الجمهـــــــــــورية الجـــــــــــزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعلـــــــــيم العالي والبحث العلمي

جامعة وهـــــــــــــران

كلية الآداب واللغات والفنون **قسم اللغة العربية وآدابها**

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

موسومة بـــ:

النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة

مشروع "السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي

☼ ☼ ☼

إعداد الطالبة: شاطو جميلة **إشراف : أ. د سطنبول ناصر**

لجنة المناقشة

أ.د هواري بلقاسم	**رئيسا**	**جامعة وهران**
أ.د سطنبول ناصر	**مشرفا مقررا**	**جامعة وهران**
د.ملياني محمد	**مناقشا**	**جامعة وهران**
د. حليمة الشيخ	**مناقشا**	**جامعة وهران**

السنة الجامعية 2012– 2013

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى كل عائلتي

إلى أساتذتي الكرام

حبا واحتراما وشكرا

كلمة شكر

لله الحمد الكثير على نعمه وأفضاله، الذي أعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع...

الشكر الفذ أتقدم به إلى أستاذي –أحمد يوسف– الذي بث في نفوسنا حب العلم والمعرفة

إلى الأستاذ الكريم سطنبول ناصر، الذي قوم البحث ورعاه منهجيا، وأفدت بنصائحه...

كل التقدير إلى من شحذت همتي، وأحيت إرادتي، أستاذتي الفاضلة د. فرقاني جازية.

إلى كل من علمني حرفا وأسداني نصحا

ألف شكر وتقدير

الشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة، الذين تجشموا عناء قراءة هذه المذكرة ومناقشتها لتقييمها وتقويمها.

مقدمة

مقدمة:

تسعى النظريات السيميائية إّلى الإحاطة بجملة المسائل المستعصية والمتباينة التي تربط علم اللغة والفلسفة، وعلم النفس، وفي الوقت الذي شملت فيه السيميائيات جل ميادين البحث واتساع اهتمامها بالعلامة، ما زالت الدراسات اللغوية تجد عسر الحديث عن المعنى وتأويلاته، فقد تشاكلت المذاهب، واختلفت الرؤى حول موضوع علم العلامة، إلا أن بعض التيارات اعتمدت طرق معينة قائمة على دعاوى الفلسفي "بيرس" فما فتئت أن امتزجت والفلسفة والمنطق وعلم اللغة التي اعتبرت الأرضية العلمية الخصبة لظهور علم العلامة.

لقد أفرزت التغيرات العميقة التي شملت الفكر السيميائي طيلة قرن، تصورات ورؤى منهجية تصب في عمق الدلالة وطرق إنتاجها واشتغالها وتداولها، إلا أن هذه التصورات ارتبطت في عمقها بخلفيات إبستيمية وقواعد خاصة نتج عنها انقسامات متفاوتة في الرؤى، وهذا ما نلمسه في تعدد مجالاتها وتنوع اقتراحاتها.

إننا أمام تحديد المرجعية النظرية للسيميائيات العامة، وتقديم تلك الرؤى الأنموذجية التي من شأنها هيكلة مختلف المفاهيم لنظرية العلامة بالبسط والتحليل والعرض والنقد.

أثبتت السيميائيات- التي تعد علما يهتم بدراسة تمفصل الدلالات وأشكالها وتداولها- قدرتها على اكتناه فضاء النسق الأدبي واستجلاء مكامن دلالته الخفية في مختلف النصوص الإبداعية وقد تبلور بعد صراعات منهجية وقرائية للطرح القديم مسارا مغايرا أكثر شمولية واتساعا مما كانت تدعو إليه السيميائيات المحايثة، فمن انغلاق الدلالة المترسبة داخل النص إلى البعد التداولي وما ينتج عن تلك العلاقة التواصلية بين النص ومتلقيه.

إن دينامية التحول ولزاجة البحث السيميائي، والاهتمام خاصة بحدود الشكل الدال، قاد السيميائيات إلى استقطاب مختلف الأنساق الدالة، فأضحت الموضة والأثاث والطعام....مبحث الدلالة على خطى بارث، إلا أن الحديث عن الصورة ظل مد وجزر التوجهات، فلم تره على بر فعلي في السيميائيات.

تقوم التصورات التي ارتكز عليها الخطاب الدلالي على خلفية ابستيمولوجية عكستها نظرة منهجية أوروبية وأمريكية مع كل من سوسيير وبورس في إطار نظرية العلامة.

ولا تزال العلامة موضوع نقاش سواء من حيث عناصرها أو علاقاتها أو تطبيقاتها، ولأن الأيقونة أهم عنصر من عناصرها إضافة إلى الرمز والقرينة، ارتأينا أن يعتمد هذا البحث على العلامة الأيقونية في تمثيل المعنى وتفاعلها مع الواقع، ودراستها من الجانب التداولي أي مختلف مظاهر التواصل.

تهدف مذكرتنا الموسومة بـــ: "النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة" إلى إبراز الأشكال التي يتجلى بها الخطاب ودور الأيقونة في توسيع أشكاله، وكيفية نقل هذا الأخير إلى اللغة التواصلية الإبلاغية ضمن جماليات الفنون والإبداع.

كيف استطاع الإنسان أن يطور أشكال خطابه، وأن يستفيد من كل آلية بيولوجية أو نفسية أو اجتماعية ويجعل منها لغة إبلاغية تواصلية فَيَفْهَمُ ويُفْهِمُ الرسالة دون الحاجة إلى اللغة الكلامية؟

إلا أن هذه الدراسة التي تعد محاولة لإدراج جملة المفاهيم، والمقترحات النظرية التي أسهمت في نشأة العلامة بأبعادها التركيبية و الدلالية والتداولية، كما تندرج هذه الدراسة في سياق الكشف عن الخصائص والإبلاغية للأيقونة في ظروف مقامية محددة من جهة أخرى.

إن من معوقات هذا البحث أنه بحث تتشعب مسالكه ضمن تصورات فلسفية وأخرى لغوية، وهذا ما بلور فكر العالم "بيرس"، إلا أنه اصطدم بصعوبة تفسير القراءة الفلسفية وفهمها.

ومن الأسباب الباعثة على اختيارنا لموضوع الأيقونة وتطبيقاتها كونه موضوعا خصبا يتطلع إلى طلب رصيد معرفي جديد لترسيخ الفكر البيرسي والتساؤلات التي تطرحها السيميائيات التداولية، فسعى إلى الاقتراب من مفاهيمها والإمساك بمعانيها، أما عن تطبيقاتها في المسرح والسينما والإشهار فكانت خطابا هجينا متميزا بين النسقين اللساني والأيقوني، فلا هو خطاب أدبي، ولا هو خطاب علمي، بل هو خطاب اعتمد على مزج الصورة والنص (الكلمة) ليشكل كلا متكاملا يتجسد في جماليات الفنون بأنواعها بهدف التبليغ، الإقناع والتأثير، بالإضافة إلى قيمة العلامة الأيقونية الفنية

والإبلاغية، وما تضمنته من سلطة في التأويل والتفسير إلى ضرورة العمل على تطعيم الأبحاث الأدبية واللغوية بمثل هذه المناهج، خاصة أننا ندرك إهامات البلاغة البصرية في الخطاب الأدبي، لنجد أنفسنا أمام التشكلات الأيقونية والتحليل السيميائي البصري على حد سواء.

أما عن الأعمال المنجزة في هذا المجال فهي قليلة نذكر منها دراسة مجموعة مو(Groupeμ) في مؤلفه Traité du sigine Visuel, pour une rhétoique de l'image. الذي اعتبر من أهم الدراسات الجادة التي صاغتها الجماعة لدراسة أفكار بيرس ونقدها أحيانا أخرى، وإلى دراسة آليات التواصل البصري وإبلاغيته.

أما عن الدراسات الأكاديمية، نذكر منها مذكرة ماجستير والتي تناولت بالدراسة، الخطاب الأيقوني لكن من زوايا مختلفة. "السيميائيات التداولية قراءة في سيميائيات ش. س. بورس"، من إعداد الطالبة ابن بخلف نفيسة، تحت إشراف الدكتور أحمد يوسف، حيت تناولت دراسة لبعض المصطلحات مثل المشابهة والمحاكاة والتمثيل مبرزة موقع التمثيل في سيميائيات ش. . بورس.أما المنهج الذي قامت عليه هذه الدراسة فهو منهج السيميائيات التداولية الذي أمدنا بآليات لمقاربة الخطاب الأيقوني في مختلف مجالاته.

إن الطابع التداولي هو الجانب الأساسي للعلامة من حيث علاقتها بمستعمليها، وقدرتها على التجدد والانبعاث داخل الحياة الاجتماعية، فتختلف وظائفها وتتباين استعمالاتها، وفي كل عملية تظهر قيمتها الإجرائية والتأويلية وهذا ما فتح المجال أمام عمليات التأويل المختلفة.

ضمن هذه الرؤى المنهجية، برزت أسباب دفعت بنا إلى الخوض في غمار هذا البحث:

- إن السيميائيات علم يرصد تشكل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها

- أن مبدأ الانفتاح على الدلالات أصبح طرحا جديدا تجاوز مبدأ المحايثة (مبدأ الانغلاق) إلى دراسة النصوص الإبداعية وفق مقترحات التأويل

وقد أثار البحث عدة إشكالات نحاول الإجابة عنها في بحثنا هذا منها:

كيف يمكن للسان رمزي أن يؤدي عملية إنسانية تواصلية تقوم على إستراتيجية إبلاغية جوهرها التأثير والإقناع؟

هل تتأسس العلامة الأيقونية ضمن كيان تعاقدي كاللغة؟

ما الذي جعل من الصورة خطابا عالميا بمختلف مواضيعه؟

هل يمكننا التخلي عن اللسان العادي والاكتفاء باللسان الرمزي؟

فيما تتجلى الأيقونة في المسرح والسينما والإشهار وما مدى بلاغيتها؟

لنلفت النظر إلى الدور الفعال الذي يلعبه السياق في ترسيخ تفاعل التأويل والواقع. ولكي يثير البحث هذه الأسئلة من جديد، ارتأينا أن ينقسم البحث إلى ثلاثة فصول، الفصلان الأولان نظريان والفصل الثالث تطبيقي، فضلا عن مقدمة وخاتمة.

وأما الفصل الأول والموسوم بـــ: "**العلامة ورهانات التأويل**" فيدور موضوعه كما يدل عليه العنوان بعرض أصول النظرية السيميائية وإثراء دراسة الأنساق الدالة، كما تناولت آلية إنتاج العلامة وتأويلاتها. وفقا للإيديولوجية الثلاثية والثنائية الخاصة بكل من بورس وسوسير وما لحق من تأملات وقراءات أملتها مبادئ كل منهما.

ثم يليه الفصل الثاني المعنون بـــ:"**قراءة في البعد الأيقوني**"، ونركز فيه على الأيقونة بأبعادها التطبيقية فأجملت فيه بعض المفاهيم السيميائية على اختلاف تياراتها مع التأكيد على إسهامات المقولات المحورية لسيميائيات بيرس في الكشف عن التمثيل الأيقوني ودلاليته الخطابية في الواقع، فلا تتمثل الأيقونة إلا من حيث أنها مدركة.

وبعدها نعرج على الفصل الثالث التطبيقي ليكون تتويجا عينيا لمفاهيم البحث، وتصوراته الكبرى، ولأن ميادين السيميائيات المعاصرة بحر واسع لا يمكن دراسة تطبيقات الأيقونة في كل مجالاته، اقتصرنا التطبيق على المسرح والسينما والإشهار بوصفهم نماذج إيضاحية لتطبيقات الأيقونة، كما أشرنا إلى بعض الفروقات ونقاط الائتلاف.

إن هذه الدراسة التطبيقية هي محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الأيقونة خطابا سيميائيا تداوليا بالنظر إلى أشكالها الثابتة والمتحركة، وما تحمله من قوة وجودة في التبليغ والتواصل، إضافة إلى ما تملكه من جماليات فنية قادرة على التأثير والإقناع سواء كان العمل على المسرح أو السينما أو الإشهار.

لنسدل الستار على بحثنا بخاتمة رصدت أهم القضايا التي أثيرت في التحليل التداولي والدراسات التأويلية، أهمها الدلالات المفتوحة وإنتاج المعنى من جهة، ودراسة العلامة الأيقونية وبعض تطبيقاتها في المجال الإبداعي الفني من جهة أخرى إلى جانب إسناد دورها التواصلي الفعال إلى البنية الإدراكية، ذلك أن التواصل مبني على آليات الإدراك الذي تؤسس صيغ إنتاج العلامة.

لم يغرف بحثنا هذا سوى قطرة صغيرة من بحر السيميائيات كوننا لا ندعي الإحاطة بما فيها من دلالات، على الرغم من محاولتنا جاهدين بتوخي الصدق والدقة، نأمل أن يكون قد حقق قدرا مما كان يصبو إليه.

الفصل الأول

العلامة ورهانات التأويل

الفلسفة الرواقية وعالم العلامات

كانت بداية الفلسفة الرواقية في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، وقد اتّخذت اسمها من الرّواق، بمعنى بهو ذو أعمدة اتّخذه "زينون الكيتوي" (**Zenon**) مكانا يعمل فيه، وهو مؤسس الفلسفة الرواقية[1].

لقد اهتّمت الفلاسفة الرواقية بالعلامات، من منطلق أن العالم نسق من العلامات وعلى الإنسان إيجاد فك سنن هذه العلامات وتأويلها، فحاولوا تسخير اللغة والمنطق لدراسة هذه العلامات المركبّة، والتي تحيل تأويلاتها إلى تأويل الكون، وبهذا فإن التصوّر الرواقي يبدو قريبا من تصورات "بورس" التداولية التي تختص بتثبيت الاعتقادات، وتسند للعقل وظيفة تمثيل الواقع ويشكل بذلك الربط بين الإدراك والتأويل جوهر الفكر الرواقي، وهذا ما سيتبناه "بورس" في فكره السيميائي .

لقد توازت الرواقية بالمدرسة الميغارية التي اهتمت بالأخلاق والمنطق، ولكنها لم تستطع مواصلة طريقها في تطوير المنطق بعد القرن الثاني قبل الميلاد، وسرعان ما أخذت منها الرواقية بريقها، في حين أن **أفريسيبوس** ساهم بشكل كبير في وضع منطق الرواقية بعد **زينون**، حيث اتسم

[1]- الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت،د ت. ص:218.

المنطق الرواقي بالترعة الاسمية بعدما أنكرت الترعة الواقعية للمعاني المتبناة في المنطق الأرسطي، إذ أنّ الحقيقة تتمثل عنده في المطابقة بين الفكر والواقع، أي بين العلامة ومرجعها " ويسجّل المنطق الرواقي بعض الاختلاف عن منطق أرسطو حول قضية المقولات واكتفوا بالمقولات الأرسطية الآتية: الجوهر، الكيفية، الحالة والعلاقة، وتبعا لمنطلقاتهم الفكرية فقد تعاملوا مع المقولات تعاملا اسميّا من غير أن يعدوها أجناسا للكائن"[1] لأنهم اهتموا بالاسم –الخاص والعام- أما أرسطو فابتعد عنه واهتم بالمفهوم.

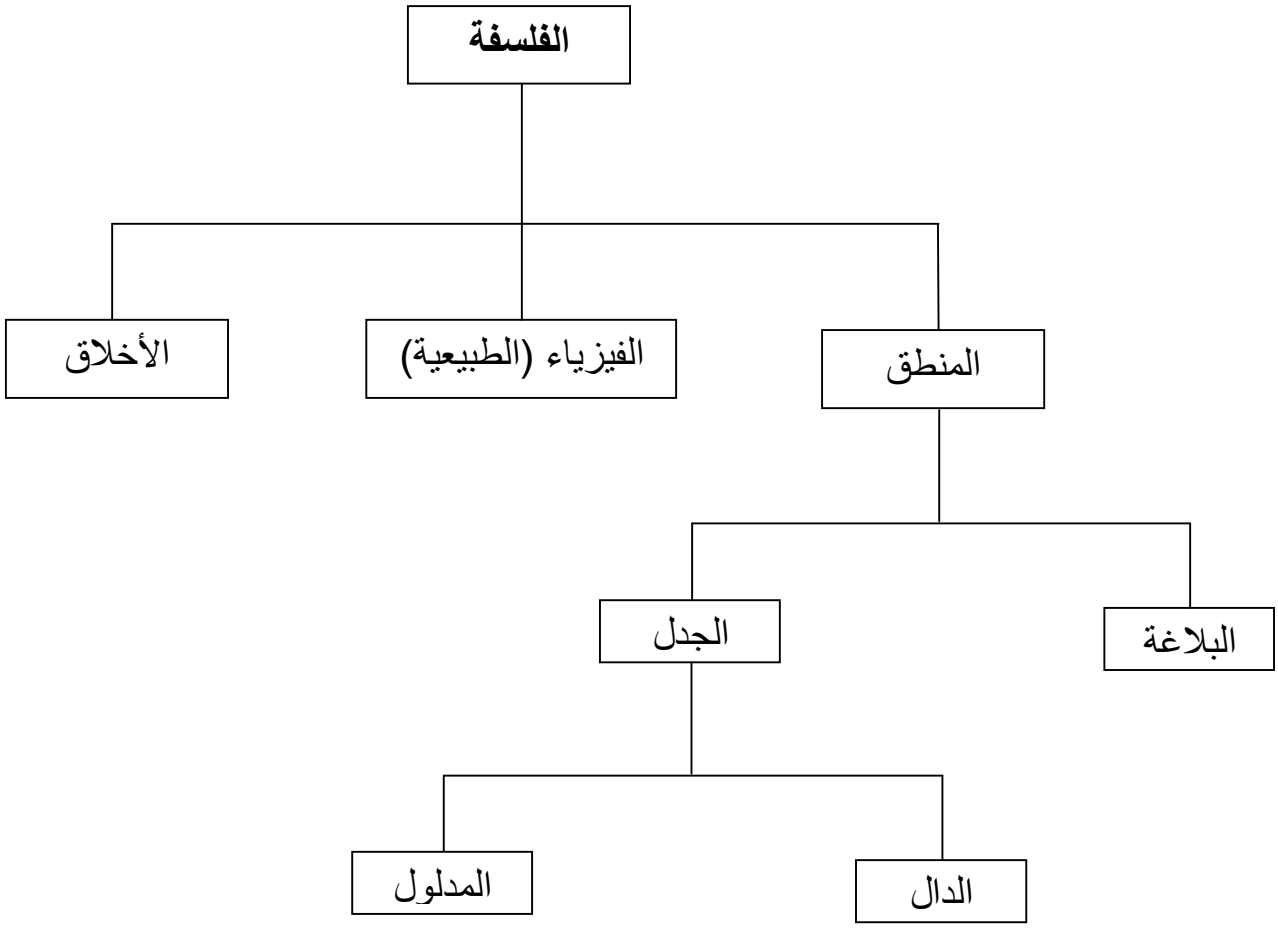
انطلق منطق الرواقية من منطق أرسطو فلم يرفضه، إنما وصفه بالأداة التي تؤمن الحكم الصحيح وتسهم في بعث الثقة بالعثور على اليقين في تحرير الفكر، فلا يزال المنطق في المذهب الرواقي يؤدي دور معيار النظر والاعتبار، وميزان البحث عن الحكم الصحيح.

وإذا كان المنطق عند "أرسطو" هو مدخل إلى الفلسفة، فإن الرواقية اعتبرته جزء من الفلسفة، إضافة إلى الأخلاق والفيزياء (الطبيعية)، فالعلامة بين المنطق والأخلاق والفيزياء "تماثل العلاقة التي تربط في البيضة بين القشرة والأح والمح، أو العلاقة التي تربط في الإنسان بين العظام

[1]- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2004- 2005، ص: 33.

اللحم والروح"[1] فإذا كانت الأخلاق هي أساس الفلسفة وروحها، فإن المنطق هو عاصم العقل عن الخطأ.

ومن ثم قسّموا أيضا المنطق إلى قسمين هما: الجدل والبلاغة، والجدل إلى الدال والمدلول، والمخطط التالي يبين هذه التقسيمات الرواقية.



تصنيف الرواقية للفلسفة

[1]- ابن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائية [illegible] جستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2008- 2009، ص:39.

لقد اتسمت الفلسفة الرواقية بالنزعة المادية، وهي نزعة تبحث في الأصول ومنتجة للعقل رافضة بذلك المبدأ الصوري الذي تبناه "أرسطو" متبنية بذلك "الرؤية الحسية في المعرفة العلمية ومعاداتهم للأفكار الفطرية التي وجدت صداها لدى **جون لوك** الذي طور تشبيههم للنفس بالصفحة البيضاء"[1] فالإنسان يولد صفحة بيضاء ويكتسب من الواقع ما يحتاج إليه من أشياء ومسميات، وهذا المذهب نجده في المدارس اللسانية التي تؤمن أن لا شيء إنما مكتسب.

كما مجّد الرواقيون العقل الذي يعد منبع الإحساس، ولا شأن للتصور أو التخيل في معرفة الموضوعات، فالمعرفة لا تتم إلا عن طريق الإحساس، وهذا تجسيد لمبدأ الحسية لدى الرواقيين، فإذا كانت الحواس هي أساس المعرفة فإن "العقل هو القوة التي تتيح الكشف عن الأسباب والتنبؤ

[1]- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، المرجع السابق، ص: 28.

بالنتائج، كما تتيح ربط الأفكار بالمعاني"[1] وبذلك فإن دور العقل لا يقل أهمية عن دور الحواس في الكشف عن الحقيقة، فلا قيمة للعقل في غياب التمثلات.

وبناء على ما سبق، يتبين جليا أن الرواقيين اهتموا بالحقيقة اهتماما بالغا، فحددوا العقل كمصدر للحقيقة، ووضعوا قوانين يخضع لها العقل لتجنب الوقوع في الخطأ، ولعل "وصفهم لنسقهم الفلسفي بالحقيقة المطلقة هو الطريق الذي جعلهم يعتقدون أنهم أشياع الحقيقة التي لا يقين لها"[2] من خلال مطابقة الإدراك أو التمثيل للواقع، فالإجراءات المنطقية للعقل هي الوحيدة الموثوق بها لأنها برهنة على ما هو صحيح.

لقد أسند الرواقيون المنطق الشرطي في تصور الحكم، فقيمة القضية يتوقف على الشرط سواء كانت الأحكام متصلة أو أحكام منفصلة، وهذا يختلف عن التصور الأرسطي الذي انطلق من ثنائية الصدق والكذب ومدى صدق العبارات المقولة من كذبها، ولكن ما هو جدير بالذكر أن الرواقيين وصفوا المنطق على أنه نسق استنباطي ينطلق من القضايا المركبة التي هي التزام قضيتين على الأقل تربط بينهما علاقة منطقية ومن نزعتهم الاسمية التي أنكرت التصورات والمفاهيم الكلية واهتمت بالأفراد والأشياء محاولة بذلك الحد من استعمال أو توظيف المفاهيم الكلية.

لقد اعتمدت الأحكام عند الرواقيين على مجموعة الخصائص التي تربط فيما بينها ضمن قواعد معينة ومحددة، حيث تظهر العلاقة إلزامية منطقية بين الموضوع وخصائصه، وبذلك فقط

[1]- ابن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، المرجع السابق، ص: 40.

[2]- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، المرجع السابق، ص: 27.

كان القياس والبرهان يسيطر على الفكر الرواقي، وليس هذا تهميشا للمنطق الأرسطي الذي اعتمد على الأحكام العلمية، إنما اعترافا بدور هذه الأحكام في إثبات معطيات الإدراك الحسي المباشر.

لابد أن لكل طور من أطوار تقدم البشرية إسهاما في تحقيق وتطوير الفكر، ولعل الفلسفة الرواقية التي تفردت بالمنطق، تعد أولى اللبنات في التفكير السيميائي وتطويره، فنظرية العلامة التي هي أساس التفكير السيميائي الحديث، هي منطلق المنطق الرواقي قديما، فقد كان لها السبق في أن تكون لها قدم راسخة في تاريخ التفكير السيميائي القديم كما جمعت بين نظرية العلامة ونظرية البرهان.

إن العلامة ظاهرة ترتبط منطقيا بظواهر أخرى، فيبني الرواقي أحكامه المنطقية وفقا للاستدلال، فإدراك الظواهر السابقة يتيح لنا معرفة الظواهر اللاحقة، وهذا الانتقال من حالة الغيبية إلى حالة الحضور نجد معالمه في سيميائية **بورس**، وفي خضم الحديث عن منطق الشرطيات في الرواقية، ظهرت حدود نظرية العلامات وإسنادها إلى القياس الشرطي الصحيح كان بهدف التأكيد على العلاقة الالتزامية المنطقية بين العلامة والشيء الذي تدل عليه، "فالرواقيون لم يروا في البرهان سوى علامة"[1]، ومنها ما يعرف عند الرواقيين بالعلامات الأعراضية في المجال الطبي، والتي تعد لغة المرض، وهي تتمثل في العلاقة العليّة بين الأعراض الدائية ونوع الداء، "ومن هنا يمكن القول مع

[1] – براهيه إيميل، تاريخ الفلسفة، الفلسفة الهلنيسيتية والرومانية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص: 60.

"بروشار" بأن المنطق الرواقي قائم على أساس نظرية العلامات ولا سيما في نظرية البرهان"[1]، وذلك للارتباط المنطقي الالتزامي بين العلامات والأشياء التي تدل عليها حسب التصور الرواقي، بحيث يمكن أن يعبر عن هذه القضية على النحو الآتي: إذا كانت (ع) توجد (غ) بحيث تكون هناك علاقة إلزامية بين (ع) و (غ).

لقد صاغ الرواقيون نظرية العلامات من منطق الشرطيات مرورا بالعلاقة الالتزامية، إلا أن العلاقة لا يمكن أن تتحقق دوما بالحواس، لأن المعرفة لا تتم بالحواس فقط، إنما هناك موضوعات غير مدركة بالحواس وهي التي لا يمكن التعرف عليها إلا إذا استدلّ عليها بالعلامات، فانتقلوا بذلك إلى معاينة الوقائع لبلوغ المعنى، كما اهتموا سابقا بالعلامات القرينية التي ترتكز على العلة القائمة بين العلامات والأشياء، فالعرق مثلا دال على وجود مسامات في الجلد، والدخان دال على وجود النار.

صنّف الرواقيون العلامات إلى قسمين، علامات كلية وعلامات خاصة، فأما العلامات الكلية فهي التي تشترك مع علامات أخرى في نفس العلل، كالحمى مثلا عرض دال على أمراض مختلفة، وأما العلامات الخاصة فهي القادرة على الدلالة المباشرة، فلا تشترك مع غيرها فيه، وبذلك استند الرواقيون على العلامات في بناء نظريتهم الاستدلالية، حيث أن الموضوعات غير المدركة تستدعي تعيين حالات مبهمة انطلاقا من حالات معلومة، وهذا ما دعا الرواقيون إلى النزوع نحو

[1]- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، المرجع السابق، ص: 36.

العلوم الفنون التي تتجسد فيها عليّات منطقية تربط بين معطى وغائب للوصول إلى معرفة علمية "فعلم الطب وفن التنجيم يصطنعان واقعات حاضرة كأعراض المرض وحال السماء... ليتعين واقعات غير مشهودة كسن الوفاة"[1]، فلا تأتي المعرفة إلا من خلال استحضار علامات دالة والتي يمكنها أن تستحضر هذه الموضوعات إلى عالم الوجود.

أصول النظرية السيميائية:

لقد كان المنهج الفيلولوجي الذي عرف قبل اللسانيات منهجا اهتم بدراسة اللغة كوسيلة وليس كغاية، فهو ينطلق من المكتوب ويقصي المنطوق، فانتقل بذلك إلى إدراك أهمية المقارنة بين اللغات البشرية وتصنيفاتها، في حين حاول **دوسوسير** التحرر من المنهج التاريخي ومن الفيلولوجيا المقارنة التي لم تتمكن من بناء علم لساني دقيق، وفي ظل هده الصحوة ظهرت اللسانيات كمنهج اعتمد على اللسان كموضوع واقعي.

لقد اعتمدت لسانيات دوسوسير على ثنائيات قائمة على أساس التقابلات أهمها (الآني /التاريخي)، (اللسان/ الكلام)، (الدال / المدلول)، (الترابطي / الاستبدالي) إلا أنه تنبأ إلى أن الجانب التاريخي لدراسة اللغة لن يخدمه في تطويرها ودراستها، فاعتمد الآنية وذلك لأن السلسلة التاريخية للسان لا تضفي عليه جانبا من الخصوصية، وهنا يتجلى لنا الأفق المعرفي الذي تكوّن من

[1]- عثمان أمين، الفلسفة الرواقية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص: 160.

خلاله الطرح السوسيري الذي اهتم أساسا بمنطق تطبيق الطريقة العلمية في دراسة اللغة، والتي يبدأ وصفها في إطار زمني محدد، ومنقطع عن أي اتصال بالتاريخ.

كان يهدف **دوسوسير** إلى محاولة بناء علم بعيدا عن الجدليات الفلسفية المتعلقة بإشكالية أصل اللغة واستكشاف القوانين الضمنية التي تتحكم في البنية الجوهرية للسان البشري، لذلك فإننا نلمس من خلال الطرح "السوسيري" تأثيرات علم الاجتماع مع **ويتني دوركايم** على العالم الذي نجده يرتكز على مصدر اللغة الاجتماعي التي لا يمكن لها أن تتشكل في ذهن الفرد الواحد.

لقد كان لمفهومي النسق والقيمة دور في دراسة اللسان بوصفه نسقا من العلامات، هذه العلامات التي تأخذ قيمتها من خلال تباينها مع علامات أخرى مغايرة، إذن فاللسان أيضا مبني على التباينات لأنه "لا يتضمن الأفكار أو الأصوات التي تسبق النسق اللساني بل يحتوي فقط على تلك التباينات المفاهيمية الناتجة عن هذا النسق مما يعني أن فكرة العلامة أو مادتها الصوتية ليست مهمة بقدر أهمية ما يحيط بهذه العلامة من علامات أخرى"[1]

إذن فالمنهجية الجديدة لوصف العلامة لا تقوم كما كان الحال سابقا على التحليل الصوتي أو المادي النفسي، إنما تتعلق بتلك التباينات المختلفة التي تمكن من تركيب علامات مختلفة؛ بمعنى أن العلامات تستقي قيمتها من وضعها داخل شبكة من العلاقات القائمة بين باقي العلامات.

[1]- Ferdinand De Saussure, cours de linguistique générale, 5ème Edition, Payot, Paris, 1962, p : 166.

لقد أسس "دوسوسير" آفاقا معرفيا جديدا كان الانقلاب المنهجي الذي عمّ معظم المباحث العلمية والاجتماعية والإنسانية خاصة الأنتروبولوجية التي استفادت مع كلودليفي ستراوس من التجربة اللسانية والنموذج اللساني، والذي حوّل الدرس الأنتروبولوجي من ميدان التحليل الفلسفي إلى ميدان التحليل البنيوي الوصفي الذي يستهدف الأنساق الكامنة وراء الظاهرة المدروسة، وهذا حقا ما فعله **دوسوسير** في منهجه حين حاول الابتعاد عن منهج الدراسات اللغوية التقليدية ذات المنظور التطوري التاريخي آنذاك.

إن مشكل المصطلح كان عائقا حقيقيا آنذاك لدى الدارسين وهذا ما سنلمس عند **دوسوسير** في تحديده للثنائيات التقابلية (الكلام – اللسان – اللغة)، ويبدو من خلال ما سبق الذكر، تركيزه في لسانيته على اللسان مهملا الكلام بالرغم من تلازمهما، وبذلك فإن فصل اللسان عن الكلام هو فصل الاجتماعي عن الفردي، أي فصل للضروري عن الملائم، أو بالأحرى فصل الافتراضي عن المحقق"[1]، فاللسان ذاكرة مشتركة بين المتكلمين التي تمارس عليهم قوة حضورية، فهو ملك للجماعة (السن العام) ولا يمكن للفرد أن يغيره، وإذا حاول القيام بذلك فإن المجتمع سيرفضه، أما الكلام فهو فردي، فالإنسان حر في استعمال السنن فهو "التصرف الإرادي والعاقل للفرد "[2].

[1] - Ferdinand De Saussure, op cit, p.30-31.
[2] - Ferdinand De Saussure op cit., p.30.

إن العلاقة بين اللسان والكلام تلازمية، يستدعي أحدهما الأخر، لأن اللسان قبل كل شيء ممارسة الكلام عبر الزمن، إذن فالكلام انجاز فعلي للسان في الواقع وهذا ما يبرر تحديد ديسوسير" للسان بوصفه كتر وفرته ممارسة الكلام للذوات التي تنتمي إلى الجماعة نفسها"[1]، لقد طور **دوسوسير** مفهوم اللسان بوصفه نسقا من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وهو بذلك يتجاوز الطرح الكلاسيكي الذي ينظر إلى اللسان نسقا لتسميته الأشياء فحسب، ويؤكد على اجتماعية اللسان وفردية الكلام، فاللسان ليس مع إبداع الذات إنما نتاج الجماعة التي ساهمت في تكوين نسقها من الممارسة الكلامية.

ومع ظهور علم الفونولوجيا قدمت أبحاثا كثيرة مثل أبحاث **جاكبسون، ومارتينيه, وتروبورت سكوي،** في تأسيس هذا العلم منطلقا من التعريفات **سوسير** للسان، فوضعت المحاور الكبرى لهذا البحث أهمها:

ا) الاعتماد على العلاقات الموجودة بين الألفاظ في تحليله.

ب) أخذ مفهوم النسق (**système**) والنظام الذي تنضبط وفقه بنية العلاقات اللفظية.

[1] - Ibid. p.30.

لقد كان **لتشومسكي** (**N- Chomsky**) منعطفا مميزا في هذه الدراسة وهو من أسس اللسانيات التوليدية فكان لعلم النفس أداة إجرائية في فهم الظاهرة اللغوية أي كما لو أن الشخص المتكلم يخترع نوعا ما لغته كلما تكلم، ولقد كان من بين من وافقوا على إقصاء الكلام.

لقد ساهمت أبحاث **دوسوسير** في إنعاش الحركة النقدية المعرفية من خلال حديثه عن العلامة، كما أننا نستشف من خلال تقديمه للسان منهج ومولود جديد حيث يرى " أن اللسان نسق من العلامات المعبّرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم، بالطقوس الرمزية، وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق، ومن هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية، ويمكن أن نطلق على هذا العلم السيميولوجيا، وستكون مهمته هي التعرف على كنه هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها، وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فإننا لا نستطيع التنبؤ بالشكل الذي سيتخذه إننا نسجل فقط حقه في الوجود، ولكن اللسانيات سوى جزء من هدا العلم، وسنطبق قوانينه التي سيتم الكشف عنها على اللسانيات"[1]، إن **دوسوسير** يبشر بميلاد علم جديد يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وستشكل اللسانيات فرعا من فروعه، ألا وهو السيميولوجيا (**sémiologie**).

[1]- سعيد بنكراد ، السيميائية، مفهومها وتطبيقاتها، دار الحوار والنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2005، ص: 06.

إن الحديث عن تأصيل السيميائيات في الحقيقة هو تتبع المرتكزات التي قام عليها الدرس السيميائي في الخطاب النقدي المعاصر، وصولا إلى طريقة تشكل المعنى في الخطابات المتنوعة، ذلك أن استيعاب الأبعاد المعرفية التي استند إليها الدّرس السيميائي يسعفنا في إدراك التحول الذي عرفته النظرية.

ولذلك لا بد من إبراز دور الكثير من الباحثين في التأسيس واحتضان الفكر السيميائي من أمثال، إميل بنفنست، بالمسيلف، جون مارتيني، أمبرتو إيكو، رولان بارث، جوليا كريستيفا، غريماس...وغيرهم. إلا أن لبنات المبحث السيميائي يعود إلى بداية القرن العشرين، أين كانت الولادة مزدوجة أوروبية مع ديسوسير وامريكية مع شارل سندرس بورس، في جانب اللغة دون الجوانب الأخرى، وإذا كان مصطلح السيميولوجيا sémiologie فإن مصطلح السيميوطيقا Sémiotique مع بورس وغيره أمثال بارث وإيكو فقد استوعب كل المجالات التي أسقطت من سيميولوجية سوسير مثل الموضة، الديكور...الخ

لقد ارتبط مصطلح السيميائية بمفهوم المنطق عند بورس، وهذا ما حدد مضمون عمله بشكل دقيق،"فالمنطق بوصفه اسما آخر للسيميائيات"[1]، يسعى إلى معالجة العلاقة التي تقيمها العلامات مع موضوعاتها وكشف الصادق منها والكاذب، ولعل ما أقره جيرار دولودال Gerard deledalle لتفادي مشكل المصطلح هو دمجهما في مشروع يهدف البحث عن

[1] - Peirce, ch.s. Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gerard deledalle, édition du seuil, paris,1978, p 120.

المعنى،" فنطلق على السيميائيات ما يطلق عليه في فرنسا اسم مصطلح السيميولوجيا، ولكي نكون أكثر وضوحا، نقول إن السيميائية نظرية بورس في الأدلة، والسيميولوجيا من جهة أخرى نظرية سوسير في الأدلة كذلك...، غذا كانت سيميولوجيا سوسير مدرجة ضمن علم النفس الاجتماعي أو علم النفس العام (....) فإن سيميائية بورس تندرج تحت علم المنطق"[1] .

وعلى الرغم من اختلاف التسميتين واختلاف المنطلقات الابستيمولوجية، فإن "السيميائيات سيشيع عند المؤسسين معا حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته"[2]، أي أنه علم شامل لجميع العلوم، ولا يجب الوقوف كثيرا في المجادلة بين المصطلحين، ولا يجب اعتبارهما شيئين مختلفين في نظر غريماس Grimas، إنما ينبغي الوصول إلى تحليل جميع النصوص والاهتمام بمجالاتها التطبيقية، أما عن المشكل الاصطلاحي، فقد فصلت فيه الجمعية العالمية السيميائية عام 1969، وتبنت مصطلح السيميائية.

إن الإشكال الاصطلاحي الذي عرفته التوجهات السيميائية والذي تجاوزته المدرسة الغربية، مازالت آثاره في العالم العربي، فقد تشعبت واختلفت التسميات من سيمياء وعلم العلامات والدلائلية والسيميولوجية والسيميوطيقية عند مختلف السيميائيين، أمثال د. عبد الملك مرتاض، عادل فاخوري، عبد السلام المسدي...الخ، إلا أن هذه التسميات وإن اختلفت في شكلها، فإنها

[1] Ibid. p 212.

[2] – قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، ص 76.

تلاقت في جوهرها، ويذكر بذلك الدكتور جميل الحمداوي[1] أن السيميولوجيا تصور نظري يعنى بالمبحث اللساني البنيوي والذي يعد مرتكزا أساسيا للبحث السيميائي الحديث، أما السيميوطيقا فهي إجراء تحليلي وتطبيقي يبحث عن المعنى من خلال تفكيك وتركيب النص، وذلك لتحديد العلاقات الرابطة بين عناصره وتشكيل المعنى.

الأنساق اللفظية والأنساق غير اللفظية:

لا يمكن الفصل البتّة بين التواصل والدلالة ذلك بموجب أن كل تواصل يحمل معنا، "وأن كل فعل تواصلي موجه إلى كائنات إنسانية أو محقق بينهما... يفترض نسق دلالة كشرط ضروري له"[2]، وفي هذا السياق يمكننا أن نعد كل السلوكات الإنسانية هي بمثابة تواصل ضمن المنظومة الاجتماعية، وأن كل "عملية تواصلية هي تبادل الدلائل بين مرسل ومرسل إليه، داخل سوق لفظية أو غير لفظية... إن المعنى لا يتحدد ما لم نتواصل"[3]، فقد وُجد الإنسان ومعه مجموعة من الأشياء الطبيعية والمصطنعة (الاجتماعية)، وكان لا بد عليه من التعايش معها، فأوجد لنفسه طريقة للتواصل من بينها اللغة، وبذلك فإن الأنساق اللغوية أو الأنساق غير اللفظية في علاقة تبادل وتأثير لتأدية الوظيفة الدلالية.

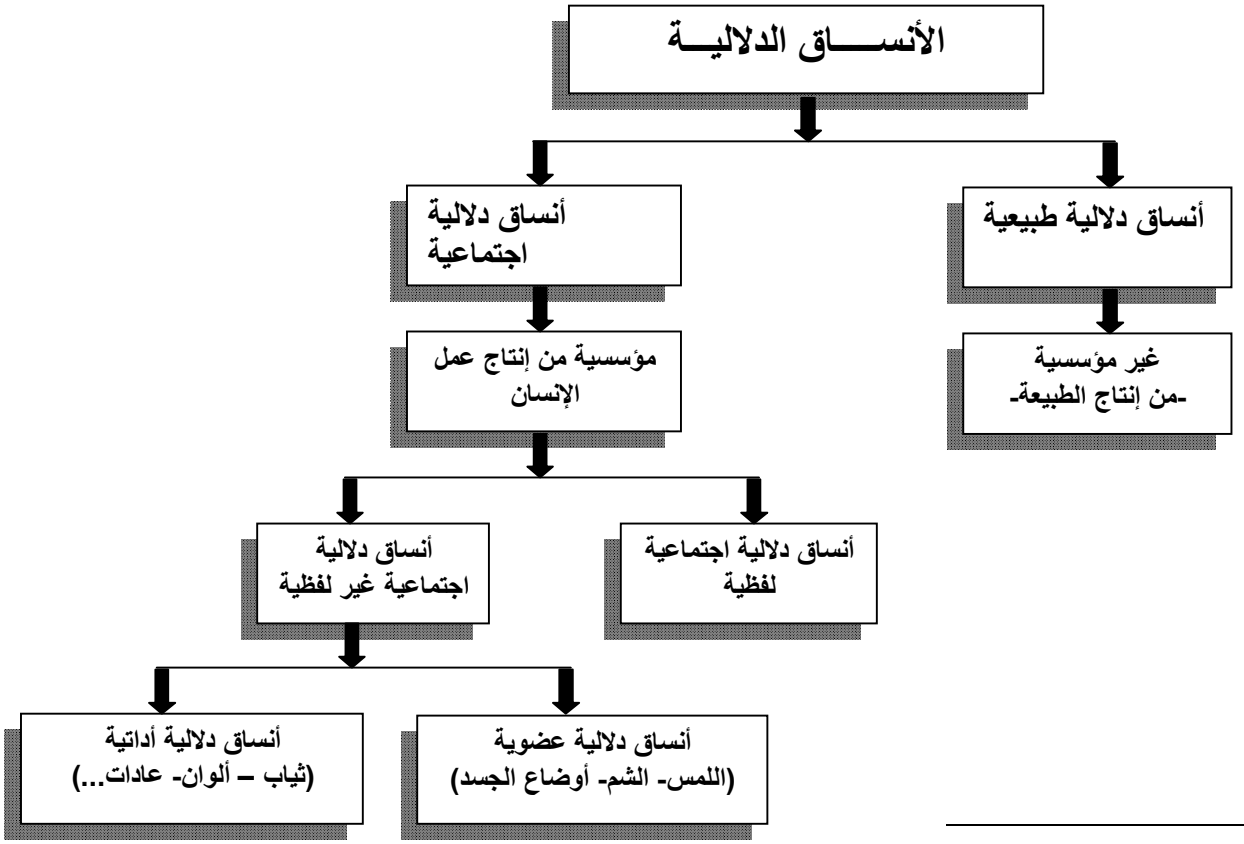
---

[1]- ينظر الحمداوي جميل، مدخل إلى المنهج السيميائي، المغرب، على الموقع التالي:
http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamdaoui.htm.

[2] - .Eco- Umberto, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, 1982, P.09.

[3]- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص: 16.

إنّ الأنساق الدلالية التي نصوغ من خلالها تجاربنا وعالمنا وأفكارنا هي في الحقيقة حصيلة حقل الثقافة والمجتمع، حتى أن العالم **روسي لاندي** أسماها بالأنساق الدلالية الاجتماعية، أما **إيكو** فيراها وحدة ثقافية، وقسم مبارك حنون الأنساق الدلالية إلى ما يوضحه المخطط التالي[1]:



تقسيم الأنساق الدلالية

[1]- المرجع نفسه، ص.ص: 22-23.

أما الأنساق الدلالية الاجتماعية غير اللفظية فهي التي لا تعتمد على اللفظ كسنن إنما سننها أشياء أخرى توجد في الطبيعة قبليا والإنسان أسند إليها دلالات خاصة أو أنه أنتجها لغايات أخرى بوصفها نسق دلالي، في حين يرى **إيكو** أن العمليات الثقافية من أقلها إلى أكثرها تعقيدا هي أساس تقسيم الأنساق الدلالية باعتبار أن جميع الأنساق أنساق ثقافية[1] تشكل جزء من التفاعل في حياتنا الاجتماعية، إذن فأي صنف الأكثر تميزا ؟

لقد أقيمت المجادلات من بعض العلماء أمثال **روسي لاندي وبارت** لإظهار أسبقية اللغة على جميع الأنساق الدلالية الأخرى إلا أن هذا القول " شبيه بقول أسبقية الهضم على التنفس"[2] فإذا كان هذا القول صحيحا، فكيف نفسر تعامل الإنسان والحيوان في فترة ما قبل اللغة، فقد وجدت الأنساق الدلالية قبل وجود اللغة، ذلك لتعايش الإنسان مع طبيعته ومع غيره، إلا أن اكتشاف اللغة تكيف مع الوضع واستعملت كغيرها من الأنساق.

[1] - voir Eco- Umberto, La structure absente, op cit p19.

[2]- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، المرجع السابق، ص: 32.

وفي الحقيقة أن اللغة في علاقة تبادلية بينها وبين الأنساق الدلالية الأخرى ولا هيمنة لها عليها، "إن تطور اللغة ونموها رهين بما توفره لها تلك الأنساق غير اللفظية"[1]، وأما الأنساق غير اللفظية فإنها ذات قواعد محددة قد " تطابق اللغة وقد تختلف عنها اختلافا بينا"[2]، بمعنى أن لهذا النوع من الأنساق دلالات دون الاستعانة باللغة.

ولعل سبب هذا الجدال في هيمنة نسق على آخر هو أن اللغة كان لها فرصة العناية قبل الأنساق غير اللفظية، فكانت جّل الدراسات الأولى تتمحور حول اللغة، وقواعدها، تركيبها ودلالاتها،وقد دُرِسَت بشكل أمثل مقارنة مع باقي الأنساق وبذلك استحوذت على تفكير الإنسان ومجهوداته، لكن مع زيادة احتياجاته التفت الإنسان إلى أنساق أخرى همشتها الدراسات اللغوية، لكن حان الوقت لتأخذ قسطا من الدراسات، وإذا كانت اللسانيات تدرس النسق اللساني، فإن السيميائيات كانت لتدرس أنساقا أخرى غير لسانية، التي تدخل ضمن احتياجاتنا اليومية.

ويربط بارت إنتاج المعنى باللغة أيضا ذلك أن جميع الأنساق التواصلية هي من نسق اللغة اللفظية" إن أنساق التواصل الأخرى الخطية والإشارية والمرئية... متفرعة عن اللغة المنطوقة وتفترض وجود اللغة"[3] وبذلك فإن اللغة وسيط دائم بين النسق غير اللساني والمعنى.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 35.

[2]- المرجع نفسه، ص: 35.

[3] - Benveniste .E, Problèmes de linguistique générale I, 1966, Gallimard, Paris, P28.

وإذا كانت أطروحة بارت مجرد افتراض فإن هذه الافتراضات لا تمنعنا من اقتراح افتراض مخالف له في أن هناك علاقة قائمة بين اللغة وباقي الأنساق الأخرى ليس كما ذكرها **بارت**، لكن من منطلق أن هناك ما لا يمكننا الاستغناء عنه من رسومات، صور، وتمثيلات في كتب الرياضيات والكيمياء والهندسة...وغيرها، وهنا تكمن العلاقة التكاملية، فالمهندس لا يستطيع أن يستغني عن رسوماته وتخطيطاته في وصف موضوعه، وبذلك نضع نسق اللغة في مكانه السيميوطيقي المناسب، "فهو يحتل المرتبة الأولى دون أن يحتكر الدلالة بمفرده"[1]، فللغة نسبة من الدلالة يكملها النسق غير اللفظي.

لقد كان هدف السيميائيات دراسة كل الأنساق الدالة، وقد عرض **إيكو** معظم مجالاتها كعلامات الحيوانات، وعلامات الشم واللمس والمذاق، البصر والأزياء...،[2] وهذا ما ترتب أيضا عن تعريف **عبد السلام المسدي** للعلامة "إن أصل كل علامة هو مبدأ التشكّل، ولكن أصل التشكل هو توفر صورة حسية تدرك عبر إحدى قنوات الحواس الخمس من البصر والسمع، اللمس والشم والذوق، فإذا ارتبطت هذه الصورة الحسية باصطلاح معين بين الأفراد المشتركين نشأت العلامة"[3]، أي أن الصورة هي دغدغة للمشاعر من خلال ما تحدثه من حوار بين حاسة البصر والدماغ في إحداث الانفعال.

---

[1]- العماري محمد، الصورة واللغة، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 13، 1998، ص: 136.

[2] - Eco Umberto, La structure absente, Opcit, P.14.

[3]- المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ص: 53.

العلامة:

تعتبر العلامة كيانا واسعا قاعديا لفهم جميع العلوم، وإن اختلفت تعريفاتها من باحث لآخر، إلا أنها تبقى مفهوما تتفاعل داخله جميع الحقول الفكرية والعلمية، لا سيما السيميوطيقا، التي ارتبطت منهجيا بدراسة العلامات وفقا لعلاقاتها فلا يمكن أن نفكر بمعزل عن العلامة وأن ما لا يدرك لا وجود له في نظر بورس

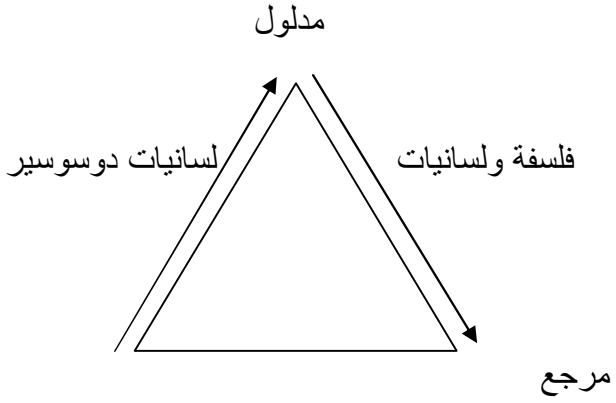
لقد استند **دوسوسير** في تعريفه للسيميولوجيا على نفس الأنساق اللسانية التي تبناها في اللسانيات كاللسان، الدال، المدلول، الاعتباطية، إلا أنه حملها دراسة العلامات غير اللسانية ضمن ثقافة المجتمع، فتميزت باختراقها كل العلوم والتخصصات مادامت موضوعاتها علاماتية التكوين ودلالية الوقائع.[1]

لقد استبدل **دوسوسير** مفهوم العلامة من العلاقة التي تجمع بين الشيء والاسم إلى ثنائية المفهوم والصورة السمعية ثم إلى علاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، ذلك لأنه رآه مفهوما أشمل وأعم من التعريفات الأخرى، إلا أن تعريف العلامة هذا لقي الكثير من الاعتراضات من طرف علماء اللغة لأنه يقصي من منهجه الواقع ومن بين هؤلاء **أوجدن وريتشاردز** في كتابهما "معنى المعنى" **the meaning of meaning** اللذان يعترضا على نظرية العلامات

[1]- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: ح. حمداني، م. العمري، م. الولي، م. حنون، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص: 75.

عند دوسوسير لأنه فصل بين عالم العلامات وعالم الموجودات في الواقع أي أغفل شيء مهم جدا منها وهو المرجع الذي توحي إليه العلامة، وبذلك ابتعدت في رأيهما عن التحصيل العلمي.

إن العلامة في نظرهما ثلاثية المبنى ويبني هذا النموذج إجراء تحليلي للعلامات ينطلق من مستويين هما:



أ- مستوى علاقة الدال بالمدلول (D . S)

ب- مستوى علاقة المدلول بالمرجع

ثم نجد طرح **بنفنست** الذي تعرض إلى العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول التي طرحها **دوسوسير**، ويرى أنّ هذا الأخير قد توهم أو أخطأ في هذا الطرح لأن الاعتباطية في رأيه تجمع بين الدال والمرجع، أما السببية التلازمية فعلاقة بين الدال والمدلول، وبهذا ميز **بنفست**[1] بين نوعين من الأنظمة، فكان البعد الأول ما يوافق تعريف ديسوسير للعلامة-ثنائية المبنى من دال ومدلول- دون

[1] - Voir :Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale, Op Cit. p :44

لجوئها إلى شيء خارج نفسها (بنية مغلقة) فالنوتة الموسيقية مثلا، النوتة (دال) والنغم (مدلول)، دون أن تشير إلى شيء في الواقع الخارجي، أما البعد الثاني فهو البعد الدلالي السيميائي وهو ثلاثي البنية، دال – مدلول- مشار إليه، وهو ما يوافق التعريف الثاني (بنية مفتوحة على العالم الخارجي) بينها أفراد المجتمع.

أما الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس **بورس** فاستطاع أن ينتج خطا ظاهراتيا يسمح "بتسويغ فكرة البحث في دلالة إدراك الظواهر الطبيعية"[1]، لقد قسم العلامة وفق مراتب الوجود الثلاث و ليس أربعة كما جاء عند أبو حامد الغزلي في كتابه المعيار في فن المنطق – وسماها على الترتيب الأولانية وتمثل الممثل(**représentèment**) والثانيانية تتمثل في الموضوع (**objet**) والثالثانية وتمثل المؤول (**interprétant**) .

ولقد ارتكزت فلسفة بروس على ثلاثة أنواع من المقولات الجوهرية في بناء الدلالة وهذا نتيجة نزعته الرياضية المنطقية القائمة على الاستدلالات، فكان ينساق وراء البروتوكول الرياضي القائم على أساس عددي، وعلى هذا الأساس تتعلق المقولات ببعضها البعض وفق علاقة استلزامية، تستدعي كل مقولة وجود سابقتها ما عدا المقولة **الأولانية** فهي لا تربط بأي سابق إنها " الوعي المباشر"[2] أي وجود هذه العلامة لا يربط بأي شيء آخر، فالحمرة مثلا لها وجود أولي مسبق دون

[1] - Eco Umberto, La structure absente, Op cit, P23.
[2]- Peirce. C, S, écrits sur le signe,op cit p76.

ارتباطها بسابق، وقبل وجود أي شيء أحمر، فهي "لا تحيل على أي شيء ولا يستلزمه أي شيء [1]".

الثانيانية: وتمثل عالم الوقائع وعالم الموضوعات التي يرتبط وجودها بردود أفعال خام، وهو ما لا يمكن أن يكون إلا في وجود الأول فهو يتحدد ويترشّح به، ويصفها بروس أنها مقبولة " التجربة والصراع والواقعة "[2].

أما الثالثانية: فيسمي بورس موضوعاتها بالضروريات (**Nécessitants**) وهي ما تربط الأول بالثاني وتنسج بينهما علاقة

إن هذه المقولات الثلاث، تشير إلى سيرورة إدراكية، صاغها بورس على النحو التالي: **أول يحيل على ثان عبر ثالث**. فالأول "إمكان فقط، أما الثاني فهو وجود خالص والربط بينهما لا يمكن أن يؤدي إلى إنتاج إدراك أو خلق تواصل دائم، إن الإدراك والتواصل ممكنان فقط من خلال إدخال عنصر ثالث يحول العلاقة بين الأول والثاني من الطبيعة العرضية واللحظية إلى ما يشدّ هذه العناصر إلى بعضها البعض من خلال قانون لافكاك منه"[3] .

[1] - Peirce. C, S, écrits sur le signes, opcit p : 72.
[2] - Ibid. p 92-97
[3] – سعيد بنكراد ، السيميائيات والتأويل، مدخل إلى سيميائيات ش.س بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 48.

ومن خلالها أيضا أسس مفهومة للعلامة وبناها على الطبيعة الثلاثية أيضا نتيجة لخلفيته الفلسفية الرياضية فتجده يصف كل علاقة تتجاوز أبعادها الثلاثة يمكن أن ترد وتختزل إلى العلاقة الثلاثية. "فالواحد والاثنان والثلاثة هي أعداد كافية من الناحية البراغماتية وضرورية من الناحية المنطقية من أجل إنتاج علاقات لانهائية "[1] إنها تمثل تجربة إنسانية متضمنة الأفعال والمعتقدات والشكوك واليقين.

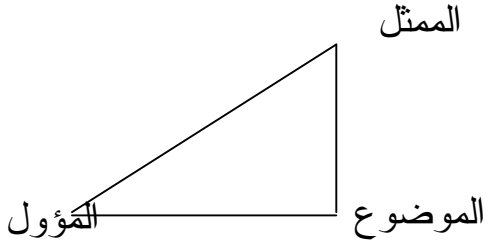
لقد استطاع **بورس** أن يجعل للعلامة تعريفا محددا، زيادة على تقسيماته وتفريعاته لها، والتي بسطت الدراسات السيميائية، وأصبحت ركيزة كل درس منهجي فهي وحدة غير قابلة للاختزال في عنصرين[2] إنما عرفها أن العلامة أو الممثل ينوب عن شيء يعوض شيء آخر معينا بالنسبة لشخص ما معين وفق طريقة معينة، معناه، أنها تخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو علامة أكثر تطورا منه، وتسمى العلامة التي تنتج بالمؤول **Interprétant** للعلامة الأولى، والعلامة تنوب عن شيء معين وهو موضوعها **Objet**، وهي لا تعوض الموضوع من كل الجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي هي أساس الممثل **représentation** "[3] ومن هنا فإن العلامة عند بورس تقوم على ثلاث ركائز هي الممثل – الموضوع والموؤل (والتي تمثل في مجموعها السيميوزيس).

[1]- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، المرجع السابق، ص: 134.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص: 61.

[3] - Peirce. C, S, Ecrits sur le signe, Opcit, P: 121

وهذا أيضا ما يطابق عبارة عن المقدمين من أصحاب اللغة عندما يقولون عن شيء إنه شاهد عن غائب.



إذن يتحدث **بورس** عن الممثل، الموضوع والمؤول، **فالممثل** يقوم بنفس وظيفة الدال في المنظور السوسيري أي تمثيل الشيء وتعيينه فهو عماد العلامة لأنه أول.

أما **الموضوع** فهو ما تمثله العلامة، ويمكن لهذه العلامة أن تكون واقعية أو قابلة للتخيل ويلخصها **بورس** قائلا " إن موضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة، لكي تأتي بمعلومات إضافية، تخص هذا الموضوع"[1]

ويضيف موضحا ما قاله سابقا" إذا كان هناك شيء يحدد معلومات دون أن تكون لها أدنى علاقة بما يعرف الشخص لحظة بثها، فإن الأداة الحاملة لهذه المعلومات، لا تسمى علامة"[2].

[1]- جيرار دالول، بورس أو سوسير، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، مجلية العربي، والفكر العالمي، ع3، مركز الانتماء القومي، بيروت 1988، ص: 115.

[2]- المرجع نفسه، ص: 116

أما **المؤول** فهو العنصر الذي يتوسط الممثل والموضوع، فيساعد على الانتقال من الممثل إلى الموضوع أمرا ممكنا إنه شبيه بالمدلول في تصور **سوسير** وهو يختلف عن الشخص الشارح (**Interprète**) بل هو مجموعة الدلالات المنتجة، من خلال سيرورة سيميائية

أما عن الموضوع[1] فقد ميز **بورس** بين نوعين الموضوع المباشر (**Immédiat**) والموضوع غير المباشر (**Médiat**) ويسمى أيضا الدينامي (**dynamic**) فأما الأول فهو ما يوجد داخل العلامة في حين يكون الثاني خارج العلامة التي تشير إليه تلميحا، إذن فبقدر ما يمكن للموضوع أن يكون مباشرا ومفهوما بقدر ما يكون ضمنيا.

ماذا يستنبط الباحث من مفاهيم وإجراءات تعريف بيرس للعلامة؟

[1]- د. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص: 47.

لقد اتسمت العلامة البورسية بالشمولية والاشتغال وهو ينظر إليها على أنها " كون مصغر إذ تشمل الأشياء والأشخاص والمواضيع وروابط التأويل وأسس التمثيل ووجهات الانتقاء التي تحكم مسارات التواشج بينها"[43]، وذلك نتيجة الخلفية الفلسفية التي بنى عليها بيرس تعريفه للعلامة، وإناطة مفهومها بالمقولات الوجودية الثلاثة.

وهي ككل تشكل نموذجا حقيقيا للعالم، إذ أنها تتضمن كل الكائنات الممكنة التي تتصور تحت المقولات الثلاثة، فالعلامة من حيث أنها وسيلة –من المقولة الأولى– تعد جزءا من العالم المادي ومن حيث كونها موضوعا – من المقولة الثانية– تعد جزء من عالم الأشياء والأحداث من حيث كونها تعبيرا –مؤولا من المقولة الثالثة– تنتمي إلى مجال القواعد والأشكال الذهنية[44]، إذن ففضاء العلامة فضاء إنتاجي فسيح للاشتغال السيميائي.

ولعل هذه المقولات الثلاث التي قدم بورس من خلالها تصوره السيميائي "هي المبدأ الأساسي الذي سيشكل عمق السيرورة المنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني، فمن خلالها

[43]– محمد عدلان بن جيلالي، سيميائية الخطاب الفيلمي، مقاربة، مقاربة سيميو شعرية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، 2009- 2010، ص: 216.

[44]– عادل الفاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة بيروت، 1990، ص: 53-54.

يمكن الكشف عن مكونات التجربة الإنسانية، بدأ من الإحساس وصولا إلى الوجود وانتهاء بالتوسط"[45] .

سيرورة التأويل:

إن التعريف الذي خصه بورس للعلامة "لا يشكل سوى الوجه المرئي لقاعدة فلسفية ترى في التجربة الإنسانية كلها كيانا منظما من خلال مقولات ثلاث هي الأصل والمنطق في إدراك الكون وإدراك الذات وإنتاج المعرفة وتداولها"[46]

لقد طور بورس نظريته حول المؤول الذي يعد الأساس في سيرورة الدلالات المنتجة ذلك لأنه هو الذي يرسخ العلامة ويحدد صحتها، فميز بين ثلاث مستويات للمؤول، أولها المؤول **المباشر** (**immédiat interprétant**) ويشكل نقطة انطلاق هذه السيرورة التأويلية وتمثل معنى العلامة وما تدل عليه، أي نقطة انطلاق لكل دلالة.

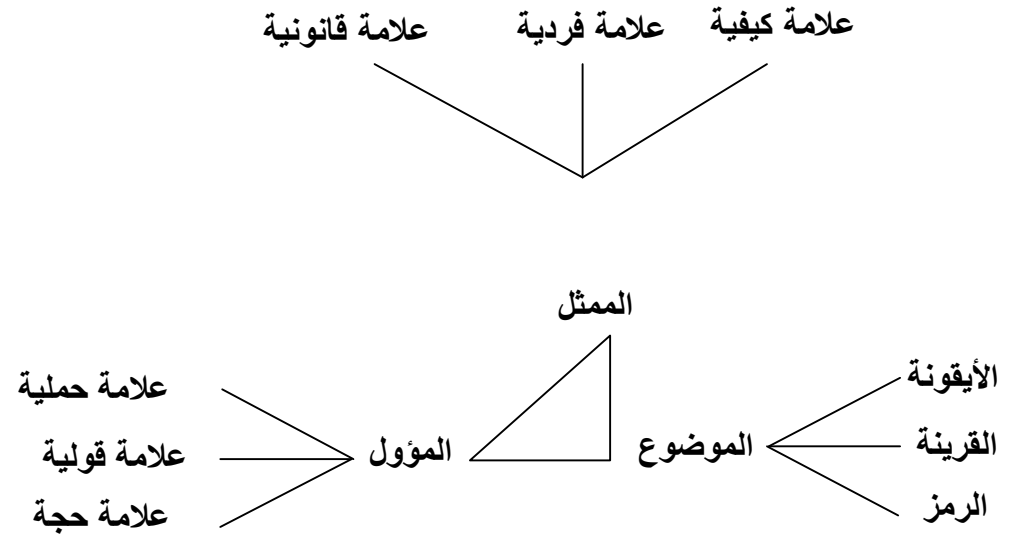
أما المستوى الثاني: فيطلق عليه المؤول **الدينامي** (**Médiat Interprétant**) والذي يأخذ فيه العملية التأويلية كل أبعادها فتتحول إلى سيرورة لا متناهية من الدلالات، في حين أدرك **بورس** أن المؤول الدينامي قد يكون سببا في إحداث فوضى

[45]- بن سنوسي سعاد، السيرورة السيميائية ومشروع الدلالات المفتوحة، قراءة في الخطاب النقدي المغاربي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجلالي اليابس، سيدي بلعباس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2012/2011، ص31.

[46]- سعيد بنكراد ، السيميائيات والتأويل، المرجع السابق، ص 41.

إدخال الدلالة داخل سيرورة اللا متناهي، كان لا بد له بالاستنجاد بمؤول آخر وهو ما أطلق عليه " المؤول **النهائي**" (final) حتى يعمل على كبح جماح القوة التأويلية التي تولدت عن المؤول الدينامي، إذن فالمؤول النهائي يعمل على تحويل اللا محدود إلى حركة محكومة بقوانين محدودة فتجعل كل تأويل مندرج ضمن منطق خاص للتأويل. لقد كان لاستحضار المؤول دورا فعالا في توليد الدلالات ضمن سيرورة تأويلية ولعله" يظل في انتاج النشاط التأويلي إلى ما لا نهاية، ذلك يعد مكمن السيميوزيس إن لم يكن روحها "[47]، لذلك طور بورس نظريته حول المؤول فيميز بين المباشر، الحركي، النهائي، العاطفي والطاقوي، دون تجاهل حقيقة الحد النهائي للتأويل السيميائي التي اختلفت بفضلها بيرس عن التفكيكيين الذين جعلوا من لا نهاية التأويل ضربا جنونيا لا بداية له ولا نهاية.

ويمثل المخطط التالي التصنيفات المرتبطة برتب الوجود الثلاث:

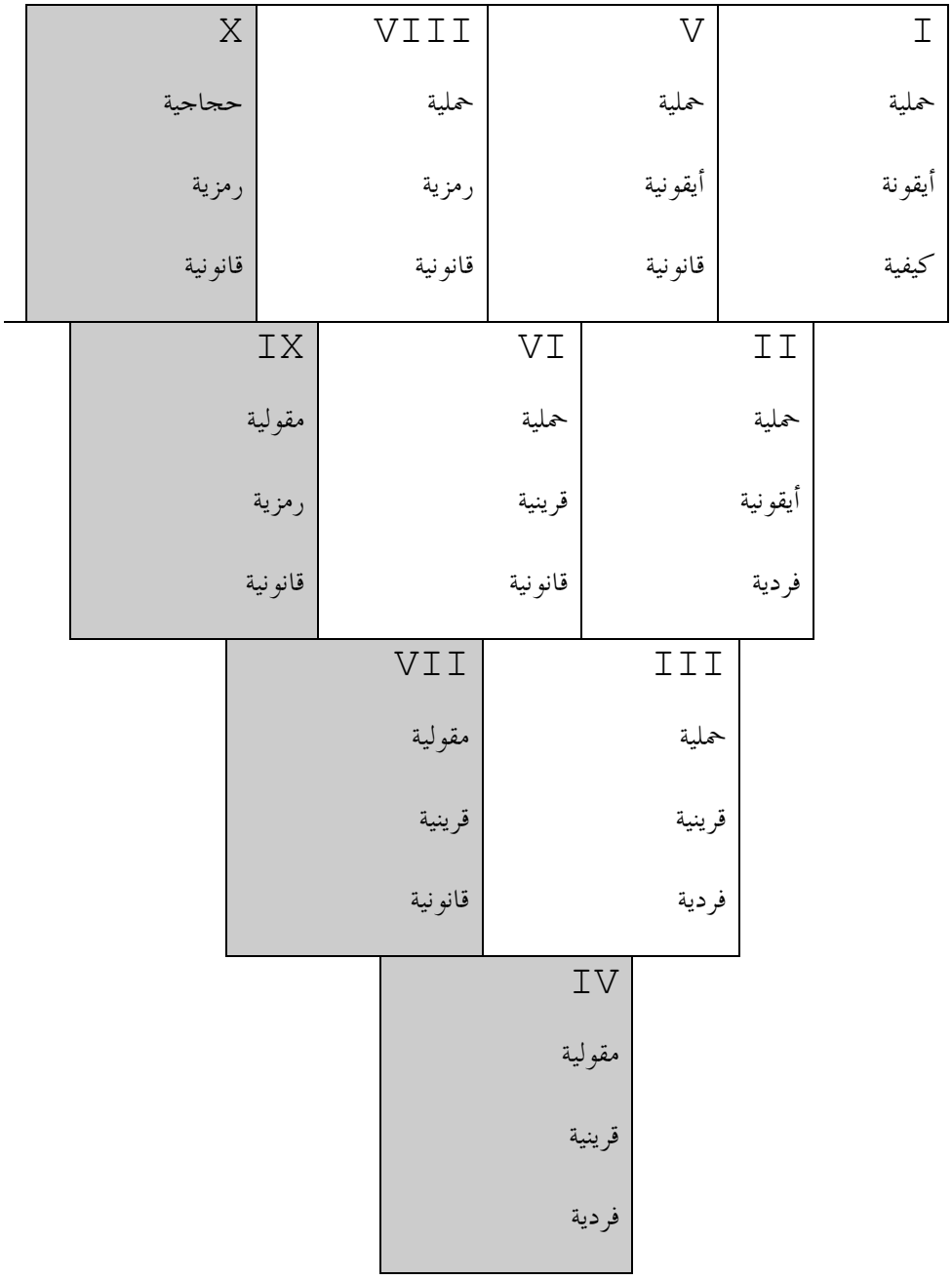


[47]- د. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، المرج السابق، ص: 153.

ولكل من هذه الثلاثيات بعد خاص[48]، فالثلاثية الأولى وتمثل تصنيف العلامات تبعا لعلاقتها بذاتها لها بعد تركيبي **syntactique**، الثلاثية الثانية وتمثل علاقاتها بموضوعها ولها بعد دلالي **sémantique**"، أما الثلاثية الثالثة وتمثل علاقة العلامات لمؤولاتها ولها بعد تداولي "**pragmatique**.

بعد تصنيف بورس للعلامات عمد إلى تركيبها، فكان المخطط التالي توضيحا لهذا التركيب.

[48] -Voir Peirce. G.S. écrits sur le signe, Opcit. P : 139.



تصنيـــــــــف العلامـــــــــات[49]

[49] – Deledalle, G, Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique du C.S.Pierce, Payot, Paris, 1979, P :64.

إن هذه الأصناف العشرة[50] هي حصيلة تحليل منطقي لثلاثية العلامة.

وحصيلة القول أن كل من **سوسير** و**بورس** نظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال والتداول ورغم اختلافهما في بعض المفاهيم إلا أن العلامة عند كليهما حصيلة لعلاقة بين الحدود (الثنائية أو الثلاثية).

لقد تميز الفكر البورسي بفكرة اللا تناهي في إنتاج العلامات، فقدرة العلامة على الإحالة على شيء آخر (ممثل) وتأويل هذا الممثل من جهة أخرى إلى علامة... أي الانتقال من مدلول لآخر، أمر يطبع سيرورة العلامة بسمة اللا نهائية، فالتداعي الإحالي من عنصر لآخر، واعتبار أن كل من الممثل والموضوع والمؤول علامات، مادام كل عنصر منها يشتغل بوصفه علامة من حيث هو إحالة عن شيء آخر، ويرجع مصطلح اللا نهائية إلى "الطبيعة الفيزيقية المحكومة بمبدأ الامتداد المطلق، وبخاصية الاتصال الكتلي"[51]، فنحن أمام عالم متصل ككتلة واحدة.

الدلالات المفتوحة وإنتاج المعنى:

لقد أكد **بورس** على العملية التوليدية للدلالات ضمن السيرورة التأويلية من خلال تقسيم المؤول إلى مباشر وديناميي، أما المؤول المنطقي فكان لإخراج العلامة من دائرة اللا متناهي إلى وضع حد للتأويل، بمعنى تقليص دائرة التأويل، وهذا ليس مناقض لسيرورة المعنى، إنما هو

[50] – Deledalle, G, Théorie et pratique du signe, op cit. p : 82

[51] – محمد عدلان بن جيلالي، سيميائية الخطاب الفيلمي، مقاربة سيميو شعرية، المرجع السابق، ص: 231.

احتواء للتأويلات" فالسيرورة ليست لعبة... بل إنها تجعل الإنسان يفكر... وليس تحريك الفكر إلا إثارة المخزون الثقافي أثناء التأويل والذي لا تكتسب السيرورة وجودها إلا به"[52] وبهذا فإن بورس يؤكد أن العملية التأويلية لا تتحقق بمعزل عن الإنسان مستندا إلى مخزونه الاجتماعي والثقافي.

تقوم سيميائيات **بورس** على حركية منفتحة للتأويل و ليس هذا إلا دليل على عدم القدرة على احتواء مفهوم العلامة، فالعلامة تأخذ تأويلها من السياق الذي تتواجد فيه، مما يعني" لانهائية السيرورة والتأويل وفي الوقت نفسه نهائية التأويل، فالسلطة التي يهيئها السياق للتأويل وما يوفره له من وسائل شعورية ومنطقية وغيرها هي نفسها السلطة التي تقر بانتهاء التأويل، ويأتي سياق أخر تستقبل فيه العلامة فيكون السياق الجديد هو مدار العملية التأويلية"[53] وبذلك فإن العلامة تعين علامة أخرى للموضوع نفسه حين تأويلها، وهذا ما انتقدت عليه سيميائية بورس في أنها تغيب الحدود حول عدد المماثلات المؤولة للعلامة نفسها.

لقد كان **بارت** ممن أكدوا أن النص ليس كلمات فقط ذات معان محددة، إنما هو كيان متعدد المعاني، فالقارئ فيه يولد إنتاجا جديدا من خلال رؤية خاصة، وهكذا يكون النص في حركة دائمة ومتحولة بحسب قرائه.

---

[52]- آمنة بلعلى، سيميائية شارلز ساندرس بيرس، قراءة أولية، مجلة بحوث سيميائية، تلمسان، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان: 3-4، جوان 2007، ص: 238-239.

[53]- المرجع نفسه ، ص: 235.

لقد عمد بارث إلى معارضة مفهوم المعنى الأحادي والذي يحصر النص في معنا واحدا، فلا يفسح المجال أمام معان أخرى تطرحها القراءات متوافقا مع الفلسفة الوجودية،" التي انطلق منها حيث أرجعها إلى تحلل المعنى وعدم مركزيته وتناله الدائم، ولذلك يلجأ إلى وحدات النص وتحليلها من خلال اقتران المجاوز بالعلامة، فكل منجاز في النص يشكل علامة والنقد، هذه المجازات المكونة للعلامات دون أن يختزلها بل يتركها في حالة تجدد وتناسخ وتكاثر مستمر"[54].

فالمعنى في النص في حالة تجد دائمة نتاج العملية الإبداعية والذات المبدعة، وقد كان لهذه النزعة البارثية ما يبررها فلسفيا واجتماعيا، إلى الفلسفة الوجودية التي أتاحت له التعدد اللا متناهي للمعنى، ومن ثم كانت السيميائية "الوعاء الذي صب فيه مفهومه النقدي، من حيث ربطه المعاني المتعددة بالعلامات التي يطرحها النص"[55]، وقد اقترب هذا المفهوم من مفهوم روبرت شولز،" أن النص في مقابل العمل شيء مفتوح وغير كامل، وغير مكثف، وليست هذه خاصية لصيغة بأية قطعة كتابية، بل مجرد طريقة في التعامل مع هذه القطعة الكتابية أو أية مجموعة أخرى من الإشارات (...) وفي صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية لهم، النص دائما يردد صدى نصوص

[54]– مراد عبد الرحمن مبروك، السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند بارث، مجلة الجسرة الثقافية، على الموقع التالي: http://aljasra.org/ardive/:cms/

[55]– المرجع نفسه.

أخرى"[56] وبهذا اتفق كل من بارث وشولز على التعدد الدلالي للنص بعيدا عن سلطة المؤلف أو سلطة الناقد.

لقد انعكست الحالة المرضية التي مر بها بارث على أفكاره وآرائه النقدية، فرفض فكرة الأمر الحتمي وتمرد على كل ما يقيده-رفضا للمرض- فجاءت أفكاره مواكبة للفلسفة الوجودية الرافضة لمبدأ الحتمية والسلطة واللغة، فنجد الحرية اللا متناهية في فلسفته.

إن للقارئ دور فعال في إنتاج النص وإبداعه وعليه "تؤكد نظرية التلقي استجابة القارئ للنص، فترى أن القراء هم الذين يضعون معاني النص، وأن لهم الحق في إضفاء المعنى الذي تفرضه حاجاتهم النفسية على نص ما، والقارئ حر حرية تامة في خلق النص وإعادة تركيبه بالشكل الذي يرتئيه"[57] وقد سار العالم **دريدا** في نفس المنهج، حيث كان يرى أن فعل التأويل "يبقى حرا لا يخضع لأي ضوابط أو حدود حتى وإن تم التخلص من لحظة إنتاج العلامة."[58] وبذلك يكون القبض على المعنى الحقيقي صعبا يحتاج إلى نوع من المعايير التي تساعد في البحث عن المعنى والتخلص مما هو ناتج عن الانفتاح اللا محدود للتأويلات.

---

[56]- أمرتو، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص.ص:41/40

[57]- محمد عزام، النقد بين النص والتلقي، مجلة بحوث سيميائية، مجلة عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، تلمسان ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان: 03- 04- 2007، ص: 311.

[58]- ابن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، المرجع السابق، ص: 131.

لقد وضع **إيكو** مجموعة من الملامح الأساسية للنصوص من بينها أن" النص عالم مفتوح حين يستطيع المؤول اكتشاف ما لا يحصى من الترابطات"[59]، فالقارئ الجيد هو من يعرف أن بين السطور كلام لم يقل بعد، وقد يضفي القارئ على النص قصدا لم يكن للمؤلف نفسه أن يقصده، إنما النص هو من تحدث عن نفسه، فتدرك أنه حتى المعنى الذي قيل قبلا ليس بالمعنى الحقيقي وهو الأبعد، "فالقارئ الحقيقي هو من يدرك أن سر النص هو خلاؤه"[60]، إن الإنسان بذلك ينتقل من دائرة الشك وتوهم المعنى إلى إدراكه، وهنا يظهر الجانب الفلسفي لأفكار **بورس** الذي "يرى أن الفكر الإنساني يبدأ من الشك ليصل إلى اليقين، وأن الإنسان يعمل على الخروج من حالة الشك بغرض إثبات بعض الاعتقادات"[61]

من الواضح جدا أن الجدل القائم بين قصد المؤلف وقصد القارئ حول قصد النص كبير جدا، فقصد النص لا يكشفه سطحه إنما على القارئ أن يعمل على التخمين حول مقصود النص الحقيقي، "فالنص أداة متخيلة لإنتاج قارئه المثالي"[62] بمعنى آخر أن النص "موضوع ينشئه التأويل من خلال الجهد الدائري الذي يؤديه ليجعل من نفسه تأويلا صالحا على أساس ما يؤلفه كنتيجة

[59]- أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة، ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ص: 49.

[60]- المرجع نفسه، ص: 50.

[61]- الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصر، التأسيس والتجديد، مجلة عالم الفكر، عدد: 03، مجلد، 35، يناير- مارس، 2007، ص: 102.

[62]- أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، المرجع السابق، ص: 82.

له"[63]، ولا يأتي تأويل الكلام أو الألفاظ مسبقا إلا إذا ارتبط هذا التأويل بإدراك موضوع الخطاب، وذلك أن للكلمات معان مختلفة تأوّل بحسب الحدث (الموضوع) الذي قيلت فيه.

قد يلهينا البحث عن قصد النص ونتوه بين قصد القارئ والمؤلف، وننسى أن كل إفراط في الفهم يؤدي إلى إفراط في التأويل، لأن التأويل هو إعادة بناء قصد النص، وعليه فإن على القارئ – التجريبي أو المثالي- أن يدرك أن النص كلّ متكامل يجب أن يبحث عن أجزائه المهمة داخل النص ليعيد بناءه بأسس صحيحة ومتماسكة، وفي نفس السياق يرى **بارت** "أن الكتابة الأدبية نسق دال وإيحائي، وهذه الطبيعة المزدوجة هي التي تجعل الدوال البلاغية دوالا موحية"[64] لكن ضمن مواضعات ثقافية.

إن التساؤل عن المعنى يجعلنا نهتم بالنص اهتماما بالغا بوصفه إنتاجا يصدر عن المؤلف والقارئ والنص معا، ذلك أن السنن الذي يحكمه لا محدود، وهذا ما يجعل أمام النص انفتاحا وحركة دائمة لمحاراة المعنى الباطني، إنه ليس توهم للمعنى بل هو" التعامل مع الرمز على أنه حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل تجب إزالتها وصولا إلى المعنى المخفي وراءها"[65] إنها محاولة للمزاوجة

[63]- المرجع نفسه،ص: 82

[64]- أحمد يوسف، السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 03. مج: 35، 2007، ص: 109.

[65]- نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1994، ص: 44.

بين علمية المقروء وفاعلية القارئ على النص، وقد كان **روبرت شولز**[66] صريحا حين أدرك أننا عندما نقرا نصا أو نؤوله فإننا نضيف إلى معارفنا ليس النص نفسه إنما تأويلنا له.

ومن خلال ما سبق نتوصل إلى أن السيميائيات البورسية ترتكز على العلامة التي تمثل مبدأ تشكل نظرية المعنى، وعنصر أساسي في المبدأ التداولي الذي يدعو إلى التفكير من خلال العلامات وتفاعلها مع الواقع، لقد كان تصور بورس للتأويلات هو إبداع للعلامات وتوضيح للفكرة إذا ما استندنا إلى معيار تمثيل المعنى وحصرها في حدود الواقع.

إن البحث في دلالة الصورة مثلا بحث مغرٍ جدا نتيجة بلاغتها وتنوع أدواتها، وتعدد قنوات الخطاب فيها، فتُشرك البصر، السمع، الشم، الحركة... لتشكل جملة الحواس التي تظهر جمالية الخطاب فيها، وهذا ما جعلها وميزها بالخطاب الديناميكي الجميل نظرا للحضور الدلالي المتعدد فيها.

إن الصورة كلام قد تعجز اللغة على قوله، خاصة في الفنون البلاغية وقراءتنا للصورة وتحسّس أجزائها، إنما هو إسقاط للجمود عنها وتحريكها، والتفاعل مع هندستها، إن هذا استثمار لفهمها واستحصال معناها الصحيح ضمن تمازج البعدين الجمالي والتواصلي، فقد شكلت الصورة فضاء واسعا في إنتاج المعنى واستكمال إرسالية النص ضمن مجموعة من المعطيات -باعتبارها

[66]- أنظر روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.

علامة- فلم تعد وسيلة لتزيين واجهة النص، إنما أحيانا دافعا لتحريكه، وتكثيف مضمونه، وأحيانا أخرى عطاء إضافيا قد يبخل النص به على قارئه.

لا تختلف الصورة كثيرا في إنتاجها للمعنى عن النص، فكما ينتج النص معناه من خلال محافل متعددة، فإن الصورة تنتج المعنى بالاعتماد على مجموعة متنوعة من المعطيات كالأيقونة والتشكيلية...، فما مدى إنتاجية الأيقونة للمعنى؟ وما علاقتها بالواقع؟ وهل لها دور في توجيه المتلقي وتحديد كمِّ القراءات المفترضة للنص؟.

لقد اتسعت دائرة الاعتباطية التي دعا إليها **دي سوسير** لتشمل كل اللغات الإنسانية، بما فيها الطقوس الاجتماعية وهذا ما رآه حقلا خصبا للسيميولوجيا، ذلك أن المجتمع "نسق يتشكل من الترابطات القائمة بين أفراده، وتشكل هذه الترابطات واقعا له ميزاته الخاصة، وللخروج من دائرة الاعتباطية اتجه ايكو إلى (التجربة الإدراكية) والتي هي "قوانين تخضع الذات المدركة إلى إنتاج النماذج التي تمكنها من إدراك مجمل النسخ التي يحفل بها الوجود الإنساني"[67] بمعنى أنها إنتاج للبنية العامة المجردة من اختصار النماذج المدركة التي تملك صفة التمثيلية، وبالمفهوم البورسي هو الاعتماد على معرفة سابقة من أجل التعرف على واقعة مباشرة.

[67] - Eco Umberto, La production du signe, Traduit : Bouzaher. M, Librairie générale Française, Paris,1992, P :146.

الفصل الثاني

قراءة في البعد الأيقوني

الإيقونة:

لقد اهتم بيرس في الدرس السيميائي بالمستوى الأنطولوجي للسيميوطيقا أي في تحديد مفهوم العلامة ومقوماتها وعلاقاتها بما يشبهها.

ترجمت سيزا قاسم تعريف بيرس للأيقونة حيث أنها علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها، وخاصة بها هي وحدها .... قد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء كان الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له"[68]، أي أن الأيقونة يكون بينها وبين المشار إليه عاملا مشتركا يربط بينهما مثل الشخص وظله.

واختلف إيكو عن بيرس في مفهوم العلامات الأيقونية على أن الرابط بينهما مجرد تشابه، وقد تجاوز إيكو العلاقة المادية بين الأيقون وما تقترن به إلى علاقة ذهنية تقوم على أساس الفكر والثقافة، ذلك أن الممارسات الاجتماعية والثقافية تستبق بأي فكرة، حيث يرى لوتمان أن العلامة الأيقونية لا تقف عند حد التشابه بل تمتد إلى أبعاد ثقافية أخرى، فعلى "طول التاريخ البشري ومهما أوغلنا في الماضي، لا نجد إلا نوعين من العلامات مستقلين ومتماثلين ثقافيا، هذان النوعان

[68]- سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، المغرب، ص252.

هما الكلمة والصورة، لكل منهما تاريخها ولكن يبدو أن وجود كل من النظامين أمر ضروري لتطور الثقافة"[69]، وعليه فغنه ضروري وجود النظامين لتحقق العلامة الأيقونية بشكل شمولي.

إن العلامات الأيقونية علامات نلجأ إليها لنتفاهم مع غيرنا من منطلق أنها علامات قابلة للفهم رغم اختلاف الزمن أو الفئات، لذلك فإن استخدامها مثل إشارات المرور، أو الرسومات البيانية في العلوم، مبرر على التعرف عليها يكون بشكل سريع، ولا بد أيضا من التأكيد على أن العلامات اللفظية أو الأيقونية وإن تعارضت في جوانب وتنافرت فإن عملية تحولها وتوظيفها هي طريقة لفهمها، وتشكل فن من الفنون سواء الفنون البصرية أو القولية.

لقد شهدت السيميائيات التواصلية تطورا ملحوظا خاصة أنه كان لها الفضل الكبير في توسيع دائرة التواصل، فأصبحت وسيلة فعالة لاستقصاء أنماط متنوعة من عمليات الإيصال والتبليغ[70]، ويكمن الغرض من عملية التواصل في نقل أفكارنا وتجاربنا إلى الغير، إلا أن الوسائل لهذا الغرض قد تعددت واختلفت بتطور الدراسات، ومما لا شك فيه أن التواصل الناجح يتمثل في إشباع رغبة الإنسان.

لقد أعطى المشروع السوسيري الأولوية للسان كنسق لساني اجتماعي بوصفه من الأنساق السيميائية الدقيقة والمعقدة، لكن هذا لم يجعل التواصل حكرا عليه فقط، خاصة وأن علم

[69]- المرجع نفسه، ص: 269.

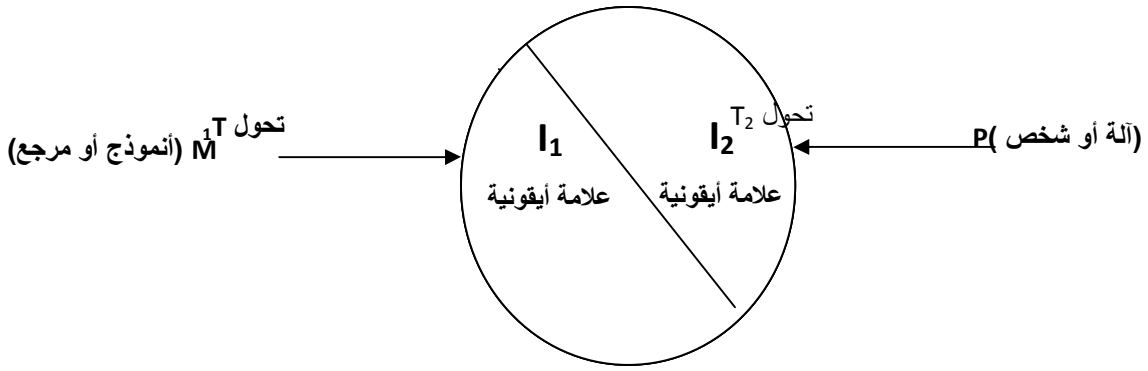
[70]- عادل الفاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، 1990، ص: 08.

السيميائيات درس أنماطا متعددة للتواصل، وتعد تلك الأنساق السيميائية الدالة لغات في نظر **جوليا كريستيفا** لكونها "تمثل مرسلات لها باثون ومستقبلون يمتلكون أسننا مشتركة وخاصة، وهذا دون أن تخضع لمواصفات قواعد اللغة اللفظية التي يضبطها نظام تركيبي خاص"[71]، وقد أحالت كريستيفا موضوع السيميائيات، هذا العالم الفسيح ما فتئ يتشكل، ليشمل كل الأنظمة الممكنة، القولية واللاقولية باعتبارها(...) أنظمة أو علامات تتمفصل وفق اختلافات تركيبية[72] وفي هذا السياق نشير إلى أهمية الفعل التواصلي داخل السيميائيات الأيقونية، ولا سيما سيميائيات الصورة التي تنطلق من المفهوم العلمي المجرد للعلامة لكي تنتهي إلى المفهوم الملموس للدلالة بأبعادها الرمزية وحتى التقنية[3].

إن دراسة الأيقونة يقتضي دراسة الظواهر الأيقونية في النص المراد تحليله ومن هذا فإننا بصدد تعدد العلامات وتجاوز النظرة السوسيرية التي أقصت الجانب المرئي من معادلتها الثنائية وحصرته في اللساني فقط، هذا الجدل المتداخل بين المرئي واللساني حسمه سوسير في حصر الدلالة بالبعد اللساني مهملا جانبا مهما جدا العلامة، وهو الجانب المرئي، ورغم المحاولات التي جاءت لاستدراك هذا النقص من قبل بعض العلماء أمثال **أندري مارتيني ورومان جاكبسون**، إلا أنها تبقى عاجزة وقاصرة على إدراك النشاط الأيقوني واستيعابه.

[71] – Kristeva julia, Le langage cet inconnu, Une initiation à la linguistique, Paris, Seuil, 1981, P :110.
[72] - Kristeva julia, Le langage cet inconnu, Une initiation à la linguistique,op cit. P :292.

يتمثل بناء الدلالة وفقا لعلاقة ثلاثية الأبعاد حسب -ما صاغه بيرس- تربط الممثل بموضوعه عبر مؤول خلافا لثنائية ديسوسير التي تربط بين دال ومدلول، هذه الأبعاد الثلاثية تمثل عند جماعة مو[73] : الدال **signifiant** ، المرجع **Référent** والنمط **Type**، فكانت العلامة الأيقونية نتاج تحديداتهم، وقد أرجعت المجموعة مرجع العلامة الأيقونية إلى أنه موضوع ثقافي لذلك اقترحوا نموذجا لإنتاج العلامة الأيقونية يعتمد على مفهوم التحول **Transformation** بدل فكرة النسخ التي برهنت على قصورها في محاكاة الأنموذج، ولقد كان واضحا نقد غود مان (1968) حول نظرية المماثلة **Ressemblance**، فرأى أنه غير ممكن نسخ مثالي للموضوع أي لا يمكن للمماثلة تجسيد الواقع بصفة حقيقية.

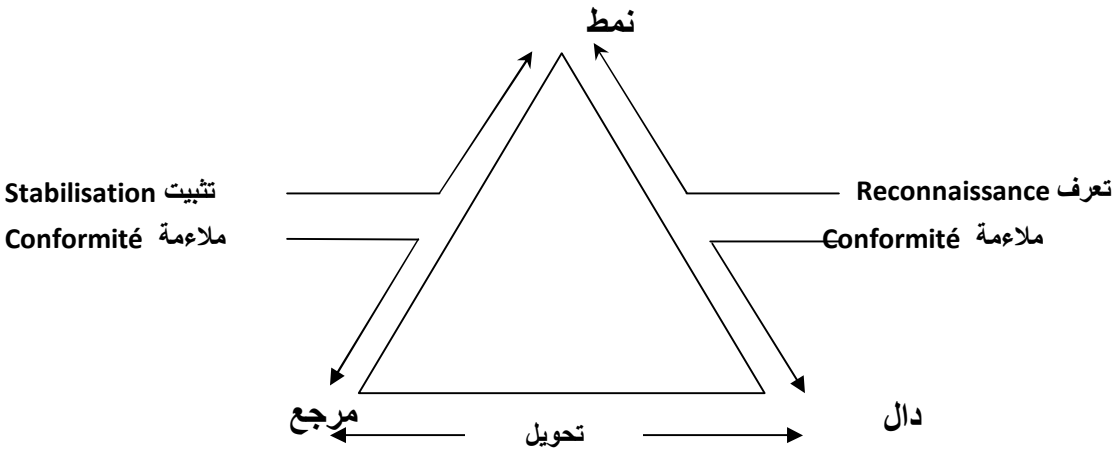


إنتاج العلامة الأيقونية

[73] - Groupe µ, Traité du signe visuel, Paris Ed, Du seuil, 1992, P : 3.

كما اقترحت مجموعة **مو** أنموذج للعلامة الأيقونية بعد تأكيدهم على أنها موضوع متعلق بالثقافة بالدرجة الأولى، وبذلك فإن العلامة الأيقونية " علامة وسيطة **Médiateur** بين وظيفتين اثنتين هما الإحالة إلى أنموذج العلامة وعلى منتج العلامة"[74]، وبالتالي فإن عملية التحويل لا تتم إلا بحضور العناصر الثلاثة مجتمعة معا، فلا يتم تعريف عنصر ما في استقلال عن العناصر الأخرى، فالنمط والمرجع متميزان ذلك أن المرجع يملك محددات فيزيائية، أما النمط فإنه تمثيل ذهني للموضوع، إنه الأنموذج المستنبط من التصور، أما الدال فبمثل مجموعة المثيرات البصرية **Stimulu Visuel** مطابقة لنمط ثابت، فيرتبط مع هذا المرجع في علاقات التحويل

[74] – Groupe µ, Traité du signe visuel, Opcit, P : 133.



-أنموذج للعلامة الأيقونية-
Groupe µ, P.136

يعد يامسليف أول من تحدث عن علاقة بنية العلامة بالدلالة، أي أنه أول من تحدث عن وظيفة العلامة (الوظيفة السيميائية) وهي لا تتحقق إلا بحضور قاعدة تتضمن عنصر التعبير **L'expression** بعنصر المحتوى **Contenu**، ومن خلالها فرق بين المستويين **التعيين Dénotation والإيحاء Connotation**، في هذا المجال ذكر سونسون أن بيرس لم يشر إذا ما كانت الأيقونة شرطا كافيا لتأمين وظيفة سيميائية في العلاقة الأيقونية بين موضوع يمثل التعبير وآخر يمثل المحتوى أو بالعكس، يجب أن تضاف الوظيفة السيميائية إلى الأيقونة لإنتاج علامة أيقونية؟ بمعنى آخر هل العلامة الأيقونية هي نتاج الأيقونة فقط أم أيضا الوظيفة السيميائية؟.

ميّز **سونسون** بين نوعين من الأيقونات، أيقونة أولية وأيقونة ثانوية، فالأولى تتمثل في حالة تستبق فيها علاقة المشابهة وظيفة العلامة وتبررها، أي أن تكون علاقة المشابهة بين المحتوى والتعبير سببا في إدراك وظيفة العلامة، في حين أن العلامة الثانوية هي التي يتم فيها التعرف على وظيفة العلامة قبل إدراك المشابهة بين المحتوى والتعبير، بمعنى أن معرفة علاقة التعبير بالمحتوى جزء في عملية إدراك المشابهة بينهما، وفي حالة الصورة لا شك أن الأيقونة تسبق وتبرر الوظيفة السيميائية – كما تبين ملاحظات حول الأطفال- إذن تندرج الصورة ضمن وظيفة الأيقونة الأولية.

إن الطريقة المثلى التي رآها بيرس لتوصيل أفكارنا هي الأيقونة "وكل الطرق مباشرة لتبليغ فكرة ما يجب أن ترتبط من أجل تأسيسها باستعمال الأيقون، ومن ثم فكل إثبات **Assertion** يجب أن يتضمن أيقونا، أو مجموعة أيقونات، أو علامات لا يمكن تفسير دلالاتها إلا عبر أيقونات"[75]، ومن خلال هذا فإن تعريف بيرس للأيقونة التي " هي علامة تحيل على موضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع، سواء كان هذا الموضوع موجودا أو غير موجود"[76]، أي أن العلامة الأيقونية لا تملك خصائص النموذج الذي تمثله، بل تكتفي بإعادة إنتاج شروط إدراكية، إن الأمر يتعلق بصورة ذهنية سابقة في الوجود، وهذا ما ارتكز عليه إيكو، فالتواصل عنده لا يتمّ إلا عبر وسيط إلزامي هو البنية الإدراكية.

---

[75] – Peirce, C.S, écrits sur le signe, Seuil, Ret trad, Par G. Deledalle, 1978, P : 149- 150.

[76] - Ibid. P : 140.

أما بالنسبة لشارل موريس **1946 Morris** فعرّف الأيقونة على أنها علامة تملك بعض خصائص الموضوع الذي تمثله، هذه الخصائص هي التي نراها أو نعرفها في الموضوع، كما يرى جون دوبوا **Dubois** على وصف الأيقونات بأنها "العلامات التي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي"[77] إذن فالمشابهة أساس تمثيل العلامة للموضوع الذي تحيل إليه حتى وإن اختلف شكل المحاكى عن المحاكي.

لقد كان لفكرة بيرس في تعريف الأيقونة سندا لإيكو في بعض التصورات المعرفية مثل البنية الإدراكية التي كانت بدايتها مع مقولات الوجود (الأولانية، الثانيانية، الثالثانية) عند بيرس والتي مثلت ثلاثية العلامة، فالانطلاق من البنية الإدراكية في تعريف الأيقونة وارتباطها بالواقع المعطى يجب أن يستند مباشرة إلى سنن التعرف، وهي العناصر التي تختزن في الذاكرة، فالعلامة بذلك تحيل على أنموذج إدراكي يحمل كل السمات الضرورية للشيء مبنية سلفا عبر العمليات الذهنية نفسها التي تتم بناء المدرك في استقلال عن المادة، وبذلك ضرورة وجود عنصر توسطي بين العلامة ومرجعها (البنية الإدراكية لإيكو)، فالمشابهة الأيقونية إذن لا توجد بين العلامة والمرجع، إنما بين البنية الإدراكية والصورة (العلامة)، هذه البنية التي تملك في علاقتها بالتجربة المكتسبة الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من قبل العلامة نفسها.

[77] - Jeans Dubois et les autres, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973, P : 248.

إن الأيقونة علامة لها الخاصية التي تجعل منها ذات دلالة، وقد تحيل على موضوع ما، وإن كانت العلامة اللسانية ذات طابع اعتباطي في علاقة الدال بالمدلول، فإن العلامة الأيقونية ذات طابع تعليلي، أي تكون العلاقة بين الدال والمدلول قائمة على المشابهة والمماثلة، وعلى هذا الأساس كانت العلاقة القائمة بين دال الصورة ومدلولها علاقة قائمة على تشابه يجعل من الأول يحيل على الثاني دون وسائط[78].

ولتحديد النشاط الأيقوني كان ضروريا الوقوف على تحديد مفهوم المشابهة لإدراك الدور الذي تؤديه في مسألة رهانات الدلالة، فنظر إليها **ميشال فوكو Michel Foucault** على "أنها انعكاس للعالم أو مرآة له"[79] لكن سرعان ما عوضها **فوكو** بنسيج يجمع بين أربع صيغ دالة هي التناسب **convenance** والمنافسة **Emulation** والتناظر **Analogie** والتطويع **Sympatique**، والتي لم تكن كافية لإثبات اليقين بل لتأمين مشابهة الأشياء، وإثبات معرفة معطاة مسبقا مما يعني أن " المشابهة تمثل وظيفة تحافظ على قدر نسبي من المطابقة بين التمثيل وبين خصائص الأنموذج الممثل"[80]، فما من علامة أيقونية إلا ومثلت الشيء بالمشابهة، وبهما يكون

[78] – سعيد بنكراد ، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص: 79.

[79] - Foucault. M, Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, Paris, Ed, Gallimard, 1966, P :32

[80] – ابن يخلف نفيسة، السميائيات التداولية، المرجع السابق، ص: 147.

نمط العلامة، إذن فلا شيء يمثل شيئا آخر إلا بالمماثلة والمشابهة وفق سنن أيقوني معين وفي سياق معين.

كما ذهب روش وكيس **Ruesch Kees** في تعريفهما للأيقونة على "أنها سلسلة من الرموز **Symboles** التي تؤسس من خلال نسبها وعلاقاتها التماثلية **Similarité** مع الشيء والفكرة والحدث الذي تمثله"[81]، ويبدو من خلال هذا أن مسألة المشابهة في العلامة الأيقونية أخذت بعدا كبيرا في حياتنا اليومية، فالتعرف على الأشخاص يتم عن طريق المشابهة، إلا أن التشابه يختلف من ثقافة لأخرى، ومن فرد لآخر، خاصة مع تصورات بيرس وموريس وإسهامات إيكو وغيره، الأمر الذي يجعلنا ندرك أنه كلما اتسعت رقعة المساحة بين العلامة ومرجعها، اتسعت معها فسحة الإحالة، والتدليل والإنتاج السيميائي، وكلما ضاقت، ضاق معها اصطلاح العلامة على العلامة، "وأخرجت من عالم العلامات إلى عالم الأيقونات باعتباره يقوم على أس المشابهة بين الدوال والمدلولات"[82]، وبالتالي فإن مردّ التأويل إلى العلاقة بين العلامة ومرجعها.

لقد خلصت جماعة **مو** إلى أن الأيقونية ترتبط بدرجة المشابهة، حيث أن المشابهة ترتبط بكون أن لكل شيء له معادل موضوعي، فرسمة شخص قد تملك الهيئة الأيقونية إلى حد ما، لكن

---

[81] - Groupe µ, Traité du signe visuel, Opcit, P : 124.

[82] - محمد عدلان بن جيلالي، سميائية الخطاب الفيلمي، المرجع السابق، ص: 227.

لا تملك نفس أبعاده وحركته، فالفن التصويري لا يمكن أن يكون مشابها بصورة حقيقية لأنموذج الواقع إلا من خلال بعض المحددات التصويرية التي تتطابق مع محددات فيزيائية للشيء (المرجع)، شكلت أعمال جماعة **مو** مرتكز للسيميائيات في فهم مشكل الأيقونة من خلال أعمالهم وتعرضهم لأعمال بعض السيميائيين مثل ما طرحه إيكو من مفاهيم سيميائية حيث خلصت إلى "أن المرجع الذي تحيل إليه العلامة الأيقونية ليس مرجعا ماديا، أكد إيكو أن كل "علامة يمكن أن تعتبر قرينة أو أيقونة أو رمزا تبعا للظروف التي تحكمها، ووفقا للاستعمال الدلالي الذي أسند إليها"[83]

كان تفريق بورس بين العناصر الثلاثة للعلامة واضحا جدا والمتمثلة في الأيقونة والقرينة والرمز، وقد فرق بينهما بإعطاء صفة المماثلة **analogie** للأيقونة، فعرفها على أنها علامات بإمكانها تمثيل موضوعها عن طريق المماثلة أو عن طريق خصائص نفسها للموضوع، وقد شاركه موريس **Morris** بأن وصفها علامة تملك بعض خصائص الموضوع الذي تمثله هذه الخصائص هي التي نراها أو نعرفها في الموضوع، إننا نلفي التثليث البورسي للعلامة (ممثل- موضوع- مؤول) ولموضوعها أيضا (أيقونة – مؤشر- رمز) مقوما علائقيا، شبكيا من شأنه التعضيد من دينامية العلامة، والتأكيد من ثم على حركية الكيان الأيقوني، وبنحو يفرض على أي نمط من الأنساق المرئية التماثلية التناظرية مجاوزة حيادية الذات إلى تعددية التواصل وثرثرة الإيحاء، وما

[83] - Eco Umberto, Le signe, Histoire et analyse d'un concept, Tra, M. Klimkenberg, Bruxelles, Ed, Labor,1988, P : 75.

ارتكز عليه بيرس في قضية الإحالة –حلول شيء محل آخر- إلا برهن على دلالية العلامة والأيقونة سيان.[84]

الصورة والإدراك:

لقد كان لا بد على المنظرين العودة إلى الخلفيات المعرفية والفلسفية لتأسيس النظرية السيميائية، ذلك أنها تظل أصولا أساسية في بنائها، كقضايا الإدراك **Perception** التي تتمظهر فيه إنتاجية الدلالة بشكل دقيق، وقد شكلت "الفلسفة الظاهراتية للإدراك المستوى العميق لأي مقاربة تكوينية للمعرفة"[85]، إذ أن مفهوم الإدراك يعد أهم وسيلة في فهم السيرورة الدلالية، ويقصد بيرس بالظاهراتية دراسة وصفية للظواهر التي تدرك بوصفها علامات، وقد بلورت هذه الأفكار نتيجة الطبيعة الفلسفية لفكره كدراسته للرياضيات والمنطق... فتجد أن الرياضيات في تصوره تقوم على العلاقات الأيقونية التي تعكس الواقع، فكل ما هو موجود في العالم الرياضي له ما يقابله في الواقع، ومن أهمها الرسوم البيانية التي تمثل الصور الحركية للفكر، ومن ثم فالرياضيات جزء من المنطق الذي يعد ترسيم أيقوني قوامه المعارف الرياضية المجردة وهو لا يكون فعالا إلا إذا التبس لبوس الواقع[86]، وبذلك فإن العلامة الأيقونية كانت جزء من العلامة عند بيرس.

---

[84]- محمد عدلان بن جيلالي، سميائية الخطاب الفيلمي، المرجع السابق، ص: 228.

[85]- محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس، المكاسب والمشاريع، مقاربة ابستيمولوجية، مجلة عالم الفكر، عدد: 03، مج: 35، 2007، ص: 305.

[86]- ابن يخلف نفيسة، السميائيات التداولية، المرجع السابق، ص: 105.

ولقد خلقت الصورة الأيقونية حقلا من المفاهيم التي شكلت جزء من اللبس في مفهومها، فكان من الضروري تحديد تلك المفاهيم كالتماثل **Similarité** التشابه **Ressemblance** القياس **Analogie** ، في حين رأى البعض أنها بنفس المعنى أمثال مارتين جولي **M.Joly** الذي اعتبر مصطلحات مثل تشابه وتماثل وقياس تستعمل باعتبارها مترادفات، وأيضا ما ذهب إليه إليزيو فيرون **E. Veron** في تعريفه للتسنين فهو يعبر عن وجود تماثل أو تشابه بين العلامة وما تمثله، إلا أن هذه التعريفات خلقت جدلا في السيميائيات البصرية، فاعتمد ماغريت **R.Magritte** الفصل بين المشابهة والتمثيل، فالمماثلة في نظره تنشأ من فعل الفكر الذي يعاين ويثمن ويقارن، في حين أن المشابهة تنتمي إلى رتبة اللا تمييز[87]، أما إيكو فدعا إلى إعادة صياغة مفهوم الاعتباطية في الوسط الأيقوني الذي اعتمد على العلاقة بين الصورة السمعية والتصور الذهني مرتكزا على منطق الإدراك وقوانينه، فميز **إيكو** في تحديده لفكرة الأيقونية بين هاتين العلاقتين، علاقة المشابهة، وعلاقة التمثيل وأظهرت تجارب أخرى كالألواح الفنية لبعض المشاهير أن التشابه والتمثيل لا علاقة تربطهما كما يقول بيكاسو (1881- 1973) أرسم الأشياء كما أتصورها وليس كما أراها وهذا ما يجعل بعض اللوحات غريبة عن الإنسان العادي. فالصورة الفنية هي موضوعات نابعة من خيال الرسام لكنها في نفس الوقت موحية وتحمل الكثير من المعاني، فتصبح بذلك المشابهة أو المماثلة

[87] - Mrgeritte.R, Ecrits complètes, Ed, Etablis ennotée par A.Blavier, P.Margeritte, Paris, Ed, Flammation, 1979, P :529.

مجرد سنن لفك رموزها وقراءة إيحائها، إنها سيرورة من التدليل ينطلق من التجلي الأيقوني ليتجاوزه إلى ما هو غير مرئي.

إن الصورة تحفز على البحث في المعارف بغية إدراكها، بدءا بالخصائص الأيقونية التي قد تماثل أشياء الواقع، فتشكل منطلقا لسنن التعرف وبذلك تمهيدا لقراءة تنطلق منها سيرورة التدليل في بناء الدلالة، ومن منطلق بارث في تعيينه نوعين من القراءات التعيينية والإيحائية، فإن الصورة أمام **ازدواجية تواصلية، أولها** مرئي ظاهر يمثل ما يقدمه وجه الصورة مباشرة، **والثاني** غير مرئي لكنه ينطلق من المرئي ليصل إلى وحدات دلالية أخرى، فالصورة دافع المتلقي للسعي وراء المشابهة ومحاكاة الواقع، لكن هذا لا ينفي عدم تطابقها مع الحقيقة واختزالها للواقع لأنها نابعة من الممارسة الإنسانية.

وبذلك فإن الصورة " قد أسندت عدم قدرتها على تمثيل الواقع لاستحالة انفصالها عن الشكل الذي وهبها الفنان إياه وعن المادة التي شكلها منها"[88]، فتبني الصورة معناها مما تراكم من معرفة عن التجربة الإنسانية، إنها تحتاج إلى معارفنا القبلية من أجل تفكيكها، وسواء كانت العلامات أيقونية أو رمزية أو أمارتية فإن دلالتها رهينة بمعرفة سابقة يعد سنن التعرف وإدراك هذه العلامات، ومن ثمّ فإن التشابه بين الصورة وموضوعها تشابها نسبيا لأن العلامة الأيقونية كما قال إيكو لا تملك خصائص الأنموذج الذي تمثله بل تعيد إنتاج بعض شروط إدراكه.

[88]- ابن يخلف نفيسة، السميائيات التداولية، المرجع السابق، ص: 148.

إن العلامات البصرية رغم إحالتها على تشابه ظاهري لا تقدم لنا تمثيلا محايدا لمعطى موضوعي مفصول عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها تشكل لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل، لذ فإن بناء المعنى رهين بدلالة العلامات التي تكتسب قيمتها من التجربة الإنسانية والمرجع الثقافي، وعليه فإن الأمر لا يتعلق بالمشابهة فقط بل يعتمد على المرجع الثقافي أي على التعاقدات والمواضعات، فالكثير من العلامات التي تستدعي عنصرا ثقافيا لفهم معناها وفك الإبهام عنها وتأويلها، وهذا ما أكده إيكو في كثير من المناسبات.

تختلف صورة الإدراك باختلاف الأعمار والثقافات، فمثلا عند الطفل يتسم الإدراك بنوع من البساطة لأنه شخص لا يملك من العالم إلا نظرته الضيقة وخياله البسيط، فترى رسوماته تختلف من مرحلة إلى أخرى بحسب تطور خياله وتنميته وتوجيهه، فنحن أمام عقل بحاجة إلى دعم واستثمار، فدمج واستمتاع بجمال الحياة والواقع، إنها مرحلة عفوية للتعبير غير المقصود لما تقتضيه حاجته التعبيرية، وقد تنجز إمكانات خيالية غير محدودة بحسب رغباته وحاجاته النفسية، ومن ثمّ فإن إدراك الأشياء أو الصور يختلف بفروق الناس بخبراتهم، بيئاتهم وتكويناتهم النفسية.

إن الآثار الناتجة عن التمثيل الإدراكي شبيهة بالآثار الناتجة عن إنشاء الصور العقلية البصرية، فالأفراد يكوّنون نماذج خاصة من خلال تأملهم للعالم، ثم يصدرون أحكاما على العالم المدرك استنادا إلى النماذج الواقعية، فالطفل مثلا فرد من أفراد بيت يملأه صراخ الأم أو الضرب الكثير للأب، فإنه سيمثل هذا الواقع بنماذج مدركة ذاتية في رسوماته التصويرية كأم بفم كبير أو

أب بيد طويلة أو بيت بلون أسود، وهذا سيمثل أنموذجا لخطاب يشاكل العالم الذي عرفه، والذي أعاد تصويره بحسب تمثيله الإدراكي، إذ لا يمكن التعامل مع منتجات الفنون البصرية على أنها مستنسخات من الواقع، إنما "هي إبداع وخلق بقدر ما يتوافر على عناصر التشابه والتماثل يتوافر على عناصر الاختلاف والتمايز"[89] وهذا يعطي العمل الفني خوصصته، نتيجة استحضار الإدراك الجمالي. وعليه فإن لبناء حركية العلامة، ولا سيما الأيقونة والتي تعين الأشياء التي لها بعض الخصائص التي تتوفر هي نفسها عليها، وجب أن نذلل من حجم المشابهة بينها وبين ما تحيل إليه بآلية التسنين الثقافي الذي ينصهر في ممارسة التجربة الإنسانية، والذي بموجبه " تتخلى المرئيات عن حيادها في رسم المعطيات الموضوعية وتتخطى عينيتها"[90]، وبذلك فإن لسيميائيات الثقافة حضور في استنطاق ثلاثية العلامة باختلاف أنظمتها وأشكال تعبيرها خاصة الأيقونة وتحويلها إلى علامة ذات معنا.

الأيقونة بوصفها نسقا دالا:

إن الأيقونة هي شكل من أشكال العلامة، وهي الأكثر تمييزا من مثيلاتها من العلامات الأخرى في السيميائيات المعاصرة، كما اقترن وجودها بوجود الموضوعات التي تكون بينها علاقة مماثلة أو مشابهة، واقترنت الصورة البصرية أيضا بالأيقونة، فكانت الأنموذج الأعلى في العلامات، فهل يعني ذلك أن العلامة الأيقونية هي دائما بصرية؟.

[89]- الطاهر روابنية ، سميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، ع3، مج، 35، 2007، ص: 274.

[90]- محمد عدلان بن جيلالي، سميائية الخطاب الفيلمي، المرجع السابق، ص: 229.

إن الأيقونات[91] علامات لها صفة المشابهة مع الواقع الخارجي الذي تمثل نفس خصائص الموضوع [بقعة الدم للون الأحمر]، إن هذا التعريف لا يسمح قط بوضع المعادلة "أيقوني = بصري"[92] إذن فقد امتدت الأيقونة إلى جميع الموضوعات التي تملك نفس خصائصها، ولعل الصورة هي الأنموذج الأعلى في هذه العلامة، لكن ليس بالضرورة بصرية وهذا ما أشار إليه بورس Pierce وايكو Eco أيضا، حين أقر أن العلامات الأيقونية لا تملك الخصائص الطبيعية نفسها للموضوع[93]، وبهذا فإن الطبيعة البصرية تمثل جزء من المفهوم الأيقوني، إلا أن الانزلاق ظل موجودا في تحديد مفهوم الأيقونية المرتبط بالحقل البصري في طرح إيكو، أي أنه من خلال تحديده لمفهوم العلامة الأيقونية أعطى لها القدر الكبير من الشمولية التي تمكنها من الإحاطة بالعلامة البصرية.

هذا الطرح وُجه بانتقادات مجموعة **مو** وأيضا تصورات **سونسون** الذي لا يرى في الأيقونة إحالة إلى الصورة، ذلك أن الصورة ليست إلا تدرجا افتراضيا بين أشياء العالم يخضع لسنن ثقافية في تغيراته، والبيئة السيميائية[94] في طرح **سونسون** هي المسؤولة عن انتقاء الدرجة

---

[91] -Dubois. J. Dictionnaire de linguistique, Opcit, P :248.

[92] - Groupe µ, Traité du signe visuel, Opcit, P :114.

[93] - Eco. U. La production du signe Opcit,1992, P : 37.

[94] - G. Sonsson, « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes », in Oralité est gestualité, interaction et comportements

المفضلة لهذا التدرج، في حين اعتمدت جماعة مو على المزاوجة بين السيميائيات ونظرية الإدراك لتفسير الصور على مستوى الإدراك، وليست الصورة التي تنشأ على الإدراك الحسي سوى انعكاس للواقع الخارجي في الوعي المدرك، عملية انتقاء المثيرات البصرية هي التي تشكل بنية إدراكية تملك الدلالة نفسها التي تمثلها العلامة الأيقونية – ضمن أسنن مكتسبة- إن العلامة إذن تؤدي وظيفة الإحاطة التي لا تكون ممكنة إلا من خلال تأسيس نسق معين"[95].

إن الأولوية في العلامة أن يكون الموضوعين في علاقة تظهر على أنها نفسها، هذه الأولوية يمكن جدا أن لا تكون بصرية (**Non Visuelle**)، فمثلا الروائح التي نشمها، أو الأصوات التي نسمعها، أو الأحاسيس التي تراودنا سواء كانت دالة على خوف أو فرح أو حزن... هذه كلها علامات للأيقونة تكون بقدر كبير أو قليل داخل المحاكي، وأيضا نسق الطعام عند **بارت Barthe** الذي هو أكثر دلالة في النسق السيميائي، فالطعام أيضا يحمل ثقافة مجتمع ما، فنوع الطبق، وكيفية الأكل كل هذا يختلف باختلاف الأشخاص ومجتمعاتهم وثقافاتهم.

لقد خالف سونسون **Sonesson** بورس في تعريفه المماثلة التي عرفها على أنها علاقة تناسقية وانعكاسية، وفي مضمونها لا تؤسس وظيفة سيميائية بوصف هذه الأخيرة تقوم على

---

multimodaux dans la communication. Act du colloque. ORAGE, 2001, Aix en provence cavé , Iguitelle- S.sart (ed) Paris, l'harmattan, disponible en ligne, www.Arthist.lu.se/ kutsen/ sonesson.

[95] - Groupe µ, Traité du signe visuel, Opcit, P :81

أساس علاقة غير تناسقية ولا انعكاسية، ويؤكد سونسون أن التماثل كيفما وجد في عالم الحياة ليس بالضرورة تناسقي وانعكاسي[96]، فأي صورة لا يمكن أن تكون هي نفسها، إنما يكون تماثلها نسبيا لموضوعها، تتدخل الذاتية في إنتاجها فمثلا الصورة الفوتوغرافية هي إنتاج لواقع عبر عدسة المصور استحوذت الذاتية فيها على جزء كبير من الصورة الواقعية كزاوية التصوير، الإضاءة...

تكمن فضيلة الإدراك بوصفه موضعا غير لساني لحصول الدلالة على حد تعبير غريماس[97]، إذا إن العلامة الأيقونية ليست دائما مماثلة للموضوع الذي تمثلها، إنما يلعب النمو الإدراكي دورا هاما في استكمال الصورة الذهنية لهذا الموضوع، فرسم الطفل لصورة سيارة بعجلتين فقط بدل أربعة عجلات هي الصورة المدركة من طرف الطفل، كما أن صورة الملكة إليزابيث ليست هي الصورة التي رسمها الرسام بل هي الملكة نفسها، ذلك أن ليس للصورة قدرة على الكلام أو المشي...

أما إيكو Eco فيعقب على تعريف **موريس Moriss** قائلا:" أن العلاقة الأيقونية لا تملك خصائص الموضوع الذي تمثله، بل تقوم بإنتاج بعض شروط الإدراك المشترك بين العلامة

[96]- G. Sonsson, « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes ».

[97]- Greimas. A. J, La sémantique structurelle, Recherche de méthode, ed, Librairie Larousse, 1966, P :8-9.

وموضوعها"[98] وهذا ما نجده كثيرا في بعض الرسومات التي لا تمثل بشكل مباشر ودقيق موضوعاتها، إنما تماثلها يكمن فقط في بعض الأجزاء منها وهي الأشكال التي من خلالها يبرز التفكير.

إن عملية التواصل بطريقة غير مباشرة تتبع استعمال الأيقونة، فالكلمة علامة على شيء مرتبطة، مفهومة ومتواصلة بين الباحث والمتلقي، إن كل الكلمات تستدعي لها في الذهن حضور صورة تماثلها وهذا ما أكده **ديسوسير** في محاضراته (دروس اللسانيات العامة)، وعلى استحضار الجانب النفسي في عملية التواصل باستثناء كلمة الله جل جلاله، فلا حضور لعظمته في الذهن بصورة أو ككلمة إلا كجزء منها، (الجزء من الكل)، كالسماء والجمال... وبهذا فإن العلامة تحول ما يحمله الذهن إلى شيء آخر له معنا ضمن التجربة الإنسانية.

إن النظر إلى المدلولات بوصفها جزء من الإدراك يجعل منها تصنيفا لا ينخرط في عالم الإنسان فقط، بل وجب أن يحال إلى العالم الطبيعي، ذلك لأن المدلولات تتمظهر على مستوى نوعية الحواس، وعليه فإن تصنيف المدلولات وفقا لنظام الحواس يمكن أن يشكل المجموعة الدالة الآتية[99]:

1-النظام البصري (الإيماءات-الحركات-الكتابات الطبيعية الرومانتيكية)

[98] - Eco. U, La structure absente, Op.cti, P : 178.

[99] - Greimas. A. J, La sémantique structurelle, Recherche de méthode, Opcit, P :10.

2-النظام السمعي (الألسن البشرية-الموسيقى)

3-النظام اللمسي (لغة العميان)

كما أن إنتاج المعنى مرتبط بتأويل العلامات التي نراها يوميا فقد تحدث أرسطو **Aristote** كثيرا عن تأويل العلامات غير اللسانية وبالتحديد العلامات البصرية منها، وأعطى مثال عن المرأة الحلوب التي تمثل المرأة في فترة الوضع، كما تحدث **تودروف Todrov**[100] أيضا عن إمكانية تأويل حتى الحيوانات لهذه العلامات، وهذا من خلال تجارب **بافلوف**، فوجود الأثر عند الكلب هو وجود الطعام، وسماع صوت المسدس في السباق هو الانطلاق والجري عند الحصان...

إن الأيقونة علامة تكتسي الطابع التعليلي المستند إلى المشابهة أو المماثلة بينها وبين موضوعها، ويكون لها حضور ضروري في كل علاقة تربط بين العلامة وموضوعها، إذن فلا يمكن القول أن علاقة العلامة بالموضوع هي إما علاقة أيقونية أو قرينيه أو رمزية، بل يجب القول أن علاقة العلامة بالموضوع هي إما أيقونية (أحادية منحلة) أو أيقونية وقرينية (زوجية، أصلية) أو أيقونية وقرينية ورمزية (ثلاثية، متنامية) وبذلك فهي لا توجد بمعزل عن القرينة والرمز.

[100] - Todorov. T, Théories du symboles, Ed seuil, Paris, 1977, P :33.

لقد ميّز **بيرس** في الأيقونة ثلاث أنواع من الأيقونات الجزئية **Hypoicone**: أولها **الصور Images** وتمثل الخصائص البسيطة، ثانيها **الرسوم البيانية Diagrammes** وتمثل العلاقة الثنائية بين أجزاء الموضوع المعين القائمة على المشابهة، ثالثها **الاستعارات Metaphores** وتمثل الخاصية التمثيلية فهي توازي في تمثيلها شيء أخر، وبذلك فإن العلامات الأيقونية في تصور بورس ذات دلالة" وإن غابت موضوعاتها عن الوجود، لأن لها من القدرة ما يكفي لاستحضار نماذج لهذه الموضوعات تقوم على مبدأي التعليل والمشابهة".[101] ، إلا أن المشابهة التي تحدث عنها بيرس مشابهة بين العلامة والشيء الذي تمثله، أما إيكو فنقد هذه الفكرة من خلال حديثه عن الصورة الذهنية لشيء معين أي البنية الإدراكية.

العلامة الأيقونية والواقع:

إننا لا نستطيع التفكير إلا من خلال العلامات هذا ما أكد عليه بورس وهو دعم لمبدأ وساطة التمثيل في فهم الواقع، فأعطت سيميائية الصورة تقنية جديدة لتجسيد الحقيقة على الواقع، فاستطاعت بذلك أن تكسب ثقة المهندسين والمعماريين والسينمائيين... لتحقيق علمهم على الواقع وفق علامات منحتها لهم التطورات الحاصلة في السيميائيات، فالصورة الفوتوغرافية مثلا استطاعت أن ترسم لنا حقيقة الواقع لكن هذا لم يكن بشكل مطلق، فتماثلها للواقع تماثل

[101]- د. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، الجزائر، منشورات الاختلاف، المغرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005، ص. ص: 93-94.

نسبي فقط مثلما سبق أن أشرنا في مثال رسم إليزابيث، فعالم الصورة معطى أيقوني يمكن له أن يكون مشروعا لإنتاج الدلالات المفتوحة (...)، ومثل هذا التصور قد يجرد الصورة من ثباتها وأحادية متلقيها..."[102]

لم يكن الواقع المجسد من طرف الصورة سوى واقعا بأبعاد قياسية وخيالية، هذا الواقع الافتراضي الذي نراه خاصة ويبدو جليا في التطورات الهندسية للمدن والعمارات وما شابه ذلك والتي تظهر وكأنها مدن صغيرة حقيقية، هذا الواقع الافتراضي يسهل على المهندس التحكم أكثر في عمله، إذن فإن العلامة الأيقونية هي علامة تصنع أنموذج من العلاقات بين الظواهر الكتابية متماثلة مع أنموذج العلاقات المدركة، فكيف يتحول الواقع إلى صورة؟

إن الواقع هو مجموعة وحدات مترابطة، وفي مجموعها تعطينا دلالة، وإذا أردنا تحويل هذا الواقع إلى صورة فإننا سنقوم بتقطيع هذا الواقع إلى وحدات وتحويلها إلى علامات مختلفة جوهريا، لكنها تقارب بين الموضوع وصورته، وبذلك فإن "المعنى يكون نتاج تفاعل الإشارات الآتية من النماذج التي يقدمها الواقع وبين العلامات"[103]. فإذا عدنا إلى نظام المرور وقوانينه فإننا نكون أمام زخم من العلامات المركبة تدخل الأشكال والألوان والكلمات والأعداد في تركيبها فتدل المثلثات على الخطر وتكون طبيعته مبنية على رمز معين، والدوائر الزرقاء للإجبار على فعل شيء معين، أما الدوائر الحمراء فلمنع فعل شيء ما "كل هذه العلامات لها وظيفة تمثيل الأشياء، فهناك ما

[102]- أحمد يوسف ، السيميائيات الواصفة، المرجع السابق، ص: 124.

[103]- المرجع نفسه، ص: 125.

يدرك بالأشكال أو بالأعداد أو بالألوان أو بالأحجام، أو بما يماثل العلامة أو يناقضها"[104]، إذن فقانون المرور مجموعة تنظيمية من الإشارات والأدوات التي تسهم في ضبط حركة المرور، وتعتبر هذه الإشارات نظام تواصلي مفهوم لدى السائق.

إن الكلمة تمثل صورة موضوع ما، وقد عرفت هذه الفكرة من طرف الفلاسفة اليونان[105] وتطورت عند **لوك Look** (**1690**)، ووصفت الأفكار على أنها صورا للمواضيع، وقد تعلقت الأفكار وصورها بالفعل الإرادي فلا نستطيع رؤية كرسي إلا بالتفكير في الكرسي ذاته وذلك بحافز، وقد عرف ميتري الصورة على أنها "نشاط ذهني وفعل إرادي، وفي استقلالها عن كل ذلك لا تساوي الصورة شيئا"[106] إذن فنحن أمام وجود إرادة موجهة نحو الموضوع، ومن جهة أخرى فإننا حين نفكر في صورة موضوع ما فهو ليس إنتاج لصورة الموضوع بل إنتاج للغة (الكلمة)، وهذا رأي **شافير** حين يقول أن الصورة موجودة لأننا نقرأها[107]، وبالفعل فالصورة هي انبعاث للكلام، فلا يصدر الكلام إلا إذا فكرت في صورة لموضوع ما إذن فهي" إرادة ووعي بالإرادة، تفكير ووعي بالتفكير فإني أملك وعيا بها كصورة مع العلم أنها لا توجد إلا بقدر ما

---

[104]– أحمد يوسف ، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 127.

[105] - Alain Rey, Théorie du signes et sens, lecture II, ed : Klimcksieck, 1976, P :55.

[106] - Mitry. J, Esthétique et psychologie du cinéma, ed : Etudes universitaire, 1963, P :114.

[107] - Henault- Anne, questions de sémiotique, ed : Press Universitaire en France, 2002, P : 205.

أطلبها، ولا يمكن خلطها بما يأتيني من الخارج ويفرض نفسه على وعيي"[108]، إلا أن كل هذا الكلام وهذه الأفكار تستدعي دائما حضورا ضروريا للإنسان بوصفه أيضا علامة، فلا يمكن لشخص أن يأخذ مكان شخص آخر إلا كعلامة، إذن فالارتباط جلي ومتبادل بين الواقع المرئي ومعطيات الإدراك الحسي.

وبالتالي فلن تكون الصورة مجرد نقل موضوعي للعالم الخارجي، بل هي انعكاس هذا العالم في وعي الذات المدركة، وهنا يظهر تماثلها النسبي لموضوعها (الواقع)، وإذا تحدثنا عن دلالة الألوان كواقع في مجتمعنا وكلغة تعبيرية نجد اختلاف دلالتها باختلاف السياق التداولي الذي وجدت به، فاللون قبل اللوحة يكون "شكلا أصم ومنتشرا، وبانيا، ولكنه سرعان ما يغدو، بعد اللوحة شكلا دالا ومرتبا ومبنيا"[109]، واستنادا إلى هذا فإن المنجز الخطابي يعتمد على الربط بين المادة وبين قصدية المبدع في ترتيب وبناء هذه المادة، فاللون خارج اللوحة الزيتية مثلا مادة صماء، تأخذ بعدها الدلالي وفقا لشروط العقل الإدراكية، فاللون كمعطى تشكيلي يملك دلالته من خلال ما أكسبته التجربة الإنسانية من قيم، فاللون الأبيض مثلا يكسب وجهين متقابلين الفرح والحزن، هذا التقابل يمكن أن يكون في الثقافة الواحدة (الثقافة المغربية مثلا)، وقد تتفق ثقافات أخرى على نفس المعنى في إطار معين، لذا فقد تكون لدلالة اللون دلالة حرفية تقريرية أو دلالة ضمنية إيحائية حسب سياقاتها السيميائية خاصة وأنها مرتبطة بانفعالات نفسية وحسية ...

---

[108]- Mitry. J, Esthétique et psychologie du cinéma, Opcit, P : 116.

[109]- محمد عدلان بن جيلالي، سيميائية الخطاب الفيلمي، المرجع السابق، ص: 280.

العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية:

لقد ميزت جماعة **مو** بين علامتين ضمن العلامات البصرية، العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية لضرورة أن بعض الأشكال من العلامات لا تكتفي بالبعد الأيقوني، بل تحتاج إلى توظيف معطيات أخرى مرتبطة بالعناصر التشكيلية كالصورة مثلا ففي الوقت الذي تمثل أشخاصا وأشياء وحيوانات بأوضاع مختلفة وهو ما يمثل المعطى الأيقوني، تشكل الخطوط، الألوان والأشكال المعطى التشكيلي ليتشاكلان فيمثلان حمولة دلالية لخطاب يستمد دلالته من الإطار الثقافي لتجسيد الواقع التصويري.

فتعتمد العلامة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان ومدى تنوع دلالتها السيميائية السياقية، فالشكل العمودي أو الأفقي أو المائل كل يختلف عن الآخر عند الفنان التشكيلي الملم بقوانين الفنون التشكيلية أمثال جون لويس شيفار **J.L.Schefer** أوبيير داميش **Hubert. Damisch** ... الذين تناولوا الفن التشكيلي بدراسة سيميائية، إذن فالعلامة التشكيلية هو كل ما يضاف إلى الطبيعة من خطوط وأشكال وألوان في سياق الثقافة التي تساهم في توليد الصورة البصرية وتحويلها إلى مرسلات ذهنية وفنية، أما العلامة الأيقونية فهو ما يتعلق باستعمال الجسد، والأزياء، والأكسسوارات... فتحولت الإشارات في المسرح إلى علامات أيقونية بصرية حتى وإن كانت غير مقصودة، فالممثل مثلا له طاقة تعبيرية

هائلة يحول الصورة الجسدية إلى دلالات بلاغية وفنية، فيشغل المكان سيميائيا ودلاليا وفنيا من خلال الرؤية البصرية والذهنية.

وليس من السهل التمييز بين العلامة التشكيلية والعلامة الأيقونية في الظاهرة البصرية ذلك أنهما تمثلان نفس الظاهرة فمثلا نحن أمام بقعة زرقاء، فإذا قلنا أنها زرقاء فهنا حضور للبعد التشكيلي، أما إذا قلنا أنها تمثيل للأزرق فيتعلق الأمر بعلامة أيقونية.

إن لغة الرسالة البصرية تعتمد على البعدين، البعد الأيقوني والبعد التشكيلي، فتنتج معانيها من خلال معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني (أشياء في الطبيعة) وما يوفره التمثيل التشكيلي، وبذلك ينتج البعد التضميني للصورة في الجمع بينهما، "فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلاقة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات"[110].

اللغة والصورة:

كان لتطور الحضارة الإنسانية من تطور الفكر وتنوع إلهاماته سبب في تطوير سبل الحوار والتبادل الثقافي، فكان الحوار باللغة هو السبيل الذي يقتفيه الفكر إلى ما كان الناس يصطلحون عليه بالثقافة، " و لم يكن للناس من قناة يتداولون بها اللغة إلا المكاتبة حين تعوزهم فرص المشافهة

[110]- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، المرجع السابق، ص 35.

بالتخاطب الحر الطليق"[111] ولعل أبرز دليل على ذلك هو استبدال التمثيلات التي عرفتها الكتابات القديمة الأولى مثل الكتابة الهيروغليفية المصرية بعلامات صوتية اتفاقية – تواضعية – هذه التمثيلات ما يسمى الآن بالأيقونات.

إن لابتكار الكتابة فضل كبير في الحرص على مضامين الفكر وإبداعاته من التلاشي، والإبقاء على سيرورة التواصل بين الأحقاب، وكانت القراءة هي حلا لرموز هذه الكتابة، وإعطائها الدلالة في نسق عام متعارف بين المجتمع الواحد، فكانت الرابط اللغوية هي الرابطة التواصلية بين مجموعة بشرية من ثقافة واحدة ما يجعلهم أيضا ينتمون إلى تاريخ وحضارة متجانسة، فاللغة نسق من العلامات يجب عدم تجريدها من السياق الذي وضعت فيه لأن لا قيمة لعناصرها مستقلة عن علاقات المشابهة والتقابل التي تربطها.

ومن هذا الباب كانت اللغة وجود يعبر به الإنسان عن واقعه ويصور به كيانه البشري، ويجعله دائما في ارتباط متجاوزا كل حواجز الزمان ومسافات المكان هي الكتابة التي كانت "المؤسسة المرجعية الأم في الفكر الإنساني وكانت القراءة السلطة الثقافية الكبرى في شهادة العقل البشري على نفسه من خلال ما تراكم من ثمراته"[112].

[111]– عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ص: 78.

[112]– عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، المرجع السابق، ص: 79.

لقد ميز **دو سوسير** بين ثلاثة مفاهيم لسانية أساسية، فاللغة التي هي نسق من العلامات الصوتية يختص بها نوع من البشر للتواصل أما اللسان فهو المؤسسة الاجتماعية للغة يخضع لها الفرد المتكلم ليعبر عن نفسه داخل هذه المؤسسة، أما الكلام فهو فردي، إلا أن اللغة الكلامية ظلت فترة طويلة من الزمن شكلا مهما للتواصل بين الإنسان-ذلك لأن الكلام الأكثر وضوحا ومفهومية بين كل العلامات الأخرى كما ذكر موليير **eMolièr** –وساهمت في تطوير الفكر ونضجه.

لقد أكد بلومفيلد في كتابه" اللغة" أنها تسمح بإنتاج رد فعل عند المستمع إذا أثير في البث حافز ما أو مثير،كما عمل بارت على توضيح المعنى بين اللغة واللغة الواصفة بفعل أن اللغة استعملت كلغة واصفة إضافة لترجمة الدلالات غير اللسانية وشرح الأنساق غير اللسانية، وقد استنتج أن اللغة هي المنتج الطبيعي لهذه الدلائل[113] ومن هذا القبيل أكد بويسنس **Buyssens** أن الكلام هو الأكثر أولوية[114] لتأدية رسالة الجلب والانتباه، وأن السيمي السمعي هو الأكثر فائدة من السيمات الأخرى في حالة الاتصال، وبذلك فإنه ينتقد السيمي البصري (سواء الأيقونة

[113] - Porcher . Louis, Introduction à une sémiotique des images sur quelques exemples d'images publicitaire, ed : Credif, 1981, P :173.

[114] - Buyssens, Communication et l'articulation linguistique, Ed : PUF, Paris : 1967, P : 11.

أو الاشارية) ويفضل عليه السمعي بوصفه الأكثر غناء وتعبيرا، ويعطي مثلا عن الطفل الرضيع الذي يستعمل صراخه (سمعي) ليجلب انتباه أمه إليه عكس إشارته (بصري) التي لا تجلب الانتباه.

إلا أن فئة من الناس تستعمل الإشارة للتواصل مع العالم الخارجي لفقدانها القدرة على التواصل بالكلام اللفظي فمثلا كتابة البراي، لا نستطيع فهم حروفها وكتابتها إلا إذا كنا نعرف لغة من يستعملها، وهذا ما أعطى السيمي اللساني أهمية وفائدة، ومن جهة أخرى كثيرا ما نصادف في حياتنا صورا ورسومات غير مستقلة وغير كافية للتعبير عن نفسها، فيرتبط النص اللفظي مع هذه الصور مدعما لها في تسهيل عملية التبليغ والتواصل، ولعل هذا التقيد بالنص هو تقييد بالمعنى لتفادي انفتاحه أو لتوجيه قارئه، لقد كان ارتباط النص اللفظي بالصورة منذ القدم وذلك ما نجده في آثار الإنسان القديم، فمنذ أن وجدت الكتابة وهما ملتزمان غير منفصلين، وهذا ما خدم البشرية في الربط بين الحضارات التي كانت من حقبات مختلفة.

وجاءت الصورة لتعيد نفسها في تاريخ التواصل والإبداع كوسيلة تعبيرية إذ لا ننسى أن من عرفوا من قبل كانوا قد استخدموا رسوما تصويرية تحكي واقعهم في جميع الميادين سواء الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية، فكانوا يمثلون الحياة في المجتمع بطبقاته، والحاكم وعشيرته... عملية التدوين هذه كانت قمة الإبداع البشري، ومن ثم أصبحت مرافقة الصورة للكتابة من باب الإيضاح وزيادة الإلهام بالموضوع، إلا أن هذا الترافق لم يبق على حاله، فقوة الصورة وعظمتها

جعلها تضيق مجال الكتابة، وتنفرد هي ببعض الحقول مثل الإشهار، وحتى في الميادين التربوية أصبحت دلالة الصورة أقوى وأقرب إلى فهم المتعلم لأنها تثير التنبيه خاصة البصري.

كانت بداية الصورة مع الصور الثابتة هو ما تعايش معه الإنسان من رسوم وصور صماء، ثم استخدمها بهدف الإيضاح لعون الكتابة، ولكن الأمر بدأ يتغير مع التطور الكبير الذي عرفه الإنسان فبرزت الصورة المتحركة خاصة في المجال السينمائي والتلفزيون... والتمثيل المسرحي الذي " لم يعد جوهره في النص"[115]، بل في تقنيات أخرى من موسيقى، أضواء، حركات... وهذا ما نقوله أيضا عن السينما التي أصبحت فيها الصورة تأخذ المقياس الأكبر لنجاح أي عمل سينمائي.

فلا يمكن الآن أبدا الجزم أن الكتابة مازالت تمثل الصدارة في العملية الثقافية التبليغية، ذلك أن الصورة قد زاحمتها على مكانتها بحيث توارت الكلمة المقروءة، و لم تعد لثقافة الكتاب عشاق إلا قلائل بالنظر إلى عشاق الكلمة المسموعة "التي تنغرس جذورها في قدرة الصورة على الإيحاء بآدائها، وطاقة الشكل الرسمي على الإيعاز بنطقها"[116]، فنرى أنه حتى عملية التلقي أو الحفظ استخدمت فيها شرائط سمعية لأنها أكثر تأدية لوظيفة إيصال المعلومة بعيدا عن سياق الأداء التعبيري.

[115]- المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة، المرجع السابق، ص: 81.

[116]- المرجع نفسه، ص: 82.

إلا أن هذا الواقع في نظر بعض الأدباء يمثل شكلا كبير على الفكر الذي كانت فيه الكلمة هي القناة الأساسية في التواصل الثقافي، وإذا بثقافة الصورة تكون بديلا قويا " فتدفع إلى كسل الجهاز اللغوي عند الفرد، وبعض أطراف المجموعة"[117]، بذلك نجد ثغرة كبيرة عند الشباب خاصة في مجال معرفة أسرار لغتهم التي كانت نتيجة الاعتماد على ثقافة الصورة بدلا من ثقافة الكلمة، وقد أيقن الكثيرون من أصحاب اللغة خطورة هذه الفجوة وهم الآن يحاولون منح اللغة التي تمثلها الكلمة قيمتها ببرامج تثقيفية تهدف إلى التكوين اللغوي المحض.

إن ترك الصورة لتعبر عن نفسها هو فتح المجال أمام دلالات كثيرة، فقد اتسمت الصورة بالتعدد الدلالي، فمثلا إذا أعطينا صورة لعدة أشخاص لقراءتها، فستقدم عدة قراءات للصورة الواحدة، وفي معبر حديثه عن الصورة الفوتوغرافية يؤكد بارت أن بنيتها ليست بنية منعزلة، إنما تتواصل على الأقل مع بنية أخرى التي هي النص، ذلك لأن التفكير في الصورة هو إنتاج لا للصور بل للغة (الكلمات)، وما نلاحظه اليوم خاصة في التواصل الصحافي، تلازم وتعايش بين الصورة والنص فنجد التعليق حاضرا في كل الصور، فهل معنى ذلك أن للنص وظيفة إعطاء الدلالة للصورة؟ أي هل للنص وظيفة التحكم في دلالة الصورة؟

[117]- المرجع نفسه، ص: 83.

تتجلى وظيفة النص في إعطاء أو تحديد معنى الصورة، فهما في علاقة تكاملية حتى لا تخرج الصورة عن المقصد المحدد لها، وقد أعطى بارت وظيفتين[118] للمرسلة اللسانية في علاقتها مع المرسلة الأيقونية-علاقة النص بالصورة على الترتيب-وهما وظيفة الترسيخ **Ancrage** ووظيفة التدعيم **Relais**.

الترسيخ: وهي الوظيفة الأكثر انتشارا في الصور الفوتوغرافية الصحفية، والملصقات الإشهارية، إن كل صورة تتميز بالتعدد الدلالي أي للصورة عدة مدلولات فيكون على القارئ أن يختار أقربها ويهمل الآخر، وبذلك فإن التعدد الدلالي للصورة ينتج تساؤلات حول المعنى[119] فيأتي النص اللفظي ليوجه القارئ في قراءته للصورة، ويقربه من المدلول الصحيح لها، فالترسيخ إذن يعمل كمراقب في تحديد وجهة المعنى.

التدعيم: تكاد هذه الوظيفة أن تنعدم في الصور الثابتة وتنتشر في الرسوم المتحركة والأفلام السينمائية... وتكون حين يقوم النص اللفظي بإضافة دلالات جديدة للصورة، الإيضاح مع نمو الحركة.

---

[118] - Barthes. R, l'Obvie et l'Obtus, Du seuil, Paris, 1982, P : 10.

[119] - Barthes. R, l'Obvie et l'Obtus, Opcit, P : 31.

إن هاتين الوظيفتين يساعدان من جهة على توجيه المتلقي إلى المعنى الصحيح، ومن جهة أخرى إلى إضفاء دلالات جديدة، وبالتالي فإن الخطاب اللفظي لا يكون مجبرا على تكرار ما في الصورة فقط، بل إحداث أيضا ما هو جديد.

من خلال نظر بارت إلى العلاقة التي تجمع الصورة والنص، أكد أن النص يلعب دور الموجه للقارئ، فيختار المدلولات المرافقة للصورة ويستغني عن الأخرى، و لم يكن بارت الوحيد في هذه الملاحظات فمن خلال تحليلنا للظاهرة الاشهارية وحرية الصورة في تعدد مدلولاتها، فللنص قيمة ردعية، يقيد بها القارئ الصورة حتى لا تتعدد مدلولاتها، ويصبح من الصعب إدراكها، إن جميع الدراسات التي قام بها **بورشير Porcher** حول عملية الإشهار أوصلته إلى أن حضور المرسلة اللسانية يتبعه نوعيتها من حيث القيمة الإبداعية، فلكل كلمة في هذه المرسلة قيمة تزيد من كفاءة وجودها خاصة في اللوحات الإشهارية، إلا أن إنتاج المعنى "ليس من عمل المتكلم فقط إنما هو نتيجة طبيعة التفاوض حول المعنى من قبل شركاء العملية التواصلية"[120]، أو وفقا لشراكة تأويلها، وفي كثير من الصدف "الصورة هي التي تكلمنا"[121] وذلك من خلال إما بساطتها وإما وعينا بها مثل العلامات المرورية، أو اللافتات المعروضة على المحلات...في المقابل

[120] - Boutaud. J.J, Sémiotique et communication, du signe au sens, ed, l'Harmatan, Canada, et France, 1998, P :10.

[121] L- Porcher, introduction à une sémiotique des image, op cit, P :35.

هناك صور كثيرة ما يصعب علينا فهمها أو إدراك المقصود منها، فما الذي يجعل من الصورة صعبة القراءة؟

لقد طرح مارغوري وبورشير **Margerie-Porcher** من خلال حديثهما عن الصورة واللغة أهم العناصر التي تعيق قراءة الصورة بصفة سهلة، وهي الغموض **Inconnu**- الشذوذ **Isolité** والتضمين **Commotation** والخيال **Fantasme**، وهذه العناصر تختلف درجة صدقها أو مفعولها حسب الصورة المراد قراءتها فمثلا فن الإيماء هو حوار فوري لحظي وهذا من أنواع الصور تتحدث عن نفسه،ا وهناك صورة تحتاج إلى وقت "فممكن لأبسط صورة أن تحكي صداقة كاملة أو حياة كاملة"[122]، وقد خلصت هذه الدراسة حول النص والصورة إلى ثلاثة أنواع من العلاقات التي تربط بينهما علاقة معادلة، علاقة متكاملة وعلاقة تقديرية، وكلها تستثمر في التصور السمعي البصري، ومن جهة أخرى قد أظهرت مجموعة **مو**[123] في بلاغة القصيدة إلى أنها تمثل صورة تعبر عن الواقع بأسلوب بلاغي، فسماعك مثلا قصيدة ما يدعوك إلى استحضار قصة ما أو صورة جزئية من واقع مرّ بك يوما ما.

بات من الضروري التأكيد أن الأنساق الأيقونية والبصرية بالأخص تستدعي عدة أنساق لسانية ليحدث التواصل، ونأخذ على سبيل المثال الألعاب البصرية مثل الأخطاء السبعة فهي

---

[122] -Ibid. P. 44

[123] - Groupe µ, La rhétorique de la poésie, Ed : international, Paris,1990, : 79.

تسمح بتشكيل عدة أنساق لسانية تحد بمصطلحين " موجود - غائب" وحتى في الشريط السينمائي من غير صوت فإن ترتيب الصور يمكنه أن يشكل فيلما سينمائيا خالصا.

بلاغة الصورة:

لقد اقتصرت البلاغة في الدراسات الكلاسيكية القديمة على ميدان اللغة، فلا يمكن لأي خطاب أن يؤدي بلاغته خارج بلاغة اللغة، نتيجة لما تميزت به من وضوح/ إلا أن مختلف الدراسات في مجال الأنساق البصرية أكدت على دور الصورة في العملية الاتصالية، فلم تعد وسيلة اتصالية فحسب، بل" هي عامل أساسي في تثمين العلاقات الإنسانية وتنمية الحس الجماعي بواسطة الإحساس بالآم الآخر"[124]، ذلك أنها لا تتأسس على كيانات تعاقدية كاللغة، إنما تتعدد تعاقداتها فلا يصبح لها سنن- حسب ما رآه إيكو- إذن كيف استطاعت أن تتجلى بلاغة الأيقونة في ظل الرافضين لها؟

إن ما تظهره لنا بعض الصور على الشاشات وفي المجلات والصور الإشهارية، إنما هو تأكيد لبلاغة الصورة "فدلالة الصورة لا تقف حسب ج ج بتود **j.j Boutoud** عند حدود الاستعمال السنني، بل إنها كثيرا ما تتحول إلى نشاط إدراكي، معرفي، رمزي، تتجلى من

[124]- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، المرجع السابق، ص 38.

خلاله التلفظات الأيقونة للصورة"[125]، وهذا حديث عن صور التعذيب والتقتيل في الحروب وما ينتج عنها من مظاهرات مناهضة لها، كل هذا كان بسبب الصور التي تناقلتها وسائل الإعلام.

إن عمومية الصورة وعالميتها جعلتها تسقط الحواجز والعوائق بين لغات البشر في العالم، فلا يمكن الاهتمام بموضوع الصورة بإنتاج الصور، إنما" يكمن في إنتاج الكلمات وذلك عبر بلورة لغة واصفة لمجمل تمظهرات الصورة"[126]، فصورة استشهاد الطفل الفلسطيني محمد جمال الدرة، للمصور طلال أبو رحمة من أبشع صور الانتهاكات الإنسانية، إنها صورة كان لوقعها على العالم بأسره ما لم تحدثه مقالات وكتب تحدثت عن نفس الموضوع، ذلك أن الصور تخاطب أذهان البشر بمختلف مستوياتهم وفئاتهم وأجناسهم، فرغم اختلاف لغة المرسل إلا أن مضمونها يصل إلى الناس جميعا باختلاف أعراقهم ولغاتهم...

[125]- Boutoudj.j, sémiologie et communication, du signe, au sens, pharmattan, 1998, p218.

ينظر ترجمة الشيباني عبد القادر فهيم، معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، 2008/2007/، ص 47.

[126]-Metz ç, Essais sur la signification au cinema, t II, éd, klimcksieck, 1971, p 161.

صورة الشهيد محمد جمال الدرة وهو ميت في حجر والده

وصورة الشهيد محمد جمال الدرة صورة من بين آلاف الصور التي نراها على شاشاتنا والتي لها فعالية على التدليل بشكل خيالي، كونها رسالة لها مرسل، مستقبل، ورسالة وقناة حتى وإن اختلف فيها السنن، وقد أقر إيكو بوجود سنن تواصلية تتغاير ضمنها أنماط التواصل.

تعد الرسائل البصرية – صور المعذبون في سجون غوانتنامو– موحية من خلال أبعادها التضمينية ورموزها وتنظيمها الأيقوني، إنها ضربات قوية لأكبر دولة عالمية أمريكا، وإظهار بشاعة ما تقوم به في دول عربية مثل فلسطين تحت راية السلام والتعاون، وهذه الرسائل أكثر سرعة في جلب الانتباه وأكثر سرعة في الفهم والتأثير، إنها تجعل مستقبلها يعيش الحدث المجسد في الصورة بما تكتسبه من دلالة قوية الألوان والأشكال والحركات والرموز...

لقد استطاعت الصورة أن تحدث تغييرا جذريا على مستوى بعض المفاهيم، إنها تدعيم وتأكيد للخطاب الإعلامي بمختلف مواضيعه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية...إلى أن أصبحت وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديث، ولعل آليتها التدليلية التي تحفر في ذاكر المتلقي أكثر من الخطاب اللساني سببا في عولمتها، إذ هي أداة شد الانتباه والخروج عن السرد اللساني، ونرى أن العمليات الفنية الآن أضحت تضع الصورة كمكون يحمل البلاغة الدلالية لإثارة مخيلة المتلقي، فصورة شاب مفتول العضلات يلبس حذاء (adidas) ويسارع قطار أو سيارة أو حصانا يحمل مضمونها القوة والجودة في صنع المنتج –الحذاء–

فلا شك أن قراءة الصورة ليس جردا لدوالها التقريرية بقدر ما هو بحث عن مدلولاتها الإيحائية،" فالصورة نص ككل النصوص تتحد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة"[127]، وبالتالي فإن إنتاجية الصورة البصرية للمعنى يتشكل من الكشف عن المعنى المجازي لمختلفة تمظهرات الصورة.

وفي هذا السياق، فإن ما نجده في الرسالة اللسانية من معنى حقيقي ومعنى مجازي، نجده أيضا في الرسالة الأيقونية، ففي الرسالة اللسانية يتجلى المعنى الحقيقي في المعنى الأصلي للكلمة، أما معناها المجازي ففي المفاهيم الثانوية للكلمة كالكناية والاستعارة

مثلا طويل اليد: ← معنى حقيقي – طويل اليد–

↓

معنى مجازي – لص–

أما الرسالة الأيقونية فغن معناها الحقيقي يتجلى في وصفها وذكر ما تحمله من معطيات، أما معناها المجازي فيكمن في تفسيرها، ذلك أن الوظيفة المجازية هي ما يمنح الصورة حركية الدلالات وتعدي التأويلات ضمن ما تقترحه سياقات تمظهرها وتجليها ومن ذلك رأي بارث أن للصورة ثلاث رسائل:[128]

[127]- سعيد بنكراد، الإرسالية الإشهارية، التوليد والتأويل، مجلة علامات العدد،5، 1996، المغرب، ص 59.

[128] - Barthes- lobvis et lobus, op cit, p40.

- رسالة لغوية: le message linguistique

- الصورة التقريرية l'image dénotée

- بلاغة الصورة Rhétorique de l'image

بنية الخطاب الأيقوني:

لقد سبق أن أشرنا إلى أن الصورة هي وجه من أوجه التواصل مثلها مثل اللغة تؤدي الوظيفة التبليغية وبذلك لا يمكننا الزعم أن الدلالة ذات منشأ لساني، وهذا ما فسره دوسوسير، إلا أن الصورة ليست في جميع الأوقات تؤدي وظيفة التبليغ فأحيانا هي مثير للحصول على رد فعل، وهنا تكون "الصورة مختلفة عن الرسالة ذو الحمولة الإبلاغية"[129]، فإذا كانت الصورة مثل اللغة فهل يمكننا الحديث عن لغة خاصة للصورة غير اللغة الطبيعية؟ وهل الصورة مبنية على بنية القواعد والقوانين مثل اللغة الطبيعية؟

إن الخطاب اللفظي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل على معناها، أما خطاب الصورة فتركيبي لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنيانها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى، فيرى جورج مونان Mounin أن الفارق كبير بين اللغة والصورة، فتميز اللغة بالخاصية الخطية —

[129] - Mounin. J ; Introduction à la sémiologie, Ed : minuit, Paris, 1970, P :50

استحالة ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة ضمن السلسلة الكلامية- يميزها عن الصورة التي وحداتها تظهر متلاحمة في الزمان والمكان ذاته، وهنا يؤكد مونان أن ليس كل نظام للتواصل لغة.

إلا أن هذا القياس ووجه بنقد مجموعة من السيميائيين أمثال جوته Gouttier والذين رأوا أن الحركات المتعددة التي يقوم بها البصر تعد تسلسل خطي لوحدات الرسالة في الصورة، معناه أنه لا يمكن تفسير المكونات الخطابية للصورة إلا عبر قراءة خطية، أما الحديث عن قواعد وقوانين الصورة نحو الصورة وغير ذلك، فإنه من الصعب جدا خلق نظام سيميائي محدد تقوم عليه جميع خطابات الصورة، فهناك صور نظامها السيميائي تلقائي وهناك صور لا يظهر نظامها السيميائي، فيكون على القارئ بتعبير أ.بليسي A. Plecy " يجب معالجة الصورة وإغناء رؤيتها"[130]، وهنا تظهر أيضا تعدد قراءات الصورة، فللقارئ حق في إغناء هذه الصورة، وبذلك فإن اللغة الطبيعية لغة لها خصائص خاصة بها لا تشترك فيها مع أي نظام تواصلي آخر، عدا تلك المفاهيم العامة التي تشترك فيها جميع خطابات الأنظمة التواصلية من دال ومدلول، علامة ورسالة...

[130] - Plecy. A, Grammaire élément de l'image, Ed Estimme, I1968, P : 168.

إن بنية النص من حيث هو مجموعة كلمات تختلف اختلافا كاملا عن بنية الصورة التي تمثلها مجموعة أصبغة وخطوط ورسومات تقوم بنقل الواقع بكامله أو بتمثيله، إلا أن اختلاف هاتين البنيتين لهما غرض مهم في جوهر الرسالة.

مشكل التمفصل المزدوج في السيميائيات البصرية:

لقد بدأ هذا المفهوم – التمفصل المزدوج- مع كتابات ديسوسير وتطور المدرسة الوظيفية ومع أندري مارتيني الذي أكد أن اللغة الطبيعية تقوم على مبدأ التمفصل المزدوج، ويتعلق التمفصل الأول بما يسمى بالمونام **Monèmes** وهي علم النحو **Syntaxe**، أما التمفصل الثاني فأساسه الفونيمات **Phonèmes** وهي ليست وحدة دلالية إنما صوتية تشكل مادة علم وظائف الأصوات **Phonologie**، وبهاتين الثنائيتين يتحقق الإبلاغ والتواصل.

إن التمفصل المزدوج- في نظر مارتنيه- هو الخاصية الأساسية التي تميز اللغة عن باقي الأنظمة التواصلية الأخرى، كما أكد العالم **Champagnol** أن الاتصال اللساني يستعمل الرسائل التي لها تقطيع مزدوج، أما الاتصال غير اللساني فلا يستعمل إلا الوحدات من التقطيع الأول، هذه المفارقة التي ذكرها تؤسس معنا مشتركا بين اللغة الكلامية والأشكال الأخرى للتواصل فمثلا الاتصال الإشاري (**Gestes**)، وبهذا تكون المفارقة بين الاتصالين الرمزي وغير الرمزي والتي تسمح بانفصال واضح بين نمطين كبيرين للاتصال: اتصال بواسطة العلامات

ويستعملها الحيوان، أما الثاني فإن الإنسان يستعمل الاتصالين معا سواء بواسطة العلامات اللسانية وغير اللسانية.

إن بعض الدراسات تنزع صفة – لغة – عن كل الأنظمة التي لا تخضع لمبدأ التمفصل المزدوج، فيرى ستراوس أنه لا يوجد لغة إذا لم يوجد مبدأ التمفصل المزدوج، وأن جميع الأنظمة التي تتوافر على هذا المبدأ لها شرعية وصفها "لغة"، فمثلا الرسم هو علامة أيقونية، يتواصل بنوع من العلاقة بين العلامة والموضوع الذي تحدده، إذن فهو يخضع في نظر ستراوس إلى شروط التمفصل المزدوج[131]، ذلك بأن له وحدات أولى التي هي مدلول ويقابلها في اللغة المونيم وتعد الأشكال والألوان في الرسم وحدات ثانية تقابلها في اللغة الفونيم.

تؤخذ الدلالة من لعبة هاتين العنصرين – الفونيم والمونيم – لكن ليس معنى ذلك أن سيرورة الدلالة تقوم بنفس الطريقة، وهذا انتقده إيكو في مبدأ ستراوس، فيرى أنه ليس بالضرورة كل نظام تواصلي مبني على مبدأ التمفصل المزدوج، بل اختار مبدأ آخر بدل مبدأ التمفصل المزدوج وهو أن يكون كل نظام تواصلي مبني على سنن، وليس بالضرورة له تمفصلين اثنين فقد يكون غير ذلك، وليس بالضرورة أيضا أن يكون محددا وثابتا، ولعل الأنظمة التواصلية التي

[131] - Eco. U, La structure absente, Opcit, P : 201- 204.

تستخدم في الفنادق[132] والطرقات والأرقام الهاتفية لخير دليل على أنه هناك أنظمة تخضع لهذا المبدأ وأخرى لا تخضع له.

أكد بازوليني **Pasolini** أن اللغة السينمائية تخضع لتمفصل مزدوج وأن سينام **Cinéme** هي الوحدة الصغرى التي تقابل الفونيم في اللغة الطبيعية وأن السينمات **Cinémes** تشكل انتظاما في وحدة أكبر هي البعد الذي يقابل المونيم، ويأتي هذا المفهوم من خلال تشبث بازوليني بمفهوم التماثل بين الصورة السينمائية والواقع المرئي الذي تمثله واعتباره أيضا أن السينما هي سيميائيات الواقع.

ثم كان انتقاد إيكو **ECO** من خلال معالجته للصورة السينمائية من بين كل الأنظمة التواصلية التي "تقدم سنن من ثلاث تمفصلات"[133]، أول هذه التمفصلات تمثلها صور **Figures** تكون منتظمة في شكل علامات **Signes**، ولكنها ليست جزء من مدلولها، التمفصل الثاني يتمثل في العلامات التي تنتظم في شكل مركبات **Syntagmes**، أما التمفصل الثالث فهو جميع العلامات، وبذلك فإن فصل علامة عن مجموعتها من العلامات المنتظمة لا يدل على جزء مما تدل عليه وهي علامات منتظمة بمعنى أن الجزء لا يدل على الكل، هذا الطرح أدى

[132]- ترقيم الغرف في الفنادق يحتوي على تمفصل واحد، مثلا رقم 20 مجزأ إلى وحدتين (0) الذي هو الغرفة الأولى، و (2) هو الطابق الثاني

[133]- Eco. U, La structure absente, Opcit, P : 225.

بايكو إلى تقديم مفهوم أدق للخطاب السينمائي فهو خطاب يتمسك "باختزال الوقائع الطبيعية إلى ظواهر ثقافية وليس بجر الوقائع الثقافية إلى ظواهر طبيعية"[134].

إن ما قدمه مارتينه عن التقطيع المزدوج يوصلنا إلى أن الصورة ليست لغة بالمعنى الدقيق، لأنها لا تخضع لهذا المبدأ، بمعنى ليس لها أي علاقة مع التقطيع الثاني –التقطيع إلى فونيمات– فقط مع التقطيع الأول كما سبق أن ذكر، وعلى عكسه يقول الباحث ميتز **Metz** أنه في الميدان الأيقوني " الدال هو الصورة والمدلول هو ما تمثله الصورة"[135]، وأن التعدد الدلالي الذي يتميز به خطاب الصورة يجعلها مقدمة للترجمة في جميع اللغات، فإن كانت اللسانيات معرفة بمبدأ التقطيع المزدوج، فإن هذا المبدأ غائب في ميدان الأيقونية معوضا بمبدأ السنن، ذلك أن العلامة الأيقونية رسائل قائمة على السنن، ويعرفه أنه "جملة من القوانين أو سلسلة من القواعد التي تسمح بإضفاء الدلالة على عناصر المرسلة لتحمل بنيتها الكلية للمعنى المراد لها من قصد المتواصل، ... إذ يقوم بتحويل المثيرات الخالية من المعنى والمرجع إلى علامات ذات دلالة داخل المرسلات"[136]، وقد أنشأ **إيكو** عشرة تقسيمات لسنن[137].

1. سنن الإدراك الحسي	Codes perceptif .1

[134] - Ibid. P :224.

[135] - Metz, Essai sur la signification au cinéma, Tome II, Ed Klincksieck, 1971, P : 68.

[136] – أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 141.

[137] - Eco. U, La structure absente, Opcit, p :215.

2. سنن المعرفة	Codes de .2
3. سنن النقل أو التحويل	codes de .3
4. سنن نغمي	Codes Tonaux .4
5. سنن أيقوني	Codes iconiques .5
6. سنن الأيقون الخطي	Codes .6
7. سنن الذوق والحساسية	codes du goût et .7
8. سنن البلاغة	codes .8
9. – سنن حنجري	codes .9
10. سنن لا شعوري	codes de .10

فزيادة على كون العلامات الأيقونية أنساق سيميائية دالة مسننة، فبعض منها يقوم على مبدأ المواضعة، فلا يمكن أن تنجح عملية التواصل إلا إذا تم تحديد الوحدات التي استعملناها في النسق التواصلي و"يجب أن تكون هذه الوحدات وقوانينها معروفة ومدركة من طرف المرسل للمرسلة وأيضا المستقبل لها"[138]، فمثلا دلالية الطريق هي نسق تواصلي غير لساني من فعل علامات تعاقدية غني ومركب من تقسيمات مختلفة لعلامات كمقولات – وغير خطابي بفعل أن كل هذه العلامات لا تخضع إلا للتقطيع الأول للغة، كما أنه من الضروري مراعاة شروط المكان والزمان لهذه العلامات حتى ندرك قيمتها السيميائية.

هذا المبدأ –التصنيف المزدوج– كمبدأ لتصنيف العلامات اللسانية وغير اللسانية، فإننا ننتهي إلى تصنيفات متفاوتة للتقطيع فهناك سنن منعدمة التقطيع كالعصا البيضاء للضرير، وسنن

[138] -Mounin.J, Introduction à la sémiologie, Opcit, P: 71.

للتقطيع الأولي كأرقام الغرف في الفنادق، وأرقام الهواتف وإشارات المرور وهناك سنن بتقطيع مزدوج كعلبة الورق بينما هناك أنواع من السنن بتقطيع ثانوي، وأخرى كما سبق أن أشرنا إلى سنن بثلاث تقطيعات.

إن كل تواصل هو نقل تجاربنا لغيرنا، وأن كل سيرورة تواصلية هي ذات طبيعة قصدية، أي لا يوجد تواصل كامل دون علامة، والتواصل على العموم مربوط بالمرسلة، والمرسلة في مفهومها العام تحمل جميع المعاني التواصلية سواء الملفوظة منها، المرئية أو المكتوبة... ولا تتحقق المرسلة إلا إذا كانت مفهومة بين المرسل والمستقبل، إن جسد الإنسان كله يتحدث فنحن نتكلم بعضو صوتي، لكن الجسد كله يحاور، فمثلا رفع اليد في المؤتمرات دلالة على الموافقة، ومعناه أن رفع اليد يعادل كلمة "نعم"، واحمرار الوجنتين دلالة على الخجل، والاضطراب دلالة على الرفض، الطرق بمطرقة رئيس المحكمة دليل على الانتباه والصمت ... إذن هناك أكثر من طريقة للتعبير عن ظواهر الحياة عدا اللغة.

إن الصورة تخضع لثنائية التعيين **Dénotation** والتضمين **Connotation** مثلها مثل اللغة، فالتعيين هو ما يعينه الموضوع مباشرة أي المدلول، والتضمين هو ما يحيل إليه هذا المدلول من شيء آخر. أما عن رأي ك. كوسيت فقد قابل مفهومي المونيم والفونيم للغات الطبيعية بالكرافيم **Graphimes** والأيقونيم **Iconeme** في بنية الصورة على أن " الأول هو العنصر الخطي البسيط للأيقونيم، وقد

يكون نقطة أو مساحة أو لون (...) والثاني عبارة عن مجموعة خطية (...) وقد يكون شيئا أو شخصا أو مساحة ملونة أو منظرا طبيعيا... يشكل بنية الصورة"[139]، وإذا كانت اللغة عند مارتنيه قائمة على التمفصل المزدوج (مونيم- فونيم) -كما سبق الذكر- لتأدية الوظيفة التواصلية، فإن مجموعة **مو** استعملت المفهومين **formème** (الوحدة الشكلية) **Chromeme** لبنية التمفصل المزدوج البصري، إلا أن هذه المطابقة في المفاهيم اللسانية والمفاهيم السيميائية أي بين اللغة والصورة قد تقلل من الحمولة الدلالية الكثيفة للصورة فتعمد إلى تبسيط نظامها التواصلي.

[139]- د. غرافي محمد، قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد1، مج31، 2002، ص: 236.

الفصل الثالث

بعض تطبيقات العلامة الأيقونية

في السيميائيات المعاصرة

الاتصال الحيواني بوصفه نسقا أيقونيا:

لم تعد السيميائيات وهي العلم الذي يدرس جميع الأنساق الدالة بما في ذلك العلامات غير اللسانية حكرا على أهل اللغة واللسان، بل التفتت حتى إلى تلك الإشارات التي ينتجها الحيوان كوسيلة للتواصل فيما بينها، وقد اختلفت من جنس لآخر، ومن إشارة إلى أخرى، وقد كان ما يعرف بالسيميائيات الحيوانية **Sémiotique Zoo** علم يقوم بدراسة الاتصال الحيواني.

لقد قام عدة علماء بالمقارنة بين الاتصال الحيواني والاتصال البشري خاصة اللغوي منها، وكان من بينهم العالم **Adam Schaff** و**Benveniste** الذي أعطى أهم الفروق بين الاتصالين محاولا معرفة الاختلاف الحاصل بين العلامات التي تشكل اللغة عند الإنسان، والعلامات التي تكون بديلة عن أنساق تواصلية أخرى عن الحيوان.

اللغة ظاهرة اجتماعية، مخصصة للبشر لها معايير خاصة بكائن الإنسان، وهي ثقافة أيضا وليست قدرة بيولوجية مثل سائر الكائنات الحيوانية التي تملك نسق تواصلي طبيعي بيولوجي، فطري وليس مكتسب بالخبرة، فالشمبنزي مثلا حتى وإن كانت من صنف متطور من الحيوانات فإنها ليس لها قدرة على القيام بإنتاج الكلام، أما الببغاء فإن كانت تعرف نطق أصوات لغة الإنسان فإنها لا تملك القدرة على تعلم ليس الأصوات فقط بل الكلام، فالإنسان – الطفل مثلا – يستطيع تعلم لسان واحد وثان وثالث أما الببغاء فهي تعتمد على تكرار الأصوات فحسب.

لقد استخدمت الحيوانات وسائل متعددة للتواصل فيما بينهما، وعدد منها يشبه خصائص لغة الإنسان، كانبعاث الصوت، الحركات، فن الإيماء... هي أنساق تواصلية تحدث عند الحيوانات والتي أصبحت موضوعا للسيميائيات الحيوانية، إذن عالم الحيوانات عالم سيميائي[140] وجزء كبير منه أيقوني، فماذا يمكننا تسمية تلك الرقصات التي يقوم بها النحل لنقل معلومات مختلفة قد تكون عن مصدر الغذاء مثلا فيأخذ النحل طريقه وصولا إلى الغنيمة دون سوء فهم لتلك الرقصات، أما عن عددها فكثير ولكل شكل منها معنا خاصا، إذن فالتواصل عند الحيوان يكون بفعل الإشارات كرقصات النحل وتغريد العصافير، أو عن طريق الإرسال الأكوستيكي، **Acoustique**، كما لدى الحشرات خاصة الطيور والثدييات[141]. وبذلك فغن الأسنن البلاغية تكمن في قوة الحس الغريزي.

لقد كان استنتاج **Schaff** حول "لغة" الإنسان و"لغة" الحيوانات حاسما، حيث أن كل الأنواع، الأصناف، العائلات، الأقسام (المجموعات) التي صنفنا فيها الحيوانات، لا تملك أي منها نسق من التواصل الذي يمكننا من وصفه كلغة بالمعنى الكامل والحقيقي للمصطلح .. إنما هي عبارة عن أيقونات فطرية لم تكتسبها، وبالرغم من وجود تشابه كبير بين الثدييات البحرية التي تملك عقلا بحجمه وبنيته شبيهة بالإنسان، إلا أنه لا نستطيع استنتاج أن الدلفين يملك لسانا شبيها بلغة الإنسان.

---

[140]- Chauchard.P, Le langage et la pensée, Ed : Puf, que sais je ? Paris, 1956, P :14.

[141] - Ibid. P :16.

إن السيرورة التواصلية وإن وجدت عند الحيوان، فإنها تفتقر لما يحظى به التواصل عند الإنسان، فمثلا لغة النحل عبارة عن سنن إشاري محتواه ثابت ومرسلته محدودة، وبثها أحادي، ولهذا فهي تفتقر إلى الشرط الاجتماعي، لأن مكوناته غير قابلة للتقطير والترميز والتحليل[142]. فحياته الاجتماعية لا تكفي لاكتساب لغة تواصلية، إذن لا بد من الإقرار أن الدخول بالسيميائيات إلى عالم الطبيعة شيء فيه الكثير من الجرأة ويحتاج إلى الكثير من الجهود لأن ما ذهب إليه السميائيون مرتبط بعالم الثقافة.

العلامة الأيقونية في السينما:

إن موسوم دراسة الخطاب الفني لهو ظاهرة لغوية أيقونية، بصرية، جمالية بامتياز ففضلا عن تثليث بيرس لكيان العلامة قد آب بالسيميائيات إلى منحدر الخطاب، وزودها بسلطة كونية في استغراق الظواهر اللسانية والالسانية، وقربها إلى فلك الفنون، على اختلاف أجناسها وتمايز أنماطها[143]، بما فيها جنس السينما، المسرح والإشهار.

إن الحديث عن السينما هو الحديث عن نظام من الأنظمة الاتصالية المهمة في المجتمع، والتي تساهم بشكل كبير في عملية التبادل الثقافي والفكري، وهذا ما يطابق العلامة بصفة عامة والتي هي "البديل التعبيري المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم التي يستخدمها مجتمع في عملية تبادل

[142]- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 31

[143]- محمد عدلان بن جيلالي، سيميائية الخطاب الفيلمي، المرجع السابق، ص: 214.

المعلومات"[144]، من الواضح جدا أن الهدف من وراء كل إنتاج فني خاصة من طرف صناع الأفلام من مخرجين وممثلين هو توجيه مرسلة إلى الجمهور وذلك بأسلوب خاص في توصيلها.

أما إذا أردنا دراسة هذا الشكل من الأنظمة فسنجد أن الفيلم السينمائي ما هو سوى نوع من الخطاب يخضع لنوعين من العلامات، علامات سمعية وأخرى بصرية، لذلك سمية السينما بالسمعي البصري، فتمثل العلامة السمعية الاتفاقية الكلمة وتمثل العلامة البصرية التصويرية العلامة الأيقونية المتمثلة في الصورة إذن فالسينما تجمع بين نظامين لطالما تعايش جنبا إلى جنب في استقلالية وخصوصية هما الكلمة والصورة، لكننا لا يمكن تقييد السينما بهذين النظامين، فماذا نقول عن مجموعة مهمة من المجتمع هم الصم- البكم التي تستعمل لغة خاصة تعتمد على نسق من العلامات التي تقوم على الوظيفة الاتصالية.

وبالمناسبة يمكننا الحديث عن نوع من السينما وهي السينما الصامتة التي استطاعت أن تأخذ لنفسها مكانا في المجتمع، ذلك لأنها حتى ولو لم تكتسب اللغة الكلامية، والتي ليست النموذج الوحيد للتخاطب، فقد اكتسبت لغة خاصة، تعتمد على العلامات الأيقونية بوصفها علامات قادرة على تأدية الوظيفة الاتصالية بشكل مقنع وكبير، ولأنها أيضا موجهة إلى جميع طبقات المجتمع لقابليتها للفهم.

[144]- سيبزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، المغرب، ص: 266.

وعلى سبيل المثال السلسلة المشهورة "شارلي شابلين " Charly chapline" فرغم انعدام اللغة الكلامية في هذه السلسلة إلا أنها سلسلة ذات خطاب مفهوم، وحتى لمن ليس من نفس البيئة والمجتمع، فهي موجهة إلى جميع فئات المجتمع من ثقافات مختلفة حتى فئة الصم البكم، لأنها وإن افتقدت للمرسلة اللفظية أو المرسلة الصوتية فهي تملك الانطباعات المرئية التي تمثلها المرسلة الأيقونية.

ولقدرة العلامات الأيقونية على الخطاب وعلى قول ما تريد نجدها على عارضات المحلات ولافتات المرور والرتب العسكرية التي تدّل على وضعيته الاجتماعية دون مساندة أو تدعيم من نص سردي، لأنها كافية لأن تكون خطابا كاملا مفهوما.

لقد استطاعت الصورة أن تأخذ موقعا مهما في السيرورة السينمائية منافسة بذلك الكلمة في القدرة على التعبير والاتصال، "فبالقدر الذي تكون فيه الكلمة أكثر قدرة على التعبير من أي علامة أخرى نقف على إشارة تكون أبلغ في التعبير من الكلمة"[145]، ولاسيما ونحن في مجال فني سيميائي تعددت فيه السنن والعلامات مثل السينما، فكل صورة يراها المشاهد على الشاشة قد تكون لها معنا معينا وأثرا خاصا، إذن فمن الخطأ وصف السيميائيات السينمائية على أنها عفوية طبيعية بل مدروسة دراسة تسهل على المشاهد متابعتها وفهمها باستخدام أسنن يمكن فكها وخاصة السنن الأيقوني الذي يوجد بشكل كبير في السينما.

[145]- د. أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعاليات الحوار، المرجع السابق، ص: 148.

إن المادة الأساسية للمصور في السينما هي الصورة وليست الصوت اللفظي – كما في رأي بورشير- والصورة هي مجموعة من العلامات التي تساهم مباشرة كفعل[146] للتواصل الأيقوني، فهناك مجموعة من المميزات الأيقونية والتي لا تكون مباشرة ... لكن هناك عدة مساحات أين يتمركز النظر عليها أكثر من مثيلاتها من العلامات، لأنها نوع من الدلائل الأيقونية، فمثلا الشخصية الرئيسية في الفيلم السينمائي تكون لها أولوية التركيز، كما يركز المخرج في لقطة ما على شيء يكون دالا على تلك الشخصية مثلا حذاء أو طريقة مشي أو خاتم مميز هذه العلامات دلائل أيقونية هامة لمعرفة الممثل.

تتضافر العلامات السيميائية اللسانية منها وغير اللسانية في السينما لتصنع عملا فنيا مدركا من طرف المشاهد فالصوت، أو الحركة الجسدية أو الإضاءة أو الحيز المكاني أو كل منها عبارة عن شكل تعبيري يشيد المعنى، فالعمل الفني الذي يبنى على الطريقة المباشرة وتقل فيه الأسنن الأيقونية، يكون عملا باهتا ليس فيه نشوة الإبداع والإيثار، وبذالك فإنه مهما تغيّرت السنن وتنوعت، فإنها تختلف معها العملية التواصلية.

ولا يفوتنا أن ننوه إلى أن هذا العالم الآن أصبح عالم للصورة فهو ملك لمن يراه[147] هذا لطغيانها على جميع المجلات حتى في الهاتف الذي كان يعتمد على الصوت فقط فاخترع هاتف

[146] - Porcher. Louis, Introduction à une sémiotique des images, Op.cit, P :213.
[147] - Schefer,.J.L, Scénographie d'un tableau, Paris, Ed, seuil, 1969, P : 156.

والجيل الثالث الذي يعتمد على الصوت والصورة، وذلك لسهولة التواصل به وسرعته في نقل المعلومة، فالصورة تحفز في الذهن وتأخذ منه حيزات حيث لا يمكننا أن ننساها.

إن أهم عنصر في صناعة الفيلم هي اللقطة، والتي تمثل تتابع مستمر من العلامات المتصلة والتي تعرض في شكل شريط ترافقه وحدات أو نصوص سردية، هذا التتابع للعلامات يرافقه أيضا تتابع في الانطباعات المرئية (البصرية)، "ولأننا نعرف أننا نشاهد قصة فنية أي خيطا متصلا من العلامات، فنحن نقوم بالضرورة بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنا"[148]، معتمدين على السياق الذي وضعت فيه هذه العلامات.

ولقد أكد ميتز في مناقضته لبازوليتي حول السينما أن "السينما لم يكن لها أبدا معجم ولا نحو بمعنى خاص لهذه المصطلحات، لكنها كانت دائما تتمثل ولا تزال تتمثل أيضا في عدد من القوانين السيميولوجية الأساسية التي تأخذ أهميتها الأكثر عمقا من تحويل كل المعلومات...[149] أهمها السنن والسياق الثقافي.

إن الأساس في قيام الأدب هي اللغة التي يجب أن تكون كما قال مارتينيه **Martinet** ذات تقطيع مزدوج حتى يكون لها معنا، أما في مجال السينما كما سبق الذكر فإن الصورة هي المادة الأساسية، ولا يمكن أن ننكر وظائفها في الأفلام السينمائية.

[148]- سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص: 176.

[149] - Porcher. Louis, Introduction à une sémiotique des images, Opcit, P: 231.

وهذا ما أدى بكل من بازوليني وميتز **Metz** إلى تأييد الرأي حول وجود ما يعادل الفونيم في اللغة في مجال السينما بالشكل التالي:

Gustéme = cinéme =phoneme

فونيم سينام جستام

اللغة السينما

ثم أطلق عليه بازوليني اسما أكثر تحديدا هو (**Im - Signe**) (**image - signe**)

ونخلص أن السنن الوحيد الذي تستعمله السينما هو الإدراك **perception**، فالمشاهد يدرك الصورة ويقوم بعملية المشابهة الفوتوغرافية المباشرة فيصل إلى معنى خالص، لأن الصورة ذات دلالات وليست اعتباطية، وعلى سبيل المثال إذا درسنا الفيلم الهزلي الكرتوني ـــ القط والفأر ـــ كفيلم سينمائي فإن هذه الشخصيات هي شخصيات وهمية، لكنها تمثيل تصويري لحيوان -القط والفأر- وأن كل العلامات المحيطة بها عبارة عن رسم تمثيلي للشيء المشار إليه من منزل وأثاث... وحتى الشخصية التي يظهر منها سوى القدمين السوداويين، استعارة عن منظفة البيت أو صاحبته، بذلك فإنها تدرك الأشياء على الشاشة بمقدار نسبي مقارنة مع العالم الواقعي.

ورغم أنها نوع من أنواع السينما الصامتة إلا أنها نوع من المرسلات والسنن التي يدركها حتى الطفل الصغير نتيجة تسلسل حركة الأحداث في فترة زمنية معينة.

والسينما مثلها مثل المسرح "يمكن استخدام اللقطات فيها استخداما مجازيا تصويريا، أو استخداما كنائيا"[150] وبذلك يمكن تحريك اللقطة حسب الدلالة، لأنها لسيت تسلسل حقيقي واقعي زمني للأحداث، إنما تصويري يختار له المخرج زمنه وموضوعه، وهنا يكتمل الإبداع التصويري الفني ويظهر بأحسن الأشكال إذا عمد المخرج إلى عملية ربط عناصر الصورة الفنية والتنسيق بينها، كاختيار زوايا التصوير، حجم الصورة، وتأثير الصوت الذي يتماشى وحركة الممثل، وإضفاء بعض المؤثرات التي تساعد على دمج المشاهد في المشهد، فالتنسيق بين اللقطات وحجومها يفيد في إثارة المشاهد نتيجة التحول من نظام لآخر أي من اللغة المكتوبة إلى تمثيل الأحداث وهي فنية الأنساق النصية وقدرتها على التعبير بنفس الطاقة التي تمثلها الأنساق البصرية في مواجهة المتلقي، من حيث تحميل الدلالة، وتشكيل المعنى المتوارى بين السطور.

إن الخطاب البصري خطاب مختلط لأنه يجمع بين ما هو لغوي، وما هو بصري كالسينما الناطقة مثلا في محاولة **كريستيان ميتز** المقارنة بين المفاهيم اللسانية وكيفية تحولها إلى سيميائيات بصرية، أكد أن القياس مبدأ أساسي في التمييز بين العلامة اللغوية والعلامة البصرية، ذلك أن الكلمة باعتبارها صورة صوتية لا تماثل الشيء في الواقع، في حين أن صورة الشيء البصرية تملك هذا التماثل مع الشيء ذاته ولو جزئيا، وهذا أيضا ما جاء في رأي **فيرون** حين رأى عدم تماثل الكلمات للأشياء في تعيينها عكس الصور.

[150]- سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص: 275.

ودون سائر الفنون فإن السينما تستخدم الصور البصرية التي تستطيع أن "تركب صورة شخص كأنه عبارة **Phrase** **تحتل** حيز من الزمن"[151].

العلاقة الأيقونية في المسرح:

إن جميع العلامات التي يستخدمها الإنسان في حياته ناتجة عن مبدأ اجتماعي، ثقافي، و هذا ما اتفق عليه كل من سوسير، **إيكو**، بورس، هذه العلامات بصفة عامة والأيقونية خاصة تتغير دلالتها من مجتمع لآخر، فالعلامات الأيقونية هي علامات تعاقدية، إنها لا تملك خصائص الشيء الممثلة له، لكنها تنسخ فقط سنن بعض شروط معرفته[152]، لقد أصبحت السيميائيات من أهم العلوم التي تدرس العلاقات الاجتماعية والثقافية...بوصفها نسق من العلامات المنتظمة وفق نظام الأسنن، ومن أهم الحقول التي فيها السيميائيات معبرة عن الواقع هي السينما، المسرح، العمارة، الإشهار...، ويعد المسرح أهم مجال تلتقي فيه العلامات باختلاف أنماطها سواء المنتجة من طرف الممثل أو المخرج، المصور...والتي لا يمكن أن تحمل معنا أو تترجم إلا بفضل برنامج يتمثل في السنن والنسق[153].

[151]– سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص: 275.

[152] - Eco. U, La structure absente, Opcit, P : 191.

[153]– ينظر د. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2001. ص 96.

إن السنن في المسرح سنن ثري ومعقد كونه كثير البيانات ففيه أسنن لسانية وأخرى إدراكية (سمعية) وأسنن أخرى مسرحية (الديكور، الإضاءة...) هذا ما جعل الوظائف التواصلية على درجة عالية من التعقيد والتداخل والتناقض، والتزاحم والتكامل (..) ولهذا يخضع التسنين في اللغة المسرحية إلى ديمومة التغيير[154]، ومن ثم يكون للبث ومستقبل المرسلة دورا هاما في تلوين المعنى وتشكيله.

ولعل المسرح من أهم الأشكال الفنية التي نستطيع من خلالها أن ندرس التطابق الأيقوني، وكان العالم جان كوت Jan Koutt من أوائل من طبق مفهوم بورس للأيقونة على المسرح، واستخلص عنصر المماثلة فيه، فيقول أن في "المسرح يكون جسد الممثل وصورته هما الأيقونة الأساسية"[155]، وإذا ما طبقنا مفهوم التماثل على المسرح فإنه يكون بدرجة كبيرة بين الأجساد الممثلة والشخصيات التي تمثلها، وحتى بين رسم المحيط والواقع الملهم، فتكون بذلك درجة التماثل قصوى مقابل التماثل الذي نوه إليه بورس بين الصورة والبورتريه، ذلك أن التطابق الأيقوني يكون في أعلى درجاته بين الحركات، واللباس والحوار،....وما يحيط من تماثل للزمان والمكان، فيدعو

[154]– د. أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 128.

[155]– سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص: 252

بذلك المشاهد إلى التعايش مع الشخصية باستحضار كل الألواح الفنية، التي تفقد المشاهد الإحساس بأن الذي يشاهده ليس الشيء نفسه[156]، إنما تمثيل لحقيقة واقعية.

يجمع الخطاب المسرحي بين خاصيتين اللفظية وغير اللفظية التي تحيل على السيميائيات البصرية، ويبدو أن المسرح فضاء سيميائي من رموز وعلامات وإشارات وأيقونات بصرية تدخل في إيحائية ورمزية النص المسرحي، كما تجدر بنا الإشارة أن مفهوم الأيقونة لم يختصر على المجال فقط البصري بل شمل كل الظواهر غير البصرية والسمعية منها ومثل لذلك" بالشعور الناتج عن قطعة موسيقية بوصفها إنتاج صحيح لإرادة المؤلف الموسيقى"[157].

قد تحمل الصورة اللغوية حسب **باتريس بافيس** " **Patrice Pavis**"

في طياتها تجليات الصورة البصرية، ذلك " أن لغة الممثل تعمل كأيقونة حالما يتلفظ بها الممثل، أي إن ما يتلفظ به الممثل يصبح تمثيلا لشيء مساو له فرضا"[158]، فالصورة اللغوية قد تتحول إلى صورة أيقونية على أساس تشابه استعاري، ويكون لها الدور الكبير في إدراك الأشياء المشار إليها في المسرح.

---

[156] - Peirce. C.S, écrits sur le signe, Opcit, P : 363.

[157] - Peirce. C.S, écrits sur le signe, Opcit, P :32.

[158] - Pavis Patrice, Problèmes de sémiologie théâtrale, Québec, Les presses de l'université du Québec, 1976, P : 13.

المسرح نظام علامات من خلال استخدامه المتغير لمكونات المسرحية؛ ويمثل الممثل أهم موضوع في الدرس السيميائي المسرحي لأن "صورة الممثل هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحيل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصورته وحركاته"[159]

للمثل الدور المهم في عملية الدلالة الموجهة للمتفرج ؛كما أن كل ما يقدم على المسرح هو علامة ذات دلالة، فحتى الشيء المتسرب يشكل اعتباطي يقرأ في المسرح بوصفه دالا، كما أي فبذلك قد ينجح المخرج في تنظيم العلامات المسرحية الدّالة وفقا لعملية مشفرة تلائم انتاج النص، فبينما الكاتب المسرحي ينشئ العلامات اللغوية، تقع العلامات المسرحية على عاتق الخرج المسرحي.

إن الممثل بوصفه حامل للعلامة السيميائية من خلال مجموع العلامات التي يوظفها سواء كانت علامات لغوية أو غير لغوية كإيمائية، إشارية...، فيتم الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن المرجعية فالمقصدية، ذلك أن المسرح قد يحمل بعض الأفعال حتى وإن كانت لا إرادية الوظيفة الاتصالية فيجعلها علامات ذات دلالة على المسرح.

تتجلى درجة التطابق الأيقوني على المسرح بين الممثل الذي يؤدي الدور والممثل الذي يفترض أن يكون هو المقصود، فالتفوق في اختيار الممثل جزء هاما في العرض المسرحي، فاللباس

[159]- إلين أستون، وجورج ساقونة، المسرح والعلامات، ترجمة، سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (12)، 1996، ص: 144

الذي ترتديه الشخصية هو أيقونة، وفي نفس الوقت "مؤشر على مكانتها الاجتماعية أو حرفتها"[160]، إلا أنه من الضروري أن يتشارك الممثل والمشاهد في السنن حتى تتم العملية التواصلية.

يلعب الجسد نوع من الاتصالات مستخدما بعض الحركات أو السلوكات والتصرفات، والتي تمثل نقطة انطلاقة علم الإيماء **Kinésique** الناتجة طبيعيا وثقافيا كهز الرأس للإجابة بنعم أو لا، أو الابتسامة، فتكون محور أساسي لفهم ديناميكية التواصل، ولغة الجسد لم تقتصر على الإنسان فقط، بل حتى على الحيوان – وقد سبق أن ذكرنا ذلك عند دراسة عنصر الاتصال الحيواني وخير دليل على ذلك رقصات النحل، التي تحوي دلالات متنوعة.

ومن خلال مفهوم الأيقونية لبورس، يمكن القول إن أي شيء يسمح للمشاهد – سواء على المسرح أو خارج ذلك – أن يتصور صورة، أو مثيلا للشيء الممثل، يحقق وظيفة أيقونية[161]، والجسد وجه من الأوجه التي تفسر انفعالاتنا أو بصفة عامة الحالة النفسية لنا، إن حركات الممثل على الخشبة تصور لك جانبا نفسيا متجاوبا بذلك مع الأحداث الدرامية، إذن فكيف لكلمة الغضب أو الفرح أن تتحول إلى علامات حركية تقوم بها عضلات الوجه عبر تدريب وصنعة فنية أو يضطلع بها التعبير الجسدي بإيماءاته وإشاراته[162]، فالتفاعل بين ما يرى (نظرة) وبين معطيات

[160]– سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص: 255.

[161]– المرجع نفسه ، ص: 255.

[162]– د. أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 143.

التجربة الواقعية "وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج خالق لماهيات"[163] فيتحول النص من لغة التأليف إلى العرض.

يقوم المسرح على مبدأ التماثل (التشابه) بين العلامات وما تقوم مقامه، أي بين ما يعرض على خشبة المسرح من أدوار، حركات، أشياء، إشارات، مؤشرات وما يطابقه مباشرة مما يشار إليه، وبذلك فهل لأنواع الأيقونة التي قسمها بورس من صورة، رسم بياني واستعارة أن تتحقق في شكل من أشكال المسرح؟

من الواضح أنه كان لتخطيط مجموعة **مو** حول العلامة الأيقونية إدراك واسع لها في حقل السيميائيات والسيميائيات البصرية خاصة، والتي تأسست على ثلاثة عناصر (الصنف – المرجع – الدال الأيقوني) فجاءت لتدمير العلاقة المزدوجة بين الدال والمدلول[164]، فالعلامة الأيقونية علامة منتجة في القناة البصرية، التي لها صورة ظاهرية مرجعية، لكل بفضل تحولات ملائمة مطبقة عليها أصبحت كنتيجة مماثلة (مطابقة) للنموذج الأصل المقترح[165] – المناظر للمرجع-

لقد تحققت أنواع الأيقونة في المسرح الذي يعتمد على التشابه البياني بين العلامة والشيء، وقد تمثلت فيه مختلف صور الإبداع، فكانت نظرية الاستبدال الاستيعاري **لياكبسون** أحد القطبين الأساسين – القطب الثاني هو الكتابة – ليس في الاستخدام اللغوي فقط، بل في النشاط الفني

---

[163] - Groupe µ, traité du signe visuel, Opcit, P : 89.
[164] - Ibid. P : 135.
[165] - Ibid. P : 141.

السيميائي[166]، فتكون خشبة العرض شارعا أو بيتا أو ساحة للقتال بالنسبة للجمهور، لتسمح له بادراك صورة العالم المصورة أمامه، أما الرسم البياني فيستطيع الممثل أن يتقمص شكل المائدة[167] وهذا يشبه ما علمناه عن التمثيل الخطي في الكتابة السومرية أو البابلية التي تحيل إلى تماثل مع مدلولات الأشياء.

إن الأساس في العرض المسرحي، هو توليد الدلالة وحملها إلى المشاهد بعلامات مختلفة، حتى المثيرات الخالية من المعنى والمرجع تتحول إلى علامات ذات دلالة داخل المرسلات[168]، فتصبح بذلك كل الأشياء والأجسام فوق الخشبة علامات لأشياء أخرى ذات دلالة، خاصة الإيماءات والحركات... تخضع هذه الدلالة للعرف والتقاليد، فجميع منظومات العلامات التي تستخدم في العرض المسرحي لابد أن يكون أساسها تعاقدي، حتى يتمكن المشاهد من إدراكها والتجاوب معها، ويؤكد إيكو أن مسألة التواصل بالعلامات تتعلق بالعرف الثقافي خاصة.

رغم أن العلامات في المسرح علامات فيها الكثير من التصنع، إلا أنها تبدو بمظهر طبيعي، يضيف إليها المنتج بعض الأجزاء المصطنعة من ديكور وإضاءة وألبسة وأثاث دون اعتبار للتغير الديناميكي لهذه العناصر، ولا يقتصر التصنع على هذه الأشياء فحسب، بل حتى في حركات

[166]- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، المرجع السابق، ص: 257.

[167]- المرجع نفسه، ص: 254.

[168]- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 141.

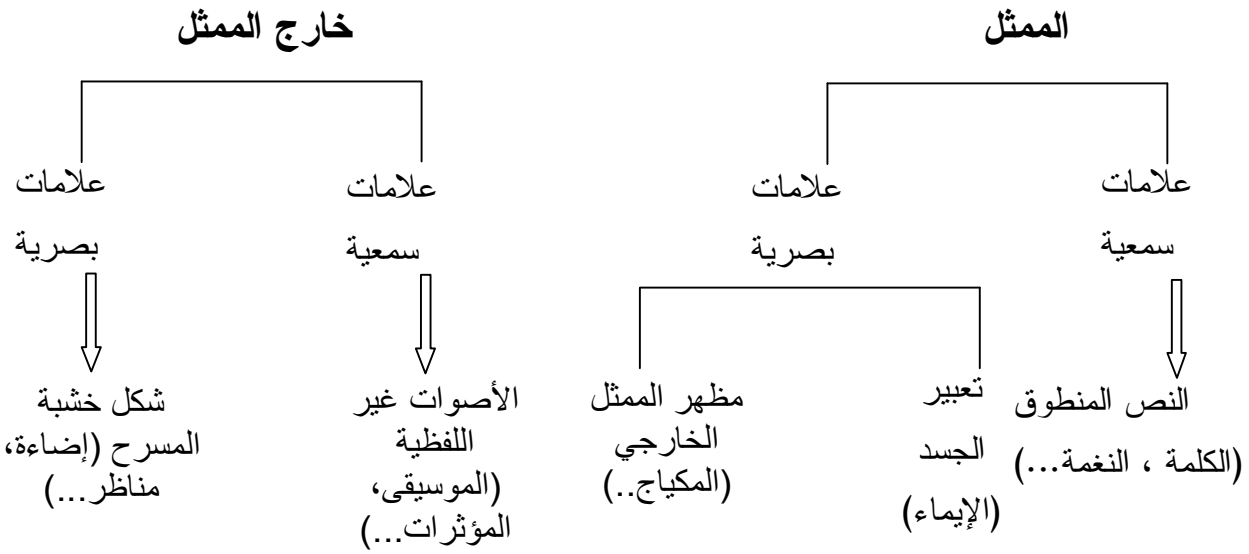
الممثل التي تبدو علامات إرادية طبيعية على المسرح، تكتسب من خلالها الوظيفة التواصلية، وهنا يتحول النص المسرحي من لغة مكتوبة إلى لغة معروضة (لغة التأليف إلى لغة العرض).

وقد تساءل مونان **Mounin** حول هذا الموضوع -من الاستبدال- فكيف لعامل الديكور والسينوغرافي أن يتواصل مع الجمهور؟[169]، في بداية الأمر يجب معرفة أن هذا الديكور لا يأتي من العبث، إنما يقوم على تصورات متماشية وموضوع العرض، فيكون مثلا متماشيا والحقبة الزمنية التي تقوم فيها الأحداث، أيضا الحالة الاجتماعية، والمكان، كما يقوم صاحب هذا الديكور بتحويل بعض الأشياء للمشاهد لمساعدته في فك سنن اللقطات التي يراها – كمثيرات لجعله ينفعل ويتواصل معه، وقد تتعقد وتختلف هذه المثيرات في التمثيل المسرحي منها اللسانية، الإشارية، التشكيلية، الإضائية، البصرية،... تتضح من خلال علاقات مركبة ومختلفة ناتجة عن قاعة المسرح، الإخراج، النص المسرحي، التمثيل، هذا التناسق في المسرح نتيجة المشابهة بين الممثلين خاصة والشخصيات الواقعية التي تؤدي أدوارها، والتي تتواصل فيما بينها، إنها لا تتواصل مع الجمهور[170] يقول بويسنس – بنفس النسق خاصة اللساني الذي يتواصلون به فيما بينهم، وبين دقة الصنعة الفنية.

[169] - Mounin.J, Introduction à la sémiologie, Op.cit, P :90

[170] - Buyssens, La communication et l'articulation, Op.cit, P : 74.

وبخلاف العروض السينمائية التي تلعب "عين الكاميرات" فيها دور المساعد في توجيه المعنى وانتقاء الموضوعات المراد إظهارها لخلق معنا، فإن العرض المسرحي مفتوح وليس هناك وسيلة وساطة بين العرض والمتفرج، فكب شيء أمامنا على خشبة المسرح لذلك على المخرج التدرج في ترتيب العلامات لضبط المعنى، وفي محاولة **تاديوز كوفزان** لتصنيف نظم العلامات المسرحية أكد على تصنيفات خاصة بالممثل بوصفه محور نظم العلامات ومركز الدلالة البصرية بقابل أنظمة أخرى خارج الممثل موضحا في المخطط التالي[171]:



الممثل وتصنيف نظم العلامات

إن كل ما يقدم على المسرح له معنا ودلالة عند المتفرج مثل: الملابس، الماكياج، إكسسوارات، الموسيقى، الحركات، نبرة الصوت... وفي هّذا الصدد تناول سيميائيو المسرح

[171]- إلين أستون، وجورج ساقونة، المسرح والعلامات،، المرجع السابق، ص: 148

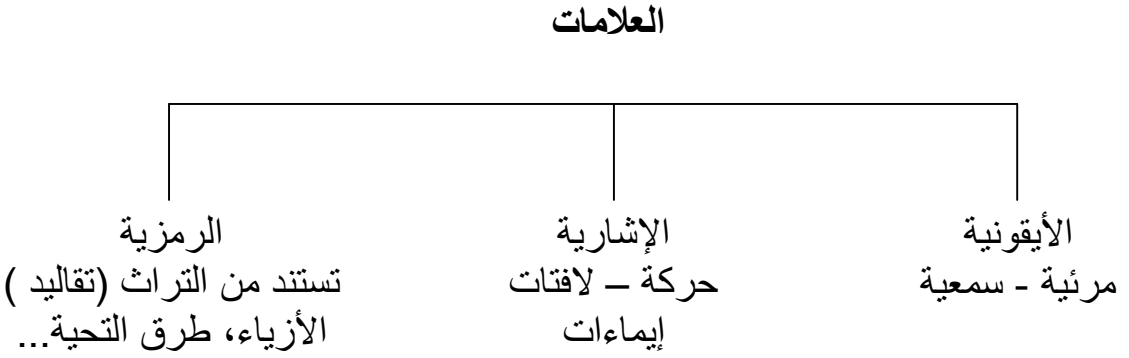
الجسد الإنساني كوسيلة للاتصال، فالجسد لغة مهمة وبالغة التعقيد في العرض المسرحي، لما تثيره في نفس المتفرج من دلالات، فيتصادم المتفرج بزخم من معاني لغة الجسد، حين يواجه قراءة الوجه، أو الحركات أو...ذلك أن الجسد في حالة تغير وتحول مستمر، وهذا ما يجعل من الرسالة المسرحية رسالة معقدة إضافة إلى النظم الجمالية الكثيرة التي تعمل في آن واحد فتجعل من التحليل صعبا ومتعددا، "العرض المسرحي ينطلق من ثبات المادة ليتحول بالاعتماد على مرونة مكوناته إلى عرض متحول له القدرة على التوليد الدلالي بعدما كان فضاء فارغا"[172]، فالشكل التواصل في العرض المسرحي يمتاز بكثافة الأجناس التي تضفي الرسائل المتعددة وبقنوات مختلفة، وعلى المتلقي أن يتفاعل معها ويحدد تأويلها، فالعلامة وإن كانت ثابتة أو بمعنى معين فإنها تتحول فوق خشبة المسرح إلى ما يلائم فضاء العرض فتكتسب معنا ودلالة غير الدلالة الأساسية لها.

تسهم العلامات مهما كان نوعها بصرية أو سمعية أو إشارية أو رمزية إلى إمتاع المتلقي وإيصاله إلى معنا وقيم للعرض المسرحي، فدورها الأساسي يتمثل في إنتاج معنى العرض المسرحي، وتفسير مستوياته، لقد مرت مرحلة الدلالة في الفكر الغربي برحلة طويلة من بورس، وسوسير، كريشيفا، بنفنست، يامسليف، بارت وغريماس...، إلاّ أن دراسات كل من كير ايلام **K.Elam** ومارتن أسلن**Martin Esslin** وبارتيس دافيز كانت تركز بالدرجة

[172]- د.فرقاني جازية، حركية العرض المسرحي بين الثابت والمتحول، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، تلمسان، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العدد: 7-8، 2010-2011، ص: 223.

الأولى على سيميائيات المسرح، فيرى إيلام أن "العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتلقي على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال"[173] فمجموعة عناصر المسرح تتجسد لتنقل المتلقي ليس إلى الواقع بذاته، إنما لما هو محتمل في الواقع.

أما أسلن **Esslin** فخلص إلى أن العلامات والتي هي أهم عنصر في فهم معنى النص المسرحي تنقسم إلى أنواع مصنفة فيما يلي[174]:



تصنيف أسلن للعلامات

[173]– هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص: 25.

[174]– هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض ، المرجع السابق، ص: 29.

لقد امتزجت مجموعة من العناصر في المسرح مثل الحدث، الصورة، الصوت والإيقاع لتميز العمل المسرحي وإضفاء عليه لغة يعجز اللسان عن التعبير عنها، كالكوامن الداخلية، فالصوت والصورة وسيلتان أساسيتان في عملية الاتصال بين الكائنات الحية عبر التواصل الكلامي (الخطابي) أو الإشاري الذي يظهر كإيماءات أو صمت، فالصمت في حد ذاته لغة في كثير من المواقف الجدية[175] التي يرغب في أن تعبر عنها بالصمت كتوصيل بلاغي، فقد يكون الصمت علامة للقبول، وقد يكون علامة لعدم معرفة الجواب الصحيح، وبذلك اختلفت الدلالة باختلاف المقام والسياق.

لقد حافظ المسرح بشكل من الأشكال على وظائف النظام التواصلي الذي تحدث عنه **رومان جاكوبسون**[176] بوصفها عملية لبناء خطاب إبلاغي.

المرسل	-	الوظيفة الانفعالية	*Fonction*
المرسل	-	الوظيفة الإفهامية	*Fonction*
المرسلة	-	الوظيفة الشعرية الجمالية)	*Fonction*
القناة	-	الوظيفة الانتباهية	*Fonction*
المرجع	-	الوظيفة المرجعية	*Fonction*

[175]- المرجع نفسه، ص: 36

[176]- جاكبسون رومان، قضايا شعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص: 33

السنن - الوظيفة الواصفة *Fonction Méta*

إن النص الواحد يشتمل على معظم هذه الوظائف، إلا أنه تبقى دائما وظيفة واحدة مهيمنة تطغى على سواها من الوظائف الأخرى في خطاب ما، والمسرح من الأشكال التي تعددت فيه العلامات وتنوعت "فتتفاعل فيه عناصر الخطاطة التواصلية، ولا تكاد تنفرد بوظيفة واحدة"[177]، فالحديث عن فهم الخطاب وتأويله لا يكون إلا بإدراك العلاقة التفاعلية بين العناصر المكونة له من مرسل، مستقبل، سنن ومرجع، شكل الخطاب وسياقه وقنواته...، بتعبير آخر أن إنتاج الخطاب يعتمد على الشراكة بين عناصر الخطاطة التواصلية وهذا في مختلف الأشكال الخطابية.

إن عملية سمأنة الصورة المسرحية يرتبط بما توظفه من رموز وإشارات وأيقونات ومخططات ... إنه فضاء بصري تشكيلي يجمع بين عدة مستويات لبناء الخطاب وتأويله، لذلك تتفاعل صور عديدة لإنتاج العرض المسرحي بطريقة إبداعية كالصورة اللغوية، الصورة الأيقونية، الإيقاعية، الضوئية، السينوغرافية، وتمثل هذه الأخيرة محاولة تجسيد فعلي للنص وخلق فضاء خاص بالعرض، بالاعتماد على عناصر مختلفة تكمل بعضها البعض، إنها الصورة المجملة للعرض الذي يشتمل على تشابك لصور أخرى كالصور الجسدية، الضوئية، الإيقاعية، المعمارية...، هذه الصور

[177]– د. أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المرجع السابق، ص: 128.

أو العلامات تكون تابعة ومكملة للعلامات الأساسية (الممثل)، وذلك بدافع خلق ديناميكية حقيقية للعرض تؤدي الدلالة والإبلاغية (المقصدية).

نخلص إلى أن العرض المسرحي عرض أشتمل على مجموعة من الصور الصوتية والمرئية (الكلمة ــ الحركة ــ الضوء ــ الظل ــ الفراغ ــ الصوت - الصمت...) كلها علامات مسرحية إشارية كانت أو أيقونية أو رمزية تتضافر لإنتاج تعبير يتلقاه المتلقي زمن العرض، فيترجم إلى معنا أوإلى شكل درامي.

وكما سبق الذّكر فإن العلامة المسرحية تتميز بأربع أنواع: العلامة الأيقونية، الإشارية، الرمزية، والواصفة، فأما الأيقونية فهي تلك "التي تحاكي أو تعكس معناها في شكلها مثل الصورة الفوتوغرافية، فهي ورقة مطبوعة تحيل إلى شكل ما عن طريق محاكاة مظهره الخارجي"،[178] وقد كانت دراسة الباحث هاني أبو الحسن سلام دراسة تطبيقية على مسرحية (هاملت) و(السلطان الحائر)، كما تعد الرسائل علامات أيقونية تحل محل لسان صاحبها وتنوب عنه في التعبير عما يجول في خاطره، وعن حاجاته.

وكما سبق وأشرنا أن الممثل أهم موضوع في الدّرس السيميائي بوصفه أهم دالة، تساعد المتفرج على الدلالة، من خلال آدائه، وكلامه، فيتجاوز حمله لنص الرسالة المطلوبة منه إلى التعليق

[178]- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، المرجع السابق، ص: 81.

الواصف الشارح، أما عن العلامات الواصفة فهي نسق علامي يكسب "دلالته من علاقته بنسق مماثل، أي من نفس نوعه"[179]، وهي كاللغة الواصفة.

يختلف تفسير العلامة، من موقف درامي لآخر، فقد تأخذ نفس العلامة الواحدة تفسيرا مناقضا في موقفين دراميين متباينين، ذلك أن إنتاج دلالتها وليد المجتمع والثقافة، فتعدد معاني العلامة بتولد عن تعدد الثقافات، وما تحيل إليه المقاربات الثقافية للموقف ذاته أو للعلامة نفسها.

من الضروري جدا إدراك الاختلاف بين الأداء والتمثيل على المسرح وفي السينما، إن الأداء على المسرح يحتاج من الممثل أن يستخدم كامل جسده من أعضاء حسية وأعضاء صوتية، أي أن حركته تكون واسعة جدا، أما في السينما أو في التليفزيون فيمكنه فقط الأداء على حسب الكادر وشاشة الكاميرا أي أن التمثيل مرتكز أكثر على أداء الوجه لأنه الأكثر تعبيرا، وحتى بالنسبة للعضو الصوتي فقد يتدخل المخرج فيه لتعديله، أما في المسرح فالأداء والواقع فوري لحظي لا يمكن تغييره في نفس لحظة الأداء لذلك نجد أن الأيقونة تتغير في المسرح باستمرار لمسرحية واحدة، فمثلا إن رأيت مسرحية مرتين فإنها في كل مرة تراها بحركة جديدة وبتعبير جديد، أما الأيقونة في السينما فإنها صورة لنفس الشخصيات وبنفس التعابير.

العلاقة الأيقونية في الإشهار:

[179]- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، المرجع السابق، ص:82.

لقد اكتسى الخطاب الإشهاري طابع الإعلامية من خلال بعده الاقتصادي والاجتماعي والإعلامي، إضافة إلى أبعاده الثقافية المتمثلة في مكوناته اللغوية والأيقونية والسيميائية والتداولية"[180]، فأصبح أحد أنجع الأنماط التواصلية الأساسية في عملية تسويق المنتوجات، وقد أثرى تطور وسائل الإعلام والعلوم وتطور الاقتصاد (المنافسة) في ارتقاء مستوى الإشهار، ذلك أنه يمزج بين اللغة وفن الخط والتصوير وفن الأداء... ومن هذا المنطلق يعتبر الإشهار خطابا متميزا يهدف إلى الإقناع وهو موجه إلى كافة فئات المجتمع، ويستعمل لذلك كل وسائل الاتصال من كلمة وصورة ورموز وشعارات غايتها التأثير والإغراء، ومن الواضح جدا هيمنة الخطاب الإشهاري على العملية التواصلية الإبلاغية من خلال تواجده الكبير في مختلف الوسائل الإعلامية المكتوبة منها والمرئية، والتي تساعد على استمالة المستهلك وتحريك عواطفه اتجاه المنتج قصد إغرائه.

إن إقناعية الخطاب الإشهاري تكمن في كونه خطابا مرتبطا بشتى ميادين الحياة، فهو يحاكي الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه المتلقي، ويزخر في نفس الوقت بكل ما يحمل السعادة والراحة له.

ترتبط الوصلة الإشهارية بسلسلة من الأدوار الاجتماعية خاصة في الإشهار العربي، لأن الحضور الفردي في الإشهار له طبعة من المعطى الإرسالي الاجتماعي، فالحماة، الجدة والأم، كل

[180]- سنوسي عبد المجيد، الخطاب الإشهاري، مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد، 84-85، ص: 87

له حضوره الاجتماعي المرتبط بدلالات لا تخرج عن الذاكرة الجماعية، وفي حضورها تأويل وتدعيم للوصلة الإشهارية، إذ لا قيمة للمنتج إلا في إطار سياقه ضمن حقيقة معيشه، "فيجب على الإشهاري أن يعيد صياغة الوجود لا الاكتفاء بتمثيله... إن الفرجة الحياتية تمنح الشيء بعدا آخر، إنه يستعيد من خلالها ذاكرته باعتباره موقعا داخل سلوك ورؤية وحلم..."[181]، فالمستهلك يؤول ما يراه ويقوم ببناء معان ثانية ذاتية، وهذا ما يجعل من الإشهار إيحائيا، فقد لا تقول الصورة شيئا بشكل صريح ومباشر، لكن ما تقدم قد يكون مصدر تأويلات متعددة، كمثل الصورة التي استعان بها سعيد بنكراد صورة المرأة السوداء عارية الثديين التي تحمل بين ذراعيها رضيعا أبيضا إنها صورة تمنح الكثير من التأويلات السلبية منها والإيجابية كالتعايش السلمي بين الجنسين الأبيض والأسود.

[181]- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة 01، 2009، ص: 96.

إذن فللصورة الإشهارية دلالة قصدية، يمنحها لها المنتج أو المتلقي و"كل عنصر من عناصر الصورة تعود إلى تحديد نسق يدل عليه"[182]، وسيكون لتنظيم هذه العناصر والدوال الأيقونية عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته، ويرّد إيكو عملية بناء الدوال الأيقونية في الإشهار إلى ثلاثة مستويات من التسنين: الأيقون- إيقونوغرافيا – الصور البلاغية، وضمن هذه التسنينات تتشكل الدلالة.

إن هذه التأويلات للوصلة الإشهارية ليست منفصلة عن التصورات الخاصة والمعطيات الاجتماعية، وتحويلها إلى خطاب مستنطق مقنع يثير الانفعال في نفس المستهلك دون استدعائه للشراء بطريقة مباشرة، إنه يبحث عن اللذة والمتعة في الشراء.

[182]- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص: 37.

إن تمظهرات التدليل في الصورة الإشهارية هو هيمنة الخطاب البصري على نظيره اللساني، ذلك لأهميته في إنتاج الدلالة، ولا يمكن ذلك إلا من خلال عملية تقنية أو إجراء سيميائي يسمى بـــ: " تلفيظ الأيقوني (verbalisation de l'iconique)"[183]، أي محاكاة الصورة بالشكل اللساني، وأيضا أيقنة اللفظي(iconisassions du verbale)، وهنا تكون العملية عكسية؛ حيث تخضع المكونات اللسانية إلى تأثيرات الصورة، إذ لا يمكن استهلاك المنتج إلا إذا استوعبنا الخطاب الإشهاري استيعابا مقنعا.

وتكمن أهمية النسق الأيقوني نتيجة تضافر الوظائف الأربع لتحقيق عالم دلالي، هذه الوظائف هي: الجمالية، التوجيهية، التمثيلية والإيحائية (الدلالية)، وبما أن الصورة فضاء مفتوح للتأويلات، أكد بارث على وظيفتي الترسيخ والتدعيم، فالأولى بإضافة النص اللساني للصورة، حتى يقيدها بتدليل معين، ويمنعها من التأويلات المتعددة،" وذلك كون دوال الشيفرة الأيقونية منتشرة في فضاء الصورة، بحيث أن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة، فالبدء بهذا العنصر عوض ذاك مسألة متكررة لاختبار المتلقي"[184]، أما وظيفة التدعيم فتكمن في تكملة معنى الصورة والربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني، فيمحي الغموض عنها ويدعم معناها.

[183] - J.M. Adam, M. Bonhomme, argumentation publicitaire, Rhétorique l'éloge, et de la persuasion, Ed Nathan, 2003, p65.

[184]- العماري محمد، الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، العدد 13، ص 31.

فالإشهار شكل من " أشكال الخطاب يسهم في بناء هويتنا"[185] من خلال عملية التواصل التي أساسها النظامين اللساني والأيقوني، فالعلامة اللغوية تتجسد في الخصائص النصية للخطاب الإشهاري كالشعارات واسم العلامات التجارية واللوغوهات، أما العلامة الأيقونية والمتمثلة في الصورة الإشهارية، إذن فالعلاقة بين النظامين علاقة تكاملية لضمان نجاح فعالية الرسالة الإبلاغية ولاكتمال الخطاب الإشهاري وانسجامه.

185– حسنة عبد السميع، سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلام التلفزيوني، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، مصر ، ط1، 2001، ص: 29.

فكيف يمكن للصورة أن تنتج معنا؟ كيف للصورة أن تكتب نصا ذات معاني متعددة؟، رغم ما تملكه الصورة من تداخلات في تكوينها من آليات (عناصر) وزمن ومكان... وبهذا يكون للصورة نمط وجود ونمط تدليل، " إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحفل بها الصورة، فالصورة خلافا للنص الذي يتوسل باللغة في إتباع مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة (الكلمات مثلا) وإنما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية"[186]، فقوة الوصلة الإشهارية لا تكمن في تحديد عناصر المنتوج ومميزاته، إنما تكمن في استحضاره ضمن وضع إنساني يحيل على نوع من الأفعال الاستعارية والتي تعطي عدة إحالات وانفعالات تساعد في بلاغة الإرسالية الإشهارية، فقد سبق الإشارة إلى أن الوصلات الإشهارية تستعين في بلاغتها بالكلام المسجوع، الغناء والرقص وبعض المحسنات البديعية كالجناس والترادف...، إضافة إلى الاستعانة ببعض العوالم الحسية كالذوات النسائية التي تبدو من خلال الوصلات الإشهارية مختلفة عن المرأة التي يتشكل دورها الأساسي في الطبخ والتنظيف...، إن استظهار المرأة لجاذبيتها وأناقتها يجعلنا ننتقل من الحالات النفعية (كالمواد الاستهلاكية "دانون- إيزيس"...) إلى التمثيل الإنساني لحالات الجمال الذي تمثله المرأة بجسدها وحركاتها، إنها فضاء واسع من الإمكانات الإيمائية التي تولد إيحاءات متعددة.

[186]- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، المرجع السابق، ص: 31-32.

إن ما تراه العين من صورة وما يدرك العقل من معنا يتعايش والصورة المخزنة في الباطن الإنساني، فلا تبقى الصورة معزولة إنما تستدعي مرجعية مدركة من عالم قابل للتخيل والتصور، لأنها ضمن إستراتيجية تواصلية قائمة على النمذجة، فكل شكل فيها (الأشخاص، الزمان، المكان) يخلق مثيرا إيحائيا، وهذا ما تعتمده الوصلات الإشهارية في التلفاز، لاسيما وأن أساس مكونات الصورة هي " مجموعة من الأسنن المنتمية إلى أنساق مختلفة، وهذه الأسنن تولد في تأليفاتها وتداخلها سلسلة من المدلولات الإيحائية غير المدركة بشكل مباشر"[187]، إنها إعادة صياغة الصورة، وتحويلها من سنن الاستعمال المباشر إلى شبكة الإيحاءات.

إن الرجوع إلى انتقاء صورة ما وجعلها في وصلة تواصلية معبرة تعتمد على أبعاد متعددة من جوانب الحياة، فالأمر محكوم بموقع هذه الصورة ضمن البعد الثقافي، فكل الأشياء التي تستعمل

[187]- بنكراد سعيد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، المرجع السابق، ص: 76.

كأدوات تمييزية كالألبسة وألوانها، وأوضاع الجسد والأمكنة... تأخذ مدلولها التمييزي من العمق الثقافي المنتشرة فيه، فقد تجد لصورة واحدة مدلولين مختلفين ضمن بعدين ثقافيين، كما أن الاستعمال الجسدي كشف للهوية الشخصية، فالانتماء الثقافي والاجتماعي للأشخاص تكشف عنه أجسادهم من مشية، وإيماء، ونبرة صوت وخشونة، فالفلاح يختلف عن الحضري، وبنت البدو تختلف عن بنت المدينة.

لقد برهنت الصورة مرة أخرى على قوتها في ترغيب المستهلك وإثارته، ذلك أن المستهلك يثار بالجانب البصري قبل اللفظي الذي قد يغيب في أحيان كثيرة، "وهذا ما يشكل خصوصية الحجاج الأيقوني، أي الطريقة التي تستعمل من خلالها الصورة لترغيب مستهلك ما في الشراء"[188] ومهما اختلفت المثيرات البصرية إلا أنها تمثل مراجع تعبيرية منبعها التسنينات الثقافية المتنوعة، فالأشكال والخطوط والألوان وغيرها طاقات تعبيرية يستثمرها الإدراك لتواصل أفضل في السيرورة الإشهارية خاصة، والتي قد يبقى الاختيار فيها مسألة مهمة بالنسبة للإشهاري، فللألوان مثلا دلالات متنوعة مستندة إلى التسنين الثقافي والجغرافي أيضا، وهذا ما أكدت عليه جماعة **مو** حين أضافت **للبعد الأيقوني** في بناء الصورة واكتمال معالمها **البعد التشكيلي**، لذا يجب التعامل مع اختلاف دلالة الألوان ضمن المجتمع الواحد انطلاقا من الدلالات التي تكتسبها في إطار ثقافة معينة.

[188]- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، المرجع السابق، ص:151.

إن نجاح الوصلة الإشهارية هو نتيجة نجاح الاختيار وإثارة الانتباه وطاقة الإقناع، وإيقاظ الجوارح لدى المستهلك ضمن تأليفات تستحضر دلالات مختلفة غير متداولة في الحياة اليومية، وهذا ما جعل من الخطاب الإشهاري متنوع التعريفات فمرة يحاكي الأبعاد الاجتماعية، ومرة الأبعاد النفسية " إن الخطاب الإشهاري نوع غير محدد المعالم، نوع غير منسجم ودائم التحول ويستعصي على التحديد، "إن وجهته الوحيدة هي الدفع إلى الاستهلاك التجاري"[189] ، فعلى الرغم من انفتاح الصورة على التأويل إلا أنها تخضع لمدلول نهائي واحد، وتمثل تلك التراكيب اللفظية، البصرية، والسمعية، مدلولات توسطية، رغم تعددها "فإنها تشكل سلسلة من الحلقات ضمن سيرورة تفكيك التسنين، أي الوسيلة التي تقود إلى المعنى النهائي للوصلة"[190]، فالغاية من تعدد المدلولات هو الوصول إلى دلالة الوصلة التي لا تملك المعنى إلا في تجمع عناصرها وتأويلها، "وكل شيء في الصورة يخضع لعملية تسنين بالغة الدقة، إن الغاية في ذلك هي التحكم إلى أقصى الحدود في النشاط التأويلي للقارئ"[191] وبذلك توجيهه إلى معنى الوصلة والتي ينتهي عند مدلول نهائي هو الشراء، فالمعنى ينتج عن تلك المدلولات القابلة لانتقاء دلالة الوصلة، فمهما تعددت واختلفت فلن تقود إلا إلى الدلالة التي تريدها الصورة.

---

[189] - J.M. Adam, M. Bonhonne, L'argumentation publicitaire rhétorique de l'éloge, et de la persuasion, Ed Nathan, 2003 ; P :19

[190] - Procher. L, Introduction à une sémiotique des images, Opcit, p :135.

[191] - Procher. L, Introduction à une sémiotique des images, Opcit. 135.

يتمثل العنصر الأيقوني في الخطاب الإشهاري في عناصر ثلاثة ثابتة وهي المنتج (**l'Objet**) والشخصية (**Personnage**) والإطار (**cadre**) وهي في تكاملها تثري الجانب الإقناعي، فلا وجود لإشهار خال من المنتج وقد يستعمله الإشهاري بطريقة مثيرة للانتباه، كما قد يستعين بشخصية معروفة لتوضيح المنتج واستعمالاته وحتى يدرك الملتقى الفئة المستهلكة له أو يجعلك في بيئة طبيعية مؤثرة، إذ أن المرء يصدق كل ما يراه فتنطبع بذلك الصورة في ذهنه فيؤدي هذا إلى الإقناع بالشراء وهو هدف إشهار التسويق.

إننا لا ننظر أبدا إلى إشهار مقنع ومؤثر دون وجود للصورة، فبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تؤديها الصورة في الإشهار، هناك الوظيفة الإيحائية وأيضا ارتكازها على عنصر

التأويل، فالصورة تحيل المشاهد إلى قراءة الخطاب الإشهاري وتأويلها وفق معطياته وفي إطاره الثقافي، وبذلك فإن الأيقونة هنا تهدف إلى إعادة صياغة المعطى اللساني مع إضافة بعض المرونة والديناميكية عليه حتى تبعده عن الجمود، " فالصورة في الإشهار ليست تحقيقا لحالة بل تقدم الوجه الذي يجب أن تكون عليه كل الحالات التي يمكن أن يستوعبها الشكل المحقق، وهذا ما يشكل خصوصية الحجاج الأيقوني"[192]، فالوضعية التي توجد داخل الصورة لا تعبر عن الشيء مباشرة بل يجب استيعاب القصدية التي تمثلها هذه الوضعية.

إذن لا شك أنه لا وجود لرسالة إشهارية غير متضمنة للصورة، حيث أنها عنصر متمم ومكمل في الرسالة الإشهارية، ولعل أهم الوظائف التبليغية التي تحققها الأيقونة في الإشهار أنها "تخرج القيم المجردة من حيز الكمون إلى حيز التجلي فتصبح واقعا ماديا محسوسا"[193]، فلكل من النص والصورة نسبة معتبرة من التواجد في الخطاب الإشهاري، ودور فعال في إدراك الرسالة وتحليلها، إلا أن حضور النص يستدعي شروط التأثير وجذب الانتباه ودقة البناء، كأن يكون بسيط المعاني، موجز العبارات، بعيدا عن الحشو والإطناب لبلوغ ما هو مهم فقط.

ولا يؤدي النص بهذا الشكل الرسالة الإشهارية إلا إذا اجتمعت معه الصورة والتي أصبحت عنصرا هاما في تكوين الخطاب الإشهاري بوصفها عنصرا إقناعيا مؤثرا، خاصة أن العالم الآن أصبح يتأثر بالمرئي أكثر من تأثره بالمسموع بما يسمى –عالم الصورة–، ومن جهة أخرى فإن

[192]– سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المرجع السابق، ص: 151.

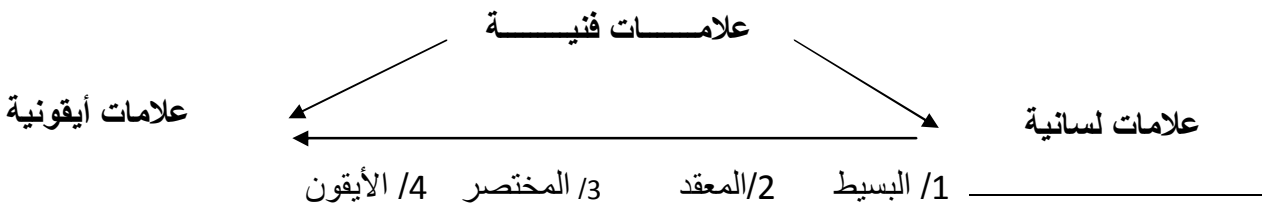
[193]– حسنة عبد السميع، سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص: 29.

الإشهار يعتمد كثيرا على الأداة التسويقية أيضا على اللوغو أو المميز النمطي وهو " مدلول إشهاري يعادل الكلمة (الرمز) / الصورة، ينفرد في بنيته وتركيبه، لكونه مكون إشهاري يجمع بين العلامات اللسانية والعلامات الأيقونية معا"[194]، ويعتبر اللوغو أداة مهمة في عملية الإشهار خاصة للمؤسسات المنتجة، حيث قسمه **لوغرين**[195] إلى أربعة أنواع:

- اللوغو البسيط: ويتكون من حروف أو أرقام ذات كتابة خطية خاصة.
- اللوغو المعقد: يجمع بين العلامات اللسانية والعلامات الأيقونية.

اللوغو المختصر: وهو ما بني على جزء من أحرف العلامة **adidas= Adi + Dassler**

اللوغو الأيقون؛ وهو المكون من علامات أيقونية فقط، مثلا: الخطوط الثلاثة لـــ (**Adidas**) – معين (**Renault**)- أسد (**Peugot**)- تمساح (**Lacoste**)...



مخطط لوغرين لأنواع اللوغوهات

[194]- بكاري نسيمة، الخطاب الإقناعي وترجمته في الإشهار، الشعارات نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم الترجمة، 08

[195]- ينظر المقالات الثلاثة لـــ Gilles Lugrin حول اللوغو، لمزيد من المعلومات، الأعداد 53- 59- 62. على موقع المجلة:

www.comanalysis.ch

وليس اللوغو **Logo** مجرد أداة تعرف إنما هو سلسلة من الأوضاع والقيم التي تقود إلى تحديد الهوية، والانتماء والتدقيق، إنه مضمون ثقافي وفعل تواصلي له جذور بلاغية لا يجب تجاهلها.

إن الدلالة في الوصلة الإشهارية هي نتاج تداخل خطاب متكامل بين ما هو لساني، وما هو أيقوني لتشكل تحت فعل التأويل واقعة إبلاغية.

لذلك فقد استعان الإشهاري بما يسمى الشعار التجاري (slogan) وهو جملة مدروسة مختصرة تستعملها الشركات شعارا لحملاتها الإشهارية، وذلك لاستمالة المتلقي والتأثير فيه، لذلك تكون هذه الشعارات أكثر بلاغية لاستحالة نسيانها، ونأخذ على سبيل المثال شعار نجمة للتواصل – ديما معاكم- أو جازي شعار –عيش la vie- وهو المستوى الإيحائي الذي يضمن نجاح الإرسالية، فالحديث عن المستوى التقريري وحده من مميزات ومقومات المنتج تبقى قاصرة لإقناع المستهلك، لذا أصبحت بلاغة الإشهار في مكوناته من بلاغة في الحركة والصوت والفضاء والجسد... فتقديم كريم مثلا بطريقة مباشرة كالإخبار عنه وعن مميزاته كان أقل تأثيرا من كريم استخدم جسد شخصية معروفة وصوتها...كشكل بلاغي مغر، يقدمه على أنه شيء طبيعي، وهذه الصورة من المقومات الإيحائية التي تلعب دورا في تحقيق تبليغ الخطاب، إضافة إلى بلاغة كلماته وكثافتها... من هذا السياق يظهر قصور النسق اللساني وضعفه أمام بلاغة الصورة وأولويتها المتفاعلة المؤثرة،" فهي ذات التأثير الأكبر في نفس المتلقي حين تستوقفه لتثير فيه الرغبة والاستجابة"[196]

[196]- عمراني مصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، العدد 34، ط 2000، ص 28.

إن الأعمال الفنية وإن اختلفت أجناسها (المسرح، السينما، الشعر، الموسيقى...) واختلفت السنن الموظفة فيها، تظل متماثلة من حيث وظائفها التواصلية وانفتاحها على نشاط التأويل، ذلك نتيجة "التفاعل بين العمل باعتباره معطى موضوعي، والذات المدركة، والذي يأخذ بعين الاعتبار العنصر الذاتي الذي تتولد عنه القراءات المتباينة للنص الواحد"[197]، وبهذا يتجاوز العمل الفني شيئيته ليصبح علامة إيحائية، ورغم ما دعا إليه **إيكو** من انفتاح النص وتأييده للتأويل وحرية القارئ، إلا أنه يؤكد على ضرورة التقيد بالنص وما يسمح به في حدود التأويل.

وباختلاف الأشكال التعبيرية تختلف إنتاجية الدلالة، ففي مقارنته بين دلالة اللوحة ودلالة القصيدة يقول **رومان جاكبسون** "توجد هناك مشابهة ملحوظة بين النحو في الشعر وقواعد التأليف عند الرسام المعتمدة على نظام هندسي خفي أو ظاهر، أو المعتمدة على عكس ذلك، على تمرد ضد ترتيب هندسي"[198]، وهي ما يجعلها خطابات إيحائية مفتوحة على دلالات متوقعة، فالسيميائيات تدرس الأنساق الدالة التي تسهم في تشييد النسيج الخطابي بأنواعه منطلقا من تفاعل عناصره، أي مجموع العلاقات التي تقوم بين الدوال، هذه "الوظيفة التي تعادل إلى حد ما تفاعل

[197]- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع،2010، ص: 26.

[198]- جاكبسون رومان، قضايا شعرية، المرجع السابق، ص: 71- 72.

البنيات الهندسية في الفنون التشكيلية"[199]، فتنتج في العمل الفني طاقة إيحائية نتيجة تفاعل هذه الوظائف.

[199]- المرجع نفسه، ص:79-80

الخاتمة

الخـــــــــــاتمة:

مما لا شك فيه أن سيميائيات بيرس قد عرّضت على أفكار المصنفات القديمة، تأثرت منها، فتلاقت في معالجة بعض الأفكار، في حين تجاوزت بعضا آخر، وأخذت تتجدد لتتلاءم مع التغيرات التي يقتضيها الواقع خاصة في الإمساك بالمعنى، فقد كانت لنظرية المقولات الفينولوجية مثلا أساس إدراك الإنسان لنفسه ولما يحيط به، وهذا جعل بيرس يدرك ضرورة تنظيم التجربة الإنسانية حتى يتم الإمساك بالمعنى ولو جزئيا، فالمعنى جزء من معرفتنا بالسلوك الإنساني ومحيطه، وأهم أداة لربط أفكارنا هي العلامة التي تقوم بتمثيل الموضوع الخارجي –حسب بيرس- وفق رابط إلزامي، والتي قد تكون معرفتها بداية معرفة أشياء أخرى.

إن إسهامات الفلسفة والمنطق في الفكر البيرسي مكنته من تحصيل عدة نظريات قيمة للفكر السيميائي، خاصة فيما يخص مقاربة المعنى من حيث التأويل، وقد انتهت هذه الدراسة المتواضعة والجزئية إلى بعض النتائج التي نجملها فيما يلي:

- إن مجاوزة بيرس للمقترح السوسيري –المقترح الثنائي للعلامة- أخرج النشاط السيميائي بأي نمط كان من قوقعة العلامة، وزوده بسلطة كونية في استغراق الظواهر اللسانية وغير اللسانية خاصة الفنية منها على اختلاف وتمايز أنماطها، ولعل الأيقونة وتفريعاتها أقرب إلى صلب ميكانيزم السينما، المسرح والإشهار.

– إن الأيقون في نظر بيرس لا يجمع أشياء حسيا لها معادل موضوعي في الواقع، بل من خلال الوعي بوصفه صورة ذهنية، أي ما يسميه إيكو البنية الإدراكية.

– إن معالجة بيرس لمسألة العلامة الأيقونية وعلاقتها بالواقع كان بمنطلق منهجي منطقي، خاصة أن الحاجة إلى مثل هذه الدراسات أصبح ضروريا مع تطور الخطابات وتجانسها مع التشكلات البلاغية، الأيقونية، البصرية...

– إن مبدأ المشابهة في العلامة الأيقونية وسيلة تستند إليها الأيقونة كما تتند إلى ما يناقض المشابهة من مقابلات ومتناقضات.

– الخطاب البصري وسط أيقوني حتى وإن كانت العلامة الأيقونية الاشتغال إلا أنها لا تخلو من شذرات الأيقنة، وروابط التمثيل، فالعلامة كما رآها بيرس مجرد طريقة غير مباشرة في توصيل فكرة ما، تستوجب استعمال الأيقونة بغية قيامها، مما يعني أن الأيقونية هي سند العلامات، وأرضية السميأة والتدليل، وقد رأينا كيف أن العلامة تدل وتبلغ أفكارنا وتستوفي شروط قيامها بواسطة الأيقونة أو بشيء من رواسب المشابهة.

– إن من آليات سميأة الأنساق الأيقونية المرئية التي لا تمارى التسنين الثقافي الذي بموجبه تستنطق الأيقونة، وتحول إلى علامة دلالية، وهذا ما أكد عليه إيكو في أنها علامة مطلقة عرفية ثقافية.

– إن المفهوم السيميائي للأيقونة وإبعادها عن مبدأ المشابهة حافزا للسيميائي في اعتماده تأويل خطاب أيقوني بصري كالخطابات الفنية التي تملأ بنيتها الومضات الأيقونية، لاسيما بعد استثمار فاعلية التأويل.

– الخطاب الإشهاري خطاب إقناعي في جوهره، يتسم بالدقة والإبداع وحتى يبلغ هذا الخطاب غايته أخذ ينهل من مجالات مختلفة أدبية منها وتقنية وغيرها، كما اعتمد على ركيزتين: لغوية وأيقونية.

– إن تلاحم النسقين اللساني والأيقوني معا، عامل مهم في إبعاد الغموض عن الرسالة الإشهارية، لما يولده من دلالات إيحائية تحث المتلقي على سلوك معين،وهذا له صلة وطيدة بنجاح الحملات الإشهارية، لما تحكمه العملية من ضرورات ثقافية وبلاغية...

– من بين الوسائل الإخراجية التي تمنح الصورة قوتها وجاذبيتها ودوام تشويقها عمل المخرج من حيث اختيار اللقطات المناسبة، زوايا التصوير، حركة الكاميرا...

– الالتحام الزمني بين ما يسرد ولحظة العرض، يجعل من المشاهد يعايش الأحداث بنفسه ويعاينها من خلال تناسق جوانبها الفنية من تصوير أو توزيع في المشاهد والحركات... ومن خلال قدرة المتلقي على استنطاق النص بواسطة الإدراك والتذكر التي تعد أداة من أدوات الإثارة والإيحاء.

– وبهذا لن ننكر لسميائيات بيرس نجاعتها البينة في بنية المقاربة، فقد عمقت وعينا بطريقة التدليل التي تنهض عليها عدة خطابات، وكشفت عن طبقاته المختلفة اللغوية والبنيوية، فكانت سيرورة السيميوزيس وأقطابها في كل مشهد مسرحي أو عرض سينمائي أو ومضة إشهارية، كما كانت للدراسات العربية القديمة من أمثال أبي حامد الغزالي، الفارابي... أيضا إسهامات كبيرة في هذا المجال، والدراسات المحدثة من أمثال عبد المالك مرتاض، عادل الفاخوري، سعيد بنكراد، رشيد بن مالك، أحمد يوسف، في بناء صرح منهجي في دراسة أنواع مختلفة من الخطابات.

– إدراك دور السميائيات، لا سيما العلامات الأيقونية في استيعاب الفضاءات الجمالية للنص الأدبي، وذلك بالتماس أهم مناطق الإثارة للإبداع الإنساني بالمنهج العلمي الذي قادها إلى إدراك فحوى العملية الجمالية الإبداعية.

مسرد المصطلحات

A

Abduction ..... افتراض

Attentionانتباه

Argument ..... حجة

حجاج

.....

Argumentation

Actant.....عامل

Action.....فعل

سمعي

.....

Acoustique

نشاط

.....

Activité

تحيين

.....

Actualisation

تناظر

.....

Analogie

تحليل

.....

Analyse

اعتباطية

.....

Arbitraire

استقلالية

..... Autonomie

فن ..... Art

إثبات

..... Assertion

C

مقولات

..... Catégories

إطار ..... Cadre

كفاءة

..... Compétence

سياق

..... Contexte

وعي

..... Conscience

إيحاء

..... Connotation

المفهوم — التصور

..... Concept

سنن ..... Code

مستهلك .....
Consommateur
معرفة .....
Connaissance
D
تقرير.....
Dénotation
بعد .....
Dimension
الرسم البياني .....
Diagramme
علامة مقلوبة .....
Dicisigne
التمييز.....
Distinction
Dynamique ..... دينامي، حركي
خطاب.....
Discours
E
آثار.....
Effets
تلفظ.....
Enonciation
Emotion ..... شعور
طاقة .....
Energie
تفكير .....
Esprit
F

وظيفة.....
Fonction
صيغة .....Formule
أساس الماثول ..... Fondement du representamen
شكل دال ..... Forme signifiante

G
عموم .....
Généralité
H
أيقونة جزئية ..... Hypoicome
هرمسية ..... Hermétisme

I
أيقونة ..... Icône
الترعة المثالية ..... Idéalisme
صورة ..... Image
محاكاة ..... Imitation
قرينة ..... Indice
فرد..... Individu
استنباط..... Induction

مؤول

..... Interprétant

مؤول منطقي ..... Interprétant logique

تفاعل

..... Interaction

L

لغة ..... Langage

لوغو/ مميز نمطي ..... Logo

علاقة شرعية ..... légisigne

منطق ..... logique

M

تحريك ..... Manipulation

منهج ..... Méthode

حافز ..... Motif

وساطة ..... Médiation

أنموذج ..... Modèle

N

أعداد ..... Nombres

ضرورة ..... Nécessite

O

موضوع Objet

موضوعية ..... Objectivité

T

ثالثانية ..... Tierceite

تفريع ثلاثي ..... Trachéotomie

نظرية ..... Théorie

U

وحدة ..... Unité

V

قيمة ..... Voleur

رؤية ..... Vision

المصادر والمراجع

قائمة الموسوعات والمعاجم:

1. الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، زكي نجيب محمود، بيروت، دار القلم.

2. **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي، ج2/1، بيروت، دار الكتاب اللبناني 1982.

قائمة المراجع باللغة العربية:

1. **الإدريسي رشيد** ، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، 2010.

2. **أمين عثمان** ، الفلسفة الرواقية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1971.

3. **سعيد بنكراد** ، السيميائيات والتأويل، مدخل إلى سيميائيات ش.س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

4. **سعيد بنكراد** ، السيميائية، مفهومها وتطبيقاتها، دار الحوار والنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2005.

5. **سعيد بنكراد** ، الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة 01، 2009.

6. **سعيد بنكراد** ، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، ،2006.

7. **عبد السميع حسنة** ، سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلام التلفزيوني، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، مصر ، ط1، 2001.

8. **فاخوري عادل** ، تيارات في السيمياء، دار الطليعة بيروت، 1990.

9. **قدور عبد الله ثاني**، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004.

10. **مبارك حنون**، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

11. **المسدي عبد السلام** ، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس.

12. **نصر حامد أبو زيد**، إشكالية القراءة وآليات التأويل، لبنان، المركز الثقافي العربي، 1994.

13. **هاني أبو الحسن سلام**: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

14. يوسف أحمد ، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2005.

15. يوسف أحمد ، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، الجزائر، منشورات الاختلاف، المغرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005.

16. يوسف أحمد ، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2001.

قائمة المراجع المترجمة:

1. **إلين أستون**، وجورج ساقونة، المسرح والعلامات، ترجمة، سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (12)، 1996.

2. **إيكو أمبرتو** ، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة، ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992.

3. **براهيه إيميل**، تاريخ الفلسفة، الفلسفة الهلنيسيتية والرومانية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

4. **جاكبسون رومان**، قضايا شعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

5. **روبرت شولز**، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.

6. **سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد**، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، المغرب.

7. **مارسيلو داسكال**، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: ح. حمداني، م. العمري، م. الولي، م. حنون، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1987.

قائمة المراجع الأجنبية:

1. **Adam J.M.** M. Bonhonne, L'argumentation publicitaire rhétorique de l'éloge, et de la persuasion, Ed Nathan, 2003.

2. **Barthes. R**, l'Obvie et l'Obus, Du seuil, Paris, 1982.

3. **Benveniste .F**, Problèmes de linguistique générale I, 1966, Gallimard, Paris.

4. **Boutaud. J.J**, Sémiotique et communication, du signe au sens, ed, l'Harmatan, Canada, et France, 1998.

5. **Buyssens,** Communication et l'articulation linguistique, Ed : PUF, Paris : 1967.

6. **Champagnole .R** . signification du langage, P.U.F.1993

7. **Chauchard.P**, Le langage et la pensée, ed : Puf, que sais je ? Paris, 1956,.

.8 **De Saussure Ferdinand**, cours de linguistique générale, 5ème Edition, Payot, Paris ,1962.

.9 **Deledalle, G**, Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique du C.S.Pierce, Payot, Paris, 1979.

.10 **Eco Umberto**, La production du signe, Traduit : Bouzaher. M, Paris, Librairie générale Française, 1992

.11 **Eco- Umberto**, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, 1982.

.12 **Eco Umberto**, Le signe, Histoire et analyse d'un concept, Tra, M.Klimkenberg, Bruxelles, Ed, Labor,1988.

.13 **Foucault.M,** Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, Paris, Ed, Gallimard, 1966.

.14 **Greimas. A. J**, La sémantique structurelle, Recherche de méthode, ed, Librairie Larousse, paris,1966.

.15 **Groupe µ**, La rhétorique de la poésie, ed seuil,1990.

.16 **Groupe µ,** Traité du signe visuel, Paris Ed, Du seuil, 1992.

.17 **Henault- Anne**, questions de sémiotique, ed : Press Universitaire en France, 2002.

.18 **Jeans Dubois et les autres**, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973.

.19 **Kristeva julia,** Le langage cet inconnu, Une initiation à la linguistique, Paris, Seuil, 1981.

Margeritte.R, Ecrits complèt, Ed, Etablis ennotée par A.Blavier, P.Margeritte, Paris, Ed, Flammation, 1979. **.20**

Metz, Essai sur la signification au cinéma, Tome II, Ed Klincksieck, 1971. **.21**

Mitry. J, Esthétique et psychologie du cinéma, ed : Etudes universitaire, 1963. **.22**

Mounin.J ; Introduction à la sémiologie, ed : minuit, Paris, 1970. **.23**

Pavis Patrice, Problèmes de sémiologie théâtrale, Québec, Les presses de l'université du Québec, 1976. **.24**

Peirce, C.S, Ecrit sur le signe, Seuil, Ret trad, Par G. Deledalle, 1978. **.25**

Plecy. A, Grammaire élément de l'image, ed Estimme, I1968. **.26**

Porcher . Louis, Introduction à une sémiotique des images sur quelques exemples d'images publicitaire, ed : Credif, 1981. **.27**

Rey Alain, Théorie du signes et sens, lecture II, ed : Klimcksieck, 1976. **.28**

Schefer,.J.L, Scénographie d'un tableau, Paris, ed, seuil, 1969. **.29**

Todorov. T, Théories du symboles, Ed seuil, Paris, 1977. .30

قائمة الرسائل الجامعية

رسائل الدكتوراه:

1. **بن سنوسي سعاد**، السيرورة السيميائية ومشروع الدلالات المفتوحة، قراءة في الخطاب النقدي المغاربي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجلالي اليابس، سيدي بلعباس، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012/2011.

2. **محمد عدلان بن جيلالي**، سيميائية الخطاب الفيلمي، مقاربة، مقاربة سيميو شعرية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، 2009- 2010.

رسائل الماجستير:

1. **ابن يخلف نفيسة**، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائيات ش، س. بيرس، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2008- 2009.

2. **بكاري نسيمة**، الخطاب الإقناعي وترجمته في الإشهار، الشعارات نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم الترجمة، 2008- 2009.

3. **الشيباني عبد القادر فهيم**، معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، مذكرة ماجستير، مشروع السيميايات وتحليل الخطاب الأدبي، جامعة وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الاداب اللغات والفنون،2007/2006

قائمة المقالات باللغة العربية:

1. **آمنة بلعلى**، سيميائية شارلز ساندرس بيرس، قراءة أولية، مجلة بحوث سيميائية، تلمسان، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان: 3-4، جوان 2007.

2. **بادي محمد** ، سيميائيات مدرسة باريس، المكاسب والمشاريع، مقاربة إبستيمولوجية، مجلة عالم الفكر، عدد: 03، مج: 35، 2007.

3. **الحمداوي جميل**، مدخل إلى المنهج السيميائي، المغرب، على الموقع التالي:

http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamdaoui.htm

4. **الزواوي بغورة**، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصر، التأسيس والتجديد، مجلة عالم الفكر، عدد: 03، مجلد، 35، يناير- مارس، 2007.

5. **سعيد بنكراد**، الإرسالية الإشهارية، التوليد والتأويل، مجلة علامات، العدد5، المغرب، 1996.

6. **سنوسي عبد المجيد**، الخطاب الإشهاري، مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد 85/84.

7. **الطاهر روابنية** ، سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، ع3، مج، 35، 2007.

8. **عزام محمد** ، النقد بين النص والتلقي، مجلة بحوث سيميائية، مجلة عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، تلمسان ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان: 03- 04- 2007.

9. **العماري محمد**، الصورة واللغة، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 13، 1998،.

10. **عمراني مصطفى**، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، العدد34، ط 2000.

11. **غرافي محمد**، قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد1، مج31، 2002.

12. **فرقاني جازية**، حركية العرض المسرحي بين الثابت والمتحول، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، تلمسان، ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العدد: 7-8، 2010-2011.

13. **مبروك مراد عبد الرحمن**، السيميائية في الدرس النقدي المعاصر عند رولان بارث، مجلة الجسرة الثقافية على الموقع التالي: http://aljasra.org/ardive/:cms/

14. المقالات الثلاثة لـــ Gilles Lugrin حول اللوغو، لمزيد من المعلومات، الأعداد 53- 59- 62. على موقع المجلة www.comanalysis.ch

15. **يوسف أحمد** ، السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 03. مج: 35، 2007.

قائمة المقالات المترجمة:

1. **جيرار دولودال**، بورس أوسوسير، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، مجلة العربي والفكر العالمي، ع3، مركز الانتماء القومي، بيروت، 1988.

قائمة المقالات الأجنبية:

1. **G. Sonsson**, « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes », in Oralité et gestualité, interaction et comportements multimodaux dans la communication. Act du colloque. ORAGE, 2001, Aix en Provence cavé , Iguitelle- S.sart (ed) Paris, l'harmattan, disponible en ligne, www.Arthist.lu.se/ kutsen/ sonesson.

الفهرس

البسملة
إهداء
كلمة شكر
مقدمة .....أ
الفصل الأول : العلامة ورهانات التأويل
الفلسفة الرواقية وعالم العلامات.....8
أصول النظرية السيميائية.....14
الأنساق اللفظية والأنساق غير اللفظية 21
العلامة.....25
سيرورة التأويل.....32
الدلالات المفتوحة وإنتاج المعنى 35
الفصل الثاني: قراءة في البعد الأيقوني
الأيقونة 43
الصورة والإدراك 52
الأيقونة بوصفها نسقا دالا.....56
العلامة الأيقونية والواقع 61
العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية.....64
اللغة والصورة 66
بلاغة الصورة 73
بنية الخطاب الأيقوني.....77
مشكل التمفصل المزدوج في السيميائيات البصرية: 78
الفصل الثالث: بعض تطبيقات العلامة الأيقونية في السيميائيات المعاصرة
الاتصال الحيواني بوصفه نسقا أيقونيا 85
العلامة الأيقونية في السينما 87
العلامة الأيقونية في المسرح 93

العلامة الأيقونية في الإشهار.....106
الخاتمة.....122
مسرد المصطلحات.....127
قائمة المصادر والمراجع 134
الفهرس.....138

ملخص

تنفرد السيميائيات بظاهرة الدلالة مهما كانت اللغات أو الأنظمة التي تعبر عنها، إنّها لأمر يتعلّق بكيفيات إنتاج المعنى وتلقيه من خلال مختلف الخطابات، إنّها تتعامل مع النصوص بغض النظر عن الجنس الخطابي أو المادة التعبيرية التي تتشكل وتتجلى من خلالها على أنّها إجراءات أو ممارسات دلالية مباشرة أو غير مباشرة، وتظل العلامة محور موضوع السيميائيات عامة، والخطابات بشتى أنواعها، ولأنّ الأيقونة أحد أهم عناصر العلامة، ارتأينا أن نبين مواطن تمثيلها للمعنى، وتفاعلها مع الواقع، ودورها في توسيع أشكال الخطاب، وجعله لغة إبلاغية تواصلية.

وقد أثرنا في البحث التركيز على عرض أصول النظرية السيميائية وآلية إنتاج العلامة وتأويلاتها وفقا لما جاء به كل من ***ديسوسير*** و***بورس*** وما لحقهما من تأملات وقراءات من جهة وعلى الأيقونة لأنّها تمثّل أكثر المستويات يسرا من حيث الإدراك، وأكثرها استثمارا من حيث التطبيق من جهة أخرى، فأجملت فيه بعض الفروع المعرفية التي ركّزت على العلامة الأيقونية، أهم مفاهيمها وإجراءاتها، مع محاولة إبراز محدوديتها أو قصورها في استكشاف بعض مظاهر التأويل، ولأن السيميائيات بحر واسع لا يمكن دراسة الأيقونة في جميع مجالاته، اقتصرنا معاينة الأبعاد التداولية للتمثيل الأيقوني على السينما والمسرح والإشهار.

إن الحاجة إلى مثل هذه الدّراسات أصبح ضروريا خاصة مع تطور الخطابات وتجانسها مع التشكلات البلاغيّة وبذلك فإن مشروع الدلالات المفتوحة تجاوز ما سعت السيميائيات المحايثة لتقنينه واختزال الخطابات الأدبية ضمن المجال المغلق إلى مسألة انفتاح السيميائيات على التأويلات خاصة في المجالات الفنية .

الكلمات المفتاحية:

السيميائيات؛ العلامة؛ الأيقونة؛ التماثل؛ الإدراك؛ الدلالة؛ التأويل؛ السينما؛ المسرح؛ الإشهار.