الفن التشكيلي
قراءة سيميائية

د. بلاسم محمد

25 عاماً من العطاء

الفن التشكيلي

قراءة سيميائية

الفصل الأول

- مبادئ المنـهج السيميائي.
- الانغـلاق والانفتاح.
- السيميولوجيا والسيميوطيقيا.
- تصـنيف العلامـة.

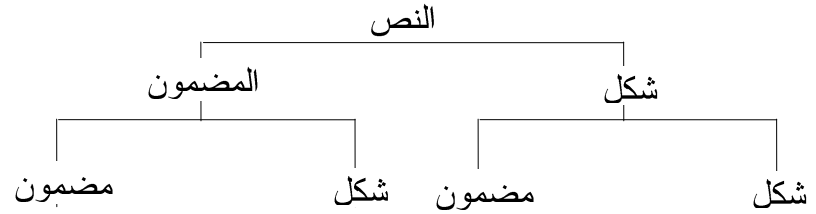
مبادئ المنهج السيميائي

تمهيد:

"السيميولوجيا" عبارة عن عملية التحليل والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي:

انها منهج يبحث في وعن مولدات النصوص وتولداتها الداخلية والبنيوية. تبحث جادة عن أسباب التعدد، ولا نهائية الخطابات والبرامج وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء وحدة نصوص مبعثرة ووراء كلية جمل وأشكال مختلفة.

إن السيميولوجيا لا يهمها ما يقول "أي نص" ولا "من قاله" بل ما يهمها كيف قال النص، أي أن السيميولوجيا لا يهمها المضمون ولا سيرة المبدع الذاتية "biography" بقدر ما يهمها شكل المضمون انطلاقاً من الخطاطة التالية[1]:



"فالسيميولوجيا دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل لمسأءلة الدوال من اجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى، إنها بهذا المعنى تؤكد "المضمون" ولا تنفيه وهي بهذا مضمونية الهدف"[2].

ولتحديد منهجية السيميولوجيا لا بد من مراعاة ثلاثة مبادئ ضرورية.

خصائص المنهج السيميائي[*]:

(1) ينظر عروي، محمد إقبال، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير في عالم الفكر م24- ع3 آذار 1996، ص195.

(2) المطلبي مالك، محاضرات على طلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، نيسان 1996.

(*) هناك تداخل في استعمال المصطلح، فالأوربيون يستعملون مصطلح سيميولوجيا في حين يستعمل الانكلوسكسون مصطلح السيميوطيقا، وسنعرض للتفريق بين المصطلحين في الفصول القادمة، والباحث يتبنى مصطلح السيميائية مرادفاً للمصطلح الغربي سيميولوجيا، وسوف يرد المصطلح في البحث حيثما وجدنا ذلك مناسباً بصيغته الأجنبية، ذلك عندما يكون المصطلح مرتكزاً على منهج متبع ومقترن

1- المحايثة:

مهما تعددت جوانب المنهج أو اتسعت أصوله وفصوله فانه يظل محتفظاً بخصائص عامة تظل تحكم شتى عناصره وتطبع سائر أدواته المنهجية، ولا يخرج المنهج السيميائي عن هذه القاعدة فان له هو أيضاً، خصائص عليها يتكىء وبها يتميز، وأولى هذه الخصائص انه منهج داخلي محايث ويعني ذلك انه يرتكز على داخل النص، باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقى حسب هذا النوع من النقد الذي يتشكل وينتشر من سياق ثقافي وحضاري موسوم بخصوصيات جوهرية إلى تأسيس مستوى عميق للنص، ومن ثمّ يتعين الركون إلى شبكة العلاقات القائمة بين عناصره، بمعنى أن التحليل المحايث يتطلب الاستقرار الداخلي للوظائف النصية التي تسهم في توليد الدلالة، ولا تهمنا العلاقات الخارجية ولا الحيثيات السوسيو- تاريخية والاقتصادية التي أفرزت عمل المبدع[3].

والحال أن السيميولوجيا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشكلية والتضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني.

2-التبنين:

ثاني خصائص المنهج السيميائي انه منهج بنيوي إذ تعد السيميائيات البنيوية ثمرة مزاوجة بين العلامة والبنية، ثمرة تبنين العلاقات، وهذا واضح من خلال الخاصية السالفة، القائمة على التزامنية أي على شبكة العلاقات.

بتأسيساته. وسوف يبعد الباحث التعريب الذي تبناه بعض الدارسين العرب مثل علم العلامات أو الدلائلية.

(3) ينظر عروي، محمد إقبال ص195.

وينظر أيضاً حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة في مجلة عالم الفكر م25 ع3 آذار 1997، ص79 وما بعدها.

إن السميولوجيا لا تفهم المعنى إلاّ من خلال الاختلاف بين متعالقات فسوسير وهلمسليف يقران بأن المعنى لا يستخلص إلاّ عبر الاختلاف، وقد كان مفهوم الاختلاف سبباً من أسباب تطور الدراسات البنيوية في اللغة والأدب.

والسيميولوجيا عندما تقتحم أغوار النص فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة والقائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال: والتحليل البنيوي له قدرة الكشف عن شكل المضمون وتحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق أو النظام(4).

ولنأخذ على سبيل المثال مصطلح العلاقات فمن المؤكد لدى البنيويين أن المعنى لا يقوم إلاّ بوساطة الاختلاف، وان هذا الاختلاف يفترض وجود نسق مبنين من العلاقات بين عناصر عدة لا يمكن أن تأخذ معناها، أو تكون دالة إلاّ من خلال شبكة العلاقات التي تقوم بينها، تلك الشبكة التي تشكل هندسة المعنى، أو شكلاً للمحتوى تتخذها البنيوية مجالاً للتحليل(5).

3- الكلية:

أما ثالث هذه الخصائص فإنها تتبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيات، فمن المعلوم أنها تهتم بالخطاب في بعده السردي فتتجاوز بذلك حدود الاهتمام بالجملة، بمعنى أنها تدرس الكليات العامة وتنظيمها وإنتاجها أو القدرة على إنتاج النص، وكيفية تولده واختلافه سطحياً وعمقياً(6).

---

(4) ينظر المصدران السابقان، وينظر إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت ص7- 40.

(5) ينظر ميله، لوي ودانفيل مادلين فارن، مقدمة في البنيوية، ترجمة وجيه الهريرة، دار الوحدة للنشر، باريس. د. ت ص11 وما بعدها.

(6) حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة – ص81.

مبادئ التركيب العلامي

حينما نريد قول شيء ما أو تصوير حدث آو مشهد فإننا سنستعيد التركيب العلامي من خلال التجاور أو التضاد أو التباعد وهذا التركيب هو القدرة الحقيقية على صياغة عالم الفن، أو عالم الواقع.

"يلاحظ في الأقوال المنسوبة إلى بوسان، تواز بين اللغة المتمفصلة والرسم، وهو تمهيد لنظرية التمفصل المزدوج في الالسنيات" حين يحكي عن الرسم يقال أن حروف الأبجدية تستعمل لتشكيل كلامنا وللإعراب عن أفكارنا مثلما تستعمل ملامح الجسم للتعبير عن شتى أهواء النفس لإخراج ما هو مكنون في الروح وإظهاره إلى الخارج"[7].

إن أي عمل فني وبالتحديد اللوحة التشكيلية تعتمد في تكوينها على مبدأ التركيب، ومعرفة القوانين العامة التي تعمل بموجبها التجاورات العلامية. ذلك أنه إذا كانت الوحدات الفردية لأي نظام تستمد معناها من علاقات عناصرها بعضها ببعض، فإن اللوحة التشكيلية تبدأ أساساً من التركيب ولا تمر بمرحلة الأفراد، ولكننا نواجه مشكلة معقدة في البحث عن كيفية هذا التركيب ومفرداته ومرجعياته.

هناك تركيب داخلي للعلاقات، تكون العلاقات بين شتى عناصر العمل علاقات تواز أو تعارض أو قلب أو تكافؤ... الخ وكلما بقي هذا التركيب للعلاقات "سليماً" أي ضمن قانون يحكم الرسم في زمان ومكان داخلي يكون بالإمكان استقراء التركيب العلامي ورصده ومن ثم معرفة مرجعياته. وارى أن مشكلة التركيب العلامي في الفن

للأستزادة ينظر شاكر سالم، مدخل إلى عالم الدلالة، ترجمة، محمد بحياتين ديوان المطبوعات الجامعية تونس 1997.

(7) شتراوس، كلود ليفي، السمع، النظر، القراءة، تعريب خليل احمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1994. ص

التشكيلي لا تحددها القيمة الثقافية لموضوعه لان ذلك يخرج الفن عن مغزاه الحقيقي، ولا يمكن إخضاعه إلى الذوق العام، لأننا في الفن، نرفض المعنى الواضح ونحاول بدلاً من ذلك تحديد التراكيب التشكيلية العميقة ابتداءً من تحويل العلاقة وحتى التكوين الشامل للعلاقات. ولا يمكن للتركيب العلامي داخل اللوحة أن يكون ذا قيمة ظاهرية، إستناداً إلى التركيب الواقعي. وهنا يمكن القول بان محتوى اللوحة هو تركيبها وان موضوعها هو عبارة عن علاقاتها الداخلية وأساليبها.

"باستطاعتك أن تنظر إلى أسطورة أو مباراة في المصارعة أو نظام قرابة قبلي أو قائمة مأكولات في مطعم أو صورة زيتية كنظام إشارات ثم تقوم بمحاولة عزل مجموعة القوانين التي تربط هذه العلاقات لتكون معاني. إنها تتجاهل بصورة عامة ما تقوله هذه العلاقات فعلاً، وتركز بدلاً من ذلك على علاقاتها الداخلية لبعضها ببعض"[8].

يقول سوسير، لكل إشارة لغوية معنى يفصل اختلافها عن الإشارات الأخرى ولا يوجد في نظام علم اللغة إلاّ الاختلاف، المعنى ليس كامناً في الإشارة اللغوية ولكنه وظيفي، ينتج عن اختلاف الإشارة عن الإشارات الأخرى.

واعتقد سوسير: أن علم اللغة قد يقع في ورطة إذا ما ركز على الكلام الفعلي ولم يهتم بأقوال الناس، بل اهتم بالتركيب الموضوعي للإشارات والتي تجعل كلامهم ممكناً قبل كل شيء. وقد دعاها سوسير باللغة ولم يهتم سوسير بالأشياء الحقيقية التي تكلم عنها الناس. ولغرض دراسة اللغة يجب إهمال ما تشير إليه الشارات أي الأشياء التي تعبر عنها[9].

---

(8) ايغلن، تيري، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1992، ص107.

(9) المصدر السابق.

لقد مثلت مدرسة براغ لعلم اللغة "يا كوبسن وجان موكاروفسكي وغيرهما..." مثلت أفكاراً نظموها عل نحوٍ أكثر ثباتاً ضمن إطار لغويات سوسير، إذ أصبح ينظر إلى القصائد على أنها تراكيب وظيفية تحكمها مجموعة علاقات معقدة الدال والمدلول. وان تدرس هذه الإشارات اللغوية بذاتها وليس كانعكاسات لحقيقة خارجية.

ويرى "فاغنر" إن الأدوات المتعددة لأي عمل فني قد تنسق بطريقة تدفع العناصر الافرادية للاندماج خالقة بذلك "تأثيراً تركيبياً". وفي ضوء هذه المقولة، فان التركيب مبدأ أساس في اللوحة التشكيلية، ذلك أن التجاور العلامي يعطينا إحساساً تشكيلياً متكاملاً سواءٌ من حيث الشكل أو الوظيفة[10].

إن اللوحة التشكيلية تبدأ بالإيقونة، ثم تتحول إلى الرمز من خلال تجاور العلاقات وتراكبها. ولكن هل يمكن وضع شمس وقمر في مكان واحد من اللوحة؟. هل يشكل ذلك نفياً للتركيب المنطقي، أم أن معجم الفن التشكيلي المستعار لا يحدد صيغاً استعارية من الواقع؟ هذا السؤال يقودنا إلى تتبع محور التركيب العلامي في الفن.

يصبح القول بإقصاء المعجم أمراً ضرورياً، أي التخلص في التركيب العلامي للرسم من قول الواقع، لأننا نستطيع أن نتواصل مع الواقع عن طريق آخر، وبذلك تشتغل اللوحة في ظل تركيب معين تنتقل العلامة فيه من حركتها الجزئية إلى حركتها الكلية لكي تبني علاقاتها الخاصة، وان دلالتها الرمزية تعبر عن وحدة عقلية للكون، وليس تحديد العلاقة وإحالتها إلى مرجعها الواقعي، لأنها تحدد جغرافيا العمل ليس بالشكل بل لكونها تشتغل بالتركيب. فيظهر بذلك توليد جديد، إبداع لعلاقات ايقونية جديدة، أي انه يرتبط بظهور معنى جديد أو قيمة دلالية وشكلية جديدة بالنسبة

(10) هونزل، جيندريك، ديناميكية الإشارة، ترجمة د. أمير كوريه مجلة الحياة المسرحية العدد 28-29 1987ص 37.

لعلاقات موجودة أصلاً في الواقع، فيسمح لها بالظهور في سياقات لم تتحقق فيها من قبل[11]، وبذلك يتميز التوليد الدلالي من التوليد الصوري الذي يرتبط عموماً بظهور متوالية شكلية جديدة بمعنى جديد كما يحصل في المولدات التراكبية الناتجة عن عمليات الاشتقاق والافتراض أو النحت.

ويعرض التوليد من خلال التركيب بهذا التحديد جملة من القضايا تتعلق أساساً بمستويين، مستوى التركيب الشكلي، ومستوى التعالقات الدلالية، ومن ثم يجب على أية نظرية أن تحدد في الوقت نفسه المبادئ المتحكمة في تأويل التراكيب المولدة والقواعد التي ترصد الترابطات إن كانت هناك قواعد. فما دام التركيب إبداعاً جديداً، من خلال تجاور العلامات، فانه يفترض نسقاً أو مجموعة من القواعد التي تضبط إبداع هذه الدلالات كما تضبط طريقة استعمالها. ولو لم يكن الأمر كذلك فان بإمكان الأشخاص الاعتياديين أن يعملوا في الرسم الحديث خطوطاً وأشكالاً وألواناً ومن ثَمَّ القول بأنهم أنتجوا لوحاتٍ تشكيلية.

وعليه فان دراسة التركيب "التوليد" تعني تحديد ما تسمح به قواعد الفهم السائدة أو السيطرة على آليات هذا الفهم والإمكانات التي تسمح للمبدع بإنتاج وحدات جديدة واستعمالات جديدة مشتقة من البنية التصورية في ربط العناصر وانجاز جملة "اللوحة". ومن هنا فان سميولوجيا التركيب تختلف في الرسم سواء أكان له منظور واقعي أم لم يكن. إن حجم الأشخاص مثلاً لا يحمل المعنى ذاته في لوحات مختلفة ويمكننا أن نقول بشكل عام انه كلما ضعفت طريقة التمثيل قويت بالمقابل عملية تقنين الإشارات وابتعادها عن مرجعيات الواقع.

العلامة والسياق السائد

(11) غليم– محمد: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص5.

الشفرة، التداول، العقد

مفهوم السياق:

إن السياق هو الوضعية الملموسة التي توضح وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان، وهوية المتكلمين أو الفاعلين... الخ، وكل ما بنا حاجة إليه من اجل فهم وتقويم ما يقال وما يرسم. وهكذا ندرك مقدار أهمية السياق حين نحرم منه مثلاً، وحين تنقل إلينا المقاصد عبر وسيط وفي حالة معزولة عن السياق الذي يصبح منهجاً عاماً، ومن دون قيمة. وعلى عكس ذلك يمكن أن تمر الإشارات كإخبارٍ تواصلي لتمرير كل الأخبار السياقية الضرورية للفهم الجيد[12]، وان السياق، في ضوء هذه المقولة. هو الغلاف المحيط الذي يحال إليه كي يتمكن المتلقي من إدراك عمل ما.

فالسياق عند يوكابسن[*] هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسيرها. فالرسالة تقتضي اتصالاً بين المتكلم والمخاطب، قد تكون شفوية أو بصرية أو الكترونية أو أي شيء آخر كما أنها – أي الرسالة – يجب أن تصاغ بشكل شفرة ما: كلام أو أرقام أو رسوم أو كتابة أو أشكال صوتية.. الخ ويجب أن تشير الرسالة إلى سياق يفهمه كل من المتكلم والمخاطب، الباث والمتلقي، سياق يمكن الرسالة من أن تعني شيئاً[13]. ولا تكون الرسالة ذات وظيفة إلا إذا أسعفها "السياق" بأسباب ذلك ووسائله، والمرء الذي لا

---

(12) ارمينغو، فرانسواز، المقاربة التداولية: ترجمة د. سعيد علوش، في مجلة النقد العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 41 بيروت، 1986 ص62.

(*) يوكابسن رومان: شخصية عملية فذة تسلم ريادة النقد الألسني وترحل في أوربا وأمريكا باثاً فكر البنيوي في عدد لا يحصى من المريدين. ولد سنة 1896، انظر المسدي، الأسلوبية ص441.

(13) ينظر هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1986 ص76.

يعرف الشعر النبطي مثلاً لا يستطيع فهم قصيدة نبطية حتى وان استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك سياق هذه القصيدة[14].

إن كل عمل فني ينبثق عما سبقه من أعمال تماثله في جنسه. فالرسم الانطباعي انبثق عن الفن الرومانتيكي، والأخير عن الفن الكلاسيكي، وليس هذا السالف سوى سياق فني لهذه اللوحات التي تمخضت عنه لاحقاً. لذلك فان أي رسالة في تحولها إلى عمل لا بد أن تأخذ معها "السياق" وتحل فيه ليساعدها على تحويل توجهها إلى داخل نفسها، لكن هذه العملية تحمل خطورة كبيرة على مصير الرسالة لان السياق اكبر وأضخم من الرسالة. وهو اسبق منها إلى الوجود: فتصبح مهددة بالسقوط في أحضان ذلك السياق الذي يتغلب على نصها ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة، ولو حدث هذا – وكثيراً ما يحدث – فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً وتقليدياً[15].

قد يحدث أحياناً في أثناء الاتصال أن تنقل الرسائل ذهاباً وإياباً بينما يتناوب الباعث والمفسر الأدوار باستمرار. وبهذا يتسنى للمفسرين الحصول على تغذية عكسية لتأييد تفسيراتهم وللتأكد من أن المعنى الذي يعطونه للإشارات يتفق مع المعنى الذي كان الباعث يقصد إيصاله إليه، إلاّ انه في بعض الظروف يكون الاتصال في الاتجاهين ضرباً من المستحيل، عادة ما يحدث هذا في حالات تفسير الأعمال الفنية أو المعمارية العائدة إلى عصور مضت على الرغم من أنها لا تخرج عن السياق الذي ولدت فيه، وبرغم إقرارنا بتأكيد الأعراف الاجتماعية والسياقية على القناعات الشخصية، والسؤال المهم الذي يمكن طرحه هو هل يمكن للسياق أن يضع

---

(14) الغذامي، عبد الله– الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي– جدة ط1، 1985 ص8.

(15) انظر المصدر السابق ص 9– 10.

منظومة اشارية لا يمكن الخروج عنها؟ والاستناد إلى القول: "بأنه مهما بلغت درجة نضج مشاعر الإنسان، فلابد له في أي عمل بارز من أعماله التصميمية من أن يأخذ بنظر الاعتبار الذوق السائد في العصر الذي يعيشه حتى وان بدا له مفتقراً إلى العقلانية"[16]. أم الاستناد إلى مقولة "دار مستيتيه" 1886، القائلة بأن اللغات في تطور مستمر، وهي معرضة دائماً إلى التعارض مع السياق السائد... إن المنظومات التعبيرية في الفن والعمارة معرضة إلى خوض صراع جديد بينها وبين المحافظة على التقاليد والأساليب السائدة. فالقوى المحافظة تحاول تحويل المؤشرات من دلائل إلى دلائل مقصودة ومن دلائل مقصودة إلى إشارات، هذه القوى ينتج عنها ثبات المعنى مع اضمحلال الشكل، من جهة أخرى هناك قوى تحاول العمل على استحداث معان جديدة، فإذا كان المعنى الجديد معنى ملحقاً أو مضافاً كأن تكون في سياق استعمال الإشارة فان العملية تؤدي إلى تحويل الإشارة إلى دليل، هذه القوى قد تحول الإشارة إلى إشارات أخرى أو تؤدي إلى قراءة الإشارات على أنها دلائل لمعان أخرى[17]. وينتج كل ذلك عن طريق قدرة المبدع على إنتاج شفرته الخاصة.

والخلاصة أن السيمولوجيا لا تهتم بالسياق الخارجي، إنها تفرض سياقها الداخلي ذا الاكتفاء الذاتي على السياق الخارجي. ولكنها مع هذا الاكتفاء والاستقلال لا يمكن أنْ تتجنب تاريخ السياقات الذي يتكلم في سياقها الداخلي. كما لا يمكن أنْ تتجنب قوانين التداول. ومع ذلك فأفق السياقات بالنسبة للسيميولوجيا والسيميوطيقا منظور إليه من خلال لعبة العلاقة أولاً وأخيراً.

الشفرة

(16) ينظر بونتا خوان بابا: العمارة وتفسيرها ترجمة سعاد عبد علي مهدي، دار الشؤون الثقافية بغداد– 1996، ص43–51.

(17) المصدر السابق ص53.

وهـي الخصوصـية التعبيريـة لـنص الرسـالة، ولا بـد لهـذه الشـفرة مـن أن تكـون متعارفة بين الباث والمتلقي تعارفاً كلياً أو في الأقل تعارفاً جزئياً، وللشفرة خاصية إبداعية فريدة فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، بل إن المبدع نفسه – كفرد – قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه جنباً إلى جنب مع شفرة السياق الخاصة بجنسه الذي أبدع فيه حتى تصبح الشفرة الخاصة شفرة عامة، وهذه الأخيرة هي حالة التميز العليا التي لا يحققها إلاّ القلائل من المبدعين الذين يغيرون مجرى الأدب ويطورونه إلى حد إبداعي جديد[18]. وتحرك الشفرة بهذا الشكل يسهم إسهاماً فعالاً في بناء السياق الداخلي ونموه وازدهاره، ولكن تغيّر الشفرة لو اطّرد وشاع في جيل تتضافر إبداعاته في تكوين شفرة تتميز عن سوابقها حتى تختلف عنها فإننا عند ذاك سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد ينبثق من محصلة تغير الشفرة الواسع وهذا ما حدث اليوم في تكوين سياق "الرسم التجريدي" في الفن العربي، حيث انه فن عربي في شفرة خاصة كثرت وشاعت وأوشكت أن تصبح سياقاً فنياً جديداً على شفرة التشخيص وطريقة الرسم التي سادت فيه.

ولذلك فالشفرة مهمة جداً في الابتكار ثم في حمايته من الذوبان في السياق[19].

والعلاقة بين السياق الداخلي والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً، فلا وجود لأحدهما من دون الآخر فاللوحة تستمد وجودها من، الرسم، والرسام، وهو يرسم لوحته، يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الرسامين ومن الرسم المخزون في

(18) الغذامي– التفكير والخطيئة ص9.

(19) ينظر محاضرات د. عناد غزوان عن التناص، غير مطبوعة/ مسجلة على كاسيت/ كلية الفنون الجميلة 1996/5/6 ألقيت على طلبة الدكتوراه.

الثقافة ولذا قال رولان بارت: "إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي واليوم انبثق من الأمس". فالواسطي مخبوء في جواد سليم وديلاكروا في فائق حسن(*).

واللوحة توجد هويتها بوساطة شفرتها "لغتها"، ولكن هذه الهوية لا تكون ذات جدوى إلاّ بوجود السياق، فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية، كما أن السياق لا يكون إلاّ بوجود تجمع للوحات على مر الزمن لينبثق السياق منها، وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة أحدهما على الآخر لتحقيق وجودهما.

والشفرات متعددة وكثيرة ولا نريد الخوض في تصنيفها بل نحدد إشاراتنا إلى الشفرات الجمالية خاصة، عندما نريد أن نفرق بين نمطين من الشفرات:شفرات التجربة المنطقية وشفرات التجربة الوجدانية والجمالية.

أن الإشارات المنطقية بشكلها المجرد قسرية وتماثلية، وهي كذلك مادامت تعني الشكل وليس المادة أما الإشارة الجمالية فهي تصويرية وقياسية(20).

إن الفنون عبارة عن أنماط تصور الواقع، والدوال الجمالية عبارة عن أشياء محسوسة، والكلام "رسم تجريدي" لا معنى له لان الرسم كله واقعي. أما ما يخص الرسم غير التصويري فانه يستحق هذه التسمية على مستوى المدلول، غير أن الدال التصويري يعد صورة وإيقونة لهذا الواقع ولكن دونما صورة، ولهذا فان وظيفة الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط بل في القيمة التي تحملها في ذاتها. إنها شيء ورسالة، وتكون هذه الفرضية السمة الأساسية لما حدده يوكابسن "بالوظيفة

(*) ستنتج الباحث هذا "التناص" من خلال دراسته للفراغ في الفن الإسلامي ويمكن الرجوع إلى المقارنة بين الفنون الإسلامية وتأثيراتها على الفن العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة – رونيو– 1988.

(20) جيرو، بيير– مصدر سبق ذكره – علم الإشارة ص55.

الشعرية"[*]، وباعتبار أن الفن ذاتي فانه يؤثر في الفاعل أي يلامسه انطباعياً، ويؤثر فعله علينا جسدياً ونفسياً. وأما العلم فهو موضوعي وهو يبني الشيء[21].

إن الأنساق الجمالية تضطلع بوظيفة مضاعفة، فبعضها عبارة عن تمثيل للمجهول وتقع خارج نطاق الشفرات المنطقية، وهي أدوات للامساك باللامرئي والفائق الوصف واللامعقول، وهي تمسك بشكل عام بالتجربة النفسية المجردة عبر التجربة العلمية للحواس، وأما بعضها الآخر فيذهب إلى تحديد رغباتنا بإعادة خلق عالم ومجتمع متخيل "قديم ومستقبلي" يعوض عن الخسارات والحرمان في العالم والمجتمع المعيش، وهكذا فان الأولى تبدو عبارة عن فنون للمعرفة "وان كانت هذه المعرفة هي المجهول على وجه الدقة" وأما الثانية فإنها تبدو عبارة عن فنون للترفيه بالمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة.

العلامة والعقد

إن الأشرعة الحمر والسود والبيض تشير إلى اللون الأحمر والأسود والأبيض فقط، ولكن عندما أبحر البطل الإغريقي "ثيسيوس" اتفق مع والده الملك إيجيس على إن الأشرعة السود على الباخرة ستعني "الصعوبة والأشرعة البيض ستعني النجاح". وهذا النظام الأولي للإشارات كان نظاماً للإشارات الهادفة، فاللون كان يعني أكثر من لون، انه إشارة هادفة. فالأشرعة السود بالنسبة لإيجيس كانت تعني موت ابنه أما بالنسبة إلى بحارة القرن السادس عشر والسابع عشر فكانت تشير إلى القراصنة[22].

(*) للأستزادة حول الوظيفة الشعرية، ينظر يوكابسن، رومان، قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون– دار تويقال للنشر، الدار البيضاء ط1 1988 ص33.

(21) المصدر السابق ص56.

(22) أ. كوندراتوف: أصوات وإشارات، ترجمة أدور يوحنا، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الجمهورية. بغداد، 1971 ص7

إن العقد الاجتماعي والتواضع الاشاري يرمي إلى إعطاء معنى للعلاقات بين الناس، والمجتمع، نظام من العلاقات بين الأفراد، وهو يهدف إلى الإنجاب والدفاع وإنشاء التبادلات والإنتاج والتواصل. ويمكن أن نضرب مثلاً بدور العلامات واللافتات والأزياء، فهي تحدد الانتماء إلى فئة اجتماعية، عشيرة، عائلة، صنعة. ولذا كانت الشعائر والاحتفالات والأزياء والألعاب عبارة عن طرق إيصالية يستطيع الفرد بها أن يعرف نفسه بإزاء الجماعة والجماعة بإزاء المجتمع.

أما الفن فانه يحتاج إلى إضاءة من الواقع لفهم العناصر، خاصة إذا ما عرفنا آن العلامات عقدية، وهي بنت بيئتها، بل هي عقد بين المتعاقدين في بيئة معينة أما العلامات الجمالية، وبسبب طبيعتها الايقونية، فإنها تعد اقل اصطلاحاً، وبالتالي فان شفراتها واجتماعيتها اقل من الإشارات المنطقية والاجتماعية. إنها اصطلاحية ولم يكن فيها قط سمة إلزامية أو ضرورية أو عامة وان الإشارة الجمالية تتحرر من كل اصطلاح، بل إنها تشتغل في ظل تركيب معين تنتقل من حركتها الجزئية إلى حركتها الكلية لكي تبني علاقاتها الخاصة. وبهذا المفهوم نرى عالمية الإشارة الفنية التي تعبر عن وحدة عقلية للكون وان هذه العالمية ليست بالشكل بل باشتغاله تركيبياً، ذهنياً وعقلياً ليشترك فيه كل هذا النوع المسمى إنساناً[23].

إن الفنون تمثيلات عن الطبيعة والمجتمع سواء أكانت واقعية أو متخيلة، مرئية أو غير مرئية، موضوعية أو ذاتية، وتستعمل الفنون في هذا الوسائط والشفرات الملائمة، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ فريدة لا تلبث أن تعني شيئاً إنسانياً مشتركاً، وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي. ويمكن أن نحدد أربعة شروط لمعرفة الشفرة الفنية، وهي أولاً: خاصيتها التشكيلية التصويرية، مما

(23) المطلبي: محاضرات مسجلة على شريط تسجيل، كلية الفنون الجميلة 1996/5/28، ألقيت على طلبة الدكتوراه.

يعني موقفاً متجهاً إلى اعتبار الرمز لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه، وثانياً: قابليتها للتلقي، أي أن هناك شيئاً مثالياً غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعياً وثالثاً: قدرتها الذاتية وطاقتها الخاصة المنبعثة عن تميزها عن الإشارة الايقونية ثم تلقيها كرمز مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعياً وإنسانياً[24].

إن العقد والمواضعة هي بطاقات معنى لتحليل العلامات الفنية، وليست بديلاً لها.

الجزئية والكلية

المقصود بالكلية – هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن "الكل" بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، من حيث هو نسق، ولا ترتد قوانين هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية، بل هي تضفي على الكل، من حيث هو كذلك، خواص "المجموعة" باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر. وليس المهم في البيئة هو العنصر أو "الكل" الذي يفرض نفسه على العناصر باعتباره كذلك وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر، اعني عمليات التأليف أو التكوين على اعتبار أن الكل ليس إلاّ النتاج المترتب على تلك العلاقات[25].

(24) ينظر فضل. صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص460.

(25) إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مصدر سبق ذكره، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت ص23.

وبالفعل فان المقولة الأساسية في هذا المنظور هي ليست مقولة الكينونة بل مقولة العلاقة، وهي تؤكد أسبقية هذه العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء[26].

يعتمد التعريف الأول للبنائية على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر ويُعد تجمعها مجرد تراكب وتراكم، فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة.

الشمول والعلاقات المتبادلة

لا تعد المجموعات ذات صفة كلية ما لم تنتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي من دون أن تكون مجرد تراص عفوي خارجي لمجموعة من العناصر المستقلة. وكما يقول سارتر "بمناسبة المنهج الجدلي – الذي يتفق بهذا التصور مع المنهج البنائي". إن المهم دائماً اتخاذ موقف شمولي، وهو يقتضي موقف توصيل العناصر القابلة للتفريق، والمنهج هذا يرفض أن يعالج العناصر التي يتكون منها كُلٌّ ما على أنها وحدات مستقلة تبعاً للمبدأ المنطقي الذي يقضي بأولوية الكل على الأجزاء، فلا يمكن فهم أي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام[27].

---

(26) غارودي، روجيه، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ط2 1981، ص13.

وينظر أيضاً إبراهيم: نبيلة البنيوية من أين وإلى أين، في مجلة فصول مجلد 1ع2 1981.

(27) ينظر فضل، صلاح: البناتية والنقد الأدبي، مصدر سبق ذكره ص195.

إن شجرة حمراء في لوحة انطباعية لا يمكن عزلها عن مشهد اللوحة باعتبارها عنصراً مستقلاً، وإلاّ كان عنصراً ينتمي إلى بنية أخرى، ذلك أن الشجرة جزء من بنية كلية هي "الألوان". ونحن عند دراستنا هذه اللوحة سوف نغفل الجوانب التاريخية للشجرة أو استدعاءاتها العمودية على حسب ثنائية سوسير ونركز على وصف الشجرة واللوحة كبنية واحدة. إن الشمولية أو الوحدة أو الكلية تحقق الخاصية الأساسية التي يمكن من خلالها فهم التراكب والمجاورة والنظام[28].

ربما يمكننا هذا التعريف من أن نحدد مفهومات أساسية في الكلية وهي تعني بتوجيه العناصر نحو كلية العمل ونظامه، وليس نظام العمل أو الشيء سوى حقيقته[29].

إنّ "الكلية" بوصفها مفهوماً سيميولوجياً تعني إيجاد القاسم المشترك الأعظم لكل أفراد النصوص، التي تعد من وجهة النظر هذه كليات تفريعية.. أو عبارة عن كنايات لمعنى ثقافي كلي.. تصدر عنه حقبة أو أحقاب[30].

الانغلاق والانفتاح

الانغلاق شرط ضروري في التصور البنيوي، لان الانفتاح يؤدي بك إلى خارج المركز فالبنية انتظام ذاتي بمعنى أنَّ بُؤرتها لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكتسب عملياتها التحولية صيغة مشروعة. وتقوم التحويلات بالمحافظة على القوانين الذاتية التي تجري هذه التحويلات وتأمينها، ويغلق النظام لكي لا تتحكم به أنظمة أخرى. "اللوحة" مثلاً لا تقوم بتكوين أشكالها بالإشارة إلى نماذج من الواقع بل على أساس

---

(28) لقد تعرض الجشتالتيون إلى هذه النقطة بالتفصيل، وسنأتي إليها في مبحث الصورة... وتحديداً مفهوم الجشتالت للكلية.

(29) إبراهيم نبيلة: البنيوية من أين إلى أين في مجله فصول م1 ع2 1982 ص169.

(30) المطلبي، مالك، لقاء مع الباحث في 1998/6/18.

قوانين داخلية مكتفية ذاتياً، أي أنها تستطيع أن تضبط نفسها، وهذا الضبط الذاتي يؤدي إلى الحفاظ عليها والى نوع من الانغلاق[31].

وبين أن نميل إلى اعتبار النص "أي نص" نظاماً مغلقاً أو أن نعتبره بنية مفتوحة، نجد أنفسنا مطالبين نظرياً بأن نقول إن النص هو نسيج من العلاقات والمتواليات التي تتعالق فيما بينها لتخلق شرط تمظهرها، وان أول منطلق يمكن أن يكون هادياً لدينا في اتجاه معرفة النص هو الوقوف عند مفهومي الانغلاق والانفتاح كما طرحا من خلال بعض النماذج التصورية التي سعت إلى إقامة أولى الدعائم والمرتكزات النظرية والإجرائية للنص، وقد لا نبالغ إذا قلنا إن أول فرضية تم الجهر بها في هذا الباب هو التصور البنيوي المستمد من اللسانيات السوسيرية، وهو التصور الذي ينطلق من اعتبار النص نظاماً مستقلاً بذاته ولا يحيل إلاّ على نفسه، إلى جانب قيام العلائق الداخلة بالتحكم في اشتغاله وفي إنتاج معناه ودلالاته. فالعلامة في الفن التشكيلي تنطلق ايقونية أي علاقة تطابقية مغلقة ومحددة لكنها في التركيب تدخل في أفق انفتاح، وشبكة الانغلاق والانفتاح تدخل في شبكات أخرى مختلفة. وفي ضوء ذلك نرى أن فكرة الانغلاق ضرورية لمعرفة نظام العمل أو نسقه وقانونه "لأن بنية أي شيء ليست صورته أو هيكله أو وحدته المادية أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسر تكون الشيء"[32] في حين يعطينا الانفتاح قابلية التحول من بنية إلى بنية أخرى. من بنية مغلقة واقعية إلى بنية رمزية لا تحدد طرقها إلاّ بالتشعب والتأويل.

(31) بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت 1971 ص13.

(32) إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، مصدر سبق ذكره ص33.

والى ذلك فانه إذا تم المعنى في أي عمل فان ذلك يعني غلقه، وبما أن اللوحة الفنية قابلة للتأويل والانفتاح فإنها تكتسب شمولية التجربة الفنية سواء في الزمان أو المكان.

لقد طورت البنيوية الأدبية مفهوم الانغلاق الالسني السوسيري إلى البحث عن المركز المموّل للنص.

إن المركز يحاول تضليل المتلقي بغية ممارسة لعبة جمالية، وعلى الباحث على وفق هذا التطور أن يحاول تمييز الأطراف المقنعة بقناع المركز عن المركز ذاته.

أما مفهوم "الانفتاح" فقد طورته الدراسات السيميائية التأويلية، والتفكيكية في اقتراحها حول "اللامركز". إن المعنى بالمفهوم التأويلي لا يعود اختزالاً للدلالة بل للطبقات الدلالية المتراكمة بعضها فوق بعض.

إن التأويل هو نوع من اركيولوجيا المعنى، أما التفكيكية: فهي تحاول بنفيها التمركز الانفلات إلى خارجه دائماً، وبرغم كل ذلك فان الانفتاح سينغلق في أية مرحلة من مراحل التحليل، الأمر الذي سيعود بنا إلى مفهوم الانغلاق، ويعزز الدعوة البنيوية من إن ما نفعله خارج المركز هو أمر متعلق بتقنيات البحث وليس جوهره[33].

إن اللوحة التشكيلية، عندما تستعمل صورة حصان أو كلب لا لأجل أن تُظهِرَ في الحصان أو الكلب لأنّهما ظاهران أصلاً، وإنما لتضعهما في نظام رمزي، ولكي تشتغل بهذا النظام الرمزي ستكون بذلك إنسانية، لان العقل والذهن يجردان ويركبان،

(33) المطلبي، مالك: محاضرات في البنيوية، كلية الفنون الجميلة، مسجلة على شريط كاسيت نيسان 1997.

ولكي تفهم شحنة الحصان عليك أن تحدد موقعه ووظيفته في النص وهذا هو مفهوم الانغلاق.

إن الانغلاق والانفتاح هو النسيج الذي يعطينا قدرة التحول من بنية إلى بنية أخرى وهو أيضاً القانون الذي يحدد غلق البنى وانفتاحها.

السيميولوجيا والسيميوطيقا

كثيراً ما تردد مصطلحاً السيميولوجيا والسيميوطيقا، وكأنهما مترادفان. والحق أن كثيراً من البحوث عالج التطابق والاختلاف بين المصطلحين، لكننا نجد أن إعادة البحث في هذه النقطة سيغني بحثنا في فن الرسم على المستويين النظري والتطبيقي.

تصدر الأبحاث المعاصرة حول العلامة من منبعين اثنين هما: شارل. س. بيرس "1839–1914" الذي هو أصل في التيار السيميوطيقي وفرديناند دي سوسير "1857–1913" الذي هو الأصل في التيار السيميولوجي[34].

لقد ركز "سوسير" على الوظيفة الاجتماعية للإشارة في حين يركز بيرس على الوظيفة المنطقية، لكن المظهرين على صلة حميمة والكلمتان سيميولوجيا وسيميوطيقا تغطيان اليوم نظاماً واحداً، فالأوربيون يستعملون الأول، في حين يستعمل الثاني الناطقون بالانجليزية، وهكذا قد وضعت بداية هذا القرن نظرية عامة للعلامات[35].

(34) ينظر جيرار لودال: بيرس أو سوسير، في مجلة العرب والفكر العالمي العدد3 1983 ص113.

(35) ينظر جيرو. بير، علم الإشارة (السيميولوجيا) ترجمة الدكتور منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992، ص10.

لم يتلق برنامج سوسير إلاّ في مرحلة متأخرة جداً بداية التنفيذ إلى درجة كان فيها رولان بارت في سنة 1964 يستطيع أن يقدم كتابه العناصر السيميولوجية(*) وهو يثبت أن السيميولوجيا ما تزال بها حاجة إلى تصميم، ونعتقد انه لا يمكن أن يوجد أي كتاب وجيز لمنهج التحليل هذا، وذلك على الأكثر بسبب سمعته المتسعة، لان السيميولوجيا ستكون علم كل الأنساق الإشارية، وان السيميولوجيا لن تعالج مباشرة إلاّ عندما تصمم هذه الأنساق على نحو تجريبي(36).

لقد اشرنا فيما سبق إلى اعتبار السيميولوجيا والسيميوطيقا مترادفين ولكننا نعرض إلى أوجه الاختلاف بينهما لا كمصطلحين حسب، بل باعتبارهما مفهومين أيضاً.

السيميولوجيا

تناول سوسير السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية لا فلسفية كما فعل بيرس ولذلك فانه يقيم علاقة مباشرة ووثيقة بين السيميولوجيا واللغة. حتى انه يعرف اللغة على هذا الأساس فيقول: "اللغة نظام من الإشارات System of signs التي تعبر عن الأفكار. ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألف باء المستعملة عند فاقدي السمع والنطق والطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلاقات العسكرية أو غيرها من الأنظمة ولكنه أهمها جميعاً"(37) وهكذا اتخذ سوسير "اللغة" نقطة انطلاق

(*) يمكن مراجعة كتابات بارت حول الموضوع في درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء 1993 ص20، وكتابه نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، دار لوسي، حلب، سوريا 1994 ص63.

(36) جيرو. بير، علم الإشارة (السيميولوجيا)، مصدر سبق ذكره، ص11.

(37) سوسير، فرديناند: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد 1985 ص34.

لتصوره السيميولوجي وعيّنة تمثل بشموليتها وتنوعها وكفايتها جميع أنظمة العلامات الأخرى "نظام الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس... الخ".

وعلى هذا الأساس يمكن استخلاص ما يأتي من الأسطر التي كرسها سوسير في كتابه علم اللغة العام course in General linguists:

الأول: إن اللغة أهم نظام سيميولوجي.

الثاني: إنها جزء من نظام عام اشمل منها هو النظام السيميولوجي.

الثالث: إن ما قدمه سوسير لم يكن إلاّ ملمحاً يسيراً لعلم جديد هو "علم العلامات" مكتفياً بتقديم تصوراته عن هذا العلم في ضوء بحثه في نظام اللغة، وعلى هذا فان معرفة ما تمكن تسميتها سيمولوجية سوسير تمرّ فقط من خلال بحثه في اللغة: أو بتعبير أدق من خلال ألسنيته.

والسؤال الأهم هو: هل نقيس الأنظمة السيميولوجية بنظام اللغة أم تقاس اللغة بالنظام السيميولوجي العام المجرد؟؟ وبعبارة أخرى مَن يحوي مَن: اللغة أم الرسم كنظامين علاميين؟ إن الإجابة عن هذا السؤال: سترجأ إلى مناقشة العلامة في فن الرسم في الفصل القادم.

سيميولوجيا سوسير

ينشأ التوجه العلمي عنده في سلسلة من الثنائيات الضدية أو المتقابلات، ويمكن وصف هذه الثنائيات بالضدية، كما يمكن وصفها بالاستبعادية فهي دائماً مرشحة لعملية إلغاء عنصر من عنصري الثنائية وذلك، للتمكن عبر الاستبعاد هذا، من ضبط المادة.

فالثنائية الأولى: لسان/ كلام بإبرازها وجهي اللغة الأدائي والمؤسَّسي سمحت لسوسير بان يقول إن الدراسة العلمية للغة تهتم بالوجه اللساني وتستبعد الكلام، فاللسان مادة الألسنية لأنه مؤسسة إنسانية جمعية لا علاقة لها بالأداء الفردي.

والثنائية الثانية: علامة/ مرجع: فاللسان مجموعة علامات "كلمات" ذات طبيعة اتفاقية عرفية(*) علاقتها بالمرجع "الواقع المادي" اعتباطية غير معللة، إذ ليس هناك ما يعلل علاقة"كلب"بواقع حيوان أليف له ميزات خاصة وقد كان ممكناً تسميته طاولة أو أي شيء آخر.

فمادة الألسنية هي العلامة وليس المرجع الذي ترمز إليه خاصة إن تطور العلامة يختلف جذرياً عن تطور المرجع.

أما الثنائية الثالثة التي تخص العلامة فتتكون من وجهين/ الدال/ المدلول الدال هو الصورة السمعية والمدلول هو الصورة المفهومية عبر الصورة الصوتية(38).

وقد مثل سوسير ذلك بالخطاطة التالية:

شجرة 1	شجرة 2	شجرة 3	شجرة 4
الشيء المادي	الصورة الذهنية	الصورة السمعية	الذبذبات الصوتية
في الواقع	المدلول	الدال	في الواقع

(*) تصدى البحث لموضوع العقد والعرف والمرجع في بحثنا في فقرة نظرية المرجع، الفصل الأول.

(38) ينظر داسكال، مارسيلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني وآخرين الدار البيضاء 1987، ص22.

وينظر دورليان، جورج، بحثاً عن وجهي سوسير في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 30–31 دار الإنماء القومي بيروت 1984 ص124.

وقد استبعد سوسير من تعريفه العنصرين1 و 4[39].

أما الثنائية الرابعة: تزامن/ تعاقب فتتعلق بالطريقة التي يجب إتباعها لتحليل الظاهرة اللسانية. ويعتقد سوسير أن هناك منهجين متناقضين حسب نظرتنا إلى اللسان كنسق قائم أو كنسق في تطور.

أما الثنائية الخامسة: الحضور، الغياب/ وهي الثنائية التي تتعلق بالمحور الأفقي والعمودي أو الحضوري والغيابي أو الكنائي والاستعاري.

إن علاقات التأليف تتحرك أفقياً وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة، وهذا يحكم الصلة بين الوحدات حيث تكون صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكناً أو غير ممكن فكلمة "جاء" على صلة تبادلية مع الرجل مما يمكننا التأليف بينهما فنقول: جاء الرجل. لكن كلمة جاء تتنافر مع فعل آخر مثل غاب ولا نستطيع أن نؤلف بينهما فنقول "جاء غاب" ولذا فان الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها. وهذه العلاقة تتكون بشكل تدريجي مع كلمة تبرز في الجملة لتكون أخيراً علاقات تجاورية هي وظيفة الوحدة[*].

أما الاختيار فهو علاقات غياب وهو ذو طبيعة إيحائية تقوم على إمكان الاستبدال على محور "عمودي". فكل كلمة في أية جملة هي "اختيار" حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها[40].

---

(39) سوسير – فرديناند:علم اللغة العام مصدر سبق ذكره ص84.

(*) تم دراسة التجاور العلامي في فقرة التركيب العلامي من بحثنا وكذلك دراسة الكلية في الفقرة الخاصة بالكلية والجزئية. وسوف نرحل هذه المفاهيم إلى دراستنا في العلامة في فن الرسم.

(40) الغذامي:مصدر سبق ذكره ص147.

لقد ركز "سوسير" على البعد "السنتاكمي" إذ تعتمد جميع الوحدات اللغوية على الأجـزاء التاليـة لهـا. وتقصـي السـنية سوسـير علاقـات التبـادل بـين السـنتناكم "عنصر السلسلة" وما يدخل معه إيحائياً أو تشاكلياً.

وسيكون لهذه الثنائية تأثير حاسم في تحليل اواصر اللوحة التشكيلية على وفق المعطيات الترابطية والإيحائية. ويمكن أن نضرب مثلاً بجملة:"التعليم قانون الحياة".

فان السنتاكم "التعليم" يدخل في علاقات ترابطية "اختلافية" مع "قانون" و"الحياة" ويدخل في علاقات إيحائية مع "التربية" و"الإعداد" و"الطلاب" مثلاً وعلاقات تشاكلية مع التنجيم، التحريم، التقديم. الخ[41].

ولا يريد الباحث استقصاء هذه الثنائيات وتطورها في البحث، ذلك أن موضوع هذا البحث لا يسمح بالاسترسال في مثل هذه المناقشات، وان وردت فإنها ستكون مفيدة للمقارنة مع مناهج السيميولوجيا التي تطورت كثيراً حتى أدركت ظواهر عديدة في حياتنا ومنها الفن بكل أشكاله.

لقد اقترض سوسير من علم الاجتماع الدوركهايمي القول بان اللغة "ظاهرة اجتماعية" واللغة مكونة من الروابط التي يؤكّدها "الاتفاق الجمعي"[42] ذلك أن هذه الروابط التي تتشكل بالضرورة انطلاقاً من الفرد هي كما يقال روابط خارجية.

وإذا ما اشرنا بذلك إلى الرسم في صورته البصرية يمكننا تطبيق مصطلحات اتفاقية على الشكل، باعتبار أن الأشكال ما هي إلاّ خزين صوري عند الإنسان، وان هذه الأشكال هي وقائع وجودية يمكن تلمسها بالاتفاق مع الرابطة ومع أصل الرابطة أو الإخلال بما هو جمعي في الرسم ودراسة الروابط الفردية "القول" بما هو فردي.

---

(41) سوسير – فرديناند: دروس في علم اللغة مصدر سبق ذكره– ص147.

(42) ينظر جيرار لودال: بيرس أو سوسير مصدر سبق ذكره ص114.

بمعنى هل يمكن للرسم أن يقول ما تقوله اللغة أم أن الرسم نفسه خارج اللغة. يتشكل على وفق نظامه الخاص؟

ذلك ما نريد أن نتوصل إليه في بحثنا في الفن... وعن علاقة علاماته بمرجعها.

السيميوطيقا

لقد هاجم "بيرس" الذي عاصر "سوسير" النزعة النفسية، كتب يقول: إن الفكرة أو "الظاهرة" ليست هي التي نجدها عند الفلاسفة الانجليز الذين يصوغون على هذه الكلمة المفهوم النفسي الذي اعمل دائماً على استبعاده، بل أنها كل ما هو بأي شيء وأي معنى موجود في الذهن ومقابل شيء ما واقعي أو غير واقعي[43].

لقد استبدل بيرس الحدس العقلاني بالتجربة العلمية بكل ما تحمله كلمة التجربة سواء المعنى المختبري أو المعنى العقلي الذي يُعطى للفيزياء الرياضية والذي يعني هو أيضاً وضع الفرضية أو الفكرة في التجربة، وقد كان الاستغناء عن الطريقة الحدسية واستبدالها بالطريقة التجريبية يعني رفض علم النفس الاستنباطي لحالات الوعي واستبداله بالعمل. لقد تساءل بيرس عن ماهية العلامة؟ فالعلامة بدءً هي ما تنتجه، وما تنتجه هو دلالتها، وبعبارة أخرى هو قانون الحدث، وبذلك تكون نظرية بيرس "نظرية اجتماعية" لأنها ترفض فاعل الخطاب[44].

"إن كل شيء على وفق بيرس يدرك بصفته علامة ويشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة، فالتجربة الإنسانية كلها بدءاً من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة. إنها تدرك كتداخل لمستويات

(43) المصدر السابق ص115.

(44) المصدر نفسه.

ثلاثة. أول وثانٍ وثالثٌ وكل عنصر يحدد كوناً له قوانينه ولكنه لا يدرك إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى. فلا وجود للعنصر خارج الوحدة التي تجمع هذه العناصر. ويحدد الأول والثاني والثالث ثلاث مقولات يطلق عليها بيرس المقولات الفينومينولوجية وهي وصف الظاهر، والظاهر هو المجموع الجماعي لكل ما هو حاضر في الذهن بأية صفة وبأية طريقة من دون الاهتمام بتطابقه أو عدم تطابقه مع شيء واقعي"[45].

إن نظرية بيرس فيها كثير من التعقيد، ولا نهائية الدال ولا مجال للتفصيل، لأننا سنبتعد عن مركز القول وهو التفريق بين اتجاهين وما يمكن الإفادة منهما.

تحديد المصطلحين

وأخيراً يمكن أن نورد تحديد غريماس للفارق بين المصطلحين، بأن جعل السيميوطيقا تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، أي أنها تمثل المنحى التطبيقي في تناول العلامات، أما السيميولوجيا فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصورة عامة ومن دون تخصيص لهذا النظام أو ذاك، والى نحو من هذا يذهب "هلمسليف" الذي أبقى على مصطلح سوسير لكنه يخصصه بتعريف محدد هو "الميتاسيميوطيقا" أي اللغة العلمية الواصفة لشتى الأنظمة السيميائية[46].

مبادئ تصنيف العلامة

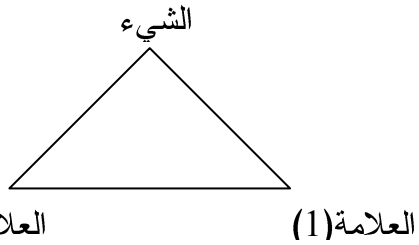
يثير تصنيف العلامة الكثير من التعقيد في المجالات المختلفة التي يدخل في اهتمامها وليست هناك إمكانية تناول كل جوانب هذا التصنيف بالدرس والتنقيب، لكن

(45) بنكراد، سعيد: سيميائيات بيرس، في مجلة علامات العدد(1) السنة(1) ربيع 1994 ص5.

(46) عروي، محمد إقبال: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف، في عالم الفكر عدد3 مارس 1996، ص192.

الأمر المهم هو دراسة التصنيف الذي نعتقد انه يخدم غرض الدراسة، ولا ندعي إمكانية إهمال التصنيفات الأخرى للعلامة من حيث إمكاناتها وأهميتها وقدرتها على صياغة مفاهيم وأنماط وأسس علمية، لكن نرى ضرورة حصر المجال إلى أقصاه.

إننا نعيش في عالم علامات، علامات عن علامات، وقد دفع الشعور المتنامي بهذا الواقع الإنسان الحديث إلى تغيير منظوره للحياة تغييراً عظيماً، الأمر الذي جعله يقرّ أن الحقيقة في هذا العالم لا تتأصل في الأشياء نفسها، بل في العلائق التي نلحظها بين الأشياء، أي أنها لا تتأصل في العناصر، بل في البنى نتيجة تغيير المنظور هذا من "الشيء" إلى العلامة يستتبعه منهجياً البحث في منظوري "العلامة" كممثل وبديل للشيء "والعلامة" كممثل وبديل للعلامة ذاتها، أي تحول "العلامة" إلى "علامة" فنية. فالقوس في بناية في شارع هو علامة دالة على ذات القَوْس لإشباع حاجة معينة في حين يدخل القوس ذاته في اللوحة في لعبة تحويل دائمة حتى لا ينفد. أن العلامة "1" التي ترمز إلى الواقع تحل محل الشيء والعلامة "2" التي ترمز إلى الفن تحل محل العلامة "1" كما يبين الشكل التالي:



وتمثل النقاط انتفاء العلاقة كلياً بين "الشيء" والعلامة في الفن، أما الخط المتصل العلامة "2" لا يمكن فهم ما تقول إلاّ بفهم ما تقول العلامة "1" وان نفتها.

إن النفي والتوليد والتحويل و"العلامة" الفنية لا توجد إلاّ بذات المنفي أي بفهم العلامة الأولى وأسسها النظرية والتصنيفية.

ونتيجة لذلك فان طرائق التفكير وأساليب البحث التي يتضمنها علم العلامات قد أصبحت جوهرية لفهم تلك الحقيقة، فكيف صنف هذا العلم العلامة:

قسمت العلامة إلى مجموعتين:

العلامة الاصطلاحية أو الاتفاقية Conventional والعلامة الصورية figurative، نقول عن العلامة أنها اصطلاحية إذا كان الرابط الذي يربط التعبير بالمضمون بالنسبة لها غير معلل ضمنياً. فمثلاً نحن نصطلح على أن الضوء الأخضر في إشارات المرور يعني حرية المرور، والأحمر يعني حظر المرور، ولكن كان بإمكان ما أصطلح عليه هنا أنْ يُعكس تماماً. يلاحظ من جهة أخرى أن الشكل الذي تأخذه هذه الكلمة أو تلك في كل لسان هو شكل مشروط تاريخياً، لكن إذا تركنا العامل التاريخي جنباً وأخذنا الكلمة نفسها في السنين المختلفة لوجدنا إمكانية التعبير عن المعنى نفسه باستعمال كل تلك الأشكال، هذه الإمكانية تكفي وحدها للبرهان على عدم وجود أي رابطة قسرية أو إلزامية بين مضمون الكلمة وشكلها[47].

"إن العلامة الصورية أو الايقونية تفترض تعبيراً وحيداً لكل دلالة، تعبيراً يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية، والرسم هو المثال المعروف لهذا النوع من العلامات، ومهما حاولنا التوغل في تاريخ الإنسانية فسنجد حتماً علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتعادلتين هما الكلمة والرسم. صحيح أن لكل منهما تاريخه الخاص إلاّ أن التطور اللاحق يؤكد كما يبدو ضرورة وجود هذين النظامين السيميائيين[48].

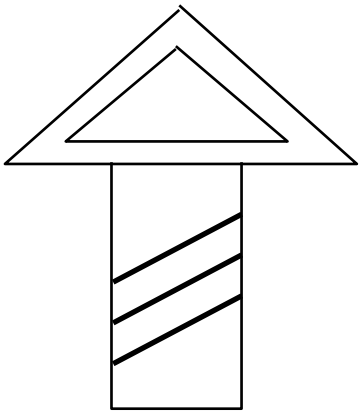
---

(47) ينظر لوتمان، يوري: قضايا علم الجمال والسينما، مدخل إلى سيميائية الفلم ت نبيل الدسم مطبعة عكرمة دمشق ط1 1989، ص10.

(48) المصدر السابق ص11.

تمتاز العلامات الصورية أو الايقونية بكونها أكثر وضوحاً، أكثر قابلية للإدراك ولنتمثل إشارة المرور التي تعبر عنها اللوحة التالية:

قاطرة بخارية فوق ثلاثة خطوط مائلة:



تقسم العلامة الممثلة في هذه اللوحة إلى قسمين احدهما قاطرة ذات خاصية صورية والآخر الخطوط الثلاثة المائلة، ذو خاصية اصطلاحية، وأمام علامة كهذه لا بد ولأي إنسان أن يملك معرفة ولو بسيطة بالقطارات وسكك الحديد، أي انه ضمن النسق الثقافي التداولي، حتى يستطيع التمييز أو التخمين من أن هذه العلامة تحذر من شيء ما على علاقة مباشرة مع هذه الموضوعات، ولا يتحتم علينا أن نكون على معرفة قبليّة بنظام إشارات المرور لكي نتوصل إلى إدراك هذا. إن من أهم الأسباب التي تجعلنا ندرك الشكل هو وجود خزين أيقوني نرجع إليه في لحظة الرؤية للمطابقة، وبعبارة أخرى نحن نمتلك تشفيراً أيقونياً يمكننا من إدراك معاني الأشياء بالمقارنة مع

هذا الخزين، وهكذا تبدو العلامات المنقولة عبر العلامات الاصطلاحية وكأنها مرمزة "مشفرة" أي أنها تتطلب معرفة نظام رمزي أو شفرة "code" خاصة للتوصل إلى فهمها، في حين تبدو العلامة الايقونية طبيعية وقابلة للإدراك، ولكن ضعف هذه العلامة يكمن في طابعها المحدود كما سنعرض لذلك في مناقشة الأيقونة التشكيلية في بحثنا.

ما يهمنا من العلامة هو فعل القول: أي ماذا تقول، وتقترن معرفة ما تقول العلامة بوجود العقد البيئي أو الاتفاق على حدود مكانية وزمانية لصيغة هذا القول.

فإذا افترضنا أننا نعرض لوحة "انطباعية" أمام عينين غير انطباعيتين، بمعنى خارج النسق الثقافي الانطباعي فان تلك اللوحة تبدو للمشاهد وكأنها تجميع عشوائي لبقع لا تمثل شيئاً، كما أن تباعد الثقافات الإنسانية هو الذي يجعلنا نخطئ في تفسير لوحات من مدارس مختلفة.

إن "العَقْد" يمثل موضعة ويتعارض مع الشمول، وبعبارة أخرى يبدو أن حل شفرة علامة منوط بتداولها في حدود تعاقدية معينة.. فهل يعد ذلك خرقاً لما عرف عن "الفن" من شمولية كونية تتخطى حدود معرفة قبلية؟ إذا اعتبرنا أن العلامة "فارغة" خارج التداول فكيف يتسنى لنا زيارة المتاحف والمعارض والتعامل مع أشكال وتشكلات لم تسبق معرفتها ومن ثم استخلاص معانيها وكشف نواها وأبعادها؟

إن الإجابة عن هذا التعارض الإشكالي يتطلب الفصل بين العلامة في الواقع "التموضع" والعلامة في الفن "الشمول". وإذا كنا نقرر أن العلامة، أية علامة، في الفن هي نقل حرفي عن تموضعات أخرى، فاللون مأخوذ من "الكيمياء" والخط من "الهندسة" والأشكال من الحياة فإننا سنصل إلى انه لا وجود للعلامة في الفن إلاّ مركبة.

إن الخـط والفـراغ واللـون لا تعكـس فـي لحظـة رسـمها حـدودها بـل تركيباتهـا وتوليداتها، وبهذا فان تصنيف "العلامة" في أي تموضع هو تصنيف لها في الفن وفي الوقت ذاته ينتفي التصنيف عنها حين تبدأ دورتها التركيبيّة.

وفـي ضـوء هذه المقولات يمكننـا أن نقول بـان تصـنيف العلامـة يأخـذ جـانبين: علامـة طبيعيـة وعلامـة صـناعية، ولأجل البحث في ذلك سنورد تقسيم بيرس للعلامـة لما فيه من إفادة وإغناء لهذا التقسيم.

الأيقونـة، المؤشر، الرمز Icon ,Index and Symbol

جـاءت توابـع العلامـة الثلاثـة المعروفـة التـي افترضـها المنطقـي الأمريكـي، الأب المؤسس لنظرية السيمياء الحديثة "تشارلس ساندرس بيرس" C.S.peirce" على سبيل الحـدس لتشـير إلـى ابعد مـن هذا التقابـل البسـيط بـين الطبيعـي والمصـطنع "الأيقونـة والاصـطلاح". فتصـنيف بيرس بـالغ الإيحـاء، الأيقونـة والشـاهد والرمز، ويتوافق بشكل فعلـي مـع إدراكنـا البـديهي لضـروب الـدوال المختلفـة، فالحـدود البيرسـية لتوابـع العلامـة عرضـة للتغييـر وفقـاً لسـياق وقوعهـا. وعلـى الـرغم مـن ذلـك يمكـن أن نعـد أن عـدم "التطابق" مـع الشـيء واقعـي فـي الظـاهرة حل محلـه عند بيرس مبدأ التطـابق العلائقي بين الدال والمدلول تعني التطابق، وتحدد طبيعة العلامة على وفق المبدأ التالي:

إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول... فإن العلامـة هـي... وهكذا سنجد لدينا ثلاثة أنواع من العلامات:

الأيقونـة: المبـدأ الـذي يـتحكم بالعلامـات الايقونيـة هـو الشـبه "similitude". الأيقونـة يمثـل موضـوعها "أساسـاً بوسـاطة الشـبه" القـائم بـين حامـل العلامة ومدلولها، انه قانون عام إلى حد كبير، ذلك إن أي شبه يقوم بـين العلامـة وموضـوعها يكـون كافيـاً مـن حيـث المبـدأ لإقامـة علاقـة

ايقونية[49]. وتضم الأمثلة التي يضربها بيرس عن الأيقونة الصورة الفوتوغرافية والصورة التمثيلية الشخصية، وفي وقت لاحق ميّز بين ثلاثة أنواع من الأيقونة الصورة والتخطيط والاستعارة.

المؤشر: ترتبط العلامة بموضوعها ارتباطاً سببياً وكثيراً ما يكون هذا الارتباط مادياً أو بالمجاورة "contiguity". فالمؤشر على حد قول بيرس "هو علامة تحيل غالى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع". ويدخل بيرس بين هذا النوع من العلامات الإعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض والآثار التي تراها على الرمال والتي تدل على مرور الناس من هذا الدرب، أو الدل بالإصبع "السبابة" وترنح مشية البحار التي تدل على مهنته والقرع على الباب الذي يشير إلى وجود شخص....[50].

الرمز: هنا تكون العلامة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرفية وغير معللة فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة أو علاقة تجاور. يقول بيرس "الرمز هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "ويعد هذه العلامات أكثر العلامات تجريداً، ويطلق عليها بيرس في بعض الأحيان تسمية "العادات" أو القوانين وهي اقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة، ويمكن القول أن العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليست الرمز نفسه.

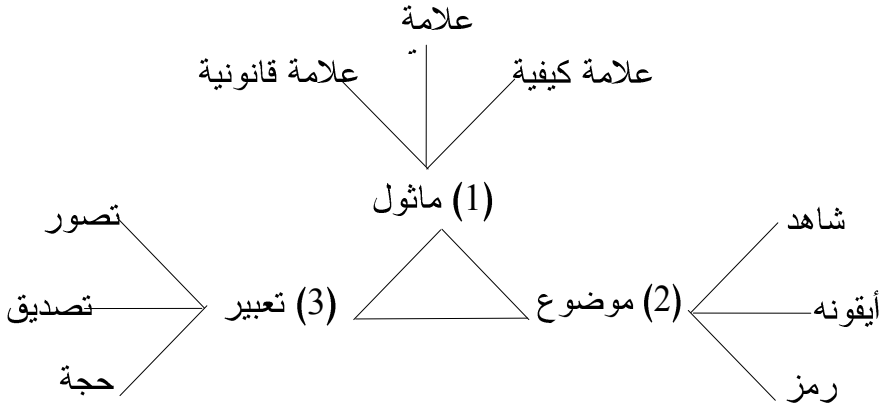
---

(49) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما،ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي ط1، بيروت 1992، ص35- 36.

(50) قاسم، سيزا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد في مدخل إلى السيميوطيقا ص33.

ويصعب هنا آن نستطرد حول تقسيمات بيرس الأخرى للعلامات فإنها متشعبة للغاية، حتى إنها في آخر المطاف تصل إلى ستة وستين نوعاً من العلامات ولكن أشهرها التقسيم الثلاثي، لأنه أكثر جدوى ونفعاً للسيميائيات[51].

ويود الباحث أيضاً وضع مخطط بيرس وقد تم فيه تفريع العناصر الثلاثة إلى تفريع ثلاثي على النحو التالي:



استناداً إلى هذه المفاهيم لا تستقيم العلامة بالمعنى الكامل إلاّ بالتئام ثلاثة فروع كل فرع من أحد الأركان، فهكذا مثلاً تكون إشارة السير علامة تصديقية شاهدية قانونية، وكلمة "بيت" علامة تصورية رمزية قانونية.. الخ.

والحال إن العلامات التي تتوفر فيها درجة عالية من الفن والجمال هي في كثير من الأحيان، وخصوصاً في الأقاويل الشعرية والرسم والسينما "وعلى العموم في

(51) ينظر د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد3 المجلد 25 آذار 1997، ص86. وكير إيلام: سيمياء المسرح مصدر سبق ذكره– ص35. وقاسم، سيزا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم ص34 وما بعدها.

الأنساق المتعددة الوسائط" ذات تركيب يبدو انه يخضع لقواعد منضبطة. وحتى الآن على حد علمنا. لم يجر تحليل هذه التراكيب وتقنيتها[52].

إن الكشف عن هذه القواعد والتراكيب ومن ثم تفسير مبنى العلاقات الفنية،سيكون احد أهداف هذا البحث عندما يتناول تحليل العلامة في فن الرسم.

نظرية المرجع

العلامة والمرجع:

"لا تفصل الدراسة السيميوطيقية بين الظاهرة التجريبية الواحدة والمحيط العام الذي تظهر فيه بل تفترض شبكة من الأنساق المتداخلة تضع هذه الظواهر في وحدة كبرى تتألف من كلية هذه الأنساق المختلفة، فتتداخل وتتعارض وتتقاطع في بعض المواضع، وتتباعد في بعض المواقع الأخرى.

"فإذا طبقنا البعدين المذكورين سالفاً" البعد الأول هو الظاهرة التجريبية الواحدة والبعد الثاني هو المحيط العام، نجد أن السيميوطيقا تنظر إلى الأول على انه مجموعة من العناصر المكونة "للغة الطبيعية" تتألف وتتسق طبقاً لقوانين محددة، فلا بد من تحليل تلك العناصر والكشف عن ماهيتها،وقد يؤدي هذا التحليل إلى استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض أي إلى معرفة النظام الكامن وراء أي عمل فني أو أدبي"[53].

أما إذا التفتنا إلى البعد الثاني وهو ما يتعلق بالمحيط العام الذي يوجد فيه النص "أي نص" فانه يعنى بالكشف عن العلاقات التي تربط بين النص بوصفه نسقاً أو نظاماً وبين غيره من الأنظمة الأخرى، فالنص نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكن

---

(52) المصدر السابق.

(53) قاسم، سيزا، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد مصدر سبق ذكره ص18.

ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، إذ انه يتقاطع ويتفاعل معها. وفي ضوء ذلك فإننا عندما نسعى إلى الحديث عن مرجعية النص الفني أو الأدبي فان ابرز ما يطبعها هو ذلك الغياب المادي المباشر مع الحضور الرمزي الذي يتحول فيه المرجع إلى دليل صوري "ظل" متخف خلف النص لما كانت "العلامات" التي يحفل بها لا مرجع لها أصلاً، بالمفهوم الضيق المحدود، إذا انطلقنا من التخريجات المنطقية والصورية والإشارية، فالعلامات في لوحات "بيت موندريان" لا تحيل إلى مرجع حقيقي بل هي نظام من العلاقات تكوّن مرجعاً ذاتياً لها وفي هذا العمل يكون المرجع واقعاً خارج – صوري ويظل مرتبطاً بما هو متخيل إلى جانب انه يتحدد بحسب طاقة العمل الفني وقابليته على الامتداد والتقلص والتكثيف من حيث المعنى ومتطلباته، ومن ثم فأن السياق هو الذي يفرض نفسه في التفكيك والاهتداء إلى سنن المرجع وهو الذي يتحكم من جهة ثانية في برمجة علائق اللوحة الفنية الداخلية وربطها بدرجات التمظهر الشكلي(54).

وتمثل إيحائية التكوين في اللوحة التشكيلية درجة من درجات تمفصل النص الفني بحكم أنها تعكس نظاماً من الدلالة الخاص بالمظاهر التي يقوم عليها النص أساساً وتجعله في النهاية قابلاً لاحتواء عدة مضامين لا تقف عند حدود البنية السطحية للغة القائمة في ثناياه وإنما تراهن على مستويات من الرمز والانزياح والإيحاء(55).

يمكننا أن ننظر إلى بعض المقاربات السيميائية وقضايا الدليل والمرجع باعتبارها مقاربات مختلفة، فمن مقاربة تقتصر على الدال والمدلول، ومقاربة ثانية تضيف إلى ذلك الايدولوجيا والعالم والمجتمع، إلى مقاربة تعطي موقعاً للشيء، وقد لعب المناطقة

(54) ينظر قمري: بشير، شعرية النص الروائي مصدر سبق ذكره ص11– 12.

(55) المصدر السابق ص12.

وفلاسفة اللغة على وجه الخصوص دوراً كبيراً في تحديد هذا الشيء وإيجاد وضع له داخل الدليل خاصة أن موضع التواصل، في عمومه، هو الواقع الخارج لساني. ومن المعلوم أن اللسانيات لم تذكر المرجع إلاّ لتعتبره مجالاً ينبغي أبعاده، ولم تلجأ اللسانيات، ومن ثَمَّ السيميوطيقا، إلى مشكلة الإحالة إلاّ تحت تأثير المناطقة وفلاسفة اللغة، وقد ظهرت هذه المشكلة إلى الوجود بجانب قضايا التداولية وفعل القول[56].

ولان السيميولوجيا تبحث عن الدلالة والمعنى فقد أثيرت نقاشات تناولت انقسام الدلالة إلى دلالة تعيينية ودلالة إيحائية وغياب الحدود الفاصلة بين الدلالة والمرجع، بل إن الدليل قد اعتبر كياناً فارغاً لا وجود له، وعلى هذه الصورة زحف مشكل المرجع على الدراسات السيموطيقية، فقد ميز بينه وبين المعنى كل من "فريج، بورس، تشارل، موريس". إذ من الممكن أن تكون لمنطوق معين مرجعية واحدة ودلالات مختلفة، كما أن بعض الخطابات تدل من دون أن تعين أي شيء،لذا وجب ربط الخطاب بالصدق أو الكذب، والأدهى من ذلك أن المرجع قد توسع ليستوعب التجربة المعيشة فانفتح كمفهوم على البعد التداولي، هكذا إذن صارت شروط فعل القول[*] هي المحددة للفعل المرجعي وبذلك لم يعد الشيء كافياً على الإطلاق لتحديد المرجع[57] ويبدو هذا الاتجاه على عكس سيميولوجيا الدلالة إذ يُختزل الدليل إلى ثلاثة مكونات هي الدال والمدلول والمرجع[58].

ويمكن اختزال هذه الاختلافات في المفاهيم الثلاثة: الدال/ المدلول/ المرجع التي أثارت جدلاً واسعاً حولها، ذلك أن هذه الثلاثة وضعت لها تسميات مختلفة ومن

---

(56) ينظر مبارك، حنون، دروس في السيميائيات ص91.

(*) فعل القول: يعبر فعل القول عن سلسلة الأفعال المنجزة أو اتلي يساوي ملفوظها محتواها خارج إطار الصدق والكذب كأفعال العقود والبيع والدعاء...

(57) ينظر داسكال، مارسيلو، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة مصدر سابق ص7-8.

(58) المصدر السابق ص8.

الممكن أن تعود هذه الاختلافات المصطلحية إلى اختلافات فكرية عميقة ونستعير الشكل التالي من أمبرتو ايكو "1973" لتوضيح ما أشرنا إليه:

المؤول "بيرس". الإحالة "اوكدن وريشاردز" المعنى "فريج" القصد "كارنب" المشار إليه "موريس 1938" مدلول "موريس 1946" تصور "سوسير" إيحاء "ستيوارت ميل" صورة ذهنية "سوسير، بيرس" محتوى "هلمسليف" حالة الوعي "بويسنس"[59].

يرى الباحث أن دراسة هذه التيارات ستنصب على "المرجع"[**] وليس هو هدف هذه الرسالة. إن ما نريد أن نصل إليه هو فعالية المرجع أو عدمها ومن ثم دراسة دوره في التركيب العلامي، وهذا ما سنحاول مناقشته في النقطة الآتية:

إذ يعرف سوسير الدال على انه "الصورة السمعية" لسلسلة الأصوات فقد جرى العرف على أن يستعمل الدال على انه سلسلة الأصوات المادية الموجودة في الواقع، ولا تهتم الدراسات اللغوية بمسألة "الصورة السمعية". أما العلاقة بين الشيء المادي في الواقع "الصورة الذهنية" المدلول فهي موضع الجدل والخلاف بين الدارسين كما أسلفنا.

فالعلاقة في الواقع هي حقيقة مادية محسوسة تثير في العقل صوراً ذهنية ولكن هذه الصورة هي صورة ذهنية لشيء موجود في الواقع، فهل يدخل هذا الشيء في تعريف العلامة أم لا؟ إن القضية ليست مناقشة وجوده، فهو موجود بكل تأكيد ولكن القضية هي هل نأخذه بالاعتبار عند تحديد أبعاد العلامة أم يمكن أن نغفله؟.

---

(59) المصدر نفسه ص9.

(**) للاستزادة في هذه الموضوعات وتفريعاتها يمكن مراجعة.

ايكو، امبرتو: القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي ط 1996،2، ص173.

لقد وضع سوسير خطاً شبه فاصل بين عالم العلامات وعالم الموجودات في الواقع وحصر عمليات تولد الدلالة في الربط داخل النطاق النفسي بين الدال والمدلول(**).

ويعتبر ايكو أن مشكلة المشار إليه تخرج عن نطاق علم السيميوطيقا، فإذا قلت لا حد أن داره تحترق فسيكون رد فعله أن ينطلق مهرولاً للتأكد من صحة قولك، ويقول ايكو: إن هذا لا يهم عالم السيميوطيقا: أن تحترق الدار أو لا تحترقٌ أن تكون صادقاً أو كاذباً، فهذه أمور لا تبحثها السيميوطيقا بل ما تبحثه هو: ما هي الشروط التي يجب أن تتوفر لكي يفهم الشخص الذي تنقل إليه الرسالة قولك، أي هل هناك شفرة مشتركة تجمع بينك وبين هذا الشخص، هل تواضعتما على اتفاق قبليّ على أن يسند معنى معين لكل علامة من العلامات التي تكون الرسالة؟ ومعنى هذا أن السيميوطيقا لا تهتم بقضية الحقيقة والبطلان أي بمطابقة العلامة للواقع، وإنما تكمن القيمة السيميوطيقية في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول دون التجاوز إلى العلاقة بين الدال والمدلول والشيء الذي تشير إليه العلامة...المرجع(60).

وفي ضوء هذه المقولة يكون العمل الفني حاصل تفاعل عناصر عديدة حسب التقاليد والرموز الفنية الخالصة وان هذه العوامل ضمن المؤسسة الفنية تولد "تأثيرات" فنية من دون أية إشارة إلى الواقع الموجود خارج النظام نفسه(61)، ويعترض أوكدن وريشاردز على هذا القول في كتابهما معنى المعنى The meaning of meaning فيقولان "إن نظرية العلامات عندما أغفلت الأشياء التي

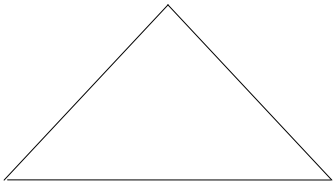
(**) للاستزادة حول وجهة نظر سوسير يمكن مراجعه (السيميولوجيا والسيميوطيقا) ب يرس، سوسير في بحثنا.

(60) ينظر، قاسم، سيزا، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، في مدخل إلى السيميوطيقا مصدر سبق ذكره.ص22.

(61) م. هـ. ابرامز، المدارس النظرية الحديثة، في مجلة الثقافة الأجنبية العدد 1987/3، ص44.

تحل العلامات محلها قطعت أواصرها بمناهج" الإثبات العلمي "ويضيفان" إننا بنا حاجة إلى نظرية تربط بين الكلمات والأشياء التي ترمز إليها هذه الكلمات من خلال وساطة الأفكار، بمعنى أننا نحتاج إلى تحليلين منفصلين: تحليل يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار وتحليل يتناول العلاقة بين الأفكار والأشياء".

واختصر أوكَدن وريتشاردز العلاقة التي تربط بين الأشياء والأفكار والكلمات في شكل مثلث اشتهر في الدراسات اللغوية والسيميوطيقية كما في الشكل التالي:



ويتضح من ذلك أن المشار إليه غير موجود عند سوسير، في حين يتضمن هذا المثلث الشيء الذي تشير إليه العلامة أو تحل محله، وبذلك ربطا العلامة بعالم الواقع الخارجي ووضعاه في صلب ماهيتها[62].

في حين تكون العلامات خارج الفن علامات محددة بارتباطها بمشار إليه، فإنها تكون إشارات اعتيادية أي إشارة مغلقة، أما الانغلاق + الانفتاح فانه يترحل إلى انفتاح – انغلاق ثم إن هذه الشبكة بين الانفتاح والانغلاق قد دخلت في صلب بحث موكاروفسكي في ماهية الفن، فهو ينظر للفنون على أنها علامات، وان هذه العلامات الفنية تختلف عن غيرها بأنها لا تشير إلى شيء محدد في الواقع، بل تشير إلى مجموع الظروف الحضارية والاقتصادية، وان علامات الواقع تشير إلى شيء

(62) ينظر، قاسم، سيزا، مدخل إلى السيميوطيقا ط1، ص23.

محدد، وان جميع هذه الظروف المذكورة ما هي إلاّ شبكة مرجع، وهي شبكة غائمة "سنأتي عليهما في فقرة الانفتاح والانغلاق".

ففي إطار الفن لا تخضع العلامات لتحديدات مرجعية بعينها بل تنفتح على استعارات مرجعية ثم تنفتح إلى آفاق أخرى، لتشير العلامة إلى أكثر من مشار إليه بعينه، ومن ثم تتجاوز الأعمال الفنية البعد التسجيلي المحدد وترتفع إلى مستوى من العالمية والعموم.

الفصل الثانـي

الصورة

- إشكـالية الصـورة.
- تمهـيد بالمصطلـح.
- مفهـوم الصـورة.
- مفهوم المحاكاة (الجذر الفلسفي).
- المفهـوم الجشتالتـي.
- المفهـوم السيميوطيقـي.
- التحليل البلاغي لبنيـة الصورة.
- التحليل الأدبي لبنية الصورة.
- فرضيات في بنيـة العمل الفني.
- منبــع الصـورة.
- الصـورة التخيلية (الذهنية).
- الصـورة التجريديــة.

الصورة

تمهيد بالمصطلح

إن السؤال المتعلق بمصطلح الصورة الذي يحاول هذا الفصل الإجابة عنه سؤال ذو شعبتين... ما الصورة وما تمايزاتها؟

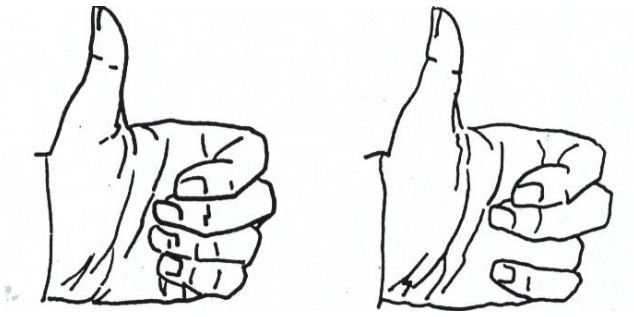
وحيث أن السؤال الأول يفضي في إجابته إلى الجامع المانع في الصورة بوصفها جنس– أجناس– فإن السؤال الثاني يفضي إلى تمييز مصطلح الصورة في الرسم عن

بقية المصطلحات، وهو أحد الأهداف الرئيسة لهذه الرسالة. وبعبارة أخرى فأننا نبحث في الإجابة عن السؤال الأول كواسطة لتأسيس الإجابة عن السؤال الثاني.

إن مصطلح "الصورة" بوصفه مصطلحاً شاملاً مصطلح معقد متعدد المستويات، ولكن يمكن اختزاله مفهومياً إمّا إلى شيء مُحاكى أو شيء متعالق أو نظام علامي.

يشير مصطلح الصورة بمعناه اللغوي إلى محاكاة شيء، وبعبارة أخرى إلى موجود بذاته وبمعناه البنائي إلى مركّبْ. أي إلى إيجاد ما هو موجود؟

وفي القرآن الكريم تستقر دلالة الصورة عند "المركّب" أي المكون من تعالق أجزاء قال تعالى: چ چ چ چ چ چ چ چ الانفطار: ٨[71]. وما يزال استعمال مصطلح الصورة سائداً بدلالته الوجودية، أي كشيء موجود في الزمان والمكان. فصورة يد بثلاثة أصابع صورة، وصورة يد بخمسة أصابع صورة!



هنا لا يُلتفت إلى الكامل التام أو الناقص: في حين تكون أحد مطالب المفهوم التركيبي للصورة هو التمام والكمال، وهذا ما نحس به واضحاً في دلالة الآية الشريفة "المذكورة آنفاً".

(71) الانفطار: 8.

حين واجهت المجامع العلمية كلمة "Camera" الفوتوغرافية عرّبت بالمصوّرة(*) وهو ما يشير إلى نقل ما هو موجود بالفعل إلى "سطح" ما، أما الجانب التركيبي فينعكس في عدّ الصورة الفوتوغرافية صورة فنية خاضعة للإرغامات الفنية ذاتها التي تخضع لها اللوحة في الرسم من قصديات التوزيع والتشويه والغموض الفنية... الخ بحيث أصبح بالإمكان أن نشهد معارض "فنية" للفوتوغراف(72).

يسمح مصطلح "الصورة" كمرّكب بأن ننتقل بوساطته إلى منطقة الصورة الثالثة وهو الصورة "الخيالية"، لأن الصورة الخيالية في أي مستوى، هي عبارة عن تجميع أجزاء موجودة قبلاً وإعطائها بنية جديدة، ونقصد بالأجزاء عناصر الرسم كالخط واللون والكتلة والفراغ... الخ أو الأشكال الطبيعية.

لقد نشط علم النفس في تتبع مصادر الصورة الخيالية دوافعها وصيرورتها.. ومسار هذا البحث لا يهمنا إلاّ بمقدار تقديمه ضوءاً ما لعمليات التحليل الفني، لأن حقله يظل مغايراً، وما يهمنا في هذا الجانب هو أن مفهوم الصورة كمركب أو كتخييل أفضى في النهاية "في الفن" إلى اتجاهات الدادائية والتجريدية والسريالية... وغيرها، ومن هنا استمر الانشطار الاصطلاحي حتى يومنا هذا. الصورة الحقيقية، والصورة الخيالية... الصورة في الرسم كشيء متعّين، أو شكل الصورة في الرسم كشيء مجرد! بل أدى ذلك إلى عدم الاعتراف بمصطلح الصورة المجردة واستبداله بالشكل أو اللوحة. فيقال اللوحة التجريدية أو الشكل التجريدي. إن قوام الصورة عندهم أن تكون مرآوية أي تعكس وجوداً سابقاً عليها وهي، أي الصورة، مشروطة بهذا السَّبق.

(*) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية: قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وآخرون ج1 مطبعة مصر. القاهرة 1960.

(72) للمزيد حول الموضوع ينظر بارت، رولان: صور مؤثرة في كتاب أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري – حلب 1996 ص139.

أما الصورة المركبة. الخيالية، فإنها من صنع محاك يقوم باللعب بالفن أكثر مما يقوم بتوفير الفن، وفي الوقت الذي أطرت الصورة الإغريقية في إطار فلسفي "كما سنرى في مبحث المحاكاة" وأُطرّت في الجمالية الفلسفية Aesthetics داخل تكوين القيم من توازن وتناظر[73]، وأطرت في الجشتالتية "كمركب" فإن مصطلح الصورة "البلاغية"، الشعر، الرواية، القصة، المسرحية اتخذ منحىً تحليلياً حيث حللت الصورة إلى طرفين هما: المشبّه والمشبّه به يربط بينهما علاقة تناسب عبر عنها بوجه الشبه[74]. وقد أولت البلاغة القديمة عنايةً خاصة بمباحث طويلة عند طرفي الصورة "المشبه والمشبه به" والعلاقة بينهما، وأمدتنا بجهاز اصطلاحي عبر المصطلح المرادف للصورة وهو "الاستعارة". وقد تعددت تقسيمات الصورة أو الاستعارة إلى صورة أو استعارة بسيطة وإلى استعارة مركبة "شكلية أو خيالية[75]". إن ما يهمنا من هذا الجانب هو أن السيميوطيقا البنائية نظرت إلى "الصورة" في إطار منهجها ذاته، إذ قسمت النتاج الفني والأدبي إلى قسمين رئيسين استناداً إلى طبيعة العلامة ودورها في إنتاج المعنى. وحيث أن أي مركب هو حاصل العلاقة بين عناصره، فإن المركب الأدبي والنص اللغوي عامة Linguistic Text يمكن عزل عناصره وفهمها كأجزاء ذوات معنى وان كان افرادياً. فكلمة "الليث" في قصيدة المتنبي:

إذا رأيت نيوب الليث بارزةً

---

(73) بالتفاصيل، ينظر: برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1970 ص412 وما بعدها.

وكذلك للتوسعة ينظر: تراث الإنسانية المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر القاهرة. د.ت، مقال الاستطيقا، كرونشة ص490.

(74) ينظر الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع د.ت ص46-60.

(75) ينظر: كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة عزيز يؤئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص252.

فلا تظننّ أن الليثَ يبتسم(*)

تشغل بعدين: بعداً نصياً وبعداً معجمياً. ففي البعد المعجمي يكون معناها "الأسد" وفي البعد النصي يكون معناها السطح الانساني وبنيته العميقة. كما أن النجم "سهيلاً" في إفرادها تعني أحد نجوم السماء ولكنها تعني في نص مالك أبن الريب:

أقول لأصحابي ارفعوني فإنّه

يقـــرّ لعينـــي أنْ ســـهيل
بدالياً(76)

العدل الكوني، وبعبارة أخرى فأن التحويل بين المستوى الافرادي والمستوى التركيبي يحقق "الوسط" الذي ينبغي مسكه لتحليل الصورة الأدبية وتركيبها بإزاء النص.

من جهة أخرى، فإن القائمة الفنية من رسم ومسرح وسينما وموسيقى...الخ لا تقوم على النظام الأدبي، لأنها أساساً لا تمتلك مجالاً افرادياً أو معجمياً: فالخطوط والكتل والفراغ....عناصر هندسية، والألوان عناصر كيميائية، والأفكار والثيمات ليست سوى دم الآخر، إن أي محاولة للوقوف على نوع هذا الدم: ستكشف أنه كائن متطفل عليه دائماً. إننا سنرسم هذا الكائن فقط في حال تبنينه في اللوحة.

ومن هذا المنطلق، فإن السيمياء تقترح بأن الصورة في الفن هي العلاقة فقط، لأن العلاقة وحدها تحدد معنى الجزء وليس تحول الجزء من مجاله الافرادي إلى

(*) ديوانه، أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وآخرون ج3 دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

(76) بالتفصيل ينظر: د. المطلبي، مالك، جغرافية الذئب الحزينة، قراءة بنائية في قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه، مجلة الأقلام العدد11- 12 1989 ص145.

مجاله التركيبي، كما يتأسس منطق الصورة الأدبية على ذلك، وليس هو هيمنة الكل على الجزء بالمعنى الجشتالتي(*).

وهكذا سنجد "الصورة الفنية" هي محاولة لتكرار مصطلح وجه الشبه في الصورة الأدبية مع اختلاف جوهري هو أن وجه الشبه يعمل في مستوى إفرادي وتركيبي، في حين تعمل العلاقة في الفن داخل مستوى تركيبي محض.

وإذا كان هذا الملمح لمصطلح الصورة الفنية جله ملمحاً شاملاً للصورة الفنية في جميع تخلقاتها "سينما، مسرح، موسيقى، نحت، رسم" فإن مصطلح الصورة في الرسم ينبغي له، في إطار هذه الرسالة، أن يتخلص من التطابقات التي تشدّه إلى معناه الكلي وتتشبث بالاختلافات التي تجعله مصطلحاً مستقلاً بآلياته واشتغاله في إطار اللوحة فقط.

لقد نُظِرَ إلى النقطة والخط كعنصري تمايز بين الصورة في الرسم والصورة المجاورة لها "في المقاربات الأخرى"، ففي الوقت الذي عدت الفنون المسرحية والسينمائية والموسيقية "زمانية" عدّ الرسم والنحت من الفنون المكانية، إلاّ أن هذا التفريق بالزمان والمكان لم يصمد طويلاً. لأن سلب الزمان من اللوحة وسلب المكان من الصور الفنية الأخرى غير ممكن، إذ أن أي تحليل للوحة سيجعل مقولة الزمان أساسية فيها، لأن الزمان هنا كناية عن "العلاقة" التي هي جوهر الصورة في الرسم، ولكي يتحرر مصطلح الصورة في الرسم من الآلية والانعكاسية، فإن وجوده يكمن في العلاقة بين أشياء لا يعرف بعضها بعضاً قبل أن تؤسس تلك العلاقة، وإلاّ فإن الصورة ستكون شيئاً منقولاً عن "أشياء" مترابطة متعالقة أصلاً.

فوجود شجرة على نهر وصياد وزورق واخضرار هو نظام تلازمي لا علائقي يقابل← عاصفة← جمل← سراب← احمرار← "الصحراء". فإن رسمت له من غير

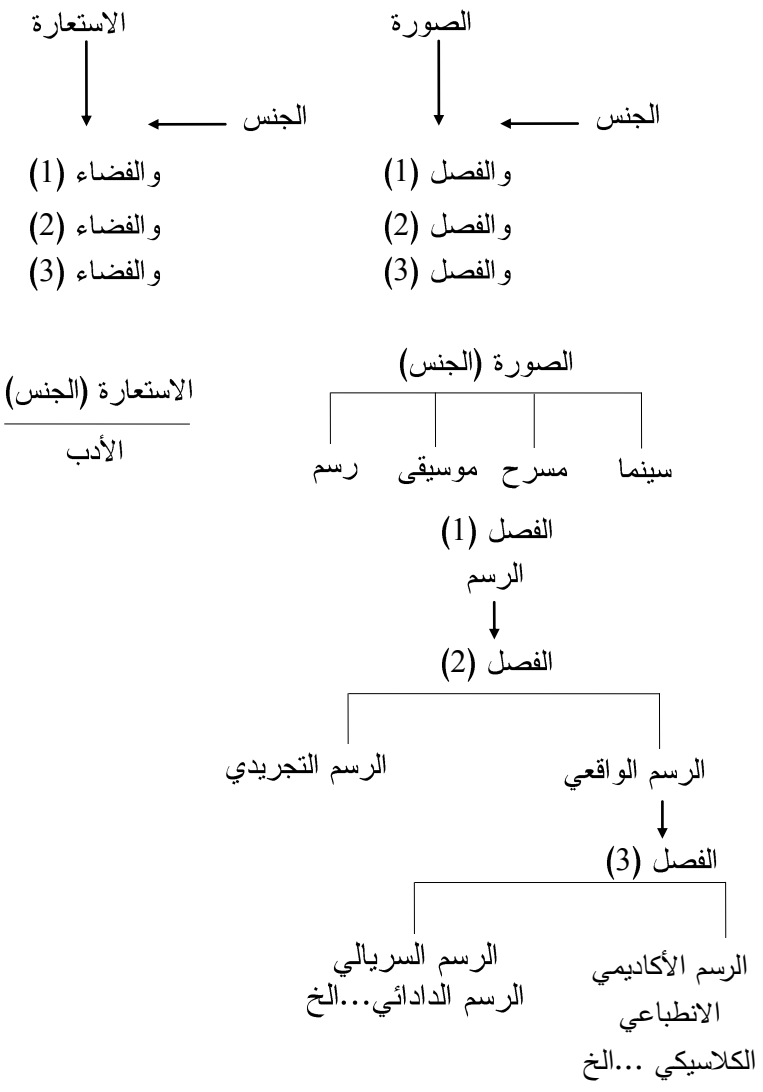
(*) يعد أول بيان للسيمياء بوساطة الألسنية والاقتراح بتنحية الأطراف في ذاتها وتأكيد العلاقة بينها فقط، فالدال والمدلول لا معنى لهما وإنما المعنى للعلاقة.

أنْ تؤسس علاقات تشوش أو تغيرّ أو تحوّل ليؤسس تلازماً فإن اللوحة ستكون في حدود الصورة الفوتوغرافية! فإذا كنا نتجاوز المعايير التي تم الاستناد إليها في التفريق في ضوء الزمان والمكان، ومن الناحية الإجرائية، فإننا سننفيهما عن مصطلح الصورة في الرسم لأنهما يثيران، شئناً أم لم نشأ، نوعاً من الانفصال بينهما! وإذا كان الزمان والمكان وحدة لا تتجزأ في أثناء عملية إبداع الصورة أو الوصول إلى المركّب الفني، فإنما ينبغي أن لا تتجزأ في أثناء عملية أبداع الصورة أو الوصول إلى المركب الفني، وأنها ينبغي ألاّ تتجرأ أيضاً في عمليات التحليل أو الوصول إلى التركيب. لأن "النقطة" في "الفن" إذا لم تكن في لحظة معينة فأنها عندئذ لن تكون، أو تكون نوعاً من الفصل المفترض لأغراض التعيين ليس ألاّ. ولكي نتجاوز معيار الزمان والمكان سنستبدل بهما مصطلح "الفضاء". فالفضاء كمصطلح فني يشير إلى بعد زماني "سنقف عند الفضاء في المدى التطبيقي من هذه الرسالة – الفصل الرابع" لكن يهمنا هنا الآن، من أجل تأسيس حدّ مصطلح الصورة في الرسم، أن نستند إلى تمايزه عن مقارباته في السينما والمسرح والموسيقى... ولهذا سنلجأ إلى معيار الفضاء مميّزاً في الصور الأربع صورة السينما، وصورة المسرح، وصورة الموسيقى، وصورة الرسم.

أما الصورة "اللغوية" فقد افترقت بالاسم كما بينّا وهو الاستعارة، وسنستعير من علم المنطق بعض مصطلحاته لتقريب هذا الأمر وتوضيحه:

فالصورة يمثلها في علم المنطق مصطلح الجنس الذي هو ما يدل على كثيرين مختلفين بالأنواع، والفضاء يمثله في ذات العلم مصطلح الفصل الذي يرادف في المناهج الحديثة التغاير والتميزات أو التقابلات العلامية[77] وربما يكون لدينا فصل ثان وفصل ثالث... الخ كما يتبين في الخطاطة التالية:

(77) شيء من التفصيل، ينظر، سوسير – فرديناند، علم اللغة العام مصدر سبق ذكره، ص14.

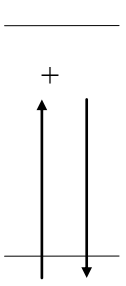

الاستعارة
الصورة
الجنس
الجنس
والفضاء (1)
والفضاء (2)
والفضاء (3)
والفصل (1)
والفصل (2)
والفصل (3)
الاستعارة (الجنس)
الأدب
الصورة (الجنس)
سينما
مسرح
موسيقى
رسم
الفصل (1)
الرسم
الفصل (2)
الرسم التجريدي
الرسم الواقعي
الفصل (3)
الرسم السريالي
الرسم الدادائي...الخ
الرسم الأكاديمي
الانطباعي
الكلاسيكي ...الخ

إن التمايز بين فضاء "1" وفضاء "2" وفضاء "3" ... الخ يحتاج إلى شرح دقيق وهذا ليس من أهداف هذه الرسالة، لكننا سنقف بالتفصيل على تمايزات صورة الرسم في ضوء وجودها مقارنة بالصور الأخرى. لكن لكي نستكمل توضيح مقصدنا كلياً حتى يمكننا استثماره من ثمَّ بتفهم مشترك، سنحاول عقد مقارنة مع بنية اللغة الصوتية Phonology باعتبارها أقرب الأبنية اللغوية إلى العلم الصرف، إذ أنها ترتد إلى علم الفيزياء في منحاها الفونتيكي Phonetics ثم تتجه في هذا المنحى "الفونولوجي" إلى علم الدلالة، لنصل من ثمَّ إلى تمايزات الصور الأربع المذكورة آنفاً "سينما، مسرح، موسيقى، رسم".

فلنأخذ مثلاً الحرفين "ص" و"س" في اللغة فإنهما(*) ينتميان معاً إلى جنس الأصوات، ولكنهما "فونيمان" مختلفان وهذا ما نعرفه بالسليقة. إذ أن "سَلَبَ "لا تساوي" صَلَبَ "ولكن لنفترض أننا نجهل ذلك، ولهذا سنلجأ إلى معيار التمايز الفونيمي بينهما. وسنجد صوت الصاد يتميز بأربع صفات هي" الصاد: لثوي– احتكاكي – مهموس؟

وسنجد "السين" في تحليل الصفات الصوتية مكوناً من: السين: الثوي، احتكاكي، مهموس؟

فإذا كانت الصفات الصوتية متطابقة في ثلاث فإن الرابع لابد أن يكون مختلفاً ضرورة، وإلاّ فسيكون الحرفان حرفاً واحداً فقط، ولهذا سنجد التميز الرابع مختلفاً وعلى النحو التالي:



ص/	لثوي	احتكاكي	مهموس	———
	+	+	+	+
س/	لثوي	احتكاكي	مهموس	
	+	+	+	-

ص/ لثوي احتكاكي مهموس "**مفخّم**"

(*) علم اللغة العام، ق سم الأصوات د.كمال بشر، دار المعارف بمصر د.ت ينظر الفصل الخاص بالأصوات.

ص/ لثوي احتكاكي مهموس "**مرقق**"

إن هذه الصفة السلبية بينهما "**مفخّم، مرقق**" هي جوهر وجودهما، إذ من دونهما سيفقد أحد الصوتين وجوده، ولهذا فإن التطابقات في ثلاث صفات ليس أكثر عددياً من الاختلاف في صفة واحدة، بل العكس هو الصحيح، فإن الصفة السلبية الواحدة أكثر من الصفات الثلاث الايجابية. ولكي نستمر في تثبيت هذه القضية علينا أن نعيّن التمايزات أو الفصل بين فضاءات الصور الأربع وعلى النحو التالي:

السينمائي: فضاء علامي، مزدوج "سمعي، بصري" في حركي "أي ذو صنعة مونتاجية".

المسرحي: فضاء كتلي، واقعي مزدوج" سمعي، بصري" في حركة لا محاكية: "الحركة المونتاجية داخل المسرح مستعارة من السينما وهذا جزء من التقنية لا من الجوهر".

أما الفضاء الموسيقي: فضاء علامي بسيط "سمعي" في حركة متصلة "ذو طبيعة مونتاجية".

أما صورة الرسم: فالفضاء علامي بسيط، بصري، من حركة متجمدة "لا مونتاجية" متقطعة.

وبهذا سنضع تحديد مصطلح الصورة في الرسم عند تحديدات مصطلح الصورة في الفنون الأخرى بأنه:

علامي بسيط "بصري" ذو حركة متجمدة.

وفي ضوء هذا يكون البحث قد أسس التمايزات للصورة في الرسم. والتي يمكن من خلالها فك شفراتها.

مفهوم الصورة

تقدمه

الصورة هي المادة الأساسية للرسم وهذه المادة الأوليّة ما هي إلاّ حقيقة معقدة للغاية، وهي في الرسم تتأسس على معانٍ مهمة تلزمنا بنقل العالم صورياً، بمعنى أن قول الرسم هو قول بصري حيث تتحول وسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة ثم تتحول هذه الصورة إلى حسيّة "أيقونية تطابقية".

فما بنية هذه الصورة؟

يمكننا تحديد ذلك من خلال الافتراض الأول بأن الصورة في الرسم ذات خصائص متعددة، يمكن، للبحث فيها، إيجاد محورين أساسيين:

صورة تحاكي الواقع، وصورة أخرى تعبر عنه. صورة الحقيقة وصورة المرآة؟.

نعود بهذه الثنائية إلى نشوء الفن، إلى الإنسان القديم وبروز طاقتي التجريد والتعميم عند الإنسان في المجتمعات القديمة.

إن مقدمات الصورة تكونت كما يرى غاتشيف قبل ظهور الصورة الفنية نفسها بمعناها الاختصاصي بزمن طويل، مثلما تولدت اللحظة الجمالية قبل ولادة الفن. وأن أبكر لحظات العمل والوعي هي، في الوقت نفسه، استيعاب وإدراك جمالي للعالم" وبهذا المعنى تكون الصورة عريقة في القدم أيضاً شأنها شأن العمل والوعي[78] وتقوم على أساس وجود صلة مقارنة. ولكن ما هذه الصلة، وكيف نقارن بينها؟

إن اللون الأحمر لنجمة أو كوكب كان يذكّر الإنسان القديم بالدم، ينبئهُ بفتن وحروب في المجتمع البشري. كذلك شبّه شعراء الشرق شفتي الحبيبة بالمرجان. وكل ذلك جزء صغير من كينونة الصورة. تكوّن صلة تربط بالطبيعة والمجتمع، وهذه الصورة ليست حكراً على الفن، إذ أن التناقض بين المجتمع والطبيعة يكمن في أساس مجمل التاريخ الانساني، في حين يظهر المجتمع والتاريخ بوصفهما وسيطاً تبادلياً للأشياء فيما بينها، فإن كل ما ينتجه العمل والوعي هو صورة لهذه الصلة.

فالحجر الذي كان الإنسان القديم يقذف به الوحوش، لم يعد إحدى ظواهر الطبيعة "في فعل فكرته، وإرادته ومخططه" جوهر ذلك الحجر المقذوف لم يعد كامناً في خواصّه الطبيعية، الثقل، والحجم، والشكل، بل في وظيفته وفي ذاته، في قيمته كوسيلة تقذف، أي تجسيد لذلك المخطط.

---

(78) غاتشيف، غيورغي، نشوء الصورة الفنية في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد36، مركز الإنماء القومي، بيروت ص73.

والسؤال هنا: ماذا فعل الإنسان القديم عندما رأى صورته منعكسة في الماء؟ هل أدرك التشابه والتطابق بينه وبين ذاته؟ أم أن الماء صار صورة لعالم آخر غير عالمه؟ أم ولى هارباً معتقداً بتعقبه من قبل الآخر، وفي أثناء هربه خفّت ذاته أو خفَّ إحساسه بها وحلت محلها طيوف الرؤى في أثناء انفصال الأنا عن الآخر "الذي هو في الماء"؟

هذه الأسئلة ستجيبنا عن فكرة المماثلة أو الحفظ ثم التخييل أو الاستعارة.

فالإنسان القديم لم يتعود على حفظ الشيء في ذاكرته. الذاكرة لا كخبرة متراكمة من الاستجابات، والارتكاسات ليس ذاكرة الجسد، بل "ذاكرة العقل والقلب أي كظاهرة اجتماعية – تاريخية" على التخطيط المقصود، كان يتصرف تبعاً لباعث مباشر، لنزوع عفوي. وفي لحظة تماسّه مع الشيء تظهر صورة نفسه والفعل كجسد للفكرة، كتصور له.

وفي هذه النقطة ذاتها يطالعنا تركيب متداخل "مادة، فكر، فعل" هو على درجة قصوى من الأهمية بالنسبة لظهور الفن والصورة الفنية. إذ أن الإنسان في هذه اللحظة يجد نفسه في ميدان الحرية:

انه يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب "فكرة وتخطيط". والأثر الفني لا يوجد كفكرة فنية بل كجسد في آن معاً. فالتمثال لا يوجد كمادة جامدة بل كواقع "بنية مركبة". وبهذا يعود النقاش حول كون الصورة الفنية تفكيراً معرفياً أم انعكاساً وإنتاجاً. فجوهر هذه المسألة يكمن في أن الفن يحتوي في ذاته على كلّ شكلي للوجود الانساني يقترب من الطبيعة في شكله ويختلف في معناه، يشكل جانبه البنيوي، أو جانبه المعرفي عن طريق الاستعارة من الطبيعة وإعادة تشكيل مدلولاتها[79].

(79) ينظر الصدر السابق ص73 وما بعدها.

لقد أوضح بعض المفكرين مثل "ديئونا وفوسيون" إن الصورة الفنية لا تتي تتبع مسيرة وجود تنتقل بها من المرحلة البدائية أو التجريبية إلى المرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة التجريد وتنتهي إلى مرحلة المبالغة والتشويه، وان السمات المميزة لكل هذه المراحل تتطابق وتتحد في نقاط متباعدة جداً في الآن والمكان. وقد أمكن بمقارنات مثيرة إبراز التماثل بين الوجوه الغوطية في كاتدرائية رانس من أواخر القرن الثالث عشر وبين نحوت الرفّدة المنجزة في أفغانستان في القرن الرابع الميلادي، وهذه الشخوص الغوطية ذاتها في رانس فورنت أيضاً حتى قورنت بفرائد الفن الإغريقي. ومجمل القول أن الأشكال تتناسق في نظام شبه بيولوجي نظير لحالات الشباب والكهولة والشيخوخة التي تتكرر هي أيضاً لدى جميع الكائنات مهما بلغ عدم التوافق بين مميزاتها الخاصة[80].

ومما تقدم نجد أن نظاماً خاصاً يجعل من الصورة الفنية ذاتها منجزاً... في علاقاتها وبنيتها ثم في طريقة تشكيلها، ويعطينا ضوءاً على أن الإنسانية تشترك من حيث التواصل في بناء نظام الصور لا كتعيينات "أشكال" حسب، بل في إدراك انطلوجي عام للطبيعة. والمشكلة فقط هي القدرة على تحويلها واتساقها ووضع برنامجها. ومثال ذلك فقد فصل "انكاردن" ما بين العمل الفني كنظام وتجارب وانطباعات الفنان والمشاهد، وعدَّ العمل كينونة قصدية، مما يجعل من الممكن تعريف اللوحة الفنية بأنها علامة تمتلك معنىً ذاتياً داخلياً، وفي الوقت ذاته تؤسس ملامح أنطلوجية لصنف العلامات الثقافية كله، ووفقاً "لانكاردن" فإن اللوحة موجودة على نحو مستقل عن الإدراك ومقدم بالطريقة ذاتها التي تقدم بها الأشياء الواقعية، وهي

---

(80) غاتشيف، المصدر نفسه، ص74.

وللمزيد ينظر بريل، ليفي: العقلية البدائية، ترجمة محمد القصاص، مراجعة د.حسن الساعاتي، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت ص20 وما بعدها.

نتاج قصدي ذو عناصر كامنة بالنسبة لتعييناته وهو مشتق أي "مستعار" عن طريق أفعال واعية وهو تابع وجودياً[81].

إن كل ما تقدم يرينا التحول الحاد على وفق ملاحظ هذا البحث في ثلاثة أطوار مفهومية للصورة: **مفهوم المحاكاة والمفهوم الجشتالتي والمفهوم السيميوطيقي.**

مفهوم المحاكاة

الجذر الفلسفي

المحاكاة أحد المصطلحات الأساسية في المحاكاة الأفلاطونية التي فسرت الفن باعتباره، من حيث الجوهر، محاكاة لأوجه الكون، ولعل هذا المصطلح وهذا الاتجاه هو أقدم مبدأ نظري معروف لدينا.

إن أول تعريف مدوّن لمفهوم المحاكاة، موجود في محاورات أفلاطون، لكن منطوقة الأفلاطوني يعكس أنّ حقبة أو حُقباً شُغلت بمفهوم المحاكاة قبل أفلاطون نفسه، وأنه صار على يد أفلاطون... ركيزة منهجية ذات طابع شمولي. حيث يقول سقراط: إن فنون التصوير والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها من فنون المحاكاة[82]. وفي جوهره ظل مفهوم المحاكاة يشير إلى علاقة بين عنصر ذي وجودين أحدهما زائف والآخر حقيقي وبينهما تقع عملية المحاكاة.

إن كثيراً من نظريات المحاكاة المتأخرة تضع كل شيء في صنفين فقط، الشيء الذي يمكن محاكاته وعملية المحاكاة. ومع ذلك فالفيلسوف في محاورات أفلاطون يتميز بأنه يؤمن بوجود ثلاثة أصناف: الصنف الأول هو الأفكار الخالدة التي لا تتغير، والصنف الثاني يعكس هذه الأفكار وهو عالم الحواس الطبيعي والمصطنع

---

(81) Anita Szczepanska: The structure of Art work in: The Aesthetics of Roman Ingarden. P 1989, The Netherland publishers, Acadimic Kluwer.

(82) ينظر جمهورية أفلاطون، ترجمة الشيخ حنا خباز، المطبعة العصرية ط3، د.ت ص 253.

منه، والصنف الثالث يعكس بدوره الصنف الثاني ويشمل أشياء مثل الظلال والصورة التي تظهر في الماء أو المرآة والفنون الجميلة[83].

لقد صاغ أفلاطون نظريته الجدلية في هذا الإطار ذي الأجزاء الثلاثة، وزاد في تعقيده في اللجوء إلى التفاصيل التكميلية المتنوعة وباستعماله ألفاظاً متعددة المعاني، لكنه يبرز خلال هذه المجادلات المتغيرة طراز متميز يتكرر كثيراً تجسده الفقرة الشهيرة الواردة في الكتاب العاشر من الجمهورية[84]. إذ يشير سقراط في حديثه عن طبيعة الفن إلى وجود ثلاثة أسرّة هي: فكرة السرير وهي جوهر السرير، وهي من صنع الله، والسرير الذي صنعه النجار، والسرير الذي نجده في الصورة أو الرسم.

نستنتج من هذه المقدمة التي تقول بأن الفن "يقلد" عالم الأشياء الظاهرة وليس الجوهر، ولهذا فالأعمال الفنية تحتل منزلة دنيا في نظام الأشياء الموجودة في هذا العالم، وان عالم الأفكار هو المقرر النهائي ليس للحقيقة فحسب بل للقيمة أيضاً. إذن فالقول بأن الفن يبتعد مرحلتين عن الحقيقة يعني بالضرورة أنه يبتعد مرحلتين عن الجمال والخير. وعلى الرغم من الجدل المعقد، تبقى فلسفة أفلاطون ذات معيار واحد، فجميع الأشياء ومنها الفن تقاس بالنهاية بمقياس واحد، هو علاقة هذه الأشياء بالأفكار التي تمثلها فيكون الشاعر استناداً إلى هذا المنطق منافساً لصاحب الصنعة

(83) المصدر السابق ص 254.

(84) المصدر نفسه ص 256.

والمشرع ومعلم الأخلاق، بل إن كل واحد من هؤلاء يمكن أن يعد أحقّ بلقب الشاعر الحقيقي، إذ انه ينجح في تحقيق محاكاة الأفكار، في حين يحاول الشاعر "اللاأخلاقي" بالمنظور الأفلاطوني التقليدي محاكاتها في ظروف تؤدي به إلى الفشل.

وهكذا: يكون الفيلسوف محاكياً: والشاعر محاكياً ألاّ أنهما مختلفان من جهة الاتجاه والمسافة المؤديتين إلى الحقيقة. المقلد "الشاعر" "هو صانع الخيال" والفيلسوف هو صانع الحقيقة[85]. ويضع الأستاذ "جوناتان تيت" يده على صلب هذا الالتباس بقوله "إن للمحاكاة عند الإغريق معنيين هما: معنى حسن وآخر سيء. فقد تكون المحاكاة عمياء زائفة، أو قد تشير إلى نشاط ابتداعي فالشاعر. هو المحاكي الأعمى، والمحاكي الإبتداعي هو الفيلسوف[86]. وهكذا ينهار مفهوم التقليد، لأنه لو كانت المحاكاة تقليداً لكان الشاعر أعظم المبصرين وليس من العميان ولو كان كذلك لإمكننا عدّ الفيلسوف مقلداً إبتداعياً!

أفلاطون إذن لا يرفض فكرة المحاكاة..لأن "المحاكاة" هي جوهر عمل الفيلسوف الإغريقي "لكنه يرفض فكرة محاكاة الظواهر والنأي عن محاكاة العالم المثالي"[87].

فالتقليد والمحاكاة إذن مفهومان متغايران، تقليد القرد للإنسان، أما "المحاكاة الأفلاطونية" في الفن فتعني البعد عن الحقيقة "العمى".

إن التقليد يحيل إلى مطابقة مع شيء آخر. ولما كان أفلاطون قد ركز في نظريته عن المحاكاة على "الرسام" وجعل الشاعر ملحقاً به، أرى الشاعر كالرسام[88].

أحيل مصطلح المحاكاة دائماً على "التقليد" بوصف الرسام ناقلاً عن الطبيعة نقلاً حرفياً، ولا يسعف اعتراض الأستاذ "ديجز" Deiches هنا "لماذا لم ير "أفلاطون"

---

(85) نفسه ص249.

(86) المطلبي، عبد الجبار، مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد للنشر، بغداد. 1980، ص123.

(87) المصدر السابق ص128.

(88) جمهورية أفلاطون، مصدر سبق ذكره، ص250.

الرسام يشير برسمه الشيء المثالي إلى الشكل المثالي؟ لأن أفلاطون كما يجيب "ديجز" نفسه لم يستطع تصور أن الحقيقة يمكن فهمها بالحواس وحدها[89]. وهذا هو مأزق الرسام والشاعر الأفلاطوني "انه ابن الحواس؟

لقد وصل أفلاطون إلى نقطة "المرآة والحقيقة" وبذلك يكون مصطلح المحاكاة في منحاه السلبي "البعد عن الحقيقة" معبّراً عنه بطلب أفلاطون "خذ مرآة وأدرها إلى كل الجهات فأنك في الحال تصنع الشمس وفي كل ما في السموات والكواكب ونفسك وغيرك... ظاهرات كثيرة.. ولكنها ليست أشياء موجودة حقيقية[90].

ولكي يتحرر مصطلح المحاكاة من بعده التقليدي للظاهر ويكون محاكياً للمثال، ينبغي له أن يقفز الظاهر أو يتكلم على المثال أي يجب أن يكون الشاعر أو الرسام مؤمناً بالعقل الذي بدوره سينتج فناً نبيلاً سامياً. ولكي نزداد اقتناعاً بتغاير مفهومي المحاكاة الأفلاطونية والتقليد نورد بعضاً من الاقتباسات التي وردت في سياق عرض مصطلح "التقليد" في النسخة العربية ومصطلح المحاكاة كما يريده أفلاطون:

- فن التقليد في رأيي قد طلق الحقيقة بتاتاً[91]
- روايات الشعراء نسخة ثالثة من الحقيقة[92].
- الشعراء أناس لا يعرفون الحقيقة[93].

ويقول سقراط في محاورته مع "غلوكون" عن "المقلد" بأنه حسب رأينا "يدرك الظاهر دون الحقيقة"[94]...ويقلد أوصاف الجمال المبهمة الرائجة عند جمهور الأميين[95].

---

(89) المطلبي، عبد الجبار، مصدر سبق ذكره، ص123.

(90) جمهورية أفلاطون ص245- 246.

(91) جمهورية أفلاطون، مصدر سبق ذكره، ص247.

(92) المصدر السابق ص248.

(93) المصدر نفسه ص248.

– كل فن التقليد بوجه عام يتناول ما بعد جداً عن الحقيقة[96].

وهكذا نستخلص أن المحاكاة عند أفلاطون إذا خلّصناها من شوائب انشغالها بالظواهر وتوسطها بالحواس، لا تحتوي على نظرية جمالية بالمعنى الدقيق لهذه اللفظة. فلا تركيب عالم أفلاطون لسلّم الطبقات من الجمهورية، ولا أسلوب جدله يسمح لنا أن نعدّ الفن عنده إنتاجاً خاصاً له كيانه طبقاً لمقاييس خاصة ومنطق خاص به، وليس في محاوراته سوى اتجاه واحد ومسألة واحدة، وهي تحسين الحالة الاجتماعية وحالة الإنسان ورفعها إلى منزلة الكمال التي لا يمكن أن تنفصل أبداً عن مسألة الحقيقة والعدل والفضيلة[97].

المحاكاة الأرسطية:

يعرّف أرسطو الفن بأنه محاكاة. فيرى أن الشعر الملحمي والتراجيديا وكذلك الكوميديا وشعر الديثرامب "أو المزمار والقيثارة"، هي كلها على العموم ضروب من المحاكاة، والأمور التي يتناولها المقلد هي الأعمال، بيد أن اختلاف وظيفة المحاكاة في مؤلفات "أرسطو" عنها في كتابات "أفلاطون" إنما يدل على اختلاف جذري في نظرة الفيلسوفين إلى الفن.

إذ تدل لفظة المحاكاة عند أرسطو في كتابه فن الشعر[*] على أن الإنتاج الفني ينشأ طبقاً لنماذج سابقة له بطبيعة الحال. ولما كان أرسطو قد سلخ عن فلسفة العالم الآخر "المثالي" للأفكار والمعايير، فلم تعد المحاكاة تنطوي على معنى غير مرغوب

---

(94) نفسه ص250 .

(95) جمهورية أفلاطون، ص251.

(96) المصدر السابق ص252.

(97) ينظر م.هـ. ابرامز، الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد ترجمة يوئيل يوسفعزيز، في مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العدد (11) 1980.

(*) فن الشعر عند أرسطو، مصطلح يرادف في عصرنا الراهن الفنون والآداب.

فيه، ثم أن المحاكاة تتحول إلى لفظة تختص بالفنون فحسب فتميزها عن غيرها من الأشياء في هذا الكون، وبذلك تنقذ الفنون من التورط في منافسة الفعاليات البشرية الأخرى,[98].

وأرسطو يرتقي "استناداً إلى هذا المفهوم" بالشعر والفن إلى مستوى من إظهار الحقيقة وعكسها ويتجاوز عدداً من أنماط المعارف المشهود لها بالموضوعية والرسوخ – العلمي– كالتاريخ – الذي يتخذ منه أرسطو مثلاً في مقطع شهير من مقاطع فن الشعر يقرر فيه: أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه. ورأى أن الفن سبب في إضفاء شكل خارجي على مادة ذات وجود سابق[99]. وقد رأى أن المحاكي: إما أن يصور الأشياء كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه أو "كما يجب أن تكون"[100].

لقد وضع أرسطو أربعة مسببات أو "علل" تتضافر على تكوين أي نتاج طبيعي أو صناعي وهي: المادية، والصورية والفاعلية والغائية التي يعرض لها أرسطو في تسلسلها على النحو التالي:

1. مَن عنه يكون الشيء، وفيه يقوم، فهو سبب، "مثال ذلك النحاس للتمثال"...
2. يقال أسباب على الصورة أو المثال أي القول الدال على ماهية الشيء وأجناسه مثل "سبب النغمة بالكل "Octave" هي 2–1...وأيضاً.
3. عن الشيء الذي منه مبدأ الحركة والوقوف "كالأب هو سبب الابن"

---

(98) ينظر المصدر السابق، ص190.

(99) المطلبي، عبد الجبار، مصدر سبق ذكره، ص126.

(100) فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ط2 بيروت، 1973، ص70–71.

4. على معنى الغاية المستهدفة أو ما من أجله وجد الشيء "كالصحة سبباً للمشي"[101].

وبهذا يختصر أرسطو القول بالفن: إن موجودات هذا العالم مركبة من مادة وصورة. المادة هي النسيج الخام الذي يشكل قوام الشيء، والصورة: هي الجوهر المدرك، أو المعقول الذي نتجاوب معه ما أن يعرض الشيء لنا لنهتف قائلين: هذه منضدة، على حد تعبير جونز[102].

وعلى هذا النحو فأن من وجهة النظر الأرسطية: أن تكون جميع أنماط الإدراك التي تجري عادة على هذا النحو، هي عفوية وخالية من التفكير أو إمعان النظر. فالناس يميزون الأشياء بمجرد أن تقع أعينهم عليها، أي أنهم لا يتأملون في كيفية وقوع هذا الإدراك الذي هو في حقيقته سلسلة من العمليات المركبة غير أن الفنان – مميز في ذلك من الرجل الاعتيادي – ومن الفيلسوف معاً – يتوجه صوب إمعان النظر وبكل ما يملك من طاقة باتجاه التعامل مع الجانب الصوري من الأشياء، منهمكاً تماماً في كيفية صبه في القالب المناسب الذي يتيحه له نوع الفن الذي يمارسه واضعاً نصب عينيه أن يجيء عمله، محسوساً ومدركاً بالشكل المطلوب[103].

وهذا يعني أنه في الوقت الذي يفسر فيه أفلاطون الإنشاء الفني متطلباً إقامة تناظر بينه وبين الأنموذج الكوني العقلاني الذي يصنعه في عالم المثل، ويفسر التأثر به بافتراض علاقة مضاهاة الكون بالنفس الإنسانية في نوع من العلاقة الشبيهة "بموازاة النظائر"، فإن أرسطو بإلغائه ثنائية الكون الأفلاطوني لم يعد أمامه

---

(101) ينظر م.هـ. مصدر سبق ذكره.

(102) .Jones,J:on Aristotle and Greek Tragedy G.B.Oxford-1968,P.23.

(103) المصدر السابق ص23.

من سبيل إلى الارتداد إلى الصورة التي يقيمها العقل للشيء المدرك بكونها حقيقة ذلك الشيء، الذي لا حقيقة له سواها.

بمعنى أن الفنان عندما يتجه نحو محاكاة الجانب الصوري من الأشياء فأنه أنما يكون محاكياً للجزء الحقيقي لا الزائف منها كما كان "أفلاطون" يعتقد، وهي محاكاة تتيح له إعادة تكوين الصورة المدركة عقلياً لا نسخها بشكل حرفي "أي تعذر الاختراق للمسافة بين صورية الشيء وبين التمثيل الناتج له في مادة محسوسة، وإذا أخذنا بالاعتبار الجانب الصوري من الشيء... يدل على الماهية الجنس". كما يفعل أرسطو – فأن محاكاة الفنان له لا تكون محاكاة للفردي الجزئي بل تجيء تعبيراً عن الحقيقة الكلية[104].

يعرض "السير فيليب سدني" ما كان يرمي إليه أرسطو كما يأتي: "الشاعر لا يصور، أو يحاكي أو يعبر أو يبحث في الأشياء الموجودة قبل ذلك بل هو ينتزع أشياء جديدة"[105].

لقد أصبح التباين في النظريتين الأفلاطونية والأرسطية الأساس المنهجي للتمييز تاريخياً بين نمطين من المحاكاة، بين أن يكون الفنان فيلسوفاً كما يراه "أفلاطون" أو يكون فناناً كما يراه "أرسطو": يتبع تخييلاته أكثر مما يتبع عقله وعمله، وهكذا أصبح للمحاكاة مرادف آخر هو "التخييل" حين حلّت معضلة البعد والقرب من الحقيقة. أن الفيلسوف قريب جداً من الحقيقة في حين يصنعها الشاعر[106]. إن هذا التباين قد أبقى مصطلح "المحاكاة" لفظة مهمة بارزة في معجم النقد زمناً طويلاً بعد "أرسطو" بل إنها استمرت حتى القرن الثامن عشر، إلاّ أن هذه اللفظة اختلفت كثيراً من حيث

---

(104) بالتفاصيل ينظر، سارتون، جورج، تاريخ العلم، مجموعة من المترجمين ط3، دار المعارف، القاهرة 1978 ص62.

(105) المطلبي، عبد الجبار، مصدر سابق ذكره، ص148.

(106) هيغل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص35–36.

أهميتها من ناقد إلى ناقد ومن زمن إلى زمن، كما اختلف الفنانون في نظرتهم إلى الكون.

المحاكاة ما بعد الافلاطونية والارسطية

سيعرض البحث إلى بعض تفريعات هذه المعضلة في الآراء التي تبناها بعض الفلاسفة للإحاطة بمفهوم المحاكاة:

يعرض "هيغل" لنظرية المحاكاة على النحو التالي: "يكمن الهدف الأساس للفن بموجب هذا التصور، في المحاكاة، وفي عبارة أخرى، في الاستنساخ البارع للأشياء كما هي موجودة في الطبيعة،وتكون ضرورة مثل هذا التقليد الذي يتم وفقاً للطبيعة مصدراً بالتالي للذة.

إن تعريف "هيغل" هذا هو تعريف ذاتي محض إذ يعزو الفن للصانع لا للكيفية التي يصنعها ويصنع بها، إنها لذة الصانع. وبذلك فهو يعزو إلى الفن هدفاً شكلياً خالصاً. هدف إعادة صنع ما هو موجود في العالم الخارجي كما هو موجود فيه بالوسائل المتاحة للإنسان.

ويرى "يونج" في كتابه نظرات في التأليف الأصيل: المحاكاة نوعان محاكاة الطبيعة ومحاكاة المؤلفين، فالمؤلفات التي تعتمد على النوع الأول تدعى بالأصيلة، بل إن العبقرية الأصيلة تصبح في الحقيقة أشبه بالبحث العلمي ويمتد أمامها حقل الطبيعة الواسع، حيث تنطلق فيه من دون قيد وتكشف جميع ما تستطيع اكتشافه[107].

ويخلص "يونج" إلى التفرقة بين نوعين من المحاكاة، محاكاة الطبيعة ومحاكاة المؤلفين كما ذكرنا، ومحاكو الطبيعة هم أصحاب الأصالة في الشعر"[108].

---

(107) ينظر م.هـ. ابرامز، الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد، مصدر سبق ذكره،ص192.

(108) ينظر فن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص17.

أما الكاهن ج،، موير فقد عدَّ العبقرية" هي القدرة على اكتشاف الآلف الصور الجديدة والمميزات وعناصر التشابه في الظواهر المألوفة للطبيعة[109]. في حين يشير شارل باتو في كتاب الفنون الجميلة والقاعدة الواحدة: "إن المحاكاة ليست محاكاة الحقيقة الفجّة للحياة اليومية، بل محاكاة الطبيعة الجميلة، أي التشبّه بالحقيقة التي يمكن صياغتها بجمع الصفات المأخوذة من الأشياء المنفردة ووضعها في قالب له جميع صفات الكمال التي يمكن أن تتوفر فيه... وان أكثر القواعد المعروفة ترجع في أصلها إلى المحاكاة وهي تؤلف نوعاً من الرابطة يستطيع بها الفكر أن يفهم النتائج والقواعد السريعة نفسها وكأنها وحدة قد اكتمل بناؤها، يسند كل جزء فيها الأجزاء الأخرى[110].

ويستعير ت. س. اليوت التفسير الأرسطي لمحاكاة الطبيعة مختزلاً معنى الخلق في المحاكاة: "الشاعر يعمل ما تعمله الطبيعة بقوة التخييل". أو كما يقول: "الفنان يحاكي الطبيعة في الخلق"[111].

وهكذا ينتقل بنا "اليوت" إلى ما تعمله الطبيعة لا إلى ما تنتجه. لأن ما ينتجه الفنان يُجْمَعْ من منابع متعددة يعدّ الخيال منبعها الرئيس.

والخلاصة: إن مصطلح المحاكاة يعاد أو يستعاد كمفهوم بطرق متعددة ومختلفة. بعضهم يعيده لمجرد القبض عليه كما يفعل اللاوعي البدائي المستمر فينا "الرسم على الكهوف"[*] وبعضهم يعيده ليبالغ ويضخم، كما يقترح الواقعيون

---

(109) ينظر م.هـ. ابرامز، مصدر سابق ص192.

(110) المصدر السابق ص193.

(111) اللغة الشعرية واللغة العلمية، في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد (10)، شباط، 1981 ص143.

(*) تعطي المراحل الأولى من تطور الفن، لاسيما التصوير الزاهي للإنسان البدائي في الكهوف ورسم الحيوانات الوحشية التي وقعت عيناه عليها واصطادها، تعبيراً جريئاً عن سعي الإنسان إلى استيعاب عالمه من خلال الصورة واستقرائه، وتكشف شتى صور الحيوانات عن رغبته في أن يسجل – (ربما لأغراض طقوسية)– السمات المميزة لها، وحركاتها وتصرفاتها، أنه يريد أن يفيض عليها في

وبعضهم ينتزع منه ما هو غير مرئي كما يقترح التجريديون، في حين يعيد البعض تركيب عناصره، كما يقترح الجشتالتيون والبنيويون، وآخرون يهتمون بجاذبيته كما يرى الفلاسفة الذاتيون "فلسفة العصر الوسيط"... والبعض الآخر يحاكون به آليات الفعل لدى المحاكاة كما مهد "أرسطو" لذلك وكما أكده "اليوت".

وأيا كانت الإعادة، فإن المحاكاة الأرسطية ستظل المركز الذي يتنوّع حولهُ مفهوم المحاكاة وشرطه أن هناك محاكياً ومحاكى وفعل محاكاة.

المفهوم الجشتالتي(*)

يعد الاتجاه الجشتالتي الأساس الأول أو المقدمة للاتجاه البنيوي في الفن والأدب مستنداً في ذلك إلى فكرة: أن الكل ليس جميع أجزائه، بل مختلف عنها وأكبر منها. وبرغم أن هذا الاتجاه قد أرسى الخطوات الأولى في فهم الفن خارج لعبة الانعكاسات الجزئية أو الانعكاسات الممكنة، فإنه قد جرف معه أغلب مقولات علم الجمال "الاستطيقا" من مبدأ التوازن إلى مبدأ التناظر.

وعلى وفق هذا المبدأ فقد أفادت نظرية الأشكال بنحو كبير في مجال الإدراك من الجشتالتيين اعتماداً على التجربة المباشرة. وقد قلل الجشتالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية فهم يرون: إن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات المتأملة. لقد قدم الجشتالتيون أربع فرضيات حول علاقة الكل بالأجزاء في الصورة،من هذه الفرضيات اثنتان حول طبيعة الإدراك الحسّي

الفن. غالباً ما تكشف هذه الرسوم عن أشكال أكثر، من ارتباطات أكثر ثقافية ووسطية بين الإنسان وبين الطبيعة، إنه اللاوعي الذي يحاول معه إنسان الكهوف من الإمساك بالطبيعة من خلال محاكاتها بل الهجوم عليها أن صح التعبير.

(*) الجشتالت Gestalt كلمة ألمانية تعني (شكل، أو نمط، أو صيغة) ينظر موسوعة علم النفس، إعداد أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص98.

للصـور والأشـكال، واثنتـان حـول طبيعـة العلاقـة بـين المكونـات "الكـل والأجزاء"[112].

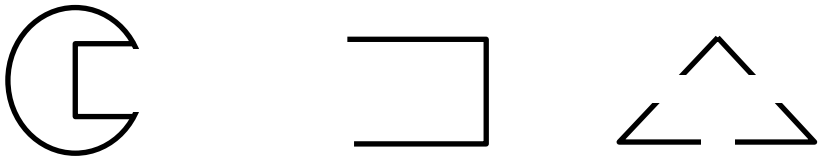
1- العلاقـة بـين الكـل والأجـزاء:يبين الجشتالتيون أن إدراك صـورة مـا،هو إدراك مباشر حدسي، انه في الآن نفسه إدراك شعوري وحسّي.

كل إدراك هو كل شامل: فالذات تدرك الشكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، الأمر الذي يظهر في العاب الخدع حيث يتم عرض شكلين أو صورتين تدركان في تماثلهما ولكن بعض عناصرهما المكونة تبرز اختلافاً ما،هذه الاختلافات لا يمكن أن تدرك وترصد إلاّ عبر مجهود انتباهي ومسح بصري منظم، وبناء على هذا يقرون بأن على التربية البصرية أن تحارب الحكم القبلي القائل: بأنه يكفي أن نبصر لنعتقد أننا فهمنا كل شيء وأحسسناه[113].

أولية العلاقات

- الكل يحتوي الأجزاء ويهيمن عليها. فالإنسان ليس مجموع أعضائه عين + أذن + أنف + روح.. إنما هو أكبر منها انه مسألة علاقات عين × أذن × روح... الخ.

إن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء ولنأخذ ا لمثال التالي:



(112) للمزيد ينظر الماكري - محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، 1991، ص17- 19.

(113) المصدر السابق ص19.

فالعناصر المكونة للأشكال لا تدرك بوصفها عناصر منفصلة مستقلة وإنما في إطار كلي أي مثلث ثم مستطيل ثم دائرة.

إن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء. فإذا انتزعنا عنصراً من كل لتحويله إلى كل آخر، فإن هذا العنصر المحول سيأخذ دلالات جديدة ومختلفة عن الأولى، كما أننا إذا انتزعنا عنصراً، فأننا سنحصل على مجموعة مختلفة عن الأولى وليس على الشكل الأول منقوصاً منه العنصر المحول. والشيء نفسه في حالة القيام بتعويض عنصر بآخر.

وكمثال على المعطيات البصرية التي تقوم على استثمار الفرضية الجشتالتية حول علاقة الكل والأجزاء يورد "كوكولا" و"بيروتيت" مثالاً من الكولاج في الفن التشكيلي، فعندما أعاد الفنان "مارسيل دوكامب M.Duchamp" إنتاج لوحة "دافنشي – الجوكندا" سنة 1919 مدمجاً في اللوحة ثلاثة عناصر – شارب خفيف – لحية صغيرة والعنوان "LH.O.O.O". إن الناظر هنا لا يرى اللوحة نفسها "جوكندا" إضافة إلى ثلاثة عناصر زائدة، ولكنه يرى صورة ذات دلالات جديدة. لقد تحولت الجوكندا إلى رجل... [114].

وهنا نستخلص أولية العلاقة بين الأجزاء داخل المجموعة المقدمة على ذات الأجزاء وبذلك ندرك الشيء المنظور بالعلاقات القائمة بين مكوناته بخلاف الرؤية التي لا تتجاوز كونها رصداً له في كليته بعد علاقة الكل بالأجزاء[115]. والحال يكون الكل هو شيء غير مجموع العناصر، فالعناصر لا تكوّن واقعية الشيء ثم أن الكل

(114) المصدر نفسه، ص21.

(115) بشيء من التفصيل ينظر دافيدوف، لندال: مدخل علم النفس، ترجمة د.سيد الطراب وآخرون، ط3، دار ماكجروهيل للنشر، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. ص38–41.

– كالعناصر بحد ذاتها – واقعي، موجود قائم مختلف عن عناصره أو شيء ما غيرها، وخصائص هذا الشكل مختلفة عن الخصائص الحسية فيه[116].

ارتباط الشكل بالعمق وقوانين التمييز

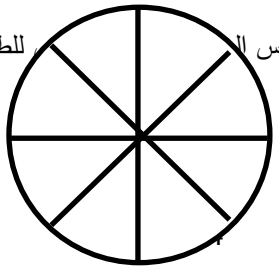
1– الصورة والأرضية

ندرك الصورة "Figure" على أرضية "Ground-fond" هي أوسع:

ندرك النجوم على أرضية هي السماء، واللوح على أرضية هي الجدار، والكلمة المكتوبة على ورقة، وندرك الصوت على أرضية هي الصمت... تتميز الصورة عن الأرضية بأنها تجذب الانتباه وهي ذات حدود وتنظيم وصبغة خاصة داخل الأرضية التي تدرك بمنزلة الإطار العام، وتكون الأرضية بلا شك غير محددة وغير منظمة وغير عضوية. إن كل شيء حسي لا يتوحد.. إلاّ في علاقة مع أرضية ما[117].

هناك دائماً فارق ذاتي ملحوظ بينهما وخصائص وظيفية، فليست المثيرات على درجة متساوية في الحدة، بل لا بد من فارق ليحصل الإدراك، وقد درس الفرق بين الصورة "أو الموضوع" والأرضية أ. روبن: "وليس أدل على توضيح ذلك من اللجوء إلى بعض الأمثلة حيث تدرك الصورة على أنها تارة أرضية وطوراً صورة وبالعكس، أي أنهما يتعاقبان الدور الواحد ويكون لكل منهما وحدته أو الكلية الخاصة به[118].

في الرسم "1" يبدو الصليب الرقيق الأذرع هو الشكل الأشد استقراراً والطبيعي أكثر من شكل الصليب الآخر، لكن انتقاء واحد منهما كصورة يجعل الآخر أرضية



(116) ينظر زيعور،– علي: مذاهب علم النفس ال[illegible] للطباعة والنشر، بيروت، 1971، ص316.

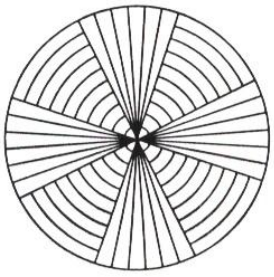
(117) المصدر السابق ص 332.

(118) المصدر نفسه.

له، ونحن لا نستطيع أن نرى في آن واحد أو بطريقة متزامنة الصليبين بعضهما مع بعض، فإذا بدا واحد اختفى الآخر، هنا إذن وحدتان: وحدة الصورة ووحدة الأرضية.

شكل رقم (1)

وفي هذا المبدأ يمكن الوقوف على معطيات بصرية لا يمكن التمييز فيها بين العمق والشكل بمثل هذه السهولة السالفة من ذلك مثلاً الحالات التي يوردها "بول كيوم" والتي يوجد فيها جزآن من الحقل غير متغيرين موضوعياً ولكن يمكن أن ينظر إليهما بالتناوب في دوري الشكل والعمق ومن ذلك مثلاً الحالة البصرية التالية في الشكل "2":



شكل رقم (2)

في الأنموذج يمكن أن أرى صليباً مكوناً من القطاعات المحتوية على شعاعات لدائرة منفصلاً عن عمق تكون القطاعات الدائرية المتعاقبة، يخلق لدينا انطباعاً بأن جسماً شبه بارز يلوح على العمق، وهذا الانطباع يتأكد بمجرد أن نأخذ الصورة في وحدتها الطبيعية، وهناك انطباع آخر أكثر مفارقة هو أن العمق يتواصل مختفياً أسفل الصورة "الصليب". أننا نحس تواصل الأقواس الدوائر، على الرغم من أننا لا

نراه واقعياً. إن الأمر هنا لا يتعلق بمعرفة، ذلك إننا في الحقيقة لا نعرف شيئاً عن تركيب خفي من هذا النوع المجهول[119].

لا يجب أن نقول أننا نتخيل العمق أسفل الصورة، وذلك أنه في الإدراك التلقائي لهذا الأنموذج، لا نحقق الصورة بأجزائها الخفية بالفعل، لكن إذا تأملنا هذا الأنموذج لبعض الوقت يمكن أن يحدث تغيير مفاجئ، ستبرز صورة جديدة غير متوقعة، صليب آخر مكون من أقواس حلزونية، انه هو الذي يبدو الآن بارزاً في حين اختفى الصليب الآخر، والحقل الذي يلازمه أصبح جزءاً من العمق، والشعاعات هي التي تعطي الانطباع المفارق بالامتداد على نمط واحد أسفل الصورة.

نستخلص من المثال المقدم آنفاً حقيقتين: أولاهما أن قواعد التمييز والفصل بين الشكل وعمقه هي قوانين لا تنسحب على كل الأشكال البصرية، إذ يمكن أن يكون إدراكنا محكوماً بخداع بصري، وثانيتهما أن للشكل صورة وحافات لازمة للفصل والتمييز في حين أن العمق لا حافات له ولا صورة[120].

2- إدراك الفضاء

يقصد الجشتالتيون بادراك الفضاء كل المظاهر الهندسية للأشياء:

- الموضعة.
- الاتجاه.
- العِظم.
- المسافة.

---

(119) الماكري، محمد: مصدر سبق ذكره، ص10.

(120) وبالتفصيل، ينظرويد نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص25-58.

وينظر- الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1988 ص459.

واعتمدت نظرية الجشتالت "كرد فعل ضد كل النظريات التحليلية في القرن19" في سايكولوجيا العناصر، على سايكولوجيا البنى والأشكال وقد بنت على وفق ذلك مفهوماً حول الفضاء وهو مفهوم التناظر الفضائي والذي يمكن فيه أن تؤثر طبيعة العمق على خصائص الصورة، ومن هنا فإن الرسم والتصوير وفنون الديكور تراعي هذه الحقيقة وهذا التأثير الكبير للعمق، ويمكن في ضوء هذه النظرة أيراد قوانين إدراك مجموعة من العناصر كشكل بالقياس إلى عمق "فضاء" معين بما يأتي:

- قانون العِظم: الشكل الصغير يبرز منفصلاً عن عمق أكثر كبراً.
- قانون البساطة: الشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد.
- قانون الإنتظام والتقابل: يتعلق الأمر بالتقسيم المنظم والتقابلي لعناصر شكل معين.
- قانون الاختلاف: الشكل المبين بكيفية غريبة يبرز في الفضاء بشكل أفضل، ويمكن ملاحظة أهمية ذلك في الإعلانات والخطابات البصرية وصور الحاسوب(*).

وفي ضوء ما تقدم يمكننا أن نوجز شروط الإدراك البصري في مفهوم الجشتالت إلى شرطين أساسيين من خلال نظرية ارنهايم وهي:

أ- إن كل شيء يتم إدراكه يؤخذ حرفياً، واصل هذا الاتجاه تم التوصل إليه من خلال الدراسات على الأطفال الذين تعاملوا مع الشيء على أنه غير موجود عندما كان يتم استبعاده من مجال رؤيتهم البصرية، فما هو مختفٍ لا يوجد. والتفكير البصري للفنان هو أمر شبيه بهذا أيضاً، فإن ما يوجد مرئياً بطريقة جزئية يوجد فقط كجزء، والمواضع في الفراغ لا تكون طائرة، وما هو قريب للعين يرتبط بطريقة أكثر جوهرية بالنسبة للمشاهد أكثر مما هو بعيد، والوجه

(*) سنورد ذلك بالتفصيل في الفصل القادم والخاص بالعلامة في فن الرسم من حيث اشتغالها ونظامها.

الذي يظلل بالظلال والألوان المعتمة تكون الظلمة أو العتمة إحدى سماته وخصائصه.

وطبيعياً فإنه خلال ارتقاء المرء فإن خصائص الصور "المباشرة" يتم تدعيمها من خلال ذاكرة الخبرات المبكرة بحيث يتم النظر إلى الشاشة التي تستعمل في تجارب الأطفال على أنها تخفي شيئاً موجوداً وراءها، جزء منها يرى وجزء يكون مختفياً، والجزء الذي يُرى هو قطعة من الجزء المخفي. ويتعلم الإنسان تدريجياً وبطريقة أكثر كفاءة أن يميز بين اللون الجوهري واللون المؤقت "والذي يمكن أن يتغير".

وهذه التحسينات التي تطرأ على عمليات الإدراك المباشر لا تقوم بتعديل فقط ما تم رؤيته في الطبيعة ولكن في فن[121] التصوير أيضاً، كما في الشكل التالي:

ب- الشرط الثاني للتفكير البصري من وجهة نظر الجشتالت هو أن كل موضوع مُدرك هو موضوع رمزي. وهذا يعني أن أي جزء مختلف عن مجال الرؤية فإن الغياب ليس واحداً من خصائصه البصرية والفيزيقية فحسب، لكنه جانب من جوانب حالة وجوده بالمعنى الواسع للكلمة. فعندما تكون قمة أو

(121) ينظر د.عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص52.

رأس الشكل فقط مرئية في لوحة تلجأ إلى التفكير البصري فإن الشكل دائماً ما يُرى على أنه غير مكتمل أو مجرد رأس أو بكونه خلواً من الجسم بطريقة رمزية. وعندما يتم ربط الأشياء بعضها ببعض من خلال المواضع والأشكال والألوان فأن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو "فيزيقية" ولكن يجب فهمها على أنها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة.

إن عتمة اللون الأسود في لوحة "الجرنيكا" لبيكاسو يجب أن تفسر بطريقة رمزية.

إن التفكير البصري يعالج مادته من خلال عمليات مألوفة لنا عن الاستدلال التجريدي، انه يطبق بعض العلاقات المنطقية المستعملة في اللغة مع التأكيد بالطبع على دلالة الأشكال وأهمية العلاقات بينها، والدلالات العامة والخاصة لكل منها وليس من خلال التأكيد على الحروف والكلمات[122].

والخلاصة أن التفكير الجشتالتي قد أدار ظهره نهائياً للمُحاكى: الكون والأفعال التي تقع فيه – وأصبح النظر مركزاً فقط في ذات المُحاكي: وكأنه لا يحاكي إلاّ ذاته. وصارت قوانين الائتلاف والاختلاف والإدراك البصري التأملي "السايكولوجي"

(122) ينظر المصدر السابق، ص52، وللمزيد ينظر دراسة ارنهيم للجيرنيكا ص53، وما بعدها في المصدر نفسه.

فيه هو أهم ما تقدم بها الجشتالتيون. مثلما كان "أرسطو" مقدمة للتفكير الجشتالتي فإن التفكير الجشتالتي كانَ مقدمة للتفكير البنائي ومن ثم للتفكير السيميوطيقي عامّة.

المفهوم السيميوطيقي

تحديد المفهوم:

لعل أول خطوة منهجية ينبغي القيام بها في معالجة هذا الموضوع هي تحديد المفاهيم الخاصة بالصورة والسيميوطيقا. يعرف "روبيرت" "Robert" الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة "راجع: مبحث: مصطلح الصورة"..ذلك إن الفعل اللاتيني "1mitar" يعني إعادة الإنتاج بوساطة المحاكاة[123].

أما في الاصطلاح السيميوطيقي فأن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح "الأيقونية Iconicity" وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع قائمة على المشابهة والتماثل.

ولعل أول من قدم تعريفاً مرجعياً لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي "تشارل ساندرس بيرس". فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز ومعللة بوساطة المجاورة أو السببية في القرينة فإن ما يخصص العلامة الأيقونية هو شبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه ولا يهم في نظر "بيرس" إن كانت هذه العلامة "بصرية" صورة مثلاً أو سمعية[124].

---

(123) المعماري، محمد، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقة) في مجلة فكر ونقد الرباط، المغرب العدد 13، نوفمبر، 1998، ص133.

(124) المصدر السابق.

ولهذا تعد سيميوطيقا بيرس أنسب أنموذج يرجع إليه للاشتغال على الخطابات البصرية التقنية في مجال التمثيل وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي المسمى "يقوناً" منذ مطلع القرن الحالي، فمن جهة سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة من مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة "والصور الشخصية" إلى غير ذلك. ومن جهة ثانية سوف تعمل السينما على تطوير استعمال الطرق الفوتوغرافية وتقنياتها، وعلى الخصوص فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة مانحة بذلك مجالاً واسعاً ومفهوماً جديداً لحفل العرض الذي كان حكراً على الفن المسرحي. ومن جهة ثالثة سوف يغزو الحاسوب الالكتروني مجال البصريات بقدرته الفائقة على إنتاج معطيات بصرية متعددة تتراوح بين المعطيات الفنية الخاصة والبيانات البصرية الدقيقة لتحليل المعطيات، ومجال تصميم الأشكال المتعددة للاستعمالات التقنية في مجالات الرسم الصناعي وفنون الديكور والاتصالات السمعية – البصرية[125].

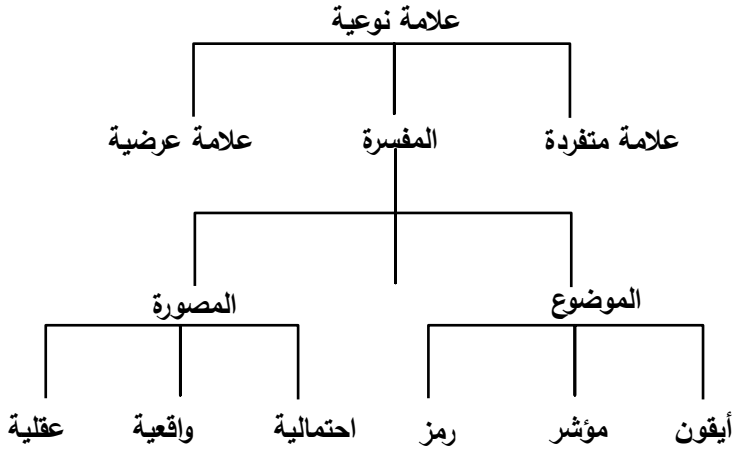
إن نظرية "بيرس" لا تهتم بمعرفة علاقة الظواهر التي تدرسها بالوقائع ، كما تتجاهل البحث في العلاقات الممكنة بين فئات الظواهر والوقائع السيكولوجية أو غيرها. إنها تقف فقط عند المظاهر... وإذا أبصرنا "بيرس" من زاوية أفلاطونية فإننا سنجد أن الصورة أصبحت ذات وجود مرآوي محض، أي من غير أن تكون هناك ذات تقف قبالتها. وكأننا نعيش حالة المرآة فقط. إن "بيرس" في سعيه إلى تناسل الصور قد سجن البشرية في مرآة وقد أقصى تماماً "القطب الثالث" أي المرجع الخارجي الذي كان "سوسير" قد أقصاه أو الذي يعد ثالث ثلاثة في مثلث ريتشاردز واوجدن[*].

---

(125) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مصدر سبق ذكره، ص41.

(*) "بالتفصيل راجع الفصل الأول حول المرجع".

وانطلاقاً من هذا التحديد نعرض بإيجاز لما يهمنا من نظرية "بيرس" في مجال الصورة ونشير بذلك للخطاطة التالية التي تشكل الهيكل العام للنظرية:



وانطلاقاً من هذا التحديد يخلص "بيرس" إلى ما يسميّه مقولات الأولانية والثانيانية والثالثانية.

1- الاولانية: هي نمط الوجود الذي يقوم على واقع كون موضوع/ ذات هي موضوعياً كما هي من دون اعتبار أي شيء، آخر، أنها وجود الشيء أو الذات.

أن مضمون هذه المقولة يتحدد في الأحاسيس والنوعيات كالألم والخوف والفرح والحزن، وكالأحمر والأخضر والمر والخشن واللين، هذه الأحاسيس وهذه النوعيات هي كما هي ولا تحدد إلاّ من خلال خصائصها الذاتية من دون تساؤل عن تجسدها أو عدم تجسدها في شيء آخر...

إن الطابع الكلي واللامحدود للاولانية هو الذي يجعل من وجودها وجوداً هشاً إذ أن وعي معطياتها هو قتل لها: إنني أشعر بألم" إحساس غامض وغير محدد" لكني

بمجرد أن أحدد طبيعة هذا الألم فأنني أكون قد تجاوزت الاولانية لكي ادخل في نظام الثانيانية.

2- الثانيانية: وهي وجود الواقعة الفعلية، أي نمط وجود الشيء، أي الانتقال من التواصل المنفلت إلى الوجود العيني المتجسد بمقولتي الزمان والمكان، فإذا كان الأحمر في ذاته غير قابل للوصف، وإذا كان الألم والسعادة غير قابلين للتحديد من خلال خصائصهما الذاتية، فإن الانتقال إلى الثانيانية معناه نقل هذه الأحاسيس وهذه النوعيات من الطابع اللامحدود إلى المحدد ضمن وقائع قابلة للإدراك كوجود عيني فالأحمر قبل وجود شيء أحمر لم يكن سوى مكان لكنه وقد تجسد فيثوب احمر "وعلم أحمر" فإنه يتحول من الإمكان إلى الوجود.

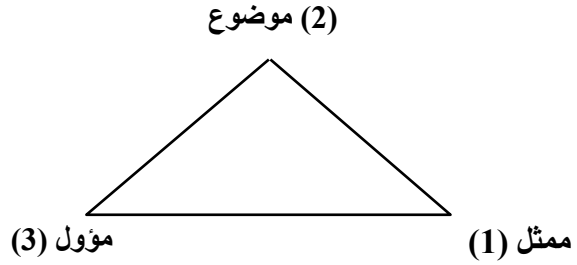
3- الثالثانية: هي الشرط الضروري لإنتاج القانون والضرورة والفكر والدلالة فلا يمكن للأول أن يحيل على الثاني إلاّ من خلال وجود عنصر ثالث يربط بينهما، أي هو العنصر الوسيط. أن العادة التي تسمح لنا بتأويل سلوك معين، والقانون الذي يجعل من الحديد يتمدد بالنار، والذي يسمح لنا بالربط بين الأحمر كوجود غير محدد إلى الأحمر كوجود حقيقي، كل هذه العناصر تشتغل كثالثانية تسمح لنا بالتخلص من مقتضيات الوجود العيني والتحليق بعيداً، أي خلق عالم تجريدي نفسر به الواقعي والخيالي على السواء[126] وفي الوقت ذاته يتخلص من الثانيانية لأنه لا يتجه نحو الواقعة الفعلية بل ينحرف نحو الوسيط حسب حيث يوجد الوجود السيميوطيقي.

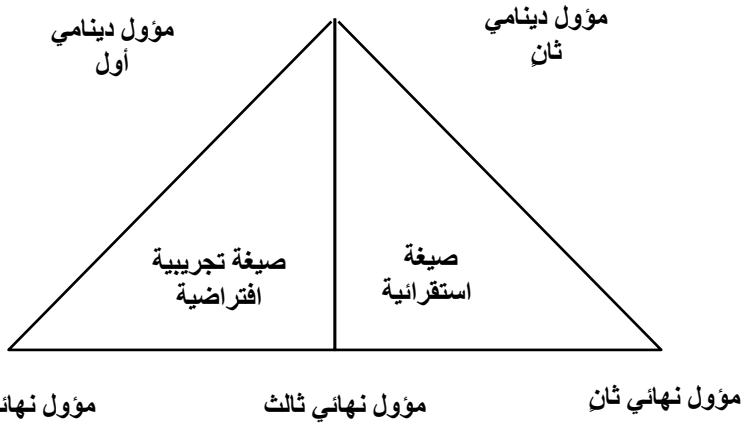
---

(126) ينظر حول الموضوع بالتفصيل بنكراد، سعيد: سيميائيات بورس، في مجلة علامات مصدر سبق ذكره ص5- 32، وكذلك دالودال جيرار، بيرس أو سوسير، مصدر سبق ذكره ص114-124. وينظر الماكري، محمد: الشكل والخطاب ص33-65.

ومما تقدم فإن "بيرس" لا يعد العلامة وحدة تقصد لذاتها بل كعلاقة بين علامات جزئية. ومن هنا لا تعد العلامة كذلك إلا بكونها مشتملة على العناصر الثلاثة:

❐ممثل ❐موضوع ❐مؤول





وفي ضوء هذا المخطط فأننا نورد بعض الإيضاحات في المخططات التالية:

مراتب الوجود العلامات الجزئية	الاولانية	الثانيانية	الثالثانية

ثلاثية الممثل	ع. نوعية	علامة مفردة	ع. قانون
	أيقون	مؤشر	رمز
ثلاثية الموضوع	أيقون	مؤشر	رمز
ثلاثية المؤول	ع. حملية	ع. قضائية	ع. برهان

أما بخصوص المؤول سواء ما اتصل بالمؤول في ذاته "كعلامة" أو بالمؤول الذات "الإنسان" فيمكن تمثيلها بالجدول التالي[127]:

المقولات الظاهراتية	**باعتبار المؤول علامة**	**باعتبار المؤول أنساناً**
الاولانية	المؤول المباشر	المؤول الشعوري
الثانيانية	المؤول الدينامي	المؤول الطاقوي
الثالثانية	المؤول النهائي	المؤول المنطقي

لقد اختصر "جيرار دالودال" نظرية "بيرس" في تطبيقاتها على الحقل البصري في العمل الذي أنجزه حول "لوحة الموناليزا" لـ "ليوناردو دافنشي" وهو عمل يتميز بالدقة والبساطة والاستثمار شبه الحرفي للخطوط العامة للنظرية، ولا يريد الباحث سرد هذا التحليل لأن البحث هنا سيقتصر على المفاهيم[*] ولقد كانت وقفتنا عند النظرية بشيء من الإيجاز. نظراً لطابعها التفصيلي التفريعي الذي لا يمكن اختزاله أكثر من دون الإخلال بالمفاهيم العامة، ولأن النظرية تعتبر الطرح الأنسب لمعالجة المعطيات البصرية.

وسنعرض بعض المفاهيم "السيميوطيقية" في الصورة التي تقترب وتبتعد عن المفهوم البيرسي.

---

(127) ينظر فاخوري، عادل، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيميائيات الحديثة، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص13- 40 .

(*) يوجد تفصيل التحليل في الماكري، محمد، مصدر سبق ذكره، ص65-66 .

بالنسبة لشارل موريس، فإن العلامة الأيقونية هي "أية علامة تشبه من بعض النواحي ما تشير إليه، فالأيقونية بالتالي هي قضية درجة[128].

لقد فه"موريس" الايقونية على نحو عريض نوعاً ما، وأراد أن يطبقها على الظواهر المتعددة للفن، ولاحظ في الوقت ذاته أن هذه العلامة "الايقونية" في تشابهها مع الموضوع تمتلك تأويلات شتى على نحو كامن. ومن وجهة النظر هذه، عد "موريس" أعمال الحركات المتنوعة في الرسم والنحت متجانسة التكوين سيميائياً، كما عَدَّ الفن التجريدي ذا معنى دلالياً. ففي مقالة بعنوان "علم الجمال ونظرية العلامات" كتب "الفن التجريدي ليس سوى مثل متطرف من الشمولية العالية للتعالق الدلالي" Semantic Correlaitons" هي شمولية العلامات التصويرية المعقدة[129].

فالايقونية في رأي "موريس" إذن هي ميزة الرسم والنحت والفنون الأخرى وبضمنها الموسيقى.

"إن التشابه الخارجي البسيط مع الحياة لم يكن قط هدفاً للفن الحقيقي ولا يحدد معناه الداخلي، فتمثيل الخصائص الأساسية والمميزة للعالم المحيط والحياة الروحية للإنسان قد جذب اهتمام الفنانين العظام في شتى العصور على نحو ثابت، لذلك فأن تشابهاً معيناً بين الصور الفنية والحياة لا يمكن أن يسلك سلوك المبدأ التحديدي لتحليل الفن"[130] وطور"موريس" عدم كفاية هذا التشابه الخارجي للتعبير عن الجوهر الجمالي للعلامة الايقونية، فالفن في نظره هو لغة من نوع خاص، لذلك اهتم "موريس" أساساً بالوظيفة الانفعالية – التعبيرية للفن وليس الوظيفة المعرفية، ففي رأيه يمتلك الفن واللغة على نحو مشترك قابلية تعيين الأشياء والظواهر فضلاً عن تصوير

---

(128) Charles Morris, Signg ,p.191. Behavior.N.Y.,1946 and Language, ترجمة خاصة بالبحث.

(129) المصدر السابق، ص143.

(130) المصدر نفسه، ص183.

موقف تجاههما.ثم طور فكرة المعنى والقيمة المكتفيين بذاتهما للعلامة. ويقول "أن علامة كهذه ينبغي أن تكون لها دلالة ولكنها ليست بها حاجة إلى أن تنوب عن شيء، فرسم "القنطور" يدل على نوع معين من الحيوان ويمكن للمرء أن يهتم بهذه الدلالة من دون أن يكون هناك أي قنظور[131].

هنا يطور "موريس" فرضيته الأساسية في سيمياء الفن "أن العلامة الايقونية فريدة بين العلامات في كونها تدل بنفسها- أعني أن العلامة – الوسيط نفسها لها خصائص دالة"[132] وبهذا يتوصل إلى فرضيته القائلة باستقلال الفن عن الحياة واكتفائه الذاتي. وتمثل محاولة "بيرس" في الاكتفاء الذاتي للفن تطويراً للمقولة الألسنية السوسيرية التي تُحلُّ المدلول محل "المرجع" "راجع مبحثنا في الفصل الأول حول المرجع" الأمر الذي أدّى إلى اندلاع مجال البحث في هذه النقطة كما سنرى:

لقد أثار مفهوم بيرس وموريس عن الايقونيّة ردود أفعال عديدة وصار موضوع مناقشات حيوية. إذ إن هذا المفهوم لم يلق قبولاً واسعاً في أوساط الباحثين الأوروبيين والأمريكيين. فظهرت مجموعة من الأبحاث تحاول جاهدة إضفاء طابع المماثلة على الصورة إلى درجة إقامة حدود فاصلة مثلاً بين لغة الصور ولغة الكلمات.

لقد قام "كرستيان ميتز C.Metz" بالكشف عن طروحات كلا الاتجاهين. ففي رأيه إن ما يميز الصورة البصرية عن بقية الأنظمة الدالة ومنها اللغة، هو حالتها التماثلية أو ايقنتها في اصطلاح السيميولوجيين، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله، فصورة القط تشبه القط فعلاً، في حين لا يشبه القط في شيء العنصر الصوتي أو العنصر المكتوب/ قط. غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها

(131) Moris,Singnificance,Cambridge.Mass.1964.P67.

(132) المصدر السابق ص68-69.

العـام وهـي إضـافة إلـى ذلـك تحتـوي علـى مجموعـة مـن العلاقـات الاعتباطيـة بموضوعها[133].

فأن نجعل عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى إسقاط للجزء على الكل. وكما لا يصلح أن نعمم الظاهرة الصوتية في اللغة الطبيعية على النسق العام لهذه اللغة، فإنه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها وباستقلال عن بقية الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة.

أن أهمية المماثلة تتجسد "وحسب ميتز" في كونها وسيلة لتحويل"الاسنن"[*]، فعن طريق تشابه الصورة لموضوعها "الواقعي" تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة التي تستفيد هي نفسها بالاسنن التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه، وبالرغم من انفراد الصورة بمجموعة من الخصائص التي تجعلها تدخل طبيعياً ضمن الحقول التطبيقية للسيميولوجيا البصرية فأنها لا تشكل "حسب ميتز أيضاً" إمبراطورية مستقلة أي عالماً منغلقاً لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصورة مثل الكلمات ومثل كل ما تبقى، من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب "الارتماء" في لعبة المعنى في حركتها لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات... إن سيميولوجيا الصورة لا تضع نفسها خارج سيميولوجيا عامة[134].

فالرسم باعتباره "حقلاً" يمتلك خاصية "مادة التعبير" أي أن الصورة في الرسم تتميز بكونها مصنوعة باليد، فردية وثابتة، والشيء نفسه بالنسبة للصورة الفوتوغرافية فهي كالرسم فردية وثابتة لكنها تختلف عنه وتشكل حقلاً مستقلاً بذاته، لكونها منجزة

---

(133) ينظر غرافي، محمد: قراءة في السيميولوجية البصرية في مجلة فكر ونقد السنة الثانية، العدد 13، دار النهضة الرباط، 1998، ص119.

(*) جمع سنن.

(134) المصدر السابق ص119– 120.

آلياً، وكذلك الشأن بالنسبة للصورة السينمائية فأنها مصنوعة آلياً ولكنها متعددة ومتحركة ومتآلفة مع بقية العناصر السمعية "كلام موسيقى وإشارات كتابية"[*].

أما التحليل السيميولوجي، فإن التصنيفات التي يقوم بها لأنظمة الدلالة لا تأخذ في الاعتبار وحدات المقصدية الاجتماعية الواعية. فالوحدات التي تحاول السيميولوجيا استنباطها والتوجه نحوها هي التشكيلات البنيوية للأنظمة أي الأشكال بالمعنى اليلمسليفي "نسبة إلى يلمسليف"، أي أشكال المحتوى وأشكال التعبير. فقد انطلق يلمسليف في اللغة من محاور الكلام الذي هو "كيان علائقي قائم على استقلال داخلي بين عناصره" ولم يكتف بالتجزيء على غرار بعض البنيويين، بل وصل إلى مرحلة الصياغة والتركيب مشدداً على تناقضهما البنيوي، قال "إن نظرية الكلام يجب أن تبرهن على فرضية وجود علاقات تركيبية منطوية على العلاقات القياسية[135]". ولأجل إعطاء معنى لهذين المصطلحين، فإن "هلمسليف" يؤكد على أن المحور التركيبي ينطوي على مجموعة محددة من العناصر المتتالية تتداخل بعضها مع بعض داخل صيغ وأوزان وأشكال، ويجمع المحور القياسي عناصر على وفق إمكانات لداخلها إضافة إلى قواعد تسوغ طرائق هذا التداخل والانسجام. وأكد على نوعين من العلاقات استبدالية وإختلافية، كل وحدة قادرة على التداخل مع الوحدات الأخرى في السياق الأفقي ذاته، هذا يعني أن كل وحدة تخالف الوحدات الأخرى التي بإمكانها التبادل معها في المكان وفي السياق ذاتهما... ويرى أيضاً إن التعبير والمحتوى لا يعرف أحدهما إلاّ في علاقته بالآخر. "سوسير" يومض هنا أيضاً في إطار العلاقة التي يؤسس فوقها الدال والمدلول وفي جدلية الترابط داخل إطار سيميائي[136].

(*) سبق أن تمت المقارنة بين الحقول السيميائية في مبحث مصطلح الصورة.

(135) ينظر أبو منصور، د.فؤاد: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1985، ص47.

(136) المصدر السابق.

والحال فإن دراسة الصورة على وفق هذا المنظور لا تقتضي البحث عن نظام وحيد وجامع لها يقوم وحده بإعادة الاعتبار لمجمل الدلالات الملحوظة في الصور وينفي إمكانية ظهور هذه الدلالات خارج الصورة، فليس كل شيء أيقونياً في الايقونية في حين يمكن العثور على ما هو أيقوني خارج الايقونة ويخلص "ميتز" إلى مجموعة من الملاحظات:

1. إلى جانب مشكلات الايقونة المنطقية التي تحدث عنها "بيرس" ومنها بالتحديد الايقونات البصرية، باستطاعة الخطاب البصري أن لا يكون تماثلياً لأن المماثلة البصرية تخضع لتغيرات كميّة كمسألة درجات الايقنة في مستوياتها المتعددة.
2. كما يخضع الخطاب البصري أيضاً لتغييرات كيفية. مفهوم التشابه يختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى، وفي الثقافة الواحدة نعثر على مجموعة من محاور التشابه، لأن تشابه شيئين يتم دائماً في علاقتهما برابط ما.
3. إن الخطاب البصري يستطيع أن يشكل درجة قوية من الايقنة من دون أن يكف عن احتواء علائق منطقية نسقية غير ايقونية "لأن بعضها اعتباطي" على الرغم من أن مجال بروزها هو الأيقونة... الخ.

إن ما يظل صحيحاً في نظر ميتز.. هو أن السيميولوجيا البصرية ليست أساساً نشاطاً بصرياً، وهذا ما يجعل إغلاق حقل الصور على نفسه أمراً لاغياً، والنقاء البصري أسطورة، ولهذا كله فأن المماثلة الأيقونية – وهو مفهوم يجب أن يحاط بعناية كاملة لأنه يحدد الخاصية الأكثر حضوراً في العديد من الصور، لا يمكن أن يشكل بالنسبة إلى التفكير في الصورة غير نقطة انطلاق.. فما هو أبعد من المماثلة

هو نقطة البداية، بالنسبة إلى السيميولوجيا وإلاّ فلا يبقى هناك ما تقوله عن الصورة سوى أنها مشابهة لموضوعها[137].

والخلاصة أن "السيميوطيقا والسيميولوجيا" لم تعد تهتم أولاً بالطابع الذي ينفي الكذب والصدق بالنسبة للوقائع والمراجع لإحراز التبرئة الأفلاطونية، ولم تعد تهتم ثانياً بجعلها محاكاة" الفعلي وما هو محتمل" في المفهوم الأرسطي، كما لم تعد تهتم ثالثاً بفهم عمليات الإدراك الباطني والتأملي التي رُبطت بهيمنة كل المحاكى على عناصره والمركب على أجزائه كما اقترح الجشستالتيون.. لكنها بدأت تؤسس عالماً مكتفياً بذاته بدءاً من زعزعة الفروض الأيقونية "التماثلية" ثم زعزعة فروض "الكلية" والقوانين الداخلية الحتمية المستعارة من المحاكى الأول على نحو أو آخر لصالح مفهوم الانفتاح العلامي وجدلية الحضور والغياب حيث لا توجد هذه العلامة إلاّ في سيرورة تركيبية فقط.

ومن هذا المنطلق العلامي تبدأ عمليات بناء الوسائط والعلائق على أساس أنها الحقيقة الوحيدة، بحيث لا تصبح الغيرية هي صلب عملية شطب التماثل في الأشكال البصرية، بل تتعداها إلى الأفكار والمحتويات التي تُعلَّم هي أيضاً كالأشكال، كما أنها لا ترتد في تحليل أبنيتها إلى عناصر ذات طابع مرجعي بل إلى عناصر ذات طابع علامي محض يتناسل في داخله، يعبر عنه بلعبة العلامات، إن هذه اللعبة إذا أزحنا الدلالة السلبية للكلمة، تعد وقتها مثمرة وهذه الثمرة هي "روح الفن".

إن الشعار الذي رفع في مشارف هذا القرن وهو أن كل ما على خشبة المسرح علامة يعود ليشمل كل البنى الفنية بحيث يمكن ترديده: كل ما في اللوحة علامة وما إطار اللوحة إلاّ الحدود اللمسية لا البصرية للعثور على اللوحة خوفاً من تبددّها في الزمان.

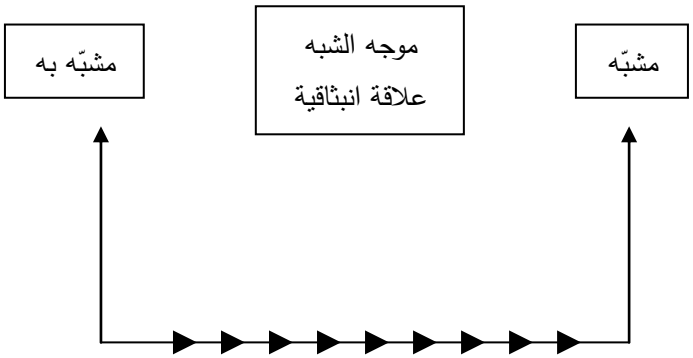
---

(137) ينظر، غرافي، محمد: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مصدر سبق ذكره، ص123.

التحليل البلاغي لبنية الصورة

يقوم تحليل بنية الصورة الأدبية "الاستعارة"على ما يأتي:

الاستعارة البسيطة



إن الحركة تكمن في المشبّه. المشبّه به وسيلة إيضاح إن صح التعبير، ويكون وجه إما الشبه مربوطاً بخيط واهٍ... مثل قول الشاعر:

لا تسقني كأس الملام فإنني صبٌ قد آستعذبتُ ماء ملامي[138]

المشبّه به الماء، والعلاقة بين الملام والماء واهية جداً، أو أن يكون الرابط غليظاً مثل: صديقي أسد "الشجاعة".

الاستعارة المركبة

(138) الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى: المدانة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت (د. ت)، ص244.

المشبه به مركّب	وجه الشبه	المشبّه مركّب

علاقة متداخلة

سفينة تمخر البحر ←كـ قطـة تمـوء وسـط الضـباب

وتجري الاستعارة دائماً من المشّبه به "الموجود فعلاً" إلى المشبّه الموجود تخيلاً. وإذا انعكست المسألة وأصبح المشبّه موجوداً والمشبّه به غائباً فهذا

من الاستعارة المقلوبة لإعطاء الصورة كياناً استدلالياً ولكن في بنيتها العميقة ترتد إلى النسق المشار إليه مشبّه به← مشبّه[139].

ففي قوله تعالى: ﭽ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﭼ الصافات: ٦٣ - ٦٥[140]. "**قيل منبتها في قعر جهنم وأغصانها ترتفع إلى دركاتها**". والطلع للنخلة. فاستعير لما طلع من شجرة الزقوم من حملها أما استعارة لفظية أو معنوية وشبه برؤوس الشياطين دلالة على تناهيه في الكراهة وقبح المنظر، لأن الشيطان مكروه مستقبح في طباع الناس لاعتقادهم أنه شر محض لا يخالطه خير، فيقولون في قبيح الصورة: كأنه وجه شيطان، وإذا صوره المصورون جاءوا بصورته على أقبح ما يقدر وأهوله، كما أنهم اعتقدوا في ذلك أنه خير محض لا شر فيه فشبهوا به الصورة الحسنة.

قال الله تعالى: ﭽ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﭼ يوسف: ٣١. وهذا تشبيه تخييلي[141]. فأصبح هنا المشبّه به تخييلاً والمشبّه واقعياً، لكن التخييل كما هو واضح آنفاً يرد المشبّه والمشبّه به إلى طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في

---

(139) ينظر، القزويني (الخطيب): التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه، عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى: مصر، د.ت. ص238.

(140) الصافات: 65.

(141) الزمخشري: أبي القاسم جار الله محمود الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار المعرفة للطباعة والنشر ج3، بيروت. د.ت ص342.

صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم. أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين من دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في دورتهما الأولى في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة[142].

من هنا كان يقال ابتداءً من القرن الرابع أن التشبيه قد يكون في الهيئة –

رسم حصان = حصان في الواقع

حصان = قوة – في المعنى

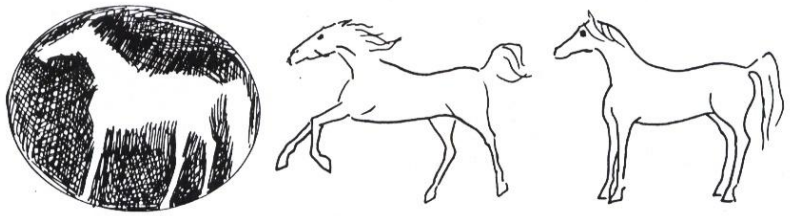
قد يقع تارة بالصورة، والصفة الأخرى بالحال والطريقة

حصان = الركض

حصان = واقف

حصان = أبيض

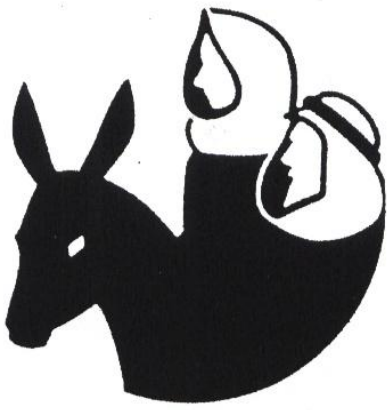
حصان = أبيض (لون)



(142) ينظر عصفور. د. جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 172.

وسواء كانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس أم أساس من العقل فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة وليست علاقة اتحاد أو تفاعل، بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في الدلالة ولو على سبيل الإيهام، أو تفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هي محصلة لهذا التفاعل، بل إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك في الصفة أو في مقتضى أو حكم لها كما يقول عبد القاهر الجرجاني[143].

ويرى الجاحظ أن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية[144]، وان الشبه لا يخرج المشبهات من أحكامها وحدودها، وان إطلاق الكلب على الإنسان لا يعني الخلط بين تعريفيهما. ويرى الجاحظ أن الحيوان يشبه بآخر في الصورة والأعضاء أو في الثوب والتخلع في المشي واللون[145]".



(143) المصدر السابق الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً ج1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ط1، دمشق 1986، ص25.

(144) الحيوان: ج1، ص99.

(145) المصدر السابق.

إن وجود الشبه هنا أمر يرتد إلى الأشكال والهيئات الخارجية ولا يقوم على ملاحظة نوع من النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة، بل يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب الذي يشكل نسيج التجربة الإنسانية.

مما تقدم سوف نرى مكانة الاستعارة في الرسم كما في اللغة. وتظل الاستعارة مبدأ جوهرياً كما يقول "أرسطو": **إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلّم أنها لا تمنح للآخرين**[146]".

ربما نسأل ما علاقة اللغة في قراءة بنية الصورة البصرية أو التساؤل بإمكانية اشتغال الصورة كلغة، وهل يمكن الحديث عن لغة للصورة على غرار اللغة الطبيعية التي تشتغل عليها اللسانيات؟ هل يمكن التسليم بوجود تشاكل عام بين الصورة واللغة من حيث انتظام بنياتها؟ والباحث لا يود أن يطول البحث في إشكالية "التمفصل المزدوج" للسيميولوجيا البصرية، ولكن من المهم الإشارة إلى أنه في تناول أنظمة التواصل ترفض بعض الدراسات الاعتراف بكل نظام لا يخضع لمبدأ "التمفصل المزدوج" كما هو قائم في اللغة الطبيعية وتنزع عنه بالتالي صفة لغة، وأشار "شتراوس" إلى انه يعدّ الرسم لغة، لأن هذا الفن يتوفر في رأيه على وحدات من الدرجة الأولى هي بمنزلة مدلول حيث يقابلها في اللغة مفهوم ألمونيم ويعد أشكال الرسم وألوانه وحدات إختلافية يقابلها في اللغة مفهوم الفونيم[147].

وتتحد بعض الآراء التي لا مجال لذكرها في القاسم المشترك بين اللغة والصورة خاصة في مفاهيم مثل العلاقة والدال والمدلول والرسالة، إضافة إلى أن هذه المفاهيم

---

(146) ناصف. د. مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط3، بيروت، 1983، ص124.

(147) ينظر غرافي، محمد: قراءة في السيميولوجيا البصرية: مصدر سبق ذكره، ص127.

تشكل عناصر مشتركة بين جميع أنظمة التواصل، ففي الرسوم البيانية والعلامات الطرقية ثمة بشكل عام وحدات اعتباطية، وفي صور أخرى مثل الرسم فإن وحداتها ذات طابع رمزي "بالمعنى السوسري" للمصطلح.

وهكذا فأن السحاب المرسوم "دال يمثل" في رأي ج – مونان السحاب في الواقع "المدلول"، وصورة كرة حمراء تدل على كرة حمراء، وهذا ما يشبه الاستعارة البسيطة في اللغة. ولكن الأمر يختلف فهناك، تحولات لانهائية ابتداءً من العلامات الاعتباطية التامة "الهلال الأخضر الخاص بالصيدليات" مروراً بالرموز الأشد عرفية "شوكة الطعام والسكين بالنسبة للمطاعم" حتى الرموز الخالصة "صورة البيت التي تدل على أن الأمر يتعلق بهذا البيت"، وتصير المسألة أكثر تعقيداً حين يتعلق الأمر بالصور الأشد كثافة في بنائها الدلالي "لوحات الفن السريالي مثلاً"حيث يغيب كل مؤشر اعتباطي أو رمزي يمكن أن يسهم في قراءة الصورة وحصر مجالها التأويلي[148].

ولأن مجال بحثنا هو بنية الصورة فلا بد من إيجاد طرق توجه القراءة الصحيحة للصورة، فأمام بعض الصور يتم إدراك وفهم الصورة تلقائياً ومن دون تعلم أو إدراك مسبق، وذلك عن "طريق نقط قوية إليها يتجه النظر بشكل طبيعي" كما يرى الباحث "بليسي" A.Plecy في كتابه "نحو أولي للصورة". وهنا يمكن الحديث عن وجود نظام سيميولوجي مدرك، لكنه لا يظهر بشكل واع أو في أغلب الأحيان لا يوجد أي نظام سيميولوجي على الإطلاق، وهنا يجب على القارئ خلقه وتشكيله عبر رصد مكونات ومعطيات الصورة أي عبر معالجة الصورة وبتعبير "ا.بليسي": يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها".

التحليل الأدبي لبنية الصورة

(148) المصدر السابق ص128.

يمكن الدخول إلى تحليل بنية الصورة في الرسم إجرائياً من خلال المهيمنة الياكوبسانية "نسبة إلى رومان يوكابسن" التي تقترح ما يأتي:

السياق "المرجع"

الرسالة

المرسل ——————————————— المتلقي

الاتصال "القناة"

الشفرة "السنن"[149]

إن لهذا الأنموذج دوراً مؤثراً في تحليل نصوص اللغة الاشارية البحت، الكلامية منها والايقونية، غير انه يتطلب مزيداً من التفصيل عندما يطبق على نصوص أكثر تركيباً من اللغة الطبيعية الاشارية ويتميز النص المركب في أساسه بوجود قيمة إيحائية إلى جانب القيمة الاشارية. وسنحرك المهيمنة عند "ياكوبسن" في المهيمنة في فن الرسم، فإذا اعتبرنا استناداً إلى المنهج السيميوطيقي البنائي أن المهيمنة في الفن هي "الرسالة" فأننا سنعتبر أن الرسالة هي كل حسابي متكون قبلاً من ستة أطراف وسنبحث من جديد عن مهيمنة أولى هي:

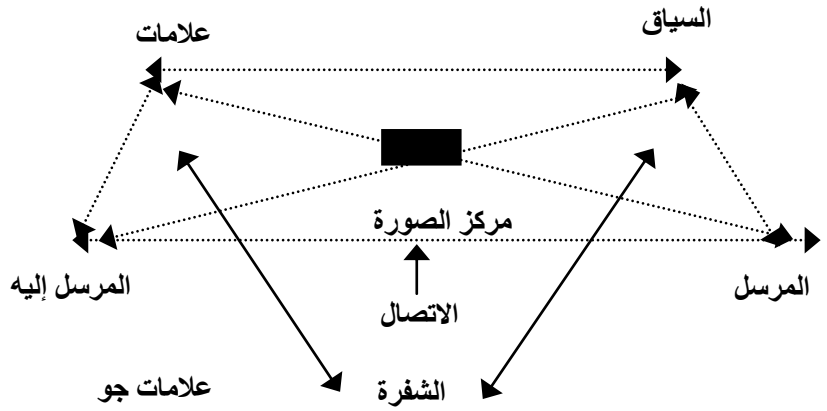
الخط أو اللون أو المساحة أو الظلال... الخ، والخط عند "تولوزلوتريك" هو عنصر الرسالة المهيمن الأول الذي تتفرع منه البنية الكلية للعمل، حتى صار الرسم أكثر توضيحاً وميلاً للإعلان وأسس له.

في حين تكون المساحة اللونية عنصراً مهيمناً عند ما تيس والظلال عند رامبرانت والضوء الشمسي عند الانطباعيين... الخ.

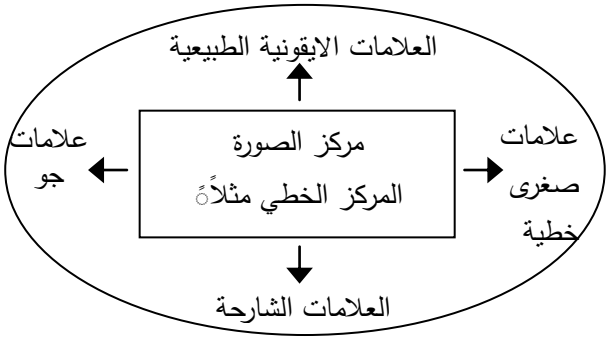
---

(149) ياكوبسن، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988 ص27.

يمكننا رسم خطاطة تمثل المحتوى المركزي للمهيمنة كما يأتي:



إن جميع الأطراف هي متحققة على وفق هذا المخطط لكن الرسالة هي العنصر المركزي الذي سوف ينفتح على تخطيط رسم الصورة



ويخضع هذا التقسيم إلى تفريعات مهيمنة أخرى هي:

1. قانون الأهمية Law of Principality

فالشيء البارز والكبير في بنية الصورة غالباً ما يكون مسؤولاً عن الوحدة، ويكون بمجموعة عناصر مهيمنة. ثم تكون العلامات المصاحبة هي وحدات فرعية شارحة ومصاحبة.

2. قانون التكرار Law of Repetition

حيث تكون بنية العمل أو المهيمنة هو خلق نوع من التعاطف والترابط سواءاً في الحجم أو اللون، من حيث جعل هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى مهيمنة يتم تأكيدها، كما فعل "تيرنر" في إحدى لوحاته حين رسم إحدى سفن الصيد باللون الأحمر ورسم سفينة باللون الأبيض وعلى الشاطئ رسم نوعاً من السمك احمر اللون ونوعاً آخر أبيض اللون.

3. قانون الاستمرار Law of continuity

تتكون البنية هنا من قوانين تناظرية كما في "الأوب آرت" الفن البصري.

4.قانون التقويس Law of curvature

أي أن الأشكال في اللوحة عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات والأقواس التي يمكن رسمها لتوضيح الأشكال البارزة منها. ويرى "ركسن" إن هذا القانون قد هيمن على فن عصر الباروك ونتاجه الفني[150].

وهناك مهيمنات أساسية على وفق المخطط السابق قد تتفرع إلى مهيمنات ذات طبيعة مختلفة مرجعية أو جمالية... وهذا ما شكل الاتجاهات الأساسية للرسم في تاريخ حقبه المتعددة.

فرضيات في بنية العمل الفني

1- البنية المتراتبة Stratified structure

(150) ينظر عبد الحميد شاكر. العملية الإبداعية في فن التصوير، مصدر سبق ذكره، ص147.

بتحليله لبنى أنماط مختلفة من الأعمال الفنية، يلفت "انكاردن" النظر ليس فقط إلى عناصرها المتعددة، وشخصيتها المتعددة المستويات، بل كذلك إلى العلاقات الوثيقة الوجودية والوظيفية بين الطبقات المختلفة ففي مقطع مستعرض تظهر أغلبية الأعمال الفنية كأنظمة مترابطة تؤدي طبقاتها الدنيا دور الأسس الوجودية للطبقات العليا. فالطبقة "الأدنى" مؤسسة على خاصيّات منتخبة من الأساس المادي. ويوضح انكاردن متطلبات هذه البنية كالتالي:

أ. العمل الفني يؤلف من عناصر متغيرة الخواص "في الرسم: الألوان، الأشياء المصورة، الخطوط... الخ".

ب. العناصر المتجانسة: تنضّم في مجموعات ذات نظام أعلى مثلاً: معاني العلامات، معاني الأشكال، وهذا النظام الأخير ينضم بدوره إلى تكوينات فنية أعلى منه مجموع العلامات في التركيب. وهكذا تتحد في نهاية الأمر كل التكوينات المبتدعة في عنصر مفرد من العمل، منتشر عادة على امتداد العمل كله "مثلاً طبقة المعنى في العمل نفسه"[151].

ج. إن العن في كلية العمل ولكنه يبقى عنصراً واضح المعالم في الكلّ في حالتين معاً: بنية العمل، والشكل الذي يتخذه في التقبل الجمالي.

د. ينبغي أن توجد رابطة عضوية بين العناصر الأساسية ذات النمط المذكور تنشأ من ماهياتها وتضعها جميعاً في كل العمل "المفرد"[152]. عنصر الأساس للعمل، يجب أن لا يفقد شخصيته الفردية المستقلة.

2- البنية الكيفية Qualitative structure

(151) ينظر The Structure of Artworks مصدر سبق ذكره، ص38.

(152) المصدر السابق ص39.

عند تحليل بنية العمل الفني يمكن أن نشير إلى إمكانية اكتشاف الطبقات المختلفة في أنماط مستقلة من الأعمال وبمعزل عن الدقائق البنيوية المحض بعض الكيفيات الفعالة جمالياً. فالكيفيات ذات التكافؤ الجمالي في الأنماط المختلفة تظهر في كل طبقة من طبقات العمل وتخلق بنية كيفية مميزة ذات أهمية حاسمة بالنسبة لقيمة العمل. وهنا سنضع تعريفاً لفكرة هذه البنية محاولين في الوقت ذاته أن نبيّن صلتها بالبنية المتراتبة المذكورة آنفاً.

من بين تسع مجموعات كيفية في تحليل "انكاردن" سنلفت الانتباه إلى اثنتين منها. مجموعة الكيفيات المادية ومجموعة الدقائق الشكلية، بوصفهما مجموعتين لهما أهميتهما، يقول: "ليس صحيحاً أن كل الدقائق الشكلية، وحدها فقط ذات تكافؤ جمالي، الكيفيات المادية لها هذه الميزة"(153).

إن ظهوراً لنمط معين من التكييف الأساسي مصحوب بما هو "ممثّل" لكل مجموعة خاصة من الكيفيات. وبكلام آخر: إن ظهور بعض الكيفيات من كل مجموعة خاصة ذات تكافؤ جمالي هو نتيجة.. لا يمكن اجتنابها.. وعلى سبيل المثال، إن انبثاق كيفية أساسية يجب أن يترافق مع سلوك محدد، ايجابي أو سلبي لتمظهرها في العمل،وهو سلوك يمثل "تفوقاً" مؤكداً ودرجة معينة من الأصالة والجدة.

وبهذه الطريقة يسوّغ "انكاردن" فرضيته القائلة بأن في العمل الفني ثمة نظاماً للكيفيات الدالة جمالياً،ومخططاً متناسقاً لكيفيات منظومة تراتبياً، هذا النظام أو هذا المخطط حاسم بالنسبة للتحديد النوعي للعمل(154). "سنتعرض لنظام الكيفيات في المبحث القادم".

إن المغزى النظري لهذه القضايا يكمن في إمكانية الوصول إلى مقاربة جديدة تماماً "لمشكلة موضوع العمل الفني، وبنيته، وقيمته الجمالية". وهذا يتطلب إسهاباً

(153) Ingarden:Studies in Aesthetics,Vol.II.300-301.

(154) ينظر المصدر السابق.

واسعاً في هذه المشكلات، هنا أود أن المح فقط إلى مسألة العلاقة بين البنيتين: البنية الكيفية، والبنية المتراتبة للعمل الفني. هذه العلاقة قد أوّلت أحياناً على نحو مغاير، وعوملت مع الكيفيات ذات التكافؤ الجمالي بوصفها طبقة أخرى. والباحث يعتقد أن العوامل التي تقرر شكل التعيين يمكن العثور عليها في عنصرين معاً: العمل الفني والملامح الثقافية للمرحلة التاريخية التي يحدث فيها التعيين.

إن التعيين هو في المقام الأول تعبير عن العلاقة بين العمل الفني والمناخ الفني للمرحلة، فالعمل عادة يقترح شكلاً أنموذجياً للمرحلة المعنية، أما تأثير البناء الفردي للمتقبّل فعادة هو ذو أهمية ثانوية.

منبع الصورة

1- الصورة التخييلية "الذهنية"

غالباً ما يكون للصورة الذهنية في العمل الفني "إلى جانب دوافعها الواضحة معنىً خاف لا ندركه على نحو مباشر على الرغم من أن هذا المعنى قد يكون بالغ التأثير منذ البداية.

تأتي هذه الصورة نتيجة لفعل إبداعي لاشعوري بصفة جزئية وتعمل عملها في الذهن "المشاهد أو الفنان" من دون وعي منه في قليل أو كثير، يرجع تعقيدها إلى تلك الحقيقة عينها الماثلة في عدم وضوح معانيها على نحو مباشر، إن إدراكها لا يتم إلاّ على خطوات من خلال مبادرات ومراجعات وتخمينات وتساؤلات[155].

إن المعرفة بالصورة الذهنية، كما يستدل من التسمية، شكل متوسط من المعرفة بين أوجه الإدراك والذاكرة والخيال، والمعرفة عند سارتر ليست فعل قصد بذاتها بل

(155) ينظر، هاوز، أرنولد، فلسفة الفن، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1968، ص109-110.

نظام من القواعد تستند إليه أفعال القصد، وهي فضلة لتجربة سابقة يستفيد منها المرء حين يكون أفكاراً وصوراً ذهنية جديدة.

ويمكن تعريف الصورة الذهنية نفسها من هذا المنظور على أنها معنى كامل يكونّه قصد يستند إلى معرفة: "لا يمثّل المرء لنفسه سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما، فالصورة الذهنية لا يمكن أن يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها". أي أن المعرفة تحقق في الصورة الذهنية التكامل البديهي في هيئة موضوع محدد[156].

قد يتخيّر الشاعر لفظاً بعينه والفنان شكلاً محدداً بدلاً من لفظ آخر وبدلاً من شكل آخر من دون أن يدري سبباً محدداً لذلك، قد ينتقي الشاعر صورة تعبيرية ذات دلالة قد لا تكون ماثلة لعقله الواعي، وإن كان لها مع ذلك أبلغ الأثر في عمله الفني.ويحدثنا الفنانون عن أنهم ربما راودتهم بين حين وحين آخر فكرة إلغاء بعض التفاصيل في عمل آخر من أعمالهم لعجزهم في الوهلة الأولى عن إدراك العلاقة بينها وبين بقية أجزاء العمل الفني، بيد أنه سرعان ما يتبيّن لهم بعد ذلك سلامة الأسباب التي دعت إلى الاحتفاظ بهذه التفاصيل بل وحيويتها البالغة وأنهم كانوا يلتزمون في واقع الأمر، حين ابتدعوا هذه التفاصيل بنوع من المنطق اللاشعوري،ويتضح من ذلك أن الفنان قد يضمّن عمله أكثر مما تصل إليه مداركه ويستمد مادته من مصادر تدلنا نظرية التحليل النفسي في الغالب على أقصر الطرق إليها[157].

وفي ضوء ذلك فأن عملية تركيب أو إعادة تركيب الواقع تبدأ من صورة ذهنية،وهي أمر يرجع إلى الخيال أكثر منه إلى التشابه. مثال ذلك لوحة "ارداكياً" للمصور "بوسان" وهي لوحة خيالية بحت ومع ذلك فهي مقبولة لأن المناظر التي

(156) رأي، وليم، المعنى الأدبي (مصدر سبق ذكره)، ص31.

(157) هاوزر، المصدر السابق، ص110

يستعيدها في ذاكرته لا تتعارض مع ما نعرف، ومع أن النواحي التاريخية والجغرافية التي نعرفها عن موضوع اللوحة قد صورت بأمانة، فإنها تخضع لخواطر ذهنية الفنان[158].

الشيء الذي يصوّره المصور يمكن أيضاً أن يتخلص إن لزم الأمر من اشد القوانين طبيعية وثباتاً وأكثرها عموماً، فهو يعتمد التخييل في انجاز مادته وتركيبها. لقد كان "انجر" رساماً يعرف علم التشريح معرفة عميقة لكن قصة لوحته "الجارية الكبرى".. هذه العارية التي تلوح اليوم طبيعية للغاية يمكن أن تكون طبقاً للواقع وحشاً حاول الفنان تشريحه، ولقد اكتشف بعض العارفين أن هذه الجارية رسمت وتنقصها فقرتان من العمود الفقري وان أحد ثدييها لم يكن في موضعه... أن "انجر" حين رسم أدار ظهره عن الحقيقة التشريحية أو مطابقة الواقع بل رسم المرأة على وفق صورة ذهنية من خياله[159].

إن هناك مفارقة بعيدة المدى بين ما يرتسم في ذهن الفنان من صور ذهنية من جهة وبين الواقع من حوله من جهة أخرى، فالفنان كلما أراد أن يحيل صورة ذهنية إلى واقع فعلي فيما ينتجه من فن فأنه يعجز عن ترجمة ما يدور في ذهنه ترجمة وافية. بل يجد أن وسائط التعبير الفني ذاتها مهما بلغت تقنياً من الجودة.. فإنها تظل قاصرة عن الوفاء بالتعبير عن الصورة التخييلية. على أن هذه الثنائية "واقع، تخييل" يغذّي بعضها بعضاً، إن الصورة التخييلية تستمد عناصرها من الواقع ولكن ما تفتأ تستقل عنه، وأسباب هذا الاستقلال يمكن أن نوجز بعضها:

---

(158) ينظر، شتراوش، كلود بيف: النظر، السمع، البصر (مصدر سبق ذكره)، ص10.

(159) ينظر، برتليمي، جان: نبحث في علم الجمال ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1970 ص231.

أ. تراكم الخبرة: الإنسان يتلقى صوراً ذهنية من الواقع حوله،هذه الصورة المستعارة من الواقع يتراكم بعضها فوق بعض ويتفاعل أيضاً بصورة معقدة ثم ينشيء هذا التفاعل صوراً جديدة.

ب. الغربلة والتصفية: الفنان لا يكتفي بالتجميع بل بإجراء عملية تنقية للزوائد من هذا الركام.

ج. العامل الثالث من عوامل تركيب الصورة الذهنية هو القدرة على تأسيس نمو جديد من المعرفة، حيث يكون أنساقاً صورية أي التحول من التجميع إلى التركيب(160).

د. مساهمة الواقع الحسي في نشوء التغيير الدائم في الصورة الذهنية بمتوالية هندسية، تتم على وفق تغير المنظور والرؤية للعالم.

يمكننا رد الصورة بهذا المعنى إلى شيء ذاتي، وهي نوع من استعمال المجاز إزاء الواقع، فيقال عن الناس الذين يستعملون بطبعهم الاستعارة والتشبيه، خاصة إن كانت هذه الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف، يقال بأن لديهم ملكة خيال، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معان أخرى للخيال، وينبغي لنا أن لا ننسى أن الاستعارة والتشبيه يقومان بعدة وظائف متباينة في الفن "راجع مبحثنا السابق حول الموضوع" فقد تكون الاستعارة هي التوضيح، أي أن تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كانت لا بد من وضعها في لغة مجردة لولا هذه الاستعارة، ويكاد يكون قول "شيلي" "الحياة مثل قبة زجاجية متعددة الألوان" هو المثل الذي يطرأ للذهن لهذا النوع من المجاز. إن الاستعارة هي وسيلة متقدمة يجمع الذهن بوساطتها في الفن أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، أن الاستعارة هي

(160) ينظر، أسعد، يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والآداب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، ص90.

وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة، ولكن العناصر المطلوبة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي، ولذلك فأن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر المطلوبة "خلسة" وهذا هو أحد الشواهد لظاهرة غريبة جداً تطرأ دائماً في الفنون[161].

إذ يبدو أن أكثر العناصر لزوماً في الفن قد وجد بمحض المصادفة، أي كما لو كان مجرد عرض لم يقصد لذاته وإنما أدخل لوجود عناصر أخرى، وهذا ما يجعل الرسم يعجز من أن يحدث أي أثر في نفوسنا حينما تبدو اللوحة جلية وواضحة أكثر مما ينبغي.

يرى "كولردج" أن صورة الخيال هي تلك الصورة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير اعتيادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال القديم"[162].

إن وصفاً للفنان يؤكد أهمية سيطرته على تجربته واتساع مجال الإثارة الذي يقبله، وكمال استجابته، وبمقارنته بالإنسان الاعتيادي نجد أن الإنسان الاعتيادي يكبت دوافعه، لأنه لا يستطيع أن يشبعها جميعاً من دون أن تحل به الفوضى، والفنان يتمتع بقدرة اكبر على تنظيم تجاربه. إن الفنان يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة، وان الدوافع التي يوقظها تتحرر، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها، من ذلك الكبت الذي تشجعه الظروف الاعتيادية، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التي لا علاقة لها بالموضوع، ويكاد يقوم بالجزء الرئيس من عمله دائماً من خلال

---

(161) ينظر، رتشارد.أ. أ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر 1963، ص309-310.

(162) المصدر السابق ص112.

تلك الدوافع التي تتبين لنا والتي يثيرها ما يسمى "بالعناصر الشكلية" في الفن أهم من غيرها وهو انه يمكن الاعتماد على هذه العناصر لتوليد استجابات مماثلة[163].

أما الخيال عند "باشلار" فهو أشبه بعملية دينامية منظمة للنفس البشرية وبعنصر تنسيق للتصورات العقلية لا يمكنهما بأية حال من الأحوال أن يكونا انعكاساً لعملية الإدراك أو وظيفة بدائية من وظائف العقل، كما كان يظن بعض المفكرين أمثال "لوسيان ليفي بريل" صاحب فكرة العقلية البدائية، لأن الخيال في جوهره هو فعل التصور نفسه بمحوريه الجذريين التصور "الاستعاري" والتصور "التجاوري" وعلى هذا الأساس تظهر الصورة كنوع من التناسق الدينامي والتوافق الجدلي بين المعنى والرمز وهي تسبق في الزمان بفضل كيانها ذاته كل تصور عقلي مركب وكل تفكير انعكاسي، إن هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية تحدد "الخيال" كإطار أولي ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلالات[164].

2- الصورة التجريدية

إن المركز المحرك للمدرسة "التكعيبية" في الرسم هو إعادة تكوين الأشكال المأخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام والإدراك، وغالباً ما يعزى على وفق هذا الاتجاه إلى رسوم بيكاسو وبراك بأنها تقوم على إيجاد أسلوب جديد يستند إلى مقولة "الشعور بأن الكون المرئي ما هو إلاّ تجريد لكون مكثف مطرد أو غابة من العمليات المتشابكة كما تصوره "وايتهيد".. وان الرسام التكعيبي يؤمن بأن اللوحة الفنية يجب أن لا تكون مجرد تسجيل للتفسير السطحي الذي تمنحه العين عن العالم.

---

(163) المصدر نفسه من ص313-315.

(164) ينظر: الكردي، محمد علي. نظرية الخيال عند جاستون باشلار في مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، م11 ع1980،2، ص199.

"والتجريد" هو صورة عن الواقع كما يراه العقل، لا بتسجيل اللمحة الخاطفة التي تقدمها الصورة التقليدية فحسب، بل تصور الواقع في طبيعته الجوهرية كشيء معقد مستمر ومتشابك للعلاقات المركبة.

فالرسام التجريدي يرسم ما يعرفه وما يشعر به إضافة إلى ما يراه، وهدفه الأول في ذلك هو التأكيد المنظم لحقيقة أن اللوحة هي ربط لمواضع مختلفة بعضها ببعض.

لقد حاولت التكعيبية إعطاء التفسير الحقيقي لظاهرة التجريد عندما قدمت نماذجها لتعليل هذا الاتجاه، والمقولات التي تريد تأكيدها بأن للأشياء وجوهاً مختلفة للدلالة، هناك شيء مرئي خلف الشيء المرئي، وبمقولة ميرلوبونتي "إن المدلولات لا مرئية"[165].

ويرى "سونماكرس" إن الصورة التجريدية هي الوسيلة التي بفضلها يمكن تحويل الواقع إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة، وهي اختراق لهذا الواقع من اجل الإمساك بتركيبه الداخلي عن طريق إدراك بنياته التي يمكن إخضاعها لإشراف العقل، حتى نستطيع بعد ذلك أن نعيد هذه البنيات وهذه التآليف نفسها في حقيقة مختلفة هي حقيقة اختراق الطبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية وتحطيم توازنها الإدراكي المنطقي[166].

إن البحث في الواقع ولد الصورة التجريدية كأساس واستقلال استنبطت أصلاً لأدراك أنواع جديدة من النظم التي دعاها "رولان بارت" "بالفاعلية البنيوية" وهي محاكاة تمّ تبنيها لا من اجل نسخ الواقع بتقليد جوهره بل بجعله مفهوماً عن طريق

---

(165) ينظر بوينتي، موريس ميرلو: المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1987، ص134.

(166) ينظر: أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت،1981، ص147.

مضاعفة وظائفه، ويقر "بارت" بأن عمل أصحاب البنيوية التحليلية الذين يدركون علاقات مجردة يشبه عمل الفنانين المعاصرين الذين يخلقون أعمالاً فنية طبقاً للمبادئ المستقلة للوحدة، وإجراءاتهم المتميزة هي عبارة عن انتقاء للتنظيم حيث يتم انتخاب وحدة ما من الواقع، ليس لمجرد معناها المتأصل بل لأنها قادرة على الدخول في علاقات حاسمة مع وحدات أخرى وهذا يستخرجها من مضمونها المألوف ويضعها في تنظيم يعكس تنظيماً مقصوداً وتكون النتيجة استعراضاً للعملية التي تسبغ بموجبها المعاني على الأشياء وليس الأشياء كصورة للظواهر الخارجية كما ينظر إليها تقليدياً[167].

إن نمط الصورة التجريدية يقوم إذن على خلخلة "التعيين" في خلية الشيء المرئي الواقعي لتوليد علاقات ومن ثّمَّ تكوينات غير مرئيّة وتحفيز نظام الإدراك لدى المتلقي على تغيير مساره.

(167) ينظر كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وزميله، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص33-35.

الفصل الثالث

- طبيعة العلاقة في فن الرسم.
- بعدا الانغلاق والانفتاح.
- البـعد المعـجمي.
- التعـالق والدلالـة.

طبيعة العلامة في فن الرسم

إن المشكلة التي تثيرها "سيمياء العلاقة البصرية" عامة، مشكلة معقدة وقد تصدى لها عدد من الباحثين، واتخذت دراستها اتجاهات متباينة وتفريعات مختلفة، وسوف يركز البحث على خلاصة هذا التمدد البحثي للإفادة منه في حقل محدد وهو "العلامة في فن الرسم" التي يمكن توجيه البحث إلى دراسة مسلكين رئيسين من مسالكهما المتعرّجة، وهي السمات التي تم التركيز عليها دائماً.

الأول: حقيقة إن العلامة "في الرسم" ذاتها بملامحها الواقعية العديدة، غير مشروطة بالخاصيات الداخلية للموضوع الذي تنوب عنه.

إن أنصار هذه السمة (الذاتية والشكلية والتجريدية في الفن) ينفون أية صلة تذكر للأعمال الفنية بالأشياء والظاهرات الفعلية فمن رأيهم أن كل إنتاج إبداعي هو

نتاج مستقل تمام الاستقلال عن الحياة الاجتماعية، وهم يعارضون بذلك كل محاولة للبرهنة على وجود أية ارتباطات أو علاقات متبادلة بين الفن والواقع مثلما يعارضون الإقرار بوجود علامات جمالية تدل على الأشياء والظاهرات الفعلية التي يجري التعبير عنها في الثقافة الفنية، وهم يشكّون أيضاً بالرابطة بين الأشياء وعمليات الواقع ويؤكدون وجودها المستقل، فإذا ارتبطت العلامة بالظاهرة التي تشير إليها بفكرة من الأفكار فإنها لن تؤدي من الناحية المنطقية إلاّ عن شيء لا معنى له كما ترى "كرستيفا" ذلك بقولها "أن حضوراً للواقع في أي عمل فني يتعذر القبول به"[161].

وأشار "موريس" ضمن هذا التوجيه بأن جعل العلامة في كونها تدل بنفسها، أي إن العلامة الوسيط بين الشيء والعلامة الفنية – نفسها – لها خصائص دالة خارج ايقونيتها، وتوصل أخيراً إلى أن العلامة في الفن تتميز أيضاً باستقلالها الكامل واكتفائها الذاتي[162].

الثاني: يذهب إلى ثبات العلامة واستمراريتها في علاقاتها بالظاهرة المدلول عليها "الموضوع والفعل" فالاعتباطية النسبية للتعالق بين الموضوع والعلامة لا يقصي "في رأي هؤلاء" الجذور الاجتماعية والتاريخية لعلامات عديدة أخرى[163].

وسنجد أن هناك – مع تواصل البحث محاولات لدمج الرؤيتين – فبخلاف بيرس وموريس تركز اهتمام البنيويين والشكلانيين على السمات التواصلية ونظروا إلى العلامة الفنية على أنها شبيهة بالعلامة اللغوية لها شخصية العلامة وتتميز بالتعبير.

---

(161) ينظر: خرابتشنكو وآخرون: طبيعة الإشارة الجمالية، دراسات، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة والنشر عدن 1984 ص6.

(162) Morris Signification and Significance, Cambridge Mass,1964,p. 67.

(163) خرابتشنكو: وآخرون: ص7– 9.

وبرأي موركافسكي فان العلامة في الفن يمكن رؤيتها على نحو خاص في علاقتها بالمجتمع يقول: "تنشأ الشخصية العلاماتية للعمل الفني أساساً من الطبيعة الاجتماعية للفن، فالبنية الداخلية للعمل الفني تتجه إلى كونها منعكسة في ذهن المستقبل كاكتساب لموقف محدد تجاه الواقع، وهذه الدلالة الاجتماعية للعمل تضعه في علاقة معينة مع نظام القيم الموجود في المجتمع المحدد أيدلوجياً"[164].

في حين يحدد لوتمان سمات العلامة في الفن بأنها تواصلية وهي نظام نمذجة في آن واحد، فالأعمال الفنية تتضمن رسائل لأغراض التواصل وتقدم في الوقت ذاته أنموذجاً متفرداً للواقع يقول: ""إن التشديد على الخصائص التواصلية للفن وعلاقته بالواقع بشكله العام أمر غير قابل للنقاش""[165]. وبهذا يرى لوتمان انه فضلاً عن الشفرات التي تنبثق مع إبداع الأعمال الفنية ثمة "لمستهلكي" الفن شفراتهم الخاصة الأكثر تنوعاً، فإدراك الفن هو ترجمة الشفرات العلامية وإعادة تشفيرها، وعلى متقبل العمل الفني تكرار فك شفرات الرسالة بمساعدة شفرة معينة. بمعنى انه يؤسس "لغة الشفرة".

وفي ضوء ما سبق فإننا مدعوون للبحث في هذه الأفكار ومناقشتها للوصول إلى قراءة سيميائية لطبيعة العلامة في فن الرسم والإلمام بخصائصها.

لقد حدد "سوسير" العلامة بأنها وحدة ثنائية المبنى تتكون من دال ومدلول "كما بينا ذلك تفصيلاً في الفصل الأول من الدراسة" ويرى أن سلسلة الأصوات هي الدال التي تستدعي في ذهن المستمع صورة ذهنية هي المدلول. وتنشأ دلالة العلامة من

---

(164) Mokarovsky,Jan. Studies in Asthetics praha1966. p. 121.

(165) Lotman,Yuri:Struktura Khodozhestvennog bckstd,Moscow1970. p31. .

مأخوذ عن قرص ليزر من الحاسوب: "Microsoft""Sign language R" ترجمة خاصة بالبحث للجمعية العراقية للترجمة. "R"Encarta. did Encyclope-1996

الربط بين الدال والمدلول، فإذا التقطت الأذن سلسلة من الأصوات لا تثير في الذهن شيئاً محدداً فلا يتم توليد الدلالة وتظل هذه الأصوات مجرد ضوضاء.

وإذا افترضنا أن الدال في الرسم هو الخطوط والألوان والعناصر الأخرى أمكن القول أن هذه العناصر في تركيبها تشكل "ضوضاء بصرية" إن صح التعبير لأنها تركيبياً تقع خارج الفن وهي لا تشكل صورة ذهنية معترفاً بها "يمكن ملاحظة ذلك في اللوحات التجريدية بشكل واضح". وعليه فان توليد الدلالة في الرسم لا يتم بالنظام الصوتي نفسه. فالقول مثلاً "أيا بيت" أو أية كلمة مركبة تركيباً خارج النظام الصارم للغة يمكن أن يحدث شرخاً في المدلول ومن ثم لا تتم عملية الإيصال، في حين يكون المدلول في الرسم مختلفاً كلياً عن المدلول اللغوي ويعتمد على زعزعة الفروض الدالة أساساً.

ونرى أن مشكلة المدلول هي المشكلة المهمة والأساسية لتحديد طبيعة العلامة في فن الرسم.

لقد أقصى "سوسير" من تعريفه عالم الموجودات في الواقع وحصر عمليات توليد الدلالة في نطاق نفسي وذهني وإذا ما افترضنا مع سوسير أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم والصورة السمعية فإنها في الرسم لا تكون كذلك، لأن متاحف الفن واللوحات المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها على الصورة الذهنية للمشاهد. وعلى هذا الأساس توجب أن نقيم قواعد تعاقدية حول مدلولات الألوان يمكن تقبلها من قبل مجموعة معينة مثل اللغة، وهذا ما لا يرتضيه الفن.

وتأسيساً على ذلك فان العلامة في فن الرسم تدخل في نظام آخر وتنفرد بخصائص يمكن متابعتها كما يأتي:

إن أية علامة داخل اللوحة التشكيلية هي علامة ايقونية لان الرَّسْم نفسه يبدأ بالعلامة الايقونية. هناك دائماً شكل بصري معين يمكن عزله ايقونياً أو مؤشرياً لا رمزياً، على سبيل المثال: فعلامة غيمة تؤشر ما تتضمن وهو المطر.

وهكذا يمكننا تأكيد أن العلامة المؤشر ترتبط بجانبين الأول وظيفي والثاني تداولي، وهذان الجانبان يبقيان في حدود السيمياء الاجتماعية التي ركزّ عليها "بيرس" نفسه. الجانب الأول هو تأسيس نوع من المقولات "الهادفة" أو التواصلية، وهذا ما يدفعنا إلى تأكيد أن هذا النوع من العلامات قد أسس اتجاهات محددة في الفن هي: البوستر أو الإعلان الذي تشير العلامة فيه إلى دلالة وظيفية في داخل المجتمع ويمكن قراءتها من خلال العقود داخل الثقافة الإنسانية. إن مجموعة أصابع في صحن فارغ تشير مباشرة إلى الجوع أو الغذاء.. واثر انزلاق عجلة السيارة يدل على وقوع حادث وتشير خطوط العبور في الشارع إلى وجود نظام للمرور.

إن العلامات التي تكتسب دلالتها من الطبيعة الاجتماعية و"الايقونية" أو تكتسب ملازماتها من السياق التاريخي للذهن البشري كالدخان للنار والطرق على الباب للعاقل أو من سياق تاريخي محدد كالأبيض للحزن في مجتمع ما وللفرح في مجتمع آخر... هذه العلامات تنسب إلى مرحلتيها الايقونية والمؤشرية، يمكن التعامل معها "داخل اللوحة" على أساس حركتها التركيبية إي المرحلة الرمزية للعلامة على حساب بيرس[166] وبعبارة أخرى ستكون هذه العلامات عبارة عن حشد من الجزئيات توجد في الحقول الأدبية والفنية كلها من شعر ورواية ومسرح وسينما.. الخ فرأس حصان تجده عند امرئ القيس وعند جواد سليم، وبيكاسو وفيلاسكز.

إن هذه المقاربات حول طبيعة العلامة الجمالية يمكن أن تأخذ مديات مختلفة، فالعلامة يمكن أن تنوء بمحمولات متعددة اشارية أو ايقونية لكنها تتجه نحو تأويلات مختلفة بحسب أسلوب عرضها وترتيبها، وفي الرسم يمكن تحديد هذه الاتجاهات

(166) ينظر: دال، لوجيرار، بيرس أو سوسير، مصدر سبق ذكره ص112.

وحصرها: سريالي، واقعي، رومانسي، تكعيبي... الخ. أما إذا أصبحت بحسب الأسلوب خارج القدرة التأويلية للمتلقي فان قبولها يشكل بحد ذاته مشكلة وهذا ما يفسر النفور من الفن الحديث.

إن سمات العلامة "المنطقية والتعبيرية" تتعارض مصطلحاً بمصطلح فاوراق الشجر خضر بشكل عام وهو أمر منطقي، لكن ليس كل الأوراق خضراً وليست كل الأشياء الخضر أوراقاً بالضرورة[167]. وهذا ماي حدد معنى الأخبار، لذلك كان بإمكان الرسام الكلاسيكي أن يرسم الأوراق خضراً والانطباعي يرسمها حمراً بكامل حريته، ولكنَّ هناك انساقاً أخرى تكون فيها الأوراق شيئاً آخر.. أي شيء.. كما فعل موندريان في لوحة الشجرة، ففي الرسم يمكن لدال واحد أن يتخذ مدلولات عديدة أو أن مدلولاً واحداً يستطيع أن يعبر عن نفسه بعدد من الدوال، وهذا هو حال العلامة الفنية التي يكون فيها التواضع ضعيفاً وتكون الوظيفة التصويرية متطورة والإشارة مفتوحة.

والسؤال الذي يمكن أن يثار الآن هو هل يمكن أن تصدق مرحلتا ايقونية العلامة ومؤشريتها على الفن الحديث.

إن لوحات "كاندنسكي" لا تشير إلى موضوعة معينة، فالعلامات هي عبارة عن كيفيات متعددة "ألوان، وأشكال غير منتظمة ومساحات "وبهذا المعنى لا يمكننا أن نقول شيئاً" في التحليل "من دون علامة مؤولة، إذ أن كل تحليل للعلامات يستدعي مثل هذه العلامة التي تحيل الممثل إلى الموضوع الذي يمثله، فماذا تمثل هذه البقع اللونية؟ هل تؤشر هذه إلى الألوان إلى مقولات محددة؟ أم أن الألوان نفسها علامة مغلقة على نفسها وبذاتها ولا تحيل إلى شيء خارجها. وإذا كان الأمر كذلك فاللون والخط والنقطة هي دال اللون والخط... الخ وان المدلول هو الرسم نفسه من خلال طريقة إنتاجه وتقابلاته وتركيبه. فوجود نقطة حمراء في لوحة وفي الجانب الآخر

(167) ينظر جيرو، بير: علم الاشاره، مصدر سبق ذكره ص15-29.

نقطة خضراء لا تدل إلاّ على "الأبعاد" بين اللونين والمسافة بين النقطتين هي مدلول هذا التركيب.

السؤال الثاني الذي يلامس تحليل العلامة في الرسم هو هل لهذا النوع من الأعمال الفنية القدرة على تشكيل أنموذج ما لمعنى محدد؟

إن مفهوم النمذجة الذي نهض به أ- ايفانوف جدير بتحليل طبيعة العلامة في فن الرسم، فاللوحة كما يرى هي أنموذج صغير للعالم من حيث وجودها وان أي عمل فني يضع العالم الخارجي في تصور ذهني هو نسق أو أنموذج ومن ثم فان الرسم يختلف من حيث طبيعته على خلق الأنموذج ويضع ايفانوف الرسم والفنون في درجة اقلّ أو هي ثانوية في خلق النمذجة(168). وربما فات ايفانوف أن نظام الرسم لا يقترب من حيث ما هو منطقي في النمذجة، بل إن هذا النظام هو أعلى من المنطق المفترض سلفاً، ذلك إن النمذجة تشكل في حد ذاتها حدوداً معترفاً بها، إما الحدود في الرسم فهي حدود قابليته على تشكيل نفسه وخلق نمذجة بذاتها، وبهذا لا يمكن عد الرسم وسيلة لنقل المعلومات، وإذا ما افترضنا انه كذلك فاللوحة ستنتهي بانتهاء فهم مقولتها وتصبح متاحف الفن صحفاً تاريخية إن صح التعبير، على الرغم من انه لا يمكن نكران إن الرسم يتضمن معلومات ومقولات ولكنه لا يمكن تصنيف هذه المعلومات على أنها "إعلانية" أو هي في نطاق علم السبرنطيقا(*).

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن للرسم مرونة دلالية تنطلق منها قابلية العلامة للانفتاح على أكثر من مدلول ومن ثم تتجاوز بعدها التسجيلي وترتفع إلى العالمية والعموم.

وبديهي أن فهم اللوحة من جانب "المتلقي" أمر ضروري حتى تستطيع هذه اللوحة العمل بصورة فعالة، فاللوحة رسمت كي "تُشاهد" على أن أمراً مثل هذا لا

---

(168) Lotman,Yuri in Artistic Creativity and man p. 489 مصدر سبق ذكره.

(*) علم السبرنطيقا: هو العلم الخاص بتخزين ونقل المعلومات آلياً ودراسة الذكاء الصناعي.

يتمخض عن عرف جمالي – اجتماعي وإنما يعد بمنزلة استيعاب متحرك للنتائج التي يتمخض عنها الإدراك الفني للعالم فضلاً عن ذلك – وهذا جانب بالغ الأهمية – فان التعميمات الإبداعية الكبرى غالباً ما لا يتم الاعتراف بها على الفور من قبل المشاهدين، كما أنها لا تمارس أي تأثير أساسي عليه، فللعلامة الفنية عادة معنى يقاوم تعدد التفسيرات وذلك لفترة معينة من الوقت في الأقل، وهذا أمر طبيعي، لأن تعدد المعاني الذي لا يمكن أن ترتديه العلامة يعيق وجودها وتوفر قدراً معيناً من الفهم الثابت يعد شرطاً مهماً من شروط عمل العلامة. والحق انه إذا ما بدلت الدلالة من معناها فان علاقتها بما تدل عليه تفقد ديمومتها في داخل الثقافة السائدة والوعي المعرفي في آنه[169] إذن لابد للعلامة في الرسم من أن تنفتح في نظام رمزي وتفسر في ضوء هذا النظام يقول "بارت" في معرض دفاعه عن التفسير الرمزي للفن إن أي عمل فني باعتباره رمزاً ينطوي على معانٍ متعددة ويرجع سبب ذلك إلى بناء العمل ذاته لا إلى عجز صادر عن الذين يقرئونه. وهذا الأمر بالذات هو الذي جعل من العمل عملاً رمزياً، الرمز ليس صورة، وإنما هو مجموعة من المعاني المتعددة[170]. وهكذا.. فإننا الآن بإزاء نوعين من العلامات:

أ. علامات الموضوع:

"الايقونية والمؤشرية في قيمتها الاجتماعية "العقدية" والتاريخية "التواصلية" "الفن الكلاسيكي".

ب.علامات بنية العرض:

الخطوط الألوان، الكتل، الفضاء، المسافة، المنظورات مجردة عن موضوعها "الرسم الحديث".

---

(169) ينظر خرابتشكو وآخرين– مصدر سبق ذكره ص13.

(170) المصدر السابق ص14.

وإذا كان ذلك أول وهلة يفرض على البحث أن يستعمل أداتين مختلفتين لتحليل الرسم على حسب الطبيعة "الواقعية والتجريدية": فانه يفضي لكي يقصي هذه الثنائية وصولاً إلى الوحدة المنهجية في التحليل السيميائي أن يعيد علامات بنية الرسم المجردة إلى مرحلة الايقونية والمؤشرية لكي يدمجها في علامات الموضوع وبهذا يمكن أن نرى شكل العين كما نرى خطاً متعرجاً أو نحس بثقل بطن كما نحس بثقل كتلة.

أن مربعاً خالص الزرقة ليس هو علامة قادمة من الزرقة للماء والربيع بل يمكن أن تكون علامة مبنية على وفق علاقاتها مع الألوان الأخرى... وكل هذا سيفتحّ في مبحث ((بُعدي الانغلاق والانفتاح)).

بُعْدا الانغلاق والانفتاح

طبقاً للمنهج السيميائي، فإننا مدعوون للبحث في النسَّق الدال لإنتاجه ومن ثَمَّ بحثياً عن طريق إنتاج النسق الدلالي... المتكلِّم على النسق الدال. أن اللوحة هي النَّسَقُ الدال وما نتكلم فيه الآن على "اللوحة" هو ما يتجاوز الكلام الخارجي أو الكلام المفسّر إلى بناء نسق يوضع بإزاء نسق الإبداع وذلك بتحليل علامات الأخير، ونظامه التركيبي والتداخلات السياقية "السياق المتماثل" الذي يتكون في النص وما يحيط به، مما يعزز شرح الوحدات المكونة للرسم قبل أن تدخل في شبكة تعالقاتها، ففي لوحة الشجرة "لموندريان" يعد فهم العناصر نوعاً من الإضاءة التي تُفيد في الأقل في تعزيز البحث، غير أن السياق الخارجي أو السياق "اللامتماثل" قد يتجاوز سلطته بحيث يسلب النص جوهره الفني، وهكذا يُنظر للسيمياء أو "المنهج السيميائي" على أنها ردّ فعل على المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية التي كانت تنطلق من السياق اللامتماثل(*) لتفسير النص، فمثلاً لتحليل عمل فني كانت المناهج والدراسات

(*) ويعني السياق الذي ليس من طبيعة الفن حسب مقولة تدوروف في الفكر العربي المعاصر مركز الإنماء القومي العدد 40، بيروت1986 ص19.

التقليدية نصب جل اهتمامها على حياة الفنان والصراعات الاجتماعية في أثناء انجاز العمل والايدلوجيات المهيمنة والتطور الاقتصادي للمجتمع... الخ أي دراسة أشياء لا تقدم نفسها كعناصر "نصيّة" وإنما كعناصر فوق نصيّة أو فوق لغة الرسم نفسها. وعلى وفق ذلك فالسؤال المطروح هنا هو :كيف يمكن تقويم المقاربة السيميائية ووضع منهجا في تفسير اللوحة؟.

لا ينبغي لنا – في ضوء هذا المنهج– أن نتساءل:هل. تمثل هذه اللوحة تلك الحقيقة أم لا... الشيء الوحيد الذي نبغيه هو ليس ماذا تقول هذه اللوحة، وما معناها، بل كيفية تشكيلها واشتغالها؟ لأنه لا ينبغي لنا البرهنة على ما هو مُبَرْهَنْ عليه سلفاً وموضوع في برنامج قبلي للتفسير. لذلك يتطلب تحليل العلامة في فن الرسم– منهجياً – تحديد الإطار الذي يحكم حركتنا على أطراف عملية الإنتاج الفني وعلى أهم عناصر هذا العمل وهي "اللوحة" المتضمنة "رسالة" ما.

يمكننا الدخول إلى ذلك من التأكيد مع هنري فوسيون" "بأن الفن يشكل عالماً تحكمه قوانين خاصة به وهو آلة في مجموعة الظواهر الإنسانية، لكن لهذه الآلة نبرتها الخاصة ووقعها الخاص ولها فوق ذلك تكوينها المختلف عن تكوين غيرها ويخضع استعمالها لقواعد موضوعة لها سلفاً""[171].

وإذا أمعنا النظر في هذه المقولة فستكون آليات تأويل الفن مختلفة عن آليات تأويل الواقع وسنذهب مع الفكرة التي تقول أن باستطاعة الفن أن يفتح التأويل إلى المطلق وان أي محاولة لغلق هذا التأويل والتفسير ومن ثم غلق المحمولات التي ينوء بها الحامل "الشكل في اللوحة الذي يقوم بمحمولات هائلة ليس لها نهاية" سترجعنا إلى اعتبار الفن جزءاً من الوقائع الاجتماعية كالزواج والحب والكراهية والحرب... الخ، أو إرجاعه إلى الوقائع الوجودية التي تتعلق بالموت و الحياة و"الميتافيزيقا" أو الوقائع

(171) ينظر هوينغ، رينيه: الفن تأويله وسبيله، ترجمة صلاح برمدا ج1 منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1978ص27.

النفسية المتلعقة بالذات، وعند ذاك سنقمع في تفسيراتنا فكرة المشاهدة ذاتها وسنتحرك على أطراف هذه المقولات المحددة والمقررة سلفاً[172].

أن المقولة التي يجب تأكيدها هي أن آلية التأويل بالفن لا تشبه آلية التأويل بالواقع ولو كانت هاتان الآليتان متشابهتين لكان الفن قد نفد منذ زمن بعيد حيث يصبح المشاهد مزوداً بالتفسير القبلي للعروض التشكيلية وتقمع المشاهدة نفسها، ويكون لا جدوى الفن متحققاً حيث إمكانية الاستعاضة عنه بطريق آخر للوصول إلى الحقيقة التي يبحث المشاهد "المكيّف" وفق نظام معمول ومبرمج قبلاً، وبهذا المعنى يكون الوصول إلى الحقيقة المفقودة أهم من اللوحة الفنية، وهذا مالا يرتضيه الفن، لأن الحقائق في الفن هي ليست الحقائق المنطقية والمدركة في الواقع[173] الحقيقة في الفن هي تماسك العمل الفني وحمله لمعانٍ متعددة في أن يجعلك مبهوراً ومدهوشاً من خلال إطلاقه شحنات"من الناحية الانطباعية "لا أن يعطينا أو يوصلنا إلى درس أخلاقي "وان تضمنه" لان اللوحة الفنية لا بد أن تنطوي على مضامين اجتماعية ودروس أخلاقية وفيها تسجيل من خلال شكل محدد مهما كان هذا الشكل "مجرداً أو معيناً" لأن هذا الشكل سينفتح بعد أن يُحمّل بمحمولات لا نهائية عندما يتحول من شكل إلى معنى وعند ذاك يكون هذا الشكل "الذي هو معنى في الوقت نفسه" يتضمن بالتضمن أشياء كثيرة وتكون اللوحة "لوحة بجوهر تأويلها المنفتح مطلق التأويل" وبغير هذا سوف لا تنتمي هذه اللوحة للفن بل للوقائع وتصبح وسيلة إعلانية لمقولة ما[174].

---

(172) د. غزوان، عناد، محاضرات على طلبة الدكتوراه حول تأويل النص الوتنامي، كلية الفنون الجميلة، مسجله على شريط "كاسيت".

(173) ينظر: المسدي، عبد السلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس 1994 ص31 وما بعدها.

(174) ينظر: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، إعداد راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986 ص48.

وبتقرير أن الفن "مطلق التأويل"[175] فالجمالية مركزة ويغدو الجمال هو قوانين تماسكه وتناظره وتوازنه، بل يمكن القول من أن هذه القوانين مضمرة بالشكل الذي يتلبس المعنى ولا يحويه، فالعلاقة بين الشكل والمعنى علاقة نسيجية وليست وعائية وإذا ما افترضنا أن باستطاعتنا إخراج نسيج الشكل وعناصره من هذه العلاقة وهي عناصر "اللون، الخط، الكتلة... الخ" فإننا نحكم عليه بالموت لأن وجوده سيُسلب.

لقد كانت المناهج ما قبل السيميائية تنظر إلى الشكل والمعنى كظاهرتين منفصلتين والعلاقة بينهما علاقة وعائية وعندما كان الفن يفهم على انه انعكاس للواقع كانت معرفة الواقع هي التي تدير عمليات معرفة الفن في حقب زمانية بعيدة ومتعددة، فالواقع يدير عمليات الفن ويزوده بآلياته، وبهذا المعنى فالشكل وعاء المضمون، وكان المهمّ ما في الوعاء وليس الوعاء ذاته[176]. وظلت هذه المعرفة في بعض وجهات النظر المعاصرة حتى اليوم تؤكد هذا الفصل، بل إن اتجاهات النقد التقليدية ما تزال تسقط آليات المضمون على الشكل وتحدده سلفاً ومن ثم أسست هذه المناهج معجماً من المترادفات القبلية التي تمكنها من قراءة العمل الفني بوضع مبادئ للتحليل والتفسير في ضوء ذلك المعجم. واستمر النقد التشكيلي يؤطر مفاهيمه بإطار "المعجم" واضعاً قياساته بالمقارنة والتطبيق. ولأجل تطبيق ذلك منهجياً فان البحث سيمر بهذا "المعجم" وصولاً إلى بنية التعالقات التي يؤسسها داخل اللوحة، لكن قبل ذلك علينا أن نتكلم على تلك الوحدات أو "الموتيفات" أو التمايزات "الكلمات في المعجم اللغوي" داخل نظام الرسم والسؤال هو: هل تمثل الوحدات داخل نظام الرسم علامات؟ نتناول بادئ ذي بدء الطريقة التي تؤدي بها الأنظمة الجمالية و"الرسم خاصة" وظيفتها.

---

(175) مفتاح: د. محمد: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994ص95-98.

(176) د. المطلبي، مالك، محاضرات على طلبة الدراسات العليا حول التحليل البنوي للرسم مسجلة على شريط "كاسيت".

إن قضـية وجـود الوحـدات تطـرح نفسـها للمناقشـة بالنسـبة للفنـون التشـكيلية "التصـوير، الرسم، النحت... الـخ، والسؤال هو عن طبيعة هذه الوحدات فإذا تعلق الأمر بالألوان فعلينا أن نعترف أنها تشكل سلماً يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها،إنها تعيّن ويشار إليها ولكنها تشير إلى شيء خارجها ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحـة، ولا تُشكَّلْ هذه الألوان تشكيلاً نهائياً سوى داخل "التكوين" نفسه وتكتسب دلالتها فقط في كونها واقعة في علاقة أي نافية لذاتها.

إن الفنان يخلق سيميوطيقا خاصة به ويؤسس تعارضاته في خطوط يضفي عليها الدلالة من خلال تنسيقها "التركيب" وهو بذلك لا يتسلم قائمة من العلامات جاهزة قبلياً معترفاً بها في ضوء العقد البيئي ولا هو يقوم بتأسيس قائمة أيضاً.. فاللون – هذه المادة الخام – يشتمل على تشكيلة لا نهائية من الفوارق الدقيقة المتدرجة غير أنها لا تجد مقابلاً لغوياً لها أو معنىً معجمياً.

الفنون التشكيلية تنتمي إلى مستوى آخر هو مستوى التمثيل، حيث يتآلف الخط واللون والحركة وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات داخلية، إن هذه الأنظمة متميزة وذوات تعقيدات جمة ولا تحدد وحداتها إلاّ من خلال سيمولوجيا تكتشف العلاقات الدالة في اللغة الفنية داخل العمل الفني نفسه وهذا ما يحاول البحث الوصول إليه. الفن ليس سوى عمل معيّن يستند إلى تعارضات وقيم من دون أن ينظر إلى "إحالة" حيث يقع على عاتقه التعبير عن رؤية تخضع لمعايير– واعية أو غير واعية – يجسدها العمل ويصبح في جملته شاهداً عليها.

وإذا كان ممكناً أن نفرق بين الأنظمة التي يطبع الكاتب الدلالة عليها والتي تعبر فيها عن هذه الدلالة الوحدات الأولية منفردة بمعزل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها، فان الدلالة في الفن لا تحيل أبداً إلى عرف يستقبله أطراف الحوار بطرق

متماثلة[177] ويتحتم الكشف عن هذه الدلالة إذ لا نهاية لها من خلال العدد كما أنها ذات طبيعة تلقائية ولذلك فلا بد من إعادة اكتشافها في كل عمل على حدة ومن ثم فإنها لا تصلح لكي تثبت في منظومة ولكن كما يوجد في القول الموسيقي تقسيمات"جمل مستقلة"تفصلها فواصل أو "وقفات" وتميز هذه الأقوال "موتيفات" يمكن تعرّفها فإننا نجد في الفنون التشكيلية مبادئ عامة "للصرف" أو المستوى الصرفي للفن إن صح التعبير. وبمقارنة بسيطة للأنظمة الجمالية السينما، المسرح، الموسيقى، الرسم يمكننا تلمس طبيعة الوحدات الخاصة لكل نظام[*] ثم يمكن تأسيس قراءة خاصة للعلاقة في فن الرسم. وهنا ينبغي التشديد على أن هذه "الوحدات" أو "الوقفات" ليست سوى افتراضات تمييزية "بصرية" وليست مكونات "Constituent" بالمعنى "النحوي" لأنها تقع خارج اللوحة من جهتين:

1. الجهة الأولى أنها تقع خارج "العُرف" الدلالي أو العقد البيئي.
2. الجهة الثانية إنها ليست عناصر "لمركب الرسم" لأننا لو حللنا اللوحة بموجب هذه العناصر لما كان لها وجود تحليلي وستكون مجموعة الخطوط مثلاً ضمن المركب الهندسي واللون ضمن المركب الفيزيائي" أو الكيميائي" وكذا الفضاء والزمان.

إن هذا المعجم يهدف إلى تلمس إمكانات "التمايزات" في الرسم حيث يستند إليها الرسام في إنشاء الموجود الفني لان هذه التمايزات ستشكل بنية التعالق وطبيعتها في توليد اللوحات.

---

(177) ينظر بنفست، أميل: سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم في مدخل إلى السيميوطيقا مصدر سبق ذكره ص19– 23.

(*) سبق تفصيل هذا الموضوع في الفصل الثاني من البحث.

إن حدود هذا المبحث هو أن يرينا عدد "الموتيفات" فقط.. التي ستكون شرطاً أو ضرورة في وجود اللوحة، ولكنها تختفي داخل اللوحة في ضوء عمليات التعالق كما سنرى.

الانغلاق

البعد المعجمي

إنّ هذا البحث إذ يضع هذه "القائمة" التي تحتل مُعجماً صغيراً للتواضعات في الرسم، إنما يحاول تأكيد وجودها عن طريق "الانفتاح". (ينظر المبحث الخاص بالتعالق والدلالة داخل العمل الفني" "والفصل الخاص بتحليل الأعمال").

- تأكيد وجودها بالتطبيقات لترسيخ الجانب ""الإيهامي"" بقصد تقبّل لعبة الانفتاح.
- تأكيد وجودها باعتبارها علامات تكميلية منطقية.

تنشط النقطة الأولى في الرسم ""الحديث"" والنقطتان الثانية والثالثة في الرسم التقليدي. وهذا ما سنراه في فصل تحليل الأعمال.

مجموعة الألوان	الدلالة المنغلقة المعجمية	الدلالة المنفتحة السيميائيه
التدرج اللوني	يدل على المكان والمسافة والأبعاد والهيئة ويضفي على الأشياء البروز أو الضمور. يدل بوساطته على فكرة الزمان والضوء والظلمة، ويعطينا الإحساس بالتمايز ويخلق إحساساً بالشكل والدراما والشعور بالنمط.	

التضاد اللوني	التنافر بين الأشياء من خلال ألوانها. كالأبيض والأسود، يدل أيضاً على الشعور بالاشمئزاز والعداء والدراما.
التوافق اللوني	يُشبع مدركات الإنسان الجمالية، يدل على الألفة.
الصفاء اللوني	يضفي على الأشياء إحساساً بالكمال والقدرة على إعطاء معنى واضح للأشياء ويدل على الأصالة.
الامتزاج اللوني	يدل على التشويش وعدم المكاشفة والغرابة والانحراف عن الحقيقة.

رمزية الألوان

- الأحمر قوة، إثارة، شجاعة، غضب، هياج، خطر، نار.
- الأزرق الهدوء، البرد، الصفاء، النور، الطهارة، الحكمة.
- الأخضر الطبيعة، البعث، التجدد، الربيع، الروح.
- البنفسجي رمز التوبة، القداسة، الإخلاص، الخيانة.
- الأرجواني الاحترام، ملكي، كهنوتي.
- الأصفر مرض، الخبث، الغيرة، السطوع، الذبول، الشيخوخة.
- الرصاصي محايد، صناعي، غامض، وقور.
- الأبيض نقي، صاف، طاهر، صادق، شريف، واضح، واسع.
- الأسود سميك، متشائم، ظلامي، سري، عصيب، حزين.
- النيلي داكن، حزين، ثقيل.
- البرتقالي منّشط، متوهج، دافئ، ومثير.

مجموعة الخطوط

– الخــط الأفقــي المستقيم.	العدل. الاستقرار، الوضوح، الهدوء، السماحة، الانضباط.
– الخط العمودي	السمو، القدرة، القوة، التسلط، النمو، الثبات.
– الخط المائل	متحرك، غير مستقر، السقوط، الهاوية.
– الخط المنحني	لين، عاطفي، هادئ، متواضع.
– الخط المتعرج	مثير، ضاج بالحركة، لانهائي.
– الخط الحلزوني	حيوي، دائم الحركة، لانهائي.
– خطين متماثلين	رتابة، لانهائية.
– الخطـــــــــوط المتقاطعة	صراع، توازن.
– الخط السميك	صلب، متماسك، صارم.
– الخط الرفيع	مرهف، سهل، هامس.

مجموعــة الأشــكال الهندسية

– المربع	متناسب، مستقر، ثابت، ويعني، الجهات المتساوية.
– الدائرة	الصفاء، الطمأنينة، اللانهائية.
– المثلث	مختزل، بسيط، منطلق، متنامٍ، مستقر، هادئ.
– المستطيل	التمدد، والتوازي.
– المكعب	الفضاء، القوة، الغموض.
– الهرم	الانطلاق، الاستقرار، الديمومة.
– الاسطواني	التدحرج، الحركة.

مجموعة العناصر	
"الفراغ"	المجهول، السماء، الأعلى، الاحتواء، الضياع، المطلق، السكون، اللاحياة.
التوازن:	تناظر، استقرار، تقابل، تكافؤ.
التجسيم:	يدل على الهيئة في شكل محاكاة للواقع. الأبعاد الثلاثة.
النقطة:	تدل على المركز، البداية، الانطلاق.
التبقيع:	تبادل، توازي، انتشار.
التضليل	تجسيم، غموض، ظلمة.
خط الأفق	البعد، رابط بين السماء والأرض، التلاشي.
التناظر	توازي، استقرار، تراصف.

تم استنباط هذا المعجم من مجموعة مصادر نورد بعض منها:

– مارتن، مارسيل– اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، مراجعة فريد المزاوي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د ت. ص53.

– جرادق – حليم – تحولات الخط واللون، دار النهار للنشر بيروت 1975 ص 17 وما بعدها.

– ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص71.

– عبو، فرج، علم عناصر الفن. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ج1، بغداد، 1982 ص136.

– كولبير، غراهام، الفن والشعور الإبداعي. مصدر سبق ذكره ص249.

– آن زمر وزميله، الصورة في عملية الاتصال، مصدر سبق ذكره ص50 وما بعدها.

– قلـج– سـعد عبـد الـرحمن – جماليـات اللـون فـي السـينما، مصـدر سـبق ذكـره ص43 ومابعدها.

– ستيغنسون، رالف وزميله: السينما فناً ترجمة خالد حداد، دمشق 1993ص213.

– حمودة، د. يحيى، نظرية اللون، مصدر سبق ذكره ص131.

❖ لقد قام الباحث بإجراء بعض الحوارات مع الفنانين ورؤيتهم حول المعجم المذكور، ومن هؤلاء، الفنان عبد الرحيم ياسر، والفنان وليد شيث، والفنان ماهود احمد، والفنان سعد الطائي... وغيرهم.

وقد تم استلال بعض مقولاتهم ووضعت داخل هذا المعجم.

التعالق والدلالة داخل العمل الفني

"الانفتاح"

من الممكن استعمال عناصر الرسم على سطح اللوحة كنوع من أنواع "البناء" القصدي، وسوف أطلق "افتراضاً" تسمية معمار على اللوحة التشكيلية، وسيتركز البحث على الطريقة التي "ينبني" بها صرح هذا المعمار ونسقه، فمثلما تقوم كل قطعة من الحجر والمواد الأخرى بدور يدعم القطع الأخرى، ومثلما البناء بأكمله هو بنية مركبة من عناصر ووحدات عديدة ومتنوعة، كذلك تستطيع كل علامة من الفرشاة إن تبني سطح اللوحة بطريقة معمارية من خلال العلاقات القائمة بين العناصر، وضبط هذه العلاقات، فثمة ما يدل على أن بين هذه العلاقات ما هو أساسي وما هو ثانوي وتابع. الأمر الآخر أن العلاقات بين العناصر التي يتركب منها العمل الفني جميعاً هي "صلات" عينية: ألوان وقطع قماش وخطوط وقصاصات أو ورق... وهذه

العناصر يمكن بالتأكيد أن تفصل عن الأشياء بذاتها ويعاد تكوينها أو استعرافها في أشياء أخرى غير أنها تبقى على المستوى ذاته من عينية هذه الأشياء فهي تخضع للاستعمال أو التقليب، للتفكيك وإعادة التركيب[178]. إن البقع من الألوان والخطوط تتحرك وتنشأ بينها علاقات ونسب فتكتسب اللوحة قدرة على التعبير وتصبح نظاماً من الأحجام، وتحديداً نظاماً يؤكد المساقات ومواضع الارتكاز في هذه الأحجام والأبعاد فتصبح اللوحة كلياً هو ما يسمى "باللوحة" Picture-Space يتألف من أبعاد ثلاثة أو بعدين وفيه الشخصيات الممثلة للكتل الصلبة بأوزانها ونسيجها وتأثيراتها.

اللوحة إذن هي عمليات تأليف وهذا ما سمح (لغير ترود شتاين) أن تؤكد انه"لاشيء يتغير من جيل إلى جيل.. إلاّ الشيء الذي يرى والذي يؤلف"[179] على الرغم مما يظهر من خطوات مضاعفة في المجال الزمني الطويل أحياناً الذي يملأ بما يمكن استغلاله من المادة الوسيطة كالأصباغ أو الخطوط.

وفي ضوء ذلك فإننا سنتحدث عن "المشكلة التشكيلية" المؤلفة، وهذا المصطلح لا بد من شرحه لأنه أساس في هذه المناقشة وسوف نشير إلى جانبين من جوانب هذا الفعل:

1. الجانب التشكيلي: إعطاء شكل ذي بعدين أو ثلاثة لمادة مطوعة ما، أكانت طلاء يدهن أو رخاماً ينحت.. لخلق الشكل الفني الضروري.
2. الجانب الدلالي:الاكتشاف في ومن خلال عملية تشكيل الأشكال التي تجسد الأفكار.

وبالنسبة لمعالجة "التعالقات التشكيلية" لا تفريق بين هذين الجانبين من الفعل، إذ يبدو إنهما يعملان في الوقت نفسه على– تشكيل وانفتاح دلالي من خلال التشكيل

(178) ينظر: كويزنيه، جان: البنيوية، في الفكر العربي المعاصر العدد6/ 7 تشرين 1و2 1980 ص44.
(179) روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم مصدر سبق ذكره ص97.

ويصبحان منصهرين في نسيج الفعل[180]. أو تتحول الأشكال من بعدها "المغلق" إلى بعدها المنفتح ومن ايقونيتها إلى بعدها الرمزي، فالرسام الذي ينقل صورة شجرة يعمي نفسه عن الشجرة الحقيقية حتى وإنْ نَقَلها فبقصد التشكيل: سيكون لدينا شجرة هناك وشجرة هنا، فما بالك بأن الأشياء، كلها قابلة للتحول... لأنها لا تعود أشياء مغروسة في الطبيعة بل كأنها قطع من العجين... ما إنْ تُنْقَلُ حتى يُعاد تشكيلها من جديد يقول بكاسو: ""إنني أرى الأشياء على نحو مغاير إذ يمكن لشجرة أن تصبح حصاناً""[181]. ولكي تصبح الشجرة حصاناً عند بيكاسو فإنها تدخل في بعد تشكيلي من خلال تعالقات تشكيلية خاصة.

ومن المناسب الآن أن نحلل في العمق ما يجعل من كل عمل فني انفتاحاً وان نبحث كيف تنظم هذه "الانفتاحية" التي باتت مقصودة؟ وبعبارة أخرى سنحاول البحث في: لماذا يكون العمل الفني مفتوحاً وكيف يندرج هذا الانفتاح في بنيته وأي تمايزات في البنية تكون مقترنة بتمايزات الانتفاح؟

إن لكل عمل فني منذ الرسوم المنحوتة على الصخر وصولاً إلى الأعمال الفنية في كهوف "التمبرا" هو موضوع مفتوح على تذوق لانهائي "لا لكي يكون هذا الفعل مجرد علة لتمارين ذاتية تتراوح حولها مزاجيات اللحظة" ولكن لأن هذا العمل يتحدد في ذاته بوصفه مصدراً لا ينفد من التجارب كلما تم تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة؛ إلاّ وأعطى في كل مرة جانباً جديداً فيه... إن مصطلح أو مفهوم العالمية الذي نطبقه عادة على التجربة الجمالية مرتبط في النهاية بهذه الظاهرة[182].

---

(180) ينظر كولبير، غراهام: الفن والشعور الإبداعي، ترجمة منير صلاحي الاصبحي منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1983 ص17-18.

(181) بابلو بيكاسو: صندي اوبزرفر "Sunday observer" لندن، 105 تموز 1950 القسم "2" ص1.

(182) ايكو، امبرتو، تحليل اللغة الشعرية، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم احمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد1987ص81.

فعندما نرسم الأشياء فإننا لا نقوم بترجمة فورية للأشكال في مجالها الواقعي الذي يستنفد إمكاناتها في الدلالة، بل نستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق إلى الحد الذي تصل إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم كله. فكيف يحدث ذلك؟ كيف يوجد فن؟ وأين؟

نعود "منهجياً" إلى مشكلة المرجع لمحاولة تعريف العمل الفني، لنقيم تجربة التعالق الواقعي مع التعالق الفني لوحدات متعارف عليها، لها معجمها ولها افتراضاتها.

ولكي يتسنى لنا ذلك سنحول الاتجاه من السطح، الامتداد الأفقي إلى مجال العمق حتى يمكننا من فتح آفاق حركة العمل الفني، فإذا كان العمل الفني شيئاً يشاكل جميع الأشياء بالظهور، كأن تختلط شجرة موندريان بشجرة توت، أو برتقال، فبهذا المعنى يمكن أن يكون العمل الفني موجوداً في بدء التعريف خارج رمزيته، وبهذا التمظهر الشيئي وبهذا الحفر الأول يمكننا "من ثقب القشرة" ويقتضي ذلك حفراً آخر، إذ الشيء يحيل حتماً إلى شيئية، بافتراض أن العمل الفني يحيل إلى ظهور ارفع إلى "رمز" له دلالة أوسع من شيئيته لأنه يتظمهر في شيء من دون أن ينحبس في حدود ذلك الشيء، ويبدو الحفر في هذا السياق هو بحث في الموجود سواء ظهر أو لم يظهر ولكننا سنصطدم مرة أخرى في المغلق لأن الأشياء دال عام يشتمل على أشياء تقريبية وأخرى "حقيقية" في المتعارف عليه وهي جامدة ومغلقة مثل الحجارة والطوب والورقة، ويزداد مفهوم الشيء ضغطاً في متكررات أصبحت متداولة في التفكير اليومي للإنسان وشائعة في استعمالاته اليومية[183] سنتناول هذه الأشياء على علاتها، وهذا "التأويل" هو الأقدم في تاريخ المعرفة، ويكشف هذا التأويل عن حقيقة مهمة في دراسة العمل الفني وهي أن التعريف المادي للشكل يقتضي مباشرة وجود

(183) ينظر: الكيلاني مصطفى/ وجود النص – نص الوجود الدار التونسية للنشر، تونس 1992 ص13–15.

شكله. إن التأليف بين العلامات والأشكال يحرر مفهوم الشيء من التعتيم المطلق سواء كان هذا الشيء متأتياً من الطبيعة أو الاستعمال[184].

إن وضع العمل الفني في إطاره الخاص يحدده في تموضعه وفي انغلاقه وتظل قراءاته التأويلية متنقلة في كل اتجاه من دون أن تحسم القول في مسائل لا يمكن الحسم فيها داخل حدود الطوق الموروث "المعجمي". فالعمل الفني هكذا لا يدرك بالوصف أو التفسير كالحذاء نصف مراحل صنعه أو كيفية استعماله، في حين تكشف لنا لوحة "فان كوخ" عن الحذاء إذ تبدو اللوحة انفتاحاً للمنتوج كما هو في الحقيقة وتتحول ""حقيقة الموجود"" في العمل الفني إلى "عمل" وإذا حذاء الفلاح في اللوحة يشع أو يتواصل إشعاعه، وبهذا المثال يكون الفن اعتماداً على العمل الفني في تشكله وعناصر تكوينه.. تشغيلاً لحقيقة "الموجود" أيا كان شكله، وليس أبدع في تركيب العمل الفني من تلك القدرة على الالتحام بين الموجود لذاته وبين "الموجود بتشكلاته". إن البناء والنحات يستعملان الحجر، لكن الفرق إن النحات يكسب الحجر معنى ويتجاوز الوظيفة النفعية عند الآخر. ومع هيدجر فان البحث داخل العمل الفني يحيلنا غالى مصدر التركيب والتعالق الفاعل دوماً ويكون "للنسيان" في تركيب العمل الفني حضور مهم لأنه الضمان الذي ينقذه دائماً من التلاشي ويجعل انغلاقه مشروطاً بالانفتاح[185].

وكذلك يذهب كروتشه إلى ضرورة "التشييد" وبكيفية صارمة للمعادلة: الشكل الفني = الكلي "لكن من دون أن يوجهنا إلى الأدوات التي تسمح بإقامة هذه العلاقة. كما تحدث (دوي) هو أيضاً عن ""معنى الكل المدمج ضمناً"" في التجربة الاعتيادية والذي أراد الرمزيون أن يكون الفن التعبير الأمثل عنه، في كل موضوع أو صورة هناك كمون في الضمني لا يمكن إدراكه إلاّ من خلال ما ندعوه "تصميم"

(184) المصدر السابق ص17.

(185) ينظر المصدر نفسه ص 22–23.

العمل أو إخراجه، إذ يتحدد شكله من الضغط القوي للدلالة[186] فحين ننظر إلى ضفدع بيكاسو نجد أن الإرسال التشكيلي ومن خلاله الإرسال الدلالي يعملان بشكل متساو، فالإيقاعات والنسج "لمسياً في الأقل" يحددان بأن الضفدع تحت يدك، وفي الوقت نفسه يدرك المرء إن هذا الشكل يمتلك فخامة كما لوان بيكاسو قد اكتشف المظهر shape الضفدعي الأساسي الذي تنحدر منه جميع الضفادع الأخرى، أن التركيب التشكيلي لهذه الصورة مقنع من الناحية الحياتية لدرجة يبدو أن بيكاسو قد اكتشف مظهراً لا يمكن لإيقاعاته إلاّ أن تعكس حقيقة تشكيلية جوهرية من حقائق الطبيعة[187].

من الواضح أن هذه الفكرة تقودنا إلى القول أن وظيفة الفن لا تقتصر على التوصيل المباشر وتحديد المقولات سلفاً بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي يمثله، ويكون العمل الفني سلطة تصورية يمارس تأثيره علينا، ويدفعنا إلى تبني نظم ترميز معينة تكون بمنزلة أسس ثقافية للتفكير لقد أشار سباتير إلى ذلك بالقول: ""في يوم ما ستبدو محاولة فهم الأعمال الفنية البدائية ممكنة من دون الاستعانة بالمؤرخ الذي لا يستطيع الظفر بالوثائق الأصلية عن الحضارة التي يصفها.. سيكون الفن جهازاً سيميائياً، ليس مهمته التعبير والقول، بل إنها البنية التي تتحكم في التعبير وتضفي عليه نماذجها[188].

التعالق والرمز

ترتب على هذا المفهوم تحديد وتخصيص طبيعة الرسم، وسنوجه البحث إلى دراسة العلاقات بين وحدات العمل الفني في المرتبة الأولى قبل دراسة الوحدات في ذاتها، بافتراض أن كل وحدة مهما صغرت لا يمكن معرفة طبيعتها إلاّ في وجود

(186) ينظر في أصول الخطاب النقدي الجديد مصدر سبق ذكره ص82.

(187) ينظر غراهام، كولبير، الفن والشعور الإبداعي مصدر سبق ذكره ص23.

(188) ينظر الغانمي سعيد: أقنعة النص، مصدر، سبق ذكره ص20-21.

وحدات أخرى وبالنظر في طبيعة العلاقة بينهما، لأن العناصر أو الوحدات ليست قابلة للتحليل باعتبارها وحدات مستقلة "اللون، الخط، النقطة.. " وإنما هي قابلة للتحليل من حيث هي عناصر ذات علاقات محددة مع عناصر أخرى داخل بنية معينة[189].

تنفتح في النهاية ومن خلال التركيب الفني إلى عالمها الرمزي سنحاول توجيه الدراسة إلى نقطتين: الأولى التعالقات الفنية والثانية التوليد والمحتوى الرمزي لهذه التعالقات، والبرنامج الذي يحكم هذا النسق ومن ثم البحث في قوانينه.

إن التكرار والتوازن والاستمرارية وتنظيم الألوان والخطوط في الفنون البصرية هي وسائل تنظيمية لتعالقات العناصر بعضها مع بعض، لكن لكل شكل فني أو لوحة تشكيلية تعالقات متغايرة لهذه الوسائل التنظيمية. قد يفهم الرسم على انه تركيب لأشكال لونية على سطح مستوٍ ذي بعدين أو قد ينظر إليه وسيلة أيها مية تقدم نظيراً لشكل ذي ثلاثة أبعاد على سطح ذي بعدين. وفي كلا الحالتين فان وسائل التنظيم الجمالي يمكن تطبيقها للوصل إلى التنظيم الموّحد[190].

إذا نظرنا في الرسم على وفق مضمونه الحقيقي ذي البعدين فان المنطقة التي يجب تنظيمها هي تلك المحددة بأطراف القماشة.. إن المستوى الأمامي يسمى ""سطح الصورة"" وحين يولي الفنان سطح الصورة أهمية فهو يفكر على وفق الأشكال المستوية التي قد تختلف في الحجم والشكل واللون والنسق، وقد ترتب هذه الأشكال على سطح اللوحة المستوي في أوضاع وتعالقات متنوعة لا تعد ولا تحصى.

---

(189) بقليل من التعديل يمكن استثمار نظرية هلمسليف في اللغة لدراسة الرسم:ينظر د. حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنوي؛ دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 1988 ص 136.

(190) ينظر:نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، مصدر سبق ذكره ص113، 155.

بإلامكان تحليل ما رسمه بابلو بيكاسو في ما أسماه "حياة ساكنة مع اسماك" بوصفه تنظيماً لسطح الصورة المستوي لكي نستطيع من خلال تعالقات هذا التنظيم أن نقول بان هناك "شكلنة للمضمون". انظر الشكل التالي:

هناك تكرار لأشكال محددة، فهي مركبة من مقاطع مثلثة بحافات مستقيمة وقد ادخل عدداً من الأشكال المقوسة إلى اليسار وتكررت هذه الأقواس في أسفل الرداء الأيمن وفي ذنب السمكة السفلي وتطغي الأشكال المثلثة على التنظيم لكن الأقواس "نفسها" في المجموعات الثانوية تساعد على توحيد التصميم، لقد وضع اللون أيضاً في توزيع مكرر، كما وضعت الأشكال السود والخضر والبرتقالية في تداخل معقد، ثم أن الحجوم تختلف من منطقة إلى منطقة أخرى[191].

(191) المصدر السابق ص114.

إن تحليلاً بنائياً إضافياً لهذه اللوحة سيرينا إن هناك موضوعاً يفصح عنه الرسم، من خلال هذه التعالقات(*).

فعندما نرى بقعة حمراء على سجادة، لا يمكن فصلها عن مجموعة من:مادتها الصوفية، وموقعها مع البقع الأخرى، حجمها، لونها. . . الخ، وعندها لا يمكن فصل هذه البقعة عن جميع هذه الشبكة وعلى ما قاله سيزان: ""إننا لا نرى في التفاحة لونها الأحمر فقط، بل نكهتها أيضاً"". وان ما ندركه من الرعد ليس مجرد الرعد بل الرعد × سكون سابق × سكون لاحق، على قول وليم جيمز(192).

والحال، فان دراسة الشكل في اللوحة يساعدنا على تلمس قوانين تبدو دقيقة ويمكن الاستفادة منها في دراسة فن الرسم دراسة علمية. لأنه سيركز الاهتمام على موضوع الرسم نفسه كجنس له خصائص في التعالق، وان دراسة الشكل تقودنا إلى فهم المضمون ودلالاته. والحال أن جميع العلاقات التي تؤسس للأشكال والصور، هي علاقات تحمل في ذاتها أفكاراً غامضة يمكن أن تتخذ معاني مختلفة "حسب الموضوع" وطريقة البناء والتأليف، ويمكن أن تنفتح إلى مجالات لا حدود لها من خلال العلاقات المحضة بين الأشياء بدلاً من وضع جواهرها سلفاً لنتصور أبسط الأمثلة: فهنالك في الصورة التجريدية أشكال لم يسبق إن شوهدت أو عرفت وحيث ""لا يستطيع التمثيل"" أن يتدخل كنفوذ منظم، فعلينا أن نميز وجود مصادر نفوذ منظمة أخرى إضافة إلى التشابه وهي مصادر نفوذ تصبح بدونها الصورة التجريدية، سطحاً لا شكل له، ويحوي بحدود غامضة أو أي شيء آخر وكما قال سارتر: أن العين يجب أن تجد حافزاً قوياً جداً على التقبل لكي تقوم، بدون البحث عن وجه شبه(**)، بتوحيد هذه البعثره التي هي صورة(193).

(*) يمكن الكشف عن الدلالة في الفصل القادم "تحليل الأعمال".

(192) ينظر: مولنار، فرانسوا: الوحدة والكل، مصدر سبق ذكره ص78.

(**) يبدو أن سارتر يقصد بوجه الشبه هنا ""المرجع"".

ونستنتج من هذا المثال إن أي شكل يستطيع أن ينفتح على دلالات ومعان متعددة حتى وان لم يكن هناك تعارف كلي عليها. فكيف يحدث ذلك.

تؤلف العناصر التشكيلية للفنون البصرية المفردات الأساسية التي يستعملها الفنان لبناء العمل، لكن الطريقة التي ينظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني الواحد من الآخر. قد يجمع الرسام بين اللون والشكل والنسيج والخط لينتج صورة تشبيهية، وفي حالة أخرى يجمع بين هذه العناصر نفسها بطريقة مختلفة كلياً، وما هو جوهري من كل عمل فني هو القصد الدلالي الذي يفرض في بعض الأحيان ضغطاً على اتخاذ القرار في عدد العناصر وأنواعها أو الطريقة التي سينظم بها.

فمن الناحية المثالية كل عنصر في العمل الفني يجب أن يؤلف مفردة ضرورية في المعنى التشبيهي، والوظيفي، والتعبيري والمجالي، انه النسيج الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي العمل دلالته. أن في الفن صلة قوية بين التعالقات ورمزيتها. فالمعنى التعبيري للشكل الأزرق في لوحة ما إنما يتحقق بفضل وضعه بطريقة خاصة للون التكوين وشكله. وبفضل تداخل هذا الجزء من الرسم والأجزاء الأخرى التي تحيط به.

فالشكل الأزرق قد يكون جزءاً من نسق للألوان أو الأشكال يكشف عن نفسه لمن هم على علم بأن هذا النسق موجود وسيتسع مضمونه في اللوحة ويتعزز[194].

تجليات الرمز

الخلاصة أن دراسة التركيب الفني وتعالقاته تحدد صيغ انفتاحه الرمزي، وان البحث السيميائي سيقودنا إلى دراسة هذا النظام الدال ""ما دامت الأنساق والوقائع كلها دالة" كما يقول بارت "فعندما نشير إلى الفن بأنه ""شكل رمزي"" يظهر أن هذه

---

(193) المصدر السابق ص80.

(194) ينظر نوبلر ناثان، مصدر سبق ذكره ص97

العبارة تفترض أصلاً أن هذا الميدان محدد في بناء فكري يحيل إلى طبقة بدائية قصوى من الواقع لا تظهر في هذا الميدان من خلال "مادة، وواسطة". ويبدو أننا لا تستطيع إدراك حقيقة الأشكال وخصوصيتها إلا من خلال ما يستتر وراءها وما يظهر فيها.

فالوظائف الأولية نفسها التي تحدد عالم الفكر وطابعه وميزته الخاصة تبدو كانعكاسات متعددة تطرأ على الكينونة التي هي تحديداً واحدة متجانسة وذلك ما إن تدركها ""ذات"" وتمتلكها. كما يرى "ارنست كاسيرس". حيث يشير إلى أن للأشكال الرمزية فلسفة إذا نظر إليها من هذا المنظار وهي محاولة لربط كل شكل من الأشكال إذا جاز التعبير بمؤشر انكسار نوعي. وبذلك فان هذه الفلسفة تسعى لمعرفة الأوساط الكاسرة بطييعتها الخاصة لكشف تكوين كل منها وفهم أصول بنيته[195].

وإذا ما توصلنا إلى معرفة هذا الانكسار فإننا نستطيع أن نحدد معنى أولياً للرمز داخل العمل الفني.

فمرحلة تحول العلامة من طبيعتها المجردة أو المعجمية إلى مرحلتها الرمزية، هو عملية إقصاء الدلالة المعجمية والتعارف القبلي لها، ومن ثم تتحول من مجالها التركيبي الجديد إلى دلالات مختلفة ذات طابع رمزي.

لنرَ كيف تتحول الصورة أو التمثال أو الآنية والعلامات الفرعية أو التطبيقية في أعمال الفنان الفرنسي هنري "ماتيس 1869-1954" هذا الفنان له صور كثيرة يرسمها لنساء في مداخل، بها ستائر ومقاعد وسجاد ومناضد ومزهريات فيها ورد. فلو قلنا أن الموضوع الذي يعبر عنه: ""امرأة في مدخل"" أو ""إمام بيانو"" فإننا سنقمع الانفتاح لأن المرأة حينما أصبحت جزءاً من صورة، تحولت إلى كيان جديد يلعب دوره في بناء تلك الصورة، ولذلك تتكيف أوضاعها تبعاً لما تمليه بقية الأجزاء وتكتسي

(195) ينظر كاسيرير، ارنست: فلسفة الأشكال الرمزية، في العرب والفكر العالمي عدد 3 مركز الإنماء القومي، بيروت 1988 ص61-63.

بألوان تفرضها التوافقات أو الأضداد العامة التي تخضع لها، فالمرأة لم تعد موضوعاً بالمعنى المعجمي بل هي جزء من خطاب دال يرتبط بالقوانين التي فرضتها سائر العلاقات السائدة. فالمرأة قد تظهر خضراء أو حمراء أو بنفسجية تبعاً للمحيط الذي زكّى هذا اللون أو ذاك، ويدها قد تظهر بثلاثة أصابع لان موضوعية اليد المتعارف عليها ذات خمسة أصابع تختلف عن اليد التي دخلت كجزء من تعالقات النسيج الفني. ولذلك في إطار الصورة تكتسب العلامات خواص جديدة كما تفقد بعض خواصها[196] وهكذا ننتهي إلى أن العلاقة بين العناصر من جهة والخطاب من جهة أخرى إنما هي علاقة ذات بعدين هما:

1. علاقات التحكم "العلاقات الترابطية المنطقية".
2. العلاقات الدلالية.

العلاقات الترابطية المنطقية:

في لوحة "غداء على العشب" للفنان ادورد مانيه "Edouard Manet 1832-1883".

الرجلان الظاهران في اللوحة قد يلقاهما المرء مصادفة وهما يرتديان الزي ذاته في شارع من شوارع باريس وان قوام المرأة العارية الجالسة يخلو من أية مثالية ويجسد قوام امرأة مألوفة ووجه امرأة مألوفة فعلاً، وآما الضوء فباهت وطبيعي، والصورة بأكملها تمتلك سمة واقعية تناقض الوضع الشاذ الذي عرضت فيه الشخوص.

إن المهم في هذا العمل ليست العلاقة التي تكون أو لا تكون بين شخوصها الرئيسية بل تلك التي تقوم بين الألوان وبين الأشكال ذاتها، فحين أراد "مانيه" أن يضيف بقعة ضوء رسم امرأة عارية وحين شاء أن يضاد بقعة اللون هذه بقعة معتمة رسم رجلاً بسترة سوداء. إن العلاقات الترابطية بين الشخصيات والمنظر العام هي

(196) ينظر البسيوني. د. محمود: الفن في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة 1982 ص35.

علاقات منطقية: وإذا تم فحص كل الأشكال فهي صور ايقونية لمرجع موجود خارج نظام اللوحة، لكن هناك مشاكل متعددة ومختلفة تثار في هذا السياق:ما مكونات هذه العلاقات الايقونية وهل سنسمي الموضوع المصور تسمية تحيل إلى الموضوع الواقعي؟ لكن إلاّ نقوم بالقضاء على اللغة التصويرية باختزال مكوناتها في مكونات مشهد خارج اللوحة في حين أن اللغة الخاصة باللوحة هي لغة خطوط وأشكال وألوان...؟

سنضع مفهوم "التمثل" نفسه الذي يقوم عليه التصوير التمثيلي موضع تساؤل. إن الواقع الذي تم تمثيله في لوحة "مانيه" يمكن أن يلاحظ في أن لغة اللوحة تمر بثلاثة محاور.

كما يرى شيفر "J. C. Schefer"[197] هي:

أ. التنظيم الداخلي للعناصر بعدد محدد للوحة في بنية مغلقة "توليف العناصر في تعارض مترابط". الصور الإنسانية، الأشياء الملموسة، الأشكال المنظورات... الخ" إنها الشفرة التشخيصية.. ويمكن ملاحظة ذلك في "عمل مانيه" في لعبة اللون.

الأسود والعتمة= الرجال

الضوء والأبيض= النساء

الأشجار تتوزع بين اللونين

ب.الواقع الذي يحيل إليه هذا العالم:

إن العالم الذي تحيل إليه هذه اللوحة هو عالم حقيقي لكن تركيب الجلسة واللون والمنظر العام جعل من الرسم غاية في حد ذاته، وكأن التكوين

(197) ينظر كرستيفا، جوليا: اللغة المرئية:التصوير، ترجمة بنيونس عميروش في مجلة نوافذ، العدد السابع شباط 1999 ص96.

بدعة غير مألوفة في حينها وقلّ إن تقبلها أمزجة الجمهور، بل قد تتراءى له تحدياً مقصوداً وامتهاناً لذوقه.

لقد صار العالم الواقعي في تركيبه ووحداته عالماً غير مألوف.

2. "العلاقات الدلالية":

الخطاب(*) الذي يتم الإعلان فيه عن الشفرة التشخيصية والواقع أي الخطاب الدال المعبر به الذي يجمع كل مكونات اللوحة، وبتعبير آخر اللوحة ليست شيئاً آخر غير النص الذي يقوم بتحليلها كما ترى "كرستيفا"[198] هذا النص يصبح ملتقى الدوال ووحداته التركيبية والدلالية تحيل إلى نصوص مختلفة حيث تكون الفضاء الثقافي للقراءة. نكشف شفرة اللوحة مع إعطاء كل واحد من عناصرها "الصور، الأشكال، الوضعيات" معنى واحداً أو أكثر كان من الممكن أن تعطيه "ملخصات فلسفية، رواية، شعر... الخ" المشار إليها في عملية القراءة. أن شفرة اللوحة تتمفصل حول التاريخ الذي يحيط بها وتنتج بهذا الشكل النص الذي تكونه اللوحة.

في هذا النص نفهم أن اللوحة "ومن ثم العلامة الايقونية" لا تمثل واقعاً بل أنموذجاً مفتوحاً على تأويل رمزي بين العالم واللغة التي تستند إليها مجموعة من النصوص التي تتقاطع وتضاف للقراءة للمسمى لوحة، قراءة غير تامة، فما توقعناه تمثيلاً بسيطاً بدا هدماً للبنية الممثلة في لعبة لا نهائية لصلات اللغة.

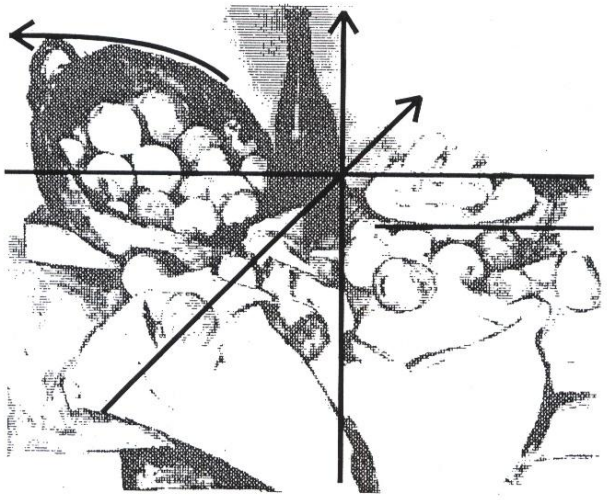
نرى كيف لعب التركيب والتعالق في مادة الرسم دوره في تشكيل الدلالة. والى أي حد يقودنا الشكل الايقوني في اكتشاف سبك الترميز؟

حسب ملاحظة لـ م. بليني pleynet .M، فإن تدخل سيزان Paul Cezanne" 1839-1906" في التصوير الأوربي غير شروط اللغة التصويرية.

(*) الخطاب، هنا هو العمل في حال النظر إليه من خلال شروط إنتاجه.

(198) المصدر السابق ص97.

لنأخذ مثلاً لوحة سبزان "حياة ساكنة" 1895 –1900.



فإن الطبيعة المرسومة لم تفقد شيئاً من طراوتها وشدتها وتشخيصها "مجموعة فواكه على منضدة" لكن التركيب نحا بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت للأشكال الهندسية وأعطى اللوحة قيمة أساسية فمن ناحية دلالية، جعلنا نتصور أننا لم نذق هذه الفواكه من قبل، تجاهل الرسم لبها وطعمها ولكنه من خلال تشكيلها حرم هذه الأشياء بعض خواصها التي أسبغتها الطبيعة عليها ليثقلها بالحياة التي وهبها الفن لها وأصبحت طوعاً للبحث التشكيلي الخالص[199] في عمل "سيزان" وكثير من أعمال الذين تلوه فان السيرورة التي ""تزيح عن المركز"" بنية اللوحة تجاوز الشفرة التصويرية نفسها – السيرورة التي تحتمي في نص اللوحة في التصوير الكلاسيكي "أو في نص الذات التي تراه" تدخل في الموضوع نفسه، الموضوع يتوقف إذن أن يكون موضوعاً مصوراً لكي يصبح سيرورة لا متناهية تأخذ في الحسبان مجموعة القوى التي تنتجها وتحولها إلى متعددات رمزية[200].

(199) ينظر مخطط الأشكال وتقسيماتها: مجلة REGARDS العدد 11 باريس 1988 ص22.

(200) ينظر كرستيفيا، جوليا: مصدر سبق ذكره ص100.

وسيتكفل الفصل القادم في الكشف عن تحول اللوحة إلى متعددات رمزية في ضوء الأسس النظرية للمنهج السيميائي الذي اهتدى به البحث في شق طريقه وسط غاية اللوحة المغطى بطبقة سميكة من قطع الليل المعرفي.

الفصل الرابع

❖ دراسـة تطبيقـية.

يقدم هذا الفصل تحليلاً سيميائياً للوحات فنية (عراقية) ويحاول البحث استثمار المهاد النظري للفصول السابقة...

لقد تم اختيار هذه الأعمال لضرورات منهجية وبحثية، في ضوء علم العلامات وهو بحث لا يعنى بالمؤشرات الخارجية أو إطار العمل بل يعنى البحث في داخل العمل الفني، وعلى هذا الأساس فان العينات قد خضعت فقط لاعتبار تنوع الأساليب الفنية، الذي يتيح القدرة على قراءة سيمائية لهذه الأساليب، والأمر الآخر أن هذه الأعمال لها حضورها داخل الحركة الفنية الواقعية وتمثل مراحل مختلفة زمنياً.

وأخيراً فان تسلسل الأعمال في داخل البحث لا يخضع لاعتبارات التمييز بل لضرورات فنية حسب.

لوحة الفنان هاشم حنون
من معرضه الشخصي، قاعة دجلة للفنون()

انظر قائمة الصور بالألوان في الملحق نهاية الكتاب

المسح البصري

تتبنين اللوحة بالمسح البصري في وحدتين يقسم بينهما خط الأفق، هذا الخط يمثل عالمي اللوحة الأرض والسماء.

الخط ينكسر بعد حركة مستقيمة ويختفي ثم يظهر على شكل شريحة مستطيله في جهة اليسار. لكن خط الأفق لا ينتمي إلى فكرة الخط المستقيم (الواقعي). انه ينتمي إلى صنف التحديدات اللونية التي تتداخل في تضادها مكونة تكسيرات في بنية الخط، وهي في الوقت نفسه تنمو وتضمحل في لعبة التداخل (أعلى – أسفل). ولذلك فإطلاق كلمة خط الأفق على هذا التقسيم هي تسمية افتراضية للعزل بين بنيتي

فضاء اللوحة، ووحدتها الأرضية، ونسجل أيضاً أن هذه التكسرات هي علامة على تحكم لعبة الأضداد بين الألوان والتكوينات الأخرى.

إن هذا التقسيم يؤدي بنا للبحث عن الوحدات الأساسية وهي:

وحدة الفضاء: تؤسس هذه الوحدة على لون فاتح اصفر + ابيض. يتحدد هذا اللون من أعلى اللوحة إلى نقطة التقاطع مع تحديدات وحدة الأرض، بتدرج لوني ينتهي إلى الأبيض.

ولا يصطدم الأبيض مع الأحمر في وحدة الأرض، بل يتشكل لون وسيط (برتقالي) يعمل على تفعيل فكرة التدرج.

احمر ⟵ برتقالي ⟵ اصفر ⟵ ابيض

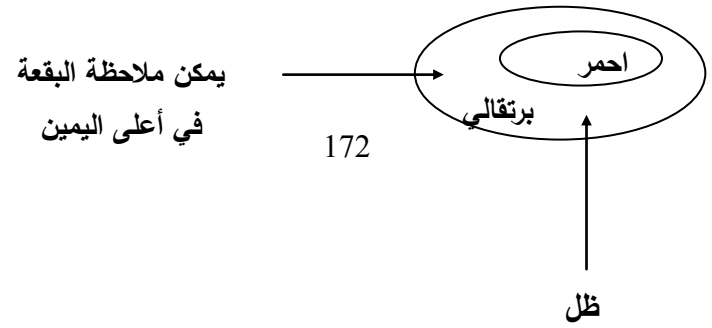
إن هذا التدرج يشكل الجو العام للعمل، وهو جو ينتمي إلى الألوان الحارة، العاملة على تمظهر دلالي يحيل خطاب اللوحة الشكلي إلى مقولة الحرب – النار التي يعد الأحمر احد علاماتها. على مستوى الدلالة والبنية. فالفضاء في تدرجه لا يشكل انحداراً بل علامة كاشفة للأشكال التي تشبيح داخله. من دون ارتكاز، لان هذه الأشكال تعتمد في تمظهرها على التدرج نفسه بين الأحمر والأصفر الفاتح، وتدرجه الوردي. المشتق من الأحمر نفسه.

يمكن للخطاطة، الآتية أن تبين النظام العلامي للون.

الوردي: علامة مصاحبة ⟵ تعليم الأشكال

البرتقالي: علامة وسيط ⟵ ضوء × ظل

ينتهي دور البرتقالي في نهاية (الفضاء) بين الوحدتين الأرض والسماء. لكنه لا يقف عن هذا الحد بل يؤسس الدور نفسه في بنية التبقيع العاملة في فضاء اللوحة:



إن وجود البرتقالي (وجود ظلي)، ظل متخفٍ لكنه في حقيقته المرجعيه، وجود ضوئي؛ فالتدرج بين الأحمر والبرتقالي تدرج بين (ظل=احمر) ضوء=برتقالي

في حين يعمل البرتقالي في فضاء العمل قانون عكسي

برتقالي= ظل احمر= ضوء

إن الأحمر (ضوء) يعمل كعلامة مهيمنة (الضوء، ناطق) باستمرار في حين تكون الظلمة، سكون. (في السكون كل الأشياء صامتة).

البرتقالي= ساكن، مصاحب، ظل، معلّم للأشكال

الأحمر= متحرك، مركزي، ضوء، شكل

وفي ضوء هذه المعادلة، فالأحمر، يقوم على أشكال إنسانية، فوق سطح البرتقالي (الظل) (ناطق) ويمكن أن نستنتج القانون الآتي:

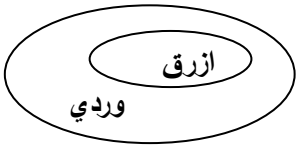
وجود الأحمر ⟵ مسبوق بالبرتقالي+ الأصفر المبيض

إن هذا القانون في فضاء العمل يمكن أن نجده في تنويعات متعددة للألوان في أعمال الفنان، وبمراجعة بسيطة يمكن العثور على القانون بألوان مختلفة تنتمي من حيث وجودها إلى أمثله متعددة مثلاً:

فضاء اخضر ⟵ مسبوق باللون الفستقي + الأصفر المخضر

فضاء اصفر ⟵ مسبوق باللون البيجي + الأبيض... الخ والذي يمكن من خلاله عزل التفرد النوعي للون فنقول اللوحة الصفراء، واللوحة الحمراء،

واللوحة الزرقاء. في فضاء العمل نمسك في بنية التبقيع لون ازرق، هو اللون الوحيد الذي يعمل معاكساً للبنية اللونية المهيمنة، لكنه يشترك معها في مظهرها الشكلي



إن هذا اللون ينتشر بالأسلوب نفسه الذي عمل البرتقالي على تحديده.

الأزرق= ⟵ علامة تضاد ⟵ وجود الآخر

وهنا يمكن تسجيل الآخر من خلال الشكل الانساني المقلوب، والمتجمد.

شكل إنساني احمر ⟵ اتجاه أفقي

شكل أنساني ازرق ~~اتجاه عمودي~~

أن كلا الشكلين يعملان وفق قانون التضاد إذ يقول كل منهما (أنا هنا)

يمكن أن نصل إلى القانون الذي يتحكم في فضاء اللوحة

فضاء العمل + تدرج اللون المهيمن

فضاء العمل + تدرج اللون المضاد = أشكال طائرة = اتجاهات مختلفة

يتحكّم هذا القانون بأعمال الفنان هاشم حنون، ولا يوجد ما يخالِفُهُ إلاّ التنويعات اللونية العاملة وفق نفس المقياس (يمكن مراجعة أعماله بألوان مختلفة محكومة بنفس القانون). فيما يخص وحدة الفضاء.

الوحدة الأرضية

تؤسس هذه الوحدة باللون الأحمر الذي يتصل بزاوية القاعدة (اليمين) وبتدرجه البرتقالي (زاوية اليسار) أسفل اللوحة. نجد أن البرتقالي لا ينوء بمحمولات أخرى سوى الوساطة بين بنيتي الضوء والظل. إذ يتخفى في وحدة الأرض، كما في وحدة الفضاء تحت الأحمر، ويتخذ في مساره القانون نفسه.

احمر = ضوء برتقالي = ظل

يدخل الأسود في وحدة الأرض كما دخل الأزرق معادلاً مضاداً في وحدة الفضاء (انا هنا).

إذ يحيل الأسود الأحمر إلى سطح، رغم كل انبثاقه وهمينته... يحكمه قانون التشكلن الذي ساد الفضاء.

ازرق × فضاء= برتقالي + اصفر

اسود × ارض= احمر + برتقالي

اسود + ازرق= أشكال – اتجاهات مضادة

احمر + برتقالي + اصفر= سطوح

وبهذا يكون كل تدرج للأحمر في البنية الكلية للعمل= سطح وكل الأشكال الايقونية تعمل كبنية تضاد. فالإنسان ⟵ ازرق أو اسود.

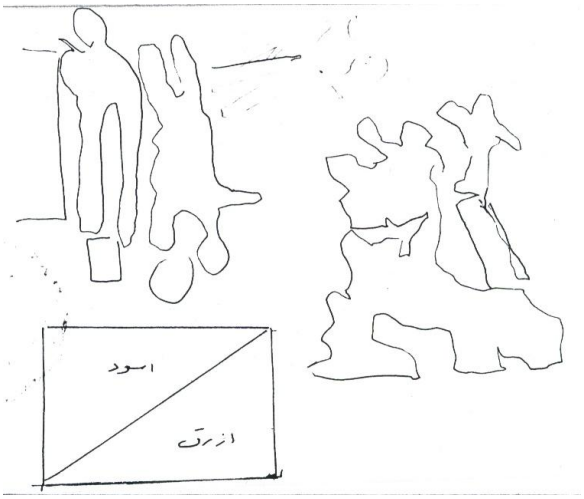
ظل الإنسان= سطح ⟵ احمر + تدرجاته.

وبمتابعة لوحات أخرى للفنان نجد أن هناك تنويعات تنبني على القانون نفسه

سطح = حار أو بارد

تعيين = تضاد

ولنأخذ هذا العمل مثال، يتقابل اللونان الأزرق والأسود مشكلين تقابلاً للون الآخر وتدرجاته ويمكن أن نوضح ذلك بتقطيع اللوحة إلى مثلثين، يحتل مثلث القاعدة (الأسود) ويمثل مثلث الزاوية المقابلة الأزرق كما يأتي:

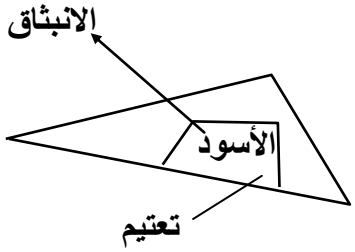


انظر قائمة الأشكال

اللونان خارجان من اللون الأحمر الذي يمثل أرضيتهما هنا وامتدادهما الزمني، فالأزرق هو لحظة تجمد الأحمر (الدم مثلاً) والأسود هو الرأس الأخير في تدرج الأحمر، وبهذا فإن اللون الأحمر يعد العلامة اللونية المركزية (النواة) في اللوحة على مستويي الدلالة والبنية.

الخطوط

تتبني الوحدة الأرضية بعد تجاوز الخطوط الخارجية للوحة (الإطار) داخل مثلثين كما أوضحنا، الأول يمثل القاعدة المستقرة والثاني يمثل القاعدة المقلوبة – يشغل المثلث ذو القاعدة المستقرة الكيانات السوداء كقناع (mask) يخفي وراءهُ أشكال.. بيوت وأبواب وشبابيك. إن الأشكال الإنسانية واضحة المعالم وكل ما يفعله الأسود هو أن يغطي ما تحته، ليتقدم باتجاه السطح.



لكن الأسود بانبثاقه من الأحمر واتصاله به يعلّم الأشكال الإنسانية من خلال البقع السوداء المحززة بخطوط بيضاء، تشكل معالم توضيحية. يصبح الأسود علامة يخترقها الأبيض، الضوء × الظلام.

المثلث الثاني (المقلوب: يشغل المثلث المقلوب أشكالاً إنسانية معلقه ومتجمده باتجاهات مختلفة، وألواناً مختلفة تنبثق من الأزرق وتمتزج من الأحمر وصولاً غالى البنفسجي، تبدو الأشكال قريبه، يسهم في ذلك حجمها ووضوح اللون الذي تتشكل منه، إذ تعمل على تفعيل دور خط التلاشي وأبعاده.

التبقيع

ينتشر التبقيع داخل العمل ليضعف بنية الوضوح لنلاحظ ذلك من خلال الخطاطة الآتية:

انظر قائمة الأشكال

جميع البقع باللون الأحمر، في حين تستعير بقعتين باللون البرتقالي وبقعتين باللون الأزرق وهنا يمكن القول أن البقع اللونية تسود بالأحمر في حين تستعير بعض منها ألوان الأشكال الإنسانية انهُ تداخل ومجاورة بين الإنسان ومحيطه في اللون والهيئة.

يمكن أن نخلص أن قانوناً يحكم بنية التبقيع فهي تستعير من المهيمنة اللونية في وحدة الأرض لونها وتنتشر في اللوحة في حين تعمل بعض البقع عملاً مضاداً من الناحية اللونية وهذا مما يجعل أعمال الفنان هاشم حنون قائمة على الطابع التكراري في طريقة العرض والتبقيع.

الأشكال الهندسية:

تملأ الأشكال الهندسية كل بنية التقاطع، دائرة ونصف دائرة ومستطيل ومربع... وهي تعمل على مستويين.

1. روابط لبنية التقاطع.

2.وعلى مستوى الدلالة:تقوم بتبقيع متصل للقرص السماوي (دائرة خطية) وتعمل الأسهم والخطوط المنسابة على استمرار هذا التبقيع وتفعيل دور اللون البرتقالي لإخراجه من الحافات المستقيمة.

وهكذا نجد أن قانوناً يحكم حركة الألوان والأشخاص والأشكال كما يأتي:

1.يعمل التبقيع علامياً كأجزاء متممه لتأكيد الطابع الانتشاري للون السائد والألوان المصاحبة.

2.الفضاء يؤكد باستمرار من خلال تدرجه من اللون السائد.

وعلى مستوى الدلالة، فأنَّ الأشكال التي تملأها تمثل انفجارات اللون السائد وتشظياته، كما أن التبقيع الذي اشرنا إليه المستمر بخطوط الانسياب والمحدد باتجاه الأسهم سيجعل منه غطاءاً شاملاً للوحة.

إن متابعة أعمال الفنان هاشم حنون (معرضه على قاعة دجلة 1997 ومعرضه في عمان 1999) تعيد القانون ذاته، يسود لون مهيمن ليسحب معه كل البنية إلى منطقة لونية أخرى مغايرة تعمل على:

1.تعيين لأشكال.

2.وحدة أرضية سائدة.

3.وحدة فضائية مشتقة.

4.انبثاق لونين مضادين للبنية يتوزان على وحدتي الأرض والسماء.

هذه النظم العلامية تؤدي إلى مركزها العلامي (التشظّي) الدال على إعادة لعبة الخَلْق.

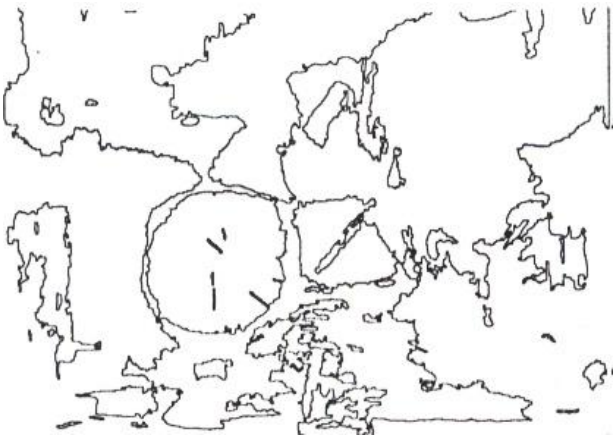
لوحة الفنان ضياء الخزاعي

من معرضه الشخصي قاعة حوار 1997

اللوحة ملونة في قائمة الأشكال

المسح البصري

أول ما يطفو على سطح البنية العامة للعمل هو الأبيض، وتتكون الألوان الأخرى على سطح الأبيض بأشكال وعلامات وتناظرات، وسنأتي على ذكرها من خلال تقسيم العمل كالآتي:



انظر قائمة الأشكال

الأبيض فضاء العمل ويحتل المساحة الكبرى داخل اللوحة، باعتباره السطح الدافع لكل الألوان حتى يمكن القول بأنه يدفع (الأبيض نفسه) في بعض المواقع إلى الأمام من خلال تبقيع الأخير على السطح (لعبة الضوء والظل).

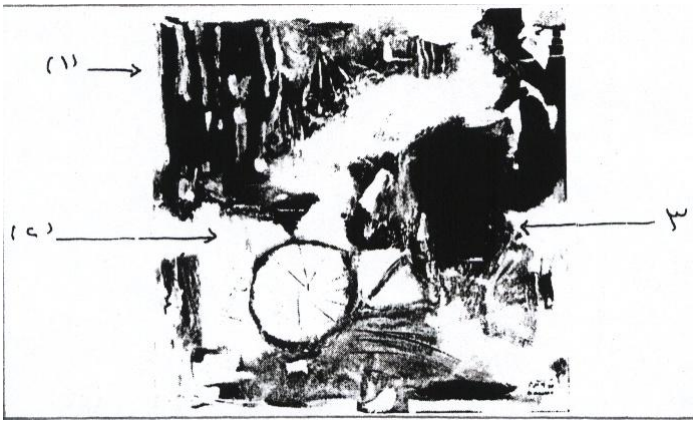
إن سلسلة التبقيع التي تقوم عليها بنية اللون تعمل تناظرات إذ يمكن إيجاد معادلها اللوني في حالة (انتشار) دائم على السطح التصويري. ويتشكل اللون من حالة متوازنة مرتبطة بهذا الإيقاع ومن اجل تحريك العمل يمكن حصر حركة الألوان والاتجاهات التي تعمل بها ومن ثم طريقة التكرار التي تتبنى عليها اللوحة من خلال فرز العناصر اللونية، كوحدات وتناظرات كما يأتي، فاللون البنفسجي يشكل القاعدة الظلية للأشكال مثلما يشكل اللون الأبيض الفضاء العام وبهذا المعنى تتبنى اللوحة على:

ضوء = الأبيض

ظل = البنفسجي

وبين الضوء والظل تعمل مشتقات الألوان باعتبارها تدريجات لونية.

أن السطح الكلي للوحة مقسم على ثلاثة حزم كما في الشكل الآتي:



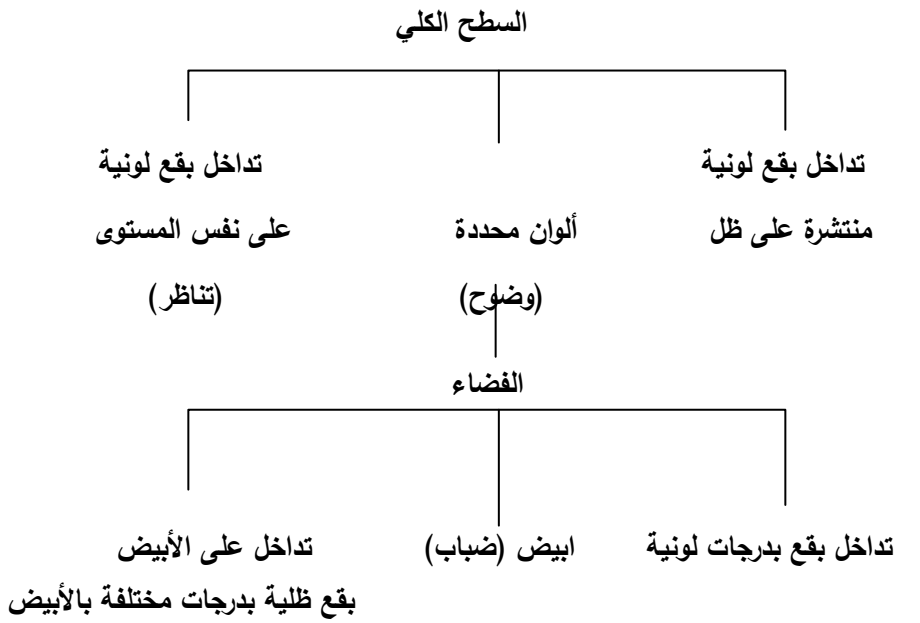
انظر قائمة الأشكال

1- تتكون الحزمة العليا من خطوط وضربات وكتل طوبوغرافية (تنقيط فرشاة على السطح الغامق).

2- تبدو الحزمة الوسطية فضاء (ابيض).

3- الحزمة على يسار العمل تعمل كتواز (كتلي) مع الحزمة الأولى يبدو السطح للعمل مضبباً يعمل باعتباره بنية ضبابية.

يمكن تمثيل التخطيط العام للوحة كما يأتي:



والحقيقة أن التقسيم يمكن تسميته (افتراضاً بالسباحة داخل الفضاء).

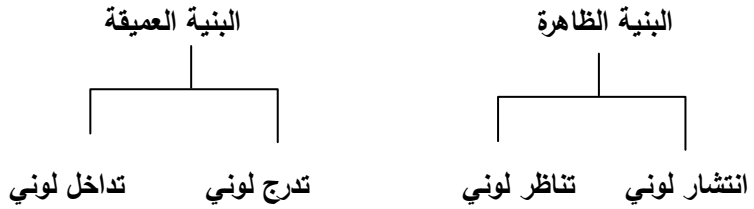
لنلقِ الآن نظرة على الوجوه المتعددة للتركيب الملون المتواجد في كل جزء من هذه الأجزاء.

ألوان ضبابية × ألوان معتمة

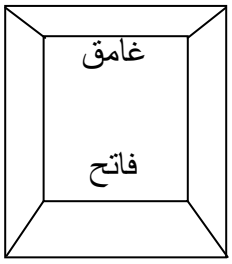
متوارية ظاهرة

يقوم العمل على بنية وضوح ظاهرة اصفر + بنفسجي + احمر + اخضر

بنيـــة ضـــبابية ←—— اصـــفر + ابـــيض ——→ بنفســـجي + ابـــيض احمر + ابيض ——→ أخضر + ابيض



وينشأ هذا التركيب ليكمل النسق الرباعي ثم ينحل بعد اكتماله عند تلاشي العلامات داخل الأبيض. فالأبيض يعمل كفضاء لوني وفي ذات الوقت ينحدر إلى اللانهائي فاسحاً المجال للألوان للتدفق إلى أمام، فيكون الغامق أماماً، والفاتح مغيباً.



التنظيم العلامي

تعمل اللوحة بنظام التبقيع في بنية الوضوح على متوالية رياضية من حيث التقسيم، حيث يوجد معادل عددي متقارب لضربات الفرشاة في كل لون مما يتيح للوحة أن تنبني على نظام من التكرار اللوني (التجريدي).

العلاقة التي تحيل على التشخيص (الايقونية) هي دال (دراجة هوائية) تبدأ بنية الوضوح ثم تضيع معالمها في الفضاء الأبيض وتشتبك في نهايتها مع الألوان الأخرى، في حين تشكل البقع اللونية الوحدات التجريدية.

تسمح هذه اللوحة باكتناه العلاقات التي تتكون منها الوحدات الشكلية، ولو قمنا افتراضا بعزل أي من الوحدات فانه يمكن لهذه الوحدة على مستوى البنية أن تكون (لوحة) توازي أو تشابه اللوحة الكبرى، لنأخذ المقطع في أعلى اليمين ثم المقطع الوسطي يمكن ملاحظة التشابه على مستوى البنية في طريقة الانتشار وتوزيع

الألوان، إذ يبدو أن كل لون في الفرشاة يقسّم نفسه من خلال التبقيع على المساحة الكلية للعمل بضربات عشوائية.

هذه الحركة (العشوائية) تحيل إلى نظام شكلي تجريدي، يبنى على فكرة التداخل العلامي من خلال التداخل اللوني. فالعلامات تدور في المكان (الفضاء) إذ لا وجود للسند، وان الإيهام بالاستقرار علامة على التباعد (الاحياز) لا غير.

يمكن عزل التأثير الواضح للعلامات المصاحبة كعلامات ديكورية حيث توجد في كل مساحة العمل وهي (الأصفر + الأخضر + البنفسجي) مركبة تركيبا متناظراً فوق الأبيض.

يبدو أن الأبيض هو أعلى الاضداء في بنية الوضوح مع الألوان الأخرى الذي يجعل من أعمال الفنان ضياء الخزاعي تتبني على فكرة الألوان (الصريحة) وتباييناتها مع الأبيض. وهي بنية ضوئية تشتغل على أعلى معادل لوني بين صراحة البنفسجي والأخضر والاخمر فوق الأبيض. (الظاهر) وبين خلط نهايات الألوان فقط بالأبيض لعمل تدرج غير محدد للون (المغيب).

ظاهر ⟵ مغيب

تظهر العلاقات الايقونية في المغيب والعلاقات التجريدية في الظاهر قانون توزيع العلامات هذا يكشف عن بنية تضاد مقلوبة تتكلم على فقد (الأشياء).

لوحة الفنان سعد الطائي

من معرضه الشخصي/ دبي 1999

اللوحة ملونة في قائمة الأشكال

التنظيم العلامي

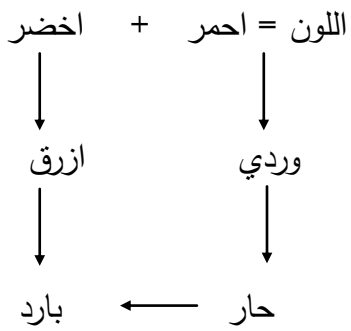
تتبني اللوحة على فضاء واحد يحكمه قانون التداخل بين الألوان والخطوط، في حركة متموجة، تتشاكل الواحدة منها مع الأخرى ويقوم هذا التشاكل علاميّاً على:

التضاد اللوني = احمر + تدرجاته الأخضر + تدرجاته

الضوء والظل = التضاد اللوني × الأسود

الاتجاه والمساحة = حجم السطوح اللونية × حركة شكل السطح

تتموضع العلامات في بنية التموج حيث تُحدد الأشكال داخل التموج من حلال تحديدات بسيطة بالأسود الذي يعمل ظلياً للأشكال. ولاستكشاف أفق هذا التباين يمكن أن نحدد مستويات الفضاء بالتقسيم الآتي:



وعلى تباين الحار والبارد تتأسس الأشكال داخل فضاء العمل وفق مبدأ العمق والشكل وقانون النظام والتقابل، يتعلق الأمر هنا بالتقسيم التقابلي لعناصر الشكل (التداخل).

يدخل الأسود باعتباره مكوناً ثالثاً لتحديد وإبراز معالم هذا التداخل ويبدو الأسود رابطاً بين الألوان والأشكال.

يتقدم الأسود للإمام ويعمل كبنية دافعة للحزوز لتبيان معالم الأشكال. ومن خلال االحزوز يندفع في وسط اللوحة شكل امرأة وفتاة تلتحفان بعباءة (شكل واقعي) يمكن لهذا التشاكل من تأدية وظيفتين: الأولى وظيفة تشخيصية تتخذ من ملامح الوجوه الإنسانية مجالاً للظهور أما الوظيفة الأخرى فهي تحديد معالم أرضية العمل، حيث تستند المرأة والفتاة إلى قاعدة اللوحة ومن هنا يحدد الأسود هذه المعالم ويؤدي الوظيفتين سابقتي الذكر. ليصبح الفضاء في مثل هذه الحالة منقسماً إلى فضائين أعلى وأسفل كما في الخطاطة الآتية:

حركة اللون في الفضاء الأعلى تساوي حركة اللون في الفضاء الأسفل، لكن الفرق البصري يتخذ من حركة الخطوط مجالا لظهور الأشكال مستعينة بالأسود باعتباره أرضية للتموجات التي تسبح الأخيرة داخله.

كل شكل ينبثق من الأخر، ويلتف عليه، الأفق والفضاء يلتف على الأشكال والعباءة تلتف على الأجساد، ويبدو أن الغموض يهيمن دلالياً على اللوحة. حيث تتكون الوحدة العامة للعمل من تراسل سلسلة متشابهة من العلامات تكون فكرة الامتداد واللانهائية في حين يعمل الوجهان للمرأة والفتاة على غلق هذا الامتداد.

ولو أعدنا على أفق التموج والتكرار اللانهائي ر العمل محاولا

الابتعاد عن التجريد الخالص إلى إضافة بعض التعيينات العلامية التي ترتبط عرفيا بمؤشرات بيئية.

إن علامة التموج هنا هي هياج لانهائي يظهر في داخله قوة من نوع ما.

داخل الموج كل الأشياء متحركة ففوق الأجساد تتموج العباءة السوداء لتخفي حركة الأجساد.

إن دال التموج اللوني والظل والضوء ما هو إلا لعبة ضياع الملامح التي اعتمد عليها الأسلوب الذي يغيّب التفاصيل داخل حركة التسطيح والتشاكل اللوني ولولبية الخطوط.

ويكون تحديد التنظيم العلامي كما يأتي:

الأخضر (لون صريح) ⟵ علامة مهيمنة

الأحمر (لون صريح) ⟵ علامة مصاحبة

الاوكر (لون مزيج) ⟵ علامة مصاحبة

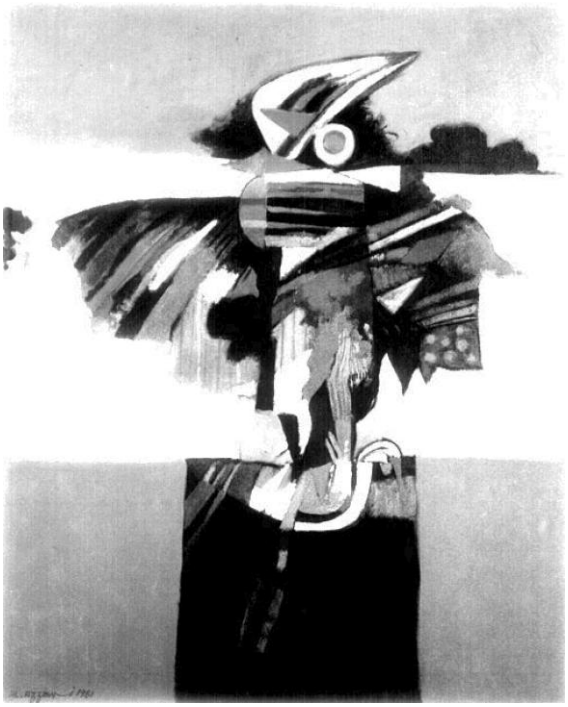
الأسود (لون صريح) ⟵ علامة تشخيصية

ويعمل الأسود كغطاء شكلي داخل اللوحة، ومن ثم دلالياً كعلامة عرفية (عباءة).

الخط : يعمل الخط على تفعيل التشخيص وعزل اللون، إن جميع الخطوط في هذا العمل خطوط (منحنية) يتشاكل بعضها مع بعض لتكون علامة كبرى (التموج) داخل اللوحة. ويعمل الخط إضافة إلى هذه الوظيفة في تمظهر الأشكال الايقونية (الوجوه).

إن صراحة الخط واللون (علامة) وتجنب الخلط (علامة) يرمزان إلى صفاء الضوء وتباياناته، ومن ثم تغييب الأشكال وتجريدها، ويمثل التموج الخطّي لانهائية ذلك التجريد ليعلن عن لعبة الوجود.

إن هذا الأسلوب للفنان يمكن متابعته في أعماله التي أطلقت عليها الفنان تسمية صيادون، نساء، أزقة، وهو أسلوب يعتمد التشفير العلامي والبعد الدلالي آنِفَي الذكر.

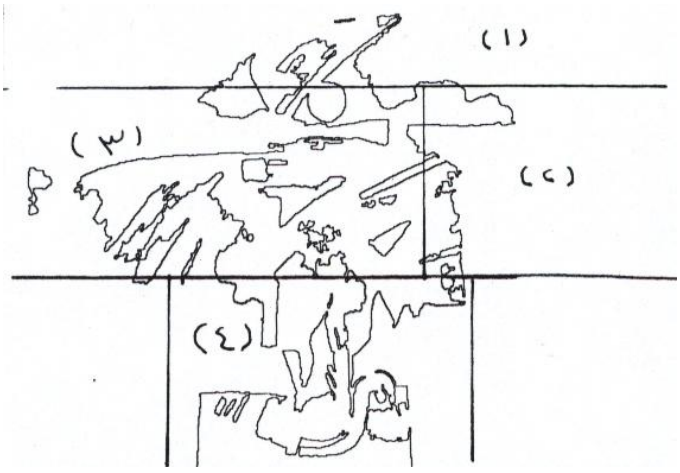


لوحة الفنان ضياء العزاوي

زيت على قماش من معرضه الشخصي، لندن، 1987

اللوحة ملونة في الملحق

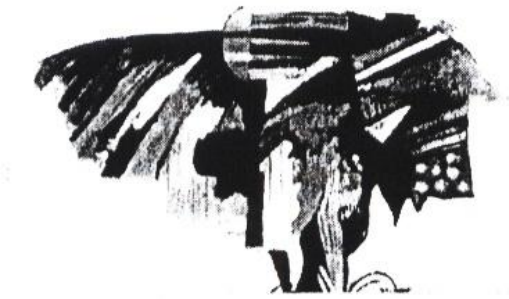
في محاولة لتقطيع هذا العمل، يمكن ضبط التقسيمات البنائية إلى أربع وحدات كما في الخطاطة التالية:



إن هذا التقطيع يشكل الوحدات التركيبية للعمل، التي تتمحور حولها كل البنيات الأخرى، يمكن تلمس بنية التسطيح والتقابلات اللونية بين الأسود والأبيض والبني (والاوكر)، وتتمظهر على التسطيح بنية أخرى هي بنية التبقيع، التي تحوي كل العلامات في نظام يعتمد على وضع البقع على سطح لوني من درجة واحدة.

وهكذا نكون بإزاء مواجهة بين المكان (السطح) والموضوعات على السطح، بين التسطيح والتبقيع، وتتركز هذه المقولة على بنية البعد، أو التباين البعدي، باعتبارها نواة مركزية في أعمال الفنان. لكن من الضروري الإشارة إلى أن هذا التباين في البعد لا يحدد في الفضاء بل تحدده علاقات لونية (درجات). (اللون الفاتح في الإمام) لكن يمكن، قلب المعادلة (اللون الغامق في الإمام)، ولأجل حصر المفهوم يمكن تقسيم العمل إلى وحدات متباينة بين السطح والبقعة).

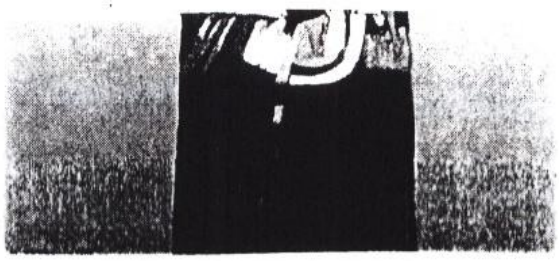
الوحدة الأولى: اللون يعمل كسطح للعمل يخترقه التبقيع في الأعلى.



الوحدة الثانية: اللون (الاوكر): يعمل سطحا معادلاً للأبيض ويعمل التبقيع على السطحين بدرجات متقاربة.

الوحدة الثالثة: الأسود.

يخترق التبقيع هذه الوحدة من الأعلى



وتصبح القيمة اللونية (قيمة ملمس) ولا تحيل إلى المرجع (أو العرف المعجمي).

الأسود = الأبيض = الاوكر = البني.

تقوم بنية السطح على نظام هندسي (مربعات ومستطيلات) (استقرار) (مكان تجمد).

(فكرة التحديد أو المحيط أو الحصر).

بنية التبقيع:

إن النسق الذي تقوم عليه هذه البنية هو نسق المتواليات وهي بنية انفلات: ويتبنين على حركة الفرشاة (الاتجاه) والتقابلات اللونية (محددة، سائبة). ومن هذا التشاكل تظهر لنا الدلالة العامة للشكل. تقوم بنية التبقيع على مجموعة من العلامات

خطوط = يدخل فيها (شكل حروف عربية).

ألوان = مستطيلات لونية وخطوط لونية، عناصر = (دوائر، أشكال هندسية).

الدالاّت التي تقع على المحور الأفقي في بنية التبقيع وهي دالات تتعلق بالتشكيل، وتبدو نسيجا من ريش لطائر (غراب) ويحدد اتجاه الريش حركة الفرشاة والنسيج الذي تتبني عليه جميع الأشكال من خلال المهيمنة التي ذكرناها، (تسطيح/ تبقيع).

فالأسود يحدد شكل الغراب والتبقيع يحدد تفصيله و يشكل المستطيل الأحمر السطح الخامس في بنية التسطيح معادلاً مستقلاً، (ذاتياً) وفاصلا بين كل السطوح الأخرى.

سنقوم بدراسة هذه الوحدات في نطاق العلاقة القائمة في ما بينها كمقوم اتصالي داخل نسق اللوحة. كما في الخطاطة الآتية:

وهكذا ومع دراسة هذه العناصر وكشف انساق العلاقات الاتصالية يمكننا الكشف عن قانونين رئيسيين يحكمان هذه العلاقات

1- **قانون الاتصال اللوني** – (التوزيع) والانفجار اللوني (الانفتاح) في بنية التجريد.

2- **قانون الانقطاع:** وتحدده وحدتين رأس الغراب والحرف العربي.

يمكن اعتبار هاتين العلامتين وحدتين رمزيتين، وهما في داخل هذا العمل تمثلان الدلالة المغلقة. بل هما العلامتان اللتان تحددان الشكل.

رأس الغراب + حرف عربي= تحديد

سطوح + تبقيع = تجريد

تتجلى هذه الآلية التي تحكم الحركتين من خلال: عالم الحركة الثانية = تبقيع – تسطيح من متواليات لونية تجريدية، يمكن رصد مكوناتها كما يأتي :

مستطيلات = حركة فرشاة

خطوط عمودية = هيكل العمل

دوائر حمراء وبنية = منطقة كسر البنى الخطية.

رأس الغراب + الحرف العربي، هما وحدتا الغلق التي يقف عندهما النص في حالة الصراع

تعيين × تضمين

↓ ↓

وجه الغراب × سطح تبقيع

ويمكن من خلال ذلك تعليم العلاقة المتداخلة لهذا الصراع:

غراب = ميت

حرف = مغيب

تهيمن الوحدات التجريدية، حيث نقف بإزاء نص يحمل في داخله صراع من التباينات(أضداد ألوان). اسود × ابيض احمر × بني مع أضداد من العلامات.

وضوح/ ابهام

محاكاة/ خيال

تعيين/ تجريد

إن الوحدات العقدية (بنية الوضوح) تحاول تأكيد ذاتها من خلال موت دلالاتها

الغراب يطير/ الغراب مخنوق

الحرف العربي صوت/ الحرف صامت

نلاحظ أن هذه الأفعال تخفي هدفها الذي هو في اللوحة إنشاء لعبة (التباين) وهو الأسلوب الذي يمكن أن تُحدّدْ مقولات الفنان من خلاله، أي الخصوصية التي يمكن تلمّسها من إعادة تركيب التحليل:

(غراب + حرف) (سطح + تبقيع + تجريد)

\+ + − − −

وإذ كانت علامتا (+) قد وسمتا الغراب والحرف معجمياً فأنهما يرتدان إلى علامتي سلب (−) (الغراب متوقف والحرف صامت) وبهذا يحقق التباين وحدته التي يسعى إليها.

اللوحة الفنان علاء بشير

معرضه (محنة)

اللوحة ملونة في ملحق الاشكال

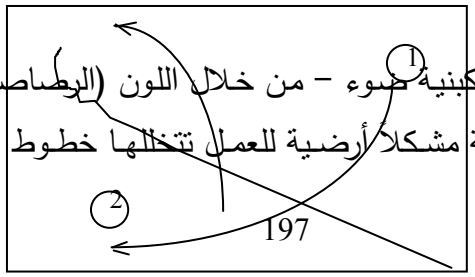
المسح البصري:

تتبني اللوحة في وحدتين:

1. وحدة الضوء.

2. وحدة الظل.

وتتداخل الوحدتين بالتضايف والاستعارة كل منهما من الأخرى كما في الخطاطة التالية:



الوحدة الأولى تعمل كبنية ضوء – من خلال اللون (الرصاصي المحمر) الذي ينتشر على سطح اللوحة مشكلا أرضية للعمل تتخللها خطوط عرضية وهندسية

متشابكة تحدد الملامح البصرية لصخور في جدار. وتبدو اللوحة كأنها مقطع من هذا الجدار الصخري.

اللون في الوحدة الأولى:

ينتشر اللون الرصاصي من خلال حركة الفرشاة من الأعلى وينحدر إلى الأسفل ثم يتحدد مساره عند ملامسته الوحدة الثانية (الرصاصي الغامق/ رصاصي مزرق).

ينتقل هذا اللون من حد التوقف إلى الوحدة الثانية على شكل بقع ضوئية معلماً للأشكال داخل الوحدة الأخيرة بوساطة التضاد بين الضوء والظل.

تنقسم الوحدة الأولى إلى إحياز (صخور) شبه هندسية يحددها أطار (رصاصي فاتح) يعمل باعتباره خطاً متصلاً بين الصخور، وفي نفس الوحدة يمتد خط عرضي يعلق عليه مربعان الأول مربع أخمر والثاني مربع أخضر، وهما اللونان الوحيدان خارج بنية الرصاصي لتفعيل التمركز.

ويوضح الجدول الآتي العلاقات اللونية في الوحدة الأولى:

الرصاصي المحمر غامق	قاعدة العمل	علامة مهيمنة/ فضاء العمل
الرصاصي الفاتح	يشكل إحيازاً داخل القاعدة	علامة خطية مصاحبة
الأخضر الأحمر	علامتان مرجعيتان	علامتان نوعيتان

يمكن إدراك العلامة المهيمنة (الرصاصي المحمر) في مظهره العلائقي لا النوعي، وهكذا فالرصاصي المحمر هو المساحة التي أشتغل عليها العمل كتشكيل (بالخط) (علاقة احتواء) وهذا العمق يتضمن شكل المربعين (علاقة احتواء وتضمن).

فالعمق الأكبر يتضمن الشكل الأصغر منه وهكذا

يمكن التدرج فضائياً من (فضاء اللوحة ← فضاء الصخور ← فضاء الأشكال الإنسانية في الوحدة الثانية).

الوحدة الثانية:

يدرك الظل (الرصاصي الغامق المائل إلى الزرقة) في كليته كبنية أي ككل شامل، وهو أيضاً مجموعة من علامات نوعية تكون التفاصيل التي تمنح الأشكال هيئتها ويمكن فرز العلامات النوعية في هذه البنية كالآتي:

- علامات خطية
- علامات لونية
- رسوم أشياء (أشكال)

- علامات خطية: ينحدر الخط من الوحدة الأولى ويكسر هندسته في دخوله منطقة الظل فيشتغل كمكون خطي آخر (ينحدر) باتجاه يمين وأسفل اللوحة، على شكل أخاديد عندما يتحول لونه من الرصاصي الفاتح المحمر، إلى الرصاصي المائل إلى السواد.

وهنا يمكن فرز العلامات التي تتشكل من هذا التحول إلى:

- علامات لونية

يعطينا هذا التحول أيضاً إحيازاً بين الخطوط وهي إحياز لونية باتجاهات متساوية، تعمل على كسر البنية الهندسية في الوحدة الأولى من حيث الاتجاه والسطح:

السطح في الوحدة الأولى: مضيء (هندسي).

السطح في الوحدة الثانية: مظلم (أشكال غير هندسية).

وفي ضوء ذلك يمكن إدراك الأشكال الهندسية على أنها تنوعات أيقونية، وإذا وقفنا عند التماثل نجد أنها تحيل على موضوع محدد هو في صيرورته (صخور) ← جماد ← ضوء.

أما الأشكال فهي نوعيات لتميزها مادة وشكلاً وهي أيقونات لأنها تحيل بموجب علاقة المماثلة على أشكال إنسانية تنبني على:

بنية ظلية = الرصاصي الغامق المزرق = إنسان

وفي ضوء ذلك يمكن أن نحقق القانون الآتي:

كل ضوء يتجه إلى أعلى ليتجمّد (فراغ).

وكل ظل ينحدر إلى أسفل ليتحرك (شكل إنسان).

ومن خلال هذا القانون نجد أن شكل الإنسان في أعلى اللوحة وفي أسفلها ينبني على الظل في حين يعطينا الضوء بنية جماد على المستوى الكلي للوحة.

تحديد المعالم:

الوحدة الأولى (الأيقونية) وتضم رأس إنسان بملامح تشخيصية يأخذ شكل صخرة من الجدار الذي يحيط بالأشكال ثم الصخور كأشكال هندسية والمربعين الأخضر والأحمر. وهي جميعها علامات أيقونية.

أما الوحدة الثانية: (الرمزية) وتضم:

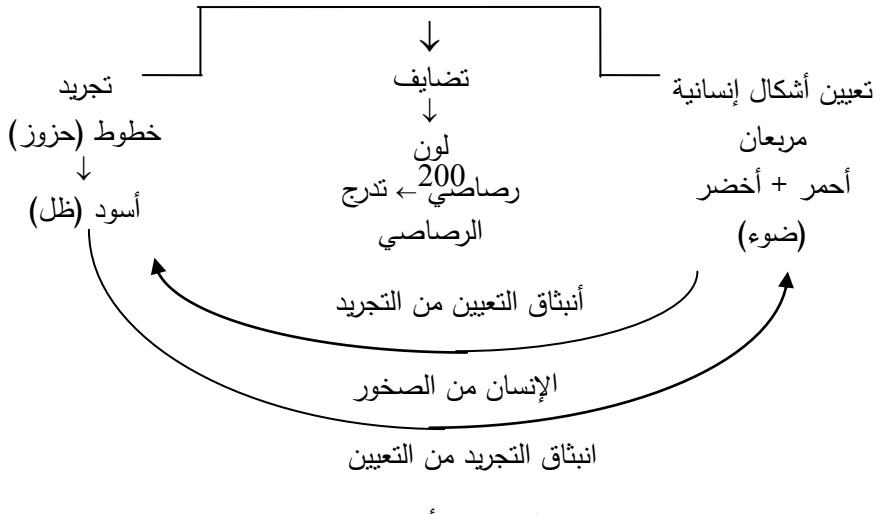
حزوز + أسود + ظل.

هذا التقابل بين الوحدتين يؤسس على المستوى العلامي والبنائي تصاعداً تدريجياً بالتعيين ثم ينتهي إلى تجريد.

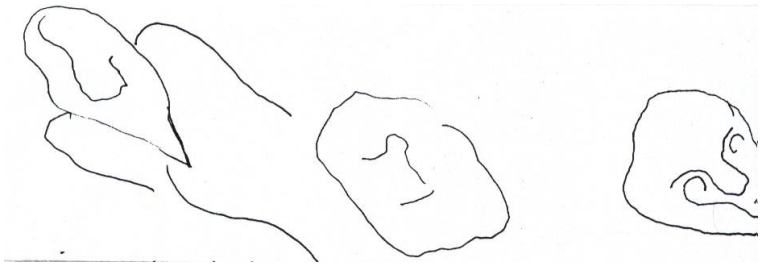
يبدأ التعيين حيث ينتهي الضوء.

ويبدأ التجريد من بداية الظل.

تماه



يقع التضايف بين البنيتين التجريدية والتشخيصية في نسق علامي لوني وخطي واحد، يمكن للرسم إيضاح ذلك من خلال تفكيك الشكل:



رأس إنسان صخرة تتخذ نفس رأس المـــــرأة يتخذ شكل

يتخذ شكل صخرة الشكل الإنساني من حيث المظهر الصخرة وشكل الرأس

وبذلك ينتفي دور الجنس ذكر/ أنثى.

ولا يمكن تحديد الاشتغال الدلالي إلاّ من حيث تفاصيل التنظيم العلامي الذي يعتمد على:

- (الحجم)

- التنظيم
- النسق
- نسبة التدرج اللوني

أبيض × أسود

يُشكل الإنسان الحجم الأكبر داخل العمل من بين العلامات الأخرى، والحجم علامة يشترك فيها ذلك الإنسان مع المحيط العلامي داخل اللوحة، فالإنسان والجماد يشتركان في علاقة لونية وخطية واحدة في حين يحدد الحجم الصفة الدلالية لكل من الشكلين.

(الجماد ← سطح) (الإنسان مركز).

النقطة الأخرى هي التنظيم الذي يؤدي إلى إستراتيجية خاصة في صياغة الأسلوب، ويبرز التنظيم في هذه اللوحة من خلال الاتجاه الذي يتمركز في التفاوت بين تنظيم الوحدة الأولى والثنائية.

تتبني الأولى على ← ضوء + أشكال هندسية + حزوز فاتحة.

تتبني الوحدة الثانية على ← ظل + أشكال إنسانية + حزوز سوداء.

تتجه الوحدة الأولى إلى منظور أفقي في حين تتجه الثانية إلى منظور مائل.

أما النسق الذي تتبني عليه اللوحة في برنامجها العام فهو نسق من التباين بين بنية لونية سائدة وبنية أخرى مصاحبة تتمحور حول فكرة التضاد اللوني، فاللوحة تتشكل على نسق عام من لون رصاصي في حين يعمل المربعان على تفعيل التضاد اللوني باعتبار أن هذا التضاد يعمل على تحفيز ومن ثم تشغيل فكرة الانفجار بين السائد والعرضي.

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن اشتغال علامي جديد يعمل آلياً على تحديد مراكز ذات دلالات رمزية تؤطرها الموضعة اللونية.

الدور الذي تؤديه البياضات (الضوء) كمؤشر على إمكانية التوقف والاستمرار بكونها العنصرين البصريين اللذين يمكن أن ينجزا هذا الدور. فحيث يختلط الأبيض مع الألوان الأخرى ينبثق عنصر مؤشر على بنيان نسق لوني (انفجاري) وحيثما يغيب الأبيض ينفجر الظل في محتوياته الخطية.

مما تقدم نستخلص تمييز الانتماء الأسلوبي لأعمال الفنان بنزوعه إلى تجذير سريالية من نوع خاص، تتبني على المفاجأة البصرية للون الذي يعمل في أقصى الظلمة وأقصى الضوء. (يمكن ملاحظة التباين للمربعين).

وانطلاقاً من الاستنتاجات التي ذكرناها فان الإلزام في المعنى التشكيلي هو إلزام للمعنى القولي، فالأشكال البصرية منبهات شأنها شأن الأصوات، وهي كفيلة من حيث البنية بإثارة دلالات عميقة ودلالات سطحية.

التحليل العلامي:

يثير التنظيم المذكور الالتفات إلى الدليل اللوني والخطي في نطاق وصف التعبير والمحتوى في بناء التشكلات، وهكذا انطلاقاً من مبدأ التراكم الذي تقوم التشكلات على أساسه وبعد توسيع مفهوم التشاكل ليشمل مستوى التشكلات التعبيرية إلى جانب التشاكل الدلالي عن طريق تفكيك محتوى اللوحة إلى مجالين:

المجال التركيبي والمجال الدلالي.

من خلال المجال التركيبي نجد أن اللوحة تتبني على فكرة التجمد، فالإنسان والحجر يشتركان في الشكل لكن على مستوى البنية الدالة يقوم خطاب مختلف

إنسان متجمد = حجر متجمد ← اشتراك شكلي.

إنسان متجمد = موت ← حجر = اشتراك شكلي

ينزع الإنسان ثوب الحياة من خلال الشكل ويرتدي ثوب الجماد والصخور ترتدي ثوب الحياة في تطورها التركيبي، من هذا المنطلق تتبني اللوحة في بنيتها العميقة على التبادل بين:

إنسان = موت = = أسود = ظل.

جماد = حياة = أبيض = نور

هذا المنطق السريالي في قلب التركيب يعمل على تقاطع دلالي يتموضع على فكرة تغييب الإنسان في صراعه مع المحيط... أما الإضاءة الانفجارية في المربعين فتعمل كأثر إنساني، يبعث الحياة ويؤكد ديمومتها.

إن الانفجار اللوني والمغايرة تقوم بتضليل المدلول ومن ثم تخفيفه في لعبة الدال.

الإنسان ← موت ← تجمد

الأثر ← حي ← انفجار

هذه الثنائية تتكرر في لوحات علاء بشير باستمرار (ينظر إلى أعماله المعروضة في معرضه محنة الإنسان– 1997). لذلك نرى الأعمال بشكل عام تجتمع على ظل في أسفل اللوحة × ضوء أعلى اللوحة أو العكس ويفقد الإنسان خاصيته الحيوية، فأما أن يكون ظلاً أو حزوزاً أو حجراً.. الخ. أما الإضاءة الانفجارية فإنها تظهر على شكل تنويعات.. لون، مربع، حمامة، غراب وتتبني اللوحات أيضاً على فكرة الأرض، جدار، شقوق في تربة، شخوص من طين.. الخ.

وتشير هذه العلاقات إلى نسق، حيث يقطع خَطٌّ اللوحة إلى وحدتين ظل وضوء ومن ثَمَّ يبدأ التراسل بين الوحدتين.

الإنسان ينبثق من الظل، وينبثق الجماد من الضوء. ليوازيا موارية العقل وسطوعُ الغريزة في الخليقة الأسطورية للوحة.

لوحة الفنان علي طالب

برون بولد من مقتضيات الأستاذ مريوش فالح – بغداد 1986

اللوحة ملونة في ملحق الأشكال

المسح البصري

إن اللوحة علامة مفردة تشتغل على مساحة لونية تتحدد لمسياً بالإطار، نعتبر اللوحة كعلامة مفردة لأنها (تحقق وجود واقعي لشيء يعتبر علامة) ولكن كون اللوحة علامة مفردة يعني أنها تتم عبر خصائصها أي عبر العلامات الفرعية المكونة لها، والتي تعتبر بدورها بمراعاة تشكلها الواقعي (مجال الرسم)، والحال أن اللوحة التي رصدناها كعلامة مفردة في كليتها، تقدم كتركيب لمجموعة من العلامات الفرعية المتجسدة مادياً والبانية للوحة كعلامة مفردة.

وبالمسح البصري نرى أن اللوحة، مأخوذة بكليتها، تتشكل من علامات فرعية تختلف مادة وطبيعة وكل منها يمكن أن يكون بمفرده موضوع سيرورة سيميوطيقية

مستقلة تشتغل في إطار السيرورة الأكبر للوحة باعتبارها بنية كلية كبرى، وتأسيساً على ما تقدم يمكننا تمييز العلامات النوعية المركبة كالآتي:

- فضاء العمل (سطح اللوحة).
- الأشكال البصرية.
- العمق.

وداخل كل علامة نوعية على حدة، يمكن تمييز مكونات فرعية وهذا ما سيجري توضيحه بتناول كل علامة نوعية على حدة.

1. تركيب السطح (الفضاء)

يشتغل اللون الذي يغطي مساحة العمل الكلية علامة مركزية تمنح العلامات الأخرى نوعاً من التوافق اللوني.

ويوظف اللون كتسطيح والى جانب التسطيح نرصد مكوناً آخر داخل السطح تمثله حركة الفرشاة وهي حركة متنوعة تقوم في الأغلب بتكسير بنية السطح طولاً وعرضاً، وهذا المظهر يمكن رصده في المساحة الكلية للعمل، الذي تشكل كثافة اللون أحد مظاهره، اللون العام (البنفسجي) يدخل في علاقة تركيبية مع الأشكال الأخرى.

الأشكال البصرية

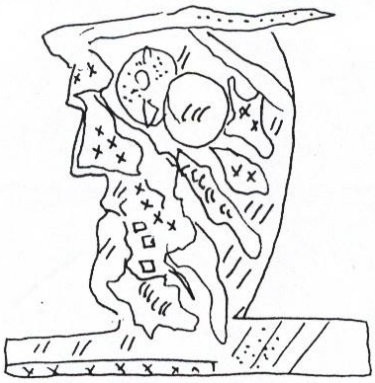
في وسط اللوحة شكل بصري (رأس إنسان) مركبٌ تركيباً خاصاً يقدم في تركيبه تقابلاً خطياً عرضياً في الأعلى وفي الأسفل كما في الشكل الآتي:

فتكون قاعدة الرأس في العمل موازية لقمته، ونشير هنا إلى أرضية الرأس (ظل) (اسود) الذي يحدد الملامح بالتضاد مع أرضية العمل. هذا الشكل مركب على ملامح ايقونية، من حيث الشكل وطريقة العرض على علامات مؤشرية (تلازمية). يعتمد اللون والمساحة كمادة تشكيلية على التسطيح اللوني ويقوم على اللون الأسود، الذي ينوء بمحمولات علامية متعددة في داخله، ويمكن القول أن الرأس (الأسود) هو العلامة المركزية الكبرى من زاوية التركيب والحجم والعمق.

تحتوي هذه العلامة على علامات داخلها دائرتان في أعلى الرأس وانفجار ضوئية للون (تبقيع) تحفر في داخل الرأس حزوزاً واخاديد متداخلة. يمكن حصرها من خلال اللون كما في الجدول الآتي:

وحدة الرأس	وحدة السطح
البنفسجي = تدرجات البنفسجي	انتشار في المساحة الكلية
الأزرق = توزيع منظم	×
الأصفر = توزيع منظم = تنقيط	تداخل
الأبيض = توزيع متداخل = تنقيط	تداخل
الأسود = تحديد منظم	×

يمكن للشكل الآتي من توضيح الإيقاع الذي تنشر فيه الألوان.



×× الأصفر

/// الأسود

... الأزرق

□□ الأبيض

(((البنفسجي

يقدم لنا هذا التوزيع مجالاً في تحديد القيمة العلامية داخل بنية اللوحة.

البنفسجي = علامة مركزية.

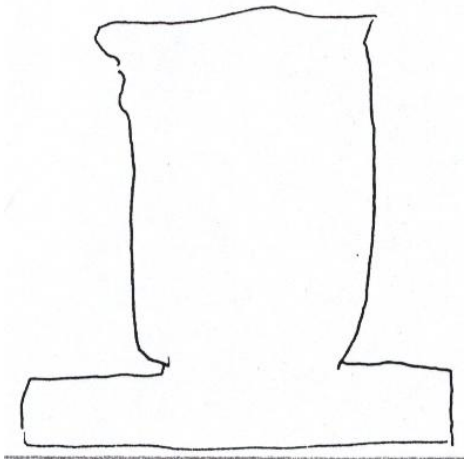
الأبيض = علامة كاشفة.

السود = علامة سطح.

الأزرق + الأصفر = علامات جو.

إن كل علامة نوعية تشتغل بما ينسجم مع طبيعتها فالعلامات اللونية داخل الرأس متحكمة في حركتها الكلية في بنية التنقيط والأسود يعمل كسطح ثاني لتحديد المعالم بين سطح اللوحة خارج الرأس وسطحها داخل الرأس.

ولكي نؤكد اشتغال الأسود باعتباره وسيطاً فأننا يمكن أن نعيد رسم الشكل الأسود مع بعض التعديل.



نجد عندئذ تحول في الشكل الانساني إلى مستطيل، وتتحول اللوحة من البنية التشخيصية إلى البنية التجريدية، فالأسود يعمل على تفعيل الشكل وتعلميه.

العمق

يبقى أن نشير إلى علامة لا يمكن إغفالها علامة نوعية ثالثة تقع بين العلامتين (السطح، والشكل الانساني) (الضوء) فهذا الأخير يمكن رصده من منظورين:

 منظور وظيفته في التوزيع والتنظيم كما سبقت الإشارة إلى تفعيل التضاد بين بنية التسطيح للأسود وبين بنية التبقيع، فالأبيض يعتبر العمق الذي تنفصل عنه مكونات الفضاءين كأشكال وسطوح. ويتأسس هذا الانفصال على قوانين التمييز بين الشكل والعمق (منظور جشتالتي).

وهكذا يمكن القول في ختام هذه النقطة أن اللوحة تعتبر من زاوية تركيبها علامة مفردة تتضافر من أجل بنائها علامات فرعية متعددة تتوزع كالآتي:

علامات تخص فضاء اللوحة (السطح) = علامة لونية مركزية.

 علامات خطية مصاحبة.

 تدرج الأبيض والأسود.

علامات نوعية تخص الأشكال = الشكل الأسود = إنسان

 أشكال هندسية = دوائر ومستطيلات.

التحليل العلامي:

البنية والدلالة:

أننا أمام شكلين أيقونيين على صعيد البنية (شكل إنسان) و (أشكال هندسية) دائرتين ومستطيل أسفل العمل.

تتضايف الأشكال الأيقونية مع محيط العمل على صعيد البنية فيدخل اللون البنفسجي من السطح في عملية اختراق للأسود في أشكال خطية تعمل على تقطيع الأسود. يصاحب هذا اللون ألوان أخرى تم ذكرها، أصفر، أزرق، أبيض حيث تمنح هذه الألوان أمكانية الاختراق وتستثمر إمكانية التدرج اللوني في لعبة التبقيع والعمق والانتقال من المواقع المسطحة إلى المواقع الأكثر سمكاً، في مسار تنازلي إلى أبعد نقطة في العمق (الأسود).

علينا الآن الكشف عن العلاقات القائمة بين مكونات الشكل الإنساني، الخطوط والدوائر والألوان وهي مادة التشكيل التي تدخل في علاقة بصرية خارج العلاقة الأيقونية (الإنسان) ووتنفتح على أفق رمزي.

يرتبط الانتشار اللوني للبنفسجي بتحديد للمناخ العام، الذي يضع اللوحة في سياقها، على صعيد الأسلوب ويؤسس الانتشار في ذات الوقت للمكان (الجو العام).

في حين تؤكد العلامات الأخرى في بنية التنقيط والتبقيع على صعيد البنية اللونية فكرة الزمان والحركة.

البنفسجي = مكان = تجمد

أصفر + أزرق + أبيض = زمان = حركة.

الحجم= إنسان + زمان + حركة.

التسطيح = مكان + تجمد

من خلال متابعة أعمال الفنان علي طالب في سلسلة معارضه (85- كانون الثاني معرضه الشخصي قاعة الرواق، والمعارض السابقة) نستطيع القول أن قانوناً عاماً يحكم أعماله ينبني على:

وحدة السطح = تشكل فضاء تسطيحياً بلون واحد مهيمن.

وحدة الإنسان = تحمل تفاصيل تجريدية وأيقونية.

وحيثما وجد اللون في السطح يتضايف في بنية اختراق مع الوجود الإنساني. ويعمل الأسود رابطاً في تحديد معالم الشكل. وأينما يكن الجسد الإنساني تعمل بنية التبقيع والتنقيط والخطوط، وبتنويعات لونية يهيمن فيها لون سائد/ لون السطح/ وتعمل الألوان الأخرى علامات جو لخدمة مركز العمل على صعيد البنية والدلالة.

يمكن أن نخلص إلى القانون الآتي الذي يتحكم في الخطاب التشكيلي للفنان علي طالب.

إنسان = مركز (من خلال الحجم) + مصاحبات داخل الإنسان

ألوان + دخول السطح + حركة.

(المحيط) السطح= مركز سطح + لون مهيمن + تجمد.

إن هذا القانون يحدد الشفرة وهي الخصوصية الأسلوبية التي يعمل الفنان على تفعيل تفرده بها داخل حقل الرسم العراقي.

لوحة الفنان عاصم عبد الأمير

من معرضه الشخصي – قاعة أثر 1997

اللوحة ملونة في ملحق الأشكال

تنبني هذه اللوحة في وحدتين السطح والعلامات التي تتراكب على السطح:

وحدة السطح:

تؤسس وحدة السطح باللون الرصاصي (مائل إلى الحمرة) وهو خالٍ من الدرجات اللونية المشتقة من الرصاصي، يعمل هذا اللون باعتباره سطحاً يعلّم العلامات الأخرى، ويخلو أيضاً من خط الأفق المفترض في التقسيمات البصرية.

يخترق السطح الوحدات الأخرى في بعض المناطق من خلال تشكيل الأخيرة خطاً (إطاراً) فقط وتكون أرضية الوحدة أرضية السطح نفسه.

تحديد المعالم:

في وسط اللوحة رأس إنسان بملامح أيقونية، وينبني على قاعدة من لون برتقالي، يتمايز مع وحدة السطح في علاقة تضاد لونية فيحدد الشكل.

في داخل الرأس الإنساني تبدو الملامح واضحة من خلال تحديدات الأسود والأبيض على شكل خطوط وحزوز لحصر الملامح ومن ثم تشكيل بنية خطية داخل الرأس تعمل على توصيلات مع العلامات الأخرى المنتشرة على السطح ولكن البرتقالي (قاعدة الرأس) يتحرك بتدريجاته مكوناً تجسيماً للملامح، ثم تبدأ سلسلة من الألوان في منطقة القمة على شكل مستطيلات لونية متسلسلة، تنتهي في نهايته.

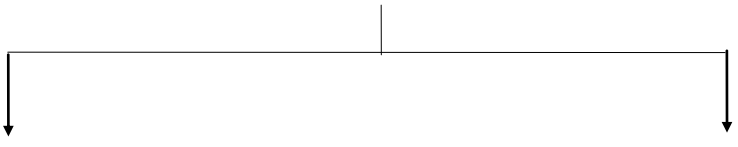
وهي/ نيلي + أزرق + برتقالي+ بنفسجي + أصفر.

أما العلامات الأخرى التي تنتشر على السطح وتحيط بالرأس فإنها تنتمي إلى العلامات الأيقونية، وقد رسمت بأسلوب بسيط يعتمد على إطار خطي (يقترب من رسوم الأطفال).

في أسفل اللوحة على اليسار صورة لدمية ساقطة، وعلامة قنبلة وشكل جدار طفولي ثم نخلة وشجرة وشكل طائر في الأعلى وشكل طفل على اليمين ووجه مقلوب.

تتبنى جميع هذه العلامات على الخط والتبقيعات اللونية داخل الشكل وهي تتضايف مع مركز اللوحة بلونها البرتقالي.

تستخدم اللوحة نوعين من التضمينات



فراغ أحادي البعد
الوحدات حول الرأس + سطح

فراغ ثنائي البعد
الرأس (تدرجات البرتقالي)

تنتقل داخل اللوحة بنية من التنقيط تبدأ من وسط الرأس (فوق الفم) كما أسلفنا ثم تنتشر بنفس الألوان وحجم التنقيط إلى العلامات الأخرى خارج الرأس وتعمل على تفعيل فكرة التشظي من المركز كما هو مبين في التخطيط الآتي:

يسجل العمل لحظة انفجار، يؤكدها اللون والعلامات والحجوم فتسج العلامات داخل اللوحة بلا قاعدة وتبدو كأنظمة من التنقيطات تصغر وتكبر حسب موقعها وعند هذه النقطة تبدو العلامات على السطح داخله في امتداد زمني يُحدده فقط إطار العمل...

إن تحديد الأصناف البصرية المستخدمة في هذه اللوحة وتحليل العلاقة بين قريناتها تمكننا من توضيح التضمين على صعيد الشكل والدلالة، هناك شيئان يمكن قولهما عن هذا التركيب.

1- **التشـابه:** الـذي يمكـن إدراكـه بـين الوحـدة الكبـرى (الإنسـان) والعلامـات المصاحبة، وهو تشابه لوني وخطي.

2- **الانتظام:** وتمثله الحركة + المسافة.

الحركة تعطينا الإيحاء فالطفل في مستوى أفقي = نائم والوجه المقلوب لا يستند إلى حركة الواقع.

إن انعدام السند في انتفاء وجود خط الأرض يحوّل العمل إلى بنية تشظي في الزمان والمكان. تساهم في ذلك المسافة بين العلامات.

أعلى = البعد

أسفل = القرب

يولد التكرار، الزمن، وينتج نموه، ونمو هذا الزمن هو الذي يضئ منطق هذا التكرار، ويجعل التعبير المتماثل بذاته لغة. تبدو الحركة الأولى بالأسود الذي يمثل في بنائه الطبقة العليا في العمل ويشكل مركز الثقل في وسط اللوحة والأسود نفسه يعمل كوحدة لونية لكشف الدلالة من خلال التحزيز، ويتوقف نموه في الوجه. إنه دال كاشف للملامح وسط التشظي.

أن توقف الأسود في مركز العمل يحد من حركة الوضوح في داخل التشظي فتكون البنية الأخيرة مضمرة وشبحية. أما البرتقالي (الحار) فإنه ينتشر وسط اللوحة ولكن ببساطة (الإبلاغ المحكم) ليؤكد بنية الانفجار والتحليق، هاتان البنيتان ترتكزان كما أسلفنا على المسافة والتنظيم.

في اللوحة هناك طائر، وقنبلة، وأشجار، والجو العام هو (الحرب). إذ تعمل هذه الحركة على (الحاضر) – الآن الذي يجعل من العلامات والأشياء تدور لا بتكرارها بل بصيغتها. وجه الإنسان القريب يحمل من خلال أسلوب العرض، ملامح التعبير عن الجو العام

الوجه = برتقالي = حار = حرب= وضوح.

العلامات المصاحبة = برتقالي + خطوط توضيحية + لون السطح = تشبيح السطح = لحظة الانفجار = الزمن.

طيران الأشكال على السطح ليست حالة طيران منظمة، وهي ليست صورة للأشياء في حالتها العادية أن الحركة والخط واللون، هي صيغ إبلاغ، بل هي الخصوصية الأسلوبية (الشفرة).

إن الدوران، والحركة، والمسافة بين العلامات، والألوان التي ذكرناها تعمل على تفعيل فكرة (الحرب). إذ تلعب هذه العوامل على حركة المتناقضات، بين السطح المستوي وبين الانتشار العلامي اللوني والخطي.

وهي خصيصة أسلوبية للفنان عاصم، في جميع لوحاته التي تنبني على قاعدة الاستقرار المسطح والانتشار الخطي، وتقع هذه الثنائية بين أسلوب التجريد وكسر التجريد بعلامات أيقونية غير مستقرة، ونافية لقانون الظل والضوء. وهو ما دعوناه بنية التشبيه.

لوحة الفنان فاخر محمد

من معرضه الشخصي قاعة حوار (1998)

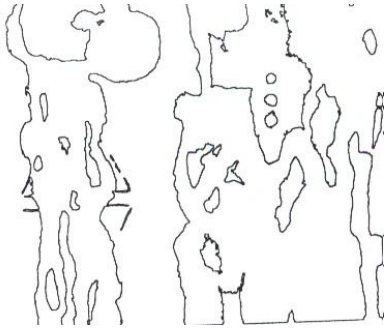
اللوحة ملونة في ملحق الأشكال

المسح البصري

في هذا العمل نلمس علاقة بنائية تتركب على فكرة الطبقات (التراكب) حيث يشكل الفضاء الطبقة الأخيرة في هذا السلم، والفضاء ينبني على التسطيح اللوني (من الأبيض المصفر) الذي ينتشر (كسطح) على المساحة الكلية للوحة.

يدخل التباين بين الطبقات في نظام علامي توزيعي يقسم العمل إلى وحدتين: وحدة الفراغ ووحدة الأشكال. تحتل الوحدة الأولى مركز العمل باعتبارها متوالية ضوئية تخالف القواعد المنظورية في تمثيل الفراغ والبعد، فالفراغ كما أسلفنا يقع في المرتبة الأخيرة في المدى البصري ويتشاكل مع الوحدات الأخرى من خلال الموقع والمسافة مما يجعل الفراغ يمتد إلى لا نهائية باتخاذه اللون سطحاً واحداً وبعداً واحداً.

إن البعد الواحد الذي ينبني عليه السطح من دون اختراق في بنيته يظل قائماً دون إمكانية مسكه. تبنين الرعد مثلاً في ثنائية السكون والصوت، فليس الرعد صوتاً ولا سكوناً بل تعاقب الصوت والسكون.. والسطح في هذا العمل ليس سطحاً. بل شكل من الأشكال التي تعمل بالتباين معه نظاماً يبين هوية التشاكل بين الوحدتين – سطح – أشكال وتبين الخطاطة الآتية نوع التشاكل:



تتخذ الأشكال في سلم الطبقات وضعها في قانون علامي تبدأ الطبقات بالتراكيب كما يأتي:

الطبقة الأولى: الأسود (اقرب الطبقات).

الطبقة الثانية: البنفسجي.

الطبقة الثالثة: الأخضر.

الطبقة الرابعة: الاوكر.

أما الأحمر، فيشكل طبقة منفصلة من السلم سنأتي عليها لاحقاً وجميع هذه الطبقات تتبني على نظام التراكيب حيث يشكل هذا التراكب علامة كبرى في تبنين اللوحة.

تتخذ الألوان ومن ثم أشكالها طابعاً تمايزياً يحدد إطار اللون والعمل بأجمعه على السواء.

بالإمكان حصر التباين إلى أقصاه بين الطبقة الأولى (الأسود) والطبقة الأخيرة (الأبيض المصفر).

الأسود ← أعلى

علامات مركزية

الأبيض ← أسفل

بنفسجي + اوكر + اخضر + احمر ← علامات مصاحبة

إن الأسود والألوان المصاحبة لا تحاول سد فجوة في وعي الأبيض بل إظهارها (إيجاد العدم)، وهكذا يوجد الجسم الفراغ ليوجد الفراغ بالجسم.

الأسود اقرب إلى التشخيص وتبدأ الألوان بالتدرج بإذابة التشخيص إلى الأبيض الذي يعمل كمعادل تجريدي في بنية العمل.

اسود = تشخيص

ابيض = تجريد

تنبثق الألوان من وعي التدرج، فالطبقات بين الأسود والأبيض، علامة على التزاوج الذي لا يخرج عن بنيتي الضوء والظل = التشخيص والتجريد

اسود = ضوء = تشخيص

بنفسجي = ضوء = تشخيص

الاوكر = ضوء = تشخيص

الأحمر= ضوء = تشخيص

الأبيض = ظل = تجريد

تحديد المعالم:

في ضوء المسح البصري الذي أوردناه وضمن الإدراك الحسي التركيبي للعلامات، تدخل التضمينات الشكلية في علاقة تبادل لوني، وخطي في آن واحد.

يحاول الأسود من خلال تشكيله إعطاء صورة لشكل إنساني، يقابله في الجانب الأيسر من العمل شكل إنساني آخر. لكن الأسود لا يتوقف في حدود الأشكال

التشخيصية بل يتوضح في نسق من الأشكال الخطية والنقطوية وفي سلسلة متناظرة يمكن رصد مكوناتها كالآتي:

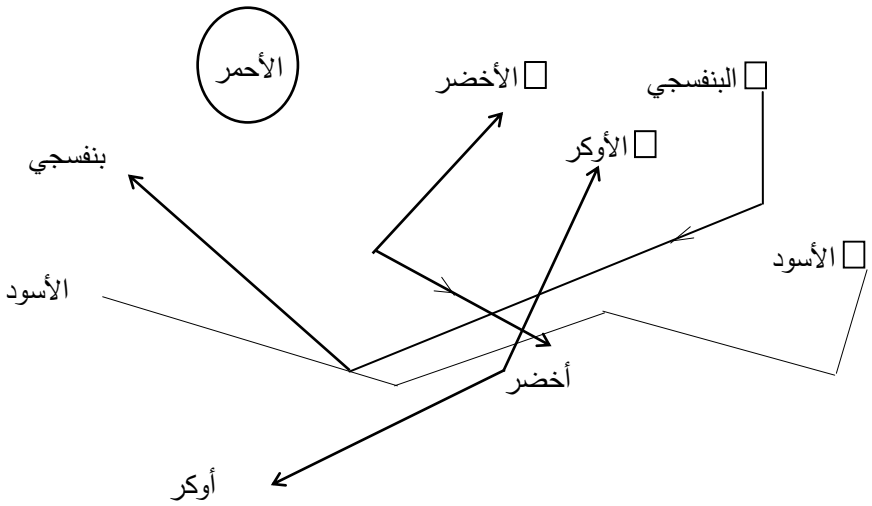
الأخضر + الاوكر = تناظر (أشكال تجريدية).

الأحمر = علامة منفردة (هندسية)

من خلال تشكيل الأسود يمكن القول أن العلامات المصاحبة للألوان الأخرى تعمل كعلامات ظل للأسود وفي ذات الوقت علامات مرهونة بالمكان.

لنلاحظ كيف تتم مقولة الاحياز من خلال الألوان المصاحبة؟

يوضح المخطط الآتي هذه الفكرة.



ينتشر البنفسجي في 3 مناطق = يسار وسط يمين (تجريد)

ينتشر الأخضر في 3 مناطق = وسط اللوحة (تجريد)

ينتشر الاوكر في منطقتين (تجريد)

ينتشر الأبيض في منطقتين (تجريد)

احمر منطقة واحد (تعيين)

ينتشر الأسود في 3 مناطق (تعيين)

وفي ضوء ذلك يمكن القول أن الأحمر والأسود يشكلان في الناحية الجمالية تعيينات متضادة بين بنيتين هندسية وخطية. تتكون البنية الهندسية من مثلثين في يسار اللوحة ودائرة حمراء. في حين تتمركز البنية الخطية على الأسود وبنية التسطيح على الألوان المصاحبة والفضاء.

جميع أعمال الفنان فاخر محمد تنبني على هذا القانون ويمكن تحليل مقولاته الشكلية أيضاً إلى ما يأتي:

الأبيض= قاعدة العمل يتخذ شكله من خلال اختراقه للألوان المصاحبة.

الأسود= بنية تحديد للأشكال ويتوضح في الطبقة الأولى.

الأحمر= بنية هندسية مع الأسود.

الألوان المصاحبة= بنية سطحية متناظرة.

إن الضوء والظل، يعمل كمركز في تحديد الدال وتكتسب الدلالة وضعها من خلال فكرة المكاشفة والغموض في الزحام الانساني تضيع المعالم داخل لعبة الكشف والغموض.

إن هذا التباين هو المقولة التي تنوء بها أعمال الفنان فاخر محمد، ومن خلال متابعة لأعماله (ينظر إلى سلسلة أعماله في السنوات الأخيرة والتي عرضت في حوار الفنون) نجد أنها تستند إلى محور التباين والتكرار بين الظل والضوء، الكشف والظلام، إن العلاقة الواحدة تتكرر بمجموعة من التنويعات.

وضمن هذا التصور فالعمل يقوم بمساءلة تجريدية للضوء؛ عبر الطبقات، وهي مساءلة انطولوجية عن لعبة المرئي واللامرئي من الأشياء، عن تكرارها وصيرورتها.

معجم المصطلحات

احاول تبنّي بعض المصطلحات دون أخُرى لفعاليتها داخل الكتاب، كما أنني أورد بعضاً من التعريفات الإجرائية لهذه المصطلحات، لعلها تكون محاولة إضافية في زيادة المفاهيم التي ينطوي عليها وستكون لقائمة المصطلح الأساس شيء من الافاضة في الشرح، أو الإيجاز في المصطلحات الفرعية التي تشتبك مجالاتها المعرفية مع الموضوع بشكل عام.

واحسب أنني استفدت من جميع المحاولات التي سبقتني محاولاً مع اجتهاداتي الخاصة.. لتأسيس المصطلح الخاص بالفن، والرسم منه بالذات.

الحقل المعجمي

هو حقل التواضعات في الرسم، (حقل الانغلاق)، الذي أكدته المقولات النفسية والاجتماعية، كالألوان مثلاً، الأحمر للقوة والأخضر للسعادة والمتعة ... والخ[1] والسيمياء تحاول تأكيد وجود هذه التواضعات لنفيها فيما بعد عن طريق الانفتاح (التعالق).. أي تأكيد وجودها لترسيخ الجانب الإيهامي بقصد تقبل لعبة الانفتاح، ومن ثم بوصفها علامات منطقية مقبولة.

تضايف

ويعني تقابل حدين بحسب المنطق، ومن الوجهة السيميائية فأن التضايف يعني تقابل حدين أو خاصيتين بحيث يتوقف كل منهما على تصور الآخر. فالأسود في الرسم يتوقف اشتغاله على تضايفه مع الأبيض، والبقعة تتضايف مع السطح حيث تتشكل خواص جديدة.

---

(1) ينظر الفصل الثالث من بحثنا/ بعدي الانغلاق والانفتاح.

البنية Structure

كل تركيب على مستوى الشكل مكوّن من عناصر أو وحدات متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها ولا يمكنه أن يكون ما هو إلاّ بفضل علاقته بما عداه.

والبنية نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها من دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تلجأ إلى عناصر خارجية.

والبنية في الرسم هي تعالق بين الوحدات التكوينية للوحة.

بنية التشبيه

هو عقد مقارنة بين طرفين بواسطة علاقة تدعى اصطلاحاً وجه الشبه.. أما إجرائياً، فالمقصود بالتشبيه هي البنية التي تمزج بين البنية الواقعية والبنية التجريدية وهي بهذا المعنى بنية هجينة تسمح بتداخل البنى.

التكوين Composition

كل مركّب يمكن أن تكون فيه العناصر موزعة بطريقة تخضع لنظام معين في اللوحة فإمّا إن يكون تكويناً انتشارياً، أو محورياً أو تكويناً مركزياً.

الاعتباط: تعريف إجرائي

يقوم الاعتباط في الرسم على عدم وجود علاقة لازمة بين (الشكل) الدال وبين المعنى (المدلول) فالأسود في ثقافة ما يدل على الحزن في حين يدل في ثقافة أخرى على الفرح. وتنظر السيمياء بالاعتباطية إلى مرجعيات اللوحة، خارج إطارها السايكولوجي والاجتماعي.

مرجعية

هي العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها (الشيء الواقعي من العالم، إذ تدل عليه، كالمرجعية النفسية للخطوط والألوان، والأشكال).

توليف

هو مجموع يمتلك وحدة مشتركة بين جميع عناصره

- اختيار عناصر من نفس المستوى.
- اختيار وحدات ذات بعد واحد وعلاقات ذات نمط واحد والتوليف في اللوحة التشكيلية هو تعالق بين وحدات تنتمي إلى فصائل متقاربة، كالفضاء والسطح، والمسافة والتدرج اللوني.

الشكل

هو مجموع العلاقات التي تعرف نظام العلاقات في تعارض مع الجوهر. وللشكل مفهومان

الشكل المجرد (Form).

الشكل المُعَيَّن (Figure).

مفهوم الشكل المجرد، عُرّف بكونه تشكيلاً يدل على معنى ضيق أو لا يدل على أي معنى إطلاقاً.

أما مفهوم الشكل المُعيّن فقد عرف: بكونه تشكيلاً يمتلك معنى محدداً يكتسبه بحكم عرف سائد في حضارة مجتمع ما.

النسق الدال

يُعَّرف النسق السيميوطيقي بكونه (لعبة دلائل) لعبة نمط من الدلائل أو عدة أنماط، مضاعفة بنسق من القواعد التي تتحكم في تأليفها في اللحظة التي يعد فيها نصاً سيموطيقياً.

ويَعَّرفُ من اعتبار التواصل منقسماً إلى عدة قطاعات تواصلية ويسمي كل قطاع تواصلي (نسق دلائل). وهو: مجموعة جدلية مكونة من أنواع سننية ومن

رسائل تتحقق في الواقع بين مرسلين ومتلقين في ظروف ملائمة وتحتوي هذه الأنساق في طيها على قواعد استعمالها الخاص.

إن النسق الدال هو مجموعة من الدلائل تنسج فيما بينها مجموعة من العلاقات الاختلاقية والتعارضية حتى تقوم بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق، ولتأدية هذا الدور المتحور حول نقل الرسالة لا بد من أن تخضع هذه الرسالة لقوانين وقواعد تركيبية – تأليفية على وفق شروط خاصة.

التَّشاكل

يُعرّف التشاكل بأنّه الوحدات المختلفة التي تشترك في بعض العناصر وتتباين في عناصر أخرى، والتشاكل مرتبط بالتباين ولا يمكن فصل احدهما عن الآخر، ويتولد عنهما تراكم تعبيري ومضموني تحكمه طبيعة العمل.

وفي الرسم هو الهوية الشكلية لبنيتين أو أكثر مثل البنية اللونية والبنية الخطية والبنية التنقيطية... وفي تشاكل هذه البنى فإنها تحيل على تصميم سيميائي مختلف يمكن التعرف عليه بفضل التماثل الممكن لقنوات العلاقات المكونة له.

التناص

هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، وهو يمتصها ويجعلها من محتوياته لتنسجم مع فضاء بنائه ومع مقاصده، وهو أيضاً تعالق نص مع نصوص أخرى بكيفيات متعددة بشرط اللاوعي فان توفر القصد يحول التناص إلى (اقتباس) أو (تضمين) أو (سرقة).

ومثال التناص في الرسم هو لوحات فائق حسن مخبوء فيها لوحات الرومانسية للفنان ديلاكروا.

النظام

النظام في الفن هو المركب الدلالي الذي تتفاعل فيه مجموعة من العلامات، بعلاقات تركيبية متبادلة التأثير فيما بينها وكذلك بين الجزء والكل في داخل المركب لإنتاج وحدة البناء الفني ليس باعتماد المنطف الرياضي أو الواقعي فقط بل بالامتثال إلى خصوصية وشروط العمل الفني بوصفه كياناً (قائماً) بذاته حتى وان خرج عن دائرة المنطق إلى مديات الحكم والسحر واللاقانون. كما هي الحال في الرسم المُطلق في تجريده.

النسق

نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً، ويُعرَّف كلية بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، ولكل اثر إبداعي نسق يميزه عن اثر إبداعي آخر.

ويرجع التركيز على مفهوم النسق إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم (الذات) (أو الوعي الفردي) كمصدر للمعنى إلى أنظمة الشفرات النسقية التي تتراوح فيها الذات عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات أية فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أَداة أو وسيط من وسائطه ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً بمفهوم (الذات المزاحة عن المركز). وفي الرسم تتكون اللوحة من مجموعة انساق بنائية كالنسق اللوني والنسق الخطي والنسق التركيبي والنسق الضوئي وتتمظهر هذه الأنساق في اللوحة بوصفها انساقاً علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية.

التقابل Contrastive

1. توافق في النظرية الجمالية، يدرك بالحس، اعتماداً على ممارسة مشتركة بين الفنون في قواعد الإبداع والمحاكاة.
2. تقابل بين رموز الحقائق النفسية.

3. تناظر يقوم على كون صدق قضية في تعبيرها عن الواقع.

المسافة Distance

مسافة بعدية، في مساحة لوحة، يستهدف القارئ تنظيمها وتمنح كل لوحة العديد من المسافات غير المتعادلة للملاحظ. ولا تستعمل المسافة كثيراً في السيميائية، إلاّ أنها تفرض نفسها بالتدريج لا في حدود تنظيمها للعناصر التي تنجزها، بل كمنظور (دينامي) وهكذا نتكلم عن (المسافة السردية) (وعن المسافة التوليدية) للخطاب وعن المسافة الثيمية والتصويرية.

التداعي Association

المبدأ الذي يتحكم في تجميع الأشكال والإحالة التي تشكلها للمعنى، ليتمكن المتلقي من إدراكه.

والتداعي آن تراكمي ويحصل عن طريق ربط وتجميع المعاني العامة مع الخاصة والجزئية مع الكلية والمسببة مع المسبب لها.

التأويل Interpretation

يرادف المصطلح مفهوم التحليل Analysis وهو مصطلح يوناني الأصل يشير إلى عملية التفسير، والتأويل هو تفسير للعمل وبحث معناه الثاوي خلف المعنى الظاهر وتخريج لقواعده.

والتأويل للعمل الفني (اللوحة) هو فكّ الكليات المتحكمة في مدلولها.

المصادر والمراجع

1. القران الكريم

1. **الآمدي:** الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي:

المدانة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، (د. ت).

2. **ابراهيم، زكريا**

مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت).

3. **أبو الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري**

تحقيق مصطفى السقا وآخرون، ج3 دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1987.

4. **أبو منصور، فؤاد**

النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت 1985.

5. **ارسطو طاليس**

فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

6. **ارمينغو، فرانسواز**

المقاربة التداولية، ترجمة د.سعيد علوش، مركز الإنماء القومي الدار البيضاء 1986.

7. **اسعد، يوسف ميخائيل**

سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1984.

8. أفلاطون

جمهورية أفلاطون، ترجمة الشيخ حنا خباز، المطبعة العصرية (د.ت).

9. امهز، محمود

الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، دار المثلث للطباعة والنشر بيروت 1981.

10. ايغلن، تيري

مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1992.

11. ايكو، امبرتو

القارئ في الحكاية، ترجمة انظان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996.

تحليل اللغة الشعرية في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.

12. ايلام، كير

سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

13. بارت، رولان

درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء 1993.

نقد وحقيقة ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، سوريا، حلب، 1994.

14. برتلمي، جان

بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة 1970.

15. بريل، ليفي

العقليه البدائية، ترجمة محمد القصاص، مراجعة الدكتور حسين الساعاتي، مكتبة مصر .د.ت.

16. البسيوني، محمود

الفن في القرن العشرين، دار المعارف، القاهرة 1982.

17. بنفست، اميل

سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيتزا قاسم، في مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء 1986.

18. بونتا، خوان بابا

العمارة وتفسيرها، ترجمة سعاد عبد علي مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1996.

19. بونتي، موريس

المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافة العامة بغداد 1987.

20. بياجيه، جان

البنوية، ترجمة منيمنه، وبشير اوبري، منشورات عويدات، بيروت 1971.

21. تودروف، تزفيتان

نقد النقد، ترجمة الدكتور سامي سويدان، مراجعة د.ليليان سويدات، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت 1986.

22. الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحرت 255هـ)

الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1986.

23. الجرجاني، عبد القاهر

اسرار البلاغة في علم البيان، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع د.ت.

24. جرداق، حليم

تحولات الخط واللون، دار النهار للنشر، بيروت 1975

25. جيرو، بير

علم الاشارة، السيميولوجيا، ترجمة الدكتور منذر عياشي، قدم له الدكتور مازن الوعر، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1992.

26. خرابتشنكو واخرون

طبيعة الإشارة الجمالية، دراسات، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة والنشر، المعلا، عدن 1984.

27. خليل، د.حلمي

العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، مصر 1988.

28. داسكال، مارسيلو

الاتجاهات السيميولوجيه المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني وآخرون، الدار البيضاء 1987.

29. دافيدوف، لندال

مدخل علم النفس، ترجمة د.سيد الطرب وآخرون، دار ماكجروهيل للنشر، الدار الدولية، القاهرة.د.ت.

30. دهمان، احمد علي

الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1986.

31. دي سوسير، فردناند

علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د.مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد 1985.

32. رأي، وليم

المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987.

33. روجرز، فرانكلين

الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1990.

34. ريتشارد، أ

مبادئ النقد الادبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة 1963.

35. ريد، هربرت

معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية، بغداد د.ت.

36. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود الخوارزمي

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت د.ت.

37. زيارة، معن (رئيس التحرير)

الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت 1988.

38. زيعور، ي، علي

مذاهب، علم النفس المعاصر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت 1971.

39. سارتون، جورج

تاريخ العلم، مجموعة من المترجمين، دار المعارف، القاهرة 1987.

40. شيغنسون، رالف وزميله

السينما فناً، ترجمة خالد حداد، دمشق 1993.

41. سلدن، رومان

النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1996.

42. شاكر، سالم

مدخل إلى علم الادله، ترجمة محمد بحياتي، ديوان المطبوعات الجامعية، (رونيو) تونس 1997.

43. شتراوس، كلود ليفي

السمع، النظر، القراءة، تعريب خليل احمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1994.

44. شولتز، روبرت

السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد القانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1994.

45. عبد الحميد، شاكر

العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1987.

46. عبو، فرج

علم عناصر الفن، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد 1982.

47. عصفور، جابر

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1983.

مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة، بيروت 1983.

48. غاتشيف، غيوري

الوعي والفن، ترجمة د.نوفل نيوف، مراجعة د.سعد مصلح، عالم المعرفة، الكويت 1990.

49. غارودي، روجية

البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1981.

50. الغانمي، سعيد

اقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991.

51. الغذامي، عبد الله

الخطيئه والتكفير من البنيوية إلى التشريحيه، النادي العربي الثقافي، جده 1985.

52. غليم، محمد

التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

53. **فاخوري، عادل**

علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيميائيات الحديثة، دار الطليعة، بيروت 1985.

54. فضل، د.صلاح

النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987.

55. فوكو، ميشيل

الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت 1990.

56. قاسم، سيزا

السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء 1986.

57. القزويني، الخطيب

التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه، عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر .د.ت.

58. قمري، بشير

شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط 1991.

59. كريستوفر، تورس

التفكيكية النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية 1996.

60. كمال، بشر

علم اللغة العام، قسم الأصوات، دار المعارف، مصر .د.ت.

61. كورك، جاكوب

اللغة في الأدب الحديث، ترجمة يوئيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1989.

62. كولبير، غراهام

الفن والشعور الإبداعي، ترجمة منير صرحي الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1983.

63. كوندراتوف

أصوات وإشارات، دراسة في علم اللغة، نقله عن الانكليزية أدور يوحنا، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد 1971.

64. الكيلاني، مصطفى

وجود النص، نص الوجود، الدار التونسية للنشر، تونس 1992.

65. لوتمان، يوري

قضايا علم الجمال والسينما، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الرسم، مطبعة عكرمة، دمشق 1989.

66. مارتن، مارسيل

اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، مراجعة فريد المزاوي، المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة 1964.

67. الماكري، محمد

الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991.

68. مبارك، حنون

دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987.

69. محمد، خريف

تأويل التأويل، حكي الاستعارة، استعارة الحكي، ط 1، تونس 1996.

70. المسدي، عبد السلام

في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس 1994.

ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرضية، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس 1994.

قضايا في العلم اللغوي، الدار التونسية للنشر، تونس 1994.

قضية البنوية، دراسة ونماذج، دار أمية، تونس 1991.

71. المطلبي، عبد الجبار

مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980.

72. مفتاح، د.محمد

التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.

تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985.

في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة الدار البيضاء 1982.

73. محمد، علي عبد المعطي

رؤية معاصرة في علم المناهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1985.

74. ميليه لوي، ودافيل مادلين فارن

مقدمه في البنيوية، ترجمة وجيه الهريرة، دار الوحدة للنشر، باريس، د.ت.

75. ناصف، د. مصطفى

الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1983.

76. نوبلر، ناثان

حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987.

77. هاوزر، ارنولد

فلسفة تاريخ الفن، الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة 1968.

78. هوكز، ترانس

البنيوية وعلم الاشاره، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986.

79. هويغ، رينيه

الفن تأويله وسبيله، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد والقومي، دمشق 1978.

80. هيغل

فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

81. ويد، نيكولاس

الأوهام البصرية، فنها وعلمها، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1988.

82. يوكابسن، رومان

قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء 1988.

الدوريات

84. ابرامز، هـ.م

المدارس النظرية الحديثة، مجلة الثقافة الأجنبية العدد 3، بغداد 1987.

85. إبراهيم، نبيلة

البنيويه من أين والى أين، مجلة فصول مجلد 1 ع2، القاهرة 1981.

86. بنغراد، سعيد

سيميائيات بيرس، مجلة علامات العدد (1)، الدار البيضاء 1994.

87. حمداوي، جميل

السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، م 25 ع3، الكويت 1997.

88. دورليان، جورج

بحثاً عن وجهي سوسير، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، العدد 31/30، بيروت 1984.

89. عروي، محمد اقبال

السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، عالم الفكر م34/24، الكويت 1996.

90. العماري، محمد

الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقيه، مجلة فكر ونقد الرباط، المغرب، العدد 13، 1998.

91. الغرافي، محمد

قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد العدد 13، المغرب 1998.

92. فاخوري، عادل

حول إشكالية السيميولوجيا، عالم الفكر، العدد 13 آذار، الكويت 1996.

93. فرانسوا، مولنار

الوحدة والكل، ترجمة نجدة فتحي صفوت في مجلة فنون عربيه، دار واسط للنشر، العدد 3، لندن 1983.

94. كاسيرير، ارنست

فلسفة الأشكال الرمزية، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد 3، بيروت 1988.

95. الكردي، محمد علي

نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر وزارة الأعلام، الكويت م11/ع2/1980.

96. كرستيفا، جوليا

المرئية، التصوير، ترجمة بنيونس عميروش، مجلة نوافذ، جدة العدد السابع 1999.

97. كويزنية

البنيوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي العدد 7/6 بيروت 1980.

98. لودال، جيرار

بيرس أو سوسير، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي ع3 بيروت 1983.

99. المطلبي، مالك

جغرافية الذئب الحزينة، قراءة في قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه، مجلة الأقلام، ع12/11، بغداد 1989.

100. هونزل، جندريك

ديناميكية الإشارة، ترجمة أمير كورية، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28–29 1987.

المحاضرات

101. **المطلبي د.مالك**

دراسات بنيوية في الرسم، محاضرات على طلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، مسجلة على شريط تسجيل نيسان 1996.

102. غزوان، عناد

محاضرات في السيميوطيقا، كلية الفنون الجميلة 1996 مسجلة على شريط تسجيل.

المصادر الأجنبية

1. **Ingarden;Roman** :(On the Structure of Painting) (Cracow 1946).
2. (Studies in Aesthetics) 2nd ed (Warsaw-1958).
3. (On the Literary work of Art) Warsaw - 1960.
4. **Jones,John**:Aristole and Greek Tragedy,G.B.Oxford,1968.
5. **Lotman**,Yuri;Struktura Khodozhest vennog beksta,Moscow,1970.
6. In:Sign Language,((Microfot)) R,Encarta (R),1996.Encyclopeadia.
7. **Mokarovsky,Jan**;Studuies in Aesthetics,Praha,1964.
8. **Morris**: Signification and significance, cambrige, Mass.,1964.
9. **Morris**,Charles;Signs,Language and Behavior,N.Y.,1946.
10. **Ozgonol,Aksoy** :(Some Effects of Lines, shapes and colours)in Semiotics Unfolding No.1. III . Mouton Publishers. 1979.

11. **Szczepanaska,Anita**:Structure of Art work in; The Aesthetics of Roman Ingaraden,Kluwer Academic Puplishers,The Netherland,1989.