مجلة سيميائيات
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973
المجلد: 17 العدد: 01/ مارس 2021
ص: 133 - 148

في سميائيات الأنساق البصرية: العلامات الأيقونية والتشكيلية

IN SEMIOTICS OF VISUAL SYSTEMS : ICONIC AND PLASTIC SIGNS

د. إبراهيم ايت المكي*

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين-سوس ماسة- وزارة التربية الوطنية (المغرب)

Brahimaitelmaki@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/12/23	تاريخ القبول: 2021/02/05	تاريخ النشر: 2021/03/30

ملخص: تحظى الخطابات البصرية اليوم بأهمية كبرى من حيث كثرة تداولها واستهلاكها بين الناس، فقد تمكنت من اتخاذ مكانة هامة في مجالات عدة باعتبارها وسيلة لتبادل المعلومات والمعارف والخبرات والمشاعر والمواقف بين مختلف الفاعلين في هذه المجالات. بيد أن الاهتمام الأكاديمي بهذا النوع من الخطابات ما يزال في بداياته في عالمنا العربي، إذ يحتاج هذا الحقل إلى مزيد من الجهود من أجل فهم أكثر لكيفية اشتغال الأنساق البصرية وكيفية بناء المعنى داخلها.

في هذا الإطار أتت هاته الورقة للإسهام في محاولات فهم هذه الأنساق وسبر مكوناتها عبر تفكيك علاماتها الأساسية، والوقوف على كيفية اشتغالها والعلاقات الرابطة بينها. وذلك بدءا من تحليل العلامة الأيقونية وإبراز كيفية اشتغالها ومدى إسهامها في عملية إنتاج المعنى داخل الأنساق البصرية، وما طبيعة العلاقة بينها وبين العلامات التشكيلية، وكيف تسهم هذه الأخيرة بجميع مكوناتها في عملية إنتاج المعنى؟

الكلمات المفتاحية: سميائيات، أنساق بصرية، علامة، دال، مدلول، أيقونة، تشكيلي...

***ABSTRACT* :** Visual discourses today are of great importance in terms of their frequent circulation and consumption between people, as it has managed to take an important position in several areas as a means of exchanging information, knowledge, experiences, feelings and attitudes between the different actors in these fields. However, academic interest in this type of discourse is still in its beginning in our Arab world, as this field needs more efforts to understand more about how visual systems function and how meaning is constructed in them.

In this context, this paper came to contribute to attempts to understand these systems and probe their components by deconstructing their basic signs, and identifying how they function and the interrelationships between them. This starts with analyzing the iconic sign and highlighting how it operates and the extent of its contribution to the process of producing meaning in visual systems, what is the nature of the relationship between it and plastic signs, and how the latter contributes with all its components to the process of producing meaning ?

Keywords: *Semiotics, Visual systems, Sign, Signifier, Signified, Icon, Plastic…*

* المؤلف المرسل: د. إبراهيم آيت المكي

1. مقدمة

تعتبر الخطابات البصرية من أكثر الخطابات تداولا في عصرنا الراهن، ذلك أن سلوكاتنا وعاداتنا اليومية أصبحت مرهونة باستهلاك كم كبير من الصور ومقاطع الفيديو التي تتهاطل علينا في كل لحظة وحين، سواء عبر مواقع التواصل الاجتماعي أو المواقع الالكترونية عامة أو عبر اللوحات والوصلات الإشهارية التي تُبث عبر مختلف الوسائل مثل الفضائيات... حتى أصبح الإقبال على استهلاك الصور والفيديوهات طقسا من الطقوس اليومية المقدسة.

ولئن أصبحت الخطابات البصرية تحتل هذه المكانة الهامة في حياتنا اليومية، فإنها مازالت لم تنل حقها الكافي من الدرس والتحليل والتفكيك والتأويل، من حيث الشكل والمضمون، في عالمنا العربي. في هذا السياق تأتي هذه الورقة للإسهام في محاولة فهم هذه الخطابات واستجلاء أهم مكوناتها.

لاشك أن النسق البصري يختلف من حيث مكوناته عن النسق اللساني، فماهي أهم مكونات هذا النسق؟

يتشكل النسق البصري مبدئيا من مكونين اثنين هما: المكون الأيقوني والمكون التشكيلي. ويرجع الفضل في التمييز بين هذين المكونين داخل النسق البصري إلى جماعة "مو" "**μ**"، التي قدمت تصورا متكاملا لتحليل هذا النسق في العديد من المؤلفات[1]؛ حيث ميزت بين العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية داخل الخطاب البصري. فماذا نقصد بهاتين العلامتين؟

2. العلامة الأيقونية

ليس من السهل تحديد طبيعة العلامة الأيقونية وضبط مجال اشتغالها؛ إذ الأيقونة[2] مفهوم واسع الدلالات وديناميّ المعاني، فقد ارتبط قديما بطقوس دينية مقدسة ومحافل لاهوتية كنسية، تعتبر الأيقونة تمثيلا للواقع المتعالي وإعادة إنتاج للنماذج ما وراء طبيعية[3]. لكن هذا المفهوم تخلص فيما بعد من الارتباط بالطقوس الدينية المقدسة، ليدل على علاقة التماثل والتشابه التي تجمع بين الدال وموضوعه، وهو المعنى الذي تتفق حوله جل المعاجم؛ إذ الأيقونة علامة تربطها علاقة تشابه وتماثل مع ما تحيل عليه في الواقع. بيد أن العلامة الأيقونية قد تولد عدة دلالات بناء على علاقتها بذاتها وبموضوعها وبمؤولها من جهة، واستنادا إلى علاقتها بالعلامات الأخرى كالأمارة (المؤشر) والرمز من جهة ثانية. ما يفيد بأنها قد تخرج عن طابعها الأيقوني الصرف، اعتمادا على أسس فلسفية تستند عليها كل رؤية للعلامة[4]. وتقع الأيقونية "**Iconicité**"، حسب غريماس، في قلب النقاشات الدائرة حول سيميولوجيا الصورة، لأنها تسترجع قضية قديمة هي "محاكاة الطبيعة"[5] التي أثيرت في نقاشات الفلسفة الطبيعية.

ذلك أن الأيقونية تتأسس على وجود علاقة تشابه بين الدال البصري ومدلوله، وهو ما «ينتج عنه أعلى درجات الإيهام المرجعي» [6]؛ بمعنى أن العلامة الأيقونية توهم بوجود علاقة معللة بين الدال والمدلول، ومن ثم التوهم بأن الدال البصري يحمل معناه في ذاته بمعزل عن السياق الثقافي والاجتماعي. ولعل هذا ما دفع غريماس إلى الاستعاضة عن مفهوم "الأيقونية" "**Iconicité**" بمفهوم "التصويرية" "**Figurativité**"، خلال حديثه عن السميائيات البصرية، حيث يكمن الفرق بين المفهومين فيما سماه ب"التمثيل" "**la représentation**" الذي يمكن أن يُحمل على تصورين مختلفين: الأول يقيم علاقة اعتباطية بين الممثَّل والممثِّل، والثاني يقيم بينهما علاقة معللة طبيعيا لأنها مبنية على التشابه[7].

ولتجنب الدخول في متاهات هذا المفهوم، سوف نحصر هنا عناصر المكون الأيقوني في الإنتاج البصري الذي يمثل الموجودات الطبيعية التامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)[8]، التي تتميز بوجود فزيائي وتشغل حيزا مكانيا في هذا الكون؛ حيث يتم توظيف شبيهها في النسق البصري على أنه علامة أيقونية تحيل عليها كما هي في الواقع.

ويعتبر الجسد أبرز علامة أيقونية دينامية، لا تنحصر دلالتها في البعد النفعي الوظيفي فقط، بل تتعداه إلى القدرة على إنتاج الدلالات الرمزية الثقافية. فالإنسان يبث الدلالات بكل أعضاء جسده، كما يقول ريجيس دوبري[9]؛ بمعنى أنه "يتكلم بجسده كما يتكلم بلسانه"، لأن الاستعمال الاجتماعي للسان مرتبط ارتباطا وثيقا بالاستعمال الاجتماعي للجسد[10]. « فالجسد لسان، نسق، سنن يتضمن سلسلة لا متناهية من الوضعيات المحتملة»[11]؛ إذ هناك شكل صامت من اللغة يمارس بإشارات اليد وإيماءات الجزء الأعلى من الجسم والوجه[12]، ويكون أبلغ في التعبير عن المعنى في كثير من الأحيان، لأنه هو الأصل الأول في التعبير، ولهذا لازال حاضرا حتى الآن في العملية التواصلية[13].

قد يعتقد الإنسان أننا نستعمل جسدنا بشكل عفوي تماما، وأنه لا يستطيع حمل أية دلالة صغيرة كانت أو كبيرة. بيد أن الأمر على العكس من ذلك؛ فالجسد يصدر علامات دالة سواء بشكل عفوي (علامات تعبيرية) أو بشكل مقصود (علامات إبلاغية)، وهذه الأخيرة هي التي تشكل مجال البحث السميائي، لأنها خاضعة، بحسب إيكو، للتسنين[14]. فكل شيء في هذا الجسد دال وينبغي استخراج هذه الدلالات وفق السياقات التي وُظفت فيها؛ إذ «يمكن كل جزء من الجسد من تشكيل معجم من الهيئات والإيماءات والمواقف [...] فكل إيماءة أو هيئة أو موقف يمتلك صيغة حسية تثمن التمثيل وصيغة ذهنية تثمن الدلالة» [15]. وتكون هذه الدلالة مضاعفة حين يتم توظيف الجسد في رسم ما بقصدية محددة.

ويذهب جورج مونان إلى أبعد من هذا؛ إذ يرى أن الصورة لا تكتفي بالإبلاغ فقط، بل تسعى، في غالب الأحيان، إلى خلق أثر شبه بيولوجي أو صدمة لدى المتلقي، فهي بهذا تشكل مثيرا يهدف إنتاج

رد فعل لدى الرائي[16]. فالصورة لا تكتفي بممارسة الفعل بل تحث على رد الفعل[17]؛ أي خلق تفاعل بينها وبين الرائي قصد بناء المعنى وعدم الاكتفاء بإخبار المتلقي فقط.

إن توظيف الجسد في العملية التواصلية أمر محكوم بالبعد الثقافي الخاص بكل مجتمع، فرغم استعمال الجسد وسيلة للتعبير في كل المجتمعات، إلا أن كيفية استعماله تختلف من ثقافة إلى أخرى، مع خضوع بعض الإيماءات لتسنين كوني يستطيع الكل فك شفرته، وهذا لا يعني أنها طبيعية وفطرية في الإنسان، بل هي إيماءات ثقافية بامتياز؛ كالغمز للدلالة على السكوت أو التواطؤ، وإسبال العيون للإغراء، والحدج للوعيد[18].

لا يكف الجسد الإنساني عن إنتاج المعاني باستمرار في كل الوضعيات التواصلية، فبالإضافة إلى وظيفته النفعية يحمل وظيفة ثقافية؛ إذ إن «الجسد المادي الحسي، قد يكشف عما يجري في داخله، من خلال الملامح أو الحركات التي تتجلى فيه أو تنعكس على مرآته» [19]. ومن ثمة يعتبر الجسد مدخلا مهما لأشكال التواصل مع الآخر ونقل التأثير إليه. إن الجسد ليس كتلة جامدة، بل هو جهاز يشتغل كسند للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات، إنه دال متكامل ومكتف بذاته، وبإمكانه إنتاج سلسلة لا متناهية من الدلالات. فهو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا[20]. ولفك تسنينها لابد من الرجوع إلى السياقات الاجتماعية والأنثروبولوجية التي وُظفت ضمنها، لأنه لا وجود لعلامة أيقونية غفل لا تستوحي مدلولها من الخزان الثقافي الذي يؤطرها، وهذه هي المهمة الصعبة التي يواجهها السيميولوجي؛ فما وراء المماثلة هو ما يشكل نقطة البداية بالنسبة للسيميولوجي، وإلا فلن يبقى هناك أي شيء نقوله عن الصورة سوى أنها مشابهة لموضوعها[21].

بيد أن العلامة الأيقونية لا تشتغل بمعزل عن باقي العلامات الأخرى التي قد تجتمع معها في بوتقة واحدة، بل تشتغل بمعية علامات أخرى، أبرزها العلامات التشكيلية التي تتكامل معها لإنتاج المعنى داخل الأنساق البصرية.

فإذا كان للجسد الإنساني حجم يوجد في أفق فضائي ويتحرك فيه باعتباره موضوعا مدركا ومتموقعا إلى جانب موضوعات أخرى[22]، فإن تجسيد هذا الجسد وما جاوره من موضوعات سميائية أخرى، وكذا إدراكه باعتباره علامة أيقونية داخل الرسم، لا يتم إلا بفضل مكونات العلامة التشكيلية وخاصة الأشكال منها، «فأي إدراك للعلامة الأيقونية لا يمكن أن يتم دون الأخذ بعين الاعتبار دلالات هذه الأشكال» [23].

وإذا كان المكون الأيقوني يحتل مكانة هامة في عملية إنتاج المعنى داخل النسق البصري، فإن المكون التشكيلي لا يقل أهمية عنه في إنتاج المعنى وتوليد الدلالات. ذلك أن اختلاف طبيعة هذين المكونين، لا يحول دون تلاحم تمظهراتهما المادية، ولا يمنع تفاعلهما داخل العلامة البصرية لإنتاج المعنى. فالنسق البصري كل متكامل يدعم كل عنصر منه الآخر بحثا عن أحسن تمظهر ممكن للمعنى،

خاصة في الأعمال الفنية مثل الكاريكاتير؛ إذ إن « التصميم الخاص بالعمل الفني ليس مجموعة من العناصر المنفصلة أو المتمايزة، إنه التنظيم الخاص بهذه المكونات في شكل متكامل»[24]، يضمن إنتاج المعنى وتبليغه إلى المتلقي بسلاسة ويسر. ومن ثم لا يمكن لنا إغفال دراسة العلامة التشكيلية وتحليل عناصرها خلال مقاربة أي خطاب بصري.

3. العلامة التشكيلية

أغفلت العديد من الدراسات الاهتمام بالعلامة التشكيلية كعلامة قائمة الذات داخل النسق البصري، على غرار ما فعل رولان بارث وغيره. ولم يتم الاهتمام بهذه العلامة إلا مع الدراسات التي قدمتها جماعة "مو" البلجيكية، التي نظّرت للمكون التشكيلي باعتباره مكونا هاما داخل النسق البصري؛ إذ ميزت نظريا وتطبيقيا في دراساتها حول الصورة والخطابات البصرية عامة، بين العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية. فقد أثبتت أن العناصر التشكيلية علامات ممتلئة ومستقلة وكاملة، وأنها ليست مجرد مادة للتعبير؛ أي أنها ليست دالا لمدلول العلامات الأيقونية[25].

يسمح هذا التمييز الأساسي، بحسب مارتن جولي، «برصد جزء كبير من دلالة الرسالة البصرية التي تحدد أيضا من خلال الاختيارات التشكيلية، وليس فقط من خلال العلامات الأيقونية التماثلية»[26]. ما يعني أن المكون التشكيلي مكون أساسي لا يقل أهمية عن المكون الأيقوني في عملية إنتاج المعنى داخل النسق البصري. وقد أكد غريماس هذا التصور عندما ميز، داخل النسق البصري، بين المكون التصويري"**figurative**" والمكون التشكيلي "**plastique**"، معطيا لهما الأهمية نفسها[27] في إنتاج المعنى داخل الإرسالية البصرية. فماذا نقصد بالمكون التشكيلي؟ وماهي عناصره؟

يكتسي المكون التشكيلي أهمية بالغة في تكوين النسق البصري بمختلف أنواعه، خاصة الأنساق البصرية التشكيلية. وأي تحليل لهذا النسق لا يمكنه تجاوز هذا المكون، نظرا لإسهامه الأساسي، إلى جانب المكون الأيقوني، في بناء المعنى داخل الإرسالية البصرية. خاصة وأن العناصر التي يتشكل منها تعتبر السند الأساسي لتمظهر الدوال داخل فضاء النسق البصري. ولهذا اهتمت به جماعة "مو" أيما اهتمام، في الوقت الذي أغفله العديد من الدارسين؛ حيث جعلت العلامة التشكيلية مكونة من ثلاثة عناصر أساسية هي: الأشكال والألوان والنسيج[28]. وإذا أردنا التفصيل فإن الدال التشكيلي يستوعب مجموعة من المكونات مثل: الخط والأشكال والألوان والمساحة والفراغ والإطار والمجال والعمق والإضاءة.. كل هاته المكونات تشكل أساس العلامة التشكيلية.

تتفاعل مكونات العلامة التشكيلية فيما بينها داخل بنية متكاملة مجسدة داخل إطار الخطاب البصري. وهي بنية خاضعة للسياقات الثقافية التي يستند عليها توظيف هذه المكونات بطريقة معينة وبحمولة دلالية محددة سلفا في ذهني الباث والمتلقي، وفق نموذج ثقافي مشترك بينهما، مما يسهل

عملية التواصل بينهما بواسطة العلامات التشكيلية المختلفة المتواضع على دلالاتها مسبقا، إلى حد بعيد بشكل محلي أو بشكل كوني. فكيف يمكن وصف العلامات التشكيلية؟

لوصف البنية الداخلية للدال التشكيلي، لجأت جماعة "مو" إلى ثلاثية يلمسليف: الشكل والجوهر والمادة: أما المادة فموجودة في الدال التشكيلي مثل النور غير المنظم بعد في نظام متمايز. وأما الجوهر فيكمن في الانطباعات التي يسببها هذا النور في تحقق من تحققاته مثل الأزرق المدرك كلون متمايز عن الأحمر. وأما الشكل فيمكن أن يتجسد في طيف الألوان باعتباره فهرسا عاما مفترضا[29]. ومن ثم فالدوال التشكيلية يفترض أن تحمل مستويين: مستوى التعبير ومستوى المحتوى، وتربط بينهما علاقة جدلية؛ فنظام المحتوى لا يستقر إلا بوجود نظام تعبيري يدل عليه، وبالتالي فعناصر مستوى التعبير لها وظائف على مستوى المحتوى[30].

إذن، كيف تنتج الدوال التشكيلية المعنى حسب تصور جماعة "مو"؟

تعتمد هذه الجماعة مبدأ ديكارتيا معروفا يقوم على تفكيك القضية إلى عناصر جزئية قصد معالجتها. ومن ثمة فقد فككت الدوال التشكيلية إلى أجزاء تعتبر وحدات أولية صغرى دالة. حيث إن الإمساك بجوهر هذه الوحدات الصغرى وتحديد كيفية اشتغالها هو الذي سيمكننا من التعرف على التحققات الممكنة لهذه العناصر داخل الرسالة البصرية. يمكن عرض هذه الوحدات الصغرى على الشكل الآتي:

1.3. الشكل

يتكون الشكل مبدئيا عن طريق تتابع مجموعة متجاورة من الخطوط، تتكون بدورها من مجموعة متتالية من النقط، «لكنها في ذاتها لا قيمة لها فهي تكتسب أهميتها من وجودها في إطار تنظيمي كلي»[31] هو الشكل. ولذلك يطلق لفظ الشكل على كل شيء يتضمن بعض التنظيم[32]، أي كل شيء تربط بين عناصره علاقة منسجمة دالة على معنى معين، « فالشكل لا يتمثل إلا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكتف بذاته، له أهميته الكامنة[33]»، ومن ثم فالشكل يؤدي ثلاث وظائف جمالية مترابطة فيما بينها؛ إذ إن الذات تدرك الشكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها[34]، وهذه الوظائف هي:

أ- الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل موحدا وواضحا ومفهوما.

ب- الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية.

ت- التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة[35].

فماهي دوال الشكل ومدلولاته؟ وكيف ينتج المعنى داخل العلامة البصرية حسب جماعة "مو"؟

1.1.3. دوال الشكل

إن الدال في العمل الفني هو المادة التي تتجسد في شكل ما؛ «إذ إننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبدا، بل إن لها على الدوام شكلا ما. فالعناصر المحسوسة للعمل تنتظم دائما على نحو ما، [...] [كما أن] الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما[36]»، مثل الخطوط والألوان...

كل شكل، حسب جماعة "مو"، يحدد بثلاثة إعدادات هي: الوضعية "**La position**" والبعد "**La dimension**" والاتجاه "**L'orientation**". وهي بمثابة وحدات شكلية صغرى **(Formème)**، يمكنها أن تأخذ عددا كبيرا من القيم، لكنها قيم متناهية، فعدد الوحدات الشكلية الصغرى محدود لأنها بنيات سميائية. ولا توجد معزولة عن بعضها البعض، بل هي أشكال (بالمفهوم الهيلمسليفي للكلمة). وتشكل هذه البنيات السميائية انعكاسا لبنياتنا الإدراكية[37].

أ-الوضعية:

تؤثر وضعية الشكل، داخل مركز العمق أو خارجه، في معنى هذا الشكل. وذلك انطلاقا من العلاقة بين ثلاثة عناصر هي: البؤرة "**Foyer**" والشكل والعمق. وتبقى وضعية الشكل شيئا نسبيا، بالنسبة لكل من العمق والبؤرة، باعتبار هذه الأخيرة مكانا هندسيا للإدراك الحسي يلتقي فيه نظام المحاور[38].

ب-البعد:

هو أيضا شيء نسبي، ويستند إلى ثلاثية: الشكل والعمق والبؤرة. ويقوم على تقابلات: صغير/ كبير، طويل / قصير، واسع / ضيق، وفقا لعاملين هما: سلم الناظر وحجم العمق[39].

ج- الاتجاه:

يعتبر الاتجاه نتاجا لحركة افتراضية، قابلة للنبذ، داخل العمق. ويقوم على تقابلات الوضعية إضافة إلى تقابلات أخرى مثل: جاذب / نابذ، أفقي / عمودي، صاعد / نازل، يمين / يسار[40]:

2.1.3. مدلولات الشكل

يعتبر الشكل تعبيرا يمكن أن يرتبط بالمحتويات من خلال عدة طرائق. وحصر الشكل في معنى واحد أمر عسير بالضرورة؛ فنحن في مجال ليس مشفرا بصرامة[41]، لكن يمكن القيام بمعالجة نظرية لمحتوى الأشكال المعزولة. فجماعة "مو" ترى أن للشكل مدلولات ثلاثية هي:

- أولى: محتوى الوحدات الشكلية الصغرى.
- ثانية: محتوى الأشكال.
- ثالثة: انتظام الأشكال البسيطة فيما بينها.

ويمكن لنا تلخيص وجهة نظر هذه الجماعة حول مدلولات الشكل كالآتي:

أ. محتوى الوحدات الشكلية الصغرى: المدلولية الأولية

إن الوحدات الشكلية الصغرى الثلاث التي تحدد الشكل، باعتبارها دوالا، لها محاور دلالية توافقها على مستوى المحتوى:

- **الوضعية يوافقها التنافر**: الشكل ليست له وضعية، إلا بالنسبة إلى العمق، ويشكل توترا بين مقولتين إدراكيتين تتحملانه بالتزامن هما: شكل وحد العمق؛ إذ يميل هذا الأخير إلى دفع كل شكل يقف خارج العمق قصد مركزته، وهذا ما يخلق التنافر بين: مركزي / محيطي. وعليه فإن الوضعية المركزية ذات سلطة قوية ومستقرة، أما الوضعية المحيطية فهي ضعيفة وغير مستقرة[42].

- **البعد توافقه الهيمنة**: البعد يمكن أن يهيمن على مستوى المحتوى إذا كان هاما، كما يمكن أن يكون مهيمنا عليه إذا كان محصورا[43].

- **الاتجاه يوافقه التوازن**: يعرف التوازن من خلال متغيرين هما: إمكانية الحركة والاستقرار. نحصل على التوازن الأقصى عندما يكون الاتجاه أفقيا وإمكانية الحركة قريبة من درجة الصفر والاستقرار مرتفع. في حين نحصل على التوازن الأدنى عندما يكون الاتجاه عموديا؛ حيث إمكانية الحركة مرتفعة أكثر[44].

ب. محتوى الأشكال: المدلولية الثانوية

تتسم المدلولية الثانوية للأشكال بالتركيب؛ لأنها تنتج عن مصدرين هما:

أولا- يمكِّن التركيز على وحدة شكلية صغرى داخل شكل ما، من تفخيم دلالتها على مستوى المضمون. لكن الشكل المركب من الوحدات الشكلية الصغرى، سيكيف دلالة هذه الوحدة الشكلية الصغرى ويقولبها.

ثانيا- للشكل فرديته الخاصة، وتنتج عنه مدلولية مركبة ومضاعفة، بحسب إدراك الشكل كملفوظ أو ضمن تلفظ. في الحالة الأولى: يمكن لشكل ما (الدائرة مثلا) أن يبدو أكثر أو أقل وفاء لنموذج من الأشكال داخل ثقافة محددة؛ فكلما اقترب الشكل من هذا النموذج كلما كانت الوحدة الدلالية التشكيلية، التي يأخذها من وحداته الشكلية الصغرى، مكيفة ومقولبة مع المدلول الذي استثمرته هذه الثقافة المحددة في ذلك النموذج. وهنا تتدخل السياقات لتحديد المدلولات: السياقات الداخلية للوحدات الدلالية التشكيلية (اللون والنسيج في ارتباطهما بالشكل)، والسياقات الخارجية (أشكال أخرى مجاورة، ووحدات أيقونية)[45]. في الحالة الثانية: يمكن اعتبار إبراز وحدة شكلية صغرى ما داخل الشكل بأنه أثر يدل على السيرورة التي نسقطها على الملفوظ؛ أي دلالة الوحدة الشكلية

كدال داخل المضمون، باعتباره يتكون من مجموع مدلولات الدوال التي تكون الشكل. (كأن يدل شكل ذو اتجاه مستقيم واضح على سرعة الإنجاز مثلا)[46].

ج. انتظام الأشكال البسيطة فيما بينها: المدلولية الثلاثية

يقصد بالأشكال البسيطة كل الأشكال التي يستوعبها المضمون والتي يتشكل منها في الآن ذاته. فانتظام الأشكال البسيطة فيما بينها هو ما يشكل المضمون الدلالي ويكون معناه. وينتج هذا الانتظام عن عاملين هما:

- **الأول**: العلاقات بين الوحدات الشكلية الصغرى؛ إذ ينتج الضغط عن العلاقة بين الوحدتين البعد والوضعية. لكن هذا الضغط ينمحي عندما يلغي الإدراك فردية الأشكال، أو عندما تحتفظ المسافة الكبيرة جدا بفرديتها. وينتج عن وحدة الاتجاه ما يسمى بالقطب، وهو نقطة افتراضية مبنية نتيجة قراءة الملفوظ، فهي نقطة معينة على مستوى المضمون تلتقي فيها محاور الأشكال ذات اتجاه (نقطة التلاشي). والقطب يكمل شبكة الضغوط المولدة من لدن البعد والوضعية. وأخيرا يمكن أن ينتج الإيقاع، باعتباره ظاهرة تحدد تكرار ثلاثة أحداث متقاربة على الأقل، عن البعد أو عن الوضعية أو عن الاتجاه. ذلك أن الإيقاعات هي دائما إيقاعات وحدات شكلية سواء أكانت إيقاعات بعد أم إيقاعات وضعية أم إيقاعات توجه. والذي يميز الإيقاع هو ارتباطه بعنصر الزمن والمكان، كما أنه يجعل إدراك التشكيلات العليا ممكنا. ومن ثم فالإيقاع يخلق شكلا عاليا جديدا، له مدلوله الفريد. ويعطي معيارا لتعريف التشاكل التشكيلي ويخلق أفق انتظار لدى المتلقي[47].

- **الثاني**: علاقات الأشكال البسيطة فيما بينها والتي يتحكم فيها نظام التحويل وفق ثنائية المحوِّل والمحوَّل[48]. ذلك أن الأيقونية تقيم مسافة معينة بين المرجع والدال، أي أنها تقيم، عبر التسويغ، هوية فيزيائية جزئية للدال مع المرجع. هذه المسافة والهوية توصف بسلسلة من التحويلات[49] التي يجب أن تحافظ على النمط المرافق؛ أي أن تحتفظ للدال ببنية بقدر ما تبقى محددة كأقنوم للنموذج، بقدر ما يكون مرجع النموذج أقنوما أيضا. ومعنى هذا أن المحوِّل والمحوَّل يجب أن يظهرا متطابقين مع النموذج نفسه، ذلك أن التحويل يترك عنصرا غير متغير ليستمر مشكلا الداعم الفيزيائي للأيقونة[50]، وبالتالي يضمن لنا التعرف على المرجع عبر الدال.

2.3. الألوان

يمكن تعريف اللون بكونه « ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكة العين، سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية[51]». نستنتج من خلال هذا التعريف أن اللون مرتبط بتفاعل شبكة العين مع ما يصلها من أشعة ناتجة عن الوسط الخارجي. ويتمتع اللون بسلطة قوية داخل الرسم الكاريكاتيري؛ فالطريقة التي توزع بها الألوان على الشكل لا تقل أهمية عن الشكل في ذاته. فإذا كانت الهيئة مرتبطة

بالوظيفة، فإن اللون مرتبط بالهيئة[52]، ومن ثم فهو مرتبط أيضا بالمعنى العام الذي تحمله الإرسالية البصرية.

وقد عالجت جماعة "مو" اللون بالطريقة ذاتها التي عالجت بها الشكل، درسته أولا بشكل نظري، وثانيا ميزت فيه بين مستويين: مستوى التعبير ومستوى المحتوى، المستوى الأول يمثله الدال أما الثاني فيمثله المدلول.

1.2.3. دوال الألوان

يمكن تقسيم اللون، على مستوى التعبير، إلى وحدات لونية صغرى هي: الهيمنة " **la dominance colorée** " والإضاءة "**la luminance**" أو اللمعان "**brilliance**" والإشباع " **la saturation**". وتعتبر هذه الوحدات اللونية الصغرى وحدات دلالية؛ لأن التضادات التي تحددها في فهارسها على مستوى التعبير تتوافق مع تضادات على مستوى المحتوى.

لمعالجة هذه الوحدات لابد من شروط هي[53]:

- اعتبار اللون وحدة مكونة من ثلاثة مكونات تشكل نظامه.

- إدراك اللون في حد ذاته وبشكل معزول.

- الالتزام بعملية تقطيع عددي للمادة، باعتبار هذه الأخيرة تفترض ترابط خطط التعبير بالمحتوى.

2.2.3. مدلولات الألوان

يمكن ربط الألوان، على مستوى المحتوى، بعدة مدلولات اجتماعية انطلاقا من تحليل هذه الوحدات اللونية الصغرى في علاقتها مع بعضها البعض؛ إذ يمكن أن تشير الإنارة والإشباع إلى دلالات سميائية بين-ذاتية، بينما يمكن أن ترتبط الهيمنة بتجارب شخصية يكون جزء منها فقط مشتركا بين الجميع. وذلك في إطار ثنائية مثير / استجابة. والاستجابة هنا تكون عاطفية[54]. فعندما يأخذ الدال اللوني مدلولا، فنحن إذن أمام شفرة (مثل تضاد الإشارة الضوئية في قانون السير الأحمر / الأخضر: ممنوع / مسموح)، ومن ثم تُقام عملية تراسل بين تقطيع النظام التعبيري وتقطيع المحتوى. مع العلم أن نظام تشفير الألوان ليس صارما بشكل مطلق؛ أي من المستحيل أن نبني للون معين نظاما محددا، وذلك لأن الرسالة تنشئ نظامها المحلي الخاص بها أخذا بعين الاعتبار السياقات الثقافية التي أنتجت فيها ومن أجلها.

بيد أنه يمكن دراسة التناظرات الدالية والدلالية على مستويين:

أ- مستوى الوحدات اللونية الصغرى:

يمكننا تحليل هذه الوحدات اللونية من خلال تعيين محاور أساسية للمضمون الدلالي؛ فالوحدة اللونية للهيمنة تستدعي المتناظرات الأكثر تعددا، مثل المتضادات المفهومية (مثل ساخن / بارد، بسيط / مركب). أما وحدة الإشباع فترافق قطب التفاضلات الدلالية (مثل تهنئة، تفاخر، طاقة حيوية...) وهو ما يعطي مضمونا للوحدة اللونية المعزولة (مثل مشبع / غير مشبع (على مستوى التعبير) = مشلول / نشيط (على مستوى المحتوى)). أما الإضاءة فتخلق نظام أزواج متناظرة (مثل ليلي / نهاري، مقلق / مطمئن، غامض / جلي)[55].

ب- مستوى جملة الألوان:

انطلقت جماعة "مو"، في معالجتها للون، من فرضية وجود قواعد تضبط الألوان على المستوى التركيبي، أي وجود قواعد للتناغم اللوني داخل العلامة البصرية.

للحديث عن هذا التناغم لابد من توظيف ثنائيات[56]:

- تناغم / تنافر
- ضغط / تحييد
- تكميلية / تشابه
- نظام / فوضى

إن اللون بحسب جماعة "مو" ينبغي أن يحلل بالقياس إلى محاور البنينة الخاصة بكل مستوى؛ فعلى مستوى التعبير، كل لون يقع على نقطة محددة من كل وحدة من الوحدات اللونية الصغرى. أما على مستوى المحتوى، فكل لون يتخذ مكانا بشكل إفرادي على محور واحد أو على عدة محاور دلالية متوافرة، سواء أكانت هذه المحاور متواصلة فيما بينها أم كانت منفردة. كما أن اللون يدخل في شبكة من العلاقات مع الألوان الأخرى التي تتمظهر في الملفوظ، الذي لا يمكن أن يكون مفهوما إذا لم تشكل العلاقات بين مجموع عناصره كلا منظما. يخلق بعض هذه العلاقات ضغطا بينما يخلق البعض الآخر انطباعا بالتوازن.

3.3. الفضاء: الإطار والمجال

أسست جماعة "مو" تصورها حول الإطار انطلاقا من تعريف "ميير شابيرو" له بأنه: «الإغلاق المنتظم العازل لحقل تمثيل المساحة المحيطة»[57]. لكنها لم تقف عند هذا الحد، بل تجاوزته لكونه لا يشمل عدة ظواهر مختلفة سميائيا وتشكل أسس الإطار مثل: المحيط "**Contour**" والحافة "**Bordure**".

أما المحيط فهو خط غير مادي يقسم الفضاء إلى جهتين من أجل خلق العمق والشكل. ويتميز المحيط عن الحد، كما رأيناه سالفا، باعتبار هذا الأخير يعرف طوبولوجيا داخلا وخارجا، في حين ينتمي

المحيط إدراكيا إلى شكل مرصود؛ بمعنى أنه مدرك حسي يتدخل في تحديد وحدات ومجموعات أيقونية و/ أو تشكيلية[58].

أما الحافة فهي البراعة التي تعيّن، في فضاء محدد وكوحدة عضوية، ملفوظا أيقونيا أو تشكيليا. والحافة، على عكس المحيط، لا تعرَّف من خلال مظهرها المادي، بل تعرَّف من خلال وظيفتها السميائية؛ إنها إذن علامة يتمظهر مدلولها من خلال:

- كل ما هو متضمن في حدود الحافة يحمل بالضرورة منزلة سميائية.
- يكون هذا المجموع من العلامات ملفوظا متجانسا ومتميزا في الآن ذاته عن العلامات التي يمكن أن تدرك في الفضاء الخارجي عند هذا الحد.
- ينبغي أن يتركز انتباه المشاهد على هذا المجموع[59].

وتجمع بين المحيط والحافة علاقة معقدة؛ إذ يمكن أن يوجد محيط دون حافة، غير أنه لا يمكن وجود حافة دون محيط. وإذا كانت الحافة تحدد ملفوظات فإن المحيط يحدد علامات معزولة كما يمكن له أن يخص الملفوظات أو مجموعات الوحدات داخل الملفوظ. ومن ثمة فتح إمكانية تمييز الخط المحيطي للوحدة والخط المحيطي للملفوظ[60].

وفيما يخص الحافة فيمكن معالجتها، بحسب جماعة "مو"، من خلال ثلاثة عناصر هي:

- خارج الفضاء المؤشر
- داخل الفضاء المؤشر
- الحيلة المؤشرة

فالحافة تدرج في الفضاء المؤشر وتستبعد عنه في الوقت ذاته، لأنها تعتبر كحد وكمكان عبور معا؛ أي كأداة توسط بين الفضاء الداخلي، الذي يشغله الملفوظ، والفضاء الخارجي. مع التركيز طبعا على الفضاء الداخلي باعتباره فضاء مركزيا.

إن الحافة علامة وبالتالي فهي مركبة من دال ومدلول، وهو ما يطرح إمكانية وجود بلاغة للحافة. فالفضاء المرسوم الحواف ليس فارغا، كما يمكن أن نظن، بل هو ملفوظ أيقوني أو تشكيلي منجز صراحة، وعليه فهو موضوع سيميائي. وهكذا تنبني علاقة بين الحافة والملفوظ المرسوم الحواف وفضائه أيضا، إنها علاقة تتيح وجود تشكيلات بلاغية[61].

فماهي طبيعة العلاقة بين الإطار والمجال ؟

يمكن تعريف المجال بأنه تلك الجزئية الفضائية التي سيتم تمثيلها، أما خارج المجال فهو كل الفضاء المحيط[62]؛ أي تلك الأشياء التي لا توجد داخل المجال، ولكن يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار خلال تحليل الرسم. «فالرابط بين المجال وخارج المجال يتحكم جزئيا في اشتغال الصورة »[63].

فماهي الحدود الفاصلة بين المجال وخارج المجال؟

بما أن المجال عبارة عن فضاء معين؛ فهو إذن مساحة محددة ومعزولة عن المساحة المحيطة به من خلال الحافة التي تحدد هذه المساحة بواسطة الإطار الذي يتناظر بدوره مع المجال؛ فالمجال هو ما يتم تمثيله داخل الإطار. ويؤكد غوتيي على عدم الخلط بين خارج الإطار وخارج المجال؛ فالأول يعين «ذلك الجزء من المسند الذي يمتد خارج حدود الصورة» [64] أما الثاني «فهو الفضاء غير الممثل» [65]. ويمكن القول مع غوتيي «إن المجال مرتبط بالمرجع أما الإطار فمرتبط بالدال. ويحاول الإطار أن يكون المجالُ مدلولَه. أما خارج الإطار فلا يهدف إلى الدلالة على خارج المجال» [66]. وعلى الرغم من كون هذه الثنائية يمكن ألا توجد في الرسم الكاريكاتيري، إلا أنه يمكن استثمارها خلال تحليل تموقع الرسم الكاريكاتيري على صدر الصفحة الأولى في الصحيفة وتلك العلاقات التي يمكن أن ينسجها مع باقي العناصر التي توجد جانبه على هذه الصفحة نفسها.

4.3. الفــراغ

يحدد الفراغ انطلاقا من تفاعل العناصر المادية المشكلة للعمل الفني[67]، وبالتالي فالفراغ جزء من البصريات غير مملوء بأي من العناصر الأخرى، وهو عنصر هام في التعبير الفني، وينقسم إلى نوعين: فراغ إيجابي ويقصد به المساحة الموجودة داخل الشكل أو التكوين والمحددة بخطوطه الخارجية، وفراغ سلبي ويقصد به المساحة الموجودة حول الخطوط المحددة للأشياء، وأبرز مثال على الفراغ السلبي هو خلفية الرسوم[68].

إن الفراغ، داخل العلامة البصرية، ليس مساحة فاقدة للدلالة وخالية من أي قصد يمكن أن يرمي إليه الرسام، بل هو « علامة ضمن العلامات، إنه يضمن للنظام التصويري فعاليته ووحدته[69] ». ويخلق بين الأشكال علاقة خفية يمكن إخضاعها للتأويل ضمن السيرورة التأويلية التي ينفتح عليها الرسم بشكل عام. فالمسافة الفاصلة بين شكل وآخر مسافة دالة تسهم في إنتاج المعنى بشكل مباشر أو غير مباشر.

4. خلاصة

انطلاقا مما سبق، يمكننا القول إن الأنساق البصرية تنتج المعنى من خلال علامتين متكاملتين هما: العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية بكل مكوناتها؛ حيث لا يمكن للمكون الأيقوني أن يشيد وحده دلالة متكاملة داخل النسق البصري؛ إذ لا بد من المكون التشكيلي ليكتمل تشييد المعنى الذي ينتج عبر تفاعل هذين المكونين مع بعضهما البعض، لتستوي الإرسالية البصرية كاملة المعنى والمبنى.

ولئن أغفل العديد من الدارسين المكون التشكيلي ولم يدرجوه ضمن عناصر تحليل الإرسالية البصرية إلا لماما كالاكتفاء بتحليل دلالات الألوان مثلا، فإن ما قدمته جماعة "مو" من تصورات متكاملة بخصوص هذا المكون، ليعتبر جهدا رائدا، تنظيرا وتطبيقا، سار على سمته العديد من الدارسين للإرساليات البصرية.

الهوامش:

1- أهمها كتاب:

- Groupe µ : Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image, ed. Seuil, 1992.

2- يعتبر كتاب "**ICONOLOGIA**" ، الذي ألفه الايطالي **Cesare Ripa** ونشر سنة 1593م، من أقدم الكتب التي ألفت حول مفهوم الأيقونة، ويعتبر هذا المؤلف بمثابة معجم للمفاهيم المجردة المحددة من خلال وساطات رمزية بين حقل الصور والأفكار. فهو يناقش الألوان واللباس والرسم والنحت والعديد من المفاهيم المرتبطة بهذه الفنون، مركزا على الحضارة المصرية القديمة والحضارة اليونانية والرومانية.. ترجم هذا المؤلف إلى اللغة الفرنسية واللغة الانجليزية، ينظر:

- Cesare Ripa, Iconologia, or, moral emblems, By the Care and at the Charge of Pierce Tempest, Printed by Benj. Motte, London, 1709.

3 - J. Chovalier et A. Gheerbrant : Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 2000, p. 518.

4- امبرتو إيكو : العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط. 1، 2007، ص.109 وما بعدها.

5 - A. J. Greimas : "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", In : Actes Sémiotiques, vol. VI, 60. 1984, p. 7.

6 - Joseph Courtés : Analyse Sémiotique du Discours : de l'énoncé à l'énonciation, Hachette, Paris, 1991, p. 169.

7 - A. J. Greimas : "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", p. 7.

8- سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط. 3، 2012، ص. 133.

9- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 2، 2013، ص. 36.

10 - David Lebreton: Des visages, éd. Metaillé, 1992, p 141.

11- سعيد بنكراد: "الجسد: اللغة وسلطة الأشكال"، علامات، عدد 4، 1995، ص. 58.

12- مايكل كورباليس: في نشأة اللغة، ترجمة: محمود ماجد عمر، عالم المعرفة، عدد 325، 2006، ص. 59.

13- نفسه، ص. 147.

14- امبرتو إيكو: مرجع سبق ذكره، ص.73.

15- غي غوتيي: الصورة: المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط 1، 2012، ص. 178.

16 - Georges Mounin : "pour une sémiologie de l'image", in Communication et langages, N°22, 1974, p. 50.

17- ريجيس دوبري: مرجع سبق ذكره، ص. 11.

18- سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 135- 136.

19- نديم معلا : "الجسد والمسرح"، عالم الفكر، م. 34، ع. 4، أبريل يونيو، 2009، ص. 212.

20- سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 191 وما بعدها.

21 - Christian METZ : "Au-delà de l'analogie, l'image", In : Communications, N° 15, L'analyse des images, 1970, P. 9.

22 - A .J. Greimas: Du sens, essais sémiotiques, Les éditions du seuil, Paris, 1970, p. 55.

23- سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 145.

24- شاكر عبد الحميد: المفردات التشكيلية، رموز ودلالات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد 6، فبراير 1997، ص. 11.

25 - Groupe µ : Traité du signe visuel, p. 118-119.

26 - Martine joly : Introduction à l'analyse de l'image, 2eme ed. Armand colin,2009, p. 80-81.

27 - A. J. Greimas :" Sémiotique figurative et sémiotique plastique", p. 12.

28 - Groupe µ : Traité du signe visuel, p. 189.

29- Ibid. p. 190.

30 - Ibid. p. 196.

31- شاكر عبد الحميد: المفردات التشكيلية، ص. 13.

32-روبرت جيلام سكوت: أسسم التصميم، ترجمة: محمد محمد يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت. ص.24.

33-جيروم ستولنيتز: النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط. 1، 2007، ص. 336.

34- محمد الماكري: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت ، ط.1، 1991، ص. 19.

35. جيروم ستولنيتز: مرجع سبق ذكره، ص. 350.

36. نفسه، ص. 323.

37 - Groupe µ : Traité du signe visuel, p. 210.

38 -Ibid. p. 213-214.

39 -Ibid. p. 214-215.

40 -Ibid. p. 216.

41 -Ibid. p. 217.

42 -Ibid. p. 218.

43 -Ibid. p. 219.

44 -Ibid. p. 219.

45 -Ibid. p. 220-221.

46 -Ibid. p. 221.

47 -Ibid. p. 222-225.

48 -Ibid. p. 225-226.

49 -Ibid. p. 177-178.

50 -Ibid. p. 179.

51- يحيى حمودة: نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص.9.

52- روبرت جيلام سكوت، مرجع سبق ذكره، ص. 101.

53 - Groupe µ : Traité du signe visuel, p. 233-234.

54- ميز عالم النفس يونغ بين أربعة نماذج نفسية كل منها يرتبط بلون تفضيلي من الألوان الصافية: فكرة: أزرق، حدس: أصفر، شعور: أحمر، إحساس: أخضر. ينظر:

- Groupe µ : Traité du signe visuel, p. 449.

55 -Ibid. p. 238-241.

56 -Ibid. p. 248-250.

57-Meyer Schapiro : Style, artiste et société, Gallimard, Paris, 1982, p.13.

58 - Groupe µ : Traité du signe visuel, p. 377-378.

59 -Ibid. p. 378.

60 -Ibid. p. 378.

61 -Ibid. p. 382.

62- غي غوتيي: مرجع سبق ذكره، ص. 46 و47.

63- نفسه، ص. 46.

64- نفسه، ص. 48.

65- نفسه، ص. 48.

66- نفسه، ص. 48.

67- روبرت جيلام سكوت: مرجع سبق ذكره، ص.121.

68-دواير فرانسيس وديفيد مايك مور: الثقافة البصرية والتعلم البصري، ترجمة: نبيل عزمي، مكتبة بيروت، ط. 1، 2007، ص.232.

69- غي غوتيي: مرجع سبق ذكره، ص. 77.

المصادر والمراجع:

- **باللغة العربية**

- إيكو امبرتو : العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط. 1، 2007.
- بنكراد سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط. 3، 2012.
- "الجسد: اللغة وسلطة الأشكال"، علامات، عدد 4، 1995.
- حمودة يحي: نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، 1981.
- دواير فرانسيس وديفيد مايك مور: الثقافة البصرية والتعلم البصري، ترجمة: نبيل عزمي، مكتبة بيروت، ط. 1، 2007.
- دوبري ريجيس: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط. 2، 2013.
- ستولنيتز جيروم: النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط. 1، 2007.
- سكوت روبرت جيلام: أسسم التصميم، ترجمة: محمد محمد يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
- عبد الحميد شاكر: المفردات التشكيلية، رموز ودلالات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد 6، فبراير 1997.
- غوتيي غي: الصورة: المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط. 1، 2012.
- كوربباليس مايكل: في نشأة اللغة، ترجمة: محمود ماجد عمر، عالم المعرفة، عدد 325، 2006.
- الماكري محمد: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت ، ط.1، 1991.
- معلا نديم : "الجسد والمسرح"، عالم الفكر، م. 34، ع. 4، أبريل يونيو، 2009.

- **باللغة الأجنبية**

- Chovalier. J. et A. Gheerbrant : Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 2000.

- Courtés, Joseph : Analyse Sémiotique du Discours : de l'énoncé à l'énonciation, Hachette, Paris, 1991.

- Greimas. A. J. : "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", In : Actes Sémiotiques, vol. VI, 60. 1984.

- Du sens, essais sémiotiques, Les éditions du seuil, Paris, 1970.

- Groupe µ : Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image, ed. Seuil, 1992..

- Ripa Cesare : Iconologia, or, moral emblems, By the Care and at the Charge of Pierce Tempest, Printed by Benj. Motte, London, 1709.

- METZ, Christian : "Au-delà de l'analogie, l'image", In : Communications, N° 15, L'analyse des images, 1970.

- Mounin, Georges : "pour une sémiologie de l'image", in Communication et langages, N°22, 1974.

- joly, Martine: Introduction à l'analyse de l'image, 2eme ed. Armand colin, 2009.

- Schapiro, Meyer : Style, artiste et société, Gallimard, Paris, 1982.