Adab Al-Rafidayn

https://ojs.uomosul.edu.iq/index.php/radab

Art and the Aesthetics of Expression: Between Indication and Symbolism, and Their Representations in Sustainable Development An Anthropological Reading of Visual Arts Practice

Harith Ali Hassan
Department of Sociology / College of Arts /
University of Mosul/ Mosul-Iraq

Manal Al-Haziza Al-Oraibi
University of Monastir /Tunisia

Article Information

Article History:
Received Oct23, 2025
Revised Nov.08 ,2025
Accepted Nov,16, 2025
Available Online Feb 1 2026

Keywords:
Artistic Image, Expression, Symbolism and Indication, Sign, Aesthetics, Artistic Practice.

Correspondenc
Harith Ali Hassan
harith.a.h@uomosul.edu.iq

Abstract

Human beings are symbolic creatures; they are symbolic in every sense that the word symbol can imply. They differ from all other entities in their ability to transcend direct givenness, their capacity to act upon it, transform it, and rearticulate it according to new purposes. They also differ in their ability to live detached from reality within worlds woven from the fabric of their dreams, pains, and hopes.""The essence of this research, with its origins, foundations, frameworks, and objectives, lies in man and his particular characteristics. 'The image,' in all its manifestations, was both 'voice and meaning,' carrier and carried, valuable in itself and valuable in its relation to what it represents. It serves as evidence of the presence of man, a being descending into the world with a distinctive status, forging his path through an experience that stretches across historical time, from a beginning that is difficult to pinpoint to an impending end. It is a history that emerged and developed within symbolism. The 'artistic practice' was the 'phenomenon' that moved the human being's ambition, indicating and directing it without his being fully aware of its presence, an awareness that helped him transcend his 'primitiveness' and perceive the path he takes in this universe, a perception that influences his relationship with the things around him. Yet, in his early days, when he was still part of nature, man was a creature that heard, felt, and remembered, gradually becoming aware of himself and the things around him, whether distant or close, with the underlying intention being his need to know his place in nature among all beings and entities. Artistic expression was present in the sign, through which man separated himself from his immediate surroundings to either reveal or conceal himself within 'symbolic forms.' These forms gradually revealed themselves to him, indicating, nodding, and guiding. This propelled man to rid himself of the burden of things and direct, intimate experiences with time and space. Man became intimate with this existence, beginning a journey to explore the potential power of the image that the human being could exploit to achieve his position and ensure his survival, leading him to build worlds liberated from the constraints of reality and its limitations."

" The beauty of imagery is manifested here in artistic experiments pioneered by primitive humans, continuing beyond mere representations to transform them into paintings and sculptures that convey and signify, embodying techniques and tools that may have been born in the moment... So, how did humans employ symbolism artistically? What are the limits of this expression? Can it extend through time and space simultaneously? How did they craft and articulate it? And how did they reframe it anew, using fresh approaches? How has symbolism contributed to the emergence of visual culture today amidst this technological frenzy?The research reached several conclusions, including that modern artistic style is subject to change and variation from one work to another, and that it is an intangible, material form, consisting of virtual constructs that we perceive mentally and experience immersed in without physically touching their details. Therefore, one must develop a methodology that organizes arguments for studying this type of artistic expression in order to understand the specific position each argument holds. The research comprises three main sections, along with an introduction and a conclusion

DOI: ----------, ©Authors, 2023, College of Arts, University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (**-(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0**).

الفن وجماليات التعبير بين التدليل و الترميز وتمثلاته في التنمية المستدامة قراءة انثروبولوجية للممارسة التشكيلية

حارث علي حسن * **منال بالحائزة العريبي** **

المستخلص

لما كان جوهر هذا البحث بمنطلقاته، ومرتكزاته، وأطره، ومقاصده، هو الإنسان في أخص خصائصه" كانت "الصورة" بكل تجلياتها "صوت ومعنى، حامل ومحمول، قيمة في ذاتها وقيمة في علاقتها بما تحل محله" قرينة حدث وجود الإنسان كائنا يتنزل في العالم منزلة متميزة و يشق طريقه في تجربة تمتد في الزمن التاريخي بين بداية يصعب تحديدها ونهاية أتية، "إنه تاريخ نشأ ونما في "الرمز" ومن خلاله" .كانت "الممارسة التشكيلية" هي "الظاهرة" التي تحرك في الكائن البشري همته وتشير عليه وتوجهه من غير أن يكون قادرا على إدراك حضوره، الإدراك الذي يساعده على تجاوز "بدائيته "وعلى تلمس الطريق التي يسلكها في هذا الكون، تلمسا يؤثر في علاقته بالأشياء التي "حوله". لكنه مع هذا كله قد كان في أول عهده حين كان في الطبيعة كائنا يسمع ويحس ويتذكر، فيدب فيه الوعي بذاته شيئاً فشيئاً و بالأشياء التي حوله وبالكائنات التي تعيش بعيدة عنه أو قريبة منه، وكان القصد الماثل أمامه هو ذاك الذي تلخصه حاجته إلى معرفة موقعه في الطبيعة وبين سائر الكائنات والموجودات، كان التعبير الفني حاضرا في العلامة، و"بواسطتها سينفصل الإنسان عن محيطه المباشر لينشر ذاته أو يخبئها داخل "أشكال ترميزية" وكانت هي التي تتبدى له شيئاً فشيئاً "فتشير" إليه و"تومئ" و "ترشد". و"دفعت به إلى التخلص من عبء الأشياء و التجارب المباشرة اللصيقة بالزمان والفضاء،" واستأنس الإنسان بهذا الموجود استئناسا بدأ معه تجربة البحث فيما يمكن أن يكون للصورة من قدرة يستطيع الكائن البشري أن يستغلها لتحقيق منزلته ولضمان بقائه،" "فقادته ... إلى بناء عوالم متحررة من قيود الواقع وتأليفاته المحدودة" . وتتجلى جماليات الصورة هنا في تجارب فنية أبدعها الإنسان البدائي وتواصلت حتى تجاوز من خلالها مرحلة المسلمات ليجعل منها لوحات وتشكيلات ترمز فتخبر وتدل فتوحي، تجسدت بتقنيات وأدوات قد تكون وليدة اللحظة ... فكيف وظف الإنسان العلامة تشكيليا؟ ماهي حدود هذا التعبير؟ هل يمكن أن تمتد في الزمن والمكان نفسه؟ كيف صاغها وأخرجها؟ وكيف أعاد صياغتها من جديد وبطرق جديدة؟ كيف أسهمت العلامة في نشأة الثقافة البصرية اليوم وسط هذا الزحام التكنولوجي؟

* **قسم الاجتماع /كلية الآداب /جامعة الموصل/ الموصل ـ العراق.**
** **جامعة المنستير ـ تونس**

وتوصل البحث إلى عدد من النتائج منها، أنّ النمط الفنيّ الحديث قابل للتغيّر والاختلاف من أثر إلى آخر، وأنّه أثر غير ملموس ماديا؛ إذ يعد تشكيلات افتراضيّة نبصرها بعقولنا ونعيش تجربة الانغماس فيها دون ملامسة جزئياتها؛ لهذا ينبغي على الإنسان أن يرسم منهجا ينظّم فيه حججه لدراسة هذا النوع من التّعبير الفنيّ لفهم الموقع الذي تثبت فيه كل حجّة على حدة. وتضمن البحث ثلاثة محاور مع مقدمة وخاتمة.

الكلمات المفاهيم: الصورة الفنية، التعبير ،الترميز والتدليل، العلامة، الجماليات، الممارسة التشكيلية.

المقدمة:

يدعونا التفكير في "التعبير" إلى التساؤل عن أساليبه وأدواته وطرقه وعن دور الصورة في عملية التعبير ذاتها وفي الأثر الفني عامة والبحث في مواطن التدليل و تجليها. وبما أن التعبير في أحد تعريفاته هو "الإبانة والإفصاح عما يجول في خاطر الإنسان من أفكار ومشاعر، بحيث يفهمه الآخرون"[1] والتعبير وسيلة من وسائل الإفصاح عن أفكار وخواطر و شواغل تدور في ذهن الإنسان، هو بطريقة ما أداة تواصل مع الذات والآخر والأشياء. ومن أهم وسائل التعبير "الصورة" بكل تجلياتها أداة تواصل وهي ذاتها مركبة من وحدات تجسم العمل الفني، وهي المعطى الذي يلخص ما فيه من ثراء فكري وجمالي يفوق كل حدود الإبداع، من ذلك تكون" الصورة الفنية "مجسمة حسب مقترحات فكريّة تكون هي الأخرى وليدة "حركات" و"سكنات" و"أفعال" و"انفعالات إبداعية".

من هذا المنطلق، تبدو الصورة مادة بناء فنيّ فيها من الترميز ما يجعلها "موجودة" وفيها من التدليل ما يجعلها "نسق فني"، وفي الحالتين يكون المشهد البصري أثرا فيه من الرموز ما يميزه وفيه من القيم الفكريّة ما يجعله محط جدل، فجمالية الصورة لا تنحصر في كونها مادة بصرية تدل وتحاكي مرجعها بل هي مركب علامي متكون من وحدات وكل وحدة منها لها بناؤها الخاص ولها قواعدها البدائية حينا والمرقمنة حينا ثانيا.

نعالج هذه الدراسة إشكالية أساسية وهي التفكير في دور الصورة كأداة ووسيلة تُعبّير عن أفكار ووقائع وعن موقع العلامة في بناء النسق الترميزي في الأثر الفني البدائي والرّقميّ، عن أي نوع من التدليل نحن نبحث ؟ وعن أي معنى للتعبير نبحث؟ كيف يبدو؟ هل هو رمز أم هي فكر؟ هل هي صورة أم هي صوت ؟ أم هي الاثنان معا؟ وكيف يمكن رصد جماليات التعبير في الأثر الفني ؟هل تغيير معنى التعبير في الأثر الفني المرقمن ؟ و ما هي الثنائيات التي بها تكون الصورة علامة و بها تكون نسق دلالي؟ وهل يمكن رصد العلامة فيما هو رقمي؟ وكيف تبدو حركة الترميز في الأثر الفني الرّقميّ؟ بعد التحول التكنلوجي الذي نشهده اليوم وبعد اكتساح الذكاء الاصطناعي حياة الإنسان وأصبح واقعا افتراضيا يفرض وجوده علينا .

ندرس في هذا البحث التطور تشكيل الصورة كأداة تعبير وتواصل وتجلياتها المختلفة في الفضاء التشكيلي المرئي وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لأعمال الإنسان البدائي و لأعمال جملة من الفنانين المعاصرين الذين تناولوا الصورة و العلامة كأداة تواصل وتعبير فني من بينهم مات ميليكون .....فيها نكتشف دور العلامة و الصورة في البنية التشكيلية البيدائية و المعاصرة، فنقوم بتحليلها وفكّ شفراتها البصرية وقدرتها على التعبير.

تتمثّل الفرضيّة الأساسية، في هذه الدّراسة، في أنّ التعبير، يراوح بين الصورة والترميز والتدليل، في العمل الفني, فتكون مختلفة البنية في الأثر السمعي ومختلفة أيضا في مجالها البصري، فنكتشف ما بهذه البنيات من جماليات للفعل والحركة والصوت فتلعب العلامة دور المرشد حينا والمهيمن حينا ثانيا وتكون هي ذاتها نسق ترميزي من نوع جديد يتجانس مع متطلبات الفعل التشكيلي الرّقميّ، فتكتسي حُلّة جيدة، وتكشف بدورها عن حدودها الفنيّة.

ننطلق في هذه الدراسة من فكرة مفادها أنّ التعبير اليوم بكل أساليبه الفنيّة هو الذي يجعل من العلامة نسق تدليلي وهو الذي يجعل منها أسلوب فني، فتكون البنية هيكل يختص بصفة بصرية بل أكثر من ذلك هي ثرية بما تحمله من دلالات ومعان في أعماق أشكالها, فمن صفاتها أنّ يكون الخطاب موجه فتكون مزيج بين أبعاد رمزية وجمالية خلاّقة.

تهدف هذه الدراسة إلى كشف ما في العلامة من تجانس حركي و تقابل يجعل من البنية تركيبا معاصر حسب مقترحات هذا الفنان أو ذاك؛ إنّ مواد جديدة هي التي تأثث فضاء الأثر الفني, فهل يمكن أنّ يغير النّمط البسيط من تركيب البنية تشكيليا؟ هل يجعل منها مزيجا يراوح في ذات الوقت بين التدليل والترميز؟ هل تجاوزنا البعد التشكيلي فتحول إلى فن رقمي؟ كيف يمكن تفسير بعدها الجمالي الرّقميّ في

[1] هدى علي جواد الشمري، سعدون محمود الساموك، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها ،ط2005،1دار وائل للنشر و التوزيع ص234.

ظل الذكاء الاصطناعي؟ كيف يصبح التعبير تعبيرا يستوفي كل شروطه داخل هذا النظام الجديد ؟ وتبيان دورها في تعزيز التنمية المستدامة فكريا ومعرفيا في إطارها الفني التشكيلي من منظور انثروبولوجيا الفنون.

كل هذه المعطيات تدعونا إلى إعادة تقليب مؤثثات الفضاء الفنيّ اليوم، على وجه الخصوص "الأداء الحيني" و التنصيبات la » « performance، والبحث بجدية عن جماليات تكوين الأثر، وإعادة صياغة بناءاتها سمعيا، وترجمة وحداتها البصريّة إلى معان و دلالات نتوصّل بها إلى بلوغ الغايّة: الغايّة من العلامة في السمعي البصري والغايّة من التّشكيل الرّقميّ، فما هي آليات التعبير؟ و ما هي حدود هذا الأسلوب؟ هل هو صياغة جديدة نستعد لتقبلها أم هو تمرّد على السائد الفنّي؟ هل هي نقد للوضع الحالي من حيث هي لغة تشكيل إبداعي جمالي؟

لقد اخترنا تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة عناصر أساسية وهي بدورها تنقسم إلى وحدات من خلالهم نرمي إلى الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، وتحليل هذه الإشكالية، وذلك على النحو التالي: مبحث مفاهيمي، الصورة والتعبير التشكيلي، الفن، التعبير والتكنولوجيا.

مبحث مفاهيمي

مفهوم التعبير

يفيد معني التعبير" كل فعل أو حركة أو إشارة يُرد به الإخبار أو الإعلام والتعبير في اللغة كلمة مشتقة من جذر "عبر" وتحيل على معان متعددة: عبر يعبر تعبرا، وعبر الرؤيا تعبيرا وعبر عبارة فرأها وأخبر به وتوصل إليه و استعبره إياه أي يسأله تعيرا. ويقال عبر فلان أي تكلم عما في الضمير من الكلم"[2].

ويعني التعبير إمكانية "الفرد للتعبير عن أحاسيسه و أفكاره ومشاعره في وضح وتسلسل بحيث يمكن للقارئ أو السامع من الوصول في يسر إلى ما يريده الكاتب أو المتحدث"[3].

وكما يفيد معنى التعبير "الطرق التي بها يصوغ الفرد أفكاره وأحاسيسه وحاجياته، وما يطلب إليه صياغته بأسلوب صحيح في الشكل والمضمون "[4]. إن التعبير في إحدى مفاهيمه هو "امتلاك القدرة على نقل الفكرة أو الإحساس الذي يعتمد في الذهن أو الصدر إلى السامع، وقد يتم ذلك شفويا أو كتابيا على وفق مقتضيات الحال"[5]

نستخلص مما تقدم أن التعبير أسلوب وطريقة وتقنية وهو أيضا أداة لعرض أو تقديم الأفكار أو البوح بالمشاعر وترتيبها في الكلام أو الكتابة بلغة سليمة خالية من الأخطاء، وينقسم التعبير إلى عدة أنواع منها الشفاهي المرتبط بالكلام ومنها ما هو فني ويتعلق بنقل أفكاره و مشاعر وأحاسيس؛ ليصوغها فنيا وذلك عن طريق الرسم أو الحركة أو الرقص أو الموسيقى ...وهو الجانب الذي سنحاول البحث فيه وكشف قدرة الإنسان على التعبير بطرق مختلفة ...

في مفهوم الصورة:

يردْ معنى" الصُورة في اللغة بضم حرف الصاد هي **الشكل والهيئة والحقيق**، وقد تستعمل الصورة بمعنى **النوع والصفة** كما ترد في كلام العرب **على ظاهره وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئة وعلى صفته"** [6] .

ويعني مفهوم "الصورة" في المعاجم، "نسخة طبق الأصل أي تمثيلا مباشرًا أو محاكة حرفية لموضوع خارجي (Picture) أو صورة (copy) بصري على الأغلب حيّا أو عديم حياة[7] "

وفي تعريف أخرى ورد في كتاب المثلث للبطليوسي الأندلسي"أن الصورة بالضم: شكل كل شيء مصوّر وجمعها صور، ونستعمل الصورة أيضا بمعنى النوع لأن النوع صورة في الجنس، كما أن الشكل صورة في الجسم، ويُستعمل بمعنى الصفة، يقال كيف كانت صورة

---

[2] إبن منظور لسن العرب المجلد 8،مادة عبر ص529

[3] محاور محمد صلاح الدين :درسة تجربة لتحديد مهارات اللغة العربية، دار العلم ، الكويت ، 1974،ص68

[4] الصويكري محمد على : التعبير اشفوي .دار الكندي للنشر ،عمان الأردن 2014ص12

[5] سميح أبو مغلي : الأساليب الحديثة لتدريس اللغة العربية دار مجدلاوي للنشر ،عثمان ،الأردن .ص48

[6] الشترتوتي ،سعيد الخوري : **اقرب الموارد في فصح العربية والشوارد** ، ج1 ، ب.ت ص246

[7] نعيم اليافي :مقدمة لدراسة الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان د.ط1994،ص94

أمرك أي صفته"[8].أما الصورة في تاج العروس": الشكل والهيئة الحقيقة والصفة جمع صور بضم وفتح وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة" [9]...ولقد ورد تعريف الصورة في القاموس المجاني المصور على أنها" شكل أو ما رسم بالقلم أو غيره على ورق أو غيره وهي ما نقل على الورقة بآلة التصوير وهي. خيال لشيء ما أو ستخص ما في العقل"[10]

ومن المعروف أن الصورة، في مفهومها العام، تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسًا.(ويتسم هذا التمثيل - من جهة -بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخيل والتحويل, ويتميز - من جهة (¬ ورؤية أخرى -بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة, ومن ثم، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة, أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة.

الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام فيها يظل قائم مادام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه. و إدراكه والحكم عليه"

خلاصة القول أن الصورة هي أساس كل عمل فني حيث تخلق فناً جديداً متحداً ومنسجماً وتعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق، ومن أقرب تعريفات الصورة الفنية ما يقر أنها لا تعتمد في تشكيلها على الأنواع البلاغية فقط، بل قد تكون حقيقية الاستعمال دقيقة التصوير.

ما نستطيع قوله أن الصورة هي نقل كل انفعالات الشاعر إلى المتلقي بغية التأثير فيه وليشاركه تصوّره وأحساسه ورؤيته إلى الحياة والوجود، بدلا من تقديم الأفكار والمعاني بصورة مباشرة، لأنّ الفنان في القديم يربطها بقواعد المعقول وتكون نقلا ووضعها للعالم الخارجي ويقوم بتجسيدها في أحسن صورة على مستوى إبداعاته.

نستفيد مما تقدم أن الصور كانت السبيل الأنسب للتعبير لدى الإنسان منذ البدايات الأولى. فكان يلتجئ لصورة كي يعبر عن يومياته وكان يحول الصوت إلى نغمات حتى يجعل منه صورة يتوال من خلالها مع المحيط الذي يعيش فيه. فكيف صاغ الإنسان الصورة وجعلها كتابة، ولغة وجعل منها لوحة فنية ندرسها اليوم ونحاول كشف أسرارها...؟

العلامة، الصورة أي علاقة؟

إن اختلاف العلامات وتنوع مظهرها يجعل من الصور علامة تندرج ضمن النسق البصري وقد سميت أيقونة حينا وذلك لما لها من خصائص تميزها عن غيرها من العلامات، والأيقونة في أصل مصدرها كلمة يونانية "***Eikon***"[11]وقد عربت على أنها "***الصورة المقدسة Image sainte***"و ذلك حسب "علم الاشتقاق" وقد يتبادر إلى الذهن أن الأيقونة هي " الصورة " لكن تعريب كلمة "icone"و اصطباغها بالمصطلح **Image** يجعل معنى هذه الكلمة مختلفا عن الصورة بكل جزئياتها، على أنها تستمد منه النسق الشكلي بكل عناصره: من ذلك أن الأيقونة لها بعدها المرئي الذي عليه ينبني أسلوبها الخطابي، وتضمن حضورها كذات لها دلالتها المعرفية .

إن الأيقونة علامة تنتمي إلى المجال البصري في بنائها وطريقة اشتغالها، إذ هي أسلوب له حضوره المادي والدلالي. فإذا إعتبرنا أن الأيقونة "صورة"، فإن تركيبها الشكلي يدور على مرجعه من خلال "***تشابه***"[12] حاصل بين بعديها: البعد الشكلي وعلاقة المشابهة القائمة بينهما والبعد الفكري وعلاقته بعملية الإدراك ذاتها .

على هذا الأساس، فإن الأيقونة في مجالها التواصلي إنما هي ظاهرة مرئية لا يوجد ما يميز بينها وبين غيرها. بمعنى أنها ليست وحيدة لكنها تحيل على فكرة ما خارجة عنها كما أن مدلول الأيقونة يرد مرتبطا بمطابقتها لنمط ما (قد يكون سمعيا أو بصريا أو تخطيطيا ...) معنى ذلك أن الأيقونة في شكلها إنما هي مجسد مادي له حضوره وتجلياته المختلفة: قد ينتمي إلى المجال البصري كما أشرنا إلى ذلك سابقا

---

[8] ابن السيد البطليموسي، المثلث تح: صلاح مهدي الفرطوسي 444ه -521ه ص228

[9] الزيدي أبو الفيض، محمد مرتضى،تاج العروس من جواهر القاموس، تح :جماعة من المحققين المجلس الوطني للثقافة الفنون و الآداب، الكويت 421ه2021، ص365

[10] إلياس جوزيف، المجاني المصور، دار المجاني للطباعة بيروت، لبنان،ط3، دت، ص530

[11] A. Duzat et at. : Nouveau dictionnaire étymologique et historique : ed .Larousse. Paris.1971.p380

[12] Martine Joly, l'image et les signes approche sémiologique de l'image fixe, Nathan, p 30

أو إلى المجال السمعي وتصبح بذلك صورة صوتية لها دلالاتها " ***فهناك أيقونات صوتية يترجمها الضجيج والموسيقي الروائية*** "[13]بمعنى أن الجانب المرئي يمثل هوية الأيقونة بالأساس، فالشكل الذي تكتسبه الأيقونة يتأسس على الإيحاءات المرئية .

إن ما تشترطه الأيقونة هو" ***المشابهة*** "[14] لتكون الدلالة واضحة فيما هي تستمد وجودها من وجود مرجعها بالدرجة الأولى في حين أن الجانب الدلالي فيها يستمد معانيه من الجانب الشكلي فيها. فالمشابهة حاصلة في جانبها – الشكلي والدلالي – يساعدها على تحقيق عملية التواصل، بمعنى أن الأيقونة أسلوب سهل الإدراك من حيث بعدها الشكلي. فكما هو متعارف عليه " الصورة أبلغ من الكتابة "لأن الكتابة في أصلها مركب متفرع الجزئيات كل جزئية لها دلالتها و معناها "الحرف"، في حين أن الصورة بناء شكلي يختصر النموذج في أبسط تمثيلاته. هذا يعني أن الأيقونة علامة قائمة بالأساس على فكرة المشابهة والتركيب الشكلي بينها وبين مرجعها " ***فالأيقونة علامة قائمة على علاقة مشابهة بالعالم الخارجي*** "[15] أي أن المعطى البصري للأيقونة قائم بالأساس على مشروطية هذه العلاقة أي أنها شديدة الارتباط بدرجة المشابهة التي بينها وبين مرجعها .فالأيقونة في بنائها ليست بالمعطى الفوضوي وإنما هي معطى محكم التركيب له خصوصياته .

إن التحام مفهوم الصورة بمفهوم الأيقونة يقودنا إلى الإقرار بأن الأيقونة نفسها تستمد بناءها الشكلي من الصورة أي أن التركيب التمفصلي داخل الصورة من "خط" و"لون" و" شكل" ...هو ذاته ما نجده في الأيقونة. إلا أن الاختلاف القائم بين الصورة والأيقونة إنما هو اختلاف دقيق ومرهف البناء. فالصورة تحاكي مرجعها في أدق تفاصيله وهو ما نجده في الصورة الفوتوغرافية في حين أن الأيقونة تشابه مرجعها في أبسط تفاصيلها أي أنها تنتقي الهيكل العام دون التدقيق في الجزئيات إذ لا يمكن الحديث عن الأيقونة إلا عندما "يمكنها تمثيل الشيء في أدق تفاصيله أو الموضوع من طريق مماثلته." , وهنا درجة المماثلة تختلف من البسيط البديهي إلى المعقد البسيط بمعنى أن الأيقونات من "فِئة اللافتات "pictogramme" بسيطة وبديهية يمكن إدراكها دون بذل جهد ذهني أما المعقد البسيط فيتعلق بالعلامات التي تكون فيها التفاصيل دقيقة نوعا ما ويكون فيها الإدراك إدراكا لا يشترط الإرهاق الذهني أو الفكري لأن الأيقونة "***تقوم بإنتاج بعض شروط الإدراك المشترك بين العلامة وموضوعها***"[16].

ولما كانت الأيقونة في تعريفها إنما هي أداة تواصل، فإن انتمائها في بعض التعريفات – ارتباطها بالمجال الفني – يجعل من تعريفها تعريفا مختلفا من حيث المناهج التي إليها انتسب، ومن حيث تركيبها الشكلي والدلالي. فلقد اقترن مفهوم الأيقونة "***بالمعتقدات والتصورات الدينية***"[17].ومن ثمة فإن تاريخها متأصل الجذور في الحضارات العقائدية. فهو يمثل البناء القدسي وهو يمثل في الآن نفسه تجسيدا فنيا مقدسا، نشأ لحظة اتخاذه الله وجها بشريا يتكرر لأن" ***الأيقونة تصور الجوهر الروحي الداخلي والقداسة المتسامية للشخوص والمفردات المصورة***" [18] من هنا يتضح لدينا البعد الديني الذي تمثله "الأيقونة الميلاد" هي رمز لميلاد المسيح: حادثة الميلاد هذه مرت ولم تعد ظاهرة للعيان لكن ترد ذكراها في أيقونات تسرد أحداثا قد غدت. لهذا فإن التعريف السابق ورد ضمن "**الصورة المقدسة**"[19]وهي الصورة التي فيها "مريم والمسيح "و ما يجمعهما من أحداث وتفاصيل تُنزل الأيقونة منزلة رفيعة من حيث هي تاريخ مقدس ومن حيث هي علامة تحيل على المعتقدات. فالأيقونة باعتبارها فنا تتنزل في منظومة "المتطلبات الدينية" باعتبار قدرتها على التمثيل. إذ تقوم بتصوير ما جاء في الكتب المقدسة من أحداث على جدران الكنيسة ليصبح ذلك لغة مصورة لغير القارئ. إلا أن الصراعات التي قامت بين المسيحيين الأوائل والعالم الوثني وأوضاع الكنيسة الأولى لم تساعد في ترسيخ الأيقونات كمعطى بصري يجسد الله. هذه الصراعات لم تمنع من ظهور تعبيرات رمزية تجسد "روح المسيح" فقد تعددت مصادرها: منها ما هو وثني ومنها ما هو مسيحي "كالسمكة التي ترمز إلى السيد المسيح

---

13 Group NU. Francis, Edline, Jean Marie, Klimkenberg, Philippe Minguet, Traite de signe visuelle pour rhétorique de l'image .Ed.Seuil.1992.p114

14 Charles Sanders Peirce : écrit sur les signes, Ed du Seuil. 1978 p148-149

15 Ibid. p113

16 مجلة عالم الفكر العدد1، أفق المعرفة، طبع في مطابع السياسة 2002ص 229

17 د. محمد علي علوان القره غولي و د. سلام حميد رشيد الحلي، جماليات الإيقونة في الفن المسيحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية المجلد 5/ العدد 1 2014 ص324

18 Orthodox Life, vol. 30, no.1, 1980, P42-45

19 د. محمد علي علوان القره غولي و د. سلام حميد رشيد الحلي، جماليات الإيقونة في الفن المسيحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية المجلد 5/العدد 1 2014 ص320

". إلا أن المسيحيين قد اعتمدوا في القرن الرابع الميلادي والخامس الميلادي أشكالا أخرى تجسد يسوع الملك وتستعمل كإشارات تحيل على الحوادث التي ***سجلت في الإنجيل وعن حياة الشهداء والقدسين*** .[20]

تختلف الأيقونة من حيث هي" فن "[21]عن الأيقونة من حيث هي أداة تواصل, فالأيقونة في مجالها الفني تجسد معطيات وتصورات وأحداثا مرسومة في الكتب المقدسة، مرسومة من طريق الكتابة في أذهان المسيحيين في حين أن الأيقونة التواصلية أداة تستمد وجودها من التجربة و من التفاعلات الاجتماعية .

إن ما يهمنا في بحثنا هذا هو الجمع بين الأيقونة بما هي علامة مجسدة بصريا وأداة تواصل اجتماعي، وبين الأيقونة كمركب فكري ثقافي يتنزل ضمن التعبير الفني و يتبناه بعض من فناني العصر الحديث لتكون قبلة الباحثين، حولها قد تتفق الآراء وقد تختلف, ومنها قد تولد أثار فنية فيها من الإبداع ما يجعلها تتصدر قائمة روائع الزمن الحديث.

إذ ركزنا البحث عن مختلف المفارقات التي تميز بين تعريف الأيقونة كظاهرة فنية والأيقونة كأداة تواصل اجتماعي والأيقونة بما هي بناء فكري وأسلوب تعبير فهل نستطيع أن نمر من هذا المستوى إلى البحث في نشأة الصورة "العلامة ".

بما أن الأيقونة في أصلها كيان يستمد وجوده من وجود مرجعه، فهي بالضرورة مجسد يرتبط حضوره في التجربة بحضور المرجع ذاته، فإن كان ما يربط بين الأصل وفرعه علاقة تشابه إلزامية، فإن هذا التلاحم والتشابه يجعل من الفرع علامة مادية إلى حد ما إذ أن التزام بعض الباحثين في دراستهم للأيقونة وتحديد مفهومها فيه ما يساعدنا على كشف المعطيات وعلى تبين هذا النوع من العلامات .

"...إن لكل شيء خاصية، شخص موجود أو قانون هو أيقونة لشيء ما شريطة أن يشابه هذا الشيء فهو يستعمل كعلامة لهذا الشيء, "22 إن التركيز على أن الأيقونة علامة قائمة بالأساس على علاقة مشابهة بينها وبين مرجعها يقودنا إلى التعرف على طبيعة الأيقونة لا بكونها مجسد يحيل على مرجع ما، وإنما بكونها نظام قائم على علاقات متفرعة فيما بينها التفرع الذي يجعل منها كيانا يصعب إدراكه أحيانا. على أن هذا لا يعني أن الأيقونة مجسد معقد التركيب بل هو مركب بسيط التشكيل معقد الدلالة أحيانا، لأن " الانتقال من الدال الإيقوني إلى ما يحيل عليه يتم انطلاقا من عملية تسنينية ".23 ويكون الانتقال من التجربة الواقعية إلى التجربة المعرفية .

إن التركيب الأيقوني على بساطة بنائه وتشكيله، مقيد بمعطيات ذهنية تساعد المشاهد – المدرك - الذات – على إدراك هذا المجسد وتحديد معانيه. يعني هذا أن الأيقونة ليست على علاقة إلزامية بمرجعها، وإنما هي تكتسب دلالتها من علاقة توافق بينها وبين مدركها. فهي من جهة مجسد يسهل التعرف عليه والتعامل معه: وهي من جهة ثانية كيان معقد الدلالة. هذه المفارقة بين معطيات الأيقونة تجعلنا نتوقف متأملين لما تخفيه هذه العلامة من معطيات دقيقة. " بين ما هو داخل التجربة الواقعية (الشكل الأدنى في وجود الواقعة) و بين ما هو مميز داخل العلامة الأيقونية ."24

والأيقونة إذ هي تعود بنا إلى المجال البصري بما هو ينتمي إلى عالم الثقافة على مختلف تجلياته تكون من هذه الوجهة ظاهرة، مرهفة البناء، تحيل على موضوع وفق معطيات بسيطة تستمدها من المرجع ذاته. هذا التحول من وضع إلى وضع يجعل من عملية قراءة الأيقونة عملية لا يمكن لها أن تكون سهلة: فجدلية التحول من صورة بسيطة إلى نسق علامي يجعلها صعبة الإدراك لا من حيث البناء الدلالي وإنما من حيث التصورات القائمة داخلها. فلم تتردد "مجموعة مو" في الحديث عن ما يسمى" بالبرمجة " المسبقة في الأجهزة الخاصة بالتعرف على الصورة، إذ " ***لا يمكن أن يصبح فعلا إلا عندما نستحضر النشاط التذكري، حينها نمر من النسخة إلى السلسة، ومن الحديث إلى النوع، وهذا الانتقال هو الذي يسمح لنا بالحديث عن مقولة "الموضوع "وفي هذه الحالة فإننا ننتقل نهائيا إلى الميدان الثقافي أي إلى ميدان النسبية .***"[25]

إن الأيقونة ذات مرتبطة بتحول الشيء - الموضوع – إلى علامة أيقونة في حد ذاتها. هذا الانتقال من وضع إلى وضع يثير فينا تساؤلا حول المعطيات التي على أساسها تتم عملية التحول وعلى الكيفية التي بها يتم هذا التحول في حد ذاته, وإذا كانت المعطيات التي على أساسها تتم عملية التحويل هي المركبات الموجودة داخل الصورة من لون وشكل وخط... فهذا يعني أنها علامة تستمد قوامها من ذهن خالقها.

---

20 نفس المرجع ص 323

21 نفس المرجع ص 324

22 Charles Sanders Peirce : écrit sur les signes, Ed du Seuil. 1978 p140

23 سعيد بنكراد، التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى,م جلة علامات ، www.saidbengrad.net

24 نفس المرجع : www.saidbengrad.net

25نفس المرجع : www.saidbengrad.net

"فالذات" هي التي تنتج العلامة وهي التي تصوغها وهي التي تحدد مجال انتمائها وهي التي تستعملها في التجربة الوجودية. بمعنى أن التحول القائم مشروط باتفاق قد يحصل بين المنتج الذي هو الذات المدركة للأيقونة في مرحلة لاحقة وبين الموضوع ومرجعه .

لا بد من الإشارة إلى أن الأيقونة في طبيعتها نسق يستمد معطياته من المرجع ذاته لكن هذه المعطيات لا تكون مجرد معطيات، وإنما هي " ما يميز" 26هذا المرجع أو الشيء من غيره. يعني هذا أن ما يشد الانتباه واضح في المرجع يكون أحد مكونات الأيقونة في حد ذاتها. " فللأيقونات صفات تشبه صفات الأشياء التي تمثلها و تثير أحاسيس نظيرة لها في الفكر. " 27 على هذا الأساس نفهم أن الأيقونة علامة ذات طبيعة مخالفة، إذ هي تساعد على تطويع موجودات لنعيد صياغتها من جديد. فهي تقوم بتحويل الشيء من وضع إلى وضع وتكسبه صياغة جديدة حتى يبدو مختلفا من حيث البنية الطبيعية وبعث الدلالة لأنها تمكن من تطويع الأشياء خارج حضورها, لأنها تلعب دور النائب: هي تنوب وتؤدي وظيفتها بمعزل عن مرجعها لأنها تحيل عليه من طريق المشابهة. إن التحول الذي عليه تتأسس الأيقونة قد حدده " أكو " في حجتين :الأولى تتعلق بتحديد الخطوط الملائمة التي تؤسس التمثيل القداسي في ثقافة معينة مخصوصة، والحجة الثانية ترد من حيث السلوك الذي من خلاله ينسخ الرسم الخطي لهذا الموضوع. هذا يعني أن الأيقونة في مجالها إنما هي رسم يحاكي مرجعه في بعض من معطياته وذلك عبر خطوط محددة ودقيقة ومن حيث السلوك الذي به يرسم هذا التمثيل، لأن " العلامة الأيقونة " كما أشرنا سابقا كيان له خصائصه وله تفاصيله المختلفة إذ هو يبنى ويأسس ويحافظ على مرجعه من خلال معطيات دقيقة .

1. مراحل النشأة

ترتبط نشأة الصورة بتاريخ وجود الإنسان وبمراحل مسيرته وأهم المحطات التي تنتظم فيها هذه المسيرة وبتجربته الوجودية، فهي تجسد بغير قصد مراحل نضوج الفكر البشري، كما تجسد قدرته على التعايش مع مخلوقات غريبة عنه. إن علماء الأثار قد تعقبوا مراحل تاريخ وجود الإنسان ورصدوا مظاهر نشاطه المختلفة وقرأوا ما في هذه المظاهر من إشارات ومعالم حاولوا تنزيلها ضمن مسيرته الثقافية، فبدءوا من أبسط هذه الإشارات وتوقفوا عند أكثرها أهمية ليقوموا النسق الذي يحكم تطور وعي الإنسان ويوجه بصيرته الثقافية التوجيه الذي على أساسه تكون نشاطاته الذهنية والعقائدية والاجتماعية .

لقد أثبت هذا التطور الفكري والنضوج العقلي لدى الإنسان أنه قادر على الفعل في الزمن وتغيير ما بهذه الذات من مستوى إلى آخر من خلال ما أنتجه من تطور تكنولوجي مكنه من تجاوز اللغة الملفوظة إلى الاستقرار في ثقافة اللغة البصرية، إننا نتحدث عن الذات المنتجة لهذه الثقافة، وعن الذات التي تستغلها في ذات الوقت. فنحن اليوم نتخاطب عبر العلامة وبالعلامة الصورة، لم نكتف بما قدمته لنا الكلمات. وتحول الخطاب من كلمات مسموعة إلى كلمات مرئية تواكب عصرنا, ونحن نتساءل عن مصادر هذه العلامات. إن كان الإنسان البدائي في مراحله الأولى قد خلق هذه الرسوم لضمان عملية التواصل مع الآخر، فماهي دواعي خلق الإنسان المتحضر لهذه العلامات؟ هل هو رفض للكلمة؟ أم هي النزعة الفطرية فيه جعلته يتبنى الصورة كأداة تواصل فعلي؟ إلى أي حد يمكن أن نجعل من هذه العلامة علامة متطورة تواكب العصر؟

لقد مرت هذه التجربة، تجربة وجود الإنسان في الأرض بمراحل حددها علماء الآثار وسموها حسب دلائل مادية مثل بقايا العظام والأدوات المختلفة التي اكتشفوها في المغارات والكهوف والآثار... مرحلة ما قبل التاريخ هي مرحلة متفرعة بدورها وهي العصور ما قبل التاريخ وفيها نجد العصر الحجري القديم والعصر الحجري الوسيط والعصر الحجري الحديث و العصور التاريخية وتتحدد هذه بظهور الكتابة 3200سنة قبل الميلاد في المراحل التاريخية نجد الكتابة المسمارية والكتابة الهيروغليفية والكتابة الصينية التي سوف نعتمدها كمدونة تاريخية في بحثنا هذا والمراوحة بين القديم فيها والحديث منها في عصرنا لكشف أصول العلامة .

كل نوع من هذه الأنواع من الكتابات تميز بأسلوب خاص يعكس نمو الوعي في الذات البشرية لكنها كلها تحاكي الموجود بواقعه المختلف. حين يرسم الإنسان البدائي فهو يعبر عما بداخله، ثم هو يروي قصة مشوقة عن حياته. وهو يدون علومه التي توصل إليها من خلال ملامسته للمواد، مع ذلك هو يكتب تاريخه من خلال هذه العلامات البسيطة.

إن التفكير في التجربة الوجودية يمثل مظهرا من مظاهر التساؤل والبحث في ماهيتها وأبعادها ومعانيها, ومن بين هذه الأسئلة سؤال يتعلق بكيفية تواصل الفرد مع الجماعة, ومعنى الكيفية هذا يشمل في تقديرنا الطرق والوسائط التي بها تتم هذه العملية, والوسائل التي بها يمكن أن يتواصل؟ كيف يمكن أن يعبر الفرد عن وجوده؟ لعل تناولنا العلامة في نشأتها الأولى هو الذي سوف يمثل مدخلا لدراسة الأعمال الفنية لمات ميليكون في مراحل لاحقة من البحث.

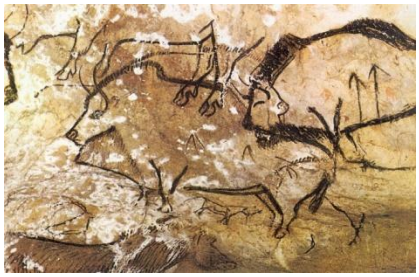
---

[26] Charles Sanders Peirce : écrit sur les signes, Ed du Seuil. 1978 :p149

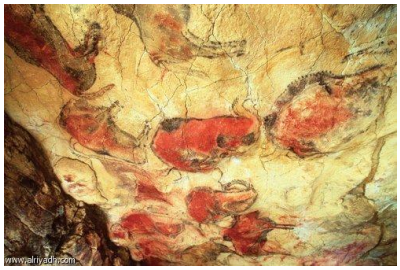
[27] دانيال تشاندلر, أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز الدراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى بيروت، أكتوبر 2008 .ص83

لقد كان اختراع الكتابة من أعظم منجزات العصر القديم فقد "***جعلت الإنسان يفكر في نفسه، فبفضلها فقط صار التفكير العلائقي الجماعي ممكنا وتأمل الإنسان في أصله وفي ماهية وجوده وفي مغزاه,*** "[28] وهي دليل على أن الإنسان البدائي قد تفطن إلى قدرة جسده على تطويع الموجودات من حوله وتفطن إلى لعبة الطبيعة (ضرورة البقاء والبقاء القوى) بدأ يتخلص من سذاجة تصرفاته وبدأ بالتحكم في قدراته العقلية يظهر ذلك من خلال تلك الرسوم التي نجدها في المغارات هذه الرسوم هي شواهد على نضوج عقله وتفطنه لأهمية التعبير عن ذاته وعن أفكاره ووعيه الملح بضرورة التواصل مع الأخر، هذا الوعي هو الذي جعله يرسم أحداث يومه بمواد طبيعية اكتشفها وطوعها حسب متطلباته لتكون في نهاية الأمر وسيلة خطابه مع الأخر.

هذه الرسوم ليست إلا علامات رسمها إنسان في طور النضوج حاول من خلالها إثبات ذاته هذه الذات تمتحن نفسها في كل مرة لعلها تتوصل إلى مرادها. سوف تمكننا الدراسات العلمية من إثبات أن الإنسان البدائي حاول اختراع لغة خاصة به. هذه اللغة هي رسوم تعكس طبيعة الواقع الذي يعيشه. إن مسألة محاكاة الواقع في حد ذاتها دليل آخر على التأكيد على نضج الإنسان البدائي. فقد بدت هذه الرسوم لوحات عملاقة منجزة بدقة لا متناهية اعتبرها أهل الاختصاص فنا من الفنون التي أبدع فيها الإنسان.(انظر صورة رقم،1،2،3)



صورة 1: رسوم من مغارات نيو(niaux) حوالي 12000 سنة قبل الميلاد [29]



صورة 2: كهف إلكاستيلو.. أسبانيا[30]

هذه الرسوم والعلامات التي اعتمدها الإنسان في هذه المرحلة من التاريخ هي التي سوف تقوده إلى تطويرها وجعلها أكثر تعبيرا, وإن حاجة الإنسان لإثبات ذاته هي التي حثته على استعمال جدران الكهف لتدوين خواطره في تلك الحقبة الزمنية, لقد تمكن من إبراز نضوجه الفكري من خلال استعماله للألوان في هذه المرحلة من التاريخ, وبذلك تمكن من فهم بعض تركيبات الطبيعة من حوله, فالمراحل التي مر بها الإنسان وعدم استقراره في مكان محدد هي التي ساعدته على اكتشاف هذه المواد, وتبدو التركيبات متداخلة ومتكاملة كأننا إزاء صراع بين وحدتين ما هو قابع في الذهن وما هو موجود فعلي. هي رسوم متكاملة تروي الوقائع دون الحاجة إلى فك رموزها .

هذه المرحلة تمهد لما سوف يأتي لاحقا، فهذه الرسوم ليست إلا علامات ورموز يشهد بعض العلماء أنها لغة مشفرة أنتجها الإنسان في ذلك الوقت وقد اتفق مع بني جنسه على بعض الجزئيات التي تداولت في ما بعد على بعض المغارات الأخرى .

إذا كان هذا ما نستخلصه من الرسوم التي اعتمدها الإنسان تعبيرا وإثباتا لذاته فكيف حاول التعامل فيما بعد مع محيطه ومع بني جنسه؟ كيف اكتشف أنواع الكتابات وكيف استقرت عنده الصورة كتابة ؟

---

[28] أرنست دوبلهوفر: رموز معجزات دراسات في الطرق و المناهج التي استخدمت لقراءة الكتابات و اللغات القديمة : ترجمة : د.عماد حاتم، منشورات دار علاء الدين، ط.1. سوريا ديمشق،2007 .ص 19

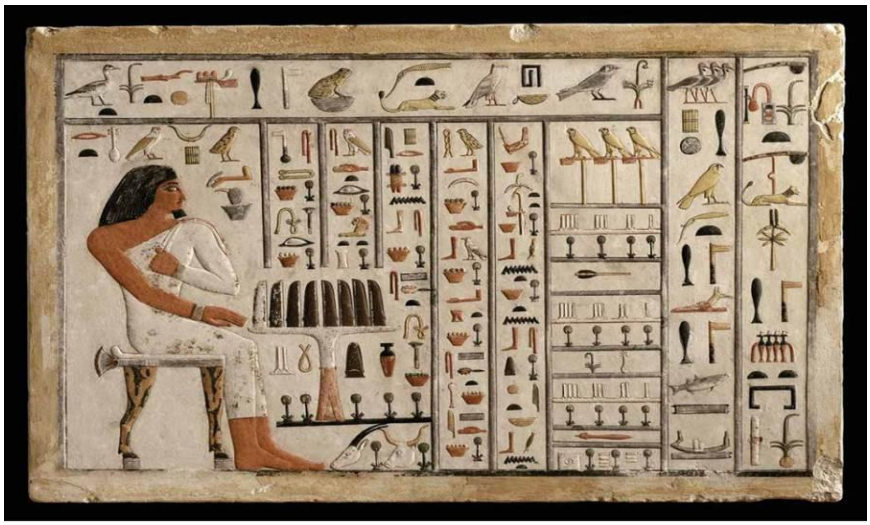
[29] http://elcondefr.blogspot.com/2015/05/la-prehistoire-dans-les-pyrenees.html

[30] http://www.alriyadh.com/863430

لقد مر تاريخ الكتابة بعدة مراحل، كان أولها ما يسمى بالمرحلة الصورية و يقصد بها كتابة الشيء من خلال رسمه، فعلى سبيل المثال لا الحصر، إذا أراد أحدنا كتابة كلمة شجرة فإنه يقوم برسمها، وإذا أراد كتابة كلمة يد فإنه يرسم يدا تحاكي الواقع .

أما المرحلة الثانية فهي التي كانت فيها الكتابة " الرمزية" وتعني استخدام علامات موجودة سابقا ومستخدمة في "الكتابة الصورية"، لكنه طعمها بقيم جديدة كي يتمكن بواسطتها -الكاتب – من تدوين الأفكار و الأشياء غير المادية وتم في هذه المرحلة اختزال العلامة فظهرت بشكل مختصر بحيث أنها لا تشبه العلامة السابقة تماما، وكذلك لا تعبر عن الشيء ذاته فقط بل وتعبر عما يدور من حوله من أفكار ذات صلة بما تمثله تلك العلامة، فإذا أراد كتابة كلمة قدم فإنه يرسمها ولكنها هنا لا تعني القدم فقط بل وتعني أيضاً أي شيء آخر له صله بالقدم مثل (الوقوف أو الرقص أو المشي ...) وصارت صورة الشمس لا تعبر فقط عن الشمس بذاتها بل تعبر عن معاني مشتقة منها مثل (الضوء أو النهار ...) .

وقد تطورت الكتابة حتى أصبح الإنسان البدائي يدمج العلامات بعضها في بعض لكي يطور لغته المكتوبة وبذلك جاءت اللغة المنطوقة من خلال هذا الإدماج وهي المرحلة الأخيرة من مراحل الكتابة, وكما أن الهيروغليفية تعتمد أيضا على الصورة في البناء والترميز وبناء المعنى.



صورة 3: الجيزة، المصطبة للمقبرة الغربية الإمبراطورية القديمة عهد خوف[31]

الترميز والتعبير

لم تكتف الدراسات حول الأيقونة بالبحث في مفهومها و إنما تطورات كي تبحث في الأيقونة ودرجات حضورها في الكتابة والبحث في أساليب تعبيرها، ومن المهم الإشارة إلى أن الكتابة مزيج مشكل من وحدات تعبيرية كل واحدة منها تعبر عن مقصد معين، والكتابة التصويرية من هذه الناحية تحتضن الأيقونة كإحدى مكوناتها الأساسية " لأننا***لا نستطيع الحديث عن الكتابة بالمعنى المباشر إلا إذا توفرنا على سمتين من سماتها ونقصد بهما أن معنى الرسم قد أنجز بأوسع معاني الكلمة... وأن تكون الغاية إخبارية***".[32] فنستنتج أن العنصر المادي في الكتابة يمثل شكلها الخارجي "الحرف " "الصورة "و تصبح مهمتها تحقيق عملية التواصل من خلال عملية الإخبار. هذا ما يجعل الصورة تتخذ مكانة هامة في عملية التواصل حتي أنها باتت الأهم من حيث القدرة على الإدراك من جهة والقدرة على التدليل من جهة أخرى .

فهذا النظام الذي قمنا بدراسته عن كثب يكشف لنا أن الكتابة أسلوب في بدايته نشأ بسيطا وهذه النشأة قد لا يحتاج الناظر فيها إلى دراية معرفية وإلى مكتسبات ثقافية علمية للتعامل معها التعامل المفيد موضوعيا من جهة وذاتيا من جهة ثانية، مادامت الغاية القصوى هي

[31]; Christiane Ziegler, Jean-loc Bovot ; L’art Egyptien Larousse, Paris, 2006

[32] أرنست دوبلهوفر: رموز ومعجزات دراسة في طرق والمناهج التي استخدمت لقراءة الكتابات واللغات القديمة، ترجمة ودراسة د.عماد حاتم، منشورات دار علاء الدين 2007ص 22

تنزيل الذات الواعية في صلب ظاهرة الكتابة تنزيلا يسمح لها بفهم أصولها وشبكات اشتغالها ووحدات بنائها، إذ لابد أن تؤدي كل هذه المعطيات وظيفة معينة أو جملة من الوظائف. لكن هذا الأسلوب – بحكم حركة التاريخ – قد تحول من البسيط السهل إلى البسيط المعقد بمعنى أن قراءة الخط الهيروغليفي يحتاج فيها الإنسان إلى قدر فائق من الحضور الذهني والذكاء فدراسة هذه المنظومة مختلفة عن غيرها." ***لأن الشكل الظاهر للكتابة ...يمكن أن يعبر ليس فقط عن الأشياء و الأحداث المحددة بل وعن المفاهيم المجردة باستخدام الإشارات الرمزية*** "[33]هذا لا يعني أنها معقدة كل التعقيد في مراحل تطورها الأولى. فالصورة موجودة بقوة تحتكر كل الأماكن دون إقصاء لها، حتى أنها بدت مزركشة حسب متطلبات عصرها تحاكي موضعها بكل دقة تعتمد في بنائها على دقائق الجزئيات. فيها ما هو بارز وفيها ما هو غائر متنوع متقن البناء. متنوع التقنيات غير محدود فالصورة قد رسمت ونحتت وتشكلت حسب وعي مبدعها. لهذا باتت الأيقونة علامة من العلامات البصرية التي اعتمدها الإنسان منذ وجوده الأول ليعبر عن ذاته ويتواصل مع الأخر.

إن الإقرار بأن الأيقونة نظام حسي يدرك بصريا و يولد المعاني من خلال مجموع العلاقات القائمة بين وحداتها لا ينفي توسع هذا النظام واكتساحه موضوعات تملك نفس خصائصها مثل "الصورة "التي تمثل الأنموذج الأعلى في هذه المنظومة العلامية, ولكن هذا لا ينفي أن الوجود المادي الأخر غير الصورة يندرج ضمن النسق الأيقوني وهذا ما أكد عليه بيرس عندما قال أن " ***العلامات الأيقونية لا تملك نفس الخصائص الطبيعية التي للموضوع*** ".[34] هذا يعني أن اللفظ علامة تندرج ضمن النسق الأيقوني وتكتسي الكلمة طابعها التواصلي، لتكون الصورة الصوتية هي التي تجسد الجانب المادي فيها ويكون إنتاج الدلالة عبر آليات التعبير و أساليبه وقدرته على الترميز.

تندرج الفكرة التي تعتبر أن الكلمة صورة لموضوع ما في ما ذهب إليه – فلاسفة اليونان [35]– ضمن البحث في النسق التواصلي لأن مبعث الكلمة هي الأفكار والأفكار ليست إلا صور لمواضيع وقد تعلقت الأفكار وصورها بالفعل الإرادي لأن رؤية موضوع ما – قلم – مرتبطة بالتفكير فيه. معنى هذا أن " ***الصورة نشاط ذهني وفعل إرادي وفي استقلالها عن كل ذلك لا تساوي الصورة شيئا*** "[36] نحن إذن أمام أمرين: الأول يستدعي "وجود إرادة موجهة نحو الموضوع "والثاني يسقطب " الحضور الذهني" للتفكير في الموضوع ذاته " لنستخلص في نهاية الأمر إنتاج للغة "الكلمة " وهذا ما أكده شافير حين قال " ***إن الصورة موجودة لأننا نقرأها*** "[37]. من هذا المنطلق تمثل الصورة مبعثا للكلام فهو لا يصدر إلا عندما نفكر في موضوع ما.

منها يكون الترميز والتدليل من خلال الأيقونة في التعبيرات الفنية المختلفة وتثبت قدرة الذات على التعبير، ليتحول التعبير بذاته إلى إيحاء وتدليل وترميز من خلال فعل التجاوز وتشويه والتضخيم والتحوير في البناء التشكيلي عامة .

الفن، التعبير والتكنولوجيا

التشكيل الرّقمي

تطور أسلوب التعبير عند الإنسان اليوم وتحول من فعل حركي يدوي ذهني إلى فعل رقمي افتراضي أحدثت التكنولوجيا اليوم تحويل جذري في بناء العمل الفني وتحول بمقتضاه فعل من حركة إلى برمجية ومن مجسد إلى مجسم ضوئي ناتئ غير ملموس إلا بصريا كل ما نشاهده اليوم من أعمال فنية ليست إلا صور مسقطة وأضواء تكتسح الفضاء مع مؤثرات صوتية ...كما هو الشأن بالنسبة لهذه الأعمال فقد 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 10000 متر مربّع، وقد تكوّنت من أكثر من 500 حاسوب و470 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 .

[33] أرنست دوبلهوفر: رموز ومعجزات دراسة في الطرق والمناهج التي استخدمت لقراءة الكتابات واللغات القديمة, ترجمة ودراسة د.عماد حاتم ,منشورات دار علاء الدين 2007ص 36

Eco umberto la production de signe .opcit, 1992p37 34
Alain Rey, théorie du signe et sens, lecture II, Ed ; Klimcksieck, 1976,P 5535
Mitry.J, Esthétique et psychologie du cinéma, ed : études universitaire, 1963, p11436
Henault-Anne, question de sémiotique, ed, Press, universitaire en France, 2002, p20537

صورة6: فضاء مخصّص للأطفال من نفس العرض

صورة 7:فضاء مؤثّث بالبالونات والمؤثّرات الصوتية[38]

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 المنشأ 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."**[i]

38http://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.
http://www.alriyadh.com/
www.kanpai.fr/tokyo/mori-building-digital-art-museum

صورة 8:عمل لفريق ورشة الأضواء بفرنسا برج خليفة دوبي 2021

L'espace d'art numérique s'ouvrira avec une exposition dédiée à Vincent Van Gogh. (Photo fournie)

1) العلامة ومن الترميز إلى التشكيل:

يبدو أن العلامة تتخذ النصيب الأعلى لدى الإنسان في عملية التعبير فقد احتلت كل مجالات حياته وأصبح الفن يحتاجها بل يعتمد عليها كل الاعتماد لكي لا يخرج التشكيل الفني عن دائرة الترميز، فإن الفنان "مات ميليكون" قد جمع في الآن نفسه بين التدليل الفني والتشكيل الترميزي، لهذا السبب تبدو أعماله مزيجا بين ما هو "أسطوري ترميزي "ونعني بذلك ما يمكن أن نرصده من علامات تؤكد أن منطلقه هو "الأسطورة "وبين ما هو "تشكيلي معقلن" ونقصد أن التشكيل الفني لدى "مات ميليكون" قد إنتهج منهج التفكير والتأمل في الموجود لتكون عملية بناء الأثر الفني هي ذلك النظام الترميزي، وبين ما هو" فلسفي جمالي "نعني بذلك ما يمكن أن ينتجه عمق التفكير الفلسفي من أبعاد جمالية في البناء التشكيلي، قد يلخص هذا العمل ما يمكن أن نرصده من الأشكال والمعطيات الترميزية، وسوف نحاول تفكيك بنيتها وفهم ما يمكن أن تخفيه هذه العناصر الفنية من جهة و ما يمكن أن يخفيه هذا التعبير من نظم تواصلية من جهة أخرى.

ما يمكن أن نلاحظه في هذا العمل هو وعي "مات ميليكون" بقيمة "العلم" لأنه "***بدون شك يسعى إلى تمثيل عام للوجود حيث يجب عليه أن يستطيع الفعل في مقابل التحكم العلمي. هنا نحن نعلم أن هناك رهانات بإمكانها أن تكون ضخمة***"[39]. فهو يقدم رهانات تشكيلية من خلال هذه البناءات التي توثق جيدا أهمية العلم وقيمته في تقدم الذات وبلوغ المعرفة، ومنها يكون طرحه حول المعرفة التي تتجلى من خلال التجارب العلمية منها والفكرية على حد سواء، فهو " ***يعيد توازن العلاقة بين المعرفة الذاتية والمعرفة الموضوعية، لكي يملأ عجز النحو و مفردات اللغة لكي تنتعش ذاكرتنا بأشكال وعلامات***"[40].يكون هذا العمل بينة رمزية، يتكون من منظومة ذات أبعادا فلسفية وعقائدية وعلمية واجتماعية وأسطورية...كلها وحدات بها جعل مات ميليكون الرسم يبدو كبنية ترميز لغوي يبدو ذلك واضحا من خلال العلامات التي جسدها والتي تدل على هذه الأبعاد ليكون العمل في نهاية الأمر تأليفا بين "المجردات الفكرية ".

[39] www.vimeo.com

[40] Ibid p28

صورة 9: مات ميليكون، بدون عنوان 1988–1988 [41]

على هذا الأساس يكون النظام التشكيلي لدى "مات ميليكون "مبنيا "بالعلامة " وهي من هذه الناحية نظام تدليلي يندرج ضمن أعلى درجات الترميز لأنها في ذاتها "رمز" و لأنه "***لا يمكن أن نفكر دون علامات فالمعنى موجود في العلامات. والعلامات هي وحدها السبيل إلى إنتاج الدلالات وتداولها*** "[42]، يقودنا هذا القول إلى الاعتراف بأننا نفكر وننجز ونعيش على وفق اتفاق حاصل بين الفكر وهذا الوسيط المجرد من كل قيود الحس. ولأن التخلص من كل المعطيات الحسية باعتبارها جوفاء لا تقودنا إلى استخلاص المعرفة لهذا فإن الإقرار بأنه "***لا وجود لفكر بدون علامات، ولا يمكن أن نفكر خارج ما تقدمه هذه العلامات***"[43]. إنما هو اعتراف يسوقه د.سعيد بنكراد في قوله ذاك. يفيد بأننا ذوات تدرك أن العلامة هي نتاج العقل وأننا لا نسوق تجاربنا إلا من خلال ما يفرضه علينا العقل, وعلى هذا الأساس تكون التجربة الفنية خلاصة ما شهده العقل من صراعات ومن مشاورات فكرية داخلية قد عاشها الفنان وتعايش معها حسيا ليكون العمل تمردا عن الموجود، ومن هذه الصراعات والشواغل تسجل التجارب الفنية حضورها في السجل الثقافي ويكون بذلك التجديد والتغيير هو الذي يجعل من هذا السجل ثريا بثراء القدرة الإنسانية على التعبير.

لقد أدى التغيير في النمط الفني الذي كان يعتمد على التشخيص والمحاكاة من طرف تيارات فنية قد جعلت من جل الوسائل الفنية لغة تحاول من خلالها إيصال تجربتها الفنية إلى المشاهد في أجواء خصبة يغلب عليها الطابع الجمالي والقدرة الفنية، إلى استحداث أدوات جديدة يمرر بها المبدع تجربته الإبداعية، كالتجريد والتحديث والبحث حول ما يمكن أن تقدمه الأساليب الإلكترونية اليوم وغيرها من الوسائل التي تمكنه من إبلاغ رؤاه وإيصالها إلى الآخر، وكان "مات ميليكون" ينتمي إلى ما يمكن أن نطلق عليه اسم" المعاصرة " لأن أعماله تتميز بالفرادة والدقة و الشمول و التجريد .

41 http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/6Matt Mullican Untitled, 1988 - 1988

42 سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط2. 2005,ص91

43 نفس المرجع ص 88، 89، 90

صورة10: مات ميليكون، نيورك، معرض كرل سلوي[44]1992

قد يكون من البديهي الإشارة إلى الملاحظة بأن هذه الأعمال بسيطة التركيب وسهلة الإدراك لا تحتاج إلى وسيط معرفي لكي يتمكن القارئ من قراءتها وفهم مقاصدها، لكن على العكس من ذلك فهذا الأثر الفني يبدو غير محدود ولا هو مقيد بقيود الكيف ولا بقيود المرجع، هو منفتح إلى أبعد الحدود، لأن أعمال هذا الفنان تقوم على " ***مخاطبة الحس والعقل، والبصر والبصيرة، وشحذ الهمم. و يمر الإنسان المستهدف بقراءة الصورة، وإنتاجها، بهذا النشاط المعرفي؛ حيث يستخدم: الإدراك، التذكر، التخيل، والتفكير المنطقي في التعامل مع ما يراه من رسالة، وما ينتجه من خبرة جمالية، أو محتوى معرفي تتضمنه الصورة.***"[45]، من هذا المنطلق نفهم أن "مات ميليكون" قد جعل من المواد الفنية أدوات ترميز فني دقيقة البناء، لا تقبل أن تكون إلا لغة مشفرة، هو الذي يقوم برسم الخطاطة العامة للموضوع و هو الذي يقوم بدور العلامة، وهو الذي يجعل من اللوحة بناء ترميزيا قائم الذات معبرا بصيغة الإيحاء.

يكون التشكيل الفني لدى "مات ميليكون" لغة "في مظهرها العام بسيطة الشكل لكن ما يخفيه باطنها أعظم من كونه يدل، لأن " ***كل شيء يشتغل كعلامة، ويدل بإعتباره علامة، ويدرك بصفته علامة أيضا، كما أنه لا يمكن البحث عن المعنى خارج العلامة*** "[46]، فمنظومة العلامات التي إعتمدها "مات ميليكون" في فضاءاته التشكيلية تتجاوز الواقع وتندرج ضمن ما يمكن أن نسميه "الإشارة الرمزية "باعتبارها الوسيط الذي من خلاله يقوم الفنان بكتابة شواغله من طريق الإيحاء. و بذلك يكون الرمز هو ذلك " ***الشيء الموحي بمعانٍ متعددة حين نربط به العمل الفني فيثري جوانبه ويضيف إليه أبعاداً جديدة تطلقه في آفاق اللامحدودية، ونجد العمل الفني بذلك لا يشير إلى الشيء إشارة مباشرة، وإنما يشير إليه بطريقة غير مباشرة، ومن خلال وسيط ثالث هو ما قد يسمى بالرمز***"[47]. نفهم مما تقدم أن اختيار "مات ميليكون" هذا الصنف من العلامات لا ينضوي تحت دائرة الصدفة وإنما هو اختيار مدروس ودقيق يعبر عن درجة وعي هذا الفنان بالقيمة الفكرية لهذا النوع من العلامات. فقد تعمد اختيار النوع الأول الذي هو الأيقونة لأنها " ***تجرد نمط إنتاج أو إعادة إنتاج عناصر التجربة الواقعية، فإدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية، لا يتم انطلاقا مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعية، بل عبر معرفة سابقة وهذه المعرفة تمكننا في الآن نفسه من الإمساك ببنيتين: بنية إدراكية متولدة عما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام، وبنية واقعية في منطلق التمثيل وأصله. وهذا يعني أننا لن ننتقل آليا من الدال الأيقوني إلى ما يوجد خارجه، إلا عن طريق الوسيط الرابط بين الطرفين***"[48] وهو أيضا لا يتغافل عن ما يمكن أن يقدمه الصنف الثالث حسب التقسيم البيرسي للعلامة من معطيات دلالية تكون مساهمة في تحقيق المقصد الفني لأن "***للرمز دورا هاما في تنظيم التجربة الإنسانية، ولكي تبلّغ هذه التجربة وتصبح عامة وكونية، فهي تحتاج لأن تصب في قوالب وأبعاد رمزية***"[49]، لكن لا يقف وعي "مات ميليكون" عند هذا الحد فقط بل هو يتجاوز ذلك لأن ما يخفيه الرمز من قيم دلالية وأبعاد فكرية تجعله متميزا عن الأصناف الأخرى من العلامات، يعود ذلك إلى طبيعة علاقته بموضوعه وطبيعة علاقته بالدال والمدلول، وقد جعل "مات ميليكون " من طبيعة هذه العلاقة نقطة انطلاقه في معالجة مسائل وجودية و فكرية وإنسانية، لأن طبيعة هذه العلاقة تجعل الرمز ينمو وفق مزيج من الأدلة المأخوذة من علامات أخرى. "***فالرموز تنمو و تأتي لتكون عبر التطور من خلال أدلة أخرى بشكل خاص من الأيقونات، أو من خلال مزج أدلة مأخوذة من طبيعة الأيقونات والرموز. إننا نفكر فقط في الأدلة، هذه الأدلة العقلية هي من الطبيعة المختلطة***"[50]. فهو يعي أن القدرة الترميزية للعلامة تولد من التجربة الفنية والأسطورية و الأدبية ويكون بذلك النسيج الترميزي قويا بفاعلية هذه المواد الثقافية، فالإنسان قد يغيب عن الحضور الدائم للواقع بحكم ما يمكن أن يقدمه الوسيط الترميزي أمام تراجع النسيج المادي للواقع وأمام تقدم النشاط الترميزي في مقابل كل هذا، فكل هذه الأشكال الثقافية تستوجب هذا الحضور, ولكن في خضم كل هذه المعطيات نكتشف أن "مات ميليكون " يبني أعماله عبر تأليف متقن بين الوحدات التشكيلية والمعطيات الترميزية كي تكون في نهاية الأمر نسيجا ترميزيا ذا أبعاد دلالية مختلفة، لكن ألا يدعونا هذا إلى التساؤل حول موقع "مات ميليكون "من "التيار الرميزي"* ؟هل يمكن أن تتطابق أهداف كل منهما؟ ونحن نعلم أن هذا التيار قد سجل حضوره بين التيارات الفنية و

---

44 http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/6 Matt mullican , new york,carl solway,gallery,1992

[45] د .طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية و الإقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ,ص104

46 سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط2. 2005,ص91

47 تشادويك، تشارلز الرمزية ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1992 -ص1

48 بنكراد، سعيد: السيميائيات و التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط 2005,1 ،ص 118

49 نفس المرجع،ص 122

50 حوشي، عايدة، نظام التواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بيرس .رسالة دكتورا ,2008 ص108

*التيار الرمزي هو مذهب في الأدب و الشعر و افنون التشكيلية والمسرح ...وقد ظهر هذا المذهب في فرنسا على أيدي الشعراء الفرنسيين الذين ظهروا في نهاية القرن التاسع عشر وأطلق عليهم اسم الشعراء وبول فيرلان (Baudelaire) الرمزيين وهم :بودلير (Mallarmé) ومالارميه (Rimbaud) ورامبو(Verlaine) وفاليري .وتحولت الرمزية إلى حركة عالمية مع وفهارن (Rodenbach) الشعراء البلجيك كرودنباخ (Oscar Wilde) والإنكليزي أوسكار وايلدVerhaeren). والإسباني ر (Stefan George) .والألماني ستيفان جورج Endre) (Ady والهنغاري اندريه أدي (R. Dario) داريو وامئد (George Brandes). والدنماركي جورج براندس تأثير الرمزية إلى م .ميترلان وه .هوفمانشتال ور. ريلكه وس .بريزيبجنسكي وغيرهم" .وفي روسية بدأت الرمزية في تسعينيات القرن التاسع عشر) ن .مينسكي، ود .ميريجكوفسكي، وك .بالمونت وف .بريدسون (وفي أوائل القرن العشرين انضم إلى الرمزيين أ . بلوك، وأ .بيلي وفياشيسلاف، وج. بالتروسايتس وغيرهموكان يجمع رواد الرمزية) التي امتدت بين 1850 إلى عام (1930 عدد من الأهداف المشتركة وانتشرت بشكل واضح في مجالي الأدب) الشعر والقصة والمسرحية(والفن التشكيلي، وكان أشهر روادها في الحركة التشكيلية هم :غوستاف مورو، بوفي دو شافان، كاريير رودون،وكذلك النحات رودان هذا فضلاً .P) (Gauguinجوجان عن فنانين من مرحلة سابقة كانت قد مهدت للرمزية (Rosseti) (1828أمثال المصور دانتي غبريل روسيتي (1882 (Whistler) وجيمس أبون ميكنل ويستلر–

الأدبية عبر مواقفه المعروفة التي "***تقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيماء ....تعطي القيمة للعمل الفني ليس من خلال احتذاء بالواقع لكن من خلال تآليف بين المشاعر والإنفعالات و الأفكار والصور والأشكال وفق قوانينها الخاصة...*** "[51]، لقد انتهجوا منهج الإيحاء والترميز في أعمالهم الفنية حتى بات لديهم الواقع نسيجا من رموز، وقد جعل "مات ميليكون" من هذا النسيج بناءات تشكيلية مختلفة، الشكل. فجعل من "الكلمة "رسما وجعل من "الحرف" كتابات وشكل" الأرقام" وفق تسلسل منهجي هو الذي خطط له فأصبحت بذلك هذه الهياكل الفنية كتبا بصرية يمكن أن ترصد معانيها وفق ما يمكن أن ترمز إليه هذه المنسوجات. وانتقل بذلك التعبير الفني من موقع التصريح إلى موقع الإيحاء إذ أصبحت " ***الكلمات ترمز إلى الأشياء والعلاقات القائمة بينها في الواقع... ولنا أن نقول إن الأدب الإنساني نشأ مرتبطا بالرمز، والأساطير والملاحم القديمة منجم من الرموز... وقد اتخذ طريق التلميح والإيجاز بدلا من التصريح.*** "[52] في هذه النماذج الفنية التي أمامنا ندرك جيدا أنها لغة محكمة من حيث أبعادها الدلالية ومن حيث بناءاتها التشكيلية، هذا المزيج بين الخطوط وهذا التداخل بين الأحجام يجعل من هذه اللغة لغة "jargon".فهذا الخلط هو الفعل الترميزي بكل معانيه الخفية منها والظاهرة .

خاتمة :

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 الإنسان أنّ يرسم منهجا ينظّم فيه حججه لدراسة هذا النوع من التّعبير الفنيّ فهم الموقع الذي تثبت فيه كل حجّة على حدة.

فإذا 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 الفن الرقمي أسلوب ناجح للتعبير عن دواخل الإنسان؟

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 التعبير الفني 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 أو تجاهلها أو إزاحتها من الحقل المعرفي **وعلاقته بالتنمية المستدامة في بعدها العلمي والفكري والإبداعي**، فكان تركيزنا على قدرة العلامة في قراءة الفعل الفنيّ المعاصر، وأفوقه في عملية رصد المعاني و الدلالات البصرية ودورها في تناول أهمّ الإشكاليات التي حاولنا فهمها.

كان التركيز في هذه الدراسة على الصورة مفهوما وموضوعا ومنهجا من المناهج التي تساعد على كشف جملة من القواعد التي بها يمكن تفكيك روابط الفعل الفنيّ المعاصر، وإبراز دور العلامة كمؤنّث 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.

References

1. Saïd Bengrad, Semiotics: Concepts and Applications, Alamat Magazine, Chapter Two, Saussure: Semiology: The Science of Signs, an electronic reference www.saidbengrad.ne
2. Al-Zawawi Baghoura, The Sign and the Symbol in Contemporary Philosophy (Foundation and Renewal), Alam Al-Fikr Magazine, Issue 3, Volume 35, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, 2007

(1903هذا فضلاً عن ممثلي البونت آفن(1834 – ليتضاعف عددهم فيما (Nabis) والنابي(Pont-Aven) بعد .وتضم مصورين رومانسيين من بلدان أوروبية مختلفة ألماناً وبلجيكيين وهولنديين واسكندنافيينوإيطاليين. أنظر(سعيد درويش ,الرمز والرمزية في الفن التشكيلي , "مقتبس من رسالة الدكتورا تحت إشراف د.عبدالله السيد ود.محمدمحفل,مجلة دمشق للعلوم الهندسية ,المجلد 29,العدد الأولى2013ص662)

51 سعيد درويش، الرمز والرمزية في الفن التشكيلي، "مقتبس من رسالة الدكتورا تحت إشراف د.عبدالله السيد ود.محمدمحفل، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد ، العدد الأولى2013ص662

52 فايز على، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، ص 58 www.kotobarbia.com

3. Adel Fakhoury, Trends in Semiotics, Al-Tali'a Printing and Publishing House, Beirut, First Edition 1990
4. Saïd Bengrad, Semiotics: Origin and Subject, Alam Al-Fikr Magazine, Issue 3, Volume 35, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, 2007
5. Muhawar Muhammad Salah Al-Din: An Experimental Study to Determine Arabic Language Skills, Dar Al-Ilm, Kuwait, 1974, p. 68
6. Ibn Manzur, The Language of the Arabs, Volume 8
7. Di Ali Jawad Al-Shammari, Saadoun Mahmoud Al-Samouk Arabic Language Curricula and Teaching Methods, 1st ed., 2005, Wael Publishing and Distribution House
8. Al-Suwaikri Muhammad Ali: Oral Expression, Al-Kindi Publishing House, Amman, Jordan, 2014
9. Alam Al-Fikr Magazine, Issue 1, Horizon of Knowledge, printed by Al-Siyasa Press, 2002
10. Dr. Muhammad Ali Alwan Al-Qaraghouli and Dr. Salam Hamid Rashid Al-Hilli, The Aesthetics of Icons in Christian Art, Journal of the Babylon Center for Human Studies, Volume 5, Issue 1, 2014
11. Saeed Bengrad, Visual Representation between Perception and the Production of Meaning, Alamat Magazine, www.saidbengrad.net
12. Samih Abu Mughli: Modern Methods for Teaching Arabic, Majdalawi Publishing House, Othman, Jordan.
13. Al-Shatrauti, Sa'id Al-Khouri: The Closest Resources in Classical Arabic and the Strays, Part 1
14. Na'im Al-Yafi: An Introduction to the Study of the Poetic Image in Modern Arabic Criticism, Arab Cultural Center, Beirut, Lebanon, 1st ed., 1994.
15. Ibn Al-Sayyid Al-Batlamosi, Al-Muthallath, trans. Salah Mahdi Al-Fartousi (444-521 AH).
16. Al-Zaidi Abu Al-Fayd, Muhammad Murtada, Taj Al-Arous min Jawahir Al-Qamus, trans. A group of researchers, National Council for Culture, Arts, and Letters, Kuwait, 421 AH/2021 AD.
17. Elias Joseph, Al-Majani Al-Musawwar, Dar Al-Majani Printing House, Beirut, Lebanon, 3rd ed.
18. Daniel Chandler, Foundations of Semiotics, translated by Talal Wahba, Center for Arab Unity Studies, first edition, Beirut, October 2008.
19. Ernst Doppelhofer: Miracle Symbols: Studies in the Methods and Approaches Used to Read Ancient Writings and Languages. Translated by Dr. Imad Hatem, Aladdin Publishing House, 1st ed., Damascus, Syria, 2007.
20. Israa Mohamed Abdel Rabo, Hieroglyphic Writing, Kan Historical, Electronic Periodical, Peer-Reviewed, Quarterly.
21. Abdel Halim Nour El Din, The Origin and Development of Writing in Ancient Egypt. Bibliotheca Alexandrina, Egyptology Page.
22. Johannes Friedrich, History of Writing, translated by Suleiman Ahmed Al-Daher. Ministry of Culture for the Syrian General Writing Authority, 2014.
23. Dr. Tariq Abdeen Ibrahim Abdel Wahab, Reading the Visual Image between Truth and Suggestion, Journal of Humanities and Economics, Sudan University of Science and Technology
24. Chadwick, Charles, Symbolism, translated by Naseem Ibrahim Youssef, Egyptian General Book Organization, 1992
25. Benkrad, Saeed: Semiotics and Interpretation, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 1st ed., 2005

26. Hoshi, Aida, The Semiolinguistic Communication System in Al-Jahiz's Book of Animals According to Peirce's Theory, PhD Thesis, 2008
27. Saeed Darwish, Symbol and Symbolism in Visual Art, adapted from his PhD thesis under the supervision of Dr. Abdullah Al-Sayed
28. and Dr. Muhammad Mahfal, Damascus Journal of Engineering Sciences, Volume 29, Issue 1, 2013
29. Fayez Ali, Symbolism and Romanticism in Arabic Poetry www.kotobarbia.com
30. Adapted from his PhD thesis under the supervision of Dr. Abdullah Al-Sayed and Dr. Muhammad Forum, Damascus Journal of Engineering Sciences, Volume 29, Issue 120

    A. Duzat et at. : Nouveau dictionnaire étymologique et historique : ed .Larousse. Paris.1971.

31. ..Martine Joly, l'image et les signes approche semiologique de l'image fixe, Nathan ,
32. .Group NU. Francis, Edline, Jean Marie, Klimkenberg, Philippe Minguet, Traite de signe visuelle pour rhétorique de l'image .Ed.Seuil.1992.
33. Orthodox Life, vol. 30, no.1, 1980 .
34. Charles Sanders Peirce : écrit sur les signes, Ed du Seuil. 1978
35. Christiane Ziegler, Jean-loc Bovot ; L'art Egyptien Larousse, Paris, 2006
36. www.rennesegypto.free.fr principe de l'écriture hiéroglyphique.
37. Image et conception de l'ecriture figuratif
38. Eco umberto la production de signe .opcit, 1992
39. Alain Rey, théorie du signe et sens, lecture II, Ed ; Klimcksieck, 1976
40. Mitry.J, Esthétique et psychologie du cinéma, ed : études universitaire, 1963,
41. Henault-Anne, question de sémiotique, ed, Press, universitaire en France, 2002 ,
42. Christiane Ziegler, Jean-loc Bovot ; L'art Egyptien Larousse, Paris, 2006;
43. http://polyarthuman.com/polyarthuman/le-premier-musee-dart-numerique-psychedelique-ouvre-ses-portes-a-tokyo/
44. 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.
45. http://www.alriyadh.com /
46. www.kanpai.fr/tokyo/mori-building-digital-art-museum
47. http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/6Matt Mullican Untitled, 1988 - 1988
48. http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/6 Matt mullican , new york,carl solway,gallery,1992
49. Said Benkrad, Sémiotique : ses concepts et applications , Alamaat Journal , chapitre deux, Saussure : Sémiotique : la science des signes, référence électronique
50. www.saidbengrad.net.
51. Al-Zawawi Baghoura, Le signe et le symbole dans la philosophie contemporaine (Fondation et renouveau) ,Al-Zawawi Baghoura, Le signe et le symbole dans la philosophie contemporaine (fondation et renouveau) ,Journal Alam Al-Fikr , numéro 3
52. Adel Fakhouri, Tendances en sémiotique , Dar Al-TaliAdel Fakhouri, Tendances en sémiotique , Dar Al-Taliya pour l'imprimerie et l'édition, Beyrouth, première édition, 1990.

53. aid Benkrad, La sémiotique : ses origines et son sujet , *AlamBenkrad a déclaré, Sémiotique : ses origines et son sujet ,Journal Alam Al-Fikr , numéroAlam Al-Fikr Journal, numéro 3, volume 35, Conseil national de la culture, des arts et des lettres, Koweït, 2007.
54. Mahawar Mohamed Salah al-Din, Étude de l'expérience pour déterminer les compétences de la langue arabe , Dar Al-
55. Ibn Manzur, Lisan Al-Arab , tome 8.Ibn Manzur, Lisan Al-Arab , tome 8.
56. Ali Jawad Al-Shammari, Sa'doun Mahmoud Al-Samouk, Méthodes de la langue arabe et ses méthodes d'enseignement , 1ère édition
57. Al-Suwaikri, Mohammed Ali, Expression orale , Dar
58. Journal Alam Al-Fikr , numéro 1, *HorizoHorizon de la connaissance, prin
59. Dr Mohammed Ali Alwan Al-Qara Ghouli et Dr Salam Hamid Rashid Al-Hilli, Esthétique de l'icône dans l'art chrétien, *BébéDr AS Mohammed Ali Alwan Al-Qara - Le meilleur de Mohammed Ali Alwan Salam Hamid Rashid Al-Hilli, L'esthétique de l'icône dans l'art chrétien ,Journal du Centre d'études humaines de Babylone , volume 5,Journal du Centre d'études humaines de Babylon , volume 5, numéro 1, 2014.
60. Said Benkrad, Représentation visuelle entre perception et production de sens , *AlamaatSelon Benkrad, Représentation visuelle entre perception et production de sens ,Alamaat Journal , avecwww.sa.filet.Journal des symboles , www.saidbengrad.net.
61. Sameh Abu Maghli, Méthodes modernes d'enseignement de la langue arabe , Dar MaSameh Abu Maghli, Méthodes modernes d'enseignement de la langue arabe , Maison d'édition Dar Majdalawi, Amman, Jordanie.
62. Al-Sharrototi, Said Al-Khouri, Al-Aqrab Al-Mawared Fi Fusha Al-Arabiyya wa Al-Shawarid,
63. Na'im Al-Yafi, Introduction à l'étude de l'imagerie poétique dans la critique arabe moderne , Le culte arabe
64. Ibn Al-Sayyid Al-Battalimosi, Le Triangle , eIbn Al-Sayyid Al-Battalimosi, Le Triangle , édité par Salah Mahdi Al-Fartousi, 444-521 H.
65. Al-Zaydi Abu Al-Faydh, Muhammad Murtadha, Taj Al-Arous des Joyaux du Lexique , édité parAl-Zaydi Abu Al-Faydh, Muhammad Murtadha, Taj Al-Arous du Lexique , édité par
66. Elias Joseph, Al-Majani Al-Musawwar , DarElias Joseph, Al-Majani Al-Musawwar , Dar Al-Majani pour l'imprimerie, Beyrouth, Liban, 3e édition
67. Daniel Chandler, Sémiotique : les bases , traduit par Tala
68. Ernst Döblhöfer, Symboles des miracles : études sur les méthodes et approches utilisées pour lire les écrits et les langues anciennes , traduit par le Dr Emad Hatem, Maison d'édition Aladdin, 1ère édition, Damas, Syrie, 2007.
69. Israa Mohamed Abdel Rabu, Écriture hiéroglyphique , *KKan Al-Tarikh EIsraa Mohamed Abdel Rabu, Écriture hiéroglyphique , Kan Al-Tarikh Journal trimestriel électronique, évalué par des paires.
70. Abdel Halim Nour El-Din, Origine et développement de l'écriture dans l'Égypte ancienne , Bibliotheca AlPage de Misriyat .Abdel Halim Nour El-Din, L'origine et le développement de l'écriture dans l'Égypte ancienne , Bibliotheca Alexandrina, Égypte, Misriyat Page.
71. Johannes Friedrich, Histoire de l'écriture , traduit parJohannes Friedrich, Histoire de l'écriture , traduit par Suleiman Ahmed Al-Daher, ministère de la Culture de l'Autorité générale syrienne pour l'écriture, 2014.

72. Dr. Tarek Abidin Ibrahim Abdel Wahab, Lire l'image visuelle entre vérité et suggestion , *Journal des sciences humaines etJournal des sciences humaines et de l'économie , SuDr Tarek Abidin Ibrahim Abdel Wahab, Lecture de l'image visuelle entre vérité et suggestion , Journal of Humanities and Economics , Université des sciences et technologies du Soudan.
73. Chadwick, Charles, Symbolisme ,Chadwick, Charles, Symbolisme , traduit par Nasseem Ibrahim Youssef, Organisation générale égyptienne du livre, 1992.
74. Benkrad, Said, Sémiotique et interprétation ,Benkrad, Said, Sémiotique et interprétation , Centre culturel arabe, Casablanca, Maroc, 1ère édition, 2005.
75. Houshi, Aida, Système de communication sémiotique dans le livre des animaux d'Al-Jahiz selon la théorie de Pierce , thèse de doctoratHoushi, Aida, Système de communication sémiotique dans le livre des animaux d'Al-Jahiz selon la théorie de Pierce , Ph.D. Thèses, 2008.
76. Said Darwish, Symbole et symbolisme dans les arts visuels , « Extrait du doctoratSaid Darwish, Symbole et symbolisme dans les arts visuels , "Extrait de la thèse de doctorat sous la direction du Dr Abdullah Al-Sayed et du Dr Mohammed Mahfal",Journal des sciences de l'ingénieur de Damas, Tome 29,Journal des sciences de l'ingénieur de Damas , volume 29, numéro 1, 2013.
77. Fayez Ali, Symbolisme et romantisme dans la poésie arabe ,Fayez Ali, Symbolisme et romantisme dans la poésie arabe ,www .kotobarbia.com.
78. Extrait de la thèse de doctorat sous la direction du Dr Abdullah Al-Sayed et du Dr Mohammed Mahfal, Damascus Journal of Engineering Sciences , Volume
    - .Duzat et al., Nouveau dictionnaire étymologique et historique , éd. Larousse
79. Martine Joly, L'image et les signes : une approche sémiologique de l'image fixe , NathanMartine Joly, L'image et les signes : une approche sémiologique de l'image fixe, Nathan.
80. Groupe NU : Francis, Edline, Jean Marie, Klimkenberg, Philippe Minguet, Traité des signes visuels pour la rhétorique de l'image , éd. Seuil, 1992.
81. Vie orthodoxe , vol. 30
82. Charles Sanders Peirce, Écrits sur les signes , éd.
83. Christiane Ziegler, Jean-loc Bovot, Art égyptien,
84. www.renn.free .f , *Principe de HiePrincipe de l'écriture hiéroglyphique.
85. Image et concept de l'écriture figurative .Image et concept de l'écriture figurative.
86. Umberto Eco, La production des signes , op. cit., 1992.Umberto Eco, La production de signes , op. cit., 1992.
87. Alain Rey, Théorie des signes et du sens, Lecture II , eAlain Rey, Théorie des signes et du sens, Lecture II , éd. Klincksieck, 1976.
88. Mitry, J., Esthétique et psychologie du cinéma , éd. Université Paris 1 Panthéon-SorbonneMitry, J., Esthétique et psychologie du cinéma , éd. Études Universitaires, 1963.
89. Henault-Anne, Questions de sémiotique ,Hénault-Anne, Questions de sémiotique , éd. Presse, Universitaire en France, 2002.
90. Christiane Ziegler, Jean-Loc Bovot, Art égyptien , LChristiane Ziegler, Jean-loc Bovot, L'Art égyptien , Larousse, Paris, 2006.
91. http://polyarthuman.com/polyarthuman/le-pr-musée -dart -numerique-psychédélique -o-ses -porte ,
92. *Le titre de l'exposition est « Sans frontières » et vise à 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 manière » , a déclaré Ou Sugiyama, responsable de la musehttp

://polyarthuman .com /polyarthuman /le - premier -musée -dart</s d8>-numérique -psychédélique -ouvre -ses -portes -a -tokyo/ , Le titre de l'exposition est « Borderless » et vice-versa à montrer comment les œuvres immersives maintiennent des frontières entre les visiteurs dans un état de flux continu. Chaque visiteur peut vivre cette expérience à sa manière , a déclaré Ou Sugiyama, directeur du musée, au média Bloomberg.

93. http://www.alriyadh.com /
94. www.kanpai.fr/tokyo/mori-building-digital-art-museum
95. http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/6Matt Mullican Untitled, 1988 - 1988
96. http://www.artnet.fr/artistes/matt-mullican/r%C3%A9sultats-de-ventes/6 Matt mullican , new york,carl solway,gallery,1992