

# التفكير الأيقوني

## نحو سميات لتأويل العمل الفني

### الإنتاج والتلقي

عبد الله بريمي \*

#### توطئة

تحاول الفكرة المحورية لهذه الدراسة أن تثبت أن العالم (بالمعنى الكوني) لا يمكن أن يكون مقبولا لدينا إلا بوصفه تمثلا على شكل أحداث وصور ووقائع نسميها علامات، وهي البانية له. فالعالم الواقعي والمرجعي لا يمكن إدراكه على نحو مباشر. إن معرفة وفهم وإدراك هذه العلامات التي تؤثت فضاءات هذا الكون، وكي تصبح مألوفة لدينا، لا يمكن أن تتم إلا عبر فحصها وتبويرها وتأويلها وفك سننها وطريقة اشتغالها انطلاقا من علامات أخرى. هذا التسلسل الضروري للعلامات، وهذه المطاردة هي ما يطلق عليه بورس سيرورة السميوزيس الحركية في أبعادها الافتراضية والتوقعية.

وبهذا المعنى فإن نظرية العلامات هي نظرية معرفية إدراكية. فالعالم ينمو داخل العلامة ولا تنمو العلامة داخل العالم إلا بشرط التوفيق بين الإحالة المجازية والإحالة المرجعية. ومعنى ذلك أن العلامة تتأسس بناء على نسق إحالات ذاتية متولّد بعضها من بعض، لا وفق سنن الإحالات ذاتها فحسب، بل بانغراس العلامة في السنن الثقافي ذاته. فلا هدف من تشكيل أشياء النص إلا سياقيا.<sup>1</sup> فالعلامة في الأصل لا تسير وفق نموذج (أ)  $\equiv$  (ب)، بل وفق نموذج إن (أ) (إذن.....). فهي ليست شيئا يحل محل شيء آخر *aliquid stat pro aliquo*، بل هي ما يجعلنا نتعرف على شيء إضافي، إنها دائما وافد جديد<sup>2</sup>. وكما سيتضح فإن العلامة هي توجيه للتأويل وآلية تقود، انطلاقا من مثير أولي، إلى جميع الاستنتاجات التأويلية الأبعد شأوا. إننا ننطلق من العلامة لمطاردة السميوزيس في جملتها، ولبلوغ النقطة التي تولّد تناقضاتها الخاصة وإلا لما كانت تلك الآليات النصية المسماة "أدب" ممكنة<sup>3</sup>. لذلك سعينا، تطبيقيا في هذه الدراسة، إلى استقراء الخطاب الأيقوني بلغته الخاصة وفي سياقه الداخلي والخارجي التابعين للمجال التداولي الذي ورد فيه. مركزين داخل النظرية السميائية على مفهومين مركزين في سميات بورس تحديدا، هما: الإنتاج والتلقي؛ ذلك أن إنتاج عمل فني ما يقتضي منا استحضار سيرورة افتراضية منطقية موازية لتلك التي يمكن أن يكون عليها البحث العلمي، تساهم في تطوير الكون وتنميته. ذلك أن هدف إنتاج عمل فني ما، هو القبض على الأولانية وجعلها محققة وواضحة ومُدركة. فعندما يفرغ الفنان والمبدع من عمله، ينفث هذا الأخير على مستويات تلقّ متعدد وتأويلات منفتحة ما يجعل تداوله وإمكانية استمراره أمرا ممكنا. وإن تأويل عمل فني ما يضع المتلقي في سكة التفكير الأيقوني. وباعتبار العمل الفني علامة يلزم تأويلها؛ فإن هذه التأويلات تفرض معرفة فكرية ودلالية. لأن تلقي هذا العمل ليس إحساسا أو شعورا، بل هو إدراك وفكر، فالأمر، هنا، لا يتعلق باستدلال أو برهنة، بل بنوع من التفكير المرتبط بمستوى معين داخل الأولانية في فلسفة بورس.

\* -باحث أكاديمي -جامعة مولاي اسماعيل- مكناس - المغرب

ويمكننا انطلاقاً من فلسفة بورس البراغمية ومن نظريته السميائية أن نشيد نموذجاً للتواصل الفني يتناول كل ما يهم إنتاج وتلقي العمل الفني، ويمكن للقارئ استثمار هذا النموذج في تحليل ومقاربة مختلف الوقائع التي تهم الأعمال الفنية المعاصرة.

إن النظام الذي تشتغل وقفه سميائيات بورس شاسع جداً ومنسجم في الوقت نفسه، فهو ينبني على ثلاث مقولات فلسفية حاضرة في كل الظواهر وهي الأولانية والثانيانية والثالثانية، والجدول الآتي يوضح حسب الباحثة البلجيكية نيكول إفرارت ديسميدت أهم القيم المسندة لكل مقولة<sup>4</sup>:

| الأولانية    | الثانيانية           | الثالثانية            |
|--------------|----------------------|-----------------------|
| مستقلة       | مرتبطة ب             | التوسط                |
| شاملة        | لحظات زمانية ومكانية | قاعدة وقانون          |
| كلية - العام | الخاص                | العام                 |
| الممكن       | الواقعي              | الضروري               |
| النوعيات     | التجسيد              | الفكر والثقافة        |
| الأحاسيس     | التجربة والحدث       | التمثل                |
| الانفعالات   | الفعل ورد الفعل      | اللغة                 |
| أيقونة       | أمانة                | رمز                   |
| حياة وجدانية | حياة حركية           | حياة اجتماعية وثقافية |
| أنشطة فنية   | عملية                | علمية                 |

ولقد سعى بورس إلى تصنيف السيرورة السميائية وفق هذا التوزيع المقولي، حيث أدرج الأيقونة ضمن الأولانية والأمانة ضمن الثانيانية والرمز ضمن الثالثانية. هذه المقولات الثلاث ضرورية وكافية للتعبير عن كل ما يهم التجربة الإنسانية؛ مادامت للأولانية صلة بالحياة الوجدانية وللثانيانية صلة بالحياة الحركية وللثالثانية صلة بالحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية. وتبعاً لهذا التصنيف يمكننا أن نميز داخل سميائيات بورس بين ثلاث فعاليات كبرى هي: الأنشطة الفنية المتصلة بالأولانية والأنشطة العملية المتصلة بالثانيانية والأنشطة النظرية والعلمية المتصلة بالثالثانية.

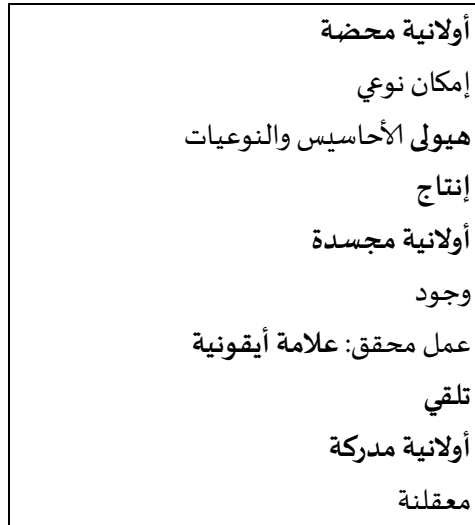
## 1- سميائيات اللوحة التشكيلية أو التفكير الأيقوني

كيف يمكن لعمل فني ما أن يشتغل سميائياً؟

إن دلالة علامة ما في سميائيات بورس التداولية، يعني ما تحدثه هذه العلامة من أثر أو فعل، ثم كيف تؤثر هذه العلامة على المتلقي، إما بتعزيز أو تعديل مواقفه وسلوكاته وكل ما يتعلق بعادات تفكيره.

إن طموحنا في مقاربة العمل الفني لا يتبدى في تحديد ماهيته، بل في الفعل الناجم عنه. إن العمل الفني يسعى لترويج فكرة الأولانية، حيث يجعلها تنتقل من حالات (الإمكان والنوعيات والوجدان) بوصفها حالات مطلقة مجردة وهيولى وعماء.. إلى حالة محسوسة وقابلة لأن يفكر فيها عبر حالة توسطة هي ما يجسد هذا العمل الفني في موضوع أو حدث.

ويتم الحصول على حالات الأولانية الثلاث هذه انطلاقاً من تطبيقنا لمقولات الأولانية. وعلى الرغم من تعدد مستويات هذه المقولات، حسب بورس، فإننا نستطيع أن نميز بين الأولانية المحضة والخالصة التي يسميها بورس الإمكان النوعي عن الأولانية التي تتجسد في الثانية لتصبح موجودة والأولانية المفكر فيها التي تدخل في الثانية. إن الأولانية المفكر فيها هي التي يتم استدعاؤها في حالة النشاط الفني وقد أسماها بورس "الذهنية" أو الحالة التي يكون عليها الذهن وهو في حالة تفكير وقد اقترحت نيكول إفاريت ديسميدت تسمية أخرى هي التفكير الأيقوني. والتفكير الأيقوني هو تفكير في أولانية وفي نوعية كلية ولا متناهية وممكنة.<sup>5</sup> وضمن مسار الأولانية هذه، فإن كلاً من الفنان والمتلقي ينخرطان على التوالي أو على نحو متعاقب في بناء معنى العمل الفني ما يجعلنا أمام محفلين أساسيين هما محفلاً: الإنتاج والتلقي.



ويسعى الفنان خلال إنتاج عمله الفني إلى محاولة إتمام المرور من حالة الإمكان النوعي (بوصفها حالة سديمية مطلقة خارج الزمن والمكان وخارج التاريخ) إلى حالة الوجود؛ أي العمل الفني المحقق الذي يجسد ويحقق الأولانية في شيء أو علامة ما. وسوف نستخدم على تسمية هذه العلامة، علامة أيقونية. وهذا لم يكن ليتم إلا عبر وسيط يؤمن المرور إلى الأولانية المفكر فيها والمحسوسة أو الإدراك الأولاني.

إن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي ليست علاقة قائمة على المتعة الجمالية فحسب، بل هي علاقة تربطنا بشكل مباشر أو غير مباشر مع العالم الذي يحيل عليه، وهو ما يجعل التفاعل بين هذا العمل الفني وبين المتلقي أمراً ممكناً. فنحن حين نقع على عمل فني ما، فإننا نلج عالمه، لكننا نعود إلى أنفسنا، ويظهر وجودنا. أما الشكل فهو الوسيط الذي يعطي للعمل كل تحقيقاته. والتواصل الجمالي يقوم على المشاركة والتفاعل دون فصل بين الأداء الفني وأدواته ومواده الأولية، فهما يتفاعلان في إطار وحدة الحقيقة التي تجمع بين الفن والتاريخ واللغة، وعلى المؤول أن يستعيد الأفق الجامع بينهما.

وهذا التصور هو الذي سيحملنا إلى الاعتقاد بأن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تنبثق من الطبيعة الإنسانية ذاتها، الأمر الذي يجعلها على العموم مسألة ذات جذور أنثروبولوجية.

إن علاقتنا بالأعمال الفنية هي علاقة "المشاركة والحوار"، فالمأساة، كما قال غادامير: «لا توجد إلا عند عرضها، ولا وجود للموسيقى إلا عند عزفها، كما أنه لا وجود للنص إلا عند القراءة»<sup>6</sup>. وبعبارة أخرى إن معنى هذه

الأعمال لا يمكن أن يكون إلا من طبيعة الملموس والمادي، فالعمل الفني لا يمكن أن يُتناول في أولانيته معزولا ولا يملك دلالة في ذاته؛ «إن العمل الفني في ذاته لا يمكن أن يكون سوى تجريد محض»<sup>7</sup>، «وما نسميه عملا فنيا، ونجعل منه موضوع تجربة جمالية، هو الذي يستند على تحقيق وتجسيد ما هو مجرد»<sup>8</sup>. فالنص لا يملك أي حضور أو دلالة فعلية دون سيرورات توسطية تمنحه أبعاده التصويرية وكل تحقيقاته. وتعدّ عمليات التحقق أو التجسيد هذه تأويلا ما دام التأويل يعني، في أحد معانيه، الإنتاج، وهو إنتاج يملك صلة وثيقة بالعمل المُعاد إنتاجه، العمل الذي يجب على المؤول أن يمثله أو يؤديه أو يقرأه بحسب المعنى الذي يوجد فيه، محافظا على وحدته وتماسكه. إن عملية الجدل في فهم العمل الفني، تقوم على أساس السؤال الذي يطرحه علينا العمل الفني نفسه، (ثقافة النص) السؤال الذي كان سبب وأصل وجوده. هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل الفني، (ثقافة المؤول) وتندمج التجريبتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فينا العمل الفني. إن هذه المعرفة ليست موجودة في العمل الفني وحده أو في تجربتنا وحدها ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل والاندماج بين أفقينا والحقيقة التي يعبر عنها ويجسدها العمل الفني. هذا يعني أن الظاهرة التأويلية أو السميوزيس تحمل في ذاتها الحوار ذي البنية سؤال/ جواب. فعندما يطرح النص نفسه بوصفه موضوعا للتأويل، فهو يطرح سؤالا على المؤول. وبهذا المعنى، فالتأويل يحتوي دائما على إحالة مهمة للسؤال المطروح على أحدهم، وفهم النص هو فهم هذا السؤال وهو ما ينتج الأفق التأويلي. فبواسطة السؤال لا يمكن الحصول على إجابة فقط، وإنما على تأويلات متعددة ومتصارعة تقوم بإنتاج عالم النص الخاص وتشكيل كينونته.

من هنا كانت الرغبة والحاجة ملحة لآلية قرائية تتأمل اللوحات التشكيلية، يتعلّق الأمر بالسميائيات التأويلية. كما أن التملّي والتأمل لهذه اللوحات سينصب فقط على الكيفية التي نقبض بها على مفهوم الزمن بوصفه لحظات منفلته ولذلك وضعت لهذه التأملات عنوانا هو:

## 2 صرخة في زمن الانكسار أو سميوزيس الرفض والتمرد

إن الزمن لا يمكن أن يكون إلا مشكّلا ومرسوما داخل لوحة فنية تشكيلية لأن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع؛ والفن هو أحد هذه الأوجه الكشفية فماذا كنا سنعرف عن الحب والكراهية والخير والانكسار والقلق والانتظار.... لولا تجسيد هذه القيم في تعابير فنية مرسومة. فالزمن مبني على شكل تعابير مصورة أو مرسومة وهي في الأصل حكاية، والذات لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط؛ وهي هنا. بالمناسبة. وسيط بصري. لهذا يمكن القول إن إعادة تصوير أو تشكيل الكينونة التي تقوم بها الصورة التشكيلية تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقص بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام والمطابق للتوغل في الخاص والثقافي وحركية التأويل. أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمنها الفن التشكيلي. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة الفنية التي تمثلها الصورة التشكيلية، والتجربة الإنسانية.

إن التشكيل من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعادا تزيجها عن دوائر النفعية والمباشرة إلى ما يشكّل عمقا دلاليا وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية.

وتعدّ اللوحة التشكيلية طريقة في إعطاء الذات الإنسانية المفككة باستمرار شكلا محققا وصورة ملائمة لكافة تجاربها. إنها بمعنى آخر، تشكيل وصياغة لتجربتنا في هذه الحياة، «وهذا يتضمن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية»<sup>9</sup>.

فإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في أساسها، فإن الفن عامة يجلب لها التوافق ويمنحها صيغا وأشكالا تعبيرية تنظمها في قوالب وتعطيها انسجاما حقيقيا. فالفن التشكيلي ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة إنتاجها، بل هو إنتاج وابتكار وتوليد دلالي. إنه يستعير من الحياة، ولكنه يحولها. ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وأفاقها غير المتوقعة. ووفق هذه الأطروحة، فإن الزمن يصير إنسانيا في الحدود فقط التي يتم فصل فيها بطريقة فنية. حيث يمثل الفن التشكيلي منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلا وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود.

هذا التصور لمفهوم الزمن والفن يضعني أمام التساؤل الآتي:



إلى أي حدّ يمكننا أن نمنع في الافتراض أن الزمن لا يصير إنسانيا إلّا عندما يكون مرسوما داخل لوحات تشكيلية ؟ وكيف ندرك أن المرور بالشيء المرسوم هو ارتقاء بزمان الكون إلى زمن الإنسان؟

إن الزمن في اللوحات تحققه علامات أيقونية كثيرة من بينها :

- العنكبوت
- الانتظار
- الغروب
- تمزق الثياب
- لعبة العجلة
- الساعة

• اللعب في الفراغ

• السراب

• لحظة السقوط

• لحظة الانكسار

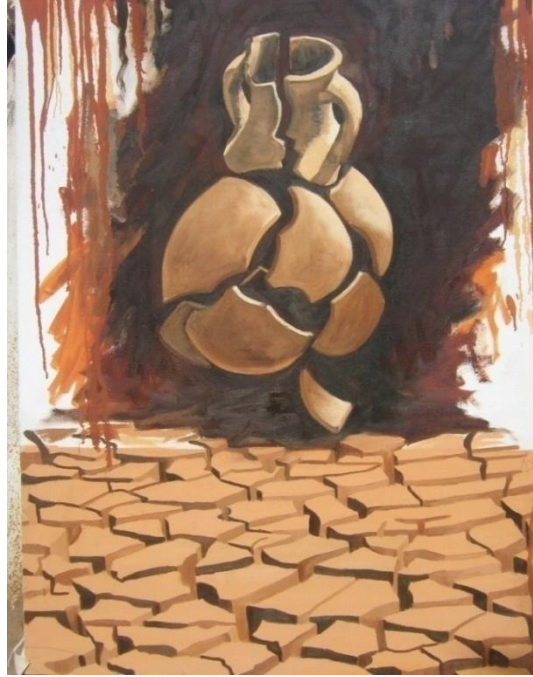
## - الفزاعة ولغة الجفاف\*

الفزاعة شكل بشري مشوّه، أو هيكل أو تمثال مشوّه. وفكرتها قائمة على أنّ كلّ تشوّه يمكن أن يصبح مصدراً للخوف أو للسخرية ... فهو قابل للمعنيين معاً أو لأحدهما (على ما يرى الفيلسوف بيرغسون)... فالفزاعة، تبعث الخوف في النفوس، وفي اصطلاح المعاجم يطلق عليها كذلك المجذار (لتجذره في الأرض). لقد تعودنا على رؤية الفزاعة في الحقول الخضراء بوصفها حارساً وهمياً يشتغل على الإيهام بدرجة أساس لمنع العصافير من أكل الحبوب والثمار الزراعية، وهذه الصورة المنتزعة من الواقع محملة بقيم دلالية ممتدة في الذاكرة ومرتبطة بمشاهد الطبيعة الخصبة والحقول منها بشكل خاص، والفنان حينما يتناص معها لا يستدعيها إلى لوحته بمحمولاتها القارة فيها، وإنما يعتمد إلى قلب صورتها النمطية، فيضعها في الصحراء أو في حقل أخضر تحول إلى صحراء؛ حيث المساحة مترامية الأطراف، تحت وطأة الجفاف وانكسارات الأرض وتناسل الشقوق المنتشرة، فلا تكاد تقوى على تجاوز شق أو انكسار، حتى يليه آخر يسرق ويسلب منك القدرة على الخطو إلى الأمام، اجتمعت الشقوق فنسجت بيتاً كبّيت العنكبوت. تلعب الشقوق لعبة الاستنقاع في المكان فتحوّلت إلى متاهة يُبحث فيها عن الحياة لكن هذه الحياة لن تكون ممكنة إلا في بقايا إنسان تأكلت ثيابه وتقادمت بفعل زمن الانتظار والحلم بغد أفضل. هذا الإنسان لن يكون أي شيء آخر سوى فزاعة هذه الأخيرة، من طوال انتظارها تحوّلت من شبح وهمي في الأصل إلى شبح حقيقي مخيف وأجوف. حيث غياب الوجه الحقيقي وتعويضه بخيوط العنكبوت لكن السؤال الإشكالي الكبير هو ماذا يخيف هذا الشبح؟ هل يخيف السراب؟ أم يخيف التشققات المماثلة لبيت العنكبوت؟....



مي يمكن افتراضه من خلال تأملنا لهذه اللوحة أن الإنسان في زمن الانكسار أصبح أجوفا وفارغا ومنهزما وقد تجذر كل ذلك في أرض لم يعد فيها معنى للحياة؛ إنها أرض الخراب.

وما زاد هذه اللوحة عمقا دلاليا ورمزيا هو تواجد لوحة أخرى بداخلها وكأننا بهذا نتحدث عن حكاية داخل حكاية فإذا كانت اللوحة الأولى ترسم صورة قاتمة عن زمن الانكسار وزمن الخوف والانتظار، فإن اللوحة التي بداخلها تحكي عن زمن اللعب وزمن الطفولة، لكن السؤال المثير هو ما قيمة اللعب في زمن الانكسار؟ هل هو عودة إلى الخلاص الطفولي؟ هل هو هروب إلى الماضي؟



إن اللعب في زمن الانكسار زمن الضياع لم تعد له قيمة؛ فالطفل ببراءته يلعب وسط الأشباح داخل فراغ مصلوب في زمن يحتضر. فاللعب لم يكن نهارا بل هو الآخر في الغروب. إنه يلعب في زمن الفراغ، ويحاول الهروب منه عبر زمن آخر زمن العجلة أو الطوق يحاول التخلص من زمن الخوف والأشباح فيطارده ويلاحقه ولو بالصعود إليه.

إن اللوحات تريد أن تقول لنا إننا نحن في زمن، يأكل فيه الجفاف زماننا ويطوقه، ويبعث العطش في أرجائه. فلا درب إلى الماء و إلى الحياة إلا بالقبض على تغيير هذا الزمن والصعود إليه. في إطار هذا التقابل بين زمن السقوط والصعود إلى تغييره إذن، وما يكتفه من رمزيات التقاطع والالتقاء بين عالمين يفترض أنهما متناقضين، يمكن فهم رحلة "الفنان" كرسبة مكبوتة في امتلاك منافذ للصعود، والبحث عن عتبات ومدارج للعروج إلى عالم الفوق، عالم الزمن الحقيقي. هذا الزمن الذي غابت ملامح وجهه الحقيقية وحل محلها زمن المتاهة، وزمن العنكبوت هذا الزمن ينبغي تغييره و تهشيمه لأنه زمن واهن، وإن أوهن البيوت لبیت العنكبوت ينبغي تغييره باليد وذلك أضعف الإيمان...

— ما في كل مرة تسلم الجرة / أو الانكسار المضاعف

كيف لا تنكسر الجرة، وقد سرى اليبس والقحولة في عروقها، بعدما تبخر الماء.

إن الانكسار هنا أصبح معادلة صعبة؛ فهو انكسار قبل السقوط أو انكسار قبل الانكسار أو موت قبل الموت إنه بلغة أخرى الانكسار المضاعف انكسار الجرة وانكسار الأرض. إن السقوط نزول عنيف من الأعلى إلى الأسفل، وهو حركة فيزيائية معروفة؛ وبمعنى آخر، تشتمل لفظة السقوط - على الأقل - على معنيين: إحداهما يحمل طابعا عنيفا، يذكر بالتدهور والانحطاط وثانيهما يرتبط بحركة فيزيائية طبيعية، تستند إلى قانون الجاذبية.

فالإحياء بالسقوط يلاحق الإحياء بالتدمير، وهو ما يجعل اللوحة التشكيلية غارقة في نبرة حزينة مُطبقة. إننا نتحدث بلغة أخرى عن تدمير الذات المدمرة أصلا. إن اللوحة تحمل دلالة الانكسار النفسي والإخفاق في تحقيق ما يصبو إليه الفنان إنه حالم كبير، وحلمه هو أن يدرك الحقيقة ويستجلي خفايا المجهول. ولذلك نراه، يلقي باللوم، ولو بصورة رمزية على هذا الزمن وكأنه بهذا يلعن زمن الرداءة.

وتتواشج دلالات انكسار الجرة مع انكسارات وتصدعات الأرض الجافة، مما يعمق دلالات التعب وانقطاع التواصل مع كل أشكال الحياة (الجرة التي تشتمل على الماء أو الكنز أو كل ذي قيمة....)، وكل ذلك ينضاف ويتعااضد مع دلالات السقوط بكل إحياءاتها الدالة على الانهزام، والضعف، وانعدام القدرة. ولأن المدلول يتجاوز حدود فرادة الدال، فقد يُذهب إلى أبعد من تلك الدلالات المتجاوزة؛ فالانكسار والسقوط يوحيان بعدم القدرة على التغيير، وينتجان دلالة بقاء الأحوال على ما هي عليه، واستواء الزمنين: السابق واللاحق لها ( زمن الانكسار ما قبل السقوط وزمن الانكسار ما بعد السقوط)، ما يؤدي إلى سوداوية الواقع، وثبات المأساة.

#### - أحزان وإصرار أو العودة إلى ما قبل الولادة

الأصل في الماء أنه رمز للخير والخصب والنماء، والتطهير، خاصة عن دما يكون صافيا رقيقا وزلالا، لكن الظاهر في اللوحة فقدانه لتلك الدلالات فهو رامز إلى الطوفان والفيضان، إنه الموت والفناء.



لقد رفض الفنان في السابق كل التصدعات والتشققات كمعادل موضوعي لزمن الانكسار لكنه في هذه اللوحة يصنع لنفسه شقوقا أخرى داخل ما يشبه الجسد بحثا عن الخلاص نجاة أو هروبا. إن هذه الصورة، وهي

ترسم ضيق الأفق وظلمته، ترسم أيضا فكرة الموت التي تتجلى في عدة صور كرستها بعض الثقافات مثل الرغبة في العودة إلى الرحم. إن الرغبة في العودة إلى الرحم قد تمثل كذلك حالة هروب تفرضها قسوة الواقع الخارجي بكل قيمه الدالة على الانكسار وطول الانتظار.

وبالمقابل، يمكن لمشاعر الإحساس بالضياع والسقوط والانكسار أن تدفعنا للعودة إلى الرحم لأنه يهينا دفع الأمان والطمأنينة، بمعنى آخر، رغبة العودة إلى ما قبل الولادة، قبل الوجود. ولم يكن الجسد (جسد المرأة) سوى مرادف للمكان الأول في ذاكرة الفنان، إنه تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى عالم الرحم بمستوياته الجغرافي والنفسي؛ وهي في الأصل عودة رمزية. ولعل هذا ما يؤكد ميرسيا إلياد من خلال النص التالي:

(إن الأساطير والطقوس التي تتعلق بالانكفاء إلى الرحم تبرز الحقيقة التالية: (العودة إلى الأصل) تهيئ للولادة الجديدة لكن هذه الولادة لا تستنسخ الولادة الأولى، أي الولادة الفيزيائية<sup>10</sup>. هناك بالتخصيص ولادة فنية جديدة، وبعبارة أخرى، الوصول إلى نمط جديد من الوجود.

وهذه الصرخة المدوية في الأرض هي التتويج الفعلي لذلك المخاض كولادة وخروج إلى النور والصرخة الأولى للمولود دليل صحته، ولا يمكن الحديث عن هذه الولادة إلا كانبثاق وخروج من عالم الانتظار/ السقوط، ولا يقتصر الأمر على الخروج فقط بل الإصرار على الرفض بكل ملامح الأصالة لزمن الانكسار وزمن الانتظار لأنهما يجلبان العار والاحتضار...



إن هذا التأمل لهذه اللوحة أو تلك، ما كان ليكون ممكنا لولا تجسّد تجربة المبدع في وسيط ثابت هو العمل الفني أو الشكل، الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة بينه وبين المتلقي «إن اندماج الحقيقة أو الوجود الكامن في العمل الفني يكون اندماجا كاملا لدرجة أن الناتج يكون شيئا جديدا. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالا معزولا دون هدف، سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق. وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها»<sup>11</sup>.

إن المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تُدرك إلا من خلال موضوع يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن

آفاق تأويلية مختلفة. فما ندركه عن دلالة هذا العمل، هو شكل وليس مادة، «وهكذا، فإن إدراك أيّ مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، وهذا التحول يمرّ عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عن المادة المضمونية، وهي المسؤولية أيضا على إسقاط السياقات المحتملة»<sup>12</sup>. فلا وجود للعمل الفني في ذاته، بل إن إمكانية التدليل داخله لا تتم إلاّ من خلال منحه شكلا يعطيه كافة تحقيقاته. ذلك أن إمكانية التدليل وإنتاج معنى ما داخل العمل الفني أو أيّ واقعة ما، لا يمكن أن يتم إلاّ من خلال هذه الشكّنة ذاتها أو التحول إلى شكل، وهو أمر يخص جميع مكونات الحياة نفسها «فكل نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلاّ من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، فالحياة ذاتها لا تتحدد إلاّ باعتبارها خالقة للأشكال. لأنها شكل والشكل هو نمط الحياة»<sup>13</sup>. يقول غادامير: «أسمي التحول إلى شكل أو (عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصبح فنا. وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكّنا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة»<sup>14</sup>.

إن لِبارة "التحول إلى شكل" دلالة جوهرية، فمن بين معانيها حسب غادامير: أن ما وُجد من قبل لم يعد له أثر حاليا، بل أيضا لا وجود حتى لما هو مائل أماننا الآن. فما يتم عرضه أو تشخيصه في العمل الفني هو الحقيقة الدائمة التي يعبر عنها هذا العمل<sup>15</sup>.

وإن الحقيقة التي يضمها العمل الفني، ليست ثابتة، بل هي حقيقة متغيرة من جيل لآخر ومن سياق تاريخي إلى سياق تاريخي مغاير طبقا لتغير آفاق المتلقين وتجاربهم. ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عمليتي الفهم والتأويل ممكنتين. وعلى هذا الأساس، فإن المعنى ليس محايثا للعمل الفني، بل هو حصيلة لما يضيفه المؤول أو متلقي هذا العمل إلى الوجود المادي الذي يميز هذا العمل. فالعلاقة بين المؤول والعمل الفني ليست علاقة فورية تدرك في أبعادها المباشرة، بل هي علاقة محكومة بكمّ هائل من أشكال التوسّط (ألوان وأشكال وأحجام...)، وتأويل العمل الفني استنادا إلى ذلك كلّ، هو حصيلة العلاقات الممكنة وأشكال الحوار والتفاعل القائم بين النص والمتلقي. وما يبرر كل الإحالات الممكنة الرابطة بين العناصر المكونة للنشاط التأويلي هو هذه العلاقات بالذات. لذا لا يمكن الحديث عن نشاط تأويلي إلاّ من خلال المشاركة والحوار القائم بين المؤول والنص. هذه المشاركة هي تداخل نسيج افتراضات النص وافتراضات المؤول. ينجم عن هذا التداخل استخلاص دلالات إضافية من طبيعة إيحائية وهي دلالات حاملة لقيم مغايرة لما هو معطى بشكل صريح داخل العمل أو الواقعة. هذه الدلالات يُسلّم ببعضها وي طرح بعضها الآخر جانبا، مما يضعنا أمام انتقاءات تأويلية من طبيعة سياقية. وتحيل هذه المشاركة الموجودة بين افتراضات العمل وافتراضات المؤول الخاصة إلى علاقة "الانتماء" التي تربط المؤول بالعمل الفني.

إن هذه المشاركة التي تتطور بفعل جدل السؤال والجواب، هي ذاتها بؤرة لسيرونة تأويلية، وليست معطى مكتفٍ بذاته. ولا يمكن للتأويل أن يتوقف عند حدود التعيين المباشر للأشياء. فالتوسط حالة ضرورية مسلّم بها ولا يمكن للإنسان أن يدرك ذاته والعالم في الآن معا بعيدا عن أشكال التوسّط الإلزامي السالفة.

هذا التصور لدور الوسيط، سيحيلنا على تحديد آخر لمفهوم العمل الفني. فإذا كان العمل الفني عنصرا توسّطيا، فإن التوسط معناه إلغاء لمباشرة العلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي. فأى تأويل (وأي سلوك) إنما يتم استنادا إلى معرفة أو أحكام وافتراضات مسبقة تحدد للشيء. مادة التأويل موقعه داخل سنن معين.

بناءً على ذلك، فإن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالعالم والذات ستتمثل في هذا الوسيط الثقافي والدلالي. ومادامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة، وإنما بأشكال تأويلية، فإن العمل الفني سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة يتم إنتاجها انطلاقاً من أشكال ثقافية وتاريخية تختزنها الذاكرة الجماعية بوصفها تسنيماً، وتكثيفاً لمجموعة من الممارسات الإنسانية الدالة.

إن التشكيل يؤسس الفن إذن، وهذا الأخير يؤسس التاريخ، ولن يكون للبشر تاريخ إلا بالقدر الذي تنكشف فيه الحقيقة أمامهم، باستقرارها داخل الأعمال الفنية. ومن هنا تبرز ضرورة الفن، كضرورة وجودية وتاريخية. وبمعنى آخر فإن:

- الفن هو جمال وحقيقة في الوقت نفسه، وغير ذلك يلقي بنا في دائرة الاغتراب عنه.

- للفن صلة وثيقة بالوجود وبالناس، وتلقيناً له على أساس وعينا الجمالي، ينبغي شعورنا بالاغتراب عنه.

إن الأطروحة المراد إظهارها تتمثل في كون كينونة الفن لا يمكن أن تتحدد أو تختزل في موضوع جمالي صرف. فالفن يعبر عن الجمال وينتج الحقيقة في الآن نفسه ويظهر ذلك في الطاقة الهائلة التي تزخر بها الآثار الفنية المتبدية في قدرتها على إنتاج المعنى وكشف الحجب وإضاءة المناطق المعتمة. كما أنه لا يمكن تعريف العمل الفني حسب بورس انطلاقاً من المعنى التقليدي لمفهوم الجميل. فلكي نتحدث عن المثال الاستطقي لا بد حسب بورس من تعويض مفهوم "الجمال" بالمفهوم الإغريقي «kalos» أي المحبوب في ذاته والذي يطابق التمثيل المعقلن للإحساس.

يمكن القول مع الناقد سعيد بنكراد: «إن "اللغة البصرية" التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين:

1- ما يعود إلى العلامة الأيقونية

2- ما يعود إلى العلامة التشكيلية

فالصورة تستند، من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة ( وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة ....)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثر هذه الطبيعة. ويتعلق الأمر بما يُطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب ( ما يعود إلى الطريقة التي يتم من خلالها إعداد المساحة المؤهلة لاستقبال الانفعالات الإنسانية مجسدة في الأشكال والأشياء والكائنات ".

إن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني ( التمثيل البصري الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء... ) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما راكمه من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه. وتعد الصورة، من هذه الزاوية، ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود: فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات»<sup>16</sup>.

وعلى الرغم مما يميز الصورة من خصائص تجعلها موضع دراسة ضمن الحقول التطبيقية للسميائيات البصرية، فإنها لا تشكل حسب كريستيان ميتز قارة معزولة، أي عالما منغلقا لا علاقة له بما يحيط به ويحيل عليه. إن الصور - مثلها في ذلك مثل الكلمات والأشياء- لم يكن في إمكانها أن تتجنب "الارتداء" في لعبة المعنى، أو في صنع حركة تأتي لتعالج الدلالة في قلب المجتمعات (...). إن سميائيات الصورة لا تضع نفسها خارج سميائيات عامة.<sup>17</sup>

- 1 محمد (بن عياد): مسالك التأويل السيميائي كلية الآداب والعلوم الإنسانية وحدة المناهج التأويلية صفاقس. الطبعة الأولى 2009 صفاقس تونس ص.39.
- 2- Umberto (Eco): Sémiotique et philosophie du langage traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988. pp.13-14.
- 3- Umberto (Eco): Sémiotique et philosophie du langage, OP.Cit, P.33.
- 4- Nicole (Evereat\_Desmedt): Réception d'une œuvre d'art. la pensée iconique <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/./?reception-d-une-oeuvre-d-art-la.html>
- 5- Nicole (Evereat\_Desmedt): Réception d'une œuvre d'art. la pensée iconique <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/./?reception-d-une-oeuvre-d-art-la.html>
- 6- Hans – George (Gadamer): Vérité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Edition intégrale Revue Et Complétée Par Pierre Fruchon; Gean Grondin et Gilbert Merlio; Edit, Seuil, Paris, 1996; P:134.
- 7- Ibid; P:175.
- 8- Ibid; P:102.
- 9- Paul (Ricoeur): Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique; Coll - L'ordre- Philosophique Seuil; Paris 1983.; P:7.
- ♣. اللوحات التشكيلية للفنان المغربي محمد الزباني وهو من مواليد مدينة تنغير سنة 1965 اكتسب الفن منذ نعومته وبشجيع من مرافقيه ومحيطه، بدأ يعرض لوحاته سنة 1987، لم يقتصر العرض على المغرب وحده بل كان في فرنسا وإسبانيا.
- 10 ميرسيا (إلياد): مظاهر الأسطورة - ترجمة نهاد خياطة . دار كتعان للدراسات والنشر , الطبعة الأولى دمشق 1991 . ص.79.
- 11- Richard (E. Palmer) : Hermeneutics, Northwestern University Press Evanston 1969 , PP: 170/171.
- 12 سعيد بنگراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2003 ص:23.
- 13- Henri (Focillon): Vie des formes ;PUF ; 3 édition 1983 ;P:2.
- ذكره سعيد بنگراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها مرجع مذكور، ص:148.
- 14- Hans – George (Gadamer): Vérité Et Méthode; OP.Cit; P:128.
- Ibid; P:129.
- 15
- 16 سعيد (بنكراد): "التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى" <http://saidbengrad.free.fr/ar/art1.htm> ينظر كذلك كتابه السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها
- 17- Christian (Metz) "Au delà de l'analogie", l'image in Communication n-15, 1970, P.3.