

الخطّيات وآليات التحليل السيميائي

حقل العمل البحثي

تتميّز الصّورة بكونها مجمعا فريدا من المفردات الخطّية تضبط بؤرة من الشّروط الإلزاميّة وتُسهّل عمليّة التّشكيل الدّلاليّ لأجل تطوير الصياغة والتّحليل ضمن الرّسالة الاتّصاليّة، لذا يتداول على صياغتها ثلوث من الأشخاص، أوّلهم صائغ مفردات الصّورة وفق مفهوم اتّصاليّ يُخضع بنائها لشّروط سيكولوجيّة واجتماعيّة وعقائديّة، وثانيهم قارئ عاديّ يسمح مرئيا مساحة الصّورة ليُبقي لديه انطبعا سريعا وفوريّا، وثالثهم محلّل سيميائيّ يُفكّك اللّغز البنائيّ الذي وضعه المصمّم الصّائغ، ويسعى بذلك لإعادة النّظر في مركّبات الصّورة فيُعيد تفكيكها وصقلها من جديد للكشف على مفاهيمها الاتّصاليّة.

تلخيص موضوع البحث

إذا نجد أنفسنا في هذه الورقة نُقبل على موضوع الصّورة لنتناول في بداية هذه الورقة العلميّة التعريف بالصّورة ومجالاتها وهو ما أسميناه بباب التّصنيف، فنُبوّها لثلاثة أقسام أساسيّة، ونحن إذ نجد الصّورة التّزويقيّة والإعلاميّة والإخباريّة فنفسّر بذلك مدى تنوّع الخطاب الاتّصاليّ، ومنها سوف نعتني بتقديم تفسير حول تعددية الحقول وتنوّعها، ونجيب على إمكانيّات تغييرها بحسب تنوّع الفئة المستهدفة، وبالتالي فإنّنا نصف تعدّد صفات المجال المتّسع لحقول الصّورة.

ونعتمد بالتّالي في ورقتنا هذه إلى تحليل التّجارب والخبرات الكلاسيكيّة للتّحليل السيميائيّ للصّورة، لنُقيم تدقيقا في أوجه الخلل عند فصل المادّة عن المفهوم، فنتناول بذلك مواطن الاستجابة بين كلا مفهومَي الصياغة ودلالاتها، وهي عبارة عن ثلاث قراءات تقليديّة في مبحث الصّورة قسّمناها كالاتي هندسيّة ونسقيّة ومنظوريّة، لنبلغ بتقدير الصّورة على أنّها مجمع توليفيّ لعدد من المفردات الّتي قد تتغاير لكتّها تتناسق في تشكيلة واحدة،

وقد قدّمنا بالتّدرّج المنطقيّ عددا من التّصانيف الخطيّة كموصوف الخطّ العربيّ واللاتيني وموصوف اللّون والمنظور وتوزيع الأحجام واتّساع مجال النّظر والمؤثرات المرئيّة وغيرها، ومن ثمّ أقمنا تقريرا واضحا لمواصفات هذه الرّسالة التي تتماسك حسب طرائق بثّ المعلومة وشروط التّوزيع المكانيّ والزّمانيّ حتّى أنّنا اعتبرناها قاعدة هامّة تُعيننا على تأسيس ضوابط سيميائيّة وقواعد تحليليّة يُرى أنّها "كلّما ازدادت درجات التّفرس في النصّ البصريّ المرئيّ كانت النتائج أكثر إبداعيّة، والفراسة هنا ترتبط بقدرة المتعلّم على الفهم والتنبؤ بالأبعاد المرتبطة بالمعنى وهي تمتدّ أبعد من النصّ البصريّ والصّورة البصريّة"¹ نُقيم على أساسها طرقا جديدة تجمع أوجه اختلاف القراءة السيميائيّة.

لنضع إبهامنا أخيرا على عين الإشكال، وينتهي مشروعنا البحثيّ في آخره إلى نمذجة سيميائيّة تضبط مفردات المجمع الصّوريّ وتقسّمه لمعايير تقييميه، كمعيار الثيمة عبر البعد التّداولي البرغماتيّ، وثانيا معيار الوضوح والتّمييز عبر البعد السياقيّ، وثالثا معيار التّوثيق عبر البعد المرجعيّ، ورابعا معيار الحيويّة والسّكون عبر البعد الحركيّ، وخامسا معيار التّقليد والحداثة عبر بعد المزامنة، وسادسا معيار القيم الثقافيّة عبر البعد الحضاريّ، وسابعا معيار المستوى اللّغويّ في البعد التّلقينيّ وغيرها من أدوات التّقييم التي تُمكن من الاطّلاع على أصول المفهوم وتبحث في مقتضيات الرّسالة الصّورية وتطلّعاتها.

نتناول في هذه الورقة آليات التّحليل السيميائيّ في المباحث الخطيّة وكيف ننتقل من ضوابط تقنيّة دعوناها ثابتة ومتغيّرة إلى تأسيس مفهوم شامل للمبحث الخطيّ السيميائيّ، ويعدّ الهدف من هذا المشروع هو ضبط روزنامة أو مخطّط للتّحليل السيميائيّ.

فرضيّة البحث

يتقيّد منهج الصّان والمحلّل على حدّ السواء بتنظيم مراحل بنائيّة الصّورة في عمليّة تفكيكها وإعادة صياغتها، ودافعه في ذلك هو الغموض الساري في تقدير مستويات التّحليل وتنظيمها وضبط مراحلها بما يضمن جدولة واضحة لتحليل معالم الصّورة وبنائها، كما تجدنا في هذا العصر "نعيش عصرا يمتدّ الصّورة مقابل المحتوى، والشّكل بدل المضمون، والمظهر عوض المخبر، والمبني محلّ المعنى، والظاهر مكان الباطن، والسّطح بدل العمق، إلى حدّ أنّنا نستطيع أن نقول أنّ عصرنا بحقّ هو عصر البنية"²، لذا فإنّ نبني نموذجا للتّحليل قابلا للمداولة حول أيّة صياغة لنموذج صوريّ مهما اختلف بناؤه ومهما تنوّعت طبيعته ومهما تباينت طرق تركيبه أصبح أمرا ضروريا يخدم المصمّم الصّان والمحلّل السيميائيّ على حدّ السواء، ومن شروط هذا النّموذج أن يتميّز بالشموليّة

¹ الأستاذ، محمود حسن، سيميائيّة الصّورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجلّيات إبداعيّة وفضاءات دلاليّة، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ثقافة الصّورة، الفترة من 24-26 نيسان-ابريل 2007م، كلية التربية - جامعة الأقصى غزة - فلسطين، صفحة 8.

² بن عبد العالي، عبد السلام، ثقافة الأذن وثقافة العين. المغرب، (2000). دار توبقال للنشر. صفحة 10.

والتعميم، فهو نموذج أو خطة أو شبكة تحليل قادرة على أن تنطبع وتُطابق أية صورة ثابتة مهما كان نوع رسالتها ومدار استهدافها وأفق انتظار حرفائها وتنوع قارئها.

والجديد في الأمر أن موضوعنا لا يتناول التقليد المعتمد سلفاً في تحليل العملية التواصلية، ولا يقف عند إستراتيجية بثّ المعلومة وتحديد الفئة المستهدفة وتقييم موضوع الرسالة، حيث أنّ "السيمائية لا تستطيع أن تتجمّد كعلم ولا حتى كالعلم إنّها طريق بحثي مفتوح، ونقد دائم يحيل إلى ذاته أي أنّها تقوم بنقد ذاتي، دون أن تتحوّل إلى مذهب وأيضاً أنّه لدى تطبيقها على حقل ما لا تتوقّف عن تفكيك بنيته وكشف مدلولاته وسبر أعماقه الإستراتيجية في إطار جديد"¹، ومن هذا المنطلق نطرح مواضيع وعلامات جديدة لتشكيل نموذج تحليل متكامل ينطلق من الضابط التقني إلى النسق التأويلي، بمعنى أن تُضبط منهجية التحليل المعتمد منذ نقطة البداية فنبدأ من مرحلة تركيب العناصر الخطيّة الابتدائية وأشكالها إلى مرحلة تنظيمها في نسق فكري يتعالى كلياً عن ثنائية الدال والمدلول، ومنه إلى محاولة إرساء شبكة ضوابط دالة تتداخل وتتقاطع نستدرج من خلالها قراءات تميّز بالعمومية والخصوصية في نفس الوقت. وإننا نعرض في البداية نوعاً من التصنيف في مفردات الصورة المرئية التي لا يختلف فيها اثنان غير أنّنا نراه ضرورياً لنبداً فهم موصوف الصورة وهي مادة بحثنا، كما أنّها تحافظ تماماً على حضورها وقولها سواء كان المتقبل قارئاً عادياً أو مختصاً في ميدان التصميم الخطّي أو محللاً سيميائياً في المادة الصورية.

1. الصورة مادة سيميائية

1. تقديم موصوف الصورة

إنّ الصورة الثابتة هي بالأساس تركيبة ثنائية الأبعاد ثابتة، وهي مساحة تمتدّ عرضاً وطولاً تقوم على عدد من النمنمات المتجاورة المتصاهرة التي تتشابه مرئياً مع كتل بنيوية متلاحمة تعمل على إقامة بناء متضامن عضوياً وآلياً والكرونيّاً، وتعدّ الصورة في ظاهرها تركيبة في حين يعدّ عمقها عدداً من المفاهيم المتداخلة والمتقاطعة تُجاوز قياسات الكلمة والمرأى "فحلّت ثقافة الصورة محلّ ثقافة الكلمة"²، وهي "عنصر فاعل مرتبط بالإدراك والوعي والخيال والفهم"³ يصنعها صاحب الصياغة لمحاكاة العالم فيقال أنّها "مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعني محاكاة، وهناك تنوعات وتباينات لاستخدام هذا المصطلح، فمنها الصورة البصرية، والصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية، والصورة الذهنية، وصور الخيال، وصور التخيل (أحلام اليقظة)، والصور الإرسامية، والصور المتلاحقة، وصور الذاكرة، والصور الرقمية، والصور الفوتوغرافية والمتحركة، وصور

¹. اليوسف، أكرم (1994). الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، الدار البيضاء: دار مشرق - مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، صفحة 14.

². الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ثقافة الصورة، الفترة من 24-26 نيسان-أبريل 2007م، كلية التربية - جامعة الأقصى غزة - فلسطين، صفحة 5.

³. العزوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، 2010، الرباط، مؤسسة الرحاب الحديثة، صفحة 101.

التلفزيون، وصور الواقع الافتراضي وغيرها¹، لتدخل الصورة في علاقات ضمنية وأخرى سطحية ظاهرة ضمن "علاقة الصورة بالواقع التمثيلي وبالمحاكاة مباشرة أو علاقة الانعكاس الجدلي، أو علاقة التماثل، أو علاقة المفارقة الصارخة"²، ومنذ القدم يقول الحكيم الصيني كونفشيوس "الصورة خير من ألف كلمة" بمعنى أن ثقل تعبيريتها وضخامة زادها المعرفي يظهر خاصة في حضورها متصلاً بالفضاء الافتراضي، وبذلك تتحول الصورة لفعل كيميائي غداة انطباعها على مساحة الورقة، وهنا يتحول مقياس لغة الرقم إلى عملية تركيب في شكل نقاط حبرية تُدرس صياغتها علمياً، ويُقدَّر بذلك مدى عمقها ودرجة تشرب الورقة ويُؤمن تحوُّلها من صناعة افتراضية إلى انطباع حبري مادي.

2. شروط تأسيس نموذج للتحليل السيميائي

وهنا يكمن الشرط الأول لإرساء قواعد هذا النموذج في التحليل السيميائي وتحديد نوعية الصورة، فالنموذج التحليلي يشمل الصورة الفوتوغرافية المقتطفة والصورة المرسومة باليد أو بفعل تطبيق الحاسوب، وتتَّوَّع الصورة لوحداث تشريح تناولها رولان بارت وكريستيان جوزيف كورتيس وأمبرتو إيكو وآخرين، ليصفوها بالعلامة، والنسق، والشفرة، والدال، والمدلول، والإشارة، والرمز، والأيقون، والاستعارة، والمخطط، والبنية، والتعيين، والتضمن، والمحور الاستبدالي، والمحور التركيبي، والتشاكل، والسمات، وغيرها من المواصفات ذات المنحى الفونولوجي والمورفولوجي والدلالي والتركيبي والتداولي والبصري، لتظهر الصورة الثابتة في ملابس ورقية أو يدوية أو حتى رقمية، وتتحوَّل طوعاً إلى واجب المسح الضوئي لنموذج الكتروني في نوعين من الصياغة إما صورة نقطية أو صورة اتجاهية قائمة على ناقلات برمجية، غير أننا في كل ذلك نتحدث عن الصورة التي تسمح بعدين ثابتين غير متحركين وتجمع في مجملها كل الشروط العامة القابلة للتوافق مع نموذج التحليل السيميائي.

II. حقول الصورة ومجالاتها، باب التصنيف

1. تبويب الصورة في حقل موضوعها

سنعمل في البداية على قراءة الصورة على أنها موضوع مرئي مسطح ثنائي الأبعاد يمتد عبر مساحة تتجزأ فيها كل المفردات الخطية المتقاربة والمتباعدة، كما تخضع الصورة لتأطير بؤري³ يفصل الجزء عن الكل، ويفصل المسطح الأول عن ثان وثالث، وهذه التجزئة تتم بنوع من التقطيع يحمل شحنة من المفاهيم الاتصالية في علاقة جزئية وفرعية، يسبقها في ذلك دافع أو نية المصمم لتبليغ رسالة ما في شكل هدف إعلاني أو إخباري أو إعلامي أو إخباري.

¹ الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ثقافة الصورة، الفترة من 24-26 نيسان-ابريل 2007م، كلية التربية - جامعة الأقصى غزة - فلسطين، صفحة 4.

² حمداوي، جميل، مقالة سيميائية الصورة المسرحية، مجلة دروب، بتاريخ 05 أكتوبر 2010.

<http://www.doroob.com/archives/?p=48198>

³ التأطير البؤري هو تركيز مرئي على جزئية من الصورة المرئية فتبدو ذات دقة عالية وواضحة.

لذا فإنّ تبويب الاختبار الصّياغيّ من لدن المحلّل السيميائيّ واجب أوّلّي لنضع الصّورة في حقلها الذّي تنتمي إليه، وهنا نعمل على تحديد معطيات الصّورة على أنّها "خطاب استهوائي وإيحائي وإقناعي يتألّف من ثلاثة خطابات أساسيّة، الخطاب اللّغوي اللّسانيّ، والخطاب البصريّ، الأيقونيّ، والخطاب الموسيقيّ الإيقاعيّ"¹، لتجتمع كلّها في ثلاثة حقول قابلة للدّرس هي صورة تزويقيّة أو صورة إعلاميّة أو صورة إخباريّة.

1.1. الصّورة التّزويقيّة

وهنا نجد الصّورة التّزويقيّة مثلا في اللّوحة الزيتيّة ومشاهد البانوراما²، وصور الطبيعة الجامدة³، وغيرها من الصّور التي لا تحمل موضوعا يذكر إنّما تشيّد منظرا خلّابا أو طبيعة مجردة، ونصفها على أنّها صور يطغى فيها الجانب الجماليّ والتأمليّ على الجانب المعلوماتيّ والإخباريّ.

2.1. الصّورة الإعلاميّة

نجد حقل الصّورة الإعلاميّة وهي تشمل الصّورة الإشهاريّة بمنسوبها المبيعاتيّ⁴ والإشعاريّ التّحسيّسيّ، وهي صور عادة ما تحمل صورة ونصّا لتبلّغ المعلومة في شكل مفهوم اتّصاليّ مضبوط، ويعتبر "من أهمّ سمات الشخص المبدع أنّه ذو عقلية محبّة للاستطلاع قادرة على البحث والاستقصاء والتّركيب"⁵ بمعنى أنّ الصّورة تعتمد إلى تحديد مطلب في شكل معلومة لفئة مستهدفة بعينها، يقول بارت "إنّه يتضمّن بالفعل، مصدر بثّ، وهو الشركة التجاريّة التي ينتهي إليها المنتج المشهر أو الممتدح، ومتلقيا هو الجمهور، وقناة إبلاغ، وهي ما يسمّى تحديدا ركن الإشهار"⁶، وتعدّ هذه الصّورة عمليّة ابتكارية إبداعيّة بالأساس فالإبداع هو نوع من التّفكير في نسق مفتوح من تنوّع الإجابات المنتجة، وقد نجد بالتّالي الصّانع المصمّم قد استخدم صورة تزويقيّة من الفئة الأولى وأضاف لها نصّا، وبمجرّد أن تتحوّل الصّورة حاملة لجسد نصيّ، فإنّها تصبح تنتهي للعائلة الثانية باعتبارها ابتعدت عن كونها مجرد صورة حاملة لرسالة اتّصاليّة موجهة.

3.1. الصّور الإخباريّة

صور لا تقوم بالأساس على طلبيّة من لدن الحريف ولا على صياغة وتصميم بهدف تشكيل رسالة تواصلية، غير أنّنا نجد ممارستها تقوم إمّا على حرفيّة الصحفيّين والإخباريين أو من طرف هواة يقتنصون المعلومة قصد تبليغها

¹. حمداوي، جميل، سيميائية الصّورة الإشهاريّة، مقالات د. جميل حمداوي، مجلّة دروب الالكترونيّة،

<http://www.doroob.com/?p=1319>

². البانوراما هي صورة مقطعية تمتدّ على مستوى العرض، تستخدم عادة لتمثيل المشاهد الأثريّة والمساحات الطبيعيّة المفتوحة.

³. الطبيعة الجامدة هي صورة لنموذج من العناصر الجامدة كالنّحف والغلال والأشياء تتركّب في تشكيلة فنيّة قصد التّصوير

الفوتوغرافي أو الرّسم اليدوي.

⁴. مبيعاتيّ Promotionnel كلمة تخصّ الإشهار الذّي يهدف للبيع وللتبادل القبيّ.

⁵. زيتون، عايش (1987). تنمية الإبداع والتّفكير الإبداعي في تدريس العلوم ط.1، عمان : جمعية عمال المطابع التّعاونية، صفحة 11.

⁶. بارت، رولان، المغامرة السيميولوجيّة، ترجمة، عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة

عبر مواقع اجتماعية أو صحف إخبارية، وهي صورة يقول عنها د. جميل حمداوي "بأنها بمثابة قناة إعلانية وإعلامية وإخبارية، ووسيلة أدائية هامة، وخطّة إستراتيجية أساسية للاستمرار"¹ وتحوّل بذلك الصّورة الإخبارية بمرور السياق الزّمنيّ إلى صورة تذكارية أو توثيقية أو حتى تاريخية.

2. التّساؤل حول أسباب قيامها والهدف منها

بعد تقدير انتماء الصّورة وتحديد حقلها ومجالها، تأتي مرحلة أن يقرأ المحلّل السيميائيّ ثلاث مستويات من التبويب، فالصّورة التّزويقية تُبعث بإرادة صانعيها وتهدف لنوع من التّأطير الجماليّ الذي يقوم على تشخيص رؤية معينة ورسالة مستهدفة، في حين تقوم الصّورة الإعلامية على شرطيّ العرض والطلب، حيث لا تستقيم الرّسالة الاتّصالية إلّا بشرط تقديم طلبية الحريف لخدمة فئة مستهلكة بعينها وذلك بمقابل مبلغ ماليّ، وبذلك ينظر الموضوع أو لنقل المفهوم الإجرائيّ في إطار التّصميم الصّياغيّ بهدف مبيعاتي، كما يقدّم الحريف طلب الخدمة بهدف الإشعار في موضوع معيّن، والأحقّ بالذّكر أنّ "الإشهار يستعين بلسانيات الخطاب تلفظاً ودلالةً وتداولاً لتحقيق التّواصل"²، وثالثاً تشترك الصّورة الإخبارية هي الأخرى في ماهيّة العرض والطلب لتحقيق هدف إخباريّ حرفيّ إلى جانب ترسيخ ظواهر الإعلام البديل الذي يستقي طرائق تعبير معاصرة عبر شبكات التّواصل الاجتماعيّ، والتي تحوّلت فيه رؤية التّصور المرئيّ لعدد من "صور اليوم التي تسبق الواقع الذي يفترض أنّها تمثّله، بينما كانت صور الماضي تجيء تالية للواقع ومتوقّفة عليه"³ وهي تتمثّل في مساهمة بصور شخصية مقتطفة إحدائية تواكب أحداث يودّ إقحامها في العوالم الافتراضية.

3. الإجابة على تساؤل الفئة المستهدفة

يتقيّد التّساؤل التالي بتحديد مواصفات الفئة المستهدفة، ويُعدّ ضبطها شديد الوثوق بعملية العرض والطلب، إذ كلّما استقرّت إشكالية المقترح والمستجاب إلّا وتأكّدنا من توازن فرضيّتيّ البيع والشراء، وهذا ما يُحدّد تبعاً أنّ للرّسالة الإشهارية هدفاً ترويجيّاً لفئة مستهدفة بعينها، وبالقياس كلّما اتّسم الموضوع بالعمومية تتخفّى المجموعة الإعلامية وتنضوي كلياً في إخراج إشهاريّ اتّصاليّ، وكلّما تحوّل موضوع الهدف المبيعاتي لفائدة بعينها يكتسب العمل طابعاً ذاتيّاً موجّهاً ومشخصاً لخدمة مجموعة ذات حاجة خصوصية.

4. التّساؤل حول صفة الحقول الثلاث للصّورة

¹ حمداوي، جميل، سيميائية الصورة الإشهارية، مقالات د. جميل حمداوي، مجلّة دروب الالكترونية،

<http://www.doroob.com/?p=1319>

² حمداوي، جميل، سيميائية الصورة الإشهارية، مقالات د. جميل حمداوي، مجلّة دروب الالكترونية،

<http://www.doroob.com/?p=1319>

³ الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ثقافة الصّورة، الفترة من 24-26 نيسان-ابريل 2007م، كلية التربية - جامعة الأقصى غزة - فلسطين،

ص. 4.

إجمالاً نحن نكتسب حقّ استغلال الحقوق الثلاث للصّورة، فالحقل الأول يعتني بتقديم صورة تزويقيّة تقوم على التّعيين والإثبات، والحقل الثاني يخصّ صورة إعلاميّة أساسها التّوظيف والإقرار والإعلام بخدمة أو الإشعار بسلوك معيّن، والحقل الثالث هو إخباريّ يبلّغ المعلومة ويوثّق ويؤرخ هذا الحدث.

5. التّساؤل حول اتّساع مجالية الحقوق الثلاث للصّورة

تتأطر الصّورة التّزويقيّة في المجال الإبداعيّ في حين أنّ كلا الصّورتين الإعلاميّة والإخباريّة تنتمي إلى المجالين الثقافي والاجتماعيّ وحتى الاستهلاكيّ، بمعنى أنّ هاتين الصّورتين تعتنيان بكلّ ما يهمّ الإنسان اجتماعيّاً ونفسيّاً وعقائديّاً، وبالطبع في إطار جماعيّ يخصّ الفرد ذاته منفصلاً، أمّا فيما يخصّ الفرد متّصلاً بالمجموعة، فإنّ الخدمة الاتّصاليّة في كلا المنهجين الإعلاميّ والإخباريّ تستفرد بالمعلومة لخدمة الإنسان في خصوصيّته وكذلك في شموليته.

ويلخصّ هذا الجدول مفاهيم المحور الأوّل كاملاً :

حقوق الصّورة ومجالاتها

صورة إعلاميّة	صورة إخبارية	صورة تزويقيّة	
إشهار مبيعاتي . إشهار إشعاريّ	توثيقية . إخبارية . تاريخيّة	لوحة . بانوراما . طبيعة جامدة	حقولها
عرض . طلب	عرض . طلب . هواية بلا مقابل ماديّ	إبرادة صائغها	أسباب ظهورها
محترف مصمّم	محترف هاو . صحافيّ . رجل إعلام	فنان هاو	القائم عليها
رقميّة . يدويّة . مسح ضوئيّ	مقتطفة . رسم كاريكاتوريّ	مقتطفة . مسح ضوئيّ . رقميّ	طبيعتها
رسالة اتّصاليّة	رسالة إخبارية	تأطير جماليّ	الهدف منها
ثقافيّ . اجتماعي	ثقافيّ . اجتماعي . أنثروبولوجي .	فطريّ . غريزي	اكتسابها
مبيعاتي . فئة بعينها	التّحسيس فئة . عموم النّاس	عموم النّاس	طبيعة الفئة
التّوظيف . الإقرار	التّوثيق . التأريخ	التّعيين . الإثبات	الصّفة

III. مقاربات التحليل السيميائي في مسح الصورة واستقراء مفرداتها، باب التفكيك

بعد أن وقع تعيين حقل الصورة ومجالاتها بما يسهل تبويبها في سياق تحليلي أولي سميناه تصنيفيًا، نتعدى لمستوى ثان من التحليل أسمىناه تفكيكا، بمعنى أن يلتزم التحليل بمسح أو لنقل بشفط المساحة المرئية واستقراء مكوناتها وتراكيبها وموادها، وهي مرحلة تبحث في المادة المرئية للصورة وعناصرها لتصنع مشهدًا قرائيًا يقسم أفقيا المساحة المقروءة وفق ثلاث طرائق ممنهجة.

1. مقارنة هندسية مساحية

تقوم عملية المسح بإتباع خطوط أفقية وعمودية للصورة وهي عملية تقطيع أشبه بالهندسة الاستقرائية، فهي تجعل المحلل لا ينظر للتركيب ولا حتى للتشكيلة الخطية ولا يُقيم أهمية للموضوع والتنظيم المنظوري للمفردات، إنما يُقسّم المساحة المرئية لشبكة خطوط متقاطعة حتى يتحصّل على مربعات متجانسة، فيبدأ محاولاته بالتحليل عند ضبط وتحقيق قراءة أفقية مساحية تمسح المربع تلو الآخر وتُفرد منطقًا إيحائيًا لمجموع العناصر المتجاورة جنبًا لجنب بحسب ما تُقدّمه عملية التحليل الفوري لوضعيات التركيبية في الصورة.

تعتبر هذه الطريقة آلية لحدّ ما، إذ تقوم العملية التحليلية بإيجاد أو لنقل افتعال علاقة عضوية بين العناصر المفردة في السياق الأفقي ومثيلاتها في السياق العمودي غير عابئة بالتراكيب ذات الاتجاه المائل أو بالخطّ التراتبي الواضح الذي قد يفتعله مصمّم الإشهار أو هاو صياغة الرسالة الاتصالية.

كما تقوم العملية البنائية على خطوط تقسيم عشوائية، غير أن الخطأ يكمن في تقرير تجزئة وهمية عبر خطوط العرض والطول مهما كان شكل التركيب ونظامها فهي تخضع لقالب شبكي جاهز يتطابق مع أية نموذج صوري، ووفقا لهذا التنميط الإيقاعي يقع المحلل السيميائي في إسقاطات واهمة ومفتعلة تنأى في أغلب الأحوال عن المعنى الصحيح للموضوع خاصة عندما يتحوّل المفهوم الإشهاري أو الإعلامي إلى رسالة غير مباشرة بل ضمنية تحمل معانها في طياتها فيعجز حينها التقسيم الهندسي على سبر أعماق المفهوم الاتصالي.

2. مقارنة نسقيه

تعدّ طريقة التقسيم الثنائي لمفرد النص والصورة عبر أشكال هندسية أمرا أقرب لمضمون تشكيلة المفردات في التركيبية حيث يُشكّل المحلل السيميائي رسماً موازيا لمعطيات الصورة يفصل فيها حدود النص عن حواشي الصورة، وبالتالي يُقيم تحليله على مقارنة نسقيه في قراءة تركز على نظام التركيبية من أعلى إلى أسفل والعكس تماما، ويدور التساؤل حول القيم المترادفة أو طغيان النص على الصورة أو غيابه ونقص حضوره ومدى تأثيره على الرسالة الاتصالية ؟ غير أن كلّ هذه التساؤلات وهذا الطرح التحليلي يركز على عضويتها معا، إذ لا يستطيع أحد منا بأن يقرّ بإيجابيات حقل الصورة التزويقيّة والإخبارية إلّا عندما ينعدم حضور النصّ تماما، لذا وفي هذا المستوى لا تخدم هذه المقاربة النسقيه إلّا الصورة الإعلامية التي تلتزم وجوبا بحضور النصّ والصورة معا. وتبعا

لذلك نجد أنفسنا في مقارنة نسقيه تقوم فقط على مفردين اثنين هما النصّ والصّورة، حيث لا يكتمل التحليل إلاّ بواجب حضورهما معاً، وهنا يكمن ضعف الطريقة ألنسقيه وعدم شموليتها.

3. مقارنة بؤرية منظوريه

تقام المقاربة الثالثة على موضوع المنظار الهندسي وعمقه، إذ تكوّن وتطبع الأبعاد الهندسيّة على أنّها موضوع للتحليل، وهنا تُدرس الصّورة من حيث بنائيّة منظورها ومفرداتها بما يضمن استقراءها من حيث مادّتها المكوّنة وتنظيم أبعادها، وحينها نبدأ بقراءتها بداية من المسطح القرّائي الأوّل إلى ما يليه من مسطحات متواترة، ويقوم حينها المحلّل ببناء علاقات بين عناصر المسطح الأوّل والثاني وما يليه من مسطحات ممثّلة لمستويات الأبعاد التي ينظّمها صانع الصّورة.

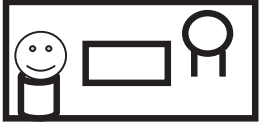
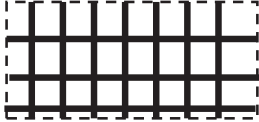
تنطبع هذه المقاربة على جميع حقول الصّورة فتُحسب أمراً إيجابياً للتحليل، كما أنّها ليست بالقالب الثابت الذي ينطبع على الصّورة مهما كانت تركيبها وتشكيلها، "فالصّورة بجميع مداخلاتها ذات علاقة ببناء المعاني، زاوية التقاطها، ومدى قربها أو بعدها عن واقع حياة الفرد من حيث هي منظور النّملة، أو عين طائر له علاقة بنائيّة معناها"¹، بل إنّها مقارنة بؤرية تقرأ في عمق الصّورة وتضرب مباشرة في نظام صياغتها، لتشمل ثلاثة أشياء، نجد أوليهم الهدف من تنظيم أبعاد المنظور البؤري العضوي، وثانيهم مفهومها الضمني ومن ثمّ ثالثهم ترانبيّة الأبعاد المنظوريه ومفهومها الانعكاسي.

وتساهم هذه المقاربة الهندسيّة المنظوريه بداية في إرساء مفاهيم استقرائية لأجل اقتحام بنائيّة الصّورة من الدّاخل، "فالموضوعات المعزولة، أي تلك الموجودة خارج نسيج السميوز، لا يمكن أن تشكّل منطلقاً لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها، فليس بمقدورنا أن نتحدّث عن سلوك سيميائيّ، إلّا إذا نظرنا إلى الفعل خارج تجلّيه المباشر"²، ويكون ذلك عند القيام بتحليل سطحيّ لمفرداتها وافتعال روابط قد تكون دخيلة حتّى على صانغ الرّسالة المرئيّة، إذ أنّ التحليل السيميائيّ قد يُحدث تنظيراً تشخيصياً مفتعلاً، وقد يُبقي درجة إدراكه للمعاني نسبيّة بحسب ثقافة محلّلي المعلومة الخطّيّ والقدرة على إدراجها في السياق التّأويلي.

¹. Harrison, C. (2003). Visual social semiotics : understanding how still images make meaning . Technical Communication, 50 (1), pp.46-60.

². الأستاذ، محمود حسن، سيميائيّة الصّورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجلّيات إبداعية وفضاءات دلالية، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدّولي الثاني عشر ثقافة الصّورة، الفترة من 24-26 نيسان-ابريل 2007م، كُلية التربية – جامعة الأقصى غزة – فلسطين، صفحة 13.

مقاربات التحليل السيميائي في هندسة الصورة الثابتة

مقاربة بؤرية منظورية	مقاربة نسقية	مقاربة هندسية	النموذج
			
مسطحات الأبعاد داخل الصورة ذاتها	أشكال الهندسة الصورة والصوت	خطوط العرض والطول	المفردات
نعم	لا	نعم	صورة تزويقية
نعم	نعم	نعم	صورة إعلامية
نعم	نعم إن كانت مرفقة بنص	نعم	صورة إخبارية
حسب ترتيب الأبعاد	من فوق إلى أسفل والعكس بالعكس	عرضا وطولا 	النسق القرائي
نظام ترتيب الأبعاد الترتيب الطغيان التقلص	طغيان النص على الصورة غياب النص ضعف الحضور بتر العلاقة	المجاورة الآلية التقاطع الاعتدال التوازن	كيف يكون التقييم ؟
العلاقة بين النص والصورة ترتيب المفردات الجزئية العمل قائم فقط على الأبعاد	المفهوم غياب المنظور	التشكيكة الموضوع المفهوم غياب المنظور	غياب
تشخيص ذاتي للمحلل افتعال المفاهيم والروابط السقوط في هفوات التأويل نسبية التحليل لأن العمل ينحصر فقط في	لا تشمل الصورة التشكيلية والتزويقية لا تأخذ بعين الاعتبار عديد المفردات الخطئية	ضعف الإلمام بأشكال التركيب المائلة والضمنية قالب جاهز	السلبيات

الإيجابيات	مسح أدق التفاصيل مسح عمودي وأفقي	العلاقة تركيبية	الأبعاد وانعكاسها على المفاهيم
			علاقة بين المسطحات تعمق في نظام الأبعاد إيجاد علاقات بين الأبعاد الاشتغال بالمفردات تنظيم أبعاد المنظور المرئي

٧١. تأسيس نموذج جديد للتحليل السيميائي للصورة الثابتة، باب التصنيف الخطي
قدّمنا الصورة على أنّها نممات متجاوزة من البيكسلات الرقمية التي تتحوّل طوعاً لانطباع حبري إذا ما انطبعت على الورقة، كما أنّها في كلا الحالتين الافتراضية والطباعية مجمع من الجزئيات الذي نقرأ من خلاله مفردات الصورة المرئية.

وبالعودة للتحليل الصوري السيميائي الذي قدّمناه في الباب السابق واستناداً إلى أنّ المقاربات الثلاث لم تستوفيا شرط التحليل الوافي والكافي، ففي حين أنّ إحداها يمسح هندسياً مساحة الصورة يدرس النموذج الثاني أشكال التركيبة، ويكتفي الثالث بمقاربة الأبعاد المنظورية، كما أنّ المحلل السيميائي لا يكتفي هنا بمجموع المقاربات الثلاث لفهم دلالات الصورة بل إنّهُ يعمل على الرجوع لمرجعية تحليل سيميائية ففي "ذلك المعنى البعيد الذي يرمي إليه الكاتب وليس المعنى القريب المباشر، وهو ما أطلق عليه علماء البلاغة المعنى الثانوي أو معنى المعنى، وهو ما درسه علماء الدلالة"¹، تجتمع عناصر التركيبة ومفرداتها وكذلك قواعد الصورة الخطية كلّها لتخدم المعان المتوارة والمتخفية وراء ظاهر الصورة المرئي.

إذا نصل في هذا المستوى إلى أن نقرّ من جديد بأنّ الصورة هي مجمع فريد من المفردات الخطية، وما على المحلل إلا أن يجرّأ هذه الصورة لترسانة من الأدوات الإجرائية التي يلتزم فيها برسم مخطّط واضح المعالم عبر منهجية تخدم التحليل السيميائي، وبالتالي فإنّنا نعمل على إرساء قواعد نموذج التحليل السيميائي للصورة الثابتة، التي يجب أولاً تحليلها وتفكيكها داخل المقاربات السابقة والوقوف على نقائصها لتفادي الوقوع في سلبياتها، وثانياً الأخذ بإيجابياتها لتحقيق الإضافة في عموم المنهج التحليلي للصورة الثابتة.

¹ الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر ثقافة الصورة، الفترة من 24-26 نيسان-ابريل 2007م، كلية التربية - جامعة الأقصى غزة - فلسطين، صفحة 11.

لذا تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النموذج يكتسب ترسانة متكاملة من الإجراءات التي تنظم العملية التحليلية بما يخدم شمولية التحليل وخاصة المحافظة على الموضوعية الشاملة، كما أنّ العملية التحليلية تقترب من الاحتمال الموضوعي أكثر منه من المقاربة الشخصية والرؤية الذاتية، فتحدد مواصفات الصورة مثلاً لا يختلف فيه اثنان، وكذلك لا نتعارض في عديد محطات التحليل لترسانة المفردات، حتّى أنّ اجتماعهما يعدّ منتهى السياق وسببا جلياً في أن يَبقى عملية التأويل عملاً يُضيف لفهم مجموع المفردات وحُسن تأويلها، والأهمّ من هذا كلّهُ هو أنّ قراءة المفردات تُعطينا صورة متكاملة حول طبيعة الرسالة ونوعيتها وتركيبها وأبعادها ومجمل مفرداتها الخطيّة بما يسمح لغير المطلّعين على الصورة القيام بتحليل كاف لفهم مضمون الصورة وأخذ فكرة واسعة حول أدق جزئياتها.

1. المرحلة الأولى في التحليل السيميائي

1.1. طبيعة الصورة ومصدرها

تعدّ الصورة في تعريفها إحداثاً مرثياً، مشهداً قابلاً للقراءة، مفردات خطيّة تُصوّر مساحة استقرائية، عدداً من العناصر تجتمع في تركيبها لتُصوّر نموذجاً، كما نستطلع من خلال قراءتها أنّها موضوع يُقرأ، وتنتقل الصورة عبر ثلاث محطات يدوية أو مقتطفة فوتوغرافية أو ممسوحة رقمياً، لتتحوّل هذه الأخيرة عبر أداة المسح الضوئي لُصورتين رقميتين على الرّغم من اختلاف مصادرها فإنّنا نجدُهما في نفس المستوى الآليّ القرائيّ، ونقسّمهما كالآتي، صورة ممسوحة تتفق على تسميتها بالصورة النقطيّة أو صورة محدثة رقمياً تسمى بالصورة الاتجاهيّة.

إذا نحن ننتقل من مرحلتَي التّمرير الخطّي، حيث يُعتبر المستوى القرائيّ الأوّل موضعيّ يخضع لمناول اليد، ويعدّ المستوى الثاني آلياً افتعاليّاً إمّا إحداثاً أو نقطيّاً، ويجب في مجموع هذه الحالتين أن تبوّب الصورة من حيث مصدر حدوثها وتدرّج انتقالها من أرضيّة الفعل إلى مساحة الاستقراء الآليّ، وذلك بأن تعدّ مساحة مرئيّة قابلة للتداول وعادة ما يُفضي هذا التّداول إلى مفاهيم إضافية تُفسّر صيرورة الحدث الصّوري وماهية انتقاله من فضاء لآخر، وهنا تضيف عملية الانتقال إلى فهم مراحل تحويلها ومدى التأثير في نوعيتها واستقراء مستجدياتها وتفكيك مكوّناتها بما يسمح لاحقاً من تقرير تصنيفها الأوّلِيّ الصّوريّ.

التّصنيف الصّوريّ

صورة يدويّة	صورة مقتطفة	صورة نقطيّة	صورة اتّجاهيّة	
قبل الآلة	قبل وبعد الآلة	بعد الآلة	بعد الآلة	زمنها
ما قبل الآليّة	ما قبل الآليّة	ما بعد الآليّة	ما بعد الآليّة	مرحلتها
مائيّة زيتيّة	فوتوغرافية متحرّكة ثابتة	قائمة على بيكسلات	قائمة على ناقلات	طبيعتها

تسمياتها	يدوية فنية إبداعية	فوتوغرافية رقمية	صورة ذات تعداد مزدوج صورة نقطية صورة متعددة البيكسلات	صورة إحدائية صورة افتعالية
----------	--------------------	------------------	--	-------------------------------



تداولية الحدث الصوري وماهية الانتقال من فضاء لآخر وتصنيف الافتعال والإحداث

2.1. مركب الصورة : التصنيف النصي اللاتيني

بعد تحديد مواطن الصورة وتصنيفها المرئي الأولي، نجد أنفسنا ننتقل للمرحلة الثانية من آليات التحليل السيميائي، وهي تركيبة النص وعلاقته بالصورة، وهنا سنركز بادئ ذي بدء على علاقة النص بالصورة، فندرس أولاً مفردات النص ولائحته وطبيعة اللائحة وانتمائها للحقل الخطي، ومن ثم ندرس التنقيحات والإضافات التقنية الوارد وضعها لتوضيح مسار صياغتها وتحليلها، حيث يصنف النص داخل ثلاثة حقول نصية تساهم بدورها في إثراء الثقافة الخطية كما يتميز كل حقل بخصائص استخدام وظفت لخدمة المفهوم الاتصالي الإعلامي.

أول الخطوط هي الخطوط ذات القاعدة¹ وهي خطوط تُستخدم بالأساس في المعاملات الرسمية والإدارية، ويخدم حضورها ضبطاً لعرض مستوف المواصفات ومتكامل الشروط تتميز مواصفاته الخطية بتناسب قياسي في نسب الفراغ والامتلاء وتتطابق أشكاله الدائرية حول محور قاعدي لرسم هندسة الحرف وضبط مقارباته.

والحقل الثاني هو خطوط بدون قاعدة² وهي خطوط لا تحمل قاعدة ولا أساساً، شكل مختصر في قراءته يحتوي على أهم المحاور الفاصلة للحرف في أدق جزئياته، أما الحقل الثالث فهو حقل الخط برفع اليد³ وهي حركة يدوية لينة وحركية تتبع سلاسة اليد وقدراتها، ولقد جرت العادة أنه يعبر على موضوع شخصي ذو صبغة رومانسية شعرية فنية وغيرها من المجالات التي يتقلص فيها الجانب الرسمي، حقيقة إنه يسهل تحديد طبيعة النصوص الخطية في عملية فرزها داخل أي نطاق استخدامي لأجل تبويبها وتصنيفها في مجال استعملاتها بما يضيف للمفهوم السيميولوجي.

¹ - texte avec embattement « times, Bookman, Georgia,

² - texte sans embattement « Arial, Bauhaus, Verdana,

³ - texte à main levée « Mistral, vivaldi ..

التصنيف النَّصِّي في الكتابة اللاتينية

لائحات ذات القاعدة	لائحات بدون قاعدة	لائحات برفع اليد
خطوط ذات قاعدة كتابات رسميّة قياس البياض والتدوير الإضافات الهندسيّة حول محور الحرف الانعطافات دائريّة الانقسام على محور أفقي عمودي	خطوط لا تحمل قاعدة ولا أساسا شكل مختصر لهندسة الحرف غياب منعطفات الحرف وتزويقه	حركة يدويّة حركة سلسلة حركة إيقاعيّة

الأحجام	لائحة ذات قاعدة	لائحة بدون قاعدة	لائحة برفع اليد
	لا متناه	لا متناه	لا متناه نص قرائي بين 12 و14 لا متناه عناوين بين 16 و22 لا متناه عناوين المعلقات بين 22 و72
الطبائع الهندسيّة	هندسي منحنيات ومستقيمات	هندسيّ منحنيات ومستقيمات	حركيّ يدويّ لا يخضع للهندسة
الاستخدام	رسميّ إداريّ	رسميّ إعلاميّ	شعريّ فنيّ رومانسي

3.1. مركّب الصورة : التصنيف النَّصِّي العربيّ

يمثّل الخطّ العربيّ جماليّة في الهندسة وتوازنا في المقاييس وسلاسة في الحركة وانضباطا في الإيقاع إنّه كلّ مترامي الأطراف متّصل ومنفصل، يسطر إيقاع الخطّ بنسبة من التماثل والتكامل بين الجزء والكلّ "جامعين فيها بين الخطّ كهدف للمعنى وبين الشكل الزخرفيّ متحرّرين من خلال مسار الحرف المخطوط (الخطّ) مع ما يشتمل عليه من إيقاع وحجم معاً إلى تحقيق رغبة جماليّة متكاملة البناء"¹ كما يحظى الحرف العربيّ في شكل حضوره بكونه جزءا من الحضارة العربيّة في زخرفة المعمار ومناورا خطيرا في إقامة المخطوطات وثابتا متغيّرا في تراكيب الحركة اللّغويّة ومقاييسها.

الخطّ العربيّ خطّان، أحدهما كلاسيكيّ يدوي يعتمد مناورات المدّ والرّجع ويرواح بين الاستدارة والانضباط ويرتسم بالتّزوية والبسط وينضبط عبر التّشابه والتّداخل ويظهر بمظهر التّراكب والتّقوير، في حين تعتبر كلّها عددا من التّراكيب المدرجة لرسم مقاليد الحرف إذ ما تلبّس كساء إخراجها من المقابلات والمراوحت والمجانسات

¹ محمّد منيف، الحرف بين دوامة المعنى وجمال الشكل، 23 مارس 2008، عن شبكة الفنون،

حتى يأخذ وضعية جمالية في عدد من رسوم المفردات، أما الخطّ الثاني فهو رقميّ محدث يكتسب صورته من القواعد الأساسية لرسم الحرف ويأخذ شكله من التشكيلة القاعدية لضبط موازين القياس ويترتب في ملابساته بالليونة والتّحوير والتّدوير، غير أنّ اتّصاله وحركته تنتظم وفق ضابط تعداديّ رقميّ وبموجب ترسنة تحدّد تحويلات الحرف عند انفصاله واتّصاله وتزكيّ حضوره في أوّل الكلمة وفي خواتمها. "عدّ الخطّ العربيّ وسيلة شكلية مرسومة لتأليف منظومة كلامية مقروءة على أساس لغويّ أبجدي يضمّ إليه نسقا من الوحدات والرموز المستخدمة لأغراض وظيفية وجمالية تؤلف من كلّ ذلك نسقا تدوينيا ذا طبيعة انسيابية مرسلّة تتّصل بعضها ببعض في كلمة واحدة لتشكل جملة (نصّ) وبالتالي تخلق إيقاعا حركيا ديناميكيا وبذلك يتمّ تحويل مسار الكتابة من واقع التدوين إلى واقع الفنّ"¹، إذا يعدّ الحرف يدويا كان أو رقميا أداة لتغيير الصياغة وإعادة تشكيلها في نسق قياسي من النظام القرائي حتّى نبغ المقوّمات البنائية مجتمعة في تشكيل فتّي مسترسل ومتّفق باعتماد الاتفاق مع القاعدة الخطّية الأساسية لانتصاب الحرف وتسطيعه وميوله بما يخدم الحرفة اليدوية حسب مدارات القلم ومنطق تطويعه.

لذا يترنّ الخطّ العربي بعدد من المميّزات النمطية باعتماد النسبة الذهبية أو الفاضلة والوزنة التشكيلية والتّفاضل بين النقطة والخطّ والدائرة، فيتشكّل الحرف في هيئات متقاربة ومتباعدة في نفس الوقت، كما نجد في الخطّ العربيّ عائلتين اثنتين من أنواع الخطوط، إذ يعدّ الفرع الأوّل جافاً مستقيماً وهندسياً ذي أطراف مذبذبة كالخطّ الكوفي الذي يعتمد التّقوير والبسط والامتداد، أما العائلة الثانية فهي الخطوط اللينة ذات الأشكال المقوّسة الرّصينة والبسيطة، ونذكر على سبيل المثال لا التّحديد المدنيّ والنّسخ بما يسّى المقوّر والمدوّر والبديع، وعلى الرّغم من تنوّع الأذواق البنائية في أساسيّة تركيب الخطّ إلّا أنّ مدرسة الخطّ تعتمد الإتقان اليدويّ وبداية الحركة وسرعة الموازنة ودقّة التشكّل بما يروق للعين ويضمن توازن ضوابط الاتّزان التركيبيّ والحجبيّ.

وفي المنحى السميائيّ يقرأ المحلّل البناء الكتابيّ على أنّه جنس متعدّد الأشكال من الاختيارات الخطّية المرفقة بتوجّهات اتّصالية تحدّد الصيغة النهائية للموضوع وتصفه بشكل إخراج نهائيّ يحدّد سمات المفهوم وعلاقته بالصّورة المقتطفة أو المرسومة، لذا فإنّ التّعمق في قراءة طبيعة الخطوط وأنساقها وأصولها في النصّ المكتوب يعدّ إنجازاً هاماً لتقرير المضمون الاتّصاليّ ومعانيه التّبادلية والتّفاعلية على حدّ السواء.

وفي إطار استبدال المدلول بتعاريف جديدة قد تصبغ الحرف باستخدام جماليّ وتشكليّ يبتعد كلّ البعد عن المقروئية والسياق القرائي، يقول محمّد منيف "الحروفية هي تشكيل الحرف العربيّ وتجريده من العبارة والجملة المقروءة إلى حال أخرى حاول فيها بعض الفنانين من أصحاب التجارب أن يجعلوا منه ظاهرة إبداعية"²، بما في

¹ الأطرقيّ نائر شاكر، المدوّنة، تهتمّ بأدبيات فنّ الخطّ العربيّ، 21 ديسمبر 2010.

http://alatraqchi.blogspot.com/2010/12/blog-post_21.html#/2010/12/blog-post_21.html

² منيف محمّد، الحرف بين دوامة المعنى وجمال الشكل، 23 مارس 2008، عن شبكة الفنون،

http://www.reseaux.edunet.tn/art/index.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=60

الخطّ من تقدير وتشكيل بنائي يصل الخطّ بالرّسم ويحدث هندسة جيّدة المواصفات تخدم بنائها الجديد على أنّهم "يمتلكون القدرة على توظيف الحرف العربيّ شكلاً أو كلمةً للتعبير بشكل معاصر عبر تطويعه ودمجه بما يحيط به من رموز وإشارات"¹، وهنا يتّصل الحرف من قيود القراءة إلى منابع التشكيل الفنيّ الذي لا يقف عند الفعل بل يُجاوزه إلى عدد من المداولات الواسعة ومن السيميائيات الحاملة إلى مفاهيم تشكيليّة عابقة بالتراكيب والتّصورات الصّياغيّة، وهنا ينتقل الحرف من استعمال تواصله إلى استخدام اتّصاليّ، وتلعب الحركة والإيقاع ثالوثاً متناعماً من التّوافقات المرئيّة والجماليّة والفنيّة، فينتقل الحرف "نحو تجريده وتخليصه من تبعية العبارة وتحريره ليُصبح له كينونته الجماليّة المستقلّة في عالم الفنّ التشكيليّ في اللوحة أو المنحوتة"²، وهنا يصبح العلم والتّصميم والمداخلات التشكيليّة ثالوثاً يراهن على إثراء القول بالرّسم وبالفعل التّطبيقيّ الفنيّ.

4.1. مركّب الصّورة، التّصنيف اللّونيّ

تطوّر مفهوم اللّون عبر الأبحاث الفيزيائية والسيميائية، وانطلق ببحث للفيزيائي إسحاق نيوتن Isaac Newton بكتاب "النّظرية الجديدة للضوء والألوان" سنة 1672، توّصل حينها إلى أنّ اللّون الأبيض هو مجمع كليّ للألوان واستقرّ الأمر على تصميم دائرة لونية عنوانها قرص نيوتن لتشمل سبعة ألوان، طوّرها فيما بعد الفرنسي لويس برتراند كاستل Bertrand Castel Louis سنة 1740 باثنتي عشر لونا وهو عدد سيّتبناه النّمساوي إيغنتس شيفرموللر Ignaz schiffermuller في درس اللّون كمادّة للصبغة والإشعاع الضوئيّ عبر خامات اللّون لجورج فيلد George Field في حينها بحث الفرنسي ميشال أوجين شوفرول قيمة الأصباغ، وتمّ إقراره بأنّ الألوان تجاوزت الإشكال الكيميائيّ إلى مبحث بصريّ شموليّ يحدّد طاقة العين ومساحة عرضها، كما ميّز بين اللّون ودرجاته في كتابه "قانون التّباين المتزامن للألوان"³، غير أنّ كلّ هذه الدراسات الكيميائيّة والفيزيائيّة لم تمنع الفلاسفة والباحثين من التأمّل النظريّ والدلاليّ في دراسة اللّون وماهيته.

وإذا ما استرجعنا تاريخ التّفسير منذ القرن السابع قبل الميلاد نجد لي كينغ من الصين قد تناول مفهوم الملوكوت والكهنوت والنبوءات عبر الألوان، ومن ثمّ ظهرت دراسة اللّون للفنان فيليب أوطورونجه (1777-1810) في قراءة خاصّة تأملية، ومن بعده الشاعر الألمانيّ الشهير يوهان فولغانغ غوته (1749-1832) Johann Wolfgang Goethe لإقامة وتنظيم قانون للتّباين الأساسي بين الفاتح والغامق، وبعدها نجد تأليفا للبارون فريديريك بورتال سنة 1857 يعتني بتفاسير دينيّة ولاهوتية في تقييم حضور اللّون وجدوى استخداماته، حتّى أنّنا نجد في كلّ التّفاسير ما يسمّى بقراءة المعطى القدسيّ للون، وهنا يجب أن نطرح تساؤلاً جديداً حول ماهية استعمال اللّون، هل يبدأ من الذات الصائغة أم يرتبط بقانون الاستخدام؟، وهنا يرى بورتال "أنّ كلّ لون يمكن أن يعيش ثلاثة أبعاد مختلفة،

¹. منيف محمّد، الحرف بين دوامة المعنى وجمال الشكل، 23 مارس 2008، عن شبكة الفنون،

http://www.reseaux.edunet.tn/art/index.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=60

². منيف محمّد، الحرف بين دوامة المعنى وجمال الشكل، 23 مارس 2008، عن شبكة الفنون،

http://www.reseaux.edunet.tn/art/index.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=60

³. M. E. Chevreul, «De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés», Paris 1839, p.....

العالم الإلهي، العالم الروحي، العالم الطبيعي"¹، غير أن هيجل يرى عكس ذلك، حيث أنه "يسود الاعتقاد عادة بأن الرسام يسعه من هذه الناحية أن يتبع في عمله قواعد محدّدة واضحة، وهذا لا ينطبق في أية حال إلا على المنظور الخطي الذي هو بمثابة علم هندسي، لكن لا يجوز حتى في هذا المجال التقيد بالقاعدة بدقة من حيث هي قاعدة مجردة، لأن التقيد الصّارم لا يمكن إلا أن يؤدي إلى دمار المفعول التصويري، فحسّ الألوان لا بد أن يكون صفة من الصفات الموقوفة على الفنان.. وجانباً أساسياً من خيال الفنّان وقدرته على الابتكار"²، وذلك بفتح مجال واسع لكساء اللون عبر وضعيات واحتمالات دلالية متنوعة، فتُعطي للون نفساً متجدّداً مع مراعاة التقليد الكلاسيكي والتجديد الإحداثي عبر استخدامات اللون وصياغته.

يترجم انعكاس الضوء على المساحة المقروءة درجة حضور اللون وتعتيمه وقيمة الطغيان وانفساخه، كما يضبط توجّهات صائغ الصورة في تصنيفها لونياً ووثائقيًا وتذكاريًا، "إنّها تُبدع ذاكرة جديدة للمفهوم الحيويّ لحركة الأعضاء وصيرورتها التي تتداخل مع مسار اللون في صخبه أو سكونه في التجريد"³، ويتم ذلك التجريد الفضائي باستحضار المحلّ لعدد من القراءات التي تفي بحاجة التأويل السيميائيّ مثلاً كتقرير قدم الحدث نظراً لطغيان الاصفرار على مساحة الصورة، أو أن نستدلّ بتصنيف الألوان لفهم درجة الانتماء لتيّار فنيّ أو مدرسة تشكيلية، وذلك ما يُعيننا لاحقاً على أن نُقرّر طريقة أرشفة الفترة الزمنية لصياغة الصورة وتحديد التأثيرات الجانبية التي طغت على فعل ابتكارها.

تجاوز اللون قراءة عدد من الاحتمالات اللونية والضوئية المحتملة، بل إنّها تتعدّى درجة القصور أو الطغيان اللوني واستقرار درجات الإضاءة في البيان التدريجيّ الذي يُحدّد تفاصيل الصورة وأجزائها، إلى أنّها تؤثر في إظهار درجات الظلال والإضاءة وضبط دقة الأحجام والأجزاء، يقول قاسم حسين حدّاد "فحاسة البصر سوف تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هي في الواقع، ثمّ انعكاس هذه الظواهر على شبكة العين، ثم من هذا الانعكاس إلى عالم الشعور والإحساس للكشف عن صلته بعالم الألوان"⁴، وبالتالي فإنّها تُحدّد الأبعاد المنظورية وتفصل بين الحالة الطبيعية للإضاءة والإضاءة الاصطناعية، ممّا يُنتج وجوباً تقريراً واضحاً حول طبيعة المكان المصوّر وجزئياته وتفاصيله وبما يمكن لاحقاً من إثراء استبيان التحليل السيميولوجي.

¹ .Frédéric Portal, Couleurs symboliques dans l'antiquité , le moyen âge et les temps modernes .Paris .Wurtz libraires.1857.pp. 29- 32.

² .هيجل، فنّ الرّسم ، ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة .بيروت .ط.1988.ص84

³ .عبد السلام، محمد سمير، فوتوغرافيا رالف جيبسون لعب المنظور و الجسد، مجلة الكترونية جبهة الشعر،

<http://www.jehat.com/Jehaat/ar/SeeratAlthoua/MohdSameer.htm>

⁴ .حدّاد، قاسم حسين، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات رقم305، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة

والإعلام، العراق1982 ص5.

2. مركب الصورة : التصنيف المنظوري

1.2. تراتبية أبعاد المنظور المرئي

نجد في مفهوم المنظوريه معنيين "معنى واسع يراد به علم يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر أخذًا بعين الاعتبار عنصر المسافة، ومعنى ضيق عرف منذ بداية عصر النهضة بأنه علم يكمن في تمثيل عدّة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا"¹، إذا يختلف المنظور من تمثّل قائم بصريّ عامّ وتمثّل جزئيّ مكانيّ محصور في موقع بعينه، ونحن إذ نركز فإنّنا نأخذ بعين الدّرس المنظور المنحصر في الإطار الصّوريّ .

تعدّ قراءة المنظور في الصّورة الفوتوغرافية أو الأخرى الصّورة التّعداديّة منهجيّة قارّة ومتحوّلة قابلة للدّرس من حيث ترتيب الأبعاد والمسطّحات يقول فيها محمد سمير عبد السلام "اللّقطة تفتّت الراصد والمتلقّي لأنّ المنظور هنا يقع بداخل الدّال المرصود، أو أنّه أحد بدائله القابلة للانشطار والتّحول خارج الإطار ولا يحقّق هذا التأثير السحريّ الذي يجمع الرؤية بالموضوع، الداخل والخارج، الجسد والفرّاق، كبديل عنه إلا فنّ الفوتوغرافيا"²، وهي تبعا لذلك تلخّص عمليّة تفكيك المسطح الحامل لبعدين حتّى ندرس من خلاله ترتيب مشاهدته وانتظامها عبر تسلسل الأبعاد والتقارب المسافات المترايب عن التّأطير البؤري ممّا ينتج ترتيبا لمستويات المنظور المرئيّ وتنظيما للمسطّحات والقيم المرنّية كذلك، بمعنى أن نُفرد لكلّ عنصر حاو حضورا خاصّا يفصله عن غيره من العناصر يؤمّن مساره القرائيّ بحسب اختيارات القائم على تركيبة الصّورة سواء كان مصوّرًا أو فوتوغرافيًا أو صانعًا لبناء صوريّ بازدواجيّة مثالية بين الرّسم ألاتجاهي وكذلك التّعدادي.

لذا يقوم العمل السيميائيّ بالأساس بتحديد العلامات النّظاميّة المتسلسلة التي نشهدها في تراتبية أبعاد المنظور المرئيّ بما يحوّلها لدوأل خطيّة تستبدل مفردات تشكيلة المشهد وتُفكّك أدواته الإجرائيّة، وبما يسمح لاحقا بفهم النّيّة أو الإرادة الصّياغيّة وراء هذا التّنظيم المترايب عن مخطّط المسطّحات.

والمقاربة الواجب ذكرها هو أنّ تراتبية أبعاد المنظور المرئيّ توافق بينها وبين تركيبة الجملة لغويّا، بما مفاده أنّ الصّورة تقوم على أبعاد منتظمة، كما أنّنا نجد في هذا التناسق حاضرا يتّظم مفردات الجملة كما أنّه يساهم في تركيب كليهما، وتقوم الجملة على الإرادة البنائيّة والتّركيز على المفهوم الأساسيّ الذي تدور حوله كلّ التّفسيرات والإضافات والعلامات والإيقاعات المفهوميّة لتُحدث تناسقا في الأنماط والأنساق سواء بالاعتماد على شفرات

¹ العمري، عطية، توظيف الصّورة والرسم في تدريس اللّغة العربيّة، 21 مارس 2011، منتديات السبورة، القسم التربوي والتّعليمي،

السبورة التربوية

² عبد السلام، محمد سمير، فوتوغرافيا رالف جيبسون لعب المنظور و الجسد، مجلة الكترونية جهة الشعر،

<http://www.jehat.com/Jehaat/ar/SeeratAlthoua/MohdSameer.htm>

الصورة وكذلك بالنسبة لمفردات الجملة، كما نجد في كلا العاملين اللغوي والخطي استقرار وتفكيكا للعناصر لأجل تحويلها لإشارات تأويلية قصد تنظيم مسار المفاهيم.

1.1.2. توزيع أبعاد مسطحات المنظور المرئي

2.1.2. المنظور المسطح ذو البعد الواحد

تقدم الصورة ذات البعد الواحد تركيزاً بؤرياً على عنصر أساسي ينيط بعهدة المفهوم العام، بمعنى أننا نؤمن النظر فقط في صورة ذات تقاسيم بيّنة تصف مجمعاً مؤحداً من العلامات التي نقرأ خلالها الإجابة حول مدى تغلب حضور العنصر الواحد على مجموع العناصر الموظفة لنسوق مثالا يكمن في كامل مساحة الصورة، ولكي يقع التركيز فقط على العينين والأنف والفم وتذهب التأويلات إلى تحديد العمر والجنس والانتماء والطبقة الاجتماعية.

3.1.2. المنظور الثنائي الأبعاد

تُبنى أحجام المسطحات على منظورين اثنين لتركيز عدد من المفاهيم، أما الإطار العام أو الخاص فيُحقق مداولة بين المسطح الأول والثاني، بمعنى أن فعل الأول يؤثر في الثاني والعكس بالعكس، وندرج في مثال على ذلك تربية الشيعة التي يظهر في مستواها الأول الأسود كلمة محمد وتتخفى في مستو ثان للأرضية البيضاء كلمة علي، إنها بحسب شاكر حسن آل سعيد "تمثل مدى التكامل بين علم الظاهر والباطن، وهي تمثل أيضاً نوعاً من الرؤية البصرية التي تتخلل الرؤية الفلسفية العامة التي هي في الواقع تنطوي على شيء (من خداع البصر) حيث الموازة ما بين الشيء المكتوب باللون الأسود الغامق والأرضية ذات اللون الأبيض الفاتح البيض"¹، وبالتالي فإننا نكتشف تدريجياً علاقة الأخذ والعطاء بين أطراف المشهد الصوري ككل بالسلب والإيجاب.

كما نسوق مثالا على ذلك صورة ذات بعدين، وهي علاقة ثنائية بين عنصرين يتقدم فيها أول عن ثان أو العكس، وذلك حسب درجة ظهور الحدّة الصورية، وطبعاً يتحوّل المسطح الثاني لعنصر غير واضح المعالم، فتتبع العين الجزء البين الحاذّ الأطراف وتتلافى بذلك الأجزاء الضبابية، وتتعدّى طوعاً إلى نوع من الإشارة القرائية فتأرجح بين التركيز على الوضوح إلى إهمال وتفادي الضبابية في أجزاء الصورة بما يسمح لصانها تقرير موضوع القراءة.

4.1.2. المنظور الثلاثي الأبعاد

تراكبت المسطحات المنظورة وتجاوزت الاثنين، وهنا تضبط الدلالة الأولى مجاوزتنا من مسطح واحد إلى مجمع من المسطحات لتنتج طوعاً وكنتيمة عدداً من المفاهيم المتوازية والمتطابقة والمتواترة، وبالتالي يتطلب الأمر منا إيجاد شبكة من علامات التفسير لتبيان تقاطعها واشتباكها وكذلك تداخلها.

¹ آل سعيد، شاكر حسن، جمالية الخط الكوفي المربع، مجلة آفاق عربية، ع 7. و8 (1983) صفحة 42.

نورد مثالا على ذلك صورة لها عدد من المسطحات المرئية المتشابكة التي تنتظم في شاكلة من المفاهيم المقترنة والمتصلة، لتبرز توزيع الأحجام وقيمة العناصر واللحمة المبدئية ودرجة توظيفها، وهنا يقوم التركيز المتداول على عمق المنظور ودرجة حركة الإبحار بين العناصر المرئية، وينطلق المحلل السيميائي من العام إلى الخاص ومنه إلى الجزئي لإحداث روابط وعلاقات استثنائية تحليلية بين الأجزاء المتصلة والمنفصلة على حد السواء.

3. توزيع عناصر التركيبة المفصلية للصورة

يعد المنظور في الصورة الفوتوغرافية مفهوما قرائيا تفكيكيا لمكونات الصورة، ثم تقوم "الفوتوغرافيا بتفتيت التكوين لتبدع مسارا آخر دائما، فيعيد هذا المسار قراءة كل من الراصد و المتلقي على نحو وجودي، وذلك عن طريق المماثلة بين الذات وتلك الحياة الفريدة للأشياء"¹ وبذلك يتمكن الناظر من تقرير عناصر التركيبة المفصلية للصورة التي تقوم عناصرها على إسقاط مركزي أو عمومي، بمعنى أنها ترتبط بثان اثنين، فإما "أن يكون هندسياً أو أن لا يخضع لمعالم الرسم الهندسي، فتتحول لحركة حرة طيعة وتنتظم كل محاور العناصر المتقاطعة في نقطة تلاش"² عبر بناء هندسي، غير أنها غير متصلة بمجموع الأطراف، وإذا ما انعدم قياس المنظور الهندسي فإنها تتحول لمجرد مسطحات ذات بعدين تتراكب فيما بينها لبناء مضمون الصورة.

1.3. مركز النظر وضوابط الإطار

يجد الناظر نفسه يتقارب مع عنصر أو مجموعة من العناصر، فتحدث عن الموقع الناظر أو مركز النظر أو زاوية النظر، وهو فعل قصدي اختياري يُقرره صانع الصورة ليقرر وضعيته القارئ الفارة والمتحولة، وكذلك هو الأمر ذاته بالنسبة للصورة الثابتة، فتتحول الفكرة لمسألة متغيرة متحولة إذا ما قاربناها بحركة القارئ في الصورة المتحركة، من حيث أنها تساهم في إقامة متغيرات مركز النظر وتنوع محطات المسار القرائي حسب إيقاع الأحداث وتوارد المستجدات المرئية.

أما بالنسبة للإطار فإنه ينحصر في ما "يسمى إطاراً في كل تقرير بالتناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة"³، ثم إن فعل التأطير هو فعل اختياري مثله كمثل فعل التأبير، ففي حين يعتني الأول بتقرير تناسب بين إطار الصورة ومضمونها، يقوم الثاني بالتركيز على أبعاد المحتويات الضمنية للصورة فيأرواح بين أجزائها وعناصرها بالتظليل والدقة ليتحكم في أبعادها ومستويات القراءة المرجوة، وهنا ننتقل طوعاً من إطار عام مجمل ذي حقل مرئي واسع إلى إطار عرضي يشمل الشخصية من قدمها إلى رأسها، ففي حين أن الإطار المتوسط هو إطار يعرض صورة نصفية، يركز الإطار الكبير على الوجه والموضوع، وأخيراً يضبط الإطار الأكبر تفاصيل جزئية، لنقر نهائياً بأن

¹ عبد السلام، محمد سمير، فوتوغرافيا رالف جيبسون لعب المنظور والجسد، مجلة الكترونية جهة الشعر <http://www.jehat.com/Jehaat/ar/SeeratAlthoua/MohdSameer.htm>

² نقطة التلاشي أو نقطة النظر تقع على خط الأفق تظل ثابتة أمام عين الناظر.

³ العمري، عطية، توظيف الصورة والرسم في تدريس اللغة العربية، 21 مارس 2011، منتديات السبورة، القسم التربوي والتعليمي، السبورة التربوية

هذه المراجعة بين أنواع الأطر تُحقّق إمكانات مشهّدية تحملنا لعديد التّفسير المتنوّعة التي توظّف لخدمة التّحليل السيميائيّ.

1.1.3. مركز النّظر في الصّورة ذات البعد الواحد

يتثبّت القارئ من نظام المفردات بحركة متوسّطيّة من أعلى لأسفل والعكس بالعكس، كما تمسح العين جزئيات البعد الواحد وتفصيله لتحوّلها لعلامات تحليليّة مترافقة تخدم مفهوما بعينه، وهنا يُصبح الإطار أكبر أو كبيرا ليُحدّد تفاصيل الصّورة ويضبط ترتيبها.

2.1.3. مركز النّظر في الصّورة ذات البعدين

تخضع العناصر المرئيّة لنقطة تلاش في اتجاه واحد إمّا اليمين أو اليسار، وتمتدّ النقطة على خطّ الأفق¹، وتسطّر بانتظام حسب حالة كونها أفقيّة أم عموديّة بما يُسهّل استقراء عناصر المنظور المتتالية، وفي هذه الحالة يقوم البناء التّركيبيّ عبر نقطة تلاش واحدة تنتظم وفقها مجموع عناصر المنظور، وتترتب كلّها في إطار عرضيّ أو متوسّطيّ منتظم بصفة متتالية.

3.1.3. مركز النّظر في الصّورة ثلاثيّة الأبعاد

تخضع الصّورة لعدد من نقاط التّلاشيّ التي تتراوح من نقطتين إلى أربع نقاط، وهي مناظير متعدّدة التّوجهات ذات صبغة خصوصيّة لها تقديم صوريّ معاصر، نجد مثلا نموذج الصّورة ذات المناظير الثلاث تخطّ نقاط تلاش تحكمها نقطة عموديّة واحدة إمّا سماويّة أو أرضيّة، ونشهدا كذلك في لوحات فنّيّة سرياليّة وفي عدد من الابتكارات الفنّيّة التي تسعى لتصميم مشاهد غير واقعيّة هي جدّ خياليّة كما أنّها غير متوازنة ولا تنتظم في سياق هندسيّ واحد، كما نخطّ هذه الصّورة الثلاثيّة الأبعاد في إطار عامّ مجمل يحمل عددا من المقاطع الصّوريّة المتتالية.

4. توزيعيّة الأحجام في المنظور المرئيّ وزوايا النّظر

تنتظم العناصر الخطيّة بشكل تقيريّ منظوريّ، فالقريب منها يكبر طوعا بحسب درجة بعده عن العناصر البعيدة، لذا تأخذ العناصر أحجام مواقعها من المنظور الهندسيّ، فمثلا عجلة العربّة البعيدة أصغر من حجم العربّة القريبة، ووفقا لهذه الأنظمة تختلف الأحجام حسب موقعنا من زاوية النّظر "علينا أن نطرح سؤالاً وهو: من أيّ زاوية ننظر للموضوع؟ فنجد أن الصّورة الفوتوغرافية مثلاً هي من وضع الفوتوغرافي الذي يختار موقعه ضمن عملية التّصوير؛ ليُحدّد إطار الموضوع الذي سيلتقطه بضبط الإنارة وكمّيّتها"²، فاختلاف الموقع وتنوّع زوايا

¹ خطّ الأفق "هو خطّ مستقيم أفقيّ يقع على مستوى عين الناظر يعلو وينخفض وفقا لعلو الناظر لمستوى سطح الأرض.

² العمري، عطية، توظيف الصّورة والرّسم في تدريس اللّغة العربيّة، 21 مارس 2011، منتديات السبورة، القسم التربوي والتّعليمي، السبورة التربويّة.

النّظر وتنظيم المحتويات الموضوعيّة وترتيب عناصر الرّسالة الإشهاريّة كلّها تخدم قراءة الحجم ودلالات المنظور واستقراءاته وزواياه.

1.4. الحجم في الصّورة ذات البعد الواحد

لا نلاحظ توزيعيّة في الأحجام لأنّ العناصر تتراكب كلّها في مساحة ذات بعدين، كما تختفي تماما نقطة التلاشي في المنظور الهندسيّ، وعلى الرّغم من اختلاف ضوابط المنظور فإنّ المادّة الموضوع تحضر حسب علاقتها بالعناصر من حولها أو حسب واقع تواجدها أو لقيمة افتعالية في تكبير حجمها وطغيانها على المساحة ككلّ.

2.4. الحجم في الصّورة ذات البعدين

يعتبر كلّ عنصر قريب هو أكثر حدّة ووضوحا من العناصر الثانوية الموجودة في المساحة الخلفيّة، كما يعدّ ترتيب العناصر الأماميّة في الموقف البصريّ أمرا أوليّاً، ليفترض نتيجة ما يُقدّم عادة لجلب النّظر وتقويم الانتباه لهذه النقطة الموضوعيّة بالذات، غير أنّ الحجم يُحافظ على مقاييسه الواقعيّة إذا ما وُضع في وضعيّة سرياليّة أو خياليّة فيتجاوز حقيقته الماديّة بإحداث مفتعل.

3.4. الحجم في الصّورة ثلاثيّة الأبعاد فما أكثر

يخضع كلّ عنصر لنظام منظوريّ خاصّ وتقوم التّركيبة بالخروج عن المألوف الواقعيّ والموازاة بين خطوط التّلاشي في اتجاه قرائيّ ومن ثمّ تنتقل إلى مرحلة تشكيل عدد من نقاط التّلاشي تخضع بدورها كلّ عنصر إلى نقطة تلاشي خاصّة، ما يدخلنا طوعا في استقراء مفاجئ لمنصّور خياليّ وواقعيّ مختلف.

5. مؤثرات التّضليل والإضاءة في المنظور الصّوريّ

تزداد أطراف العنصر المرئيّ قتامه ووضوحا حسب انتظامها في مسار الأبعاد القرائيّة ووفق ترتيب المسطّحات المرئيّة، فتكتسب العناصر الثانوية أو الأساسيّة سواء كانت في المسطح الأساسيّ أو الثانويّ وضوحا بحسب الإشعاع الضوئيّ ونقطة الحدّة المختارة من قبل زاوية الاقتراف، فتظهر أطرافها إمّا بشكل مرسوم كامل أو ضبابيّ متآكل، وحقيقة فهي كلّما تبتعد عن القارئ فإنّها تقوم بتضليل الموضوع بظلال أبعاد المنظور وتستنسج آثار انعدام الضوء وقلّته عبر الساحة الصّوريّة، غير أنّ التّركيز يتطلّب التّموضع وحُسن التّأطير في خطّ قرائيّ ينظّم عناصر الصّادرة المقصود تحميلها للمفهوم الأصليّ داخل المركّب الصّوريّ، فيُخضع الناظر مجاله البصريّ لمؤثرات بصريّة فيزيولوجيّة وضويّة تُحوّل المادّة بعددًا منظوريًا متكاملًا.

1.5. مؤثرات الصّورة ذات البعد الواحد

لا نُقيم معنًا للمؤثرات الضويّة أو اللّونيّة في الصّورة ذات البعد الواحد، لأنّ هذه الأخيرة تُفتطع من واقع المنظور المسطح الذي تنتفي فيه كلّ معالم الحجم وتغيب عنه كلّ ركائز العمق المنظوريّ، إلّا أنّنا نجد في مادّة التّطور الإحداثي للمساحات الخطيّة المحدثة استخداما للمفعول الرّقعيّ بما يُكسبها عددا من المؤثرات الصّورية، فيتشكّل المشهد القرائيّ عميقًا ومختلفًا بفعل التأثير الفنيّ والمؤثرات والمفاعلات التي تُقدّمها البرامج الالكترونيّة، فترحل بنا

من الآلية إلى اليدوية ومن الإطار الإلكتروني الجاف إلى الملابس الفنية بحرفيتها وضوابط صياغتها، حينها ومنذ عدة سنوات تُواجه الصورة التعددية عدداً من المناورات الفاعلة لقيام تجارب خطية تقارب بين الصورة اليدوية ومثيلتها الرقمية، وقد بدأت الأفعال القياسية بالتشابه والمحاكاة غير أنها بلغت اليوم حد التجاوز والمجازة.

2.5. مؤثرات الصورة ذات البعدين

تحتوي الصورة ذات البعدين على عناصر واقعية تضبط تفاصيل الوسط المرئي الذي يخضع لقواعد الإضاءة والتضليل وبحكم أن الناظر يتأمل المشهد فإنه يدرك عبر درجات توزيع الإضاءة ومراكز الحدة صلب الموضوع المراد استهدافه، كما يستطيع تقدير زمن اقتطاف المشهد وأوقات حدوثه، وتعمل الحدة النقطية بالذات على تطوير الانطباع اللوني العام للصورة عبر ألوان قاتمة أو مضيئة، وتختلف حينها زوايا الإضاءة لتركز على مفصل استثنائية قصد جلب الانتباه إليها، وذلك عند قيام الإضاءة الآتية من الأمام أو إضاءة ثلاثة أرباع الصورة أو حصر الموضوع بإضاءة آتية من العمق تُحقق محيطاً دائرياً يضبط تفاصيل الجزء التركيبي المراد جلب النظر إليه، كما نجد في اختيار وضعي آخر موضوعاً صورياً يخضع للإضاءة المعاكسة للنهار، وهي نوع من الإضاءة التي تعمل على تصعيد ظلال الشخصية وتظليل أدق تفاصيلها، فيحصل ضبط حجمها العام دون إيلاج لعموم التفاصيل، وهنا لا نتحدث عن اختيار تشخيصي للمجال اللوني فقط بل نستعين بالتحليل السيميائي لتحديد قيمة الحدث ومقترنات الزمن وربطها بالمفهوم العام للفعل الصوري.

3.5. مؤثرات الصورة ثلاثية الأبعاد

لا تبتعد الصورة النقطية عن قواعد الصورة الثنائية الأبعاد، إذ تخضع الصورة ثلاثية الأبعاد لمنظور هندسي أو لمنظور خيالي إيحائي، وتتدخل الإضاءة والمؤثرات الفاعلة لتوجيه نظر القارئ وإيضاح مسار القراءة، فمن ركن لآخر تتركز الإضاءة محلياً وعموماً باختراق الصورة إما رأسياً أو سفلية حسب اختيارات الصائغ ووفق توجهات التركيز البؤري.

6. تقرير مواصفات الرسالة الاتصالية

يعتمد المحلل السيميائي إلى تحديد مواصفات الرسالة وتأمين حضورها حسب ثلاث حقول أساسية أولاً إشاري مبيعاتي، وثانياً تحسيسي إشعاري وأخيراً إخباري إعلامي، وينجز عن هذا التحديد تقرير المرسل والباث، المتقبل والمتلقي، ويبقى فعلياً تحديد موضوع الاتصال وهدفه أمراً موجباً وعملياً، وهنا يجب البحث في علاقة التعيين والتضمين، يقول عطية العمري "إذا كانت الوظيفة التعيينية تطرح سؤالاً هو: ماذا تقول الصورة؟ والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية، فإن الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالاً إجرائياً وتأويلياً وهو: كيف قالت الصورة ما قالته؟ وهذا ما ستجيب عليه القراءة التأويلية باحثة في بنائها التكوينية والتشكيلية"¹، إذا نحن

¹ العمري، عطية، توظيف الصورة والرسم في تدريس اللغة العربية، 21 مارس 2011، منتديات السبورة، القسم التربوي والتعليمي، السبورة التربوية.

نُؤاخذ الصّورة بالتّعيين بمعنى الوصف والاستدلال القرآنيّ في المعاني الظاهرة والبيّنة، فننّخذها بالبحث التّضمينيّ والعميق لقراءة مفاعلات البعد المنظوريّ الذّي يؤدي لتراكب الجزئيات وتداخل المعطيات الصّورية، وهذا ما يجعلنا نرى الأمر من حيث أنّه بناء صعب المراس، متداخل الثنايا قسر المناهج كما تتداخل عناصره الثانوية ككلّ لتُثري المنهج الدلاليّ والسيموطيقيّ، وبذلك تحضر مجموعة العناصر الموظفة لخدمة السياق المفهوميّ كالزمن والتّاريخ والانتماء والهويّة وغيرها من الدلالات التي تعمل كلّها لتحديد الشروط الزمنيةّ والمكانية لقيام الفعل الإشعاريّ أو الإشعاريّ أو حتّى الإخباريّ.

7. طرائق قيام إستراتيجية العرض الإعلاميّ

يشكّل العرض الإعلاميّ ثلاث احتمالات إستراتيجية للمناولة الورقيّة للمحامل الخطيّة التي تتعدّد وفق أنواع الاستخدام الاتّصاليّ، فنجمعها في ثلاث استخدامات تتنوّع حسب الحاجة الاتّصاليّة، نجد أولاً محامل الاطّلاع والفرجة وكما نجد ثانياً محامل الفرجة والمناولة السريعة، وثالثاً نجد محامل لا تستقيم إلا بالفرجة والمناولة معاً.

وهنا تُقدّم المجموعة الأولى محامل الاطّلاع والفرجة بالنّظر والتأمّل دون أن نستطيع تناول المحمل بين أيدينا مثل المعلّقات والطوابع البريدية، حيث يتطلب العمل إرساليّة سريعة الفاعليّة وخاطفة للرّسالة عبر تركيبة مختصرة وتلقائيّة لبث المفاهيم، لكنّها تعتبر من أهمّ أفعال الصياغة في طرائق تركيبها وحسن توظيف مفرداتها لتحديث مفعولاً سريعاً للفكرة الاتّصاليّة.

كما تعتمد المجموعة الثانية محامل الفرجة والمناولة السريعة لاحقاً ذات فاعليّة غير ممتدّة زمنياً، بما يلزم فعل التأثير غير الدائم في بعض المحامل السريعة التّفاد والاستهلاك المستخدمة فقط للإعلام السريع أو للإبلاغ على حدث أو ذكرى أو تاريخ وتظهر في شكل أوراق طيّارة حاملة لموضوع الإعلام أو الإخبار عن أمراً.

ثمّ نمرّ للمجموعة الثالثة الفرجة والمناولة معاً، إذ توازي مناولة المحمل حجم اليد وتوافق قدراته الحركيّة وتبلغ المعلومة في روابط خطيّة ومراحل تركيبية متّصلة عبر أجنحة وصفحات متتالية للمحمل الواحد سواء كان هذا المحمل مطوّية أو كتاب أو مجلّة، كما تتميز المناولة بقدرته من الصّانغ على تركيب المحمل لإثراء المعلومة وقيام تعددية إخبارية متّصلة تُسهّل استرسال المسار القرآنيّ وترتيب مفرداته وأنظمتها القياسيّة.

8. التّوزيع المكانيّ والزّماني

لا تستقيم فكرة الرّسالة الاتّصاليّة إلا بإقامة إستراتيجية توزيع زمنيّ ومكانيّ، وبذلك يعتبر المكان هو محطة استهداف المتقبّل وموقع حضور الفئة المستهدفة فعليّاً، وفي اختيار التّوزيع المكانيّ متابعة للفئة المستهدفة إمّا تلقائياً سريعاً أو على مراحل متواترة، كما يوصف المكان بنفس مواصفات الفئة فهو إمّا شموليّ واسع عموميّ وإمّا ضيق خصوصيّ موجه لفئة بعينها.

في حين يعدّ التّوزيع الزّمني أمرًا هامًا في اختيار وقت الإعلان والتّبلغ عنه عند وقوع الحدث وبمجرّد انتهائه تستوفي الرّسالة أجلها، ويتعدّد الزّمان بالتّواتر المرحليّ، فيؤدّي إلى أن تتحوّل صياغة الرّسالة إلى مراحل وأقسام زمنيّة أو أن تلقى وحدة إعلاميّة متكاملة من الاتّصال المباشر أو الضمنيّ.

٧. عمليّة تقييم معايير التّحليل السيميائيّ، باب النمذجة السيميائيّة

يوجد عدد من معايير التّقييم التي يقرّرها التّحليل السيميائيّ لقراءة الصّورة والحكم عليها، وهي تُعيّن القائم على تطبيق نموذج التّحليل السيميائيّ من تقدير المفاهيم التّواصلية والسّهر على توظيفها في نصّها الاتّصاليّ والعمليّ بما يعطي للمفهوم حقّه في التّعايش ويربط بين باثّ الرسالة ومتقبلها بما يسهّل تقويم قواعد التّركيبية وضوابطها.

١. معايير الاتّصال الصّوريّ

تعتبر لعبة التّفاسير السيميائيّة بحثًا في دلالات المفهوم وقيمها فهي "تدرّب العين على التقاط الضمنيّ والمتواري والمتمنّع لا مجرّد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التّعبير عن مكونات المتن"^١، ويقول بارث "إنّها لعبة الدلائل أي القدرة على إقامة تعدّدًا حقيقيًا للأشياء في اللّغة المستعيدة ذاتها"^٢، إذا ليس هناك دلالات خارج نسيج السيموز، فكلّ التّراكيب الصّوريّة تجد نفسها تنساق في مجموعة من أنظمة العلاقات "إن كان مصدرها لغويًا أو سنّيًا أو مؤشّرًا وحسب مدلول الجذر اللّغوي للكلمة فهي تعني علم العلاقات والأنظمة الدّالة"^٣، وهنا نجد كلّ هذه التّفاسير تعطي للبناء السيميائيّ معان مختلفة لتفسير الأنظمة الصّوريّة وترتيبها في نظام محدّد من معايير القيمة، فننتقل من مستو سياقيّ تركيبيّ درسنا فيه تراكيب الصّورة وثنايا قياساتها إلى تنظيمها في أشكال من تصانيف النّص العربيّ واللاتينيّ إلى التّصنيف اللّونيّ والمنظوريّ وترتيب الإطّار ومناورات مراكز النّظر والتّصنيف الحجميّ والمؤثرات الجانبيّة والأساسيّة لتحويل وجهة الصّورة وأبعادها، فتنساق كلّ المؤشرات ضمن محور مفهوميّ واحد يوحّد القياسات والسياقات في دور استبداليّ يلعب دورًا موازيًا للدور الأصليّ للمفرد، فيحلّ العنصر محلّ الآخر لتغيير السياق المفهوميّ بل حتّى للدخول إلى مساحة من التّفاعل السيميائيّ، إلى جانب إرساء البعد الدلاليّ الذي يدرس مدلول العلامات والعلاقة القائمة بين المفرد الجزئيّ وتأويلها وصياغتها في درجات من المفاهيم المسترسلة، فنفسّر بذلك استنباط الأبعاد الوجوديّة والجماليّة والاجتماعيّة وننتهي إلى مدى تداوليّ برغماتي يصل المفرد الصّوريّ بالوظيفة والدّلالة الاستخدائيّة، وحينما تنتظم مجموع سياقات العلامات فإنّنا نجد أنفسنا أمام إحداث تفسير واضح للقيم والمعايير المستوفاة من العمليّة التّحليليّة.

١.١. معيار الثيمة، البعد التداولي البرغماتي

يوضّح معيار وضوح الفكرة الاتّصاليّة إمكانيّة تحقيق صلة واضحة المعالم بين العلامة ومن يداولها، بما يحدّد قيمة هذه العلامة لتحقيق مصلحة ووظيفة من يقوم على تداولها، وبذلك تقوم الصّورة على عدد من المساهمين

^١ بنكراد، سعيد، السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها، سلسلة شرفات الدار البيضاء، 2003، منشورات الزمن، ص.....

^٢ بارث، رولان، درس في السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، 1984، الدار البيضاء، صفحة 2.

^٣ الرّغيني، محمد، محاضرات في السيمولوجيا، الدّار البيضاء، 1987، دار الثقافة والنشر والتوزيع، صفحة 12.

والمحرّكين هم المفكّر، الصانع، المصمّم، المتلقّ، والباعث وهو الحريف، وهنا تفقد الصّورة مفهومها الذاتي إمّا أولاً في عمليّة صياغة المعلومة أو ثانياً عند تحويلها من الحريف لمادّة الإشهار، أو ثالثاً عند صياغة الفكرة وتحويلها لمفرد صوريّ، أو رابعاً عند توزيع الفكرة وكذلك عند تقبّل المستهدف للفكرة وعند استيعابها.

وإذا ما تأملنا مجموع هذه المراحل الأربع وغيرها من مراحل بلورة مفهوم التّواصل، فإنّنا نجد الفكرة الأساسيّة تغيب عند إحداث خلل في أشكال التّركيبة وتكوّن الضبابيّة بسبب غياب الحرفيّة أو العجز المهيّ أو ضعف الاستدلال أو ضبابيّة المعلومة أو غياب المرجعيّات أو اختلاط المفاهيم أو غموض المضمون الاتّصاليّ في حدّ ذاته، بما مفاده أنّ ضعف انسجام عناصر التّركيبة أو ضعف التّباين اللّونيّ أو الضوئيّ يؤدّيان لانحلال الموضوع المراد استهدافه أو المعبر عنه، ولذا فإنّ أيّ تقصير في العمل الصّياغيّ ينتج غياب الوضوح القرائيّ، بمعنى أنّ القارئ تغيب عنه القرائن البديلة لمفردات المادّة المصوّرة فيختلط عليه أمر إيجاد علاقة منطقيّة بين المؤشرات الفنيّة والاتّصاليّة بحيث لا يستطيع إيجاد جدوى دلاليّة من استخداماتها ووظائفها.

ولا نناسي غياب التّوازن بين الصّناعة الطباعيّة والهدف الإعلاميّ الذي يكمن خاصّة في إحداث الخلل في تركيب الضوابط التّقنيّة وعدم تناسقها مع إستراتيجية توزيع الأفكار التّواصلية مثلاً أن نستعمل للإعلان على حدث كتاباً عوضاً عن ورقة طيّارة أو معلّقة ممّا يجعلها تُعتبر استخدامات في غير محلّها، أو أن توظّف محامل خطيّة في إطار مكانيّ لا يستهدف الفئة المرجوة، أو أن لا يكون هناك انسجام بين إستراتيجية توزيع المعلومة وطبيعة الموضوع، وكلّها عوائق تؤثر في الصّياغة المفهوميّة وتمسّ من مصداقيتها الفعلية.

2.1. معيار الوضوح والتّمييز، البعد السياقي

تعتمد التّركيبة الخطيّة لدلائل وتفاصيل اختزالية يسوقها المصمّم في تجرّيدية للواقع الحيّ، لذا يشترط في عمليّة المحاكاة والمماثلة أن تتقارب عناصر الرّسوم من الواقع المعاش وتُمثّلها في الصّفة والحجم واللّون والمنظور حتّى يستطيع القارئ المماثلة بين الصّورة والحقيقة ويقدر قيمة التقارب الصّياغيّ بين المفهوم الخطّيّ والواقع الماديّ، وهنا تعالج المقاربة سيميائيّاً إذا ما درسنا تنظيم المفردات الخطيّة باعتبارها علامات سياقيّة تركيبية يُنظر في تفسيرها ضمن بنية العلامات داخل المنظومة الاستقرائيّة المتعارف عليها.

3.1. معيار التّوثيق، البعد المرجعيّ

لا يكفي وضوح الرّسالة لتبليغ الرّسالة المرئيّة بل يجب أن تحاك عناصرها داخل منظومة اجتماعيّة وثقافيّة وعقائديّة ذات مرجعيّات ذاكرية ثابتة تلتحم داخلها مجموع العناصر المرئيّة بشكل متناسق، وكذلك يقع تأمين واجب الإبلاغ والإقناع لدى المتقبّل، فالرّسالة تقدّم نمطاً يتقارب مع طريقة عيش المستهلك وأسلوب حياته اليوميّة ويؤثر سريعاً في مستويات إدراكه، وتقوم هذه القاعدة الاتّصاليّة على حُسن توظيف العناصر في محلّها المفهوميّ وترتيبها منطقيّاً بما لا يترك فرصة للفجوات المفهوميّة، ويضمن بالتّالي ترابط عناصر ومفردات المفهوم العامّ بما يتجاوب كذلك مع احتياجات المتقبّل ويحترم ضوابطه الأخلاقيّة والسّلوكيّة حتّى لا يحصل استنفار

للمشهد التّواصليّ، وبذلك تصبح الصّورة مجمّعاً للعلامات ترتبط فاعليّتها بمدى توظيفها عبر مستوجبات الحياة العمليّة.

4.1. معيار الحيويّة والسّكون، البعد الحركي

يشمل معيار الحيوية درجات من إحياء الصّورة بالحركة والتّجدّد، وتجمع الصّورة عددا من القيم المتراوحة بين الحركة والسّكون لتندرج القارئ بالتفاعل والانفعال والتّدخل ضمن منظور الحركة، فتؤثر في مدى قابليّتها للتّعدي من الثبات والاستقرار إلى الديناميكية والانتقال الفوريّ والسّريع بالانتقال من حالة لأخرى، فالصّورة بالرّغم من ارتكازها على ضوابط ومقاييس تركيبية إلا أنّها توحى بالتجدّد والتّحوّل التلقائيّ إمّا بالمفهوم أو بالقياس مع التّركيبة أو في ديناميكية أجزائها وعناصرها.

5.1. معيار التّقليد والحداثة، بعد المزامنة

تحمل الصّورة عددا من معايير التّقليد والحداثة اللّذان يدلّان فيما يدلّان على التّجديد والابتكار أو التّقليد أو القدم أو التّجديد، وتعمل مجموع هذه العناصر على تحديد الزّمن والانتماء لفترة حضاريّة وتاريخيّة بعينها، فتقيم الصّورة مزامنة حقيقيّة لفترة معيّنة حتّى يحرص المصمّم وكذلك قارئ الاحتمالات السيميائية حتّى يزامن بالتيار الفنّي والتوقيت المساوي لمكان أو زمن أو فترة أو موضوعة أو توجّهات أو اختيارات تسوق مادّة دون غيرها.

6.1. معيار القيم الثقافيّة، البعد الحضاريّ

تبدو الصّورة للوهلة الأولى حاملة لعناصر ومعادلات في الديكور والجماليّات والإحداثيّات بما يجعلنا نؤلف حولها معايير من القيم الحضاريّة والثقافيّة والاجتماعيّة، وعادة ما تصبح كلّ مخاطبة لفئة مستهدفة مهما كان عمرها أو جنسها يتطلّب تحديدا لموقعها الحضاريّ والثقافيّ وأنّ أيّ إخفاق في الأمر يُنتج تضارباً في التّوجّهات الاتّصاليّة وضعفا في الالتزام بالفكرة المفهوميّة.

7.1. معيار المستوى اللّغوي، البعد التّلقينيّ

تتطلّب صياغة الصّورة بحثاً جلياً في درجات إدراك المفهوم عبر تحديد ضابطين هما مستويي اللّغة ودرجة الإدراك، بمعنى أن العمر والانتماء والجنس والثقافة كلّها عناصر تساهم في تعديل الرّسالة اللّغويّة التي هي جزء من المساحة الصّوريّة حسب شروط تقبل وإدراك الفئة القارئة وبما يساهم في تقبل الرّسالة الاتّصاليّة وفهمها واستيعابها.

خلاصة القول

يقدم العمل نموذجاً للتّحليل السيميائيّ يخصّ بالذات المبحث الخطّي ومحامله وصياغاته وأشكاله، ويشمل هذا النّموذج البحث في مجموع مفردات الصّورة من المعطى اللّغويّ في طرائق رسمه إلى تقاسيم الصّورة، الإطار، اللون، المنظور، الحجم، البعد، مجال التّركيز، المؤثرات، التنقيحات وغيرها من مستويات القراءة والصّناعة

الخطيّة التي تتقدّم كلّ يوم وتتجدّد، وفعليًا نحن نرى أنّ مشهد تحليل الصّورة سيميائيًا يجب أن يتطوّر وفق الخطوات السريعة التي تقدّمها التجارب الصّياغية في صناعة الصّورة، لذا تقام الأبعاد السياقية والدلالية والتداولية لتصبح هناك مقارنة بين الفكرة في صياغتها ومعايير الأبعاد الاتصالية الشكلية والتشكيلية والمفهومية.

المراجع العربيّة

1. الأستاذ، محمود حسن، سيميائية الصّورة إستراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية، مقدّم في مؤتمر فيلادلفيا الدوليّ الثاني عشر في ثقافة الصّورة، الفترة من 24-26 نيسان-ابريل 2007 م، كلية التربية - جامعة الأقصى غزة - فلسطين.
2. الاطرقي، نائر شاكر، المدوّنة، تهتمّ بأدبيات فنّ الخطّ العربيّ، 21 ديسمبر 2010، http://alatraqchi.blogspot.com/2010/12/blog-post_21.html#!/2010/12/blog-post_21.html
3. آل سعيد، شاكر حسن، جمالية الخطّ الكوفي المربع، مجلة آفاق عربيّة، (1983).
4. بارث رولان، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1993م.
5. بارث رولان، درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، 1984، الدار البيضاء
6. بنكراد، سعيد، السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها، سلسلة شرفات الدار البيضاء، 2003، منشورات الزمن
7. حداد، قاسم حسين، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات رقم 305، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق 1982
8. حمداوي جميل، مقالة سيميائية الصّورة المسرحيّة، مجلّة دروب، بتاريخ 05 أكتوبر 2010، <http://www.doroob.com/archives/?p=48198>
9. الرّغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، الدّار البيضاء، 1987، دار الثقافة والنشر والتوزيع
10. زيتون، عايش (1987). تنمية الإبداع والتّفكير الإبداعي في تدريس العلوم ط.1، عمان : جمعية عمال المطابع التعاونية.
11. عبد السلام، بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، المغرب، (2000)، دار توبقال للنشر
12. عبد السلام، محمد سمير، فوتوغرافيا رالف جيبسون لعب المنظور و الجسد، مجلّة الكترونية جهة الشعر، <http://www.jehat.com/Jehaat/ar/SeeratAlthoua/MohdSameer.htm>
13. العزاوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، 2010، الرّباط، مؤسسة الرحاب الحديثة.
14. العمري عطية، توظيف الصّورة والرّسم في تدريس اللّغة العربيّة، 21 مارس 2011، منتديات السّبورة، القسم التربوي والتّعليمي، السبورة التربوية
15. منيف محمّد، الحرف بين دوامة المعنى وجمال الشكل، 23 مارس 2008 عن شبكة الفنون، http://www.reseaux.edunet.tn/art/index.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=60

16. هيجل، فنّ الرّسم، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة. بيروت. ط 1.1988.
17. اليوسف، أكرم. الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، الدار البيضاء : دار مشرق 1994، مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر.

المراجع اللاتينية

- ¹⁸ . Frédéric Portal, Couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes. Paris. Wurtz libraires.1857
- ¹⁹ Harrison, C. (2003). Visual social semiotics: understanding how still images make meaning. Technical Communication.
- ²⁰ M . E. Chevreul, «De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés», Paris 1839