التحليل السيميولوجي كمنهج نقدي للأنساق البصرية: دراسة في النماذج و الآليات

Semiological analysis as a critical approach to visual systems: Study in models and mechanisms

طيلب نسيمة *

جامعة الجزائر 3 - n.taileb@univ-chlef.dz

تاريخ الارسال 2020/12/03 تاريخ القبول 2021/03/05 تاريخ النشر 2021/12/27

ملخص:

غالبا ما يعتقد الأفراد أن إنتاج الصور أو استهلاكها وفق أسلوب إرسال أو تلقي محدد، من الأمور البديهية التي لا يستدعي فهمها سوى الحس الفكري السليم، لكن التحليل العلمي للصور يشير إلى ضرورة تحديد علاقة التماثل بينها و بين ما تمثله وفق مدخل نقدي يستقرؤها و يستنطق جزئياتها ومرتكزاتها السياقية.بناء على ذلك، تم التأسيس لموضوع البحث الذي يهدف للكشف عن أهمية التحليل السيميولوجي كمنهج نقدي في فهم مختلف الأنساق البصرية و تحديد المقاربات التحليلية التي تتماشى مع كل نسق، فمنها ما هو ثابت و منها ما هو متحرك وبينهما مجموعة واسعة من الأنساق المزدوجة و المركبة، أهمها: الصورة الفوتوغرافية، الفنية، الكاريكاتورية والسينمائية... من خلال التعرض لآليات التعامل معها سيميولوجيا.

الكلمات المفتاحية: السيميولوجيا، النسق البصري، المنهج النقدي، الصورة، المعنى.

Abstract:

Individuals often think that producing or consuming images according to a specific mode of sending or receiving, is an obvious matter that requires only common sense of thought to understand, but the scientific analysis of images indicates the necessity of determining the symmetry relationship between them and what they represent according to a critical approach that extrapolates and interrogates their parts. And its contextual anchors.Accordingly, the research topic was established that aims to reveal the importance of semiological analysis as a critical approach in understanding the various visual systems and identifying the analytical approaches that are compatible with each system, some of which are fixed and some that are mobile, and between them a wide range of dual and complex modes, the most important of which are: the photographic, artistic, cartoonish and cinematic image ... through exposure to the mechanism of dealing with it semiologically.

Keywords: semiology, visual system, critical approach, image, meaning.

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

أضحت الصورة المصدر الرئيسي لثقافة المجتمعات و منقولاتها الإعلامية و الاتصالية، خصوصا في ظل استحواذها على عرش المشهد الإعلامي العالمي، نظرا لهيمنتها على مجمل الإبداعات البصرية المعاصرة، مُشَكِّلة بذلك نظاما لإنتاج وعي الإنسان بما حوله سواء كان صادقا أو مغالطا. فهي كاللغة تنتج المعاني و تحرك المتلقي نحو الاقتناع أو الامتناع عن موضوع أو قضية أو شخصية تعبر عنها، إذ لا منافس لها في البلاغة و الرمزية و المعنى رغم ما تحمله من تعددية في الفهم و التأويل، فحتى و إن حُجِبَ عنها النص الصوتي في حالة الصورة الصامتة يبقى معناها و أثرها عميقا، فهي بذلك اللغة العالمية الأكثر انتشارا و قراءة و فهما و تأثيرا على المتلقين باختلاف سماتهم وخصائصهم.[1]

ما جعل العصر الإعلامي الحالي و خطابه السائد يمتاز بسلطة الصورة على النص، فهو عصر الصورة بامتياز لما تتسم به من خصائص للجذب والتفاعل والإقناع، نظرا لما تمتلكه من قدرات رمزية هائلة للاستحواذ والسيطرة على وعي الناس و انتباههم، فهي تمارس نوعا من التوغل في زمكانية المتلقي وتُؤَسِّس لاختياراته وتوجهاته السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية و الفكرية ... فالصورة، من فرط توغلها في مختلف الخطابات، لم تعد مرهونة بمرجعها في الواقع، بل أصبحت هي المرجع في حد ذاتها، و أكثر من ذلك، فما ليس له صورة ليس له واقع، و إن دل هذا الطرح على شيء فهو يدل على أهميتها البالغة في بلورة الواقع الإعلامي و الاتصالي من خلال الصورة و عبرها. [2]

أما في علاقة الصورة البصرية بالخطاب المكتوب و أهميتها في تحقيق تكامل المعنى، يمكن القول أنه بإمكانها ترسيخ سرديات النص و إعطائها تماسكا تأويليا، لدرجة قد تتفوق فيها عن اللغة المنطوقة والمكتوبة في التعبير عن الأبعاد السوسيوثقافية، البراغماتية، الإيديولوجية، التسويقية و الإشهارية للخطاب ككل، ما يجعلها فاعلة و مؤثرة في المتلقي، جاذبة لاهتمامه و مغيرة لاتجاهه، سلوكه و فكره. هذا ما يؤكد على دور النسق البصري في تجسيد تصويري للتعبير الشفوي، وفق ما يتماشى مع البنيات الرمزية و السردية المشابهة للصورة نفسها ومرتكزاتها الفنية و الإبداعية.[3]

بناء على أهمية الصورة في تشكيل الأنساق البصرية و تجسيدها لمأربها الرمزية، تم التعرض للتحليل السيميولوجي كمدخل للفهم النقدي و التأويلي للمعنى، من خلال طرح الإشكالية التالية:

كيف تمكننا السيميولوجيا من قراءة و نقد مختلف الأنساق البصرية؟

ابتغاء الإلمام بالموضوع و الإجابة عن إشكالية البحث، تم طرح مجموعة من التساؤلات الفرعية أهمها :

- إلى أي مدى تساهم السيميولوجيا في فهم النص البصري و فك رموزه ؟
- ما هي أهم الأنساق البصرية التي يمكن تحليلها سيميولوجيا ؟
- إلى أي مدى بإمكان النسق البصري أن ينتج المعنى و يحيل إلى تعدديته؟

- ما هي آليات إدراك الصورة البصرية و شروط فهمها و تأويلها ؟
- كيف يمكن تجاوز صعوبة انفتاح المعنى في النص البصري ؟

2.1 أهمية الدراسة :

ترتبط أهمية الدراسة بتنامي مجال اشتغال النسق البصري في الحياة اليومية، فكل ما تبصره العين أو تدركه، يندرج ضمن مجال البحث، هذا ما يجعله ثريا وواسعا (دون الخوض في إشكالية التمييز بين الصورة البصرية و العالم المرئي). كما تبدو أهمية الدراسة متزايدة لثراء الأنساق البصرية و تعدد سبل إنتاجها للمعنى، حتى أنها سابقة عن الأنساق الأخرى ومُرْتَكَزٌ لها، فالوجود الرمزي للنسق اللساني –مثلا– يقابله الوجود المحسوس للنسق البصري.

ضف إلى ذلك حداثة الاهتمام بالنسق البصري كمدخل نقدي تأويلي بالمقارنة مع المجال الألسني، خصوصا في ظل تطور الأنساق البصرية المستحدثة التي ظهرت بالموازاة مع الثورة الرقمية و الإعلام الإلكتروني التي جَدَّدَت الحديث عن ثقافة الصورة و بلاغتها. هذا ما يمنح الموضوع أهمية بالغة في الطرح و التحليل.

3.1 أهداف الدراسة :

تهدف الدراسة إلى إبراز أهمية السيميولوجيا في فهم تركيبة النسق البصري و تفاعلاته، والتقرب من المعاني الضمنية و الخفية لما تراه العين (أي قراءة ما لا نراه)، فالعناصر التي تنقلها الصورة لا تعبر فقط عن كل المنقول أو جزء منه بل تعبر عن ما لا يجب أن نراه (ما خلف الصورة).

كما تهدف الدراسة لتناول أهم المقاربات التحليلية المتاحة لنقد النص البصري و تحديد حاجته للانغلاق أو الانفتاح على السياق الخارجي و الخبرة الإنسانية، بالإضافة إلى شرح إمكانية التحليل السيميولوجي لنماذج من الأنساق البصرية المختارة و التي تراوحت بين النمط الثابت والمتحرك، رغم أن الأولى شرط للثانية إلا أن مقاربات التحليل و مراحلها تختلف من نسق لآخر.

4.1 المنهج المتبع:

اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي في عرض تفاصيل النسق البصري و إمكانية قراءتها سيميولوجيا، لأنه المنهج الأنسب للإلمام بحيثيات الدراسة التي تهدف إلى التعريف بالسيميولوجيا كمنهج نقدي قادر على فهم البُنَى العميقة للخطابات البصرية الأحادية أو المزدوجة في التركيب .

كما اعتمدنا على منهج التحليل السيميولوجي خلال دراستنا لنماذج من الأنساق البصرية، تم اختيارها بناء على شيوعها و اتساع استخدامها، من خلال طرح و إسقاط مجموعة من الآليات التحليلية و المقاربات البحثية على كل نموذج دراسي، و قد وقع اختيارنا على النسق الفوتوغرافي، الفني، الكاريكاتوري و السينمائي.

2. الصورة كمرتكز للنسق * البصري:

رغم حاجة بعض الفنون والخطابات إلى الصوت والكلمة للتعبير عن الرؤى والأفكار (الخطاب اللفظي)، إلا أن الصورة تبقى جوهر الأنساق البصرية ومُرْتَكَزَهَا، خاصة في المجتمعات المعاصرة التي أفرزت لغة بصرية جديدة قيدت مخيلة المُسْتَقْبِل وعقله بالمرئي على حساب الملفوظ، ما جعل المتلقي تحت رحمة الصورة و حبيسها؛ فإذا كان المتلقي في ماض قريب يذهب إلى الصورة بحثا عن المعلومات والمعارف، فإن الواقع اليوم غير ذلك، فالصورة هي التي تأتي إليه دون أن يستطيع مقاومة حضورها، فالصور الرقمية تحيط بنا ولا يمكننا الهروب منها بل إليها.[4]

فالخطاب البصري بشقه الثابت و المتحرك يمنح المعطيات الإعلامية و الاتصالية، سلطة تأثيرية إخبارية وتضليلية في نفس الوقت بحكم الثراء الرمزي للصور؛ سواء تعلق الأمر بعوالم التشكيل أو الفوتوغرافيا أو السينما أو الدعاية السياسية، فطبيعة الصورة تحدد الغاية المثلى التي بُنِيَ من أجلها الخطاب، و التي تتراوح غالبا بين الترويج، الإعلام، التسويق أو الدعاية، أما حين يتعلق الأمر بالصورة الإشهارية فإنها تكسر قواعد البنية البصرية، فالأمر يتعلق بفضاء خطابي ينزاح تحت كل أشكال التدافع الرمزي، إذ لا حديث عن نص بصري يمتلك رهبة الوثن (كما يقول "ريجيس دوبري")، إنما يتعلق النسق البصري الإشهاري في مكوناته بعلامات من طبائع شتى (أيقونية، لسانية وتشكيلية) و هو ما يجعله ثريا و بالغا المعنى.[5]

فالصورة على هذا النحو، أداة تصويرية فائقة التأثير، تستهدف أعين متلقيها و وعيهم، من خلال نقلها جزءا من الحقيقة لا كلها، و هو ما تحدث عنه "جان بوديار" في أطروحة فخ الصورة لقدرتها الكبيرة في التضليل والمغالطة، أما من حيث قراءة المعنى و فهمه، فهي تنقسم إلى شقين:[6]

- **المعنى الأساسي**: الذي يعني أن كل صورة تفصح عن مضمون واقعي، و تعبر عن هوية الأشياء التي تجسدها، و ما نراه لا يعني إلا ذلك الشيء ذاته، و هنا نكون في وضعية وحدانية المعنى أو مع دلالة المطابقة.
- **المعنى السياقي**: يعني أن المعنى يكون مستترا لا يسلم نفسه بسهولة للمتلقي، و المغزى من المضمون يفهم بين السطور بالنظر إلى سياقه، ما يجعلنا أمام وضعية انفتاح النص البصري على تعددية المعنى والتأويل للرموز التي تتضمنها الرسالة البصرية.

هذا يعني أن الصورة تجسد المفهوم و تشخص المعنى، و تجعل المحسوس أكثر حسية، ذلك أن الصورة مكون رمزي و تأويل بصري للوقائع و الأفكار. أما في مفهومها الكلي، فليست إلا تعبيرا بصريا إبداعيا يسلك سبيل

* يقصد بالنسق (system): عملية التنظيم و التركيب، كما أنه يشير إلى النظام والكلية والتنسيق وربط العلاقات التفاعلية بين البنيات و العناصر والأجزاء، فهو تعبير عن نظام بنيوي عضوي كلي وجامع، و يتحدد النسق وفق مكوناته و عناصره و البنيات التي يتضمنها و من خلال مختلف التفاعلات التي تقيمها العناصر فيما بينها، و عبر الحدود التي تفصل بين العنصر و انتمائه إلى النسق الداخلي أو المحيط الخارجي السياقي الثقافي والمجتمعي مع تباين آليات التفاعل. للمزيد أنظر: شذى كريم فرحان، البساطة و التعقيد في النسق البصري لتصميم أغلفة مجلات الأطفال"، مجلة الأكاديمي، العدد التاسع و الثمانون، 2018، ص 271.

التخيل و ترجمة الأفكار بمعان مستمدة من البيئة الثقافية التي يتحرك فيها خطاب الصورة و ذلك من خلال مستوى إخباري (يعبر عن علاقة الاتصال بين المرسل و المستقبل) ومستوى رمزي (يعبر عن عمق المدلول).[7]

كما أن الصورة تعد محورا للتواصل و عنصرا هاما من عناصر التمثيل الثقافي، خاصة فيما تقتضيه الثقافة البصرية في وقتنا الراهن من مسايرة للتحول الرقمي الحاصل للمعلومات و التي أصبحت تصب في أغلب الأحوال وفق قوالب بصرية، تمكننا من الوقوف على أهمية العالم البصري في إنتاج المعاني وفي تأسيس القيم الجمالية والإبقاء عليها ومعرفة علاقات القوة داخل الثقافة. (إبرير، 2008، صفحة 5) فالتواصل عبر الصور و بها، يتيح الاقتراب من وحدتها الأصلية ويجعلها مصدرا للإبداع ووسيلة للتواصل الفني، كما يمكن للصور أن تكون ذهنية تضم تصورات نكونها عنا و عن الآخر؛ وفي كلا الموقفين يظهر الطرح الذي تبناه "روني أوجي" (René Hyggue) بخصوص فكرة غنى الصورة في وسائل الإعلام، فقد أصبحت تعبر عن سلطة المُرْسِل في ابتكار نظرة جديدة للعالم عوض تفقيره وتنميطه، فهي تساهم في إثرائه و إغنائه.[8] (اشويكة، 2016، الصفحات 18-19) فهناك من يشكل صورته الحاضرة بناء على معطيات إعلامية كأخبار الموضة مثلا، و هناك من يؤسس صورته النمطية عن دول بعينها أو مشاهير رياضة و فن بناء على ما يتم تداوله في وسائل الإعلام.

3 فضاءات اشتغال النسق البصري و آليات التحليل:

نتعدد أنواع الأنساق البصرية و تختلف معها خطوات التحليل و مقاربات النقد و التأويل و من أكثر الأنساق تداولا و شيوعا، نجد:

1.3 الصورة الفوتوغرافية:

يضم هذا النوع من الأنساق البصرية كل ما يتم التقاطه من صور ثابتة لتوثيق الوقائع و الأحداث والأشخاص، و عادة ما يستعمل لأغراض اتصالية أو إخبارية أو حتى شخصية... و قد ترد الصورة الفوتوغرافية متفردة في خطاب بصري صامت أو مرفقة بخطاب ألسني ناطق، منها ما يتوافق فيه الألسني مع الأيقوني و منها ما يتعارض و يختلف.

تأكيدا لذلك اخترنا عرض نموذج لنسق بصري يضم صورة فوتوغرافية مرفقة بصورة شعرية، بهدف شرح إمكانية تعدد المعنى لحد التناقض في حال أرفقت الصورة بالنص؛ فقد اعْتُمِدَت الصورة الفوتوغرافية في هذا النموذج بوصفها آلية جمالية ذات مساحة تعبيرية تمنح القارئ دهشة و قلقا في التأويل و التلقي، خصوصا و أن العلاقة بينها و بين النص قائمة على مبدأ اللعب بالمعنى كأسلوب إبداعي، فالصورة الملحقة بالنص الشعري لا تلعب دور الشارح للنص اللغوي لأن ذلك سيجعل منها محض تعليق زائد بل تقوم على الجدل الذي يعبر عن علاقة متوترة بين عالم بصري وكتابي تخلق بدورها إنصاتا بصريا لدى المتلقي؛ حيث تأخذ الصورة في هذه الحالة مكان الكلمة بوصفها أداة/أيقونة قادرة على اختزال قدر كبير من التخيل و التأويل، فالنص والصورة يتجادلان، يتجاذبان، يتشابكان في حركة مستمرة تجعل القارئ يقوم بعملية الاستبدال القرائي وبالتالي تخلق التفاتا بصريا يمارسه المتلقي عبر هذه الجدلية.[9] أما في شرح المقطع الشعري المختار، فيبدو للوهلة الأولى أن الصورة البلاغية

تعالج فعل الخيانة الزوجية الذي اختزل في الإشارة اللغوية "العشيق"، ثم تأتي الصورة الفوتوغرافية لتخلق التفاتا بصريا حول المعنى، ليؤكد اتساع مساحة التأويل فهي لا تشكل امتداد لفعل الخيانة بل لشق مغاير، فالصورة تتضمن كف طفل صغير فوق كف امرأة. وهنا تحدث حالة الانجذاب بين الصورة الشعرية والصورة البصرية، ليصبح الطفل هو العشيق الذي تهب له المرأة حياتها بعد وفاة زوجها وفق لعبة التبادل البصري.[10]

الصورة رقم (01): تمثل صورة فوتوغرافية مرفقة بنص شعري لـ "علاء عبد الهادي"

- عندما مات زوجها
غطت شقيقتها بالصراخ.
فقد كان العشيق حاضرا
وهي
تستدعي امطارا غزيرة
كي تخفي فرحها.

2.3 الصورة الفنية (لوحة تشكيلية):

تعد الصورة الفنية أيقونة في حد ذاتها و نوعا من الاتصال المرئي المشحون بالرموز والدلالات التي أنتجها المرسل ابتغاء إبهار المستقبل عبر إيصال رسائل عديدة تتطلب تفكيكها لمعرفة نواياه الحقيقية عن طريق الكشف عن المعنى الخفي لكل نظام علاماتي بإتباع خطوات تحليلية تختلف باختلاف المقاربة المتبناة. و من أكثر المقاربات السيميولوجية المتبعة في تحليل اللوحات الفنية باعتبارها صورة ثابتة يدخل في تركيبها عناصر معقدة تتشكل وفق نظام معين تحدده العلاقة التي تربط بين المرسل (الفنان) و المتلقي (جمهوره الفني)، نجد مقاربة "لوران جيرفرو" (Laurent Gervereau) التي تضم أربع مراحل رئيسية يتفرع عنها إجراءات ثانوية قصد التدقيق والتحليل: [11]

يبدأ التحليل بعملية الوصف للجانب التقني (اسم صاحب الصورة، تاريخ ظهورها، نوع الحامل و التقنية المستعملة، الشكل و الحجم) ثم الوصف للجانب التشكيلي (عدد الألوان و درجة انتشارها، التمثيل الأيقوني/ الخطوط الرئيسية) ثم وصف لموضوع اللوحة (علاقة الصورة بالعنوان، القراءة التعيينية) بعدها ينتقل الباحث إلى الخطوة الموالية المرتبطة بدراسة السياق (السياق الخاص بالمرسل و المستقبل)، بعدها ينتقل الباحث إلى مرحلة التأويل و القراءة الضمنية للرموز من خلال الدلالة الأولية و الثانية ، أما آخر مرحلة من الدراسة السيميولوجية للوحة الفنية فهي متعلقة بالتوصل للنتائج النهائية من التحليل و هي المراحل التي اتبعتها الباحثة "منخرفيس يمينة" في تحليلها للوحة "نساء الجزائر داخل غرفتهن" (1834) للفنان "أوجين دولاكروا" (Eugéne Delacroix) من أجل التوصل لقراءة عميقة و متكاملة لحيثيات اللوحة و مختلف الرموز التي تتضمنها .

الصورة رقم (02): تمثل لوحة فنية لـ" نساء الجزائر داخل غرفتهن" (1834) للفنان "أوجين دولاكروا "

3.3 . الصورة الكاريكاتورية:

تعتبر الصورة الكاريكاتورية إحدى أعمق الأنساق الرمزية بلاغة و أعقدها تأويلا، نظرا لمتطلبات الاشتراك بين المرسل و الملقي في البيئة و السياق الضمان و وصول المعنى كاملا، سواء حضر النص أو غاب. خاصة إذا كان الرموز المستخدمة محلية، أما إن كان متعارفا عليها باعتبارها رموزا عالمية فمهمة فك الشفرات تكون أقل تعقيدا.

أما النموذج الذي نقوم بتحليله فيضم هو الآخر مجموعة من الرموز اللغوية و غير اللغوية المستعملة للتعبير عن حالة تحرش سياسي، ضحيتها في الصورة الكاريكاتيرية مواطن بسيط و بطلها ممثل الشعب خلال فترة الحملة الانتخابية المحلية بالجزائر.

و يمكن تحليل هذا النموذج من خلال تطبيق مقاربة "رولان بارت" للقراءة التعينية و التضمينة و هي المقاربة الأنسب مع مكونات الصورة و معطياتها؛ من الناحية التعينية يتم سرد مختلف المدونات الواردة في هذا النسق من ألوان و لباس، و نص و لغة جسد دون تأويل أو نقد لوجودها في النسق الكاريكاتيري.

أما من الناحية التضمينية فيتم شرح و تأويل سبب ورود كل جزئية في الكاريكاتير و هي تعتبر بمثابة القراءة الثانية العميقة التي تسبق القراءة الأولية السطحية.

إذ يُبْدِي مُمَثِّل الشَّعب تَوَدُّدَه من المواطن من خلال استعمال ثلاث قلوب حمراء تعلو جسده كرمز للمودة، أما لغويا فاستعمال وصف "حبيبي" جاء كرمز للقرب العاطفي وتحقيقا للتناسب بين الألسني والأيقوني.

أما وضعية الوقوف و الاستناد الجسدي على المواطن فتنقل الواقع الفعلي لهذا النائب الذي يبدو في أريحية للمواجهة التي تنتظره و حسم نتيجتها، مثل ما حصل في العهدة السابقة و يؤكد ذلك قوله: "هاذ المرة" وثقة تامة من إقناع المواطن بالتصويت له بمنحه وعد الفوز بقوله:" نوعد حبيبي... ناكل ونوكل". بمعنى أن كلاهما سيستفيد

بحصة من كعكة الفوز. أما المواطن فقد عبرت حالته الجسدية و المظهرية عن كونه مغلوب على أمره و في حيرة منه.

مما سبق، يتضح أن اكتمال معنى النص البصري في الصورة الكاريكاتورية محل التحليل لم يكن ليتحقق لولا بساطة الرموز المنتقاة ووضوحها، و كذا التناسق و التناسب بين ما هو لساني و أيقوني، ضف إلى ذلك أن المعرفة بسياق النسق البصري الحالي و الظروف السياسية السابقة له ضرورية لاكتمال المعنى.

الصورة رقم (03): تمثل صورة كاريكاتورية عن الانتخابات المحلية

4.3 الصورة السينمائية :

تعد الصورة السينمائية من أهم الأنساق البصرية المتحركة، إذ يعتبر "كريستيان ميتز" (Christian Metz) من أوائل المهتمين بدراستها في كتاب "السينما لسان أو لغة" (Le cinéma Langage ou langue)، كمكون رئيسي لفهم اللغة السينمائية التي تتكون عادة من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة هي: الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة (تمثل شريط الصورة)، الصوت الشبهي أو الأيقونية، صوت المتكلم، الموسيقى (تمثل شريط الصوت). و التي لابد من تحليلها كليا في حال وجودها كاملة لاكتمال القراءة السيميولوجية للصورة السينمائية، و قد اخترنا لقطة من الفيلم السينمائي الجزائري "مسخرة" (Mascarade) لإسقاط مقاربة "ميتز" في التحليل السينمائي من أجل توضيح طريقة الفهم و التأويل:[12]

يتطلب التحليل السيميولوجي لأي عمل سينمائي، في البداية عرض بطاقة فنية عن مخرج العمل، ثم بطاقة فنية عن الفيلم، ملخص عن الفيلم، تقطيع تقني للقطة أو اللقطات محل التحليل، القراءة التعيينية للعناصر السينمائية، القراءة التضمينية و التأويلية.*

* يمكن الإطلاع على الدراسة كاملة في العدد الأول من المجلة الجزائرية لبحوث الإعلام و الرأي العام، ص 29.

الصورة رقم (04): تمثل صور سينمائية مختارة من الفيلم الجزائري "مسخرة" (Mascarade)

أولا : نموذج للتقطيع التقني للقطة من فيلم "مسخرة " (Mascarade)

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	المدة	سلم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الموسيقى	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	28ثا	اللقطة الكبرى Gros plan	عادية	لقطة ثابتة	تصور اللقطة وجه "ريم مقبل" مظلم تارة و مضاء تارة أخرى		موسيقى هادئة (مزمار)	لا يوجد حوار أو تعليق	لا يوجد

ثانيا: القراءة التعينية

يتموقع المقطع المختار للتحليل السيميولوجي في حوالي الدقيقة السابعة من الفيلم، ويمتد إلى غاية حوالي الدقيقة العاشرة (لأكثر من 3دقائق)، كما يتناول 25 لقطة تصوّر حوارا مطوّلا بين البطلين ، لكننا عرضنا لقطة واحدة فقط لتوضيح خطوات التحليل، أما المقطع بأكمله فهو ينقل حوارا بين "خليفة "و"ريم" (بطلا الفيلم)، من نافذة هذه الأخيرة في وقت متأخر من الليل، بحيث تجسد هذه الوضعية شكلا من أشكال المواعدة السرية في المجتمعات الريفية المحافظة، إذ يبدأ المقطع بلقطات متفاوتة الإضاءة مظلمة تارة ومضاءة ضوءا خافتا تارة أخرى على وقع موسيقى هادئة.

ثالثا: القراءة التضمينية

بما أن القراءة التضمينية للنسق البصري السينمائي استقراء لما تم وصفه في المرحلة السابقة واستنطاق لمختلف العلامات و الرموز، حاولنا خلال التحليل ربط استعمال مختلف الرموز بالبيئة الزمكانية التي كانت تدور بها الأحداث استناد إلى ثلاثية القراءة، النقد والتأويل في سبيل الفهم العميق. فيما يخص زاوية التقاط الصورة كانت "عادية" و هي الأنسب لموضوع اللقطة الذي تضمن حوارا ثنائيا، فهذا النوع من زوايا الالتقاط يسمى بزاوية الرؤية المحايدة التي تعني التركيز على الإطار العادي للنظر ويكون عموديا.

أما فيما يخص مكان تصوير اللقطة محل التحليل، فقد كان اختيارها موفقا ذلك أن النافذة كمنفذ للحوار فكرة متأصلة في الموروث الشعبي الجزائري تحت مسمى "عشاق التاقة"، أما غرفة النوم فهي أيضا مكان ذو خصوصية سمح للشخصيات بتجسيد خصوصية الحوار، فيما يخص توقيت الحوار فقد عبرت فترة الليل التي تمت

الإحالة إليها بالعتمة عن سرية اللقاء و الرغبة في إخفائه و التكتم عنه، ما يعبر عن عدم قبول المجتمع لفكرة المواعدة بين الشاب و الشابة و على ذلك وصفت بـ "السرية". فيما تعكس الإضاءة الخافتة خلال تصوير المقطع توقيت الحوار من جهة و بصيص الأمل من جهة أخرى ذلك أن الإنارة كانت تظهر و تعود للاختفاء و هذا ما عبرت عنه "ريم" في لقطات لاحقة بقولها:" خسارة بلادنا ضاوية وإحنا مخبيين في الظلمة" ما يشير إلى الأمل في حل المشاكل التي تعترضهما.

يتضح من عرضنا الموجز لخطوات التحليل، أن توفر سلسلة من اللقطات المتصلة ببعضها البعض في موضوع مشترك بتوفر عناصر تمثيلية لغوية و غير لغوية يجسد لغة سينمائية قائمة العناصر، فاللغة السينمائية كاللغة الانسانية، لها متطلبات تركيبة تسمح بتحققها، فكل لقطة تضاهي جملة كاملة، فيها على الأقل فعل واحد وفاعل واحد، كما أن الجملة السينمائية /اللقطة يمكن أن تكون بسيطة بفاعل واحد و فعل واحد و ربما بمفعول به واحد، كما يمكن أن تكون جملة مركبة /لقطة مركبة تحتوي على عبارتين أو أكثر، بحيث لا تأخذ اللقطة أيا كان نوعها معناها و مغزاها الواضح إلا في ظل سياقها العام. ما يعني أن السياق ضروري في اكتمال المعنى بمختلف الأنساق البصرية سواء الثابتة أو المتحركة.

4. المعنى و التمثيل في النسق البصري:

بالرجوع إلى الأصول الاشتقاقية لكلمة "صورة" نجدها مرادفة لكلمة "أيقون" التي يقصد بها المشابهة والمماثلة، و يعد "شارل ساندرس بيرس" أول من حدد مجال الصورة تحت اسم المجال الإيقوني (Domaine Iconique) ليكون تحديده أول تعريف نظري صارم و مضبوط لعالم تواصلي غير لغوي. حيث اكتسب هذا التعريف أهمية بالغة في الفترات اللاحقة من خلال دراسة مختلف المجالات التعبيرية،[13] فقد اعتمد "بيرس" على مصطلح التمثيل/التمثل كمفهوم مركزي للصورة، حيث يمكننا أن نمنح وصف صورة لكل ما نراه، و هذا ما أكده "سعيد بنكراد" بقوله أن الصورة "حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تستند إلى تصور نسبي تتبناه ثقافة ما من أجل تقطيع الواقع " أي أنها ذات طبيعة مسننة لأننا لا نستطيع إدراكها مباشرة بل نحتاج إلى وسيط هو "المؤول" الذي يفسرها، باعتباره تمثيلا واقعيا ينتقل إلى الذهن ليترسخ كموضوع . مع ذلك، لا يمكن القول أن العلاقات التي تنسجها العلامة الأيقونية بين عناصرها كافية للحديث عن كل دلالي، فالصورة ليست تمثيلا خالصا للمواضيع، إنما تستعيد مجمل معطياتها الأيقونية ضمن أشكال ومواقع و ألوان متعددة ، و لهذا نحتاج لبناء المعنى الكامل للصورة إلى مساءلة البعد التشكيلي إلى جانب البعد الأيقوني من خلال استنطاق دلالات الألوان والأشكال و الخطوط و التأطير و التركيب لما لها من أهمية في بناء المعنى ، فهذه العناصر وحدات ضمن النسق البصري لها قواعدها التركيبية و الدلالية وليست مجرد متغيرات أسلوبية. فالعلامة التشكيلية تتكون بدورها من وحدات متفاعلة فيما بينها و قادرة على نسج علاقات متنوعة وفق قوانين تعود إلى التسنين الثقافي الذي يمنحها قيما متحولة مرتبطة بالتقطيع المفهومي الخاص بكل لسان.[14]

فعمل الصورة يتوقف على قدرتها في استيعاب مجمل الأحكام و التصنيفات الاجتماعية واستعادتها كما هي، مودعة في الأشياء و الكائنات ، فالغنى الدلالي للصورة متوقف على قدرتها في الاستعانة بالخبرة الإنسانية في كل أبعادها الرمزية ، فالمعنى ليس معطى سابق و لا محايث لما يتم تمثيله في الصورة إنه وليد ما خلفته الممارسة الإنسانية في محيطها بأشيائه و كائناته و مظاهره. فليس غاية الصخرة أن تدل على الصلابة أو القسوة، و لم يخلق الحرير لكي يكون رمز النعومة، بل هي رغبة الذات الإنسانية في أن تسقط جزءا منها في ما هو موجود خارجها واستعادته بعد ذلك في المعنى المتداول و المتعارف عليه.[15]

5. السيميولوجيا كمنهج نقدي لفهم الصورة:

يسعى البحث في مجال الصورة إلى الكشف عن الأسنن اللامرئية و التي تتحكم في المرئي عن طريق الدفع بالفرد و بالعين إلى رؤية ما لا تراه الأبصار، فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة الموقف لمصلحته، حيث يقوم المرسل عبر الصور التي يبثها باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي.[16] بينما يقوم السيميولوجي بقراءتها و تحليلها عبر تفكيك شفراتها وتبسيطها من أجل تجاوز المعنى الظاهر و بلوغ المعنى العميق و الكامن من الصورة مرورا بِمُجْمَل التفاصيل التي تضُمُّها.

و قد اتضحت معالم اهتمام السيميولوجيا بالصورة كنسق للتحليل مع الباحث الفرنسي "رولان بارث" (Roland Barthes) في مقاله الشهير "عناصر السيميولوجيا" (Eléments de sémiologie) الذي أكد فيه أن كل صورة تتشكل من منظومة من العلامات التي يمكن أن نتحدث فيها عن الوضوح و أن فك رموزها كأي خطاب آخر. إذ يكثر الافتراض في عالم الصورة و يختلط بالواقع في صيغة جدلية يتم فيها تفسير الأول عن طريق الثاني و العكس صحيح. ما يعني أن كل صورة تتوفر على مجموعة من العلامات و الرمز، إذ يجب أن نفرق بين الدليل و المدلول داخل كل علامة.[17] و قد استند "بارث" في إرساء مبادئ سيميولوجيا الصورة على أفكار "سوسير اللسانية" ، حيث أسقطها في دراسته و تحليله لإشهار (Panzani) من خلال التعرض للمستوى التعييني الذي يقابل الدال عند "سوسير" و من ثم استنطاق العلامات التي توصل إليها في المستوى السابق من أجل تحليلها على المستوى التضميني و هو ما يقابل المدلول عند "سوسير". لكن ما ينبغي مراعاته في إنتاج دلالة النسق البصري أو إقامة تواصل بين أجزائه ، قدر من المواضعات الثقافية بين المبدع و المؤول و القارئ الضمني أو الفعلي، و كلما تكاملت المثاقفة على مستوى الإنتاج وإعادة الإنتاج مع الممارسة الإبداعية كنا فعلا أمام ملكات نموذجية في القراءة و التأويل. و هذا ما طرحه " العياشي السنوني " في قوله أن امتلاك دعامة أساسية في التأويل يتطلب النظر إلى النسق مستقلا بذاته مالكا لسياقاته الخاصة ، قادرا على إنتاج معانيه و يحتاج في ذلك إلى وجود وضع أو سنن خاصة به.[18]

هذا ما عملت السيميولوجيا على تجسيده ، من خلال مساهمتها بقدر كبير في دراسة مختلف الأنساق البصرية و تحديد مجالات اشتغالها وسبل إدراكها بالنظر إلى النسق التحليلي مستقلا بذاته مالكا لسياقاته الخاصة، حيث

تسمح بدراسة العلامة الأيقونية من جانب الإدراك أولا و الاشتغال ثانيا ثم مستويات المعنى ثالثا، من خلال الإجابة عن تساؤل : كيف تنزاح الأشياء عن وضعها الأصلي لتعانق عالم لا ينتهي من الدلالات ؟ و كيف تدل الصورة عن شيء آخر غير ذاتها؟ و كيف تبنى معاني النصوص وتتعدد وتتنوع لتشتق من النصوص البصرية نصوص أخرى؟ أسئلة كثيرة و أخرى تصب في مجال بلاغة الصورة واستعاريتها تجيب عنها السيميولوجيا التي تنقل جل المعارف اللاشعورية التي يتضمنها الخطاب البصري من الخفاء إلى التجلي.[19]

فكل التأويلات الممكنة و المحتملة للصورة، يجب أن تستند إلى المعرفة الخاصة بالحضور الإنساني داخل الكون من خلال مجمل لغاته الطبيعية اللفظية و غير اللفظية، ففهم الصورة و قراءتها مرتبطان بقدرة المتلقي على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكلة للنص البصري و هو تنسيق لا يستند إلى ما تعطيه الصورة فقط، بل إلى معاني هذه العناصر خارج الصورة و ضمن سياقات الفعل الإنساني، فتأويل الصورة يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة و استحضار التمثلات الثقافية من خلال استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نسق الصورة ذاته.[20]

و قد امتدت مجالات البحث السيميولوجي في موضوع الأنساق البصرية لتشمل مختلف أنظمة العلامات المرئية التي تُؤَسَّس وفقا للتواضع الاجتماعي، و من جملة ما كتب في الموضوع أبحاث الرسائل و العلامات (Messages et signaux) للباحث "لويس بريطو" (Luis Prieto) سنة 1966، أنظمة الألوان للباحث "جوهنس إيتن" (Johannes Itten)، العلامات المميزة لـ "شارل ساندرس بيرس" (Charles Sanders Peirce)، خصائص الأيقونات لـ "رومان جاكوبسون" (Roman Jakobson) سنة 1966.كما نجد دراسات عن المظاهر البصرية للتواصل الاجتماعي و الظواهر البصرية في وسائل الإعلام الجماهيرية من خلال الإعلانات، الرسوم المتحركة، الشريط الساخر، الأوراق البنكية ، نظام لعب الورق و أوراق التكهن كدراسة لـ: "كومسيفا" (Lekomceva) سنة 1962، نظام الألبسة لـ "رولان بارث" (Roland Barthes) سنة 1967 بالإضافة إلى الدراسة البصرية للهندسة المعمارية ، التعبير الخرائطي للخرائط الجغرافية والطبوغرافية لجاك بيرتان (Jacques Bertin) سنة 1967، تحليل الأفلام السينمائية لـ "كريستيان ميتز" (Christian Metz) سنة 1970 ...[21]

6. اللغة البصرية بين انفتاح النص البصري و انغلاقه:

قبل الفصل في حالات النص المفتوح أو المغلق، لا مانع من القول أن أي نص هو نسيج من العلاقات والمتواليات التي تتعالق فيما بينها لتخلق شرط تمظهرها، و أول خطوة لمعرفة طبيعة النص و فهمه هو الوقوف عند مفهومي الانفتاح و الانغلاق؛ و من أكثر الاتجاهات البحثية تفصيلا في الموضوع التصور البنيوي للنصوص والمستمد من لسانيات "دي سوسير" الذي اعتبر النص نظاما مستقلا بذاته و لا يحيل إلا على نفسه إلى جانب قيام العلاقات الداخلية بالتحكم في اشتغاله و في إنتاج معناه و دلالاته. إذ تعد فكرة الانغلاق ضرورية لمعرفة

نظام عمل النص أو نسقه و قانونه، في حين يعطينا الانفتاح قابلية التحول من بنية إلى أخرى، و من بنية مغلقة واقعية إلى بنية رمزية لا تتحدد طرق اشتغالها إلا بالتشعب و التأويل. ما يعني أن اكتمال المعنى في أي نص يتطلب غلقه أما إن كان المعنى غير كامل فهو يتطلب انفتاحا وتأويلا. و هذا الطرح طورته الدراسات السيميائية التأويلية والتفكيكية، على اعتبار التأويل نوع من أركيولوجيا المعنى الذي سيعود بنا في أي من مراحل التحليل إلى مفهوم الانغلاق إذا اكتمل المعنى فالنظام يغلق كي لا تتحكم به أنظمة أخرى.[22]

تسمح خاصية الانفتاح في النصوص البصرية بضم تركيبة مختلطة من الرموز ضمن نسقها، و هي في الغالب مستوحاة من السياق المرجعي و النسق العام للنص. عكس النسق اللساني الذي اعتبره "دي سوسير" نسقا بنيويا مغلقا و سكونيا. لكن على العموم، يعد النسق عند رواد نظرية الأنساق المتعددة منفتحا على باقي الأنساق الأخرى، سواء كانت مركزية ضمن حقل ثقافي مشترك، أم فرعية هامشية تحاول أن تحل محل النسق المركزي. ويعني هذا أن النسق لا يقتصر على البنى الداخلية فحسب، بل ينفتح على المحيط والهامش والسياق التداولي والمرجعي والثقافي والنسق العام.أي: يتجاوز النسق البنية الستاتيكية نحو الوظيفة. وبتعبير آخر، فالنسق وظيفي بانفتاحه على المحيط والواقع الثقافي الخارجي المحلي، والوطني، والكوني ؛ إذ لا ليمكن دراسة نسق النص الأدبي على أساس أنه بنية مغلقة، أو نسق ستاتيكي مُسَيَّج بالعناصر الداخلية الثابتة، كما تذهب إلى ذلك البنيوية الوصفية السكونية مع "دي سيوسير"، بل هو نسق مركب يتكون من مجموعة من الأنساق المتعددة والمختلفة والمتنوعة، في إطار بنيوية وظيفية ديناميكية منفتحة على الذات، المرجع، المقصدية، والسياق التداولي والثقافي والواقعي والمجتمعي.أي: هناك دعوة صريحة إلى تمثل البنيوية الوظيفية الدياكرونية التي تتجاوز الثبات نحو التحول والتطور والتغير.[23] (حمداوي، 2006، الصفحات 27-28)

7. خاتمة:

بناء على ما سبق عرضه من نماذج تحليلية، اتضح أن أغلب الأنساق البصرية التي تمت دراستها تشترك في مجموعة من المكونات البنائية التي يتطلبها اكتمال المعنى و تناغمه، إذ لا يمكن تصور تعارضات رمزية لمركبات النسق البصري الواحد، فالتناسق ضروري لانسجام المعنى و هذا ما لاحظناه في توافق المدونات اللونية و المظهرية و الجسدية و النصية و الصوتية للنسق الواحد.

كما أنها تشتغل وفق قوانين المحاكاة و التماثل، بين ما هو تمثيلي (كاريكاتوري، فوتوغرافي، سينمائي وفني) و ما هو واقعي، فكل النماذج تجسد الواقع بصور مختلفة و متعددة، وفقا لتقارب و تكامل رمزي بين النسقين اللغوي و غير اللغوي.

ضف إلى ذلك خاصية الانغلاق و الانفتاح في فهم و نقد و تأويل الظواهر البصرية ، فدراستها تقتضي البحث في الظاهرة ذاتها بما يميزها عن باقي الظواهر، أي البحث عما يجعل منها كيانا ذات معنى مستقل، له من الامكانيات الرمزية ما يسمح بإنتاج المعنى، هذا المعنى الذي غالبا ما يكون متعددا و ما لا نهائيا لقدرة النص

البصري على الانفتاح على الذات، المرجع، المقصدية، والسياق التداولي، الثقافي، الواقعي والمجتمعي، ما يجعله يحتمل قراءات متعددة و متباينة إلى حد التناقض في بعض الأحيان. و هذا راجع إلى الوقائع البصرية المكونة له، ففهم أي نسق محكوم بلغة مسننة ووقائع موضوعاتية (اجتماعية، ثقافية، سياسية و دينية...) تمتد لما هو خارج عن الصورة وليست وقائع جوهرية مضمونية فحسب، فمعنى الخطابات البصرية ليس معطى سابق و لا محايث لما يتم تمثيله في الصورة إنما هو وليد ما خلفته الممارسة الإنسانية في مكونات المحيط بما في ذلك أشيائه و ممتلكاته، أفعاله و ممارساته، مظاهره السلوكية و الجسدية، فالاستعمال الإنساني و الخبرة البشرية منحت الأنساق البصرية قيما للدلالة والتواصل والتمثيل.

و عليه، لا يمكن قراءة أو تحليل أو نقد أو فهم أي نسق بصري خارج سياقه، بل يستوجب الفهم التام والصائب ربط مؤشراته الداخلية بما هو سياقي خارج عن النص الأصلي، دون أن يمنع ذلك من اختلافات وتعارضات في القراءة و التحليل و هو ما سماه "بول ريكور" (Paul Ricœur) بصراعات التأويل، التي تساهم في تشكيل سلسة من القراءات و التأويلات المتعددة و المختلفة و حتى اللامتناهية (السيميوز)، المتوافقة و حتى المتعارضة، و هو ما يصنع الثراء التعبيري و الرمزي للنسق وفق محددات و ضوابط يتحكم فيها القارئ و آليات القراءة و التأويل. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار التحليل السيميولوجي من أكثر المناهج ملاءمة في نقد المحتوى و تحليله لتمكينه القارئ من الغوص في القراءات العميقة و عدم الاكتفاء بالقراءة السطحية الأولية .

8. الهوامش :

[1] هادي نهر، "**دراسات في الإعلام و الإشهار و ثقافة الصورة**"، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد: 2016، ص 59.

[2] عبد الصمد الكباص، (01 جانفي 2013)، "**إشكالية الحدث و الواقع قول الحقيقة لا ينفي الكذب**"، مجلة نزوى، على الرابط التالي: *https://chl.li/5INC1 (consulté le 23/10/2018)*

[3] هادي نهر، مرجع سبق ذكره، ص 77.

[4] أحمد جاب الله، "**الصورة في سيميولوجيا التواصل**"، الملتقى الوطني الرابع " السيمياء و النص الأدبي "، يومي 28 و 29 نوفمبر 2006، كلية الآداب و العلوم الإنسانية – جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر ، ص ص 189-190.

[5] محمد خريصي، "**في سيميائيات النسق البصري– العلامة الأيقونية**"، مجلة سيميائيات، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، 2018، ص ص 09-10.

[6] هادي نهر، مرجع سبق ذكره، ص 60.

[7] يمينة منخرفيس، "**صورة المرأة الجزائرية في الفن الإستشرافي : دراسة تحليلية لعينة من اللوحات الفنية للفنانين"أوجين دولاكروا" و "إتيان دينيه**""، رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال،كلية العلوم السياسية و الإعلام - جامعة الجزائر3، 2011-2012، ص 37.

[8] محمد أشويكة، "**الصورة السينمائية : التقنية و القراءة –دراسة–**"، الدار المغربية العربية، ط2، الرباط: 2016، ص ص 18-19.

[9] عبد الناصر هلال، "**الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة**"، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، كفر الشيخ: 2010، ص ص 172- 174.

[10] المرجع نفسه، ص ص 178- 179 .

[11] يمينة منخرفيس، مرجع سبق ذكره، ص ص 20-21.

[12] نسيمة طيلب و محمد أمين عبوب، "**دراسة سيميولوجية لفيلم "مسخرة " Mascarade**"، Le cinéma géopolitique incontournable, outil du soft power, quelle place pour l'Algérie، 2018، المدرسة العليا للصحافة و الإعلام، الجزائر، ص ص 12-17.

[13] بشير إبرير، "**الصورة في الخطاب الإعلامي**"، **الملتقى الدولي الخامس " السيمياء و النص الأدبي**"، أيام 15- 16 - 17 نوفمبر2008، كلية الآداب و اللغات- محمد خيضر، الجزائر، ص 41.

[14] سعيد بنكراد، "**السيميائيات : مفاهيمها و تطبيقاتها**"، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط3، اللاذقية: 2012، ص 141.

[15] غي غوتيه، "**الصورة : المكونات و التأويل**"، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء: 2012، ص 21.

[16] محمد خريصي، مرجع سبق ذكره، ص 16.

[17] محمد أشويكة، مرجع سبق ذكره، ص ص 73- 74.

[18] بشير إبرير ، مرجع سبق ذكره، ص 39.

[19] محمد خريصي، مرجع سبق ذكره، ص 17 .

[20] سعيد بنكراد، مرجع سبق ذكره، ص ص 139-140.

[21] Umberto, Eco, "**A Theory of Semiotics**", indiana university press- bloomington , United States of America: 1979, p p 11- 12.

[22] محمد بلاسم، " **الفن التشكيلي: قراءة سيميائية**"، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، عمان: 2008، ص ص 40-41.

[23] جميل حمداوي، " **نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة : نظرية الأنساق المتعددة**"، شبكة الألوكة، 2006، ص ص 27-28، على الرابط التالي: https://chl.li/6qGMz *(consulté le 10/10/2018)*

9. قائمة المراجع:

- المؤلفات:

1. سعيد بنكراد، "**السيميائيات : مفاهيمها و تطبيقاتها**"، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط3، اللاذقية: 2012.
2. عبد الناصر هلال، "**الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة**"، دار العلم والإيمان للنشر و التوزيع، ط1، كفر الشيخ: 2010.
3. غي غوتيه، "**الصورة : المكونات و التأويل**"، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء: 2012.
4. محمد أشويكة، "**الصورة السينمائية : التقنية و القراءة –دراسة–**"، الدار المغربية العربية، ط2، الرباط: 2016.
5. محمد بلاسم، " **الفن التشكيلي: قراءة سيميائية**"، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، عمان: 2008.
6. هادي نهر، "**دراسات في الإعلام و الإشهار و ثقافة الصورة**"، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد: 2016.
7. Umberto, Eco, "**A Theory of Semiotics**", indiana university press- bloomington, United States of America: 19794 .

- المقالات:

8. محمد خريصي، "**في سيميائيات النسق البصري– العلامة الأيقونية**"، مجلة سيميائيات، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، 2018.
9. شذى كريم فرحان، "**البساطة و التعقيد في النسق البصري لتصميم أغلفة مجلات الأطفال**"، مجلة الأكاديمي، العدد التاسع والثمانون، 2018.

- المداخلات:

10. أحمد جاب الله، "**الصورة في سيميولوجيا التواصل**"، الملتقى الوطني الرابع " السيمياء و النص الأدبي "، يومي 28 و 29 نوفمبر 2006، كلية الآداب و العلوم الإنسانية – جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر .
11. بشير إبرير، "**الصورة في الخطاب الإعلامي**"، **الملتقى الدولي الخامس " السيمياء و النص الأدبي**"، أيام 15- 16 - 17 نوفمبر2008، كلية الآداب و اللغات- محمد خيضر، الجزائر.
12. نسيمة طيلب ومحمد أمين عبوب، "**دراسة سيميولوجية لفيلم "مسخرة" Mascarade**"، Le cinéma géopolitique incontournable, outil du soft power, quelle place pour l'Algérie، 2018، المدرسة العليا للصحافة و الإعلام، الجزائر.

- مواقع الانترنيت:

13. جميل حمداوي، "**نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة : نظرية الأنساق المتعددة**"، شبكة الألوكة، 2006، على الرابط التالي: *https://chl.li/6qGMz (consulté le 10/10/2018)*
14. عبد الصمد الكباص، (01 جانفي 2013)، "**إشكالية الحدث و الواقع قول الحقيقة لا ينفي الكذب**"، مجلة نزوى، على الرابط التالي: *https://chl.li/5INC1 (consulté le 23/10/2018)*

- دراسات غير منشورة:

15. يمينة منخرفيس، "**صورة المرأة الجزائرية في الفن الإستشرافي: دراسة تحليلية لعينة من اللوحات الفنية للفنانين "أوجين دولاكروا" و "إتيان دينيه**""، رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإعلام- جامعة الجزائر3، 2011-2012.