جامعة باجي مختار

معهد كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

عنابة

موضوع البحث

المرأة في الخطاب الإشهاري

بين

الصورة و اللغة

La Femme au Discours Publicitaire

Entre

Language et Image

إعـــداد

الطالب مليك زعـــــــلان

مذكرة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في اللسانيات و تحليل الخطاب

بإشراف

الأستاذ الدكتور بشير إبرير

شارلز ساندرز بيرس

Charles Sanders Peirce

ل :

" إنّ تصنيفه للعلامات ،و رفضه فصل عمليّات العلامات الحيوانيّة و البشريّة فصلاً كاملاً ، و نظراته الثاقبة غالباً في المقولات اللغويّة و تطبيقه لعلم العلامات على قضايا المنطق و الفلسفة ، و الفطنة العامة لملاحظاته و تمييزاته ، كلّ ذلك يجعل من عمله في علم العلامات مصدرا للتحفيز قلّما نجد له أنداداً في تاريخ هذا المجال ".

المصدر : كتاب : أقدم لك علم العلامات للمؤلف بول كوبلي ، ترجمة جمال الجزيري ، سلسلة مقدمة من المجلس الأعلى للثقافة ، العدد 549، للسنة الميلادية 2005 ، ص 111

تشكرات

نتقدم بالشكر الجزيل و الثناء الكبير لأستاذي الدكتور بشير إبرير الذي جمعتني به الأقدار على مائدة العلم فكان نعم الذّخر في صفاء رؤآنا وخيرعضد لهفوات مسعانا النبيل . بغزارة علمه سدد خطانا ففقهنا ، وبرحابة فكره دلّلنا بتسامحه فاسترشدنا .

كما لا يفوتنا في هذا المقام أيضا أن نسدي الشكر لكلّ أساتذتنا الأجلاء الذين ساهموا في بناء شخصيتنا الأدبية بكلّ وفاء و إخلاص .

أقدم شكري باقة عابقة لكلّ أصدقائي الأوفياء الذين ساعدوني بالكلمة الطيّبة و الإشارة الموحية و النظرة المعبّرة قبل من ساعدوني بالمرجع المتين ، فبالأول إزددت فهما و بالثاني إستقطبت موسوعتي.

أقدم شكري ممتنا لكلّ الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتقويم إعوجاجنا المنهجي و المعرفي ، و صبرهم على زلات أقلامنا.

و أخيرا أسأل الله أن يجعل هذا العمل المتواضع منارة صدق و عربون حسنات و رؤية مستقبل.

الإهداء

إلى

من صاحبتني على درب الأشواك تنتظر الثمرة...

لكنّها فارقتني دون رجعة...

أميا أنا الوحيد أزفّ لك دعائي الحزين...
ابنك البار عبد المالك

إلى

من تصدت لضربات الدّهر تؤازرني..
زوجتي العزيزة أزف لك أفكاري

فهرس الموضوعـــــات

الموضـــوع رقم الصفحة

الفصل التمهيدي
منهجيـــــة الدراســـــة

- مقدمـة :..... 10
- إشكالية البحث :..... 17
- خلفية البحث :..... 17
- أهمية البحث :..... 18
- أهداف البحث :..... 18
- حدود البحث : 19
- المقاربة التحليلية و أدواتها :..... 19
- الدراسات المرتبطة :.....23
- مجتمع البحث و عينته : 25
- صعوبات الدراسة :..... 27

الفصل الأول
المرأة في الخطاب الإشهـــــاري
دراسة في النسـق اللغوي
المبحث الأول

اللغة الإشهارية و الوظائف العلامية

1.1– مدخل نظري:..... 32

2.1– تعريف العلامة :..... 33

3.1– تفكيك العلامة اللغوية :..... 37

1.3.1– العلامة مقابل الشكل : 37

2.3.1– العلامة مقابل القول :..... 39

3.3.1– العلامة مقابل النص :..... 40

4.3.1–العلامات مقابل الكلمات :..... 42

4.1– طرق إنتاج العلامات :..... 44

5.1– معيار التأويل :..... 47

6.1– العلامة و الموضوع :..... 49

المبحث الثاني
اللغة الإشهارية وسيميوطيقا العلامة

2.2– مفهوم العلامة:.....50

3.2– نسب العلامة:..... 58

4.2– العلامة بالنسبة إلى الوسيلة :..... 60

5.2– العلامة بالنسبة إلى الموضوع : 61

6.2– نسبة العلامة إلى التعبير :.....65

7.2– الحقول الثلاثة للتعبير :.....67

المبحث الثالث
خصائص العلامة اللغوية في الخطاب الإشهاري

1.3– العلامة اللغوية و بنيتها الفنيّة:.....74

2.3– البعد اللغوي في اللغة الإشهارية:.....75

1.1.3– الإيجاز في الإشهار :.....76

2.1.3- الوضوح في العبارة:.....77

– المعاني الجاهزة :.....77

2.3 – العلامة الإشهارية و الأدب:.....78

3.3 – العلامة الإشهارية والترجمة:.....79

4.3 – العلامة الإشهارية و الصورة:..... 82
أساليب تحرير الرسالة الاشهارية :..... 85
العناوين :..... 86
محتوى العناوين :..... 86
أشكال العناوين:..... 87

المبحث الرابع

القسم التطبيقي للدراسة
دراسة الأنساق اللغوية في الصورة الثابتة

1.4 – تحليل الرسالة اللغوية الخاصة بصورة " *Neutrogena* ":.....
3.4 – تحليل الرسالة اللغوية الخاصة بصورة " *Nicotinell* ":.....
4.4 – تحليل الرسالة اللغوية الخاصة بصورة " *Pesticides* ": .....
6.4 – تحليل الرسالة اللغوية الخاصة بصورة " *Orfévres* ":.....
8.4 – تحليل الرسالة اللغوية الخاصة بصورة " photoshop ":.....

دراسة الأنساق اللغوية في الأفلام الإشهارية

1.4 – تحليل الرسالة اللغوية الخاصة بفيلم " ISIS ":.....
2.4 – تحليل الرسالة الحوارية الخاصة بفيلم " Nicobreeze ":.....
4.4 – تحليل الرسالة الإشهارية الخاصة بفيلم "Vitol" :.....

الفصل الثاني
المرأة في الخطاب الإشهـــــاري
دراسة في النســق الأيقوني

المبحث الأول
الصورة في عصر هيمنة العولمـــــة

- تعريف الصورة :.....
- أنواع الصور :.....
  - الصور الرقمية :.....
  - الصور الفوتوغرافية :.....
  - الصور التلفزيونية :.....
  - صور الواقع الافتراضي :.....

المبحث الثاني
سيميوطيقا التواصل في الصورة الإشهارية

- مفهوم الصورةالإشهارية :.....
- ظهور الصورة الإشهارية :.....
- نظريات الصورة الإشهارية :.....
- تمظهرات الصورة الإشهارية :.....
- مقاربة الصورة الإشهارية :.....

المبحث الثالث
الصورة الإشهارية وحداثة الجسد الإستعراضي

النتائج و التوصيات .....
مراجع الدراسة .....
ملخص البحث باللغة العربية .....
ملخص البحث باللغة الأجنبية .....
فهرس الأشكال: .....
قاموس الدراسة .....
قاموس التعريفات :.....

مقدمـــــــــــــة:

الإشهار رسالة من منتجٍ إلى مستهلكٍ ، عبر وسيطٍ بصريٍّ صوتيٍّ . ومن ثمّ فهي رسالة تحتوي على دلالات متعدّدة التّداخل ، يعدّ أبرزها قيمة الاستهلاك كسلوك يحفز عليه الإشهار، وهو هدفه الأول . في حين أنّه غالباً ما يحتوي الإشهار على ترسيخٍ لقيمٍ ، ويؤكد على استبدال قيم أخرى . فعبر ما يقدمه من واقع افتراضيّ موازٍ، يحمل دلالات الحياة كما يجب أن تكون. وهو بذلك غير معني بتقديم الواقع أو التشكيك فيه، بل يسعى بالأساس إلى تكريسه عبر تجميله وتأكيد جماليات الحياة، عبر استخدام المنتج المعلن عنه. ومن ثم فالهدف التسويقي البحت، يحمل في طياته أهدافاً مجازية أهم ، هي المسؤولة عن إضفاء بريقٍ صناعيٍّ على الحياة ، عبر المدخل السلعي . وعليه فالدلالات الرمزية المخبؤة داخل الإشهار، تُخلق بالتراكم المستمر افتراضاً لعالم آخر يخصّ الصورة البصرية، أكثر ما يخص الحياة الواقعية. ومن ثم تصبح غائية الإشهار المثلى هي إيديولوجيا تثبيت الواقع وتجميله عبر التماهي مع أنساقه الأخلاقية والمراهنة على التطرّف الزائد في تثبيت تلك الأنساق ، لاجتذاب وعي المستهلك المباشر لشراء السلعة من جهة وجذب لا وعيه الأخلاقي والقيمي، من جهة أخرى.

ويزداد اغتراب المتلقّي الواقعيّ مع تلاعب الصورة الافتراضيّة بالمكنون الأخلاقيّ له ، مما يزيد خندقة المتلقّي مع زيادة ارتباطه بنقيضه الافتراضي المعاكس . فالمتلقي السلبيّ القابع على مقعد ، المتوهم بحريّة اختياره للمادّة المشاهدة ، هو أسير اختيارات حدّدت له سلفاً . وهذه الاختيارات تحدّد له نمط استهلاكه وأخلاقه وصوره . وإحدى هذه المفاهيم المحددة سلفاً، أخلاقياً واستهلاكيًّا ، هي المرأة .

فالإشهار صار أكثر الفنون البصريّة تكريساً للصور السلبيّة عن المرأة . حيث تتشكّل صورها إماّ من إغواءٍ غرائزيٍّ ، أو تدلّل أنثويّ مفرط ، أو تسلط ذكوري عكسي . وهي مضامين تؤكد على النظرة التحقيرية للمرأة ، باعتبارها أداة شهويّة و منفعيّة فقط . وإن كان عاكساً لنسق أخلاقٍ يحاول المنتج استغلاله لتسويق منتجه ، فإن صوره الدلاليّة تعيد إنتاج القيّم السلبيّة في نمذجة متطرفة .

إنّ هذا التكرار وهذه الإعادة المستمرة لجسد المرأة يعكسان هوساً ثقافياً وتاريخياً في تمثّل موقع المرأة في المجتمع وفي علاقتها بالرّجل . ففي المخيّلة الجماعيّة شكّلت المرأة بالنسبة للرّجل تلك الذات المغريّة العصيّة على المعرفة، المنفلتة من العقلانيّة والفلسفة والعلم ، ذلك الفرد المثير للشهوة وما يرتبط بها من تجاوزات وانتهاكات. بالإضافة إلى ترسانة من التمثّلات الأخرى ، التي تجد صداها في مختلف الممارسات الاجتماعيّة . تسعى التمثّلات الإشهارية في عمقها إلى مواجهة ذلك الخوف الذي تثيره المرأة كذات تعتبر ناسفة وغادرة ، إذ تستعمل جمالها لتخريب الرجل . فلا شيء في جسد المرأة يترك دون أن يصبح مادة تصوير وموضوع خطاب : قشرة جلدها، لون أعينها، أظافر يدها، شكل شعرها، درجة احمرار فمّها، بالإضافة إلى أنواع الثّياب الملائمة لها. هذا الاهتمام يُثار بشكلٍ غير طبيعيٍّ عن طريق شبكة هائلة من الأنظمة الاقتصادية التي تتغذى من تمثلات المرأة

لكسب مزيد من الربح : الشركات المتخصصة في التجميل، شركات الملابس والأحذية، عروض الأزياء، عملية نقص الوزن والمجلات الموجهة إلى المرأة ، مستغلاً في ذلك كلّ الإيحاءات الممكنة ، منطوقة كانت داخل الكلمات ، أو مرئية

داخل التتابع المشهدي ، مع التركيز على التقطيع المونتاجي المتوازي بين التشكيل البصري للمنتج ، وهذا ما خلق نوعاً من الالتباس و الغموض في تفسير الصورة و فهم مقاصدها خاصّة صورة المرأة التي تمثل نقطة تقاطع بين نسق من العلامات اللسانيّة و البصريّة . واستعمال جسد المرأة وصورتها كوسيلة لترويج السلع ؛ وبالتالي تسليع ذلك الجسد نفسه يستقطب خطاباً ثقافيًّا يتمثل في مكوناته اللّغوية والأيقونية ضمن نسقين دلاليين أساسيين: النسق اللساني، والنسق الأيقوني البصري. أما النسق اللساني فتكمن أهميته بالنسبة للنسق الأيقوني، من حيث كونه يوجه القارئ نحو قراءة محددة، ويربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني ، لا سيما عندما يتعلق الأمر بصورة ثابتة.

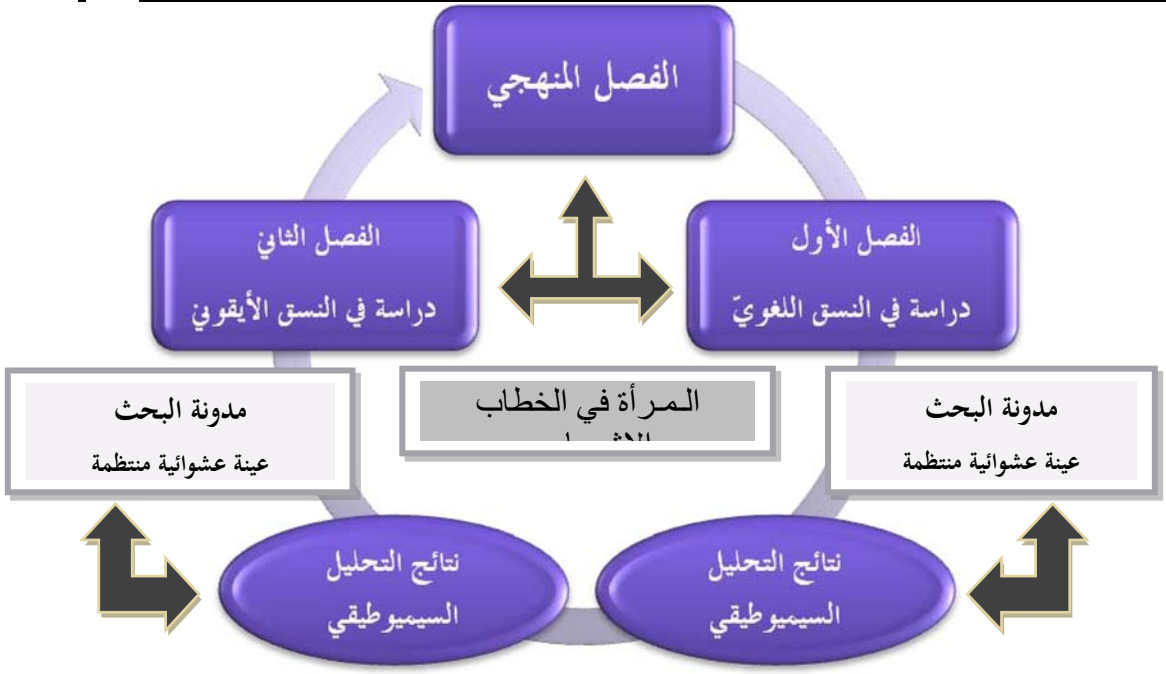
إلا أن أهمية النسق اللسانيّ تبقى رغم ذلك قاصرة أمام بلاغة الصورة وإواليّاتها المتفاعلة والمؤثّرة ، فهي ذات التأثير في نفس المتلقّي ، كما تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة، وبلغة التّجربة البافلوفية (نسبة إلى بافلوف) أمام لعاب يسيل لمجرد سماع صوت الناقوس.

وداخل هذين النسقين اللساني والأيقوني ، تتمظهر مجموعة من الآليات الفاعلة داخل نسيج الخطاب الإشهاري، والتي تشكل استراتيجية أساسية مشابهة لاستراتيجية المحارب ،حيث تتغيىء (تستهدف غاية) إفشال الطاقة النقديّة لدى المتلقي/المشاهد، عبر استمالته لفعل الشراء. ومن بين الآليات والميكانيزمات المعتمدة في ذلك " آليات الإقناع المنطقي" وبعض الآليات الأخرى التي تستند إلى العلامات والرموز والصور التّي تجد مرجعيتها في المتخيّل العام للمجتمع والذاكرة الاجتماعيّة .

وانطلاقاً من هذه الاعتبارات المشار إليها ، تكمن خطورة الخطاب الإشهاريّ كحقل غني بإيحاءاته وأساليبه وانزياحاته اللغويّة و الأيقونيّة في صياغة خطابه و تمريره عبر مجموعة من الصور التي يستهلكها المتلقي بشكل طبيعي، ما دام أن كل صورة من هذه الصور تُقدم دائماً كنسخة ميكانيكية لوضعية واقعية، الشيء الذّي يجعلها تكون مغلّفة بمجموعة من القيم (كالفوز، والسعادة، والحب، والأمومة، والانتماء الاجتماعي...الخ) ، والتّي تجد مرجعيتها في المتخيّل العام للمجتمع.من وجهة النظر هذه، تُقرأ هذه الصور باعتبارها التسجيل الخالص لواقعة من الحياة اليوميّة. ولعل القيام بتحليل بعض الإرساليات، عبر مستوييها التقريريّ والإيحائيّ، يساعدنا على الكشف عن الأبعاد الإيديولوجية التي تتسرب داخل نسيج الخطاب الإشهاري ، أي " تحديد نمط وجود هذه الإيديولوجيا لا كجهاز مفهومي عام ومجرد ، بل باعتبارها سلسلة من السلوكات البسيطة التي تتميز "ببديهيتها "، لأنّها تعدّ جزءاً من إرغامات النشاط اليومي، وهذا ما يجعلها، في غالب الأحيان، تنفلت من الدرس والمراقبة ". و لأن البحث السيميولوجي في أي نسق اتصالي هو الأولى بحث في البعد الوظيفي و الإجتماعي لدلالته اتبعنا في بناء دراستنا لهذا الموضوع الخطة المنهجية الآتية :-

فصل منهجي ، قسم لدراسة النسق اللغوي و قسم لدراسة النسق الأيقوني ، خاتمة و ملحق . حيث كانت لنا وقفة عند أرضية نظرية متعددة الأصول في مقدمة هذا البحث تفسر زوايا تصوّرية عن المؤسسة الإشهارية وانحيازاتها في توظيف العنصر الأنثوي الذّي أصبح علامة فارقة لترسيخ إيديولوجيات مختلفة ، و هذا طبعاً سيمهد لقراءة تحليلة نقدية على مستويين (نسق أيقونيّ و نسق لغويّ) سنقتحم من خلالها فتوحات التأويل السيميوطيقي . بعدها سنعرج على الفصل الأول لاستعراض الخطوات المنهجية التّي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة بطريقة بنائيّة تعزّز نظرة المتلقّي لأصول الإشكاليّة المطروحة و تجعله يتتبع المسار النقديّ بأسلوبٍ أكثر وضوحاً و أعمق برهاناً . و تمكيناً لتحليل الأنساق الأيقونيّة في الخطاب الإشهاري البصريّ ، أفردنا فصلاً ثانياً وضعنا فيه لمسات قاعديّة تنسجم مع المنطق السيميوطيقيّ الظاهراتي البورسي ([1]) للوصول إلى نسيج العلاقات بين العلامات المتشظيّة بواسطة المؤول و الوقوف عند تركيبات الأنساق المختلفة في الصورة الثابتة و المتحرّكة لتتجلى المرأة على هيئتها الحقيقة متجاوزين بذلك عنصر البهرج و المراوغة و الاستنطاق البصري الكاسد و المخاتل إلى كيميائية التفاعل بين العلامات الأيقونيّة و العلامات اللغويّة ضمن التناول التحليلي ابتداءاً من تلك الهيئة الخطّية الطباعية أوالتجليّ التنغيميّ الشفاهي إلى غاية الكشف عن مكوّناتها البنوية النسقية . و لئن هيمنت في في هذا الفصل استدعاءات التّجربة البصريّة للمتلقّي ، فإن الفصل الثالث يستهدف نصاً أشهارياً تحدده مرجعيات موضوعيّة تستدعي السّياق النصّي كمؤول مباشر مقترناً بتداعيات مختلف الحمولات الثقافيّة. وأما الخلاصة أو خاتمة البحث ، فقد اشتملت على نوع من التقييم لأساليب التوظيف الفنيّ و الرمزي للمرأة في الفيلم الإشهاري و الصورة الثابتة في مختلف المناطق الجغرافية التي تعتمد على العنصر النسوي في تسويق المنتوج ، وقد عمدنا إلى تعزيز هذا التقييم بآراء مختصين و خبراء في الميدان، كما حاولنا من خلال هذا الجزء استخلاص أهم مواطن الخلل الكامنة في المضمون الإشهاري الثابت و المتحرّك العالمي و التي حالت دون تطوّر الرسالة وبلوغها الهدف من وجودها و المتمثلة في الخروج عن منطق التوظيف الصحيح للمرأة . ولكي تكون نظرتنا أكثر دقّة منهجية ، اختزلنا هذا التصوّر في الترسيمة التالية :

([1])– تشارلز ساندرز بيرس أول فيلسوف أمريكي ، ولد عام 1839 في عائلة أكاديمية راقية في كامبريدج (ماساشوسيتس)، و كان والده " بنيامين " أستاذا للرياضيات في جامعة هارفارد أول من حدد بدقة– من خلال المرتبة الأيقونية للعلامة– مجال الصورة تحت اسم المجال الأيقوني (المصدر : كتاب خمسون مفكرا أساسيا لمؤلفه جون ليشته ، مرجع سابق ، ص 299).



(الشكل رقم **01**)

الهيكل العام لاستراتيجية البحث (*)

و في النّهاية دعمنا البحث بملحق شمل مختلف الوثائق التي ينبغي أن تؤكد بعض الحقائق الواردة في متن الدراسة واتّبعنا ذلك بمحاولة متواضعة لوضع قاموس ثلاثيّ اللغة : فرنسي – إنجليزي – عربيّ ، أفرغنا فيه على إيجازه ، كلّ الدلائل اللّغوية التي تشكّل فكراً متخصّصاً ، يندرج ضمن علم الأدلّة العام و في سياق سميوطيقا الإشهار بوجه خاصّ.

إشكاليـــــــــة البحث:

يعتبر الجسد أحد الأدوات التي يوظّفها الخطاب البصريّ لبناء إرساليته البصريّة ، وذلك لما يوفّره من إمكانات تواصليّة، وهو الأمر الذّي ركزت عليه التّجربة السميوطيقيّة في تعاملها معه باعتباره نسقاً إيمائياً تواصلياً، فهو يعبر عن تمثلاتنا البيولوجية والثقافية. إنه وسيلة للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات، وهو الواجهة التي تفضح دواخلنا وأداة لتحديد هوياتنا وأشكالنا فـ " فالجسد ليس ما هو ، إنما ما كان كذلك ، و ليس حقيقة ما يقوله ، سواء أكان القول قولا،لفظا ، أو حركة ، أو علامة مرئية ، إنما ما يغيب في داخله ، أو ما يخفيه : فزعا أو ورعا، تقنية أو حمية – إن الكامن و التراكمي المغيب فيه يظلّ أغنى من المباح به ، والمتداول عنه . بل حتى المشع فيه والمشاع عنه ، كثيرا مايظهر في مجال مكري ، غير صريح ، فالجسد المتوتر، المضبوط ، تفضحه توتراته بين الحين و الآخر "([2]).

إذن ، يمكن القول إن الجسد لغة من اللغات أو هو لغات – حسب أشكال الإيماءات التي يؤديها– لها قواعدها ومنهجيتها الخاصة في إنتاج الدلالات، هذه الأخيرة هي كلّ ما يقدمه الجسد من طاقات تعبيرية، وهو موضوع اشتغالنا في هذه الفقرات، بحيث نتجاوز هنا الجانب النفعي في الجسد إلى ما هو قصدي ، أي إلى " استعمالاته الاستعارية المتنوعة " .

(*)- حاولنا ضمن هذه الاستراتيجية بلورة مشروع التّفاعل اللغويّ و الأيقونيّ بطريقة تقابلية تسمح باستخلاص النتائج من خلال مدخل المقارنة .

([2])– إبراهيم محمود ، وإنما أجسادنا (ديالكتيك الجسد و الجليد) ، دراسات مقاربة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق **2008**، ص **41**

ويشكل النظر إلى الجسد من زاوية أنطولوجية مبدأ أسا ساً في البعد التواصلي ، فـ " يمكن أن نبدأ الكلام عن الجسد من الإشكالية الفلسفية التّي وضعها سارتر أثناء تحديده لمفهوم الآخر، بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه "([3]). وبالتالي ، يعتبر الآخر مكملا لكينونة هذا الجسد وحاملاً لإدراك تفاصيله بايجابياته ونقائصه والآخر أساس أيضا لتكتمل عملية التواصل و التلقّي.

وبعد ذلك، لابدّ من التأكيد على أن لغة الجسد ترتكز على تقنيات وقواعد خاصة لفهم دواخل الذات. فهذه التقنيات هي " الطّريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيريّة موغلة في التفرّد والخصوصيّة، كأشكال الوضع والاستخدام الإستعاريّ لليدين ودلالات النظرة، ونبرة الصوت، وشكل الجلوس، وكذا اللباس، والنحافة والبدانة ... فكل ما يعود إلى هذه التقنيات له موقع داخل السجل الثقافي / الاجتماعي الذي يؤوله ويمنحه دلالاته"([4]). إنّ مجموعة كثيرة من الاعتبارات تتحكم فينا لتوظيف الجسد، وهي اعتبارات لا تختزل فيه لكونه هيكلاً من لحم وعظام ودم، ولكن لكونه أساساً يحتوي على شيء أسمى من ذلك هو الذات الإنسانية / الروح، والتي تشكّل المحرك الأساس له بما هو كيان بيولوجي وثقافيّ ، فمن خلال الثنائية الجسدية الطبيعي والمكتسب / الثقافي يمكننا فرز شكلين من أشكال الحركات الجسدية : أ– الحركات العملية وهي الحركات الطبيعية التي تعود إلى المشترك الإنساني ب– الحركات الثقافيّة وهي تنطلق من الأولى، إنها انزياح يتم انطلاقاً من الحركات العملية، فكلّ الأفعال لا تدرك إلا وفق السياق الثقافيّ الذي أنتجت فيه .

إنّ الجسد في كليته أو في عضو من أعضائه محكوم بالاستعمالات الوظيفية النفعية والغريزية ومحكوم كذلك بالاستعمالات الثقافية وفي كل هذا فإن الأهم فيما يؤديه الجسد بصرياً ليس هو الإيماءة في ذاتيتها، وإنما ما تؤديه من دلالات ، " فالجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري / الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية)، إنّنا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات " ([5]).

ولعل عملية التأويل الدلالي لما ترمي إليه حركات وإيماءات الجسد في كليته أو في جزء منه خاضعة في كل ذلك للسياق الثقافي، على مستوى القصدي منها، وتشكل هذه الحركات الجسدية من حيث إيحاءاتها الاستعارية اكتمالا دلاليا، و" إن الجسد في هذه الحالات شبيه بالوحدات المعجمية، لا يملك معنى، إنه يعيش على وقع الاستعمالات، الأمر الذي يجعل من إيماءة واحدة منبعا لسلسلة كبيرة من التأويلات" ([6])، وأن أي توظيف له في الخطاب البصريّ بشتّى أنواعه تكون وراءه عدد من المعايير والدوافع التقنيّة والجماليّة التّي يتّخذها المخرج في

([3])– محمد اشويكة ، الجسد في المسرح، لعبة المعنى والامتداد ، مجلة فكر ونقد، العدد 76، الجزء الثامن ، فبراير 2006، ص،33 .

([4])– سعيد بنكراد ، نساؤهم ونساؤنا ، مجلة علامات، العدد الثاني عشر، الصادر بتاريخ 1999، ص،75 .

([5])– انظر : أحمد أمرير،البعد التواصلي و النقدي في الخطاب البصري، الفصل الثالث ، مقال من موقع مدونات مكتوب ، تشرين الثاني 2006 و انظر أيضا : سعيد بنكراد ، السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها ، ص 127

([6])– المرجع نفسه ، ص 127

اختيار الممثلين، ويتبناها الرسّام في لوحاته التشكيلية، ويعتمد عليها مدراء المؤسسات الإشهاريّة في تحديد الأكفأ بتمثيل منتوجه في الملصق الإشهاريّ أو الوصلة الإشهاريّة المتلفزة.

إنّها اعتبارات تكون قصدية ومسبقة ، تحكم نوعية الجسد الموظّف ونوعية الإيماءة المراد التعبير عنها. وفي هذا الصدد نرى أنّ الأهمية التي تكتسيها مورفولوجية الجسد ونبرة الصوت وبلاغة الحركة وإبلاغيتها هو ما يحدو بالمخرجين إلى تخصيص عدد من فترات تدريب الجسد والصوت لترويض عضلات الممثل ومقاماته الصوتية، ونجد ذلك أيضا لدى مستشاري المرشحين لرئاسة الدول الكبرى على الخصوص حيث تلقن لهم دروس في الإتيكيت(♣)، وتقنيات الحركة والمشي والمصافحة والابتسامة ورفع الرأس إلى أعلى ونبرة الصوت والأكل ... وذلك حتى يكون ظهوره على الشاشة وأمام الجماهير مؤثراً وأنيقاً ولبقاً. هذا فضلاً على أن هذا الإخراج الجسدي المسبق والمهيأ له تضاف إليه لمسات تقنية أخرى قصد تكثيف أدائه السيميائي، إذ يركز الاهتمام على حسن الهندام وملائمته للدور المنوط به، وتكون للمؤثرات الضوئية أثر في إيضاح الصورة فكلّما كانت هذه المؤثرات متوافرة وعالية الجودة انعكس ذلك على جمالية الجسد وبلاغته وإبلاغيته والعكس.وسنحاول في هذه الفقرة الوقوف على نمط اشتغال الوصلات الإشهارية على جسد المرأة ، وكيف يتمّ توظيف الحامل الثقافيّ / الاجتماعيّ لهذه الذات. وسنقف عند التّوزيع الوظيفيّ لهذا الجسد بين "المحلي" و"الوافد" : المعيش والمتخيّل في مختلف الثقافات .

تتوزع المرأة المتداولة في الإشهار العالميّ بين نمطين اثنين هما : أ– نمط محليّ أصيل يتكفل بإدارة شؤون اليومي . ب– نمط أجنبي متحرّر شبقيّ وافد وظيفته تشخيص حالة الإغراء والاحتفاء بالذات . فالشكل الأول يبرز لنا ملامح امرأة "منبثقة من الفعل اليومي بجزئياته وتفاصيله .. إنّها امرأة لا تدرك إلاّ باعتبار كليّة جسدها وأبعاده الوظيفية، إنّها تغسل و تنظّف و تطبخ ... ، فلا وجود لهذه المرأة إلاّ من خلال تفاصيل ما يحيط بها "([7]) أما الثاني فيعكس لنا خصائص امرأة " تعيش في الذاكرة على شكل موضوع جنسيّ لا حدود له . إنّها اللذة القصوى أو هي الإغراء في شكله الكليّ ، ولهذا فإنّها تحضر عبر جزيئات جسدها بكامل طاقاته التعبيرية : شكل العينين واستفزازية اللباس ولهاث النهدين، وامتداد الذراعين والساقين"([8])

ويبقى التوظيف الإشهاري لكلا النمطين مرتبطاً بتنوع المنتوجات، فتارةً يتمّ عرض منتوجات مرتبطة باليومي المباشر/الضروري : الغسيل، خرق الأطفال، القضاء على الناموس .. وهنا نكون أمام النموذج المحليّ، حيث تظهر لنا المرأة العربية بلباسها المنزليّ اليومي وحماسها وتوقدها ... وتارةً أخرى يتمّ الاحتفاء بالذات ويختفي الحجب عن

(♣)– الذوق في المعاملة، واللباقة في الحديث، واللياقة في طريقة الأكل و الشرب ، واحترام الصغير للكبير، وحسن مقابلة الآخرين وتحيتهم، واختيار الزي المناسب والكلام المناسب..." المصدر: د. أيمن أبو الروس: فن الإتيكيت واللباقة، ، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2001. ص 23

([7])– سعيد بنكراد ، نساؤنا و نساؤهم ، مرجع سابق، ص 72

([8])– المرجع نفسه ، ص 72

الجسد المقدم/العارض، وذلك لعرض أشياء لها ارتباط بالمتعة الكماليّة والإغراء الجنسيّ وأشكال الوضعات والجلوس والمشي، إنّها لا تحكي شيئاً عن المنتوج، ولكنّها " تحكي قصصاً شتىّ عن الجسد الحامل للمنتوج "([9]).

ولعلّ ما يثيرنا في هذا الصدد، هو تلك العلاقة بين المنتوجات المعروضة وبين الأوضاع الجسدية وتعابير الأعضاء، ثم تفاعل هذين العنصرين داخل نوعية من الفضاءات المخصّصة للعرض والتداول، يتمّ اختيارها بعناية فائقة.حيث تقدم الوصلات الإشهاريّة صوراً عن عدد من المنتوجات الخاصّة بمواد التّنظيف والطهيّ ومحاربة بعض الآفات والحشرات ...وغيرها من المتوّجات التّي تعود إلى شؤون البيت، تتولى تقديمها وعرضها " نساء من مختلف الأعمار، وذلك ضمن مؤسسة الأسرة، ووفق تقاليدها في العيش والتربيّة وتوزيع الأدوار [جدّة وأمّ أو زوجة أو عروس]" .

ويرجع إسناد هذه المهمة إلى هذه الفئة، إلى عدد من الاعتبارات منها " الطابع الشعبيّ " و "الطابع الأسطوريّ " و الطابع الإيديولوجيّ " الذّي تحيل عليه صورة النساء ، سواءً في الاسم أو الهيئة أوالتّجلي الذّي يكشف عنه ، أو المحيط الذّي يدور بها من ديكور وفضاء ، أو على مستوى الوضعيات الجسمانيّة المرتبطة بالحياة اليومية الاعتيادية والبسيطة،

حيث تُحضر السيدات " من خلال بعد واحد يتخلّل الوصلة من أولها إلى آخرها "([10]). فلا تكاد تجد لتضاريس جسدها أثراً أمام ما يحيط به من أثواب " تخفي معالمه مما يغيب لدى المشاهد تفاصيل وجزئيات هذا الجسد، فالموضوع البصريّ لا ينبني في جميع هذه الوصلات، انطلاقاً من تبئير للجسد في جزئياته ومكامن الرغبة فيه، وإنّما انطلاقاً من حجم الحضور الثّقافي "([11]).

في هذا الصدد نكون فقط ملزمين بالحديث، ليس عن تفاصيل هذا الجسد ومراميه الدلاليّة ولكن عن ما يخدم الفعل و الحاجة . إذ تستلزم هذه الوصلات الإشهاريّة المرتكزة على الحاجات اليومية، إقناع المشاهد بضرورة اقتناء السلعة واستهلاكها. لكنّ الإشكالية ليست في الجسد الأنثوي الاستعراضي الذّي تحوّله الأزياء إلى عارض لما هو مستهلك ، بل هو نفسه يستهلك و يهمل لاحقاً ، و إنّما عمق البهرجة الشفافة للجسد الأنثوي الذي يعتبر في ذاته حقيقة إبداعية اختلافية في أبعاده الفردية و ملكاته العقلية و رؤاه الكونية تترصّد متغيّرات القراءة على أكثر من صعيد خاصّة إذا وقع بين فكيّ نسقين لهما خصوصيات مختلفة داخل المنظومة التواصليّة ، ومن هنا أحسسنا بمكامن الصراع الدلاليّ المستعصيّ بين اللغة و الصورة فكانت عصارة الإشكالية كمايلي:

- كيف يمكن تفسير العلامة فيض القيم الاجتماعية و الثقافية العلاماتية والإيديولوجية التّي تجسدها المرأة في الخطاب الإشهاري في ظل التفاعل القائم بين بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين ؟

([9])– المرجع نفسه ، ص 73

([10])– المرجع نفسه ، ص 76

([11])– المرجع نفسه ، ص 76

و لإثراء الإشكالية السابقة ، رأينا من الضرورة تعزيزها بجملة من التساؤلات نطرحها على النحو الآتي :

- هل الجسد الأنثوي الإستعراضي في الخطاب الإشهاري ماجن و مشغول بأيروسته فقط ؟ و هل هذه الأيروسية هي تلخيص قوى الجسد وتعطيل دلالاته الفاعلة ؟
- هل اللغة المبهرجة تؤسس لحالة صراع بين الجسد و الثقافة ؟ و هل هذه اللغة هي أسلوب إخفاء ما في داخل الجسد الأنثوي أم توليد لطاقاتها المتداعية ؟
- هل جسد اللغة و بهارجها اللفظية و التصورية و التخييلية تهيئ جسد المرأة للانعتاق أو ترهنه للانسلاخ ؟
- ما مدى قدرة اللغة الإشهارية على تفكيك شفرات اللغز الإيديولوجي والأسطوري في الصورة ؟
- هل الصورة و اللغة أطروحتان متعارضتان ؟ هل هيمنة أحدهما على الآخر تعدم الدلالة و تحرفها ؟
- هل يكتفي الخطاب اللفظي بتكرار ما في الصورة أم أنه يضيف إليها معلومات جديدة ؟
- أيّهما له الأسبقية في تفسير الحمولات الإيديولوجية و الأسطورية و الثقافية الكامنة ؟ هل الجهاز التأويلي قادر على قياس درجة التفاعل بين النسقين في البلاغة الإشهارية الجديدة .
- هل فعلا ما تقدمه المرأة عبر القنوات اللغوية و الأيقونية في الإشهار هو حضور يؤسس لحريتها كما تدعي النسوية ؟ أم هي العودة إلى الاستعباد و الاسترقاق و الدونية في قوالب البهرجة المتحضرة ؟

ومجمل القول فإنّ الصّلات بين الصورة واللّغة ما تزال معرفتنا بها غامضة وسطحية، وهو أمر راجع إلى أن البحث في مجال الصورة ما يزال في بدايته، إذ أنّ الباحثين ما زالوا في طور البحث عن الأدوات والمناهج الملائمة التيّ تسعفهم في الكشف عن طبيعة هذا الموضوع المنفلت وإبراز قواعد اشتغاله. ولن نتمكن من سبر أغوار هذه العلاقة إلا عندما يصل علم الإيقونولوجيا إلى ما وصل إليه علم اللسان من تقدم في الوقت الراهن .

خلفيـــــــــــــة البحث :

مرجعيات هذا البحث تنطلق من إدراكنا لخطورة توظيف الجسد الذّي يمتلك خريطة للحنان وأخرى للقسوة وثالثة للامبالاة . حيث إنّنا وجدنا أن صُنّاع الوصلات الإشهاريّة استثمروا هذه الخرائط إلى أقصى الحدود . إنّ الجسد ، وجسد المرأة بالخصوص ، طاقة تعبيريّة هائلة وخزّان للحنان . والحنان لا يُرى . إنّه ما يبقى عندما يتخلّص الجسد من أبعاده الوظيفيّة . لهذا ، فإنّ هذا الجسد ليس مجرّد جسم ، لكنّه « موضوع إيروسي ». فما تقدمه الصورة في الإشهار ، " ليس الجسد الذّي نصادفه في الشارع والعمل ، إنّه جسدٌ «مُصفًّى» نُزعت عنه كلّ المناطق النفعيّة ليصبح مُنتِجاً للاستيهامات. إنّه لامرأةٍ تعيش في خيال المستهلك باعتبارها التّجسيد الأقصى للفتنة والغواية والتناسق

الجسديّ . لهذا تأتي هذه المرأة إلى الصورة منفردةً متفرّدةً. هي تتحرك عادةً ضمن فضاءات مفتوحة مليئة بالإيحاءات الإيجابية : تتهادى وسط طبيعة غنّاء كلّها حيويّة، وتركض وسط الحقول فاتحةً ذراعيها لتستقبل الحياة. تتجوّل وحيدة في الشوارع فتثير الإعجاب ، أو تنكبُّ على كتاب في أحد أروقة الجامعة. إنّها تحرّك رأسها يميناً فتتطاير خصلات شعرها في الهواء ومعها قلوب المعجبين كما في إشهار الشامبو أو تُدني الملعقة من ثغرها مُسبِلةً عينيها في التذاذ لا ندري هل مصدرُه «دانون» فقط أم هو من طبيعة أخرى .

" وضمن كل هذه الأوضاع لا يتمُّ مدحُ خصائص المنتوج. المرأة أهمّ . بل هي المنتوج ، ما دامت تُدرِج هذا الأخير ضمن غطاء إيحائيّ تنحفر معه صورته في اللاشعور مقرونةً بالغواية ". ([12]) إنّ الإشهار يعي تماماً أن الإنسان لا يُدلُّ في الصورة من خلال «إنسانيته»، بل عبر أشكال حضوره الجسديّ (الزوايا، الخطوط، والنظرات). لهذا يحرص مصممو الوصلات الإشهاريّة على استخدام وجه المرأة وظلّها وعينيها ومبسمها، وقوفها وجلوسها، وعلى استثمار الدلالات التي يمكن الحصول عليها من خلال التنويع في الوضعيات لرسم خطوط سيرورة دلالية بالغة الغنى .

و في ظلّ هذه الالتباسات القمعيّة ، تصير المرأة محل إتهام من قبل المجتمعات خاصّة إذا تجلت بين مطرقة الصورة و سندان اللغة ، و متلقٍ هزيل المعرفة البصرية لا يجيد إلاّ ما تمليه عليه الأوضاع و الألوان و الزّوايا والأبعاد الجماليّة ، فبقدر ما يفسر الدلالات الإيحائيّة المركزة في المنبهات البصريّة بقدر ما تنحرف به القراءة أمام العلامات اللّغوية التّي تصنع الانزياحات التراكبيّة أثناء التّجاور. لهذا وجدنا أنّه من الجدير اقتحام هذا الموضوع ومعالجته بدّقة و علمية للمساهمة في وضع لبنات قاعديّة تسعف المتلقّي ليتحاشى الزّلل في التفسير و يتفادى الخلل في الفهم من خلال ثقافة دراسة الأنظمة التعبيريّة اللغويّة و غير اللغويّة و العلاقة بينهما داخل مساحات و فضاءات المرئيّ .

أهميـــــــــــــــة البحث :

تكمن أهمية هذا البحث، في تناوله إحدى الموضوعات المهمة الغائبة على مستوى العديد من الكتابات و الأدبيات العربيّة ، ألا و هي الدراسات السميوطيقية الخاصة بتحليل المضمون الإشهاريّ و ترسيم كيفية تطبيق المنهجية الملائمة في تفسير الحقائق اللّغوية و الأيقونيّة الكامنة في الصورة الإشهاريّة ، كما تقوم أهمية هذا البحث أيضًا على محاولة أيجاد

الأدوات المفهوماتية للكشف عن الوهم الإستعراضيّ المرئيّ من خلال استراتيجياته و آلياته التّي توظّف جسداً أنثوياً مالكاً للغة الإغوائية و اللغة الشعرية و اللغة العادية القادرة على اختراق ذهن المشاهد ثمّ تحفيزه على استهلاك المنتوج بطريقة سحريّة مسكرة . لذا كان لزاماً إعادة تشكيل وعيّ المتلقّي كي يضمن لنفسه مناعةً تعصمه من الارتجالية .

([12])– سعيد بنكراد ، سيميائيات الصورة الإشهارية ، قرصنة المعلنين في غياب التفكير النقدي ،الطبعة الثانية ، المركز الثقافي للكتاب ، ص 11

ومن جهة ثالثة تعتبر هذه الدراسة هامة لاعتمادها على أدوات بحث جديدة ، و مفاهيم غير معهودة استحدثت خصيصاً لتوضيح إجراءات التحليل في ميدان البحوث البنوية ، و لعل أبرز هذه المفاهيم و أكثرها وزناً : مفهوم النسق السيميائي الذّي يستند على الشارح أو المؤول وهوالعنصر الرابع الذّي أضافه ش.موريس إلى ثلاثية شارل ساندرس بورس و الذّي له دور تحويل العلامة من صنف إلى صنف آخر إذا خضع هذا التحويل إلى الإرادة الاجتماعيّة ، و لاسيما أن مجتمع الحداثة وما بعدها كثيراً ما أضاف إلى مبنى الأنساق السيميوطيقية دلالات جديدة يغلب على بعضها الانفتاح ، ونشير هنا على وجه التحديد إلى عالم الصورة الذّي اهتمت به السيميائيات البصريّة في كافّة مجالات الحياة المعاصرة من الصورة الفوتوغرافية إلى أدّق الصور التي تلتقطها التقنيات الحديثة (*).

وما دام هذا البحث يركز على الذاّت الأنثويّة من خلال محاورة العلامة الجماليّة و أبعادها السيميوطيقية ، فإنّ ما يعنينا في هذا السياق و نراه يؤسس لقيمة هذا البحث هو " المتصوّرات السيميوطيقية للجماليات التي بدأت تتبلور في كثير من الأبحاث ، و خاصة المتعلقة بجماليات الخطاب البصريّ سواء أتعلق الأمر بالصورة الفوتوغرافية أم بفنون أخرى ، حيث أن جماليات ما بعد الحداثة فيها نزعة هدامة للبلاغة السفسطائية وتقويض لفلسفتها إذ لم يعد للانسان تلك السلطة المركزيّة ، حيث يكون هو المعيار لقياس الأشياء التي تحيط به ، إنّ مقصدية النّسق السيميوطيقيّ لفن مّا بعد الحداثة فيه دعوة فينومينولوجية لاستكشاف الحسّ الجماليّ من خامات الأشياء ، و إعادة بناء العالم بناءًا لا يقتل نظارته الطفولية ". ([13])

أهـــــــــداف البحث:

إن دراسة الفيلم الإشهاري من الناحية السميوطيقية لم تحظّ على المستوى العربيّ بأي اهتمام رغم ارتباط مشكلة هذا البحث بالمشكلات الفعليّة في المجتمع، و نعتقد أن محاولتنا هذه سوف تكون خطوة جريئة في هذا الميدان ، لأنّنا سنقتحمه بشجاعة الباحث المستشعر لآلام مجتمعه ، المتوجس من متاهاته ، على هذا الأساس حدّدنا أهداف هذه الدراسة في النقاط التالية :-

- اكتشاف كيفية اشتغال المؤول بواسطة النيابة بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه لإدراك الأبعاد الأسطورية والإيديولوجية التي تتكلس في العلامات الأيقونيّة واللغويّة أثناء الاستعراض الإشهاري عبر المرأة . و هذه المهارة النقديّة ستمكن القارئ المتلقى من تحديد خياراته الإستهلاكية باحترافية .
- تغيير تصرفات المستهلك ونمط عيشه ، وحفزه على نقد نماذج وقوالب ثقافية جديدة تساق له ، وتُباع العلامة له في السوق ليس حسب المميّزات الماديّة للمنتوج، وإنمّا حسب الصورة التي كونها المستهلك عنها
- الهدف أيضاً من هذا البحث ، هو تزويد المتلقّي بثقافة بصرية تسمح له بتفسير القيّم الاجتماعيّة و التربويّة التّي تجسدها المرأة ، تفسيراً بعيداً عن الأحكام التّي تفتقر إلى المعقوليّة، من خلال محاورة العلامة اللغويّة و العلامة الأيقونيّة و معرفة نوع العلاقة بينهما الحميميّة منها أو التصادميّة .

(*)- تلسكوب هابل أو ما سيبدعها الإنسان في المستقبلين القريب و البعيد .

([13])- أحمد يوسف ، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي و جبر العلامات) ، الدارالعربية للعلوم ، الطبعة الأولى 2005، بيروت ، لبنان، ص 143

❖ ترويض المشهد الإيديولوجي و الأسطوريّ في الصورة الإشهارية لاكتشاف أشكال اللعبة الخطابيّة ووضعها في الوعاء المشروع الذّي يحصن المرأة بأسوار العقلانية داخل مجتمعات متحيّزة لا تعترف بالخطاب الفلسفي الذي كان يسوق هذه القيّم .

حـــــــــــدودالبحث :

إذا كانت حدود البحث هي ذلك الإطار الذّي يسير بداخله الباحث ، أي مجموعة المتغيّرات التّي سوف يتمّ معالجتها خلال البحث ، و هذه المتغيّرات يجب أن يتمّ تحديدها بشكل قاطع لأنّ عدم التحديد يشكّل فقدان السيطرة ، فإنّنا ركّزنا على عنصرين هما :

➢ **الزاوية الزمنية** : و تتمثل في الفترة الزمنيّة التّي سوف يشملها البحث و كذا متغيّر الفئة العمريّة لأفراد مجتمع البحث . أما الزّاوية المكانيّة و تتمثل في الجغرافيّة و الوظائف التّي يشغلها أفراد مجتمع البحث . و لقد تمّ وضع حدود البحث على النحو التالي:

➢ **الحدود الزمنية** : اقتصرت الدراسة على الفترة الزمنية بين سنتي **2000** إلى غاية **2011** و هذا راجع للتطور الحاصل في تقنيات العرض الإشهاريّ و الوسائل المحيطة بها .

➢ **الحدود المكانية** : حدّدت الدراسة متغيرات العيّنة المعالجة من خلال التوزيع الجغرافي للتجمعات السكانية حيث جمعت الصور الإشهارية من مناطق متباينة مركزين الاستعمال التعبيري للغات الحيّة الأكثر رواجاً في الإشهار .

المقاربة التحليلية و أدواتها:

إن طبيعة الدراسة تقتضي الإعتماد على مقاربة التحليل السميوطيقيّ التّي تقوم على مفهوم النسق ***Système*** و الممثل ***Interprétant***، و هذا التحليل يقوم على تبين العلاقة بين العلامات كممثّلات و بين مواضيعها ، بعد توضيح و إبراز المؤولات المناسبة التي تمكن من الإحالة على الموضوعات . فالعلامات الممثّلة للعلامة تحدّدها علامة أخرى هي العلامة المؤولة ***(Le signe interprétant)*** كما أن اتجاه التّحليل ينطلق من الممثل إلى الموضوع مروراً بالمؤول ، ملتزماً بالطابع الثلاثيّ للعلامة .محللاً كلّ عنصر جزئيّ مستقلاً عن باقي العناصر الأخرى ثمّ الاشتغال على الفضاء السيميوطيقي للعلاقة (الممثل في المقام الأول ،ثم الموضوع ،فالمؤول). و بهذا الثالوث ترتبط هذه المقاربة التي تعتبر من أهم طرق البحث الكيفي، فهو النهج الذّي يسلط الضوء على الآليات التي تنتج من خلالها المعاني في الأنساق الدلالية، و يكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر النسق، ثم يعيد تشكيل نظام الدلالة بأسلوب يتيح فهماً أفضل لوظيفة الرسالة الإعلامية داخل النسق الثقافي و قد بينت الباحثة جوليا كريستيفا♣ (*) ***Julia Kristiva*** (14) الغرض من التحليل السميوطيقي قائلة : " *هو مجموعة التقنيات و الخطوات المستخدمة للبحث في صيغ*

(*)- ولدت جوليا كريستيفا عام ***1941*** . وجاءت إلى باريس من بولغاريا كطالبة عام ***1965*** م . وانغمست فورا في الحياة الفكرية الباريسية ، فحضرت ندوات رولان بارت وانضمت إلى مفكرين و كتاب تمحوروا حول المجلة الأدبية (***Tel quel***) لمحررها فيليب سولير (***Philippe sollers***).

(14) -Julia Kristiva : Recherches pour une sémanalyse, Paris : Seuil, 1969, P19.

هذا الكتاب مطلع عليه ككتاب إلكتروني من الموقعWWW.Ebook.fr

اكتمال حلقة الدلالة في نسق معين. إن كلّ فعل تواصلي في التحليل السيميوطيقي يعتبر لعبة معقدة و مع ذلك قابلة للتحليل بوضوح إلى عمليتين (تركيب سنن/ تفكيك سنن) ، و التركيب على ضوء نظرية بورس يعد ثالثانيا لأنه خلق لقواعد الجمع بين العلامات ، في حين أن التفكيك يعتبر إعادة تركيب ، و هو لهذا الاعتبار أولاني ، ليبقى التواصل ثانيانيا لكونه المجال الذي يشهد ممارسة العمليتين " .([15])

و يبقى الممثل (***Représentamen***) هو الواجهة الجليّة من العلامة في حين يكون الموضوع و المؤول موضع الاهتمام المحوري للتحليل . لهذا يلزم الوقوف عند كل من الموضوع و المؤول لتبيّن موقعها من النظرية ومن العملية التحليلية . و لقد اخترنا على تحقق النظرية على الخطاب البصري الثابت العمل الذي أنجزه " جيرار دولودال " حول لوحة " الموناليزا " لـ "ليونارد دوفينتشي "، و هو عمل يتميّز بالدقّة و البساطة و الاستثمار شبه الحرفي للخطوط العامة للنظرية . وقد استقر البحث على تشطير العمل إلى أربعة أقسام:

أولا : الملصق كمجموعة ممثلات حيث نرصد في هذا القسم الملصق كمجموعة علامات نوعية ***Qualisignes*** تجمعها علامة مفردة يتجسد فيها(الملصق). والعلامات النوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات /أنواع (الألوان،المساحات، الانطباعات) يجمعها الملصق الذي تتأمله الذات المحللة في الشوارع و الدكاكين و اللوحات الإشهارية تعتبر في وحدتها هي بدورها علامة مفردة . ثانيا : موضوع الملصق و مؤولاته : سنعتمد في محاورة الموضوع على تحليل العلامات الذي يستدعي علامة مؤولة تحيل الممثل إلى الموضوع الذي تمثله . ثالثا : الموضوع المباشر: أما عن الموضوع المباشر – للنموذج و المنظر – لا يمكن للمؤول المباشر (**Li**) أن يقول شيئا، فهو هنا مجرد إحساس بسيط (مؤول شعوري) ، و لكن استنادا على النظرية البورسية التي تلعب دور النّظام الاستنباطي يرى "دولودال" أن بالإمكان أن نحل نحن كذوات محل المؤول المباشر فنقول بالنيابة عنه : إن الممثل مكون من علامات نوعية موضوعها أيقوني ، بما أن العلامات النوعية المذكورة تمثل شخصا ما و لكن مؤوله خبريا (***Rhématique***) لأنّنا لا نقوى إطلاقاً من ملاحظة بسيطة على منح اسم لهذا الشّخص. رابعا : الموضوع الدينامي: عن الموضوع غير المباشر للملصق كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول طبيعة المسند (***Support***) (زيت على الخشب) الهيئة (***La pose***) ، لباس وتسريحة شعر النموذج ، منظر عمق اللوحة ، طريقة تنويع الألوان على المسند . و هذه كلّها مجموعة مؤشرات ، تمكّن المؤول الدينامي من تحديد و ضبط الموضوع ، و لكن دون أن يقوم بتعيينه بعد لأن المؤول يبقى خبريا . ([16]) يرى "دولودال" أن الموضوع الدينامي عندما يدخل مجال المؤول النهائي (**If**) يمكن أن يتلقى تأويلات (افتراضية ، استقرائية ، استنتاجية). بالنسبة للتأويلات الأخيرة (الاستنباطية) يدخل الموضوع الدينامي (**Od**) في مجال المؤول النهائيّ الثالث (**If3**).وفي هذا المستوى الثالث ، و دائماً في ارتباط مع موضوعها الدينامي ، لا يبدو الملصق أيقوناً ، و لا مؤشراً ، و لكن رمزاً أو شعاراً (***Embléme***) في مرتبة العلامة القانون ([17]).

([15])– محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، الطبعة الأولى **1991**، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان: ص**54**

([16])– المرجع نفسه ، ص **64**

([17])– المرجع نفسه ، ص **64**

أما توظيف النظرية البورسية على الخطاب البصري المتحرك ،فسنحاول في هذا القسم عرض نموذج تطبيقي للنظرية على نمط من الخطابات البصرية المتحركة (أربعة أفلام إشهارية) ، معتمدين في ذلك ما يقدّمه بحث (***Gregorgoelthals***) بعنوان إطار المرجع ***(A frame of reference)*** .حيث يقترح الباحث تناولاً تحليلياً مرتكزاً على نظرية " بورس" في تحليله للعلامة ، موضحاً كيف أن الجهاز الاصطلاحي للسميوطقيين و مؤرخي الفنون هو في بعض الأحيان متشابه ، و لكن رغم هذا التشابه فهو يقر بوجود اختلافات أساسيّة بين المبحثين ، و أهم تلك الاختلافات ينتج عن الطبيعة المتعدّدة لمباحث و مجالات توظيف السيميوطيقا.

وكأول خطوة في عملنا يبدأ في المقام الأول بتحديد الممثل في مظهره التركيبيّ ، ثم الموضوع في مظهره الدلاليّ ، وأخيراً المؤول في مظهره التداوليّ . فالممثل في مظهره التركيبيّ هنا يتعلق بتنظيم الزّمن و تتابع الأجزاء السمعية والبصريّة للفيلم في مختلف أطواره ، وكذلك مختلف المنظورات البصريّة التي تشكّلها الكاميرا بالنسبة للمستمعين / المشاهدين ، عن الجوّ العام من بداية الفيلم الإشهاري إلى غاية انتهائه . و في سياق تحليل الجانب التركيبيّ في الممثل ، نشير إلى مظاهر تأثير المستويين التداوليّ والدلاليّ في التركيب . في الجانب الدلالي سنرصد مختلف التيمات التي يتم بها افتتاح الفيلم الإشهاري على أن لا أخوض في المقتضيات الخاصة بالمؤول كمفهوم بكيفية تفصيلية (مؤول مباشر ، مؤول دينامي، مؤول نهائي) و عوضا عن ذلك سأقف عند المستوى المباشر و عند النمط الدينامي للمؤول .

أما على المستوى التداولي ، فسنحدد الفيلم الإشهاري كشكل للتواصل الإجتماعي و الإقتصادي الذّي يشتغل على أكثر من مستوى حيث أن الرسالة الإشهارية التي تمّ تبليغها عبر التلفزيون تتجاوز إلى حدٍّ بعيدٍ مجرد لعبة استعراضيّة حيث"أن الفيلم الإشهاريّ من الناحية السيميوطيقيّة هو تلك الواقعة التّي تتّخذ شكل تظاهرة فيلميّة ***manifestation filmique*** تدعمها إجراءات استدلاليّة ***Procédures discursives*** تتناسب وفكرة البناء السردي لمحور الفيلم " . ([18])

على صعيد آخر، ستكون دراسة الأنساق اللغوية المصاحبة للصورة الإشهارية منطلقة من ترتيبات إجرائية يحددها نموذج قائم على أسلوبية الإنزياح ، و لكنّه يشتغل في الوقت نفسه على المستوى التداولي ، يعيد تشغيل نسق الصور

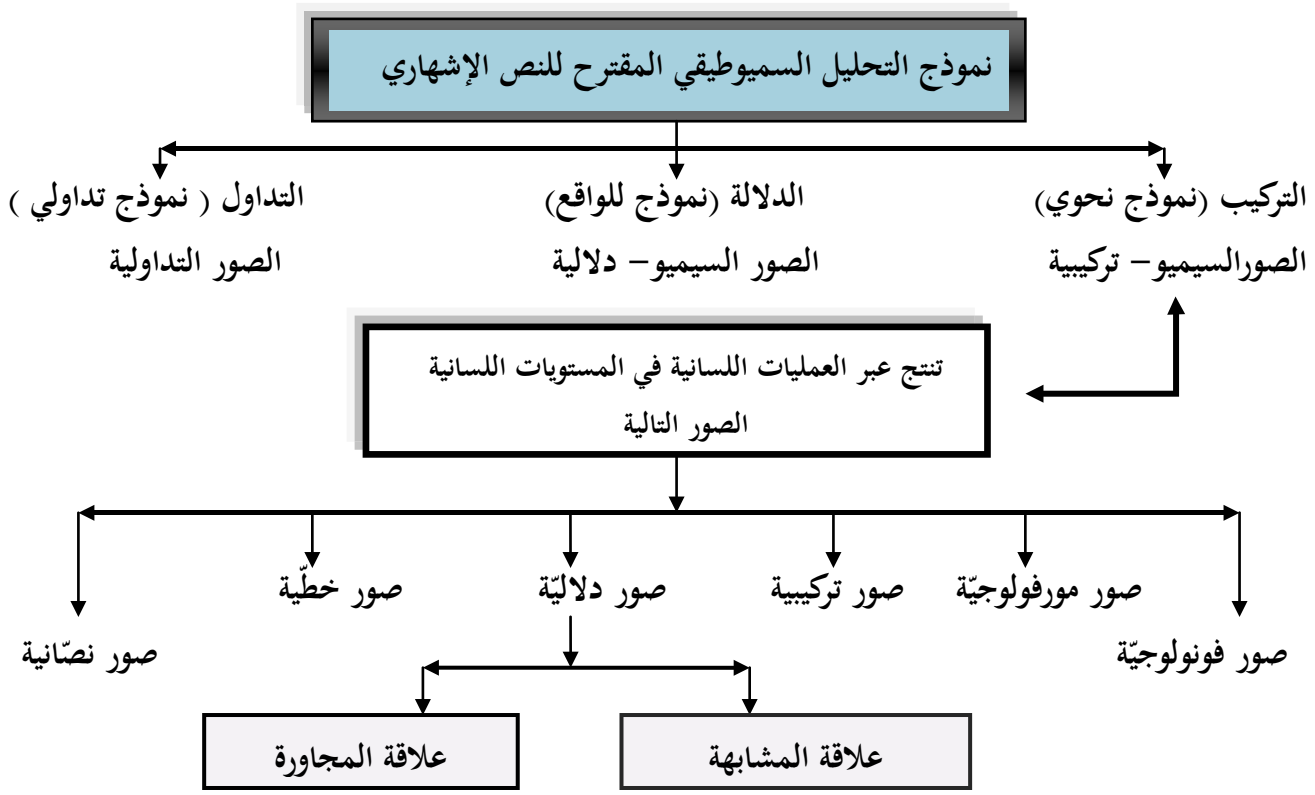
البلاغية من منظور سيميوطيقي ، وهذا النسق الذّي يستند إلى مبدأين هما :الانزياح و الأثر الانفعالي . يحاول هذا النموذج الذّي سنقترحه ، تطوير النتائج التي سنتوصل إليها و تحسينها كونه يقوم بالحفر بدقّة في فن العبارة الإشهارية والكشف عن توجّهاتها . زيادة على ذلك ، فإنّه يضّم مكوّناً تداولياً يسمح بمعالجة التّنوعات التّي أنتجها النموذج الإنزياحي بطريقة مختلفة و تبعاً لمقصديتها . فإذا افترضنا سلفاً أن الصورة البلاغيّة هي الوحدة اللسانيّة التّي تشكّل

([18])- فايزة يخلف ،خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الإقتصادي ، رسالة دكتوراه دولة في الإعلام و الاتصال ، كليّة العلوم السياسية ، جامعة الجزائر ، السنة الجامعية **2005/2004** ، ص **14** (انظر أيضا المرجع: André Henauit : Narratologie, Paris : P.U.F 1996, P12..)

انزياحاً ، و بذلك يكون فن العبارة (*Elocution*) نسقاً من الانزياحات اللسانيّة ، وإذا ما تبنينا وجهة نظر سيميوطيقية تستلهم نموذج موريس ***ch.w.Morris*** فإنّنا نميّز ثلاثة أصناف من الانزياحات :

- انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل)
- انزياح في الدلالة (العلاقة بين الدليل و الواقع).
- انزياح في التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل و المتلقي)

يرتبط بكلّ مجال من هذه المجالات صنف من الصور البلاغيّة ، فهناك صور (سيميو– تركيبيّة) ، و صور (سيميو – دلاليّة) ، و صور (تداوليّة) . يفترض الصنف الأول حضور نموذج نحويّ ، و يفترض الثاني نموذج للواقع ، و يفترض الثالث نموذج تداوليّ . و يجب أن تحدد الفئة التّي ينتمي إليها الانزياح داخل كلّ صنف بشكل مختلف حسب الشكل التالي:



الشكل رقم **02** النموذج السيميوطيقي لتحليل النص الإشهاري (*)

وهذه الوحدات القرائيّة هي التّي تحدّد لنا نوع النسق انطلاقاً من تركيب الفضاء النصيّ و البنيّة الخطّية التي تمنح المتلقّي إمكانية مباشرة قراءته كخطاب لغويّ مكتوب استناداً إلى معرفة مفترضة باللغة و برسم الخطّ المقدم، و هو موضوع يستدعي السّياق النصّي كمؤول مباشر له ، و قد سبق توضيح أن المؤول المباشر لا يمنحنا معلومات كافية للتّأويل بل يعطي فقط إشارة انطلاق السيرورة السيميوطيقية .

الدراســـــات السابقـــــــة:

أولا : المراجع و البحوث باللغة العربية :

(*) – هذا الشكل مستوحى من كتاب هنريش بليث " البلاغة و الأسلوبية " نحو نموذج سيميائي لتحليل النصّ ، ترجمة محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، 1999، المغرب ، ص14

لم نصادف و نحن بصدد البحث عن المراجع التّي تسعفنا في إثراء هذا البحث ، أية دراسة نظريّة أو منهجيّة حول نفس الموضوع ، ما عدا بعض الإسهامات القليلة التي تناولت وصف المضمون الإشهاري في التلفزيون المصريّ و الفرنسيّ . ولعلّ من أسباب عزوف الكثير من الباحثين الخوض في مسائل تتعلق بهذا التخصّص راجع أساساً حسب اعتقادي إلى ندرة المراجع و صعوبة تطبيق المنهج السيميوطيقي باعتباره منهج حديث و متجدّد . و من أهمّ هذه الدراسات التّي وردت عندنا هي:

- الدراسة الأولى:

وهي التي أعدّتها الدكتورة سوسن عبد المالك، وتحمل عنوان ": **تحليل مضمون الرسالة الإعلانية للتلفزيون المصريّ** ([19]) ، **وقد تعرضت الباحثة في هذه الدراسة إلى تحليل عينة عشوائية من مجموع الإعلانات المبثة في التلفزيون المصري خلال عام 1986 – 1988، معتمدة في ذلك على منهج المسح. انطلقت الباحثة من الإشكالية الآتية : ما هي السّمات العامة للإعلانات المبثة من خلال التّلفزيون المصريّ ؟ بعبارة أدقّ ما هي طبيعة الإعلانات التّي تستخدم الشاشة التّلفزيونية كوسيط للوصول إلى الجمهور المستهدف ؟.**

ونظراً لأن إشكاليّة الدّراسة كانت عامة ، فقد انعكس ذلك على نتائجها النهائيّة التّي حادت عمّا يوحي به عنوان البحث، واقتصرت على جمع وتصنيف جملة من البيانات والإحصاءات، دون ربط هذه الحقائق بالمضامين والدلالات التي تنطوي عليها الرسالة الإعلانية كبنيّة ونظام اتّصالي ، لكن ما يهمنا في هذه الدراسة ، أن الباحثة أهملت الجانب التفاعليّ بين الأنساق اللغويّة و البصريّة حينما أشارت إلى نوعيّة المغريات والدوافع والميول التّي تركز عليها الرسائل الإعلانيّة و خاصّة المرأة التّي وصفت بأنّها محور الإغراء في الرسالة الإشهاريّة .

- الدراسة الثانية :

وهي الدراسة التي تقدمت بها منى سعيد الحديدي ([20]) من مصر وتحمل عنوان: " الاستخدام الإعلاني للتلفزيون المصري " إيجابياته وسلبياته " ، **وهي دراسة وصفية استهدفت التّعرف على حدود الاستخدام الإعلاني للتلفزيون المصري من خلال القناة الأولى ، أكثر القنوات مشاهدة وأكثرها استخداما من قبل المعلنين، إلى جانب التعرف على طبيعة الإعلانات التي تقدم من خلال هذه القناة ، ودراستها بالشكل الذي يسمح بالتنبؤ العلميّ بالأثر الذّي يمكن أن تتركه هذه الإعلانات على جمهور المشاهدين والمجتمع ككلّ ، من ثم بحث إمكانية إعادة النظر في الاستخدام الإعلاني للوسيلة وفي تحديد القواعد الرقابيّة والشّكل والكثافة وأوقات البثّ بما يعود بالنفع على جميع أطراف النشّاط الإتصالي (معلن ، معلن إليه، وسيلة ومجتمع). وقد خرجت الباحثة بجملة من النتائج ترتبط كلّها بإيجابيات وسلبيات الاستخدام الإعلاني للتلفزيون نذكر أهمها :**

([19])– سوسن عبد المالك : تحليل مضمون الرسالة الإعلانية في التلفزيون المصري ، الشركة العربية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1990

([20])– منى سعيد الحديدي، الإستخدام الإعلاني للتلفزيون المصري : " يجابياته و سلبياته "، الطبعة الثالثة ، دار الفكر العربي، القاهرة : 1988

توجّه إعلانات الخدمات لكلّ من الرّجل والمرأة معاً، و هو ما من شأنه أن يفرز اتّجاهاً إيجابياً لأنّه يجعل من قرار التّعامل مع الخدمة قراراً جماعياً ويشجع على تبادل الرأي والتشاور بين أفراد الأسرة.

الاعتماد بصفة أساسية على اللغة العربيّة والفصحى أو الدارجة في تقديم الإعلانات، يعكس الاهتمام بالقاعدة العريضة من المشاهدين .

يمكن القول أنّ الباحثة لم تفرق في دراستها بين الإشهار كشكل من أشكال الاتّصال التّجاري الجماهيري وبين الاتّصال الاجتماعيّ الذّي يتضمن حملات التوعيّة والإرشاد عن طريق المرأة . وهذا راجع إلى اعتمادها على الوصف دون الاستعانة بمقاربة منهجيّة تسمح لها بالتّعمق (قصور المنهج المستخدم) .

خلافاً للدراسات العربيّة التّي لم تكن ترتبط بموضوع بحثنا إلاّ من حيث الفكرة العامة (فكرة تحليل المضمون الإعلانيّ) فقد وجدنا في الأدبيّات الفرنسية من ساعدنا كثيراً على بلورة إشكاليّة بحثنا و على التّعمق في طرح التّصور المنهجيّ للدّراسة ومن بين أهم ما اطّلعنا عليه في هذا المجال نذكر:–

- **الدراسة الأولى :**

و هي الدراسة التّي قام بها الباحثان ماري لور و قرفار بيري (*Marie Laure*) *Garvard Perret* et وجون موسكارولا *Jean moscaola* من جامعة سافوار *Université de savoir* و التي تحمل عنوان ": من الملفوظ إلى العرض : من أجل قراء ة ثانية في التحليل اللّفظي (المفرداتي) في الإشهار([21]).

وكما يبدو من عنوان الدراسة فقد انصبّ جهد الباحثين على تحليل عيّنة من الرسائل الإشهارية المبثّة على قناتي *France* 2 و T F 1 خلال سنة *1995* منطلقين في ذلك من الإشكاليّة التالية : ما هو الملفوظ أو البيان الإشهاريّ *L'énoncé* ؟ و هل يمكن اعتبار العرض الإشهاري *l'énonciation publicitaire* بمثابة أفعال للخطاب *actes de discours* وقد دعم الباحثان هذا السؤال الجوهريّ بجملة من الإستفسارات الفرعيّة زادت من تعميق الإشكاليّة و هي – :

هل يمكن أن نجد ملفوظاً بدون عرض ؟ ألا يعدّ العرض الإشهاري بمثابة بنى تحتيّة للملفوظ ؟ و هل أن ارتباط المستوبين (ملفوظ و عرض) شرط ضروريّ لتنظيم الدلالة في النصّ الإشهاريّ ؟

وللإجابة على كل هذه الأسئلة عمد الباحثان إلى استخدام التحليل السميولوجيّ بوصفه المقاربة المناسبة لتميّز ترتيب *Hiérarchiser* مستويات الخطاب المختلفة في البناء اللفظيّ ، المتجانسة في الوصف الدلاليّ ، فهو إذن بحث فيما هو ثابت *invariant* من خلال دراسة ما هو متغير *Variable* .

كما انتهى الباحثان أيضاً إلى اعتبار الملفوظ و العرض بناء متكاملاً يشكل فيه الأول مقدمة الإستدلال، بينما يمثل الثاني مستوى تابعا ًيضم ّمختلف العناصر التفصيليّة للخطاب . و أنّ كلّ من العنصرين (ملفوظ و عرض) وسيلتين لازمتين لتحقيق التّنظيم الروائيّ (السردي) *Organisation narrative* المطلوب في كلّ خطاب قويّ و متماسك.

([21]) -Marie- Laure Gavard-Perret et jean Moscarola : " Pour une relecture de l'analyse lexicale en publicité" université De Savoir cahier du GERE. G du CERIAM, 1995.

ورغم ما لهذه الدراسة من إيجابيات كثيرة، إلاّ أن اقتصارها على تحليل الخطاب وإسرافها في تركيزالدلالة في مستويات هذا الخطاب ، قد جعلها تهمل التّمثيلات الإيقونيّة و أن مدلول أي رسالة إشهاريّة لا يقوم على البنيّة النصّية فقط .

مجتمع البحث و عينتــه:

إذا كانت العيّنة جزءًا من المجتمع الأصليّ يحتوي على بعض العناصر التي تمّ اختيارها منه بطريقة معيّنة و ذلك بقصد دراسة خصائصه ، فإن عيّنة هذه الدراسة صممت باختيار محدود ضمن العيّنات غير الاحتماليّة و على الخصوص العيّنة العمدية (القصدية)، و هو نوع من العيّنات يقدر الباحث حاجته إلى معلومات معيّنة ويختار العيّنة التي تحقق له ما يريد . وتتميز هذه العيّنة بسهولة التّنفيذ وقلّة التّكلفة ، حيث أن الدراسة تتناسب مع معطيات مختارة حسب درجة التّحقق وليس ما يمليه التّعميم ، لذا وجدنا أنه من الأدقّ و الأنسب لهذه الدراسة اتّباع أسلوب لا يعتمد على اختيار المفردات المدروسة فيها على العشوائية و إنّما تعتمد على الباحث نفسه ومدى معرفته بالمجتمع المدروس ضمن عوامل السن ،الجنس ، الدور في الصورة الثابتة و المتحركة ، إذ أن حجم العينة المختارة يحقق نوعاً من الشمولية والعلمية بالمقارنة مع هذا النوع من الدراسات التي تعتمد على مشروعية المنهج السيميوطيقي الذّي يستهدف تحليل المجموعات العلامية البسيطة والمركّبة على مستوى المؤولات .

و بالتّالي فإنّ عينة الدراسة صنفت المرأة تصنيفاً وظيفيًّا حسب الأدوار و الأبعاد ليسهل التمييز بين مستويات الموضوعات و ترشيد العمل البنائيّ أثناء التّحليل ، و لقد تمّ حصر العيّنة كما يلي:

أولا : توزيع العيّنة الخاصّة بالخطاب الإشهاري الثابت : و تتضمن ثمان ملصقات تتجلي فيها المرأة حسب الدور الجاهز، ترافقها عتبات نسقيّة لغويّة كتابيّة تستند في شروحاتها على ثلاث لغات جوهريّة الأكثر استعمالاً عبر العالم :

الرقم	موضوع الصورة المدروسة	تجليات المرأة في الصورة	اللغة المكتوبة المرافقة للصورة
01	*Neutrogena*	قدم معتل	علميّة
03	*Nicotinell*	كائن عجوز	تحذيريّة
04	*Pesticides*	المرأة الخادمة	إغرائية
06	*Orfèvres*	المرأة المخفية	إقصائيّة
08	*Photoshop*	المرأة الأسطورية	أسطورية

الشكل رقم 02

عيّنة الدراسة الخاصة بالصور الثابتة (*)

ولقد راعينا في هذه العيّنة ، جملة من الخصائص الفيزيولوجية و الجغرافية منها معيار السن ، و الوضعية ، و الإنتماء ، حتى ندرك التصنيف الحقيقي و الموضوعي لدور المرأة في الخطاب الإشهاري و من ثمة تتضح لنا معالم الثقافة الإعلامية المعاصرة لوسائل الاتصال الجماهيري المشبعة بحساسية الانتفاع التّجاري .

ثانيا: توزيع العيّنة الخاصّة بالخطاب الإشهاري المتحرك : و تتضمن أربعة أفلام إشهارية ذات الأنساق الثقافية والاجتماعية المرتبطة تحديداً بالعصرنة و الانفتاح ، و الأكثر حمولة للأبعاد الإيديولوجيّة و الأسطوريّة إذ إنّ الاختيارات المؤكّدة كانت منبثقة أساساً من تصوّرات واقعيّة .

الرقم	موضوع الفيلم المدروس	تجليات المرأة في عينة البحث	نوع النص الشفوي
01	***Isis***	الغسيل	إنشاديّ
			حواري

الشكل رقم 03

عيّنة الدراسة الخاصة بالأفلام الإشهارية (*)

وبهذا يكون الفيلم الإشهاري بخطابه (النّظام اللّغوي، وتمثلاته الإيقونية،الصور) أسلوباً استعارياً ***Métaphorique*** لتقديم الواقع أو هو كما يقول جون بودريار ***Jean Baudrillard*** حقيقة جديدة ***Néo- Réalité*** لنظام الاستهلاك الساكن. ([22])

ويقسم الباحثون ومنهم إندري أينوت ***Aindre Henanlt*** الفيلم الإشهاري الذي هو عبارة عن شريط قصير يدوم عادة ما بين **8** إلى **40** ثانية وينتهي بخاتمة تسمى ***Pack Shot*** تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، مستندين في ذلك إلى طبيعة

المضمون الإشهاري ذاته، وإلى القيمة التي تحدد مادة تعبير ***Substance d'expression*** كلّ اتّصال إشهاريّ وهو ما يعرف بسميولوجيا قيمة النوع ***Valeur de typologie***. ([23])

صعوبات الدراســـة:

إن محاولة الرؤية إلى المرأة بعينيين : عينه الأيقوني ذاته ، وعين المنجز اللّغوي المعاصر لم تكن بالعمليّة السهلة والبسيطة دائماً، فهي أعقد من أن تتحقق من دون صعوبة ، وهي أيضاً إن كانت واضحة الملامح بالنسبة للباحث

(*)- أختيرت هذه العيّنة من الصور الإشهارية الثابتة من الموقع الإلكتروني : WWW.PUB .COM و هي صور منتّجة في الفترة ما بين 2000و2011 .

(*)- أختيرت هذه العيّنة من الأفلام الإشهارية المتحركة من الموقع الإلكتروني : WWW.YOUTUBE.COM .

([22]) -jean Baudrillard : la société de consommation, Paris: édition Denoël, 1970, P198.

([23])- فايزة يخلف ،خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الإقتصادي ، مرجع سابق ، ص 15

على المستوى النظريّ ، فإن إنجازها على المستوى التطبيقي الفعليّ ، تكتنفه كثير من المشاق و لعلّها تنظيم هذه الرؤية ذات العينين ، و توجيهها التّوجيه الملائم الذّي لا يحدث الاضطراب في الرؤية و لا في المرئيّ و يخلق الانسجام و التلاؤم المنشودين على المستوى التطبيقيّ كما نظر إليهما الباحث على المستوى النظريّ ، و إن كان ذلك سهل المأتى في كثير من الأحيان فإنّني لا أُخفي أن ذلك كان في بعضها كالنحت على الصخر، إذ من الصعب الحديث عن المرأة كما تبدو دون التطرق إلى الرؤى المختلفة و هذا يتطلب عمقاً في المعرفة و تبحراً في الفلسفة حتى لا يحدث ذلك أثراً سلبياً على البحث من باب التقصير المنهجيّ و المعرفيّ.

تنضاف إلى هذه الصعوبة ، صعوبة أخرى تتمثل في هذه المراوحة بين الحديث عن المرأة من زاوية الخطاب الأيقوني ذي " الدوال المشفرة الأيقونية التي تستعصي في بعض الأحيان عن الإفصاح عن تداعيات المعاني بحيث أن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة ، فالبدء بهذا العنصر عوض ذاك مسألة متروكة لاختيار المتلقي ، و بين خطاب لغوي ذي الدوال التي تتخذ من الرسالة طابعاً خطياً (Linéaire) بحيث تدرك حسب نظام تحدّده بنية الجملة ، ومن ثمة فإن الرسائل اللفظيّة تظلّ سجينة قواعد النحو والتداول خلافاً للخطاب البصريّ الذّي لا يخضع لقواعد تركيبيّة صارمة ، إضافة إلى أن عناصره تدرك بشكل متزامن .

ثمّ إنّ " الخطاب اللفظيّ يقبل التّفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليتحصل له معناها، في حين أنّ خطاب الصّورة تركيبيّ ، لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة (♣)، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى" ([24]).

ركحاً عند هذا المغزى فإنّ علامات اللسان تقوم على الاعتباط والمواضعة (أي العلاقة بين الدالّ والمرجع فيها غير معلّلة) في حين أن الصورة تقوم على التعليل والمشابهة . ولعلّ هذا ما يجعل الرسائل اللسانيّة شديدة التّشفير على حين تبدو الصورة وكأنّها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعية ، إلى حد أنّ بعض الباحثين اعتقد أنّها "رسالة بدون شفرة". ([25]) و هذا كلّه يفرز نوع من التعقيد المنهجيّ في تخطي مكامن الدلائل و ترسباتها بطريقة مطمئنة خاصّة عند تحريك الأنساق و اكتشاف نسيج العلاقات السببية بينها على ضوء المنهج السيميوطيقي .

يبدو لي أنّ التركيز على هذه الصعوبات نبيهٌ للغاية و مضيءٌ بشكل فريد استناداً إلى واقعية الموضوع الذّي نتصدى لمعالجته رغم القرابة بين النسقين، و سواء تعلّق الأمر بتجربة خاصّة أو استجلاب فضوليّ فإنّ الدراسة تبقى دائماً متعلقة بغرابة فنيّة طاغية باكتساب عادات قرائيّة لهذا النوع من المواضيع الجديدة ، من ناحيّة أخرى تثير المنظومة الاصطلاحية هاجسنا العميق لغياب البساطة و الدقّة في المراجع لاسيما أن المناقشة التّي نستحضرها ضمن عنوان الدراسة تتعدى بكثير حدود نقاش حول أساس اجتماعيّ أو تاريخيّ لتجليات المرأة في الخطاب الإشهاريّ.

(♣)– (تستطيع الشفرات البصرية أن تنقل 10^7 وحدة معلومية (bit) في الثانية، وإن كان الإنسان لا يستطيع أن يدرك منها سوى ثمان إلى خمس وعشرين وحدة في الثانية .(المرجع : www.wikipidia .com)

([24])– انظر: محمد العماري ، الصورة و اللغة، مقال كتب في مجلة الصدى المغربية ، العدد 06 ، سنة 1996، ص 136

([25])– يقول "رولان بارث" في معرض حديثه عن الصورة الفوتوغرافية "هكذا يتبدى الوضع الخاص بالصورة الفوتوغراف : إنها رسالة بدون شفرة.

ذلك هو الرهان السيميوطيقيّ لمناقشة توحي أول الأمر، بأنّها تدور على صعيد علم العلامات بسيمات جمالية الجسد الأنثوي ، لكنّ الواقع والمقتضيات الراهنة تعلن عن نفسها من خلال صيغة البديل بوعيّ نقديّ ينصف خصوصّيات الأنوثة ، و لن نحاول دفعة واحدة أن ندفعه إلى مخاطر مصطلحات جدّ عامة وإلى موقف جدّ طامح سنتخذ بالأحرى ، محوراً للمرجعيّة مناقشة معاصرة تمتاز بأنّها تقدّم المشكلة في شكل بديل. وإذا كان من الواجب تخطي شكل البديل ، في نهاية الأمر ، فإن ذلك لن يتمّ ، على الأقل ، و نحن نجهل الصعوبات التّي يجب التغلّب عليها.

الفصل الأول

المرأة في الخطاب الإشهاري
دراسة في النسق اللّغوي

الفصل الأول
المرأة في الخـــطاب الإشهـــاري
دراسة في النسق اللغوي

مقدمـــة

" تعتبر اللّغة ظاهرة إنسانية بما أنّها منذ التعريف الأرسطي للإنسان ماهية و جوهر في تعيينه ، و انبناء اللّغة هو الضمان الأساسيّ لوجود الحقيقة ، ومع أنّها تنوب عن العالم في تعبيريته من خلال ترميزه ، فإن الرّمز هو الاختراق المتعدّد الأبعاد لوضعية الفهم ، لذا أصبح ضرورياً فهم اللّغة لفهم العالم ، فإذا كانت اللّغة ليست لذاتها و لكن لعالم تفتحه و تكشفه ، فتأويل اللّغة – إذن – لا يختلف عن تأويل العالم . و للانتقال من معرفة العالم إلى فهمه و تحويله ، يجب المرور بفهم اللّغة التي " لا توجد بها إلا التباينات " حسب فردينان دو سوسير **Ferdinand De Saussure** (*) ، و لكن ليس اللّغة باعتبارها لا تحتوي لا على أفكار و لا على أصوات توجد مسبقاً في النسق اللساني ، و اقتصارها على تباينات مفاهيمية وفونية ناتجة عن هذا النسق ، بل اللّغة باعتبارها مجالا للتمثّلات لا للتصوّرات ، لهذا فاللّغة تتّخذ الرّمز مثالا عن هيئة المفهوم المتكاثفة عن العالم الذّي يتوحّد في صورته و يختلف و يتعدد في مثاله ". ([26])

" فإذا كان العالم لا يُفهم إلا بواسطة ما نمتلكه عنه من لغة و ليس لدينا إمكانية حدسية لتمييز مختلف الأشكال الذاتية للوعي ، فإنّ الإمكانية المتوفّرة لإنشاء علاقة بين ذاتية الوعي و عالم اللغة تتمّ في النصّ ، حيث

(*)- ولد دو سوسير في جنيف عام *1857* في واحدة من أشهر العائلات ، صاحب نظرية لسانية ذات المبدأ القائل بأن اللغة هي نسق علامات و أن كلّ علامة تتألف من جزءين : الدّال (الكلمة أو النمط الصوتي) و المدلول عليه (المفهوم) ، ومفهوم سوسير للعلامة يشير إلى الاستقلالية بالنسبة إلى اللغة من حيث علاقتها بالواقع . غير أنّ الأمر الأكثر جوهرية في نظرية سوسير هو المبدأ القائل بأن العلاقة بين الدالّ والمدلول إنّماهي علاقة اعتباطية . (المرجع : موقع ويكيبيديا العربية).

([26])- أنظر: عمارة ناصر ، اللغة و التأويل (مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية) ، ط1، *2007* ، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان ، ص 55

يشكّل النصّ الوساطة بين الذات و بين العالم من خلال رمزية لغته ، لذلك يرى بول ريكور(♣) **Paul Ricoeur** أن " الرّمزي هو الوساطة الشّاملة للفكر بيننا و بين الواقع ، إنّه يعبر قبل كلّ شيء عن لا مباشرية فهمنا للواقع . فاستحالة العالم إلى نصّ لا يعدّ مرحلة نهائيّة في مستويات الاقتراب من الحقيقة ، بل إن الحقيقة تصبح أكثر كثافةً و رمزيّةً داخل النصّ لأنّها تستحيل إلى رموز معروضة للفكّ و التأويل و في النصّ تعبّر عن تعدّدها و كثرة وجودها (الحقيقة) ، فالرّمز مصاحب لكلّ تعبير عن الحقيقة . فملكة الترميز عند الإنسان تبلغ أقصى تحققها في اللّغة ، التّي هي التعبير الرمزيّ بامتياز " . ([27])

" من هذه الزاّوية تسعى اللّغة إلى فتح العالم الذّي يحمل كل روابط الانتماء و غلقه على مستوى الكتابة حتى يستجمع هذا العالم معناه ثم تضمين هذا المعنى حقيقة ما ، فالمعنى الذّي تدفعه اللّغة عبر تعبيريتها هو معنى حاضر بنفسه ، يتمظهر ليقول شيئا ما ، هذا الشيء الكامن يقوله صمت اللغة ، و في صمتها تلتحم الظاهرة بنفسها " فمن وجهة النّظر الفينومينولوجية تؤخذ اللّغة كعلاقة حيّة مع نفسها ، أو مع الآخرين ، ليس كأداة أو وسيلة ، و لكن كتمظهر للوجود الداخلي و للرابطة النفسية التي توحّدنا مع العالم و مع أنفسنا " ([28]).

" وبهذا فهي تمثل الرّموز الوجوديّة لعالم الذات ، و الوجود هو الحالة الظاهراتية التي يتقاطع فيها الوعيّ مع التمثّلات الأولى لفعل الفهم اللّحظي للذات . فمباشريّة الكلام تؤسس لحضور الحياة ، و بهذا يؤخذ اللسان أنطولوجياً كتعبير أصيل ، كحضور و تمظهر ". ([29]) أي " إنّ العلامة أو العرض كما قال شارل سندرس بيرس ***Charles Sanders Peirce*** (*) هوما يعوّض شيئاً لأحد ، توجّه العلامة لأحد و تذكّره بشيء أوفعل بغياب هذا الشيء أو غياب الفعل ؛ و لهذا نقول بأن العلامة تعني لا غياب (***Inabsentia***) و لا حضور (***Inpresentia***) أي بالنسبة إلى الشيء الموجود و التّي تعرضه ، تظهر العلامة بأنّها تعتمد على ميثاق و تعاهد بين الشيء المادّي الممثّل و الشّكل الصوتيّ الممثّل ".([30])

هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ ملكة التّرميز عند الإنسان تبلغ أقصى تحقّقها في اللّغة التّي هي التعبير الرّمزي بامتياز . وكلّ أنظمة التواصل الأخرى ،الخطيّة منها و الحركيّة والبصريّة ، إلخ ، تتفرع عنها و تفترضها مسبقاً". لكنّ اللّغة نظام رمزيّ خاصّ ، منتظم على صعيدين . فهي من جهة واقعة فيزيائيّة ، إذ أنّها تستخدم الجهاز الصوتيّ لتظهر، و الجهاز السمعي لتدرك . و من هذا الجانب المادّي ، فهي قابلة للملاحظة و الوصف و

(♣)- بول ريكور، فيلسوف فرنسي وعالم لسانيات معاصر ولد سنة ***1913*** وتوفي سنة **2005**،من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثمّ بالاهتمام بالبنوية، وهو امتداد لفرديناند دي سوسير. يعتبر ريكور رائد سؤال السرد. أشهر كتبه (نظرية التأويل –التاريخ والحقيقة–الزمن والحكي– الخطاب وفائض المعنى – ***Theory Interprétation - Discourse and the Surplus of Meaning*** / من منشورات جامعة تكساس المسيحية عام ***1976***).

(المرجع : موقع ويكيبيديا العربية).

([27])- عمارة ناصر ، اللغة و التأويل (مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية) مرجع سابق ، ص **24**

([28]) - Jacob (André) , « Introduction à la philosophie de langage « , Gallimard , Paris , 1976, p. 85.

([29])- عمارة ناصر ، اللغة و التأويل (مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية) ، مرجع سابق ، ص **55**

(*)- تشارلز ساندرز بيرس أول فيلسوف أمريكي ، ولد عام **1839** في عائلة أكاديمية راقية في كامبريدج (ماساشوسيتس)، و كان والده " بنيامين " أستاذا.

([30])- جوليا كريستيفا ، اللغة ذلك المجهول ، ترجمة محمد التحريشي ، مجلة ثقافات ، العدد **10** ، خريف **2002** ،كليّة الآداب ، جامعة البحرين ، ص **212**

التسجيل ، و هي من جهة أخرى بنية لا مادّية و إيصال لمدلولات معوّضة للأحداث و التّجارب " بالإشارة إليها ". تلك هي اللّغة ،كيان ذو وجهين . لذلك فإن الرّمز اللّساني هو رمز توسيطي . إنّه ينظّم الفكر و يتحقق في شكل مخصوص ، و هو يجعل التّجربة الباطنية لذات مّا منفتحة على ذات أخرى في تعبير متمفصل وممثّل ، و ليس عبر إشارة مثل صيحة معدّلة ؛ إنّه يتحقق في لسان محدد ، خاص بمجتمع متميّز عن غيره ، و ليس في بث صوتي يشترك فيه الجنس كلّه " . ([31])

وإذا كان الرمز حسب جاك لاكان ***Jacques Lacan*** (*) هو الذّي أضفى صبغة الإنسانية على الإنسان. فهو لدى إرنيست كاسيرر ***Ernest Cassirer*** (♦)عامل يميز الإنسان عن الحيوان لأنه يتوافر على منظومة رمزيّة تشمل اللغة و الأسطورة و الدّين والفن .إنّها عناصر مكوّنة لعالمه الرمزي ، تتسامى عن الوقائع الماديّة الخالصة . ولم يجد كاسيرر بداً من تعريف الإنسان بأنّه حيوان رمزيّ "**Animal symbolique**" . والرّمز يختلف عن العلامة سواء لدى دو سوسير أو لدى شارلس ساندرس بيرس أولدى إرنيست كاسيرر.([32])

فالعلامــة ذات علاقة اعتباطيّة و عفويّة أمّا الرمز فيتّسم بالتعليل و التحفيز ، بيد أن كاسيرر ينسب العلامة إلى العالم الطبيعي للكائن و الرمز إلى العالم الإنساني بوصفه خلقاً للمعنى . و هنا تلتقي كافة الأشكال الرمزية سواء أتمثلت في اللغة أم في الأسطورة أم في الدين أم في الفن ، و كلّها تنضوي تحت نسق الدائرة الإنسانيّة ، أمّا الاختلاف بين عناصر هذا النسيج الرمزي لا يعدو أن يكون تنويعاً داخل النسق الرمزيّ العام .([33])

فإذا كان كاسيرر قد أقبل على دراسة العلاقة بين اللغة و الأسطورة و تحديدا تحليل الآلهة ، بل إن اللغة تغدو لديه سبيلا لاستكشاف أسرار العالم ، و من ثم إعادة صوغ لمعرفتنا بهذا العالم الذي يدفع الإنسان إلى التفاعل معه سواء بتمثله إو إعادة بنائه على نحو يحتفظ فيه النشاط الفكري بشيء من الخصوصية لكونه حقلاً من حقول التّأمل ؛ و لاسيما أنّ أشياء العالم عندما تنتقل إلى مجال اللغة تتخلى عن بعض مكوّناتها و عناصرها الأولى ، فتكتسب خواصاً جديدةً لا يمكن معرفتها إلاّ ضمن أفق اللغة التي تشكّل فيها . فإنّنا ألفينا فيتجنشتاين ***Wittegentein*** (♠) يدعو الفلسفة لخوض معركة حاسمة ضد سحر اللغة و إطفاء فتنة العقول بها . فكان يعتقد أن هناك علاقة بين البنيّة المنطقيّة للعالم بوصفه مجموعة من الرّوابط بين الأفعال و البنيّة الصوريّة للغة ، و أصبحنا حيال أسطورة جديدة للغة . فالأسطورة على عكس ما يعتقد مرتبطة بوسيط اللغة و شرطها ، و كلّ

([31])- إ.بنفينست ، ما اللغة ، ترجمة محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي ، انظر: مجلة دفاتر فلسفية (نصوص مختارة) ، العدد **5** ، ط**4** ، **2005** ، دار توبقال للنشر، المغرب ، ص **41** ،**42**

(*)- **jacques Lacan (1901)** ولد في باريس من أسرة كاثوليكية بورجوازية ، اهتم باللغة في جانبها النفسي ، حيث ربط بين اللغة و اللاوعي(انظر الملحق)

(♦)- **Ernest Cassirer (1874-1945)** فيلسوف و مؤرخ فلسفة خاصة الفلسفة الكانطية ، توفي حين كان مدرّسا في جامعة كولومبيا في نيويورك.(أ. الملحق)

([32])- أحمد يوسف ، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي و جبر العلامات) ، ط**1** ،**2005** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص **69**

([33])- المرجع نفسه ، ص **70**

(♠)- **Wittgenstein (L)** (**1889 – 1951**) فيلسوف و منطقي نمساوي ، صنع شهرته الأساسية في بريطانيا حيث تتلمذ على يد راسل .(انظر الملحق)

الدراسات الميتولوجيّة التّي تغفل عامل اللغة ستخطىء لا محالة طريقها إلى تحقيق مقاصدها ، و ما تتوخاه من أهدافها .([34])

من منطلق هذا المخاض الفكريّ ، بات البحث اللّغويّ الحديث ، يتصوّر اللّغة قائمة على مفهوم العلامة من حيث هي دليل لا يدلّ في بدئه بمقومات رمزية ، وإنمّا يكتسب دلالته باتّفاق عارض يضفي عليه قيمة الرّمز دون أن يحوّله إلى رمز، ولئن جرى على لسان المختصّين ، وغير المختصّين تعريف اللّغة بأنّها جملة من الرموز.. أمّا اللّغة فهي – في مكوّناتها المبدئية – مجموعة من العلاقات تترابط فيما بينها ترابطاً عضوياً ، ومعنى الارتباط في هذا السّياق أن العلاقات تحكمها علاقات من التّوافق أو التّطابق ، ومن الاختلاف أو التّضاد ، ومن التناظر أو التّباين ممّا ينشئ بينها شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتتحوّل الرّوابط إلى نظام من العلاقات تتجاور أفقياً وتتراكب عمودياً ، فإذا هي نسيج متكتّل الأبعاد "([35]) .

1-- تعريف العلامـــــة:

نجد قبل كلّ شيء مجموعة من الاستعمالات يتبيّن من خلالها أنّ العلامة هي إشارة واضحة تمكّننا من التوصّل إلى استنتاجات بشأن أمر خفيّ . بهذا المعنى نتحدث عن العلامة و نحن بصدد الحديث عن الأعراض الطبّية ، أو معالم الجريمة ، أوالمؤشرات الجوّية ؛ كما نستعمل عبارات من قبيل " أبدى علامات نفاذ الصّبر " أو " لم يبد حراكًا (علامة تدلّ على أنّه حي)" أو " ظهرت عليها علامات الحمل " أو " أشار إلى أنّه لا يريد أن يكفّ عن أمر ما ". ثمّة أيضا علامات منذرة ، و مؤشرات حدوث فاجعة ، و علامات تنبىء بمجيء المسيح الدجّال...و قد كان يسمى البول في التحليل البيولوجي عند القدامى " علامة " . يقول ساكّيتي (***Sacchetti***) في هذا الصدد : " لم يأتي فلان إلى الطّبيب بعلامة ، بل بطوفان من البول ". ممّا يجعلنا نفكّر في هذا السياق في استعمال مجاز مرسل ، كما لو كانت العلامة جزءاً أو مظهراً أو تجليّاً خارجياً لشيء لا يظهر بأكمله . هو إذاً شيء خفيّ ، و لكن خفاه ليس بصفة كليّة ، لأنّه من هذا الجبل الجليدي تبرز على الأقل قمّته . أو لعلّ هذا يجعلنا نفكّر في علاقة كنائية ، بما أنّ القواميس تطلق أيضا اسم العلامة على " أي أثر أو بصمة جليّة للعين تركها جسم مآ فوق مساحة مآ ".([36])

" فالأثر إذاً شاهد على تماس مّا ، و لكنّه شاهد يدلّ شكله على شكل الجسم الذّي ترك أثره . إلاّ أنّ هذه العلامات مميّزة للجسم المتأثّر ، كما هو الشأن بالنسبة إلى أثر اللّطمة ، و الخدشات و الندبات (علامات خصوصية) . و إلى هذا الصّنف تنتمي أخيرا الطلول و الآثار ، و هي علامات على عظمة قديمة ، أو على حضور بشري أو على تجارة مزدهرة في الماضي " . ([37]) إلاّ أنّ ما يبدو مميّزاً لهذا الصنف الأول من

([34])- المرجع نفسه ، ص **71**

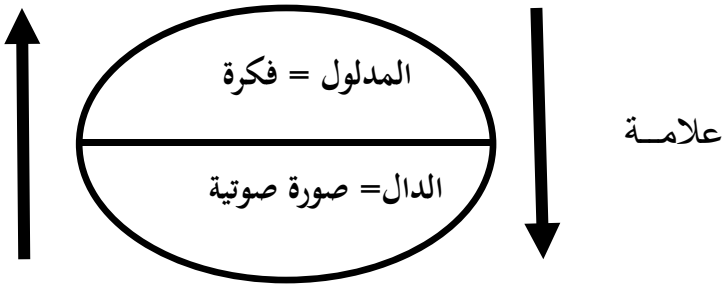
([35]) - عبد السلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1986**، ص: **30**

([36])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ،ترجمة أحمد الصمعي ، ط**1** ، **2005** ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان : ص **46**

([37])- المرجع نفسه ، ص **46**

العلامات هو علاقة " القيام مقام " التي تتركز على آلية الاستدلال : " إذا كان لون الشّفق في السماء أحمر ، فهناك أمل أن يكون طقس الغد أجمل "(*) ، إنّها آلية الاستلزام الفيلولي : ق C ض. و في هذا الصنف من العلامات كان يفكّر الرواقيون عندما يؤكّدون أنّ العلامة هي " قضية متكوّنة من ربط صحيح يكشف التالي " ؛ و يعرف هوبز العلامة باعتبارها " المقدّم الواضح للتالي ، و على العكس ، تالي المقدّم عندما تكون النتائج نفسها قد سجّلت سلفاً ؛ و كلّما زادت معاينتها زاد اليقين في العلامة " ؛ و عرفها وولف (wolff) على أنّها : " شيء يستدلّ منه على حضور شيء آخر أو على وجوده ماضياً أومستقبلاً .(38)

لقد جرى العرف على استعمال كلمة " ***Signe*** " أي علامـة بمعنى الدالّ ، ففي اللّغة يقال مثلاً أن لفظة " إنسان " هي علامة تدلّ على الإنسان ، خلافاً لهذا المفهوم الشائع ، يحدّد دوسوسير العلامة (***signe***) بأنّها المركّب من الدالّ و المدلول ، بحيث أنّه يستحيل تصوّر العلامة دون تحقيق الطرفين ، بل أنّ كلّ تغيّر يعتري الدالّ يعتري المدلول ، و العكس بالعكس . فمثل العلامة كما يقول الألسني السويسري ، مثل الورقة التّي لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون قطع الأخرى . (39) هذا التركيب الثنائي الطرفين للعلامة يصوّره دو سوسير على الشكل الآتي :



شكل رقم 04

التركيب الثنائي للعلامة عند دوسوسير (♣)

بيد أنّ هذه العلامات – في رأي سوسير– مزدوجة ، أو ذات وجهين : لأن العلامـة اللغوية لا تربط شيئاً ما باسم ما ، كما أنّ اللغة بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد تحويل أو نقل للواقع (من " المجال العيني " إلى " المجال المجرد ") ، و إنما " العلامـة " عبارة عن اتّحاد (♦)لـ " صورة صوتية " – ألا و هي " الدالّ " ***Le signifiant*** بـ " تمثل ذهنيّ " (أو تصوّر) – ألا و هو " المدلول " ***Signifié*** – .و على حين أن " الدالّ " يندرج تحت " النظام المادّي " (لأنّه عبارة عن أصوات، أو إيماءات ، أو حركات ، أو صور محسوسة ...إلخ)

(*) مثل إيطالي ***Se rosso di sera, bel tempo si spera*** ، أي أنّه يستدل من لون الشفق ما سيكون عليه الطقس في اليوم التالي (المترجم).

(38)- المرجع نفسه ، ص **48**

(39) – د/ عادل فاخوري، تيارات في السيمياء ، الطبعة الأولى ، تشرين الثاني ، **1990**، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ص **12**

(♣)- فرديناند دو سوسير ، علم اللغة العام ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، سلسلة أفاق عربية ، العدد **03**، الأعظمية ، بغداد ، ص **85**

(♦)- معناه أنّ العلامة اللغوية ***Le signe Linguistique*** ، فهي ارتباط بين الصورة الصوتية ***Image accoustique*** * والمفهوم الذهني ، و بالتالي عكس ما يتبادر إلى الخاطر ، فالدال اللّغوي ، أي الصورة الصوتية ، هو على غرار المدلول أي المفهوم الذهني ، ذو طبيعة مجرّدة . فكلمة "إنسان " مثلاً يمكن التّلفظ بها مرّات لا تحصى ، و بطرق صوتية مختلفة ، كما أنّه يمكن كتابتها بخطوط متنوّعة ، بخطٍّ كوفيٍّ أو فارسيٍّ أوتجاريٍّ ..." لكن كلمة " إنسان " تبقى واحدة

نجد أنّ " المدلول " يندرج تحت النّظام الذهني " (لأنّه يتحدّد على مستوى المحتوى أو المضمون ، كفكرة أو معنى ، لا كشيء أو موضوع). ([40])

و لما كانت " العلامـة " هي عبارة عن " الكلّ المتألف من الدالّ والمدلول ، فإنّ الدلالة هي مجرّد علامة تتحقّق من تألف هذين العنصرين . و لهذا يشبه دي سوسير " اللغة " بورقة ذات وجهين : الوجه فيها هو " الدالّ " ، و الظهر هو " المدلول" ، و لا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها ، و من ثمّ فإنّه لا يمكن القضاء على " الدالّ " ، دون القضاء على " المدلول " (و العكس بالعكس) ؛ أو (على حد تعبير دي سوسير نفسه : (" إن الفكر هو وجه الصفحة : ***recto*** ، بينما الصوت هوظهر الصفحة : ***verso*** ، و لا يمكن قطع الوجه دون أن يتم في الوقت نفسه قطع الظهر ؛ و بالمثل لا يمكن – في مضمار اللغة – فصل الصوت عن الفكر ، أوفصل الفكر عن الصوت ، اللهمّ إلاّ إذا قمنا بضرب من العزل أو التجريد ...و لما كانت اللغة نسقاً من العلامات بل لما كانت العلامة (لا " العبارة ") هي الوحدة اللغوية ، فقد ذهب سوسير إلى أن المهمة الأولى التي تقع على عالم اللغويات هي تحديد ما يجعل من اللغة نظاماً نوعياً خاصاً داخل مجموعة الوقائع السيميولوجية...و معنى هذا أن اللغة تنتمي إلى تلك المجموعة الكبرى من "الأنظمة الرمزية " التي تتألف منها "الثقافة " (بالمعنى الواسع لهذه الكلمة)♠ .([41]).

من وجهة نظر دوسوسير ، لا علاقة مباشرة للغة بالأشياء الخارجية ، فالمدلول هو صورة ذهنية تنتمي إلى العلامة اللّغوية ، و ليس إلى الشيء الواقعي ***chose réélle*** الموجود خارج اللغة . هذه هي وجهة النّظر التي أخذ بها البلاغيون العرب ، فيحي بن حمزة يشرح ذلك بالتفصيل فيقول : " الحقيقة في وضع الألفاظ إنّما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجيّة (♣). أمّا المناطقة العرب ، فإنّهم يأخذون الدلالة بوجه أعم مما حدده دو سوسير للعلامة ، و ذلك دون تخصيص لطبيعة المدلول ، كما أنّهم يدخلون الشخص المدرك في اعتبارهم بصورة أكثر صراحة . فعندهم أنّ الدلالة هي " كون الشيء بحالة ، يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ".([42]) في السياق نفسه ، نستحضر جملة للقديس أوغسطين و هو يقول : " الكلمة هي العلامة على الشيء ، و يمكن أن تفهم من طرف المستمع عندما ينطق بها المتحدث ". فمن بين القضايا الثلاث التي تشكّل هذا التعريف ، سنتوقف أولاً عند القضيتين الأوليين ،ثم بعد ذلك عند تآنيهما في الحضور معاً .([43])

([40])- د/ أحمد أبو زيد ، المدخل إلى البنائية ، المركزالقومي للبحوث الاجتماعية و الجنائية ، ط1 ،1995 ، القاهرة مصر : ص 44

(♠)- اتساع الكلمة يشمل : الفن ، و الأساطير ،و الكتابة ، وآداب المعاملات ، و غير ذلك من الطقوس أو المواضعات الاجتماعية . وليست السيميولوجيا **Sèmiologie** سوى ذلك العلم الذّي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية .

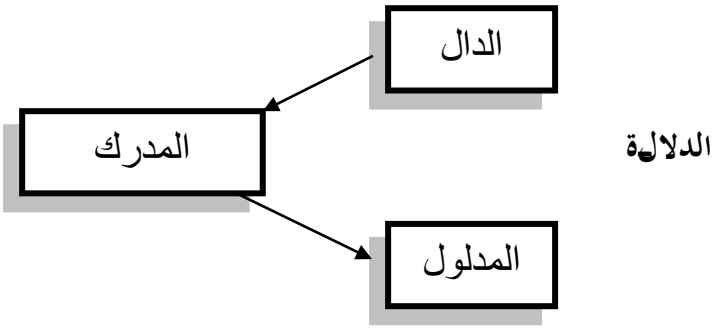
([41])- المرجع نفسه ، ص 45

(♣)- **البرهان** على ما قلناه هو أنّ إذا رأينا شبحا من بعيد و ظننناه حجرا ، سميناه بهذا الاسم ، فإذا دنونا منه و ظننناه كونه شجرا ، فإن نسميه بذلك ، فإذا ازداد التحقيق بكونه طائرا ، سميناه بذلك ، فإذا حصل التحقيق بكونه رجلا سميناه به ، فلا تزال الألقاب تختلف عليه باعتبار ما يفهم منه من الصور الذهنية ، فدل ذلك على اطلاق الألفاظ إنما يكون باعتبار ما يحصل في الذهن . و لهذا فإنّه يختلف باختلافه . (المرجع : كتاب الطراز، الجزء الأول ، ص 36)

([42])- د/ عادل فاخوري، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 13

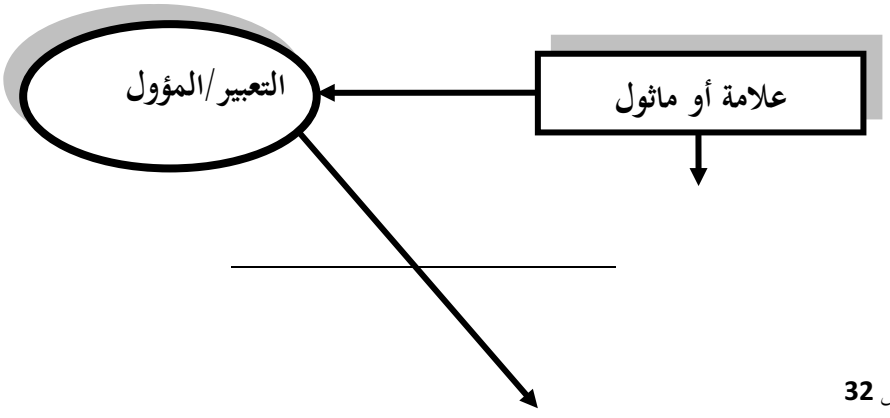
([43])- تازفيتان تودوروف، العلامة و الرمز،(انظردفاتر فلسفية ، العدد 5 ، اللغة، ترجمة محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، المغرب،ص 31

" إنّ السّمة المكوّنة للعلامة هي ضرورة المصادرة على هذين العلاقتين معاوبتان ، إحداهما هي العلاقة مع الشيء ، و الأخرى مع المستمع (المتلقّي) . فالعلامات ، من ناحيّة ، تشير إلى شيء غير العلامات نفسها ، أي إلى شيء يمكن أن يدّعى مرجع أوموضوع العلامة . ليس من الضروريّ تصوّر العلامة كموضوع مادّي : الدولة و الحق ، الأمساخ و الأشباح كلّها مراجعة ، رغم أن أحداً لم يرها . و من ناحية أخرى فإن العلامات يتعيّن أن تكون مفهومة ، أي عليها أن تستحضر في ذهن المتلقّي تصوراً يمكن أن نتخيله كعلامة أخرى (علامة يدعوها بيرس بالمؤول). و عندما تكون العلامة مدركة فإنه يلزم أن تظهر لدى المتلقي علامة معادلة . و هنا أيضاً ليس من الضروري أن نتخيّل متلقياً عينياً ، بل فقط مكان انبثاق هذه العلامة بالصدى التّي هي المؤول أو بمصطلحات أخرى ، الصورة الذهنية ، أوالمعنى . إنّ العلامة هي ، بالمعنى القويّ للكلمة ، ما يمكن في الوقت نفسه أن يشير إلى شيء ، و أن يحقق التواصل " .([44])



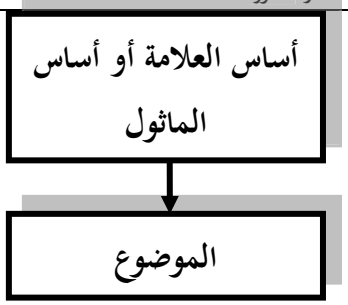
الشكل رقم 05 : عناصر الدلالة عند المناطقة العرب ([*])

هذا التّركيب الثلاثيّ للدلالة هو الذّي ينطلق منه الفيلسوف الأمريكي بيرس ، فلكي يستخرج ويعيّن بصورة مفصّلة ، المقوّمات التي تشكّل العلامة ، يعرّف العلامة ***Sign*** ، أوما يسميه أيضا "***Representamen***" أي " الماثول" و " المستحضر " (العلامة تمثل الشيء و تستحضره)، بأنّها الشيء الذّي يقوم لشخص ما مقام شيء آخر ، من جهة كونها تتوجه لشخص ما ، تولّد في ذهنه علامة أو صورة مساوية للعلامة الأخرى ، أوربّما أكثر تطوّراً منها . هذه العلامة الذهنية يطلق عليها بيرس اسم " المؤول " ***Interprétant*** " ، ثم إنّ العلامة تقوم لشيء ما ، هو موضوعها ***Objet*** ، ليس من الحيثيات ، إنّما بالنسبة إلى فكرة أو معنى **Idea** ، يسميه بيرس " أساس الماثول " أو " أساس المستحضر " ***The ground of the representame*** . هذا ما يمكن أن نوجزه في الرسم البياني الآتي :



([44])- المرجع نفسه ، ص **32**

([*])- انظر : **د/ عادل فاخوري، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 13 . انظر أيضا : التحتاني ، شرح الشمسية ، الجزء الأول ، ص 184**



الشكل رقم 06 : التركيب الثلاثي للعلامة عند ش.س .بيرس (♠)

إلاّ أنّ اللّغة العادية تحدّد صنفاً آخر من العلامة . ففي قولنا " أشار بالتّحية " و " دلّ على تقديره " و " عبّر بالاشارات " تكون العلامة حركة تصدر عن الشخص بنيّة التواصل ، أو بالأحرى يراد بها نقل لتصوّر ذاتي أو لحالة نفسيّة في اتّجاه شخصٍ آخر. و ينبغي بطبيعة الحال كي تنجح عمليّة النقل ، أن نفترض قاعدة مّا (أو سنناً) يمكّن سواء المرسل أو المتلقّي من فهم الرسالة بالطريقة نفسها . و بهذا المعنى فإنّ الرايات و إشارات المرور و الشعارات و العلامات الصّناعيّة و التّجاريّة و الرموز و ألوان الشعارات و الحروف الأبجديّة هي علامات بالنسبة إلى الجميع . و حينئذٍ يتعيّن على القواميس و على اللغة المثقّفة أن تعترف بأنّ الكلمات ، أي الوحدات اللّغوية المستعملة في الكلام ، هي أيضاً علامات . ([45])

فالإنسان العادي يتعرّف على الكلمات على أنّها علامات بقدر من الصعوبة . ففي البلدان التّي تتكلّم اللغة الأنجلوسكسونية توحي عبارة " *sign* " على الفور بحركات البكم (المعبّر عنها بلغة الإشارات " *Sign language* " ، و لا توحي بالتّعابير اللّغوية . إلاّ أنّ المنطق يقول إنّه إذا اعتبرنا اللافتة الإشارية علامة ، فكذا شأن الكلمة أو المقولة . يبدو في جميع الحالات التي اعتبرناها هنا أنّ في العلاقة بين الشيء والشيء الذّي يقوم مقامه من المجازفة أقلّ ممّا نجد في الصنف الأول من العلامات . فهذه العلامات لا تبدو ناتجة عن علاقة استلزام بل عن علاقة تكافؤ (ق ≡ ض . امرأة Femme ≡ Woman ؛ امرأة ≡ حيوان و إنسان و أنثى و بالغة) إضافة إلى أنّ هذه العلامات تخضع لقرارات اعتباطية . ([46])

2 - تفكيك العلامةاللغوية :

للملاحظات النقديّة الموالية خصوصيّة مشتركة . *أولا* : أنّها حتىّ عندما تتحدّث عن العلامة بصفة عامّة – مع اعتبار أنواع أخرى من العلامات – فإنّها تركّز على بنية العلامة اللّغوية ؛ *ثانيا* : تنزع إلى تفتيت العلامة في كيانات ذات بعد أكبر أو أصغر .

1.2- العلامة مقابل الشكل :

(♠)- انظر : كتاب د/ عادل فاخوري، تيارات في السيمياء ، المرجع نفسه ، ص 15

([45])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، ترجمة أحمد الصمعي ، المنظّمة العربية للترجمة ، ط1 ، 2005 ، بيروت ، لبنان ، ص 49

([46])- المرجع نفسه ، ص 47

" العلامـة كيانٌ واسعُ الامتداد . و العمل الذّي قامت به الصوتّيات على الدّوال اللّغوية ، باعتبارها نتيجة تقطيع إلى وحدات صوتية أصغر ، انطلق من تحديد " الستويكيا " الرّواقية ، و بلغ نضجه مع التحديد الهلمسلافي لد "أشكال" و توّج بنظرية " السّمات المميّزة " الجاكبسونية . هذه النتيجة النظريّة ، في حدّ ذاتها ، لا تضع محلّ مناقشة مفهوم العلامة اللغوية ، لأنّ الوحدة التعبيرية ، مع أنّها قابلة للتجزئة و التقطيع ، فهي لا تزال تعبير مرتبطة كليّاً بمضمونها. ولكن مع هلمسليف (Hjelmslev)♦ تظهر إمكانية تحديد أشكال حتى على مستوى المضمون ". ([47]) " إلاّ أنّ اكتشاف تقطيع المضمون في أشكال جعل يلمسليف يؤكد أنّ " اللغات ... لا يمكن وصفها بحسب أنظمة خالصة من العلامـات ؛ فاللغات – باعتبار الهدف الذّي نوكله إليها عادة – هي قبل كلّ شيء و بالخصوص نظام من العلامات ؛ و لكن إذا اعتبرنا بنيتها الداخلية كانت قبل كلّ شيء و بالخصوص شيئا مختلفاً ، أي نظاماً من الأشكال يمكن استعمالها لبناء علامـات . هكذا فإنّ تعريف اللغة باعتبارها نظام علامات بدا – بعد تحليل أدقّ – غير مرض ، إذ إنّه يتعلق فقط بالوظائف الخارجية للغة ، و بعلاقاتها مع العوامل غير اللّغوية المحيطة بها ، و لكنّه لا يتعلق بوظائفها الداخلية الخصوصية ".([48])

و يعرف هلمسليف جيّداً أنّه لا يوجد تطابق كليّ بين أشكال التعبير و أشكال المضمون ، أي إنّ الصواتم لا تنقل أجزاء دنيا من المدلول ، حتّى و إن تبيّن لنا في هذا الصدد أن في /**tor-o**/ (ثور) يعني الجذر " بقري + ذكر + بالغ " بينما اللفظم /**o**/ يعني " فرد " . و إذا ما كان نظام أشكال المضمون أكثر ثراءً و ليس منظّماً فقط بحسب دمج من جنس إلى نوع ، فإنّه بإمكاننا القول إنّ /**-tor**/ تعني أيضاً (و بصفة جملية) " ذو قرنين + ثديّ + ذو حوافر + صالح للركوب " إلى غير ذلك . و الحقّ أنّ هذه العلاقات تتمّ بين مركّب تعبيريّ و " مجموعة " من أشكال المضمون ، ترتبط بذلك التعبير بموجب الوظيفة الدلاليّة ، و لكن يمكن ربطها ، في وظيفة مختلفة ، بمركّبات تعبيريّة أخرى . و بهذا تبدو العلامة (أو الوظيفة السيميائيّة) مثل القمّة البارزة و المعروفة لشبكة من التكتّلات و التّفكيكات التّي تقبل دوماً توليفات جديدة . فالعلامة اللغوية ليست وحدة من نظام الدلالة و لكنّها وحدة يمكن التعرّف عليها من عمليّة التواصل . ([49])

و حينئذٍ ، فإنّه من الواضح أنّ فكرة هلمسليف (رغم الإثراء الكبير الذّي ساهمت به في تطوير الدلالة البنوية) لا تعتبر أنواعاً أخرى من العلامات لا يقبل فيها الواظفان على ما يبدو تحليلاً آخر باعتبارهما شكلين . " فإمّا أن تعتبر أنّ السحابة التّي تنبئ بزوبعة ، أو رسم " جوكوندا " ليسا علامتين ، و إمّا أن نقرّ بوجود علامات من دون أشكال تعبير ، و يبدو حينئذ من المجازفة أن نتحدث في شأنها عن أشكال المضمون . وقد وسّع بريتو **Prieto** بصفة واضحة من مجال منظومة العلامات معترفاً بأنظمة لا تقبل التقطيع المزدوج ، و بأنظمة ذات

(♦)- ولد لويس هيلمسليف *Louis Hjelmslev* ، عالم اللغة و السيميولوجيا (نظرية العلامات) الدانماركي عام 1899 م ، و توفي عام 1966 م . لقد حاول أن يضيف الصرامة والوضوح إلى نظرية سوسور العامة في اللغة والسيميولوجيا . و بصورة خاصة ، نتذكر هيلمسليف باعتباره مخترع الغلوسيماتيكية " *Glossematic*

([47])- المرجع نفسه ، ص **57**

([48])- المرجع نفسه ، ص **57**

([49])- المرجع نفسه ، ص **59**

تقطيع ثان فحسب ، و أنظمة ذات تقطيع أول فحسب . فعصا الضرير البيضاء – و يبدو حضورها أمرا مفيداً متى غابت العصا – هي دالّ من دون تقطيعات ، و هي تعبّر بصفة عامّة عن العمى ، و تطالب بأولوية المرور ، و تلتمس تفهّم الحاضرين ، فهي بإيجاز تعبّر عن جملة من المضامين . والعصا على مستوى النظام فقيرة جدّاً (حضور مقابل غياب) ، و أمّا على مستوى الاستعمال التّواصلي فهي ثرية جدّاً . و هي إن لم تكن علامة فعلينا أن نجد لها اسماً آخر ، إذ يجب أن تكون شيئا مّا .([50])

2.2- العلامة مقابل القول :

" لقد انتقد بويسّانس (Buyssens) ([*])ضيق مقاس العلامة المفرط و ذلك في السنوات نفسها التّي كان يلمسليف ينتقد فيها سعة ذلك المقاس المفرطة . فالوحدة الدلاليّة ليست علامة ، بل هي شيء يتطابق مع القول الذّي يسمّيه بويسّانس " معينم " ([♥]) والمثال الذي يتّخذه بويسّانس لا يتعلّق بالعلامات اللغويّة بل بلافتات الطّريق ، فقد ذكر أن "العلامة لا تملك دلالة ، فالسهم بمعزل عن لافتات الطّريق ، يذكرنا بمختلف المعينمات المتعلقة باتجاهات وسائل النقل ؛ و لكنّ السهم وحده لا يمكّننا من إدراك شيء مّا ، و لتحقيق ذلك ينبغي أن يكون له لونٌ مّا و اتّجاهٌ مّا و أن يوضع فوق لافتة في موضع معيّن ؛ و كذا الأمر بالنسبة إلى الكلمة المعزولة ، فكلمة " طاولة " مثلاً تبدو لنا عنصراً افتراضياً لمجموعة من الجمل تتحدّث عن أشياء مختلفة ؛ و لكنّها لا تسمح بمفردها بتكوين حالة الإدراك التي ذكرناها ".([51])

" ومع ذلك ، فما يُدهش هو ما أكّده بويسّانس قي البداية من أنّ العلامة عديمة الدلالة . فإذا صحّ أنّنا " نسمي الأشياء بصفة مفردة و لكنّها تكتسب معنى شاملاً، فمن الأفضل أن نقول إنّ كلمة /طاولة/ بمفردها لا تسمّي شيئاً (أي لا تشير إلى شيء) ، و لكنّها تمتلك دلالة . وبإمكان يلمسليف أن يجزّئها إلى أشكال . و يقرّ بويسّانس بأن هذه الكلمة (مثل كلمة سهم) يمكن أن تكون عنصراً افتراضياً لجمل مختلفة . ماذا يوجد إذن في مضمون كلمة /طاولة/ ما يجعلها قابلة لأن تدخل في جمل مثل /الحساء فوق الطاولة/ أو /الطاولة مصنوعة من اللوح/ وليس في جمل من قبيل / الطاولة تأكل السّمك / أو / غسل وجهه بطاولة/ ؟ لذا ينبغي أن نقول إن كلمة /طاولة/ بمقتضى إمكانية تحليلها باعتبارها أشكالاً من المضمون تشير – فضلاً عن عناصر دلاليّة ذريّة – إلى تعليمات سياقيّة تتحكّم في إمكانية إدراجها في أجزاء لغويّة أكبر حجماً من العلامـة ".([52])

([50])- المرجع نفسه ، ص **59**

([*])- ولد إريك جون لويس بويسانس **Eric Jean Louis Buyssens** في جانت(**Ghent**) ببلجيكا عام **1900** ، وتزوج بامرأة تدعى سوزان كونيك **Suzanne König** سنة **1925** ، فأنجبت منه فريدريك **Frédéric (1931-1978)** ، توفي سنة **2000** .(المرجع: **www.wikipédia.org**)

([♥])- نسجل هنا تعارضا غريباً : فيلمسليف لا يهتمّ بالعلامة لأنّه يهتمّ باللغة باعتبارها نظاما مجردّا ؛ في حين لا يهتمّ بويسّانس بالعلامة لأنّه يهتمّ بالتواصل باعتباره عملا ملموساً . على كلّ حال مايسميه بويسّانس " معينم " (الذي هو أصغر من العلامة) هوما يمكن أن يسمّه آخرون " قولا " أو فعلا لغويّا تامّا .

([51])- **Eric Buyssens , *Les langages et le discours , essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la semiologie (Bruxelle : Office de publicité ; 1943) , p 38***

([52])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص **61**

"وهكذا يتعيّن أن تبقى العلامة مفترضة باعتبارها كيانا وسطا بين نظام الأشكال و المجموعة اللامتناهية من التعابير الإثباتية و الاستفهاميّة و الآمرة التي أُدرجت فيها . و كون هذا الكيان الأوسط – بحسب رأي (دي ماورو) ***T. De Mauro*** متّبعاً في ذلك رأي لوشيدي (***Lucidi***) – لا يجب أن يسمّى " علامة " بل " معينم ضعيف " فتلك مسألة تسمية لا غير . ويقول هلمسليف إنّ العلامة هي وحدة وظيفية و الشكل هو وحدة اقتصاد . ما يجب أن نفعله هو ألاّ نحدد مستويين بل ثلاثة (أو ربّما أكثر) يكون فيها المستوى الأسفل دائماً وحدة اقتصاد لما هو وحدة وظيفة في المستوى الأعلى ". ([53])

" لا شكّ في أنّ التمييز الذّي جاء به بويسّانس يفتح المجال أمام الحجج التّي تجعل من العلامة مقابلاً للفعل اللّغوي في واقعيته و في تعقيده . إلاّ أنّ التمييز بين دلالة الأسماء و الطبيعة التّداولية للسؤال و الرجاء و الأمر كان حاضراً عند أفلاطون و أرسطو و كذلك عند السوفسطائيين و الرواقيين . إن المقابلة بين تداولية الأقوال و دلالة الوحدات السيميوطيقية تعنى تحويل الاهتمام من أنظمة الدلالة إلى عمليات التّواصل و لكن المنظورين يتكاملان . لا يمكن التّفكير في العلامة من دون مراعاة ما يميّز حضورها في السّياق ، و لكن لا يمكن أن نفسر لماذا يفهم شخص مّا عملاً لغوياً مّا إذا لم نناقش طبيعة العلامات إلى القول ما كان معروفاً بحسب التفكير السليم ، من أنّ كلّ نظام دلالة مصنوعٌ بهدف إنتاج عمليّات تواصل " .([54])

3.2- العلامة مقابل النصّ :

من الثابت أنّ ما يعبّر عنه بالسلسلة الدلاليّة تنتج نصوصاً تجرّ وراءها ذاكرة التّناص التي تتغذّى منها . هي نصوص تولّد – أو يمكن أن تولّد – قراءات مختلفة و تأويلات ، تكاد تكون غير متناهية . يمكن إذن أن نؤكد (ونشير في هذا الصدد إلى الخطّ الذّي يصل – مع شيء من الاختلاف – بيّن بارت (***Barthes***) و دريّدا ، في أعمالهما الأخيرة ، و كريستيفا (***Kristeva***) أن الدلالة تمرّ فقط عبر النّصوص التّي هي الموضع الذّي يتولّد منه المعنى و يولّد فيه (الممارسات الدلاليّة) و في هذا النّسيج النصّي لا يمكن علامات القاموس من حيث هي مترادفات مقنّنة أن تطفو على السطح إلاّ في حالة تصلّب " المعنى " و موته .([55])

" لا يستعيد هذا الانتقاد فحسب اعتراض بويسّانس (من أنّ التّواصل لا يقع إلا على مستوى القول) ولكنّه يذهب إلى ما هو أعمق . فليس النصّ مجرّد أداة تواصل، بل أداة تضع الأنظمة الدلاليّة الموجودة قبلها محلّ نقاش، و غالباً ما تجدّدها، و أحياناً تدمّرها . و من التفكير بالضرورة في نصوص مثالية في هذا الصّدد مثل نص ***Finnegans Wake*** – و هو آلة نصيّة تأتي على كتب النحو و المعاجم – فمن المؤكد أنّ على المستوى النصّي تتولّد و تعيش الوجوه البلاغية. وفي الصدد تفرغ الآلية النصّية العبارات التي كان المعجم " الحرفي" يعطيها معنى واحداً و محدّداً و تثريها بأشكال المضمون. ولكنّ لو أمكننا أن نصنع استعارة و أن نسمي الأسد /ملك الغاب/، مضيفين إذن إلى " الأسد " صورة " بشرية " – مع انعكاس خاصية "حيوانيّة " على فئة الملوك–

([53])- المرجع نفسه ، ص 61

([54])- المرجع نفسه ، ص 62

([55])- المرجع نفسه ، ص 66

فهذا يحدث لأن/الملك / و/الأسد/ موجودان من قبل لتفعيل وظيفتين دلالّيتين هما على نحو مّا مسنّنتين . فلو لم تكن العلامات (التعبير مع المضمون) موجودة قبل النّص فلن يمكن الاستعارة أن تقول أكثر من أنّ شيئاً مّا هو شيئ مّا . بينما نراها تقول إنّ ذلك الشيء (اللغويّ) هو في الوقت نفسه شيء آخر " .([56])

إلاّ أنّ ما هو مثير في المسائل التناصّية هو أنّه لكي يمكن التعبير النصّي أن يفرغ أو يهدم أويعيد بناء وظائف سيميوطيقية مسبقة الوجود يتعيّن وجود شيء مّا في الوظيفة السيميوطيقية (أي في شبكة أشكال المضمون) يظهر باعتباره مجموعة من التعليمات الموجّهة نحو إمكان بناء نصوص مختلفة .

4.2- العلامات مقابل الكلمات :

" إنّ المصطلح الذي ترجمته التقاليد الفلسفية الغربية في ما بعد بعبارة " ***Signum*** " و " ***Segno*** " (علامة) هو باليونانية " سيميون " . وقد ظهرت هذه العبارة باعتبارها مصطلحا تقنيا – فلسفيا في القرن الخامس ، مع برمنيدس (***Parminide***) و مع أبيقراط (***Ippocrate***) . وغالبا ما تظهر مرادفا لـ" تكميريون " أي " دليل " أو " السمة " أو " عرض " . و أول تمييز قاطع بين المصطلحين جاء في كتاب الخطابة لأرسطو ".([57])

"لم يكن أبيقراط يهتمّ بالعلامات اللغوية . وعلى كل حال لا يبدو أنّه في ذلك العصر كان يستعمل لفظ " علامة " بخصوص الكلمات . كانت الكلمات أسماء " أونوما " . وكان برميندس يراهن على هذا الفارق ، عندما كان يقابل حقيقة فكّر الإنسان بالطّبيعة الوهمية للرأي و بالطّبيعة الخدّاعة للحواس .و إذن ، إن كانت التمثيلات خدّاعة ، فالأسماء ليست إلاّ عناوين خدّاعة هي الأخرى ، يقع إلصاقها بالأشياء التّي نظنّ أنّنا نعرفها . وكان برمنيدس يستعمل دائماً عبارة أونومازين ، أي " أطلق اسماً " ليقدّم اسماً اعتباطيّاً ، معتبراً إيّاه صادقاً ، بينما هو لا يتطابق مع الصّدق . و يقيم الاسم معادلة مزيّفة مع الواقع ، و من هنا فهو يحجبها . بينما كلّما استعمل برمنيدس عبارة " علامة " ، فهو يشير إلى دليل واضح ، إلى مبدأ استدلال . على الطّريق التّي يقول فيها أنّ...توجد علامات كثيرة . و بهذا فإنّ الأسماء (الكلمات) ليست علامات ، فالعلامات هي شيء آخر . ومن ناحية أخرى يقول هرقليدس (**Héractite**) أيضاً : " إنّ السيد ، الذّي يوجد وسيط وحيه في "دالفي" لا يقول و لا يواري ، و لكنّه يشير ". و مهما كان المفهوم الذّي نعطيه لفعليّ " قال " و " أشار " فإنّه يبدو هنا أيضاً على أيّة حال أنّه لا وجود لمطابقة بين الكلمات والعلامات ".([58])

يحمّلنا الحديث عن الكلمات مع أفلاطون و مع أرسطو إلى الفصل بين الدالّ و المدلول ، و بالخصوص بين مدلول الكلمة (أن نقول ما هوالشّيء ، و هي وظيفة تقوم بها حتّى الكلمات المفردة) والمرجع (أن نقول إنّ الشّيء هو ، و هي وظيفة لا تقوم بها الأقوال التّامة). و هنا لا بدّ أن أشير إلى أنّ " الخروج من هيمنة الدالّ أمر ميسوراً دائماً ؛ و ذلك من خلال الإبداع الأدبيّ الذّي تعوّد على الخروج على الاصطلاح اللغويّ ، و كسّر دائرة

([56])- المرجع نفسه ، ص **67**

([57])- المرجع نفسه ، ص **69**

([58])- المرجع نفسه ، ص **71**

المحاصرة اللغويّة لطاقات الخلق الجديدة ، و من ثمّ تحويل اللغة إلى نظام اختلافيّ إشاريّ . و لكنّ المشكلة – دائماً – في هيمنة المدلول ؛ و ذلك لأنّها هيمنة يصعب إدراكها لفداحة تحكّمها في الانسان وسيطرتها عليه ، و على تصوّراته التّي تخضع – دوماً– لملابسات المدلول البيئية و الظرفية . و كلّ هذه عناصر هيمنة تحاصر الإنسان من كلّ منافذ أحاسيسه و عقله " ([59]).

" و لكنّ أرسطو في أعماله المنطقيّة التّي يهتمّ فيها باللغة ، يتحفّظ عند استعمال كلمة "سيميون " للإشارة إلى الكلمات . ففي فقرة معروفة من كتاب في التأويل (*De interpretatione*) يبدو أنّه يقول إنّ الكلمات هي علامات . و لكنّ لنتتبّع جيدّاً برهنته . فهو يقول قبل كلّ شيء " إنّ الألفاظ دالّة [أو رموز] على المعاني التّي في النفس ، كما أنّ الحروف التّي هي دالّة (رموز) على هذه الألفاظ " . ثمّ يدقّق قائلاً :" إنّ الألفاظ ليست واحدة بعينها عند جميع الأمم ". ([60])

" في تعليقه على هذّا النصّ ، يذكر أيضًا توما الأكويني " أنّ الأصوات التّي تطلقها الحيوانات (أي مجمجمة) هي علامات طبيعيّة ، كالأنين بالنسبة للمصابين . ويبدو جليًّا أنّه عندما يريد أرسطو أن يعرّف بالأسماء يستعمل لفظ / رمز/ . و علينا أن نلاحظ أن لفظ / رمز / أقلّ قوّة بكثير و أقلّ دقّة من / علامة / و في جميع تقاليد ذلك العصر كان يعني " علامة تعرّف " [بعبارة معاصرة " قطعة بديلة " (*Gettone , Geton*)". ([61])

"يراهن أرسطو في استنتاجاته ، أنّ المعاني التّي في النفس خلافًا للحروف و الكلمات هي أمثلة أو صور (بعبارة اليوم " أيقونات ") للموجودات ، حيث يؤكد بطريقة تكاد تكون عفوية ، أنّ الكلمات والحروف هي بلا شكّ و قبل كلّ شيء " سيميا " أي علامات للمعاني التّي في النّفس . و بهذا الصدد يجب ملاحظة أنّ " هذا المبدأ مهّد لظهور مفهوم جديد يتعلّق بعلم نفس يُعنى بالقوانين المنطقيّة كان قد قدّمه بيرس في مستهلّ القرن العشرين"([62]).

" يبدو إذن أنّه يماثل بين مفهوم الرّمز و مفهوم العلامة . يظهر من أول وهلة أنّه يستعمل كلمة / علامة / بمفهوم واسع يكاد يكون استعاريّاً . و هذا ما يتناسب مع قوله بأنّ الكلمات و الحروف هي بلا شكّ أدلّة وعلامات على وجود تفاعلات نفسيّة (تدلّ على أنّ الإنسان عندما ينطق بكلمات فذلك يعني أنّه يريد التّعبير عن شيء) ، إلاّ أنّ كونها علامة على تفاعل لا يعني أنّها (أي الكلمات) تملك الوضع السّيميائي نفسه للتفاعلات " .([63])

3- طرق إنتاج العلامات :

([59])- عبد الله الغذّامي ، تشريح النصّ ، الطبعة الثانية ، 2006 ، المركز الثقافي العربي ، الدارّ البيضاء ، المغرب ، ص 107

([60])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص 72

([61])- المرجع نفسه ، ص 72

([62])- **رومان ياكبسون ، الاتّجاهات الأساسية في علم اللغة ، ترجمة** علي حاكم صالح ، ط1 ، 2002 ، المركز الثقافي العربيّ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 24

([63])- **المرجع نفسه ، ص 73**

" إنّ تصنيف طرق إنتاج العلامات يرتكز أساساً في هذا المجال على العلاقة المتبادلة بين العبارة و المضمون ، لهذه الغاية سنميّز بين " البرهنة البسيطة " (***Ratio facilis***) و " البرهنة المعقّدة " (***Ratio difficilis***) . لدينا علامات تنتجها البرهنة البسيطة عندما يكون الصنف التّعبيري مسبق التّحديد . فمضمون " إمرأة " يعبر عنه بأصناف تعبيرية مختلفة محدّدة مسبقًا بحسب اللغات ، و مرتبطة بصفة اعتباطية بالمضمون ، بقطع النّظر عن العلامات أو الدّلالات أو الخاصّيات الدّلالية التّي تحدّد فضاء مضمون " أنثى " .([64])

" لدينا علامات تنتجها البرهنة المعقّدة عندما ينقصنا نمط تعبيريّ مشكّل سلفاً ، فيقع تشكيله على النّمط المجرّد للمضمون .فالرّسم التّخطيطيّ الذّي يراد من خلاله دراسة الاتّصالات المحتملة (باعتماد السكّة الحديد أو الطّرقات أو بواسطة البريد أوالإدارة) بين تورينو و بولونيا و فلورنسا ، يجب أن يتشكّل بحسب طبيعة العلاقات المكانية التّي تحكم فعليًّا العلاقة المكانيّة بين المراكز الثلاثة . و عندما نقول " فعليّاً " نريد بذلك كما هي فعلاً في التمثيل الثقافيّ لتراب البلاد ". و يظلّ التّوجيه الفعليّ قائمًا حتّى لو أردنا ، في إطار عالم ممكن ، أن ندرس العلاقات بين " أوطوبيا "(***Utopia***) و" أطلنتيد " (***Atlantide***) و الفردوس الأرضي . و بالفعل توجد " أطلنتيد" و " أوطوبيا " في عالم الجغرافيا الطوباوية الممكن غربيّ الفردوس الأرضي ". ([65])

" إنّ العلاقات التّي تبقى على مستوى المضمون يقع إسقاطها (بالمعنى الخرائطيّ للعبارة) على مستوى التعبير و من الواضح أنّ هذه العلاقة من البرهنة المعقّدة تعيد ترجمة العلاقة " الأيقونيّة التقليديّة " : و لكنّها لا تعيد ترجمتها باعتبار أنّه توجد فقط أيقونيّة بصريّة . فالرّسم التّخطيطيّ الذّي يمثّل تنظيم شركة مآ في شكل شجرة يسقط في شكل علاقات فضائية (أعلى / أسفل) تلك العلاقات التي هي على مستوى المضمون علاقات مترابطة أو سلسلة من الارشادات و التعليمات . وما دامت قاعدة الإسقاط ثابتة فالنتائج المتحصّل عليها من خلال معاملة التعبير تكون تشخيصيّة أو تكهنيّة بحسب وضعية المضمون في الماضي أوالمستقبل ".([66]) و يمكن في ضوء هذه التعريفات اعتبار طرق انتاج العلامة الممثلة في الجدول التّالي ، على أن لا ننسى أنّ الجدول لا يصنّف أنموذجية علامات ، بل أنموذجية طرق إنتاج العلامات : ما اتّفق على تسميته علامة (لفظ ، إشارة طرقات ، قول مسهب) هو في العادة نتيجة طرق إنتاج مختلفة تنكشف حسب أهميتها كمايلي :

1/مستوى الآثـار: " بحكم البرهنة المعقّدة يعني الأثر أو البصمة: إن كان يوجد رسم على سطح قابل للتأثّر، إذن ، يوجد صنف من الفاعلين المؤثّرين تارك ذلك الأثر ، و إذا كان الأثر في اتّجاه مّا ، فذلك يعني اتّجاهًا محتملاً للمؤثّر . من الواضح أنّ التّعرف على الأثر ، يجعل الانتقال الماصدقي ممكنًا : إذا وجدنا هذا الأثر في هذا المكان ". ([67])

([64])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص 99

([65])- المرجع نفسه ،ص 99

([66])- المرجع نفسه ،ص 100

([67])- المرجع نفسه ،ص102

طرق إنتـــــاج العلامة

علاقــة / نمــط ، تـــــــــوارد (♠)

طرق التقطيع							العمل المادي المتطلب لإنتاج العبارة
المسترسل الواجب تكوينه		برهنة بسيطة				برهنة معقّدة	
متغاير المادة مبرر		أعراض				آثار	
		دلائل					
		موحّد المادة		أمثلة			
				عيّنات			
				عيّنات مزيّفة			
						موجّهة	
		متغاير المادّة اعتباطي		مؤسلبات			
وحدات معقّدة مسبقة التحديد مسنّنة و فائقة التسنين مع طرق مختلفة لتحقيق المناسبة						رد	

(♠)- هذا الجدول يبيّن **أنظر في هذا الصدد** : كتاب أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص 99

			وحدات توليفية				
			وحدات توليفية مزيّفة				
نصوص مقترحة وضعيفة التسنين			حوافز مبرمجة				استنباط
			خطوط	ملاءمات	علامات		

تحـــــــــــــــــــوّلات

فذلك يعني أنّ فردًا بعينه من صنف مخلّفي هذا الأثر قد مرّ من هنا .([68])

2/مستوى الأعراض : " إنّ الأعراض بحكم البرهنة البسيطة (إذ ليست لها علاقة تشاكل مع نوع المضمون) ترجع إلى علّة مرتبطة بها على أساس تجربة مسنّنة نوعًا ما . بما أنّ الارتباط يعتبر طبيعيًّا معلّلاً، فعلاقتها الضّرورية الاستدلالية قويّة . ليس نادرًا مع ذلك أنّ العرض لا يحيل إلاّ إلى صنف واسع جدًّا من العوامل. و غالبًا ما تصل ضروب من السنن القويّة مثل تلك التّي نجدها في مبحث الأعراض الطبيّة إلى تعريف علاقات ضرورة قريبة جدّاً من المعادلة . ومن حالات المعادلة التّشارطية تلك التّي ذكرها كنتيليان : " إن كان حيًّا فهو يتنفّس و إن كان يتنفس فهو حيّ ". ([69])

3/صعيد الدلائل : " تربط الدّلائل وجود أو غياب شيء بسلوك محتمل لصاحبها المحتمل ، من ذلك أنّ خصلة وبر أبيض عالقة على أريكة هي دليل على مرور قطّة أنقرية . إلاّ أنّ الدّلائل تحيل في العادة على صنف من المالكين المحتملين و لكي يقع استعمالها بصفة ماصدقية تتطلب آليات أحكام احتمالية . لنتمعّن في هذا الحكم الاحتمالي لشارلوك هومز (***Sherlock Holmes***) ، الذّي يسميه كونن دويل (***Conan Doyle***) بسذاجة " استنتاجًا ": تخبرني المعاينة أنّك ذهبت إلى مكتب البريد الموجود بويغمور ستريت هذا الصباح، و لكنّ الاستنتاج جعلني أعرف أنّك أرسلت برقية ...فقد لاحظت أنّك تحمل قليلاً من الطين الأحمر بقي عالقًا بحذائك . يعدّ التّراب العالق بالحذاء دليلاً . ولكنّه دليل على المشي فوق تراب أحمر .و لإثبات أنّه تراب ويغمور ستريت يجب، اعتمادًا على اعتبارات أخرى نفي أنّ واتسون (**Watson**) أنّه ابتعد عن الحي . لا يصبح الدليل موحيًّا إلاّ على أساس احتمال أوسع".([70])

([68])- المرجع نفسه ، ص **102**

([69])- المرجع نفسه ، ص **102**

([70])- المرجع نفسه ، ص **103**

4/ صعيد الأمثلة و العيّنات و عيّنات وهميّة : " قد تكون للإشارة إلى شيء عدّة وظائف دلاليّة ، و قد رأينا ذلك مع المثال الذّي جاء به أغسطين . يمكن أن تحيل على صنف من الأشياء هو عنصر منها ، أوعلى عناصر أخرى من ذلك الصنف . ويمكن أن تمثل أمرًا أو التماسًا أو نصيحة مرتبطة بصفة مّا بذلك الصنف من الأشياء . بإمكاني أن أشير إلى علبة سجائر للتّعبير عن مفهوم السيجارة أو الدّخان أوالبضاعة أوإصدار أمر بالذّهاب لشراء سجائر ، أودعوة للتّدخين أو للإيحاء بالسّبب الذّي كان وراء وفاة شخص . إنّ عمليات الإشارة هي علامات ضعيفة ينبغي في العادة أن تدعمها تعابير أخرى ذات وظائف ميتاسيميائية. فعند المناداة تعني اليدّ المرفوعة أنّ الشخص الذّي رفع يده هو حامل الاسم الذّي نودي به.و بالنسبة إلى العيّنات و العيّنات الوهميّة تصلح القواعد البلاغية مثل المجاز المرسل (كأن يدلّ جزء على الكلّ أو أن تدلّ حركة مّا على سلوك برمّته) أوالكناية (الحركة توحي بالآلة أوالشيء يوحي بسياقاته) ، كما يحدث في فن الإيماء " .([71])

5/ صعيد لموجّهـــــات : من بين الطّرق القائمة على البرهنة المعقّدة تبدو الموجّهات (السهام و الأصابع الموجّه والعلامات الاتّجاهية في أثر مّا ، و التنغيمات التصاعدية أوالتنازلية) أكثر ارتباطًا بالمستوى الماصدقي . مثل دلائل بيرس التّي يبدو أنّها تصبح معبّرة فقط عندما تكون مرتبطة بشيء أو بحالة الأشياء .فإن كنت تريد تفادي العقاب ، فعليك أن تسير في الاتّجاه الذّي يشير إليه السّهم). أمام الموجّه اللّغوي /الضّمير الغائب"هو"/فإنّ الإشارة التّي تنتج عنه هي : عليك أن تبحث في المقطع السياقيّ الذّي سبقه مباشرة عن وجود اسم علم و اسم مذكر و موصوف معرّف يعني "جنس بشري + مذكّر" ، يمكن أن يعود إليه الضمير /هو/. و في هذا المعنى نجد أيضًا ضمن الموجّهات تلك العلامات التّي وقع تعريفها كـ " أهداف " ، و من ذلك الحدود و الخطوط المحيطة .([72])

6/ صعيد المؤسلبـــات : تنتمي إلى هذا الصنف (الذّي تحكمه البرهنة المعقّدة) اللافتات، وتلك الرموز و الإشارات بالمعنى النّهضويّ و الباروكيّ للكلمة ، حيث تمثّل تعابير من نمط قابل للمعرفة نصوصًا ملغّزة بأتمّ معنى الكلمة ، ينبغي إعادة تركيبها عن طريق استدلالات ذكيّة . يمكن أن توجد أيضًا مؤسلبات تقوم على سنن قويّ ، مثل الشّعارات أو رسوم أوراق اللعب ؛ و أخرى تقوم على سنن أضعف ، مفتوح على مضامين متعدّدة ، مثل ما يسمّى بـ (الرموز) وخاصّة منها تلك المسماة بالنماذج الأصليّة (مثل المندالا و السفستيكا الصينيّة ([73]).♠)

([71])- المرجع نفسه ، ص **104**

([72])- المرجع نفسه ، ص **105**

(♠)- Mandala: رسم متمثّل في مجموعة من الدوائر و المربّعات مختلفة التوليف ترمز في العديد من الديانات الشرقية إلى الكون و إلى الترابط بين الطاقات الحياتية و الآلهة .بينما تدلّ كلمة **Svastica** : على رمز قديم سحري ، دينيّ متكوّن من صليب متساوي الأضلاع تنتهي بزوايا مستقيمة كان يمثل حركة الشمس ، و يشير أيضًا إلى الاتّجاهات الأربعة الكونيّة (المصدر : **prieto , Message et Signaux p 49**)

([73])- المرجع نفسه ، ص **106**

7/ صعيد الوحدات التوليفيّة: هذا الصنف الذّي تحكمه " البرهنة البسيطة " يشمل كلمات اللغة اللفظية و حركات الأبجدية الحركيّة و اصطلاحات الإشارات البحريّة و عناصر عديدة من لافتات الطرق ، إلى غير ذلك لنأخذ الإشارة البحرية التّي تعني " مريض فوق المركب "، و لكنّ المريض فوق المركب هو علامة ضعيفة جدًّا على وجوب إرسال تلك الإشارة . و بالأحرى ، فإنّ الإشارة التّي تعني " مريض فوق المركب " تفضي إلى تاليات استنتاجية مختلفة و تضيف إذن استدلالات سيميائية محتملة .و هكذا فإنّ الوحدة التوليفية أيضًا تفرض دائمًا مجموعة من الخيارات السياقية .([74])

4- معيار التأويل :

"الشّرط في العلامة ليس إذن شرط الاستبدال (شيء يقوم مقام شيء آخر) بل وجوب تأويل محتمل ونقصد بالتأويل أو (بمعيار التأويل) ما كان يريده بيرس عندما يعترف أنّ كلّ مؤول (سواء كان علامة أوتعبيراً أو متتالية من تعبير تترجم تعبيراً سابقاً) لا يترجم فحسب من جديد " الموضوع المباشر " أومضمون العلامة ، و لكنّ يوسّع من مفهومه . فمعيار التأويل يسمح بالإنطلاق من علامة لقطع كامل دائرة توليد الدّلالة ، المرحلة تلو الأخرى . يقول بيرس : " إنّ اللّفظ هو قضيّة بدائيّة و إنّ القضيّة هي برهنة بدائيّة " . أقول / أمّ / فأعرف بمحمول ذي قياسين : إذاً أمّ ، إذن فأحدهم هو ابن لهذه الأمّ . يجعلني المضمون المؤول أذهب أبعد من العلامة الأصلية و يجعلني أدرك ضرورة التوارد السياقي الآتي لعلامة أخرى. وانطلاقاً من القضية " كلّ أمّ لها أو كان لها أولاد" يمكن أن نسبر أنموذجية برهنة كاملة وتمهّد الآلية المفهومية لقضايا ينبغي التأكد منها بصفة ماصدقية" .([75])

" عند هذا المستوى نرى إلى أي حدّ يكون الحكم على العلامة القائم على حجّة المساواة و المشابهة و الحدّ من الفوارق قابلاً للنقاش . و يرجع هذا الحكم إلى التشهير بالعلامة اللغوية "البسيطة " على أنّها تعالق قائم على التكافؤ الخالي من المنافذ : استبدال مماثل بمماثل . بينما العلامة هي دائماً ذلك الشّيء الذّي يُفتح على كلّ شيء آخر . لا نجد مؤولاً لا يحوّل أثناء توضيح العلامة التّي يُؤولها – ولو بصفة طفيفة – من حدودها ".([76])

" إنّ المادّة ، أي المسترسل الذّي تعبّر عنه العلامات و الذّي من خلاله تعبّر ، هي دائماً نفسها : " إنّها الموضوع الديناميكي ([♦]) " الذّي تحدّث عنه " بيرس " و الذّي يبرر العلامة . و لكنّ العلامة لا تعبّر عنه مباشرة لأنّ التّعبير يرسم " موضوعاً مباشراً " (المضمون) . تنظّم حضارة مّا المضمون في شكل حقول و محاور

([74])- المرجع نفسه ، ص **106**

([75])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص **109**

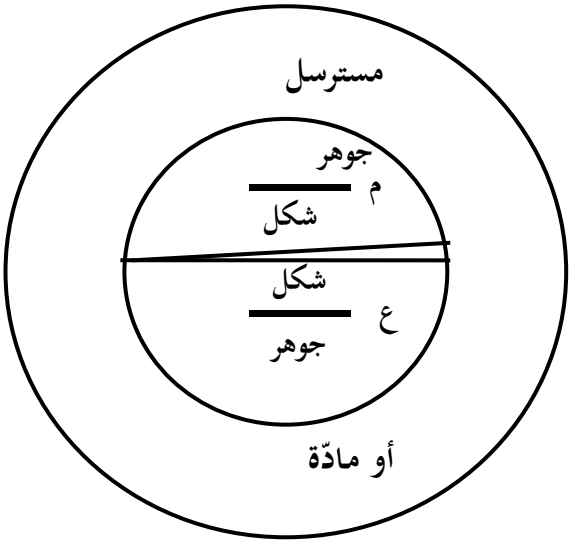
([76])- المرجع نفسه ،ص **109**

([♦])- يميّز بيرس بين موضوعين ، أحدهما مباشر و الثاني ديناميكي ، الأول معطى مع العلامة ذاتها بشكل مباشر ، أمّا الثاني فيحتاج للوصول إليه إلى النبش في ذاكرة العلامة . مثال ذلك : إذا أخذت كلمة " مطر " ، فإنّني سأكون أمام معرفتين ، الأولى هي ما تقوله الكلمة مباشرة من خلال مدلولها (مؤولها) المباشر ، حيث يطلق عليه بيرس " الموضوع المباشر " لكن المتلقى يعرف أن المطر مصدر الخصوبة و التطهير ، و هي معرفة غير مباشرة يطلق عليها الموضوع الديناميكي .

وأنظمة فرعية و أنظمة جزئية ليست دائماً متماسكة فيما بينها ، و غالبًا ما تكون قابلة للتّقطيع المزدوج بحسب المنظور السياقيّ الذّي يقع اختياره ("و السياق " يمكن أن يكون ثقافة ألف عام كما يمكن أن يكون قصيدة شعر أو رسماً تخطيطياً) . ولا توافق هذه الأجزاء من المضمون فقط موجودات يمكن ماديّاً التّعرف عليها (امرأة ، كلب ، منزل) ، أومفاهيم مجرّدة (الخير ، الشّر) أو حركات (جرىّ ، أكل) ، أو أنواعاً و أجناساً (حيوان ، صورة مسطّحة) و لكنّها توافق أيضاً الاتّجاهات و العلاقات (فوق ، قبل ، نحو ، إذا و إذن ، أو) . و بين هذه الأجزاء ، التّي يمكن تركيبها في مجموعات أوسع ، ترتبط علاقات استدلاليّة على النّحو الذّي سبق وصفه.([77])

" وللتعبير عن هذه الأجزاء يقع اختيار أجزاء من المسترسل قابلة للشّكلنة أوهي مشكلنة . و المسترسل هو نفسه الذّي يقع التّعبير عنه ، أي إنّه هو نفسه و لكنّه مجزأ من قبل المضمون . و تستعمل أحياناً العناصر الماديّة المختارة عن أجزاء من المسترسل مختلفة عن المسترسل المعبّر عنها (مثل أصوات للتعبير عن علاقات فضائيّة). و يكون أحياناً الجزء نفسه من المسترسل مادّة تعبير و مادّة مضمون (علاقات فضائية في رسم تخطيطي للتعبير عن علاقات فضائية فوق مسطّح ثلاثي الأبعاد).([78])

هكذا يوعز هلمسليف (♣) على أنّه يوجد مسترسل العبارة و مسترسل المضمون (*) تستوجب الحقيقة أن يتعيّن إعادة صياغة أنموذج الوظيفة العلاميّة في ضوء السيميائيات البيرسيّة على النحو التالي :



الشكل رقم 08

أنموذج الوظيفة العلامية حسب سيميوطيقا بيرس (♣)

([77])- المرجع نفسه ،ص **111**

([78])- المرجع نفسه ،ص **111**

(*)- اقترح هلمسليف ترسيمة تصنيفية لمجمل الأنساق السيميولوجية : التقرير (dénotation) ، الإيحاء (connotation) ، اللغة الواصفة (Metalangage) . و تشتغل هذه الترسيمة من خلال علاقات معيّنة (المصدر: فهرس كتاب التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص 140).

(*)- إنّ التقرير يتكوّن من التعبير في علاقته بمضمونه، أمّا الإيحاء فيتكوّن من مجمل العناصر المكونة للتقرير زائد مضمون جديد. و للحصول على اللغة الواصفة يجب تحويل كلّ العلامة التقريرية إلى مجرّد مضمون في علاقته بتعبير .

"والمادة المجزّأة تعبّر من خلال التّعبير عن تجزئة أخرى للمادّة . و في هذه اللّعبة ، يوضع العالم (المسترسل ، أي لباب المادّة الكثيف الذّي يقع من خلال معالجته توليد المعنى) محل السؤال ، من علامة إلى أخرى . و من خلال صياغة " المواضيع المباشرة " و إعادة تعريفها باستمرار بواسطة مؤولات متعاقبة، يتغيّر باستمرار الشّكل المعترف به " للموضوع الديناميكي ". ([79])

5- العلامة و الموضوع :

إذا كانت العلامة من حيث هيّ تكافؤ و مطابقة متماسكة مع مفهوم متحجّر (و إيديولوجي) للموضوع ، فإنّ العلامـة من حيث هي مرحلة (هي دائماً موضوع نقاش) من المسار السيميوطيقي هي الأداة التّي بواسطتها تتركّب المواضيع وتتفكّك باستمرار . إذ يدخل الموضوع في أزمة نافعة لأنّه جزء من الأزمة التاريخيّة و(التكوينيّة) للعلامـة . إنّ الموضوع هو ما ينتج عن عمليات التّجزئة المستمرّة للمضمون . و بهذا المعنى (حتّى و إن وجب أن يقوم أحد بعمليّة إعادة التّجزئة . و الأرجح أن تقوم بها مجموعة من الأشخاص) تقوم اللغات (اللفظيّة و غير اللفظيّة) بالتّعبير عن الموضوع ، أي لا تقوم به سلسلة الدوالّ بل ديناميكيّة الوظائف العلاميّـة . فنحن باعتبارنا مواضيع نظهر كما يريد شكل العالم الذّي تنتجه العلامات أن نكون . قد نكون ، في مكان مّا ، تلك النّبضات العميقة التّي تولّد . ولكنّنا لا نتعرّف على أنفسنا إلاّ باعتبارنا سيميائية في حركة وأنظمة من مدلولات و عمليّات تواصل . ووحدها خارطة السيميائيات – كما تعرّف بنفسها في مرحلة محدّدة من المسار التاريخيّ (مع بقايا و رواسب السيميائية السابقة التّي تجرّها وراءها) – تقول لنا من نحن و كيف نفكّر أو فيما نفكّر .([80])

" إنّ علم العلامات هو العلم الذّي يدرس كيف يتكوّن الموضوع تاريخيّا . و لعلّ بيرس كان يفكّر في هذا عندما كان يكتب : " بما أنّ الإنسان لا يمكنه أن يفكّر إلاّ بواسطة الكلمات أو بواسطة رموز خارجية ، فإنّه بإمكان هذه الرموز و الكلمات أن تقول له " أنت لا تعني شيئًا غير ما علّمناك ، و لذا أنت تعني فقط لأنّك تقول بضع الكلمات باعتبارها مؤولات لفكرك ". و بالفعل فإنّ البشر و الكلمات يتعلّمون بصفة متبادلة : كلّ إثراء معلومات لدى شخص مّا يحتّم – و هو بدوره محتّم – إثراءً موازيًا لمعلومات الكلمة ... فالكلمة أوالعلامة التّي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه . و بما أنّ تأكيد أنّ كلّ فكر هو علامة – باعتبار أنّ الحياة هي تيّار من الأفكار– يدلّ على أنّ الإنسان هو علامة ؛ كذلك فإنّ تأكيد أنّ كلّ فكر هو علامة خارجية يدلّ على أنّ الإنسان علامة خارجية ، بمعنى أنّ الإنسان و العلامة الخارجية متماثلان ، بنفس معنى أنّ كلمتي ***Homo*** و إنسان متماثلان . و هكذا فإنّ لغتي هي المجموع الكليّ لذاتي ، بما أنّ الإنسان هوالفكر ".([81])

(*)- هذا الشكل مستنبط من كتاب أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص **110**

([79])- المرجع نفسه ، ص **111**

([80])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص**112**

([81])- المرجع نفسه ، ص **120**

2 - المبحث الثـــاني : اللغة الإشهارية و سيميوطيقا العلامة:

1.2 - : مفهوم العلامــة عند بيرس :

" تقوم سيميوطيقا بيرس على مبدأ أساس : " إنّ العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر " . إنّ هذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدلّ على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعاً سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء . إنّ التأويل ، باعتبار موقعه داخل نسيج السيميوزيس اللامتناهية ، يقترب أكثر فأكثر من المؤول النهائيّ المنطقيّ . فالسيرورة التأويليّة تنتهي ، في مرحلة مّا ، إلى إنتاج معرفة خاصّة بمضمون الماثول أرقى من تلك التّي شكّلت نقطة انطلاق هذه السيرورة " . ([82])

" إذ نجد لدى بيرس إشارةً في هذا الصدد ثريّة بالنتائج . فالذّي عنده أنّ كلّ علامـــة أو" تمثيل" ***(Representamen)*** تعبّر بصفة مباشرة عن موضوع مباشر (يمكن تعريفه على أنّه مضمونها) على أن يكون الموضوع الذّي تشير إليه ديناميكيّاً . فالموضوع المباشر هو الطّريقة التيّ تؤدّي بها العلامة الموضوع الديناميكيّ . إنّ الموضوع الديناميكيّ ، الذّي يحرّك إنتاج العلامة هو الشيء في حدّ ذاته . ونجد بطبيعة الحال عند بيرس المسألة نفسها التي تعرّض إليها هلمسليف بخصوص المسترسل . هل يحدد الموضوع الديناميكي طرق تنظيم الموضوع المباشر ؟ بما أن بيرس يعتقد في ثبات القوانين العامّة في الطّبيعة ، فإنّ الموضوع المباشر يشير بكلّ تأكيد إلى معنى موجود ضمنياً في الموضوع الديناميكيّ . فالمدلول السيميوطيقي مرتبط بالمدلول المعرفيّ .([83])

" فالعلامة هي ، بنظره ، شيئٌ ما قائمٌ لشيءٍ آخر و مدرّكٌ أو معبّر عنه من شخص ما . حيث " يعرّف بيرس كل طرف من أطراف هذه العلاقة الثلاثية كالتالي : " العلامة أوالممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين ، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه ، إنّه يتوجه إلى شخص مّا ، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة (***Signe équivalent***) أو ربّما علامة أكثر تطوّراً . و هذه العلامة التّي يخلقها ، أسميها مؤولاً (***Interprétant***) للعلامة الأولى . هذه العلامة تنوب عن شيء ما (***Tient lieu de quelque chose***) عن موضوعها ***Objet*** إنّها لا تنوب عن الموضوع تحت أيّة علاقة كانت ، و لكّن بالرجوع إلى فكرة سميتها مرتكز الممثّل (***Fondement du représentamen***) ".([84]).

و انطلاقاً من هذا الارتباط الثلاثيّ للممثّل يرى " بيرس" أنّ لعلم السيميوطيقا ثلاثة فروع :

1 – ما تمكن تسميته بالنحو الخالص: و مهمته، اكتشاف ما يجب أن يكون حقيقياً في الممثّل المستعمل من قبل كلّ فكر علميّ حتّى يكون قادراً على تلقي دلالة معينة.([85])

([82])- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد ، ط2،2004، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص 120

([83])- أمبرتو إيكو ، السيميائيات و فلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص 185

([84])- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص 45

([85])- المرجع نفسه ، ص 45

2 – المنطق بمعناه الدّقيق: أي علم ما هو حقيقي كليّة من ممثّلات فكر علميّ ما ، حتّى يمكن أن تصلح لأي موضوع ممكن . أي من أجل أن تكون صادقة ، لنقل أنّ المنطق بمعناه الدّقيق هوالعلم الصّوري (***La formelle science***) لشروط صدق التمثيلات .([86])

3 – البلاغة الخالصة : و مهمتها اكتشاف القوانين التّي بموجبها تولّد علامةُ علامة ً أخرى في كلّ فكر علميّ وعلى الخصوص القوانين التّي بموجبها تنتج فكرة ما فكرة أخرى.([87])

" هذه الفروع الثلاثة ليست جديدة كمجالات معرفية ، غير أنّ الجديد هنا يكمن في كون قاعدتها هي النظريّة الجديدة للعلامات عوضًا عن الميتافيزيقا الأرسطية. و تبعاً لهذا فلقد أخذ المنطق الرياضيّ الجديد ، و منطق البحث العلميّ الجديد ، مكان المنطق الأرسطي ، لتكون المجالات المذكورة آنفاً منطق العلامة (***La logique du signe***) ، أو السيميوطيقا كما هي لدى " بيرس " . من هنا تظهر بوضوح مناسبة كلّ مجال من المجالات الثلاثة لعلامة جزئية من مكوّنات العلامة ، فالنحو الخالص ، مجال توظيفه ينحصر في الممثّلات (***Représentamens***) كما هي. والمنطق ، يبحث في العلاقة بين الممثّل والموضوع . أمّا البلاغة ، فمهمتها اكتشاف قوانين بناء العلاقة بين المكوّنات في سياق توالديّ (علامة تولد علامة أخرى بموجب قانون). وبهذا يكون مجال اهتمامها هو المؤول الذّي سبق رصده كعلامة / قانون ". ([88])

" يرى بيرس " أن العلامات (حسّية أو غير حسّية) تنقسم إلى دوال و مداليل و علاقات تربطها معاً . وكما هي الحال عند سوسير ، فإنّ بيرس يبحث عن القانون المنتظم الذّي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدالّ و المدلول (أو المرجع) : فهو ، بلغة سوسير، يبحث عن اللغة النظام التّي تحكم حركة اللغة الأداء . و بحسب نظريّة بيرس ، فإنّ البيئة الدلاليّة العلاماتية تحتوي أربعة عناصر : العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحلّ محل شيئ آخر (المادة المشار إليها أوالموضوع) ، و المحلّل (الشخصّ الذّي يدرك و يعي الإشارة) ، ثم أخيراً الطّريقة المحدّدة التّي تكتمل بها العمليّة النيابية الإشارية (وهي التّي يسميها بيرس : الأرضية أو الأساس) . فكما يقول بيرس : إنّ العلامة أو الممثل هي ((شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر ، و يقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين)) ".([89])

" وتحدّد لنا هذه العلاقة الرباعيّة الوسيلة التّي من خلالها تؤدّي العلامات معانيها ، كما أن العلاقة القائمة بين العناصر الأربعة تحدد بدقّة متناهية طبيعة العمليّة السيميوطيقيّة ، إذ يرى بيرس أنّ كلّ عمليّة سيميوطيقيّة تنطوي على علاقة ثلاثيّة بالنسبة إلى العنصر الرّابع : أي العنصر الإنسانيّ المدرك . و تعتمد هذه العلاقة الثلاثيّة على المنطق الذّي تقوم عليه : فهناك ثلاثيّة المقارنة التّي تنطلق من العلامة (باعتبارالعلامة في ذاتها).وتنقسم هذه

([86])- المرجع نفسه ، ص 45

([87])- المرجع نفسه ، ص 45

([88])- المرجع نفسه ، ص 46

([89])– د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط3 ، 2002 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 179

الثلاثية إلى : العلامة "القيمية " (من القيمة) (نوعية) ، و هي القيمة التّي تؤدّي دور العلامة حالما تتحقق هذه القيمة . ثمّ العلامة الحسّية (مفردة) : أي الحدث أو الشّيء الحقيقيّ الذّي يعمل بمفرده كعلامة . ثمّ قانون العلامة أي القانون الذّي يشتقّ من مواضيع مختلفة ، فيعمل كمفهوم مجرد يؤدي دور العلامة (كالنحو في اللغة مثلاً)". ([90])

" أما ثلاثية الأداء (باعتبار علاقة العلامة بالموضوع) فتعتمد على " الأرضية " منطلقاً لها. ولعلّ تصنيفات "ثلاثية الأداء " هي التّي أفاد منها النقد اللغويّ و الأدبيّ . فهنا يميّز بيرس بين الوحدات المتحققة في الواقع من منطلق الأرضيّة ، فيصل إلى الفصل بين مفاهيم الأيقون و الدليل (المؤشر) والرمز . ويرى بيرس أن الأيقون (**Icon**) هي : أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقاً من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه . و هكذا فإن الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة و مدلولها أو مرجعها ، كما هي الحال في الصّور الفوتوغرافية أو التّماثيل . و يرى الدليل (المؤشر) (**Indice**) بوصفه : أي شيء يؤدّي وظيفته كعلامة اعتماداً على صلة السّبب بالنتيجة أو الارتباط التّجريبي بين الشيء و مرجعه أومدلوله كعلاقة النّار بالدّخان . ثم أخيراً هناك الرمز (**Symbol**)، وهو عند بيرس المعادل الحقيقيّ للعلامة عند سوسير ، إذ يرى بيرس أن علاقة الرّمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط" .([91])

" ثم هناك ثلاثية الفكر التّي تقوم على نوع المرجع أو المدلول (الموضوع) . و هنا نجد مفهوم بيرس لما يسميه " المصادرة التجسيدية " (***Seme/Rhem***) و هو أن العلامة نفسها تحدد إمكانية فهم " الموضوع " أو المادة فهماً مسبقاً ومضمراً حالما يقوم المحلل باستخدامها . ثم هناك ما يمكن ترجمته بالعلامة التقريرية (***Dicent / dicisign or Pheme***) ، و هي التّي حالما تؤدي وظيفتها كعلامة ، تقوم بنقل المعلومات عن مرجعها أو مدلولها ، أي تعمل بطريقة هي عكس العلامة التي منها تشتقّ منها المعلومات . ثمّ هناك المحاجة أو المجادلة (***argument***) ([♣]) ، و هي التّي تؤدّي وظيفة العلامة ، غير أن مرجعها أو موضوعها ليس شيئا مفرداً ، و إنمّا قانون . و هكذا كان الفيلسوف "بيرس" يحاول إضافة " درجة من الليونة و المرونة في تصانيفه ، و لكنّ ربما ، و بصورة لا واعية ، كان مدفوعًا إلى رؤية الأشياء من خلال بُنى ثلاثيّة . مهما يكن من أمر ، فقد أنشأ بيرس وفرة (***Plethora***) من التقسيمات الثلاثية – إلى درجة أنّه ، في حالة تقسيم العلامات ، أنتج تقيسمًا ثلاثيًّا أساسيًّا للتقسيمات الثلاثة "([92]).ويمكن إجمال مختلف هذه التفريعات الثّلاثية في علاقاتها بالعلامات الجزئية المكوّنة للعلامة كعلاقة وفي علاقتها بمراتب الوجود الظاهراتية وفق الجدول التّالي :

مراتب الوجود العلامات الجزئية	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية

([90])- المرجع نفسه ، ص **180**

([91])– المرجع نفسه ، ص **180**

([♣])- وجدنا في بعض المراجع أن هذه المصطلحات تتأسس مفهوميًا كمايلي : العلامة الحملية/الخبرية (**Signe Rhématique**) ، العلامة التفصيلية/القضوية (**Dicisigne/Signe dicent**) ، البرهان (**Argument**) .

([92])- د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص**180**

ثلاثية الممثل	علامة نوعية	علامة مفردة	علامة قانون
ثلاثية الموضوع	أيقون	مؤشر	رمز
ثلاثية المؤول	علامة حملية	علامة قضوية	علامة برهان

الشكل رقم: 09

التفريعات الثلاثية و علاقاتها بالعلامة (*)

بهذه الكيفية يتكامل القسم الثاني من نظرية بيرس ، و المتعلّق بالتقسيم الثلاثي ، لنمر الآن إلى تقسيم تصنيفي آخر يقوم على استثمار المعطيات التّي تمّ تقديمها في القسم السابق ، و هو المتعلق بتصنيف العلامات في طبقات . انطلاقًا من الثلاثيات المقدّمة آنفًا يركب " بيرس " وحدات علامية مركّبة تتوزّع عشر طبقات، وهذه الثّلاثيات المختلفة يخلص بيرس إلى أنّ هذه التقسيمات التسع تفرز عشر أصناف من العلامات، وأنّ ربط بعضها ببعض يفرز ستّة

و ستين نوعاً من العلامات الدلاليّة "، ([93]) يمكن تلخيصها في الجدول التّوضيحي التّالي:

1 ➢ ع.نوعية ➢ ع.أيقونية ➢ ع.حملية	5 ➢ ع.قانون ➢ ع.أيقونية ➢ ع.حملية	8 ➢ ع.قانون ➢ ع.رمز ➢ ع.حملية	10 ➢ ع.قانون ➢ ع.رمزية ➢ ع.برهان
2 ➢ مفردة ➢ أيقونية ➢ حملية	6 ➢ قانون ➢ مؤشرية ➢ حملية	9 ➢ قانون ➢ رمزية ➢ قضوية	
3 ➢ مفردة ➢ مؤشرية ➢ حملية		7 ➢ قانون ➢ مؤشرية ➢ قضوية	
	4 ➢ مفردة ➢ مؤشرية ➢ قضوية		

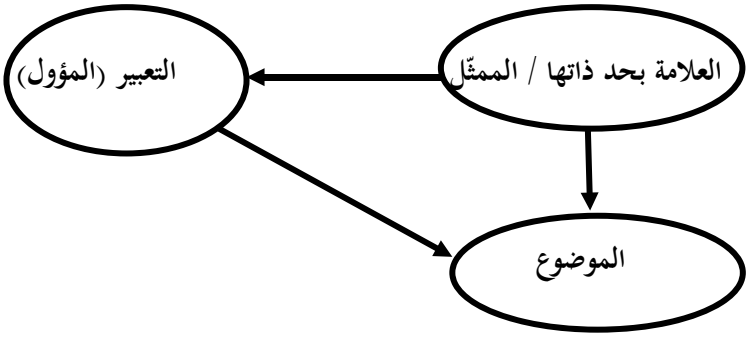
الشكل رقم : 09

تقسيم العلامة : الطبقات العشر (♦)

(*)- بخصوص هذا الشكل ، أنظر : محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص47

([93])- د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 178

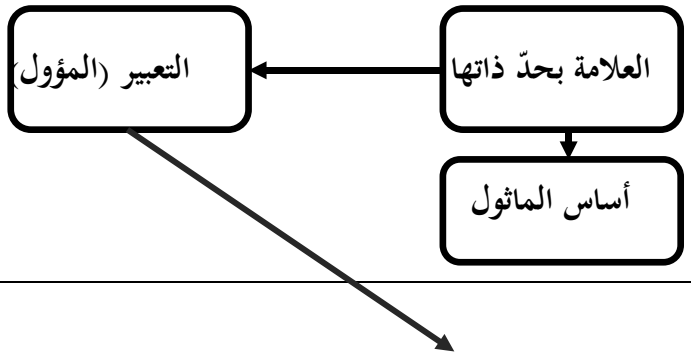
"إذن ، فالعلامة ، التيّ هي نموذج لمقولة الثالثية ، تشكّل إذن من حيث الكُنه علاقة ثلاثية بين ثلاثة عناصر كان يطلق عليها بيرس أسماء : العلامة بحد ذاتها ***Sign in itself*** ، و الموضوع ***Object*** و التعبير (المؤول) ***Interprétant*** ".([94]) " فالعلامة ليست أبدًا كيانًا معزولاً ، و لكنّها تمتلك على الدوام هذه الجوانب الثلاثة .و يقول " بيرس " إنّ العلامة بحدّ ذاتها هي مثال على الأولية (***Firstness***) ، و الموضوع هو مثال على الثانوية (***Secondness***) ، في حين أنّ (المؤول) (المفسّر) – العنصر الوسيط – هومثال على المرتبة الثالثة (***Thirdness***) ، و هذه المرتبة الأخيرة في سياق إنتاج العلامات ، تؤدي أيضًا إلى ظهور (استخدام العلامات اللامحدود) أي (***Ulimited Semiosis***)"([95]).وتأسيسًا على هذا المنطق ، نلخصها في الشكل التالي :



الشكل رقم 09

العلاقة الثلاثية بين عناصر العلامة عند بيرس (♠)

" هذا هو المفهوم العام للعلامة . لكنّ في بعض التّحليلات ، يضيف بيرس أن العلامة بحدّ ذاتها لا تنال الموضوع مباشرة ، بل من وجه ما ***Some respect*** ، يسميه " أساس الماثول " أو " أساس المستحضر" ***The the representamens ground of***"، والماثول (♦) عنده مصطلح مرادف للعلامة بحد ذاتها " .([96])



(♦)- هذا الشكل مأخوذ من كتاب : محمد الماكري، الشّكل و الخطاب ، ، مرجع سابق ، ص **53**.

([94])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص **50**

)- جون ليتشه ، خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا (من البنوية إلى ما بعد الحداثة)،ترجمة فاتن البستاني ،ط**1**،**2008**، المنظّمة العربية للترجمة ،بيروت ، ص**301** ([95])

(♠)- انظر: كتاب محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص **53**

(♦)- الماثول (***Representamen***) عنصر من عناصر العلامة ، إنّه أول هذه العناصر و سندها في التمثيل و التعريف بالشيء الممثل ، و هو ما يعادل الدال في تصوّر دو سوسير ، ويعرّفه بيرس بأنّه الأداة التّي نستعملها للتمثيل لشيء آخر ، أو هو الشيء يحل محل شيء آخر .

([96])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص **50**

الشكل رقم : 10

عناصر العلامة المركبة لسيميوطيقا بيرس (♣)

"هكذا مثلاً تكون العلامة المركّبة " سجين القديسة هيلانة " دالّة على الموضوع : نابليون الأول ، من حيث أنّه سجين الجزيرة المذكورة . أما التعبير (المؤول) فهو تصوّر آخر تبعثه العلامة في ذهن الشخصّ المدرك . فالتعبير(المؤول) ***Interprétant*** إذن هو ما يصدر عن المعبّر **(*Interprét*)** من ردّ فعل ظاهراً كان، أم غير ظاهر كما هي الفكرة أو الصورة الذهنيّة. ردّ الفعل هذا، الذّي يدلّ على الموضوع أي يعبّر عنه، يشكّل بدوره علامة أخرى تستدعي تعبيراً (مؤولاً) ثانياً و هلم جراً إلى ما لا نهاية له. و لذلك يحدّد بيرس العلامة بالتّفصيل بأنّها : " أول ***First*** يرتبط بعلاقة ثلاثية أصيلة ***Genuine*** مع ثان ***Second*** يسمى موضوعه ، بحيث أنه قادر على أن يعيّن ثالثاً ***Third*** ، يسمى تعبيره (مؤوله) ،كي يقوم (هذا الثالث) بالعلاقة الثّلاثية ذاتها التّي يرتبط بها بموضوعه الأول..." و " هكذا إلى ما لا نهاية له " ([97]).

من هنا من حقّنا أن نتساءل على طبيعة العلامة في اللغة و خاصّة اللغة الإشهارية ، إنّها ببساطة " كلّ ما هو قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة ، فتنضيد الجمل في أبيات (اطراد مقطعي ، تكرار صوتيّ ، أو بكلّ بساطة ترتيب خطيّ معيّن ، إنّما هو علامة دالّة " هذه قصيدة ".و كذلك فإنّ حضور الجمل الطويلة ليعدّ علامة ، و إنّ وفرة الصفات ، و تغيير التّبئير في القصّة ، و طول النّص أو قصره ، كلّ هذا يمكن أن ينظر إليه بوصفه علامة " .([98])

" فعندما يصف فرلين في قصيدته " **حُلمي المألـوف** " امرأة تبدو له في الحلم و يقول عنها :" التّي تحبني و تفهمني " ، فإنّ القارئ يدرك ، في هذه الحالة ، أنّ الفهم أكثر أهمية من الحبّ ، و إنّ لموقع العنصرين " تحبّ " و " تفهم " إذن دلالة في القصيدة : توجد أيقونيّة طوبولوجيّة "([99]).(♣) " فالكلمات إذن ، تعّد عناصر لسانيّة عمومًا ، رموزًا من حيث المبدأ ، و مع ذلك ، فإنّ بعضها يمتلك وجهًا أيقونيًّا أو وجهًا قرينيًّا ، و نجد من هذا مثلاً كلمة " كوكو ". إنّها تمثّل على نحو من الأنحاء تشابهًا مع العصفور المتعيّن. و أمّا الكلمات الإشاريّة – من نموذج : "هنا"، "هذا " " اليوم " فإنّها تعمل بعلاقة تجاورية مع ما تعيّنه . و تظهر هذه التّحقيقات أنذ التمييز بين الأيقونات ، و القرائن ، و الرموز ، لن يتمّ بوضوح مطلق " .([100])

(♣)- هذا الشكل مستوحى من كتاب : فاخوري تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 51

([97])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 51،52

([98])- منذر عيّاشي ، العلاماتية و علم النصّ ، الطبعة 1، 2004 ، المركز الثقافي العربيّ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص45

([99])- المرجع نفسه ، ص 49

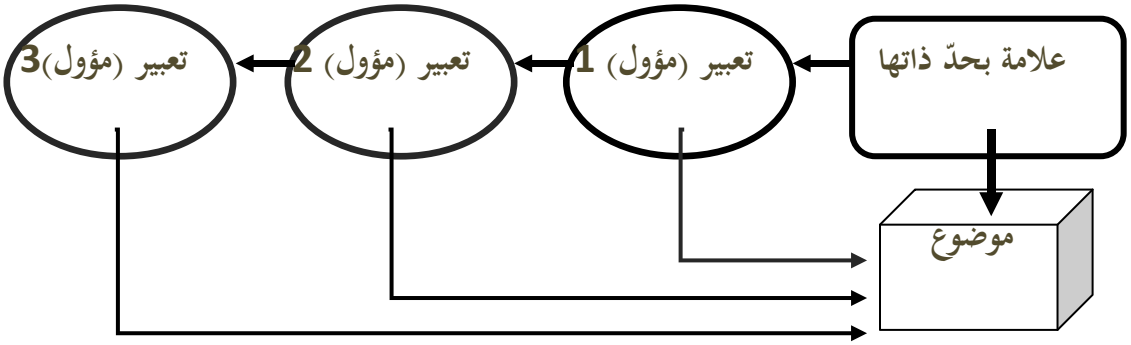
(♣)- طوبولوجيا : هندسة لا كميّة (فرع من الرياضيات يعني بدراسة موقع الشيء الهندسي بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالنسبة لشكله و حجمه) . المصدر : قاموس المنهل المترجم . انظر أيضًا : منذر عيّاشي ، العلاماتية و علم النصّ ، مرجع سابق ، ص 49

([100])- منذر عيّاشي ، العلاماتية و علم النصّ ، مرجع سابق ، ص42

"ويمكن للمتصور، خارج ميدان الأدب، أن يستعمل بنجاح في تحليل النصوص غير الوظيفية، الدعائية، و السياسية، و نصوص أخرى. وإنّنا لنجد ، في النّصوص الدّعائية ، أنّ الأيقونيّة تعمل خاصّة في الأنساق العلاميّة غير اللسانيّة التّي تعزّز الرسالة اللسانيّة . و هكذا ، فإنّنا نرى مثلاً على الصّور السينمائية للدعاية ، حتّى وإن كان القصد بيع منتوج مخصّص للنساء ، فإنّ الرجل يحتل غالبًا ، و حرفيًّا ، مكانًا مركزيًّا ." ([101])

من هذه الزّاوية تكون النصوص الإشهارية (الإقناعية) ، " غنيّة بالعلامات الأيقونيّة ،فهي العلامات التّي لها سلطة جاذبة ، أكثر من كلّ البقيّة . ذلك لأنّها تستغل الإجراءات الأدبية إلى آخره مع توظيف البلاغة الجديدة ضمن تناسلية العلامات التّي أقرّها بيرس في نظريته السيميوطيقية . " فجوهر اللذّة التّي تخلقها المتاهة تكمن كليّة في الانتقال من علامة إلى أخرى عبر المؤول، ولا غاية لهذه الرحلة اللولبيّة بين العلامات والأشياء سوى اللذّة ذاتها ". ([102]) .

في مثلنا السابق يمكن اعتبار " كلّ التّصورات التّي يستدعيها القول " سجين القديسة هيلانة " أمثال : المنتصر في أوسترلتز ، قائد الحملة إلى مصر ، زوج ماري لويز ، امبراطور فرنسا ؛ على التّوالي بمثابة تعبير (مؤول) أول و تعبير(مؤول) ثاني و تعبير(مؤول) ثالث و تعبير(مؤول) ([*]) رابع ...إلخ ، عن الموضوع : نابليون . "حيث يؤول الموضوع المباشر من خلال علامة أخرى (الماثول في ارتباطه مع الموضوع المباشر الذّي يناسبه) ، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية . و بهذه الطريقة ننتج ما يشبه نموًا لمدلول كليّ خاصّ بالتمثيل الأول، أي ننتج مجموعة من التحديدات. و مردّ ذلك إلى أنّ كلّ مؤول جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقًا من معطيات جديدة، ليصل بنا الأمر في النّهاية إلى تكوين معرفة عميقة تخصّ نقطة انطلاق السلسلة في الآن نفسه. و بالتالي ، فإنّ العلامة هي حقًّاً شيء تفيد معرفته معرفة شيئًا آخر إلاّ أنّ قدرتي على معرفة شيء إضافيّ لا يعني أنّني لم أنته من إنجاز ما قمت به "([103]) و يمكن تمثيل هذه الأستريتيجية المنطقية على الشكل الآتي :



الشكل رقم : 11

([101])- المرجع نفسه ، ص52

([102])- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص 122

([*])- المؤول (***Interprétant***) هو الحدّ الثالث داخل البناء الثلاثي للعلامة في تصور بيرس . فالعلامة هي ماثول ، يحيل على موضوع ،عبر مؤول . و يشكّل المؤول أداة التوسط الإلزامي الذّي يقود معطيات التجربة الصافية إلى التزيّن بزي القانون و الضرورة و الفكر . إنّ غياب العنصر الثالث داخل سيرورة إنتاج العلامة معناه الاقتصار على تجربة غفل لا تعرف الفكر و لا تعرف الماضي و لا المستقبل . إنّها مثيرات لحظية تنتهي بانتهاء اللحظة التّي أنتجتها .

([103])- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص123

الإستراتيجية المنطقية لتوليد العلامات عند بيرس (♦)

" من خلال هذا الشكل يمكن القول ، أنّه إذا توقفت سلسلة المؤولات هاته عند حدّ بعينه . فلن تصل العلامة إلى حالتها المثلى ، إذ لم يكن بإمكان بيرس أن يقول غير ذلك ، فهو يعتقد كما أشار إلى ذلك في (***Questions concerning certains facultis claimed for man***) بأنّنا لا نملك أيّة قدرة على الاستبطان ، و أنّ معرفتنا للعالم الداخلي معرفة ناتجة عن برهنة افتراضية ، كما أنّنا لا نملك أيّة قدرة حدسية ، فمعرفتنا محكومة بمعرفة سابقة . و نحن لا نستطيع التّفكير دون علامات، كما لا نملك أيّ تصوّر عن المجهول المطلق [غير القابل للمعرفة]. و رغم كلّ هذا فلا مجال للقول بوجود تطابق في المفاهيم بين السيميوزيس اللامتناهية و التفكيكية ". ([104])

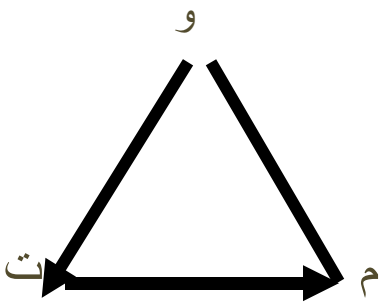
2.2 - نسب العلامـــــــة:

يُستفاد ممّا سبق أنّ العلامة تقوم أساساً على علاقة ثلاثية (***Relation triadique***) (ل) بين ثلاث حيثيات (علامات جزئية) هي على التّوالي : العلامة بحدّ ذاتها أو كما نريد أن نقول مع بنزي ***M.Bense*** ، الوسيلة (الممثل) (و) ، و الموضوع (م) ، و التعبير (المؤول) (ت). "هذا الثالث الأخير هو أنشط بعد في هذه العلاقة لأنّه هو الذّي يحيل الوسيلة (الممثل الأول) على الموضوع (الثاني) ، وفق علاقة يمكن تجسيدها كالتالي ([105])

و = وسيلة (ممثل)

ت = تعبير (مؤول)

م = الموضوع



الشكل رقم 12

علاقة حيثيات العلامة عند بيرس

استناداً إلى هذا التّحليل ، يرمز بنزي ***M.Bense*** إلى تركيب العلامة (ع) بواسطة معادلة رياضية على النحوالآتي :

ع = ل (و ، م ، ت)

" وبشكل أدقّ ، للإشارة إلى تسلسل الحيثيات ، أي إلى أنّ الموضوع يتبع الوسيلة (الممثل)، و التّعبير يتبع الوسيلة (الممثل) والموضوع معاً ، يؤدي بنزي ***M.Bense*** العلاقة الثلاثية للعلامة (ل ع)" ([106]) هكذا :

ل ع = ((و ⇦ م) ت)

(♦)- هذا الشكل مستوحى من كتاب : فاخوري عادل تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 52

([104])- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص 129

([105]) - محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص44

([106])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 53

" و بما أنّ كلّ حيثية من الثلاث تنتمي إلى إحدى المقولات التّي سبق ذكرها ، إذ أنّ الوسيلة (الممثل) هيّ من مقولة الأول ، و الموضوع ، لكونه يعود إلى الواقع الخارجيّ و بالتّالي يتفاعل مع بقية الوقائع ، هو من مقولة الثاني ، وأن التعبير (المؤول) الذّي يشكّل بدوره ، كما رأينا ، علامة ، أي أنّه بتوجهه نحو الموضوع يستدعي تعبيراً ثانياً ، هومن مقولة الثالث ، يحسن، على غرار بنزي ***M.Bense*** ، توضيح هذا الانتماء إلى المقولات باستعمال الأعداد **1** و **2** و **3** بدلا من (و) و (م) و (ت) ، و تحديد التّركيب العلائقيّ للعلامة "([107]) على النحو الآتي :

$$\text{ل ع} = ((1 \quad 2 \quad 3))$$

" هذه الطريقة تُظهر جلياً أنّ التّركيب المذكور يؤلّف ، بحسب لغة نظرية المجموعات ، ثلاثية مرتّبة ***Un triple ordonne*** ، وينطوي في الوقت نفسه على عملية التّوليد التّي تحصل بالتّتابع من **1** إلى **2** إلى **3** ، و عملية الفساد (***Degeneration***) المعاكسة لها . كما تبيّن أن كلّ حيثية من حيثيات العلامة تمثّل إحدى المقولات الكليّة، ولهذا فالعلامة ككلّ تُشّكل نموذجاً حقيقياً للعالم ، إذ أنّها تتضمن كلّ الكائنات الممكنة التّي تتصوّر تحت المقولات الثّلاث . فالعلامة من حيث أنّها وسيلة (ممثل) تعدّ جزءًا من العالم الماديّ، ومن حيث كونها موضوعاً تعدّ جزءاً من عالم الأشياء و الأحداث، ومن حيث كونها تعبيراً (مؤولاً)تنتمي إلى مجال القواعد والأشكال الذّهنية". ([108])

"بالنسبة إلى كلّ حيثية من الحيثيات الثلاث ، يُخضع بيرس العلامة من جديد لتفريع ثلاثي ***Trichotomie*** موافق للتقسيم الثلاثي للمقولات . إذ أنّ كلّ حيثية تنطوي بدورها من جهة ما على مقولة الأول و الثاني والثالث: أي بقول آخر على نسبة إلى الوسيلة (الممثل) (و) و نسبة إلى الموضوع (م) و نسبة إلى التعبير(المؤول) (ت) .لتعيين الفروع التّسعة التّي تنجم من هذه العملية ، تلجأ مدرسة شتوتغارت ***Stuttgart*** إلى إقامة جدول ضرب على هذا النحو" :([109])

التفريـــــــــــــــــع				
حيثيات العلامة		و	م	ت
	و	وو	م و	ت و
	م	و م	م م	ت م
	ت	م ت	م ت	ت ت

أو أيضاً باستعمال الأعداد:

التفريـــــــــــــــــع				
حيثيات		1	2	3

([107])- المرجع نفسه ، ص**53**

([108]) – المرجع نفسه ، ص**54،53**

([109])- المرجع نفسه ، ص **54**

العلامة	1	11	12	13
	2	21	22	23
	3	31	32	33

الشكل رقم 13

جدولين يمثلان حيثيات تفريع العلامة عند بيرس. (♦)

كلّ واحد من هذه الفروع التّسعة لا يشكّل بحدّ ذاته علامة تامّة ، بل لا بدّ له أنّ يدخل في التّركيب مع فروع أخرى حتّى يتحقق ذلك ، و لذلك يطلق عليه اسم " علامة تحتية " ***Subzeichen*** .([110]) وبالتّالي مع بيرس سوف نبحث بالتفصيل عن هذه العلامات التّحتية في جوانبها اللغويّة و الأيقونيّة انطلاقاً من فروع العلامة بالنسبة إلى الحيثيات الثلاث :

3.2- العلامة بالنسبة إلى الوسيلة (الممثل) (بحدّ ذاتها) :

" إن العلامة من حيث هي وسيلة (ممثل) ، أي بلغة بيرس العلامة بحد ذاتها ، قد تكون مجرد ظاهرة أو كيفية بحتة و تسمى عندها " علامة كيفية (نوعية) " ***Quali-sign*** . فكلّ قوام ماديّ للعلامة هو كيفيّة ؛ أي " لا يمكنها أن تتصرّف واقعيًّا كعلامة إلاّ بعد أن تتجسد و لكن هذا التّجسيد لا علاقة له بطابعها كعلامة ". ([111]) " من هذا القبيل الصفات الحسّية كالألوان و الأنغام و الروائح إلخ ... و قد تكون الوسيلة شيئاً أوحدثًا فرديين حاصلين في الخارج. " أي لا تكون علامة إلاّ في الوقت الذّي تتشكّل فيه واقعيًّا "([112]) ، و تسمّى لذلك " علامة عينية "(مفردة) ***Sin-sign*** هكذا مثلا ً تشكّل إحدى الكلمات في سطر مّا من صفحة كتاب مخصوص علامة عينيّة ولو وجدت آلاف النسخ من هذا الكتاب . و كذلك كلّ عمود إشارات ضوئيّة هو في مكانه علامة ، مهما تكررت الأعمدة في شارع ما ". ([113])

" أما إذا كانت العلامة ذات طبيعة عامة ، فتسمى " علامة قانونية " ***Legi-sign*** . خلافًا للعلامة الكيفية والعينية . لا ترتبط العلامة القانونية بتحقق مخصوص لها بل تبقى هي ذاتها في كلّ تجلياتها . " أي أنّ هذا القانون في العادة مؤسس من قبل النّاس ، كلّ علامة اتّفاقية تعتبر " علامة قانون " و ليس العكس،إنّ "العلامة القانون " ليست شيئاً مفردًا ، و لكنّها نمط عام عليه أن يكون دالاً ". ([114]) هكذا مثلاً كلمة " بيت " ، بغض النّظر عن تعدّد لفظها أو كتابتها . هي علامة قانونية واحدة . من نوع هذه العلامات : ألفاظ اللغات الطبيعية ، الرموز الرّياضية و الكيميائية ، علامات السّير ، الأمارات الجوّية ، الشّعارات الدّينية كالصّليب و الهلال إلخ...ممّا سلف نستطيع أن نتبيّن أنّ العلامة العينيّة ليست سوى تحقّق فرديّ للعلامة القانونية .([115])

(♦)- الجدولان : انظر: عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 54

([110])- المرجع نفسه ، ص 55

([111])- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص 48

([112])- المرجع نفسه ، ص 48

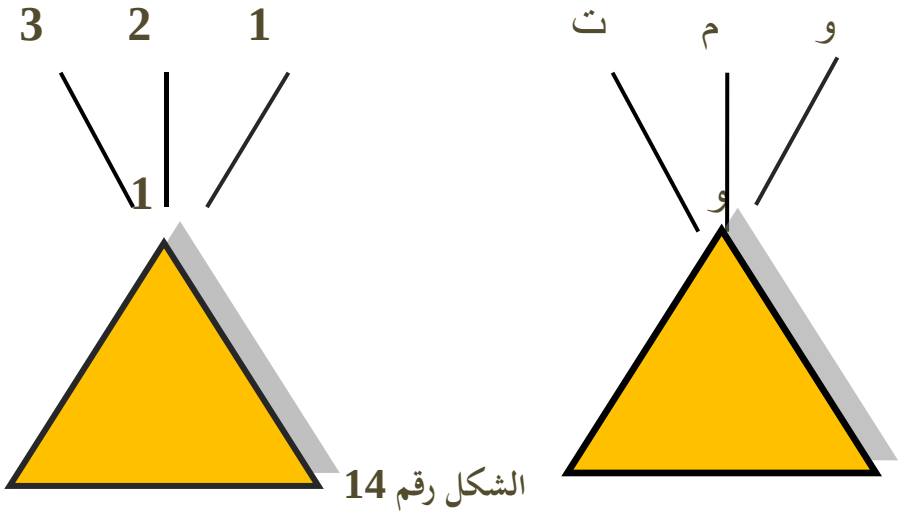
([113])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 55

([114])- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص 48

([115])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 55

" إلى جانب المصطلحات التّي أتينا على ذكرها ، يستعمل بيرس أحياناً مصطلحات أخرى مرادفة لها هي وفقاً للتسلسل السابق ***Tone*** و ***Token*** و ***Type***، و قد لاقت الأخيرتان وحدهما شيوعاً في الألسنية الحديثة . كما أنّه غالباً ما يستعمل حالياً في السيمياء لهذين المفهومين أعني ل ***Token*** و ***Type*** المصطلحان : إسكيمة العلامة ***Zeichenschema*** و عيّنة العلامة ***Zeichenexemplar*** ". ([116]) "

" بشأن التّعريفات الواردة في جدوليّ الضرب السابقين ، تقابل العلامات الكيفيّة (النوعية) و العينيّة (المفردة) والقانونيّة على التّوالي الحروف المرتّبة : (وو) ، (م و) و (ت و) . أي أنّ العلامة الكيفيّة (النوعية) (وو) تؤلّف فرع الوسيلة من حيثيّة الوسيلة (العلامة في حدّ ذاتها) ، و العلامة العينيّة (م و) فرع الموضوع من حيثية الوسيلة والعلامة القانونية (ت و) فرع التّعبير (المؤول) من حيثيّة الوسيلة " ([117]). أو أيضا يقابل هذه العلامات أزواج الأعداد **(11)، (12) و (13)** على هذا الشّكل :



الشكل رقم 14

حيثيات الوسيلة (الممثل) أو (العلامة في حدّ ذاتها).

3.1 - العلامة بالنسبة إلى الموضـــوع :

" من حيث الدّلالة على الموضوع ، يقسّم بيرس العلامة إلى أيقون ***Icon*** و شاهد (مؤشر) ***Indice*** و رمز ***Symbol*** ، و نعني هنا بالموضوع أي شيء ما يمكن الدلالة عليه أوتسميته لأنّه "علامة تمتلك الخصائص التّي تجعلها دالة حتّى و إن لم يوجد موضوعها " ([118]). فالأيقون ، وفقاً لبيرس ، هي علامة تدلّ على موضوعها من حيث أنّها ترسمه أو تحاكيه . وبالتالي يشترط فيها أن تشاركه ببعض الخصائص، أي أن تمثله من جهة التشابه ما بينهما. لكن بالرغم من أن التّشابه يفترض تعلّق الأيقون بصفات معيّنة من الشّيء المدلول ، فعن ذلك لا يلزم بالضرورة أن يكون الأيقون متوقّف على وجود موضوع خارجي معيّن ، إذ كثيرة هي الأيقونات التّي لا تدلّ إلا على موضوعات وهميّة أومتخيّلة كما في بعض الرسوم (صورة العنقاء) و المسرحيات و الأفلام ؛ ناهيك عن أنّه في

([116])- المرجع نفسه ، ص**56**

([117])- المرجع نفسه ،ص **56**

([118])- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص **48**

أغلب الأعمال الابتكاريّة تسبق عادة النماذج و التّصاميم الموضوع المنويّ إنجازه . من أمثال الأيقون : الصّور والرسوم و النّماذج و البنيات و التّصاميم و الاستعارات و التّوابع و المعادلات و الأشكال على أنواعها (الأشكال المنطقية ، الأشكال الشّعرية ...). بالطبع ، لا تؤلّف مفردات اللّغة الدّارجة الأولى أيقونات، إنّما هيئة تركيب المفردات ، أي المبنى، من حيث أنّها تُطابق ترتيب الموضوعات تدخل ولا شكّ تحت صنف الأيقون "([119]).

" يمكن إبدال أيقون بأيقون لها تصوّرها ، و هكذا إلى ما لا نهاية . فمثلاً تكون الصورة الفوتوغرافية للوحة الجوكوندا أيقون الأيقون ، و نسخة عن الصورة الفوتوغرافية أيقون أيقون الأيقون . من مثل هذه الحال ، يخصّ بيرس الأيقون من الدّرجة الأولى باسم الأيقون الأصليّ ***Genuine*** ، أمّا التّي من درجة أعلى فينعتها بالأيقونات الفاسدة أو المنحدرة ***Degenerate*** "([120]).

" تمتاز الدلالة الأيقونيّة عن غيرها في أنّها تصلح لأن تكون وسيلة دولية للتّواصل و التّفاهم ، و هو أمر شائع في كثير من الميادين ، كما في تصميم المدن و الخرائط الجغرافيّة و التّخطيطات العلميّة إلخ... أنّما هذا لا يعني أنّ العلامات الأيقونيّة لا تحتاج إلى تفسير ، بل على غرار سائر العلامات يمكن توضيحها و شرحها بعلامات أخرى

إنّ الأيقون لا يقتصر ، كما يوحي أصل المصطلح ، على ما هو مرئيّ ، بل توجد في أي تشابه أو تلاؤم يقع بين مختلف المعطيات الحسّية من مشموم ومسموع و مطعوم . فكما أنّ مثلاً صورة الممثلة الجزائريّة بهيّة راشدي الفوتوغرافية " هي أيقونة للممثلة ، كذلك تسجيل لصوتها يمثله بهذا المعنى ، إذ أن التّسجيل يظهر تشابهاً من وجه ما مع المدلول " ([121]). " فالأيقون ممثل (***Représentamen***) ، و خاصيته التّمثيلية هي أولانية الممثل باعتباره أولاً ، أي أنّ خاصيته كشيء تجعله مؤهلاً لأن يكون ممثلاً . و تبعًا لذلك ، فأيّ شيء يمكن أن يصلح بديلاً لأيّ شيء آخر يشبهه " ([122]).

" أما الشاهد (المؤشر) ***Indice*** (أو أيضا ما يمكن تسميته بالدليل بالمعنى الخاصّ) ([*]) فيختصّ بعلاقة المجاورة بينه وبين الموضوع ، وبسبب هذه العلاقة المباشرة مع الموضوع ، كان من طبيعة هذا الأخير أن يكون فرداً أو حدثاً مخصوصين متعينين في المكان و الزمان . و بالتالي " فالمؤشر علامة تحيل على الموضوع الذّي تعنيه لأنّها في الواقع متأثرة بهذا الموضوع . لا يمكنها إذن أن تكون علامة نوعية (***Quali-sign***) ، بما أنّ الخصائص هيّ كما هيّ في استقلال عن شيء آخر ، في حدود تأثر المؤشر بالموضوع فهذا يعني أنّه يمتلك بعض

([119]) - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص **56**

([120]) – المرجع نفسه ،ص **56**

([121])- المرجع نفسه ،ص **57**

([122])- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص**48**

([*])– راجع على سبيل المثال : ابن سينا ، النجاة ، المنطق ، (فصل في الدليل) ، تحقيق العلامة الصاوي أحمد الشعراوي ، ص **59** .انظر أيضًا موقع الكتاب الإلكتروني على شبكة الأنترنيت: ***www. Sharad.com***

الخصائص المشتركة مع هذا الأخير "([123]). من أمثلة الشاهد (المؤشر) : الدّخان بالنسبة إلى النّار ، النّصب التّي تعطي ارشادات عن الطرّيق ،التصبيع ،الأسهم ،الأعداد التّرتيبية ***Ordinal*** ، أسماء العلم ، أسماء الإشارة ،ضمائرالوصل ، إلخ...([124])

" يُحتاج إلى الشاهد (المؤشر) عند كلّ تعيين لشيء ما ، فأيّة معلومات عن الواقع الخارجي لا بدّ لها و أن تتضمن بعض الشواهد (المؤشرات) ، إذ من دون هذه لا يمكن الفصل بين الحقيقة و الخيال . و بالتالي فالشواهد(المؤشرات) تخصّ مجال التّجربة الخارجية قد يدلّ الشاهد (المؤشر) على موضوعه بطريقة بعيدة و ذلك بأن يتوسط بينهما شاهد (مؤشر) أخر أو أكثر . فالدّخان شاهد (مؤشر) على النّار، وهذه بدورها قد تكون شاهداً (مؤشرًا) على وجود بيت. بهذا الاطار يميّز بيرس نوعين من الشواهد (المؤشرات): شاهد (مؤشر) أصلي يرتبط مباشرة بموضوعه و شاهد (مؤشر) منحدر ؛ هكذا مثلا تشكلّ الطّريق التّي تؤدّي إلى مدينة ما شاهداً (مؤشراً أصليًّا على المدينة بينما إشارة السّير التّي تدلّ على هذه المدينة هي شاهد (مؤشر) منحدر ، و بنوع عام كلّ الشواهد (المؤشرات) اللغويّة ليست أصليّة ؛ ذلك أنّ أسماء العلم ، على سبيل المثال ، ليس لها اتّصال مباشر بموضوعها ، و بالتّالي فهي تقوم بدور الشاهد (المؤشر) فقط من حيث أنّها تمكّن من تعيين الشّخص . فإذا كان الشّخص غير معروف من السامع ، إحتاج هذا الأخير إلى شواهد (مؤشرات) أصلية كمحلّ الإقامة و تاريخ الولادة والإمضاء إلخ.. حتّى يتمّ له تعيين الشّخص" . ([125])

" و أخيراً ، الرمز ***Symbole*** هو علامة تدلّ على موضوعها ، لمجرد الوضع ، دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي الحال مع قسميه : الأيقونة و الشاهد (المؤشر) . لقد استعمل بيرس كلمة ***Symbole*** بهذا المفهوم المغاير لما هو شائع ، استنادًا إلى تركيب الكلمة اليونانية ، و يقصد به حرفيًّا "ما يقع – مع" ، و بالتّالي مجازاً مايُتواضع أو يُتّفق عليه . بما أنّ الرمز لا يتّصل مباشرة بموضوع معيّن ، فهو لا يدلّ على فرد أو حدث متعلقين بالزّمان و المكان ، بل يرجع إلى موضوع عام . من هذا القبيل مثلاً كلمة " بيت " التّي تُستعمل للدّلالة على أيّ بيت بالرّغم من الاختلافات القائمة بين البيوت المتعدّدة "([126]) . و "يعتبره "بيرس" علامة تحيل على الموضوع الذّي تعينه بموجب قانون ، و في العادة بموجب تلازمات أفكار عامة تحدّد مؤول الرمز بالإحالة على هذا الموضوع إنّه هو ذاته نمط عام أو قانون (***Legisine***) ، و بهذه الصّفة يتصرّف بواسطة رجع (***Replique***) .إنّه ليس فقط عامًا في ذاته ، و لكنّ الموضوع الذّي يحيل عليه هو نفسه من طبيعة عامة ، غير أنّ ما هو عام يمتلك وجوده في الحالات الخاصّة التّي يحدّدها ". ([127])

([123])- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص**50**

([124])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص **58**

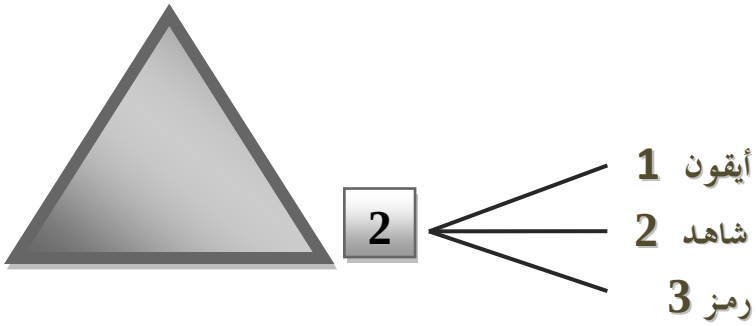
([125]) - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص**58**

([126]) - المرجع نفسه ،ص**59**

([127]) - محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص **51**

" مثلما يفعل بيرس فيما يخصّ الأيقون و الشاهد (المؤشر) ، يميّز أيضًا في هذا المجال بين الرموز الأصلية والرموز المنحدرة ،تنتمي إلى الرموز المنحدرة الكلمات الكلّية الدّالة على فرد مخصوص : مثل كلمة " شمس" التّي تنحصر في الدلالة على شيء واحد مع عدم امتناع وجود شموس أخرى . و كذلك تنتمي إلى هذا النوع الكلمات المجرّدة مثل " الإنسانية " التّي تعني مجموعة النّاس ككّل موحّد " ([128]).

" بالطّبع لا يتمّ تعريف الرمز إلاّ بالاستعانة أخيرًا بالعلامات الأخرى ، أي الشّواهد (المؤشرات) والأيقونات ؛ إذ لا بدّ في النّهاية من الإشارة إلى الأشياء المقصورة بالرمز أو إلى صور مشابهة لها . لا يمكن إنكار الأهمية الكبيرة للرموز في سائر ميادين المعرفة، إذ هي قادرة على تمثيل كلّ الموضوعات و الأحداث و إظهار العلاقات القائمة فيما بينها، خصوصًا في مجال العلوم الجازمة . وفقًا لجدول الأرقام السابق ، يتحدد كلّ من الأيقونة و الشاهد (المؤشر) و الرمز على التّوالي بهذه الأزواج من الأعداد : (21) ، (22) ، (23) ، بحيث أن الأيقونة تشكّل نسبة العلامة إلى الموضوع من الدّرجة الأولى ، والشاهد (المؤشر) نسبة العلامة إلى الموضوع من الدّرجة الثّانية و الرمز من الدّرجة الثالثة " : ([129]).



الشكل رقم 15

ثلاثية حيثيات الموضوع باعتبار علاقته بالعلامة ([*])

"إن هذه القسائم الثلاثة ، أعني الأيقونة و الشاهد (المؤشر) و الرمز ، يجب أن تؤخذ بمثابة متواليّة توليديّة تماماً كما في حال حيثيات العلامة الثلاثة أي الوسيلة (الممثل) و الموضوع و التعبير(المؤول) ، بشكل أنّ الشاهد (المؤشر) يستند إلى الأيقون ، و الرمز يستند إلى الشاهد (المؤشر) و إلى الأيقون معاً ". ([130])

فيما يخص فروع كلّ من الحيثيتين ، حيثية الوسيلة و حيثية الموضوع ، يمكن مزجها على النحو التالي :

" إذا أخذنا بعين الاعتبار تسلسل الحيثيات، أي قدمنا هنا حيثية الوسيلة على حيثية الموضوع، و إذا طبقنا، عند المقارنة بين فروع حيثية و فروع حيثية أخرى ، المبدأ " : ([131]).

([128]) - المرجع نفسه ،ص 59

([129]) - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 60

([*]) – انسجامًا مع المنطق الظاهراتي السالف الذكر ، يرى بيرس إمكانية تقسيم العلامات حسب ثلاث ثلاثيات . و هذا التقسيم يتمّ بموجب تسعة اعتبارات تتوزّع ثلاث حالات ، من بينها اعتبار علاقة العلامة بموضوعها بالشروط التلية : أن تحمل العلامة بعض خصائص الموضوع في ذاتها ،أن تكون علاقتها بالموضوع علاقة وجودية، أن تكون في علاقة مع المؤول .(المصدر : محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص 46)

([130]) - المرجع نفسه ،ص 60

([131]) - المرجع نفسه ،ص 61

3 ⟵ 2 ⟵ 1

أي أنّ المقولة الثالثية تستلزم الثّانوية و هذه بدورها تستلزم الأولية ،كما يقع مع الجهات المساوقة لهذه المقولات، أعني : ([132])

الضرورة ⟵ الوجود ⟵ الإمكان

نحصل على هذه التّراكيب :

فروع حيثية الوسيلة	فروع حيثية الموضوع
11	21
12	21
12	22
13	21
13	22
13	23

الشكل رقم 16

جدول تركيبي يبيّن العلاقات الستّ

بين فروع حيثيات الوسلية (الممثل) و فروع حيثيات الموضوع ([*])

" هذه العلاقات الستّة تشير إلى أنّ العلامة الكيفية (11) لا يمكن أن تكون بالنسبة إلى الموضوع إلا أيقونة (21) وأن العلامة العينيّة (12) قد تكون أيقونيّة (21) و قد تكون شاهديّة (مؤشر) (22) أيضًا . أمّا العلامة القانونيّة (13) فقد تكون أيقونة (21) أو شاهداً (مؤشر) (22) أو رمزًا (23) كذلك " ([133]).

3.2 - نسبة العلامة إلى التعبير (المؤول) :

" بالنسبة إلى التعبير (المؤول) يميّز بيرس أيضًا ثلاثة فروع ، يستعير لها المصطلحات من المنطق التقليديّ . وهذه الفروع يسميها على التّوالي ***Rhéme*** و ***Dicent*** و ***Argument*** . يقابل مصطلح ***Rhéme*** حرفيّاً في المنطق عند العرب لفظة " مفردة ". لكنّ ، بما أنّ بيرس يستعمله بمعنى أعمّ يشمل المفردة و كلّ مركّب ناقص من المفردات ، فإنّ لفظة " التصوّر " الشائعة أيضًا في المنطق العربي ، تنطبق تمامًا على هذا المصطلح . فالتصوّر أي الـ ***Rhéme*** إذن يعني في هذا المجال كلّ علامة مفردة أو مركبة لا تصلح لأن تكون حكمًا بل فقط حدّا في الحكم . و هي بالتالي لا تحتمل لا الصّدق و لا الكذب . من هذا القبيل المحمولات البسيطة مثل"أسمر" و

([132]) - المرجع نفسه ،ص 61

([*])- انظر كتاب: عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 61

([133])- المرجع نفسه ، ص61

المحمولات المركّبة مثل " طويل الشعر " و الاستعارات مثل " أسد " بدل " سمير " ، و العيّنات و العناصر الزخرفية و الهيكليات إلخ..." ([134])

" أمّا كلمة ***Dicent*** التي تعني حرفياً القول ، فإنّها تختصّ عمليا بقسم من القول الذي هو تام ، ولا تنطوي على القول المسمى بالناقص ، الذي يندرج تحت مفهوم الـ ***Rhéme*** . لذلك سوف نصطلح على تسميتها بالعربية بلفظة " التصديق " الموافقة لها على مستوى المعاني و المقابلة للتصوّر في المنطق العربي . يحدد بيرس الـ ***Dicent*** أي التصديق بأنه علامة " قابلة للحكم " أي أنها تقبل الصدق أو الكذب . و هي بهذا المعنى مركب لا يحتاج إلى الزيادة ، أو كما يقول مناطقة العرب : " مركب يصح السكوت عليه " خارج اللغة حيث التصديق يتحقق كما هو واضح في القضية ، نجد في مجال الهندسة المعمارية مثالا للتصديق في واجهة البناية ، إذ أنّ الواجهة تؤلف وحدة مغلقة تامة يمكن أن يحكم فيها بالسلب أم بالإيجاب " .([135])

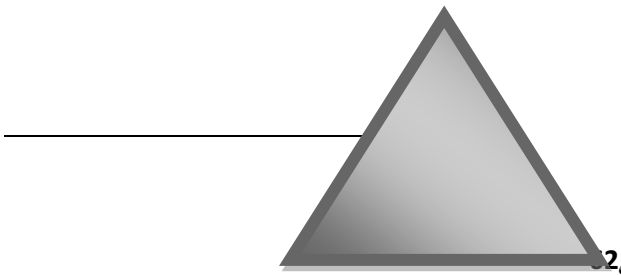
" وأخيرًا ، الحجّة ***Argument*** هي تأليف من العلامات لا يتعلّق سوى بالقواعد ، و هي أكمل سائر العلامات" ([136]) ." فهي علامة تعتبر بالنسبة لمؤولها علامة قانون ، بعبارة أخرى : إنّ العلامة الخبرية (***Rhéme***) تفهم كممثلة لموضوعها في علاقة مع الوجود الواقعي ، أمّا البرهان فهو علامة تفهم كممثلة لموضوعها في خاصّيته كعلامة" ([137]) من وجهة البنية تعتبر الحجّة صحيحة أي دائمة الصدق. هكذا مثلا تنتمي إلى الحجج الأقيسة المنطقيّة ، نحو :

أ هو ب
ب هو ج

أ هو ج

"وكذلك الأشكال الشّعرية كالموشاحات و غيرها. فما يخصّ هذا الفرع من التّعبير ، يستحيل أن تكون النسبة إلى الموضوع إلا رمزية ، و بالطبع لا تكون عندها الوسيلة المستعملة سوى علامة قانونية ***Legi-sign*** . فالحجّة إذن هي تأليف بالوضع يتطلب دلالة وضعية " . ([138])

مماّ سبق ، يتضح أنّ كلّ واحد من فروع العلامة بالنسبة إلى التعبير ، أي التصوّر و التصديق و الحجّة ، يتمثل على التوالي بالأزواج الآتية : (**31**) ، (**32**) و (**33**) .



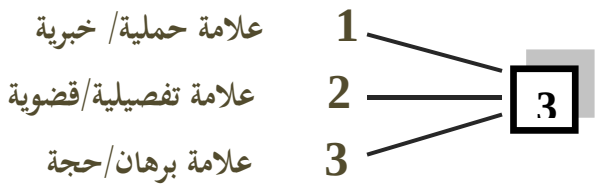
([134])- المرجع نفسه ، ص**62**

([135]) - المرجع نفسه ، ص **62**

([136]) - المرجع نفسه ، ص **62**

([137]) - محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص**52**

([138]) - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص



الشكل رقم 17

فروع حيثيات التعبير (المؤول) (*)

كما تمّ لنا فيما يخصّ فروع حيثية الوسيلة و فروع حيثية الموضوع ، يمكن أيضا الحصول على التراكيب التالية بين فروع حيثية الموضوع و فروع حيثية التعبير ، بعد تحقيق الشروط التي سبق ذكرها :

فروع حيثية الوسيلة	فروع حيثية الموضوع
11	21
12	21
12	22
13	21
13	22
13	23

الشكل رقم 18 : تركيب فروع تحقيق حيثيات الموضوع و حيثيات المؤول (*)

" وعليه لا يصحّ التّعبير عن الأيقونة إلا بطريقة تصوّرية ، بينما التعبير عن الشاهد (المؤشر) يجوز أن يتحقق تصوّريًا أو تصديقيّا . وأمّا التعبير(المؤول) عن الرمز فإنّه يمكن أن يجمع بين التصوّر و التصديق و الحجّة " . (139)

3.2.1 - الحقـول الثلاثة للتعبير (المؤول):

المؤول المبـاشر (***Int.Immédiat***) : " وهو المؤول الممثل و المدلول في العلامة الممثل . والممثل في العلامة مباشرة يعتبر نقطة انطلاق التأويل ، فهو الذّي يسمح ببداية العمل السيميوطيقي و تجدر الإشارة هنا أنّه لا يقدّم معرفة بل يكتفي فقط بإدماج الممثل في حركة التأويل (التعريف الأول بالتعبير (الممثل) " .(140)

3.2.1.1 - المؤول الدينـامي (***Int.Dynamique***) : " وهو المؤول الذّي يقدّم كلّ المعلومات الضرورية لتأويل العلامات ، الفعل الواقعي الذّي تمارسه العلامة على الفكر. فهو يوفّر المعلومات الضرورية للتأويل الصحيح

(*)- انظر: المرجع نفسه ، ص 63

(*) – انظر : عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 64

(139) - المرجع نفسه ، ص 64

(140)- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص 54

، أمّا العلاقة التّي يمكن منها هذا المؤول بين الممثل (التعبير) والموضوع فهي تختلف بحسب طبيعة الموضوع (ما إذا كان ديناميًّا أومباشرًا) ". ([141])

" إذا كان الموضوع مباشرًا ، لا يمنح المؤول الدينامي سوى الوقائع التّي لها علاقة بالعلامة نفسها ، أي أنّه لا يوفر إلاّ المعارف التّي يمكن أن تكشف ما تريد العلامة قوله عن موضوعها المباشر . إذا كان الموضوع ديناميًّا ، في هذه الحالة يستقي المؤول الدينامي معلوماته من سياق الموضوع أيًا كان بعده أي من مجموع المعارف و المعلومات المتّصلة بالموضوع " . ([142])

3.2.1.2 - المؤول النّهـائي (***Int.Final***) : و يأخذ ثلاثة أشكال :

شكل افتراض (**Abduction**) ، و شكل استقراء (**Induction**) ، و شكل استنتاج (**Déduction**) .

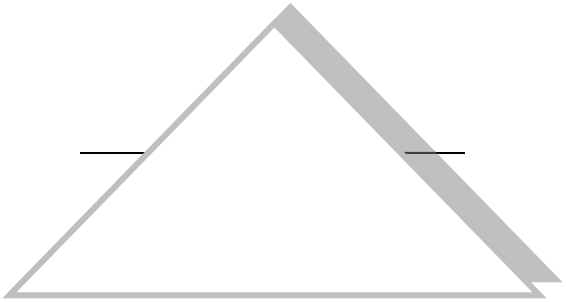
" في الحالة الأولى : يكون المؤول النهائي الافتراضي ، عادة مكتسبة عامة عبر التجربة أكثر من الفرديةى ، لتأويل العلامات في فترة معيّنة وداخل مجموعة معيّنة " . ([143])

" في الحالة الثانية : يكون المؤول النهائي الاستقرائي عادة تخصص (***Specialité***) من ذلك مثلاً قدرة عالم النبات على تصنيف النباتات الجديدة أو قدرة عالم الأركيولوجيا أومؤرخ الفنون على التاريخ لقطعة خزفية ، أو نسبة لوحة غير موقعة إلى أصحابها أو إلى مدرسة فنيّة معيّنة " ([144]).

واضح ممّا تقدّم أن الافتراضي يختلف عن الاستقرائي لا بعموميته و لكنّ بكونه ليس من طبيعة العادة العلمية التجريبية.

" في الحالة الثالثة : المؤول النهائي الاستنباطي ، و هومؤول نظامي نسقي بامتياز ، ففي الوقت الّي تقود فيه التّجربة افتراضيًّا من المؤول الدينامي الأول إلى المؤول النهائي الأول . و استقرائيًّا ، من المؤول الدينامي الثاني إلى المؤول النهائي ، لا يحتاج المؤول النهائي الثالث إلى مؤول دينامي ، إنّه خارج السياق فهو لا يقتضي تجربة معيّنة من أجل أن يوجد ، فهو استقرائي بشكل حاسم ، كما هو الشأن بالنسبة لكلّ الأنظمة الصوريّة أوصوريّا . إمّا انطلاقًا من المؤول النهائي الثاني كما هوالشأن بالنسبة للفرضيات الفيزيائية الكبرى أوانطلاقًا من المؤول النهائي الأول كما هوالشأن بالنسبة للنظريات البنوية و التحليل – نفسية (***Psychanalytique***) ، و لعلّ الرسم التوضيحي التالي ، الذّي يسوقه جيرار دولو يوضح ذلك بجلاء " : ([145])

مؤول مباشر (Li)



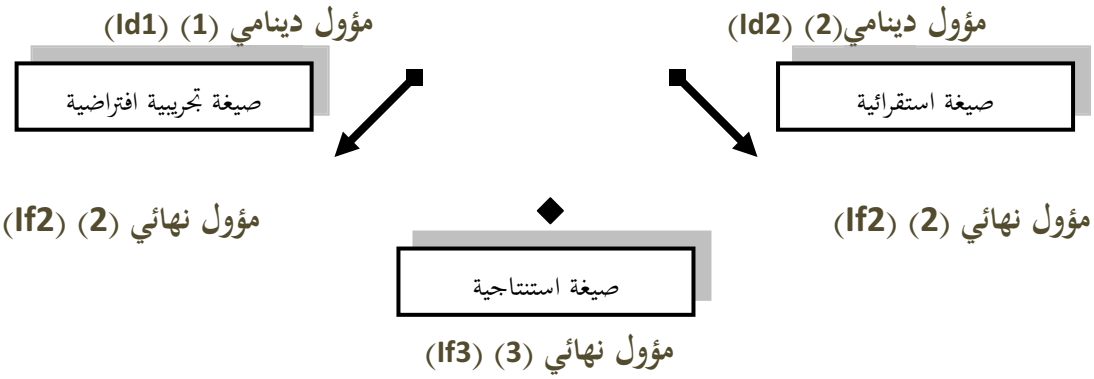
([141])- المرجع نفسه ، ص55

([142]) - المرجع نفسه ، ص 55

([143]) - المرجع نفسه ، ص 55

([144]) - المرجع نفسه ، ص 55

([145]) - المرجع نفسه ، ص 56



الشكل رقم 19

حركة التأويل حسب التقسيم الثلاثي للمؤول (♣)

" المثلث يجمع المؤولات الثلاثة ، بحيث تشير الخطوط السهمية إلى الصيغة التجريبية الافتراضية (***Le mode expérimental abductif***) في (***Id1***) ← ***If1***) وإلى الصيغة الاستقرائية في (Id2 ← If2) لتشكيل المؤولات النهائية (**If1**) و (**If2**) على التّوالي " : ([146])

" ما دمنا بصدد تناول المؤول بالحديث ، نشير إلى أنّ التقسيم الثلاثي للمؤول إلى مباشر وديناميي و نهائي تمّ باعتبار المؤول كما هو أيّ في ذاته . إلاّ أنّ بيرس يصنّف المؤولات في مقام ثان من وجهة نظر المؤول الذات (***L'interpréte***) إلى" : ([147])

" مؤول شعوري (***Int.Affectif***) (إحساس) ، و مؤول طاقوي (***Int.énergétique***) ، و مؤول منطقي (***Int.logique***) .يقول بهذا الخصوص : إنّ الأثر المدلول الأول و الخاصّ بعلامة مّا هو إحساس تنتجه العلامة فهناك دائمًا شعور ننتهي إلى تأويله باعتباره البرهان على فهمنا لأثر العلامة ، رغم أنّ مرتكز الحقيقة يبقى ضعيفًا في الغالب . هذا المؤول الشعوري كما أسميه يمكن أن يكون أكثر بكثير من مجرد شعور بالتّعرف ، و في بعض الحالات يكون هو الأثر المدلول الوحيد الذّي تنتجه العلامة ". ([148])

" يبقى أن نشير إلى أنّ المجالات المحددة سالفًا بخصوص المؤول سواء منها ما اتّصل بالمؤول في ذاته كعلامة (***Interprétant***)،أو بالمؤول الذات (الانسان)(***l'interpréte***) تناسب بدورها ككّل التقسيمات البورسية المراتب الظاهراتية للوجود ،التّي تأسست عليها النظرية عمومًا ، و يمكن تمثيل هذا التناسب وفق الجدول التالي":([149])

المقولات الظاهراتية	باعتبار المؤول العلامة	باعتبار المؤول (الإنسان)

(♣) – هذا الشكل مأخوذ من كتاب محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص **56**

([146]) - المرجع نفسه ، ص **56**

([147]) - المرجع نفسه ، ص **56**

([148]) - المرجع نفسه ، ص **57**

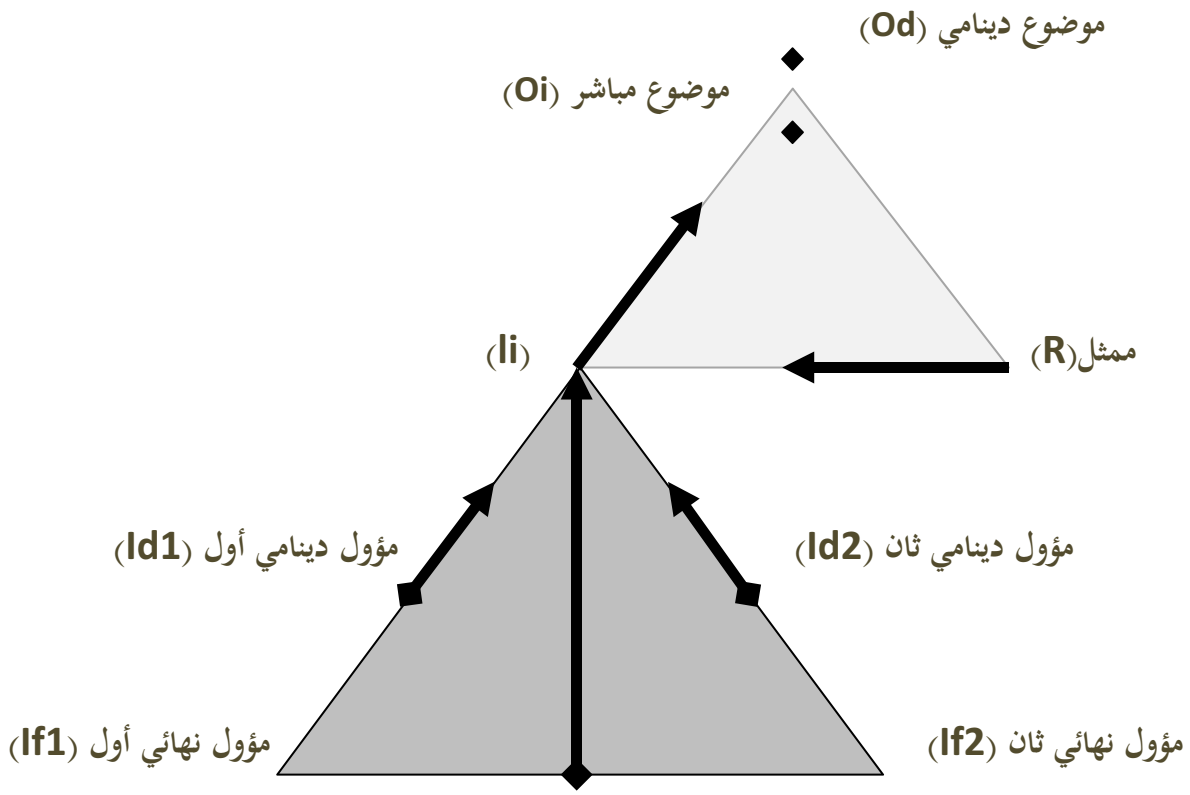
([149]) - المرجع نفسه ، ص **58**

• الأولانية	• المؤول االمباشر	• المؤول الشعوري
• الثانيانية	• المؤول الدينامي	• المؤول الطاقوي
• الثالثانية	• المؤول النهائي	• المؤول المنطقي

الشكل رقم 20

تناسب المؤول مع المراتب الظاهراتية للوجود (♦)

تأسيسًا على ما تقدّم يمكن تركيز العملية السيميوطيقية أو السيميوزيس* كما تتشكّل كعلاقات بين مختلف العلامات الجزئية على الشّكل التاليّ :



الشكل رقم 21

السيميوزيس كعلاقات بين مختلف العلامات الجزئية (♦)

(♦) – انظر: كتاب محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ص 58

(*) - السيميوزيس (Sémiosis) في نظرية " بيرس" هي سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة) و تستدعي ، من أجل بناء نظامها الداخلي ، ثلاثة عناصر هي من يكوّن العلامة ويضمن استمرارها في الوجود :ما يقوم بالتمثيل (الماثول) ، و مايشكّل موضوع التمثيل (الموضوع) وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الإمتلاك الفكري " للتجربة الصافية" (مؤول) . إنّ تمثيل كلّ التجارب الإنسانية بكلّ أحجامها و امتداداتها و أشكالها يمر عبر هذه السيرورة . وانطلاقًا من هذا المفهوم سيتمّ التعامل مع التّجربة التأويلية باعتبار لانهائيتها في المطلق الكوني ن و باعتبار محدوديتها ضمن السياق الخطابي الخاصّ (المصدر : أمبرتو إيكو :التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص 138)

(♦) - هذا الشكل مستوحى من كتاب : محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ص 58

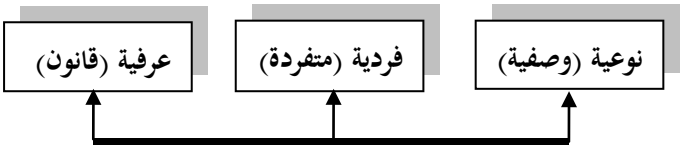
من الرسم أعلاه تبرز مجموعة من العناصر المتعلّقة بالتحليل الشامل للعلامة و هي كالتالي:

- ❖ المؤولات النهائية و الدينامية (If) و(Id) تحيل على الموضوع بواسطة المؤول المباشر .([150])
- ❖ غياب السهم بين المؤول النهائي الأول (If1) و المؤول الدينامي الثاني (Id1) . وبين المؤول النهائي الثاني (If2) و المؤول الدينامي الثاني (Id2) يبيّن أنّ المؤولات النهائية المعنية لا تقتضي مؤولاً دينامياً من أجل أن تترجم إلى مؤول مباشر .([151])
- ❖ المؤول المباشر(Ii) المرتبط مباشرة بالممثل (R) قد يحيل إما على الموضوع في العلامة (Oi) أو إلى العلامة خارج العلامة (Od) ، غير أنّ الموضوع الدينامي (Od) لا يعتبر خارج العلامة بكيفية مطلقة ، لأنّ الموضوع في العلامة يوجد في علاقة استمرارية مع الموضوع خارجها .([152])

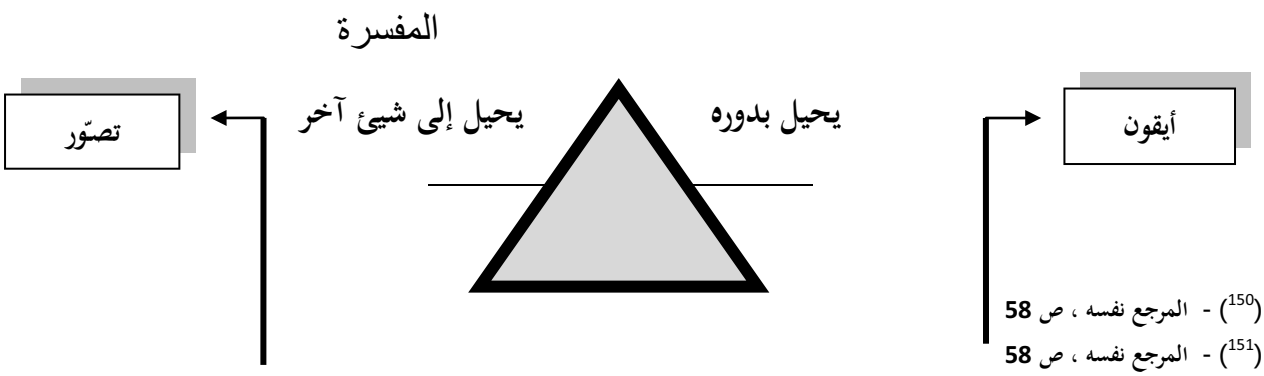
بهذه الكيفية يتكامل عرضنا لنظرية بيرس السيميوطيقية– في هذا الفصل – في ملامحها الكبرى و في سندها الظاهراتي ، " انطلاقًا من المقولات الظاهراتية لمراتب الوجود مرورًا بأقسام العلامة كعلاقة ثمّ بالثلاثيات الثلاث للعلامة و تقسيم العلامات إلى طبقات وصولاً عند الفعل السيميوطيقي و دور المؤول الأساسي فياكتماله .ومن ثمّة سنحاول إنجاز تطبيقات تحليلية لبعض الأنظمة التّعبيرية الإشهاريّة في شقيها البصريّ و اللغويّ على ضوئها".([153])

3.3 - أصناف العلامـــات *Glasses of Signs* :

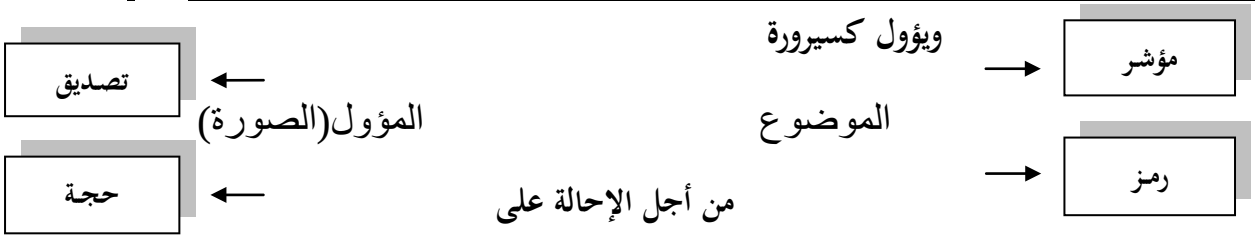
" إنّ تصنيف العلامات عند " بيرس" لا يعتمد على إحصاء العلامات المسماة في لغة مّا أو على الخصائص الخارجيّة ، بل ينطلق من قوام الكائنات نفسها . كما اتّضح لنا، تتركب كلّ علامة من ثلاثية ***triade*** من الحيثيات . ولمّا كانت كلّ حيثية تحتمل بدورها تثليثًا من الفروع ***Trichotomie*** بحيث أنّ مجمل العلامات التحتية ***Sub-sign*** هو : **تجسيد السيرورة (Simiosis) على النحو التالي** " : ([154])



دليل (التمثيل)



([150]) - المرجع نفسه ، ص 58
([151]) - المرجع نفسه ، ص 58
([152]) - المرجع نفسه ، ص 59
([153]) - المرجع نفسه ، ص 59
([154]) - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 64



الشكل رقم 22

سيرورة السيميوز عند " شارل ساندرس بيرس" (*)

فإننا بالتّالي نعني مع "بيرس" بصنف العلامة كلّ مركب من ثلاث علامات تحتية كلّ واحدة منها تنتسب إلى حيثية مختلفة . فهكذا مثلاً يشكّل المركّب من علامة عينيّة و أيقونة و تصوّر صنف علامة .

" من الوجهة الرياضية البحتة يمكن الحصول على $3^3=27$ مركّب .لكنّ بسبب الشروط الموضوعية من ترتيب الحيثيات و استلزام الفروع بعضها لبعض أي : 3 ← 2 ← 1 ، تنحصر الأصناف بعشرة فقط . للحصول على هذه الأصناف ، يمكن الجمع بين قائمتي المركبات من فروع العلامة بالنسبة إلى الوسيلة (الممثل) و الموضوع من جهة ، و من فروع العلامة بالنسبة إلى الموضوع و التعبير(المؤول) من جهة أخرى ، مع توحيد فقط ما هو مشترك من فروع العلامة بالنسبة إلى الموضوع على هذا النحو" : ([155]).

فروع حيثية الموضوع + فروع حيثية الوسيلة		فروع حيثية الوسيلة + فروع حيثية التعبير
11	21	31
12	21	31
12	22	32
13	21	31
13	22	32
13	23	33

الشكل رقم: 23

قائمة مركّبات فروع العلامة بالنسبة لحيثيات العلامة (*)

فتتأتى لنا أصناف العلامات الآتية بترتيباتها و أسمائها كما وردت عند بيرس ، وهي :

❐ 11 -21 -31	• علامة تصوّرية أيقونية كيفية
❐ 12 -21 -31	• علامة تصوّرية أيقونية عينية
❐ 12 -22 -31	• علامة تصوّرية شاهدية عينية

(*)- أنظر : كتاب حبيب مونسي ، القراءة و الحداثة ، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000. ص 232

([155])- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص 65

(*) - الشكلان رقم 23 و24 مأخوذين من المرجع نفسه ، ص 66

❐ 12- 22 -32	• علامة تصديقية شاهدية عينية
❐ 13 -21 -31	• علامة تصوّرية أيقونية قانونية
❐ 13 -22 -13	• علامة تصوّرية شاهدية قانونية
❐ 13 -22 -32	• علامة تصديقية شاهدية قانونية
❐ 13 -23 -31	• علامة تصوّرية رمزية قانونية
❐ 13 -23 -32	• علامة تصديقية رمزية قانونية
❐ 13 -23 -33	• علامة حجيّة رمزية قانونية.

الشكل رقم : 24

أصناف العلامات عند " بيرس"

" من الملاحظ أنّ تسلسل أسماء العلامات التّحتية و بالتّالي تسلسل أزواج الأرقام يتبع التّرتيب الآتي للحيثيات التعبير(المؤول) – الوسيلة (الممثل) – الموضوع ، و هو ترتيب معاكس لما جرينا عليه سابقًا . لكنّ هذا لا يضير، إذ أنّ المركّبات، تبقى هي ذاتها إذا قلبنا ترتيب الأزواج . .([156])

واضح مما تقدم " أنّ المقاربة السيميوطيقية في دراسة النصّ الإشهاري ، يسمح لنا أن ننظر في السؤال الخاصّ بمصداقية النصّ كشاهد على أحداث أو ظواهر تقع خارجه ، و أن نمرّ على المسألة الخاصّة بـ" أمانة النصّ " ، و موضوعيته ، وأن نعيد النظر في جانبه الأيديولوجي ، لا بوصفه منتجًا ..بل بوصفه كيانًا متحرّكًا . إنّه يسمح لنا بإحكام أعلى ، أن ننظر في الأيديولوجيا بوصفها عملية يتم بها إنتاج – أنواع مختلفة من المعنى ، بواسطة تأسيس موقف عقليّ تجاه العالم ([157]) الذّي تعيش فيه المرأة .

❁ 3 - المبحث الثالث : خصائص العلامـــة في الخطاب الإشهاريّ :

3.1 - العلامة اللّغوية وبنيتها الفنيّة:

الحديث عن بنية الخطاب الإشهاريّ في اعتقادي يفترض استحضار مكوّناته البنويّة وفضاءات و أشكال اشتغاله فمن المسلّم به أنّه خطاب دالّ ، يشترك في الدّلالة مع كلّ الخطابات الأخرى ، و لكنّ ميزته المبدئيّة هي الجمع البنائيّ بين مكوّنات عدّة : لغويّة و صوتيّة و تصويريّة ...على أنّنا نركّز عنايتنا على المكوّن اللّغويّ كجزء طبيعيّ دون جزئيات التّواصل الصناعيّة الأخرى ، كالصّورة و التسجيل الصوتيّ .

فالنّصوص الإشهاريّة حسب ما أراه أقوال ذات صيغ مختلفة ، هيّ عموماً صيغ تقريرية (إيرفا متان ..) (صابون بالموليف) أو هي عبارة عن جمل قصيرة في " باقة إشهاريّة " مثل نصّ (اسمع الصوت لناديك ..)/(البنك التجاريّ متضامن معكم ...)/(***Nicole veut des vacances pas chéres...***)/(***This***

([156]) - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، مرجع سابق ، ص66

([157]) - انظر: ستيفن بان ، السيميوطيقا ، ترجمة جمال الجزيري و مجموعته، ط 1،2006، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ، الجزء السابع ، العدد 1045، المجلس الأعلى للثقافة ، الجزيرة ، القاهرة ، ص 187 .

Supermodel doesn't ask for much.). وهذه الباقة (المتوالية) من الجمل القصيرة قد تكون خبرية و قد يتداخل فيها الخبر بالاستفهام والتّعجب والإقرار..إلخ ،مثل (***Pieds secs ? Pieds abimés ?*** وقد يشتمل جملاً تعجبيّة قصيرة مثل (ما ألذّ كيري !)/(***Nothing resists to it !***) أو جملاً تقريرية تضمر تعجّباً و إعجاباً مثل (أحبّك يا سمرا !). إلاّ أنّ هذه العبارات قد تحمل معنى آخر إضافيًّا أومصاحبًا هو معنى الأنوثة الذّي يعرفه كلّ الجمهور المستهلك ، و ذلك على أساس أنّ الخطاب في الصوّر الإشهارية التّي توظّف المرأة يدلّ على الأنوثة المتستّرة ، " والواقع أنّ صفة الأنوثة تظهر في كثير من المواضع في النصّ ، فهي حسب تعبير " بارت " عنصر مهاجر "***Elément migrateur***" و له القدرة على الدخول في تركيبات و تكوينات عديدة مع عناصر أخرى من نفس النّوع لتكوين طبائع و أجواء و هيئات أو شخصيات و رموز."([158])

المؤكّد فعلاً عند جميع المستهلكين هو " أنّ السّلع تُقدم لهم في الإشهار بطرق مختلفة عن طريق اختيار الأسماء أولاً، واستعمال لغة مركّبة تتكوّن من الصورة والموسيقى والحركة والألوان و النصّ المنطوق و المكتوب و الشّخوص.. عالم الإشهار كلّه حركيّة و خفّة و انطلاق حيث يوظّف كلّ شيء تقريبًا ليوصل إلى دلالة تخاطب اللاوعي والوعي معًا و تدفع المستهلك إلى التّصرف ..الفوريّ أو المتأخّر ".([159])

3.1.1 – البعد اللّغوي و الثقافي في اللغة الإشهاريّة :

" قد ينطلق الخطاب الاشهاريّ من الخطاب المتعالم ، ومن التّلوينات اللّغوية التّي تكوّن المجتمع ،لكنّه مثل الخطاب التّربوي إذا أراد أن يكون ناجحًا لا بدّ أن يكون هادفاً وموجّهًا إلى العموم . و يتوسّل الإشهار بالثّقافة الاجتماعيّة و بالموروث الجمعي ، وبشكل الحكاية لتقديم المنتوج وإقناع المستهلك بضرورة اقتنائه..

هكذا يستثمر الإشهار كلّ شيء يجده في طريقه ليحقّق وظيفته الاقناعية، ويوظّف الذاكرة الجماعيّة و ما تختزنه من نصوص غائبة ، و يساهم في خلق ذاكرة جديدة خاصّة عند الجيل الجديد الذّي يتفاعل معه أكثر ، بتكريس فكرة قوّة التأثير السّحرية للاستهلاك الذّي يجلب السعادة و يحقّق الذّات و يغيّر المصائر.. "([160]) خاصّة و أنّه يعتمد في تمرير هذه الأفكار على ما تتيحه له المقاييس النفسيّة من اختبارات دقيقة ، فحسب علم النّفس اللغويّ كما يؤكد ذلك حنفي بن عيسى بأنّ " لغة الكلام تحرّر فينا آليّة التلفّظ عندما يقتضي المقام ذلك ، بحيث أن المفردات تنطلق من عفويّة تامة ، من غير تكلّف و لا إجهاد خاطر. فكلّ كلمة نسمعها هي بمثابة حافز، و لا تكاد تبلغ منّا الأذن حتّى نستجيب لها استجابة لفظية تناسبها. و أمّا لغة الكتابة ، فهي تستلزم –

([158]) – د/ أحمد أبو زيد ، المدخل إلى البنائية ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية و الجنائية ، **1995** ، ص **214**

([159]) - محمد فخر الدّين، الإشهار و التراث الشعبي المغربي، مقال من الموقع الإلكتروني: ***http://www.maghress.com/khbarbladi/3492***

([160]) – محمد فخر الدّين، الإشهار و التراث الشعبي المغربي ، مقال من الموقع الإلكتروني: ***http://www.maghress.com/khbarbladi/3492*** .

زيادةً على العمليّة النفسيّة الأولى– حدوث عمليّة أخرى هي التذكّر ، إذ لا بدّ عندما نمسك القلم من أن نستدعي إلى ساحة الشّعور مفردات مخزونة في الذاكرة ، و مفردات أخرى راسبة في اللاشعور". ([161])

" وهذا ما يحاول الإشهار أن يوظّفه كمعطيات نفسيّة و تأويليّة ([*]) تستقي مرجعياتها من المحيط الاجتماعيّ حيث نجده يوظّف التّعدد اللغويّ داخل المجتمع من فصحى و عاميّة و لهجات محليّة في مختلف اللّغات . كما يوظّف لغة بسيطة واضحة مناسبة للجمهور تستميل خواطره و تشهّيه في مواد غذائية و استعمالية مرتبطة بجسد المرأة المستعرضة التّى تقوم بدور حساس في رفع وتيرة التوتر النفسي عند المتلقيّ و تزرع في وجدانه فورات استعجالية تجعله يقبل على اقتناء المنتوج بهيام شديد ، و يميل أكثر فأكثر إلى استعمال لغة شعبيّة قريبة من الجمهور المستهدف لتحقيق المشاركة الوجدانيّة معه و ينوع أساليبه بين السرد والوصف و الحوار و التّعليق ، فمن خلال سرد البنت عن حذاقة أمّها ، " يتمّ التّرويج للمنتوج من خلال جعل المرأة التّي تستعمله هيّ نموذج النّظافة والحذق و من خلال الحوار و خاصّة بين النّساء فيما يتعلّق ببعض المنتوجات الخاصة بهنّ ، كالحوار بين الجارة وجارتها ، و بين المرأة و أم زوجها ، و بين الأمّ و أطفالها يتم إقناع الأخريات بضرورة اقتناء المنتوج . وتوظّف الوصلات الإشهاريّة الغناء الجماعيّ والغناء الفرديّ لمغن مشهور، أو أغنية مشهورة لها حضور في الذّاكرة الجمعيّة ، بحيث يتمّ تحويل هدفها لتعبّر عن قيمة و أهميّة المنتوج بل يستعمل الإشهار حتّى الشّعارات الإقتصاديّة و الإيديولوجيّة التّي تخدم المصالح التّجارية الكبرى للدول الرأسمالية .

ويستعمل الإشهار في سياق التّنافس أسلوب التّفضيل من خلال استعمال نسق ([♦]) من عبارات الإستحسان و الإستهجان ويوظّف في الإقناع البدلات البيضاء والنّظارات الطبيّة و الشّيب و التّجاعيد ..أو كلام أحد الفنّانين أو الرّياضيين المعروفين ، و بعض العبارات التّي تجلب ثقة المستهلك كمصادق على المنتوج من طرف مجموعة جمعيّة هيأة .. و يعتمد أسلوب الإيحاء و التّرميز اتّجاه المنتوجات الأخرى المنافسة ، و يكرّر نفس العبارة للحضور في ذاكرة المستهلك ، ويعدّ بسلوك مميّز من وضوح و شفافيّة و عناية خاصّة و عروض أفضل .

و يتمّ توظيف أجواء التّنافس في الإعلاء من شأن المرأة المقتصدة و الحاذقة والمعتنية أكثر بأسرتها لكونها اختارت

استعمال منتوج لم تفطن إليه بعد الأخريات .. " هكذا فالترسيمة السّردية في الإشهار تتمّ عن طريق عرض

([161]) – د/حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغويّ، ط**3**، **1990**، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، ص **228**

([*]) - إن مفهوم التأويل شديد الارتباط بالتصورالذي نملكه عن الدلالة وعن شروط وجودها وأشكال تحققها. فالمعطيات الأولية، في مجال اللسان على الأقل، تشير إلى أن الكلمة لا يمكن أن تقف عند حدود التعيين المحايد لمرجع موضوعي مستقل. فبالإضافة إلى حالة التعيين هاته، تشتمل هذه الكلمة على مجموعة من السياقات المحتملة القابلة للتحيين مع أبسط تنشيط لذاكرتها . (المصدر ، معجم السيميائيات لسعيد بنكراد ، ص **05**)

([♦]) – النسق: هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي ، يشكّل كلاً موحّداً ، و تقترن كلّيته بآنيّة علاقاته التّي لا قيمة للأجزاء خارجها . و كان دوسوسير يعني بالنسق شيئًا قريبًا جدّا من مفهوم " البنية . و يمكن القول – إجمالاً – إنّ الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحوّل بؤرة اهتمام التحليل البنوي عنّ مفهمو الذات أو الوعي الفرديّ ، من حيث هما مصدر للمعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقيّة التّي تنزاح فيها " الذات " عن المركز .(المصدر : إديث كريزويل / عصر البنيوية ، تعريف بالمصطلحات البنيوية الواردة في عصر البنيوية) ، ترجمة جابر عصفور ،ط. ، **1993**، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ص **413**

الوضعية البدئية التي تتميّز بالانفصال عن الراحة والسعادة ، و جعل التّحول الى الوضعيّة النّهائيّة السعيدة يتحقّق بفضل تدخّل المنتوج البطل الذّي ينقل الشّخوص من الشّقاء والحرج إلى الرّاحة و الانتعاش الدّاخلي و الخارجي ، و الخفّة و السعادة .." ([162]) .و تتحدّد البنيّة الفنيّة للغة الإشهاريّة من خلال :

3.1.1.1 - الإيجاز في الإشهـــــار :

ليس تنوع الدّلالات فوضى لا يضبطها ضابط." فهي تعتبر مفتاحاً مهمًا في بحث رتشاردز الذّي يقول :" إذا كانت الكلمات مثيرة لشيء من الحنق ففي وسعنا أن نستعمل مكانها كلمة من قبيل سعة الأفق أو سعة الحيلة والدّهاء . وهم هو أن نلتفت إلى كلمات مهمة تعبر عن همومنا وتعلقاتنا الضرورية، هذه الكلمات نضطّر إلى استعمالها في شرح غيرها لأنّ كلّ شيء ينبغي أن يؤدى في نطاقها ". ([163]) وقديماً قال الجاحظ : ".. و لا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ و شغلك في التخلّص إلى غرائب المعاني ، و في الإقتصاد بلاغ "([164]) . و لعلّ الغاية من الاختصار في الخطاب الإشهاريّ هي التّمكن من كسب ثقة المستمع / المشاهد بأبسط السّبل و أكثرها اختصاراً . و للاختصار في هذا الخطاب مظاهر متعدّدة منها مايلي :

أولاً: الوضـــــوح في العبارة :

" حيث نلاحظ تجنب الجمل الطويلة ، مخافة الوقوع في الالتباس الذّي قد تحدثه التّراكيب المطوّلة . فليس في الخطاب الإشهاريّ جمل اعتراضية أوتفسيرية أو وصليّة كثيرة ، و من هنا كانت العبارات الإشهاريّة خاليّة من الغريب اللفظيّ و "الكلام الحوشي"،حتّى في النصوص الإشهارية الطويلة" . ([165]).

ثانيًا: المعاني الجاهـــــزة:

" لاحظ الباحثون أن الإشهار يقع أمام إشكالية معقّدة حيث يأخذ على عاتقه مسؤولية الوصول إلى كلّ فرد على حدة في محيطه الطبيعيّ ، و كذا إلى الجماعة لإقناعها و تلبية رغباتها . و الجمهور عامة غير مؤهل بالقدر الكافي ليدرك المواصفات التقنيّة لمنتوج معيّن. إضافة إلى وقوعه تحت إكراهات سوسيولوجية و ثقافية معيّنة ، تمنعه من هذا الإدراك في وضعه المتكامل .فلا وقت للتساؤل أو التحليل والجواب".([166])

" ومن هنا فكلّ ما يصل إليه من جمل أو عبارات إشهارية يعتبر جاهزاً ، لأنّه موضوع في صيغ لا يستريب إليها الشكّ أو الظّن ، (كلّ أمّ تحب طفلها تختار له منذ شهره الرابع طعاماً لذيذاً) فليس في هذه العبارة ما ينافي الطبع ، و بالتّالي فهي لا تعوق اقتناع المستمع / المشاهد بصدق الخطاب . صحيح أنّ هذه الجمل الإشهاريّة بسيطة جدّاً و موجزة جدّاً ، لأغراض إجرائيّة عدّة ، تنهض على مبدأ " الظاهر يضمر الباطن ". وعلينا أن ننظر إليها من هذه الزّاوية بالذّات ، و إلاّ فرغم ما تحدثه من أثر جميل عند إلقائها ، فهي تبدو بين الأيدي (عند

([162]) - محمد فخر الدّين، الإشهار و التراث الشعبيي المغربي ، مقال من الموقع الإلكتروني: http://www.maghress.com/khbarbladi/3492

([163]) – مصطفى ناصف ، اللغة و التفسير و التّواصل ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، العدد 193 ، ص 47

([164])- الجاحظ ، البيان و التبيين ، بتحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، الطبعة الثالثة ، الجزء الأول ، مكتبة الهلال ، بيروت، لبنان : ص 255

([165]) – محمد حدوش ، الإشهار بنية خطاب و طبيعة سلوك ، مجلة علامات ، العدد 06، ص 31

([166])- محمد خلاف ، الخطاب الإقناعي " الخطابة في القرن الأول نموذجا "، ضمن مجلة دراسات أدبية و لسانية ، عدد 05 ، سنة 1985 ، ص 40

القراءة) جملاً هزيلة . و هذا معناه أنّ (الأقوال الموضوعة للتأثير الخطابي إذا انتزع هذا منها فهي لا تحدث الأثر نفسه ، و تبدو ساذجة ". ([167])

" يمكن القول إنّ هذه الخصائص الثلاث تنسحب على كلّ أنواع الإشهار ، و تحتفظ لكلّ منتوج بخصائصه النصّية و المقامية و السّياقية ، فعند معانقة الصوت للصورة و الإخراج باللون والمنظر و المشهد .. يتغيّر التّحليل ليراعي كلّ هذه المكوّنات . على أن هناك نصوصاً عدّة تعتمد الإيحاء و التّضمين و الحوار ، و تعدّد الأصوات ، واستثمار التّقنيات السّينمائية و المسرحية و الموسيقية إلخ ، إلاّ أنّنا ركّزنا على ما هو عام في لغة الخطاب الإشهاري نظراً لأهمية الأسلوب في أي خطاب . فقد انتبه التنظير منذ أرسطو إلى أن عامة الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم . فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجّة ، فلا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال ، بل يجب أن يقوله كما ينبغي . و هذا لا يقصي أن للخطاب الإشهاري حججه الخاصّة ، و التّي ليست بالضّرورة حججاً بلاغيّة أو منطقيّة ، و إن كانت الإفادة منها واضحة " . ([168])

2.3- اللغة الإشهارية والأدب :

" من بديهيّات عمليّة الإشهار أنّها عمليّة تواصل تتوجّه أساساً للعامّة من النّاس . و هي تختلف اختلافاً من هذا المنطلق عن الخطاب العلمّي و كذلك الخطاب الأدبيّ من حيث أنّهما يرومان إلى التخصّص والإنفراد رغم توقهما التوجّه إلى أكبر عدد ممكن من القرّاء .لذلك فإنّ النصّ العلميّ الذّي يتوجّه إلى العامة لا يعتبر في مستوى النصّ العلمي المختصّ و لا يقيّم على نفس الأساس و بالمعايير نفسها . بل عادة ما ينعت بالخطاب التبسيطي التعميمي (***Texte de vulgarisation***) و يوضع صاحبه على أدنى درجات السلم باعتباره مبسّطاً للعلم (***Vulgarisateur***) وليس عالماً ، رغم صعوبة العمليّة في حدّ ذاتها ، حيث أنّ ذلك ليس في مقدور كلّ من يتطلّع إلى ذلك و يتطلّب من المعرفة و الوضوح و السيطرة على الموضوع ما يستدعي قدراً عالياً من " البيداغوجيا " و " البلاغة الشعبية " ممّا لا يتوفر إلاّ لقلّة من الناس . أمّا الأدب الموجّه إلى العامة من النّاس فلا يكون إلاّ أدباً من صنف أدنى (انظر مثلاً الروايات البوليسية) ويعتبر أدباً ثانوياً أوأدباً مبتذلاً منحطاً (***Littérature mineur***) ، بل إنّ الأميين – نعنى بهم الجاهلين بالكتابة وغير المثقفين من النّاس – الذّين يمثّلون في بلداننا نسبة مهمّة ليسوا معنيين أصلا – على الأقل نظريّاً – بتينك الصنفين ، لذلك فإنّ بعض الأصناف الأدبيّة التّي يرقون إليها و تكون في متناولهم ، مثل الأدب الشّعبي بأصنافه و تعرّجاته و بعض الشعر الملحون و الحكاية الشعبيّة والأمثال المتداولة ، لا تلقى المكانة التي تستحقّها في التصنيفات النّقدية " .([169])

([167])- العمري محمد ، في بلاغة الخطاب الإقناعي ، الطبعة الأولى ، أفريقيا الشرق 2002 ، المغرب ، ص 97

([168]) – محمد حدوش ، أبجديّات البلاغة الشّعبية (ترجمة الرأسمال الرّمزي في الخطاب الإشهاريّ ، مجلة علامات ، العدد 19 ، السنة 2004 ، ص 24

([169])- المرجع نفسه ، ص 10

" ويضع الخطاب الإشهاري كذلك المؤثرات البلاغيّة في سلميّة لا تتوافق بالضرورة و السلميّة المتعارف عليها في الخطاب الأدبي . فيجعل من التّكرار مثلاً رافداً مهماً للإقناع و الإبلاغ حيث تقيّم البلاغة من منطلق النقد الأدبيّ بمدى التّركيز والإيجاز فتعتبر التكرار وهنًا.([170])

" يختلف الخطاب الإشهاريّ إذن نظرياً و يتميّز التّواصل الإشهاريّ باختلاف المتلقّي وخصوصيّته المرتبطة بمرامي عمليّة الإشهار و أهدافها ، حيث تتلخّص هذه الأهداف في الوصول إلى أكبر عدد ممكن من النّاس قصد التأثير فيهم و تكييف طرق تفكيرهم . بذلك لم تعد عمليّة التّواصل تقيّم حسب معايير النّقد الأدبيّ على الأقل من هذا المنظور، بل باعتبار حدود المسح الذّي تبلغه و مدى تأثيرها في السواد الأعظم. و مع ذلك مازال أكثر الدارسين للنصّ الإشهاري يقيّمونه انطلاقاً من المعايير الأدبيّة التّي لا تتماشى وطبيعته و أهدافه . بل إنّ الخطاب الإشهاريّ الذّي يوغل في الحذلقة يكون كثيفاً بدرجة تمنع وصوله إلى طبقات كبيرة من النّاس . وهكذا لا يعدّ الخطاب الكثيف ناجحاً بالضرورة إذ أنّ هدفه ليس الإبداع لأجل الإبداع و إنّما هدفه تداولي عملّي يتمثّل في التأثير المباشر . و لا تعتبر القيمة الفنيّة إلاّ رافداً ثانويًا إذا لم يكن لها المفعول المرجوّ. لذلك فإنّ الخطاب الشّفاف يقع في درجة أرقى في سلميّة الفعل الإشهاريّ " .([171])

3.3- اللغة الإشهارية و الترجمة :

" يركّز المترجم في تعامله مع الخطاب الإشهاريّ على النصّ باعتباره المكوّن اللغوي تقريباً ، و لكنّ سرعان ما ينتابه عدم رضا سببه أنّ العمليّة تتجاوز حدود المكتوب أوالمسموع لأنّ الخطاب الإشهاري يضع السياق في الواجهة الدلاليّة و أنّ متلقّي هذا الخطاب يعتبره من المكوّنات الأساسيّة و يتعامل معه من هذا المنطلق . ويأتي السّياق في طليعة هذه المكوّنات . و مفهوم السّياق مفهوم ضبابيّ يعسر تحديده في الغالب ، لذلك سنحاول تقريب تمثّله من خلال مكوّناته الجزئيّة . فمنه مثلاً ما هو لغويّ و منه ما هوغير لغويّ . أمّا اللغويّ فينقسم إلى عنصرين النصّي وغير النصّي " .([172])

" ينقسم السياق النصّي إلى سياق نصّي حاضر و منجز يعرّف باعتباره المحيط اللغوي (***co-texte***) الذّي تتنزّل فيه عمليّة القول (أوالكتابة) ، وإلى سياق نصّي غير حاضر لكنّه مشار إليه من خلال النصّ المنجز (***inter-texte***) . في المقابل ، يكوّن السياق غير النصّي سائر المعطيات التداوليّة المعروفة مثل الركيزة الحاملة للخطاب (الوسيلة السمعيّة أو البصريّة أو غيرها) و الظروف التّي أُنجز فيه الخطاب ثمّ وظيفة الخطاب و تتمثّل عادة في الغاية المنشودة من ورائه و كذلك نيّة الباث و قابليّة المتلقّي لإدراكه " .([173])

" لكنّنا نجد، بين اللّغوي و غير اللّغوي، مكوّناً مهمّاً لا يمكن تجاهله ، نعني به المكوّن " شبه اللّغوي " (***paralinguistique***) . و يتمثّل في استعمال الخاصيّات المرئيّة للمكتوب ، مثل الحرف الغليظ أو المائل

([170])- المرجع نفسه ، ص **11**

([171])- المرجع نفسه ، ص **13**

([172])- المرجع نفسه ، ص **04**

([173])- المرجع نفسه ، ص **05**

أوالكتابة عموديّا أوالتشبّه بأسلوب معروف من الخط العربيّ (كوفيّ أو مغربيّ ، مثلاً) أو تقليد طريقة كتابة يدويّة أو الأحرف الغليظة التّي تستعمل في أفلام رعاة البقر « saloon » أو استغلال أسلوب إيحائي مشهور مثل الكتابة اليابانيّة أو الصينيّة أوالسيريليّة ، فتكتب PRAVDA عوض « PRAVDA » ، مثلاً مستغلة طريقة كتابة أحد الحروف السيريليّة « R » رغم أنّه لا علاقة له أصلاً بحرف « R » و تندمج هذه المكوّنات شبه اللغويّة (ومنها أيضاً ، طريقة اللباس ، و ملامح الوجه و الحركات و تسريحة الشعر ...، في الخطاب المرئي ، و نبرات الصوت ، و طبيعة النطق ، ...في الخطاب المسموع) في البعد الأيقوني للخطاب الإشهاري ، الذّي يستدعي الصورة (و هي في حدّ ذاتها نصّ ضمن النصّ) رافداً أساسياً للقول بجميع ما تحمله من دلالات سيميائيّة . ([174])

نستنتج من خلال هذا التحليل أن دراسة العلامة اللغوية في الخطاب الإشهاري من منظور تحالفها مع العناصر الأيقونية يكشف لنا عن خصوصيات جوهرية أهمها :

1.3.3- الخصوصية الخطية:

" إذا كانت الكتابة قد اعتبرها " روبير أسكابي " Robert Escarpit آلة من آلات اللّغة المنطوقة ، فلأنّها ليست وسيطًا ، و لا نظامًا بل هي التحام لغتين : اللغة المنطوقة ، و لغة الأثر ، و قد عدّها " جاك دريدا " J.Derrida دال الدال " *Signifiant du Signifiant* "، و نظر إليها " رولان بارت " Rolands Barthes على أنّها ليست لغة و لا أسلوبًا ، بل هي وظيفة بين الإبداع ، و المجتمع ، لأنّ فيها يتجلى عنصر الاختيار عند الكاتب ، و اللّغة معطى اجتماعيّ مشحون بالدّلالات ، و الاستعمالات ملكيّة مشاعة للناس ، و ليس للكاتب " . ([175]) من هنا قد تبدو المسألة بسيطة ، لكنّها ذات أهمية قصوى ، و من ثمّ يُطرح السؤال التالي: بم يتميّز و يختلف الخطّ الإشهاري عن غيره من الأنماط الخطّية الأخرى ؟

" يُظهر البحث المقارن في الخطّ الإشهاريّ و الأنماط الخطيّة الأخرى عن أن خصوصيّة الخطّ الإشهاريّ يمكن أن تنكشف أولاً على مستوى بنويّ . فما يسمى " نصًّا " يحيل ، في الواقع ، على بنية ثلاثية موسومة بصريًّا وفضائياً ، و الدّرجات الثلاث لهذه البنيّة : التّسميات (أسماء العلامات و المواد الأصلية) و الشّعار ، و التّحرير الكتابيّ . و مهما يكن فإنّ المرسلة الإشهاريّة تتطلب قراءة فريدة من نوعها . إنّ كشف المعنى موزّع بين ثلاث مستويات من القراءة المتغيّرة. كما أنّ المرسلة المنقولة لا بدّ من البحث عنها ليس من خلال كلّ ذات من الذّوات المكوّنة للنصّ ، بل في تكاملها ، أيّ من خلال تقاطع مجالات المعنى التّي تجمع فيما بينها ، و أخيراً

([174]) - المرجع نفسه ، ص 05

) – انظر: رابح بوحوش، البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة ،مجلة السيميائيات ، العدد 15،1995، منشورات جامعة عنابة باجي مختار ([175])،ص64

فإنّ التّنظيم الخاصّ للنصّ يعود إلى استراتيجية تواصليّة خاصّة تثير انتباه القارئ المؤول حول أهمية ترتيب و طباعة الصفحة في الكتابة الإشهاريّة " .([176])

2.3.3- الخصوصيّة الأيقونية :

" ليس هناك مرسلات إشهاريّة دون صور و في هذا الإطار تشكّل الإيقونوغرافيا جزءًا متمّماً للبنيّة الأساسيّة للإعلان الإشهاريّ . و قد تكون المرسلة الإشهاريّة ، أحياناً ، مبنيّة على صورة مّا أو متمحورة على عنصر إيقونوغرافيّ خاصّ .فالتّواصل الإشهاريّ هو ، أساسًا ، بصريّ طالما أنّه يعطي أهمية للعلامات الأيقونية" .([177])

إنّ السؤال الذّي يطرح هنا لا يمس البحث عن تبرير لهذا البعد الأيقوني الذّي يعتبر ، من الآن ، محدّدًا لهذّا النوع ، بل حول خصوصيّة الصور الإشهاريّة مقارنة مع أنواع إخرى من الصور . و أول خاصيّة للإيقونوغرافيا التّجارية تهمّ بنيتها الثلاثيّة ، ذلك أنّ الصورة الإشهاريّة بناء خطيّ ممفصل حول ثلاثة عناصر أيقونيّة لا متغيّرة : المنتوج و الأشخاص و الإطار . غير أنّ أصالة مثل هذه التمثيلات الأيقونيّة لا ينبغي أن تحجب عنا التبئير على بعض الثوابت المحوريّة كالحبّ و الجمال و الشّباب والصّحة و الطبيعة و التقدّم...([178])

3.3.3- الخصوصيّة السيميوطيقية :

مكّنت الأبحاث المعمّقة لبنية اللغة الإشهارية من إبراز الخصائص التّداولية و البلاغيّة . غير أنّ هذه الخاصيّة همت أيضًا المستوى السيميوطيقي ، و يتعلّق الأمر هنا بمستوى أوليّ لتخصيص اللغة يحدد جميع المستويات على نطاق واسع . و يميّز رولان بارت في اللغة الإشهارية بين ثلاثة أنواع من العلامات : العلامات اللسانيّة و العلامات الإيقونيّة والعلامات البلاستيكيّة . غير أنّ اللغة كلّ لا يتجزأ حيث تتداخل المستويات الثلاثة فيما بينها ، وبالتّالي ، لا يمكن أن نتحدّث عن إشهار من ثلاثة علامات متباينة ، بل عن علامة أحاديّة يمكن تسميتها " علامة إشهاريّة " . هذه الأخيرة يمكن تعريفها على أنّها علامة محدّدة بالقول الإشهاريّ الذّي تُدمج فيه بمقتضى العلاقة الواقعيّة التّي تقيمها معه . و بعبارة أخرى فالعلاقة الإشهارية تكتسب معناها من طبيعة المرسلة التّي تصدُر عنها . و من وجهة نظر بنوية فإنّها تتوافر على وجهين : وجه شفهي ووجه مجازيّ . فهي مثل قطعة نقديّة تُشهر شكلاً محدّداً بمقياس محدد و بتماسك معيّن ، و لها وظيفة مضبوطة في الدورة الإقتصاديّة الاجتماعيّة في إطار التّبادل . إضافة إلى ذلك ، فالمعنى ، في إطار العلامة الإشهارية ، هو نتيجة لِمَلغمة مقصودة لمستويين اثنين قراءة وجهي العلاقة الإشهاريّة الشفهي و المجازيّ . و كمثال على ذلك نأخذ إشهار منتوج العطر " **Nilang** " ، فالعناصر الأيقونية (بحر + سماء + جسد المرأة) لا تُفهم دون الرجوع إلى الإشارات النصّية للإعلان الذّي تُحَيَّنُ لسانيّاً هذه العناصر (فتاة الماء ، و الأرض و السماء) . ويخلق هذا التقارب في حدود العلامات المنتمية إلى أنساق مختلفة تواصلاً مختلطًا من نمط إيقو– لسانيّ .([179])

([176])- محمد حدوش ، " عن التّرجمة و الإشهار " ،مجلّة علامات ، ، العدد **19** ، سنة **2004**، ص **42**

([177])- المرجع نفسه ، ص **42**

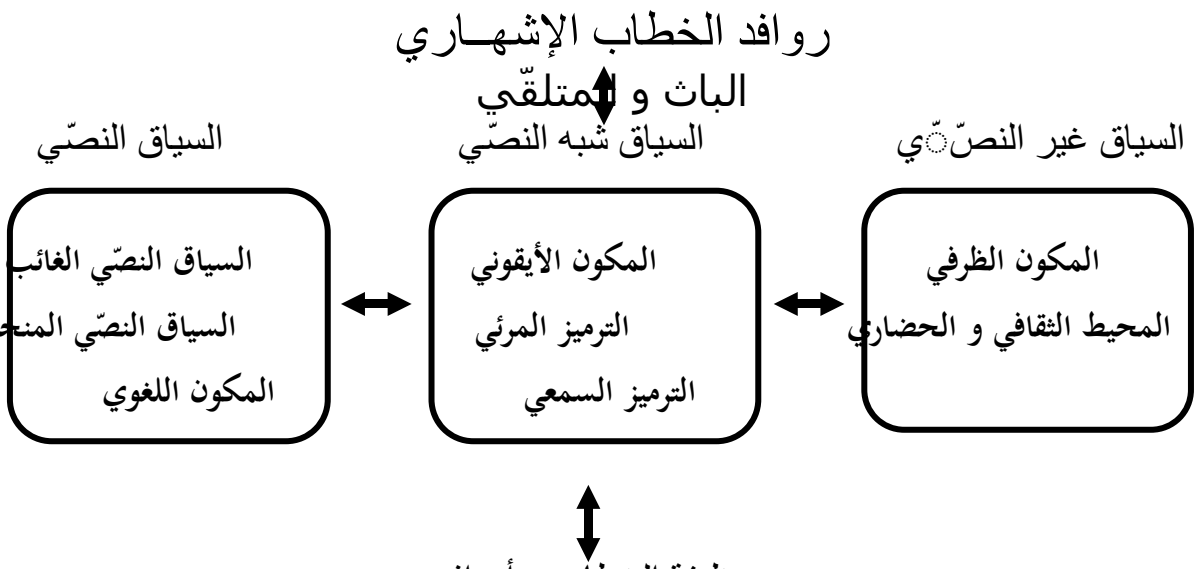
([178])- المرجع نفسه ، ص **07**

([179]) - المرجع نفسه ، ص **08**

الشكل رقم : 25

صورة إشهارية خاصة بسيارة " Jeep "(♦)

" لا تتمثّل الترجمة في " نقل " البعد اللغوي « Ecoutez votre AME » في هذه الصورة الإشهارية مثلاً إلى أريحية سيارة " جيب " فحسب بل في تكييف الصّورة كما هي مدمجة في سياقها الأصلي ، مستغلّة لعبة " Jeep " ، إلى سياق ثقافي أنثوي يناسبها إلاّ أن تكون مشحونة رمزيًّا بطريقة تمكن من استغلالها مثلما تستغلّ اللغة الأجنبيّة ، و إلاّ كان الخطاب الإشهاري مبتوراً أو موجّهاً غير الوجهة المقصودة ". و يمكن أن نلخصّ ما سبق في هذا التّصميم الوقتيّ ، في انتظار تصحيحه انطلاقاً من سميوطيقا التأويل التيّ سنحاول تقديمها :



الشكل رقم : 26

روافد الخطاب الإشهاري (*)

" وتكمن خاصيّة الخطاب الإشهاري في أنّه جمع تأليفي لمكوّنات متداخلة لا يمكن فصلها عن بعضها إلاّ بطريقة اصطناعيّة أوبيداغوجيّة قصد درسها بينما لا يمكن تجاهل هذا المعطى عند الترجمة و هنا بالذات تطرح

(♦) – هذه الصورة مأخوذة بتاريخ 2009/05/26 من الموقع الإلكتروني : www.pub.com

(*) – هذا الشكل مستوحى من مقال كتبه : محمد حدوش ، أبجديّات البلاغة الشّعبية (ترجمة الرأسمال الرّمزي في الخطاب الإشهاريّ ، مجلة الرافد ، العدد 44 ، السنة 2009 ، ص 06

إشكاليّة الترجمة إذا تمّ تعريفها بالطريقة الكلاسيكيّة على أنّها نقل لمحتوى و هو يمثّل أحد مقومات السيمياء الأرسطية كما تعوّدنا على التعامل معها أي من خلالها . لذلك لا سبيل إلى اعتماد السيمياء الأرسطية التي تركّز على بعد واحد في الغالب أوتجعل البعدين الأيقوني و الرمزي مكوّنين ثانويين مقابل مركزية اللغة ويصبح من الضروري إن رمنا تغيير مقاربتنا الاعتماد على أسس و مبادئ السيميوطيقا الجديدة ". ([180])

4.3- اللغة الإشهارية و الصـــورة :

" التفريق بين المكتوب والمرئيّ ضروريّ على أي حال في معالجة الصورة . إن معنياً، مثلنا مثلاً، بالشّعر بصفته معنى لوجوده، قد يستطيع إقامة حدّ صارم بين المكتوب اللغويّ، والبصريّ الأيقوني طالما أنه يدرس أيضا العلاقة السريّة بينهما . والملاحظة الأخيرة ذات قيمة استدلاليّة وليست محض شخصيّة، لأن البلاغات الطالعة من كلتا اللغتين، القاموسيّة والبصريّة، تنطوي على دلائل وتأويلات تشتغل ظاهرياً في حقول مشتتّة لكنّها مرتبطة من الداخل بمصادر سريّة واحدة . لا نتحدث اللحظة عن العلاقة بالمطلق بين المرئي والمكتوب، لكن عن تجاوُرِ النصّ للصورة كما نراه في الإعلانات خاصةً وملصقات السينما والصورة التلفزيونية وعن التعليقات المكتوبة الموضوعة أسفل أو جوار الصور في الصحافة والكتب، وغير ذلك " .([181])

" في أوربا، رافق الصورةَ، منذ عصر النهضة وحتىّ اليوم، نصٌّ معينٌ كان يعاضدها أو يقف بالتعارض معها أو يقيم معها علاقة من طبيعة شعريّة أو طابع طرفويّ، أو شيئ من ذا وذاك، وغيره. نحن، في البصريات العربية، نستعير ذا وذاك اليوم كما نستعير كلّ شيء . للعلاقة المباشرة بين النصّ والصورة تاريخ أوربيّ طويل، ولعلّ أوضح نماذجها هو عمل قروسطي يقارنه مؤلفاً كتاب "التاريخ الاجتماعي للوسائط"، آسا بريغز وبيتر بورك ([*]) بالرسوم المتحرّكة ***La bande dessinée*** الحالية ويظنان أنّه وأشباهه أصل من أصولها : النصُّ مطوَّقٌ بإطاراتٍ وثمّة في طرفه ما يشير إلى أنّه خارج من هذه الشخصيّة أو تلك ([182]).

" لقد تعقّدت اليوم هذه العلاقة بين النصّ والصورة، ولم يعد النصّ محض شرح مباشر لجمهور يشكّل الوعيّ العقائدي والإقتصادي و الفلسفي جوهر فكّره، كما لم تعد الصورة محض أداة شارحة أو من أدوات التّوضيح ***illustration*** المدرسيّ.

" من زاوية أخرى ، يلعب النصّ المصاحب للصورة دوراً يسميه رولان بارت بالإرساء ***ancrage***، إذا دعم معنى واحداً لها ، أي عندما يفرض معنى يتيمٌ واحدٌ نفسَه للقراءة بين مجموعةٍ من الدلالات الممكنة . لكن النصّ يمكن أن يغيَّر جملةً وتفصيلاً التأويل . خاصة عندما يقول الكلام ما لا تقوله الصورة (ويُطلق عليه بالفرنسية : المناوبة ***relais***). إن معنى الصورة عُرضة للتحوّل الجذريّ بسبب الشرح . المثال الأوضح هو عندما أُدْرِجُ تعليقاً مغايراً جوار البورتريه نفسه لشخص من الأشخاص، وليكن بورتريه الفتاة التالية . إذا ما قلتُ بأن "*النشوة*

([180]) – المرجع نفسه ، ص **06**

([181]) – انظر :محمد العماري ، الصورة و اللغة (مقاربة سيميوطيقية) ، مقال مستخرج من الموقع الإلكتروني : **www.Maktoobbloc.org**

([*])- انظر : ترجمة عالم المعرفة الكويتية للكتاب، رقم **315** عام **2005**)

([182]) - المرجع نفسه ،ص **10**

الرومانسية تقود إلى أحلامِ يقظةٍ" فأنّني سأقرأ الصورة ضمن منطق النشوة، أما إذا علّقت بما معناه أن "الانفصام في الشخصيّة له أعراض معروفة" فإنّني سأدفع لقراءة مختلفة للصورة ذاتها " .([183])

" أمّا صورة الطائرة التيّ هي في طريقها للإقلاع فيمكن أن يتغيّر معناها بالكامل تبعاً للتعليق (أو الشرح وهو بالفرنسية (***légende***) المصاحب لها. فلو أنّنا قلنا أنّ وزيرة الخارجية قد سافرت إلى باريس، فسنكون أمام قراءة واحدة للصورة. أمّا إذا وضعنا جوار الصورة عينها تعليقاً يقول إن التّلوث البيئيّ والصوتيّ يهددنا يومياً، فإنّ القارئ– المشاهِد سوف يقيم علاقة أخرى مع الصورة مفترضاً أن تلوثاً يقع بسبب حركة الطيران اليوميّة في سماء الكّرة الأرضيّة، وهو معنى واسع وليس بمعنى وحيد يتيم " .([184])

" لقد تغيَّر تأويل الصورة ذاتها تماماً من النص الأول إلى النص الثاني. وهنا نرى إلى أمرين، الأول أن العلاقة بين المرئي والمكتوب ليست بالسهولة التي نتصوّرها منذ الوهلة الأولى وليست علاقة تزوير بائس، وثانيهما أن المرئي خاضع للتأويل بطبعه الداخليّ من جهة، ومن جهة ثانية بسبب العناصر الداخلة عليه من خارجه (النص في هذه الحالة)، ناهيك عن أن التأويل لا يستقيم إلا بمعرفة السياقات المخصوصة وبالمعرفة بشكل عام، وهذا شأن آخر ليس هنا مكانه. لكن يبدو، في حالة صورة الطائرة، أن المرئي ليس أمراً موضوعياً معطى بطبيعته كما قد نعتقد، لأنه لا يقول الشيء نفسه بالتأكيد في حالة دخول هذا النصّ أو ذاك علي عمله. في الصورة ثمة معنى غائب قابل للتأويل إلى درجة التفارق رغم أنّها، الصورة، تزعم النقل الموضوعي التام المحايد، وتوحي به. شعرية الشروحات ومغازيها ثمة علاقة تلازُم بين الصورة والنص، إما أنها تؤيد فكرة معينة تقولها الصورة، أو أنها تنفيها ". ([185])

"يبدو من خلال هذا التحليل ، أنّ القيمة الإقناعية للصورة في الخطاب الإشهاري لا تتحقق نجاعتها إلا في ضوء النسق اللغوي ، فأنظمة الحركة واللباس والموسيقى لا تكتسب صفة البنية الدالة إلا إذا مرت عبر محطة اللغة التي تقطع دوالها وتسمي مدلولاتها([186])، وفي هذا السياق يذهب إيريك بويسنس (***E.Bryssens***) إلى أن الصورة نسق دلالي قائم بذاته، لها وظيفة أساسة في التواصل ، وليست حشوية فيه ،بالنسبة إلى العلامة اللسانية الطبيعية، بل إن اللغة في كثير من الأحيان تحتاج إلى مثل هذه النظم السيميولوجية لتحقق وظيفتها التبليغية فهي وإن كانت دالة دلالة رئيسة إلا أنها لا تستطيع احتكار الدلالة ". ([187]) .

"فالخطابُ الإشهاري نسقٌ لسانيٌّ دالّ على قيّم متعدّدة تندغم وظيفياً في تشكيله، إذ يحيل على القيمة النفسيّة والاجتماعيّة والتداوليّة والثقافيّة ، مما يجعل المحلّل مُطالباً باستدعاء جملة من الخبرات والمعارف من تخصصات مختلفة قصد استكشاف استراتيجية بنائه وأغراضه في التّواصل اللسانيّ ، ويذهب بشير إبرير إلى أن دراسة الإشهار لا يمكن أن يؤطرها التّحليل اللسانيّ الصرف بسبب ما يطفو على سطحه من خطابات دالة ،

([183]) - المرجع نفسه ،ص **10**

([184]) - المرجع نفسه ،ص **11**

([185]) - المرجع نفسه ،ص **11**

([186]) -R.Barthes,presentation de communications.p4.

([187]) -Porcher,introduction aune semiologie des images,Didier,1976, p172 - 173.

وبالتّالي فإن أنسب مقاربة لتحليل بناه ،وتحديد أغراضه هي المقاربة السيميائية التي تفيد في المستوى التحليلي من المداخل اللسانيّة والنفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة ". ([188])

فكلّ ما أردنا قوله هو أنّ الخطاب الإشهاريّ " نصّ هجين " في جوهره ، يلجأ إلى مستويات عدّة فيستعملها إلى جانب مؤثّرات أخرى مرتبطة بوسائط أخرى في آن واحد . لذلك وجب التّعريف بمكوّنات الخطاب الإشهاريّ و تداخلها حتّى يعي المتلقيّ الأبعاد التّي يتعامل معها في مثل هذا الخطاب . هذا التّداخل بين روافد الخطاب الإشهاري يضع أحد ركائز السيمياء الأرسطيّة التّي يعتمدها اللسانيّ فردينان دي سوسير و الفيلسوف شارل سندرس بيرس في الميزان . فلا سبيل إلى اعتبار الخطاب في عمليّة الإشهار مفصولاً عن سياقه ككّل و لا سبيل إلى تخصيص نواة دلاليّة للفظ خارج استعماله و الزعم بأنّه يكسب سياقيًّا مدلولات ثانويّة .

إذا كان الأمر يتعلّق فقط بالنصّ الإشهاري و ليس بالخطاب الإشهاري ككلّ مُندمج فيه البعد الأيقوني الإيديوغرافي فإنّ الإجابة تكون بـ"لا" . لأنّ بلاغة النصّ الإشهاري عندما لا تعدو أن تكون من بلاغة النصّ الأدبي أو النصّ التداولي و العلمي و أن تأخذ إمّا من الأدب بكلّ أبعاده ببديعه و كثافته و بيانه و معانيه و إمّا من التداوليّة باعتبار المخزون الثقافي المشترك باستدعاء أمثاله و حكمه و عباراته المسكوكة و أقواله المشهورة ، إلخ ، و إمّا من العلم باستغلال رصيده المنطقي العقلاني من مواضع و آليات حجاجيّة . مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ النصّ الإشهاري يمكن أن يخلط بين بكلّ هذه المستويات ممّا يدفع بعضهم إلى اعتباره جنساً أدبيّاً خاصّاً . وأمّا إذا تعلّق الأمر بالخطاب الإشهاري بكلّ أبعاده – و هوكما قلنا خطاب متعدّد الوسائط و الأبعاد – فإنّ الجواب سيكون حتماً بـ "نعم" .

غالباً ما يقال لنا بإلحاح إنّ النصّ الإشهاري نصّ خاصّ يتطلب مجهوداً أكبر لفهم مداخله و مخارجه ، تركيباته المختزلة ، هويّة مفاهيمه المعقّدة ، ولكّن قلّ أن يبيّن لنا بما يكفي من الحجج أين تكمن خاصّيته التّي – إن وجدت– ستعيد النّظر (باعتبار هذه الخصوصيات) في كلّ تعريفاته و ضوابطه الفنيّة و الأخلاقية .

5.3- أساليب تحرير الرسالة الاشهارية:

"يعتبر التّكوين الفنيّ للإشهار أحد العوامل الأساسيّة في تحقيق نجاحه وفعاليته حيث يتضمن المجهودات الخاصّة بتنسيق محتوياته المختلفة ، حتّى يصير إشهاراً ملفتاً للنظر ومثيراً للرغبات. و قبل أن يأخذ الإشهار شكله النهائيّ وقبل أن تبدأ عمليّة التصميم النهائيّ أو الصياغة الإنشائية يمرّ الإشهار بعمليّة التحرير أو إعداد الرسالة الاشهاريّة ومكوناتها وعناصرها وبالتّالي فإنّ كتابة الرّسالة الإشهاريّة من الخطوات أو المراحل الهامّة التّي يمرّ بها إعداد الإشهار . أما فيما يخص العنوان الرئيسي فهو يمثل الفكرة الرئيسية التي يدور حولها مضمون الإشهار وعادة ما يحمل الوعود بالمنافع والمزايا التنافسّية ، أما العناوين الفرعيّة فعادة ما تكون في مضمون أو

([188]) – بشير إبرير ، التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري ،دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع، مجلة اللسانيات واللغة العربية ، مخبر اللسانيات واللغة العربية ، عدد1، سنة 2006 ، عنابة ، الجزائر ، ص21 .

نصّ الرسالة أو القصّة وعلى ضوء ما سبق ينبغي على محرّر الإشهار أن يقوم باختيار الأساليب الإشهارية التّي سوف نذكرها" .([189])

5.3.1 - العنـــــوان :

"يعتبر العنوان من أهمّ أجزاء الإشهار، حيث يعتمد مدى استعداد المستهلك لرؤية أو قراءة الإشهار و الانتباه إليه على جاذبيّة العنوان و قدرته على استمالة الجمهور المستهدف . وبالرّغم من ذلك فإنّ بعض الإعلانات قد لا تحتوي على عنوان معيّن ، وقد ظهرت هذه الفكرة كنتيجة لروتينيّة الإعلانات في شكلها و رغبة من بعض المشهرين في تقديم أشكال غريبة من الإعلانات حتّى يثيروا انتباه المستهلكين المرتقبين إلى الإعلان ، و تعكس هذه النقطة الناحية الابتكارية في الإعلان . و مع ذلك ، فإنّ معظم الإعلانات تحتوي في تحريرها على عنوان للأشهار ،ويمكن تصنيف العنوانين في الإشهار حسب المحتوى ***Content*** أو الشّكل ***Form*** كما يتّضح من الآتي": ([190])

5.3.2 - محتوى العنـــاوين :

❖ العنوان المحدد للهويّة:

"ويصمم ذلك الإشهار لتحديد السلعة أو الشركة التّي تقدّم هذه السلعة. فقد يتمّ ذكر العنوان كالآتي " مكرونة إيطاليانا " (***Makaroni Italiana***) أو " كاتر بيير " (***Quatre Pierre***) " .([191])

و بالرغم من أنّ هذا النوع يحقق خاصّية الانتباه سواء للسلعة أو لإسم الشركة إلاّ أنّه يفترض معرفة المستهلك بنوع السّلعة أو اسم الشّركة و لا يريد جمع معلومات إضافيّة عنها .

❖ العنوان الذّي يوضح منفعة السلعة :

" يركّز هذا النّوع من العناوين على إبراز المنافع المترتّبة على استخدامه للسلعة و على إيجاد حلول معيّنة لمشاكله مثال ذلك الإشهار الذّي يوضّح " مع كريم نتروجينا لن تواجه مشاكل البشرة " أو " استمتع بنقاء الصوت مع فيليبس" .وهكذا.. ، فكما يتّضح من الأمثلة السّابقة فإنّ هذا النّوع من العناوين تمّ تصميمه للإيحاء للمستهلك أنّ السلعة تقابل احتياجات معيّنة لديه، و يعكس النّوع السابق الذّي يركّز على اهتمامات البائع ، نجد هذا العنوان يركّز على اهتمامات المستهلك" .([192])

❖ العنوان الإخبـــاري:

"و يركّز هذا النّوع على مدخل الأخبار القصصيّة ، فهو مدخل مباشر وله طبيعة إخباريّة . بحيث يقلّل من اهتمام القارئ بقراءة تفاصيل الإشهار . و عادة يركّز مثل هذا النّوع على أخبار جديدة بحيث تشوّق المستهلك المرتقب و تدفعه إلى التّركيز على مشاهدة أو قراءة الإشهار أو أهم المعلومات فيه . مثال ذلك " يمكنك الآن أن تحصل على لتر و نصف من البيبسي كولا بسعر لتر واحد ". و يواجه المشهر في هذه الحالة مشكلة

([189]) - محمد فريد الصحن ، الإعلان ، الدار الجامعية ،2000، الإسكندرية ، مصر ، ص 215

([190]) – محمد فريد الصحن ، الإعلان ، الدار الجامعية ،2000، الإسكندرية ، مصر ، ص 215

([191]) – المرجع نفسه ، ص 216

([192]) - المرجع نفسه ، ص 217

الاختبار في تضمين العنوان أهم المعلومات التّي سيحتويها سواء عن السلعة ذاتها ، غلافها ، سعرها ، استخداماتها ..." إلخ . ([193])

❖ العنوان الانتقائي :

" إنّ مفهوم قطاعية السوق يشير إلى أنّ الإشهار يجب أن يوجّه إلى جمهور مستهدف و ليس إلى كلّ الأفراد. و من ثمّ يمكن استخدام العنوان الانتقائيّ في اختباره فئة معيّنة من المستهلكين و توجيه الرّسالة الإشهاريّة لهم .مثال ذلك " إلى هواة التّصوير استعمل..." أو " للسيّدات الرشيقات في جميع الأعمار ، إليك عطر نيناريتشي " و هو إشهار موجّه لكلّ الأعضاء في مجموعة أو قطاع معيّن " . ([194])

5.3.3 - أشكـــــال العناوين :

العنوان الاستفهامي : **" ويصمم العنوان الاستفهامي لجذب انتباه المستهلك المستهدف وتشجيعه على قراءة الإشهار ، و من ثمّ فيجب أن تكون هناك إجابة عن السؤال المطروح في العنوان . ولا يجب أن يكون السؤال مقتصرًا على اهتمامات مجموعة محدودة ، و تظهر الاجابة على السؤال إمّا في العنوان الفرعي أو في محتويات الرسالة نفسها .مثال ذلك بداية الإشهار التلفزيوني بـ " هل ترغبين أن يكون شعرك أكثر نعومة و انسيابية ...ثمّ بعد ذلك " استعملي شامبو سلفكرين المدعّم بالأعشاب الطبيعيّة ". ([195])**

العنوان الآمـــر : **" في هذا النّوع من العناوين يقوم المشهر بتوجيه المعلومات إلى الجمهور المستهدف بصيغة الآمرة .مثال ذلك العنوان التّالي :" إحم أسرتك بالتأمين على الحياة " ، " ادفع نصف المبلغ و الباقي على سنة و نصف "، وهكذا .([196])**

العنوان الفضـــولي :" **و يصمّم هذا العنوان بهدف إثارة فصول المستهلك المرتقب و دفعه إلى محاولة معرفة الإجابة أو الشرح المطلوب . فهو يعتمد على استخدام كلمة واحدة أو جملة غير كاملة مما يدفع المستهلك إلى محاولة معرفة ماذا يريد المعلن أن يقول في نهاية رسالته ". ([197])**

الأساليب اللغوية في الإشهـــار :

يعتمد الإشهار على أساليب متنوّعة تتلاءم مع خصوصية كلّ وصلة كمايلي :

الأسلوب المنطقي:

ويعتمد على الدليل والبرهان والمنطق وأحياناً الحساب وتبيان الفوائد الفنيّة والاقتصاديّة للسلعة ومقارنتها بالقيمة السلعة لها .

الأسلوب الوجداني أو العاطفي :

([193]) - المرجع نفسه ، ص **217**

([194])- المرجع نفسه ، ص **218**

([195]) - المرجع نفسه ، ص **218**

([196]) - المرجع نفسه ، ص**218**

([197]) - المرجع نفسه ، ص**218**

يركز هذا الأسلوب على إرضاء الجانب العاطفيّ في المستهلك على حساب الجانب العقلي أو المنطقي ويتفرع عن الأسلوب الوجداني أسلوبان فرعيان :

الأسلوب القصصي:

يعتمد على استخدام القصّة لكي تكون وسيلة للبيع ومن ثمّ يتضمن عنصر التّشويق ووحدة الفكرة.

الأسلوب الوصفي :

ويعتمد على الوصف بحيث يكون الغرض الأساسيّ من الرسالة الاشهاريّة مثلاً وصف السلعة ، ومميزاتها وخصائصها وكيفية استخدامها وكيفية صيانتها أو كيفية الحصول عليها مما يبرز نواحي معينة معتمداً في ذلك على الصورة أو الكلمة .

أسلوب الحجج والمبررات:

وهو الأسلوب الذّي يجمع بين الصيغة العاطفيّة والصيغة المنطقيّة فمع استخدام الأسلوب العاطفي تستخدم بعض الحجج والمبرّرات لإرضاء الجانب العقلي أو المنطقي الذّي يكون موجوداً كجزء من دوافع الشّراء والنموذج الثاني يقسم الرسائل الاشهاريّة إلى :

الرسالة التفسيرية :

تعتمد على التفسير والتّوضيح والتّعليم بما يساعد المستهلك على جمع معلومات حقيقيّة دون الاعتماد على تبيان مزايا السلعة و فوائدها وكذلك الاعتماد على معلومات حقيقية دون الإثارة أو الاعتماد على أساليب عاطفية أو خيالية.

الرسالة الوصفية : والهدف الرئيسي لهذه الرسالة الاشهاريّة هنا مجرد وصف السلعة وخصائصها وشرح كيفية الحصول عليها أو استخدامها

الرسالة الخفيفة :تعتمد على الأسلوب الطّريف الذّي يتميز بالخفّة والفكاهة أو الدّعابة أو الصياغة الخفيفة اللطيفة دون الاعتماد على البيانات والتعبيرات الجامدة الصماء.

الشهادة : ها يعتمد محرر الإشهار على أقوال أو اعترافات أو شهادة أحد أو بعض الشّخصيات التّي تكون معروفة وسط المجتمع المراد الإشهار له ، وبديهيّ أن يكون اختيار تلك الشخصيّة مرتبطاً بمقدار ما يكون لها من تأثير على أفراد المجتمع .

القسم التطبيقي

دراســـة

النسق اللغوي في الصورة

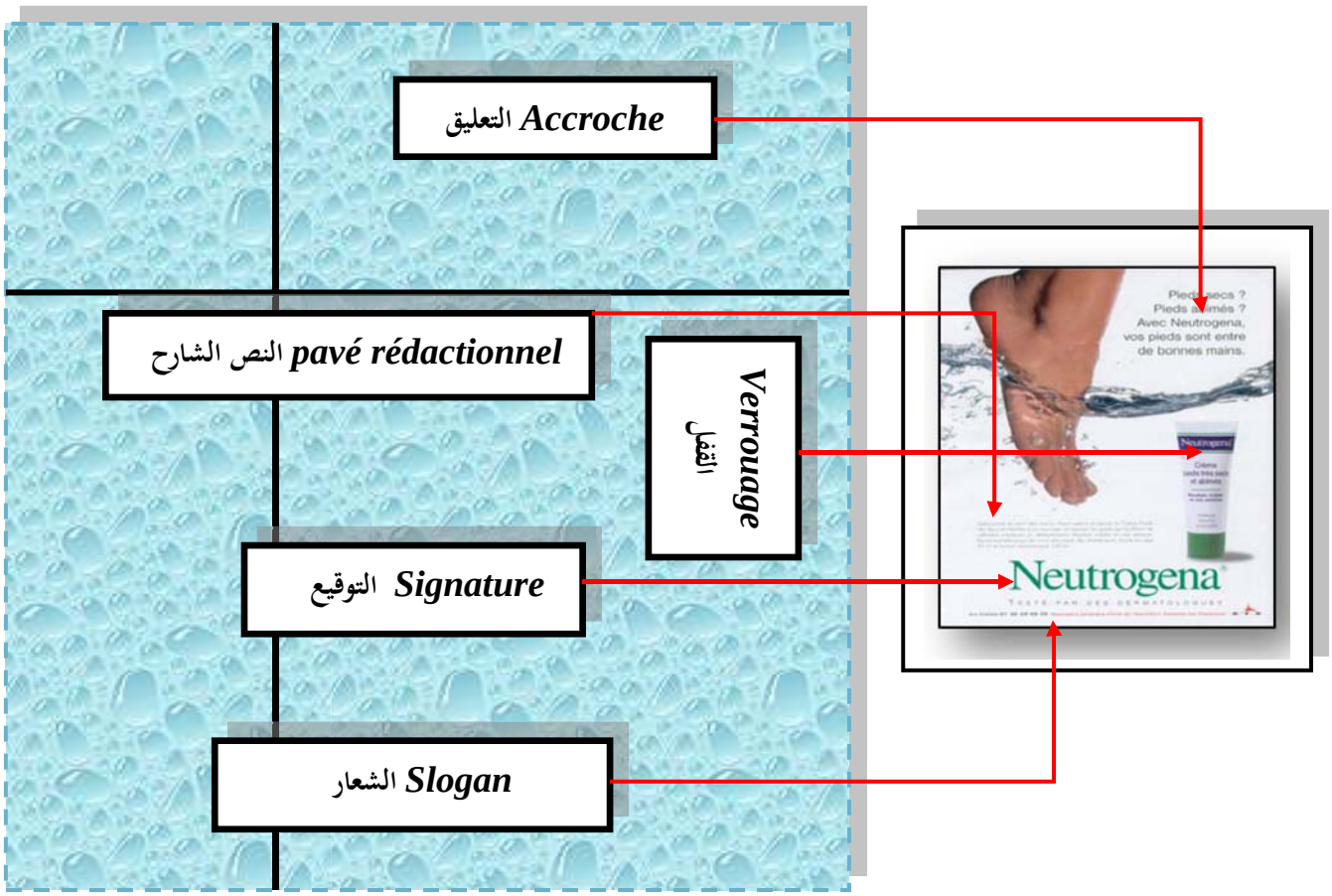
تحليل النسق اللغـوي في الصورة الأولـــــى

* Neutrogena *

❖ إستراتيجية توزيع الأنساق اللغوية ***Stratégie linguistique***:

- المستوى التركيـبي (الصور السيميو-تركيبية) :

بدايةً ، نحاول توجيه عين القارئ لمعرفة تموضعات مختلف العناصر اللسانيّة ضمن وصف استراتيجية التوزيع كعلامات نوعية ، وهذا طبعاً سيمنحه جملة من الانطباعات حول العلاقات التأويليّة التّي تساهم في دفع العملية السيميوطيقية " أي نتناول النصّ في تركيبه الفضائيّ ،كمتواليّة من الأدلّة المنتظمة في الزّمان وفي الفضاء"([198]). وكما نلاحظ في الصورة فإنّ العبارات اللّغويّة جاءت متدرّجة من الأعلى إلى الأسفل حسب الأهمية وخطّة البناء الفنّي والجماليّ للمصطلح الإشهاريّ كما هو مبيّن في الشكل التالي :



الشكل رقم 27

استراتيجية توزيع العلامات اللسانية في الصورة ([*])

الإشهارية الخاصة بمنتوج « *Neutrogena* »

من خلال هذه الاستراتيجية ، تتحدد الأنساق اللّغوية المصاحبة للمنظومة الأيقونية ، بشكل بارز ومكتوب كنسق من العناصر اللسانيّة المتمظهرة خطياً ، إذ " يمكن اعتبارها موضوعاً سيميوطيقياً([*]) لأنّها نسق دلائليّ يمكن تحديده

([198])- محمد الماكري ' الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص **256**

([*])– نشرت هذه الصورة على الموقع الإلكتروني التالي:**www.Pub .com** بتاريخ **2006/04/12**

([*])- السيميوطيقا ممارسة نقدية شاملة " تهتم بدراسة العلامات (***Signs***) و طريقة ترابطها و كيفية تعبيرها عن المراد (أنظر: جون ليشته ، مصدر سابق ص18

وضبطه ، و تمثيل علاقاته ". ([199]) لهذه الاعتبارات التقنيّة و الفنيّة ، أمكن اقتراح مبادئ تناول سيميوطيقي للكتابة الإشهارية حسب الأوضاع الأكثر قدرة على تفسير العتبات اللّغوية الكامنة التّي تتقاطع في دلالاتها المكثّفة مع العلامات الأيقونيّة . ومن هذا المنطق ، نحاول مناقشة هذه البنيات (العتبات) اللّغوية المنفصلة التّي تحضُر في هذا الملصق الإشهاريّ بقواعد إجرائيّة سيميوطيقية تكشف عن هوية العلامة و تركيبتها عبر مؤولها ، فنلاحظ كمايلي :

❖ التوقيع ***Signature :***

المعروف عن التوقيع أنّه "يقوم بتعيين و اختزال (النص الشارح) والتقعيد الهندسيّ للعلامة التجارية ، وأساس الإعلان ، وظيفته قفل الرسالة سواء كانت لغويّة أو هندسيّة ، كما تسمح أيضًا باستظهار المنتوج و تحقيق ذاتيته ([♠])". ([200]) وقد اختارت هذه الوكالة الإشهارية توقيعها ([♦]) البارز على الصورة كواجهة إعلامية ثريّ بدلالاته وأبعاده ومستوياته رغم أنّه كلمة واحدة فريدة في شكلها الفنّي ، و صيغتها الفكريّة المكتظّة بوثائقها المتخيّلة . وقد جاء التوقيع على على هذا الشّكل :

« Neutrogena »

مبدئيًا ، يظلّ العنوان الإشهاريّ (التوقيع) في هذه الصورة ، على الرّغم من دلالته المعجميّة الهزيلة في اللّحظة الاستكشافيّة الأولى ، خاضعاً لاحتمالات دلاليّة مختلفة ، وهي لا تتّضح إلاّ من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية ، لذا لابدّ من منهجيّة تكفل رصد تموّجاته المشاكسة داخل الصورة .

فعلى مستوى البنيّة الخطيّة ، تمّ في التوقيع نبر الوحدة الخطيّة " **Neutrogena** " بواسطة الحجم والسمك والموقع و اللّون ، فإلى جانب الحجم الكبير للوحدة الخطّية المذكورة المتكوّنة من عشرة حروف والمهيئة بالإخضرار الطّبيعي (الصور الخطيّة أو (الميتاخط)) ، يساعد موقعها في الفضاء النصّي (وسط الملصق) على إبرازها بحيث تمتد على عرض الإطار في موقع الوسط منه ، فهو يوحي بالقوّة و السيادة و الصّلابة . والخط الذّي كتب به من نوع (***Bembo***) الذّي هو من فصيلة (***Les garaldes***) المعروفة بكياناتها المنسجمة و التّي تنتمي أساساً إلى الفنون الرومانية ، حيث تبدو حروفه أنيقة وأشدّ مقروئية . فبنيته الهندسية و الزخرفية تختزن حمولة تحمل ذاكرة النص الذّي يكتب به . فعلى طريقة ابن عربي نقول : " إنّ الخط أنثى عاشقة تستقبل بكلّ لذة

([199])– محمد الماكري ، الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي ، مرجع سابق ، ص **88**

(♠)- ترجمة من النص الفرنسي **:** ***"Désigne la conclusion du pavé rédactionnel et l'assise graphique, le socle de l'annonce. Elle verrouille le message tant au niveau graphique qu'au niveau rédactionnel, elle permet ainsi l'identification et la mémorisation du produit***

([200]) ***-Abad .V et Compiègne . I, langages op. Cit. Page 17***

(♦)- هذا الشّعار هو في الحقيقة اسم لمؤسسة أمريكية تبيع المواد التجميليّة الخاصّة بالنساء ، تأسست عام **1930** على يدّ " إمانوال ستولاروف " ***Emanuel Stolaroof*** ، ثم بيعت سنة **1994** لشركة جونسون و جنسون ***Johnson & Johnson*** .

العاشقين ما ينضح به النص في روحها ..."([201]) ، و فعلاً فإنّ الخط الذّي كُتب به التوقيع يهيئ القارئ المستقبل في سياق الوعي لعقد علاقة وطيدة مع شكل لاشعوري ذات السطح الإغوائي .

كما نجد أيضًا انزياحاً خطيّاً في صيغة الشّعار التّي تتركّب من مقطعين ، مقطع " **Neutre** " الذّي يدلّ على التعادل (لا حامض و لا قاعديّ) ، فنلاحظ حضور التعويض في الوحدة الصوتيّة " **re** " في نهاية كلمة " **Neutro** " باستبدالها إلى " **ro** " و التّي توحي بتصوّر ذهنيّ " مؤول " حسب بناء العلامة في فلسفة بيرس السيميوطيقية المستقطبة لذاكرة القوّة عند آلهة اليونان و أبطالهم (هيرا **Hera** ، زوجة زوس ، حامية الزّواج و الساهرة على قدسية و متانة العلاقات الزوجية)([♣]). " كما يحيل المقطع " **Gena** " إلى أسطورة ولادة الآلهة " أتينا " على ضفاف بحيرة (تريتونيس) في ليبيا ؛ حيث تروي الأساطير اليونانية أنّها ولدت آلهة محاربة قامت بدور مهم جدّاً في الحرب ضدّ العمالقة ، فقتلت (بالاس) وقشّرته و صنعت من جلده درعًا.. ".([♣]) و هذا يضاهي في دلالته مفهوم الفعالية في مادة المنتوج القادر على محاربة التشققات و الجفاف الجلديّ . كما يسوقنا العنوان الإشهاري (التوقيع) حسب المؤول الدينامي عند بيرس ، إلى تلك الأسطورة التّي مفادها أن " نبيل إسباني " هيدلج " ***Hidalgo*** " ثريّ ، يُغوي فتاة جميلة لكنّها فقيرة و يظفر بحبّها . و تحمل منه في ابنيها ، لكنّه يرفض الزواج منها ، و يعلن في يوم من الأيّام أنّه عائد إلى إسبانيا للزواج من امرأة غنية اختارتها له عائلته ، و أنّه سوف يأخذ ولديه معه . فجزعت المرأة الصغيرة و طار صوابها مثل كلّ النساء المخبولات الصارخات المحزونات حزناً عظيماً على مرّ الزّمان . خمشت وجهها بأظافرها ، خدشت وجهها هي أيضاً ، اندفعت في هياجها تمزّقه ، تمزّق نفسها . انتزعت ولديها الصغيرين و جرت بهما إلى النّهر ، و هناك ألقت بهما في مجرى الماء ، غرق الطفلان ، و تهاوت " **لايارويـنا** " حزينة على ضفّة النّهر و ماتت . و عاد النبيل إلى إسبانيا وتزوّج من امرأة غنية ، و صعدت روح " **لايارويـنا** " إلى السماء ، أخبرها حارس البوابة أنّه يمكنها دخول الجنّة لأنّها كابدت و تألمت ، لكن ذلك لن يكون حتّى تسترد روحي طفليها من النهر .([202]) و هذه الحمولة الدلالية في الوقيع (العنوان) تضاهي في رمزيتها تلك الأسطورة الحزينة .

هذا التّوجه الأسطوريّ في بناء العنوان الإشهاريّ (التوقيع) له تداعيات على شخصية المرأة في الصورة ، إذ أنّ نسج هالة القوّة والعنفوان على المنتوج ([*]) ، يحرّك من جهة أخرى مؤول الضحيّة (قدم المرأة) الذّي يحيل على موضوع الأنوثة المهترئة (أزمة الذات = إلغاء الذات). وهكذا تكون مشاركة المرأة في لعبة أسطورية ، تكون الحقيقة فيها ناتجاً مسقطاً من العلاقة التفاعلية بين جسد المرأة العارضة و لحم المرأة الطيف المترسبة في الذاكرة .

([201])- انظر : محمد الماكري ، الشكل و الخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي ، مرجع سابق ، ص **226**

)- انظر: أ.أ.نهاردت ، الآلهة و الأبطال في اليونان البقديمة ،ترجمة هاشم حمادي ، ط**1** ، **1994** ، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، ص **23**[*])

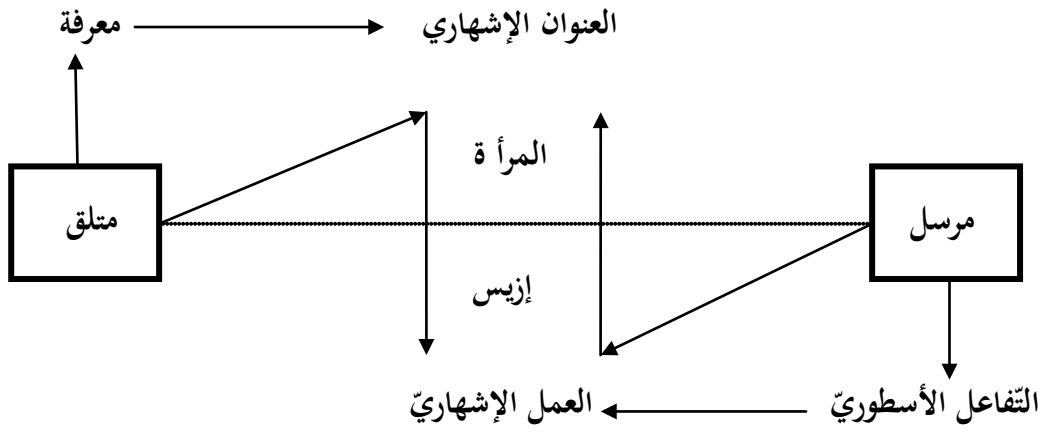
([*])- انظر : بيار غريمال ، الميتولوجيا اليونانية ، ترجمة هنري زغيب ، ط **1** ، **1982** ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ص **48**

([202])- انظر: أ.أ.نهاردت ، الآلهة و الأبطال في اليونان البقديمة ، مصدر سابق ، ص**55**

([*])- ينبغي أن أشير هنا على استعجال أنّ قوّة الأبطال و انتقام الآلهة ما هي إلاّ معايير أسطورية تتعدى الجانب السحري المنفلت إلى المجال الإدراكي المحفّز الذي يعمل على استفزاز الرغبة الإستهلاكية .

بناءاً على ما سبق ، يمكن القول إن وظيفة الأسطورة – حسب تصوّر بارت– هو تحويل المعنى إلى شكل، وداخل هذه العملية المعقدة يتم إفراغ البعد التّاريخيّ والثقافيّ وتطبيعه بما يخدم مصالح الطبقة البورجوازية . ويتحدد مفهوم التطبيع ***Naturalisation*** عنده ، في تحويل العلامات من طابعها الثقافيّ (إنتاج يتم داخل التاريخ، أي داخل الزمنية الإنسانية) ومنحها طابعاً طبيعياً (علامات توجد خارج الزمنية ولا تتأثر بها). هذا ما يجعلنا نعيش الأسطورة في هذه الصورة الإشهارية وكأنها كلام بريء . والواقع أن ما يتيح للقارئ استهلاك الأسطورة استهلاكاً بريئاً، هو أنّه لا يرى فيها نسقاً سيميوطيقيًّا ، بل نسقاً استقرائياً **[...]** والحال أن مستهلك الأسطورة يعتبر الدلالة نسقاً من الوقائع .

نظرتنا أيضاً للمستوى التّناصي ، تكشف على أنّ العنوان (التوقيع) يؤشر بطريقة شعرية على موضوع عمله ، هذا الموضوع الذّي يمتلك وجوداً قبلياً على عمله و آخر بعديّ ، ومن ثمّ يأخذ التّناص صيغة صراعية بين القبليّ الأسطوريّ و البعديّ الشعريّ ، فالوسم المعياريّ يفترض تداوليّة نوعيّة لم يتمتع بها الجسد الأنثوي الذّي وقع طوال تاريخه بين قطبي " التحريم " و " التجريم " . هذا المنظور يحوّل الصراع السابق إلى صراع للشعريّ مع القانونيّ و السلطويّ الذّي يفرض على المرأة الذات في جسديتها العزلة والتغييب الفنيّ . و هدف الصراع إعلان حقيقة الكائن ، جسدانية الذات الأنثوية . هكذا تتجلى البنية الصراعية المحتجبة تحت عمل حرف " **O** " التيّ تعتبر رخصة صوتية ترصعت بها معظم الكلمات المكونة للنص الإشهاري تقريباً و التي توحي بالإحاطة و الحماية و الضمان لكن هذا يكشف من جانب آخر عن قدر الإغتراب الذّي تعانيه الذات الأنثوية ، فهي لا تورد خطابها عن أوضاعها بل تتفجر دلالة المغامرة تحت السطح الأسطوريّ للدالّ . هذا الكشف عن التفاعل التّناصي للعنوان الإشهاري (التوقيع) مع الخطاب الأسطوري ، يجعلنا نؤكد أنّ هذا " التضمين الافتراضي (السرّي) يجعل نصّية العنوان مبنية بناءًا مأزومًا ، لأن المرسل الإشهاريّ قد اختار من الخطاب الأسطوري واحدة من أكثر علاماته مركزية فيه ، عنوانًا على موضوع / عمل مختلف له خطابه المغاير ، فإنّ تلقّي المستقبل لتلك العلامة / العنوان لا يتم من خلال علاقتها بالعمل الذّي تعنونه ، كون التقنيّة اللغويّة المشتغلة على العنوان (التوقيع) تعمل على إزاحة الدلالة اللغويّة و تؤسس للدلالة الإصطلاحية ".([203]) وهذا ما يتجسد في هذه الترسيمة كمايلي :



الشكل رقم :28

([203])- محمد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا العمل الأدبي ، مرجع سابق ، ص **28**

التفاعل السيميوطيقي بين العنوان الإشهاري و عمله (*)

فالتوقيع الإشهاريّ (العلامة التّجارية) في اعتقادي يشبه إلى حدّ مّا علامات عنوان العمل الأدبي ، " لها وضعيتها المستقلة و القائمة بذاتها . فكلّ عنوان إشهاري (توقيع) هو مرسلة " ***Message*** " صادرة من مرسل " ***Adress*** " إلى مرسل إليه " ***Adressee*** " ، و هذه المرسلة الإشهارية محمولة على أخرى هي " العمل الإشهاري فكلّ من " العنوان الإشهاري و عمله " " مرسلة مكتملة و مستقلة ، أما الوظيفة الحمليّة ، فتُمثل التفاعل السيميوطيقيّ ، ليس بين المرسلتين فحسب ، و إنّما بين كل من" المرسل" و "المرسل إليه" ، بمعنى أن " العنوان " من جهة "المرسل" ؛ هو ناتج تفاعل علاماتي بين " المرسل " و" العمل " أما المستقبل فإنّه يدخل إلى "العمل" من بوابة " العنوان " متأولاً له ، وموظّفاً خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عدداً و قواعد تركيب وسياقاً ". (204)

❖ التعليـق ***Accroche = Le headline*:**

التعليق (♣) عبارة عن " جملة تتموضع في أعلى الملصق ، وظيفتها جذب انتباه المتلقّي ، ولا بدّ أن يتجلى اسم العلامة التّجارية في صلب التّعليق . وقد اشتمل التّعليق في هذه الصورة على مايلي :

- ❒ ***Pieds secs ?***
- ❒ ***Pieds abimés ?***
- ❒ ***Avec Neutrogena, Vos pieds sont entre de bonnes mains.***

يقدّم لنا التعليق جملة من المعطيات الوصفيّة بصيغة استفهاميّة متعلقة أساساً بقدم المرأة (قدم جافّة ؟ قدم مهترئة ؟) ، حيث وصفها بالجفاف و التّلف لإثارة فضول المستهلك و حيرته و استفزاز مخيّلته ، وليضع وصفته السحرية كجواب على هذه التساؤلات (مع نتروجينا قدمك في أياد آمنة) . وقد تألّف التعليق من جمل قصيرة و موجزة قُدّمت للمتلقّي بخط ***Helvética*** من فصيلة (***Les linéales***) و هو هنا ، خطّ يمتاز بدقّة حروفه وانسيابها لذا تعتمد عليه الصحافة بشكل دائم ومفرط لمقروئيته ، و تبرز حركة الأسطر " مفهوم الاتجاه كمظهر هندسيّ في إدراك الفضاء عند الجشطالتيين إلى جانب الموضعة و الكبر و المسافة . "(205) نكتشف في هذه البنية الخطيّة أن اتّجاه الكتابة في التعليق يبدأ من اليسار إلى اليمين ، في حركة انكساريّة انعراجيّة ترصد في شكلها الأيقوني كمركّب ، و هي علاقة تعزّزها قرائن لغويّة توحي بالإنهزاميّة و الحيرة و التوتر النفسيّ العالي الذّي تعاني منه المرأة

(*) – هذا الشكل يبيّن علاقة التوقيع كعنوان بالعمل الإشهاري ، حيث يلج المتلقي إلى العمل الإشهاري عن طريق بوابة العنوان ، بينما نجد المرسل يختزل عمله الإشهاري في التوقيع ويربطه بالعناصر المعرفية التّي تراعي خبرة المستهلك . **و من ثمّ نلاحظ وجود المرأة كوسيط بينهما .**

(204)- **محمد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا العمل الأدبي ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997 ، القاهرة ، ص19**

(♣)- **مترجم من النص الفرنسي**: " L'accroche est une phrase qui, placée en haut de l'annonce, a pour fonction de retenir l'attention du lecteur. Le nom de la marque doit être contenu dans l'accroche » La Communication par l'image, C.Cadet - R et Charles –J et Galus. L. Edition NATHAN, Paris, 1990. P 115. انظر: كتاب

(205)- **محمد الماكري ، الشكل والخطاب، مرجع سابق ، ص225**

أثناء تشقق و تقرح قدميها. هذا و قد استقطب توزيع البياض و السواد أثراً فاعلاً لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة و تنضيد الأسطر و تقديم دلالات أيقونية (تشكيل خطيّ أيقونيّ) تتجسّد بصرياً في طيف سفينة النّجاة الهائمة في عرض المياه المضطّربة والتّي توحي كعلامة أولية بالانتشال الإستعجالي لحالة ضياع . (انظر شكل التعليق) . كما نكتشف في مجال التّردد وهو تكرار الفونيمات البسيطة و المتعدّدة ، مثالاً يقع في أول الكلمات (بالفرنسية) ضمن جمل التعليق المتتابعة العناصر التالية : ***Pied secs ? Pied abimés ? avec Neutrogena vos Pieds*** و هذا التكرار المتتابع للوحدة الصوتيّة " ***Pieds*** " يجعل من الدلالة تتنامى بين مجالين دلاليين : سلبيّ (ضرر) يتمثل أساسًا في الجفاف و التشققات الجلدية ، و آخر إيجابي (الحماية) و تتمثل في صيانة المنتوج لخلايا الجلد ، و بين المجالين ينتقل المتلقي دائرياً ليصطدم المحوران : سرعة الضرر مع سرعة العلاج . لتصبح في النهاية دلالة الجمال أكثر وخذًا و أوقع في الآخر .

والنبر الذّي نراه في نص التّعليق بواسطة علامة الاستفهام (؟) بعد ***Abimés*** و ***Secs*** يؤدي الوظيفة نفسها الذّي يؤديها المركب (***Est-ce qu'***) . و هذا النبر يكون سببًا في تضييق الدلالة وتفادي إنتاج المعنى النقيض . لهذا السبب حسب " ليوطار " امتنع أرسطو عن ترقيم نصوص " هيراقليطس " خوفًا من منحها معنى مضاداً كما منع (مالارميه) ترقيم النصوص الشّعرية لأنّ إيقاعيتها تكفي .

و تحضر في التّعليق أيضًا الكناية التّي تجمع في تأويلنا لها ، عددًا من التعويضات القائمة على المجاورة التّي تعرف في الأسلوبيّة المعياريّة باسم : المجاز المرسل (***Synecdoque***) (الجزء–الكّل ، النوع – الجنس ، المفرد – الجمع) وتعويض الاسم الشخصي باسم الجنس و العكس (***antonomase***) ، و الكناية (***métonymie***) ،(السبب – المسبِّب ، المساحة – الحجم ، الزمن – المدّة) .([206]) من هنا يمكن اعتبار الصفة و الموصوف " ***bonnes mains*** " (الأيادي الآمنة) التّي برزت في التعليق كناية العرض [ذكر الصفة و إرادة الموصوف] ، و التّي يريد من وراءها القوّة و الصلابة ، لأنّ استخدام اليدّ للدلالة على القوّة ، اشتهر به العرب على مرّ الأزمان ، إذ أنّ اليدّ رمز القوّة و البطش ، فاستخدمت للدّلالة على هذا المعنى ،و هنا تبرز البلاغة القرآنيّة بتأثيرها العميق الرائع ، الذّي يتحفنا بمظاهرالإعجاز في قوله تعالى:{ وَاذكُر عِبادَنَا إبرَهيمَ و إسحَاقَ ويعقُوبَ أُولى الأَيدي و الأَبصَارَ }[♦] حيث تطلق اليد في اللّغة و يراد بها القوّة . و " هكذا يصبح المؤول علامة أخرى تحفر في الذاكرة حتّى تصل إلى حالتها المثلى"([207]) فالمرسل أراد تعزيز هيبته و سلطته الإنتاجيّة عبر الموازاة بين عضوين أساسيين (اليد في اللّغة والقدم في الصورة) .

❖ النص الشارح ***le body (copie) = le pavé rédactionnel***:

جاء النص الشارح محصورًا بين التوقيع و التعليق مستندًا إلى الجهة اليمنى من الصورة الإشهاريّة ، كتب بخطّ من الحجم الصغير ، معتمدًا على حروف " ***Arial Narrow*** " التّي تمتاز بالتحامها و دقّة سيولتها وتقارب التواءاتها، و

([206])- المرجع نفسه ، ص **88**

(♦)- سورة ص : الآية **45**

([207])- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص **128**

هذا يوحي بالإلتآم و الإتّحاد . فالنصّ الشارح كما أسميه هو عبارة عن شرح للتعليق(♣) ، " يجعله أكثر إقناعاً بالاعتماد على الإثبات بنتائج الدراسات العلميّة ، دوره يكمن أولاً في شرح الحجة الكامنة في التّعليق (*Accroche*) لجعلها تتّسم بالذريعة الإقناعيّة التّي تحث المستهلك على التصرف السريع و شراء السلعة بوضح له كيفية الحصول عليها و أماكن توافرها ،كما تساهم في تكثيف القرائن الثانوية ."([208]) " كما أنّ وجودها يؤسس للشرح النفعيّ من استعمال المنتوج "([209]) . وقد تجسد النصّ في هذه الصورة الإشهارية كالتالي :

Spécialiste de bain de mains . Neutrogena propose les crèmes pieds très secs et abimés pour soulager et réparer les pieds des adultes, résultats entier en une minute ; Recommandée pour les soins des pieds des diabétiques. C'est un tube de 50 mg, format économique 100 ml.

ما نلاحظه في هذا النصّ الشارح للتعليق في صورة " *نتروجينا* " الذّي يتألف من ثلاث جمل اسمية خبرية . أنّه يراهن على جوهر الاختصاص الطبيّ الذّي يستند على المبادئ العلميّة ، فالمختصّ كما هو معروف يتميز بنوع من المعرفة الدّقيقة تمكّنه من تشخيص المرض و أعراضه بسهولة لاطّلاعه المكثّف على طبيعة المادّة و نوع الإصابات و أشكال الفيروسات التّي تهدّدها ، أمّا الجملة الثانية فتحاول أن تثبت للجمهور المستهلك نجاعة المنتوج في رأب تشققات الجلد و أعطابه ، فهي تطالب باقتنائه لما له من فوائد على أقدام مرضى السكريّ و أنّه منتوج اقتصاديّ متوفر في جميع الأمكنة في شكل عبوات ذات سعات محدّدة الكمّيات يستحق الاهتمام و الإقبال عليه كونّه معالج ذات فعاليّة قصوى . أمّا الثالثة فتركز على المنتوج و خصائصه الإقتصادية و الماديّة .

و هذا التتابع الأسلوبي يفسر شكل اليدّ الحاضنة و الحماية المرغوب فيها التّي تمنح المناعة المستمرة للأنسجة الجلديّة عند المرأة . ويضمّ النصّ الشارح صورًا صوتيّة و أخرى نغميّة ، و ذلك حسب توزيع الفونيمات إلى وحدات تقطيعية (مصويتات و صوامت) وفوق تقطيعية و نغمية (مثل النبر والوقف و التنغيم) . و تنقسم الصور الصوتيّة بدورها إلى رخص وتوازنات تبعاً لمقاييس الانزياح الذّي يخرق القاعدة ، و الانزياح الذّي يقويها. ([210]) هنا يمكن أن نقف عند التعادلات الصوتيّة المشبّع بها النصّ الإشهاريّ في جميع عتباته اللغويّة من باب الجنـاس السجعي في الكلمات التالية : **Pieds/Entier** ، كما يتجلى السجع الأخير في أواخر الكلمات : **Soins /Main / Bain** و أيضا في ***Les crémes pieds…/Les pieds des adultes*** و هذا المسلك البلاغي يستدرج المتلقي عبر

([208]) – المرجع نفسه ، ص **79**

([209])- *Hendier R.P, communiquer c'est gagner, les 5 étapes de la communication publicitaire, édition JVDS, 1998, sans lieu d'édition.*

([210])- هنريش بليت ، البلاغة و الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص **70**

نغميته لأنّ المستهلك لا يرى ما يقرأ ، بل يسعى إلى سماع معنى ما يريد قوله هذا المتكلّم الغائب (الوكالة الإشهارية) الذّي هو صاحب النص المكتوب .

❖ الشعــار ***Slogan*** " :

" هي صيغة مقتضبة تلخص أهمّ الحجج الإشهاريّة و تلفت الانتباه (*) . سهلة التناول ، عادة توجد بالقرب من التوقيع ، يمكن أن تثير خصوصيّة من خصوصّيات المنتوج الأكثر إيجابية . كذلك هي صيغة مشتركة لاسم الشركة المنتجة أو العلامة التجاريّة ، و ظيفتها ضمان بقاء و استمراريّة العلاقات الاتصاليّة الإشهاريّة المتتالية للمرسل. إنّها تسجل المُذاع في مشروع طويل المدى الخاصّ بالشركة " ([211]) . و يشتمل الشّعار في هذه الصورة على مايلي :

"Tester par des dermatologistes"

تضمنت الجملة فعل الإنجاز العلميّ والتّجريب المختصّ من طرف خبراء الجلد ، و جملة " مجرب من طرف خبراء الجلد " هي في الحقيقة مسؤولية عقدية بين المستهلك و الوكالة الإشهاريّة كما يقول علماء القانون ، لأن سيادة الحقائق العلمية تبقى دائماً محل مساءلة من طرف الجمهور لو لم تصل إلى مرتبة اليقين و المعاينة التّي يبحث عنها . نلاحظ خروج الكتابة عن تيمتها الرئيسية في سلسلة حروف الشعار (*Slogan*) بترك فراغات ، ممّا يحقق النقص النصّي . من جهة ثانية ، جاءت حروف الشّعار متباعدة لتوحى بالفترات الزمنيّة التّي تمّ فيها تطوير الشركة والمراحل العلميّة المتّبعة في الإنجاز و التدرّج في تحسين النتائج العلاجيّة لآفات الجلد المستعصية . و ضمن معادلة السواد و البياض تمّ رصد نسق حروفه و إيقاعها و هيئتها و تسلسلها و هي مشكّلة بطريقة تمكن من تعرف دلالاته عبر الفوارق الفاصلة بين حروفه التّي تؤول إلى حقيقة المنجز العلمي .

➢ اللقطة الختا مية: ***Pack-shot***

اللقطة الختامية " تقدم المتنوج في لقطة كبيرة " ([212]) ، في هذه الصورة كتب على وجه العبوة التّي تقابل النصّ الشارح و هي مترسبة في قاع الحوض ، العبارات التالية :

NEUTROGENA
Créme Pieds très secs et abimés

(*)- النص الفرنسي المترجم : *Il résume les principaux arguments publicitaires et attire l'attention. C'est une formule bréve.Facile à retenir, souvent située à coté de la signature. Il peut évoquer une caractéristique du produit auquel il se rapporte ou prendre à partie le lecteur (par apostrophe, impératif).*
انظر: *C.Cadet, la communication par l'image, Nathan, Paris, 1990, p 114*

([211]) -Abad .V et Compiègne .I, langages op . Cit. Page 97

([212]) -Abad .V et Compiègne .I , langages op . Cit. Page 75

Resultats visibles en une semaines
Soulage, nourrit, adoucit

ما يضيفه النصّ المكتوب على غلاف العبوة للنص الشارح ، أنّه يضع لمسات إيجابيّة أخرى لمادة "الكريم" المستعمل لترطيب جلد القدم الجاف والمخرب ، و هذه الخصائص تتعلق أساساً بالفعاليّة الفوريّة المقيدة بالعنصر الزمنيّ ، من خلال ترقيع الأنسجة الجلديّة المُتلفة والممزّقة وتجديد خلاياها بواسطة تغذية طبقته الخارجية الميّتة و ترطيبها و تغذيتها و تخفيف آلامها خاصّة ؛ إذا علمنا أن الجلد ليس بنفس السمك في جميع أجزاء الجسم ، فجلد كعب القدم يتعرض إلى أكبر قدر من البلى و التمزّق. ففي مجال التّشابه وهو تعادل جزئ بالزيادة في الطرف الثاني من المكرر ، و يتحدّد في المثال التالي : *Soulager/Réparer../ Nourit /adoucit..* والملاحظة الثانية تهمّ مقياس المشابهة الذّي يعتبر أساسيّا في تكوين تصنيف اللعب بالكلمات حيث نحصل على صوّر للتعادل المورفولوجي من خلال التماثل الصوتي في الكلمات السابقة ضمن المعادلة (اختلاف خطيّ + اختلاف دلاليّ) . إلا أنّنا إذا أنعمنا النظر في درجة التباعد بين هذه العتبات اللغويّة لوجدنا أنّ البياضات الفارغة تحقق صورة النقص النصّي ، فهذا يوضح جيداً تعمد الوكالة الإشهارية تجسيد الإنقطاع المنطقي و الزمنيّ كما يقتضيه مبدأ الترتيب الكتابي .

المستوى الدلالي (الصور السيميو -دلالية) :

نحاول الآن أن نناقش سميو– دلاليًّا هذه العتبات اللغويّة بما أنّنا رصدناها كمجموعة علامات نوعيّة ، وسنجتهد أن نبيّن طبيعة العلاقة/العلاقات (التفاعل السيميوطيقي)، بين مجموع مكوناتها و مواضيعها ، لأنّ القارئ عندما يتلقّى هذا النصّ الإشهاري الذّي يحتوي على عدّة مجازات فإنّه " يثير إمّا هذه العلاقة المرجعية أو تلك من العلاقات المحتملة وهكذا يكشف النصّ وجود عدّة طبقات من الواقع ". ([213]) فنظام اللغة أو البنية النصّية *Structure textuelle* "يتألف في هذه الصورة من مجموعة من المفاهيم الإشهارية صيغت في شكل جمل و عبارات مكثّفة *condensés* اختصرت معنى و مدلول قيمة الخطاب الإشهاريّ الذّي انطوى على تقويم لغويّ كتابيّ تناسب و فكرة أهمية و منفعة المنتوج "([214])، وجاءت هذه المفاهيم حسب مصنفاتها النّحوية و الدلالية كمايلي :

❖ الصورة المعجمية والسياقيّة:

" الصورة المعجميّة تتكوّن من دلالة معجميّة حرفيّة (الليكسيم القاموسيّ) *lexèmes* ، وكذلك من دلالاتّ سياقية (الليكسيمات السّياقية). ومن هنا، فالصورة لها وحدة نوويّة دلاليّة قارة وثابتة، وتتّخذ كذلك صيّغاً معجميّة

([213])- هنريش بليت ، البلاغة و الأسلوبية ، مرجع سابق ، ص **104**

([214]) - فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيون الجزائري في ظل الانفتاح الإقتصادي ، دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية ، رسالة دكتوراه ، في علوم الاتصال والإعلام ،كلية العلوم السياسية والإعلام ، قسم علوم الإعلام و الاتصال ، (2004-2005) ،جامعة الجزائر ، ص **210**

وسياقيّة".([215])

فإذا أخذنا كلمة أو (لكسيم) كبؤرة في النص الإشهاري " المرض الجلديّ " فنلاحظ ما يلي :

- الصورة المعجميّة : " مرض جلد قدم المرأة "

النّواة المعجميّة الثابتة: العجز عن المشيّ ونقص القوّة ، الضعف ، تشوّهات و تشقّقات الجلد

- المسارات التّصويريّة السّياقية :

أ- قدم جافة و مهترأة (الطابع الجسديّ).

ب- قدم مرضى السكريّ ، وذلك بعد اضطرابها النفسيّ (الطابع العقلي).

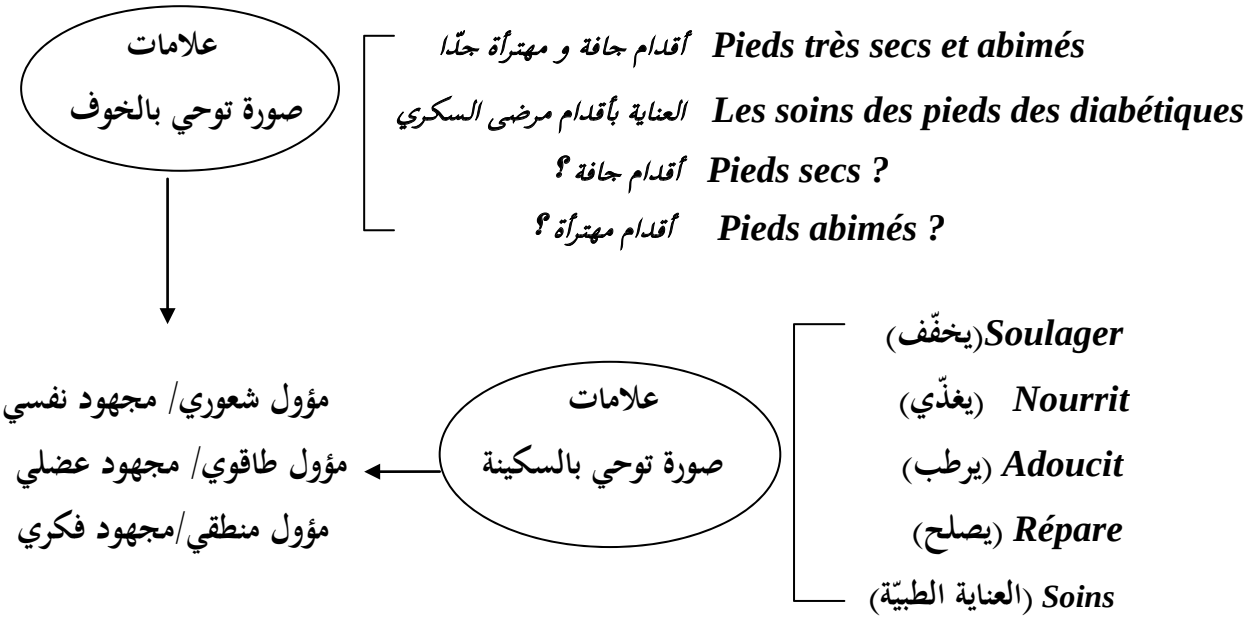
ج- أقدام المرأة جافّة جدًّا (الطابع المعنوي).

ومن هنا، تتكوّن الصورة المعجميّة من دلالة قاموسية افتراضية ممكنة، ودلالة استعمالية سياقية.

- الحقل المعجمي المستعمل :

يتكوّن الحقل المعجمي في هذا النصّ الإشهاري من المفردات التالية :

Soulager (يخفّف) ، ***Nourrit*** (يغذّي) ، ***Adoucit*** (يرطب) ،***Répare*** (يصلح) ، ***Soins*** (العناية الطبيّة) ..و كلّ هذه المفردات تنتمي إلى الحقل الطبيّ و الصحيّ .



- الأدوار التيمياتيكية والمعجمية

([215]) - د.جميل حمداوي ، الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات ، مقال من الموقع الإلكتروني:
http://pulpit.alwatanvoice.com

تقترن الأدوار التيماتيكيّة بالفاعل الخطابيّ والعامليّ ارتباطًا سببياً ووظيفيًّا، وقد تكون تلك الأدوار ذات طبيعة اجتماعيّة، أو نفسيّة، أو سيكو اجتماعيّة، أو مهنيّة، أو ثقافية، أو أخلاقية . كما يتشخّص في هذا الجدول التّمثيليّ :

التركيب السيمي للصورتين معاً : يتبين التّركيب السيمي للصورتين" المرض" و" الشفاء " عن طريق استخلاص القيم الخلافية ، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي:

– " المرض": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+ / غير مفرح/

–" الشفاء: /شعور/+/استشراف مستقبلي/+/ مفرح/

ومن جهة ، يمكن تفريع الصورة المعجمية أو الليكسيم إلى مجموعة من السّيميمات أو السّيمات السياقية (***sémèmes***)، أو السّيمات النووية أو الفرعية (***sèmes***).

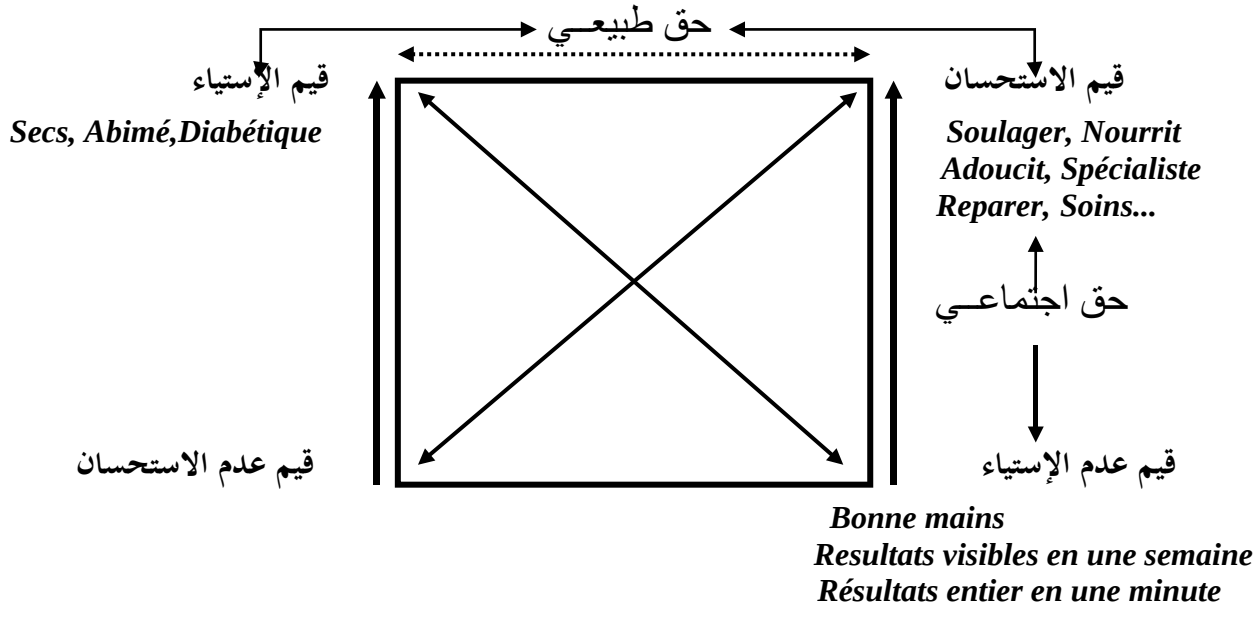
ومن جهة أخرى ، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسّيمات النووية الأساسية، والذي يمكن تحليله سيميا إلى مايلي:

– " الخوف ":/عملية نفسية /+/ شعور بالمفارقة/+/أزمة/+/ إنفاق بزيادة/+ /خسارة/+ / سلوك غير مفيد/+/ الحزن/ التآكل/+/ الانطوائية .

بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق :

لا يتحقق الفهم الحقيقيّ للصور الدلاليّة والسيميولوجية للنصّ أو الخطاب الإشهاريّ بحال من الأحوال، إلاّ إذا اعتمدنا على المربّع السيميائي. ويقوم هذا المربّع المنطقيّ والعلائقيّ في جوهره على لعبة الاختلافات الدلاليّة لبناء المعنى وتنظيمه. فالمربّع السيميائيّ عبارة عن قاعدة منطقيّة دلالية يختزل كلّ التّمظهرات السطحيّة للنص، ويتضمن كلّ الآليات المنطقية لتوليد السّرد تركيباً ومعجمًا.

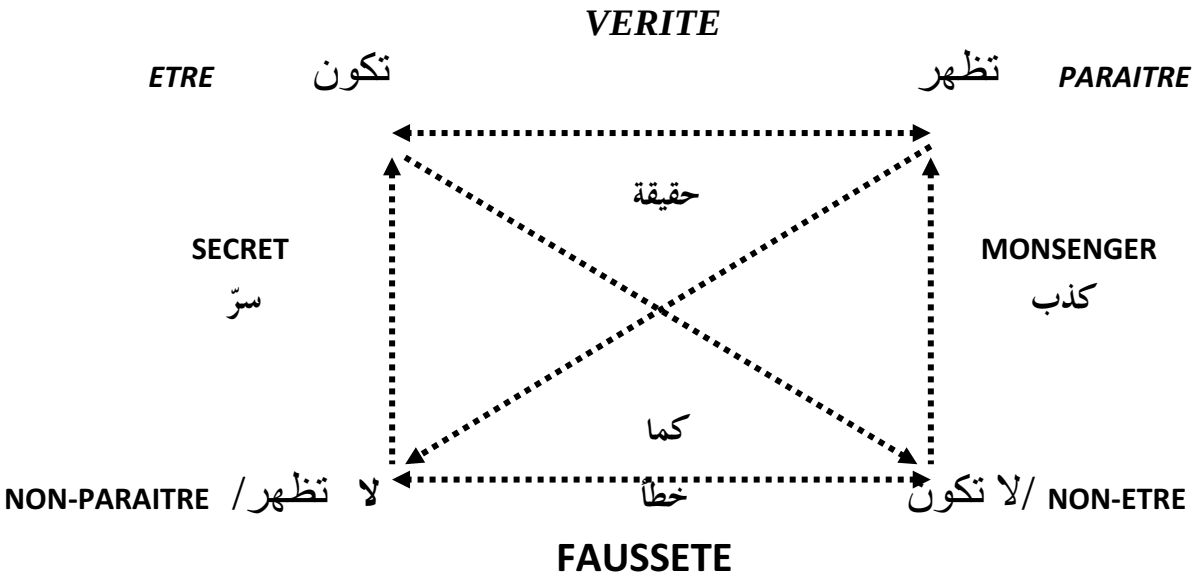
" فالتّنظيم العميق للنصّ الإشهاريّ ينطلق من ملاحظة مفادها أنّ الذّهن البشريّ ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية ، و هذا المسار المعقّد يقود من المحايثة إلى التجليّ . كما هومبيّن في الشكل :



الشكل رقم : 30

تفاعلية القيم في المربع السيميائيّ (♦)

و لأنّ التّفاعلية هي شرط المربع السيميائي ، فثمة مرجعيتان في هذا الشكل : إحداهما علاقة ضديّة يمثلها أحد قطري المربّع ، فهي مرجعية فاعلية تستأثر بها المرأة على حق طبيعي يتمثل أساسًا في العلاج و البناء الصحيّ حدّها على الخط الأفقي . و أخرى علاقة تناقضية منفعلة تتمثل في نجاح المرأة و حصولها على الحق الاجتماعيّ الذّي يؤول إلى سقوط الذات الأنثوية في الأيادي الآمنة للحفاظ على كيانها باعتبارها مؤسسة ذات سلطة و سيادة اجتماعيّة . ومن هذا المنطلق يمكن تحديد شخصية المرأة ومقاييس حريتها ووجودها من خلال النّص الإشهاري حسب هذا النموذج الذّي استوحيناه من كتاب " تشكّل المعنى " لجان بيتيتو -كوكوردا (*Jean Petito-Cocorda,Morphogenèse du sens*) تظهر علاقة الدعاية بالإشهار في جانبها السيء والإعلان في جانبه الحسن أي بين التعريف و التحريف . و الخطاب الإشهاريّ لا يخلو من تلاعب ومناورات لغويّة و رمزية حسب الشكل التالي :



الشكل رقم : 31

تشكّلات المعنى و أثرها على الذات (*216)

فنجد حسب تطابق الشّكل مع المربّع السيميائي أنّ مسألة الحق الطبيعيّ حقيقة تندرج ضمن معادلة الظهور والكينونة داخل مجالها الأفقيّ (تكون+تظهر) = الحقيقة و (تظهر+تكون)= الحقيقة ، و هاتين المعادلتين

(♦) – هذا المربّع السيميائي يعبّر عن بنية دلاليّة بسيطة قابلة للانفجار في أي لحظة في عناصر مشخّصة ، بعبارة أخرى تملك القدرة على جعل المعنى قادرًا على التدليل " إنّها تجعل من وحدة معنويّة ما كونًا دلاليًّا صغيرًا ، أي نسقًا علائقيًّا بسيطًا. (انظر: سعيد بنكراد ، السيميائيات السرديّة، مرجع سابق، ص54

(*) – هذا الشكل يعبّر عن الكينونة و الظهور

يوضحان أنّ الخطاب اللّغوي هنا يدّعي المحافظة على التوازنات الطبيعية للمرأة في نطاق الكائن و الفكر ، لكن عكس الحقيقة المرغوب فيها حسب المسارات السيميوطيقة التالية :

تكون ←——— لاتكون ←——— تظهر

تظهر ←——— لا تكون ←——— تكون

تثير حدود المربّع السيميائي تطابقًا بين قيم عدم الإستياء مع الكينونة في مسارها : الخطأ والكذب ، بينما نلاحظ في المسار الثاني أنّها تشكّل المسار الثاني :الكذب و الخطأ نفهم من هذا أنّه لكي تكون المرأة يجب أن تظهر بالمظهر اللائق أمام الرّجل و هي حقيقة واقعيّة تعبر عن هيمنة ذكوريّة كما يقول بورديو :" إنّ العالم الاجتماعي يبني الجسد واقعًا مجنّسًا ، و مؤتمنًا على رؤية مجنّسة" ([217])لأنّ هشاشة المرأة و تعرضها للأزمات الصحيّة تصبح في نظر المتلقى صورة مشوهة عن خصوصياتها البيولوجية و السيكولوجية التّي ينبغي أن تميزها عن الرّجل .

فالعيوب المرضيّة المذكورة في النصّ لا تشتغل بعيداً عما يسيء إلى شخصية المرأة بل يحاول أن يجعل منها كائناً فارغًا من خصوصياته العقلية و النّفسية ، " فالمجتمع الغربيّ استأصل منها عقلها و نفسها مبررًا القيود المفروضة عليها أو وضعها الأدنى في المجتمع والأسرة إلى الطبيعة . ويقولون أنّ طبيعة المرأة هي التّي فرضت عليها هذا الوضع لأنها هي التّي تحمل وتلد وترضع . أمّا الرجل فقد خلق بالطبيعة للأعمال خارج البيت التي تستلزم العقل والقوّة و الحكمة ". ([218]) ، و هذا طبعاً نوع من الإستلاب و شكل من أشكال الإعتداء على إنسانيتها من خلال رفض الإعتراف بها ككيان آخر كامل قائم بذاته .

المستوى التداولي (الصور التداولية) :

لا قيمة للمفردات أو العبارات بعيدة عن سياقها، فلا بد من دراسة المفردات والعبارات التّي يوجّهها المرسل داخل السياق الإجتماعي، ومن خلال الظروف المحيطة به، ومن خلال زمان ومكان التخاطب، لكي تتضح مقاصد المتكلم والمعاني المطلوب إيصالها للمخاطب والتّي يرمي إليها المتكلم .

وكلّ هذه الأمور تهتم بها الدراسة التداولية ، وتهتم أيضاً بنوعية العلاقة الاجتماعية التّي تجمع بين المتكلم والمخاطب، والتي تبث عبر وسائل الاتصال، فيستعمل المتكلم عدة طرق للإقناع والتأثير والأمر والإخبار...إلخ ([219]) وفي ضوء هذا التّصور نحاول أن نتعرف على الخصائص البؤرية حسبما اقترحه " سيمون ديك الذّي يقوم أساسًا على فكرة أنّ وظيفة البؤرة تسند إلى المكوّن الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو الأكثر بروزاً في الجملة".([220]) إذ نجد أولاً أنّ النصّ الإشهاري في هذه الصورة يصوّر لنا تلك المرأة الغربية و كأنّها حريصة كلّ الحرص على أن تكون صفاتها الجسمانية جزءًا من الصورة الذاتية لشخصيتها ***Self-image*** و بالتّالي لاتريد أن

([217]) – بيار بورديو ، الهيمنة الذكورية ،ترجمة سليمان قعفراني ، المنظّمة العربية للترجمة ، ط1، 2009 ، بيروت ، لبنان ، ص 49 ،

([218])- بوعلي ياسين، حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة ، ط1 ، 1998 ، دار الطليعة الجديدة ، دمشق ، سوريا ، ص 164

([219])– بوقره، نعمان، التّصور التداولي للخطاب اللساني عند ابن خلدون (مجلة الرافد، يناير، 2006) ص 83.

([220])- أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ،ط1 ، 1985 ،دار الثقافة ،الدار البيضاء ، المغرب ، ص 28

تخفيها بل بالعكس تركّز عليها و تظهرها و ترغّب نفسها دائمًا في استعراضها و الإعجاب بها و المتمثلة في طراوة جلد اليد و القدم ، لأنّها مسألة جمالية تحتم على المرأة أن تكون أكثر جاذبية في عملها و المحيط الذّي تتواجد فيه .

فيما يخصّ المقام التّواصلي لهذا النص الإشهاري و علاقته بالمرأة ، فالمهيمن فيه هي الوظيفة الإقناعية ، أي قصد المتحدث (المرسل الإشهاري) إلى إحداث تغيير في الموقف الفكريّ أو العاطفيّ عند المتلقّي .

إلا أنّنا نكون أشدّ اقتناعاً لما ندرك أن النص يشير إلى أن عملية الإصلاح الجلديّ و ترقيع التشققات و تغذية الخلايا ليست كما كنا نظن عندما شاهدنا القدم بمعزل عن النص اللغويّ ، فهي مجرد لعبة لغويّة إذن ، الغرض منها تشتيت الانتباه و ترسيخ قيم جمالية واقتصادية تسعى لإعادة تشكيل وعي المتلقي في اختياراته و حاجاته ، ومن هنا تتناقض تصوراته بين المشهد الأيقوني و المشهد اللغوي ، وتتأسس لديه فكرة سلبية حول المرأة معتبرا إياها ذلك الكيان الهش المتهافت و المتهالك الضعيف.لقد تغيَّر تأويل الصورة ذاتها تماماً من النص الأول إلى النص الثاني وهي جملة تدفع إنسانا متوسط الوعي في الثقافات الأوربية إلى الهيجان و النفور لاعتقاده أن ما يستهلك مجرد تقنين للحقائق المزيفة ، لأن في ظل اللغة المصاحبة للصورة يضيع الجوهر و تختفي معه صفات الذات لتتحول المرأة حسب تعبير سيمون دي بوفوار إلى وضع تصفه كالتالي : " إن المرأة ليس لها جوهر أو طبيعة أبدية ، بل تاريخ ، و المجتمع الذي تعيش فيه يرسم لها ، في كل حقبة ، التجويف من أجل قالب تتقيد به " ([221]).

إن جسد المرأة الذي ظهر في هذه الصورة الإشهارية كاملاً حسيا و جمالياً قوامه العلم و المعرفة الصّحية يتحوّل إلى رمز للوباء و الهشاشة ، و هذا الوصف المفرط في بساطته و سذاجته ما زال يمثل في عقول الكثيرين الصورة التقليدية للأنثى أو ما ينبغي أن تكون عليه . و" الغريب أن هذه السيمات تتعارض مع ما هو مطلوب في المرأة لتحقيق النضج النفسي والعاطفي ، فالنضج في أساسه يعني التّخلص من السلبية و الاعتمادية . و مع هذا فالمرأة التي تتمرد على هذه الصفات التي تدعي أنثوية تبدو في نظر المجتمع غير عادية متشبهة بالرجل و تتحول السمات الصحية فيها من الاعتماد على النفس والطموح إلى مدلولات تشير إلى عدم التوازن النفسي ، ولهذا السبب انتشرت الأسطورةالشائعة بأن المرأة الناجحة إمرأة ناقصة مفتقدة الأنوثة ، و النجاح ما هو إلا وسيلة دفاعية لتغطية هذا الشعور بالنقص"([222]) . و مما لا شك فيه أن هذه الأسطورة هي الدافع وراء خوف المرأة من النجاح و التي تظن أنه بدوره سوف يفقدها جاذبيتها كامرأة و أنثى حقيقية كما يعرفها المجتمع ، و بالتالي تفقد حقها في الحب والارتباط .

سردياً وفي ذلك تخسر الصورة جزءا من وجودها الشيئي . هذه المنطلقات العلمية جعلت خطاب الوكالة الإشهارية يتجه نحو تعزيز رؤية الزمن و عنصر الكمية كمعيار يدعوهم أن ينتبهوا لأقدامهم و يحافظوا عليها باستعمال المادة العلاجيّة ، لكنّ من وجهة نظرنا المسألة تتعلق بسلطة إغرائية تريد الوكالة ممارستها على المتلقّى ، فلو كان المنتوج

([221])- عبد الله محمد الغذامي ، المرأة و اللغة ، الطبعة 3، 2003 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص 05

([222])- غندور السيد ، المرأة في مهب الريح ، مقال كتب في مجلة العربي ، العدد 55 ، ص 74

فعلاً له شهرة كما تدعي لاستغنت عن صورة قدم المرأة و عوضتها بأيقون آخر ، ما دامت تخاطب جمهور يعاني من مرض السكري لا حاجة له بما يستفز شهوته ، لكن النص وضح أن هذا الجمهور يتمتع بالحس العلمي و يقدر الوقت و يتتطلّع للذوق الأيروسي فكان أسلوبها حجاجي لأنّها فسرت القضية تفسيراً يراعي خصوصيات المتلقّي و ميولاته حسب تعبير علماء النفس . " فمسألة المعنى المستهلكة في القراءة المنطقية و النّظرية داخل النصّ الإشهاريّ أصبحت تغرق معها ملامح الوضوح و البيان و تلفها بالوهم الناتج عن فكرة الإنجاز التام للغة الحاملة للمعنى ، و هوما يستدعي في كلّ مرة قراءة لتحرير هذا الخطاب من الأوهام الثاوية في شروخ لغته و دلالاته و تخليص المعنى المغمور تحت رتابة الكتابة و المختزل في حدود العبارة الإشهارية و تركيباتها و المقلّص في بنية القصدية ." ([223])

([223])– عمارة ناصر ، اللغة و التأويل (مقاربة في الهرمينوطيقا الغربية) ، ط1 ، 2007، دار الفرابي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص 19

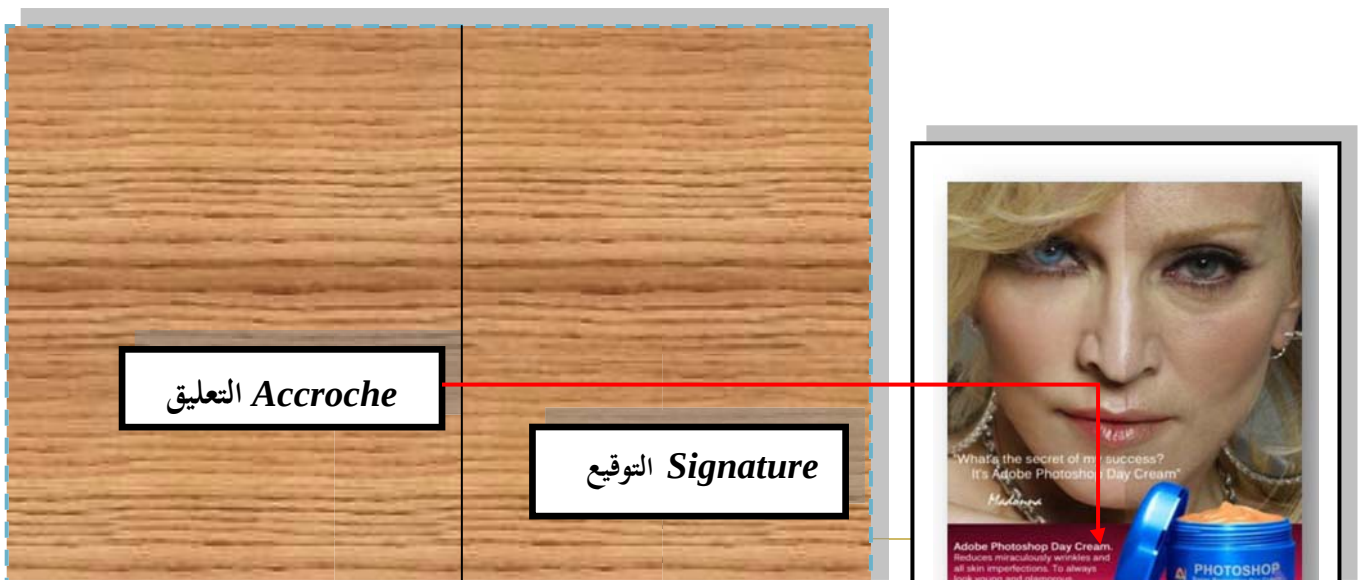
تحليل النسق اللغـوي في الصورة الثانيـــــة

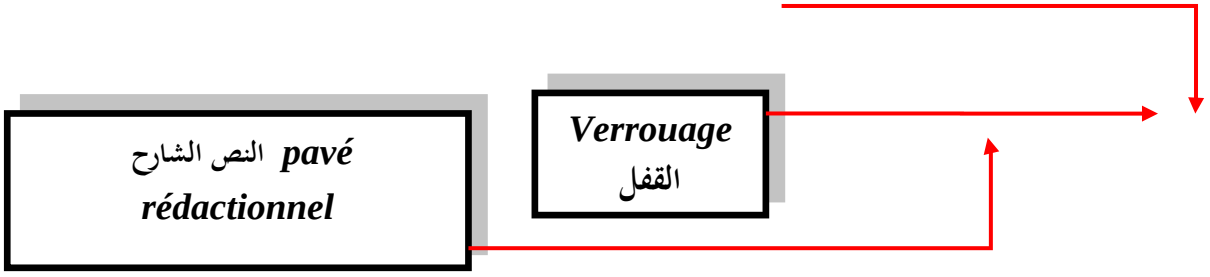
* Photoshop *

❖ إستراتيجية توزيع الأنساق اللغوية ***Stratégie linguistique***:

➢ المستوى التركيـبي (الصور السيميو- تركيبية) :

نحاول دائماً السعيّ إلى توجيه عين القارئ لمعرفة تموضعات مختلف العناصر اللسانيّة المكتوبة ضمن وصف استراتيجيّة التوزيع كعلامات نوعيّة . وكما نلاحظ في هذه الصورة الإشهارية ، فقد تجسد التّراكم اللّغوي كوحدات منفصلة متدرّجة و متكاملة و موازية لموقع المنتوج في الجهة السفلية من وجه المرأة ، مع بقاء نص التعليق خارج نطاق المساحة الإطار المحدّدة باللّون الأحمر حسب قواعد مفتاح الصورة الذّي يستوعب معناها الشّامل كمايلي:





الشكل رقم : 32

استراتيجيّة توزيع العلامات اللسانيّة في الصورة

الإشهاريّة الخاصّة بمنتوج (* « Photoshop »

نشرع أولاً بدراسة الأنساق(♣) اللغويّة المكتوبة كوحدات قرائيّة التّي" تشتغل وفق سنن خطيّ (*Cadegraphique*) لساني ، فهي تتطلب إلى جانب المعرفة المعجمية ، و النحويّة ، معرفة قواعد الإملاء . فبخصوص وظائف(*) التواصل الكتابيّ ، يرى " كوكولا "، و " بيروتيت " في كتابهما " دلالة الصورة " أن المرسل في الكتابة يكون هو محور الرسالة والمتلقّي هوالقارئ ، أما الرسالة فهي من طبيعة خطيّة بالطبع ، في حين أن القناة التواصليّة هي المسند ، ورق صحيفة كان أو ملصقًا أو حائطاً أو ورق مطبوعًا .. أمّا السنن فهي قواعد الإملاء و الخط في لغة معيّنة ، في حين يكون المرجع نصيًّا لأن المرسل يخاطب مخاطبين غائبين زمن الكتابة ".([224]) انطلاقًا من هذه الزاوية ، تشمل هذه الصورة الإشهاريّة عتبات لغويّة متتابعة ضمن استراتيجية جغرافية الفضاء الخطي تعتمد أساسًا على :

❖ **التوقيع *Signature* :**

مما لا شك فيه أنّ إبراز توقيع الشركة على العبوة المقابلة للنص الشارح أمر في غاية الأهمية تستوجب الدقّة و الحيطة ، كونها عمليّة لا تخلو من قصديّة كيفما كان الوضع الأجناسي للنصّ ، إنّها قصديّة تنفي الاعتباطيّة في اختيار التسمية . فالكلمات التّي تشكّل بنية التوقيع الخطيّة لها عدد من المرايا الدلاليّة ترتكز في فيضها على البُعد المعجميّ و الاصطلاحيّ للكلمة ، بحيث تستلهم روحها من كيانات حرفية مستخلصة من الخط النموذجي (*Arial*) المتميزة باستدارتها و زواياها المحدّبة و التّي توحي في تصورها بالحماية و المناعة ، و هذه الحروف ذات البعد الجمالي و التركيبي ، هي في حقيقتها وحدات خطيّة ذات مقاسات متجانسة تسمح بالقراءة السريعة ."فقد اكتسبت حظوتها الاستعمالية في الكتابة ، منتصف القرن العشرين على يد الباحثين الألمان حين انكبّوا على ترجمة

(*) – هذه الصورة مأخوذة من الموقع الإلكتروني التالي : ***WWW.PUB.COM***

(♣) – تنظيم ينطوي على أجزاء مترابطة تتميز بالاعتماد المتبادل وتشكل وحدة واحدة . على أن النسق يعتبر نموذجا تصورياً يستخدم لتيسير فحص الظواهر المعقدة وتحليلها وعلى الرغم من أن النسق يمثل تجريدا من نسق أكبر منها ، إلا أنه يعالج كما لو لم يكن جزءا من كل . (المصدر : مساعد ابراهيم الطيار ، المصطلحات الاجتماعية بالأنجليزية و التعريف بها ، مصدر صابق ، ص **37**

(*)- تتحدد هذه الوظائف كما تتحدد وظائف التواصل اللغوي عمومًا مع بعض الاختلافالت الجزئية (انظر كتاب محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مرجع سابق، ص**91**

([224])– محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، مرجع سابق ، ص **91**

الأعمال الأدبية والعلميّة لإثراء رصيدهم الفكريّ و المعرفي"(*).هذا وقد اتسمت حروف أوائل الكلمات بكبر حجمها و سيادة نبرها الهندسي إشارة للقارئ بأهميتها و مركزيتها و دلالتها، وقد تجلى التوقيع في هذه الصورة الإشهارية على نسق تركيبي من طبيعة خطيّة وفق قناة تواصليّة مسندية (عبوة) ذات الشحن اللّوني الأبيض الذّي يوحي بالصفاء والنقاء والطهارة باعتبار أنّ هذا المرهم جاء خصيصًا لنزع آثار التجاعيد من الوجه . و هنا يمكن إبرازه كما ورد في الصورة الإشهارية كما يلي :

« Adobe Photoshop Day Cream »

فهذا التوقيع هو في الأصل كلمة تدّل على حبكة إعلامية للضوابط المعالجة للصور الرقمية(♣) ، فهو كواقعة تركيبية يتأسس على مستويين : مستوى نحويّ و آخر معجميّ ، حيث يتألف المستوى النحويّ من مركّبات إضافية تتحكم فيها قاعدة توليدية (*) وأخرى تحويليّة ، فهو يختزل في بنيته الدلاليّة العمل الإشهاري الذّي يعنونه على أكثر من مستوى بما في ذلك المستوى الفنّي . فنجد أنّ هذه المفردات تتحكم فيها العناصر الإسنادية من باب المجاورة التّي تنطوي على فلسفتها كحركة داخل حقلها الإنساني المتباين الوظائف بين الطبيعيّة و التقنيّة من جهة و بين الزمنيّة والصناعيّة من جهة أخرى . و على هذا الأساس يمكن تحديدها في الجدول التالي :

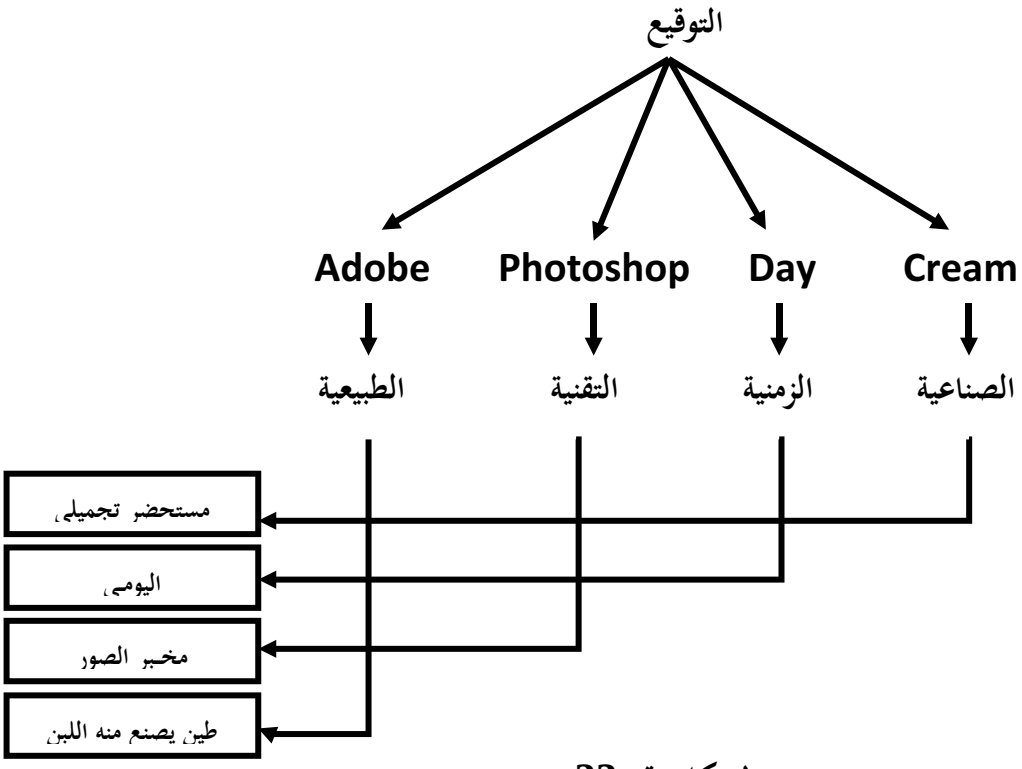
البناء النحوي	مسند إليه	مسند / مسند إليه	ظرف / مسند إليه	مسند
مفردات التوقيع	Adobe	Photoshop	Day	Cream

من خلال هذا الجدول ، نكتشف أنّ لهذه "المفردات" عدّة مرايا دلاليّة تتقابل و تتجاوز وتتراتب صعوداً مع الأدغال المعجمية ، فحين يدفعنا السياق النحويّ إلى التقاط المفردة الأولى " ***Adobe*** " المتورطة معجميّا في خصائصها الطينيّة المصنّعة للبن و البناء المستحلب ، نجد أنّ هذا المصطلح يخرج من محموله الطبيعيّ ليدخل حقل الغرائزيّ من بوابة الفلسفة الجنسانية التيّ تعجز اللغة عن القبض على خطابها ، فهذا الحقل الدلاليّ يحيلنا إلى موضوعه عبر مؤوله إلى التكوين الأولي للإنسان وخصائصه الترابيّة و العضويّة وإفرازاته المنويّة المتجدّدة لتستقر العلامة اللغوية في محطة التعاقب و الاستمرارية في الحياة باعتبار أنّ المستحلب بذرة صمان استمرارية الأجيال . فالمفردة لها أبعاد سيميوطيقية تكشف عن نماء و تجدّد طبقات الجلد و خلاياه عند المرأة التّي تضاهي في خصوبتها الطبقات الترابية التّي نستخلص منها المادة الحليبية النافعة المستخلصة من الطين .فالمادة " ***Cream*** " تقوم بتليين و ترطيب طبقات الجلد كأنّه اللبن المشتق ،لكنّ ارتباطها بالعلامة اللغوية " ***Photoshop*** " يجعلها تتمركز حول الثبّات وتعلن عن فتح نافذة التصوّر الأيقوني عبر الزّمن اليومي " ***Day*** " في

(*)- انظر في هذا الصدد: كتاب : رولان شارل، التواصل بالصورة ، ترجمة بسيوني أحمد ، ط1 ، 2010 ،الدار المصرية للكتب، القاهرة ، مصر ، ص **101**

(*)- أقول توليدية بالمفهوم الظاهراتي ، لأنّ النموذج المقترح يشكل طريقة للكشف قائمة على " نحو ثان " يولّد ، على قاعدة سيميو– تركيبية ، جميع صور الإنزياح اللساني الممكنة .

شكله الجماليّ الفريد. و يتمثل هذا التصوّر عبر هذه الترسيمة التّي تفصح عن تناسل السيرورة السيميوطيقية عبر مؤولها كمايلي :



الشكل رقم 33

السيرورة السيميوطيقية للتوقيع الإشهاري(♦)

فالتوقيع (العنوان الإشهاري) في هذه الصورة الإشهارية يعلن منذ البداية عن مقولات فلسفيّة واجتماعيّة تفسر النشاط اليوميّ والمعرفيّ للنساء من خلال بحثهن عن طبيعة الشيء وفاعليته الجماليّة المستديمة ، فالمستحضرات الصناعية صارت هي المقياس الحضاري لكلّ امرأة عصرية ، فمن خلالها تستعير الصورة المزيّفة المؤقتة و الآنية لفرض وجودها داخل حلبة المنافسة الشرسة في الشارع و الإدارة و المنزل.

- التعليق ***Accroche = Le headline*** :

كتب التعليق بخط ***Helvética*** الذّي ينتمي إلى فصيلة " ***Les linéale*** "، حيث تمتاز حروفه المعقوفة بنوع من التفلطح و الاتّساع تسمح بالقراءة الجيّدة ، فهو يوحي بالشهرة والأريسطقراطية (***Aeistocrcy***)*، و هذا الخطّ يُعتمد عليه كثيراً في كتابة المقالات وتدوين الكتابات المستهلكة . كما جاء التعليق في هذه الصورة شكلاً أسلوبياً متميّزاً ، استند إلى الصياغة الاستفهاميّة التّي تعتمد على ما يُطلب به حقيقة المسمى ، وجوابها الذّي يركز على المنتوج بشكل مباشر ينتهي بترسيخ شكل إمضاء (توقيع) مُوقّع بخط يدّ فنانة أمريكية ذاع صيتها في الأوساط الفنيّة ، حيث يتجلى اسمها أسفل التعليق (***Madonna***) ؛ دلالة على قناعتها بفعالية المنتوج من خلال التّجريب و بالتالي فهي تؤكد على الحقيقة والنّجاعة .

(♦) – هذا الشكل يبيّن تشضي العلامة في مستوى الموضوع المباشر و الدينامي داخل السيرورة السيميوطيقية

الأكيد من كلّ هذا ،أنّ المتلقيّ وهو يطّلع على النصّ المكتوب يدرك أنّ هذه الوكالة الإشهاريّة استعانت بهذه المغنيّة لشهرتها العالميّة ، فمنحت لها فرصة تجاريّة لتخاطب جمهور نسائي عن سرّ نجاحاتها الجماليّة والتمثيليّة والاستعراضية في عالم الشهرة ، و هي التّي حققت أحلامها من خلال الفنّ حينما أصبحت ملكة على نجمات الموسيقى بتحقيقها أعلى دخل نقدّي بينهن، يبلغ نحو *325* مليون دولار أمريكي. فقد نشرت مجلة فوربس الاقتصادية على موقعها الإلكتروني قائمتها الأولى عن أكثر المغنيات ثراء في العالم ، فاحتلت "مادونا " مركز الصدارة بكسبها *72* مليون دولارًا أمريكياً في عام واحد، وتحديداً في الفترة ما بين يونيو *2006* حتى يونيو *2007* ([225]).

وذكرت مجلة فوربس أيضًا ، أنّ الجزء الأكبر من هذا الدخل الضخم الذّي حققته ملكة البوب – *49* عاما– يرجع إلى جولتها العالمية التّي يُطلق عليها "اعترافات" *confessions* " التّي أدرّت عليها نحو *260* مليون دولار أمريكيّ . فضلاً عن مبيعات ألبوماتها الغنائية وتعاقدها مع شركة "اتش آند إم" للأزياء، كما أسهم اتّفاقها مع محطة "إن بي سي" الأمريكية بشأن حقوق بث حفلتها الموسيقية التي أُقيمت على استاد (ويمبلي) في لندن على الهواء في تحقيق هذا المبلغ الضخم . واعتمدت فوربس في ترتيبها للقائمة على حجم إيرادات الحفلات الموسيقية والدخول الواردة من الأعمال الدعائية ومبيعات الألبومات، إضافة إلى عروض الأزياء واتّفاقات العطور والإعلانات.([226])

من هذا المنطلق ، نكتشف أنّ الخطاب موجّه لزمرة من النساء اللّواتي يعشقن الجمال الجسدي ، لأنّ في العرف الإجتماعيّ الغربي صار هو الموضة المتعارف عليها لكسب ودّ الجماهير و التّقرب منه و التأثير على قراراته ، وعلى هذا الأساس ارتبط المنتوج بالنّجاح الذّي تجسده المغنيّة في مشوارها الفنيّ باعتباره ورقة رابحة تستخدمها المغنيّة للسيطرة و التمكين . و يتجلى التوقيع في هذه الصورة الإشهارية كخطاب استفزازي يحاول مساءلة المرايا الإدراكية و الدلاليّة باعتباره انعكاساً للجودة و الفعالية . ويتجلى التعليق بسيماته الخطيّة كمايلي :

- ***What's the secret of my success ?***
- ***It's Adobe photoshop Day Cream.***

Madonna

إنّ وقفتنا مع تغييب الوسيط الطباعيّ ذي البعد الواحد لكلمة " *Madonna* " يرشحنا للتساؤل عماّ إذا كانت هذه المرأة فعلاً قامت بتجريب المنتوج أم أنّها مجرد لعبة طلائيّة تُلتقط من وراءها أحاسيس الجمهور النسائي

ضد الملكية في القرون الوسطى ،وعندما ثبتت سلطة الملوك بإقامة الدولة الحديثة تقلصت صلاحية هذه الطبقة السياسية واحتفظت بالامتيازات المنفعية، وتتعارض الارستقراطية مع الديمقراطية (المصدر : كتاب مساعد ابراهيم الطيّار ، المصطلحات الاجتماعية باللغة الأنجليزية ، من الموقع : (**www.socialar.com**) .

([225])– انظر المقال: المصدر من الموقع الإلكتروني : **http://www.algamal.net/articles/details.**

([226])- المرجع نفسه ، ص **04**

المتعطش للأبّهة و الظهور المرئي الجذاّب . فكما أنّ الكلمة تمثل التوقيع المحترف لفنّانة مشهورة " فهو استحضار لنبض المرأة و حركة جسدها أمام المتلقّي ، يقول أحمد بلبداوي عن حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس : " حينما أكتب القصيدة بخط يديّ ، فإنّي لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب ، بل أنقل إليه نبضي مباشرة و أدعو عينه للاحتفال بحركة جسدي على الورق . يصبح للمداد الذّي يرتعش على البياض ، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم ، و يغدو للنصّ إيقاع آخر يدرك بالعين مضافّا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن ..." .([227]) إنّ ما تروّج له المغنيات الشهيرات من التّفوق والاستمرارية في الشهرة و البروز في عالم السينما و فن الغناء ، يصير في نظرهن هو المكسب الثّمين من حيازته ، فيتهافتن على اقتنائه بشكل جنونيّ باعتباره مرتبط بفنانة معشوقة الجمهور ([*]) استطاعت اكتشاف نتائجه الباهرة ، و هذا طبعاً خطاب مراوغ يستهوي الكثيرات ممن يتهافتن على بريق الموضة و سحرها بشكل واسع النطاق .

❖ النص الشـارح ***le body (copie) = le pavé rédactionnel***:

رصدنا النص الشارح في هذه الصورة كعنصر مكملاً للتعليق وامتداداً له باعتباره مفسّراً لأهم مكونات وعناصر المنتوج ، فهو يشير إلى أن "أدوب فوتوشوب" يخفّف التجاعيد و يزيح بشكل خارق كل العيوب الجلديّة ، لتتجلى دائماً الوسامة و الفتنة في الوجه ، انطلاقاً من الاستعمال اليومي لهذا " الكريم " ، فتغذية جلد الوجه من هذا العنصر يضفى على المرأة الأناقة و الجذابة ، لأنّ " الكريم " كما يقول هذا النص ملائم لجميع أشكال البشرة مهما كانت طبيعتها . وقد ظهر النص الشارح للتعليق جملة اسمية تضمّنت جميع العناصر النفعية للمنتوج كمايلي :

Adope Photoshope Day cream Reduces miraculously wrinkles and all skin imperfection to always look and glamorous.

يتألف النصّ الشارح من عدّة أنظمة فونولوجية تعرب عن حيويتها ، فالتّعادلات الصوتيّة تعتمد بشكل واسع على الصوائت (**a,e ,o**) و الفواصل كما هو مبين فيمايلي :

تعادلات صوتية بين الفاصلة

Adope Photoshope Day cream, Reduces miraculously wrinkles

([227]) – انظر: محمد الماكري ، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص **226**

([*])- إلى جانب عملها الموسيقى مثلت مادونا في **22** فيلما وعلى الرغم من أن عدداً من هذه الافلام لم يحظ بالنجاح الجماهيري أو بتقدير النقاد الاّ أنها حصلت على جائزة الغولدن غلوب عن دورها في فيلم إيفيتا عام **1996** وهو عن حياة ايفيتا بيرون .

تقول مادونا عن بداية رحلتها الى نيويورك :" لقد كانت أول رحلة لي بالطائرة وأول مرة استقل سيارة تاكسي, وجئت الى نيويورك ومعي **35** دولاراً وكانت هذه الدولارات هي اكبر حصيلة جمعتها في ذلك الوقت . فهي تعتبر ملكة البوب مادونا لويس شيكوني ريتشي المعروفة باسم مادونا اشهر نجمات البوب الاميركيات وفوق كونها مغنية فهي كاتبة اغاني ومنتجة تسجيلات وممثلة ومؤلفة واخيراً مخرجة نشأت وترعرعت في ديترويت الاميركية .

تعادلات صوتية بدون فاصل

And all skin imperfection to always look and glamorous.

كذلك ، نجد في المستوى اللساني الخاص بمقياس "الموقع " ما يدلّ على السجع الأخير في المفردات : *Photoshope/Adope* وكذلك *always/wrinkles* و شبه التجنيس السجعي في المفردات : *look/ glamorous.*

و حالات الإنزياح الفونولوجية هذه ، تثير نوعاً من الانسجام الصوتيّ الذّي يحرّك الرغبة في الاستمتاع بنشوة النص ومتابعة أحداثه . من باب أنّه يساهم في إنتاج " نحو ثان " يعبّر عن بلاغة أسلوبية جديدة . عمومًا فإنّ هدف هذه الصياغة ، هو تكوين تراتبات و تكوينيات أسلوبية انزياحية لزيادة درجة الإقناع عند المتلقي المستهلك .

❖ اللقطة الختامية: ***Pack-shot***

اللقطة الختامية " تقدم المتنوج في لقطة كبيرة " ([228]) ، وقد ورد نص اللقطة الختامية باللون الأبيض على سطح عبوة زرقاء ، يحمل في طيّاته عدّة معطيات خاصة بالمنتوج و منافعه المحققة على كلّ أنواع الجلد و تجعداته الأكثر غوراّ وتشوهًا . و من أهم ما ورد فيه اسم العلامة التّجارية مصاغًا على هذا الشكل :

Photoshop

Super Restorative Day Creame
****All Skin Tipes****
Intensive Wrinkle Remouver

ما يلاحظ عن نص اللقطة الختامية ، أنّه أضاف للتوقيع كلمتا " *Super Restorative*" لتحريك مشاعر الرغبة عند المرأة كون المنتوج هو العامل المساعد على إعادة الصّحة الجمالية للجلد . كما وسع من نطاق خصوصيات المنتوج و لعب النصّ على مرتكز الملاءمة،و هذا يعطي الانطباع بالشّموليّة و التّوافق مع جميع درجات التّحمل الجلديّ ومستويات التّجاعيد التّي تهدد الوجه .

بعد هذه الجولة بين عتبات النصّ الإشهاري نخلص إلى أن تحليل العلاقة بين المنتوج والمستهلك عبر الاشتغال على شهرة المرأة هو أمر استحواذي و إغرائي ، وذلك باستغلال ظروفه النفسيّة والاجتماعيّة وكلّ ما من شأنه أن يؤثر في سلوك الشّراء لديه ، موظفة الغرائز والعادات التّي تتبناها بعض النّساء الشّهيرات. فالمتلقي يستوعب أنّ المرأة المشهورة قد تجلّت هنا متفوقة بجمالها و أناقتها ، بجلدها الخالي من التّجاعيد المشوهة للوجه لمداومتها على الاستعمال اليوميّ للمادة المعالجة .

➢ المستوى الدلالي (الصور السيميو- دلالية) :

([228]) -Abad .V et Compiègne .I , langages op . cit . page 75

يركّز النصّ الإشهاريّ في هذه الصورة على القيّم الجمالية في حياة المرأة ، فالحياة بدون الإحساس بالجمال لا تستحق أن تعاش حسبها ، و هنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتها ، فالنصّ يضع اللبنات الأولية لتربية فنيّة تزود النشء الأنثوي بالحس الجماليّ ، و تقويّة ملكة الملاحظة و التأمل ، و تشجيع القدرة الدّقيقة على التّعبير الفنّي ، و إثراء ملكة الخيال عندهنّ ممّا يساعدهن على اكتساب الكثير من الخبرات العمليّة و الخلقيّة و الاجتماعيّة و انطلاقًا من هذه النظرة يمكننا متابعة النصّ الإشهاريّ في مساراته الدلاليّة ابتداء من :

❖ الصورة المعجمية والسياقيّة:

إذا أخذنا كلمتا أو (لكسيما) " الجمال " و " القبح " كبؤرتان في النصّ الإشهاري فنلاحظ ما يلي :

- الصورة المعجميّة : " الجمال "

النّواة المعجميّة الثابتة: اختفاء التّجاعيد ، تناسق أعضاء الوجه، بريق الوجه ، انسجام الألوان ، رطوبة الجلد

- الصورة المعجميّة : " القبح "
- النّواة المعجميّة الثابتة: التجاعيد / الشيخوخة المبكّرة/ الجلد الحساس /تغيّر ملامح الوجه/الانطوائية/ الكآبة
- المسارات التّصويريّة السّياقية للجمال :

أ- إخفاء التّجاعيد بشكّل موسّع (التّغيير العضوي).

ب- إضفاء الأناقة و الجذابة، (التغيير الجماليّ)

ج- يزيح بشكل خارق كلّ العيوب الجلديّة (التغيير العجائبيّ).

- المسارات التّصويريّة السّياقية للقبح .

أ-إخفاء التّجاعيد بشكّل موسّع (التّغيير العضوي).

ب- إضفاء الأناقة و الجذابة، (التغيير الجماليّ)

ج- يزيح بشكل خارق كلّ العيوب الجلديّة (التغيير العجائبيّ).

ومن هنا، تتكوّن الصورة المعجميّة من دلالة قاموسيّة افتراضية ممكنة، ودلالة استعمالية سياقية.

- الحقل المعجمي المستعمل :

يتكوّن الحقل المعجمي في هذا النصّ الإشهاريّ من المفردات تنتمي إلى مجالات العلوم الأنثروبولوجية و النفسيّة التّي تحاول التأثير على سلوك المرأة المستهلكة من خلال انتقاء المفردات التّي توحي بالرغبة و الأمل "بعد فقدان الأمان و الإحساس بالقلق الناشئن عن خطر فقدان ممتلكاتها الجماليّة "([229]) لأنّ أخوف خطر تخافه المرأة هو فقدان جمالها و شبابها ، لذا فالتّجاعيد تصبح عدو المرأة ، فتجابهه بكلّ الوسائل المتاحة .

الأدوار التيمياتيكية والمعجمية

يتبيّن التّركيب السيمي للصورتين" الجمال" و" القبح " عن طريق استخلاص القيم الخلافية ، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي :

- " الجمال": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+ / غير مفرح/

([229]) – إريك فروم ، الإنسان بين الجوهر و المظهر ،ترجمة سعد زهران ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، 1989، العدد 140 ، ص 103

– " القبح " : /شعور/+/استشراف مستقبلي/+/ مفرح/

ومن جهة ، يمكن تفريع الصورة المعجمية أو الليكسيم إلى مجموعة من السّيميمات أو السّيمات السياقية (***sémèmes***)، أو السّيمات النووية أو الفرعية (***sèmes***).

ومن جهة أخرى ، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسّيمات النووية الأساسية، والذّي يمكن تحليله سيميًّا إلى مايلي:

– " الجمال ":/شعور نفسي /+/ شعور بالمفارقة/+/تحرر/+/ عنصر حيويّ /+ /شباب/+ / سلوك مفيد/+/ فرح/ قوّة /+/ اللياقة .

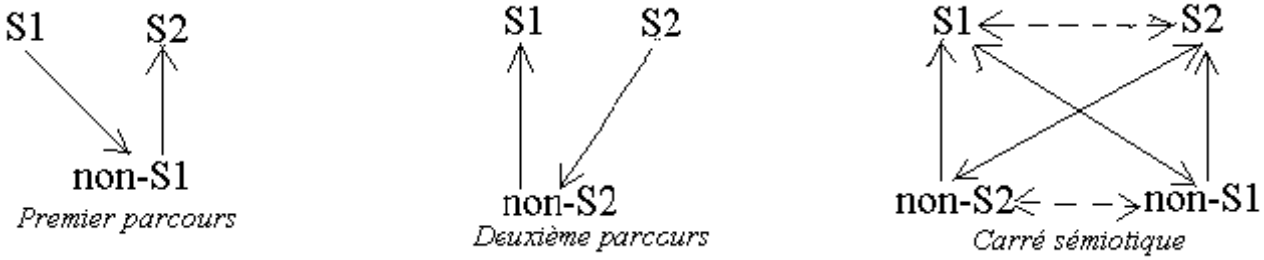
– " القبح":/ شعور نفسي/+/ شعور بالنقص/+/ عبودية/+/ عنصر خامل/+/ شيخوخة/+/ سلوك غير مفيد/+/ حزن/+/ الخمود.

بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق :

لا يتحقق الفهم الحقيقيّ للصور الدلاليّة والسيميولوجية للنصّ أو الخطاب الإشهاريّ بحال من الأحوال، إلاّ إذا اعتمدنا على المربّع السيميائي. ويقوم هذا المربّع المنطقيّ والعلائقيّ في جوهره على لعبة الاختلافات الدلاليّة لبناء المعنى وتنظيمه. فالمربّع السيميائيّ عبارة عن قاعدة منطقيّة دلالية يختزل كلّ التّمظهرات السطحيّة للنص، ويتضمن كلّ الآليات المنطقية لتوليد السّرد تركيباً ومعجمًا.

تتحدّد عناصر المربّع السيميوطيقي لهذا النص الإشهاري في ثنائيات (الاستحسان /الإستياء) و (عدم الاستحسان /عدم الإستياء) ، حيث نجد أنّ هذه الثنائيات ستحدد لنا الحقوق عبر مسارات عدّة .

فنلاحظ في المربّع السيميائي أنّ (ف**1** ← ف**2**) يكونان صنف دلالي أي بنية مكمّلة محققة للمعنى المقدّم من طرف المربّع السيميائي الذّي يجمع بين المسارين المتناظرين كمايلي [*] :

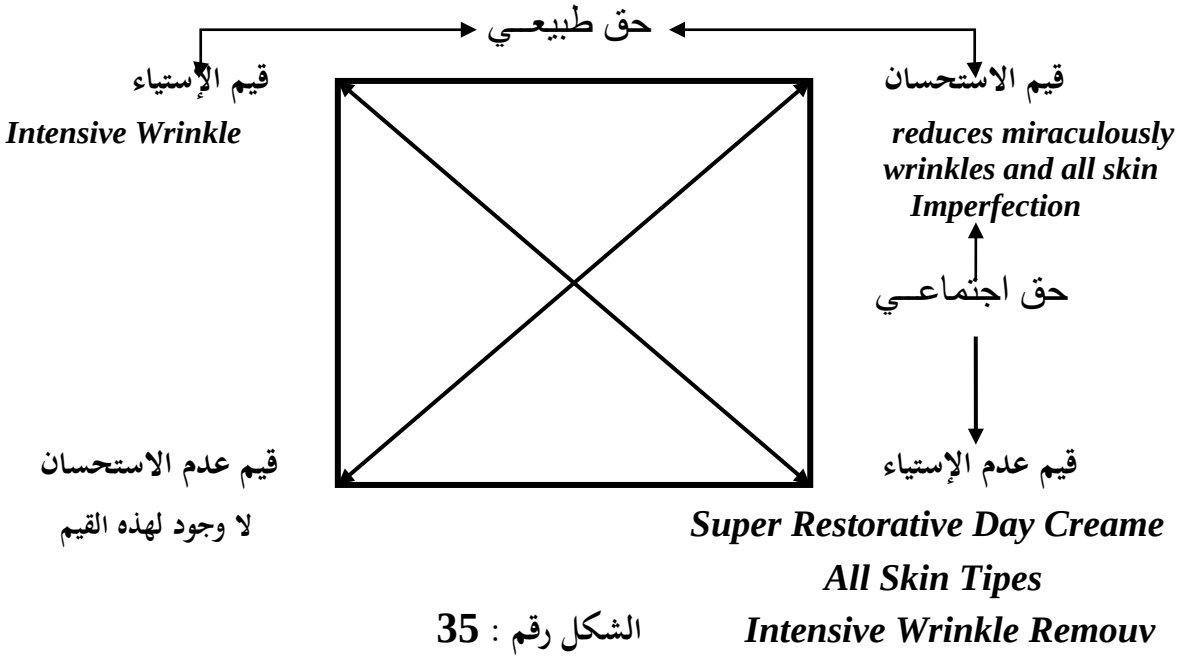


الأشكال رقم 34

المسارات السيميائية المتناظرة (♦)

(*) – النص مترجم من العبارة التالية : ***alors on dit que les termes S1 et S2 constituent une catégorie sémantique, c'est-à-dire une réalisation de la structure élémentaire de la signification représentée par le carré qui réunit les deux parcours symétriques comme suit :***

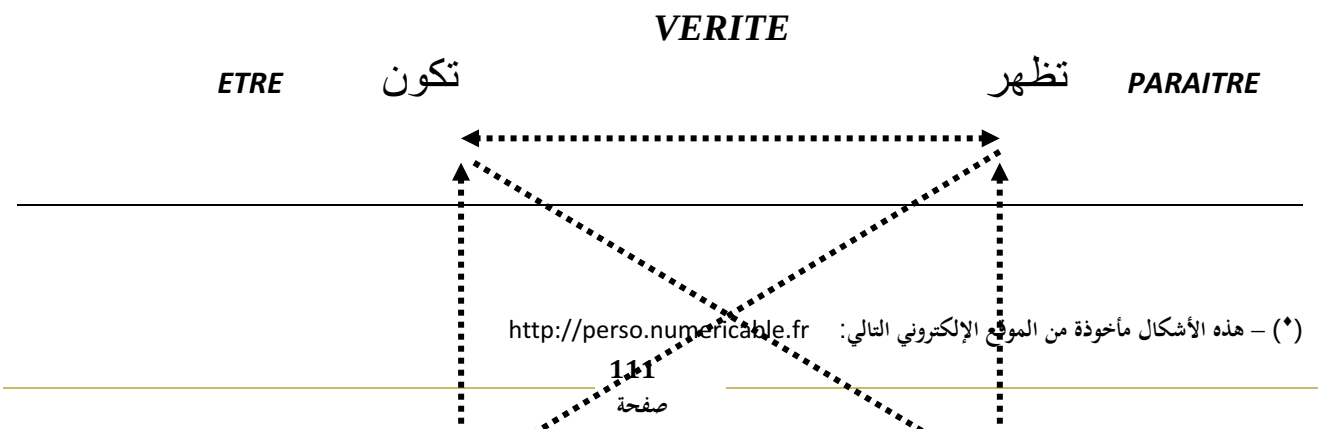
في المسار الأول نكتشف أن العلاقة في محور التّضاد (ف1) و(ف2) تعبّر عن انطلاق حركية المعنى ضمن قيم الاستياء (تجاعيد مستعصية) المضادة لقيّم الاستحسان (تزيل بشكل خارق التجاعيد في كلّ أنواع الجلد) ، و هذا المسار تتجلى لنا فيه سيمات الحق الطبيعي للمرأة ، ثمّ إنّ ثنائية (ف1 ، لا ف1) تؤسس لمنطق التغيّير في مجابهة الأمراض إذ أن المرأة لا يمكنها أن تتخلى عنه ما دام يحقّق لها الرغبة في إزالة التّجاعيد من وجه . أمّا حركية المعنى في المسار الثاني و تفاعله يتحدّد انطلاقاً من (ف2) إلى (لا ف2) ليتحوّل إلى (ف1) في قيّم الاستياء ، و تتبّع هذا المسار يؤدّي إلى القول بأنّ غياب حد من حدود المربّع في هذا المسار يؤدي إلى إلغاء مزايا قيم الاستحسان (ف2) لصالح قيم الإستياء (ف1) فينعدم الحق الاجتماعي و القانوني في حياة المرأة (انظر الشكل رقم35)



الشكل رقم : 35

المربّع السيميائي في مسارات التناظرية

فالمربّع السيميائي في مجاله التناقضيّ ينطوي، على الصعيد النحويّ (التركيبيّ) على رفض أحد حدود التخطيطية (قيّم عدم الاستحسان) وعلى تأكيد حده المضاد في نفس الوقت. وعملية كهذه، حينما تتمّ أو تنفّذ على حدود ذات قيمة مستثمرة بشكل مسبق، ينتج عنها تغير المضامين لأنهّا تنفي الحدود المؤكّدة، وتبرز مكانها مضامين أخرى مؤكدة ". من هنا يمكن فهم كينونة المرأة حسب تطابق المربّع السيميائي للحقيقة على المربّع السيميائي كما يلي :



(*) – هذه الأشكال مأخوذة من الموقع الإلكتروني التالي: http://perso.numericable.fr

حقيقة

MONSENGER	SECRET
كذب	سرّ

كما

NON-ETRE /لا تكون	خطأ	لا تظهر/ NON-PARAITRE

FAUSSETE

الشكل رقم : 31

تشكّلات المعنى و أثرها على الذات

تتحدّد داخل هذا المربّع السّيميائي الذّي يكشف عن حقيقة المعطيات اللغويّة في النصّ الإشهاريّ المكتوب انطلاقًا من :

تظهر ⟵ لا تظهر ⟵ تكون = كذب + سر

تكون ⟵ لا تكون ⟵ تظهر = سرّ + كذب

العلاقة الأولى في ثنائيتها الأولى (محور التناقض) تؤسس لعلاقة منطقية واقعية في حياة المرأة ، فعملية الظهور و الإختفاء سلوك المرأة في الحياة عندما تفقد شروطها ، لكن تصبح هذه العلاقة غير منطقية حينما ترتبط بالكينونة (الحدّ الثالث) ، فوجود المرأة في المجتمع مرتبط أساسًا بدرجة لياقتها الجسدية و كفاءتها الجمالية على مستوى الموضة ومستوى الجمال ، تجد تأكيداً مجدداً وكلّها توحي بصور الامتياز والتقدّم الفنيّ : إنّنا هنا، في الحقيقة، نتعامل مع خطاب مصاب بنوع من جنون المبالغة والذّي هو جزء من عقلية رأسمالية تطمح إلى الريادة والسيطرة المطلقة على الأسواق والقضاء على الخصوم وكسب التغطية الإعلامية والإشهارية العالمية بطريقة كاذبة وملتوية .

➢ المستوى التداولي (الصور التداولية) :

إذا وقفنا عند مستوى اللغة الإشهارية المستعملة في هذه الصورة للتعبير عن رسم ، ورغبة، وقيادة، ورأي ، قامت بوظيفتها ، تتلاشى بمجرد وصولها إلى ذهن المتلقيّ . لقد قامت ببثها من أجل أن تبيد ، ومن أجل أن تتحول ، جذرياً، إلى شيء آخر في الذهن ، وتخرج عن سياقها الشكلي إلى جوهر المعاني . فالمرأة التي استعانت بها الوكالة الإشهارية لبث خطابها الموسوم ، مغنية أمريكية معروفة مشهورة في الأوساط الفنية بقدرتها على التأثير العاطفي و الوجداني ، فهذه الشخصية في اعتقاد الوكالة الإشهارية أنّها مثلما استطاعت أن تروج لمنتوجاتها الإشهارية بطريقة سحرية ، فإن باستطاعتها أن تحرر الكثير من النساء من معاناتهن و يأسهن بتوطيد العلاقة مرة أخرى مع الجمال و الأناقة ، لأن النساء في المجتمع الغربي لا يعرفن سوى القليل عن مختلف الوسائل للعناية

بجلد الوجه بالرغم مما يقرأنه من المقالات في المجلات الخاصّة ، يطالعنا النص الإشهاري أيضًا أن تجاعيد الوجه تربك المرأة الغربية و تؤزم ارتباطاتها المهنية و علاقاتها بغيرها لأن ما تخشاه هو ظهور أعراض الشيخوخة المبكرة على وجهها .لقد قالت يومًا سكريتيرة رئيس كبير في الثالثة و الأربعين من العمر في الصحافة المكتوبة تزور صالون التجميل مرّة واحدة في كل ثلاثة أسابيع مايلي : " ماكنت لأهمل هذه المعالجة حتى و لو لم أكن عاملة في المهنة ، لأنني أجد أن هذا أحد واجبات كلّ امرأة لتظل (صالحة) للمنافسة . و من البديهي أنّني أعمل ذلك من أجل الرجال أيضًا ، و المعالجة المستمرة في صالون التجميل تحفظ للوجه منظر المطاطية و النضارة و تكسبه منظر العناية ، ففي وجهي مثلاً ثنيتان كبيرتان بين المنخر و زاويتي الفم استطيع اخفاءها بالتدليك و بالاستعمال الصحيح للمساحيق و الأصباغ " ([230]).

و تقول الشابة ماركوت . هـ (***Margot . H***) من هامبورغ و البالغة من العمر أربع و ثلاثون عامًا و التي لاحظت ما يسببه الصابون و الماء من أضرار لجلد الوجه فقالت للصحافة مايلي : " لقد قررت قبل ثلاثة أرباع السنة زيارة صالون التجميل لإزالة التجعدات في جانبي العينين – و هذه التجعدات تسمى بلغة فن التجميل " رجل الغراب " للتشابه بينهما – و إزالة الذقن المضاعفة عندي ... فالإستفادة من الموضة و من صالونات التجميل يجب أن تصبح إحدى البديهيات بالنسبة لكلّ امرأة عصرية ، و ذلك ليس من قبيل التبرج و الماكياج بل كوسيلة للعناية بإبراز الشخصية و العناية النفسانية أيضًا . ([231])

من هنا تصبح المرأة رمزاً للجمال و القبح ما دامت خاضعة للتجربة ، و تصبح علامة تفصيلية قضوية كوجود واقعي باعتبارها نمط للتّجدد الشبابي المرغوب فيه .

([230])- أمين رويخة ،زوجتك هذا الكائن المجهول ، الطبعة الثانية، **1972** ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ص **261**

([231])- المرجع نفسه ، ص **262**

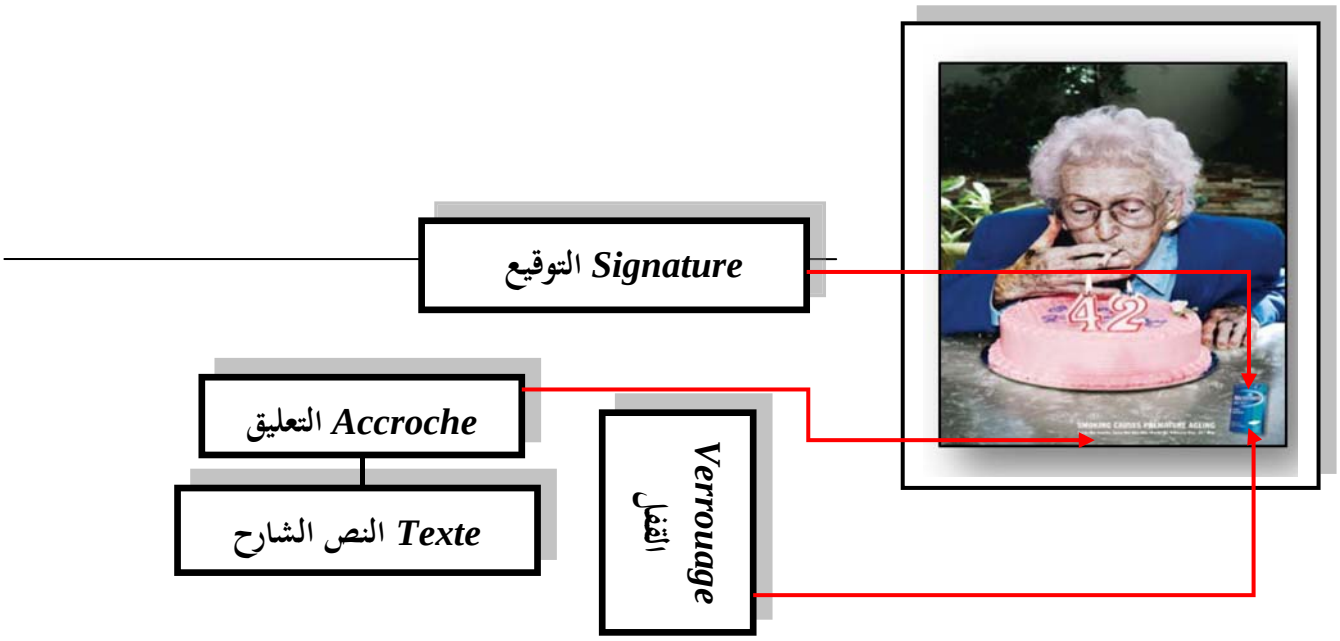
تحليل النسق اللغـوي في الصورة الثالثـــة

* Nicotinell *

إستراتيجية توزيع الأنساق اللغوية ***Stratégie linguistique***:

- المستوى التركيـبي (الصور السيميو- تركيبية) :

تتوزّع العناصراللغوية في هذه الصورة الإشهارية بطريقة أقلّ كثافة ، بحيث نشاهد فقط نصّ التّعليق والنصّ الشارح متلازمين و متوازيين في الركن الأسفل من الصورة جهة اليسار مع قيام اللوغو بدور محوريّ تسانده شروحات على غلاف عبوة الأقراص الماصّة . وهذا يدلّ على قدرة المبدع الإشهاري في استغلال هذه الأنساق اللغويّة ليولّد منها حركيّة الانفعال السائرة في البنيّة الأيقونيّة للملصق الإشهاري بطريقة أكثر دينامية ،لأنّ مسوغات تقليص حجم التفسيرات اللغويّة داخل الصورة ، من شأنه توسيع نطاق التأويل .(انظر الصورة)



الشكل رقم 32

استراتيجية توزيع العلامات اللسانية في الصورة الخاصّة

بمنتوج " Nicotinell "(♣)

و كما نلاحظ فقد تجلّت العتبات اللغويّة في هذه الصورة الإشهاريّة متوافقة مع تسلسل الأدلّة في خطيّة متواصلة بحيث يتم تحديد السطر في خطّ أفقيّ . وفي ظلّ هذه العلاقة التراكبية تتضمن الوحدات الخطيّة عناصر قليلة هيمن عليها البياض و السواد داخل فضاء خلفية تميل في تجلياتها إلى اللّون البنيّ ، و في تواز أفقي يظهر التعليق و النص الشارح متلاصقين في السطر الواحد ، بحيث يظهر السطر وكأنّه عبارة عن شريط متواصل . و بالتالّي فالتّصميم الفضائي داخل الصورة اختزل الشكل الخطي و ضيق مساحته ، و هذا موقف انفتاحي يساهم في هيمنة التّعداد الأيقوني و اكتساحه للفراغ الدّاخلي . و مثلما كانت بدايتنا ، سنشرع في دراسة هذه العتبات اللغويّة منفصلة عن بنيتها الكليّة كمايلي :

❖ **التوقيع *Signature* :**

تجسد التوقيع في هذه الصورة الإشهارية على سطح عبوة أقراص ذات اللون الأزرق ، ببياضه الذّي يوحي بالصفاء والطّهر مضاهيًا في ذلك صفاء ونقاء أعضاء الجسم الخالية من سموم النيكوتين (*) والقطران المسبب للأمراض المستعصية التّي تساهم في كثير من الأحيان في تعكير وتنغيص حياة المرأة . و يتكون التوقيع من كلمة مزدوجة ذات بعدين دلاليين (Nicotin + ell) و هما يشكّلان بنية التوقيع الخطيّة ، حيث يتشكّل الأول كانزياح داخل

(♣)- أخذت هذه الصورة الإشهارية التّي تروج لمنتوج " نيكوتينال " الذي هو عبارة عن أقراص ماصة أو علكية ، يستعملها المدمن على التدخين للتخفيف من عادته من الموقع الإلكتروني : www.pub.com و التّي نشرت ابتداء من سنة **2010**.

)- النيكوتين: مادة شبه قلويّة سامة جدّا ،و يكفي وضع نقطتين أو ثلاث نقط من محلول النيكوتين النقيّ (**30–40** مجم) على لسان إنسان غير مدخّن لقتله .(*)

الكلمة العلامة يتمثل أساسًا في اشتراك الكلمتين في حرف (e) كوحدة خطيّة في نهاية المفردة الأولى و بداية المفردة الثانية ، ممّا يوحي بالارتباط والالتحام و الالتصاق و تماثل الصّفة .

من هنا ندرك أنّ توطيد العلاقة بين النيكوتين الذّي هومادّة قاتلة والضمير(هي) تصبح مسألة تأثير وتأثر بين طرفين يكتسبان هويّة الانحراف و يتبادلان الهدف نفسه ، فالنيكوتين يدمر حياة المرأة ، و المرأة بدورها تحاول تعذيب الرجل من خلال تصرفاتها غير المقبولة ، فاختزال المرأة في الضمير الغائب (ell) بدّل (elle) يصير بالأحرى كلام غير أمين يطوق الكائن الأنثوي في قفص المنقوص رمزه لتشويه شخصيته ، لأنّ تغييب بعض الحروف بواسطة صور مورفولوجية تعبّر عن انزياح تركيبي يستقطب النقصّ المزعوم حسب فلسفة فرويد النفسيّة ، " لتصبح المرأة مادّة للذّة الرجل ، و للإشباع الضروري لهذا الرجل للشعور بهويته الرجولية و تأكيدها " ([232]). لأنّ الرابط بين اللغة الإشهارية والمؤسسة الاجتماعية في هذا المقام يتعارض مع النظام القانوني و الأخلاقي للأفراد ، فتصبح هذه العلاقة غير مشروعة أخلاقيًّا . من جانب آخر نلاحظ أنّ التوقيع اختار تأسيس نسقه من حجم حروف (***Agency F.B***) وأبعادها الهندسية و الرّمزية ، و هي حروف تمتاز بتطاولها و ارتقائها وانضغاطها الشكلي على الصفحة ممّا يصعب على القارىء التمييز بين حرف (A) و (E) لتداخلهما الشّديد و هنا يمكن القول أنّها حروف تتسبب في انحراف نطقي متعسف . و هذا ما تأكّدت به صياغة التوقيع حسب تجلياته على الصورة كما هو مبيّن:

« Nicotinell »

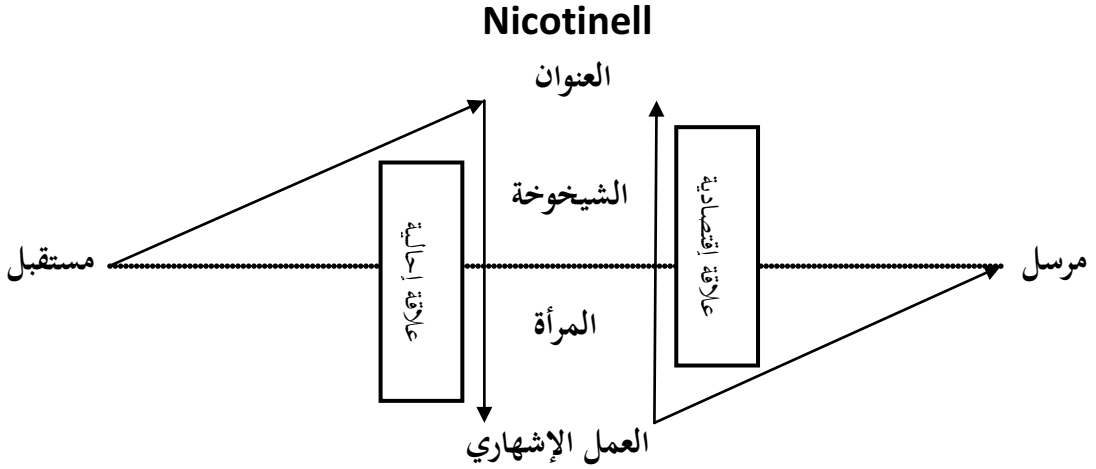
من زاوية أخرى نكتشف أنّ التوقيع يتكون من حروف عدّة منها : النون (Ni) ، و الكاف (Co) ، و التاء (Ti)، واللام (Ell) بطريقة متتابعة . " فالكاف حرف مهموس شديد ، هو عند العلايلي والأرسوزي (للاحتكاك) وهذا واحد من معانيه . هذا الحرف ، إذا لفظ صوته ممطوطاً مخفوتاً به قليلاً ومضغوطاً عليه بعض الشيء، يحاكي صوت احتكاك الخشب بالخشب. ولعلّ العربيّ قد اقتبسه عفو الفطرة من هذا الحدث لإشعال النار بهذه الطريقة البدائية. وصوته في هذه الحال يوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوّة والفعالية ، مما يؤهله للانتماء إلى حاسة اللمس. أما إذا لفظ بصوت عالي النبرة وبشيء من التفخيم والتجويف، فإنه يوحي بالضخامة والامتلاء والتجميع، مما يؤهله للانتماء إلى زمرة الحروف البصرية "([233]). أمّا " الحرف الذّوقي (اللام) فهو مجهور متوسط الشّدة. شكله في السُريانية يشبه اللّجام.. ، إنّ صوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق. وهذه الخصائص الإيحائية لمسيّة صرفة " ([234]). أمّا حرف النون مستمدة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنيناً). بالإضافة إلى " حرف الباء المجهور الشديد. الذّي يشبه شكله في السريانية صورة البيت . يقول عنه العلايلي: إنّه (لبلوغ المعنى، وللقوام الصلب بالتفعل). ويقول عنه الأرسوزي: إنّه (يوحي بالانبثاق والظهور).. و بحكم انفجاره الصوتي بانفراج الشفتين سريعاً بعد ضمَّة شديدة، فهو

([232])- آني أنزيو ،المرأة الأنثى بعيدًا عن صفاتها ،ترجمة طلال حرب ، ط1 ، 1992 ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، لبنان : ص 18

([233])- حسن عباس ، خصائص الحروف العربية و معانيها ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، 1998، مكتبة الأسد ، دمشق، سوريا ، ص 216

([234])- المصدر نفسه ، ص 300

أوحى ما يكون بمعاني البعج والحفر ، والقطع والشق، والتحطيم والتبديد، والمفاجأة والشّدة، وذلك (حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث)، وظيفة إيحائية ". ([235]) ، من هذا المنطلق ، نجد أنّ دلالات كلّ هذه الحروف تعبّر فعلاً عن التصاق المرأة برذيلة التدخين الذّي يؤثر على صحّتها النفسية و البدنية فتفقد أنوثتها وتصبح كائن يمتاز بالخشونة والانحراف والدونيّة حيث تحرق نفسها بنفسها ، ليصبح النيكوتين واقعة أنطولوجية لا تحدّها كلمة أو تحيط بها صفة ولا تتكئ على علّة منطقية ، لأن وضعيتها المحايثة و المتعالية جعلت منها مفردة فلسفية و شعرية أكثر منها لغويّة ، كونها كلمة تنتمي إلى المحظور المباح ، فهو يرادف بين كلمة "نيكوتين" والموت وحاضنتهما المرأة في منظومة علائقية تعكس شكل من أشكال العنف اللغويّ المسلط على المرأة حسب هذه الترسيمة :



الشكل رقم 33

السيرورة السيميوطيقية للتّوقيع الإشهاريّ

يبدو أنّ الاتصال بالتوقيع كأول خطوة إجرائية ، سيسعفنا في الحفر داخل الذاكرة العلميّة والاجتماعيّة لظاهرة التّدخين وآثاره على صحّة المرأة ، فالنيكوتين مادّة فعالّة في السيجارة المستخرجة من نبات التبغ ، فهو سائل لا لون له ، مستهجن الرائحة ، ويذوب في الماء . يصبح بنيّ اللّون إذا تعرض للهواء و يعدّ المسؤول عن الآثار المباشرة للتّدخين . ومن هنا تدخل مفردة النيكوتين داخل دائرة المؤول فيوسع من الدائرة الوظيفية للدالّ ، ليصير النيكوتين (التوقيع) بوابة للإدانة والانتهاك ، لأنّ في هذه الحالة ، تصبح المرأة في نظرالجمهور المستهلك مطيّة لكلّ العيوب وحاملاً لصفات ذكوريّة مستهجنة و ممقوتة . لكنّ من الناحية الفلسفية يجسد لنا المؤول الدينامي حسب سيميوطيقا بيرس أنّ مادة النيكوتين و ارتباطها بالأنثى يتناص مع ثنائية الموت والحياة التّي كشف عنها سقراط لمحاوريه – قبيل تجرعه سم الخلاص– بأنّ الانهمام بفلسفة الحياة ليس شيئًا آخر سوى البحث عن الموت و الحالة التّي تعقبها . فليس غريبًا أن يقترن التدخين بـ"هي" كموقف معاد للجسد ، فإذا كان عيسى عندهم هو ابن الله ، فإنّ حواء و بنات جنسها هنّ خلائل الشيطان ، ومزارته المختارة .وكأنّ ثنائية الذكر/الأنثى لا تعدو أن تكون

([235])- المصدر نفسه ، ص **315**

غير تنويع لثنائية الروح/الجسد .يقول القديس أغسطين : " الرجل هوالروح السامية . و إنّ الأنثى هي الأدنى ذات الجسد والشهوة الجنسية ". ([236])

التعليق : ***Accroche = Le headline*** :

كتب التّعليق باللغة الأنجليزية و بحروف (***Rockwell***) المستعارة من فصيلة ***Les mécanes*** التّي تمتاز بالتقّعر والانبساط ، و قد انحصر التّعليق في جملة سببية واحدة أساسة تتألّف من أربع مفردات تحفّز الرؤية باللون الأبيض ، و هو الدالّ الذّي يرمز إلى النّقاء والطّهارة والصّفاء الروحيّ ، كما جاءت حروفه متمظهرة حجمياً بالسُمك المتوسط حتّى توحي للمتلقيّ بالاختناق الذّي يعانيه المدمن على التّدخين . أمّا من الناحية الدلاليّة فهي تصوّر ظاهرة الإدمان على التّدخين وما تسببه من أضرار و مشاكل نفسيّة على صحّة المرأة ومنها على الخصوص بواكير الشيخوخة و الهرم . و قد ظهر التعليق في الصورة ، موازياً للنصّ الشارح ومقابلاً للتّوقيع ، و يتألف التّعليق من التّركيب الإسنادي التالي :

Smoking causes premature ageing

فالتعليق يشير إلى أنّ كلمة التدخين ([*]) ***Tobacco*** – المشتقّة من " كلمة تصف الأنبوب المزدوج الذّي كان يستخدمه الأهالي لاستنشاق أبخرة التّبغ– يعرض صاحبته إلى فقدان شبابها وظهور علامات الشّيخوخة المبكّرة على كيانها ، وهذا طبعاً يرتبط بسن اليأس الذّي يصاحبه انقطاع في الطمث الشّهري الذّي كان يعبّر عن نشاط المبيضين في سن الشّباب . و يبدأ هذا عادة عند السّن من ***45 –50*** سنة ، و انقطاع الطّمث إمّا أن يكون مفاجئًا أو تدريجيًا ، و هوالنتيجة المباشرة لعجز المبيضين عن إفراز الهرمونات الخاصّة بها ، و هي الإستروجينيات والبروجسترونات" ([237]). لكنّ المحيّر في هذه المعادلة التّركيبية هوما علاقة التّدخين بالهرم و الشيخوخة المبكّرة ؟ والواقع " أنّ شيخوخة النّساء الاجتماعية– إن صح هذا التّعبير – في الدّول الغربية لم تظهر بهذه الصورة الحادّة ولم تصبح " مشكلة اجتماعية " إلاّ بعد الثورة الصناعيّة و ما صاحبها من تغيّر في أساليب الإنتاج الذّي كان يعتمد أصلاً على العائلة الممتدّة و العائلة الكبيرة ، فأصبح يعتمد على الأيدي العاملة الماهرة المتبادلة . و لقد دلّت بعض الدراسات التّجريبية التّي أجريت على مجموعات من المسنين كتلك التّي أجراها الأستاذ بارتليت ***Prof.F.C Bartlett*** في أوائل الخمسينات واستخدم فيها بعض الاختبارات الدّقيقة على أنّ الشيخوخة ترتبط

([236])- هشام العلوي ، الجسد بين الشرق و الغرب ، كتاب الجيب ، العدد **44** ، منشورات الزمن ، مطبعة النجاح الجديدية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص **46**

([*])- أول من استخدم السجائر الفرنسيون سنة **1840** ، حين قاموا بلف التبغ داخل ورق رقيق ، و كانوا يدخنون بهذه الطريقة ، و انتشرت عادة شرب السجائر في أوروبا بعد حرب القرم . و في سنة **1850** قام تاجر التبغ الإنجليزي فيليبس موريس بصنع السجائر يدويّا و بيعها بالجملة ، و في سنة **1880**، أدى تحسن نوعية ورق السجائر و الميكنة إلى انخفاض سعرها و انتشارها بين الناس و ارتفع استهلاكها عندما حرمت الولايات المتحدة الأمريكية مضغ التبغ و بصقه سنة **1910** (المصدر: عادل الدمرداش، الإدمان مظاهره و علاجه، سلسلة عالم المعرفة ، العدد **56**، ص **168**)

([237])- أحمد مشاري العدواني ، الشيخوخة ، سلسلة عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد الثالث، **1985**، وزارة الإعلام ، الكويت ، ص **152**

في العادة بتدهور القدرة على التعلّم و البطء في التفكير و قلة الأصالة و الابتكار". ([238]) ، من هنا نلحظ أنّ اللغة تصبح مصدر للألم ليس بشكل مباشر ، و إنّما من خلال العنف الذّي توقعه تلك الأصوات ، العنف اللغوي للفهم الحرفي ، الذّي يهدّد بالعنف الحرفيّ من قبل اللغة ، فالمتلقي يدرك أنّ هناك شيئًا مرعبًا في هذه الأسطر ، حيث نرى عنف اللغة مخبوءًا وراء هذه الكلمات المعسولة التّي تدافع عن صحّة المرأة باعتبار الخطاب الإشهاري يخاطب جمهوراً نسائيًّا يتعاطى التدخين بشكل مدمن .

النص الشارح ***le body (copie) = le pavé rédactionnel***:

من بين التعادلات الصّوتية الحاضرة في النص الشارح هو شبه السجع (***Semi-consonance***) ، ***Day/May*** وهذا التماثل الخطيّ والدّلالي بين المفردتين يعبّر عن الارتباط الزمنّي بين زمن صيانة الكون من التّدخين و أجندته، و هذه الخصوصية التّي يتمتع بها هذا اليوم يصبح من خلالها مصدر مراجعة و حفر في ذاكرة المعقول و الامعقول .

ويعتمد النص الشارح على استراتيجية أسلوبية تجنح إلى التخويف لتحقيق الاستمالة من خلال إثارة مشاعر الخوف و القلق لدى المتلقي بهدف دفعه نحو قبول آراء و أفكار المرسل الإشهاري بعملية الإقناع وذلك بالإعتماد على التخويف و الترهيب . ويرجع السبب في ذلك إلى أنّ المستهدفين بالرسالة تقل فيهم درجة التأثير الأخرى . وقد ظهر النص الشارح في الصورة مكتوباً بخط أبيض خفيف السّمك و الحجم كما هو مبين :

Lose the smoke, keep the fire this world no tobacco Day, 31stM

ويراهن التعليق في هذه الصورة على تصوير داء الهرم المبكّر والفاجع الذّي يصيب الانسان جراء التّدخين و الإدمان عليه ، فهو يدعو من وراء الستار أن نهزم التّدخين و نحمي هذا العالم من الاحتراق خلال يوم واحد مسجل ومختار من طرف منظمة مكافحة التدخين ، إن يوم **31** مايو جدير بأن يكون يوم احتفال و مقايضة بين الصّحة و التّدخين تستريح فيه الأجسام من سموم النيكوتين و الأدخنة المتعفنّة . إلاّ أنّ هذا التاريخ بالذات يعيدنا إلى ذاكرة الثورات النسائية في العالم التّي تدعو إلى التحرر من كلّ المواثيق والقيود المفروضة عليها و الانعتاق من هيمنة الرجل ، الذّي تزامن مع تأسيس المنظّمة العالميّة لحقوق المرأة . وهذا المعيار الزمني يجسد اللحظة الحاضرة المرتبطة بالماضي ، فالنص الشارح يريد أن يقول " أنّ الحاضر وحده لنا ، لا اللحظة الماضية ، و لا تلك التّي نرقبها لأنّ الأولى زالت ، و الثانية لا ندري ماذا سيكون ". ([239]) فلا مبرر للمرأة إذن ، لإماتة جسدها ، " ما دامت السعادة لصيقة بقيم أرضية تعمل على تجنيب الإنسان الألم .وتحفّزه على حبّ الحياة ".([240]) و قد تحققّت في هذا النص الإشهاري بعض الوظائف الأكثر حساسية منها :

([238])- المرجع نفسه ، ص **09**

([239])- هشام العلوي ، الجسد بين الشرق و الغرب ، مصدر سابق ، ص **46**

([240])- المرجع نفسه ، ص **47**

1. الوظيفة اللغوية ***Fonction phatique(Contact) :***

" تختلف وسيلة الاتصال عن تلك المستعملة في التواصل الشفوي ، نشير كأمثلة إلى : التنقيط والإملاء ، الكتابة المقروءة ، تطبيق قواعد الوضوح لتيسير القراءة ، التنويع الطباعي وتنويع الصفحة "([241]) . فالتنويع الطباعي للخط و اختيار اللون الأبيض وفصل التعليق عن النص الشارح و احترام مبادئ السطر و استعمال علامات الترقيم هي استراتيجية جوهرية في النصّ تحققت من خلالها هذه الوظيفة .

الوظيفة الشعرية ***Fonction poétique (Message) :***

" تركز على الرسالة ، وهذه الوظيفة المرتبطة بالمتعة الجمالية ، تتحدد كما هو الشأن في الشفوي ، غير أنّها تكتسي أهمية زائدة في الشعارات والنصوص الإشهارية ، وتبرز في اختيار الكلمات وتركيبها " ([242]).

تتجلى هذه الوظيفة في استعمال شبه الجناس في كلمتي ***Day/May*** و الحذف (النقص) في الضمير المؤنث الغائب **Ell** ممّا أضفى على النصّ نبرة صوتيّة تحاكيّ صوت الطبيعة ، و هذا اللعب بالكلمات حقّق الوظيفة الشّعرية في الكتابة من خلال تنويع الخط الطباعي في بعده الجمالي ، كون اختيار الكلمات في هذا النوع من الخطاب يستدعي الاختصار و اختزال الإشارات الكتابيّة .

➢ المستوى الدلالي (الصور السيميو- دلالية) :

بما أننا رصدنا النص كمجموعة علامات نوعية فسنحاول تبين طبيعة العلاقة/العلاقات ، بين مجموع مكوناته ومواضيعها .

❖ نظام اللغة أو البنية النصية ***Structure textuelle :***

تتألّف البنيّة النصيّة لهذا الملصق من مجموعة مفاهيم إشهارية صيغت في شكل وحدات كتابيّة محدّدة اختصرت معنى و مدلول قيمة الخطاب الإشهاري الذّي انطوى على تقويم تطبيقيّ عملي تناسب و فكرة أهمية و منفعة المنتوج . وتتلخص هذه المفاهيم فيمايلي: ***Smoking Lose, the smoke, keep, the fire, this world ageing, tobacco*** . وكما هو ملاحظ فإنّ بناء المفردات اللغويّة من حيث وحداتها المميزة ***monemés*** كان على أساس التّشابه في نطق كلّ وحدتين لغويتين متعاقبتين ، و هو توظيف يستهدف إضفاء مسحة من التّلوين البياني الأدبي المختلف بين سجع و جناس.

❖ الصورة المعجمية والسياقيّة:

نشرع الآن في محاورة (اللكسيمات) الأكثر هيمنة في النصّ الإشهاري و هما " الهرم " و " الشباب" كبؤرتان في النصّ الإشهاري فنلاحظ ما يلي :

➢ الصورة المعجميّة : " الهرم "

النّواة المعجميّة الثابتة: تفحّم الجلد ، فقدان الشّهية، سقوط الأسنان ، أمراض القلب و الرئة ، العصبيّة و القلق ، الإجرام ، الموت البطيء .

([241])– المرجع نفسه ، ص 92

([242])– المرجع نفسه ، ص 92

- **الصورة المعجميّة : " الشباب "**
- **النّواة المعجميّة الثابتة: رطوبة ونعومة الجلد / الحفاظ على لياقة الجسم / سلامة الأعضاء /الانفتاح و المرح / حياة سعيدة / البعد عن بؤر التوتر / التمتع بالكفاءة العقلية و الجسمية والنفسيّة .**
- **المسارات التّصويريّة السّياقية للهرم :**

أ– التّدخين يسبب الهرم المبكّر (التّغيير الفيسيولوجي) .

- **المسارات التّصويريّة السّياقية للشباب .**

أ– أهزم التّدخين و احفظ الكون من الاحتراق (التّغيير السلوكي).

ومن هنا، تتكوّن الصورة المعجميّة من دلالة قاموسيّة افتراضية ممكنة، ودلالة استعماليّة سياقيّة.

- **الحقل المعجمي المستعمل :**

يتأسس الحقل المعجمي في هذا النصّ الإشهاريّ على مفردات تنتمي إلى مجالات العلوم الاجتماعية و القانونية والفلسفية والتربوية والنفسيّة فهي تربط بين الهرم المبكّر والتّدخين في علاقة سببيّة (التّدخين يسبب الهرم المبكر) و هذا المعنى يثير في نفسية المتلقي (الأنثوي) نوع من الالتزام لأنّ أشدّ ما يرعب المرأة هو الهرم المبكر ، إلاّ أنّ المجال القانوني جاء محدّدا بالأوامر النفعية (اهزم ، حافظ) في سياقها التّطوعي كونه لم يفرض على المرأة قمعًا على إدمان النيكوتين ، كما وظّف المفردات الاجتماعية و الفلسفية في كلمة (حافظ) على البيئة لمدّة يوم بدون تدخين ،فهو يدعو النساء خاصّة للتوقف عن التّدخين لإثارة الضمير الجماعي و إعادة ترشيد الوعي الجماهيري .

الأدوار التيمياتيكية والمعجمية

يتبيّن التّركيب السيمي للصورتين (الثنائيتان)" الهرم" و" الشباب " عن طريق استخلاص القيم الخلافية ، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة ، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي :

– " الهرم": /صورة/+/استشراف مستقبلي/+ / غير مرغوب/

– " الشباب " : /صورة/+/استشراف مستقبلي/+/ مرغوب /

ومن جهة أخرى ، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسّيمات النووية الأساسية، والذّي يمكن تحليله سيميًّا إلى مايلي:

– " الهرم ":/صورة بدنية /+/ تغيّر فيزيولوجيّ/+/ضعف ووهن/+/ شعور بالوحدة /+ /غربة/+ / سلوك بطيء/+/ كآبة/ +/ الخوف من المستقبل .

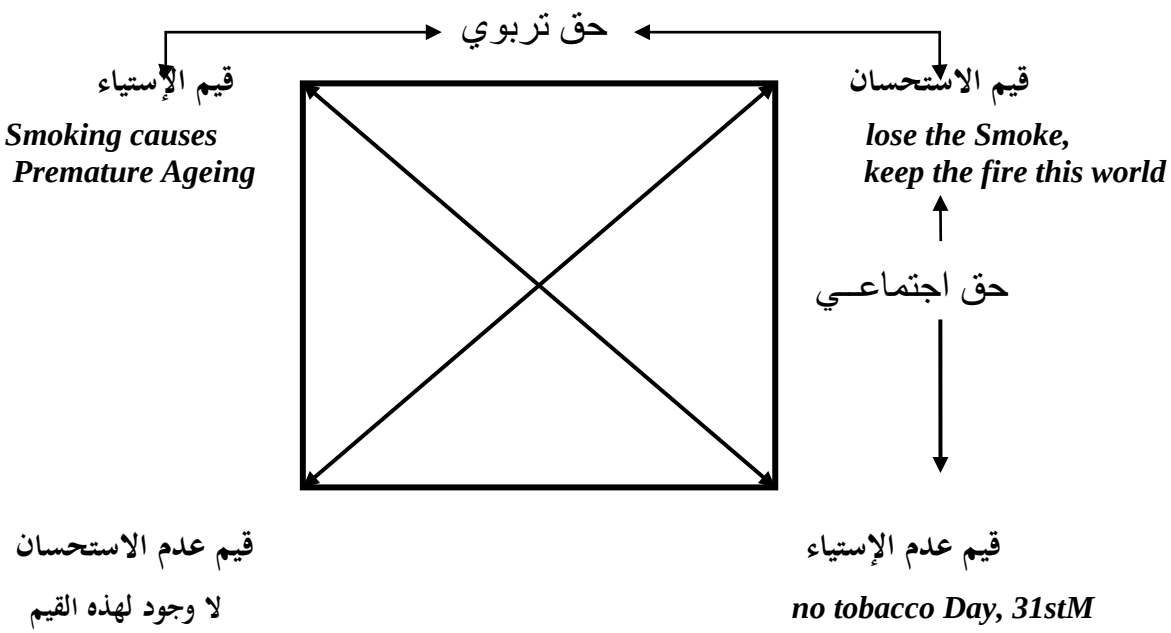
–" الشباب":/ صورة بدنية /+/ ثبات فيزيولوجيّ/+/ قوة و عنفوان/+/ الشعور بالجماعة /+/ الإستئناس/+/ الإبتهاج /+/ طول الأمل و استشراف المستقبل.

بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق :

لا يتحقق الفهم الحقيقيّ للصور الدلاليّة والسيميولوجية للنصّ أو الخطاب الإشهاريّ بحال من الأحوال، إلاّ إذا اعتمدنا على المربّع السيميائي.

تتحدّد عناصر المربّع السيميوطيقيّ لهذا النص الإشهاريّ في ثنائيات جوهرية تؤسس للمنطق التالي :

:



الشكل رقم 34

العلاقات و العمليات المنطقيّة في المربّع السيميائّي

القيّم السيميّة (**Valeurs Sémiques**) التّي تتحدّد على بساط المربّع السيميائي التّي توفّر لعبة العلاقات و العمليات المنطقيّة تسفر عن انطلاقة من قيم الإستياء و قيم الاستحسان في الحامل الدلالي (س) ، كلّ عنصر منهما يستطيع الامتداد إلى العنصرين (*) (عدم الاستحسان و عدم الإستياء في علاقة نوعية فنكتشف :

علاقة تناقض **:(Contradiction)** المتمثلة في العلاقات التالية :

قيم الاستحسان/قيم عدم الاستحسان = شباب/لا شباب

قيم الإستياء /قيم عدم الإستياء = شيخوخة / لا شيخوخة

هذه العلاقة تنفي الشباب عن المرأة من خلال دخولها مرحلة الإدمان على النيكوتين المسبب للفقدان ، كما تنفي الشيخوخة عن المرأة الهرمة من خلال انقطاعها عن التدخين في حالة ما أرادت ذلك . و تتحدّد بالمعادلة التالية :

شباب أو شيخوخة (س = شباب +شيخوخة)

و يشمل المربّع أيضًا علاقة تكاملية (**relation de complémentarité**) : و تتمثل في العلاقات التالية :

شباب /لا شباب أو شيخوخة / لا شيخوخة

(*) – هذا النص مترجم من : *Le carré sémiotique, représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique, intègre les relations de contrariété et de contradiction et offre un jeu de relations et d'opérations : les premières servent à classer les valeurs d'un texte* المصدر: *http://revues.unilim.fr*

إي تكون المرأة في حالة شباب ، لكنّها تفقده بالإدمان على التدخين ، بالمقابل يمكن للمرأة أيضًا أن تسترجع شبابها المفقود إن أرادت بالإبتعاد عن التدخين عندما تلج مرحلة الشيخوخة المبكّرة .

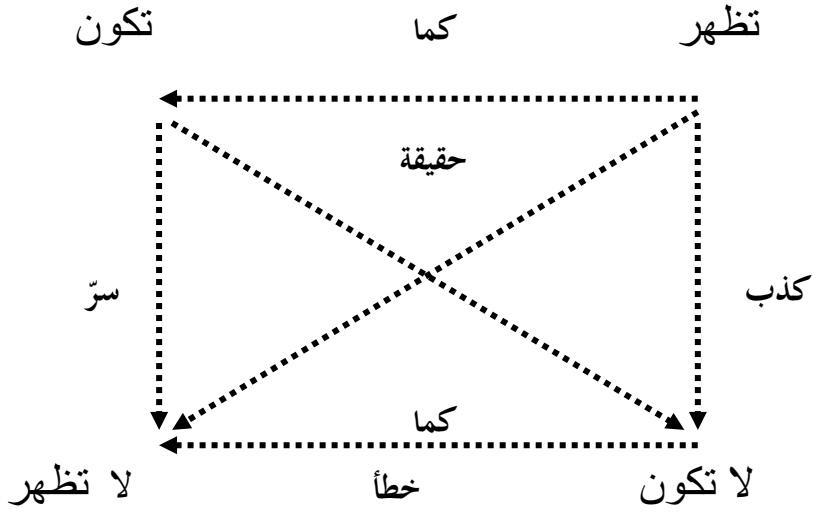
علاقة التضاد : (relation de présupposition réciproque) : و تتحدّد كمايلي :

شباب /هرم

هرم/شباب

يتّضح من المربّع السابق أنّ الاعتماد في إنتاج المعنى على مفهوم واحد قد أدّى إلى سكون المربّع و اقتصار علاقاته على الاختلاف في التكامل عوض الاختلاف في التعارض و التضاد أيضا. حيث يركز النصّ الإشهاريّ في هذه العلاقة بين على القيّم الاجتماعيّة في حياة المرأة ، " حيث يفسر علماء النفس أنّ ظاهرة تدخين النساء للسجائر، بميلها إلى المساواة مع الرجل في كلّ شيء أو باعتبار استعماله كإحدى وسائل التمتّع بالحياة و في إحدى دراسات مركز البحوث الاجتماعية و الجنائية في الولايات المتّحدة الأمريكية أنّ وبائية التعاطي والإدمان بين طالبات الجامعات ، أظهرت النتائج أنّ 40 % من الطالبات المشتركات في العينة و عددهن 7255 طالبة يدخّن أكثر من 20 سيجارة يوميًّا و أعلى نسبة من عمرالطالبات المدخّنات كانت أقلّ من عشرين عامًا . (243)،

ننطلق الآن في تطبيق مربّع سيميائي آخر يتجرّد لإبراز الحقيقة :



الشكل رقم 35

تشكّلات المعنى و أثرها على الذات

يتشكّل النص الإشهاري من العلاقات المنطقية التاليّة :

1- تكون ⟵ تظهر = الحقيقة : المرأة تحقيق شبابها فتظهر ككيان موجود

تظهر ⟵ تكون = الحقيقة : المرأة تحقيق شبابها فتظهر ككيان موجود

2- لا تكون ⟵ تظهر = كذب : المرأة لا تحقق وجودها إلاّ من خلال جسدها

(243) - محمود الشملي ،التدخين أولى خطوات الإدمان ، مقال مستخرج من الموقع الإلكتروني : WWW.SAFAWATTE.COM

لا تظهر ⟵ تكون = سرّ : المرأة لا تحقق وجودها إلاّ من خلال ظهورها

3- لا يظهر ⟵ لا يكون = خطأ : لا يمكن للمرأة أن لا تظهر و تحقق وجودها

4- يظهر ⟵ لا يظهر = كذب+خطأ : لا يمكن للمرأة أن تلعب دور الظهور و الاختفاء

يكون ⟵ لا يكون = سرّ+خطأ : المرأة مخيّرة بين وجودها و عدم وجودها .

كشف لنا المربّع السيميائي للحقيقة أن المرأة مخيّرة بين وجودها و عدمه من خلال الظهور و الإختفاء ، و لا يمكن لها أن تسيطر وتهيمن إلاّ من خلال جسدها المبتكر.

➢ المستوى التداولي (الصور التداولية) :

يشير النصّ الإشهاري على أنّ التدخين صار مصدر من مصادر الشيخوخة المبكّرة عند النساء ، إذ أنّ المرأة في الغرب صارت مدمنة على التدخين باعتباره علامة على التحضّر و الموضة و الديمقراطية في المجتمع الغربي ، أين أصبحت المرأة بموجبه سيدة جسدها تستمد منه في اعتقادها ممارساتها الانفتاحية لرفع حجب الإحتقار و الإلغاء . فالمرأة تبدو من خلال هذا المشهد متمركزة حول ذاتها، تشير إلى ذاتها، مكتفية بذاتها ، تود "اكتشاف" ذاتها و"تحقيقها" خارج أي إطار اجتماعي ، فهي في حالة صراع كوني أزلي مع الرجل ، فلا حب ولا تراحم ولا إنسانية مشتركة، بل صراع شرس لا يختلف . إلا من ناحية التفاصيل . عن الصراع بين الطبقات عند ماركس، أو الصراع بين الأنواع والأجناس عند داروين، أو الصراع بين الجنس الأبيض والأجناس "المتخلفة" الأخرى حسب التصور العنصري الإمبريالي الغربي.

تحليل النسق اللغـوي في الصورة الرابعـــة

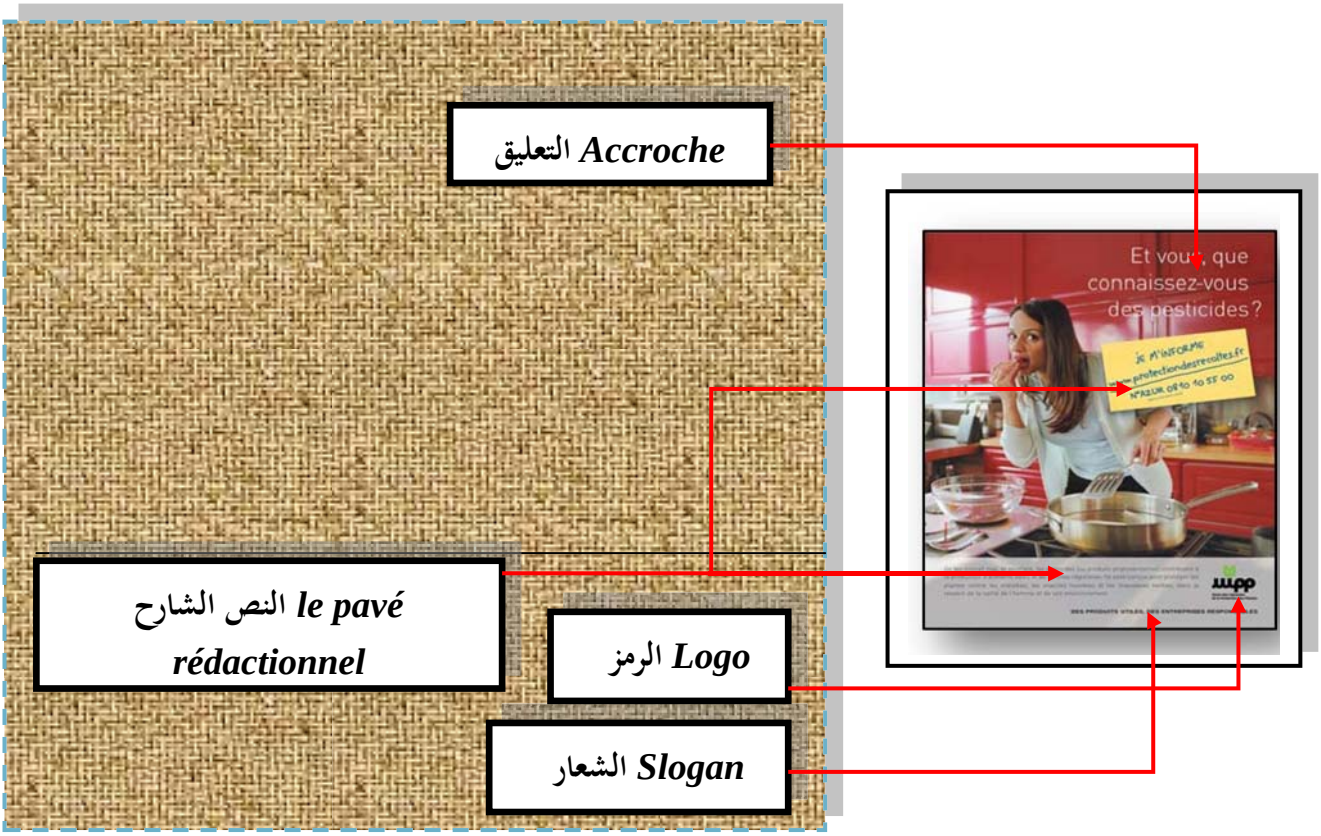
* PESTICIDES *

1 -إستراتيجية توزيع الأنساق اللغوية ***Stratégie linguistique*** :

1.1- المستوى التركيـبي (الصور السيميو- تركيبية) :

تتمركز الأنساق اللغويّة في هذا الملصق الإشهاريّ داخل فضاءين متمايزين ، أحدهما يتضمن الوحدات اللسانيّة المتعلّقة بنص التّعليق (*Accroche*) كصبغة التراكمية تتمظهر في الرّكن العلويّ الأيسر من الصورة ، يليه النصّ

الشارح (*pavé rédactionnel*) بشطريه المتباينين ، حيث نجد شطره الأول مكتوبًا داخل بطاقة صفراء مستطيلة الشّكل يتضمن رقم هاتفي أخضر و عنوان موقع إلكتروني قصد طلب الاستعلامات الإضافية (*) ، بينما نلاحظ شطره الثّاني يتشكّل كنسق لساني يتضمن الشّعار (*Slogan*) و الرمز (*Logo*) محصوراً داخل شّريط رماديّ يقع أسفل الصورة ، تؤازرهما كيانات لغويّة وأخرى أيقونية . وتجسد انتشار هذه التّركيبات اللغويّة داخل الصورة كعتبات لغويّة وفق استراتيجيّة تواصليّة مقيّدة بترتيب توزيعيّ منطقيّ كمايلي (انظر الشكل رقم) :



الشكل رقم 36

استراتيجية توزيع العلامات اللسانية في الصورة

الخاصّة بمنتوج " PESTICIDES "(*)

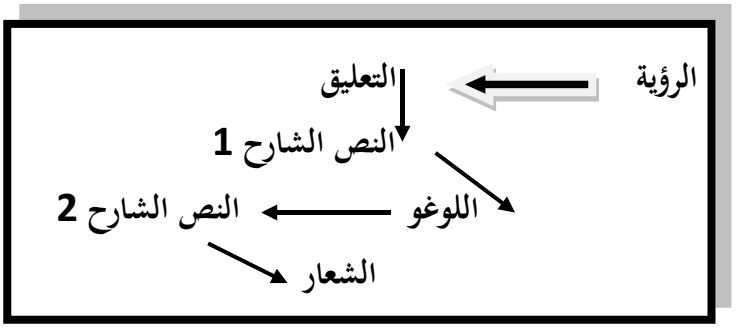
من زاويّة أخرى، يمكن تحديد مسار القراءة العينيّة لهذا النصّ الإشهاريّ من خلال منطلقاته و اتّجاهاته ، حيث يمكننا ملاحظة وجود نقطة تقاطع بين قراءة عموديّة تشمل التّعليق والنص الشارح في شطره الأول ، و قراءة أفقيّة تتضمن النصّ الشارح في شطره الثاني و اللوغو الرمزيّ و الشّعار ، و هذه التّرتيبات تمكّن القارئ من التقاط

(*)- يقول كومباني و أباد في هذا الشأن : « Le pavé rédactionnel se termine par un numéro vert , pour permettre aux personnes qui le souhaitent, d'obtenir , gratuitement , des informations complémentaires sur le produit. » Le pavé rédactionnel se termine généralement par l'indication d'un prix ,ou par une information qui doit susciter l'action immédiate du lecteur ».

(انظر المصدر: (ABAD.V et COMPEIGNE.I, Op.Cit., P 05) .

(*)– أخذت هذه الصورة التي تم بثّها سنة 2010 من طرف الودة الصناعية لحماية النباتات في الموقع الإلكتروني التالي: www.pub.com

العلامات اللغويّة بطريقة مرنة و استقرائية ، بيد أنّ نقطة منطلق المسار القرائي تتّجه عموديًّا من التعليق نزولاً إلى النص الشارح في شطره المسجل في البطاقة ، ثم تتحوّل عين المتلقي أفقيًّا نحو الرمز في اتّجاه النص الشارح الثاني لينتهي به المطاف في محطة الشّعار. و تتّضح معالم هذه القراءة من خلال هذه التّرسيمة كما هو مبيّن فيمايلي :



الشكل رقم : 37

المسار القرائي للنص الإشهاري

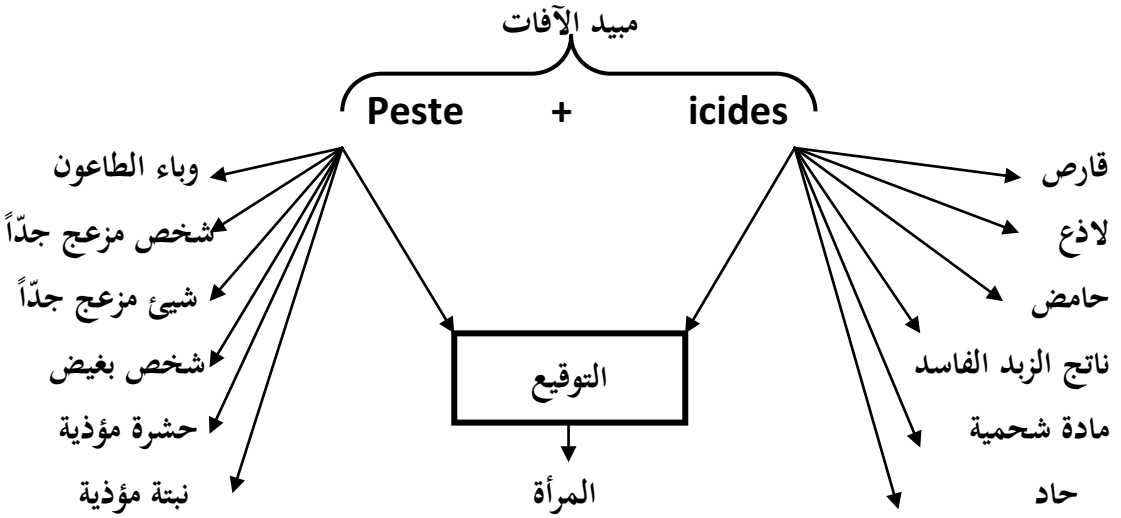
كما أنّه تمّ في هذا الملصق الإشهاريّ تنويع الخطّ الطباعيّ و اختيار مدوّنة لونيّة تتراوح بين الأبيض و الأزرق والأسود ، و هذا لتمكين القارئ من استعاب المفاهيم الإستهلاكية بطريقة أكثر جاذبية و إغرائية . ومن هنا يمكن دراسة كلّ عتبة لغويّة مستقلة و منفردة ضمن سلسلة من العلامات في بعدها السيميو– تركيبية منطلقين من :

التوقيع ***Signature :***

يمكن فهم كلمة " **Pesticides** " الواردة كتوقيع (عنوان) للمنتوج في هذا الملصق الإشهاريّ ،كمفهوم مقيّد معجميًا بالمعرفة الموسوعية المتخصّصة ، فحسب منظّمة الأغذية والزّراعة التابعة للأمم المتّحدة ، يُعرف مصطلح مبيد الآفات على أنّه : " أي مادةٍ أو خليط موادٍ يُقصد منها الوقاية من ، تدمير أو مكافحة أي آفةٍ كانت ، ومنها مثلاً ناقلات الأمراض البشرية أو الحيوانية، بالإضافة إلى الأجناس غير المرغوبة من النباتات أو الحيوانات المسببة للأذى أو الضرر في أثناء أو تتداخل مع عملية الإنتاج ، المعالجة، التخزين، النقل، أو تسويق الأطعمة، وكذلك المنتجات الزراعية، الأخشاب والمنتجات الخشبية أو المغذّيات الحيوانيّة، أو حتّى المواد التي يمكن معالجة الحيوانات بها من خلال مكافحة الحشرات، العنكبوتيات، أو أي آفاتٍ أخرى تعيش سواءً في أو على أجساد الأجسام المختلفة ([244]). إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ كلمة " ***Pesticides*** " تتألف من عشرة حروف انطلاقًا من هذه المعطيات، هذا التوقيع تتجسد فيه السّخرية بثقافة العقل المذكّر وبلغة الفحل و مركزية القرار السلطويّ الذّي يعبّر عن هيمنة الرّجل على المؤسسة اللغويّة باختياره للمفردات التّي تمنح للمتلقيّ المعنى الثّاني للمحظور قصد تعرية المرأة من قيمها الفكريّة و النفسيّة و تقزيم مستواها الثقافي بإعطائها صورة الآفة النائمة

([244])- انظر في هذا الصدد : محرك البحث من الموقع الإلكتروني التالي : www.wikipidia .com

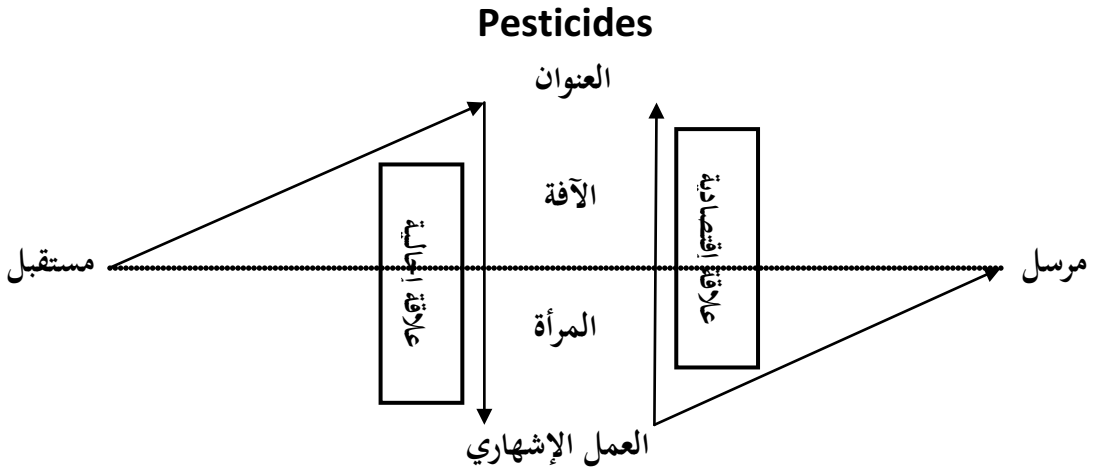
التّي يجب الوقاية منها. وأجد لزامًا أن أناقش المفردة من الناحية السيميو– تركيبية ، لنكتشف أنّها تتركّب من مقطعين أساسيين هما:



الشكل رقم 38

الفيض الدلاليّ للتوقيع (العنوان)

هذا الفيض الدلالّي للتوقيع بين اتّحاد مقطعي الكلمة الأساس " **Pesticides** " هي لحظة تكثيف عنف لغوي وتصعيد فلسفي يحفر في ذاكرة الطبيعة الأنثوية من خلال ابتكار حيلة مفرداتية تركيبية تصبح علامة على المنبوذ و تتحقق في الأنثى صفة الكائن الخطير غير المرغوب فيه من خلال استعارة صفات المنتوج و إسقاطها على المرأة حتّي يجعلها كائن مؤذ يستحق الإبادة كلّما انكشف ضرره . من هنا نفهم أنّ اللغة تتواطأ مع الفحولة لتصنع لعبة حكاية تمزّق أهم رموز المرأة و تسخر منها . بالتالي فإنّ المرسل الإشهاري ألبس توقيعه ايديوجيّاً غربة المرأة و حصرها بين كيمياء المواد المحرقة و مرض الطاعون القاتل. و هذا ما يتّضح في هذه الترسيمة :



الشكل رقم 39

الوسيط الأنثوي بين المرسل و المتلقيّ

التعليق : ***Accroche = Le headline*** :

ظهر التعليق مستحوذاً على الركن العلوي الأيمن من الملصق ومكتوبًا بخط (***Stewardson***) الذّي يمتاز بحروفه الخاليّة من الالتواءات و الحواشي السميكة المقوسة و المسمارية ، فهو خطّ فارغ المداخل هشّ المقاطع ، يُستعمل عادة في كتابة قصص الأطفال و الإعلانات القديمة ، و المقصد من اختياره كخطّ للتّوقيع هو الابتعاد عن الحروف الثّقيلة التّي تعدم جمال الصورة و تخلق نوع من النفور و العزوف القرائيّ في نفسية المتلقي . و لئن كانت طبيعة هذه الصورة تستوجب مثل هذه الخطوط الخفيفة التّي تساعد على القراءة السريعة ، فقد ظهر التّعليق في الملصق الإشهاري على شكل جملة استفهامية تتوجّه بالخطاب إلى المتلقيّ موظفة الضمير المخاطب (وأنت ؟ / **Et vous ?**) لإثارة عواطفه و انفعالاته والتّحكم أكثر في زمام الاتّصال الإقناعي بينها و بين الجمهور النسائي . لكنّ الملاحظ أنّ اقتران " الواو" " **Et**" مع الضمير تبدو مسألة احتقارية تضع المرأة في مرتبة إقصائية دونيّة ، وكأنّ المرأة بالنسبة للرّجل في هذا المقام كائن استثنائي وثانويّ لا يستحق القيمة التّي تعبّر عن ممتلكاته الطّبيعيّة و الفكريّة ، فمع هذا الرابط يتكاثف المدلول و يتعاظم إلى درجة تجعل اللغة ذاتها تنساق وراء ثقافة العنف و القهر .من جانب آخر، وظّف التّعليق الفعل المعرفي " تعرفين " ***Que connaissez vous ?*** الذّي يفترض أن يكون مستقبل السؤال عالم على الأقل بمقومات التّجربة وملمًّا بالحقائق التّي ترمز إلى هويته ، لكنّ ما دام مقام التواصل يفرض على المرأة الصمت و الاحتباس داخل الصورة ، فإنّها تبدو للمتلقي رمزاً لثقافة الانهزامية و الغرور والجهل المركّب بسبب قصورها عن فهم النّظام الاجتماعي و مركّباته ضمن المنظومة الصّحية و النفسية . من هذه الزاوية نضع بين يدي القارئ العناصراللغوية للتعليق الذّي تجلى نصّه كما هو مبيّن :

Et vous, que connaissez-vous des pesticides (*) ?

وأنتِ ماذا تعرفين عن مبيدات الآفات ؟

وانطلاقًا من القواعد التّي تنظّم بموجب ما يرى سورل مجمل العمليّة التّي تحدّد مقاصد المتكلّم عبر مواضعات لغويّة تقوم بتصنيف الأفعال اللغويّة وتسبغ عليها الدّلالات المناسبة ، نجد أنّ اللغة قد انحازت هنا إلى الرّجل و جعلت منه سلطة متربصّة بالمرأة يحاصرها معنويًّا و حسيًّا من خلال سؤال استفزازي يحمل في طيّاته صفة تشويهيّة تجعل من المرأة ذلك الكائن الجاهل البدائيّ الذّي لا يفقه شيئًا في الشؤون العلميّة ، و هذا ما يسلب منها درجات التقدير و الاحترام ، فباعتبار أنّ الخطاب موجّه إلى جمهور نسائي مستهلك يعشق فن الطبخ، فإنّه في

(*)– مبيدات الآفات (بالإنجليزية: **Pesticides**) هي مواد أو خليط من المواد يُقصد منها الوقاية، تدمير، محاربة وصد، أو التلطيف من حدة أثر آفةٍ ما. ومن ثم، فقد يكون مبيد الآفات مادةً كيميائيةً، عنصر أو عامل حيوي بيولوجي (مثل الفيروس أو البكتريا)، مضاد للميكروبات، مطهر أو مبيد للجراثيم أو حتى أداة تُستخدم ضد أي آفةٍ كانت. وهنا فقد تكون تلك الآفة حشرةٍ ما، ممرضات نباتية، أعشاب ضارة، زحوياتٍ، طيورٍ، حيوانات ثديية، أسماكٍ، الديدان الإسطوانية، بالإضافة إلى الميكروبات التي تقوم بتدمير الملكيات وتتسبب في انتشار الأمراض أو تمثل ناقلاً للأمراض أو مصدر إذعاج للبشر بصورةٍ عامةٍ. وعلى الرغم من وجود فوائدٍ لاستخدام مبيدات الآفات، إلا أنه توجد لها آثارها الضارة الخطيرة، مثل احتمالية التسمم البشري أو حتى الحيوانات الأخرى. ووفقاً لبنود اتفاقية استكهولم بشأن الملوثات العضوية الثابتة (بالإنجليزية: ***Stockholm Convention on Persistent Organic Pollutants***)، فإنّ كلّ عشرة من أصل إثني عشر مركبٍ كيميائيٍّ ثابت وشديد الخطورة تمثل مبيدات آفات (انظر المصدر: الموقع الإلكتروني : ***WWW.WIKIPIDIA .COM***

الحقيقة يستهدف المرأة في الصورة التّي تمثل جمهوراً نسائي يدّعي أنّه متحضرًا و مثقّفًا من خلال الأكلات و الأطباق المختلفة التّي يقدمها للمجتمع الذكوري ، فهذا السؤال يجعلنا نعتقد أنّ " الرّجل يرى الطبخ على أنّه مهارة و إتقان و علم ، بينما المرأة تراه عكس ذالك ، فالطّبخ عندها رسالة محبّة و علامة حنان ، خاصة في بداية عهد الاقتران ، و لكنّ ذلك هذا معنى فطريّ أنثويّ لا يستسيغه الرّجل الذّي يعتقد أنّ شفقة المرأة و رحمتها ليست سوى عرض نفسي يدلّ على بلادة الشعور و تجمّد الاحساس" ([245]) . وهذا ما يجعلها تتسبب في كثير من الأحيان في تسميم الرجل جراء أطباقها الملوثة بالطفيليات و الباكتيريا و الجراثيم النائمة في المطبخ لسوء علمها بعواقبه الوخيمة .

النص الشارح ***le body (copie) = le pavé rédactionnel***

يتألف النص الشارح في شطره الأول من جملة بسيطة تتألف من ضمير المتكلّم " ***Je*** " والفعل المضارع الدالّ على الحاضر بصيغته التفكيرية " ***m'informe*** " بمعنى أستخبر (***Je + m'informe***) ، لكنّ ما يستوقفنا في هذا الفعل أنّه يحرّض على الهيمنة الذكوريّة بإلغاء خاصّية من خصائص المرأة المتمثلة في القدرة الفكريّة ، فبدلاً من أن يختار فعلاً يدعوها للتجريب صار يحاكمها بإعادة النظر في مكتسباتها العلمية ، و هذا طبعًا نوع من العنف اللغوي الذي يتهم المرأة بالهشاشة الفكرية و العقل الضعيف. فإذا تابعنا قراءة النص الشارح أكتشفنا تسجيل عناصر عنوان موقع إلكتروني أسفل فعل الإستخبار مسخر للاستعلام عبر شبكة الأنترنات الحاسوبية ،ليختتم برقم أخضر هاتفي مسطر لخدمة المستهلكين بغية الإطلاع أكثر على جميع مواصفات المنتوج . و قد كتبت هذه السطور بخط اليد من اليمين إلى اليسار في اتّجاه مائل ، ليصير هذا السلوك الكتابي من الناحية النفسية علامة على " أن المرأة شخص لا يثق في الآخرين ، فهي نادراً ما تسمح لغيرها للتعرف عليها عن قرب ، تخاف أن تصطدم عاطفيًّا ، و عليه تضع حاجزاً بينها و بين الآخرين " ([246]) . من هذا الجانب تفيض العلامة لتتناسل منها علامة أخرى تحفر في ذاكرة العالم الأسطوري الذّي يعاين حدّة الإعوجاج الأبديّ المزعوم الذّي خلقت منه المرأة (أسطورة الضلع الأعوج) و نكساته ، وما يؤيد هذه الفكرة هي الأصفار الكثيرة التّي تعزّز بها الرقم الأخضر لتوحي لنا بالفراغ و اللاشيئية التّي تميّز المرأة عن الرجل، فمن خلال المؤول المباشر الشعوري حسب السيرورة السيميوطيقية عند بيرس ، نجد أنّ المرسل يراوغ المرأة و يدينها بجهلها وتقصيرها ، لذا فهو يدعوها للاستخبار و الاطلاع أكثر على ما ينفعها داخل مطبخها بواسطة وسائل الاتّصال المتاحة لتكون خدماتها للرّجل مبنيّة على الثّقة و الاحترام ، وإن بدت للعيان أنّ الوكالة وضعت بين يدّي الجمهور كلّ سبل الاتّصال لتوطيد العلاقة بينها و بين المستهلكين وفتحت نوافذ التواصل لشرح أهدافها وترسيخ قناعاتها الإقتصادية للمنتوج. و نسجل هنا النص الشارح كما ورد في الملصق كمايلي :

([245])- عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة ، الطبعة الثالثة ، 2006 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان : ص 41

([246])- أبو عمار الأنصاري ، تحليل الشخصية عن طريق الخطّ ،السلسلة الأولى ، الأكاديمية الدولية لتحليل الخط ، السعودية ، ص 06

Je m'informe
www.protectiondesrecoltes.fr
N°Azur 0810 10 55 00

يدعو النص الشارح أيضا المرأة أن تستعين بالأرقام الهاتفية أو العناوين الإلكترونية عساها تهتدي إلى العنوان الصحيح للتعرّف على جميع المعطيات الخاصّة بالمنتوج ،و ذلك بتوظيف الفعل " أستعلم " **Je m'informe** ، و قد قدّم المرسل العنوان الإلكتروني على الرقم الهاتفي لهيمنته على الساحة التّواصلية . فإذا استأنفنا حديثنا عن النص الشارح في شطره الثاني ، المتمثل في الفقرة التالية :

1. ***On les connaît mal, et pourtant, les pesticides (ou produits phytosanitaires) contribuent à la production d'aliments sains et de récoltes régulière, Ils sont conçus pour protéger les plantes contre les maladies, les insectes nuisibles et les mauvaises herbes, dans le respect de la santé de l'homme et de son environnement.***

يتبيّن أنّ النص كُتب بحروف دقيقة من نوع " **Calibri**" التّي تتميّز بانسياب حروفها و سلاستها عند الكتابة و القراءة ، و قد تموقع النّص داخل شريط رماديّ أسفل الصورة في الركن الأيمن .يتألّف هذا النص المكتوب من ثلاثة جمل مترابطة ، الأولى تخاطب المرأة من منطلق أسلوب اللوم و التأنيب لجهلها بهوية المنتوج وشهرته ، و الثانية تبرز وظائفه الحيويّة كمضاد للأمراض و الحشرات الطفيليّة و الأعشاب الضّارة .أمّا الثالثة فتبيّن حدود و شروط و ظروف استعمال المنتوج . و قد كتب النص باللغة الفرنسية في سطور تبدأ من اليسار إلى اليمين ، في حركية أفقيّة ، و قد برزت الحروف باللون الأبيض الذّي يوحي بالصّفاء و البراءة ، كون المنتوج لا يشكّل خطرًا على صحّة الإنسان و المحيط الذّي يعيش فيه .

نسجل أيضًا حضور عتبة أخرى من العتبات اللغوية المشتّتة داخل فضاء الصورة الإشهارية و المتمثّلة في :

الشعـــار ***Slogan :***

اختصر الشّعار في صلة علائقية بين المسند و المسند إليه (الصفة و الموصوف) ، و هي مفردات مفاتيح تجعل المتلقي يحتفظ بذاكرة المنتوج و فوائده من خلال اختزالها في كلمة مفيدة ***utiles*** وكلمة مسؤولة **responsables** ، و قد اعتمد الشعار على نظام فونولوجي يكرس تعادلات صوتيّة بين الجملة الأولى و الجملة الثانية تعمل على تجسيد تناظر نغمي لتسهيل عملية الترسيخ و تحقيق الشهرة و الديمومة للمنتوج . و بهذه الكيفية يتجلى الشعار كمايلي :

Des produits utiles, Des entreprises responsables

❖ نظام اللغة أو البنية النصية ***Structure textuelle :***

تتألّف البنيّة الدلالية لهذا الملصق من مجموعة مفاهيم إشهارية نبيّنها فيما يلي

الصورة المعجمية والسياقيّة:

نحدد كمرحلة أوليّة (اللكسيمات) التّي تبدو كثنائية مهيمنة على الساحة الدلاليّة للنصّ الإشهاري و هما " تعرف " و " لا تعرف " و هما يعتبران بؤرتان متشضيتان تتّسعان لتحريك و انطلاق السيرورة السيميوطيقية :

- **الصورة المعجميّة : " تعرف"**

النّواة المعجميّة الثابتة: الإطّلاع ، الإحاطة بالأمور، مواكبة العصر ، التحضّر والإنفتاح ، العصرنة ، التوازن النفسيّ و الفكريّ ، قلّة الأخطاء ، التفكير الجماعي ، الموسوعة ، غزارة المعرفة ، استدعاء الحاضر و الماضي...

- **الصورة المعجميّة : " لا تعرف "**
- **النّواة المعجميّة الثابتة: العلم المحدود / التخلّف / استدعاء الماضي /صعوبة التكيّف / كثرة الأخطاء / التفكير الفردي / التّوتر النفسي و الفكريّ / عدم التّوازن/ فقدان الذاكرة ...**
- **المسارات التّصويريّة السّياقية للمعرفة :**

أ– أستعلم (التأنيب الفكريّ) .

- **المسارات التّصويريّة السّياقية للجهل .**

أ - لا نعرفها جيّدًا (التأنيب النفسيّ).

ب - ماذا تعرفين عن " البستيسيد " ؟ (التأنيب الإجتماعيّ)

ومن هنا، تتكوّن الصورة المعجميّة من دلالة قاموسيّة افتراضية ممكنة، ودلالة استعماليّة سياقيّة.

- **الحقل المعجمي المستعمل :**

تحقّق في هذا النصّ الإشهاري المعجم المبني من مجموعات من المفاهيم الوثيقة التّرابط تمثلها مجموعات من المفردات. وهذه المجموعات المفهومية تتدرج من الأعم إلى الأخص. ومعاني الكلمات داخل كل حقل تحدد وتُعين بناء على ما يشاركها من مفردات أخرى في الحقل. و هذا مستوحى" معجم وهالينغ وارتبورغ (Halling & Wartburg) الذّي أقيم على تصنيف دلالي وصف بالعالمية" ([247]) ، وقد صُنفت مادته في ثلاثة مفاهيم رئيسة: (أ) العالم (ب) الإنسان (ج) الإنسان والعالم. وكلّ واحد من هذه يغطي عددًا من الحقول المفهومية، لينتهي إلى تصنيف المفردات إلى الحقول الدلالية العشرة .

حيث نجد في النص الإشهاريّ عدّة حقول دلالية تتوزّع حسب مجالاتها كمايلي:

([247]) - انظر: سالم الخماش ، المعجم و علم الدّلالة ، كليّة الآداب و العلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية ،جامعة الملك عبد العزيز بجدّة ، 1428 هـ، مقال مكتوب على الموقع الإلكتروني : http://www.angelfire.com/tx4/lisan ، ص 69

المعجم الطبيعي (الأرض): ***les pesticides (ou produits phytosanitaires) ، d'aliments sains et de récoltes régulière ، plantes ...***

معجم الإنسان الاجتماعي : ***Des produits utiles, Des entreprises responsables***

معجم الحيوان : ***insectes nuisibles***

معجم النفس و العقل : ***conçus pour protéger la santé de l'homme et de son environnement.***

و " هذه الحقول الدلاليّة تتكوّن من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميّز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة، وبذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى ، ويختلف حجم الحقول الدلالية وحيّزها المكاني باختلاف مجالات واهتمامات الإنسان، و قد اختلف حجم المادة المعجمية في الحقل الواحد باختلاف الثقافة والعصر" ([248])

الأدوار التيمياتيكية والمعجمية

نشرع الآن في توضيح التّركيب السيمي للصورتين (الثنائيتان)" العلم" و" الجهل " عن طريق استخلاص القيم الخلافية ، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة ، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي :

– " العلم": /فكر/+/اختراق/+ / معرّف/ علامة على الوجود

– " الجهل " : /فكر/+/انحباس/+/ غير معرّف / علامة على عدم الوجود

ومن جهة أخرى ، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسّيمات النووية الأساسية، والذّي يمكن تحليله سيميًّا إلى مايلي:

– " العلم ":/فكر متطوّر /+/ تحقيق الأهداف الاجتماعية/+/تمكين/+/ شعور بالإنتصار /+ /وعي و ترشيد/+ / سلوك حذر/+/ / الحماية .

–" الجهل":/ فكر بدائيّ /+/ العجز عن تصنيف الأهداف/+/ خذلان/+/ الشعور بالهزيمة /+/ وعي وتشريد/+/ سلوك مغفّل /+/ المجهول

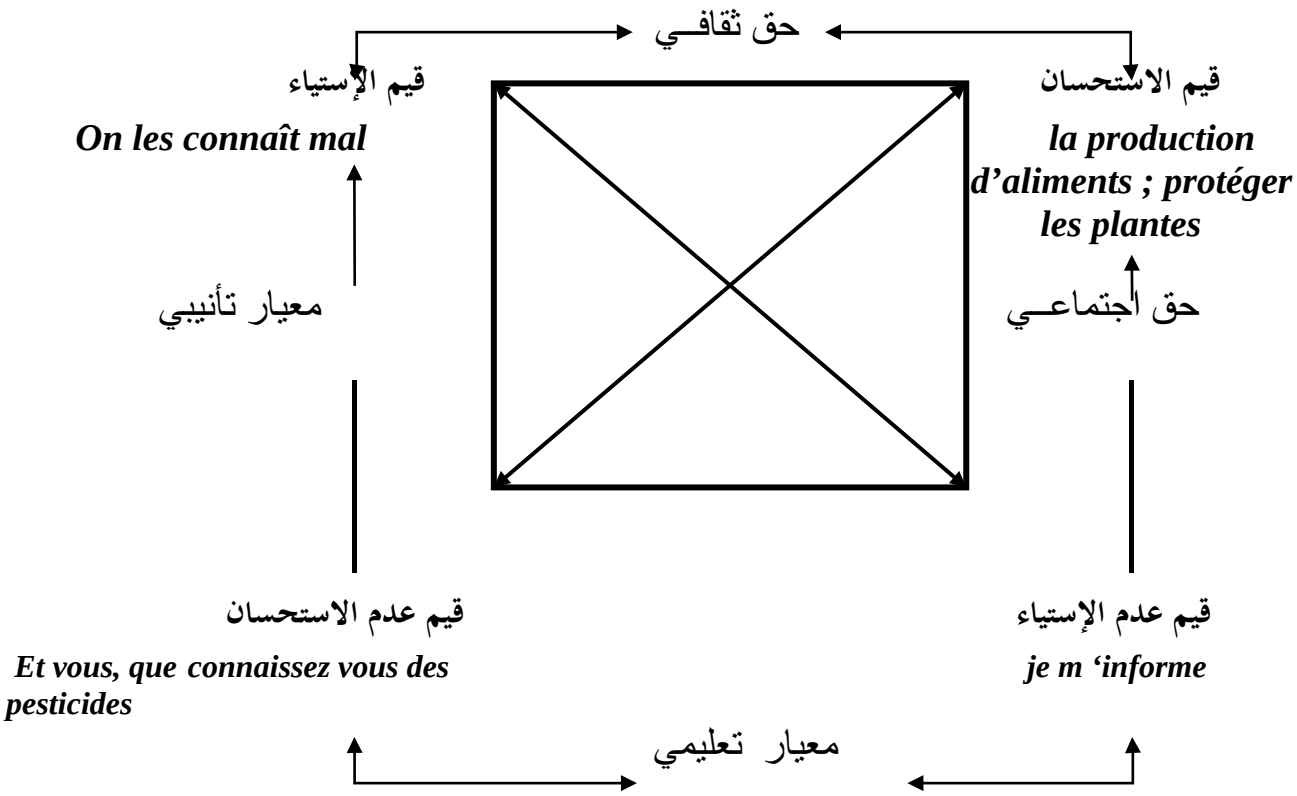
بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق :

نقوم الآن بتحديد الصّور الدلاليّة والسيميولوجية للنصّ أو الخطاب الإشهاريّ بحال من الأحوال، إلاّ إذا اعتمدنا على المربّع السيميائي.

تتحدّد عناصر المربّع السيميائي لهذا النص الإشهاريّ في ثنائيات جوهرية تؤسس لمنطق يستقي مرجعياته من نموذج يعتبر مهمّ و فعّال إذا تمّ بناؤه بطريقة محكمة ، فهو لا ينتمي إلى الدلالة التأولية sémantique

([248]) – المرجع نفسه ، ص **69**

interprétative بقدر ما يصنّف ضمن الدلالة الخطابية la **sémiotique du discours** (♦). و نستخلص الثنائيات كالتالي :



الشكل رقم 34

العلاقات و العمليات المنطقيّة في المربّع السيميائّي

تنحصر القيّم السيميّة (***Valeurs Sémiques***) في هذا المربّع السيميائي التّي توفّر لعبة العلاقات و العمليات المنطقيّة تسفر عن انطلاقة من قيم الاستياء و قيم الاستحسان في الحامل الدلالي (س) ، كلّ عنصر منهما يستطيع الامتداد إلى العنصرين (*) (عدم الاستحسان و عدم الإستياء في علاقة نوعية فنكتشف :

علاقة تناقض :(***Contradiction***) المتمثلة في العلاقات التالية :

{ قيم الاستحسان/قيم عدم الاستحسان = سؤال/ جواب
قيم الإستياء /قيم عدم الإستياء = جهل/ تعلّم }

(♦) – هذا النص مترجم من : ***Ce modèle, intéressant et efficace lorsqu'il est bien construit, n'appartient pas en propre à la sémantique interprétative, mais à la sémiotique du discours (Greimas-Courtés*** (المصدر : **http://revues.unilim.fr**

(*) – هذا النص مترجم من : ***Le carré sémiotique, représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique, intègre les relations de contrariété et de contradiction et offre un jeu de relations et d'opérations : les premières servent à classer les valeurs d'un texte*** المصدر: ***http://revues.unilim.fr***

هذه العلاقة محل مساءلة لمكتسباتها العلميّة ، حيث نجد أنّ السؤال الذّي طرح عليها هو نوع من التحقير والتأنيب على جهل المرأة بالمعطيات الخاصّة بالمنتوج (سؤال/جواب) . أمّا الثنائية المنطقية الخاصّة بـ (قيم الإستياء و عدم الإستياء ، فهي عملية تحدّد ثنائية جهل المرأة بالشيء يستدعي التعزيز و تتحدّد بالمعادلة التالية :

جهل أو علم (س = علم+جهل)

و يشمل المربّع أيضًا علاقة تكاملية (relation de complémentarité) : و تتمثل في العلاقات التالية :

جهل /لا جهل أو علم / لا علم

تكون المرأة في حالة جهل بالمعطيات ، لكنّها إذا تعلّمت تتخلّص من جهلها بالتّعلم و البحث ، بالمقابل يمكن للمرأة أيضًا أن تتكلس ثقافتها في حالة عدم تجديد ثقافتها .

علاقة التضاد : (relation de présupposition réciproque) : و تتحدّد كمايلي :

علم /جهل

جهل/علم

نلاحظ في هذا المربّع السيميائي السابق اكتمال حدوده و تحقق كلّ عناصره ، فظهرت جميع العلاقات المرجعية لفيض المعاني ، و هذا ما تحقق معه بنية مكمّلة إضافيّة تستجمع ضمن المحاور المنطقية حقين و معيارين :

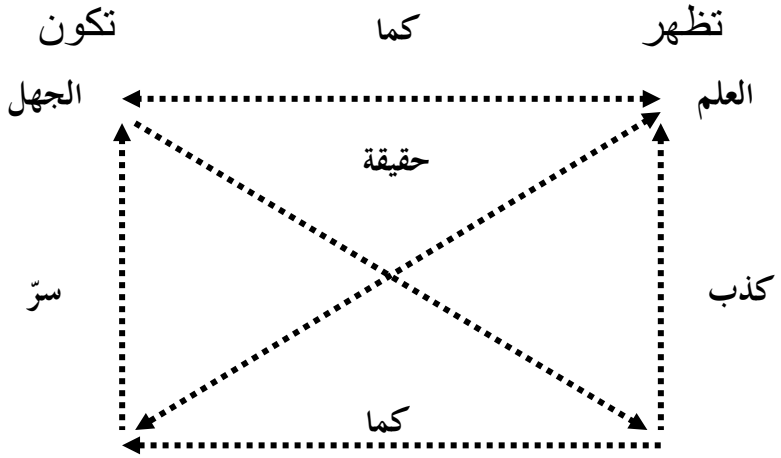
حق ثقافيّ : تنشأ ضمن قيم الاستحسان و قيم الإستياء ، باعتبار أن المرأة لا تعرف المادّة جيّداً ، فهي تستحق أن تتعلم الإجابة من منطلق أنّها تجهل أبسط المعطيات الثّقافية.

حق اجتماعيّ : بقدر ما يعتبر التعليم حق مكتسب للمرأة كما يتجلى بين قيم الاستحسان و قيّم عدم الإستياء فإنّه يفرض على المرأة أن تتعلّم و تكتسب ثقافة واسعة تمكّنها من التكيّف ضمن الجماعة التّي تنتمي إليها .

معيار تأنيبي : يحمل المسار المحدد بين قيمّ عدم الاستحسان متّجهًا نحو قيمّ الإستياء معيارًا تأنيبي (احتقار) ضمن مسألة اجتماعية يراد من ورائها إسقاط القناع .

معيار تعليمي : يحمله مسار التضاد (قيم عدم الاستحسان+ قيم عدم الإستياء) ، فالنص يؤكد على تعليم المرأة انطلاقًا من البحث على المعلومة عبر العنوان الهاتفي أو الإلكتروني .

نشهد الآن مرحلة أخرى من التحليل السيميوطيقي يكشف عن حدود الكينونة و الظهور كمايلي :



لا تكون خطأ لا تظهر

لاجهل الشكل رقم 35 لاعلم

تشكّلات المعنى و أثرها على الذات

يتشكّل النص الإشهاري من العلاقات المنطقية التاليّة :

1- تكون ⟵ تظهر = الحقيقة : العلم يحقق للمرأة الوجود/ التمظهر

تظهر ⟵ تكون = الحقيقة : التمظهر بالعلم / يحقق للمرأة الوجود

2- لا تكون ⟵ تظهر = كذب : لا وجود للمرأة / التمظهر

لا تظهر ⟵ تكون = سرّ : لا تمظهر للمرأة / تحقيق الوجود

3- لا يظهر ⟵ لا يكون = خطأ : لا تمظهر للمرأة / لا تحقيق للوجود

4- يظهر ⟵ لا يظهر = كذب+خطأ : المرأة تتمظهر/ المرأة لا تتمظهر

يكون ⟵ لا يكون = سرّ+خطأ : المرأة تحققوجودها/لا تحقق وجودها .

كشف لنا المربّع السيميائي أن المرأة مخيّرة بين وجودها و عدمه من خلال الظهور و الإختفاء ، و لا يمكن لها أن تسيطر وتهيمن إلاّ من خلال جسدها المبتكر.

➢ المستوى التداولي (الصور التداولية) :

إنّ هويّة المرأة في هذه الصورة الإشهاريّة من خلال النصّ الإشهاري ، تعتبر علامة مفردة تجد وحدتها في تدبير شؤون البيت وحسن استعمال المال المخصّص للتسيير المنزليّ . بعبارة أخرى إنّ وظيفتها هنا تتجسّد في المجال العائليّ الصغير، أمّا المجال الأرحب الذّي يتمّ فيه انتقال أموال هائلة فهو من اختصاص الرجلّ. فالاستقرار الذهنيّ والتّوازن والعقلانيّة والتّعامل المتبصّر مع الإشكاليات المعقّدة هي صفات يوحي. فالمرأة، نظرًا لأنهّا ضحية نزواتها وتقلبات أهوائها وعواطفها تعتبر جاهلة كونها لا تدير شؤون العائلة بطريقة علميّة فهي تجهل أبسط الإجراءت الوقائية ، إنّ استعمال المرأة وجسدها كمادة إشهارية حول شؤون البيت يفرض نمطاً آخر يتجلى في أن هوية المرأة، أو على الأقل جزءًا مهمًا من هذه الهوّية، يتعلّق بالاهتمام بمنزلها. فإذا كان ارتباط المرأة بالبيت حدثاً ثقافياً فرضته الأنماط الأبيسية من خلال التقسيم بين الجنسين وبالتّالي بين الوظائف المرتبطة بكل منهما، فإنّ الإشهار من خلال تقنياته السمعية–البصرية ومن خلال خطاباته المتكررة يحوّل هذه الوظيفة الثّقافية إلى معطى طبيعيّ بيولوجيّ إلى درجة تصوير الرّجل، وهو يحمل مادة لتنظيف المنزل أو غسل الثياب، كوصمة عار في جبين ذلك الرجل وفي جبين المجتمع ككلّ لأنّه سمح بذلك العمل اللاطبيعيّ. كذلك حسب المؤول الدينامي تنتقل بنا العلامة إلى نزعة ذكورية سادت في هذا العصر تجعل من المرأة كتابًا مفتوحًا يحوى جميع ما تتطلبه أحلام الرجل .

و بالتالي فالمرأة من خلال النص الإشهاري تعتبر رمزًا للجهالة باعتبارها ناقصة عقل ، وسلوكها مؤشر على الخطر الذّي يهدّد كيان الأسرة و المجتمع .

تحليل النسق اللغـوي في الصورة الخامســة

* OR-FEVRES *

إستراتيجية توزيع الأنساق اللغوية ***Stratégie linguistique*** :

➢ المستوى التركيـبي (الصور السيميو-تركيبية) :

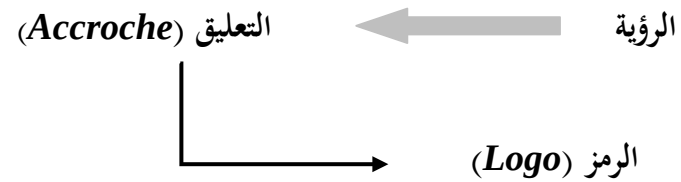
سنشرع بداية في تحديد مراكز كلّ العتبات اللسانيّة داخل فضاء هذه الصورة الإشهارية ،من منطلق توجيه القراءة وتسهيل عمليّة التّحليل ، حيث إنّ تغييب بعض العناصر الضروريّة في النسق اللغويّ كالنص الشارح و المرصوف يفتح باب المتخيّل عند المتلقيّ و يجرّه إلى التأويل، و بالتّالي سنسعى لتحريك السيرورة السيميوطيقية التّي ستمنح المعنى كثافة داخلية و تعطي المرجع سحبًا نحو الداخل عبر العلامة اللغويّة فيغدو كلّ ما نستحضره هو تمظهر سميوطيقي ظاهراتي انطلاقاً من التعليق الجاثم على صدر المرأة والمتمركز داخل فضاء الملصق من الجهة اليمنى عبرالمحور الأفقي للصورة ، يستتبعه الرمز المتجلّي بمراياه الهندسية في الركن الأيسر الأدني . و قد حاولنا تجسيد هذه الإزدواجية بين الأنساق اللغويّة والأنساق الأيقونيّة في بعدها التّواصلي حسب التّوزيع في الشكل التالي :

الشكل رقم :36

استراتيجية توزيع العلامات اللسانية في الصورة

الإشهارية الخاصة بمنتوج (*)« ***Or-Fèvres*** »

و قد جاء مسار القراءة العينيّة للنص الإشهاري متطابقاً مع حرف "L " مقلوبة تجسد منطلقات التقاط الوحدات اللسانيّة كنقطة ارتكاز ابتداء من التعليق (***Accroche***) مرورًا بالرمز (***Logo***) الذّي يعتبر في الوقت نفسه توقيعًا، وهذا المسلك الإنجازي يمكّن من تبيّن توافق ما تمّ تسطيره نظريًّا مع ما تمّ تحقيقه فعليًّا داخل الملصق، خاصة مع تنويع المدونة اللونيّة التّي تراوحت بين الأبيض و الأزرق ، بمعنى أنّ الفضاء الذّي يحتوي الدال الخطيّ ، يبقى معطى مقدّم للقراءة يحرر المتلقيّ من تضارب المعاني اللغويّة ، الأمر الذّي جعله يقدّم له خيارات بين الترسيخ و المناوبة عند تفسير النصّ الإشهاري . وقد تجسد هذا المسار القرائي ضمن هذا الملمح فيمايلي :



أمّا بخصوص قواعد الكتابة و ضوابط الخطّ الطباعيّ المستخدم ، و ضبط الإملاء ، فقد أفرزت ملامح النصّ الإشهاري تشكيلاً بنويًّا يقدم النصّ عبر نسقين من الأدلة ، فإلى جانب الأدلة اللسانيّة (التعليق) يوجد نسق دلاليّ أخر يتكوّن من نسق أيقونيّ (الرّمز) ينتمي إلى مجال سيميولوجيا الصورة . وانطلاقًا من هذه المعطيات ، نستدعي :

التوقيع ***Signature :***

يتأسس التوقيع في هذا الملصق على مفردتين جوهريتين هما : (**Guilde + Or-fèvres**) ، وقد ظهر كتشكيل خطيّ أيقونيّ يجسد صورة رباعيّ منتظم يوحي بالإتّزان و الإستقرار ، معتمدًا على حروف (***Baskerville Old Face***) التّي تمتاز بتقعراتها الواسعة و حواشيه المسمارية و أركان حروفه المدبّبة و المنفصلة ، بهذه السيمات الحرفية يصبح الخطّ علامة مرتبطة بالتماسك و التلاحم لكنّ في الوقت نفسه توحي بالحدّة و السلطة خاصّة بعدما تجلت الحروف أكثر سمكًا و حجمًا ، من زاوية أخرى ، فهذا النبر يعطي الانطباع بالتكدس و الثقل باعتبار أنّ التعدد الدلاليّ لا يخص مستوى البنى الصغرى فقط بل يتجاوز الأدلة الخطيّة لينسحب على الرسوم . إنّنا في هذا التوقيع أمام جماليّة جديدة تتناول التنظيم الخطيّ في بعده الأيقوني الذّي يجده تفسيره في "المنطق الجشطالتي كمرتكز على الإحساس بالتداعي (المقاربة) و (المقارنة) ، و المعروف أنّ الطرح الجشطالتي يرى الإدراك الحسّي أول قنوات تحصيل المعرفة " ([249]). إذا استدعينا هنا كلمة " ***Guilde*** " الواردة في التوقيع ، نجدها في أصلها تعبّر عن " وحدة النقد الهولندي المستعمل في المعاملات البنكيّة، بينما في اللغة الأنجليزيّة يعبّر عن مفهوم

(*)- هذه الصورة الإشهارية التّي بثت على شبكة الأنترنيت من طرف **guilde**، سنة **2010**،مأخوذة من الموقع الإلكتروني التالي: www.pub .com

([249])- محمد الماكري ،الشكل و الخطاب ، مرجع سابق ، ص **212**

مجموعة نقابيين يتألّفون من التّجار و الصنّاع في القرون الوسطى "([250]) أمّا كلمة " *L'orfèvrerie* " فمستعارة من اللغة اللاتينية بمعنى (***auri et faber***) أي " صانع الذّهب ". ([251]) وهذه المفردة التّي تعيّن طبيعة عمل يتمثل في صياغة المعادن الثّمينة خاصّة الذهب و الفضّة . هذا الفنّ التقليدي الذّي يجمع بين عدّة اختصاصات يعتبر من الصناعات الحرفية النادرة التّي تعرضت للإنقراض بسبب هيمنة تكنولوجيا الصناعة . لكنّ ما يهمنا أكثر في التوقيع هي كلمة "**OR**" بمعنى الذّهب، فهو يعتبر في المتخّيل الشعبيّ مصدر الرخاء و الرفاهية " لأنّه لعب عبر التاريخ دورين – الزينة و المال – و قد عمل الدوران على تقوية و دعم بعضهما البعض . إنّ الذهب يوحي بالسطوة بسبب بريقه الذّي لا يخبو ، لكنّه عندما يكتسب أهمية متزايدة بشكل نقد ، فإنّ تعبيره عن السطوة يصبح أعلى صوتًا " ([252]).

ففي عهد الأنبياء ، " عندما هبط موسى [عليه السلام] من جبل سيناء ليستلم الوصايا العشر لشعبه ، وجد اليهود في حالة هياج و هم يعبدون عجلاً مصنوعًا من الذهب .. وتكشف لنا القصّة أنّ اليهود رغم كونهم عبيدًا ، كانوا يحملون كميات وافرة من الذّهب . لم يكن قد خطر لهم أن يستخدموا ذهبهم في شراء حريتهم في مصر ، بما أن الذّهب لم يكن يعتبر نقدًا في ذلك الوقت ، ماكانوا ليجدوا سوى قلائل ممن يقبلون به . و حتّى لحظة صهر ذهبهم ليصنعوا منه العجل ، كانوا يستخدمونه لتزيين آذانهم و أذرعهم وأعناقهم " . ([253])

" وقد ذُكر الذّهب أكثر من أربعمائة مرّة في الكتاب المقدّس يؤكد حقيقة وفرة الذّهب في ذلك الوقت . فقد قال أيّوب الصابر : " إن كنت قد جعلت الذّهب عمدتي ، أو قلت للإبريز أنت متّكلي . إن كنت قد فرحت...لأنّ يديّ قد وجدت كثيرًا ...فهذا أيضًا إثم يعرض للقضاء ، لأنّني أكون قد جحدت الله من فوق ". أمّا ابراهيم مؤسس الأمّة الحنيفية ، فقد وصف في سفر التكوين الثالث عشر بأنّه " كان غنيًّا جدًّا في المواشي و الفضّة و الذّهب . و كانت الكنيسة تستخدم الذّهب للدلالة على قوتّها، فقد تكرر في الزخارف و الفسيفساء الذّهبية البراقة في كلّ أنحاء إيطاليا و إسبانيا ، و حتىّ في السهوب الوحشة في روسيا ". ([254])

و " هناك مثال مثير للإعجاب عن استخدام الذّهب لإظهار القوّة قدّمته إمرأة من الفراعنة ، كانت إمرأة فاتنة وصفها عالم الآثار المصرية جيمس بريستد بقوله :" أول سيدة عظيمة في العالم " كانت حتشبسوت ابنة تحتمس الأول الذّي كان أول فرعون دفن في وادي الملوك في طيبة سنة **1482** ق.م تقريبًا . لم يتوقف التنقيب عن الذّهب طوال فترة حكمها ، إذ كان ولعها بالذّهب كبيراً ، فقد أحبت تشييد الأبنية لدرجة تجعل لويس الرابع عشر و فصره الفيرساي يشعران بالخزيّ أمامها . كما كانت تحبّ أن تطليّ وجهها بمزيج من تبر الفضّة و الذّهب "([255]) .

([250]) –***Dictionnaire des synonymes, Edition Nathan ,PARIS ,1990,P*** **456** .

([251])- المرجع نفسه ، ص **622**

([252])- بيتر.ل . برنشتاين ، سطوة الذهب ، ترجمة مها حسن بحبوح ، الطبعة العربية الأولى ، **2002**، مكتبة العبيكان ، المملكة العربية السعودية ، ص **259**

([253])- المرجع نفسه ، ص **29**

([254])- المرجع نفسه ، ص **31**

([255])- يوجين .أ .نيل ، الذّهب ، ترجمة محمد الخطيب عباس ، سلسلة الألف كتاب ، العدد **321** ، دار الكرنك للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ص**51**

" فعلى مدى قرون ظلّ الذّهب يحرك العواطف نحو السطوة و المجد ، نحو الجمال ، نحو الأمان ، و حتّى نحو تمني الخلود .ظلّ الذّهب معبود الجشع ، ووسيلة للتباهي و عامل ضبط فعّال كمعيار نقديّ . وما من مادّة أخرى فرضت قدرًا من التبجيل طوال تلك المدّة من الزمن . لقد اصطفى الله الذّهب لتزيين المكان الذّي يجب أن يؤمه البشر ليتعبدوا فيه . و رأى جيسون في الجزّة الذّهبية الوسيلة إلى إنشاء أسرة حاكمة من صلبه . أمّا بالنسبة للفراعنة المصريين فقد كان الذّهب يُرسّخ عظمتهم حتّى في الآخرة . ضرب كرويسوس دنانيره الذّهبية و قام برشوة عرافة دلفي بالذّهب كي يضمن لنفسه ثبات حكمه . و خيّل لكراسوس أنّ الذّهب بإمكانه أن يشتري له المجد العسكري لينتهي بصب الذّهب المصهور في حلقه . و تمسّك البيزنطيون بالذّهب كوسيلة للقوّة و لاتقاء شر أعدائهم الكثر .و استخدم العرب الذّهب ، إلى جانب حماسهم العسكري ، لإخضاع العالم بمهاراتهم في إدارة الأعمال . و قام الجنويون و أهل البندقية والفلورانسيون بضرب النقد الذّهبي للتعبير عن سطوتهم المالية . أمّا الناجون من الموت الأسود فقد تزيّنوا بالذّهب للاحتفال ببقائهم على قيد الحياة " ([256]).

" لقدكان كولومبوس يعتقد أنّ بإمكان الذّهب إدخال الناس إلى الفردوس . ونهب الإسبان ذهب العالم الجديد في محاولة عقيمة للسيطرة على العالم القديم . وامتصّ الآسيويون الذّهب كالإسفنجة لحماية أنفسهم من المجهول . وخُيّل لإسحاق نيوتن ، العالِم الذّي قضى سنوات في تجارب الكيمياء ، أنّه قد فهم الجنيه الذّهبي لكنّه بخَسه حقه إلى حدّ فاضح . وقام الأنجليز ، ومن بعدهم كلّ الأوروبيين و الأمريكيين ، ببناء أنظمة مالية معقّدة ،كان أساسها الذّهب ، و هم يتوقّعون أن يحموا ثروتهم من نهب الحكومات و من الفقراء النّافذي الصبر . و قد استباح المندفعون وراء الذّهب في كاليفورنيا مزرعة جوهان سوتر بحثًا عن حياة الملوك . و كان جون ستيوارت ماك آرثر يتوقع أن تؤمن له طريقة المعالجة بالسيانيد ثروة طائلة ، لكنّ الآخرين ،الأكثر جشعًا منه ، أحبطوا مسعاه . و رأى الجينرال ديغول في الذّهب سلاحًا لتركيع منافسيه حتّى يتمكّن العالم من أن ينعم بالنظام الذّي ستهبهم إيّاه فرنسا .. أمّا الأقزام حراس الكنوز السويسريون و المضاربون خلال حمى بداية الثمانينات فقد لجؤوا إلى الذّهب كوقاء ضد لا عقلانية الدولة . لكنّ كلّ ذلك أصبح الآن في ذمّة التاريخ . إذ أنّه لدى بزوغ فجر ألفية جديدة ، لم يعد الذّهب في مركز الكون . و في سنة 1971 ، طرح نيكسون جانبًا آخر الأغلال الذّهبية . و عندما وقعت البيضة الذّهبية عن الجدار لم يُبدّ أحد رغبة كبيرة بإصلاحها . ولدى تجريد الذّهب من سطوته على عالم المال ، أصبح عاجزًا " ([257]).

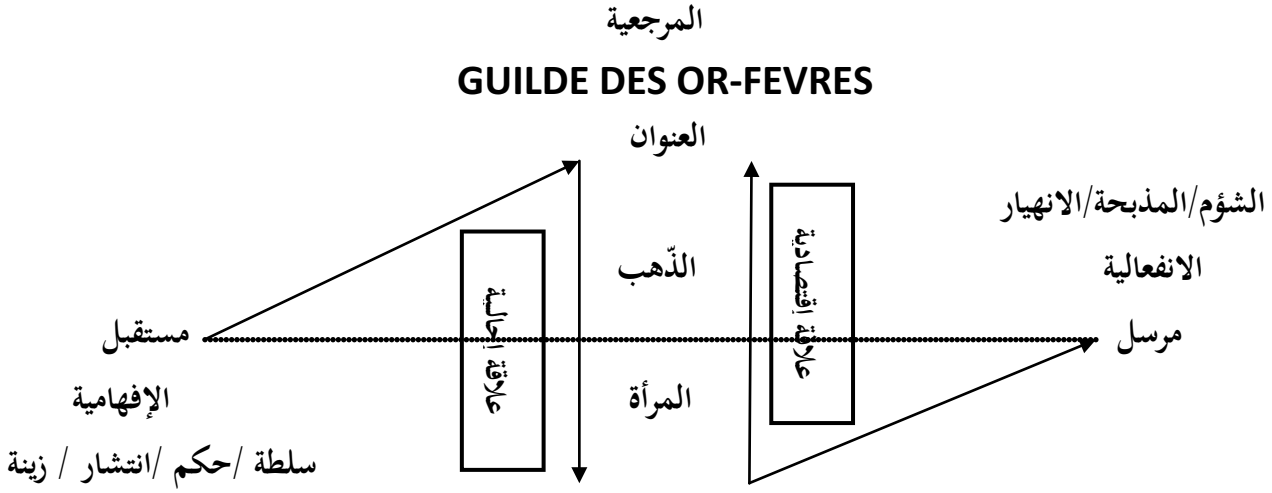
لقد بدأ الجشع و الشهوة إلى السطوة يأخذان مسارات مختلفة . لقد أعدنا الذّهب ليلعب دوره التقليدي في المجوهرات والزّينة ، ولو أنّ مقادير صغيرة منه تطير حاليًا من المركبات الفضائية كما تعمل على تسريع حركة الصور الالكترونية على الشاشات . حتّى أنّه بدأ يؤدي وظيفة أكثر حداثة ، فقد نثرت رقائق ذهبية من عيار 22، فوق أطباق سلطات ساشيمي و لحم الجديّ المحمّر وبعض الأطباق الأخرى الغالية الثمن ([*]).

([256])- بيتر.ل . برنشتاين ، سطوة الذهب ، مرجع سابق ، ص 548

([257])- المرجع نفسه ، ص 549

([*])- انظر : نيل شيستر (Neil Shister) ، " فليأكلوا الذّهب " (Let them eat gold) ، بوسطن غلوب ، 13 تشرين الثاني ، 1999 ، ص1

من خلال هذا التحليل ، تنتهي بنا السيرورة التأويلية إلى حالة توالد إيحائي من طبيعة نسقيّة لمضمون العلامة الأولى والعلامة الجديدة ، و " مردّ ذلك إلى أنّ كلّ مؤول جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقًا من معطيات جديدة ، ليصل بنا الأمر في النهاية إلى تكوين معرفة عميقة تخصّ نقطة انطلاق السلسلة و تخصّ هوية السلسلة في الآن نفسه " ([258]) ، ليتجلى لنا الذّهب كمكوّن للسلطة و الحكم والانتشار ، لكنّ في الوقت نفسه شؤم و مذبحة وانهيار . فصياغة الذّهب كما نفهمها هي مجرد قوالب تعرض للبيع ، و للمرأة حريّة الاختيار فيما يتوافق مع ذوقها وجمالها ، إلاّ أنّنا من خلال التوغّل في مناخ التوقيع (العنوان) الرومانسي و الرمزيّ و السريالي نجده يعبّر عن شاعريّة تستحوذ على الوجدان ، حيث يجد المتلقي نفسه منساقًا نحو المتخيّل مندمجًا مع طيف العلامة في توالدها المستمر . ومادام التوقيع اسماً فهو أقرب إلى السكونيّة والثبات منه إلى الحركة والتّغيير . وقد تجسدت هذه الأبعاد في الشّكل التالي :



العمل الإشهاري

الشكل رقم 37

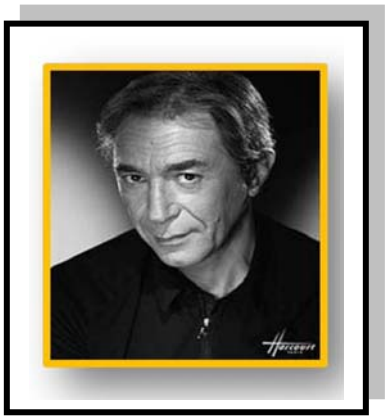
الوسيط الأنثوي بين المرسل و المتلقيّ

التعليق : ***Accroche = Le headline*** :

يتألف التعليق من جملتين اسميتن (ضمائر منفصلة (**Elle+je**) ، إحداهما تعتمد على الأسلوب غير المباشر (***Style indirect***) – ***Elle dit que j'ai bien choisi*** – و الجملة الثانية تستند إلى الأسلوب المباشر (***Style direct***)

([258])- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص **123**

لتنتهي دلالته عند علامة اسميّة لفنان فرنسي شهير ريشارد إلي بيري (Richard Elie Berry) (*)و قد ظهر النص اللغوي أبيضًا مشكّلاً من حروف " Arial " بخلفية سوداء ممّا يوحي بالطّهارة والنقاء ، كما توسّط النصّ الصورة الإشهارية محمولاً على المحور الأفقي الأيمن .يخاطب النصّ الإشهاري فئة نسوية تعشق الذّهب من خلال المرأة المستعرضة و كأنّها – حسب النص– أسندت عملية الاختيار إلى الفنان ، فاعترفت بحسن تصرفه و تكلمت بلسان الرّجل ، و هذه مسألة لم تتحقق في حياة المرأة إلاّ "حينما أخرج الرّجل المرأة من اللّغة ، و تحقّقت له السيادة اللغويّة من خلال صناعة الكتابة ، راح يصوغ المرأة على الصورة التّي تحلو له ، و لم يكتف الرّجل بتصوير المرأة حسب ظنونه عنها ، بل إنّه – أيضًا– تولى التحدّث بالنيابة عنها ، و من هنا فإنّ الرجل يكتب المرأة في لغته هو و ليس في لغتها ويستنطقها حسب منطقه و يديرها حسب هواه فيها . و لم تعد المرأة ذاتاً لغويّة أو ثقافيّة ، و لكنّها صارت مجرّد موضوع أو أداة رمزيّة قابلة للتوظيف و الترميز و التحميل الدّلالي الذّي يدور دائمًا حول قطب مركز واحد هو (الرجل)" . ([259]) وهذا ما ورد في نص التعليق المختزل في هذه المفردات القليلة كمايلي :



Elle dit que j'ai bien choisi.
Je n'ai fait que choisir la bonne adresse
Richard Berry.

صورة للفنان ريشارد بيري ملتقطة
من طرف أستوديو هاركورت ***Studio Harcourt*** عام *2006*

الأكيد أنّ " الرّجل استخدم الضمير الأول (ضمير المتكلّم) يعنى أنّه دائمًا يبقى صاحب السيادة المطلقة و القيادة التّي تشرف على الفصل في القضايا الكبرى حتّى و لو كانت من أهم خصائص المرأة . ، أمّا المرأة فقد ضاع جوهرها مع الضمير الغائب (Elle) و اختفت معه صفات الذّات لتتحوّل المرأة حسب تعبير سيمون دي بوفوار ،إلى وضع تصفه كالتالي": إنّ المرأة ليس لها جوهر أو طبيعة أبديّة ، بل تاريخ . و المجتمع الذّي تعيش فيه يرسم لها في كلّ حقبة ، التجويف من أجل قالب تتقيّد به". ([260])

(*) - Richard Elie Berry : ريتشارد إلي بيري : فنان و مخرج وسيناريس فرنسي ، ولد في 31 جويلية من سنة 1950 بباريس عاصمة فرنسا، أدّى أدوارًا عديدة على ركح المسح ، لينتقل بعدها إلى المثيل ثم الإخراج السينمائي .

([259]) – عبد الله محمد الغذّامي ، المرأة و اللغة ،الطبعة الثالثة ، 2006 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص44

([260]) – المرجع نفسه ، ص 46

هذه اللعبة المتجذّرة في سياج اللّغة ، تكشف عن سرّ الموانع التّي صنعها الفكر الذكوريّ لقمع المرأة ، فالنصّ الإشهاري يبيّن أنّ المرأة صنعت فكرتها في الاختيار و لم تنفّذ هذه الفكرة بل قام بها الرجل نيابة عنها، و سُلبت منها قدرة الكلام للتحوّل إلى ناطقها الرسمي (الرجل)

❖ نظام اللغة أو البنية النصية ***: Structure textuelle***

ترتكز البنيّة اللغوية (الدلالية) لهذه الصورة من مجموعة مفاهيم إشهارية نبيّنها فيما يلي

الصورة المعجمية والسياقيّة:

نحدد كمرحلة أوليّة (اللكسيمات) التّي تبدو كثنائية مهيمنة على الساحة الدلاليّة للنصّ الإشهاري و هما " تختار " و " لا تختار " و هما يعتبران بؤرتان متشضيتان تتّسعان لتحريك و انطلاق السيرورة السيميوطيقية :

- الصورة المعجميّة : " تختار"

النّواة المعجميّة الثابتة: الحريّة ، القيادة، قدرات عقليّة و نفسيّة ، الاستقلالية ، المسؤولية ، الضمير الحيّ ، التوازن ، المرجعية العقائدية و النفسيّة و الفلسفية والاجتماعية ، الصّدق ، الكذب ، الكفاءة ...

- الصورة المعجميّة : " لا تختار "
- النّواة المعجميّة الثابتة: العبودية / الاستلاب / المصادرة /عدم الكفاءة / الإقصاء / الهيمنة / الإحتقار / فقدان الهويّة / عدم الأهلية/ المرجعية المنسيّة ...
- المسارات التّصويريّة السّياقية للاختيار الشخصي :

أ- اختر (الاستقلالية و الحرية) .

- المسارات التّصويريّة السّياقية لعدم الاختيار الشخصيّ .

ت- عدم الاختيار (الإستعباد و القيود).

ومن هنا، تتكوّن الصورة المعجميّة من دلالة قاموسيّة افتراضية ممكنة، ودلالة استعماليّة سياقيّة.

- الحقل المعجمي المستعمل :

تحقّق في هذا النصّ الإشهاري المعجم المبني من مجموعات من المفاهيم :

معجم العلاقات الإنسانية : ***Elle dit que j'ai bien choisi***

معجم الإنسان الاجتماعي : ***Je n'ai fait que choisir la bonne adresse :***

هذه الحقول الدلالية تعبر عن العلاقات الاجتماعية التّي تربط المرأة بغيرها من الأفراد وخاصّة زوجها، و هي علاقة مبنّية على الاحترام المتبادل في الدول الغربية حيث يأخذ بعض الباحثين في شؤون المرأة بعامة وفي شؤون المرأة المسيحية بخاصة، على بولس تشدّده على المرأة، وتذكيره الدائم لها بسطوة الرجل عليها: " أريد أن تعلموا أنَّ رأس كلّ رجل هو المسيح، وأما رأس المرأة فهو الرجل ، وأمَّا المتزوجة فتهتمّ في ما للعالم كيف ترضي رجلها " ([261]) و هذا ما جابهته النسويّة الغربيّة بعد الحرب العالمية الثانية لتأكيد حريتها و مساواتها مع الرّجل باعتبار

([261]) – جمانة طه ، المرأة العربية في منظور الدين و الواقع ، منشورات الإتّحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2004 ، ص 100

أنّ الرجلّ استعمل سلطته العقائدية للتحكّم في المرأة . فهذه الحقول الدلاليّة إذن ، تكشف عن طبيعة اجتماعية تتمثل في ثقة المرأة في زوجها و التنازل له عن سيادتها الاختيارية .

الأدوار التيمياتيكية والمعجمية

نشرع الآن في توضيح التّركيب السيمي للصورتين (الثنائيتان)" الاختيار" و" عدم الاختيار" عن طريق استخلاص القيم الخلافية ، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة ، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي :

– " الاختيار": /سلطة/+/سيادة/+ / معلوم/ علامة على القوّة و الحضور.

– " عدم الاختيار " : /عبيد/+/متبوع/+/ غير معرّف / علامة على الضعف و الغياب

ومن جهة أخرى ، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسّيمات النووية الأساسية، والذّي يمكن تحليله سيميًّا إلى مايلي:

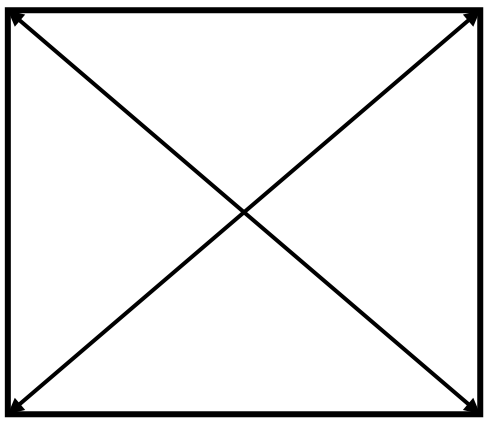
– " الاختيار":/تفكير ذكيّ /+/ حسن الاختيار/+/جودة/+/ فرحة /+ /الوصول إلى العنوان الصحيح/+ / سلوك متمدّن/+/ / الحماية .

–" عدم الاختيار":/ سلب /+/ تهميش/+/ ثانوي/+/ ضمير الغائب /+/ أسلوب غير مباشر/+/ اختفاء/+/ المجهول .

بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق :

نقوم الآن بتحديد الصّور الدلاليّة والسيميولوجية للنصّ أو الخطاب الإشهاريّ بحال من الأحوال، إلاّ إذا اعتمدنا على المربّع السيميائي.

تتحدّد عناصر المربّع السيميائي لهذا النص الإشهاريّ في ثنائيات جوهرية تؤسس لمنطق يستقي مرجعياته من نموذج يعتبر مهمّ و فعّال إذا تمّ بناؤه بطريقة محكمة ، فهو لا ينتمي إلى الدلالة التأولية sémantique interprétative **بقدر ما يصنّف ضمن الدلالة الخطابية** la **sémiotique du discours** (♦). **و نستخلص الثنائيات كالتالي :**



(♦) – هذا النص مترجم من : ***Ce modèle, intéressant et efficace lorsqu'il est bien construit, n'appartient pas en propre à la sémantique interprétative, mais à la sémiotique du discours (Greimas-Courtés*** (المصدر : **http://revues.unilim.fr**

الشكل رقم 34

العلاقات و العمليات المنطقيّة في المربّع السيميائّي

تنحصر القيّم السيميّة (*Valeurs Sémiques*) في هذا المربّع السيميائي التّي توفّر لعبة العلاقات و العمليات المنطقيّة بين ثنائيتين (الإختيار و تردّد) تسفر عن انطلاقة من قيم الاستياء و قيم الاستحسان في الحامل الدلالي (س) ، كلّ عنصر منهما يستطيع الامتداد إلى العنصرين (*) (عدم الاستحسان و عدم الإستياء في علاقة نوعية فنكتشف :

علاقة تناقض :(*Contradiction*) المتمثلة في العلاقات التالية :

- **قيم الاستحسان/قيم عدم الاستحسان = اختيار/لا اختيار**
- **قيم الإستياء /قيم عدم الإستياء = تردّد/لا تردّد**

هذه العلاقة تجبرنا على فهم أنّ المرأة لها إرادة الإختيار ، لكنّها سرعان ما يؤدي بها العزوف عن فهم طبيعة الشيء فتتردّد ، و هذا ما جعلها تستعين بالرجل كي يساعدها على الاختيار ، أمّا الثنائية المنطقية الخاصّة بـ (قيم الإستياء و عدم الإستياء) ، فهي عملية تحدّد ثنائية تذبذب المرأة في مواقفها ، فهي لا تثبت على قرار :

اختيار/تردّد (س = اختيار+تردّد)

و يشمل المربّع أيضًا علاقة تكاملية (relation de complémentarité) : و تتمثل في العلاقات التالية :

اختيار /لا اختيار أو تردّد/ لا تردّد

تكون المرأة متردّدة في اتّخاذ القرار الصائب خاصّة في المسائل الحسّاسة كشراء الذّهب ، فنجد أنّ ثنائية تردّد/لا تردّد تعبّر عن سلطة نفسية تمتاز بها المرأة تحملها على الاختيار السليم في بعض الأحيان . وهي تكشف عن طبيعة المرأة الغربية واهتماماتها داخل النسق الاجتماعي .

علاقة التضاد : (relation de présupposition réciproque) : و تتحدّد كمايلي :

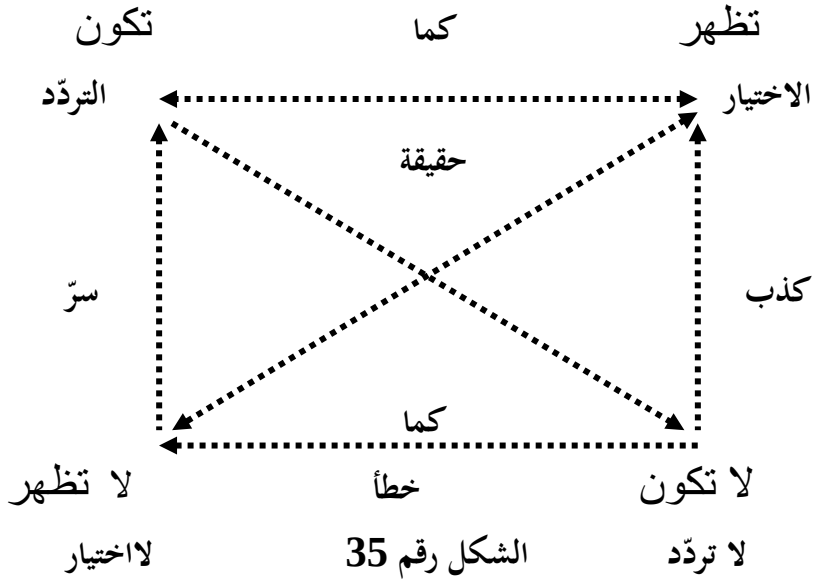
(*) – هذا النص مترجم من : Le carré sémiotique, représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique, intègre les relations de contrariété et de contradiction et offre un jeu de relations et d'opérations : les premières servent à classer les valeurs d'un texte المصدر: *http://revues.unilim.fr*

قيم الاستحسان + قيم الإستياء = اختيار / تردّد

قيم الإستياء + قيم الاستحسان = تردّد / اختيار

"ينبغي أن تنظر إلى هذه البنية ← الأولية على أنها تطوير لمقولة سيمية من نمط اختيار/تردّد ، تكون حدودها Termes على علاقة تضاد فيما بينها . وكلّ حدّ فيها قابل لإسقاط حدّ جديد يصبح مناقضاً له. والحدود المتناقضة، من شأنها تكوين علاقة افتراض مسبق إزاء الحدّ المضاد المقابل. و ضمن هذه العلاقة تحقّقت حق نفسي /اجتماعي : نشأ ضمن قيم الاستحسان و قيم عدم الاستحسان ، باعتبار أن المرأة لا تحسن الاختيار فتردّدت ، لكن مادامت مصرّة على شراء الذهب استعانت بالرجل . و هي علاقة نفسيّة بالدرجة الأولى، ثم أنّ هذه الصّفة تعبّر عن تقاليد اجتماعية تعيشها المرأة في وسطها

نشهد الآن مرحلة أخرى من التحليل السيميوطيقي يكشف عن حدود الكينونة و الظهور كمايلي :



تشكّلات المعنى و أثرها على الذات

يتشكّل النص الإشهاري من العلاقات المنطقية التاليّة حسب تطابقها مع المربّع الأول :

1- تكون ⟵ تظهر = الحقيقة : العلم يحقق للمرأة الوجود/ التمظهر

تظهر ⟵ تكون = الحقيقة : التمظهر بالعلم / يحقق للمرأة الوجود

كشف لنا المربّع السيميائي أن المرأة مخيّرة بين وجودها و عدمه من خلال الظهور و الإختفاء ، و لا يمكن لها أن تسيطر وتهيمن إلاّ من خلال جسدها المبتكر.

➢ المستوى التداولي (الصور التداولية) :

لا شكّ أنّ الذّهب في حياة المرأة يعتبر الاختيار الواضح الذّي تجمع عليه النّساء. عندما تعلم المرأة أنهّا تستحق الأفضل فإنّها تختار الذّهب، " فلا يمكن أن يجعلها أي معدن آخر تشعر بنفس الجمال والجاذبية والتألق

في آنٍ واحد. إنّه يوقظ المشاعر ويؤجج العاطفة، فيجعل من ترتديه تشعر فوراً بالثّقة بالنّفس. ومنذ أكثر من خمسة آلاف سنة –أي قبل قرون من الزّمن الذّي أمرت فيه كليوباترا بأن تُصنع لها الخواتم والقلادات الثّمينة– كانت النّساء تجرّبن استخدام الذّهب وارتداءه، لأنه المعدن الوحيد الجدير بتزيين قوامهن الجميل. ففي دراسة أجريت على آلاف النساء في الولايات المتحدة الأمريكية، تبين أن النساء ذوات المراكز المرموقة واللاتي يتقاضين الأجور المرتفعة يشعرن بأنّ أفضل الأشياء التّي تعبّر عن قيمتهنّ الشّخصية هو الذّهب دون سواه. واتضح أن المرأة تعتبره أفضل هديّة يمكن أن تكافأ بها نفسها على عملها الجاد في وظيفتها، وذلك لتحقق شعار "إعمل بجد واستمتع بجد" على أفضل" . ([262])

"ولم تحظ النساء بهذه الظروف الجيدة من قبل، فلم يكن لديهن في الماضي أية فرصة للاختيار الحر بمحض إرادتهن كما هو الحال الآن. وتشير الدراسات إلى أنّ أجورأكثر من 50 % من مجموع النساء العاملات الآن تشكل أكثر من نصف دخل عائلاتهن. ويمنحهن ذلك القدرة على اختيار الوظائف المناسبة فضلاً عن الاحتفاظ بمدّخراتهن واستخدامها لشراء ما يردن دون الشعور بأي ذنب على الإطلاق. فالكثيرات من النساء اليوم يدللن أنفسهن بالمجوهرات الذهبية الراقية ويرتدينها خلال العمل أو في الأمسيات أو عطلة نهاية الأسبوع. كما يستطعن تقديمها كهدايا لأفراد عائلاتهن ولصديقاتهن أيضاً. وهكذا يتجولن بين متاجر المجوهرات، ليخترن أفخر القطع من إبداع أشهر المصممين مثل روبيرتو كوين ***Roberto Coin*** وسكافيا ***Scavia*** وكثيرون غيرهما ".([263])

" لقد أثبت الذّهب أنّه متعدّد الاستعمالات، ممّا أدى إلى ذلك التّنوع المذهل في أشكاله من الذّهب الأبيض إلى الذهب الأحمر والأرجواني أيضاً. وربّما تتعدّد ألوان الذّهب في المستقبل لتكون بجميع ألوان الطيف; كما أنّ الإبداعات المعروضة مع كلّ ذلك التّجريب تعدّ مذهلةً بحق. وتتزايد يوماً بعد يوم أعداد الجماهير التّي تقدر المجوهرات الفاخرة الكبيرة أو المرحة الشقية أو المعتدلة تماماً أو التشكيلات الثّمينة التّي تجمع بين الأنواع الثلاث. وهكذا ارتفع الذهب إلى منزلة رفيعة تجعله المعدن الأكثر بلاغة في التعبير عن العواطف الإنسانية ".([264])

وتأسيسًا على هذه الجولة الفكريّة يمكن تفسير صورة المرأة من خلال النّص الإشهاري على أنّها اختارت زوجها بالنيابة عنها لاقتناء خاتم من الذهب ، و هذه الاختيارات الذكورية للذهب ليست هيمنة على قرارات النساء بل هي نوع من الموضة تستهوي النساء تختبر من خلاله الكفاءة الوجدانية للرّجل و تمحّصه في فتتنازل عن بعض خصوصياتها للوقوف عند درجة العلاقة بينها وبين زوجها . و بالتّالي فهي تبدو مسلوبة الإرادة في اختيار ما يناسب ذوقها .

([262]) – انظر : المقال بعنوان : المرأة و الذّهب يتعانقان من الموقع الإلكتروني: **http://www.uaeec.com/vb/showthread**

([263])- انظر : المقال بعنوان : المرأة و الذّهب يتعانقان من الموقع الإلكتروني: ***http://www.uaeec.com/vb/showthread***

([264])- انظر : المقال بعنوان : المرأة و الذّهب يتعانقان من الموقع الإلكتروني: ***http://www.uaeec.com/vb/showthread***

تحليل النسق اللغـوي في الفيلم الأولى

* ISIS *

تحليل النسق اللغوي في الفيلم الأول

* ISIS *

- استراتيجية الأنساق اللغوية في فيلم **Antenne .D.S** :

التركيب العلامي للنص (النص كممثلات) :

استقطب هذا الفيلم الإشهاري الجزائريّ لمنتوج " إيزيس " ، نمطاً لغوياً أدائياً يفترض بالضرورة وجود السّمة الغنائيّة و النغميّة في عرض النصّ على المتلقّي السامع كطرب يستفز ردّ فعله ، خاصّة إذا كان الصوت الرخيم ينبعث من حناجر الكوكبة النسويّة متفاعلاً مع باقي مكونات الخطاب الشعريّ في تتابع مسترسل . و لقد كان الشّعر في كلّ الثقافات الإنسانيّة مرتبطاً بالإنشاد و الإيقاع ، كما كان التلقّى السماعيّ و الإنجاز الشفويّ ، نمطين مكرسين للإنتاج و الاستهلاك . هكذا بقي الشّعر ، لفترات طويلة ، أداءًا لغوياً متميزاً بإيقاعية و موسيقية تمنحانه جمالية إنشادية و نفساً غنائياً ، و من الطبيعيّ أن يكون الوقوف عند الخاصّية الانسجاميّة للأداء الشّعري جزءاً ممّا يمكن أن يقود إليه التلقّي الشفويّ ، و قبله عمليّة العرض الإنشاديّ .

ركحاً عند ضروب هذا التأسيس نتناول النصّ الشفويّ وعتباته في تركيبهما الفضائيّ ،كمتوالية من الأدلّة المنتظمة في الزّمان و الفضاء .حيث يعتبر النصّ الإشهاري من هذا المنظور علامة مفردة لأنّه قابل لأن يرصد في انغلاقه ووحدته كبنيّة مستقلة بمجال عرض خاصّ ، و مستدعي لشروط تلقّي متميّزة :

- التركيب العلامـــي للنص (النص كممثلات):

إن النصّ الإشهاريّ في هذا الفيلم ، ورد طابعاً إنشادياً غنائيًّا لمنظومة شعريّة " يحمل في ثناياه بذور غنائيته وبالتّالي فهي تحدّد بشكل أو بآخر صيغة عرضها و تلقيها . هكذا لا تصير الخاصّية الإنشاديّة قيمة جمالية فحسب بل تتجاوز ذلك لتفعّل في مجالات التأويل و الدلالة متفاعلة في ذلك مع باقي مكونات الخطاب

الشعري ". ([265]) **و بالتّالي ، فإنّنا سنشتغل على هذه القصيدة من العرض الشّفوي إلى العرض البصريّ ، محاولين الكشف عن الأنساق كما نراها ، حيث أن ثراءها الإيحائيّ سيظهر بصورة أفضل حينما نجتاز الوحدات القرائية والعلامات النوعية في هذه القصيدة الغنائية المصاحبة للفيلم التي تشمل :**

إيزيس في كل ديارنا وعطره يزهى حالنا
إيزيس بقوته الحقيقة به البقعة تزول و تصبح حوائجي نقية
إيزيس عطر الليمون من دار لدار يجول
إيزيس بقعة ما دوم لماعن تشعل كل يوم
يا نظيف إيزيس تبرق و هكذا تكمل فرحتنا ([*])

1- العلامات النوعية: **هي المعطى الأول في الفضاء النصّي ، يعرضها عنصر الخطّ للقراءة . و قد سبق القول أن المكتوب كلام شعريّ يستلزم من المتلقيّ معرفتين : معرفة لغويّة و معرفة أدبيّة حتى يُدرك في قراءة خطيّة حيث نقترح لتناول هذا المعطى الأول مستويين : المستوى الموضوعاتي و المستوى الاستعاري .**

➢ نسق المستوى الموضوعاتي

يمكن هذا المستوى من التيمات التي يعرضها معجم النص كمدخل لقراءته في تشاكلات سيميولوجية ، و في هذا الإطار يمكن جرد الموضوعات التالية حسب محدداتها :

❋ **موضوعة نسق المكان**

إيزيس في كل ديـــــــــارنا و عطره يزهي حالـــــــــنا

❋ **موضوعة نسق القوة**

إيزيس بقوته الحقيقية به البقعـة تزول و تصبح حوائجي نقيـــة

❋ **موضوعة نسق المكون**

إيزيس عطر الليمـــــــــون من دار إلى دار يجـــــــول

❋ **موضوعة نسق الفعالية**

إيزيس بقعـــــــــة ما دوم لماعن تشعل كل يـــــــوم

❋ **موضوعة نسق الإشراق**

يا نظيف إيزيس تبـــــــرق و هكذا تكمل فرحـــــــتنا

❐ **العلامـــــــة المحور (إيزيس)**

نسجل في مجموع الوحدات الموضوعاتية المقدمة أعلاه ، حضور متكرر لكلمة " إيزيس" كعنصر اشتراك وبالتّالي علامة محوريّة في النص يمكن رصد تجلياتها في مجموع الوحدات الموضوعاتية .

تبدو كلمة " إيزيس " علامة محورية مولدة للمعنى عن طريق التمطيط (*Expansion*) و التحويل (*Transformation*) اللذين " يمكّنان من إقامة معادلة من كلمة و مجموعة كلمات " ([266]) **، و "إيزيس"**

([265])- محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مرجع سابق ، ص **125**

([*]) – هذه الأنشودة المصاحبة للفيلم الإشهاري ، كتبناها كما وردت في الشريط دون تغيير أو تبديل .

([266])- المرجع نفسه ، ص **280**

كعلامة في النصّ تعتبر في تجلياتها المختلفة منطلق التّمطيط ، لتتفرع عنها علامات أخرى ، كما يعتبر العلامة التي ينتهي إليها التحويل ، بوصفها علامة جماعية .

➢ المستوى الموضوعاتي التداولي (الصور التداولية) :

إذا كان أشمل تعريف للتداولية هو:دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل؛ لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، وإنمّا يتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد(مادي، اجتماعي، لغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في كلام ما ([267]). فإننا سنؤسس تحليلنا على ما يمكن حصره في العناصر التي يهتمّ بها المنظّرون للتّداولية في: المرسل وقصده ونواياه، والمتلقّي، والرسالة، والسّياق، ثمّ أفعال اللغة.([268])"ومن أجل تأويل العناصر التّي ترد في خطاب ما، من الضروريّ أن نعرف من هو المتكلّم، ومن هو المستمع، وزمان ومكان إنتاج الخطاب". ([269])

فمعتقدات المتكلم ومقاصده، وشخصيته وتكوينه الثّقافي ومن يشارك في الحدث الخطابي، والمعرفة المشتركة بين المتخاطبين والوقائع الخارجية ومن بينها الظروف المكانية والزمنيّة، والعلاقات الاجتماعية بين الأطراف هي أهم ما تركز عليه التداولية . ([270])

فهذه القصيدة عرضة لقراءتين مختلفتين ، القراءة الأولى هي قراءة حرفية ، تخبرنا عن شهرة إيزيس المنتوج ومدى قوّة تركيبته الكيميائية في تفكيك أعقد البقع التّي تلطخ الأقمشة ومساهمته الفعالة في تنظيف الأواني و تلميعها و نشر السعادة في كلّ البيوت ، ولكن سرعان ما ندرك أن إيزيس هي في الواقع تلك المرأة الأسطورة ربّة القمر والأمومة لدي قدماء المصريين . " وكان يرمز لها بامرأة علي حاجب جبين قرص القمر، عبدها المصريون القدماء والبطالمة والرومان. كان لها معابدها في عدّة بلدان رومانيّة ، حيث كانت تعتبر أم الطبيعة وأصل الزمن ، كما اشتهرت إيزيس بأسطورة أوزوريس زوجها، وشُخّصت في تماثيل وهي حاملة ابنها حورس ، وفوق رأسها قرنان بينهما قرص الشمس ، وهذه الصورة استوحاها المسيحيون في تماثيل وصور السيدة العذراء وهي حاملة ابنها المسيح وفوق رأسها هالة من النور" ([271]) . هذا ما يوحي لنا بقراءة ثانيّة ، حيث تخبرنا القصيدة من جانب آخر ، تفصح الأسطورة عن وجه من الإجرائية التّي قامت بها إيزيس بأسلوب المكر النسويّ تجاه أبيها حين عرفت أن اللعاب المقدس المتساقط من رع يستطيع أن يمنع قوة السّحر القدسيّة لأي شيء يختلط به ، " فانطلقت إيزيس تتبع رع أينما ذهب و سار ، حتّى إذا ما شهدت بعض اللعاب يسيل من بين فكيه على تراب الأرض ، أسرعت فأخذت حفنة من التّراب مزجتها باللعاب المقدس ، و عجنتها بيديها البارعتين في

([267])–المرجع نفسه، ص 14.

([268])–بوقره، نعمان، التصور التداولي للخطاب اللساني عند ابن خلدون(مجلة الرافد، يناير، 2006)، ص83..

([269])– خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب(بيروت، المركز الثقافي،ط1، 1991)297 .

[270] فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص(الكويت، عالم المعرفة، أغسطس، 1992)99. و السيد، عبد الحميد مصطفى، دراسات في اللسانيات العربية(عمّان، دار الحامد، ط1، 2004)120. أرمينكو، فرانسوا، المقاربة التداولية،48.

([271])- سليمان مظهر، أساطير الشرق، الطبعة الأولى، 2000، دار الشروق، القاهرة: ص 09

شكل حيّة .. تشبه تمام الشبه تلك الحيّة التّي تتوّج رؤوس الآلهة و الفراعين . و في غبار الطريق الذي يمرّ به رع خلال رحلة كلّ يوم ، دفنت إيزيس حيتها بعد أن نفخت فيها الحياة بتعاويذ سحريّة تحي الجماد "([272])

من خلال هذا النسق اللغوي ، نستطيع أن نقول أنّه إذا كانت جميع الكلمات أفعالاً، فإن كل كلمة هي سحر. وفي هذا الاتجاه التعميمي نفسه يرى طوشيهيكو إيزوتسو مُنَظر للغة السحرية ، " أن اللغة تشارك أصلا في السحر لأنّ كلّ ترميز هو امتلاك مُسبق للأشياء ، ومن ثمة فهو فعل فيها – إذن فهو سحر".([273]) إن مجرد المعنى هو في حدّ ذاته سحر. ونتيجة لذلك ، فكتاب إيزوتسو يتعلق بالعمليات اللغوية الأساسيّة أكثر مما يتعلّق بالعزيمة المفردة التّي تشكّل حصّة السحرة المقصورة عليهم . فنحن إذن هنا أمام انزلاق واضح في الموضوع . قد يكون السّحر داخل اللغة مرتبطًا بالفعل بواسطة اللّغة ، لكنّنا متّى قلنا إنّ ما من عمل إلاّ وهو سحريّ وجب آنذاك إيجاد كلمة أخرى لتسمية هذا النوع من العمل بواسطة اللغة الذّي نسميه عادة عملاً سحريّا .

و نحن إذا نظرنا الآن إلى السّحر بتقديرنا الحديث رفضناه و اعتبرناه أسلوبًا من التصرف الساذج ، ولكنّه كان في التاريخ القديم قائما على استخدام القوة الخفية للكلمة ، " و هذه القوّة هي قوة الإلزام أو الربط ، وتتضح تلك القوة مما جاء في تعويذة إيزيس و هي تطرد الألم من جسد رع وهي تقول : ".. أخرج أيها السّم ، أخرج من جسد رع .. أخرج من جسد رع المحترق . لأنيّ أقول التعويذة .. إنّي أنا التيّ آمر، إنّي أنا التّي أبعث بالرسالة .. أخرج على الأرض أيّها السّم القوي .. و لتعلم أنّ الإله الكبير قد أسر في أذنيّ باسمه الكبير...([274]) ". و هذا ما يتطابق مع القصيدة في الكلمات السحرية " تبرق" ، " قوته الحقيقية " ، " تزول " التّي تتناسل من تداعيات العلامة المحورية . و هذا نوع من الإلصاق القهريّ الذّي شُكلت به المرأة كياناً سلبيًا ، وعرفت بالشائبة ، و فضائلها مع هذا السّياق اللغويّ الإشهاري لا يمكن أن تتأكّد إلاّ في نفيّ مزدوج كرذيلة منكرة أو مذللّة ، أو كضرر قليل . ويميل عمل التطبيع الإشهاري كلّة بالنتيجة إلى فرض حدود عليها من خلال الشّعور الجمعيّ ، و تتعلّق كلّ تلك الحدود بالجسد المعرّف إذاً على أنّه مقدّس و حرام ، و الذّي يجب تأصيله في الاستعدادات الجسدية .

فإذا كان المستوى الموضوعاتي يفيدنا ببعض الخصائص التاريخية و الأسطورية المرتبطة بموضوع مباشر ، فلا بدّ من الإستناد لمستوى إستعاري يعتبر مكملاً للتمطيط العلامي المحوريّ .

نسق المستوى الإستعـــــاري:

الإستعارة في صيغتي موضوع الفعل و منجزه يسجل الإشتغال الإستعاري للعلامة المحورية موزعا بين المجالات الثلاثة التالية حيث نجد المقابلة التالية:

([272])- المرجع نفسه ، ص 09

([273])- انظر: تزفيتان تودوروف ، خطاب السحر ، ترجمة محمد أسليم ، مجلة علامات ، العدد 56 ، ص 12

إيزيس المسحوق	إيزيس المرأة
كل ديارنا / يزهى حالنا	معابدها في عدة بلدان رومانية
قوته الحقيقية / البقعة تزول	قوة السحر القدسية
عطر الليمون / من دار لدار يجول	ربة القمر والأمومة لدي قدماء المصريين
بقعة ما دوم / لماعن تشعل	تعويذة إيزيس و هي تطرد الألم من جسد رع
يا نظيف تبرق / تكمل فرحتنا	أخرج أيها السّم ، أخرج

الشكل رقم 36

الاشتغال الإستعاري في العلامة المحورية (*)

من خلال هذا الجدول نُدرك أنّ هذه الصيغة لا تعني احتفاظ العلامة المحور بدلالتها التعيينية ضرورة ، لأنّ مبدأ التّمطيط يلحق بها دلالات أخرى تبتعد بموجبها عن دلالتها التعيينية .

نعرف أن المنتوج " إيزيس" يستهوى المرأة الجزائرية في وقتنا الحالي التّي تحبّ النّظافة و الوقاية في البيت ، فهي دومًا تستحضر الكميّة الإحتياطية لتدفع عنها متاعب و مشقة الإقتناء ، فكلّ الديّار تصاب بعدوى التّقليد في حالة تأكيد فعالية المنتوج ، و في حالة غيابه تخيّم على الأسرة الكآبة و الحزن والفوضى ، و هذا ما اقترن بمحددات سياقية واضحة مثل (يزهى حالنا)، (يكمل فرحتنا) ، بصيغة الجمع ، كون حضور المسحوق في البيوت الجزائرية يجدد العهد مع البهجة و الراحة النفسيّة . و إذا كانت هذه الفرحة منبثقة من وجود ، فإنّها أيضًا تنبعث عندما تدرك الذات نتائج محققة نابعة من خصوصيّات هذا المسحوق. وهذه النتائج تتمثل في أنّ البقعة تزول و لماعن تشعل لكنّنا وجدنا من باب الإستعارة أن تنظيف الملابس هو الرّمز الخرُافي . وفي البلاد القديمة و حتّى يومنا هذا لتنظيف ملابس شخص ما ، تنزل المرأة إلى الحوش ، وهناك تقوم بالإغتسال الشعائري ، و هي تلك الطقوس التي تمارسها الشّعوب منذ فجر الإسلام من أجل تجدّد الملبس ، و هذا رمز رائع لتنظيف و تطهير المحتوى الكلي للنفس و قدرتها على الاحتمال .

وتمثل الملابس في رمزية هذا النموذج : الشخصيّة persona ، " المظهر الخارجي " ، النظرة الأولى أو الانطباع الأول الذّي يأخذه الآخرون عنّا ، ف "المظهر الخارجي " هو نوع من التّمويه الذّي يجعل الآخرين يعرفون ما نرغب في أن يعرفوه عنّا ولا شيء أكثر من ذلك . ف " المظهر الخارجي " أو القناع ، " هو إيماءة إلى المنزلة و الفعاليّة و الشخصيّة والثّقة . فالشخصية الخارجية هي المغزى الجسدي و العرض الخارجي للسيطرة الروحية " .([275]) يعني أن اللّغة الإشهاريّة هنا تصبح لغة صوفيّة ، "و اللغة الصوفيّة تحديدًا هي لغة شعريّة ، و أن شعريّة هذه اللّغة تتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها يبدو رمزًا : كلّ شيء فيها هو ذاته و شيء آخر ،

(*)- يبيّن هذا الجدول المفارقة بين المرأة الحقيقة المستعرضة والمرأة الطيف " إيزيس" التّي تمتاز بمهاراتها السحرية .

([275])- كلاريسا بنكولا ، نساء يركضن مع الذئاب ، ترجمة مصطفى محمود محمد ، سلسلة المجلس الأعلى للثقافة ، العدد 366 ، ص 119

تصبح إيزيس الحبيبة صورة من صور تجليات الكون ، لأنّ الأشياء في الرؤية الصوفيّة متماهية متباينة ، مؤتلفة مختلفة " ([276]) ، في هذه اللغة الإشهارية تتجلى التّجربة الصوفيّة التيّ تخلق عالماً داخل العالم ، تتكوّن فيها طلاسم الأنوثة ، تولد وتنمو ، تذهب و تجيء ، تخمد و تلتهب . لقد صارت لعبة الكلمات في هذه القصيدة إشارية و رمزيّة و مجازية ترسم لوحة للمرأة تستقي مرجعياتها من الماضي الأسطوري .

الفصل الثاني

المرأة في الخطاب الإشهاري

دراسة في النسق الأيقوني

([276]) إيزيس ، الصوفية والسريالية ، الطبعة الثالثة ، دار الساقي ، دمشق ، سورية ، ص 23

مقدمـــــــــة :

" لقد أصبح الواقع صورة شاحبة من الصورة . إنّ الصورة هي الأساس و ليس الواقع ، والصورة أصبحت تسبق الواقع و تمهد له ، الصور تحدث أولاً ثمّ تحدث المحاكاة لها في الواقع. لم تعدّ الصورة محاكاة للواقع ؛ بل أصبح الواقع أشبه بالمحاكاة للصور . ففي مجال الإقتصاد أحيانا ما نجد الآن في مجتمع الاستهلاك إنتاجاً مستمرًا للسلع يجري تحت وطأة الحضور الخاصّ و الشهرة الخاصّة لماركة أو علامة تجارية معينة ، و تحت الإغواء الخاص بالإعلانات المصاحبة لهذه الماركة أو العلامة ، و هناك وعيّ متزايد كذلك في مجال الثّقافة الفنيّة بأن الصّور قد حلت محل الواقع الأصليّ ، ذلك الواقع الذّي يتوقع من الصّور أن تحاكيه أو تعكسه أو أن توازيه أوتخلفه حسب النّظريات الفنيّة و النقديّة الماضية . لقد أصبح من المستحيل الآن الفصل بين الواقعيّ و المتخيل ، و قد أدى هذا إلى ظهور أزمات في مجال الفنون الحديثة (هنا نجد الكتابات التّجريبية الحديثة لبورجيس وبيكيت–مثلاً– التّي تحاول أن تكشف حالة الانهيار التّي حلت في العلاقة التقليديّة بين الخيال والواقع " . ([277])

" لقد أدّت عمليات توافر الصّور ونسخها و توزيعها على نحو جماهيريّ من خلال التّكنولوجيا الحديثة إلى طرح تساؤلات حول فكرة التّفرد القديمة الخاصّة بأعمال فنانين كبار أمثال ليوناردو دافنشي و فان كوخ. و جرى المزج في بعض أعمال وارهول بين زجاجات الكوكاكولا و صور نجوم سينما أمثال إليزابيث تايلور ومارلين مونرو ، و أصبحت الإعلانات التّجارية تستخدم صور "الموناليزا" لدافنشي ، أو " فينوس" تخرج من البحر " لبوتشيللي في الإشهار عن منتجاتها من العطور أوغيرها من السّلع . لقد أصبحت المحاكاة التّهكمية ***Parody*** و التنّاص البصريّ و تداخل الأزمنة و الأمكنة و الشّخصيات و الأعمال الفنيّة مكوّناً أساسياً ، و آلية جوهريّة من آليات عصر الصورة ".([278])

([277])- شاكرعبدالحميد ، عصر الصورة (الإيجابيات و السلبيات) ، سلسلة مجلة عالم المعرفة ، العدد **311** ، ص **08**

([278])- المرجع نفسه ، ص **356**

" إن العلاقة بين الخيال و الواقع لا تطبّق الآن فقط ، بل تدمّر أيضًا ، بحيث أصبحنا لا نعرف ما الواقع وما الخيّال في عالم الصّور المحاكية و المحاكاة الزائفة ، إذا استخدمنا مصطلحات بودیار . لقد حطّمت ما بعد الحداثة اليقين الحداثّي في أصالة الصّور كمتغيّر موثوق به أو أصيل أو منفرد ". ([279])

" فإذا كانت للصورة مداخلها ومخارجها ؛ لها أنماط للوجود وأنماط للتّدليل . فإنّها تعتبر نص ، وككلّ النّصوص تتحدّد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلّية من خلال أشياء أوسلوكات أوكائنات في أوضاع متنوّعة . إنّ التّفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفّضاء وفي الزّمان يحدّد العوالم الدلاليّة التّي تحبل بها الصورة ".([280])

هذا يجعلنا ندرك بأنّ صور ما بعد الحداثة تعبّر عن طريقة صناعتنا بشكل خاصّ ، و تعرض لصيغتها غير الأصليّة و المؤقتة ، تعرض لسطحها الخاصّ المؤقت العابر عبر الإبهار بالألوان و الإضاءة و التّصوير و الإغواء بالتلميحات أو التّصريحات الغرائزية في الحركة و الكلمة ، و إبراز بعض مكونات الجسد الأنثويّ على نحو خاصّ . فلم تعد هذه الوصلات الإستعراضية ترتبط بمنطقة الكلمة والعقل و المشاعر ، بل بمناطق الإغواء و الشبق والتحريض الغرائزي ، و من هنا كان هذا الإبراز الدائم والكشف الدائم لمناطق خاصّة من الجسد ، و كذلك التّنغيم المستمر للصوت الأنثويّ فيما يشبه النّداء الغرائزيّ المفتوح مقر ّالجسد الذّي ُيستخدم الآن في بيع الفنّ كما يستخدم الفنّ في بيع الجسد .([281])

1) ماهية الصورة: الاستخدام و الدلالة

La notion d'image : usage et signification

تعطى بعض القواميس نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة ، بدءاً من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشّكل الخاصّ بإنسان أو بموضوع معيّن ، إلى الإشارة إلى كلّ ما يظهر على نحو خفيّ ، و بخاصّة إذا كان غريباً أو غير متوقّع كالأشباح مثلاً ، و فيما بين هذين المعنيين تشتمل التّعريفات على استخدامات خاصّة للمصطلح في الفيزياء و الرياضيات و علوم الكمبيوتر و غيرها ، كما أن هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصوّر المرئية ، و كذلك الجوانب العقلية ، و التّي تشتمل على الوصف الحيّ ، الاستعارة الأدبيّة و الرّمز الأدبيّ ، الرأي أو التّصور ، و الطابع الذّي يتركه شخص أو مؤسسة ، كما تفسرها أو تقدّمها وسائل الإعلام الجماهيريّة . ([282])

من الناحية النيورولوجية ، تتكوّن الصّور في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصريّة التّي تجري معالجتها ، و يتمّ التنسيق بينهما من خلال عملية إدراكية سماها وولتر ليبرمان " الصّور الموجودة في رؤوسنا " . إنّها قصص تتضمن غالبًا ما هو أكثر من أقسامها المكوّنة لها ، و هي تكون دائماً في حالة نشاط و بحث عن

([279])- المرجع نفسه ، ص 357

([280])- سعيد بنكراد ، الإرسالية الإشهارية (التوليد و التأويل) ، مجلة علامات ، العدد 5 ، لسنة 1996 ، ص 215

([281])– جميل حمداوي ، سيميائية الصورة الإشهارية ، مقال مستخرج من الخزانة المؤرشفة من الموقع الإلكتروني : http://www.doroob.com

([282])- شاكرعبدالحميد ، عصر الصورة (الإيجابيات و السلبيات) ، ص 08

المعنى . و لأنّ الإبصار قد تطوّر قبل اللّغة اللّفظية ، فإنّ الصّور هي أشبه بالجزء الطبيعيّ من حاسة الوجود الأساسية الخاصّة بنا ، وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقاً داخل أنفسنا ، و الصور وثيقة الصلة بالمدى الكلّي للخبرات و التّعبيرات الإنسانية ، و هي تمتد من المستوى الذّي تقدمه الخبرات العملية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها . لهذا السّبب فإنّ فهم طبيعة الصّور و قوّتها يبدأ بالعملية الإدراكية ،لكنّه لا ينتهى ، بتكوين صورة مجرّدة حول ذلك العالم الذّي نحمله في رؤوسنا . ([283])

و يتّفق ديفيد داونبج و سوزان بازرجان في كتابهما " الصورة و الأيديولوجيـــا " على أنّ الصورة و الأيديولوجيا قد شكّلا الأساس للفلسفات الغربية الأساسية الميتافيزيقية المتعارضة ، و أن المنزلة الأيديولوجية للنشاط البصريّ ، و كذلك النّشاط اللفظيّ ، لم تحظّ بالانتباه الذّي هي جديرة به فعبر التّطور المركّب على نحو محيّر لمصطلح الصّورة ، قام الاستخدام اللطيف أو الحميم لها ، أي استخدامها في السياقات و الدراسات الفنية و الأدبية و الجمالية و التاريخية ...إلخ ، قام بإخفاء التاريخ الأيديولوجي المحايث أو الملازم لها ، و المحمل أو المزدحم بالصراع و الحروب و إراقة الدماء – و هكذا فإنّه من الضروري أن نضع في حسابنا الجوانب أو السياقات الاجتماعية و السياسية و الثّقافية ، و نحن نتحدث عن الصور في الخطاب النقدي المعاصر. ([284])

في اللاتينية هي من ***imago, imaginis*** و تعني أخذ مكان شيء ما ***qui signifie qui prend la place de*** حيث كان القدماء يستعملون مرادفات عديدة لها مثل ***effigie*** أو ***simulacre*** . يعرّفها أفلاطون – بدءاً– بأنّها « تلك الظّلال ، أضف إليها البريق الذّي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع و تضيء ، و كلّ نموذج من هذا الجنس ». و في العصر الحاضر يقر **Martine Joly** بأنّ تعريفها صار شيئا صعباً، لأنّه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها مثل: رسومات الأطفال ***dessin d'enfant***، الأفلام ***les films***،الرسومات الجداريةأو الانطباعية ***une peinture pariétale ou impressionniste***، المعلّقات ***les affiches***، الصورة الفكرية ***une image mentale*** ، صورة العلامة التجارية ***une image de marque commerciale*** ، لكن ما يجب التأكيد عليه أنّها مهمة جداً في التواصل الثقافي . ([285])

ويعطي المنجد في اللغة و الإعلام (♣) للصورة التّعريف الآتي : " صوّره : جعل له صورة مجسّمة و هيئة ". وفي التّنزيل: "{هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ }. ([*])

وصوّر الشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير. والتصوير: نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط أو نحوهما بالقلم أو بآلة التصوير. والتصوير الشمسي : أخذ صور

([283])- المرجع نفسه ، ص **09**

([284])- المرجع نفسه ، ص **354**

([285]) - **MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, Nathan université, France, 1998, page : 8**

(♣)- انظر: منجد اللغة و الإعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ص **441** ، في باب (صوص ، صاف)

([*])- سورة آل عمران ، الآية السادسة (**6**)

الأشياء بالصورة الشمسية. والصورة : الشكل والتمثال المجسم ([286]). وفي التنزيل العزيز " {الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَك ، فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ }. ([*])

و في قاموس "روبير" ROBERT تعرّف بأنّها « إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء » . و هنا يحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ و المشابهة و التمثيل ، أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه ، و هو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال هنا ICONE (الأيقون و المرجع) قائمة على المشابهة و التماثل .([287]) لكن ما يثير السؤال: هل الصورة نظام دالّ؟ و إذا كانت كذلك فكيف لها أن تشكّل المعنى ؟ و ما حدوده ؟ هنا نجد طرحين متعارضين :

أ)– فرولان بارت " *ROLAND BARTHES* " يقرّ بأنّ " العالم أخرس و لا يتكلم إلاّ عبر اللّغة " ؛ يعني أنّ الأشياء عاجزة عن التعبير إلاّ عن طريق اللّغة ، صحيح أنّ الألبسة و الأطعمة و السلوك بإمكانها أن توحي ، إلاّ أنّها لا تكتسب قيمتها الدلالية إلاّ بعد مرورها بالمؤسسة اللّغوية، و كذلك هي السينما و الإشهار و التصوير الفوتوغرافي، فالمادّة البصرية– حسب بارت– لا تعبر إلاّ إذا صاحبتها الرسالة اللّفظية، و بذلك يتوصّل بارت إلى نتيجة مفادها أنّنا نعيش حضارة الكتابة أكثر من أي وقت مضى بالرغم من اجتياح الصورة لحياتنا .([288])

ب)– أمّا إيريك بويسونس " ERIC BUYSSENS " فيعترف صراحة بوجود أنسقة علامية غير لسانية مستقلة و تامّة مثل الرموز العلمية و المنطقية و إشارات المرور، و كذلك الإشارات التي يتداولها الهنود الحمر للتواصل بين القبائل، و دقّات أجراس الكنائس و الأبواق العسكرية و لوائح القطارات و الدلائل السياحية؛ جميع هذه الإشارات بإمكانها أن تعبّر دون أن ترتبط بأي نسق لساني . يضيف "بويسونس" أنّ الأنظمة التواصلية السمعية أكثر فعالية في التواصل من الأنساق البصرية ، و يمثّل لذلك بأنّ الرضيع يدرك في سنّ مبكرة جدّاً أنّ إيماءاته و حركاته لا تلفت نظر الأم إليه ، خلافا للصراخ الذي يستقدمها حتّى و إن كانت غائبة عن مجال بصره . و من هنا يستنتج "إيريك" القاعدة الآتية « الصورة نسق دلالي قائم الذات » .([289])

كما يدعّم هذا الطرح بورشر " L. PORCHER " قائلا : " ليس من الثّابت أنّ الرسالة الأيقونية تلعب وظيفة حشوية بالنظر إلى اللّغة . و لعلّ أوضح دليل على ذلك وجود أفلام صامتة كلّيا و لكنّها تفهم ، ثمّ لماذا لا تكون الرسالة اللّفظية هي التي تقوم بالوظيفة نفسها لصالح الصورة ؟ ([290])

أعتقد أنّ الموقف الذي انتهجه "بارت" كان نتيجة طبيعية لنظرته في تصنيف السيميولوجيا ، ففي الحين الذي نظر فيه كل السيميائيين – و على رأسهم فرديناند دي سوسير– إلى أنّ اللسانيات جزء من السيميولوجيا ، أصر بارت على العكس ، و هذا إيماناً منه بأنّ الأنساق غير اللّغوية ، لا يمكنها أن توحي دون لغة، أي « أنّ الباحث

([286])- انظر: د/ عبد العالي بشير " سيميائية الصورة في رواية " عبر سرير " لأحلام مستغانمي من الوقع الإلكتروني : WWW.Maktoub.com

([*])- سورة الانفطار ، الآية السابعة و الثامنة (8/7)

([287])- محمد العماري، الصورة و اللّغة في الموقع : www.fikrwanakd.aljabriabed.com/ n13_090mari.htm

([288])- منصور آمال ، سيميوطيقا الصورة (سلطة الضورة أم صورة السلطة) ، من الموقع.www.fikrwanakd.aljabriabed.com/ n13_090mari.htm

([289])- المرجع نفسه ، من الموقع www.fikrwanakd.aljabriabed.com/ n13_090mari.htm

([290]) -L. Porcher: **Introduction à une sémiologie des images**, Didier 1976, p. 172-173

مضطرّ لاستعمال اللّغة لتحليل جميع السيرورات الدلالية/ التّواصلية » أضف إلى ذلك أنّ السيميولوجيا– ستبقى قاصرة دون استعمال مناهج و مفاهيم اللّسانيات .

انطلاقاً من هذا التأسيس ، تعتبر الصورة هي جوهر الفنون البصرّية ورغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتّعبير عن الأشياء ، إلاّ أنّ الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر فاعتقلت عقله ومخيّلته وتطّور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصّورة ولا وعيّ الإنسان فغيرت حياة العالم فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق. وكما هو معروف فإنّ الأسئلة هي جوهر المعرفة، فالصورة هي ملتقى الفنون وهي العتبة التّي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئيّ للعمل الفنيّ. وقد شهدت الصّورة عدّة تحوّلات فنية في العصر الحديث وكان لها تأثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثّقافية والمعارف الإنسانيّة .

يقول عبد الله الغذامي :" في السابق كان الشاعر هو صوت الناس وهو المطلب الذّي يطلبه الناس ولم يكن هناك غير الشّعر وأمسيات الشّعر ودواوين الشّعر ورواية الشّعر والمساجلات في الشعر إلى آخر هـ،الآن هذا انتهى مع عصر الصورة دخلنا إلى مرحلة ثقافية وزمنية مختلفة تمامًا ولا بدّ حينئذ أن يكون النقد أيضًا لديهِ القدرة على مواكبة هذا المتغير ولهذا السبب أصبح النقد الثقافيّ هو الصيغة الملائمة لهذا التغير الثقافي الضخ ففي الثقافة البصرية لا يعرف المتلقّي مرسل الصورة بخلاف النص المكتوب، ففي الخطاب الشفهي المرسل مباشر وموجود، أمّا في مرحلة التّدوين فإنّ المرسل هو نائب عن المرسل الأصليّ ، وفي مرحلة الكتابة أصبح النصّ يستحضر مؤلفه بالضرورة ، ولكن في مرحلة الصورة سقط المرسل فأصبحنا أمام صور فقط وهذا تغير غير مسبوق في أي مرحلة سابقة فالصورة اكتسحت الصيغ الإرسالية الأخرى(♦) ليس بمعنى الإلغاء وإنّما بمعنى البروز والهيمنة لأنّ الصورة لغة بذاتها والتأويل فعل لغويّ فإذا كان التأويل في السابق حقًا مقصورًا على النّخبة فإنّ الجمهور اليوم يستقبل الصورة من دون شرط لغويّ ومن دون تأويل، من هنا يقوم المستقبل نفسه بدور التأويل، إذ تُوفر الصورة قدرات التأويل الذاتية ولهذا يتفاوت التأويل كما أنّه أصبح في ثقافة الصورة فعلاً مصاحبًا لعملية الاستقبال وليس منفصلاً عنها إذ يتم تأويل الصورة بطريقة ذاتية ومباشرة وفطرية وصافية . "([291])

❋ مفهوم الصورة الإشهارية :

" نعني بالصّورة الإشهارية تلك الصورة الإعلامية والإخبارية التّي تستعمل لإثارة المتلقّي ذهنيًّا ووجدانيًّا، والتأثير عليه حسيًّا وحركيًّا ، ودغدغة عواطفه لدفعه قصد اقتناء بضاعة أو منتوج تجاريّ ما. ويعني هذا أنّ الإشهار بمثابة بثّ وإعلان وإخبار وتبليغ بمنتوج أو خدمة مّا ، وذلك بغية إيّصالها إلى المتلقّي . وكلّ إشهار حسب رولان بارت ***Barthes.R*** رسالة :" إنّه يتضمّن بالفعل، مصدر بث ، هو الشّركة التّجارية التّي ينتمي إليها المنتوج المشهر أو الممتدح، ومتلقّيًا هو الجمهور، وقناة إبلاغ، وهي ما يسمى تحديداً ركن الإشهار."([292])

(♦) - فالملصق " **PLAKAT**" كلمة مشتقة من اللغة الهولندية وتعرف في اللغات السلافية بهذا الاسم أما في اللغة الفرنسية " **AFFICHE**" و في اللغة الأنجليزية " **POSTER** " و هو يعتبر من الإرساليات الأخرى التّي نحن بصدد تحليلها من خلال عينات مختلفة .

([291])– مقابلة صحفية أجريت معه من طرف صحفيّة مصريّة (انظر الموقع الإلكتروني: ***WWW.MAKTOOBBLOC.COM***

([292])– المرجع نفسه ، ص **02**

ومن هنا، "فالإشهار سلوك اجتماعيّ واقتصاديّ وإعلاميّ يراد منه توصيل رسالة استهلاكية معينة ، ويستعين بكلّ الوسائل المستخدمة في الفنون التعبيرية الأخرى كالسينما والمسرح والتّشكيل والتّصوير والموسيقى. وبالتّالي يترك الإشهار أثرًا حاسماً اجتماعيًّا ونفسيًّا ، و يطرح عددًا كبيرًا من العلاقات العاطفية والثّقافية المرغوبة أو المكبوتة : أصبح الإشهار الفنّ الشّعبي الأكبر في زماننا هذا ، هو مهد الميثولوجيات المعاصرة، ومجال ثقافيّ يومي، ومرجع أبديّ لبعض أنماط الثّقافة الشعبيّة . "([293])

هذا، والهدف الأساسي من الإشهار بصفة عامة والصورة الإشهارية بصفة خاصة هو أن :" يتجه أساسا نحو بيع المرجع (منتوج للبيع) بواسطة رؤية تواصلية تقليدية (بث إرسالية ما نحو المستقبل) ، تكون قريبة جدا من الخطّاطات اللسانية لنظرية التّواصل، حيث تشتغل بكيفية فعالة بالمفاهيم السيميولوجية التقليدية . " ومن هنا، فالإشهار بمثابة قناة إعلانية وإعلامية وإخبارية، ووسيلة أداتية هامة، وخطة إستراتيجية أساسية لاستمرار النظام الرأسمالي القائم على فلسفة امتلاك الأشياء، وتحقيق الأرباح، وتكريس الطبقية الاجتماعية والاقتصادية . ([294])

❋ ظهور الصورة الإشهارية :

" ارتبطت الصورة الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطاً وثيقاً منذ القرن التاسع عشر، فازدهرت بعد ذلك في القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة أيّما ازدهار ، وذلك مع تطّور وسائل البثّ والإعلان ورقيًا ورقميًا، كما اقترنت بمقتضيات الصّحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية ، فضلاً عن ارتباطها بالإعلام الاستهلاكي، بما فيه الوسائل السمعية والبصرية من راديو، وتلفزة، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الإعلانية ، و الملصقات، و اللوحات الرقمية والإلكترونية ...([295])

" هذا، وقد ظهرت الصّورة الإشهارية أيضًا استجابة لمستلزمات اقتصاد السّوق الذّي يعتمد على الفلاحة والصّناعة والتجارة، وعرض السلع والبضائع والخدمات إنتاجًا وتسويقًا وترويجًا وادخارًا . بل يمكن الذّهاب بعيدًا إلى أن الصورة الإشهارية قد ارتبطت بالمطبعة منذ اختراعها في الغرب سنة *1436*م، حيث برزت الصورة الإشهارية في شكل إعلانات ونصائح وإرشادات. هذا ، وقد أصبح للإعلان أو الإشهار اليوم مؤسسات وشركات ومقاولات خاصة تعتمد على سياسية الاحتكار، والتّفنن في أساليب الدّعاية ، ودراسة السّوق الاستهلاكية، والتّرويج للمنتوجات والبضائع. كما أصبح الإشهار مادة دراسية في المعاهد والمؤسسات التعليمية العامة والخاصة، ومقررًا دراسيًا في الكليات والجامعات ، وخاصّة كليات التّجارة والاقتصاد والآداب...([296])

"وإذا كانت المجتمعات الاشتراكية والشّيوعية واليسارية قد قامت على الشّعارات السياسية الثّورية أو ما يسمى بالصّورة الإشهارية السياسية (الدعاية السياسية)، فإن المجتمعات الرأسمالية قد أعطت اهتماماً كبيرًا للصورة الإشهارية الاقتصادية والتسويقية (الدّعاية التّجارية) .

([293])– المرجع نفسه ، ص 03

([294])– المرجع نفسه ، ص 03

([295])- المرجع نفسه ، ص 03

([296])– المرجع نفسه ، ص 04

❋ تمظهرات الصورة الإشهارية :

" تتمظهر الصورة الإشهارية في كثير من المجالات والميادين، ومن بين تلك المجالات، نذكر: الصحافة ، وخاصّة الجرائد والمجلات والمطويّات، والتّي تستعين بالصورة الإشهارية بغية التأثير على المتلقّي وإقناعه، وذلك أيضًا من أجل تسديد نفقات النّشر والطبع والتّوزيع، ودفع أجور موظفيها. دون أن ننسى الوسائل السمعيّة البصرّية من إذاعة، وشاشة صغرى وكبرى، وقنوات فضائية متنّوعة، علاوة على اللوحات الإشهارية الملصقة على الجدران وأعمدة الطّرق سواء أكانت تلك اللوحات الإعلانيّة ثابتة أم متحركة إلكترونيًا. كما استخدم الإشهار فنيًا وجماليًا في مجال المسرح ، ولاسيما في المسرح التّسجيلي أو الوثائقي أو السّياسي، وذلك مع المخرجين الألمان كبيسكاتور وبيتر فايس وبرتولد بريخت، حيث استعملوا اللافتات الإعلامية ، والشعارات الثورية المعادية للرأسمالية والأنظمة المطلقة الفاشية، مع الاستعانة بالملصقات الإشهارية الدعائية ذات الطابع الاشتراكي، وذلك لتحريض الراصدين على الثورة والتغيير، وتوعيتهم بقضية العرض المسرحي ، وذلك عن طريق استخدام العقل والمنطق والحوار والنقد.([297])

ما يلاحظ على الصّورة الإشهاريّة بالخصوص أنهّا صورة سيميائية خادعة بمعنى " أنّها لا تكشف عن مستوياتها السردية و الإيقاعية و التركيبية عن بنية النفي و النبذ و الإبعاد ، و هي بنية دلالية مهيمنة تتضافر عناصر النص جميعها (العتبات) للكشف عنها" [298] ، وعلامة لسانيّة مضلّلة للمتلقّي ، وذلك من خلال تشغيل خطاب التّضمين والإيحاء، وتجاوز التّعيين، والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة، والخضوع للمتطلبات الإيديولوجية وشروط البرجماتية الاقتصادية. وهذا ما يستوجب من المتقبل أن يكون واعيًا ومتنوّرًا قادرًا على النقد، وممارسة السؤال، وقراءة الرسائل الثاوية والعميقة، وتفكيك لغة الصورة جيّداً، وتشريحها سطحاً وعمقاً. كما أن الصورة الإشهارية تحمل بطبيعة الحال نوايا المرسل، وتقدّم رؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير على القارئ ، وإقناعه، واستهوائه. وقد صدق روبير كيران ***Robert Guerin*** حينما قال:" إنّ الهواء الذي نستنشقه مكوّن من الأكسجين والنتروجين والإشهار". هذا ، وتساهم الصّورة الإشهارية أيضًا بكلّ دوالها ومدلولاتها الإيحائية في استلاب الإنسان المتلقّي، وتحويله إلى آلة استهلاكية مستقبلة ليس إلاّ.([299])

❋ مقاربة الصورة الإشهارية:

" من المعروف أنّه عند دراسة الصورة الإشهارية لابدّ من التّركيز على العلامات البصريّة التّشكيلية، والعلامات الأيقونية، والعلامات اللسانية، بالإضافة إلى الانتباه لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التّزامن والتّعاقب ، والبحث في معمار الصورة الإشهارية (الاستهلال، والعرض، والخرجة) ، ورصد وظائف هذه الصورة (الوظيفة الجمالية، والوظيفة التوجيهية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الدلالية، والوظيفة

([297])– المرجع نفسه ، ص **05**

([298]) – علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، الطبعة العربية الأولى ، **2002**، دار الشروق للنشر ، عمان ، الأردن ، ص **14**

([299])- المرجع نفسه ، ص **06**

الإعلامية، والوظيفة الإخبارية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الاقتصادية والوظيفة التربوية التعليمية، والوظيفة السياسية...،

هذا، وتستعمل الصورة الإشهارية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية ، وذلك قصد التأثير ، والإمتاع ، والإقناع ، وتمويه المتلقي كالتكرار، والتشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستبدال، والتقابل، والتضاد، والجناس، والاستعارة، والمبالغة، والمفارقة، والسخرية، والحذف ، والإضمار، والإيجاز، والتوكيد، والالتفات، والتورية، والتعليق، والتكتم، والقلب، والتماثل، والتشكيل البصري...([300])

هذا، وحينما نريد تحليل الصورة الإشهارية، فلابد من وصف الرسالة على مستوى الإطار والمنظور والعتبات، ومقاربتها إيكونولوجيا ***Iconologie*** ، ودراستها سيميولوجيا تحليلا وتأويلا، والتركيز على العلامات التشكيلية البصرية، واستقراء العلامات اللغوية، واستكناه العلامات الأيقونية، دون نسيان البحث في المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتشغيل آليات التأويل (استدعاء المؤول الدينامي) ، وذلك بتتبع عمليات السيميوزيس (التدلال)، والانتقال من التعيين إلى التضمين، و الانتقال كذلك من القيم الأكسيولوجية المجردة المحايدة إلى القيم الإيديولوجية بالمفهوم السيميائي. وهكذا، تستوجب المقاربة السيميوطيقية التعامل مع الصورة الإشهارية ، وذلك من خلال التركيز على مستويات معينة كالمستوى اللساني، والذي يتمثل في دراسة مجموعة من البنيات: البنية الصوتية والإيقاعية، و البنية الصرفية والتركيبية، والبنية البلاغية. وبعد ذلك، الانتقال إلى المستوى السيميائي ، والذي يتمثل في دراسة العلامات البصرية والأيقونية، والانتهاء بالمستوى التداولي الذي يهتم بدراسة المقاصد المباشرة وغير المباشرة للرسالة الإشهارية.([301])

وهكذا، نصل إلى أن الصورة الإشهارية ستبقى وسيلة أساسية لتعضيد ثقافة الاستهلاك ، ولاسيما في المجتمعات الرأسمالية القائمة على الإنتاج، والتسويق، والتوزيع، والتنافس، والاحتكار، وتحصيل الأرباح ، ولو كان ذلك على حساب القيم والأخلاق. ومن هنا، نستحضر قولة برنار توسان ***Bernard Toussaint*** التي تدافع عن الإشهار، وذلك باعتباره مسلكا ضروريا في حضارتنا القائمة على اقتناء الأشياء، وتوظيف البصري:" الإشهار بالرغم من مناهضيه باسم إيديولوجيا شبه يسارية أو نظرة قيمية لأشكال التعبير، سوف يصبح الوسيلة الكبرى للتعبير الأيقوني والسمعي– البصري في عصرنا هذا، ومجال استثمار كبير يضاهي الاستثمارات الخاصة بكاتدرائيات العصر الوسيط. كما هو شأن الجمعيات الصناعية في العصر الوسيط، ويملك الإشهار أساطيره وخرافاته، وجماعاته التلقينية، ورسومه الأيقونية"

ولكن هل يمكن الحديث بكل صراحة عن صورة إشهارية وإعلانية حقيقية، وذلك بدون الحديث عن المصداقية ، والمسؤولية، والالتزام، وتمثل القيم والأخلاق في تقديم الصور الإشهارية، وعرضها سمعيا وبصريا؟ وبتعبير آخر ، إلى أي مدى ستظل الصورة الإشهارية صورة خادعة ومضللة وواهمة بواسطة الإيهام وبلاغة المجاز والمبالغة

([300])- المرجع نفسه ، ص **07**

([301])- المرجع نفسه ، ص **07**

والإنشاء الاستلزامي؟ وإلى أي حد ستبقى هذه الصورة ، وهي تستعين بمجموعة من النظريات المعرفية والمنهجية، ولاسيما اللسانية والسيميوطيقية منها، حبيسة التنافس المحموم ، والاستغلال غير الشرعي للمتلقي الساذج أو البسيط .([302])

من هنا يمكننا أن نتعامل مع بعض العينات التي تستثمر المرأة في تمرير ايديولوجياتها و أفكارها بطريقة منهجية لكن في حدود قيم النسق الأيفوني بمعزل عن المكونات اللغوية و تشمل الصورة الأولى المتمثلة في :

تحليل الصورة الأولى

تجليات المرأة في الصورة الإشهارية الخاصة بمنتوج "*Neutrogena*"

([302])- المرجع نفسه ، ص 09

تحليل الصورة الأولـــــى

تجليات المرأة في الصورة الإشهارية الخاصة بمنتوج " ***Neutrogena*** "

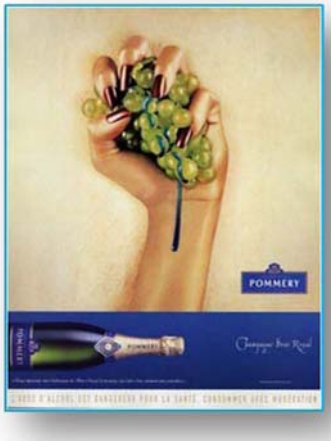
❖ الإستراتيجية الأيقونية ***Strategie iconique***

تركز هذه العينة من الصور الإشهارية على الاستعراض الجزئي للجسد الأنثوي ، من خلال المعطيات البصرية التّي تقوم على استثمار الفرضية الجشطالتية حول علاقة الكلّ بالأجزاء ، حيث يبين الجشطالتيون أنّ إدراك صورة ما ، " هو إدراك مباشر حدسي (*Intuitive*) ، إنّه في الآن نفسه إدراك شعوريّ وحسيّ . إذ لا يمكن إدراك و ترصّد الاختلاف الأيقوني إلا عبر مجهود انتباهيّ ، ومسح بصري منظّم ، و بناء على هذا يقرون بأنّ على التربية البصريّة ، أن تحارب هذا الحكم القبلي القائل بأنه يكفي أن نبصر لنعتقد أنّنا فهمنا كل شيء وأحسسناه والحال أن الصّورة أو الشّكل لا يمكن أن تعرف إلا عبر تحليل دقيق ". ([303])

تتجلى المرأة في هذا القسم كعضو استفزازيّ مراوغ يتوسل بالحساسية ، أي تقوم بدور تخييلي للشّخصية المختزلة عبر فجوة مصغّرة للعضو الذّي تمنحه الثقل المركزي فيما تدور حوله الصورة الكليّة . ومن ثمّ تصبح الأنثى حالة ثقافيّة وليست معطى طبيعيّ ، بمعنى أن الواقع ما هو في نهاية المطاف سوى أحد تمظهرات ونتائج الهيمنة الذكورية ، والفحولة المتخيّلة والتّي تعود جنيالوجياً إلى القيّم التّي تزكيها وتدعمها شروط اقتصادية واجتماعية ، فالأنوثة حالة ثقافية ، تضافرت عوامل عدّة ، في مراحل تاريخية ، لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة ، وحشرها في طبيعتها الثقافية . على كل حال ليس هذا موضوع بحثنا لكي نخوض فيه ، و لكن سقناه من باب فهم طبيعة التّجلي وليس من زاوية الدلالة المنفصلة عن مكوّناتها اللّغوية . (أنظر الأشكال *3،2،1*) .

([303])– المرجع نفسه ، ص 19

الشكل رقم 38



الشكل رقم 39

الشكل رقم 40

عيّنة من الصوّر تقدّم المرأة كعضوّ استفزازيّ(*)

إن استعراض بنية جزئية واحدة من بنيات جسم المرأة يجعل المشاهد يطلق العنان لمخيّلته لاستحضار الجسد المغيّب وبناء النّسق الإدراكي للتمثّلات الاجتماعية بخصوص الجسد / المتعة ، التّي تقتصر شرطيًّا على مواصفات وترسيمات محدّدة ، وهذا ما يجعل المرأة في نهاية المطاف تختزل فيزيائياً في مناطق حسّاسة ، وزمنياً في مرحلة عمرية دون غيرها . وأمامنا الآن صورة إشهارية تقدم المرأة على أساس هذا المنطق الأيقوني سنسعى للوقوف عند شبكة من العلامات باعتبارها علاقات حسب تصوّر بورس (انظر الشكل رقم 41)

(*) – هذه الصور الإشهارية مأخوذة من الموقع الإلكتروني التالي:. www pub.com

الشكل رقم 41

صورة إشهارية لمرهم نتروجينا (♣)

يتشكّل لدينا و نحن نشاهد هذه الصورة في لقطة مقرّبة جدّاً لقدم مستعرضة ، انطباعاً شعورياً يتبلور داخل نسيج المؤول المباشر(شعوري) يقدّم ملامح أوليّة حول الموضوع بشكل عام و المرأة بشكل خاص باعتبارها مرتكز الممثّل ، وهذه الانطباعات تنصبّ أساساً حول العلامات النوعية الأيقونية الأكثر هيمنة و الأشد تحريكاً للسيرورة التأويلية ، فالمرأة كما تظهر في الصورة تحاول تنكيس قدمها داخل حوض مائي بغية ترطيب جلدها بواسطة عبوة مهرم معالج مترسبة في قاع الحوض ، لكي تكسبه طراوة فاتنة و تساعده على التآم تشققاته ، المؤكد أنّ الذّي يظهر في الصورة له طابع العنف و الهيجان و الاضطراب الموجي ، وهذه العلامات التي تحيط بالمرأة تمنحنا الانطباع بالخوف والأمل ، فالماء يشتغل هنا كعلامة محورية على واجهتين : واجهة التنفيس وواجهة التطهير وهنا نجد أنفسنا مرغمين على التساؤل حول علاقة الماء بقدم المرأة ، إذ كان يكفي فقط وضع العبوة بالقرب من قدم المرأة دون ربطها بالماء لكن حضور الماء يريد أن يحرك عقدة نبع الفتوة و يرتبط برجاء الشّفاء ارتباطاً طبيعياً ، في مبدئه المتخيّل ، من وجهة نظر

(♣)– أخذت هذه الصورة الإشهارية من مجلة " نتروجينا " الناطقة باللغة الفرنسية الخاصة بالتجميل للسنة الميلادية 2009 ، العدد 244 ، ص 12

الخيال المادي و الخيال الحركي المزدوجة . أما وجهة النظر الأولى ، فالموضوع من الوضوح إلى حدّ يكفي عنده أن نعلن عنه : نعزو إلى الماء فضائل مناقضة لآلام المريض . " فالإنسان يسقط رغبته في الشفاء ، و يحلم بالماهية المطابقة . لا نملك أن نندهش كثيرًا من الكميّة الكبيرة للأبحاث الطبيّة التّي سخّرها القرن الثامن عشر للمياه المعدنية ، والمياه الحراريّة ، فعصرنا أقل إطناباً ، قد نرى بسهولة أن هذه الأبحاث ما قبل العلمية تتّصل بعلم النفس أكثر مما تتّصل بالكيمياء . وتدرّج علم نفس المريض والطبيب في ماهية المياه ...الماء يساعدنا من خلال ماهيته الطرية و الفتية ، على الشعور بحيويتنا ...الماء يمكن أن يضاعف دروسه الحيوية " . ([304])

إذن ، ما نعرفه عن المرأة في الصورة بمعزل عن الموجّهات اللّغوية يناسب طبيعة فلسفية صرح بها سوينبورن (***Suinburng***) للموجة قائلاً : " سوف تحتفل شفتاي بزبد شفتيك ... قبلاتك العذبة الحامزة قويّة كالنبيذ ، ومعانقاتك الواسعة حادة حدّة الألم . إلاّ أنّ لحظة تأتي يكون فيها الخصم هو الأقوى ، حيث تحل المازوخية ، آنذاك " كل موجة تؤلم ،كل موجة تجلد كأنهّا قطعة صغيرة من جلد .." ([305]) من هنا ستكون لنا وقفة مع أول إجراء كمايلي

1. الملصق كمجموعة ممثلات:

" نرصُد في هذا القسم الملصق كمجموعة علامات نوعية (***Qualisignes***) تجمعها علامة مفردة يتجسّد فيها الملصق ، و العلامات النّوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات /أنواع (الألوان ، المساحات ، الانطباعات) يجمعها الملصق الذّي تتأمله الذات المحللة في الشوارع ، والمجلات و المواقع الإلكترونية ، و التّي تعتبر في وحدتها هي بدورها علامة مفردة ". ([306])

1-1 **ممثلات النسق اللــوني** : تضافرت في هذه الصورة مجموعات لونيّة عدّة منسجمة لإبراز الشّكل النّهائي للصورة حيث تنوّعت بين الأبيض ، البنيّ و الأخضر ، و بما أنّ " اللّون يضيف حليّة التّصوير ، و لكنّه فحسب الوصيفة (سيدة بالقصر مختصة بلباس الملكة) لأنّه لا يذهب أبعد من منح كمالات الفنّ الوثيقة لطاقة أعظم "([307]) ، يقول أرسطو : " إن الألوان ، ربّما تتواءم كما تتواءم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج".([308]) و على الرغم مماّ قد قيل من أن الإحساس يحبّ لون و كراهية آخر، قد يكون حكماً ذاتياً وأمراً شخصياً ، فإنّ مثل هذا الحكم – في مجموعه – يطابق حكم الكثيرين كما تبيّن من تحليل آلاف الآراء ، ومعنى هذا أن أحكام الجمال تتبّع قوانين عالمية ، أو أنّ من الممكن مناقشة الجانب الفنّي للّون وانسجام الألوان على أسس علمية . ([309]) فاللون الأبيض الميتجلى في هذا الملصق شفاف ، من خلال الماء المتدفق في الحوض ، إنّه يبدو في حالة استنفار وهيجان ، كما يظهر اللون الأبيض كخلفية للصورة و هو يميل إلى استفزاز الرؤية بالعمق الرماديّ ،كما نجده اللون

([304])– المرجع نفسه ، ص 244

([305])– غاستون باشلار ، الماء و الأحلام (دراسة عن الخيال و المادة) ، ترجمة علي نجيب ابراهيم ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت:لبنان ، ص 242

([306]) – محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص 64

([307])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، الطبعة الأولى ، دار دمشق ، سورية ، ص 421

([308])– انظر: د/ أحمد مختار عمر : اللون و اللغة ، الطبعة الثانية 1998 ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ص 136

([309])– المرجع نفسه ، ص 136

البارز للعبوة المترسبة في قاع الحوض المائي ، وهوكونه علامة نوعيّة ، فإنّ الاسترشاد بالمؤول المباشر (مؤول شعوري) يستدعي مدركاً ذات مقومات منفعية علاجية في الصورة من خلال موضوعها المباشر([310]) ، " فهناك اعتقاد بين العلماء في امكانية تحقيق العلاج أو الشّفاء عن طريق الألوان . بل منهم من يرى أنّه بالنسبة لكلّ جهاز رئيسي في الجسد يوجد ضوء اللون المعّين القادر على إثارة أو كبح أدائه . و قد كان هناك اعتقاد عند الإغريق ، أن الجلباب الأبيض إذا لبسه المحزون هنئ بأحلام سعيدة . كذلك استخدمت الغرف والقاعات الملوّنة في العلاج في كلّ من مصر القديمة و الصّين و الهند ... ،كما استخدمت الأشعة الضوئية البيضاء في إبراء النّسيج الجلديّ المدمّر.. أما الحجر الأبيض فيحمي من الحسد " . ([311])

فاللون الأبيض حسب هذا السند ، دليل الشفاء ، و الهناء بالأحلام السعيدة ، و بلسم النسيج الجلدّي المدمّر و بالتالي فاستعماله في هذه الصورة الإشهارية يوحي بالجمال و التجدّد . أمّا اللون الأخضر فيتجلى في غطاء عبوة المرهم ، و لون بطاقة الاسم التجاري للمنتوج " نتروجينا " التّي تعتبر الواجهة الإعلامية للعلامة التجارية ، و قد يساعدنا هنا أيضًا المؤول الشعوري في تحديد مجموعة من المعطيات التي تكون نقطة انطلاق إدماج الممثّل في حركة التأويل ، و التعريف الأولي بالسيرورة السيميوطيقية . فاللون الأخضر المزَرّق يخفف توتر الأعصاب و العضلات ، و يساعد على تركيز التفكير "([312]) . و بالتالي فاستعمال الأخضر عادة ما تكون له علاقة بالطبيعيّ الذّي هو مصدر الصّحة و الوقاية .

ويبرز البنيّ كلون لقدم المرأة المنكس في ماء الحوض ، و هذا يجعلنا ندرك اللون في أبعاده العلاجية من خلال وظيفته النفسيّة حيث استخدم اللون للعلاج كما استخدم لتشخيص الأمراض ، و الاستهداء بلون العضو لمعرفة الدّاء . وقد صرح "جون بينسون" بأن اللسان الأبيض يكشف عن نقص القلويات ، و الأحمر اللامع عن نقض الأحماض . و قال إن اللون الأحمر القاتم في اللسان علامة وجود عدوى ، و اللون البنّي علامة التيفوئيد . ومن المعروف أنّ لون البشرة يمكن كذلك أن يدلّ على المرض ، فصفرة الوجه تدلّ على مرض في الكبد . و اخضرار الجلد مع شحوب الشفتين يعني الأنيميا أو التّسمم أو اضطراب الصفراء، و مع السرطان المتقدّم يكون لون الجلد مصفرّاً ، ثم بنياً مصفراً أو بنياً مخضراً ، و مع نقص الأكسوجين يزرق لون الوجه . و الحصاة البنيّة منهم من يعتقد أنهّا تطرد الحمى و توقف ارتشاح العين بالدّموع و تقلل من دم الحيض .."([313]) .

و بالتالي فإن الممثّلات اللّونية هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين ، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه ، إنّه يتوجه إلى شخص ما ، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوّراً و بالتالي يوحي اللون البنيّ كعلامة في هذه الصورة الإشهارية بالإصابة المرضية و اختلال الصّحة العضوية للمرأة ككائن ناعم

([310])– الموضوع المباشر : (**Objet immédiat**) يميز بورس بين موضوعين ، أحدهما مباشر و الآخر دينامي .الأول معطى مع العلامة ذاتها بشكل مباشر ، أما الثاني فيحتاج للوصول إليه إلى النبش في ذاكرة العلامة .

([311])– د/أحمد مختار عمر، اللغة و اللون ، الطبعة الثانية **1998** ، عالم الكتب للتوزيع والنشر ، القاهرة، ص **151**

([312])– المرجع نفسه ، ص **152**

([313])– المرجع نفسه ، ص **152**

ضعيف لا يقوى على مقاومة الشدائد . بالإضافة إلى اللّون الأزرق الذّي يتجلّى في عبوة المرهم المعالج كشريط ، و هذا اللّون يضاعف إنتاج أكسيد الكربون بالنسبة لبعض المخلوقات باردة الدم ***Gold – blooded*** . وقد وُصف لعلاج الصُداع و ارتفاع ضغط الدّم وعرق النّساء و غير ذلك .([314])

و ركحاً عند هذا التحليل ، نجد أن الألوان في هذه الصورة استعملت لأغراض علاجية وصحّية ، فالعلاقة بين اللون البنيّ مثلا واللون الأخضر علاقة داء ودواء ، إنساني و طبيعي ، فنشعر بأن المرأة تتحرر من عقدة الإختلال النفسي بمجرد استخدامها لهذه المادة عبر سيكولوجية الألوان . من جانب آخر ، فإن هذا النسق اللّوني يوحي بأن الجسد الأنثوي الرّقيق الرّشيق الذّي يركّز عليه الإشهار يصبح موضوع أنواع من الأمراض والآلام عبر القدم ، ففي اللاشعور الفردي والجماعي ارتبطت المرأة في علم النفس بمرض الهستيريا حيث صارت عرضة سهلة للألم لأنّها بطبيعتها أقل مناعة وقوّة من الرجل. وانطلاقًا من هذه الفرضية تقترن مجموعة من إشهارات الأدوية بصورة المرأة . وهي ، مثلا ، في حالة فقدان النوم أو في حالة من الكآبة القصوى ***Dépression*** بسبب انتفاخ البطن أو سقوط الشعر أو تمرّد خلايا الجلد ، وبخطاب يمدح مزايا هذه الأدوية تستعين الوكالات الإشهاري بالمرأة كسند بصري توزّع على خارطتها جميع أنواع العيوب المرضية لتقوية أسلوبها الإقناعي و التّعبيري . ومن هذه الزاوية فالإشهار المعاصر للأدوية ما هو إلا استمرار لمقولات علم النفس .

نعتقد مبدئياً ،أنّ الألوان التّي أطّرت صورة المرأة ، وحسب التّحليل الدلالي و الرمزيّ ، توحي بالجسد الناعم ، الذّي ينشد الرّاحة و اللّذة ، فهي كما لاحظنا جاءت ملائمة مع المواقف الصحيّة و الواقعة الحداثية للجسد.

2-1 ممثلات النسق الشكـــلي : " تفسير الأشكال الهندسية ضرورة أنثروبولوجية و ثقافية "([315]) ، " بمعنى أنّ نظرية الأشكال أفادت بشكل كبير في مجال الإدراك اعتماداً على التّجربة المباشرة المعتمدة نقطة انطلاق لكلّ سيكولوجيا و لكل علم" ([316]) . و لهذا يمكن تحليل الأشكال في هذه الصورة الإشهارية وفق هذه المنطلقات التي تشمل أهم العلامات المهيمنة داخل الصورة الإشهارية :

قدم المرأة : شكلها مثلث مقلوب يرتكز على محور عموديّ ، " و هو ما يماثل العضو التناسلي الأنثويّ ، ويرمز المثلث المتساوي الساقين المستند على قاعدة ، في الفّن المسيحيّ ، للثالوث المقدّس ، والمثلث يصبح بالنسبة للإغريق وورثتهم صورة للتّوازن و التّعقل ".([317]) وإذا كان المستطيل ارتبط بالجانب الدنيويّ والمربّع بالجانب الدّيني، فإنّ المثلث هو الشّكل الأكثر ارتباطاً بالخطر والمحرّمات حسب اعتقادنا ، فكثيرًا ما نسمع عن مثلث الشّيطان أو مثلث الرّعب ناهيك عن استعماله في علامات المرور الدالّة على الخطر .

([314])– المرجع نفسه ، ص 151

([315]) - JOLY. M, Introduction à l'analyse de l'image, édition Nathan, Paris, 1993, page 86.

([316]) – الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، مرجع سابق ، ص18

([317])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، الطبعة الأولى ، دار دمشق ، سورية ، ص 475

غطاء العبوة : شكلها مربّع ، " و هو الشّكل الرمزيّ للاستقرار بامتياز ، وإنّ الخاصّية الأولى للفضاء هي أن يكون مربّعاً وذلك في الفكر الصينيّ ، الذّي يقابله بالزّمان ، الذّي هو دائري ؛ فالأرض مربّعة و هي تقسّم إلى مربّعات".([318]) ، فهذه الأشكال تعبّر على التّوازن والأريحية التّي يوفرها المنتوج للمرأة في حياتها .

2. موضوع الصورة ومؤولاتها :

عن موضوع الصورة " لا يمكن لنا كمحلّلين أن نقول شيئاً دون علامة مؤولة إذ أن كلّ تحليل للعلامات يستدعي علامة مؤولة تحيل الممثل إلى الموضوع الذّي يمثله . فلا يمكن للمؤول المباشر أن يقول شيئاً ، فهو مجرد إحساس بسيط (مؤول شعوري) ، بالإمكان أن نحل نحن كذوات محل المؤول المباشر فنقول بالنيابة عنه" (.[319]) : " تشكّلت المرأة في هذه الصورة ضمن مؤشر كفاءة الأنوثة . فغمسها للقدم داخل حوض من الماء قد يجعلنا نتساءل عن استراتيجية التّموضع و الديكور ، فوجود عبوة المرهم في قاع الحوض ، و خروج الفقاعات ، و هيجان الماء ، تؤسس لنظرة فلسفية معينة تجعلنا نقوم بالحفر في تموّهات العلامة ، وهذا الإحساس طبعًا الذّي تنتجه العلامة في مستواها المباشر، نرصده في مجاله التأويليّ باعتباره البرهان على فهمنا لأثر العلامة ، فرغم أن مرتكز الحقيقة يبقى ضعيفًا إلاّ أنّ صورة المرأة تبقى تتأرجح بين سمات البوح و عنفوان التّجلي غير المطمئن .

عن الموضوع المباشر للصورة كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول هيئة المرأة ، لباسها ، تسريحة شعرها ، منظر عمق الصورة ، طريقة توزيع الألوان على المسند . و هذه كلّها مجموعة مؤشرات ، تمكّن المؤول الدينامي من تحديد و ضبط الموضوع ، وما دام أن المرأة تتجلى ككيان منقوص ومغيّب الملامح ، فإنّنا سنركّز فقط على جانب واحد من كيانها باعتبارها تتجلى مجزأة و مفكّكة .

فحين نعزل المعطيات اللغويّة عن الصورة ، تبدو المرأة كشخصية عاشقة للموضة العصرية ، مهتمة بأدقّ تفاصيل جسدها و صيانة قدميها من الأمراض . فالمرأة التّي تقوم بهذا الدور الثّقافي هي في الحقيقة تحاول شراء الصورة بتطبق اجراءات وقائية مستنبطة من مدى فهمها لقيمة القدم و الاهتمام بها ، فبقدر ما تعتبر قدم المرأة وهي منكسة في حوض الماء مسألة تمثيلية احترافية بقدر ما تبّين دور القدمين في عملية الإغراء والجذب من خلال وضعيتها و تجليها . لكنّها بالمقابل تبدو لغزًا يصعب التّعامل معه كونه منفصلا عن كيانه الذّي يدرك في كليته.

فالعلامات النوعية في هذه الصورة ، تجسد المرأة كعضو حسّاس استقطابي ، من خلال نعومته الأبيسية ، حيث أنّ كلّ شيء في الصورة يوحي بأن المرأة تريد ترطيب جلد قدمها ليظهر بالشكل الأكثر جاذبية وأناقة وحسب معطيات المؤول المباشر (الشعوري) ،" فإن القدمان تعني بالمقام الأول ، تلك الرافعة التيّ يحمل الجسد نفسه عليها . فالقدمان آخر نقطة للجسد عبر التقسيم الطبيعي البشري للاستخدام والمعايرة. وعندما تقف القدمان فالجسد كله محمولٌ على نقطتين صغيرتين تتعامدان مابين عظمة الكاحل وامتداد القدم. أُشيرَ إلى القدمين بصفتهما الاستعمالية لهذا السبب ، فهما تقومان بعملية نقل الجسد بالكامل وحمله . ولهذا دائماً ارتبطت القدمان بمفهوم

([318])– المرجع نفسه ، ص 476

([319]) محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، ص 64) –

طبقي معين ، فهما تحملان بعداً وظيفيًّا محدداً يتمثل بالعمل وثقافة العمّال . كما أنهما جزءان محجوبان عن الرؤية البصرية المباشرة . أما الانتقال بالنظر من النظر إلى العينين والعنق والجسم ككلّ ، ثم إلى القدمين ، فهو يتطلب تغيرات جذرية في الاجتماع الإنساني وحرّية التعبير والدخول في عصر الوفرة و الموضة العضوية .

هنا تعكس القدمان بصورة مباشرة صورة عصر الوفرة في شكل محدّد. لأنّه لا يتم التركيز عليهما إلا في حالات من الرفاهية وسعة العيش تأميناً للانتقال من صفتهما الاستعمالية الجارّة إلى صفتهما الدالة المجرورة. أي تحوّل وظيفة القدمين من مجرد أداة مشي وجرّ إلى أداة يحتويها الاستدلال الجسدي الكامل. أي أنهّما لم تعودا تمشيان، بل هما ثابتتان مقلوبتا الوظيفة وتحتاجان بالفعل إلى تغيير جوهر جمالي في معنى الوظيفة والاستعمال والصورة.

فالمرأة تدخل في هذه الصورة في مشهد جذب وإغراء وحبّ ." تدخل في صورة يعاد فيها تقديم المرأة ، ففي البدء كانت الأجزاء الدّالة إلى مواضع الخصوبة والأنوثة هي المسيطرة ، حتى في الثقافات القديمة ، ذلك أن المفهوم الاستعمالي للجسد كان يطغى على مفهومه الجمالي ، حين تطغى الوظيفة على العضو الجسدي أكثر مما تطغى الحالة أو المزاج أو التذوق الجمالي. ولأن التذوّق الجمالي مرتبط بالخروج النسبي من الاستعمال إلى التذوّق ، فإن الطبيعة الجاذبة للجسد تتغير تبعا لظروف كل ثقافة ". ([320]) وبالتالي فإننا نعتقد أن المرأة قدمت للمشاهد بناء على هذه الفلسفة الجمالية التي تعتمد على " المخيّلة التي تعتبر الشرط الضروري لحريّة الإنسان في هذا العالم ، و إذا لم يتخيّل الإنسان يبقى ملتصقاً بالواقع ، و مقيّداً به و محروماً من حريته ، ويكون أقرب ما يكون إلى الأشياء " . ([321]) فرؤية جسد المرأة من هذه الزّاوية يصبح مجرد وسيط بين السلعة و المستهلك بل يعتقد أن المبدع الإشهاري يسعى إلى تجريد جسد المرأة من ماديته وحسّيته، فاستحضره بطريقة صوفية وفانطاستيكية تجعلنا نبحث عن فكّ شفراته خارج نطاق المرئي بإطلاق المخيّلة التي تسعى لتجريب بطاقات هوية مشروعة تثبت ملامحها الطيفية .

هيمنة المؤول الدينامي تجعل أغلب المؤشرات تستدعي نوعا من الاختصاص لدى (الذات) (***l'interprète***[♣]) حتى يتم تأويلها بدقة تقنياً، و اجتماعياً و تاريخياً ([322]). و بالتالي فإن البناء التّصوري لمفهوم المرأة عبر التّجلي البصري قد يأخذ منعطفاً جديداً من خلال هذه التأويلات .

لقد ساهم الطب الفيزيائي بتسليط الضوء أكثر على مفعول القدمين في الجسم . إذ تؤكد كل الرسوم التشريحية للقدمين بأن لهما ارتباطاً رأسيا بباقي أجهزة الجسم كالقلب والرئة والكبد والدماغ والعينين والأذنين والمعدة .وتركز الضوء أكثر على دور تدليك القدمين بإحداث أثر في أجهزة الجسم المختلفة.

(♣)– بواسطة المؤول المباشر سندمج الممثل اللوني و الشكلي و الانطباعي في حركة التأويل الذي يسمح ببداية العمل السيميوطيقي .

([322])– علي أبو ملحم ، في الجماليات (نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن) ،ط1 ، 1990 ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، لبنان ، ص 148

([322])– محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، الطبعة الأولى : كانون الثاني 1991، المركز الثقافي العربي، بيروت : ص65

وهو مما أصبح مسلما به في كل الأوساط العلمية . هذا الاتحاد بين العلمي والثقافي في عصر الوفرة انعكس مباشرة على الطبيعة الإغرائية الفائضة لقدمي المرأة ، فصار إظهار القدمين وأصابعهما ضرورة في أي تصميم إلى درجة أن هناك أحذية نسائية تظهر أكثر من 90 بالمائة من قدم المرأة دلالة على القيمة الجمالية والإغرائية للقدمين كما إنهما تعكسان على الفور وبطريقة غير مباشرة اعتناء المرأة تلك بباقي جسدها إذا ماكانت قدماها على قدر كبير من الاعتناء والتّجمل والجذب . الآن تجلس المرأة في مكان عام واضعة ساقاً على ساق مشهرة قدميها وليس أي جزء آخر من جسدها كإشارة جديدة من عصر الوفرة إلى تغير في معايير الجمال والأنوثة .

الموضوع الدينـــامي :

إذا وضعنا الصورة الآن في سياقها ، كموضوع دينامي ، لن يسعفنا المؤول المباشر بشيء يذكر ، رغم أنه ضروري من أجل إدراك كلّ عنصر بانٍ للسياق ، وبالتالي سنستنجد بالمؤول الدينامي و المؤول النهائي لتلقى حصاداً من المعلومات . عن الموضوع المباشر للصورة كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء تؤسس كمؤشرات تمكن المؤول الدينامي من تحديد وضبط الموضوع ، و لكن دون تعيين كونه يبقى المؤول خبريا .

إن من أكثر مشاهد الإثارة المتعلقة بجغرافيا الجسد الجديد . وكل علاقات العشق النسوي المثْلي أظهرت بالمطلق أن الفتيات الواقعات بعشق بنات جنسهن يمتزن بقدمين جميلتين وبالمقابل فإن عشيقاتهن يمتزن بذات جمال القدمين على الدوام . ولم تكن أكثر كليبات الليسبيان إلا تذكيرا للرجل الذي مازال حسه الجمالي مكوّناً في فترة مابين الحربين العالميتين بأن جغرافيا الجسد تغيرت وخريطة اللذات اكتسبت عضواً جديداً بمرتبة شرف : القدمان الناعمتان المدللتان والخارجتان من عصر الوفرة في القرن العشرين .

المؤول الدينامي الاستقرائي :

إن الموضوع الدينامي عندما يدخل مجال المؤول النهائي ، يمكن أن يتلقى تأويلات (افتراضية ، استقرائية ، استنتاجية) فنقول : إن تسليط الضوء على تفاصيل أكثر خفاء في جسد المرأة يرتبط بتحولات ثقافية وطبقية شهدها القرن الواحد والعشرون. ولابد لنا من الاعتراف أن قرن الموضة المبهرجة الذّي مثله القرن الواحد والعشرون سمح للجسد بإعادة قراءة ذاته واكتشاف جغرافيته . فصرنا نرى أصابع اليد وشكل القدم ولون طلاء الأظافر، كما بدأت تفاصيل أخرى بالظهور بعدما اختفت في ركام الأزمة الاقتصادية التي شهدتها أمريكا في العشرينات بانهيار شارع المال وبعدما أدت المساحة الزمنية الفاصلية مابين الحربين العالميتين إلى التركيز على البعد الاستعمالي للجسد بصفته ضحية أو وظيفة اجتماعية أو دينية محددة . فعوضاً من التركيز على الجزء الأكثر خصوبة صار يتم التركيز على الجزء الأكثر جاذبية ، كالانتقال من التركيز على العضو الغرائزي إلى الفخذين ، والانتقال من الفخذين إلى القدمين والأصابع. أصابع اليد تولت الإشارة إلى العنق والقلب وإعلان الرغبة بالحب والجاذبية . أما القدمان وأصابعهما فقد تولتا رفع العملية الغرائزية إلى مرتبة مختلفة عن السابق . مع التركيز على القدمين صار الفعل الغرائزي فعلاً بصرياً مدهشاً بالمقام الأول . وهو ما يرتبط حقاً بتيمة القرن الواحد و العشرين ألا وهي سلطة الصور والثقافة المشهدية .

بعدما أمّن عصر الوفرة مسألة تعديل في الوظيفة صار بالإمكان أن تحتل قدما المرأة مكاناً متقدماً مقتحماً للجذب

الغرائزي. فقد أصبحتا مدلّلتين كسولتين غاية في الاعتناء والتجميل. وأخذ تسليط الضوء عليهما يكبر كلما تبيّنت العين جغرافيا قدم المرأة المتمثلة بانتقال شلاّلي من مفصل الكاحل هبوطاً إلى امتداد القدم المجوّفة التي تمنحها انسيابية ثانية قبل انتهائها بأصابع القدمين التي تتوج علاقة العظام بالعضل في تشكّل خلْقي مبهر الجمال إذا ما نُظِر إلى الانحناء الشلالي للقدم بصفته دالة مؤنثة رقيقة وساحرة التكوين.

وصارت العلمية الغرائزية نسبية تأتي مسبوقة بمداعبة وتقبيل هذا الجزء وإظهاره عوضاً من أي جزء آخر. كذلك نرى في الأفلام الخاصة بالعاشقات المثْليات تركيزاً مطلقاً على مداعبة القدمين وتقبيل الأصابع . ففي كل أفلام الليسبيان يظهر إعجاب عاشقة بقدمي أخرى فتكثر مشاهد تقبيل أصابع القدم وتقبيل القدم من الباطن وأول الكاحل وما قبل منطقة الأصابع حيث تعمل هذه المنطقة على الإستثارة و الهيجان .

إذا عدنا إلى الصورة نجد أن غمس الجزء السفلي في الماء مع بقاء الجزء العلوي خارج الحوض ، يحمل أكثر من دلالة و كأن المرأة أكثر ما تعانيه من قدميها ، تشنجات الأصابع وفطريات التكلس التي تتخلل الأصابع ، و هذه الحالة المرضية تؤسس لتصور خارج العلامة يمهد لرؤية وثيقة ، تتناسل منها علامات أخرى تتعلق أساسا بالمجال المهني ، فمعاناة المرأة أثناء العمل نتيجة الوقوف المستمر و الدائم في مراكز العمل كالشرطيات في ساحات المرور ، والمعلّمات و الأستاذات في مسرح الأقسام ، خاصة اللواتي يعانين من أمراض عديدة ، تجبرهن هذه الوضعية على أن يكنّ أكثر حذقاً و مراقبة لأقدامهن ، وبالتالي لم تجد الوكالة الإشهارية من لعبة أيقونية سوى التركيز على هذا الجزء كونه أكثر الأعضاء عرضة للتقرحات و الالتهابات المزمنة ، فهي بهذا الصنيع تستفز ذاكرة المتلقي ، و ترهبه من مصير مجهول تجعله يبقى دائما منساق وراء هذا الهاجس الذي يؤرقه و يستبد به . فمن خلال الموضوع المباشر توصلنا إلى أن هذه الحالة الصحّية ، مؤشر على القهر و الاستعباد المهني و الاستلاب النفسي للمرأة من خلال العلاقات الوظيفية التي تمارسها خارج البيت .

خلاصـــــة التحليل نكتشف من خلال هذا التحليل أن قدم المرأة ليس أيقوناً فحسب ، ولكنه مؤشرًا على تقزيم المرأة و إعادة تشكيل النمذجة التقليدية لصورتها الإغرائية في مخيّلة المتلقّي و بلورة مفاهيم (فيتشية القدم) ([323]) ، و ذلك بوضع القواعد الجديدة للتّجلي ، و في سياق أوسع تعتبر مؤشرًا على تغير في العقلية والنّماذج و التقنيات بالمرور من العالم الأسطوري التراثي إلى العوالم الهلامية التخييلية . و في المستوى الثالث ، و دائما في ارتباط مع موضوعها الدينامي تبدو وضعية المرأة شعاراً (رمزًا) في مرتبة العلامة القانون باعتبارها خاضعة لاجراءات متعارف عليها اقتصاديًّا . في نظام آخر ، أي النظام التأويلي الأسطوري ، تظهر المرأة في هذه الصورة كرمز، إنها نموذج للشيطانية في الفن المسيحي . فإذا ولجنا النظام التأويلي لفرويد في التحليل النفسي ، تظهر المرأة أيضًا كرمز . إنها نموذج شبيه بالأقدام الفرعونية المصابة بالوراثة . نستخلص في الختام أنّ المؤول الدينامي (ID2) و المؤول

([323])– فتشيه القدم وهى عباره المقصود بها الاعجاب بقدم المرأه الاعجاب بقدم المرأه تعد سلوكيات خاصة يسلكها الرجل تجاه أنثاه ان اعجب بها و احبها إذ إنه قد يتوق لتقبيل قدميها سعيا للتعبير عن حبه لها من ناحيه اما الأخرى فالرجل بطبيعته ينجذب لقدمى المرأه بدءا ذى بدء بالفطره , وتتفاوت درجة إنجذابه اليها ووسيلته أو كيفيته بتفاوت درجات حبه لزوجته أو عشيقته. و يعتبر الانجذاب تجاه قدمى المرأه فطره غريزيه بداخل الرجل , كما انها عاده موروثه في جيناته منذ القدم وقد ذكرت في مواضع عديده في التاريخ من قبل شعوب وامم كالعثمانيين الاتراك كما الهنود المغرمين بتقبيل اقدام نساءهم .

النهائي الأول (IF1) يجعلان من الموضوع الدينامي (OD) لصورة المرأة التّي تستعرض كقدم ، علامة مفردة (sinsigne) مؤشرية (indiciaire) ، تفصيلية(dicent) و تبعًا لذلك مؤشرًا (indice).

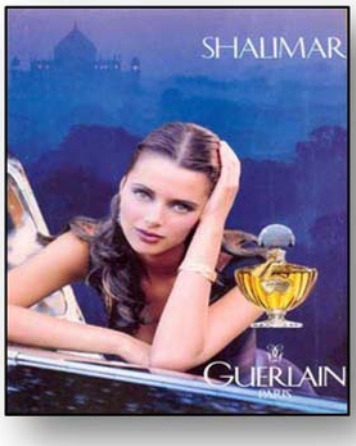
تحليل الصورة الأولى

تجليات المرأة في الصورة الإشهارية الخاصة بمنتوج "***Photoshop*** "

تحليل الصورة الثانيـة

تجليات المرأة في الصورة الإشهارية الخاصة بمنتوج " ***Photoshop*** "

تعتمد هذه العيّنة على الطاقة الجمالية التّي تحظى بها المرأة ، فتقدّمها كوجه لمّا له من مكانة خاصّة في التّواصل ذلك أنّه أكثر الأعضاء التّي ننظر إليها عندما نتحدث مع شخص ، ففيه تعبر الكلمات عن نفسها ، وعليه ترتسم أكثر الكلمات دلالة ، فالتأثر الأولي هو في المقام الأول ، سلوك وجهي كما يقول طومكينس (*Tomkins*)* ، فنجد أنّ الوكالات الإشهارية أصبحت تتردّد على إبراز الوجه الأنثويّ بجانب المنتوج حتّى يستعير منه هذه الطاقة الجمالية و يمنحه القيمة التي تؤجج الشعور الغرائزي ، " بالتركيز على النظرة تبعًا للمسافة و الوضعية و السياق ، والابتسامة اللطيفة كتواصل أو تقارب مكانيّ ، فالابتسامة تدلّ على اللاعدوانية ، و من ثم فهي دعوة للتضايف والتعايش ". ([324]) فلغة العيون أبلغ في التوصيل و الإفادة من باقي الأجزاء الأخرى .



(*)– مختص أمريكي ، ولد سنة (**1948**) ، له عدة بحوث في مجال لغة الجسد منشورة في مجلة " بودي كينز" الشهرية

([324])– جون كلود مارتان ، الوجه : الكذاب المفضل ، ترجمة حسن الطالب ، مجلة علامات ، العدد **21** ، ص **29** ، **30** .

الشكل رقم 42 الشكل رقم 43 الشكل رقم 44

الصور الإشهارية التّي توظّف المرأة كوجه (*)

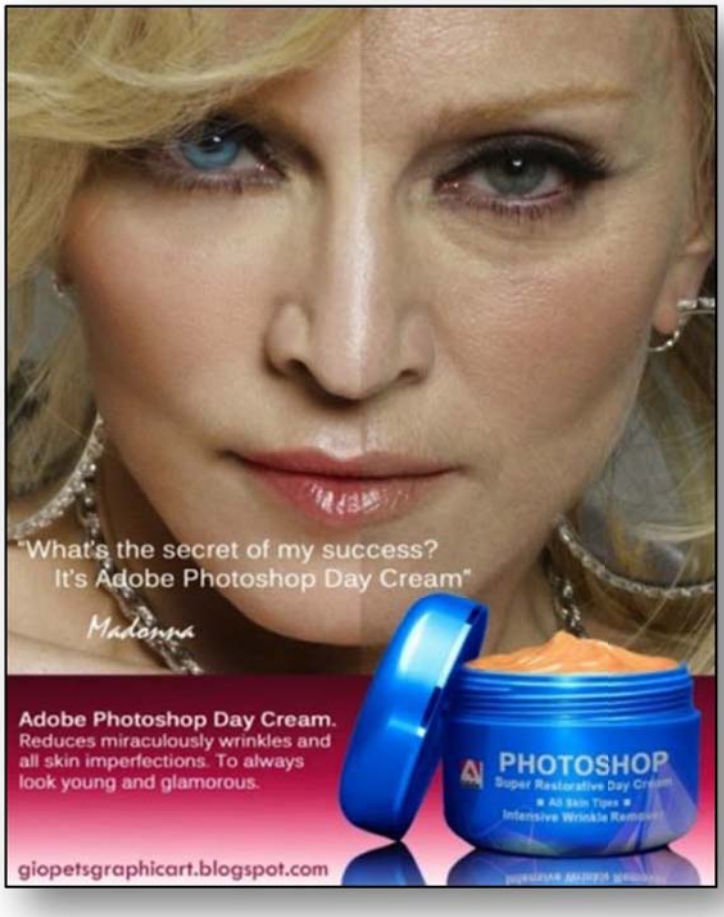
و في خضم هذه الحميمية الشّعورية ، " فإن النظر إلى المرأة في العينين يعني النظر إلى الآخر في عمق أعماق روحه ، و تغدو النظرة عندئذ ، علامة على الاستمالة و الإغراء "([325]) ، و تتحوّل إلى سلطة و قوّة تتحكم في مشاعر المتلقّي للإقبال على اقتناء المنتوج ليس رغبة فيه ، و إنمّا بفعل التخدير الجمالي الذّي يستحوذ عليه جراء قراءته الساذجة للغة الصورة و سيطرة عاطفتة على تفكيره . وأهمّ الانطباعات التّي قد تتراكم على السطح من خلال النظرة الأولية للصورة ، الإنقسام الطولي لوجه المرأة بطريقة تناظرية ، تبدو الملامح في النّصف الوجهيّ الأيمن صحّية لنقائها وجلائها بينما يتجلى النصف الآخر مكدرًا تعلوه طبقة شاحبة ترشحه أنّه معتلّ يعاني من أزمات المرض الجلديّ المستعصي . وهذا ما يروقنا حينما نستشهد ببول فاليري حينما يجيب : " أكثر ما يوجد عمقًا في الإنسان جلده "([326]) في هذا الصّدد لاحظ بعضهم " أن للدماغ و الجلد فعلاً أصل جنيني مشترك في طبقته الأدمة . أمّا بالنسبة للجلد البرونزيّ من الشمس ، فإنّه ليس رمزًا للجمال ، و لا الصّحة ، خلافًا لما تعتقده غالبية معاصرينا"([327]) . إن وجود الخلايا الميتة على جلد الوجه يقلل من درجة الجمالية عند المرأة ، و بالتالي فهي تستعين بالمساحيق لرأب هذا العنصر البيولوجي من باب الظهور بالوجه الأليق والمحبّب الجالب للأفضلية .

(*) - هذه الصور مأخوذة من الموقع الإلكتروني التالي : **www.pub.com**

([325])– المرجع نفسه ، ص 29

([326])– المرجع نفسه ، ص **253**

([327])– المرجع نفسه ، ص **253**



الشكل رقم 45

صورة إشهارية مروجة لمنتوج "فوتوشوب"(♠)

و لعلنا لا نكون مبالغين ، هنا أيضًا ، إذا قلنا بأنّ هذه المناورة الجمالية هي "تجدّد و تجديد نجدها بهرجة اجتماعية تعصّب الجسد و تقهر قواه على الصعد كافة وتشوّه فيه فرديته الخاصة به "([328])، فهذه اللقطة المكبّرة لوجه المرأة الذّي يحتلّ مساحة الصورة مع إضاءة ساطعة كعنصر فنّي و درامي يقيم علاقة جدلية بين المنتوج و إشراقة الوجه في نصفه الأيمن و تكليس النصف الآخر بطبقة سرمدية سوداء لتوحي بالقلق و العذاب وفقدان الثقة .

❋ الصورة كمجموعة ممثلات :

ننطلق في البداية دائما برصد " الملصق كمجموعة علامات نوعية (*Qualisignes*) تجمعها علامة مفردة يتجسد فيها الملصق. والعلامات النوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات/ أنواع ، يجمعها الملصق الذّي تتأمله الذات([329])المحلّلة في المناطق المخصّصة للإشهار و التّي تعتبر في وحدتها هي بدورها علامة مفردة ، و بالتالي سنحاور العينة الثانية الخاصة بالمرأة التي تروج لمنتوج " فوتوشوب " المرهم الخاص بالجلد .

(♠)- فوتوشوب هو اسم لإحدى المنتوجات التجميلية ، لكنه في الحقيقة يمثل برنامج عمل لمعالجة المعطيات الرقمية

([328]) – ابراهيم محمود ،وإنّما أجسادنا ،مرجع سابق ،ص **198**

([329]) – محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، مرجع سابق ، ص **64**

➢ ممثلات النسق اللـوني:

المسح البصري لهذه الصورة يكشف عن مدونة لونية متقاربة ، لأن اللون هو الأداة الفاعلة في تحريك الصورة، وتحريك المتحرك الآخر نحوها ، مما يتولد ديناميت جديد باتحاد واقع الصورة ، وصورة الواقع ، فيكون اللون في مجاله السيميوطيقي الذي يجيز لعبة التأويل ، لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح ، بلا حروف أو تراكيب فبين كل ذلك يتولد ما يسمى بشعرية الصورة التي تقوم أساسا على عزف مكوناتها تحت مظلة المصطلح العالمي الموسوم بـ (ايقاع اللون) ، فالنظر إلى صورة المرأة و محاولة فرز الألوان المتناغمة ، فيه كثير من الالتباس و التعقيد ، كون المسألة المطروحة تركز على مفارقة جوهرية تعتمد على التلميح أكثر من التصريح . و من ثم سنشرع في تحليل اللون كعلامات نوعية مؤكدين على هذه المفارقة الموجودة في الصورة.

يتجلى اللون الأزرق في لون العبوة المترسبة في الركن الأيسر السفلي من الصورة ، و تحتل موقعا داخل النصف الوجهي المتجعد للمرأة ، فالأزرق لون الهدوء و السكينة و الراحة خاصة الألوان الفاتحة منه ، حيث تستخدم في حجرات المعيشة و النوم . كما يستخدم هذا اللون في حجرات العمليات والمستشفيات لما له من تأثير على قتل الجراثيم و المكروبات . أما " اللون البرتقالي هو لون المادة المعالجة للتجاعيد ، فهو لون التوهج و الاصطدام ، والإشتعال ،يوحي بالدفء كما يوحي بالإثارة . و قد يكون مهدئ لبعض الأشخاص في حين يراه البعض الآخر سببا للتوتر " .([330]).

اللون الأبيض هنا يوحي بالنظافة ويعكس أكبر قدر من الأشعة الساقطة عليه ، و يستخدم لإبراز قيمة الألوان الأخرى ، كما يستعمل كلون أساسي في استخراج بقية الألوان الثانوية . ويعتبر لون الانسجام للأشخاص الذين يعشقونه ، و لقد ارتبط على الدوام بالشفافية و الضوء على الرغم من أنه لون متحجر غير قابل للاختراق ، إنه لون نقي و صاف و أنيق و هادئ . إنه يرمز إلى الحقيقة و البركة والانسجام . ([331])

ظهر اللون الأسود السرمدي في الصورة محاطا بوجه المرأة و مجملا لأجفانها ، مما أضفى عليها مسحة جمالية مبتكرة ،إلا أن هذا اللون يرمز إلى الحزن ، الألم والموت ، كما أنه رمز الخوف من المجهول ، والميل إلى التكتم ([332]).

تطل علينا المرأة في هذه الصورة بلون بشرتها السمراء المستعار من اللون البني تقريبا ، فهو " لون يقل فيه النشاط الضاغط الموجود في الأحمر ، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءا ، و نشاطه ليس إيجابيا متعلقا بالحواس ، كما أنّ البني أيضا يدل على الأهمية الموضوعة على "الجذور" : على الأرض و الوطن و الشركة ، من النوع الخاص أو الأسري. ([333]) و إذا كانت الراحة الجسمية و الحسية تترجمان كضعف تجب مقاومته ، فهذا يعني أن اللون البني له دلالات سلبية في رفض الراحة المسترخية . اللون الأحمر تجسد في الشريط السفلي الذي يؤطر الصورة و

([330])– د/أحمد مختار عمر، اللغة و اللون ، ص 166

([331])– حسين محمد جمعه ، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور ، ط1 ، 2006 ، مكتبة الفنون ، جامعة دمشق ، سورية : ص 31

([332])- المرجع نفسه ، ص 35

([333])– المرجع نفسه ، ص 35

يحتضن المنتوج ، كما تمثل في شفاه المرأة الممثلة للدور . فهو يرمز إلى العاطفة و الرغبة البدائية والنشاط الغرائزي و كل أنواع الشهوة ، ويشير اللون الغامق منه إلى الانبساطية ، و النشاط والطموح ، أما الفاتح (الزهري) ، فيدل على التهور وعدم النضج ، كما يدل على الحيوية و الشباب .([334]) و تعددت دلالات الأحمر في التراث الشعبي و تباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا متميزا ، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح و بعضها يثير الألم و الانقباض . فمن ارتباطه بلون الدم ، استعمل للتعبير عن المشقة و الشدة و الخطر ، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان ، استعمل للتعبير عن الغواية و الشهوة الغرائزية .([335]) و هذه الايحاءات اللونية ملمحا جماليا يبعث على الاشتياق و الدفء تبدو المرأة من خلالها بؤرة جذب و سحر وتقييد للرؤية . و قد اتّضح لنا أنّ الأسود رمز الخوف من المجهول ، والميل إلى التكتم ، و بذلك يبقى مرتبط بالمرأة باعتبارها تعاني من جفاف الوجه و ظهور التجاعيد عليه ،

➢ ممثلات النسق الشكلي :

تشكلت الأنساق الأيقونية في هذه الصورة الإشهارية كدوائر متداخلة كالقراط ، العينين ، خصلات الشعر و كرات متفاوتة الحجوم كالخدود و العبوة ، و هذا التصميم له دلالته الرمزية في إثبات الوجود لأن الكرة ترمز للصفاء و الطمأنينة ، بينما ترمز الدوائر في هذه الصورة إلى الوقاية و الإحاطة ، فلقد كانت القراط مثلاً أداة من أدوات الزينة في كلّ العصور ، وكانت المرأة في قبال "الدوغون" تحمل أحيانا عدة حلقات في الأذن بأكثر مما يوجد عند الرجل وذلك من أجل وقايتها ([336]). ومن أجل إبراز الجوانب النفعية للمنتوج ، قسم وجه المرأة (مادونا) في الصورة إلى قسمين متناظرين متمايزين بمساحة متعادلة ، جانب منها براق ناصع وأخر آفل متجهّم، و هذه الاستراتيجية في إبراز الوجه توحي بالثنائيات المتناقضة الأبيض و الأسود ، الحياة و الموت، وتضع الجسد في بوتقة المقدس و المدنس.

❋ موضوع الصورة و مؤولاتها :

العلامات النوعية المذكورة تصب في تمثل كيان أنثوي و شخصية معروفة مسبقا ، لكن ما لا نعرفه هو الزخم القيمي المتعدد الذي يبقى مؤوله في هذه المرحلة دائما خبريا ، لأننا لا نقوى انطلاقا من ملاحظة بسيطة على منح اسم أو تعريف لهذه الشخصية بالإمكان أن نحل نحن كذوات محل المؤول المباشر فنقول بالنيابة عنه : المرأة في هذه الصورة تقوم بدور استعراضي يعتمد على هوية الوجه ، فنشاهد شقين متمايزين متناظرين ،أحدهما يعاني من التشققات و التجاعيد و الآخر لطيف الملمس ناصع الصورة ، و كأن المرأة تريد أن تمرر رسالة النجاعة في استعمال المنتوج و ذلك بتوضيح أهم التغيرات الفيزيولوجية التي تطرأ على الجلد ، من خلال الاستعمال المتكرر للمرهم العلاجي .فاستراتيجية توزيع المنظومة الأيقونية اعتمدت أساسا على ملامح الوجه بما فيه من مساحيق و وسائل الزينة . من هذا الباب نعرج إلى الموضوع المباشر للنموذج و المنظر ، حيث لا يمكن للمؤول المباشر أن

([334])– أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون ، مرجع سابق ، ص 229

([335])– المرجع نفسه ، ص 265

([336])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، ص 470

يقول شيئا حسب المعطيات السابقة ، فإن ما نعرفه عن المرأة حسب المشاهدة أنها مغنية(*) شهيرة تتبادل مع الجمهور النظرة التي تعد حركة ملامسة عن بعد ، فأن تنظر إلى شخص معناه أن تبدي الاهتمام به ، كما أنه قد يكذب في وجهك قد يمعن في النظر إلى أكثر من مجرد نظرة عادية ذلك ما أكدته تجاربنا– كما يقول كلود مارتان– ***Claude Martin*** التي قمنا بها في مختبر السيكولوجيا الاجتماعية بجامعة "إيكس بروفانس" ، فهي عادة ما تعتبر مؤشرا على الصراحة ، و عربون مقايضة ، فهي بهذا الشكل تقدم بين يدي المشاهد خيارات جمالية تجمع بين القبح و الفتنة ، الأناقة و الوضاعة ، هي مساءلة مخبرية تتحدى بها المتلقى لاختيار الأصلح .

عن الموضوع المباشر للصورة الإشهارية كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول الهيئة ، لباس ، و تسريحة الشعر ، منظر عمق الصورة و طريقة توزيع الألوان على المسند :
إلى جانب تقديم الوجه بطريقة مركزة وتفصيلية ، فإن ما نراه على وجه المرأة من تعابير ايمائية ، يشدنا إلى إبراز هيئة ذات تنبؤات دالة تصف المعطيات النفسية للمرأة حسب الجدول التالي :

كاريكاتير تعابير وجه المرأة	
الحركـــــــة	الدلالـــــــة
النظرات المختلفة	المكر – الدهشة – الألم
تقطيب الجبهة	الاستغراب – المشكل – الشك
تقطيب الحاجبين	المشكل– الحيرة
قبض المنخارين	الغضب – القسوة

الشكل 46

جدول يبيّن تعابير الوجه و دلالاتها(*)

هذه المعطيات النفسية عادة ما تكون مؤشرا على الصراحة و الائتمان ، فالممثلة في الصورة جعلت لتحدق في المشاهد ، فعينها لذلك " شاهدة على الجسد ، على طراوته و نقاوته ، و بكوريته ، أو على شقاوته – إن لها لغاتها أو خطوطها البصرية ، فهي سر الجسد ، فكل انفعالات الجسد و أحواله التنفسية تنساب في خطوط العين " (337)، لكن بالمقابل تحمل في طياتها عناصر سلبية ، فمثلا قد نفهم من النظرة على أنها دلالة على العدوانية في سياقها التمثيلي ، و أكيد أن الانتباه المفرط في وجه المرأة يوحي بالتهديد و الرغبة في الهجوم ، فالملامح و الهيئة إذن ، حسب الصورة يثير فينا نوعا من الاستفزاز و الهروب.

(*)- مادونا لويس فيرونيكا" ***Madonna Louise Veronica*** التي ولدت في **16** أوت **1958** بميشيقان ***Michigan*** ، عمرها **52** سنة ، تجيد فن التمثيل ***Michigan***

(*) – هذا الجدول مأخوذ من مقال كتبه كلود مارتان ، الوجه الكذاب ، ترجمة حسن الطالب ، مجلة علامات ، العدد **21** ، المغرب ، ص **27**

(337)- ابراهيم محمود ، وإنما أجسادنا (**ديالكتيك الجسد والجليد** ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008، وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، ص 39

ولم تظهر الصورة ما ترتديه المرأة سوى قراطين واسعين بشكلهما الدائري ، و عقد ذهبي خالص ينمق صدرها ، وهذه السمات تعبر عن شخصية المرأة المنغلقة ، المتوجسة من المستقبل حسب رمزية الأشكال .

تعمدت المرأة كذلك الظهور بتسريحة شعر متميزة تتألف من نتافات متدلية تعبر عن " سلطة زمنية ، محلها طقوس غربية تعتبر المرأة ذات الخصلات الشعرية المتدلية على الجبهة هو نوع من الوفاء للحضارة الرومانية في معتقداتها السيادية داخل الأسرة أين كانت المرأة تقوم بهذه التقاليد المظهرية كدلالة على عذريتها وأنوثتها " ([338]).

هذه المؤشرات تدل على أن الوكالة الإشهارية تريد إبراز المرأة و كأنها مرغمة على الخضوع لكل المقاييس ، و تتبع مجلات الموضة ، وتصفيفات الشعر و أشكال القراط والعقود ، وطريقة الحديث ، ووضع الجلوس ، و المشي وإشعال السيجارة ، واحتساء القهوة ، و تخطيط شكل الشفتين ، ولون العقد ومئات التفاصيل الأخرى ، فتصير وكأنها حتمية الحرية الجديدة ، فلا بد أن نشير إلى" أن أفكار الموضة لم تكن لعبة لخدمة الشعر أوالجمال ، كما قلنا في البداية بل " ديكتاتور فظيع " يقود وراءه قطعان النساء بلا توقف .([339])

➢ الموضوع الدينامـــــي :

إذا وضعنا الصورة الآن في سياقها ، كموضوع دينامي ، لن يسعفنا المؤول المباشر بشيء يذكر ، رغم أنه ضروري من أجل إدراك كل عنصر بان للسياق ، وبالتالي سنستجد بالمؤول الدينامي لتلقى حصادا من المعلومات .

هيمنة المؤول الدينامي تجعل أغلب المؤشرات تستدعي نوعا من الاختصاص لدى (الذات) (***l'interprète***) حتى يتم تأويلها بدقة تقنيا ، و اجتماعيا و تاريخيا ([340]).

فنقول أن هذا الاختصاص يستدعي أسطورة نفرتيتي صاحبة الجمال الخارق ، فالفنانة "مادونا" تلبّست بصورتها و هيئتها ونظراتها الدّقيقة و شكل خدودها المكعّبة ، وبالتالي تصبح المرأة رمزاً للجمال الأسطوري .

خلاصـــــــة التحليل :

نكتشف من خلال هذا التحليل أن المرأة و هي ممثلة مشهورة نزل الإشهار بها إلى الحضيض و جعل من وجهها مرآة يقرأ فيها المتلقّي واقع تجاريّ بمواصفات جمالية ، وهدر انسانيتها بابتذال لمّا جعلها تتشبّه بنساء عرفن السحر و الشعوذة .ونحن نتبيّن ، في هذا المقام ، مدى النزاع الناشب بين أيديولوجيا ترتكز على سلطة المرأة و سيادتها في الصورة و أخرى تدور حول سيطرة الرجل ، و ليس بوسعنا تقديم الشرح بطريقة أخرى عن المرأة سوى تلك التّي تعتبرها مصدر الحياة و الخصوبة .

([338]) -*Jean Chevalier , Alain Gheerbrant . Dictionnaire des symboles. p 55*

([339])– الصادق النيهوم ، الحديث عن المراة والديانات ، ط1 ، 2002، مكتبة النيهوم ، سلسلة الدراسات ، بيروت ، لبنان ، ص 122

([340])– محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، الطبعة الأولى : كانون الثاني 1991، المركز الثقافي العربي، بيروت : ص65

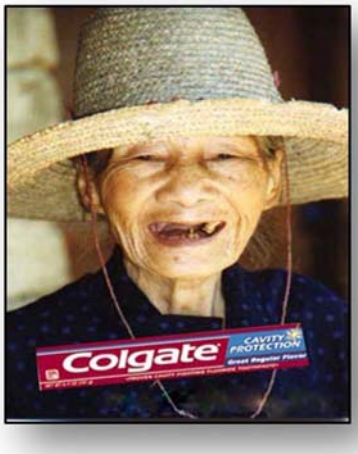
تحليل الصورة الثانيـة

تجليات المرأة في الصورة الإشهارية الخاصة بمنتوج " ***Nicotinell*** "

يمكن أن نحلل الصورة الإشهارية المستهدفة بشكل أكثر خصوصية واصطلاحية ما دامت المرأة هنا تتجلى كمدخنة . و هذا طبعا سيسعفنا للوقوف عند العلامات النوعية التي تمثل بداية السيرورة السيميوطيقية التي ينبثق منها إنتاج الدلالات المفتوحة (السيميوزيس) على نسق تحكمه أنظمة تعود إلى الأسيقة الاجتماعية و التمثلات

الإيديولوجية ، و هذا التصور ينسجم مع طرح يامسليف السيميائي الذي يرى أن الوظيفة السيميائية هي دراسة لشكل التعبير و شكل المحتوى . و العينة التي بين أيدينا تستعين بالمرأة الهرمة لتؤدي أدوارا سخيفة لا تتناسب مع تطلعاتها الفكرية و النفسية .

الشكل رقم 47



الشكل رقم 48

الشكل رقم 49

عيّنة الصور الإشهارية التّي توظّف المرأة الهرمة (*)

فالتدخين من أقدم عادات الإنسان و أكثرها انتشارا ، و هو هدية العالم الجديد للعالم القديم ، وقد ثبت لنا الآن أنها لم تكن هدية بل كارثة نتجت عن اكتشاف أمريكا بواسطة الأروبيين . و قد حاولت الحكومات الحد من استهلاكه بفرض الضرائب العالية على التبغ ، و لكن خسارة المال و العلم بأضرار التدخين لم يردع الناس عن ممارسته ، و يتضح من ذلك أن الرغبة في التدخين جامعة و قاهرة ، و من هنا نستنتج أن التبغ مثل القهوة والخمر ترضي رغبات فعلية عند الكثير من الناس ، فلذة التدخين قد تنتج عن الهدوء الذي تسببه عملية وضع سيجارة أوغليون في الفم ، و من الطقوس التي يمارسها المدخن مثل اختيار نوع الدخان وإشعال السيجارة و رؤية و شم الدخان نفسه ، و لكن الأرجح أن مادة النيكوتين هي السبب الرئيسي في الإقبال على التدخين .([341])

❋ الصورة كمجموعة ممثلات:

ننطلق في البداية دائما برصد الملصق كمجموعة علامات نوعية (***Qualisignes***) تجمعها علامة مفردة يتجسد فيها الملصق . والعلامات النوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات / أنواع ، يجمعها الملصق الذي تتأمله الذات المحللة في المناطق المخصصة للإشهار و التي تعتبر في وحدتها هي بدورها علامة مفردة ، و بالتالي ستكون لنا وقفة مع صورة إشهارية صادمة تتجاذبها التناقضات و المفارقات المتشعبة انطلاقا ممايلي:

(*) – هذه الصور الإشهارية اخذت من الموقع الإلكتروني التالي : www.pub.com

([341])– عادل الدمرداش ، الإدمان مظاهره و علاجه ، سلسلة مجلة عالم المعرفة ، أغسطس 1982 ، العدد 56 ، ص 175

الشكل رقم 50

صورة إشهارية لمنتوج أقراص " *Nicotinell* "(*)

المسح البصري للصورة يلهمنا فيض من الانطباعات تتعلق أساسا بالمرأة الطاعنة في السن ، فقد يعتقد المتلقي بعد أن تمنحه قدرته الوصفية جملة من المعطيات حول ملامح الوجه الشاحب و تجاعيد الجلد المتكلس ببقع النيكوتين السوداء و أوضاع الهيئة الهشة ، أن المرأة و هي تحاول إشعال سيجارة مصابة بأمراض سرطانية أو قد ترتبط بأمراض أخرى حسب عدد " السجائر التي تستهلكها المرأة كمدخنة ، و بمحتواها من القطران و ربما إذا كانت بفلتر أو بدون فلتر ، و بكمية الدخان التي تستنشقها . حيث لوحظ أن نسبة الوفيات من سرطان الرئة في الإناث قد زادت في العقدين الماضيين بسبب ازدياد إقبال النساء على التدخين" .([342]) الانطباع الثاني يكمن في أن إدمان المرأة على التدخين تعاود الاستنجاد بالسجائر كلما هبطت نسبة النيكوتين في الدم دون تركيز معين

(*)– هذه الصورة الإشهارية نشرت على الموقع الإلكتروني :WWW .Nicotinell. org بتاريخ 2009/05/12

([342])– عادل الدمرداش ، الإدمان مظاهره و علاجه ، سلسلة مجلة عالم المعرفة ، العدد 56 ، ص 176

اعتادت عليه كمدخنة ، أما الاحتفال بالعام الثاني و الأربعون من عهد الإدمان ، قد يمنح المتلقي انطباعا صادما ، كون مادة النيكوتين صارت مادة مستساغة عند المرأة لدرجة أنها عقدت لأول يوم وضعت فيه سيجارة في فمها مناسبة يحتفل به لتوطيد العلاقة الحميمة مع ذكرى الموت البطيء . من هنا يمكن أن ندرس رمزية الألوان المستعملة في الصورة

- **ممثلات النسق اللغوي :**

نلاحظ في هذه الصورة الإشهارية هيمنة اللون الأسود ، الذي احتل نصف مساحة الصورة كخلفية لها ، أما اللون الأزرق فقد بدا واضحا في الثياب الذي ترتديه المرأة العجوز تدعمه خضرة الأوراق النباتية ، و في مقدمة الصورة تم التركيز على اللون الوردي للفطيرة المكللة بشمعتين متحورتين إلى عدد ، و هذا التدرج في صياغة الألوان يثير أكثر من سؤال حول طبيعة هذه الألوان و علاقتها بصورة المرأة من حيث هي المجسدة لقيم سلبية ، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون قد اختيرت بطريقة اعتباطية ما لم تتأسس على فكرة البناء المسبق داخل الاطار الرمزي للصورة ، وإعطائها أبعادا سيكولوجية تثير في مخيلة المتلقي و شعوره نوعا من الفضولية الفكرية للبحث عن مسوغات منطقية للمشهد .

فاللون الأسود يشكل " ظلام البدايات ، الحالة الرئيسية لعدم الظهور ، لكنه كذلك في القطب الآخر لون: الظلمات الخارجية ، إنه يرمز إلى السلبية ، الموت ، الكسوف ، الحداد ، كالوشاح الذي كان يغطي رأس المحكومين بالإعدام

، وكلون شراع سفينة " تريستان " (***Tristan***) ، و معاطف الدراويش الدوارين الذين يخلعونها عند الرقص و يلبسون ثوبا أبيض " . ([343]) " فللشخصية التي تفضل اللون الأسود هي شخصية غامضة ومنطوية على نفسها .. تعيش في عالم مغلق ومظلم وهي شخصية متكلفة للغاية ، ورغم ذلك فهي تحاول أن تضفي الحيوية على حياتها ووجودها بكل ما أوتيت من قوة . و يمثل الأسود الهرمسي العودة إلى السديم غير المتميز بعد مروره بالتحرر من الأحمر . ([344]) ، و بهذا فإن مجيء اللون الأسود في المحل الثالث يدل على تألم المرأة و خوفها من المجهول و الميل إلى التكتم و الرهبة من الموت .

أما اللون الأزرق البرجيسي الساطع في الصورة ، " هولون بارد وعميق ، لون الهواء و الفراغ ، لون الحقيقة بالنسبة للمصريين ، و الأزرق الفاتح يثير الأوهام في حلم النهار ، والأزرق الغامق القريب من الأسود هو صورة الحلم الليلي ، إنه كذلك نقاء الفوق طبيعي و معطف الربوبية كمعطف العذراء " .([345]) و الأزرق أكثر الألوان وضوحا في العتمة لأنه اقرب إلى الظل ، ويعبر عن الظلام والضعف والبعد والفتنة والبرودة . و ركحا عند هذا التصور ، فإن الأزرق الوارد في الصورة يدل على ثقة المرأة غير الكافية في علاقاتها مع الآخرين ، و قلقها المتزايد

([343])– لوك بنوا ، إشارات رموز وأساطير ، تعريب فايز كم نقش ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، لبنان : ص **72**

([344])– المرجع نفسه ، ص **72**

([345])– المرجع نفسه ، ص **72**

الذي قد يضطرها إلى الهروب إلى بعض النشاط التعويضي ، كما يدل على الانزعاج و السلوك غير المتوازن مما يقربنا من المعنى السلبي الذي يوحي بالشرور و الانتكاس (يومك أزرق).

تجلت الفطيرة باللون الوردي ، و هو لون ثانوي ناتج عن مزج الأحمر باللون الأبيض ، " لون يرمز إلى الشباب والأريحية والتفاؤل ، و الشخص الذي يميل إلى هذا اللون يكون عاطفي يمتاز بالحساسية " ([346])، إلا أن وجوده في هذه الصورة يوحي بأن المرأة تريد الحفر في ذاكرة الطفولة و الأيام الخوالي ، و كأنها تستحضر تداعيات زمن النشوة . إنه يدل على أن صاحبته ذات شخصية مغرقة في أحلام الطفولة البريئة و تعيش في الخيال بسلام لا يعكر صفوها شدة .

➢ ممثلات النسق الشكلي:

التدقيق في الصورة ، يفصح عن الشكلية الدائرية التي تظهر متجسدة في الفطيرة الوردية و هيكل النظارتين ، الأولى محاطة بالعدد و الثانية تطوق العينين ، وهذا التمثيل الشكلي يقودنا إلى استحضار رمزي " للطاولة المستديرة التي يستريح جرال عليها ، فهي تذكر بحجر قبر المسيح المقدس وبالمثال المحتذي في كل المذابح الكنيسية . إنها تمثل وسطا روحيا . و حول الدائرة البروجية المثالية ، التي ترسمها هذه الطاولة ، احتل الرسل الإثنا عشر الإشارات الإثنتي عشر النجيمية حيث سيقيم فيها بعد الفرسان الإثنا عشر ، فرسان جرال " ***Graal***"[♣] ، و هذه الطاولة البروجية المستديرة هي صورة عن القبة السماوية ، بينما اللوح المحفوظ في الإسلام هو صورتها الأرضية . مكان المادة المبنية التي يسجل عليها القلم الإلهي مصير أقدارنا " . ([347])

في كثير من الثقافات ، يعتبر محيط الدائرة رمزا سماويا أو سحريا لسورداق ، ومن هنا كانت الحلقات العلاجية ، و الطلاسم التي تشكل أحزمة أحيانا ، و أطواقا و خواتم ، و حلقات للأنف و الأذن و الأساور على الأخص التي ليست في العادة سوى وسائل زينة و مجوهرات في كافة العصور.([348])

الدوائر حول القبور تمنع ، رمزيا في آن واحد ، خروج الموتى ، فيما لو أعيدت لهم الحياة ، و تمنع انتهاك الأضرحة ، أما التحليل النفسي فإنه يرى في هذه القبور العديدة جدا ، الرجوع جزئيا ، إلى البطن الأمومي وربما من أجل ولادة جديدة . كما ترمز الدائرة إلى صورة شعائرية كالحلقات السحرية من أجل استدعاء الشياطين .([349]) من خلال هذه الأشكال و رمزيتها تتأكد لنا سيميوطيقية الأشكال الدائرية المكونة لأبعاد صورة المرأة العجوز، و التي توحي بالهشاشة و التهالك و التساقط ، فهي تبدو في الصورة كأنها رهينة محبسين ، محبس الموت و محبس الهرم ، فالأشكال في هذه الصورة تحاول أن تجسد عوالم النفي و الإقبار للمرأة المدمنة على التدخين و ترسم طريق متهافت تتجلى فيه أنوثة زجاجية وهمية تتصدع على مذبح الكنيسة .

([346])– المرجع نفسه ، ص87

([♣])– الغرال المقدس هوالإناء الذي استخدمه السيد المسيح في العشاء السري وفيه تلقى يوسف الرامي الدم الذي سال من جنب المسيح لمصلوب بعد طعنه بحربة

([347])– المرجع نفسه ، ص 60

([348])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، ط1 ، 1992 ، دار دمشق ، سورية : ص 486

([349])– المرجع نفسه ، ص 45

➢ **ممثلات نسق العتبات :**

- **معطيات وصفية**

يتألف " اللوغو" ، من جملة عناصر لونية و هندسية و أخرى لغوية منسجمة ، و اللوغو عبارة عن فتحة بيضوية يشع منها بصيص من النور، يماثل في جوهره ظاهرة الكسوف الطبيعية ، تتضمن رسالة لغوية " نيكوتينال" كتبت بحروف دقيقة ومائلة ، تتوسط مزيجا من الأسود و الأزرق محتواة مستطيل محدد المعالم . و حتى نستطيع محاورته بطريقة سيميوطيقية ، نحدده كعلامات نوعية تجمعها علامة مفردة انطلاقا من :

تتأسس المدونة اللونية لهذا اللوغو على ثلاثة (*03*) ألوان : الأبيض للنص اللغوي وفتحة النور ، الأسود لنصف مساحة المستطيل ، الأزرق للشكل البيضوي ، و هي ترمز إلى مايلي :

❖ **اللون الأسود :**

السواد هنا ، يدل على الكسوف والخزي ، ويرتبط في أذهاننا بالمناسبات الحزينة لذلك فإنه يبعث على التشاؤم في نفوس الكثيرين ، كما يعتبر في عالم الأزياء ملك السهرات حتى أن بعض بيوت الأزياء بدأت في تصميم أثواب الزفاف من اللون الأسود ، أيضا إعجابنا جميعا بمشهد النجوم والأقمار وهي تتلألأ في صفحة السماء المظلمة([350])

❖ **اللون الأزرق :**

يدل على أن الشخصية هادئة و متحفظة وذات قيم ومبادئ وطموحات سامية . هو " لون النفوس الحساسة ، و إن كان الإنسان هذا اللون فإنك تأخذ في أغلب الأحيان قرارات غير صائبة في أثناء تفتيشك عما ترغب ، إنك إنسان مخلص و صريح و صادق ، و تميل إلى الغوص في الأفكار الفلسفية " . ([351]) تقدر مشاعر الآخرين و تهتم بهم ، تميل إلى الصداقات الدائمة و المعمرة ، و ضيافة و استضافة الأصحاب ، و الحياة الهادئة اللطيفة ، عندما لا تلبى حاجاتك فإنك تميل إلى الانسحاب إلى داخل ذاتك و اتخاذ موقف الدفاع " .([352])

❋ **النسق الهندسي :**

يتجلى في اللوغو شكلا هندسيا بيضويا مفتوح على الأنوار الساطعة ، فهو يمثل القمر بامتياز ، هو كوكب ايقاعات الحياة ، يولد ، ينمو ، يتناقص ، يموت خلال (ثلاثة أيام) ، ثم يعاود الولادة ،

من هذا الوجه يمكن أن نقرأ اللوغو أيضا بحكم المقام التداولي الذي أنتجه ، فمهندسو اللوغو يقصدون من وراءه مجموعة معاني تتعلق برابطة نفسية بين المرأة و الأمل في التخلص من مادة النيكوتين في السيجارة و تعويضها بالأقراص الماصة التي التي تختلف عنها مادة و شكلا ،كما أن اللوغو عنوان رغبة في التواصل مع السيدات

([350])– شموخ نجد ، الألوان و الدلالات و التأثيرات النفسية من حيث المكان ، مقال من الموقع الإلكتروني : **www.muslim.net**

([351])– المرجع نفسه ، ص **2**

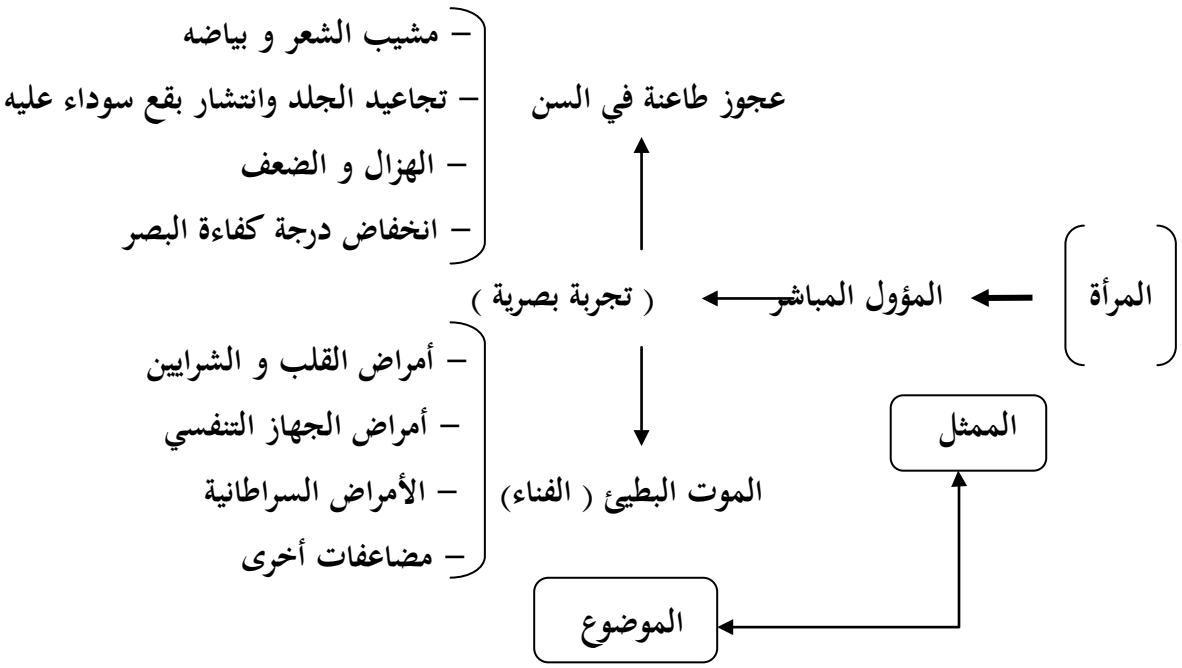
([352])– المرجع نفسه ، ص **3**

المدمنات على التدخين لإعطاء هن بصيصا من الأمل لبناء حياة جديدة مهما بلغن من العمر المتقدم . ويبقى الوجه الآخر للوغو في دلالته على البعث و التفاؤل ، وعلى سلطته في توطيد الحياة و تجديدها.

تأسيسا على ما تقدم ، يمكن القول بوجود علاقة وثيقة بين المقام التداولي للوغو ، و بين اختيار الشكل و التسمية . و هكذا يمكن تركيز هذه العلاقة في قولنا : أن الشركة الإشهارية تمنح المرأة العجوز عربون أمل في التخلص من آفات التدخين مبرزة بذلك مظاهر العافية من وراء تناول هذه الأقراص، إذ أفردت شكلا هندسيا يعبر عن الولادة الجديدة .

❐ موضوع الصورة ومؤولاتها :

الموضوع المباشر : عن موضوع الصورة لا يمكن لنا كمحللين أن نقول شيئا دون علامة مؤولة إذ أن كل تحليل للعلامات يستدعي علامة مؤولة تحيل الممثل إلى الموضوع الذي يمثله . من هذا السياق ، فإن المؤول الشعوري قد يمنحنا جملة من المعطيات الجوهرية و الخبرية (***Rhématique***) التي يستقيها من تحليلنا السابق ، من دون أن يقول شيئا عنه ، كونه مجرد إحساس بسيط . و هذه الترسيمة تبين مايلي :



الشكل رقم 51

تداعيات المؤول المباشر كتجربة بصرية (*)

نستشف من خلال هذه الترسيمة أن جملة المواصفات التي ظهرت بها المرأة في هذه الصورة حسب القراءة الأولية ، هي نتائج لها ارتباط بالإدمان وسيطرة النيكوتين ، فهشاشة الجسد و سيماته المرضية تعبر عن علاقة سببية .

(*) – هذا الشكل يحاول أن يبيّن تشضي المؤول الشعوري في الموضوع المباشر ليفصح عن جملة من الدلالات كبداية للعملية السيميوطيقية

يبقى المؤول في هذه المرحلة دائما خبريا ، لأننا لا نقوى انطلاقا من ملاحظة بسيطة على منح اسم أو تعريف لهذه الشخصية . بالإمكان أن نحل نحن كذوات محل المؤول المباشر فنقول بالنيابة عنه : العلامات النوعية المذكورة تمثل كيان أنثوي و شخصية متهافتة وغامضة ، تتمثل في إمرأة طاعنة في السن ، تركن إلى غرفتها ، تحاول الاحتفال بالذكرى الثانية و الأربعون من عمر الإدمان ، بتحضير كل الترتيبات المادية والاحتفالية و النفسية ، استعدادا لهذا اليوم الفريد . في اعتقادها و هي تريد إشعال أول سيجارة بحلول هذه السنة أن تجعل من هذا اليوم مناسبة للعودة إلى سجل ذكرياتها السعيدة .

عن الموضوع المباشر للصورة الإشهارية كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول الهيئة ، لباس ، و تسريحة الشعر ، منظر عمق الصورة و طريقة توزيع الألوان على المسند ، و هذه كلها مؤشرات ، تمكن المؤول الدينامي من تحديد و ضبط الموضوع ، و ستكون دراستنا من زوايا عدة منها : تبدو المرأة في هذه الصورة الإشهارية كيان فارغ ، هش ، متصدع ، تؤرقها العزلة وتنهشها الأمراض المستعصية جراء الإدمان على التدخين . فالبقع السوداء البادية على جلدها ووجهها ، مؤشرات واضحة على التهالك و الانهيار . ونظرا لتقدمها في السن ، فإن انخفاض درجة كفاءتها البيولوجية يجعلها غير قادرة على الآداء و الإنجاز . فلباسها يبدو برجوازيا إلى حد ما ، فتصفيف الشعر و ارتداء الملابس الأنيقة الخاصة بالفتيات اليافعات في هذا السن الذي يتطلب تجنب كل ما هو ضيق ، مؤشرا على الرغبة في العودة إلى مرحلة عمرية مفقودة .كذلك هذا اللباس يعكس رغبة دفينة تريد الرأة أن تجسدها تتمثل أساسا في الاستعداد لتقبل نتائج كل الاحتمالات عند الإقبال على خطر محدق يتربص بها .

وإذا تأملنا شعر المرأة العجوز في هذه الصورة الإشهارية ، نجده أشعثا متكلسا قد فقد رونقه و فتنته ، كما ضاع منه جزءا كبيرا نتيجة انخفاض درجة كفاءة فروة الرأس جراء امتصاصها لكميات هائلة من مادة النيكوتين السامة ، و هذه الوضعية البائسة تؤول حتما إلى سقوط الشعر و الصلع . فهي مؤشرعلى تغير فيزيولوجية الجسد .

ينضاف إلى كل هذا ،السواد الذي يلف عمق الصورة ، الذي يخفي جملة و تفصيلا عناصر الديكور ، و هذه السمة توحي بالتلاشي و الزوال ، فإهمال الترتيبات الأساسية في الصورة ، ما هي إلا مؤشرا على إبراز عناصر أكثر أهمية و جلاء تتمثل أساسا في مكونات الاحتفالية ، و نوع الحركة ، مع التركيز على محددات نوعية تكون أقرب للمتلقى كي يدقق في تفاصليها و تركيباتها ، وقد سبق وإن سجلنا رمزية السواد الذي يعبر على التكتم و الرهبة و المجهول من المستقبل و الموت .

وفد حققت الألوان المستعملة في هذه الصورة الغرض النفسي و الفكري ، حيث نجد أن توزيع اللون الأسود بكثافة ، يوحى بالغموض ، و هو ما يتناسب مع موقف المرأة ، كما أن اللون الأزرق ودمجه مع الأسود يعبر عن الحلم الليلي ، و هذا مؤشر آخر على قرب الأجل وتقلص المسافة الحياتية . فأبرز ما تمثله الألوان في هذه الصورة الإشهارية ، أنها تضعف الشخصية و تؤسس حولها شعورا بالانطوائية و الخطر المحدق بها .

أغلب هذه المؤشرات تستدعي نوعا من الاختصاص لدى (الذات) (***L'interpréte***) حتى يتم تأويلها بدقة اجتماعيا و صحيا و ثقافيا ، فنقول إن : المرأة في هذه الصورة الإشهارية تمثل جيلا من النساء ممن يئسن من عجرفة الحضارة الغربية و انتهاكاتها ، فهن يعشن في هذا الزخم بكل متناقضاته و إرهاصاته

➢ الموضوع الدينامي :

إذا وضعنا الصورة الآن في سياقها ، كموضوع دينامي ، لن يسعفنا المؤول المباشر بشيء يذكر ، رغم أنه ضروري من أجل إدراك كلّ عنصر بان للسياق ، وبالتالي سنستنجد بالمؤول الدينامي و المؤول النهائي لتلقى حصادا من المعلومات . المؤول الدينامي الثاني الإستقرائي ، سيأخذ قسما من كتابات علماء النفس و شهادات المدمنين ، و الوثائق المتعلقة بأضرار الإدمان ، ففي نظر " علماء النفس المعاصرين ، أن هناك الكثير من الاحصائيات التي تشير إلى أن كل سيجارة يدخنها الشخص تخصم من عمره خمس دقائق ..وخطر التدخين أمرأصبح مؤكدا لا يقبل أي شك.. و المعروف الآن أن مادة " النيكوتين " تسبب ازدياد ضربات القلب ويمكن أن تؤثر على كفاءة القلب و الأوعية الدموية و ذلك بما تحدثه من أثر مباشر على الرئة .. و لا شك أن هذا كله من شأنه الإسراع في ظهور أعراض الشيخوخة ، و رغم خطورة التدخين على كبار السن ، إلا أن من الصعب دفعهم إلى الاقلاع عنها بعد أن تعودوا عليها لسنوات طوال..و يقول العلامة "شارل ريشيه" في ذلك : " إن حرمان العجائزمن التدخين بعد طول الإدمان يفقدهمالتوازن تماما " . ([353])

و يشير علماء النفس الاجتماعي هنا أن المدخن يلجأ إلى التدخين لأنه يعتبره رمزا للمركز الاجتماعي و احترام الذات و العصرنة . كما تلعب هنا طقوس التدخين الدور الأساسي في إرضاء المدخن مثل تداول السجائر و الغليون وو ضعها في الفم و تحريكها .

-المؤول الدينامي الاستنباطي :

عن الموضوع المباشر للصورة كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء تؤسس كمؤشرات تمكن المؤول الدينامي من تحديد وضبط الموضوع ، و لكن دون تعيين كونه يبقى المؤول خبريا :

- المؤول الدينامي الاستقرائي :

و في سياق آخر ، فإن القلق كما يقول الأطباء : يجعل الخلايا السرطانية تنشط في أماكن معينة من الجسم ، و تسبب الإصابة بهذا المرض العضال . و يرجع الإختصاصيون أسباب الإصابة بالسرطان إلى فقدان الحب و العلاقات الطيبة مع الآخرين ، إلى جانب الاستعداد الوراثي ([354]).

المؤول النهائي : يدخل مجال المؤول النهائي ، يمكن أن يتلقى تأويلات (افتراضية ، استقرائية ، استنتاجية)

-خلاصـــــــة التحليل :

يكشف التحليل السيميوطيقي في هذه الصورة الإشهارية عن توظيف يكرس الغربة على المرأة ، و يطمس معالم شخصيتها التي أسقطها بالتقادم كما يؤكدها ذلك مصطلح الفقه القانوني تحت عنوان انتحاري يصادر هيبتها الأنثوية

([353])- سامي محمود ، لا للشيخوخة المبكرة ، الطبعة الأولى ، 1994، الدار المصرية للنشر و التوزيع، القاهرة ، ص25

([354])- علاء الدين حسن ، التدخين من منظور الطب و الدين ، سلسلة كتب عربية ، المكتبة الإلكترونية ، ص65

، و ذلك بإعطائها أدوارا لا تتناسب مع سجل تجاربها وذاكرة أفعالها ، فتقدمها العولمة الاستهلاكية للمشاهدين كطبق منتن تفوح منه رائحة العفونة و كقطعة صدئة لم تعد صالحة للاستعمال .

تجليات المرأة الهرمة في الصورة الإشهارية لمنتوج "*Pesticides*"

ننتقل إلى عينة أخرى من الصور الإشهارية التي تروج لمنتوجاتها بتلك الأساليب و التغيرات الفاعلة في تبسيط الأعمال المنزلية التي تمكن ربة البيت (المرأة) من أداء واجباتها الطبيعية بأقل وقت و جهد ممكن . فتحصر نشاط المرأة في البيت أو أحد أركانها حيث نجد المرأة دائما في هذه الملصقات تقف بالقرب من آلة جديدة (غسالة ، خلاطة ، مكنسة كهربائية ..) ، و كأنها توهم المشاهد على أنها استعملتها في آداء واجباتها المنزلية بكفاءة وحيوية فأثبتت نجاعته . ربما أمكن أن نقول في ثقة أن الأدوار المنزلية صارت راسخة في ذهن المرأة كواجب أن تهتم بكل ما يتصل

الشكل رقم 52

الشكل رقم 53

الشكل رقم 54

عيّنة الصور الإشهارية التّي توظّف المرأة كخادمة (*)

براحة ومتعة أفراد العائلة أكثر من أي شيء آخر، فالإعتقاد السائد أن المرأة طالما لديه المعرفة التي تؤهلها للتحكم في قوانين البيت المادية ، فلا ضرورة للاهتمام بالأغراض العملية الخارجة عن نطاق قدرتها النفسية و الفكرية ، و هذا يفترض أن الرسالة الطبيعية و الحقيقية للمرأة هي تربية الأبناء و الاهتمام بالزوج و العناية بشؤون البيت . وبذلك تتحدد مزايا هذا الوضع بوضوح، فحينما نشاهد المرأة وهي تحمل مكنسة أو طبق من الفاكهة أو نراها تحمل مقلاة باليمنى وتضع قطعة من الخبز في فمها باليسرى تنشأ في مخيلتنا و نحن نطلع على هذا الفضاء الجامد وضعية سلطة اجتماعية تستعجل مهام فورية داخل البيت الزوجية .

(*) – أخذت هذه الصور الإشهارية من الموقع الإلكتروني التالي : www.pub.com

و ريثما تفصح الصورة عن قيمها المتجسدة في هذا الكيان المتمرد على القيم ، تنصب المساءلة على صورة إشهارية تحمل موضوعها المتشعب بمعزل عن ما تدره الدلالات اللغوية ، لنجد ما ترمز له المرأة وهي داخل مطبخها الأحمر الواسع تلتهم بنظراتها بقايا الحياء تستفزها للهروب بعدما انكشف ستار الرؤية العفوية .

➢ الصورة كمجموعة ممثلات :

ننطلق في البداية دائما برصد الملصق كمجموعة علامات نوعية (*Qualisignes*) تجمعها علامة مفردة يتجسد فيها الملصق. والعلامات النوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات / أنواع ، يجمعها الملصق الذي تتأمله الذات المحللة في المناطق المخصصة للإشهار و التي تعتبر في وحدتها هي بدورها علامة مفردة .

الشكل رقم55 (*)

▪ ممثلات النسق اللوني:

ترصعت الصورة الإشهارية الخاصة بمنتوج "*Pesticides*" بتراكمية لونية جمعت بين الإغراء الجمالي و الثقافي ، سنحاول في هذه العجالة استنطاق رمزية الألوان السائدة وارتباطاتها بالوجود الأنثوي .

(*) هذه الصورة الإشهارية نشرت بالموقع الإلكتروني (المرجع نفسه) بتاريخ **2009/08/12** و الخاصة بمادة بيستيسيد للآفات.

فاللون الأحمرالذي استعمل كخلفية للصورة ، ولون ديكوري يثير الأعصاب ، فهو لون العزم و الحيوية الدافعة ، " وهو رمز الحمية و الحدة و الكثافة ، كما يعتبر رمز حياتي بامتياز ، فتماثيل فينوس مما قبل التاريخ توجد آثار من لون أحمر مخصصة كي توصل الحياة لها ، أو حتى كي تشير إلى أن المرأة هي واهبة الحياة " . ([355])

أما اللون الرمادي ، فهو ثانوي ناتج عن مزج الأسود بالأبيض ،استخدم كلون للشريط الحامل للرسائل اللسانية في الصورة ، يفيد ضمنا بوجود جو من الغموض و حالة من الكآبة و الغم، و في هذا السياق يجزم أيفور مونتاجي ***Ivor Montagu*** ([*]) ، بأن التصوير الدقيق بالرمادي يمكن أن يكون عظيم القيمة إذا استخدم ليؤدي الدور التقليدي الموجود في الصورة كما يمكن أن يكون سببا في الإساءة إلى الصورة في حالة إذا ما استخدم بشكل عشوائي و يضيف مونتاجي : " إن الرمادي لون بائس يحتاج دائما إلى فنان متزن وبارع حتى يوظفه بشكل لائق و دال" . ([356])

ونؤكد كذلك حضور اللون الأصفر الذي هو لون البطاقة الاستعلامية الحاملة للرسالة اللسانية ، إنه يوحي بالنشاط و المرح ، و له قدرة على طرد الحشرات . ونلاحظ إن الدهن الأحمر هنا له دلالات صحية لا يعكس غير عاطس لأشعة الشمس ، فهو لون المعدات المطبخية والحوائط والأثاث الخشبية ، " اللون الأصفر لون الأذكياء ، المتصف بمحبته عملي و موضوعي ، ويحب كل شيء ينتفع به ، يمتاز بالمرح و الانطلاق يحب التغيير و التنقل ، إنه شخصية متفائلة ." ([357]) و اللون الأصفر من أشد الألوان ايقاعا بالذاكرة فهو يرمز إلى القوة ، الذكاء و الحكمة . وحسب رأي " لاكير" فإن الزهور الصفراء تعبر عن الفرح و الكمال ، و الأصفر عند الرومان رمز الاستبشار و الحبور.([358])

➢ ممثلات النسق الشكلي :

نتعامل مع هذه الصورة الإشهارية على أساس كيفي/نوعي تجسدها أولا اللقطة الأمريكية ([*]) التي تستهدف التركيز على حركات المرأة و أفعالها ، و قد التقطت من زاوية غطسية ([♣]) التي من دلالاتها الإيحاء بفكرة التبعية (خضوع الشخصية لموقف درامي معين) ، و خلق الاحساس بالهيمنة ، الاحتقارو السحق (التصوير من أعلى لمنظر سجين البيت) ، أما من الناحية الشكلية ، فتتسم بالدائرية التي توحي هنا بالانغلاق و التطويق ، وقد خصصت مساحة كبيرة للديكور الذي يكشف عن عناصرمبعثرة جديدة تعبر عن الفوضى و الاضطراب

ممثلات نسق العتبات :

([355])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، مرجع سابق ، ص 419

([*])– باحث معاصر مختص في التأريخ للسينما الملونة، من أشهر مؤلفاته" عالم الفيلم " ، اختص في كميائية المزج اللوني وأثره على الفن الدرامي .

([356])– George Marion : La sémiotique en couleurs, Op, Cit, P 21.

([357])– حسين محمد جمعه ، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور ، مرجع سابق ، ص 45

([358])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، مرجع سابق ، ص 420

([*])– هي التي تصورالشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين ، و يراد بها إبراز مختلف حركات الممثل و أفعاله .

([♣])– هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره ، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده و شخصياته .

يتكون لوغو هذه الوكالة الإشهارية من عدة عناصر لسانية و أخرى أيقونية داخل إطار بخلفية بيضاء ، وحتى نتمكن من تحديدها بدقة ، نشير أولا إلى أن هذه العناصر جاءت مكملة لبعض العتبات الواردة في الصورة من باب التفسير والإيضاح ، و هذه التقنية قد تسهل علينا فرز هذه العلامات ووضعها في المقام الذي يناسبها .

- معطيات وصفية : يرتكز اللوغو في هذه الصورة الإشهارية على ثلاثة ألوان متكاملة ، تتمثل فيمايلي:

اللون الأسود : الأسود تربطه علاقة بالقوة والأناقة و الرسميات ، ويعطي شعور بالعمق ، وله كذلك مدلولات سلبية وهو لون عادة لا يستخدم بمفرده ولكن يساعد الألوان الأخرى للوصول إلى منزلة من السمو و السكون .([359])

اللون الأبيض : من الألوان الأكثر سطوعاً ، وهو لون نقي ويرتبط بالإضاءة والجودة والنقاء ، وهو لون يجلب الراحة والسلام وله دلالات ومفاهيم عديدة وله صلة بالمستشفيات ، ومن خصائص اللون الأبيض قدرته على خفض قوة تأثير أي لون إلى جانبه ، واللون الأبيض النقي لا يتأثر بأي لون آخر.([360])

اللون الأخضر : يعطي إحساساً بالظل والراحة ، وهو من الألوان المريحة للنظر والأعصاب ، وهو اللون الغالب في الطبيعة ، ويوحي بالسكون .([361])

– النسق الهندسي :

الثمرة الحيدة التي تظهر على اللوغو هي السنبلة التي تعتبر قيمة الرخاء والوفرة الغذائية ، " و اعتبرت السنبلة بالنسبة للمسيحيين أمرا مقدسا ، حيث يرتدي القمح والخبز مدلولا هاما ، مبنيا على الكتب المقدسة ، وقد رسم على تاج العمود للضلع الأدنى الجنوبي لبازليك فيزلاي ، يشاهد رجل يصب بذور القمح في مطحنة ذات حجر رحى مدموغة بصليب وآخريتلقى الطحين ، فلأول هو موسى ، يسكب الشريعة القديمة في المطحنة ، التي تطحن الحب والتي ترمز للمسيح ؛ والثاني هوالقديس بولس ، والطحين هوالشريعة الجديدة . أما أسطوريا فكانت السنبلة الإلهية ينضح فيها الغذاء المافوق طبيعي الذي يحمي الأرواح ". ([362])

من خلال هذاالتحليل نجد أن اللوغو يختزل علاقة جوهرية في تمثيل الشركة تعبر عن واقعة تجريبية في مجال مكافحة الطفيليات النباتية ، تتمثل أساسا في قوتها و سيطرتها على السوق .

❋ موضوع الصورة ومؤولاتها :

عن موضوع الصورة لا يمكن لنا كمحللين أن نقول شيئا دون علامة مؤولة إذ أن كل تحليل للعلامات يستدعي علامة مؤولة تحيل الممثل إلى الموضوع الذي يمثله .

يبقى المؤول في هذه المرحلة دائما خبريا ، لأننا لا نقوى انطلاقا من ملاحظة بسيطة على منح اسم أو تعريف لهذه الشخصية . بالإمكان أن نحل نحن كذوات محل المؤول المباشر فنقول بالنيابة عنه : المرأة في هذه الصورة واقعا إقتصاديا ، ليس فقط لأنها لا تستهلك ، كما قيل ، بل لأنها لا تدخل في اللعبة الإقتصادية بالعمل و التبادل

([359])– وائل العراقي ، الألوان و تأثيرها على الانسان ، منتدى الفن ، الموقع الإلكتروني : www.Tha7kat-b.net

([360])– المرجع نفسه ، ص 04

([361])– المرجع نفسه ، ص 06

([362])- فيليب سيرينج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، مرجع سابق ، ص 311

والتملك ، فهي تظهر في الصورة محشورة في مطبخها مستنفرة تلتهم أطعمة تم تحضيرها بعجالة ، الأكيد أن حملها للملعقة يدل على رغبتها في تحضير الطعام بالتفويض ، فكل شيء يوحي بأنها حريصة كل الحرص على ترتيب البيت و تنظيمه من منطلق الواجب المفروض عليها من قبل السلطة الداخلية .

-المؤول الدينامي :

عن الموضوع المباشر للصورة الإشهارية كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول الهيئة ، لباس ، و تسريحة الشعر ، منظر عمق الصورة و طريقة توزيع الألوان على المسند ، و هذه كلها مؤشرات ، تمكن المؤول الدينامي من تحديد و ضبط الموضوع ، لكن أغلب هذه المؤشرات تستدعي نوعا من الاختصاص لدى (الذات) (***L'interpréte***) حتى يتم تأويلها بدقة اجتماعيا و صحيا و ثقافيا و ستكون دراستنا من زوايا عدة منها :

هيئة المرأة (***La pose***) :

حقيقة المرأة في هذه الصورة الإشهارية من الوجهة النفسية و الجسمانية ، تبدو مريحة ، كونها استوفت شروط حياتية متميزة حسب القراءات الأولية للصورة ، فهي ، تعيش داخل بيت مريح و متسع يضمن لها حياة أفضل ، ما يشغلنا في هذه الصورة كيفية تجليها في البورتريه ، فانحناؤها على الموقد مع وضع قطعة من الطعام في فمها بيدها اليمنى و رفع ملعقة ترشيح بيدها اليسرى يعبر عن طريقة في الأكل في هذه المجتمعات تعتمد أساسا على فتح أزرار و رفع أكمام ، والوقوف أمام المطبخ مع حمل بعض الأوات المساعدة مع اتباع حركات معينة تدخل ضمن النسق الإغرائي الذي يستفز شهوة المتلقي و يجعله ينصاع أمام هذه التقاليد باعتبارها ثقافة و ممارسة إبداعية .

لباس المرأة (***vetements***):

الملابس التي ترتديها هذه المرأة هي لباس شبابية تعبر على العصرنة و تجريب الموضة ، حيث أن لونها يوحي بشخصيتها الهادئة ، وذوقها الفني لكنّ في الحقيقة هو نابع من طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه ، فقد عرفت المجتمعات الأوروبية تطورا هائلا في فن التطريز والتفصيل والخروج عن مألوف اللباس الكلاسيكي الخانق إلى اللباس الفضفاض الشفاف المستوحي من التفكير السريالي والفلسفة الوجودية ، فيبدو أن هذه المرأة كما خططت لها الوكالة أنها تعتمد كثيرا على مواكبة العلامات التجارية الحديثة واقتفاء آثارها ، فالنساء في هذه الدول مغرمات بالمجلات النسوية و البحث وتنفيذ وصفاتها المتنوعة عند متخصصات في فن الاستعراض .

تسريحة الشعر (***coiffure***):

طريقة مشط واسدال الشعر على الكتفين أيضا توحي بالانسجام والتعبئة التجميلية التي تتهافت عليها النساء عند الحلاقات المتخصصات في أوربا للظهور بالشكل المناسب ، وهذه الثقافة تستند في أصولها إلى الاستقرار النفسي و الفكري والمادي الذي عرفته البلاد الأوروبية في السنوات الأخيرة ، فصارت الحلاقة فن تخصصي يستهوي الكثير من النساء لممارسته .

منظر عمق الصورة (***Profondément***):

تعمدت الوكالة الإشهارية تصوير هذه اللقطة بخلفية تتسم بالإحمرار داخل المطبخ مع انتشار متنوع للأواني لتبين عن طريق المرأة النماذج الصناعية المبتكرة في هذه البلدان و آثارها على المرأة الأروبية التي أصبحت تتمتع بسلطة أوسع داخل و خارج البيت نتيجة اسقاطات قانونية وتشريعية تراعي حقوق المرأة ، وهذا يدفعنا للوقوف عند درجة التطور الذي عرفته الصناعات الخفيفة في هذه البلدان نتيجة سياسات محكمة و قرارات صائبة ، حيث نكتشف ونحن نشاهد الخزانة الحائطية ، أن صناعة الخشب أخذت نصيبها من الجودة و الاحترافية .

طريقة توزيع الألوان (*Strategie des couleurs*):

لم تعد الوكالات الإشهارية تستعمل المنظومة اللونية بطريقة عشوائية ، بل صارت الألوان تختار بدقة علمية و رياضية فائقتين ، لأن غياب البراعة في التوظيف يساهم في هتك الصورة و تخريب أصولها الفنية ، نحن من جهتنا يمكننا القول أن هذه الصورة جمعت بين التفاؤل و المرح واليقظة المستخلصة حسب رمزية الألوان ، و هو توزيع نراه صائبا في بعض نواحيه كونه تعامل مع القضية المحورية للصورة بصفة تكاملية وأضفى عليها نوعا من الانسجام الذي يساعد المتلقي على فهم مكونات الشكل الأيقوني .

– المؤول الدينامي الاستقرائي :

المؤول الدينامي الثاني الإستقرائي ، سيأخذ قسما من كتابات الفلاسفة و شهادات الأدباء، و الوثائق المتعلقة بالحياة الطبيعية للمرأة ، فعند هذا الحد ، كل تعبير للفكر سيصبح مراضة "([363]) .

تقول نوال السعداوي في هذا الصدد : " ربما قد يندهش بعض الناس " حين نربط بين الفلسفة و المرأة ،لو ربطنا بين المطبخ و المرأة ، أو طبق اليوم و المرأة ، كان ذلك في نظرهم طبيعيا ، يتمشى مع الطبيعة الأنثوية ، أو الفطرة ، يقولون الفطرة هي القانون الإلهي أوالقانون الطبيعي أو " البيولوجي " . إلا أن التاريخ البشري يثبت لنا أن الذي بدأ الفلسفة في الحضارات القديمة هي المرأة أو النساء ، سواء في مصر القديمة أو اليونان أو العراق أو فلسطين أو الهند أو الصين أو أي بقعة في العالم القديم في أفريقيا أوآسيا أو أوروبا " .([364])

كما كشف علم الأنثروبولوجي (علم الانسان) في السنين الأخيرة عن حقائق تؤكد أن الفكر و الفلسفة و اللغة و الدين و العلم كلها من اكتشاف النساء القديمات ، ليس لأن عقل المرأة أذكى ، أوالجنس الأنثوي أرقى ، و لكن لأن الرجل البدائي انشغل بالصيد و قتل الحيوانات في الصحراء أو الغابات ، على حين تفرغت النساء لاكتشاف الزراعة و مواد الطعام المطلوبة للحياة اليومية و أدوات الطهي – أي تكنولوجيا الحياة و الصحة و النمو ([365]).

نحن أمام جوهر القضية المتمثلة في صورة المرأة في الإشهار ، هل صورتها في المطبخ يمثل انتهاكا لحقوقها المكتسبة أم يعتبر تشريفا لوظيفتها الأزلية ،

خلاصـــــــة التحليل :

([363])– آني أنزيو ، المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها ، ترجمة طلال حرب ، ط 1 ، 1992 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر، لبنان: ص 07

([364])– نوال السعداوي ، قضايا المرأة و الفكر و السياسة ، ط1 ، 2002 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ص96

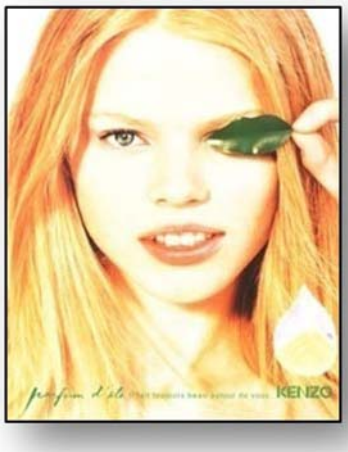
([365])– المرجع نفسه ، ص 96

المرأة في هذه الصورة تبدو شخصية حرة مستقلة قادرة على احترام نفسها و احترام الآخرين ، لها عاداتها الاجتماعية النابعة من ثقافة المجتمع الغربي ، أيقونة المرأة هنا صارت نموذج حي للمساواة بين الرجل و المرأة التي تعيش في كنف حكم لا يعتمد على القوة ، صارت أيقونيتها تتحرك طواعية .حيث أنه في استطاعتنا أن نقول أن الاعتبارات السابقة فيها الكفاية لإظهارنا على أن العادات و التقاليد والعرف لعبت الدور الأساسي في تشكيل الوضع الراهن للمرأة و بينت أوضاعها أنها ليست في حالة خضوع اجتماعي أوسياسي للرجل .

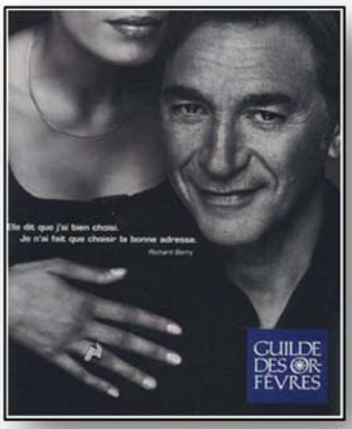
تجليات المرأة المختفية في الصورة الإشهارية
لمنتوج "Or-févres"

تبدو المرأة في هذه العينة من الصور الإشهارية مهيئة للتستر والإختفاء والتوارى ، فكل صور هذه العينة تقريبا تبرز المرأة و هي منقوصة من بعض صفاتها البيولوجية التي تثبت هويتها ، فمن إخفاء عينها بورقة التوت إلى وضع كومة من الصوف على الوجه أو– و هذا الغالب في جميع الصور الإشهارية – الإقصاء من الإطار الذي يمثل خاصية جوهرية من الخصائص الهندسية للصورة .

الشكل رقم 56



الشكل رقم 57



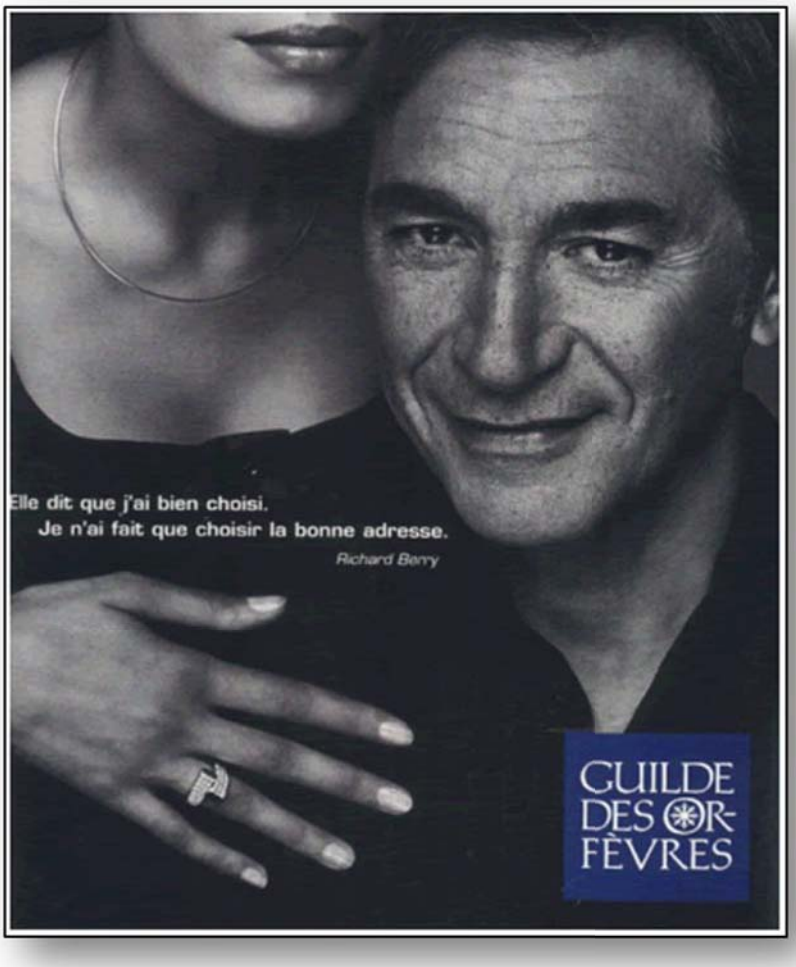
الشكل رقم 58

فلا شك أن هذه الوكالات أسست لنفسها أسلوبا في التناول و الصياغة ، متحررة من القوالب الاستعراضية المباشرة لجسد المرأة ، ومرتفعة بالأشكال فوق المباشرة التقليدية ، محققة قدرا هائلا من التنوع في الملامح الأنثوية في بناء فني صادم و ملتبس ، فالوضع النسقي له مبرراته التقنية ، لكن في بعده البصري قد تكون له قراءات تعكس اختزال شخصية الأنوثة

❋ الصورة كمجموعة ممثلات :

ننطلق في البداية دائما برصد الملصق كمجموعة علامات نوعية (***Qualisignes***) تجمعها علامة مفردة يتجسد فيها الملصق. والعلامات النوعية المذكورة هي عبارة عن كيفيات / أنواع ، يجمعها الملصق الذي تتأمله الذات المحللة في المناطق المخصصة للإشهار و التي تعتبر في وحدتها هي بدورها علامة مفردة . و سنراهن في

هذه الدراسة على ملابسات الاختفاء و طمس الهوية من خلال صورة تروج لمنتوج "اورفيفر" للذهب الخالص كمايلي:



الشكل رقم 59

الصورة الإشهارية لمنتوج " OR-FEVRES"

➢ ممثلات النسق اللوني:

يبدو أن النظام اللوني في هذه الصورة الإشهارية خالف التصميم المعمول به في جميع الوكالات ، والذّي يعتمد أساسًا على انسجام المجموعات اللونية، إلا أن في هذه الصورة تم تغييبها ليحل محلها اللون الأسود و الرمادي وهما لونان يساهمان في تباين القيمة و انخفاض الدرجة ، وهذا ما يدفعنا للإحاطة الرمزية بكل منها كالتالي :

هيمن اللون الرمادي في هذه الصور بنسبة كبيرة ، وقد امتزج مع اللون الأسود . " فالانسان الذي يميل إلى هذا اللون يمتاز الوحدة أو يشعر بها ، كونه لون هادئ و محافظ ، و هو يعبر عن الشخصية شديدة الحزن ، التي تتصف بنقد لاذع ، فالفرد يكون حريصا على أن لا يورط نفسه في شيء يأتي له بالملامة " .([366]) ، فهو يرمز

([366])– حسين محمد جمعه ، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، مرجع سابق ، ص 36

للطاقة الروحية الهادئة و الساكنة . ومن هنا فإن علاقة اللون الرمادي بالمرأة علاقة إيجابية و فاعلة ، كما يدل على رغبة المرأة دوما في تحمل مسؤوليتها ما يحيط بها لدرجة تجعل الآخرين يشعرون بها كفضولية أو متطفلة .

أما الأسود فيعطى الإحساس بالقوة و الثقة بالنفس و لكنه محبط للشهية ، وهو ينطلق من المواد السامة والمخدرة .([367]) ، إنه رمز الليل ، ورمز الغمر بالمعنى الأصلي و المجازي ، كذلك يرمز للتعارض بين موت أو قذارة من جهة ، و حياة و طهارة من جهة أخرى . ([368]) ، الأسود هو كذلك لون الإلهات الجهنميات ، لون العذراوات السود . لكن الأسود في هذه الصورة يعبر عن سلبية المرأة و استسلامها النهائي و التخلي عن كل شيء ، و خير دليل على ذلك أنها مجردة من سلطة الاختيار ، فهي مجرد لعبة في يد الرجل .

- ممثلات النسق الشكلي:

تبدو المرأة في هذه اللقطة المقربة حتى الصدر ، و بزاوية تصاعدية (*Contre plongée*) أنها مرتبطة بفكرة التعظيم و الهيبة و كشف الحقيقة ، خاصة وإن الإنارة تركز على الوجه الذي لم ينل نصيبه من المساحة الكافية لإبراز ملامحه التفصيلية كي تتجلى هويته ، وهذا الإخفاء هو طمس للذات يوحي بالقهر و الهيمنة ، الاستعباد.

- ممثلات النسق الانطباعي:

الانطباعات الأولية الكاشفة للمعاني السطحية في هذه الصورة الإشهارية حسب ما المعطيات اللونية و الشكلية فإن المرأة تبدو شيئًا ثانويًا لا يساوي سوى جسد فاتن مغر يكمن دوره في تدليل الرجل و القيام بشؤونه .

- ممثلات نسق العتبات :

يتكون لوغو (*Logo*) شركة تصنيع الذهب الخالص " **Orfèvres** " من بطاقة زرقاء تتضمن نص لغوي كتب ، بحروف ذات امتداد متسام يعكس صلابة الشركة و سيادتها في سوق الذهب ، كما أنها تمتاز بالتقعر الذي يوحي بالحكمة و حسن التصرف ، إلا أن المدقق في حرف "**O**" ، يجد أنه محاط بعنصر نباتي يتمثل في زهرة القطيفة أو (سالف العروس) : ***Anarante*** التي " تعني في الإغريقية " ما لا يذبل أبدا " ، وهي تعتبر رمزا للخلود " . ([369]) ، ويتألف اللوغو من المدونة اللونية التالية :

اللون الأبيض : الأبيض الداكن لون لون الحداد ولون الأموات عند القدماء ، و غالبا جدا ما كان الأبيض رمز الطهارة ، و على الأغلب أيضا كان رمز النور. ([370])

اللون الأحمر : يرمز للقوة الحيوية للحب ، المنتصرة ، الفضيلة المحاربة ، و الأحمر الليلي هو أنثوي ، و جاذب إنه لون نار الأرض المركزية ، وتنور الكيمياويين ، إنه لون الدم الرحمي .([371])

([367]) – المرجع نفسه ، ص **50**

([368])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، مرجع سابق ، ص **429**

([369])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، مرجع سابق ، ص**128**

([370]) – المرجع نفسه ، ص **420**

([371])– لوك بنوا ، إشارات ، رموز و أساطير ، مرجع سابق ، ص**72**

اللون الأزرق : لون الحقيقة بالنسبة للمصريين ، والأزرق الفاتح يثير الأوهام في حلم النهار و الأزرق الغامق القريب من الأسود هو صورة الحلم الليلي .([372])

- **النسق الهندسي :**

السمة الهندسية البارزة في هذا اللوغو هي العنصر الطبيعي المتمثل في رمز الشمس داخل حرف "O"، و الشمس التي توزع خيراتها على الناس و الأرض ، كانت في كل مكان تقريبا كمجسدة للمقدس المعبود ، أو على الأقل معتبرة كرمز لألوهة هامة هي جزء من مجمع الآلهة . و في أجزاء مختلفة من العالم ، تعتبر الشمس الجد المباشر للملوك : فالفراعنة يحملون لقب " أبناء رع " و الملوك الحثيون لقبوا أنفسهم باسم " جلالتي الشمسية ، *Ma majesté solaire* " و ملوك بابل على علاقة مع شمش ، الرب – الشمس ، الذي يتكون رمزه من قرص يتضمن نجمة ذات أربعة فروع منفصلة بحزم من الأشعة المتموجة .

المرأة الأم و علاقته بالطفل في ضوء الخطاب الإشهاري ، مع إبراز الدور القيمي في ظل المنهج السيميوطيقي والكشف عن الأبعاد الإجتماعية و الأيديولوجية التي تفيض بها الصورة .

– المؤول الدينامي :

عن الموضوع المباشر للصورة الإشهارية كعلامة مفردة يمكن للمؤول الدينامي أن يقول بشكل غير مباشر مجموعة من الأشياء حول الهيئة ، لباس ، و تسريحة الشعر ، منظر عمق الصورة و طريقة توزيع الألوان على المسند ، و هذه كلها مؤشرات ، تمكن المؤول الدينامي من تحديد و ضبط الموضوع ، لكن أغلب هذه المؤشرات تستدعي نوعا من الاختصاص لدى (الذات) (*L'interpréte*) حتى يتم تأويلها بدقة اجتماعيا و صحيا و ثقافيا و ستكون دراستنا من زوايا عدة منها :

هيئة المرأة (*La pose*) :

تتشكّل هيئة المرأة هنا من عدم الانسجام المرئي الذّي يبيّن جسد المرأة خارج إطار الصورة ، وهذا لا يؤسس لدينا نسق تصوّر متكامل ، أي جلّ التصوّرات تفهم من خلال جزئيات أخرى ، فنشعر أنّ المرأة في هذه الصورة تفتقد إلى الملامح قد يجعلنا نعتقد أنّ ما يهّم ليس التعبيرات الوجهيّة باعتبارها القسم الأكثر أهميّة " لتأكيد انتماء اجتماعي وإثني " ([373]) و إنّما أجزاء أخرى أشدّ حساسية ، وبالتالي فالإطار التمثيلي الممنوح للمرأة يقتصر على الجسد المنتصب المتّكيء خلف ظهرالرجل لا يظهر من وجهها سوى فمها المبتسم المطليّ بالمساحيق العصرية ، و صدرها المكشوف ، وهي تضع يدها المزدانة بخاتم ذهبيّ معقوف فوق كتف الرجل يماثل في شكله مخلب حيوان وحشيّ يوحي بالعنف و الانتقام و العدوانية .

([372])– المرجع نفسه ، ص72

([373]) - ابراهيم محمود ، وإنّما أجسادنا(ديالكتيك الجسد و الجليد)، مرجع سابق ، ص 72

لباس المرأة (*vêtements*):

الطراز الملبسي الذّي اختير للمرأة ، يعتمد على التفصيل العصري المكشوف الذّي يحقّق للمرأة جمالها العاري المستعار من فقه الموضة الغاوية ، فهذا الجسد لا وظيفة له سوى المداعبة و الملاعبة و الاشتهاء وإظهار زينته للرجل بألوانه و تزويقاته التلوينيّة ، و في ضوء ذلك يكون الباهر ممارسة تمويهية للحقيقة الأصلية ، زحزحة مفاهيمها ، و ادّعاء الشيء كذباً.([374]) وهذه تقانة نفسانية جاذبة في البهرج ، و " لعلّنا لو تمعنّا في المبهر المبهرج هنا لرأينا فيه بؤرة شعاعية هي التّي تستقطب الآخر ،رائيًا أم قارئاً دون أن تقرّبه من أساس ما يبهر ، و بالتالي فالمرأة هنا تقّدم للمتلقي على أنّها لم تتعدى مادية اللباس حتى تعقل ذاتها ، والجسد الذّي يعرف مادة ، لا يعرف سرّ خلقه" .([375]) فجسد المرأة هنا يقدّم للمتلقي من خلال ما يغلّفه /يغطيه من أشكال تعبّر عن تذوّق الارتداء العصري المبهرج و هذا ما يمكننا تسميته بـ" إيديولوجية الملبس" و "هي إيديولوجية تتجاوز معناها لتشمل ما هو لصيق بها حيث يغدو لكلّ شيء لباسه المميّز له : مادّة و صياغة و تفصيلاً ، فلم تعد المشكلة كامنة هنا في حقيقة لباس المرأة و إنّما ما يموه هذه الحقيقة يساعدنا إلى حدّ ما معرفة العلاقات الاجتماعية و المناسبات و الوضعيات الاجتماعية في مواقف مختلفة يخرجها الجسد كرموزًا ذات دلالات طبقية و نخبوية " .([376])

([374]) – المرجع نفسه ، ص188

([375]) – المرجع نفسه ، ص 181

([376]) – ابراهيم محمود ، و إنّما أجسادنا ، مرجع سابق ، ص189

تحليل الفيلم الإشهـــــاري

الخاص بمنتوج « بمسحوق إيزيس»

ISIS

تحليل الفيلم الإشهـــــاري

الخاص بمنتوج « مبيد الحشرات

* ISIS *

نحاول في هذا القسم عرض نموذج تطبيقي للنظرية على نمط من الخطابات البصرية المتحركة(أفلام إشهارية تلفزيونية) ، معتمدين في ذلك ما يقدمه بحث (*Gregorgoelthals*) بعنوان إطار المرجع (*A frame of référence*) ، حيث يبدأ الباحث غريغوار (*) بتحديد الممثل (*Représentamen*) في مظهره التركيبي ثم الموضوع في مظهره الدلالي و أخيرا المؤول في مظهره التداولي.

- **الممثل في مظهره التركيبـــــــي :**

"إن الممثل يمكن أن يتحدد كمتواليات من الصور السمعية البصرية و هذه الصور يمكن أن تحلل من منظور تركيبي و دلالي و تداولي ، و هكذا فسأربط الممثل بالتركيب ، و الموضوع بالدلالة ، والمؤول بالتداول" (377). و في سياق تحليل الجانب التركيبي في الممثل يشير الباحث إلى مظاهر تأثير المستويين التداولي و الدلالي في التركيب .

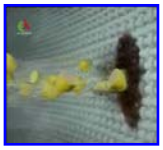
نسق التركيب في الفيلم الإشهاري " ISIS ":

شريط الصورة						شريط الصوت			الجو العام للقطة
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	نوع الموسيقى الموظفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية		
اللقطة رقم 01	2ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	موسيقى إيقاعية من التراث	صوت الكوكبة النسوية: "إيزيس"	ضجة سحرية		مجموعة من الأواني البراقة والملابس الأنيقة مرتبة ترتيا يوحي بالانسجام والتناسق.
اللقطة رقم 02	1ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	موسيقى إيقاعية من التراث	في كل ديارنا	ضجة المنتوج		تتجلى الأشياء على حقيقتها لما تبزغ شمس المنتوج.

(*)- غريغوار غويثالس : أستاذ تاريخ الفن بمدرسة رود أسلاند للرسم . يهتم في بحوثه بوسائل الاتصال السمعية – البصرية خصوصا (الفيديو و التلفزيون).

(377)- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، الطبعة الأولى : كانون الثاني 1991، المركز الثقافي العربي، بيروت : ص62

اللقطة رقم 03	03 ثا	متوسطة	تنقل بانورامي	تصاعدية	نفس الموسيقى التصويرية	تستأنف الفرقة غناءها: "ديارنا".	رنين المنتوج	صورة بنت و هي تفتح باب المطبخ حاملة في يدها اليمنى كيسا من مادة الغسيل لتقدمه لأمها
اللقطة رقم 04	2ثا	متوسطة	ثابتة	تصاعدية	نفس الموسيقى التصويرية	يتواصل الغناء "إيزيس"	رنين المنتوج	تستقبل الأم ابنتها في المطبخ مبتسمة و تتناول منها كيس لإيزيس
اللقطة رقم 05	2ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	غطسية	نفس الموسيقى التصويرية	/	رنين المنتوج	صورة الأم و هي تعرض قميصا أبيضا به بقعة سوداء إذ تبدو على ملامحها علامات الثقة و السعادة
اللقطة 06	02 ثا	لقطة مقربة	ثابتة	غطسية	نفس الموسيقى التصويرية	"بقوته الحقيقية "	رنين المنتوج	صورة كيس من الإيزيس و هو يتمخض، لينطلق منه كيان ليموني مشع يتحرك بسرعة فائقة يستهدف وجهة معينة.
اللقطة 07	1 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	غطسية	نفس الموسيقى التصويرية	"به البقعة تزول و تصبح حوائجي نقية "	رنين المنتوج	صورة الأم و هي تستقبل الكيان الليموني المشع حاملة قميصا أبيضا و كأنها تريد منه إزالة البقعة السوداء
اللقطة 08	1 ثا	لقطة الجزء الكبير	ثابتة	عادية	نفس الموسيقى التصويرية	"إيزيس عطر"	رنين المنتوج	صورة مقربة جدا لنسيج القميص الذي يتكون من خيوط متشابكة عليه بقعة سوداء داكنة

 اللقطة 09	1 ثا	لقطة الجزء الكبير	ثابتة	عادية	نفس الموسيقى التصويرية	"الليمون"	رنين المنتوج	ظهور الكيان الليموني فجأة و هو يحطم بقايا البقعة السواء دون التأثير على نسيج الرداء.
اللقطة 11	2 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	عادية	نفس الموسيقى التصويرية	"من دار إلى دار"	رنين المنتوج	تظهر المرأة مرة أخرى حاملة القميص الأبيض تتأمله بشغف وانبهار
اللقطة 12	2 ثا	لقطة بعيدة	ثابتة	عادية	نفس الموسيقى التصويرية	"إيزيس"	صفير	صورة جمع من النساء و هن يحضرن أنفسهن لغسل الملابس باستعمال مادة الإيزيس الفعال حيث نشاهد الأدوات التقليدية المعتمدة و المكان المفضل عند العائلة الجزائرية
اللقطة 13	1 ثا	لقطة قريبة	ثابتة	عادية	نفس الموسيقى التصويرية	"بقعة ما دوم"	ضجة نغمية	تتجلى إحداهن و هي تحمل رداء أبيضا و فجأة يخرق الكيان الليموني بقع الزيت التي شوهت منظره.
اللقطة 14	2 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	تصاعدية	نفس الموسيقى التصويرية	"لماعن تشعل"	ضجة نغمية	إمراة أخرى تكرر العملية فترفع القميص نفسها الأبيض و تعرضه للزاحف الليموني كي يقوم بعملية التنظيف و إزالة البقع السوداء

اللقطة 15	2 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	تصاعدية	نفس الموسيقى التصويرية	"كل يوم"	ضجة نغمية	النسوة يعرضن الملابس للزائر الليموني حتي يتمكن من خرقها و إزالة بقايا الزيوت و الأطعمة التي لوثت بهاء الرداء.
اللقطة 16	1 ثا	لقطة مقربة حتى الخصر	ثابتة	غطسية	نفس الموسيقى التصويرية	"يا نظيف إيزيس"	ضجة نغمية	تظهر مجموعة من الأواني فوق منضدة المطبخ و هي تخضع لعملية اكتساح تطهيري من طرف الكيان المشع.
اللقطة 17	1 ثا	لقطة قريبة	ثابتة	تصاعدية	نفس الموسيقى التصويرية	"تبرق و هكذا تكمل فرحتنا"	ضجة نغمية	صورة الكيان المشع و هو يقوم بعملية تطهير عبر جدران المطبخ مخلفا وراءه بريقا ناصعا
اللقطة 18	2 ثا	متوسطة	ثابتة	غطسية	نفس الموسيقى التصويرية	/	/	صورة المرأة و هي في المطبخ تنظر إلى الكيان الليموني يعود إلى مقره الأول بعد آداء مهمته.
اللقطة 20	3ثا	لقطة كبيرة	ثابتة	غطسية	نفس الموسيقى التصويرية	/	/	دخول الكيان الليموني بطريقة سحرية إلى الكيس الموضوع فوق طاولة خشبية

وحيث أن المشهد لا يقتصر على التمثيل الأيقوني فقط (الصورة) وإنما يستكمل سينمائيا بعنصر الصوت الذي يضفي طابع الواقعية و يضاعف من القدرة الإقناعية لهذه الصورة استلزم الأمر:

➢ رمزية الموسيقى و دلالتها :

صاحبت هذا الفيلم الإشهاري موسيقى أندلسية تجترح ألحانا شديدة الرهافة ، و تتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية و الرقيقة إلى الثاقبة و الدراماتيكية ، وقد استعملت في هذا الفيلم بما يتوافق مع حركات المرأة وتنقلاتها لتمنح

اللقطة نبضًا حيًّا بما يشبه إيقاعات الخداع و التربص ، و هذا " المسلك الموسيقي له قيمة تعبيرية توحي بالطابع الأخلاقي كونها قادرة على تحريك التأثيرات النفسية في المرء ، منها على الخصوص العفة والحياء ، و تشيع في النفس الهدوء. و تسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعور لدى المستمعين تحت تأثير صيغ وتركيبات إيقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها ([378]).

و لئن أتى استخدام الموسيقى بالنّص الفيلمي " إيزيس" مرتبطًا بمفهوم الدورة الزمنية ، سواء أكانت فيما يخص الزمن النصيّ ، أو فيما يتعلق بالدورة الزمنية فذلك لأن الموسيقى وعبر تنويعاتها المحددة تقدم دورها التعبيري في هذا الإطار- المنظور -للزمن ، والذي يرتبط بالفكر الأسطوري ، ونظرة الإنسان المتعلق به ، فهذا الإنسان ينظر للزمن نظرة قداسة تخرجه عن إطار الزمن الدنيوي ، وكما يقول هنري فرانكفورت ***Henre Frankfort*** **:** " إن الفكر الميثوبي لا يعرف الزمن كبقاء متساوق، أو كتعاقب لحظات متماثلة الكيفية " .([379])

- **رمزية الألوان و دلالتها** :

اعتمد النص الفيلمي في استخدامه للون ودلالته اعتمادا أساسياً على الدلالة اللونية المتعارف عليها والمتأصلة من الخبرات السابقة لدى المتلقي ، الذي يتحرك لا شعوريا نحو ربط هذا اللون أو ذاك بدلالته . وعلى الرغم من أن النص قد استخدم اللون بشكل دلالي ترميزي ، فإنه كان يستخدم ذلك في نطاق ضيق وذلك من أجل إبراز التناقض بين طرفين . فقد تم التخطيط الإجمالي للألوان في هذا الفيلم من قبل بدء التصوير على أساس أن تسيطر الألوان التي توحي بالنقاء و الراحة ، و القوة ، ولهذا الغرض تم توظيف لونين رئيسيين هما الأبيض و البني. فالأبيض من ألوان الهواء (***couleurs de l'air***)، يرمز إلى الصفاء و السلام، الطهر، الاعتدال و التحفظ . و إذا كان اللون الأبيض يرمز في الثقافة العربية إلى معاني جلها إيجابية ، و مرتبطة بالحياة ، فإن اللون البني قد تعلق بأفكار متناقضة تجمع بين معاني الغنى و الثروة المرتبطة بالأرض و لون التراب و بين فكرة الفناء و أصل الإنسان. ([380])

أما اللون البني فيصنف من قبل المختصين ضمن الأنساق اللونية (***Couleur de la terre***) لون التراب الغامضة لما ينطوي عليه من دلالات متناقضة تجمع بين فكرة الثراء و الغنى ومعاني الغموض، السر، الموت و الفناء([381]) فهو لون الأوراق المتساقطة في الخريف ، لون الكآبة. وقد تأثر التوزيع اللوني المحقق في فيلم" فيتول "بعدة عوامل تصويرية كان أهمها على الإطلاق نوع الإضاءة المستخدمة و التي تميزت ب –: إضاءة ذات نسبة تباين منخفضة : و هي الإضاءة التي يستخدم فيها المصور قدرا كافيا من الضوء المالئ للظلال . ولن تؤثر نسبة الإضاءة المنخفضة على التباين العام للمنظر، لأن الألوان توفر التباين المطلوب . وبذلك يمكن القول أن استعمال هذا النوع من الإضاءة يعني تصوير الألوان بإضاءة أكثر انبساطا (أي أقل تباينا) من تلك التي تستخدم في الإضاءة العالية .

([378])- عبد الجليل بن عبد العزيز ، الموسيقا الأندلسية المغربية (فنون الآداء) ، سلسلة مجلة عالم المعرفة ، العدد **129** ، ص**59**

([379])- هانري فرانكفورت، ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، الطبعة الأولى ، **2000** ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص **32**

([380])– فيليب سيرنج ، الرموز في الفن ، الأديان ، الحياة ، مرجع سابق ، ص **266**

([381]) ***-Herman Parret, Op, Cit, P 31.***

إضاءة خافتة أكسبت الألوان مسحة دافئة أدت إلى إعادة إنتاج درجاتها (أي الألوان) بأسلوب قريب أو شبيه بالواقع. وأخيرا ، إضاءة نموذجية في تحقيق بعض الصور الملونة بألوان أكثر شبها بألوانها الفعلية (لون الأقمشة، الملابس وكذلك القمصان البيضاء) . يتغذى اللون من الإضاءة و لكن ما لا يعرفه البعض هو أنه ينمو مباشرة من *Eisenstein* ومن البديهي كما يقول ايزنشتاين " و هذا يعني تكيف اللون و طبيعة الموسيقى ، العمل في فن مزج الأحاسيس السمعية البصرية *Audio Visual counter point* " .([382])

➢ رمزية الحركة و دلالاتها:

نشأ في هذا الفيلم وصل ضروري بين كل لقطتين متشابهتين ، و ذلك لأنّ الكاميرا تسجل حركة النسوة المستعرضات بصفة متتابعة ، حيث كانت حركاتهنّ تتميّز بالدوران والرقص وتتّسم بالخروج من الإطار وهذا حتى تحافظ على وحدة الفكرة في بناء الحركة ، لكنّ ما يهمّنا مبدئيًّا في هذه الحركات رمزيتها و دلالتها الاجتماعية و الثقافية ، فقد عبّرت هذه الرقصات الاستعراضية من طرف كوكبة من النساء الجزائريات على روح التضامن و الالتحام و تجسيد تقاليد جزائرية كانت تعيشها الأسر منذ الدولة العثمانيّة التّي كانت تقيم الحفلات و الأعراس . وهذه الرقصات ننظر إليها كحقيقة إنسانية و كقيمة دلالية و رمزيّة في المجتمع ، فالرقص يشكّل لمن يتمعّن فيه ، ترجمان الجسد ، إنّه يؤصل له ، أن يثبّته في أرض الواقع ، فالرقص هو الصيرورة الكفاحية و النضالية للجسد ، أي أنّه يعلم الآخرين ، و يؤكد لذاته ،ما يرغب فيه و يؤكد طموحه ، إنّه قيمة موظّفة ومستثمرة اجتماعيّا و فرديّا في المجتمع الجزائري ، إنّه يجدّد في ذاته رمزًا ، هو خلق مجال قوّة ، و مجال سيطرة على المكان .([383]) و تتجلى في رقصات النسوة داخل الحوش (فضاء اجتماعي) أكثر من بعد اجتماعي و سياسي و ثقافي و اقتصادي . " فحينما نجدها متحرّكة (راقصة) بقطع القماش فهناك من يتابعها ، يتفرج عليها ،يراقبها ليرى مدى التزامها بما هو مطلوب منها القيام به . فحيث يشكّل الرقص المقدّس علاقة ، و تظهر سياسة الرقص مدى التزام الجسد _ و هو جسد محدّد اجتماعيًّا بالحركات المطلوبة منه . فأجساد النسوة الراقصات هنا علامة " بروليتارية " أكثر من حالة استنزاف لقواها . إنّه مباع حركيًّا ، و لهذا يستهلك في لعبة الرقص المقدّس ".([384]) ومن هنا "يلجأ الإشهاريون إلى استغلال الحركة الجسدية للمرأة لأنّها تحقق أمرين مهمين أولهما إثارة حبّ التملك و الثاني إغراؤها بأنّها في حاجة إلى التّفوق عن غيرها ممن يحيط بها "([385]). و هذا ما أقبلت عليها المستعرضات في هذا الفيلم من حركات تمثيلية محاكية لفعل له تصوّر مسبق عند المتلقي .

الموضوع في مظهره الدلالـــي : يجب أن نفهم كل علامة باعتبارها انبثاقا / تجليا لموضوعها ، و هذا بالضبط ما يراه غريغوار، مناسبا لهذه العلامات التلفزيونية التي تلاحق كل واحدة منها الأخرى .

❋

([382])- انظر: فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزي الجزائري في ظل الانفتاح الإقتصادي ، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه دولة في العلوم و الاتصال، كلية العلوم السياسية و العلوم ، جامعة الجزائر2004 ، ص 146

([383]) - إبراهيم محمود ، وإنّما أجسادنا ، (دياليكتيك الجسد و الجليد) ، مرجع سابق ، ص 110

([384]) – المرجع نفسه ، ص 98

([385]) – محمد عيلان ، من سيميولوجيا الاتصال ،(حركة الجسد) ، مرجع سابق ، ص 256

❋ الفضاء و البنية المكانية للنص:

الفضاء النصّي هو أفق النص الكلّي ، هو "العالم" الذي تعيش وتتحرك وتتفاعل عبره الشخصيات والأحداث، فهو "العالم" الذي يحتويهم ، والذّي يمثل " الكون" الذي يلف النص ، فالفضاء هو مكون ثقافي ، حضاري ، ويتجلى عبر الأمكنة المكونة له، فالمكان جزء من الفضاء، إلا أنه ليس مكافئا أو بديلا له، فالفضاء يحال إليه عبر المكان كوحدة دالة ومن خلال تفاعل الفضاء النصي مع الإنسان، مع الزمن، ينتج المعنى، وتنتج الدلالة .

نرصد هنا عبر الشحن التناصي جملة العلامات المهيمنة في بعدها الدلالي ، حتى نتمكن بعد ذلك من الوصول إلى تفسير مختلف التيمات التي تعبر عن رؤى اجتماعية و ثقافية تبرز حقيقة المرأة و ما تجسده من قيم ، وأول هذه العلامات الملبس ، حيث نشاهد في الفيلم أن المرأة الجزائرية تلقفت أسلوبها المظهري بأناقة الأصالة، لأن لباس المرأة الجزائرية تأثر بعدة قيم مستمد أغلبها من تعاليم الدين الحنيف مثل "الحرمة" و "الحشمة" و لذلك كان لباسا مستورا محتشما بالنسبة للمرأة و الرجل على حدّ السواء . و لم تخرج المرأة عن هذا الإطار المحتشم في لباسها ، إذ كانت ترتدي بالإضافة إلى الحايك" و "الملايا " و "الملحفة " عدة أنواع من السترات كالجبة بمختلف أنواعه : التلمسانية، القسنطينية، الوهرانية...و كذا سروال الدار و "سروال الزنقة " أو ما يسمى بالقويط...و هي كلّها نماذج للباس يدخل في إطار مدونة اجتماعية *Code Social* تنم عن وفاق سوسيولوجي مبني على فكرة احترام الذات و الغير.

أما نظام السكن ، فقد سجل سيماته الحضارية من خلال " البيت الكبيرالذي يملك وظيفة هامة في تحقيق التقارب بين الأسر القاطنة به ، فهو نقطة التقاء هذه العائلات من أجل تبادل الأحاديث و الروايات "([386]) و هذا خلافا للبناية التي يقل بها احتكاك السكان ببعضهم البعض. " فالبيت و الفراغ ليسا مجرد عنصرين متجاورين من المكان ، فهما ، في مملكة الخيال ، يثيران أحلام يقظة متعارضة ، يقول ريلكة *Rilika* في هذه الصدد:" أنا أقر أن البيت القديم يتصلب بالتجارب ، و يستفيد من انتصاراته على الأعاصير ..بهذا نشعر بثقة و اطمئنان أكثر حين نكون في البيت القديم ".([387]) و ما يزال هذا النمط العمراني سائدا في العديد من المدن الجزائرية القديمة مثل "مليانة " و " تلمسان" ، "ندرومة " و " المدية "، وهو يتميز خلافا لأشكال البناء الحديث بفناء مربع الشكل تحيط به عدة غرف ، و تحف به حدائق غناء ، و به قسم أرضي أو طابق واحد ، كما يتميز أيضا بأروقة دائرية بالفناء مقامة على أعمدة مما يزين شكل"وسط الدار" و يكسبه طابعا عمرانيا خاصا لا نجده إلا في هذا الشكل من المنازل التي تعرف ب " دار عرب" ([388]) ، لها أصول حضارية تتغذى من الفكر العثماني و البيزنطي و الروماني . فالمرأة الجزائرية تنظر للبيت العتيق كرمز للحماية يتحول من ملجأ إلى بيت حصين ، يتحول إلى قلعة محصنة تتعلم المرأة

([386])- المرجع نفسه ، ص **189**

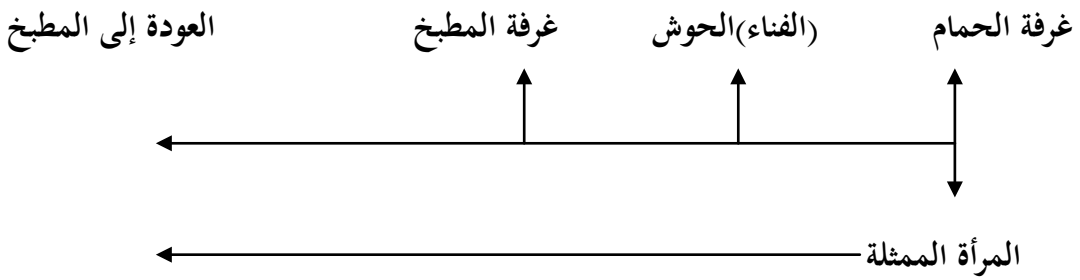
([387])- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، مرجع سابق ، ص **65**

([388]) - *Charles Andre Julien : Histrie de l'Agerie : des origines, à 1830, édition Grande bibliothèque, Payot, 1994, P*

فيه كيف تقهر الخوف بين جدرانه . فالصورة تبيّن عناصر المكان الذّي تعيش فيه المرأة الجزائرية وهو مصدر تداعيات تاريخية و ثقافية و اجتماعية يضمن استمرارية البقاء و التّجدّد .

❋ التمفصلات الزمنية للنص الفيلمي:

الزمن السردي الذي نتعرض لتحليله وتفكيكه هو في حقيقة الأمر زمن بسيط ، غير مركب ، حيث إن كل حدث – فعل - هو حدث زمني تام ومنتهٍ في دورته الزمنية، ويقوم بالتسليم إلى حدث آخر، فلا وجود للتشطير الزمني، ولا يوجد أي نوع من التداخل الزّمني للأحداث حتّى على مستوى التّوازي فيما بينها، بل ولا وجود لأي نوع من التداخل الزمني لبنيات الأحداث الدرامية . و تتشكّل هذه التمفصلات الزمنية فيمايلي :



الشكل رقم 60

مسارات الحركة للمرأة الجزائرية

فالتناول السردي ، هو تناول متتابع في المشهد الإشهاري ، ويرتبط في وجوده بشكل أساسي بالشخصية المحورية والتي هي "المرأة الممثلة " ، التّي يتم ملاحقتها على مدار النّص ، فلا يوجد مشهد فيلمي ، إلا و تكون موجودة به، فمتابعة المرأة عبر اللقطات هي التّي توجد حركية السرد وتوجهها . فتنقلات المرأة عبر الأروقة الفضائية للمكان ، ساعد في فهم مختلف أساليب اللقطات الطويلة و اللقطات القصيرة التي مكنت من الانسجام النّسقي للقصة بالضرورة ؛ ضمن عملية الايقاع والزمن السينمائي.

- المؤول الدينـــــــامي :

في هذا الجانب لن نخوض في المقتضيات الخاصة بالمؤول كمفهوم بكيفية تفصيلية (مؤول مباشر ، مؤول دينامي، مؤول نهائي) وعوضا عن ذلك سأقف عندالمستوى المباشر وعتد النمط الدينامي للمؤول .

بخصوص المؤول الدينامي الذي يعتبر سياقا بالضرورة ، نبحث عنه في علامات مؤشرية تعتبر جزءا من سياقات مختلفة ، فبتطبيق مقياس روكايتش للقيم ***Rokeach Value Survey*** (*)و بعد تعديله و تكييفه ليتلائم مع خصوصيات المجتمع الجزائري ، تبين من الدراسة(*) التي قام بها الباحث عبد الحفيظ مقدم و التي تحمل عنوان : " القيم الاجتماعية في المجتمع الجز ائري" (389) ، أن نظام القيم السائد في المجتمع يتكون من عدة قيم بعضها

(*)- يتكون هذا المقياس من قائمتين من القيم إحداهما تشمل القيم الغائية و الأخرى تتضمن القيم الوسائلية التي ينظر إليها الأفراد و الجماعات على أنها وسائل لغايات أبعد.

وسائلية و الأخرى غائية كما تعرف أيضا بالقيم النهائية ([390]) ، و هي كلها مؤشرات اجتماعية هامة تعكس الظروف السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية السائدة في البلاد . و انعكاساتها على المرأة الجزائرية .

- السياق الاجتماعي :

إذا اعتبرنا أن القيم تعبر عن حاجات الأفراد فإن ترتيب ضمان المستقبل في المرتبة الأولى، و هذا يعكس اهتمام المرأة الجزائرية بالحاجة إلى الأمن و الاستقرار ، خاصة و أن المرأة الجزائرية عاشت أيام عصيبة من الناحية الاقتصادية ، فمنذ فترة ارتفاع غير عادي في مستوى المعيشة بالنسبة للأغلبية الساحقة من الشعب ، و التي تتمثل في الارتفاع المذهل للأسعار، إلى جانب انخفاض الأجور التي لا تتماشى مع تكاليف المعيشة ، بالإضافة إلى أزمة السكن التي حرمت المرأة من الإبداع و الانشغال بحقوقها ، و هذه كلها مؤشرات على زعزعة الأسرة الجزائرية و هشاشتها. فهي تظهر في الفيلم و كأنها تتمتع بالرفاهية والسعادة لكن الواقع يدين هذا التصور و يجعله يتهافت أمام هذه الحقائق الواقعية .إلى جانب آخر نجد أننا نشاهد في الفيلم مجموعة من النساء متآزرات متعاونات على الغسل والنشر ، و هذا سلوك اجتماعي يكثر في المناسبات المختلفة لاسيما في أيام المنحة و المحنة ، في المواقف المحزنة أو المفرحة ، و يبقى التعاون العائلي يؤدي دورا فعالا في الوسط الأسري و الاجتماعي في الجزائر إلى غاية الآن ، و هو سلوك يناقض الفردانية و الانقسام ، و قد ترسخ نتيجة عوامل جغرافية و اقتصادية و اجتماعية ، فمن الناحية الجغرافية تشكل الطبيعة الجبلية و الأحراش الصعبة و المناخ الصحراوي حيث يسكن البدو و الرحل، عاملا يحفزهم و يدفع بهم إلى التعاون في العديد من شؤون الحياة الاقتصادية ، إن أبرز العادات و التقاليد السائدة –حتى الآن – في الجزائر و تعود إلى أزمان ضاربة في القدم هو تقليد ينفرد به الجزائري و يعرف بنظام التويزة ، أين نرى الجهود تتكاتف و التعاضد يزداد كلحمة واحدة تتكتل للقيام بالعمل الجماعي.

- السياق السياسي :

إن الاهتمام بتأمين المستقبل يعبر أيضا عن ذاكرة الوضعية السياسية غير المستقرة التي كانت تشعر بها المرأة الجزائرية في سنوات خلت ، أين كانت غير مطمئنة للنظام السياسي السائد([391]) كما يعكس الاهتمام بتأمين المستقبل الشعور بعدم الاستقرار نتيجة لإرتفاع نسبة البطالة و طرد العمال من المؤسسات . لكن ما نشاهده في الصورة ، هو إن المرأة الجزائرية عرفت نوعا من الانتعاش و الأريحية نتيجة الإستقرار السياسي وتغيير التشريعات و

(.)– و هي دراسة مسحية اجريت في عام **1987** ، استهدفت وصف نظام القيم السائد في المجتمع الجزائري من خلال عينة تمثل مختلف المستويات التنظيمية في المؤسسات الصناعية و التي تم اختيارها من عدة مناطق جغرافية من الوطن و قد دعم الباحث نتائج هذه الدراسة بمحاضرة اخرى إلقاها في الملتقى الدولي حول "القيم و المجتمع "في *جوان* **1999***

([391])– عبد الخفيظ مقدم : القيم الاجتماعية في المجتمع الجزائري، في حوليات جامعة الجزائر، العدد **6.** الجزء الأول : الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية ، **1992-1991**، ص**13** .

القوانين و ارتفاع الفائض المالي الذي تتمتع به الدولة نتيجة ارتفاع سعر البترول و استقرار الأوضاع الأمنية . مما انعكس إيجابا على الظروف المعيشية للأسرة الجزائرية خاصة في فترة ما بعد العشرية السوداء .

❐ السياق التاريخي :

تعبر المرأة في الصورة عن حريتها و اختياراتها، و هذا الاهتمام بالحرية، يمكن أن يكون متأثرا بعدة عوامل ابتداءا من التحرر من القيود و الاضطهاد الاستعماري إلى الشعور بحرية تحقيق الذات و حرية اتخاذ القرارات . إن الفترة الطويلة التي عاشها الشعب الجزائري تحت نير الاستعمار و التي راح ضحيتها ما يقارب المليون ونصف المليون من الشهداء مازالت عالقة في ذاكرة كل الجزائريين خاصة المرأة التي كانت معقل و حجر زاوية الثورة ، و هن يعتبرون أن هذا المليون و النصف هو ثمن الحرية . فكيف لا يعطينه أهمية قصوى للمحافظة عليه . و كل غال ثمين كما يقول المثل ، لاسيما أن المرأة تعود دائما بذكرتها لفترة الانتهاكية و الاستبداد أين تعرضت أكثر من غيرها إلى القتل والاغتصاب . والمصدر الثاني الذي جعل المرأة تعطي أهمية للحرية ، يرجع ربما إلى الشعور بالقيود السياسية و الإدارية و الثقافية التي تمنعها من تحقيق أهدافه ، إنه الشعور بانعدام النفوذ حول ما يمكن القيام به.

➢ المؤول في مظهره التداولـــــي :

من خلال هذه المؤشرات التي قدمت لنا رصيدا من المعطيات الاجتماعية و الثقافية و السياسية فإننا في هذه المرحلة من التحليل الذي يستهدف المؤول في مظهره التداولي نرصد الفيلم الإشهاري كشكل للتواصل الاجتماعي و السياسي والثقافي ، يشتغل على أكثر من مستوى ، فهو يرى أن الرسالة التي يتم تبليغها تتجاوز إلى حد بعيد مجرد أدوار تمثيلية للترويج الإشهاري عبر المرأة ، فهذه اللقطات تمكن النظارة من فسحة طويلة لتأمل شخص المرأة و هي تتصرف ، ذلك أنه عبر هذا الإطار يمتلك المشاهدون حظوظا وافرة لتأمل الكثير من الخصائص البشرية للمرأة الجزائرية حيث اتضح عبر العلامات المؤشرات ، أن المرأة التي وظفتها الوكالة الإشهارية للترويج لمنتوجاتها الغسيلية قد اتبعت الأسلوب الخيالي و هذا ما نشاهده في لقطات الفيلم حينما كانت تنظر للكيان المشع و هو يجول و يصول داخل المطبخ، لقد تقمصت شخصية ورقية وهمية ذات الأدوار الثانوية ، حيث لا نراها إلا و هي إما واقفة أو ناشرة أو ناظرة ، و هذه الوضعية تنفتح على نوافذ تواصلية تكشف عن سلطة ذكورية مهيمنة ، لأن الأمر لا يتعلق فقط بالرسالة الإشهارية المتلفزة انطلاقا من الديكور أو المبنى ، بقدرما يوظف الإطار الذي تتجسد فيه قيم أخرى سلبية عن المرأة التي تبدو هنا مسلوبة الإرادة ، فهذه الصور توضح بجلاء تدني وضع المرأة وحرمانها من حقوقها الطبيعية ، فهي دوما منكبة على الغسيل والصابون تحت القهر النفسي و الاستبداد الذكوري، الذي يحاول دائما فرض سيطرة أسرية مستمدة من ثقافة دينية ما زالت تتحكم فيها النوازع و الأهواء ، بعبارة أخرى يمكن القول ، إن " تحول الرسالة البصرية إلى خطاب عقائدي سواء كان معتدلا أو متطرفا ، يعد هو في حد ذاته علامة من علامات الإنكسار . غاية الأمر أن الخطاب المعتدل يحاول أن يتظاهر بالتقدمية – وهذا مرده طبعا إلى التقاليد الراكدة– فيقدم تبريرات تفسح المجال

لخطاب آخر أكثر رجعية و تطرفا تجاه المرأة الجزائرية "([392]) تساهم في تكليس الوعي الأنوثي و تمزيق النسيج الإجتماعي .

تحليل الفيلم الإشهـــــاري

الخاص بمنتوج « مبيد الحشرات»

* VITOL *

([392])- نصر حامد أبو زيد ، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة) ، مرجع سابق ، ص92

تحليل الفيلم الإشهـــاري
الخاص بمنتوج « مبيد الحشرات
* VITOL *

سنقوم بدايةً في هذا الفيلم الإشهاري بتحديد الممثل (*Représentamen*) في مظهره التركيبي ثم الموضوع في مظهره الدلالي و أخيراً المؤول في مظهره التداولي.

- **الـممثل في مظهـره التركيبـــي :**

ستكون بدايتنا تفكيك شريط الصورة إلى جملة من اللقطات الحكائية المكوّنة لأحداث الفيلم ، ثم ننتقل إلى دراسة شريط الصوت المرافق للصورة مع وصف الجو العام للقطة كما هو مبين في الجدول التالي:

- **نسق التـركيب في الفيلم الإشهاري " VITOL ":**

يتعلق الأمر هنا بتنظيم الزّمن و تتابع المشاهد السّمعية و البصرية للفيلم الإشهاري في مختلف مراحله ، و كذلك بمختلف المنظورات البصرية التي تشكلها الكاميرا بالنسبة للمشاهدين ، عن الجوّ العام و المحيط و هيئة المرأة و أدوار المرأة الاستعراضية منذ ظهورها في الفيلم إلى غاية انتهاءه .

شريط الصورة						شريط الصوت			الجوّ العام للقطة
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التّصوير	نوع الموسيقى الموظّفة	التعليق أو الحوار	المؤثرات الصوتية		
اللقطة رقم 01	1 ثا	لقطة أمريكية	ثابتة	زاوية غطسية	بدون موسيقى	بدون تعليق	دقّات إرتجالية بالبيانو		صورة امرأة بتسريحة شعر عص و لباس الموضة و هي تلج با صيدلية .
اللقطة رقم 02	2 و ½ ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	زاوية غطسية	بدون موسيقى	صوت المرأة قا ئلة:" بدي المطهر المضمون	ثلاث دقات بالبيانو		صورة مكبرة تبرز وجه المرأة نفسها والحيرة بادية على وجه

اللقطة رقم 03	2ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	الذي يقضي على كل الجراثيم	عزف على الكمان	المرأة نفسها و هي تفسر بالحركات و الصوت، نوع الما التي تريد اقتنائها.
اللقطة رقم 04	2ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	يرد الصيدلي قائلا:" أكيد، و مركز مرتين .	عزف على الكمان	صورة الصيدلي وهو يحاور الم بكل اهتمام عن فعالية المنتو في القضاء على الجراثيم
اللقطة رقم 05	2ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	فيتول	تصفيقة	يمدّ الصّيدلي يده اليمنى نحو رف الخزانة الخشبية لاستخرا شيئا ما ، بعدما عرف نوع المادة التي ترغب المرأة في اقتنائها من خلال المواصفات التي حددتها
اللقطة رقم 06	1 ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	بطهر	بدون موسيقى	الصيدلي يبرز للمرأة المنتوج محددا وظائفه الفيزيائية و النف حيث تتشاكل الألوان بينم و البرتقالي و الأخضر الأبيض
اللقطة رقم 07	1 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	و الأقوى عل قتل	بدون موسيقى	صورة الشخصيات الثلاثة داخ الصيدلية،أين نشاهد المرأة و ابنها و هي تتابع باهتمام ما يقدمه الصيدلي من حجج تؤك فعالية المنتوج.
اللقطة رقم 08	2 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	الجراثيم	دقة بآلة البيانو	صورة الصيدلي يقوم بحركة تبد مألوفة في المجتمع السوري ال تحمل دلالات النسف و القتل الإبادة و هذا بالموازاة مع نط كلمة جراثيم

اللقطة رقم 09	2 ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	تقاطعه المرأة مستدركة:" بس أنا بدي إلي بقولوا عنه...	بدون موسيقى	صورة وجه المرأة مستدركة و ه تحاول تأكيد نوع المنتوج الذ يراعي الموصفات التي تميزه أقوال العامة .
اللقطة رقم 10	3 ثا	لقطة قريبة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	قصدك فيتول المعقم و اللطيف على على البشرة	بدون موسيقى	الصيدلي يربت على سدادة عب فيتول لترسيخ صورة المنتوج ف ذهن.
اللقطة رقم 11	2 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	ترفض المرأة و تجيب:" لا،لا أنا بدي الأجنبية ؟	بدون موسيقى	صورة المرأة متأسفة ، و كأنه تريد تصحيح فكرة الصيدلي بعدما أراد أن يقنعها بفعالية المنتوج فيتول
اللقطة رقم 12	3 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	يستأنف الصيدلي حديثة قائلا:" ما كله صناعة عربية	بدون موسيقى	الصيدلي يحاول أن يؤكد مصد المنتوج الذي تريده السيدة م خلال الصناعة .
اللقطة رقم 13	2 ثا	لقطة مقربة حتى الخصر	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	و بترخيص	بدون موسيقى	السيدة تضع يدها علي خدها هي تستمع للصيدلي الذي يؤك علي خصوصية المنتوج الأجنبي
اللقطة رقم 14	3 ثا	لقطة قريبة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	بس فيتول صناعة سورية	بدون موسيقى	الصيدلي يبين مميزات المنتو "فيتول" من ناحية انتماءه الجغرافي و الشريك الإقتصاد

اللقطة رقم 15	1 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	من بوفالو	بدون موسيقى	الصيدلي يطلق لبسمته العنان كونه بدأ يشعر بنجاح أسلوبه الخطابي.
اللقطة رقم 16	2ثا	لقطة كبيرة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	ألمانيا	بدون موسيقى	الصيدلي يشير للمنتوج الذي تتوسطه بطاقة معلومات والتي تمنحه شخصيته الإنتاجية
اللقطة رقم 17	4 ثا	لقطة قريبة	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	"و فيتول أوفر كمان"	بدون موسيقى	الصيدلي يؤكد علي وفرة المنتو و هو يحاور السيدة
اللقطة رقم 18	3ثا	لقطة عامة (جامعة)	ثابتة	تصاعدية	بدون موسيقى	"و أنا باستعمله في صيدليتي و بالبيت من زمان"	بدون موسيقى	الصيدلي يوضح منافع المنتو "فيتول"و استعمالاته من خلا تجربته الشخصية
اللقطة رقم 19	2 ثا	لقطة متوسطة	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	ترد المرأة مقتنعة :" ماشي أعطيني وحدة "	بدون موسيقى	صورة السيدة و هي تطلب م الصيدلي أن يمنحها عبوة من "فيتول"
اللقطة رقم 20	2ثا	لقطة الجزء الصغير	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى		بدون موسيقى	صورة السيدة و هي تعود للصيدلية بعد تجريب المنتوج الاقتناع بفعاليته.

اللقطة رقم 21	2ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	ثابتة	عادية	بدون موسيقى	تقول المرأة للصيدلي بعد عودتها:" لو سمحت"	بدون موسيقى	الصيدلي بابتسامته يستمع للسيدة التي تطلب منه المزيد من عبوات "فيتول" للاستعمال
اللقطة رقم 22	2ثا	لقطة أمريكية	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	عبوتين فيتول	رنّة بآلة البيانو	المرأة تنتظر تلبية طلباتها من عبوات فيتول الفعالة
اللقطة رقم 23	1ثا	لقطة مقربة حتي الصدر	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	المعلق قائلا ":	رنّة بآلة البيانو	الطفل يقوم بحركة تدل على فعالية المنتوج في القضاء على الحشرات الضارة
اللقطة رقم 24	3ثا	لقطة قريبة	ثابتة	غطسية	بدون موسيقى	" فيتول من بوفالون الحماية هي الغاية "	عزف على آلة الكمان	صورة ختامية للمنتوج يتكون من ثلاثية ينسحب من وراءها ثور إفريقي .

المشهد لا يقتصر على التمثيل الأيقوني فقط (الصورة) وإنّما يُستكمل سينمائياً بعنصر الصوت الذّي يضفي طابع الواقعية و يضاعف من القدرة الإقناعية لهذه الصورة استلزم التحليل الوقوف عند :

❋ رمزية الموسيقى و دلالتها :

صاحبت هذا الفيلم الإشهاري موسيقى الكمان الشهيرة التي " تعتبر إحدى أكثر الآلات كمالاً بقوامها الأنثوي الجذّاب، و مواصفاتها الصوتية المذهلة ، وموقعها في دنيا الموسيقى . وهي بجمال صوتها و فتنتها العاطفية تضاهي الصوت البشري ، الذّي يعتبر مماثلاً لها ، لكن الكمان قادرة فوق ذلك على أن تجترح ألحاناً شديدة الرهافة ، و تتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية و الرقيقة إلى الثاقبة و الدراماتيكية . ([393]) و هذا التّوجه أضفى على الفيلم

([393])- محمود كامل ، تذوق الموسيقى العربية ، سلسلة الكتب الثقافية ، القاهرة ، العدد 56، ص 111

نوعاً من الشعور العاطفي ليس فقط لأنّه سيعيد للذاكرة أجواء الاحتفالية التي تسعد بها المرأة السّورية و العربيّة عامة داخل الأسرة بل جاءت كصفعة للذوق السائد بإيقاعاته الإستفزازية باعتبار الخلط الذي ساد مجمل الأحداث بينها و بين رنّات البيانو ، مما يجعل المتلقي يتتبع المشهد الدرامي مستمتعاً بتقنية النوطة و الشكل الموسيقي دون غيرها و المرتبطان بهفوات لغوّية و حركيّة تقوم بها المرأة أثناء آداء دورها الإشهاري. لكن ما نلاحظه أن الإيقاع اللحني بقي مقتصراً على التعبيرات الوجهيّة دون الحركات الفعلية للشخصيات ، وهذا يخلق فراغاً موسيقياً يؤدّي إلى عدم الانسجام بين ما تؤدّيه المرأة من دور وبين تتابع اللقطات التي تبدو منفصلة عن بعضها. وكأنّ المسألة تتعلق بوسيقى فاضحة واستفزازية تنبّه المتلقي بعيوب المرأة هي أشبه ما تكون في الأفلام الهزلية .

❋ رمزية الألوان و دلالتها :

صُمّم هذا الفيلم الإشهاري بمدوّنة لونية شاحبة ، تتكون أساساً من ألوان باردة تجعل المتلقى يستشعر الوحشة و الرهبة من خلال الرؤية المباشرة لما لها من تأثير على نفسيته ، و أبرز هذه الأوان البنيّ ، فهو لون متعادل دافئ غير ثابت وبسيط ، " يستخدم بكثرة في الأثاث الخشبي الطّبيعي ، وقد يستخدم مع أحد الألوان الصارخة مثل اللون التركوازي أو الأحمر ، ويعطي اللون البنيّ إحساساً بهدوء الأعصاب ويمنح صفة التّواضع والألفة . كما يعبّر في بعض الحالات وذلك حسب المواقف عن الوهن الضّعف و الحزن الذّي انتهى أجله "([394]) .

ومن المؤكّد أنّه لا يمكن إنكار حقيقة هامة في مجال الألوان وهي أن التعبير اللّوني لا يقوم على تداعي المعاني و الخواطر و الأفكار المرتبطة بالأمزجة و الحالات النفسية فقط و إنما يستند أيضاً إلى جملة المعاني و الرموز التي يمكن أن يستقيها من الأطر الثّقافية و مختلف المرجعيات الإجتماعية. و على هذا الأساس كان اللّون الأحمر في الثّقافة العربيّة لوناً للحبّ و المودّة و رمزاً للإشتياق عندما يكون في الورود و المناديل و هي فكرة تعلقت بهذا اللّون منذ الأزل ، فقد رُوي عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنّه كان يرتدي رداءاً أحمر يوم الجمعة و هذا تقرّباً من الله - عز وجل - وبرهانٌ على حبّ العبد لخالقه. ([395]) وفي كلّ من الثورتين الفرنسية و الروسية اعتبر اللّون الأحمر (وهو اللّون المفضل لدى كل من ماركس وزولا) ، لون الثورة و التغيير ولطالما اعتبرت الألوان الحمراء و البيضاء بمثابة متضادات تقليدية ، ثم تحرّكت تلك الألوان في اتجاه الترعات الإجتماعية جنباً إلى جنبٍ مع التقسيم الخاص بالمواقف البرلمانية كيمين و يسار.([396])

و إذا كان التعبير عن الفلاح يتم في الأمثال الشعبية العربية بالر جوع إلى اللون الأبيض و إلى فكرة البياض في قولهم "بيّض الله وجهك " فإنّه في الموروث الشّعبي العربي يعود إلى اللون الأحمر في قولهم " يحمّر وجهك " وهو تعبير يستخدم في حالة الشكر و يراد به الدّعاء لصاحبه بالفلاح و ألا يخذله الله في شتى مساعيه .

([394])- زهرة العراقية ، الألوان و تأثيرها على الانسان ، مرجع سابق ، ص05

([395])- يوسف همام ، ثقافة اللون في الأوساط العربية، مرجع سابق، ص 21

([396])- يوسف همام ، مرجع سابق ص22

ومن المعاني التي ارتبطت بالأخضر في الثقافة العربية معنى الخير و الإيمان ، فهو لون ستائر الكعبة و قباب المساجد و عمائم رجال الدّين وهو اللّون الذي وصفت به الجنّة و أهلها . و إذا كان الأخضر يكتسي صبغة دينية مقدسة في الإسلام " فهو يتضمن تفسيرات مناقضة لتلك السابق ذكرها في ثقافات أخرى و معها صار لون الأمل ،كما يعتبر هو لون اليأس ، و فقدان الأمل ، ففي المسرح الإغريقي كان اللون الأخضر الداّكن المستوحى من البحر يعطي في ظروف معينة معنى شرّيراً مشئوماً " . ([397])

من خلال هذه المدوّنة اللونية وشُحناتها الدلالية ، يتّضح أن شخصية المرأة تبدو من الوهلة الأولى أنّها تتّسم بالبساطة في التفكير والرهافة في الإحساس ، و العفوية في الاستجابة حسب ما تؤكده سيكولوجية الألوان ، هذا من خلال ما تم اختياره من لباس و ديكور ، فالأبيض الذي ترتديه يدل على شخصيتها البريئة والتلقائية . أما ما يحيط بها من ألوان فتوحي بالنّزعة الاجتماعية و الدينية ، حيث نجد أن الأسر السورية أكثر أصالة و محافظة على تقاليدها و عاداتها التراثية . " فاللون الأصفر يرمز للحكمة ، و الذّين يفضلون اللّون الأصفر هم أشخاص مثاليون .. متفائلون سُعداء .. وحكماء .. إذ تتناغم صفاتهم مع صفات هذا اللّون الذي يعتبر رمزاً للضوء والثراء .. وقادراً على شحن صاحبه بالحيوية .. والقدرة على الإبداع " . ([398]) إلاّ أنّنا اكتشفنا أن المرأة في هذا الفيلم من خلال تتابع الأحداث، هي أكثر بلادة و انهزامية في تعاملها مع المواقف التّجارية ، و هذا ما لا يتناسب مع سيكولوجية الألوان المختارة . فهذا المنحى اللّوني المرئي يراهن على إضفاء الأجواء الحميمة في ظل العلاقات البريئة و العفوية إلا أنها من جانب آخر تثير في النفس التوتر و الانكماش . و يبدو في اعتقادي أن الشّكل الفنّي في استعمال الألوان غير المتمايزة الذّي وظّف في هذا الفيلم الإشهاري يترك في نفسية المتلقي عناصر من التدمير واللاإستقرار، ويفرض عليه قوة فكريّة تخييلية كبيرة كي يستطيع الإمساك بالمعنى الهارب ، خاصة التّعرف على شخصّية المرأة من خلال الأنماط اللّونية المستعملة ضمن خياراتها النّفسية و الثّقافية .

❁ رمزية الحركة و دلالتها :

ساهمت حركة الكاميرا البانورامية العمودية ([♥]) التي صاحبت المرأة الممثلة الاستعراضية في حركاتها و أفعالها في إثارة الاحساس بالقلق و الكشف عن العناصر غير الواضحة في الديكور، خاصّة الحركة التي قام بها الصّيدلي و الطفل (اللقطة 08 و23) (حركة الذبح) إلى جانب دلالتها السينمائية - فهي دلالة عقائدية و فلسفية تحمل بداخلها المعنى الخاص بالاكتشاف، الذي يتيح الخروج من دائرة اللامعرفة إلى المعرفة ، الانتقال من حالة الوهم و الشك، إلى حالة من الصرامة واليقين ، فالإشارة إلى قتل الحشرات بهذه الطريقة هو ذبح حركي رمزي ، إلاّ أنّه و في الوقت ذاته "يتناص" مع معنى الذبح في الاعتقاد الإسلامي .كما تكتسي هذه الحركة في اطارها الاجتماعي طابع العنف المرتبط بالتهديد و الممارسات السلوكية المنحرفة . فإذا كانت هذه العلامة الجديدة تراها الوكالة الإشهارية كمطلب ثقافي و ضرورة اجتماعية في التعبير التواصلي فإنّنا نجد أنفسنا أمام سلطة العنف الرّمزي و القهر الاجتماعي و الهيمنة الذكورية

([397])- ندى العراقية ، الألوان و تأثيرها على الإنسان ، مرجع سابق ، ص 04

([398])- المرجع نفسه ، ص06

([♥])- هي الوضعية التي تتشكل عندما تتحرك الكاميرا على محورها من الأسفل إلى الأعلى أو العكس .

المسلّطة على المرأة في المجتمع السورى . من جانب آخر ، قدّمت المرأة للمشاهد في هذا الفيلم الإشهاري ككائن يعشق لغة الجسد بكل ما تحمله من أهداف ، فهي تعشق لغة الجسد حباً ورغبةً وتتحرق شوقاً من لغة الصيدليّ ، كونّها عاجزة عن التعبير والتصريح باللغة التي تناسب جسدها ؛ " لأن للجسد لغة يصفها البعض بأنها قد تتفوق على باقي اللغات التي يتحدث بها الفرد في حياته بصفة عامة. وقد تُظهِر لغة الجسد ما يخفيه الفرد بداخله ، وقد تكون هي اللغة القادرة على إقناع الآخر بذاتك وبأفكارك " .([399])

❖ الموضوع في مظهره الدلالـــــي :

يجب أن نفهم كل علامة باعتبارها انبثاقاً / تجلياً لموضوعها ، و هذا بالضبط ما يراه غريغوار، مناسبا لهذه العلامات التلفزيونية التي تلاحق كل واحدة منها الأخرى . سنرصد هنا مختلف التيمات التي تتم بها العلاقات بين المرأة و الرجل في بعدها الإقتصادي و التّجاري.

❋ الفضاء والبنية المكانية للنص:

إذا تأملنا صورة المرأة في هذا الفيلم الإشهاري نجد أن دخول المرأة إلى الصيدلية في وقت متأخر زوجة رفقة وليدها وهي دلالة على أنها تنحدر من أسرة محافظة تصون شرفها وكرامتها ، ومن جهة أخرى فهي متمسكة بالتقاليد الاجتماعية السورية التي تدعو إلى الحفاظ على شرف العائلة ، فالجسد الأنثوي يبقى له دوراً مقدساً تاريخياً و عقائدياً في المجتمعات العربية . من هنا تبدو أن رؤية البعد الثقافي للمجتمع السوري ما زال يعتمد النظرة التقليدية التي ترى أن دورها الأول هو الإنجاب و رعاية الأسرة و الشؤون المنزلية ، و يتعلل أصحاب هذا الاتجاه بتعاليم الدّين و يرون أن خروجها لوحدها و اختلاطها بالرجال فساد للأخلاق ، حيث كذلك إرتداؤها للباس عصري يدل على أن المرأة في هذه المجتمعات العربية بدأت تعرف نوعا من الانفتاح و الحرية في ظل مخاضات منظومة حقوق الانسان و تغيير القوانين الأسرية التي تجعل المرأة كيان يتمتع بجميع حقوقه المشروعة ،

❋ الفضاء والبنية المكانية للنص:

➢ المؤول الدينامي :

وهو الموضوع خارج العلامة في سياق خارجي ، و هولا يظهر على العكس من سابقه مباشرة في الممثل ، و يؤكد بورس على أن على العلامة الممثل أن توحي بموضعها الدينامي أو غير المباشر ، و هذا الإيحاء أو مظهره هو الموضوع المباشر . فهو سياقيا نبحث عنه في علامات مؤشرية من خلال التحليل التالي :

❖ السياق الاجتماعي :

تبدو المرأة السورية في هذه الصورة الإشهارية إمرأة في مقتبل العمر، جميلة ،تنطلي على وجهها ملامح المرأة المشرقية حديثة العهد مع الزواج الذي هو قران له خصوصياته وتقاليده الصارمة ، فقران الزواج في هذا البلد يجعل الرجل مسؤولا عن زوجته ، مسؤولا عن إعالتها ، مسؤولا عن تصرفاتها ، مسؤولا عن دخولها و خروجها ، بحيث تنص التقاليد عندهم على أن الزوجة حين تخرج من البيت يجب أن تحصل على إذن زوجها ، وحين تسافر أن تحصل على

([399])- أسماء الشطلاوي ،أسرار لغة الجسد التي تحياها النساء بين العِلم والأحاسيس ، جريدة السياسي الإلكترونية ، الموقع:www.elfikr.com

موافقة كتابية من زوجها و إلا منعت من السفر.([400]) و هذه الوضعية تؤكد أن المرأة في البلاد العربية مازات تعاني من السيطرة الذكورية و الاستبداد الفحولي الذي ينظر إلى المرأة على أنها متاع مثل كل الأمتعة التي يملكها و بالتالي فهو يسلط عليها رقابة صارمة تفوق حدود طاقتها .

من جانب آخر ، فإننا نتصور اجتماعيا إن طريقة دخولها إلى الصيدلية لاقتناء ضروريات صيدلانية تتعلق أساسا بمبيد حشرات تدل قطعا أن المنازل و البيوت السورية القديمة أصبحت مرتعا خصيبا لكثير من الطفيليات مما يزيد في هشاشتها و يضعف درجة مقاومتها ، فالمسألة هنا لا تتعلق بمرفولوجية البناء بقدر ما نسعى من وراء هذا التحليل الكشف عن أزمة تعانيها المرأة من جراء عدم التهيئة العمرانية و التخطيط البنائي، بحث نجد في المجتمع السوري عائلات بأكملها تتجمع في مسكن واحد ، و هذا ما يكرس معاناة المرأة السورية إلى في ظل هذاالاختناق والفوضى .

فنحن إذا رصدنا في هذا المقام التيمات التي يعبر عليها هذا الموقف ، نجد أن الإشارة التي قام بها الصيدلي ليبين مدى فاعلية المنتوج تكشف عن العنف الرمزي الذي يدل " اجتياح لوعي المرأة من قبل السلطة الجسدية و الحقوقية و العقلية للرجال ، فمبدأ الدونية والاستعباد للمرأة الذي يصدق عليه و يضخمه النسق الأسطوري – الطقوسي ...الذّي يتأسس بين الرجل و المرأة على أرضية المبادلات الرمزية ... فلا تستطيع النساء الظهور فيه إلا كأشياء " ([401])

من هذا الموقع نعرج للحديث عن الحالة الاقتصادية للبلاد الجيدة بالمقارنة إلى فترة سابقة ، أين كانت المرأة المشرقية التي ساهمت في تغيير الأوضاع القانونية و النصوص التشريعية الخاصة بالأسرة ، حيث صارت المرأة في سوريا تتحرك بكل سهولة، و تزاحم الرجل على المناصب باسم حقوق الانسان . و هذا يدفعنا للحديث عن مؤشر إقتصادي يدل على أن النساء في المنطقة العربية أفقر من الرجال عندما ينظر للفقر على أساس " مفهوم القدرات الإنسانية والتي تعتبر من المؤشرات الهامة لفقر المرأة حسب تقارير الأمم المتحدة ، والتي لا نعتبرها مؤشرات وإنما تعتبرها ضمن دائرة الفقر في الوطن العربي بشكل عام وللنساء فيه على وجه الخصوص إما سبباً للفقر أو نتيجة له . سواء المتعلق بتلك المؤشرات من النواحي الصحية أو التعليمية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الثقافية. أما ما يمكن أن نعتبره مؤشراً مباشراً لفقر المرأة فهو مقدار أو حجم أو أعداد النساء الفقيرات العربيات المتلقيات لإعانات شبكات الأمان الإجتماعي المختلفة قياساً لأعداد الرجال في المجتمع " ([402]).

إن ترأس بعض النساء العربيات لبعض الأسر –كما نشاهد في هذه الصورة كنموذج – والذي قد يعتبره بعض المحللين ظاهرة من ظواهر تأثير الفقر هو مسألة خلافية " فالأسرة التي ترأسها نساء تمثل أقلية كبيرة في البلدان العربية إذ تبلغ 15–20%. ولا يرتفع احتمال الفقر بوجه عام في الأسر التي ترأسها نساء في مصرو سوريا إذ تشير نتائج بعض المسوح إلى أن تلك الأسر تحصل في المتوسط على دخل للفرد أعلى بسبب هجرة عائلها إلى البلدان النفطية ، وتظهر نتيجة مشابهة في مسح مستوى المعيشة الذي أجري في المغرب عام 1991 وفي تونس لا تزيد نسبة الفقر بين الأسر التي ترأسها نساء، وفي اليمن تقل نسبة الأسر التي ترأسها نساء قليلاً بين الفقراء (3%) عن غير الفقراء (4%)

([400])–نوال السعداوي ، المرأة و الجنس ، (دراسات عن المرأة و الرجل في المجتمع العربي) ، الطبعة 2 ، القاهرة ، ص 172

([401])– بيار بورديو ،الهيمنة الذكورية ، ترجمة سلمان قعفراني ، الطبعة الأولى ، 2009، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ص 66

([402])- يوسف السويداني ، المرأة في البلاد العربية ، محاضرة تلفزيزنية مكتوبة فدمت بمناسبة عيد المرأة في قناة دبي بتاريخ 2010/03/09

. أما في الأردن فإن معدل الفقر بين الأسر التي ترأسها نساء يبدو أعلى عن باقي الأسر وفي غزه والضفة الغربية تعد الأسر التي ترأسها نساء بين الأفقر والأكثر تعرضاً لمخاطر الإفقار في المجتمع ككل " ([403]).

❋ المؤول في مظهره التداولـــــي :

سنقف عند المستوى المباشر وعند النمط الدينامي للمؤول الذي نراه سياقا بالضرورة ، لذلك سنبحث عنه في علامات مؤشرية تتغذى من سياقات معينة :

كل السياقات التي تم ايلاجها تفصح عن مكوّن تواصلي تتجلى في الرسالة الإشهارية مشوبة بعيب التفصيل لتفصح عن تجربة المرأة السورية التي شكلت كيانا سلبيا عن التحرر ، فصورة المرأة السورية الشابة تمنحنا فرصة لنتأمل استعداداتها الجسدية وهي تستدخل المبادئ الجوهرية لفن العيش أنثويا ، و للهيئة الحسنة ، جسديا وأخلاقيا ، إنها تلك المرأة المتعلمة المستقيمة لكنها مقهورة رمزيا ، هذا ما تترجمه الصورة التي تبين المرأة على أنها تمثال متحجر على حراك له . من ناحية أخرى نجدها تلك المرأة التي قد قطعت مع المعايير والأشكال التقليدية للتحفظ اللذين يمكن رؤيتهما كمؤشر للتحرر تستحضر فيها المرأة كظاهرة مرئية تقدم نظام من السلوكيات المبرمجة (هيئة ، لبس ، تصفيف شعر ..) ، و على هذا النحو تحصر المرأة تقريبا في مسرح التلفزيون في أدوار دنيا هي بدائل لأصناف القهر الجسدي .

الوصفة المرئية أيضا تقدم لنا المرأة على أنها ذات مركز سيادي في الأسرة بما تمنحها الطبيعة من خصائص جسمانية تضفي عليها الكفاءة و السيطرة على مقاليد التسيير ، حيث لا يجد الوعي الذكوري ما يراهن به على التحكم .

([403])- المرجع نفسه ، ص12

نتـــــــائج البحث

في ظل اللغة المصاحبة للصورة يضيع الجوهر و تختفي معه صفات الذات لتتحول المرأة حسب تعبير سيمون دي بوفوار إلى وضع تصفه كالتالي : " إن المرأة ليس لها جوهر أو طبيعة أبدية ، بل تاريخ ، و المجتمع الذي تعيش فيه يرسم لها ، في كل حقبة ، التجويف من أجل قالب تتقيد به " ([404]).

يمكن تلخيص النتائج التي تمّ التوصل إليها من تحليلنا للنّسق اللغويّ لعينة الصور الإشهارية الثابتة و المتحركة فيما يلي-:

1 - يستخدم الخطاب الإشهاري اللّغة المبهرجة كممرّ للذّة و العنف من خلال فرضه على المرأة إكراهات أسلوبية مؤسسة على القوّة و الإغراء و المراوغة في عالم لا أخلاقي مخصّصًا لتقوية مشاعر الذنب و الدونيّة بينها و بين المتلقيّ ، و تأكيد نقصانها و ضعفها ككيان خاضع للمعاناة و في الوقت نفسه للهيمنة الذكورية .

2 - تعمل اللغة الإشهارية المبهرجة على إعادة تشكيل الوعيّ الجماهيري المستهلك باستدعاء تجارب حياتية و تكثيف تصوّرات الطرح الإنتاجية و تصوّرات العلاقة مع الوسط .

3 - ينوّع الخطاب الإشهاري أساليبه اللغويّة كالحوار ، والأنشودة ، والتّعليقات ، والمحادثة ... وتمطيطها و شحنها بالألغاز و الدّلالات الأسطورية و الفلسفية و الإيديولوجية .كما رأينا ذلك مع الفيلم الإشهاري " إيزيس " و الصورة الثابتة " نتروجينا " حيث وظّف الأبعاد الأسطورية كإسقاطات تتلبس بها المرأة حتّى تظهر منقوصة القيمة معادية للقوانين والعادات و التقاليد التّي يعيشها الرّجل، و هذا يجعلها في تبعيّة إضطهادية و اضطرارية لا تتجاوز الحد المسموح به في العرف الاجتماعي المفروض.

4 - تجابه اللغة الإشهارية المرأة دائمًا بالأساليب الاستفهامية و المنطق البوليسي ، لتظهر في عدسة المتلقي محل اتّهام يجب معاقبته كما ورد في العيّنة الإشهارية مثل " ***Et vous que connaissez-vous des pesticides***" أو بالأساليب التعّجبية كما ورد ذلك في صورة نتروجينا " ***Pieds secs ?! Pieds abimés!*** ، و هذا يصورها لدى المتلقى بالمرأة الجاهلة ضعيفة فكريّا ونفسيّاً .

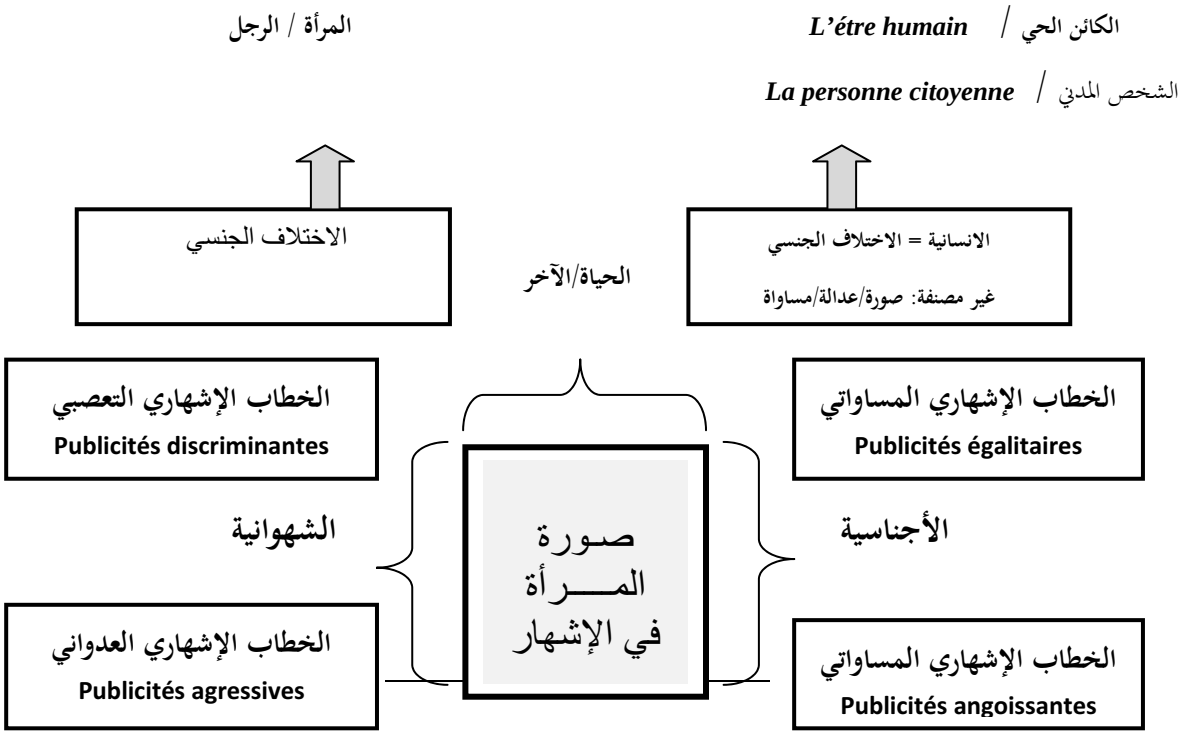
([404])- عبد الله محمد الغذامي ، المرأة و اللغة ، الطبعة 3، 2003 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ص 05

5 - اللغة الإشهارية تكثّف من أصداءها الشّعورية المخزّية التّي تجعل من المرأة كيان بدو ن عقل و لا تفكير كما رأينا ذلك مع منتوج " فيتول " و بهذا المعنى فإنّ بهارجها اللفظية و التصوّرية و التخييليّة لتأكيد عظمة المرأة المزيّفة

في حضرة الرجل المحتال. اللغة الإشهارية تجعل " الرجل في مركز التكوين اللغوي ، و تدور حوله كافة المصطلحات فهو القطب و المركز، مثلما أنّه ضمير اللغة وسر تركيبها المرفولوجي (الفيزيائي و الصرفي) .و هذا ما تجلى لنا حينما درسنا الصورة الخامسة (Orfèvres) حيث وجدنا الرجل يتكلم باسم المرأة و هو يعقّب على كلامها " هي تقول بأنّني..) ، فكل ما هو غير حقيقة فإنّه بالضرورة اللغوية مذكر ، و الثقافة الغربية تحفظ للذكورة حقها في كلّ ما هو محايد و تجريدي" . ([405])

وبذا تكون المرأة رجلاً ناقصًا حسب تعريف فرويد لها ، ينقصها عنصر الذكورة و يلزمها أن تلغي علامة التأنيث لتلحق بضمير اللغة و تركيبها الصرفي و السياقي . وهذه الفلسفة طرحها العالم النفساني كارل يونج كنظرية على الأنيموس (animus) و هو الضمير الذكوري داخل المرأة وهو مفهوم يقوم على فكرة أنّ الأنثى تنطوي في داخلها على (ذكورة) ، و لذا فإنّها تعتبر قوّة داخلية تساعد المرأة على التفاعل مع العالم الخارجي و يعينها على استخراج كوامنه الذهنية ومشاعرها الداخلية و يأخذ بيدها للإفصاح عن ذاتها عاطفيًّا وإبداعيّا بطريقة محسوسة.

بينما وجدنا أنّ الصورة تستنطق الجسد و تتصف المرأة على أكثر من صعيد بالساحرة والمسكونة بالأثريات الشيطانية لذلك ضبطت جسديًّا كثيرًا ، حيث تذهب دي بوفوار إلى وضع تصفه كالتالي : " إن المرأة ليس لها جوهر أو طبيعة أبدية ، بل تاريخ ، و المجتمع الذي تعيش فيه يرسم لها ، في كل حقبة ، التجويف من أجل قالب تتقيد به " ([406]). و قد أمكننا تصنيف صورة المرأة عبر الخطاب الإشهاري في الترسيمة التالية :



([405]) – المرجع ، المركز الثقافي العربي ، بيرو

([406])- عبد الله

الشكل رقم :58 القوالب التّي تؤسس للظهور

الخـاتمـــــــــة :

في ظلّ دكتاتورية العولمة المستبدة ، ساد في القرن الأخير فكر ثقافيّ للرأسمالية يسعى إلى إقناع الناس بأن يستهلكوا أكثر من حاجتهم البيولوجية الطبيعية ليساهموا في استمرار عملية تراكم رأس المال بغاية الربح الخاص ، و بكلمات أخرى للتأكد من أن النظام الرأسمالي العالمي مستمر للأبد .

تعلن ثقافة فكر الاستهلاك حرفيا ، إن معنى الحياة يوجد في الأشياء التي تملكها وبذلك ف" أن تستهلك " يعني أننا أحياء تماما، و لكي نبقى أحياء تماما، يجب أن نستهلك باستمرار ، إن آراء الرجال و النساء ككائنات سياسية و اقتصادية تهمل و تنبذ من قبل رأسمالية العولمة . فرغم أن الحكومات الليبيرالية و الأسواق الرأسمالية تدعم حرية الأفراد واستقلالهم و سيادتهم على ذواتهم ، إلا أنها في الوقت نفسه تفرض عليهم ، عبر نفس الوسائل ، قيودا و أغلالا سلوكية و قيمية بحيث لا يصبح في مقدور الفرد أن يحقق أي حرية حقيقية .

والمرأة – وهي ضمن هذه الوسائل – المحشورة بين مطرقة اللغة و سندان الصورة في إطار النماذج و الصيغ الموحدّة عبر العالم ، ندرك عبر الكشف التّحليلي السابق أنّ صانعو الثّقافة الاستهلاكية هم الذين يفكّرون للمرأة ، ويصنعون لها عالمها و يشكلون لها القيّم التي تعتنقها ، و يغرسون في ذهنها الصور التي يريدون لها أن تستقر ، إنهّم باختصار يصنعون لها قفصًا حديديًا لا فكاك منه ، إذا ما استخدمنا لغة ماكس فيبر، أو يوظفون عقلها في تقييد حريتها و ضبطها إذا ما استخدمنا لغة فوكو .

فالصورة الإشهارية التّي توظف المرأة توظيفا ميكانيكيا و مبرمجا هو أداة فاتنة شديدة التأثير، تتسلل إلى ذهن المتلقي بخفة و سرعة دون أن يبذل مجهودا كبيرا في استقبالها ، و تتبع صورة المرأة تغلب عليها الجاذبية خلافا لما تحمله الكلمة عنها من إملال و تجهم و ذوبان ، أحيانا يتطلب احتمالها مجهودا إضافيا . ففي الإشهار تبلغ صورة الأنوثة حدود بلاغتها العليا لتكون في أعلى درجات تأثيرها ، فكثيرا – كما اكتشفنا– ما تستخدم سبلا غير مشروعة كأن تلجأ لإثارة غريزة التملك عند المشاهد ، و الرغبة في الربح السريع ، أو تداعب أحلامه بالشهرة وإلى غير ذلك ممّا يمكن أن يشكّل مؤثرًا أو دافع يستجيب له المتلقّى بالتّفاعل مع السلعة التي يُراد ترويجها أو التّعريف بها .

إن إبراز دونية المرأة وتشويه شخصيتها في وسائل الإعلام المرئية العالمية ، الاجتماعية تعرضا للتبخيس في قيمتها

على جميع الأصعدة ،الجنس ، الفكر ، الجسد ، الإنتاج ، المكانة . يقابل هذا التبخيس مثلنة مفرطة ندر أن وجدنا لها نظيرا عند الرجل " لا يقابله ما يكفي من الاستنكار و المطالبة ، بتوقيع عرائض الاحتجاج ورفع دعاوى قضائية ضد المخرجين الذين يسيئون إلى والشركات التي تقوم بإنتاج الوصلات سمعتها الإشهارية الماسة بكرامتها ومن ثم مطالبة هذه الجهات بالاعتذار لنساء العالم، والغريب أن شيئا من هذا لا يحدث، والأغرب من ذلك أن رجال التعليم يشكلون الغالبية العظمى من مراسلي الصحف الوطنية والأنكى من كل ذلك، أن النقابات التعليمية غائبة كليا عما يقع في وسائل الإعلام من إساءات متعمدة للمنتسبين إليها، حيث تقتصر مطالب هذه النقابات على الجوانب المادية والتقنية دون أن تلتفت إلى العنف الرمزي الذي يمارس في حق الشغيلة التعليمية في وسائل الإعلام المرئية التي يمولونها من جيوبهم و يوجز فرويد تصوره كمايلي : " و من رأى رضيعا يتراخى ، بعد أن شبع من الثدي ، وينام متوهج الوجنتين ، مبتسما ابتسامة الغبطة ، فلا بد أن يتفكر أن تلك الصورة تظل نموذجا للتعبير عن الإشباع الغرائزي في الحياة فيما بعد " ([407]).

أكّدت الدراسة أنّ المبدعين الإشهاريين يعتبرون المرأة ملهمتهم الأولى للترويج السلعي ، فيستحضرونها في الصورة ، ويفرشون الورد في طريقها ، فهي الحلم الذّي يسعون للوصول إليه عن طريق صوغ تخييلي يبرز جسد المرأة في كماله وجماله وغوايته الأسطورية . فهم يريدون أن يوهموا أنّهم يردّون على التهميش والتشييء و الاحتقار و العنف الذّي أصبحت تتعرض له المرأة في المجتمع العالمي ، لكن الواقع البحثي و الدراسي يؤكد أنّ جسد المرأة أصبح منتهكاّ وهو يعرض في وصلات الإشهار وعلى أغلفة المجلات و صفحات الملصقات وغيرها من الممارسات التّي تجرّد هذا الجسد من إنسانيته وتجعله مجرد سلعة ، ومجرّد تابع للأشياء وخادم لها ومعبر عنها، ومجرد وسيط بين السلع والمستهلك، في زمن لا يؤمن إلا بالربح. وما نراه من تجارة الرقيق الأبيض وتصدير الجسد الأنثوي خير دليل على ما وصل إليه الجسد من مهانة ومن تشييء . لكنّ ما تحقق في هذه الدراسة المقارنة بين نسقين مختلفين (لغوي و أيقوني) يجعلنا نتساءل بكلّ واقعية : أيّهما يضع جسد المرأة في مكانه الصحيح ، وأيّهما ينصف هذا الجسد ؟ اللغة أم الصورة ؟ فللمبدع الإشهاري يحاول من خلال إبداعه ، أن يستعيد لجسد المرأة ما هدر من إنسانيته وجوهره اللذين جرده منهما الواقع المتهافت على المادة ، والذّي جرد المرأة من كلّ ما هو روحي ، فيردّ المبدع على هذا الواقع فيرصد هذا الجسد في كماله الروحيّ والجسديّ بطريقة تجعل جمال الروح والجسد وروعتهما وسموهما يغيّبان تحت وطأتهما بشاعة الواقع ، عند المبدعين الجسد الأنثوي هو جوهرة الكون وسره ومصدر كماله .

والمبدع لا يجعل من جسد المرأة مجرد منبع للذة والمتعة، وأغلب المبدعين أصبحوا لا يقرأون أبجدية الجسد قراءة مباشرة وحرفية، وإنما عملوا على تحرير المرأة من التشييء عن طريق إبراز جمالها الكامل ، الروحي والجسدي .

([407]) – ثيودور رايك ، الدافع الجنسي ، ترجمة ثائر ديب ، دار الحوار ، اللاذيقية ، ط: 1، سنة 1992 ، سورية : ص : 50

إن الإبداع المعاصر يرد على الواقع وبقوة ،هذا الواقع الذي جرد الجسد المرأة من حقوقه وشيأه ، فرفع من قيمة الجسد ولم يجعله وسيطا بين السلع والمستهلك وإنما جعل منه وسيطا بين المبدع وحقيقة الكون، فوصل به الأمر في الكثير من الإبداعات إلى تجريد جسد المرأة من ماديته وحسيته، فاستحضروه بطريقة صوفية وفانطاستيكية ، فأبرزوا بذلك عطاءه اللا محدود ، هذا العطاء النابع من الروح والجسد وسيلته .

إن الإبداع المعاصر يصون جسد المرأة ويرفع من قيمته، فالمبدع يسعى إلى رصد الجسد الأنثوي في كماله، حيث لا تعتريه أية نقيصة، فيصوره كطريق موصل للمطلق والسمو ، في حين يوظف الإشهار جسد المرأة كطريق موصل لجيوب المستهلك فيعرضه في ماديته وحسيته ومباشريته.

المبدع يستحضر جسد المرأة في الإبداع ليعبر من خلاله عن الكمال المفتقد في الواقع،إن الكثير من المبدعين يردون بوصف جسد المرأة في كماله وسموه على مرارة الواقع المفجعة ، فالمرأة بجسدها وروحها يبرزونها كواحة ظليلة في صحراء الحياة يحتمي بها الجميع.

لكن بالمقابل نزل الإشهار بالمرأة إلى الحضيض، وهدر إنسانيتها،وأصبحت مجرد آلة في زمن الآلة التي أتت على الأخضر واليابس، ومما أتت عليه الكرامة الإنسانية، ومنها جسد المرأة حيث نجد المرأة في الإشهار مبتذلة تعرض فتنتها كاملة أو بالتقسيط، فنجد السلعة تعتمد على الوجه أو الشعر أو الشفتين أو الأظافر أو الرجلين ،وغيرها من تفاصيل جسد المرأة التي تعرض كاملة أو مجزأة على أغلفة السلع أو في الملصقات أو الوصلات الإشهارية وذلك حسب ما تقتضيه السلعة ، إن جسد المرأة يطالعنا حيث ولينا وجهنا في التلفزيون وعلى الملصقات في الشارع وعلى السلع التي نقتنيها، فهو مجرد شيء مطفأ بلا روح. لكن الإبداع بالمقابل يجعل المرأة هي الوحيدة القادرة على جعل الاشتعال يعود إلى جذوة الروح التي انطفأت في داخل الإنسان في زمن طغت فيه الآلة فانظم الإنسان إلى قائمة الأشياء، فهي أم الوجود. إن المرأة عند المبدعين لا يقاربون جسدها فقط ،وغنما هي الروح والجسدالأم والحبيبة والصديقة إنها من تمنح الدفء في برد الحياة وزمهريرها، وهي من تمنح الإشراقة والجمال لكل شيء محيط بنا، إنها معطاء بلا حدود.

المبدعون يرفضون تكريس المرأة واختزالها في جسد فاتن بلا حياة كما يفعل الإشهار، أو كما يفعلون بها في سوق الرقيق الأبيض ، وإنما يردون لها الاعتبار ويصورون جسدها كوسيلة للسمو بالروح ويعتبرون هذا الجسد منبعا للجمال الخالد ،وللعطاء الذي بلا حدود إن الإبداع يرد للمرأة اعتبارها الذي غمطها إياه الإشهار .ألا تستفيق النساء إلى ما يتعرضن له من مهانة ،ومن هدر لكرامتهن أم متطلبات العصر وتطوره وإكراهاته أصبحت تجعل بعض النساء متواطئات على الانضمام إلى قائمة الأشياء ؟

فهرس الأشكـــــال

الجداول

الرقم	الأشكال	الموضوعات	الصفحات
01	الشكل رقم 01	عيّنة الدراسة الخاصّة بالصور الإشهارية	صفحة 26
02	الشكل رقم 02	عيّنة الدراسة الخاصّة بالأفلام الإشهارية	صفحة 27
03	الشكل رقم 03	التركيب الثنائيّ للعلامة عند دوسوسير	صفحة 34
04	الشكل رقم 04	طرق إنتاج العلامة	صفحة 46
05	الشكل رقم 09	التفريعات الثلاثية و علاقاتها بالعلامة	صفحة 53
06	الشكل رقم 09	تقسيم العلامة:الطبقات العشر	صفحة54
07	الشكل رقم 16	جدول تركيبي يبيّن العلاقات الستّ بين فروع ع.م	صفحة 65
08	الشكل رقم 18	تركيب فروع تحقيق حيثيات الموضوع وحيثيات المؤول	صفحة67
09	الشكل رقم 20	تناسب المؤول مع المراتب الظاهراتية للوجود	صفحة 20
10	الشكل رقم 10	قائمة مركّبات فروع العلامة	صفحة 73
11	الشكل رقم 11	أصناف العلامات عند بيرس	صفحة 24

فهرس الصور

الرقم	الأشكال	الموضوعات	الصفحات
01	الشكل رقم 25	صورة إشهارية خاصّة بسيارة "JEEP"	صفحة 81
02	الشكل رقم 02	صورة إشهارية خاصة بمنتوج "NEUTROGENA"	صفحة 91
03	الشكل رقم 03	صورة إشهارية خاصة بمنتوج " photoshop"	صفحة105
04	الشكل رقم 04	صورة خاصة بالفنانة " مادونا "	صفحة

فهرس الترسيمات

الرقم	الأشكال	الموضوعات	الصفحات
01	الشكل رقم 01	الهيكل العام لاستراتيجية البحث	صفحة 12
02	الشكل رقم 02	نموذج تحليل سيميوطيقي مقترح للنص الإشهاري	صفحة 22
03	الشكل رقم 03	التركيب الثنائيّ للعلامة عند دوسوسير	صفحة 34
04	الشكل رقم 04	عناصر الدلالة عند المناطقة العرب	صفحة 36
05	الشكل رقم 05	التركيب الثلاثي للعلامة عند بيرس	صفحة 36
06	الشكل رقم 06	أنموذج الوظيفة العلامية حسب سيميوطيقا بيرس	صفحة 49
07	الشكل رقم 09	العلاقة الثلاثية بين عناصر العلامة عند بيرس	صفحة 55
08	الشكل رقم 10	عناصر العلامة المركّبة لسيميوطيقا بيرس	صفحة 51
09	الشكل رقم 11	استراتيجية توليد العلامات عند بيرس	صفحة 57
10	الشكل رقم 12	علاقة حيثيات العلامة عند بيرس	صفحة 58
11	الشكل رقم 13	حيثيات تفريع العلامة عند بيرس	صفحة 59
12	الشكل رقم 14	حيثيات الممثل أو العلامة في حدّ ذاتها	صفحة 61
13	الشكل رقم 15	ثلاثية حيثيات الموضوع باعتبار علاقته بالعلامة	صفحة 64
14	الشكل رقم 17	فروع حيثيات التعبير (المؤول)	صفحة66
15	الشكل رقم 19	حركة التأويل حسب التقسيم الثلاثي للمؤول	صفحة 68
16	الشكل رقم 16	السيميوزيس كعلاقات بين مختلف العلامات الجزئية	صفحة 21
17	الشكل رقم 17	سيرورة السيميوزيس عند ش.س.بيرس	صفحة72
18	الشكل رقم 26	روافد الخطاب الإشهاري	صفحة 82
19	الشكل رقم 19	التفاعل السيميوطيقي بين العنوان و عمله	صفحة 94
20	الشكل رقم 20	تفاعلية القيم في المربّع السيميائي	صفحة 100
21	الشكل رقم 31	تشكّلات المعنى و أثرها على الذات	صفحة 101
22	الشكل رقم 34	السيرورة السيميوطيقا للتوقيع الإشهاري	صفحة 113
	الشكل رقم 34	المسارات السيميائية المتناظرة	صفحة113
	الشكل رقم 35	المربّع السيميائي في مساراته التناظرية	صفحة 113
	الشكل رقم31	تشكلات المعنى و أثرها على الذات	صفحة114
	الشكل رقم 31	استراتيجية توزيع العلامات في " Nicitinell"	صفحة 117

الشكل رقم31	السيرورة السيميوطيقية للتوقيع الإشهاري	صفحة 119

ثبت بالمصطلحـــات التعريفية

المـــــرأة (الأنثى) La femme :

جاء في معجم اللسان تحت مادة (أنثى)،ما يلي:أنث،أنوثة وأناثة :لان، الحامل إيناثا: ولدت أنثى فهي مؤنث. أنَّث في الأمر: لان ولم يتشدد. تأنَّث: طاوع، ولان ولم يتشدد، وتشبَّه بالأنثى.
وتحت مادة (امرأة)، جاء في معاجم الصحاح([408]) ولسان العرب([409]) وتاج العروس ما يلي:المرء: الرجل. والأنثى مرأة. يقال هذا مرء صالح، وبعضهم يقول هذه مرأة صالحة. والمرء الإنسان رجلاً كان أو امرأة. وإذا عَرَّفوها قالوا: المرأة أو الامرأة.

([408])- اسماعيل بن حمّاد الجوهري (400 هـ) ، تاج اللغة و صحاح العربية ، تحقيق أحمد عبد الغفور العطار ، ط41، 1990 ، دار العلم للملايين المجلد الأول ، ص 66

([409])- أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت 1956 .المجلد الأول ،ص 122

وللعرب في المرأة ثلاث لغات: يقال هي امرأته وهي مرأته وهي مَرَته .

يقول ابن الأعرابي([410]): إنه يقال للمرأة إنها لامرؤ صدق، كالرّجل وهذا نادر". ولا يوجد في اللغة العربية جمع لكلمة امرأة، لذا استخدموا لفظة أخرى تخص المرأة دون الرجل وهي لفظة نساء وقد جاءت من نسأ ينسأ. ونسيء هي المرأة المظنون بها الحمل. ويقال: مرأة نَسءٌ كالنَّسوء على فعول. ونَسوء ونوة ونساء أي تأخر حيضها ورجي حملها.

وفي لسان العرب، مادة رجل نجد أنَّ علماء العربية أنثوا لفظة رجل، وأطلقوا(رَجُلَة) على الأنثى. وقد أكد الميداني هذا المعنى، حين ذكر في أمثاله أنَّ أول مثل قالته العرب هو:(المرأة من المرء، وكل أدماء من آدم)([411])

ونتيجة لهذه القراءة المعجمية، نستطيع أن نؤكد وجود تناسق مهم ولافت في اللغة العربية، ولا سيما في الألفاظ التي تخص الأنثى. فلفظة امرأة وإن كانت مشتقة من لفظة (مرء)، إلاّ أنها في المحصلة لفظة مؤنثة متفردة عن اللفظة الأخرى (المرء) أي الرجل. وبروز التأنيث سمة بينة في اللغة العربية، مثل غيرها من اللغات السامية.وألفاظ التأنيث في لغتنا لا تقل عدداً عن ألفاظ التذكير. ولو نظرنا فيما حولنا، لوجدنا أن جُلَّ الأسماء في الطبيعة هي أسماء مؤنثة، مثل: السماء، الأرض، الشمس، الشجرة.

"وبعض الصفات مثل، الشجاعة والفصاحة والمروءة. وبعض الطقوس الدينية، مثل الصلاة والزكاة. إلى جانب الحياة، والحقيقة والشهادة والجنة وجهنم . وقبل هذا وذاك، اللغة والأبجدية والبشرية والإنسانية والمدنية والحضارة. مما يؤكد حضور الأنثى في منطوق اللغة من الأسماء والصفات. وإذا عدنا إلى المعجم الصوفي وبعض المواد فيه، مثل: أم، أرض، أنثى،نخلص إلى أنَّ كل ما في الكون أنثى، لأنه محل زرع وحرث، محل بذر وإنتاج. يقول الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، في الفتوحات " .([412])

((فابن عربي يقارب المرأة، لا من جهة كينونتها الإنسانية، ولا من جهة موقعها من ذات الرجل ووجدانه، بل من جهة كونها الأنثى؛ إحدى مراتب الوجود. وهي مرتبة القابلية والانفعال والتأثر، هي محل الإلقاء والبذر والاستحالات والإيجاد والتكون والظهور، فكل منفعل وقابل للإلقاء والتكون، ومحل للظهور والإيجاد فهو أنثى وإن كان ذكرا.))

ولا بد من أن نشير إلى التمييز الذي يراه علماء اللغة بين المؤنث الحقيقي والمؤنث المجازي، والذي "لا يعفي المؤنث المجازي من الخضوع لكل آليات التصريف التي يخضع لها المؤنث الحقيقي. وهو أمر يكشف عن تصور أنَّ(التذكير) هو الأصل الفاعل، والمؤنث لا فاعلية له. وبحكم هذه الفاعلية للمذكر من حيث هو الأصل الفاعل تصر اللغة العربية على أن يعامل الجمع اللغوي معاملة(جمع المذكر) حتى ولو كان المشار إليه بالصيغة جمعا من النساء بشرط أن يكون بين الجمع رجل واحد. هكذا يلغي وجود رجل واحد مجتمعا من النساء فيشار إليه بصيغة جمع .

❋ الخطاب Discours

إن مصطلح الخطاب ، من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات ، يحيل على نوع من التناول للغة ، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة ، و الخطاب ، بهذا المعنى ، لا يحتمل صيغة الجمع : يقال (الخطاب) و (مجال الخطاب) إلخ . و بما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية ، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف . غير أن مصطلح خطاب يدخل كذلك في سلسلة من التقابلات حيث يكتسي قيما دلالية أكثر دقة .([413]) فالمصطلح يشير إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغاير و متحد الخواص ، و على نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا ، أو تتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد . و قد يوصف "الخطاب" بأنه مجموعة دالة من أشكال الآداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات ، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق

([410]) انظر : جمانة طه ، المرأة العربية في منظور الدين و الواقع (دراسة مقار نة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص 24

([411])- المرجع نفسه ، ص 25

([412])–المرجع نفسه ، ص 25

([413])- باتريك شارودو و دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، ص180

أغراض متعينة . و إذا كان "تحليل الخطاب" محورا مهما من محاور علم اللغة التصنيفي (أو التوزيعي) عند ز. هاريس و تلامذته ، فإن مفهوم الخطاب نفسه اكتسب أهمية متميزة ، كأداة للتحليل.([414])

والخطاب أصلاً هو التعبير عن الفكر بواسطة الكلام الشفهي في شكله الآني ، بعكس اللغة. وقد أصبحت السينما موضع دراسة عندما وسعت السيميائية مفهوم الخطاب خطاب **(language)** ليشمل كل نمط من الإنتاجات الاجتماعية التي تولد معنى (هكذا درس بارت **(Barthes)** خطاب الزي).([415])

ويستعمل الألسني إميل بنفينست **(Emile Benveniste)**كلمة خطاب كضد لكلمة الحكاية أو(القصة) وهو يميز الخطاب بوجود علامات بيانية (البيانيات) مفترضاً شخصاً يتحدث إلى المخاطَب (مرسل إليه) ، بينما الحديث أو القصة هو الدرجة صفر من التحدث ؛ فكل شيء يمر كما لو أن الأحداث تروى من ذاتها، دون أحد يرويها، والحال أن كل نص مكتوب أو فلمي، سواء كان توهمياً أو وثائقياً، إنما ينظمه شخص ما بخلاف الواقع" الذي لا ينطقه أحد " (متز **Metz**) حتى لو كانت آثار الجهاز الحاكي مخفية؛ فليست الحقيقة ، أبداً هي ما نراه، بل خطاب منطوق عن الحقيقة .وهكذا نستطيع القول أن الخطاب إذا لم يكن دائماً من نوع الحديث، فإن الحديث، من جهته يكون دائماً خطاباً ولكنه خطاب مقّنع إلى حد ما .إن السينما التقليدية والأشكال الواقعية تمحو دائماً الآثار الاستدلالية بينما السينما الحديثة تعلنها.([416])

✵ الإشهار : La Publicité

يعرفه الشيرازي على أنه المجاهرة في حين أن بطرس البستاني قال أنه يعني النشر والإظهار.([417]) هذا عند العرب بينما يعرفه قاموس "لاروس" الصادر عن دائرة المعارف الفرنسية على أنه" مجموعة الوسائل المستخدمة للتعريف بمنشأة تجارية أو صناعية واطراد منتجاتها".([418])

إذن التعريف اللغوي للإشهار لا يتعدى الشرح اللغوي للفظ الإشهار. بينما في التعريف الغربي الوارد في قاموس"لاروس" فهو في الحقيقة أكثر شمولية من المفهوم الحقيقي. أما من الناحية الاصطلاحية، فيعرفه محمد العليان على أنه عملية الاتصال غير الشخصي من خلال وسائل الاتصال العامة بواسطة معلنين يدفعون ثمنا معينا لإيصال معلومات معينة إلى فئات معينة من المستهلكين.بحيث يفصح المعلن عن شخصيته.([419])

في هذا التعريف نجد إشارة إلى أنّ الإشهار هو عملية اتصالية بين طرفين أساسيين.مرسل منتج ومتلقي مستهلك أو مشتري،زبون أو تاجر إلى غير ذلك.بالإضافة إلى أنه يركز على ضرورة دفع المقابل من طرف المعلن للوكالة الاشهارية نظير الخدمات التي يحصل عليها.والأمر الآخر المهم هو كشف هوية المعلن حتى يتعرف عليه المتلقي.

أما التعريف الغربي لنفس المفهوم فنجده عند أيكر ومايرز(***Aaker/myers***) على أنه اتصال جماهيري يحصل لتحقيق فوائد معروفة.متعلقة بمعلن يدفع أموالا لوسيلة إعلامية من أجل بث رسائله.والتي هي على العموم موضوعة من طرف وكالة إشهارية.([420])

✵ قالب جاهز :Stéréotype

([414])- إديث كريزويل ، تعريف بالمصطلحات الأساسية (عصر البنوية) ، ترجمة جابر عصفور ، ط**1**، **1993**، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ص **379**

([415])- ماري – تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية ، ترجمة : فائز بشور ، ط**1** ، منشورات المكتبة اللبنانية ، ص **31**

([416])- المرجع نفسه ، ص **31**

([417])- محمد جودت ناصر:الدعاية والإعلان والعلاقات العامة.***ط1***.دار مجدلاوي,عمان،الأردن.***97.98.ص102***.

([418])- منى الحديدي :الإعلان.ط**1**، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة.**1999**.ص**18**

([419])- محمد جودت ناصر، الدعاية والإعلان والعلاقات العامة :مرجع سابق.ص**103**

([420]) - **J,Lendrevie ;B,Brochand : *le nouveau publicitor* .5em édition .Dalloz .Paris ; 2001.P03**

تشهر كلمتا **Cliché** (صيغة جاهزة) و **Stéréotype** (قالب جاهز) بتكلس في مستوى التفكير أو التعبير. و في ميدان الطباعة خلال القرن التاسع عشر كان **« Clichage »** (الروسمة) المسمى أيضا " القولبة الجاهزة " يسمح بصنع أعداد كبيرة من نموذج قار. وابتداء من سنة **1865** دلت كلمة "**Cliché**" أيضا على " الصورة السلبية " في الفوتوغرافيا . من هنا جاء المعنى المجازي ل" **Cliché**" الذي يعنى في طبعة لاروس لسنة **1969** " جملة جاهزة " أو " فكرة مبتذلة " و أفضت كلمة " **Stéréotypé**" (مقولب) إلى الدلالة أيضا على ما هو ثابت متكلس . و الصيغة الجاهزة مفهوم أسلوبي لا ينفصل عن مثل الطرافة الأعلى السائد في كل مصنفات الأسلوبية التي ظهرت في القرن العشرين . أما القالب الجاهز فقد وظف من قبل اختصاصات مختلفة أسندت له معاني مختلفة ، في اللسانيات يؤول هذا المفهوم في إطار دلالية تعين الكلمة فيها المرجع بوصفه النمطي، فتعيد هكذا إدماج مكونات موسوعية الخطوط مثلا في معنى كلمة ("نمر").([421])

✵ القيمة Valeur:

من وجهة نظر الاستعمال اللغوي يفضي الأمر "بالقيمة" إلى أن تصبح مجرد مرادف ل "رأي " . يحيل مفهوم القيمة على إشكاليات الذاتية و الوجدان و التوجيهات و الكلمات " المعبرة عن قيم" هي أساسا كلمات حاملة لتوجيهات حجاجية و متكوَنة من أزواج متعارضة . يميز ك.بريلمان و ل. أوبراخت تيتيكا بين القيم " المطلقة كالعدل أو الحقيقة و القيم الملموسة كفرنسا أو الكنيسة . و كثيرا ما تقع هذه القيم في تناقض يمكن حله بإدراجها في نظام سلمي .إن القيم مرتبطة ارتباطا خاصًا بالجنس التثبيتي الذي " يرمي إلى تنمية قوَة التبني لبعض القيم ". نرى أحيانا، بكيفية تكاد لا تكون أكثر تعقيدا ، في الثلاثي المتمثل في " الشهرة و الحبَ و المال " قيما تستغني عن كل تبرير ، و تبرر كل الأعمال التي يمكن أن تتصل بها مثل العلاقة وسيلة/غاية ": هذا الغاسول يكسب الأيدي نعومة و بياضا ، و يكلَفكم ثمنا أقلَ،و يجعل الملابس أشدَ بياضا من ملابس جارتك "؛ و لأن التناسق قيمة منطقية محبوبة عموما ، يمكن في ميدان آخر تماما ، دحض المخاطب دحضا ناجعا ببيان أنَه يدافع عن أطروحات متناقضة .([422])

✵ السيميوطيقا Semiotics:

لا يمثل مصطلح السيميوطيقا " **Semiotics**" ، المشتق من الكلمة اللاتينية الدالة على " علامة " **Sign**، مدرسة أو اتجاها واحدا محددا داخل التطور الأخير للنقد ، و إنما يمثل مجموعة غير مترابطة من المدارس و الاتجاهات .أضف إلى ذلك أن هذه الممارسات المترابطة تسهم في تطوير نهج نقدي لا يقتصر على النص الأدبي موضوعا أوليا له . و في كتاب مختارات أخير عنوانه الفرعي " السيميوطيقا حول العالم " ، يبدأ المحررون الإقتباس من أينشتين **Eisenstein** ؛ إذ يقول :" إن تقدم الفن في زماننا ...يجب أن يقوم على تفجير سور الصين الذي يقف بين طرفي النقيض المبدئيين : (لغة المنطق) و (لغة الصَور)" ؛ ففي رأيهم أن السمة المائزة للسيميوطيقا أنها تعتد ب " العملية التي يتم بها إدراك الأشياء و الأحداث بصفتها علامات ، و ذلك من خلال نظام حساس .([423]) السيميوطيقا إذن ممارسة نقدية شاملة " تهتم بدراسة العلامات (**Signs**) و طريقة ترابطها و

([421])- باتريك شارودو و دومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب ، مرجع سابق ، ص **528**

([422])- المرجع نفسه ، ص **582**

([423])- رامان سلدن ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية ، ترجمة مجموعة من الكتاب ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ، الطبعة الأولى ، **2006**، العدد **1045** ، الجزء الثامن ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص **05**

كيفية تعبيرها عن المراد "([424]). و مع ذلك فإنها قد تتأسس في أمان ، داخل مناطق الدرس الأدبية التقليدية . إنها في سعيها وراء المعنى ، تنزع إلى تجاوز الحدود التي تم وضعها في السابق.([425])

فهرس تعريفي لمنظري السيميائيات

جوليا كرستيفا ***Julia Kristeva*** - 1941 -

جوليا ***Julia Kristeva*** : ولدت جوليا كريستيفا عام *1941* . وجاءت إلى باريس من بولغاريا كطالبة عام *1965* م . وانغمست فوراً في الحياة الفكرية الباريسية ، فحضرت ندوات رولان بارت وانضمّت إلى مفكّرين و كتاّب تمحوروا حول المجلة الأدبية (***Tel quel***) لمحررها فيليب سولير (***Philippe sollers***). إنّ السّمة السائدة في عمل جوليا كريستيفا هي حرصها على تحليل ما لا يمكن تحليله : ما هو غير قابل للتعبير عنه ، و المتغاير ، و"الأخرية الجذرية " (***Radical Otherness***) في الفرد و الحياة الثقافية .

([424])- جون ليشته ، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنوية إلى ما بعد الحداثة) ، ترجمة فاتن البستاني ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1، 2008 ، بيروت، ص **520**

([425])- رامان سلدن ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية ، مرجع سابق ، ص **05**

ترى كريستيفا أنّ النظرة السائدة للغة ترتبط بفكرة أنّ اللغة يمكن اختزالها إلى تلك الأبعاد (مثل القضايا المنطقية) التّي بإمكان الوعي أن يفهمها ، مع إقصاء البعد الماديّ و المتغاير و اللاواعي، و هذا الحرص على الرابطة بين اللغة و أهميتها في تكوين الذات قاد كريستيفا في عام *1974* إلى تطوير نظرية في " السيميوطيقي " (***Le Sémiotique***) في أطروحتها للدكتوراه و كان عنوانها " ثورة في اللغة الشّعرية "، هنا تميّز بين السيميوطيقي من جهة ، و السيميوطيقا – أي نظرية العلامات التّقليدية – و " الرّمزي " من جهة أخرى ، أي دائرة التّمثيلات ، و الصّور ، و كافة أشكال اللغة الملفوظة بصورة تامّة .

المرجع : كتاب خمسون مفكّرا أساسيا معاصرا لجون ليشته ، ترجمة د/فاتن البستاني منشورات المنظمة العربية للترجمة ص **293**.

رولان بارت Rolands Barthes 1915-1980

رولان بارت **Rolands Barthes** : ولد رولات بارت في شيربورغ عام **1915** . و لم يكد يبلغ من العمر سنة واحدة حتّى توفيّ أبوه في معركة بحرية في بحر الشمال ، و هكذا أشرفت أمه على تربيته ، و جدّه وجدّته على فترات . وقبل أن يكمل دراسته الإبتدائية و الثانوية في باريس ، أمضى بارت طفولته في بايون في جنوب – غرب فرنسا . بين **1934** و **1947** عانى من نوبات مختلفة من مرض السّل . و في أثناء فترة النقاهة المفروضة عليه أخذ يقرأ كلّ شيء بنهم، و نشر مقالاته الأولى عن أندريه جيد (**André Gide**) . و بعد أن درس في رومانيا و مصر حيث التقى بـ أ.ج.غريماس (**Greimas**) تمّ في " كليّة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية " ، عيّن بارت في " الكليّة " الفرنسية " عام **1977**. و توفيّ في عام **1980** .

المرجع : كتاب خمسون مفكّرا أساسيا معاصرا لجون ليشته ، ترجمة د/فاتن البستاني منشورات المنظمة العربية للترجمة ص**253**

تزأمبرتو إيكو ***Umberto Eco*** -1932 -

أمبرتو إيكو ***Umberto Eco*** : ولد سنة *1932* بأليساندريا (***Alessandria***) بالقرب من ميلانو تحصّل على الأستاذية في الفلسفة سنة *1954* بجامعة تورينو بأطروحة حول الجمالية عند توما الأكويني ، تمّ نشرها سنة *1956* بعنوان " المسألة الجمالية عند القديس توما الأكويني " . اشتغل في البرامج الثقافية للإذاعة و التّلفزة الإيطالية (**RAI**) . كان من بين مؤسّسي العديد من الدوريّات . عرف بمقالاته في الصحف الإيطالية و بالخصوص في جريدتي "***L'Espresso***" و " ***La Repubblica*** " و التي تمّ نشرها بعد ذلك مجمّعة في كتاب " ***Sette anni di desiderio (1983)*** " ، و هو حاليا أستاذ في السيميائية

بجامعة بولونيا و يدير الدورية العالمية المتخصّصة في السيميائية (VS) . و قد اهتم إيكو في دراساته و أبحاثه . في القرون الوسطى و بالفنّ الطّلائعي و بالثّقافة الموجّهة للجماهير ، كما انكبّ على صياغة نظرية متماسكة في السيميائية .

المرجع : كتاب السيميائيات و فلسفة اللّغة لأمبرتو إيكو ، ترجمة د/أحمد الصمعي في عدد من أعداد المنظمة العربية للترجمة /بيروت،ص**03**

Todorov Tzvetan تزفيتان تودوروف -1963

تزفيتان تودوروف ***Todorov Tzvetan*** : ولد في بلغاريا و جاء إلى باريس عام **1963** . نال إجازته الجامعية الأولى (الليسانس) في بولغاريا ، وحصل على توصية من جامعة صوفيا ، و توجّه إلى جامعة السربون فكانت له أول نظرة ألقاها على الطبيعة المحافظة لتلك الجامعة في فترة ما قبل **1968** م ، و ذلك عندما استفسر في كليّة الآداب هناك عن إمكانية قيامه بالبحث في مجال النّظرية الأدبية . اتّصل بجيرار جينيت الذّي اقترح عليه بأن يحضر محاضرات رولان بارت في الحلقة الدّراسية المنعقدة في " كليّة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية " .إنّ اتصاله بـ " بارت " الذّي أكمل معه رسالة الدكتوراه عام **1966** ، مكّن تودوروف من الإسهام بكتابة مقالات في المجلة الأكاديمية ذات النفوذ المعروفة باسم (***Communication***) . في عام **1981** عاد تودوروف إلى أساتذته الشكلانيين الروس ليس لاستعاب طرائقهم الشكلية و لكن لتقديم تأويل أفكارهم . و إنّ إعادة قراءته لأعمال "باختين" في ضوء ذلك تشكّل نقطة تحوّل في كامل مقاربته للنظرية الأدبية . في كتابه " فتح أمريكا " يقوم تودوروف بتحليل و تأويل وثائق تتعلق باكتشاف كولومبوس لأمريكا عام **1492** م .

المرجع : كتاب خمسون مفكّرا أساسيا معاصرا لجون ليشته ، ترجمة د/فاتن البستاني منشورات المنظمة العربية للترجمة ص**168**

كريستيان ماتز **Christian Metz** - 1963

كريستيان ماتز **Christian Metz** : ولد في بيزير في جنوب فرنسا عام **1931** ، و توفيّ بطريقة مأسوية في نهاية عام **1993** . مهّد ماتز السبيل في الستينيّات لتأسيس نظرية الفيلم باعتبارها حقلاً فكريًّا جديدًا .في الواقع، إنّ المقالات التّي كتبها ماتز بين **1964** و **1968** و المجموعة في كتابه المعنون مقالات حول مغزى و أهمية السينما (**1968**) (***Essais sur la signification au cinéma***) قد مهّدت السبيل لتأسيس قسم الدراسات السينمائية في جامعة باريس الثامنة في (فنسان) (***University of Vincenne***

Paris VIII). التحق ماتز بدار المعلمين العليا (شارع أولم) حيث حصل على شهادة الكفاءة التعليمية في الآداب الكلاسيكية (الفرنسية و اليونانية و اللاتينية) ، كما نال أيضًا شهادة في الألمانية و أخرى في التاريخ القديم . و قد تُوّج تدريبه الأكاديمي بحصوله على شهادة دكتوراه دولة في اللسانيات العامة (علوم اللغة) من جامعة السربون .

المرجع : كتاب خمسون مفكّرا أساسيا معاصرا لجون ليشته ، ترجمة د/فاتن البستاني منشورات المنظمة العربية للترجمة

Ferdinand de Saussure دو سوسيرفردينان -1857

Ferdinand de Saussure دو سوسير فردينان : ولد فردينان دو سوسير في جنيف عام **1857** في واحد من أشهر العائلات في المدينة ، عائلة اشتهرت بإنجازاتها العلمية . و بذلك يكون معاصرًا لكلّ من إميل دوركايم و سيغموند فرويد ، مع أنّه يكاد لا يوجد دليل على وجود صلة بينه و بين أي منهما . و بعد أن أمضى سنة غير مُرضية في جامعة جنيف في دراسة الكيمياء و الفيزياء ، >هب إلى جامعة لايبزيغ لدراسة اللغات . ثمّ بعد أن أمضى **18** شهرًا في دراسة السنسكريتية في برلين ، نشر و هو في سن الحادية و العشرين مذكرة نالت ثناء كثيرًا و كان عنوانها مذكرة عن النّظام البدائي لأحرف العلّة في اللغات الهندو– أوروبية .في عام **1880** بعد أن ناقش أطروحته حول الحالة المطلقة للجرّ بالإضافة (***Genitive case***) في السنسكريتية ، انتقل سوسور إلى باريس . اقترح سوسور في كتابه " المحاضرات " بأنّ أي بنية لغوية محدّدة تكون متميّزة عن الكلام ، و في حين جادل بأنّ أساس اللغة ، كواقعة أو حقيقة اجتماعية ، يجب أن يتمّ استعابه حصريًّا على مستوى البنية ، إلاّ أنّه يصدق أيضًا بأن لا شيء يدخل ضمن مجال البنية اللغوية من دون أن يصبح ظاهرًا أولاً في أفعال القول الفرديّة .

المصدر : كتاب جون ليشته ، خمسون مفكّرًا أساسيًا معاصرًا (من البنويّة إلى ما بعد الحداثة ترجمة فاتن البستاني ط**1** ، المنظّمة العربية للترجمة ، **2008** ، بيروت ، ص**311**

Charles Sanders Peirce شارلز ساندرز بيرس 1839 -

شارلز ساندرز بيرس **Charles Sanders Peirce**: ولد شارلز ساندرس بيرس في عائلة مثقّفة عام **1839** كان والده (بنيامين) أستاذًا للرياضيات في جامعة هارفارد ، بعدما تحصّل على شهادتيه الأدبية والعلمية ،عمل في مجال الفلك و الجيوديسيا (*) لدائرة المسح السّاحلي الأمريكيّة ، كما كان منجذبًا بشكل خاصّ إلى فلسفة جون دانس سكوتس (**John Duns Scotus**) و على الأخصّ مصطلح

(*) - فرع من الرياضيات التطبيقية ، يهتم بدراسة شكل الأرض و بقياس سطحها .

هذا الأخير المعروف باسم (Haecceity) (♣) الذّي يعني Thisness ، كثيرًا ما قيل أنّ بيرس كان صاحب فكر أصيل ، بالإضافة إلى كونه المؤسس المشهور للبراغماتية (الفلسفة العلمية) و له اسهامات كبيرة في المنطق الرياضي و الفلسفي ، كما أنّه أسس السيميوطيقا .أنّ العلامة عند بيرس كي توجد كعلامة ، يجب أن تفسّر (و بالتّالي يجب أن يكون لها مؤول)، (♦) و على خلاف سوسور ، يبدو أنّ بيرس كان مهتمًّا بالجانب الماديّ للعلامات بحدّ ذاتها أكثر منه بالعلامات باعتبارها عناصر في نظام للخطاب . أمّا هذه الأخيرة فتنضوي تحت فئة الرموز لدى بيرس ، و مع أنّه لا يهمل طبيعة الرمز ، إلاّ أنّ اهتمامه ينصبّ بوضوح على العلامات ذات الطابع المادي أساسًا متنوع الأيقونة و الدليل / المؤشر. فبيرس كان مهتمًا بالجانب المادي للعلامات بحدّ ذاتها أكثر منه بالعلامات باعتبارها عناصر في نظام للخطاب .

المصدر : كتاب جون ليشته ، خمسون مفكّرًا أساسيًّا معاصرًا (من البنويّة إلى ما بعد الحداثة
ترجمة فاتن البستاني ط1 المنظّمة العربية للترجمة ، 2008 ، بيروت ، ص301

Algirdas Julien Grei... جوليان غريماس الجرداس 1992 - 1936

أ... جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas : ولد في ليثوانيا عام 1917 ، و جاء لأول مرّة إلى فرنسا عام 1936 لدراسة القانون في جامعة غرينوبل . و بينما هو هناك نما لديه تذوّق لثقافة العصور الوسطى ،و بعد أن حصل على شهادة الليسانس في الآداب عام 1939 .بدأ في دراسة لهجة الفرانكو بروفينسال . ثمّ عاد إلى ليثوانيا عام 1940 ليجد وطنه قد غزاه السوفيات . فالألمان على التّوالي . و عند عودته إلى فرنسا عام 1944 ، التحق بالجامعة لدراسة الدكتوراه و التّي أكملها بمناقشة أطروحته عن الأزياء و كان عنوانها الموضة عام 1830 : مقالة وصفية لمفردات الثيّاب في صحف العصر . ونجد في هذا العنوان أصداء لكتاب رولان بارت نظام الأزياء (الذي بدأ أيضاً كرسالة دكتوراه). يقصد غريماس بالخطاب ما قصده بينفينست :" اللغة التّي يضطلع بها الشخص الذّي يتحدّث بها "، فالخطاب إذن هو اللغة كما هي مؤداة (Enacted) وعندما نفهمها بهذا المعنى يصبح واضحًا بأنّ غريماس مهتمّ باللغة من ناحية أنّها كلام ، في معادلة اللسان/الكلام إلاّ أنّه لا ينسى اللسان أو النّظام ، ذلك لأنّنا إن أردنا بناء " علم نحو " سيميوطيقي لإنتاج المعنى يجب أن نفهم الأقوال باعتبار كونها منظّمة بطريقة محدّدة ، فهي ليست مجرد (أقوال) عرضية و اعتباطية .

(♣) - ... كوتس للكلام على السمات الخاصّة الباطنة ن أو المميّزات المحدّدة لشيء أي التّي تجعله شيئًا مخصوصًا مميّزا محدّدًا ، أي هذا الش...

(♦)- لقد اعتمدنا ... طلح " المؤول " بدل المفسّر الوارد في الكتاب حتّى لا يتعارض مع الاستعمال المهيمن في تحليل الموضوع المدروس .

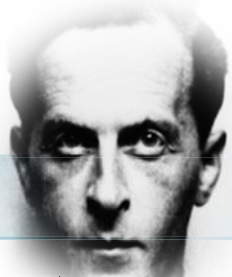
المصدر : كتاب جون ليشته ، خمسون مفكّرًا أساسيًا معاصرًا (من البنويّة إلى ما بعد الحداثة ترجمة فاتن البستاني ط1 ، المنظّمة العربية للترجمة ، 2008 ، بيروت ، ص 273

Roman Jakobson رومان جاكوبسون

1896 – 1982

رومان جاكوبسون ***Roman Jakobson*** **: ولد في موسكو عام *1896*. و يعتبر عموماً ، واحداً من أهم علماء اللغة في القرن العشرين ، و من أكبر مؤيدي التوجّه البنويّ في اللغة خصوصاً بسبب تأكيده على النظر إلى نمط الأصوات في اللغة باعتباره علائقيا (*Relational*) من حيث الأساس (وهذا هوالمجال الأول و الدّائم في بحوثه اللغوية) ، في عام *1914* م دخل جاكوبسون في علم كليّة الإشتقاق اللغويّ – التاريخيّ ، اللسانيات التاريخيّة (*Historical- philology*) بجامعة موسكو و التحق بشعبة اللغات في قسم الدراسات السلافية الروسية ، فدراسة اللغة هي المفتاح لفهم الأدب والتّراث الشّعبي وكذلك الثّقافة بصورة عامة . في عام *1915* أسّس جاكوبسون الدائرة اللغوية في موسكو و صار متأثراً بهوسرل . كان جاكوبسون من أوائل اللغويين في القرن العشرين الذّين درسوا بجدّية كلا ّمن اكتساب اللغة و الطّرق التّي تنهار فيها وظيفة اللغة كما في حالة الحبُسة أو فقدان القدرة على الكلام (*Metaphor*) . اهتمّ جاكوبسون بالشّعرية المحتواة في تنوّع الأشكال المنطوقة و المكتوبة ، و يعتبر أنّ التّضاد الجوهريّ بين اللغة و الواقع مهمّ جدّاً لأنّه من دون تناقض لا توجد حركة أوحيويّة دينامية للمفاهيم ، و لا حركة أو حيوية للعلامات ، و تصبح العلاقة بين المفهوم و العلامة آليّة (أوتوماتية) . و بذلك يتوقّف النّشاط و يتلاشى الوعيّ بالواقع . بقي في الولايات المتّحدة الأمريكية حتّي وافته المنيّة في بوسطن عام 1982 .**

المصدر : كتاب جون ليشته ، خمسون مفكّرًا أساسيًا معاصرًا (من البنويّة إلى ما بعد الحداثة ترجمة فاتن البستاني ط1 ، المنظّمة العربية للترجمة ، 2008 ، بيروت ، ص 14



WITTGENSTEIN فيتغنشتين *1889- 1951*

فيتغنشتين لودويـــغ : ***Wittgenstein*** **Ludwig (1889 – 1951) " فيلسوف و منطقيّ نمساويّ ولد بفيينا سنة 1889 حيث صنع شهرته الأساسية في بريطانيا بعدما تتلمذ على يدّ راسل *Bertrand Russell* وصار زميلاً له فيما بعد . كان كتابه رسالة منطقية ، فلسفية - *Tractacus – logico –Philosophicus* الذّي نُشر بالألمانية عام 1921 (و بالإنجليزية عام 1922) عملاً فلسفياً أصيلاً دفع به إلى واجهة الحدث الفلسفيّ في بداية القرن العشرين ممثلاً بارزاً بما يعرف بالفلسفة التحليلية إلى جانب مور وراسل . يعتقد فيتغنشتين أن العالم لا يتكون من موضوعات مجرّدة ، بل يتكوّن من موضوعات منتّظمة على**

صورة وقائع يسميها الوقائع الذّرية لأنهّا ، في نظره ، لا تقبل التّحليل إلى وقائع أخرى تكون أبسط منها . من كتبه الأخرى التّي نُشرت بعد وفاته – مباحث فلسفية (1953) ***Investigations Philosophiques*** ، الكتاب الأزرق و الكتاب البُنيّ (1958) ***le cahier bleu et le cahier brun***. لقد بلور فيتغنشتين (ل) : (**Wittgenstein (L** نظرية للمعنى مرتبطة باستخدام اللغة ، إنهّا نظرية تهدف ، على الأقل فيما نعرف عنها ، إلى ربط الصّلة بين عناصر من النزعة التحليلية القريبة من منطق فريجه ، و تلك الخاصّة بتداوليّة قريبة من سميوطيقا بيرس وذلك من خلال التّوفيق بين الشّكلانية و السياقويّة ". في *26* من شهر أفريل عام *1951* توفي لودويغ في كومبريدج (**Cambridge**) .

المصدر: (الموقع الإلكتروني للموسوعة الحرّة لمحرك البحث)
WWW.WIKIPEDIA.ORG

مرجعية البحث

❁ أولا : قائمة المراجع العربيـــــــة

أ – الكتب باللغة العربية :

- إسماعيل محمد السيد:

1. الإعلان، الإسكندرية: المكتب العربي الحديث,**1990**

- سعيد بنكـــراد:

2. السيميائيات، مفاهيمه وتطبيقاتها، ، منشورات الزمن، الكتاب **11**.

- د.محمد مفتـــاح:

3. تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب: **1985**.

- آني أنزيـــو:

4. المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها ، ترجمة طلال حرب ،الطبعة الأولى ، **1992**.

- منصور الرفاعي عبيد:

5. المرأة ماضيها و حاضرها،الطبعة الأولى ، **2000** .

- سهير كامل أحمدك:

6. دراسات في سيكولوجية المرأة ، مركز الإسكندرية للكتاب ،الجزء الثالث،**1998**

- إمام عبد الفتاح:

7. إمام ،أفلاطون و المرأة،حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت، **1992**.

- د.أحمد زايد و الدكتورة سعاد عثمان :

8. المرأة و قضايا المجتمع، المكتبة الإلكترونية ،كتب عربية، **1998**.

- د.نوال السعداوي:

9. المرأة و الغربة ،الطبعة الثانية، دار المعارف ، القاهرة ،**2000** .

10. قضايا المرأة و الفكر و السياسة ،مكتبة مدبولي،الطبعة الأولى، **2002**.

11.مذكراتي في سجن النساء،الطبعة الأولى،دار الآداب،مصر:2000 .

- عباس محمود العقاد:

12.المرأة في القرآن،منشورات المكتبة العصرية، بيروت 2001.

- قاسم أمين:

13.المرأة الجديدة، تقديم د.زينب الخضيري ، الطبعة الثانية ، 1999 .

- صامويل هنتنجتون:

14.صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي ، ترجمة طلعت الشايب ،الطبعة الثانية ، 1999.

- محمد مجدي الجزيري:

15.البنوية و العولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، دار عرفة للطباعة ، الطبعة الثالثة ،1999 .

- كلود ليفي شتراوس:

16.الأنتوبولوجيا البنيوية، ،ترجمة د.مصطفى صالح،منشورات وزارة الثقافة،دمشق 1988

- ب.راديـــــن:

17.الحضارات الهندية في أمريكا : الأنتيك،المايا،الإنكا،ترجمة يوسف شلب الشام، الطبعة الأولى،1989

- كارل بوبـــر:

18.بؤس الأيديولوجيا، ترجمة عبد الحميد صبره، دار الساقي، الطبعة الأولى، 1992.

19.بحثا عن عالم أفضل،ترجمة د.أحمد مستجير،مكتبة الأسرة،الهيئة المصرية للكتاب ،1999

- محمود فهمي زيدان:

20.في النفس و الجسد، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية ، القاهرة ،الطبعة الأولى ،1999.

- كلود جوليان:

21.الحلم و التاريخ: أو مئتا عام من تاريخ أمريكا،ترجمة نخلة كلاس،دار طلاس ، الطبعة الثانية ،1989.

- د.مرفت عبد الناصر:

22.هموم المرأة : تحليل شامل لمشاكل المرأة النفسية، مكتبة مدبولي،القاهرة.

- د.علي أفرفار:

23.الطفل و جسم المرأة :البنية الجسمية لصورة المرأة ، دار الطليعة ،الطبعة الأولى، المغرب ، 1998.

- رمزي ناهد :

24.المرأة و الإعلام في عالم متغير،الطبعة الأولى،القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ،2001 .

- راسم محمد جمال:

25.مقدمة في مناهج البحث في الدراسات الإعلامية،القاهرة:مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح،1990 .

- عبد الحميد محمد:

26.البحث العلمي في الدراسات الإعلامية ،الطبعة الأولى،القاهرة :عالم الكتب، 2000 .

- سليم مريم و آخرون:

27.المرأة العربية:بين ثقل الواقع و تطلعات التحرر،الطبعة الثانية ،بيروت:مركز دراسات الوحدة،2000 .

- بن عبد الكريم العبود الكريم فؤاد:

28.العدوان على المرأة في المؤتمرات الدولية،الطبعة الأولى،الرياض: البيان،2005،ص 67 .

- جون ستيوارت ميل:

29.استعباد النساء، ترجمة د.إمام عبد الفتاح إمام ، جامعة الكويت: مكتبة مدبولى ، 1998 .

- د.محمد بدر معبدي:

30.أدب النساء: في الجاهلية و الإسلام،المطبعة النموذجية ، مكتبة الآداب، القاهرة : 1983 .

- فاطمة المرنيسي:

31.أحلام النساء الحريم،ترجمة ميساء سري،الطبعة الأولى ،دار ورد، سوريا: 1997 .

- سعد عبد الرحمن قلم :

32. جماليات اللون في السينما : بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985 .

- إبراهيم دملخي:

33. الألوان نظريا و علميا، دمشق : دار الكتاب منشورات جامعة دمشق،الطبعة الأولى،1994 .

- عبد الله محمد الغذامي:

34. المرأة و اللغة، الطبعة الثالثة ، المركز الثقافي العربي، بيروت:2006.

- د.علي جعفر العلاق:

35.الدلالة المرئية،قراءة في شعرية القصيدة الحديثة،الطبعة العربية الأولى،دار الشروق ،عمان–الأردن:2002 .

- د.أديب خضور:

36.الإعلام و الأزمات،الطبعة الأولى، دار الأيام، الجزائر: 1999.

- د.محمد السيد أحمد الدسوقي:

37.إنتاج المكتوب صوتا: دراسة في إبداع الصوت ،الطبعة الأولى،دار العلم و الإيمان،القاهرة:2008 .

- رولان بارت :

38.بلاغة الصورة :في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان،إفريقا الشرق،سنة 1994 ،المغرب.

- د.أحمد مختار عمر:

39.اللغة و اللون، الطبعة الثانية،عالم الكتب للنشر و التوزيع،جامعة القاهرة، 1997.

- د.جميل عبد المجيد:

40.بلاغة النص: مدخل نظري و دراسة تطبيقية،دار عريب للطباعة،كلية الآداب، جامعة حلوان–مصر1999 .

- محمد الماكري:

41.الشكل والخطاب:مدخل لتحليل ظاهراتي ،الطبعة الأولى،المركز الثقافي العربي، بيروت : الدار البيضاء،1991

ب - : المـــجلات و المقالات:

❁ سعيد بنكراد :

42.الإرسالية الإشهارية: التوليد والدلالة، مجلة علامات، [بلاغة اللفظ والصورة]، ع5، 1996.

❁ محمد خـــلاق :

43.الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا، مجلة دراسات أدبية لسانية، عدد 5–6، 1986 .

❁ عبد المجيد نوسي:

44.الخطاب الإشهاري:مكوناته و آليات اشتغاله،مجلة الفكر العربي المعاصر،عدد 84.

❁ رولان بـــــــارت:

45.الأسطورة اليوم ، ترجمة مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، عدد7، فبراير 1988.

❁ الدكتور أحمد يوسف :

46.عالم الصورة وثقافة العين.مجلة العربي– الكويت ، العدد 491، 1999

❁ جعفر عقيل:

47.الإشهار التلفزي (طبيعته و إوالياته في التواصل)، مجلة علامات،العدد 27 .

❁ آن سوفاجو:

48.الإيديولوجيا و آليات اشتغال الخطاب الإشهاري، ترجمة أحمد الدويري، مجلة علامات،العدد 27.

❁ أرييت جوليان:

49.الإشهار و تمثيلات العطور، ترجمة أحمد الفوحي، مجلة علامات العدد 27.

❁ بن زروق جمال:

50.أثر التلفزيون على سلوكيات و قيم الطفل،مجلة علوم الإعلام و الإتصال، جامعة عنابة ،العدد 14.

❁ د.جوزيف نسيم :

51.أنشودة رولان،مجلة عالم الفكر،العدد الأول ،1987.

❁ محمد اشويكة:

52.الجسد في المسرح:لعبة المعنى و الإمتداد،مجلة فكر و نقد،ع76 ،ج8،فبراير 2006.

❁ أيت همو يـوسف:

53. السينما والتربية أية علاقة ، مجلة فكر ونقد، السنة الثامنة، ع، 73، نوفمبر 2005 .

❁ عصام نور الدين:

54.الإعلان و تأثيره في اللغة العر بية،مجلة الفكر العربي،عدد 92 ،سنة 1988 ،بيروت.

❁ د.قدور عبد الله ثاني:

55.سيميائية التواصل في الرسالة الإشهارية، مجلة التواصل، العدد 12 ، ،جامعة الجزائر.

❁ فريد الزاهي:

56.فيما وراء المفاهيم:فتنة الصورة و سلطتها، مجلة علامات، العدد 18 المغرب : 2000.

❁ عبد الحق بلعابد:

57.سيميائية الصورة :بين آليات القراءة و فتوحات التأويل، مجلة التواصل،العدد 14 جامعة الجزائر.

❁ محمد غرافي:

58.قراءة في السيميولوجيا البصرية،مجلة فكر و نقد،العدد 13 .

❁ محمد العماري:

59.الصورة و اللغة:مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر و نقد،السنة الثانية،العدد 13، نوفمبر 1998،

❁ سعيد بنكراد:

60.الفضاء الإشهاري :بين التمثيل و الحلم،مجلة علامات ،العدد 30 ، سنة 2007 ، ص83.

❁ د.محمد عيلان:

61.من سيميولوجيا الإتصال:حركة الجسد،أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، ماي 1995 .

❁ محمد برقان:

62 –الإتصال الإقناعي في فن الخطابة ،مجلة إبداع،عدد 15 أكتوبر 2002.

❁ محسن أعمار:

63–الإشهار التلفزي:قراءة في المعنى و الدلالة، مجلة علامات،العدد 18 ،كلية الآداب،القنيطرة.

ج ▪ مذكرات و رسائل جامعية:

فايــزة يخلف:

1. خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، رسالة دكتوراه في علوم الإعلام و الإقتصاد، كلية العلوم السياسية و الإقتصاد،جامعة الجزائر،2004.

فنــدوشي ربيعة :

2. الإعلان عبر الانترنيت، رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، كلية العلوم السياسية و الإقتصاد، جامعة الجزائر ،2004.

عمر بلخيـــــر:

3. معالم لدراسة تداولية حجاجية للخطاب الصحفي الجزائري ، رسالة دكتوراه تخصص لغة عربية،كلية

الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، 2005.

- عبد العزيز بوصفط:

4. المرأة الصحفية في الجزائر:الحضور والآداء،رسالة ماجيستير في علوم الإعلام و الإتصال،كلية العلوم السياسية و الإعلام،جامعة الجزائر ،2005 .

- **شادي عبد الرحمن**:

5. الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الوطنية:دراسة سيميولوجية ، رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الإتصال،جامعة الجزائر ،2000.

د- القواميس و المعاجم و الموسوعات :

- الفيروز أبادي (ترتيب:أحمد الزاوي) :

ترتيب القاموس المحيط،الجزء الرابع، دار المعرفة ، بيروت .1976 .

- باتريك شارودو و دومينيك منغينو:
  - معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمود ، دار النشر (سينترا) ، المركز الوطنيّ للتّرجمة ، تونس 2008 .
- د.ميجان الرويلي ود. سعد البازعي :
  - دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا و مصطلحًا نقديًا معاصرًا)، الطبعة الثالثة ، 2002 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب .
- جون ليشته :
  - خمسون مفكّرًا أساسيًا معاصرًا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة) ، ترجمة د. فاتن البستاني ، الطبعة الأولى ، 2008 ، المنظّمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان .
- د.موريس حنّا شربل :
  - موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب ، مكتبة جروس برس ،1996 ، طرابلس ، لبنان .
- زكي بدوي أحمد (تقديم الدكتور أحمد خليفة):
  - معجم مصطلحات الإعلام: إنجليزي – فرنسي– عربي، الطبعة الثانية الناشرون:دار الكتاب اللبناني ، بيروت – دار الكتاب المصري .القاهرة .1994 .

و-منشـــورات و ملتقيـــات :

- السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات، مقاربة سيميائية في تحليل النصوص وعلاقتها بمرجعياتها ،

منشورات مختبر السيميائيات . الجزائر، ملخصات البحوث السيميائية.

- تقرير التنمية البشرية لعام 2003 ،برنامج الأمم المتحدة الإنمائي،الصندوق العربي للإنماء الإقتصادي و الإجتماعي،المكتب الإقليمي للدول العربية

هـ- المقابلات الشخصيـــــة:

- مقابلة مع السيد جلال خشاب، أستاذ مادة تحليل الخطاب، المركز الجامعي بسوق ا هراس بتاريخ2008/03/11 ، أمام مقر سكناه، على الساعة 10:30 .

- مقابلة هاتفية مع السيد طوبال محمد غاني : مكلف بالدراسات و التسيير في فرع البورصة بمجمع صيدال يوم 13 جانفي 2004 على الساعة 15:00.

- مقابلة أجريت مع بعض أعضاء الوكالة الفرعية بمدينة قسنطينة isis، يوم 25 مارس2008 على الساعة الرابعة زوالاً بمقر الوكالة .

ي- مواقع الإنترنيت باللغة العربية:

- http://dictionnaire.sensagent.com/image+publicitaire/frfr
- http://www.alarab.co.uk/Previouspages/Alarab
- http://www.ofouq.com/today/modules.php.
- http://www.adablabo.net/daffa.htm
- http://www. Maktoobbloc.org.

- ثانيا: قائمة المراجع الأجنبية:

أ- الكتب:

- Jean-Marie Floch , Sémiotique,Marketig et communication , Paris :P.U.F ,1990,
- Ferdinant de saussure : cours de linguistique générale, Paris :payot 1971
- Communication et langages ,n°38, 1978
- Joly. M., Introduction à l'analyse de l'image, édition Nathan, Paris, 1993
- ANDRE J., L'homme face à la publicité, édition Erasme, collection économie et société, sans lieu et date d'édition .
- Floch (J.Marie), "sémiotique, Marketing et communication, sous les signes, les stratégies" , Paris PUF, 1990.
- 1978 .
- Barthes (Rolland), "Le message publicitaire" in l'aventure sémiologique", Paris,

seuil, 1985.

ب- المقالات و المجلات:

❁ **Prospects of science., les publicitaires, Attention a l'achat ,fevrier 2006, page 13**

❁ **Céline lemaire.,analyse d'une publicité,identification des éléments d'une publicité imprimée,presse universitaire de France, ids, Paris,2008**

مواقع الإنترنيت باللغة الأجنبية

- **http://www.dynalum.com/dico/symbolisme-couleurs.htm**
- **http://www.demeure-alanon.net/symb_couleurs.htm**
- **http://paintcafe.com/couleur/langage/symbolique**
- **http://users.skynet.be/fralica/dispo56/proced/proc05.htm.**
- **http://www.grandmarnier.com/gmv2/fr/grand-marnier.htm**