بورس وتطبيقات العلامة البصرية

الصورة التشكيلية والأيقونية الحية

عبد القادر فهيم الشيباني

جامعة وهران - الجزائر

يستحيل الفصل في سيميائيات **شارل سندرس بورس**[1] بين الفكروسكوبيا ومبدأ البروتوكول الرياضي، وإذا كان من الخطأ حسب **جوييل ريتوريه** (J. Rethore) اعتبار مخلفات التفريع الثلاثي بوصفها علامات تامة، فلأنها لا تعدو أن تكون مجرد تخصيصات مفترضة للعلاقات الداخلية لمكونات العلامة. وفي مقابل ذلك يستند تحديد أنماط العلامات الثالثانية إلى قراءة تجميعية- عمودية لنفس الجدول تقود إلى سبع و عشرين قسما ([33]) تخضع منها عشرة فقط للتراتب المقولاتي، وهو ما يعني ثبوت فرضية استحالة بعض الارتباطات بالنظر إلى المبدأ البورسي المعلن في هذا الصدد: " كل ثالث يفترض الأول والثاني؛ وكل ثان يفترض الأول، ولا يمكن للأول أن ينتج من نفسه ثالثا[2]» . وبعبارة أخرى، فإن الثالث يحدد الثالث والثاني والأول، أما الثاني فيحدد الثاني والأول، في حين لا يمكن للأول إلا أن يحدد نفسه.

فلا نجد في أقسام العلامات العشر إلا نوعا واحدا من العلامات التي يكون فيها الأمثول أولا (1.1، 1.2، 1.3)؛ إنها العلامة النوعية الأيقونية الحملية، فإذا كان الأمثول ثانيا فإن موضوعه يأتي أولا وثانيا، فإذا كان الموضوع على الحالة الأولى جاء المؤوَل محددا للعلامة المتفردة الأيقونية الحملية (2.1، 1.2، 1.3)، ويحدث أن تبرز نوعين من العلامات إذا ما جاء الموضوع ثانيا؛ علامة متفردة قرينية حملية (2.1، 2.2، 1.3) وأخرى متفردة قرينية مقولية (2.1، 2.2، 2.3). أما إذا كان الأمثول ثالثا فيأتي كل من الموضوع والمؤوَل أولا، ثانيا وثالثا؛ فتأتي علامة وحيدة بموضوع أول هي العلامة العرفية الأيقونية الحملية (3.1، 1.2، 1.3)، ونوعان موضوعها ثان هما على التوالي العلامة العرفية القرينية الحملية (3.1، 1.2،1.3) والعلامة العرفية القرينية المقولية(3.1، 2.2، 2.3)، وأخيرا ثلاثة أنواع يكون فيها الموضوع ثالثا هي كالآتي: العلامة المتفردة الرمزية الحملية (3.1، 3.2، 1.3)، العلامة المتفردة الرمزية المقولية

(3.1، 3.2، 2.3) والعلامة المتفردة الرمزية الحجية (3.1، 3.2، 3.3قد لا يستقيم الفهم الإجرائي التام لهذه التقسيمات إلا بإدراج مفهوم المطابقات (les Répliques)فبالنظر إلى الطبيعة التعاقدية والعامة للعلامات العرفية-التي تؤلف أكثر منتصف هذه العلامات – تتأكد حقيقة افتقادها لكل ماله علاقة بالتحقق. إن العلامة العرفية، حسب **بورس**[3]، لا تدل إلا من خلال نماذج تطبيقاتها، فكذلك أداة التعريف (الـــ) مثلا، وبوصفها علامة عرفية، فهي لا تقوى على أداء دورها ومن ثم تحقيق كيانها إلا إذا وجدت في الصوت أو الخط مطابقا لها (علامة متفردة) ، ثم إن ورودها في صفحة كتاب مثلا خمسة عشرة مرة لا يعدوا، وضمن كل هذه التوردات والتمطهرات، إلا أن يكون حرفا واحدا لعلامة عرفية وحيدة، حيث نحصل بكل مثال أو نموذج على مطابق لهذه العلامة العرفية.

يتوقف شرط ثبوت "المطابق" لكل علامة من العلامات العشر- حسب **ج. دوليدال**[4] – على استنادها إلى ثالث، إذ تتحكم صورة توزيع هذا الثالث على الأمثول، الموضوع والمؤوَل في تحديد صورة المطابقات، فالقسم الخامس، السادس والسابع من العلامات العشر- يتضمن ثالثا وحيدا هو الأمثول (علامة عرفية) فتكون مطابقاتها بأمثول ثان (علامة متفردة) في حين ينضاف إلى القسم الثامن والتاسع ثالث الموضوع (الرمز) فتكون المطابقات بالنسبة إليهما بموضوع ثان (القرينة)، أما القسم العاشر ففيه يلحق ثالث المؤول (الحجة) بثالث الأمثول والموضوع ما يجعل مطابقه حاملا لمؤوَل ثان (علامة مقولية).

يبدوا أن القول بفرضية وجود مطابقات تخضع بدورها لنمطية العلامات العشر؛ ولا تختلف عن العلامات الست إلا في الجزيئات المتعلقة بالرتبة، يعد في نظر **ر. مارتييه**[5] حدسا من **بورس** بخضوع أقسام العلامات العشر إلى بنية تشابكية مشجرة تمليها قواعد التراتب المقولاتي وتقوم أساسا على مبدأ الإفتراض الغير متبادل؛ بنية لا تؤلف ضمنها علاقات المطابقات سوى جزءا من العلامات التي تخضع كل علامة منها – أي من العلامات العشر- لتركيب خاص أو لبنية تشابكية تحتويها بالضرورة.

وقد قاد" البهاء النسقي" للبنية العلائقية للعلامات البورسية **ر.مارتيه**[6] في خطوة لاحقة إلى مجال البحث عن صورنتها صورنة جبرية تتعايش من خلالها علاقة الافتراض والافتراض المتبادل، وذلك سعيا لتحويلها إلى آلية إجرائية في تفكيك النصوص أو الموضوعات السيميائية المعقدة (كاللوحات الفنية، الروايات، الأساطير، الخ) التي تتبلور في صورة تشابك وتراكب للعلامات (les hypersignes).

إن التوظيف الإجرائي السقيم لهذه التصنيفات يكمن حسب **ن.إيفريت – د. سميث**[7] في تحويلها إلى مجرد بطاقات تصنيفية تلصق بالظواهر السيميائية، وذلك في الوقت الذي تؤلف فيه نسقيتها مجالا لتحديد مستويات تأويلية متباينة يحدث أن تخضع لها ظاهرة بعينها. لنفترض مثلا، أن محققا في جريمة قتل قد ووفي بصورة فوتوغرافية أو قالب لأثر أقدام الجاني (علامة نوعية أيقونية حملية)، فتنقل لتوه إلى عين المكان، أين عاين الأثر محددا في مكان بعينه (علامة متفردة)، شكله مماثل لشكل القدم (أيقونية) ويحتفظ بنفس الخصائص المميزة للقدم البشرية (حمل)، أي أن الأثر ههنا قد اتضح في الزمن الحاضر للمحقق بوصفه علامة متفردة أيقونية حملية. بالعودة إلى الماضي، أي إلى سياق إنتاج الأثر، تتحول نفس العلامة إلى قرينة عن الشخص المسبب للأثر الواقعي، قرينة تخضع في تأويلها لربط ووصل شيئين متباينين هما: السبب (الأثر) والمسبب (رجل بعينه)، وذلك بوصفها علامة مقولية، فنكون إذ ذاك إزاء علامة متفردة قرينية مقولية. بيد أن المحقق بخبرته لا يرى في الأثر إلا مطابقا (une réplique) لأنموذج قد أنتجه سلفا (علامة عرفية)، لأن المهم عنده ليس معاينة قضية المرور من عين المكان ولكن تحديد مكان تواجده لحظة المعاينة؛ أي تحديد موضوع إحالة الأثر في المستقبل، ليغدوا رمزا دالا على الاتجاه المتبع، حيث يتولى المحقق الاستناد إلى حجة تأويلية تقوم أساسا على الافتراض (هذه قرينة على مرور القاتل، إذن يمكننا أن نفترض أن الذي مر من هنا قد واصل في هذا الاتجاه).

قد لا يعمي نيل أوطار صفوة السيميائيين في تسخير تعريفات وتصنيفات **بورس** للعلامات، عين المتبصر – في ضوء التأسيس الفلسفي الذي تقوم عليه- عن سبيل الارتقاء بها من مجرد التصنيف البسيط إلى صور النماذج المتضمنة لكل المظاهر الأنطولوجية والأبستمولوجية للكون الدال، على حد تعبير **لوسيا سانتيلابراجا**[8] (**Lucia Santaella braga**)، كونها تشتمل على إشكاليات من قبيل مشكل الإحالة، الواقع والخيال، الموضوعية، التحليل المنطقي للدلالة وأخيرا مشكل الحقيقة.

لقد حاول **إيرفين بانوفسكي** (**I. Panovsky**) بمنهجه التأويلي – التاريخي أن ينتشل مبحث الأيقونيات[9] (L'iconologie) من مأزق التحليل المدوناتي الذي حوله إلى صناعة معجمية تتبنى تصنيف الصور الرمزية تصنيفا ألفبائيا متبوعا بشروح وصياغات لفظية، ذلك أن المغزى التأويلي –حسبه– للأيقونيات لا يتحدد إلا بضبط فواصل الوصف والتحليل بين مستويات العمل التصويري (1. الوصف الماقبل-أيقونوغرافي، 2. التحليل الأيقونوغرافي، 3. التأويل الأيقوني) فمن عرض الحوافز والتدقيق في الدلالات إلى استنطاق القيم الرمزية ومساءلة الإبداع الفني. عبر هذه المحاولة وسابقاتها تؤكد **مارتين**

جوليه[10] **(Martine Joly)** قدم مشروع التساؤل عن دلالة الصورة، وإذا كانت الأيقونيات قد صاغت تساؤلاتها ضمن اهتماماتها بالتطورات التاريخية لفن تشكيل الصورة دون الالتفات إلى نمطية إنتاجها، فإن ادعاء السبق للتحليل السيميائي منوط بتبنيه لخيارات مفهوم العلامة ومخلفاته التعميمية التي تروم اختراق عوالم المرئيات الفنية والغير فنية (الاستعمالية).

إن تصحيح مسار الدراسة الموضوعية للإبداع الفني لا يتأتى حسب **جان ماكروفسكي**[11] إلا باستكناه حقيقته السيميائية التي تقوم أساسا على وظيفتي الاستقلالية والتوصيل. فالعمل الفني مرتهن وجودا بابتداع وسيط توصيلي، بين المبدع والجمهور، 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. وكل فعل إدراكي لهذا العمل بعناصره الذاتية (عوامل التداعي في الإدراك الجمالي) لا يكتسب بعده الموضوعي إلا ضمن علاقته الكمية الكيفية بنواة الوعي الجماعي، فتغدوا عناصره بهذه الوساطة ظاهرة سيميائية أقرب إلى الإيحاء اللساني. بيد أن الخصوصية التوصيلية في العمل الفني تتمحور أساسا في قدرته على إفراغ العلاقة علامة- موضوع من أي قيمة وجودية،فالعلامة ضمنه مستقلة بذاتها، حتى وإن تبنى العمل الفني نهج إقرار شيء معين. ولا أدل على ذلك من الصورة الشخصية (le portrait) التي قد تخلو رغم طبيعتها التواصلية المحضة في أية قيمة وجودية.

والمهم في ذلك استجلاء هذه الحقيقة السيميائية عند المقاربة ضمن بعد مفاهيمي نسقي لسبر أغوار منطق التضايفات التي يميلها الإبداع الفني على شبكة العلامات. وفي هذا السياق اعتمد **ج. دوليدال** الصورنة البورسية في مقاربته للوحة "الجو كندا". والواقع أن حل المعضلة النصية بوجه عام – سواءا أكانت صورة أم غيرها– يستند ضمن المنظور البورسي إلى تقنية هندسية تقوم على التخطيط القبلي لعلاقات العلامات في خطوة نحو توريق تراتبي للمستوى الأيقوني بمؤولاته العاطفية والمباشرة، فالمستوى القريني بمجوداته وأحداثه، ثم المستوى الرمزي بانتظامه الململم لشمل النص[12]. عبر هذه المتصورات يمكننا أن نتجاوز الاعتقاد الساذج ببساطة التمثل في الصورة التشكيلية والأيقونية بوجه عام. ذلك أن صورة التمثل البسيط أضحت حسب **جوليا كريستيفا**[13] ، وضمن مجال الصورة التشكيلية، تقويضا للبنية المتمثلة جراء اللعبة اللامتناهية لتضايفات اللغة.

يرى **ج. دوليدال**[14] في تحليله للجو كندا أن اللوحة تطرح، وأنت بصدد معاينتها، جملة من العلامات النوعية المتمثلة في الألوان، الأسطح والانطباعات، وتعمل على تجسيدها بتفردها وكليتها

ضمن علامة متفردة. إن مجرد الإحساس البسيط بالمنظر والنموذج التشكيلي؛ أي بالموضوع المباشر، يعد مؤولا مباشرا لا يقوى على قول أي شيء ويضع اللوحة ضمن رتبة العلامة النوعية الأيقونية الحملية، فهي نوعية بأمثولها وأيقونية بموضوعها (صورة) وحملية – لا أكثر ولا أقل – بمؤولها (صورة لشخصية معينة). بيد أن تأمل نفس الموضوع (المنظر والنموذج) من زاوية العلامة المتفردة يعطي الأسبقية لبروز مؤولها الدينامي الذي لا يغير من طبيعة المؤول الحملي بقدر ما يسعى إلى ضبط الموضوع من دون تعيينه وذلك بفضح القرائن المتمثلة في طبيعة الحامل (لوحة زيتية)، الوضعية، اللباس، تسريحة الشعر، خلفية اللوحة،طريق ةتوزيعا لألوان وغيرها. حيث تقتضي مثل هذه القرائن تخصص الذات المؤوِلة لبلوغ تأويل دقيق تقنيا، تاريخيا واجتماعيا، أي هيمنة المؤولات الدينامية الثانية على الأولى. وكل ما يمكن للوحة أن تقر به بصفة مباشرة يختزله المؤوَل النهائي الثالث بوصفها موضوعا لفتاة جميلة انطلاقا من مبدأ الاستدلال الافتراضي المتعلق بالتجربة (السن، الجنس، الجمال)، ففي ظل الغياب الواضح لقرائن كافية بالنظر إلى الموضوع المباشر للوحة، فإن المؤوَلات لا يمكنها إلا أن تقودنا حمليا إلى أن اللوحة هي أيقونة لفتاة شابة وجميلة. في حين أن التحول بالتحليل من الموضوع المباشر إلى الموضوع الدينامي يفترض التموقع ضمن السياق العام للوحة؛ سياق يعتمد على المؤوَل المباشر في تدليل إدراك عناصره المكونة، على أن يتولى المؤوَل الدينامي والنهائي مهمة حمل حيثيات التفاصيل السياقية، أين تؤلف كتابات صاحب اللوحة **(ليوناردو فنشي)** وشهادات معاصريه وآراءهم، ووثائق تنقلات اللوحة وغيرها مؤوَلا ديناميا ثانيا (مؤوَل استقرائي) يتحول من خلاله مؤوَل العلامة- اللوحة إلى علامة مقولية على أن اللوحة هي صورة شخصية لسيدة من مدينة فلورنسا تدعى موناليزا وهي زوجة لرجل اسمه فرانسيسكو جيكوندو، وأنها قد رسمت من قبل الرسام الإيطالي ليوناردو دي فنشي من الفترة الممتدة بين سنتي 1503- 1505. حيث يتحدد السياق واللوحة هاهنا ضمن علاقة قرينية متبادلة و بذا تصبح اللوحة قرينة على تحول في المسار الفني للرسام دي فنشي من عوالم الكهنوت إلى عالم التجربة الحسية. إن التموقع بالموضوع الدينامي ضمن حقل المؤول النهائي الثالث ومن ثم ضمن التأويلات الاستنباطية يضع اللوحة موضع الرمز بوصفها شعارا (un emblème) للدقة في الوصف والصورة الحية[15]، بل إنها بابتسامتها- حسب **فرويد**- وابتسامات غيرها من النساء ليست سوى

مطابقات (des répliques) لابتسامة والدته "كاترين". فالمؤوَل الدينامي الثاني والنهائي الثاني يجعلان إذا من اللوحة علامة متفردة قرينية مقولية، في الوقت الذي يحولها المؤول النهائي الثالث إلى مطابق لعلامة رمزية مقولية. إذ يمكننا أن نحمل هذا التحليل ضمن الصيغتين التاليتين:

1 - أم (2.1) ⟸ موم (1.2)

{ مؤم (مؤ ن 3) (1.1، 2.2، 3.3) مؤد 2،1، مؤن2،1 (2.1، 2.2، 1.3) }

2 - أم (2.1) ⟸ مود (1.2)

{ مؤد2، مؤن2 (2.1، 2.2، 2.3)، مؤن3 (2.1، 3.2، 2.3) }

إن صياغات من هذا القبيل تؤلف في واقع الأمر حلا موضوعيا لمعضلة "التفاعلات السننية" في الصورة، والتي ظلت ضمن الأنموذج اللساني حبيسة نزعة ذاتية في تقدير علاقات الأسنن بعضها ببعض داخل النسق السيميائي الواحد، باعتماد تمييز أنماطها داخل النسق الواحد. من هنا تبرز أهمية منطق العلاقات البورسية في فضح لعبة التضافر السنني التي تستهدف تشييد المعنى. يقول **لويس مران** (**Louis Marin**) :« ينبغي على اللوحة أن تدل وأن تبرز بوصفها علامة إن على صعيد المادة أو الموضوع أو الحدث أو القصد[16]». فهل بمقدورنا إيجاد سنن لكل مستوى من هذه المستويات؟ وهل يقود تفكيكها الواحد تلو الآخر إلى سنن كلي يشتمل تفاعلاتها؟ وإن ثبت ذلك، فكيف لنا أن نبرهن على وجوده؟ كل ذلك يقودنا إلى معاينة القصور الإجرائي الذي يعانيه مفهوم السنن.

تقوم صناعة الصورة المتحركة في التلفزة، الفيلم أو السينما على بعث الحياة الأيقونية في جسد الفوتوغرافيا الساكنة وإذا كان الانعكاس الميكانيكي الواقع في الصورة الفوتوغرافية يجعلها أكثر مصداقية في غيرها فإنه يضعف من موقفها إزاء لعبة الزمن أو إزاء التمثل الحقيقي للأحجام أو لسيرورة الحركة. من هنا جاءت الصورة المتحركة لتنوء بهذا الحمل وتحقق الامتياز بقدرتها على خلق واقع للحركة داخل متخيل الصورة ومنافسة الخيال البشرى[17]. والواقع أن ثمة فروقا سيميائية جلية بين حركة الصورة في التلفزة، الفيلم أو السينما.

يستحيل الجزم بتكرارية إنتاج الحدث أو ببساطته ضمن مجال النقل المباشر للصورة التلفزية فبالعودة إلى نظامها الإنتاجي يؤكد آ .**إيكو**[18] وجود مساحة ضئيلة للتأويل تعد متنفسا ذاتيا لصانع الصورة (المخرج). إن ضبط مواقع الكاميرات ضمن زوايا متكاملة لاستنفاذ الحقل البصري لموضوع الصورة, يضع المخرج أمام جملة من الخيارات البصرية, إذ تتولى كل واحدة منها إرسال صورة عن المساحة التي تغطيها, وبأمر منه تخصص وضعية الصورة إما بالتقليص, أو بالتوسيع , أو بالتركيز, وذلك حتى تجهز للخضوع لخيارات أولوية البث، ثم تنسج تعاقبيا عبر المونتاج ضمن تركيب تصويري. مثل هذه الاختيارات التي يتبناها المخرج تعد فسحة تأويلية تجسدها الصورة التلفزية على هيئة

مؤوَلات. ولا أدل على ذلك من تلك المساحات التأويلية التي يجدها المخرج في النقل التلفزي لمباراة في كرة القدم مثلا, أين تؤلف تحركات وتنقلات الكرة مركز اهتمام الصورة, ومع ذلك فإن خروج الكرة مثلا, أو الاستعداد لتنفيذ المخالفات, أو إصابة اللاعبين, أو المناوشات, مقاعد الاحتياط , أو الجمهور كلها تمثل مجالات لخيارات ذاتية للمخرج, فقد يتحول تركيز الصورة على لاعب بعينه مثلا, إلى مؤول على الجهد الذي يبذله, أو على هزالة أداءه, أو إصابته, أو تعبه, أو بكونه المرتكب الفعلي للخطأ أو صاحب الهدف الخ. أما الالتفات إلى مقاعد الاحتياط فقد يضمن بعدة مؤوَلات منها: شخصية المدرب، اختياراته، تفاعله مع المقابلة، ردود فعله.

باعتماد مقاربة **غريغور غويثالس (G. Goelthas)** للندوة الصحفية المتلفزة يشير **محمد الماكري**[19] ضمن سياق حديثه عن الخطاب البصري المتحرك إلى الأهمية الإجرائية للنظرية البورسية, وتميز هذه المقاربة يتأتى من نزعتها التداولية التي كانت تحرك دواليب الإجابة عن الكيفية التي تنتهجها الصورة التلفزية في تحريك المجتمع واللعب على أوتار أحاسيسه، آرائه، مواقفه وسلوكاته. يعرف **غ. غويثالس** البث التلفزي للندوة الصحفية لشخص الرئيس؛ والتي تعد نموذجا مثاليا لهذه الوظيفة، بوصفها أمثولا يقوم في جوهره على سلسلة من المتواليات السمعية- البصرية التي تجعل من التواصل السلطوي موضوعا لها (موضوع مباشر)، ومن السياقين الزمني والسياسي، أي من توقيت الندوة والتطورات السياسية العامة الداخلية والخارجية، مؤوَلا لها (مؤوَل دينامي). ويتجسد البعد التركيبي للبث التلفزي للندوة من خلال تنظيم التتابع الزمني للمقاطع السمعية البصرية ضمن مختلف مراحل البث، تنسيق الزوايا البصرية، خلق ايحاء بالجو العام للقاعة ثم بتتبع أطوار هيئة المتدخل من لحظة الدخول إلى غاية إنهاء الندوة، تمثل القدرات والإمكانات التواصلية للرئيس. فالرئيس يجنح إلى استغلال الكلمة الإفتتاحية بوصفها مجالا للبعد الدلالي، للتدليل على تميزه القيادي وحكمه الرشيد في الرقي بأوضاع الأمة وذلك مقارنة بعهدة من سبقه مستعينا بالقرائن الرقمية للحصيلة السنوية. إن التموقع بالبث التلفزي للندوة الصحفية لشخص الرئيس ضمن البعد التداولي يقودنا إلى الارتقاء بها من مجرد كونها شكلا من أشكال التواصل السياسي (حوار السؤال والجواب) إلى مجال للإحاطة بالشخصية السلوكية للحاكم، كونها تساهم بعواملها الإرباكية (الكاميرات، الأضواء، المباشر، الوقوف، الأسئلة المحرجة، حتمية الإجابة، المواجهة، الشفوية، الوقت إلخ) في تأمل هذه الشخصية والحكم عليها.

لا ينفي **آ. ايكو**[20] حقيقة الإقرار بالعلاقة التكاملية بين سنن الفيلم وسنن السينما، فجاجة الأول إلى الثاني شبيهة بحاجة البلاغة إلى اللسان، بيد أنه يرى مكمن الاختلاف في الطبيعة التسنينية التي

يمارسها كل من الفيلم والسينما، فالفيلم يقوم على تسنين تواصل على صعيد قواعد محددة للمحكي، بينما تقوم السينما باستغلال الجهاز السينماتوغرافي لتسنين ملكة إنتاج الواقع. وبين واقع الفيلم وواقع السينما بون شاسع، إن واقع الفيلم لا يحيل المتفرج مطلقا إلى الواقع الحقيقي ولا إلى العالم المنتج ميكانيكيا كما تفعل الصورة الفوتوغرافية، بل إنه يحيل إلى واقع خيالي مسرود فوتوغرافيا (محكي). في مقابل ذلك فإن الواقع التعييني في السنيما يتعرض بدوره إلى الإنشاء والصناعة فالمتمثَل لا يتمثل دفعة واحدة ولكنه يخضع للصياغة وإعادة الإنتاج عبر الجهاز السينماتوغرافي، وعبر المونتاج تتحول الصورة السينمائية إلى إيهام (truquage) مستمر، فلإنتاج صورة موحدة لأي حيز مكاني مثلا، تعتمد الصورة السينمائية على عدة صور متعاقبة تقع ضمن زوايا مختلفة ومتكاملة، وهو ما يجعل المتفرج إزاء عملية لإعادة إنتاج إدراكي لوحدة المكان التي يستحيل عليه إدراكها كذلك خارج السينما[21]. وفي هذا الصدد يقول **يوري لوتمان:** « عندما يتحول الفضاء اللامحدود إلى مجرد لقطة، تتحول التمثلات إلى علامات يمكنها أن تشير إلى شيء مغاير لما يشير إليه الإنعكاس البصري »[22]؛ إنها الطاقة الإنتاجية والخلاقة التي لا تضاهيها وسائط الإدراك الطبيعية والاصطناعية.

فبتباين آلية الحركة إذا، تتباين الصورة التلفزية، الفيلمية والسينمائية بعضها عن بعض، على أن يظل مبدأ الحركة قاسما مشتركا- من حيث المبدأ- بين هذه الأنساق الثلاثة. إن التعميم السينمائي لحركة الصورة ينطلق أساسا من تحديد نمطيتها ونوعيتها كعلامه تجد في مختلف التمظهرات تواردا له. وفي هذا المقام، يحدد **وارنر بيرزلاف**[23] (**W.Burzlaff**) المظهر السمعي – البصري العام للصورة المتحركة بوصفه "علامة سينية" (Signe cinétique) تقبل التعميم انطلاقا من تحليلها في ضوء السيرورة السيميائية التي تتناسب والطبيعة الحركية لهذه العلامة. إن جوهر الإحساس بالحركة أثناء عملية المشاهدة منوط فيزيولوجيا بالتعاقب السريع لسلسلة من الصور الثابتة على إطار البث، حيث تعمل الصورة اللاحقة من خلاله على تحديد حركة الصورة السابقة ضمن اللعبة المزدوجة للحضور والغياب؛ التي تمليها الومضات الضوئية المتقطعة المرافقة لحركة الشريط ،ووفق تكرارية مبدأ الوساطة الذي يعد شرطا للثالثانية، تحيل الصورة – العلامة باستمرار إلى صورة – علامة أخرى، فمن صورة البداية وصولا إلى صورة النهاية تتحدد كل صورة بما يليها من صور، فنكون إذا ذاك إزاء مظهر سيميوزيسي للعلامة السينية. أين تولف هذه المتواليات أمثولا للعلامة السينية؛ أمثول يتحدد موضوعه بالعرض، وكل ما يظهر على شاشة البث يأخذ وضع موضوع أوجد من أجل إثارة مؤول لصالح المشاهد وذلك حسب ظروف وأوضاع التمثل (نوعية العرض، صفاء الصورة ولونها، المقعد المريح الخ).

سعيا لتبرير محاولته في تحديد تواردات العلامة السينية وأنماطها العشر، عمل **و. بيرزلاف**[24] على استثمار تقسيمات **ب.ب بازولينيه** (**P.P. Pasolini**) وذلك لملأ خانات التفريع الثلاثي أولا ثم تحديد الإمكانات التي تتوافق وخيارات أقسام العلامات العشر ثانيا. فخلص إلى مايلي:

الأمثول	ما قبل – السنيمات	السنيمات	الصوتيات، الغرافيمات، الرتـــميات
الموضوع	الموجودات المتمثلة	الأحداث المتمثلة	دلالة تعاقب الأحداث
المؤوَل	اللقطة	اللقطة - المقطع	الفيلم - الحصة

1-محفزات اقتناء تذكرة الدخول، أو الضغط على زر التلفزة، الإعلانات الإشهارية، برنامج البث، الصورة الإشهارية للعرض (علامات نوعية أيقونية حملية).

2-فعل مشاهدة الصور، أو التقاط التباينات؛ الألوان؛ الموسيقى، جمال الممثل، أو الإحساس بصدمة (علامات متفردة أيقونية حملية).

3-التورط في التشويق (علامة متفردة أيقونية حملية).

4-إدراك السياق؛ مسببات الأحداث، العودة بالأحداث إلى الوراء (flash-back) (علامات متفردة أيقونية مقولية).

5-التعرف على الموسيقى المعلنة لمأسوية الحدث؛ العناوين الفرعية، الآثار الغير بصرية، إيقاع المونتاج.(علامات عرفية أيقونية حملية).

6-التحديثات البصرية والصوتية، تجاوز الأبعاد التقليدية؛ البعد الإبداعي (علامات عرفية أيقونية حملية).

7-سياق المتلقي، المعرفة الخارجية الموظفة لصالح العرض؛ فهم المحفزات النفسية للأبطال. (علامة متفردة قرنية مقولية).

8-"نسق النجم" تأثيراته على المشاهد؛ التفكير المرتبط بالأسلوب.(علامات عرفية رمزية مقولية).

9-النقد (علامة عرفية رمزية مقولية).

10-التنظير (علامة عرفية رمزية حجية).

والواقع أن المتأمل لهذا التحليل لا يكاد يقف على علاقة واضحة المعالم بين نتائج التفريع الثلاثي الموضحة أعلاه وتوظيف أقسام العلامات العشر، التي تعد في الأصل محصلة علاقات بينية مضبوطة بين نتائج التفريع الثلاثي.

الهوامش:

[1] - J. Rethoré et al., La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Pierce, in Langages, n 58, Paris, éd. Larousse, , 1980 p. 36.

[2]- E. Veron, La sémiosis et son monde, in Langages, n 58, Paris, éd. Larousse, , 1980 p. 69.

[3] - Ch. S. Pierce, La logique comme sémiotique : la théorie des signes, in A. Rey, Théorie du signe et du sens, II, Paris ,éd. Klincksieck, , 1976 , p.19.

[4] -G. Delledale, Théorie et pratique du signe, introduction à la Sémiotique de Ch..S.Peirce, Paris ,éd.Payot, 1979, pp. 82 – 83.

[5]R. Marty, C. Marty, 99 Réponses sur la sémiotique, Question N° 57, Montpellier, 1992.

[6] - R. Marty et al., La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Pierce, pp. 39 – 56

[7] - N. Everaert - Desmedt, Le processus interprétatif,introduction à La Sémiotique de Ch. S. Peirce, Liége ,éd. Mardage, 1990, pp. 94 – 96.

[8] - L. S. Braga, La mise en œuvre de la sémiotique de Peirce ,Difficultés et stratégies, in Questions de sémiotique (Sous la dir.Anne Hénault) , Paris, éd .P.U.F. , 2002,p. 434.

[9]- يعرف **بانوفسكي** الأيقونيات بوصفها علما يتبنى تأويل مضمون الفنون التصويرية، استنادا إلى نظرية الفن بوصفها شكلا رمزيا للحضارة (تاريخ، دين، فلسفة، علم الاجتماع). ينظر:

J. Rey-Debove, Sémiotique (lexique), Paris, éd. P.U.F., 1979, p. 77.

[10] مارتين جولي، كيف يأتي المعنى إلى الصورة؟، تر. محمد معتصم، مجلة علامات، مكناس – المغرب، عدد 13، 2000، صص. 25- 26.

[11] جان موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، تر. سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى سيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، (إشر. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد)، ط. دار إلياس العصرية، القاهرة، ص. 286- 289.

[12]- R. Marty, C. Marty, 99 Réponses sur la sémiotique, (Qu'est ce qu'un texte pour la sémiotique peircienne ?).

[13] - J. Kristeva, Le langage, cet inconnu,Une initiation à la linguistique, Paris ,éd.Seuil, 1981, p. 309.

[14] - G. Deledalle, Théorie et pratique du signe, pp. 125 – 129.

[15] - تستمد التقديرات المتباينة لحقيقة الانفعال الذي بدت به ملامح الموناليزا في الصورة (فرح، حزن،كآبة، يأس إلخ) أساسها من تفرد شكل الثغر و إيحاءاته بالحركة. فمن بين أهم الخصائص الأيقونية للصورة إيعازها بالحركة، ذلك أن المعرفة الموسوعية بالأشياء تقودنا عادة إلى إدراكها ضمن سيرورتها ومن ثم ضمن الديمومة أو الزمن. ينظر:

J.- M. Klinkenberg, Précis de sémiotique générale, Bruxelles, éd. De Boeck Université et Larcier, 1996, p. 414.

[16] - B. Toussaint, Qu'est ce que la sémiologie ?, Paris ,éd.Privat, , 1978 p. 131.

[17] -C. Metz, Essai sur la signification au cinéma 1, Paris, éd. Klincksieck, 1968, p. 23.

[18] - U. ECO, L'œuvre ouverte, Trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, éd. Seuil, 1965, pp. 149 – 150

[19] - محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1991، صص. 60 – 63.

[20] - U. ECO, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, trad. Uccio Esposito- Torrigiani ,Paris , éd.Mercure de France , 1972,p. 219.

[21] - T. Mottet et al., Introduction à la sémiologie (texte – image),Alger, éd. O.P.U .,1980. p. 91.

[22] - I. Lotman, Sémiotique et esthétique du cinéma, Trad. Sabine Breuil lard, Paris, éd. Sociales, 1977, p. 53.

[23] - W. Burzlaff et al., la sémiotique phanéroscopique de Charles S. Pierce, p. 56.

[24] - W. Burzlaff et al., la sémiotique phanéroscopique de Charles S. Pierce, p. 57.