التحليل السيميائي للفيلم الوثائقي ودوره في كشف القيم المجتمعية إبان الأزمات

The Semiotic Analysis of Documentary Films: Uncovering Societal Values in Times of Crisis

د. عاطف الكرجي (LGORJI Atif)

ملخص المقال

تختلف الأفلام الوثائقية من حيث خصائصها الفنية، ومدتها الزمنية، والفكرة التي تناقشها، والأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، ولكنها تشترك جميعا في اللغة الموظفة، وهي لغة الصورة، التي تمتاز بقدرتها العالية على تمثيل الواقع تمثيلا يؤثر في مشاعر المشاهد ووجدانه، أكثر مما يؤثر في عقله الواعي، وتبقى الصورة بهذا المعنى السبيل الأمثل لتحفيز الناس وبث الأمل فيهم في زمن الأزمات والكوارث، لذلك لاحظنا أن "هيئة الشارقة للإذاعة والتلفزيون في إمارة الشارقة"، لجأت إلى الفيلم الوثائقي القصير لمخاطبة وجدان مواطني الإمارة، والسعي إلى الرفع من معنوياتهم من خلال إنتاج وصلة فيلمية قصيرة تنشر الأمل وتَعِدُ بزوال قريب للجائحة.

واعتمدنا في تحليل الفيلم الوثائقي التحفيزي على مخرجات أبحاث (رولان بارث)، في تصوره لبلاغة الصورة، إذ اعتمدنا على الجهاز المفهومي للسيميائيات البصرية، لفك تسنين الرسالات الأيقونية واللسانية التي تكون الشريط الفيلمي، وحللنا الدور الذي أدته المؤثرات الصوتية ونوعية اللقطات، وزوايا التصوير، وحركات الكاميرا، ونوعية الإضاءة في بناء المعنى، واعتمدنا في ذلك على مقاربة المشاهد من خلال مستويين، الأول تعييني، والثاني تأويلي. وخلص البحث إلى مجموعة من الاستنتاجات حول قيم المجتمع التي يروج لها الفيلم، وحول نظرة منتجه إلى دور الحكومة والشعب في تدبير الأزمات.

الكلمات المفتاحية

السيميائيات البصرية، الفيلم الوثائقي، اللغة السينمائية، التحليل الوصفي والتحليل الضمني للصورة.

Abstract

"Documentary films vary in their technical characteristics, duration, subject matter, and objectives, but they all share a common language: the language of the image. This language has a remarkable ability to represent reality in a way that affects the viewer's emotions and feelings more than their conscious mind. In this sense, the image remains the best way to motivate people and inspire hope during times of crisis and disaster. Therefore, we have noticed that... has resorted to the short documentary film to address the emotions of the citizens of the Emirate of Sharjah and to seek to raise their morale by producing a short film that spreads hope and promises the imminent end of the pandemic.

In our analysis of the motivational documentary, we relied on the theoretical framework developed by Roland Barthes in his exploration of the rhetoric of the image. Specifically, we employed the conceptual apparatus of visual semiotics to deconstruct the linguistic and iconic messages that constitute the film strip. We analyzed the role of sound effects, shot types, camera angles, camera movements, and lighting in constructing meaning. Our approach involved a two-level analysis: denotative and connotative. The research culminated in a set of conclusions regarding the societal values promoted by the film and the producer's perspective on the roles of government and citizens in managing crises."

Keywords

Visual semiotics, Documentary film, Cinematic language, Descriptive analysis, Implicit analysis of the image.

مقدمة

نسعى من خلال هذه الورقة البحثية إلى الوقوف على الآليات الفنية التي وظفها منتجو الفيلم التحفيزي الذي صدر إبان فترة الحجر الصحي من لدن "هيئة الشارقة للإذاعة والتلفزيون في إمارة

الشارقة"، وكان الهدف من الفيلم الوثائقي بث الأمل وروح التفاؤل بين المواطنين، وإظهار مشاهد السرور بعد انجلاء الأزمة.

ونهدف من وراء البحث إلى تحليل الخطاب السمعي البصري تحليلا وصفيا، ثم الانتقال إلى فك شيفرات الإرساليات الصوتية واللسانية والبصرية، للوقوف على بعض ملامح الرؤية المجتمعية في التعامل مع الجوائح والأزمات، وذلك من خلال رصد الحلول المقترحة، ومناقشة القيم المروجة في الفيلم.

1. خصائص الصورة التلفزيونية

تتيح لنا الصورة التلفزيونية الاستمتاع بتجربة مشاهدة غنية تتجاوز الحواس البصرية، حيث تتكامل الصورة والصوت لتشكل تجربة انفعالية عميقة، وتُعد الصورة لغة الفيلم التلفزيوني الأساس، والعلاقة التي تربط بين أجزائها هي علاقة تعبير غير حرفي؛ أي أن حاصل جمع مفهومين على الشاشة، هو علامة أيقونية لمفهوم جديد، لا يساوي المفهومين الأصليين؛ وبفضل هذه الخاصية، تستطيع الصورة التلفزيونية أن تنقل لنا الأفكار والمعاني بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال استخدام الرموز والإشارات التي تحمل دلالات ثقافية واجتماعية، وبهذا يشمل مصطلح الصورة عدة أشكال بلاغية[1].

وتعتمد الصورة في بناء معناها على عنصرين، هما التعيين والتضمين؛ ويشير التعيين إلى ما تقدمه الصورة بشكل مباشر وواضح؛ أي محتواها الظاهري. أما التضمين فيشير إلى المعاني الخفية والإيحاءات التي تحملها الصورة والتي تتجاوز المعنى الحرفي. وبفضل هذين العنصرين، تنتقل الصورة بنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال، حيث تتعدد القراءات والتأويلات. وقد أدرك (رولان بارث) أهمية هذين المفهومين في تحليل الصورة، حيث اعتبرهما المنهج الأمثل في التحليل السيميائي للصور[2].

---

[1] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص 41

[2] رايموند ويليامز، ترجمة: فاروق عبد القادر، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 246، يونيو1999ص60

تتنوع أنظمة الصورة وتتعدد، الأمر الذي يقتضي دراسة متعمقة لفهم معانيها، وهذا هو ما دفع (رولان بارث) إلى الممايزة بين ثلاثة أنواع من الرسائل في الصورة: رسالة لسانية، ورسالة أيقونية غير مسننة (تقريرية)، ورسالة أيقونية مسننة (إيحائية)[3]. وتتداخل الرسائل الثلاث في الصورة نتيجة تأثرها بالسياق الثقافي الذي أنتجها، والذي تسعى إلى التأثير فيه من خلال عملية تفاعل مستمرة، إذ تتطلب تأويلاً ونقدًا لفهمها فهما كامل[4] اعتمادا على فك شيفراتها. وركز (غريماس)، في تحليله للصورة على أهمية تحليل محتوى الرسائل الأيقونية للكشف عن أبعادها الإيحائية. [5]

2. تفاعل اللغة البصرية مع اللغة اللسانية

يرى (كريستيان ميتز)، أن اللغات البصرية واللغوية تتفاعل معاً بشكل معقد ومتشابك. فبينما تعتمد اللغة المكتوبة على التسلسل والقواعد النحوية، فإن اللغة البصرية تعتمد على الترابط البصري والتشابه. وهذه الاختلافات تجعل من الصعب فصل اللغتين أو مقارنتهما بشكل مباشر[6]، لأن العلاقة بين العلامة (الكلمة) والمعنى الذي تمثله في الرسالة اللغوية تتسم بالاعتباطية، أي لا يوجد رابط طبيعي بينهما، أما في الرسالة البصرية؛ فالعلاقة بين العلامة (الصورة) والمعنى الذي تمثله، علاقة تقوم على التشابه والمماثلة، مما يجعل المعنى أكثر مباشرة ومرئية. [7]

قد يتشتت ذهن المشاهد وهو يحاول فك سنن الصورة، ويعجز عن ربط الأيقونات بعضها ببعض لبناء المعنى الذي يقصده المرسل، لذلك يعضد المنتج الرسالة البصرية بالرسالة اللسانية التي "يتمثل دورها في الحد من تشعب معنى الصورة، فهي تقود المتلقي (المُشاهد) نحو أفضل مستوى للدلالة التي يريد المرسل توصيلها"[8]، وسمى (رولان بارت)هذه الوظيفة بالترسيخ، لأن الصورة سواء أكانت متحركة أم ثابتة، فهي تتضمن العديد من المعاني الباطنية، التي ينتقي المتلقي بعضها

---

[3] سعيد بن كراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2003 ص 77.

[4] R. Barthes, **Réthorique de l'image In l'obvie et l'obtus**, Essais critique, III. Ed du Soleil, 1982, p26.

[5] حبيبة الصافي، سيميائيات إيديولوجية، دمشق، محاكاة والنايا للنشر، 2001، ص 29

[6] C. Metz, **au-delà de l'analogie, l'image in communication**, n°15, 1970, p1

[7] محمد العماري، الصورة واللغة، مجلة فكر ونقد، العدد 13 ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ، 1998، ص 137

[8] Roland Barthes, (1964)Rétorique de l'image, opcit, p44 .

ويتجاهل البعض الآخر؛ وعليه فوظيفة الرسالة اللسانية هي توجيه جمهور المشاهدين إلى معنى محدد يختاره المرسل.

3. منهجية تحليل الفيلم التلفزيوني

اعتمدنا على نظرية (رولان بارث)، الذي قسم الرسالة البصرية إلى قسمين: رسالة أيقونية تضم دلالتين: دلالة تعيينية ودلالة تطبيقية، والرسالة اللسانية التي تعنى بالترسيخ والمناوبة.

1.3 الخطوات الإجرائية لتحليل الرسالة الأيقونية

أ- **الدلالة التعيينية:** هي القراءة الأولية للصورة (المادة البصرية + الصوت) التي تقوم الكاميرا بتسجيلها، يسجل الفيلم المراد تحليله، ويقطع تقطيعا تقنيا لأن التقطيع أسلوب وصفي ضروري في التحليل. ولتقطيع الفيلم تقطيعا يسمح بتحليله، سنعتمد على عنصر المَشهد بوصفه معيارا تقنيا لبناء المعنى، وسنقسم المَشاهد إلى شريطين:

- **شريط الصورة:** ويتضمن العناصر الآتية: نوع اللقطة، سلم اللقطة، زاوية التصوير، حركات الكاميرا، وصف مضمون اللقطة (الأيقونات، الديكور، الألوان، الإضاءة).
- **شريط الصوت:** ويتضمن العناصر الآتية: ملاحظة الإرسالية اللسانية، والمؤثرات الصوتية. واعتمدنا على الأسلوب الوصفي في وصف الفيلم من خلال مفهوم التجزئة (Segmentation)، وهو لفظ تقني يسمى بالمتتالية أي تسلسل اللقطات، ويمكن معرفة تغير المتتالية عن طريق التعاقب (L'alternance)، أو التناوب أو عن طريق النص (Le texte)[9].

ب- الدلالة التضمينية (Connotation)، أو قراءة المضمر:

وهي قراءة ما وراء الصورة التلفزيونية والبحث عن الدلالات، فالتقنيات السينماتوغرافية تعطي أبعادا وقراءات ثقافية لهذه الصورة المتحركة[10]. ففي البحث عن الدلالة التضمينية نتساءل دوما، لماذا زاوية دون أخرى، ولقطة دون أخرى؟ لماذا وظف المخرج لونا معينا دون غيره؟ ولماذا اعتمد على

---

[9] Pière Pigac, La **publicité**, Presse de l'université du Québec, sd, p171.

[10] Roland Barthes. Le message photographique. In: Communications, 1, 1961. pp. 127-138; doi : https://doi.org/10.3406/comm.1961.921 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

إضاءة خاصة؟ كل هذه التقنيات لها قراءات، وتكون دائما قائمة على أسس ثقافية، فالتضمين هو النظام الثاني للفهم الإيديولوجي الاجتماعي[11].

2.3 الخطوات الإجرائية لتحليل الرسالة اللسانية

الرسالة اللسانية: يرى (رولان بارث)، أن الرسالة اللسانية لها مَهمتان: الترسيخ (L'encrage)، والمناوبة (Le relais)، فالصورة تقوم على نظام من القيم وعلى العديد من التفسيرات تظهر خاصة في النص الذي يتمثل دوره في الحد من تشعب معنى الصورة، فهو يقود المتلقي (المشاهد) نحو أفضل مستوى للدلالة التي يريد المرسل توصيلها[12]، و سماها (رولان)، بالترسيخ، ففي المستوى التعييني يجيب النص عن السؤال: ما هذا؟ فهو وصف أولي تعييني للصورة. أما في المستوى التضميني فإننا نؤوِّل الرسالة التي رسخها النص، وأما وظيفة المناوبة(Le Relais) ، فنجدها في الصورة المتحركة؛ إذ لا يكون للحوار دور الشرح فقط، وإنما يقوم بتطوير الحدث، حيث نجد فيه معانٍ لا نجدها في الصورة المصاحبة له[13] .

الجانب التطبيقي

التعريف بالفيلم الوثائقي:

- ✓ عنوان الفيلم على اليوتيوب: "حتما سنعود، قناة الشارقة، مع خالد النجار"[14]
- ✓ المصدر: اليوتيوب
- ✓ لغة الفيلم: العربية
- ✓ المدة: دقيقة واحدة وأربع عشرة ثانية
- ✓ المنتج: هيئة الشارقة للإذاعة والتلفزيون
- ✓ المعلق: خالد النجار

---

[11] Bernard Toussaint, **qu'est ce la sémiologie**, privat, Toulouse, 1979, p60

[12] Roland Barthes, Rétorique **de l'image**, opcit, p 44 .

[13] Martine Joly, **introduction de l'analyse de l'image**, édition martin université, 1994, p96.

[14] حتما سنعود، قناة الشارقة، مع خالد النجار، الرابط على اليوتيوب (https://youtu.be/Hqswqhr1ywA)، اطلع عليه بتاريخ 2024/12/12

- ✓ سياق العرض: عُرض الفيلم أثناء فترة الحجر الصحي الذي فرضه وباء كورونا الناتج عن انتشار فيروس كوفيد 19 سنة 2020
- ✓ الهدف: بث روح الأمل والتفاؤل أثناء فترة الحجر الصحي
- ✓ نوع الفيلم: واقعي
- ✓ الفئة المستهدفة: المجتمع الإماراتي

المشهد الأول

<u>المستوى الوصفي:</u>

أ) الإرسالية الأيقونية: استهل منتج الرسالة المشهد بلقطة عامة، التقطها بزاوية تصوير منخفضة، وكانت الكاميرا ثابتة أثناء اللقطة، وأما محتوى الصورة فأظهر لحظة شروق الشمس وسط الغيوم.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت خارجي (voix off)، في اللقطة يقول لفظة "حتما"، وكان مرافَقا بعزف هادئ للبيانو.

<u>المستوى التأويلي:</u>

اِستُهِلَّ الشريط بشروق الشمس، في سماء مظلمة وملبدة بالسحب، فالأشعة الصفراء المنبثقة من أعلى السحب ومن أسفلها وجانبها، والمخترقة لسواد الظلام، تعطي انطباعا باستحالة إيقاف النور المتدفق، وتوحي بأن وجود الظلام والسحب، ليس سوى أمرٍ عرضيٍّ، في مقابل حتمية الشروق.

يعزَّزُ هذا المعنى بظهور الإرسالية الخطية "**حتما**" التي عملت على تجذير المعنى[15] الذي أراد منتج الشريط توجيه المشاهد إليه، وإقصاء باقي المعاني المفترضة.

وتعني الحتمية، لزوم تحقق الأمر ووجوب وقوعه بالضرورة، وبالموازاة مع الصورة ومع الإرسالية الخطية يسمع المشاهد صوتين؛ أولهما في الخلفية البعيدة "صوت البيانو" الهادئ الذي يعطي الإحساس بالاسترخاء، ويمنح الشعور بالراحة، وصوت السارد الجهوري الذي ينطق كلمة "حتما" بنبر يجعل الصوت محملا بمعاني القطع واللزوم، فالسارد وظف الطبقة الدنيا من حباله الصوتية "طبقة القرار" لتبئير الحزم والقطع في نطقه لكلمة "حتما"، وليضخم من دلالاتها المعجمية ويضيف إلى معاني وجوب الحدوث معنى يقينية التحقق.

تضفي زاوية التصوير المنخفضة على الصورة هالة من الهيمنة والعظمة، تُنَمّي لدى المشاهد إحساس الحتمية باجتياح النور للظلام، لأن الصورة تُظهر عجز السحب عن احتواء نور الشمس الذي اخترقها اختراقا شبه كلي، أما زمن الصورة، فلا يتجاوز الثانية، وهي مدة قصيرة بالمقارنة مع باقي اللقطات، توحي بسرعة اجتياح النور للظلام، كما توحي بسرعة انتصار الوضع المأمول على الوضع القائم.

المشهد الثاني:

<u>المستوى الوصفي:</u>

[15] Roland Barthes, Rétorique **de l'image**, opcit, p 44 .

أ) الإرسالية الأيقونية: وظف المخرج لقطة نصف مقربة، والتقطها بزاوية عادية، وتنقلت الكاميرا تنقلا بانوراميا أفقيا، لتظهر للمُشاهد امرأة تزيح ستار النافذة الزجاجية، وتنظر من خلفها إلى العالم الخارجي حيث العمارات الشاهقة.

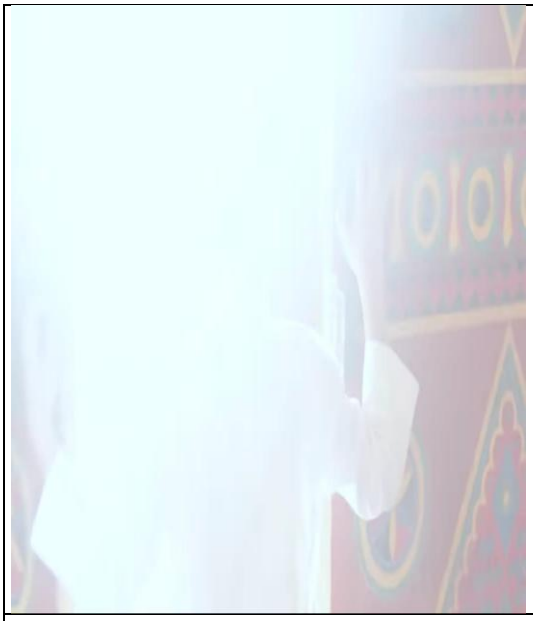
ب) الإرسالية اللسانية: سُمع في الخلفية صوت المعلق وهو ينطق عبارة " ستعود الحياة، بإذن الله"، يرافقها عزف البيانو الهادئ وصوت الستائر وهي تفتح.

المستوى التأويلي:

عمد منتج الشريط إلى توظيف اللقطة نصف المقربة، التي تُظهر الشخصية من الرأس إلى الخصر، والعامل في هذه اللقطة، امرأة تدير ظهرها لعدسة الكاميرا، كما تدير ظهرها للعتمة وللحجر في الآن نفسه، بينما تستقبل بوجهها النافذة وتفتح ستائرها. تضافرت ثلاثة رسائل لإبراز فَتْحِ الستائر: رسالتان أيقونيتان أظهرت الأولى حركة اليدين من طرف المرأة، وأظهرت الثانية تغير الإضاءة في الغرفة، ورسالة صوتية تجلت من خلال صوت الستائر وهي تفتح، معلنة حالة التغيير السريع من العتمة إلى الإنارة القوية. أما التنقل الأفقي لعدسة الكاميرا فجعل المتلقي يرى أكبر مساحة ممكنة من الخلفية التي أظهرت الأبراج السكنية الشاهقة، دلالة على الإعمار وعلى النشاط السكاني، وتوازى فتح الستائر زمنيا مع ظهور الإرسالية اللغوية "**ستعود الحياة**"، ويدل توظيف الموجه الحرفي "السين" على المستقبل القريب، ليعزز تيمة حتمية العودة إلى الحياة الطبيعية سريعا.

يوحي توجه المرأة إلى النافذة وفتحها ودخول النور وارتفاع نسبة الإضاءة في الغرفة، بالحركية وبانتصار المرأة على العتمة بتغييرها للوضع القائم. ويستمر صوت البيانو على النغمة نفسها الموحية بالراحة والباعثة على الاسترخاء. ويصاحبه صوت السارد "**ستعود الحياة بإذن الله**" ليضيف البعد الديني إلى المشهد، فالرسالة الخطية تنسب حتمية عودة الحياة إلى الإذن الإلهي، موحية بأن القدرة الإلهية أقوى من مسببات الحجر الذي فرض توقف الحياة.

المشهد الثالث:

	
الصورة 2	**الصورة 1**

المستوى الوصفي:

أ) الإرسالية الأيقونية: اعتمد المخرج على اللقطة الأمريكية، ووظف زاوية التصوير العادية، وكانت الكاميرا ثابتة وهي تصور طفلا صغيرا يفتح بابا كبيرا تتسلل منه أشعة الشمس القوية حاجبة الرؤية.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت المعلق وهو ينطق عبارة "وتفتح الأبواب"، مصحوبة بعزف البيانو وصوت الباب وهو يفتح.

المستوى التأويلي:

يلاحظ في هذا المشهد احترام مبدإ التزامن الذي تجلى عبر ثلاثة مستويات متباينة؛ أولها الصورة التي تنتمي إلى اللقطة الأمريكية، والتي تظهر طفلا صغيرا يدير ظهره إلى عدسة الكاميرا وهو يفتح الباب. وثانيها الإرسالية الخطية "**وتُفَتَّحَ الأبواب**"، التي وُظفت في الكادر اعتمادا على مبدأ "الاستدعاء"[16]، والتي تتناص مع الآية القرآنية: "**حتى إذا جاءوها وفُتِّحَت أبوابها**"[17]، ويلاحظ زيادة تاء ثانية في كلمة "فتح" مما أدى إلى تقوية المعنى ومضاعفة الدلالة، وصياغة الكلمة تمتح من المعجم القرآني الذي وظفها لوصف أبواب الجنة عندما تفتح للمؤمنين بعد معاناتهم من أهوال يوم

[16] HASS. C. Pratique de la publicité. p. 151

[17] سورة الزمر الآية 73

القيامة، وكذلك تفتح أبواب المنازل بعد المعاناة الطويلة مع الحجر. أما المستوى الثالث فهو السردي الذي يمثله الصوت الخارجي عندما يشدد نطق التاء المضعفة ليبئر معاني الفتح.

رمَز اجتياح نور الشمس الكلي للغرفة ولعدسة الكاميرا، إلى انتصار النور على الظلام، وانتصار الصبر على البلاء، وانتصار الناس على الفيروس. ويلاحظ أن الباب من الداخل يحمل زخرفة تتداخل فيها مجموعة من الأشكال الهندسية، تحيل على الزخرفة التقليدية لدولة الإمارات العربية المتحدة، كما تشير الألوان الموظفة في الزخرفة إلى ألوان العلم الإماراتي: الأخضر والأحمر والأسود والأبيض في إشارة لانتصار الإمارات على الفيروس واختراق عتمة الحجر لنور الحياة.

المشهد الرابع:

المستوى الوصفي:

أ) الإرسالية الأيقونية: وظف المخرج لقطة الجزء الكبير، واعتمد زاوية تصوير عادية، وكانت الكاميرا ثابتة وهي تظهر ثلاث عائلات: الأولى تحتل وسط الكادر، وتمثل طفلة تتجه نحو الأب الذي يمسك بيد ابنه، ويتجهون جميعا لمشاهدة نافورات الماء الملونة بالأزرق والبنفسجي، وفي الخلفية يظهر اللون الأصفر، وسط سواد الليل. والأسرة الثانية تتجمع يمين الصورة، وتتألف من أم وابنها، والثالثة تتألف من أم وابنها، يقفان يسار الصورة.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت سردي خارجي (voix off)، وهو ينطق عبارة " ونجتمع بالأحباب "، مع استمرار عزف البيانو على النغمة نفسها.

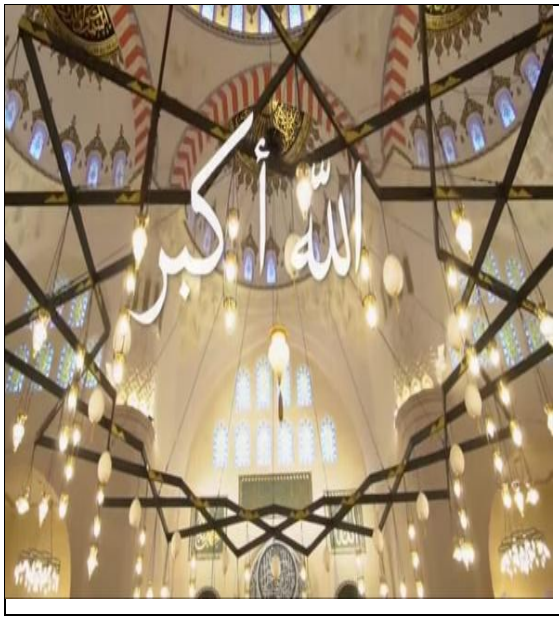
المستوى التأويلي:

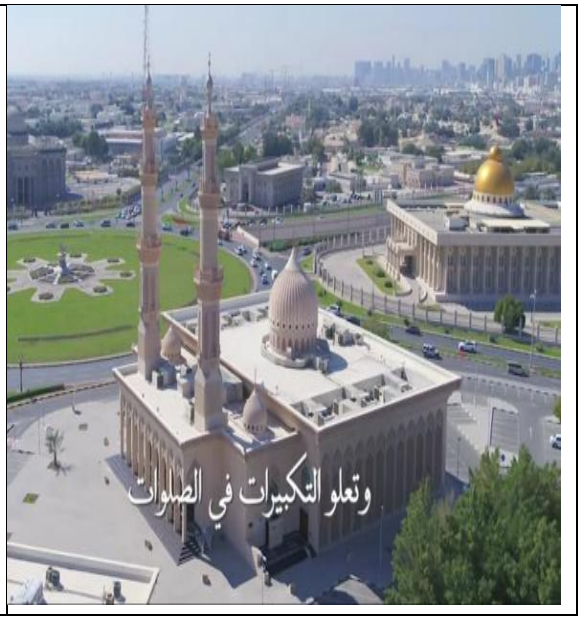
شهد هذا المشهد كسابقيه احترام مبدأ التزامن بين المستويات الثلاث: الصورة والإرسالية اللغوية والسرد الخارجي، فهذه المستويات تضافرت لتبرز الحركية التي تكسر السكون، بدأ بحركة الأطفال وهم يركضون في الوقت نفسه اتجاه آبائهم، مما أدى إلى تجمع ثلاث أسر في الآن ذاته. وكسرت حركة الأضواء في الخلفية سكون الليل وعتمة الظلام، وخُرق مظهر سكون ماء البركة بحركة الماء المنبعث من النافورات المتحدية لقوانين الجاذبية من خلال دفع الماء في اتجاه الأعلى.

وظف المخرج مبدأ "التكثيف"، ليرسخ مظاهر الحركة في ذهن المتلقي، ويغيب حالة السكون التي فرضها الحجر الصحي. ويظهر المشهد ثلاثة بالغين (امرأتين ورجل)، وأربعة قاصرين (طفلة وثلاثة أطفال)، كناية عن ثلاثة أمور:

- أولها حاجة الجميع، ذكورا وإناثا، صغارا وكبارا إلى الترويح عن النفس؛
- ثانيها تعدد الأعراق الذي يسم بنية المجتمع الإماراتي والظاهر في اختلاف ألوان البشرة واللباس؛
- ثالثها شيوع الأمن الذي سمح بخروج الأطفال والنساء ليلا إلى المتنزهات العامة.

المشهد الخامس





المستوى الوصفي:

أ) الإرسالية الأيقونية: يُستهل المشهد بلقطة عامة، وُظفت فيها زاوية التصوير المرتفعة الموسومة بالغطسة، وامتازت حركة الكاميرا بالتنقل البانورامي الأفقي، لتظهر صورة مسجد كبير بصومعتين قرب مدار تكسوه الخضرة.

ب) الإرسالية اللسانية: تضمنت تعليقا على شكل سردي خارجي (voix off)، ينطق عبارة "وتعلو التكبيرات في الصلوات"، بينما كان صوت البيانو يُسمع في الخلفية.

أ) الإرسالية الأيقونية: وظف المخرج لقطة الجزء الكبير، واستعمل زاوية التصوير المنخفضة، التي سمحت بتقدم الكاميرا في حركة التنقل الأمامي، لتظهر الفضاء الداخلي للمسجد الذي امتاز بالزخرفة وبوجود ثريا ضخمة مضاءة.

ب) الإرسالية اللسانية: وسُمع صوت المؤذّن (voix off)، وهو يكبر" الله أكبر، الله أكبر "، في الوقت الذي غاب فيه صوت البيانو.

أ) الإرسالية الأيقونية: اعتمد المخرج على لقطة متوسطة، التقطها بالزاوية العادية من خلال كاميرا ثابتة، ليظهر أبا وابنيه يخرجون من البيت في اتجاه المسجد حاملين السجاد.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت المؤذّن (voix off)، وهو يكرر" الله أكبر، الله أكبر " في غياب لصوت البيانو.

المستوى التأويلي:

تُبئر عدسة الكاميرا صورة مسجد بصومعتين، وتعرضه بتقنية الغطسة التي تسمح للمشاهد برؤية حجم المسجد كاملا. ورؤية الفضاء الأخضر المحيط به الذي يمنح الشعور بالارتياح، والخلفية تُظهر أيقونات بنايات ضخمة كما تظهر سيارات تدور حول الممر الدائري الذي يعطي الانطباع

بحرية الحركة والتنقل في جميع الاتجاهات. وتزامن ظهور الإرسالية الخطية "**التكبيرات في الصلوات**" مع صوت السارد الذي جهر بها، وتزامن مع صورة المئذنتين العاليتين، لتمنح هذه الأمور مجتمعة المتلقي الإحساس بالارتفاع والسمو والضخامة الذي ينسجم مع حجم المسجد الكبير وحجم الممر الدوار الكبير، وحجم باقي البنايات الكبيرة.

ثم انتقلت الكاميرا إلى داخل المسجد ورافقها صوت المعلق: "**الله أكبر**"، وتزامن ذلك مع ظهور الإرسالية الخطية "الله أكبر"، مكررة مرتين، مذكرة المتلقي أن الله أكبر من المسجد وأكبر من الأبراج وأكبر من الممر الدوار، وأكبر من الوباء، وأن عظمة الخالق ورحمته أكبر من الفيروس الذي فشل البشر في مواجهته. وصاحب صوت: "الله أكبر" مستوى مرتفعا من الإنارة، وإضاءة عالية داخل المسجد، مما خلق شعور استمرار انتشار النور والإضاءة التي ظهرت في أول الشريط.

وظهر في اللقطة الثالثة أفراد أسرة خليجية، وهم يستجيبون إلى صوت الآذان، ويغادرون البيت في اتجاه المسجد حاملين سجادات الصلاة. ويخاطب فعل مغادرة البيت في المتلقي اشتياقه لزيارة بيوت الله عوض الصلاة في المنازل وقت الحجر الصحي.

المشهد السادس

المستوى الوصفي:

أ) الإرسالية الأيقونية: وظف المخرج اللقطة العامة، واعتمد على زاوية التصوير المرتفعة أي الغطسة، وحركة الكاميرا بطريقة بانورامية ليظهر تجتمع العائلة لتناول وجبة في الشاطئ.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت سردي خارجي (voix off)، وهو يقول "وسندرك معنى النعمة "، وكان مرافَقا بصوت البيانو وزقزقة الطيور.

المستوى التأويلي:

سمحت زاوية التصوير المرتفعة لعدسة الكاميرا بالإحاطة بأفراد العائلة مجتمعين، وتصوير مأكولاتهم المعروضة (تفاح وموز وبرتقال وبعض العلب الصغيرة)، وأثاثهم (سجاد أحمر بسيط)، ومحيطهم (شاطئ البحر).

وخلق المشهد واقعا سماه "غاستون باشلار" بفضاء السرور[18]، لأنه يعرض العائلة المثالية بالمعايير الحديثة (أب وأم وابن وابنة) وهم يقومون بنزهة عائلية، (يلعبون ويمرحون ويأكلون وهم مجتمعون)، في حين، قدمت الإرساليتان –الخطية والصوتية–معنى مكمل للصورة وليس شارحا لها: "**سندرك معنى النعمة**". فهذه الإرسالية تشير إلى غياب إدراك معاني النعمة عن أذهان المجتمع الخليجي. فالإدراك هو اكتشاف أمر كان موجودا في السابق، إلا أنه كان غائبا عن الأذهان لسبب من الأسباب؛ فالأسرة والأطعمة وشاطئ البحر؛ كلها أمور كانت متوفرة لدى المجتمع الخليجي، لكنه لم يكن ينظر إليها بوصفها نعما، ولم يكن يصنف الخروج في نزهة عائلية ضمن الأولويات، إلا أن افتقاده لهذه الأمور –التي كانت تبدو تافهة–جعلها في ظل الحجر الصحي تبدو مهمة لخلق السعادة، والمشهد برمته يستدعي[19] الحديث النبوي الشريف: "من أصبح منكم آمنا في سربه، معافى في جسده، عنده قوت يومه، فكأنما حيزت له الدنيا بحذافيرها". [20]

المشهد السابع

---

[18] Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, 1961, Les Presses universitaires de France, 3 e édition, Bibliothèque de philosophie contemporaine.

[19] HASS. C. Pratique de la publicité. p. 151

[20] أخرجه الترمذي في سننه وصححه الألباني السلسلة الصحيحة رقم الحديث 2317 اخرجه ابن ماجة 4141

المستوى الوصفي:

أ) الإرسالية الأيقونية: اعتمد المخرج على اللقطة الأمريكية، ووظف زاوية التصوير العادية، في حين، تنقلت الكاميرا بحركة جانبية، لتظهر أيقونتين بشريتين، أولهما امرأة ترتدي زي مهندس، وثانيهما رجل يرتدي الزي نفسه، وهما داخل مصنع.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت سردي خارجي (voix off)، وهو ينطق بعبارة "سنمضي للعمل والبناء، ونتعلم من هذي الأزمة"، وتزامن صوت البيانو مع صوت التلحيم.

المستوى التأويلي:

وُظِّفت اللقطة الأمريكية التي صورت شخصيات في محيطها الاجتماعي (مهندسان وعمال داخل مصنع) والثقافي (المهندسان يرتديان الزي التقليدي الإماراتي) وتزامنت الإرسالية البصرية مع الإرساليتين؛ الصوتية والخطية "**سنمضي للعمل والبناء**" لنقل المتلقي من جو إشباع الرغبات الأسرية (الخروج في نزهة مع الأسرة)، ومن جو إشباع الرغبات الروحية (الخروج لأداء صلاة الجماعة في المسجد)، إلى جو إشباع الرغبات المادية والنفسية في التصنيع والتعمير. وساهم صوت التلحيم في الخلفية ولباس الشخصيات (المهندسان بالخوذة البيضاء والقمصان الصفراء، والعمال بالبذلة الزرقاء)، في إضفاء طابع الواقعية على المشهد الذي تكاثفت مكوناته لترويج قيم الحداثة، من خلال إظهار المرأة الخليجية بمظهر يخالف الصورة النمطية المروجة عنها (ربة البيت)؛ إذ يقدمها المشهد بوصفها امرأة شابة ممشوقة القوام، ترتدي زي المهندس، وتقف جانب الرجل، تناقشه بندية في أمور العمل، وتحرك يديها بتلقائية أثناء الحديث في إشارة إلى ثقتها في نفسها.

هذه الصورة لا تصف مشهدا موجودا في المجتمع بقدر ما تقدم وضعا مأمولا، فرؤية المرأة الإماراتية لمشهد من هذا النوع سيجعلها تتمنى حصوله، لأنه يسد إحساسا بالنقص، صنعه الوضع الاجتماعي والصحي الراهن. كما أن لباس المرأة يرمز إلى مزاوجتها بين التكوين الثقافي العربي الإسلامي الظاهر من خلال حجابها وعباءتها السوداء، وبين مستواها العلمي والاجتماعي بوصفها مهندسة، الظاهر من خلال الخوذة البيضاء والقميص الأصفر، ليدلل ذلك على التوازن القيمي الذي تسعى الإمارات إلى الوصول إليه من خلال الاعتماد على العلم وعلى التقنية الغربية الحديثة دون الانسلاخ عن الهوية العربية الإسلامية.

المشهد الثامن

<u>المستوى الوصفي:</u>

أ) الإرسالية الأيقونية: وظف المخرج لقطة الجزء الصغير، واعتمد على الزاوية المنخفضة لتصوير الأيقونات البشرية على درج المكوك، فيما تحركت الكاميرا نحو الأمام لتظهر ثلاثة رواد فضاء (أمريكية وإماراتي وروسي) يستعدون للقيام برحلة فضائية. ويشير الرائد الإماراتي بأصابعه الثلاثة والابتسامة تعلو وجهه.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت سردي خارجي (voix off)، "بطموح يعانق الفضاء"، مقرونا بصوت البيانو.

المستوى التأويلي:

اعتمد المخرج في هذا المشهد على لقطة الجزء الصغير التي تظهر ثلاثة رواد فضاء (أمريكي وإماراتي وروسي) يقفون على الدرج المؤدي إلى مدخل المكوك، ثم انتقلت الكاميرا بشكل أمامي وبزاوية منخفضة حتى تبرز الملامح العربية للرائد الإماراتي وتركز على إظهار علم الإمارات على ذراعه الأيسر، بينما كان يرفع كفه الأيمن وهو يشير بإشارة النصر المبتكرة إماراتيا (رفع ثلاثة أصابع بدل اثنين) فهذه الإشارة هي تعريب لإشارة النصر الغربية (V=victoire).[21]

أوحى رفع رائد الفضاء لإشارة النصر الإماراتية بدلا من الغربية، الانطباع بأن طموح الإماراتيين في امتلاك صناعة فضائية وطنية يتميز بالأصالة من حيث التمويل والرؤية والعنصر البشري. وموقع الوسط الذي يقف فيه الرائد الإماراتي يوحي بالمرتبة التي تطمح الإمارات إلى احتلالها بين أقوى دولتين في العالم في مجال الصناعات الفضائية، وهما أمريكا وروسيا.

وساهمت الإرساليتان الخطية والصوتية في دعم هذا الانطباع، لأن عبارة "**بطموح يعانق الفضاء**" كان من الممكن أن تفهم أنها استعارة تشير إلى كبر الطموح وسموه، ولكن ربطها برواد الفضاء وبالمكوك، ينقلها من مجال الاستعارة إلى مجال التعبير الواقعي الذي يصف تحول مجال الصناعة الإماراتية من صناعة البسكويت إلى صناعة الفضاء. وتحول المواطن الإماراتي من التخصص في مجال البترول إلى التخصص في مجال قيادة السفن الفضائية.

المشهد التاسع

[21] ابتكرها الشيخ محمد بن راشد ال مكتوم ليميز بها تعبير العرب عن النصر والتفوق حتى لا يقلدوا الغرب

المستوى الوصفي:

أ) الإرسالية الأيقونية: وظف المخرج اللقطة العامة، واعتمد على الزاوية المرتفعة أو الغطسة، وحرك الكاميرا نحو الخلف، لتظهر منظرا عاما لإمارة الشارقة، يشمل تجمعات سكنية يتوسطها العلم الوطني لدولة الإمارات ومجموعة من اليخوت راسية بالميناء السياحي.

ب) الإرسالية اللسانية: سُمع صوت سردي خارجي (voix off)" فما ظننا بالله إلا خيرا، سترجع الحياة بإذن الله. قريبا"، وكان متزامنا مع صوت البيانو.

المستوى التأويلي: وظف المخرج زاوية التصوير المرتفعة، أو اللقطة الغاطسة، ليظهر أكبر مساحة ممكنة من مدينة الشارقة الإماراتية. وجمعت اللقطة جمال العمران بجمال الموقع الجغرافي الساحلي. وبأّرت عدسة الكاميرا عَلَم الإمارات وهو يرفرف على علو شاهق مخاطبا في المتلقي الإماراتي مشاعره الوطنية. وأدى تزامن الإرساليتين الصوتية والخطية دور الشارح والمكمل للإرسالية البصرية، لأن عبارة "**فما ظننا بالله إلا خيرا**" خاطبت المشاعر الدينية للمتلقي، بسبب لجوء الشعوب المتدينة تلقائيا إلى طلب العون من الله في المحن، لاسيما إذا انتفت الوسائل المادية لرفع البلاء.

وركز منتج الإرسالية على ضرورة حسن الظن بالله لاشتراكه مع المتلقي في الثقافة نفسها، فالعبارة تناص مع الحديث القدسي:" أنا عند ظن عبدي بي وأنا معه حيث يذكرني.."[22] فكلما كان العبد حسن الظن بالله، لا يخيب الله أمله. وفي الأخير، أعاد المخرج التركيز على رجوع الحياة إلى مسارها السابق، عن طريق المزاوجة بين الإرساليتين الخطية والصوتية لتبئير عبارة "**سترجع الحياة بإذن الله**" تأكيدا على معنى رجوع مظاهر الحياة، إلى مسارها الطبيعي بقدرة إلهية. أما الإرسالية التي نالت أطول مدة زمنية من حيث الظهور على الشاشة بالمقارنة مع حجمها، فهي آخر إرسالية تلفَّظ بها السارد وهي ملفوظ "قريبا". فآخر ما يراه المتلقي وآخر ما يَعلق بسمعه هو كلمة "قريبا" حتى تمنحه الشعور بقرب الفرج، وقرب القضاء على الوباء، وقرب نهاية الحجر.

4. خلاصات عامة واستنتاجات

1.4 طبيعة العلاقة بين شريط الصوت والصورة:

[22] أخرجه البخاري (7405)، ومسلم (2675)، والترمذي (3603)، وابن ماجة (3822)

لاحظنا وجود الانسجام والتناسق بين شريطي الصوت والصورة، تجلى في التكامل ما بين عزف البيانو وصوت المعلق (خالد النجار)؛ إذ كان تأثير الموسيقى إيجابيا ومتناسقا مع مضمون التعليق المقدم، وما يزيد الانسجام والتناسق قوةً، انقطاع صوت موسيقى البيانو خلال الآذان (بين الثانية 23 والثانية 27).

و اعتمد المخرج على تقنية " الصوت من الخارج "La voix–off"، وهي تقنية نلاحظها في الأفلام الوثائقية، لها وظيفة تفسيرية وتوجيهية ، وتمنح الفيلم صفة الواقعية من خلال بث الأصوات الحقيقية للأحداث، مثل (صوت الطفلة وهي تضحك) أو أشياء ظاهرة على الشاشة (صوت الستار وهو يفتح –صوت الباب–صوت الجرس–صوت عملية التلحيم)، كما تساهم في بناء واقعية الفيلم من خلال بث أصوات لأيقونات لا يشملها الكادر، ولكن المشاهد يعلم بوجودها خارجه، مثل (زقزقة الطيور –صوت أجنحة الحمام)، فنوع الصوت ومقدم الرسالة والمؤثرات الصوتية والموسيقى تعتبر من أهم العناصر التي تجعل الفيلم التوعوي التلفزيوني أكثر حيوية وواقعية. وأضفت الموسيقى بعدا عاطفيا على رسالة الفيلم، لأنها وضعت المتفرج في حالة عاطفية وانفعالية تستجيب لأهداف الفيلم التحفيزي.

2.4 الرسالة اللغوية الخطية في الفيلم التحفيزي:

امتاز الفيلم بكثافة الرسائل الخطية (21 رسالة لغوية) وتزامن حضورها مع صوتَ المعلق، ممّا أضفى انسجاما كبيرا بين ما هو مشاهد وما هو مسموع، وأدت الرسائل اللسانية مجموعة من الوظائف، مثل ترسيخ المعاني التي يود المخرج إيصالها إلى المتلقي، أو التأثير فيه عاطفيا، أو شرح محتويات بعض الأحداث التي ظهرت في اللقطات. ومثال ذلك أن وورود لفظة "حتما" بعدّها مفعولا مطلقا مؤكدا للفعل، يعطي للمتلقي الأمل في انفراج الأزمة قريبا ويخفف من وطأة الحجر الصحّي.

3.4 القيم الدينية

وُظِّفت القيم الدينية في هذا الشريط توظيفا مكثفا بوصفها أدوات حجاجية فعالة[23]، وبلغ توظيفها (16) مرة، أربع إرساليات مرئية، وست إرساليات صوتية، وست إرساليات خطية، فمنتج الشريط يعلم أنه يُوَجِّه إرساليّاته إلى متلق مسلم، لهذا وظف القيم الدينية توظيفا مكثفا، لِما تتركه في

[23] Traité de l’argumentation, la nouvelle rhétorique chaine Perlman et Lucie albrechts-Tyteca. Ed de l’université de Bruxelles, 1988, 5eme ed (1ere ed 1958), p104

نفسيه المسلم من راحة، لأن ذِكر الله والتوكل عليه، وحُسن الظن به، يريح النفوس ويطمئن القلوب، ويجعل الخطاب مقبولا ومؤثرا، لاسيما أن منتج الشريط بدأه بالخطاب الديني ليشد انتباه المتلقي، وختمه بالخطاب الديني أيضا، ليجعل هذا الخطاب آخر ما يعلق بذهنه.

4.4 القيم الأسرية

حضرت القيم الأسرية في الشريط حضورا بارزا، وهدفت إلى تصوير لحظات التجمع الأسري (اثنا عشر مشهدا)، لاسيما أن المجتمعات العربية تقدس الحياة الأسرية، وتُعدُّها أحد أكبر أسباب السعادة، وأهم مصادر الراحة، وأقوى مظاهر النجاح في الحياة. إلا أن الصور جميعها التي أظهرت التجمعات العائلية، ركزت على إظهار الأسرة النووية (الأب والأم والأبناء)، بينما أقصت وغيَّبَت صورة الأسرة الممتدة (الأب والأم والأبناء والأجداد والعم ...)، فلم يُظهر الشريط ولو لقطةً واحدةً للجد أو الجدة وكأنهما غير موجودين في المجتمع الخليجي.

5.4 القيم الوطنية

أدى إبراز مظاهر النجاح المجتمعي، إلى إحياء روح الوطنية والانتماء الجماعي للوطن لدى المتلقين، فالتركيز على مشاريع البنية التحتية (الطرق والأبراج والمساجد والبنايات الضخمة والموانئ والممرات المائية) والتركيز أيضا على المشروع الإماراتي الفضائي، يسهل إمكانية التأثير في المتلقي بإثارة مشاعر الانتماء للوطن، مما يمنح الفرد الشعور بأنه ليس وحيدا في مواجهة الوباء وإنما يواجهه رفقة شعب من المحبين للحياة ومن المحبين للنجاح، الأمر الذي سيمنحه ثقة كبيرة في القدرة على تخطي الأزمة.

6.4 صورة المرأة

تَساوَتِ المرأة مع الرجل من حيث الحضور، إذ ظهر كلٌ منهما أحد عشر مرة، إلا أن تقديم المرأة وهي تؤدي الأدوار التقليدية هيمن على صورتها (عشر لقطات)، بينما لم تظهر إلا مرة واحدة بوصفها مهندسة، وهذا يشير إلى أن المجتمع الإماراتي مازال يرى أن الدور الأنسب للمرأة هو بقاؤها في البيت لرعاية الأطفال.

7.4 صورة الأطفال

شهد الشريط تكثيفا كبيرا لصورة الأطفال، فقد ظهروا ثمانية عشر مرة، في مواقف أغلبها تحيل على البهجة والسرور. ووُظِفت صورة الطفل بوصفه مكونا أساسا من مكونات الأسرة ومصدرا للسعادة، وفي هذا تناص مع الآية القرآنية الكريمة "المال والبنون زينة الحياة الدنيا"[24]، إلا أن صورة الطفل الذكر هيمنت على صورة الطفلة الأنثى؛ إذ ظهر الطفل اثنا عشر مرة، في حين لم تظهر الأنثى سوى ست مرات، فالمنتج هنا يخاطب لاوعي المتلقي العربي بلغة المؤسسة الثقافية الذكورية، المُفَضِّلة للذكر على الأنثى، التي ظهرت إما بوصفها ربة بيت، وإما طفلة تلعب وتلهو، ولكنها لم تظهر أبدا تُدرِّس أو تقود سيارة أو تدير مؤسسة. فمن أصل عشر مرات ظهرت فيهم المرأة، لم تكن هناك سوى مرة واحدة وُصفت بالمهندسة بينما المرات التسع الباقية أدت دور ربة البيت.

4.8 سبل مواجهة الأزمة

كرس الفيلم مفهوم التواكل، لأنه قدَّم المجتمع الإماراتي في صورة المنتظر للحل الخارجي؛ حيث غابت مشاهد البحث العلمي في المختبرات الطبية، وغابت صور العلماء وهم يجربون الأدوية واللقاحات، وغابت مشاهد رجال الأمن والوقاية المدنية الذين يعرضون حياتهم للخطر مقابل توفير الحاجيات الأساس لاستمرار الحياة، وغابت صور الممرضات والأطباء في المستشفيات وهم يقدمون الخدمات الطبية للمصابين، وغاب مفهوم " تداووا، فإن الله عز وجل لم يضع داء إلا وضع له دواء"[25]، وفي المقابل شهدنا تكثيفا للخطاب العاطفي من خلال تكرار العبارات التي تمتح من المعجم الديني من قبيل: "حتما سترجع الحياة بإذن الله"، لكن المتلفظ لم يبرر سبب حتمية رجوع الحياة، لأن ما أظهره الفيلم يفتقر إلى مظاهر البحث عن الحل جميعها، ولا يقترح على المشاهد إلا مظاهر ما بعد حل الأزمة، وسعى الفيلم لترسيخ فكرة أن الله العلي العظيم هو من سيتكفل برفع البلاء، حتى يعود المواطن الإماراتي إلى الاستمتاع بملذات الحياة.

خاتمة

يتضح من خلال ما سبق، اعتماد منتج الشريط على مخاطبة المشاعر الدينية والوطنية والأسرية للمتلقي بدلا من مخاطبة عقله. كما يتضح أن المنتج ركز على مظاهر عودة الحياة، ولكنه لم يذكر السبل التي ستعيدها إلى مسارها الطبيعي، واهتم بإظهار ما يعُدُّه المجتمع الخليجي أولويات مثل:

---

[24] سورة الكهف، الآية 14

[25] أخرجه أبو داود (2015، 3855) مفرقاً، الترمذي (2038)، والنسائي في ((السنن الكبرى)) (7553)، وابن ماجه (3436) واللفظ له، وأحمد (18454)

التنزه مع الأسرة في الأماكن العامة بالدرجة الأولى، ثم الذهاب إلى المسجد بالدرجة الثانية، وأخيرا الذهاب إلى العمل. إلا أن تغييب الشريط لمشاهد ممارسة الرياضة، والبِرِّ بكبار السن، والعيش في كنف العائلة الممتدة، وحضور الفتيات داخل المدارس والجامعات، يشير إلى أنها أمور ليست من الأولويات التي افْتُقِدَت في فترة الحجر الصحي.

لائحة المصادر والمراجع

أ) بالعربية

القرآن الكريم

- أبو داود، س. ب. (المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد). (2009). ***سنن أبي داود***. المكتبة العصرية: صيدا، بيروت.
- الألباني، مُحَمَّد ناصِر الدين. (1995) .***السلسلة الصحيحة***، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض.
- البخاري، م. ب. إ. (2002). ***صحيح البخاري***. دار طوق النجاة: بيروت
- بن كراد، س. (2003). ***السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها***. منشورات الزمن: الدار البيضاء، المغرب.
- الصافي، ح، (2001)، ***سيميائيات إيديولوجية*** .محاكاة والنايا للنشر: دمشق .
- العماري، م. (1998). ***الصورة واللغة*** .مجلة *فكر ونقد*، 13. دار النشر المغربية: الدار البيضاء.
- ويليامز، ر. (1999). ***طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد***، (ترجمة: فاروق عبد القادر). عالم المعرفة، 246، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت.
- اليافي، ن. (1992). ***مقدمة لدراسة الصورة الفنية***. منشورات وزارة الثقافة: دمشق

ب) بالفرنسية

- Bachelard, G. (1961). ***La poétique de l'espace*** (3e éd.). Presses Universitaires de France.

- Barthes, R. (1982). ***Rhétorique de l'image***. In L'obvie et l'obtus, Essais critique, III. Paris
- C. Metz, (1970), ***au-delà de l'analogie***, l'image in communication, n°15,
- Coquet, M. (1983). ***Le discours plastique d'un objet ethnographique***. *Actes sémiotiques*, 44.
- Haas. C R. (1988) . ***Pratique de la publicité***. Dunod , 8e édition, Paris.
- Joly, M. (1994). ***Introduction à l'analyse de l'image***. Éditions Martin
- Perelman, Ch., & Olbrechts-Tyteca, L. (1988). ***Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*** (5e éd.). Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Pigac, P. (1989). ***La publicité***. Presses de l'université du Québec
- Toussaint, B. (1979). ***Qu'est-ce que la sémiologie***. Privat, Toulouse.