

نحو نظرية سيميائية للصورة

د. عبد القادر شريف حسني
جامعة تيارت

إن الحديث عن الصورة⁽¹⁾ يجرنا إلى استثمار كامل الإمكانات التعبيرية المتاحة؛ المحسوس منها والمجرد، الواقعي والتخييلي، المرئي منها والذهني، الحقيقي والوهمي، إذ تختلف الأوضاع السيميائية للصورة باختلاف مجالاتها، ذلك أن المفهوم اللساني يعتمد على مادة التعبير لكل مجال من هذه المجالات. أما الصورة في الفن التشكيلي فلا تختلف عن الصورة الفوتوغرافية إلا في تقنية الالتقاط، فالأولى يدوية والثانية آلية، بينما تشترك كل منهما في الوضع السكوني، كما أن الصورة في الوضع السينمائي تتبنى الرصد الآلي وتقدم في وضع متعدد ومتحرك، وفيه ترتبط العناصر الصوتية والصورية المختلفة من مثل: (الكلام، الضجيج، الموسيقى، الحركة...الخ)، إذ تعمل هذه العناصر على استجلاء آليات الدلالة المجردة⁽²⁾، ومنه فإن هذه الدراسة تسعى قدر الإمكان إلى محاولة المزج بين التتابع التاريخي (وفق مرحلتي النشوء والارتقاء) والاجتهاد والتأويل، والوصف، لتقريب هذا الموضوع من المتلقي، وبه يسعى الباحث منذ البداية إلى محاولة فهم الموضوع السيميائي، وما هو هذا الموضوع؟ وبأي طريقة يتم إدراكه؟ وكيف يتم تحديده؟

فماذا لو تعاملنا مع الصور كظاهرة غير لغوية؟ وعلى ماذا ستقوم الظاهرة السيميائية في هذه الحالة؟

إن الصعوبة في تحديد ذلك، تكمن في تحديد الذات في المواضيع التي نتقدم إلى دراستها، إلا أن كل شكل بصري على العموم أو أية صورة أو رسم له إطاره الخاص الذي يحدد في حدوده، وبكل بساطة أن هناك «لغات مع أنها لا تعبر من خلال الكلمات فإنها حاملة للمعنى: وهذه هي حالة الأشرطة المصورة بلا عبارات ولو كانت الأكثر دقة، فستكون في الواقع فقيرة من زاوية المعنى إذا ما قورنت بالمتعة التي نجدها عند القراءة البصرية لهذا الشريط المصور أو ذاك بلا عناصر لغوية»⁽³⁾، فكل عمل مدرّك إدراكاً حسيّاً فهو دالّ سواءً بالنسبة للذي يقدمه، أو بالنسبة للذي يتلقاه، وبذلك فإن كل ما يواجهنا من معارف وثقافات، وأحداث...الخ، له معنى، أو ينبغي أن نبحث له عن معناه الذي يبدو غريباً في حياتنا.

الصورة.. النشوء والارتقاء:

من المعروف أن الصورة لا تنشأ بمعزل عن ألوان المعنى، وفضاءات التواصل، فهي تبتعد عن تلك التحركات التي تنظم الدلالة داخل الحياة الاجتماعية، فلثقافة دور في احتضان خدجها حتى وهي لا تزال مجرد فكرة في ذهن المبدع، ولا يخلو الانطباع التمثلي الذي تتركه الصورة من البعد الخطابي⁽⁴⁾، وانطلاقاً من هذا التقديم المنهجي يمكن لنا أن نبدأ في موضوعنا هذا من "ريجيس دوبري" الذي ذهب في تحديده لمفهوم الصورة، إلى البحث عن مراحل نشأتها، إذ قسم العصور المتحركة في ذلك إلى ثلاثة عصور، هي:

1 - اللوغوسفير Logosphère : ويتمثل هذا العصر في الطريقة التي تبلورت بها الصورة من خلال صنع الأصنام التي في الغالب تمثل الأموات، وهي مرحلة استطاع من خلالها الإنسان التواصل مع الإنسان الراحل.

2 - الغرافوسفير Graphosphère: أما هذا العصر فتميز بتكوين علاقة مع الفن، من خلال الاستهلاك الشخصي للآثار الفنية.

3 - الفيديو سفير Vidéosphère : في حين تمحور هذا العصر حول المرئي، دون التركيز على الطابع المادي للصورة (5).

من خلال هذه التقسيمات نجد أن "دوبري" قد اعتمد على الحضارات السابقة؛ كالحضارة الفرعونية، والإغريقية؛ فالفرعوني مثلاً: ذهب إلى تمثيل نفسه عن طريق رسم صورة له تعمل على تمجيده بعد الموت، ولعل ما يبقى لهذه الحضارة تاريخها، هو أنها سعت إلى وضع سلطة رمزية، من خلال سلطة الصورة التي صنعت المتاحف، ومنه استطاعت حضارة اليوم أن تصنع من الصورة متاحفها.

كما ذهب "دوبري" في قوله إلى أن النص بدون صورة، كالنظرية بدون تطبيق، أو كالعقيدة بدون تعاليم دينية، فالكتابة - على حد قوله - غير كافية، ومنه ينبغي إقامة الدعاية، لأن الرسالة قد تقتل الروح، غير أن الصورة تبعث الحياة في هذه الرسالة، إذ إن الإنسان قد اختار الصورة كوسيلة للتواصل مع الإنسان الراحل أو التواصل مع الموت ذاته عن طريق الإحساس بتهديداته؛ فهو كائن يعي ماضيه، والخوف من الانقراض يصاحبه، ويفرض عليه الاهتمام بمظهره، وبالتالي الاهتمام بالصورة، وما يشهد على ذلك متاحفنا اليوم، كما أنه بعد ظهور التقنيات الحديثة تطورت هذه الصورة، لأن هذا التطور قلّص من الإيمان بالأرواح الشريرة، ومنه منع الصورة من أن تكون وسيلة للتواصل مع الغيب، أو مع العالم العلوي، وبذلك فإن هذا التطور الذي تحكم في الصورة، هو الذي أعطاه القوة بأن تتحكم في هذا العالم، لأن المتحكم في الصورة أصبح هو المتحكم في الرأي العام (6)، ومع هذه الصورة ذهب الإكراه البدني بفعل الفضائيات التي تنقل الممارسات اللا-قانونية.

الصورة.. من الثابتة إلى المتحركة:

الصورة الثابتة: - 1

عمدت الصورة من خلال الرسم إلى تجاوز كل العقبات والحدود والعمل على تكسير القيود، إذ كان موضوعها إطلاق العنان للخيال، وتغذيته بالحرية، فتكلمت الصورة، وجسدت الممنوع، فرسمت ما لم يرسم، وقالت ما لم يقل، باعتبارها تتكلم بلغة الألوان؛ بلغة العالم، فقد كانت الصورة الفوتوغرافية تنتمي لفن الرسم، «لأنها هي الأخرى حدث أيقوني، بل هي صورة أخرى من الصور المتطورة، لكنها تمتاز بالتحميص، وسحب الصورة الذي يمكنه تغيير الدلالة» (7)، إذ خضعت لما يسمى بالمونتاج، والكولاج (8)، أما بالنسبة للصورة الفوتوغرافية التي تبدو طبيعية وقريبة جداً من الواقع فتتطلب معلومة إضافية من أجل فهمها، لأن الغموض ليس فيما هو مدرك ولكنه فيما هو مفهوم، وما ينبغي أن يفهم وراء ما تقدمه هذه الصورة.

وإذ ذهبنا إلى الرسم باعتباره صورة ثابتة تمنح دلالة أقل من دلالة الأصل فيمكن وصف فعاليته «بمصطلحات "الزيادة الأيقونية" (9)، حيث ينبغي على استراتيجية الرسم، مثلاً، أن تعيد بناء الواقع على أساس أبجدية بصرية (10) محدودة. وهذه الاستراتيجية في التقليل والتصغير تمنح أكثر من خلال تناولها للأقل (11). أما بالنسبة للنحت فنجد أنه يقدم لنا أمثلة أوضح من التي يقدمها لنا الرسم، فإذا نظرنا إلى تمثال نصفي مثلاً، فإننا

نجد أنه يتطابق -إلى حدٍ ما- فيه ما نرى مع ما ننتظر، ومن ثمة فإننا لا نرى فيه رأساً مقطوعة، وربما لذات السبب لا يفاجئنا غياب اللون في صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود (12).

ومنه فإن الصورة تعمل على إقناع المتلقي بخطابها الصامت، وبلا لغتها تنطق الناظر إليها بلغة المكتوب، فأصبحت سلاحاً للسيطرة والتأثير، وحتى الإقناع، إذ أصبحت «منفلتة وهاربة على الدوام، وبفضل ذلك تؤثر بقوة عجيبة على مشاهديها، وتوجههم، وتسعى سعياً حثيثاً إلى انتزاع الثقة منهم، فهي ظلت لقرون عديدة، وتطمئنهم وتمنحهم السكينة والأمن» (13).

وإذ تمّ النظر إلى المكتوب على أنه صورة صامتة، فسنعثره كلام جماعة واحدة، لأن اللغة في حقيقتها لغات متعددة، ولكل لغته الخاصة، أما بالنسبة للغة الجسد فهي لغة كونية، تبقى للمشاهد كامل الصلاحية في تأويل ما يرى، فإذا لم تستطع الصورة أن تفرض نفسها فإنها بحاجة دوماً إلى من يؤولها، وهنا نشير إلى أن التأويل لا يكون واحداً، وإنما يكون مفتوحاً حسب المتلقين وحسب اختلاف ثقافتهم ومرجعياتهم (14)، ذلك أن للصورة ما تبطنه وما تخفيه، إلا أن المخفي منها لا ينكشف إلا بطرق ملتوية تستثمر من الجمالي، والأخلاقي، والقيمي، وكذا الغريزي، كما تنهل من الأحاسيس والعواطف. إنها تستثمر كل ذلك لتتلاعب به وفق ما تريد (15)، وما تريده ليس إلا احتواء أذهان المتلقين، وشدهم إليها.

2 - الصورة المتحركة:

من الخطأ الاعتقاد بوجود دلالات محددة تنشئها الصورة، بل إنها تتعدد بتعدد مجالات التوظيف فيها، إذ لكل صورة سننها وتعاقداتها، فالصورة المتحركة (السينمائية أو التلفزية...)، تعمل على بعث الحياة الأيقونية في جسد الصور الساكنة، ذلك أن الحركة الميكانيكية للصورة هي التي تجعلها أكثر مصداقية من غيرها، لذلك جاءت هذه الصورة لتخلق واقعاً متحركاً، وهنا نشير أن هناك اختلاف بين الصور التلفزية والفيلمية والسينمائية، كل إنتاج من هذه الإنتاجات إلا ويعتمد على طريق في التقديم، والبث؛ فالصورة التلفزية مثلاً تعد فسحة تأويلية تجسدها الصورة التلفزية على هيئة مؤولات، فجوهر «الإحساس بالحركة في أثناء عملية المشاهدة منوط فيزيولوجياً بالتعاقب السريع لسلسلة من الصور الثابتة على إطار البث، حيث تعمل الصورة اللاحقة من خلاله على تحديد حركة الصورة السابقة ضمن اللعبة المزدوجة للحضور والغياب؛ التي تملئها الومضات الضوئية المتقطعة المرافقة لحركة الشريط» (16). أما الفيلم فيعتبر جزءاً من الأجزاء المشكلة للسينما، باعتبار السينما أوسع وأشمل من الفيلم، إذ إن السينما تجيد العديد من اللغات، فقد تكون لغتها صامتة، وقد تكون ناطقة، كما قد تركز على الإيماءات، والموسيقى، وهنا يتم الاعتماد على المشاهد البصرية أكثر (17).

لقد استطاعت الصورة في عصرها الثالث أن تغزو البيوت والمساكن، والمقاهي وفق ما تحاول هي أن تملئ على الإنسان، إذ توجهه تبعاً لرغبتها فتحصره بما تقدمه له، فأصبح الإنسان عبداً للصورة بقيود رمزية يصعب التخلص منها، إذ إن اختراع التقنيات السينمائية الجديدة «قد دشّن عهداً جديداً تمام الجدة، فلم تعد الصورة ثابتة في إطار ساكن، بل منحتها التقنية، الحياة والحركة. فالكاميرا كانت تربط علاقة مثبتة مع الطبيعة

في حركيتها، فكانت تحاكي الطبيعة وهي تلتقط صوراً واقعية حيّة « (18)، من هذا المنطلق، تتجلى الصورة السينمائية، كإمكانية تمثيلية جديدة موازية للإمكانات المتاحة لفنون التصوير اللغوي والبصري، كما أنها تمتاز عنها بكونها تمتلك القدرة على التواصل بأكثر من لغة، فاستطاعت أن تحقق المتعة الذهنية لمتتبعيها (19)، ذلك أنها تحتل مجالات عدة، إذ لم يخل أي فن من مساهمتها، باعتبارها لغة العصر، وتقنياتها متطورة، إلا أنها رغم ذلك تحتاج إلى وقوف كل من الصوت والكلام، واللغة المكتوبة والمنطوقة إلى جنبها، فأينما حللنا نتردد في حياتنا كلمة السمعي- البصري، نظراً لارتباط هاتين الحاستين بفكر الإنسان منذ أن خلق (20).

الاشتغال السيميائي على الصورة:

تعتبر الصورة من أبرز الفنون المرئية التي تسيطر على المشهد اليومي، إذ تحتاجها الفنون الأخرى في استعمالها الأساسية، إلا أن قراءتها «تتعدد بتعدد القراء لها، لأن دلالاتها غير ثابتة رغم ارتباطها بمعارف لغوية وأنثربولوجية، وجمالية، وغيرها، فدلالة هاته الصورة معروفة قبلاً ومشكّلة تاريخياً واجتماعياً، هي وصف يؤدي إلى إيحاء، والعكس صحيح « (21)، فلا أحد يشكك في كون هذه الوقائع البصرية، تشكل في مجملها ظواهر تواصلية، إلا أن الشك في طابعها اللساني أمر قائم، إذ هناك من يرى أن الاعتراض على الطابع اللساني وعلاقته بالظواهر البصرية اعتراض صائب، يعود في الغالب إلى نفي صفة العلامة عنها، وكأن لا وجود للعلامات إلا على مستوى التواصل اللفظي الذي تهتم به اللسانيات دون سواه، كما أنه لا أحد يعارض اعتبار الرموز البصرية جزءاً من لغة مسننة (22). فنحن لا نستطيع إدراك الصور إدراكاً تاماً، ومباشراً وسهلاً كما يظن، ما لم يكن هناك وسيط، وهذا الوسيط هو "المؤول" الذي يعمل على تفسيرها، فهي عبارة عن تمثيل واقعي ينتقل إلى الذهن ليستقر فيه، بعد أن نقننه ونحدده حتى نستطيع التعرف عليه بعد ذلك، كما تعتبر هذه الصور حاملة للدلالة والتواصل والتمثيل، إلا أن العلاقة بين دال هذه الصور ومدلولها، علاقة اعتباطية، وأن الإنسان هو الذي يقوم بتقنيها وإدراكها، كما أن دلالة هذه الصورة غير موجودة داخلها، وإنما توجد خارجها، لأنها وليدة التسنين الثقافي، فالإنسان منذ القديم ألف على إضافة دلالات على كل ما حوله، حتى تكاد جميع الأشياء المحيطة به تتحول إلى رموز حاملة لمدلولاتها، ومن خلال ذلك يستطيع التواصل بسهولة، ويسر، ويتجلى ذلك في اختلاف الدلالات من مجتمع لآخر (23).

أما فيما يخص الأمارات والأيقونات، فأمرها يثير كثيراً من الجدل، فصورة شخص ما تظل أيقونة إلى حد ما، لأن الثوب الذي نرسم عليه ليس له نفس تركيبة الجلد، وليست لديه القدرة على الكلام ولا على الحركة التي لصاحب الصورة، ولعل الصورة السينمائية أكثر أيقونية، كما نجد هناك تشابهاً بين العلامة الأيقونية والشيء الذي تشبهه أو ترمز إليه، وأشير هنا إلى أن هذا التأويل قد يرضي الحس السليم، ولا يرضي السيميائي، كما قد يرضيها أحياناً، «فرؤية صورة ما تجعلنا نبحث في كل قدراتنا المدخرة لفهمها وإدراكها، ويتطلب منا ذلك فهم التاريخ والسياسة والاقتصاد؛ وهي كلها أشياء تردنا إلى الخلف، في حين أن الكتاب يقرأ ويفهم من خلال تسلسل الأحداث والتشويق لمعرفة كل ما هو آت، لذا فمن الصعب قراءة كتاب في مجموعه من رؤية لوحة في مجموعها « (24). ولذلك يمكن لنا أن نقول أن اللغة قد تؤدي الصورة حقها، وهنا تكمن قوة الصورة باعتبار أن القراءات التي انصبت على الصور، هي عبارة عن تأويلات تختلف باختلاف الرؤى، ولذلك تصبح اللغة عاجزة عن الإحاطة بالصورة

في كل جوانبها، إلا أن الفنان الذي يوظف هذه العناصر (التحف، وقصص الأطفال المصورة، والملصقات، والأقمشة المبطن، ولوحات الإشهار... إلخ)، «يحولها إلى علامات لغة أخرى، فينشئ بذلك سنناً جديدة في عمله، يتحتم على المتلقي أن يجتهد في اكتشافها ويبقى أن من ثوابت الفن المعاصر أن الفنان يغير أسننه من عمل لآخر، أو من سلسلة من الأعمال لأخرى، على أن ابتكار هذه الأسنن الجديدة يتم بكيفية جدلية بالنظر إلى نسق من الأسنن معروف وموجود سلفاً»⁽²⁵⁾.

فأنا حين أقف أمام بعض المنبهات البصرية وأشعر بها، فإنني سأتعامل مع معطيات تجربتي البصرية من خلال ما يقدمه لي الرسم، وأربط ذلك مع التجربة التي يقدمها لي الإحساس، ومن خلال تجربتي أستطيع - إلى حد ما - التمييز بين الرسم وما يشير إليه هذا الرسم، وذلك اعتماداً على أسنن محددة وتقنيات مكتسبة، لكن المشكلة بالنسبة لسمياتيات التواصل البصري تكمن في معرفة الكيفية التي تستطيع بها العلامة (صور مرسومة أو فوتوغرافية) أن تكون مساوية للأشياء التي تشير إليها، وقد يكون ذلك وفق عناصر مادية مشتركة، أو من خلال دعائم خارجية⁽²⁶⁾.

وانطلاقاً من كل الأشكال الخطابية من مثل الأفلام والأشرطة، والحكايات... إلخ، فإن السيميائية تعمل على تقديم القوانين التي تظهر بطريقة جزئية من خلال العنصر المركزي لحياتنا ألا وهو الحكي، ذلك أن السيميائية ومن أجل استخلاص المعنى تراهن على أن مقارنة التدليل لا تكون ممكنة إلا من خلال مقاربات متنوعة، وحسب مستويات مختلفة تتحدد بمجموع الخطوط الفارقة المستخلصة من بين المواضيع المدروسة، فهي لا تتناول المواضيع التي تدرسها إلا تحت مظهر محدد يكون مشتركاً بينها⁽²⁷⁾، لأنها بالإضافة إلى نقل الشفرات فإنها كذلك تدقق في مستويات التحليل التي تريد أن تتموقع فيها.

مفهوم الأيقونة Iconographie :

هذه الكلمة؛ كلمة إغريقية مركبة تعني وصف الصورة⁽²⁸⁾، ولتحديد الأيقونة بشكل أدق، ينبغي لنا أن ننطلق من التفريق بين العلامات الطبيعية والاصطناعية:

الفرق بين العلامات الطبيعية والاصطناعية:

ميزت "جان مارتيني" بين العلامات الطبيعية، والاصطناعية؛ فالعلامات الطبيعية تتمثل في الأمارات Indices حيث يكون الدال محسوساً Perceptible والمدلول مخفياً عن الحواس: فالدخان مثلاً يعد أمانة مادامت النار غير مرئية، وتنقسم الأمانة إلى:

- 1 - التوقعات والتنبؤات: مثل السحاب الذي ينبئ بالمطر.
- 2 - الأعراض: مثل الحمى أو احمرار الوجه، دلالة عن المرض.
- 3 - البصمات والآثار: مثل آثار الأقدام على الطريق.

كما لاحظت "مارتيني" أن العلامة قد تستعمل من قبل الإنسان فتأخذ الطابع الاصطناعي كما تأخذ الطابع الطبيعي، فإذا أوقد الإنسان ناراً للإخبار عن موقعه فهنا يكون الدخان أمانة طبيعية في الدرجة الأولى، واصطناعية في الدرجة الثانية.

أما بالنسبة للاصطناعية فتشمل كلاً من الرمز Symbole، والأيقونة Icône:

- 1 - الرمز: أما الرمز فهو علامة تدل على شيء ما بموجب اتفاق أو تعاقد أو عادة: ومن ذلك "الميزان" مثلاً الذي يدل على العدالة، أو الحمام الذي يرمز إلى السلام.
- 2 - الأيقونة: تصنع من قبل الإنسان على صورة ما تدل عليه، مثل: الصورة الفوتوغرافية (29)، وفي هذا المجال يمكن أن نذهب إلى تحديد أنواع الأيقونات، من خلال ما ذهب إليه "بورس" في تمييزه بين ثلاثة أنواع من الأيقونات، وهي الآتية:
- الأيقون / الصورة (30): وهو كل الصور التي تحيط بنا، والعلاقة هنا، هي علاقة تشابه بين الماثول (31) وموضوعه، ذلك أن ما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل.
- الأيقون الرسم البياني: ويتمثل في البيانات التي تستعملها الإحصائيات.
- الأيقون / الاستعارة: كأن نجد، مثلاً: شجرة صغيرة قد توحى بالطفولة (32).

كما أن العلامة الأيقونية ليست دائماً تعبيرية وواضحة كما نظن، ذلك أنها ترد في معظم الأحيان مصحوبة بنص مكتوب، وأنها مهما كانت تبدو سهلة، فهي في الوقت نفسه تبدو على قدر من الغموض، وأنها تحيل على العام أكثر من إحالتها على الخاص، وبه فالعلامة الأيقونية تنشئ نموذجاً من العلاقات (بين الظواهر الخطية) مماثلاً لنموذج العلاقات الإدراكية التي تنشئها عندما نعرف شيئاً ونذكره، وإذا كانت هذه العلامة تملك خصائص مشتركة مع شيء ما، فإن ذلك الشيء ليس هو الشيء الواقعي، بل نموذج الإدراكي (33).

المعادل البصري في السرد:

المقصود بالمعادل البصري؛ هو توافق بين المرئي، والسرد، وبذلك فالمعادل البصري، هو «مصطلح يعبر عن عملية تحويل المشاهد السردية التي يمكن تخيلها في السرد إلى صورة مرئية يمكن معاينتها بصرياً، وبمعنى آخر، هي عملية تحويل الصورة الذهنية التي ينتجها الوصف السردى إلى صورة حسية مادية أيقونية (متحركة أو ثابتة)، فكل فعل سردي يمكن تخيله، ويمكن بواسطة التصوير أو الرسم تحويله إلى فعل مرئي بالعين» (34)، إلا أن هناك صعوبة قد تعارض من يحاول نقل النص من السردى إلى المرئي، وتتمثل في أن سيطرة الأدبي السردى لا تترك المجال للمنجز المرئي، وهذا ما يؤدي إلى ضياع الخصائص المميزة بين النصين، ومن هنا يتطلب أن يكون النص السردى الأدبي عبارة عن مادة دلالة أولية للنص المرئي (35)؛ أي أنه ينبغي الموازنة بين النصين ولتحقيق هذا العنصر ينبغي توفر شرطين، وهما:

- 1 - إمكانية الاختزال: أن يكون النص على شكل خطاطات في ذهن الذات المحولة، وهو ما يستدعي تجاوز وحذف واختزال الكثير مما يتضمنه النص السردي، إضافة إلى إمكانية إضافة بعض الأمور على النص، كتحويل بعض الجمل من صيغة السرد إلى صيغة العرض.
- 2 - إمكانية الترجمة: أي تحويل صفات الشخصية السردية إلى صفات للشخصية المرئية.⁽³⁶⁾

أثر الضوء على الصورة:

يرى "جاك فونتاني" أن الضوء يفرض نفسه في البداية كظاهرة فيزيائية، وكبنية بيولوجية كثيفة الحضور، «إذ إن المشاهد يدرك الضوء في الصورة إدراكاً مباشراً، وإن قوام هذا الضوء يختلف بشكل عميق عن قوام الضوء في الخطاب الشعري أو الروائي. لكن قول ذلك يعني عدم المبالاة بالنشاط السيميائي الملازم للإدراك الحسي، بما فيه الإدراك الطبيعي، ولاسيما أن الضوء في العالم الطبيعي، بصفته حضوراً كثيفاً لأطراف الأعصاب البصرية، بما أن الضوء لا يساهم في بناء أي شكل دال. وبالتالي فهو لا يحدث سوى صورة انبهار»⁽³⁷⁾، كما أن المقاربة السيميائية للعالم المرئي عبر تشكيلة الضوء تعني: الالتزام بمفصلة هذا العالم المدرك والمرئي، والمحسوس، واكتساب مادة البحث من الثقافات المتعددة. ويعني ذلك أيضاً الاستعداد للتتبع تحويلات المرئي من ثقافة لأخرى، ضمن سلسلة من عمليات حسية وقيمية تتعلق باكتساب شيء ذي قيمة، وبتشكيلات جديدة⁽³⁸⁾، وإذا كان الضوء مرئياً فإنه يتشكل سيميائياً، لأن حالة الضوء الدالة تستحيل إلى تمفصلات ثابتة ومشاركة مهما كانت طبيعة الشكل والصورة والنص، ويمكننا بالمقابل أن نعتبر بأن موضوع سيمياء المرئي هو الضوء بعينه، ومنه فإن النظرية السيميائية للضوء لا يمكن أن تتطور إلا إذا أكدت على استقلالية موضوعها إزاء الرؤية، وإزاء العالم الطبيعي من حولها⁽³⁹⁾.

الخاتمة

لقد سعينا عبر صفحات هذا المقال إلى إيضاح بعض صيغ تشكل الصور؛ الثابتة منها والمتحركة على السواء، بغية تحقيق جملة من الأهداف المعرفية والنقدية، وبه تم الوصول إلى اعتبار الصور من بين وسائط التواصل بين حاضر الإنسان وماضيه، وحتى بين حاضره ومستقبله.

كما تبين من خلال هذه المقاربة، إلى أن إدراك العالم ليس إدراكاً خارجياً فقط، وإنما هناك إدراك آخر كذلك؛ إنه ذلك الإدراك الذي يولد دلالات مختلفة، حسب رؤية كل واحد منا، وذلك باعتبار السيمياء البصرية سيمياء شاملة - إلى حد ما - لأنها تجمع بين التصوير والتعبير، وبين الثابت والمتحرك، وبين الصامت والناطق، كما لاحظنا أن الصور التي يشارك فيها الضوء، مع توفر شروط الإدراك الحسي لهذا الشيء المرئي، هي صور تقرض قوانينها على البنى السردية والتصويرية، وحتى الجمالية.

وأن السيمياء علم شمولي وموسوعي تجاوز التخصصات الضيقة، والمعزولة بفعل ما لهذا العلم من نظريات مؤسسة شارك فيها كبار العلماء، والكتاب، وما لهذا العلم من دور في إلقاء الضوء على الصورة باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل، والتعبير، إذ عملت السيمياء على فتح المجال أمام الصورة من خلال خلق دلالات مختلفة لها.

وبناءً على ما سبق ذكره تبقى الصورة من بين أهم وسائل التعبير والتواصل التي استعملها الإنسان منذ القدم، بحكم قوة تأثيرها على الرأي العام، إذ شكلت آلية مميزة لتحقيق المتعة الذهنية، وتمرير الرسائل الفكرية والأخلاقية والمشاركة في عادات الإنسان وتقاليد بحكم السيطرة على علاقاته الاجتماعية من احتفالات ومناسبات مختلفة، وكذا قدرتها على الإقناع والإشباع الذهني والبصري في آن واحد.

هوامش المراجع

- ^{1/} - كان معنى image المبكر في الإنجليزية من القرن 13، هو: شكل مجسم أو تشابه. هذا هو أيضاً المعنى الأول للأصل البعيد imago (لاتينية) التي مع ذلك طورت أيضاً معنى شبح، طيف، ومعنى فكرة أو مفهوم، وهذا التشابه موجود في العديد من الكلمات التي قد تتفق، وقد لا تتفق في تأدية المعنى الواحد، ثم بعد ذلك تطور بالفعل معنى image في الأدب والرسم لدرجة أن الكلمة استعملت لوصف الوحدات الأساسية المكونة للفيلم. ينظر ريموند ويلمز، الكلمات المفاتيح. تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 2007، ص: 161.
- ^{2/} - ينظر عبد القادر فهم شيباني، السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2010، صص: 54، 55.
- ^{3/} - جوزف كورتيس، سيميائية اللغة، تر: جمال حضري. دار مجد للنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى 2010، ص: 23.
- ^{4/} - ينظر عبد القادر فهم شيباني، السيميائيات العامة "أسسها ومفاهيمها"، م، س، ص: 54.
- ^{5/} - ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، بيروت، دط، 2004، صص: 10، 11.
- ^{6/} - ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، ن، صص: 8، 9.
- ^{7/} - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2010، ص: 120.
- ^{8/} - الكولاج (القص واللصق): تقنية حديثة تقوم على لصق عناوين وصفحات جرائد ومجلات بالنص الروائي في صورة متغاممة مع بنية النص، لنقل الوقائع والحقائق إلى عالم التجربة الإبداعية، لغاية فنية في التعبير عن الواقع (المتري) بلزمات الواقع وأدلته الواقعية الدامغة، ليكون ذلك دليل إدانة له. ينظر عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دط، 2006، ص: 231.
- ^{9/} - الزيادة الأيقونية: إن استراتيجية التقليل والتصغير التي يمنحها الرسم من خلال تناوله للأقل، إذ يتركز جهد الرسم الأساسي في مقاومة الاتجاه التناقصي في الرؤية اليومية، وفي الوقت نفسه زيادة معنى العالم من خلال شبكة علامات مختصرة، داخل مساحة صغيرة، وفي إطار محدد، وعلى سطح قطعة من القماش ذات بعدين، هو المقصود بالزيادة الأيقونية. ينظر بول ريكور، نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، تر: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية 2006، ص: 76.

¹⁰/ - الأبجدية البصرية: هو أنه منذ ابتكار الرسم الزيتي لدى الرسامين الهولنديين، فإنه يجمل أوجه الفروق، ويعطي الألوان نظارتها، فيظهر الألق الذي تطل به الأشياء. ويعلمنا تاريخ تقنيات الرسم أن هذه الجهود ذات دلالة كانت تسير على هدي الابتكار المادي للأصباغ التي تُقَلّ بخلطها مع الزيت، وهذا الانتقاء هو ما يسمى بالأبجدية البصرية. ينظر بول ريكور، م، ن، ص: 76.

11/ - بول ريكور، نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، م، ن، ص: 76.

12/- ينظر أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري، و محمد أودادا. مراجعة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، الطبعة الأولى 2002، ص: 45.

13/- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، س، ص: 20.

14/- ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، س، ص: 37.

15/- ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، ن، ص: 87.

16/- عبد القادر فهم شيباني، السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، م، س، ص: 159.

17/- ينظر فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، م، س، ص: 110.

18/- ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، ن، ص: 19.

19/- ينظر شرف الدين ماجدولين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2010، ص: 114.

20/- ينظر فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، م، س، ص: 122.

21/- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، م، ن، ص: 121.

22/- ينظر أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، م، س، صص: 25، 28.

23/- ينظر فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، م، س، صص: 79، 80.

24/- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، س، ص: 55.

25/- أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، م، س، ص: 137.

26/- ينظر أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، م، ن، صص: 28، 35.

27/- ينظر جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري. منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2007، صص: 57، 58.

28/- ينظر سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، م، س، ص: 56.

29/- ينظر عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010، صص: 69، 70.

³⁰/ - بالنسبة للأيقون / الصورة هناك اختلاف بسيط في تحديد المفهوم بين كل من سعيد بنكراد وعبد اللطيف محفوظ. أما بالنسبة لبنكراد فقد أوردنا تحديده كما هو، أما بالنسبة لعبد اللطيف محفوظ فقد جاءت التسمية كما يلي: الأيقونة الصوريّة، وفي ذلك يقول: وأقصد بالصورية هنا، ليس الصورة العادية لشيء أو شخص موجودين وجوداً فعلياً، بل أقصد الصورة المجردة لفكرة مجردة ومعقولة، تتصف بكونها حاضرة في معرفتنا الموسوعية وواصفة لشكل سيرورة ما. ينظر عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج "مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ"، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2008، ص: 84.

- ذهب "بورس" في تعريفه للماثول عل أنه ليس متوالية صوتية لها موقع معين داخل لسان ما، بل هو ظاهرة عامة قد تكون اجتماعية وقد تكون طبيعية وقد تكون لسانية بطبيعة الحال. وفي جميع الحالات، فإن نمط اشتغال ماثول ما لا يحدده سوى الموقع الذي يحتله داخل نسق سيميائي ما؛ فالماثول يتحدد إذن وفق طريقتين: -وفق علاقته بكل الماثولات الأخرى التي تشترك معه في وظيفة التمثيل (أي أننا لا نأخذ في الاعتبار سوى وظيفة التمثيل ونغفل انتماءه إلى هذا النسق أو ذاك).

ويتحدد وفق موقعه داخل النسق المحدد لطبيعته (ينظر إلى الماثول باعتباره النسق الذي ينتمي إليه: طبيعياً، اجتماعياً، لسانياً). ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل "مدخل لسيميائيات ش، س، بورس". المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 2005، ص: 80.

- ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، م، ن، ص: 117.

- ينظر أمبرتو أيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، م، س، صص: 49، 50.

31/- عمير منيب إدلبي، سرد الذات، فن السيرة الذاتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى 2007، ص: 253.

- ينظر عمير منيب إدلبي، سرد الذات، م، ن، ص: 154.

- ينظر عمير منيب إدلبي، سرد الذات، م، ن، ص: 156.

32/- جاك فونتاني، سيمياء المرئي. تر: علي أسعد، دار الحوار، سورية، الطبعة الأولى 2003، ص: 37.

- ينظر جاك فونتاني، سيمياء المرئي، م، ، ص: 10.

- ينظر جاك فونتاني، سيمياء المرئي، م، س، صص: 37، 38.