سيميـائيــة الصـورة الفنــية

أ. إيمان عفان

كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية

جامعة يحيى فارس بالمدية

Imaneaffane76@gmail.com

Résumé :

Nous abordons dans cet article l'image artistique…notre choix a été inspiré par la valeur de l'artfiguratif en soi-même en tout qu'invention humaine et sur sa capacité à transmettre les messages et à exprimer les sentiments de l'artiste envers son milieu social et culturel et historique. Ce qui donne à cette image une importance majeure dans les sciences de la communication.

Et pour but d'apporter un éclairage sur la vraie signification des motifs, des forme, et des couleurs qui traitent de la structure de cette image , il nous faut comprendre son langage et son propre vocabulaire et qu'on appel les signes visuelles .Ces signes nous permettent une analyse sémiologique qui à son tour permet de dévoiler le sens de l'image et d'en déduire les vérités cachées.

ملخص :

لقد ترجم فن الرسم و لآلاف السنين، أقراح الناس و أفراحهم.. آمالهم وآلامهم.. مشاعرهم و أفكارهم.. إيمانهم و كفرهم... كلّ هذا و أكثر، و لكن دونما تلفظ بكلمة واحدة، فمفردات الصورة لم تكن سوى خط وشكل و لون.

هذه المفردات البكماء ذات القوة التأثيرية الخارقة هي ما شغل عقول الباحثين في علوم الاتصال و على رأسها علم السيميائيات الذي رأى في الصورة الفنية نصّا مفتوحا قابلا للقراءة و التأويل تماما كالنص الشعري أو النثري... الاختلاف الوحيد هو طبيعة اللغة الموظّفة و طبيعة وحداتها و شبكاتها العلائقية. و شغل السيميائي فيها هو تفكيك هذه العلامات ثم إعادة بنائها من جديد من أجل الوصول إلى الإجابة عن "كيف قالت الصورة ما قالته و ما الذي تعنيه؟"

مقدمة:

لقد لعبت الصورة منذ القدم الدور الرئيس في الحياة البشرية، إذ صاحبت الإنسان الأول وهو الذي لا يعرف عن النعيم شيئا إلاّ مأوا في كهف من جبل، و لكنّه رغم كل شيء رسم... ربما ليتصل بالقوة الخفية التي تسيّر عالمه السفلي المضني، فتيسّر عليه بعضا من شظف العيش، وربما لاعتقاده أن الصورة لديها قوة سحرية خارقة تمكّنه من امتلاك الطرائد و الأشياء بمجرد تمثيلها على الأسطح الصخرية.

ثمّ تحضّر هذا الإنسان وأنشأ المدن و شيّد العمائر و الصروح، و الصورة لا تزال تصاحبه و تتطور بتطوره، حاملة عبأ التعبير عن مشاعره و أفكاره و معتقداته و أذواقه، مسجلة عبر زخم من الأشكال و الألوان مسيرة التاريخ بكل أبعادها: الثقافية و الاجتماعية و الدينية و الاقتصادية و حتىّ السياسية، وهي –أي الصورة– لا تزال على حالها لا تبرحه إلى يومنا المشهود هذا و إن تعددت أشكالها و تميزت مدارسها و اتجاهاتها ، ففن الرسم باق على حاله يحمل مشعل عكس –ليس فقط– العوالم الداخلية للفنان ولكن كلّ ما تتمثله تجربته الشخصية عن المحيط الخارجي بكل أبعاده. فالرسم وسيلة من وسائل التعبير و التواصل الإنساني و هي مثلها مثل النثر و الشعر نص فني قابل للقراءة وإن تغيرت مفردات اللغة التي يوظفها و تغيرت وفقها قواعد النحو بما هي قواعد تحكم العلاقات بين مفردات أو وحدات هذه اللغة.

ومن هنا كان اهتمام علم السيميائيات بالصورة بوجه عام و الصورة الفنية بوجه خاص بما أنه علم يهتم بجميع أنظمة و أنساق التعبير و التواصل البشري، بل و بجميع الأنساق الدالة و إن لم يكن هدفها التواصل، و هو يدرس هذه الأنساق جميعها على اعتبارها نظم حبلى بالمعاني و الدلالات. و على حدّ تعبير دانيال شاندلر :إننا كبشر تسيّرنا رغبتنا بتوليد المعاني، و نتميّز بأننا نصنع المعنى عن طريق ابتكار العلامات و تفسيرها. نحن فعلا كما يقول شارل ساندرسبورس"لا نفكر إلاّ بواسطة العلامات". و تتخذ العلامات شكل الكلمات أو الصور أو الأصواتأو الروائح أو النكهات أو السلوكات أو الأشياء، لكن ليس لهذه الأشياء معنى في ذاتها، و لا تصبح علامات إلاّ عندما نحمّلها معنى.[1]

فما هو المفهوم الذي يطرحه علم السيميائيات للصورة الفنية أو لنقل الصورة المنتمية لفن الرسم؟

قبل الإجابة على هذا السؤال علينا أوّلا أن نعرّف بموضوع علم السيميائيات، على الرغم من أن الجدل حول حدود هذا الموضوع في حدّ ذاته لا يزال محل تجاذب بين اتجاهات شتى و متباينة الطرح.

موضوع السيميائيات:

علينا أن نعرف أولا أن السيميائيات هو علم حديث النشأة كعلم قائم بذاته ، على الرغم من أن موضوعه كان متناولا بشكل أو بآخر في الانتاجات الفكرية الكلاسيكية وهو على حداثته انبثق من منبعين لا واحد وكلاهما في الفترة ذاتها : المنبع الأول ذو طبيعة لغوية ، كون صاحبه ويدعى فرديناند دو سويسر(1913–1857) كان باحثا في علم اللسانيات، وكان مدركا لحقيقة أن البشر لا يتصلون فقط بواسطة اللغة، ولذلك فقد رأى أنه لابد من وجود علم أشمل من علم اللسانيات، يدرس كل العلامات والرموز التي يوظفها بنو البشر خلال تواصلهم داخل مجتمعاتهم " اللغة نظام من العلامات التي تعبّرعن أفكار ومنهذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة ، ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، فيشكل هذا العلم جزء من علم النفس الإجتماعي ، وسنطلق عليه اسم السيميولوجياsémiologie".

وهو يضيف " ستعرّفنا السيميولوجيا ممّا تتكون العلامات، وما هي القوانين التي تحكمها، ولأن السيميولوجيا غير موجودة بعد ، فنحن لا نستطيع الجزم بما ستكون وفي المقابل من حقها أن تكون موجودة ، لأن مكانتها قد حددت مسبقا، وما اللسانيات إلا جزء من هذا العلم العام".[2]

أما المنبع الثاني، فكان ذو طبيعة منطقية كون صاحبه الذي يسمى " شارل ساندرس بورس (1838– 1914) هو فيلسوف وعالم منطق أمريكي ، ومن غير موعد مسبق ولا اتفاق تحدّث هو الآخر وفي الفترة نفسها

عن رؤيته لضرورة وجود علم عام للعلامات أسماهسميوطيقا، وهو في تقديمه لهذا العلم الجديد يعلن " لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء ، سواء تعلق الأمر بالرياضيات أو علم البصريات أو الكيمياء أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك ، أو علم النفس أو علم الصواتة أو الاقتصاد أو تاريخ العلوم ، وكذا ... والميثولوجيا إلا من زاوية نظر سيميائية "[3]

إذن سويسر اللغوي تنبأ بعلم يدرس حياة العلامات والرموز التي توظّف داخل الحياة الاجتماعية سواء كانت لغوية أو غير لغوية واختار أن يسميه sémiologieسيميولوجيا ، أما بورس عالم المنطق فلم يكتف بالتنبؤ ، بل قطع أشواطا مديدة في الدراسة العميقة لعلم العلامات هذا ، والذي أسماه من جانبهsemioticسيميوطيقا .

و لكن السيميوطيقاالبورسية لم تعرف ذلك الانتشار الواسع الذي عرفتهسيميولوجياسوسير خاصة من الجانب الأوروبي، لذلك نجد الكثير من الكتابات الفرنسية تنطلق من الدرس اللساني، كما فعل الناقد الأدبي و السيميائي " رولان بارت" الذي على يده عرفت السيميولوجيا خروجها الحقيقي إلى رحاب الأنساق غير اللغوية، و تأسست فعليا سيميولوجيا الصورة. فلقد أقر " رولان بارت " أن السيميلوجيا بمبادئها هي مجرد نقل حرفي للمبادئ اللسانية ومن هذا المنطلق اعتبرها جزء من علم اللسانيات ، عكس ما تنبأ به "سوسير " الذي جعل من اللسانيات الجزء المفضل من السيميولوجيا . [4]

ولذلك طوّع "بارت" المفاهيم اللسانية (لسان / كلام / ، الدال / المدلول ، التعين / الإيحاء المحور التركيبي / المحور الاستبدالي) لدراسة أنساق الموضة والغذاء والملابس والإشهار والأسطورة وغير ذلك.

وبهذا المنظور تصبح اللسانيات علما عاما ، إذ تتجاوز وضعها الإبستيمولوجي المعروف الذي يجعلها تقتصر على دراسة العلامات اللغوية ، وتصبح السيميائيات عبارة عن منهجية لصيقة بهذه اللسانيات المعممة ، فلم يجعل بارت السيميائيات فرعا من اللسانيات إلا ليتوسّع بهما معا إلى أبعد الحدود.[5]

وفي هذا السياق يضيف " برنار توسان " ... نجد أن السيميولوجيا تشهد تطورا في المدرسة التطبيقية للدراساتالعليا بإيعاز من " رولان بارت " وبعض مساعديه.. فالأشكال التعبيرية الإيقونية التي تثير اهتمام السيميولوجيين أصبحت تتكون أساسا من الرسم التمثيلي ، السينما ، القصة المصورة، وأضحى النص الأدبي المادة الهامة للدراسات السيميوطيقية اللسانية، فبعد نشر كتاب "بلاغة الصورة " مباشرة ، خصص بارت اهتمامه بالنص مع اقتحام لميدان الموسيقي والغناء ، إضافة إلى الصورة الفوتوغرافية.[6]

و بالتالي فسيميائية الصورة بوجه عام عرفت أنطلاقتها مع أعمال رولان بارت، بما فيها الصورة الفنية محور موضوعنا.

مفهوم الصورة الفنية:

الصورة في فن التصوير أو الرسم تتمتع –كصورة ثابتة– بمجموعة من الميزات تستمدها من فن الرسم في حدّ ذاته الذي يعدّ من الفنون التشكيلية، وهو فن رسم الأشياء والأشخاص باستخدام الألوان والبقع والتظليل والترقين والطلاء، وإنتاج اثر الضوء والظل.[7]

وهو بذلك يتضمن خمسة عناصر رئيسية على حدّ تعبير "شاكر عبد الحميد" هي إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال والفراغ والضوء والظلال والألوان، غير أن اللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن الرسم[8].

وشاكر عبد الحميد يورد لنا جملة من التعاريف حول فن الرسم أهمّها:

أن فن الرسم هو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، وهو كذلك تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو،كما يعرف كذلك باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين،كما يعرف على أساس أنه التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة بواسطة لغة بصرية ثنائية البعد[9].

لقد عرفت كل شعوب العالم عبر أحقاب التاريخ المختلفة فن الرسم(الصورة)حتى أن الكثيرين ولآلاف السنين جعلوها مقدسة فوضعوها في دور المعابد لتذكر(المؤمنين)بمبادئ عقيدتهم، وعلى حدّ تعبير "دومينيك.س.فلورشيم"Dominique.S.Floersheim فقد استعملت الصورة ولأحقاب عديدة ومديدة من التاريخ لتعويض النقص في القراءة والكتابة، ثم إن فن الرسم أخذ على عاتقه كذلك ولمدة طويلة مهمة عكس العالم الخارجي، ولم يتراجع عن هذا الدور إلاّ بعد اختزاع الصورة الفوتوغرافية، إذ اتجهت بعدها الصورة الفنية أكثر فأكثر إلى عكس العالم الداخلي– عالم الفنان–فقد ذهبت بعض المدارسفي العصر الحديث إلى الاعتقاد بسخافة تقليد الطبيعة،وضرورة ابتكار لغة بصرية خاصة بكل فنان،وبذلك ابتعد فن التصوير أو الرسم شيئا فشيئا عن عكس العالم الخارجي واقترب أكثر فأكثر إلى عكس العالم الداخلي للفنان.[10]

وعلى حدّ تعبير "فلورشيم"دائما، فإن الفنان يفتح أعيننا ويجعل الحقيقة مرئية بالنسبة لنافي نفس الوقت الذي يمرر فيه ودون أن نشعر أفكاره ومشاعره[11].

وكما يقول"غيغوتييه" أنه:"لا حاجة لنا إلى التساؤل عن درجة الوفاء للواقع أو الانزياح عنه،فما هو أساسي في عمل الصورة هو الاستعمالات الرمزية الممكنة التي تفتح وحدها الصورة على محيطها القريب والبعيد على حدّ سواء،فالمعنى في الصورة ليس شيئا آخر سوى العلاقات الخفية التي تربط بين ما يؤثثها،وبعبارة أخرى إن ما يشكل لغة الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضا،فالوجود الإنساني والألوان والأشكال والخطوط والإضاءة والإعداد الفضائي والظلال كلها مداخل أساسية لاستيعاب ممكنات التدليل داخل الصورة...إن ما يثيرنا هو الحزن في العينين لا لونهما.[12]

من أجل كلّ هذا كان الاهتمام بالصورة عامة والصورة الفنية بشكل خاص من قبل أهل الاختصاص من منظرين ومحللين ينتمون إلى مروحة واسعة من العلوم...الكلّ نظر للصورة الفنية من زاوية اختصاصه بحثا عن بنيتها الشكلية وميكانيزمات اشتغالها كواحدة من أكثر وسائل التعبير والتواصل البشري إثارة وتأثيرا،وما يهم موضوعنا هو رؤية علم السيمائيات لهذا النوع من الصور تحديدا بما أن علم السيمائيات هو علم البحث عن آليات اشتغال العلامات داخل منظومتها التعبيرية ومن خلال نص معين وكيفية بناء العلاقات فيما بينها لتنتج لنا المعنى.

وبالعودة إلى "غي غوتييه":هناك مستويان في الصورة يشير الأول إلى "الموضوعي"فيها أي ما يوجد خارج العين وسابق على وجودها،ويشير الثاني إلى سلسلة المعاني التي لا يمكن أن توجد إلاّ في الذات الناظرة وقدرتها على الكشف عن سياقات جديدة هي أصل التمثيل وغايتهالأولى، إذ يتكفل المعطى الأول بوصف المعطى الظاهر من التأليفات الجديدة التي تعدّ في واقع الأمر قصديات مسقطة هي من صلب النظرة وحاصلها ولا وجود لفواصل قطعية بين الأول والثاني.

إن عمل الصورة يتوقف على قدرتها على استيعاب مجمل الأحكام والتصنيفات الاجتماعية واستعادتها كما هي مودعة في الأشياء والكائنات،وبعبارة أخرى يتوقف "الغنى الدلالي"داخلها على قدرتها على الاستعانة بالخبرة الإنسانية في كل أبعادها الرمزية، فالمعنى ليس معطى سابقا لما يتم تمثيله في الصورة،انه وليد الممارسة الإنسانية في محيطها بأشيائه ومظاهره وتلك طبيعة كل الفنون التي تصنف ضمن النمط المحاكي.[13]

وغي غوتييه يلمّح هنا إلى مصطلح التمثيل الذي درجت القواميس والموسوعات على توظيفه في شرح مفهوم الصورة وهو مصطلح في الحقيقة أثار جدلا واسعا في أوساط السيميائيين.

وكما تذكر بلاسم محمد،بينما يعرّف قاموس "روبيرت"Robert الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء،ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة ذلك أن الفعل اللاتيني Initar يعني إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة،نجد الاصطلاح السيميوطيقي بالمقابل يضع الصورة تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقونة Iconicity وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل...ولعلّ أول من قدم تعريفا مرجعيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي "شارل ساندرس بورس" الذي قدّم العلامة الأيقونية على أنها شبيهة بالموضوع المحال عليه،ولا يهم في نظر بورس إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة)أو سمعية[14].

وبناء على هذا الاصطلاح البورسي قامت العديد من الأبحاث السيميائية في مجال الصورة رغم أن مصطلح العلامة الأيقونية في حدّ ذاته عرف الكثير من الجدل ومسّه التعديل والتحوير على اختلاف وجهات نظر المنظرين،فها هو "شارل موريس" رغم تبنيه لمصطلح الأيقونة البورسي،إلاّ أنه عدّله بتعريفها على أنها أية علامة تشبه من بعض النواحي ما تشير إليه،وقد أراد أن يطبّق مفهوم الإيقونةIconicity على الظواهر المتعددة للفن،ولاحظ في الوقت ذاته أن هذه العلامة الأيقونية في تشابهها مع الموضوع تمتلك تأويلات شتى على نحو كامن.

وبالتالي فالأيقونة في رأي"موريس" هي ميزة الرسم والنحت والفنون الأخرى وبضمنها الموسيقى وهو يقول:"إن التشابه الخارجي البسيط مع الحياة لم يكن قط هدفا للفن الحقيقي ولا يحدد معناه الداخلي،فتمثيل الخصائص الأساسية والمميزة للعالم المحيط والحياة الروحية للإنسان قد جذب اهتمام الفنانين العظام في شتى العصور على نحو ثابت،لذلك فإن تشابها معيّنا بين الصور الفنية والحياة لا يمكن أن يسلك سلوك المبدأ التحليلي لتحليل الفن".

وطور "موريس"عدم كفاية هذا التشابه الخارجي للتعبير عن الجوهر الجمالي للعلامة الإيقونة،فالفن في نظره هو لغة من نوع خاص،لذلك اهتم أساسا بالوظيفة الانفعالية التعبيرية للفن،ففي رأيه يمتلك الفن واللغة على نحو مشترك قابلية تعيين الأشياء والظواهر فضلا عن تصوير موقف تجاههما[15].

ويمكننا اختصار وجهة النظر السيميائية للصورة الفنية فيما أورده "ل.جيرفيرL :Jervereau "في مقارنة مهمة ودقيقة بين السيميائيات وتاريخ الفن:"إنّ المؤرخ للفن يعمد إلى تحليل الوثيقة الفنية (اللوحة)من الناحية الأسلوبية،فهو أولا يضعها في وعائها الزمني الذي أنجزت فيه بكل ما يعنيه من تداعيات وتأثيرات فنية،ثم يهتم بالجانب التقني من استعمال الأدوات والألوان،كما يهتم بصاحب اللوحة هل هو معروف أو مغمور،وهل هذه اللوحة مميزة بما يكفي لتحدث أثرا في العالم الفني أم أنها ستمر في صمت،إنه سيهتم بمركبات الصورة من الأنواع والخطوط وطريقة توزيع الأشكال والألوان والظلال والضوء...باختصار مؤرخ الفن يضع الصورة الفنية(اللوحة)بجميع مكوناتها في سياقها كموضوع وكأسلوب وكمعلم زمني،أمّا بالنسبة للسيميائي فما يهمّه هو دلالة الصورة،ما الذي أراد الفنان التعبير عنه، وما هي العلامات التي وظّفها من

أجل ذلك،وهو بالتالي يضع الصورة في شبكة تحليل دقيقة وبالتالي فهو يهتم بمكونات الصورة من منطلق أنها دالة،وكيف أنها عبّرت عن مدلولاتها،وبالتالي فالسيميائي ينتقل من الدال إلى المدلول،وهو بهذا يكشف عن العناصر والمركبات التي تعلّم الطريق لمعرفة بلاغة الصورة[16].

إذن الصورة الفنية لم تكن يوما مجرد محاكاة ساذجة للموجودات أو نسخة طبق الأصل –سيئة كانت أم حسنة– للطبيعة،فالصورة هي مواقف وأحكام اتجاه المدرك وهذا الذي تبحث عنه السيميائيات من خلال العمل على تفكيك عناصرها وإعادة بنائها من جديد،وفي هذا يقول"غي غوتييهGay Gautieh":الصورة شيء آخر غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لا مراء فيه،فما يأتي من العين هو "نظرة تنظر" إلى الأشياء ذاتها،إنهّا لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة...إن العالم موضوعي في ذاته لا في وعي الذات التي تلتقطه في كليته أو في تفاصيله،فالعين ترى عبر وسائط الثقافة والخيال والمعتقدات(ترى العين ما تودّ أن تراه لا ما يمثل أمامها...ما تستوعبه النظرة ليس واقعا بل معرفة بهذا الواقع وهذا الانفتاح على الظاهر هو ما تعبّر عنه الألوان والنور ولعبة التركيب في اللوحة...إنّ غاية كل تواصل بصري هي استنفار لكمّ هائل من الأحاسيس التي تتوسل بالنظرة أكثر ممّا تستدعي اللفظي لإدراك مداها إنها مبثوثة في الحجم واللون والشكل والامتداد،لذلك فإن اللوحة تحرمنا من الكلام الكي تعلّمنا فن النظرة...الصورة تمثيل لا يستند إلاّ إلى خصوصية النظرة لذلك تصنّف عادة ضمن الأدوات التعبيرية المولّدة للأحاسيس والانفعالات والتداعيات إنها وسيلة للاستثارة لا إحالة على مقولات[17].

طبيعة العلامة في فن الرسم:

رغم تمسك "رولان بارت" بالمبادئ اللسانية وثنائيتها الشهيرة، دال/مدلول،لسان /الكلام،تركيب/استبدال،تقرير/إيحاء...في دراسته للصورة، يتجه الكثير من الباحثين حتى من أتباع المدرسة السيميولوجية الفرنسية، بل وحتى من تلامذة "بارت" إلى توظيف بعض المفاهيم "البورسية" في تناولهم لموضوع الصورة تحديدا، إذ نجد تصنيف بورس الثلاثي للعلامات حاضرا بقوة في كتب السيمائيات الناطقة بالفرنسية والمترجمة عنها على الرغم من تشبث أصحابها بالمبدأ الثنائي للسيميولوجيا الفرنسية.

وكما يقول"جونثانبيغنل":"...إن التحليل السيميائي للصور والعلامات الأخرى غير اللفظية يجد في بعض تحديدات "بورس" قوة وتأثيرا واضحين"[18].

وهو يضيف قائلا:"لاحظنا مقدار عشوائية العلامات اللغوية حيث لا رابط حتمي بين الدال والمدلول إليه في أذهاننا، ولا وجود لأي ترابط آخر بين طرفي العلامة هذين، والمرجع أوالموضوع الذي تمثله في الواقع....هذا النوع من العلامة المتسم بالعشوائية(الاعتباطية)يدعوه بورس"العلامة الرمزية"(أمّا في الصورة فيختلف الأمر في الغالب كلية)...حيث الدال يشبه المرجع وهو ما يدعوه بورس "العلامة الأيقونيةSigne Iconique"،حيث تمتلك العلامة الأيقونية وبخلاف العلامة اللغوية خاصية الدمج في آن معا بين الدال والمدلول والمرجع [19].

لقد عرف "بورس"الأيقونات بأنها تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة"شبهها به" أو بفضل الخصائص ذاتها التي يملكها الموضوع أو المرجع،ويمكن أن نخمّن ما كان يقصده بالشبه بين صورة مرسومة وصاحبها،ولقد لاقى تعريف الأيقونة هذا بعض الاهتمام إذ تلقّفه"شارل موريس" Charl Morris وعمل على تدقيقه واليه يعود الفضلكما يذكر"امبرتو ايكو"في نشره وإشاعته إذ يشكّل إسهامه إحدى المحاولات الأكثر ملائمة لتعريف الصورة دلاليا"وهو يذهب إلى أن العلامة تصبح أيقونا إذا كانت تملك بعض خصائص الشيء الممثل،ويذهب "موريس"إلى أن

العلامة الأيقونية هي علامة مشابهة في بعض مظاهرها لما تدل عليه،وهو ما يعني أن الطابع الأيقوني« Iconicité » هو مسألة درجة[20].

ولقد ربط"موريس"مصطلح الأيقونة بالظواهر المتعددة للفن،ولاحظ في الوقت ذاته أن هذه العلامة"الأيقونية" في تشابهها مع الموضوع تمتلك تأويلات شتى على نحو كامل،فالأيقونة في رأي شارل موريس هي ميزة الرسم والنحت والفنون الأخرى وبضمنها الموسيقى"،وهو يقول أن التشابه الخارجي البسيط مع الحياة لم يكن قط هدفا للفن الحقيقي، ولم يحدد معناه الداخلي فتمثيل الخصائص الأساسية والمميزة للعالم المحيط والحياة الروحية للإنسان قد جذب اهتمام الفنانين العظام في شتى العصور على نحو ثابت،لذلك فإن تشابها معينا بين الصورة الفنية والحياة لا يمكن أن يسلك سلوك المبدأ التحديدي لتحليل الفن...إن الفن في نظره هو لغة من نوع خاص، وهو يمتلك كما اللغة قابلية تعيين الأشياءوالظواهر فضلا عن تصوير موقف اتجاههما[21].

و"موريس"بهذا يحاول إبعاد صفة المماثلة عن مفهوم الأيقونة،ويركز بدلا من ذلك على فكرة التشابه في بعض الخصائص لا أكثر مع الموضوع أو المرجع،ولقد عالج"أمبرتو إيكو"هذا المفهوم في محاولة لتقديم توضيح أكثر عمقا لما جاء به"شارل موريس"،يقول"أيكو":"إننا لا نستطيع التواصل بواسطة العلامات اللفظية فحسب،بل نستطيع ذلك أيضا بواسطة علامات تصويرية Figuratifs تبدو طبيعيّة ومعللة ولصيقة بالأشياء،ولكن المشكلة بالنسبة للسيمائيات البصرية هي معرفة الكيفية التي تستطيع بها العلامة أن تبدو مساوية لتلك الأشياء،وبالرغم من انه لا يوجد عنصر مادي يجمعها بتلك الأشياء،وإذا لم تكن هناك عناصر مادية مشتركة،فذلك معناه أن العلامة التصويرية تستطيع أن تدل بواسطة دعائم خارجية،أي عبر بنيات علائقية معادلة[22].

ويوضح "إيكو"الأمر قائلا:"لو رسمت على ورقة ملمح حصان مختزلا إيّاه في خط متواصل بسيط سيستطيع الجميع التعرف عليه،رغم أن الخاصية الوحيدة التي تميّز الحصان المرسوم(أي الخط الأسود المتواصل) هي الخاصية الوحيدة التي لا تتوفر في الحصان الحقيقي،فالرسم الذي أنجزته ينحصر في علامة تحدد الفضاء الداخلي للحصان)،فأنا في رسمي لم أعد إنتاج شروط الإدراك مادام إدراك الحصان يتم من خلال عدد هائل من المنبهات التي لا يمكن أن تقارن لا من بعيد ولا من قريب بخط متواصل.

وهكذا يمكن القول أن العلامات الأيقونية تعيد إنتاج بعض شروط إدراك الشيء المصور بعد إخضاعها للانتقاء اعتمادا على سنن التعرف،فنحن نختزل الظواهر الأساسية للشيء المدرك انطلاقا من هذه السنن،وعليه فنحن حين نبصر حمار الزرد في حديقة الحيوان،فإن العناصر التي نتعرف عليها والتي تحفظها ذاكرتنا هي الخطوط.....وبذلك عندما نروم رسم حمار الزرد فنحن نحرص على إبراز الخطوط حتى لو كان شكل الحيوان تقريبيا،وبالتالي فأمبرتو إيكو يذهب إلى أن العلامة الأيقونية هي ليست العلامة التي تملك بعض خصائص الشيء الممثل بقدر ما هي علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل كما ندركه نحن.

وبالتالي فالعلامة الأيقونية بالنسبة إليه يمكن أن تملك من خصائص الشيء الممثل تلك المرتبطة بالجانب البصري (أي المرئية) والأخرى المفترضة أو التواضعية[23].

هذا بالنسبة لإيكو،أمّا بالنسبة "لكريستيان ميتز" ففي رأيه أن ما يميّز الصورة عن بقية الأنظمة الدالة ومنها اللغة هو حالتها التماثلية أو أيقوناتها،أي شبهها الحسي للموضوع الذي تمثله، فصورة قط تشبه القط فعلا،في حين لا يشبه القط في شيء العنصر الصوتي أو المكتوب[قط]،غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام،وهي إضافة إلى ذلك تحتوي

على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها،فأن نجعل عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى إسقاط للجزء على الكل،وكما لا يصلح أن نعمم الظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة،فإنه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها وباستقلال عن بقية الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة،إن أهمية المماثلة تتجسد حسب ميتز في كونها وسيلة لتحويل الأسنن،فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها"الواقعي"تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة التي تستفيد هي نفسها بالأسنن التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه...وبالنسبة إليه دائما–الصورة مثل الكلمات ومثل كلّ ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى في حركتها لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات،فسيميولوجيا الصورة لا تضع نفسها خارج السيميولوجيا العامة[24].

ومن جهتها تقرّ "مارتين جولي"M. Joly بأن تعريفا محددا وخالصا للعلامة الإيقونية غير موجود بعد،لأن جدلا قويا لا يزال قائما حوله من قبل المنظرين،ولكنها بالمقابل تتحدث عن مفهوم المماثلة الوثيق الصلة بالعلامة الأيقونية:"نجد مفهوم المماثلة كخضوع لمتطلبات تاريخية محددة،ونتيجة لتحول ثقافي واجتماعي مسنن...وبالتالي فمفهوم العلامة الأيقونية سمح بتمييز عدد من الوحدات التصويرية التي تشكل الجزء الأكبر من غالبية الرسائل البصرية،إنها تلك الأشكال على خلفيات التي اعتدنا أن نتعرف عليها بناء على منطلقاتنا ونوايانا،وهي التي تشكل مفردات للغة البصرية،ونحن إذ نوظف مصطلح اللغة فنحن نقصد كل نظام اتصالي يوظف علامات مركبة وفق أسلوب خاص[25].

ولكن نستطرد لنقول أن مصطلح الإيقونة لا يعني بالضرورة علامة مرئية،هذا ما يؤكد عليه أعضاء "مجموعة مو "μ:"انه لا يسمح أبدا أن نطرح المعادلة إيقوني=مرئي...،صحيح أن مفهوم الإيقونة مستعمل خاصة في مجالات السينما،وفي فن التصوير ولكن بتعبير أدق،يعتبر المصطلح مستقلا تماما عن الطبيعة الفيزيائية للوسيط(أي الحاسة الموظفة) فثمة إيقونة صوتية(الضجيج،الموسيقى،السردية...) وحتى إيقونة لمسية وشمية،ولكن ما نجده مستنكرا في مساواة الإيقوني مع المرئي هو وجود علامات مرئية وغير إيقونية في الوقت نفسه...وسيكفي اعتباران بسيطان لتبيان ذلك تجريبيا.

أولا:يمكن لعلامات إيقونية مرئية متعادلة أن تتمظهر في علامات خارجية متنوعة،فمثل صورة شخصية يمكن أن تكون أكثر ضبابية أو أقل إلى حدّ ما،ويمكن أن ينظم مخطط آخر لذات المدينة ...ومن المهم الأخذ بعين الاعتبار هذه الاختلافات وتعريف موقعها السيميائي[26].

نعود لمارتين جولي التي تعلق على هذا الشأن قائلة:

إن الخصائص المادية والجوهرية للصورة كانت تعتبر في البداية كتنوعات أسلوبيةوكانت من وجهة النظرالسيميائية تحلل على أساس أنها تقع على المستوى التعبيري للعلامة الإيقونية،وذلك بناء على تقسيم هجملسليف(تعبير/محتوى)،غير أن "مجموعة مو" من الأوائل الذين اقترحوا أن يكون البعد التشكيلي للتمثلات البصرية كنظام علاماتي قائم بذاته ومتكامل وليس مجرد دال للعلامات الإيقونية.

فإلى زمن قريب كان الاهتمام بالجانب التشكيلي للصور(ألوان،أشكال،كثافة،مكونات...) مقتصرا على المنظرين من أصحاب اختصاص تاريخ الفن أو علم النفس الاجتماعي[27].

ولكن بالنسبة "لمجموعة مو"،بلاغة الصورة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار التفاعلات الموجودة بين مختلف العلامات،إذ أن البلاغة تهتم بالخطابات وليس بالعلامات المعزولة

و بالتالي يوجد في الصورة على الأقل نموذجان من العلامات المرئية:العلامات التي سنسميها إيقونية،والعلامات التي سنسميها تشكيلية،هذا التمييز ليس جديدا،بل نجده قد وقّع بأقلام عديدة مع أسماء مثل "داميشDamisch" و"بايانPayand" وكذا"غريماس"...ففي حالة الإيقونة يمكننا التساؤل عمّا يمكن أن يكوّنه أيالتشابه مع الواقع.

و في حالة التشكيلي يمكن التساؤل عن المكان الذي قد يأخذه الفن التشكيلي في تصنيف العلامات،كتصنيف "بورس" مثلا....[28].

ولعل توضيحا أكبر يأتينا من طرف "م.جولي" التي تقول أن المكونات التشكيلية(العلامات) التي تخترق العلامات الإيقونية يمكن تصنيفها إلى أربعة تشكيلات:

-الألوان بكل أطيافها وقيمها وتأثيرها على مسألة الظلال والنور.

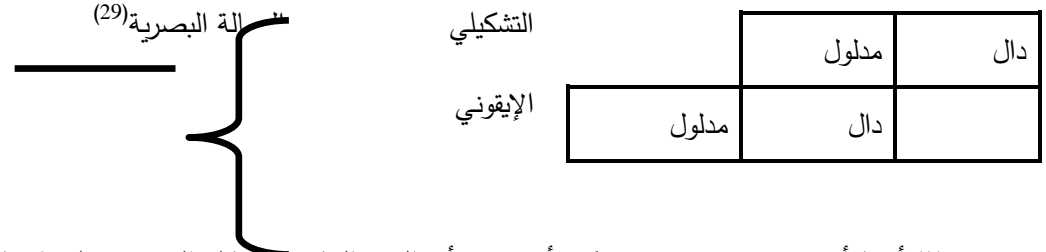
-الأشكال بعينها(دوائر،مربعات،مثلثات)وكذلك الخطوط والنقاط والمساحات.

-الفضاء الذي يحوي المكونات الداخلية للصورة وأبعاده النسبية(كبير/صغير)، الموقع بالنسبة للإطار(أعلى/أسفل، يمين/يسار)التوجه(ناحية الأعلى/ناحية الأسفل، بعيد/قريب).

-الخامة المستعملة أو النسيج:ورق/ قماش، محبب/ أملس، سميك/ رفيع.

وكل هذه المكونات التشكيلية منها ما هو خاص بفن التصوير كالخامات والإطار،ومنها ما هو غير خاص به كالألوان والأشكال.

وعلى كل يبقى المستوى الإيقوني والمستوى التشكيلي مختلفين،لكنهما متآزرين في بناء الرسالة البصرية وهذا ما يوضحه الرسم البياني التالي المقتبس عن مخطط "هيجمسليفHjelmslev .



وإذا أردنا أن ننشئ بلاغة مرئية يمكن أن نتوقع أن البنية البيانية للرسائل البلاغية-على اعتبار أن البلاغة تهتم بالخطابات وليس بالعلامات المعزولة-تلعب في الوقت نفسه على مختلف نماذج الوحدات المكونة للرسائل[30].

ولكن هناك مشكلة تداخل العلامة الإيقونية مع العلامة التشكيلية في فن الرسم إلى درجة أنه لا يمكن الفصل بينهما كعلامات كل على حدة،ممّا دفع الكثير من السيميائيين إلى اعتبار أن العلامة التشكيلية هي مجرد دال في العلامة الإيقونية،أي أنها ليست بالعلامات الكاملة،وإنمّا هي جزء من العلامات الإيقونية.

وبالتالي تتوقف عند حدود كونها مجرد شكل في مستوى التعبير،وهذا ما رفضته بشدة "مجموعة مو(μ) موضّحة بشكل عملي كيفية التمييز بين العلامة الإيقونية والعلامة التشكيلية،فأصحاب هذه المجموعة يقولون أن هناك في الواقع أمام ظاهرة مرئية موقفان ممكنان:

أن نرى فيها مجرد ظاهرة فيزيائية أو صورة تمثيلية:إمّا بقعة زرقاءويمكننا أن نعلن، هذا أزرق، كما يمكننا القول"هذا يمثل الأزرق"...ونفس الشيء يكون أمام شكل بسيطهذه دائرة أو هذا يمثل دائرة.....بقعة صغيرة عديمة الشكل قد تكون تشكيلية،رسم الوجه قد يكون إيقونيا ولكن تشكيلا هندسيا قد يكون بين الاثنين ،يكون تشكيليا لأنه ليس له من مرجع كائن من العالم الطبيعي وإيقوني لأنه ليس الفريد من نوعه،ولكنه يرجع إلى فكرة خارجية عنه[31].

وبالتالي فنحن عندما نتحدث عن العلامة البصرية علينا أن نعي أننا في الحقيقة أمام علامتين:علامة تشكيلية تعود إلى كل ما هو اصطناعي يخضع لتوافقات ثقافية(ألوان،نسيج،أشكال)وعلامة إيقونية تحيل إلى المعادلات الموضوعية، كالجسد والنظرة والوضعة(pose)،أي ما تحبلبه الطبيعة،ولا يتم التمييز بين التشكيلي والإيقوني إلاّ إجرائيا...ولا يمكن الحديث عن علامة في حدّ ذاتها سواء كانت تشكيلية أم إيقونية وإنمّا عن علامة بصرية تجمع بين البعدين معا[32].

إذن،في الفن التشكيلي يتآلف الخط واللون والحركة وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات داخلية،ودور السيمائيات هو الكشف عن العلاقات الدالة في اللغة الفنية داخل العمل الفني نفسه....وإذا ما تلمسنا طبيعة الوحدات الخاصة بنظام فن الرسم، فانه يمكن تأسيس قراءة خاصة للعلاقات الموجودة بينها[33].

وتقدم لنا بعض مراجع سيمائيات فن الرسم معجما صرفيا–إن صحّ التعبير–للغة الرسم يستند إليها الرسام في إنشاء الموجود الفني،وهو يدخل ضمن الجانب التواضعي،وبالتالي الجانب التشكيلي،وفيه الدلالة المتواضع عليها لمجموعات الألوان والخطوط والأشكال الهندسية والعناصر، هذا المعجم في نهاية المطاف يوصلنا إلى أن اللوحة الفنية هي عمليات تأليف جانبين،فمن ناحية نكون بصدد إعطاء شكل ذي بعدين لمادة ما(طلاء مثلا) لخلق الشكل الفني الضروري،ومن ناحية أخرى تجسيد أفكار من خلال عملية التشكيل هذه....فعندما نرسم الأشياء فنحن لا نقوم بترجمة فورية للإشكال في مجالها الواقعي الذي يحدّ من إمكاناتها الدلالية،بل نستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفكّ تتعمق إلى الحدّ الذي تصل إلى تشكيل صورة عن العالم كلّه،وهذا ما يقودنا إلى القول أن وظيفة الفن لا تقتصر على التوصيل المباشر وتحديد الفرضيات سلفا،بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي يمثله،ويكون العمل الفني سلطة تصويرية يمارس علينا ويدفعنا إلى تبني نظم تسنين معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير،والفن لا يسعى إلى توظيف العلامات كما هي في دلالاتها المعجمية،بل يعمل على إقصاء هذه الدلالة المعجمية والتعرف القبلي لها من خلال تركيبها مع علامات أخرى في علاقات متشابكة ومتباينة،وهذا ما يعطي دلالات جديدة ذات طابع مسنن ليس للعلامات وحدها،بل لبنية اللوحة ككل[34].

وتورد "بلاسم محمد" مثالا عن العلاقات في لوحة "غذاء على العشبللفنان"ادوارد مانيه" Edward Manet (1832–1883) الرجلان الظاهران في اللوحة قد يلقاهما المرء مصادفة وهما يرتديان الزي ذاته في شارع من شوارع باريس،وإن قوام المرأة العارية الجالسة يخلو من أية مثالية ويجسد قوام امرأة مألوفة،وأمّا الضوء فباهت وطبيعي، والصورة بأكملها تمتلك سمة واقعية تناقض الوضع الشاذ الذي عرضت فيه الشخوص.

إن المهم في هذا العمل ليست العلاقة التي تكون أو لا تكون بين شخوصها الرئيسية بل تلك التي تقوم بين الألوان وبين الأشكال ذاتها،فحين أراد "مانيه"أن يضيف بقعة ضوء رسم امرأة عارية،وحين شاء أن يضاد بقعة اللون ببقعة معتمة رسم رجلا بسترة سوداء.

إن العلاقات الترابطية بين الشخصيات والمنظر العام هي علاقات خارجية وإذا تم فحص كل الأشكال فهي صور إيقونية لمرجع موجود خارج نظام اللوحة،لكن هناك مشاكل مختلفة تشار في هذا السياق،فإن نسمي الموضوع المصور

تسمية تحيل إلى الموضوع الواقعي فهذا من شأنه أن يقضي على اللغة التصويرية باختزال مكوناتها في مكونات مشهد خارج اللوحة،في حين أن اللغة الخاصة باللوحة هي لغة الخطوط والأشكال والألوان.

سنضع مفهوم التمثل نفسه الذي يقوم عليه التصوير التمثيلي موضع تساؤل،إن الواقع الذي تم تمثيله في لوحة "مانيه"يمكن أن يلاحظ في أن لغة اللوحة تمر بثلاثة محاور وهي:

1-التنظيم الداخلي للعناصر بعدد محدد للوحة،في بنية مغلقة، توليف العناصر في تعارض مترابط،الصورالإنسانية،الأشياء الملموسة،الأشكال....إنها الشفرة التشخيصية ويمكن ملاحظة ذلك في عمل "مانيه"في لعبة اللون.

-الأسود والعتمة:الرجال.

-الضوء والأبيض:المرأة .

-الأشجار تتنوع بين اللونين

2-الواقع الذي يحيل إليه هذا العالم:إذ أن العالم الذي تحيل إليه هذه اللوحة هو عالم حقيقي،لكن تركيب الجلسة واللون والمنظر العام جعل من الرسم غاية في حدّ ذاته،وكان التكوين بدعة غير مألوفة في حينها (القرن 19 م) وقلّ أن تقبلها أمزجة الجمهور بل قد تتراءى له تحديا وامتهانا لذوقه،وبهذا صار العالم الواقعي في تركيبه ووحداته عالما غير مألوف[35] .

وبالتالي فالعلامات البصرية في اللوحة سواء كانت تشكيلية أو إيقونية تعطي انطباعا بأنها تمثيل للمواضيع والوقائع الخارجية،إلاّ أنها في نهاية المطاف تحيل إلى عالم داخلي هو عالم اللوحة الذي تلعب فيه شبكة العلاقات والتركيبات بين وحداته الدور الرئيس وتعطي له لغته الخاصة،ولكن هذا العالم المغلق لا ينفك ينفتح من جديد على العالم الخارجي في سيرورة دلالية متوالدة تغذيها تجاربنا ومدركاتنا وإيديولوجياتنا و انتماءاتنا العقائدية والثقافية والاجتماعية.

هذا، و نخلص إلى القول بأن ما يهم سيميائيات الصورة الفنية أو سيميائيات فن الرسم هو الوصول إلى معرفة مدى قدرة الصورة على تقديم نفسها للقراءة، ومن ثمّ قدرتها على توظيف عناصرها و مكوناتها التعبيرية البصرية بشقيها الإيقوني و التشكيلي من أجل أداء بلاغي ناجع، و لعلّ خير ما نختم به مقولة الناقدة السيميائية و مؤرخة الفن الكندية "ماري كاراني"Marie Carani التي تعلن "أن الفن (و تقصد فن الرسم) لديه وظيفة سيميائية محددة: التعريف بنظام التعبير البصري في مكان و زمان محددين بالنسبة لمجتمع ما، و في حقبة تاريخية ما و التعريف بالقوانين و المتطلبات التعبيرية و الإيقنوغرافية السائدة في هذا الإطار الزمكاني. حتّى أن المشتغلين في سيمياء فن الرسم يرون أن هناك عدد من نظم الدلالة و المرجعيات التي تساهم كلّها في بناء هذه السيميائية، وهذا ما يشبه قواعد النحو في مجال اللسانيات. و الكثير من مؤرخي الفن المشتغلينبالسيميائية يرون ضرورة الانعتاق من السيطرة اللسانية و المنطقية (في إشارة إلى أتباع المدرستين السوسيرية و البورسية) على اعتبار أن الصورة لغة تعبيرية قائمة بذاتها لها مفرداتها الخاصة و قوانينها التي تحكمها."[36]

و رغم أن سيميائية الفن لا تزال تتقاذفها أمواج الاتجاهات و المدارس السيميائية المختلفة المرجعيات، إلاّ أنها نجحت في الخروج بالفن إلىموضوعية التحليل العلمي.

هوامش:

(1)دانيال شاندلر،أسسالسيميائية، تر:طلال وهبه(ط1،بيروت،مركز دراسات الوحدة العربية،2008) ص45.

(2)آن إينو و آخرون،السيميائية أصول، قواعد، و تاريخ، تر: رشيد بن مالك (ط1، الأردن، دار المجدلاوي، 2008) ص32.

(3)Martine Joly ,L'Image et les signes(2eme Ed ,Pari,s Armande Clin editeur,2011)p19.

(4)برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟ تر: محمد نظيف،(ط1،الأردن،إفريقيا الشرق،1994) ص،45،44.

(5) عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، من أجل تصور شامل(ط1، المغرب، دار الأمان،2010) ص34.

(6)برنار توسان، المرجع السابق،ص47.

(7)أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الانسانية و الفنون الجميلة(ط1،،مصر، دار الكتاب المصري،1991) تصوير،ص114.

(8)شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة267، مارس2001،ص248.

(9)المرجع نفسه،ص248،247.

(10)Dominique-Serre Floershem,Quand les images vous prennent au mot, ou comment décrépter les images(France, Les Editions d'Organisati. on,1993)p13.

(11),Ibid,p18.

(12)غي غوتييه، الصورة المكونات و التأويل، تر:سعيد بن كراد(ط1،المغرب، المركز الثقافي العربي،2012)ص19.

(13)المرجع نفسه،ص21.

(14)بلاسم محمد،....ص99.

(15)المرجع نفسه،ص106،105.

(16)Laurent Gervereau, Voir, comprendre, analyser les images (4emeEd,Paris, La Découverte2004)p-p36-38.

(17)غي غوتييه، المرجع السابق،ص-ص8-11بتصرف.

(18)جونثانبيغنل، مدخل إلى سيمياء الإعلام،تر:محمدشيّا(ط1،بيروت،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،2011)ص65.

(19)المرجع نفسه،ص25،26.

(20)أمبيرتو إيكو،سيميائياتالأنساق البصرية، تر:محمد التهامي العماري و محمد أوداداد(ط1، سوريا، دار الحوار للنشر و التوزيع، 2008)ص30، 31.

(21)بلاسم محمد، المرجع السابق،ص106.

(22)أمبرتو إيكو، المرجع السابق،ص35.

(23)المرجع نفسه،ص-ص36-41 بتصرف.

(24)بلاسم محمد، المرجع السابق،ص107.

(25)Martine Joly,Opcit,p17,18.

(26)مجموعة مو،بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة،تر: سمر محمد سعد(المنظمة العربية للترجمة)،ص146،147.

(27)Ibid,p120.

(28).مجموعة مو، المرجع السابق،ص148.

(29)Martine Joly,Opcit,p121.

(30)مجموعة مو،المرجع السابق، ص148.

(31)المرجع نفسه،ص157.

(32)عبد المجيد العابد، قضايا السيميائيات البصرية(سوريا،محاكات للدراسات و النشر و التوزيع،2013)ص67.

(33)بلاسم محمد، المرجع السابق،ص146.

(34)المرجع نفسه،ص-ص144-161 بتصرف.

(35)المرجع نفسه،ص163،164.

(36)Marie Carani et autres, De i'histoire de l'art à la simiotique visuelle, volume1,(Quebec,Septention,1992)p13,14.