جدلية الصورة والاستعارة في قراءة الفيلم السينمائي
روي كليفتون نموذجًا

د. ولاء محمد علي محفوظ
مدرس فلسفة الفن وعلم الجمال بقسم الدراسات الفلسفية
كلية الآداب – جامعة عين شمس

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى توضيح جدلية الصورة والاستعارة في قراءة الفيلم السينمائي، وكيف يمكن قراءة الفيلم السنيمائي قراءة بلاغية استعارية؟ متخذين من "روي كليفتون" نموذجًا. فهل نجح كليفتون في توضيح ارتباط مقولات علم البلاغة بدراسة الصور البلاغية السينمائية؟ هل يُعَد الفيلمُ نصًّا يُقرَأ ؟ كيف يمكن أن ننسب الاستعارة للأفلام من وجهة نظر "كليفتون"؟ هل يُعَد الفيلم لغة فضاء للاستعارات البلاغية؟ هل هناك سمات مشتركة بين اللغة والسينما؟

يسلم "كليفتون" بأنه لا يمكن التعامل مع صورة بلاغية بمعزل عن الصور البلاغية الأخرى، حيث صرح بأن: "الصور السينمائية قد تضم عدة صور بلاغية، أو قد يُنْظَر لها من وجهات نظر مختلفة بوصفها صورًا بلاغية مختلفة. إن الصورة السينمائية لها طبيعة ديناميكية خاصة، فهي بؤرة تغير ونشاط، ذلك لأنها ذات دلالة متغيرة، كما أنها مصدر للطاقات المتحركة، ولغة للحواس والشعور".

من هذا المنطلق، فإن هدف هذه الدراسة إضافة بعض الاستبصارات إلى قراءة الفيلم، وإلى الأعمال المتعلقة "بـلغة الفيلم".

الكلمات المفتاحية: (السينما، الصورة، الاستعارة، التشبيه، التفسير).

Abstract:

The dialectic of the image and the metaphor in reading the cinematic film

Roy Clifton is a model

This research aims to clarify the dialectic of the image and the metaphor in reading the cinematic film, and how can the cinematic film be read as a rhetorical and metaphorical reading? Take Roy Clifton as an example. Has Clifton succeeded in clarifying the extent to which the rhetoric categories are related to the study of cinematic rhetorical images? Is the film a readable text? Where and how is it permissible to attribute metaphor to films from Clifton's point of view? Is the film a space language of rhetorical metaphors? Are there common features between language and cinema?

Roy Clifton concedes that a rhetorical image cannot be dealt with in isolation from other rhetorical images, and goes on to say: This will remind the reader that a cinematic image may include several rhetorical images, or may be viewed from different points of view as different rhetorical images. The cinematic image has a special dynamic nature, as it is a focus of change and activity, as it has a changing significance, as it is a source of moving energies, and a language for the senses and feeling.

This study aims to add some insights to the reading of film, and to the work related to the "language of film".

Keywords: (cinema, image, metaphor, resemblance, gloss)

جدلية الصورة والاستعارة في قراءة الفيلم السينمائي روي كليفتون نموذجًا

د. ولاء محمد علي محفوظ
مدرس فلسفة الفن علم الجمال بقسم الدراسات الفلسفية
كلية الآداب – جامعة عين شمس

تمهيد:

هناك علاقة تفاعليةٌ بين الصورة ودلالتها وآثارها لدى المُتلقي، هي علاقة تستثمر الخلفيات والمعاني التي تستحضرها الصور عادةً. وكل ذلك يتمُ بآلية الإستعارة والمجاز إجمالاً، لأنَّ عمل الذاكرة والعقل يجري بتلك الطريقة السيميائية- البصرية. فتبدو الصورةُ وسيطًا تواصليًا مثلها مثل اللغة التي تثير أبعاداً جمالية وبلاغية دون توقف.

تناقش الدراسة مشكلة هذه الجدلية للصورة والاستعارة في قراءة الفيلم السينمائي، وكيف يمكن قراءة الفيلم السنيمائي قراءة بلاغية استعارية؟ متخذين من "روي كليفتو(*)" Roy Clifton (1909 -1985) نموذجًا. فهل نجح كليفتون في توضيح ارتباط مقولات علم البلاغة بدراسة الصور البلاغية السينمائية؟ هل يُعَد الفيلمُ نصًّا يُقرَأ

(*) ولد "نورمان روي كليفتون" في 17 سبتمبر 1909 في شيرنس، كنت، بإنجلترا. كان والداهُ من مواليد ايرلندا، ولكنهما عاشا في إنجلترا. هاجروا في عام 1911 وكانوا في وينيبيغ، في مقاطعة مانيتوبا، عام 1921. وانتقل "كليفتون" مرة أخرى خلال عام 1930، عندما عبر من كندا إلى الولايات المتحدة. وذلك في ذات العام في مانهاتن، لكنه كان بدون عمل طوال عام كامل من الكساد الكبير. وقد تلقى "كليفتون" تعليمه في إنجلترا، وينيبيغ، و أوكلاند، نيوزيلندا، وعمل محاميًّا ومعلمًا وأمينَ مكتبة؛ كما كان مهتمًا بالمسرح والأفلام والرقص المربع. كما دَرَّسَ الجغرافيا في مدرسة ريتشموند هيل الثانوية. بالإضافة إلى كون "كليفتون" شاعرًا ومؤلفًا لأعمال غير روائية، فقد كتب رواية للأطفال بعنوان "مدينة ما وراء البوابات"، والتي رسمها تيبور كوفاليك ونشرتها دار نشر سكولاستيك تاب عام 1977. ويُعّدُ هذا الكتاب كتاب غريب من نوعه ومكتوب بلغة طريفة غريبة، هذه اللغة والصور والموضوعات – محو الكتاب - مزيجًا من الشعرية، والاستعارية، الحالمة، الرائعة، ومزيج أيضًا من العبثية، والسريالية. إنها في الحقيقة رواية بائسة، بمعنى أنها نوع من الكتابة غير عادي للأطفال. هذا الكتاب – بالتأكيد - أحد أقدم الكتب من نوعها المكتوبة خصيصًا للأطفال. توفي كليفتون عام 1985
http://www.tiborkovalik.com/personal.en.php.

قراءة بلاغية استعارية ؟ أين وكيف يجوز أن ننسب الاستعارة للأفلام من وجهة نظر كليفتون؟ هل يُعَد الفيلم لغة فضاء للاستعارات البلاغية؟ هل هناك سمات مشتركة بين اللغة والسينما؟

تستهدف الدراسة أيضًا إضافة بعض الاستبصارات الإستطيقية إلى قراءة الفيلم البلاغية، وإلى الأعمال المتعلقة "بلغة الفيلم". توضيح موقف كليفتون من الاستعارات الميتة. الكشف عن الفرق بين اللغة الطبيعية والصورة السينمائية. تحليل العلاقة بين الاستعارة والمتلقي. إذا نظرنا إلى عبارة عزيزة في فيلم (الحرام[1])1965م، "جدر البطاطا اللي كان السبب يا ضنايا". أو صوت الكروان في فيلم "دعاء الكروان"[2]؛ سنجد رمز الأنثى واضح في أعلى صوره وهي تصرخ ألمًا وحزنًا عبر المدى، ولا مجيبَ سوى رجع الصدى والصمت [3]. وكذلك مشهد محجوب عبد الدايم في فيلم "القاهرة

(1) **الحرام**؛ فيلم دراما مصري، أُنتِجَ في سنة 1965، قصةُ يوسف إدريس، وإخراج هنري بركات. بطولة فاتن حمامة وعبد الله غيث وزكي رستم. رُشِّحَ الفيلمُ لنيل جائزة السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي عام 1965، كما صُنِّفَ في المركز الخامس ضمن أفضل (100) فيلم في تاريخ السينما المصرية في استفتاء النقاد.

حسن حداد، **سينماتك، أفلام، الحرام**، نسخة محفوظة الثاني من نوفمبر 2016 على موقع واي باك مشين.

يبدأُ الفيلم، بالتكنيك نفسه للرواية الأصلية لمؤلفها يوسف إدريس، وهو العثور على طفل ميت حديث الولادة، ومن ثم نتعرف على قصة "عزيزة" المرأة التي حملت سِفاحًا، وقتلتْ الطفل لأنه ابن زنا. كانت عزيزة وزوجها عبد الله ضمن عمال التراحيل، ولكن يصاب الزوج بالمرض الذي يقعده عن العمل، يشتاق الزوج ذات يوم إلى "*البطاطا*"، فتذهب عزيزة لتقتلعها من الأرض، يفاجئها أحد شباب القرية فيعتدي عليها، وتحمل منه وتنجح في إخفاء حملها عن الأعين، خاصة أن علاقتها الزوجية معدومة - بسبب مرض زوجها - وعندما تلد مولودها تخاف أن يفضحها صراخه، فتقتله من دون وعي، وهي تحاول أن تسكته مرددة جملتها الشهيرة «*جدر البطاطا اللي كان السبب يا ضنايا*»، وتعود إلى العمل متحملة آلام جسدها، ولكنها تُصاب بحمى النفاس وتموت. الفيلم يبدأ بذروة الأحداث، ومن ثم عاد بنا السرد السينمائي لنتعرف على القصة من أولها، وكم كانت أليمة!

مصطفى عطية جمعة، **جماليات السينما المصرية**، يناير، 1979

https://www.alraimedia.com/print-article?articleId=724079

(2) دعاء الكروان: فيلم مصري، إنتاج عام 1959. القصة والسيناريو والحوار لجوهر وهبي رواية أدبية بالاسم نفسه لعميد الأدب العربي الأديب" طه حسين"، وإخراج "هنري بركات بطولة" فاتن حمامة "ويُعَدُّ هذا العمل واحدًا من أفضل (100) فيلم في تاريخ السينما المصرية.

(3) **https://www.goodreads.com/ar/book/show/3821917**

30"[4] وهو يجلس على الكرسي، ويعلو رأسَه على الحائط (رأسُ حيوانٍ ذي قرنين). أو مشهد (السَّحْل) في فيلم "الأرض1970"[5] وفي الخلفية أغنية (الأرض لو عطشانة نرويها بدمانا).

في تلك اللقطات جميعها يحدد مخرجٌ، وناقدٌ سينمائي، وكاتب سيناريو، ما يَعُدُّونَه استعارةً في السينما، فهل يُعَدُّ استخدامُهم لمصطلحٍ كهذا- وهو المصطلح الأدبي- استخدامًا ملائمًا؟ أم أنه عند نقله إلى السياق السينمائي يصبحُ مجرد انحراف عن القاعدة؟ هل الاستعارة السينمائية مجرد استعارة؟ هل توجد استعارة -فعلًا- في الأفلام؟ الحقيقة أن الاقتراح بوجود استعارة في الأفلام السينمائية قد واجه اعتراضًا من جانب مجموعتين من النقَّاد؛ **أولًا:** من جانب نقَّاد الأدب الذين يرون أن التوسع في مفهوم الاستعارة سوف يفرّغه من أي قدرٍ من الدقة، **وثانيًا:** من جانب المنظرين لفن السينما الذين يعتقدون أن مثل تلك التطبيقات إنما تنجم عن فهم خاطئ لطبيعة الفيلم بوصفه وسيلةَ تعبير فني[6].

بإمكاننا الاستشهاد بـ " ويليام بيدل ستانفورد William Bedell Stanford [*] (1910-1984)" بصفته معبرًا عن وجهة النظر الأولى؛ إذ يقول: "إن الاستخدام الخاطئ لمصطلح الاستعارة - ليدل على الرمزية – يحتاج مِنَّا أن نميز بين الاثنين [7].

---

(4) فيلم القاهرة (30) إنتاج عام 1966، إخراج صلاح أبو سيف، مؤلف القصة، نجيب محفوظ، بطولة سعاد حسني، وأحمد مظهر، وحمدي أحمد، وعبد المنعم إبراهيم، وتوفيق الدقن.

(5) الأرض: فيلم مصري درامي من إنتاج عام 1970، إخراج: يوسف شاهين، عن رواية الكاتب المصري عبد الرحمن الشرقاوي؛ ويُعَدُّ أحدَ أهم أفلام السينما المصرية. وفي الاحتفالية المئوية للسينما المصرية عام 1996 صُنِّفَ في المركز الثاني ضمن أفضل (100) فيلم في تاريخ السينما المصرية في استفتاء النقاد.

(6) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ترجمة : إيمان عبد العزيز، مراجعة: سمير فريد، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، مصر، 2005، ص 8.

(*) ويليام بيدل ستانفورد William Bedell Stanford ، ولد 16 يناير 1910. وهوعالمًا كلاسيكيًا إيرلنديًا. كان أستاذاً للغة اليونانية في كلية ترينيتي بدبلن بين عامي 1940 و 1980 ، وعمل كمستشار بالجامعة بين عامي 1982 و 1984. توفي في أيرلندا 1984.

(7)W. Bedell Stanford, Greek Metaphor (Oxford: Basil Blackwell. 1936). p.95 . ، نقلًا عن: تريفور وايتوك، المرجع السابق، ص9.

إن ما يأتي إلى العين عبر العدسة والرسم واللوحة، وفق الحس السليم والرؤية الساذجة دائمًا، ليس شيئًا آخر غير ما يمكن أن تُصَدِّق عليه معطيات واقع عنيد يثق في تجلياته، لا في ما يمكن أن تقوله عين الفنان. إن الأمر يتعلق بتشابه أو بتماثل بين لحظة في الطبيعة وأبَدٍ مطلق في الصورة. إن هذا التشابه يربط الصورة بالواقع المدرَك، إنه لا يفترض سوى توافق بين حقل الرؤية وصورة تحل محله، إنه قاسم مشترك بين الحس السليم وواقعية تصويرية تدعي القدرة على استعادة العالم الممثل كليًا وجزئيًا [8].

أما وجهة النظر الثانية؛ تيلخص في "أن انتقاد عدد من الكتَّاب بشأن الفكرة المتعلقة بوجود الاستعارة في السينما يوضح أن الصورة الفوتوغرافية في الفيلم تُعَد تعبيرًا حرفيًا عن الموضوعات والأحداث، ولهذه الموضوعات والأحداث معانيَ حقيقية تحول دون تأويل الصور تأويلا بلاغيًا[9]"، ويمثل وجهة النظر هذه "رودولف أرنـهـايم (**)" Rudolf Arnheim (1904-2007) .

وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن يكون موضوع الصورة "واقعيًا" مباشرًا تدركه العين من دون وسائط، فالمعطى موجود خارج الصورة، وخارج العين التي تصوغها، إنه - على العكس من ذلك - يستثير فيما وراء المرئي المباشر، سلسلة من الانفعالات التي تهرب من الملموس لتختبئ في الرمزي، الذي يستعصي عادة على ضوابط العقل ومنطقه [10]. لذلك فإن وجهات النظر تلك لابد من مناقشتها وتحليلها، لأنها تؤكد العقبتين المزدوجتين اللتين تعترضان أي مسعى لتطبيق مفاهيم تقليدية على مناطق خبرة جديدة.

([8]) غي غوتيه، **الصورة المكونات والتأويل**، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2012، ص 7.

(9) Calvin B. Pryluck, "The Film Metaphor: The Use of Based Models in Film Study," Literature/Film Quarterly 3, no.2 (Spring 1925) pp. 119-30.
.Rudolf Arnheim, Film (London: Faber, 1933), p. 265.

نقلًا عن: تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 9.

(**) رودولف ارنهييم - – Rudolf Arnheim, ولد في 15 يوليو 1904، في برلين، بألمانيا. وهو كاتب ألماني, ومنظر في الفن وعلم النفس والسينما. أشهر مؤلفاته تتعلق بالفن وعلم النفس. وقد توفي في 9 يونيو 2007، في الولايات المتحدة ،

([10]) غي غوتيه، **الصورة المكونات والتأويل**، ص9.

إن "الصورة" – شأنها شأن ظواهر أخرى عديدة – قد مرت بمراحل تحول وتطور حتى بلغت ما بلغته الآن من تقدم تقني هائل على كافة المستويات، إلا أنه يمكن التمييز بين مرحلتين رئيستين تحولت الصورة فيهما من الشي ونقيضه. المرحلة الأولى هي مرحلة الحداثة، حيث كانت هناك علاقة هوية بين الصورة والموضوع المشار إليه، أي بين ما تُجسده الصورة وبين الواقع الفعلي؛ وفى هذه المرحلة كانت الصورة مرتبطة بسياق تاريخي واجتماعي وسياسي. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة ما بعد الحداثة، حيث لم ترتبط الصورة بأية واقعة أو حدث محدد، أي إنها تمتلك قدرة ذاتية على العمل دون الارتباط بموضوع أو سياق معين، بمعنى أنها عبارة عن نسخ زائفة لا ترتبط بأي أصل محدد. وهذا على خلاف ما ذهب "أفلاطون"، حيث امتلكت الصورة قوة الأصل، قوة تفوق الواقع ذاته. لكن الصورة تحولت – في هذه المرحلة – من كونها محاولة لمحاكاة الواقع إلى نموذج يحاول الواقع محاكاته[11].

وفي هذا الصدد فإن المصطلحات التقليدية –من المنظور السابق- قد تصبح فضفاضة تمامًا ولا فائدة منها؛ كما أن استخدامها قد يؤدي إلى تصورات مسبقة تعوق إدراك التصور الجديد الذي تعبر عنه. ولكن هل من سبيل آخر لدينا سوى استكشاف المجهول بمساعدة المعلوم، في عملية تُدْخِلُ تعديلًا على ما نظن أننا نعرفه، وتكشف ما لم نتوقع اكتشافه؟ الواقع أن البعض ينظر لهذه العملية–أي عملية استكشاف المجهول بمساعدة المعلوم – بوصفها العملية الأساسية للاستعارة [12].

حدث -في منتصف سنوات الستينيات- تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قِبَل منظرين جدد، جاءوا

(11) أمل مبروك، فلسفة الصورة ، مجلة التفاهم ، صادرة عن وزارة الأوقاف والشئون الدينية، سلطنة عمان، مسقط، عدد36، السنة العاشرة، 2012، ص 371-372.

(12) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص9-10.

إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى؛ مثل: علم اللغة، والبنيوية، والسيميوطيقا (أو علم نظام العلامات)، وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية السينما وجماليتها عبر عقد الصلة بين أصول لغة الكلام وقواعدها، وأصول لغة السينما وقواعدها. في الواقع لسنا في حاجة إلى تأكيد أن الزمن الراهن هو "زمن الصورة"، إذ أثبتت الصورة قدرتها الفائقة على امتصاص كافة الخطابات من مختلف الحقول الثقافية، وجعلها عنصرًا فاعلًا في البناء الدرامي الفيلمي. لقد أصبحت الصورة السينمائية - اليوم- بوتقةً تنصهر فيها كل أشكال التعبير الإنساني وتمتزج، وشرعت تخوضُ في حقول تجريبية كثيرة من خلال انفتاحها على تلك الفنون والآداب والعلوم المجاورة، وذلك بواسطة تقنيات فنية، تَشَكَّلَ أغلبُها في أطر ثقافية مقاربة للفن السينمائي؛ مثل: الرواية، والمسرح، والرسم، والموسيقى...وغيرها، من أجل جعلها عنصرًا حاملًا لجزء من الدلالة العامة للعمل الفني من جهة، ولتكثف من جهة أخرى المظاهر المعرفية فيه. وقد حاول مبدعوها جَرَّ السياقات السردية الروائية لتصب في مصلحة التعبير عن الحالة الوجدانية التي تصفها الرواية[13].

كما قاموا بالفصل بين الشفرات السينمائية – وبشكل محدد "شفرات الإخراج والتصوير" – والشفرات الأكثر عمومية والمحتملة بين الفنون الأخرى؛ مثل: "الموسيقي، والخطاب، والتصوير"، هذا بالإضافة إلى وضع مقارنات أساسية بين المفاهيم اللغوية وكيفية انتقالها إلى السيميوطيقا البصرية؛ إذ إن القياس بالنسبة لهم هو المبدأ القادر على التمييز بين العلامة البصرية والعلامة اللغوية[14].

اللغة الطبيعية والصورة السينمائية عند كليفتون:

(13) ليث عبد الكريم الربيعي، لغة السرد في الفيلم المعاصر، مؤسسة الحوار المتمدن العدد، 1327، تاريخ النشر 2005/9/24، تاريخ الدخول على الموقع3/4/ 2003.
www.ahewar.org/debat/nr.asp

(14) Bagkstein (Karen), Christian Metz, **In Critical Dictionary of Film and Television Theory**, Edited by, Roberta E.Pearson and Philip Simpson, First published 2001,by Routledge, London and New York, This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2005, P.394-395.

قُورِنَتْ السينما – منذ بداية تاريخها – باللغة الطبيعية وتبع ذلك الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها و(مونتاجها)(*) ونحوها، واستمر عدم الوضوح في عدد من تلك المفاهيم في إطار نظرية السينما، خصوصًا وأن نظرية الفيلم الكلاسيكية، لم تمتلك إلا معرفة قليلة عن علم اللغة، وكانت بالكاد تؤهلها، لعقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا العلم وتطبيقها في مجال نظرية السينما[15].

وقد احتفظ "كليفتون" لسنوات كثيرة بسجل للصور البيانية والمحسنات البديعية التي شاهدها في الأفلام؛ وقد احتوت دراسته المنشورة بعنوان "الصور البلاغية في السينما" The Figure in Film"[16]، على ألف وستمائة مثالٍ تقريبا مأخوذة من أكثر من سبعمائة فيلم، هذه الدراسة هي أكثر محاولاته للبرهنة على استخدام السينما للأدوات البلاغية دقةً وإحكامًا. ولقد أثبت – بما لا يدع مجالًا للشك – وجود سلسلة طويلة من

(*) **المونتاج Montage**: هو تصنيع الصورة المركبة عن طريق ضمّ أفضل عدد من الصور المستقلة بعضها إلى الآخَر بالترتيب الملائم حسب طولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة ذات معني. وهنا فإن القصدية هي محور آلية "المونتاج" بوصفها القادرة على إعادة تشكيل هذه المفردات المحسوسة وتركيبها من (صوت- وضوء- وملابس- وحركة - ونص – وحوار...) في حدث توافقي انفعالي عظيم، حدث قادر أن يعيد صياغة فكرنا وحركتنا – وذلك من خلال قص المشاهد الزائدة وحذفها، وإضافة عناصر ومؤثرات خارجية وتكثيفها – في وحدة درامية كلية التي تعني "الفيلم" ذات خطاب مقصود موجه إلى الجمهور.

-Kuppers (Petra), **Dialectic and Dialectical Montage, in: Critical Dictionary of Film and Television Theory**, edited by Roberta E. Pearson, Philip Simpson, first published 2001, by Routledge London and New York, This edition published in the Taylor & Francis E-Library, 2005, P.182-185.

(15) قيس الزبيدي، **حول مصطلح اللغة السينمائية**، مجلة عين على السينما، تاريخ النشر2011/6/17، تاريخ الدخول على الموقع 2013/6/12، **www.eyeoncinema.com.**

(16) **The Figure in Film, An Ontario Film Institute Book**, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses,1983.
https://www.google.com.eg/books/edition/The_Figure_in_Film/

الصور البلاغية، والكثير من هذه الصور استعاري، أو قابل للاستخدام بوصفه "استعارة"[17].

ويمكننا القول، إن الفارق الرئيس الذي يميز العلامة اللغوية عن الصورة السينمائية هو علاقتها بالواقع المحسوس، فالعلامة اللغوية "اعتباطية[18]"؛ بمعنى أنها ليس لها علاقة بعالم الواقع، أو بمعنى أدق، لا علاقة لها بالشيء الذي تشير إليه. "إذًا تعد اللغة عند "فرديناند دي سوسير"Ferdinand de Saussure (1857-1913) واحدة فقط من الأنساق السيميولوجية، ولكنَّ لها دور مميز ليس فقط بوصفها النسق الأكثر تعقيدًا وعمومية بالنسبة لكل أنساق التعبير، ولكن بوصفها الأكثر تمييزًا Characteristic، وبناءً عليه تعد اللغة النمط الرئيس Master- Pattern "[19].

العلامة عند سوسير عبارة عن وحدة نفسية مجردة ثنائية المبنى قوامها عنصران متلازمان- يشبهان وجهي الورقة، ولايمكن فصل أحدهما عن الآخر- هما: الدال Signifier هو حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في ذهن المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه. أما المدلول Signified فهو "الصورة الذهنية" -أو"المفهوم" -التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع.[20] إذًا كيف تنشأ دلالة العلامة؟

([17]) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص 134.

([18]) الاعتباطية Arbitrary هي العلاقة العرفية أو الاصطلاحية بين العلامة وما تشير إليه. وهي علاقة عرفية لاستنادها إلى المواضعة الاجتماعية لا إلى العلاقة الطبيعية كعلاقة المشابهة في الأيقونة. وتعد اعتباطية العلامة عند علماء اللغة خاصية من الخصائص الأساسية للغة. وقد نستثني العلامات المحاكية (الأنوماطوبية) Onomatopoeia في اللغة أحيانا من اعتباطية العلامة لأن عبارتها الصوتية تحاكي الصوت المقصود. وعند سوسير تكون اعتباطية العلامة هي العلاقة العرفية (الاصطلاحية) بين الدال والمدلول. إن هذا التأويل لظاهرة الاعتباطية قابل للجدل بسبب التفاوت في الطبيعة بين الصوت والمعنى، وهذا مع كون هذين البعدين صورتين ذهنيتين.
-سيزا قاسم، أحمد الإدريسي، ثبت المصطلحات، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 346.

([19]) Saussure (Ferdinand de) , Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin , New York , Mc Graw Hill , 1966, P. 68.

([20]) سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 19.

تنشأ الدلالة من عملية الربط بين الدال والمدلول (سواء نظرنا إلى الدال على أنه حقيقة مادية أو حقيقة نفسية). فإذا التقطت الأذن سلسلة من الأصوات لا تثير في الذهن أي مفهوم فلا يتم توليد دلالة ما، ولا يمكن اعتبار سلسلة الأصوات هذه جزءًا من علامة، فتظل مجرد ضوضاء. (21)

يتضح من التعريف السابق أن العلامة اللغوية Linguistic Sign ليست ذلك الاسم الذي يجب أن يرتبط (يلحق) بالشيء، لكنها مركب من الدال والمدلول (الكلمة أو المفهوم) ولأن الحالة ليست حالة تطابق، فإن اللغة لا تعكس الواقع Reality، أو بالأحرى: تصبح اللغة النسق الأول Signifying System الذي يضع الواقع Reality أمام المنصت، أو إن جاز التعبير، هي ذلك النسق الذي يشكل ويتوسط الحقيقة، وهذا في حد ذاته يعد وظيفة أيديولوجية(22).

أما الصورة – في تعريفها الواسع – ترتبط بالشيء الذي تدل عليه بفعل تشابه "ما" بينها وبينه، هذا الارتباط يضع الصورة ضمن نوع من العلامات التي تسمي(*) "أيقونة"**εἰκών** ، والتي تربط بينها وبين المشار إليه علاقة ما، يقال عن هذه العلامات إنها معلَّلة في مقابل العلامات الاعتباطية. ومن هنا نشأ تمييز بين الكلمة والصورة؛ ويتمثل في: أن الصورة أكثر التصاقًا بالواقع وأكثر قدرة على التعبير عنه؛ لأنها تتميز بجانب مادي ملموس، على خلاف العلامة اللغوية، فأي كلمة من كلمات المعجم لا تمت بصلة إلى الشيء الذي تشير إليه، وتختلف من لغة إلى لغة، أما الصورة فإنها تعبر حدود

(21) المرجع السابق، الموضع نفسه.

(22) Hayward (Susan), Cinema Studies: The key Concepts, Published by. Routledge, London and New York, Second edition, 2001, P., 320.

(*) يشير مصطلح "أيقونة" إلى أحد أشكال العلامة، ويبدو فيه الدال شبيهًا أو محاكيًا للمدلول (على نحو واضح، من حيث المظهر أو الصوت أو الملمس...إلخ) ، أي مماثلاً له في خصائصه. ومن هذه الأشكال الأيقونية للعلامة مثلاً: الصور الشخصية، (البورتريهات)، الرسوم التوضيحية، والنماذج القياسية A Scale -Model، والاستعارات اللغوية، والأصوات الواقعية في الموسيقى، والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية، وأشرطة الصوت المدمجة في أفلام السينما والتي تسمى عملية "الدوبلاج"Dubbed film soundtrack، والإيماءات التي تحاكى معاني الكلمات.

يُنظر إلى: دانيال تشاندلر، مُعجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. نهاد صليحة، تصدير د. فوزي فهمي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002، ص 81.

اللغات؛ لذلك فالصورة علامة غير- لغوية. ومن هذا المنطلق نشأت النظرية التي تدعي أن الصورة في ماهيتها تحل محل الشيء وتدل عليه بطريقة مباشرة شفافة[23].

يسلم "كليفتون" في مستهل كتابه: "الصور البلاغية في السينما" بأنه لا يمكن التعامل مع صورة بلاغية بمعزل عن الصور البلاغية الأخرى، ويستمر في حديثة قائلا: وهذا ما سوف يذكر القارئ بأن صورة من الصور السينمائية قد تضم عدة صور بلاغية، أو قد يُنْظَر لها من وجهات نظر مختلفة بوصفها صورًا بلاغية مختلفة[24]. إن الصورة الفنية (السينما) لها طبيعة ديناميكية خاصة فهي بؤرة تغير ونشاط، ذلك أنها ذات دلالة متغيرة، كما أنها دوامة للطاقات المتحركة، ولغة للحواس والشعور[25].

إن السينما لغة من وجهة نظر "جيل دولوز" Gilles Deleuze (1925-1995)، وهي وسيلة اتصال معبرة، ولكنها لغة مختلفة عن اللغة الكلامية، فهي لغة غير كلامية، وعلاماتها غير لغوية، علامتها "قبل لغوية" تحمل الكثير من الخصائص والمكونات التي تميزها وتثريها [26]. إن السينما فن ذو كيان خاص مستقل، وإمكانيات مختلفة، وآليات متنوعة وتقنية متطورة[27].إذا أوقفنا الحركة من الصورة السينمائية فقدت جزءًا كبيرًا من معناها؛ لأن التراكم الكمي لعدد الصور المتحركة في تتابع وتتالي يؤدي إلى تغير كيفي في المعني، وهذا ما يسعى إليه المخرج من خلال استخدامه لكل الآليات والتقنية الحديثة[28].

ويشرع "كليفتون" – بشكل منهجي– في تمييز صور بيانية ومحسنات بديعية مختلفة، واضعًا نصب عينيه هذا التسليم، بينما يشير مرارًا إلى إمكان وجود أنواع أخرى

([23]) سيزا قاسم، **القارئ والنص/العلامة والدلالة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002، ص209.

([24]) تريفور وايتوك، المرجع السابق، ص 135.

([25]) كلود عبيد، **جمالية الصورة الفنية: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى،2011، ص91.

(26) Dale (Jamieson) and Barbara (James), The Movement Image by Gilles Deleuze; Hugh Tomlinson; Barbara Habberjam, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 3, (Spring, 1988), p. 436-437.

(27) Wilson (George), The Movement-Image by Gilles Deleuze, Criticism, Vol. 30, No. 1 (winter, 1988), p. 138-141.

(28) (Bellour)Raymond and (McMuhan) Melissa, Thinking, Recounting: The Cinema of Gilles Deleuze, Source: Discourse, Vol. 20, No. 3, Gilles Deleuze: Areason to Believe in this World (Fall 199) P. 66-68.

تكون الأمثلة الواقعة في نطاقها مناسبة بناء على طريقة تفسيرها، وتبدو هذه الاستراتيجية قابلة للتطبيق وجديرة بالثناء، حتى لو اعترض شخص ما على الأمثلة المستشهد بها لاعتقاده بأن الصلة بين هذه الفئة – الصور البلاغية – وبين سلسلة من المشاهد في فيلم ما صلةٌ مشكوك فيها، فإن الأمثلة نفسها مليئة بالتشويق وموصوفة بإيجاز ومقدمة بشكل جديد – وفضلاً عن ملاءمة معظم هذه الأمثلة – فإنها تبين كيف تتخلل التركيبات البلاغية للأفلام[29].

وفي هذا الصدد، عَرَّفَ "لبودفكين[*]"Vsevolod Pudovkin "-1953) (1893المخرج الروسي الشهير – تَشَابُهَ مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية بقوله: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة، ومجموعة اللقطات تمثل الجملة، والمشهد يتألف من الصور، كما تتألف الجملة من الكلمات، وإذا ما أرادت السينما أن تكون لغة أصلية، فعلينا أن نتنازل عن أن تكون بمنزلة كاريكاتير اللغة الطبيعية"[30].

أثر مصطلح الصورة – الذي استخدمه "كليفتون" – في بناء الاستعارة، حيث رأى أن ثمة حاجة إلى أن يحتفظ باستخدامه لمصطلح الصورة متميزًا عن استخدام هذا المصطلح في دراسة الأدب؛ إذ استُخدِمَ لفترة طويلة بوصفه مرادفًا للصورة البيانية. لذلك

([29]) تريفور وايتوك، **المرجع سالف الذكر**، ص 135.

([*]) "بودفكين" Pudovkin, Vsevolod Ilarionovitch هو المخرج الروسي السوفييتي وكاتب السيناريو والممثل. اشتهر في حياته بوصفه مخرجًا سينمائيًا، لكن شهرته الآن أكبر، فهو يُعَدُّ من منظري الأفلام؛ مثل: "ليف كوليشوف"، "سيرجي آيسينشتاين"، "ودزيجا فيرتوف"، وهو أيضًا أحد جيلِ منتجي الأفلام والعلماء النظريين الذي ازدهروا سريعًا في أثناء العشرينياتِ (من القرن العشرين)، بدعم من قبل الحكومةِ السوفيتيةِ في الفترةِ التي تلت الثورةَ مباشرةً، هؤلاء الفنانون عَملوا استكشافات مُفصّلة للنوعياتِ الشكلية والإمكانات الصريحة للسينما. شارك "بودفكين" "إيزنشتين" اهتمامه بالمسرح والموسيقي، وكلاهما فتن بابتكار المعاني المميزة في الأفلام من خلال عمل المونتاج. وكان محور اهتمامه يتلخص في السؤال عن: كيف يمكن أن يتحول الزمان والمكان من أجل إعادة إنتاج recreate الواقع؟ كيف يمكن تغيير معنى لقطة واحدة من الفيلم من خلال التجاور مع لقطة أخرى عن طريق "المونتاج". لقد أراد "إيزنشتين" خلق معنًى جديدٍ من خلال اصطدام العناصر الخارجية وتحريرها معًا، لكن "بودفكين" كان أكثر اهتمامًا ببناء العناصر الداخلية العقلية والوجدانية، واحدًا تلو الآخر، وذلك من أجل تطوير الأفكار مع القوة العاطفية. من أشهر أفلامه الأم (1926) و نهاية سان بطرسبرج (1927).
https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Illarionovich-Pudovkin

([30]) قيس الزبيدي، حول مصطلح اللغة السينمائية، ص2.

رأى إن الفيلم يتكون من أنساق من الصور لا من الكلمات، فالعقل- على سبيل المثال- يترجم بطريقته كلمة (حصان) إلى صورة الحصان، أما في السينما فليس ثَمَّةَ كلماتٌ، لا وجودَ إلا للصور. وفي كتابه " الصورة البلاغية في السينما" استخدم كليفتون كلمة "صورة" للإشارة إلى الشكل المعروض على الشاشة فقط، سواء كان أبيض وأسود أم ملونًا. غير أن هناك بعض العوائق أمام تعريف الصورة السينمائية على هذا النحو، فمن ناحية تُعَدُّ الأصوات أيضًا جزءًا لا يتجزأ من الأفلام، والمثيرات الصوتية لها الحق نفسه بالنسبة للمثيرات البصرية بوصفها صورًا[31].

إنَّ ما تستوعبه الصورة ليس واقعًا بل معرفة بهذا الواقع، معرفة بما وراء الصورة ولا شيء سواه. لقد تخلى "جدر البطاطا" وهو يتسلل إلى الكادر في "فيلم الحرام" عن هويته لكي يصبح ظاهرًا في عين تتأمله. "هذا الانفتاح على الظاهر هو ما تعبر عنه الألوان والإضاءة ولعبة التركيب في الصورة"[32].

وقد أوضح "كرستيان ميتز[*] Christian Metz (1931- 1993)– في كتابه "لغة الفيلم" - الطرق التي ينظر إلى الفيلم فيها بوصفه لغةً، ويضع اللقطة في مقابل الكلمة، موضحًا قواعد السرد السينمائية، وطور تصنيف المشاهد والمتتاليات المعروف "بالأساس السياقي أو النظامي"، القائم على تحرير الاستراتيجيات ودورهم في نقل المعلومات السردية[33].

إذن تهمل مناقشة الاعتبارات المتعلقة بكيفية ارتباط الصورة بما تحيل إليه، وهي نقطة ذات أهمية؛ لأن ثمة توترًا بين الصورة التي نراها بالفعل على الشاشة، وبين

([31]) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص 138-139.

([32]) غي غوتيه، الصورة المكونات والتأويل، ص9.

(*) كريستيان ميتز Christian Metz هو عالم اجتماع وناقد سينمائي فرنسي. ولد في 12 ديسمبر 1931 في بيزييه بفرنسا، وتوفي في 7 ديسمبر 1993 في باريس .

(33) Metz (Christian) **Film Language; a Semiotics of the Cinema**. Translated by Michael Taylor, New York, Oxford University Press, 1974, PP.134 -135.

الموضوع الذي تصوره؛ فمثلاً: عندما يتم تصوير راقص يرقص دائريًا كالدوامة من أعلى، فإن الصورة التي تظهر تكون صورة وردة بقدر ما تكون صورة شخص يؤدي رقصة، إن الفرق بين الموضوع والصورة يثير تساؤلات تتعلق بالصورة السينمائية بوصفها علامة، وما الذي تشترك فيه أو لا تشترك مع العلامات اللفظية؟[34].

وقد عرّفت السيميائيةُ اللغةَ والفيلمَ بكونهما يتفقان من جهة انتمائهما إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى؛ إذ إن أية لغة تملك نظامها الخاص، أما الفيلم-الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة - ليس له نظام اللغة عينه. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه "كريستيان ميتز"، حينما نظر إلى الفيلم بوصفه لسانًا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك "إمبيرتو إيكو (**)" Umberto Eco (1932-2016)، وعَدَّ الفيلم بمنزلة كلام لا يستند إلى لغة[35].

وتتكون الصورة بوسائل مادية وقائمة بواسطة المادة؛ فهي تُدْرَك من جانب الناس وتنعكس على وعيهم، وعلى هذا الأساس يعيد المتلقي (المشاهد، المستمع) - في أثناء إدراك الصورة الفنية- إبداعَ تلك التصورات [36].

في خضم هذا الجدل والنقاش حول جدلية الرمز والمعنى في الفيلم السينمائي يثار في أذهاننا كثير من التساؤلات منها: هل التفكير يتم بواسطة اللغة؟ بمعنى هل يترجم العقل كل ما يراه في الفيلم إلى لغة؟ وبدون هذه الترجمة تفقد الأشياء دلالتها، أم أن المرئي له لغته الخاصة التي تتجاوز وتعلو على أيه صياغة لغوية حتى ولو تمت؟ هل الأدوات البلاغية (الرمز والاستعارة والمجاز والبلاغة) تستطيع أن تستوعب ما هو مرئي، بحيث تنوب عن غيابه؟ أم أنها مجرد قالب وصياغات تحفز الذهن على استحضار الصورة

([34]) تريفور وايتوك، المرجع السابق، ص 138-139.

(**) أومبيرتو إيكو ولد في 5 يناير 1932 ، هو فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة "الوردة"، . وهو يعد أحد أهم النقاد اللاديينيين في العالم. توفي في 19 فبراير 2016، في ميلانو.

([35]) قيس الزبيدي، حول مصطلح اللغة السينمائية، ص2.

([36]) كلود عبيد، **جمالية الصورة الفنية: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى،2011، ص95.

والمستند؟ خاصة مع الوضع في الاعتبار الأسبقية الأنطولوجية للمرئي، وأن التفكير يتم بالصورة -أولًا- قبل أن يتم باللغة. إن البحث في الدلالة بين اللغة والسينما سيساعدنا في الإجابة عن هذه التساؤلات.

البلاغة بين اللغة والسينما:

بداية لابد من طرح هذا السؤال: هل هناك اختلاف بين البلاغة السينمائية والبلاغة اللغوية؟ وما مدى المطابقة بينهما؟ بمعنى ما مدى صحة النظر إلى السينما بوصفها نوعًا من أنواع اللغة؟ وما مصداقية تحليل المنتج السينمائي وفق اتجاهات الدرس البلاغي وآلياته؟ وما مدى إفادة السينما من هذا النمط من التحليل؟

يحاول "كليفتون" - قدرَ الإمكان- أن يبقى على التمايزات التي سلم بها علم البلاغة الكلاسيكي، بينما يطوعها حين يكون هذا ضروريًا بالنسبة للبلاغة السينمائية على وجه التخصيص. والحقيقة أن سعيه إلى الإبقاء على التمايز بين الصور البلاغية جديرٌ بالاهتمام، كما أنه يتباين مع الميل نحو دمج الكثير من الصور البلاغية تحت العنوان الرئيس المرن للاستعارة. وهكذا فحيثما يضع البلاغي التشبيه ضمن الوظيفة الأشمل للاستعارة، يحافظ "كليفتون" على التمايز[37].

ومن هذا المنطلق، فإن التشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونه. أما الاستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن تفصل فيه، فضلًا عن أنها توضح النتائج التي ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال وحدوده وطبيعته[38].

تهدف "سيميوطيقا السينما" إلى بناء نموذج شامل قادر على أن يفسر كيف يشتمل الفيلم على معنى أو ينقل دلالته إلى المشاهدين، إنها تأمل أن تحدد القوانين التي تجعل مشاهدة الفيلم ممكنة وتكشف الأنماط المعينة للدلالة التي تعطي كل فيلم أو نوع من الأفلام

([37]) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص 135.

([38]) جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، 1992، ص171.

خصائصه الدلالية والبلاغية الخاصة. فمثلا يرغب السيميوطيقي في أن يكشف الإمكانات العامة للمعنى في لقطة (زوم)، وفي الوقت نفسه يرغب في أن يعرف الوظيفة الخاصة التي يقوم بها (الزوم) بجانب التقنيات الأخرى في الفيلم؛ حيث يكمن في قلب مجال الفيلم الواقع السينماتوغرافي، وفي لُبِّ الواقع السينماتوغرافي توجد عملية البلاغة[39](*).

يرى "كليفتون" أن التشبيه السينمائي يكمن في جذبه الانتباه إلى التشابه الموجود وسط الاختلاف، أي أن تبدع تشبيهًا يعني أن تختار أو تجرد من حدث واحد خاصية واحدة يشترك فيها مع حدث آخر؛ إذًا، فالاختلافات بين هذين الحدثين، على عظمها، يتم تجاهلها، والحقيقة أنه بقدر ما تكون الاختلافات عظيمة بقدر ما يصبح التشابه مثيرًا للدهشة[40]. التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو التصور الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين؛ دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة[41].

([39]) ج. دادلى أندرو، **نظريات الفيلم الكبرى**، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، مراجعة هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص203.

(*) وجد نقاد السينما أنهم بحاجة إلى إيجاد طرق جديدة للحديث عن تعقيد تجربة السينما وتفردها. فقد اعتُمِدَ – في الماضي - اعتمادًا كبيرًا على أساليب النقد الأدبي وتقاليده. لكن لم تكن هذه الممارسة ناجحة تمامًا في التعامل مع حقيقة ما يلي:-

أ- الفيلم - بكونه نظام اتصالات - يعبر على الفور عن المستوى الأول للتمفصل المزدوج (أي أنه لا يحتاج إلى قاموس معجمي أو نحوي للحصول على رسالة من خلاله) .

ب- "يتم إبداع الفيلم من خلال مجموعة أشخاص وليس شخصًا واحدًا".

ج- من الصعب التحكم في التغيرات العاطفية أو ردود الفعل في ذهن شخص معين يشاهد فيلم (وكذلك شخص يقرأ كتابًا). هذا إلى أن جاء "علم العلامة" (السيميوطيقا)، الذي سلط الضوء على هذه الصعوبات وغيرها مما ارتبط بدراسة الفيلم. لذلك أكد "بيترولن" هذا المعنى، حيث رأى أن علم العلامة سيُستَخدم للتعامل -على الأقل- مع بعض من هذه الصعوبات.

Christian (Koch), **Signs and Meaning in the Cinema** by Peter Wollen, Literature and Film by Robert Richardson, University of Texas Press Cinema Journal, Vol. 9, No. 2 (Spring, 1970), P.51.

([40]) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص136.

([41]) جابر عصفور، **الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)**، ص 172.

يرفض السيميوطيقيون أن يتقبلوا أي نوع من الدلالة غير الرسالات التي تنقل حسب نظام موضوع بشفرة في سياق محدد. وهكذا ينكرون فكرة الدلالة "الفورية"؛ بمعنى، أن كل معنى متاح في فيلم "تتدخل فيه" شفرة تمكننا من فهمه، كذلك رفضوا كونية "بازان" واعتقاده أنه يمكن للواقع أن يتحدث إلينا مباشرة بظهوره في السينما. ومن هنا تُعرف الدلالة بدقة على أنها العملية الإنسانية لتأكيد الرسائل عن طريق نظم العلامات، ولا توجد الدلالة في الإدراك نفسه، ولكن في قيم العلامة التي يمدنا بها الإدراك(42).

يسلم "كليفتون" بأن هذا يستلزم "تمييز الصورة البلاغية بعلامة بطريقة ما، بمعنى أن المخرج ينبغي أن يمتلك قدرة على تجسيد المسحة الطفيفة من التشابه التي تشترك فيها أشياء مختلفة عن بعضها اختلافا بَيِّنًا؛ ومن ثَمَّ يستخلص صنف جديد من الأشياء يتميز بأنه يشترك في امتلاك هذه السمة، كما ينبغي أن يكون قادراً على تصوير أو تقطيع هذه الأشياء بطريقة تجعل تلك السمة المشتركة مرئية بوضوح بحيث تقفز كلمة (مثل) إلى عقل المشاهد(43). وتكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتطابق فيها الدال والمدلول(44).

وعلى الأساس السابق، يقدم "كليفتون" مثالًا عن كيفية القيام بهذا العمل الإخراجي؛ وهو مثال يساعد أيضًا على إيضاح التمايز الذي يعتقد في وجوده بين التشبيه وبين الاستعارة بمعناها الضيق؛ والمثال هو ما يلي: عندما نرى الفلاح (خايمر) رأسه مدلى، وهو ينام على مقعد السائق في عربة نقل المياه، والحصان على مقربة من الأعمدة جاثيًا على ركبتيه، ورأسه مدلى أيضًا، فإن المخرج يقول لنا بوضوح: السائق مثل الحصان، ونحن نضيف كلمة "مثل" ونجعله تشبيها (فيلم سعادة إخراج ألكسندر مدفيديف)(45).

(42) ج. دادلى أندرو، **نظريات الفيلم الكبرى**، ص ص 210 -211.
(43) تريفور وايتوك، المرجع سالف الذكر، ص136 .
(44). ج. دادلى أندرو، **مرجع سبق ذكره**، ص ص 210 -211.
(45) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص 136-137

وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسًا، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل، بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في دلالة الكلمات بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الايهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل كما قد يحدث في الاستعارة. إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لاشتراكهما في الصفة نفسها(46).

إن كلًا من طرفي الصورة البلاغية -المُشَبَّه والمُشَبَّه به- يتواجد بالدرجة نفسها من القوة، إذا جاز التعبير، كما أنهما قابلان للانفصال. ويقول "كليفتون": "في الاستعارة، يمتزج الطرفان في واحد، بحيث يتلقى المشاهد الصورة والمعنى فيما وراءها في اللحظة نفسها، كما لو أن الصورة فقدت هويتها الخاصة بكشفها عن المعنى المجازي الجديد الذي ابدعت من أجله" (47).

في كتاب "فن الشعر" رأى أرسطو أن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة. وهذا وحده لا يمكن أن يُنقل إلى الآخر لأنه علامة العبقرية. إن صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية التشابهات(48). وأنها تتضمن الاستخدام الشاذ للكلمات، التي توحي بالتشابهات بين هذه الأشياء. هكذا استطاع أرسطو أن يجعل من فقرته السابقة نقطة انطلاق لحركة الاستعارة بداية من حالة الاهتمام الفرعية إلى حالة المشكلات المركزية(49). فهذه الحركة تشير إلى رد الفعل البطيء(*) الناشئ عن تفسير

(46) نقلًا عن: جابر عصفور، **الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)**، ص 172.

(47) N. Roy Clifton, **The Figure in Film, An Ontario Film Institute Book**, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses,1983 .P.86.
https://www.google.com.eg/books/edition/The_Figure_in_Film/

(48) ريتشارد (أيفور أرمسترونغ)، **فلسفة البلاغة**، ترجمة سعيد الغانمي، د. ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002، ص 91.

(49) Dickie (George), Metaphor, **Introduction to Aesthetics an Analytic Approach**, New York, Oxford University Press, 1997, PP. 113- 115.

أرسطو للاستعارة بأنها تتضمن. ونجد توابع هذه الحركة عند علماء البيان والبلاغة Rhetoricians التي تبدأ مع السفسطائيين، وتستمر مع أرسطو وشيشرون وكونتليان، مرورًا بالعصور الوسطى والكلاسيكية، الذين يرفضون الاستعارة بوصفها أسلوبًا للزخرفة أو آلية من آليات الخداع، ثم مرورًا بعد ذلك بالفلاسفة المحدثين الذين يرون أن الاستعارة آلية غير كافية لادعاء الحقيقة المطلوبة والضرورية للتفكير الفلسفي الصحيح. حتى تتهاوى في القرن التاسع عشر على أنها لعب بالألفاظ، وأنها مناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالاتها المتعددة، وبوصفها شيئًا يوضع مكان شيء آخر فى بعض الأحيان، إلا أنه يتطلب مهارة غير اعتيادية وحذرًا. باختصار فقد اعتبرت الاستعارة جمالًا أو زخرفًا أو قوة إضافية للغة، وليست الشكل المكون والأساس لها (50).

كانت لدى الوضعية المنطقية - في القرن العشرين - وجهة نظر متطرفة، إذ رأى الوضعيون المناطقة أن الاستعارة لغة انفعالية ليست لها وظيفة إدراكية، أما في الوقت الحالي فإن وجهة نظر الفكر المعاصر تتلخص في رفضها وجهة نظر الوضعيين

(*) رد فعل بطيء: يرى بعض النقاد أن مقولة أرسطو هذه قد احتوت على ثلاثة افتراضات – أو إن صح التعبيرعوائق – منعت فى ذلك الحين دراسة الاستعارة ـ ذلك الشيء العظيم – من أن تأخذ مكانها الذى تستحق ضمن دراساتنا، كما حالت بينها وبين التطور نظريا ومحليا فى الاتجاهات المتاحة لها.
أما العائق الأول: هو جعل القدرة على رؤية المتشابهات موهبة يمتلكها بعض الناس دون البعض. وواقع الحال أننا نعيش ونتكلم من خلال رؤيتنا للمتشابهات ولولاها لما قيض لنا أن نبقى، وعلى الرغم من أن بعض الناس قد يملك مقدرة على رؤية "المتشابهات" أكثر من غيرها، فإن الاختلاف بينها فى الدرجة فقط ، ومن المؤكد أنه يمكن معالجة ذلك إلى حد ما باتباع الأساليب الصحيحة فى التعليم والتدريس .
العائق الثانى : فينكر ذلك ويرى أنه على الرغم من أى شيء آخر يمكن تعليمه، فإن هذا الشيء (الموهبة على صياغة الاستعارة) لا يمكن نقله للآخرين، إلى أى مدى كان أرسطو جادا فى أن يعنى ما قاله، أو أية موضوعات تعليمية كانت فى ذهنه عندما قال ذلك . إلا أننا لو تسنى لنا أن نحصل على ذلك المقدار المحدد من ملكة الاستعارة لرأينا أن مثل هذا التباين او الاختلاف لا يقوم على اساس فنحن بوصفنا أفرادًا نكتسب قدرتنا على الاستعارة مثلما نتعلم أى شيء يميزنا بوصفنا بشرًا. وينتقل إلينا ذلك كله عن طريق الآخرين مع اللغة التى نتعلمها وبوساطتها التى لا تكون ذات عون لنا إلا عن طريق القدرة على الاستعارة التى تقدمها لنا. ويقودنا هذا إلى: العائق الثالث : وهو الأسوأ الذى يرى ان الاستعارة شيء خاص واستثنائى فى الاستعمال اللغوى، أى أنها انحراف عن النمط الاعتيادى للاستعمال بدلا من أن تكون المبدأ الحاضر فى نشاط اللغة الحر.
ريتشارد (آيفور أرمسترونغ) ، فلسفة البلاغة، 2002، ص 91 ، 92.
(50) ريتشارد (آيفور أرمسترونغ)، **فلسفة البلاغة**، ص 92.

المناطقة؛ لأن العالم بهذه الصورة لم يعط بموضوعية، فإن العالم بالأحرى هو مسقط من قبل آلياتنا الإدراكية ولغتنا المكتسبة وأفكارنا المركبة بشكل خاص من قبل استعارتنا، العالم لم يعد الشيء الذى تواجهه بشكل سلبي؛ بل بالأحرى هو الشيء الذي نخلقه ونبتكره بشكل فعال من خلال تجاربنا؛ (مثال على ذلك: إبداعنا لصور الاستعارة المختلفة اللفظية وغير اللفظية في اللغة أو في الفن)، لم تكن الاستعارة مجرد حلية غير أساسية إدراكيًا، فهي تكمن في قلب كل فكر وفعل إبداعي، إن طبيعة الاستعارة تصبح في الحقيقة هي المحور الأساسي في القضايا الوجودية والمعرفية الرئيسة[51].

في مُؤَلَّفِهِ "جماليات وسيكولوجية السينما" يتطرق "جان ميتري[*]"**Jean Mitry** (1904-1988) إلى قضية "اللغة" في السينما، ويعدها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعًا على الإطلاق. وينتهي، بعد عرض أفكاره، إلى أن السينما أيضًا لغة، لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة، على الرغم من أنه يراها- في النهاية- لغةً طالما أنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية إيصال المعنى[52]. ويتساءل ميتري: إلى أي مدى يمكن إطلاق مفهوم لغة على الفيلم بصورة عامة؟

ومنذ أن جعل "شارلز ساندر بيرس[**]" من عنصر المماثلة Likeness الخاصية الأساسية للعلامات الأيقونية – وهو العنصر الذي ميز من خلاله العلامة الأيقونية عن مقولتي المؤشر Index والرمز Symbol ظهرت مجموعة من البحوث التي تحاول جاهدة إضفاء طابع المماثلة/ التناظر على الصورة إلى درجة إقامة حدود فاصلة بين "لغة الصورة" و"لغة الكلمات"[53].

(51) Mark Johnson, **Philosophers of Metaphors**, P. 268.

(*) ولد چيان **ميترى Jean Mitry** في 7 نوفمبر عام 1904 وهو المؤرخ والناقد والمنظر السينمائي الفرنسي. و قد أخرج ميتري حوالي 15 فيلما بين عام 1929 وعام1936، وألف العمل الأساسي في فهم ينابيع الفن السابع "السينما" خاصة ''جماليات وسيكولوجية السينما (1965)'' و''السيميولوجيا قيد التساؤل (1987)'' . وقد توفي ميتري فى 18 **يناير** سنة 1988.

(52) قيس الزبيدي، **حول مصطلح اللغة السينمائية**، ص 1-2. **http://www.eyeoncinema.net.**

(**) ولد تشارلز ساندرز برس في 10 سبتمبر 1839في كامبريدج بالولايات المتحدة. وهو فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات. توفي في 19 أبريل 1914، بنسلفانيا.

(53) محمد غرافي، **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، مجلة فكر ونقد، العدد (13)، السنة الثانية، دار النشر المغاربية، الدار البيضاء، نوفمبر 1998، ص123.

هذه المرحلة التي تعبر عن التناظر في" مضمون التفكير" من خلال الرمز قد حددها ريكور" بأنها مرحلة تتضمن السمات الدلالية للرموز وهذه السمات تربط بين المعنى الحرفي والمعنى المجازى فى اللغة أى تربط صورة كل رمز باللغة، وتتضمن بالتالي وحدة الرموز وتصطدم دراسة الرموز بمعضلة تتلخص في أن مفهوم الرمز يجمع بين بُعدين، بل بين عالمين للخطاب؛ أحدهما لغوى والآخر من مرتبة غير لغوية ... وهكذا يمكن أن نتحدث عن رموز مزدوجة المعنى(54).

يؤكد "كليفتون" أن للاستعارة السينمائية جزءين: صورة من الصور تُظهِر على الشاشة حدثًا ما أو فكرة تقابل هذا الحدث، يقدمان معًا شكلاً مرئيًا، موقفًا مع...، أو تفسيرًا معينًا. والواقع أن ما تؤكده هذه الجملة، رغم ما يبدو أنها تنكره، هو أن للاستعارة ثلاثة أجزاء وليس اثنان، إن الاستعارة ثلاثية وليست ثنائية، فهناك: (١) الصورة (٢) حدث ما أو فكرة تقابله. ومن الممكن أن نقول: إن هذين الجزأين يشكلان موضوع التفسير Interpretans في الاستعارة، ثم هناك (٣) الموقف أو التعليق - أي العامل المفسر interpretand إذا جاز التعبير. ويؤدي عدم الانتباه إلى الجزء الثالث في العبارة الأصلية إلى بعض التشوش عندما يقترح كليفتون مصطلحًا من عنده كاسم للجزء الثاني(55).

صحيح أن ما يميز الصورة البصرية عن بقية الأنظمة الدالة، ومنها اللغة الخاصة، هو حالتها "التماثلية" أو أيقونيتها -وفقًا لاصطلاح بيرس؛ أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله؛ فصورة القط تشبه القط فعلًا، بينما لا يشبه القطُّ في شيء العنصرَ الصوتي /قط/ أو العنصر المكتوب "قط". غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة العلاقات الاعتباطية بموضوعها. فأن

(54) أمل مبروك، رمزية الشر عند بول ريكور، مجلة التفاهم ، وزارة الأوقاف والشئون الدينية، سلطنة عمان، مسقط، عدد43، السنة الثانية عشر، 2014، ص 342.
(55) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 139.

نجعل من عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى عملية إسقاط الجزء على الكل. وكما لا يصح أن نعمم الظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة، فإنه لا يصح أن نخلق الصورة على نفسها وفي استقلال عن بقية الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة[56].

يبرهن "آيفور أرمسترنج ريتشاردز[*]" I.A. Richard (1936) أن الاستعارة ليست استعمالاً منحرفًا وشاذًّا لكلمات، لكنها تفاعل واسع الانتشار بين الأفكار، وطور المصطلح Terminology الحديث عن هذا التفاعل (تحليله الشهير الحامل Vehicle والمحمول Tenor). وأما عن "ماكس بلاك [*]" Max black (1955) فقد شدد على "القوة الانتقائية" Frittering الإبداعية للاستعارة وقدرتها على إظهار الموضوع الفرعي في إطار مُرَكَّزٍ ومُكَثَّف وبشكل مُنظَّم، وتحوله إلى موضوع ذي سمات رئيسة، ويختصر بلاك نظريات الاستعارة في مجموعة كلاسيكية ثلاثية؛ هي: نظرية الاستبدال Substitution، والمقارنة Comparison، والتفاعلInteraction. أما عن بول هنيل Pull Henle (1958) ذهب إلى أن المحمول المجازي هو الصورة المركبة Structural Icon التي تهب الحامل منظورًا فريدًا من قبل تقديم تشابهات كثيرة بشكل آني "متزامن" [57].

([56]) محمد غرافي، المرجع السابق، ص124.

(*) إيفور آرمسترونغ ريتشاردز، ناقد أدبي وعالم بلاغة، تلقى تعليمه في الكلية المجدلية في كامبردج. أثرت كتبه في توجهات النقد الجديد مثل: كتاب "معنى المعنى" و"مبادئ النقد الأدبي" و"النقد العملي" و"فلسفة البلاغة". قاد مبدأ "النقد العملي إلى تطبيقات "القراءة الوثيقة" التي يعتقد أنها أسست لبدايات النقد الأدبي الحديث. آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة :سعيد الغامدي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب،2002، ص139.

(*) ماكس بلاك (Max Black (1909 – 1988) فيلسوف، وأستاذ جامعي، وعالم رياضيات أمريكي، كان عضوًا في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، توفي عن عمر يناهز 79 عاماً.

(57) Richard (D. Cureton), **Philosophers of Metaphors, Philosophical Perspectives on Metaphor,** by Mark Johnson, American Speech, vol . 58, No. 3, Autumn, 1983, PP., 267- 268.

لخص مونرو بردسلي (**) Monroe Beardsley (1962) كيف أن الاستعارة تؤدي إلى التغيير السيمانطيقى Semantic من قبل الترويج والبوح Promoting عن الميزات المفاهيمية Connotational المشاركة بشكل غير ثابت وتحويلها إلى ميزات جوهرية أكثر تحديدًا وتمركزًا. دافع "توماس بنكلي (**)" Timothy Binkely (1974) عن الدقة المبدعة لادعاءات الحقيقة المجازية Metaphorical Truth كما دافع بنكلي عن الانقلاب الاصطلاحي وميز بين التوضيح Explication والتنقيب Excavation.(58)

وسع تيد كوهين(*) Ted Cohen (1975) من مجال التشكيل المجازي وأظهر كيف أن الأفعال الخطابية Speech - Acts التي تُبتكر عباراتها المترابطة يمكن أيضًا أن تُستخدم من أجل إحداث التأثيرات الخلاقة والمبدعة(59). ميز "بول ريكو(**)

(**) مونرو بيردسلي (10 ديسمبر 1915 - 18 سبتمبر 1985) (Monroe Beardsley) فيلسوف أمريكي تخصص في فلسفة الفنّ وعلم الجمال. درس في جامعة ييل (دكتوراه 1939)، حيث حصل على جائزة جون أديسون بورتر. درّس أيضًا في عدد من الكليات والجامعات، بما في ذلك كلية ماونت هوليوك وجامعة ييل. قضى معظم حياته المهنية في كلية سوارثمور وجامعة تمبل. واشتهر عمله في علم الجمال بدفاعه عن الذرائعية في نظرية الفن ومفهومه عن التجربة الجمالية.

(**) تيموثي بينكلي Timothy Binkely ، هو فيلسوف وفنان ومعلم أمريكي ، معروف بكتاباته الراديكالية حول الفن التصوري وعلم الجمال ، فضلاً عن العديد من المقالات التي تساعد في تعريف فن الكمبيوتر.

(58) Ibid, P., 268.

- Binkley (Timothy), **On the Truth and Probity of Metaphor**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism. vol . 33, No. 2, (winter 1974), PP., 171- 180.

(*) تيد كوهن Ted Cohen هو مدير تنفيذي وموسيقي ومصور سينمائي أمريكي، ولد في 6 يناير 1949.

(59) Ibid, P. 268.

- Cohen (Ted), **Metaphor and the Cultivation of Intimacy**, Critical in Query, vol. 5, No 1. Special Issue on Metaphor (Autumn 1978), P. 100.

- Dilworth (B. John), **On Metaphor by, Sheldon Sacks**, the Journal Aesthetics and Art Criticism, vol. 40, No. 1, (Autumn 1981), P. 100.

(**) بول ريكور Paul Ricoeur فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر ولد في فالينس، شارنت، 27 فبراير 1913 أنهى دراسته الثانوية في "Rennes" ثم دخل جامعتها وحصل على شهادة

Paul Ricoeur(1978) بين التأثيرات (المعرفية، والإدراكية، الانفعالية) العدة للاستعارة، وأوضح مدى قدراتها على التخطيط المبدئي لإنكار الحقيقة الموضوعية المطلقة التي توضع بين قوسين Brackets وبناء عوالم خيالية بديلة، لتظهر بشكل خيالي يجذب العقل والعواطف ويدمج الفاعل والمفعول. ربط "جون سيرل (***)" John R. Searle بين الاستعارة والاستخدام الخلاق للأفعال الخطابية غير المباشرة الأخرى الذي ينحرف فيه معنى الجملة عن معنى المتكلم. كما طور سيرل مجموعة من الاستراتيجيات والمبادئ لمعالجة وتصنيف الاستعارة[60].

دلل كل من مارك جونسون وجورج لاكوف George Lakoff في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها[61]" (1980) كيف أن نسقنا التصوري الأساسي مبني من قبل شبكة Interlocking من الاستعارات ذات العلاقات المركبة بشكل مرتب والقائمة على أساس "نظرية الجشطالت التجريبية(*)" Experiential gestalts [62].

الماجستير في الفلسفة، ثم توجه إلى جامعة السوربون واستقر في باريس. توفي في شاتيناي مالابري، 20 مايو 2005.

(***) جون روجرز سورل John R. Searle ، ولد في 31 يوليو 1932 (العمر 91 سنة) ، دنفر، كولورادو، الولايات المتحدة، هو فيلسوفٌ أمريكيّ، وهو الآن أستاذٌ فخريّ في فلسفة العقل واللّغة وأستاذٌ بكلّية الدراساتِ العليا بجامعة كاليفورنيا بيركلي. معروفٌ على نطاقٍ واسع لمساهماته في فلسفة اللّغة وفلسفة العقل والفلسفة الاجتماعيّة، وبدأ التّدريس في جامعة بيركلي في عام 1959.

(60) Ibid, PP., 268- 269.

- Rayond (W. Gibbs. Jr), **When is Metaphor**? **The Idea of Understanding in Theories of Metaphor, Poetics Today**, vol. 13, No 4, Aspects of Metaphor Comprehension Winter 1992, PP., 580- 584.

(61) محمد الديناري، الاستعارة المعاصرة: الرؤية الجديدة لدى جورج لاكوف ومارك جونسون، مجلة التنويري الالكترونية، 15 مايو، https://altanweeri.net.2021

(*) لقد ظهر مفهوم "نظرية الجشطالت" في عام 1890 علي يد العالم كريستاين فور ايرنس ولكن الجذور العلمية لهذه النظرية تعود إلي ماكس فيرتيمان ثم قام العالم الألماني كوفكا وأصدر كتاب الإدراك مقدمة الجشطلت وكان الهدف الأساسي لهم هو دراسة العمليات التي تهتم بإدراك البنية في البيئة. وبهذا فإن النظرية النظرية الجشطالتية ظهرت في بادئ الأمر في ألمانيا على يد عالم النفس الألماني ماكس وريثماير، ثم صُدرت بعد ذلك إلى الولايات المُتحدة الأمريكية بفضل كوفكا وكوهلر، فبعد أن ذاع صيت نظرية ثورنيك في الثلث الأول من القرن العشرين؟. وقد أصدر كوفكا أيضاً كتابه "نمو العقل" عام 1924م الذي انتقد به مفهوم التعلم عبر المُحاولة والخطأ وأيد التجارب التي أجراها كوهلر والتي سلط خلالها الضوء على دور الاستبصار باعتباره بديلًا للتعلم عبر المُحاولة والخطأ؛

يورد "كليفتون" مصطلحات ريتشاردز المصوغة صياغة جديدة من أجل وصف الجزء الأول والثاني من الاستعارة؛ إنه يسمى الحدث الذي يعالجه المشبه في الرواية بالمشبه، أما المقارنة التي تحمل تعليقًا فيسميها المشبه به، غير أن عدم الاستشهاد بأكثر من هذه العبارة إنما يعنى تشويه آراء ريتشاردز، ذلك أنه يواصل حديثه فيقول:

" تعصف الصورة الذهن بكلا الطرفين في وقت واحد، وتكون مختصرة وحيوية، وأقوى بكثير. على حد تعبير "بريستلي" Joseph Priestley (1773-1804) ، فإن الاستعارة هي تشبيه يتم التعاقد معه على أصغر أبعاده. كما يقترح "كوليردج"-1772) **Samuel Taylor Coleridge** (1834، يسطع المعنى المجازي من خلال الصورة.(63).

إذًا، أين تقع أهمية خاصية المماثلة؟ تتجسد المماثلة في كونها وسيلة لتحويل الشفرات Codes، وعن طريق تشابه الصورة مع موضوعها "الواقعي" تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة التي تستفيد هي نفسها بالشفرات التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه.

الصورة والتعليق:

يبدأ "كليفتون" في اقتراح مصطلحاته الخاصة المتعلقة بجزئي الاستعارة، ويبدو أنه قد نسي ما نصحنا به، فبعد أن اقترح بالفعل أن تشكل الصورة أحد جزئي الاستعارة، يقترح أن يكون المصطلح الذي يشير إلى الجزء الثاني من الاستعارة هو مصطلح "التعليق" gloss (هذا المصطلح أقرب إلى التعليق منه إلى التفسير، لأنه يبقي على

وتُعتبر النظرية الجشطالتية أحد النظريات المعرفية التي انتقدت وعارضت المدرسة السلوكية أو نظرية المُثير والاستجابة والمدرسة البنائية التي دعت إلى تحليل الظاهرة النفسية إلى مُكوناتها الأولية لتيسير فهمها.

(62) Kulka (Tomas), **How Metaphor Makes its Wonders? Poetics Today**, vol . 13, No. 4, Aspects Metaphor Comprehension, Winter, (1992), P., 795.

(63) N. Roy Clifton, The Figure in Film, P.,86.

الأصل مع إظهار ما يريده كبريق ولمعان له، بينما التفسير يغيب الأصل رجوعاً إلى علة أو سبب) ويشرح "كليفتون" المصطلح والأسباب التي دعت لاختياره قائلا: "يجسد الجزء أو الطرف الثاني (من الاستعارة السينمائية موقف المخرج أو تفسيره له أو تعليقه عليه، ومن بين هذه الكلمات الثلاث اختار كلمة تعليق. وكلمة التعليق gloss تعني في اليونانية كلمة شارحة تقحم على النص، أو تعليقا عليه، أو تأويلًا له، أما في الألمانية فهي تعني بريقًا سطحيًا يتم إضفاؤه على الموضوع وفي كلتا الحالتين يظل الأصل باقيًا، غير أن التعليق قد زاده ثراء، وهي تعنى أيضًا زُجاجًا نرى من خلاله الصورة بشكل مختلف[64]، "أو طبقة طلاء خفيفة لتلوين الصورة التي يمكن أن توجد بدونها كل هذه طرق لقول ما تفعله الاستعارة، حين تكون صورة على الشاشة تثريها إضاءات أو استبصارات يضيفها المخرج"[65].

في الحقيقة، إن الموضوع ليس بهذه السهولة، فلا يمكن أن يكون موضوع (الفيلم) واقعًا مباشرًا ومماثلًا تدركه العين من دون وسائط، فالمعطى موجود خارج الصورة وخارج العين التي تصوغها. إنه- على العكس من ذلك- يستثير- فيما وراء المرئي المباشر- سلسلةً من الانفعالات التي تهرب من الملموس لتختبئ في الرمزي الذي يستعصي -عادة- على ضوابط العقل ومنطقه. فالصورة لا تكتفي بالتمثيل الصادق لتجربتنا، إنها تكملها، إنها تكشف عن الكامن داخلنا ليس ذلك فقط بل أن حواس المتلقي التي يتلقى بها العمل الفني ليست منافذ محايدة مفتوحة على عالم مادي فحسب، إنها - بالإضافة إلى ذلك، وربما في المقام الأول- أدواتٌ تعبيرية، شأنها في ذلك شأن المفاهيم التي يختص بها اللفظي وحده[66].

قد يعتقد البعض- بعد قراءة هذا الشرح- أن كلمة التعليق التي يضيفها المخرج تعادل الفكرة المستعارة أو المشبه به عند ريتشاردز. ولكن عندما يوضح كليفتون كيفية

([64]) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص140 .

(65) N. Roy Clifton, **The Figure in Film**,P. 87.

([66])غي غوتيه، **الصورة المكونات والتأويل**، ص ص9 -10.

استخدامه للكلمة من خلال الأمثلة التي يضربها، يتضح أن ثمة عكسًا للمصطلحات، بل ويتضح أيضًا أن كليفتون يستخدم كلمة تفسير للإشارة إلى كلٍّ من المُشبَّه والمعنى الذي يخلقه تفاعل المُشبَّه والمُشبَّه به[67].

يقول "كليفتون": "إن طرفي الاستعارة هما صورة على الشاشة، وبعض الأحداث أو الأفكار المقارنة بها ، مما يعطي معًا شكلًا مرئيًا لموقف أو تعليق. إن الطرفين، أو المتطرفين، كما تسميهما "وينيفريد نووتني" Winifred Nowottny (1893-1979) ، قد يتغلغل كل منهما في الآخر لدرجة أن فك الارتباط بينهما يستغرق وقتًا وتركيزًا. هناك حاجة للكلمات - ولكن يبدو من الصعب الحصول عليها - حيث يمكن تمييز كل طرف من هذه الاطراف أو الوظائف بوضوح"[68]. ويعطينا كليفتون أمثلة كثيرة على ذلك؛ نأخذ منها مثالًا واحدًا هو:

عندما يدرك النزلاء أن السيدة "ويلبر فورس" سوف تعترف للبوليس بذنبها الذي لا وجود له، أو أنها سوف تورطهم جميعًا، يجلسون مطرقين بالقرب من الحجرة، ثم يتخذ لويس قرارًا، إنه يفتح مديتة بغتة ويقذف بها عند رأس المائدة، حيث ينغرس السكين في لقطة قريبة، والصورة السينمائية هي السكين المنغرس، أما التفسير فهو واضح؛ ينبغي أن تموت السيدة ويلبر فورس (فيلم "قتلة السيدة إخراج "ألكسندر ماكندريك)[69].

يقول كليفتون "الآن إذا كنت قد فهمت "ريتشاردز" بصورة صحيحة فمن الممكن أن أصور المشهد مستخدمًا مصطلحاته كما يلي: المشبَّه في المشهد؛ أي الحدث الذي يجري في الرواية أو الموضوع الرئيس - هو قرار قتل السيدة ويلبر فورس، والطريقة الحرفية لإعلان هذا أن يقول الشخص : أعتقد أن علينا أن نقتلها، أو يقول عبارة تحمل المعنى نفسه، والمخرج يستعيض عن العبارة اللفظية بحدث؛ أي الفكرة المستعارة، أو الطبيعة المتخيلة، أو بتعبير آخر المشبَّه به. غير أن معنى الاستعارة التي

([67]) تريفور وايتوك، **المرجع سالف الذكر**، ص140 .

(68) N. Roy Clifton, The Figure in Film, P.,87.

([69]) تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ص141 .

يعتمد على التفاعل بين المشبه والمشبه به إذا جاز التعبير، هو أكثر من مجرد تلك الفكرة القائلة بأن "السيدة ويلبر فورس ينبغي أن تموت، فهو يصور أيضا القسوة والعنف الكامنين في القرار[70].

تلك (المصطلحات) التي اقترحها آي.إي.ريتشاردز استخدمها كليفتون على نطاق واسع. الحدث في السرد الذي تتعامل معه الاستعارة يسميه المحمول/المشبه به the tenor، المقارنة التي تحمل التعليق يسميه الحامل /المشبه vehicle .[71]

بناءً على ما سبق توضيحه، إذا حللنا مصطلحاته نجده يخلط بين العامل المفسر وبين جوانب من موضوع التفسير، وهذا أمر يدعو للأسف! لا سيما وأن مصطلح التعليق gloss له إيحاءات تدعو للإعجاب. وفي اعتقادي أنه ملائم -على وجه الخصوص- لوصف تلك المشاهد التي يجعل فيها المخرج منظرًا طبيعيًّا يبدو مخيفًا، أو رومانتيكيا بواسطة تلك الطبقة من الموسيقى التي تضاف إلى الصورة، ولكن ما لم يتم توفيق مصطلحات كليفتون مع مصطلحات ريتشاردز، فمن المرجح أن يخلق استخدامه لهذه المصطلحات شيئًا من التشوش[72].

يتكون الفيلم من ترتيبات، وليس من كلمات بل من صور. يقوم العقل بفك شفرة كلمة "حصان" وهي في طريقها إلى صورة الحصان. في الفيلم لا توجد كلمة، صورة فقط . منذ القرن السابع عشر، تم استخدام كلمة "صورة" كمرادف للمجاز، ولكن من المحير جدًا الاعتراف بهذا المعنى في مناقشة الأفلام، لذلك في هذا الكتاب تُستخدم كلمة الصورة للإشارة فقط للنمط المعروض على الشاشة سواء كانت سوداء وبيضاء أو ملونة . هذه الصورة هي جزء من جزأين أو نقيضين للاستعارة السينمائية، لذلك من السهل استخدام كلمة "صورة" بدلاً من إضافة أخرى[73].

([70]) المرجع السابق، الموضع نفسه.

(71) N. Roy Clifton, **The Figure in Film**, P. 87.

([72]) تريفور وايتوك، **المرجع السابق**، ص140 .

([73]) N. Roy Clifton, **The Figure in Film**, P. 87.

الفيلم فضاء من الرموز والمعاني:

العلامة هي البديل التعبيري المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم التي يستخدمها مجتمع من المجتمعات في عملية تبادل المعلومات. ومن ثَمَّ فالسمة الأساسية للعلامة هي قدرتها على القيام بوظيفة البديل[74]. ولأن العلاماتِ دائمًا بدائلُ للأشياء، فكل علامة – فرضًا – علامة ثابتة بالشيء الذي تمثله وترمز إليه. هذه العلاقة تُطْلَق عليها دلالة العلامة، والعلاقة الدلالية هذه هي التي تحدد مضمون تلك العلامة، وإذا كان لكل علامة بالضرورة تعبيرها المادي، فإن العلاقة الثنائية بين التعبير والمضمون تصبح واحدة من المؤشرات الأساسية التي يجب الاعتداد بها، سواء بالنسبة للعلامة المفردة، أو بالنسبة لأنظمة العلامات في كليتها[75].

والتساؤل هنا -إذا كانت للسينما لغاتها- هو في الحقيقية سؤال آخر: هل السينما نظام **(تواصليcommunicative)**؟ من الواضح أن هذا أمر لا يشك فيه أحد؛ لأن كل من يقومون بصناعة الفيلم من مخرجين، وممثلين، وكُتَّاب سيناريو، يريدون أن يقولوا لنا من خلال أفلامهم شيئًا؛ إن شريط الفيلم نوع من الخطاب، رسالة يتوجهون بها إلى الجمهور، ولكي نفهم هذه الرسالة ينبغي علينا أن نَعَرُّفُ لغتَها – ونأتي للشق الثاني من السؤال: هل السينما نظام دلالي؟

السينما كالأدب لها قواعد وتقاليد نشأت خلال ممارسة إبداعية، قادت إلى طريقين في التعبير عن دلالة الصورة الفيلمية، واحدة توظف دوالها وفقاً لطريقة: "التعيين"؛ أي المعنى الحرفي للصورة، بشكل تدل فيه على ما تقوله. والطريقة الأخرى: هي طريقة "التضمين"؛ أي المعنى المبتكر الثاني للصورة بشكل تدل فيه على غير ما تقوله. وغالبًا ما يستخدم تيار التضمين عناصر تعبير شعرية، كالاستعارة والمجاز والكناية والرمز[76].

([74]) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا**، القاهرة، دار إلياس العصرية، 1986، ص266.

([75]) المرجع السابق، ص 267.

([76]) قيس الزبيدي، **الاستعارة في الأدب والسينما**، 2010/1/8، تاريخ الدخول على الموقع http://www.emaratalyoum.com،2013/4/4

هذه الطريقة التي دللت بها "جوليا كرستيفا[*] Kristeva, Julia (1941-) أن السيميوطيقا قد تبوأت مكانًا موثوقًا في السينما وأدى ذلك إلى خلق لغة مرئية[77]. استنتج "رولان بارت" (1915- 1980) أنه من المستحيل الإفلات من حضور اللغة الشفوية، الكلمات تدخل في محادثة ذات نظام آخر؛ إما لتثبيت معنى غامض وملتبس؛ مثل: نعت أو عنوان، أو للإسهام في المعنى الذي لا يمكن توصيله بطريقة أخرى؛ مثل: الكلمات المدونة في المساحات الأشبه بالفقاعات في الرسوم الهزلية " الكاركتير"، الكلمات إما تثبت المعنى في موضعه أو تنقله فقط في حالات نادرة جداً يمكن للنظم غير الشفوية أن توجد بلا دعم إضافي من الشفرة الشفوية[78].

وإذا ما اعتبرنا أن "اللغة السينمائية[*]" لغة تعبيرية بالغة الكثافة، لها نظمها المجازية الخاصة المتباينة لنظراتها في الرواية والمسرح والشعر، وتعتمد كثيرًا على عناصر مرئية

(*) جوليا كريستيفا Kristeva, Julia من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا. أديبة، عالمة لسانيات، ومحللة نفسية، وفيلسوفة نسوية فرنسية من أصل بلغاري. أصبح لكريستيفا تأثيرًا قويًا في التحليل النقدي الدولي، من الناحية النظرية الثقافية والنسوية بعد نشر كتابها الأول "السيميوطيقا" Semeiotikè في عام 1969. وقد أنتجت عددًا كبيرًا من الأعمال شملت الكتب والمقالات التي تعالج مفاهيم مثل: التناص، والسيميائية، والتهميش في مجالات اللسانيات، ونظرية الأدب والنقد، والتحليل النفسي والسير، الذاتية والسياسية والثقافية، وتحليل الفن، وتاريخ الفن. وذلك جنبًا إلى جنب مع "رولان بارت"، و"تودوروف"، و"جولدمان"، و"جيرار"، و"ليفي شتراوس"، و"لاكان"، و"ألتوسير". وكانت واحدة من البنيويين في ذلك الوقت عندما كان للبنيوية مكان رئيس في العلوم الإنسانية. وقد عبرت لكريستيفا عن الفكر ما بعد البنيوي. وهي أيضًا مؤسسه ورئيسة لجنة جائزة "سيمون دي بوفوار".

https://kolalkotob.com/author582.html

([77]) نزار صبري القدوري، **السينما ومفهوم اللغة المرئية**، جريدة المؤتمر، العدد 2962، تاريخ النشر 2012/11/22، تاريخ الدخول على الموقع 2013/2/1 http://www.almutmar.com

([78]) بيتر والين، **السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم**، ترجمة أمين صالح، مدونة الناقد أمير العمري، حياة في السينما Life in Cinema، تاريخ نشر ترجمة النص 2010/8/16، تاريخ الدخول على الموقع 2013/4/2.

http://life-in-cinema.blogspot.com/2010/08/blog-post_16.html

هذه ترجمة لجزء من الفصل الثالث Semiology of the Cinema من كتاب:

-Peter, Wollen, Signs and Meaning in the Cinema, Indian University Press, Third edition,1969,1972, PP. 116-155.

(*) يُعَدُ مصطلح "اللغة السينمائية" مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي، التي جاءت كردً فعل على جهود التقليديين من أمثال: "جون هوارد لوسون"، و"رودولف أيرنهايم"، و"أندريه بازان"، و"سيرجي إيزنشتين"، الذين لم يعترفوا أن للسينما (لغة)، بل هي في نظرهم

وأخرى غير ملفوظة، لا يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة. فإن للفيلم لغة بالمفهوم الأعم والأشمل – فهي وسيلة للاتصال– ليس بالمفهوم الخاص الذي نصف به اللغة حين نشير إلى أنها أنظمة من الشفرات التي هي على درجة عالية من التنظيم[79].

ثم إن علاقة الدال بالمدلول تختلف كليًّا، فصورة طير لها علاقة مباشرة بهيئة الطير الحقيقي، وهي أوثق وأقرب إلى العلاقة المباشرة من كلمة (طير) مثلًا، حتى إن قراءة مقطع معين من سيناريو فيلم تختلف كلية عن رؤيته مجسداً على الشاشة بالصورة؛ لأن الفكرة السينمائية مهما كان مصدرها مسرحية، رواية، حكاية، سلوكًا... إلخ، تخضع لكثير من التعديلات عندما يتم تناولها سينمائيًا، فالمضمون الدلالي التداولي سيعبر عنه بلغة بصرية يعتمد اللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من موقع معين للكاميرا في مكان خاص هو في حد ذاته جزءٌ من الدلالة، أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءًا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية[80].

تشابه الإدراك الحسي بين صورة فيلمية للكلب والكلب الحقيقي قبل الفيلم، أو بين الصوت المسجل لنباح الكلب في الواقع وفي الفيلم، تشير هذه الأمثلة إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية ولكن تحفيزية Motivated. وهذا ما تؤكده رؤية "أندريه بازان"André Bazin[*] (1918-1958) الضمنية لهذه المواقف من خلال الاعتراف

مجال لالتقاط دقائق الواقع ذات الأبعاد المحددة بواسطة آليات وعمليات ميكانيكية معقدة، وأخرى فنية متواضعة. وقد جسد مقولات هذه الحركة التصحيحية الناقد "مارسيل مارتين" بكتابه (اللغة السينمائية)، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول.

ليث عبد الكريم الربيعي، **لغة السرد في الفيلم المعاصر**، مؤسسة الحوار المتمدن، العدد1327، تاريخ النشر 2005/9/24، تاريخ الدخول على الموقع3/4/ 2003، ص2.

www.ahewar.org/debat/nr.asp

([79]) ليث عبد الكريم الربيعي، **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.

([80]) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

([*]) أندريه بازان André Bazin؛ ولد في 18 أبريل 1918؛ توفي في 11 نوفمبر 1958)، ويُعَدُّ أحد أهم نقّاد السينما الفرنسيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو الأب الروحي لحركة Nouvelle Vague (الموجة الجديدة في السينما الفرنسية). وقد أصبحت نظرية السينما – مع بازان - للمرة الأولى نشاطًا فكريًا يانعًا

بأن التناظر الفيلمي Filmic Analog مشفر في الحقيقة، وفي كتابه "اللغة والسينما" يحاج "ميتز" أن ذلك التناظر يكون أقل بين الدال والمدلول الفيلمي منه في الإدراك الحسي المتوازي المشترك بين التجربة اليومية والتجربة السينمائية(81).

إن السينما صاحبة رسالة مكثفة وموجهة وقصدية، لا تنقل واقعًا معينًا بطريقة " موضوعية وطبيعية أو متصلة. هي ليست مرآة تعكس الواقع كما هو بشكل بريء، إنها تجزئ مقاطع، وتعزل مستويات، وتعيد تركيبها عبر مونتاج جديد، إنها تحذف وتضيف وتعدل، وتكثف وتبلور، إنها لا تعيد إنتاج الأشياء، بل توجهها وتنظمها وتبنيها. ولا تتخذ هذه العناصر معنى إلا في البنية الجديدة التي يتم الحصول عليها عن طريق المونتاج. ومع كل عملية مونتاج يعاد تركيب بنية الفيلم، ومن ثَمَّ يحمل دلالة جديدة. إن مبدأ التركيب هذا، أو بالأحرى مبدأ الربط بين عناصر منفصلة، متشابهة أو متناقضة، التي يحدث تلاقيها دلالة غير موجودة في تلك العناصر نفسها ذلك المبدأ الذي أسسه "سيرجي إيزنشتين(82).

يعد الفيلم "نظامًا نصيًا (*)" تتم فيه عملية الإزاحة **Displacement** ، هذه هي وجهة النظر الأكثر ديناميكية للنص بوصفه إزاحة دائمة بلا حدود، التي تشكل القطب الأكثر ديناميكية في اللغة والسينما. لا يُعَد نص الفيلم ضمن هذا المفهوم الأكثر دينامية

بدلًا من كونها عبارة عن متطلبات وتعليمات، بمعنى نشاطًا فكريًا يعي تمامًا ما هي حدوده بعد دراسته في إعداد المعلمين، عمل بازان - تحديدًا منذ العام 1943- كناقد سينمائي في الحركة الفرنسية للنادي السينمائي.
http://ar.wikipedia.org

(81) Stem (Robert). Burgoyne (Robert), Flitter man - Lewis Sandy, New Vocabularies in Film Semiotics…, PP.,36-37.

(82) Salvaggio (Jerry L), Between Formalism and Semiotics: Eisenstein's Film Language, Source: Dispositio, Vol. 4, No. 11/12, CHANGE AND STABILITY (Verano-Otoño 1979). PP., 292-293

(*) "نظام النص: هو العملية التي يتم فيها إزاحة وتشويه كل واحدة منهم بحضور الآخرين، ويلوث بعضها الآخر بواسطة الآخرين كذلك، وفي الوقت نفسه تستبدل الواحدة تلو الأخرى، وأخيرا توقف النتيجة كل الإزاحة العامة – وذلك بوضع كل شفرة في موضع معين فيما يتعلق بالتركيب العام. وتتم الإزاحة من قبل الشفرات الموضوعة التي تتجه هي نفسها إلي إزاحة الإزاحة التي تتم بدورها من خلال الوضع الذي تحدده هي نفسها، إلي أن يتم إزاحته من قبل نص آخر. **Metz (Christian), Language and Cinema**, P. 99.

مجرد قائمة من الرموز الفعالة، ولكن بالأحرى هو عبارة عن عملية إعادة بناء مستمرة وإزاحة التي يكتب من خلالها الفيلم نصه، وشفراته المدمجة والمعدلة، وبعض الشفرات تلعب ضد الشفرات الأخرى، وهكذا يشكل نظامه[83]. الفيلم بوصفه "ممارسة دلالية" لا يعتمد على الكياناتِ المَعْنيةِ عاطفيًا؛ مثل:" الإلهام" أو "العبقرية"، ولكن بالأحرى بوصفه تجديداً للخطابات المتاحة اجتماعيًّا[84].

المتلقي والاستعارة

لا توجد عين بريئة Innocent Eye[85]، لأن العين تأتي إلى عملها محملة بتاريخها القديم، وتهمس بماضيها وحاضرها الخاص وبالتلميحات القديمة والجديدة فهي لا تعمل بمفردها بوصفها أداة ذاتية، ولكنها تعمل بوصفها جزءًا فعالًا في كائن حي مركب ومتقلب الأطوار، ليس فقط في كيفية الرؤية، ولكن فيما يُرى فإنها تنظم وفقاً للحاجة والميل، وتنفي وترفض وتصنف وتحلل وتركب، والعين في أغلب الأحيان ليست كالمرآة كما تأخذ تعطي، وكما تستقبل تعكس، فما تأخذه لا ترسله ولا تعطيه كما هو، وكأنها مادة خام بدون خواص، لا شيء يرى مجردًا أو خاليًا[86].

يقول "كليفتون":

"إنني أفترض فحسب أنه عندما يجمع المخرج الأشياء التي تظهر معًا في الكادر، وينسق الكادر بالطريقة التي يبدو بها أمامنا، فإذا كان ما أشاهده يبدو لي أنه يحمل معنًى بلاغيًا؛ فإن لدي ما يبرر أن أضفي عليه من المعاني ما يضفيه المشاهد العادي. وثمة

(83) **Metz (Christian),**Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, Translated by: Celia Britton, Annwy, Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London and Basingstoke Indiana University Press, 1982,PP.,266-270.
(84) New Vocabularies in Film Semiotic: Structuralism, Post Structuralism and Beyond, P.,53.
(85) Gombrich (Ernst), in Art and Illusion (New York. Pantheon Books 1960, P.,297.
(86) Goodman (Nelson), Languages of Arts.2nd ad Indianapolis Hackett Publishing Company. Inc .1976 First edition 1954) P .7.

اعتراض على هذا الموضوع؛ أولا: لابد أن يتضح من السياق أنه ليس ثمة مبرر يدعو إلى تصوير أو تقطيع الصورة على هذا النحو سوى المبرر الاستعاري. ثانيًا: إذا كان أسلوب عمل المخرج ككل لا يميل نحو الاستعارة، فسيكون من التهور اكتشاف قصد استعاري في مشهد وحيد"[87].

وسواء كانت الصورة البلاغية تشبيها أم استعارة، يؤمن كليفتون بالرأي القائل بأن المشاهد شريك في عملية خلق الصورة البلاغية. وهو يرى أن الأمثلة التي يسوقها توضح أن المشاهدين أنفسهم لابد أن يبدعوا الاستعارة؛ إنهم يتلقون الصور والعلامات وعليهم أن يستنتجوا إضاءات ومعاني جديدة مبتكرة. ولم يشرح كليفتون ما الذي يعنيه بعبارة خلق الاستعارة، على الرغم من أن العدد الكبير من الأمثلة الذي استشهد به يعطي نوعًا من التحديد الظاهري، ومع ذلك فمن الواضح أنه يتصور شكلًا ما من أشكال الإبداع المشترك؛ فالمخرج يقدم الوسائل، غير أن المشاهدين أنفسهم ينبغي أن يبدعوا الاستعارة، أما الذين لا يمتلكون هذه الملكة (خلق الاستعارة) فهذا من سوء حظهم[88].

إن عملية التلقي- في هذا التصور- ليس متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل/العمل، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل. إن عملية التلقي تفتح لنا عالمًا جديداً، ومن ثمَّ توسع أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في الوقت نفسه. إننا نرى العالم في ضوء جديد" كما لو كنا نراه للمرة الأولى. حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني. ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالمًا منفصلاً عن عالمنًا الذاتي، إننا في تلقي العمل الفني لا نواجه عالمًا جديدًا غريبًا، ننفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن، أو ننفصل فيه عن غير الإستاطيقي. إننا – على العكس- نكون أكثر حضورًا. ونحقق فهمًا أعمق لأنفسنا حين ندخل – من خلال العمل الفني- إلى وحدة وذاتية الآخر بوصفها عالمًا. إن عملية الجدل في فهم العمل الفني

(87) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 137-138
(88) تريفور وايتوك، المرجع السابق، ص 137.

تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السؤال الذي كان سبب وجوده. هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل، وتنصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فينا العمل. وهذه المعرفة ليست كامنة في العمل نفسه، أو في تجربتنا وحدها، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل. هذه المعرفة لم تكن ممكنه لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو العمل وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة[89].

وبناء على ذلك، يصبح فعل "التأويل" بمثابة السبيل إلى إعادة صيرورة الخلق التي أدت إلى وجود مؤلف النص، لكن ليس بهدف فهم هذا المؤلف - في حد ذاته - وإنما بهدف الوصول إلى التجارب المعاشة التي تسبق لغة النص "المؤلف" ؛ وهذا النص نفسه لا يحقق اكتماله إلا داخل الذات المؤولة[90].

يفضل "كليفتون" الصورة البلاغية التي تلقي على عاتقنا بعض المتطلبات، ويبدو أنه يسيء الظن بالاستعارات التي يسهل فهمها، والتي لا تترك للمتفرج الكثير ليقوم به[91]. من أهم المبادئ التي جاءت بها نظرية التلقي أنها أعادت الاهتمام بالقارئ ونظرت إليه بوصفه محورًا أساسيًا في العملية الفنية، ولكونه المعني الأول بالخطاب البلاغي، ولكونه الطرف المباشر في التفاعل مع الفيلم وصياغة معناه[92].

هذه الفكرة هي أقرب الأفكار التي يجدها المرء في كتاب كليفتون تعبيرًا عن مبدأ من المبادئ التأويلية(*)، وعلى وجه العموم يتحاشى كليفتون المناقشات النظرية، ويؤكد

([89]) نصر أبو زيد، **الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل 1981، ص 154.

([90]) أمل مبروك، رمزية الشر عند بول ريكور، مجلة التفاهم ، وزارة الأوقاف والشئون الدينية، سلطنة عمان، مسقط، عدد43، السنة الثانية عشر، 2014، ص 333.

([91]) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 137.

([92]) حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 19.

(*) تطق كلمة " هرمنيوطيقا"Hermeneutics(فن التأويل) على الاتجاهات المختلفة التي يعتنقها بعض الفلاسفة والمفكرين الذين يهتمون بمشكلات "الفهم" و "التفسير"، أي تتناول معضلة تفسير النص بشكل عام سواء كان نصًا تاريخيًا أو نصًا دينيًا، بمعنى أنها ذلك الجزء من الدراسات اللاهوتية المعني بتأويل النصوص الدينية بطريقة خيالية ورمزية تبعد عن المعنى الحرفي المباشر، وتحاول اكتشاف المعاني الحقيقية والخفية وراء النصوص المقدسة والأسئلة التي تحاول الإجابة عنها أسئلة كثيرة، معقدة

أن مثل تلك القواعد تميل إلى أن تكون مباشرة وعملية، ومن المؤكد أن المعالجة المعتمدة على الفطرة السليمة لا تعني بالضرورة أن الكتاب أكثر ركاكة، والحقيقة أن الكثير من مزايا هذا الكتاب يكمن في التحاور الجدلي الذي يشجع عليه باستمرار؛ فالقارئ عليه - من مثال لآخر- أن يدخل في حوار صامت ويطرح أسئلة؛ مثل: هل هذه الصورة البلاغية هناك بالفعل؟ هل هذا هو ما تدل عليه؟ إن الاختلاف قد ينبه القارئ ويوضح له الأمور مثله مثل الاتفاق. ويعود لهذا الكتاب الفضل في أنه يفحص الصور السينمائية بذكاء مفعم بالحيوية، ويغري القارئ بأن يفعل الشيء نفسه[93].

فالفن - مثلاً - يقدم لنا نموذجاً خصباً للحقيقة التي تحلت في خبرتنا اليومية. وتظهر لنا تناهى الفهم الإنساني (بوصفه حقيقة ترتبط بعالم الإنسان المعاش) الفن أقرب الأشياء إلينا، هو خطاب مباشر تتعامل معه بحميمية وتلقاه كما تلقى أنفسنا وبهذا المعنى هناك قرابة بين خبرة الفن والخبرة الهرمنيو طيقية في كونها تكثيفًا للحقيقة التي ترتبط بعالم الإنسان[94].

الاستعارات الميتة:

أكد "سيلفادوردالي [*]" (1904-1989): إن أول شخص قارن خد المرأة بالوردة كان شاعرًا حقيقيًا، لكن الذي كرر هذا المعنى من بعده هو شخص أحمق، وما

ومتشابكة، حول طبيعة النص وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة، وعلاقته بمؤلفة من جهة أخرى.
والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها على علاقة المُفسر أو –النقد- بالنص؛ هذا التركيز هو نقطة البدء والقضية الجوهرية عند فلاسفة الهرمنيوطيقا.
-أمل مبروك، رمزية الشر عند بول ريكور، مجلة التفاهم ، وزارة الأوقاف والشئون الدينية، سلطنة عمان، مسقط، عدد43، السنة الثانية عشر، 2014، ص 324-325.
التأويل هو شرح آليات الفهم، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب، وذلك في علاقته بالمبدع أو في صلته بالسياق والمرجع والإحالة والقصدية.
Palmer, Richard E., Hermeneutics, Northwestern University Press, Evanston 1969, P.,34.
نقلاً عن: نصر حامد أبو زيد، **الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، ص ص 153-154.

(93) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 137.

(94) أمل مبروك، رمزية الشر عند بول ريكور، ص 332.

(*) سلفادور فيليبي خاثينتو دالي إي دومينيتش (1904-1989) **Salvador** Felipe Jacinto Dalí i Domènech رسام إسباني، يُعّدُ من أهم فناني القرن العشرين، وهو أحد أعلام المدرسة السريالية. يتميز "دالي" بأعماله الفنية التي تصدم المُشاهد بموضوعها وتشكيلاتها وغرابتها، وكذلك بشخصيته وتعليقاته وكتاباته غير المألوفة والتي تصل حد اللامعقول والاضطراب النفسي. ".

. https://a9wal.com
https://artsandculture.google.com

يقصده دالي هو أن الفنان بشكل عام ينبغي أن ينأى عن تقليد غيره ، بل لابد أن يبحث عما هو مثير للإدهاش في وجدان قارئه [95].

وتُعَدُّ معالجة كليفتون الحساسة للاستعارات الميتة معالجة في صميم الموضوع، لقد فقدت تلك الاستعارات شحنتها، ونحن نميل إلى نسيان أنها استعارات حتى يؤدي تضارب ما في السياق إلى إحياء قوتها الكامنة إحياءً وقتيًّا، وهذا ليس من مزايا الفيلم في كل الأحوال. ويَعُدُّ كليفتون معظمَ لقطات الصعود والنزول استعاراتٍ ميتةً، وهو أيضًا شديد الاهتمام بإغلاق الباب بوصفه استعارة مخففة يجازف المخرجون بتجاهل إيحائها البلاغي[96].

ينبغي على الشاعر والمبدع بشكل عام ، وهو يكتب قصيدته أو نصه الأدبي، أن يقلل من استعمال العبارات التي تتكرر كثيرًا على ألسنة الآخرين، وفي كتاباتهم كلما أمكن، لأن العبارات المكررة سواء كانت تشبيها أو استعارة، ربما تفقد قدرتها على الإدهاش من كثرة ترديدها و ألفتها، فمثلا تعبيرات من نوع (الشمس في كبد السماء)، (بدأ الوقت ينفد)،(جرح حبي) ،(طعنني بكلماته) (ملأ قلبي حبا) هذه التعبيرات تحولت من استعارات وتشبيهات تحرك الوجدان وتثير الدهشة ، إلى مجرد جمل توظف (لتقرير المعنى لا تصويره)، ولذلك يطلق عليها بالإنجليزية (الاستعارة الميتة) Dead metaphor[97].

غَنِيٌّ عن الذكر أن كليفتون عندما يقدم قائمته الخاصة المتعلقة بالاستعارات الميتة - وهي الصورة البلاغية التي رأى أنها الآن مجرد قوالب- ينجح في وضع هذه الاستعارات في فئات واضحة المعالم؛ من هذه الاستعارات[98]:

1- الطيور التي ترتفع في السماء بعد الوفاة؛ تعني تحليق الروح.

([95]) ياسر أنور، **الاستعارة الميتة والمعنى الميت**، أنطولوجيا، 14 يناير 2022.
([96]) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 142.
([97]) ياسر أنور، المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
([98]) تريفور وايتوك، **الاستعارة في لغة السينما**، ص 142.

2- أوراق روزمانة الحائط التي تعصف بها الرياح؛ تعني مرور الأيام (وجه ذو ندوب) - وهي جزئيًا كناية الآن) الروزمانة مرتبطة بالوقت وجزئيًا استعارة الإبدال الآن عصف الرياح بالأوراق يعني أن الأيام مرت سريعًا).

3- الجرائد التي تدور في المطابع هي بديل عن ملايين البشر الذين يقرأون هذه الأخبار، وفي هذه الحالة الأخيرة، يضيع أي معنى استعاري ما لم يكن هناك شيء يتعلق بطريقة تصوير الأوراق نفسها يلقى ضوءًا على ملمح من ملامح القراء، ويوفر لنا معيار ريتشاردز منهجًا مفيدًا يعتمد على التجربة؛ وذلك كي نتبين ما إذا كانت استعارة ما قد أصبحت ميتة أم لا. يقول ريتشاردز: إذا كنا لا نستطيع أن نميز على الأقل استخدامين للمشبه والمشبه به يعملان بشكل مشترك؛ عندئذ تكون لدينا استعارة.

ركزت الشكلية الروسية على فكرة التجديد وتجنب المألوف والمعتاد، فصاغت مفهوم "اللا مألوف" Defamiliarization نتيجة الربط بين ممارسات الفن الحديث والملاحظات التقنية على الإدراك. سواء على مستوى التصوير أو التركيب. إن مسؤولية المؤلف والمخرج وكل مبدع تجاه قارئة كبيرة ، وعليه أن يتقمص دور هذا القارئ ليرى هل ما كتبه يستحق أن يُنْشَر ويقرأ أم لا [99].

عندما تبنى البنيويون مفهوم اللا مألوف، أكدوا التقابل المزدوج بين المألوف واللا مألوف، مستخدمين مصطلح الآلية Automatizations في مقابل مصطلح التصدر Foregrounding - أى أن التصدر مرادف اللا- آلية" Deautomatization [100] . بمعنى أن عناصر العرض لا تكتسب صفة "التصدر" من مجرد بروزها غير المألوف أو استقلالها الذاتي فحسب، بل تكتسبها أيضاً من خلال ابتعادها عن وظيفتها المقننة الآلية. فالكلام الموضوع هو حدث ذو مخطط آلي. و"التصدر" هو انتهاك لهذا المخطط. التصدر يمكن أن يحدث في العناصر الرئيسة والرسمية وكذلك العناصر

([99]) ياسر أنور، **الاستعارة الميته والمعنى الميت**، الصفحة ذاتها.

([100]) Deak Frantisek . Structuralism in Theatre. The Prague School contribution, P., 88.

الموضوعية. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه فإن مصطلح البنية يُفهم بوصفه علاقة متبادلة بين العناصر المصدرة وغير المصدرة. ومن هنا يلعب التصدر دوًا مهمًا في تحليل النظرية البنيوية في المسرح [101].

نتائج الدراسة :

أولًا: تزخر نظرية "كليفتون" بثراء في **(الموضوعات التي تطرق إليها)**، والحقيقة أن الانهماك في قراءة أعماله أمر يدعو للبهجة، فقد قدم إسهامات لها أهميتها للدراسات السينمائية؛ وذلك بعرض تلك السلسلة الطويلة من الصور البلاغية السينمائية كي نمعن النظر فيها. بينما كان "أندريه بازان" –على سبيل المثال- يؤمن بأن السينما أقرب إلى الحقيقة، فإن "روي كليفتون"، و"ميتز" و"بيتر ولن"، وأساتذة تحليل سينمائي آخرون- أوضحوا أنه إذا لم تكن القضية قضية لغة فإنها على الأقل مثل اللغة، وكما قال "جيمس موناكو" في كتابه "كيف تقرأ فيلمًا": "تحاول السيميائية أن تصف القوانين والانساق التي تحكم الظاهرة الثقافية، وهي تفعل ذلك باستخدام النموذج اللغوي، وبناءً عليه فالسيميائية في السينما تنظر إلى الفيلم بوصفه لغة".

ثانيًا: تناول الفيلم من زاوية مفهوم الاستعارة ليس موضعًا للاتهام في ذاته، وحتى لو استحال تفادي الخطر المزدوج المشار إليه في أول البحث، فربما أمكن تحقيق مكاسب معادلة له؛ فقد يكون من المستحسن إعادة التفكير في مفهوم الاستعارة ضمن سياق أرحب، واستخدامه في تحليل الفيلم، فقد يعود بالفائدة على تطبيقه في مجال الأدب، كما أن أي مفهوم يعتقد أنه مفهوم رئيس بالنسبة للخلق الفني في اللغة لا يمكن أن يكون غريبًا كلية عن الخلق الفني في مجال آخر، بل إنه قد يلقي الضوء عليه.

ثالثًا: إن الفيلم– مثل الكلمات، ومثل كل أشكال التواصل الأخرى– لم يكن في إمكانه الخروج من عباءة لعبة المعنى، أو تجنب الاستفادة من الحركات التي تأتي لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات. إن سيميوطيقا الفيلم لا تضع نفسها خارج سيميوطيقا عامة.

(101) Ibid , PP.,88-89.

الصورة لا تملك شفرات خاصة بها بمفردها وتقوم بتغييرات كلية، بل تُبَلِّغُ رسالتُها بواسطة أنظمة مختلفة، بعضها أيقوني مهني، وبعضها يظهر أيضًا في خطابات غير بصرية.

رابعًا: إن التعارض القوي بين "الصورة" و"الاستعارة" اختزالي جدًا؛ لأنه يسقط من حسابه محل حالات التقاطع والتطابق والتركيب، وهو تعارض جزئي كذلك؛ لأنه يهمل كل الدلالات التي ليست لغوية محضة ولا بصرية محضة. إن التفكير في الصورة هو في غالب الأحيان إنتاج ليس للصور، بل للغة (الكلمات) ومن هذا المنظور، فإن اللغة تعد بمنزلة لغة واصفة بالنسبة للغات "كموضوع" المختلفة وحتى غير اللغوية منها، ونستطيع أن نعتقد أن الصورة موجودة لأننا نقرأها. إن غلق حقل الصور على نفسه أمر مُلْغَى، والنقاء البصري أسطورة (نيلسون جودمان) ولا توجد عين بريئة (إيرنست جومبريتش).

خامسًا: الفيلم هو المكان (فضاذ المشاهدة) الذي تلتقي فيه رسائل لا حصر لها، إنه مكان إزالة الحدود بين كمية ما من المادة التي تكونت وأصبحت لها شفرة. يصبح الفيلم نظامًا نابضًا بالنسبة لكل من المشاهد والمحلل، ونظامًا يطوع الشفرات في تشكيل خاص ويدفعها إلى إطلاق رسائله في سياق حُدد نمطه مسبقًا. إن الفيلم أكثر بكثير من مجرد مجموعة من الشفرات، إنه بالنسبة للمشاهد وللمحلل الناجح نظام منطقي معين لعدد مفترض من الشفرات يمكنها أن تضفي قيمة على الرسائل.

سادسًا: ويستعير السيميائيون المصطلحات من الفلاسفة؛ مثل: بيرس، ومن اللغويين؛ مثل: سوسير، ومن نظرية الأدب استعاروا الكثير لتوضيح أن أدوات الفيلم مثلها مثل اللغة، ومن بين هذه المصطلحات الأدبية، السياق والعلامة والكنية والكناية والرمز، هذه المصطلحات ليس من السهل التمييز بينها دائمًا، كما أن دلالة بعض هذه المصطلحات متداخل، لكن تطبيقات هذه المصطلحات أكثر أهمية من تعريفها.

سابعًا: يُعْد الفيلم– بوصفه نسقًا من العلامات أو ملتقى وتقاطع للعلامات الفنية – فضاءات خاصة تلتقي داخلها الممارسات الفردية الخلاقة والمبدعة بالوعي والتصور الاجتماعي للعالم ولمختلف القيم والتجارب الإنسانية الواقعية أو المتخيلة، وتشكل مدونات ووقائع متنوعة وغنية ومجالات خصبة للتحليل السيميوطيقى، بدءًا بالتحليل المحايد، وانتهاء بالتأويل والتفكيك الذي يتيح للأداة الفنية – مهما كان النسق اللغوي أو السيميوطيقي الذي تقع داخله – أن يقول أكثر مما يكشف عنه مستوى التعيين، وأن تفتح مجال التأويل لينطلق في كل مرة من المسكوت عنه الذي لم يكتشف أو لم يؤول، أو ذلك الذي يحتوى على طاقة دلالية كامنة تتيح له انتهاك مفهوم المدلول النهائي، والانفتاح على ما هو متوقع أو غير متوقع من العوالم والدلالات.

سابعًا: مفهوم التشابه يختلف من ثقافة إلى أخرى: وفي الثقافة الواحدة نعثر على مجموعة من محاور التشابه؛ لأن تشابه الشيئين يتم دائمًا في علاقتهما برابط ما؛ ولذلك فإن التشابه يشكل في حد ذاته نظامًا أو مجموعة من الأنظمة.

ثامنًا: إن السينما فن ذو كيان خاص مستقل، وإمكانيات مختلفة، وآليات متنوعة وتقنية متطورة.

المصادر والمراجع الاجنبية

1- Bagkstein (Karen), Christian Metz, In Critical Dictionary of Film and Television Theory, Edited by, Roberta E.Pearson and Philip Simpson, First published 2001,by Routledge, London and New York, This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2005.

2- Binkley (Timothy), On the Truth and Probity of Metaphor, The Journal of Aesthetics and Art Criticism. vol . 33, No. 2, (winter 1974).

3- Christian (Koch), Signs and Meaning in the Cinema by Peter Wollen, Literature and Film by Robert Richardson, University of Texas Press Cinema Journal, Vol. 9, No. 2 Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses,1983.

4- Cohen (Ted), Metaphor and the Cultivation of Intimacy, Critical in Query, vol. 5, No 1. Special Issue on Metaphor (Autumn 1978).

5- Calvin B. Pryluck, "The Film Metaphor: The Use of Based Models in Film Study," Literature /Film Quarterly 3, no.2 (Spring 1925).

6- Dale (Jamieson) and Barbara (James), The Movement Image by Gilles Deleuze; Hugh Tomlinson; Barbara Habberjam, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 3, (Spring, 1988).

7- Dickie (George), Metaphor, Introduction to Aesthetics an Analytic Approach, New York, Oxford University Press, 1997.

8- Dilworth (B. John), On Metaphor by, Sheldon Sacks, the Journal Aesthetics and Art Criticism, vol. 40, No. 1, (Autumn 1981) .

9- Hayward (Susan), Cinema Studies: The key Concepts, Published by. Routledge, London,2002.

10- Gombrich (Ernst), in Art and Illusion (New York. Pantheon Books 1960.

11- Goodman (Nelson), Languages of Arts.2nd ad Indianapolis Hackett Publishing Company. Inc .1976 First edition 1954).

12- Kulka (Tomas), How Metaphor Makes its Wonders? Poetics Today, vol . 13, No. 4, Aspects Metaphor Comprehension, Winter, (1992).

13- Kuppers (Petra), Dialectic and Dialectical Montage, in: Critical Dictionary of Film and Television Theory, edited by Roberta E. Pearson, Philip Simpson, first published 2001, by Routledge London and New York, This edition published in the Taylor & Francis E-Library, 2005.

14- Metz (Christian),Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, Translated by: Celia Britton, Annwy, Williams, Ben Brewster

and Alfred Guzzetti, London and Basingstoke Indiana University Press, 1982,.

15- Metz (Christian) Film Language; a Semiotics of the Cinema. Translated by Michael Taylor, New York, Oxford University Press, 1974.

16- N. Roy Clifton, The Figure in Film, An Ontario Film Institute Book, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses,1983 .

17- Raymond(Bellour) and Melissa (McMuhan), Thinking, Recounting: The Cinema of Gilles Deleuze, Source: Discourse, Vol. 20, No. 3, Gilles Deleuze: Areason to Believe in this World (Fall 199).

18- Rayond (W. Gibbs. Jr), When is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor, Poetics Today, vol. 13, No 4, Aspects of Metaphor Comprehension Winter 1992 .

19- Richard (D. Cureton), Philosophers of Metaphors, Philosophical Perspectives on Metaphor, by Mark Johnson, American Speech, vol . 58, No. 3, Autumn, 1983.

20- Saussure (Ferdinand de) , Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin , New York , Mc Graw Hill , 1966.

22- Stam (Rabert), Burgoryne,(Robert), Sandy (Flitterman – Lewis) , New vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond , Routledge , London and New York,P.36.

23- Salvaggio (Jerry L), Between Formalism and Semiotics: Eisenstein's Film Language, Source, Vol. 4, No. 11/12, 1979).

24- W. Bedell Stanford, Greek Metaphor (Oxford: Basil Blackwell. 1936).

25- Wilson (George), The Movement-Image by Gilles Deleuze, Criticism, Vol. 30, No. 1 (winter, 1988).

- **المصادر والمراجع العربية**

1- أمل مبروك، رمزية الشر عند بول ريكور، مجلة التفاهم ، وزارة الأوقاف والشئون الدينية، سلطنة عمان، مسقط، عدد43، السنة الثانية عشر، 2014.

2- أمل مبروك، فلسفة الصورة ، مجلة التفاهم ، صادرة عن وزارة الأوقاف والشئون الدينية، سلطنة عمان، مسقط، عدد36، السنة العاشرة، 2012.

3- بيتر والين، السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم، ترجمة أمين صالح، مدونة الناقد أمير العمري، حياة في السينما Life in Cinema، تاريخ نشر ترجمة النص 2010/8/16،

تاريخ الدخول على الموقع 2013/4/2.http://life-in-cinema.blogspot.com/2010/08/blog-post_16.html

4- تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ترجمة : إيمان عبد العزيز، مراجعة: سمير فريد، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، مصر، 2005.

5- ج. دادلى أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، مراجعة هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6- جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، 1992

7- حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

8- دانيال تشاندلر، مُعجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. نهاد صليحة، تصدير د. فوزي فهمي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2002.

9- ريتشارد (آيفور أرمسترونغ)، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي، د. ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002

10- سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا ، القاهرة ، دار الياس العصرية ، 1986.

11- سيزا قاسم، القارئ والنص/العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002.

12- غي غوتيه، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2012

13- قيس الزبيدي، الاستعارة في الأدب والسينما، 2010/1/8، تاريخ الدخول على الموقع http://www.emaratalyoum.com،2013 /4/4

14- قيس الزبيدي، حول مصطلح اللغة السينمائية، مجلة عين على السينما،تاريخ النشر2011/6/17، تاريخ الدخول على الموقع 2013/6/12، www.eyeoncinema.com.

15- كلود عبيد، جمالية الصورة الفنية: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى،2011.

16- ليث عبد الكريم الربيعي، لغة السرد في الفيلم المعاصر، مؤسسة الحوار المتمدن العدد، 1327، تاريخ النشر 2005/9/24، تاريخ الدخول على الموقع3/4/ 2003. www.ahewar.org/debat/nr.asp.

17- محمد الديناري، الاستعارة المعاصرة: الرؤية الجديدة لدى جورج لاكوف ومارك جونسون، مجلة التنويري الالكترونية، 15 مايو، 2021. https://altanweeri.net

18- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد (13)، السنة الثانية، دار النشر المغاربية، الدار البيضاء، نوفمبر 1998.

19- نزار صبري القدوري، السينما ومفهوم اللغة المرئية، جريدة المؤتمر، العدد 2962، تاريخ النشر 2012/11/22، تاريخ الدخول على الموقع 2013/2/1 http://www.almutmar.com

20- نصر أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل 1981.

21- ولاء محمد على محفوظ،النظرية الرمزية في الفن عند نيلسون جودمان، دراسة تحليلية إستطيقية، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف أ.د رمضان بسطويسي محمد و أ.د حسين على حسن، جامعة عين شمس، 2009 م.

22- الأبعاد السيميوطيقية للعمل الفني، دراسة تحليلية إستطيقية، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف إشراف أ.د رمضان بسطويسي محمد و أ.د حسين على حسن، جامعة عين شمس، 2014 م.

المواقع الالكترونية: http://www.tiborkovalik.com/personal.en.php

https://www.goodreads.com/ar/book/show/3821917
https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Illarionovich-Pudovkin
https://kolalkotob.com/author582.html
https://artsandculture.google.com
https://www.goodreads.com/ar/book/show/3821917