

## الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية

الدكتورة: فايزة يخلف  
كلية العلوم الإنسانية و الإعلام  
جامعة الجزائر

### مقدمة:

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

لقد أصبح من المتعذر في ضوء التداخل المعرفي و النوعي بين الاختصاصات الولوح مباشرة إلى تحديد قاطع و سريع يلم في عبارة واحدة الماهية التي هي عليها مفرد صورة، فهي و إن كانت تتشكل في وعينا مباشرة دالة على ظلال إيجابية تترد جميعها إلى فعل التمثيل، دون أن يكون هناك ثمة لبس أو غموض، في وعينا بها على هذا النحو. غير أنه ليس من اليسير الآن بعد تشعب النظرية السيميائية المعاصرة و تداخلها مع فروع معرفية متعددة، لكل واحد منها مرجعياته الفلسفية و الجمالية و الثقافية، أن نلج إلى تصورنا لمفهوم الصورة دون أن نستشعر قدرا غير قليل من الصعوبة، فليس هناك ثمة انفصال بين الجدل النقدي بتياراته المتعددة و ذلك الجدل المنهجي و النظري الدائر حولها، لذا بات من الشائع مراجعة المقولات النقدية المنتجة لأنواع الصور.

و بسبب هذا الزخم النظري بفروعه المتنوعة تداخلت مفاهيم الصورة وأصبحت تشير إلى دلالتها القريبة مثلا تكافح دوما إلى انبثاق دلالة أكثر اتساعا، بل ربما أصبحت الدلالة الأخيرة هي النمط السائد في تصورها، و ما المعنى المباشر إلا جسر عبور نحو التنقيب في

طبقاتها المتغلغلة في الوعي الجمعي و الثقافي و من هذا المنطلق تداخلت الثقافة مع المعطى البصري و تعالقت النفسيات مع السيرورات المرئية في تشكيل الفهم النظري لطبيعة الصورة.

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

### 1 – العلامة الإيقونية و اختزالات " التشابه " :

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

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

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

صحيح أن ما يميز الصورة البصرية في رأي العديد من الباحثين عن باقي الأنظمة الدالة هو حالتها " التماثلية " أو " إيقونيتها " في الاصطلاح البيرسي « La terminologie

« peircienne » أي شبيهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله ، غير أن الصورة ليست "شبيهة" سوى في شكلها العام لأنه يفترض أن تحتوي على مجموعة من العلاقات الإعتباطية بموضوعها و هذا ما يؤكد على أصلها الرمزي الذي لا سبيل فيه إلى الخلط بين الشيء ووضعه كعلامة ، فالعلامة مختلفة، من الناحية المادية عن الشيء الذي هي دليل عليه (3).

إن البحث عن معنى " الصورة " في التراث الأدبي العربي والأجنبي كفيلا بأن يقوم المغالطة العلمية التي تجعل من عنصر المماثلة « Likness » الخاصية المثلى للصورة البصرية ، فقد ورد في معنى التمثيل للشيء أو تقريب العلامة من موضوعها "الواقعي" ، تعريف العلامة احمد بن محمد علي المقرئ الفيرمي صاحب " المصباح المنير " قوله في "الصاد مع الواو و ما يثلثها" الصورة: التمثال أو التمثيل وجمعها صور مثل غرفة وغرف، وتصوير الشيء مثل صورته و شكله في الذهن و قد يراد بالصورة تمثيل الصفة واستحضار ملامح الموصوف كقولهم صورة الأمر كذا أي صفته، ومنه قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها....(4) .

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

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

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

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

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

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

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

وإذا كانت للعلامة الايقونية بعض الخصائص المشتركة مع موضوعها ، فان هذه الخصائص ليست خصائص الموضوع أو الشيء الذي تمثله ، بل خصائص النمو الإدراكي لهذا الشيء، و هكذا فان الطفل الذي يرسم منزلا وشجرة لا ينتج تفاصيل عناصر هذا المدرك، و إنما يترجم ما وقعت عليه عيناه في صيغة صُور مُتصَوِّرة أو مفاهيمية « Images conceptuelles » تتجاوز النسق الأصلي لتلامس التمثيل الرمزي ( مربع، نوافذ، باب، سقف، مدخنة، دخان، جذع، أغصان، أوراق...) وهي أفكار عن المنزل والشجرة كمنزل وكشجرة.

من هذه الزاوية فان الصور المفاهيمية التي تروم تقليد الطبيعة بوفاء (8) ، هي في الواقع تعبير عن مخططاتنا الذهنية « Nos schémas mentaux »، هذه المخططات

التي تصدر كما يرى جومبريش « Gombrich » عن روح الإنسان و عن ردود أفعاله  
لاعن عالم الأشياء المرئية (9) .

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

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

## 2- فلسفة الإيقونية « L'iconicité » : الحدود و الامتدادات :

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

وهكذا تقترب في بعض الأنواع الإيقونية العلامة كثيرا من مدلولها كما في النحت  
والرسم ....، لكن حتى في هذا المجال ، لا تتحرر الدلالة تماما من الشروط الإدراك الحسي ،  
و من سنن الاتصال المعمول بها ، وفي هذا الإطار ما زال يستعمل في التصوير منذ عصر

النهضة ، التدرج في الأحماد للدلالة على العمق بينما في القرون الوسطى فإن هذا التدرج يشير إلى مكانة الشخص المُمثَّل: فبقدر ما كان رسم الشخص كبيرا كانت مكانته رفيعة كذلك كان الفنان في عصر النهضة يرسم الصفات التي يراها، أما الفنان التكعيبي فيضع الصفات الحاضرة في ذهنه عن الشيء ، حتى و إن استحالت رؤيتها معا من زاوية بصرية معينة (13) .

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

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

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

و مع هذا فقد أفادت المقاربة النقدية لهذه المفاهيم في استنطاق بعض الفروق الدلالية « Les nuances » التي تعزز حقل المعنى لكل وحدة إفرادية على حدة . يقول مبرتوايكو في هذا الصدد : " إن الحكم على العلامة الإيقونية أنها تناظرية « Analogique » مرهون بقدره هذه الأخيرة على التشبه بموضوعها من خلال تأسيس مجموعة من العلاقات التي تقوم على المحاكاة « Similitude » التشاكل « Isomorphisme » و النسبية « Proportionnalité » (16).

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

وحتى لا نعود إلى التداخل الحاصل بين التناظر والمحاكاة يقصر إيكو تعريف المحاكاة على التقارب الهندسي « Géométrie » الذي ينشئ تواءماً بين بعض عناصر الصورة وموضوعها (18) و هو تناسب لا يمكن أن يوصف بالطبيعي لأنه ثمرة تحويل النموذج المرئي « Modèle visuel » المجرد إلى تمثيل تخطيطي « Représentation graphique ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وفي هذه الحالة فإن "التشابه"، سواء كان مجسدا في حالاته القصوى (الصورة الفوتوغرافية، الرسم، النحت) أو في أشكاله الدنيا (الاستعارات و كذا كل الصور الذهنية و الانفعالية)، لا يعود إلى الواقعة الفعلية في علاقتها بأداة التمثيل، بل انه مرتبط بالسبيل المؤدي إلى إنتاج دلالات تعد في نهاية المطاف تأكيدا للحضور الإنساني في الكون ممثلا في إبداع الإنسان جزءا من نفسه داخل الوقائع.

انطلاقا من هذا التصور العام يحق لنا الانتهاء إلى خلاصة أساسية و هي انه لا وجود " لإيقونات " و لا " صور " صرفة، و إن هناك " علامات مستعارة " لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار في دراسة التأويل الاستقرائي « L'interprétation induite » (25).

وعلى أساس وجود هذه الروابط « Associations » بين التمثيل الإيقوني وباقي أنماط بني التعرف، يمكن القول إن فهم الصورة، هذا الكائن السمنطقي الضبابي

« Flou » يحتاج إلى إيجاد آليات و إجراءات منهجية قادرة على إحالته على تصنيف محدد بعينه، وهو ما يعني البحث عن إنتاج أنماط من وظائف سيميائية « Fonctions Sémiotiques » مؤسسة لتبولوجيا من العلامات.

3- السنن المرئية Codes visuels ووظيفتها في خطاب الصورة :

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

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

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

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

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

ويمكن أن نستبق إلى حدّ الآن القول أنّ الصورة كعلامة إيقونية لها دال تقبل بموجبه المحدّات الفضائية للاستمرار مع محدّات المرجع، وهو ما يضعنا أمام مشكل "تماهي الصورة" ونزوحها إلى التعقيد، وصعوبة التعاطي مع خصوصياتها البنيوية.

إنّ الانتقال من نسق سيميائي بصري إلى آخر يشبه الانتقال من لغة إلى أخرى، ولكلّ لغة قواعد اشتغال خاصّة، منها ما يعود إلى التركيب والبناء والتشكيل، ومنها ما يعود إلى الدلالة، فلا يمكن للوحة الفنّية التي تحظى بنوع من الخصوصية الإيجائية المحايثة أن تنتج دلالة بالطريقة التي تنتج بها الصورة الفوتوغرافية دلالاتها ولا يمكن للصورة الذهنية التي تلج حقل النشاط الفكري الواعي أن تضاهي في إيقاعها الدلالي صور الأحلام « Les rêves » التي تشكّل النصيب الأوفى من خبايا اللاشعور ..... وهكذا تتلوّن الصورة في أدائها البصري بحسب الشفرات التي تصنع نسيجها الدلالي، وبحسب السياق الذي يفصح عن أصلها وهويتها وينبتها الإدراكية.

خاتمة :

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

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

إنّ الأمر يتعلق بضرورة حضور عنصر توسط إلزامي بين العلامة والمرجع هو البنية الإدراكية التي تحدث عنها إيكو Umberto Eco، ومنه فالتشابه ليس بين العلامة

والمرجع، بل بين العلامة والنموذج الإدراكي، نتيجة لذلك فالتشابه المتحدث عنه من قبل بيرس موجود، لكن بين الصورة الذهنية والمرجع الثقافي.

### الهوامش و المراجع

- حسن سعيد و آخرون : الموسوعة الثقافية ص 625.
- Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Paris : Nathan , 1994, p23.
- Umberto Eco : Kant et L'ornithorinque, Paris : Ed Grosset 1999, p 377.
- المصباح المنير ، ص489.
- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تعليق عبد المنعم خفاجي ، 1969 ص 445 حسن سعيد و آخرون : الموسوعة الثقافية ص 625.
- Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Paris : Nathan , 1994, p23.
- (7) Michel Denis : L'image et cognition , Paris : edition P.U.F , 1989,p9.
- (8) Ernest Gombrich : Ce que l'image nous dit ,Paris : Adam Biro, 1991, p42.
- (9) Ernest Gombrich : L'art et l'illusion, Gallimard , bibliothèque des sciences humaines , 1971,p37.
- (10) Selon l'expression de Nelson Goodman , in langages de l'art ed Jacqueline Chomeron , trad, fr1990,p3.
- (11) Umberto Eco : La production des signes , livre de poche , coll, « Essais » , 1992, (Trad,Fr) p 25.
- (12) George Didi – Huberman : devant l'image , Paris : Edditions de minuit ,1990, p43.
- (13) Umberto Eco : la structure absente, Paris : Mercure de France 1972
- Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Op , (Trad. Française), P.107 cit , p31.
- (14) Charles Morris , in U.Eco : Sémiologie des discours visuels in communications , N° 15, 1970, p 14..
- (15) George Mounin : Pour une sémiologie de l'image , in communication et °22 , 974,p55. langages , N
- (16) In la production des signes ,op, cit , p73.
- (17) Christion Metz In communications N° 4 , 1964,p12.

- (18) Louis Porcher : Introduction à une sémiotique des images , Paris : librairie  
 , 1976,p29. Marcel Didier
- (19) Guy Ghauritier : D'un regard a l'autre , Paris : ed Seuil , 1992,p 92.
- (20) S.Tisserons :Psychanalyse de l'image ,Paris :Dumod 1995,p29 .
- 21) GroupeU:Traite du signe visuel :pour un erethorique de l'image ,Paris :ed  
 ( seuil,1992,p143.
- (22) In, de l'image sémiologique aux discoursivités : le temps d'une photo, in hermès  
 N°13 , 1994.
- (23) In, l'image cachée dans l'image in degrés revue de synthèse à orientation  
 sémiologique, N° 69/76, 1992.
- (24) In, Destins de l'image , nouvelle revue de psychanalyse, N°44,1991.
- (25) André Semprini : Analyser la communication, Comment analyser les images, les  
 medias , la publicité , Paris , l'harmattan ,1996,p34.
- (26) Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image , Op , cit , p 31.
- (27) نشير هنا إلى دراسات بعض الأكاديميين الفرنسيين مثل « Martine Joly » و جون ميشال آدم « Jean  
 Michel Adam » و مارك « Marc Bonhomme » و غيرهم.
- (28) In Rhétoriques sémiotiques, revue d'esthétique, Paris, 1999 ,N° 1324.