الأيقونة الخطية[1]

جون ليك شاليمو

تر. عمارة كحلي*

لقد لاحظ هوبرت دميش Hubert Damish أن الأيقونة الخطية L'iconographie تعرف اليوم معنى وإلا تعيينا لصور الفن، وذلك بناء على أعمال فولفلين[2] Wolfflin وفردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure وبنوفسكي Panofsky[3]. يقول هوبرت دميش أنه « تعيد معالجة التمثيل في حدود "الكتابات" طرح مشكل النسق الذي يضم المجال التصويري والثوابت التي يمكن من خلالها وصفه وتحليله »[4]. تقصد الأيقونة الخطية على سبيل المثال إلى مماثلة رسوم صور الفن تبعا لخاصياتها، كما تنصب سجل الموضوعات والرموز المميزة للفن من فترة ما، الخ.

إنها تبرر وفق هدا النحوالمدخل لإشكال العلامة في الدراسات حول الفن وتفرض فكرة مفادها أن الصورة لا ينبغي أن تكون متأملة فحسب، وإنما تستدعي عملا حقيقيا للقراءة. باختصار، تقود الأيقونة الخطية إلى السيميولوجيا.

غير أن هذه الأخيرة، تقوم على مستوى آخر من الأيقونة الخطية تماما، وذلك باعتبار موضوعها (السيميولوجيا) "حياة العلامات" وعمل الأنساق الدالة: **حيثما تفترض الأيقونة الخطية إيضاح ما تمثله الصورة أساسا، و"إقرار" معنى؛ وذلك بمقدار ما نتقبل التكافؤ الموسوم من قبل فيتغنشتاين[5] Wittgenstein ما بين الصورة وما تمثله)، ترتبط السيميولوجيا بفضل آليات الدلالة،وبصنع دوافع المجال الدال حيث يكون العمل الفني المكان والرهان في آن واحد[6].**

يمكننا أن نتخيل الأيقونة الخطية وقد غدت أَمَةَ للسيميولوجيا بعد أن كانت كذلك لتاريخ الفن، وذلك باعتبار تواضع طموحها. بالمقابل، تقدم السيميولوجيا للأيقونة الخطية يد العون لنماذجها النظرية وتمكنها من تعميق غايتها بيد أنه لا شيء من هذا القبيل قد حدث منذ الحقبة العظيمة لريغل Riegl[7] أو فولفلين Wolfflin.

---

* - باحثة وأكاديمية جزائرية.

وحده ماير شبرو Meyer Schapiro[8] يحاول اليوم وضع تقسيم للعمل من هذا النوع. إنه يوظف التحليل النفسي، وإليه يعود الفضل في البرهان المهم عن القيمة الإيروسية لموضوع التفاح المذكور في السؤال الثامن والعشرين[9].

لم تتجدد الأيقونة الخطية إطلاقا، بفرنسا كما في غيرها، ولم تأخذ في اعتبارها مستجدات البحوث في اللسانيات (لم يكن بإمكان فرانكستال[10] Francastel من اكتشاف شومسكي Chomsky إلا بأشهر من وفاته عام 1970) وفي التحليل النفسي وفي السيميولوجيا، الماركسية نفسها لم تدرج ضمن الأيقونة الخطية إلا في صورة مشوهة.

يذكر هوبرت دميش أن للأيقونة الخطية جذورا في ميتافيزيقا العلامة، إذ في شكلها الأفلاطوني المحدث Néo-platonicien، كان لديها الفضل في طرح مشكل تمفصل المرئي من خلال تمثل العلاقة بين الصورة ومدلولها من علاقات الروح- الجسد (يوقظ الجسد المحسوس للصورة لدى المشاهد رغبة التعرف على الروح- المعنى). أما فيما يخص الأيقونة الخطية، فإنها تتغاضى عن الجسم المحسوس للصورة؛ ويمكن للفينومينولوجيا أن تمد لها يد العون، وذلك بفرض"التدمير" néantisation للجوهر المادي شرطا لانبثاق الصورة. غير أن المصطلح الفرويدي المتمثل في النكوص Régression خصوصا، يُدرج أيضا العلاقات ما بين الفكر البصري والفكر اللفظي ضمن تبعية الرغبة.

ليست الصورة الحُلمية image onirique، بالنسبة إلى فرويد، تجليا محسوسا لفكرة مُشكلة في اللغة، وإنما مكان العمل ومنتوجه، الذي يُتيح للنزوات القادمة من اللاشعور من التعبير بوسائل تصويرية، وقد كانت كل إمكانية للتلفظ في اللاشعور ممنوعة. في الواقع كانت أعمال بنوفسكي تشبه غالبا الإشكال الفرويدي: لاسيما تلك المخصصة للنزعة الرمزية في فن التصوير الفلمندي Peinture Flamande وللإجراءات التصويرية المستعملة من قبل فون إيك[11] Van Eyck (بوسائل تشكيلية) لتمثيل المفاهيم أوالعلاقات المجردة. لقد استطاع فون إيك من تمثيل التقابل بين الأمام والخلف، من القانونين القديم والجديد على سبيل المثال، الخ، بفضل تجاور العناصر المعمارية لفن روما القديمة وللفن القوطي. تتقاطع تحاليل هذه النزعة الرمزية لبنوفسكي - من منظور شكلي- مع تلك لفرويد حول عمل الحلم ومراعاة التصويرية Figurabilité.

كان هذا التقاطع مهما: بيد أنه لم يكن كافيا لتحرير"دائرة الأيقونة والعلامة مثلما يبرزه الإرث منذ ألف سنة إنه "بورس" Peirce الذي أدخل فكرة أن الأيقونة ليست بالضرورة علامة.فبالنسبة إليه تكون صور الفن أولا علامات سابقة Hypo-icones، وهي ذات نكهة خاصة قبل أن تكون علامات[12]:

فكرة يصعب إدراكها مثلما نراها كونها ليست فحسب منتجات تشكيلية من ثقافات أجنبية عن ثقافتنا، وإنما الأعمال التي تُشكل ندرة هذا الزمن، والتي تبدوتشتغل دون الصورة وإلا ضدها، ودون العلامة وإلا ضدها، وهذا من سيزان[13] Cézanne إلى موندريان[14] Mondrian ومن ماتيس[15] Matisse إلى روثكو[16] Rothko وبرنات نيومان[17] Barnett Neuman[18].

أشياء كثيرة من الأيقونة تفلت من العلامة بحصر المعنى.إنه بفضل الانطباعيين الذين استدعوا مشكل التلفظ الملوّن في المستوى الأول (وليس مرده التعيين التصويري) الذي أتاح رؤية الأعمال المأثورة تحت ضوء جديد. كما أن صورا أخرى (بيزنطية وصينية...) تفرض تصورا آخر للدلالة، من "مطبخ المعنى"، ومصطلحا آخر لذوق بالمعنى العميق، يتعذر اختزاله لمعايير التواصل. يأمل "هوبرت دميش"تطوير سيميولوجيا للفن من خلال هذا الحقل،والتي لن تكون –في نظره- غير مقارنة[19].

أعمال مهمة تصب في هذا الاتجاه وقّعها كل من جون لويس شيفر Jean-Louis Schefer ولويس مران Louis Marin يُوسع الأول تصورا جديرا بالملاحظة السيميائية في كتابه"سينوغرافيا لِلوحة "[20]. يتعلق الأمر بجولة من الشطرنج لباريس بوردون Paris Bordone[21] تمثل سلمين، يرى فيهما شيفر « خطابا خطرا نسبة لطريقتنا التي نحاول من خلالها كتابته ومتابعة إشكالاته ». إنه يبتغي مقارنة بنائية لكل التخوم النصية للصورة ويفحص خصوصا الفرضية التي مفادها أن للصورة مصادر متعددة لا تبترها وإنما تعددها (وهي ليست أطروحة فرانكستال Francastel في " الصورة والمكان"). إن نقطة الانطلاق ذات النموذج السيميائي حول اللوحة – بالنسبة إلى شيفر- مختلفة عن التأمل في "الفن".

لا يتعلق الأمر بالسؤال "ما الفن؟"، وإنما "ما اللوحة؟". في حين اللوحة هي "فضاء دال يمكن أن يوصف تبعا للصور التي تمثله" (المرجع السابق ذكره، ص 169). يواصل "شيفر" في صياغة السؤال المفتتح ضمنيا لكل تعليق في فن التصوير مع "الطوفان و"[illegible]" و"بالواشيلو Paolo Uccello[22] [23]: معرفة كيف يَعْبُر فن التصوير إلى الخطاب المنطوق.

في كتابه "تخريب فن الرسم"[24]، يتساءل لويس ماران إجمالا لم لم يكن بوسان Poussin[25]"ليكابد من كرافاج" [26] Caravage وكيف أن هذا الأخير يخرب فن التصوير فعلا(لقد قال"بوسان"عن "كرافاج" أنه « وُجد في العالم ليخرب فن التصوير »). قد يكون الاهتمام هنا في الجواب عن السؤال بأقل منه في المسعى المؤدي إليه، وفي ثلاثية الاستفهام الذي يحمله، إذ يضم إشكالا عاما يتعلق بالطبيعة وبدور نقد الفن.

استفهام عما تقوله لوحات "بوسان" و"كرفاج" والمسار تجاه هذا القول.

استفهام عن إمكانية النقل داخل اللغة لما "تقوله" الصورة المرسومة والإعداد للغة واصفة لفظية عن لغة فن التصوير.

استفهام عن طبيعة لذة التأمل الجمالي ومعنى فن التصوير. تمنح لوحتا "رعاة أركاديا"[27] Les bergers d'Arcadie و"رأس مدوسة" [28] La Tête de Méduse موضع الدليل حيث تقول اللوحة الأولى تفكيك " لوحة التاريخ" التي تُوهب للنظر،أما في اللوحة الثانية تفكيك فن التصوير من خلال كشف فن التصوير لذاته بوصفه"كشفا بلا مبرر".

يثير العمل الفني لفن التصوير ذاته كما تصويريا المشكلات الجوهرية لفن التصوير بالنسبة إلى لويس ماران. يكتب ميشال ديمولان Michéle Ddémoulin (قطعة عالمية،ع:68، صيف 1978) أنه « تحيل اللوحة إلى ذاتها وإلى منتوجها الخاص.إنها بهذا المعنى نقد ذاتي وتؤول ذاتها بذاتها ». نصل هنا إلى نقطة النهاية للشكلانية،ونحتفظ بوجه أخص بأن العمل المرسوم لا يتكلم إلا إذا عرفنا مساءلته..كل يتعلق إذن بـ"معرفة" المشاهد وبنسق مرجعيته.

ويترتب على ذلك أن خطة "لويس ماران"تمنح تراوحا بين النظر والمعرفة غالبا ما يكون عسيرا، غير أنه مشوق دوما. يثبت عمل"ماران" أن سيميولوجية الفن،بدلا من كونها علما مستقلا، لا يمكن أن تكون غير وسيلة تحت تصرف الباحثين القادمين من آفاق ثقافية متنوعة.

وبعيدا عن أي غلوفي دراسة العلامات الأيقونية التي تتيحها السيميولوجيا، يمكن أن نرى أن الدراسات في قراءة الفن - انطلاقا من البنوية والماركسية والتحليل النفسي- لم يكن لها أن تثمر نتائج جد ملموسة.

الأيقونة الخطية (نص التعليق)

قد يكون الانشغال بالأيقونة الخطية Iconographie اليوم من باب المساءلة عن مشروعية وجودها الوظيفي تجاه مايطرحه الفن من أعمال فنية تجاوزت البعد التجريدي للصورة، وأضحت مرئيتها محل إبهام وتشكيك بصريين، وربما نفهم مسعى سيميولوجيا الفن في هدا الاتجاه، كونها معنية أكثر من أي حقل معرفي آخر بقراءة العلامة الأيقونية ودلالتها المتضمنة في الصورة، ويرجع الفضل في ذلك إلى المنظر الألماني هنريش فولفلين Heinrich Wolfflin ، بوصفة مؤسس القراءة الشكلانية للفن وهو القائل – إن تاريخ الفن هوتاريخ أشكاله[29]. ويعضده في المسعى نفسه صنوه الألماني - إروين بنوفسكي- Erwin Panofsky الذي اقترح تحليلابنويا للعمل الفني، فضلا عن الناقد الفني - هوبرت دميش- Hubert Damisch الذي يخصص عنه الناقد الفني جون ليك شليمو- Jean Luc Chalumeau مبحثا ضمن الفصل السابع من كتابة قراءة الفن. وهو المبحث الموسوم – أين هي الأيقونة الخطية اليوم ؟ الذي قمنا بترجمته وبمحاولة التعليق عليه في هذه الورقة.

فما هي نقاط التقاطع الموجودة بين الأيقونة الخطية والدلالة السيميائية؟ وإلى أي مدى واكبت الأيقونة الخطية مستجدات الحقول المعرفية (من لسانيات وسيميائيات وتحليل نفسي) وكذا الجديد المبتكر من الأعمال الفنية في فن التصوير؟

تلك هي بعض الأسئلة التي تشكل هاجس هذا النص المترجم، والتي يستند إليها نص التعليق من هذه الورقة أيضا.

تشتغل الأيقونة الخطية على تحديد موضوع التمثيل والتعرف عليه انطلاقا مما هوموجود داخل الصورة، وقد ينضاف إليها البعد التأويلي للشكل الفني كلما تعلق الأمر بالبحث عن الدلالة الباطنية المتضمنة في العمل الفني، وهو اشتغال سحيق زمنيا قامت بتعزيزه القراءة السيميولوجية للفن. فكل ما يشكل تمثيلا ضمن صورة

مرسومة، تقوم بقراءته الأيقونة الخطية: فهي تفسر الصورة وتمنحها معنى. تتوسل الأيقونة الخطية التسمية: فهي تقرأ المعنى لتسمية الصورة ومحتوياتها، وفعل التسمية ينتهي إلى الوصف فالشرح والتأمل. إذ تتعهد الأيقونة الخطية آلية التركيب في التشكيل الفني، فتفصح عنه علامة جامعة لكل ما يمنحه مظهرها للتمثيل، فهي تهيئة المرئي البصري بأن يكون مقروءا.

إن الصورة بوصفها جمعا من العلامات الأيقونية، فهي ذات نسق دال يكشف عنه الرمز من خلال نسق تركيبه وتصويره، وهو ما يجعل من الدلالة السيميائية نصيبا وافر الحضور انطلاقا من المجال الدال الذي يحتكم إليه النسق في الصورة. ولذلك تخدم الأيقونة الخطية تبعا لهذا المنظور – السيميولوجيا، مثلما خدمت تاريخ الفن[30] (يتخيلها جون لوك شليموأمة للسيميولوجيا)[31].

من هنا تقود الأيقونة الخطية بهذا الإشتغال الدلالي إلى السيميائيات، بيد أنها لم تستثمر البحوث النظرية التي توصلت إليها السيميائيات، وهو إشكال معرفي عميق يطرح المستوى التراتبي الذي بقيت عليه الأيقونة الخطية مأسورة فيه، كونها لم تجدد من آليات قراءتها تجاه مركبات الصورة التي تنتمي إليها، فإذا انفصلت الصورة عما تمثله (غياب التمثيل Représentation) فماذا يبقى للأيقونة الخطية اليوم؟

يطرح – هوبرت دميش- ذلك التقاطع الحاصل بين فرويد وأطروحات بنوفسكي، في قراءته للجانب الرمزي من لوحات الرسام – فان إيك – Van Eyck لاسيما من خلال عمل الحلم. وهو ما يشبه تصويريا ما ابتكره هذا الرسام من وسائل تشكيلية في تمثيل المفاهيم أوالعلاقات المجردة[32] غير أن هذا التقاطع لم يكن – كافيا لتحرير الأيقونة –[33] إلا حينما أظهر بورس أن الأيقونة ليست بالضرورة علامة[34]، وذلك بفعل الأعمال التشكيلية المستجدة في فن التصوير ابتداء من أعمال الانطباعيين.

لقد شكلت لوحات الرسام بول سيزان Paul Cézanne إشكالا كبيرا أمام متلقيها نتيجة القطعية التي أحدثها هذا الرسام مع تقنيات التصوير الكلاسيكي. لم يكن (سيزان) محض انطباعي ولا محض واقعي ولا حتى تجريديا: لقد قدم الطبيعة من منظور مختلف في الضوء والحجم والوزن. يقول عنه الناقد الفني – ماير شبروMeyer schapiro، بصدد لوحاته (طبيعة صامتة Nature Morte (1900)، وقدح الخمر مع تفاح Verre De Vin Avec Pommes (1879-1880)، وتفاحتان ونصف، Deux Pommes Et Demie (1873-1877)، "تظهر التفاحة صلبة وثقيلة ومستديرة مثلما يشعر بها أعمى[35]. وهنا تكمن الاستعارة في لوحة سيزان: إذ لا يمثل الشكل المرسوم عنده إلا رمزيا ما تراه العين، فما ينتج عن الرؤية هوالمرسوم وما يراه المشاهد هوالعلامة المتبقية وقد زاغت عن الأنظار (فلك الأيقونة التي لا يراها الرائي لكونه عنها أعمى).

إن إنقاذ ما بقي من المرئي le visible، أي جعله مقروءا، هوالمهمة المنوطة بالأيقونة الخطية الحديثة في ظل سيميائية الفن، يفترض أن تكون "مقارنة[36] في نظر هوبرت دميش. ذلك أن مطبخا للمعنى يظل يزخر بالذوق

وبالدلالة في حضرة سيميائيات تجعل من نفسها "وسيلة تحت تصرف الباحثين القادمين من أفاق ثقافية متنوعة[37]. ولأجل ذلك يستضيئ الناقد الفني هوبرت دميش بمرجعين يمثلان عينة محمودة في مجال القراءة السيميائية للفن.

يتعلق الأمر بكتاب "سينوغرافيا للوحة" لجون لويس شيفر Jean-Louis Schefer وكتاب تخريب فن التصوير - للويس مران Louis Marin. فالكتاب الأول مقاربة بنائية لكل التخوم النصية للصورة[38] انطلاقا من لوحة تمثل جولة للشطرنج للرسام الإيطالي باريس بوردون Paris Bordone (1500 – 1571). يرى شيفر أن السؤال الجوهري يتمثل في ما اللوحة ؟ عوض ما هوالفن ؟ ولذلك يخلص إلى أن : " أي قراءة ينبغي أن تبين ما اللوحة في خصوصيتها وفي عموميتها (مادمنا نطرح أن أي نسق يتشكل بمثابة لغة وحيدة)، الواحد من خلال الآخر (ولا يكمن الأمر في فن التصوير، وإنما في كيف أن للدلالة أن تنتج غير اللوحة؟)[39].

أما الكتاب الثاني فهوبمثابة الإعداد للغة واصفة[40] عن لغة التصوير انطلاقا من التساؤل المتأمل في لوحات الرسام الإيطالي كرافاج Caravage (1573- 1610) والرسام الفرنسي نيكولا بوسان Nicolas Poussin (1594- 1665).

إن بناء الصورة انطلاقا من مرجعيتها الخاصة في اللوحة هوما يشكل ذاتيتها اللفظية التي تتجه إليها القراءة حينما نقع على سؤال اللوحة، فالعلامة هنا تكشف عن حقيقة الرؤية وقد أعيد إليها الكلام بعد أن كانت أسيرة صمتها (قراءة التصوير بوصفة نسقا جماليا خاصا يفترض خطابا منطوقا يعبر إليه.)

من هنا، فما تدل عليه الأيقونة الخطية الحديثة اليوم داخل الصورة، لا يختزل إطلاقا ما تمنحه الرؤية للنظر على حد تعبير بنوفسكي. فالدلالة المرسومة قد لا تحتاج إلى تشفير عند النظر إليها. والعلامة عين أخرى تفلت من أيقونية المرئي حينما تظل ضريرة تجاه اللوحة ولا تبتغي مساءلة نسقها الدال. "فالعالم ملك لمن يراه[41] - ألا يكمن هنا المعنى وقد انقلب علامة تبحث لها عن علامة، أي تهب نفسها لمن يراها كذلك.

عليك أن تر حتى تصير موضوعا لما تمثلته من مرئية الصورة (أوهي آثار لامرئية على وجه أصح). عليك إذن أن تمتلك عينا حتى لا ترى غير ما ينظر إليك: أي ما لا يمنعك سيمياؤه من العبور إليه وقد غدا دلالة خارج حدود الأيقونة المناوئة للتمثيل.

الهوامش:

[1] - المقال المترجم هوالسؤال الثاني والثلاثون من الفصل السابع من كتاب:
Jean Luc Chalumeau, la lecture de l'art, paris , Klincksieck études, 2002

[2] - فولفلين (Heinrich) Wolfflin منظر الماني مؤسس القراءة الشكلانية للنص، يعتقد أن تاريخ الفن هوتاريخ أشكاله. من أهم مؤلفاته المبادئ الجوهرية لتاريخ الفن. (1915).(مم)

[3] - بنوفسكي (Erwin) Panofsky منظر الماني في تاريخ الفن ينتسب إلى حلقة الباحثين لمعهد واربورغ Warburg ، وقد اقترح تحليلا بنويا للعمل الفني. من مؤلفاته:
- مشكل الزمن التاريخي (1931)
- المنظور بوصفه شكلا رمزيا.(مم)

[4] - هوبرت دميش، نظرية القيمة، باريس، ساي، 1972، ص.141.

[5] - فيتغنشتاين (Ludwig) Wittgenstein (1889-1951) فيلسوف نمساوي اشتغل حول فلسفة اللغة من مؤلفاته: بحوث فلسفية – قراءات ومحاورات- بطاقات – اليقين- حواش في الألوان – حواش مشوشة – Tractatus.

[6] - هوبرت دميش، سيميولوجيا وأيقونة خطية، في ملتقى Artes، أفريل 1974.

[7] - ريغل (Alois) Riegl (1858-1905)، مؤرخ نمساوي في تاريخ الفن، عمل أمين متحف الفنون الزخرفية بفينا من 1887 إلى 1898، واستاذا بجامعة فينا، من أشهر مؤلفاته (مسائل الأسلوب)، الذي يدرس فيه تطور الزخارف النباتية في تعميق العصور القديمة. (مم)

[8] - ماير شبرو Meyer Schapiro ، منظر فرنسي في الفن، اهتم بالتحليل النفسي للفن، من كتبه : Style artiste et société, Paris, 1982، Gallimard

[9] - يتعلق الأمر بلوحة سيزان المعنونة، "بالراعي العاشق"- ، وهي لوحة تمثل الأمير، باريس، وهويهب بملء باعه تفاحا إلى فتاة. ويرى ماير شبرو– في التفاح علامة خفية عن رغبة جنسية، من حيث التحليل النفسي.(مم).

[10] - فرانكستال (Pierre) Francastel ناقد فرنسي يعتبر من مبدعي سوسيولوجي الفن، من مؤلفاته :
- la Réalité figurative ,Paris Denoel Gonthier , 1965
- Eude de sociologie de l'art , Paris Gonthier 1970
- la figure et le lieu, Paris Gallimard 1967
- Peinture et Société, Paris Gallimard 1956

[11] - فان إيك Van Eyck رسام من مقاطعة Flandre (بين فرنسا وبلجيكا) من القرن الخامس عشر، قد أسهم هو وأخوه جان هوبراك إيك في إدخال الألوان الزيتية في اللوحة.

[12] - شارلز بورمس، كتابات حول العلامة، باريس، ساي، 1978.

[13] - سيزان Cézanne (1839-1906) رسام انطباعي فرنسي (مم) ، اشتغل في لوحاته على الجسد بوصفه موضوعا، من أشهر لوحاته – السباحات الثلاثة – (1879-1882)

[14] - موندريان (Piet) Mondrian (1872-1944) رسام هولندي مبدع التشكيلية الجديدة néoplasticisme ذات الاتجاه التجريدي الهندسي. (مم)

[15] - ماتيس Henri Matisse (1869-1954) رسام فرنسي، يعتبر احد ممثلي مدرسة التوحشية fauvisme، التي تتميز بالألوان الصارخة والخطوط السوداء والجرأة في التحرر من القيود التقليدية. (مم)

[16] - روثكو Rothko، Mark (1903-1970) رسام أمريكي تنتسب أعماله إلى الإنطباعية التجريدية لمدرسة نيويورك (مم)

[17] - برنات نيومان Barnett Newman (1905-1970)، رسام ونحات أمريكي، أسس برفقة – روتكو- مدرسة نيويورك في الفن التجريدي، كرد فعل ضد الطلائعيين الأوربيين والجهوية الأمريكية. من لوحاته:
- The Stations Of The Gross (1966)
- Who's Afraid Of Red
- Yellow And Blue (1966-1967)
- Shining Fortyh (To George) 1961

[18] - هوبرت دميش، سيميولوجيا وأيقونة خطية، المرجع السابق.

[19] - لقد نقح هوبرت دميش مجموعة أطروحاته في التقرير العام المقدم في المؤتمر الأول للجمعية العالمية للسيميائيات، ميلانو، جوان 1974، المنشور في مجلة ماكولا Macula ع 2، 1978

[20] - جون- لويس شيفر، سينوغرافيا للوحة، باريس، ساي، 1969

[21] - باريس بوردون Paris Bordone (1500-1571) رسام إيطالي من مدرسة البندقية.

[22] - باولواشيلو Paol Uccello ، رسام إيطالي من القرن الخامس عشر، من أشهر لوحاته معركة سان رومانو - (1450) م)

[23] - جون لويس شيفر، الطوفان والطاعون وباولواشيلو، باريس، غاليلي، 1978

[24] - لويس ماران، تخريب فن التصوير، باريس، غاليلي، 1977.

[25] - بوسان Poussin Nicolas (1594-1665) رسام فرنسي، يعتبر سيد فن الرسم الكلاسيكي الفرنسي بلا منازع من أشهر لوحاته – اسرائليات يجمعن المن في الصحراء (1637-1639)

[26] - كرافاج Caravage Michelangelo Merisi (1573-1610) رسام إيطالي من لوحاته – موت العذراء- 1605-1606)، عشق الرعاة (1609) Adoration Des Bergers، دعاءالقديس متّى La Vocation De Saint Mathieu (1599- 1602)، سلة فواكه Corbeille De Fruits (1593).

[27] - رعاة أركديا Bergers d'Arcadie، عنوان لوحة – بوسان- (1650)،لوحة كلاسيكية تدعوالمشاهد إلى التأمل الفلسفي حول متافيزيقا الموت.

[28] - إحدى الأسطورات المسخية، تقول الأسطورة أن من تجرأ ينظر إلى (مدوسة) فإن نظرها يمسخه حجرا.

[29] - Chalumeau (Jean- Luc), Lecture de l'art ,Paris , klincksieck, 2002, p.100

[30] - المرجع السابق، ص 106.

[31] - نفسه، ص 106.

[32] - نفسه، ص 107.

[33] - نفسه، ص 108.

[34] - نفسه، ص 108.

[35] - Shiff (Richard), Cézanne et la Fin de l'Impressionnisme – Etude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne, trad. Jean François Allain. Paris, Flammarion. 1995, p 204.

[36] - Chalumeau, Lecture de l'art, p 108.

[37] - نفسه، ص 109.

[38] - نفسه، ص 108.

[39] - Schefer (Jean- Louis), Scénographie d'un tableau, coll. Tel Quel, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p 190.

[40] - Chalumeau , op. Cit., p 109.

[41] - Schefer ,op. Cit., p 156.