمائية، وهي أهم وحدات آلة التصوير فمن خلالها تتحول الصورة من العالم الواقعي إلى عالم الفيلم، و تحديد العدسة الصحيحة هو من أهم العوامل في إخراج الصورة السينمائية المطلوبة (علي أبو شاري، 2011، ص 69)، تمثل هذه العدسات الطرق المختلفة التي ترى بها عين الإنسان الأشياء المحيطة بها، وهناك العديد من العدسات التي تستخدم من خلالها آلة التصوير السينمائية نجد:العدسة العادية 28 مم إلى 75 مم العدسة ذات الزاوية الواسعة، العدسات ذات البعد البؤري المتغير (الزوم).وتتحكم في اختيار عدسات التصوير عدة العوامل أهمها: نوع العدسة، حجم اللقطة المطلوبة، عمق مجال الوضوح.

4-4 زوايا التصوير

اللقطة من أسفل: هي الموضوع المصور من تحت إلى فوق أو العدسة تحت المستوى الطبيعي للنظر وهذا يعطي إحساسا بالتفوق والحماسة والنصر ، إذ أنّه يكبّر الأشخاص و يميل إلى تعظيمهم بإبرازهم على صفحة السماء إلى حد يتوج هاماتهم (مارسيل مارتن، 2009، ص 42). ويطلق على اللّقطة من أسفل contre plongé Plan، وترمي إلى تكبير الشيء الملتقط فهي عكس زاوية الرؤية من أعلى ، و في بعض الأحيان تحاول تشويه أو إعطاء قوة أكبر الأشياء و الشخصيات التي تظهر على مستوى اللّقطة (Atlas Paris , 1982)

وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص و يثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة... الخ وتتداخل زوايا الرؤية هذه مع حركات الكاميرا مما يبيّن أنّ العمل السينمائي أ التقنيات السينمائية بصفة شاملة تسعى إلى تكميل بعضها البعض، و من هنا فإنّ تحديد و ضبط زوايا الرؤيا أصبح يتم بشكل دقيق، ففي هوليود مثلا ، يمجد مدير التصوير الصورة عن طريق دراسة زوايا التقاطها، والعمل على مستوى الإنارة) peter hay , 1993, p78)و تعتبر زاوية التقاط الصوّر تقنية بالغة الأهمية لنجاح الفيلم السينمائي، لذلك فإنّ التقنيون المعاصرون يولونها عناية خاصة أثناء وضع التقطيع التقني لأفلامهم.

المجال و المجال الخارجي للصورة : إنّ المجال هو الحقل البصري الذي تحدده عدسة الكاميرا أثناء التصوير ويرتبط أساسا بالعدسة Lobjectif المختارة و تغيّر تماشيا مع **الفوكال** الذي يحبذه المخرج وهو الذي يتم فيه تقديم المشهد المحدد داخل الاطار، حيث يرتبط بعملية التأطير وبسلم اللّقطات و غيرها من التقنيات التي تساهم في بلورة الصورة كالإشارة مثلا. (محمد شويكة، 2009، ص 48)

اللقطة العمودية: و تؤخذ بأشكال مختلفة سواء مأخوذة من أعلى أو لقطة من أسفل عمودية و جزئية بالكاميرا، و يحدث أيضا في حالات نادرة أن تتأرجح الكاميرا لا حول محورها الأفقي ، بل محورها البصري، وهنا نحصل على ما نسميه **"كادرات مائلة"**، و تدخل هذه المؤثرات ضمن أنواع الزوايا (مارسيل مارتن، 2009، ص 51)

عمق المجال : **La profondeur des champ**:هوا لمسافة الفاصلة بين لقطتين من حيث وضوح الصورة، فإذا قمنا بوضع العدسة على بعد ثلاث أمتار فإنّ عمق المجال سيكون 50 سم (من 2.70 إلى 2.20 حيث تكون الأشياء واضحة) ويرتبط عمق المجال **بالفوكال** المستعمل فكلّما كان صغيرا كلّما كان عمق المجال كبيرا والسجاف **Diaphragme**، الذي كلّما كان مقفلا كلّما كان العمق كبيرا وبمسافة ضبط الصورة فكلّما صعوبة تضاريسه مثلا ، فغالبا ما يستعان بطائرة مثلا للحصول على لقطات من زاوية علوية، و اللّقطات بهذه الطريقة هي كانت كبيرة كلّما كان

عمق المجال كبيرا وهكذا و لقياس عمق المجال توجد طاولات مقسمة تتوفر على أرجل متعدية مخصصة لهذه الغاية(محمد اشويكة، 2009، 57)

4-5 الكادرات: les cadres: تكوّن الكادرات المظهر الأخير لمساهمات الكاميرا الخلاّقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله إلى مادة فنية، و مهمتها هي تكوين مضمون الصورة أي الطريقة التي يقطع بها المخرج و ينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة و التي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة، إنّ اختيار المادة الفيلمية هو الميدان الأوّل في العمل الخلاّق للسينما، و هذه النقطة الثانية هي التي تنظم محتوى الكادر (مارسيل مارتان، 2009، ص 53)

4-6 المؤثرات الخاصة: les effets spéciaux: يرجع استعمال المؤثرات الخاصة إلى بدايات السينما نفسها رغم أنّنا اليوم نشهد تغير الطرق وتطوّرها و ذلك تماشيا مع التطورات التقنية.فمن أجل انجاز المؤثرات الخاصة يجب أن تتوفر عدة تقنيات تعتمد على الخدع الميكانيكية والبصرية والكهربائية والالكترونية و الكيماوية، كما توجد نماذج مصغرة كالمنازل و المساحات والأبراج و الأماكن لإعطاء مؤثرات الزلازل مثلا وكذلك نماذج صغيرة كالسيارات والقطارات والطائرات لتصويرها بسرعة تفوق العادة إذ يصنع الاختصاصيون هذه النماذج المصغرة من الورق و الخشب و يتطلب ذلك إنارة خاصة (Laura Delli colli,1986,p 176).

إن المؤثرات البصرية هي عبارة عن لغة بصرية، لها دور مميّز في صناعة اللّغة السينمائية عن طريق الصورة السينمائية، كما تمثل مجالا خصبا للإبداع عن طريق الخيال.

4-7 الصوت: انطلق أول فيلم في تاريخ السينما الناطقة **في16 اكتوبر 1927م** ، وهو أول فيلم في العالم، بعنوان (**مغنيي الجاز**)،بطولة **آل جونسون** وبعده توالت الأفلام التي كانت كلّها صامة، ولا تحتوي إلاّ على تأثير الصورة.وعندما نقول الصوت فإنّنا لا نقصد الحوار الذي يدور بين الشخصيات فحسب، بل كذلك المؤثرات الصوتية الأخرى كالموسيقي الضجيج، الصمت...إلخ.

ومن هنا فإن تحليل الصور السينمائية لا يكون متقنا إلاّ بإجماع كل هذه المعطيات وربطها بكل العناصر الأخرى التي تدخل في تغيير المجال العام للصورة، وفي هذا الصدد يقول Issam El Youssfi"إنّ المسافة بين الكلمة و الصورة يمكنها أن تتحقق بواسطة استعمال voix off الذي يعمل على التعريف بمجال الصورة أو التعليق عليها، لأنّ الوظيفة السردية للفعل تختلف من فيلم لأخر حسب وظيفة الكلمة و حالتها صوت داخلي/ Voix in وصوت خارجي/ Voix off، أو مونولوج داخلي.(Issam El youssfi ,2009 , p46.)

4-8 المونتاج: هو أحد العناصر الأساسية المميزة لفن السينما ، حيث يمر الفيلم بعدة مراحل حتى يتم خلقه على النحو نهائي، ففي البداية يتم تخيل الفيلم في ذهن الكاتب ثم يكتب السيناريو ، وهذا يكون الفيلم قد تم اكتماله على الورق ليسلمه المخرج و يحوله إلى فيلم فيما يسمى بعملية الإخراج مستخدما قواعد الفن السينمائي وبعد أن تصور المشاهد و يتم تسجيل الصوت تأتي العملية التالية الكبيرة من عمليات خلق الفيلم وهي عملية المونتاج ، و المونتاج في معناه الحقيقي و هو عملية ربط و تقطيع بين جميع العناصر التي يتم إنتاجها لانجاز الفيلم فهو المزيج بين الصوت و الصورة و عندما نقول الصوت نقصد المؤثرات الصوتية الموسيقى و الصمت و جعل كل عنصر من هذه العناصر يتماشى مع ما تحتويه الفيلم من صوّر و مشاهد .

4–9 تصميم المناظر ، فن الديكور: الديكور هو الاسم الشائع لعمل تصميم أو هندسة المناظر الذي يتواصل مع كل ما يحتويه الكادر السينمائي باستثناء الممثلين، و كما تقع المسؤولية على عاتق **مدير التصوير** و **الكاميرامان** فإنّ لمصمم المناظر مسؤولية خاصة أيضا أمام المخرج ذلك أنّه يتحمل مسؤولية نقل أحداث، موضوع الفيلم بصورة مقنعة والعمل على أن تكون الخلفية التي تدور أمامها الأحداث قادرة على أن تضيف إلى الإيهام السينمائي بحيث تكون أقرب إلى التصديق (علي أبو شاري، 2011، ص219) .

4–10 الملابس: يعتبر هذا العنصر من العناصر المهمة لاكتمال الديكور، حيث تعبر الملابس عن الصورة التي يظهر بها الممثلين "وهي من الضروريات الأساسية في تأثير الصورة السينمائية نظرا لأهميتها العبيرية في الخطاب الفيلمي عامة"(محمد اشويكة، 2009 ، ص141) ، و هي أنواع تتمثل في: **ملابس واقعية، ملابس بارا واقعية، ملابس رمزية**...إلخ.

4–11 الماكياج: يرتبط ارتباطا وثيقا بنوع ملابس الممثل، و كثيرا من النجوم يفضلون عمل ماكياج خاص يزيد من سحرهم وجاذبيتهم، ويخفي عيوب الوجه ويجعل الصورة تبدو مثالية، و يرى البعض أن الماكياج يعمل نوعا من الاختلاف في شكل الممثل المألوف لدى الجمهور أو لإظهار الاختلاف بين الممثل نفسه من خلال الأدوار التي يقوم بها من فيلم لأخر. (علي أبو شاري،2011 ، ص219)

4–12 المونتاج: (**التوضيب**)**le montage**: ترمي عملية المونتاج إلى جعل اللّقطات في موضعها الصحيح الذي يتم تحديده خلال التقطيع التقني وذلك عن طريق وضع كل مشهد بجانب الآخر وتحديد المدة الزمنية للّقطات وحذف المشاهد غير الضرورية، حيث يستطيع المخرج أثناء المونتاج تصحيح بعض الأخطاء الصغيرة الخاصة بدور الممثل قبل الذهاب إلى أستوديو التزامن الصوتي (لوي دي جانتي ، 1986 ، ص 72) .

4–13 الإخراج: يعتبر الإخراج من أهم العناصر التقنية التي تساهم في صناعة الفيلم السينمائي، ويعد المخرج الشخص الوحيد الذي يتعامل مع كل الأشخاص المساهمين في إنتاج الفيلم بدءا بالمنتج الممول وصولا إلى الممثلين، والإخراج هو عمل متشعب يبدأ من تصوّر فكرة الفيلم ليستمر في ضوئها إعداد السيناريو ووضع الحوار وتحرير التقرير التقني.(Château, F. Jost, 1979,p 96)

4–15 عرض الفيلم: بعد الانتهاء من العمل لتحضير الفيلم، و بعد المرور بكل تلك المراحل المهمة والتي يجب أن تكلل بالنجاح بفضل تضافر جهود فريق العمل، بداية بالمنتج الممول وصولا إلى الممثل، والتي يتمخض عنها فيلما سينمائيا يصبح بالإمكان عرضه للجمهور لإبداء رأيه ومن ثم نستطيع معرفة مدى نجاح الفيلم من عدمه لتظهر نتيجة تلك الجهود المبذولة حتما.

5– رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة السينمائية:

لقد اخترنا نماذج متعددة من الأفلام الغربية والعربية حتى نتمكن من إعطاء أمثلة على كيفية صناعة رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة بمختلف تفرعاتها بصرية كانت أو صوتية، لأن للسينما إيديولوجية معينة يمكن توظيفها في شتى المجالات خاصة أثناء الحروب والنزاعات أو المنافسات المختلفة.فقد ركزت السينما الأمريكية –سيما كونها أقوى السينمات في العالم – على إيديولوجيات مختلفة حسب اختلاف المواقف والظروف انطلاقا من فكرة التمييز العنصري ضد السود إلى الحرب الباردة ضد الاتحاد السوفييتي سابقا وصولا إلى النزعة العدائية التي حملتها ضد العرب والمسلمين.

1-5 رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة في السينما الأمريكية

لقد ركزت السينما الأمريكية –سيما كونها أقوى السينمات في العالم – على إيديولوجيات مختلفة حسب اختلاف المواقف والظروف انطلاقا من فكرة التمييز العنصري ضد السود إلى الحرب الباردة ضد الاتحاد السوفييتي سابقا وصولا إلى النزعة العدائية التي حملتها ضد العرب والمسلمين.

من خلال الأفلام المنتجة حول نمط حياة جماعة معينة، فالسينما الأمريكية مثلا تصور الأفراد بكيفيات مختلفة فهي لا تتحدث عن الرجل الأبيض مثلما تتحدث عن الرجل الأسود، خاصة منذ أن قامت باستقدام السود واستعبادهم، وكوّنت لهم صورة الجماعة المنبوذة المجرمة، المتخلفة والمتوحشة وهذا ما أدى إلى ظهور فكرة التمييز العنصري الذي كان يمارسه الأمريكيون البيض تجاه السود، "حيث ارتبطت علاقة الغرب بإفريقيا وتشكيل صورتها النمطية بتاريخ العبودية، فمنذ عام 1619م وحتى نهاية تجارة الرقيق عام 1808م تم جلب ملايين العبيد الأفارقة من أوطانهم في سفن العبيد الذين أجبروا على الحياة في المستعمرات،كما كانت العبودية ضرورية للازدهار الاقتصادي للسادة البيض في أمريكا(سليمان صالح، 2003 ،ص 37) .

ومنذ ذلك الحين كانت وسائل الإعلام بصفة عامة والسينما بصفة خاصة، تصوّر السود بتلك الصورة السلبية وقد كانت السينما تنتهج أسلوبا واحدا في إبراز صورة السود ونلاحظ ذلك حتى بعد أن تم القضاء على التمييز العنصري في أمريكا، حيث ضلت السينما ترسم صوّرا سيئة عن السود ولو بصفة ضمنية.وباعتبار أنّ السينما الغربية من أكثر الوسائل الإعلامية تكريسا للفكر الهدام، الذي يسعى لمسخ وتهديم الشخصية العربية، لتحقيق الصورة التي يرسمها لها الغرب افتراء، فلم تكتف السينما الغربية والأمريكية بصفة خاصة بوصف العرب والمسلمين بأنّهم مجموعة من الهمج والجهلة بل إرهابيين سواء كان ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة،لتصل أفكارهم للمشاهد الغربي وأحيانا للعربي المسلم. (رضوان بلخيري،2010-2009 ، ص70)

وقد أثبتت العديد من الأفلام التي تنتجها السينما الأمريكية والتي تسيء مباشرة للعرب والمسلمين بأنّ الحرب بين الغرب والمسلمين ليست عسكرية بالمفهوم التقليدي لحروب القرن العشرين وما سبقه من حروب، ولكنّها غزو ثقافي يستهدف تغيير العادات والتقاليد و طمس شخصية الشعوب وخاصة الإسلامية منها، مثال في فيلم 12 سنة من العبودية 12 years a slave فبعدما يقوم صاحب المزرعة بتقييد البطل سلمان إلى جذع الشجرة بسبب مخالفته للأوامر، فإن المخرج ومن خلال تعبيره عن معاناة البطل وتألمه في مشهد تميز بالقساوة الشديدة والعنف، تنقلنا الكاميرا بطريقة ذكية جدا، ودون أن تغفل على وصف معاناة البطل وهو مقيد إلى جذع الشجرة، لتصوير مجموعة من الأطفال وهم يلعبون ويمرحون وهم لا يعيرون أدنى اهتمام لما يحدث حولهم، وفي ذلك صورة قوية عن الفرق بين العبودية والحرية التي حرم منها **سولومون نورثوب** إثر اختطافه وإجباره على العمل في مزرعة تابعة لإحدى الأغنياء بعدما تم بيعه في سوق العبيد.

–فيلم قرار اداري Exécutive decision: وهو فيلم من بطولة **ستيفن سيجال**، يروي الفيلم قصة اختطاف طائرة من قبل مجموعة إرهابية إسلامية، ويهددون ركابها بالقتل، ويظهر هؤلاء المختطفون في الفيلم ملتحون وهم يتحدثون فيما بينهم بالعربية.

– أكاذيب حقيقية True lies: وهو من أبرز الأفلام التي شوّهت صورة الإسلام والمسلمين، من إنتاج هوليود عام 1925م، بطولة **أرنولد شوارز النيجر**، (نجم الأكشن الأمريكي) يحكي الفيلم قصة أحد الميليشيات العربية الموجودة

داخل الولايات المتحدة الأمريكية والتي تتخذ من كلمة الحرية الإسلامية شعارا لها تخطط له من خلال طائرة مخطوفة وقنبلة شديدة الانفجار مهربة من خارج أمريكا، ليتم إلقاؤها من خلال الطائرة وسط مدينة نيويورك، لإحداث الدمار المطلوب بأهم المنشآت الأمريكية القريبة من مركز التجارة العالمي ويجعل الفيلم البطل –وهو ضابط في المخابرات الأمريكية– بمساعدة زوجته ينقذان نيويورك من الدمار بإجبار قائد الطائرة المسلم، أن يصدم بطائرته إحدى المباني بعد إبطال مفعول القنبلة.

3–الحصار the siege: وهو من أسوأ الأفلام المسيئة للمسلمين خاصة وأنّ الشركة التي أنتجته يملكها اليهود وفيه يظهر المسلمون كوحوش لا تحركهم إلا الرغبة في القتل والتدمير باسم الإسلام.

–القوة الجوية رقم (1)Air force one : في هذا الفيلم يقوم مسلمون من جمهورية (كازاخستان) الواقعة في الاتحاد السوفياتي السابق ، باختطاف طائرة الرئيس .

بالإضافة إلى العديد من الأفلام التي تسيء للمسلمين والعرب ومنها:

فيلم رحلة رعب Voyage of terror، فيلم محاكمة إرهابي Terroriste on trial وفيلم درع الدب الجزء الثاني: و يظهر العرب في هذا الفيلم بأنهم مجموعة من البلهاء.

وكل هذه الأفلام تعد مسيئة للعرب المسلمين كبشر من جهة، و للإسلام كديانة وعقيدة من جهة أخرى .

2–5 رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة في السينما المصرية

تعد السينما المصرية من السينمات الرائدة في الوطن العربي نظرا لما تتميز به من خبرة و كفاءات عبر مراحلها المختلفة، وقد حصلت السينما المصرية على اسم السينما العربية بحكم موقع مصر الريادي في الوطن العربي باعتبار لأنّ بلدان المغرب العربي كانت لا تزال تحت وطأة الاستعمار الفرنسي في الوقت الذي كانت السينما في مصر تزدهر.

ورغم ذلك فقد ظلت السينما المصرية تنظر للمرأة العربية بطريقة مختلفة، فمع البدايات الأولى للسينما في مصر كانت المرأة تعرض مثلما كانت النساء تقدم في السينما الغربية، هذه الصورة التقليدية المتعارف عليها عبر أكثر من (400 فيلم) يغلب عليها طابع التشويه وعدم التحديد في الشخصية أو المهنة ويشهد على ذلك عناوين (25 فيلما) أنتجت ما بين أعوام 1943م و1983م(ناهد رمزي ، 1998، ص 53) .

وللحديث عن صورة المرأة في السينما العربية يمكننا ذكر بعض النماذج التي تتحكم في صنع صورة المرأة في السينما المصرية و ذلك من خلال التطرق إلى بعض الدراسات التي أجريت في هذا الشأن وبعض الآراء التي ظهرت حول ذلك ،فقد أجرى الناقد السينمائي المصري **"سمير فريد"** بحثا بعنوان **صورة المرأة في السينما العربية** توصل فيها إلى عدة استنتاجات أهمها : (عاطف عدلي العبد، 1993، ص178) .

السينما المصرية سينما ذكورية، تقدم المرأة في الغالب كمجرد أنثى، و تكرس الزوجية بمفهومها الخصوبي والأمومة بمفهومها الإنجابي، ولا تسمح السينما العربية للمرأة بالتعبير عن نفسها.

ورغم التطور الذي عرفته السينما المصرية إلاّ أنّها لازالت تنظر للمرأة بنقص، فالكثير من الأدوار المهمة التي تمتلكها المرأة في السينما المصرية لم تساعدها على التحرر كليا من تلك النظرة السيئة التي رسمتها لها الأفلام السينمائية وتبلورت لدى الكثير من الناس في الوطن العربي، حيث تظهر المرأة دائما تحت رحمة الرجل الذي يتحكم في حياتها ويساعدها على اتخاذ قراراتها.

وتشير إحدى الدراسات المصرية عن صورة المرأة في الأفلام السينمائية ضمت 410 فيلما سينمائيا تضمنت ما يقرب 460 شخصية نسائية، احتلت أدوارا اجتماعية متعددة ومستويات اقتصادية متباينة. غير أنّ المرأة ظهرت من خلال تلك الأدوار في شكلها التقليدي أو الأنثوي، حيث لا تشغلها التغيرات العامة لمجتمعها، ولا تتأثر بمشكلاته القومية أو السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية، كما أنّ نسبة كبيرة من تلك الأفلام دارت في فلك الانحراف الشخصي، وصورت المرأة من خلالها بأشكال شتّى من صور الانحراف، وحتى عندما صورت كعاملة أو طالبة أو مشاركة في تنمية مجتمعها ظهرت بنسب ضئيلة جدا، كما لم تظهر المرأة الريفية الكادحة إلا بنسب أكثر ضآلة لا تتماشى ونسبتها في المجتمع المصري. (ناهد رمزي،1998 ، ص32)

كذلك فإن السينما المصرية لم تتعرض للأدوار المهمة التي تشغلها المرأة في المجتمع في شتى المجالات خاصة السياسية منها، ضف إلى ذلك عامل الربح الذي يسعى وراءه الكثير من المنتجين السينمائيين معتمدين في ذلك على جسد المرأة وجمالها، كل هذا وذاك جعل صورة المرأة المصرية في السينما مهتزة نوعا ما على الرغم من وجود بعض المحاولات الجادة التي يسعى بعض أصحاب الضمير والغيورين على مبادئ مجتمعاتهم–من خلالها– النهوض بصورة المرأة وتحسينها حتى تظهر للعالم كله، في صورتها الإيجابية.

لكن هذا لا يمنعنا من التأكيد على أنّ السينما المصرية شهدت بعض الرؤى الايجابية حول صورة المرأة، من خلال بعض الأفلام التي ترفض استغلال المرأة و إهانتها مثل فيلم **العصفور ليوسف شاهين** الذي قدم المرأة كمواطن واع و ناضج التفكير يتفاعل مع كل ما يدور حوله من أحداث وقضايا وطنيه. (محمد سعد النابلسي، 1985، ص34)

وقد حاولت المرأة المصرية في سنوات الثمانينات تحسين صورتها السينمائية بنفسها، فظهرت خلال سنوات الثمانينات عدة مخرجات من مصر في محاولة منهن إصلاح صورة المرأة العربية بصفة عامة والمرأة المصرية بصفة خاصة، لكن الحقيقة كانت عكس ذلك، لأن أغلب الأفلام التي ظهرت حول المرأة، سواء على الشاشة الكبيرة أو الصغيرة، لم تظهر فيها المرأة على حقيقتها من حيث تطورها وخروجها من حالتها السلبية ومشاركتها في كل الميادين تقريبا، والتي كانت متاحة للرجل فقط، لذلك جاءت الكثير من الاحتجاجات المنددة بهذه الصورة المشوهة والتي تصور بها المرأة العربية المعاصرة، فمن خلال الكثير من الأفلام التي عرضت ظهرت المرأة في صورة لا تليق بها. (ناهد رمزي، 1998 ، ص32)

واستمرت السينما المصرية في التطور، ورغم ما حققته من نجاحات إلا أنها كانت في كل مرة تسيء للمرأة، فالكثير من الأفلام التي تم عرضها مؤخرا ظهرت فيها المرأة بشكل لا يتماشى وحقيقتها لأنها حسب العديد من المختصين والنقاد كانت مبالغة في طرحها للأحداث من جهة، و مشوهة لصورة المرأة من جهة أخرى، ومن تلك الأفلام نجد: **فيلم كباريه** لسماح عبد العزيز، **فرح** للمخرج محمد الصعيدي ، **السفاح** لسعد هنداوي وفيلم داكان شحاتة لخالد يوسف...الخ ، وهذه كلّها أفلام جسدت معاناة المرأة في المجتمع المصري والظروف الصعبة التي تعيش فيها، إلا أن مخرجي هذه الأفلام بالغوا في طرحهم لتلك القضايا وأظهروا المرأة بشكل لا يتماشى ووجهها الحقيقي في المجتمع .

3-5 رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة في السينما الجزائرية

ولم تظهر المرأة الجزائرية في هذه الأفلام كمحور اجتماعي أو مدبر للخطط الهجومية، و إنّما كانت دائما تحت قيادة الرجل الذي يوجهها ويملي عليها الأوامر، وحسب الكثير من النقاد السينمائيين فإنّ ذلك كان الواقع الحقيقي أثناء ثورة التحرير المضفرة فالمرأة الجزائرية لم تتوانى عن الكفاح و التضحية في سبيل وطنها بجانب أخيها الرجل. ذلك لأنّ اهتمام السينما الجزائرية في بدايتها كان منصبا حول مبادئ الثورة و تلاحم الشعب حولها وكذلك الجرائم الاستعمارية، وقد كانت الموجة الأولى للسينما، أفلام شهادة حيث كان ذلك ذكاء مميزا من الدولة الجزائرية و جاء المخرجون لميدان السينما للإدلاء بالشهادات. (Camil Tabouly, 1997, p13.).

إن فيلم ريح الأوراس كان أول فيلم ثوري يحكي حياة امرأة و أم جزائرية، من إخراج "**محمد لخضر حامينا**" سنة 1966م، وكتب سيناريو هذا الفيلم "**توفيق فارس**" ، وقد لعبت فيه دور البطولة الممثلة القديرة "**كلثوم**" بحيث جسد الفيلم معاناة هذه المرأة و عائلتها من الاستعمار الفرنسي الذي قتل زوجها و اعتقل ابنها "**لخضر**" الذي كان يتعامل مع المجاهدين وذلك بتوصيل المئونة و السلاح. (مليكة بوخاري، 2009-2010، ص85)

كما يصور يصوّر هذا الفيلم بطريقة مأساوية رحلة أكثر منها طبيعية و رمزية، وهي صورة أم بألف كبيرة بحيث كانت وتبقى دائما المرأة الغالية جدا على قلوب الجزائريين بصفة خاصة(Denis Brahimi ,2010, p27)، وتنتقل المرأة بمعاناتها من ثكنة لأخرى و هي تحمل في يدها دجاجة، رمز بها المخرج لروح التحدي الذي واجهت بها هذه المرأة أعظم قوة في العالم وهي تأمل أن تستبدل تلك الدجاجة بحرية ابنها الذي تم نقله إلى مكان مجهول(مليكة بوخاري، 2009-2010 ، ص89) ، وينتهي الفيلم باستشهاد الأم عند التصاقها بالأسلاك الشائكة المكهربة المحاطة بإحدى المعتقلات الفرنسية عندما كانت تتوسل للجنود بأن يدلوها عن مكان ابنها، وهي تحمل في يدها دجاجتها رمز كفاحها، وكان هذا الفيلم من بين أحسن الأفلام الجزائرية من الناحية الجمالية ، انه يمثل نجاحا كبيرا. ومن الأفلام الثورية المهمة التي صورت المرأة خلال تلك الفترة فيلم "**الأفيون و العصا**" "**لأحمد راشدي**" سنة 1970، وهو فيلم مقتبس من رواية مشهورة جدا "**لمولود معمري**" وفي هذا الفيلم وجد المخرج نفسه أمام صفحات رواية شخصية جدا تحتوي على قسوة واضحة أحيانا وأحيانا بطولية وتحررية وايديولوجية مهيمنة (Denis Brahimi,2010, p25.)

وتجسدت شخصية المرأة المناضلة والمكافحة والصبورة، على بطش المستعمر من خلال شخصية "**فروجة**" التي تظهر من خلال الفيلم، المرأة التي لا تقهرها القرارات الاستعمارية الخاصة بالتجويع والتعذيب، كذلك هناك شخصية الأم الصبورة التي لا تشتكي مما تعانيه من جوع وفقر رغم كبر سنّها، وقد توالت بعد ذلك الأفلام الجزائرية التي تعرضت لقضايا المرأة في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات إذ نجد من تلك المواضيع التي تطرقت لها هذه الأفلام: العمل، الدراسة، المنزل، التربية والعادات والتقاليد...الخ، وأمثال ذلك أفلام: **ليلى والأخريات، راضية، ريح الجنوب و ريح الرمال...إلخ** وهي كلّها أفلام تصور حالة المرأة و نمط عيشها في مجتمع تملؤه العادات والتقاليد وسيطرتها على حريتها الشخصية والتحكم في آرائها، وقد أنتجت هذه الأفلام في الفترة الممتدة بين سنوات السبعينات وبداية الثمانينات.

وفي بداية التسعينات عرفت السينما الجزائرية تراجعا كبيرا بسبب الأزمة الأمنية التي دامت حوالي عشرية من الزمن، وأثناء هذه الفترة عانت المرأة الأمرين بسبب الاختطافات وعمليات الاغتصاب التي كانت تتعرض لها النساء والفتيات، وقد عرفت السينما الجزائرية انتاجات مختلفة حول هذه الأزمة، ونجد من هذه الأفلام فيلم العالم الآخر لمخرجه "**مرزاق**

علواش" الذي يصور دموية الإرهابيين وكرههم للحياة، من أهم الأفلام التي تعرضت لقضية الإرهاب، فيلم "**رشيدة**" الذي ترك أثرا كبيرا في نفس كل من شاهده، وهو فيلم لمخرجته "**يمينة بشير شويخ**"، حيث يصوّر الفيلم عن قرب معاناة المرأة الجزائرية في تلك الفترة وهي معاناة تحمل في طياتها الرعب و الخوف و الترقب وقد استطاعت المخرجة في هذا الفيلم توجيه ضربة موجعة للإرهابيين وكشف حقيقتهم أمام العالم متجاوزة بذلك كل المخاطر والتهديدات، فإذا كان هذا الفيلم من إخراج إمراة، وبطلته امرأة و هو يحكي معاناة الكثير من النساء أثناء تلك الفترة، فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وعي المرأة و إدراكها لما يحيط بوطنها من مخاطر و التي لابد من مواجهتها.

وتقول "**دونيس براهيمي Denis Brahimi**" حول هذا الفيلم : "...فيلم رشيدة هو فيلم ناجح بشكل ملحوظ ساهم في طرح مسألة الإرهاب وهو بلا شك مهم لأنّه يعتبر فيلم المرأة و الشخصية الرئيسية فيه هي امرأة أيضا، بغض النظر عن المخرجة و بالرغم من أننا نعلم أن المرأة ليست الضحية الوحيدة لأن الأهداف الرئيسية للأصوليين، هي رسم إسلام مغاير ليتخذوه حجة كاذبة كما نظروا بنظرة الدونية لجنس المرأة وأعطوا لأنفسهم الحق في الاعتداء لفرض هذا الوضع المذل. (Denis Brahimi,2010 , p34)

ومن خلال "**رشيدة**" رأينا صورة لا تنسى و المتمثلة في صورة البطلة "**ابتسام جوادي**" الفتاة الجميلة بشعر طويل مجعد، وهي تفتح فمها بطريقة واضحة لتطلق صرخة الرعب، الرهبة و السخط، وعلى كل حال فإن الفيلم هو صرخة طويلة لفترة طويلة من الكبت و التي انفجرت في الأخير. (Denis Brahimi, 2010 , p34)

ومن نماذج هذه الأفلام الكثير و أهمها "**الزهر**" الذي يتناول قصة "**علياء**" المغتربة بفرنسا منذ عشرين عاما بسبب خلاف مع والدها، والتي تقرر العودة لتزوره في مرضه، لكنها لا تجد مكانا على الخطوط الجوية الجزائرية باعتبار مقاطعة شركات الطيران للجزائر خلال فترة الإرهاب فتقرر الذهاب إلى تونس، ثم تستقل سيارة أجرة للدخول إلى الجزائر، وقد أرادت المخرجة التعريف بتأثير سنوات الإرهاب على نفسية الجزائريين و علاقتهم الاجتماعية التي اتسمت بالعنف.

وهناك أفلام أخرى تروي قصصا عما حدث خلال تلك الفترة المأساوية مثل فيلم "**باب الوادي سيتي**" لمخرجه "**مرزاق علواش**"، يحكي الفيلم معاناة الشباب الجزائري بصفة عامة من ظاهرة الإرهاب والنساء بصفة خاصة، و تدور أحداث الفيلم في أكتوبر 1988م، عندما بدأت الجزائر تدخل في دوامة الأزمة السياسية والتي قادتها فيما بعد إلى أزمة أمنية دامت سنوات طويلة، عندما انتشرت الحركة الإسلامية بين الشباب الجزائري، ويروي الفيلم حكاية ثلاثة أصدقاء، الذين يجدون أنفسهم في مفترق الطرق ورغم محاولة "**أسماء**" منع هذا الانفصال إلاّ أن قوى الانفصال في المجتمع كانت أقوى فيسير الثلاثة وفقط. (جمال شاوش ، 2007، 2008 ، ص 123).

إذ ينقلنا الفيلم بطريقة ناجحة عبر مراحل متنوعة من بداية الأزمة السياسية في الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988م، مرورا بالأزمة الأمنية إلى بداية انفراج الأزمة و كيف أثر ذلك على الشباب الجزائري و على طريقة تفكيرهم، كما نجد فيلم آخر في نفس الموضوع لكنه أكثر تفصيلا و تركيزا حول المرأة ووظائفها في المجتمع أثناء فترة الإرهاب و هذا الفيلم بعنوان "**دوار النساء**" سنة 2005 لمخرجه "**محمد شويخ**" : إذ أراد المخرج في هذا الفيلم أن يظهر موقف النساء الممثلات في الفيلم بأنهن شجاعات، و يظهر الفيلم مقاومة النساء اللّواتي حملن السلاح لمواجهة الإرهاب في غياب الرجال. (Denis Brahimùi,2010 , p36)

لقد اهتمت السينما الجزائرية كثيرا بالمرأة و قضاياها و عبر كل العصور و الفترات التي مرت بها الجزائر و بعد انفراج الأزمة أخذ المخرجون يعالجون قضايا المرأة من منظورات أخرى، خاصة تلك القضايا التي ظلت تمثل طابوها في المجتمع الجزائري كقضية الاغتصاب وأكثر من ذلك الاغتصاب من طرف المحارم (نفيسة نايلي، 2012-2013، ص111) ،وهي القضية التي عالجتها المخرجة الجزائرية **نادية شرابي** في فيلمها **وراء المرأة** سنة **2007م** الذي يحكي قصة "**سلمى**" التي تعرضت للاغتصاب عنوة من طرف زوج أمها، كما أنّ هناك فيلم آخر من إنتاج "**نادية شرابي**" بعنوان "**عائشات**"، من إخراج "**سعد ولد خليفة**" ، وهو يركز أيضا على أوضاع المرأة في المجتمع الجزائري. , Denis Brahimùi,2010 (p36)

ومن كل ما تقدم يمكننا القول أنّ أغلب الأفلام الجزائرية التي تنتج من قبل مخرجين أو مخرجات جزائريات يكون فيها التطرق لقضية المرأة و لو بكيفية محتشمة، ولكن رغم ذلك فإنّ صورة المرأة في السينما الجزائرية تبقى غير مكتملة نظرا لقلة الأفلام التي تتحدث عنها، بالإضافة إلى كون معظم الأفلام الجزائرية لا تنظر للمرأة بشكل واقعي باعتبار أن معظم المخرجين الجزائريين من المغتربين وأغلبهم يحمل ثقافة أوروبية فرنسية والتي قد تقف عائقا أمام قدرتهم للحديث عن تصور واقعي ومباشر للمرأة، وقد يحول ذلك دون الإطلاع عن كثب على واقع المجتمع الذي تنتمي إليه المرأة الجزائرية، بالإضافة إلى مشكل تمويل مشاريع الأفلام، والتي قد تظل فترة طويلة قبل أن تخرج للجمهور وبالتالي لا يمكنها الحديث عن الموضوع الذي تريد في الوقت المناسب، هذا هو الحال بالنسبة لمعظم السينمات العربية إن لم نقل كلها، لأن صناعة صورة الذهنية حول أي ظاهرة يتطلب الاستمرارية في الحديث عنها حتى تستقر في أذهان الناس و يتمكنون من استيعابها.

وكانتقاد لصورة المرأة المقدمة في السينما العربية بصفة عامة تقول الدكتورة "**منى سعد الحديدي**" من كلية الإعلام في القاهرة " تقدم السينما المرأة في أغلب أفلامها كجنس، وتركز على هذا المعنى، فتنظر إليها كأنثى و ليس ككائن اجتماعي يرتبط بمشكلات المجتمع الاجتماعية و الاقتصادية، كما تقدمها في صورة تسلي الرجل وتمتعه، وهي أنثى جاهلة تفتقر للتعليم و التفكير، و توضح، "**منى الحديدي**" في تجربتها حول صورة المرأة في وسائل الإعلام أن **80 بالمائة** من الأفلام التي تناولت قضايا المرأة، لم تعالج مشكلات واقعية متصلة بها ولكن اعتمدت على آثارة الغرائز لدى المشاهد، فأكثر هذه الأفلام نرى فيها المرأة التي تضحي بشرفها بسهولة أو من منحرفة، وهذا ما يضعف إشراق صورة المرأة. (ناهد رمزي،1998، ص35).

إن هذا الطرح الذي تعتمده السينما العربية لصورة المرأة يجعل منها غير مهمة داخل مجتمعها وينقص من قيمتها و يشوه مهامها المقدسة كالأمومة و الأخوة ...الخ ، وتتحول من كائن ذو أهمية في المجتمع إلى كائن يصنع المشاكل، و يتسبب في اختلال نظام المجتمع و طمس مبادئه، في حين أن المرأة باستطاعتها المساهمة في إنقاذ مجتمعها من التخلف و الفساد الذي يتخبط فيه.

قائمة المراجع

المراجع باللغة العربية

1. جان ميتري، ترجمة عبد الله عويشق، (2009)، المدخل لعلم جمال وعلم نفس السينما، ، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
2. جمال شاوش، (2007، 2008) ، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية، دراسة سميولوجية لفيلمي "رشيدة" و"المنارة"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال كلية العلوم السياسية و الإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، الجزائر.
3. جورج سادول، ترجمة محمود إبراقن، (1997)، ،العناصر الدالة للّغة السينمائية،حوليات، جامعة الجزائر، العدد 10.
4. خالد ربيع السيد، (2008) ، الفانوس السحري قراءات في السينما، الانتشار العربي، بيروت، لبنان والنادي الأدبي بخائل، المملكة العربية السعودية.
5. رضوان بلخيري، 2009-2010 ،صورة المسلم في السينما الأمريكية، تحليل سيميولوجي للفيلمين "Traitor" (الخائن) و "The kingdom" (المملكة)، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الإعلام والاتصال، غير منشورة، كلية العلوم السياسية، جامعة الجزائر 3، الجزائر.
6. ستيفن كاتز، ترجمة أحمد نوري (2005)،الإخراج السينمائي لقطة بلقطة، الإمارات العربية المتحدة ، دار الكتاب الجامعي.
7. سليمان صالح ، (2003)، الإعلام الدولي، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكوت.
8. عاطف عدلي العبد،(1993)، الاتصال و الرأي العام ، دار الفكر العربي ، القاهرة.
9. علي أبو شاري،(2006)، سحر السينما، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.
10. –قدور عبد الله ثاني، (2005)، سيمائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران،الجزائر.
11. لوي دي جانتي، ترجمة جعفر علي،(1986) ،فهم السينما (3) الحركة، منشورات عيون، سلسلة المكتبة السينمائية، الدار البيضاء.
12. مارسيل مارتن ، ترجمة فريد المزاوي ،(2009) ، اللّغة السينمائية و الكتابة بالصورة، المؤسسة العامة للسينما دمشق.
13. محمد سعد النابلسي، (1985)، صورة المرأة في وسائل الإعلام و فنون التعبير، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، العدد 14، منظمة الأمم المتحدة،اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا .
14. محمد شويكة، (2009)،أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيد بالمغرب .
15. محمد منير حجاب،(2008)، وسائل الاتصال نشأتها و تطورها ، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة.
16. ناهد رمزي ، (1998)، المرأة و الإعلام في عالم متغير، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

17. نفيسة نايلي، (2012-2013)، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية دراسة تحليلية لعينة من الأفلام في الفترة 2005-2009، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر .

18. وهيبة مجدي أحمد، كامل مرسلي، (1973)، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

المراجع باللغة الأجنبية

1. Aissam El Youssf,(2009),Théâtre et cinéma, (une esthétique de l'impur), essouisse, Maroc.
2. Camil Tabouly , (1997),le cinéma métaphorique de Mohamed chouiker, France.
3. D Château , F. Jost, (1979), paris, Nouveau cinéma , nouvelle sémiologie, , union général d'édition.
4. européinnes Ivyn Michel, (1982), , le cinéma et ses techniques, paris, nouvelle: (edition technique
5. Frencois Chevassa, (1962), le langage cinématographique, Imprimerie central de l'ouest, paris.
6. Jaque Lourcelles,(1992), paris , dictionnaire du cinéma (les films) , collection Boutiques , robert.
7. Laura Delli colli , (1986) ,le métier du cinéma, édition liana levi, paris.،
8. Le cinéma , grand histoire illustrée du 7eme art,(1982),edition Atlas, paris, volume I ,Lixique du cinéma.
9. Peter Hay , Metro Godlwyn Mayer , traduit par Paule Pagllano: , (1993)Francaise,Paris,splendeur du cinéma américain, préface de Patrick Brion.

للإحالة على هذا المقال: نفيسة نايلي، مساعدي سلمى، (2019)، « رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة –قراءة في عينة من الأفلام السينمائية » . **الرواق**، المجلد:05 ، العدد: 01 ، جوان 2019، ص. ص.30- 48