



مركز دراسات الدكتوراه : "اللغات والتراث والتهيئة المجالية"

تكوين الدكتوراه : "اللغات والآداب والتواصل"

محور : التواصل

مختبر : اللغة والتواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية

في موضوع :

سيمائيات الفيلم التلفزيوني ، الصورة قراءة وتأويل

نموذج فيلم المكروم

الأستاذ المشرف:

عبد اللطيف نجيد

إعداد الطالب الباحث :

حميد المشعل

تاريخ المناقشة : الجمعة 22 يناير 2021

لجنة المناقشة :

الدكتور عبد الاله قيدي (كلية الآداب سايس فاس) رئيسا

الدكتور الحسان حجيج (كلية الآداب سايس فاس) عضوا

الدكتور محمد وهابي (المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين) عضوا

الدكتور عبد اللطيف نجيد (كلية الآداب سايس فاس) مشرفا ومقررا

السنة الجامعية :

1441هـ / 1442هـ - 2019م / 2020م

إهداء

إليكم أينما كنتم

في القلب يذكركم أمي وأبي واللسان ينطق رحمات عليكم

إلى بناتي زوجتي إخواني أخواتي .

إلى أصدقائي إلى أساتذتي

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل

إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس

حميد المشعل

كلمة شكر

إلى الصبور ،رعم عنادي والسع إلى إرشادي نوفي العقل أنت ، وكذا في
فؤادي فشكرا لك على إسعادي إليك حيث أنت أستاذي
نعم،إليك الشكر كله والتقدير أستاذي عبد اللطيف نجيب ،الذي أزال غيمة الجهل
وتوجيهاته الممطر والذي أعاد رسم ملامحي وتواضع عني بريح علمه ، كل دعوات لك
أن يزيدك الله بسطة في الرزق الفضل الكبير والأجر العظيم في إلى كل الأساتذة الدين
سيكون لهم تنوير ظلمات هذا البحث بملا حظاتهم القيمة
لكل هؤلاء عاجز عن الشكر أمام لغة العلم ولسان العلماء

حميد المشعل

مقدمة

التجارب الإنسانية تعبر عن نفسها من خلال مجموعة من الأنساق التي تعتبر أدوات تستخدم للتبليغ أو التواصل وكذا إنتاج الدلالات، وما يميز هذه الأنساق هو احتكامها الى قواعد تحدد نمط وجودها ونمط إشتغالها، وقواعد هذه الأنساق منها، ما يعود إلى التركيب ومنها ما يعود الى الدلالة.

و النسق اللغوي هو أرقى ما أنتجته التجربة التواصلية التعبيرية المتنوعة عند الإنسان ويعد أداة لفهم الأنساق غير اللغوية.

إلا أن ما يميز النسق اللغوي أنه نسق مفتوح ، يساعد المتكلمين على اكتشاف تعبيرات تواصلية ربما لم يسبق لهم أن تواصلوا بها ، وهو ما يجعل النسق اللغوي وسيلة الابداع والابتكار ، والابداع هنا بمفهوم القدرة على الانتاج.

سننطلق في الباب الأول بفصليه الأول والثاني إلى مكونات النسق اللغوي .

سوسير عرف اللغة على أنها « نظام من العلامات تعبر عن أفكار و من هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التحية والاشارات الحربية.... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة»⁽¹⁾.

إن فاللغة بمعناها العام ، نسق من العلامات يمكن أن يتخذ وسيلة للتواصل والعلامة هنا هي نتاج علاقة بين الدال و المدلول ، إلا أن تشكل الدوال و المدلولات يخضعان لسيرورات بالغة التعقيد والتركيب.

فالدال عند سوسير صورة سمعية مشتقة من كيان صوتي ، أو هي تمثيل طباعي(في حالة وجود كتابة) ، « إنه متوالية من الأصوات أراد لها الاستعمال الجماعي الناتج عن تعاقد لاتعرف له بداية و أن تكون كيانا يدل محل شيء آخر»⁽²⁾.

أما المدلول فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي، « إنه ليس الشيء ، ولا يمكن ان يكونه، فالشيء لا يحضر في الذهن من خلال ماديته، إنه يأتي من خلال بنية شكلية، تعد تكتيفا لمجموعة من الخصائص التي تمكننا من استحضار هذا

¹ - Cours de linguistique générale 4eme ed .1969. p33

² - سعيد بنكراد السيميائيات (مفاهيمها و تطبيقاتها)ص 47 ، منشورات الزمن .س.2007

الشيء، وفق سياقات متعددة»⁽¹⁾. أما فيما يخص الملامح المميزة لهذا النسق فقلنا انه نسق مفتوح ، أضف الى ذلك أنه اصطلاحي ووسيلة لنقل وتخزين المعلومات ويتميز بالايجاز والاقتصاد: « فكل كلمة في أية لغة عبارة عن رسالة متكاملة، مختصرة، مؤلفة من عدد من الأصوات المتصلة مع بعضها في مجموعات من الترتيبات الدقيقة والمحددة»⁽²⁾. وبالإضافة الى أنه أرقى نسق للتواصل مكتف بذاته فهو يتميز بالاعتباطية والخطية.

وغير بعيد عن هذا استطاع سوسير التنبأ بنشأة السيميولوجيا أو السيميائيات كعلم جديد يعنى بدراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، موضحاً أن السيميائيات لا يمكنها ان توسم بوسام العلمية وأن تتبني على أسس منهجية إلا إذا استعانت باللسانيات؛و بذلك تكون سيميائيات سوسير، قد ارتبطت إرتباطاً وثيقاً بالنموذج اللساني المعاصر، من خلال الأفكار التي لعبت دوراً مهماً في إرهاب التأمّلات التي تحيط بعلم السيميائيات، خصوصاً في تحديد مجموعة من المفاهيم و الثنائيات .

وارتباطاً بنفس المادة و غير بعيد عن ذلك، أشرنا إلى شارل سندرز بورس في دعوة صريحة إلى اعتماد رؤية جديدة في التعامل مع مكونات الحياة الانسانية برؤية سيميوطيقية و منطقية تروم إلى إنتاج المعنى *le Sens*، وفق بناء ثلاثي يراعي ما يمثل الشيء في الواقع ويراعي الموضوع الذي يحيل عليه الشيء، مع إضافة عنصر التوسط الالزامي المؤول

L'Interprétant، الذي يبرر الاحالة بين ماثول *Représentant* الشيء على موضوعه *Sujet* وذلك عبر سيرورة سيميوزيسية (*Simyosis*) ، الهدف منها إنتاج المعنى.

و بذلك يمكن القول إن سيميائيات بورس تتميز بطابعها الشمولي، اذ لا يمكن دراسة أي شيء كيفما كان نوعه إلا دراسة سيميائية، وفي هذا الصدد يقول بورس : >>لم يكن

1- سعيد بنكراد السيميائيات (مفاهيمها و تطبيقاتها)ص 47 ، منشورات الزمن ص 51.س.2007
2- بيتر فارب. بنو الإنسان ترجمة زهير الكرمي سلسلة عالم المعرفة ع 67 سنة 1990 ص 32.

باستطاعتي أن أبدأ دراسة أي شيء كيفما كان رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقا ،
إقتصاد، تاريخ ، علوم.....). إلا دراسة سيميوطيقية»⁽¹⁾.

وإجمالاً يمكن أن نخلص إلى أن تنظيرات سوسير و بورس فتحت آفاقاً جديدة أمام
كل باحث في تناوله للمنتوج الإنساني من زاوية نظر جديدة ، وانعكس ذلك إيجاباً على
تنمي الوعي النقدي والنظر في طرق التعامل مع المعنى عبر ميكانيزمات لا تقف عند
حدود الوصف بل تتجاوزه إلى التحليل المؤسس بطرق معرفية وجمالية تهم مختلف
العلامات، مما أفضى إلى تشعبات بخصوص الدراسات السيميائية و تنوعها، بدءاً باللسان
وانتهاءً بكل مظاهر السلوك الإنساني .

أما بخصوص أمبيرتو إيكو Eco فقد تبين له وجود تميزات شكلية واضحة ، وعمامة
بخصوص الظواهر كالأيقونات وكل ما يرتبط بها ، ذلك أنه عندما نقوم برسم مظهر
خارجي لفرس بلون أسود على صفحة بيضاء، فإن الملاحظ للشكل المرسوم لا يجد أدنى
مشكلة في التعرف على نوع الحيوان المائل في الصفحة، على الرغم من أن ما تتوفر عليه
في الصفحة عبارة عن خط أسود متصل، حيث نفهم منه أن هذا المعطى الأخير لا نجده
عند الفرس الحقيقي، وفي هذا السياق يقول إيكو: « إن الرسم المعروض هو عبارة عن
حدود تفصل منطقة تبدو على هيئة فرس عن منطقة ثانية هي بقية الصفحة البيضاء، وفي
هذا الرسم لا نجد بقية ظروف الإدراك، لأن كل من أليات التعرف وآليات الإدراك تقوم
على أساس المظاهر المميزة وبالتالي فالتعرف على العلامات الأيقونية تخضع لعملية
انتقائية للمظاهر المميزة للشيء»⁽²⁾.

وفي الأخير تطرقنا أيضاً إلى سيميائيات الدلالة لرائدها رولان بارت
R.BARTHES إذ يعد أبرز من أنجز تركيباً لكل من نظرية بورس و سوسير، فوضع
نظريته السيميولوجية التي تجاوزت اللسانيات النسقية.

¹ - Charles Sanders Peirce : Ecris sur le signe. Traduit et commenté par Gérard delle, seuil paris p32. Année 1978

² - u. ECO. « La structure absente. Page 176. Col Mercure de France, 1972

حيث كان لكتابه أساطير "Mythologies" وعناصر السيميائيات أثر كبير في هذا المجال «حتى عدّ بارث المرجع الأساسي لكل من أراد أ يدخل مجال السيميائيات»⁽¹⁾، فرغم إستفادة بارث من أعمال سوسير فقد اختصر العلامة في وحدة ثنائية المبنى (دال/مدلول)، إلا أنه خالف هذا الأخير في أطروحته القائلة بعمومية العلامة وخصوصية اللغة»⁽²⁾، إذ إعتبر 'بارث' السيميائيات جزءا من اللسانيات، وفي هذا الصدد يقول رولان بارث « يجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزء من علم العلامة العام ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعا من اللسانيات»⁽³⁾.

فرغم استثمار بارث لكثير من لسانيات سوسير في تأسيسه لسيميائيات الدلالة من قبل اللغة وكلام والتركيب و المنظومة والدال والمدلول و مع إضافة الفرق الذي أوضحه يامسلف بين الدلالة المباشرة والدلالة الاحائية، نجده في تصريحه يقول « سنجمع إذن هذه العناصر الدلالية بأربعة عناوين كبرى تابعة لللسانيات البنيوية: أ / اللسان والكلام ب / الدال والمدلول ج / المركب والنظام. د / الإيحاء و التقرير»⁽⁴⁾.

وبهذا يكون بارث قد مدّد هذه الثنائية لتشمل كل أنظمة الدلالة حتى ولو كانت هذه الأخيرة تنطبق على أنظمة تواصلية ذات نوعية غير لفظية، فقام بتطبيق هذه الثنائية على مجموعة من الظواهر: كاللباس والأثاث وما إلى ذلك « ومن هنا قابل بارث بين نظام الموضة وبين الثياب كصيغة للباس، وهي تقابل اللغة وبين اللبس الذي يختاره أي شخص بحرية، وهو يقابل الكلام بالمفهوم السوسيري»⁽⁵⁾.

و خلاصة القول لقد تميزت سيميائيات الدلالة بخاصية الشمولية وذلك لاتخاذها كل الأنساق الدالة موضوعا لها ، سواء استعملت لاغراض تواصلية أو غيرها .
و علاقةً بالفوتوغرافيا، ارتبطت إسهامات رولان بارث فيما يخص النقاش الفكري والتقافي والفني الذي عرفه القرن العشرين حول الصورة عموما والفوتوغرافيا تحديدا، بالنسقية في التفكير والموسوعية في البحث، « وهذا ما يفسر في تصورنا كيف أن جزءا

¹-بيرفار نومان: ماهي السيميولوجيا محمد نظيف، إفريقيا الشرق ط2 - ص44 سنة 2000

²-معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي ط1 يونيو ص92 سنة 1950

³-روران بارث: مبادئ علم الأدلة ترجمة/ تقديم محمد البكري 1986. الدار البيضاء ص 3

⁴-المرجع نفسه

⁵-فرانك إيفرار، إيريك تينه، رولان بارث : مغامرة في مواجهة النص ص 142 أوائل بركات. دار الينابيع ط 1 سنة 2000

كبيراً من النتائج المعرفية والمنهجية التي انتهت إليها نظرية بارث في هذا المضمار ما تزال تجيب عن القضايا والأسئلة الراهنة التي تثيرها الصورة في مجتمعنا»⁽¹⁾.

وعلاقة بالموضوع ارتأينا أن نبحت في مبحثنا هذا عن علاقة السيميائيات بالفلسفة والعلم فاقصرنا على كارناب نموذجاً، حيث أثرنا أن نشير إلى ما قدمه هذا الأخير في تحليله للسيميائيات وعلاقتها بعلم معرفية أخرى مما أعطى لبخته ميزة خاصة.

فمن وجهة نظر كارناب فالسيميائيات نظرية العلامات واللغات، وقد قسمها إلى ثلاثة مباحث أو أقسام لخصها في التداولية، علم الدلالة وعلم التركيب اللغوي، ولقد فصل فيها الحديث وربطها بالتالي بالممارسة العلمية للغة، كما اعتبر السيميائيات أداة لبناء نظرية صورية حيث يرى (كارناب) أن تمة إمكانييتين مختلفتين لاعادة لغة العالم، فقد تكون قواعد التحويل محصورة في قواعد منطقية - رياضية، أو قد تشمل إحداها على قواعد تحويل منطقية زائدة، وفي تصنيفه للعلامات فقد نعت العلامات 'أو' 'كل' 'ليس' بعلامات منطقية - رياضية 'و' كبير "غاضب" ... بعلامات ذات مغزى منطقي زائد، ومن ثم ميز بين العلوم الصورية والواقعية فالأولى تحتوي على عبارات تحليلية والثانية تشمل العبارات التأليفية، أما فيما يخص موقفه من الفلسفة التقليدية، فوصفها بأنها تحمل الموضوعية الزائفة، وهذا راجع إلى أن الفلاسفة حسب رأيه عمدوا إلى التأليف بين صفات ذات علاقة لغوية سليمة بموضوعات خارجة تماماً عن التركيب اللغوي الصحيح، وبذلك خلص كارناب إلى إعتد السيميائيات كأداة للاستبعاد الميتافيزيقا، مبرراً مبدأه بأن أطروحات هذه الأخيرة لا يمكن تبريرها عقلاً، مما دفعه إلى خلاصة تبناها، تجلت في اختزاله للسيميائيات كأداة لتوحيد العلوم وقد فصلنا الحديث في ذلك في الشق النظري.

لقد أراد كارناب من عمله هذا محاولة توحيد العلوم، معتمداً في دراسته على السيميائيات كأداة وبرنامج، و حلل أطروحاته هاته معتمداً على عدة علوم معرفية وتجريبية (المنطق- الفلسفة- الرياضيات- الفيزياء.....) مدعياً في ذلك أنه إذا كانت لدينا لغة واحدة لكل العلوم، فحسب رأيه تختفي كل الفجوات بين فروعها المختلفة، وبذلك نفهم ما توخاه كارناب هو أن يؤسس لعلم كلي شمولي بلغة موحدة يعتمدها الجميع.

¹ - علامات ع 44 سنة 2015 رولان بارث في الذكرى المئوية لميلاده: في الحاجة إلى رولان بارث. جعفر عاقل . المعهد العالمي للإعلام والاتصال. الرباط.

ولكل هذه الأسباب وغيرها اخترنا طرق الفيلم التلفزيوني بمنحى سيميائي ، حيث اعتمدنا لبلوغ ذلك المنهج الاستنباطي، من خلال فرضيات تراعي مستويات البحث وتسلسله، ف جاء التصميم الذي اعتمدهنا محاولة منا لصياغة أجوبة لكل الاشكالات المطروحة ،متضمننا بابين في كل باب فصلين ،حيث تحدثنا في الباب الأول :عن سيميائيات التأسيس عند كل من سوسير و بورس وايكو ثم بارث ،ثم انتقلنا بالحديث عن السيميائيات من منظور فلسفي ورائدها كارناب، وكان حريّ بنا أن نفصل الحديث عن علاقة السيميائيات بالفلسفة بمنظور عام وليس الإقتصار على الفلسفة الوضعية فحسب.

أما الباب الثاني فيحتوي هو الآخر على فصلين تحدثنا في فصله الأول و في إطار حديثنا عن الصورة أنها في المقام الأول أداة تعبيرية، وقد لا تختلف في ذلك ، أو كما سبقت الإشارة عن باقي أدوات التمثيل الرمزي التي يتوفر عليها الانسان، كما أنها لا يمكن أن تنفصل أيضا عن كل العمليات التي تقود إلى استنساخ واقع أو إعادة إنتاجه.

وتجدر الإشارة أيضا أنه في إطار اشتغالنا على موضوع أطروحتنا ، لامسنا قضايا قد تبدو تقنية في ظاهرها ، لكنها تحيل في العمق على كل التصورات التي صاغتها الثقافة حول الفضاء و الزمان و الأشكال و الألوان و الخطوط ، وكل العناصر التي تستعيدتها الصورة من أجل بناء عوالمها الدلالية : " فالمعنى في الصورة ، وفي كل الأدوات التعبيرية البصرية يستند إلى معرفة سابقة ،هي الدلالات التي منحتها الثقافة للأشياء وهيئات الانسان وكذا عوالم التشكيل (1)".

إن ما يأتي إلى العين "عبر العدسة و الرسم ، واللوحة وفق الحس السليم و الرؤية الساذجة دائما، ليس شيئا آخر غير ما يمكن أن تصدق عليه معطيات واقع عنيد يثق في تجلياته ، لا في ما يمكن أن تقوله عين الفنان (2)".

لذلك فالصورة شيء آخر «غير استنساخ حرفي لواقع مرئي لامراء فيه ، فما يأتي إلى العين هو نظرة " تنظر إلى الأشياء لا الأشياء ذاتها» (3) وإذا اجاز التعبير فإن النظرة من هذه الزاوية "هي نظام رمزي يختلف من ثقافة إلى أخرى" (4)

¹ - الصورة: المكونات و التأويل ترجمة وتقديم سعيد بنكراد . المركز الثقافي العربي، ط.1. 2012. الوجهة الخلفية للكتاب.

² - المرجع نفسه ص 07.

³ - المرجع نفسه ص 08

⁴ - David- He breton :des visage p :150 Ed Métallié, Paris 2003-

إن العالم موضوعي في ذاته ، لا في وعي الذات التي تلتقطه في كليته أو في تفاصيله، فالعين ترى عبر وسائط الثقافة و المخيال و المعتقدات.

أما فيما يخص الجانب التطبيقي، فقد اقتصرنا في بداية هذا الفصل على أن نظهر تمثلات الصورة في الخطاب السيميائي ثم علاقة الصورة و كذا امكانياتها بين التعبير البصري والمفهوم السيميولوجي، بعد ذلك تطرقنا إلى خاصية تتميز بها اللغة وهي التمفصل المزدوج، ثم حددنا الاشكالية ،أي إشكالية هذا التمفصل المزدوج في السيميائيات البصرية ، مع التركيز على البعد الإدراكي للصورة ، وكذا وظائفها في الخطاب.

ثم انتقلنا بعد ذلك إلى الصورة المتحركة انطلاقا من الشاشة الصغيرة أو التلفزيون إلى السينما وتاريخ ظهورها عامة ثم بدايتها في المغرب خاصة ،حيث كان موضوعنا هو الفيلم التلفزيوني، مكوناته ، خصائصه إلخ، إذ ركزنا اهتمامنا على فيلم مغربي درامي-كوميدي تحت عنوان "**المكروم**" وحاولنا أن نضفي عليه مفاهيم سيميائية مبرزين أهمية الخطاب التلفزيوني دون اغفال الحاجة إلى انتاجات تلفزيونية الموجهة إلى جمهور خاص، وفئة خاصة ، مع التركيز على تفكيك شفيرات القصص التلفزيوني دون اغفال الحاجة إلى إنتاجات تلفزيونية جديدة ، و إجراءات منهجية للدراسة تكون جديدة هي الأخرى وفقا لما يقتضيه الزمان و المكان وكذا الفئة المعنية بهذا النوع من الإنتاج.

فصل تمهيدي

1- موضوع البحث

شكل موضوع الصورة image أهمية كبرى لدى المتخصصين في هذا المجال وغير المتخصصين ، لما له من دور محوري في جميع المجالات ، إذ أصبحنا نعيش عصر الصورة ، بها نحلل ونقتنع وبها نغالط ونضلل، إذ اتسع موضوع الصورة حتى شمل الصحافة، التلفزة، الانترنت، الطّب ، الهاتف ، السينما ، الفوتوغرافيا ،الكتب المدرسية ، الاشهار والموضة إلخ ، كل ذلك جعل منها موضوعا حيويا ارتبط ببعض العلوم المعرفية واللسانية وحتى بعض العلوم التجريبية (الحقة) -علم الفلك،علم الطبيعة،علوم الحياة والأرض، كل هذه الخصائص جعلت الصورة أيقونة الدراسات الحديثة عربية أو غربية.

2- تحديد اشكالية البحث

تعددت الاشكاليات المتعلقة بموضوع الصورة و أهميتها الدراسية حتى ارتبطت بمواضيع حيوية أخرى ، فأصبح من الصعب فصل الصورة عن باقي المجالات الأخرى ! أدبية كانت أم علمية ، مما فرض تتبع مسار الصورة ودراسة سيرورتها الزمانية والمكانية.

3- فرضيات البحث

لعل الباحث في مجال الصورة يجد نفسه أمام فرضيات تطرحها الصورة ثابتة كانت أو متحركة، علاقة الصورة باللغة ، علاقة الصورة بمجالات معرفية أخرى ،مكانة الصورة في المجال التربوي - التعليمي .

جل هذه الفرضيات تدعم موضوع الصورة وتجعل منه موضوع نقاش مفتوحا لكل باحث في هذا المجال .

4- مفاهيم البحث

لا غرو أن لكل علم مفاهيمه الخاصة، وبفعل هذه المفاهيم نضبط العلم ونفهمه ونستوعبه ، إلا أن المفاهيم المتداولة في مجال الصورة ،أو موضوع الصورة ، لا تقتصر على الفهم أو التفسير لكل الظواهر المتعلقة بمجال الصورة ، بل تدفع إلى مجال خصب ألا

وهو التأويل، لأن فضاء الصورة يمكنه أن يحيل على فضاء ثقافي مفتوح ، قد يكون هذا الفضاء مألوفاً وقد يحتاج إلى تحليل و تأويل تفرضه تمثيلات الصورة ، استناداً إلى هذا ثم الفصل في الاشتغال.

إنه التمييز بين ما ينتمي إلى التجربة المشتركة في التمثيل و الإدراك ، وما ينزاح عنها باعتباره مضافاً ثقافياً لا يمكن تحديد مدها إلا من خلال ضبط دقيق للسياقات.

5- أهمية البحث ودواعي اختياره

لا أحد يمكنه أن ينكر أن الصورة أداة تعبيرية وبذلك لا يمكنها أن تختلف عن باقي أدوات التمثيل التي يتوفر عليها الإنسان ، كما أنها لا يمكنها أن تنعزل عن تلك العمليات التي تقود إلى استنساخ واقع أو إعادة إنتاجه أو التمويه عليه من خلال المضاف التقني، بما فيها صناعة المشهد والوضعية وزاوية الرؤية .

كل هذه الاحالات تجسدها لغة الصورة ، والتي ليست شيئاً آخر غير ما يمكن أن يكشف عنه الممثل داخلها ،"فهي تلتقط (الاستعمالات الرمزية) للأشياء و الكائنات وتستعين بدلالات الشكل و اللون والخط و التراكيب والإضاءة وهي كلها عناصر مدرجة ضمن جزئية فضائية محكومة بمبادئ المنظور والمجال وعمقه ، ومحكومة بشكل الدلالات المكتسبة⁽¹⁾"، كما تجدر الإشارة إلى أن ما يشكل لغة الصورة ، هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضاً ،"فالوجود الانساني (les Poses) ومجمل المواقف وأشكال السلوك المحتملة والألوان والأشكال والخطوط والإضاءة والاعداد الفضائي و الظلال، كلها مداخل Entrées أساسية لاستيعاب إمكانات التدايل داخل الصورة"⁽²⁾.

إن الحديث عن صورة ما يعني عامة إعادة بناء فضاء أي الاكتفاء بالمدلول ، فالأمر يتعلق بخطاب حول هذه الصورة وعن أي شكل من النقد الفني الذي يقف عند هذا المظهر، متجاهلاً الدال الذي سيعاد له الاعتبار مع ظهور موجة جديدة من النقد : "تأكيد صفاء الخط وقوة التضادات أودقة التدرج إلخ ، استناداً إلى ذلك نزع أحيانا أننا نميز بين المضمون والشكل ، كما لو أن الموضوع المصور أو المرسوم يتميز عن مادة وجوده"⁽³⁾.

¹- الصورة المكونات والتأويل ص 23 سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي ط 2012

²- المرجع نفسه ص 19 .

³- المرجع نفسه ص 23.

أما فيما يخص أهمية هذا البحث فتتمثل في كونه يعالج ظاهرة فرضت وجودها في حياة الانسان التي أصبحت موضوعا و جزءا من إبداعاته ، فأنا اتجهنا إلاّ وصادفنا مختلف الصور، في المحلات ، الطرقات ، المرافق العمومية ، وسائل الاتصال المختلفة و المتنوعة المرئية منها و المكتوبة ، حتى جاز اعتبار الصورة أسرع جرعة للاقناع أو التأثير أو التضليل والمغالطة ، مما جعل الصورة موضوعا و قضية في آن واحد .

تتعدد البحوث وإن اختلفت في تناولها وتحليلها للأعمال الابداعية و الفنية، ولعل فن الصورة " قد استهوى العديد من الدراسيين، فانكبوا بالدراسة والتحليل من خلال مناهج متعددة ، كالبنوية، والمنهج النفسي، و المنهج الاجتماعي والتداولي إلى المنهج السيميائي الذي كان أقرب و أنجع منهج لتحليل الصورة خطابا و بلاغة .

وتعتبر السيميائيات علما فرض وجوده في المشهد الفكري المعاصر ، مستمدا أصوله ومبادئه من مجموعة من المجالات المعرفية كاللسانيات والفلسفة و كذا المنطق ، حيث تهتم بدراسة مختلف العلامات في كنف الحياة الاجتماعية ، وانطلقت من موضوعات التجربة الانسانية باعتبارها أرضية صالحة للدراسة و الاشتغال .

كل هذه الخصائص فرضت الموضوع ورحبت باختياره ، ليست لأهميته فحسب وإنما لكثرة تدارسه بين الدارسين ، المختصين على الخصوص، مما ساهم في إغناء الحقلين الأدبي واللساني معا ، حتى أضحت الصورة لغة مشتركة يتداولها الدارسون ودون ذلك.

6- موقع البحث من البحوث السابقة

لكل بحث أهميته و موقعه بين مجمل البحوث ، لكن ما يميز بحثا عن آخر ليس الموضوع فحسب ، وإنما الطريقة العلمية التي عولج بها البحث في مختلف جوانبه كما و كيفا، أسلوبا ولغة ، و منهجا .

إن قاموس الصورة قاموس غني يتقاسمه الفني، والثقافي والرمزي والتمثيلي والأيدولوجي إلخ ، هذا التشعب جعل البحث في هذا الموضوع بحثا شائكا لا يخلو من صعاب ليس لغموض المثن ، ولكن للانزلاقات التي قد يتيه فيها الباحث عند معالجته لقضية من قضايا الصورة .

نقترح مثلا أن الصورة تقدم لنا ملفوظا تقريريا وليس ملفوظا إنجازيا ، ولأن التقرير ليس سوى المستوى الأول من المقاربة ، فالصورة ترمي على المدى البعيد إلى أحداث تغيرات عميقة⁽¹⁾."

ولعل هذا لا ينفي قيمة البحوث السابقة التي عالجت الموضوع ، لأن الرؤى تختلف، ولكل وجهة نظره، ولكل رؤيته وتفسيره للعالم ، وكل هذه القراءات تغني البحث العلمي وتصيب في خانة الابداع وفن التعبير.

وللاشارة فبحثنا ليس قطيعة بل استمرارية لما يفرزه الموضوع من جديد زمانا ومكانا، فموضوع الصورة لا ينحصر في قضية أو أخرى وإنما هو بحث و قضية مفتوحة على العالم ، لكل مهتم أو متخصص في هذا المجال ، ولأن المثن حي ، حيوي ، مثير له أكثر من استجابات وأكثر من ملتق، كل هذه الخصائص جعلت موضوع الصورة ،موضوع العصر وغاية كل باحث مجدّ، وأعطته أهمية كبرى بين مجمل البحوث علمية كانت أو أدبية عربية أو غربية.

7- علاقة البحث بفروع سوسولوجية أخرى

إن كانت السوسولوجيا العلم الذي يدرس المجتمعات و القوانين التي تحكم تطوره وتغيره ، فإن أصوله ترجع لعصور قديمة ، ففي اليونان حاول ديمقريطس و أرسطو وأفلاطون ، تفسير أسباب التغيرات الاجتماعية و القوى التي تحرك حياة الناس و أصل الدولة والقانون والسياسة ،ونجد في كتاب بن خلدون و توما الأكويني ، ميكافيلي وسبينوزا وهيوم وجون لوك وجون جاك روسو وميكل عناصر مهمة في دراسة المجتمع.

وكلمة سوسولوجيا كلمة استخدمها أوجست كانط ، هذا الاخير هو الذي استبدل علم الاجتماع بعلم السوسولوجيا ، وتطور علم السوسولوجيا كمصطلح مرتبط بعلم الاجتماع كثيرا في الفترة الأخيرة ليشمل الجانب التجريبي والحقلي و المجتمعات وعملية المعرفة التي يمر بها المجتمع.

¹ الصورة المكونات و التأويل ص 226 ترجمة سعيد بنكراد ط] سنة 2012، المركز الثقافي العربي تأليف Gauthier Guy

الباب الأول

الفصل الأول:

❖ العلامة: تحديد المفهوم والدلالة

❖ العلامة عند سوسير

❖ العلامة عند بورس

❖ العلامة عند موريس

❖ العلامة عند ايكو

1- مفهوم العلامة عند سوسير:

انطلق سوسير لتحديد مفهوم العلامة (**le Signe**) من تعريف دقيق للسان، بغية الكشف عن قوانينه وتحديد طبيعته ومختلف الوحدات المكونة له، فالعلامة اللسانية حسب سوسير "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر، حيث يشكل التأليف بين التصور (**Concept**) والصورة السمعية (**l'image acoustique**)"⁽¹⁾.
"هكذا تكون العلامة ذلك العنصر الضروري والأساس بالنسبة للفكر، إذ لا تستخدم من أجل ابلاغ فكر معطى بشكل جاهز، وإنما العلامة، هي تلك الأداة التي من خلالها يتخذ الفكر شكلا ويخرج إلى الوجود بكامل معناه"⁽²⁾.

نفهم من ذلك أن العلامة اللسانية حسب سوسير هي نتاج صورة سمعية وتصور ذهني، أي نتاج دال ومدلول، فلا يمكن تصور علامة في غياب أحد هذين المكونين (**الدال والمدلول**)؛ كما أنها لا تجمع بين اسم وشيء، بل تجمع بين تصور وصورة سمعية (**Acoustique**)، وهذه الصورة ليست الجانب المادي في الصوت، بل البصمة النفسية لهذا الصوت، أي التمثل الذي تقوم به حواسنا، إنه حسي ويعتبر أحيانا ماديا وذلك فقط في الطرف المقابل للتصور الذي يعد أكثر تجريدا منه⁽³⁾، ما يعني اختزال التجربة الإنسانية بمختلف نسخها في نموذج عام يكمن في اللسان، مع اعتبار مكوني العلامة الدال والمدلول، حيث الدال لا يتشكل من الصوت الواقعي والمادي الطبيعي، ذلك لأن الصورة السمعية عبارة عن الانطباع النفسي للصوت، وهي أيضا عبارة عن وسيط، (**Médiateur**) أما المدلول فليس ذلك الشيء الواقعي الملموس الذي يعنيه الدليل، وإنما هو التمثل الذهني للشيء أي مثله الدال ذو واقعة نفسية⁽⁴⁾.

بهذا يصبح "**اللسان**" علامة مؤسسة اجتماعية لها قيود تفرضها على الانسان، ذلك أن اللسان الذي تتخذه جماعة معينة ليس من حق أحد من هذه الجماعة رفضه، أو انتقاده، بل يجب اتخاذ اللسان باعتباره القوة التي من خلالها سيلج العالم أذهاننا، وعبره يكون

¹- F.De. Saussure : Cours de linguistique générale, p. 99.1969

²- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 45.س.2007

³- سعيد بنكراد، السيميائيات: النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلة 35 يناير - مارس المغرب 2007، ص: (7) -

(43).

⁴- د. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، المغرب، 1981، ص: 37.

باستطاعتنا ترويض أشياء العالم الخارجي وادراكها وجعلها ملكا لنا⁽¹⁾، هذا إذا ما اختزلناها في كلمات مقننة وفق ما يمنحه اللسان لنا من قواعد، وهكذا يغدو اللسان نموذجا في ملكيتنا نتواصل من خلاله وليس عبر النسخ؛ فاللسان نسق منظم بامتياز.

2- مفهوم الاعتباطية عند سوسير *l'arbitraire*:

المقصود بالاعتباطية كون "الدال غير معتل في علاقته بالمدلول الذي لا تربطه به أية روابط طبيعية"⁽²⁾، أي عدم وجود مبرر عقلي منطقي يبرر العلاقة بين دال و مدلول، إذ بهذا يقوم مفهوم الاعتباطية بحماية اللسان ومنعه من الفوضى ، كما أن مبدأ الاعتباطية ليس خاصا بالعلامات اللسانية فحسب، بل يمكن أن يشمل مجموع الظواهر الاجتماعية (...) فهي وليدة تعاقد انبثق عن الممارسة الانسانية؛ حيث إن الاعتباطية لا تتعلق بمعطيات طبيعية وإنما بظواهر ثقافية، إذ إن ما يصدق على اللسان يصدق أيضا على الظواهر الاجتماعية الأخرى، من هنا يمكننا القول بأنه "إذا كانت الثقافة نقضا للطبيعة، فإن الاعتباطية هي طريقة أخرى للقول بأن التسمية والتعيين والتطبيق هي إضافات الثقافة إلى ما منحته الطبيعة للكون الانساني"⁽³⁾ لغايات تواصلية تداولية، ذلك أن مفهوم اعتباطية العلامة اللسانية يمكن من فهم حقيقة تعدد الألسن⁽⁴⁾ وتنوعها من مكان لآخر، كما أن اللغة تقطع للعالم بكل ما يحمله هذا العالم من الثقافات والتواضعات، ولذلك جاءت أطروحة سوسير حول مفهوم الاعتباطية شاملة، تحكم الأنساق اللغوية وغير اللغوية، هذه الأخيرة التي يجب التعامل معها بنفس القواعد التي تحكم اللسان، فكل وسائل التعبير المتداولة داخل مجتمع ما تستند مبدئيا إلى عادة جماعية أو إلى عرف جماعي⁽⁵⁾، وفي المقابل نجد بعض وسائل التعبير المتداولة من النوع المعتل⁽⁶⁾.

فإذا كانت الاعتباطية – حسب سوسير – تعني غياب منطوق عقلائي يبرر الاحالة الناتجة عن علاقة الدال بالمدلول، وفق قواعد لسانية قصد تفسير كل ما يتصور داخل

¹-سعيد بنكراد، السيميائيات: النشأة والموضوع، م س، ص ص: (7 – 43).مجلة الفكر، ع 3، 2007 الكويت

²-F.De. Saussure : Cours de linguistique générale, 1969.p. 98

³- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 52.س.2007

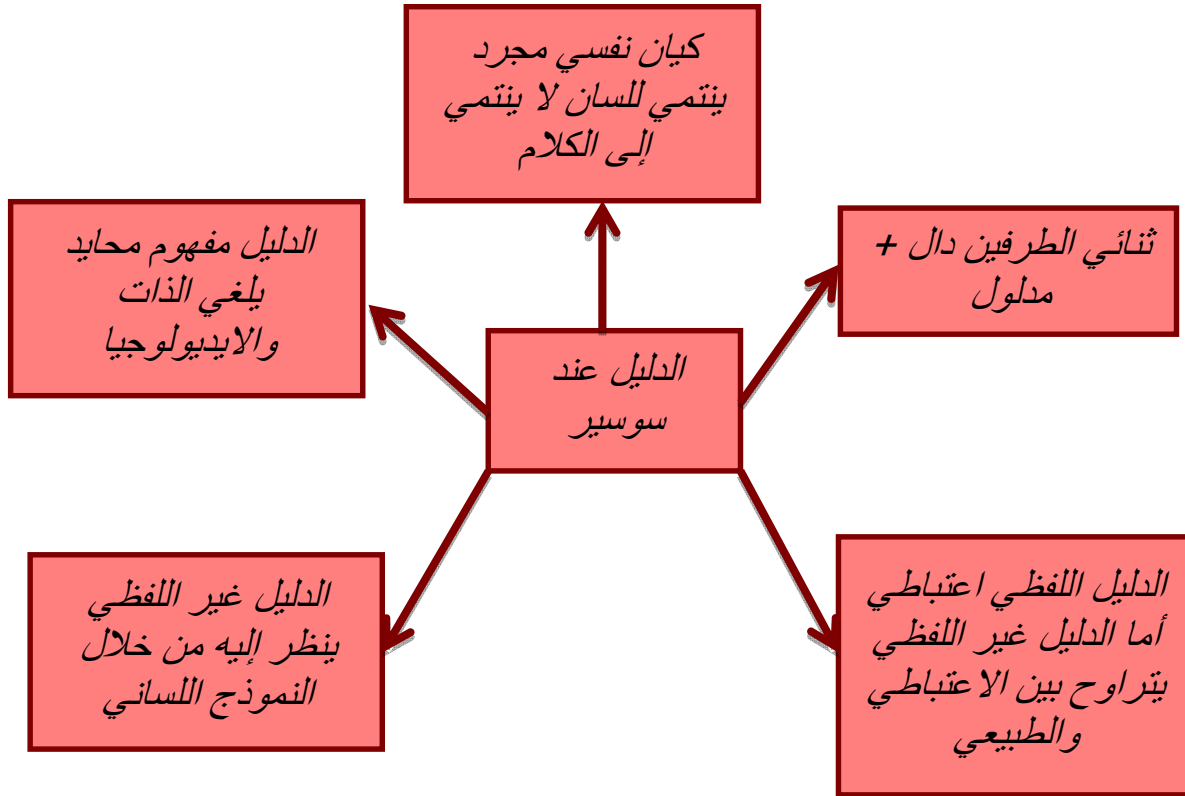
⁴- أحمد يوسف، "السيميائيات والتواصل" مجلة علامات العدد 24، مكناس، 2005، ص ص: (36 – 48).

⁵-F.De. Saussure : Cours de linguistique générale, 1969.p. 101.

⁶- بيير غيرو، "سيميائيات التواصل الاجتماعي" ترجمة محمد العماري، مجلة علامات ع. 12، مكناس، 1999، ص ص: (44 –

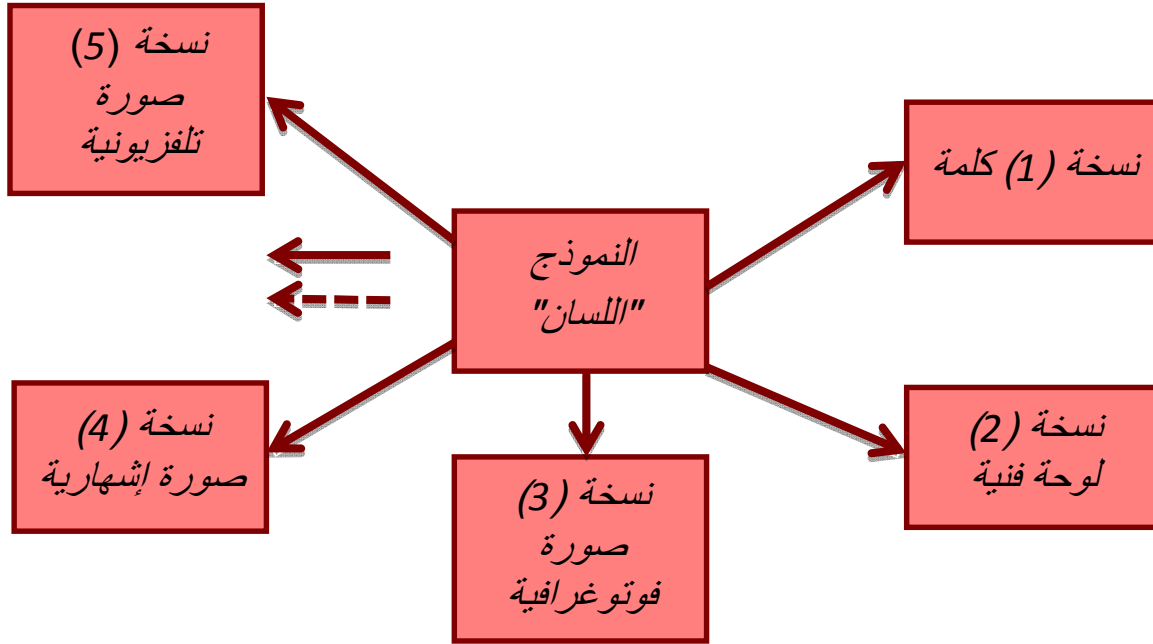
المجتمعات، حتولوكانمن هذه الظواهر ما يكتسي طابعا خاصا في التعامل – فهي قد تحمل نوعا من التعليل أي: ليست اعتباطية بشكل خاص، وليست معلة بالشيء الكافي – ومن هذا المنطلق يحق لنا التساؤل هل لموقع الصورة الفوتوغرافية بعدُ لساني طبيعي، أم أنها تنزاح إلى عالم خاص بها فتكون لنفسها لغة خاصة؟ أم أنهاظاهرة من الظواهر الاجتماعية المتداولة في كل المجتمعات؟ أم يجب البحث فيها وإيجاد مكان لها داخل الحقل العلمية التي تسعى إلى الاحاطة بها؟ لا ندعي الاجابة عن كل هذه التساؤلات وإنما نتلمس الخيط الرابط بين كل العناصر المؤطرة لموضوع بحثنا الذي هو موضوع الصورة الفوتوغرافية، فنتبقى الإشارة إلى أن سيميائية سوسير شاملة لمجموعة من المفاهيم؛ من قبيل اللسان والكلام والثنائيات وكذا العلاقات التي يمكن أن تنتج عن الكلمات داخل السلسلات الكلامية. ومن خلال التعريفات التي تم عرضها والتي أسس بها فردينان دي سوسير لاشتغال العلامة، سنحاول استثمار أهم الأفكار في بعض الخطاطات، وغايتنا في ذلك تلخيص أهم المبادئ السوسيرية واستثمارها خدمة لمسعى البحث، وهكذا فالخطاطات التي سنستنتجها من سيميائيات سوسير يمكن التمثيل لها كالتالي:

خطاظة (أ): خصائص العلامة اللسانية⁽¹⁾



¹- للإشارة فقد تعرض الدكتور مبارك حنون في كتابه "دروس في السيميائيات" إلى ما جاء في الخطاظة تحت مميزات الدليل عند سوسير من خلال جملة من العوارض اعتبرها خلاصة حديثه عن سوسير، ص: 38.س1985

خطاطة (ب): تفريعات النموذج اللساني⁽¹⁾



ما تحاول الخطاطة تفسيره ؛ كون اللسان يمثل النموذج الذي من خلال قواعده وعبر طرق اشتغاله وكذا تحديده وفهمه كنموذج أرقى ، سيكون بإمكاننا شرح وتفسير مختلف النسخ التي تدخل ضمن التجربة الانسانية، وتشكل مع (اللسان) ما يسمى بالسيمائيات ؛ ذلك أن اللسان هو الذي يمكننا من فهم ما تتضمنه هذه النسخ من شحنات دلالية كما أنه يؤسس للتواصل، لكن ما يلاحظ من خلال هذه الخطاطة هو الخط المتقطع الذي يبين اعتبارنا للصورة الفوتوغرافية مفترضة، الغاية تبرر الوسيلة في هذه الخطاطة، وهذا ما سيدفعنا إلى طرح التساؤلات التالية:

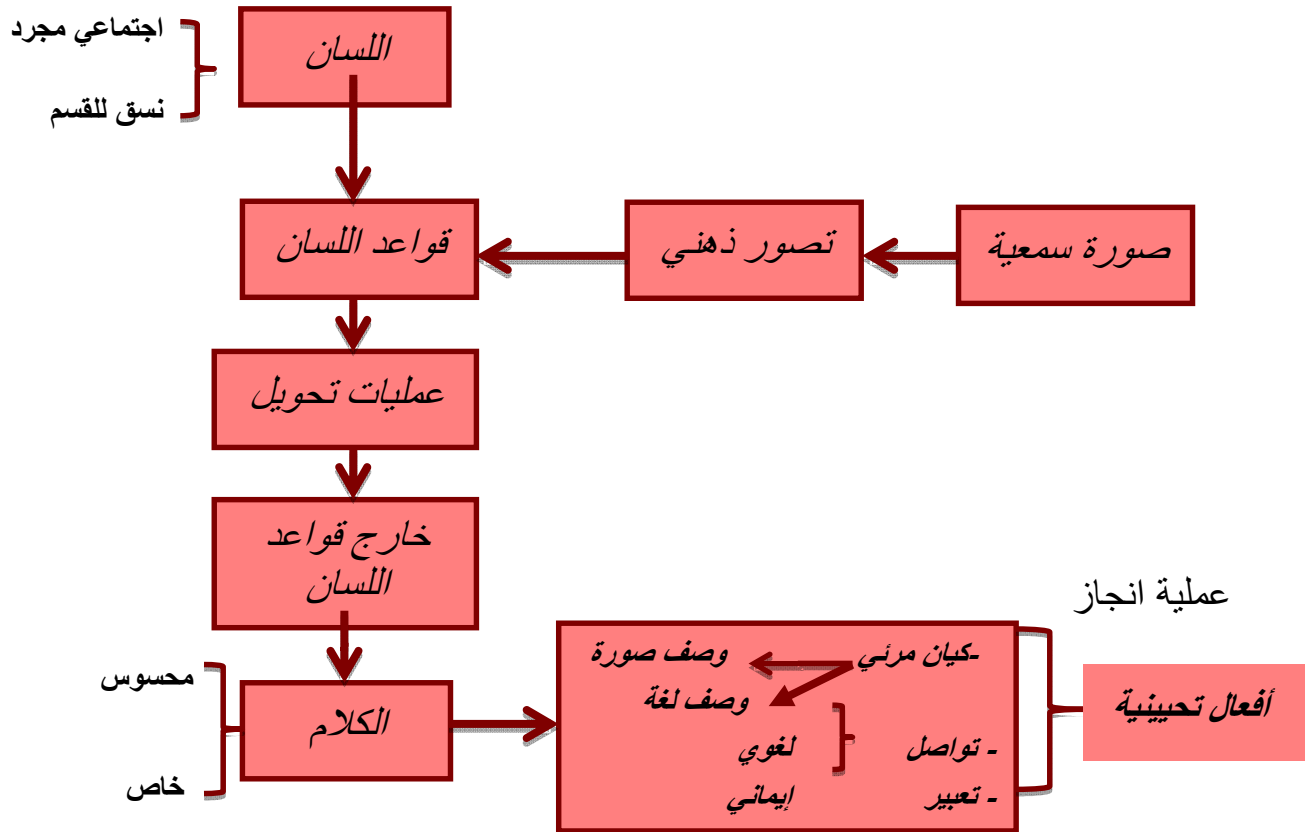
- ما مكانة الصورة الفوتوغرافية ضمن عوالم السيمائيات؟
- وهل بإمكان الصورة الفوتوغرافية أن تنزاح من مرتبة الضيف داخل السيمائيات اللسانية لتؤسس لنفسها فعلا لغويا يمكنها من توجيه قرائها؟

هذه الأسئلة وأخرى تطرح نفسها في هذا البحث، ليس لاجاد جواب مقنع لها، ولكن لقصدية دلالية تضطلع بها الصورة الفوتوغرافية حيث تستدعي منا التعامل معها بطرق

¹ - لم نجرؤ على إقحام الصورة الفوتوغرافية بشكل مباشر إلا من جهة الوصف، حيث أشرنا بالخطوط المنقطعة إلى احتمال ذلك وافترضه حتى نتأكد من ذلك فيما سيأتي عبر صفحات البحث.

معينة لاستنباطها وادراكها، لأننا نرمي إلى دراسة الصورة الفوتوغرافية بميكانيزمات سيميائية.

خطاظة (ج): مراحل الانجاز الكلامي⁽¹⁾



نخلص أن الظواهر الاجتماعية لا تعدو أن تكون سوى نتيجة تعاقد نتجته التجربة الانسانية، فما يصدق على اللسان يصدق على هذه الظواهر، وبذلك خلصنا إلى فكرة مهمة مفادها؛ أن كل الوسائل التعبيرية المتداولة داخل أي مجتمع راجعة بالأساس إلى عرف جماعي، وبالتالي فإن الظواهر اللسانية وكذا الظواهر غير اللسانية يجب التعامل معها بما يحكم اللسان من قواعد، وإذا كان الأمر كذلك، فما مدى حضور هذا التعامل مع الصورة السينمائية؟ ثم هل الصورة السينمائية تدرج ضمن النوع الاعتباطي النسبي أم التعليل النسبي أم هما معا؟

¹ - تجدر الإشارة إلى أن هذه الخطاظة هي محاولة استثمار لمعلومات وتوظيفها بشكل مختصر؛ حيث نحاول من خلالها تلخيص أهم السيرورات التي تتفاعل نتيجة لعلاقة الدال بالمدلول والتي تنتهي بإنتاج الكلام، كما يروم وصف ظاهرة معينة قد تكون فيلما تلفزيونيا كما يروم التواصل والتداول داخل المجتمعات، وأشرنا في الخطاظة أيضا إلى الفرق الذي يعتري كل من اللسان والكلام، هذا الأخير الذي يكون لا محالة تحقيقا لقواعد لسانية.

وتبقى أساس سيميائية "سوسير"، أنه لا يتم بناء أي نموذج سيميائي إلا بناء على ما يوفره اللسان من أدوات تحليلية؛ ذلك أن اللسان أرقى الأنساق التداولية داخل التجربة الانسانية ككل ومن خلال قواعده يلج العالم أذهاننا.

2: السيميائيات عند شارل سندرس بورس (C.S. Peirce)

التجربة الانسانية – بكل أبعادها – تتأسس باعتبارها كونا تشتغل الأشياء داخله كعلامات، حيث تستدعي دراستها برؤية سيميائية منطقية، ولهذه الأسباب وغيرها صاغ السيميائي الأمريكي "شارل سندرس بورس" (C.S. Peirce) أفكاره المعرفية ذات الأسس الابيستيمولوجية المنطقية، حيث اتخذ من القواعد المنطقية مرتكزا أساسيا في بلورة أفكاره التأويلية، إلى درجة يصعب الفصل فيها بين السيميائيات والمنطق، وهذا الأخير هو ما يشكل قواعد التفكير والدلالة وفق أساليب استدلالية هدفها البحث في المعنى من داخل التجربة الانسانية، عبر مختلف مراحل إنتاجه، ذلك أن المنطق بمعناه العام ليس إلا تسمية أخرى للسيميائيات⁽¹⁾، وقصد ضمان منطق عقلي للكون، يجب أن يشتغل الكون كعلامة ويتسلل إلى الوجود الإنساني باعتباره كذلك، ويجب أن يسعى إلى سبل تنظيم الوجود الانساني وتشكيله، ضمن وجود موحد غير متنافر، يشكل الآلة المثلى، نحو انتاج المعرفة وتداولها واستقلالها، بعيدا عن اكرهات الاحالات المرجعية⁽²⁾.

ومن بين ما أسس عليه بورس أطروحته اقتراحه لرؤية "فينومينولوجية" « Phénomologique »، تواكب التداخل الذي يطبع الأفعال الصادرة عن الانسان وذلك بما يخص الادراك الانساني، فما يحيط بالانسان يمكن النظر إليه – في نظر بورس – وفق تداخل مستويات ثلاث:

¹ C.S. Peirce, Ecrits sur le signe seuil, paris, 1978, p. 120.
² - سعيد بنكراد: "السيميائيات النشأة والموضوع" م.س، 2007، صص: (7 - 43).

1-2- مستويات الدلالة عند بورس:

أ- المستوى الأول:

هو عبارة عن تشكيل للعالم عبر أحاسيس ونوعيات مفصولة عن اي سياق زماني أو مكاني، ويسمى بورس هذا المستوى "بالأولانية" وهي "مقولة تشير إلى الامكان فقط، ولا شيء يوحي بأن معطياتها قد تتحقق في واقعة ما؛ فالسعادة قبل أن يكون هناك انسان سعيد، لم تكن سوى حالة شعورية محتملة"⁽¹⁾، فالأولانية في تعريف بورس "هي نمط داخل الوجود يكمن في كون شيء ما، ما هو كما هو، موجبا من دون اعتبار لشيء آخر، ولا يمكن أن يكون هذا الشيء إلا امكان « Possible »⁽²⁾ من خلال هذين التعريفين يتضح أن مقولة الأولانية- حسب بورس- لا تعدو أن تكون سوى مقولة مكتفية بذاتها، وقابلة للاستمرار في الحياة كإمكان فقط، ويكمن دورها داخل التجربة الانسانية في كونها تشمل النوعيات والأحاسيس؛ فإذا كانت التجربة هي مجرى الحياة أو العالم هو ما تزخر به التجربة، والكيفية هي العنصر الأولاني للعالم؛ فإن أي شيء كان مرتكبا أو متنافرا يملك كفيته المتفردة، وإمكان الاحساس به حين اقتضاء نظر حواسنا الاستجابة به⁽³⁾، لذلك فالأول في نظر بورس "لا يحيل على أي شيء" ولا يستلزمه أي شيء⁽⁴⁾، ذلك أن "الأول" هو ما يشكل الوعي المباشر⁽⁵⁾، ما يحتم على الأولانية ضرورة "قانون (Loi) يضمن التحقق الفعلي لها.

ب- المستوى الثاني:

ويمثل هذا المستوى العالم باعتباره وجودا فعليا للمستوى الأول وذلك في وقائع مخصوصة، ويسميه بورس "الثانانية"؛ التي تشير إلى التحقق الفعلي "رجل سعيد" مثلا⁽⁶⁾ "إذ إن وجود الواقع الفعلي داخل هذه المقولة يبرهن استنادها إلى معطيات الأولانية التي تمثل

¹ سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها....، م.س، ص: 59. ط.1.س.2007

² C.S.Peirce, Ecrits sur le signe seuil ;1978. p. 70-

³ طائع الحداوي، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، 2006، ص: 258.

⁴ C.S.Peirce, Ecrits..... ;1978. p. 72-

⁵ Ibid, p. 76-

⁶ - سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها....، ص: 59. ط.1.س.2007

المستوى الأول، أي "إنها نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بثنان دونما اعتبار لثالث، إنها تعين وجود الواقعة"⁽¹⁾.

لكي يكون هذا الوجود فعلي، لا بد من استناده إلى "أحاسيس" و"نوعيات" موجودة سلفا في مستوى الأولانية، ذلك أن نمط مقولة الثنائية هو نمط وجود موضوع ثان ويتعلق الأمر "بالتحيين"، ويبدو تحيين الحدث كامنا في علاقته مع عالم الموجودات، ذلك أن هذا التحيين يشترط حدوث واقعة في مكان وزمان معينين⁽²⁾، ويضيف بورس مؤكدا بقوله: "إن الثاني" « second » هو المطلق الأخير، وهو بشكل أدق ما لا يمكن أن يكون بدون "الأول"⁽³⁾، بهذا نصل إلى فكرة شاملة بخصوص هذا المستوى مفادها؛ أنه بواسطة "الأول" يتحدد "الثاني" ويترسخ⁽⁴⁾ على حد تعبير بورس.

ج- المستوى الثالث:

يمثل "القانون"؛ فمن خلاله يمثل العالم باعتباره مفاهيم مجرد المعطى من بعده المحسوس لكي تكسوه بغطاء مفهومي، وفي هذه الحالة، نكون أمام القانون الذي يمكننا من التعرف استقبالا على هذه الوقائع، ويسمي بورس هذا المستوى "بالثالثانية" أي: ما يجعلنا نؤول سلوكا ما باعتباره دالا على السعادة لا على التعاسة⁽⁵⁾، فإذا كانت "الثالثانية" تمثل التحقق الفعلي لمعطيات "الأولانية" وتحيينها قصد أحداث واقعة، فإن هذه الأخيرة لا يمكنها أن تكون إلا في حدود "قانون توسطي الزامي" توفره مقولة "الثالثانية"؛ حيث تشمل كل ما هو ضروري بطبيعته، أي العادة أو القانون أو أي شيء بالامكان التعبير عنه، "الثالثانية" تشمل كل ما يمكننا معرفته حينما نفكر منطقيا⁽⁶⁾، من هنا ضرورة "الثالثانية" لكل من الأولانية والثانيانية لضمان تفكير منطقي، ذلك أن الثالثانية مستلزمة لأول وثنان قصد إحداث صلة بينهما، بمعنى إقامة فكر توسطي بين عالم "الامكانيات" وعالم "الموجودات"⁽⁷⁾، وإذا كان ذلك فإن "المقولات الفيونولوجية" تتطابق مع كل

¹ - سعيد بنكراد: السيميائيات: النشأة والموضوع، م.س، ص: (7 - 43).س.2007

² - حنون مبارك: "دروس في السيميائيات، م.س، ص: 44.س.1981

³ - المرجع نفسه

⁴ - C.S.Peirce, Ecrits sur le signe seuil; 1978. p. 73.

⁵ - سعيد بنكراد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 59.س.2007

⁶ - C.S.Peirce, Ecrits..... ; 1978.p. 52.

⁷ - سعيد بنكراد: النشأة والموضوع، م.س، ص: (7 - 43).س.2007

عنصر من العناصر التداولية للعلامة، حيث تشغل هذه المقولات - حسب تحديدها - وكذا وفق التطابق مع عناصر العلامة ومكوناتها.

2-2- العلامة عند بورس:

المقولات الفينومينولوجية التي تم التطرق إليها، باعتبارها ما يحدد التجربة الانسانية كتجربة كلية، ستشكل أساس التعريف الذي أعطاه بورس للعلامة، ذلك أنها تحتوي على الامكان والتحقق والقانون وتشتغل كأول وثان وثالث؛ إذ "إن العلامة شيء يعوض بالنسبة لشخص معين شيئاً معيناً وفق علاقة معينة، أو صفة معينة، فهي موجهة إلى شخص معين، حيث تخلق في ذهنه علامة معادلة، أو أكثر تطوراً تسمى مؤولاً للعلامة الأولى، كما تعوض هذه العلامة شيئاً معيناً هو موضوع (Objet) العلامة"⁽¹⁾.

نستنتج من ذلك وجود ثلاثية؛ علامة وموضوع ثم مؤول، وتربط هذه الثلاثية علاقة فيما بينها، لذلك فالعلامة تشغل هي الأخرى باعتبارها بناء ثلاثياً، يشتمل على أول يحيل على ثالث ضمن دورة مستمرة، قد لا تتوقف عند حد بعينه، "فالأول تمثيل عام ومجرد، أما الثاني، فهو المعطى الخارجي، في حين يشكل الثالث حالة التوسط الإلزامي الذي يضمن للعلاقة صحتها"⁽²⁾، فتبنى العلامة وفق مكونات ثلاثة أساسية بغية اشتغال الدلالة وانتاجها، إذ إن الدليل / العلامة هو "كل ما يبلغ تصوراً محدداً عن موضوع وهو كل ما يحدد شيئاً ما آخر (مؤوله)، ليحل محل موضوع آخر، يحيل عليه هو نفسه (موضوعه) بالشكل نفسه، ويصبح المؤول بدوره دليلاً / علامة وهكذا دواليك"⁽³⁾، فلا يسمى الدليل / العلامة بهذا المعنى إلا إذا كان دليلاً بالنسبة لفكر يؤوله، أي دليلاً يحل محل موضوع هو معادلة في هذا الفكر، إضافة إلى كونه دليلاً تحت نسبة أو كيفية ما، تجعله في ارتباط بهذا الموضوع⁽⁴⁾ ذلك أن العلامة / الدليل، تكون وسيطاً توصلها داخل التجربة الانسانية بكل مظهراتها؛ فالعلامة هي؛ ماثول (représentant) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant)، وهذه السلسلة من الاحالات هي ما يشكل السيميوزيس (sémiosis) الذي يقود نحو انتاج الدلالة وتداولها.

¹- C.S.Peirce, Ecrits sur le signe seuil ;1978. p. 121.

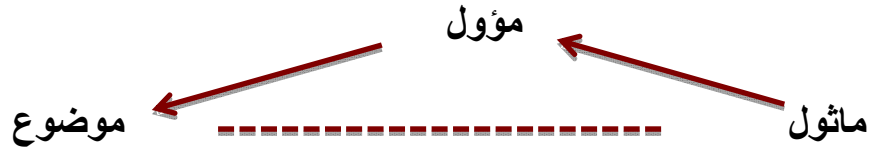
²- سعيد بنكراد: النشأة والموضوع، م.س، ص ص: (7 - 43).س.2007

³- مارك حنون: م.س، ص: 45.س.1981

⁴-- طائع الحداوي، م.س، ص: 12.س.2006

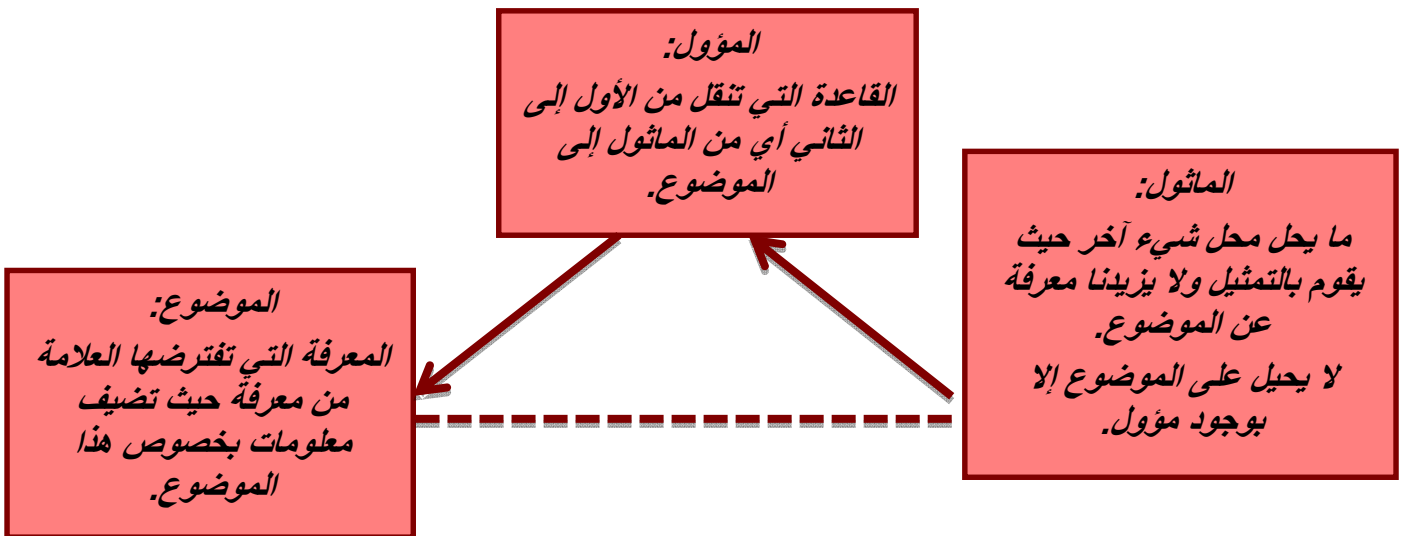
بهذا" تكون السيميائيات عند بورس، نظرية الطبيعة الجوهرية للسيميوزيسات (Semiosis) الممكنة وتنوعاتها الأساسية⁽¹⁾، ذلك أن الثلاثية (ماثول وموضوع ومؤول) تندرج ضمن السيميوزيس؛ أي سيرورة التدليل التي من خلالها يشتغل شيء ما باعتباره علامة، فعند وجود علامة تحيل على معنى، فليس ذلك المعنى نتيجة حدس، بل ذلك راجع إلى كوننا نستطيع الإمساك بسلسلة العلاقات التي تقودنا نحو انتاج الدلالة، كما لا يمكننا اختزال العناصر الثلاثة المندرجة ضمن سيرورة التدليل في عنصرين، لأن سيرورة الادراك؛ (الأولانية والثانانية والثالثانية)، لا يمكن أن تختصر في وجودين واقصاء ثالث؛ ذلك أن السيرورة السيميوزيسية تستدعي بالضرورة الماثول بوصفه أداة تمثيلية، والموضوع كشيء للتمثيل، بالإضافة إلى مؤول يوفر إمكان تمثيل الموضوع بشكل يستقيم داخل الواقعة الابلاغية، ولنا في الشكل التالي تبسيط لكيفية اشتغال الدلالة:

شكل 1: اشتغال العلامة عند بورس:



يتضح من خلال الشكل (1) أن العلاقة بين الماثول والموضوع ليست مباشرة، بل تتم عبر المؤول.

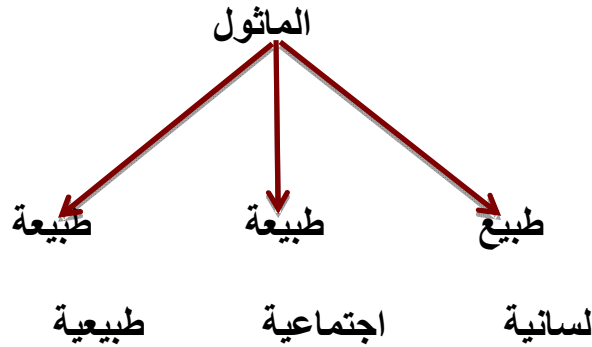
وقصد المزيد من التوضيح لدينا الشكل التالي:



C.S.Peirce, Ecris sur le signe seuil;1978. p. 135-¹

نلاحظ أن الشكل (2) يترجم الأدوار التي يضطلع لها كل مكون من مكونات الشكل (1) إن بورس، وخلافا لسوسير، ينظر إلى العلامة بوصفها ثلاثية المبنى ولا تقبل الاختزال في عنصرين، وإنما بضرورة وجود عنصر التوسط الإلزامي أي "المؤول" الذي لا ينبغي أن نخلطه مع "الشخص" الذي يقوم بعملية التأويل؛ فالمؤول "هو مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورات سيميائية سابقة ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك (...). إنه تكثيف للممارسات الانسانية في أشكال سيميائية يتم تحيينها من خلال فعل العلامة (...). سواء كانت هذه العلامة لسانية، أو طبيعية أو اجتماعية"⁽¹⁾، كما أن كل عنصر من عناصر العلامة عند بورس يتفرع إلى عناصر ثانوية، حيث يسعى بورس إلى الاحالة عبر إمكانات التدليل عبر مختلف تصنيفات الوجود الانساني، فما هي إذن تفريعات كل عنصر من العناصر الثلاثة السالفة الذكر؟

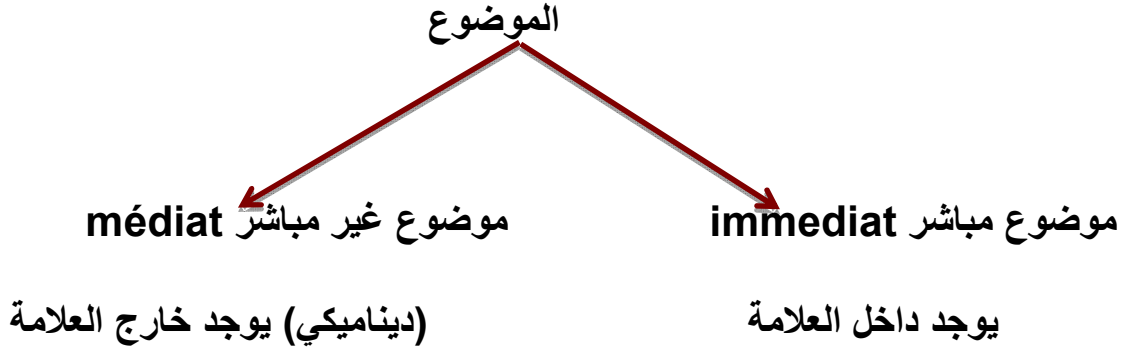
الشكل (أ): أنواع الماثول



تعليقا على الشكل (أ) نقول: إن الماثول يمثل شيئا داخل التجربة الانسانية بكل أبعادها وطبائعها اللسانية والاجتماعية والطبيعية.

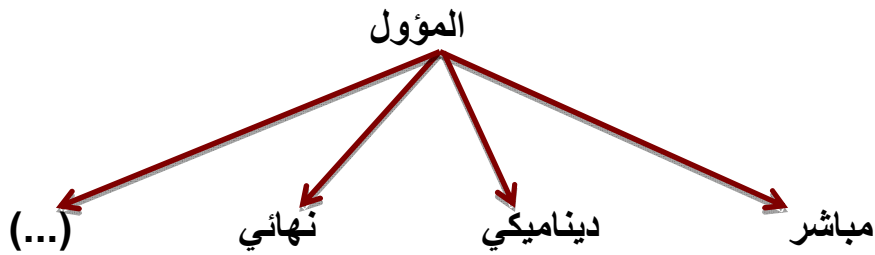
¹ - سعيد بنكراد: السيميائيات: النشأة والموضوع، م.س، ص ص: (7 - 43).س.2007

الشكل (ب): أنواع الموضوع:



انطلاقاً من معطيات الشكل (ب)، نفهم أن "العلامة" تمثل شيئاً آخر يسمى موضوع العلامة، مرتبط بالشرح والتأويل داخل السيميوزيس، وهذا الشرح والتأويل يحتملان شرحاً وتأويلاً إضافيين للعلامة نفسها، قصد إنتاج دلالة أو دلالات أخرى أوسع وهكذا الخ، ذلك أن الموضوع المباشر هو المباشر الذي يمثله الدليل (العلامة) نفسه، ويتعلق وجوده فقط بتمثيله وبوصف ما تراه العين أو تسمعه الأذن، أما الموضوع الديناميكي (غير المباشر) فهو الواقع الذي يحيل إلى تحديد الدليل (العلامة) بتمثيله بواسطة أداة أو أخرى⁽¹⁾، أي الذي يسمح بالغوص في أعماق الدلالة منتجا بذلك دلالات إضافية خارج ما يظهره بشكل مباشر.

الشكل (ج): أنواع المؤول



يشير الشكل (ج) إلى أنواع المؤول حسب بورس، إلا أن اهتمامنا سينصب على ثلاثة أنواع نراها مهمة في بحثنا، وهي: المؤول المباشر والمؤول الديناميكي والمؤول النهائي، ذلك لكونها تشكل "مستويات الدلالة" عند بورس؛ إذ نهدف إلى تجاوز التعيين المباشر لكل ما يدخل ضمن التجربة الانسانية، نحو استنتاج مستويات دلالية في موضوع بحثنا وليس

¹ - طائع الحداوي، سميائيلت التأويل والانتاج ومنطق الدلائل مركز الثقافي العربي م.س، ص: 301.س.2006

مستوى واحدا مباشرا، قد يعلن غياب الدلالة، هكذا ومن خلال المعنى المباشر نقوم بتحيين ما لا يمكن حصره من المعاني غير المباشرة، آخذين بعين الاعتبار أهمية المعنى المباشر كمنطلق تنبثق منه مختلف الدلالات الاضافية، واعتبارا كذلك لقصدية الخطاب، والسياق الذي يرد فيه هذا الخطاب إلخ، ولأجل ذلك ميز شارل سندررس بورس بين ثلاثة أنواع من المؤولات كالتالي:

3- أنواع المؤول عند بورس:

3-1- المؤول المباشر:

يعين هذا المؤول المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر، ويتم الكشف عنه من خلال ادراك العلامة نفسها، وهو ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلا ومعبرا عنه داخل العلامة⁽¹⁾، فجملة (شجرة طويلة) تدرك باعتبارها إحالة على نبات له جذور عميقة وأغصان تشق السماء وهو موصوف بالطول⁽²⁾.

إن المؤول المباشر لا يتجاوز التعيين الذي يتطلبه الإدراك المشترك، حيث يقوم بإعطاء نقطة الانطلاق للدلالة، ولا يقترح أية معرفة غير مباشرة.

3-2- المؤول الديناميكي:

يؤسس هذا المؤول على وجود المؤول المباشر، ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال وجود الأول، فعندما يتخلص المؤول الديناميكي من مقتضيات المؤول المباشر، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي⁽³⁾، ذلك أن المؤول الديناميكي يخلص الدلالة من "التعيين" و"التقرير" ويدفع بهما نحو إنتاج المعنى، ما يستدعي استحضارا للمخزون الثقافي قصد تأويلات تتجاوز الادراك المباشر داخل العلامة.

3-3- المؤول النهائي:

لا يشكل هذا المؤول مستوى دلاليا بالمعنى الحرفي للكلمة، نظرا لكونه غير مستقل عن دينامية المؤول الديناميكي واما يقترحه من احالات، إلا أنه يعد قوة مضادة تكبح جماح هذا

¹ سعيد بنكراد: "السيمانيات مفاهيمها وتطبيقاتها...، م.س، ص: 68.س 2007

² - المرجع نفسه، ص: 69

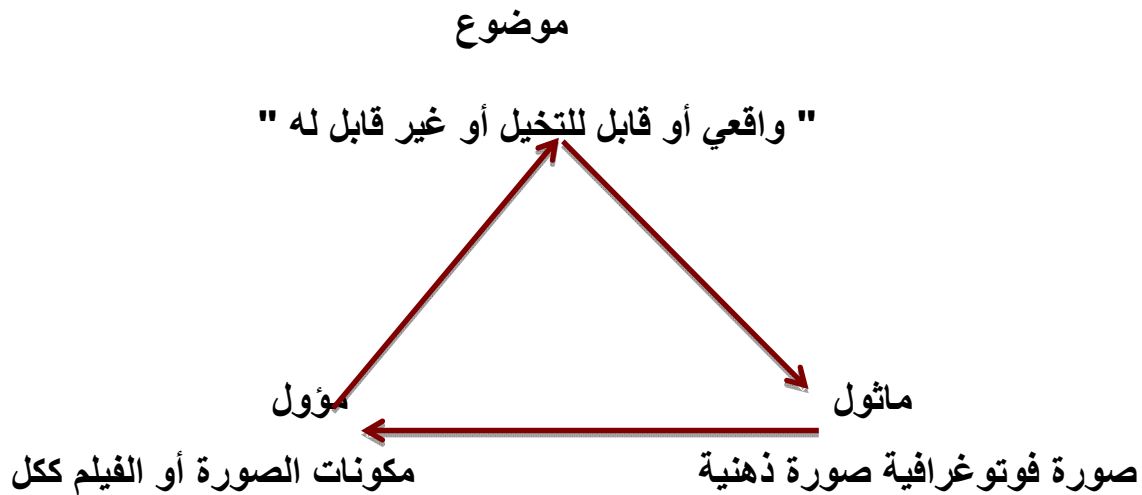
³ - المرجع نفسه، ص: 69

المؤول وتضع قاطرة التأويل فوق سكة بعينها⁽¹⁾ ذلك أن المؤول النهائي يقف أمام التأويل عندما يصل حالة الفوضى ليقود المؤول نحو الرسو، ولا يعني النهاية بالمعنى الكرونولوجي للكلمة، فهو فقط يقلص من حجم السيميوزيس الذي لا نهاية له.

إن التمييز بين هذه المؤولات تمييز في مستويات الدلالة ؛ فالأشياء لو دلت على نفسها، عندئذ لن نكون مضطرين إلى استعمالها، كما أن الأشياء تشكل خزاناً للدلالات خارج ما يظهر بالمباشر؛ إذ تحمل مضمرات علينا استنتاجها: فالخطابات، الصور، الكلمات وكل ما نتلقاه في حياتنا اليومية، كل ذلك فيه من المسكوت عنه ما فيه، وهذا يستدعي بعداً تأويلياً يستند على مستويات دلالية لغرض التداول.

إن ما دام بحثنا منصبا على إنتاج دلالات الصورة الفوتوغرافية وفق بعد تأويلي يراعي منطق التأويل، وتوجيه فعل القراءة وأحقية الصورة في التواصل والتداول اليومي، فلا بأس من أن نتبنى افتراضنا يخدم الغاية، نحو إيجاد مكان للصورة السيميائية ضمن سيميئات بورس، وذلك اعتباراً منا لأهمية الصورة السيميائية كمجموع علامات لها دلالاتها داخل الحياة الاجتماعية، حيث يكون الافتراض كالاتي:

الشكل (د): اشتغال العلامة البصرية⁽¹⁾



¹ - سعيد بنكراد: "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها...، م.س، ص: 70. س. 2007.
¹ - أخذنا هذا الشكل من كتاب دروس في السيميائيات للدكتور حنون مبارك، وقمنا فيه بتصريف وذلك خدمة لموضوع بحثنا.

مفاد الافتراض أن الصورة الفوتوغرافية علامة (ماثول) تحيل على (موضوع) قد يكون واقعيًا أو قابلًا للتخيل أو غير قابل له، عبر وساطة (مؤول) هو الصورة الذهنية لمختلف المكونات التي تشكل الصورة السينمائية، هذا الافتراض سيجعلنا نطرح بعض الأسئلة التي نهدف من خلالها أحقية الصورة الفوتوغرافية في الدراسة داخل حقل السيميائيات، وذلك باعتبارها علامة بالمفهوم السيميائي للكلمة، وهذه الأسئلة من قبيل:

✓ هل نقوم بقراءة الفيلم التلفزيوني كفعل لساني أم أيقوني؟

✓ ما دور التأويل داخل فعل القراءة؟

✓ ألا يمكن تلمس فعل تواصل بالمعنى الحقيقي في علاقة متلق لفيلم تلفزيوني؟

✓ كيف يمكن البرهنة على خصوصية الفيلم التلفزيوني ضمن باقي الخطابات الأخرى؟

لا ندعي الإجابة عن كل هذه الإشكالات، وإنما نحاول تسليط الضوء عليها نظريًا حتى نستنتج ما أمكننا في تطبيقاتها داخل هذا البحث، إلا أنه يصعب الحديث عن مجمل ما جاء به بورس في سيميائياته، لكن لا بأس في أن نعرض لثلاثية أخرى نراها مهمة في هذا الجانب وهي: الأيقونة (Icône)، والأمانة (Indice) (المؤشر) ثم الرمز (Symbole) فما محل هذه الثلاثية داخل سيميائيات بورس؟

-4- الأيقونة والأمانة (المؤشر) والرمز

بعد تقديمنا للأسس المركزية لسيميائيات بورس لبناء العلامة واشتغالها، نشير إلى أن بورس قدم مجموعة من التوزيعات ذات الطابع الثلاثي، والخاصة بكل عنصر من عناصر العلامة في علاقته مع كل من الأيقونة (Icône)، والأمانة (Indice)، والرمز (Symbole)، وسنقتصر فيما سيأتي على ما يعود إلى الموضوع؛ وذلك باعتباره أيقونة وباعتباره أمانة ثم النظر إلى الموضوع باعتباره رمزا. وبصياغة أخرى عند وجود نوع من التشابه بين الماثول والموضوع ينتج عن ذلك علامة أيقونية، وعند وجود تجاوز بين الماثول والموضوع ستكون الأمانة (المؤشر)، ثم عندما ينظر إلى الموضوع باعتباره رمزا، فالعلامة في هذه الحالة مبنية على "العرف" و"التواضع"⁽¹⁾، وسنأخذ هذا التوزيع ليشمل لنا دائرة الأنساق البصرية؛ وخصوصا ما يتعلق بالصورة ومختلف طرق انتاجها للدلالات،

¹ - سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها....، ص: 73.س.2007 منشورات الزمن

حيث يسمى بورس كل ما يدخل ضمن علاقة العلامة بموضوعها، "بالبعض الوجودي/ أو العملي"⁽¹⁾، ويتكون من أنماط ثلاثة مرتبطة بالموضوع، أي نوعية العلاقة التي تنسجها العلامة مع موضوعها بوصفه أولا، وبوصفه ثانيا ثم في علاقة الموضوع مع المؤول باعتباره ثالثا، فالدليل هنا عبارة عن موجود⁽²⁾.

وكما سبقت الإشارة بالحديث عن العلامة باعتبار علاقة الماثول بالموضوع، لأنه الجانب الذي نراه مهما في هذا المحور فماذا عن العلامة الأيقونية؟ وماذا تعني الأمانة وما هو الرمز داخل سيميائيات بورس؟ وما ايواليات اشتغال كل علامة من العلامات المذكورة خاصة في علاقة الماثول بموضوعه؟

1-4 -علاقة الماثول بالموضوع – الأيقونة : Icône

عرف بورس « Peirce » الأيقونات على أنها علامات قادرة على تمثيل الأشياء وفق خاصية المشابهة أو المماثلة *Similarité*، أو من خلال خصائص الأشياء المعبر عنها⁽³⁾، ذلك أن الرسوم البيانية يمكننا اعتبارها علامات أيقونية، لأنها ترسم شكل الروابط الحقيقية التي تعبر عنها، حيث يعرف السيميولوجي شارل موريس (Ch.Morris)، الأيقونات بأنها "علامات ذات خصائص تشتركها مع الموضوع المعبر عنه، وبشكل مبسط، فهي علامات مميزات تشكل معناها الحقيقي"⁽⁴⁾، في الوقت الذي جاء في تعليق الباحث أمبرتو إيكو (U.Eco)، الرامي إلى أنه لو أمعنا النظر في التعريف السابق، نجده تحصيل حاصل يقول: "ما معنى أن يقال بأن رسما لملكة انجلترا « Elisabeth » له الخصائص نفسها والمميزات التي للملكة"⁽⁵⁾، قد حلل إيكو هذا المثال بواسطة المقاربة بين اللوحة والملكة، أي بين ما هو حقيقي، وبين ما هو أيقوني، ليمثل أوجه التشابه بين ما رسمه الرسام (أنكوني) « Annigoni »، وحقيقة ذلك على وجه الملكة، هنا يصل "إيكو"

C.S.Peirce, Ecrits sur..... ;1978. p. 140-¹

Ibid, p. 140-²

Umberto Eco : « la structure absente, col mercure de France, 1972,p. 17-³

Ibid, p. 172-⁴

Umberto Eco : « la structure absente, 1972.p. 173 -⁵

إلى أن الأنف المرسوم على اللوحة، له فتحتين سوداوين لا يستطيع (أنكوني) (Annigoni) وصف عمقهما على اللوحة⁽¹⁾.

الأيقونة بهذا المعنى علامة (دليل) تحيل على الموضوع بحكم طبائع خاصة به يمتلكها، سواء وجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد؛ فأى شيء كان كيفية، أو فردا موجودا، أو قانونا يعتبر أيقونا لشيء ما، شريطة أن يشبه هذا الشيء، ويستعمل دليلا له، مثل رسم بياني أو سطر بقلم الرصاص قد يمثل خطأ هندسيا⁽²⁾؛ ذلك أن العلامة الأيقونية عامة متشابهة من جوانب عدة لما تدل عليه حقيقة (Dénotation)، فالطبيعة الأيقونية (Iconicité) هي قبل كل شيء مسألة درجات أو مستويات من حيث التقارب بين الشيء، وتمثيله الأيقوني، فالمسألة في جوهرها، لا تعدو أن تكون إلا متعلقة بأوجه التقارب؛ حيث إن العلامة الأيقونية تتقاسم مع الشيء الحقيقي بعض أوجه التقاطع أو التشابه؛ فالأيقونة صورة تستنسخ نمودجا، إذ إن الكيفية، أو الفرد الموجود، أو القانون يمكن اعتبارها أيقونات لأشياء معينة، ما دامت تتشابه مع هذه الأشياء، وما دامت تستعمل كعلامات لهذه الأشياء⁽³⁾؛ كما أن الأيقونة تنفرع إلى صور (Images)؛ أي الأيقونات التي هي جزء لا يتجزأ من الكيفيات البسيطة، وتنفرع الأيقونة كذلك إلى رسوم (Diagrammes) أي الأيقونات التي تمثل العلاقات (...). وتنفرع إلى استعارات؛ أي الأيقونات التي تمثل الخاصية التمثيلية "لماثول" ما في تمثيله، لتواز في شيء آخر⁽⁴⁾؛ مما يبرز حقيقة العلامة الأيقونية، التي لا تحتوي الخصائص نفسها، التي يحتويها الموضوع الممثل، لكنها تقوم بإعادة شروط الإدراك المشترك، وفق أسس إدراكية، حيث لا يكون الانتقاء إلا بواسطة تحيين بعض الدوافع، وإقصائها لأخرى، ذلك ما يسمح بتحديد البنية الإدراكية⁽⁵⁾، هذه الأخيرة، تمتلك دلالة التجربة الواقعية، نفسها التي تشير إليها العلامة الأيقونية، وذلك انطلاقا من التجربة المحصل عليها، وهذا معناه أن العلامة الأيقونية تشكل بعضا من ظروف التقاط الموضوع

¹ U Eco : « la structure absente, 1972, p. 173-

² طائع الحداوي، سيميائيات التأويل والانتاج ومنطق الدلائل المركز الثقافي العربي ط.1.س.2006. ، ص: 273

³ حنون مبارك، دروس في السيميائيات م.س، ص: 55.س.1981

⁴ المرجع نفسه

⁵ Umberto Eco : « la structure absente » 1972 , p. 176-

الحقيقي، إذ تنفي بعض المثبرات (وليس الكل)، مما يمكننا من تشكيل بنية استقبالية إدراكية باعتبارها تتقاسم المعنى نفسه مع الشيء الحقيقي.

بهذا يتبين حسب إيكو (Eco) وجود تمييزات شكلية واضحة، وعامة، بخصوص كل الظواهر، كالأيقونات وكل ما يرتبط بها⁽¹⁾، ذلك أنه عندما نقوم برسم المظهر الخارجي "لفرس" أسود على صفحة بيضاء، فإن الملاحظ للشكل المرسوم، لا يجد أدنى مشكلة في التعرف على نوع الحيوان المائل على الصفحة، على الرغم من أن ما تتوفر عليه في الصفحة عبارة عن خط أسود متصل، حيث نفهم منه أن هذا المعطى الأخير؛ لا نجده عند الفرس الحقيقي، وفي هذا السياق يقول إيكو: "إن الرسم المعروض هو عبارة عن حدود، تفصل منطقة تبدو على هيئة فرس عن منطقة ثانية هي بقية الصفحة البيضاء، وفي هذا الرسم؛ لا نجد بقية ظروف الإدراك؛... إن كلا من آليات التعرف وآليات الإدراك، تقوم على أساس المظاهر المميزة، وبالتالي فالتعرف على العلامات الأيقونية، تخضع لعملية انتقائية للمظاهر المميزة للشيء"⁽²⁾.

عموما فالأيقونة، تقوم بانتاج وتمثيل أشياء موجودة في العالم الخارجي (كما تفعل الصور داخل الفيلم)، حيث تمثل الانسان، الحيوان، الأشياء الطبيعية؛ من تم فالصورة عندما تمثل إحدى هذه الأشكال، وتمكننا من التعرف على نوعية الشيء الممثل، فذلك يعتبر جانبا أيقونيا، أو مستوى أيقونيا من مستويات أيقونية أخرى يمكن تمثيلها.

2-4 علاقة الأمانة بالموضوع:

الأمانة (المؤشر) **Indice** تعتبر الأمانة (المؤشر) علامة تحيل على الموضوع الذي تقوم بتعيينه، لأنها في الواقع متأثرة بهذا الموضوع، حيث العلاقة بين الأمانة والموضوع تكون مباشرة، وفي حالة ما إذا حذف موضوعها؛ فإنها تفقد مباشرة طابعها الذي يجعل منها علامة؛ ذلك أنها تحيل إلى الشيء، بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع⁽³⁾؛ فالعلامات الأمانات ترتبط بموضوعها ارتباطا سببيا، كثيرا ما يكون فيزيقيا، أو من خلال التجاور؛ وذلك مثل الطرق على الباب، الذي يدل على وجود شخص في الخارج،

¹- Umberto Eco : « la la production des signes ed, le livre de poche, 1992, p. 61

²- البنية الغائبة"، ص: (172 – 181) للمزيد من التوضيح ينظر u.eco س.1972.

³- C.S.Peirce, Ecrits sur le signe ;1978. p. 140

ويدخل هذا التمثيل في نظر بورس، في إطار "العلامات الطبيعية"، بالإضافة إلى ذلك، هناك مؤشرات لغوية، (Verbale Deixis) كالضمائر مثل "أنا" و"أنت"، وأسماء الإشارة مثل "هذا" و"ذلك"، والظرف مثل "هنا" و"الآن"⁽¹⁾ الخ...

إن المؤشر لا يفقد الطابع الذي يجعل منه دليلاً إن لم يكن هناك مؤول، لكن يفقده إذا ما حذف موضوعه، بالإضافة إلى ذلك، فهو يتضمن شيئاً من الايقونة، إلا أنه لا يكون نسخة من الموضوع، وذلك ما جعله أيقونة من نوع خاص، مما يجعل المؤشر دليلاً، ليس لتشابهه البسيط مع الموضوع، ولكن لتعديله الواقعي من قبل الموضوع، إذ بهذا اعتبر "الدخان" أمانة أو دليلاً على وجود النار⁽²⁾، وذلك يعني علاقة التجاور التي يربطها المؤشر بموضوعه؛ "حيث إنها التعبير التام عن الثانوي، وهي دليل مفرد، وحيد يحيل على موضوع مفرد ووحيد، ذي كيفية، وليس دليل كيفية"⁽³⁾.

بناء عليه، فإن ما يلاحظ على المؤشرات/الأمارات، هو اشتغالها على ماله علاقة بالأنساق اللسانية، وما له علاقة بمنظومات أخرى غير لسانية، مما يؤكد أن المؤشر يعم مختلف جوانب الحياة البشرية بكل مجالاتها الإدراكية، وقنواتها التواصلية، وفضاءاتها المعرفية، ولعل الأنساق البصرية عموماً – والصورة الفوتوغرافية خصوصاً – إحدى هذه الجوانب، باعتبارها دليلاً يشير إلى واقعة معاشة أو من صنع الخيال، أو مزيج بين الواقع والمتخيل، لغاية إيصال المعنى لمتلق، والنتيجة تعدد القراءات لموضوع معين، واحد ووحيد، وبالتالي توفر امكانيات تأويلية متعددة، ينتج معها دلالات كثيرة، مختلفة أيضاً.

4-3- علاقة المؤول بالموضوع:

الرمز **Symbole**: الرمز – حسب بورس – "يعني علامة تحيل على الشيء، الذي تشير إليه، بفضل 'قانون'، غالباً على التداعي بين أفكار عامة"⁽⁴⁾؛ حيث نجد له استعمالات كثيرة، من بينها تلك التي تستند إلى صورة تناظرية، تربط بين وحدات مجردة، وأخرى محسوسة، مما يجعل الثانية تنوب عن الأولى، وتقوم مقامها؛ فالرمز في هذه الحالة

¹ - كير إيلام: "العلامات في المسرح" ترجمة سيزا قاسم مجلة مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، منشورات عيون، ص: 90 س. 2014 دار التنوير للطباعة والنشر

² - المرجع نفسه

³ - حنون مبارك، دروس في السيميائيات جلد ثبقال لنشر س. 1981 م.س، ص: 56

⁴ - كير إيلام: "العلامات في المسرح" ترجمة سيزا قاسم مجلة مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، منشورات عيون، ص: 90 س. 2014 دار التنوير للطباعة والنشر

،صورة دالة على مدلول يقابلها، وذلك في "العرف" و"التواضع"؛ وعليه"فالرمز علامة تحيل على موضوع،تعينه بفضل وجود قانون،يحدد تأويل الرمز،بالاحالة على هذا الموضوع"⁽¹⁾، إنه كلما يشكل نمطا عاما أو قانونا أي دليل قانون، بهذه الصفة يعمل بواسطة نسخة⁽²⁾، فالرمز هنا يمنع الأشياء عمقها الدلالي، وذلك بتحويلها إلى حالات انسانية، تتضمني ضمن شروط ثقافية معينة، وفق رابط دلالي بين العنصر الرامز، والعنصر المرموز له، فهو من هذه الزاوية ،يعبر عن ميل الانسان الشديد إلى تحويل حقائق، وأحكام مجردة إلى كيانات، مجسدة ،من خلال أشياء وسلوكات محسوسة: "فالصليب هو رمز للمسيحية، والهلال رمز للإسلام، والحمامة رمز للسلام، والذهب رمز للثراء... والخلاصة أن العبور من المجرّد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز وداخله"⁽³⁾، اعتبارا لوجود علاقة عرفية ،غير معللة بين الدال والمدلول وعلى هذا الأساس، "فإن اللغة والدين والأسطورة والخرافة ؛وكل السلوكات الثقافية ،هي أشكال رمزية،تقوم لحظة إدراكها بدور الوسيط ،بين الانسان وعالمه الخارجي ،من هنا يمكننا أن نعرف الانسان ،بأنه كائن رمزي في جوهر سلوكاته، ولا يمكن للسلوك الرمزي، أن يكون سوى انسانيا"⁽⁴⁾، فالثقافة نسيج مركب من الأنظمة الرمزية، كما أن الرمز يتميز باعتباره قسما خاصا يختلف عن الأيقونة والأمانة؛ وذلك باعتباره (الرمز) علامة "اعتباطية" قائمة على العرف، لأن علاقة الرمز مع موضوعه ،لا تنتج عن تشابه أو تجاور بل عن عرف اجتماعي، "إنه ينتمى إلى مقولة الثالثة التي هي مقولة الفكر والضرورة والقانون الذي يحكم الوقائع استقبالا؛ فالأمم والشعوب تخلق انطلاقا من تجربتها سلسلة من الرموز، تستعيد عبرها قيم تاريخها ،فتسقط من خلالها المستقبل، وتفهم من خلالها الحاضر"⁽⁵⁾. وتأسيسا عليه، يصبح بإمكان الانسان أن يتخلص من التجربة الظرفية المباشرة⁽⁶⁾، حيث يصبح الرمز قانونا ؛ ومن خلال هذا القانون،تكون كل علامة، قائمة على التعاقد والعرف عبارة عن رمز.

¹- C.S.Peirce, Ecrits sur le signe ; 1978.p. 141

²-- طائع الحداوي، سيميائيات التأويل والانتاج ومنطق الدلائل المركز الثقافي العربي ط.1.س.2006 . ، ص: 273.

³- سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 179.س.2007

⁴- المرجع نفسه، م.س، ص: 178.

⁵- المرجع نفسه، م.س، ص: 182.

⁶- C.S.Peirce, Ecrits sur le signe ;1978. p. 141

5 خلاصات

يتضح من خلال التعاريف التي حاولنا عبرها توضيح ثلاثية بورس؛ الأيقونة، الأمانة والرمز، أن محتويات مجموع الوحدات الثقافية، تتوزع بين عناصر ذات طبيعة بصرية (Optique)، وعناصر ذات طبيعة أنطولوجية (Ontologique)، وأخرى من طبيعة عرفية (Conventionnel)؛ حيث ترتبط العناصر الأولى بالتجربة الإدراكية السابقة، أما العناصر الثانية فتخص الخصائص ذات الطبيعة الإدراكية، إلا أن الثقافة أسندتها إلى الواقع⁽¹⁾؛ وهذا معناه أن العلامة الأيقونية، تمتلك بعضا من خصائص الشيء في العالم الخارجي، ومن هذه الخصائص ما هو بصري، ما هو وجودي وما هو متعارف عليه؛ أي خاضع للعرف والتواضع بين أفراد كل مجتمع على حدى.

إلا أن ما يجمع العناصر الثلاثة المذكورة حسب إيكو هو كونها عناصر "عرفية"

بشكل خالص، ترجع إلى الأعراف الأيقونوغرافية

(Les Conventions Iconographique)⁽²⁾

بهذا نؤسس مكانة لجعل الصورة الفوتوغرافية ضمن سيميائيات "بورس"، التي تشمل كل ما يرتبط بالتجربة الانسانية، سواء أكان نسقا لغويا، أو غير لغوي، أو هما معا، شريطة استجابتها لمكونات العلامة كما حددها هو نفسه، وكذا اشتغالها كإمكان، كوجود وكقانون، ولعل الصور التي تحيط بنا من كل جوانب الحياة، تشتغل كوسيط تعبيري، يوصل مضامين معينة إلى متلق عليه أن يسير أغوار كل صغيرة وكبيرة، عبر مستويات دلالية، تراعي الكشف عن المعنى المراد. هكذا فالصورة تستحق دفعها ضمن الثلاثية البورسية كعلامة أيقونية، تضم مجموعة من الأمارات والرموز، يمكن إدراكها، استنادا على مستويات دلالية وفق سيرورة تدليلية، وتحيينات لمعارف سابقة، يبقى الهدف منها الكشف عن المعنى.

إن سيميائيات بورس اطار يمكن من تناول كل الأنساق وإدراكها، وفتح آفاق تأويلية لها، وفق نظام من القواعد، قد أسسها بورس، كما أن ما يميز كل هذه العمليات، هو أنها نتاج استخدام عقل انساني، أبدع في انتاج الصورة كما يبدع في إدراكها أيضا.

¹- U Eco : « la production des signes », 1992, p. 55.

²- Ibid, pp. (55 – 75)

6 - رولان بارث وسيميائيات الدلالة R.BARTHES :

1-6 وجهة نظر بارث السيميائية:

لا أحد يجادل في الإسهامات السيميائية الفعالة التي قدمها رولان بارث R.Barthe، خاصة بعد سنة (1964) و التي اعتبرت بداية السيميائيات غير اللسانية عند هذا الباحث، من خلال نص بعنوان "عناصر السيميائية"، بالإضافة إلى الكتاب الذي أثار ضجة كبيرة في الأوساط السيميائية والمعنون بـ "أساطير Mythologies"، كل ذلك نتاج قراءته لمؤلفات كل من بورس Peirce والدانماركي يامسليف وسوسير (Saussure) وبهذا عد بارث انجيل المنهجية السيميائية⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى الموقف الذي تبناه رولان بارث والذي يخالف به موقف سوسير؛ فإذا كان هذا الأخير قد أعلن ميلاد السيميائيات من خلال محاضراته؛ ولن يكون اللسان إلا جزءا داخل علم السيميائيات باعتبارها علما عاما، فإن بارث أقر بالعكس؛ إذ اعتبر السيميائيات جزءا من اللسانيات وأرجع ذلك لسببين حسب أحد الدارسين:

السبب الأول: "راجع إلى كون السيميائيات استلهمت مناهجها ومفاهيمها من

اللسانيات"⁽²⁾.

السبب الثاني: "اضطرار الباحث لاستعمال اللغة لتحليل السيرورات الدلالية

والتواصلية"⁽³⁾.

إلا أننا سنقتصر في هذا المحور على ابراز مستويات الدلالة عند رولان بارث، كأساس لسيميائيات هذا الباحث، رغبة منا في ابراز هذه المستويات لخدمة موضوع البحث، والتأسيس له وفق منطلقات سيميائية صرفة، تراعي الإدراك والفهم لمختلف الأنساق؛ وهذا معناه اجلاء الجوانب الدلالية والتداولية لهذه الأنساق، وخاصة الأنساق البصرية، "فنحن نبصر لأن هناك أشياء يمكن إبصارها"⁽⁴⁾، فكيف إذن ينظر بارث إلى الدلالة؟ وما هي

¹ - برنارتوسان: ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية المغرب، 2000، ص: 44.

² - عبد الرحيم كمال: سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية، بارث نموذجا، مجلة علامات، العدد 16 مكناس، 2004، ص: (96 - 101).

³ - المرجع نفسه، م.س، ص: (96-101).

⁴ - سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، م.س، ص: 78.س. 2007.

مستويات الدلالة داخل سيميائيات بارث؟ ثم كيف نعتمدها كإطار نظري، بالإضافة إلى سوسير وبورس، ونستثمرها هي الأخرى قصد قراءة كل الظواهر المحيطة بنا وتحليلها؟ ثم هل نستطيع اقحام الفيلم التلفزيوني افتراضا ضمن سيميائيات بارث، وبالتالي النظر إليه من خلال مستويات دلالية تمكنا فعلا من إدراكه؟

لا ندعي الاحاطة الكاملة بخصوص هاته الاشكالات، لكن يهمننا حصر نقط الالتقاء أكثر من نقط الاختلاف، داخل مختلف الاشكالات التي يثيرها البحث، حيث نتوخى من خلالها الاثارة العلمية في دراسة الصورة الفوتوغرافية.

إن سيميائيات الدلالة "تجاه يعزى إلى "رولان بارث" الذي رأى أن جزءا كاملا من البحث السيميائي المعاصر مرده إلى مسألة الدلالة؛ (كعلم النفس والبنوية...) كل ذلك لا يدرس الواقعة، إلا باعتبارها دالة، وافترض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميائية"⁽¹⁾ وأن الدلالة كما يتصورها "بارث" مرتبطة بالأشياء، هذه الأخيرة تحمل معان، باعتبارها أنساقا سيميائية، لكن مدلولاتها لا تنشأ خارج اللغة، بل داخلها، وبذلك، فإن أي شيء، لا يدل إلا بالاستعانة بما توفره لنا اللغة⁽²⁾، فقد تساءل بارث في مستهل كتابه "المغامرة السيميائية"، عن ماهية السيميائيات؟ فأجاب عنها بكونها مغامرة؛ أي ما يحدث له وما يبلغه من الدال⁽³⁾. هذا معناه أن "الدال" هو ما يشكل عند بارث منبعا للدلالة، بشكل أو بآخر؛ حيث بحث من خلال كتاب "المغامرة السيميائية" على عدم الخلط بين (دل) و(أبلغ) فدل؛ يعني أن الأشياء لا تنقل معلومات فقط، عند الإبلاغ بل تكون أنظمة مبنية من الأدلة؛ أي أنظمة متباينة، متعارضة ومتصادرة أساسا.

فمن خلال هذا التمييز الذي طرحه رولان بارث، يكون فعل الدلالة الأقوى بالمقارنة مع الفعل الدال على واقعة الإبلاغ؛ فالى حدود الآن، لدينا علم يقوم بدراسة كيفية اعطاء الناس معاني الأصوات المتلفظة، وهذا العلم هو اللسانيات، وهنا يتساءل بارث عن الكيفية التي سينتج بواسطتها الناس معاني للأشياء التي ليست أصواتا؟ ويجعل ذلك مسؤولية الباحثين اليوم؛ إذ عليهم أن يكتشفوا ذلك، لأن الذي يجمع بين اشياء متنافرة، كاللباس،

¹- حنون مبارك، دروس في السيميائيات دار توبقال لنشر س.2007.م.س، ص: 74.

²- المرجع نفسه، ص: 75.

³- رولان بارث: المغامرة السيميائية، ترجمة عبد الرحيم حزل، الطبعة 1، مراکش دار تينمل للطباعة والنشر، 1993، ص: 59.

والسيارة والطبق المهيأ، والايماء، والفيلم، والموسيقى هو كون هذه الأشياء أدلة⁽¹⁾، فقراءة مدلولات هذه الأشياء، وفق تفكير منظم، سينتج عنها ما يمكن تسميته بالسيمياثيات، فما يهمننا، هو القدرة على إخضاع عدد هائل من الوقائع المتنافرة، في مظهرها، لمبدأ تصنيفي؛ فبدل التحديدات المتنوعة للواقعة (اقتصادية، تاريخية، نفسية....) ينبغي، حاليا الكشف عن خاصية جديدة لها وهي المعنى؛ إذ لمقاومة براءة الأشياء، ينبغي تفكيك أدلة العالم، وهذا التفكيك يتطلب تفكيراً منظماً، يبرز الدلالة وينتجها؛ فعالم الأدلة – شأن عالم اللغة – يلزمه دخول مطبخ المعنى⁽²⁾، على حد تعبير بارث.

هكذا نستطيع القول إن "بارث" قد أخذ عن "فردنان دي سوسير" النظرية المتعلقة (بالدال) و(المدلول) ، إضافة إلى المفهوم المزدوج لغة / كلام كمرتكزات لتأسيس نظريته ، كما أخذ عن اللساني الدانماركي "هيلمسليفHjelmslev" مفهومي، "التعيين" و"التضمين" قصد بلورة أفكاره السيميولوجية ، هذان المفهومان سيجعلهما مستويين للدلالة أكثر تعميماً؛ هما "التقرير" و"الايحاء".

2-6- ثنائية التقرير والايحاء عند رولان بارث:

إن المبدأ الذي يحدد وجود الظواهر الانسانية قابل للتعميم على كل ما يدخل ضمن الأشكال التعبيرية، التي يتوسل بها الانسان لتحقيق التواصل وانتاج الدلالات؛ حيث يوجد في ذلك مستوى أول للتعين المرجعي المحايد، اضافة إلى مستوى ثان خاص بإنتاج الدلالات، التي ترتبط بشكل أو بآخر بخصوصية فعل معين داخل ثقافة معينة، فنجد المستوى الأول يشير إلى المعنى المباشر الذي يدخل ضمن ما هو مشترك، داخل مجموعة لغوية ما، أما المعاني التي تدخل ضمن المستوى الثاني، فيتعامل معها باعتبارها اضافات، لقيم لا تخرج عن نتاج الوضع الخاص للابلاغ، حيث يطلق بارث على المستوى الأول "التقرير"، ويطلق على المستوى الثاني "الايحاء"، وهما يشكلان – داخل سيميائيات بارث – مستويات الدلالة، ونفهم من ذلك، أن المعنى لا يتشكل من مستوى واحد، وإنما من مسيرة تأويلية، تنطلق من التقرير، صوب المعاني، التي تضرب في عمق السياقات الخاصة.

¹ رولان بارث: المغامرة السيميائية، م.س، ص: 38. 1985

² المرجع نفسه، ص: 26.

فإذا أخذنا اللسان باعتباره أرقى نسق داخل الأنساق التواصلية والدلالية، فإن نسق اللغة التقريري سيكون لا محالة هو المنطلق والأصل، وإليه يستند الإيحاء، باعتبار التقرير، تلك القاعدة الثابتة لكل الدلالات التي تمنح للعلامة اللسانية، أو غير اللسانية⁽¹⁾، نحن إذن، أمام نسقين سيميائيين يطبعهما التداخل والانفصال؛ فكل مستوى يضم مكونات خاصة ووجودا خاصا به؛ فمن جهة الانفصال، نجد التقرير واحدا، بينما الإيحاء متعدد، ومن جهة التداخل؛ فإن الانتقال إلى النسق الثاني (الإيحاء) لا يتم إلا انطلاقا من النسق الأول (التقرير)، عندئذ يمكننا أن نتكلم عن سيرورة تأويلية محضة.

هكذا نقول إن ثنائية (التقرير) و(الإيحاء) قد شكلتا حلقة مركزية في كتابات بارث، شاملة بذلك كل التجربة الانسانية، إذ أسس بذلك فكرا، سيميائيا مهمته، قراءة الظواهر المتعددة للثقافات؛ فالأشياء التي كانت لها دائما، ومبدئيا وظيفة، فائدة، استعمال والتي نعتقد أننا نستعملها كأدوات محضة، هي تنقل أشياء أخرى⁽²⁾.

وبعبارة أخرى، إن الشيء يستعمل فعلا، لأجل غاية ما، لكنه يفيد، كذلك بعض الأخبار، وذلك ما يمكن أن نعبر عنه في جملة واحدة، بالقول: إن ثمة، دائما، معنى يتعدى استعمال الشيء⁽³⁾.

ما نفهمه من كلام بارث، أنه يستعمل (الشيء) للدلالة على كل الأنساق التواصلية، فبالرغم من كون اللسان هو أساس سيميائيات "بارث"، إلا أنه (أي اللسان)، لا يعدو أن يكون سوى وسيلة للتواصل والدلالة، وليس التواصل كله؛ فنحن نتواصل بأشياء أخرى؛ كالحركات والأفعال والصور؛ وبكل ما يدخل في الملفوظات الإيحائية، التي نميز فيها بين الاستعمال الأصلي المشترك، فمثلا عندما تستعمل، العين لتأدية وظيفة الإبصار إلى الاستعمال الثانوي الإيحائي، الذي نمثل له عندما تنزاح العين إلى وظيفة غير أصلية، كالغمز الذي تقوم به حسب السياقات الفعلية، "لأن عوالم الإيحاء ليست سوى عمليات دلالية، إليها نهرع كلما حاصرتنا الحياة، بوجهها النفعي والبشع، ففي هذه المعاني نخبي أجزاء من أنفسنا، وأجزاء من تاريخنا وثقافتنا، وفيها أيضا نحلم ونشتهي، ونرغب

¹ - رولان بارث: المغامرة السيميولوجية، م.س، ص: 40.س.1985

² - المرجع نفسه، ص: 40.

³ المرجع نفسه ص: 40

ونرفض، ونندم ونتحسر ونركب "أحصنة الرياح" ونمتطي "عباب الأمواج العاتية"، إننا نفعل هذا وأكثر من ذلك، إننا نحلم ونحن نستبق الزمن والوصف لأن العلامات، كل العلامات تبيح لنا ذلك⁽¹⁾؛ بذلك يغدو الإيحاء من الناحية الديناميكية قهرا مسلطا على المعنى، والإيحاء إمكان لهذا القهر (إن المعنى قوة)⁽²⁾، وهذا معناه أن الثقافة سلسلة من التحديدات الإضافية المفروضة، قسرا على السلوك الطبيعي للكائن البشري.

إن الإنسان عندما يبتعد عن التقرير والتعيين المباشرين، بما يحتويانه من مرئيات، يكون حينها قد اقترب من جوهر الحياة الإنسانية، وبهذا نقول مع بارث: "إن كل إيحاء هو تمييز لسنن (...) ومفصلة لصوت ينسج داخل النص"⁽³⁾؛ ذلك أن عمليات تحيين الدلالة، والارتقاء داخل العوالم الدلالية، هو ما يجعل من العلامات تحيا ما دامت تتلقى فعلا تأويليا، لغرض انتاج الدلالة من طرف القارئ المتخصص الذي يحسن مساءلة العلامات، إذ "إن المعنى لا يمكن أن يكون، إلا إذا كان متواريا، متخفيا مستعصيا على الضبط والامساك، وكلما توارى واحتجب وأوغل في التركيب كانت لذة المطاردة، وكانت لذة البحث أقوى"⁽⁴⁾، وفي المقابل نجد التقرير - حسب منظور بارث- "ليس أول المعاني، ولكنه يوهم بذلك، وبهذا الإيهام، فإنه آخر الإيحاءات"⁽⁵⁾، إن التقرير يمثل الاستعمالي، والوظيفي داخل كل الأنساق الدالة، بينما يترك للإيحاء مهمة البحث عن لغة الامتاع وقيمتها، وهذه القيم يسميها بارث "بالأساطير"، التي يتخذها الفرد للابتعاد عن ارغامات الواقعي، ليجد في هاته الأساطير، ما يداريه من حلم واعتقاد وتصور، فالإيحاء يلغي الطبيعي من الدلالة، ليرتمي في أحضان الثقافي، مما يجعله حاملا للايديولوجيا، عندئذ يلغي الزمن، كما يلغي التاريخ الموضوعي، ولعل السيميائيات، هي الحضن الأوسع الذي سيضم كل ذلك، وعموما يمكن التمثيل لمستويات الدلالة، كما تم ذكرها بشكل مختصر كالاتي

¹ - سعيد بنكراد: عن السلطة والديمقراطية وتعدد المعاني، مجلة علامات، العدد 24، مكناس، 2005، ص (5 - 16).

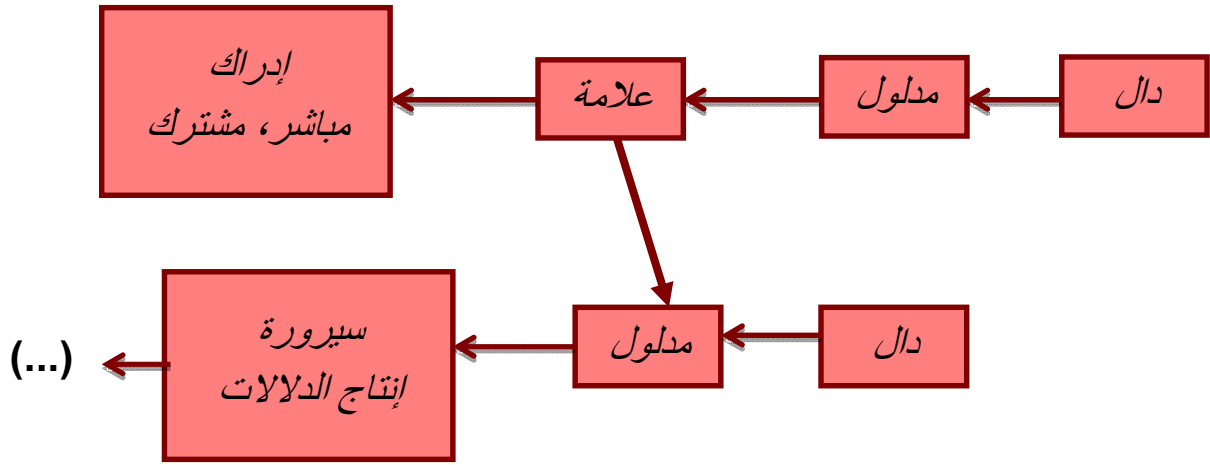
² - رولان بارث: النص المتعدد، ترجمة س.ب، مجلة علامات، العدد 13، مكناس، 2000، ص: (48 - 58).

³ - المرجع نفسه، ص (48 - 58).

⁴ - سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثيلات الثقافية افريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص: 29

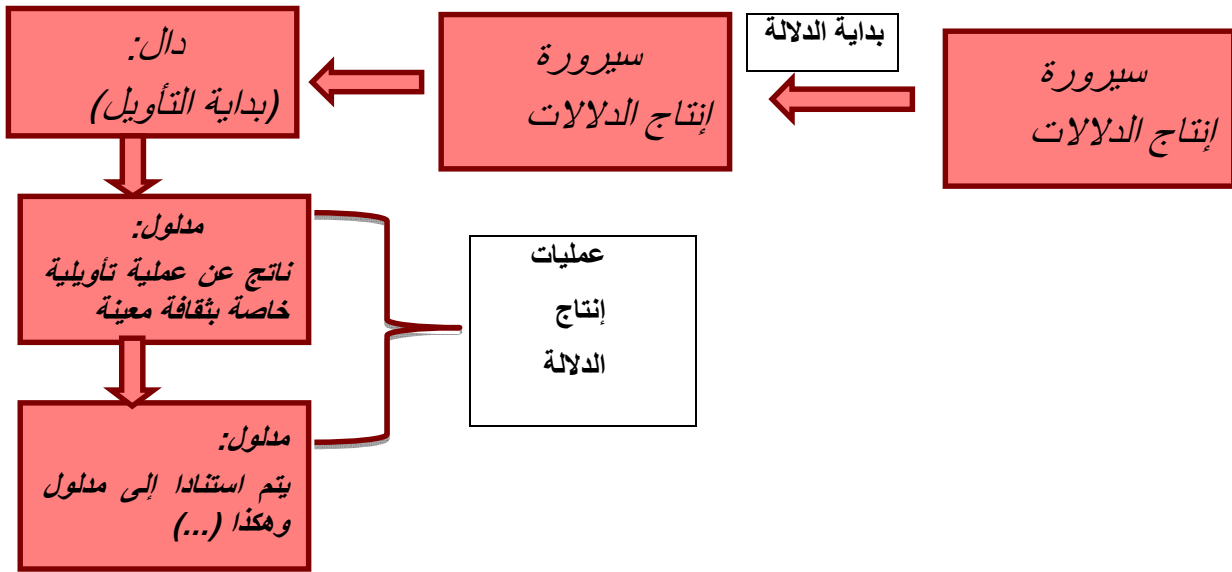
⁵ - رولان بارث: النص المتعدد، م.س، ص: (48 - 58).س.2000

شكل (أ): سيرورة التدليل (التقرير والايحاء) (1)



وبناء عليه نفترض:

الشكل (ب): الصورة الفوتوغرافية ومستويات الدلالة:



¹ نود من خلال الشكلين إبراز طرق إنتاج الدلالة بخصوص الدوال التي يتلقاها الكائن الإنساني، بكل أشكالها وأنواعها، ولهذا قمنا بإقحام الصورة الفوتوغرافية، كونها لا تنتج من فراغ، فهي رسالة موجهة إلى الجمهور الذي يختلف باختلاف قراءاته، وهكذا نميز بين من يقف عند حدود الدلالة المباشرة، ومن يتجاوزها وفق منطق منظم يراعي حياة العلامة داخل الصور، وأيضا باعتبار الصورة الفوتوغرافية جزءا لا يتجزأ عن العلامات للدلالة والتواصل.

7 - خلاصة

تأسيسا على ما سبق، يمكننا الاقرار بصعوبة الاحاطة بكل أطروحات رولان بارث السيميائية، وذلك ما جعلنا نقم موضوعنا ضمنها بشكل افتراضي في مستويات الدلالة البارثية، فكان اختيارنا منصبا على ثنائية التقرير والايحاء لأن غياب المعنى يصف الدلالة التقريرية أو التعيين (Dénotation) بكونها "غياب لمعنى ممتلئ بكل المعاني"⁽¹⁾، وهذا يعني (حسب منظور بارث) استعمال اللغة بطريقة تدل بها على ما تقوله، مقابل معنى الدلالة الايحائية أو التضمنين، "التمثل في استعمال اللغة بطريقة تدل بها على غير ما تقوله"⁽²⁾، وكان بالامكان أن يقف بارث عند حدود الدلالة المشتركة، لكن وعيه، بل هوسه كان مرتبطا بجوانب انتاج الدلالة، وذلك بتمييزه لجوانب اللغة التي هي المعتمد والأساس في دراسة مختلف الأنساق الأخرى، وإن كان الأمر متعلقا باللغة الواصفة، أي باعتبارها أداة واصفة لموضوع معين إذ يقول: "هذا هو وضع السيميائ نفسها، إنها تشتغل بوصفها واصفة للسيرورة السيميائية الخاضعة لدراستها"⁽³⁾.

هكذا يأتي الافتراض الذي قدمناه داخل هذا المحور، ممكنا حيث إنه يقضي بأحقية الصورة الفوتوغرافية، بل بقدرتها على انتاج الدلالات ضمن ما يسمى بالتواصل الجماهيري، أي دراسة الجوانب الايحائية المتعلقة بمدلولات أرساها جماعة من التقنيين، بدءا بالمؤلف وليس انتهاء بالتمثل، فهناك متلق هدفه مشاركة كل هؤلاء في انتاج الدلالة، وذلك باقحامه لمجموعة من المستويات لا يكون "التمثل" إلا ذلك الجزء من الكل داخلها، وهذه المستويات هي ما يؤسس لخصوصية الفيلم التلفزيوني، حيث يكون للايحاء أهمية بالغة تبدو وثيقة الصلة فعلا بالتواصل الجماهيري"، فعندما نطالع صحيفة أو نذهب إلى السينما أو نشاهد التلفزة أو ننصت إلى المذيع أو ننظر إلى المواد المقتنات، فثمة شبه يقين أننا نتلقي وندرك رسائل ايحائية كما جاء على لسان رولان بارث.

¹ - محمد الهجابي: "التصوير والخطاب البصري"، تمهيد أولي في البنية والقراءة التصوير الشعبي نموذجاً. س. 1994 منتدى الكتاب العربي، ص: 91.

² - المرجع نفسه، ص: 91.

³ - المرجع نفسه، ص: 94.

فالصورة السينمائية شأنها شأن باقي الخطابات ، تستدعي قارئها إلى دراستها وفق مستويات، لاتقف عند حدود التعيين، بل تتعداه إلى تأسيس أفعال ايحائية تضمن سيرورة دلالية، هدفها كشف معاني العلامات التي تملأ الشاشة والتي نستقبلها بانفعالات تنم عن نوع من العلاقات التواصلية، فهناك طاقم تقني يريد إبلاغنا بمضامين معينة، لكن الصورة لاتسعه لقول كل شيء، ونحن كقراء واجبنا اتجاه ما نستقبله من خلال الصورة هو إدراك هذه المضامين بواسطة هذه الصور، مما يفرض علينا استحضار لكل المعارف السابقة التي نملكها وفق منطق معقلن، للغوص في مختلف العوالم الدلالية التي تزخر بها الصور، فلا شيء ينتج من فراغ، إلا عند تعاملنا مع محيطنا بمعزل عنه، هذا يستحيل في نظرنا، لأن انعزالنا عما يحيط بنا يعني، موت الانسان بالتالي موت العقل الانساني، علما أن افعال الانسان كلها عقلية وقصدية وفعلية ، سواء أكان انتاجا لفيلم سينمائي أو انتاجا للدلالة في هذا الفيلم تحت فعل القراءة ومن خلال التأويل.

الفصل الثاني:

❖ السيميائيات عند كارناب

❖ الفلسفة الوضعية عند كارناب

وعلاقتها بالسيميائيات

1-السيمياءيات عند كارناب من منظور فلسفي:

بعد تعرضنا إلى مفهوم السيمياءيات عند كل من سوسير وبورس و بارث وإيكو سوف نتطرق لمفهوم السيمياءيات عند كارناب وعلاقتها بالفلسفة (الوضعية بالخصوص) والعلوم.

1-2- تمهيد

لطالما راود الوضعيين وعلى رأسهم أوكوسط كانط أمل، توحيد العلوم الطبيعية والاجتماعية على أساس ما يسمى بالعلوم الدقيقة،(الفلك والفيزياء والكيمياء) وذلك لما حققته هذه العلوم من تقدم منذ القرن السابع عشر، وحتى أوائل القرن العشرين، لما شهدته هذا الأخير من تغيرات عميقة شديدة الأهمية،فما يتعلق بالعلم من ناحية (كاكتشاف نظرية الكم لماكس بلانك وكذا نظرية النسبية الخاصة والعامة لانشتاين)، وبالمنطق الرمزي من ناحية أخرى، صدور كتاب راسل وهوايتد المسمى "البرنكتيبييا"، أو ما اصطلح عليه (مبادئ الرياضيات من ناحية، وبالسيمياء) من ناحية أخرى اكتشاف هذا العلم الحديث على يد كل من سوسير وبيرس.

1-3- مرحلة التأسيس:

من التطورات التي صاحبت هذه التغيرات العميقة، ظهور زمرة من الفلاسفة والعلماء والرياضيين كونوا ما يسمى بـ "جماعة فيينا" أو "دائرة فيينا"، كان على رأسهم موريتز شليك(1932 – 1986) Morites Shilickz الذي عين أستاذا لفلسفة العلوم في جامعة فيينا عام 1966، وتعيينه هذا كان بداية لتجمع العديد من الفلاسفة والعلماء الرياضيين حوله ، وقد كان على رأس هؤلاء الفلاسفة هو برن فيجل H.Feigl وفكتور كرافت V. Kraft، وفريديريك فايتسمان F.wansman، أما من جانب من كانوا على رأس الرياضيين Mathématiciens فهم هانزمان H.Mahn، وكارل مينجر K.Minger وكورت جودل K.Godel،بالإضافة إلى أونفويرات O.Neurath الذي

اعتبر نفسه فيلسوفا اجتماعيا، اما شيليك فقد كان متخصصا في الفيزياء، وكتب أطروحته للدكتوراه في "الضوء" تحت اشراف أستاذه الشهير صاحب نظرية الكم بلانك⁽¹⁾.

أما فيما يخص كارناب، فقد انضم إلى المجموعة سنة 1936، وكان لانضمامه أثر كبير في نشاطهم؛ وبالمقابل تشكلت جماعة مؤثرة أخرى، التقت حول هانز ريشنباخ Hans Reinchenbach في برلين، حيث التقت أهداف الجماعتين في ازدرائهما للفلاسفة الذين يجهلون العلم، ولا يتورعون عن اصدار أحكام تتعلق بالمعرفة بصفة عامة، فبدأت الاتصالات بينها، وكان من نتاج هذه الاتصالات العمل المشترك بين هاتين الجماعتين في مؤتمر فلسفي خصص للبحث في نظرية المعرفة المتصلة بالعلوم الدقيقة، وكان ذلك سنة 1930.

وفي سنة 1932 فقدت الحركة وضعها الذاتي، فمن الناحية الفلسفية فقدت الحركة سيطرتها على مسرح الأحداث، هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى، ونقصد بها الناحية العلمية، فقدت عضوا بارزا فيها هو "هانز هان"، الذي توفي سنة 1934 وقبل سنين من الفاجعة، التي ألمت بالجماعة، وهزتها هزا عنيفا بقتل مؤسسها، وباعث حركتها، موريتز شليك، الذي قتله طالب معتوه، كان قد تقدم بأطروحته في "علم الأخلاق" ورفضها شليك، أضف إلى ذلك، أن النظم الفاشية لم تكن تصدق نشاط الجماعة واتصالاتهم، إذ كانت تلاحق أعضائهم وتراقب نشاطهم، فلم يلبث أن انفرط عقدهم، فتوجه "فايتسمان" إلى أكسفورد حيث توفي عام 1959، ورحل نويراث إلى هولاندا، ثم استقر في الولايات المتحدة، مع كل جودل ومينجروفيجل وزعيم الحركة الأكبر رودلف كارناب.

1-4- مرحلة التنظير:

في أمريكا اتصل كارناب اتصالا مباشرا بأقطاب البركماتية، وكان على رأسهم تشارلس موريس « Charles Morris » المنطقي الأمريكي الشهير، وقد أصدر معه "الموسوعة الدولية للعلم الموحد"؛ كما اطلع على بحوث الأمريكي الأكبر بيرس S.Peirce، مكتشف ما يسمى "بعلم العلامات"، والذي أسماه "السيميوطيقا"، ولقد تأثر

¹ - إذا أردت تفصيلا لذلك انظر المقدمة التي كتبناها لكتاب كارناب: الأسس الفلسفية للفيزياء، مدخل إلى فلسفة العلوم. ترجمة د. السيد نفاذي. دار الثقافة الجديدة. القاهرة 1990. وأعيد طبعه من قبل دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1993، ص 5 - 13.

كارناب كثيرا بهذا العلم الوليد الجديد، وأراد أن يوظفه كأداة لبناء نظرية ثورية، وكأداة لاستبعاد الميتافيزيقيا وأيضا كأداة لتوحيد العلم؛ فهل نجح كارناب في ذلك أم لا؟ هذا ما سوف تعمل هذه الدراسة على الإجابة عليه.

2- السيميائيات وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب:

السيميائيات بمنظور كارناب نظرية العلامات واللغات، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

1- التداولية .

2- علم الدلالة.

3- علم التركيب اللغوي أو المنطقي.

ينقسم علم الدلالة إلى علم دلالة وصفي، وعلم دلالة خالص، كما ينقسم التركيب المنطقي، إلى تركيب منطقي وصفي، وتركيب منطقي وصفي خالص⁽¹⁾.

فإذا ما حاولنا أن نفصل في دراستنا لأقسام السيميائيات عنده بنوع من الدقة والتفصيل، لوجدنا أن في الممارسة العملية للغة، ووجب التمييز بين ثلاثة عناصر رئيسية: المتحدث، والتعبير المتفوه به، وأخيرا دلالة التعبير: أي ما يقصده المتحدث من خلال التعبير.

وفي السيميائيات (عند كارناب كما سبقت الإشارة إلى ذلك) تتميز الحقول الثلاثة عن طريق النظرية العامة للعلامات واللغات، وعلى هذا الأساس، فإن أي بحث في اللغة إذا كان يشير ضمنا إلى المتحدث، فإن حقله هو التداولية، أما ما يعنيه أو يرمز إليه دون أي إشارة إلى متحدثين، فإنه يرمز أو ينتمي إلى علم الدلالة، وإذا لم يتعامل مع المتحدثين أو ما يعنيه أو يرمز إليه، وإنما يتعامل فقط مع التعبيرات Expressions فإن مجاله التركيب المنطقي⁽²⁾.

تجدر الإشارة أيضا إلى أننا إذا كنا في معرض تحليل اللغة، فلا بد أن نكون بالطبع مهتمين بالتعبيرات، ولا نكون في حاجة إلى التعامل بالضرورة مع متحدثين، أو ما تشير إليه هذه التعبيرات وما تعنيه، وعلى الرغم من أن هذه العوامل، تكون حاضرة عند

1 - عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، سلسلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس 1996، ص 187.

2- محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، سلسلة عالم الفكر، العدد السابق، ص 192-1997.

استخدامنا للغة، فإنه يمكننا أن نجردها من واحدة منها أو من كليهما، عندما نرغب في الكلام عن اللغة المتكلم عنها.

1-2- كارناب والحقول الثلاثة لمبحث اللغة:

يميز كارناب بين ثلاثة حقول لبحت اللغة، فإذا كان البحث يتضمن الإشارة إلى المتحدث، ووضعناه في حدود عمومية أكثر لمستخدم اللغة، فإننا نشير هنا إلى حقل التداولية، أما إذا ما جردناه من مستخدم اللغة، وقمنا بتحليل التعبيرات فقط وما تشير إليه هذه التعبيرات Expressions كنا في حقل الدلالة، وفي الأخير، إذا ما جردناه أيضا مما تشير إليه وقمنا فقط بتحليل العلاقات التي تنشأ بين هذه التعبيرات، فإننا نجد أنفسنا في حقل التركيب اللغوي أو المنطقي، وعلم اللغة الكلي الذي يتكون من الأقسام الثلاثة المشار إليها يسمى السيميائيات⁽¹⁾.

أما فيما يخص الابحاث التداولية، كما يراها كارناب هي كالتالي: التحليل الفيزيولوجي للعمليات التي تؤديها أعضاء الكلام، والجهاز العصبي المرتبط بنشاطات الكلام، والتحليل السيكولوجي للعلاقات التي تنشأ بين سلوك المتحدث، وسلوك الآخر أو الافراد المختلفين، وكذا الدراسات الانطولوجية، (المتعلقة بعلم الاعراف البشرية) والسوسولوجية الاجتماعية لعادات الحديث، واختلافاتها في القبائل المختلفة، ومجموعات العمر المختلفة، والطبقات الاجتماعية المختلفة، أو هي دراسة الاجراءات التطبيقية التي يقوم بها العلماء، لتسجيل نتائج تجاربهم وما إلى ذلك.

الملاحظ أن الابحاث التداولية عند كارناب، لها علاقة بحقول معرفية أخرى، أي لها طابع موسوعي، ينم عن رؤيا شمولية كلية لهذا الفيلسوف، الذي مد جسورا بين علم التداولية وعلوم أخرى.

¹ - د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، سلسلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث يناير/مارس 1997، ص 79.

1-3- الدلالة عند كارناب :

علم الدلالة عند كارناب يتكون من نظرية تسمى عادة معنى التعبيرات Le Sens De L'expression، ومن ثم الدراسات التي تؤدي إلى التركيب المعجمي، الذي يترجم اللغة الشينئية أو لغة الموضوع (Objet - Langue) وهي اللغة التي نتحدث عن تلك اللغة (الأولى)، وهي تثبت في النهاية أن الهدف والنتيجة المنطقية يعتمدان على علاقة التعيين La Désignation ومن ثم على مفاهيم دلالية⁽¹⁾.

ويقسم كارناب علم الدلالة إلى دلالة وصفية، ودلالة خالصة، ويعني بالدلالة الوصفية، وصف وتحليل الملامح الدلالية، سواء كانت للغة تاريخية خصوصية مقترحة، مثل اللغة الفرنسية أو للغات تاريخية مفترضة بوجه عام.

ويعلق كارناب على الأولى الدلالة الوضعية الخصوصية، وعلى الثانية الدلالة الوصفية العامة، هكذا تصف الدلالة الوصفية الوقائع، فهي من هذه الناحية علم امبريقي ومن ناحية أخرى، يمكن تأسيس نسق من القواعد الدلالية، سواء أكانت قريبة الصلة بلغة تاريخية مفترضة أو كانت مخترعة بشكل ارادي، ويسمى هذا النوع من النسق باسم "النسق الدلالي"⁽²⁾، ويعرف النسق الدلالي Système Semantique بأنه: "نسق من القواعد، التي تذكر شروط الصدق لعبارات لغة شينئية، ومن ثم تحدد معنى هذه العبارة"⁽³⁾.

وإذا أردنا تفهم نسق القواعد، فإن ذلك يتم عن طريق نسق دلالي (أو نسق مؤول)؛ ونسق القواعد يكون مصاعغا في لغة شارحة Metalanguage، ويشير إلى لغة موضوع، ذلك النوع من القواعد التي تحدد صدق كل عبارة، من عبارات لغة الموضوع، أي الشرط الكافي والضروري لصدقها، وبهذه الطريقة، تكون العبارات مؤولة من قبل القواعد، أي قابلة للفهم، لأن فهم عبارة، ومعرفة ما قررته، هو نفسه معرفة تحت أي الشروط التي ستكون صادقة.

¹ - د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، سلسلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث يناير/مارس 1997، ص 79-80.

² - مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 58.

³ - المرجع نفسه. ص. 58.

ولكي يتبين الأمر جليا يعطي كارناب المثال التالي: يقول بيير « Mon Pierre »
Crayon Est Noir، فإذا كنا على دراية باللغة الفرنسية، فإننا نفهم العبارة على الرغم
من أننا لا نعرف قيمة صدقها، ويشتمل فهمنا لهذه العبارة على معرفتنا لشروط صدقها،
ونعلم أنها صادقة إذا، فقط إذا كان موضوعا معيناً، قلم بيير له لون معين أسود، ومعرفة
شروط صدق هذه العبارة المشار إليها، يخبرنا ما ينبغي أن نفعله، لكي نحدد قيمة صدق
العبارة، وأن نكشف ما إذا كانت صادقة أم كاذبة، وما يتعين أن نفعله في هذه الحالة، أن
نلاحظ لون قلم بيير⁽¹⁾.

4-1- الانساق الدلالية عند كارناب:

يتميز كارناب أيضا بين نوعين رئيسيين من الأنساق الدلالية: أنساق الشفرة Code
Systeme و انساق اللغة Systeme De Langue ويضع لانساق الشفرة قائمة بشروط
الصدق، لكل عبارة بشكل متفرق، في حين، يعطي انساق اللغة، قواعد عامة لتغييرات جزئية
للمعبارات، بحيث يكون شرط الصدق لكل عبارة محددا بقواعد التعبيرات التي تتألف منها،
ويضع كارناب قوائم للصدق بوصفها قواعد دلالية، وهي لا تختلف عن قوائم الصدق التي
وصفها راسل وهو ايتد في كتابهما المشترك "مبادئ الرياضيات"⁽²⁾.

أما تركيب وتحليل الانساق الدلالية فيسميها كارناب "الدلالة الخالصة"، إذ أن قواعد
الانساق الدلالية "N" « N »، لا تتشكل إلا من تعريف مفاهيم دلالية معينة، تنتمي إلى "N"
« N »، مثل الدلالة في "N" أو ما صادق في "N"، وتتكون الدلالة الخالصة من تعريفات
من هذا النوع ونتائجها، ولذلك فهي على العكس من الدلالة الوصفية، تعد تحليلية تماما ومن
دون محتوى مضمون واقعي⁽³⁾.

أما فيما يخص التركيب Syntaxe، فإن أي شيء مصاغ بطريقة صورية، ينتمي
إليه، إذ إن البحث، المنهج، المفهوم المتعلق بتعبيرات اللغة، يسمى صوريا Formel، إذا

¹- مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار إفريقيا الشرق،
الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 68.

²- سيزا قاسم: القارئ والنص: من السيميوطيقا إلى الهرمينوطيقا، سلسلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون العددان الثالث
والرابع، يناير/مارس - أبريل/يونيو 1995، ص، 254.

³- مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. مرجع سابق، ص 74. 1987

كانت استدلالاته التطبيقية لا تتعلق بدلالة التعبيرات، وإنما فقط بصورتها، أي بأنواع العلامات التي تكون تعبيراً ما، والترتيب الذي به يتكون.

أما فيما يتعلق بالتركيب اللغوي، فله دور مركزي في فلسفة كارناب، كما سنرى، وخصوصاً التركيب المنطقي *Syntaxe Logique*، والذي يعرفه بأنه "**النظرية الصورية للوحدات اللغوية المفيدة لتلك اللغة**"⁽¹⁾.

فعن طريق هذا النوع من التركيب، يسعى كارناب إلى حلول منطق العلم محل الفلسفة، ويقول في هذا الخصوص: "**عن طريق التحليل المنطقي لمفاهيم وقضايا العلوم، يتضح أن منطق العلم ما هو إلا التركيب المنطقي للغة العلم**"⁽²⁾.

ومن ثم فإن التحليل المنطقي لأول مرة، يعد الأداة الفلسفية الأكثر أهمية بالنسبة لكارناب، ولقد صيغ التحليل المنطقي لأول مرة صياغة نسقية، ومن وجهة نظره، غلب هيئة التركيب المنطقي، بيد أن هذه الطريقة تدرس فقط، وكما سبق أن أشار إلى ذلك، صور التعبير وليس معانيها.

1-5- التركيب عند كارناب :

كما هو الحال في علم الدلالة يقسم كارناب التركيب إلى تركيب وصفي وتركيب خالص، و يجري عليه التمييز نفسه الذي أجراه في علم الدلالة، فيقسمه بدوره إلى تركيب خصوصي وتركيب عام.

إذ يعد التركيب الوصفي بحثاً امبيريقياً في الصور التركيبية للغات مفترقة، أما التركيب الخالص، فإنه يتعامل مع الأنساق التركيبية (**Syntaxique**)، حيث أن النسق التركيبي **N/ن**، يشتمل على قواعد تقوم بتعريف المفاهيم التركيبية، فإذا كان ثمة عبارة في **N/ن** على سبيل المثال، فإنه يمكن تأييدها بالبرهان في **N/ن**، كما يمكن اشتقاقها في "**ن**"

¹ - انظر في هذا الخصوص: - تقديم مبارك حنون لكتاب مارسيلو داكاس السالف الذكر، ص 3 - 11. - تقديم مازن الوعر لكتاب بير جيرو: علم الإشارة (السيمولوجيا). ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992. ص 9 - 21.

² - انظر مختارات من كتاب "سوسير" 32 pp. 1969. *cours de linguistique générale*. Paris. Payot, 1969. 35 - ترجمة د. ميشيل زكريا في كتابه: الألسنية (علم اللغة الحديث) قراءات تمهيدية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، 1985، ص 275 - 277.

« N » أيضا، ويشتمل التركيب الخالص على عبارات تحليلية للغة الشارحة، التي تستتبع من هذه التعريفات⁽¹⁾.

وفي كل من علم الدلالة وعلم التركيب، تتماثل العلاقة بين المجال الوصفي والخالص مع العلاقة بين الهندسة البحتة، التي تعد جزءا من الرياضيات، ومن ثم فهي تحليلية، وبين الهندسة الفيزيائية أو الرياضية التطبيقية، التي تعد جزءا من الفيزياء، ومن ثم فهي امبيريقية.

وإذا أردنا أن نتعرف على الصلة، التي تقوم بين الأقسام الثلاث، التي تؤلف حقل السيميائيات عند كارناب، ونعني بها التداولية، وعلم الدلالة، وعلم التركيب، فإن أول ما يتبادر إلى فهمنا هو: هل يعتمد كل من علمي الدلالة والتركيب على التداولية؟

يذهب كارناب إلى أن الإجابة عن هذا السؤال، هي بمعنى من المعاني بالاجاب، وبمعنى آخر بالسلب، أي أن علمي الدلالة، والتركيب الوصفيين، في رأيه يعتمدان على التداولية، فإذا كنا في معرض دراسة الخواص الدلالية، والتركيبية للغة "الاسكيمو" مثلا²، والتي سبق بحثها أو دراستها من قبل، فمن الواضح، أنه ليس أمامنا من طريق سوى أن نلاحظ عادات الحديث التي يمارسها هذا الشعب.

وبعد معرفتنا عن طريق ملاحظة الواقعة التداولية، نستخلص أن هذا الشعب قد اكتسب عادة استخدام الكلمة IgLou، والتي يشير بها إلى "منزل"، نكون في موقع من صاغ عبارة دلالية، تشير إلى أن IgLou تدل أو تعني "منزل" وتكون كذلك في موقع من صاغ عبارة تركيبية Syntaxique، تقرر بأن IgLou إنما هي محمول، وبهذه الطريقة، فإن كل المعرفة، التي تنتمي إلى حقل عمل، هي الدلالة والتركيب الوصفيين، إنما تعتمد على معرفة سابقة في التداولية، حيث أن علم اللغة في معناه الأوسع - عند كارناب - إنما هو فرع من العلم الذي يحتوي على جميع الأبحاث الامبيريقية المتعلقة باللغات، وهي جزء وصفي امبريقي للسيميائيات (أي اللغات المنطوقة أو المكتوبة، ومن ثم فهو يحتوي على التداولية، أي على الدلالة الوصفية والتركيب الوصفي).

¹- PEIRCE, c.s, lettres to lady welby. i.c.lieb (edi) new havan; 1953.p32.

بيد أن هذه الأقسام الثلاث ليست على المستوى نفسه، حيث إن التداولية هي الأساس التي تقوم على كل العلوم اللغوية، ومع ذلك، لا يعني أننا من خلال علوم اللغة، ينبغي دائما، أن نشير ضمنا، إلى مستخدمي اللغة في هذا الخصوص⁽¹⁾.

أما إذا كنا بصدد الدلالة الخالصة أو التركيب الخالص، فإن الوضع، فيما يرى كارناب يختلف تماما، إذ إن هذين الحقلين لا يعتمدان على التداولية، لأننا نضع هنا تعريفات لمفاهيم معينة متاحة في العادة لصورة القواعد، وبدرس النتائج التحليلية لهذه التعريفات، كما تجدر الإشارة إلى أن الاختيار للقواعد، يتم في حركة قابلة، وهو ما أسماه كارناب مبدأ التسامح *Le Principe De Tolérance*، حيث يقول في هذا الصدد: "لا وجود في المنطق للأخلاقيات، حيث أن كل فرد حر في اختيار منطقته الخاص ونعني به بناء الصورة اللغوية الخاصة، التي يرغب في بناءها، وكل ما هو مطلوب منه، أن يتعين عليه، أن يذكر الخطوات التي يتبعها بوضوح، وأن يقدم قواعد تركيبية بدلا من سوق حجج فلسفية"⁽²⁾.
إذن بعد أن تعرضنا إلى السيميائيات عند كارناب بأقسامها الثلاثة، ينبغي أن نولي اهتمامنا بالتركيب المنطقي للغة كنظرية صورية، لما له من أهمية بالغة كذلك في تحليلاته الفلسفية والعلمية.

6-1- السيميائيات أداة لبناء نظرية صورية:

سبقت الإشارة إلى أن كارناب يعتبر "التركيب المنطقي" للغة معينة سوى "النظرية الصورية" لتلك اللغة، ويعلق النعت "صوري" على تلك العبارات أو التقريرات المتعلقة بتعبير لغوي، *Expression Linguistique* من دون الإشارة، إلى أي مغزى *Signification* أو معنى *Sens*، فالبحث الصوري لجملة معينة، لا يتعلق بفحوى أو بمضمون تلك الألفاظ وبالنظام الذي يتبع فيها اللفظ الآخر، فالجملة "الكتاب أسود" تتكون من أربعة الفاظ، الأول أداة، والثاني اسم، والثالث فعل كينونة (وهو مضمرة في اللغة العربية) والرابع صفة، وكل هذه التقريرات صورية في الأساس، ولكن إذا كنا نقر أن تلك الجملة، تتعلق بـ "كتاب"، أو أن كلماتها الأخيرة تشير إلى لون، لما كانت تقريراتنا هذه

¹ - مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، س.1987. ص 17.

² - المرجع نفسه، ص 18.

صورية ،لأنها تتعامل مع معاني الالفاظ، يقول كارناب: "ويبدو من ذلك أن البحث الصوري للغة له حدود ضيقة جدا، بيد أن هذا غير صحيح بالفعل، لأننا كما سوف نرى، نجد أن كثيرا من المسائل والأفكار التي يعبر عنها بطريقة غير صورية، يمكن أن تصاغ بطريقة صورية"⁽¹⁾.

ولبيان الكيفية التي يمكن بها إنجاز عملية تحديد التخوم بين العلوم الصورية والأخرى الواقعية، نفترض – فيما يذهب إليه كارناب– أن البناء التركيبي للغة العلم مؤسس تماما، ويتطلب هذا، تعيين نسق للقواعد التركيبية أولا: صياغة قواعد للغة في هذا الخصوص، وهي القواعد التي تحدد صور قضايا التأييد Confirmation المسموح بها، ويسميتها كارناب قواعد التكوين (أو الصياغة) Règles De Formation. ثانيا: قواعد التحويل Règles De Transformation هي القواعد التي تحدد تحت أي الشروط، وتكون قضية التأييد نتيجة لقضايا أخرى.

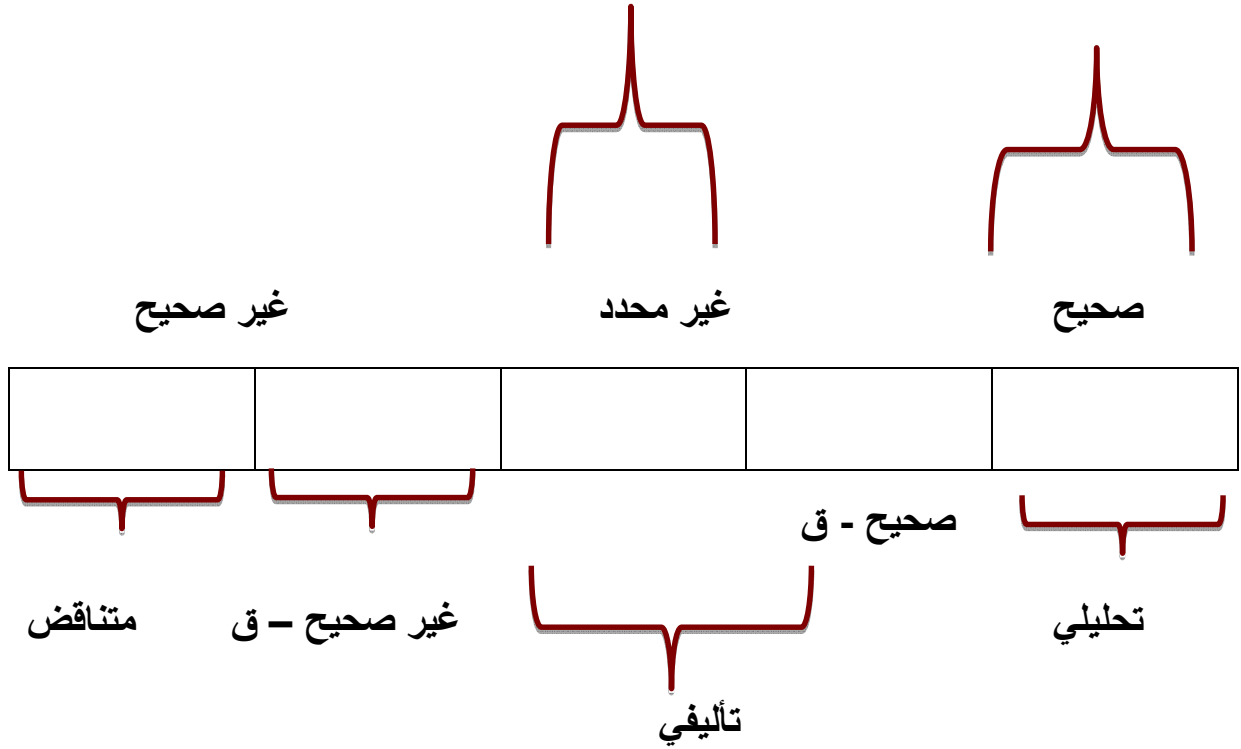
يرى كارناب أن ثمة امكانيتين مختلفتين لاعادة بناء لغة العلم: فقد تكون قواعد التحويل محصورة في قواعد منطقية – رياضية – أو قد تشمل احداها على قواعد تحويل، منطقية زائدة Extra – Logique⁽²⁾.

بالنسبة إلى الإمكانية الأولى، تصنف عبارات التأييد وفقا لحاجياتها التركيبية، وبالنظر إلى قواعد التحويل بالطريقة التالية: نعلق على عبارة تأييد للغة مناسبة أنها تحليلية، إذا كانت صحيحة بلا قيد أو شرط، وفقا لقواعد التحويل، وباستقلال عن صدق أو كذب العبارات الأخرى.

ونعلق على عبارة تأييد أنها غير منسقة (أي متناقضة)، إذا كانت غير صحيحة بلا قيد أو شرط، ونعلق على عبارة تأييد أنها محددة، إذا كانت إما تحليلية أو غير منسقة، ونعلق على عبارة تأييد أنها تأليفية ، إذا لم تكن تحليلية وغير منسقة، ويمكن توضيح ذلك بالجدول التالي:

¹ - Morris, Charles pragmatism and logical empiricism in the philosophy of r. carnap.ashilip (edit) the library of living philosopher sinc.Vol 2; 1963 p 89

² - ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي، دار الشؤون العامة، بغداد، 1986، ص 116.



7-1- تصنيف العلامات عند كارناب:

نصل إلى تصنيف مختلف عبارات التأييد من خلال تصنيف العلامات: فالعلامات التي تحمل مغزى منطقيًا – رياضياً مثل: "أو" و"كل" و"ليس، في، وبدا" يسميها كارناب علامات منطقية. أما العلامات ذات المغزى المنطقي – الزائد فهي مثل: "كبير" و"منزل" و"غاضب" وتسمى علامات وصفية، كما يمكن أن يعرف هذا الاختلاف تعريفاً تركيبياً خالصاً، وذلك من دون الإشارة إلى مغزى العلامات، فقد نميز فئة العلامات المنطقية بالقول إن كل عبارة تأييد، تشمل فقط كل علامات هذه الفئة وتكون محددة، فعن طريق عبارة التأييد المنطقية، سنفهم محتوى واحد فقط للعلامات المنطقية، وعن طريق العبارات الوصفية، سنعني أن واحدة، فقط تشمل على علامة وصفية واحدة على الأقل، والملاحظ أن حينما تكون العبارات التأليفية وصفية، لا ينعقد العكس، إذ إن نطاق العبارات الوصفية أوسع من نطاق العبارات التأليفية.

ومن ثم، فإن التمييز بين العلوم الصورية والواقعية يتحدد على النحو التالي: تشتمل الأولى على العبارات التحليلية، في حين تشتمل الثانية على العبارات التأليفية، والعبارات

التأليفية تُولف: نواة العلم، وهي تفيد في صياغة أحوال الواقع Total Des Affaires الممكنة الواقعية أو الغير الواقعية معا، فضلا عن ذلك، لدينا عبارات تحليلية مرتبة في مستويات ثلاث:

المستوى الأول: عبارات تحليلية التي هي علامات لكتابات منطقية – زائدة، ولكنها تشتمل عليها، بصورة تستنتج بالسؤال، عما إذا كانت هذه العبارات صادقة أم كاذبة، وأن تكون الاجابة عن هذا السؤال باستقلال عن طبيعة هذه البيانات، أي على أساس قواعد تحويل اللغة فحسب.

المستوى الثاني: عبارات منطقية تحليلية، ينبغي أن نميز من بينها العبارات التي تعد منطقية بالمعنى الضيق للكلمة.

المستوى الثالث: عبارات الرياضية، وليس ثمة اختلاف أساسي بين العبارات الرياضية والأخرى المنطقية⁽¹⁾.

8-1- كارناب والفلسفة التقليدية:

إذا أردنا تحديد موقف كارناب من الفلسفة التقليدية، كان علينا أن نتوقف على ما اصطلح عليه كارناب بتسميته باسم "تحميل الموضوعية الزائفة"، ويفرز في هذا الصدد أن العديد من المآزق التي طالما وقع فيها الفلاسفة، يرجع إلى أنهم قد عمدوا إلى التأليف بين تحولات (أو صفات) ذات علاقة لغوية سليمة، وموضوعات خارجة تماما عن التركيب اللغوي الصحيح، والنتيجة التي يتوصل إليها في العادة هؤلاء الفلاسفة، إنما هي الخلط بين الأحكام المصاغة بلغة الموضوع، والأحكام المصاغة بعبارات شارحة، وليس من شك في أن هذا الخلط، هو المسؤول عن انتشار العديد من الخلاصات الفلسفية حول بعض المشكلات الميتافيزيقية الكلاسيكية، مثل مشكلة الكليات.

ويميز كارناب بن ثلاثة أنواع من الجمل: الجمل التركيبية هي التي تعنى بصورة التعبيرات اللغوية، على العكس من ذلك، توجد الجمل التي لا تعنى بالتعبيرات اللغوية، وإنما بالموضوعات اللغوية – الزائدة *Objet Extra-Linguistique* وتسمى بالجمل الموضوعية الحقيقية *Phrases-Objet-Réelles*، ثم يوجد نوع متوسط من الجمل

¹ – مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، س.1987.ص 2.

يسميه كارناب الجمل البربائية Omphieux ، كونها تسمية الجمل الموضوعية بالنسبة إلى مضمونها، ولكنها تشبه أيضا الجمل التركيبية بالنسبة إلى صورتها، ولهذا السبب، تسمى الجمل الموضوعية الزائفة Pseudo-Phrases D'objets ومن أمثلة هذه الأنواع الثلاثة من الجمل(1):

الجمل الموضوعية الحقيقية	الجمل الموضوعية الزائفة	الجمل التركيبية
العلوم الأمبريقية	النمط العادي الحديث (الفلسفة)	النموذج الصوري الحديث
أ- القمر مستدير	ب- القمر شيء	ج- كلمة قمر تعني شيئا
تعامل الدرس الأول مع الميتافيزيقا	يحتوي الدرس 1 على كلمة ميتافيزيقا	
زار السيد س إفريقيا	يتناول هذا الكتاب إفريقيا	يحتوي هذا الكتاب على كلمة إفريقيا
نجم المساء والأرض متساويان	نجم المساء والصباح متماثلان	
الكلمتان نجم المساء/ نجم الصباح		
في الحجم	مترادفتان	

يتضح مما سبق أن جميع العلوم الأمبريقية، وجميع الوقائع المقررة سواء أكانت عمومية أم خصوصية تنتمي إلى الجمل الموضوعية الحقيقية، من جهة أخرى تنتمي جميع جمل التحليل المنطقي، وكذا الفلسفة إلى النوع الثاني أو الثالث، وهما لا يختلفان كثيرا في مغزاهما أو مضمونهما أو صياغتهما، بيد أن النمط أو الأسلوب المادي للحديث في الجمل الموضوعية الزائفة، يحتوي على كلمات تشير إلى موضوعات أو مادة، في حين تهم الكلمات المستخدمة في الجمل التركيبية بالصورة.

سنستبين الأمر جليا، إذا قمنا بتحليل الأمثلة المذكورة أعلاه، وليكن المثال التالي¹ لنفترض أن لدينا كتابا جغرافيا عن إفريقيا، وأنا نصوغ عنه الجملة، "يتناول هذا الكتاب إفريقيا، فإن الجملة ب2- تنتمي إلى الصيغة المادية، والصيغة المادية والصيغة الصورية التي تناظرها هي: يحتوي هذا الكتاب على الكلمة "إفريقيا" ج3، وتماثل الجملة ب في صورتها الجملة "زار السيد س إفريقيا، ولكن هناك اختلاف أساسي بين الجملتين، تقرر الجملة أ1 شيئا ما عن إفريقيا. في حين يبدو أن الجملة ب2 تقرر شيئا ما عن إفريقيا وفي

¹ - بيير جيرو: علم الإشارة (السيمبوتيقا)، ص 16-1997

الحقيقة لا تفعل ذلك، فهي ليست صفة لافريقيا التي تعالج ذلك الكتاب، لأن هذا الشخص يعرف كل شيء عن افريقيا ومن ثم يعرف أي شيء عن ذلك الكتاب، ونرى أن هنا سمة خادعة للصيغة المادية، اذ قلة وجمل هذه الصيغ وكأنها تتعلق بشيء ما، وهي في الحقيقة لا تتعلق به⁽¹⁾.

سوف لن نفصل أكثر في هذه المسألة، لأن طبيعة موضوع بحثنا تفرض ذلك، وإنما سنكتفي بما يراه كارناب، أي أننا باستخدام الصيغة المادية في الحديث، ينتهي بنا الأمر إلى أطروحات متنافرة بقيمة زائفة، لا يمكن تصحيحها بسهولة، وهذا لا يعني أن جمل الصيغة المادية، في حد ذاتها أطروحات زائفة أو بلا مغزى، وإنما هي تضللنا في معظم الأحوال؛ ففي الصيغة المادية نتحدث على سبيل المثال، عن الأعداد بدلا من التغييرات العددية، وليس هذا في حد ذاته شيئا أو غير صحيح، وإنما تؤدي بنا إلى اثاره مسائل فلسفية عن الجوهر الحقيقي للأعداد: هل هي أشياء واقعية أم مثالية، تدور خارج الذهن أم داخله، وهل هي أشياء في ذاتها أم مجرد أشياء قصدية للتفكير؟ وهكذا⁽²⁾.

أما إذا كنا نستخدم الصيغة الصورية في الحديث، فإننا لن نتحدث عن الأعداد وإنما عن صيغ التعبيرات العددية، فيمكننا حينئذ، أن نقيم العديد من المسائل، المتعلقة بالسمة التركيبية للتعبيرات العددية في نسق معين أو أنساق مختلفة، ولكننا لا نصل إلى مسائل زائفة.

خذ على سبيل المثال النزاع الدائم بين الفلسفة عن "ماهية الاشياء الحقيقية"، يقرر صاحب النزعة الوضعية "ليس الشيء إلا ما هو مركب من معطيات حسية".

أما واقعي النزعة فيجيب: "كلا، بل هو مركب من مادة فيزيائية، وهكذا يبدأ بينهما جدال عقيم لا نهاية له، والسبب في ذلك الاستخدام المشووم للصيغة المادية، أما إذا حولنا حديثنا إلى الصيغة الصورية، فلسوف تصبح أطروحة الوصفي "كل جملة تحتوي على

¹ إن الثابت الآتية "إنسان" "مذكر" "بالغ" التي يكون seme - - تسمى الوحدة المعنوية الصغرى أو السمة المميزة الدلالية/ المعنم حاصلها هو معنى الدليل رجل، هي معانم، وكذلك الأمر بالنسبة لـ "أنثى" "بقري" "بالغ" التي تشكل معنى الدليل بقرة هي الأخرى معانم. ويسمى المعنم كذلك السمة الدلالية، والبحث في هذه الوحدات يسمى التحليل أو التحليل التكويني.
- مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، س.1987. ص 21 - 22.

تعيين - شيء Désignation D'une Chose، ذلك في فئة الجمل التي لا تحتوي على **تعيين - شيء** وإنما على تعيينات معطيات حسية **Sens-Data-Designation**. وهي أطروحة صحيحة، أما بالنسبة إلى واقعي النزعة، فتأخذ الصورة التالية "كل جمل تحتوي على تعيين - شيء تكافئ الجمل التي لا تحتوي على تعيين شيء، وإنما على احداثيات زمكانية ودوال فيزيائية"..... وهي صحيحة أيضا.

وفي هذه الحالة لسنا في حاجة إلى أن نشير إلى نسقي اللغتين المختلفتين لكي نجعل من الممكن مقارنة الأطروحتين، كل منهما بالأخرى، طبعا على صواب من جهة لغتنا العامة، لأن كل منهما يقرر امكان تحويل معين لتعيين شيء، ولقد وجد أن كل النوعين من التحويل يمكن اجراؤه، وليس ثمة عدم تماسك، أما في الصيغة المادية لحديث، فتبدو الأطروحتان وكأنهما غير متوافقتين، لأنهما تتعلقان بـ "جوهر الاشياء" وتأخذان الصورة "هذا الشيء كذا وكذا"⁽¹⁾.

وعلى ضوء التحديدات السالفة يمكننا القول، إن التعبير يكون خاليا أو عاريا من المعنى الامبريقي (أعني الدليل الواقعي)، أو يكون باختصار بلا معنى واقعي، إذا انتمى إلى واحدة أو أكثر من المجموعات الخمس التالية⁽²⁾:

- 1- تغييرات تخرق القواعد الصورية التركيبية للغة مفترضة.
- 2- الجمل التحليلية.
- 3- الجمل المتناقضة.
- 4- جمل تحتوي على حدود منطقية زائدة، بحيث لا يمكن للتعريفات التجريبية أو الاجرائية أن تغطيها.

5- الجمل القابلة للتأييد **Cofirmabilite**، ونعني حتى ولو كانت ممكنة الاختيار، من حيث المبدأ بشكل غير مباشر وغير كامل، فهي مستجدة منطقيا عن طريق افتراضات النسق التي هي جزء منه.

¹ - مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.س.1987، ص 24.

² - Carnap, R ; introduction to semantics studies in semantics. Vol.1. havard university press, 1946.P.3

وإذا ما طبقنا هذه التحديدات على الفلسفة التقليدية، فإنها تنتمي حسب كارناب إلى واحدة على الأقل من المجموعات سالفة الذكر، وتنقلنا إلى علاقة التركيب المنطقي للغة عند كارناب بالفلسفة.

9-1- السميانيات كأداة لاستبعاد الميتافيزيقا:

لقد حاول كارناب في كتابه الرئيسي الذي نشر عام 1958 بعنوان "البناء المنطقي للعالم"، والذي اشتهر باسم "الأوفباو"، أن يؤسس نسقا بنائيا، هو في حقيقة أمره نسق "معرفي - منطقي Une Epistémie - Logique للموضوعات والمفاهيم.

وهو يستخدم كلمة (موضوع) *Objet* بمعنى واسع، أي كل شيء يمكن أن تصاغ منه عبارة، ولذلك فإن الموضوعات التي يشير إليها كارناب، ليست فقط الأشياء، وإنما أيضا الخواص والفئات والعلاقات في المفهوم والساحدات، وكذلك الحالات والحوادث، أي باختصار كل ما هو واقعي، وكل ما هو مفهومي، والغرض من ذلك هو "محاولة اشتقاق أو بناء جميع المفاهيم من مفاهيم أساسية معينة"⁽¹⁾، أما الدافع الرئيسي لهذا، هو استبعاد الميتافيزيقا من الفلسفة لأن أطروحاتها لا يمكن تبريرها عقلانيا⁽²⁾.

ومن الواضح أن كارناب كان متأثرا في ذلك الوقت بكتاب راسل "معرفةنا بالعالم الخارجي *Notre Connaissance Du Monde Extérieur* والذي جعل فيه الخبرة الحسية بمنزلة المسعى الأساسي، التي ينبغي أن تستند إليه كل معرفة علمية، بيد أن نسق كارناب، يدين بقدر كبير لفينومينولوجية *Phénoménologie Du Makh* ماخ المبكرة التي اتخذت من الاحساسات *Des Sensations*، أو العناصر *Eléments* للواقعة الأولية، واضعا بذلك أن تكون الواقعة الأولية هي الأنا *Ego* التي قال بها ديكارت *.Descartes*

¹- Ibid p.8.

²- Ibid p.9.

ولقد سعى ماخ إلى تحليل هذه الواقعة في اصولها الحسية المنفصلة، (الالوان، الاصوات، الامكنة، الازمنة،... الخ) ، محاولا في الوقت ذاته أن يسد الفجوة بين الاجسام والاحساسات بين العالم المادي والعالم الروحي(1).

وكان لاطلاع كارناب على بحوث علماء النفس الجشطالتيين، الذين بينوا أننا لا نرى الاشياء أبدا بوصفها مجرد مجموع احساسات منفصلة متعددة، وإنما بوصفها "كليات" فقد قرر أن "المعطيات الحسية" ليست مقومات نهائية صحيحة للاحساس، ومن ثم فقد استخدم الخبرات اللحظية الكلية لعناصر الاحساس، بدلا من معطيات الحس المنفصلة، وصور بذلك منهجا أطلق عليه "شبه - تحليل" Quasi- Analyse، يمكن أن يؤدي إلى البناء المنطقي لكيانات تدرك عادة بوصفها مركبات، وعلى أساس علاقة اولية معينة ضمن الخبرات، يؤدي منهج شبه التحليل شيئا فشيئا إلى ميادين حسية متنوعة، فتؤدي أولا إلى الميدان المرئي، ثم إلى المواضيع في المجال المرئي، والالوان ونظمها المتشابهة، والترتيب الزمني، وهكذا - وفيما بعد تبني الأشياء المتركرة حسيا في مكان مدرك حسيا ذي أبعاد ثلاثة، وضمنها ذلك الشيء الخصوصي، الذي يسمى جسمي خاص، أو اجسام الاشخاص الآخرين، كما يبني ما يسمى العقول الأخرى، حيث إن حالات الفعلية المنسوبة إلى أجسام أخرى، تعد بالنظر إلى سلوكها، في تماثل مع خبرة الحالات الفعلية الخاصة بفرد(2).

والملاحظ أن كارناب لم يلبث أن تخلى عن ذلك البرنامج مفضلا الأساس الفيزيائي، بدلا من الفينومولوجي، واستعان بـ "الاشياء الملاحظة" بدلا من "الخبرات" أو "الاحساسات الظاهرية"، على اعتبار أنها تعطي الأساس المتين لتعليل موضوعات العلم، إذ ينبغي تحليل موضوعات العلم إلى المركبات الأولية المؤلفة منها لاعادة بنائها.

وإذا ما تم ذلك يمكن لعملية التحقق Verification أن تشرع في القيام بمهامها على أكمل وجه، وبمساعدة التركيب الشخصي للغة يمكننا استبعاد المسائل الفلسفية الزائفة، إذن فما هي هذه المسائل التي يقصدها كارناب؟

لا غرو أن الفلسفة تتعامل مع مشكلات شديدة التنوع، إلا أن كارناب يميز بين ثلاثة أنواع رئيسية من المشكلات والمباحث في الفلسفة التقليدية ألا وهي:

¹ - Ibid p.3
² Ibid p.11-

- الميتافيزيقا

- علم النفس

- المنطق⁽¹⁾

تنقسم الميتافيزيقا إلى مبحثين رئيسيين:

+ الانطولوجيا (مبحث الوجود)

+ الابستمولوجيا (مبحث المعرفة)

وتشمل الأولى على قضايا تعلن عن وجود معرفة تتعلق بشيء ما، يعلو أو يتعدى على خبرة كالجوهر الحقيقي للأشياء، أو الأشياء في ذاتها، أو التعلق وما شابه ذلك، ومن أمثلة تلك القضايا قول طاليس "الماء هو الجوهر والمبدأ الأول للعالم، وقول هيراقليطيس "النار" وانكسمندرنيس "اللانهاية" وفيثاغورس "العدد" أو مذهب أفلاطون، الذي يعتبر "كل هذه الأشياء ليست سوى ظلال لأفكار سرمدية، معلقة في ذاتها وسط اللامكان واللازمان".

وكذلك قول الواحديين "إن ثمة مبدأ واحد فقط انبثق منه كل ما هو موجود". أو قول الاثنين: "إن ثمة مبدأين" أو قول الماديين: "جوهر الوجود مادي"، أو الروحيين "بل روعي" أي المباحث الرئيسية لفلسفة مثل سبينوزا، شلينج، هيغل برجسون⁽²⁾.

ويتساءل كارناب: ما الموضوع الخاص بهذا الفرع من الفلسفة؟

وهل مهمته هي البحث الفلسفي للطبيعة؟ يجيب كارناب بشكل قاطع، كلا، إن موضوع الفلسفة الطبيعية، ليس هو الطبيعة، وإنما هو العلوم الطبيعية، فلا وجود لشيء اسمه فلسفة الطبيعة، وإنما فلسفة العلوم الطبيعية، ولا وجود لفلسفة خاصة بالحياة أو فلسفة العالم العضوي، وإنما فلسفة علوم الحياة فحسب، كما لا وجود لفلسفة العقل أو فلسفة التاريخ أو المجتمع، وإنما توجد فلسفة العلوم التاريخية أو الاجتماعية فحسب، ومهمة فلسفة العلوم ما هي إلا "التحليل التركيبي للغة تلك العلوم".

أما الابستمولوجيا فهي تلك التي تأخذ بها المذاهب الواقعية Le Réalisme والمثالية Idéalisme والشكلية Solipsisme والوضعية Positivisme ... وما شابه

¹- Ibid p.22.

²- Ibid p p. 22 – 23.

ذلك، فعلى حين يقرر الفيلسوف الواقعي حقيقة العالم الخارجي، ينكرها الفيلسوف المثالي، وعلى حين يقرر الواقعي حقيقة العقول الأخرى، ينكرها الشكّي الخ، وكذلك، وضمن المذاهب الميتافيزيقية يشير كارناب إلى "الوضعية" Positivisme التي تقرر أطروحة "أن المعطى هو الحقيقي"، والتي تعد واحدة من الاطروحات الاساسية للوضعية التقليدية. ويرى كارناب أنه على الرغم من أن الحركة التي ينتمي إليها يشار إليها بالوضعية، إلا أن إضافة "المنطقية" إليها مناسبة أكثر، يقول كارناب: "أن ندرك أن مذهبنا منطقي، وليس معنيا بالاطروحات الميتافيزيقية لحقيقة أو عدم حقيقة أي شيء كان"⁽¹⁾.

والواقع أن الابيستمولوجيا أو نظرية المعرفة في صورتها المعتادة، تشتمل على كل المسائل السيكلوجية والمنطقية، أما المسائل السيكلوجية هنا، فهي المتعلقة بمسار المعرفة التي هي حوادث عقلية، عن طريقها نتوصل إلى معرفة شيء ما، فإذا تركنا هذه المسائل لعالم النفس، لأخضعها إلى بحث امبريقي، إذن يتبقى التحليل المنطقي للمعرفة، أو بدقة أكثر، التحليل المنطقي لفحص وتحقيق التقريرات، لأن المعرفة حسب رأيه تتكون من تقريرات محققة بشكل ايجابي.

والمسائل الابيستمولوجية التي هي من هذا النوع، يمكن التعبير عنها بالتأكيد بالصيغة الصورية، لأن التحليل الابيستمولوجي لمسألة، تحقق بالنسبة لجملة مفترضة، ربما تشير إلى الجمل الملاحظة، التي تستنبط من الجمل المشار إليها، ومن ثم فإن التحليل المنطقي للتحقق، إنما هو تحليل تركيبى لقواعد التحويل، التي تحدد استنباط الجمل الملاحظة، فإذا استبعدنا من الابيستمولوجيا عناصرها الميتافيزيقية والسيكلوجية فإنها تصبح جزءا من التركيب المنطقي.

⁻¹ Ibid p.12.

- 10-1 - السميائيات كأداة لتوحيد العلوم:

بعد استبعاد المشكلات والمباحث الميتافيزيقية من مجال المعرفة أو النظرية، وكذلك استبعاد المسائل السيكلوجية، ليس من مجال المعرفة، وانما من مجال الفلسفة، سوف تختزل الفلسفة في نهاية الامر إلى المنطق وحده (بالمعنى الواسع لهذه الكلمة).

يقول كارناب: "في مواجهة الموضوعات السابقة، يكون مجال بحثنا الخاص، هو المنطق، وهنا تواجهنا مشكلات المنطق الرمزي، وأكثر من ذلك مشكلات المنطق التطبيقي أو منطق العلم، أي التعليل المنطقي للحدود والقضايا والنظريات التناسبية، لأقسام العلم المختلفة⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن كارناب يقسم مفاهيم العلم إلى قسمين:

القسم الأول: هي المفاهيم الوصفية، أي غير المنطقية، وهي تنتمي إلى مجال علم الاحياء وعلم النفس، أي إلى نظرية استخدام اللغة، بوصفها نوعا خاصا من النشاط الانساني⁽²⁾.

القسم الثاني: هي المفاهيم المنطقية أي التحليل المنطقي للغة العلم الفيزيائي الذي سوف نتعرض له بالبحث فيما يلي. ويؤلف القسمان معا سيميائيات كارناب بأقسامها الثلاث: التداولية (*Pragmatique*)، وتنتمي إليها المفاهيم الوصفية، أما التحليل المنطقي فينتهي إلى علم الدلالة (*Signification*)، إذا كانت عباراته تشير إلى المعنى أو التفسير وعلم التركيب *syntaxe* إذا كانت عباراته مصاغة صياغة صورية.

يطرح التحليل المنطقي للفيزياء، مشكلات السببية والاستقراء والاحتمال والحتمية، والاخيرة بوصفها مشكلة، تتعلق بالبناء المنطقي لنسق القوانين الفيزيائية، وهو بمنأى عن كل المسائل الميتافيزيقية، ومع أي مشكلة متعلقة بحرية الارادة، كما أن التحليل المنطقي لعلم الاحياء، يتضمن مشكلات المذهب الحيوي، (وهنا نتحرر أيضا من الميتافيزيقيا، لأننا نتناولها من زاوية العلاقات المنطقية بين الحدود البيولوجية والفيزياء والقوانين).

¹- Carnap.R, logical syntax of language kegam paul, trench, trubner & co.ltd. London 1937. P.
²- Ibid p.133.

وفي علم النفس يشتمل التحليل المنطقي، بالإضافة إلى ما سبق، على ما يسمى
"مشكلة العلاقة بين الجسم والعقل".

(وهنا أيضا لا تعتبر المسألة ميتافيزيقية الطابع، فهي لا تتعلق بالطبيعة الجوهرية
لمجالين من الوجود، ولكن بعلاقات منطقية بين حدود أو قوانين علم النفس والفيزياء
فيما يختص بكل منهما).

ويتضمن التحليل المنطقي في نهاية الأمر بكل العلوم الامبيريقية مشكلة (ليست
بوصفها مسألة متعلقة بجوهر الصدف أو القاعدة الميتافيزيقية لصحة القضايا الصادقة،
ولكن بوصفها مسألة، متعلقة بالعلاقات المنطقية الاستدلالية بين القضايا بوجه عام، وما
يسمى بالعبارات البروتوكولية أو الملاحظة)⁽¹⁾.

قبل أن نشرح ذلك لا بد أن نتعرف على معنى العبارات البروتوكولية، إن كلمة
بروتوكول Protocole تعني حرفيا "الغراء الأول La Première Colle وهي
مشتقة من مصطلح قانوني، يشير إلى أنه إذا أراد أحد المحامين العناية بوثائق في قضية،
فإنه يقوم بالصاقها في ملف القضية للاحتفاظ بها، ويسمى أول ما يلصق من وثائق
باسم "بروتوكول"، وبالمثل أراد كارناب وزملاؤه الوضعيون المنطقيون، العثور على
بعض "العبارات الأولية" للاستعانة بها باعتبارها، القاعدة الأساسية لبناء المعرفة
العلمية، سميت "عبارات البروتوكول"⁽²⁾.

إذن إن ابسط العبارات في لغة البروتوكول، هي العبارات التي ليست في حاجة إلى
تبرير وتستخدم بوصفها، أساسا لجميع عبارات العلوم المختلفة، وتدل ابسط العبارات في
لغة البروتوكول على المعطى الحسي، وتصف التجربة أو الظاهرة المفترضة بشكل مباشر
أو الحالات الابسط، التي يمكن للمعرفة أن تتحصلها، وأنواع الالفاظ التي تستخدم في
عبارات البروتوكول هي "هنا، الآن، أزرق، هناك، أحمر" و تدل على ابسط الاحساسات
التي يتلقاها المرء بصورة مباشرة.

⁻¹ Carnap.R.Intellectual autobiography in the philosophy of carnap.Edited by Paul A. schlip.The library
of living philosophers.Inc. vol 11 .Cambridge univ. Press london, 1963.P.60.

⁻² Carnap, r. introduction to semantics Op, cit.1946. p.12.

وتأخذ عبارات البروتوكول صورة شبيهة بالتالي: "دائرة حمراء الآن" و تدل على مجالات ،حسية ،بسيطة أو مجالات، حسية ،عامة أو خبرة كلية، كذلك تأخذ عبارات البروتوكول تقريبا صورة العبارة نفسها ،"كوب أحمر على المنضدة"، وهي تدل على أن الاشياء المادية ،إنما هي عناصر للمعطى الحسي، الذي هو جسم ذو ثلاثة ابعاد ،يدرك حسيا بشكل مباشر، وليس بوصفه ،سلسلة من الاسقاطات المتعاقبة ذات البعدين(1).

تجدر الاشارة إلى "عبارات البروتوكول" هذه التي اقترحها كارناب و جعلها تنتمي إلى لغة ما أسماه "الصيغة الصورية"، وليس "الصيغة المادية"، ذلك لأنها تنتمي إلى لغة العلم النظري، ومن تم أمكن دمجها بوصفها ،"براهين" في البناء المنطقي للغة العلم النظرية المراد اعادة بناءها، ومن ثم، لا تزعم أنها تصف الخبرات أو الظواهر المدركة حسيا بصورة مباشرة، وإنما هي عبارة عن لغة تتناسب والبناء النظري الذي يؤسس علمها(2).

ونعود إلى موضوع التحليل المنطقي، يبين هذا الاخير أن كل عبارة، إما أن تنتمي إلى ما يمكن التحقق منه امبيريقيا، (أي على أساس عبارات البروتوكول التحليلية)، أو أنها تناقض نفسها(3)، وأن كل العبارات ،سواء كانت بروتوكولية أو نسقا علميا ،يشتمل على نسق من النظريات (أو الآراء العلمية أو الفروض) المتعلقة بالعبارات البروتوكولية، يمكن تحويلها إلى لغة فيزيائية، لذلك إن اللغة الفيزيائية لغة كلية، Une Langue Universelle ولأنه ليس ثمة شيء آخر معروف، فهي لغة كل العلوم(4).

لعل المشكلات الاساسية المتعلقة بمثل هذه اللغة، التي تدخل في نطاق العلوم، إنما هي مسائل تتناول خواص الحدود المحتواة فيها، خواص الجمل، وأهم من ذلك قواعد التحويل ،التي تربط هذه اللغة باللغات الاخرى النوعية، أي بالانساق الجزئية الأخرى للغة العلم الكلية، ولغة العلم الكلية، عند كارناب واصحابه، هي اللغة الفيزيائية التي تعد أساسا لجميع العلوم، والتي تشتمل على مضامين كل اللغات العلمية الاخرى، أو بعبارة اخرى، كل جملة

Ibid. p.19 -¹

carnap. R. the logical syntax of language op, cit.1963. p. 52-²

- carnap, R. philosophy and logical syntax in readings in twentieth – century philosophy. William P. -³

Alston and George nakhnikian (edi) Macmillan company of New York, London, 1963, p 436.

carnap, R, formal and factual science in readings in philosophy of science. H.feigl and M. -⁴

، (edi) appltion – century – croftsinc. New York, 1953.p. 123. -⁴brodbeck

لأي فرع من اللغة العلمية، تكافئ جملة ما من اللغة الفيزيائية، دون تغيير مضمونها، وهي الأطروحة التي أطلق عليها نويرات Neurath - احد اقطاب الوضعيين المناطقة - اسم

اطروحة الرد الفيزيائي⁽¹⁾ Thèse Du Physicalisme

كما تسلم اطروحة الرد الفيزيائي بقابلية اشتقاق Dérivabilité محتملة لكل القوانين العلمية من قوانين الفيزياء، أي قابلية رد علم الاحياء، علم النفس والعلوم الاجتماعية نهائيا إلى النظرية الفيزيائية⁽²⁾.

وعلى الرغم من اعتراف أحد أقطاب الوضعيين المناطقة "فايجل" بتطرقه لهذه الأطروحة، حيث إن التفكير في اتجاه وحدة من هذا النوع، قد تكون مبسترة في عدة حقول، ومن ثم يمكن أن تكون ضارة بالتقدم العلمي، إلا أن الذي شجعهم على ذلك، في رأي فايجل، هو أن مستويات التفسير، (أي مستويات الوصف والقوانين الامبريقية والنظريات) في فروع العلم المختلفة، تكتشف عن نقطة التقاء مؤثرة، للنظريات نحو نسق موحد، إذ تتوحد بصورة تكاملية، علوم الميكانيكا، الفلك، الصوتيات، الديناميكا الحرارية البصريات والكهرباء أو المغناطيس والكيمياء (على الاقل إلى حد مذهب)، في نظريات الكم والنسبية، ويبدو أن علم الاحياء من خلال الفيزياء الحيوية والكيمياء الحيوية، وعلم النفس من خلال الفيسيولوجيا تسيران في الاتجاه نفسه⁽³⁾.

يشير كارناب إلى أننا لا ينبغي أن نسيء فهم اطروحة "الرد الفيزيائي"، بأن تقرر أن المصطلح الذي يستخدمه الفيزيائي، يمكن أن ينطبق على فرع من فروع العلم، بل من الملائم، بطبيعة الحال، أن يكون لكل فرع مصطلح خاص، يتكيف ومادة موضوعه المميز، وكل ما يمكننا أن فعله هو، تنظيم هذه المصطلحات في صورة نسق من التعريفات، وينبغي أن ترد في نهاية الأمر إلى مصطلحات فيزيائية، لأنه لا بد، إذا كانت لدينا لغة واحدة لكل العلوم، إذن لاختلفت الفجوة بين فروعها المختلفة، وينبغي إذا ما أردنا تأسيس مثل هذه اللغة

¹- Carnap.R.Philosophy and logical syntax op, cit,1963. p.442-

²- Carnap, R. formal and factual... op, cit.1953. p.124.

³- زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة. مكتبة مصر، القاهرة، 1987، ص 28 - 281.

أن يستعمل بناؤها على تحديد مفرداتها وتركيبها اللغوي بما في ذلك قواعد التحويل في اللغة، وقواعد لاستدلال عبارات بروتوكولية⁽¹⁾.

إذا جاز التسليم بهذا التقرير، الذي يذهب إلى أن كل العلوم، يمكن اختزالها ظاهريا إلى الفيزياء، فإن البحث عن اساس علمي لتوحيد العلوم استمر طويلا وانتهى أخيرا، بأن قدم كارناب أطروحة للرد الفيزيائي تختلف إلى حد ما عن الاطروحة السابقة، فهي تقرر أنه: **"يمكن تعريف كل مفهوم للغة العلم ضمنا في حدود الأشياء الملاحظة، ولذلك يمكن تحويل كل عبارة في لغة العلم إلى عبارة متصلة، بخواص ملاحقة"**⁽²⁾.

معنى هذا أن كارناب قرر التخلي نهائيا على ثنائية فينومينولوجية، يمكن أن تشوب أطروحته، كعبارات البروتوكول والتحقيق، لأنها تتطلب استخدام المعطيات الحسية كأساس لعملية الرد، واتجه بدلا عن ذلك إلى استخدام صياغة متحررة أكثر، حلت فيها الخواص الملاحظة محل عبارات البروتوكول، وقابلية التأييد، محل التحقيق، يقول كارناب في هذا الصدد: **"تختلف اللغة الفينومينولوجية عن اللغة الفيزيائية، في أننا نبدأ في الأولى، بعبارات عن معطيات حسية مثل، يوجد الآن مثلث أخضر في مدى رؤيتي، أما اللغة الفيزيائية أو اللغة الشينية، فهي تتحدث عن أشياء مادية لها خواص خاضعة للملاحظة مثل هذا الشيء أسود وثقيل"**⁽³⁾، ويقول أيضا في موضع آخر: **"سوف نبذل محاولة لصياغة اطروحة الرد الفيزيائي بطريقة أكثر احكاما، وذلك بالبداية بمتطلب، أن قابلية التأييد او قابلية الاختيار نفي معياري للمعنى"**⁽⁴⁾.

بهذه الطريقة يعدنا كارناب بتقديم برنامج واعد لتوحيد العلوم، وبالوسيلة التي يمكننا انجازه.

¹- Carnap. R .philosophy and logical syntax op,1963. p.5- 444

²- Ibid. pp, 446 – 7

³- Ibid. pp, 452 – 453

⁴- Feigl, H, logical Empiricism in twentie the century philosophy. D. runes (edit) philosophical library inc . New York , 1947.P.384.

1-1- كارناب، وبرنامج توحيد العلوم :

يذهب كارناب في برنامجه إلى أننا إذا أردنا بناء نسق مفسر للفيزياء أو للعلم ككل، علينا أن نضع أولاً حساباً، ثم نذكر قواعد دلالية (سيمائية) للعلامات الخصوصية أي للحدود الفيزيائية ولأن الحدود الفيزيائية تشكل نسقاً، أي أن كلا منها مرتبط بالآخر، فمن الواضح أننا لسنا في حاجة إلى ذكر قاعدة دلالية لكل منها، إذن إلى أي حدود ينبغي أن نضع قواعد للحدود الأولية أو للحدود المجردة؟

يمكننا بالطبع أن نذكر قاعدة لأي حد، دون النظر إلى درجة تجريده، في صورة مثل هذا إلى حد "و" يشير إلى حد "درجة الحرارة"، بشرط أن تشمل اللغة الشارحة المستخدمة، على تعبير مناظر، وهو لفظة درجة الحرارة، لتعيين دلالة الحد في المسألة⁽¹⁾، من ثم تكون لدينا لغة شيئية فيزيائية Langage Des Choses Physiques تنظم الأجزاء العمومية للغة الفيزيائية والحياة اليومية العلمية. إنها تشمل على حدود تشير إلى موضوعات مرئية مثل المناضد، ولا تشير إلى كيانات صغيرة جداً (مثل الذرات) أو كبيرة جداً (مثل الأجرام السماوية) كما تشمل أيضاً على حدود مثل "ساخن"، التي تشترك مع كل اللغات العلمية أو غير العلمية، ولا تشمل على حدود مثل "درجة الحرارة"، لأن قياس الحرارة يحتاج إلى أدوات علمية خاصة، ومن ثم فلا ينتمي هذا الحد إلى مفردات اللغة من قبل العلمية وقد أطلق كارناب على اللغة الشئية اسم محمولات الشيء الملاحظ⁽²⁾.

لقد استعمل كارناب وسيلة خاصة لعملية الرد إلى مستوى اللغة الشئية أسماها "عبارات الاختزال Phrases De Réduction" فإذا أراد شخص ما، يرغب في رد العبارة "للجسم شحنة كهربائية في الزمن ز" إلى عبارة تعمل في مستوى اللغة الشئية، إذن عليه أن يقول: "إذا وضع جسم مضيء ن قرب م في الزمن ز إذن لكان لـ م شحنة كهربائية في ز" وهي مكافئة للعبارة "ن منجذبة من قبل م في ز"⁽³⁾.

¹- carnap, R, The logical structure & kegan paul, London, 1968, p.5.

²- Mach, Ernest, the analysis of sensations Trans. By, C.M. Wolliams Dover publications, Inc New York, 1959.P.23.

³- Ibid. pp 16 – 17.

ويشير كارناب إلى أننا نستطيع تقديم الفيزياء ككل لهذه الظرفية، في صورة نسق مفسر يشتمل على حساب خصوصي (نسق بديهي)، ونسق من القواعد الدلالية (السيمائية) لتفسيره، ويستند النسق البديهي، ضمنا أو صراحة، إلى حساب منطقي - رياضي مع تفسير للغة الحياة اليومية يقول: "يمكن بالطبع تطبيق المنهج نفسه على أي نوع آخر من فروع العلم....، فثمة محاولة ناجحة ومهمة لوضع نسق بديهي لأقسام معينة من علم الأحياء وخصوصا علم الوراثة الذيقام بها وودجر woodger، أما المجالات الأخرى، التي نتوقع أن تتبع في القريب العاجل، هذا المنهج فربما تكون الفيزياء والاقتصاد وبعض الأقسام الأولية لعلم النفس وعلم الاجتماع"⁽¹⁾.

وفي علم النفس مثلا، يمكننا تحويل العبارة السيكلوجية التالية: "كان السيد 'أ' في الساعة العاشرة غاضبا" إلى عبارة موازية للغة الفيزيائية، وهي: "في الساعة العاشرة كان السيد 'أ' في حالة جسمية معينة، والتي يمكن تمييزها بتسارع التنفس والنبض، وبتوترات عضلات معينة، ويميل إلى سلوك عنيف، وهكذا".

يلاحظ أن هذه العبارة لا تنتسب إلى حدود ميكروفيزيائية، ومتعلقة بالذرات، ولا إلى حدود ميكروفيزيائية متعلقة بخلايا الجهاز العصبي المركزي، وإنما تتعدد الحالة فحسب في حدود التأثيرات الممكنة، أي تلك التي يمكن اتخاذها بوصفها أعراضا للحالة⁽²⁾.

هكذا يكون كارناب قد استخدم أبحاثه السيميوطيقية لإنجاز مهني فردي حيث جاءت الأولى ببيان أن عبارات الميتافيزيقا، وعن طريق التحليل اللغوي، فارغة من المعنى، ومن ثم استبعادها نهائيا من الفلسفة، والثانية، محاولة تشبيه بناء لغوي، يتخذ من لغة الفيزياء أساسا له، لرد جميع العلوم إلى الفيزياء، ونعود إلى سؤالنا هل نجح كارناب في ذلك؟

¹- Carnap, R, intellectual... op.cit, London.1963. p. 17.

²- Carnap, R, philosophy and logical syntax.Op.cit. , Inc New York 1963. p. 242 - 245.

3-التصور الدلالي في الثقافة العربية الإسلامية:

المعنى عماد التواصل و بؤرة اهتمام الفلاسفة والمناطقة و البلاغيين واللغويين والفقهاء منذ القدم، ومع ذلك لم يوضع هذا التصور الشمولي في الثقافة العربية الإسلامية في إطار نظرية منسجمة ومتكاملة بالمفهوم الإبستمولوجي للنظرية، بسبب الرؤية الموسوعية للمعنى والارتباط الوثيق بالعلوم الشرعية التي كان القرآن الكريم محورها (1).

ولعل أهم الشروط الموضوعية التي ساعدت على بلورة هذا التصور، موسوعية علماء العرب حتى إن الواحد منهم، قد يكون فقيها ونحويا وفلكيا و طبيا ، إضافة لتزامن تطور العلوم العربية الإسلامية، التي نتج عنه تداخل منهجي أثرى الجانب المعرفي فهما ودراسة و تفسيراً و تأويلاً (2).

3-1- تعريفات الدلالة:

3-2- المفهوم اللغوي للدلالة :

تعريف الدلالة عند أهل العلم كثيرة واستعمالاتها متشعبة المسالك نوجزها فيما يلي :
"الدلالة بالفتح و الكسر (3) والإسم الدلالة و الدلولة و الدليلي (4) ومنه دله على الطريق يدلّه دلالة ودلولة أي بمعنى أرشده وهداه إليه ،ومن أئمة العرب من ميز بين الدّلالة و الدّلالة (بالفتح و الكسر) كأبي البقاء الكفوي الذي حدد الفرق قائلاً : "وما كان للإنسان اختيار في معنى الدلالة ،فهو بفتح الدال ،وما لم يكن له اختيار في ذلك فبكسرهما،مثاله إذا قلت :دلالة الخير لزيد، فهو بالفتح أي له اختيار في الدلالة على الخير ، وإذا كسرتها فمعناه حينئذ : صار الخير سجية لزيد فيصدر منه كيفما كان.(5)

3-3- المفهوم الاصطلاحي للدلالة

الدلالة بالمفهوم الاصطلاحي عند أهل العلم عبارة عن علاقة تلازم ذهني بين شيئين اثنين، متى وجد الأول فهم منه الآخر بالقوة أو الفعل ، والدلالة هي كون الشيء، بحيث يلزم من العلم به بشيء آخر، أي بحيث ،كلما يحصل ذلك في الذهن منه إلى شيء آخر

1- ينظر دراسات في علم الدلالة و التواصل ،د. عبد اللطيف نجيد ط1 ص 165 س-2015

2- المرجع نفسه ص:4

3- المرجع نفسه ص 165

4- المرجع نفسه ص 5.

5- المرجع نفسه ص 6.

ويدركه،(.....) فالأول ،أي ما لزم من العلم به العلم بشيء آخر دال ،والثاني أي ما يلزم العلم به من العلم بالغير مدلول"⁽¹⁾.

ويعرف التهاوني الدلالة في كشف اصطلاحات الفنون بأن : "الشيء بحالة يلزم من العلم به شيء آخر".

ويرى الشريف الجرجاني أن الدلالة "إذا أنسبت إلى اللفظ، قيل إن هذا لمعنى كون اللفظ ، بحيث يفهم منه المعنى العام بالوضع عند إطلاقه، وإذا نسب إلى المعنى، قيل إنه مدلول ،هذا اللفظ بمعنى كون المعنى منفهما عند إطلاقه، فكلا المعنيين لازم لهذه الإضافة"⁽²⁾.

3-4- الدلالة و المعنى

ارتبط مفهوم الدلالة بالمعنى في الثقافة العربية الإسلامية ،نمثل بذلك للتصور الذي قدمه بن فارس للدلالة في علاقتها بالمعنى و بالكلام، فالمعنى من " عنيت بالكلام كذا ،أي قصدت و عمدت "⁽³⁾،وبذلك تكون الدلالة الأولى، هي القصد ،وقد يكون المعنى " من عنت القربة، إذا لم تحفظ الماء بل أظهرته "⁽⁴⁾،فتصبح الدلالة الثانية هي الإظهار، وقد يكون اشتقاق لفظ المعنى من "عنت الأرض بنبات حسن إذا أنبتت نباتا حسن (.....) ولم تعن هذه الأرض إذا لم تفد"⁽⁵⁾ " فتكون الدلالة هي الإفادة.

4-أقسام الدلالة

4-1- تصنيف باعتبار وجه العلاقة بالمدال و المدلول

إن العلاقة من هذا المنظور قد تكون ذاتية بين الدال والمدلول وتخص الدلالة الوضعية والدلالة العقلية وقد تكون عادية وهي الدلالة الطبيعية.

² -- ينظر دراسات في علم الدلالة و التواصل ،د. عبد اللطيف نجيد. ط1 س-2015. ص 6.

² - المرجع نفسه ص 6.

³ - المرجع نفسه ص 6-

⁴ - المرجع نفسه ص 6-

⁵ - المرجع نفسه ص 6-

4-2- الدلالة الوضعية

هي دلالة تخص الوضع سواء كان لفظاً أو غير لفظ و الوضع هو :تخصيص شيء بشيء إذا فهم الاول فهم الثاني (1)، أو يذهب أهل اللغة وجمهور الأصوليين إلى أن مفهوم الدلالة الوضعية اللفظية، مرتبط بفهم المعنى من اللفظ، إذا أطلق بالنسبة إلى العالم بالوضع وحتهم في ذلك أن الفهم مرتبط بالدلالة وجوداً أو عدماً(2).

خلافاً لذلك يرى أكثر المناطق و بعض الأصوليين (3)، أن الدلالة الوضعية اللفظية هي كون اللفظ كلما أطلق فهم المعنى للعلم بالوضع ، لأن الدلالة صفة للفظ، باعتباره دالاً على معناه.

وفي هذا السياق نستنتج مما سبق أن الدلالة الوضعية اللفظية عمادها الوضع و الاصطلاح، أي الاتفاق و الاعتبارية في نسبة العلاقة بين الدال و المدلول، مع تخصيص مدلول لدال بعلاقة تنتج عنها الدلالة وهي الغاية المطلوبة بالافتراض و القصد(4).

4-3- الدلالة العقلية

هي دلالة يستنتجها العقل من علاقة الدال بالمدلول ،قد تكون لفظية أو غير لفظية – أساسها مبدأ العلية: "فالدلالة العقلية، نجد العقل بين الدال و المدلول، له علاقة ذاتية، ينتقل لأجلها منه إليه، والمطلوب بالعلاقة الذاتية، استلزام المعلول للعلة ،كاستلزام الدخان للنار ، أو العكس كاستلزام النار للحرارة ، أو استلزام أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان للحرارة(5)".

من هذا المنطلق ستكون الدلالة العقلية دلالة استنتاجية استنباطية ،مصدرها العلاقة التي ينجزها العقل بين الدال و المدلول ، فهي إذن مخالفة للدلالة الوضعية من حيث و جهة النظر، لأنها استنباط مخالفة للوضع و اعتبارية.

¹ ينظر دراسات في علم الدلالة و التواصل د. عبد اللطيف نجيد ط1 سنة 2015 ص8

² المرجع نفسه

³ - المرجع نفسه

⁴ - المرجع نفسه

⁵ - المرجع نفسه

4-4- الدلالة الطبيعية

دلالة سببها الطبع و الطبيعية ومصدرها علاقة بين الدال و المدلول تحدد خصوصيات حصول الشيء في الذهن ، فالطبع و الطبيعية و الطباع في اللغة السجية التي جبل عليها الإنسان ، وفي الإصطلاح يطلق مبدأ الآثار المختصة بالشيء، سواء كان بشعور أو لا..... فالدلالة إذن ، تقوم على علاقة بين الدال و المدلول ، مصدرها الفطرة و السجية ، ويمكن تلخيص ما سبق ذكره في الخطاطة التالية :

الدلالة من حيث العلاقة بين الدال
و المدلول

دلالة الطبع
وتسمى
دلالة طبيعية

دلالة العقل
و تسمى دلالة عقلية

دلالة الوضع
وتسمى بالدلالة
الوضعية

في إطار حديثنا عن الدال و المدلول لا بأس أن نشير إلى مسألة تبدو مهمة يمكن ايجازها في:

ما هي قوانين العلامة و قوانين الفكر؟

من القضايا الأولى التي أثارها العلماء تلك التي تتعلق بمعرفة ما إذا كان نظام العلامات يعيد إنتاج نظام الفكر؟ وبطبيعة الحال هل يعيد الفكر إنتاج نظام الأشياء؟
قدم لنا أرسطو مثلاً نموذجياً عن الخلط بين الدال و المدلول.

فلا فرق عنده بين النحو و الدلالة ، " وهكذا ، فإنه يستند من أجل وصف الوحدات النحوية إلى منهجية صحيحة ، ليقرر التمييز بين المذكر و المؤنث، استناداً إلى الحروف الأخيرة في الكلمة (1)".

¹ - العلامة ، تحليل المفهوم و تاريخه أمبيرتو إيكو ترجمة سعيد بنكراد ، راجع النص سعيد الغانمي ، كلمة، المركز الثقافي العربي 2007. ط 1 ص 215

إلا أن هذا المبدأ اصطدم بخصوصيات بعض اللغات ،كاللغة اليونانية التي تحتوي على كلمات تفند هذا الطرح.

ويخاط أرسطو أيضا بين النحو و المنطق ، لأنه يقيم مقولات المنطقية استنادا إلى النموذج النحوي : صحيح أن المنطق الأرسطي نظر إليه عامة باعتباره منطقا للجواهر، التي تعيد إنتاج أشكال الواقع داخل أشكال الفكر أي أشكال الخطاب⁽¹⁾ إلا أن أشكال الواقع يجب أن تكون كونية ، في حين أن الأشكال اللسانية ،كانت عند أرسطو مشتقة من اللغة اليونانية.لقد وجه هذا المشكل تعبيره الخاص عند النحويين الهلنبيين ، وذلك من خلال" التقابل بين مقولة الشذوذ **Anomalie** مدرسة بيرغامس، وبين مقولة المقايضة **Analogie** مدرسة الإسكندرية ، ولقد طرح أيضا هذا المشكل في ظاهره حدود تقنية ولسانية : هل تخضع اللغة لانسق عقلائي وكوني ثابت ، أم لا⁽²⁾؟ والواقع أن الأمر كان يتعلق بقضية أنطولوجية، تفترض وجود رابط انعكاسي بين اللغة و الفكر ،وبين الفكر و الواقع : هل في الكون قوانين ثابتة ؟

فكيفما كان الجواب ، فإن الفرضية القياسية ، هي التي كانت أكثر خصوصية على مستوى التحققات التقنية ، ومكنت مجموعة من النحاة من بناء نظريات عقلية للغة⁽³⁾.

1- العلامة ، تحليل المفهوم و تاريخه أمبيرتو إيكو ترجمة سعيد بكراد ، راجع النص سعيد الغانمي ، كلمة، المركز الثقافي العربي 2007. ط 1 ص 216.
2 المرجع نفسه ص 217
3- المرجع نفسه ص 217

الباب الثاني:

الفصل الأول :

تمثلات الصورة في الخطاب السيميائي.

- ❖ أنواع الصور
- ❖ الصورة بين التعبير البصري والمفهوم السيميائي
- ❖ إشكالية التمثيل المزدوج في السيميائيات البصرية
- ❖ الفوتوغرافيا والسينماتوغرافيا
- ❖ السينما المغربية
- ❖ الفيلم التلفزيوني

1- علم الصورة:

مقدمة:

نعيش اليوم في عالم تتخلله الصور وتهيمن عليه، حيث نجد الصور في الصحف والمجلات والكتب المدرسية والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التلفزيون والكمبيوتر والإنترنت والتليفونات المحمولة (الهواتف النقالة)، بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة⁽¹⁾.

لقد أقبل عصر الصورة⁽²⁾.

1-1- تعريف الصورة:

لا ن فكر أبدا من دون الصورة، هكذا قال أرسطو، و تحصي القواميس نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة، بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين، إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، وبخاصة إذا كان غريبا أو غير متوقع كالأشباح مثلا، وفيما بين هذين المعنيين، تشمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها. كما أن هناك معاني عامة أخرى للمصطلح، تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية وكذلك الجوانب العقلية، والتي تشمل على الوصف الحي، الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي، الرأي أو التصور، والطابع الذي يتركه شخص أو مؤسسة، كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام الجماهيرية⁽³⁾.

لقد ذكر ميتشل أن كلمة أيديولوجيا تمتد جذورها داخل مفهوم الصورة والتفكير بالصورة، وقد جاءت كلمة أيديولوجيا Idéologie، كما قال، من كلمة فكرة Idée التي جاءت من الأصل يرى في اللغة الإغريقية، وهو فعل كثيرا ما كان يتم ربطه بالفكرة العامة

¹ - عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب - الكويت يناير 2005 عدد 311.

² - أبل جانس 1926 - السينما آلة وفن تأليف فولتون - المقدمة.

³ - فيبر يليو، بول (2001) ماكينة الإبحار (ترجمة حسان عباس). دمشق: دار الهدى، مقدمة المترجم ص 9.

حول الصنم Eidolou أو الصورة المرئية Visible image والتي هي فكرة جوهرية في البصرييات ونظريات الإدراك⁽¹⁾.

تمتد كلمة صورة Image إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة، Icône التي تشير إلى التشابه والمحاكاة، فترجمت إلى Imago في اللاتينية، و Image في الإنجليزية، و لعبت هذه الكلمة، ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، كذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل، Représentation للأفكار والنشاطات في الغرب⁽²⁾، أما في اللغة العربية فإن كلمة صورة تعني: هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب: وتصورت الشيء، توهمت صورته فتصور لي: والتصاوير: التماثيل: ولعل هذا المعنى الأخير للصورة، الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الازدرائية للصورة في الثقافات الإسلامية، وربطتها بعبادة الأوثان⁽³⁾.

-2-1- أنواع الصور:

هناك تباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح، فبعضهم يربط الصورة بالإدراك الخارجي، أو الصور العقلية الداخلية، أو الصور التي تجمع بينها، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي، أو حتى الرقمي، وفيما يلي أصناف هذه الصور:

3-1- الصورة البصرية:

هي أكثر الاستخدامات الحياتية (الملحوظة المحسوسة) للمصطلح، ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما، على مرآة، أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية، ويجري هذا التعريف على الصورة الشبكية، التي هي الصورة التقريبية لشيء ما، ينعكس على شبكية العين، عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار⁽⁴⁾.

¹ - عالم المعرفة، الاسس النفسية للإبداع الادبي في القصة القصيرة خاصة، القاهرة الهيئة العامة للكتاب الفصل الثالث د. شاكِر عبد الحميد، ص 16 س.1992

² - Dowling; bazargan, s (1991) image and ideology in modern post modern– discourse. n.y state univ of n.y; p 4.

³ - عالم المعرفة، د. شاكِر عبد الحميد، س.1992، ص 18.

⁴ - مرجع نفسه، ص 18.

4-1- الصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي:

في مجال المدرسة البنائية في علم النفس، اعتبرت الصورة أحد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي أو التصور، وكأن المكونات الأخران هما الإحساسات والانفعالات (أو المواقف)، وتعد الصورة في سياق هذا الاستخدام باعتبارها، تمثيلاً عقلياً لخبرة حسية سابقة⁽¹⁾.

5-1- الصورة الذهنية (التي في الدماغ):

والتي هي في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإنه يجب التمييز بين بعض الخصوصيات، التي تطبع هذا النوع من الصور الذهنية وهي كالتالي:

الصورة الذهنية ليست مجرد صورة حرفية من الخبرة الأساسية، وهذا يعني أن التفكير بالصورة، هو عملية معرفية تنشط كما لو كان المرء يمتلك (صورة ذهنية)، مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي⁽²⁾.

بمعنى أن الصورة الذهنية التي يختزلها الفرد في الذهن، ليست عملية إسقاط مرجعها الواقع.

الصورة ليست بالضرورة مجرد إعادة إنتاج لواقعة أو حادثة - كما فعلت المدرسة البنائية المبكرة في علم النفس- ولكن، بدلاً من ذلك، باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب⁽³⁾.

- الصورة التي في الدماغ، يبدو أنها قابلة "للتكييف" أو للتحكم، ومن ثم يمكن للمرء أن يتصور وحيد القرن - مثلاً - وهو يقود دراجة بخارية أو... شيئاً من هذا القبيل⁽⁴⁾.

- الصورة الذهنية: ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية، فمثلاً يمكن أن يقوم المرء بتفعيل أو تنويع معين في صورة سمعية Image Acoustique (كأن

¹- عالم المعرفة، الاسس النفسية للابداع الادبي في القصة القصيرة خاصة ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب الفصل الثالث د. شاكر عبد

الحميد، ص 18 س.1992

²- مرجع نفسه ، ص 18.

³- مرجع نفسه ص 17

⁴- مرجع نفسه ص 17

يحاول تكوين صورة لنغمة، (نوتة) معروفة جدا) أو في صورة لمسية (صورة تصميم هندسي معين مثلث، مثلا، وتصور أنه يضغط على ظهره) إلخ، وتوجد لدى أفراد آخرين صورة متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم أو بالأنف⁽¹⁾.

- الصورة التي تشير إلى الاتجاه العام نحو بعض المؤسسات أو الأفراد، مثل صورة الصين في أذهان الشعوب العربية، وصورة الشرق في أذهان الغربيين، كما تمثلت في النزعة الاستشراقية بعيوبها المعروفة⁽²⁾.

صورة دول العالم الثالث لدى الدول المتقدمة، وتجدر الإشارة إلى أن دراسات الصورة الذهنية من الدراسات التي تحظى باهتمام الباحثين، فضلا عن تعدد دراسات الصورة، وكثرتها وتنوع الموضوعات والمجالات التي تتناولها.

6-1 - مفهوم الصورة الذهنية:

يعرف علي عجوة الصورة الذهنية بأنها: "الصورة الفعلية التي تتكون في أذهان الناس عن المنشآت والمؤسسات المختلفة، وقد تتكون هذه الصورة من التجربة المباشرة أو غير المباشرة، وقد تكون عقلانية أو غير رشيدة، وقد تعتمد على الأدلة والوثائق أو الإشاعات والأقوال غير الموثقة، ولكنها في النهاية تمثل واقعا صادقا بالنسبة لمن يحملونها في رؤوسهم"⁽³⁾.

في كتابه "التفكير بالصور الذهنية" (1979)، عرف Richardson الصور العقلية بأنها، كل الخبرات شبه الحسية أو شبه الإدراكية التي تكون على وعي ذاتي والتي توجه بالنسبة إلينا في غياب تلك الشروط المنبهة، التي نعرفها باعتبارها تنتج الحالات الحسية أو الإدراكية الأصلية، المقابلة لهذه الصور والتي:

"يمكن أن نتوقع أن تترتب عليها آثار ونتائج مختلفة، عن الآثار والنتائج المترتبة على الخبرات الحسية، والإدراكية المقابلة أو المماثلة لها"⁽⁴⁾.

¹ - عالم المعرفة، الاسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، القاهرة الهيئة العامة للكتاب الفصل الثالث د. شاكِر عبد الحميد، ص 18 س. 1992

² - مرجع نفسه، ص 19

³ - W.w.w al marfh net.

⁴ - Richardson.Z.A.(1969) Mental imagery .london .knowledge.&keganpaul.
ينظر عالم المعرفة ص 21. د عبد الحميد شاكِر، عصر الصورة الإيجابية / السلبية. 2003

7-1 - أنواع الصورة الذهنية:

عد جيف كينز خمسة أنواع للصورة الذهنية:

- * الصورة المرآة: وهي التي تعكس صورة المؤسسة لنفسها.
- * الصورة الحالية: وهي صورة المؤسسة في ذهن المجتمع.
- * الصورة المرغوبة: وهي التي تود المؤسسة أن تكونها لنفسها في أذهان الجماهير.
- * الصورة المثلى: وهي أمثل صورة يمكن أن تتحقق.
- * الصورة المتعددة: وتحدث عندما يعطى كل مسؤول انطبعا مختلفا عن المؤسسة⁽¹⁾.

التخييل Fontaisie: ويشير هذا المصطلح إلى نشاط غير معلوم أو غير متحكم فيه، أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع وهو يرتبط بأحلام اليقظة. "التخييل له صفة لا شعورية غالبا، وأن أحلام اليقظة سابقة شعورية غالبية على صفاتها اللاشعورية⁽²⁾.

8-1 - صور الخيال Images imaginaires:

الخيال هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة، ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب، بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية، وكذلك الصور التي يجري تشكيلها وتكوينها من خلال ذلك، في تركيبات جديدة، والخيال إبداعي وبنائي، ويتضمن كثيرا من عمليات التنظيم والتحويل العقلية، ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل⁽³⁾.

9-1 - الصور اللاحقة: Suffixes Images :

الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار، بعد انتهاء منبه حسي معين، مثلا إذا نظرت إلى بقعة لونية سوداء وحمراء على شاشة أو أرضية جد بيضاء، ثم نقلت بصرك بسرعة

¹ - w.w.w.almarefh net-

² - sutherland.m.b (1971) everyday imagining and education, London: knowledge. &kegan paul p.76.

³ - عالم المعرفة/ عصر الصورة السلبية والإيجابيات، د. عبد الحميد شاكر عدد 2003/311. ص: 20.

إلى شاشة أخرى أو جدار آخر، فإنك قد ترى هذه البقعة اللونية بنفس نصوصها وألوانها⁽¹⁾، لكن سرعان ما تزول وتختفي.

10-1- الصور الارتسامية *Images Eidétiques* :

نوع من الصور الشبيهة بالإدراك، وتختلف عن الصور اللاحقة، من خلال استمرارها فترة أطول، كما أنها تتطلب تركيز النظر والانتباه المكثف لكي تتكون. ويمكن التمثيل لها بأن نطلب إلى مجموعة من الأطفال مثلا أن ينظروا إلى مجموعة صور ملونة تعرض عليهم من خلال آلة عرض سينمائية أو جهاز عرض، ثم نحذف هذه الصور ونطلب من هؤلاء، الأطفال أن يذكروا ما تبقى أمامهم من هذه الصور، فيكون ما يذكرونه من صور وأشكال وألوان، مماثلا لمقدار الصور الارتسامية التي حدثت لهم.

11-1- صور الذاكرة *Images Mémoire* :

وهو نوع التفكير المؤلف لنا في الحياة اليومية، وقد يصاحب عمليات استدعاء الأحداث من الماضي / الحاضر / المستقبل⁽²⁾.

وتتميز صور الذاكرة عن الصورة اللاحقة والصورة الارتسامية بأنها:

أكثر قابلية للتحكم الإرادي وأكثر استمرارية من الناحية الزمنية.

يظل احتمال حدوث الأخطاء الإدراكية بداخلها في علاقتها بالواقع⁽³⁾.

وصور الذاكرة هي عملية إعادة بناء وتركيب واسترجاع، لكل ما حدث في الماضي، وتختلف صور الذاكرة من فرد لآخر، فقد تنشط أحيانا وتضعف أحيانا، لكن تبقى خزانا قابلا للانبعات، فهي كمرجع يمكن العودة إليه كلما دعت إليها الحاجة.

12-1- الصور الرقمية *Les Images Numériques* :

أدى تطور الصور الرقمية في ثمانينات القرن العشرين وتسعينياته، إلى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الانسانية، وتختلف الصور الرقمية عن الصور الفوتوغرافية، في أنها مولدة من خلال الكمبيوتر Computer Generated أو على الأقل معززة به.

¹ - عالم المعرفة/ عصر الصورة السلبية والإيجابيات، د. عبد الحميد شاكر عدد 2003/311. ص.21.

² - المرجع نفسه. ص.22.

³ - المرجع نفسه ص 22.

وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة، وكذلك من تميزها، بوصفها صوراً يسهل الوصول إليها، والتعامل معها، أو معالجتها وتفرغها في الكمبيوتر أو على موقع الأنترنت أو إنزالها... إلخ⁽¹⁾. وتجدر الإشارة إلى أن الصورة شيء آخر غير استنساخ (كما سبق الذكر) حرفي لواقع مرئي لا مرأى فيه، فما يأتي إلى العين هو نظرة تنتظر إلى الأشياء لا الأشياء ذاتها، إنها لحظة فنية تقوم باستعادة خلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة، تبحث في الأشياء عن جوهرها، لا عن تجلياتها المباشرة⁽²⁾.

أما فيما يخص الصور الرقمية والافتراضية، فقد حصلت على قيمتها، من خلال خصائص مثل الوصول إليها، مطاوعتها والقيمة المعلوماتية المعطاة لها⁽³⁾، وعليه فإن الصورة الرقمية التي تشبه الصور الفوتوغرافية، أصبح من الممكن إنتاجها الآن من دون كاميرا، وبمصطلحات سيميائية، فإن هذا يعني أن الصورة الفوتوغرافية، تم إنتاجها من دون مرجع أو محال إليه موجود في الواقع، أي بدون مكون محدد يرتبط بالحياة الواقعية⁽⁴⁾.

13-1- الصور الفوتوغرافية :

هي موضوع أطروحتنا، ونقصد بها تلك التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون الصور الفوتوغرافية صوراً لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك⁽⁵⁾. والصور الفوتوغرافية، ليست بالضرورة صوراً صادقة في تمثيلها للواقع، وقد يتم التلاعب ببعض مكوناتها، لأغراض خاصة بهدف التزييف، ومن ثم الإيحاء بالصدق.

¹-عالم المعرفة/ عصر الصورة السلبية والإيجابيات، د. عبد الحميد شاكر عدد 2003/311 ص 23.

²- ترجمة سعيد بن كراد Ed. Edilig.collection Médiatique Paris 1982 :vingt leçons sur l'image et le sens

غي غوثي ص 8.

– عبد الحميد شاكر (1992) الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة القاهرة الهيئة العامة للكتاب، الفصل الثالث ص 19.

⁴- المرجع نفسه ص 20.

⁵- عالم المعرفة/ عصر الصورة السلبية والإيجابيات، د. عبد الحميد شاكر عدد 2003/311 ، ص 23.

1-14- الصور المتحركة *Images En Mouvement*

عكس الثابتة، وينطبق هذا المصطلح، مصطلح الصورة المتحركة على نحو مماثل بالنسبة إلى التلفزيون والسينما⁽¹⁾.

وتختلف صور الفيديو عن صور الفيلم السينمائي بمسائل عدة من بينها:

- ضرورة المشاهدة.
- انتباه المشاهد وتوقعه.
- التضاد بين النور والظلمة.
- حجم الشاشة واستخدامها.
- سرعة تتابع الحبكة الدرامية.

أضف إلى ذلك أن بإمكان أي فرد أن يقوم بإنجاز صور فيديو، دون حاجة إلى مهارة أو تقنية، وذلك في ظل الآلات التصويرية الرقمية الحديثة، ذلك أن صور الفيديو تتسم بالاختصاص وكذا الاقتصار على حدث أو حدثين، عكس الصور السينمائية أو التلفزيونية التي تتميز بالشمولية والتنوع *Diversités*.

وسنتحدث بتفصيل عن الصور التلفزيونية والصور السينمائية في معرض حديثنا عن الفرق بين السينما والتلفزيون في إطار معالجتنا لموضوع الفيلم التلفزيوني، الذي سيكون بمثابة محطة تطبيقية نطبق فيه مبادئ السيميولوجية، على هذا النوع الإبداعي والفني، الذي تختص به بعض الأفلام المغربية.

1-15- صور الواقع الافتراضي - *Images De Réalité Virtuelle*

الواقع الافتراضي هو مصطلح صاغه عالم الكمبيوتر جاردن لانير Lanier Jordan⁶، إذ

إن أنظمة العالم الافتراضي، تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية الخاصة بالكمبيوتر، من أجل وضع حدس المستخدم للكمبيوتر في دائرة من العائد أو التغذية

¹ - عالم المعرفة/ عصر الصورة السلبية والإيجابيات، د. عبد الحميد شاكر عدد 2003/311، ص 24.

الحيوية المباشرة، مع هذه التكنولوجيا ذاتها، وكذا مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا بمحاكاته أو مماثلته⁽¹⁾.

1-16- الصور التشكيلية:

تتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم والتصوير الملون، وغير تلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة أولويات.

إن هذا الحضور الدائم هو جزء من البيئة الطبيعية الجديدة، التي تم تكوينها خلال براعة الإنسان وقدرته على الاختراع، هذا ليس عالما حاكيا لعالم آخر كما يقول رون بيرنت: " إنه العالم فقط اختفت تلك الحدود بين ما هو طبيعي وما هو ليس كذلك"⁽²⁾.

2- الصورة بين التعبير البصري والمفهوم السيميائي:

ليس من اليسير الآن بعد تشعب النظرية السيميائية المعاصرة وتداخلها مع فروع معرفية متعددة، لكل واحد منها مرجعياته الفلسفية والجمالية والثقافية، أن نلج إلى تصورنا لمفهوم الصورة دون أن نستشعر قدرا غير قليل من الصعوبة، فليس هناك ثمة انفصال بين الجدل النقدي بتياراته المتعددة وذلك الجدل البنيوي والنظري الدائر حولها، لذا بات من الضروري مراجعة المقولات النقدية المنتجة لأنواع الصور.

هكذا برزت الحاجة إلى تصورات جديدة لمقاربة المداخل المستعدة في ضبط

مفهوم الأيقونة ، التي خلقت إشكالا معرفيا في السيميائيات البصرية، وأفضت إلى ضرورة وضع الصورة في إطارها الإبيستيمي والأنطولوجي، الذي تقره مدوناتها أو سنتها المرئية

Ses codes Visuels⁽³⁾

1-2- العلاقة الأيقونية واختزالات التشابه:

لقد أثارت الأيقونة بوصفها علامة خاصة في تصنيف بورس Peirce، الكثير من النقاش كمبدأ المشابهة وهيمنة فكرة "المجاورة" « Contiguite » ، وهكذا ومنذ أن أقرن شارل ساندرس بيرس العلامات الأيقونية بعنصر المماثلة Imitée، برزت إلى الوجود،

¹- عالم المعرفة/ عصر الصورة السلبية والإيجابيات، د. عبد الحميد شاكر عدد 2003/311 ص 27.

²- burnett.r.(2004).how images Think. Cambridge Massachusetts.institut of.Technology.P5

³- الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية. د يخلف فايزة الملتقى الدولي السادس السيميائية والنص الأدبي ص

تيارات فكرية وأبحاث علمية انكبت على تأمل علاقة "المشابهة" التي تتيحها الصورة في ادبيات الحداثة وما بعدها وعليه اتجه تعريف الخطاب البصري في تحقيق ذاته وفق علاقته مع أصوله المرجعية، وهو ما جعل سيميولوجية الصورة تنحصر في معنى التمثيل للواقع المادي وفي سياق التدليل على حقيقة الشيء⁽¹⁾.

2-2- علاقة العلامة بمصورتها:

يميز بيرس ثلاثة فروع تتعلق بنسبة العلامة إلى التصوير ويسمياها Rhema والتصديق Discent والحجة Argument وتعني كلمة التصور أو الخبر كل علامة مفردة أو مرئية، لا تصلح لأن تكون حكما بل فقط حدا في الحكم.... وهي بالتالي لا تحتل لا الصدق ولا الكذب⁽²⁾.

أما التصديق (المقولة) فهو علامة قابلة للحكر، أي أنها تقبل الصدق أو الكذب كما في المثال الآتي:

1- كل إنسان فان.

2- سقراط إنسان.

سقراط فان.

- إذن إن (1)، (2)، (3) هي تصديقات (مقولات) بمعزل بعضها عن بعض.

- الحجة، هي تأليف من العلامات لا يتعلق سوى بالقواعد وهي أكمل سائر العلامات... بنويوا تعد الحجة صحيحة أي دائمة الصدق.

يرى أصحاب النزعة الأيقونية أن الصورة تدل على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وكذا صفة هذا الشيء⁽³⁾.

¹ - الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية. د يخلف فائزة الملتقى الدولي السادس السيميائية والنص الأدبي ص 234. 2011

² - عادل فاخوري حول اشكالية السميائية عالم الفكر المجلس للثقافة والفنون والاداب ، الكويت م.24.ع.3.ص 62.س1996

³ - الملتقى الدولي السادس "السيميائية والنص الأدبي" الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية ص 240. د يخلف فائزة الجزائر.س.2011

إنها وفق هذا المنطق علامة ايقونية **Signe Iconique** مبنية على علاقة مشابهة نوعية، **Ressemblance Qualitative** بين الدال والمرجع أو بين الموضوع وما يمثله⁽¹⁾.

على هذا الأساس إن القضية المركزية في تحديد طبيعة الصورة تتلخص في معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها هذه الصورة إلى العين وتستوطنها باعتبارها نظيرا لشيء تمثله، وأن ما يميز الصورة البصرية في رأي العديد من الباحثين، عن باقي الأنظمة الدالة، هو حالتها التماثلية **Ressemblance** أو ايقونتها في اصطلاح بورس، أي تشبيها حسيا عاما للموضوع الذي تمثله.

غير أن الصورة ليست شبيها سوى لشكلها العام، لأنه يفترض أن تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتبائية بموضوعها، وهذا ما يؤكد على أصلها الرمزي الذي لا سبيل فيه إلى الخلط بين الشيء ووضعه كعلامة، فالعلامة مختلفة من الناحية المادية عن الشيء التي هي دليل عليه⁽²⁾.

عرف بورس **Peirce** أيضا الأيقونات على أنها علامات، قادرة على تمثيل الأشياء، وفق خاصية المشابهة أو المماثلة أو من خلال الأشياء المعبر عنها⁽³⁾، ذلك أن الرسوم البيانية يمكننا اعتبارها علامات أيقونية، لأنها ترسم شكل الروابط الحقيقية التي تعبر عنها، حيث يعرف موريس **Ch-Morris** الأيقونات بأنها: "علامات ذات خصائص نستشركها مع الموضوع المعبر عنه، وبشكل مبسط فهي علامات ذات مميزات تشكل معناها الحقيقي"⁽⁴⁾. فيما جاء تعليق إيكو **U.Eco** الرامي إلى أنه لو أمعنا النظر في التعريف السابق نجده تحصيل حاصل إذ يقول: "ما معنى أن يقال بأن رسما لملكة إنجلترا **Elisabeth** له الخصائص نفسها والمميزات التي للملكة"⁽⁵⁾، وقد حلل إيكو هذا المثال بواسطة المقاربة بين اللوحة والملكة، أي بين ما هو حقيقي وما بين هو أيقوني، ليمثل أوجه التشابه بين ما رسمه الرسام (**أنكوني**) **Annigoni** وحقيقة ذلك على وجه الملكة، هنا

¹ - Martine joly ; introduction à l'analyse de l'image, Paris natlan 1994 p 23

² - Umberto – eco – kant et l'ornithirique Paris ed. gross ed 1999 p 377.

³ - Umberto.eco : « la strutune absente. Col mercure de France, 1972 p 17.

⁴ - Ibid. p 172.

⁵ - Umberto eco: « la structure absente .1972.p 173.

سيصل إيكو إلى أن الأنف المرسوم على اللوحة له فتحتين سوداوتين لا يستطيع (أنكوني) وصف عمقها على اللوحة⁽¹⁾.

فالأيقونة بهذا المعنى علامة (دليل) تحيل على الموضوع يحكم طبائع خاصة به يمتلكها، سواء وجد هذا الموضوع فعلا أم لم يوجد، فأي شيء كان كيفية أو فردا موجودا أو قانونا يعتبر أيقونا لشيء ما، شريطة أن يشبه هذا الشيء ويستعمل دليل له⁽²⁾.
بهذا يتبين حسب U.Eco وجود تميزات شكلية واضحة، وعامة بخصوص كل الظواهر كالأيقونات وكل ما يرتبط بها⁽³⁾.

2-3 - الصورة في التراث العربي:

إن البحث عن معنى "الصورة" في التراث الأدبي العربي والأجنبي تفيد بأن يقوم المغالطة التي تجعل من عنصر المماثلة Ressemblance الخاصية المثلى للصورة البصرية، فقد ورد في معنى التمثيل للشيء أو تقريب العلامة من موضوعها "الواقعي"، تعريف أحمد بن محمد علي المقرئ الفيومي، قوله في "الصاد" مع الواو وما يثلاثها "الصورة: التمثال أو التمثيل وجمعها صورة مثل غرفة وغرف، وتصور الشيء مثل صورته وشكله في ذهن وقد يراد بالصورة تمثيل الصفة واستحضار ملامح الموصوف، كقولهم صورة الأمر كذا أي صفته، ومنه قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها⁽⁴⁾.

أما في ما يخص التراث النقدي، فجاء مفهوم الصورة مركزا على العلاقة بين ثنائية اللفظ والمعنى أو ما يطلق عليه "نظرية النظم" يقول الجرجاني عبد القاهر: "واعلم أن قولنا "الصورة... إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه، بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فكأن بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك....."⁽⁵⁾.

¹- u.eco: « la structure absente.1972. P 173.

²- طائع الحداوي سيميانيات التأويل والانتاج ومنطق الدلائل المركز التقني العربي ط.1، م، س، ص 273.س.2006

³- u – eco, la production des Signes ed. le livre de poche; 1992. P 61.

⁴- المصباح المنير، أحمد بن محمد علي المقرئ الفيومي ص 489.س.2010 المكتبة العلمية ببيروت

⁵- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تعليق عبد المنعم خفاجي، 1969 ص 445

فالصورة هنا علاقة بين طرفين يحكمهما العقل، فالمشبه والمشبه به (على حد تعبير البلاغيين) يلتقيان في نقطة وجه الشبه الجامع بينهما، ويبدو جليا أن للمحسوسات دورا كبيرا في بناء الصورة و تحديد وضعها التشكيلي وكذا الرمزي.

يعني هذا أن الصورة لكي تنتج معنى لا بد لها أن تستند إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني، كإنتاج بصري لموجودات طبيعية خاصة (أجسام، أشياء من الطبيعة...)، كما تستند على عناصر ليست طبيعية، ويتعلق الأمر بالعلامة التشكيلية.

بهذا المعنى فإن الصورة ليست ملفوظا بصريا صرفا ولكنها حالة من حالات الدمج بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير على المحاكاة بجميع أبعادها) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في ريشة الفنان ولمساته الفنية.

- إن هذا البناء المزدوج يستعيد بشكل ضمني التصور البورسي للصورة كقناة جزئية Sous Catégorie هامة من الأيقونة، إنها العلامة التي تتأسس على تقليد أو استرجاع Reprendre بعض خصائص الموضوع الأصلي: الخطوط - الأشكال، الأبعاد، الألوان.... وغيرها من محددات الواقع المرجعي⁽¹⁾.

- وعليه إن الصورة ليست معادلا بصريا، إنها آلية خاصة تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة استيعابه وفق محددات أيقونية تمكن الإنسان من تحديد موقعه داخل ما يحيط به من حيث الألوان والأشكال والأحجام أو هي: "شكل من أشكال الذي يمكن الذهن البشري من تصور وتداول ما يأتيه من محيط"⁽²⁾.

- فمنذ أن جعل ش.س. بورس Ch.Peirce من عنصر المماثلة الخاصية الأساسية للعلامات الأيقونية وهو العنصر الذي ميز من خلاله العلامة الأيقونية عن مقولتي المؤثر والرمز ، ظهرت مجموعة من الأبحاث تحاول جاهدة إخفاء طابع المماثلة Analogie على الصورة إلى درجة إقامة حدود فاصلة بين "لغة الصور" و "لغة الكلمات"⁽³⁾.

- صحيح إن ما يميز الصورة البصرية في رأي K.Metz عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو حالتها "التمثيلية"، أو أيقونتها في اصطلاح السيميولوجيين

¹- الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية. يخلف فايزة، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي". س، 2011، ص. 250

²- Denis michel : l'image et cognition – Paris edition p.u.f 1989 page 23

³- قراءة في السيميولوجيا البصرية محمد غرافي – عالم الفكر ع 1 المجلد 31، يونيو 2002، ص. 222.

الأمريكيين، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله فصورة القط تشبه القط فعلا، بينما لا يشبه القط في شيء العنصر الصوتي /قط/ أو العنصر المكتوب "قط"⁽¹⁾.

- غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتبائية بموضوعها⁽²⁾.

إذن لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها في استقلال عن باقي الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة، التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة.

إن الذات التي تتأمل تلتقط صوراً وتستيقن أخرى، وتستبدل هذه بتلك ضمن تعاقب لا ينتهي، لذلك فإن الخلاص لا يمكن أن يأتي من الأشياء، بل متواه صور هي من صنع العين لا هبة من واقع عرضي، واشتغال الصورة دال على ذلك، فهي لا تطمئن للمثل الموضوعي "إنها تحفر في المرئي، وتغلق النظرة وتساؤل الوعي الساذج وتشكك في الثقة المطلقة التي توضع في الإدراك"⁽³⁾.

ضمن هذه التسنينات المتنوعة تتنوع نسبية الرؤية والتمثيل وتعزز حقيقة التعيين والوصف في إثبات الموجودات والأصول، وعلى نفس المدلول يرى الفيلسوف نلسون جودمان Nelson Godman: "أن الصورة التي تمثل موضوعاً ما، هي صورة تعين وتصف معطيات هذا الموضوع « Le Dénote » ولا تنقله"⁽⁴⁾، وعليه يمكن القول إذن إن التعيين هو جوهر التمثيل.

فالعناصر الأولية لهذا الطرح تحيلنا على خلاصة أولية يمكن صياغتها على النحو التالي: إن المهم بالنسبة لتمثيل العالم ليس نسخة وإنما إفهامه للغير⁽⁵⁾ Le Faire Comprendre، هذه الرؤية تنأى عن دلالة المشابهة لتسجل ولوجاً خاصاً في دائرة الترجمة Traduction، فعوض الحديث عما يشبه معطيات التجربة الواقعية، يجدر بنا

¹ - قراءة في السيميولوجيا البصرية محمد غرافي - عالم الفكر ع 1 المجلد 31، يونيو 2002. ص. 222.

² - المرجع نفسه ص 222.

³ - Lavaud haurent, l'image, traduction, said ben grad, ed flommation 1999 p 16, titre initiale vingt

lecons -sur l'image et le sens -ed edilig col mediatique Paris 1982

⁴ - Nelson godman, in language de l'art ed jacqueline home ron trad fr 1990 page 03.

⁵ - الصورة بين التعبير البصري، وشمولية الظاهرة الإدراكية، دفايزة يخلف الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص" ص 243.

الاتجاه إلى فحص أنماط هذا التحويل Modalités de Transformation التي تكلفها الترجمة لهذا الواقع⁽¹⁾.

4-2 - فلسفة الأيقونية « l'iconicité » الحدود والامتدادات:

إن تعريف بيرس للعلامة على: "أنها علامة تستطيع أن تمثل موضوعها تمثيلا يقوم أساسا على فكرة التماثل Similarité⁽²⁾ تعريف ناقص لا يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذه المماثلة بين العلامة والموضوع الذي تمثله، مما حدا بالباحث شارل موريس Charles Moriss إلى إعطاء هذا التعريف صيغة أكثر دقة وتحديدًا، فالعلامة بالنسبة إليه " كل علامة تمتلك بعض خصائص الموضوع المعين Denoté".

هكذا تقترب في بعض الأنواع الأيقونية العلامة كثيرا من مدلولها كما في البحث والرسم....، لكن في هذا المجال لا تتصور الدلالة تماما من شروط الإدراك الحسي ومن سنن الاتصال المعمول بها، وفي هذا الإطار ما زال يستعمل في التصوير منذ عصر النهضة، التدرج في الأحجام للدلالة على العمق⁽³⁾.

ولعل هذا التدرج كان في القرون الوسطى يشير إلى مكانة الشخص الممثل: فبقدر ما كان رسم الشخص كبيرا كانت مكانته رفيعة، كذلك كان الفنان في عصر النهضة يرسم الصفات التي يراها، أما الفنان التكعيبي فيضع الصفات الحاضرة في ذهنه عن الشيء، حتى وإن استحالت رؤيتها معا من زاوية بصرية فنية⁽⁴⁾.

من هنا يؤكد شارل موريس أن العلامة الأيقونية هي تلك العلامة التي تتوقف في تمثيلها على النظام السوسيوثقافي الضابط لحدود واضعها، وعليه "فالأيقونية مسألة درجة²

"L'iconicité est... Une Question De Degré"

إذن إن إسناد صفة النسبية لموضوع الأيقونية يعني تحديد العلامة الأيقونية في "سلسلة الرموز التي تكون جزئيات وعلاقات ومظاهر شبيهة بالشيء أو الفكرة أو الحدث

¹ - الصورة بين التعبير البصري، وشمولية الظاهرة الإدراكية، د.فايزة يخلف الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص" ص 243.

2011.

² - Eco – umberto : la production des signes : livres de poche cours essais 1992 trad f p 25.

³ Charles Moriss, in u.eco : semiologie des discours visuels communicatio⁰ 15 – 1970 ;p 14n

⁴ George Mounin : pour une sémiologie de l'image in communication et langages, N 22,1974 p 55

الذي تمثله"، وعليه فإن الإشكال الذي تنحاز عنه السيميولوجيا وتطرحة الفلسفة يكمن في هذه المظاهر الذي يتحدث عنها منظرو النزعة الأيقونية⁽¹⁾.

وفي هذا السياق دار جدال فلسفي حول مفهوم المشابهة وما يتعالق بها من مفاهيم أخرى مجاورة مثل المحاكاة Similitude أو التماثل Similarité أو التناظر Analogie وهي في ذاتها مفاهيم سياقية تستخدم على نحو مترادف⁽²⁾. وعليه يتم تسجيل فروق دلالية بين هذه المرادفات لتعزز حقول المعنى لكل لفظة على حدى.

يقول أمبرتو إيكو في نفس الموضوع: "إن الحكم على العلامة الأيقونية أنها تناظرية Analogique " مرهون بقدره هذه الأخيرة على التشبه بموضوعها من خلال تأسيس مجموعة من العلاقات التي تقوم على المحاكاة Similitude التشاكل Isomorphique والنسبية Proportionalité⁽³⁾.

وهذا يعني أنه لا وجود في رأي إيكو علامة أيقونية تمثل موضوعها بشكل مطلق، وإنما هناك مركب بصري Syntagme visuel ملازم شيء ما، منبثق منه مباشرة ومنسوب إليه في بعض تجلياته.

وحتى لا نعود إلى التداول الحاصل بين التناظر والمحاكاة يقصر إيكو تعريف المحاكاة على التقارب الهندسي Géométrie الذي ينشئ توأمة بين بعض عناصر الصورة وموضوعها⁽⁴⁾، وهو تناسب لا يمكن أن يوصف بالطبيعي لأنه ثمرة تحويل النموذج المرئي Modéle Visuel، المجرد إلى تمثيل تخطيطي Représentation Graphique.

وإذا كانت المحاكاة هي نسق فكري يتعلق باستحضار التمثيلات المرجعية للواقع، فإن المشابهة تفترض أن تمتلك الصورة نفس خصائص موضوعها أو بعض العناصر المرجعية آلية، Etements Identiques، ومن ثم فإن المشابهة لا تخص العلاقة بين إحداثيات

¹- السيمياء والنص الأدبي، د. فايزة يخلف، ص 244-2011

²- Petit robert, langage français, nouvelle edition, paul robert R. Paris.2000.

³- Ch, morris.p.14.1970

⁴- Umberto – eco : lastructureabsente .Paris : mercure de France 1972

الصورة /الموضوع – كما كان الاعتقاد سائدا لفترة طويلة، ولكنها تربط العلاقة بين إدراك الصورة وإدراك الموضوع.

في كل هذه المواقف البصرية تظل "النظرة"، باعتبارها خروجاً من الفيزيقي البيولوجي وملاقة للإنسان الثقافي، هي الأساس في تشكل المعاني، فهي تؤسس وتنظم ما هو موضوعاً للرؤية، "إن الأمر يتعلق بمنظور يحدد الحقل البصري ويبسطه أمامنا، إنه الموقع الذي ننطلق منه لتحديد ما يقع تحت طائلة الأعين"⁽¹⁾.

مع ذلك لا يمكن القول أن كل إدراك بصري هو ترجمة واقعية لتجربة مرئية صرفة، "فنحن ندرك العالم بحواسنا الخمس وما يسري على إعادة صياغة 'المرئي' يصلح لإنتاج الخصائص السمعية، أو الشمية أو اللمسية وحتى الذوقية"⁽²⁾.

هكذا ترتبط الأيقونة من حيث أبعادها التدايلية، بطبيعة الموضوع المدرك، وبناء عليه يمكن القول، إن التسجيلات السمعية Audio، والضجيج المصطنع Bruitage هي صور سمعية، وأن العطور ومختلف الأذواق التي نجدها في الفناء أو ذاك، هي صور شمعية وذوقية، وأن المواد التي تقلد باللمس، الخشب الجلد أو الحرير هي صور يمكن اعتبارها لمسية.

5-2- الأيقونة والتمثيلات المختلفة:

إن غنى الأيقونة واستطاعتها استقطاب كل الأنماط وغيرها، هو ما دفع من حيث البعد الأنطولوجي لضرورة تبين الشروط العقلانية لبناء مفهوم الصورة.

إن الصورة معطى عام يتجاوز الاستعمال الشائع للكلمة الذي يقتصرها على التظاهرات البصرية ويحبسها عند حدود (التلفزيون، الرسم، السينما، الصورة الفوتوغرافية، الفنون،.....) لأنها – أي صورة – يمكن أن تدل على نسخ وجودية أخرى كصورة الذات L'image De Soi أو صورة العلامة L'image De Marque أو

¹- Cruy chantier : d'un regard à l'autre, Paris : ed seuil ; 1992 p 72-

²- الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية / فائزة يخلف ص 245 – الملتقى الدولي 6 "السيمياء والنص الأدبي".س.2011

الصورة الذهنية⁽¹⁾ L'image Mentale وكل مظهر شكلي يمكن أن يتحول إلى هيكل صوري (كما سبق الذكر).

ولقد كان المهتمون بالدراسات السيكلوجية إلى عهد قريب، يفرقون بين الإحساس والإدراك، باعتبارهما شيئين مختلفين: الأول منها مرحلة للثاني، غير أن كثير من علماء النفس في العصر الحاضر، وخاصة منهم أصحاب المدرسة الألمانية المسماة بمدرسة "الجشطلطية" يرون أنه لا يمكن التفريق بين الإحساس والإدراك وأن كل إحساس هو إدراك.

ومن هذه الزاوية يمكن اعتبار أن "الصورة" أو "الشكل" أو "الصيغة" هي المعيار الأساسي الذي تبنى عليه تجاربنا وخبراتنا.

إذا ما وقفنا عند هذه الآثار، فإن إدراكنا للأشياء يتم على شكل صيغ وصور، وهذا لا يعني بالضرورة أننا ندرك هذه الصيغ منفصلة بعضها عن بعض، كما لا يعني أننا ندركها منفصلة ومستقلة عنا، نحن الذين ندركها بل إننا ندرك العالم الخارجي، بما فيه ذواتنا - في وحدة كلية شاملة - وهذا ما تؤكدته حتما النظرية الفينومينولوجية Théorie Phénoménologique المعاصرة، فنحن ندرك أجسامنا كجزء من العالم، أي في العالم، ولكي ندرك العالم يجب أن يوجد، فالإدراك لا يخلقه وإنما يطلعنا عليه⁽²⁾.

وإذا تأملنا هذه النصوص الصورية التي تنتجها الذات المدركة لأبعاد الاتصال المختلفة (السمعي، اللمسي...) نلاحظ أن مجمل الدلالات في هذه الصيغ المرئية هي "دلالات استقرائية وليفة صور قرائية 'Images-Udicatifs'⁽³⁾ تتجسد في شكل مكون أيقوني مميز..

¹ - الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية، -/فايزة يخلف ص 246 - الملتقى الدولي 6: السيمياء والنص الأدبي. ص. 20-18 أبريل 2011

² - Groupe u : traite de signe visuel : pour une rhétorique de l'image, Paris, ed seuil ; 1992 ; p 14-
³ - In. De l'image sémiologique au discours : le temps d'une photo ; in thermes n^o 13 ; 1994

ونظرا للخصوصية التي تحيط بهذه الصور المندمجة من مثيرات بصرية متطابقة، اعتبرت هذه التمثيلات انحراف بنيوي **Dérive Structuraliste** عن قواعد السيميائيات البصرية التي تتأسس على اللغات المرئية الخالصة⁽¹⁾.

إذن فالبناء المفهومي المنبثق عن آلية التشكيل البصري للمدلولات لا يمكنه أن يتوقف عند حدود المثيرات الحسية، ولكنه بحث مستمر ودائم عن المعاني التي يثيرها المجال الذهني.

فمثلاً عندما يواجه الإنسان مشكلة ما، أو يسترجع ذكرى، أو يضجر من نقل الواقع، كأحلام اليقظة أو يبني صوراً متخيلة مشروعة تشدّد معنوياته وتزيد من إقباله على الحياة أو غيرها من مظاهر النشاط الذهني، إن هذه الصور قلما تنتبه إليها السيميائيات وتختصها بالدراسة، إن مثل هذه الصور هي في الأصل علامات أيقونية، تعبر عن الأفكار بواسطة سيرورة تأويل مستمرة للعالم المدرك، الذي هو في الأصل عالم الأنا⁽²⁾.

في هذه الحالة إن التشابه سواء كان مجسداً في الصورة الفوتوغرافية، الرسم، النحت، أو في أشكاله الدنيا، الاستعارات وكذا كل الصور الذهنية والانفعالية لا يعود إلى الواقعة الفعلية في علاقتها بأداة التمثيل، بل إنه مرتبط بالسبيل المؤدي إلى إنتاج دلالات تعد في نهاية المطاف، تأكيداً للحضور الإنساني في الكون، ممثلاً في إبداع الإنسان جزءاً من نفسه داخل الواقع⁽³⁾.

يحق لنا انطلاقاً من هذا التصور الانتهاء إلى خلاصة أساسية وعلى حد تعبير « André Semprini » أندري سامبرني هي أنه "لا وجود لأيقونات ولا 'صور' صرفة وإنما هناك علامات مستعارة لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار في دراسة التأويل الاستقرائي **l'interprétation Induite**"⁽⁴⁾.

وعلى أساس وجود روابط بين التمثيل الأيقوني وما في أنماط غنى التعرف، يمكن القول إن فهم الصورة، هذا النموذج السيميائي يحتاج إلى إيجاد آليات وإجراءات منهجية

¹ - In ; l'image cachée dans l'image in degrés revue de synthèse à orientation sémiologique A . S n°:69/76- 1992

² - In. Destins de l'image, nouvelle revue de psychanalyse, F.G n°44 ; 1991-

³ - الملتقى الدولي 6 "السيميائية والآداب، الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية، د.فايزة يخلف ص 247. 2011

⁴ - André semprini : Analyse la communication .comment analyser les images les medias, lapublicité Paris, l'harmahan 1996, p 34.

قادرة على إحالته على تصنيف محدد بعينه، وهو ما يغني البحث عن إنتاج أنماط من وظائف سيميائية مؤسسة لتيولوجيا من العلامات.

2-6 - السنن المرئية ووظيفتها في خطاب الصورة:

تقر النظرية السيميائية المعاصرة بأن الصورة خطاب متعدد الأوجه والملاحم، مما يدرج بحثها ضمن حركية بنوية مراعية لكل منطق صوري⁽¹⁾.

تأسيسا لما سبق، اتجهت جهود الباحثين إلى تصنيف عالم الصورة ومختلف التظاهرات المرئية في إطار سنن، تكفل لكل صنف صفة التفرد و من السنن البصرية التي أوجدها البحث السيميائي المعاصر نذكر⁽²⁾:

- السنن الأيقونية: les Codes iconiques: وهي التي تركز على التقطيع والتحديد LeDécoupage et la Délimitation المادي للصورة وتجمع ضمنها: الأشكال les figures، الملفوظات les enoncés والعلامات الأيقون Les signes Iconiques

- السنن الأسلوبية les codes stylistiques: وهي التي تؤطر نشأة الإبداعات المتفردة les créations originales ومختلف الفنون التي تتنوع إلى بلوغ المثال الجمالي l'idéal esthétique فالإنسان لا يتخيل الواقع في ضوء الحقيقة وإنما يتخيله في ضوء "الجمال" والجمال كما يقول "كانط" غائية تلمح في الشيء الجميل دون تصور أية غاية⁽³⁾.

- سنن اللاوعي Les Codes De L'Inconscience: هي التي تحدد مختلف الانعكاسات النفسية Les Projections Psychiques: التي تبدو في صيغة صور بعضها وليد نشاط ذهني إرادي، (كالتذكر والتخيل والحلم في وضعية اليقظة)، والبعض الآخر خاضع لديناميكية نفسية مستسلمة كالأحلام Les Réves والأوهام Illusions. عموما يمكن القول إن الصورة كعلامة أيقونية لها دال، تقبل بموجبه المحددات الفضائية للاستمرار مع محددات المرجع، وهو ما يضعنا أمام مشكل "تماهي الصورة" ونزوحها إلى التعقيد، وصعوبة التعاطي مع خصوصياتها البنيوية.

¹- Martine joly : introduction a' l'analyse de l'image nathan .op.cit.1994. p31.

²- الإشارة هنا إلى دراسات بعض الأكاديميين الفرنسيين مثل Martine joly وجون ميشال آدم Jean micheladam ومارك

³- In rhétorique sémiologique, revue d'esthétique G .H ; Paris 1999 ; N-0 1324.

إن الانتقال من نسق سيميائي بصري إلى آخر يشبه الانتقال من لغة إلى أخرى، ولكل لغة خصوصياتها، ونسقتها وكذا قواعدها للاشتغال خاصة، منها ما يعود إلى التركيب، البناء والتشكيل، ومنها ما يعود إلى الدلالة، فمثلا لا يمكن للوحة فنية التي تحظى بنوع من الخصوصية الإيحائية المحايكة أن تنتج دلالة، بالطريقة التي تنتج بها الصورة الفوتوغرافية دلالتها، وكذلك بالنسبة للصورة الذهنية التي تلج حقل النشاط الفكري الواعي، أن تضاهي أو تماثل في ايقاعها الدلالي صور الأحلام، التي تشكل النصيب الأوفر من خبايا الشعور الخ وهكذا تتلون الصورة في أدائها البصري بحسب الشفرات التي تصنع نسيجها الدلالي، وبحسب السياق الذي يفصح عن أصلها وهويتها وبنيتها الإدراكية.

إن وضع الصورة الفلسفي، بهذا المعنى، ينتج تعارضات قابلة للتحول والانفتاح على

دلالة أخرى حسب سنن إدراك النسق البصري، وهو ما يسهم في اتساع تيبولوجيا typologie العلامة البصرية وتمفصلها بين الرمز والأيقونة⁽¹⁾.

1- فايزا يخلف الملتقى الدولي 6 "السمياء والنص الأدبي" الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية ص 2011 .249

7-2 - ملاحظة

الفعل السيميائي لا يقف عند المعطيات المباشرة، بل يتعداها إلى خلق نماذج تترجم الرؤية الأخرى للتجربة الإنسانية، ولعل هذا ما ينسجم مع طرح بيرس ابتداءً، أليس بيرس الذي جعل للعلامة البصرية ثلاثة مكونات (ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول؟ كما جعل الوجود الإنساني مبني على ثلاثة (الأولانية، الثانية، والثالثة)¹.

إن الأمر يتعلق إذن بضرورة حضور عنصر وسيط Médiateur بين العلامة والمرجع هو البنية الإدراكية التي تحدث عنها إيكو Umberto-Eco، أما الوسيط

Le Médiateur الذي تحدث عنه بارث هو الذي يجمع بين الدال والمدلول حسب رأيه أيضاً، وعليه فالتشابه بين العلامة ليس بين العلامة والمرجع، بل بين العلامة والنموذج الإدراكي، وعليه ونتيجة لذلك، فالتشابه المتحدث عنه من قبل بيرس Peirce موجود، لكن بين الصورة الذهنية والمرجع الثقافي.

3 - إشكالية التمثيل المزدوج في السيميائيات البصرية:

في تناولنا لأنظمة التواصل، ترفض بعض الدراسات الاعتراف بكل نظام لا يخضع لمبدأ التمثيل المزدوج - Double Articulation كما هو قائم في اللغة الطبيعية، وتنزع عنه صفة لغة.

ونجد في مقدمة هذا الاتجاه العالم الأنثروبولوجي ك.ل. ستراونس Strauss الذي يؤكد أنه لا توجد ثمة لغة إذا لم يوجد مبدأ التمثيل المزدوج، "وإذا كان يعتبر الرسم لغة فلأن هذا الفن يتوافر في رأيه على وحدات من الدرجة الأولى، هي بمنزلة مدلول Signifie، حيث يقابلها في اللغة الطبيعية مفهوم المونيم، وتعد أشكال الرسم وألوانه وحدات من الدرجة الثانية، لأنها وحدات اختلافية Unités - Différentielles يقابلها في اللغة الطبيعية مفهوم الفونيم"⁽²⁾.

ينعت أمبرتو إيكو هذا الاتجاه بـ "الدوغمائية" ويفند محتواه بالتأكيد على أن هناك أنظمة تواصلية يأخذ فيها التمثيل أشكالاً متعددة..... وهناك أيضاً أنظمة أخرى لا تتوفر

¹ CH.C.PERICE ECRITS SUR LE SEGNE 1978 P.142

² -عالم الفكر العدد 1، المجلد 31 يونيو -سنتمبر 2002 قراءة في السيميولوجيا البصرية، د. محمد عراقي ص 251.

إطلاقاً على التمثيل المزدوج، وبالتالي فإن "التمثيل المزدوج ليس عقيدة Dogue كما أنه ليس كل نظام تواصل مؤسس على "لغة" ما أقرب إلى سنن اللغة الطبيعية وليس من الضروري أن تكون كل لغة ذات تمثيلين ثابتين"⁽¹⁾.

أما التسنين فيتجلى في القدرة على تحويل دال لفظي إلى دال بصري أي إعطاء لكل دال لساني مقابل له.

ويعقب إيكو على أن كل نظام تواصل يبنى على سنن Codes وأن كل سنن لا يخضع بالضرورة لتمثيلين ثابتين، فمن الأنظمة التواصلية ما لا يتوفر إلا على تمثيل واحد كترقيم غرف الفنادق، حيث إن الرقم "20" مثلاً يدل على تعيين الغرفة الأولى من الطابق الثاني، فهذه العلامة التي يطلق عليها إيكو "السيم" Seme مجزأة إلى وحدتين: الوحدة "2" التي تدل على الطابق الثاني والوحدة (.) التي تدل على الغرفة الأولى⁽²⁾.

ينطبق نفس الشيء على بعض العلامات الخاصة بالطرق، فمثلاً علامة بداخلها دراجة ومحاطة بخط دائري أحمر، فهذه العلامة تدل على أن الطريق أو المكان ممنوع على أصحاب الدراجات العادية مجزأة إلى وحدتين أو إلى علامتين:

- الأحمر الذي يعني في سنن الطريق المنع.
- صورة الدراجة التي تدل على راعيها.

ومن هذه الأنظمة ما يخضع لتمثيل مزدوج كاللغة الطبيعية (المونيم / الفونيم).

¹-عالم الفكر العدد 1، المجلد 31 يونيو - شتبر 2002 قراءة في السيميولوجيا البصرية، د. محمد غرافي ص 251.
²- المرجع نفسه

3-1-الفونيم :

الفونيم أو الصوت (Phonème) في اللسانيات الفونولوجية، أصغر وحدة أساسية في الدراسة الصوتية الحديثة لأي لغة بشرية يُميز بها المعنى، ومما عليه إجماع الباحثين أنه ليس للفونيم وباستثناء الوظيفة أو القيمة الصوتية - أي قيمة أو وظيفة أخرى يؤديها، ذلك أن المستوى الصوتي كما يرى مارتيني ((تخلو عناصره من المعنى)) لذلك يمكن تعريف الفونيم بأنها أصغر وحدة صوتية تستعمل في بناء الكلام، وتؤثر فيه، بحيث لا يمكن استبدالها بفونيم آخر دون تغيير في المعنى، لذا قديحمل الفونيم الواحد عدة تأدييات في لغة واحدة، قد تشكل هذه التأدييات فونيمات مختلفة في لغات أخرى . ومن ذلك - على سبيل التمثيل في العربية - حرف الهجاء "ص" يتميز عن حرف الهجاء "س" في كلمتين "صَار" و"سَار" فيكون صوت الصاد متميزا عن صوت السين لأن اختلاف الكلمتين في المعنى يرجع إلى اختلاف بين صوتي الحرفين، فالصاد و السين في العربية فونيمان مختلفان، في حين أن هذين الصوتين (الصاد والسين) يعتبران في الفرنسية والإنجليزية فونيمًا واحدًا .

3-2 - تعريف الفونيم:

ويعرف أيضا بأنه مقابل للحرف وهو كل حالة صوتية تعتري الحرف بين التجريد والتجاور والحركة. ويعرفه بلومفيلد الذي يعد أول من عرفه بأنه ((أصغر وحدة من وحدات السمات الصوتية المتميزة)) ، ويتفق اللسانيون مع ما ذهب إليه بلومفيلد، حيث يستخدمون مصطلح الفونيم للدلالة على أصغر وحدة في السلسلة الكلامية محددة بصفات المميزة، وقد تختلف الصفات المميزة للفونيم الواحد من لغة إلى أخرى؛ فعلم الفونولوجيا، علم حديث ، كان نتيجة للثورة اللغوية الهائلة التي أحدثها (دوسوسير) في مطلع القرن الماضي ((وقد حاز العالم اللساني الروسي نيكولا تروبتسكوي (1890-1938) عضو مدرسة براغ شرف أن يكون المؤسس للفونولوجيا))، و للفونيم علاقة وثيقة بالإلقاء تشمل اللغة العربية ولغات أخرى، فقد اقام تروبتسكوي نظريته الفونولوجية على أساس عقيدة فحواها إن الفونيم ينبغي أن ينظر إليه على أنه علاقة لغوية مهمتها حمل معنى الكلمة ، وبهذا فإن للفونيم دورا مهما في عملية النطق والالقاء .

3-3-المونيم :

في اللغويات يعد المونيم Monème أصغر وحدة تحمل المعنى، وهو كيان تجريدي وضعه أندري مارتيني لمراعاة فكرة عن التعبير المزدوج للوحدات المكونة للغة، والمونيمات هي الوحدات المشتركة الأولى التي تمتلك الشكل والمعنى.

4 - إشكالية اللغة ووظيفتها في خطاب الصورة:

في مقال له بعنوان "من أجل سيميائيات الصورة"، يحاول جورج مونان G.Mounin إعادة النظر في مجموعة من عناصر الخطاب السيميائي للصورة، وي طرح أسئلة تتعلق ببعض مظاهر الصورة التي تجعل من الخطاب السيميائي خطابا مشروعا لقراءة هذا المتن البصري، وأول هذه الأسئلة: - هل بإمكان الصورة أن تكون وسيلة للتواصل؟ إن إسناد الوظيفة التواصلية لخطاب ما، يعني أساسا أن هذا الخطاب قد أنتج بغرض تبليغ رسالة ما، في حالة الصورة، الرسوم البيانية، والخرائط، الصور الوثائقية..... إلخ. غير أن هذه الفكرة لا ينبغي - حسب ج مونان- " أن تعطينا الانطباع المطلق عن امتلاك الصورة لهذه الوظيفة وحدها"⁽¹⁾.

فعندما يكون الشيء المبلغ عن طريق الصورة إحساسا أو انفعالا ما، لا يبقى هناك حديث عن رسالة Message بمفهومها الإبلاغي فقط، إن الصورة "تسعى في غالب الأحيان ، وبشكل واع ، إلى إنتاج أثر شبه بيولوجي أو خدمة ، أي إنها مثير Stimilus موجه إلى الحصول على رد فعل ، وهي إذن مختلفة تماما عن الرسالة ذي الحمولة الإبلاغية"⁽²⁾.

ويتعلق التساؤل الثاني في مقال ج.مونان هل بإمكان اشتغال الصورة كلغة: وهل يمكن الحديث عن لغة للصورة على غرار اللغة الطبيعية التي تشتغل عليها اللسانيات؟ وهل يمكن التسليم بوجود تشاكل عام بين الصورة واللغة من حيث انتظام بنياتها؟.

¹- قراءة في السيميولوجيا البصرية / عالم الفكر ع 1 مجلة 31 يونيو - شتنبر 2002 د. محمد غرافي ص 255.
²- georges Mounin Pour une sémiologie de l'image ; in communication et langage n° 22 ; 1974 : p 50

يجيب ج. مونان G.Mounin بالنفي، فليس كل نظام للتواصل لغة، كما أن اللغات الطبيعية تنفرد بخصائص لا يشاركها فيها نظام تواصل آخر، وهي التي تحدد طبيعة اشتغالها السيميائي.

ويتمثل الفارق الكبير بين اللغة والصورة - حسب ج مونان- "في أن اللغة الطبيعية تنفرد بالخاصية الصوتية التي تجبر الرسالة اللغوية على الاشتغال في الزمن، مما يستحيل معه ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة ضمن السلسلة الكلامية"⁽¹⁾. إن هذه الخاصية التي يطلق عليها اللسانيون "الخاصية الخطية" هي التي تميز اللغة الطبيعية عن مجموعة من الأنظمة التواصلية وفي مقدمتها الصورة، فوحدات الرسالة في الصورة تبرز كلها ملتحمة في المكان وفي اللحظة ذاتها.

يقول ج. مونان George Mounin: "في الخطاب اللغوي، كل الملفوظات تتتابع الواحدة تلو الأخرى في الزمن، وفي كل مرة تحصل على رسالة واحدة على حين تظهر الصورة كخطاب، كل رسالاته الممكنة متزامنة الحضور على الصفحة، ومن هنا تتنوع المقاربات والقراءات والتأويلات الممكنة"⁽²⁾.

وعليه فإن كان ثمة قاسم مشترك بين اللغة والصورة، فإنه لا يتعدى بعض المفاهيم مثل الدليل والمدلول والرسالة⁽³⁾.

وهنا يتوقف النسيج المشترك بين الخطابين، أضف إلى ذلك أن هذه المفاهيم تشكل عناصر مشتركة بين جميع أنظمة التواصل.

غير أن فكرة الخاصية الخطية للغة الطبيعية والتي اعتبرها ج. مونان خاصية تمييزية بين اللغة وباقي الأنظمة التواصلية، فإنها عند مجموعة أخرى من السيميولوجيين ليست مقياساً لهذا التمييز، جوابهم عن ذلك هو أن رغم الحضور المتزامن لخطابات متعددة ضمن الصورة الواحدة، فإن قراءة وتفسير المكونات الخطابية لهذه الصورة، ليست ممكنة إلا عبر قراءة خطية.

¹- د. محمد غرافي عالم الفكر ع 1 مجلة 31 - يونيو - شنتبر 2002 - قراءة في السيميولوجية البصرية ص 259.
²- G. Mounin ; pour une sémiologie de l'image ; in communication et langages n^o 22 ; 1974 page 51-
³- د. محمد غرافي عالم الفكر ع 1 مجلة 31 يونيو - شنتبر - 2002 قراءة في سيميولوجية البصرية ص 254.

وحسب تقديرهم أيضا، فتركيز البصر على الصورة لا يمكن أن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسائل والدلالات الممكنة، إن ذلك يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات (عمودية، أفقية ودائرية...) وضمن هذا الاشتغال البصري ثمة تسلسل خطي لوحدات الرسالة في الصورة⁽¹⁾.

من هنا نتبين اقتراح كل من ش. شيبات Ch.Chebat و. ب. غوتيه B.Gauthier قراءة خطية للصورة، إذ يؤكدان أنه "انطلاقا من الحركة الخطية للبصر تتشكل بلاغة الصورة"⁽²⁾.

إن الحديث عن الصورة كلغة تستقل بعناصرها التي تميزها عن باقي الأنظمة التواصلية الأخرى، ينتج عنه بالضرورة التساؤل عن ، اشتغال الصورة، هل يمكن الحديث عن "نحو" الصورة؟ أي عن القواعد التي تشكل نظامها السيميائي الخاص بها؟ وهذا ما يدفع ج. مونان إلى توجيه أسئلة أخرى: ما الوحدات الوظيفية في الصورة؟ وهل كل ما يوجد في الصورة يشكل وحدة وظيفية؟

إن الإجابة الدقيقة والقاطعة لمجموع هذه الأسئلة تقتضي أولا أن نحدد أي صور نعني بالدراسة.

ففي الرسوم البيانية والعلامات الطرقية مثلا – نجد وحدات اعتباطية، وفي صور أخرى مثل الرسم والصبغة وكذا الصور الفوتوغرافية، فإن وحداتها تكون ذات طابع رمزي بالمعنى الذي تبناه سوسير، "وهكذا فإن السحاب المرسوم (دال) يمثل في رأي ج. مونان السحاب في الواقع (المدلول) وصورة كرة حمراء تدل على كرة حمراء"⁽³⁾.

فحسب ج. مونان George Mounin هنالك تحولات لا نهائية، ابتداء من العلامة الاعتباطية التامة (الهلال الأخضر الخاص بالصيدليات) مرورا بالرموز أشد عرفا (شركة الطعام والسكين بالنسبة للمطاعم) حتى الرموز الخاصة (صورة البيت وهي تدل على أن

¹ - محمد غرافي، عالم الفكر ع| مجلة 31 يونيو / شنتبر 2002 – قراءة في السيميولوجيا البصرية ص

² - CG. CHEBAT ET b.GAUTHIER, la rhétorique au service de l'image in communication et langages n°

38 Paris. 1978 ; p 104.

³ - د. محمد غرافي نفس المصدر عالم الفكر ع| مجلة 31 يونيو / شنتبر 2002 – قراءة في السيميولوجيا البصرية ص 255.

الأمر يتعلق بـ "هذا البيت"، أما في ما يتعلق بصور الفن السريالي مثلاً، فإنه ثمة غياب كل مؤشر اعتباطي أو رمزي يمكن أن يسهم في قراءة الصورة وحصر مجالها التأويلي.

4-1- خلاصة :

هذه الصعوبة في خلق نظام سيميائي دفع بأحد الباحثين، وهو أ- بليسي A.Plecy في كتابه "نحو الصورة"⁽¹⁾ إلى التفكير في ايجاد طرق توجه القراءة الصحيحة للصورة، فأمام بعض الصور، تدرك الصور وتفهم تلقائياً من دون تعلم أو إدراك مسبق، وذلك عن طريق "نقط قوية إليها يتجه النظر بشكل طبيعي"⁽²⁾، وهنا يمكن عن وجود نظام سيميائي، لكنه لا يظهر بشكل واع وفي غالب الأحيان لا يوجد أي نظام سيميائي على الإطلاق، وهنا يجب على القارئ خلقه وتشكيله عبر رصد مكونات الصورة ومعطياتها، أي معالجتها ، وبتعبير أ. بليسي A.Plecy. "يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها"⁽³⁾.

لكن هذه المعالجة وإن اختلفت حسب اجتهادات الباحثين فإنها لا يمكن أن تستغني عن خاصية اللغة، لأن هذه الأخيرة تحصر الدلالة البصرية وتقيدتها قصد إبلاغها إلى المتلقي، لكي لا يتيه عبر تأويلات أخرى بعيدة كل البعد عن القصد المرغوب.

¹- A.PLECY, grammaire élémentaire de l'image. Ed. Estine 1968. P 238.

²- محمد غرافي عالم الفكر ع| مجلة 31 يونيو / شتنبر 2002 – قراءة في السيميولوجيا البصرية ص 238.

³- المرجع نفسه ص 128.

5- الفوتوغرافيا و السينماوغرافيا

توطئة:

من الصعب جدا أن يتم فهم السينما كوسيط بصري دون المرور أو الحديث عن مراحل ولادتها و صباها و شبابها و شيخوختها إلى موتها، و من تم إعادة بث الحياة فيها وبعثها من جديد فمتى استطاعت الصور السينماوغرافية أن تأخذ موقعها كنظام اتصال، إلى جانب نظم الاتصال الأخرى؟

لنذكر نبوءة إيبيل غانس(1) " إن عصا الساحر موجودة في كل كاميرا و عين ميرلين تحولت إلى عدسة لقد جاء زمن الصورة".

لا أحد يشك في أن الصورة استطاعت أن تؤكد حضورها و تنتشر في كل مرافق الحياة بل تتوغل فيها، لدرجة أصبحنا نعيش حياتنا بالصورة، و يمكننا أن نعرف بالصورة و أن نظلل بها أيضا كما يمكن للصورة أن تخاطبنا!

هل يمكن للصورة أن تخاطبنا؟ و كيف يمكن لنا أن نفهم لغة الصورة؟

قبل الحديث عن هذه النقطة، تستوقفنا مسألتين لابد أن نعيد الإشارة إليهما من جديد و هما مسألتا:

5-1- العلامة البصرية و - العلامة اللفظية (الكلامية)

لا بد أن نحدد الاختلاف الجوهرى بينهما، ثم مدى التعايش المتبادل فيما بينهما، يقول لوتمان،"مهما حاولنا التوغل في تاريخ الإنسانية فسنجد حتما علامتين ثقافيتين مستقلتين و متعادلتين، هما الكلمة و الرسم، و صحيح أن لكل منهما تاريخه الخاص، إلا أن تطورها يؤكد ضرورة وجود نظامين سيميائيين في ميدان الاتصال"(2).

¹- هنري أجيل : علم مجال السينما،ترجمة ابراهيم العربي دارالطليلة / بيروت 1980
²- مدخل إلى سينمائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس- سلسلة الفن المؤسسة العامة للسينما دمشق 2001.

لقد خلف هذان النوعان من العلامات نموذجين من الفنون:

الصورية و الكلامية، و مع ظهور السينما كفن ارتبط بسلسلة من الاختراعات التقنية إذ علينا ربط السينما بالعصر الذي ظهرت فيه لكن دون أن ننسى أن ما يشكل قاعدتها الفنية هو اتجاه شهدته الحضارة الإنسانية و تم التعرف عليه عبر التعارض الجدلي بين العلامات، يميزان عملية الاتصال في المجتمع الإنساني.

2-5- التصور الدرامي

إذا ما عدنا إلى علاقة الفلسفة بالصورة فسنجد أنها لم ترافق بداية السينما إلا مع بداية نشر كتابات الفيلسوف و عالم النفس الألماني لوغو منستيربيرغ، بعد هجرته من ألمانيا إلى أمريكا، لذلك ظهرت دراسات **مارتين هايدغر و تيودور أدورنو** في علم الجمال، و مع أنهما احتفيا بالفن كمكان للحقيقة في المجتمع المعاصر، إلا أنهما نفيا صفة الحقيقة عن الفيلم، " **هايدغر** " حمل الفيلم المسؤولية في فقدان الإنسان للسمع و الرؤية ووجد في الفيلم مع **أدورنو**، أساس التلاعب الاجتماعي الذي تقوم به مؤسسة صناعة الثقافة.

لكن ألم تكن نظرية الفيلم أيضا و في نفس الوقت بمثابة فلسفة جمالية للفيلم؟ أو ليس مصطلح " فلسفة الفيلم مصطلحا ينفي الحدود بين الفيلم و فلسفته و نظرية الفيلم؟ بينما في الواقع لا يوجد بينها سوى حدود مصطنعة.

يمكن اعتبار سنة 1839 بجد بداية تقنية الميديا، التي أصبح بإمكانها إعادة إنتاج الواقع بشكل تام و برهنت على منافسة جادة مع فن الرسم، الذي بدأ يتحرر على يد كتاب القرن العشرين من عقدة التطابق الشكلي.

أما بالنسبة للثقافة اليومية فقد عدت الفوتوغرافيا اكتشافا وسيطا جديدا للذاكرة، ووجدت لها بسرعة استعمالا جماهيريا، دون أن ننسى ذكر طاقة تقنياتها الأخرى في المجال العسكري و القضائي و حتى الإعلامي.

و عليه إن إيجاد نسخة مماثلة للواقع الفيزيائي و للإنسان نفسه، بداية من ظهور التصوير الآلي للصورة الفوتوغرافية" قلب سيكولوجية الصورة رأسا على عقب، واستطاعت موضوعية الصورة الفوتوغرافية أن تكتسب قوة في التصديق لا يخلو أي عمل تصويري آخر منها؟ فللمرة الأولى يتم تشكيل العالم الخارجي بصورة آلية ! و عليه إن أدنى رسم

وأقربه للأصل لن يكون له أبدا قوة الصورة الفوتوغرافية، التي تستطيع إقناعنا و التأثير
فيها، فالعدسة (عدسة الكاميرا) وحدها تجعلنا نسجل الشيء في لحظة ذهنية و نتقذه من
التلف و النسيان"⁽¹⁾.

5-3- التاريخ المبكر للسينما

في عام 1895 تم افتتاح أول عرض للكينتوسكوب في مدينة نيويورك، و ظهر
أول فيلم أنتجته شركة أديسون، واسمه أنابيل Anabelle و كان زمن عرضه ثلاثين ثانية.
و في عام 1895/ قام الإخوان أوجست و لويس Auguste /louisLumière
بإكمال اختراع أديسون، من خلال تطويرهما جهاز عرض بروجيكتور / Projector
أطلقا عليه اسم السينماتوغراف Cinématographe يمكنه إسقاط الفيلم أو عرضه على
شاشة كبيرة"⁽²⁾.

بذلك يكون الفرنسيون هم من اخترعوا السينما، لكن الأمريكيين قاموا
بتطويرها، و حصل هذا الإجماع على اعتبار تاريخ السينما قد مر بثلاث مراحل:

- العنصر الأول: " هو تشغيل جهاز عرض الصور المتحركة "
السينماتوغرافيا" من قبل الأخوين اوغست و لويس لوميير.

- العنصر الثاني: تقديم العرض لأول مرة أمام حضور جمهور صالون مقهى
باريس الكبير.

- العنصر الثالث: إن عملية المشاهدة تمت من قبل الجمهور، تمت بشرائهم
لتذاكر الدخول إلى العرض، وهذا يعني أن اختراعا جديدا لجهاز عرض الصور
المتحركة حصل أمام جمهور، خضع لشروط جعلت هذا النشاط الثقافي تجاريا"⁽³⁾

و لا شك أن هذا المصطلح ينتهي أولا إلى تقليد ثقافي، كان هدفه أن يجتمع
جمهور غفير من أجل متعة بصرية، لكن الملاحظة التي انتبهنا إليها هو أن عنصر الكلام

¹ - مدخل إلى سينمائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس- سلسلة لفن المؤسسة العامة للسينما دمشق 2001..*

² - المرجع نفسه.

³ - المرجع نفسه.

Composant vocal مع عرض الصورة لم يتم الإشارة إليه، مما يدفعنا إلى الاعتقاد أن هذه الأنواع من الأقلام كانت صامتة أو ما كان يعرف بالسينما الصامتة. وعليه يمكن تلخيص ثلاث خاصيات حاسمة لصورة الفوتوغرافيا، مهدت بشكل غير مباشر لاختراع فيلم السينماتوغرافيا:

- 1- استنساخ الوسط الخارجي
- 2- إعادة استنساخ الصور المستنسخة
- 3- تداول الصور الفوتوغرافية جماهيريا و نشرها⁽¹⁾

من هذا المنطلق يمكن اعتبار زمن الصورة الفوتوغرافية أساس اكتشاف الصورة المتحركة و أساس امتدادها، و تمت تسمية السينما فن الصور المتحركة. إن الصور الفوتوغرافية " صور ثابتة أو ميتة، بالمقارنة مع الصور القديمة و إن كانت إحدى المكونات للسلسلة الفلمية، التي هي صور حية - متحركة و بمثل هذه القدرة بياغتنا الفيلم، عبر تيار حركة الصورة، في إنتاج الوهم بالواقع في حضوره الفيزيائي الراهن.

كما تجدر الإشارة إلى أن هذا التطور التقني لم يسر بشكل مستمر و منتظم حتى تحقق العرض الأول للإخوة لوميير، إنما في واقع الحال قد حصلت اختراعات كثيرة قبله و بشكل غير مسبق عبر جهود مخترعين " من أمثال توماس ألفا أديسون، الإخوة ماكس كاميل سكلادوتوفسكي، وأوسكار مديستر، و كانت هذه الجهود تجمع و تجانس بين الاكتشاف الجديد للصورة الفوتوغرافية و التقنية الكيما - ميكانيكية مع تقاليد كثيرة قديمة لمكائن خداع بصرية".

مع وصول القطار مقهى " غراند كافيه Grand Café بدأت ولادة السينما سنة 1895، عندما عرض الأخوان لوميير فيلمهما "وصول القطار إلى المحطة" الذي يتألف من لقطة واحدة و كان أول فيلم يعرض على جمهور واسع. و يرجع اختراع الفيلم إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، و هو نتاج عصر الرأسمالية المتطورة، و كان " اختراعه حصيلة تركيب مفيد لتجارب و اكتشافات في حقول

¹ - مدخل إلى سينمائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس- سلسلة الفن المؤسسة العامة للسينما دمشق 2001

الفيزياء و الكيمياء و العدسات و الميكانيكا، بحيث تم تطوير نظام عرض الصورة المتحركة الفوتوغرافية على شكل نظام، قاد بدوره إلى خلق أسس جديدة في طريقة التصوير و في طريقة العرض. التي لم تتغير جوهرياً، حتى وقتنا الحاضر و مع اختراع الفيلم من قبل العلماء والتقنيين، كوسيلة إعادة بناء، قائمة على عرض صور بصرية فوتوغرافية، متحركة و مستمرة، لكنه سار على منوال تقنيات إعادة البناء السمعي الحديثة كالغرامفون و الراديو، بحيث ارتبط فور اختراعه، بالاستثمار الاقتصادي، حتى ضد رغبة بعض مخترعيه.

فقبل أن نفصل في نظريات الفيلم و جب طرح بعض الأسئلة من بينها، من هو السينمائي ثم ما هي السينما؟ ثم ماذا تعرض السينما؟ تأتي أهمية كل فن في أسلوب معالجة شئى معالجة فنية/ الكيف، و لا تأتي أهميته في حضور هذا الشئى، لماذا في الفن؟

لقد لخص الألماني هانز ريتشر هذه المقولة التي شغلت بال المنظرين على الشكل التالي: أهمية السينما أنها اخترعت لإعداد نسخة طبق الأصل عن الحياة، لكن يبقى الأهم، التغلب على محاكاة الحياة.

فهل الهدف من المحاكاة عرض الأشياء من دون شكل؟ أو الهدف من تجنب المحاكاة، عرض الشكل من دون الأشياء؟ و لم يكن إذن من باب الصدفة، أن يصف الأخوان لوميير السينماتوغرافيا في براءة اختراعهما في عام 1895: جسا آلة لإعادة إنتاج الحياة الحقيقية⁽¹⁾.

خلال معظم مراحل تاريخ السينما، حضيت قضية الواقعية باهتمام صانعي الأفلام أكثر من اهتمام النقاد المنظرين.

وكما هو الحال في كل وسائل التعبير الفنية، تكون العلاقة بين الذات والموضوع القضية الحاسمة في أي فن من الفنون، مع مراعاة خصوصية و مزايا و طبيعة كل وسيط فني، " لأنه في الفن لا يوجد " موضوع " الواقع إلا عبر رؤية " ذات " معينة.

¹ - مدخل إلى سينمائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس- سلسلة الفن المؤسسة العامة للسينما دمشق 2001

وعليه يستقي الفنان صور موضوعه من الحياة و يعالجها و يعيد خلقها وفقا لتصوره الذاتي، و من المفهوم أن تصور الذات لا يمكن أن يكشف الموضوع الذي يحيط به إلا بشكل نسبي، مما يعطي لمعرفة الفنان بالحياة مباشرة قوة فاعلة ترتبط جدليا بتصوراته الفكرية و رؤيته الخاصة للعالم .

لقد تناولت نظرية الفيلم هذه القضية، ووجدت أولا في اختراع الصورة الفوتوغرافية طبيعة مختلفة في ثنائية العلاقة بين الذات و الموضوع و سوف يتسنى لنا باستمرار أن نقرأ في أبحاث علم الجمال حول معضلة هذه العلاقة الثنائية .

هذا الأمر يدعونا أولا إلى التوقف عند الفرنسي أندريه بازان و الألماني سيغفريد كراكور، انطلاقا من علاقة الفن بالواقع، كونهما أهم من تناول السينما كظاهرة معاصرة إلى أبعد حد.

نظرية بازان: إن الواقع ليس هو الفن، و لكن الفن الواقعي يخلق جمالية لا تنفصل عن الواقع(1).

انطلق الناقد الفرنسي أندريه بازان في نظريته من بداية اكتشاف "المنظور" في تطور الرسم، و هذه مرحلة حاسمة قادت إلى خلق الوهم بالبعد الثالث، و إلى محاكاة المكان في العالم الخارجي، هذا إن كان المكان في الرسم يشكل التعبير عن روح الأشياء.

لقد وجد بازان أن "الفوتوغرافيا تعمل بواسطة "عدسة" على تسجيل صورة واقع لحظة زمنية، بينما تسجل السينما فوتوغرافيا الصورة في ديمومتها الزمنية، لأن إحالة الفوتوغرافيا تعتمد إزاء التصوير الفني، في جوهرها، على مبدأ الموضوعية، و للمرة الأولى تتشكل صورة العالم الخارجي بصورة آلية دون تدخل الإنسان.

و عليه فإن علاقة المدلولات بالدوال في الفوتوغرافيا - " ليست علاقة "تحويل" و إنما علاقة تسجيل، و يعزز غياب السنن أسطورة " الطبيعي" الفوتوغرافي، إن المشهد هنا ملتقط آليا، لا إنسانيا فالآلي هنا يضمن الموضوعية(2).

وتنتهي تدخلات الإنسان في الفوتوغرافيا (التأخير والمسافة والإضاءة والتضبيب و التوسيع و غيرها) إلى مستوى الإيحاء.

¹ - مدخل إلى سينمائية الفيلم ترجمة نبيل الدبس- سلسلة الفن المؤسسة العامة للسينما دمشق 2001
² - المرجع نفسه

يتعلق الأمر إذن بمقولة جديدة للفضاء، و الزمن: لحظية المكان و ماضوية الزمان، ففي الفوتوغرافيا يقع ترابط - لا منتصفى بين ال - هنا - و ال ذات يومو تجدر الإشارة أيضا أن موضوعية الفوتوغرافيا تمنح الصورة قوة المصادقية، غير القائمة في بقية الأعمال التشكيلية، من هنا نشأ اتجاهاً: الرمزي والواقعي.

فإذا ما كانت الصورة الرمزية تستعلي على الموضوع و توضع كنموذج، "Modèle" فقط لتحيل معناه إلى شيء ما آخر، غير المونتاج، " فإن الصورة الواقعية تستطيع، في الجوهر استنساخ العالم الخارجي، وتنتج آليا، صورة عنه، بدون تدخل للإنسان، و تصبح بذلك نموذج لما تعيد تسجيله، بل تصبح هي النموذج نفسه.

لقد تصدى الناقد أندريه بازان مدافعا عن التيار المضاد للمونتاج، و بشكل خاص حينما نادى بما سمي المشهد - اللقطة و هو ما يعني اللقطات المستمرة الطويلة، التي حققت المونتاج داخل الصورة بفضل آلة التصوير المتحركة و بفضل عدسات عمق الميدان، و استند رفض بازان للمونتاج بالدرجة الأولى إلى الاستعمال المتلاعب و غير القويم للديكوباج، أي لطرق المونتاج التي كانت تسلب المتفرج أية إمكانية لإقامة علاقة بين عناصر مضمون اللقطات المنفردة و عناصر شكل هذه اللقطات كما اعتقد بازان أيضا أن المونتاج لا يقود في المحل الأول إلى تحرير و تغريب الأشياء أمام آلة التصوير، من أشكال ظهورها الطبيعية بهدف جعلها تعبيرية، إنما على العكس من ذلك و قف بازان ضد هذه المفاهيم الفنية الشكلية، التي صيغت من قبل ايزنشتين وغيره والتي انتقلت بواسطة مخرجين كثيرين إلى حقل التطبيق، و نادى بازان بتفليم Filmer واقعي للواقع على شاكلة أفلام أخرجها مورناو - شتروهايم، فبدلاً من توليف و تغريب الواقع، عبر أسلوب التصوير لجعله يتكلم بأسلوب جديد، يحق لنا بدافع واقعية أكبر و مصادقية أمتن، أن نترك الواقع سليماً، خصوصاً في استمراريته الزمنية، و يترتب على فنان السينما، أن يجعل مرئياً فقط ما يخفى على عين المتلقي، المراقبة بشكل سطحي، ووجد بازان لمفاهيمه هذه شرعية في أفلام الواقعيين الجدد في إيطاليا و عند مخرجين أمريكيين، مثل أورسون ولترووليام وايلر، كما وجد شرعية لمفاهيمه عند بن وطنه روبرت برديسون".

فالسینما امتداد جوهري للفوتوغرافيا، كونها ارتبطت بالواقع و بتسجيل صورہ الحية، و قد أكدت الاجتهادات النظرية الجماعية خلال التطور التاريخي للسینما هذه الميزة، كما شكلت علاقة الفيلم الفنية بالمكان الدراسي، أساس عملية الإبداع عند المنتصرين، لاستمرار المكان الدرامي و احترام بقائه و مدته، إلا أن هذا القول يجرنا إلى اعتبار، أنه ليس بين سینما و الفوتوغرافيا مجرد اختلاف في الدرجة، و إنما بينهما فرق جوهري:" فليست سینما فوتوغرافيا متحركة، و فيها يختفي " الـ كان موجود/ هنا" لفائدة وجود الشيء هنا الدائم، و هذا ما يفسر إمكان وجود تاريخ للسینما دون قطيعة فعلية مع فنون التخيل السابقة، في حين أن الفوتوغرافيا تنقلت بطريقة ما من التاريخ"⁽¹⁾ (بالرغم من تطور تقنيات الفن الفوتوغرافي و تطلعاته).

أما إذا ما حصرنا الجهود الجمالية في تيارين رئيسيين اللذين شكلا محور التقدم الجدلي في تاريخ اللغة السينمائية:

الأول منهما: يلتزم بالطبيعة السينماتوغرافية للوسيط السينمائي.

ثانيهما: ينطلق من الطبيعة الفوتوغرافية للوسيط السينمائي.

استطاع أندريه بازان أن يعبر عن ذلك بدراية و صواب:" إن تطور لغة سینما تتميز بوجود تيارين عظيمين متعارضين، مثلها المخرجون اللذين آمنوا بالصورة و المخرجون اللذين آمنوا بالواقع"⁽²⁾

و لقد أكدت الاجتهادات النظرية الجماعية، تاريخيا، خاصية الواقعية المميزة في سینما التي شكلت علاقة الفيلم الفنية بواقعية المكان الدراسي، "أساس عملية الإبداع عند أتباع المنتصرين لاستمرار المكان الدرامي و احترام بقائه و مدته، و انحصرت هذه الجهود الجمالية في تيارين شكلا محور التقدم الجدلي في تاريخ اللغة السينمائية:"⁽³⁾

التيار الأول:" وجد جوهره في المونتاج و حاول الوصول عبر صور عديدة إلى لغة خاصة تستند إلى خلق علامات مجردة (ايزنشتاين)

¹- بلاغة الصورة - بارت رولان - ترجمة أحمد جيلالي - مراجعة أحمد الفوخي مجلة علامات ع 44 سنة 2015

²- أندريه بازان، ما هي سینما، ترجمة ريمون فرنسيس مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1968

³- المرجع نفسه

بينما اعتمد التيار الثاني: على قدرة الصورة ذاتها في كشف العلاقات الممثلة في المكان الدرامي، دون إضافات تأويلية تنتج من علاقات الصور في ما بينها.(أرتون ويلر).⁽¹⁾

5-4- نظرية كراكاو

"جوهرية السينماوغرافيا امتداد للفوتوغرافيا" لذاوحسب رأيه فإن أهمية الفوتوغرافيا هي أساس العلاقة بين صدق الواقعية و توظيفها.

و تبحث نظرية الفيلم عند سيغفريد كراكاو و يتشكل جوهرها من طبيعة العلاقة بين الفوتوغرافيا و السينماوغرافيا، كوسيطين يتقاربان كثيرا ،في قدرة جماليتها على إعادة الواقع و تصويره.

فأول مكونات السينما " الأساسي هي الفوتوغرافيا، لا تقوم سوى تحنيط الزمن و الأشياء و الناس أما السينماوغرافيا فقد أضافت الحركة إلى الفوتوغرافيا و بذلك تجاوزت تحنيط الزمن إلى طباعته و بث الحياة فيه"⁽²⁾

و هنا نصل إلى مساهمة كراكاو الفعلية في نظرية الفيلم: الفيلم يخدم هدفا فهو ببساطة لا يوجد لذاته كموضوع جمالي صرف؟ إنه يوجد في سياق العالم المحيط به، و لأنه ينبع من الواقع (أحيانا) فعليه أن يعود إليه، و يضيف (كراكاو)، بمقدور الفيلم أن يمد لنا جسورا إلى الواقع، كما أن بمقدوره أن "يثبت" و "يفضح زيف" انطباعاتنا عن الواقع لهذا جاء العنوان الفرعي لنظرية كراكاو: الفيلم كخلاص للواقع الفيزيائي⁽³⁾.

5-5- الايهام بالواقع

الفنون على اختلاف أنواعها، و السينما من كل الفنون على اختلاف أنواعها، " تتوجه بشكل أو بآخر إلى حس الواقع عند المتفرج، الذي يصبح مشاركا في حدث الصور المعروضة على الشاشة مباشرة و ينظر إليه و كأنه حدث واقعي، نتيجة لذلك وجد الإنتاج في قدرة الصورة المتحركة على الايهام البليغ بالواقع الذي تنتجه، وسيلة لخلق واقع خيالي،

¹- مجلة علامات رولان بارت، في الذكرى المئوية لميلاده ع.44 ص.69. 2015.
²- ينظر الفوتوغرافيا و السينماوغرافيا - فلسفة الصورة - قيس الزبيدي ص 6 - 2000
³- نظرية الفيلم فراكفورت ام ماين / ألمانيا 1993

يكون بديلا عن الواقع الحقيقي، و إذا ما قارنا الصورة بمجالات إبداعية أخرى مثل المسرح و الرواية و الرسم فسلاحظ أن الصورة تتميز:

" أولا: بأنها إيهامية بشكل كبير بسبب إمكانياتها العالية في نقل كل جزئيات الواقع.
ثانيا: إنها تؤثر في متلقيها حسيا بالدرجة الأولى، فهي تواجه العين و من ثم العقل.
ثالثا: إنها تخلق بينها و بين متلقيها علاقة مباشرة، فهي إذ تغيب صانعها، ينسي متلقيها، وهو يدخل عالم الإيهام."

لعل وجود الشاشة التي تشكل الوجود المادي و الحقيقي الوحيد أمامه قد زكاه فوغل بقوله "منذ اختراع السينما، والصورة تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف و الدهشة"، فحين وصل قطار لومبير إلى تلك المحطة في عام 1895، متجها مباشرة نحو الكاميرا، صرخ المتفرجون و قفزوا من أماكنهم خشية أن يدهسهم القطار"⁽¹⁾.

6-5 - الأفلام الكولونيالية

- راعي الماعز المغربي نموذج الأفلام الكولونيالية.
- قبل أن نتطرق بالدرس لأنواع الأفلام الكولونيالية أود أن أعطي لمحة وجيزة عن مفهوم الكولونيالية:
- "تمتلك مفردة الاستعمار تاريخية متحولة، إذ باتت تشير إلى مدلول سياسي للعملية التي ارتبطت بالتحرك "الجيوسياسي" لبعض القوى للسيطرة، والهيمنة على مناطق أهلة، فالجغرافيا هنا مركزية في تملك هذه الكلمة لمفهومها، فالمكان هو الحيز الذي تقع عليه السيطرة و التملك والمصادرة، وهي هيمنة على المكان في المقام الأول، و كل ما هو فوقه بما يحتويه من مصادر و وجود إنساني".
- جاء في معجم لسان العرب فيما يختص بكلمة استعمار، وقوعها في سياق الجغرافيا التي يفترض أنها تحتاج إلى من يعمرها و يسكنها، حيث جاء تحت مادة (عمر).
يقال عمر الله بك منزلك، يعمره عمارة و أعمره جعله أهلا، و مكان عامر، ذو عمارة، و مكان عمير، عامر، أعمره المكان و استعمره فيه، جعله يعمره، و في التنزيل العزيز: [هُوَ أَنشَأَكُم مِّنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا].

¹ - السينما التدميرية، ترجمة الناقد أمين صالح، صادر عن دار الكنوز الأدبية بيروت 1995

أما قاموس Oxford فعرف كلمة Colonialisme بأنها: "محااربة يتم من خلالها اكتساب السيطرة على بلد آخر باحتلالها عبر المستعمرين أوالمستوطنين واستغلالها اقتصاديا"⁽¹⁾.

– كما سبقت الإشارة إلى ذلك، عرف المغرب السينما، منذ نهاية القرن 19، وبالضبط سنة 1897 مع لويس لوميير في فيلم " راعي الماعز المغربي"، و كانت تلك بداية تصوير الأفلام الأجنبية بالمغرب، وقبل تأسيس استوديوهات السويسي و مختبرها بالرباط سنة 1944 لم تكن سوى السينما الكولونيالية التي كانت تعكس صورة سلبية غرائبية و فلكورية عن المغرب و المغاربة."⁽²⁾

و قد أكد ذلك الماريشال ليوطي حينما قال: " لا يمكن لأحد أن يشك في النتائج المثمرة التي نتوخاها من توظيف السينما كأداة للتربية!"⁽³⁾ إذ بدأت الإدارة الكولونيالية سنة 1944 في محاولة لخلق هوليوود على الأرض المغربية، كان من أهدافها الأساسية منافسة السينما المصرية و صنع سينما شعبية تجارية، تدخل في سياق المشروع الاستعماري، و هدفه التطبيع الثقافي مع فرنسا المحتلة.

لكن حلم هوليوود هذا تبخر و حكم عليه بالفشل ليبقى المغرب بعدئذ مجرد فضاء لوجهة سينمائية، يقصدها عشرات السينمائيين العالميين لتصوير أفلامهم، و كان من بينهم أورسون ويلز الذي صور فيلمه " عطيل" و نال عليه السعفة الذهبية في مهرجان كان عام 1952، و جاك بيكر الذي صور فيلمه " علي بابا و الأربعةون حرامي" سنة 1954، و ألفريد هيتشكوك الذي صور فيلمه " الرجل الذي عرف كثيرا سنة 1955".

و هكذا وقع عشرات المخرجين العالميين تحت تأثير سحر طبيعة المغرب الذي يتمتع بطقس ملائم للتصوير، و كذا تلائم ديكوراته الطبيعية مع كل القصص و المغامرات. ولعل جل أعمال المصورين الكولونياليين كانت لها خلفية ايديولوجية، إذ كانوا ينظرون إلى الآخر بمنظور غرائبي، كائن يثير الدهشة، و ليس بمنظور احترام، و ذلك

¹- OXFORD.1986

²- أمينة كنوي cite

³- ثلاثة كتب حول السينما في المغرب قيس الزبيدي .ص6. س.2000.

لتأكيد الأنا الغربية المتحضرة إزاء الآخر الذي هو كموضوع ليس إلا، فنظرة الكولونيالي كانت نظرة اختزالية و ليست نظرة كرامة و كيان.

لكن بعد إنشاء المركز السينمائي المغربي في يناير 1944 و الذي كان بمثابة تنظيم و تقنين ممارسة التصوير السينمائي للبلاد، إلا أن مهمته التي أنجزها عمليا من تأطير عمل المصورين و إنتاج نشرات إخبارية رسمية تعرض أنشطة رسمية تقوم بها الدولة مع تمجيد الاستعمار، علامة أخرى استفاد منها الكولونياليون، من أجل تلميع صورتهم لدى المتلقي المغربي أو لدى المشاهدين عامة مغاربة كانوا أو أجنب.

و في سنة 1958 صور محمد عصفور أول فيلم " الملعون"، إذ كانت بدايته مغامرة غير مسبوقة، و تصويره لمجموعة من الأشرطة القصيرة الصامتة، بوسائل بدائية تقريبا أنجزها تحت تأثير مشاهداته للسينما الأمريكية، مستعملا آلة متهالكة، دفع ثمنها على أقساط، من القليل الذي كان يربحه من بيع الجرائد.

و بعد سلسلة من الأفلام القصيرة ذات المستوى المتواضع، التي كان يعرضها على الجمهور في مرآب بالمدينة القديمة، اقتنع محمد عصفور بأنه لا يتوفر على مؤهلات رجل السينما المعاصر، و ذلك في غياب وعي نقدي و جمالي قادر على إعانته على الاستلهام الصحيح لمكونات السينما الحديثة، و استيعاب المسافة الحضارية التي قطعها.

و في سياق الجهود الحثيثة الأولى لتخليق سينما مغربية ذات هوية و ملامح محلية، و إن كانت بايهاب استعماري نوعا ما، سيجري كما سبقت الإشارة تأسيس المركز السينمائي المغربي سنة 1944، و الذي سيأخذ على عاتقه إنتاج سلسلة من الأفلام التسجيلية و التربوية و الإشهارية، و ذلك في أفق يخدم مصالح الحماية الفرنسية في المغرب و يرسخ حضورها لغة و هوية- كما أن هذا المركز سينتج مجموعة من الأفلام القصيرة و الطويلة ذات الجودة المتواضعة - كمؤشر عن البدايات الأولى للسينما المغربية - يهمنها منها ما قام به السينمائيون المغاربة بتوقيعه، من قبيل أول شريط وثائقي وطني معنون - مذيع الفن المغربي - مخرجه أحمد المسناوي و ذلك سنة 1949، ثم أول شريط قصير (صديقتنا المدرسة) للمخرج العربي بنشقرن سنة 1956.

السنيما المغربية

1 - تاريخ السينما بالمغرب

توطئة

تستوقفنا في تاريخ السينما المغربية مجموعة من المفارقات و الإشكالات الجديرة بالتأمل حقا ، و تهم كل من يشغله تتبع مسار هذا اللون الإبداعي الفني في بلا دنا و سنسعى في هذه الأوراق إلى الحديث عن أبرز اللحظات التي تناوبت على المشهد السينمائي الوطني مركزين على الأفلام الروائية الطويلة ، على أن نتاح لنا الفرصة مستقبلا لتناول باقي مكونات هذا المشهد (أفلام قصيرة ، و ثائقية ، إلخ) ، و ستكون الغاية الأساسية من هذه الدراسة، هي الإجابة عن بعض الأسئلة الأولية التي ارتبطت بالممارسة السينمائية خلال العقود الماضية، من حيث الأداء الفني و المرجعية الثقافية و الفكرية و الغايات المتوقعة من ذلك الإنتاج .

تجدر الإشارة أيضا إلى أن جميع العاملين في السينما و التلفزيون يدعون بالفنانين ، و العمل الذي يخرج من هاتين الوسيلتين يدعى بالعمل الفني ، و هو عمل إبداعي ابتداء من التصوير مرورا بالتنفيذ و الإخراج النهائي على الشاشة ، و يؤكد "كين دالي في كتابه : الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي" موضوع بالغ الأهمية و هو الاندماج الحسي للمتلقي إذ يقول : "لكي يكون فيلما ناجحا ، يجب أن يضع المخرج نصب عينيه أعظم إمكانية للفيلم و هي إمكانية خلق الاندماج الحسي ، و هي أبلغ قيمة تعبيرية يصل لها صانع الفيلم ."⁽¹⁾ و على أية حال فنحن نعرف و متفقين جميعا على أن صانعي العمل الفني سواء في السينما أو التلفزيون ، يريدون أن يقولوا شيئا من خلال هذا العمل الفني الذي يمكن عده بمثابة خطاب، رسالة يوجهونها إلى الجمهور ، و هذا يدفعنا إلى التساؤل هل فهمنا للرسالة يتطلب معرفتنا بلغتها ؟

إن اللغة سواء مكتوبة أو مسموعة أو مرئية هي وسيلة إيصال المشاعر و الأفكار و الرؤى إلى المتلقي، و اللغة في العمل المرئي هي لغة مكتوبة بالأصل و لكن

¹ - كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي. ت. عصام الدين المصري مراجعة جعفر عيط. 1 ص 10. س. 1987.

تتحول فيما بعد إلى لغة مرئية من خلال تجسيد النص المكتوب إلى صور مرئية ، و بذلك تصل الرسالة التي يتوخاها صانعوا هذا العمل المرئي .

و قد اتفق منظرون و باحثون و كتاب في مجال السينما على تسمية اللغة المرئية إلى اللغة السينمائية وهي تتمثل بمجموعة من العناصر ، الصورية والصوتية كالسرد والشخصيات والتصوير والإضاءة والتكوين و اللون و الديكور، والإكسسوار والأزياء والمكياج والمونتاج والعناصر الصوتية المتمثلة بالحوار والمؤثرات الصوتية و الموسيقى و يضاف لها عنصر الصمت،تسمى بعناصر اللغة السينمائية التي من خلالها يتم تجسيد السيناريو المكتوب، إلى معادل مسموع و مرئي، وما يتضمنه السيناريو من تفاصيل، يترجمها المخرج إلى حركات داخل المشهد الواحد،فالمخرج يقصي تصويره حول الديكور **Le Décor** و الأزياء و يختار الألوان و يرتب مع مدير التصوير شكل الإطار النهائي و تقسيم المشاهد .

و خلاصة إن العمل الفني في السينما أو التلفزيون هو عمل جماعي يكون المخرج مسؤولاً عن نجاح العمل من فشله و بالرغم من أن هناك تشابه كبير بين الوسيلتين (السينما – التلفزيون) .

1-1- ما تعرضه السينما و ما يعرضه التلفزيون !

أول الفروقات التي تم رصدها في موضوع السينما و التلفزيون ،هو السؤال التالي : ماذا تعرض السينما ؟ و ماذا يعرض التلفزيون ؟

الفيلم السينمائي يعرض أفلاماً روائية أو تسجيلية و هي تختلف موضوعاتها بحسب طبيعة المعالجة و الموضوع، و لا يخفى على المتتبع للأفلام السينمائية، أنها تنقسم إلى مجموعة من المواضيع منها، الأفلام الاجتماعية ، وأفلام الأكشن **Les Films D'Action** وأفلام الرعب، وأفلام الخيال العلمي وأفلام الأطفال،والأفلام التاريخية، الخ ، إذن ما نشاهده في السينما هي أفلام و وثائقية و أفلاماً درامية.

2-1- أما التلفزيون فماذا يعرض؟

- التلفزيون يعرض البرامج الدرامية و الغير الدرامية و الوثائقية، و المقصود بالبرامج الدرامية هي المسلسلات أو السلسلة التي تحتوي على أحداث درامية و تقترب في عروضها من الأفلام السينمائية.

و خلاصة القول، إن المادة المعروضة في السينما و التلفزيون تلتقي كلها في الأعمال الدرامية و الوثائقية و تختلف في عرض البرامج الغير درامية، التي تعرض في التلفزيون و لا تعرض في السينما .

1-3-السردي في السينما و التلفزيون

يتكون الخطاب في العمل المرئي من مجموعة من الأنساق :

- "النسق الصوري.

-النسق الصوتي.

-النسق اللوني .

-النسق الحركي .

-نسق المونتاج.

-نسق الديكور .

أضف إلى ذلك نسق العلامات و الشفرات و تتمظهر هذه الأنساق في الخطاب، بوصفها أنساق علامية، مرتبطة ديالكتيكيا مع بعضها، بعلائقية ظاهرية و باطنية و صورية و ذهنية"⁽¹⁾ و هذه العلاقات تكون لدينا الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني.

لكن ماهو السرد؟

يعرف طه حسين السرد : " هو طريقة التتابع في قص شيء ما أو هو العلاقة بين الراوي و المروي و المروي له"⁽²⁾ و هو طريقة الحكيم أي عرض الصورة بالكيفية التي

¹- ماجد عبود الربيعي: دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى، رسالة ماجستير جامعة كلية الفنون الجميلة ص106 سنة 2002.

²- طه حسين الهاشمي: تجنيس سيناريو أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة ص 29 سنة 1996

يراها المؤلف و يجسدها المخرج إذ تختلف طرق عرض الأحداث باختلاف طرق السرد، ومن هنا نميز بين السرد السينمائي و السرد التلفزيوني .

1-4- السرد السينمائي

في السرد السينمائي نحن محددين بوقت لا يتجاوز الساعتين و ربما أكثر ، إذ يرتبط السرد بالايقاع و الزمن، فالايقاع كلما كان سريعا كانت الأحداث متصاعدة ، و لاسيما في مشاهد الحروب مثلا ، و كذا مشاهد الحركة L'Action و ماعدا ذلك فإن الايقاع يكون بطيئا ناتجا عن طبيعة الأحداث و طبيعة الشخصيات من حيث التجسيد.

أما الزمن هنا فلا يقصد به الزمن الفيلمي و إنما زمن اللقطة على الشاشة، كلما كان قصيرا، كان الايقاع أسرع والعكس بالعكس، وعليه فإن طريقة سرد الأحداث، هي التي تحدد إيقاع الفيلم، و زمن الفيلم هنا، يجبرنا على رسم الأحداث في قالب زمني محدد Limité بداية ونهاية .

1-5 - السرد التلفزيوني

السرد في الدراما التلفزيونية يميل إلى الاستطرد وكذا الاستطالة في الأحداث، حيث أن المسلسل أحيانا، يستعرض حياة شعوب كاملة أو أجيال أو ربما عائلة واحدة، لذلك يتطلب التنويع في السرد ، ففي مسلسل ليالي الحلمية للمؤلف أسامة أنور عكاشة و المخرج إسماعيل عبد الحافظ خير نموذج على تعدد الأنساق السردية ، فنحن نشاهد البناء الدراسي للأحداث المتمثلة بالتقدم العمري للشخصيات (الممثلين) و تطور الأحداث، و فق عصر التطور الزمني، فنشاهد الأطفال قد كبروا والكبار أصبحوا شيوخا، و الأحداث مستمرة في جميع أجزائها التي بلغت أكثر من أربعة أجزاء ،السرد هنا أصبح مائل للترهل و الاستطالة وكذا التكرار، حيث يرتبط بالسرد الزمني، الاسترجاع أو الاستباق ، فالاسترجاع هو عملية رواية الأحداث من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي ، و يرتبط بها الراوي بشكل كبير في سرد الأحداث الذي يقوم هو في عملية السرد ، أما الاستباق فهو عكس الأول إذ يتم الانتقال من الحاضر إلى المستقبل .⁽¹⁾

¹ - جوزيف.م.فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبد الله- القاهرة الهيئة المصرية للكتاب، 1995، ص 75

نستخلص مما سبق فروقا بين الدراما السينمائية والدراما التلفزيونية، إذ تعتمد الدراما التلفزيونية على تعدد أشكال السرد و بالتالي فإنه يزيد عدد حلقات المسلسل، و ذلك بتعدد الأحداث الثانوية المتضمنة مع الحدث الرئيسي، ودعم خط القصة، الذي يساهم بتعدد تناوب القصص الأخرى للحدث الرئيسي، وهي سمة المسلسل التلفزيوني، الذي قد تصل حلقاته إلى عدد كبير في مقابل الفيلم السينمائي ، الذي يعتمد على تعدد أشكال السرد، و لكن بشكل مدروس مع زمن الفيلم الذي قد يصل إلى ساعة أو أكثر.

6-1 - التصوير السينمائي و التصوير التلفزيوني.

التصوير من أهم العمليات الإبداعية التي تعبر عن غاية المخرج في تحويل السيناريو إلى معادل مرئي، لذلك فإن التصوير منذ البدايات الأولى ولحين وصول عصر التكنولوجيا الرقمية، يعتمد أساسا على الصورة ،وهي ميزة الأعمال المرئية، فالتصوير هو أهم عامل في التمييز بين الفيلم الروائي وبين مايسمى بالأشكال الأدبية للرواية والدراما، مع الاختلاف في تقنية الكاميرا بالنسبة للتلفزيون.

و تجدر الإشارة إلى أن الصورة المرئية تعبر عن معان من خلال اشتغالها في العناصر الداخلة في الصورة داخل اللقطة، لان العمل الفني المرئي يتشكل من العلاقات ما بين عناصر التعبير المرئي (عناصر اللغة السينمائية أو التلفزيونية) والتصوير، لأنه وحدة فنية متكاملة، كما أن كل " العناصر التي توضع أمام الكاميرا وتسجلها اللقطة "، المكان، الحركة، اللون، و الضوء، الخ" تدخل في إطار الصورة المرئية"⁽¹⁾.

و وفقا لما يقوله أصحاب المنحى المعرفي: " فإن المشاهد لا يقوم ببساطة بمشاهدة موضوع قد قام الضوء بتشكيله كما كان جيبسون يقول، لكنه يقوم بالوصول الفعال إلى استنتاج معين حول الإدراك، و ذلك من خلال العمليات العقلية الفعالة"⁽²⁾ وقد حددت كارولين بلومر Bloomer أنشطة معرفية عديدة، يمكنها أن تؤثر في إدراكنا البصري وهي: الذاكرة Memoire، والإسقاط Projection، والتوقع Expectation، والانتقائية

¹- جوزيف. م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة:وداد عبد الله، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1995، ص75. ينظر المقال لعللي يوسف

²- الدراسة النفسية للصور، المنحى المعرفي في دراسة الصور - عالم المعرفة- عصر الصورة و السلبيات و الإيجابيات 311 يناير 2005. د. شاكر عبد الحميد ص 162

Sélectivité، والتصور Habituation، والبروز أو السيادة Salience، والتنافر Dissonance، والثقافة Culture و الكلمات "Mots"⁽¹⁾.

لنعد مرة أخرى إلى ما كنا بصدد الحديث عنه لكن بسؤال نطرحه على الشكل

التالي:

- هل هناك فعلا فرق بين التصوير السينمائي و التصوير التلفزيوني؟

القاسم المشترك بين الوسيلتين كونها يعتمدان على الصورة المتحركة وفي هذا

الصدد يؤكد كين دالي "إن أعظم مصدر قوة للفيلم هو كونه يتحرك".

ما نستنتجه هنا من قول "كين دالي"، هو أن سمة الحركية خاصة يتميز بها الفيلم

سواء كان فيلما سينمائيا أو فيلما تلفزيونيا، وهذا أيضا ما يميز السينما و التلفزيون عن الفن

التشكيلي، الذي يعتمد على الريشة (ريشة الفنان و إبداعه) و كذا التصوير الفوتوغرافي

الذي يعتمد على الآلة (آلة التصوير)، و كلا الفنانين يشتركان في كونهما يتقاسمان خاصية

الصورة الثابتة.

لكن هناك فروقات أخرى بين السينما والتلفزيون، تكمن كما سبقت الإشارة إلى ذلك

في أن التلفزيون يتصف بالآنية وذلك من خلال النقل الآني والمباشر، حيث نستطيع ونحن

جالسون في منازلنا أن نشاهد أحداث تقع في نفس اللحظة وفي بلد آخر، على خلاف السينما

التي تقوم بتصوير الحدث وطبعه وتحميظه ثم عرضه في دور العرض على المشاهدين.

كما تجدر الإشارة أن البرامج التلفزيونية تتميز بالتنوع و هذه الخاصية، يمكن

اعتبارها إحدى السمات المميزة، التي ينفرد بها التلفزيون عن باقي الفنون السمعية

البصرية، لكن السؤال المطروح الآن، متى عرف المغرب السينما؟ و ماهية أنواع الأفلام

التي كانت تعرضها السينما المغربية؟ وهل استطاعت السينما المغربية أن تستقطب

جمهورها على غرار السينما العالمية؟ وهل أصبحت السينما المغربية تنافس البرامج

التلفزيونية؟ أم أن هذه الأخيرة لازالت تستقطب جمهورها و تحافظ على مكانتها في

المجالين الفني و الإعلامي؟

¹ - حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الجزء 2 القاهرة الهيئة المصرية للكتاب 1990 ص 9.

عرف المغرب السينما بداية من مجيء مراسلي الأخوين "لوميير / **Lumières**، الذين صوروا المشاهد الطبيعية في مناطق مختلفة من المغرب وقدموا عروضاً فيلمية تجاوزت في مجملها 561 عرضاً، خلال مسافة زمنية لم تتجاوز عاما واحدا هو عام 1897".

وفي بداية القرن التاسع عشر توالى الوفود الأجنبية إلى المغرب خاصة منها الفرنسية، وواصلت الكاميرات الزحف، إلى جانب الدبابات وقبلها البوارج البحرية، لتصوير المجازر وسقوط المدن والقرى المغربية على أيدي القوات الفرنسية، ومع توقيع معاهدة الحماية عام 1912، أكد الماريشال ليوطي أنه: " لا يمكن لأحد الشك في النتائج المثمرة التي نتوخاها من توظيف السينما كأداة للتربية!"⁽¹⁾

لقد بدأت الإدارة الفرنسية الاستعمارية، منذ عام 1944 محاولة لخلق هوليوود على الأرض المغربية، كان من أهدافها الأساسية منافسة السينما المصرية وصنع سينما شعبية تجارية، تدخل في سياق المشروع الاستعماري وهدفه التطبيع الثقافي مع فرنسا المحتلة، لكن حلم هوليوود هذا تبخر وحكم عليه بالفشل ليبقى المغرب، بعدئذ، مجرد وجهة سينمائية، يقصدها عشرات السينمائيين العالميين لتصوير أفلامهم، من بينهم أورسون ويلز الذي صور فيلمه "عطيل" ونال عليه السعفة الذهبية في مهرجان كان **kan** عام 1952، وجاك بيكر **Jacques Biker** الذي صور فيلمه "علي بابا والأربعون حرامي" 1954، وألفريد هيتشكوك الذي صور فيلمه "الرجل الذي عرف كثيرا" (1955)⁽²⁾.

أما بوشعيب الخياطي فقد ركز على أربع نقط أساسية تتعلق الأولى بصعوبة إنجاز تاريخ واحد للسينما العربية نظرا لاختلاف السينمات العربية نشأة وفكرا وفنا، وتتعلق الثانية، بالبدايات الأولى للسينما المغربية والتي ارتبطت بالحماية الفرنسية للمغرب وتتعلق الثالثة، بالهوة القائمة بين السينمائي المغربي وجمهوره وتتعلق الرابعة، بتوزيع النقاد السينمائيين بين مرجعية مشرقية عربية، ومرجعية غربية أوروبية.

¹- ينظر الفوتوغرافيا و السينما توغرافيا - فلسفة الصورة - قيس الزبيدي ص 6 - 2000
² - المرجع نفسه

7-1-السينما الكولونiale:

يجمع كل النقاد على أن الحديث عن السينما الكولونiale لا يمكن اعتبارها سينما مغربية لأن العناصر المؤسسة لها، لا ارتباط لها بالمغرب أو المغاربة واقعا و إنتاجا و كذا صناعة، إذ يرصد بوشعيب الخياطي بعد ذلك مراحل السينما الكولونiale فيقسمها إلى ثلاث **المرحلة الأولى:** سيركز المخرجون الفرنسيون على الجانب الغرائبي في المجتمع المغربي، وسيختارون أبطالاً هم مشهم موطنهم الأصلي، فجاءوا إلى المغرب من أجل تحقيق ذواتهم⁽¹⁾.

المرحلة الثانية: سينهل المخرجون السينمائيون الفرنسيون مادتهم الفيلمية من صلب الصراع القائم داخل البلاد، وسيشركون العنصر المغربي سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى التمثيل، لكن السلطات الاستعمارية انتبهت إلى خطورة هذا التوجه، فشجعت الأفلام الدعائية التسجيلية، غير أن هذه الأخيرة لم تلق قبولا لدى المشاهد المغربي، الذي كان مرتبطا في هذا الوقت بالذات، ارتباطا وجدانيا بالسينما المصرية ذات التوجه القومي العربي⁽²⁾.

المرحلة الثالثة: عملت سلطات الحماية على إنشاء المركز السينمائي المغربي، الذي سيكون من مهامه إنجاز أفلام موجهة إلى المغاربة، تقف في وجه المد السينمائي المصري، لكن هذه المحاولة ستؤول هي الأخرى بالفشل بسبب غياب الواقعية عن تلك الأفلام، وعجزها عن تملك الميلودراما⁽³⁾.

وسيختتم الناقد هذا الفصل بالإشارة إلى أن الربح الأكبر الذي جناه المغرب من الأفلام الكولونiale، هو إنشاء المركز السينمائي المغربي، غير أن هذا الربح لم يستثمر بعد في إنعاش السينما المغربية و تطويرها.

إذن كيف ينظر إلى هذه الظواهر من الناحية السيمائية؟ نظريا وعمليا؟ و كيف يتم

تأويلها؟

¹- بوشعيب الخياطي CITE

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

" نقصد بالنظرية السيميائية خطاباً نظرياً حول، الظواهر التأويلية وهي مجموعة من المفاهيم المنظمة ، التي تمكّن من وصف آليات إنتاج الدلالة داخل موضوع ثقافي ما.(1) ولفهم ما تدلّ عليه هذه السيرورة في أبعادها النظرية والعملية، لابد من تحديد المستويات الدلالية التي تحتضنها، حيث لا وجود لمعنى ما إلا من خلال سيرورة تنقله من حدوده المفهومية المجردة والمتصلة والمعزولة عن أي سياق إلى كيانات أو مستويات ملموسة، يُستثمر من خلالها هذا المعنى، عبر استحضار كل أشكال التدايل، التي تحققه واقعة ما، إن هذا الانتقال لا يتم بصورة اعتباطية، بل بواسطة أشكالٍ توسيطية ثقافية ورمزية، تربط بين المجرّد والمحسوس أو بين النموذج ونسخته، وهي أشكال تحدد العلاقات وصور التبادل الممكنة بين المستويين(2).

نستخلص من كل هذا ،أن في حالة السينما يلتقي التكنولوجي والميتافيزيقي، العقلاني و اللاعقلاني، الواقع و الخيال ،و كيف يتجسد التحام المتفرج بالشاشة، في موقع مغلق و منعزل، يلفه الظلام و ينفجر فيه الضوء من الشاشة الفضية، وكيف يستسلم حينها المشاهد إلى عالم الوهم ويغيب عن عالمه الواقعي ، وينسى نفسه ، أو بعبارة أخرى، إنها مرحلة معينة تعد بمثابة انزياح عن الواقع، الذي يعيشه المتلقي أو المشاهد و يسافر عبر العرض إلى عالم يحلم به أو يتمنى أن يدركه.

ولعل هذا ما عبر عنه أندريه بروتون بدوره بشكل جيد عن التقاء نقيضين في السينما: التكنولوجي والميتافيزيقي: "في حالة العرض، يتم الاحتفاء بالطقوس السرية العصرية"(3)، "موقع مغلق و منعزل، يرتبط بشكل مباشر بالجواهر الحقيقي لعملية مشاهدة الفيلم، وجود حالة معتمة، تفسح المجال للايحاء، و الاستسلام شبيها بالتنويم المغناطيسي، تساعد على تصعيد الطموحات و إبراز الرغبات الدفينة و الخفية إلى السطح، كبت الاستجابة المبررة منطقياً والسماح بردود الفعل المباشرة والتلقائية"(4)، إن قوة الصورة، وخوفنا منها، وتلك الرعشة التي تنتابنا وتشدنا نحوها، هي أشياء حقيقية وفعلية لا يمكن

1- عبد الله بريمي البلاغة والنقد الادبي مجلة فصلية علمية محكمة ملف العدد سميائية النص والصورة. ع الاول. 2014.

2- المرجع نفسه

3- المرجع نفسه

4- المرجع نفسه

إنكارها، والوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يدافع بها المرء عن نفسه إزاءها، هي أن يغمض عينيه... ولأن هذا فعل صعب في السينما، فهو إذن يظل بدون حماية أو دفاع.

-عملية المشاهدة و تأثيرها على المتلقي

يرجع الفضل إلى عدد من الباحثين الذين تناولوا في أبحاثهم عملية المشاهدة في السينما و تأثيرها على المتفرج من بينهم:

أرنهايم: " يبين أن الشاشة المستطيلة المائلة تصبح عالم المتفرج الكلي و الخاص، فالسطح المنبسط للشاشة يراه مجسما و ذا ثلاثة أبعاد، التغيرات المفاجئة، في الأحداث و الأحجام و المناظر، ينظر إليها باعتبارها أشياء معروفة و مألوفاة الجوانب، التي تحد هذا الكون الزائف و يعتبرها طبيعية و عادية"، و لم يعد المتفرج يأبه أو يشعر بالصدمة عند اكتشافه عالما فيه يتغير الإدراك الحسي و عمق الملاحظة، فالصور تمتد نحوه فيدخلها، ويعيش في أجوائها و ينفعل بمجريات أحداثها"⁽¹⁾.

إن المتلقي المتفرج يبقى خاضعا لقوى خارجية تأسر بصره و تجعل تركيزه منكبا على التتبع السريع، لاجتنابه للصور، إذ لا يمكنه أن يحيد ببصره جانبا أو أن يمنع تدفق الصور الغازية بقوتها و هيمنتها ودرجة سرعتها كذلك، وكذا سياقاتها وتسلسلها و استمراريتها، المركبة و المرسومة بعناية و تمكن.

لكن **ماور هو فرفر** يشير إلى سلبية المتفرج الإرادية و قبوله بدور المتلقي الخاضع، بمعنى أنه اختار " أن يكون متفرجا غير ناقد، في حين يشدد **كراكاوا**، على التذبذب الجدلي، بين الاستغراق في الذات (أي الابتعاد عن الصورة و الإنهاك في تداعيات ذاتية أحدثها الصورة نفسها) و فقدان الذات أي الدخول في الصورة".

ستيفن سون و دبوريد: " فيوضح أنه فيما عدا حاسة السمع و البصر **la vue** ، فالجسد و سائر الحواس الأخرى، تكون في حالة نوم عميق"⁽²⁾ الأمر الذي يتيح للخيال المهيج (على حد تعبيره)، بواسطة أدوات المخرج المعبأة عاطفيا و المنتقاة خصيصا لهذا الغرض، أن يمارس هيمنة و تأثيرا أعمق و أكثر استمرارا."⁽³⁾

¹ Rudolf Arnheim, Film as Art, First English Publication, London Faber and Faber, 1933, Idem, Art and visual Perception, University of California, 1965

² -المراجع نفسه

³ Hugo Mauerhofer, Psychology Of Film Experience " the Penguin Film Review, London, 1949-

ماذا يود المتفرج المتلقي أن يراه في الأفلام السينمائية؟
حينما يدخل المتلقي/ المتفرج قاعة السينما برغبته فإنه بذلك يهيئ نفسه للاستسلام و القبول بما سيشاهده من أحداث.
إن ما يود مشاهدته المتلقي هي تلك الأشياء التي لا يراها في الواقع أو يعيشها، إنه يريد أن يعيش واقعا آخر، عالما آخر مختلفا عن عالمه الذي يعيش فيه و ينتقده، و قد يكون الفيلم السينمائي البديل لتطلعات المتلقي المتفرج ،الذي يريد كما سبقت الإشارة إلى ذلك أن يعيشها تكون بديلا جديدا عن الواقع، أشياء يمكن أن تكبح اندفاعاته.
لا يمكن للسينما أن تعرض كل ما يتطلع له المتلقي المتفرج ،لأسباب عدة منها "الرقابة" التي تسلطت لا على الأفلام السينمائية فحسب بل حتى التلفزيونية و حتى المسرحيات.

1-8- مكونات الإرسالية البصرية

يتساءل بارث في تأملاته السيميائية حول الفوتوغرافيا ، عن مكونات الإرسالية الفوتوغرافية ،و تبعا لذلك حول سننها، فإذا كانت الأنساق التمثيلية الأخرى (أو البصرية) تتشكل من وحدات تشكل سننا، فإن الفوتوغرافيا لها وضع خاص ،إنها إرسالية بدون سنن، قلا يحتاج الرابط بين موضوع ما و صورته الفوتوغرافية إلى واصل أي إلى سنن.(1)
إن الصورة ليست هي الواقع، و لكنها أيضا نظيره التام، و هذا الإتقان في التمثيل التناظري **Analogie** هو الذي يحدد الفوتوغرافيا في تصدر الحس المشترك.
و إذا كانت الفوتوغرافيا إرسالية بدون سنن، فإنها إرسالية متصلة، إن المتصل يطرح على المتلقي الباحث مجموعة من المشاكل المنهجية ،من بينها أساسا مشكلة تفكيك وحدات الإرسالية و مشكلة تعيين المعالم الإيحائية.(2)

التواصل/الدلالة/التدليل/Communication/Signification/Signifiante

يتميز بارث في تحليله لبعض الوحدات الفيلمية لإزنشتاين بين ثلاثة مستويات

للمعنى:

¹- القاموس البصري عند بارث - عبد الرحيم كمال- مجلة علامات ع 44 - 2015
²- المرجع نفسه

مستوى التواصل: وهو مستوى إخباري حيث تتجمع كل المعارف التي تحيل عليها المكونات المرجعية للصورة (الديكور- الملابس - الشخصيات.....) إن تحليل هذا المستوى يعود إلى سيميائيات الإرسالية⁽¹⁾.

مستوى الدلالة: و هو مستوى رمزي، و تتمفصل فيه كثير من الرمزيات، رمزية مرجعية و رمزية خاصة بالفنان و رمزية تاريخية⁽²⁾.

إن تحليل هذا المستوى الثاني الذي يطلق عليه المعنى المرئي، **Sens obvie** من مهام سيميائيات أكثر دقة من الأولى، سيميائيات ثنائية، أو سيميائيات جديدة، ليست مفتوحة على علم الإرسالية، بل على علم الرموز (التحليل النفسي، الاقتصاد، الدراماتولوجيا) **Dramathologie**.

مستوى التذليل: هو مستوى المعنى الثالث أو المعنى المنفصل **Obtus Sens** و لا يجب الخلط هنا بين هذا المعنى " و بين ظاهر المشهد، إنه يتجاوز نسخة الموتيف المرجعي " و لا يمكن الخلط أيضا بينه و بين المعنى الدرامي للمشهد" إنه موجود في ما هو أبعد من اللغة، كما لا يمكن تعيينه أو وصفه⁽³⁾.

-الإيحاء المعرفي **Connotation Cognitive**

يستدعي الإيحاء المعرفي لصورة فوتوغرافية ما استحضار كل معارف القارئ و تعود مدلولات الإيحاء المعرفي إلى مجال المعرفة، أو المعرفة التي يمتلكها القارئ، معرفة لسانية، أنثروبولوجية، ثقافية جمالية⁽⁴⁾.

-الإيحاء الإيديولوجي **Connotation Idéologique**

يدرج الإيحاء الإيديولوجي أو الأخلاقي داخل صورة ما قيما و أفكارا، و هذه القيم و الأفكار يمكن أن تكون من طبيعة سياسية أو دينية، إن تحليل الإيحاء الإيديولوجي معناه القيام بفضح ثقافة الجماهير التي تحول الثقافي إلى طبيعي و هي القيم التي يقوم المجتمع بتثبيتها من أجل إنتاج المعنى⁽⁵⁾.

¹- القاموس البصري عند بارث - عبد الرحيم كمال- مجلة علامات ع 44 - 2015

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

⁴- المرجع نفسه

⁵- المرجع نفسه

-الإيحاء اللساني التاريخي Connotation Linguistico-Historique

إن سنن الإيحاء الفوتوغرافي من طبيعة تاريخية، أي ثقافية، و هكذا، فإن قراءة صورة ما يشترط دائما "معرفة" "Connaissance" عند القارئ، معرفة تحدد بنيات اللغة و الثقافة و هذا معناه أننا أمام إيحاء من اللحظات الأولى للإدراك اللفظي للصورة.⁽¹⁾ و في هذا الأفق " فإن الصورة، التي تستوعب سريعا ضمن لغة واصفة داخلية هي اللسان، لا نعرف في واقع الأمر أي حالة من حالات التقرير، فهي لا يمكن أن توجد اجتماعيا إلا مستغرقة داخل إيحاء أولي، ذلك الذي تأتي به مقولات اللسان"⁽²⁾ و هي فكرة يمكن أن تتحقق مع أطروحات وورف - سابير التي تقول إن كل لغة تقترح تقطيعا للواقع له علاقة ضرورية مع بنياتها الداخلية.

-المتصل Continuité

إذا كان اللسان يتشكل من وحدات منفصلة لها قيمة خلافية في علاقة بعضها ببعض و يمكن تجزيؤها، فإن " الفوتوغرافيا، هذا النظير الذي لا سنن له، هي إرسالية متصلة، فوحداتها المكونة لا تقبل التجزيء، «فكل شيء يمثل في الصورة الفوتوغرافية بطريقة مباشرة و آنية، ففي مقابل حرفية اللسان هناك متصل فوتوغرافيا»⁽³⁾

-الأسطورة (الفوتوغرافية) (Mythe (photographique)

لقد أصدر بارث نقاطا هي خاتمة كتابه "أساطيريات" تحت العنوان التالي:
"الأسطورة اليوم" أعطى فيه للأسطورة معنى جديدا.

" إن الأسطورة في تصويره نسق تواصلية، إنها إرسالية وهو يعني أن الأسطورة ليست موضوعا ولا مفهوما أو فكرة، إنما نمط في الدلالة، إنها شكل، فكل شيء يمكن أن يكون أسطورة مادام الموضوع الأسطوري (فكرة، صورة، سلوك، ما، شيء ما) مدرجا ضمن شبكة اجتماعية تمنحه معنى، «إن الصورة الفوتوغرافية أيضا موضوعا، أسطوريا، تتضمن إرسالية إيديولوجية ما بلورها المجتمع ثقافة وتاريخا»⁽⁴⁾.

¹- القاموس البصري عند بارث - عبد الرحيم كمال- مجلة علامات ع 44 - 2015

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

⁴- المرجع نفسه

إن الأسطورة الفوتوغرافية (أو الفوتوغرافيا) " تعود إلى علم يتجاوز اللسانيات هو ما نطلق عليه السيميائيات"¹، إنها إذن تشكل نسقا سيميائيا، قابلا لتحليل سيميائي يحول ثقافة البورجوازية الصغيرة إلى طبيعة كونية"²، وفي النهاية تتطابق كل أسطورة (ومنها الأسطورة الفوتوغرافية) مع خطاطة فكرية أو سلوكية جماعية تشترط الإنتاج الرمزية المختلفة لمجموعة اجتماعية ما."³

- الطبيعة مركب- الثقافة نسق- Nature- Syntagme- Culture- Système-

أقام بارث **Barthes** انطلاقا من دراسة حول النسق العام للصورة توازيا بين النسق الشامل للدلالة و تبعا لذلك مع السيميائيات عامة، و يقترح "بارث" الفرضية التالية: "إن عالم المعنى الشامل يتم تفكيكه بطريقة (بنيوية) بين النسق باعتباره ثقافة و المركب باعتباره طبيعة"⁴.

" إن الأعمال المصنفة ضمن ثقافة الجماهير تجمع جميعها، من خلال جدل متنوع متفاوت في النجاح، الانبهار بطبيعة، هي تلك التي يقدمها الحكي، و القصة و المركب، و معقولية ثقافة ما المحتمية ببعض الرموز المنفصلة التي يخفيها الناس بعيدا عن الكلام الحي."⁵

- إيديولوجيا Idéologie

تحليل الإيديولوجيا عند بارث على "الحقل المشترك لمذلولات الإيحاء"⁶ و يعد هذا الحقل خزاناً دينامياً تنتظم من خلاله عملية إدراك العالم و الآخر، و تنتظم من خلاله أيضا عملية إنتاج كل شيء كيف ما كانت مادته (صورة - سلوك - كلام - موضوعات)، " و تتطابق مع الإيديولوجيا العامة دوال إيحائية بتخصص حسب المادة المستعملة، يطلق بارث على هذه الدوال الموجبات."⁷

¹- القاموس البصري عند بارث - عبد الرحيم كمال- مجلة علامات ع 44 - 2015

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

⁴-مقتطفات من قاموس اقترحه الأستاذ عبد الرحيم كمال في كتابه: la photographie selon Barthes عن كلية الآداب - مكناس

1997

⁵-المرجع نفسه

⁶- مجلة علامات، رولان بارث في الذكرى المئوية لميلاده العدد 44 سنة 2015 - القاموس البصري عند بارث- عبد الرحيم كمال

⁷- المرجع نفسه

يشكل بمجموعها بلاغة " و تبدو البلاغة بذلك قوة دالة للإيديولوجيا"⁽¹⁾ و هذا ما يشكل كل وحدة، كل إيديولوجيا و تبعا لذلك كل بلاغة.

تنتظم الإيديولوجيا في محاور معنوية عميقة تتجلى في أنساق إيحائية لكل العلامات النمطية (صور، كلام، موضوعات، سلوك)، " إن تحليل إيديولوجيا خاصة بتاريخ أو مجتمع معناه القيام اصطناعيا، بتعيين معانم إيحائية ثم تنظيمها في حقول متداخلة و في تمفصلات استبدالية (من المحتمل أن تكون متقابلة في ما بينها)، إلى أن تصل إلى تشكيل مسارات أو محاور معنوية"⁽²⁾

9-1- الواقعية و تاريخ المنظور

لفهم إحدى الطرق التي نغير بها معنى الصور عبر التاريخ، هي أن نفحص الدور الخاص بالواقعية في المعنى، إذ إن التغيرات في الأسلوب الفني الذي جرى إنتاج الصور من خلاله، تتعلق بما هو أكثر من الإشارة التخطيطية إلى تاريخ الفن و الثقافة البصرية، فمن خلال فحص التغيرات الأسلوبية لتاريخ الثقافة البصرية يمكننا أن نرى كيف تشير الصور إلى طرق متغيرة في الرؤية للعالم."⁽³⁾

إن العالم موضوعي في ذاته لا في وعي الذات التي تلتقطه في كليته أو في تفاصيله ، فالعين ترى عبر وسائط الثقافة و المخيال و المعتقدات (ترى العين ما تود أن تراه لا ما يمثل أمامها) بل هي محكومة أيضا بهشاشة الإبصار ذاته."⁽⁴⁾

و استنادا إلى هذا، فإن الأمر يتعلق " في محاولة تحديد العوالم المصورة، بالفعل " بين ما ينتمي إلى التخيل القادر على استشارة صور من الواقع ، و ما ينتمي إلى تجربة النظرة، إن الحقيقي ليس بالضروري محتملا، وفي المقابل يمكن للتخيل أن يكون محتملا "⁽⁵⁾

"(5)

¹مجلة علامات، رولان بارث في الذكرى المئوية لميلاده العدد 44 سنة 2015 - القاموس البصري عند بارث- عبد الرحيم كمال

²- المرجع نفسه

³- عالم المعرفة - عصر الصورة - السلبيات و الإيجابيات. "عبد الحميد شاكر عدد 311- سنة 2005 ، يناير- الصورة و الفنون التشكيلية ص 226

⁴- الصورة: المكونات و التأويل، غي غوثي Guy Gauthier ترجمة وتقديم سعيد بنكراد. ص 2 ط I- 2012- المركز الثقافي العربي.

⁵- المرجع نفسه

كانت الواقعية هدفا جوهريا لكثير من الأساليب الفنية، وذلك " لأن الفن قد وظف كثيرا من أجل أن يعكس المجتمع و الطبيعة أمام المتلقين له، و بينما كان تاريخ الفن الديني قد جرى تركيزه حول الوصف ليس للعالم الواقعي، ولكن للعالم الميتافيزيقي"⁽¹⁾ و مع هيمنة فكرة المنظور الخطي على فن الرسم و التصوير خلال القرن الخامس عشر، فقد شكل جانبا مهما من مجموعة من التغيرات الاجتماعية التي حدثت في ذلك الوقت و بعده، بما في ذلك الدور المهم للعلم في ظهور الثورة العلمية، و قد كان ليوناردو دافنشي واحدا من أبرز مناصريها الأوائل وهو الفنان المشهور بدوره المهم في إحداث التكامل بين الفن و العلم"⁽²⁾

و مع ذلك فإن المنظور " و رغم كونه يبدو وصفا (تصويرا) واقعيا للعالم، فإنه اختزالي **Reductive** الطابع و شكلا تجريديا من أشكال التمثيل للواقع."⁽³⁾ و على هذا الأساس لا يمكن أن يكون موضوع الصورة "واقعا" مباشرا تدركه العين من دون وسائط، فالمعطى موجود خارج الصورة و خارج العين التي تصوغها، إنه على العكس من ذلك يستشير، في ما وراء المرئي المباشر، سلسلة من الانفعالات التي تهرب من الملموس، لتختبئ في الرمزي الذي يستعصي عادة على ضوابط العقل ومنطقه"⁴، إن الفن، من هذه الزاوية، " و الصورة ضمنه، لا يستنسخ الواقع و لا يعيد إنتاجه و لكنه، يأتي بما يغطي على النقص فيه، على حد تعبيره، كأنه يتسلى"⁽⁵⁾ و للنظرة في " عالم الصورة موقع خاص، فلا وجود لهاته من دون تلك، فخلف الممثل تختبئ الرؤى التي تستلها العين من جوهر الأشياء و تودعها في وضعيات لا تثير شهية الرائي"⁽⁶⁾.

فالقصة " الفوتوغرافية (و كذلك خطوط الرسم و تقطيعات الرشميات أشكال اللوحة و ألوانها) ليست سوى تجسيد لما يمكن أن يسمى أفعال العين."⁽⁷⁾

¹ - عالم المعرفة. عصر الصورة- السلبيات و الإيجابيات - د عبد الحامد شاكر. - ع-311.س.2005.يناير الصورة في الفنون التشكيلية ص.226

² - المرجع نفسه

³ - المرجع نفسه

⁴ - ينظر الصورة المكونات و التأويل - ترجمة سعيد بنكراد - ص 9 ط.1. 2012

⁵ - المرجع نفسه - ص 9

⁶ - المرجع نفسه ص 12

⁷ - المرجع نفسه ص 12

و عليه فمنذ أن بدأ الإنسان يعي ذاته في انفصال عن محيطه، تحولت العين عنده من الإيجار إلى النظرة، حينها بدأ " يكتب " انفعالاته على جدران الكهوف¹، و بهذا كف الإنسان عن " الرؤية" ليصبح ناظرا، و الرائي خلاف الناظر، إن الرؤية تشد إلى الشيء بحكم وجوده الموضوعي لا غير، أما النظرة فتخلق الأشياء خلقا، و عليه فالرائي يعاين ما يمثل أمام العين، أما الناظر فيلتفت إلى " الحجم الإنساني" فيه⁽²⁾.

إن الملموس في العين " ممر ضروري نحو المجرّد في الوعي، فالمدرّك (بكل أشكاله) يحضر في الذهن من خلال تحيزه في الفضاء وتعاقبه في الزمان، ولا وجود له خارج هذين البعدين."⁽³⁾

وكان البعد البصري في الإنسان أقوى من كل الحواس، " فالعين تردع وتتوسل وتندثر وتمكر وتتوعد، إنها خزان كبير لصور ممكنة، أو هي القدرة على تقطيع "المدرّك البصري" استنادا إلى قيم دلالية مسبقة وبقها يأتي المدرّك إلى العين في شكل مواقف لا في شكل أشياء،"⁽⁴⁾ فنحن نتحكم في الأشياء عبر العلامات، أو بواسطة أشياء نحولها إلى علامات⁽⁵⁾، و عليه فإن الذات التي تتأمل تلتقط صوراً وتستبطن أخرى، وتستبدل هذه بتلك بتلك ضمن تعاقب لا ينتهي، لذلك فإن الخلاص لا يمكن أن يأتي من الأشياء، بل مثواه صور هي من صنع العين لا هبة من واقع عرضي.

هكذا يكون الاختلاف بين النظر والرؤية لكون هذه الأخيرة أكثر دقة وتمحصا ودلالة، واشتغال الصورة دال على ذلك، فهي لا تطمئن للممثل الموضوعي، " إنها تحفر في المرئي وتقلق و تسائل الوعي الساذج وتشكك في الثقة المطلقة التي توضع في الإدراك"⁽⁶⁾.

¹ - الصورة: المكونات و التأويل - غي غوثي ترجمته: وتقديم سعيد بنگراد - ص - 14 - سنة 2012 - ط I - المركز الثقافي

العربي
² - غي غوثي الصورة: المكونات و التأويل - غي غوثي ترجمته: وتقديم سعيد بنگراد سنة 2012 - ط I - المركز الثقافي العربي
ص 15

³ - المرجع نفسه ص 16

⁴ - المرجع نفسه ص 14

⁵ - أومبيرتو إيكو : العلامة،ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، 2007، ص206.

⁶ - Lavaud.Laurent: L'image1992 . p.16

إذن لا حاجة لنا إلى التساؤل عن درجة الوفاء للواقع أو الانزياح عنه، فما هو أساسي في عمل الصورة، ليس شيئاً آخر سوى العلاقات الخفية التي تربط بين ما يؤثتها أو بعبارة أوضح، " إن ما يشكل لغة الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضاً." (1)

فالوجود الإنساني " (الوضعات ومجمل المواقف وأشكال السلوك المحتملة) والألوان والأشكال والخطوط والإضاءة والإعداد الفضائي والظلال، كلها مداخل أساسية لاستيعاب إمكانات التدليل داخل الصورة." (2)

و استناداً إلى ذلك تم " الفصل في الصورة بين سجلين مختلفين، من حيث الوجود ومن حيث الاشتغال، إنه التمييز بين ما ينتمي إلى التجربة المشتركة في التمثيل والإدراك، و ما ينزاح عنها باعتباره مضافاً ثقافياً لا يمكن تحديد مداه إلا من خلال ضبط دقيق للسياقات" (3) ، هكذا فإن من خلال تطور " فكرة المنظور، و كذلك التحولات الفلسفية التالية في اتجاه النشاط البصري، قد وضع الأساس القوي في الفلسفة الغربية، لتلك المهمة من العلم و التكنولوجيا من ناحية و حاسة البصر من ناحية أخرى." (4)

و على هذا الأساس هناك أنواع من المناظير في الفن، ففي المنظور الخطي، يهتم الفنان بما يسمى نقطة الثلاثي، و هي النقطة التي يختفي عندها الحيز أو الشكل و تصبح الأشياء أصغر (5)، أما في المنظور الجوي فيهتم الفنان بالكثافة أو الضبابية المتنوعة الخاصة بالجو أثناء عملية الرؤية، و عندما يبعد شيء عن المعنى بالمشاهدة، فإن هذا الشيء يبدو أقل تمايزاً و أقل كثافة.

10-1 - إدراك الصورة

تطرح الناقد سيزا قاسم في الفصل السابع والأخير "القراءة في التصوير والأدب" من كتابها أسئلة عديدة مهمة حول عملية قراءة النص اللغوي وتمائلها في قراءة اللوحة التشكيلية وتحاول أن تقارن بين التشابهات والفروقات التي تميز النشاط الإنساني، عندما يتوجه نحو أشياء ذات طبيعة مختلفة؟

¹- غي غوتبي الصورة: المكونات و التأويلترجمة سعيد بنگراد ص 19 المركز الثقافي العربي - 2012 الطبعة الأولى
²- غي غوتبي الصورة: المكونات و التأويلترجمة سعيد بنگراد ص 19 المركز الثقافي العربي - 2012 الطبعة الأولى
³- المرجع نفسه
⁴- عالم المعرفة عصر الصورة، السلبيات و الإيجابيات - الصورة في الفنون التشكيلية - ص 228 - عدد 311 يناير 2005
⁵- المرجع نفسه ص 229

تقترن القراءة في الوهلة الأولى بالكتابة " لأنها العملية المقابلة للقراءة التي هي إنتاج علامات مرئية لأصل مسموع، ولأنها ليست فك شفرة شيء مكتوب، إنما هي في الأصل فك شفرة شيء مسموع، لأن القراءة تقتصر على حاسة البصر، "(1) وقد تقتصر القراءة أيضا أحيانا على اللمس(براي نموذجا).

وعليه فمن المفيد جدا التعرف، لأي باحث، على الأسئلة التي تطرحها الكتابة، التي تتساءل، بدورها إن كانت هناك أية فائدة من إقامة مقارنة بين قراءة الأدب و قراءة اللوحة، و يحضرنا رأي بيكيت "إن الجواب الممكن الوحيد هو السؤال ذاته، فالنظريات الفيلمية تنتهي لتكون حوارا متشابكا بين الأسئلة و الأجوبة و حينها يجيب كل صاحب نظرية، ضمنيا، عن كل واحد من الأسئلة المطروحة للتعرف على صنف الأسئلة التي تشغله"(2)، و لاشك أن الحجج التي تناولت عملية إدراك الصورة و فهمها بقيت ذات طبيعية ثنائية، فمن جهة تناولت الأمر باستمرار من زاوية الإحاطة بالصور في سياق نص من الصور، و من جهة أخرى تناولت الأمر من زاوية ضرورة عملية قراءة الصورة و فهمها دائما عن طريق الاستعانة باللغة، و لقد أكد رولان بارث " بهذا الخصوص أولوية قراءة الصور عبر وسيط اللغة، فالصور لها دلالة لكن دلالتها ليست أبدا مستقلة عن اللغة."(3) ووجه رولان بارث أيضا أن لكل " نظام سيميائي خليطا لغويا، و حينما نعثر على جوهر بصري فإن معناه يتضاعف عبر خطاب بصري، و يزيد معناه و يفهم، إما كجزء من الخطاب الأيقوني أو يرتد معناه و يفهم على أساس من النظام اللغوي."(4)

1- الفوتوغرافيا و السينماتوغرافيا - فلسفة الصورة - قيس الزبيدي.س.2000

2- المرجع نفسه

3- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري - سوريا 1998

4- الفوتوغرافيا و السينماتوغرافيا - فلسفة الصورة - قسي الزبيدي - س.2000

1- الفيلم التلفزيوني

تمهيد

الفيلم التلفزيوني (أول فيلم معد للتلفزيون) هو فيلم طويل يعد كبرنامج تلفزيوني ينتج و يوزع أصلا من قبل شبكة التلفزيون، بالمقارنة مع العديد من الأفلام التي تنتج خصيصا للعرض في قاعات السينما، إذن ماهي خصائص و مواصفات الفيلم التلفزيوني؟

1-1- الحاجة إلى إنتاجات تلفزيونية جديدة

سوف لن نطيل الحديث عن تاريخ ظهور التلفزيون بقدر ما سنخصص الحديث عن الإنتاجات التلفزيونية ، خاصة الأفلام التلفزيونية، خصائصها و مواصفاتها، إلخ .

اقترن التلفزيون كوسيلة اتصال مرئية بالمباشرة الحالية *Immédiateté et live*

أي نقل الأحداث حية حال وقوعها، لكنه و جد نفسه مضطرا لتقديم مواد أخرى غير حية، متنوعة، نذكر منها ليس على سبيل الحصر، الإشهار، الطبخ، البرامج الوثائقية، رسوم أطفال، برامج دينية ، فالتركيز الأساسي في هذا الفصل سيكون على مشاهدي التلفزيون أي جمهور التلفزيون عموما، إذ سنبدأ بسرد بعض المعلومات الإحصائية حول أعداد و نسب مشاهدي القنوات و البرامج التلفزيونية المختلفة ، ثم سنتحدث عن علامات و شفيرات التلفزيون، كل هذا سيقودنا إلى طرح السؤال التالي: كيف تخاطب البرامج التلفزيونية المشاهد؟ وكيف تجري موضعة ذلك المشاهد في مواقع تعطي للبرامج معان معينة؟

سنرى في سياق هذا الفصل أن المشاهد ليس الوجهة الأخيرة التي تتجه إليها المعاني في التلفزيون، بمقدار مايجري اعتباره مجرد شخص ما في سياق اجتماعي.⁽¹⁾ و سنرى أيضا أنه بمقدار ما يظهر خطاب التحليل السيميائي بطريقة فعالة في تحليل النصوص التلفزيونية ، إلا أنه ينطوي في الوقت نفسه على إشكاليات و صعوبات يفترض التوقف عندها عبر البحث في كيفية استقبال برامج التلفزيون⁽¹⁾.

¹⁻¹ الفصص التلفزيوني الفصل السابع - مدخل إلى سيمياء الإعلام، جوناثان بيغل ترجمة أ. د محمد شيا - طبعة I - 1434 - 2011 م المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع - بيروت - ص 200

و هناك اليوم جزء غير قليل من الأبحاث التلفزيونية التي نقلت دائرة تركيزها من التحليل السيميائي التفصيلي للبرامج باتجاه دراسة كيف يشكل المشاهدون و بطرق مختلفة معاني ما يشاهدون ! (2)

المشاهدة تركز على النظرة، إذ ينظر العلم إلى النظرة من زوايا ثلاث (قابلة للتأليف: " من زاوية الخبر (النظرة تخبر) و من زاوية العلاقات (تتبادل النظرات) و من زاوية الامتلاك (من خلال النظرة نلمس شيئاً ما و نبغعه، و نتمسك به و يتمسك بنا): إذن هناك ثلاث وظائف: بصرية - لسانية - لمسية"(3)، و في جميع الحالات فإن النظرة تبحث عن شيء ما، أو كائن ما، إنها علامة و لغة دينامية، و عليه إن المشاهدين يشكلون معاني متنوعة و مختلفة في إطار تفسيرهم لعلامات التلفزيون و شفيراته.

2-1 - جمهور التلفزيون

حين كان التلفزيون وافداً جديداً (في الخمسينات مثلاً) كانت مشاهدة التلفزيون حدثاً وتجربة في حد ذاتها، أما الآن فالمشاهدون " المتفقون إعلامياً" و على نحو مطرد معتادون على التلفزيون، و بات مندمجاً على نحو سابق له في حياتهم اليومية. من الصعب جداً قياس درجة اهتمام المشاهدين و اندماجهم في البرامج و الإعلانات " مع تزايد عدد القنوات التلفزيونية في السنوات الأخيرة، و تحت تأثير ظهور التقنيات الجديدة لتلفزة الساتلات و الكابل، أصبح احتساب أعداد جمهور التلفزيون و التنافس بين القنوات على هذا الجمهور أمرين لهما أهمية خاصة لدى مؤسسات البث التلفزيوني"(4)، و مع توفر قنوات تلفزيونية جديدة بات جمهور التلفزيون أكثر توزعاً على القنوات رغم أن الزمن المصروف لمشاهدة التلفزيون بقي من دون تغيير تقريباً، لهذا السبب " تبدي مؤسسات البث التلفزيوني اهتماماً شديداً بانتزاع شرائح إضافية من نسبة مشاهدة الجمهور لبرامجها، خصوصاً إذا كانت هذه المؤسسات تعتمد من حيث التمويل على

¹ - المرجع نفسه

² - القصص التلفزيونية الفصل السابع - مدخل إلى سيميائية الإعلام، جوناثان بيغل ترجمة أ. د محمد شيا - طبعة I - 1434 - 2011 م المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع - بيروت - ص 200

³ - النظرة - رولان بارث مجلة علامات - رولان بارث في الذكرى المئوية لميلاده ع 44 سنة 2015. ترجمة سعيد بنكراد .

⁴ - مدخل إلى سيميائية الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيونية - جوناثان بيغل ترجمة أ. د محمد شيا - ص 200 الطبعة الأولى 1434 - 2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت الطبعة الأولى

الإعلانات"⁽¹⁾ ، و قد أدى اختلاف و تنوع القنوات إلى خلق منافسة قوية بينها، رغبة في انتزاع شرائح إضافية من نسبة المشاهدين لهذه البرامج، فهل تعتمد هذه القنوات على مقياس الجودة؟ أم تبث ما يريده الجمهور فحسب؟

إن صنع البرامج و توظيفها لكي تستجيب لهذا القصد هو في حد ذاته اختراع الصناعة - الجيدة الذي هو صناعة الاختراعات (المربحة)، أما القنوات الممولة من الإعلانات "فتبدو معنية أيضا وعلى نحو واضح بانتزاع شرائح جديدة من جمهور المشاهدين، من مثل الشريحة العمرية (18 - 25 سنة) و التي تمتلك مصادر مالية كافية للإنفاق على ثراء المنتجات التي يعلن عنها التلفزيون،"⁽²⁾ و رغم أن معدل أعمار مشاهدي قناة ITV باث أعلى مما كان من قبل، فقد نجحت القناة في استهداف شرائح عمرية تقع بين 18 و 34 سنة) ببرامج غير تمثيلية من مثل: " من يريد أن يصبح مليونيرا؟" الذي حاز على نسبة مشاهدة بلغت 42% من هذه المجموعة عينها، كما جدولت القناة الرابعة عددا من البرامج " الخفيفة المتحررة الواحد بعد الآخر لأمسيات نهارات الجمعة من مثل Friends و Tigrer Happy TV، إذ تمكنت هذه القنوات من انتزاع نسبة مشاهدة عالية بين الطبقات الاجتماعية.

و من حسن حظ القناة الرابعة أن أسعار البرامج الأمريكية المستوردة من مثل " عروض الجمعة مساء، هي أرخص أسعار البرامج الأمريكية المستوردة من كلفة شراء الدراما البريطانية وتستهدف طبقات النخبة من مثل: Queer as Fohk, NeverNever"⁽³⁾.

وتتلقى مؤسسات البث التلفزيوني من "مركز أبحاث جمهور التلفزيون " BARB المعطيات العددية حول حجم مشاهديها، و تركيبتهم، و قد اعتمدنا في هذا الجزء على البيانات الإحصائية تلك، و افتراض حجز مكان لبرنامج ما، أو التمديد له أو شطبه، تعتمد غالبا على نتائج هذه الأبحاث"⁽⁴⁾.

¹ - مدخل إلى سيمياء الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيوني - جونانان بيغل ترجمته أ. د محمد شيا - الطبعة الأولى 1434 -

2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت ص 202

² - المرجع نفسه ص 202

³ - المرجع نفسه ص 200 -

⁴ - المرجع نفسه. ص 203

تبقى هذه المعطيات نسبية إذا ما تم عرض هذا النوع من البرامج على القنوات العربية مثلا أو الأوروبية .

و تجدر الإشارة أيضا إلى أن برامج القصص الخيالي بقيت دائما الأكثر جذبا للجمهور، فعلى " مدار سنة 1999 ،كان البرنامج الأكثر جذبا للجمهور، برنامج الدراما العاطفية الخيالية، *Coronation Street* على ل ITV بعدد المشاهدين بلغ 8,19 مليوناً 7 مارس 1999، و كانت الدراما العاطفية *East Enders* على ال BBC1 الخامسة من حيث عدد المشاهدين الذي بلغ 7,15 مليوناً، 17 يناير 1999."(1)

كما سجلت الدراما البوليسية بأنواعها أرقام مشاهدة من الدرجة الأولى من مثل *Heurt Beats* - 28 فبراير 1999، 17 مليوناً مشاهد، و هو رقم قياسي إذا ما قورن بنسبة المشاهدة لبرامج أخرى، كما سجلت المستشفيات القصصية من مثل *Causality* - BBC 13 فبراير 1999 1,13 مليون مشاهد ، و أما الكوميديا الشعبية القصصية - *The Vicar of Dibley*, BBC ، 27 ديسمبر / دجنبر 4,14 مليوناً مشاهد و ظهرت بين البرامج العشرين الأولى.

و جدير بالذكر أن برامج المستشفيات القصصية يعد نوعاً ما جديداً من القصص التي تعرض على التلفزيون، و قد ألفت قبولا هاما لدى الجماهير لما تحمل هذه البرامج من تفرد و تنوع في سرد قصصها و كذا عرضها على شاشة التلفزيون، كل هذه البرامج العشرون الأولى للعام 1999 " عرضت كلها على قنوات التلفزيون الأرضية و ليست على الساتلات أو الكابل، و جميعها إما على ال BBC أو على ال ITV، مع أنه كان هناك فيلمان أمريكيان بين البرامج العشرين الأولى هما:

Golden Eye و *Mission impossible* إلا أن كل برامج التلفزيون الأكثر شعبية كانت من صنع بريطاني."(2)

¹- مدخل إلى سيمياء الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيوني - جوناثان بينغل ترجمة أ. د محمد شيا - الطبعة الأولى 1434 - 2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت الطبعة الأولى. ص 203
²- المرجع نفسه ص 204

ولعل واحدة من المسائل الإيجابية التي بدأت تطفو على الساحة الإعلامية هي مسألة استيراد و تصدير البرامج التلفزيونية، و أهمية هذا التداول الأولي لثقافة التلفزيون، الذي مكن محطات البث الأخرى من تطور برامجها و الاستفادة من تجارب الآخرين في هذا الميدان.

3-1- شيفرات القصص التلفزيوني

لمعرفة شيفرات القصص التلفزيوني يجدر بنا فهم أولا كيف تتركب و تصنع معاني التلفزيون القصصي، من وجهة نظر سيميائية، " فإن الخطوة الأولى هي تحديد أنواع العلامات المستخدمة في لغة التلفزيون أو نظامه اللغوي، و اكتشاف كيف يجري استخدام هذه العلامات وفق شيفرات و مصطلحات محددة"⁽¹⁾ هذا الكلام يدفعنا الى طرح السؤال التالي هل هناك اختلاف في شيفرات القصص التلفزيوني العالمي ؟

بشكل موجز، إن العلامات التي هي من الأهمية بمكان في فهم و تفكيك المعاني التلفزيونية، هي في الغالب علامات بصرية، (صور، و أحيانا بيانات) أو شفوية (كلام - صوت - موسيقى) ، الصور و الأصوات التلفزيونية هي غالبا أيقونة و دالة ، و ببساطة فهي تظهر ما سجلته الكاميرا أو أجهزة الصوت.

إلا أن هذه الصور و الأصوات تحمل تضمينات و إichاءات، تتيح للمشاهد معاني هي أكثر من تلك التي تتأتى عن مجرد الرؤية أو الاستماع لشيء، لشخص، أو لمكان."⁽²⁾ و تعتمد " طريقة انتقاء الصور و الأصوات و مزجها، بحيث توصل التضمينات أو إichاءات، المعاني الخرافية التي تؤثر في طبيعة فهمنا للمجتمع و الثقافة، في الغالب على الشيفرات و المصطلحات التي تنظمها."⁽³⁾

فهل تقتدي هذه العملية معرفة مسبقة أو قبلية بشيفرات التلفزيون؟ أم عن طريق

المشاهدة و التحليل يمكن أن نفك هذه الشيفرات و نفهم معناها و كذا دلالاتها؟

¹- مدخل إلى سيمياء الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيوني - جوناثان بينغل ترجمة أ. د محمد شيا - الطبعة الأولى 1434 -

2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت الطبعة الأولى.ص 204

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

لا غرو أن معرفة المشاهد بشيفرات التلفزيون، هي التي تسمح بالتمتع بالصور التلفزيونية أو بإخفاقاتها، و بإعادة صياغتها للأشياء و المواقف، رغم أن الشيفرات أو المصطلحات تلك، يجري اكتسابها على نحو لا واع." (1)

غالبا ما يستخدم "القصص التلفزيوني السرد الروائي، ولكن الشيفرات والمصطلحات التلفزيونية المستخدمة هي من أهمية بمكان و في أنواعها كافة ، وغالبا في المسلسلات يجري أيضا انكشاف الرواية موضوع القصص جزءا بعد جزء ، كما أن المكان والشخصيات لا تتغير ولكن تتضاف في كل حلقة جديدة قصة جديدة ، إلا أنه بات شائعا للبرامج التلفزيونية على نحو متزايد ، المزج في كل حلقة من المسلسل بين المكان الواحد و القصة الجديدة مع النمو المستمر للشخصيات و القصص عبر الحلقات.

هذا المزج بين المسلسل والقصص المتلاحق يسمى: "السرد المرن" و يشير السرد المرن إلى نوع من التمثيلية ، التي تستعير مقاطع الحركة القصيرة واللقطات السريعة ، الموجودة في الإعلانات التلفزيونية." (2)

يعتبر المسلسل الأمريكي ER نموذج للسرد المرن، صمم بطريقة تستجيب لمزاج الجمهور الأمريكي، المعتاد على برامج تقطعها الإعلانات التجارية، ولعل ما يثير حفيظة الجمهور الأمريكي المعتاد على برامج تقطعها إعلانات تجارية مختلفة في المسلسل "ER"، هي مقاطع الحركة مع مقاطع درامية لتطور الشخصيات، و ترافق أيضا الموسيقى المشاهد مع إقفال متكرر بوجوه الشخصيات المركزية، هذا النوع من السرد يجري تبريره باعتباره، استجابة للحاجات التي يعرفها الجمهور، " و يبقى هذا الأخير علامة من الصعوبة بمكان قراءة معانيها، لكن هذا المعنى هو في الأساس الذي تبنى عليه الخيارات المتعلقة ، بالشكل و تقنيات الإنتاج في التلفزيون." (3)

لا تكتفي برامج التلفزيون بالسرد القصصي و حسب (فخطاب الأخبار هو سرد أيضا)، بل إن الغرض الحقيقي من السرد التلفزيوني برمته ، الاحتفاظ بالمشاهد عبر العلامات اللفظية والبصرية التي تتولى الإمتاع أو الإعلام، لذلك جاز اعتبار الكاميرا

¹ - مدخل إلى سيميائية الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيوني - جونانان بيغل ترجمة أ. د محمد شيا - الطبعة الأولى 1434 -

2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت الطبعة الأولى ص 204

² - المرجع نفسه ص 205

³ - المرجع نفسه ص 205

التلفزيونية أكثر حركة من الكاميرا السينمائية، " والتحليل السيميائي للتلفزيون هو أكثر ميلا للتركيز على الصورة منه على الصوت، ولكن يبقى للصوت أهمية خاصة في السرد التلفزيوني وفي طريقة مخاطبة المشاهد." (1)

نلاحظ جليا "أن موسيقى إيقاعية عالية تسبق دائما برامج الأخبار، و بهدف جذب انتباه المشاهد من جهة، و الإيحاء بسلطة ما من جهة ثانية ولأن صورة التلفزيون صغيرة نسبيا، و المشاهد مشغول غالبا بأنشطة أخرى منافسة، " يجري ببساطة اللجوء إلى الصوت كنوع من الدعوة المتكررة للمشاهد لشد نظره إلى الشاشة، وعليه فالموسيقى و أنواع الصوت الأخرى في التلفزيون هي دال على أهميته الكامنة في الصورة، و مثير في الوقت نفسه ، لتوجيه المشاهد إلى التفاعل مع الحركة و الشخصيات، و وفق إشارة سارة كوزلوف "في السينما كما في التلفزيون الموسيقى، هي القناة الأساسية التي " يتحدث" عبرها الراوي، الذي لا صوت له إلى المشاهد." (2)

أما فيما يخص الفضاء المستخدم في برامج تلفزيونية أخرى كالدراما العاطفية مثلا فيعد فضاءا جمعيا عاما، " فبعض القصص تسمى بأسماء الأمكنة التي تحتضن القصة مثل:

Coronation Street, Brookside, EastEnders, Emetdate.

الأمر الذي يشير إلى أهمية المكان كقوة تربط الشخصيات معا، كما تقوم في هذا الإطار المكاني الجامع، أنواع أخرى من العلاقات التي تقدم الأرضية، للتواصل و الصراع و الغربة بين الشخصيات" (3)، قد ترتبط الشخصيات و على سبيل المثال " إما برابط عائلي، أو بانتماء إلى فئة عمرية واحدة، أو جنس محدد (إناث، ذكور) أو علاقة عمل أو عرق، كل هذه الروابط تعد متداخلة، و قد تنتمي الشخصية لأكثر من روابط في الآن نفسه، مما يفتح الباب لصراعات بين الولاء والحسد والشهامة و التنافس و سواها." (4)

¹ - مدخل إلى سيميائية الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيوني - جوناثان بيغل ترجمة أ. د محمد شيا - الطبعة الأولى 1434 -

2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت الطبعة الأولى ص 207

² - المرجع نفسه

³ - المرجع نفسه ص 209

⁴ - المرجع نفسه

كلها دلالات يجسدها المكان الذي تدور فيه الأحداث الدرامية " ،أما الفسحة المتاحة في كل حلقة و التي تتداخل فيها مواقف الشخصيات تعد فسحة ضيقة و بطيئة زمنيا، إذ من النادر أن يتجاوز زمن كل حلقة النهار الواحد،"⁽¹⁾ أماترابط الشخصيات ليس في حد ذاته وسيلة لاحتواء الدراما في مكان واحد ،بل لتوليه احتمالات و دلالات متعددة، إذ أن أهمية العقدة Le Nœud و مشاهدة المشاهد لكي يكتشف الأسرار، هما طريقتان مهمتان تساهمان في صنع التواصل و كذا كسره أحيانا بين شخصيات المكونة للدراما التلفزيونية.

و للإشارة أيضا فقد تناولت العديد من الدراسات النقدية منها الدراما التلفزيونية، إلا أننا سنعتمد على بعض الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهبية في الدراما المرئية.

4- الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية

لقد سبقت الإشارة إلى أن القرن العشرين هو عصر السينما و التلفزيون ونقل الصور عبر الأقمار الصناعية، فهو إذن عصر الصورة إذا جاز التعبير، تلك الصورة التي غيرت و وسعت مداركنا لما يستحق أن ننظر إليه، بل و ما ليس لدينا الحق في النظر إليه، كما منحتنا الإحساس " فإننا نستطيع أن نحضن العالم بأجمعه في عقولنا كمنظومة من الصور"⁽²⁾

4-1- الإجراءات المنهجية للدراسة

أصبحت دراسات الصور الذهنية من الدراسات التي تحظى باهتمام الباحثين، إذ اعتنت هذه الدراسة ،برصد كل الاتجاهات الحديثة في دراسات الصور الذهنية لشعوب العالم الثالث في الدراما المرئية و تقدم مسحا تحليليا للواقع الحديث والمعاصر لهذه الدراسات، بالتطبيق على الدراسات التي تناولت صورة شعوب العالم الثالث في الدراما التي تقدمها دول الشمال و الصورة التي يقدمها العالم ، و تعد هذه الرسالة من الدراسات الوصفية ،التي تتحدى مرحلة الرصد إلى التحليل و التفسير و عقد المقارنات في فترة

¹- مدخل إلى سيمياء الإعلام، الفصل 7 - القصص التلفزيوني - جوناثان بيغل ترجمة أ. د محمد شيا - ص 209 الطبعة الأولى 1434 - 2011 - المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع - بيروت الطبعة الأولى

²- د فانتن الطنباري - صورة الأطفال الصحفية و مدى ارتباطها بواقع الطفل المصري - دراسة تحليلية لعينة من الصحف اليومية المصرية لبحوث الإعلام - كلية الإعلام - جامعة القاهرة - العدد (03) سبتمبر 1998. ص 142 -

زمنية، يمكن تحديدها بعقد التسعينات حتى 2001 يونيو: اتفاقا مع التوجه المعاصر لموضوع البحث و أهدافه .

2-4- أهداف الدراسة

يتحدد الهدف الرئيسي من الدراسة في رصد الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية لشعوب العالم الثالث في الدراما المرئية من خلال الآتي:

- * التعرف على الصورة الذهنية لشعوب العالم الثالث كما تعكسها وسائل الإعلام.
- * رصد صورة العالم الثالث في الدراما المرئية و التعرف على أبعادها المختلفة مع تحديد العناصر الإيجابية و السلبية فيها
- التعرف على العلاقة بين الصورة والجهة التي تقدمها، مع مقارنة أوجه التشابه والاختلاف بين صورة العالم الثالث في الدراما التي تقدمها دول الشمال و تلك التي تقدمها دول الجنوب.
- * التطور و التغيير اللذان لحقا بالدراسات التي تناولت الصورة الذهنية لشعوب العالم الثالث خلال عقد التسعينات.
- * أوجه الاتفاق و الاختلاف بين الصورة التي تقدمها الدراما و الواقع الاجتماعي لشعوب العالم الثالث⁽¹⁾

3-4- الصورة الذهنية

بدأ الاهتمام بدراسات بناء الصور في العشرينيات و الثلاثينيات و قد ركزت الأبحاث و النظريات في العقود الأربعة التالية، على أسباب بناء الصور أي الدوافع، ثم بعد ذلك في الثمانينات و بداية التسعينات، بدأ التركيز المشترك على دراسة كل من الدوافع و المعرفة، أي الإدراك و التذكر على أن يتم ذلك على ثلاثة مستويات:

- * داخل الفرد.
- * بين الأفراد بعضهم و بعض.
- * بين الجماعات.

¹ الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية. د. جيهان يسري - عالم الفكر العدد 1 المجلة 33 - يونيو - شتنبر 2004.

خلال هذه الفترة نجد أن التحليلات المرتبطة، بالمعرفة و الصراع داخل الفرد قد حلت محل التحليلات التي كانت مرتبطة بالبيئة، و تعتمد على دراسة عدد محدود من الدوافع الاجتماعية الأساسية و هي الانتماء و الفهم و السيطرة و التعزيز و الثقة⁽¹⁾، و قبل أن نشير بالدراسة إلى ما أشرنا إليه أولاً نود أن نعرف مفهوم الصورة الذهنية.

– يعرفها "La Rouse" القاموس الفرنسي، "بأنها صورة عقلية ونفسية لشخص أو لشيء "غائب" و يتم التعبير عنها بطرق مختلفة، (الفنون التشكيلية أو التصوير أو من خلال الأفلام)، أو هي إعادة تمثيل أو تقليد أو محاكاة لشخص أو لشيء، مع توافر قدر كبير من التوافق و التجانس و التشابه.

– كما يعرفها " المورد" بأنها صورة عقلية يشترك في حملها أفراد جماعة ما وتمثل رأياً متشابهاً إلى حد الإفراط المشوه أو موقفاً عاطفياً من شخص أو قضية أو حدث، وقد أوضحت المراجعة العلمية أن شيوع التعريف يعود في الأساس إلى Lippmann⁽²⁾ 1922، Boulding⁽³⁾ 1956، Merrill⁽⁴⁾ 1962، إذ تأخذ هذه الدراسة بالمفهوم التالي للصورة الذهنية:

" هي تركيبات عقلية ومعرفية و نفسية تحتوي على معرفة و معتقدات و توقعات الفرد حول جماعة إنسانية معينة، ويكون مجموعة من المعتقدات، حول سماتها و خصائصها أو صفاتها، فهي محصلة إدراكات الفرد من انطباعات ذاتية وموضوعات وآراء و اتجاهات، تتكون عن أشخاص و مجتمعات و شعوب بعينها و المنطبعة على كل فرد من خلال تعامله

¹ - الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية. د. جيهان يسري - عالم الفكر العدد 1 المجلة 33 - يونيو - شتبر 2004.

² - Lippman. w1992. Public opinion. New York: Free Press.

³ - Bulding, K.E. The Image: Knowledge in Life and society and. arbot : University of Michigan Press, - 1956

⁴ - Merril. J. C - the Image of. US.In Ten Mexicain *Dailies*. 'Journalism Quarterly. No 39 – 1962-
Yuki Fujiuka Television Port royals and africain - American stereotypes.Examinations of Television -
EFFets Cohen Direct contact is having journalism and Mass Communication quarterly.vol 76. N° 1.
1953. P 53

مع المادة المرئية التي يتعرض لها و ليس بالضرورة أن تكون سلبية، و لكنها قد تكون هدامة أو سيئة عندما تستخدم للحط من قدر الجماعات الأخرى⁽¹⁾.

4-4 الصورة الذهنية للعالم الثالث في الدراسات الإعلامية

استطاعت دراسات الصورة عبر فترة زمنية طويلة، أن تؤكد أن معرفة الجمهور و الشعوب و الدول الأخرى، تتبع بشكل كبير من خلال وسائل الإعلام المختلفة، لدورها في تكوين الصور و تشكيلها.

ولعل المضامين الإخبارية في تكوين و ترويج الصور الذهنية عن العالم الثالث، شكلت أولاً الملامح العامة لهذا العالم، من خلال التعرف على الأحداث و القضايا و الموضوعات التي يعايشها و التي تعبر عنه و عن شعوبه و على كيفية تناولها و معالجتها إعلامياً، و بالتالي صياغتها للمتلقى بالصيغة التي تريد أن تتركسها في ذهن المتلقى الآخر أي ملتقى العالم الأول و الثاني، كما اصطلح على هذا العالم ما بعد الحرب العالمية.

سنقتصر على بعض الدراسات لوسائل إعلام دول أخرى سواء أكانت من دول الشمال أو من دول الجنوب، إلا أننا لن نفصل كثيراً في ذلك، بقدر ما سنعطي لمحة وجيزة عن العالم الثالث و صورته لدى الآخرين.

لقد تناولت دراسة جيهان يسري 1922 - مصر - هذا الموضوع بطرحها للسؤال التالي: ماذا يعلم شعوب العالم الثالث عن العالم الثالث؟ و كيف تبدو صورته و صورة شعوبه في وسائله الإعلامية؟

و من خلال دراسة تحليلية للتناول الإخباري لوسائل الإعلام المصرية (صحافة - إذاعة - تلفزيون) لأحداث العالم الثالث، أوضحت هذه الدراسة أنه ليست هناك صورة واحدة مقدمة للعالم الثالث، و إنما تتعدد الصور بتعدد الزوايا، أي بتعدد الوكالات التي تكون هذه الصور، و لكنها في معظمها صور سلبية، يغلب عليها طابع النزاع على الحدود، مثلاً بين البلدان أو الإرهاب أو الصراعات الداخلية و الانقلابات و عدم الاستقرار السياسي،

¹ - Yuki Fujioka Television Port royals and africain - American stereotypes. Examinations of Television - EFFets Cohen Direct contact is having journalism and Mass Communication quarterly. vol 76. N° 1. 1953. P 53

• ينظر مجلة عالم الفكر ع 1 المجلة 33 - يونيو - شتبر 2004. د. جيهان يسري الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية - مصر

و حلت نسبة الأخبار التي تناولت الأحداث الداخلية لدول العالم الثالث و التي من شأنها تكوين صور ذهنية حقيقية تساعد على تحقيق التقارب و التعارف بين شعوبه بسبب قلة الاعتماد على مصادر أخبار العالم الثالث على أكبر نسبة من المشاهدين .

- دراسة أشرف عبد المغيث (1994)⁽¹⁾ تتعرف على الدور الذي تمارسه وسائل الإعلام المصرية في تكوين صورة العالم الثالث لدى الشباب المصري، بإجراء دراسة تحليلية لأخبار التلفزيون، و دراسة ميدانية على الشباب لتوضيح أوجه التشابه والاختلاف بين الصورة التي تبثها وسائل الإعلام و الصورة الذهنية التي يكونها الشباب عن العالم الثالث، و أوضحت الدراسة أن الصورة الأساسية للعالم الثالث، هي اتسامه بالتخلف و الفقر و التدهور الاقتصادي الخ.

- دراسة⁽²⁾ 1994 Kenny، تقارن صورة إفريقيا في التغطية الصحافية الأمريكية في الفترة من 1991 - 1993 بهدف اختبار مدى تأثير "العنصر" على مضمون الأخبار، و نتائجها أن هناك تأثيرا للانتماءات العرقية للمحررين على جوهر التغطية الصحافية، فضلا عن اختلاف المضمون باختلاف الجمهور الذي تتوجه إليه الصحيفة.

- دراسة⁽³⁾ 1997 Wilkins - تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على صورة المرأة الشرق أوسطية لدى الغرب، و ذلك من خلال تحليل جميع الصور الصحافية التي نشرت عن المرأة في الشرق الأوسط في جريدة أمريكية في الفترة من يوليو 1991 حتى يونيو 1992، و خلصت نتائجها إلى أن التغطية الصحافية الأمريكية قدمت المرأة العربية (عامة) بوصفها ضحية، عنصرا سلبيا في المجتمع، و ملاحظة ما يدور حولها و ليست مشاركة فيه و محجبة.

¹- أشرف عبد المغيث - دور الإعلام في تكوين الصورة الذهنية للعالم الثالث لدى الشباب المصري.دراسة تحليلية ميدانية. ماجستير غير منشور، كلية الإعلام، جامعة القاهرة

²- Kenny, Kheith - Images AFrican in News Magazines, Is there a black Respective? Gazette. Vol 54 1994

³- Wilkins - Karin - Middle - Estern Eyes A study of US Press Photographs of Middel Estern-
Women, The us Media and the Middle East, Image and Perception London, 1997

4-5- خلاصة

كل هذه الدراسات تمت في فترة زمنية محددة ليست بالبعيدة، لكن هناك تغيرات حدثت وتبقى هذه الدراسات مجرد استثناء، لما عرفته الساحة العربية أو المجتمعات العربية من تغيرات أصبحت فيه المرأة تلعب دورا مهما في المجتمع بل و تشارك فيه. وتجدد الإشارة أيضا أننا لا نقتصر على أن دول العالم الثالث محصورة في إفريقيا أو العالم العربي بل حتى بعض الدول الآسيوية و أمريكا اللاتينية، إذ تعد كل هذه الدول متخلفة إذا ما قورنت بالدول الغربية أو بعض الدول الآسيوية لكن يجمع بين كل هاته الدول هاجس التقدم و التنمية.

الفصل الثاني:

❖ تحليل سيميائي تطبيقي.

❖ الفيلم التلفزيوني المغربي

" المكروم نموذجا "

لداود أولاد السيد



لداود أولاد السيد

1- قصة الفيلم:

فيلم مغربي تلفزيوني ذو طابع كوميدى يحكي معاناة زوجة مع زوجها، بسبب عدة مشاكل من بينها عدم ختان ولديها ، إذ تتدهور العلاقة بين الأم وابنتها زوجة بطل الفيلم وسببها دوما الصهر الذي تراه الحماة دائما عديم المسؤولية وليس كباقي الأصهار الآخرين، الذين دوما يكونون وجه المقارنة بينه و بينهم.

يحكي الفيلم قصة " عمر الذي يعيش حياة متواضعة مع زوجته و أبنائه، من خلال عمله بائعا للملابس المستعملة، إلى أن تحصل المفاجأة، فبينما هو يفتح رزمة ملابس مستعملة (البال الذي يأتي من الخارج) ، يعثر خلال تفتيشه للسلعة على كيس مليء بالعملية الصعبة ، فيعيش مرحلة خوف و ذعر و هواجس محاولا إخفاء السر، وأثناء بحثه عن كيفية تحويل تلك الأموال إلى العملة المحلية ، تنشأ بينه وبين "فاتن" إحدى الموظفات في مؤسسة بنكية ، علاقة عاطفية ، تغير مجرى حياته رأسا عن عقب، إذ ينتقل من إنسان بسيط تقليدي إلى رجل يريد أن يحيا رغد العيش .

في خضم هذا التناقض، يصير لبطل الفيلم «عمر» وجهان مغايران تماما:

- و احد يقابل به زوجته التي تظل جاهلة بحقيقة الأدوار، و آخر يعيش به مع عشيقته التي تستغل سداجته لنهب ماله، و كم يبدو الأمر مثيرا للسخرية حين يكون "عمر" مضطرا لتغيير ملبسه في دكانه قصد التكيف مع كل وضع على حدى إلى أن يكتشف حقيقة الأمر و يعود إلى أهله و أولاده.

- و الشريط: من تمثيل عبد الله فركوس ، فضيلة بن موسى، مصطفى تاه تاه، نجاة الوافي، و بشرى أهريش والشريط دراما اجتماعية من إخراج "داود أولاد السيد".

1-1- مدخل Prologue

سنعمل في هذا الفصل على تقديم مقارنة سيميائية لفيلم تلفزيوني بعنوان "المكروم" من إخراج "داود أولاد السيد"، وسنحاول أن نتعامل مع هذا الفيلم التلفزيوني، باعتباره صناعة منسجمة، لها امتداداتها عبر عناصرها المكونة وفق إحالات هذه العناصر، التشكيلي منها و الأيقوني على مستويات دلالية ، و القراءة التي سنقدمها في هذا الفيلم ليست كلية ، كما انها ليست نهائية و لا يمكن أن تكون كذلك، لأنها نتاج زاوية نظر معينة ، أو قراءة تقنية ضمن قراءات، قادتنا إلى سيرورة ضمن سيرورات، يحتوي عليها هذا الفيلم بالتأكيد ، ذلك أن العناصر الأيقونية منها و كذا التشكيلية، وفق هذا التحليل السيميائي والذي اعتمدها في استنتاج مكونات المعنى في الفيلم يوضح ذلك .

فالفيلم يحتوي على عدة دلالات وكذا المعاني منسجمة فيما بينها، عبر نسق كرونولوجي، تتعاقب فيه الأحداث، بشكل تكاملي، يعجز المتلقي عن التمييز أو الفصل بين اللقطات المكونة للفيلم، فكل فيلم يعدو إبداعا، تتدخل في إبداعه عوامل جلية و أخرى خفية، تشكل جزءا من نسق دلالي شامل، يغطي الفضاء الإنساني بشكل عام ، فكل مجتمع أو أسرة خصوصيات ومميزات ، فالمسألة – بالنظر إلى المبدع و المتلقي – مرتبطة أساسا بعمليات انتقائية، لا تخرج عن كونها عمليات إيديولوجية، رامية إلى التحقق على حساب تحققات أخرى ممكنة، تجعل من العملية الإبداعية، إنتاجا جماعيا و ممارسة غير معزولة عن سياقاتها الاجتماعية و التاريخية، مما يجعل الفيلم التلفزيوني، إبداعا محكوما بخلفية نظرية مؤطرة داخل الألوان العلامية (1).

إن تنظيم العناصر الأيقونية و التشكيلية وفق هذا المنهج، هو ما يبرز التأويل الذي اعتمدها في استحضار مكونات المعنى في الفيلم التي وظفت توظيفا خاصا ، و نعني بذلك الحضور المهم للرموز، من خلال مختلف اللقطات المنسجمة لتيمة **Thème** الفيلم، ذلك أن المخرج اعتمد الملفوظ البصري و الحوار في إيصال مضمون الفيلم إلى الجمهور، "

¹ - ماستر اللغة العربية والنظريات اللسانية سنة 2010-2012 كلية فاس سايس

فالفن يتطلب إبداعا في الأشكال و ابتكارا جديدا في تاريخ الأشكال التعبيرية، كما يستلزم تمكنا من وسائل الإبداع و أدوات فهمه ."⁽¹⁾

من هذا الاتجاه ستكون مقاربتنا الفيلم المكروم مقارنة سيميائية بالارتكاز على معطيات تشكيلية و كذا أيقونية ضمن لغة الفيلم ؛ و عليه سندرج نقطة التدليل في الفيلم و هي المعنى التقريري الذي يشكل بداية التأويل و ذلك بشكل ملخص، على اعتبار وقوفنا عند مختلف مكونات المعنى في الفيلم بشكل مفصل .

2-1- البناء الدرامي للفيلم

ينقل الفيلم بشكل مباشر حياة تاجر ملابس مستعملة يعيش مع زوجته و أولاده في بيت حماته الأرملة ، البيت أو المنزل عبارة عن مسكن تقليدي، أي دور من دور المدينة العتيقة " مراكش الحمراء"، ففي هذا المكان الذي يجمع كل المتناقضات، و كذا الرموز و العلامات، تنشأ علاقة تؤثر بين الزوج وزوجته، سببها عدم ختان الطفل، أضف إلى ذلك تؤثر العلاقة بين الصهر و الحماة و هي خاصية يعرفها المجتمع المغربي بالخصوص ، أي هناك دوما لا تواصل و لا تفاهم سواء بين الزوجة وأم الزوج أو الزوج وحماته ، فالزواج المغربي زواج عائلات في بعض الأحيان وأسر، و ليس زواج فردين منفصلين عن باقي أهليهما، مما يؤدي دائما إلى توترات و مشاكل لا حد لها و لا حل لها .

كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فالفيلم يحكي قصة "عمر" الذي يعيش حياة بسيطة مع أفراد أسرته و كذا حماته وهو تاجر في الملابس المستعملة، إلى أن تحصل المفاجأة ، فبينما يفتح رزمة ملابس مستعملة ، يعثر على كيس مليء بالعملة الصعبة، فيعيش مرحلة خوف و توجس، و هو اجس محاولا إخفاء السر و أثناء بحثه عن كيفية تحويل تلك الأموال إلى العملة المحلية ، تنشأ بينه و بين "فاتن"، إحدى الموظفات في مؤسسة بنكية ، علاقة عاطفية، تغير مجرى حياته رأسا على عقب، إذ ينتقل من إنسان بسيط تقليدي إلى رجل يريد أن يحيا حياة أخرى بموصفات أخرى وطموحات أخرى.

في خضم هذا التناقض، يصير لبطل الفيلم "عمر" وجهان مغايران تماما:

¹ سمير عزمي: السينما المغربية نحو علاقة مغايرة، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، عدد 99، أكتوبر 2008، ص: (65-69)

- واحد: يقابل به زوجته التي تظل جاهلة بحقيقة الأمور، و الآخر يعيش به مع عشيقته التي تستغل سذاجته لنهب ماله، و كم يبدو الأمر مثيرا للسخرية حين يكون " عمر" مضطرا لتغيير ملابسه في دكانه قصد التكيف مع كل وضع على حدى، إلى أن يكتشف حقيقة الأمر و يعود إلى أهله و أولاده ليتم بذلك إعلان نهاية الفيلم نهاية جميلة.

1-3- دلالات العنوان

يشكل العنوان إحدى العتبات المهمة التي تمكن المتلقي من الولوج إلى عالم الصور المؤتثة لفضاء الفيلم، و العنوان لا يكون بمحض الصدفة، و إنما أودعه المخرج قيما للدلالة ضمن باقي مكونات الفيلم ، لما له من علاقة رمزية بالمتن الحكائي داخل الفيلم، كما أنه : "وحدة لسنية ذات معنى وغالبا ما يحيل إلى مضمون الفيلم بشكل مباشر أو ضمني"⁽¹⁾، فيتتبع لقطات الفيلم وصوره بنوع من التمحيص والحذر والتي تحولت إلى نص سردي دلالي، بإمكاننا أن نرسم إحياءاته، فالمسألة لا تتعلق بصور و لقطات تتخذ طابعا منفردا ولا ترسم خيوطا رابطة بينها ، وإنما هو سيناريو موظف عبر فيلم ، يحكي من خلال تكنولوجيا الآلة التي هي التلفزيون أحداث تدور في دور المدينة العتيقة مراکش الحمراء .

ارتباطا بدلالة العنوان جاء في معجم المعاني الجامع- معجم عربي- عربي

- مكرمة (اسم).
- الجمع: مكرّمات ، مكرّمات و مكارم.
- مكرمة / مكرّمة.
- رَجُلٌ مَكْرَمَةٌ : كَرِيمٌ.
- أَرْضٌ مَكْرَمَةٌ : صَالِحَةٌ جِدًّا لِلنَّبَاتِ، خِصْبَةٌ، جَيِّدَةُ التُّرْبَةِ.
- مَكْرَمَةٌ : فَعْلُ الكَرَمِ والخير، إِنَّمَا بُعِثْتُ لِأَتَمِّمَ مَكَارِمَ الأَخْلَاقِ [حديث] : لِأَتَمِّمَ الأَخْلَاقَ الكريمة المحمودة.
- مَكْرَمَةٌ : سبب الكَرَمِ والتكريم.
- مَكْرَمَةٌ : اسم).
- الجمع : مكارم.

¹ فرقزید بوشتی : ترکیبۃ العنوان وعلاقته بالمضمون، مجلة فكر ونقد، ع 99 م س، ص(52-56) س. 2008 دار المنضومة

- الْمَكْرُمَةُ : فِعْلُ الْخَيْرِ، وَفِي الْأَثَرِ: حَدِيثُ شَرِيفٍ بُعِثَتْ لِأُتْمَمِ مَكَارِمِ الْأَخْلَاقِ
 - وَأَرْضٌ مَكْرُمَةٌ : كَرِيمَةٌ طَيِّبَةٌ جَيِّدَةُ النَّبَاتِ.
 - مُكْرَمَةٌ: (اسم)
 - صِيغَةُ الْمَوْنُثِ لِمَفْعُولِ كَرَمٍ: بُقْعَةٌ مُكْرَمَةٌ ،
 - مُكْرَمَاتُ الْحَرْبِ : اِمْتِيَازَاتُ لِلجَيْشِ الْمَهْزُومِ ، وَذَلِكَ بِإِبْقَائِهِ حَامِلًا سِلَاحَهُ
 - الْمَكْرَمَةُ : صِفَةٌ لـ (مَكَّة) الْمَدِينَةِ الْمَقْدَّسَةِ فِي الْمَمْلَكَةِ الْعَرَبِيَّةِ السُّعُودِيَّةِ،
- التي يَحْجُّ إِلَيْهَا الْمُسْلِمُونَ مِنْ كُلِّ بَقَاعِ الْعَالَمِ.
- مُكْرَمٌ : (اسم) مَفْعُولٌ مِنْ كَرَمٍ
 - رَجُلٌ مُكْرَمٌ : مُعَزَّزٌ، مُحْتَرَمٌ
 - مُكْرَمٌ : (اسم)
 - مُكْرَمٌ : اسْمُ الْمَفْعُولِ مِنْ أَكْرَمٍ
 - مُكْرِمٌ : (اسم) فَاعِلٌ مِنْ أَكْرَمٍ
 - مُكْرَمٌ :اسم(1)
 - مُكْرَمٌ : اسْمُ الْمَفْعُولِ
 - مُكْرَمٌ : (اسم)
 - مُكْرَمٌ : فَاعِلٌ مِنْ كَرَمٍ
- *وجاء في معجم الغني

مكرم- ـون/ ـات ، [ك - ر - م] مفعول من كَرَمَ: رجلٌ مُكْرَمٌ معزز
و دلالة المكروم من منظورنا و ارتباطا بالفيلم، يمكن أن نقدم عدة دلالات لها علاقة
بالعنوان.

فالمكرمة :هي هبة إلهية أي بمعنى Une Grâce من الإلاه تجاه العبد ، حيث لها
دلالات عدة، قد تكون مادية ،عبارة عن نقود كما جاء في الفيلم أو مكرمة العلم أو الأولاد
أو شيء من هذا القبيل، إجمالاً كل ما يمكنه أن يعود بالفائدة على الفرد ، وهذه الهبة تكون
اعتباطية أي دون مقابل قام به الفرد فهي تعطى من فوق إلى تحت أي من السماء،

¹7-8 معجم المعاني الجامع - معجم عربي- عربي
*معجم الغني

فالتكريم يكون من الإنسان إلى الإنسان ، أي هو نتاج جهد أو عمل أو فعل متميز قام به الفرد خلال مسيرته العملية أو العلمية أو الرياضية أو الثقافية إلخ، أي هي هبة أيضا قد تكون رمزية و قد تكون مادية لكن هي من الإنسان تجاه الإنسان.

و لعل عنوان الفيلم " المكروم" لا يخلو من دلالة تختزن مفهوما دينيا إذ أن المكروم هو الذي يكرمه الله ، "فعمر" هنا مكروم أي أنزلت عليه هبة إلهية دون أن يكون متوقعا لها ، و في فيلم المكروم هبة إلهية أكرم بها بطل الفيلم و هي عبارة عن هبة مالية قد تفتح على بطل الفيلم أبواب عدة، إما في جانبها الايجابي أو جانبها السلبي ،كما سنراه في هذا الفيلم التلفزيوني ، و لعل القصدية قد تختلف من خلال العنوان، فلقد سمحت لنا صور الفيلم ببناء تصورات ذهنية عن المفتاح الذي وظف في مفهوم " المكروم" و العنوان في بعض الأحيان يمكنه أن يختزل قصة الفيلم كلها، كالكتاب مثلا قد يكون العنوان مختزلا لما يريد أن يقدمه الكاتب و خير مثال على ذلك رواية Madame Bovary لكاتبها Gustave Flaubert ، حيث تدور أحداث الرواية حول السيدة بوفاري و مغامراتها.

إذن فصورة " المكروم" ليست لها دلالة في ذاتها و إنما تدل من خلال تعميمها، وكأن المخرج ذكر الجزء و أراد الكل⁽¹⁾، و ذلك عند اقحامه جانبا مهما وراء " المكروم" نجده داخل كل الحواضر المغربية، الساحلية منها خاصة ،حين ركز على خطر الألبسة المستعملة الآتية من الخارج ، و خصوصا حينما تركز كاميرا الفيلم على صدرية من حجم كبير، أراد بها المخرج خلخلة المنظومة الفكرية لدى المتلقي وكذا تكسير طابو لديه ،تجاه هذه الملابس الداخلية منها على الخصوص، لما تثيره من إحياءات جنسية لديه (المتلقي عامة).

فمن خلال علاقة العنوان بالمخرج ومساعديه وصور الفيلم، أمكننا ولوج هذه المغامرة التي تسير في الإطار النسبي ولا تؤمن بالمطلق، إنما تعبر عن وجهة نظر قارئة تنتظر من منظور تأويلي يراعي المنطقية و يرفض التناقض، من خلال العلامة البصرية التي تنطلق من التقرير المباشر، ليشيد لنفسه عوالم إيحائية عبر الإحالة الثقافية (ظاهرة /و مضمرة)، فلا وجود لمعطى داخل الفيلم يدل استنادا إلى عناصره الذاتية

¹ ماستر اللغة العربية و النظريات اللسانية. س.2010.2012 فاس سايس

و إنما باعتبار العوالم التي تحيل عليها صور الفيلم، و من خلال تنظيمها مجتمعة وفق بناء انتماء جماعي لتجسد في الأخير حالة اجتماعية معينة، و بناء على هذا يصبح العنوان رمزا للتفرد والخصوصية و ربما يمكن من التعميم، قصد فهم ما تلتقطه العين وتؤوله من خلال ما تنقله كاميرا المخرج، حيث يصبح ممكنا البحث عن الدلالات المباشرة والضمنية التي وظفها المخرج داود أولاد الطيب عبر الصور المشكلة للفيلم، إذ أن القراءة المتأنية لكل مكوناته هي الكفيلة ببناء سيرورة تدليله، بإمكانها بناء عالم دلالي منسجم، يحيل على الماثول داخل القاموس الإقنوغرافي الذي توظفه صور المخرج، وما تربطه من علاقات دلالية خارجية.

1-4- الذات بين الصمود و الاستسلام والتحدي

سمحت لنا العلامة البصرية باستخلاص مجموعة من المحاور، نراها موظفة بطرق إيحائية عبر لقطات الفيلم، حيث نجد محاور عدة، من بينها "وضعية الذات الإنسانية في علاقة جدلية قائمة على صراع " التصاد " داخل نفسية الإنسان"⁽¹⁾، بما لها من إفرازات منعكسة عبر فيزيولوجية الممثل داخل الفيلم، و بما لها من تجليات واقعية في الثقافة والتاريخ ضمن المجتمع الإنساني، حيث قام المخرج بخلق حالات نفسية عبر خلطة بعض القيم و كذا الطابوهات من خلال قيم و إحياءات ثقافية وليدة المجتمع، و لهذا الأمر كان من الضروري على "داود أولاد السيد" أن يقوم بعملية انتقاء داخل مكونات الفيلم، عبر شخصياته ومختلف علاقاتها، فأن ينتقى المخرج معناه حذف و إقصاء، فانتقاء شخصية أو ديكور يعني أيضا إقصاء أشياء أخرى، لا تصلح لبناء الفكرة ضمن لقطات الفيلم وهذا يندرج ضمن تكوين المخرج، أي المرجع الثقافي الذي ينتمي إليه، كونه مخرجا للأفلام عبر قراءات وتأويلات تتم عن دراية المخرج بعمله جيدا، داخل هذه الاختيارات نجد حضور جدلية " الخفاء و التجلي " أو جدلية " الصمود و الاستسلام " بما تحمله من معان خارج المعطى الإقنوغرافي الموظف في الفيلم، و من خلال الظاهر و المضمرة الذي يخبرنا به المعطى البصري، عبر وضعات "Les poses" أشخاصه بنظراتهم وإيماءاتهم التي تؤرخ

¹ - ماستر اللغة العربية و النظريات اللسانية فاس سايس 2010-2012

لوجود " الجدل "، داخل النفس البشرية و من ضمنها نفسية المسلوب للسلطة، داخل الأسرة
بخصائصها و دلالتها.

و يبدو الفيلم عبر تيمته موظفا صراع " الصمود و الاستسلام والتحدي" داخل
الشخصية كالاتي:

5-1 - شخصية الزوج

ما ترسمه هذه الشخصية (داخل الفيلم) لجدلية " الصمود و الاستسلام والتحدي " إذ
هو الصامد أمام الانتقادات المستمرة و المتكررة داخل الفضاء الأسري من طرف الزوجة
والحماة، ثنائي لا يرى الواقع بنفس الرؤية، إلا أننا نرى الزوج تلك الشخصية التي تقر
بحتمية القدر و في ذات الوقت تبدو مستسلمة، لمساعدة الحماة له على متطلبات الحياة
اليومية، كل هذه السمات تسحب بساط السلطة تحت قدمي الزوج ،الذي تغيب شخصيته
وكذا هيئته كرجل البيت،تنتقل السلطة من يديه إلى الحماة، و بهذا نقر أن كل من يتحمل
المسؤولية رجلا أو امرأة ينفرد بسلطة البيت و تسييره، و وجود مثل هذه النماذج في أفلام
داود أولاد السيد، ربما راجع إلى البيئة التي ترعرع بين أحضانها المخرج خاصة الشعبية
منها، و ربما هذا ما دفع به إلى تدوين هذه الصور الشعبية المتجدرة في ذاكرته ،بألوانها
والحاضرة جليا في أعماله الفنية، هذا الارتباط الوجداني بهذه الأحياء وسكانها، إحدى
العلامات الثقافية، شكلا لديه رؤى مبنية على أسس و نظم دفعت به إلى معالجة أعماله
الدرامية بأدوات، ترصد الهموم الإنسانية ،بشكلها الشمولي و استحضارها أمام المشاهد.

هذه الأعمال تعد بحق تجربة فنية ملازمة للثنائية الإبداعية لداود أولاد السيد، حيث
تتقاطع الصورة الفوتوغرافية مع الصور السينمائية، في محور مركزي، حدد معالم أسلوب
جديد ميز أفلام داود أولاد السيد عن غيرها من الأفلام.

كل من شاهد أفلام المخرج السينمائي داود أولاد السيد ،يستشعر تلك الحميمية ،التي
تربط بينه وبين الفن الفوتوغرافي، ذلك الفن الذي انعكس بشكل دقيق سواء بقصد أو بدونه
على السمات الرئيسية المكونة لأفلامه لا من حيث طريقة التصوير ولا من حيث الزوايا
والديكور والأضواء الخ، فيصبح الفيلم عبارة عن صورة فوتوغرافية متكاملة توثق للتيمة

Thème المستحضرة داخله، وتنقلها إلى عين المشاهد بواقعيتها، هو إذا تزواج جميل بين فنين راقبين:

الفن الفوتوغرافي والفن السينمائي، هذا التزاوج لم ينبثق من فراغ بل هو نتاج مسار كامل ومتكامل من التجربة الفوتوغرافية لدى داود أولاد السيد، خصوصا" إذا عرفنا أنه تعرف على الفن الفوتوغرافي قبل أن يتعرف على الفن السينمائي، وهي ميزة إضافية حكمت جمالية الفنية السينمائية ووضعيتها"⁽¹⁾.

لنعد إلى شخصية الفيلم، نلاحظ من خلال نقطة التآزم الدرامي الذي تعيشها شخصية الزوج الذي تعكس شخصية الرجل المغربي عامة ودوره داخل فضاءه الأسري تتسع لتشمل كرامته و هيبته و كذا رفضه لكل ما يمس بمحيطه، بنوع من السلب أو النقص، فكونه يعيش في بيت حماته، مؤثر على أن الزوج فقد كل حقوقه تجاه أسرته الصغيرة واستسلم لقوة الحماية و جبروتها كونها صاحبة البيت و المسؤولة على تدبيره، مما يدفعها إلى إقصاء أي دخيل يمكن أن يشاركها السلطة.

لقد أسعفتنا في ذلك لغة الصورة - بكل جرأتها - على اقتحام طرق التدليل، في محاولة لإبراز " جدلية الصمود و الاستسلام والتحدي "، من خلال شخصية الزوج (في الفيلم) التي مكنتنا أيضا من التعميم، فنظرات الزوج، وحركاته، وإيماءاته، لا تدل على هوية خاصة بالزوج، بقدر ما تدل على تركيبة إنسانية، داخل المجتمع المغربي، في صمودها أمام تحديات الأيام وأيضا استسلامها للأمر الواقع، من أجل استكمال العيش دون تدخل أو إبداء رأي.

6-1- الرجوع إلى البيت

لطالما اعتاد " المكروم " العودة إلى المنزل لكي يرتاح من تعب المهنة، لكن هذا الرجوع كان دائما بنفس النكهة، أي مجموعة من الطلبات لدى الزوجة المشحونة طبعاً من طرف أمها، لا تنقص هذه الطلبات دوماً، بل تزيد و تتنوع، مما يدفع الزوج إلى السكوت أحيانا أو خلق حوار، ظاناً من زوجته أنها ستفهم الأمر، لكنه نسي ربما أنه يحاور امرأة (حماته) في الخفاء، هاته المرأة لا تمل و لا تكل، لأنها الأقرب إلى ابنتها و أدرأها بحالها.

¹ / <https://almalomat.com>

فالرجوع إلى البيت كان اضطرارياً، بحكم أنه لا يذهب إلى مكان آخر، علامة على أن إمكانياته المادية لا تسمح له بذلك، فعوض أن يلقي السكنية و الهدوء، يصطدم بمجموعة من الأسئلة توجهها له زوجته، ظانة أنها بإلحاحها ستصل إلى مرادها.

فالفضاء الداخلي (منزل الأسرة) لا يوحي بمفهومه الحقيقي - سكنية - هدوء - شاي - حوار- أولاد - زوجة..... بل بؤرة للمشاحنات و الجدال، غالباً ما يستسلم لها الزوج إما بالحوار الهادئ، محاولة منه تلطيف الأجواء، أو طرح بعض الأسئلة: نحو أين الأولاد؟ كلها مناورات من الزوج قصد كفها عن لومه و تأنيبه، فالحوار دائماً كان تحت أسماع " الحمأة " التي كانت تتبع كل صغيرة و كبيرة.

ولعل اللقطة التي كان فيها الزوج يستعد للراحة في بيته المتواضع، و محاولة الزوجة تقديم الشاي له مع مجموعة من الطلبات إلا علامة بصرية جلية لدى المتلقي، تبين بوضوح الهدف من تنويع هذا الخطاب الرمزي الموظف في المشهد ككل، و تهییئ مسبقاً لحوار ستأتي به اللقطة الموالية، فحين قامت الزوجة كما سبقت الإشارة إلى ذلك بتقديم الشاي إلى زوجها مع مجموعة من الطلبات، تراها ضرورية، غير مبالية بظروفه المادية، كان الرد بليغاً من طرف الزوج، هذا الرد كان سؤالاً، هل أذن المؤذن لصلاة العشاء؟ إشارة يلجأ إليها الزوج للخروج من البيت تجاه المسجد، هذا الهروب يجسده خطاب في غياب لقطة أو مشهد لذلك.

و حتى في غيابه ما تلبث الحمأة تشحن ابنتها بمجموعة من الأمور، ظانة منها أنها تنفذ ما تقول لها، إلا أنها دائماً تصطدم بالعكس.

أما على مستوى المحيط الخارجي، فالأمر يختلف فبالرغم من الركود الاقتصادي الذي تعاني منه تجارته، إذ تتخلل هذا المحيط بعض الوصلات، تضيي طابع المرح عليه، كأن يجلس مع جاره في التجارة للعب " الضامة " أو الإشارة إلى وصلات فلكلورية، تسدل الستار على الملل والكلل الذي يعيشه محيطه الخارجي التجاري، وحتى هذا المحيط لا يخلو أيضاً من نبرات جاره الذي لم يقتصر على تكدير العلاقة بينه و بين صاحب الدكان بل تمادى حتى إلى الزوجة التي زارته في دكانه حينما وجدت دكان زوجها مغلق، بل ذهب إلى المنزل لعله يستفسر عما يدور في ذهنه، لأنه لم يفهم لغز جاره الذي لم يعد يعط أهمية

لتجارته بل اتبع مسار نزواته و متطلبات حياته الجديدة في غياب الواجب الأساسي، الذي يتمثل في قضاء حاجيات المنزل و كذا متطلبات الأبناء.

تجدد الإشارة أيضا إلى مستوى خارج البيت، فغياب البنية التحتية، و السكن اللائق، نتيجة ذلك الفقر والحرمان حتى من أبسط ظروف العيش، و كأن البطل يعيش حياة بدائية داخل المدينة الحمراء، يتجلى ذلك من خلال لباسه التقليدي الذي يشكل أيقونة، تجسد غياب الجانب الحضاري وأن كان يلبس أحيانا اللباس العصري حينما يكون مع عشيقته، فعند رجوعه إلى البيت يلبس اللباس أو الزي التقليدي كمؤشر للإحالة على أهل مراكش الحمراء الذي يتميزون بزيتهم المراكشي و بخاصية المرح.

و تجدد الإشارة إلى أن مسابقة " المكروم " للمتن الحكائي داخل الفيلم، تتجلى ابتداء من العنوان و انتهاء بعودته إلى أهله مؤشرا على أن الحرمان و التهميش و الفقر، مقاييس لها انعكاساتها على سلوك بطل الفيلم، إلا أن السؤال المطروح كالتالي:

وقت عثوره على تلك الحقيبة المملوءة بالعملة الصعبة، ماذا كان يتوقع المتلقي من المكروم؟ هل ستعكس تلك النعمة على أسرته و كذا أنشطة عمله؟ أم العكس؟

المكروم فنذ كل تطلعات المتلقي، بل فاجأ المتلقي، كونه خص نفسه بأهمية، تجلت في المجون و السهرات و كذا تبذير الأموال في مواضع أو أماكن لن يجن نفعا منها، أو بصفة عامة البحث عن المتعة! بأي ثمن و بأي طريقة، كما أن تراكمات " اليأس " و " فقدان الثقة " لدى الزوجة بيرزان جليا سلب السلطة (الرجولية) داخل المحيط الداخلي و نعني به الأسري، إذ تنقلب الموازين فتعود السلطة للحماة التي كانت تحرض و تنتقد و تحفز ابنتها على التصرف وفق ما تمليه عليها، إذ تنتقل كما سبقت الإشارة من دور المتفرج إلى دور المتصرف، حين تعلنها حربا شعواء على صهرها، من خلال قولها له في إحدى اللقطات " ستقف أمام القاضي ، " وترغم ابنتها على المبيت معها، إلا أن البطل " المكروم " دوما هادئا في رده و ليس منفعلا أو كما يقول المثل " يعرف من أين تأكل الكتف "، لأن حب و سداجة الزوجة علامة وظيفها المخرج كأداة إيجاب إلى جانب المكروم.

و دوما في إطار كل ما يتعلق بالعنوان، فهذا الأخير " يحيل ضمن ما يحيل إليه، إعادة الحياة داخل كيان اقتصادي مات قهرا من اليومي و المعتاد و الرتيب"(1).

و تأسيسا على ذلك، يصبح العنوان مؤشرا و كذا تعريفا و مدخلا من خلاله نلج المجال السيميائي، فهو يحمل الظاهر والمضمر، في علاقته بالمحيط ، بتاريخه و أعرافه وتقاليد.

7-1 - شخصية الزوجة

لأول وهلة تبدو الزوجة أم لطفلين، شخصية عادية و بسيطة و خالية من الحكم القيمي، لكن - عبر حكاية الصورة - أصبح بإمكاننا رسم معالم إيحائية يمكن تعميمها، ذلك أنه من خلال هذه الشخصية، أمكننا أيضا إضفاء ثنائية " الصمود و الاستسلام " التي استلهمناها عبر منطق التأويل، السالف الذكر وهي خاصيتين تعد قاسما بين الزوجة والزوج. يتجلى صمود هذه الشخصية كونها ربت بيت تعيش ظروفًا جد متواضعة، مقابل استسلامها لفضاء هذا العمل، كما يتجلى صمودها أيضا في التضحية مع زوجها عبر الاستسلام له و إن كانت تتجادل معه في بعض الأوقات بخصوص " قضية ختان الإبن "، و كأن الزوج اعتاد من زوجته تلك التصرفات، مما يدفعه إلى التحايل، إما بالخلود للنوم أو الخروج إلى المسجد، و كأن الزوجة استجابت لآخر صيحة اجتماعية دعت لها كاتبة أمريكية لورا دويل Laura Dowel في كتابها الذي يحمل العنوان التالي: **الزوجة المستسلمة**، كل كلمة في هذا الكتاب « " التعليمي " تدعوا بجلاء إلى تحرير الرجل ، وتقييد المرأة ، بل تحرض النساء على العودة إلى عصر غسل أقدام الرجال والسهر على راحتهم وعدم استثارة غضبهم ، وعمل كل شيء لجعلهم كائنات لطيفة، لأن الرجل حين يكون لطيفاً فإن أحن من المرأة و أنعم في مشاعره.

والزوجة المستسلمة ليست بالضرورة هي الزوجة المقهورة، بل إن معنى الاستسلام سوف يقضي عليه ويقهر معنى القهر، إذ كيف يكون هناك قهر بعد استسلام ، لقد انتهى الموقف بالرضوخ وبالاستجابة الكاملة لآراء الطرف الآخر، ومعنى هذا، أنه لا قهر

¹ ماستر اللغة العربية و النظريات اللسانية فاس سايس 2010-2012

ولا ضغط بل حب وتفان⁽¹⁾، و داخل كل هذا يتمثل صمود الزوجة أمام نظرات أمها التي تحرضها دوما على الرفض و المقاومة و ما إلى غير ذلك، لكن رغم ذلك تستسلم لنظرات الزوج و كذا لطباعه، فالحوار أو النقاش الذي تريده الأم ليس حوارا أو مناقشة بين طرفين، بقدر ما يعد بدايات مشحونة بألفاظ ملغومة، ثم إن استعمال هذه المفردات ،يعطي للزوج الشعور بأنه في مواجهة مع امرأتين شكلا تحالفا ضده، امرأة في الظل و المتجسدة في حماته و امرأة في الواجهة، متمثلة في زوجة يراها الزوج مشحونة بأفكار ليست مقتنعة بها إلا أنها تجد نفسها في مواقف لا تحسد عليها، موقف إرضاء الأم وموقف تأنيب الزوج ،مما يفسد طبيعة الزواج الذي تتحكم فيه أياد خفية أضفت عليه رتابة و توثر و عدم الأمان.

هذا الاستسلام ترفضه الحماة مؤطرة بحركات الجسد و كذا نظراتها و وضعاتها، " Poses " هذا الرفض من الحماة مرده ،أنها عاشت و تدمرت من سيطرة الرجل و جبروته و كأنها تريد رد اعتبارها،لما قاسته و عانتها،دون أن تدرك البون الشاسع بين حقتين أو جيلين مختلفين كما و كيفا ، شكلا ومضمونا.

و يتجلى صمود الزوجة كونها شخصية بسيطة كما سبقت الإشارة إلى ذلك رغم كل ما يصدر منها، إلا أنها تتعاون مع زوجها بشكل غير مباشر حينما تمتهن مع أمها مهن تقليدية تكميلية، ترمي وراءها إلى قضاء متطلباتها ،التي ترى الزوج عاجزا عن تحقيقها، من لباس أو هدايا أو سفر أو نزاهات، فالشخصية هنا تعيش حياة ذات وثيرة واحدة و رتيبة لا تعرف التغير، مما يدفعها دوما إلى التذمر و الثورة على زوجها فور دخوله إلى المنزل، فامتهانها لبعض المهن التقليدية كالزراعي لها عدة دلالات، و معان، ترى لماذا وظفها داود أولاد السيد في هذا الفيلم؟ و ماذا يريد وراءها؟

يعد قطاع الزراعي إحدى الأيقونات الفنية التي يزخر بها الفن التقليدي في المغرب قاطبة، خاصة بعض المدن السياحية، كفاس، مراكش، ،هذه الحرفة احتلت الصدارة في هرم الحرف التقليدية بهذه المدن و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على المكانة المتميزة التي يحتلها هذا القطاع لسنين طويلة خلت ،حيث تمكن هذا القطاع من شق طريقه و الانتقال من مرحلة الإنتاج المحلي إلى الإنتاج الموجه للتصدير، بواسطة وحدات إنتاجية،

¹-Articles. Istem web. Net.

تجمع بين أصالة الفن التقليدي كأيقونة القطاع السياحي المغربي عامة و مواصفات الجودة في قالب فني يعطي المكانة اللائقة لهذا المنتج التقليدي الذي يختزل طاقات إبداعية فعالة في مجال الإتقان و الإبداع، و قد صنفت الزرابي إلى ثلاثة أنواع منها:

الزربية الرباطية، و تأتي في المقدمة

الزربية البربرية أو زرابي الأطلس المتوسط

الزرابي العصرية التي اقتصت بإنتاجها بعض الوحدات الإنتاجية

هذا النوع من الزرابي و إن اختلف في النوع والشكل ، يشترك في خاصية اللون والإبداع، حيث تتمازج الألوان فيما بينها ،مشكلة صورة فنية ،تعبّر عن إبداع و طاقة الصانعة المغربية، هذا الفن يكون بالفطرة في بعض الأحيان، خاصة إذا ما تعرضنا لزرابي الأطلس التي تزخر بالألوان الطبيعية التي تكون مصدر إلهام Inspiration تنعكس في الزربية الأطلسية، فطبيعة الأطلس و خصوصيتها لها دلالاتها ،تنعكس على نتاج الصانع الأمازيغي، المغربي فكريا كان أو فنيا أو ماديا.

إلا أن الرسالة الصريحة التي وظفها المخرج داود أولاد السيد في فيلم " المكروم " هو التراجع الذي عرفه هذا القطاع منذ الثمانينات، بحيث أصبح هذا القطاع يتراجع بشكل تنازلي نتيجة قلة الطلب على المنتج و إقبال المستهلك على الزرابي البلجيكية و ولوج بعض الطفيليين إلى هذا القطاع و ارتفاع أثمان المواد الأولية و بالأخص الخيوط، و ارتفاع تكاليف الإنتاج، وعدم احترام مقاييس الجودة في الإنتاج، وتباين اللحمية والسدة الغير المحكمة و"زلاجة الحاشية" والهذاب الغير المعقودة والمظفورة، وظهور جيوب على الزربية، كلها علامات تزخر بها الزربية و تتميز عن غيرها بها كذلك، بالإضافة إلى المنافسة الدولية الغير المتكافئة و ضعف التغطية الإعلامية لهذا المنتج التقليدي الأصيل.

و تجدر الإشارة إلى نوع قديم أيضا من الحرف التقليدية اليدوية و التي كانت مقتصرة على بعض المدن و خصت لها أسواق يومية " سوق الغزل " في فاس، و نقصد بها حرفة الغزل اليدوي و الذي اقتصت به النساء أولا في بداية الأمر، إذ كان يعتبر حرفة تكميلية تمتننها المرأة لتستعين على قضاء متطلباتها دون عون أو سند من الزوج، ترى لماذا يشير داود أولاد السيد؟

و هل المتلقي يعرف هذه الحرف؟ أم سمع عنها فقط و لماذا تمّ توظيفها في الفيلم خاصة في مدينة مراكش؟

الغزل اليدوي

ماذا يريد المخرج بالإشارة إلى هذه الأيقونة التي وظفها في الفيلم، هل هي ناتجة عن مرجعية ثقافية اعتمدها داود أولاد السيد لإعطاء نكهة للفيلم، إذ جعل منه لوحة تشكيلية رائعة تجمع بين الأصيل و الدخيل، كلها مؤشرات تدل على أن الحس الفني الذي يتميز به المخرج، ينم عن خيال واسع و ذاكرة قوية تختزل كل ما اندثر و اضمحل.

8-1 - تعريف الغزل

الغزل هو حرفة قديمة قدم النسيج يتم فيها" فتل الألياف الطبيعية أو الاصطناعية مع بعضها لتشكل خيطا، أو حبلا وقديما، غزلت الألياف باليد باستخدام أدوات بسيطة كالمغزل و فلكة المغزل وهي قطعة مستديرة من الخشب، تُجعل في أعلى المغزل وتثبت من فوقها وعود المغزل من تحتها ومن العرئاس وهو قضيب أو شعبة من خشب ونحوه، تُجعل عليه سبائخ القطن والغزل"⁽¹⁾.

الغاية من عملية الغزل: هي تحويل شعيرات الصوف إلى خيط، و نفس العملية بالنسبة للغزل العصري.

9-1 - البرم والزوي

"زوى الشيء أي منعه وجمعه وقبضه، وبرم الحبل: قتله من طرفين أو جعله طاقين"⁽²⁾، هنا لا يهمن البرم أو الزوي، بقدر ما تهمن الأشكال التي تتشكل عليها الخيوط أو ما تشكل تلك الخيوط، من لوحة فنية تشكيلية، تتمازج فيها الألوان، مشكلة بذلك علامة تقليدية، تستمد خصوصيتها من إبداع الصانعة المغربية (المرأة بالخصوص).

ولعل تطور هذا النوع من الصناعة اليدوية واقتصاره في الأول على المرأة دون الرجل، له خصوصية، قد تميز هذا النوع من الصناعات النسائية عن الصناعات الأخرى و نقصد بها (الرجالية)، بل لا تحصر الإبداع فقط لدى الرجل بل حتى لدى المرأة.

¹ - [/ https://mawdoo3.com](https://mawdoo3.com)

² - [/ https://mawdoo3.com](https://mawdoo3.com)

لكن ما جدوى إدراج بعض أنواع الحرف في الفيلم التلفزيوني ، هل من باب التعريف أم من باب الإشهار أم إدراج المهارات والتنوع الذي يزخر به المغرب فيما يخص الصناعات التقليدية؟ أم هي إشارة إلى من يهمهم الأمر، بإدراج هذه المهن في أجداتهم لكي يوظفوها في النسيج الاقتصادي الوطني؟

إن توظيف أي لوحة تقليدية في الفيلم تعبر عن أبرز الإحياءات التي أسندها المخرج " للدلالة و الإبلاغ " فالصورة خزانة للدلالات.

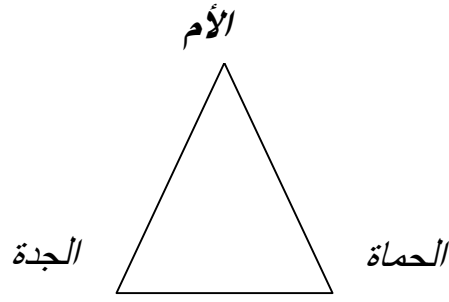
10-1- شخصية الحماة

إن ثنائية الصمود و الاستسلام ليست خاصة فقط بالشخصيات الموظفة داخل الفيلم، وإنما أيضا بالأشياء و الأماكن التي تؤثت فضاءات الصور، بما فيها الفضاء العام للتصوير الذي يتجلى في المسكن التقليدي، الذي يعد مسرح العمليات الداخلية .

فشخصية الحماة حاضرة بقوة داخل مجمل صور الفيلم، باعتبارها شخصية مركزية إلى جانب المكروم بطل الفيلم، هذه المركزية أرادها المخرج لإحالات عديدة، تعكس في مجملها المأساة في ظل سلطة الواقع، مشكلة لصراع الصمود والاستسلام، فصمودها يتجلى داخل الواقع المهمش في منزل قديم في المدينة الحمراء مراكش، ونحن نعلم بعض الخصوصيات التي تتميز بها عاصمة المرابطين، كالأزقة الضيقة، و البساطة التي يتميز بها المواطن المراكشي، و خاصية المرح و النكتة إلى غير ذلك.

هذه الشخصية يتجلى صمودها داخل الفيلم، في عملية الإنفاق على الأسرة، معلنة استسلامها لأمر الواقع و المتجسد في مساعدة ابنتها على حاجيات الحياة و متطلباتها، لأنها ترى دوما أن زوج ابنتها تعيش أزمة مزمنة، و أن زوجها لا يكثر لها و لأبنائها، مما يدفع بها لحث ابنتها على المقاومة و عدم الاستسلام.

فالحماة كونها امرأة تلعب ثلاثة أدوار في آن واحد و داخل فضاء جد محدود و يمكن أن نرسم إلى هذه الوظائف الثلاث بالرسم التالي:



فكونها " أم " وفرت الفضاء الأسري لابنتها، المتمثل في البيت (السكن) ثم امتهنت بعض الحرف التقليدية و التي يمكن اعتبارها حرف نسائية أي تقتصر على المرأة (فيما سبق) و التي من خلال هذه الحرف تعين ابنتها على متطلبات الحياة، و هذا الموقف يقوي شخصية الأم و يعطيها دورا رئيسيا و محوريا داخل الأسرة، أم ترى ابنتها ضحية، و ذات مستسلمة غير مقاومة، و كأنها سلمت بالواقع، أم تلعب دور الوصي على ابنتها لأنها أرملة و تقمصت الدورين مع دور الأم و دور الوصي الذي يراقب و ينتقد، أما في ما يخص الحماة، هذه الشخصية المحورية هي الأهم في الفيلم التلفزيوني، و لا يخفى عن أحد مدى توتر العلاقة دوما مع الحماة سواء من طرف الرجل أو من طرف العروس، (البنت) اتجاه أم الزوج أو ما يصطلح عليه بستهم العجوزة، هذا التوتر له جذور في الأسر المغربية أو العربية على العموم، فلماذا ما تخلوا أسر من هذا العبث.

فانطلاقا من هذه المعطيات تجد الحماة نفسها أولا في مواجهة غير مباشرة مع زوج ابنتها، و ذلك انطلاقا من تحريض ابنتها و حثها على عدم الخضوع و الاستسلام، مقارنة دوما تاريخها بتاريخ ابنتها، كون المرأة الحديثة أو نساء اليوم يتمتعن بشيء من المساواة الخ، و أن زمن الخنوع مات من زمن المرأة القديمة التي كانت تعاني في صمت و لا تقاوم.

11-1-العلاقة بين الزوج و الحماة

تتميز العلاقة بين الحماة و زوج البنت بالمد و الزجر و تتقلب العلاقة كتقلبات الطقس، ولو نظرنا إلى الموضوع من زاوية أخرى، علاقة الصهر بحماته لنجدها في الغالب علاقة يغلب عليها الود و الاحترام و في بعض الأحيان قد يشوبها بعض التعكير، ولقد تناولت بعض الأمثال علاقة الحماة بصهرها بعضها طريف و بعضها محزن:

–دلل حماتك تكسب حياتك .

–دلل حماتك واكسب ودها أحسن ما تفتح لك طاقة ما تقدر تسدها، الخ من

الأمثلة.

و إذا جاز تحليل العلاقة بين الحماة و الصهر، نجدها أكثر العلاقات العائلية حساسية، و يقوم نجاح العلاقة أو فشلها على نوعية عملية التواصل بين هذين الطرفين، وفقا لما حدده الخبراء، إذ أن التواصل يكون الأساس الذي تقوم عليه أي علاقة بين شخصين ،مهما كانت نوعية هذه العلاقة، و هذا النوع من التواصل نجده شبه معدوم أو غائب داخل الفضاء الذي يقدمه المخرج عبر فيلمه التلفزيوني " المكروم " سواء تعلق الأمر بالزوجة أو مع الحماة، إذ لا يمكن اعتبار عملية التواصل بين الحماة و الصهر عملية سهلة نسبيا، على الرغم من صعوبتها، إلا أن المسألة ليست مستحيلة أبدا، كما أن الأمر يتطلب الإرادة الحقيقية فعلا لدى كل الطرفين، و الرغبة في أن تكون العلاقة بينهما جيدة والوسيط Le Médiateur بينهما هي الزوجة ابنة الحماة و التي يجب أن تلعب ذلك الدور دور المترجم و دور المنسق حتى يعود الدفاء إلى العائلة كلها، إذ لا يمكن أن ننكر أن الحماة تعتبر أكثر حكمة، كونها راکمت خبرات الحياة بشكل أكبر بالمقارنة مع صهرها، وبما أن خبراتها في الحياة عميقة، إذ من الحكمة أن يستفيد الصهر من هذه الخبرات و ذلك بصياغتها، وفق ما يؤدي إلى نزع كل العقبات التي التي قد يمكنها أن تتغص عليه الحياة، وإذا ما أردنا أن نسلط الضوء أكثر على هذا النوع من العلاقات، نجد أن الإعلام له دور مهم أيضا في إثبات هذا التوتر و تأكيده.

1-12- دور الإعلام

فعلاقة الصهر بحماته من أكثر العلاقات الإنسانية التي أسيء فهمها بل حوربت من خلال الأمثال و حتى الطرائف و من قبل و سائل الإعلام المختلفة ،لاسيما المرئية منها فلا تكاد الحماة تذكر سواء في الأفلام أو المسلسلات و بخاصة العربية حتى تذكر معها المؤامرات والمقالب و المكائد و الحسد و حتى السحر والشعوذة، و استقر في أذهان الناس أن المقبل على الزواج إنما يقبل على معركة مع أم الزوجة وذلك لطبيعية الصورة المشوهة التي تقدمها وسائل الإعلام المختلفة ، ولا داعي لذكر أسماء الأفلام والمسلسلات التي

وظفت هذه العلاقة بشكل سلبي في جل مواضيعها التي تمنح للمتلقى، إلا أن هناك بعض الدول اتخذت منحا آخر، إذ " أصبحت قضية الحموات تأخذ الطابع العالمي، باعتبارها مشتركا إنسانيا، فقد قامت إحدى المدارس في الهند بتعليم المقبلين على الزواج ، كيفية التعامل مع الحمواتو ذلك قصد الحد من ظاهرة الطلاق."⁽¹⁾

1-13- شخصية الجدة

تلعب الحماة، دور الأمومة المفعم بالحنان و الرأفة، غالبا هي السمة ، سمة الحنان التي بين الجدات وأحفادهم، وهذا ما يظهر في الفيلم إذ دائما تشتري لهم الحلوى أو ما شابه ذلك، عكس الأب " المكروم" ، لا قبل إكرامه أو حتى بعد أن تم إكرامه، لم يتغير موقفه تجاه عائلته و خاصة أبناءه، و كأنه يسير على خطى واحدة حتى لا ينكشف أمره.

يشير بعض المفكرين إلى أن وجود الجدة في المنزل مع أحفادها له إيجابياته و سلبياته فمن الإيجابيات، أنها إشارة ذات خبرة في الحياة تقدم المشورة و النصيحة إذا كانت واعية، وأحيانا كثيرة يمكن أن تقدم الجدة حلولا لكثير من المشكلات التي تواجه الأزواج في حياتهم لخبرتها في الحياة، ويمكن أن تكون قد مرت بهذه المشكلة في حياتها من قبل، وبالتالي فوجودها يمكن أن يكون ذا قيمة، إذا تخلصت من السيطرة والغيرة التي تكون رغبة في عدم فقد المكانة والسلطة التي كانت لها قبل زواج الأبناء.

و الجدة تلعب دورًا كبيرًا مع الأحفاد، فالمربي دائما يأمر وينهى، ويعاقب، لكن الجدة يحبها الطفل؛ لأنها تعطي، وتوجه، وتتصح بحب أكثر مما تعاقب.

هذه الأدوار المختلفة لنفس الشخصية تضيف طابع التشويق و المتعة على الفيلم، إن لم نقل على تلك اللقطات التي يعرضها المخرج ،دون أن يغفل توظيف حركة الجسد التي تنفرد بها كل شخصية على حدى.

¹ سلسلة إصلاح الأسرة (4) مفاهيم وقيم في الأمم www.sanid.net

14-1- شخصية الأطفال

الأطفال، نجد هذه الشخصية غائبة حاضرة في الفيلم، باستثناء في بعض اللقطات والتي

يمكن أن نعدّها:

– لقطة مع الجدة والأم.

– لقطة مع الجدة .

– لقطة على الطاولة مع الأم والجدة أيضا.

الأطفال هنا هم ثانويين *Secondaire* و إن كان موضوع الحديث عن الأطفال حاضرا بقوة في جميع لقطات الفيلم، إلا أن ما يأخذ عن المخرج، لماذا لا يقم الأطفال في حوار سواء تعلق الأمر بحوار مع الأم أو الجدة أو الأب أو حوار ثنائي بينهما، و هل لم ينتبه لذلك أم اعتمد ذلك؟ إذن لماذا هذا التهميش؟

15-1- الأطفال على الشاشة استغلال أم ضرورة

* صورة الطفل في فيلم مكروم

بعيدا عن تقييد حرية الإبداع، أو بمدحه بالانتصار للقيم و الحفاظ على الهوية المغربية، يجب التوقف عند صورة الطفل على الشاشة، التلفزيونية أو السينمائية، و كيف يتم استغلالها و توظيفها داخل الأفلام عامة، و كيف يمكن احترام خصوصيتها؟ إن تجسيد الطفل لشخصيات أكبر من عمره تعد جريمة في حقه وانتهاكا لبراءته و طموحاته.

السينما لم تستطع أن تتخلى عن هموم الأطفال، بل هناك جزءا مقنعافي التناول السينمائي، بحيث يظهر الطفل دائما في أدوار الكبير، و هذه نقطة سلبية تأخذ على الطفل المبدع وعلى الطفل المتلقي، فالطفل الذي يقدم مشهدا ما، ينتقل لديه إحساس النجومية، وبالتالي لا يعيش حياته بشكل صحي، وغالبا ما يتم الاتجار به عبر أبويه، لأنهم من يوقعون التعاقدات، ويستغلون نجوميته، أما هو فيعيش وحيدا، منعزلا على المجتمع لفترات طويلة، بسبب تخيله نجما فيعيش في المجتمع حياة النجوم، فقضايا الأطفال كثيرة، ويمكن أن تتناولها الشاشة بشكل واقعي دون ابتزاز لمشاعرهم، بالحفاظ على براءة الطفولة، كما يفعل داود أولاد السيد رغم تغييب المشاهد الحوارية في أغلب اللقطات المكونة للفيلم.

وبشكل عام نرفض استغلال الأطفال في الأفلام المثيرة، وأيضا في نوعية أخرى من الأفلام، و التي يستغل فيها الطفل في إظهار مشاعر عنصرية زائفة، بل يجب توظيف شخصية الطفل في إطار طفولته بمفهومها الشمولي ،حتى يتم إنتاج المعنى و توظيف الشفرة الثقافية الخاصة لكل مجتمع.



تجمع عائلي المكروم مع أهله وتطبيعه للعلاقة مع الحماية

16-1- شخصية الجارة

الجار هو الشخص الذي يسكن في الجوار، أو معك في نفس المسكن، سواء أكان قريباً من حيث الصلة الرحمية ، أو كان من أتباع الرسالات السماوية الأخرى، ، أو كان من أتباع الديانة نفسها، أو غير ذلك، فلا علاقة لمعتقداته وآرائه بانطباق عنوان الجار عليه ، ولا يُصنّف على أساس المعرفة القديمة به، أو المعرفة الحديثة الناشئة عن السكن في الجوار، لكن لعامل القرب والبعد عن مكان السكن أهمية واضحة لتحديد الجار، فعن رسول الله " صلى الله عليه وسلم " سئل عن حد الجوار قال: أربعون داراً، وقال أمير المؤمنين علي: حريم المسجد أربعون ذراعاً، والجوار أربعون داراً من أربعة جوانب.

أما في الفيلم فتتجلى شخصية الجارة ،كونها شابة في مقتبل العمر تلقى دوما منافسة حادة من طرف زوجة " المكروم " ،التي تتهم زوجها في إحدى اللقطات كونه معجبا بها، دافع الغيرة و كذا دافع الاهتمام بالهنادام فالجارة الشابة دائماً أنيقة وتهتم برشقاتها مما يدفع زوجة المكروم إلى الاحتكاك معها داخل فضاء داخلي يجمعه الجوار.

فهذه الجارة دوما في صراع مع زوجة المكروم، كونها تسكن في الطابق الأول وتطل عبر بهو كبير يجسد خصوصية البناء التقليدي الذي تزخر به المدن القديمة، هذه الرؤية البانورامية تجعل الجارة تراقب كل صغيرة و كبيرة، هذه الرؤية الشمولية تزعج الزوجة التي ترى نفسها في وضعية دونية و الجارة في موقع فوق ،هذا التباين في المواقع في الواقع له دلالة تنعكس عبر حركات الجسد و كذا طريقة الحوار بين الجارتين ،مما يشير إلى أن مؤشر التواصل منعدم تماما بين الجارتين.

و ما توظيف الجار في هذا الفيلم التلفزيوني لإعلامية اجتماعية، أراد داود أولاد السيد الإشارة إليها قصد إثارة حفيظة المتلقي ،لمثل هذه الظواهر الاجتماعية التي تنخر العلاقات الاجتماعية في الأوساط العربية عامة.

و بناء على ذلك فإن ما يؤسس لثنائية " الصومود و الاستسلام " داخل فضاء الفيلم ،هو تلك الوجوه البائسة ، (الزوجة / الحماة) التي لا تقوى على كبح جماح الدلالة أمام المشاهد، و ذلك عبر لغة الجسد من خلال طبيعة النظرة داخل مختلف تسلسلات أحداث الفيلم، لكن أبرز اختلال لهذه الثنائية هي عدم استسلام الجارة إلى (محاولة) هيمنة زوجة

المكروم، فيكون التحدي انعكاسا واضحا ترسمه كاميرا المخرج، عبر إيماءات و حركات ينتهي به هذا النزاع الثنائي Duel القائم بين الجارتين.

لكن ما يثير انتباه المتلقي هو التواصل الذي تبرزه الجارة مع المكروم أي الزوج، فهي دوما تتبادل معه التحيات عكس زوجته، مما يثير غضب هذه الأخيرة و يسرح فكرها في متاهات التأويل، ينعكس ذلك في ردودها العنيفة تجاه جارتها، والتي تبدو دائما أنيقة ورشيقة، تعيش حياتها مفعمة بالأنوثة و الحيوية، عكس زوجة المكروم التي تعيش حياة رتيبة ينقصها التغيير، و يطغى عليها طابع الرتابة والبؤس و الحرمان، فالجارة هي تلك المرأة التي تعكس طموح الزوجة التي ترغب دوما في تغيير واقعها، هذا الواقع الذي يصطدم بسمة التجاهل واللامبالاة من طرف الزوج، مما يدفعها أثناء مشاهد حوارية إلى امتطاء متن الحلم و التوقع، طانة منها أن زوجها سيحقق لها شيئا من هذا، لكن في المقابل يكون الطرف المتحاور الآخر غاطا في النوم مكسرا بذلك لميكانيزمات و آليات و كذا شروط نجاح التواصل، فهل هذا التجاهل مؤشر على الهروب؟ أو علامة على اللامبالاة؟ أم أن طموح الزوجة أعجز الزوج حتى امتطى سلم النوم لتفادي الاصطدام و المناوشات !

17-1- الشخصيات على مستوى الفضاء الخارجي

- الشخصيات التي تلعب في الفضاء الخارجي

الجار صاحب الدكان صديقه في الحرفة.

"صاحبك أو أخوك في الحرفة عدوك"

على مستوى الفضاء الخارجي و بالضبط مقر العمل، أي خارج البيت، حيث يبدو الفضاء الذي يمارس فيه "عمر" نشاطه التجاري، فضاء يفتقر لأبسط مقومات السوق النموذجي، ترى ماذا أراد بهذا المخرج داود أولاد السيد؟! سوق شعبي في مدينة عتيقة و كبيرة و سياحية هي مدينة مراكش؟! يشكو التهميش، و الترميم، رغم أنه يحتفظ ببعض الخصوصيات: كمكان الدلالة، مثلا، كونه يجمع بين عدة حرف، إذ يمكن اعتباره كشكولا من الحرف و المهن التقليدية التي تزخر بها المدينة الحمراء، فتوظيف المكان في الفيلم له دلالة يرمي وراءها المخرج ربما إلى إرسال رسالة لمن يهمهم الأمر للتنبيه لمثل هذه العلامات التي ما فنتت تتلاشى و تندثر، فقرب عالم الشاشة من هذه المظاهر الحياتية من

أهم المميزات التي تطبع هذا الفن، بالإضافة إلى خصائص أخرى لا تقل أهمية كالوهم بالواقع، ثم إن الأفلام التلفزيونية في جميع حالاتها لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله، بل تتناول فقط جزءا منه تقتطعه لحجم الشاشة و بذلك "يمكن ملاحظة حقلين متتاليين من الحقول المرئية، حقل الأشياء المرئية و آخر للعوالم غير مرئية"¹.

18-1 - شخصية الجار في مقر العمل

فشخصية " الجار" جوار دكان " عمر" متقدمة في العمر ذو لحية، كثير الكلام، يبحث كثيرا على المرح، يتتبع كل صغيرة و كبيرة، و يتدخل في كل شيء، و يريد أن يعرف كل شيء، شخصية (غامضة) تخفي أكثر مما تظهر، يتجلى ذلك في سلوكه و تصرفاته و إيماءاته وحركات جسده، يوهم صديقه عمر أنه يكن له المحبة و يقدره حسن الجوار، لكن في عمقه يكن له الشر الذي يجعل من المتلقي يلتقطه بشكل مباشر، إذ ينطبق عليه المثل المغربي الذي يقول " صاحبك في الحرفة عدوك"، لكن المتلقي له نظرة أخرى لأنه يعيش كواليس الفيلم، خاصة عندما يلجأ الجار للتدخل من أجل تطبيع العلاقة بين "عمر" و صاحب الدكان.

19-1 - شخصية صاحب الدكان.

هذه الشخصية وظفها داود أولاد السيد في هذا الفيلم التلفزيوني للجمع بين ما هو معاصرو بين ما هو أصيل، أي بين جيلين جيل قديم و جيل حديث وظفها توظيفا تقنيا من أجل بلورة فكرة أرادها المخرج في فيلمه، هذه الشخصية متقدمة في السن ، يبدو عليها مؤشر الحكمة والورع و التسامح و كذا تقنية التحاور و التشاور، دوما هذه الشخصية تلعب دورا طلائعيا في بعض الأفلام، إلا أن في هذا الفيلم، اكتفى المخرج بتوظيف هذه الشخصية في بعض المشاهد المكونة للقطات الفيلم، شخصية تلبس اللباس المراكشي التقليدي تعبر عن ثقافة زمنية في مرحلة من المراحل، شخصية راكمت العديد من التجارب وتراعي الظروف القاسية المعاشة، لا تنساق بسهولة لكلام الآخرين، و أقصد بالتحديد المناورات التي يقوم بها " إدريس" جار " عمر" قصد الظفر بالدكان، إذن فشخصية صاحب الدكان كذبت توقعات الجار " إدريس" حينما سدّد "عمر" ما عليه من ديون، و انقلب التوتر بين "عمر" وصاحب

¹ - ماستر اللغة العربية و النظرية اللسانية فاس سايس 2010-2012

الدكان" إلى وصلة فلكلورية شيقة ، تشكل إحدى علامات الفن الشعبي المراكشي، و ما اللقطة التي يبدو فيها "عمر" و صاحب الدكان في لحظة في لحظة نشوة و فرح في مقابل " الجار إدريس" مندهش ولا يشارك نشوة اللحظة لأن داخله هذه المرة عكس ظاهره تجسيدا و تعبيراً، إلا مؤشرا واضحا لما يكنه هذا الجار من غل و ضغينة لجاره الذي يبدو في المقابل مسالما محاورا لا يأبه لتصرفات جاره و غير مبال على الإطلاق.

إن خاصيات " الاستسلام و الصمود والتحدي" التي تتجلى في شخصية " عمر" أكدت مرة أخرى أن هاته الخائص لم توظف عبثا في الفيلم بل نتاج علاقة جدلية بين شخصية عمر و تصرفاته التي توظف فيها الإيماءات و الأصوات و كذا حركات الجسد.

فالأشياء المرئية يمكن ملاحظتها مباشرة عن طريق مجموع من اللقطات المسترسلة التي يمكنها أن تشكل مشهدا ما، أما الأشياء الغير المرئية فهي من اجتهاد المتلقي التي يخضعها للتأويل و التغيير، وفق قراءاته المتعددة و المركزة لهذه اللقطات.

1-20- شخصية الزبائن (النساء)

شخصية الزبائن متشابهة مادامت السلع التي تعرض تهم وتلبي حاجيات النساء خاصة، أو الجانب النسوي عموما، فالزبونات لهن نفس المواصفات، لا يبحثن عن الجودة أو عن السلعة بقدر ما يبحثن عن الغير في مقابل الأنا التائهة الوحيدة، طرق البحث عن الغير مطيتها المساومة، و اللباقة في الحديث تؤطرها حركات الجسد التي تظهرها بعد اللقطات، والتي تبحث عن المتعة أكثر من السلعة، هذه نقطة سلبية وظفها المخرج هذا الفيلم و كأن كل النسوة لهن نفس العقلية و نفس الرؤية، فالأشياء المرئية هنا و خاصة فيما يتعلق بهذه اللقطات مؤشر على أن كل الزبونات يتشابهن في بعض الخصائص و السمات و لا يتميزن عن بعضهن إلا لماما، و كما سبقت الإشارة إلى ذلك هذا ما يأخذ على المخرج و قد كان عليه إما أن يعدل من اللقطة أو يقتصر على واحدة و في هذه الحالة يمكن عدها شاذة.

هذه الشخصيات تظهر على مستويين المستوى الداخلي، ونقصد به الأسري، والمستوى الخارجي و يقصد به الإطار العام الذي يشتغل فيه عمر، و ما يحيط به.

1-21- شخصية فاتن الموظفة في المؤسسة البنكية

أما الشخصية النسوية الأخرى، شخصية " فاتن " إحدى موظفات إحدى الوكالات البنكية، فهي شخصية يمكن أن نجمل ما يميزها كالتالي: فتاة جميلة في مقتبل العمر أنيقة و رشيقة لبقة في الحديث مع الزبناء، تعيش علاقة مع زميل لها في العمل يسودها الملل، إذ و بعد مدة لم تكمل هذه العلاقة بالزواج، نظرا لإكراهات يعيشها هذين الموظفين أضف إلى ذلك إختلاف الطموح والرؤى، "ففاتن" ترنو عينها إلى ما هو أكثر وأحسن ولا يهتم الشخص ، أي الهدف مادي بالطبع فهو المبتغى و هو العلامة على اليسر و الرخاء التي تحلم به هذه الفتاة، لكن ما يمكن الإشارة إليه هو تلك الأشياء الغير المرئية التي يريد لها داود أولاد السيد أن يكتشفها المتلقي و هي معاناة الموظف بشكل عام فالوضع يعكس الطموح بل يتناقض معه تماما، تعرف عليها عمر و هو يحاول صرف العملة الصعبة بالعملة المحلية، فشخصية "فاتن" فتاة تبحث عن المتعة و المرح دوماً أنيقة و خفيفة، تلعب على الأوتار الحساسة "للعمر" إذ تبدأ بتغيير عاداته البسيطة إلى أشياء أخرى ربما كان يحلم بها فقط، فتغيير الزي التقليدي بالزي العصري، مسح كامل لهوية "عمر" التاجر البسيط، و تعويضه بـعمر "الشخصية المتمدنة" العصرية التي تريد أن تحيا حياة جديدة بموصفات جديدة وغريبة، إذ أصبح المكروم يعيش بإسمين : عمر- وعمر و .

أما صديقة " فاتن "، " عزيزة " تبدو شخصية أكثر اتزاناً من " فاتن "، لكن تعيش على هامش المتعة أو المرح الذي تخلقه فاتن فهي دوماً رفقة صديقتها، و في أماكن " اللهو " Les Boites ليلا، " ما يؤشر على عدم وجود الرقيب و كذا الواعظ لمثل هذه النسوة المتحررة"، هذه النقطة بالذات قد تثير حفيظة المتلقي لأول وهلة يرى فيها هذا الفيلم، لهذا الحد تحررت المرأة حتى أصبحت لا تبالي؟

هذه العلامات التحررية هل هي مؤشر على مرحلة تحول كبير يعرفها المجتمع ككل؟ كلها أشياء قد تكون مرئية أو غير مرئية، لكنها كلها شفرات دلالية تحتاج إلى التفكير حتى يمكن فهمها و بالتالي دراستها و إيجاد حلول لها .

" شخصية " فاتن "نموذج للفتاة الطموحة، الجامحة، المتنكرة للهوية المغربية الأصيلة، التواقة لحياة أفضل، شخصية لا تعترف بالحب، المادة هي الغاية والوسيلة، شخصية ضائعة

في المتاهات المادية المغربية و الزائفة والدخيلة على مجتمعاتنا العربية، شخصية متقلبة، تأنف بسرعة من الوضع الذي تعيشه، ولا ترسو على ميناء واحد، شخصية مركبة وغير واضحة، تنساق بسرعة وراء كل مثير، و هذا ما يجعلها تنكشف بسرعة، رغم تقمصها عدة أدوار، تبدو جد مصطنعة، ورغم ارتدائها لعدة أقنعة.

أما فيما يخص شخصية "عزيزة" صديقة "فاتن" فتبدو شخصية متزنة رزينة، تقرأ الأشياء عن بعد و دوما تعيش المرح أو الفرحة بطريقة غير مباشرة، تكون فاتن صديقتها هي السبب في ولوجها عالم الفرجة، تراقب عن قرب صديقتها، توجهها تارة، و تلومها تارة أخرى، لكن ما تلبث تنساق وراء طموحات صديقتها، شخصية تبدو تراكم تجارب على حساب آخرين دون أن تكون قريبة من الحدث، فهل ستكون كفاتن إن سمحت لها الفرصة؟ أم العكس؟

22-1 - الذات بين الشكل و المضمون

يبدو ومن خلال تتبعنا لهذا الفيلم، يمكننا بناء تصورات إيحائية تروم القدرة على استيعاب الجوهر من خلال العرضي و التشكيلي، والسعي وراء إبراز خصوصيات الفرد داخل الفيلم الذي يرصد الوضع الاجتماعي، بما له من تجليات على المستوى الواقع المعاش، تجليات المأساة على وجه الزوجة و الأطفال طيلة الفيلم، إذ لا نجد انعكاس للطفولة المفعمة بالحيوية و النشاط بل العكس من ذلك، إذ و لا لقطة أو مشهد يبدو فيها الأطفال يلعبون أو يمرحون أو يمارسون فيها نشاطاتهم الطفولية، أو يراجعون دروسهم، كأنهم يعانون في صمت، فحتى الصمت في حد ذاته يعد تعبيراً.

أما تأنيث فضاء الفيلم بشخصية الطفل، و من خلاله يتبين للمشاهد الفقر الذي يعاني منه بطل الفيلم، الذي لم يستطع أن يقوم بعملية إعدار ابنه، شأن الأطفال في سن محددة، هذا يؤكد جليا الحالة المزرية التي يعاني منها "المكروم"، مما جعل الأحداث تتشابك، و تتوالد، وتفتح على أحداث أخرى، لتنعكس على زوجة " المكروم"، التي لا تنتهي من تذكير زوجها " عمر" بضرورة إعدار الطفل، و كأن الطفل لا يحتاج إلى مسائل أخرى سوى عملية الختان.

إن الغير المرئي يطفو و يظهر رغم محاولة تعييبه في الفيلم، فالطفل من حقه أن يلعب أن يعبر، أن يدرس أن يحاور إلى غير ذلك من الحقوق التي يجب أن تكون متوفرة لديه، وما قضية الختان إلا شكلية يتساوى فيها جميع الأطفال ليس إلا، من هنا نلاحظ أن الطفل جاء كتأنيث فقط لأحداث الفيلم، و كذا تبيان العلاقة التي تجمع أمه و أبيه.

فهل يمكن اعتبار الطفل هنا شخصية ثانوية ، أم شخصية تؤدي دورها ولو في صمت، إذ يمكن اعتبار صمت الطفل في حد ذاته حوارا له أكثر من دلالة.

و تأسيسا على ذلك يصبح المظهر " مناقضا" للجوهر والمضمون الذي تنضوي تحته الذات الإنسانية بأفعالها و سلوكاتها و من خلال العناصر المذكورة، تبقى قصيدة المخرج في ذلك هي إبراز هذا التناقض ليشمل العديد من الحالات الإنسانية، حيث يمكن أن ندرجها ضمن خانة حضور الشكل وغياب الجوهر، أو خيانة الشكل للجوهر الإنساني، عبر أفنعة نرسمها بوعي أو في غيابه و هذا يحيل على خيانة الذات للواقع الحقيقي شكلا و مضمونا.

إن إعادة تنظيم هذه العناصر المشار إليها بطريقة مختصرة ،يؤدي بنا حتما إلى تصور كل الإحالات في فكرة " وجود" الشيء و نظيره في الواقع المعيش، فما تجسده صور الفيلم، ما هو إلا ماثول، يحيل على موضوع أو مواضيع في الحقيقة، ضمن هذا المجتمع أو ذاك من خلال أحجامه و وظائفه و أنواعه و كذا علاقاته"⁽¹⁾، فإذا أخذنا الفيلم، بكل ما يحتويه من لقطات و مشاهد، فإنها متحققة عبر نسخ واقعية منها:

- المدينة العتيقة، الأزقة الضيقة، الفقر، المسؤولية، الجيران، الحمام التقليدي،

الفرن، الخ، كل هذا يدل بكل المواصفات على الحقيقية داخل المجتمع باختلاف شرائحه وأنماط تفكيره.

هكذا يقوم التركيب الداخلي للفيلم بإقصائه للوجه المنفرد، بما له من امتيازات خاصة

به، و يبقى حضوره مشروط بعلاقات متنوعة داخل الفيلم و خارجه من قبيل:

- علاقة الإنسان بالإنسان: علاقة الرجل بالمرأة، علاقة الرجل بالرجل، علاقة

المرأة بالمرأة، علاقة الكبير بالصغير، علاقة الرجل بالزبائن.

¹-ماستر اللغة العربية النظريات اللسانية فاس سايس 2010-2012

- علاقة الإنسان بالأشياء: الإنسان والملابس، الإنسان والمال، الإنسان و الدراجة، الإنسان و السيارة، الإنسان و العربة التي تجر بالفرسان.
- علاقة الإنسان بالفضاء: الإنسان والفضاء الأسري، الإنسان والحي السكني، الإنسان و السوق، الإنسان والدكان، الإنسان و فضاء التواصل الاجتماعي.
- علاقة الإنسان بالأزمة: الفقر والتهميش والجهل والعصبية والصراع والاستسلام و التحدي .

كلها علاقات حاول المخرج " داود أولاد السيد" رسم حدودها، وفق ما يؤطر الإنسان، في علاقته مع ما يحيط به، وفق طاقات تعبيرية أسسها الجسد الإنساني بمختلف تمظهراته، من خلال تأطيرات تربط ما بداخلها بمختلف تجلياتها في أرض الواقع.

1-23- لغة الجسد و إنتاج دلالاته داخل الفيلم

سنركز في هذا المحور على قراءة لنسق يتسم بالتعقيد والتركيب و ذلك استنادا إلى المعرفة السيميائية التي تسمح لنا بالتعامل مع الجسد و لغته أو حركاته داخل الفيلم، باعتباره نسقا ضمن أنساق تواصلية يشتغل كسنة للعيش والتواصل وإنتاج الدلالة ذلك، "أنا أصبحنا نتكلم عن جسدنا، و جسدنا يتكلم أيضا عبر انفعالاتنا و هي بمعناها الحقيقي حركات أعضائنا"⁽¹⁾ بهذا تتدرج لغة الجسد ضمن سيميائيات النسق الإيمائي المهيم على طبيعة الفيلم، مما يجعل الأمر في غاية الصعوبة و التعقيد، لكن بالرغم من ذلك، و ارتباطا بالتيمية "Thème" الكبرى التي تكشف عنها الصور، و بنوع من التتبع الدقيق و الممحص للقطات الفيلم، حاولنا الوقوف عند أبرز الإيحاءات التي أسندها " المخرج" للدلالة و الإبلاغ: فالجسد خزان للدلالات، و مصدر لتجسيدها و تمثيلها، تتعدد طاقاته التعبيرية ضمن تقسيم ثنائي ينظر إلى الجسد الطبيعي أو العملي، و ينظر إلى الجسد الثقافي الذي يوجد خارج هذه الأشياء في ارتباطه بنص ثقافي، إذ إن الثقافة هي من يسند الدلالة للجسد و فق أبعاد تنأى عن الطبيعية و العملية، فالجسد يتحول من اعتباره موضوعا ينتج الدلالات العملية والحركات النفعية الناتجة عنها (التجارة و الأكل و الشرب و الإبصار، الخ) إلى علامة يشكل مظاهرها البناء الثقافي الذي يؤسس لأفعال تعينه يوصف بها هذا الجسد دون الآخر،

¹ - محمود بيبي: الجسد واللغة الإيمائية / م علامات ع 4 - س.1995

وتقوم بها تلك النظرة بدل الأخرى و تدل بها هذه الوضعية خلافا لوضعية أخرى Pose، فتحل الأعراف و التقاليد و كل ماله صلة في توجيه إحالات مختلف الحركات الجسدية من المباشر إلى بناء الإحياءات"⁽¹⁾.

لقد جاءت صورالفيلم محملة بكل ما يفتح على القراءة وعلى التأويل والتدليل وسنحاول رصدها انسجاما مع طبيعة الفكرة التي راهن المخرج على إبرازها ، من خلال تحركات الشخصيات في الفيلم ،الهدف منها إبلاغ المضمون، الذي ينقله القول البصري عبر الملفوظ الإيماني الذي يعكس في أبعاده ، المكر، الخداع، الغش، المتعة ويعكس الحزن والحقد، و يستحيل كيف تعبر لغة الجسد على مضامين الفيلم ، وفق قراءة تتناول فيها أبرز استعمالات الجسد، و ما توحى إليه هذه الاستعمالات ، فمن خلال اللقطة الأولى التي يستهل بها الشريط التلفزيوني يبرز لنا المخرج استعمالات الجسد العملية، المتجسدة في قيام بعض الرجال على شكل جماعة بالصلاة في فضاء اجتماعي يعكس التعايش و التآلف الاجتماعي، الذي يعكسه الدين في إحدى شعائره وأركانها ،هذا الفضاء يشكل نقطة التقاء مختلف العناصر البشرية شابة كانت أو مسنة ، مع التركيز على رجل مسن في شخص يقوم بدور الإمام ،بتركيز الكاميرا على الجانب الخلفي Vue de Profil ومن أعلى إلى تحت، توطر المشهد ككل ، بكل ما تحيل عليه اللقطة من دلالات وقراءات استعملها المخرج لإثارة انتباه المتلقي إلى الفضاء الذي تمارس فيه الصلاة .

تليها لقطة تعبيرية أخرى،عبارة عن سوق الدلالة، حيث تباع فيه أنواع السلع المستعملة كالألبسة، تلفاز، أواني، الخ، رواد هذا السوق أناس بسطاء يقتنصون الفرصة لاقتناء شيء من هذه الأشياء ثم إعادة بيعها، إما في نفس المكان أو في فضاء السوق الشعبي ككل،ثم تأتي اللقطة العامة، Le Plan Général هذه اللقطة تظهر عموم الديكور،أو المشهد الذي يمكن أن تتحرك الشخصيات داخله، كونها تظهر الإطار الذي ستدور فيه الأحداث، مما يجعل الشخصيات تتحرك و تظهر بشكل جلي و وضوح تام، مع التركيز على نوع السلعة المعروضة للبيع، ملابس نسائية داخلية، مع مرور الكاميرا على دكان الجار "إدريس" جار "عمر" في التجارة، الذي يبيع هو الآخر الملابس المستعملة،

¹ - محمود بيبي: الجسد و اللغة الإيمانية. س. 1995 م علامات ع 4 -

الرجالية، كونه رجل ملتحي يلبس جلبابا، ذا لون داكن يعكس شخصيته الغامضة " لعمر"، والظاهرة للمتلقي الذي يتتبع اللقطات المشككة للفيلم، والتي تبين جليا ما يكنه هذا الجار لصاحبه من حقد و مكر، ثم تنتقل الكاميرا إلى رصد الفضاء الداخلي للدكان ، الذي يبدو فيه " عمر" في وضع جانبي يقوم بترتيب بعض الملابس، يبدو المكان يعج بلا نظام أو الفوضى، حتى طريقة الترتيب تبدو بشكل عفوي، تلقائي، يخلو من كل نظام أو ترتيب مسبق ينوي "عمر" إنجازه، فوضى في الدكان و فوضى حتى في الفضاء الأسري الداخلي " للمكروم"، هذه الفوضى تنعكس حتى على طريقة اللباس، أي الزي الذي يرتديه، حيث جمع " عمر" بين العصري والتقليدي، هذا الجمع الغير المتجانس l'Amalgame ربما ينعكس حتى على نفسيته و حتى على سلوكه اليومي مما يجعله سهلا للاختراق.

1-24- لقطة الحمام أو علامة الحمام التقليدي

من خلال لقطة الحمام حاولت كاميرا المخرج رصد كل المشاهد المجسدة لهذه اللقطة، ابتداء بالفضاء الداخلي للحمام التقليدي وما يتكون منه هذا الفضاء من قاعة جلوس المستحمامات (الكلسة) أو قاعة تغيير الملابس ،عند دخول الحمام أو ارتدائها عند الخروج منه، وغالبا ما تكون هذه القاعة مكان نقاش بين المستحمامات، يبدين آرائهن من خلال ما يشاهدنه من ملاحظات، كتلك السيدة التي خرجت فورا من القاعة الداخلية(الرئيسية) للاستحمام و تساءلت مستهزئة، " هل هذا حمام النساء أم الرجال؟ "فردت عليها السيدة البدينة صاحبة البشرة الداكنة بأن الطفل المقصود لا يعرف شيئا و أنه م يتم إعداره حتى .



مشهد خارجي للحمام التقليدي حيث بات هذا الاخير يعرف منافسة شديدة، لكون كل منزل عصري يحتوي على هذا المرفق لكن بطقوس مختلفة

مايثير الانتباه في هذه اللقطة هو عدم إجابة الأم لتعقيب ذلك السيدة، ومن هنا لم يذهب إلى الحمام في صغره سواء مع أمه أو أبيه.

ولعل أحمد الصفرى في كتابه **La Boite à Merveille** قد أشار هو الآخر إلى الحمام التقليدي، حينما صاحب أمه إليه ووصف بكل دقة الأجواء التي رآها في صغره، في إحدى حمامات فاس التقليدية، إن ما قصد المخرج بهذه العلامة؟

هل قصد تلك التنافسية التي لقيها هذا الفضاء الاجتماعي المشترك الذي يقصده الناس قصد الاستحمام؟ أم إشارة إلى الرسم المعماري الذي تتوفر عليه مدينة مراكش؟ من أن كل حي **Quartier** له مرافقه الحيوية، كالسوق، الحمام، المدرسة، الفرن، الخ.

و هل للحمام التقليدي خصوصية تميزه عن الحمام العصري؟ أو الحمام المنزلي الذي يعد أيضا مرفقا أساسيا يدخل ضمن مكونات المنزل العصري؟ ثم تلي مباشرة بعد لقطة الحمام لقطة الفرن من خلال لقطة كلية، **Le Plan d'ensemble** هذه اللقطة التي رصدتها كاميرا المخرج من أجل إظهار الشخصيات في محيطها الاجتماعي أو بتغيير الإطار السابق عند وجود (الممثل / الممثلون) في إطار جديد، حيث تظهر هذه اللقطة، شخصيات ضمن فضاء جديد حيث تظهر فقط جزءا من الديكور و الذي هو عبارة عن شخصيات تحمل في أيديها أوان منها ما هو صالح أو يستخدم للخبز كالذي تظهره اللقطة، رجل يحمل خبزا في صحن كبير مصنوع من الزنك يصلح للحلوى و كذا للخبز ثم تليه في المقدمة، فتاة تحمل صحنين صغيرين، تنتج بهما نحو الفرن لكي تتم هناك عملية الطهي بطريقة تقليدية تعطي نكهة خاصة، علامة ضمن علامات الذوق التي يتسم به أهل مراكش خاصة في ميدان الطبخ، هذه اللقطة تدور أحداثها ضمن حيز ضيق عبارة عن زقاق، إحدى علامات المعمار التقليدي الذي تتميز به مراكش، وهي كثرة الأقواس التي يزخر بها الفن المعماري المرابطي بالخصوص، و صمود هذا المعمار رغم تقادمه حتى الآن ليشكل رمزا من رموز الحضارة المرابطية.

إن تأنيث الفضاء المعماري بهذه اللقطات المتتالية و تحت إنارة شبه كاشفة، مؤشر على أن الزمن كان ليلا و رغم ذلك تنتشط الحركة في هذا الزقاق حاملة معها عدة دلالات، يستوحيا المتلقي بطريقة مباشرة عبر رموز استخدمها المخرج، تحيل على علامات أراد

الإشارة إليها بطريقة غير مباشرة ، إذ ركزت كاميرا المخرج على الأواني التي يحملها كل من الرجل والمرأة هذا الثنائي الذي تفصل بعضه البعض مسافة قصيرة ، رصدتها كاميرا المخرج، لترصد أو تركز بالخصوص على ما في تلك الأواني ، خبز/ دجاج لكن الوجهة واحدة الفرن التقليدي.

إن تركيز الكاميرا عبر لقطة كلية Plan D'ensemble على شكل القوس المتآكل، لدعوة صريحة من المخرج إلى المشاهد لترميم هذه المآثر، التي تعتبر علامة من العلامات السياحية بامتياز ، و جولة الكاميرا في الفيلم لدليل واضح على أن المخرج أراد منهما لعب دور الدليل السياحي Guide لهذا المشاهد أيضا، إن علامة الزقاق الموظفة في الفيلم عبر لقطة من لقطاته ليست علامة ذات وظيفة خاصة بالمرور، يمر منها الإنسان فحسب أو المارة ككل، بل حتى وسائل النقل البسيطة، كالدراجة الهوائية التي يمتطيها المكروم في مشواره اليومي من المنزل إلى السوق مقر العمل ، و لعل الدراجة الهوائية/ أو النارية علامة تتميز بها مدينة مراكش إذ نجد أغلبية الرجال و النساء يمتطون هذه الوسيلة لقضاء حاجاتهم اليومية ، لأنها الوحيدة التي يمكنها أن تمر عبر زقاقات المدينة العتيقة وتخرقها .

وعبر توالي لقطات الفيلم، تأتي اللقطة الفاصلة و نقطة التحول في الفيلم حينما يقوم عبد الله فركوس /عمر بعملية إلقاء نظرة عما تحتويه تلك الحزمة من الألبسة المستعملة ، و أثناء تفتيشه لهذه الحزمة يجد عمر حقيبة ، ما إن فتحها حتى تفاجأ و تغيرت ملامح وجهه، إنها حقيبة مملوءة بالعملة الصعبة من قيمة Euro، ما فتى أن دسها في تلك الحزمة من الألبسة مباشرة و جلس عليها ، و عيناه جاحظتان إلى بوابة الدكان، تتساءلان حتما عن عودة شخص ما، سيأتي لأخذ هاتيه الحقيقية، شخص يوجد في ذهن عمر، الذي تحول إلى مكروم في هذه اللقطة ، من هنا ستبدأ قصة جديدة يطلها المكروم في حلة جديدة ، حياة جديدة، شخصية جديدة، أصدقاء جدد، اسم جديد، تفكير جديد، و تصرفات جديدة الخ، كلها علامات تحيل على شخصية المكروم الذي أصبح أيقونة " الرجل الساذج " ،الذي تعبت به أيادي خارجية غريبة عن محيطه الأسري، و ما الصورة التي يظهر فيها المكروم في لحظة شرود إلا دليل على تلك المشهد : " أن تحيل الصورة على الفضاء – فضاءها/ أو

فضاء الممثل – فهذا أمر عادة ما يقبل به من دون جدال ، حتى وإن كان الطابع المعقد لهذه العلاقة لا يتضح إلا بعد التمحيص الدقيق"⁽¹⁾.

هذه اللقطة بالذات جعلت المشاهد يتساءل (ماذا سيفعل عمر بهذه الكمية الكبيرة من الأموال؟ هل سيعيدها إلى من باع له تلك الحزمة؟ هل سيكتم الأمر و ينتظر حتى تهدأ الأوضاع؟ ليتبين له ماذا عساه أن يفعل؟ أم سوف يتصرف بها بحكمة و تبصر؟ و هل أتاحت له الفرصة كي يحل جميع مشاكله العائلية منها و كذا العملية؟ وهل سيطلع أحدا على هذا السر؟ كلها أسئلة سيجيب عليها الفيلم ، لكن سيفند عمر أفق التوقع لدى المشاهد ، و بالتالي سيسلك طرقا أخرى يصرف فيها تلك الأموال .

إن المنتبِع لهذه اللقطة ليقف على أبرز الإيحاءات التي أسندها المخرج للدلالة و كذا الإبلاغ ، فالجسد منبع و خزان للدلالات ، تتعدد طاقاته التعبيرية و بذلك جاءت الصورة (صورة المكروم وهو جالس -القرفصاء على الحزمة التي يوجد بها ذلك الكيس من النقود)محملة بكل ما يفتح على القراءة و التأويل ثم التدليل، و سنحاول تتبعها انسجاما مع طبيعة الفكرة التي وظفها المخرج و راهن عليها، من خلال تحركات و تصرفات المكروم داخل الفضاء الخارجي أي فضاء العمل ، الدكان .

الصورة المكونات و التأويل *guy gautier* ترجمة سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي ، ص 99 الفصل 6 .س.2015

1- تحليل لقطة من فيلم المكروم لداود أولاد السيد



زيارة الجار

يؤكد اللسانيون الوظيفيون على أهمية دراسة اللغة "باعتبارها وسيلة للتواصل، وبالتالي فإن الأساس في التحليل اللساني هو الكشف عن الخصائص والمميزات التي تجعل عملية التواصل أمرا ممكنا."⁽¹⁾

لقد وضع Roman Jakobson (1897-1982)⁽²⁾ أشهر نموذج في تاريخ اللسانيات تم فيه تحديد وظائف اللغة بشكل ممنهج ومضبوط، " وهذا النموذج في الواقع تطوير لما ورد عند بوهلر Bühler من وظائف أضاف لها جاكوبسون بعض الأفكار التي أفرزتها في منتصف القرن العشرين نظرية التواصل Théorie de Communication عند شانون وويفر"⁽³⁾.

¹- في اللسانيات العامة : تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، د.مصطفى غلفان، دار الكتاب الجديد المتحدة . ط 1. يناير 2010. ص 81.

²- Roman Jakobson. Essais de linguistique générale. Paris. Editions de Minuit - 1963 - p 213 - 218.

³- في اللسانيات العامة : تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، د.مصطفى غلفان، دار الكتاب الجديد المتحدة . ط 1. يناير 2010. ص 81.

انطلاقاً من البنية العامة لعملية التواصل بين السامع والمتكلم حدد جاكوبسون المكونات الستة التي تقوم عليها بنية التخاطب وهي:

المرجع

الخطاب

المرسل _____ المستقبل (1)

الاتصال

الشفرة

هل تنطبق هذه الوظائف على بنية التخاطب بين زوجة المكروم و "إدريس" جاره في التجارة؟ وهل للحوار شروط حتى يضمن نجاحه؟

يبدو " إدريس" جار عمر في التجارة (كما سبق الذكر) في هذه الصورة، قد تكبد العناء، عناء الذهاب إلى منزل " المكروم" قصد إخبار زوجة هذا الأخير، أنه كعادته خرج المكروم " امشيك، امتيك، Cinq Cinq، لكن دون أن يعرف وجهته ، ثم أضاف قائلاً: "زوجك ضربه الله" بمعنى أنه لم يعد يعر اهتماماً لتجارته، و صرح ما أتى لأجله قائلاً: " إذا أراد زوجك أن يبيع الدكان قد يكون هو المشتري"، هذه العبارة أغضبت جدا زوجة المكروم التي بدا الغضب واضحا على تقاسيم وجهها و كذلك من خلال لغة حركات جسدها، هذا الحوار الثنائي تحول فجأة إلى حوار ثلاثي، حينما انضمت الأم (أم زوجة المكروم) إلى الحوار، و كعادته حاول "إدريس" تكرار ما قاله لزوجة المكروم باللفظ والحركة، لكن هاته الأخيرة أوقفت الحوار، ليخرج "إدريس" مطأطأ الرأس و بتوصية من الزوجة التي أكدت عليه غلق الباب وراءه ، إشارة ربما يفهمها " إدريس" أنه غير مرحب به، يتجلى عدم الترحيب حتى في الوضعة الحوارية، Pose de Communication، حيث تبدوا الزوجة في تلك اللقطة في وضعية مخالفة لشروط وآليات الحوار، Profil de Pose- وضعة خلفية، و هي علامة قد تظهر الدونية التي تحاول الزوجة (الطيفة) أن تشعر بها "إدريس"، الذي تعتبره "واش" و كذا ذو ضغينة و حقد، بقدر ما تحسبه فاعل خير أو ناصح أمين.

¹- في اللسانيات العامة : تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، دمصطفى غلفان، دارالكتاب الجديد المتحدة . ط 1. يناير 2010..ص 82

و الملاحظة التي يمكن أن يلمسها المتلقي المشاهد في هذه اللقطة، هي أن الزوجة رحبت أولاً "إدريس" عبر ملفوظ اعتاد المغاربة قوله، "الدار دارك"، علامة على الترحيب بالضيف و الترغيب به، لكن ما يمكن أن يأخذ عليه "إدريس" هو:

- كان عليه أن يكتفي بالنصح لجاره في الحرفة في المكان الذي يجمعهما كل يوم.
- كونه قام بالزيارة "لمنزل المكروم" ليلاً، و قد يلمس المشاهد ذلك، عبر اللقطة التي يظهر فيها إدريس يسرع فيها الخطى عبر زقاق ضيق، تضيئه مصابيح كاشفة، تميل إلى اللون الأصفر الباهت، و كأنه في مهمة مستعجلة - تظهرها اللقطة عبر حركات جسده.

في إطار تحليلنا لمضمون الخطاب، يرى جاكبسون أن كل مكون من المكونات التي سبق الإشارة إليها تمدنا بوظيفة معينة، و عليه " نستطيع الحصول على ست وظائف رئيسية مهمة بحسب المكون التي يتم الاهتمام به أثناء التواصل"⁽¹⁾.

خلال توجيه "إدريس" الخطاب لزوجته المكروم "لطيفة"، يظهر جليا دور الوظيفة التعبيرية *Fonction Expressive* حيث يكون محورها الفرد المرسل " المتمثل في إدريس" من خلال ما ينتجه من عبارات تدل على حالته النفسية و مشاعره الانفعالية فالجمل: " رَجلك هذه الأيام ضربه الله "، " إلى بغا يبيع الحانوت أنا موجود "، " والله يهديك أسانك سانك *Cinq/Cinq*"- هذه العبارة الأخيرة تحمل في طياتها استهزاء و ازدراء، فهل هي فعلا في حالة ينطبق عليه ميزة *Cinq /Cinq*؟

- الوظيفة التأثيرية *Fonction Conative*، " تتركز حول المستقبل و تشمل كل أساليب النداء و الأمر و الطلب، و كل ما يراد به التأثير في المستقبل لحمله على فعل شيء"⁽²⁾ و هذا ما يحاول "إدريس" القيام به و هو يوجه خطابه إلى " لطيفة" زوجة المكروم حين همَّ بالمغادرة، و أمام حماة المكروم، " المهم إذا أراد بيع الحانوت فأنا موجود"، غير أن المكروم سيفند كل توقعات "إدريس" وسيظل في دكانه، رغم المناورات التي يقوم بها جاره في التجارة، هذا ما سيظهر من خلال لقطات الفيلم.

¹- في اللسانيات العامة : تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، د.مصطفى غلفان، دارالكتاب الجديد المتحدة . ط 1 .

يناير 2010.. ص 82

²- المرجع نفسه ص 83

- الوظيفة المرجعية: *Fonction Référentielle* " و تتمحور حول الأشياء الموجودة في العالم الخارجي التي يتحدث عنها الخطاب، كما جاء في كلام إدريس: " لبيع الحانوت أنا موجود"⁽¹⁾ أو قول الحماة: "تمشيووا عند الفقيه باش نعرفوا آش كاين ونعاودولوا الدقة "Sortilège" ."

- الوظيفة اللاغية *Fonction Phatique*، " و تقوم أساسا بدور المحافظة على التواصل و الاتصال بين قطبي عملية الخطاب و استمرارها"⁽²⁾، هذا ما حاول "إدريس" تحقيقه حينما اقتربت الحماة من ابنتها و إدريس، لكن القطب الآخر، المتمثل في لطيفة، أوقف الحوار، مؤكدا أن الحماة قد سمعت ما جاء به إدريس.

- الوظيفة الماورائية: *Fonction métalinguistique*، و تتمركز حول الشفرة، أي اللغة ذاتها كما هي الحال، عندما يتعلق الأمر بالتعريفات اللغوية أو المعجمية و تحديد المفاهيم"⁽³⁾، لكن اللغة المتداولة هنا هي اللهجة المغربية، لغة التداول لدى جل المغاربة إذ يتواصلون بها، لكن الجديد هو أن المخرج، حاول إدماج بعض المفاهيم الغربية عن اللغة المتداولة نحو: امشيك، امتيك، *Cinq /Cinq*، لغة يتداولها بعض الناس لكي يضيفوا درجة العلمية على شخصيتهم، لكن تبقى لغة سوقية، عامية يمكن تجنبها أحيانا، رغم ذلك تؤدي هذه اللغة إلى التواصل و هذا ما يبدو من خلال الحوار الذي جمع بين الزوجة وإدريس، حيث لم تستفسر (الزوجة) عن معنى تلك المصطلحات.

- الوظيفة الشاعرية: *Fonction Poétique* " و تتمحور حول الخطاب نفسه"⁽⁴⁾.

¹- في اللسانيات العامة : تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، د.مصطفى غلفان، دارالكتاب الجديد المتحدة . ط 1. يناير 2010. ص 83

²- المرجع نفسه ص 83

³- المرجع سابق ص 83

⁴- المرجع نفسه. ص 83

كما يمكن تصوير هذه الوظائف على الشكل التالي:

إحالية

تعبيرية _____ تأثيرية(1)

شاعرية

- الملاحظة التي يمكن أن نستقيها من خلال هذا النموذج، هو أن جاكوبسون لم يقدم أي معايير صورية لتحديد الوظائف المعروضة، " فما لدينا سوى بعض المؤشرات اللغوية التقنية و الدلالية العامة المرتبطة بهذه الوظائف، مهما يكن فإن اعتبار اللغة وسيلة أو أداة للتواصل أو التعبير عن الفكر أو لنقل الأفكار، يوحى و كأنه من الممكن تصور أي وجود مستقل للغة خارج ماهية الإنسان نفسه"(2)

¹ - في اللسانيات العامة : تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، د.مصطفى غلفان، دارالكتاب الجديد المتحدة . ط 1 . يناير 2010. ص 84

² - المرجع نفسه ص.84

1-1 - خلاصة

من أجمل ما قيل حول الجمال في السينما ما خرج به الممثل والمخرج المشهور كلين استوود Clin Estwood، من كون " الجمال في السينما هو القدرة على تجريب شيء مختلف" (1)

هذه الصفة يمكن أن نضيفها على عمل المخرج داود أولاد السيد الذي يمكن وصفه بأنه وظف شيئاً جديداً و لو بسيطاً في جل إنتاجاته، نحو: إشارات، وصلات فكلورية، عبارات غريبة (لكن متداولة)، حرف تقليدية انقضت أو في طريقها إلى الزوال، الزربية، الغزل، المنسج، آلات يدوية تقليدية الخ.

فالمشروع الجمالي " أمر تختص به الثقافة البصرية، حيث اختزل الجمال في السينما مبكراً بالأبيض والأسود، في الأفلام الأمريكية، أو المصرية التي كان يتم تصويرها عادة في استوديوهات، اختزلناه في البطلات والأبطال، في جمال الحركة، جرأة التمثيل، جمال الكلمة أو الجملة التي تعلق بذهنك شهوراً أو سنوات، بعد مشاهدتك للفيلم، جمال اللقطة، جمال أماكن التصوير، جمال في الحوار، جمال في الصمت، و جمال في صورة مريحة للعين" (2)

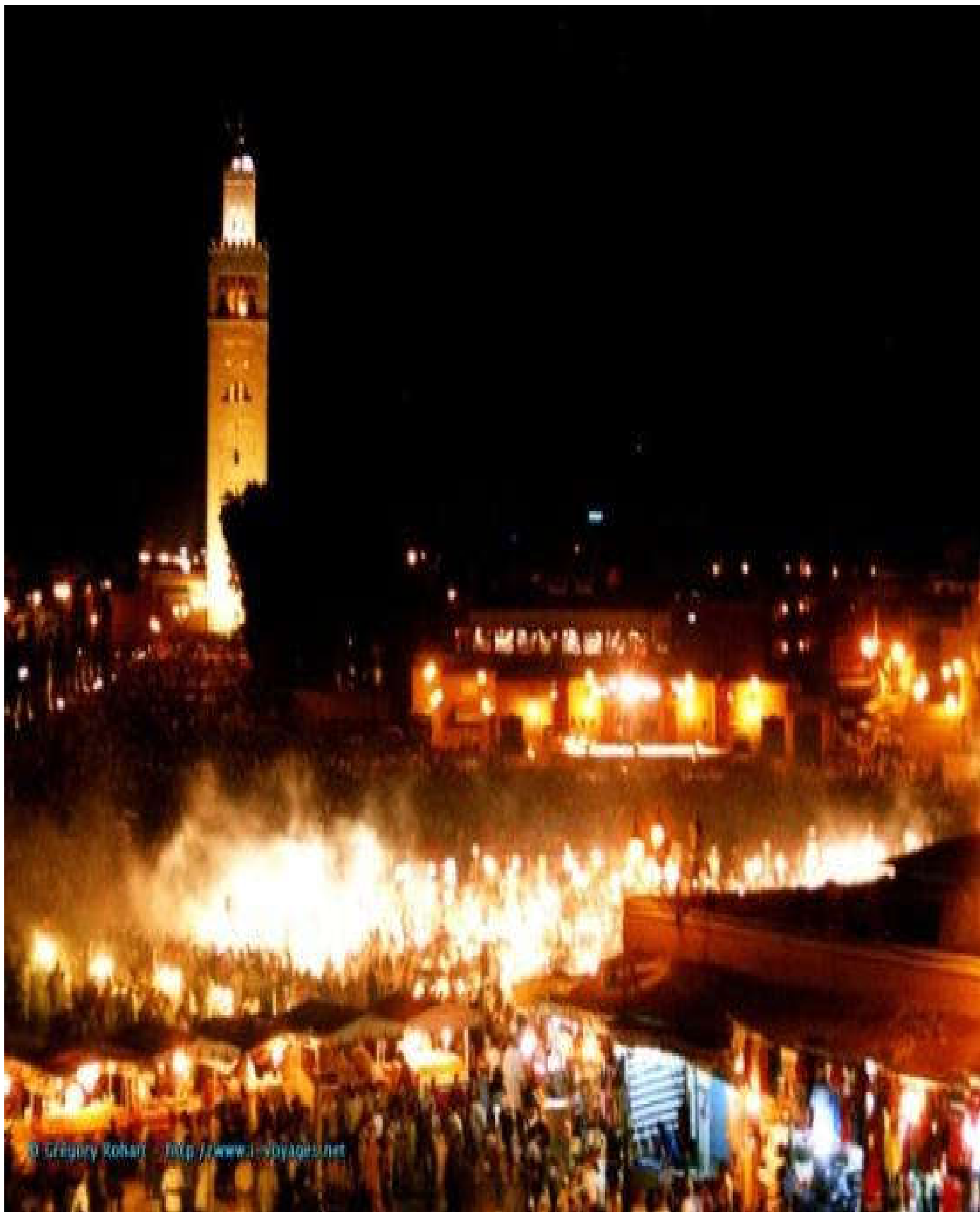
¹ شادي عبد الحميد الحجوجي - من أسباب ضعف الأفلام المغربية - قلة - الوعي بأهمية المشروع الجمالي " العدد 8 / 55 - جريدة الأحداث المغربية - الخميس 2 يونيو 2016

² -المرجع نفسه

1 - صورة جامع لفنا نهارا



1-1 - صورة جامع لفنا ليلا



2-1 - ساحة جامع الفنا

قبل الحديث عن ساحة جامع الفنا " لا بد أن نلقي نظرة تاريخية عن هذا الفضاء باعتباره أيقونة مراكش الحمراء بامتياز "

يرجع تاريخ ساحة جامع الفنا إلى عهد تأسيس مدينة مراكش سنة 1070-1071م، " إذ بنيت ساحة في عهد الدولة المرابطية خلال القرن الخامس الهجري، كنواة للتسوق لكن أهميتها تزايدت ،بعد تشييد مسجد الكتبية بعد قرابة قرن كامل، استغل الملوك والسلاطين في ذلك الوقت الساحة، كفناء كبير لاستعراض جيوشهم والوقوف على استعدادات قواتهم قبيل انطلاق المعارك." (1)

3-1 - أصل التسمية

يعزي البعض " أصل تسمية المكان بجامع الفنا لقربه من ساحة قصر الحجر المرابطي، الذي اكتشفت أنقاضه تحت جامع الكتبية، و كلمة "الفنا" يمكن أيضا أن تفيد الفناء ، بمعنى الدمار والتخريب" (2)، وتؤكد هذا الطرح مجموعة من الشهادات التاريخية، تجمع كلها على " وجود جامع مهجور وسط هذه الساحة التي أصبحت ذات شهرة عالمية، تعد هذه الساحة القلب النابض لمراكش من حيث الموقع، إذ توجد وسط المدينة، و يحج إليها السكان والزوار ويستعملونها مكانا للقاءات،" (3) ويتواجد بها رواة الحكايات الشعبية، والبهلوانيون، والموسيقيون والراقصون وعارضوا الحيوانات ثم انضافت إليهم واشمات بالحناء.

و بمأن فيلم "المكروم" أنجز في مراكش، و الممثلون مراكشيون، كان لا بد للمخرج " داود أولاد السيد"، أن يوظف هذه التيمة "Thème" في فيلمه التلفزيوني، لما لها من دلالات ظاهرة أو خفية، يبقى المتلقي هو الموكل بالبحث عن ميكانيزمات هذه الدلالات و كذا الإشارات.

و كما سبقت الإشارة إلى ذلك، تعد " ساحة جامع الفنا"، لوحة فنية، مراكشية، مغربية بامتياز، أيقونة مراكش الحمراء، بل أيقونة مغربية بشكل عام، لما لها من دلالات

¹- ساحة_جامع_الفنا/ <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

و إحياءات تنفرد بها هذه الساحة، فالمكان له دلالة، شأن دلالة الزمان، خاصة إذا كان الزمن ليلاً، و ما تكون عليه هذه الساحة في هذا الوقت بالذات، فهي علامة التقاء ما هو تراثي لا مادي، و ما هو حضاري، علامة ثقافية تحمل ثقافات، لوحة فنية حية تحمل عدة دلالات و إحياءات، لوحة فنية إبداعية تتضمن عدة لوحات و ألوان، أبدعها فنانون مغاربة بالفطرة، تمزج بين ما هو فطري، معنوي، مادي، إنها "رواق"، **Multi Couleur** يتضمن عدة أروقة، تختلف و تتمازج لتضفي صيغة إبداعية راقية، مثير ذو استجابات فورية لكل متلقي أولي أو مشاهد أولي.

هذه اللوحات ليست تشكيلية بالمعنى العام، أبدعها فنان ذو ريشة و صباغة و ألوان، بل هي لوحة فنية حية شكلها أفراد، و أدوات، تتغير و تتبدل من جميل إلى أجمل، كل يوم في حلة جديدة، شكل جديد، لون جديد، علامات جديدة و دلالات جديدة، تجعل المتلقي يعيش المتعة مباشرة دون قراءة أو تأويل.

يعترف هاريس بأننا إذا كنا لا ندري دراية دقيقة ما يقوله النص، فإننا نستطيع أن نحدد الكيفية التي يتم بها هذا القول، "من منطلق أنه يمثل ترسيمات أو خطاطات لتوارد الوحدات الحرفية الصغرى الرئيسية التي تشكل الكيفية التي يجري بها قول الخطاب(1)".

ولعل ذلك ما كانت تصطنعه البلاغة في دراستها للخطاب، "لأنها كانت تقدم نفسها على أنها دراسة لفن القول(2)"، بيد أن الأمر يختلف إذا ما حاولنا المقارنة بين (البلاغة واللسانيات التوزيعية) من حيث المنطلقات المنهجية، "فالبلاغة غلبت عليها النزعة المعيارية، واهتمت بالإقناع والحجاج والبرهان فكانت فنا من فنون المنطق، بينما كانت اللسانيات تركز على النزعة الوضعية(3)".

وفي إطار تحليلنا لفيلم "المكروم" استخلصنا مجموعة من الحوارات الثنائية كانت أو ثلاثية، إلا أن مجمل هذه الحوارات كانت لا تخدم مصالح "المكروم"، باعتبار الخطاب الذي تدوول في مجمل هذه الحوارات خاصة ذلك الحوار الذي تم بين "المكروم" و حماته والتي

¹- توزيعية هاريس والتحليل النسقي للخطاب د. أحمد يوسف عالم العكر ع1 المجلد 33 يونيو شنتبر 2004.

²- المرجع نفسه

³- المرجع نفسه

وجهت فيه رسالة واضحة للمكروم، رسالة، كانت علامة على توتر العلاقة بين المكروم وحماته، هذه الرسالة لها دلالات عدة، يجسدها القول المباشر الذي وجهته الحماة لزوج ابنتها، مع حركات جسدية، كلها لغات جسدها وجه الحماة التي فضلت الخروج من الخفاء إلى العلن، لكي ترسل رسالة مباشرة وواضحة للصهر، الذي اعتاد الحوار مع الزوجة التي كانت غالبا ما تستسلم وترضخ لخطاباته.

وإذا ما عدنا إلى الحوار الذي أشرنا إليه ، نجد أن المصطلحات التي تداولتها الحماة تحمل دلالات أخرى غير تلك الدلالات التي نعرفها، كلقطة "التاويل" والذي قصدت من خلاله، أنها ستوقف "المكروم" أمام القاضي لكي يبين له جليا ما يعنيه هذا الملفوظ، لأن علاقة الصهر "المكروم" بالحماة علاقة تباين واختلاف ، أما علاقة "المكروم" بالزوجة فهي علاقة إقصاء وتهميش، هذه العلاقات يجسدها الصراع الذي يحدثه المكروم داخل فضائه الأسري مما يدفعه إلى قبول الآخر واحترام الاختلاف معه.

هذا الاختلاف بين الحماة و المكروم تجسده أيضا لفظه "اعويمر" التي وجهتها الحماة إلى صهرها، والذي أبدى استغرابا من كلمة "اعويمر"، لما تعنيه هذه اللفظة من تحقير وتصغير لشخصية المكروم، مما انعكس على حركات الجسد من خلال تبدل تقاسيم وجهه، حيث ركزت الكاميرا عبر Grand-plan إطار- أكبر على وجه المكروم وعن قرب De Prés، لكي تمنح للمتلقي تفاعلا مع الكلمة وكذا خصوصية ثقافية فكرية وكذا أبعادا إيديولوجية، هذه اللقطة منحت للمتلقي أيضا فضاءا تأمليا يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها، ويستوعب التعابير الوجدانية، التي تنسجم عن تفاعل المتلقي، مع الصورة أو اللقطة ككل.

لكن اللقطة اللاحقة والمعبر عنها صوتيا فنذت توقعات المتلقي، إذ همس صوت الزوجة للمكروم بأن يأخذ المفتاح في المكان الذي ألفت أن تخبأه فيه، لكي يتمكن من الدخول إلى البيت، هذا التعبير الصوتي علامة جلية من الزوجة على أنها لا زالت تكن أهمية لزوجها، ضاربة عرض الحائط ما تخطط له الحماة رمز الاختلاف ورمز السلطة.

2-الحوارات المؤتثة للفيلم.

غالبا ما يتكون الفيلم من لقطات وكذا مشاهد كل هذا يتجلى عبر حوارات، هاته الحوارات هي المؤتثة للفيلم باعتبارها وحدات تتحالف فيما بينها لتشكل الفكرة التي يرمي لها المخرج، هذه الحوارات إذا ماتم إحصائها نجدها حوارات ثنائية في مجملها، وإن كانت تتخللها حوارات ثلاثية لكن قليلة، إنما جاء بها المخرج لكي تؤتث الفيلم ككل، إلا أن ما يمكن الإشارة إليه أيضا، هو أن هذه الحوارات الثنائية يمكن تصنيفها إلى حوارات رجل لرجل، رجل وامرأة، أو امرأة وامرأة، فحوارات رجل لرجل يمكن تلخيصها في حوار المكروم وجاره ادريس، أو المكروم وصاحب السلعة، أو المكروم والحارس الليلي، أما حوارات رجل وامرأة فيمكن أن نرزم لها بحوارات المكروم والزبونات، المكروم وزوجته، المكروم وحماته، أما حوارات نساء نساء، فيمكن الرزم لها بحوارات زوجة المكروم وأمها، زوجة المكروم والمرأة العاملة في الحمام، أو حوار زوجة المكروم وجارتها.

إلا أن رغم اختلاف هذه الحوارات إلا أنها تشكل وحدات يكمل بعضها البعض، وتأسيسا لما سلف تعد بنية الحوارات خطابا ذو إحياءات ودلالات خارجية تمس الخطاب الثقافي للمتلقى، فاللغة لم تعد محايدة، بل وظفت في جميع الحوارات لكي تؤصل للمكان والزمان اللذان وظفا في الفيلم.

أما فيما يخص النبر، فالنبر يختلف من حوار لآخر، ليس بنفس السمة، فدرجة النبر تختلف من حوار لآخر، يؤطرها الموضوع المتداول، فإذا كان الحوار بين الزوجة والمكروم يكون فيه النبر عاليا نلمسه جليا من خلال الخطاب (خطاب الزوجة لزوجها)، أما المكروم فنبرته منخفضة يدل عليها رده على زوجته بقول منخفض، تجسدها حركاته وكذا تقاسيم وجهه، عكس الزوجة أو الحماة فنبرتهما مرتفعة دائما بحكم المواضيع التي يتناولونها، إلا أن مايمكن ملاحظته هو أن نبر الزوجة يتغير ويتبدل، تشير إليه جليا الحالة النفسية التي تكون عليها الزوجة، أما الحماة فالنبر لديها ذو وتيرة واحدة، مرتفع دوما بحكم المواضيع التي تريد أن تعالجها، وحكم حالتها النفسية -عصبية دوما- حتى في حواراتها مع ابنتها، حواراتها حادة لا يطبعها التساهل أو التسامح، في المقابل تحاول زوجة المكروم

دوما تلطيف الجو الحواري، لكي تثير حفيظة أمها كي تغير من درجة نبرتها اتجاهها أو اتجاه زوجها، كأنها اتخذت قولة رولان بارت:

«Je Signifie Ce Que Je Veux Etre Pour L'autre⁽¹⁾ Roland Barthes»

مرجعا لها لكي تعدل من سلوكيات زوجها أو سلوكيات أمها اتجاه وضعها، كونها أم لأطفال المكروم الذي ليس غريبا عنها.

وعليه تجدر الإشارة إلى أن اللفظ الواحد يستدعي في أنفسنا جملة من العلاقات مع ألفاظ أخرى، "تتوافر فيها كليا أو جزئيا خصائص صوتية أو صرفية أو تركيبية أو دلالية متشابهة، متقاربة أو متباعدة من هذه الناحية أو تلك"⁽²⁾ ، وقد لا تتوافر هذه الخصائص المشتركة في بعض الألفاظ أحيانا، "مما يجعل المتكلم أمام اختيار بين مجموعة من الوحدات اللغوية التي يستحضرها بصفة واعية في الجدول نفسه Paradigme"⁽³⁾.

¹- L'aventure sémiologique R. Barthes p :146, Edition du seuil octobre 1985

²- في اللسانيات العامة، تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، د. مصطفى غلفان دار الكتاب الجديد المتحدة ص:264

³- المرجع نفسه ص:264

2-1- خلاصة

إن الفعل "رأى" يثير في أذهاننا مجموعة من الأفعال الأخرى المستعملة على خصائص حرفية ودلالية متماثلة متقاربة أو متباعدة مثل : شاهد، أبصر، لمح، حذق، نظر⁽¹⁾... فالألفاظ دوما تشكل خطابات، لكن تختلف طبيعة اللفظ من متكلم لآخر، واللفظ في حد ذاته يعبر عن طبيعة المتكلم أي مدى تمكنه من اللغة أو عدم تمكنه منها، فمجملة الألفاظ المستعملة في الحوارات الثنائية كانت أو الثلاثية هي ألفاظ عامية مألوفة ومقصودة، لأنها موجهة على شكل خطاب، يفهمه المتلقي مهما كانت درجة ثقافته، وكأن المخرج "داوود اولاد السيد" اعتمد التعميم وليس الخصوصية، لكي يستقطب عددا مهما من المشاهدين، لكن تبقى "اللكنة المراكشية" نبرة خاصة يعتمدها المراكشيون في كلامهم على غرار لكنتات أخرى، يتمتع بها المغاربة تجد في محتواها الإلتواء الجغرافي، ولعل اللسانيات الجغرافية قد اهتمت هي الأخرى بهذا التنوع اللغوي الذي يعد قاسما مشتركا بين بني البشر ككل، ولعل هذا التنوع اللغوي قد انعكس أيضا حتى على المستوى الفني.

3- الجانب السلبي للتلفزيون .

في إطار حديثنا عن الإنتاج التلفزيوني، ومن بين الأمور التي أثارني في أحد حوارات السيميائية والروائي الإيطالي الراحل أمبرطويكو، قوله متحدثا عن التأثير السلبي للتلفزيون في المتعلمين، قياسا بعامية الناس: في العمق، يفسد التلفزيون المتعلمين ويثقف الذين يعيشون حياة معدمة ، فايكوله موقف واضح من استعمال وسائل التواصل الإجتماعية الحديثة، فهويراها وسيلة لتسطيح الفكر، وهي مثل التلفزيون، وسائل إعلامية صنعت للحشود كما أن التلفزيون مخدر سوقي .

لا يصدر هذا المثقف الكوني الكبير عن موقف جاهل بدور الإعلام ، ووسائل الإتصال الحديثة ، أو جاهل بها ببرر جهله، بنقده لهذه الوسائل، ومهاجمتها، فايكوقارئ جيد للصورة، ومفكك لشفراتها، لماتحملة من رسائل، ومن أسرار، أو ماترغب في خلقه من تأثير في المشاهد، فهو سيميائي، عارف بأسرار العلامات، وماتخزنه من أبعاد دلالية، ومن معان، ربما لا يدركها المشاهد بقدر ما يكون غارقا في تخديرها، وفي سكرها الذي تنطوي عليه،

¹ - دروس في الدلالة والتداولية، ما ستر الخطاب اللساني، 2011-2012 د. عبد اللطيف نجيد.

لتمرر خطابها، أو ماترغب في بلوغه من أهداف ، إن ايكو أدرك ما يصنعه من هم وراء التلفزيون، ووسائل التواصل الحديثة، بالمشاهدين، وما يعلمون على اختلاقه من أفكار سطحية ، تتشابه في كل شيء، كزي عسكري موحد ، فكل يخضع العقل لهيمنتته ، ويجعله، بالتالي، عقلا تابعا، يقبل الجواب ، أو يبحث عن الجواب ، دون أن يفكر في السؤال، أو ما عليه طرحه من أسئلة .

الإنسان الآلة، الإنسان الحشد أو القطيع ، هذا تذهب إليه وسائل الإعلام، وماترغب في أن تحل إليه، لكن الخطر كل الخطر، أن يفسد التلفزيون المتعلمين، ويجعلهم أداة في يده، يرددون ما يقال ، دون التفكير فيه بوعي نقدي، وبنوع من المقارنة والتحليل، أو الذهاب إلى ما يتوى بين السطور، أو ما خلف الصور والمشاهد والأخبار التي تنهال عليه كالمطر.

فما يقوله التلفزيون ، أو مايبيث الفاييسبوك ، بات مثل كتاب منزل، أغلب الناس يتلقونه باعتباره حقيقة، وشيئا لا يدخله باطل ، فالتحشيد، أو السوقية، أصبحت هي ما يأخذ الناس ويشدهم ، أو يغويهم ، ويسلب منهم العقل والإدارة، ليصيروا بدون موقف ، ولأرأي، فهم يكتفون بقول ما قيل ، ويتبنون ما يفد عليهم ، دون أن يأخذهم شك في الأمر، أو تفكير في حقيقته .

فالخبر يبقى معلقا بين الشك واليقين ، مالم نتأكد بما يمكن أن نقوم به من مقارنات، وبحث، وتقصّ ، لا أن نسقط في خدر ما نسمعه ، وما نراه، فالإعلام صناعة، أغلبه يكون مسيسا، سواء أكان إعلام دولة، أو إعلام أفراد، فاللامنتمي، هو منتم بالضرورة، لما هو، أيضا، يؤمن به من أفكار، وما يتخذه من مواقف، ولا يمكن أن يكون الإعلام محايدا، أو موجودا بدون رؤية ، وبدون موقف.

فأمبرطوايكو، حين تحامل على وسائل الإعلام، وعلى التلفزيون أيضا، فهو تحامل حتى على الصحافة، التي رأى أنها صارت تابعة للتلفزيون، فالتلفزيون يخلق الحدث، والصحافة المكتوبة تعلق عليه، وهذا فيه تأكيد على التخدير الشامل الذي يقوم به التلفزيون، باعتباره صانع أحداث، وخطابات، ورسائل، وصانع أفكار، وهذا هو أكبر خطر يراه إيكو، وهو ما نراه اليوم خصوصا حين يصبح التلفزيون وسيلة فرجة، لا وسيلة تثقيف ومعرفة، ووسيلة تسطيح للفكر والعقل، لا وسيلة تربية وتثقيف، وربما يمكن اعتبار التلفزيون

أداة للتربية لمجتمعات الإنسان المستلب، والإنسان الذي لم يعد يرغب في التفكير، ولا يبذل جهداً في الوصول إلى المعرفة، فيلجأ إلى التلفزيون، وإلى وسائل التواصل الحديثة، لتتوب عنه في التفكير، وفي وضع الصور والأخبار في طريقه، بلا عناء ولا عياء.

ليس رأي هذا المثقف الكوني، بهذا المعنى، وهو تعبير عن هاجسه بإفراغ الإعلام من الثقافة ومن الإنسان، أو استعماله، بالأحرى لقتل الإنسان، ولتجميد العقل، وأوسره في غرفة معتمة، لا تدخل إليها الشمس، ولا تثقب فيها، لأنها، في أصلها قبر، أو سرداب محكم الظلمة، وفي نفس السياق، أثرتنا الحديث أيضاً على الجانب الإيجابي والسلبى للسينما :

4-السينما وطقوس الاحترام :

كثيراً ما ننظر إلى السينما على أنها حمالة شر وعنف وننظر إلى الوجه الإيجابي بكونها حمالة خير وتسامح، من السينما يمكن أن نتعلم الإحترام والتقدير...ومنها أيضاً نتعلم القبح والعنف.

سؤالنا المطروح، ما الذي يجمع السينما كفن بالإحترام؟ وكيف تتأسس هذه العلاقة؟ وكيف يمكن أن نتعلم من السينما طقوس الإحترام؟ وهل هناك بالفعل سينما محترمة وسينما تخدش الأحياء وتقلل من الإحترام؟ وهل يمكن الحكم على السينما انطلاقاً من أبعاد أخلاقية صرفة؟

لاغرو أن السينما فن بأوجه متداخلة، وهي حمالة أوجه، وهي مثل لعبة النرد لا يمكن أن تبقى على حالها، ففي اليابان مثلاً يكاد طقس الإحترام يسيطر على هذه السينما، ويستأثر بالمشاهد في كل المشاهد، وأغلب الأفلام تحفل بطقس الاحترام المتبادل بين الشخصيات في علاقتها بالأمكنة، حيث التحايا الواجبة والمفروضة بين الصغار والكبار في السلام والكلام والأكل الخ، ففي كل مشاهد نشهد تزايد هذه القيمة الأخلاقية والحدود المفروضة بين الأطراف ، حتى في زيارة المعابد والدخول إلى المدارس والمعاهد ، نجد مفهوم الاحترام حاضراً يأخذ حيزاً كبيراً في بنية الشخصيات وفي التنشئة الإجتماعية، مما يفرض علينا نوعاً من المقارنة بين هذا الانضباط الكبير وهذا التنظيم المنجز بحس أخلاقي كبير وبين هذا الاحترام الذي يهرب منا أجيال بنوع من الألم والحسرة، في هذه

السينما يجتنب الكلام الساقط والهفوات السحيقة والمنزقات والمشاهد الفاضحة، وتكتفي بالإشارات والتلميحات دون الغوص بعيدا في مشاهد البوح والفضح.

4-1- سمة الاحترام لسينما بحس أخلاقي:

يرفض الكثير من المخرجين فكرة وجود سينما بالمفهوم الأخلاقي، معتبرين أن ليس هناك فن محترم وفن غير محترم، ولكن هناك فكرة يدافع عنها المخرج في قوالب إبداعية، وفق مايتطلبه المشهد الدرامي من جرأة وحضور وحوار كاشف، تعج السينما الأمريكية والعالمية بمشاهد نمطية تتأسس على فكرة الإحترام، وتكرر هذه المشاهد بكثرة كما تراعي السينما الأمريكية كثيرا قيمة الاحترام ، خاصة العلاقات التي تجمع بين الأطفال وأسرهم، وتضفي عليها مزيدا من الدفء والمعالجة الدرامية التي تركز على الحوار والإنصات وحس المسؤولية والانضباط والتنظيم .

4-2- السينما وتخطي المقدس:

في موجة جديدة للسينما المغربية يتخطى الممنوع والممتع خاصة في افلام مثل "كازانيجرا"، "ماروك"، "دالاس"، "زيرو" الخ، لاتسمع ولا ترى سوى حوارات مشبعة بالإيحاءات الجنسية والكلام "الساقط"، ومعه ضحكات الجمهور التي تتعالى وسط القاعات السينيمائية التي تكسر صمت الأجواء صخبا دون الإقامة للحدود وللأعمار وللخصوصيات، يبرر المخرج المغربي ذلك بأنه الواقع المغربي دون خدش، وبأنها سينما صادقة عن صورة المجتمع وما يعتريه من مشاهد البؤس والانحطاط دون زخرفة لهذا الواقع وتزيينه بكلام معسول، ففي هذه العينة من هذه السينما جرأة كبيرة ونسب مشاهدة عالية ومتابعات نقدية وخصام وخصومات وتشنجات بين دعاة المحافظة ودعاة التحرر تصل في بعض الأحيان إلى تهديد بالقتل والكفر والوسم بالفجور.

هنا تتخطى هذه السينما العتبات الإنسانية والفنية وتنتقل إلى أبعاد إيديولوجية محضة تحقر الفن وتجعله مبتذلا، بل تطال المخرجين ومعهم الممثلين، باعتبارهم "دمى غريبة" وأداة تخريب للمجتمع المغربي والعربي وهدم مقدساته ، وقس على ذلك نماذج من سينمات عربية ،مصرية وتونسية، وسورية ولبنانية الخ، تواجه بخطاب ديني تحريضي مترممت لا يرى في الفن والسينما إلا إسفافا وفجورا وزندقة.

السينما بهذا المعنى التحرري تأخذ على عاتقها كشف المستور وإبراز بواطن الفساد وتجلياته ، ويعتبر المخرجون أن اللغة المستعملة / الدارجة/ لغة الشارع / ليست سوى وجه شفاف لما يعترى المجتمع العربي من ظواهر أضحت طابوهات يكتنفها المقدس والممنوع، وتنأى الأغلبية عن الخوض فيها بدعوى الحفاظ على قيم المجتمع وأسسه.

لقطات من الفيلم

المخرج المراكشي داود اولاد السيد

الجمعية المغربية للفكر والسياسة
Association Marocaine des Critiques de Cinéma
Membre de la FIPRECI
مجلس النقد السينمائي المغربي
مجلس النقد السينمائي المغربي
Membre de la Fédération Africaine des Critiques Cinématographiques

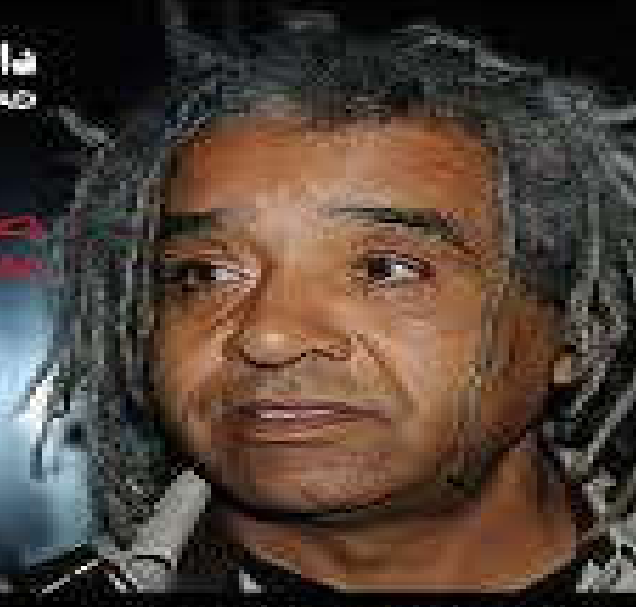
Cinéastes et Critiques
11th rencontre

سينمائيون ونقاد
لقاء النقاد

داود اولاد السيد
DAUD AOUAD - STAG

صورة السينما
L'IMAGE DU CINÉMA

18 - 19 أبريل 2014 في سينما المغرب - طنجة
15 - 16 avril 2014 à la Cinéma-théâtre de la Baye Sahuc - Tanger





نُزهة مع الأصدقاء (النزاهة)

في احدى فضاءات مراكش



حوار ثلاثي

كل ممثل له وضعة تختلف لكن الموضوع واحد



لقطة امام الدكان

تبين نوع السلع التي يبيعتها المكروم وقد اعتمد المخرج هذه القطة لخلخلة بعض الطابوهات التي يعرفها المجتمع المغربي



عشاء في جامع الفناء بمراكش

نموذج لمطاعم الهواء الطلق التي تزخر به هذه الساحة خاصة ليلا



العملة الصعبة التي وجدها المكرون (أورو)

في كيس السلعة والتي شكلت نقطة التحول للمكرون



www.ZeeArab.Com

حوار نسائي الام والبنت

تجسده الوضعات التي عليها النسوة



نزهة مع التجار مع وصلات فلكلورية

هذه العلامات أصبحت تندثر شيئاً فشيئاً ويطالها النسيان لأنها كانت نتاج جيل يخلق

الفرجة والمتعة للترفيه عن النفس وعن الآخر



فضاء للصلاة

في سوق غير نمونجي وغير مهيكل في مدينة سياحية بامتياز



المكروم في حلة جديدة

غير تلك التي ألفها جاره في التجارة



المكروم والموظفة في البنك
وتبذير المال بعيدا عن فضاء الأسرة



تجمع عائلي

وعودة المكروم الى أهله وتطبيع العلاقة مع حماته وزوجته وأولاده

5- استنتاج



صورة سابقة + صورة نواة + صورة لاحقة

الصورة الاولى : تبين انطلاقا مجموعة من التلاميذ عند خروجهم من

المؤسسة الى منازلهم



صورة (سابقة) + صورة (نواة) + صورة لاحقة

الصورة الثانية: تبين عكس الصورة الاولى أي انطلاقا مجموعة من التلامد من

منازلهم الى المؤسسة

5-1- خلاصة

بعض الصور الثابتة تشكل سوابق *Préfixes*

أو لواحق *suffixes* للصورة النواة فعلى سبيل المثال الصور السابقة الذكر:

بمعنى يمكن أن نحصل على نمونجين تاليين :

مؤسسة + تلاميذ + محل سكناهم

أو محل سكناهم +تلاميذ + مؤسسة

نلاحظ أن الوجهتين هما اللتان تتغيران وتبقى النواة ثابتة وقد لانحصل على المعنى في

جمل مثل يسألونها أو كلمة بالفرنسية *inexistable* اذا ما غيرنا سابقة بلاحة أو العكس

،ففي العربية يتقاطع الجذر مع الجذع فيولد الوزن .

خاتمة

إن الحديث عن مقارنة خطاب الصورة ثابتة، كانت أو متحركة، لا يمكن تفعيلًا أن يحصر في هذا الحجم من الصفحات والعناوين والأبواب والفصول ذلك أن موضوع الصورة موضوع متشعب و متداخل ورحب، لارتكازه على أسس ومنطلقات نظرية وكذا تطبيقية تحليلية كانت أم تاويلية، وكذا مقارنته من قبل العديد من العلوم المعرفية أو اللسانية. وقد كان بحثنا محاولة لمقاربة الصورة عامة ثابتة او متحركة، مقارنة سيميائية متواضعة، هذا الأمر يدفعنا إلى الجزم بأن المقاربة السيميائية للصورة الفوتوغرافية ليست بالأمر الهين، بل تستدعي امتلاك أدوات إجرائية وتقنيات تمكن من تيسير عملية التحليل والتأويل، وكذا القراءة، وإذا جاز اعتبار الصورة الفوتوغرافية عامة بكل أنواعها نسق بصري، فإنه مكون ومؤلف من علامات لغوية وعلامات أيقونية وعلامات تشكيلية، إلا أنها تظل في بعض القضايا عاجزة عن تبليغ الرسالة بشكل مباشر .

والسيميائيات أفضل منهج وأنجح وسيلة لدراسة وتحليل وقراءة الصورة ،ذلك أن تفعيل ألياتها وأدواتها التاويلية منها وكذا الإجرائية، هو ما يمكن من مقارنة مكن الصورة في ظل دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة والمختلفة ، و تجدر الإشارة أيضا إلى أنه من الصعب محاولة تحليل نموذج لفيلم تلفزيوني دونما الإحاطة الشاملة بأليات إشتغاله، التي يمكن أن تتعدد في كل المكونات الأتية : لغوية كانت أو أيقونية وكذا تشكيلية ،وما يرتبط بها من تأويلات لا متناهية تدخل ضمن التسنينات الثقافية التي تختلف باختلاف انتماءات الأشخاص وعاداتهم ، وفيلم المكروم التلفزيوني، لا يخلو من دلالات متعددة وإيحاءات معتمدة، لأنه يجسد في العمق طموحات المواطن المغربي البسيط، الذي يركب سفينة التحدي من أجل البقاء والإستمرارية، دون أن نتجاهل دلالات أخرى عميقة وظفها المخرج لا يفهم تأويلها إلا هو ، هذه الدلالات، وإن لم نصل إلى تحليلها كلية ، إلا أننا لأمسنا الأهم فيها ، كما أننا استعنا ببعض الأليات الأخرى المساعدة على تبسيط دلالة الصورة منها :

- محاولة ضبط مكونات الصورة الفوتوغرافية المتحركة وتحديد جل عناصرها المهمة و الأساسية .

- محاولة استنباط دلالات ومعاني الصورة الفوتوغرافية عن طريق فك رموزها وشفراتها وتأويلها تأويلاً يراعي الصلة بتسنيات اجتماعية فنية وكذا ثقافية .

- محاولة تحديد الدلالات العميقة وتحديد المؤول النهائي الذي يحد من تعدد المعاني، وانفتاح الصورة على دلالات لا متناهية.

للإشارة لم نرد أن نكرر ما قلناه في المقدمة فيما يخص الإطار النظري، لأن هذا في متناول كل باحث أراد ذلك، لأنه من المهم أن نربط العلاقة بين ما هو سيميولوجي وما هو فلسفي، لأن أصل العلوم اللسانية وغيرها تستمد جذورها من الفلسفة هذا بإيجاز .

أما إذا عدنا إلى الإطار التطبيقي خاصة في إطار حديثنا عن فيلم المكروم، الفيلم التلفزيوني، فله طابع خاص ، ذلك أن مضمون الفيلم يعكس ببساطة حياة المواطن المغربي عامة والمراكشي بالخصوص ، فالإنسان بطبعه يرقى إلى الأفضل والأحسن وينبذ كل ما هو رتيب ومتكرر.

الفيلم التلفزيوني "المكروم"، جله إحياءات ودلالات مقصودة، وظفها المخرج لقناعات يؤمن بها وأرادها أن تجسد في الواقع، لكي يضيف بعض الخصوصيات على إبداعاته وإنتاجاته الفنية، والمتتبع لهذا اللون الفني يلمس جليا هاته الملامح أو السمات المميزة التي يزر بها عمل داود أولاد السيد ، هذه السمات يجسدها الإلتماء الجغرافي، والثقافي، والفني، الذي انعكس جليا في جل إنتاجاته التلفزيونية ، وكأنه يرسل بذلك رسالة إلى كل متلق، حيث لم يرد إلا أن يؤكد بأن الفيلم التلفزيوني أو (التلفاز العام) لم يعد شكلا من الأشكال الفرجوية فحسب ، بل وسيلة تثقيفية و إبلاغية أيضا.

معجم بعض المصطلحات

Accent n.m	حركة – علامة مميزة
Accent n.m	نبرة
Accentuation n.F	تنبير – تحريك
Acoustique adj	سمعي
Acoustique n.F	فيزياء الأصوات علم السمعيات
Aquisition n.m	اكتئاب
Acrostiche n.m	معادلة - مطابقة
Adjouction	الحاق – اضافة
Affexation	ادخال حروف الزيادة – الحاق اضافة الزوائد
Agrammaticalité n.F	غير أصولية – غير متحولة
Babarisme	عجمة
Bas adj (phon)	خافت، منخفض
Base n.F	جذر كلمة
Base n.F(genér)	قاعدة
Base n.F(plan)	أساس
Behaviorisme	سلوكية
Bilingue	ثنائي اللغة
Binaire	ثنائي
Binarisme	تقسيم ثنائي
Biosèmitique n.F	سيميائ الأحياء غير البشر
Cacologie n.F	خطأ (اللفظي نحوي)
Cacophonie n.F	تنافر الأصوات - نشاز
Cadence	وزن - إيقاع

Canal	قناة
Cerche philologique n.m	سياج فيلولوجي
Césure n.F	وقف (في منتصف بيت شعر)
Cinétique	حركي
Cognitif	إدراكي
Débit n.m	سرعة نطق (الكلمات)
Degré	درجة
Diactique adj et n.m	برهاني، ضمنى، اشاري
Dialectique n.F	جدلية
Dévoisé n.F	مهمّس
Double articulation n.F	تم فصل مزدوج
Ehatif n.F	صيغة أفعال التفضيل
Ehision n.F	حذف، ادغام، اسقاط
Empirique	تجريبي، اختباري
Enjambement n.m	تضمين
Espace	حيز، فضاء
Ethnoculturel adj	ثقافي، عرقي
Facultatif adj	اختياري
Figuratif adj	تصويري، تمثيلي
Filmique	فيلمي
Fonction	وظيفة
Fricatif adj (phon)	احتكاكي
Forme– type	شكل نمودجي
Fusionnant adj	دامج
Gatticisme	تعبير اصطلاحى فرنسي

Généalogie	سلالة
Grammème n.m	أصغر وحدة صرفية
Gratification n.F	تفخيم
Haplographie n.F	حذف صوتي
Harmonie n.F (phon)	انسجام , تألف
Herméneutique n.f	تفسير منهجي
Homogène adj	متجانس
Homophone adj	مشترك لفظي
Icône n.m(semio)	أيقونة
Identification n.F	مماثلة، تماثل
Implicite adj	ضمني
Jonction n.F	وصل، نقطة اتصال
Juxtaposé adj	تجاوري
Jussif adj	صيغة للتطلب
Kénésique adj	حركي
Labial	شفوي
Labio – palotal adj	شفوي - صوتي
Lexical adj	قاموسي - معجمي
Métaphore n.F	مجاز - استعارة
Métalangue n .F	لغة واصفة
Monème n.m	مونيم
Nasal adj (phon)	أنفي، خيشومي
Nasalise adj (phon)	أخنّ (خارج من الأنف)
Nounation n.F	تنوين
Objectif adj	موضوعي

Objet nm	مفعول
Obstacle nm (phon)	عائق، حاجز
Optatif nm	صيغة التمني
Oxyton nm	منبور المقطع الأخير
Paradigme nm.	ميزان التصريف
Parenté	محكي
Parisyllabique adj	متساوي المقاطع
proclitique	موصول سابق
Putatif adj et nm	ظني، وهمي، صيغة الظن
Qualisigne nm	إشارة صفة
Quiproquo nm	سوء تفاهم
Rang nm	رتبة
Rapporté adj	مروى، مخبر عنه
Régularité	قياسية
Roulé	تكراري، مررد
Schéma nm	ترسيمة، رسمبياني
Schème nm	وزن، صيغة، روشم
Séméiologie nf	علم الرموز
Sémie	نظام دال . دلالة ثقافية
Semiologique	سيمياء، سيامي
علم الرموز، علم العلامات، سيميائية (علمي بحث في الرموز اللغوية وغير اللغوية)	
Sémiotique	
Tabou	محظور
Taxème	سمة نحوية
Typologique	تصنيفي، نموذجي

Unlingue

أحادي اللغة

Univocité

إشترك في المعنى

Valeur

قيمة

Verbalisation

تعبير لفظي

Volitif

صيغة الإدارة، صيغة العزم

لائحة المصادر والمراجع :

المراجع بالعربية:

- ابراهيم عبدالله: الغانمي سعيد، علي عواد، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، الطبعة الأولى 1950.
- إيكوامبرتو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى.س.2007.
- إيلام كير: العلامات في المسرح "ترجمة سيزاقاسم مجلة مدخل إلى السيميائية ، الجزء 2 منشورات عيون.
- أبوشهاب رامي: خطاب مابعد الكولونيالية - المصطلح والمفهوم الحوار المتمدن .ع 4370 بيروت 2014.
- - أجيل هنري: علم مجال السينما، ترجمة ابراهيم العربي دار الطليعة بيروت 1990.
- إبراهيم زكريا: دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة 1987.
- بيتر فارب: بنو الإنسان ترجمة زهير الكرمي، سلسلة المعرفة 1990.
- بيرنارد نومان: نظيف محمد، افريقيا الشرق، الطبعة الثانية 2000.
- بارث رولان : عاقل جعفر في الذكرى المئوية لميلاده ، في الحاجة إلى رولان بارث، علامات، المعهد العالي للإعلام والاتصال الرباط.2015
- بينغل جونتان: مدخل إلى سيمياء الإعلام ، الفصل 7 - القصص التلفزيوني، ترجمة محمد شيا الطبعة الأولى .
- بارث رولان: النظرة، رولان بارت في الذكرى المئوية لميلاده 2015.
- بارث رولان: النص المتعدد ترجمة سعيد بن كراد مجلة علامات ع 24 مكناس 2005.
- بارث رولان: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري الدار البيضاء 1986.
- بارث رولان: المغامرة السيميولوجية 1985.
- بن كراد سعيد: عن السلطة والديمقراطية وتعدد المعاني، مجلة علامات ع 24 مكناس 2005.

- بارث رولان: المغامرة السيميولوجية ترجمة عبدالرحيم حزل، ط ١ مراكش 1993، دار تينسل للطباعة والنشر.
- بنكراد سعيد: النشأة والموضوع 2007. ط1
- باندولو كونستنتين: الفوتوغرافيا والسينما، ترجمة وجدي كامل صالح .
- بريمي عبد الله – البلاغة والنقد الادبي مجلة فصلية علمية محكمة ملف العدد سميائية النص والصورة ع الاول 2014
- بارث رولان: بلاغة الصورة - ترجمة أحمد جيلالي مجلة علامات 2015 .
- بازان أندري : ماهي السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1968.
- بيترس جان ماري: نظرية المونتاج - بنية المسلسل الدرامي - نحو درامية جديدة ترجمة قيس الزبيدي قدس للنشر والتوزيع دمشق 2000.
- بيري محمود – الجسد واللغة الايمائية مجلة علامات ع. 4. 1995
- بول- فيريليو: ماكينة الإبحار، ترجمة حسان عباس، دار المدى، 2001.
- توسان بيرنار: ماهي السيميائية ، ترجمة محمد نظيف، افريقيا الشرق الطبعة ٢ المغرب 2000.
- جيروبيير: علم الإشارة ترجمة منذر عياش، دار طلاس للترجمة والنشر، دمشق 1997.
- جانس آبل :السينما آلة وفن، و تأليف - فولتون- المقدمة: 1926.
- الجرجاني عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، تعليق عبدالمنعم خفاجي 1969.
- جيهان يسري الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية – عالم الفكر ع 1 المجلة 33 يونيو- شتنبر 2004
- حلمي المهندس حسين: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ج 2 الهيئة المصرية للكتاب 1990 القاهرة.
- حمداوي جميل: السيميائية سلسلة عالم الفكر، المجلد 25 ع 3- 1997.
- حسين طه الهاشمي نجدي: السيناريو- أطروحة جامعية، كلية الفنون الجميلة 1996.

- الحداوي طائع: سيميائيات التأويل، الانتاج ومنطق الدلائل الطبقة الأولى المركز الثقافي العربي 2006.
- الخياطي بوشعيب CITE
- داكاس مارسيلو: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي دارافريقيا 1987.
- دالي كين: الأساليب الغنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، مراجعة جعفر علي ط 1 - 1987.
- الدبس نبيل مدخل الى سميائية الفيلم – سلسلة الفن المؤسسة العامة للسينما دمشق. س. 2001
- الزبيدي قيس: الفوتوغرافيا والسينماتوغرافية ، فلسفة الصورة. س2000.
- الزبيدي قيس: ثلاثة كتب حول السينما في المغرب.س.2000
- سيزا قاسم: القارئ والنص: من السيميوطيقا إلى الهرمينوطيقا ، سلسلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون العددان الثالث والرابع، يناير/مارس – أبريل/يونيو 1995، ص، 254.
- شاكرا عبد الحميد: عصر الصور السيليبات والإيجابيات سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة ع 311 الكويت 2005.
- شاكرا عبد الحميد: الدراسة النفسية للصور، المنحى المعرفي في دراسة الصور. عالم المعرفة - عصر الصور السيليبات والإيجابيات 2015.
- شادي عبد الحميد الحجوبي – من أسباب ضعف الافلام المغربية – قلة الوعي بأهمية المشروع الجمالي – ع: 55/8 الاحداث المغربية الخميس 2 يونيو 2016
- شيباني فهيم عبدالقادر: الأبعاد المعرفية للدعامة الأيقونية، البلاغة والنقد الأدبي مجلة فصلية علمية محكمة- سيميائية النص والصورة. العدد الأول 2014.
- صالح أمين: السينما التدميرية ، دارالكنوز الأدبية بيروت 1995.
- الطنباري فاتن: صورة الأطفال الصحفية ومدى ارتباطها بواقع الطفل المصري ،كلية الإعلام جامعة القاهرة - العدد 03- 1998.

- عياشي منذر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص - مركز الإنماء الحضاري 1998 سوريا.
- عروي محمد إقبال: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف والتفسير سلسلة عالم الفكر 1997.
- عبود الربيعي ماجد: دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى، رسالة ماجستير- الفنون الجميلة 2002.
- العامري عبدالعالي: البعد الإدراكي للصورة ، البلاغة والنفذ الأدبي، سيميائية النص والصورة ع الأول 2014.
- غوتي غي : الصورة، المكونات والتأويل ترجمة سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي 2012.
- غرافي محمد: قراءة في السيميولوجيا البصرية ، عالم الفكر 2002.
- فاخوري عادل: حول إشكالية السيميائية عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 24 ع 3. 1996.
- فرقزید بوشتی ترکیبۃ العنوان وعلاقته بالمضمون- مجلة فكر ونقد مجلة سنوية. ص. 56-52
- فييريليو بول.س. 2001 ماكينة الابحار ترجمة حسان عباس دمشق دار الهدى ،مقدمة المترجم .ص.9.
- فرانك ايفرار: ايريك تينه ، رولان بارث ، مغامرة في مواجهة النص، ترجمة وائل بركات دارالينابيع ، الطبعة الأولى 2000.
- كمال عبدالرحيم : القاموس البصري عند بارث مجلة علامات 2015.
- كمال عبدالرحيم: سيميائية الصورة الفوتوغرافية ، بارث نموذجا مجلة علامات ع 16 مكناس 2004.
- كاغان موسيه: سيرورة الإبداع الفني، ترجمة عدنان مدانات، دار البيروني عمان 2007.
- ليتش ديمتري: فلسفة الفيلم، ترجمة قيس الزبيدي، دار النشر مينيش ألمانيا بادرهون 2006.

- م. بوجز جوزيف: فن الفرجة الأفلام ترجمة و داد عبدالله الهيئة المصرية للكتاب 1995.
- مصطفى غلفان في اللسنيات العامة ، تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، دار الكتاب الجديد المتحدة الطبعة الأولى 2010.
- محمود بيبي - الجسد واللغة الايمائية مجلة علامات . ع .4. س. 1995
- مارسيلو داكاس: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الكتاب، سلسلة البحث السيميائي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 68.
- م جوزيف - فن الفرجة على الافلام ترجمة و داد عبد الله القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ص.75.س. 1995
- ماين ام نظرية الفيلم فرانكفورت المانية .س . 1993.
- نجيد عبداللطيف: دراسات في علم الدلالة والتواصل الطبعة الأولى 2015.
- نجيد عبداللطيف: دروس في الدلالة والتداولية، ماستر الخطاب اللساني 2012-2014.
- هوكرترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون العامة بغداد 1986.
- الهجابي محمد: "التصوير والخطاب البصري" تمهيد أولى في البنية والقراءة - التصوير الشعبي نموذجا .ص. 91.س 1994 منتدى الكتاب العربي
- يوسف أحمد: السيميائيات والتواصل مجلة علامات ع 24 مكناس 2005.
- يخلف فايزة: السيميائية والآداب، الصورة بين التعبير البصري وشمولية الظاهرة الإدراكية. الملتقى الدولي 6. الجزائر 2011.
- يوسف أحمد: توزيعية هاريس والتحليل النسقي للخطاب، عالم الفكر. ع 1. المجلة 33 - 2004
- يسرى جيهان: الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية. عالم الفكر. ع 1. المجلة 33 يونيو 2004.

❖ المصادر والمراجع الأجنبية:

- Arnshein Rudolf: film as art, first English publication London, faber and faber 1993, idem art.and visual perception, univ of California 1965.
- Bunet.R.[2004] How images think.cambridge Massachusetts.Institute of. Technology.
- Carnap.R: introduction to semantics studies in semantics vol 1 havard university press 1946.
- Carnap.R: logical of language keyan Paul, trubner 8.co it d .london
- Carnap.R: intellectual autobiography in the philosophy of carnap. Edited by Paula . Shilipp. The library of living philosophers.inc.vol 11 cambridge.university.presss-london 1963.
- Carnap.R: the logical syntax in twentieth . century philosophy .william Palston and George Nakhnikian edi Mac millan company of new york london 1963
- Carnap.R: formal and factual in readings in phylosophy of science .H.feigeh and M.Brodbeek.edi apption - century-crofsinc.New York 1953.
- Carnap.R: The logical structure kegan Paul 1968.
- Chantier Cruy : D'un regard à l'autre, Paris:Ed seuil 1992.
- Chebat CG, et b.gautier:Ha.Réthorique au service de l'image in communication et langages n-038 Paris, 1978.
- Debray Régis: vie et mort de l'image ed.folio Paris 1992.
- De saussur .f.cour de linguitique generale p .109 ed payot 1972 paris VI
- Chebat CG, et b.gautier:Ha.Réthorique au service de l'image in communication et langages n-038 Paris, 1978.
- Eco-Umberto:la structure absente Paris Mercure de France 1972, Martine joly : intraducteur à l'analyse trad.fr.

- Eco-umberto: La production des signes : livres de poches cours-essais 1992 trad.fr.
- Eco-Umberto: Kant et l'ornitorynque.Paris gross ed 1999.
- Erenst-March: the analysis of sensations trans.by C.M. williwams Dover publications Inc New York, 1953.
- Fujiika-yuki: television port royal and african.Americain stereotypes Examination of television.Effet,cohen Direct contact is having journalism, grautier gay, vingt leçons sur l'image et le sens.Médiatique edilig.france 1986.
- Feudi George Huberman:Devant l'image ed Minuit 1990.
- Groupe U: traite de signe visuel ; pour une rethorique de l'image, paris ed seuil 1992.
- Godman-Nelson: in langague de l'art ed.jacqueline-home rout .trad fr 1990 .
- Gauthier ; chebat ; la réthorique au service de les mage in communication et langages N°380 P.104 .1978
- He. breton David: Des visages Ed.Metailié Paris 2003.
- Haurent lavaud: L'image, trad .said bengrad .ed. Flommation 1999.
- H.Feigl: logical emperism in twentieth century philosophy D.runes edit philisophical library.inc New York 1947.
- In.de l'image sémiologique aux discursivités: le temps d'une photo in themes n°3 1994.
- In.Destins de l'image : nouvelle revue de psychanalyse n°69/76 revue de psychanalyse n°44.1991.
- In.rhétoriques semiologiques, revue d'esthétique, Paris N°1324.1999.
- J.C.Merrih: the image of us. In ten mexicain daites: journalisme quarterly N39.1962.
- Joly Martine : introduction à l'analyse de l'image Paris Nathan 1994.

-Jakobson-romain ;essais de linguistique generale ed *minuit* p 213-218
paris.

- *K.E.Bulding: the image: Knowledge in life and society to the*
arbor: University of Michigan press 1956.

- Kheith-kenny: Images Africain in news Magazines is there a balck
Respective: gazette vol 54-1954.

- Karin-Wilkins: Middle-Estren Eyes study of us Press Photographs of -
Middle East, Image and perception London 1999.

-Lippman-public opinion newyork .free press 1996

- Morris Charles: Progmatism and logical Empirism in the philosophy of
R.Canap.Shilipp [Ed] the library of living philosophers inc. Vol 2.1963.

- M.B.Sutherland: Every day imagiging and Eduction London Knowledge.
Kegan Paul 1971.

- Michel Denis : L'image et cognition.edition u.F paris 1989.

-Mounin George : Pour une sèmiologie de l'image in communication et
languages 1974.article n1 page 40-55

- Mauerhofer psychology of film experience the penguin film Review
London 1949

-Peirce Charles-ecrits sur le signe seuil p 120.1978 paris

- Peirce Charles lettres to lady welby.I.C lied, ed new havan p.32.1953
london

Pley A : grammaire élémentaire de l'image Ed estine p.238.1968 paris

-semprimi andré analyse ala communication -comment analyser les
medias , la publicité l'harmohan p.34.1996 paris

-Véron elisio le temps d'une photo in thermes N°13- 1994 universite De
Paris

❖ المراجع الاليكترونية

- ✓ <https://ar.wikipedia.org/wiki/1-2>
- ✓ ibid p172
- ✓ www.sanid.net
- ✓ www.almaarif.net
- ✓ ibid p172

الفهرس

3	مقدمة.....
10	فصل تمهيدي.....
10	2- موضوع البحث.....
10	2- تحديد اشكالية البحث.....
10	3- فرضيات البحث.....
10	4- مفاهيم البحث.....
11	5- أهمية البحث ودواعي اختياره.....
12	6- موقع البحث من البحوث السابقة.....
13	7- علاقة البحث بفروع سوسولوجية أخرى.....
14	الباب الأول.....
15	الفصل الأول:.....
15	العلامة :تحديد المفهوم والدلالة.....
15	العلامة عند سوسير.....
15	العلامة عند بورس.....
15	العلامة عند موريس.....
15	العلامة عند ايكو.....
16	1- مفهوم العلامة عند سوسير:.....
17	2- مفهوم الاعتباطية عند سوسير l'arbitraire:.....
19	خطاطة (أ): خصائص العلامة اللسانية.....
20	خطاطة (ب): تفريعات النموذج اللساني.....
21	خطاطة (ج): مراحل الانجاز الكلامي.....
22	2:السيمياءيات عند شارل سندررس بورس (C.S.Peirce).....
23	1-2- مستويات الدلالة عند بورس:.....
23	أ- المستوى الأول:.....

- 24.....ب- المستوى الثاني:
- 24.....ج- المستوى الثالث.
- 25.....2-2- العلامة عند بورس:
- 26.....شكل 1: اشتغال العلامة عند بورس:
- 27.....الشكل (أ): أنواع الماثول
- 28.....الشكل (ب): أنواع الموضوع:
- 29.....الشكل (ج): أنواع المؤول
- 29.....3- أنواع المؤول عند بورس:
- 29.....1-3- المؤول المباشر:
- 29.....2-3- المؤول الدينا ميكي:
- 30.....3-3- المؤول النهائي:
- 30.....الشكل (د): اشتغال العلامة البصرية.
- 31.....4- الأيقونة والأمانة (المؤشر) والرمز.
- 32.....1-4- علاقة الماثول بالموضوع – الأيقونة: Icône
- 34.....2-4- علاقة الأمانة بالموضوع:
- 35.....3-4- علاقة المؤول بالموضوع:
- 37.....5 خلاصات
- 38.....6 رولان بارث وسميائيات الدلالة R.BARTHES :
- 38.....1-6- وجهة نظر بارث السيميائية:
- 40.....2-6- ثنائية التقرير والايحاء عند رولان بارث:
- 43.....شكل (أ): سيرورة التدليل (التقرير والايحاء)
- 43.....الشكل (ب): الصورة الفوتوغرافية ومستويات الدلالة
- 44.....7 - خلاصة
- 46.....الفصل الثاني: السيميائيات عند كارناب
- 46.....الفلسفة الوضعية عند كارناب وعلاقتها بالسيميائيات

- 1-السيمياءيات عند كارناب من منظور فلسفي:.....47
- 1-2- تمهيد.....47
- 1-3- مرحلة التأسيس:.....47
- 1-4- مرحلة التنظير:.....48
- 2- السيمياءيات وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب:.....49
- 1-2-1- كارناب والحقول الثلاثة لمبحث اللغة:.....50
- 1-3-1- الدلالة عند كارناب :.....51
- 1-4-1- الانساق الدلالية عند كارناب:.....52
- 1-5-1- التركيب عند كارناب :.....53
- 1-6- السيمياءيات أداة لبناء نظرية صورية:.....55
- 1-7- تصنيف العلامات عند كارناب:.....57
- 1-8- كارناب والفلسفة التقليدية:.....58
- 1-9- السيمياءيات كأداة لاستبعاد الميتافيزيقا:.....62
- 1-10- السيمياءيات كأداة لتوحيد العلوم:.....66
- 1-11- كارناب، وبرنامج توحيد العلوم :.....71
- 3-التصور الدلالي في الثقافة العربية الإسلامية:.....73
- 1-3- تعريفات الدلالة:.....73
- 2-3- المفهوم اللغوي للدلالة :.....73
- 3-3- المفهوم الاصطلاحي للدلالة.....73
- 3-4- الدلالة و المعنى.....74
- 4-أقسام الدلالة.....74
- 1-4- تصنيف باعتبار وجه العلاقة بالمدلول و المدلول.....74
- 2-4- الدلالة الوضعية.....75
- 3-4- الدلالة العقلية.....75
- 4-4- الدلالة الطبيعية.....76

78.....	الباب الثاني:
79.....	الفصل الأول :
79.....	تمثلات الصورة في الخطاب السيميائي.....
79.....	أنواع الصور.....
79.....	الصورة بين التعبير البصري والمفهوم السيميائي.....
79.....	إشكالية التفصل المزدوج في السميائيات البصرية.....
79.....	الفوتوغرافيا والسينماتوغرافيا.....
79.....	السينما المغربية.....
79.....	الفيلم التلفزيوني.....
80.....	1-علم الصورة:
80.....	تعريف الصورة:
81.....	1-2- أنواع الصور:
81.....	1-3-الصورة البصرية:
82.....	1-4- الصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي:
82.....	1-5-الصورة الذهنية (التي في الدماغ):
83.....	1-6- مفهوم الصورة الذهنية:
84.....	1-7- أنواع الصورة الذهنية:
84.....	1-8- صور الخيال Images imaginaires:
84.....	1-9-الصور اللاحقة: Suffixes Images:
85.....	1-10- الصور الإرتسامية Images Eidétiques :
85.....	1-11- صور الذاكرة Images Mémoire:
85.....	1-12- الصور الرقمية Les Images Numériques:
86.....	1-13- الصور الفوتوغرافية:
87.....	1-14- الصور المتحركة Images En Mouvement
87.....	1-15- صور الواقع الافتراضي -Images De Réalité Virtuelle-

88.....	16-1 -الصور التشكيلية:
88.....	2 -الصورة بين التعبير البصري والمفهوم السيميائي:
88.....	1-2 -العلاقة الأيقونية واختزالات التشابه:
89.....	2-2 -علاقة العلامة بمصورتها:
91.....	3-2 - الصورة في التراث العربي:
94.....	4-2 - فلسفة الأيقونية « l'iconicité » الحدود والامتدادات:
96.....	5-2 -الأيقونة والتمثلات المختلفة:
99.....	6-2 -السنن المرئية ووظيفتها في خطاب الصورة:
101.....	7-2 - ملاحظة
101.....	3 - إشكالية التفاعل المزدوج في السيميائيات البصرية:
103.....	1-3-الفونيم
103.....	2-3 - تعريف الفونيم:
104.....	3-3-المونيم :
104.....	4 - إشكالية اللغة ووظيفتها في خطاب الصورة:
108.....	1-4-ملاحظة:
109.....	5-الفوتوغرافيا و السينماوغرافيا
109.....	1-5- العلامة البصرية و - العلامة اللفظية (الكلامية)
110.....	2-5 -التصور الدرامي:
111.....	3-5- التاريخ المبكر للسينما
117.....	4-5- نظرية كاراكاو
117.....	5-5 -الايهام بالواقع
118.....	6-5 -الأفلام الكولونيبالية
121.....	السينما المغربية
122.....	1 - تاريخ السينما بالمغرب
123.....	1-1- ما تعرضه السينما و ما يعرضه التلفزيون

124.....	2-1- أما التلفزيون فماذا يعرض؟
124.....	3-1-السردي في السينما و التلفزيون.
125.....	4-1-السردي السينمائي
125.....	5-1 - السردي التلفزيوني.
126.....	6-1 - التصوير السينمائي و التصوير التلفزيوني.
129.....	7-1-السينما الكولونيلية:
132.....	8-1- مكونات الإرسالية البصرية.
136.....	9-1- الواقعية و تاريخ المنظور
139.....	10-1 - إدراك الصورة.
141.....	1-1- الفيلم التلفزيوني.
141.....	1-1- الحاجة إلى إنتاجات تلفزيونية جديدة
142.....	2-1 - جمهور التلفزيون.
145.....	3-1- شيفرات القصص التلفزيوني.
148.....	4- الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية.
148.....	1-4- الإجراءات المنهجية للدراسة.
149.....	2-4- أهداف الدراسة.
149.....	3-4- الصورة الذهنية.
151.....	4-4 الصورة الذهنية للعالم الثالث في الدراسات الإعلامية.
153.....	5-4- خلاصة.
154.....	الفصل الثاني:
154.....	تحليل سيميائي تطبيقي.
154.....	الفيلم التلفزيوني المغربي " المكروم نموذجا " لداود أولاد السيد.
156.....	1- قصة الفيلم:
157.....	1- مدخل Prologue.
158.....	2-1-البناء الدرامي للفيلم
159.....	3-1- دلالات العنوان.

- 162.....4-1- الذات بين الصومود و الاستسلام والتحدي.
- 163.....5-1 - شخصية الزوج.
- 164.....6-1- الرجوع إلى البيت.
- 167.....7-1 - شخصية الزوجة.
- 170.....8-1 - تعريف الغزل.
- 170.....9-1- البرم والزوي.
- 171.....10-1- شخصية الحماة.
- 172.....11-1-العلاقة بين الزوج و الحماة.
- 173.....12-1- دور الإعلام.
- 174.....13-1- شخصية الجدة.
- 175.....14-1- شخصية الأطفال.
- 175.....15-1- الأطفال على الشاشة استغلال أم ضرورة.
- 177.....16-1- شخصية الجارة.
- 178.....17-1- الشخصيات على مستوى الفضاء الخارجي.
- 179.....18-1 - شخصية الجار في مقر العمل.
- 179.....19-1- شخصية صاحب الدكان.
- 180.....20-1- شخصية الزبائن (النساء).
- 181.....21-1- شخصية فاتن الموظفة في المؤسسة البنكية.
- 182.....22-1- الذات بين الشكل و المضمون.
- 184.....23-1- لغة الجسد و إنتاج دلالاته داخل الفيلم.
- 186.....24-1- لقطة الحمام أو علامة الحمام التقليدي.
- 191.....تحليل لقطة من فيلم المكروم لداود أولاد السيد.
- 196.....1-1 - خلاصة.
- 197.....1 - صورة جامع لفنا نهارا.
- 198.....1-1 - صورة جامع لفنا ليلا.

199	2-1 - ساحة جامع الفنا
199	3-1 - أصل التسمية
202	2-الحوارات المؤتثة للفيلم
204	1-2- خلاصة
204	3-الجانب السلبي للتلفزيون
206	4-السينما وطقوس الإحترام :
207	4-1- سمة الاحترام لسينما بحس أخلاقي:
207	4-2- السينما وتخطي المقدس:
209	لقطات من الفيلم
222	5 -استنتاج
224	5-1 - خلاصة
225	خاتمة
227	معجم بعض المصطلحات
232	لائحة المصادر والمراجع :
232	المراجع بالعربية:
237	المصادر والمراجع الأجنبية:
240	المراجع الاليكترونية