

## سيمائية الصورة في فن التصوير

(1) يامنة بن فرح

له. وإذن فإنّه في علاقة الأثر الفني بالمبدع تتحدّث عن "التصوّر"  
و"الحايثة" أمّا في علاقته بالمتقبّل فتحدّث عن "تأويل الصورة"  
و"تعالى".

إنّ سيمائية الفن تقدّم للمتقبّل الموقع الذي فيه تنكشف  
حقيقة الوجود بعيدا عن الوصف العلمي للموجودات الخاصة. فهي  
تتأسّس، لا على فرضيات أو مصادر، وإمّا على التساؤل في  
الفعل «وجد» «être» لغويًا و استيعابيًا وانطولوجيًا. ويمكن الإشارة  
هنا إلى أعمال هيدجير وتحديدا كتابه "الوجود والزمان".... كما  
اهتمّت الهرمينوطيقا بالشعر و خاصة الرومانطقي والرمزي و السريالي  
باعتباره يتطلّب مجهودا كبيرا لفهمه.

يكون الأثر الفني قابلا للتأويل، إنّه يثير فكر المتقبّل و يجعل  
من فكره ارتداديا، بمعنى يعود الفكر على ذاته مثلما يعود إلى الماضي  
أي زمن ولادة العمل إذ يضع نفسه فيه ليصبح العمل ناطقا يتحدّث  
مع المتقبّل و يطرح عليه أسئلة ماهيته والدلالات الكامنة فيه. ولعلّ  
ذلك ما عبّر عنه قدامر بتواتر الماضي والمستقبل بواسطة الحاضر. إنّ  
الأثر الفني يكشف للمتقبّل عن ماهيته وعن زمانيته ولا-زمانيته: إنّه  
زمانيا باعتباره أنجز في فترة زمنية معيّنة كما أنّ خالقه كائن زمني  
بمعنى عاش في زمن محدّد، وهو لا-زمانيا لأنّه لا يتقيّد بزمن معيّن إنّه  
ثابت ودائم.

من المسائل التي تفرض ذاتها عندما نكون إزاء الطرح  
الهرمينوطيقي للفنّ خاصّة في دراستنا للشئيات التي ذكرناها هي  
مسألة التواصل. ففي حديثنا عن التواصل نتحدّث قطعاً عن المبدع  
والأثر الفني و المتقبّل و لعلّ من البحوث المعاصرة المهمّة التي اهتمّت  
بهذه المسألة هو ذلك الذي قام به داسمد (Desmedt) الذي أنشأ  
نموذجاً تفسيريّاً إجمالياً يرسم سيرورة التواصل الفني من وجهيه: الإنتاج  
والتقبّل واضعاً لذلك النموذج قواعد أساسية تتمثّل في مفاهيم هي  
أيضا عبارة عن مقولات تخصّ جميعها الوجود الإنساني. مقولة  
الإمكان ومقولة الفعل ومقولة الضرورة هذه المقولات متّصلة بعضها  
ببعض و تكمل الواحدة الأخرى. فالأولى تنتمي إلى اللا-زمني أمّا  
الثانية فإنّها تنتمي إلى مجال التجربة أين يتمّ التعايش مع الحدث في  
ضرب من الإمكان وهو يتماهى مع الفعل الأمبريقي وينضمّ إلى  
البعد الزماني-المكاني والثالثة هي عبارة عن قوانين وقواعد تفسيرية  
للوجود ولها بعد رمزي.

نروم من طرح مسألة سيمائية الصورة معرفة فضائلها من  
خلال دراسة علاقة الإستيعاب بالهرمينوطيقا بالرجوع إلى  
الفينومولوجيا من خلال الإحالة على الإدراك الحسيّ في تأويل  
الصورة هذا بالإضافة إلى الأعمال السيمائية التي اهتمّت بالصورة  
الفنية سواء كانت في مجال التصوير أو في مجال البصريات.

إنّ السيمائية "تستهدف الكشف عمّا ينبغي أن يكون، ولا  
تقتصر، فقط، على ما هو كائن في العالم. إنّها علم الظواهر الموجودة  
والظواهر الضرورية، وعلم الفكر التقدي الذي يفتح مجالاً أرحب أمام  
المحتمل والممكن من العوالم، أو لنقل بكلمة واحدة إنّها: علم  
العلوم".<sup>(2)</sup> فكيف يمكن دراسة الفنّ سيمائياً؟ إنّ السيمائية في  
مجال الفنّ، وتحديدا فنّ التصوير، تُعنى لا فقط بظاهر الصورة و إنّما  
بما تحمله من دلالات جوائية هذا بالإضافة إلى العناصر المتعدّدة  
المكوّنة للعمل والمرتبطة بالفنان ونقصد التصوّر والتخيّل وتلك التي  
ترتبط بالمتقبّل ونعني التقبّل أي المشاهدة والإدراك والتأويل. لذلك  
ترتبط السيمائية بالهرمينوطيقا فما هي فضائل الدراسة السيمائية  
للفنّ من خلال الهرمينوطيقا التي تعني نظرية في التأويل؟

### 1- الهرمينوطيقا في المجال الفني:

يمكننا في البدء الإحالة على دلالة مصطلح "هرمينوطيقا"  
والتي تعني، كلاسيكياً، فنّ تأويل النصوص المقدّسة، إنّها تعني الشرح  
اللفظي أو الدّراسة التفسيرية للنصّ. كما تحيل على التفكير  
المتودولوجي في ممارسة التأويل. والهرمينوطيقا ذات أصل إغريقي وهي  
متأبّية من الفعل "herméneûô" والذي يُترجم بـ"نقل" و"فسّر"  
و"عبّر"، وكلّها تحيل على معنى التوجّه نحو الفهم لتتخصر مهمة  
الهرمينوطيقي في التوسّط والتّقل. وإذا ما رجعنا إلى الإله  
هرمس (Hermès) لتبيّن لنا جلياً ارتباط الهرمينوطيقا باللّغة. فقد كان  
الإله يعرف بأنّه صانع اللّغة والكتابة كما الوسائل والأساليب  
الهرمينوطيقية.<sup>(3)</sup> وإجمالاً فإنّ الهرمينوطيقا هي عبارة على نقل  
الأفكار إلى كلمات. ومن فضائل الهرمينوطيقا أنّها تطرح مشكل  
التصوّر والمظهر إذ تمنحها لغة الفنّ حيّزاً فيه يتمظهر حقيقة  
الوجود.

إنّها نظرية في التأويل، وهي في المجال الفني ليست سوى تقبّل  
الأثر الفني إذ هي تساءل العمل الفني ذاته في علاقته بالمبدع وهو في  
طور الإنجاز و في علاقته بالمتقبّل وقد تمّ خلقه. إنّها تُعنى بتحليل ما  
استحضره المبدع عند إنجازه للعمل وما انكشف للمتقبّل عند تأمله

وإجمالاً فإنّ تلك المقولات تساعد - من خلال ما تقدّم - في إثارة المتقبّل و دفعه إلى ممارسة التأويل. فمن خلال الإدراك الحسيّ يستطيع المتقبّل استنتاج العلامات الأيقونيّة وبلوغ مرحلة التقدّم المعرفي الذي يوحي لفكره بالتصوّرات. وهنا تحديداً يكمن التساؤل حول كيفيّة إدراك الأثر الفني وتقبّله وطبيعة العلاقة بين الإدراك و التقبّل.

## 2- الصّورة: بين الإدراك و التقبّل:

لقد عرفت دراسة الفن سيميائيّاً أوجها في القرن العشرين مع ظهور تطوّرات و تعييرات جذريّة في الحياة الإنسانيّة: ظهور المجتمع الصناعي وما آل إليه من تعييرات طبقيّاً، تعدّد العلاقات الإنسانيّة، ظهور المكننة والنمذجة، ارتباط الصّورة بالمجتمع الاستهلاكي فأصبح للبصري أهمية كبرى وتأثيراً قوياً على المتقبّل. كلّ ذلك نتج عنه ظهور محاولات عديدة لدراسة الفنون التشكيلية و خاصة فن التصوير سيميائيّاً ولعلّ من أبرز من تبنّى مثل هذه الدّراسة دوشمب (Duchamp)، إيزابيل (Isabelle) و هيدجير (Heidegger)... إنّها دراسة تُعنى بتأويل العلامات الفنيّة للكشف عن دلالتها، فاستعمال عبارة أيقونة أو إشارة أو رمز ذو صلة بمقاربات تعتمد موسوعة لصور فنيّة هي لغة خاصة بالفنّ. و يمكن الإشارة على سبيل المثال إلى الفنون المرئيّة، فيها لا يمكن أن تُحتزل الصّورة في جملة من العلامات المنظّمة ككلمات إذ في العرض المرئي تكون الصّورة صورة لشيء ما فالعلامة المرئيّة تقدّم صفة رمزيّة لا تُحدّد قبلاً. إنّ ما يكون سيميائيّاً في هذا المجال هو الإدراك الحسيّ المرئيّ ممّا يجعل من التجربة المتكرّرة والدائمة هي التي تكوّن علامات الصّورة. فهذه الأخيرة تختلف عن اللغة التي تعتمد تجمّع العلامات في دلالات منظّمة. وإن كانت السيميائيّة قد جعلت من تحليل الصّورة خطاباً لفظيّاً ذي منفعة من جهة التّواصل المرئي، فإنّ مهمّتها تتمثّل أساساً في استنتاج الصّورة ومعرفة ما تخفيه من معاني لا يمكن استخراجها منها إلّا بتدقيق التّظنر فيها و إدراك الأشكال واكتشاف فرادة الأثر. وهنا أساساً تكمن أهميّة العين في علاقتها بالصّورة باعتبارها تمثّل المشاهدة والتّظنر والرؤية وما يستتبع ذلك من تصوّر وينتج الخلق و الإبداع ومن تبصّر وملاحظة وتقبّل وهذا الأخير ينتج التأويل والتفسير. ومعرفة هذه العلاقة تقدّم تعريفاً للصّورة. الصّورة هي عبارة عن ظاهرة ضوئيّة تدركها العين، والظاهرة، كما هو معلوم، ما هو محسوس أي ما يظهر للعين المجردة. والصّورة أيضاً إنتاج مائل لشيء أو لموجود يحدث شيئاً مختلفاً. كما هي تصوّر عقليّ وتجريديّ ذو أصل حسيّ إنّها كما يذهب إلى ذلك التهانوي "ما يتميّز به الشيء مطلقاً سواء كان في

الخارج ويسمّى صورة خارجيّة، أو في الدّهن ويسمّى صورة ذهنيّة" و"كيفيّة تحصل في العقل هي آلة و مرآة لمشاهدة ذي الصّورة".<sup>(4)</sup>

إذن العين تُدرك وتقبّل. إنّها تدقّق في خاصيّة الصّورة وتكوّن الانطباع الأوّل عنها وتكشف مواطن الجمال والتأثيرات الضوئيّة والظليّة. ترى جيّداً الألوان وتميّز تدرجاتها وتُدرك أيضاً كيفيّة تركيب الأشكال كما تهتمّ بأبسط التفاصيل الفنيّة. ولعلّ ملاحظة الكلّ وتحليل الجزئيّات من أهمّ ما يقوم به المؤوّل الفنيّ، بمهما يتمظهر الأثر الفنيّ كما لو كان في مخيلة الفنّان، بمعنى تتجلّى حقيقته. يمكننا هنا الإحالة إلى أعمال هيدجير التأويليّة للوحة فون غوغ،<sup>(5)</sup> إنّها تحمل صورة حذاء تبدو في ظاهرها بسيطة رسمت بلون بيّ قاتم وسط فراغ غير محدّد يحول دون معرفتنا بطبيعة الحذاء، في حين تحمل في باطنها دلالة عميقة إذ وجود الأجزاء الممزّقة من الحذاء تعكس الخطوات المنهكة تعكس الخطوات المنهكة جراء عناء العمل و قسوة الطبيعة. تكشف الصورة عن وجود نتاج ممتدّ يصل الأرض التي إليها ينتمي بعالم صاحب الحذاء المتأصل فيه بثقته في منتج أرضه وبذلك فإنّ ما تكشف عنه أيضاً الصّورة ليس المنفعة التي تكون ناجمة عن منتج مصنوع و إنّما التجدّر والثبات والحضور. إذن من خلال استنتاج الصّورة استطاع هيدجير الكشف عن الحقيقة التي لا تتجلّى عن طريق وصف الحذاء كما يظهر في الواقع وليس أيضاً من خلال ربطه بمسار الإنتاج، و إنّما في مثول الصّورة ذاتها، في حضورها الذي يمثّل هو ذاته لغة الرّسام. إنّ التصوير - الفنّ عموماً - لغة تكشف عن الوجود و تبرز قيمة العمل الفنيّ باستدعائها للموجودات. ليست لغة وسيلة اتّصال وحسب و إنّما هي أيضاً ما يضمن إمكان الوجود وسط افتتاح الوجود. تكون الصّورة حاضرة ليست كشكل و إنّما كإدراك حسيّ قادر على توجيه النظر وتثبيته في شيء آخر فتحوّل الصّورة ممّا هو منظور إليه إلى حقيقة تتمظهر. تصبح الصورة إذن الموضوع الكائن-هناك، ذلك الكائن الحاضر إنّما كشيء محسوس أو كفكرة. بالتّظنر إليها ندرك ما لا يظهر فيها ويصبح الال-مرئيّ مرئيّاً والمرئيّ مرئيّاً أكثر ليحمل العمل الفنيّ قيمة أنطولوجيّة تتأسس على مفهوم الحقيقة.

وعليه فإنّ فضيلة الدّراسة السيميائيّة للأثر استخراج ممّا هو معقّد أسلوب الفنّان، وهو أسلوب يكشف عنه المتقبّل بالتّظنر إلى الصّورة. إنّ المتقبّل يتصوّر لحظة توافق و تناثر الأشكال التصويريّة. هذا التصوّر يُعرف بالاصطلاح اللّغوي الذي به تنكشف الطّريقة التأويليّة والنقدية للصّورة، هذا التصوّر الذي للمتقبّل يكون حاضراً عندما يكون هذا الأخير ماثلاً أمام الصّورة فيكون التصوّر بهذا المعنى إدراك،<sup>(6)</sup> في حين يحضر لدى الفنّان قبل إنجاز الصورة.

قدرة الفنان الفائقة على تصوّر الأشياء ونقلها من مخيلته إلى الواقع في عمل فني متكامل تنتج تواسلا بين تصوّره ذاك وإدراك المتقبّل، فمنتج الوظائف ليصبح الفنّان متقبّل والمتقبّل فنّان. إنّ الإدراك هو الأساس في التعبير فعلى خلاف الفنّ الفوتوغرافي الذي يقتصر على جزء من الموضوع على الجزء المقابل لعين الكاميرا، ولمّ الرسّام، معتمدا إدراكه، بأدقّ تفاصيل الموضوع الذي في نظره يمثّل الحقيقة التي أدركها وراها بعينه أو الحقيقة التي أحسنّ بها. وهنا، أساسا، تكمن علاقة الفنان، وتحديدًا الرسّام، بالمرئي فقيم تتمثّل هذه العلاقة؟ إنّ "علاقة الرسّام بالمرئي هي علاقة تفاعل واندماج تنتهي بنتيجة تختلف عن البداية و لها من كيانها ما يوصف بالجدّة التي لا يمكن أن تعرف قبل بداية العمليّة نفسها"،<sup>(7)</sup> لأنّ الرسّام يعتمد في عمله إدراكه الحسيّ. إنّ مهمته هي أن يسهم بخبرته التشكيلية عن طريق تنظيمه للعناصر ليخلق في النهاية صورة تكاد تنطق بمثل إدراكه الحقيقي أو التصوّري لجملة من الخطوط وأشكال والألوان المتّزنة والمتباينة. تلك العناصر تمثّل إدراك الفنان للعلاقات الشكلية سواء أكانت هذه العلاقات مستعارة من الطبيعة أو المتصوّرة".<sup>(8)</sup> وعليه، فإنّ العمل الفني يكون قائما على إدراك الفنان وتصوّره بما يرى المرئي ويكشف عن اللا-مرئي و"يتطوّر الرسم من الجرم المرئي: إلى خطوط وأشكال تحمل صفات المرئي، إلى خطوط وأشكال تقلّ صلتها بالظاهر من المرئي وتزداد صلتها بالمعنى المستور وراء المرئي: إلى خطوط وأشكالها كيانها الفتيّ في ذاتها بصرف النظر عن المرئي: إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنيّة عميقة في ثوب له صلة جديدة و عميقة بالمرئي".<sup>(9)</sup>

إذن، يستوجب الإدراك حضور شيء ما فلا يمكن أن يكون ثمّة إدراك ما لم يكن هنالك موضوع ما، فهل يمكن الحديث عن إدراك الفنّان وهو لم ينجز العمل بعد؟ هنا تحديدا يظهر مفهوم التصوّر (Représentation) وعلاقته بالإدراك. فكما نعلم يتصوّر الفنان الموضوع قبل إنجازه. وهذا التصوّر هو عبارة على حضور الموضوع في مخيلة الفنّان، أنّه الحضور الذي يسبق التّمظّه أو التحلّي. إذ ثمّة طريقة بها تخاطب اللوحة المصوّرة حواسنا و نقصد بتلك الطريقة التصوّر ليصبح العمل الفني ترجمة صور ذهنية للأشياء. بمعنى يعتمد الفنّان على تصوّره ويمكن الإشارة هنا إلى الرسّام ليوناردو فنشي (Léonard de Vinci) الذي كان يمتلك قدرة فائقة على نقل الواقع من خلال قوّة مخيلته وبراعته التعبيرية فضلا عن قدرة متميّزة على تمثيل الشكل والحركة ودقّة في استعمال الألوان والظلال. كلّ ذلك يدلّ بالأساس على قدرة الرسّام على الإدراك وبراعته في نقل الحقائق المرئية في أشكال تجلب النظر ولعلّ "الموناليزا" كما "ليدا

والطائر البجع" من أبرز أعمال ليوناردو القائمة على تلك الأسس. وأكثر ما يشدنا حين ننظر إلى صورة الموناليزا هو تمتّعها بالحياة النابعة من نظراتها التي تختلف باختلاف نظرتنا إليها، فنرى نظرتها إلينا مرّة ساهرة ومرّة باسمة تشوبها مسحة من الحزن. أمّا الصّورة الثانية فإنّها صورة طبيعيّة مفعمة حياة وصفاء ما إن يقع النظر عليها حتى تشعر وكأنّك في عالم طبيعي طاهر لا تشوبه شائبة؛ فأنحاء المرأة العارية على الطفل العاري في مكان طبيعي هادئ يدلّ على رقة وحنان الأمّ كما وجود الطائر البجع الأبيض معهما يعبرّ عن البراءة.

وإجمالا، لأنّ الفنان كائن حاضر في هذا العالم يعلم بوجود الأشياء من حوله ويشعر بها ويتعامل معها سواء كانت حسية أو غير حسية، مُحاثة لعالمه الحسي أو متعالية عليه، فإنّه يستطيع إدراكها واستحضارها في مخيلته كما هي أو غير ما هي عليه حسب تصوّره لذلك الشيء- وهنا يمتزج الواقع بالخيال- ثمّ ينقلها إلى الواقع لتتحوّل المهمة إلى المتقبّل الذي بتأويلاته الناجمة عن إدراك واع ليس فقط بعمل الفنّان وإمّا أيضا بفكره يخلق من ذلك العمل عملا فنيا آخر. وعليه يمكن القول بأنّ مفهوم التصوّر يرتبط بمفهوم التّمثيل (Figure) بصيغتيه: التّمثيل/الصّورة والتّمثيل/الشكل.<sup>(10)</sup> الأول يهتمّ بتقديم دلالة مواضيع عالم الإدراك. والثاني يرتبط بفكرة التحويلة والتسوير والحدّ بها تتكوّن الأشكال. إنّ التّمثيل/الشكل يحيل على مفهوم البداية والنهاية باعتباره يقيم الحدود. إنّ كما يذهب إلى ذلك ديكرت يقول حقيقة العالم الواقعي<sup>(11)</sup>. يمكن القول إذن أنّ تصوّر العالم لا يعني إلاّ استحضاره في صورة جديدة ولعلّ ذلك ما أكّده العديد من المفكرين و من بينهم كانط الذي أكّد على أنّه لإدراك حقيقة الشيء يجب جعل ما هو لا-مرئيّا مرئيّا من خلال الرّوسم (Schème) وهي عبارة عن خلق للشكل، وبالتالي لا يمكن الحديث عن تنافر بين التّمثيل/الصّورة والتّمثيل/الشكل إذ لا يمكن أن يكون الأوّل قائما في غياب حدود. إنّ الصّورة مكوّنة من أشكال، فعندما ننظر إلى الصّورة من جهة الشكل فإننا نكون إزاء تفاصيل المظهر الخارجي المتكوّن من ألوان وخطوط وظلال هي عبارة عن عناصر مكوّنة لما هو بصري. ذلك المظهر هو الموضوع المائل أمامنا والذي ندركه منذ الوهلة الأولى فيمنحنا هذا الإدراك الحسيّ الإشباع. هذا الأخير ينقلنا إلى ما يحمله الشكل من معنى فنشعر تجاه ذلك بالمتعة الخالصة.

## الهوامش:

1. طالبة دكتوراه في الفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس، تونس.
2. حافظ إسماعيل علوي، "الدلائلية بين بورس وسوسير: القراءة القارئ التلقّي" من السّيميائية، ص. 103
3. Grondin (J), «Herméneutique» dans les *Notions philosophique: Dictionnaire I*, PUF 1990, p.1129
4. محمّد التهانوي، *كشف اصطلاحات الفنون و العلوم*، الجزء الثاني، مكتبة لبنان ناشرون 1996، ص 1100
5. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard 1962
6. يقول محمّد علي التهانوي "يطلق التصوّر على العلم بمعنى الإدراك و على قسم من العلم المقابل للتصديق و يسميه بعضهم بالمعرفة" (كشف اصطلاحات الفنون و العلوم، مكتبة لبنان ناشرون 1996، ص. 455)
7. محمود البسيوني، *الفنّ الحديث*، مكتبة الفنون التشكيلية، ص. 77
8. محمود البسيوني، *الفنّ الحديث*، مكتبة الفنون التشكيلية، ص. 50
9. محمود البسيوني، *الفنّ الحديث*، مكتبة الفنون التشكيلية، ص. 67
10. Lyotard, *Discours*, Paris Kgincksieck 2002
11. Thomas-Fogiel(I), «La peinture comme destruction de la figure: Kandinsky» dans *Sémiotique du beau*, L'Harmattan, 2003, p.83

