

الصورة والتواصل البصري

فايزة يخلف
جامعة الجزائر.

مقدمة

إن الحديث عن الصورة في ميولاتها المرئية، يعني الحديث عن الطابع التليلي المنفتح للخطاب البصري، و هو الوضع الذي يدعونا إلى ذلك الفهم الذي يسأل صلب الإشكالية الفينومينولوجية المتعلقة بتلمس موقع الصورة بين العالم المسمى محسوسا و بين مجموعة الأنساق السيميائية المضمرة التي تتوارى وراء كل مظهر محسوس .

لقد أصبح من المعتنق في ضوء التداخل المعرفي و النوعي بين الاختصاصات الولوج مباشرة إلى تحديد قاطع و سريع يلم في عبارة واحدة الماهية التي هي عليها مفرد صورة، فهي و إن كانت تتشكل في وعينا مباشرة دالة على ظلال إجابية ترتد جميعها إلى فعل التمثيل، دون أن يكون هناك ثمة لبس أو غموض، في وعينا بها على هذا النحو. غير أنه ليس من اليسير الآن بحر تشعب النظرية السيميائية المعاصرة و تناخلها مع فروع معرفية متعددة، لكل واحد منها مرجعياته الفلسفية و الجمالية و الثقافية، أن نلج إلى تصورنا لفهوم الصورة دون أن نستشعر قبرا غير قليل من الصعوبة، فليس هناك ثمة انفصال بين الجبال النقيدي بتياراته المتعددة و ذلك الجبل المنهجي و النظري البائر حولها، لذا بات من الشائع مراجعة الميولات النقدية المنتجة لأنواع الصور.

و بسبب هذا الزخم النظري بفروعه المتنوعة تناخلت مفاهيم الصورة و أصبحت تشير إلى دلالتها القريبة مثلما تكافح دوما إلى انبثاق دلالة أكثر اتساعا، بل ربما أصبحت الدلالة الأخيرة هي النمط السائد في تصورها، و ما المعنى المباشر إلا جسر عبور نحو التنقيب في طبقاتها المتخلخلة في الوعي الجمعي و الثقافي و من هنا المنطلق تناخلت الثقافة مع المعطى البصري و تعالقت النفسانيات مع السرورات المرئية في تشكيل الفهم النظري لطبيعة الصورة.



...وهكذا برزت الحاجة إلى تصورات جديدة لمقاربة المداخل المستجدة في ضبط مفهوم الإيقونية Iconicité التي خلقت أشكالاً معرفياً في السيميائيات البصرية و أفضت إلى ضرورة وضع الصورة في إطارها الإبستمي و الأنطولوجي الذي تقره مدوناتها أو سننها المرئية Ses codes visuels.

1 – العلامة الإيقونية واختلالات "التشابه"

لقد أثارت "الإيقونة" بوصفها علامة خاصة في تصنيف بيرس « Ch.S.Peirce » الكثير من النقاش حول مبدأ المشابهة وهيمنة الحدود التي تغطيها فكرة "المجاورة" « Contiguïté » وهكذا ومنذ أن اقرن شارل ساندرس بيرس العلامات الإيقونية بعنصر المماثلة برزت إلى الوجود، تيارات فكرية و أبحاث علمية انكبت على تأمل علاقة "المشابهة" التي تتيحها جمالية الصورة في أدبيات الحداثة و ما بعدها و عليه اتجه تعريف الخطاب البصري في تحقيق ذاته وفق علاقته مع أصوله المرجعية، و هو ما جعل سيميولوجية الصورة تنحصر في معنى التمثيل للواقع المادي و في سياق التدليل على حقيقة الشيء.

يرى أصحاب النزعة الإيقونية أن الصورة تدل على ظاهرها و على معنى حقيقة الشيء وهيئته و كذا على صفة هذا الشيء (1)، أنها وفق هذا المنطق علامة إيقونية « Signe iconique » مبنية على علاقة مشابهة نوعية « Ressemblance qualitative » بين الدال والمرجع أو بين الموضوع وما يمثله (2).

على هذا الأساس، فإن القضية المركزية في تحديد طبيعة الصورة تتلخص في معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها هذه الصورة إلى العين و تستوطنها باعتباره " نظيراً" لشيء تمثله.

صحيح أن ما يميز الصورة البصرية في رأي العديد من الباحثين عن باقي الأنظمة الدالة هو حالتها "التماثلية" أو "إيقونيتها" في الاصطلاح البيرسي « La terminologie peircienne » أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله ، غير أن الصورة ليست "شبهية" سوى في شكلها العام لأنه يفترض أن تحتوي على مجموعة من العلاقات الإعتباطية بموضوعها و هذا ما يؤكد على أصلها الرمزي الذي لا سبيل فيه إلى الخلط بين الشيء ووضعه كعلامة ، فالعلامة مختلفة، من الناحية المادية عن الشيء الذي هي دليل عليه (3).

إن البحث عن معنى " الصورة " في التراث الأدبي العربي والأجنبي كفيل بأن يقوم المغالطة العلمية التي تجعل من عنصر المماثلة « Likness » الخاصية المثلى للصورة البصرية ، فقد ورد في معنى التمثيل للشيء أو تقريب العلامة من موضوعها "الواقعي"، تعريف العلامة احمد بن محمد علي المقرئ الفيرمي صاحب " المصباح المنير " قوله في "الصاد مع الواو و ما يثلثهما" الصورة: التمثال أو التمثيل وجمعها صور مثل غرفة وغرف، وتصور الشيء مثل

صورته و شكله في الذهن و قد يراد بالصورة تمثيل الصفة واستحضار ملامح الموصوف
كقولهم صورة الأمر كذا أي صفته، ومنه قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها(4).

وجاء مفهوم الصورة في التراث النقدي العربي مركزا على العلاقة بين ثنائية
اللفظ والمعنى، أو ما يسمى "نظرية النظم"، يقول عبد القاهر الجرجاني: "و اعلم أن قولنا
"الصورة" إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه، بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فكأن بين إنسان
من إنسان، و فرس من فرس، لخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك ..."(5).

فالصورة هنا علاقة بين طرفين يحكمهما العقل، فالشبه و المشبه به يلتقيان في وجه
الشبه الحاصل بينهما، ويبدو هنا أن للمحسوسات دورا كبيرا في بناء الصورة و في تحديد
وضعها التشكيلي و الرمزي .

وهذا يعني أنّ الصورة تستند من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها
التمثيل الايقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (أجسام، أشياء من الطبيعة ..)، و
تستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة ولا
من الكائنات التي تستكمل وجودها، و يتعلق الأمر بالعلامة التشكيلية.

بهذا المعنى فإن الصورة ليست ملفوظا بصريا صرفا و لكنها حالة من حالات الدمج
بين ما ينتمي إلى البعد الايقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة بجميع أبعادها
)، و بين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في لمسات الإنسان و تصرفه في العناصر
الطبيعية الخام.

إن هذا البناء المزدوج، يستعيد بشكل ضمني، التصور البورسي للصورة كفضة جزئية
« Sous catégorie » هامة من الإيقونة، إنها العلامة التي تتأسس على تقليد أو استرجاع
« Reprendre » بعض خصائص الموضوع الأصلي: الخطوط، الأشكال، الأبعاد، الألوان
..... وغيرها من محددات الواقع المرجعي (6).

إن الصورة ليست مجرد معادل بصري، أنها آلية خاصة في تلمس وجود المعطى
الموضوعي وطريقة استيعابه وفق محددات إيقونية تمكن الإنسان من تحديد موقعه داخل ما
يحيط به من حيث الألوان و الأشكال و الأحجام أو هي: "شكل من أشكال التمثيل الذي يمكن
الذهن البشري من تصور وتداول ما يأتيه من محيطه" (7).

إن المستويات المشار إليها أعلاه، بكل مسابقتها لا يمكن أن تجعل من الصورة انعكاسا
كاملا لما تصوره، و ما دامت الصورة هي بالتحديد وليدة إدراك بصري فإن تمثيل الأشياء
داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيات مادية و تقديمها على شكل علامات إيقونية في
تجلياتها.

وإذا كانت للعلامة الايقونية بعض الخصائص المشتركة مع موضوعها، فإن هذه
الخصائص ليست خصائص الموضوع أو الشيء الذي تمثله، بل خصائص النمو الإدراكي لهذا

الشيء، وهكذا فإن الطفل الذي يرسم منزلا وشجرة لا ينتج تفاصيل عناصر هذا المدرك، وإنما يترجم ما وقعت عليه عيناه في صيغة صُور مُصَوَّرة أو مفاهيمية Images conceptuelles » تتجاوز النسق الأصلي لتلامس التمثيل الرمزي (مربع، نوافذ، باب، سقف، مدخنة، دخان، جذع، أغصان، أوراق...) وهي أفكار عن المنزل والشجرة كمنزل وكشجرة.

من هذه الزاوية فإن الصور المفاهيمية التي تروم تقليد الطبيعة بوفاء (8)، هي في الواقع تعبير عن مخططاتنا الذهنية « Nos schémas mentaux »، هذه المخططات التي تصدر كما يرى جومبريش « Gombrich » عن روح الإنسان و عن ردود أفعاله لآعن عالم الأشياء المرئية (9).

ضمن هذه التسنينات المتنوعة تتبلور نسبية الرؤية و التمثيل و تتعزز حقيقة التعيين و الوصف في إثبات الموجودات و الأصول ، و تبعا لهذا المنطق يرى الفيلسوف نلسون جودمان « Nelson Goodman » أن الصورة التي تمثل موضوعا ما، هي صورة تُعَيَّن و تُصِفُ معطيات هذا الموضوع « Le dénote » ولا تنقله (10)، و عليه يمكن القول إن التعيين هو جوهر التمثيل « La représentation » و هو منطق مستقل تماما عن المشابهة التي تخضع لقاعدة الرؤية المتجاوزة لحدود المرئي « La vision . déborde le visible » qui.

إن العناصر الأولية لهذا الطرح تحيلنا على خلاصة أولية يمكن صياغتها على الشكل التالي: إن المهم بالنسبة لتمثيل العالم ليس نسخه « Le copier » وإنما إفهامه للغير « Le faire Comprendre » ، وهو تخارج ينأى عن دلالة المشابهة ليسجل ولوجا خاصا في دائرة الترجمة La traduction . وهكذا فعوض الحديث عما يشبه معطيات التجربة الواقعية ، يجدر بنا الاتجاه إلى فحص أنماط التحويل « Les modalités de transformation » التي تكلفها ترجمة هذا الواقع.

2 - فلسفة الإيقونية « L'iconicité » : الحدود والامتدادات

إن تعريف بيرس للعلامة الإيقونية على "أنها علامة تستطيع أن تمثل موضوعها تمثيلا "يقوم أساسا على فكرة التماثل Similarité " (11) تعريف ناقص لا يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذه المماثلة بين العلامة و الموضوع الذي تمثله ، مما حدا بالباحث شارل موريس « Charles Morris » إلى إعطاء هذا التعريف صيغة أكثر دقة و تحديدا ، فالعلامة الإيقونية بالنسبة لهذا السيميولوجي " هي كل علامة تمتلك بعض خصائص الموضوع المُعَيَّن Dénoté (12).

وهكذا تقترب في بعض الأنواع الأيقونية العلامة كثيرا من مدلولها كما في النحت والرسم، لكن حتى في هذا المجال ، لا تتحرر الدلالة تماما من الشروط الإدراك الحسي، و من سنن الاتصال المعمول بها ، وفي هذا الإطار ما زال يستعمل في التصوير منذ عصر النهضة ، التدرج في الأحجام للدلالة على العمق بينما في القرون الوسطى فإن هذا التدرج يشير إلى مكانة الشخص المُمَثَّل: فبقدر ما كان رسم الشخص كبيرا كانت مكانته رفيعة كذلك كان الفنان في عصر النهضة يرسم الصفات التي يراها، أما الفنان التكعبي فيضع الصفات الحاضرة في ذهنه عن الشيء ، حتى وإن استحالت رؤيتها معا من زاوية بصرية معينة (13) .

و هنا يؤكد شارل موريس إن العلامة الأيقونية هي تلك العلامة التي تتوقف في تمثيلها على النظام السوسيوثقافي الضابط لحدود واضعها ، و عليه "فالأيقونية مسألة درجة" « Iconicity is...a matter of degree » (14) .

إن إسناد صفة النسبية لموضوع الأيقونية يعني تحديد العلامة الأيقونية في " سلسلة الرموز التي تكون جزيئات و علاقات و مظاهر شبيهة بالشيء أو الفكرة أو الحدث الذي تمثله " (15)، ومنه فإن الإشكال الذي تنحاز عنه السميولوجيا و طرحه الفلسفة بإلحاح يكمن في هذه " المظاهر " الذي يتحدث عنها منظرو النزعة الأيقونية .

و في هذا السياق دار سجال فلسفي حاد حول مفهوم " المشابهة " و ما يتعالق بها من مفاهيم أخرى مجاورة مثل المحاكاة « Similitude » أو التماثل « Similarité » أو التناظر « Analogie »، وهي قيم سياقية تستخدم على نحو مترادف (انظر Le petit 1 (Robert

و مع هذا فقد أفادت المقاربة النقدية لهذه المفاهيم في استنطاق بعض الفروق الدلالية « Les nuances » التي تعزز حقل المعنى لكل وحدة فردية على حدة .

يقول مبرتوايكو في هذا الصدد : " إن الحكم على العلامة الأيقونية أنها تناظرية « Analogique » مرهون بقدرة هذه الأخيرة على التشبه بموضوعها من خلال تأسيس مجموعة من العلاقات التي تقوم على المحاكاة « Similitude » التشاكل « Isomorphisme » والنسبية « Proportionnalité » (16).

وهذا يعني أنه لا يوجد في رأي إيكو علامة أيقونية تمثل موضوعها بشكل مطلق ، وإنما هناك مُركَّب بصري « Syntagme visuel » ملازم لشيء ما ، منبثق منه مباشرة، ومنسوب إليه في بعض تجلياته (17).

وحتى لا نعود إلى التداخل الحاصل بين التناظر والمحاكاة يقصر إيكو تعريف المحاكاة على التقارب الهندسي « Géométrie » الذي ينشئ تواؤما بين بعض عناصر الصورة وموضوعها (18) و هو تناسب لا يمكن أن يوصف بالطبيعي لأنه ثمرة تحويل النموذج

المرئي « Modèle visuel » المجرد إلى تمثيل تخطيطي « Représentation graphique ».

وإذا كانت المحاكاة هي نسق فكري يتعلق باستحضار التمثيلات المرجعية للواقع ، فإن المشابهة تفترض أن تمتلك الصورة نفس خصائص موضوعها أو بعض العناصر الموحية آلية « Eléments identiques » ومن ثم فإن المشابهة لا تخص العلاقة بين إحداثيات الصورة / الموضوع - كما كان الاعتقاد سائدا لفترة طويلة - و لكنها تربط العلاقة بين إدراك الصورة وإدراك الموضوع.

وفي كل هذه المواقف البصرية تظل "النظرة"، باعتبارها خروجاً من الفيزيقي البيولوجي ومعانقة للإنساني الثقافي، هي الأساس في تشكل المعاني " فهي تؤسس و تنظم ما هو موضوع للرؤية "إن الأمر يتعلق بمنظور يحدد الحقل البصري و يبسطه أمامنا ،إنه الموقع الذي ننطلق منه لتحديد ما يقع تحت طائلة الأعين (19) .

و مع ذلك لا يمكن القول إن كل إدراك بصري هو ترجمة واقعية لتجربة مرئية صرفة ، فنحن ندرك العالم بحواسنا الخمس وما يسري على إعادة صياغة " المرئي" يصلح لإنتاج الخصائص السمعية « Les qualités sonores » أو الشمية « Olfactives » ، اللمسية وحتى الذوقية Gustatives .

هكذا ترتبط الإيقونية من حيث أبعادها التدليلية ، بطبيعة الموضوع المدرك، و بناء عليه يمكن القول دون تردد ، إن التسجيلات السمعية « Audio » أو الضجيج المصطنع « Bruitage » هي "صور" سمعية و إن العطور و مختلف الأذواق التي نجدها في هذا الغذاء أو ذاك هي "صور" شمية و ذوقية ، و إن المواد التي تقلد باللمس ، الخشب ، الجلد أو الحرير هي "صور" لمسية .

و لعل غنى الإيقونية الماثل في استطاعتها استقطاب كل هذه الأنماط و غيرها ، هو ما دفع من حيث البعد الأنطولوجي لضرورة تبين الشروط العلائقية لبناء مفهوم " الصورة " .

إن الصورة معطى عام يتجاوز الاستعمال الشائع للكلمة الذي يقصرها على التظاهرات البصرية و يحبسها عند حدود (التلفزيون، الرسم ، السينما، الصورة الفوتوغرافية ، الفنون ...) لأنها - أي صورة - يمكن أن تدل على نسخ وجودية أخرى كصورة الذات « L'image de soi » أو صورة العلامة « L'image de marque » ، أو الصورة الذهنية « L'image mentale » ، و كل مظهر شكلي يمكن أن يتحول إلى هيكل بصري.

ولقد كان المهتمون بالدراسات السيكلوجية إلى عهد قريب ، يفرقون بين الإحساس و الإدراك، باعتبارهما شيئين مختلفين : الأول منها مرحلة للثاني ، غير ان كثير من علماء النفس في العصر الحاضر ، و خاصة منهم أصحاب المدرسة الألمانية المسماة بمدرسة " الجشطالت " يرون انه لا يمكن التفريق بين الإحساس و الإدراك ، و إن كل إحساس هو إدراك.

من زاوية النظر هذه يمكن اعتبار أن " الصورة " أو " الشكل " أو " الصيغة " هي المعيار الأساسي الذي تبني عليه تجاربنا و خبراتنا و هكذا ، تساهم حاسة السمع ، مثل العين في تحديد قرب مصدر الصوت (أي المكان) ، و جهته (حافلة من الركاب توجد على مسافة قريبة من منزلي و هي آتية من الجنوب) . و علاوة على ذلك فإننا ندرك بواسطة الصوت و حده ، وضعية الرجل إذا تكلم : فنعرف هل هو واقف ، أم جالس ، أم مستلق على الفراش...و تعد هذه الأحاسيس عناصر أولية في الإمساك بالأشكال. ذلك أن إدراك شكل ما هو في الأساس سيرورة ناتجة عن تربية خاصة بالحاسة وبالذهن (20).

وإذا كان إدراكنا للأشياء يتم على شكل صيغ و صور، فإن هذا لا يعني أننا ندرك هذه الصيغ منفصلة بعضها عن بعض تمام الانفصال ، كما لا يعني أننا ندركها منفصلة و مستقلة عنا نحن الذين ندركها بل إننا ندرك العالم الخارجي - بما فيه ذواتنا - في وحدة كلية شاملة ، وهذا ما تؤكد النظرية الفينومينولوجية المعاصرة : فنحن ندرك أجسامنا كجزء من العالم، أي في العالم، ولكي ندرك العالم يجب أن يوجد ، فالإدراك لا يخلقه ، وإنما يطلعنا عليه (21).

و إذا ما وقفنا عند هذه النصوص التصويرية التي تنتجها الذات المدركة لأبعاد الاتصال المختلفة (السمعي، اللمسي،...) لاحظنا أن مجمل الدلالات في هذه "الصيغ المرئية" هي دلالات استقرائية وليدة صور قرآنية « Images indiciaires » (22) ، تتجسد في شكل مكون أيقوني مميز .

و نظرا للخصوصية التي تحيط بهذه الصور المنمذجة من مثيرات بصرية متطابقة ، اعتبرت هذه التمثيلات "انحراف بنيوي « Dérive structuraliste » عن قواعد السيميائيات البصرية التي تتأسس على اللغات المرئية الخالصة (23) .

ولا يتوقف البناء المفهومي المنبثق عن آلية التشكيل البصري للمدلولات عند حدود المثيرات الحسية ولكنه بحث مستمر و دائم عن المعاني التي تثار في المجال الذهني عند ما يواجه الإنسان مشكلة ما أو يسترجع ذكرى ، أو ينتقم من أثقال الواقع بحلم يقظة أو يبني "صور" متخيلة مشروعة تشحن معنوياته وتزيد من إقباله على الحياة أو ..غيرها من مظاهر النشاط الذهني، إن هذه الصور التي قلما تنتبه إليها السيميائيات هي في الأصل علامات أيقونية تعبر عن الأفكار «Exprimant des idées» بواسطة سيرورة تأويل مستمرة للعالم المدرك ، الذي هو في الأصل عالم " الأنا " (24).

وفي هذه الحالة فإن "التشابه"، سواء كان مجسدا في حالاته القصوى (الصورة الفوتوغرافية ، الرسم ، النحت) أو في أشكاله الدنيا (الاستعارات و كذا كل الصور الذهنية و الانفعالية) ، لا يعود إلى الواقعة الفعلية في علاقتها بأداة التمثيل ، بل انه مرتبط بالسبيل

المؤدي إلى إنتاج دلالات تعد في نهاية المطاف تأكيداً للحضور الإنساني في الكون ممثلاً في إبداع الإنسان جزءاً من نفسه داخل الوقائع.

انطلاقاً من هذا التصور العام يحق لنا الانتهاء إلى خلاصة أساسية وهي أنه لا وجود "لأيقونات" و "لا" صور" صرفة، وإن هناك "علامات مستعارة" لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار في دراسة التأويل الاستقرائي «L'interprétation induite» (25).

وعلى أساس وجود هذه الروابط «Associations» بين التمثيل الأيقوني وباقي أنماط بنى التعرف، يمكن القول إن فهم الصورة، هذا الكائن السمنطقي الضبابي «Flou» يحتاج إلى إيجاد آليات وإجراءات منهجية قادرة على إحالته على تصنيف محدد بعينه، وهو ما يعني البحث عن إنتاج أنماط من وظائف سيميائية (Fonctions Sémiotiques) «مؤسسة لتيولوجيا من العلامات».

3- السنن المرئية Codes visuels ووظيفتها في خطاب الصورة :

تقر النظرية السيميائية المعاصرة بأن الصورة خطاب متعدد الأوجه و الملامح ، وهو ما يدرج بحثها ضمن حركية بنيوية «Mouvance structuraliste» مراعية لكل منطق صوري (26).

وتأسيساً على ما سبق اتجهت جهود الباحثين إلى تصنيف عالم الصورة و مختلف التظاهرات المرئية في إطار سنن تكفل لكل صنف حرمة التفرد، من السنن البصرية التي أوجدها البحث السيميائي المعاصر (27) نذكر :

أ- السنن الأيقونية Les codes iconiques : وهي التي تركز على التقطيع والتحديد «Le découpage et la délimitation» المادي للصورة و تجمع ضمنها: الأشكال «Les figures»، الملفوظات «Les énoncés»، و العلامات «Les signes» الأيقونية.

ب- السنن الأسلوبية Les codes stylistique : وهي التي تؤطر نشيء الإبداعات المتفردة «Les créations originales» و مختلف الفنون التي تنزع إلى بلوغ المثالي الجمالي «Idéal esthétique» فالإنسان لا يتخيل الواقع في ضوء الحقيقة وإنما يتخيله في ضوء "الجمال"، و الجمال كما يقول كانط " غائية تلمح في الشيء الجميل دون تصور أي غاية (28).

ج- سنن اللاوعي Les codes de l'inconscient : وهي التي تحدد مختلف الانعكاسات النفسية «Les projections psychiques» التي تبدو في صيغة صور، بعضها وليد نشاط ذهني إرادي (كالتذكر و التخيل و الحلم في وضعية يقظة)، و البعض الآخر خاضع لدينامكية نفسية مستسلمة كالأحلام «Les rêves» و الأوهام «Illusions».

ويمكن أن نستبق إلى حدّ الآن القول أنّ الصورة كعلامة إيقونية لها دال تقبل بموجبه المحدّدات الفضائية للاستمرار مع محدّدات المرجع، وهو ما يضعنا أمام مشكل "تماهي الصورة" ونزوحها إلى التعقيد، وصعوبة التعاطي مع خصوصياتها البنيوية. إنّ الانتقال من نسق سيميائي بصري إلى آخر يشبه الانتقال من لغة إلى أخرى، ولكلّ لغة قواعد اشتغال خاصّة، منها ما يعود إلى التركيب والبناء والتشكيل، ومنها ما يعود إلى الدلالة، فلا يمكن للوحة الفنّية التي تحظى بنوع من الخصوصية الإيحائية المحايثة أن تنتج دلالة بالطريقة التي تنتج بها الصورة الفوتوغرافية دلالاتها ولا يمكن للصورة الذهنية التي تلج حقل النشاط الفكري الواعي أن تضاهي في إيقاعها الدلالي صور الأحلام « Les rêves » التي تشكّل النصيب الأوفى من خبايا اللاشعور وهكذا تتلوّن الصورة في أدائها البصري بحسب الشفرات التي تصنع نسيجها الدلالي، وبحسب السياق الذي يفصح عن أصلها وهويتها وبنيتها الإدراكية.

خاتمة :

إنّ وضع الصورة الفلسفي، بهذا المعنى، ينتج تعارضات قابلة للتحوّل والانفتاح على دلالة أخرى حسب سنن إدراك النسق البصري، وهو ما يسهم في اتساع تيبولوجيا العلامة البصرية وتمفصلها بين الرمز والإيقونة.

استنادا إلى هذه التنويعات تصبح الإيقونية في السيميائيات معضلة فعلية بين منظري هذا الحقل المعرفي، فإذا أرادت السيميائيات البصرية أن تنفلت من اعتبارها إبدالا نظريا فقط، فعليها تجاوز الإرهاصات الأولى للمفهوم، لأنّ الفعل السيميائي لا يقف عند المعطيات المباشرة، بل يتعدّها إلى خلق نماذج تترجم الرؤية الأخرى للتجربة الإنسانية، ولعلّ هذا ما ينسجم مع الطرح البيروني ابتداءً، أليس بيرس الذي جعل للعلامة البصرية ثلاثة مكونات (ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول) ؟، كما أنّه جعل الوجود الإنساني برمّته مبني على ثلاثة (الأولانية والثانيانية والثالثانية).

إنّ الأمر يتعلق بضرورة حضور عنصر توسط إلزامي بين العلامة والمرجع هو البنية الإدراكية التي تحدث عنها إيكو Umberto Eco، ومنه فالتشابه ليس بين العلامة والمرجع، بل بين العلامة والنموذج الإدراكي، نتيجة لذلك فالتشابه المتحدث عنه من قبل بيرس موجود، لكن بين الصورة الذهنية والمرجع الثقافي.

الإحالات:

- (1) حسن سعيد و آخرون : الموسوعة الثقافية ص 625.
- (2) Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Paris : Nathan , 1994, p23.
- (3) Umberto Eco : Kant et L'ornithorinque, Paris : Ed Grosset 1999, p 377.
- (4) المصباح المنير ، ص489.
- (5) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تعليق عبد المنعم خفاجي ، 1969 ص 445 حسن سعيد و آخرون : الموسوعة الثقافية ص 625.
- (6) Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Paris : Nathan , 1994, p23.
- (7) (7) Michel Denis : L'image et cognition , Paris : edition P.U.F , 1989,p9.
- (8) Ernest Gombrich : Ce que l'image nous dit ,Paris : Adam Biro, 1991, p42.
- (9) Ernest Gombrich : L'art et l'illusion, Gallimard , bibliothèque des sciences humaines , 1971,p37.
- (10) Selon l'expression de Nelson Goodman , in langages de l'art ed Jacqueline Chomeron , trad, fr1990,p3.
- (11) Umberto Eco : La production des signes , livre de poche , coll, « Essais » , 1992, (Trad,Fr) p 25.
- (12) George Didi – Huberman : devant l'image , Paris : Edditions de minuit ,1990, p43.
- (13) Umberto Eco : la structure absente, Paris : Mercure de France 1972
- Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Op , cit , p31. (Trad. Française), P.107
- (14) Charles Morris , in U.Eco : Sémiologie des discours visuels in communications , N° 15, 1970, p 14..
- (15) George Mounin : Pour une sémiologie de l'image , in communication et langages °22 , 974,p55. , N
- (16) In la production des signes ,op, cit , p73.
- (17) Christion Metz In communications N° 4 , 1964,p12.
- (18) Louis Porcher : Introduction à une sémiotique des images , Paris : librairie Marcel , 1976,p29. Didier
- (19) Guy Ghauritier : D'un regard a l'autre , Paris : ed Seuil , 1992,p 92.
- (20) S.Tisserons :Psychanalyse de l'image ,Paris :Dumod 1995,p29 .
- 21) GroupeU:Traite du signe visuel :pour un erethorique de l'image ,Paris :ed (seuil,1992,p143.
- (22) In, de l'image sémiologique aux discours : le temps d'une photo, in hermès N°13 , 1994.
- (23) In, l'image cachée dans l'image in degrés revue de synthèse à orientation sémiologique, N° 69/76, 1992.
- (24) In, Destins de l'image , nouvelle revue de psychanalyse, N°44,1991.
- (25) André Semprini : Analyser la communication, Comment analyser les images, les medias , la publicité , Paris , l'harmattan ,1996,p34.
- (26) Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Op , cit , p 31.
- (27) نشر هنا إلى دراسات بعض الأكاديميين الفرنسيين مثل « Martine Joly » و جون ميشال آدم « Jean Michel Adam » و مارك « Marc Bonhomme » و غيرهم.
- (28) In Rhétoriques sémiotiques, revue d'esthétique, Paris, 1999 ,N° 1324.