التمثيــل البصـــري

وأبعاده التداولية

بن يخلف نفيسة*

قد يبعث تفاعل الفعلي والبصري على التساؤل الجدي حول مكنة تطوير تداوليات للصورة في مقابل تداوليات للفعل لأن التمثيل الأيقوني قد أثبت أنه على درجة غير قليلة من التعقيد؛ إذ يتعلق الأمر بإظهار العلاقات الداخلية أو بإبراز العلاقات القائمة بين المعطى الأيقوني وما يتضمنه من دلالات ظاهرة أو مستترة.

على هذا الأساس يتبين أن قراءة البعد البصري تتطلب تحديد الظواهر الأيقونية في النص المراد تحليله عبر إخضاعها لنسق معين ابتغاء الارتقاء إلى درجة من التأويل تحفظ الخصوصية السيميائية للعلامات ولتجلياتها الأيقونية؛ مما يعني أن قراءة من هذا النوع تقتضي مقاربة بينية تتوافق والوضعية المتداخلة للأيقونة التي تتضمن جدلية المرئي واللساني وتتجاوز حدود الأبحاث التي لم تثبت جدارتها في ممارسات مماثلة كونها أقصت المرئي التزاما بالمسعى الذي حصر العلامة في البعد اللساني مرتكزا في ذلك على خطية الدال.

1/ إقصاء البعد الأيقوني:

يعد الدال في تصور **دوسوسير** صورة سمعية وهو تصور يتضمن إهمالا للمرئي ينعكس سلبا على المستوى الدلالي كونه يقلص من مجاله ليحصره في البعد اللساني، وقد حاولت عدة اتجاهات بنيوية استدراك هذا النقص الذي نشأ عن إهمال المرئي، ومن أهمها التوجه الفونولوجي ممثلا في مدرسة **براغ(1929-1938)** التي اعتمد أصحابها[1] مبدأ التقابل (**Oppositivité**) في تحديد المعنى لكن مقارباتهم التي انطلقت من مفاهيم السمات المميزة الفونولوجية والبنيات المورفولوجية لم تتعد حدود الخطية؛ إذ لم يكن من الممكن البتة توظيف معيار التقابل على مستوى الظواهر الأيقونية.

أولى **بلومفيلد(L.Bloomfield)** مكانة هامة للمنطوق في مقابل الكتابة ولعل ذلك ما تعكسه أبحاثه التي اختصت بالجانب الخطي للغات متجاهلة التجليات الأيقونية للكتابة واكتفت بمعالجة اللغة تبعا للاستجابة التي تندرج ضمن البعد السلوكي الذي "يُحوِّل الثقافة إلى لسان عبر اختزال المعاني المتعددة إلى معنى واحد"[2]، ولم تتحرر الغلوسيماتية هي الأخرى من سلطة اللسانيات فيما يتعلق بتحديد اللسان حيث قدمت تصورا يتضمن فردانية العلامة في مقابل التصور الثنائي الذي صاغه **دوسوسير** ممثلا بمفهوم الوحدات الصورية الصغرى (الغلوسيمات) أو السمات الفونولوجية والدلالية التي لا يمكن تحليلها لسانيا.

* - باحثة أكاديمية – جامعة الطاهر مولاي – سعيدة – الجزائر.

اقترح **يامسليف** في تحديده للعلامة – وهو تحديد يعد أقل تعسفا من التحديدات التي سبق ذكرها– مستويين هما مستوى التعبير ومستوى المحتوى، وحَدَّد في كل منهما شكلا تمثله البنية اللسانية وجوهرا يمثله رابط غير لساني يتجلى فيه الشكل؛ كما أنه يأخذ بالسيميائيات الإيحائية(**Sémiotique connotative**) في مقابل السيميائيات التقريرية (**Sémiotique dénotative**)[3] لكن اللافت للانتباه هو أن البعد الإيحائي الذي قال به **يامسليف** قد يرتبط ولو ضمنيا بالرمزية.

بدت هذه المحاولات قاصرة على مجاراة النشاط الأيقوني واستيعابه على الرغم من أنها أظهرت نضجا نسبيا في سد الثغرات التي أفرزها التصور السوسيري للعلامة وذلك لأنها غير كفيلة بالإحاطة بإشكالية النشاط الأيقوني التي تعكس صورة واضحة للتداخل العلمي الذي لا يمكن أن تدركه مقاربة سيميائية ذات نمط واحد؛ بل يقتضي مقاربة سيميائية متعددة المداخل قد تكون جديرة بفحص التجليات الأيقونية، لكن هذا لا يعني أن طبيعة النشاط الأيقوني بصرية؛ فمفهوم الأيقونة يتجاوز البصري بل إنه قد يمثل جزءا منه لأن الظواهر الأيقونية إنما تستعمل لتأسيس نوع من الملاحظة المثالية للتمثيل، وعلى هذا الأساس يتبلور مشكل أساسي هو مسألة التمثيل.

لقد أهملت اللسانيات مفهوم التمثيل مشاكلة في ذلك **دوسوسير** الذي أقصى هذا المفهوم من المجال اللساني، أما فيما يتعلق بالعلاقة التي تربط الدال بالمدلول فإن اللسانيات التي "تعنى بالعلامات ابتغاء تحقيق تفاعلها ضمن شبكة من التباينات السلبية"[4] تعدل عن قرارها القاضي رفض التمثيل.

يندرج التمثيل الذي يختص باللغة الفعلية ضمن علاقة الإحالة التي يؤسسها التقرير ويسوقها نسق متمفصل يختلف من حيث التركيب ويحمل دلالة كثيفة[5] وهو بهذا لا يمت بصلة إلى محاكاة الأفراد أو الموضوعات أو الأحداث، وقد واجه التمثيل في المراحل الكلاسيكية صعوبة بالغة أفرزتها محاولة توحيد مختلف الصيغ السيميائية؛ حيث أتاح هذا المفهوم في منطق **بور-رويال** وصفا متزامنا لعلاقتين إحداهما تربط العلامة بالفكرة والأخرى تربط الفكرة بالموضوع، وبهذا المعنى ترتبط الحدود الثلاثة (علامة-فكرة-موضوع) وفق علاقة تَعَدٍّ تكفل للعلامة اللجوء لتمثيل الشيء انطلاقا من الفكرة.

وفق هذه الإستراتيجية التأسيسية تم تطبيق التمثيل على الأجناس الأدبية، وقد أدى ذلك إلى بروز إشكالية جديدة تتمثل في كيفية معالجة التمثيلين الفني بوجه عام والأدبي بوجه خاص وهو سؤال يتضمن البحث في مسألة المحاكاة التي تمتد جذورها إلى الفلسفة القديمة وتحضر بقوة في أعمال كل من **أفلاطون** و**أرسطو**.

2/ التمثيل والمحاكاة:

مَيَّز **أفلاطون** بين نمطين من التعبير أحدهما درامي نعته بالمحاكاة(**Mimesis**) والآخر سردي نعته بالحكي (**Diegesis**)[6] ، وقد ذكر أن الفرق بينهما يكمن في وضع التلفظ؛ ففي الأول يكون الشاعر هو من يسرد الأحداث، أما في الثاني فإن هذا الشاعر يكون متضمنا في الشخصيات التي يستنطقها، وبين هذين النمطين يندرج نمط ثالث هو الحكي الغلث (**Récit mixte**) الذي يختص به شعر الأمجاد(**Poésie épique**)؛ ويتركب فيه السرد الناتج عن الراوي مع ما ينتج عن الشخصيات سواء كان خطابا مباشرة أو خطابا غير مباشر.

تُستَهل المحاكاة في تصور أفلاطون عبر مقاطع تعبيرية تقتضي استدعاء وصلة سردية يؤديها السارد أوالشاعر الذي يتقمص دور شخصية أخرى يحاكيها في كلامها وحركاتها؛ فيختص تلفظه بالشخصية التي يمثلها؛ ومثل ذلك

الإلياذة التي لم تخل الوصلات المحاكية فيها من التناوب مع وصلات سردية، وهذا يعني أن المحاكاة تنتمي إلى رتبة الأجناس الخيالية كونها "لا تقر بالحقيقة بل تقدم إيحاءً أو وهما"[7] شأنها في ذلك شأن أي نوع من أنواع الخيال.

خلافا لأفلاطون فإن الحد المهيمن في "فن الشعر" (**Poietiké**) لأرسطو هو المحاكاة (**Mimésis**)[8] التي جعلها هذا الأخير مجالا تضمن الرسم والأدب الدرامي وكذا السرد، وهذا يعكس راهنا يمثله إمكان تطبيق مفهوم التمثيل في مؤلفات أدبية وفنية وفي ميز الأجناس المحاكية من غير المحاكية.

بعدما حدد **أرسطو** أدوات الفنون جعل من المحاكاة أداة للشعر وذكر أنها تتم إما بواسطة "الإيقاع أو اللغة أو اللحن أو بواسطتهم جميعا"[9] ففي فنون الإنشاد يتراكب اللحن والإيقاع، وفن الرقص يميزه الإيقاع أما فن القول بنوعيه النثر والشعر فإنه يتضمن في آن واحد الإشارات المحاكية (**Mimes**)[10] والحوارات السقراطية والعروض(**Mètres**)، وبذلك يعارض أرسطو أولئك الذين يُسَمُّون شاعرا كل من استعمل العروض فبالنسبة لهم يرتكز الشعر على النشاط العروضي؛ أما أرسطو فلا يرى أي علاقة تربط بين هوميروس (**Homère**) وأمبيدوكل (**Empédocle**) فالأول شاعر والثاني عالم يختص بالطبيعة .

لقد عارض **أرسطو** العامة التي كانت ترى في كل من يستعمل العروض شاعرا وأسند للشاعر صفة الخيال فإذا كان **هوميروس** يستحق لقب الشاعر استنادا للتمثيل فإن **أمبيدوكل** يستحق لقب الطبيعي أو لقب عالم الطبيعة لأن عمله تعليمي يفتقر للتمثيل وموضوعه فيزيائي، وهذا يعني أن موضوع **هوميروس** هو الخيال فهو ينتمي لزمرة "الذين يحاكون فيمثلون أناسا فاعلين"[11]، وبناء عليه فإن ما تشترك فيه المأساة والملهاة والأمجاد (**Epopée**) هو تمثيل هذه الأجناس للنشاطات التي تؤديها عوامل فاعلة، ولما كان الموضوع الفيزيائي قابلا للوصف أو العرض وبعيدا عن التمثيل الذي يقترن بنشاط الإنسان لم يكن من الممكن البتة ضم **أمبيدوكل** لزمرة الشعراء وبذلك يكون أرسطو قد أقصى الشعر غير المحاكي مثل الشعر التعليمي ممثلا بأمبيدوكل كما أقصى النثر غير المحاكي كالحوارات السقراطية.

حدد أرسطو موضوع التمثيل في الفصل الثاني من الشعرية، وقد كان هذا الموضوع متمثلا في الشخصيات الفاعلة (**Personnage en action**) سواء كانت نبيلة أو غير نبيلة أو كانت جيدة أو سيئة[12] وهو ما تحدده الإجابة على السؤال ماذا، لكن هذا التحديد يطرح إشكاليتين إحداهما تختص بعدم إمكان ميز موضوع التمثيل من موضوع العمل الفني (**Artefact**)، والثانية تتعلق بمدى فاعلية المحاكاة فهل المحاكاة إحياءٌ للواقع أم هي إبداع؟

تحدَّث **أرسطو** عن صيغ التمثيل في الفصل الثالث من الشعرية حيث ذكر أنها ما تحدده الإجابة عن السؤال كيف؛ إذ يمكن تمثيل الموضوع أو الشخصيات الفاعلة بوصفها ساردا (...) أو بتفعيل هذه الشخصيات التي تعد بدورها مؤلفة للتمثيل[13] وهنا يبدو أن **أرسطو** قد استعار رأيا لأفلاطون فحواه أن الشاعر يمكن أن يمثل بوصفه ساردا أو بالأحرى يمكن أن يتحدث كما لو أنه شخص آخر، لكن أرسطو يصنف هاتين الإمكانيتين خلافا لأفلاطون ضمن نطاق المحاكاة ويجعل منهما تمثيلات، وهنا يكمن الخلاف بينه وبين **أفلاطون** الذي يرى أن السرد مهيمن، إذ يهيمن السارد ليتحدث باسمه الخاص وبوجه الحوارات، أما **أرسطو** فيرى أن التمثيل هو اللحظة الموحدة لأنه يمثل تفعيلا للنص أو نشاطا دراميا.

لم يتكبد **أرسطو** عناء تمييز المحاكاة الفعلية عن المحاكاة التصويرية، فقد جاء في الشعرية[14]أن المحاكاة الفعلية تختص بالصوت أما المحاكاة التصويرية(**Figurative**) فتختص بالألوان والصور وهذا لا يعني أن الصوت ليس إلا وسيطا فيزيائيا للغة، فما تختص به المحاكاة الفعلية بمعناها العام هو أن تتجاوزه بالدلالة، وهذه الملاحظة تستدعي ملاحظة أخرى فحواها أن المحاكاة لا تعنى بتقليد الأفراد والموضوعات والأحداث مما يجعلها غير ذات معنى [15]بل تهتم بمثيلاتها، أو بمعنى أدق تهتم بعلاقة الإحالة التي ينتجها التعبير وتسوقها الدلالة.

على هذا الأساس يتبين أن المحاكاة كما يتصورها **أرسطو** تتضمن نسقا تداوليا يتمثل في الأفعال التي من شأنها ميز السرد من الدراما "فالتاريخ الذي يقوم على الأحداث أُلِّف من قبل أفراد فاعلين أظهرت أفعالهم ما يميز أفكارهم"[16]؛ ولهذا السبب لم يحدد **أرسطو** الفرق بين الحكي والمسرح كما فعل قبله **أفلاطون**، فإذا كان الوضع السردي في تصور **أفلاطون** يحدده التلفظ كونه يرتكز على سارد خيالي؛ فإن الوضع الدرامي يتميز بكون شخصياته يمكن أن تكون زاوية للتمثيلات بوصفها فاعلة، ويختفي الحكي الغلث الأفلاطوني في مدونة **أرسطو** لأنه مرتبط بالتلفظ ؛ فيعكس بذلك الجانب التداولي للمحاكاة كما تصورها.

لقد أكد **أرسطو** على تصرفات الشخصيات (**agir, Prattein**) فأقصى كل ما يشكل بعض التمايز مقارنة بالمحاكاة الدرامية، إذ يبدو كل ما ليس شبيها إلى حد كبير بالمحاكاة الدرامية غريب عن الفن الشعري لأن الشاعر باعتماده على المحاكاة "يحاكي النشاطات مما يقتضي وجوب صناعته للحكايات لا صناعة الأبيات"[17]، وبناء على ذلك يتبلور إشكال يعكس فاعلية التمثيل ويتمثل في طبيعة علاقة الإبداع بالتمثيل.

3/ التمثيل في التصورات القروسطية:

تبرر إمكانية التأويل الخاطئ للتمثيل بعده عن الكمال وتنفي عنه الطبيعة الواقعية فالقول بأنه يعكس الواقع لا يعني البتة أنه الواقع بل يعني أن التمثيل وسيلة تستعمل لغايات معينة، وهكذا تعامل **القروسطيون** مع مسألة التمثيل؛ ففي مرحلة القرون الوسطى بات تصور العالم قائما على الرموز وباتت كل حقيقة حسية تجد تبريرها فيما تدل عليه، لذلك ظهر جسر وسيط يربط الفكر البشري بجوهر الأشياء متمثلا في عالم الرموز.

ينفرد التمثيل الرمزي في التصور **القروسطي** بالقدرة على بعث نظام مثالي للتعبير عن المسكوت عنه فقد تم تقديم الرمز على أنه "جسر يتوغل عبره المطلق في النسبي ويتجاوزه المفتوح ليكتسح المغلق، وبفعله تخترق السرمدية الزمن" [18] ، وهذا يعني أن الرمز لم يكن معرفة في ذاتها بل كان سبيلا للمعرفة فهو "علامة حساسة تقدم مشابهات لوقائع غير مادية "[19]، إنه علامة للامرئي وللروحي معا بل يبدو جسرا يربط بين ضفتي المرئي واللامرئي ولعل هذا ما يفسر مقدار الأهمية التي أوليت له في الفترة **القروسطية**؛ إذ لم يكن من الممكن تصور الكون على أنه وحدة تامة بمعزل عن الرموز التي تقتضي المشابهة قاعدة لتمثيلاتها.

4/ المشابهة وتداولية الصورة:

تعد مقاربة تطور مفهوم المشابهة على قاعدة فلسفية خطوة هامة لمجاراة مشاكل التمثيل ورهانات الدلالة حيث يتبلور المشكل المركزي للتمثيل الأيقوني، ولا غرو في أن مقاربة من هذا النوع ستلامس مجال بحث واسع يقتضي دراسة خاصة تلزم القائم عليها بالوقوف على إشكالية المحاكاة وعلاقتها بالمشابهة (**Ressemblance**) ابتغاء فحص الدور الذي تؤديه المشابهة في مسألة المعرفة.

لا شك في أن ارتباط الأسماء بمسمياتها يسمح بفهم السيرورة الأيقونية، لكن المحاكاة لا تمثل النشاط الأيقوني بمجمله، فعلى الأقل يجب أن يكون بين الاسم والجسم تطابق أو تلاؤم تؤمنه أداة معينة قد تكون المشابهة كما قد تكون التناظر(**l'Analogie**) لكن نظرا إلى ما ورد في محاورة **كراتيل** لأفلاطون فإن هذه العلاقة الآلية ترتهن لعلاقة المحاكاة التي تغمرها كما لو أن التطابق الوحيد بين الدال والمدلول يكمن في مشابهة الثاني للأول لتغدو المشابهة عنصرا حيويا في عملية المحاكاة.

لقد اقتنع **القروسطيون** بأن معرفة العالم الأصغر أو بالأحرى معرفة الإنسان ستقود إلى معرفة الكون الذي تكتسحه المعاني التي تحجبها العلامات وبما أن الإنسان "يحمل في ذاته السماء والأرض" [20] من المنظور القروسطي صار ينظر إليه على أنه "الأول والأقصى"[21] وباتت معرفة الذات عتبة لكل معرفة كونها ستسمح للمرء باستكشاف معجزة الأصل و ستدل على مآله.

من هذه الفكرة نشأ تصور التمثيل المشابه الذي يولي للإنسان مكانة خاصة مقارنة بباقي الكون باعتباره الوحيد القادر على كشف المعنى الكامن في الصور، وبناء على ذلك تكون العلاقة بين الصورة والمشابهة علاقة حركية (ديناميكية) تطالب كل من يتلقى الصورة بالسعي وراء المشابهة التي يرتبط وجودها بالوجود البشري لأن الصورة تقطن الباطن، وهذا ما يثير بدوره تساؤلا حول علاقة اللفظ بالصورة.

إن اللفظ صورة يستعمل للتعبير عن الواقع؛ بل إن كل الألفاظ المستعان بها في التعبير عن الأشياء عقليا أو المستعملة في التفكير هي مشابهات للأشياء أو صور لها وهذا يعني أن لكل مشابهة درجة صدق تقاس تبعا لمدى مطابقتها للشيء الممثل، لكن هذا لا ينفي احتمال وجود بعض النواقص؛ فالصورة لا يمكن أن تطابق الحقيقة بصفة تامة لأي وذلك ما سيضع الحقيقة موضع تساؤل، فالمعرفة باعتماد الصور المادية غير تامة لأنها تختزل الواقع في مفاهيم صاغها البشر لتمثيله مما سيعكس طبيعتها القاصرة ويجعل من المشابهة مصدرا لتوليد الأخطاء.

من هذا المنطلق جمعت اللغة والأعمال الفنية في التصور **القروسطي** ضمن زمرة غير المقدس؛ فالألفاظ لا تملك القدرة على التعبير عن الواقع لأنها لم تكن علامات للأشياء بقدر ما كانت علامات للتفكير في هذه الأشياء، ولعل ذلك ما وضع قدرتها على الوفاء في التعبير عن الواقعي موضع شك، أما الصور فقد أسندت عدم قدرتها على تمثيل الواقع لاستحالة انفصالها عن الشكل الذي وهبها الفنان إياه وعن المادة التي شكلها منها.

اقترح المفكرون **القروسطيون** صيغتين لإبداع المعنى هما النقل أو التقليد (**Tradition**) الذي يمثل التقليد في تصورهم ميراثا يعتمده كل كاتب كما لو أنه سلطة قسرية تفرض عليه هيمنتها والخيال (**Fiction**) الذي يعد صيغة الوجود الثانية إلى جانب الكتابة أما المجال المفضل للتمثيل فهو السرد كونه يتمتع بالمرجعية الذاتية[22] ويعد

"تمثيلا لواقع خارجي يُمثَل في الوقت ذاته بوصفه خطابا، إنه علامة لشيء ما من أجل شيء ما" [23]وبهذا المعنى فإن النص السردي يرتكز على ذاته.

تكشف وضعية التمثيل الجدلية حقيقة منهجية تتمثل في ضرورة العثور على إطار خصب تتعدد فيه التوجهات وتتمايز فيه الرؤى وتختلف فيه السبل والإجراءات ليتمكن من الإحاطة بتلك المشاكل والتعقيدات التي تطرحها صيغ التمثيل عموما ومستوى التشكيل الأيقوني على وجه التحديد؛ لأن هذا المستوى "يتطلب من المتلقي الكثير من التأني والجهد التأويلي الذي يتفرع بدوره إلى سنن لساني وسنن بصري يقتضي الفصل بين عالمين هما عالم اللغة(معطى للقراءة) وعالم التشكيل البصري(معطى للرؤية)" [24] ، ثم إن النشاط الأيقوني يقدم جوانب مختلفة توفر وظائف سيميائية يعكسها ترابط صيغ التمثيل التي تحمل معها علامات عامة غايتها التأويل، وهذا التسلسل الذي يستدعي دوما عناصر وسيطة يعد جوهر الدلالات المفتوحة.

في نهاية القرن السابع عشر تقمصت المشابهة دورا فاعلا في الثقافة الغربية حيث كان ينظر إليها على أنها انعكاس للعالم أو مرآة له [25]لكنها تلاشت من أفق المعرفة في نحو القرن الثامن عشر ليحل محلها نسيج دلالي وصفه **فوكو**[26](**Michel Foucault**) بأنه أقل ثراء من المشابهة.

حدد **فوكو** صيغ المشابهة التي سادت في فترة العصر الكلاسيكي، وقد بدت تشكلا يتضمن مختلف أصناف العلامات أو بالأحرى مختلف مستويات النشاط الأيقوني؛ حيث يمكن إرجاء مقولات المشابهة إلى وظائف سيميائية مختلفة تنتقل من أكثر النشاطات الأيقونية مباشرة إلى الصيغ الأيقونية غير المباشرة لتعرج في مسارها على الرمزي والقريني وفقا لمقتضيات الضرورة.

تجعل التجاورات الدلالية المشابهة مرئية لما لها من أدوات تصويرية وفروع مفاهيمية فهي في نشاطها تجانس العلامات المؤولة كونها تبين صيغ المشابهة التي تعدل الدلالة لكنها مع ذلك لا يمكن أن تفرز نتاجا يرتبط ارتباطا دقيقا بالواقع لأن العلامات التي سينتجها التمثيل لن تكون مطابقة كليا للواقع كما لن تكون معزولة عنه كليا؛ بل ستقع موقع الوسط بحيث تمثل الموضوع انطلاقا من الدلالة التي ستؤديها؛ لكنها ستعكس تغيرا نسبيا لأن "كل مشابهة بين شيئين أو أكثر ستنتج عن تدرج انتباهي ينشأ عنه تدرج في الوضوح" [27]مما يعني أن المشابهة تمثل وظيفة تحافظ على قدر نسبي من المطابقة بين التمثيل وخصائص الأنموذج الممثل وتسهل عملية إدراك هذا الأنموذج.

5/ الصورة والإدراك:

أدرك التمثيل التصويري منذ العصور الكلاسيكية ضمن إطار الإسناد المحاكي حيث كان التمثيل يقتضي إعادة تقديم الشيء مع مراعاة المشابهة في ذلك فكان النجاح الفني في الحقبة الكلاسيكية يتعلق بكون اللوحة مماثلة للموضوع الممثل؛ إذ يتوجب على العمل الفني أن يكون على قدر كبير من الشبه بالموضوع الممثل فيكون بذلك ملائما له.

باختصار كان التمثيل مدرجا في إطار العرض؛ لكن إذا كان التمثيل كذلك فكيف يمكن ميز الصورة من الموضوع، أليس التفكير في التمثيل بوصفه مشابها يعني إقصاء كل الأعمال التي لا تحاكي موضوعاتها؟

أجاب **غودمان** عن هذا السؤال عبر اقتراح إسناد التجريد للمشابهة معتمدا في ذلك على قاعدة فحواها "أن كل شيء يمكن أن يمثل أي شيء" [28] مما يعني أن السبب هو المواضعة أو الاصطلاح، لكن **برو**(**Ch. P. Pru**) لم يستسغ هذا الرأي ورأى أن التجريد لا يحيل إلا على ذاته فهو ليس بالخطاطة ولا بالعلامة[29]، لكن ألا يعني ارتكاز النسق التصويري على الاصطلاح أن المشابهات ناشئة عن المواضعة أو الاصطلاح؟

اعتمد **ماغريت** (**Magritte.R**) الفصل بين المشابهة والتمثيل فرسم الغليون في تصوره لا يشبه الغليون بالضرورة وما يجمع بينهما ليس سوى تلك المماثلات(**Similitudes**) التي تنتمي إلى رتبة التميز(**Distinction**) لأن المماثلة في تصور **ماغريت** "تنشأ عن فعل الفكر الذي يعاين ويثمن ويقارن، في حين أن المشابهة تنتمي إلى رتبة اللاتميز"[30]، وهذا ما يجعل المشابهة التي قال بها **ماغريت** مقاربة لمفهوم الأولانية لدى **بورس** لأنها سيرورة تعكس عدم التميز، إنها بمعنى آخر سيرورة انفتاح على الكيف(**Qualité**) والممكن(**Possible**) يتم بفعلها تقويض المماثلات والفروق التي نشأت عن المواضعة.

هذا يعني أن التمثيل التصويري ينظر إليه أحيانا على أنه تناظري(**Analogique**) كونه يرتكز على المماثلات، لكن التمثيل قد يكون أحيانا غير تصويري حينما يكتسي طابعا تجريديا نعته **جينيت** بالتجريد التصويري (**Abstraction Figuratif**) لكنه رغم ذلك يحمل دلالة معينة، ومثل ذلك لوحة **بيكاسو**(**P. Picasso**) الشهيرة الموسومة بغورنيكا"**Guernica**" التي قد يرى فيها أي شخص عادي عملا فنيا تشكيليا مبهما على خلاف من اعتاد التعامل مع الفن والذي ستحمل هذه اللوحة بالنسبة له كمًا من المعاني والدلالات، ومثل ذلك قراءة "**ديريدا**"(**J.Derrida**) لهذا العمل الفني الشهير وهي قراءة تجمع بين الحس الجمالي والوعي الإدراكي؛ إذ إن "**Guernica**" كما يرى "هي اسم لمدينة ولجهنم وكذا اسم لعمل فني يكشف البربرية المتحضرة (...) ويعارض العنصرية[31]، وكذلك هو الحال بالنسبة للوحة **مالفيتش**(**Malvitche**) الشهيرة التي تبدو"أشبه بظل مستطيل أو إطار في حين أنها مستطيل رسم ضمن إطار مستطيل يشاكله لونا ويكبره فيحتويه"[32]، مما يعني أن هذه الصور المجردة لا يمكن أن تكون خالية من المعاني.

إن "العمل الفني يحتاج إلى سيرورة خاصة من التأويل لا تقيم وزنا لما هو صريح ومحدود حتى وإن انطلقت اللوحة الفنية من ثيمة ذات حمولة مرجعية وثقافية أو تاريخية"[33]فالصور الفنية تمثل موضوعات نابعة من الخيال لكنها موحية وإن لم تكن ثلاثية الأبعاد كما كان يحلم **بيكاسو** الذي كان يأمل "بالعثور على مهندس كفؤ يستطيع تجسيد أعماله الفنية "[34] لِتَلِج مجال التمثيل الواقعي الذي تعد موضوعاته محققة.

يحث التمثيل على منح صورة عقلية للمرئي ابتغاء تمثيلها على الوجه اللائق لإبراز اللامرئي؛ فالصورة لا يسهل فهمها لأنها تعمل على خلق إدراك متميز للشيء وفق تصور دوبراي(**Régis Debray**) الذي "لم يعثر في التصوير المرئي إلا على منفعة واحدة هي إبراز اللامرئي"[35]لأن الصورة تحفز على البحث في المعارف ابتغاء إدراكها.

بناء على ما سبق يتبين أن التمثيل علاقة منطقية على خلاف المشابهة التي تعد علاقة إدراكية تقوم على المماثلة؛ ففي التمثيل تتجلى القدرة على استعمال أنساق سيميائية يحققها مجموع الاصطلاحات أو المواضعات التي يجمع عليها أعضاء جماعة ثقافية معينة أما في المشابهة فتتجلى آليات معرفية تتيح إمكان التعرف على المماثلات وإدراكها، لكن هذا قد يثير عدة تساؤلات أهمها ذاك الذي يتعلق بموقع اللامرئي في السيرورة التي تمتد من الإدراك البصري إلى المعرفة.

الهوامش:

1- من أهم ممثلي مدرسة براغ رومان **جاكوبسن** و **أندري مارتيني** ، للاطلاع ينظر:

R. Jackobson, Essais de linguistique générale, T1, éd. Minuit, Paris, 1963.

A. Martinet, Langue et fonction, éd, Denoel- Gauthier, Paris, 1970.

2- H. Meschonnic, Pour la poétique, épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction, T 2, éd Gallimard, Paris 1973, P. 312

3- شكك " **أمبرتو إيكو** " (U. Eco) في وجود علامات غير إيحائية أو علامات تقريرية فقط، ينظر:

U. Eco, Le signe, Histoire et analyse d'un concept, adapté de l'italien par .J-M Klinkenberg, éd. Labor, Bruxelles, 1988, P. 127.

4- J. cl. Milner, le périple structurel. Figures et paradigmes, Paris, éd. Du seuil, 2002, P. 42.

5- N. Goodman, langage de l'art. Une approche de la théorie des symboles, tr. J. Morizot, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1990, PP 168-189

6- Platon, Œuvres complètes, T4, La république, Livre I, III, tr Emile Chaubry, Int. Auguste Dièse, Paris, éd. Les belles lettres, 1996, § 394.C, P. 104.

7- A. Momogliano, Problèmes d'historiographie ancienne et moderne, tr. A. Tachet et al, Paris, éd. Gallimard, 1983, PP. 68-69.

8- Aristote, poétique, texte établit et traduit par J. Hardy, Paris, éd. Les belles lettres, 1995, § 1447 a 08, P. 29.

9- Ibid, § 1447 a 18, P. 29-30.

10- Ibid. § 1448 a 01, P. 30.

11- Ibid. § 1448 a 01, P. 31.

12- Aristote, Op cit, § 1448 a 01, P. 31

13- Ibid, § 1448 a 19, P. 32.

14- Ibid, § 1447 a 18, P. 29

15- . يرى جينيت أن ظواهر الارتقاء النصي عبر المحاكاة تعارض الظواهر التي تجري عبر التحويل،

G. Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, éd. Du Seuil, 1982, P. 34.

16- Aristote, Poetique, Op.cit, §.1449 b 36- 1450 a 3, P. 37.

17- Ibid., § 1451 b 27, P. 43.

18- M.M Davy. Initiation à la symbolique romaine, Paris, éd. Flammarion, 1977, P. 92.

19- .J. Scot Eurigène. Expositines super hierarchiam coelestem, in. M- M. Davy, Ibid, P .95.

20- Hidelgarde De Bingen. Scivias, in M.M Davy, Initiation à la symbolique romaine, Paris, éd. Flammarion, 1977, P. 41.

21- Bernard De Clair van, Tu primi, tu ultimus , De Consideratione, livre II, Chap. III, in M.M Davy, ibid., P. 42

22- ذكر "جون ساليسبوري" Jean De Salisbury أن القديس "أغسطين" قد أشار إلى المرجعية الذاتية حينما عرف القضية، إذ قال بوجوب "احترام ثلاثة عناصر في كل قضية هي : التعبير (Diction)، والمعقول والشيء، فالشيء هو ما وضعت بسببه القضية والمعقول ما أسند إليه الشيء، أما التعبير فهو الطريقة التي تم وفقها الإسناد، لكن قد يكون التعبير أحيانا هو الشيء كما هو الحال حينما يستعمل لفظ معين مرتكز على ذاته".

23- P. Zumthor, Essai de poétique médiévale, Paris; éd. Du. Seuil, 1972, P. 340.

24- محمد الماكري. الشكل و الخطاب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ط.، 1991. ص .249.

25- M. Foucault, les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris, éd. Gallimard, 1966, P. 32.

26- Ibid., PP. 33 – 40

27- J. M. Schaeffer, Pourquoi la fiction ? Paris, éd. Du. Seuil 1999, P. 87.

28- N. Goodman, Langage de l'art, Op.cit, P. 35.

29- C-P. Pru, Esthétique de l'Abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture, P.43.

30- R. Magritte, Ecrits complètes, édition établit et annotée par. A. Blavier, P. Margrite, Paris, éd. Flammarion, 1979, P. 529.

31- J. Derrida, Psyché. Invention de l'autre, T.1, Paris, éd. Galilée, 1998, P.394

32- Ibid, P. 304.

33- الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني، ضمن مجلة عالم الفكر، الكويت، ع.03، المجلد.35، يناير- مارس، 2007، ص.275.

34- J. Gris, Confessions esthétiques, Paris, éd. Gallimard, 1963, P. 212.

35- R. Debray, Vie et mort de l'image, Paris, éd. Gallimard, 1992, P.31.