

جدلية الصورة والكتابة

عيشة الجريدي

مساعد تعليم عال بالمعهد العالي لفنون
والحرف بقفصة – جامعة قفصة (تونس)

مقدمة:

الصورة البصرية يعنى بها ما لا يتحدّد بالذهن أو التصور المجرد، فهي تخص كل ما هو مرئي، كل تجسيد مرئي. فالصورة هي الشكل المجسم، فهي الحضور المرئي، ذات حضور مرئي مجسم، ذات وجود مجسد، شكلي، كل ما يتجسد ويتعزّز بوجود مرئي. أما الصورة الذهنية فهي ارتسام خيال الشيء في الذهن¹ من هنا يمكننا القول إنّ الصورة الذهنية مرتبطة ارتباطاً كلياً بالمخيلة والذاكرة. حيث تحضر الصورة إلى الذهن بمجرد تخيلها أو التفكير فيها وكأنّها مخزنة في عقل الإنسان وذاكرته. صور الأشياء تنطبع في الذاكرة وتصبح ذات حضور ذهني فاعل يبقى راسخاً حتى بالغياب المرئي للأشياء.

يحظى مفهوم الصورة الذهنية بحضور واسع في حقول معرفية عدة وهو ما جعل منه مفهوماً متعدد الخطابات على وفق الحقل المعرفي الذي ينطلق منه ويستعمله. وعلى الرغم من توارده استعمال المفهوم في الدراسات الاتصالية منذ عشرينات القرن المنصرم غير أنّ ذلك لم يمنع من تداخله مع مفاهيم محايدة. الصورة الذهنية هي الخريطة الذهنية التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يفهم ويدرك ويفسر الأشياء، فهي تمثّل انطباع صورة الشيء في الذهن أو حضور صورة الشيء في الذهن.

الصورة الذهنية مرتبطة بمخيلتنا ولغتنا التي نتعامل بها ونتفاعل معها. فالصورة الأدبية تحمل في لغتها صوراً ذهنية تجعلنا نتخيّل صوراً مرئية. الصورة الأدبية رؤية باللغة مقابل الرؤية البصرية. المتلقي يرى بعين خياله المشتغل على فلك بنية الصورة الأدبية، يرى ما أشار عليه الأديب بالألفاظ ورسمه باللغة الشاعرة مهما

تعددت المصطلحات لفعل التخيل، أو التصوّر أو التخيل "مادة لغوية هامة" هي مقابل الكلمة (imagination) تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها. كلمة "التخيل" ترادف لغويا "التوهّم" و "التمثّل" نقول تخيلته فتخيل لي، كما نقول تصوّرتَه فتصوّر لي. كذلك توهّم الشيء، تخيله وتمثّله، سواء أكان في الوجود أم لم يكن. فالصورة سواء أكانت تخيلاً أو توهّمًا أو تمثلاً وسواء أكانت تشبيهاً أو استعارة أو نوعاً آخر من ضروب أركان البلاغة، فإنّها إخفاء للمعنى المراد وانفتاح وانزياح دلالي على أفق التخمين وتدبر المعنى الحسن، هي دعوة صريحة لمشاركة المتلقي في تأليف ما لم يصحّح به من معنى. بين الصورة والكلمة علاقة تفاعل، المقروء يلتحم بالمرئي، فالكلام لغة والصورة لغة، الكلام لغة العقل والصورة لغة العين.

فلماذا تضاف للصورة الذهنية الصور البصرية؟ هل الصورة الذهنية في حاجة إلى الصورة البصرية؟ ما مدى حاجة النص المقروء للصورة المرئية؟ هل هو عجز على مستوى المخيلة استوجب وجود الصورة البصرية أم عجز على مستوى البلاغة أو أسباب أخرى...؟ ضرورة الكشف عن العوامل التي ساهمت في إضافة الصورة البصرية للصورة الذهنية. من له الأسبقية: التاريخية في الظهور، النص أم الصورة وكذلك من له الأسبقية في الفعل؟

1- تطور مراحل الكتابة

تعد الكتابة من الوسائل والوسائط الهامة في تعامل البشر وتفاهمهم، إذ يحتاجها البشر للتواصل مع الآخر ونقل ما يريد قوله للآخرين. لقد جاءت الكتابة على شكل رسائل أو منقوشات على الجدران والقبور... وتتطور الكتابة وتحسن بمرور العصور ومع تطور البشرية وحاجة الإنسان إليها، فهي ظاهرة اجتماعية، جاءت نتيجة الحاجة المادية وأهميتها تبلغ أهمية اللغة فهما يشكلان ظاهرة اجتماعية، نشأتها تعكس رغبة جماعية وليست ذاتية.

نشأة الكتابة قد ساعدت على اختصار المسافات الزمنية وتقارب الشعوب ممّا ساهم في وحدة الجماعات البشرية من الناحية الإدارية والاقتصادية والسياسية. وتنظيم القوانين. لقد مرّت الكتابة بالعديد من المراحل التطورية تعكس تطوّر الفكر

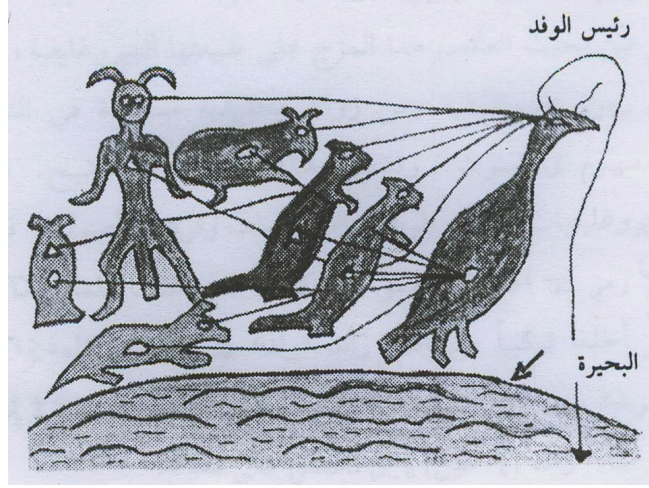
الإنساني الأدبي والفني حيث ينتقل الإنسان إلى مرحلة استعمال الرموز مما ساعد على تطور ذهنه، وتكوين فكره في كل مرحلة:

➤ المرحلة الأولى من الكتابة: الكتابة التصويرية²، تشهد على بداية هذه المرحلة كتابة بعض قبائل هنود أمريكا، كذلك الرسومات التي توجد على حيطان الكهوف والأماكن السكنية للإنسان الأول. هذه المرحلة هي بمثابة التعبير المادي التصويري. إذا أراد الإنسان تصوير عملية الصيد كان عليه أن يرسم الرجال وأدوات الصيد والفرائس. وإذا أراد تصوير الطعام كان عليه رسم الناس وما يأكلون بحركات مختلفة...

ولقد حدثنا "الدكتور نزار شقرون" عن تلك الرسوم وعن ممارسات الإنسان البدائي وعن طرقه وأدواته واختلاف الآراء حول الممارسات الفنية من كتابة وتصوير في عصور ما قبل التاريخ في القسم الثاني "في البدء كانت المصيدة" من كتابه "معاداة الصورة" من ذلك قوله "يعتقد مؤرخو الفن بأن الإنسان البدائي لم يتمثل مفهوم الممارسة الفنية بقدر ما كان "الفن" لديه ظاهرة محايثة لحياته اليومية ونشاطا اعتياديا مندمجا في نسق معاشه أيضا. ولذلك جؤزوا القول بامتلاك هذا الإنسان لجسدية فنية أكثر من امتلاكه لمفهوم للفن كما شرّعه الإغريقيون لاحقا. ويعتقد الأب برويل بأن فن الكهوف هو تعبير دينية وسحرية مقترنة بحياة صيادي ما قبل التاريخ، فقد ارتبط "الفن" آنذاك بالرغبة في الإخصاب، وبطقوس الصيد أي بالانشغال الدائم بالمأل الحياتي للمجموعة"³.

في هذه المرحلة يستخدم الإنسان يديه وفكره أي تصوّره مما حسن قدرته التعبيرية بالرسم وربط الفكرة بصورتها وبخصائصها التي تحولت إلى رموز تعبيرية:

مثال:



رسم عدد 1

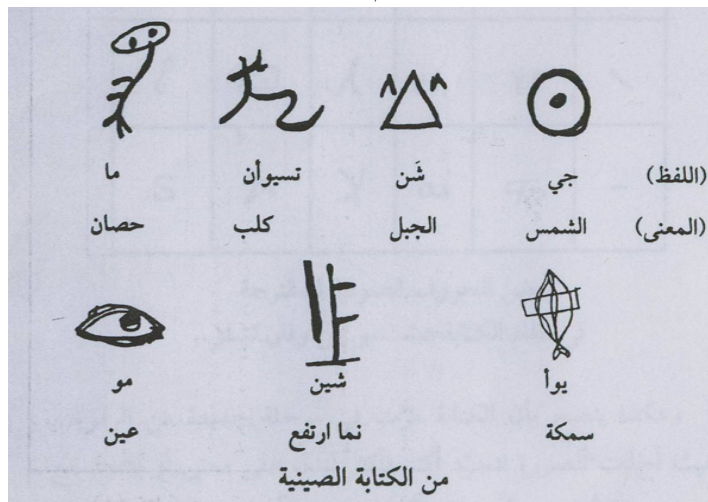
(الرسم عدد 1) هي رسالة من سبع قبائل هندية في أميركا إلى رئيس الولايات المتحدة في عام 1849 على الشكل القديم (الكلاسيكي) المستعمل لهذه الكتابة⁴، تحتوي هذه الرسالة على رسم يتكون من غرنوق في المقدمة وثلاثة سناسير وديب وإنسان بحري وحيوان بحري وقد ارتبط الجميع قلبا وعيونا بالغرنوق الذي يمثلهم في طلبهم العودة إلى مكانهم عند أسفل البحيرة حيث كانوا يعيشون هناك.

➤ المرحلة الثانية من الكتابة: هي مرحلة التصوير الرمزي، هي مرحلة استمرارية للمرحلة الأولى، في هذه المرحلة أصبحت الصور أو الرسوم ترمز لمفاهيم قريبة، لا تعني فقط الوجود المادي. لقد ارتبطت هذه الكتابة بنشوء العديد من الدول نظرا لحاجتها إلى الكتابة وتسجيل التعاليم والقوانين والحسابات. من أقدمها نجد الكتابة المصرية الرمزية والأشورية والصينية ويعود التصوير الرمزي في مصر إلى ما يقرب من خمسة آلاف سنة.

مثال:



رسم عدد 1



رسم عدد 1

الكتابة الصينية هي مزج بين الشكل الصوري والشكل الرمزي، هي خليط من النوعين، هذا المزج ساهم في تغيير طبيعتها الهيروغليفية، حيث تكونت من رموز هيروغليفية ومن زوائد (مفاتيح) تحديدية مساعدة في التعبير عن المفهوم والصوت: تركيب الهيروغليفيات يعكس طريقة بناء الكلمات وتركيب أصولها.

الصورة شيئاً فشيئاً أخذت تَنحُو نحو التجريدية، تتجرّد لتدل على معنى أو تتحد مع صورة رمزية أخرى، بالتّالي تصبح دالة على معنى آخر. لقد اختصرت الصورة لدرجة أصبحت فيها شكلاً قريباً إلى الحرف واكتسبت معنى صوتياً، فالشكل المرسوم أصبحت لديه دلالة صوتية.

لقد كان للعالم الفرنسي "جان فرنسوا شامبوليون (1790-1832) الدور الكبير في حل رموز الكتابة المصرية، فهو مختص في الخط المصري القديم، ولقد اكتشف بأنّه إلى جانب الكتابة التصويرية الرمزية استعمل المصريون القدماء الرموز الصوتية، صرح شامبوليون بأنّ الاعتقاد السائد بأنّ الكتابة المصرية تصويرية رمزية تعبيرية فقط ليس دقيقاً، إنّما الأصح باعتقاده هو أنّ الكتابة المصرية كانت إلى جانب ذلك تحتوي على رموز صوتية (signes phonétiques) تعطي صورة عن الشكل اللفظي للكلمات في اللغة المصرية العامية القديمة⁵.

لقد قسّم شامبوليون الرموز الكتابية (في كتابه "حول القواعد المصرية" الذي ظهر بعد موته في باريس) على ثلاثة أصناف، أولاً: رموز إيمائية ذات هيئة أو شكل يدل على المادة. (les caractères mimiques, ou figuratifs)، ثانياً: أشكال رمزية تستعمل مجازياً في التعبير عن المادة. (les caractères tropiques, ou symboliques)، ثالثاً: رموز صوتية. (les caractères phonétiques, ou signes de son)

حسب نظرية شامبوليون⁶ يعتمد المصريون القدماء على المبدأ الأكروفوني وهو مبدأ يعتمد في هجائه على الصوت الأوّل من الكلمة المصوّرة أو المرسومة. تواصلت الأبحاث حول تاريخ الكتابة وتعدّدت الدراسات حول الكتابة المصرية التي اعتبرها العالم الألماني "ر. ليبسيوس (1810-1884)، المتخصص في الآثار واللغة والكتابة المصرية القديمة منظومة هيروغليفية بثلاثة مستويات، أي أنّ النظام الهيروغليفي المصري له ثلاثة مراحل: أولاً: تصوير تعبير عن المادة، ثانياً: تصوير، ثالثاً: رموز وسطية، ولا يتجزأ القسم الأوّل كما عند شامبوليون إلى جزئين.

وهذا الأخير يختلف في رأيه عن شامبوليون، حيث لا يجرى القسم الأول، إضافة إلى أنّه يرجع نشوء الهجاء المصري إلى الطريقة المعتمدة على المقطع، بحيث تأتي الكتابة بالشكل التالي:

* أولاً: رموز تصويرية تعبيرية كانت تعطي الصوت الأول من الكلمة.

* ثانياً: رموز بدأت تصويرية- تعبيرية وكانت غالباً تؤدي المعنى تبعاً للصورة التعبيرية وأحياناً تعطي معنى مجزء من الكلمات أو معنى الكلمة كاملاً محتويًا على الأصوات نفسها.

* ثالثاً: رموز إيديوغرافية كانت تشغل المكان الثاني في المجموعة الصوتية.

برغم اختلاف الآراء وتنوع الأبحاث وتواصل تحليل رموز الكتابة. ثمة إتقان حاصل أنّ هذه الكتابة بدأت منذ القدم وتطوّرت عبر مراحل تصويرية ورمزية تصويرية مقطعية، وتشكلت منها النواة للألف - باء الهجائي.

إذا الصورة، التصوير هو أساس الكتابة منذ القدم أي أنّ الكتابة في أول بروز لها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالصورة، كما تم تصوير العديد من النصوص الكتابية شملتها فنون المخطوطات. فالصورة واللغة وسيلتا تواصل، فهل يكملان بعضهما البعض أم أنّهما أحياناً يتناقضان ويختلفان؟

2- الصورة / اللغة

الرسالة اللسانية هي رسالة قائمة على قواعد النحو والتداول، أي أنّها خطية وهي قابلة للتفكيك ثم إعادة تركيبها لنحصل على المعنى. أمّا الرسالة البصرية فهي تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنّها مترابطة وتختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ. وفي هذا السياق أورد الدكتور نزار شقرون في تحليله ومناقشته لخاصية الصورة وموقف شربل داغر، "يذكر شربل داغر على سبيل النظر في اللوحة الفنية بما هي شكل من أشكال الصورة: "اللوحة، مثل النص الأدبي مخطوطاً أو مطبوعاً، تتألف من وحدات غرافيكية، هي، في النص الوحدات الخطية (حروف، كتل لغوية)، وفي اللوحة، مفردات الرسم"7. ولكن إذا كنّا نقطع النص الأدبي ونقف على وصفه، ثمّ تحليله تحليلًا أسلوبياً فهل يمكن اعتماد آليات المنهج ذاته في قراءة

اللوحة الفنيّة "8 يجد "رومان غوبارن" أنّ التعايش بين الصورة واللغة تعايش ضارب بجذوره في عمق التاريخ"9 فلقد صرّح أنّ الارتباط بين الصورة والنص صار عاديا منذ ظهور الكتاب لأنّه ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون ضد اللغة أو معها، لا مع الصورة أو ضدها، هذين المستويين يتلازمان فالكتابة صورة، فلقد كان العرب يسمون المكتوب رسما، نستشف ذلك من خلال هذا القول لـ "أبي يزيد البسطامي" وهو يحتاج المخالفين له: "لقد أوتيتم بعلومكم رسما عن رسم وميتا عن ميت أما نحن فنأتي به من الحي الذي لا يموت"10. هذه القولة تشير إلى الكتابة بوصفها رسما، والمكتوب المتوارث بوصفه رسما عن رسم.

فها هنا نحن أمام مستويين للرسم: الكتابة / الصورة، إذ تلغى كل الحواجز الدلالية بين الكتابة والصورة فكلاهما صورة إلّا أن الصورة في المكتوب تتخذ طابعا أكثر تجريدا من الصورة المجسمة، التي تمثل رسالة بصرية قائمة على المماثلة والمشابهة.

هذا التمازج، الإنصهار بين المكتوب والصورة مأثاه العناصر المكونة لكليهما، فالمكتوب يستمد روحية الصورة من العناصر المكونة للكتابة، من خصائص الحروف ومميّزاتها من ليونة وامتدادات تتناسق مع بعضها البعض كما أنّ الكتابة تقفّ صورة ذهنية بغض النظر عن الرسم الكتابي، فأشكال التعبير كلها متكاملة، فالكتابة والصورة تمثلان مستويين متكاملين، فإن دقّقنا التفكير نجد أنّ النص يشمل المكتوب والمرئي والمسموع مما يعني أنّ كل أشكال التعبير هي نصوص وصور بغض النظر إن كانت أشكالا تشمل الاتصال المباشر عبر المرئيات المكتوبة أو أشكال الاتصال غير اللفظي من ذلك الإشارات والإيماءات وغيرها من طرق للتعبير غير اللفظي.

هذا التسلسل والتكامل بين أنواع التعبير مرده للغة التي ليست كلاما فقط بل إنها جمع للكلام بشقيه الشفاهي والمكتوب، أو المصور من خلال الصورة المرسومة، الصورة الخطية اليدوية أو عبر وسائل تقنية كآلات التصوير والكاميرا.

يقول "ريجيس دوبري" في كتابه "حياة الصورة وموتها": "ظلت الصورة تعتبر كتابة حتى الظهور الحديث للطرائق الأولى للتسجيل الخطي للأصوات وتعتبر ذات

طابع شعائري وأسطوري وأضاف أن الآثار الأولى للكتابة ظهرت في الألف الرابعة قبل الميلاد، في بلاد الرافدين ثم بعد ذلك يبدو كما لو أن تجريدية الرمز المكتوب قد حررت الوظيفة التشكيلية للصورة من حيث هي وظيفة تنافسية ومكملة للأداة اللغوية¹¹. ممّا يحيلنا إلى العلاقة المتوترة بين الصورة والخطاب المكتوب بحيث لكل منهما نفوذه الخاص وخاصيته الفردية، حيث "تتجاوز الصورة الخطاب المكتوب في تأثيرها وعنق هيمنتها. ف"العلامات الكتابية تباشر السلطة باسم من يمتلكها، بينما تباشر الصور سلطتها بفعل نفوذها المخصوص وهي مستندة إلى الواقع"¹².

كما أنّ الكتابة التي نشأت تصويرية ومقطعية تحولت لاحقا إلى أبجدية، بينما الصورة شيء حسي مباشر لا يقوم على بناء العلامة الكتابية، وهي في أصلها "صنعٌ بينما الكتابة تحظى بمزية انتسابها إلى اللامادية، فهي على الحجر ترد محفورة، وهي على الحامل المتنقل، جلدا أو ورقا، ترد دون سُمك. الكتابة خصيصة نخبة ترى فيها غرض قراءة وممارسة. أمّا الصورة فتعلن الطلاق بين فك الرمز والممارسة"¹³ "ريجيس دوبريه" يضع محددين للصورة والكتابة، فالكتابة تندمج مع الصورة، فهي في حالة اشتباك خلّاق مع الصورة، لأنّها نبعت من الصورة ثم انتقلت بالصورة من التجسيد والتشبيه إلى الترميز والتجريد. أمّا الصورة فقد كانت سابقة على الكتابة من حيث كونها تعبيرا شاملا عن المرئي، فيما جاءت الكتابة لتستبدل الهيروغليفيا بالحرف فالحرف صورة يختزن في داخله أشكالا لامتناهية من التصوير والتعبير، يمكّننا من كتابة العديد من الكلمات بصور ودلالات مختلفة بأبعاد شكلية وجمالية.

أيضا يستبعد المطابقة بين الصورة والمكتوب حيث يقرّ، بأنّ "التفكير في الصورة يستدعي في المقام الأول ألا نخلط بين الفكر واللغة بما أنّ الصورة تدعو إلى التفكير بطريقة أخرى غير التأليف بين العلامات... الصورة علامة لها ميزة تكمن في أنّها تمنح نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته، غير أنّها لا يمكن أن تقرأ... تلامس أمواج الصور شطآن اللغوي من جميع الجهات من غير أن تنتهي إليها"¹⁴. إذا فالصورة لها خصائصها المنفردة والمنفصلة عن الدال اللغوي، فكل دال له مضامينه ومكوناته.

الصورة لها مضامينها ومكوناتها كذلك النص كما يؤكد ذلك سعيد بن كراد بقوله " الصورة خلافا للنص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعانٍ سابقة (الكلمات مثلا) وإنما تستند إلى تنظيم يستحضر السنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية"15. فما هو الفرق بين الصورة واللغة؟

يعرف "روبير" الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، إذ يحيل أصل المصطلح الاشتقاقي إلى فكرة النسخ والمحاكاة. ذلك أن الفعل اللاتيني imitar يعني "إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة"، أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الإيقون Icône وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو على المشابهة والتمائل. أما اللغة فتطلق في العرف اللساني السويسري على القدرة التي يختص بها النوع الإنساني، والتي تمكنه من التواصل بواسطة نسق من العلامات الصوتية، وهي تتحدد انطلاقا من علاقتها بمفهومين لسانيين آخرين هما اللسان والكلام.

اللسان هو الوجه الاجتماعي للغة، أي مؤسسة اجتماعية يخضع لها الفرد المتكلم ليتمكن من التواصل مع أفراد مجموعته اللسانية، أما اللسان فيعد نسقا من العلاقات، أو بالأحرى مجموعة من الأنساق المترابطة فيما بينها. فإذا كان اللسان هو الواجهة الاجتماعية للغة، فإن الكلام هو واجهتها الفردية، أي الإنجاز الفردي للسان. والعلامات اللسانية هي التي يبنى عليها التواصل الإنساني، ولكن بالإضافة إلى العلامات اللسانية نجد علامات أخرى منها: "الكتابة، أبجدية الصم والبكم، الطقوس الرمزية وأشكال وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية..."16

فاللسانيات تهتم بدراسة أنساق اللسان، أما العلامات الأخرى فيهتم بدراسة علم جديد أطلق عليه "سوسير" (F.S. saussure) (1857- 1914) "مصطلح السيميولوجيا" في قوله: "لذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جزءا من علم النفس العام، ويطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا Sémiologie

من اليونانية semeion أي علامة سيمكُنّا علم العلامات من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها "17

هناك العديد من الأطروحات حول الصورة واللغة وبقدر ارتباطهما يتناقضان وبقدر تناقضهما يرتبطان ويتلازمان وسنكتشف ذلك من خلال أطروحتين الأولى لرولان بارت والثانية لإيريك بيوزنس. يذهب بارت على خلاف "سوسير" إلى أنّ السيميوطيقا ما هي إلا فرع من اللسانيات، وسنده في ذلك أنّه: "ليس من المؤكد وجود أنسقة علامات في حياتنا الاجتماعية الراهنة تضاهي اللغة شمولاً"

فباللغة على حدّ قوله تصادفنا في جل الأنسقة ذات العمق الاجتماعي، في نسق الحياة، فكل الأشياء والصور والسلوكات تستطيع الدلالة، كل نسق سيميولوجي يمتزج باللغة إذ نجد على سبيل المثال المادة البصرية التي تثبت مدلولاتها عن طريق مضاعفتها برسالة لفظية من ذلك السينما والإشهار والتصوير الفوتوغرافي الصحفي. فالرسالة الأيقونية تقيم علاقة بنيوية مع نسق اللغة، الصورة دائماً في حاجة إلى الكتابة، فلا وجود للصورة إلا باللغة. "من الصعب تصوّر نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاتها أن توجد خارج اللغة (...) فلا وجود للمعنى إلا باللغة، وعالم الدلالة ما هو إلا عالم اللغة"18

هذا ما يؤكّد حاجة الصورة واللغة لبعضهما. إلا أنّ هناك من عارض ودحض أطروحة بارت ملغياً العلاقة الوطيدة بين الرسالة الأيقونية واللغة ومن بينهم "بورشر" (L.Percher) في قوله "ليس من الثابت أنّ الرسالة الأيقونية تلعب وظيفة حشوية بالنظر إلى اللغة. ولعلّ أوضح دليل على ذلك وجود أفلام صامتة كلياً، ولكنّها تفهم". ثم يتساءل بورشر لماذا لا تكون الرسالة اللفظية هي التي تقوم بالوظيفة نفسها لصالح الصورة؟

من خلال قوله هذا نستشف أنّ الصورة أحياناً لا تحتاج إلى اللغة لفهمها (مثال ذلك: الأفلام الصامتة التي ليست في حاجة إلى رسالة لفظية لتوضيحها)، ربّما اللغة هي التي تحتاج إلى الصورة ممّا يتعارض مع نظرية بارت القائمة على أنّ العالم أخرس ولا يتكلم إلا عبر اللغة. إنّ العالم في نظر "بارت" أبكم، ولا يستطيع الدلالة إلا

من خلال اللّغة، وهو ما يترتب عنه خلاصتان هما: العالم مجرد لغة وأنّ العالم الوحيد الموجود هو عالم العلم. على هذا الأساس تحتل اللغة مركز القيادة وتحتكر المجال بالتالي لا يمكن أن تكون الدلالة إلّا لسانية، وكل ما ليس لسانيا لا يحمل دلالة.

نلاحظ من خلال هذه الآراء أنّ الصورة واللّغة قد يتباعدان بقدر ما يتلازمان، قد تنفصل الواحدة عن الأخرى فتكون قائمة الذات مستقلة، كما جعل بارت من اللّغة، فأطروحته تفرض نوعا من "ديكتاتورية اللّغة"، التي لاقت المعارضة من قبل بورشير وعدد آخر من المعارضين كجماعة "ليج" Liege التي تقر بأنّ إطلالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتكنولوجيا تثبت أنّها مليئة بالرسوم والصور، وهي رسوم وصور لا يصح الاستغناء عنها والاكتفاء باللّغة¹⁹. كذلك أثارت أطروحة "بارت" العديد من الباحثين من بينهم الباحث البلجيكي "إيريك بيوزنس" الذي أقام افتراضية مخالفة ومغايرة عن التي طرحها "بارت" والتي من خلالها سنتابع استجلاء العلاقة بين الصورة واللّغة.

يُقرُّ "بيوزنس" باستقلالية بعض الأنسقة العلامية غير اللّسانية، إذ يقول: "الأنساق السيميوطيقية الأكثر شهرة هي الألسنة بطبيعة الحال. وينبغي أن نذكر إلى جانبها الرموز العلمية والمنطقية والإشارات الطرقية وإيماءات الأتريبيين (Les Trapistes)، وتلك التي يتداولها الهنود الحمر للتواصل بين القبائل التي ليس لها اللسان نفسه، ودقات أجراس الكنائس والأبواق العسكرية، ثم أنّ لوائح القطارات والدلائل السياحية تستعين بقدر كبير من العلامات، وهي علامات تستعمل أيضا في الخرائط، ويلجأ مصحّحو المطابع إلى زمرة من العلامات.

كما أنّ أجهزة الراديو مثلا تحمل علامات توضح كيفية تشغيلها... لكن يلزم التنبيه إلى أنّها لا تتضمن لا حروف الهجاء ولا كتابة "براي" ولا شفرة "المورس" (Morse)، وذلك أنّ هذه الشفرات لا تفهم إلا إذا عرفت لغة مستعملها، على خلاف الأنساق السيميوطيقية المذكورة أعلاه التي ليست لها أية قاعدة لسانية²⁰

نستنتج من قول "بيوزنس" وجود أنسقة سيميائية غير لسانية، وهو لا ينفى أن هذه الأنسقة يرتبط إدراكها باللغة، ولكن في حدود معينة، فهو لا يُقَرُّ بأولوية هذا النظام العلامي وشموليته. يميّز "بيوزنس" بين "الأنظمة المباشرة" و"الأنظمة البديلة"، فالخطاب اللفظي مثلاً نظام مباشر، دواله تحيل على مدلولاته بكيفية مباشرة. أمّا الكتابة فنظام بديل، والأمر نفسه بالنسبة إلى أبجدية "براي" وعلامات "المورس"، وإن كان هذان الأخيران نظامين بديلين من الدرجة الثانية، ذلك أنّ مستقبل رسائلهما يحول العلامات إلى حروف الأبجدية، ثم يحول هذه الحروف إلى أصوات اللسان ليصل بعد ذلك إلى مدلول الرسالة. ما نستخلصه أنّه إذا كان المرور عبر اللّغة حتمياً في الأنساق البديلة، فإنّ الأمر يختلف مع الأنساق المباشرة، فهي تستطيع الدلالة دون حاجة إلى العلامات اللّسانية.

إذا لو قارنا المنهج الذي سلكه "بيوزنس" بالذي سلكه "بارت" نجد أنّ منهج "بيوزنس" كان الأخصب ذلك أنّ هذا الأخير لا يفرط في الانحياز للمنهج الذي يقضي بإلغاء الأولوية للغة، لكن دون أن يجعل الأنساق السيميوطيقية الأخرى تابعة لها. فمن الثابت أنّ اللّغة نظام ذو طابع شمولي ما دام هو النظام الشائع في المجتمعات الإنسانية، إلّا أنّ له حدوداً، ونجد لذلك العديد من الأمثلة: فالمهندس المعماري أو عالم الحيوان، وعالم النبات لا يستطيعون الاكتفاء باللّغة في وصف موضوعاتهم، وإنّما هم مضطرون إلى توظيف الرسوم والصور والتخطيطات... أي إلى أنظمة سيميوطيقية أخرى. نلاحظ مدى تلازم الصورة واللّغة، والتعايش بينهما ربما يكون قديماً وضارباً بجذوره في عمق التاريخ، ومنذ ظهور الكتابة والكتاب وقع تلازم بين الصورة والنص.

لقد تعزّزت وتقرّبت هذه العلاقة بتطور أشكال التواصل الجماهيري بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة (ثابتة أو متحركة) غير مصحوبة بالتعليق اللغوي (سواء أكان مكتوباً أو شفهيّاً) فما هي العلاقات البنيوية التي تقوم بين الخطابين؟ ما الذي يستدعي حضور الطرف الآخر: الصورة أم النص؟ هل يكتفي الخطاب التشكيلي بتوضيح الخطاب الأدبي أم أنه يتجاوزه؟

هل يكتفي النص المكتوب بتكرار ما في الصورة أم أنّه يضيف إليه معلومات جديدة وما الوظيفة التي يلعبها النص بجانب الصورة ؟

3- الصورة/ النص

ربما يجيبنا "بارت" على هذا السؤال، فهو يذهب إلى أنّ النص اللغوي الذي يحضر إلى جوار الصورة يلعب إحدى الوظائفيتين التاليتين:

- وظيفة الترسخ (Ancrage)، ذلك أنّ الصورة تتسم بالتعدد الدلالي (polysie) أي أنّها تقدم لنا عددا كبيرا من المدلولات، "فالنص يوجه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة بحيث لا يتجاوز حدودا معينة في التأويل²¹. فالنص اللغوي على حد قوله يمارس سلطة على الصورة مادام يتحكم في قراءتها ويكبح جماحها الدلالي إذ بذلك تصبح الصورة مقيدة لا يمكنها تجاوز النص.

- وظيفة التدعيم (relais) وتكون حين يقوم النص اللغوي بإضافة دلالات جديدة للصورة. فهل يمكن أن تتعايش الوظيفتان معا ؟

يُدرّسُ هذا المنهج النص الأدبي والفني من حيث كونهما علامات لغوية وغير لغوية، فالسيمولوجيا هو علم يدرس شتى أنواع العلامات، الإشارات أو الدلالات اللغوية أو الرمزية مهما كان نوعها طبيعية أم اصطناعية، كالعلامات التي يضعها الإنسان عن طريق اختراعها أو اصطناعها ويكون بالاتفاق مع الآخر على دلالتها ومقاصدها مثال ذلك: اللغة اللسانية ولغة إشارات المرور، أو أن تكون من إنتاج الطبيعة، أي أنّ الطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفوي وفطري، لا يكون للإنسان أي دخل فيها مثل أصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة وكل ما هو دال على التوجع والتعجب والألم والصراخ.

السيمولوجيا إذا تهتم بدراسة كل ما هو لغوي وغير لغوي، فهي تتعدّى المنطوق إلى ما هو بصري كعلامات المرور ولغة الصم والبكم والشفرة السرية ودراسة الأزياء وطرائق الطبخ... يرى "فرديناند دوسوسير" أنّ اللسانيات هي جزء من علم الإشارات أو السيمولوجيا أمّا "رولان بارت" في كتابه "عناصر السيمولوجيا" يقلب الموازين فهو يرى أنّ السيمولوجيا هي الجزء واللّسانيات هي الكل.

تعتمد السيميولوجيا في دراستها لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية على عناصر اللسانيات التي تساعد في التفكيك والتركيب، ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند "رولان بارت" نجد: الدال والمدلول، اللغة والكلام، التقرير والإيحاء والمحور الاستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي. من خلال هذا نتبين أنه لدراسة الدوال اللغوية وغير اللغوية، دراسة العلامات والإشارات والرموز والأيقونات البصرية يجب توخي المنهج السيميولوجي وهو منهج قائم على التفكيك والتركيب.

يحدثنا ريجيس دوبري عن "الحضور القوي للصورة، وبواسطة هذا الحضور تترسخ الكلمات في لاوعينا الذاتي مما يزيد من قوة الصورة وصلابتها. فما الفهم وإدراك الشيء إلا صورة نتمثلها بترتيبنا للكلمات التي نسمعها أو نقرأها²²". لهذا فاللغة "يمكنها أن تطوّر الصورة، والمرئي يتم داخل المقروء"²³. أي أنّ الكتاب رسم، والرسم تشكيل، وكل تشكيل فن، وكل فن صورة إما محمولة أو متمثلة، فهي "ليست نحواً ولا قواعد، ليست صحيحة، كما أنها ليست خاطئة، ليست متناقضة كما أنها ليست مستحيلة"²⁴.

وإذ نورد أقوال "د. ريجيس دوبري" وآراءه فإننا نرى في ذلك ما يدفعنا للتأكيد على أهمية العلاقة بين الكلمة والصورة، ومدى متانتها. لكن بالرغم من هذه المتانة، فالكاتب نفسه يؤكد أنّ تفاعلات الصورة والكلمة ليست من طبيعة واحدة ولا تتجه نفس الاتجاه، فالكلمات "تقذف بنا إلى الأمام، في حين أنّ الصورة تقذف بنا إلى الوراء"²⁵.

كما أنّ "رؤية صورة ما تجعلنا نبحت في كل قدراتنا المدخرة لفهمها وإدراكها، ويتطلب منا ذلك فهم التاريخ والسياسة والاقتصاد، وهي كلّها أشياء تردنا إلى الخلف، في حين أنّ الكتاب يقرأ ويفهم من خلال تسلسل الأحداث والتشويق لمعرفة كل ما هو آت، لذا فمن الصعب قراءة كتاب في مجموعة من رؤية لوحة في مجموعها"²⁶. ما يميّز الصورة، أيضاً، عن الكلمة هو أنّ الكاتب لكي يفهم ولكي يوضح صوره الرمزية عليه أن يحترم قواعد الكتابة المتفق عليها، لذا فبلاغية الصورة – كما

يقول دوبري- ليست سوى صورة لبلاغة أدبية. إذن فالصورة يمكنها أن تدرس، كما هو الشأن في الرسالة اللغوية، من خلال الوظائف التي تؤديها اللغة.

يدرس النص عبر هذا المنهج في نظامه الداخلي البنيوي وذلك بتفكيك عناصره البنيوية ثم إعادة تركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون، فالسيميوطيقيا هي لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالاته، عبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية يكتشف المعنى وتستخرج الدلالة. هذا المنهج يمكننا من استخلاص البنية المولدة للنصوص منطقيًا ودلاليًا من حيث كونه منهجًا قائمًا على "ثلاثة مستويات من التحليل" 27

المستوى الأول: التحليل المحايث ويتمثل في البحث عن الشروط الداخلية المتحركة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ما هو خارجي كظروف النص والمؤلف وإفرازات الواقع الجدلية.

المستوى الثاني: التحليل البنيوي ومن خلاله يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، فإدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات، فعناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات. القائمة بينها، لذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر التي تبلور نسق الاختلاف والتشاكلات المتألّفة والمختلفة. يستوجب التحليل البنيوي الدراسة الوصفية الداخلية للنص ومقاربة شكل المضمون وبنيته الهيكلية والمعمارية.

المستوى الثالث: تحليل الخطاب: ويتمثل في دراسة الجملة انطلاقًا من مجموعة من المستويات المنهجية التي تبدأ بأصغر وحدة وهي الصوت، ثم بأكبر وحدة لغوية وهي الجملة والعكس صحيح، السيميوطيقيا تتجاوز الجملة إلى تحليل الخطاب. فتحليل النص بما فيه من نثر وشعر يكون من خلال مستويات بنيوية تراعي أدبية الجنس الأدبي كالمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي في شقيه النحوي والبلاغي، والمستوى التناسي. فالسيميوطيقيون النصيون يبحثون عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي.

هل النص قابل لما لا نهاية من القراءات والتأويل أم أنّ للتأويل حدودا لا
يمكن أن يتجاوزها؟ هل للقراءة شروط يجب توفرها لاكتساب القراءة فعالية؟

هوامش البحث:

1. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 741
2. د. محمد قدوح، "الكتابة نشأتها وتطورها عبر التاريخ". الطبعة الثانية 2002 م، الناشر، دار الملتقى للطباعة والنشر، قبرص، ص 11.
3. نزار شرقون، "معادة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي"، ط1، 2009، ص: 22-23
4. د. محمد قدوح، "الكتابة نشأتها وتطورها عبر التاريخ"، الطبعة الثانية 2002 م، الناشر: دار الملتقى للطباعة والنشر، قبرص، ص 12
5. Champollion le jeune, Présis du système hiéroglyphique des anciens égyptien.. 2 Ed. Paris, 1828, p.182
6. جان فرانسوا شامبوليون Jean-François Champollion, 23 ديسمبر - 1790 - باريس: عالم وباحث تاريخي وعالم لغويات فرنسي أسس المصردولوجيا العلمية -Scientific Egyptology- ولعب دور كبير في فك رموز الهيروغليفى المصري عن طريق مقارنتها بالحروف اليونانية المكتوبة معها على حجر رشيد، والتي حلّ لغزها، ساعد بدوره على معرفة تاريخ مصر وثقافتها الفرعونية. تعيّن مدير لمتحف اللوفر في باريس وعمل حفريات في مصر، وهو جامعي مختص في علم الآثار المصرية في Collège de France - وكتب قاموس للغة المصرية القديمة وألف كتب في قواعد لغتها وعن الحضارة والميثولوجيا المصرية.
7. شربل داغر، الحروفية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 54.
8. شربل داغر، الحروفية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص 12.
9. André Helbo, Le champ sémiotique, édition, complexe, paris 1979, PG 2¹
10. رزان نعيم المغربي، مقالة: "الكتابة صورة" عن شطحات أبي يزيد البسطامي من الفتوحات المكية، ج 1، ص 365
11. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، المغرب، بيروت، إفريقيا الشرق، ص (24)، ط1
12. Gallimard, La vraie image. Hans Belting, 2007, p. 27.
13. Image, in Encyclopoedia Universalis, Corpus : Marc Thivolet, 11, France 1990, p.928.
14. ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي - إفريقيا الشرق - الطبعة الأولى 1999- ص 37
15. سعيد بن كراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، إفريقيا الشرق- 2006، ص 32

16. فرديناند دوسوسير، فصول من دروس في علم اللغة العام، ترجمة، ع. الرحمان أيوب، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ج.1، ط2، منشورات عيون، ص 149-150.

17. المرجع نفسه، ص 150

18. R. Barthes. Présentation de communications, p. 1-2
19. Groupe U. Traité du signe visuel, Seuil 1992, p. 52.
20. L. Porcher. Introduction à une sémiologie des images. Didier 1976, p 174
21. R.Barthes. Rhétorique de l'image, in L'obve et l'obuts (op.cit), p. 30-31
22. نفس المرجع، ص53
23. Debray (R), Vie et Mort de L'image, p : 51
24. Ibid, p : 59
25. Debray (R), Vie et Mort de l'Image, p: 119
26. سعاد عالي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، المغرب، إفريقيا الشرق، 2004. ص55
27. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 741

المراجع

بالعربية:

- د.محمد قدوح ، "الكتابة نشأتها وتطورها عبر التاريخ". الطبعة الثانية 2002 م، الناشر، دارالملتقى للطباعة والنشر، قبرص.
- نزار شقرون، "معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي"، ط1، 2009
- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، المغرب، بيروت، إفريقيا الشرق ، ط1
- سعيد بن كراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، إفريقيا الشرق-2006
- سعاد عالي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، المغرب، إفريقيا الشرق، 2004.
- فرديناند دوسوسير، فصول من دروس في علم اللغة العام، ترجمة ع. الرحمان أيوب، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ج.1، ط2، منشورات عيون.

بالفرنسية:

- André HELBO, Le champ sémiotique, édition, complexe, paris 1979.
- Louis. PORCHER. Introduction à une sémiologie des images. Didier 1976.
- Régis DEBRAY, Vie et mort de l'image, Paris, Gallimard, 1992.
- Harris ROY, La sémiologie de l'écriture, Paris, CNRS 1994.
- Louis MARTIN : Etudes Sémantiques, Paris, éditions Klincksieck, 1971.