

آليات إنتاج المعنى في الإنسان البصرية

الصورة الثابتة نموذجاً

THE MECHANISMS OF MEANING PRODUCTION IN VISUAL SYSTEMS FIXED IMAGE AS A MODEL

عادل بن زين *

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين لجهة بني ملال- خنيفرة (المملكة المغربية)

benzina.adil2@gmail.com

تاريخ النشر: 2022/03/28

تاريخ القبول: 2022/03/04

تاريخ الإرسال: 2021/12/23

الملخص: يسعى هذا البحث إلى دراسة البنيات المسؤولة عن إنتاج المعنى في الصورة البصرية، وذلك باعتماد السيميائيات إطاراً نظرياً وإجرائياً، وتحديد الإطار النظري للباحثة الفرنسية مارتين جولي (Martine Joly). وقد انطلق البحث من سؤال إشكالي هو: كيف يتم إنتاج المعنى في الصورة؟ وقد خلص البحث إلى جملة من النتائج، منها تفعيل الصورة لثلاثة مستويات تشتغل نسقياً لإنتاج المعنى هي المستوى الأيقوني والتشكيلي واللساني، وأن المعنى لا يكون محايثاً للدوال البصرية التي تشكل الصورة، وإنما استناداً إلى البناء السوسيو-ثقافي الذي تنتهي إليه، لأن هذه الدوال ترد إلى الصورة مشحونة بآراء دلالي ورمزي مصدره تداولها في سياقات مختلفة.

الكلمات المفتاحية: الصورة- المعنى- المستوى الأيقوني- السيميائيات- الدوال البصرية.

ABSTRACT : The present research aims to study the structures responsible for the production of meaning in the visual image, by means of semiotics as a theoretical and procedural framework, specifically the theoretical one put forward by the French scholar Martin Joly. This research is essentially motivated by the problematic of How meaning is produced in an image, and has come up with a number of conclusions among which are: 1- an image uses three levels which function systemically to produce meaning, namely the iconic, the plastic and the linguistic level. 2- meaning is not immanent in the visual signifiers that constitute the image, rather it is inherent in the socio-cultural structure to which the image pertains, because these signifiers get back to the image loaded with semantic and symbolic meaning the source of which is the circulation of the image in different contexts.

Keywords: Image- meaning- iconic level- semiotics- visual signifiers.

1. مقدمة:

يعد مفهوم الصورة من المفاهيم المستعصية على التحديد، ويرجع ذلك إلى عوامل متعددة، منها تعدد الحقول المعرفية التي تناولته من جهة، واصطباغه بوجهات نظر مختلفة باختلاف الباحثين الذين قاربوه من جهة أخرى. ذلك أن الصورة موضوع علم التواصل، وعلم الاجتماع، وعلوم التربية، والسيميائيات، والدراسات الأدبية... إلخ. فالصورة "مجال تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي والذهني. إنها تقع في

الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس¹. تبعاً لذلك، تحليل كلمة الصورة في معاجم اللغة العربية على معانٍ كثيرة، منها الهيئة والشكل والصفة والتمثال والتخيل والتوهم².

لا تخلو كلمة الصورة من هذا التعدد الدلالي في المعاجم الفرنسية، إذ تشير إلى المحاكاة، فهي مشتقة من الأصل اللاتيني (imitari)، لذلك فالصورة هي "كل ما يعيد إنتاج أو يحاكي أو يستحضر أحداً أو شيئاً ما"³. كما تشير أيضاً إلى التمثيلات الذهنية التي تشيدها الذات عن شخص أو شيء معين، ذلك أن الصورة مشتقة من الكلمة اللاتينية (imago) التي تنحدر بدورها من الكلمة اللاتينية (imaginarius) بمعنى "الذي لا يوجد إلا في المخيلة وغير الواقعي"⁴. ويرى ريجيس دوبري (Regis Debray) أن الصورة ترد بمعنى الشبح (simulacrum)⁵، وبمعنى "القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى"⁶، وبمعنى الصنم (idole) الذي يعني "خيال الموتى وشبحهم والطياف والصورة الشخصية"⁷.

أما الصورة في السيميائيات فهي "إرسالية مكونة من جملة من العلامات الأيقونية"⁸، و"كل ظاهرة مدركة لها علاقة مشابهة مع الموضوع الذي تمثله. بصفة عامة يشمل مصطلح الصورة كل تمثيل بصري له علاقة مماثلة أو مشابهة مدركة مع موضوعه. وبهذا المعنى، تعتبر الصورة كل محاكاة لموضوع ما، سواء كان مدركاً بالبصر أو بغيره من الحواس"⁹. وتندرج الصورة في منظور شارل سندررس بارس (C.S.Peirce) ضمن العلامة الأيقونية التي تقترن بموضوعها بموجب علاقة المشابهة، ذلك أن "مقولة الصورة تشبه الأيقونات التي تحافظ على علاقة تناظر نوعية بين الدال والمرجع، من قبيل الرسوم والصور الفوتوغرافية واللوحات التصويرية التي تستعيد النوعيات الشكلية لمرجعها: الأشكال والألوان والنسب التي تتيح التعرف عليها"¹⁰.

غدت الصورة في الحياة المعاصرة دعامة أساسية في التواصل، نظراً لما تتيحه مكوناتها الأيقونية والتشكيلية من قدرة على تمرير المواقف ووجهات النظر. لذلك يعتمد الإنسان في مختلف المجالات بغرض السيطرة على الحشود من خلال التأثير في ميولاتها ومواقفها السلوكية والوجدانية. فالصورة تشتغل "لغة للفعل، تعيد توزيع الفضاء، وتجعل أعمق الأثر الممكن يتردد في الذاكرة وقتاً طويلاً"¹¹، كما تعد الصورة أداة لـ "المناورة على الحشود من خلال التلاعب بعواطفها ورغباتها واندفاعاتها"¹².

تبعاً لذلك، خضعت الصورة لمقاربات معرفية مختلفة، منها المقاربة السيميائية التي ترمي إلى الكشف عن البنيات المختلفة المسؤولة عن إنتاج المعنى، لأن موضوع السيميائيات هو "دراسة المعنى وتجلياته في التواصل، أي دراسته من خلال السجلات المتعددة للعلامات الموجودة في الثقافات"¹³، و"دراسة الأنواع المختلفة للعلامات التي نؤولها، وجرد أصنافها، وإيجاد قوانين اشتغالها"¹⁴. وما يتيح للسيميائيات التمييز عن باقي المقاربات الأخرى التي اتخذت المعنى موضوعاً لها، هو كيف يتم إنتاج المعنى في الأنساق الثقافية المختلفة، إذ لا تدرس السيميائيات "ماذا يقول النص؟ ولا من يقوله؟ بل كيف يقول النص ما يقوله؟"¹⁵.

إن السؤال الإشكالي الذي يوجهنا في هذا البحث هو: كيف يتم إنتاج المعنى في الصورة الثابتة؟ وقد انطلقنا في صياغة هذا السؤال الإشكالي من افتراض أساس، مؤداه أن الصورة ليست مجرد وسيلة تواصلية بسيطة وعابرة، تروم تحقيق متعة وجدانية من خلال التفاعل المباشر معها، بل هي بنية سيميائية مركبة تعتمد مستويات متعددة تشتغل على نحو نسقي لإنتاج المعنى، يتساند فيها الأيقوني والتشكيلي واللساني. ولقد حتم علينا هذا السؤال اعتماد السيميائيات إطاراً نظرياً وإجرائياً في مساءلة البنيات المسؤولة عن

إنتاج المعنى في الصورة، لأن السيميائيات، باعتبارها مقاربة تضع في صميم اهتماماتها "تحديد شروط إنتاج المعنى والإمساك به"¹⁶، كفيلة بإمدادنا بالأدوات الواصفة التي تمكن من تحقيق قراءة موضوعية تنصت لمختلف البنيات المشكلة للصورة.

بناء عليه، تستند الصورة في إنتاج المعنى إلى مستويات مختلفة تشتغل على نحو نسقي، تتمثل في المستوى الأيقوني والمستوى التشكيلي والمستوى اللساني. ذلك أن الصورة فضاء تتقاطع فيه ثلاثة أنواع من العلامات من طبائع مختلفة، لكنها متضافرة فيما بينها من أجل إنتاج المعنى، حددتها مارتن جولي (Martine Joly) في "صور" بالمعنى النظري لمصطلح (علامات أيقونية)، وعلامات تشكيلية: ألوان وأشكال، وتركيب داخلي، ونسيج، وفي أغلب الأحيان علامات لغوية أيضا¹⁷. فكيف تشتغل هذه المستويات لإنتاج المعنى في الصورة الثابتة؟

2. المستوى الأيقوني:

يقصد بالمستوى الأيقوني مجموع العلامات التي تقترن بموضوعها بموجب علاقة التشابه، ذلك أن الأيقون (icone) هو "العلامة التي تملك بعض خصائص الموضوع الممثل، أو بتعبير أدق هو "العلامة التي تملك خصائص المعين"¹⁸، وهو أيضا "علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه ببساطة بفضل الخصائص التي يمتلكها، سواء كان هذا الموضوع موجودا بالفعل أو غير موجود. صحيح أن الأيقون لا يعد علامة إلا إذا كان هناك موضوع، غير أن هذا لا علاقة له بخاصيته كعلامة. وقد يكون أي شيء، سواء كان نوعا أو فردا موجودا أو قانونا، أيقونا بمجرد أن يشبه الأيقون هذا الشيء ويستخدم علامة له"¹⁹. ويدرج بورس العلامة الأيقونية ضمن القسم الثاني المتعلق بعلاقة العلامة بموضوعها، في إطار تقسيمه الثلاثي للعلامة، وتشمل ثلاثة أنواع من الأيقونات الفرعية هي:

- الصورة L'image: يقصد بها الصورة التي تحتوي على علامات تقترن بموضوعها بموجب علاقة التشابه، كالصورة الفوتوغرافية. ذلك أن الأيقون/ الصورة هو "كل الصور التي تحيط بنا والتي نودعها نسخة منا، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه. فما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل"²⁰.

- الرسوم البيانية Les diagrammes: يقصد بها الصور التي "تمثل العلاقات الثنائية، بالأساس، بين أجزاء شيء عن طريق علاقات تناظر في أجزائها الخاصة"²¹. ونجد هذا النوع من الأيقونات في التصاميم المخصصة للمدن والأسواق والجسور، والرسوم المتضمنة للإحصائيات... إلخ.

- الاستعارة La métaphore: يقصد بها الصور التي "تمثل الخاصية التمثيلية لماثول معين من خلال تمثيل مواز لشيء آخر"²²، وذلك نحو استعارة الحرب للنشاط السياسي، واستعارة الرحلة للعمر... إلخ.

وتشتغل في جغرافية الصورة الثابتة العديد من المكونات البصرية ذات الطبيعة الأيقونية لإنتاج المعنى، منها ما يعود إلى الإنسان، ومنها ما يعود إلى الطبيعة. ف "الصورة تستند، من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة..."²³. تبعا لذلك، سنرصد بعض المكونات الأيقونية التي تشتغل في فضاء الصورة، لتبيان الكيفية التي تنتج بها الدلالة.

1.2. الجسد الإنساني:

يعد الإنسان حيواناً رمزياً لقدرته على تشييد بنية من الأشكال الرمزية المختلفة من أجل تبليغ أفكاره وقيمه الثقافية والاجتماعية. وتحضر هذه الأشكال الرمزية في مجالات مختلفة تهم التعبيرات اللغوية والأشكال الفنية، والصيغ العلمية، والطقوس الدينية، مما أتاح للإنسان التميز عن غيره من الكائنات الأخرى، والتمكّن من فهم أسرار الذات ومعطيات العالم المحيطة به. فالإنسان هو "الكائن الوحيد الذي تعلم كيف يحول الأصوات إلى لغة متمفصلة تستعمل أداة للتواصل وإنتاج الفكر وتداوله، وهو الكائن الوحيد الذي استطاع ضبط علاقاته مع غيره من خلال سن القوانين والشرائع والاحتكام إلى الأعراف والأخلاق، وهو وحده الذي تعلم كيف يحتفي بأفراحه وأحزانه من خلال طقوس يخضع لها في حالات الموت والكوارث والزواج والختان، وهو وحده الذي يسمي آلامه ويتعرف عليها ويميز بينها"²⁴.

يندرج ضمن بنية الأشكال الرمزية لدى الإنسان الجسد الذي طوّعه في اتجاه إنتاج الدلالة وتداولها، إذ يشغل الجسد وظيفاً على نحو مزدوج، فهو في مستوى أول واقعة طبيعية تنجز أفعالاً بيولوجية وغريزية لضمان ديمومة الحياة للكائن البشري كالأكل والشرب والمشي والتنفس... إلخ، وهو في مستوى ثان واقعة ثقافية تمرر جملة من القيم الدلالية والرمزية استناداً إلى النسق الثقافي الذي تنتهي إليه. ف"الجسد ليس كتلة تامة، والروح ليست طاقة مهمة توجد خارج الأجهزة التي تكشف عن مناحيها. إن الأمر يتعلق بجهاز يشغل كسند للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات، إنه لغة، أو هو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضاً"²⁵.

يستثمر الجسد معطيات عديدة ومتنوعة من أجل إنتاج الدلالة واستهلاكها، مما يتيح للإنسان الانفصال عن الحاجات ذات الصلة بعوالم الطبيعة والغريزة، إلى ارتياد آفاق رحبة في عوالم الثقافة التي من سماتها التعميم والتجريد والترميز. يمكن التمثيل لهذه المعطيات الجسدية بالأعضاء المختلفة التي تمنحه كينونته، والوضعية التي يبدو عليها الجسد داخل جغرافية الصورة، إذ يسخر الإنسان من أجل بناء الدلالة وتبليغها معطياته الجسدية التي "تعود إلى جسده وجلوسه ووقوفه واستدارته وإيماءاته ونظرته ومجمل أوضاعه، فهذه المعطيات الأولية هي التي نستند إليها، في قراءتنا، من أجل الكشف عن المعنى (المعاني) وطرق تسريه إلى الصورة"²⁶. ويعد الخوض في تبيان الكيفية التي تبني بها جميع معطيات الجسد الدلالة في الصورة عملاً مهماً من الناحية المعرفية والمنهجية، بيد أن عملاً من هذا القبيل يقتضي إفراد بحث خاص لذلك، وهو ما لا ينسجم مع النص المقالي. بناء عليه، سنركز وكدنا على بعض المعطيات الجسدية، نخص منها اليد ووضعية الجسد واللباس.

تعد اليد جزءاً من بنية السلوك السيميائي لدى الإنسان، إذ يستثمرها لإنتاج الدلالة وتمير مواقفه ووجهات نظره، استناداً إلى الإيماءات المختلفة التي تظهر عليها في فضاء الصورة، وموقعها من البناء الثقافي الذي تنتهي إليه، مما يجعل اليد علامة سيميائية ثرية دلالياً في السلوك الثقافي مقارنة بمحدوديتها الدلالية داخل السلوك الطبيعي. فاليد في هذا السلوك "بارعة في كل شيء، في الحمل والإسناد واتقاء الأخطار والدفع والجذب، ولكنها مع ذلك فقيرة من حيث الدلالات الرمزية، إنها تنفذ برامج مسبقة هي ذاتها عند كل الناس في

كل مكان، ولكنها عندما تلج الثقافة تصبح يدا "جديدة" تستمد هويتها من الثقافة والمحيط لا من الجسد البيولوجي".²⁷

وتسهم اليد في السيروورة السيميائية للصورة من خلال الإيماءات المختلفة التي تبدو عليها في فضاء الصورة، إذ يؤدي تغيير إيماءاتها إلى التنوع في قيمها الدلالية، فضلا عن موقعها من البناء الثقافي الذي تنتمي إليه. لذلك، تقترن اليد في الثقافة العربية الإسلامية بثراء دلالي لافت للنظر، إذ تحيل على النعمة والإحسان، والمنة والصنيعة، والسلطان والملك²⁸، وتدل اليد المبسوطة على الكرم والجود، بينما تدل اليد المقبوضة على البخل والإمساك. كما تعد "اليد المغلقة في القانون البوذي رمزا للكتمان والسر والباطنية، لأن يد بوذا لم تغلق مطلقا: أي أنه لم يخف أي سر من أسرار مذهبه"²⁹. كما تنطوي اليد المقبوضة المرفوعة إلى الأعلى (Poing levé) على ثراء دلالي مصدره الثقافة السياسية اليسارية، لكونها هوية بصرية دالة على الحزب الشيوعي والعصبة الألمانية. فقد اتخذها هذان المكونان "علامة للانتماء إلى اليسار بامتياز، خاصة اليسار الذي يعارض الفاشية التي اتخذت الذراع الممدودة رمزا لها"³⁰، مما يجعلها رمزا للكفاح الشيوعي للتخلص من الاستبداد والطغيان النازي، إذ تعتبر القبضة "تجسيدا لـ"السياسة العلمية" التي تجعل النظام وثقافة الكفاح يستفيدان من القيم الشيوعية والديمقراطية"³¹.

تعد الوضعية التي يظهر بها الجسد رافدا مغزيا للسيروورة السيميائية للصورة، إذ تشتغل هذه الإيماءة الجسدية وظيفيا. وتتضافر الوضعية مع باقي المكونات الجسدية من أجل التدليل، ذلك أن "للوضعية علاقة مباشرة بالعين والوجه والموقف من المشاهد. وهذا معناه أن الوضعية لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال وجود ذات مبصرة"³². وتسهم الوضعية الجسدية في إنتاج الدلالة من خلال أنواعها الآتية:

-الوضعية الأمامية: تتحقق هذه الوضعية ماديا من خلال المواجهة المباشرة بين الذات الماثلة في الصورة والذات المشاهدة، إذ يتم فيها "وضع" أنا" الصورة أمام "أنت" المشاهد ضمن خطاب سجالي يحيل على عالمين مختلفين، من حيث القيم والمصير، أو على العكس مدعويين إلى التطابق كما هو الشأن في كل الحالات التي تقدمها الصورة الإخبارية"³³. وتنطوي على العديد من القيم الدلالية، منها التوسل والاستغاثة والتحدي والمواجهة والتعاطف"³⁴.

-الوضعية الجانبية: تتجسد هذه الوضعية من خلال انزياح نظرة الذات الماثلة في الصورة عن نظرة المتفرج، ذلك أن "النظرة في هذه الوضعية توجد خارج مدار المتفرج، فهي تناسب ضمن فضاء آخر غير فضاء المتفرج. إن المتفرج في هذه الحالة يوجد أمام مشهد مقطعي من طبيعة سردية. إن الصورة تضع "أنا" المتفرج في مواجهة "هو" الصورة الذي لا يلتفت إلى الرائي ولا ينتبه إليه"³⁵. وتنطوي بدورها على جملة الإيحاءات منها اللامبالاة والتجاهل"³⁶.

-الوضعية الخلفية: تكون في هذه الوضعية نظرة ذات الصورة محجوبة عن الذات المشاهدة، إذ تدير الذات الأولى ظهرها إلى الذات الثانية. ولئن كانت هذه الوضعية نادرة في الصور، فإنها ثرية دلاليا لتداولها في سياقات مختلفة، فقد تدل في سياقات معينة على "نهاية مسار، أو نهاية قصة، أو نهاية فعل"، وفي سياقات أخرى على "التخلي والابتعاد عن المواجهة"، كما يمكن أن تشير إلى "حرقه الوحدة والمواجهة الفردية للمصير"³⁷.

2.2. اللباس:

يقيم الجسد مع اللباس رابطاً قوياً، لأن اللباس من المكونات الأساسية التي تمنح الجسد واجهته. فاللباس نسق سيميائي يتيح للجسد التعبير عن انتمائه الطبقي والثقافي والإيديولوجي والديني، ذلك أن "اللباس يكشف أكثر مما يخفي. إنه علامة وضمانة للأجساد الجنسية، وللوضعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية للأشخاص. إنه يكشف في الآن نفسه عن المواقف المتوقعة والمعروفة عند مجموعة أو جماعة خاصة، وهو أيضاً استراتيجيات محددة للتمييز"³⁸. لذلك، شكل اللباس موضوعاً لعلم التواصل، بدعوى أنه أداة من أدوات التواصل غير اللفظي، لأن اللباس "أحد أدوات التواصل، كالطعام والإيماءات، والسلوكات، والمحادثات"³⁹.

يشتغل اللباس سيميائياً من خلال مكوناته التي تتمثل في القطع والأشكال والألوان، مما يجعله قابلاً للاستثمار الحذر لبعض آليات التحليل اللساني رغم الاختلافات الجوهرية القائمة بين اللباس واللغة في المادة. ف"اللباس لا يصلح للاحتماء والتجمل فقط، ولكن لتبادل المعلومات أيضاً، وبالتالي توجد، هناك بداهة، لغة تقتضي مبدئياً تحليلاً من نمط لساني، وإن لم تكن المادة لغة متمفصلة"⁴⁰. فالحجاب في الثقافة العربية الإسلامية علامة سيميائية مشبعة بالقيم الدلالية والرمزية، إذ يستثمره الجسد الحامل له للإيحاء بقيم الطهارة والعفة والنقاء، ويدافع عنه المتشددون بشراسة بدعوى حماية الجسد الأنثوي من التفسخ والانحلال والحد من فتنته بدعوى أنه عورة. ذلك أن السلفيين "يحاولون اليوم تعميم الحجاب (النقاب) باعتباره ستراً للعورة، وباعتباره يافطة للتمييز وتأكيداً لاختلافهم عن سواهم في الجسد وفي الروح"⁴¹.

يرمي الجسد أحياناً إلى بناء صورة إيجابية من سماتها القوة والهيمنة والسلطة، فينتقي بعض الأنساق اللباسية الموحية بذلك كالبدلة الذكورية. فقد ابتكرها المصمم البريطاني هنري بول (Henry Poole) لولي عهد بريطانيا الأمير إدوارد السابع (Edouard VII) سنة 1860 للظهور بها في الحفلات، فأصبحت نموذجاً للباس الذي يحتذيه النبلاء والملوك والرؤساء في العالم. وتعضد قطع لباسية أخرى البدلة في نثر قيمها الدلالية، منها ربطة العنق التي تسهم في إظهار الجسد بمظهر الجمال والأناقة⁴²، وإمعاناً في قوته، لأن "ربطة العنق رمز لقوة الرجل وسلطته في الفترة المعاصرة. إنها دال (شيء مادي) لمدلول هو السلطة (البناء الذهني)"⁴³.

تندرج في الإطار ذاته البدلة النسوية التي تراهن على بناء صورة مادحة للمرأة من سماتها القوة والهيمنة والمساواة مع الرجل، إذ تراهن هذا النسق اللباسي على تقوية هذه القيم الدلالية عند المرأة. فقد عمد المصمم الفرنسي إيف سان لوران (Yves Saint Laurent) إلى تعديل البدلة الذكورية لتغدو دالة على الهوية الأنثوية تحت اسم السموكينغ (Smoking) سنة 1965، بغرض إضفاء الأناقة على المرأة، مما يجعلها أكثر جاذبية وحيوية، وتحريرها من القيم السائدة في المجتمعات الأوروبية، إذ غدت البدلة "رمزاً للتحرر الكامل للمرأة"⁴⁴. كما تشيد لها شخصية قوية شبيهة بشخصية الرجل، لكن دون أن تفقد أنوثتها، مما يجعلها في مدار المساواة مع الرجل. فقد أوضح بيار بيرجي (Pierre Bergé) أن "السموكينغ ذو طابع رمزي (...)، لأن إيف أراد به طمأننة النساء اللواتي كن يواجهن العالم، وأنه فهم السلطة المرتبطة بالملابس الذكورية. وكان بتميره لباس الرجال على أكتاف النساء يورثن السلطة"⁴⁵.

3. المستوى التشكيلي:

تحتل العلامة التشكيلية في منظور جماعة مو البلجيكية مكانة محورية في بلاغة التصوير المرئي، إذ تشتغل على نحو نسقي مع العلامة الأيقونية في السيرورة المنتجة للدلالة في الإرسالية البصرية. فالجماعة ترى أن العلامة التشكيلية "مصطلح ضروري لتطوير بلاغة التمثيل المرئي الذي لا يقتصر على التصوير، لكنه يمكن أن يتضمن اللا تصويري"⁴⁶. وقد قدمت الجماعة جهازا إجرائيا يتيح للقارئ القدرة على تفكيك المكونات التشكيلية المسؤولة عن إنتاج المعنى في الصورة، وذلك من خلال "وجهة نظر الأشكال، ومن وجهة نظر الألوان، ومن وجهة نظر النسيج. ثم من وجهة نظر المجموع الذي تشكله هذه الواجهة وتلك. ويجب فضلا عن هذا ملاحظة أن هذه المعطيات متزامنة، لأن الصورة قابلة للجدولة احتماليا"⁴⁷.

تستند العلامة التشكيلية في التدليل إلى موقعها داخل النسق الثقافي الذي تنتمي إليه، ف "العلامة التشكيلية تتكون بدورها من وحدات متفاعلة فيما بينها، وقادرة على نسج علاقات متنوعة وفق قوانين تعود إلى التسنين الثقافي أيضا. فالأشكال والخطوط والألوان وطرق إعداد المساحات الفضائية تشير هي الأخرى إلى سلسلة من الدلالات المكتسبة الناتجة عن الاستعمال الإنساني ولا تدل من تلقاء نفسها"⁴⁸. وتنقسم العلامة التشكيلية في منظور مارتين جولي (Martine Joly) إلى نوعين؛ علامات تشكيلية غير أصلية، وأخرى أصلية⁴⁹. فكيف تشتغل هذه العلامات التشكيلية في إنتاج المعنى داخل الإرسالية البصرية؟

1.3. العلامات التشكيلية غير الأصلية:

يندرج ضمن هذا النوع من العلامات التشكيلية اللون والشكل والخط، وهي علامات غير أصلية في التمثيل البصري، لأن المجال الذي تنتمي إليه هو مجال الطبيعة والهندسة. ف "الشكل واللون والخطوط كيانات موجودة بشكل مستقل عن التمثيل البصري الصريح؛ إن الصورة تكتفي، من خلال هذه الدوال، باستعارة عناصر من محيطها بما يمكنها من إنتاج دلالاتها وتنويعاتها"⁵⁰. تغدو بذلك العلامات التشكيلية غير الأصلية من الدعامات التي تشيد بها الإرسالية البصرية كونها الدلالي، وهو ما سنحاول تبينه في هذا المحور.

1.1.3. الشكل:

بلورت جماعة مو البلجيكية تصورا أصيلا للشكل يقوم على تفكيكه إلى ثلاث وحدات شكلية صغرى (Formèmes) هي:

-الوضعية Position: يقصد بالوضعية بؤرة تموضع الشكل داخل موقع معين ضمن جغرافية الصورة، وتبرز الوضعية من خلال مقارنة شكل معين بعناصر شكلية أخرى مجاورة له. وينتج عن ذلك ثنائيات متعددة، منها /الهامشية/ في مقابل /المركزية/، أو /فوق/ في مقابل /تحت/، أو /اليمين/ في مقابل /اليسار/⁵¹.

-البعد Dimension: يتحدد البعد الخاص بشكل معين من خلال مقارنة حجمه بحجم شكل آخر داخل فضاء الصورة، فتنتج عنه أبعاد متعددة، مثل: /طويل/ في مقابل /قصير/، أو /واسع/ في مقابل /ضيق/، أو /ضخم/ في مقابل /ضئيل/، أو /كبير/ في مقابل /صغير/... إلخ⁵².

-الاتجاه Orientation: يقصد بالاتجاه المسار الذي يتخذه الشكل انطلاقاً من وضعية محددة داخل الصورة، ويتيح الاتجاه مجموعة من الثنائيات التقابلية من قبيل: /نحو الأعلى/ في مقابل /نحو الأسفل/، أو /نحو اليمين/ في مقابل /نحو اليسار/، أو/عمودي/ في مقابل /أفقي/ وغيرها من الاتجاهات⁵³.

تذهب جماعة "مو" إلى أن الشكل ليس مجرد اختيار تقني صرف يؤثّر فضاء الصورة، بل علامة سيميائية تنطوي على جملة من المضامين الدلالية، حددتها في ثلاثة محاور دلالية ناتجة عن الرابط القوي الذي تقيمه مع الوحدات الشكلية الصغرى المشار إليها سابقاً. يتمثل المحور الأول في التنافر، وهو المحور الدلالي الذي يتوافق مع الوحدة الشكلية الصغرى الوضعية، ويشير إلى موقع حضور الشكل في الصورة؛ فالشكل الذي يوجد في /المركز/ يوحي بـ "القوة" و"الاستقرار"، أما الشكل الذي يوجد في /المحيط/ فيدل على "الضعف" و"اللا استقرار"⁵⁴. ويتجلى المحور الثاني في الهيمنة، وهو المحور الدلالي الذي يتوافق مع الوحدة الشكلية الصغرى البعد، ويرتبط بالإيحاءات التي ينطوي عليها حجم الشكل داخل الصورة؛ فالشكل الذي يكون حجمه كبيراً يوحي بـ "الهيمنة" و"الحضور القوي"، بينما الشكل الذي يكون حجمه صغيراً يقترب بـ "الحضور الضعيف" و"الصغر" و"الأهمية"⁵⁵. أما المحور الثالث فهو التوازن، وهو المحور الدلالي الذي يقيم رابطاً مع الوحدة الشكلية الاتجاه، ويتحدد التوازن بمتغيرين هما: "إمكانية الحركة" و"الاستقرار"؛ فالشكل الذي يكون اتجاهه /أفقياً/ يمثل "التوازن الأقصى"؛ أي أن "إمكانية الحركة" قريبة من الصفر، و"الاستقرار مرتفعاً"، ويمثل الشكل /العمودي/ "حداً أدنى من التوازن"؛ أي "استقراراً قوياً"، ولكن "إمكانية الحركة مرتفعة أكثر"، أما الشكل /المنحرف/، فيحيل على "اللاتوازن"؛ أي "قوة إمكانية الحركة" و"استقرار معدوم"⁵⁶.

2.1.3. الخط:

يقيم الخط مع النقطة علاقة عضوية لكونه ناتجاً عنها، ذلك أن الخط "أثر نقطة متحركة، مما يجعله ناتجاً عنها. لقد ولد الخط من الحركة من خلال التلاشي التام لثبات النقطة. إن الخط هنا قفزة من الثابت إلى الدينامي"⁵⁷. كما تقوم بين الخط والنقطة علاقة تباين من حيث الأهمية، ذلك أن النقطة مركزية في مقابل هامشية الخط، إذ يعد الخط "أكثر تبايناً للعنصر الأصلي في الصورة المتمثل في النقطة. في الحقيقة يمكن اعتبار الخط عنصراً ثانوياً"⁵⁸.

استثمر الإنسان الخط منذ القدم للتعبير عن مواقفه ووجهات نظره، لما ينطوي عليه من ثراء دلالي مصدره هيئاته المختلفة التي يكون عليها في الإرسالية البصرية، وموقعه ضمن البناء الثقافي، ذلك أن دلالة الخطوط معقدة أبداً بـ "تاريخها ضمن التمثيل البصري"⁵⁹. وينقسم الخط إلى أنواع كثيرة، يضم كل واحد منها ثراءً دلالياً، منها:

-الخط المستقيم: يعد الخط المستقيم "الشكل الأكثر تكثيفاً لإمكانات الحركة اللامتناهية"⁶⁰، ويقسمه فاسيلي كاندينسكي (Vassily Kandinsky) إلى ثلاثة أنواع؛ يتمثل أولها في الخط الأفقي، وهو خط "يتوافق في التصور الإنساني مع الخط أو السطح الذي ينام أو يتحرك فيه الإنسان"⁶¹، وينطوي على جملة من القيم الدلالية، منها الثبات والهدوء والإحساس بالاتساع، لكونه من "الخطوط المريحة للعين، إنه يسمح لها بالتوقف، لذلك فهو يشد العين إلى نقطة بعينها، وهو بذلك دال على الثبات"⁶²، ويتجلى ثانياً في الخط

العمودي، وهو خط "يتم فيه استبدال السطح بالارتفاع"⁶³، ويدل على "قوة الشموخ والتقدم"⁶⁴، أما ثالثها فهو الخط المائل الذي "يشير إلى اللاتوازن كما يشير إلى الليونة والحنان والأنوثة والدلال. وقد يكون دالا على الانكسار إذا كان هابطا، ويدل على الانشراح إذا كان صاعدا"⁶⁵.

-الخط المنكسر: يعرف الخط المنكسر بأنه عبارة عن قطع مستقيمة مرتبطة فيما بينها، لكنها ليست على استقامة واحدة، إذ تظهر بمثابة خط مستقيم قد انكسر. ذلك أن الخط المنكسر "خط تنكسر فيه زوايا اتجاهه، بحيث يصبح له شكل آخر وتعبير خاص به"⁶⁶.

3.1.3. اللون:

اللون في المنظور الفيزيائي هو "الإحساس الذي ينتج في جهاز الرؤية عن انعكاس الضوء المسلط على الأجسام، وتنتج الألوان عن تحليل الضوء"⁶⁷. لقد شكل اللون منذ القدم موضوعا خصباً للتأمل، سعياً إلى صياغة نموذج علمي قادر على استيعاب تدرجاته ودلالاته، فظهرت نماذج نظرية متعددة، منها النموذج الذي قدمه إسحاق نيوتن (Isaac Newton) الذي يقوم على افتراض مفاده أن الضوء الأبيض إذا نفذ من خلال موشور زجاجي يتفكك إلى سبعة ألوان هي الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي. من هنا، كان اللون عند نيوتن "عبارة عن تحليل الضوء الأبيض إلى ألوان متدرجة بفعل الانكسار"⁶⁸.

تبدو النماذج اللونية السابقة غير مقنعة لجماعة مو، لأنها "تمثل فهما قديما ومتجاوزا، ومحفوظة في الموسوعة كالشمس "تدور حول الأرض"، و"القبة المغطاة بالنجوم". إن الألوان السبعة للموشور التي تعزى إلى نيوتن هي مثال آخر لهذا الإرث المريب... من هنا، لا ينبغي للسميائي أن يختار بين هذه البنينات المتنوعة"⁶⁹. تبعا لذلك، تقترح الجماعة نموذجا نظريا يقسم اللون إلى أربعة أنواع كالآتي⁷⁰:

1-الألوان الأساسية: تضم الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر.

2-الألوان المركبة: تتمثل في اللونين البرتقالي والبنفسجي.

3-الألوان المشبعة والمنزوعة الإشباع: وتشمل اللونين البني والوردي.

4-الألوان المحايدة: تتجلى في اللون الأبيض والأسود والرمادي.

يساهم الدال اللوني بفعالية في السيرورة السيميائية داخل الإرسالية البصرية، لما يتمتع به من ثراء دلالي مصدره تنوع الأبنية الثقافية التي يعبرها، لأن كل ثقافة تسند إلى اللون قيما دلالية معينة تعبر بها عن حالات السعادة والتعاسة، والحياة والموت... إلخ. من هنا، كان إدراك اللون إدراكا ثقافيا⁷¹. فاللون الأحمر مثلا ينطوي على عديد من القيم الدلالية، فهو يشير إلى القوة لكونه رمزا لـ "مبدأ الحياة وسلطانها"⁷²، وإلى العنف لكونه يحيل على "الحرب والدمار والنيران وسفك الدماء"⁷³. ويقيم اللون الأحمر رابطا قويا مع اللون الأسود في المعتقد المسيحي، ذلك أن الأحمر دنيوي بالضرورة، والأسود أخروي بالضرورة نفسها⁷⁴.

وينطوي اللون الأصفر بدوره على جملة من القيم الدلالية، منها الإحياء بالثراء والقوة لاقترانه ببعض العناصر الصفراء النادرة كالذهب، ذلك أن "الصفراء: الذهب للونها"⁷⁵. فضلا عن الإحياء بـ "القوة والعنف وشدة الحرارة والنفاسة"⁷⁶. ولا يخلو اللون الأصفر من إحياءات سلبية، منها "الخيانة والكذب والغيرة"⁷⁷. أما اللون الأبيض فهو "اللون الأميري، ولون اللا لون، لون البداية والأصل. إن الأبيض هو لون بعيد رمزي صريح ومباشر ولا يحتاج إلى تأويل كي يدرك، وعادة ما تتم الإحالة عليه لخاصيته تلك"⁷⁸، وقد ارتبط عند كثير من

الشعوب بـ "الجمال والحسن والطهارة والعفة"⁷⁹، وفي تداول العرب بالخطاب المادح، إذ "قالوا: كلام أبيض، وقالوا: يد بيضاء. واستخدموا البياض للمدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب"⁸⁰. ويرد الأبيض في سياقات أخرى مرتبطاً بدلالات سلبية منها الاستسلام والطاعة والخنوع من خلال رفع الراية البيضاء، كما يشير في سياقات أخرى إلى الحداد ومكابدة الحزن لرحيل الفقيه مثلما هو الشأن في الثقافة المغربية.

2.3. العلامات التشكيلية الأصلية:

يضم هذا الصنف من العلامات التشكيلية الإطار والتأطير والتركيب وزاوية الرؤية واللقطة، وهي علامات تشكيلية أصلية في التمثيل البصري، لأنها وليدة الاختيارات التقنية للمصور. فالعلامات التشكيلية الأصلية في الصورة "جزء من تركيبها ودلالاتها وطاقات الإقناع فيها. يتعلق الأمر بمجمل التقنيات التي يستعملها المصور من أجل تكييف موضوعاته وفق تصور دلالي بعينه"⁸¹. وترتبط هذه الاختيارات التقنية الإرسالية البصرية بإيحاءاتها المختلفة، مما يساهم في إثراء سيرورتها السيميائية. وتنبع مجمل القيم الدلالية لهذه العلامات التشكيلية من البناء الثقافي الذي تنتهي إليه، لأنها تتميز "بخاصيتها التواضعية"⁸². Conventionnel

1.2.3. الإطار:

يقصد بالإطار في مجال التصوير الحافة التي تفصل بين البنيات التمثيلية الموجودة داخل مجال الصورة وما يقع خارجها، ذلك أن الإطار هو "ما يؤطر" ويحيط بالصورة ويحتويها مادياً"⁸³. ويؤدي الإطار وظيفة محورية في الصورة تتمثل في العزل، إذ يحدث وجوده قطيعة بين فضاءين متعارضين⁸⁴؛ يهيم أولهما الفضاء الاستعاري الذي يتمثل في المشهد الموجود داخل الإطار، وهو فضاء استعاري لكونه ناتجاً عن تدخل المتلفظ (الذات المصورة) من خلال تصرفه في البنيات التمثيلية، عبر التقنيات التصويرية المختلفة، كاللقطة والتركيب الداخلي لجغرافية الصفحة. لذلك، يكون الفضاء الاستعاري فضاءاً للتخييل داخل الصفحة⁸⁵. أما ثانيهما فيخص الفضاء الواقعي⁸⁶ الذي يتمثل في الفضاء الخارجي المحيط ببنيات التمثيل البصري. بصيغة أخرى، إن الفضاء الواقعي للصورة هو "البياض (الفراغ)، والعدم، والغياب الذي يفرض الصورة نفسها كحقيقة زائفة"⁸⁷.

قد يبدو الإطار مجرد اختيار تقني لا يساهم في إنتاج المعنى في الصورة، لكن الأمر غير ذلك، فالإطار يشتغل لتوجيه الذات القارئة لتأويل الصورة، فأن تكون الصورة محاطة بإطار معين ليس الأمر ذاته في حالة غيابه. فالصورة تبدو في حالة غياب الإطار "كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها"⁸⁸، مما يدفع الذات القارئة إلى إتمام النقص الذي يعتري الصورة، فتلجأ إلى تجسير الهوة عن طريق التخييل، لأن "غياب الإطار (...) يؤسس صورة متزاحة عن المركز، ومحفزة على بناء تخييل تكميلي"⁸⁹. أما إحاطة الصورة بالإطار، فالقصد منه هو "إحداث تأثير عكسي يتمثل في سجن المشهد والمشاهد، وجذبهما نحو بعضهما البعض في اتجاه المركز والدخول في عالم التخييل"⁹⁰.

2.2.3. التأطير:

يندرج التأطير ضمن البعد التقني في الإرسالية البصرية، لأنه ناتج عن الاختيارات التقنية للمصور، وهو غير الإطار الذي تحثنا عنه آنفاً، ذلك أن الإطار هو "حد التمثيل البصري، أما التأطير فهو حجم الصورة،

بوصفه نتيجة مفترضة بين المسافة الفاصلة بين الموضوع المصور وعدسة التصوير⁹¹. ويسهم التأطير بدور فعال في السيرة السيميائية للإرسالية البصرية، وذلك من خلال طبيعة الشكل الهندسي الموظف في التأطير، وطبيعة اللقطة المعتمدة في ذلك. فاختيار الشكل الدائري تمثيلاً لا حصراً لتأطير الموضوع لا يخلو من إحياءات دينية، فالدائرة "رمز للعالم الروحي الخفي. لكنها ترمز بشكل مباشر إلى السماء الكونية، خصوصاً في علاقتها بالأرض"⁹²، كما ترمز أيضاً إلى "الكلية غير القابلة للتجزئ، لأن الحركة الدائرية هي حركة مطلقة الكمال، ليست لها بداية ولا نهاية، ولا تغيرات، مما يجعل الدائرة رمزاً للزمن الذي يعد تتابعاً مستمراً وغير قابل للتغير للحظات متشابهة"⁹³.

أما علاقة التأطير باللقطة فقد بلور التصوير الفوتوغرافي والسينمائي سلماً للقطات (l'échelle des plans)، تتدرج لقطاته من اللقطة الكبيرة (gros plan) إلى اللقطة الإجمالية (plan de grand ensemble)، مروراً باللقطة القريبة واللقطة الأمريكية واللقطة الإيطالية واللقطة المتوسطة... إلخ⁹⁴. وتنطوي كل لقطة من هذه اللقطات على كم دلالي معين، يستدعي الإمساك به مجهوداً تأويلياً، يأخذ بعين الاعتبار طبيعة الوسيط البصري المعتمد، وحقيقته التاريخية. ذلك أن الدلالات المقترنة بهذه اللقطات "تختلف من وسيط إلى آخر، ومن حقبة إلى أخرى، بل تنقلب في حضانة الحقبة ذاتها"⁹⁵. فاللقطة الكبيرة مثلاً تقطع الشخص عند حدود الرأس، مما يتيح للوجه احتلال مركز الصدارة في جغرافية الصورة، وترتبط دلالياً بالبعد الانفعالي من خلال إظهار ما يعتل في النفس من انفعالات، إذ تركز هذه اللقطة على "الوجه وحده، حيث تتبوأ العين موقعا مركزياً في المشهد أو الصورة الفوتوغرافية. يقوم المصور في هذه اللقطة بعزل الشخصية أولاً عن محيطها، ثم يختصرها في جزئية تعد منطلق الانفعالات ومركزها المفضل. فنحن لا نتعرف على هوية الشخص من خلال اللقطة الكبيرة فحسب، بل نتعرف على انفعالاتها في المقام الأول"⁹⁶. لذلك، تعد هذه اللقطة "النافذة المفضلة في التحليل النفسي من أجل سبر أغوار الشخصية. إنها تشد المتفرج إلى شخصية ما أو تنفرها منه. وبذلك هي مستودع للغضب والدهشة والمفاجأة والحقد. إنها أكثر اللقطات درامية"⁹⁷.

3.2.3. زاوية الرؤية

يقصد بمفهوم زاوية الرؤية الموضع الذي يكون فيه جهاز الرؤية في علاقته بالحقل المصور، وتنظم زاوية الرؤية في ثلاثة أنواع، ينطوي كل واحد منها على جملة من الإحياءات. فالرؤية من الأعلى (L'angle plongé)، وهي التي يكون فيها "المحور البصري مائلاً نحو الأسفل"⁹⁸، تنحو منحى نحو الحط من الموضوع والتقليل من شأنه، إذ تدل على "انسحاق الشخصية، ووضعيتها الدونية"⁹⁹، كما ترتبط الرؤية من الأسفل (L'angle contre-plongé)، وهي التي يكون فيها "المحور البصري متجهاً نحو الأعلى"¹⁰⁰، بجملة من القيم الدلالية الإيجابية، كإظهار القوة والعظمة والشموخ، ذلك أنها زاوية "تثمن الشخصية وتمنحها هالة"¹⁰¹. أما الرؤية العادية (L'angle normal) التي يكون فيها "جهاز التصوير موضوعاً أفقياً على امتداد النظر"¹⁰²، فتوحي بـ "واقعية المشهد، وتسعى إلى تطبيعها، لأنها تحاكي الرؤية "الطبيعية"، مما يجعلها متميزة عن زوايا الرؤية الأخرى الأكثر تصنعاً"¹⁰³. وتتواتر هذه الزاوية بكثرة في الصورة الإشهارية، إذ ترمي إلى إظهار الشخصية كأنها في حوار مع المشاهد لشد انتباهه بقوة"¹⁰⁴.

4.2.3. تركيب الصفحة:

يقترن مفهوم التركيب بالاختيارات الجمالية والتقنية التي يعتمدها الفنان في تنظيم الجغرافية الداخلية للإرسالية البصرية. يغدو بذلك "تركيب الصفحة أو الجغرافية الداخلية للإرسالية البصرية آلية من الآليات التشكيلية الأساسية، لما لها من دور محوري في تراتبية الرؤية، ومن ثمة توجيه قراءة الصورة"¹⁰⁵. وقد بلور التصوير الفوتوغرافي في تركيب الإرسالية الإشهارية أربعة أبنية¹⁰⁶:

- البناء المبدأ Construction focalisée: هو تنظيم الصفحة بطريقة مقصودة تجعل "خطوط القوة تقود بالضرورة نحو بؤرة مشتركة هي المكان الذي يوجد فيه الموضوع"¹⁰⁷. ويتخذ الموضوع في هذا البناء "أقصى نقطة في يمين أو يسار الصورة"¹⁰⁸.

- البناء المحوري Construction axiale: هو بناء "يحتل فيه الموضوع الذي يتم الترويج له الموقع الأوسط في الصورة"¹⁰⁹. ويتيح هذا البناء للموضوع أن "يتحول إلى منبه يمسك بالنظرة، ويقودها إلى التعرف على موضوع الصورة"¹¹⁰.

- البناء في العمق Construction en profondeur: هو بناء يتم فيه "إدماج الموضوع في مشهد متحرك أو مؤازر بديكور، بحيث يكون هذا الموضوع في الواجهة الأمامية للمشهد"¹¹¹.

- البناء المقطعي Construction séquentielle (cinétique): هو بناء يتم فيه دفع النظرة إلى القيام بعملية حركية (cinétique)، تتمكن على إثرها من مسح كامل الصورة قبل التوقف عند المنتج. وتعد القراءة التي تنجزها العين في هذا البناء شبيهة بشكل الحرف الفرنسي Z¹¹².

4. المستوى اللساني:

تستثمر الصورة لتمثيل إرساليتها مكونات لسانية مختلفة تختلف بحسب طبيعة الصورة، ففي الصورة الإشهارية مثلاً تكون هذه المكونات تعليقاً أو شعاراً أو غيرهما. لذلك، فالمكونات اللسانية في هذه الصورة "يجب أن تتحقق مادياً؛ إما بالنطق شفويًا، أو بحروف مكتوبة بصريًا"¹¹³. فما وظيفة العلامة اللسانية في الصورة؟ وكيف تسهم في إنتاج المعنى في الصورة؟

1.4. وظيفة العلامة اللسانية في الصورة:

يضطلع النص اللغوي المرافق للصورة في منظور رولان بارث (R. Barthes) وظيفتين اثنتين؛ تتمثل الأولى في وظيفة الترسيع (Fonction d'ancrage) التي تتمثل في انتقاء معنى من المعاني المحتملة في الصورة، لكونها تتميز بالتعدد الدلالي، لأن "البنية العميقة لدوالها تضم "سلسلة متدفقة" من المدلولات، مما يدفع القارئ إلى اختيار بعضها وتجاهل البعض الآخر"¹¹⁴. ويترتب على هذا التعدد الدلالي التباس ينتج عن المضمون الدلالي الذي يهدف المرسل إلى تبليغه إلى المتلقي. ولتفادي المضمون الدلالي غير المقصود، تتدخل العلامة اللسانية لترسيخ المضمون المقصود، وذلك بتوجيه إدراك القارئ نحو آفاق تأويلية محددة، وإبعاده عن أخرى من شأنها أن تنتج فهماً لا ينسجم مع القصد الأصلي للصورة. ولا تهدف العلامة اللسانية إلى توضيح كل المكونات الماثلة في الصورة، بل توضيح بعضها فقط، لأن التوضيح الذي تتغياه هو "توضيح انتقائي: يتعلق الأمر بلغة واصفة Métalangage لا تطبق على العلامة الأيقونية في كليتها، بل على بعض

العناصر فقط"¹¹⁵. وتتواتر وظيفة الترسيخ بكثرة في الصورة الثابتة، كالصورة الإشهارية، والصورة الصحفية، والملصق الدعائي، والكاريكاتير... إلخ.

أما الوظيفة الثانية فتتمثل في وظيفة المناوبة (Fonction de relais) التي تتجلى في إثراء الصورة بدلالات جديدة غير موجودة فيها. ينجم عن ذلك أن العلاقة القائمة بين الصورة والإرسالية اللسانية هي علاقة تكامل، لأن "الكلام (الذي يكون في الغالب مقطعاً حوارياً) يتكامل مع الصورة"¹¹⁶. وتتواتر وظيفة المناوبة بكثرة في الصورة المتحركة التي لا يكتفي فيها النص اللغوي بترسيخ المعنى وتوضيح الغامض منه، وإنما يعمل على تغذيتها بمعان جديدة، على اعتبار أن "الحوار لا يؤدي وظيفة الإيضاح فقط، بل يعمل على تطور الحدث مرتباً، في سلسلة الإرساليات، معاني غير موجودة في الصورة"¹¹⁷. ولم يستبعد الباحث تواتر الوظائف معاً في الصورة، إذ "من البديهي أن تتزامن وظيفتا الإرسالية اللسانية في المجموع الأيقوني نفسه"¹¹⁸.

2.4. العلامة اللسانية وإنتاج المعنى في الصورة

تتمثل العلامة اللسانية في النص اللغوي الذي يصاحب الصورة، وهو إما نص مكتوب يلزم الصورة الثابتة، أو نص منطوق يصاحب الصورة المتحركة. والعلامة اللسانية في الحالتين معا تتيح تكثيف الممكنات الدلالية للصورة تارة، وتسندھا بإضافات دلالية جديدة تارة أخرى. وتسهم هذه العلامة في منظور مارتن جولي بدور فعال في إثراء السيرورة السيميائية للصورة من خلال مستويين¹¹⁹:

1- صورة الكلمات: يتعلق هذا المستوى بالاختيارات التشكيلية التي تكون عليها الدوال اللسانية داخل جغرافية الصورة، إذ تشي بحمولات دلالية تتجاوز دلالاتها الظاهرة إلى دلالاتها الضمنية استناداً إلى السياق السوسيو- ثقافي الذي تنتهي إليه. ف"فاختيار نوع الطباعة واللون والنسيج والشكل الخاص بالحروف، بوصفه بعداً دالاً في حد ذاته، هو بعد مليء بالموارد والإمكانات التعبيرية. فقد تم تصوّر هذا البعد للنصوص المكتوبة ودراسته ضمن مصطلح "الأيقونو- نصية"¹²⁰.

2- المحتوى اللساني: يرتبط هذا المستوى بالمعرفة التي تتيحها الدوال اللسانية، وهي معرفة تتجاوز المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر. فالدوال اللسانية في الإرسالية البصرية تشتغل على نحو مزدوج؛ إذ تكون في مستوى أول دالاً لمحتوى تعييني، وفي مستوى ثان دالاً لمحتوى إيحائي¹²¹. ويقتضي الإمساك بهذه المعرفة مسألة الدوال اللسانية في مستوياتها المختلفة من صرف ومعجم وتركيب وتداول... إلخ.

5. خاتمة:

بناءً عليه، يتضح أن الصورة كل لا يتجزأ، وكل تجزئ لها يكون لأغراض منهجية، إذ تشكل دوالها البصرية بنية مركبة تدرك متزامنة في فضاء الصفحة، مما يجعل الصورة مفارقة للخطاب اللساني الذي يقبل الخطية الزمانية. ففي "الخطاب اللساني، كل الملفوظات تتتابع الواحدة تلو الأخرى في الزمان، وتتحصل من ذلك إرسالية واحدة في كل مرة. بينما تظهر الصورة خطاباً كل رسائله الممكنة متزامنة الحضور في الصفحة"¹²².

تبعاً لذلك، تغدو الصورة بنية تساندية تشتغل مكوناتها المختلفة على نحو نسقي لإنتاج المعنى. فالمستوى الأيقوني يجند مكونات عديدة تشتغل على نحو تضافري فيما بينها، منها ما يعود إلى الجسد

الإنساني، ومنها ما يعود إلى محيطه الطبيعي. فالإنسان باعتباره كائناً رمزياً حول وضعيته الجسدية وأعضائه ولباسه ومحيطه إلى علامات سيميائية ينثر من خلالها قيمه ووجهة نظره ومواقفه. ويعمل المستوى التشكيلي بالمنطق ذاته، إذ يعي مكونات تشكيلية مختلفة كالشكل والخط واللون والإطار والتأطير وتركيب الصفحة، لرفد المستوى الأيقوني بقيمة دلالية ورمزية بالغة الثراء والتنوع. أما المستوى اللساني الذي يضم مجموع النصوص اللغوية المصاحبة للصورة، فيأتي لتقليص الممكنات الدلالية لتنسجم مع مقاصدها تارة، ولرفدها بدلالات جديدة تارة أخرى.

ولا يكون المعنى في الصورة محايداً للدوال المكونة لها، وإنما ينبثق من البناء السوسيو-ثقافي الذي تتأطر ضمنه هذه الدوال. ذلك أن هذه الأخيرة عندما ترد إلى الصورة مشحونة بقيمة دلالية متعددة لتداولها في سياقات مختلفة. فالمعنى في الصورة "يبني استناداً إلى محددات مسننة اجتماعياً وثقافياً، تقود تأويلنا بالضرورة"¹²³. وتتحكم في ذلك مقتضيات الإدراك، لأن العين لا تدرك الصورة إدراكاً مباشراً بمعزل عن أي وسيط، بل استناداً إلى الخبرات المختلفة التي عايشتها في تجربتها. فـ "العلامات البصرية- رغم إحالتها على تشابه ظاهري- لا تقدم لنا تمثيلاً محايداً لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل "لغة مسننة" أودعها الاستعمال الإنساني قيمة للدلالة والتواصل والتمثيل"¹²⁴.

هوامش البحث:

- 1- فريد الزاهي، العين والمرآة: الصورة والحدثة البصرية، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، 2005، ص. 27.
- 2- محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، القاهرة، دار المعارف، (د.ط)، مادة صور.
- 3 - Paul Robert, le petit Robert, Paris, Editions le Robert, 2019, p. 1279.
- 4- Ibid, p. 1279.
- 5- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط2، 2013، ص. 17.
- 6- المرجع نفسه، ص. 17.
- 7- المرجع نفسه، ص. 17.
- 8 - Greimas Algirdas et Courtes Joseph, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1996, p. 181.
- 9 - Vieira Louis, "Méthode d'analyse de l'image d'information: analyse de contenu iconique par les formes du contenu", Communication et organisation, n° 11, 1997, p. 3.
- 10 - Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathan, 1993, p. 29.
- 11 - Gourevitch Jean-Paul, "La propagande en proie à l'image", Communication et langages, n°41-42, 1er-2ème trimestre, 1979, p. 18.
- 12 - Meyran Regis, "La manipulation par l'image", Sciences Humaines, n° 43, Décembre 2003/ Janvier – Février 2004, p. 80.
- 13 - Per Aage Brandt, "qu'est-ce que la sémiotique? Une introduction à l'usage des non- initiés courageux", ACTES SEMIOTIQUES, n° 121, 2018, p. 1.
- 14- Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, p. 3.
- 15 - Groupe d'entreverne, Analyse Sémiotique des textes, Casablanca, Les éditionsToubkal, 1987, p. 7.
- 16 -Greimas (A. J), Landowski (E), "Pragmatique et sémiotique", ACTES SEMIOTIQUES, V 50 ,1983, p 6.
- 17- Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathan, 1993, p. 30.
- 18 - Morris Charles, signs, language and behavior, In: Eco Umberto, la structure absente Introduction à la recherche sémiotique, Paris, Mercure de France, 1972, p. 174.
- 19- Peirce (C.S), Écrits sur le signe, traduction par Gérard Deledalle, paris, Editions du Seuil, 1978, p. 140.
- 20- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2015، ص. 117.

21- Peirce (C.S), op, cit, p.149.

22- Ibid, p. 149.

23- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الرياض، دارالأمان، ط2، 2019، ص. 105

24- سعيد بنكراد، "السيميائيات: النشأة والموضوع"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 35، العدد 3، 2007، ص. 8.

25- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الرياض، دارالأمان، ط2، 2019، ص. 153.

26- المرجع نفسه، ص. 106.

27- المرجع نفسه، ص. 139.

28- أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4، 2004، مادة يرع.

29 - Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, éditions Robert Laffont et éditions Jupiter, 1982, p. 600.

30 - Vergnon Gilles, «Le poing levé», du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique», Le Mouvement Social, vol3, n° 212, 2005, p. 77.

31 - Ibid, p. 82.

32- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 109.

33- المرجع نفسه، ص. 109.

34- المرجع نفسه، ص. 109.

35- المرجع نفسه، ص. 109.

36- المرجع نفسه، ص. 110.

37- المرجع نفسه، ص. 110.

38- Gherchanoc Florence, Huet Valérie, "Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique", Revue historique, vol 1, n° 641, 2007, p. 4.

39- Burgelin Olivier, "Barthes et le vêtement", Communications, n° 63, 1996, p. 81.

40 - Delanghe Gecile, le système de la mode, in: Burgelin Olivier, "Barthes et le vêtement", Communications, n° 63, 1996. p. 89-90.

41 - سعيد بنكراد، وهج المعاني سيميائيات الأنساق البصرية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2013، ص. 39.

42 - Mvondo Meka Manuela Naud, "le symbolisme de la cravate", Nka Lumière la revue Interdisciplinaire de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Humaines de l'université de Dschang, Cameroun, N° 16, 2éme semestre, 2016, p. 208.

43 - Ibid, p. 13.

44 - Orfali Brigitta, "Yves Saint —Laurent (1936-2008) le petit prince de la haute couture", Hermès, N° 52, 2008, p. 183.

45 - Lenhard Gentiane, "Haute couture: et Saint Laurent créa la femme", le Parisien, 06 février, 2014.

المقال منشور في الموقع الإلكتروني الآتي:

<http://www.leparisien.fr/magazine/grand-angle/haute-couture-et-saintlaurent-crea-la-femme-06-02-2014-3566059.php>

تاريخ الدخول إلى الموقع: 27 نوفمبر 2018.

46 - Groupe µ, Traité du signe visuel pour une rhétorique de l'image, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.186.

47- Ibid, p. 189.

48- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 100.

49 - Martine (J), L'image et les signes, Paris, Armand Colin, 2éme éd, 2016, p. 122.

50- سعيد بنكراد، تجليات الصورة سيميائيات الأنساق البصرية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2019، ص. 189.

51- Groupe µ, op, cit, p.213

52- Ibid, p. 215.

53- Ibid, p. 216.

- 54- Ibid, p. 218.
- 55- Ibid, p. 219.
- 56- Ibid, p. 219.
- 57- Kandinsky Vassily, Point et Ligne sur plan Contribution à l'analyse des éléments de la peinture, Paris, Editions Gallimard, p. 67.
- 58 - Ibid, p. 68.
- 59- Martine (J), L'image et les signes, p. 127.
- 60- Kandinsky (V), op, cit, p. 68.
- 61 - Ibid, p. 89
- 62- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، ص. 175-176.
- 63- Kandinsky (V), op, cit, p. 69
- 64 -Chevalier, Gheerbrant, op, cit, p. 1007.
- 65- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، ص. 175.
- 66- رضا صالح، "لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين"، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلي الوطني الثقافة والفنون والآداب، المجلد 26، العدد 2، أكتوبر/ديسمبر، 1997، ص. 76.
- 67- Blum Claude, le nouveau Littre, Paris, Editions Garnier, 2007, p. 422.
- 68- صلاح عثمان، الواقعة اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي بماهيته، الاسكندرية، منشأة المعارف، 2006، ص. 51.
- 69- Groupe µ, op, cit, p. 228-229
- 70- Ibid, p. 219.
- 71- Martine (J), L'image et les signes, p. 123.
- 72- Chevalier, Gheerbrant, op, cit, p. 831.
- 73- قدور عبد الله ثاني، مرجع سبق ذكره، ص. 113.
- 74- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، ص. 162.
- 75- عبد الحميد إبراهيم، قاموس الألوان عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص. 144.
- 76- Chevalier, Gheerbrant, op, cit, p. 535.
- 77- سعيد بنكراد، تجليات الصورة سمائيات الأنساق البصرية، ص. 183.
- 78- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، ص. 163.
- 79 - Chevalier, Gheerbrant, op, cit, p. 125.
- 80- أحمد مختار عمر، اللون واللغة، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2، 1997، ص. 96.
- 81- سعيد بنكراد، تجليات الصورة سمائيات الأنساق البصرية، ص. 189.
- 82- Martine (J), L'image et les signes, p. 122.
- 83- Juhel Françoise, Dictionnaire de l'image, Paris, Vuibert, 2006, p. 58.
- 84- Rio Michel, "Cadre, plan, lecture", Communications, n° 24, 1976, p. 95.
- 85- Ibid, p. 97.
- 86- Ibid, p. 95.
- 87- Ibid, p. 99..
- 88- عبد العالي بوطيب، "آليات الخطاب الإشهاري الصورة الثابتة نموذجاً"، المغرب، مجلة علامات، العدد 18، 2004، ص. 119.
- 89- Martine (J), Introduction à l'analyse de l'image, p. 82.
- 90- عبد العالي بوطيب، مرجع سبق ذكره، ص. 119.
- 91- Martine (J), Introduction à l'analyse de l'image, p.82.
- 92- Chevalier (J), Gheerbrant (A), op, cit, p. 191.
- 93- Ibid, p. 191.
- 94- Martine (J), L'image et les signes, p. 135.

95- Ibid, p.135.

96- سعيد بنكراد، تجليات الصورة سمائيات الأنساق البصرية، ص. 205.

97- المرجع نفسه، ص. 205.

98- Juhel (F), op, cit, p. 24.

99- Magny Joël, le point de vue du regard du cinéaste à la vision du spectateur, Paris, Cahier du cinéma, 2001, p. 37.

100- Juhel (F), op, cit, p. 24.

101- Magny (J), op, cit, p. 37.

102- Juhel (F), op, cit, p. 24.

103- Martine (J), Introduction à l'analyse de l'image, p.83.

104- Cadet Christine, Charles René, Galus Jean- Luc, communication par l'image, Paris, Editons Nathan, 2011, p. 20.

105- Martine (J), Introduction à l'analyse de l'image, p - p. 84 - 85.

106- Péninou Georges, "Physique et métaphysique de l'image publicitaire", Communications, n° 15, 1970 , p. 100.

107- Ibid, p. 100.

108- سعيد بنكراد، السمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 103.

109- Péninou (G), op, cit p. 100.

110- سعيد بنكراد، السمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 103.

111- Péninou (G), op, cit p. 100.

112- سعيد بنكراد، السمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص. 103.

113- Burgelin Olivier, "Sémiologie et publicité", Les Cahiers de la publicité, n°15, 1965, p. 101.

Barthes, 1964: 44) 114- Barthes (R), "Rhétorique de l'image", Communications, n° 4, 1964, p. 44.

115- Ibid, p. 44.

116- Ibid, p. 45.

117- Ibid, p. 45.

118- Ibid, p. 45.

119- Martine (J), L'image et les signes, p. 149.

120- Ibid, p. 150.

121- Burgelin Olivier, "Sémiologie et publicité", Les Cahiers de la publicité, n°15, 1965, p. 101.

122- Mounin George, "pour une sémiologie de l'image", communication et langage, n° 22, 1974, p. 51.

123- Martine Joly, L'image et les signes, p. 103.

124- سعيد بنكراد، السمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، 91.

المراجع باللغة العربية:

1- أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4، 2004..

2- بنكراد سعيد:

- تجليات الصورة سمائيات الأنساق البصرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2019.

- السمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان، الرباط، ط2، 2019.

- السمائيات والتأويل مدخل لسمائيات ش.س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2015.

- الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009.

- وهج المعاني سمائيات الأنساق البصرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2013.

- "السمائيات: النشأة والموضوع"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 35، العدد 3، 2007.

4- بوطيب عبد العالي، "آليات الخطاب الإشهاري الصورة الثابتة نموذجاً"، مجلة علامات، المغرب، العدد 18، 2004.

5- دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2013.

- 6- رضا صالح، "لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 26، العدد 2، أكتوبر/ديسمبر، 1997.
- 7- الزاهي فريد، العين والمرأة: الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.
- 8- عبد الحميد إبراهيم، قاموس الألوان عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
- 9- عثمان صلاح، الواقعة اللونية قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي بماهيته، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2006.
- 9- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة.. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الوراق، عمان، ط1، 2008.
- 10- مختار عمر أحمد، اللون واللغة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
- المراجع باللغة الفرنسية:

- 1- Barthes Roland, "Rhétorique de l'image", Communications, n° 4, 1964.
- 2- Blum Claude, le nouveau Littré, Editions Garnier, Paris, 2007.
- 3- Brandt Per Aage, "qu'est-ce que la sémiotique? Une introduction à l'usage des non- initiés courageux", ACTES SEMIOTIQUES, n° 121, 2018.
- 4- Burgelin Olivier:
- "Barthes et le vêtement", Communications, n° 63, 1996.
 - "Sémiologie et publicité", Les Cahiers de la publicité, n°15, 1965.
- 5- Cadet Christine, Charles René, Gallus Jean- Luc, communication par l'image, Editons Nathan, Paris, 2011.
- 6- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, Dictionnaire des symboles, éditions Robert Laffont et éditions Jupiter, Paris, 1982.
- 7- Delanghe Gecile, le système de la mode, in: Burgelin Olivier, "Barthes et le vêtement", Communications, n° 63, 1996.
- 8- Eco Umberto, la structure absente Introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, Paris, 1972.
- 9- Gherchanoc Florence, Huet Valérie, "Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique", Revue historique, vol 1, n° 641, 2007.
- 10- Gourevitch Jean-Paul, "La propagande en proie à l'image", Communication et langages, n°41-42, 1er-2ème trimestre, 1979.
- 11- Greimas Algirdas, Courtes Joseph, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1996.
- 12- Greimas (A. J), Landowski (E), "Pragmatique et sémiotique", ACTES SEMIOTIQUES, V 50, 1983.
- 13- Groupe µ, Traité du signe visuel pour une rhétorique de l'image, Editions du Seuil, Paris, 1992.
- 14- Groupe d'entreverne, Analyse Sémiotique des textes, Les éditions Toubkal, Casablanca, 1987.
- 15- Juhel Françoise, Dictionnaire de l'image, Vuibert, Paris, 2006.
- 16- Kandinsky Vassily, Point et Ligne sur plan Contribution à l'analyse des éléments de la peinture, Editions Gallimard, Paris, 1991.
- 17- Lenhar Gentiane, "Haute couture: et Saint Laurent créa la femme", le Parisien, 06 février, 2014.
<http://www.leparisien.fr/magazine/grand-angle/haute-couture-et-saintlaurent-crea-la-femme-06-02-2014-3566059.php>
- 18- Magny Joël, le point de vue du regard du cinéaste à la vision du spectateur, Cahier du cinéma, Paris, 2001.
- 19- Martine Joly:

- L'image et les signes, Armand Colin, Paris, 2ème éd, 2016.
- Introduction à l'analyse de l'image, Nathan, Paris, 1993.
- 20– Meyran Regis, "La manipulation par l'image", Sciences Humaines, n ° 43, Décembre 2003/ Janvier – Février, 2004.
- 21– Mounin George, "pour une sémiologie de l'image", communication et langage, n° 22, 1974.
- 22– Mvondo Meka Manuela Naud, "le symbolisme de la cravate", Nka Lumière la revue Interdisciplinaire de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Humaines de l'université de Dschang, Cameroun, N° 16, 2ème semestre, 2016.
- 23– Orfali Brigitta, "Yves Saint –Laurent (1936-2008) le petit prince de la haute couture", Hermès, N° 52, 2008.
- 24– Paul Robert, le petit Robert, Editions le Robert, Paris, 2019.
- 25– Peirce, (C.S), Écrits sur le signe, traduction par Gérard Deledalle, Editions du Seuil, Paris, 1978.
- 26– Péninou Georges, "Physique et métaphysique de l'image publicitaire", Communications, n° 15, 1970.
- 27– Rio Michel, "Cadre, plan, lecture", Communications, n° 24, 1976.
- 28– Vergnon Gille, «Le poing levé», du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique», Le Mouvement Social, vol3, n° 212, 2005.
- 29– Vieira Louis, "Méthode d'analyse de l'image d'information: analyse de contenu iconique par les formes du contenu", Communication et organisation, n° 11, 1997.