

سيمائية الصورة و الممارسة النقدية في جامعة عنابة

أ/نعيمة جدي
جامعة سكيكدة

إن أروع صورة عرفها الإنسان منذ وجوده على وجه الأرض هي صورة الكون ، التي طالما استأثرت بفكره و عاطفته، فحاول محاكاتها عبر تمثيلها بما وقع تحت يديه من أدوات فحفظت لنا الذاكرة الإنسانية عددا لا حصر له من المنحوتات، و الرسومات التي حملتها جدران الكهوف، التي تعود إلى العهود الحجرية، فعبرت في سيطرة متناهية عن حياة الإنسان الأول.

و مع تطوّر الفكر البشري، بدأت تلك الرسومات تنزاح عن التمثيل المباشر للواقع، و شحنت بدلالات هامشية تشير إلى المسبوك عنه في واقع الإنسان، ذلك أنها بنيت على المفارقات، فقد تم العثور على بعض اللوحات التي تعود إلى الحضارة الفرعونية و التي تحمل صورا تنطوي على كثير من المفارقات من بينها لوحة تمثل قطعة تروح على سيدتها الفارة، و لوحة أخرى تمثل ثعلبا يعنى بقطيع من الأوز، و هي صور توحى بالتهكم تارة و قد تشير إلى علاقة الرعية بالسلطة طورا. و لأن الشيء يسبق ماهيته، فإن الإنسان تعامل مع الصورة إبداعا و استهلاكا لقرون طويلة، فحملها أفكاره و شحنها بمشاعره و أحاسيسه. و لكن التفكير في كيفية إنتاج الدلالة ضمنها ظلت مؤجلا لعهود طويلة. فلم تظهر دراسات تشتغل على الخطابات البصرية إلا بعد الثورة التقنية التي عرفها العالم، فكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة في مجال التمثيل و إعادة إنتاج الواقع دور بارز في قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي منذ مطلع القرن [العشرين] فمن جهة سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموع

من مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية... و من جهة ثانية سوف تعمل السينما على تطوير استعمال الطرق الفوتوغرافية و تقنياتها،⁽¹⁾ و بذلك استطاعت الصورة ان توجد لها حيزا متميزا في الحياة الإنسانية، عبر دخولها في تكوين أكثر المجالات استقطابا لاهتمام إنسان اليوم، التي تتخذ من الصورة وسيلة لتحقيق التواصل بالمتلقي.

و أصبحنا اليوم نعيش عالما تتسيد فيه الصورة، نظرا لفاعليتها في التأثير على الجماهير سلبا أم إيجابا، مما عمل على توجيه الفنانين لابتداع معالجات جديدة للحركة في أعمالهم التصويرية،⁽²⁾ كما عمل هؤلاء على إشراك المتلقي في ابتداء الحركة.

إن تحمل الصورة عبء نقل الأفكار و إنتاج المعنى هو نقطة الالتقاء التي جمعت البحث السيميائي بحقل الاتصال الذي أثمر تقليدا مباشرا حول الصورة قصد اكتناه شكلها الواسع و المعقد ضمن المسارات الدلالية⁽³⁾

و كانت نتيجة هذا التفكير ميلاد نظرية بشارل سندررس بيرس الذي يعد أول من " حد بدقة المركبة الأيقونية للعلامة - مجال الصورة - تحت المجال الأيقوني " "domaine iconique" فجاء تحديده أول تعريف نظري صارم و مضبوط لعالم تواصل غير لغوي، سيكتسب أهمية عبر الدراسات اللاحقة، التي انصبت على دراسة المجالات التعبيرية البصرية المختلفة⁽⁴⁾

شكلت نظرية بيرس حضورا قويا في الأعمال العلمية التي اتخذت من الصورة محورا لها ، فقد أدى تعميمه للنظرية السيميائية و إدخاله للعلامات غير اللغوية في مجالها إلى تحويل مسار المدرسة السيميائية الأوربية التي كانت تدين بأفكار سوسير اللغوية، التي تحصر مجال السيميائيات ضمن مجال اللسانيات.

كان لرولان بارث أثر قوي في توجيه الدرس السيميائي الأوروبي وجهة مغايرة، إذ " ذهب إلى حد قلب الطرح السوسيري الذي لا يرى في السيميائيات إلا جزء من اللسانيات"⁽⁵⁾، و كان اشتغاله على الخطابات البصرية رائدا في مجال سيميائيات الصورة، فقد استثمر جملة من المقولات اللسانية و طبقها على الإشهار و الفيلم السينمائي بغية إعطاء أدوات لفهم الصورة بمختلف تشكيلاتها الاجتماعية و الثقافية و الرمزية⁽⁶⁾

و في سنة 1970 ظهر العدد 15 خمسة عشر من مجلة تواصلات المعنون بتحليل الصور « l'analyse des images »⁽⁷⁾ و الذي جمع عددا من المقالات التي شكلت قاعدة صلبة للسيميائيات البصرية، فنشر ضمنها بارث ماقاله الشهير : "بلاغة الصورة"، الذي حمل خلاصة أفكاره حول دراسة الصورة. كما ضم العدد مقالا لأميرطو إيكو تحت عنوان " سيميائيات الرسائل البصرية " « Sémiologie des messages visuels » الذي افتتح بالحديث عن الأسس البصرية⁽⁸⁾ الواجب تفكيكها إلى عناصر جزئية يستطيع عبرها المتلقي أن يكشف كيفية اشتغالها لإنتاج المعنى " لأن التسمينات الأيقونية ... قادرة على إعطاء بعض التحديدات و الإضاءات " (9) للأفكار المضمنة في الصورة.

و كتب غريماس ضمن العدد ذاته مقالا معنونا بـ "السيمائية و التواصلات الاجتماعية" (10) « La sémiotique et la communication sociales » أعلن من خلاله فتح أول ورشة للسيمائيات البصرية، جمعت باحثين من القارات الخمس، و كانت النتيجة أن برز عدد من المؤلفات التي تعنى بالتحليل السيميائي للصورة. ثم كونت هذه المجموعة ما سمي بمدرسة باريس السيمائية (11) ركزت أسميولوجيا البصرية الغريماسية على ثلاثة مبادئ أساسية:

- 1- العلاقات البنوية لمخطط المحتوى (و تركز على المنظومة السردية الدلالية و المنظومة الخطابية).
 - 2- العلاقات البنوية التعبيرية (تتعلق بالتصنيف الشكلي و لعبة تركيب سلسلة الوحدات اللفظية).
 - 3- مد جسور التعالق بين العلاقتين المذكورتين. (12)
- لتحقيق الانسجام بين عناصر الخطاب. و بذلك تتجلى خصوصية السيمائيات البصرية الغريماسية التي تعنى بإمكانية تادية الصورة للوظيفة السردية عبر ربط الشكل بالمحتوى، مما يؤدي إلى إمكانية دراسة الصورة استنادا إلى مبدأ التعاقب السوسيري، انطلاقا من "تحول الصياغة الأيقونية إلى صياغة سردية، في فضاء الموضوع الممثل، فالمشاهد يقرأ اللوحة التاريخية في الحاضر، ولكنه لا يفهم ما يدور بها إلا بمتابعة العلاقات المتشابكة في تربط العناصر التي تمثل زمنا تعاقبيا بالعناصر اللازمة الأخرى... ففي أثناء قراءة النص المرئي التاريخي يستبدل المشاهد الصياغة الأيقونية التمثيلية بصياغة سردية. (13)
- لم تكن هذه الآراء المثبوتة في العدد 15 من تواصلات إلا تأكيدا لما افتتح به هذا العدد على لسان كريستيان ميتز إذ يقول : " إن اللسانيات تستطيع تموين نظرية الصورة، غير أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا ضمن منظور سيميائي أكثر توسعا (14) ". و ضمن هذا الإطار ركز ميتز اهتمامه على دراسة العمل السينمائي و قسم مراحل العمل الدراسي على كل من الصورة، و الصوت، و الضجيج، و الموسيقى.
- تتميز هذه الدراسات بأنها كانت ترى الصورة " قادرة على نقل الأفكار بشكل مباشر، و أنها تسمح بتمثيل الأماكن و المشاهد بشكل لا يمكن منه الوصف اللغوي. (15) فاستطاعت أن تستكنه بنية الصورة و أن تكشف كيفية بناء المعنى ضمنها، فكانت باكورة لدراسات كثيرة لاحقة.
- من بينها الممارسات السيمائية العربية، التي استلهمت السيمائيات البصرية، و طبقتها على نصوص بصرية عربية، محاولة كشف ضروب الانسجام و النفاذ إلى أعماق الخطابات . ولأن الجامعة ليست بمعزل عن التطورات التي تعرفها الممارسات النقدية العالمية، فقد ظهر في جامعة عنابة نوع من التوجه إلى الممارسة السيمائية على النصوص البصرية، فثمرت عددا من الدراسات الجادة التي تمثلها أفكار المدرسة السيمائية الأوربية.
- برزت في قسم علوم الإعلام و الاتصال بحوث تقارب سيميائية النص الكاريكاتوري باعتباره معالجة للقضايا الاجتماعية و السياسية، و بحثت هذه الدراسات في دلالات

الجزئيات المشككة للخطاب البصري من عناصر لسانية متمثلة في الألفاظ والخطوط، والنقاط، وعلامات التعجب والاستفهام...، وعناصر أيقونة ممثلة في الشخصيات و الأشكال المجسدة للحركات ...

و ما يمكن أن نلاحظه على البحوث المنجزة في قسم علوم الإعلام و الاتصال هو انحصار الدراسات السيميائية في هذا المجال و قد برد ذلك إلى عدم وجود أساتذة متخصصين في الحقل السيميائي.

أما قسم اللغة العربية و آدابها فإنه بخطو منذ سنة 2000 خطوات ثابتة في مجال السيميائيات البصرية، فقد تعددت البحوث الأكاديمية في هذا الإطار على كل المستويات (لسانيس، ماجستير، دكتوراه)، إذ أنجزت بحوث تقارب الخطابات الكاريكاتورية، والإشهارية، و الشريط المرسوم...، وتنجز حاليا بحوث تقارب الفيلم السينمائي، والرسم المتحركة، واللوحة التشكيلية. و هي دراسات تتحرك على كل مستويات التدليل داخل الخطابات البصرية بدءا بالعناصر اللسانية و ما تحمله من إيجاءات عبر استعمالاتها الانزياحية، ووصولاً إلى العناصر الأيقونية و ما تتميز به خروج عن المألوف، عبر استثمارها للطاقت الدلالية الكامنة فيها⁽¹⁶⁾ فالمماثلة الأيقونية - الخاصة الأكثر حضورا في العديد من الصور - لا يمكن أن يشكل بالنسبة للتفكير في الصورة عبر نقطة انطلاق...، فما هو أبعد من المماثلة هو نقطة البداية بالنسبة للسيمولوجي، و إلا فلن يبقى هناك ما تقوله عن الصورة سوى أنها مشابهة لموضوعها⁽¹⁶⁾. كما تدرس الألوان، ودلالاتها عبر استعمالاتها داخل الخطابات البصرية. نظرا لخصوصيتها التشكيلية في الصورة فهي "تعمل على إبراز وزيادة قيمة الموضوع المركزي ذو اللون الفاتح الذي يأخذ حيزا ضمن خلفية فاتمة.. كما أنها تعطي انطبعا بعمق الصورة عبر تجسيدها بشكل متعارض (فاتح ≠ قاتم)"⁽¹⁷⁾. إضافة إلى قدرتها على الإيجاء بالمعاني، خاصة إذا استعملت استعمالات اجتماعية، فالأزرق مثلا يوحى بالقداسة في العبرية لأنه لون الإله يهوه⁽¹⁸⁾، في حين يرمز الصينيون من خلاله للموت⁽¹⁹⁾.

و يعود الفضل في هذه الدراسات إلى مجموعة من الأساتذة الذين حملوا على عاتقهم تأطيرها و على رأسهم د. الطاهر رواينية الذي ينفرد بنزوعه المتميز للمغارة في سبيل تجديد الممارسات النقدية و تحديثها. إن أول ما يمكن أن نتساءل عنه و نحن نستقرئ هذه الدراسات :

أي نوع من الممارسات ستطبق على الصورة ؟ و هل تتبنى السيميائيات اللغوية ؟ أم أن هناك ممارسة سيميائية خاصة بالصورة ؟

تستقي الدراسات السيميائية البصرية المنجزة مفاهيمها و إجراءاتها من السيميائيات العامة، فنجدتها تستثمر مقولات لسانية إضافة إلى الإفادة من المراجع الاجتماعية القابعة في عمق الخطابات، و هي بهذا تتفق مع ما يذهب إليه كريستيان ميتز في قوله "إن سيمولوجيا الصورة لا تصنع نفسها خارج سيمولوجيا عامة"⁽²⁰⁾، و بذلك فكل دراسة سيميائية أيا كان نوعها، و نوع الخطابات المستهدفة ستحتكم إلى مبادئ

السيمبائيات العامة، و هكذا اشتغلت سيمبائيات الصورة في هذه الدراسات جنباً إلى جنب مع السيمبائيات اللسانية، لأن "العالم المرئي و اللغة ليس غريباً أحدهما عن الآخر" (21)، فكما تتميز اللغة بصفاتها الإيحائية المبنية على العرف الاجتماعي، فإن الصورة تستطيع بدورها أن تنزاح عن مجرد المماثلة إلى التدليل على معان غريبة عنها عبر تراجعها عن المعنى الأول (المماثلة) إلى معان حافة بدخولها في سياقات غريبة عنها، و بذلك فإنه "كما لا يصح أن نعمم ظاهرة المحاكاة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة، فإنه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها في استقلال عن باقي الأنظمة الدالة" (22) المرافقة لها في الخطابات البصرية على تنوعها لأن وظيفة المماثلة لا تشكل جزءاً واحداً من مكونات الصورة، "فداخل الصورة تتعايش مجموعة من الأسنن المنتمة إلى أنساق مختلفة، و هذه الأسنن تولد في تاليقاتها و تداخلاتها سلسلة من المدلولات الإيحائية غير المدركة بشكل مباشر" (23)

كشف استقرار الدراسات السيمبائية المطبقة على الصورة في جامعة عنابة أنها تنتهج سبيلين:
- يتبنى أحدهما طروحات رولان بارت، و سير وفق الإجراءات التي اقترحها و طبقا على الإشهار. و هو توجه سارت وفقه أكثر الدراسات، فتوزع عملها على جملة من القضايا ذات الأصل اللساني:

الدال و المدلول: تناولت هذه الدراسات الخطابات البصرية باعتبارها أشكالاً تنطوي على معان، أي بعدها دوالاً تحيل على مدلولات مباشرة أو غير مباشرة، مودعة في الأشكال و الأصوات و الألوان و الخطوط.

التعيسن و التضمين:

تتعلق هذه الثنائية بمستوى التدليل في الصورة، فالتعيسن في تصور بارت هو الدلالة الحرفية حيث لا تؤدي الصورة غير دلالتها التماثلية، و هنا تتسم بتطابق دالها بمدلولها، فلا تنزاح إلى أي نوع من الدلالة، "إنها الصورة في مجردة من كل قراءة دلالية أو جمالية و تتمثل حرفيتها و براءتها في وضوح الدرجة الأولى، وما دون هذا الوضوح لا يبصر القارئ غير الخطوط و الأشكال" (24)، و قد استثمر هذا المستوى في البحوث المنجزة عند وصف العناصر المكونة للخطابات البصرية كالألوان، والأشكال، و الحركات و الأنساق اللسانية، و الخطوط، و علامات التنقيط في الإشهار و الكاريكاتور، و الشريط المرسوم... في مستواها السطحي. أما التضمين فيقصد به المعاني الثاوية خلف السطح، و الناتجة عن الاستعمالات الانزياحية التي تخرج عبرها الصورة من مجرد أداء الوظيفة التماثلية، إلى أداء دلالات هامة من خلال ما يحدثه التداخل بين العلامات الجزئية المشكلة لها من تناغم دلالي يغرف من السنن الثقافي، فالصورة الفوتوغرافية تمثل مشهداً ملتقطاً آلياً، و لكن ذلك لا يمنع تدخلات الإنسان في الصورة عبر القيام ببعض العمليات التقنية (التاثير، الإضاءة، التركيب...) مما يدخل الصورة في حقل الإيحاء.

و تأسيسا على ذلك يكون التضمنين مستوى عميق من مستويات التدليل الأيقوني، إذ ينبغي بمقتضاه الانطلاق من المرجع للإحالة على شيء آخر غير وظيفة المشابهة. أبدى هذا المستوى قدرة فائقة في قراءة النصوص البصرية، و كشف الأبنية الدلالية ضمنها، فتتخذ القراءة بمقتضاه من الدال عتبة تتكئ عليها لاستكناه المسكوت عنه، أو المصرح به في غموض. و في هذا المستوى يتم البحث في مقاصد منتجي الرسائل البصرية، فكل "صورة فوتوغرافية هي من صنع فوتوغرافي، و هو الذي يختار موقعه ضمن عملية التصوير و يحدد إطار الموضوع الذي يلتقط، و يضبط قوة الإثارة و كميتها، إن الصورة الفوتوغرافية خاضعة دائما لتأويل ما، و هي شهادة عن رؤية معينة، و من ثمة فهي مشحونة بذاتية واضحة"⁽²⁵⁾.

و ينبغي ألا نفصل في هذا المستوى بين التعيين و التضمنين، لأن التضمنين لا يمكن سبر أغواره إلا من خلال فك شفرات التعيين، التي يتم على مستواها الجمع بين المتنافرات مما يحقق المفارقة و يخلق الإشكال في ذهن المتلقي، أي أن العناصر التضمنينية لا تبرز على السطح إلا عبر مركب Syntagme التعيين الأيقوني. تعمل الصورة على التكثيف الدلالي مما يتيح تعدد القراءات بتعدد المتعاملين مع الخطابات، و لكي تؤدي الصورة المعنى المقصود من قبل الباث فإنها ترفق في أغلب الأحيان بانساق لسانية تفسرها و تحدد مجال التأويل لدى المتلقي، فصورة القاضي المقطوع الرأس في إحدى صفحات الجرائد بإمكانه أن يؤدي عددا لا حصر له من الدلالات، و لكن مجاورة هذه الصورة لانساق اللسانية بعينها تضع المتلقي ضمن إطار دلالي متعلق بتفشي ظاهرة تزوير شهادات القضاة، وهو المعنى المقصود من قبل منتج هذه العلامة. و هنا تستحيل خاصية التعدد الدلالي التي تطبع الخطابات البصرية إلى عائق يحول بينها وبين أداء المعنى المنوط بها، مما يستدعي وجود نسق لساني يدعمها "فمهما كانت العلامة [البصرية] واضحة وقابلة للتعرف... فهي تبدو محملة دائما بغموض ما، كان تشير مثلا إلى العام دون الخاص... ولذلك فهي تتطلب...أنواع التواصل التي تتوخى التركيز والوضوح غير القابل للتأويل، أن تكون مدعمة بنص لغوي مكتوب"⁽²⁶⁾، وهذا وضع الصورة كاريكاتورية، و الشريط المرسوم.

ركزت البحوث المنجزة في دراستها للجانب اللساني المرفق بالصورة في الخطابات المدروسة على وظيفتين هما: الإرساء Encrage، و المناوبة Relais⁽²⁷⁾.

شكلت الوظيفة الأولى (الإرساء) مجورا إجرائيا انتهجه مقاربات الكاريكاتور و الإشهار، لأن الإرساء أكثر حضورا في هذه النصوص، و يقوم النسق اللساني بمقتضى هذه الوظيفة بالإجابة عن التساؤل الذي يمكن أن يطرحه المتلقي حول المعنى عند مشاهدته للصورة، و بذلك يحصل إقصاء كل المعاني المحتملة-و التي من شأنها أن تخلق لبسا لدى المتلقي عند محاولة النفاذ إلى عمق الخطاب البصري-ليخلفها معنى واحد هو المجسد عبر النسق اللساني و المقصود من قبل منتج العلامة.

أما الوظيفة الثانية (المناوبة) فتحضر بشكل متميز في خطابات البصرية السردية، و يجسد وجودها نوعا من التعالق

بين الأيقوني و اللساني، فهما في هذا المستوى متكاملان، إذ يعوض النص اللساني غياب بعض المشاهد الأيقونية، و يدفع بالمسار السردي إلى الأمام، و إذا كانت هذه الوظيفة نادرة في الصورة الثابتة فإنها تصبح مهمة جدا في السينما و الشريط المرسوم، من خلال انطواء النص في متواليّة الرسائل اللسانية على معان لا توجد في الصورة.

- أما التوجه الثاني فيتبنّى طروحات غريماس Grimas مع الإفادة من آراء بارث في السيميائيات البصرية، فيدرس الخطابات من وجهة سيميوسردية، استنادا إلى أن صفة السردية لا تشغل فقط على الشكل اللفظي، وإنما يمكن أن تتمظهر بأشكال غير لغوية، و هو ما تقول به السرديات العامة التي تتيح فرصة مزاجية الوظيفة الحكائية بين اللساني و الأيقوني في نص واحد.

و قد طبق هذا المنظور على الشريط المرسوم باعتباره نصا سرديا يشتغل النظام الدلالي فيه على سنيين مختلفين (لساني/أيقوني)، فحاولت هذه الدراسة إبراز إمكانية تجاوز الصورة لطبيعتها التزامنية و تحقيقها للوظيفة الخطية، و رغم الحضور المتزامن لخطابات متعددة ضمن الصورة الواحدة، فإن قراءة و تفسير المكونات الخطائية لهذه الصورة ليست ممكنة إلا عبر قراءة خطية... فتركيز البصر على الصورة لا يمكن أن يلم دفعة واحدة بكل الرسائل و الدلالات الممكنة. إن ذلك يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات (عمودية و أفقية و دائرية...)، و ضمن هذا الاشتغال البصري ثمة تسلسل خطي لوحات الرسالة في الصورة (28) و من ثمة يتشكل المحكي نتيجة تواجده عناصر مختلفة و متألّفة، تحافظ على الزمن في الصورة. و يدعم النص اللساني المرفق بالصورة في الشريط المرسوم هذه الوظيفة من خلال المحافظة على تواجد الزمن، فيعزز سيرورة السرد و عدم انقطاعه، و بهذا يجسد النص لسانيا كان أم بصريا وجود الزمن الذي يتحقق عبر عملية القراءة.

كما أبرزت الدراسة الحضور المتميز لوظيفة المناوبة التي يؤديها النسق اللساني عندما ينوب عن غياب جملة من الأحداث في المشهد المعروض، كما يؤديها الجانب الأيقوني عندما تلخص الصورة ما يمكن سرده في صفحات و بذلك يتعاقد الجانبان (اللساني/الأيقوني) في دفع الحركة الحكائية.

لقد أبدت المقاربات السيميائية المنجزة على الخطابات البصرية تميزا واضحا في اكتشاف قواعد اشتغال الدلالة ضمن الصورة الذي ظل مستبعدا في أغلب الدراسات التي تناولت الخطابات البصرية من جوانب أخرى، كما أبرزت الوظائف التي يؤديها التعالق اللساني الأيقوني داخل هذه الخطابات، و أكدت على دور المتلقي في كشف هذه الوظائف، فلم تتناول الخطابات على أنها أعمال منتهية، بل نظرت إليها من مبدأ أنها "تفترض المواجهة بين المتلقي و المبدع، فالعنان هو البادئ للحدث، و على القارئ أو المتأمل المشاركة في إتمامه" (29)، لأن الصورة توهمنّا عبر تكنولوجيات المعلومات بأنها تنقل الواقع برمته بينما يقع وراء هذا الإيهام أفراد و مؤسسات تعاونوا على تركيب هذه الصورة الوهمية و الإيديولوجيا، و على المتلقي إعادة النظر في هذه الخطابات للكشف عن خفاياها المجسد عبر الحضور الزائف للصورة.

إن ما يمكن أن نلاحظه على هذه المقاربات في نهاية هذه المداخلة أنها انطلقت من مفاهيم لسانية بحتة و أغفلت الجانب التقني للصورة كالتركيب و زوايا الرؤيا، التي تلعب دورا مهما في تشكيل الصورة.

- (1) - محمد الماكري: الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 41.
- (2) - ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي و المكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص23.
- (3) - Jean Jacques Boutaud: Sémiotique et communication, l'Harmatan, paris – France, 1998, p 175.
- (4) - محمد الماكري: الشكل و الخطاب، ص 39
- (5) Jean Jacques Boutaud: Sémiotique et communication, p 182.
- (6) ibid, p 180.
- (7)) ibid, p 179
- (8)) ibid, p 183
- (9)) ibid p 184
- (10) Anne Enault : Ateliers de sémiotique visuel, presses universitaire de France, p04.
- (11)) ibid, p02
- (12)) ibid, p05.
- (13) - ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي و المكتوب، ص 22.
- (14) voir J.J Bataud : Sémiotique et com., p 179.
- (15) Christiane cadet et autres : La communication par l'image, édition Nathan, Paris, 1990, p82.
- (16) - محمد غرافي قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلة 31، يونيو، سبتمبر 2002، ص226.
- (17) Christiane Cadet et autres : La communication par l'image, p 26.
- (18) - انظر: أحمد مختار عمر: اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1997، ص164.
- (19) - انظر المرجع نفسه، ص 166.
- (20) - محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص 223 ، نقلا عن : Christiane Metz : l'analyse des images, in communication, n° 15, 1970, p1.
- (21) - المرجع نفسه، ص 220.
- (22) - المرجع نفسه، ص 222.
- (23) - سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية المرجعية و الجمالية و المدلول الإيدولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 112، 113، بيروت، خريف 99- شتاء 2000، ص 109.
- (24) - محمد غرافي: قراءة في اسيميولوجيا البصرية، ص 240.
- (25) - المرجع نفسه، ص 227.
- (26) - المرجع نفسه، ص 230.
- (27) - رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، دار إفريقيا الشرق، 1994، ص 97، 98.
- (28) - محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص 234.
- (29) - ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي و المسموع، ص 26.