

عنوان المقال:

## الأطر المعرفية الزمنية في الخطاب البصري

الدكتور: إسماعيل شكري - جامعة جازان، المملكة العربية

السعودية-

### 1. مقدمة :

إن أهم الفرضيات التي نتوخى التحقق من صحتها في هذه الدراسة، اعتبار الأشكال الفضائية ( شعر مجسم، كاريكاتير، تشكيل، معمار، سينما... الخ) أنساقا بلاغية تنشط الأطر المعرفية الزمنية، وذلك وفق نظرية الجهة البلاغية ( Rhetorical Aspect) التي اقترحناها ودافعنا عنها لأهمية الزمن والجهة في تشييد الصور البلاغية صوتيا وفصائيا ودلاليا (شكري 98 و 99 و 2009)، مما يجعل بحثنا هذا في الخطاب البصري جزءا من أطروحة القوالب المعرفية العامة حيث استثمرنا، عبر النقل البيداغوجي للمفاهيم، الخلفية الإيبستمولوجية التفاعلية للنظرية المعرفية لدى روشوفودورو لايكوف، دون أن نتجاهل قيودها التوليدية (1981 و 1982 و 1995)، وكما قدمها وعالجها الفاسي الفهري في أعماله اللسانية.

فإذا كانت نماذج تشو مسكيد شهدت عدة تحولات منذ سنة 1957 بالنظر إلى تطورها في الشكل والمحتوى وانفتاحها على علم النفس المعرفي والإعلاميات، فإن النسق النحوي في نموذج المبادئ والوسائط ( تشومسكي 1981 و 1982 ) يمتاز بكونه تجميعاً لقوالب مستقلة تحدد التكوين الجيد للتمثيلات على مستويات مختلفة . وبذلك، تعتبر القالبية من مقومات التقدم في النمذجة لأنها تحد من ظاهرة تعدد النماذج اللغوية وتشتت وسائل صياغة النتائج اللسانية وإبلاغها 1.

وهكذا، ف (( نموذج المبادئ والوسائط - Principles and Parameters )) والذي اقترحه تشو مسكي (1981) في إطار ما دعي بنظرية الربط العالمي (Government and Binding theory) يمثل صورة متقدمة خاصة للبرنامج التوليدي الذي انطلق في الخمسينات. وإذا كان هذا النموذج العام يقدم أجوبة عن إشكاليات التعلم والحوسبة، فإن هيلبي كذلك في صيغة تنظيمه وبنائه عددا من المتطلبات العصرية للنظريات . ومن أبرز مزاياه في هذا الصدد طابعه القالبية (Modular) . فعلاوة على أسسه الفلسفية التصورية والمنهجية وبرنامجها الإبيستمولوجي،

يمتاز النموذج بمحتوى نظرياته الفرعية أو قوالبه. وهذه الأخيرة مرنة بما يكفي لصياغة المبادئ والضوابط الوصفية والنظرية، بل إنها تتسع لمقترحات مختلفة داخل نفس الأنموذج (( 2. فكل نظرية ( أو قالب ) من قبيل نظرية سَ ونظرية الإعراب ونظرية العمل مبادئ وقوانين ذاتية تجعلها مستقلة جزئيا لتوفرها على بنية مجردة خاصة 3. غير أن استقلالية القالب لا تلغي تفاعله مع القوالب الأخرى، إذ لا يمكنه، وبالنظر فقط إلى مبادئه الخاصة، أن يحيط إحاطة شاملة بالظاهرة المعقدة المدروسة، ولذلك يمكن تحليل الظاهرة الواحدة بأكثر من قالب في إطار تفاعلي يستبعد التراتبية.

وعليه، استعرنا التصورات المنهجية والفلسفية السابقة، حيث إن من أهم نتائج النقل البيداغوجي للمفاهيم في دراستنا هذه، أن بناء الأطر الزمنية في الخطاب البصري بناء تفاعليا يستلزم تجاوز مفهوم المستويات التراتبية في التحليل البنيوي، بالنظر إلى أن الأطر المعرفية، في الأيقونات، تنشط بوصفها قوالب فضائية ذات قوانين خاصة مهيمنة، لكنها تتفاعل مع غيرها من القوالب و تنعكس على بعضها البعض انطلاقا من منافذ (Issues)، وبالتالي يصير من

الممكن، في تأويل قصيدة فضائية مثلا، الانتقال من أحد القوالب؛ الصوتية أو الفضائية أو الدلالية إلى غيره ( والعكس صحيح ) في شكل تتافذ دينامي و فعال 4. كما أن من بين تلك النتائج، اعتبار الأيقون بنية ذهنية وليس نسخا للواقع كما هو، مادما ندرك العالم ونفاعل معه بواسطة أطر ومقولات وانطلاقا من حركات الجسد ذاته. فالمقولات تلعب دورا أساسيا في بناء المعرفة البشرية، لأن معظم تفكيرنا لا ينصب على المفردات والعناصر في ذاتها، ولكنه ينصب أساسا على المقولات. وبذلك، لا تقبل الدلالة المعرفية اعتبار المقولات التصويرية مرتبطة مباشرة بأشياء في العالم الموضوعي. ذلك أن حالات مختلفة يجب مراعاتها؛ وهي دور الأنماط التخيلية للذهن ( التنظيم الإطارى والاستعارة والكناية ... ) في تحديد طبيعة المقولات، إضافة إلى طبيعة الجسم الإنسانى ( الكلام والإدراك ) التي تحدد بعض أنماطها. وفي الحالتين معا، ليست المقولة انعكاسا أو تمثيلا للواقع، بل إن الجسم الإنسانى وقدراته التخيلية، يساهمون أساسا في تحديدها 5 .

غير أن تحديد المقولات يستند إلى الأطر ( Frames or Schemas ) التي ترتبط بمفهوم النماذج المعرفية المؤتملة. ذلك

أن الإنسان ينظم معرفته بواسطة معاني بنيات تمثلهاتلك النماذج باعتبارها تنظيما تنتج عنه البنيات المقولية وآثار الشاهد الأمثل ( Prototype ) 6. ومن ثم، فكل نموذج معرفي مؤمثل يبين فضاء ذهنيا بالمعنى الذي يقدمه فوكونيي (1984).

من هنا، يقتصر بحثنا خلال هذا السياق، جزئيا، على النظر في الإشكالات الآتية:

ما هي الأسس العلمية لزمانية الفضاء ؟ وما هي قيود وخصائص القوالب\_الأطر في الأيقونات ؟، وكيف تنشط أزمنتها بلاغيا ؟

هكذا، سنبحث في الأساس المعرفي لزمانية الفضاء حيث إن أزمنة الأشكال تستند بدورها إلى معايير إدراكية وفيزيائية وتداولية. فالعلاقة الجدلية بين الزمان والإدراك في الأشكال ( الأيقونات خاصة) يمكن البرهنة عليها انطلاقا من دراسة العلاقة البنائية والإدراكية بين العلامات البصرية من جهة، والعلامات السمعية من جهة أخرى، بل يمكن إثبات البعد الزمني للفضاء من خلال دراسة " الأوضاع الذاتية " حيث يلعب القرب/البعد دورا حاسما في تشكيل هذا الزمن.

ومن ثم، سنعتبر العلامة-الأيقون بنية معرفية تحليل في سياق التأويل على نموذج معرفي مؤتمل (ICMS)، كما أنها تعين النموذج - الإطار بواسطة روابط ثقافية وتداولية. هذا يعني أن العلاقة بين "المطلق" و"الهدف" محكومة بشروط واقع المنتج ومقصديته. وبذلك، ينسحب تعريفنا هذا على كل الأيقونات، تقريبا، بما فيها الصور الفوتوغرافية والرسم والنحت والتشكيل والكاريكاتير والمعمار والخط... بل والسينما التي تقدم أيقونات متحركة.

بناء على ما سبق، سندرس زمنية الأيقون المتحرك والثابت انطلاقا من تفسير وتأويل بلاغة الأزمنة في الصور الأيقونية بما فيها القصائد الفضائية. وهنا نؤكد على أهمية الصورة البلاغية الزمنية: "النسيج" باعتبارها وجها بلاغيا بصريا أكبر يشمل "الوحدات النسيجية المتكررة" والفوضوية وغيرها، بل إن "تشاكل الأنسجة" يدفع المتلقي إلى تحديد نمط التكرار فيه لدمجه في جهة من الجهات البلاغية مثل الجهة الدائرية (جهة الزمن المنتظم والدوري) أو الجهة المطاطية (جهة زمني التوسيع والانكماش...)، وهي الجهات التي اقترحناها لتأويل الصور البلاغية انطلاقا من

أسس دلالية معرفية ( لايكوف ،فوكونبي .. ) و قواعد بلاغية  
سيمائية (بورس، إيكو، جماعة مو، محمد مفتاح ..) .  
إذن، لنتحقق من الفرضيات السابقة..

## 2. الفضاء والزمانية:

### 1.2. المؤشرات العلمية:

إذا كان الإدراك، حسب كانط، لا يتحين في الوجود إلا  
بواسطة حدس خالص للزمان والفضاء، فإن أزمنة الأشكال تستند  
بدورها إلى معايير إدراكية وفيزيائية وتداولية. فتفسير العلاقة  
الجدلية بين الزمان والإدراك في الأشكال لا يمكن إنجازه إلا في  
ضوء دراسة العلاقة التفاعلية\_المعرفية بين العلامات البصرية من  
جهة، والعلامات السمعية من جهة أخرى. فقد تؤدي أولية البعد  
الفضائي في العلامات البصرية وأولية البعد الزمني في العلامات  
السمعية إلى الاعتقاد بغياب المؤشرات الزمنية عن الأشكال  
البصرية. ولذلك، يصحح ياكبسون (1973) هذا الاعتقاد بالنظر  
إلى بعض الإنجازات العلمية في دراسات لوريا (1963) للسيرورة  
الذهنية للإنسان.

إن إدراكنا للوحة التشكيلية، على سبيل المثال، يعتمد كذلك إجرائيا على التوالي الزمني والسيرورة، انطلاقا من بعض الجزئيات المختارة نحو كلية اللوحة المعروضة.7

وما يترتب عن هذه الأطروحة أن التوالي الزمني (التتابع) والتزامن خاصيتان متفاعلتان في العلامات البصرية والسمعية على السواء. وبذلك، ليس من الوهم في شيء أن نتحدث عن البعد الزمني للفضاء أو عن زمن الأيقون، إذ صار هذا التصور معروفا منذ القرن التاسع عشر مع عالم النفس والأعصاب سيسنوك ( 1878 Secenov).

وبذلك، فالتزامن تركيب نهائي في الإدراك البصري سبقته مراحل وسلسلة من الاستكشافات المتتالية، ( وقد يكون التزامن تركيبا أوليا تتبعه الاستكشافات الجزئية)، بينما في الكلام يعتبر التركيب المتزامن تحويلا لحدث متوال إلى بنية ساكنة. ومع ذلك، يجب تسجيل الاختلافات الواضحة بين العلامتين ( السمعية والبصرية). ذلك أن المشاهد الذي يتوصل إلى تركيب تزامني يخص لوحة معروضة ما، مازال يعيش العرض بواسطة الرؤية، بخلاف السامع الذي يتوصل إلى تركيب ما سمعه، إذ إن

الفونيمات، في هذه الحالة، ما هي إلا صور محتفظ بها في ذاكرته.8

ويمكن إثبات البعد الزمني للفضاء من خلال دراسة "الأوضاع الذاتية" حيث يلعب القرب/البعد دوراً حاسماً في تشكيل هذا الزمن.9 ومن هنا، فالمسافة بين الموضوع والمشاهد قد تؤثر على الرغبة بواسطة القرب أو على الرفض بواسطة البعد. كما أن الانتظام أو الفوضى في الصورة أو حذف بعض عناصرها له دلالة على الزمن وبالتالي على الجهة التي تبينها؛ سواء أكانت جهة خطية أم جهة متشابكة أم جهة دائرية.. الخ..

وأهمية ثنائية القريب / البعيد يؤكدها الباحثون في علم الجمال العلمي، حيث يحيلون على مبدأ أساس في الإدراك البصري؛ هو مبدأ "الجوار" (كوجل 1978) (Gogel) الذي كانت تتضمنه بشكل حدسي مقاربات سيكولوجيا الشكل. إن النسق البصري له وظيفة مركزية، وهي تنسيق المعلومات في الزمن. فقد اكتشف بأن مثل هذا النسق - التأليف يتم على الخصوص بالنسبة للمعلومات المتجاوزة دون أن نستبعد التألف كذلك بين العناصر المتباعدة.10

غير أن الدراسات السيميائية لا تعتبر الأشكال تراكما كميًا فحسب بل هيبنية تصورية كذلك؛ أي نماذج ذهنية تجريدية مثل نموذج الدائرة... وهذا يعني إمكانية المطابقة بين قياس الكمقياس الكيف في الحدث البصري الذي يعتبر، تبعًا لذلك، حدثًا في الزمان. 11

وبناء على ما سبق، نعتبر الأيقون وبالتالي المشاهد الاصطناعية قوالبلاغية تتوفر على أوجه بلاغية بواسطة عمليات بلاغية مثل التشاكل والحذف والتمطيط والتناظر ضمن سياق فيزيائي وإدراكي يتفاعل فيه التزامن مع التوالي الزمني، ويحيل على بنات سوسيو- ثقافية خاصة بالفضاء ذاته.

بيد أن تعريف الأيقون يطرح، مع ذلك، إشكالات معرفية كثيرة نعالجها كالآتي : 2.2. الأيقون: إشكالية التحديد:

تقيم العلامة\_الممثل (Representamen) ، في منظور سيميائيًا تبورس، مع موضوعها علاقة ثلاثية أصلية تتمكن بواسطتها من تحديد عنصر ثالث (بعد الممثل والموضوع) يختزل في المؤولة (Interprétant). وبالرغم من أن العلامة، باعتبارها

ممثلاً، لا تشغل حقيقة إلا بعد ما تحدد بشكل واقعي مؤولة ما،

فإنها تصبح علامة بمجرد قدرتها على تحديد هذه المؤولة.12

وعليه، تنقسم العلامات إلى أيقون ( الأولاني ) والمؤشر (

الثانياني ) والرمز ( الثالثاني). و((نعتقد أن هناك علاقة تضمينية

انعكاسية بين هذا الثلاث: الرمز يفترض المؤشر، والمؤشر

يفترض الأيقون، إلا أن العكس لا يصح. ولعل شروط الأيقون

توضح طبيعة تلك العلاقة....)).13

فإذا كانت العلاقة بين العلامة وموضوعها الدينامي توطرها

" المشابهة النسبية " اعتبرت هذه العلامة أيقونا مثل عينة الثوب

الممثلة للثوب بأكمله ومثل الرسم والخط... لكن، إذا ارتبط

موضوع ظاهر مادي بعلامته بواسطة بعض الأفعال المباشرة أو

بعض ردود الأفعال مثل تأثير الريح على أجنحة طاحونة هوائية،

فإن العلامة في هذه الحالة "مؤشر" يرتبط مع موضوعه ارتباطاً

دينامياً وتجاورياً في الفضاء. على أن العلامة - المؤشر ليست

طبيعية فحسب ( من الأمثلة كذلك: الدخان الذي يؤشر على

النار)، وإنما قد تكون بمثابة ظاهرة اجتماعية أو لغوية. وهي بذلك

يمكن أن يلحق إليها الأيقون. فمثلاً، الصورة المرسومة التي تتضمن

اسم النموذج باعتباره عنواناً، هي من جهة مؤشر، ومن جهة أخرى أيقون.14

وتفسير ذلك، أن المؤشر يصبح نوعاً من الأيقون لوجود علاقة طبيعية أو عقلية بين كل الموجودات، كما يصبح الرمز نوعاً من الأيقون نتيجة توفر علائق أسسها العرف والقانون (مفتاح 1996). ذلك أن العلاقة بين الممثل وموضوعه في العلامة الرمزية عرفية - ثقافية مرتبطة بتجارب الشعوب وذاكرتها التاريخية. ومن أمثلة الرموز؛ الأعلام الوطنية والنقود وبعض الكلمات التي ترتبط بمؤولات من نتاج القانون أو القاعدة أو العادة. وهكذا، نلاحظ توفر العلامات الثلاث على علائق تفاعلية تضمينية يصير فيها المؤشر نوعاً من الأيقون، ويصبح فيها الأيقون رمزاً، بل إن كل رمز أيقون (( لأن التمثيل الرمزي الثقافي يحاول أن يمثل المعاني الإيحائية اللامرئية أو استعمال شيء طبيعي لتمثيل شيء غير طبيعي)).15

وبذلك نحصل على علاقات التضمن الآتية:

المؤشر ∩ الأيقون  
الرمز ∩ الأيقون + المؤشر

### الشكل (1) \_علاقات التضمن بين العلامات

بيد أن إشكالا هاما يواجه كل تعريف للأيقون، ويتمثل في قضية "المشابهة". فقد طرحها بورس ضمن منظور تشككي لم يفهم جيدا في الأدبيات الشارحة لنظريته السيميائية. فهو يتساءل عما إذا كانت كل الأيقونات بمثابة "مشابهات" أم لا؛ (( فإذا عرضنا، على سبيل المثال، رجلا ثملا لنبيين عن طريق التعارض الحالة الجيدة للمزاج، فهذا بالتأكيد أيقون، ولكن يمكن الشك فيما إذا كان الأمر هنا يتعلق بالمشابهة)). 16

فإذا انطلقنا من فرضيته القائلة بأن كل شيء يمكن أن ينوب عن شيء آخر يشبهه، فلا بد أن نضيف إليها "نسبية المشابهة" كذلك.

إن التمثيل الأيقوني بناء على الحد المعرفي يمكن تقييعه، في نظرنا، إلى درجتين معرفيتين؛

درجة تمثل ساكنة، حيثلتزم إلى حد ما بمواصفات الموضوع ونجدها في التمثيلات المقدسة التي تحاول تقريب المؤمنين من المقدس الخفي، كما نجدها في التمثيلات العملية التي تحتاج إلى تأويلات متعددة؛ مثل أيقونات الشخصيات التاريخية والسياسية.... بيد أن هذه الدرجة تؤثر فقط على نسبة أقصى من المشابهة، إذ يظلالأيقون مجردفضاء ذهني لا يمثل الواقع على الإطلاق، ولا يحقق المحاكاة التامة كلياً.

درجة تمثل دينامية، والتي تؤثر على مقصدية التجريد من جهة، وعلى مقصدية تعدد القراءات من جهة أخرى حيث نجد استراتيجية " المؤولة الدينامية"، كما هو بين في الأعمال التشكيلية والكاريكاتورية والمعمارية وغيرها. فالكاريكاتير، مثلاً، باعتباره محاكاة ساخرة يشوه النموذج - المرجع وينشط المفارقة على حساب المشابهة.

فما المسوغ العلمي، إذن، الذي يجعلنا نميل إلى تبني مبدأ " المشابهة النسبية " في الدرجتين السابقتين حيث الأولى درجة أقصى للمشابهة بينما الثانية درجة أدنى ؟ .

إن ما يدعم تساؤلنا هذا هو ثراتبوس نفسه واجتهادات إيكو و جماعة Mu (1992) ومفتاح (1996).

لقد كانت أعمال بورس في سياقها الثقافي الفلسفي ثورة علمية هامة أحدثت قطائع نسبية مع الالبيستمولوجيا البنيوية والفلسفة الديكارتية، كما أنها ظهرت ضمن مناخ تأصيل اللسانيات مع سوسير وتطور الدلالة والمنطق. وبذلك، اعتبر بورس السيميائيات أساس المنطق وعلم النفس وعلم الاجتماع مما جعل تصوره للعلامة تصورا ذهنيا ونفسيا واجتماعيا. فهي، في نظره، "ممثل" تشكل فيه الأعمال والتصورات الإنسانية مؤولات (Interprétants). فجسم الإنسان وأعماله بمثابة وسيط مادي للإنسان - العلامة مثل المداد والأصوات التي تمثل الوسيط المادي للغة. وعليه، إذا كان الإنسان علامة، فإن ذهن عبارة عن متوالية منطقية للمؤولات.

وهكذا، فالتركيز على مفهوم "المؤولة" معناه أن العلامة الأيقونية لا ترتبط مباشرة بالموضوع.

إن المؤولة (أو التالسانية) قاعدة - علاقة تربط بين العلامة الأساس (الممثل) والموضوع، وهي بالتالي يمكن أن تؤول

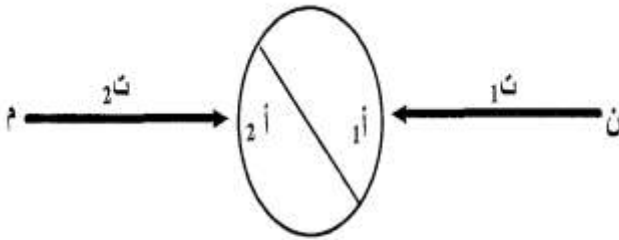
بواسطة مؤولة أخرى. وهذا ما يقتضي أن كل علامة - أساس تصبح مؤولة وكل مؤولة تصبح علامة أساسا لمؤولات أخرى. الشيء الذي يعني أن العلامات تؤول بشكل دينامي وفق تطور حواري للفكر. ومن هنا، تصنف المؤولات إلى مباشرة تمثل المعنى الأدنى الظاهر للعلامة، وإلى مؤولات دينامية تكون المعاني الذاتية والإيحائية المتجددة ، وإلى أخرى نهائية تعتبر خاتمة السيرة الذاتية . غير أن كل هذه الأنماط التأويلية تشتغل تبعا لسلم القيم الذاتية والاجتماعية وللخلفية المعرفية المتعددة الاتجاهات بما فيها الأحكام الفلسفية والنظريات المنطقية الكبرى.

وعلى هذا الأساس، يؤكد إيكو (1992) على الترابط الثقافي بين العلامة - الأيقون وموضوعها. فصورة شيء ما لا تحمل نفس خصائصه التكوينية بل تعقد معه ترابطا ثقافيا سياقيا يؤشر على "واقع المنتج للأيقون" الذي نعتبره حالة ذهنية بالأساس

17.

ومن هنا، فرسم اليد والبصمات لا يمثل اليد الحقيقية في العالم الطبيعي، وإنما يشكل مثيرا بديلا يقدم معنى في سياق تعاقدى ما. 18 وما يدعم هذه الأطروحة أن كثيرا من الأيقونات (بعض

اللوحات التشكيلية والفضائية) قد كانت مدعاة للرفض لكونها تخرج عن العرف الثقافي السائد في المجتمعات التي ظهرت فيها. بيد أن قولنا بأهمية البعد الذهني الثقافي في إنتاج الأيقون لا يلغي مقصدية المحاكاة الطبيعية التي مهما بلغت من درجات المشابهة القصوى لن تصل إلى درجة الكمال. إن للعلامة الأيقونية وظيفة مزدوجة: من حيث الإحالة، من جهة، على " نموذج العلامة "، وعلى "منتج العلامة " من جهة أخرى، الشيء الذي يعني أنها قد تمتلك بعض خصائص المرجع إضافة إلى وجود خصائص أخرى مصدرها المنتج. وهذا ما يبرزه الشكل الآتي 19 :



الشكل (2) إنتاج العلامة الأيقونية

حيث إن ن نموذج (مرجع) وت1 تحويل يقود إلى الجزء الأول من الأيقون: أ1 الذي يتضمن بعض خصائص النموذج. وحيث إن م: منتج العلامة ( إنسان أو آلة )، وحيث إن ت2 تحويل يقوم به المنتج في اتجاه أ2 : الجزء الثاني للأيقون الذي يحمل التأثيرات المعرفية لهذا المنتج .

وقد قدم مفتاح ( 1996 ) اقتراحات هامة تتسجم واعتمادنا مبدأ " المشابهة النسبية "، إذ تابع درجاتها وفق نمذجة للأيقون نختزلها في الخطاطة الآتي:

| الخصائص                                                                                                                                                           | الأيقونات           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| + التطابق التام مع الأصل مثل مستنسخات أصلوحيد. (ومع ذلك، تظل المشابهة نسبية في نظرنا مادامنا نستطيع التمييز بين الأصلي والمستنسخ خاصة بواسطة المعاينة المخبرية ). | 1- الأيقون المثالي  |
| + الاشتراك مع الأصل في كثير من الصفات مثل الإنسان وصورته.                                                                                                         | 2- الأيقون المتمائل |
| + المشابهة بين الأصل والفرع.                                                                                                                                      | 3- الأيقون          |

| المتشابه             |                                                                                |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| -4- الأيقون المتوازي | + تطابق في البنية واختلاف في العناصر.<br>+ توازي المضمون مع اختلاف في البنيات. |
| -5- الأيقون المتناظر | + الاشتراك في العناصر أو الصفات.                                               |

الشكل (3) - نمذجة الأيقون 20

وعليه، نعتبر العلامة - الأيقون بنية معرفية (Structure Cognitive) تمكّن تعيين نموذج - إطار بواسطة روابط (Connecteurs) ثقافية وتداولية. 21 هذا يعني أن العلاقة بين "المطلق" و"الهدف" محكومة بشروط واقع المنتج ومقصديته. ومنثم، ينسحب تعريفنا على كل الأيقونات، تقريبا، بما فيها الصور الفوتوغرافية والرسم والنحت والتشكيل والكاريكاتير والمعمار والخط... بل والسينما التي تقدم أيقونات متحركة. ولا نستثني من هذا الحقل سوى الأيقونات التي تخلو من المقصديات المركبة مثل المستنسخات التي تستعمل للغايات العملية دون الغايات الجمالية. ويمكن تحديد الأطر المعرفية الزمنية للأيقونات كما يأتي:

### 3.2. أزمنة الأيقون:

#### 1.3.2. الوحدات النسيجية:

إن من أهم الأطر المعرفية الزمنية في الصورة الأيقونية هو "النسيج" ( texture ) باعتباره يستند على تكرار وحدات التماثل أو التباين وبوصفه الطبوغرافية الجزئية المكونة أساسا من عناصر التشاكل/المتعدد التي تدعى "الوحدات النسيجية" ( texturèmes )<sup>22</sup> بما فيها وحدات اللون والمساحة والشكل. وهي قابلة للوصف والتأويل من حيث أبعادها (يمين / يسار، تحت / فوق...) ونمط تكرارها الذي يدرجها في جهة من الجهات البلاغية( خطية أو متشابكة أو دائرية... الخ).

وإذا كانت وحدات النسيج تبدو، في صورة أيقونية، متنافرة انطلقنا من اللاتشاكلات الممكنة في الدرجة المنظورة نحو بناء التشاكلات في الدرجة التصورية، وهي عادة درجة تأويلية -سياقية تترجم بواسطة اللغة إلى مقومات ( sèmes ). فعلى سبيل المثال قد نجد في الدرجة المنظورة هيكلًا عظميًا يمسك في يده اليمنى بحمامة بيضاء، فنحصل على درجة تصورية بواسطة المقوم [ + استسلام ] ، إذ لا سلام ، عادة ، مع الموت.

وبالنظر إلى تعميم " الأنسجة " لتشمل كل الصور الأيقونية سواء في التشكيل أو المعمار أو السينما.. ، يمكن تفريعها، باعتبارها صورا بلاغية كبرى ) ( Macro figures ، إلى أزمنة العبارة وأزمنة المحتوى ( إيكو 1985 ).

### 1.1.3.2. أزمنة العبارة:

إن النسيج في الصور الأيقونية، يكون مادة تحيا في الزمان . وبذلك، يخضع لقانون التنشيط المعرفي الذي يظل مع ذلك، من منظور جمالي وسيميائي، غير ممكن إلا بوجود أثر معرفي لهذا النسيج على المتلقي.

ومن هنا " فالزمانية " تتوفر على خصائص بالنظر إلى النمط الذي تجري بحسبه " العبارة " أمام أعيننا، مما يدفع إلى القول بوجود ديناميات متعددة لإدراكها. ففي السينما، مثلا، تكون "الحركية " متوالية، وفي اللوحة تكون كلية.

وهكذا، بالنسبة لأنسجة الهندسة المعمارية والتماثيل، يفرض الشكل الفني ( العبارة ) على المشاهد تنشيط الإطار "زمان الطواف" ( temps de circumnavigation ) الناتج عن متابعته للأبعاد والجوانب. كما أن " الزخارف " ليست مجرد محسن، بل هي

تحديد " لزمانية المجرى "، الشيء الذي يخول اقتراح ملاحظات نقدية حول الجهة البلاغية التي تنتظمها . ومنها،وجب التمييز ضمن الأعمال غير المتحركة فضائياً،بين تلك التي يكون فيها المجرى خطياً ( Parcourslinéaire )، وبين أخرى يكون فيها دائرياً ( circulaire )، وبين البعض الذي يطرح " طوافاً متعدداً " بحيث مع كل "رحلة " يتغير المنظور مما ينشط كثافةتأويل الأنسجة.

وإذا كانت الأعمال الفنية تقتضي " مجريات متكررة"، فإن بعضها مثل " الفنون التشكيلية " يتجاوز هذا المبدأ، بأن يعرض بنيته في البدء باعتبارها كتلة مادية، لكن بعد قراءة ثانية، يستدعي ضرورة اكتشاف الجانب المنتج فيالنسيج، أو ما يسمى " بالحركة المنتجة".

نستنتج مما سبق الخلاصات الآتية:

♦ إن العبارة تجري في الزمان بما هو زمان " الاستهلاك الفيزيائي " الذي يتحين معرفياً بواسطة التفاعل مع المتلقي.

• يدرك المتلقي العبارة من خلال الإطار " زمان المجرى " الذي يميز خصائصها المعرفية و الجمالية ضمن جهة بلاغية معينة.

• يتنوع " زمان المجرى " بتنوع العمل الفني ذاته، ويتنوع المنظور الذي يوجد عليه المشاهد.

♦ إن " زمان المجرى " هو إطار معرفي بما هو " زمان طواف " ناتج أساسا عن متابعة وتأويل الأبعاد والزخارف والألوان<sup>23</sup>.

#### 2.1.3.2 . أزمنة المحتوى:

##### 1.2.1.3.2. الزمن الملفوظ:

تتوفر محتويات الأنسجة على " الزمن الملفوظ " بتوفرها على سرد لمتوالية زمنية من الأحداث. وهو زمن ليس حكرا على الحكى الشفهي، بل إننا نتلفظ متواليات أحداث في الخطاب الشعري، وفي السينما وفي الرسم.

فإذا كانت اللوحة تحكي حدثا تاريخيا، فهي تتلفظه دائما في " الحاضر ". كما أن اللوحات قد تمثل الزمان في فضاء إطار ذي مناطق تمثل أجزاء مختلفة من هذا الزمن. وبذلك، يمر " انتباه "

المشاهد من جزء في النسيج إلى آخر، من اليمين إلى اليسار والعكس صحيح، مما يعني أنه يجب أن تقرأ العلاقة الفضائية بين اليمين واليسار باعتبارها تعبيراً عن العلاقة الزمنية ( المحتوى ) بين الما قبل والما بعد. إضافة إلى هذا، فإننا نجد في اللوحة اتجاهها - مجرى للعلامة غير المتحركة؛ وهو مسار محكى يصل إلى فضاء الزمان، وبالتالي فهو ليس خطياً أو دائرياً، ولكنه حلزوني يؤثر على دينامية الحركة ( اليد ) التي أنتجت هذه العلامة بالنظر إلى كونها تحكي كذلك الزمان الذي يقتضي إنتاجها.

#### 2.2.1.3.2. زمن التلفظ:

يقصد بالتلفظ هنا فعل الذي " يحكي " أو الذي " يتكلم " سواء أعلق الأمر بنص شفوي أو نص بصري. ومنثم، نجد تاريخ أنسجة لوحة تشكيلية ما (أي كيف صنعت ؟ ) قد أصبح جزءاً من "التاريخ " الذي تحكيه. وفي هذه الحالة يتم الحديث عن " تلفظ ملفوظ " (EnonciationEnoncée) أي عن " فعل التلفظ " بوصفه إخراجاً ( Mise En Scène ) وواحداً من المضامين المتعددة للنص. وعندما تتقلص مؤشرات الأحداث التي تثير الانتباه، في الزمن الملفوظ، فإننا نجد في المقابل زمن التلفظ

يتوضح من خلال انبساط المناظر أو الأشكال و بواسطة الإيقاع الذي يفرضه منتج الأنسجة على القارئ للتمهل أو التوقف ضمن مقارنته للعمل. ويلزم هذا الزمن " زمن القراءة "، خاصة " زمن القراءة النموذجية " الذي يقتضيه النص البصري بوجود قارئ - نموذج ( إيكو 1985 ) يتوفر على نفس طويل، أو العكس حسب النسيج ذاته. إضافة إلى هذا، فإن زمن القراءة الثانية المحتملة ينتمي بدوره إلى " زمن التلفظ ".

### 2.3.2. زمن السلسلة:

تتعدد أنماط الزمن في الأيقون المتحرك؛ السينما والمسلسلات التلفزيونية من خلال إثارة "الحساسية الزمنية للمشاهد". ذلك أن المسلسل التلفزيوني، مثلاً، يعلن مع بداية البت، بشكل مضمّر، عن جريان زمني خادع يدفع المستهلك إلى الإحساس بوجود جريان واقعي للزمن. كما أن المخرج قد يعدل من أصل الحكاية لتلبية حاجات ما ينعت بالمؤلف المصاحب النموذجي ( Co- auteur modèle) الذي ينخرط بهذا المعنى في صناعة الزمن المغشوش، أي الزمن الإطار لأنه يقدم تصورا ذهنيا عن الواقع ويعينه تماما كما تعين مختلف العلامات الواقع الذهني من

خلال واقع المتكلم ، والحال هنا أننا يمكن الحديث عن واقع الكاميرا..

ومع وجود الوقفات والفواصل، يطرح المسلسل على المتلقيدينامية معرفية بواسطة إيقاع القراءة الذي يدمجه في لعبة المفاجأة والانتظار... ويفرض عليه التذكروريط السابق باللاحق، الشيء الذي يعني تفاعل مختلف الأطر المعرفية المذكورة آنفا مع مشروع الاستراتيجية التواصلية للأيقونات المتحركة على شاشة التلفزة. وهذا ما يقودنا، كذلك، إلى عقد روابط نسقية بين " زمن المشاهد " من جهة، وزمن "قدرته الموسوعية" من جهة أخرى داخل منظومة الحوارية ( التناص ) التي تتقن لعبها الحكايات المتلفزة.

الصور الأيقونية( المشاهد الاصطناعية ) إذن، بوصفها أطرًا معرفية زمنية، تتوفر على مقصدية الإبداع وتنشط عمليات بلاغية من قبيل الحذف والإضافة، والتشاكل والتنافر، مادامت تتفاعل مع قوالب أخرى من خلال بعض القيود والخصائص المشتركة، كما أنها تحين بواسطة مقصدية القارئ الذي يشيد طبيعة نسقها البلاغي مادامت شكلا وبالتالي نظاما معرفيا. وندعم تصورنا

الأسطر المعرفية الزمنية في الخطاب البصري

المعريف هذا في دراسة الخطاب البصري بتحليل الرسم  
الكاريكاتيري يأتي 24:



لا يمثل هذا الأيقون - الكاريكاتور الواقع بمعناه الطبيعي، بقدر ما يحيل على فضاء ذهني يرتبط مع الموضوع - العالم الخارجي بواسطة الاستعارة (المشابهة المعرفية) التي تنتج سياقها، المفارقة . ذلك أن النسيج يتضمن ثلاث وحدات نسيجية (texturèmes) ؛ الأولى صورة قناص ( أوجندي ) أمريكي مدجج بالسلاح . إنها ، مطلق (Declencheur) يعين الكيان السياسي والثقافي والعسكري الكبير: الولايات المتحدة الأمريكية بوصفها دركي العالم الهدف (Cible). إن الرابط التداولي بين الطرفين ( المطلق والهدف ) يتمثل في الذاكرة الثقافية-السياسية التي يخزن بواسطتها المتلقي معلومات عن الدور الأمريكي المهيمن عسكريا وسياسيا على العالم. أما الوحدة الثانية، فهي صورة كلب في حالة ذعر وخضوع لأوامر الرجل المسلح. إنها صورة - مطلق تعين الهدف الذي تمثله الأمم المتحدة الخاضعة لأهواء القناص العالمي ( العم صام ) . والصورة الثالثة تكرر للوحدة النسيجية الثانية؛ أي عبارة عن كلب في حالة خوف وخضوع كذلك. وباعتبارها مطلقا، فإنها تعين المجموعة الأوروبية التي لا حول ولا قوة لها أمام الجبروت الأمريكي. إن الرابط

التدولي بالنسبة للوحدتين، معا، يتمثل كذلك في المخزون الثقافي السياسي الذي يطلعا على المقومين:

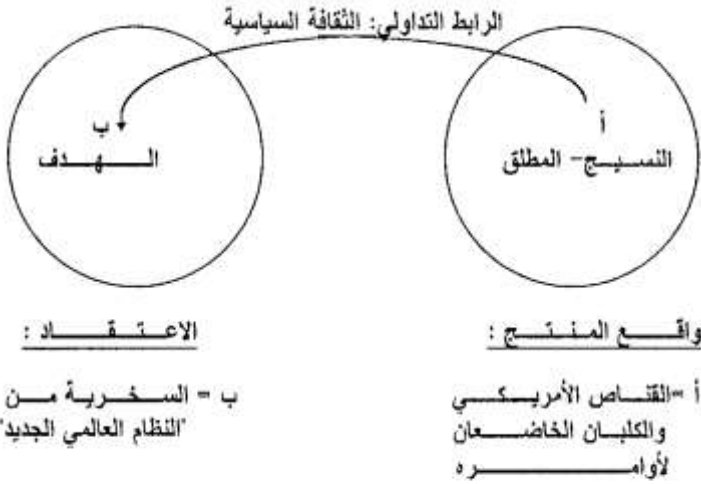
[ - مصداقية ] بالنسبة للوحدة الدلالية: ' الأمم المتحدة ' ،  
و [ + ضعف سياسي ] بالنسبة للوحدة الدلالية: ' أوروبا ' . إن  
الوحدات الثلاث تعتمد في بناء مكوناتها النسيجية على الاستعارة :  
استعارة شكل القناص وشكل الكلاب المروضة . وهذا ما يؤكد أنها  
فضاءات ذهنية ترتبط مع واقع الحال (المستعار له) المتعلق  
بكيانات سياسية عالمية بواسطة المشابهة المعرفية. غير أنها تتكون  
في هذا الخطاب الكاريكاتوري بالتلاؤم مع مقدمات  
( Introduteurs ) تحيل على الفضاء الذهني ذاته . وهي عبارة  
عن مقدمات خطية : U.S.A و UN و المجموعة الأوروبية . وهناك  
مقدم عبارة عن الرمز الممثل لشعار المجموعة الأوروبية ( دائرة  
النجوم الإثني عشر ) .

بيد أن مقارنة النسيج في كليته، تجعلنا نعتبره مطلقا يؤشر  
على الواقع كما يتصوره منتج الأيقون . ذلك أنه يتصور الأمم  
المتحدة وأوروبا مجرد كلاب خاضعة لأوامر الولايات المتحدة  
الأمريكية . وهذا ما يعين الهدف الأساس في النسيج ، وهو السخرية

من " النظام العالمي الجديد " بواسطة كثافة المفارقة التي تفصل

بين ما ينبغي أن تكون عليه الهيئة الأممية والمجموعة الأوروبية

وبين الواقع السياسي العالمي . وهو ما يوضحه الشكل الآتي:



الشكل (4) الفضاءات الذهنية للأيقون

نستنتج، إذن، أن نسيج هذا الكاريكاتير الساخر يبنى على

أساس نسقين ذهنيين :

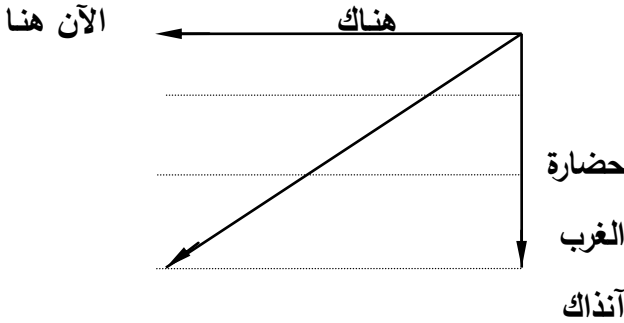
\_ الواقع كما يتصوره المنتج بواسطة الاستعارة، فيعتبر،  
بذلك، تصورا ذهنيا.

\_بنية الاعتقاد التي تنتج المفارقة باعتبارها فضاء ذهنيا  
كذلك . ومن ثم، فإن الاتجاه من المطلق إلى الهدف هو انتقال من  
عالم ذهني إلى آخر، مما يؤكد فرضيتنا القائلة بأن الأيقون بنية  
ذهنية بالدرجة الأولى .

إن هذه البنية المعرفية المقدمة للسياسة الأمريكية ترتبط  
أساسا بخلفية أنثربولوجية تعود إلى نواة النظر الغربي في العلاقات  
الدولية من خلال آليات الزمان الأنثربولوجي نفسه، وكأن هذه  
البلاد التي صنعها الغزاة الغربيون تتعالى على الغرب نفسه،  
وبالتالي تتعالى، عن طريق زمن الإقصاء، على بقية دول العالم .

هكذا، يمكن اعتبارالزمان أداة تنتمي إلى الاقتصاد السياسي  
للعلاقات بين الأفراد والطبقات والدول، كما أن بناء هدف  
الأنثربولوجيا الغربية من خلال المفاهيم والأدوات الزمنية يشكل  
فعلا سياسيا معرفيا بما يمثل "سياسة الزمان" (Politics of time)  
. ذلك أن هذا الخطاب الأنثربولوجي الذي تحيلنا عليه الصورة  
معرفيا يفسر "الآخر" من خلال إبعاده على مستوى المسافة

الفضائية . فيتم وضع " المتوحش " و " البدائي " و " الآخر " في وضع لا يمتلك فيه المعرفة بما هي سلطة ، وبالتالي بما هي فعل زمني تاريخي وسياسي ، الشيء الذي يخول للغرب فرصة الهيمنة .وينتج عن هذه الأطروحة : " زمان الإقصاء " الذي يتشكل كما يأتي25:



المجتمع المتوحش

الشكل (5) الزمان المعاصر

/ الفضاء : إقصاء

3.تركيب

هكذا، نخلص إلى التأكيد على زمنية الأيقون المتحرك والثابت، وعلى بعده المعرفي انطلاقاً من تفسير وتأويل بلاغة الأزمنة في الصور الأيقونية بما فيها القصائد الفضائية، حيث درسنا الصورة البلاغية: "النسيج" باعتبارها إطاراً معرفياً ينشط "الوحدات النسيجية المتكررة" ومجموعة من الأزمنة سواء ما تعلق منها بالمدلول أو المدلول. ثم إن "تشاكل الأنسجة" يدفع المتلقي وفق منهجية تفاعلية بين القوالب إلى تحديد نمط التكرار فيه لدمجه في جهة من الجهات البلاغية مثل الجهة الدائرية (جهة الزمن المنتظم والدوري) أو الجهة المطاطية (جهة زمني التوسيع والانكماش...)، وهي الجهات التي اقترحناها لتأويل الصور البلاغية تأويلاً زمنياً معرفياً (شكري 2009).

### الهوامش:

- 1 - الفاسي الفهري (1990)، ص 20.
- 2 - المرجع نفسه، ص ص 19 - 20.
- 3 - تشو مسكي (1981) Chomsky، الطبعة الفرنسية (1991)، ص 236.

- 4\_ راجع تأويلنا للقالب الشعري في شكري (2009) ،  
صص.159\_200
- 5 - لاكوف (1988) Lakoff ، ص ص . 130 - 131 .
- 6 - لاكوف (1987) Lakoff ، ص . 68 .
- 7\_ ياكوبسون ( 1973 ) ، Jakobson، صص.108\_110.
- 8\_ المرجع نفسه، ص.ص.111-112.
- 9\_ دوكايزر (1970) ، Deskeyser صص. 151\_153.
- 10\_ جماعة مو ( 1992 ) ، Groupe u، صص. 34\_35 .
- 11\_ المرجع نفسه، ص 43.
- 12\_ بورس ( 1978 ) ، Peirce، صص.147\_148.
- 13\_ مفتاح ( 1996 ) ، ص 191.
- 14\_ سافان ( 1980 ) ، Savan، ص. 17 .
- 15\_ مفتاح (1996) ، ص. 192 .
- 16\_ بورس ( 1978 ) ، Peirce، ص ص 152 - 153.
- 17\_ يجد القارئ تفاصيل عن " واقع المتكلم " والفضاءات الذهنية " في  
كونبي 1984.
- 18\_ إيكو ( 1992 ) ، Eco صص.38\_39 .
- 19\_ جماعة مو (1992) ، Groupe u، ص 132 .
- 20\_ مفتاح (1996) ، ص ص 200-201.
- 21\_ راجع تفاصيل الفضاءات الذهنية في فوكوني ( 1984 )  
Fauconnier .
- 22\_ جماعة مو (1992) ، Groupe u، ص 197.

- 23\_ إيكو (1985)، Eco، صص. 73\_77 .  
24- الصبان (1999)، ص. 13 .  
25 فابين (1983) Fabian ، ص ص 21 - 25 .

## المراجع:

ـ الفاسي الفهري، عبد القادر (1990) *البناء الموزاي*، دار توبقال، الدار البيضاء .

ـ مفتاح، محمد (1996) *التشابه والاختلاف*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء .

ـ شكري، إسماعيل (1998) *تعيين التغير وتعيين المقصدية*، في مجلة دراسات مغربية، ع.7، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء .

ـ شكري، إسماعيل (1999) *نقد مفهوم الانزياح*، في مجلة فكر ونقد، ع.23 ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء .

ـ شكري، إسماعيل (2009) *في معرفة الخطاب الشعري*، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال، الدار البيضاء .

Lakoff, G.(1987), *Women, Fire, And Dangerous Things* ,University Of Chicago Press, Chicago And London .

Lakoff, G.(1988), *Cognitive Semantics*, In : Eco, U . And Violi, P.(eds) *Meaning And Mental Representations* , Indiana University Press .

Filmore, Ch.J.(1985), *Frames And The Semantics Of Understanding*, In : *QuaterniDisemantica*, Vol.6 .

Ballim, A.AndWilks, Y. And Barnden, J. (1990), *Belief Ascription, Metaphor And IntentionalIdentification* , In :Psohatzidis, S.L, (ed) *Meaning And Prototypes: Studies In Linguistic Categorization*, Routeledge, London And Newyork .

Jakobson, R.(1973) , *Questions De Poétique* , Seuil, Paris .

Dekeyser, Eu.(1970), *Art Et Mesure De L'espace*, Ed .Charles Dessart .

Groupe u (1992), *Traité Du Signe Visuel*, Seuil, Paris .

Peirce, Ch.S.(1978), *Ecrits Sur Le Signe* , Tra.ParDeledalle , G. , Seuil, Paris .

Savan , D.(1980), *La Séméiotique De Charles S.Peirce*, Dans : *Langages* 58 .

Eco, U.(1992), *La Production Des Signes* , Librairie Générale Française, Paris .

Eco, U.(1985), *Le Temps de L'Art* , Dans : Baudson ,  
M.Et Michel, A.(eds), *L'art Et Le Temps*, I.B.M.Europe,  
Bruxelles .

Chomsky, N.(1991), *Théorie Du Gouvernement Et Du  
Liage, Les Conférences De Pise* , Tra. Par Pierre  
Pica, Seuil, Paris, Copyright Originale 1981 .Kleiber,  
G.(1990), *Sémantique Des Prototypes*, P U F , Paris.

Fauconnier, G.(1984), *Espaces Mentaux* , Minuit,  
Paris

\_ Fodor, J.A.(1986), *La Modularité De L'esprit*, Tra.  
Par Gerschenfeld, A. Minuit, Paris, Copyright Original  
1983