International Jordanian Journal Aryam for Humanities and Social Sciences; IJJA
Volume 6, Issue 3, 2024

Semiotics of Contemporary Art: Limits and Possibilities

Dr. Manal Belhaiza Al-'Uribi

Received: 5/6/2024
Revised: 9/7/2024
Accepted: 19/8/2024
Published online: 23/9/2024

* *Corresponding author:*
Email: asma_ghnaimat@bau.edu.jo

Citation: *Al-'Uribi. M. (2024). Semiotics of Contemporary Art: Limits and Possibilities. International Jordanian journal Aryam for humanities and social sciences; IJJA, 6(3).*
https://doi.org/10.65811/634

©2024 TheAuthor(s). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license. https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

International Jordanian journal Aryam for humanities and social sciences: Issn Online 3006-7286

Abstract: This study examines the limits of `` semiotics in contemporary plastic act, " and the development of the creative and semantic capacity, revealing the implicit semantic relationships through their direct manifestations in the contemporary artistic impact, and training in the implicit, hidden and excluded production.Semiotics may be influenced, to a large extent, by the personality of the recipient and his environment. As a consequence, the methods of study of a semiotics work may differ from one person to another and from one region to another and from one time period to another. This diversity is a dominating factor in developing creativity. Physiognomy in this context is related to the learner's ability to understand and predict the dimensions associated with meaning. It also extends beyond the contemporary artistic influence.

Keywords: semiotics, contemporary art effect, digital arts, image

سيميائيّة الفن التّشكيلي المعاصر: الحدود والممكنات

د. منال بالحائزة العريبي

الملخص: تبحث هذه الدارسة في حدود "السّيميائية في الفعل التّشكيليّ المعاصر"، وفي تنمية القدرة الإبداعيّة والدّلاليّة، وكشف العلاقات الدّلاليّة غير المرئيّة من خلال تجلّياتها المباشرة في الأثر الفنيّ المعاصر، والتدريب على الإنتاج الضمني والمتواري والمتمنّع منها، ولا تكتفي بمجرّد تسمية الوحدات أو المجالات العامّة التي تعبّر عن مكنونات العمل الفنيّ. وممالا شكّ فيه أنّ السّيميائية تتأثر، بدرجة كبيرة، بشخصية المتلّقي والأوضاع المحيطة به؛ لذا فإنّ طرق دراسة سيميائية عمل ما، قد تختلف من شخص إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى، ومن فترة زمنية إلى أخرى، وهذه الخصوبة عامل من عوامل تنمية الإبداع. وبناء على ذلك نقرّ بأن هناك معاني تكمن في داخل النص البصريّ والأحداث والتقنيات والوقائع المرئيّة، قد لا تكون واضحة للعيان من غير جهد و تفرّس، إذ كلما ازدادت درجات التفرّس في الأثر الفنيّ (النص البصري المرئي) كانت النتائج أكثر إبداعا. والفراسة هنا ترتبط بقدرة المتعلّم على الفهم والتنبؤ بالأبعاد المرتبطة بالمعنى، و تمتدّ إلى ما هو أبعد من الأثر الفنيّ المعاصر.

الكلمات المفتاحية: السّيميائية، الأثر الفنيّ المعاصر،الفن الرقميّ، الصورة.

مقدمة:

نبحث في هذه الدراسة عن طرق قراءة الأثر الفنيّ المعاصر أو الرقميّ في ظلّ هذه التّغيرات، وفي ظلّ اقتحام التّكنولوجيات الحديثة أدقّ تفاصيل حياة الإنسان. فقد أصبح المرء غير قادر على التخلّي عن مميّزاتها، وعن فاعليتها وتأثيرها في بناء العمل الفنيّ، وفي ترجمة "الفعل" إلى أثر، له من الوحدات ما يميزه، وقد يتعلّق الأمر بتقنيات جديدة، وأسلوب قراءة مختلف، و قد يتعلق برقمنة الفعل الفنيّ.

يقودنا التّساؤل حول طرق قراءة العمل الفنيّ المعاصر إلى التّفكير في مناهج تساعدنا على فكّ شفراتها، في زمن أصبحت فيه أدوات التّعبير غير تلك التي نعرفها ونلمسها بحواسنا وعقولنا، وفي عصر اقتحمت فيه التّكنولوجيا كل مجالات حياتنا، فباتت تسيطر على كل أشكال التّعبير الثّقافي، من موسيقي، ورسم، وسينما، و مسرح وغيره... ولمّا أصبح التّعبير الفنيّ بكلّ أنماطه مرتبطا بهذا الأسلوب الجديد، بات من الضروري البحث عن الطرق والأساليب الجديدة التي نفهم بها هذا التّغير الذي عليه ينصّ البناء الفنيّ المعاصر، فكيف يمكن للسيميولوجيا أن تقرأ الأثر الفني الرقمي؟هل تحتاج لطريقة أو آلية مختلفة لقرأتها للنصوص في شكلها الرقمي؟

تتمثّل الفرضية الأساسية في هذه الدراسة، في قدرة المنهج السيميائي على قراءة العمل الفنيّ المعاصر. ومن ثمة إمكانية تحديث الأسلوب السيميائي أو إمكانية إحداث أسلوب جديد، يكون قادرا على دراسة الفعل الفنيّ، وعلى البحث في معنى المشهد البصري والأثر الرقمي بخفاياه وبواطنه.

تنطلق الدراسة من تناول ما به يكون "السلوك الإنساني" سلوكا ثقافيّا، يبحث في هذا النشاط على اعتباره "مادة فنيّة" منها تتولّد "سيميائية الفن"[i](عبد القادر، ف.٢٠٠٨: ١٢٥) ، ومنها تُسْتَمَدُّ المفاهيم الجديدة، لأنّ "كلّ مظاهر الوجود اليوميّ للإنسان تشكّل موضوعا للسّميائيات، وكلّ ما تضعه الثّقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال، علامات تخبر عن هذه الثّقافة وتكشف عن هوّيتها. فكلّ لغة من هذه اللغات تحتاج إلى تقعيد، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها، في إنتاج معانيها[ii].(سعيد،ب.٢٠٠١: ٣) فهل أنتجت السّيميولوجيا قواعد جديدة بها ندرس النمط الفنيّ المعاصر؟ وهل يمكن تطويع قواعدها للتّمكن من دراسة العمل الفنيّ الرقميّ اليوم؟

إنّنا مدفوعون إلى إعادة تقليب مناهج دراسة الفعل الفنيّ، والبحث بجدّية عن أساليب تكون قادرة على تحليل الأثر الفنيّ في العصر الرقميّ الحديث، و تقليبه وإعادة صياغة أبنيته الفكريّة، وترجمة وحداته البصريّة إلى معان و دلالات نتوصّل بها إلى بلوغ الغاية من الفعل الرقميّ ومن التّشكيل المعاصر. أهو نوع من أنواع التّعبير، أم هو تمرّد على الفعل؟ وهل هي صياغة جديدة تواكب العصر فحسب، أم هي فعل تحديث وتطوير يعود إلى تكوين الفنّان ومواكبته للعصر، أم هي نقد للوضع الحالي؟

تهدف هذه الدراسة إلى فهم المنهج السميائي وكشف حدوده وممكناته في قراءة الأثر الفني الحديث. من ذلك تقليب اسلوبه في كشف الدلالات و المعاني الدفينة في العمل الفني الرقمي، والبحث في كيفية تطويعه بحسب متطلبات الأثر ذاته، والبحث في طرق قراءة العمل .

ولكي نتوصل إلى أهدافنا التي رسمناها في هذا البحث من جهة، وللإجابة عن الأسئلة وتحليل هذه الإشكالية، اخترنا تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاث أقسام يتفرّع كلٌّ منهما إلى وحدتين وذلك على النحو التالي:

- في معنى الفن الرقمي

- بحث في السّيميائية.

+ سؤال في سميائية الفن المعاصر

- موضوعات السّيميائية وموقع الفنّ فيها:
- سيميولوجيا الصورة في الفنّ المعاصر.

+حدود السّيميائية المعلّقة بين الصورة والفنّ المعاصر:

- حدّ السّيميولوجيا في التّجربة الفنيّة المعاصرة.
- مقاربة تطبيقية لسيميولوجيا الصورة الرقمية

١. بحث في المفاهيم

١,٢ في معنى الفن الرقمي:

إن البحث في الفن الرقمي هو بحث بالأساس في آليات وطرق خلق هذا النوع من الفن في الوسط الثقافي المعاصر. فما يشهده العالم من تطور علمي يعكس في المقابل ما يشهده الفن من تطور فكري وفني على حد سواء. فمنذ أن إقتحمت التكنولوجيا الحديثة عالم الإنسان، سارع العديد من الفنانين لمسايرة هذا التطور. وقاموا باستغلال ما توفره البرمجيات الحديثة والتكنولوجيات الرقمية من قدرات لا محدودة ولا متناهية في خدمة أعمالهم وخلق نوع جديد من الفن نطلق عليه اليوم الفن الرقمي .

وعلى الدارس أن يتسال عن ممكنات الفعل الفني الرقمي؟ كيف تبدو للفنان؟ كيف وظفها تشكيليا وتقنيا وفنيا؟ وهل تمكننا السّيميولوجيا من قراءة هذه الاعمال ؟

لقد إستفاد العديد من الفنانين من هذا التطور الذي شكل قاطرة تربيط بين الفن والواقع، تبدو العلاقة بين الذات واللأثر الفني والتكنولوجيا علاقة تكامل كلي، ساهمت في خلق هذا النوع الحديث والجديد من التعبيرات.

في ظل هذا الانتشار الرهيب الذي سجله الحاسوب في الوسط العلمي والثقافي بادر الفنان في استعماله على اعتباره أداة تجسيد فني حيث بدا "توظيف الكمبيوتر كأداة عصرية في مجال الإبداع الفني قد أثار إهتمام الكثير من الفنانين المعاصرين، حيث أولو إهتماما بالغا بدراسة الإمكانات الأدائية المتعددة والفائقة لهذا الجهز ثم حاولوا إستثمار تلك الإمكانات في مجال إبداعاتهم الفنية"[iii](العتباني، أ. ١٩٩٥: ٤). كانت النتيجة أعمال فنية متفردة من حيث التناول للموضوعات ومن حيث طرق الإنجاز ومن حيث البعد الفكري الذي تخفيه هذه الأعمال .

من هذا المنطلق نتوصل إلى تعريف الفن الرقمي على أنّه "فن منشأ بواسطة الحاسوب بشكل رقمي، ومن الأمثلة على الفن الرقمي، عمليات الرسم و التعديل للأعمال الفنية عبر البرامج الجاهزة، وكذلك الصور المرسومة ببرامج الرسم باستخدام الفأرة أو لوحة الرسم الإلكتروني "[iv](العطيفي، م. ٢٠١١) . ويعتبر الفن الرقمي شكل من أشكال التعبير الفني الحديث .حيث يجعل الفنان من اللوحة مزيج يراوح بين دقة في البناء ودقة في التكوين وبين المراوحة بين الواقعي والتشخيصي والتجريدي على حد سواء. هذا الانتقال الكلي في متطورات الفعل الفني الرقمي يجعل منه فن يتنزل منزلة التمرد الدائم دون استثناء أو استنكار للمكتسبات الفنية التقليدية

صورة رقم ١: الفنان Refik Anadol عمل بعنوان :Melting Memories[٧]

من كل هذا تولدت لغة بصرية جديدة، تقرأ وتفهم على أنها إنجازات فنية لها خصوصيتها ولها مرجعيتها.حتى أن الفن الرقمي قد طور في جانب البصري حتى تفرعت تشكيلاته واختلفت وأصبحت مقسمة بحسب أنماط وبحسب توظيفاتها. من ذلك قدرته على تطوير فن الغرافيتي و الصور المتحركة والسينما والفتوغرافيا والمسرح....وغيرها .

لقد مكنت برمجيات الحاسوب من تحقيق وتجسيد أنماط من الصورة التي تكاد أن تلامس الواقع بجزئياته رغم أن مرجعها الأصلي خيالات الفنان. لقد منحت الرقميات الحديثة فرصة للفنان لإخراج الأساطير من موقعها النصي إلى موقع الصورة وفتحت أمامه آفاق أكثر انفتاحا على الخلق والإبداع من ذلك ما نستمده من هذه النماذج.

صورة رقم ٢: بينيتا وينكلر((Benita Winkler) أيون في العالم السفلي2006

صورة رقم ٣: الفنان رادو جافور، 2007، (الاروشيلla Ro chell)

إختلفت التقنيات من فتو شوب إلى الأوتوكاد إلى غيرهما ...فكانت النتيجة بحوث فنية تجاوزت المعقول ، وكسرت كل الحدود . هذه الأعمال ماهي إلا أفكار تتجدد في كل لحظة عندما تلتقي ذات الفنان بالبرمجيات. وهو يقرأ النص الواقعي ويوحول مافيه من مجردات إلى وقائع فنية بصرية من خلال تغير و تحوير وتحويل وإضافة مافيها من ممكنات .

هذه البرمجيات تساعد الفنان على إنجاز لوحات تتسم بالواقعية رغم مافيها من جزئيات قد يعجز أي فنان على تجسيدها بالطريقة الكلاسكية .منها فتحت التكنولوجيا أمام الفنان طرق خلق ممكنات كانت في الماضي مستحيلات. هذه الدقة في توزيع الألوان وتحديد الأشكال وتكوين البنية الفنية ماهي إلا غاية من غايات الفنان قام بتحقيقها عبر هذه البرمجيات الفنية .أصبحت الفتوغرافيا بكل ما فيها من مدركات بصرية وأبعاد فنية صورة غير تلك التي نعرفها فما يمكن أتوفره هذه البرمجيات من إمكانات لإحداث تغييرات على الصورة يفوق كل قدرات الذات على الخلق كلاسكيا .

صورة رقم ٤: الفنان كبريال كوتال ،تمثال الحرية يثور ٢٠١٩[vi]

صورة رقم ٥: الفنان قبريال قنغورا، Sentience, 1999.[vii]

٢,٢ بحث في السيميائية

السّيميائية و مواضيعها: "السّيميائية" علم جديد له أصوله وله موضوعاته. وهو ليس علما حديثا، بل "ممارسة" تمتدّ جذورها في أعماق تجربة الإنسان. "فقد بدأ(هذا العلم) مع إدراك الإنسان الأوّل للمحيط الذي يعيش فيه ورغبته في التّواصل مع "مفردات" هذا المحيط الخاصة والعامة"[viii] (وائل، ب.٢٠٠٢: ٥٧).

وهذه التجربة هي موضوع السيميائية الأساس، والتي منها استطاع هذا العلم استخراج قواعده النظرية الأولى. إنّها تتّخذ من مشاغل الإنسان وهمومه محورها من أجل ردّ المتعدّد السلوكي إلى ضرب من الوحدة، أي بلورة نماذج تحليلية تسمح بفهم أفضل لكُنْهِ الوجود الإنساني. تقودنا هذه الفكرة إلى الحديث عن الإنسان بما هو كيان مفرد من جهة، وبما هو موجود متعدّد المظاهر(المظهر الآدمي" و"المظهر التاريخي" و"المظهر الاجتماعي" و"المظهر النفسي) من جهة ثانية. وتسمح لنا هذه الفكرة أيضا بالتطرّق إلى الكثير من الواجهات الفرعيّة التي تحدّد التلوين الثّقافي الخاصّ بكلّ مجموعة بشريّة. فبهذا كلّه يكون الإنسان ذلك الكائن الذي انفصل عن محيطه الطبيعي ليعيش تجربة وجوده "داخل الرمز" ومن "خلال إكراهاته". هذا الوعي بحتمية البحث في ماهية الرمز، هو المدخل إلى البحث عن أنماط وجود المعنى في حياته. **"لهذا كان ظهور الرمز في حياة الإنسان حاسما، "فمن خلاله وداخله، استطاع أن ينظّم مجمل تجاربه الحياتية في انفصال عن العالم. وهذا ما جنّبه التيه في اللحظة، وحماه من الانغماس في عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل ضمن الأبعاد المباشرة ل"هنا و "الآن""**[ix](سعيد، ب.٢٠٠٧: ٨). ورمزيّة الإنسان هي الخالقة للتّجربة الثّقافيّة باختلاف مكوّناتها، وأشكالها، وبتنوّع موادّها التي بها يكون هذا الكائن كيانًا متعدّدا بتعدّد طرقه في إنتاج معانيه؛ بما فيها فهمه المحيط وتسريبه سلسلة من الأحكام والمواقف إلى المحيط المباشر، والبعيد. فقد وضع جزءا من نفسه وانفعالاته في الماء والنار والفوق والتّحت واليمين والشمال، وبذلك كان الإنسان ذاتا واحدة متعددة في أشكال التّعبير والإبداع.

تقودنا هذه الفكرة إلى الحديث عن الإنسان بما هو كائن قادر على التّعامل مع الموجود تعاملا يؤكّد فيه حضوره "فيعيد صياغته في الشكل الذي يريده"[x] (سعيد،ب.٢٠٠٧: ٧) وفي النّمط الذي يروم تحقيقه. هذه القدرة المتميّزة قد جعلته كائنا متميزا وموجودا متفرّدا، بين مختلف الموجودات والكائنات. فهو الكائن الوحيد الذي يملك القدرة على التخلّص من المعطى الجاهز، المتداول المنتشر، و هو الكائن الوحيد القادر على تحويل هذا المعطى وعلى الفعل فيه، وعلى إعادة صياغته، وفق غايات محدّدة. هذا الموجود هو

الوحيد القادر على العيش في منزلة تفصله عن الواقع، وتنزله في عوالم من إبداع خياله. بهذا المعنى كان الإنسان "كائنا رمزيا"[xi].(سعيد،ب.٢٠٠٧: ٧) وهذه الرمزية هي التي تحيل إلى واقعه، من خلال أفعال، وأدوات وضوابط. والإنسان هو الذي يحدّد طرق اشتغال هذه الرمزية. إنّ موقع الإنسان في هذه التّجربة هو موقع كلّ كائن استقرّ "تحت فاعلية تعبيرية"[xii](سعيد،ب.٢٠٠٧: ٧)، بمعنى أنّها –أداة تواصل متجدّدة ومختلفة عن الموجود - وإذا اعتبرنا أن الفاعلية التّعبيرية تتنزّل ضمن مجموعة من الأساليب، فإنّ هذه الأساليب هي التي بها وفيها "ينشأ تاريخ جديد" و"علم جديد" يدرس ما أنتجه الإنسان من "وسائل" متطوّرة ذات أبعاد رمزية.

هذه الأداة، هي التي مكّنت الإنسان من الانفصال عن العالم بموجوداته التي تحيط به من كل جانب، وهي التي مكّنته من نشر "ذاته الرمزية" من خلال أساليب تعبير جديدة تضبط قواعد الحياة وضوابط التّعامل مع المحيط على أسس أخلاقيّة ودينية واجتماعية وثقافيّة.

يتمثّل البعد الاجتماعي في نهاية الأمر، في أنّه هو المعيار الذي يسند ضرورة التعايش مع الآخر، و يؤطّر حتمية ذلك. إنّ ما تتميّز به تجربة الحياة كوجود جعلت من العلامة قدرة تساعد الإنسان على التّخلص من عبء الأشياء، وعلى التّعامل المباشر مع الوقائع اليومّية. فكانت المعاني وإحالاتها ودلالاتها، ومقاصدها، وطرق واشتغالها، ونمط إنتاجها "حركة رمزية"، ساعدت الإنسان على بناء عوالم جديدة مجرّدة من قيود الواقع، عوالم ذات صياغات قابلة للتكّيف، والتجديد بحسب معطيات تتنزّل ضمن "ما قد يحدث. و" هذه المعطيات، لا يعرفها إلا الإنسان، ولا يدرك مكانتها إلا هو. وبحكم هذه الاعتبارات، كان الانفصال منذ بدايته انفصالا بالدّرجة الأولى عن الكائنات الأخرى، ثم كان التّخلي عن المعطى الجاهز بكلّ فرضياته.

إنّ الإنسان بحكم منزلته في الوجود، قد كان الكائن الوحيد الذي "تعلّم" كيف يحوّل الأصوات إلى لغة قائمة تستعمل أداة لإنتاج المعاني، وهو الوحيد الذي تمكّن من ضبط علاقاته مع غيره من بني جنسه من خلال سنّ القوانين وبناء الشعائر، وهو الوحيد الذي ضبط منظومة قواعد أخلاقية لا يمكن تجاوزها، وهو الوحيد الذي تعلّم كيف يخفي أتراحه ويبدي أفراحه، وهو الوحيد الذي تعلّم كيف يواجه المخاطر ويستخدم خياله في مواجهة الموت، لا من حيث هو حقيقة، وإنّما من حيث هو حالة تكتسب معاني عدّة منها معنى الاندثار ومعنى الزوال، ومعنى الفناء. كما أنه هو الوحيد الذي تمكّن من خلق عوالم جديدة ليميز بين ما هو مرئي وما هو مضمّن يتنزّل في دائرة الممكن الذي قد يحدث، وهو الوحيد الذي تعلّم كيف يعبّر عن دواخله وفق تعابير فنيّة تندرج ضمن منظومة ثقافيّة معيّنة.

لقد تخطّى الإنسان حالات الخمول الذّهني والاعتباطية الفكريّة، حين "اكتشف حالات الترميز الموضوعي"[xiii] (سعيد، ب.٢٠٠٧: ٨) في تلك القدرة الخفيّة عنده وهي "قدرة حواسّه". إذ لم تعد ترضيه الطبيعة بموادها الخام، ولم تعد تقنعه بمحدودية حواسه، "فقد خرج من طوع كل شيء"[xiv](سعيد، ب.٢٠٠٧: ٨): من سجن الطبيعة ومعطياتها. ثمّ إنّه تطوّر حتى تمكّن من بلوغ مقاصده، وأهمّها مقصد الخلود من خلال ما ينتجه من أعمال تجسّم قيمة "فكره وخياله" وسائر قدراته التي تعمل على توظيف الزمن بعد اختراقه؛ ليصبح الزمن هو الآخر قوة مساعدة، بعد أن كان قوة قاهرة معرقلة. إنّ قوّة الفكر والخيال والإبداع هي التي جعلت الإنسان رمزا كبيرا متناميا أبدا. ومن رحم بحثه المتواصل في آليات العمل التي تنزله منزلة البقاء، انبثقت علوم لعلّ من أهمّها السّيميائية التي هي حركة وعلم ابتكره الإنسان وضبط له مظاهر، وآليات اشتغال، ومجالات عمل .

هذه الملاحظات وغيرها وهذه المعطيات، تسمح للباحث بالحديث عن "السلوك السيميائي" الذي "يعيد صياغة التّجربة الإنسانية، خارج إكراهات الحضور المادي للأشياء"[xv] (سعيد، ب.٢٠٠٧: ٨). فكانت العلامة وكان اكتشاف الإنسان لها ولما يميزها عن غيرها، من خلال الحديث عن "مطلوب غائب عن الحواس"[xvi](سعيد، ب.٢٠٠٧: ٨). بواسطة ما يحلّ محلّه أو يعوّضه أو ينويه، في غيابه وحضوره، بل لقد اتّسعت دائرة تفكيره، حتى أصبح قادرا على الحديث عن الأشياء التي هي من صميم خياله. وهكذا فإن العلامة هي الأداة التي جعلت من الإنسان كيانا ثقافيا ينتج المعنى، ويثبّت الدلالة في جلّ معطياتها. لقد احتاج الإنسان في عمله الثّقافي إلى استخدام أدوات وأساليب، منها أساليب التّعبير القائمة على "التّشفير والترميز. ولمّا كان التّشفير أسلوبا مختصّا يستخدم في ميادين معينة كالمخابرات السرية مثلا ومجالها الأمني، كان الترميز من الأساليب التي تستخدم في مجالات أخرى تعود كلّها أو جلّها إلى ميادين ثقافيّة بالأساس. ولمّا استحال على الباحث أن يتحدث ثقافيّا من غير أن يعود إلى العقد الذي يجمع في التّجربة الثّقافيّة الواحدة بين جانب الإبداع ومضمونه وجانب السلوك وضوابطه، فإنّه اتجه إلى استخدام بعض الأساليب التي تأكّدت نجاعتها، ومنها تلك التي قامت على الترميز. وهذا الأمر هو الذي جعل الترميز في كليّاته أداة تعيد صياغة سلوك الإنسان بعيدا عن فرضيات الوظائف البيولوجية. فالحواسّ وما تقدّمه من وظائف لا تقدّم سلوكا سيميائيا إلا عندما تخرج عن طوع الوظيفة البيولوجية، فالعين لا تنتج هذا السلوك إلا عندما تنزاح عن المعطى البيولوجي، ليكون الغمز فعلا دالّا يحتاج إلى معرفة، لا علاقة لها بفعل الإبصار، إذ هي من"المضاف" وليست من الفعل الفطري؛ لذلك لا يمكن فهم هذه الحركة إلا ضمن النسق الثّقافي الذي سوف ينزل هذه الحركة منزلتها الضرورية. "لأنّها الوعاء الشامل الذي فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه و الجماعي"[xvii](سيزا، ق.١٩٨٦: ٣٠) ولا يكون ذلك إلا باعتبار منزلة المعنى الدالّ الذي يستقطبه السلوك السيميائي بدوره فتتحرّر الحواسّ من دائرة الوظيفي" "النفعي" إلى المستوى الفعلي الدلالي .

إذا كان مثال العين ينطبق على سائر الحواسّ، فإنّ سائر الأعضاء تصبح قادرة على إنتاج موضوعات جديدة في" السلوك السّيميائي" . هذه الموضوعات يكون وجودها متأثّرا "بالسلوك السّيميائي"، وهذا ما يفسّر رغبة الإنسان في ترويض العالم من حوله وفي استدراج الأشياء إلى مناطق نفوذه. وهي مناطق تكون فيها الدلالة أساس هذا الوجود، ويكون فيها الرمز أداة ووسيلة يتخلّص الإنسان بها من المعطى الجاهز.

إن الرّمز في هذه الحالات لا يتوقف عند حدود التّجربة، بل إنه يتجاوز ذلك ليشمل ثقافة الإنسان ذاتها بمعطياتها المختلفة: الآثار والعلاقات الاجتماعية والملابس، وغيرها من الأشكال الرمزية التي أودعها الإنسان تجربته لتصبح وسائل إبلاغ. فالعلامة معطى يستوقف الذّات في حركة تأمّل تهمّ كل شيء، والذّات تتخلّى عن الإدراك الخام و التّجربة الخالصة، وتنفتح على أفق جديد ترسمه من التّعامل المباشر مع الأشياء. فبها استطاع الإنسان ترويض كل شيء وفق ميولاته و احتياجاته"، ذلك أنّه من دون تجربة لا يمكن الحديث عن المفهوم. ينتج عن ذلك ، وجود للعلامات"[xviii](سيزا، ق.١٩٨٦: ١٠) . لهذا كان الوجود العلامي– وهو بالضرورة وجود – لعوالم المفاهيم التي لا تستأصل من الوجود المادي إلا ما هو عامّ أو قابل للتعميم. فقد حلّت العلامة محلّ الأشياء، والكائنات، والوجود بمعطياته المتقابلة عامة. وبدأ الإنسان من خلالها يصنّف الأشياء والكائنات ويفصل بينها استنادا إلى خصائص: مثل اللون والحجم والشكل. وانتهى به المطاف إلى ظهور اللسان واللغة باعتبارهما من أرقى الأدوات في التّمثيل والتّواصل وإنتاج المعرفة. يكتسي كلّ من اللسان واللغة طابعا ترميزيا يجعلهما من صنف الأشكال الترميزية، التي تفسّر سيرورة اللّغة التي استطاعت إخراجنا "من الطبيعة" بمعطياتها التي لا نعرف عنها شيئا، إلى ثقافة تمنحنا بدورها أبعادا موضوعية .

فأشكال التّعبير على اختلاف تجلّياتها وتنوّع أساليبها ترقى بنفسها إلى مستويات فكريّة لا تنحصر وظيفتها في حدود الإبلاغ، بل هي تتعدّى ذلك إلى التنوّع الدلالي؛ لأن الحيز الثّقافي الذي بلغه الإنسان يفوق حدود المعرفة الحينية، و يتجاوز الانفعال والتفاعل الحيني. فالسّيميائية تدرس الفعل ومصدره، والدلالة وتفرّعها و دورها في إنتاج المعنى، لتكون التّجربة خالصة بأدائها وأدواتها المعرفيّة.

٢. سؤال في سيميائية الفن المعاصر

١,٢ موضوعات السّيميائية وموقع الفنّ فيها:

لقد فتحت السّيميائية آفاقا جديدة أمام الباحثين فمكّنتهم من تناول ما تفرزه التّجربة الإنسانية من إنتاج متنوّع يدرسونه من زوايا نظر مختلفة. فالسّيميائية لم تكتف بالبحث في التّجربة ومعطياتها، بل تجاوزت ذلك الحدّ، وأسهمت بطرق مختلفة في تجديد الوعي النقدي وإخراجه من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل إلى التحليل الذي يتأسّس معرفيا وجماليا. فكان تعاطيها مع قضايا المعنى يسمو بها إلى درجة راقية من الفكر والتّدليل والتّحليل الموضوعي. فكلّ النصوص التي جاءت بها السّيميائية لم تكن مجرّد مواد تعبيرية، وإنّما كانت إلى جانب ذلك جزءا دلاليّا. إذ هي تسلّم بوحدة الظاهرة الدّلاليّة كيفما كانت لغتها وكيفما كان شكل تجلّيها. لهذا "لم تنفرد السّيميائية بموضوع معيّن"[xix] (سعيد، ب. م. إلكتروني)ولا هي انفردت بمجال ثقافي محدود في اختصاصه وفي خصائصه، وفي طبيعته. وذلك لأنّها تملك في منهجها وفي طرق اشتغالها طاقات غير محدودة، تسمح لها بالنظر وتناول كلّ ميادين الفكر والثّقافة، وأنّها تهتمّ بكل ما ينتمي إلى "التّجربة الإنسانية"[xx] (سعيد، ب. ٢٠٠٧: ٣٥) العادية، شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلاليّة"[xxi].(سعيد، ب. م. إلكتروني) فالموضوعات المعزولة الموجودة خارج مدار"السّميوز" لا يمكن أن تشكل منطلقا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها. فنحن لا يمكننا أن نتحدث عن السلوك السّيميائي إلا إذ نظرنا إلى الفعل خارج تجلّيه المباشر؛ لهذا فإنّ كلّ شيء يصدر عن الإنسان لا يُنظر إليه في طرق تجلّيه ولا في "حرفيته"، بل إنه يُدرك بكونه حالة إنسانية مندرجة ضمن قواعد ثقافيّة، هي من حصيلة الوجود الاجتماعي "فوجود المجتمع رهين بوجود تجارب للعلامات. فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلّص من الإدراك العام، وأن يتخلّص من التّجربة الصّافية وينقلها من رقابة الزمن والمكان"[xxii] (إكو،إ. ١٩٨٨: ١٥١).

والتّجربة الوجوديّة على اختلاف مظاهرها وعلى تنوّع نتائجها، إنْ من حيث هي أفعال أو من حيث هي قواعد أو من حيث هي نتاج ثقافي أو من حيث هي معادلات اجتماعية، تشكّل موضوعات للسّيميائية. "فكلّ مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكّل موضوعا للسّيميائيات"[xxiii](سعيد، ب. م. إلكتروني) . تمثّل هذه الأفعال والقواعد والإنتاجات الثّقافيّة بمختلف تجلياتها، وكل ما يمكن أن يندرج ضمن السلوك الإنساني، علامات تستند إليها الذّات لضمان بقائها من جهة وللتّواصل بها في محيطنا من جهة ثانية. فكلّ لغة من هذه اللّغات تحتاج إلى الكشف عن قواعدها وعن دورها وطرق اشتغالها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى.

كان البحث في السّيميائيات يرتكز بالأساس على" طبيعة التّدليل، لا على المادة التي تشكّل السند الدلالي"[xxiv] (سعيد، ب. م. إلكتروني). فكلّ شيء يمكن أن يعزل، وأن ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلّا بذاته يملك سياقاته الخاصة وله القدرة على الاستناد إلى عناصره الذاتية في إنتاج معانيه .

من هذه الناحية، فإنّ الطبيعة والجوهر شيء واحد بالنسبة إلى "السميوز"، لكنّها تختلف من حيث الاشتغال والتحقيق باختلاف الوقائع. فكلّ واقعة لها مكوّناتها التي تحدّد بذاتها طبيعة "السميوز"، وطرق

اشتغاله. فللمسرح قواعده، وللسينما قواعدها، وللصورة قواعدها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشعر والأدب، وهي القواعد التي تستند إليها هذه الأشكال في إنتاج الدلالة. فماذا نعني بذلك؟ و ما الذي نستفيده من هذه الدراسة ؟

يبدو أنّ هذا البحث يتمثّل بالأساس في أنّه "بحث عن المعنى" [xxv] (سعيد، ب. م. إلكتروني)وفي المعنى، لا من حيث جوهره وأصوله، وإنّما من حيث انبثاقه عن عمليات بناء نصوص معينة. إنّه "بحث في أصول السميوز و أنماط وجوده"[xxvi](سعيد، ب. م. إلكتروني)، وهو ما يميز بين السّيميائيات العامة ذات الطبيعة الفلسفية إذ هي تكتفي بطرح التّصورات العامة التي تمكننا من المقارنة بين كل الأنساق التي تنتج الدلالة، وبين سيميائيات خاصة هي التي تهتمّ بالوقائع المخصوصة. فلكلّ لغة سيميائياتها التي تتكفّل بصياغة قواعدها الخاصة، وهذه اللغات تحتكم إلى نحو يحدّد لها نمط وجودها، ونمط اشتغالها. والمقصود بالنصوص في جميع هذه الحالات، هو مجموع القواعد الخاصة باشتغال كلّ نسق على حدة. وهي تعود بدورها في الآن نفسه إلى ما يعود إلى التركيب، وإلى ما يعود إلى التّدليل. فلا يمكن إذا إنتاج الدّلالة في الصورة بنفس الطريقة التي تنتجها الدّلالة في السرد.

إنّ "الدّلالة" هي المبحوث عنه من قبل سيميائيا، لا من حيث هي نتاج من نتائج المعنى المسقط مسبقا من مخزون ثقافي، ولا من حيث هي تصريح بمدلول ضمني، بل من حيث هي بحث في "السّيرورة التي تؤدّي إلى الإنتاج الدّلالي"[xxvii] (سعيد، ب. م. إلكتروني).

نستنتج من كلّ هذا أنّ "السميوز"هي الموضوع الأساس الذي تبحث فيه السّيميائيات، وهو مصطلح سيميائي يعني"الفعل المؤدّي إلى إنتاج الدّلالات وتداولها، بمعني أنه سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة"[xxviii](سعيد، ب. م. إلكتروني). إنّ تركيز سعيد بنكراد في تحديده لموضوع السّيميائية على مفهوم "سيرورة التّدليل" أو"السيميوز" هو تمهيد منه للإشارة إلى العلامة بكونها الفعل الذي يولّد الدّلالة، وليست هي تلك الأداة الصامتة التي تقتصر على أداء التّواصل فحسب.

فالعلامة لا يمكن لها أن تكون معطى سابقا للفعل، ولا لاحقا له، بل هي "الفعل ذاته". فكلّ فعل ينتج لحظة تحقيقه جملة من القيم الدّلاليّة، تستند في وجودها إلى المخزون الاجتماعي(بكونه جملة من المعارف). إن ما يحدّد هويتها، إنما هو مفهوم العلامة، وهو العلامة ذاتها، إنّه ليس المادة ولا هو عناصر معزولة، فالدّال بكونه أداة التّعرف الأولى ينتج مدلولا وفق علاقة مبنيّة على ترابط اعتباطي، وهي علاقة تحدّدها المعاني وتداولها.

إنّ المعنى هو حصيلة ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الذي يميز الأشياء. وهذا يعني أنّ الدّلالة هي حصيلة جملة من العلاقات الحاصلة بين "الشيء الممثّل وأداة التمثيل"، وهي عناصر ثلاثة ترتبط في ما بينها ضمن علاقات تنتج الدّلالة. "فالأشياء" و"الكلام" و"الأفكار" مثلا عناصر منها يتكّون الحوار، الأشياء نراها بحواسّنا وندركها بعقولنا، والأفكار أداتنا لمعرفة الأشياء، والكلام جملة من الأصوات تتمفصل في وحدات تعبّر عن الأفكار. تبدو العلاقة التي تجمع بين هذه العناصر علاقة تكامل تندرج ضمن ما نسمّيه "سيرورة التّدليل "لأنّها تدلّ وفق أفعال حاصلة. "فقد شاع أنّ الأشياء لها وجود في العيان ووجود في الأذهان ووجود في اللسان"[xxix](الغزالي. ١٩٩٧: ٤٧)

إنّ الأمر يتعلّق ببناء حقل إدراكي، يقود إلى التّفاهم والمعرفة في الآن ذاته، لأنّ التّجربة حصيلة أفعال وأحداث تنتج سلوكا سيميائيا. وهذا السلوك مشروط في حدّه، باشتغال التّسنين الثّقافي بدوره لأنّ

المخزون الثّقافي هو الذي يحدّد لنا طبيعة الشيء الذي سوف يضبطه الإنسان وهيكلَه وانتماءه، انطلاقا من معرفة مسبقة. لهذا فإنّ للذاكرة دورا مهمّا في بناء السلوك السّيميائي، "لأن الذاكرة في المقام الأول: ذاكرة لسانية "[xxx] (سعيد، ب. م. إلكتروني). لكنّ هذه الذاكرة تحتاج بدورها إلى أداة بها تنشر مقاصدها، وهذه الأداة هي اللسان. لكن إلي أيّ مدى يمكن اعتبار اللسان أداة مقنعة؟ وكيف يمكن لنا الوثوق في اللّغة ونحن نعلم أنّ لها من القدرة على التلاعب بالكلام ما يجعلها صعبة الفهم؟ وهل لنا أن نتحدّث اليوم عن ذاكرة الصورة ؟ وهل يمكن أن تحتلّ الصورة مكان الكلمة، ونحن نعلم أنّهما يحيلان على الموضوع إحالة لها قواعدها الخاصة وأبعادها الدّلاليّة وطرق اشتغالها كلّ بحسب انتمائه إلى هذه التصورات؟ ألا يمكن القول" بأنّ السّيميائيات هي في المقام الأول سيرورة لتحويل العالم من الحالة "السّديميّة" و"الأحادية" وانعدام الشكل، إلى ما يحدّد الأشكال المختلفة للإدراك؟ "ألا يمكن أنّ تكون السّيميائيات شَكْلَنَةً للعالم؟"[xxxi].(سعيد، ب. م. إلكتروني). هذه التّصورات يطرحها سعيد بنكراد في بحثه حول موضوع السّيميائيات، وهي مقترح يفتح أمام الباحثين مجال التعمّق في فرضيّة أن تكون السّيميائية "شكلنة افتراضيّة" للعالم في ظلّ هذا التّطور التّكنولوجيّ. فهل يمكن الحديث اليوم عن سيميائيات التّكنولوجيا الحديثة؟

إنّ السّيميائية على اختلاف توجّهاتها، لا تدرس التّجربة الإنسانية في حد ذاتها، بقدر ما تبحث في السيرورة التي تساعدنا على الوقوف على الدّلالة من جهة، وترتكز على طبيعتها من جهة أخرى. فإقرار سعيد بنكراد بأن "السيرورة الدّلاليّة التي تقود إلى الكشف عن المعاني وأنماط وجودها، من خلال مواد تعبيرية متنوّعة، هي التي تشكّل الموضوع الفعلي والحقيقي للسّيميائيات"[xxxii] (سعيد، ب. م. إلكتروني). وهو موقف يثبت فيه الباحث أنّ السّيميائية في أصل وجودها إنما هي بالدّرجة الأولى بحث في "آليات كشف المعاني" وأنماط وجودها عبر أساليب تعبيرية (ثقافيّة وفعليّة و اجتماعية) مختلفة التجلّي ، لعلّ أهمّها المجال الفنيّ بما فيه من رموز وأساليب تستقطب ذات الباحث السّيميائي لكشف ما به تكون سيرورتها سيرورة دلاليّة بالأساس.

٢,٢ سيميولوجيا الصورة في الفنّ المعاصر:

أُعتبِرت السّيميولوجيا علما للعلامات، شأنها في ذلك شأن السّيميائية. ولما كان كلّ من التعريفين يطلق على العلم الذي يدرس العلامات وعلى الآليات ومناهج التناول التي يشتغل بها، فإنّ الصورة من هذا المنطلق هي موضوع بحث ودراسة سيميولوجية، نجعل منها أطروحة تشدّ الدارس استعمالا وتعبيرا وبحثا ومناهج، غايتها القصوى قد تكون كشف الحقائق المعرفية وإجلائها، ودراسة مكوناتها ومعطياتها الدراسة الأكاديمية التي تتميّز بأنها دراسة مختصّة، مناهجها موضوعية، ونتائجها أكاديمية. ذلك أنّها قد انتهجت منهج البحث في الحقائق والكليات من غير أن تغفل عمّا قد يتراءى لها من فائدة عندما تفكّك بنية الصورة، لتتبين كيف ترتبط في ما بينها، وكيف تشتغل لأداء مختلف الوظائف التي تنهض بها.

إنّ الاستنتاج الذي نقدّره ونخرج به، يتمثّل في أنّ السيميولوجيا في مستوى البحث البصري، يمكن أنّ تُعدّ الاعتبار العامّ الأكثر خصوصية. فبالنسبة إلى بعض المنظّرين، تُعنى "السميولوجيا بدراسة الصورة على أنّها لغة خاصة (الصورة الفتوغرافية، والصورة الرقميّة، والسينما، والرسم، والآداب...)"xxxiii (جولي، م.٢٠٠٢: ١٦). لقد "فهمت السّميائية على أنّها امتداد عام للّغة، و فلسفة لها " xxxiv(جولي، م.٢٠٠٢: ١٦) وواحد من المواضيع التي يمكن أن يهتمّ بها هذا المجال بما هو واحد من هذه اللغات. فكلّ واحدة من هذه السيميائيات إنما هي تحيين للسيميولوجيا بما هي مجال عام .

إنّ الحرص على تناول هذه الجوانب بالقدر المطلوب من الدّقة، هو الذي سمح لنا بالتّفريق بين السّيميولوجيا كعلم، والصورة كمجال بحث، وهو الذي سمح لنا بالوقوف على مضامين شديدة الاختلاف. إنّ ما نحتفظ به من هذا التناول، يتمثّل في أنّ أيّ شكل من أشكال الاتفاق على البحث ضمن المجال البصري، هو وليد زاوية نظر معينة، ونتيجة منهج تناول محدّد قد وجّهته المصادرات المبدئية والتصورات المفهومية المعيّنة. فكلّ باحث يلحق به مواضيع مختلفة ويقيم مناهج متنوّعة، بها يتناول الصورة. وبعض الباحثين يحاول ضبطها و وصفها وصفا دقيقا يطال آليات اشتغالها في مستوى الحركة وفي مستوى الاتفاق "التوقيفي"، بينما يذهب البعض الآخر إلى الاهتمام بالقدرة التي يملكها الإنسان ليتتبع الرموز البصرية فيها.

هذا يعني في تقديرنا، أنّ السّيميولوجيا ليس لها "موضوع خاص" objet propre"(شيء خاص–خارج الحياة الاجتماعية أو النفسيّة)، لكنها تصنع شبكة تحليلية خاصة ببعض الظواهر. إن عملية تقليب هذه الظاهرة تسمح بطرح أسئلة حول أصولها البصرية، فما هي هذه الظواهر؟ وهل هي بصرية أم هي تتفرّع إلى أنواع أخرى من الصور؟

ولمّا كانت السّيميولوجيا تهتمّ دائما بمواضيع متميزة، فإنّ هذه الميزة الحديثة هي التي جعلت من "الصور مرئية كانت أو سمعية" موضوعَ بحث يدرس الأساليب التي تؤثّث فضاءاتها وبناءَ النظم المتصلة بتجربة الإنسان.

و لمّا كانت السّيميولوجيا تركّز بحثها في ما يحدثه الإنسان من انفعالات وأصوات و صور مرئية وحركات و غيرها، فإنّ اللغة التي ينتجها الفنان المسرحي على ركحه من خلال حركاته المتناغمة حينا والمتنافرة حينا آخر، ليست إلا صورة من مجموع صورٍ هو الذي يحدّد تركيبتها وهو الذي يرسم صورها. إنّ "سيميائية الحركة" و"سيميائية الضوء" و"سيميائيّة التأويل" و"سيميائية الصورة"، كلّها تندرج ضمن المنظومة التي تنتجها هذه الثقافات. "فقد ارتبطت الصورة على الدوام وعبر القرون بالحضارة"[xxxv] (جوديت، ل. ت. حميد، س. ١٩٩٦) ، فنحن نبحث في آليات الثّقافة وفي آليات بناء المعنى، وذلك لأنّ البحث في التّجربة لا يستقيم بمعزل عن بناء المعنى وعن فهم المقاصد.

عُدّت سيميولوجيا الصورة" من زاوية نظر محددة مفهومًا يرادف الأيقونة. ونفهم من هذا أنّ الأيقونة هي الصورة عند البعض، وأنّ الصورة ليست مصطلحا سيميائيا مثلما ذهب إلى ذلك البعض الآخر، ونفهم أيضا ما حدا ببعض الدارسين إلى التهوين من قيمة الصورة. كل هذه المواقف، على تباينها وعلى أهميتها، لا يمكن أن تنفي أن الصورة مصطلح له معان عدّة يحكمها الاختلاف و التباين بحسب اختلاف الميادين وتباينها.

أشرنا سابقا إلى أنّ الصورة منظومة بصرية بالأساس تخفي جانبها الذّهني، لأنّ مدار الحديث يتعلّق "بالصورة البصرية"و "بالصورة ذاتها"و"بالصورة الطابع" و"بالصورة الذّهنية". كل هذه المصطلحات، تفيد أنّ الصورة مركّب له خاصياته. و"هذه النظرية تجعلنا نفهم أنّ هذه المصطلحات لا تحيلنا إلى جانب حسّي مشترك، وإنّما هي تحيلنا إلى نمط من أنماط الاشتغال مشترك، يتمثّل في معنى أو في عمل الاستئناف أو على معنى إرادة الجمع بين الصورة والموضوع بشكل يجعل الموضوع منتميا إلى الصورة"[xxxvi](جولي، م.٢٠٠٢: ٣٤) نستنتج من كلّ هذا أنّ الصورة تتعدّد وتختلف في مستويات كثيرة، لكنها تلامس جميع جزئيات التّجربة الإنسانية وتندرج ضمن الدرس السّيميولوجي الذي يبحث بدوره عن جزئيات هذه التّجربة. كلّ هذه المعطيات تدعونا إلى البحث في حدود السّيميولوجيا في التّجربة الفنيّة.

٣. حدود السّيميائية المعلّقة بين الصورة والفنّ المعاصر:

٣,١ سيميولوجيا الصورة

سيميولوجيا الصورة إذن، هي المنهج الذي به ندرك العمل الفنيّ، ونفكّكه تفكيكا فكريّا ودلاليا نبحث فيه عن المعنى وعن المقصد. ويقودنا هذا المنهج إلى الفصل بين مستويين داخل العمل على اعتباره صورة، وهذان المستويان هما: "ما يعود إلى الإدراك (كيف ندرك الصورة أو الشكل)، وما يعود إلى إنتاج الدّلالة (كيف يأتي المعنى إلى الصورة)"[xxxvii]. (جوديت، ل. ت. حميد، س. ١٩٩٦) فيبدو العمل بذلك مركّبا من ثنائيات هي الظاهر والباطن، الثابت والمتحرّك، المُشَاهَد بصريّا والمُشَاهَد ذهنيّا، المكتوب والمرسوم، البسيط والمعقد. وكلّ هذه المعطيات تجعلنا نتساءل عن دور السّيميولوجيا في قراءة الأثر الفنيّ والفعل الفنيّ وعملية التّواصل الفنيّ. فإذا كان الفعل الفنيّ من صميم التّجربة الإنسانية، فإلى أيّ مدى يمكن للفعل أنّ يكون أكثر بلاغة من الصورة؟ وهل يمكن أنّ نعتبر الصورة -مكوّنًا من مكوّنات الأثر الفنيّ المعاصر- أو مجرّد أداة تؤدّي وظيفتها التّواصلية من دون أيّ رابط؟ أم هي في حدّ ذاتها لغة مشفّرة تستدعي قدرات ثقافيّة ودرجة من الفطنة والذكاء؟ وهل يمكن للسّيميولوجيا الصورة فكّ شفراتها حتى وإن كان العمل رقميّا افتراضيّا؟

إنّ التّجربة الفنيّة تتميز بخاصيّة الشمول، وهي الخاصيّة التي منها تستمدّ قيمتها الفكريّة. وهذه القيمة هي التي تنشّط الذاكرة وتحرّك العقل، و ذلك ليس لأنّها تجربة يسهل إدراكها، وإنّما لأنّها منظومة مشفّرة صعبة الفهم. ذلك أنّ التّجربة ليست هي "اللّغة" التي تحيل بالشكل أو الكتابة أو الكلمة أو الصورة أو حتى الحركة، إذ هي "تنتج آثارا تكشف عن لغة خاصة، وبالتالي يجب معرفة ما يمكن أن ترسله الصورة دون الاستعانة بالكلمات"[xxxviii].(ألان، ج.٢٠٠٥: ٥)

فالتّجربة الفنيّة مزيج من أفعال مصوّرة وحركات مرسومة، تثير في المشاهد رغبة اكتشاف لغتها وفكّ شفراتها. والفعل الفنيّ من هذه الناحية ليس انعكاسا بسيطا للواقع، ولا هو مجرّد رؤية من منظور معين، ولا تتمّ قراءته بشكل مباشر، فهو يستدعي الذات المبصرة لتكون جاهزة أمام قراءته، وتبذل جهدا "إدراكيا"، وتتطلّب تأويلا "لأنه بالفعل واقع مدرك"[xxxix] (جوديت، ل. ت. حميد، س. ١٩٩٦). فإدراك الإنسان لعالمه ليس بالأمر البسيط، ولا هو بالأمر الهيّن. و من ثمة فهو لا يقتصر على بناء علاقة ترابط بين الذات المدركة والموضوع دون وسائط، و إنّما هو على العكس من ذلك، "يستدعي سلسلة من العمليات غير المرئيّة، من أجل نقل العوالم الحسيّة من موقعها داخل الطبيعة و إدراجها ضمن الأكوان التي تمثّلها الخطاطات المجردة"[xl] (جوديت، ل. ت. حميد، س. ١٩٩٦). ومن هنا نتساءل عن حدّ السّيميولوجيا كمنهج فكريّ وصفيّ تحليليّ في قراءة العمل الفنيّ المعاصر: فماهي الآليات التي بها نقرأ الأثر الفنيّ العاصر؟ وهل يمكن للسيميولوجيا تفكيك الفعل الفنيّ المعاصر؟ وإن كان الأثر افتراضيا غير موجود ماديّا، فهل يمكن توظيف نفس آليات "سيميولوجيا الصورة" لقراءته وفكّ رموزه؟ وكيف يمكن كشف الفعل الترميزي في الأثر الرقميّ مثلا؟

٣,٢ مقاربة تطبيقية لسيميولوجيا الصورة الرقمية :

عرض هذا العمل في فرنسا من قبل مجموعة من الفنانين اليابانيين تحت اسم Teamlab Bordeless، وهو عبارة عن إسقاطات ضوئية وتركيبات افتراضيّة على شاشات كبيرة أثّثت فضاءً مساحته تفوق ١٠٠٠٠ متر مربّع، وقد تكوّنت من أكثر من ٥٠٠ حاسوب و٤٧٠ شاشة رقمية. قسّم هذا الفضاء إلى وحدات فنيّة متخصّصة بحسب العمر، منها ما هو موجّه للصغار كتلك النماذج الفنيّة الدقيقة

ذات الجودة العالية في بنيتها وتركيباتها، والتي تستهدف اكتشاف هذا الفنّ والاستمتاع بما في هذه التركيبات الفنيّة من خيالات فكريّة وجماليّة و إبداعية .

صورة رقم:٢ فضاء مخصّص للأطفال من نفس العرض

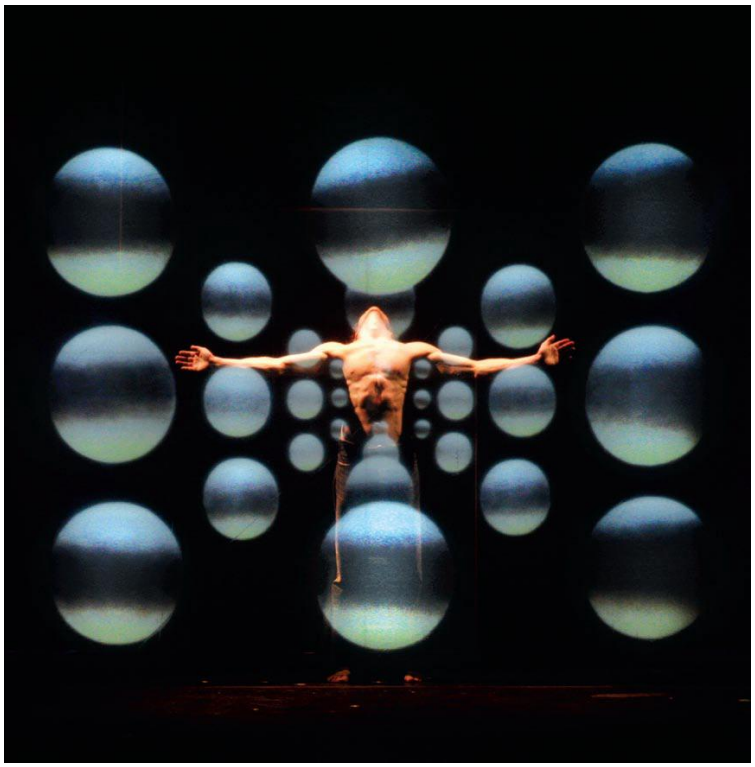
صورة رقم:٣ فضاء مؤثّث بالبالونات والمؤثّرات الصوتية

صورة رقم:٤

عمل لمجموعة TeamLabفي المتحف الفنيّ بفرنسا ,Le Mori Building Digital Art Museu سنة ٢٠١٨[xli].

نحن اليوم أمام زخم هائل من "الأعمال الفنيّة"، مختلفة التّكوين والتّركيب، منها ما هو مصوّر بأساليب وتقنيات تكنولوجيّة حديثة تكاد تحاكي موضوعها، ومنها ما هو مرسوم بأنامل فكريّة حديثة متطوّرة تمزج بين أساليب وتقنيات مختلفة في ذات الوقت، لكنها تبقى على الرغم من ذلك مشفّرة، لا نقدر على فكّ شفراتها، ولا على استخراج ما فيها من علامات وأساليب ترميز. فهل يمكن لنا، في ضوء ذلك، التسليم بأنّ "السّيميولوجيا البصرية" خير منهج دراسي نعتمده لقراءة الصورة الفنيّة من أوجهها المختلفة، متعلّلين بأنّ هذا المنهج" **ينظر للفنون التّشكيليّة على أنّها مصدر ابتكار العلامات والرموز التّعبيرية بشكل جمالي، ويعدّها عملية ذاتية المنشإ وجماعية التفاعل، تتميّز بخصائص العملية الإبداعية وتصاغ علاماتها من الطبيعة والبيئة والمجتمع ووجدان الفنّان متفاعلة مع عناصرها وصياغتها بمفردات يمكن أن تبتعد عن لغة الطبيعة البصرية ودلالاتها، وذلك بالتّحريف والتّحوير والحذف والإضافة والتّجميع وعمليات أخرى هي جميعها عمليات سيميائيّة تعبيريّة تعتمد على الإبداع."**[xlii](مرجع إلكتروني)

وإذا كانت العلامات والرموز ابتكارات فنيّة، فكيف يمكن لنا رصدها في الفعل التّشكيلي المعاصر الرقميّ؟ وما هي مواطن العلامة في ما يمثّل هذه الأعمال؟ وهل يمكن التسليم بأنّ السّيميولوجيا هي بحث في الدّلالة وفي معنى العمل، أو هي بحث في عمق البناء الدلالي للصورة و للفعل و للحركة وللصوت؟ وهل يمكن أن يتغيّر المعنى بتغيّر الزمن والمكان الفنيّ وبتغيّر الأثر ذاته؟



صورة رقم:٥ عمل Michel Lemieux et Victor Pilon[xliii]

ولمّا كانت التّجربة الفنيّة متفرّعة مكتنزة بكنوز فكريّة جماليّة، فإنّه لا يمكن رصد علاماتها بسهولة، ولا يمكن قراءة بواطنها دون الاستعانة بما في السّيميولوجيا من آليات فعّالة قادرة على رصد ما به تكون الصورة معطى علاميا يمكن أن نستخرج منه البعد التّرميزي للأثر. وقد لا ينحصر التفرّد في البحث في "الصورة العلامة"، وإنّما يجب البحث في "الصورة الذّهنيّة*(الجرجاني، التعريفات:٢١٨)"، لأنّنا نتحاور مع الذهن. فنحن نبحث في الجانب الدّلالي في كلّ مرّة لفهم طرق اشتغال هذه الصورة الذهنية ورصد معانيها. وهذا يعني أنّه "لا يمكن أن تتكوّن صورة ذهنيّة من غير مصدر خارجي. "فهي نتيجة لإعمال الفكر مع الانطباعات أو التّأثيرات الحسيّة؛ ولتكوين المفهوم العام لابدّ من عملية تجريد" abstracting"وعملية تعميم "generalation"[xliv](ألان، ج.٢٠٠٥: ٢٥) . ذلك أنّه ينتج عن عمليتيْ التّجريد والتّعميم، تحويل ما هو مرئي مادّيّ إلى أنساق بصرية فكريّة. وعلى هذا الأساس تبنى العلاقة بين ما هو مرئي فنّيّ سمعيّ وما هو فكريّ، لتكون في نهاية الأمر إنتاجا دلاليّا متعدّد المعاني. وعلى القارئ أن يتفطّن إلى مثل هذه المقترحات الفكريّة.

وإذْ بدا الفعل الفنيّ متفرّع التركيب والتكوين، فهل يمكن أن "يساعدنا –المنهج السّيميائي على فهم الخاصية التي تميز الصورة في عملية التواصل؟"[xlv] (ألان، ج.٢٠٠٥: ٢٥)

تبحث السّيميائية في كيفية التّواصل، وعن المميزات التي نجدها "في الصورة بما هي أداة تواصل. فالصورة "وحدة" مكتملة تنهض أساسا بعملية التّواصل. وهي تبحث أيضا في ما يجمع التنوّع الصوريّ لأنّ الصورة ليست نوعا متفرّدا، وإنّما هي مجموعة محكومة بقاعدة التنوّع والاختلاف".[xlvi] (ألان، ج.٢٠٠٥: ٢٥)وهذه المقارنة التي عقدنا تفرز نتائج واضحة تقودنا إلى فهم مسألة مهمّة، هي أنّ السّيميائية النظرية تبحث في "الكيف" وفي"الطريقة" و في "التميز". ذلك أنّ الصورة بصفة عامة قد تكون "انعكاسا" أو"رسوما" أو"تشابها "أو "امتدادا للرياضيات" أو هي ذكريات أو وهم أو هي تكرار أو

هي صورة خيالية أو هي مبالغة"[xlvii](ألان، ج.٢٠٠٥: ٢٦). فهل يمكن لنا أن نخلص من كل هذا إلى اعتبار السّيميولوجيا أفضل منهج لدراسة الأثر الفنيّ المعاصر الرقميّ؟

نحن نعلم أنّ هذا النمط الفنيّ الحديث قابل للتغيّر والاختلاف من أثر إلى آخر، وأنّه أثر غير ملموس ماديا، إذ هو تشكيلات افتراضيّة نبصرها بعقولنا ونعيش تجربة الانغماس فيها دون ملامسة جزئياتها؛ لهذا ينبغي على السّيميائية أنّ ترسم منهجا تنظّم فيه حججها لدراسة هذا النوع من التّعبير الفنيّ وفهم الموقع الذي تثبت فيه كل حجّة على حدة.

الخاتمة :

إنّ السّيميائيات في معناها الأكثر بداهة ليست شيئا آخر سوى تساؤلات حول المعنى. إنّها دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافيّة منتجة للمعاني. ففي غياب قصدية ـ صريحة أو ضمنيّة ـ لا يمكن لهذا السلوك أنّ يكون دالّا، يحيل على معنى.[xlviii]

فهل تمكّنا في هذه الدراسة من رصد قواعد جديدة للسّيميولجيا الفنيّة المعاصرة ؟

وهل سمحت لنا قواعد المنهج السّيميائيّ الجديدة بتفكيك الأثر الفنيّ الرقميّ؟

إذا كان السّلوك الإنساني اليوم سلوكا رقميّا بامتياز، وإذا كان الفعل الفنيّ اليوم يندرج ضمن هذه المنظومة الرقميّة، فإنّ النسق العلاميّ الذي أنتجه هذا السلوك هو بالضرورة فعل دلالي متناهٍ وإنتاج للمعنى لا حدّ له، في زمن تغيّرت فيه معطيات الحياة، وصار التواصل رقميّا، وتحوّل الفعل الثّقافي إلى فعل معاصر مختلف كل الاختلاف من حيث التركيب والتأليف في جلّ مجالات هذا السلوك الثّقافي. ومع كلّ هذه التغيّرات والتحوّلات التي يشهدها المجال المعرفي اليوم، إلى أيّ حد يمكن الإقرار بأنّ السّيميولوجيا أسلوب ناجح في قراءة البناء الفنيّ الرقميّ؟

يعيش الإنسان اليوم بين متطوّرات الحياة العصرية وبين تكنولوجيات الاتصال و الرقمنة، وإذا كان الفعل الفنيّ يندرج ضمن السلوك الإنساني الذي يمثّل بدوه محور البحث السيميائي، ألا يدعونا هذا إلى التأمّل ولو لفترة قصيرة من الزمن في كينونة الإنسان باعتباره الذات الفاعلة في التّجربة الوجودية؟ وهل يكون الإنسان هو ذاته اليوم وغدا؟ أو أنّه سيعرف تغييرا في بنيته و تفكيره وطرق عيشه؟ وإذا كانت السّيميولوجيا بحثا عن المعنى، فعن أيّ معنى نبحث اليوم ونحن نعيش الوسط الافتراضي بكلّ معانيه؟

لقد أفضى بنا هذا البحث إلى تسجيل جملة من المعطيات والتّساؤلات التي لا يمكن نفيها أوتجاهلها أو إزاحتها من الحقل المعرفي، فكان تركيزنا على قدرة السّيميولوجيا في قراءة الفعل الفنيّ المعاصر، وحدوها في عملية رصد المعاني و الدلالات البصرية ودورها في تناول أهمّ الإشكاليات التي حاولنا فهمها.

كان التركيز في هذه الدراسة على السّيميائية مفهوما وموضوعا ومنهجا من المناهج التي تساعد على كشف جملة من القواعد التي بها يمكن تفكيك روابط الفعل الفنيّ المعاصر، وإبراز دور العلامة كمؤثّث في الفضاء التّشكيلي المعاصر، فالرابط العلاميّ بمجالاته السّمعية والمرئيّة تحوّل إلى رابط رقميّ تحكمه قواعد جديدة قابلة للتّغيير في كلّ لحظة يشهد فيها النظام التّكنولوجي تغييرا.

بعد كل ما درسناه في هذا البحث وبعد كل المصادرات التي اكتشفنها تبقى قدرة القراءة المنهج السيميائي هو المنهج الأنسب والأكثر قدرة وفاعلية على تفكيك "السميوز " الفني وفهم طبيعة العلاقات

بين المكونات الفنية ودلالاتها الفكرية. على الرغم من أن جاذبية الفن الرقمي وقدرته على تبديد المسافات وعلى التأثير في ذات المتقبل يبقى في كل الأحوال نتاج إنساني وسلوك فني فيه طبعت ذات الفنان بكل رموزها ودلالاتها وأبعادها الجمالية.

---

[i] تعنى السيميائية في المجال الفني بدراسة النسق العلامي في التعبير التشكيلي أو غيره من أنماط التعبير الفني وفيه يكون البحث عن التدليل وتوليد المعاني من طريق "العلامات الفنية " لأنّ "حقيقة السيميائية التي تقوم أساسا على وظيفتي الاستقلالية والتواصل. فالعمل الفني مرتهن وجودا بابتداع وسيط تواصلي ،بين المبدع و الجمهور، يتولى تمثل جوهر الإبداع ضمن عالم محسوس محفز للإدراك تجسده العلامة في تقابلها مع المعنى الذي ينشأ عن الوعي الجماعي (الموضوع الجمالي)على هيئة بنية خاصة بجنس الفن "انظر عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة أسسها، الطبعة الأولى سيدي بالعباس الجزائر ٢٠٠٨، ص١٢٥

[ii] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مجلة علامات، الفصل الأول، السيميائيات وموضوعها، مرجع إلكتروني www.saidbengrad.net

[iii] العتباني ،أشرف أحمد ، السيمات الفنية لمختارات من الفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا الحديثة ودورها في أثراء التذوق الفني ،رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة حلوان ،كلية التربية الفنية ص ٤

العطيفي،محمود حسن السيد ،فاعلية المتاحف الإلكترونية في تنمية إتجاهات تلاميذ رحلة المراهقة الوسطى نحو الفن الرقمي .الجمعية العربية لتكنولوجيا التربية ،٢٠١١ [iv]

[v] **https://www.ladn.eu/mondes-creatifs/traduire-des-souvenirs-en-oeuvres- dart**

[vi] **https://www.artmajeur.com/fr/gabriel-cotelle/artworks/12864149/la-statue-de-la-liberte-se-revolte**

[vii] **http://fundacionhelgadealvear.es/presentations/nuevas-visiones-nuevas-/pasiones**

[viii] بركات(وائل)، السيميولوجيا بقرأة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق، (قسم اللغة العربية وآدابها –كلية الآداب و العلوم الإنسانية –جامعة دمشق)–المجلد١٨ –العدد الثاني، ٢٠٠٢، ص ٥٧.

[ix] بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، (نشر المجلس الوطني للثّقافة و الفنون والآداب)، المجلد ٣٥، مارس ٢٠٠٧ ، ص٨.

[x] نفس المرجع، ص٧

[xi] نفس المرجع، ص٧

[xii] نفس المرجع ص٧

[xiii] نفس المرجع ص٨

[xiv] نفس المرجع ص٨

[xv] نفس المرجع ص٨

[xvi] نفس المرجع ص٨

[xvii] قاسم (سيزا)، السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، (دار إلياس العصرية) ،١٩٨٦، القاهرة، ص ٣٠

[xviii] نفس المرجع ص١٠

[xix] بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع ، مجلة علامات المرجع الإلكتروني أنشأ نفمبر٢٠٠٤ :http://saidbengrad.free.frتمت الزيارة في أوت ٢٠٢٠

[xx] بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، (نشر المجلس الوطني للثّقافة و الفنون والآداب)، المجلد ٣٥، مارس ٢٠٠٧، ص ٣٥

[xxi] بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع ، مجلة علامات المرجع الإلكتروني أنشأ ٢٠٠٣ :http://saidbengrad.free.frتمت الزيارة في :أوت ٢٠٢٠

[xxii] Eco Umberto, *le signe histoire et analyse d'un concept*, Edition Labor, Bruxelles, 1988, p151

[xxiii]بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع ، مجلة علامات المرجع الإلكتروني أنشأ ٢٠٠٣ تمت الزيارة في أوت٢٠٢٠ http://saidbengrad.free.fr :

[xxiv] نفس المرجع

[xxv] نفس المرجع

[xxvi] نفس المرجع

[xxvii] نفس المرجع

[xxviii] نفس المرجع

[xxix]انظر على سبيل المثال: الغزالي: معيار المعلم في المنطق، شرحه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠، ص ٤٧

[xxx] بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع ، مجلة علامات المرجع الإلكتروني أنشأ ٢٠٠٣ http://saidbengrad.free.fr:تمت الزيارة في أوت ٢٠٢٠.

[xxxi] نفس المرجع

[xxxii] نفس المرجع

[xxxiii] Martine joly , *l'image et les signes approche sémiologique de l'image fixe*, page Nathan, 16

[xxxiv] Ibid. page 16

[xxxv] لازار(جوديت)، الصورة، ت. حميد سلاسي، مجلة علامات، العدد ٥، ١٩٩٦. أنشاء٢٠٠٣ www.saidbengrad.net وتمت زيارة الموقع أوت٢٠٢٠

[xxxvi]Martine joly , *l'image et les signes approche sémiologique de l'image fixe*, natan, p, ٣٤

[xxxvii] نفس المرجع www.saidbengrad.net

[xxxviii] Alain, Joannes, *communication par image* ,Edition Dunod, Paris,2005, p05 .

[xxxix] لازار(جوديت)، الصورة، ت. حميد سلاسي، مجلة علامات، العدد ٥، ١٩٩٦. أنشاء٢٠٠٣ www.saidbengrad.net وتمت زيارة الموقع أوت٢٠٢٠

[xl] نفس المرجع www.saidbengrad.net

[xli]http://polyarthuman.com/polyarthuman/le-premier-musee-dart-numerique-psychedelique-ouvre-ses-portes-a-tokyo/

Le titre de l'exposition est 'Borderless' et a pour but de montrer comment les œuvres immersives maintiennent les frontières entre les visiteurs dans un état de flux continu. Chaque visiteur peut profiter de cette expérience à sa façon, » a déclaré Ou Sugiyama, chef du musée au média Bloomberg.

[xlii] http://www.alriyadh.com/

www.kanpai.fr/tokyo/mori-building-digital-art-museum

[xliii] Les arts numériques à Montréal : création/innovation/diffusion

* الصورة الذّهنية: حدد المنطقيون العرب الصورة الذّهنية بقولهم: المعاني: هي الصور الذّهنية من حيث إنّه وضع بإزائها الألفاظ، والصور الحاصلة في العقل فمن حيث إنّها تُقصد باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنه مقول في جواب ماهو؟ سميت ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج سميت حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سميت هوية. انظر الجرجاني، التعريفات: ص218

[xlv] Ibid ٢٥

[xlvi] Ibid ٢٥

[xlvii] Ibid

[٤٣] ٢٦ بنكراد (سعيد)، السّيميائيات النشأة والموضوع ، مجلة علامات المرجع الإلكتروني أنشأ ٢٠٠٣ http://saidbengrad.free.fr: تمت الزيارة في أوت ٢٠٢٠.