أبعاد الصورة ودلالتها الفلسفية

■ د. عبدالباري محمد مادي
كلية الفنون والإعلام - جامعة طرابلس

مقدمة:

الصورة جوهر الفنون البصرية بما أنتجته من لغة جديدة استحوذت به على الطاقة البصرية لدى الانسان، فاعتقلت عقله ومخيلته، وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي بين الصورة ووعي الأنسان، وشهدت الصورة عدة تحولات فنية أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعاني الجمالية فأصبحت الصورة قوة تعبيرية عالية المستوى، وأن من سمات عصرنا الراهن هيمنة الصورة وسيادتها حيث إن ذلك يتضح جلياً ونحن نتلقى ونبني مدركاتنا على أعداد لا تحصى من الصور البصرية والذهنية، مكونة بذلك وعاء شاملا لثقافة الانسان وحضارته.

والصورة كمادة حقيقية تختزن في داخلها المحسوسات الواقعية والخيالية المدرك وغير المدرك منها، وقد تشكلت من خبرات الانسان على مر العصور في صيغ ثابتة ومتحولة وفي تشكيلات تلقائية وقصدية تؤثر في الأفكار وتعطي للثقافات سماتها وتمدها بطاقاتها الكامنة والتي إما منطقية بفكرة أو دلالية مادية مرتبطة بالحس، ومن خلال الفكر والحس والرؤية يتم تحديد جوهر الصورة[1] . وإن ما يمكن أن ينعت به هذا الزمن بزمن الصورة وعصرها الذهبي بكل سلبياتها وايجابياتها وإن التفكير مستحيل من دون صور كما أشار أرسطو فالصورة تملأ الحياة العصرية وتفاعلاتها وتجسداتها تغزو الأمكنة والأزمنة، فثقافة الصورة اقتحمت إحساسنا الوجداني لأن الصورة تؤثر تأثيرا عميقا في المتلقي، إنها تترك بصمة واضحة في مخيلته وذاكرته[2] .

(1) - الغامدي، احمد عبد الرحمن، « ثقافة الصورة وأثرها الاجتماعي والتربوي»، جامعة فيلادلفيا، الأردن، (2007)، ص 79.

(2) - شاكر عبد الحميد، " الفنون البصرية وعبقرية الأدراك»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (2008)، ص 20.

وتلعب جمالية الصورة دورا كبيرا في جذب الانتباه للمتلقي، وهذا يقتضي من القارئ التقاط النقاط المضيئة في الصورة والبحث عن مسالك التذوق الفني كمقدمات ضرورية لفهم بنية الصورة، وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس الفنان اتجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها[1] .

مشكلة البحث:

إن المشكلة الحقيقية تجاه تقديم الصورة والوظيفة الهادفة لها من أجل أغراض علمية وتجارية وتذكارية ، ومن خلال الاتجاه السائد للإنجاز التصويري ، ليست لأنها تحط من قدر التصوير والذي يعتبر فناً جميلاً ، ولكن الأسلوب يتناقض مع طبيعة معظم الصور، لأن الصورة بأبعادها ذات دلالات فلسفية وبلاغية غير مسبوقة، عما فيها أكثر من الكلام المنطوق، لأنها تعبر عن الشعور واللاشعور و مدارج المعني ومستويات التسنين .

وعليه قام الباحث بصياغة مشكلة البحث في صورة تساؤل متعدد الأبعاد وعلى النحو التالي:

1 – كيف يمكن للصورة أن تتكون من عناصر بالغة التنافر حيث المادة والتركيب أن ينتج معني؟

2 – كيف يأتي المعني للصورة ؟

3 – كيف يمكن قراءة عالم مكون من عناصر تنتمي إلى سجلات مختلفة.

أهمية البحث:

تأتي أهمية هذا البحث من ارتباط الصورة ودلالاتها في التعبير عن المواقف والمشاعر الإنسانية والمواقف البصرية لما لها من أبعاد تشكل عنصراً مهماً في ثقافة الإنسان، ناهيك عن طبيعة استخداماتها العلمية والفنية والجمالية.

والصورة حلت محل المواقف الحسية الواهية التي كانت تستهدف حركة الإنسان في الماضي، وهي الأداة الأكثر نجاحاً للذوق العصري بشكله العام من خلال ممارسته لكشف حقيقة الثقافة المعبرة عن الماضي والحاضر.

بالإضافة إلى ذلك تكمن أهمية البحث لسرد القيم والأحداث وخاصة الدلالية والتأويلية للصورة باعتبارها لغة العصر .

أبعاد الصورة:

ارتبط ظهور الصورة وأهميتها برسوخ مصطلح الواقعية، بعد أن تم عبرها تحديد تلك الوفرة المتزايدة للمواقف البصرية، بالرغم من تزامنها لم تنجح في بدايات الواقعية

(1) – نفس المصدر، ص 20.

الجديدة، والتي تتميز جوهريا عن المواقف الحسية، المدركة للصورة، التي تمثل الفعل في الواقعية القديمة لكن متفرج الصورة الواقعية يجد نفسه أمام صورة بصرية في حال إذا كانت الصورة مؤثرة، أما ما يلتقطه المتفرج فهو صورة حسية محركة، شارك هو ذاته فيها عبر تماهيه مع الشخصيات [1]

وما شكل أهمية وجود الصورة في عصر تحكمه كل تقنيات التصوير أو الصورة الجديدة هو الموقف البصري الذي يتحكم في رؤية الانسان لأية صورة جديدة، تلك الرؤية حلت محل المواقف الحسية، الواهية التي كانت تستنهض حركة الانسان في الماضي .

وتمتد كلمة صورة Image بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة Icon والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة والتي ترجمت إلى Imago في اللاتينية، وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل وتمثل الأقطار والنشاطات في الغرب) [2] .

فالصور الفوتوغرافية ليست مجرد أطار يجمع بين زواياه مجموعة من الأشياء الجميلة أو المرعبة التي لا هدف لها، فعالم التصوير فن له أسسه وعلم له قواعده وله استخداماته الجادة والهادفة في كثير من المجالات كالتعليم والطب والإعلام والمتعة وغيرها([3] .

حيث ساهمت الصورة في تغيير أفكارنا وتوسعها باتجاه ما يستحق النظر إليه وتجميع الصور يعني جمع للعالم بأكمله لأن الأفلام السينمائية والبرامج التلفزيونية تبهجنا وتهزنا ثم تنتهي، ولكن الصور الفوتوغرافية شيئا خفيف الوزن ورخيص الإنتاج وسهل الحمل والجمع والتخزين ولا تنتهي.

وان التقاط الصور هي امتلاك الشيء الذي تم تصويره، وهذا يعني أن يدخل المرء نفسه في علاقة معينة مع العالم، علاقات تجعله يشعر برغبة في المعرفة، لأنها تزودنا بالدليل عن العالم إذا كان هناك شيء ما نسمع عنه ونشك، يتم إثباته عندما يعرض علينا صورة له .

وبذلك يستطيع الباحث أن يقول "ان الصور هي تفسير للعالم" من خلال تطور في قابلية القراءة المرئية والتأثير العاطفي، لأن الصورة الفوتوغرافية ينظر إليها على إنها الدليل الذي لا جدال فيه على أن شيئا معينا قد حدث وبالوقت نفسه يمكن للصورة أن تشوه إذا ما كانت غير متجانسة ولا ترتبط بالوقت «مزيفة» كون الصورة ذات صلة اكثر بساطة ودقة بالحقيقة المرئية مما تفعله الأشياء المقلدة الأخرى .

(1) – دولوز، جيل، " **الصورة الزمن**»، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة سوريا، (1999)، ص 148.
(2) – عبد الحميد، شاكر، "**عصر الصورة**»، عالم المعرفة، الكويت، (2005)، ص 17.
(3) – أرمز، روي، " **لغة الصورة في السينما المعاصرة**»، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (1992)، ص 10.

ولكن بالتسليم بدقة وتمام الحقيقة الذي تمنح كل الصور القوة والسلطة والاهتمام والفتنة، فإن العمل الذي يقوم به المصورون لا يكون استثناءً عاما في إطار التجارة والتسلية، وهذا يعني أنه مثل كل شيء فني عام، والتصوير لا يمارسه معظم الناس كفن فهو أساس أحد الطقوس الاجتماعية حماية من القلق ووسيلة للقوة والاستخدام السائد للتصوير هو الاحتفاظ بذكرى إنجازات الأفراد الذين يعتبرون أعضاء الأسرة. بالإضافة إلى المجموعات الأخرى كحفلات الزفاف والميلاد وحفلات تخرج الفرد، أو الزيارات السياحية.

كما أن الصورة الفوتوغرافية فتحت للناس استحواذا خياليا للماضي ووسيلة للدعاية والإعلان والترويج ويقدم دليلا عن الرحلات وغيرها .

لأن الصورة تشبع حاجة المواطنين الذين يجمعون مناسبة تذكارية عبر صور رحلاتهم إلى المدن والآثار التي يقصدونها ووسيلة للإشهار والإعلان عن البضائع الاستهلاكية كما دخلت في تصميم لها من أجل الترويج والانتشار.

إن الصورة الفوتوغرافية ليست نتيجة الالتقاء بالصدفة بين الحدث والمصور فقط، لكن التقاط الصور يعتبر حدثا في حد ذاته، وتعمل بنشاط على زيادة الحنين إذا كانت الموضوعات التي تم تصويرها من ميزتها بأنها مصورة متأثرة بالعواطف ويمكن أن يكون الموضوع الجميل هو هدف المشاعر الكئيبة لأنه قديم زمنيا، ومتلاش أو لم يعد موجودا لذلك كل الصور تكون تذكارية .

إن الصورة الفوتوغرافية التي تقدم أخبارا عن المناطق غير المشبوهة ذات المحن لا يمكن أن تحدث تأثيرا في الرأي العام إذا لم يوجد محيط ملائم للمشاعر والاتجاهات، فالصور التي تظهر جوانب المأساة في ميادين المعارك والحروب تجعل الناس أكثر تأثيرا وتصديقا واهتماما ومتابعة للحرب)[1] لأن نطاق المعرفة المصورة فوتوغرافيا للعالم قد يحدد بأنه واقع بينما يمكن لتلك المعرفة أن توقظ الضمير فإنه لا يمكن أبدا أن معرفة سياسية أو أخلاقية تكون اكثر تأثيرا إلا إذا ارتبطت بدليل صوري، فالمعرفة المكتسبة من خلال الصور تكون دائما نوعا ما من العاطفة*، سواء كانت تهكمية أو إنسانية وسوف تكون معرفة بأسعار متفق عليها وهو مظهر للمعرفة، كما أنه أيضا مظهر للحكمة، أن القيام بالتقاط صور رمزا للتملك ورمزا للقوة لأن هذه الصورة في كل مكان وزمان لها تأثيرات لا تحصى على وعينا الأخلاقي.

وأن امتلاك الخبرة اصبح مطابقا لالتقاط الصور لها كما أن المشاركة في الحدث العام أصبح مساويا بشكل كبير للنظر إليه في شكل مصور.

(1) – سانتاج، سوزان، " **أبعاد الصورة**"، ترجمة عفاف عبد المعطي، دار هفن للترجمة والنشر، القاهرة، (2009)، ص 37.

* انظر دولوز، جيل، " **فلسفة الصورة**"، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (1997)، ص 123.

وبذلك تستأثر بانتباهنا وتأسر اهتمامنا وتوجهنا وتتيح لنا إلقاء نظرة متفحصة على التفاصيل وتنقل الموضوع بوضوح وتعطيه الدلالة.

الصورة ذات الدلالة:

إن تكوين الصورة هو الذي يعطيها دقتها ويحدد درجة فعاليتها والضوء هو الذي يلفت انتباه المشاهد أو المتفرج فبدون إضاءة من نوع معين لا يمكن للكاميرا أن تعطي صورا أصلا، وبذلك فالضوء والتكوين البصري متلاحمان وغالبا ما تتداخل درجات اللون في الطبيعة مع الضوء والظل والانعكاسات والسطوع بحيث تبرز الأشياء والأشكال مندغمة في المستوى الخلفي أو ضائعة في ظلال عميقة دون وجود أية علاقة منظمة لها، وتبدلات الضوء والظل في الحياة الحقيقية مسألة معقدة بحيث إن تقديمها في الصورة بشكل واقعي يمكن إن يعطي نتيجة مشوشة (إن الجمال الذي لم يدرك في الصورة الفوتوغرافية ما هو خارج البؤرة، فبينما يجعلنا ما هو خارج البؤرة ندرك الأولوية في الذات والمواضيع في الأفلام العادية، إن ما هو مشوش يبرز ما هو جاد ونأخذه في العادة كأنه معتاد، فإن ما هو خارج البؤرة المشوش المقصود بالإرادة هو نموذج نقي على القدرة الجديدة على التفكير بالصورة لخلق صورة لا يمكن لنا أن نخلقها بأنفسنا)[1].

فلابد من التخطيط له ودراسته بدقة حتى نستطيع التحكم بالضوء وتوزيعه من أجل التناغم والتناسق وخلق النظام وذلك بعد دراسة الغرض منها والحفاظ على تماسكها من خلال الضوء والظل والشكل والأبعاد والزاوية.

فعندما ننظر إلى صورة فوتوغرافية سريعا نتساءل ما هذه البقعة الشاحبة المستقرة على كتف الشخصية هل هي كرة أم صحنا أم قالبا وعدم معرفتنا التأكد من هوية هذا الشيء ولم نستطع أن نتمكن من ذلك، يصبح هذا الشيء عبئا ومزعجا.

كذلك يمكن استخدام التوريات البصرية لأغراض اكثر جدية، إن المعنى المزدوج لتراكب صور يمكن أن يوظف للحصول على تأثيرات ساخرة أو للإيحاء بتراكيب سريالية "فالصور المشوهة هي صور مجازية شوهت عمدا"[2] ما يجد المرء استخداما لاذعا ومتطورا للتورية البصرية في أعمال المصور الفوتوغرافي.

كما إذا تخيلنا الزمن خطا مستقيما، فإن صورة فوتوغرافية تمثل نقطة ما من هذا الخط ثابتة في الزمن، إذا نظرنا إلى تلك الصورة فإننا نرى حاضرا جامدا ومبلورا منتزعا من سياق الزمن، حاضرا يمكننا أن نستشف ماضيه ومستقبله وأن نستنتج ظروفه فقط من خلال معطيات محددة ضمن الصورة فإن مجرد فعل انغلاق العدسة يعزل الموضوع المصور ويضفي على الصورة درجة الالتباس .

(1) – فرامبتون، دانييل "نحو فلسفة للسينما"، ترجمة احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، (2009) ص 19.
(2) – اودان، روجيه "السينما وإنتاج المعنى"، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (2006)، ص 207.

وكذلك نستطيع أن نقول إن أثار أقدام على الرمال هي دلالة على مرور شخص، والدموع هي دلالة العواطف، وبذلك تربط بين الدال والمدلول علاقة ثابتة ومحددة هي علاقة السبب والأثر لأن الصورة الفوتوغرافية لا يمكنها أن تكون إلا أثرا صريحا لموضوع التقطته عدسة الكاميرا لأن طبيعة الصورة في كونها مؤشرا تسجيليا صريحا وهذا سبب كل من قوتها وضعفها، لأن الصورة تنقل لنا ما يمكن أن يرى وحسب، والعواطف التي تثيرها تعود لنا إلى الانطباعات النفسية التي ولدتها فينا بالمعنى الأكثر دقة، ويقول مورافيا " إن ما تقترحه كلمة هو أقل مباشرة وهيمنة مما تقترحه الصورة، إنها أعمق وأكثر إلحاحا [1] .

لقد عرف عصرنا بحق عصر "حضارة الصورة" لأن معظم الناس صاروا يؤمنون بأن الصورة تقول أكثر بكثير مما تقوله الكلمة وتفوقها فيما تتضمنه من وحي وبذلك" الصورة الواحدة تساوي ألف كلمة" [2] ، لأن الصورة يمكن أن تمتزج وتمتص وتكيف نفسها مع أي معنى نرغب بإسقاطه عليها، والسبب هو إنها لا يمكن أبدا أن تدل على أي شيء آخر سوى ذاتها، وبذلك تتحمل تفسيرات حول لو كانت متناقضة تماما ونسقط معاني رمزية أو ذهنية على سلسلة من الصور، وكأن بالنسبة لأرسطو وديكارت ولوك فإن الصورة الذهنية تشبه الصور بالطريقة التي تمثل بها الأشياء في ومن العالم إنها تنسخ أو تحاكي ما نراه، وبشكل عادي، لكن فلاسفة العقل يتساءلون عن، وتشككوا في بنية الصور الذهنية ولعلها غير تصويرية لكننا نعايشها بطريقة مماثلة للمرئية [3] .

الصورة التوليد والتأويل:

إن للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتدليل، إنها نص وككل النصوص تتحد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو كائنات في أوضاع متنوعة، والتفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تجعل بها الصورة لاستنادها إلى السنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية ويقدم رولان بارث في هذا المجال مثالا بالغ الأهمية «فمن صورة تمثل لرجل مستلق على أريكة يقرأ جريدة تحت ضوء خافت» يستخرج المدلول التالي «لحظة استرخاء» إن هذا المدلول هو نتاج تأليف لمجموعة من المدلولات التوسطية التي تحيل عليها بشكل منفصل الدوال لمشكلة الصورة، فالأريكة للراحة، والضوء الخافت لراحة الأعصاب والجريدة لتزجيه الوقت» [4] .

(1) – جاكوب، لويس، " **الوسيط السينمائي**»، ترجمة أنبيه حمزاوي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (2006)، ص 52.
(2) – دي جانيتي، لوي " **فهم السينما**»، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، العراق، (1982)، ص 282
(3) – فرامبتون، دانييل، " **نحو فلسفة للسينما**»، مصدر سابق، ص 283.
(4) R.Barthes L`aventure Semiologique, Seuil 1985, Pag. 257.

انظر ايكو، امبرتو، "**سينمائيات الانساق البصرية**»، ترجمة محمد التهامي العماري، دار الحوار للنشر، سوريا، (2008). *
انظر سيرزسني، بيتر، " **جماليات التصوير والإضاءة**»، ترجمة فيصل الياسري، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، (2003).*

فدلالة الصورة في ضوء هذا ليست معطاة بشكل سابق على التنظيم الذي يطال العناصر التي تؤثثها، فهذا التنظيم يولد المعنى من حيث إنه يرد هذه العناصر إلى بنيتها الأصلية فبالعودة إلى هذه البنية يتم الكشف عن الأبعاد الدلالية الجديدة للعنصر داخل الصورة، ومن هذا المنطلق لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية انتقائية للعناصر التي يجب أن تختفي منها، أي انتقاء ما يسهم في تكوين النص* وما دامت الصورة هي بالتحديد وليدة ادراك بصري فإن تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل انطولوجي لماهيات مادية وتقديمها على شكل علامات، وهذا ما يعطي للنظرة أهمية كبرى فهي المنتجة لكل زوايا الرؤية، فكل شيء قابل للتسنين، تسنين الأشياء ما يظهر منها وما يختفي وكذلك ألوانها وأحجامها وامتداداتها فيما يحيط بها *.

فالأشياء لا تدل من خلال جواهرها وإنما من خلال موقعها في التجربة الإنسانية بكل أبعادها الإيحائية والرمزية، وعلى هذا الأساس لا يمكن للصورة أن تكون سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء إنها بناء مزدوج تقوم به عين المصور وأدواته وتقدمها للمتلقي الذي يقوم إلى بناء ثانيا، لأن كل قارئ يبحث في الصورة عن ذاته ويقرأ فيها تاريخه وأحلامه وآماله وأوهامه.

ومن هنا وجب النظر إلى العنصر المحين داخل الصورة باعتباره تمثيلا لوجود ما يدرك في معزل عن الأشياء الأخرى وما يدرك خارج أي نسق والنظر إلى تأليف هذه الأشياء باعتبارها بنية لإنتاج دلالة حالة بالواقع المحين من خلال هذا التأليف وبهذا تكون الصورة واقعة دلالية من نوع خاص .

فالصورة لا تمتلك إلا وظيفتها لأنها محددة بغاية تتجاوزها، إنها مضمون بصري حامل لواقعة إبلاغية وتشتغل كسنن مشكل من علامات ممتلئة على حد تعبير بارت[1] .

ومن هنا فإن الصورة لا ترتبط بما هو خارجها ارتباط الكل بالكل وإنما يتعلق الأمر بربط يتم من خلال مواجهة سلسلة من الانساق وهي أنساق توجد خارج الصورة بنسق واحد وهو نسق الصورة، عبر تحديد انتماء كل عنصر من عناصر الصورة إلى النسق الذي يرى بداخله، وسيكون تنظيم الصورة إلى تنظيم الدال والدوال الأيقونة ونمط توزيع الوحدات المكونة لها، هما المتحكمين في عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته، حيث يرد أمبرتو إيكو عملية بناء الدال الايقوني في الصورة إلى ثلاثة مستويات من التسنين هما الأيقونة والايقونوغرافيا والصورة البلاغية .

وقد اعتبر جيل دولوز أن قيمة الصورة تتمثل في الأفكار المتولدة عنها والعلاقة بين

(1) – R.Barthes, Rhetorique de L`image, in Comnunications 1964, P.40.

السينما والفلسفة هي علاقة الصورة بالمفهوم وقد سعت السينما دوما إلى بناء صورة للفكر ولأولياته، وفي ارتباط مع مادته الأصلية. فإن المفهوم يستدعي إدراكات ومشاعر جديدة تشكل الفهم غير الفلسفي للفلسفة ذاتها [1] .

وأن تأويل الصورة، مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال السياقات المفترضة من خلال ما يعطي بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن الصورة.

ومع ذلك لا يمكن القول إن العلاقات التي تنسجها العلامة الأيقونية بين عناصرها كافية للحديث عن كل دلالي، فالصورة ليست محاكاة لعالم غفل، وليست تمثيلا خالصا للموضوعات، إنها تستعيد مجمل معطياتها الأيقونية ضمن أشكال ومواقع وألوان، ولهذا نحتاج من أجل بناء مجمل دلالات الصورة إلى مسألة جانب آخر لا يقل أهمية عن الجانب الأيقوني ونقصد ما تقدمه العلامة التشكيلية باعتبارها عنصرا يشتغل كأهم مكون داخل عالم الإبلاغ البصري، لذلك فإن الألوان والأشكال والخطوط والتأطير والتركيب لها أهمية كبيرة في بناء معاني الصورة فهذه العناصر هي وحدات داخل لغة بصرية لها قواعدها التركيبية والدلالية .

وهذه العناصر لا تدل من خلال مادتها ولا من خلال حدود أشكالها ولكنها تدل من خلال موقعها داخل الفعل الإنساني [2] .

إن مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة من خلال بعديها الأيقوني والتشكيلي ليست وليدة مادة مضمونيه دالة من تلقاء ذاتها، وليست وليدة معاني قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير، إنها أبعاد أنتروبولوجية مشتقة من الوجود الإنساني ذاته.

فالصورة لا تحضر في الذهن باعتبار وجودها المخصوص بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلق عليها «البنية الإدراكية أو «سنن التعرف» أو «النموذج الإدراكي».

وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما تقدم طرحه فإن الصورة تقع في نزوعها الغريزي بين «الصورة، تأثرا» وبين «الصورة، حدثا» وكذلك «الصورة، حركة» أو زمنا، لأنها تقع عند موضع مستقل يأتي سابقا لأوان ما يتجسد «تأثرا» حين يتخذ له حيزا جغرافيا وتاريخيا محددا.

والفضاء الذي نعثر فيه على «الصورة، حدثا» هو فضاء الواقعية وأما ما يؤسس الواقعية فهو بالتحديد ما يلي: أوساط وسلوكيات، أوساط تؤطر، وسلوكيات تجسد، على

(1) – دولوز، جيل، "فلسفة الصورة"، مصدر سابق، ص 223.

(2) – نيكراد، سعيد، "السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، دار النشر سوريا، (2005)، ص 131-124.

الرغم من أن الواقعية لا تنفي الحلم ولا تنفي ما هو متخيل، من دون أن تخرج عن حدود خصوصيتها.

ومع بروز الصورة، الذهنية أصبح موضوع الصورة هو العلاقة وأصبح موضوعها كذلك، عبارة عن عواطف ذهنية، مجردة ويعبر عن هذه العلاقة بأدوات السبب مثل «لأن» أو أدوات الغرض مثل «بغية» أو أدوات النتيجة «إذن» لكن كيف يمكن صياغة هذه الأدوات صوريا، وهذا ما أجاب عليه الفريد هيتشكوك، وجيل دولوز، وكل هذه الاعتبارات آنفة الذكر التي كانت سببا في رسم ملامح فلسفة الصورة.

وإن من الصعب أن مفهوماً مثل "الصورة" يمكن التعبير عنه، في أي وقت بفرضية محددة ودقيقة، وفي صياغة سهلة وقابلة للفهم، لأن الصورة تتمدد نحو اللاتناهي، وتقود إلى المطلق، وحتى ما هو معروف بوصفة فكرة الصورة المتعدد الأبعاد والمعاني، لا يمكن في الجوهر الفعلي للأشياء ترجمتها أو التعبير عنها في كلمات، لكنها تجد التعبير في الفن، حين تكون الفكرة متجسدة في صورة فنية، فإن ذلك يعني العثور على شكل دقيق لها، الشكل الذي يصبح هو الأقرب لتوصل عالم المبدع لتجسيد توقه إلى المثل، فالفنان يحاول أن يدرك ذلك المبدأ ويجعله يتحقق، يجعله جديداً في كل مرة، وأن يحرز صورة شاملة لحقيقة الوجود الإنساني. إن خاصية الجمال تكمن في حقيقة الحياة التي استوعبها وتمثلها وأفصح عنها، بطريقة جديدة، وفي إخلاص وانسجام مع رؤيته الشخصية.

طالما أن الصورة هي انطباع في الصدق، وميض من الصدق متاح لنا أن نعيشها، لكن كل شخص لديه ميول وأهداف معينة في كل ما يفعله ويؤكد حقيقته الخاصة في الأمور الكبيرة، كما في الصغيرة فيما هو يكيف الفن وفق حاجته، فإنه سوف تؤول الصورة بحسب مصلحته أو فائدته الخاصة، أن يضع العمل الفني في سياق حياته، ويسجيه بالحكم أو الأمثال التي يؤمن بها.

ذلك لأن الأعمال الفنية متناقضة وتبيح نفسها لتأويلات مختلفة جداً، ويعود السبب إلى اختلاف الحقول المعرفية في تحديد الصورة، وهذا الاختلاف يفيد بالدرجة الأولى إذ كلما انفتح حقل على آخر لتدعيم فهمه أو تفسيره كلما اكتسبت الصورة شحنة دلالية إضافية وتحمل في ثنايا رموزها رسالة ما. لأنها تريد أن تبلغ قولاً معيناً، والمهم أن مع الصورة تنشط لعبة المعنى لأنها في عمقها إطار للتمثل وتكثيف للدلالة وعنصر تواصلي. وبسبب بعدها التواصلي وتعددها الدلالي مادة يساهم المتلقي في تحديد معناها وقيمها، لذلك فالصورة التي يدركها الأوروبي ليست نفس الصورة التي يتفاعل معها الانسان العربي أو الإفريقي، فقراءتها تتأثر بالانتماء السوسيو – ثقافي للمتلقي وهكذا فإن المتفرج حينما ينظر أو يتأمل الصورة فإنه يتلقى منها جانبها الإدراكي وخطابها الثقافي في نفس

الوقت، لأن عملية إدراكها ورؤيتها والعلاقة الذاتية معها لتستدعي فهماً فلسفيا مختلفاً كما يقول بارت "الخاص المطلق والحدوث ذو السيادة، إنها المناسبة، اللقاء، الواقع في تعبيره الذي لا يتعب". [1]

كما نجد الصورة الفوتوغرافية تعبيرا عن شيء انتهى، لأن "ثبات هذه الصورة هو كنتيجة غموض منحرف بين مفهومين، الواقعي والحي، حين تشهد أن الموضوع كان واقعيا فإنها تحث خلسة على الاعتقاد بأنه حي". [2]

ويمكن أن تتأمل فيها ما شئت من الوقت وبكل ما يستحضره التأمل من ذكرى وأصالة، ومقايسة لكونها تتضمن أكثر من دلالة وتختزن أكثر من حقيقة.

وضمن الإطار الفلسفي للصورة يستطيع الباحث أن يقول إن الصورة هي صورة لشيء ما، حسب الصفة الفينومنيولوجية، فهي لتشكيل بصري متعدد وجمعي، يلتقي فيه الادراك والوعي والثقافة والجمال والتاريخ، إنها تخيل يتحدد وجوده بالتقاط العين له، لا تتوقف عن التوليد بالرغم من نفيها وإلغائها بالمشاهدة إننا نعيش في الرؤية والصورة هي تقديم هذه الرؤية، وجهة نظر أو منظور أو تعميم حيث يمكن للمرء أن يعيش والتفكير التأملي الشاعري يصنع إذن صور الفكر، وجود الذاكرة والمستقبل المتوقعة والصورة الذهنية. إن هذه الصور تبني تفكرينا البصري، ومعرفتنا البصرية وأهمية صور الأفكار هي في قدرتها على دمج الأفكار ودمج المفاهيم وأن توجد ما هو متعدد، إن هذه الوحدة كما هو متعدد ويتم تجميعها في مساحة التفكير ويتم إعطاؤها في التفكير، في صورة للفكر، تلك الصور تجمع ما هو مختلف في تعدد مفرد. [3] وفي فلسفة دولوز تولد المفاهيم بنفس القدر في المؤثرات والمدركات التي تصاحب الصورة حيث تولد المفاهيم المعرفية، وأن المؤثر والمدرك والمفهوم لا تنفصل عن بعضها البعض وتتحرك من الفن إلى الفلسفة، ثم من الفلسفة إلى الفن.

الخلاصة:

تلعب الصورة دورا في جذب الانتباه للمتلقي من خلال مجموعة من النقاط المضيئة في الصورة، ومن خلال أبعادها التعبيرية والتشكيلية والجمالية والدلالية، وكون الصورة تساوي ألف كلمة، والصورة يمكن أن تمتزج وتمتص وتكيف نفسها مع أي معنى نرغب بإسقاطه عليها، لأنها تدل على ذاتها وتتحمل تفسيرات حول لو كانت متناقضة أو تسقط معاني رمزية أو ذهنية على سلسلة من الصور .

(1) Roland Barthes, La Chambre Claire, Note sur La Photgraphie, Ed L`Etoile Gallimard Seuil, Paris, 1980, P. 13

(2) Ibid, P. 23

(3) فرامبتون، دانيل، "نحو فلسفة للسينما"، مصدر سابق، ص 296

والصورة لها أنماط للوجود وإسقاط للتدليل، إنها نص ككل النصوص تتحد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو كائنات في أوضاع متنوعة ونتيجة التفاعل بين العناصر الدلالية فإن الألوان والضوء والاشكال والخطوط تعطي لها أهمية في بناء معاني الصورة فهذه العناصر هي وحدات داخل لغة بصرية لها قواعدها التركيبية والدلالية، وان الأعمال الفنية وخاصة الصورة تبيح لنفسها التأويلات المختلفة ويعود السبب إلى اختلاف الحقول المعرفية في تحديد الصورة .

المراجع

1. أحمد عبد الرحمن الغامدي، ثقافة الصورة وأثرها الاجتماعي والتربوي، جامعة فلادلفيا، الاردن – (2007).
2. امبرتو ايكو، سينمائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي العماري، دار الحوار للنشر، سوريا (2008).
3. بيتر سيرزسني، جماليات التصوير والإضاءة، ترجمة فيصل الياسري، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، (2003).
4. جيل دولوز، الصورة الزمن، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة سوريا، (1999).
5. جيل دولوز، فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (1997).
6. دانييل فرامبتون، نحو فلسفة للسينما، ترجمة احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، مصر، (2009).
7. روجيه اودان، السينما وإنتاج المعنى، ترجمة فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (2006).
8. روي ارمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (1992).
9. شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، (2005).
10. سعيد نيكراد، السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار النشر سوريا، (2005).
11. سوزان سانتاج، أبعاد الصورة، ترجمة عفاف عبد المعطي، دار هفن للترجمة والنشر، القاهرة، (2009).
12. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الادراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (2008).
13. لوي دي جأنيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، العراق، (1982).
14. لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة انبيه حمزاوي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (2006).
15. R. Barthes: La Chambre Claire، Note sur La Photgraphie، Ed L`Etoile Gallimard Seuil، Paris، 1980.
16. R.Barthes L،aventure Somiologique، Seuil 1985.
17. R.Barthes: Rhetorique De L،image، in Comnunications 1964.